

قصيدة النثر العربية

بحث في إشكالية الظاهرة و تطورها و خصائصها من خلال إبداع أنسي الحاج

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم
تخصص: أدب حديث و معاصر

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب :	الرتبة :	الصفة :	الجامعة :
د/ عبد الرحمن بن زورة	أستاذ محاضر - أ-	رئيسا	جامعة مستغانم
أ.د/ محمد سعدي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا و مقرا	جامعة مستغانم
أ.د/ أحمد قيطون	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	المركز الجامعي النعامة
د/ سعيد المكرم	أستاذ محاضر - أ-	عضوا مناقشا	جامعة مستغانم
د/ اسماعيل زغودة	أستاذ محاضر - أ-	عضوا مناقشا	جامعة الشلف
د/ لطفي عبد الكريم	أستاذ محاضر - أ-	عضوا مناقشا	جامعة تلمسان

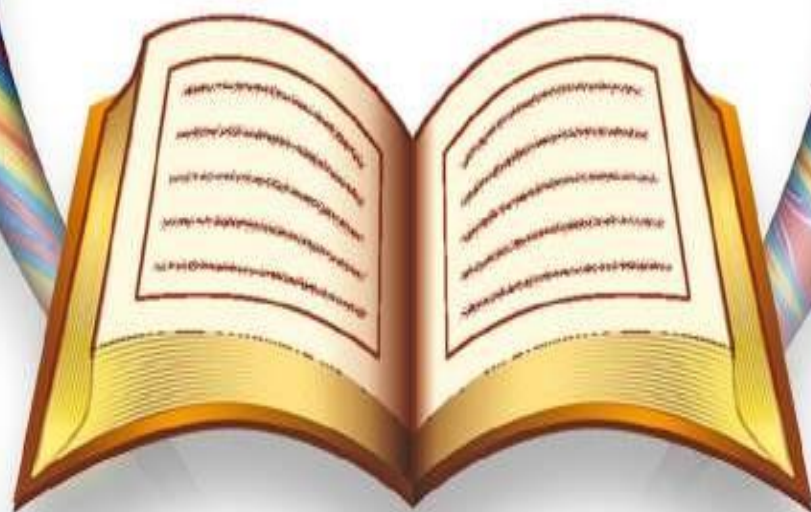
إشراف:

الأستاذ الدكتور: سعدي محمد

إعداد الطالبة:

فغول حورية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



المقدمة

تحفل القصيدة العربية المعاصرة بتجارب إبداعية ثرية، تشكل في عمومها مظهرًا من مظاهر التنوع و الغنى الذي أخضع الرؤى الحضارية، والأسس الجمالية إلى مراجعات نقدية، عمقت الأطروحات الإشكالية في جزئيات و تفاصيل الحياة العربية، و آفاق الاكتشاف الممتدة في الذات و المجتمع؛ هذا الميسم العام هو الباعث الأساس على تأمل وضعية قصيدة النثر العربية.

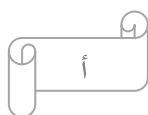
و تجدر الإشارة إلى أن أول ما يمكن أن يواجه المتأمل في قصيدة النثر العربية: أشكالها، تاريخيتها، و طرائقها و مشاريعها الأدبية، هو التعارض الصارخ الذي يمسّ مستويين مترابطين، هما: المتن الشعري، و التنظير. فمن المفارقات أن المادة الشعرية التي تمثل منجز هذه التجربة منشور، أغلبها أو جلّها في مجلات أو دواوين غير متوفرة؛ أمّا فيما يتعلّق بالنقد و التنظير، المصاحب أو المنشق عن هذا الشكل الشعري فلا نكاد نظفر إلا بالقليل منه.

و حرصا مني على غنى التجربة النظرية النقدية في تطورها و امتدادها، فلقد قرّرت أن أتناولها بما يستجيب للمراحل التي اجتازتها؛ و ذلك من خلال المقروئية التي قمت بها لحقل الدراسة متمثلا في مقدمة ديوان "لن" النقدية لأنسي الحاج .

كان أوّل شيء أثار انتباهي هو عتبة المقدمة، عنوان متكوّن من حرف يدلّ على نفي مستقبليّ، يحمل في طياته رفضاً و غضباً، توّثراً و تمرّداً.

وجدت نفسي متعطشة لاكتشاف المزيد؛ هكذا استقر الأمر على أن تمر مقدمة "لن"، تحت المجهر التنظيري النقدي. و استقر الأمر على أن يخرج بعضها من تحت هذا المجهر بقوام متكامل مستقل، في حين يخرج بعضها الآخر إلى مصفاة النتائج و المقاربات.

لم يكن اختياري لهذا الموضوع صدفة، فهو منحرف في صلب تخصصي ومنسجم مع اهتماماتي الشخصية أيضا؛ حيث بدأ التفكير في الموضوع عقب الإطلاع على مقدمة "لن" لـ (أنسي الحاج)، الذي لمست فيه شيئا متميزا عن البيانات الشعرية و المقدمات النقدية



الأخرى أمثال بيانات (أدونيس) و(يوسف الخال) وغيرهما، ذلك أن هذه المقدمة تمثل شكلاً من أشكال التأسيس لمشروع كتابة جديدة هي قصيدة النثر، بنى فيها أنسي الحاج نظرتة من خلال ردّة فعله من التراث الشعريّ العربي الذي لا يرى فيه إلاّ الوزن و القافية و الموسيقى الخارجية و يدعو لقوانين حرّة خاصة بقصيدة النثر.

من هنا كان لمقدمته طابع تمرد واضح رافض لكل سائد؛ فما يجعل من هذا الموضوع أمراً ملحاً وضرورياً، يكمن في البحث عن الخصوصية والتفرد اللذين يمتاز بهما نص هذه المقدمة ، وصدوره عن كاتب يجمع بين فعل الإبداع الشعري والعمل النقدي هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن ندرة الدراسات الأكاديمية التي بحثت في بيانات الحداثة الشعرية العربية، حيث لم تحظ ظاهرة البيان الشعري/ المقدمة النقدية، في الثقافة العربية المعاصرة باهتمام نقدي واضح رغم أهمية هذه الظاهرة الثقافية في قراءة جوانب مهمّة من حيوية الفكر الشعري العربي المعاصر في بحثه عن أنساق كتابية- تعبيرية جديدة تستوعب حركية الشعر في الثقافة و التاريخ و المجتمع.

و لعلّ الحديث عن المراحل الشعرية المختلفة في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة، و ظواهر منجزاتها الشعرية يمثل في جوهره، عن أبرز التظاهرات المقدماتية التي تؤثر استشراق فاعلية الخصائص الأسلوبية و الجمالية و الفكرية لهذه الخطابات الشعرية.

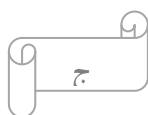
من هنا نعتقد أن ظاهرة المقدمة النقدية، قد تجسّدت بعض ملامحها في بعض هذه الكتابات التي أشّرت للتحوّلات التي عاشتها الشعرية العربية المعاصرة، و عبرت عن تظاهرات الحراك الثقافي و السياسي العربيين، فضلاً عن أنها تمثّل أكثر الظواهر الثقافية إشارة للأسئلة في التعاطي مع مشكلات الحياة، كما هو الحال مع مشكلات الفن الشعري. هذا من جهة، و من جهة ثانية فإن ندرة الدراسات الأكاديمية التي بحثت في بيانات و مقدمات الحداثة الشعرية العربية، تدفع إلى البحث في جهود مبدع كـ(أنسي الحاج) الذي نعتقد أنه لا يزال

لم يلق العناية اللازمة والمطلوبة من الدراسة والبحث ولعلنا نجد تبريرا لهذا التجاهل، لكون أن العلاقة الثقافية بين الشرق العربي والغرب، لا تزال محكومة بمنطق إيديولوجيا : القبعية أو المقولة، المركز والهامش؟، ولعل هذا الاختيار يثير تساؤلات خاصة أن ما يسود أبحاثنا الأكاديمية من قضايا يتسم بميله نحو دراسة الأدب القديم، على اعتبار أنه يمتلك هبة البحث، إضافة إلى تناول هؤلاء المبدعين من ناحية أعمالهم الشعرية فقط، وإهمال الناحية النظرية ؛ لذلك كانت الدراسات السابقة قليلة حيث أنني و بصدد البحث عنها لم أجد سوى أطروحة دكتوراه للباحث بول شاوول بعنوان: قصيدة النثر من خلال ديوان لن و هي رسالة غير منشورة، إضافة إلى كتاب عبد الكريم حسن قصيدة النثر و إنتاج الدلالة أنسي الحاج أنموذجا و كتاب فوزي يمين: التحولات الشعرية من لن إلى الرسالة؛ جميعها بحثت في الإبداع الشعري لأنسي الحاج، حيث يكمن تفرّد بحثي في دراسة و تحليل الأفكار النقدية لأنسي الحاج و ليس إنتاجه الشعري .

فجاء البحث معنونا كالتالي: قصيدة النثر العربية

"بحث في إشكالية الظاهرة و تطورها و خصائصها من خلال إبداع أنسي الحاج"

تتقدم صيغة الموضوع ضمن إطار علائق متداخلة و متشابكة نظريا و إجرائيا لتشكل دراسة لها صفة الموضوع العلمي الأكاديمي؛ وقد اقتضت طبيعة البحث منهجا يعتمد آليات الوصف والتحليل، فالوصف أجدى وأقرب إلى الحقيقة والواقع، والتحليل يجزئ الأشياء إلى مكوناتها لتسهيل دراستها وتمكننا هذه الآليات من الوقوف على نص المقدمة وتحليله، و قراءاته من أجل استنباط نظرة عن قصيدة النثر.



فالمنهج التحليلي الاستقرائي هو الذي يمكن في تقديرنا من تتبع فرضيات و استراتيجيات الخطابات الشعرية، و ما يمكن أن نسجّله في مسارات انبناء الحداثات الشعرية العربية في العصر الحديث، هو استبدال التفكير النقدي المتماusk بالتنظير؛ نظرا للأوضاع القلقة و المتوترة التي صاحبت هذه المشاريع ابتداء من الكلاسيكية و الرومانسية و انتهاء بالشعر المعاصر وصولا إلى ظهور قصيدة النثر كنواة انبثقت من صلب هذه المشاريع الحداثية، بل إنّ الإرهاصات الأولى لها يمكن أن نجدّها في المشاريع الشعرية التجديدية، لكن الحضور المستقل لم يتبلور إلا في الشعر المعاصر، مع تجمع حركة شعر تحديداً؛ في هذا الموطن يُسعدنا المنهج الوصفي في كشف رهانات و استراتيجيات الخطابات النظرية حول قصيدة النثر.

يسعى البحث للإجابة عن الأسئلة التالية: من أين استمدّ أنسي الحاج آراءه التنظيرية بخصوص قصيدة النثر؟ كيف نُخرج من النثر شعرا؟ وكيف نُخرج من الشعر نثرا؟ ما هي عوامل تطور قصيدة النثر لديه؟ أين تبدأ هذه القصيدة و أين تنتهي؟ أي شاعر لقصيدة النثر؟ و أي متلق؟ ما هي خصائص قصيدة النثر لديه؟

و قد اقتضت القضايا التي أشرت إليها خطة بحث تمثلت في المحاور التالية:

- المدخل : بعنوان " الشعر العربي بين رهان الاقتضاء و الضرورة"، وهو متعلق بالبحث في و التقصي في بواكير التمرد في الشعر العربي منذ العصر العباسي وصولا إلى الشعر المعاصر، فالمدخل يمثّل نظرة أنسي الحاج إلى الشعر العربي التي يرى بضرورة تطوره و تغييره مع الإنسان و مجالات حياته المختلفة.

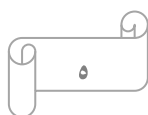
- أما الفصل الأول فعنوانه : "قصيدة النثر العربية بين الوجود و التأسيس" فصلّ البحث الأول منه في مرجعياتها الغربية منها و العربية، أمّا المبحث الثاني فقد اختصّ بالبحث في

المصطلح و انتمائه الأجناسي و المبحث الثالث فقد بحث تأسيس و نشوء قصيدة النثر العربية.

- و الفصل الثاني فعنوانه "معايير تطور قصيدة النثر لدى أنسي الحاج"، و التي قُسمت إلى ثلاث ثنائيات: المبحث الأول بعنوان أول ثنائية: الشعر و النثر، المبحث الثاني: المتلقي و الشاعر، أمّا المبحث الثالث: اللغة و الحرية.

- أمّا الفصل الثالث شق تطبيقي بعنوان: "شعرية قصيدة النثر لدى أنسي الحاج"، ارتبط هذا الجانب بخصائص قصيدة النثر لديه، من جهة عبور المفاهيم التي تطرقت إليها في هذا الفصل مروراً بالممارسات النصية فيه، باعتبار أن (أنسي الحاج) شاعر قصيدة نثر، وذلك لمساءلة تعتمد المختبر الشعري باعتباره بناء مادياً يتلوّن بخصائص النصوص وأسرارها؛ في هذا القسم من البحث يكون أثر التحليل تابعا من سلطة النص لا سلطة المعيار و تبعا لاختيار أعمال أنسي الحاج يناقش هذا الفصل وضعية الكتابة لديه، من حيث الانتماء إلى هذه الكتابة كاختيار شعري غير منفصل عن وضعية التنظير لديه، فيناقش المبحث الأول من آخر فصل أوّل قانون حر لدى أنسي الحاج و هو الإيجاز، إضافة إلى تقصّيه في أعمال مختلفة لأنسي الحاج، و يبحث المبحث الثاني في الخاصية الثانية و هي التوهج، أمّا المبحث الثالث فيدرس خاصية المجانية.

و ارتأينا إضافة مبحث رابع ندرس فيه الإيقاع، و الذي لاحظنا أنّ أنسي الحاج لم يجعله ضمن قوانين قصيدة النثر لديه، رغم أهميته، و وظفنا في مقام تحليل البنيات النصية، مفاهيم الإيقاع و البيت و المقطع و القصيدة، معتمدين على المنهج الإحصائي لإبراز تراكمات الأصوات. و ذلك من خلال تحليل مجموعة من دواوين أنسي الحاج: ديوان "لن"، ديوان الرسالة بشعرها الطويل حتى البنابيع، ديوان ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة.



و قد اعتمدت في هذا العمل على جملة من المصادر والمراجع ، اذكر على سبيل المثال: كتاب سوزان برنار بجزئيه: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، و كتاب أحمد بزون قصيدة النثر العربية و خطاب الأرض المحروقة، و كتاب أدونيس موسيقى الحوت الأزرق، و كتاب حمد علاء الدين المولى وهم الحداثة...؛ بهذا الصدد يجب التنويه أن البحث في الحداثة صعب جداً، لأننا سنجد أنفسنا نسايق الزمن في عرض أفكار و مواضيع، ربما نجدها قد عُرضت في دراسات آنية، قبل أن ننتهي من طبع الأطروحة ؛ على عكس ما يكون شائعاً في البحث من قلة المصادر و المراجع فوفرهما تشكّل مشكلة في الإتيان بالجديد في عصر السرعة، غير أنني لا أنكر تعرّضي لمشكلة قلة المراجع في آخر فصل من الدراسة .

تبيننا من خلال مستويات إنجاز هذه الدراسة أن الدخول في حوار نصي مع المتن، هو استراتيجية غير مأمونة العواقب، وأيضاً في نوعية العلاقة بين الخصائص الثلاث لقصيدة النثر، إضافة إلى عنصر الإيقاع . ومع شعرية أنسي الحاج تتحصن الدراسة بإمكانية البحث في التنظير والنقد من دون الوقوف على اليقينيّات التي ترمي القراءة النصية وراءها، وتأمّلنا لممارسة أنسي الحاج في ضوء الفرضية التي بنتها الدراسة يعد انفتاحاً على حفریات النص . لا أتصور أن هناك بحثاً أكاديمياً بدون صعوبات ولا أتصور في الوقت نفسه أن الصعوبات التي يلاقيها الباحثون، متكافئة من حيث الامكانيات وطبيعة البحث خاصة في الجامعات الجزائرية ، ولكل هذه الأسباب أتجاوز التعرض إليها بالتفصيل.

هناك صعوبات عديدة اعترضت إنجاز هذه الدراسة. لعل أهمها، يتجلى في اختيار الموضوع ، كان هذا في بداية البحث مع مصاحبة نوع من التوتر و التردد مما يفرض بلوغ متاع معرفي، ومواجهة العوائق الابدستيمولوجية التي تتطلبها ممارسة البحث الأكاديمي، وما

لازم ذلك من نقاشات، حتى ترسم في القرار. استسلام جميل لغواية العاصفة ومصاحبته في متاه ليل القصيدة وقضايا النظرية.

و لا يسعني في الأخير سوى أن أتقدم بالشكر لكل من ساهم من قريب أو من بعيد في المساعدة على توفير الظروف الملائمة لإنجاز هذا البحث و إتمامه في آجاله المحددة، و من محاسن الصدف أبي كنت قد ختمت قبل أربعة أعوام مقدمة رسالة الماجستير بشكر الأستاذ سعيدي محمد على حسن معاملته و مساعداته اللامتناهية. و ها أنا اليوم أعيد الكرّة و أتجه بالشكر الجزيل إلى مشرفي : **سعيدي محمد على** تقديمه تلك التوجيهات القيمة و على اهتمامه الواسع و لا أجد ما أردّ به جميله سوى الاعتراف به فجزاه الله خير الجزاء . و حسبي أن أقدم العذر لما يشوب هذا البحث من نقائص فإن أصبت فذلك هو المتغى و إن لم أصب فحسبي أنني حاولت، و لله الحمد .

* فغول حورية *

مستغاثم : 2018/09/01.

المسحوق

❖ الشعر العربي بين رهان الاقتضاء و الضرورة

أصبح من الضروري إعادة قراءة الموروث الشعري العربي القديم قصد فهمه جيداً و إعادة تقييمه، و التوكيد على أن شعرنا العربي ليس تغييراً في الشكل أو في طريقة التعبير فحسب، و إنما هو قبل هذا كله تغيير في المفهوم بحد ذاته وصولاً لما يسمى بتجاوز الأنواع الأدبية (الشعر، النثر، القصة...) و صهرها في نوع واحد هو الكتابة؛ و لا يمكننا الحديث عن تطور الشعر دون ربط ذلك بسياقات الحياة و تطورها و الظروف الحضارية أو السياسية أو الاجتماعية، و لعل ما نلاحظه اليوم من وجود لأشكال شعرية مختلفة أو أنماط متناقضة، يدل على التفاوت لدى الشعراء و الجمهور في نظرهم و فهمهم للحياة، و استيعابهم للتطور و التقدم الذي ينعكس بالضرورة على فهمهم للشعر.

دائماً ما يتوقف مفهوم التطور في الشعر العربي على الوزن و القافية؛ فلماذا يتم اختيار الوزن ليكون أوسع حلبة للصراع في الشعر العربي دون غيره؟!

❖ مراحل تطور الشعر العربي :

1- العصر العباسي:

لعل مصطلح الحداثة من بين أكثر المصطلحات تعميةً وغموضاً، في نطاق تداوله في الأدب والنقد العربيين. وقد يكون مردّ ذلك إلى ما يكتنفه مصطلح الحداثة، أصلاً، من تعقيدات تجعله مراوفاً و متقلباً¹، إضافة إلى ارتباطه بمتغيرات مرحلية، تأريخية تكون عاملاً مساعداً على تحوّل المستمر، على الرغم من كونه مصطلحاً تأريخياً يستخدم لتحديد مرحلة معينة صائرة إلى التلاشي، تستوجب، منطقياً، ظهور ما يعارضها من مفاهيم مثل: ما قبل الحداثة،

¹ ينظر: فيصل دراج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، بيروت، ط 1، 1989، ص 19.

الحداثة القديمة، الحداثة الجديدة، ما بعد الحداثة¹؛ بمعنى آخر «إنَّ كلَّ حادثة تاريخية.. ولا وجود لحداثة خارج التأريخ»²

تنطلق الحداثة من مسمى التحول كما يسميه أدونيس في مؤلفه الثابت و المتحول، حيث يقول: «أعرِّفُ الثابت، في إطار الثقافة العربية، بأنه الفكر الذي ينهض على النص و يتخذ من ثباته حجة لثباته هو فهماً و تقويماً، و يفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص، و بوصفه، استناداً إلى ذلك، سلطة معرفية و أعرِّفُ المتحول بأنه إمّا الفكر الذي ينهض، هو أيضاً على النص، لكن بتأويل يجعل النص قابلاً للتكيف مع الواقع و تحدده و إمّا أنه الفكر الذي لا يرى في النص أية مرجعية، و يعتمد أساساً على العقل لا على النقل»³.

هذا ما انطلق منه المحدثون كاشفين عن المآزق الذي يقع فيه الواقع الفكري السائد، رافضين قياس المعرفة النصية بأي معيار من خارجها، على رأسهم أدونيس و أنسي الحاج و يوسف الخال؛ لهذا الفكر الحداثي امتداد عند العرب يبدأ من العصر العباسي. حين «تأثر لتطور الثقافي و الاجتماعي في هذا العصر و كان من أهم مزايا هذا التأثير هو توسع الملكات الذهنية للشعراء مما أدى بالنتيجة إلى نمط جديد من الإبداع الشعري، و قد أخذت ملامح هذا التجديد و الإبداع اتجاهين: يُعنى الأول بالألفاظ و المعاني و الصور و البديع و

¹ ينظر: عبد الله المهنا، الحداثة و بعض العناصر المحدثّة في القصيدة العربية المعاصرة، عالم الفكر، مج 19، ع3، ص8.

² طراد الكبيسي، كتاب المتزلات، منزلة الحداثة، ج1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992، ص 8.

³ أدونيس، الثابت و المتحول - بحث في الإبداع و التباع عند العرب ج1- دار الساقى، بيروت، ط7، 1994، ص12،13.

التشبيهات غيرها، أما الثاني فيُعنى بالأغراض و الموضوعيات الشعرية التي شمل التجديد الكثير من معانيها و ما استجد فيها من أغراض. ¹ «

– التجديد في المعاني القديمة:

انطلقت فكرة الحداثة في الشعر من روح العصر و ضرورة التماشي معها حيث إنه لكل عصر شعره، «و ثمة شكل من أشكال التطور و التجديد طراً على معاني الشعر العربي و سار جنباً إلى جنب مع حركة التوليد و الابتكار للمعاني الجديدة، و هو الإفادة من معاني الشعر القديم التي طرقتها الشعراء القدماء (...) و هي مبادرة أو جبتها مدارك الشعراء و ثقافتهم التي غنيت بها عقولهم و لذلك أصبحوا يطوّرون المعاني و الصور بما يلائم روح العصر العباسي ² . لم تعد حركة الشعر الحقيقية، وسط الركام الكثير الموروث، مرتبطة بالسياسة أو الأخلاق أو العادات العامة الشائعة، بقدر ارتباطها بحركة التطور الحضاري.» لم يعد الشعر بمعنى آخر، للفائدة و المنفعة بقدر ما أصبح عملاً إبداعياً داخلياً يجد فيه الشاعر تعزيتته و خلاصه... صار الشعر يقوم على حضور الأنا و غياب الآخر، أي على الطرافة و الجدة و الغرابة ³ .

السؤال الذي يبقى عالماً الآن في ضوء ما تقدّم؛ هو كيف تعامل الخطاب الإبداعيّ العربيّ مع مفهوم الحداثة، و كيف تمّياً له تكريس هذا المفهوم؟

بالتأكيد كانت المثاقفة و التراسل الفكريّ مع الغرب ابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أو ما عرف بعصر النهضة أو التنوير، هي العامل الأساسي لنشوء مفهوم الحداثة

¹ صلاح مهدي الزبيدي، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2004. ص72.

² صلاح مهدي الزبيدي، المرجع السابق. ص85

³ أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979. ص38،39

بصيغته التبشيرية الأولى، هذا إذا أسقطنا من حساباتنا المحاولات الفردية التي شهدتها عصور الأدب العربي سابقاً، وبالخصوص في مرحلتها أو مراحلها العباسية كما هو الأمر مع أبي نؤاس وأبي تمام والمتنبي وابن الراوندي والمعري وأبي حيان وابن رشد وسواهم ممن أخذوا على عواتقهم تمهيد الأرض وشقها للأجيال اللاحقة.

هذه التجارب السابقة أحدثت شيئاً كثيراً من دون شك، ولكن سنتردد كثيراً قبل أن نُنمّيهم إلى الحدائث بمعناها الفلسفي والفكري الدقيق. فهؤلاء محدثون ومحدثون بالمعنى اللغوي فقط، أما الحدائث التي نعنيها ونصطلح عليها اليوم فهي شيء آخر. وقد علينا وتلاقحنا معه وأثر في حضارتنا وثقافتها وأثر فيها وتبناه بعض معاصرنا واشتغلوا عليه، كل بحسب مقدرته واستجابته ووعيه.

تفطن أهم نقاد العرب إلى تجربة بشار بن برد فقالوا إنه قائد المحدثين، فهو «أول من وصف على الصعيد الفني، التحول في الحساسية الشعرية العربية، سئل مرة بما فقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر و تهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، و يناجيني به طبعي و بيعته فكري. فنظرت إلى مغارس الفطن و معادن الحقيقة، و لطائف التشبيهات فسرتُ إليها بفهم جيد، و غريزة قوية...»¹؛ يؤكد لنا قول بشار بن برد بعض علامات التحول ألا و هي أن الشعر أصبح فناً، وتجاوزاً مستمراً و تطلع إلى آفاق أكثر اتساعاً، « و تبعاً لذلك وجدنا في شعر بشار ما يدل على استلهامه لبعض تلك الأفكار حين أنكر على واصل* و جماعته فكرة الإرادة، فقال:

طُبِعْتُ عَلَى مَا فِيَّ غَيْرَ مُخَيَّرٍ هَوَايَ وَ لَوْ خَيْرْتُ كُنْتُ الْمُهَذَّبَا

¹ أدونيس، المرجع السابق. ص 41

أريد فلا أُعطي و أُعطي و لم أَرِدْ و يقصر علمي أن أنال المغيّبا ¹

و لم يقف الأمر عند بشار فأبو نواس الذي جاء بعده كان مشبعا بالثقافة الجديدة و تنوعها ولذلك فقد استلهم شعر من سبقه و نظر في شعر بشار فوجده قد جاء بما لم تأت به الأوائل، و سار تبعا لتأثره بما حوله أيضا أن يتحرر من قيود القديم التي لم تعد ترفد فنه و فكره، و إن كان بشار قد عبر عن الأفاق الجديدة للشعر العربي من ناحية الشكل بخاصة، فإن «أبا نواس عبر عنه من ناحية الموقف، فأنكر على الشاعر أن يتحدث عن أشياء لم يرها أي لم يشعر بها، إذ كيف يمدح للشاعر أن يتبع طريقة غيره في وصف ما رآه، ليصفه بدوره و هو لم يره؟

تصفُ الطُّلُولَ على السَّماعِ بها أفدو العيانَ كأنت في الفهمِ؟

و إذا وصفت الشيء مُتَّبِعًا لَمْ تَحُلْ مِنْ زَلَلٍ وَمِنْ وَهْمٍ ²

وُصِفَت الحداثة العباسية عند أدونيس انتقالا من القبول إلى التساؤل، ذلك أن «النصوص في هذا العصر، سواء الإبداعية منها أو النقدية كشفت من المواقف السجالية التي نفهم منها تمسك المحدثين باتجاههم، انطلاقا من مبدأ الحرية و خصوصية التجربة الحضارية (و أبو نواس مثال معروف)، في وجه دعاة القديم، الذين رأوا في المنجزات السابقة على اختلاف ميادينها سلطة تفرض نفسها بقوة تقدمها، أي بقوة ما نويتها و استقرارها ³؛ و يقف ابن قتيبة

¹ بشار بن برد، ديوان بشار بن برد ج1، تح: محمد الطاهر ابن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص273.

* واصل بن عطاء فيلسوف الاعتزال و مؤسس فرقة المعتزلة الإسلامية، كان تلميذا للحسن البصري و مدرسة العقل في الإسلام تنسب إليه أيضا.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص43.

³ خالدة سعيد، "الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول الحداثة في اللغة و الأدب ج1، مج4، ع3، 1984، الهيئة

المصرية للكتاب. ص27

نفس الموقف من الشعر المحدث في هذا العصر، فهو يقول في مقدمة كتابه الشعر والشعراء: «و لا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة، لتقدمه و إلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين و أعطيتُ كُلاًّ حظَّهُ، و وفّرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، و يضعه موضع متخيره، و يرذل الشعر الرصين. و لا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، و رأى قائله، و لم يقصر الله الشعر و العلم و البلاغة على زمن دون زمن، و لا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده، و جعل كل قديم منهم حديثاً في عصره، و كل شريف خارجياً في أوله»¹.

كان لأبي العتاهية رأي انفرد به عن شعراء عصره و كأنه يقول إنه على الشاعر أن يختار ما بين أن يكون قديماً حقاً، أو محدثاً حقاً، و لا يجوز له أن يكون مهجناً، فقد عاب مرة شعر ابن منذر بقوله: «شعرك لا يلحق بالفحول، و أنت في طريقهما، و إن كنت تذهب مذهب المحدثين فما صنعت شيئاً»².

هكذا يقترب الشعر من النثر برأيه، و من جهة أخرى تظهر سيطرة الحساسية المدنية و قوة التعبير عند أي نواس و أبي تمام؛ «فهما يشتركان في رفض القديم، و لكن كلا منهما سلك في إبداعه و تجديده، مسلوكاً خاصاً، نظر أبو نواس إلى العالم حوله كما هو، و عاشه كما هو، و رسم له صورة حية بالكلمات، مطابقاً بين الحياة و الشعر، و نظر أبو تمام إلى العالم حوله كما هو، و عاشه كما هو، لكنه تجاوزه وخلق عالماً فنياً. وهكذا اتخذت الحداثة عنده بُعداً الخلق، بينما اتخذت عند أبي نواس بُعداً مجازياً، رمزياً»³.

¹ ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، تحد مصطفى أفندي السقا، مطبعة المعاهد، القاهرة، 1932

² أدونيس، الثابت و المتحول - ج2 التأصيل و الأصول - دار العودة، بيروت، ط1، 1977. ص107.

³ المرجع السابق. ص109

قد اكتفى أبو نواس بتجاوز التقليد من خلال رموزه القديمة كالطلل و الناقة و الصحراء، ساخرا من البداوة، و نمط التعبير عن هذه الحياة، و اعتبر أن الأصل يكمن في حياته ذاتها، و قد بدأ من تجربته الخاصة، فقد كان «مشبعا بالثقافة الجديدة و تنوعها و لذلك فقد استلم شعر من سبقه و نظر في شعر بشار فوجده قد جاء بما لم تأت به الأوائل و صار تبعا لتأثره بما حوله يحاول أيضا أن يتحلل من قيود القديم التي لم توافد فنه و فكره، فنادى بالخمرة موضوعا لاستهلال القصائد بدل من الأطلال:

لَا تَشْعَلُ الْبَالُ بِمَاضِي الزَّمَانِ وَلَا بَاتِي الْعَصْرِ قَبْلَ الْأَوَانِ

وَ انْهَلْ مِنْ الْحَاضِرِ لِدَاتِهِ _____
فَلَيْسَ مِنْ طَبَعِ اللَّيَالِي
الْأَمَانِ

و ظل أبو نواس متأثرا بهذه الفكرة طوال حياته يقدم الصور و المعاني التي يصف بها الخمرة و الجلاس و الكؤوس و ما حول ذلك بوصف جديد على الشعر العربي «¹».

يقول المسدي عن هذا النوع من الحدائث أنها الممارسة التي توحى «بالعدول عن النمط السائد و المعيار المطرد فيتبعه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز و الانزياح إلى أن يستقرّ في التنظير حين يؤسس قواعد الحدائث باعتبارها تجديدا و تغييرا للمطرّد»².

و هذا من خلال الألفاظ و المعاني على حد سواء، و لقد نقل أبو نواس و أبو تمام على سبيل المثال مسألة العلاقة بين اللفظ و المعنى من الصيغة القديمة القائلة بأن المعنى يجب أن يكون على قدر اللفظ أو كما الجاحظ "أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه"، هنا تنشأ لغة شعرية جديدة لا تصف الظاهر بذاته، و إنما تكشف عن معناه أو تأويله في النفس،

¹ صلاح مهدي الزبيدي، دراسات في الشعر العباسي. ص 77، 78.

² عبد السلام المسدي النقد و الحدائث - مع دليل بليوغرافي - دار الطليعة للنشر، بيروت ط1، 1983. ص7.

لم تعد الغاية من الكلام، تبعا لذلك، هي السماع، بل أصبحت الكشف، لم تعد الغاية أن ينقل الكلام حبرا يقينا، أو أن يعلم، بل أصبحت الغاية نقل الكلام احتمالا، فاللغة الشعرية بدءا من تجربتها لا تنقل أشياء أو حوادث بل تنقل إشارات و تخيلات¹.

بهذا المفهوم قدم لنا أبو نواس « شهادة صريحة حول تجربته في التوسع اللغوي و في التجاوز أو العدول و الخروج على الأوضاع الدلالية المتعارف عليها، و على وجه التحديد، في نقل اللفظ من حدوده المعنوية الضيقة إلى عالم المعنى اللامحدود، أو بتعبير آخر (إطلاق سراح المعنى من الصلات الدلالية التي تربطه منطقيا أو عرفيا بنقيضه أو بما يضاده أو يقابله »².

أصبح الشعر مع أبي نواس نظاما أخلاقيا، يشق طريقه نحو المعرفة، مما يعني أنه لم يعد يهدف إلى تغيير الحياة فحسب، بل لتغيير الإنسان، و تكمن حدة أبي نواس في الكشف عن الطاقات المكتوبة في الإنسان، و من هنا لا يرفض أبو نواس التقليد الشعري الماضي وحده، وإنما يرفض التقليد الديني أيضا، فالشعر عنده فعل حياتي شامل يعوض عن أي نقص كان³.

إذا كان أبو نواس قد انطلق من أولية التجربة فان أبا تمام انطلق من أوليه اللغة الشعرية، كان يردد أن يبدأ من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري الذي سبقه، فحين نتحول إلى أبي تمام نجده « قد جمع و أفاد من كل الجهود التي سبقته في التجديد عند بشار و مسلم و أبو الوليد و أبي نواس و أبي العتاهية و غيرهم، فإننا نجده البوتقة التي انصهرت فيها جميع روافد الثقافة التي عاصرها من جهة و جميع مظاهر التجديد التي سبقته إلى الشعر من جهة أخرى، و صار يجمع بين كل هذا الخليط المتزاحم في عقله و ذهنه و قد برزت

¹ ينظر: أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا - دراسات نقدية في لغة الشعر -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،

2006. ص74، 75.

² أحمد محمد المعتوق، المرجع نفسه، ص75

³ ينظر: أدونيس، الثابت و المتحول ج2. ص111.

لديه بوضوح اهتماماته بالفلسفة و المنطق و الكلام»¹؛ هكذا اتخذت الحداثة عنده بعدا آخر «هو ما يمكن أن تسميه بع الخلق لا على مثال فهو لم يهدف كأبي نواس إلى المطابقة بين الحياة و الشعر، بل هدف إلى خلق عالم آخر يتجاوز العالم الواقعي لقد اشتركا في رفض تقليد القديم، لكن كلا منهما سلك في إبداعه مسلكا خاصا»².

كانت الكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الوجود، و شكل خاص من الإيقاع.

«و من هنا لا تعيدنا لغة أبي تمام إلى جنة ضائعة و إنما يغلق لنا بعدا آخر نستشف عبره جنة ثانية، و حين نقرأ شعره لا يتولد فينا الشعور بأننا نتذكر أو نستعيد شيئا فقدناه، بل يتولد فينا الشعور بأننا نؤسس شيئا آخر، إن أبا تمام يخلق في اللغة حيوية مستقلة و شعره يحرك بعدا من ذاته، من اكتفائه بذاته، و لا يحرك بموضوعه أو بأي عنصر خارجي، إن فعل شعره يتوالد من طاقته اللغوية الخاصة إن شعره فعّال بذاته»³.

لم تخترق الحداثة العباسية حدود الأوزان الخليلية و القوافي، بل قامت بوضع قطيعة مع المعاني التي كانت على مر قرون بعيدة عن التجديد، من مقدمة طلالية و بكاء على الديار و ذكر الرحلة و الترحال، فأبي أبو نواس إلا أن يكون أول شاعر متمرد على تقاليد كانت مبجلة من قبل شعراء العصر الجاهلي، و كانت هذه الخطوة سببا رئيسيا في إرصاء فكرة التجديد في الشعر العربي، فتبعتها أفكار أخرى مختلفة عنها لكنها تخدم التطور و مواكبة التغييرات على جميع الأصعدة.

¹ أحمد محمد المعتوق، المرجع السابق، ص79

² أدونيس، الثابت و المتحول، بحث في الإبداع و الإبداع عند العرب، صدمة الحداثة ج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1978. ص20.

³ أدونيس، صدمة الحداثة. ص117.

(2)- العصر الأندلسي:

بعد رصد معالم التجديد في العصر العباسي، ننتقل إلى العصر الأندلسي و الذي طال التجديد فيه الشكر الخارجي للقصيدة بالدرجة الأولى، و ذلك بظهور الموشح و الزجل، الموشحات فن شعري نشأ في أوساط الشعب الأندلسي خلال القرن الثالث الهجري، و نشوء الموشح شأنه شأن نشوء أي فن آخر لا يبدو واضح الملامح فغالبا ما تضيع المعالم و الخطوات الأولى، و تبعا لغموض بداية الموشحات أصبح من المتعذر معرفة أول صانع لها أو تحديد سنة ظهورها فقد قال ابن بسام: « و أول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا و اخترع طريقتها - فيما بلغني - محمد بن محمود القبري الضرير »¹.

أما أسباب نشأة هذا الفن فقد قال أحمد هيكل « فقد كانت استجابة لحاجة فنية أولا و نتيجة لظاهرة اجتماعية ثانيا، أما كونها استجابة فبيانه أن الأندلسيين كانوا قد أولعوا بالموسيقى و الغناء مند أن قدم زرياب* و أشاع فيهم فنه و أصبحت الحاجة ماسة إلى لون من الشعر الجديد(...). و من هنا ظهر هذا الفن الشعر الغنائي الذي تنوعت فيه الأوزان و تعددت القوافي(...). و أما كون نشأة الموشحات قد جاءت نتيجة لظاهرة اجتماعية فبيانه أن العرب امتزجوا بالأسبان و ألفوا شعبا جديدا فيه عروبة و فيه اسبانية، و كان من مظاهر هذا الامتزاج أن عرف الشعب الأندلسي العامية اللاتينية كما عرفوا العامية العربية »².

¹ أبو الحسن علي بن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تر: إحسان عباس، مطبعة دار الثقافة، بيروت، 1985. ص469.

² أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، مطبعة دار المعارف، مصر، ط4، 1968. ص45، 46.

* زرياب: هو أبو الحسن بن نافع، لقب بزرياب لسواد عينيه و فصاحة لسانه و جلاء شمائله و شبه بطائر أسود غرد عندهم و كان مولى المهدي العباسي: ينظر نفع الطيب للمقريص 117

و قد عُرف الشعر بازدواجية واضحة في العصر الأندلسي حينما انقسم بين عصبية للعرب و عصبية ضدهم، هذا «بتصوره لقوى التقدم و التراجع كان أيضا مشدودا إلى التفاؤل حيناً و إلى اليأس و البكاء حيناً آخر (...). فحين سارت القصيدة الأندلسية في طريقة العرب كانت بعثا للجزالة و التدفق في الأسلوب، و حين سارت في طريق المحدثين اكتظت بالصور أو انتحلت بعدا فكريا جديدا، فأثرت الانسياق في بعض التيارات الفلسفية و في كل هذه الأحوال فقدت غير قليل من الغنائية الشفافة الرقيقة، و لابد من توازن يحفظ التوازي، ولذلك اتسع نطاق الموشح لتتسع الناحية الغنائية»¹.

فكان الموشح بهذا المعنى ثورة على طبيعة القصيدة، و أحد صور التجديد في العصر الأندلسي، فهو حركة تجديدية، و هو أيضا رجعة إلى الغنائية من وجهة أخرى، لذلك يعد زخرفا حضاريا ينطوي على معالم تجديدية تجعله يحمل جميع المقومات الجذابة، و كان شكله و مصطلحاته أهم عوامل هذا التجديد، فكل موشح أندلسي يتركب من وحدتين تتكرران عددا من المرات، وحده يبدأ بها الموشح في العادة و تسمى قفلا، و الوحدة الثانية تسمى "غصنا"، و اجتماع القفل و الغصن التالي له يسمى "دورا"، و القفل الختامي يسمى "الخرجة"².

من ثم نرى أن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إثارة الإيقاع الخفيف الذي يُقرب الهوة بين الشعر و النثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيرا، ذلك أننا نقول حقا إن الموشح معرّب، هذا ما يجعله نمطا قريبا من النثر.

¹ إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف و المرابطين)، دار الشروق، عمان، ط1، 1997. ص178.

² ينظر: إحسان عباس، المرجع السابق. ص188.

يؤكد كمال خير بك أن لكل حقبة زمنية شعرها الخاص و أنماطها التعبيرية الخاصة بها أيضا، متوقفا عند الموشح الأندلسي الذي عُدَّ ابتكاره نوعا من النظم في العصر الأندلسي بالذات» يظل حافلا بالدلالة، إذ لا بدّ أن يكون هذا النوع قد تأثر بالأنماط الجديدة في الحياة الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية التي نبعت في إطار طبيعي يختلف عن المهدي الصحراوي للقصيد العربية القديمة، كما تأثرت من جهة ثانية، بالصلة المباشرة التي قيض له أن يحققها بالنتاج الشعري الاسباني الذي كان قائما، و لاسيما ذلك الذي يستخدم كلام الأغاني الشعبية في مادية الشعرية و التعبيرية»¹، و لعل أكثر ما أثر الجدل حول موضوع الموشحات هو تضارب الأقوال حول أصل نشأتها و الذي كان يعد نوعا جديد آنذاك، فقد عدّها البعض ظاهرة مستقلة لا علاقة لها بالشعر العربي لما جاء فيها من مظاهر تجديدية على مستوى الشكل والمضمون، لكن الحقيقة أن مؤلفي «الموشحات هم أولا و أخيرا شعراء العرب، و هذه حقيقة لم ينكرها حتى المستشرقون المنادون بأن في الموشحات عناصر اسبانية محلية»². و كان هذا أول الاحتكاكات بين العرب و الغرب في مجال الشعر و الذي يعرف بالتثاقف، و رغم أم الشعر العربي عرف و على مر العصور أشكالا للقصيد العربية، و على رأسها الموشحات الذي كان أساسها يقوم على تنوع القافية، حتى «أصبح الموشح يمثل ثورة شعرية على القصيدة العربية القديمة، و خرجا عن الذوق الفني العام، و كلنا يعرف صورة الموشح الفنية، و مالها من أشكال جديدة، و من أوزان شعرية مستحدثة إلى جانب وجود عدد من الموشحات التي لا تخضع لوزن شعري بعينه»³، بذلك تكون الموشحات قد

¹ ينظر: كمال خير بك، حركة الحدائثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ط2، 1986. ص29.

² محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، د.ط، 1980. ص18.

³ عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980. ص80.

مهّدت إلى خلق فن جديد هو الشعر الحر، و الشعر المنثور في العصر الحديث، كما مهّدت إلى تعداد القوافي، و وحدة الشطر المختلف في الطول في القصيدة الحرة التي تقوم على وحدة التفعيلة الخليلية.

و قد مرّ فن الموشحات بتطورات عديدة بعد فترة نشأتها. و قبل أن تتخذ شكلا نهائيا، كما يصرح ابن بسام: « و قد كانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها و وضعوا حقيقتها غير مرقومة البرود ولا منظومة العقود، فأقام عبادة منآدها، و قوم ميلها و سنادها، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه و لا أخذت إلا عنه و اشتهر بها اشتهارا غلب على ذاته و غلب بكثير من حسناته »¹.

و أول طور للموشح كان على شكل منظومة من صنع زرياب يصنعها لألحانه المتميزة، « كانت من حملة المتبكرات الجديدة التي ابتدعها حيث كانت على أشطار لأشعار المهملة، و عدم التقيد بوزن ما، و قافية واحدة، بل تنوع القوافي و تشتمل على عدد من الألفاظ الجارية على الألسن مما ينسجم مع أذواق العامة »². فنشأ عنها بعد ذلك ما يسمى بالزجل، أما الطور الثاني الذي مرت به الموشحات فكان يوم أحدث محمد القبري الغرير ((المركز)) كما جاء في الذخيرة، « يأخذ اللفظ العامي و العجمي و يسميه المركز »³، ففكرة المركز لم تكن معروفة سابقا ذلك أن الشاعر لم يشأ أن تكون الموشحة كلها باللغة العامية، بل عدل عنها تجنباً لشدة المحافظين، و قد اكتفى بان تكون الخرجة فقط بالعلمية أو العجمية، و المركز يقصد به الخرجة في الموشحة الأندلسية⁴.

¹ ابن بسام، الذخيرة. ص469.

² ينظر: عدنان صالح مصطفى، الجديد في فن التوشيح، دار الثقافة، قطر، 1968. ص104.

³ ابن بسام، الذخيرة. ص469.

⁴ ينظر: عدنان صالح مصطفى، المرجع السابق. ص106.

في حين كان الوشاح في المرحلة التالية قد انتقل بالموشح نقلة جديدة حيث كانت الموشحة حتى ذلك الحين دون تضمين فيها و لا أغصان ثم جاء يوسف بن هارون الرمادي و قد أضاف شيئاً جديداً إلى الموشح ذلك أنه ضمن في المراكز و كانت من قبل بدون تضمين كما جاء في قول ابن بسام: «ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادي فكان أول من أكثر فيها من التضمين في المراكز يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة، فاستمر على ذلك شعراء عصرنا»¹. على يد عبادة عبد الله الأنصاري اكتملت صورة الموشحة و توفرت لها جميع عناصرها الفنية، و بذلك صار الموشح فناً قائماً بذاته و اكتمل شكله و صارت له أصول و قواعد يعرف به، ثم انتقل الموشح في الحقب المتأخرة إلى بلاد المشرق و أصبح له أسسه و مبادئه العلمية الموسومة.

فالموشحات الأندلسية خطوة جريئة و حسنة في سبيل التجديد و تحطيم قيود المحافظة التي سئم منها الشعراء، فلذلك أخذ الموشح يتطور شيئاً فشيئاً على يد المشاركة، و جاء التجديد فيه من خلال البناء و الشكل و حتى المضمون، حيث اكتشفنا مصطلحات جديدة في عالم الشعر، إضافة إلى التنوع في القوافي و البحور، مع إضافة لمسة من اللهجة العامية و العجمية و اللغة غير المعربة، هذا ما منع فن التوشيح حياة جديدة متطورة و مختلفة عن الأشعار السابقة، فالحياة في تجدد و تطور مستمر لذلك يجب على الشعر أن يواكب التجديد و التطور، و هذا ما حصل في الموشحات.

تأرجح الشعر الأندلسي في عهد الإمارة بين التقليد و التجديد و من أبرز مظاهر «التجديد في تلك الفترة، شعر الأراجيز* التاريخية التي سجلت أحداث المجتمع الأندلسي في ذلك العصر، و منها أرجوزة يحيى بن الحكم البكري التي تروي تاريخ الأندلس و في عهد الخلافة

¹ ابن بسام، المرجع السابق. ص 469.

* مفردها أرجوزة، الأراجيز شعر منظوم على قافية بحر الرجز.

الأموية بالأندلس، ظهر المجددون في الشعر و النشر، و ذلك بفضل التزعة الأندلسية التي طغت على المجتمع في عهد عبد الرحمن الناصر «¹ .

و قد تفتن الأندلسيون في استعمال الألفاظ و جمال الأسلوب، فذهبوا لاختراع ألفاظ جديدة معرّبة تتناسب مع حياتهم الغنائية، و كانوا سباقين في اختيار الحروف و الكلمات التي تؤدي إلى الانسجام الموسيقي، كما وظّفوا الألفاظ العامية في قصائدهم و ابتكروا الأوزان الموسيقية فانتشر الغناء في ربوع الأندلس.

إذا كانت الموشحات قد ظهرت في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، فإنه لم يصلنا منها إلا ما يعود إلى القرن الرابع الهجري (العشر الميلادي)، و من أهم مظاهر التجديد التي أتى بها فن الموشحات هو بناء الموشح، الذي يتكون « من عدة أقسام و هي وحدات فنية مُحكمة ينهجها الوشاح لتأدية إيقاعات نغمية منسجمة (...) و من أبسط النماذج التي أكثر منها الوشاحون الأندلسيون هو موشح تام يتألف من ستة أفعال و خمسة أبيات و ينقسم كالتالي:

أ- المطلع:

يتكون الموشح من عدة أقسام مختلفة، منها المطلع، و هو المجموعة الأولى من أقسام الموشح في حين أن مطلع القصيدة هو البيت الأول منها «² . و يتنوع المطلع حيث يمكن أن يتكون من شطرين على الأقل أو أربعة على الأكثر.

¹ محمد عباسة، الموشحات الأندلسية و أثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر و التوزيع، مستغانم، ط1،

2012. ص31.

² محمد عباسة، المرجع نفسه. ص63، 64.

ب- البيت:

يختلف البيت في الموشحة عن البيت في القصيدة، ففي القصيدة يتألف البيت من شطرين يصطلح عليهما بالصدر و العجز» أما في الموشحة فالبيت يتكون من عدة أجزاء؛ يكون البيت بعد المطلع إذا كان الموشح تاما و يتصدر الموشح إذا كان هذا الأخير أقرع. و تكون قوافيه مختلفة عن قوافي الأفعال»¹.

يتألف البيت من ثلاثة أجزاء على الأقل و خمسة أجزاء على الأكثر.

ج- القفل:

« هو مجموعة أجزاء التي تتكرر في الموشحة، و يتفق القفل مع المطلع في الوزن و العدد و القافية و تتكون الموشحة من ستة أفعال بما فيها المطلع في التام و خمسة أفعال في الأقرع، و هذا ليس شرطاً في الموشحات الأندلسية بل منها مل يتجاوز الستة أفعال»².

د- الجزء:

و هو الجزء الواحد من المطلع أو البيت أو القفل أو الخرجة(...) و قد يكون الجزءان على قافية واحدة، و أكثر أعدادها أربعة أجزاء (...) و قد تكون أجزاء الأبيات مركبة من فقرتين فأكثر في موشحات أخرى.

تسمى أجزاء الأفعال عند بعض الباحثين المحدثين أغصانا و يسمون الجزء الواحد من البيت سمطاً، و قد وردت لفظة غصن في ((الذخيرة)) كما وردت لفظة سمط و غصن في

¹ محمد عباسة، المرجع السابق. ص66.

² محمد عباسة، المرجع نفسه. ص68

((المقدمة)) أيضا¹، كما وردت لفظة سمط و غصن في المقدمة أيضا، و في هذا الشأن يقول ابن خلدون: «استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح. ينظمونه أسماطا أسماطا، و أغصانا أغصانا، يكثرون منها و من أعاريضها المختلفة و يسمون المتعدد منها بيتا واحدا، و يلتزمون عدد قوافي تلك الأغصان و أوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة»².

و إذا اعتبرنا أن أجزاء الموشح قد تكون مركبة من فقرتين فأكثر و هي بهذه الحالة تكون متعددة، فهذا يجعلنا نرجح أن يكون المقصود بالأغصان عند ابن خلدون الأجزاء المركبة، فالغصن هو الجزء الواحد المركب و ليس بيتا كما ذهب إحسان عباس*. فالأغصان إذن هي الأجزاء المركبة التي تتألف منها الموشحة و الأسماط هي الأجزاء المفردة.

هـ- الخرجة:

الخرجة هي القفل الأخير من الموشحة، و هي ركن أساسي لا يمكن « الاستغناء عنه بعكس المطلع الذي قد تبدئ به الموشحة و قد تخلو منه. و قد تختلف الخرجة عن بقية الأقفال من حيث اللغة لأنها القفل الوحيد من الموشحة الذي يجوز فيه اللحن»³، يجوز أن تكون الخرجة في الموشحة عجمية اللغة، و لا يشترط أن تكون ألفاظ الخرجة كلها عجمية بل أيضا مزيجا من ألفاظ عربية أو عجمية أو عامية.

و لتوضيح أقسام الموشح و أجزائه، و تبيان الجديد الذي أتتنا به فن الموشحات الأندلسية من ناحية البناء، نقدم نموذجا نستدل به، قال الوزير أبو بكر بن زهر الحفيظ الأندلسي:

¹ ينظر: مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح، ط2، بيروت، 1974. ص27،28.

² عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، طبعة كاترمير، باريس، 1857. ص390.

*عد إلى كتاب إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي. ص235.

³ محمد عباسة، المرجع السابق. ص71.

حي الوجوه الملاحا [و حي نُجَلَّ العيون] مطلع
شطر شطر

بيت { (جزء) هل في الهوى من جناح
(جزء) أو في نديم و راح
(جزء) رام النَّصِيحُ صلاحِ

و كيف أرجو صلاحا بين الهوى و المجون

شطر شطر

بيت { (جزء) أبكى العيون البواكي
(جزء) تذكّار أخت السماك
(جزء) حتى حَمَّام الأراك

بكى شجوني وناحا [على فروع الغصون] قفل

بيت { (جزء) ألقى إليها زمامه
(جزء) صبُّ يداري عرامه
(جزء) و لا يطيق اكتتاه

غدا بشوق و راحاً [ما بين شتّى الظنون] قفل

بيت { (جزء) يا غائبا لا يغيبُ
(جزء) أنت البعيدُ القريبُ
(جزء) كم تشتكك القلوبُ

أتختهنَّ جراحاً [فاتركُ سهام الجفون] قفل

بيت

{ (جزء) يا راحلاً لم يُودَّعْ
(جزء) رحلت بالأنس أجمع
(جزء) و الفجر يُعطي و يَمْنَعْ

مَرَّتْ عَيْنَاكَ الْمَلَا حَا [سَحْرًا فَمَا وَدَّ عَوْنِي] الْخُرْجَةُ ¹

من القضايا المهمة التي تستوقف الباحث في التراث الأندلسي من الناحية الأدبية الشعرية، قضية ظلّت محل جدل بين النقاد، و المتمثلة في حقيقة المتوج الأدبي في الأندلس، بين أحقية و جود لمسة مشرقية في أغراضه و معانيه و صورته و أخيلته و بين اعتبار ذلك للمرجعية و الأصل الأندلسي المحض، فأهم ما يستوقفنا في هذا المجال أن الحضارة الأندلسية كان لها الفضل الكبير في تطور الحضارة العربية في نواحيها المختلفة من فكر و فن و أدب و حضارة.

لا يخفى علينا و نحن نتحدث عن الأندلس أثر الفاتحين الأولين الذين دخلوا الأندلس حاملين معهم كل مقومات الشخصية الإسلامية عرباً كانوا أم بربراً، حيث اكتملت الشخصية الأندلسية الأدبية التي بدأت بالمماثلة ووصلت إلى تحقيق التفوق و المباهاة و أنشأت بذلك مدرسة فنية نظمت و أطرت العمل الأدبي و الفني في الأندلس.

3-العصر الحديث:

¹ ابن سعيد على، المغرب في حلى المغرب، تح: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1964. ص278، 279.

* اسم الكلمة مشتق من طرب و دور هو نوع موسيقي أندلسي كانت تعزف فيه الموسيقى عبر التنقل بين القصور (يدورون من قصر لآخر)، و يقال أن التروبادور شاعر موسيقي عاش في القرون الوسطى.

أثر التغيير الذي حدث في الشعر الأندلسي على الصعيد الغربي من خلال شعر التروبادور* الأوروبي، وعلى الصعيد العربي من خلال الشعر المهجري، خصوصاً في الحقبة الأندلسية، حيث أصبح بمقدور « الدراسات المقارنة أن تثبت أن التشابه في القوالب التعبيرية بين القصائد المهجرية المتحررة و بين الموشحات العربية القديمة ليس كبيراً و حسب، بل يوشك أن يكون تقليداً و محاكاة »¹.

نرح العديد من الشباب اللبناني و السوري إلى أمريكا منذ أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين، و ذلك لأسباب مختلفة، و انقسم هؤلاء الشبان إلى فئتين: القسم الأول سكن في الولايات المتحدة الأمريكية و أطلق عليهم فئة المهجر الشمالي، و القسم الثاني سكن أمريكا اللاتينية و أطلق عليهم فئة المهجر الجنوبي، و كانت الفئة الأولى أبعد و أعمق أثراً من الفئة الثانية، رغم أنهم كانوا أقل إنتاجاً منهم، لكن ما يحسب لهم أنهم قاموا بثورة على شكل القصيدة القديمة و مضمونها، كما أدخلوا الموضوعات التحريرية و المواقف الفلسفية في الشعر، كما يعود لهم الفضل في ولوج الرومانسية إلى الأدب العربي²، قد ترك هؤلاء الشعراء بصماتهم على كثير من القضايا التي عاجلها على المستوى التنظيري أو التطبيقي، و يجب التنويه أن تيار الثقافة في المهجر تعددت روافده، فأسهمت في رفته الآداب الغربية و أهمها الأمريكية و الأوروبية، حيث تأثروا في مجال الرومانسية، بنظيرتها الأوروبية.

تعدّ مرحلة شعر المهجر بمثابة الشرارة التي توجهت لتنير القفول، و تشدهم نحو الجديد بمفهومه الشامل، و التي فتحت العيون على مسائل جديدة، حيث بدأت عملية البحث الجاد

¹ عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل - دار الآداب، بيروت، ط1، 1985. ص195.

² ينظر: سامر فاضل، عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، الرضوان للنشر و التوزيع عمان، ط1، 2012. ص80، 81.

عن رؤية أشمل و فائدة أعم، تمخضت عنها عملية التجديد الفعلي لا حقا. « و لا يمكن إغفال دور المحاولات الأولى التي احتلت دورا بارزا في حياة الأدب و الشعر، خاصة محاولات جيران و دعوته إلى التجديد في المضامين و في الكتابة الجديدة ، و تطوير الأجناس الأدبية و تخليصها من القيود التي تحد من قدرة الإبداع، إلى جانب الصور و الأساليب الجديدة التي قدمها و دعا إليها في كتاباته المتنوعة »¹.

تطرقنا للشعر المنثور، أو النثر الشعري من خلال الأدب المهجري ، الذي يعدّ الريحاني أحد رواد هذا الأسلوب الجديد من الكتابة، حيث أن كثيرا من النقاد يرون أنه أول من كتب الشعر المنثور في العربية عن قصد، فالمحاولات التي سبقته جاءت دون سابق إصرار، و قد جاءت محاولاته عندما تعمّد كتابة الشعر المنثور و عرفه تعريفا خاصا بتحديد مصطلحه؛ يقول الريحاني في تعريفه للشعر المنثور: « يدعى هذا النوع من الشعر الجديد (verselibre) بالفرنسية و بالانجليزية (free verse) أي الشعر الحر أو بالحري الطليق، و هو آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، و بالأخص عند الأمريكيين و الانجليز (وولت ويطمان و شكسبير) أطلقا الشعر الانجليزي من قيود القافية. و وولت ويطمان* (walt witman) الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية و الأبحر العرفية على أن لهذا الشعر المطلق وزنا جديدا مخصوصا و قد تجى القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة.»²

¹ أحلام حلوم، النقد المعاصر و حركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2000. ص19.

² أمين الريحاني، الريحانيات (ج2)، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، دط، 2012. ص181.

* ويطمان (1819-1852) شاعر أمريكي، يعتبر أول شاعر عبر عن الديمقراطية الأمريكية، تميز شعره بالترعة الصوفية و هو من أبحر المحددين في الشعر، و أكثرهم أصالة في أسلوبه. الموسوعة العربية المسيرة. ص1971.

دعا الكثير من أعلام المهجر إلى الثورة على القافية ووجوب تحطيمها للتخلص من أغلالها من بينهم ميخائيل نعيمة، و قد جاءت دعوته هذه في كتابه الغربال حيث قال: « فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية ليست سوى قيد من حديد، نربط به قرائح شعرائنا، و قد حان تحطيمه من زمان»¹.

فمن التغيرات الهامة التي أضافها شعراء المهجر إلى الشعر العربي، الاهتمام الكبير بالموسيقى الشعرية الداخلية كوسيلة أساسية للأداء الفني البارع و التي تعمل على نقل التجربة من الذات المبدعة إلى الذات المتلقية بدقة و أمانة، عندما تستكمل مع العناصر الأخرى لتؤلف الإبداع المتميز، و لم يجعلوها هدفا مقصودا لذاته، منفصلا عن بقية الأهداف و العناصر، و يؤكد ذلك ميخائيل نعيمة في قوله: «لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة و العبادة... و كما أن الله لا يجفل بالمعابد و زخرفتها، بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب هكذا النفس لا تحفل بالأوزان و القوافي بل بدقة ترجمة عواطفها و أفكارها... و رب عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية»².

و لعل التأثير الأكبر كان لجبران خليل جبران بما قدمه من مقطوعات من الشعر الذي دعا إليه. «ترافقه دعوة صريحة إلى التجديد، و التجديد المهجري انتقل من المضمون الشعري الجديد إلى بناء القصيدة، باعتماد الشاعر على محور متنوعة مجزوءة، و قصيرة و موشحات، إضافة إلى تنويع جديد في الأوزان و اكتبه الدعوة الصريحة إلى الشعر المنثور بصوت جبران»³.

¹ ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت، ط15، 1991. ص85.

² ميخائيل نعيمة، المرجع نفسه. ص85.

³ أحلام حلوم، النقد المعاصر و حركة الشعر الحر. ص60.

و لعل أحد أهم أسباب الحداثة في الشعر المهجري هي الرغبة في مواكبة التقدم في الروح العام و التعبير عنها تعبيرا فنيا صادقا، يرى عبد العزيز المقالح أن سبب ابتداع أشكال جديدة في المهجر لا يعود للمستوى الحضاري الذي ساد في عصر النهضة و ما تلاه، إنما إلى عامل أهم و هو الحرية، فيقول: « حيث يتوافر الحد الأدنى من شروط الإبداع و المتمثل في الحرية يكون الجديد و يكون الابتكار، و الغريب أنه في الأندلس و ليس في الشام أو العراق أو مكة ولدت الموشحات و تكونت بدايات التجديد في التجربة الشعرية العربية قديما، فقد ساعدت الحرية حينئذ على فتح مجالات جديدة لإعادة النظر في تطوير القصيدة و بنائها، إيقاعيا و معماريا، وفقا لما تزخر به الحياة الجديدة في الأندلس من فنون معمار و موسيقى و من هناك من المهجر الأمريكي، حيث توافر أهم شرط للإبداع بدأت أولى ظواهر التجديد الشكلي في القصيدة العربية الحديثة »¹.

كانت معظم أعمال شعراء المهجر « تدعو و بقوة إلى إحداث تغيير فعلي في الشكل و اللغة و المواقف و طرائق تناول في الشعر العربي، و قد ساعدت كثيرا في زرع بذور التغيير التي يلمسها الناقد في شعر شعراء المهجر الشمالي »².

يرفض المقالح التسليم بالرأي السائد الذي يقول إن التجديد الشعري في المهاجر الأمريكية قد حدث لأن الشاعر العربي انتقل إلى قلب الحضارة، و أنه تأثر بأساليب الشعر في تلك الديار، و يقول: « إذا لم يكن هذا الرأي زعما باطلا فانه لا يصدق في تلك الديار على معظم شعراء المهجر، فهو قد يصدق على جبران و ربما على شاعر أو شاعرين من الذين شاركوه مناخ المهجر الشمالي، أما الغالبية من شعراء المهجر الجنوبي بخاصة، حين التخلف يزيد عما هو عليه في مصر و الشام، فإن العامل الأهم في ابتداعهم الشعري يعود إلى عامل

¹ عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية. ص 191.

² سامر فاضل، عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي. ص 86.

الحرية، و إلى الشعور بالانفلات من أسر الزمن المحكوم بقواعد يحميها الإرهاب و ينظمها الاضطهاد»¹.

إن التجديد في الحركة الرومانسية - و منها شعر المهجر - قد تمثل في جوانب عديدة، كما قد تأثر شعراء المهجر تأثيراً كبيراً بالموشحات، و نظامها، و موسيقاها» فمالوا إلى التجديد في الوزن مقلدين في ذلك الوشاحين، أو مجددين في أوزان لم ترد في الموشحات، و قد نظم شعراء المهجر على نظام الموشحات، مثل قول ميخائيل نعيمة في قصيدته لو تدرك الأشواك، و قد راوح الشاعر فيها بين أشكال موسيقية فيما يسمى بالأفعال، يقول فيها:

يا ساقِي الجِلاسِ باللهِ لا تحفل بكاسيَ بين هذي الكؤوسِ
أترعُ لغيري الكاسِ، أمّا أنا فاحسب كآتي لست بين الجلوسِ
و اعبر، و دعني فارغِ الكاسِ

لا، لا تقل ما طابت الخمرُ لي أو أني ما بينكم كالغريبِ
بل أن لي يا صاحبي خمرةً ما مثلها يُطفي بروحي اللهبِ»²

تجسدت ثورة شعراء المهجر على القيود الشكلية « بانفلاتهم المطلق من قيود الوزن و القافية، فإذا بنوع جديد من الشعر يظهر في الأدب العربي، يحمل اسم الشعر المنثور أو النثر الشعري (...) و يظهر أن شعراء المهجر الذين ألفوا على طريقة الشعر المنثور و النثر الشعري كانوا على سمت الإيمان بأن هذا اللون من الكلام هو شعر بعينه»³.

¹ عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية. ص192.

² ميخائيل نعيمة، ديوان همس الجفون، دار نوفل، بيروت، ط2004، ص62.

³ غازي براكس، "العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث"، مجلة الشعر، العدد 16، السنة 04. ص123.

ظلت الشعرية تحتفظ بشرطي الوزن و القافية رغم تجديد في كثير من المعاني، كما رأينا أن بعض العرب المحدثين قد منحوا الأشكال الجديدة الناتجة عن قرع النهضة العربية باب الحداثة، صفة النثرية كأنما فاض الشعر عن ضفتيه فتناثر و أصبح نثراً، و أضيف إلى مصطلحي الشعر و النثر، اسم ثالث سيزيد المسألة تعقيداً، إذ سُنعت الشعر فيما بعد بالشعر المرسل، قبل أن تتوسع المصطلحات لتشمل الشعر قصيدة النثر لاحقاً.

أ- الشعر المنثور و نثر الشعري:

يعرّف أمين الريحاني الشعر المنثور بأنه « آخر ما توصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج و بالأخص عند الأمريكيين و الانجليز (...)»، ينطوي هذا التعريف على كثير من الحقائق تضيء كثيراً من جوانب المسألة الاصطلاحية التي نحن بصدددها. فالشعر المنثور تسرب إلى الرقعة الشعرية العربية من نافذة أمريكية مع جبران و الريحاني¹.

يبقى الإشكال الأكبر في رصد الفروقات بين الشعر المنثور و النثر الشعري. « إنَّ الباحث ليجد صعوبة في تعليل هذا الخلط المذهل الذي يمزج بين الشكلين آنأً، و يفصل بينهما آنأً. في الشعر المنثور يأتي الشعر موصوفاً و ما النثر سوى صفة، في النثر الشعري يحدث العكس² ».

يُميّز أنيس المقدسي بين النثر الشعري و الشعر المنثور، فالأول أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة العاطفة و بعد الخيال، و إيقاع التركيب و توافر على الإيجاز (...) على أن الشعر المنثور غير هذا النثر الخيالي و إنما هو محاولة جديدة قام بها

¹ محمد الصالح، شيخوخة الخليل - بحثاً عن شكل لقصيدة النثر العربية -، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،

ط1، 2003. ص16.

² المرجع نفسه. ص17.

البعض محاكاة للشعر الإفرنجي¹ ، كما جاء في معجم مصطلحات الأدب لصاحبه مجدي وهبة أن « الشعر المنثور prose poems نمط من الكلام بين الشعر و النثر، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية و جملة المنسقة تنسيقاً شعرياً أخاذاً، كما يختلف عن الشعر بتحليله من الوزن والقافية، و الشعر المنثور أصل قديم في مقامات بديع الزمان الهمداني و الحريري و توقيعات الخلفاء العباسيين »².

أما النثر الشعري poetic prose هو « ذلك النثر الذي يتميز ببراعة السبك و يستخدم المحسنات اللفظية و المجازات و الأوزان الإيقاعية الشائعة في الشعر عادة، و في النثر العربي نجد مثل هذه الشاعرية في مقامات الهمداني (293هـ) و منها في مقامته الفريدة قوله في زهير: (فما تقول في زهير؟ فقال: يذيب الشعر و السحر يذيه. و يدعو القول و السحر يجييه). و قد لعب السجع دوراً هاماً في إضفاء الشاعرية على النثر الفني العربي »³.

لم يكن الشعر المنثور مجرد تطور طبيعي و مواصلة لحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، بل هو أصل للشعراء الغربيين لوسيلة أخرى و هي النثر كما حدث مع بودلير و رامبو و ملارميه، حيث أصبح تطوراً منطقياً من النثر الشعري⁴، الذي هو أساساً كتابة نثرية تستخدم الأسلوب الشعري مع صور شعرية و شيء من العاطفة، يختلف عنه الشعر المنثور في كونه أكثر انتقاء في موضوعه الذي هو أكثر شاعرية من موضوع النثر الشعري، لكن

¹ أنيس مقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، مكتبة الجامعة الأردنية، عمان، ط2، 1960. ص419.

² مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984. ص215.

³ مجدي وهبة، كامل المهندس، المرجع نفسه. ص402.

⁴ ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق. ص695.

تسميتهما في العالم العربي، مصطلح يستخدم في تسمية أجناس أدبية متعددة، لذلك يظلان جنسين أدبيين لهما خصوصيتهما المستقلة، التي خلقها ذلك التداخل بين الأجناس الأدبية.

لقد التصق مصطلح الشعر المنثور بحركة التحديث الشعري التي أعلنها كل من أمين الريحاني و أحمد زكي أبو شادي، و جبران خليل جبران، و ابراهيم شادي و غيرهم من الشعراء، و قد عرف محمد حسن عواد الشعر المنثور بقوله: «الشعر المنثور شعر أصيل قائم في الآداب كلها و معروف. معترف به في العربية لا يحتاج الأمر فيه الى جدال لأن الشعر في حقيقة أمره موجه أو سيال باطني يبعث فكرة كبيرة، أو فطرة مستهوية تتصل بعالم من عوالم الدنيا أو من عوالم النفس الإنسانية فهو حياة من حيوات النفس و ليس صياغا أو هندسة أو لعبا بالألفاظ هذه الفلسفة نستطيع أن ندرك منها أن الشعر الحديث تاريخ هائل منذ القدم. و هو ليس جديدا علينا كما يذهب بعض الكتاب إلى تسمية بالموضة الجديدة»¹، و قد قام الشعر المنثور على أساس نثري « باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازي و الترادف و التقابل و التنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب تكرار السطور و الكلمات و الأفكار في مجموعات متنوعة، و ذلك تقليدا للشعر الحر الذي يكتبه الإفرنج»².

¹ محمد حسن عواد، مجلة الأديب، الجزء 1، المجلد 35، السنة 12 يناير 1959، بيروت، ص 59.

² س.موريه، الشعر العربي الحديث 1200-1970، تطور أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمه و علق عليه شفيق السيدو سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986. ص 430.

*أمين الريحاني (1876، 1940) أول اسم عربي تألق في أمريكا الشمالية، من دعاة الوحدة العربية، خدم قضية الشعر العربي بدأ نشاطه الأدبي مبكرا من أمريكا الشمالية، كما ساعد في اطلاق النزعة الرومانسية في الأدب العربية، و هو أول من كتب الشعر نثرا في العربية، لهذا أطلق عليه لقب (أبي الشعر المنثور) في العربية، سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة. ص 123.

الحديث عن أعلام الشعر المنثور يقودنا إلى الحديث عن أول شاعر اهتم بهذا الشعر تنظيراً و ممارسة و هو أمين الريحاني، إضافة إلى أعلام الحركات التجديدية التي رعت هذا الشعر و دعت إليه كجماعة أبولو في شخص رائدها أحمد زكي أبو شادي، و عن رواد الشعر المنثور، كأثير الشعراء أحمد شوقي، و جبران خليل جبران الذي عُرف بنثره الشعري و شعره المنثور.

1- أمين الريحاني*:

تجتمع و تتفق الآراء على أن أمين الريحاني هو أول من كتب الشعر المنثور، و قصيدته في مجلة الهلال 1905 هي من أوليات ما نشر في هذا الفن. أما هدف الشعر المنثور فقد صوره الريحاني في عام 1910¹.

يرى أدونيس أن الريحاني « بشرّ بالتخلص من الأشكال التعبيرية الجامدة في تراثنا الأدبي، و البحث عن أشكال تساير نمو الفكر و تلائمه، و أعطى مثلاً في نتاجه: أحلّ محل الصيغ القديمة و القوافي و الأوزان في الشعر العربي الذي كان يسمى معظمه "نثراً منظوماً" و صيغاً و طرائق إيقاعية جديدة سماها الشعر المنثور»².

ذكر الريحاني في مقدمة ديوانه هتاف الأودية، أنه كان يحاول في الواقع كتابة شعر حر على طريقة الشاعر ويليام شكسبير *william schakespeare* و الشاعر الأمريكي وولت و يتمان *walt withman*، و يعرف الشعر المنثور على أنه نوع من الشعر الجديد يدعى « بالفرنسية *vers libres* و بالإنجليزية *free vers* أي الشعر الحر الطليق و هو

¹ ينظر: حورية الخليلي، الشعر المنثور و التحديث الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص65.

² أدونيس، النظام و الكلام، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص225.

آخر ما اتصل اليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج و بالأخص عند الانجليز و الأمريكيين. فشكسبير أطلق الشعر الانجليزي من قيود القافية»¹.

علقت حورية الخليلشي على تعريف الريحاني للشعر المنثور قائلة: «نلاحظ أن الجملة الأولى في تعريف الريحاني للشعر المنثور تحدد مصير الخطاب، فهو يصر أولاً على تسمية ما يكتب و هو الشعر المنثور و جعل هذا المصطلح في العربية مقابلاً لمصطلح الشعر الجديد بالفرنسية libres vers و بالانجليزية free vers أي الشعر الحر الطليق. فاستعمال الريحاني فيه فضل سبق في إدخاله إلى الشعر العربي و بذلك يعلن عن ملكيته و سلطته الشعرية من خلال الإعلان عن ولادته (...). و لعل الريحاني كان يهدف من وراء ذلك إلى تحديث الشعر العربي ليرقى إلى مستوى شعر الأمم الراقية المعاصرة له متخذاً من شعرها النموذج الشعري الذي يجب أن يجذو حذوه الشعراء العرب»²، جعل الريحاني للشعر المنثور وزناً جديداً مخصوصاً.

2- أحمد زكي أبو شادي*

يقول أبو شادي إن « الشعر المنثور ضرب من ضروب الشعر معترف به لدى جميع الأمم الراقية، و لا يمكننا أن نجدده، و هو ليس مجرداً من الموسيقى و يترقب النقاد ممن يؤلف الشعر المنثور أن تكون شاعريته على درجة عظيمة من القوة بحيث تعوضنا على بعض

¹ حورية الخليلشي، الشعر المنثور و التحديث الشعري. ص 66.

² المرجع نفسه. ص 67

*أحمد زكي أبو شادي (1892، 1955) تلميذ حافظ ابراهيم و أحمد شوقي و نهل من مدرستهما، تأثر بمطران في دعوته للتجديد في الأدب الشعري، و اطلع على الأدب الانجليزي، هاجر الى أمريكا سنة 1946 و بقي هناك الى وفاته سنة 1955: ينظر: مسعد بن عبد العطوي، الشعر العربي الحديث (مقرر جامعي) شبكة الألوكة

التخلي عن الموسيقى في بيانه»¹، الشعر المنثور عند أبي شادي هو جنس مستقل له خصوصياته الفنية المميزة و لا يؤلف فيه إلا من كانت شاعرته قوية تعوضه عن موسيقية النظم. تحلل حورية الخليلي مفهوم الشعر المنثور عند أبي شادي في عدة نقاط:

«1 الشعر المنثور، ضرب (جنس) مستقل من الشعر العصري له خصوصياته المستقلة عن الشعر الموزون المرسل و الشعر الموزون الحر.

2) أنه شعر غير مجرد من الموسيقى رغم استقلاله من الوزن أي اعتماده على موسيقى الإيقاع التي تنبثق من قوة الشاعرية و التعبير.

3) أن الشعر المنثور شعر عالمي و معترف به عند الأمم الراقية»²

فالتجديد عند أبي شادي يتلخص في أمور عديدة أهمها، أن الدعاية للشعر الحر في نماذجه الأولى التي عرفته اللغة العربية ساعدت في تحرر الروايات الشعرية و تأليفها، كما عمل على تشجيع الشعر المرسل فكانت بداياته مع عبد الرحمان شكري، كما كان انطلاقة كبيرة من أجل الابتكار و الحرية و الخيال الفني، و شكل خطوة بارزة في خدمة الشعر القصصي و الشعر الرمزي بدل الشعر العاطفي الغنائي و النظم الصناعي³. يظهر جليا انتصار و ميول أبي شادي للمعنى على حساب اللفظ، و اعتباره لمسألة الوزن و القافية أمرا ثانويا، فهو لا يعتقد أن التخلي عن القافية أو مزج البحور عجزا في الشاعر، فالحرية في الفن هي أساس التطور

¹ حورية الخليلي، المرجع السابق. ص75.

² حورية الخليلي، المرجع نفسه. ص76.

³ ينظر: عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبو لولو و أثرها في الشعر الحديث، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، 1960. ص520، 521.

الفني في شعر الأمم الراقية، حسب أبي شادي كما يعتبر أن محاولة التحرر قديمة عند العرب و يضرب مثل التوشيح و تعدد القوافي فيه و الذي صنع أروع القصيد في العصر الأندلسي¹.

3- أحمد شوقي:

الحديث عن شوقي في إطار الشعر المنثور يعتمد على كتابه أسواق الذهب الذي يتوفر على نصوص نثرية تتناول محاور متنوعة، و يتوفر أيضا على نصين معينين في تقديمهما بأنهما من الشعر المنثور، و هذان النصان هما الوطن الذي ينتهي تقديمه بحسب قول شوقي: « و هذه القطعة من الشعر المنثور، أنشودة عذبة للوطن جمع فيها كاتبها جميع الأنغام التي يثيرها ضرب الوظيفة الصادقة على أوتار القلوب كما سُنِّيَتْ في ما نعلقه عليها من الحواشي»².

و النص الثاني بعنوان الذكرى هذا تقديمها: « هذه قصيدة من الشعر المنثور تغزل فيها المؤلف بالحرية و أهدافها إلى روح صديقة المرحوم مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته»³.

و يقدم شوقي أسواق الذهب بقوله: « هذه فصول من النثر، و ما زعمت أنها غررُ زياد أو فقر الفصيح من إياد، أو سجع المطوّقة على فرع غصنها الميَّاد، و لا توهمت حين أنشأها أني صنعت أطواق الذهب الزمخشري، أو طبعتُ أطباق الذهب للأصفهاني - و إن سُمِّيتُ هذا الكتاب بما يشبه اسميها، و رسمته بما يقرب في الحسن من وسميها- و إنما هي كلمات اشتملت على معان شتى الصور و أغراض مختلفة الخبر، جليلة الخطر، منها ما طال عليه القدم، و شاب على تناوله القلم، و ألم عليه العُقل من الكُتَّاب و العَلَم»⁴.

¹ ينظر: عبد العزيز الدسوقي، المرجع السابق. ص1229.

² أحمد شوقي، أسواق الذهب، دار الاستقامة، القاهرة، 1951. ص10.

³ أحمد شوقي، أسواق الذهب. ص37.

⁴ المرجع نفسه. ص4، 5.

كتب شوقي الشعر المنثور بعد أن أصبح سائدا مع الرومانسية العربية، و قد جعله أقرب للسجع، ذلك أن «السجع شعر العربية الثاني، و قوافي مرنة ريّضة خُصّت بها الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، و يرسل فيها الكاتب المتفنن خياله، و يسلو بها أحيانا عمّا فاته من القدرة على صياغة الشعر؛ هكذا تكون العودة إلى النثر عودة إلى ما قبل الإسلام، و إلى ما قبل الكتابة في العصر العباسي، إن السجع هو الشعر الثاني، و هو سلوان الشاعر حين يعجز عن كتابة قصيدة موزونة و مقفاة، عودة خادعة للماضي و الحاضر معا، ولا ترسال التفكيك طرقاته المفتوحة لمن يتغني مواصلة المغامرة»¹.

نعرض قصيدة نموذج من كتاب أسواق الذهب هي قصيدة (الذكرى)، و التي صنفت من الشعر المنثور، يقول شوقي: «قل لا أعرف الرق، و تقيد بالواجب و تقيد بالحق الحرية و ماهية؟ ((الحميراء*)) الغالية، فتنة القرون الخالية و طلبه النفوس العالية، غذاء الطبايع، و مادة الشرائع، و أم الوسائل و الذرائع، بنت العلم إذا عمّ، و الخلق إذا تمّ، و ربيبة الصبر الجميل و العمل الجمّ، الجهل يئدها، و الصغائر تقصدها، و الفرقة تبعدها، تكبيرة الوجود، في أذن المولود، و تحية دنيا له إذا وصل و صيحة الحياة به إذا نصل*؛ هاتف من السماء يقول له يا ابن ادم، حسبك من الأسماء عبد الله و سيد العالم، و هي القابلة التي تستقبله، ثم تسرّه و تُسرّبُهُ* و هي المهد و التميمة.*، و المرضع الكريمة، المنجية كـ(حليمة)، ألبانها حياة و أحضانها جنّات. و أنفاسها طبّات»².

1 محمد بنيس، الرومانسية (ج2)، ص61.

*الحميراء: يريد أنها حمراء كالدم، و صغرها لتعظيمها، و قد تكون إشارة للروح التي يعبرون عنها بسرّيان الدم بالجسم.

2 أحمد شوقي، أسواق الذهب، ص37، 38.

*نصل: السهم الذي خرج نصله و المرد خروج الولد من بطن أمه كخروج السيف من غمده.

*التميمة: عودة تعلق على الإنسان.

* تسربله: تلبسه السربال و هو القميص.

أول ما نلاحظه من هذه القطعة من الشعر المنثور شكله المشابه للنثر و البعيد كل البعد عن الشعر، إضافة إلى استخدام النثر المسجوع المكلف و الذي عرفه التراث العربي، بهذا يكون الشعر المنثور بعيداً كل البعد عن قصيدة النثر، و الشعر المرسل، و الشعر الطليق، و غير ذلك من الأجناس الشعرية المواكبة لظهور الشعر المنثور.

و قد أثار الشعر المنثور «معركة نقدية عنيفة فقد رفض أصحاب الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى و رفضاً باتاً، و سموه بأنه يقوم على مقومات غير ضرورية، بل هي ثقيلة على الشاعر، و الحق أن القافية بم تتلق الهجوم من أصحاب الشعر المنثور وحده، بل من أكثر فئات الشعراء»¹، هذا راجع إلى ضرورة تطور الفن الشعري تماشياً مع التطورات الجارية على جميع الأصعدة لذلك كان لا بد للشعر أيضاً أن يركب موجة التغيير و يذهب بعيداً عن شعر القافية و الوزن الموحد إلى أشكال شعرية جديدة تلامس الحداثة.

4- جبران خليل جبران*

ترى سلمى الخضراء الجيوسي أن جبران «أعظم شخصية في الأدب العربي خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن (العشرين). كان مزيجاً من الحكيم و الشاعر، لكنه لم يكن فيلسوفاً و لا مُصلحاً علمياً ناشطاً كالريحاني (...). لكن خدمته للشعر العربي كانت عظيمة، تفوق ما قدم كثير من الشعراء و النقاد الذين كتبوا عن الشعر بشكل مفصل و

¹ حسين نصار: "الشعر المنثور عند أحمد شوقي"، مجلة فصول، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الأول، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر 1986. ص 158.

* جبران خليل جبران (1883 - 1931) زعيم الرابطة القلمية و مؤسسها، و صاحب كتاب النبي، الذي حقق له ظهور في عالم التأليف بالانجليزية، تأثر بجبران بالشاعر الرومانسي ويليام بليك.

مباشر «¹، كما ترى أنه خدم الشعر العربي بطرق ثلاث: أولاها عن طريق نشره الشعري، و ثانيها عن طريق شعره، و ثالثها عن طريق كتاباته المتنوعة عن الشعر و اللغة و الفن عموماً².

يعدّ جبران مجدداً كبيراً في إبداعه النثري الشعري فكل قطعة شعرية لجبران يمكن أن تعد قصيدة حقّة، و الحقيقة أن موهبة جبران الشعرية كانت عظيمة لما تمتاز به قطعهُ النثرية من شعرية لدور الخيال في تجسيد صورها و في إيقاعاته، فقد كان نشره يختلف كثيراً عن النثر السائد في زمانه؛ لربما يرجع ذلك لأنه كتب النثر الشعري و الشعر المنثور و قصائد منظومة و قطعاً تمتاز بالشاعرية من جهة أخرى استطاع أنيس المقدسي التمييز بين النثر الشعري و الشعر المنثور في كتابه الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث قائلاً: النثر الشعري «أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة في العاطفة و بعد في الخيال و الإيقاع في التركيب و توفر على الجواز و قد عرف بذلك كثيرون و في مقدمتهم جبران خليل جبران حين صاروا يقولون الطريقة الجبرانية و من أراد الاطلاع عليها فليطالع كتابيه (العواصف) و (البدايع و الطوائف)... أما الشعر المنثور فيرى أنه غير هذا النثر الخيالي و إنما هو محاولة جديدة قام بها البعض محاكاة للشعر الإفرنجي. و ممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني «³.

يقول محمد بنيس أن الممارسة الجبرانية الشعرية – تؤكد على «إلغاء الحدود بين الشعر و النثر، و هو موقف نستشفه من الممارسة النصية العربية القديمة، مند أن أصبحت الكتابة الرسائية تتمتع بوظائف درت اللغة لعبةً تبدل تراثها (...). و أتى جبران ليلغي الحدود ثانية

¹ سلمى خضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث. ص130.

² ينظر: المرجع نفسه. ص135.

³ أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت ط6، 1977. ص420.

ثم يعلن عم الإلغاء في الوقت ذاته، و هو ما ناهضته التقليدية رغم اعترافها بأن إعجاز الأمم الحديثة في الممارسة غير الشعرية، أي النثر «¹.

ما يميّز كتابات جبران عن غيره هو تأثيره بأسلوب الكتاب المقدّس* حيث أصبح أسلوبه يوصف بالأسلوب الجبراني، بالإضافة إلى تأثيره بالرومانسية الغربية و الرومانسية الألمان، «و قد قسم خليل حاوي الأسلوب الجبراني إلى إيقاع و لغة. و صور أما إيقاع أسلوبه النثري فقد حتمه أمران: رغبته في الوعظ، و رومانسيته. فأما رغبته في الوعظ فرمما هي التي دفعت به إلى الكتابة بالأسلوب التوراتي، أي استخدام أساليب الاستفهام و النداء و التكرار و أما العنصر الرومانسي فهو الذي فرض ذلك الأسلوب الحر الذي يبدو طبيعياً جداً في أسلوبه النثري.»²

يوضح جبران موقفه من الشعر و اللغة و الكتابة حتى في نشره الشعري، و هذا نموذج يوضع ذلك:

«لكم لغتكم و لي لغتي:

لكم من اللغة العربية ما شئتم، و لي منها ما يوافق أفكارني و عواطفني.

لكم منها الألفاظ و ترتيبها، و لي منها ما تومئ إليه من الألفاظ و لا تلمسه، و يصبو إليه الترتيب و لا يبلغه.

¹ محمد بنيس، الرومانسية (ج2). ص64.

* يعرف أيضاً بعدة أسماء أخرى أقل شهرة منها كتاب العهد، يتكون من مجموعة كتب تسمى في العربية أسفاراً، يعتقد اليهود و المسيح أنهما كتبت بوحى و الهام، الكتب 46 مشتركة بينهم، و 27 كتاباً هي العهد الجديد.

² سلمى خضراء الجيوسي، المرجع السابق. ص134.

لكم منها جثث محنطة جامدة، تحسبونها الكل بالكل، و لي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها، بل كل قيمتها بالروح التي تحل فيها.

لكم منها حجة مقررة مقصودة، و لي منها واسطة متقلبة لا أستكفي بها إلا إذا أوصلت ما يخبئ في قلبي إلى القلوب و ما يجول في ضميري إلى الضمائر.

لكم منها قواعد الحاتمة، و قوانينها اليابسة المحددة و لي منها نغمة أحول رناهما و نبراتها و قراراتها إلى ما تثبته رنة في الفكر، و نبرة في الميل، و قرار في الحاسة.

لكم منها القواميس و المعجمات و المطولات، و لي منها غربلته الأذن و حفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم و أحزانهم.

لكم لغتكم و لي لغتي.

لكم منها العروض و التفاعيل و القوافي، و ما يحشر فيها من جوائز و غير جوائز، و لي منها جدول يتسارع مترنماً نحو الشاطئ، فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله، أم القافية في أوراق الخريف التي تسير معه ¹.

لعلّ التقسيم الذي اعتمده في تقصّي مفهوم قصيدة النثر بوصفه شكلاً شعرياً جديداً، هو الوعاء نفسه الذي استوعب — في فضاءاته الثلاثة: النشوء والتأسيس والتكريس — هذا الكمّ الكبير من المصطلحات، التي قصدت إلى شكل أو أكثر من أشكال القصيدة العربية الجديدة؛ وعليه، فنحن هنا نعيد ترتيب التسلسل التاريخي لظهور هذه المصطلحات في الخطابين الأدبي والنقديّ العربيين، عامدين إلى تقديم تعريفات خاصة بالمحمولات الموضوعية لهذه المصطلحات.

¹ منيف موسى، الديوان النثري لديوان الشعر العربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1981. ص 91-92.

لقد شهدت مرحلة النشوء والبواكير التي امتدت منذ أخرىات القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، شهدت ولادة كثير من المصطلحات الجديدة، التي نهدت إلى تعريف أشكال شعريّة مغايرة، تكتب بطريقة النثر، أي خارج المحدّات الوزنيّة التقليديّة، ويمكن أن نضع مصطلح النثر الشعريّ في أوّل القائمة، على الرغم من قناعتنا أنّ هذا المصطلح ومثله بعض المصطلحات المتداولة على سبيل التجويز، لا تمتّ إلى قصيدة النثر بصلة، ولانحسب الأخيرة تطوّراً عن هذا النوع من الكتابة النثرية، التي نجدها عند بعض الأدباء العرب من أمثال مصطفى لطفى المنفلوطي في (العبرات) و(النظرات)، ومصطفى صادق الرافعي في (حديث القمر) و (رسائل الأحزان) و(السحاب الأحمر)، وتمثّل هذه الكتابة تزاوجاً ناجحاً بين النثر الإسلامي ونثر الرومانتيكيّة الفرنسيّة¹، إلاّ أنّها ليست من الشعر في شيء على الرغم من الاختلاط في المفاهيم والمصطلحات الذي طبع الخطاب النقديّ العربيّ، حتّى لنجد، في تلك المرحلة وما تلاها، من النقاد، من لا يفرّق بين النثر الشعريّ والشعر النثريّ، عاداً إياهما مصطلحاً واحداً. وقد نجد بين النقاد من يُطلق توصيف النثر الشعريّ على أنموذج كتابيّ، يراه غيره شعراً نثريّاً، وهذا من موجبات اللبس التي نبهنا إليها، ففي الوقت الذي يؤكّد أحد النقاد أنّ «شعر المنثور يحمل طاقة شعريّة من حيث المضمون رغم أنّه لا يمتلك تقسيمات الأسطر والأبيات إلاّ عرضاً، وأحسن أمثله ما كتبه جبران خليل جبران»².

نجدّ ناقداً آخر يقول: «ليست كتابة جبران شعراً... إنّها نثر شعريّ»³، كما أنّ من الدارسين من ألمح إلى هذا اللبس لا لينتهي إلى فضّ الاشتباك بين المصطلحين، بل لينتهي إلى

¹ ينظر: س. مورية، أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث مصدر سابق، ص 366.

² عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص 140.

³ جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 256.

مقترح من شأنه أن يزيد الأمر غموضاً، فهو يقرّر أنّ هناك التباساً بين الشعر المنثور والنثر الشعريّ. فقد وصف النثر الشعريّ بأنه شعر منثور، ووصف الشعر المنثور بأنه نثر شعريّ.

يبدو أن تصنيف القصيدة العربية الحديثة في خضم التجربة الحدائية و مفهوم الشعر الحدائي أمر تعرضه صعوبات متعددة لتعدد المفاهيم من جهة و سوء الترجمة من جهة ثانية، و بظهور الشعر المنثور، يخطو الشعر الحديث خطواته الأولى نحو المحاولات التجديدية المتأثرة بالثقافة الفرنسية و الانجليزية ، بلا وزن و لا قافية، إضافة إلى امتيازها بخصائص الشعر من إيقاع منسجم و تخيل و صور شعرية مما سبق يمكن القول أنّ الشعر المنثور متحرر من البحور المعروفة، كما أنه لا يخلو من وزن مخصوص، و قد تجيء فيه القصيدة متعددة الأوزان، فقبل أن تعرف الثقافة العربية ما يسمى بالشعر المنثور، ابتكر كجنس أدبي جديد وولت و يتمان و كان زعيمه دون منازع، مستخدماً فيه الإيقاع النثري باستخدام موسيقي الفكر التي تعتمد على التوازي و الترادف و التقابل و التنظيم التصاعدي للأفكار، إلى جانب تكرار السطور و الكلمات و الأفكار في مجموعات متنوعة، و كان رائده في العالم العربي أمين الريحاني، أما النثر الشعري فهو مختلف كل الاختلاف عن الشعر المنثور، و هو عبارة و جيزة أن تجعل النثر يقول ما يقوله الشعر الحقيقي، بمعنى آخر هو تحرر النثر من نثرته، أو أن تكتب نثراً بلغة و صور و إيقاعات داخلية شعرية، أو أن تترع في جسد النثر حقولاً و آفاقاً و رؤى شعرية و هذا ما فعله جبران خليل جبران جاهلاً نفسه رائد النثر الشعري العربي و هي أشكال من تداخل الأنواع الأدبية، و اختراق حدود الجنس الأدبي الواحد كما دعا إليه حازم القرطاجي، و هو ما نجده مجسداً في مقولتي الشعر المنثور و النثر الشعري.

أ- الشعر المرسل:

جاء في معظم المصطلحات الأدبية أن الشعر المرسل Blank verse « يطلق عامة على الشعر غير المقفى، و يراد به في الشعر الانجليزي خاصة الأبيات غير المقفاة ذات التفاعيل اليامبية الخمس (و التفاعيل اليامبية في الشعر الانجليزي هي التفاعيل المكون كل منها من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور). مثال ذلك الشعر الذي كتب به شكسبير مسرحياته، و ملتون مَلْحَمَتَيْهِ : (الفردوس المفقود) paradise lost، و(الفردوس المسترد) paradise preganed و يرجع الفضل في ذبوعه بالمسرحية الانجليزية في القرن السادس عشر إلى كريستوفر مالو Christopher marlowe¹»

كما عرّفه س. موريه بقوله: « الشعر المرسل في الانجليزية يتكون من أبيات غير مقفاة من الوزن الأيامي ذي التفعيلات الخمس و يستخدم أساسا للشعر الملحمي و الدرامي. و ثمة تميز واضح بين هذا و بين المزدوج المقفي الذي هو دائما مكون من الأبيات الثنائية المتساوية المقفاة²».

يتضح من هذا التعريف أن الشعر المرسل قد تخلّى عن القافية لكنه ظل موزونا بهذا فهو شعرٌ أولاً و مرسلٌ ثانياً، و ليس كما رأينا مع النثر الشعري الذي هو نثر أولاً و شعر ثانياً، و في حين أن الشعر المنثور هو شعر بالدرجة الأولى و نثر بالدرجة الثانية، أما فيما يخص الفروقات الكامنة بين الشعر المرسل الانجليزي و الشعر المرسل العربي، فالشعراء الانجليزي اعتمدوا الكلام اليومي في كتابتهم للشعر في حين هجر الشاعر العربي في مطلع القرن لغة

¹ مجدي وهبة، المرجع السابق. ص216.

² س. موريه، ركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، تر: سعد مصلوح، ط1، القاهرة، 1969.

ص23.

زمانه و يومه و اغترف من لغة التراث¹؛ فالشعر الانجليزي يعوض القافية بأبيات يتواصل معناها في إطار إيقاع متدفق.

أما في الشعر العربي فقد ظل الشعر المرسل «محتفظاً باستقلال البيت و بنظام الشطرين ما جعله غاية لا وسيلة، و جعله أبعد من أن يعكس دينامية الخيال و توثر الذات، و مجرد محاولة للتخلي عن صرامة البيت التقليدي لكن من غير رجّ للعملية الشعرية من أساسها»².

فالشعر المرسل إذن هو الشعر الذي يتحرر فيه الشاعر من القافية أو يلغيها، «و يرسل الشعر إرسالاً و قد دعا إليه كل من مطران و أبو شادي و شكري و غيرهم من الأدباء و يتكون الشعر المرسل في الإنجليزية من أبيات غير مقفاة من الوزن الأيامي للتفاعيل الخمس. و يستخدم في الشعر الملحمي و الدرامي، و نلاحظ أن بعض الشعراء يدخلون المزدوج في الشعر المرسل لأن شكسبير استعمل هذا النموذج في مسرحياته إلا أنه لم يستعمله إلا في بعض المناظر القليلة»³.

يرى رمزي مفتاح أن الموسيقى من أهم محاسن الشعر و موسيقى الشعر (يعني الإيقاع) من خاصيات الشعر الأساسية، و تشمل على الوزن، و القافية، و التصريح، و الترصيع، و انسجام مخارج الحروف و الألفاظ، و أهم ما ميز موقفه هو جعل الموسيقى و إظهار المقدرة اللغوية أهم ميزتين للقافية مهملاً عنصري حرية التعبير من جهة و إكساب الشعر صفة السمو عن الصناعة اللفظية من جهة ثانية فالابتعاد عن القافية في الشعر المرسل يمنح الشاعر الإحساس بالحرية، و قد قام بإثبات هذه النظريات بالطرق الطبية التجريدية كل من بافلوف Ivan pavlov و فاندايك van dyke ، و يضيف بأن «القافية تمتاز بنوع من

¹ ينظر: محمد الصالحي، شيخوخة الخليل. ص19.

² محمد الصالحي، المرجع نفسه، ص20.

³ محمد الصالحي، المرجع نفسه. ص149، 150.

الموسيقى الإيقاعية و حذف الشعراء للقافية في الشعر المرسل يمنحهم نوعا من الإحساس بالحرية و لأبأس من حذف القافية إذا استطاع الشاعر أن يعوض موسيقي القافية بموسيقى الألفاظ و الحروف فضلا عن الوزن، و ينهي معلقا أن المسألة لا تكمن في اعتماد الأذان الشرقية للشعر المرسل، بل تختص بتغيير خصائص الأسلوب في اللغة العربية ¹.

ب- الشعر الحر:

ورد في معظم المصطلحات الأدبية أن الشعر الحر هو ذلك الشعر «الذي لا يتقيد بالوزن أو القافية و قد ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين Lafontaine في القرن السابع عشر بنظمه حكايات الحيوان في أبيات ذلت أطوال مختلفة و قواف متباينة، و لكن العصر الذهبي للشعر الحر في فرنسا هو منذ 1887 حين ازدهرت المدرسة الرمزية في الشعر التي اعتمدت على تجنيس الأصوات بدلا من القافية، و على الإيقاع بدلا من الوزن، و يعد جوستاف كان Gostave khan أوضح مبين لمميزات هذا الشعر في المدرسة الرمزية الفرنسية، و يمكن القول بأن أغلب الشعر المعاصر في أغلب اللغات قد تحول إلى الشعر الحر، و من أمثلة ذلك في العربية شعر صلاح عبد الصبور و عبد المعطي حجازي ².

يطرح محمد النويهي سؤالا شديدا الأهمية حول مصدر التجديد في الشعر العربي، يقول «هل ترى يكون الشكل الجديد هو الأداة الكاملة لتطلباتنا الفنية التي نطمح في تحقيقها في شعرنا العربي؟ و هل هو أقصى ما يتاح لشعرنا من مجال التطور لأنه أقصى ما يمكن إدخاله من التغيير في ناحية الأداء؟».

¹ ينظر: رمزي مفتاح، "الشعر المرسل و فلسفة الإيقاع"، مجلة أبوللو، العدد2، المجلد2، نوفمبر 1933. ص192-

نحن لا نرى ذلك، و لا ننظر إلى الشكل الجديد القائم على الوحدة التفعيلة العروضية إلا كمرحلة انتقال كقنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتساعا و تطوير أبعد مدى و أعمق جديدة، فإذا كنا نقبله و نرحب به بل نشجعه أقوى تشجيع نستطيعه فما ذلك إلا لما نعقد عليه من آمال الغد»¹.

يمكن القول بأن أغلب الشعر المعاصر في أغلب اللغات قد تحوّل إلى الشعر الحر، أما في الأدب العربي تحديدا فقد كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947 في العراق، تقول الملائكة: « زحفت هذه و امتدت حتى غمرت الوطن العربي كله و كادت، بسبب تطرق الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعا »².

تفاعل رواد الشعر الحر مع التراث العربي بفهم جيد، إذ استطاعوا أن ينظروا إليه من بعد مناسب رغم اختلافهم مع أطره - كما عدّوا حدثهم حلقة في سلسلة الأحداث التي بدأت في زمن مبكر، مرتبطة بعصور ماضية كما سبق الذكر؛ كما كان « رواد الشعر الحر أثر واضح منذ بداية حركة الشعر في إرساء المفاهيم الأساس لضرورات التحديث الشعري بفضل وعيهم النظري النقدي و التطبيقي للتعبير عن أهداف الحركة الجديدة، و قد تجلت آراؤهم التحديثية التنظيرية في بادئ الأمر في مقدمة دواوينهم التي تعد بمثابة البيانات الأولى التي عملت على إرسال مفهوم حدثهم الشعرية »³، على رأسها مقدمة نازك الملائكة لديوانها شظايا و رماد، و مقدمة السياب لديوانه أساطير.

تقول نازك الملائكة في مقدمة ديوان شظايا و رماد: « و قد يرى كثيرون معي أن الشعر العربي، لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويل؟ التي جثمت على صدره طيلة القرون

¹ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، د.ط، 1964. ص141.

² نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ط1، 1962. ص23.

³ سامر فاضل، عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حدث الشعر العربي. ص210.

المنصرمة الماضية، فنحن عموماً مازلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية و صدر الإسلام. مازلنا نلهث في قصائدنا و نجر عواطف المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة و قرقعة الألفاظ الميتة ¹؛ كما لا تنسى ذكر الظروف التي نشأت فيها حركة الشعر الحر حين تقول: « كانت لحركة الشعر الحر ظروف معرقة تضع في وجهها العقبات و تجعل سبيلها وعراً. بعض تلك الظروف عام بطبيعة الحركات إجمالاً، و بعضها خاص بالشعر الحر نفسه.

أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر، شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر و الحضارة، قد بدأ لدنا - حيسياً، متردداً، مدركاً أن لا بد أن تحتوي على فجاجة البداية (...). و أما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر ²، ككل فكرة جديدة و محاولة تمرد على الشكل القديم، لكنه سرعان ما استطاع افتكاك مرتبة في الشعر العربي.

إن تطور الشعر كان متوازناً مع تطور الحياة و مزمنة مع روح العصر، لكن هذا لم يجعل نصوص الشعراء متوازنة من حيث الشكل أو المضمون، «أو متوازنة في وحدتها العضوية فمنذ العصور القديمة للشعر كانت الآراء مختلفة، إن بين الشعراء أنفسهم أو بين النقاد، و دائماً كان الصراع يتخذ شكل مواجهة بين القديم و الجديد (...). و ليس الشكل الخارجي بالطبع هو الذي يحدد حداثة القصيدة أو قدمها، إذ أن قصيدة النثر يمكن أن تكون تقليدية و قصيدة العمود يمكن أن تكون حديثة (...). فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته، أو مجرد تشكيليته، فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته ³؛ كذلك

¹ نازك الملائكة، ديوان، دار العودة، بيروت، 1986. ص7، 8.

² نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر. ص25، 26.

³ أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، د.ط، د.ت.، ص47، 48.

ارتبط مفهوم الشعر بالتطور الحضاري للمجتمع، كما ارتبطت حركته خلال القرن العشرين مع تسارع الأحداث في العالم، كما لا ننسى دور الاتصال بالحضارات - الثقافة مع الشعوب الحضارية- الذي ساعد على فتح الوعي على الحركة في اتجاه التجديد و التطوير.

والملاحظ أن شيوع هذين المصطلحين (الشعر المنثور) و (الشعر الحر) لم يمنع من وجود مصطلحات رديفة اقترحها الأدباء والنقاد من المعينين بتاريخ الأدب في تلك المرحلة، فقد وجدنا مصطلحات بديلة قصدت إلى تسمية نماذج شعريّة من الشعر المنثور أو الشعر الحرّ تحديداً، ومن ذلك (الشعر المطلق) أو (الطلق) وهما مسميان استخدمهما أمين الريحاني، وكذلك استخدمهما ألبير أديب الذي آثر أن يطلق على أتمودجه الشخصي تسمية (الشعر الرمزي المنثور) في حين دعا شعر بشر فارس وثرثيا ملحس (الشعر الطلق)، وذهب إبراهيم العريّض إلى تسمية نصوص من الشعر المنثور (الشعر الطلق والمرسل) أمّا رثيف الخوري ففضّل أن يدعو هذه النصوص (الشعر الطليق)، ولعلّ ميخائيل نعيمة كان الأكثر حرّية في تعامله مع المصطلح، فإلى جانب (الشعر المنثور) الذي اتّخذه مسمّى لبعض كتابات جبران خليل جبران، استخدم مصطلح (القصيدة المنثورة)، ثمّ عاد ليستخدم مصطلح (النثر الشعريّ) إلى جانب استخدامه مصطلح (قصيدة) مجردةً من أيّة إضافة، وقد أطلق نعيمة في مقالة كتبها عام 1953 عن شعر والت ويتمان مصطلح (الشعر المنسرح)، وهي التسمية نفسها التي فضّلها أنور الجندي في دراسته (الشعر العربيّ المعاصر)¹، على حين اختار جبرا إبراهيم جبرا، في مقالة له عن والت ويتمان تسمية (الشعر المرسل)، ليعود بعدها فيدعو ذلك الشعر (شعراً حرّاً)، وقد...» نجم عن هذه المصطلحات المختلفة وقوع القراء والنقاد

¹ ينظر: أنور الجندي، الشعر العربي المعاصر. تطوّره وأعلامه 1875-1940، القاهرة، د.ت، دت. ص.29.

في خلط كبير إزاء تحديد ماهية ذلك النوع، وخاصة عندما أصبح مصطلح (الشعر المرسل) مصطلحاً مقبولاً دالاً على ما يعرف في الإنكليزية باسم (Blank Verse) «¹.

فالشعر الذي كان أسير القصيدة، و أسير تصور واحد يختزل كل المقترحات الجمالية و التاريخية للممارسة الشعرية العربية كاملة في هذا المنجز الواحد المفرد، وسَّع من نطاق معرفته، لم يصبح الشعر مقتصرًا على القصيدة، و لم تعد القصيدة كمفهوم و ممارسة هي ذلك المتسع الشعري، بما يمثله من أنماط و مقترحات فالشعر تعبير عن هذا المتعدد و المختلف، فيما ظلت القصيدة تعبيرًا عن ممارسة لها نظام و قوانين؛ و تعبيراً عن ممارسة تحصر الشعر في الوزن و القافية و المعنى، فالشعر شعر و النثر نثر و لا ينبغي أن يلتقيا. هكذا عملت الرؤية التقليدية على وضع الحدود، و الفصل بين جنسين لا يسمح لهما باللقاء.²

لكن مفهوم البيت امّحى و تلاشى، كما تلاشت كل فرص التقابل التي ظلت تحكم نماذج كثيرة من حداثة القصيدة، و استحالة تلاقي الأجناس الأدبية أصبحت ممكنة و موجودة على أرض الواقع، حيث لم يعد الوزن هو الدال المهيمن في الكتابة، كما أن الإيقاع أصبح مقترح كتابة.

❖ تداخل الأجناس الأدبية:

يعد تداخل الأجناس الأدبية أمراً قديماً على مستوى الإبداعي و النقدي فالقصة الشعرية تملك حضوراً في التراث الشعري العربي، و المقامات و السير الشعبية و قصة ألف ليلة و ليلة و غيرها، إذ تجتمع بين السرد و الشعر، و لا تقتصر إشكالية التداخل على حشد

¹ أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث، س مورية، مصدر سابق، ص 369. وقد اعتمدنا على هذا المصدر بشكل أساسي لتتبع المصطلحات الواردة في هذا البحث، ينظر ص 368 وما بعدها.

² ينظر: وفاء ابراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفاريابي)، رسالة ماجستير، نابلس فلسطين، 2009. ص 49.

أجناس أدبية في فضاء أدبي مركب، «إنما تمتد إلى تشظي القصة القصيرة إلى قصة قصيرة، و قصة قصيرة جدا أو أقصوصة، ما يمنع إشكالية التداخل في مسارين، مسار خارجي يشمل تداخل أجناس أدبية مختلفة، و مسار داخلي يشمل تداخل أجناس أدبية متجانسة، و يقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة للأدب بوصفه أجناسا أدبية تختلف فيما بينها لا على حساب مؤلفيها أو عصورها أو مكانتها أو لغاتها،» لكن على حساب بنيتها الفنية و ما تستلزمه من طابع عام، و من صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي مهما اختلفت اللغات و الآداب و العصور التي ينتمي إليها:»¹ فالجنس الأدبي يبقى مفتوحا بانفتاح الممارسة النصية.

اجتهد الباحثون و تنوعت آراؤهم، لتفضي إلى ما أصبح يعرف بنظرية الأجناس الأدبية، حيث يعد تداخل الأجناس الأدبية أمرا قديما على المستويين الإبداعي و النقدي بدءا من تصورات سقراط و أفلاطون التي أثارها أرسطو في نظيره و ذلك في كتابه فن الشعر أين قام بتصنيف الأنواع الأدبية و تجديدا معتمدا على نظرية المحاكاة التي تعد الأساس العميق لها، ثم تناول القضية الكلاسيكيون و الرومان، و من أتى بعدهم.

إن ما يحول دون تحديد أي جنس أدبي تحديدا صارما، و حصر مفهومه حصرا دقيقا هو ما للأجناس الأدبية من مرونة و ما تتسم به من ظاهرة التداخل فيما بينها. هذه القضية التي أوضحت في النقد الحديث من الأمور المفروغ منها على عكس ما كان رائجا في النقد القديم من دعوى لصفاء الجنس الأدبي؛ و من القصد في هذا المقام ما بين صنفَي الأدب الرئيسيين -

¹ مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي. منشورات مخبر الممارسات اللغوية في

الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013. ص 17.

الشعر و النثر- من تداخل و ربما لا يتميز أحدهما عن الآخر في حالات إلا بعناصر غالبية في هذا أو ذاك¹.

لذلك لقد ظلت القصيدة مركزا مهما في التجربة التي سميت الشعر الحر، و لم تستطع برغم كل ما حققته من أن تخترق مركزية التدوين، أو نموذج القصيدة القديمة كمدونة و مرجعية أساسية، فمنجزها ظل يراوح مستويات الشكل العمودي كما قامت باستبدال البحر بالتفعيلة أو التنويع في القوافي، «فالشعر شعر و النثر نثر، هذا ما عملت القصيدة الحداثثة على تأكيده، أو اعتباره القانون الأكبر الذي تتحدد به المسافة الجمالية للقصيدة، و به تبتدئ الحدود بين الشعر و ما لا يجوز أن يكون شعرا»²

هو مشروع نادى به أدونيس في مجلة مواقف من خلال مقال عنوانه: تأسيس كتابة جديدة، يقول: «كنت في شعر، أطمع إلى تأسيس قصيدة جديدة لكنني في مواقف أطمع إلى تأسيس كتابة جديدة»³

يعلن أدونيس بهذا القول عن خروجه من القصيدة، و إقراره بوجود عطب و نقص في القصيدة الجديدة، أو ما اصطلح عليه بالشعر الحر، لان ما قام به من تغيير كان تغييرا في الدرجة و ليس في النوع (المعنى)، و مفهوم التأسيس لا يكون لإعادة إحياء ما كان قائما أو تجديده، بل هو الإتيان بالجديد و التأصيل له، التأصيل لشكل مغاير، لا يبقى على شيء من القصيدة السابقة، حيث واصل أدونيس رحلته بعد سنوات مع بيان الحداثثة (1980) ليؤكد على ضرورة التخلي عن التقليد، «فما تم من توالج في مستوى الممارسة النصية بين الشعر و

¹ ينظر: الصادقي العماري، "قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي، مجلة فكر و نقد، السنة4، العدد39، مايو 2001. ص103-108.

² صلاح بوسريف، حداثثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2012. ص102.

³ أدونيس، "تأسيس كتابة جديدة"، مجلة مواقف، العدد15، جزيران 1971. ص04.

حقل الممارسة،» و بالتالي تكاد تحتزل مساحة الأدب في هذا التقابل المتمايز للشعر هو دائما مغاير للنثر لكن هذا الفرق ليس في الجوهر و إنما في الكم. إذ هو فرق لا يمس وحدة اللغة التي هي عقيدة كلاسيكية (...). حينئذ يغدو كل شعر مجرد معادلة تزييفية تلميحية أو مشحونة، لنثر محمّل يرقد بالجوهر و بالقوة في أية طريقة من طرق التعبير (...). إن اقتصاد اللغة نثرا و شعرا، ذو طابع علائقي. فليس هناك لفظ يستمد الكثافة من نفسه، بل هو يقتصر في الإشارة لشيء ما، و يكون على الأصح طريقا ممهدا لعلاقة ما بدلا من أن يمس اللفظ في حقيقة داخلية جوهرية بالنسبة لشكله.¹ «

في إطار المزج بين الشعر و النثر و الذي ولد قصيدة النثر، تشير برنار إلى التناقص بين المصطلح، قصيدة و نثر، في نفس الوقت لذلك، فإنها ترى أن قطبي قصيدة النثر هما: التنظيم الفني و الفوضى المدمرة، فقوة الفوضى المدمرة تميل إلى وحدة شاعرية، و مصطلح قصيدة النثر نفسه يشير إلى هذه الثنائية، فمن يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية و الأسلوبية، و من يكتب القصيدة يومي إلى خلق شكل منظم، فكيف يمكن لهذا التناقص النهوض بمستقبل الشعر؟

يقول أدونيس أن «تحديد الشعر بالوزن خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر، انه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، و ليس كل نثر خاليا، بالضرورة من الشعر»²

أثمرت محاولات التجريب و التجديد الشعري العربي، خلاصة شعرية جديدة اكتسبت مشروعيتها النظرية و الإبداعية من نقص الثنائية: شعر- نثر؛ باشكاليتهما و تفريعاتها، على

¹ رولان بارت، الدرجة الصفر لكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للنشر المتحدين، الرباط، ط3، 1985. ص60-62.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص112.

النحو الذي سنقف على بعض ملامحه في الفصل الأول من هذه الرسالة، فقد كان مآل الشعرية العربية أن خطت مسارات أكثر رحابة فيما عرف بالكتابة التي اعتبرت الممارسة القولية الأسمى، و قد واصلت الشعرية العربية الحديثة هذه المسيرة الشعرية الباذخة، بانطلاق الرومانسية، التي جرب أقطابها كما رأينا في المدخل - الأشكال الشعرية المتنوعة، مشددين على الحرية و التعدد، فقد جربوا الشعر المرسل (الشعر المقطعي، شعر التفعيلة)، و الشعر الحر، و الكتابة في الأجناس النثرية من رواية و قصة و مسرحية.. كما توسعت دوائرها في الشعر المعاصر الذي احتضنت قصيدة النثر، فميزات و دواعي التجديد في الشعر الحر، هي بصورة صريحة من مبررات و دواعي قصيدة النثر.

بسلسلة التطور هذه حفلت الشعرية العربية المعاصرة بتجارب إبداعية ثرية، هي في عمومها، مظهر من مظاهر التنوع و الفني الذي أخضع الرؤى الحضارية، و الأسس الجمالية إلى مراجعات نقدية، عمّقت الأطروحات الإشكالية في جزئيات، و تفاصيل الحياة العربية؛ فالباحث الأساسي الذي يدفع إلى تأمل وضعية قصيدة النثر العربية باعتبارها أفقا كتابيا مختلفا، و رافدا لغويا متفردا ينفذ إلى الأعماق. فقصيدة النثر العربية حافلة بالتناقضات، بداية من المصطلح ، مرورا بأشكالها و تاريخيتها و مشاريعها الأدبية، إضافة إلى التفاوض الصارخ الذي يمس المتن الشعري و التنظير، و هذا ما سيتم دراسته من خلال فعل الإبداع الذي يجمع بين فِعْلي الممارسة الشعرية و الممارسة النقدية.

الفصل الأول

- المبحث الأول: مرجعيات قصيدة النثر العربية
- المبحث الثاني: قصيدة النثر: المصطلح و الانتماء الأجناسي:
- المبحث الثالث: نشوء قصيدة النثر العربية:

المبحث الأول:

- مرجعيات قصيدة النثر العربية:

لقد رأينا أن الشعر العربي قبل الخمسينيات كان استمرارا لعصر ذهبي لم يعد لائقا انتهاك حرمة بالاجترار و الرتابة، على الرغم من المحاولات التجديدية المتعددة، «أمّا بعد الخمسينيات، فكان لابد للشعر العربي أن يتأثر بالعوامل التي طرأت على الشعوب العربية بعد حرب عالمية أسفرت في جملة ما أسفرت، عن وجه جديد لعلاقة الإنسان بالوجود، و فيما يختص بالعالم العربي، فإنه تحرر من السيطرة الأجنبية و ازداد انفتاحه على الاتجاهات المعاصرة فأدى هذا الانفتاح إلى مفهوم جديد للقصيدة»¹

برز شكل فني جديد في النتاج الشعري عامّة، و في المشهد العربي المعاصر خاصة وأصبح يحتل مساحة كبيرة، و أصبح بمثابة توسيع جديد لآفاق الحدائث الشعرية «فقصيدة النثر عند الشعراء العرب بها و فيها، طرف أعوص القضايا في الشعرية poétique العربية: القديمة و الحديثة، هي قضية الحدود بين الشعر و النثر»².

1. المرجعية الغربية (الأدب الفرنسي):

إن ضرورة تلازم التنظير و الممارسة الكتابية، يبدو مطلباً أكثر إلحاحاً و استعجالية مع تجربة قصيدة النثر، بالقياس إلى حجم الضجة التي أحدثتها في الممارسة الشعرية العربية، و اعتبارها للقضايا التي طرحتها و لا تزال تطرحها على مستوى الكتابة و النظرية لقد حققت هذه التجربة نجاحات عظيمة في الآداب العالمية، انطلقت شرارتها من الأدب

¹ يوسف الخال، الحدائث في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978. ص79.

² عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية الأسس النظرية و البنيات النصية، مطبعة ترفقة البركان، المغرب، ط1،

2007. ص65.

الفرنسي الذي يعتبر بحق مصدر استلهام أساسي لتجربة قصيدة النثر العربية؛ يقول أدونيس: « لا أظن أن شهادة شاعر عربي معاصر حول تأثره بالشعر الأوروبي يمكن أن تكون دقيقة و بالتالي مضيئة، ما لم تبدأ بأن تجلو إشكالية العلاقة بين العرب و أوروبا ¹؛ لا ينكر أدونيس بهذا التصريح هذا التأثير لاسيما الشعر الفرنسي الذي كان أساسا في تشكيل لغته الشعرية.

كما لا يخفي أدونيس إعجابه بمجموعة من الشعراء الشباب الفرنسيين و منهم اندريه دي بوشيه (A. Du Bouchet)، جماك دوبان (J. Dupont) و هما من بين الذين كانوا يكتبون في مجلة شعر و أوليفيه لاروند (Olivier Larande) فيليب جاكوته (Philippe Jaccoter)².

كما أعرب يوسف الخال عن تأثره بالحياة الباريسية فنجده يصرح في أحد أعداد مجلة شعر قائلاً: « و قد أتاح لي جو باريس و انصرافي التام إلى حياة الفكر و الشعر و الفن و ما يرافقها من صفاء البال و الذهن و التفتح على الجمال بكل أنواعه، أن أتوصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية و الفكرية التي كانت تقلقني في السنوات الأخيرة و سيبدو هذا جليا في النتاج الشعري الذي كتبه ³»

كان التحدي الغربي بجميع أشكاله و كافة أبعاده الدافع الرئيسي الذي حرّك الذات العربية، حين أدركت أن التطور الفكري أمر ضروري، فكانت الدعوة إلى تحديد العقل العربي و الخروج عن عصر الانحطاط، و مما هو معروف أن الغرب يعتبر حامل راية العصر الحديث بمنجزاته و عقليته الاستعمارية، لذلك عرف النهضة الفكرية في زمن مبكر بعد

¹ أدونيس، سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص63.

² ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية. ص73.

³ يوسف الخال، باب أخبار و قضايا، مجلة شعر. ص136.

الثورة الصناعية ، و القضاء على حكم الكنيسة المسيطر على الحرية الإنسانية آنذاك» و بعد التحرر انصرف الغرب في بسط سيطرته على العالم المتخلف، محاولا بذلك فرض منهجه عليه و الهيمنة على تطلعاته الفكرية، و تعتبر هذه الإطالة التي قام بها الغرب في معظم البلاد العربية عاملا طبيعيا نبّه العرب للنهوض (...) و من هنا ظهرت دعوات التحديث و التجديد عند العرب»¹.

إذا تحدثنا عن ظروف ولادة قصيدة النثر في الوطن العربي أو في الشعر العربي فإن هذا الفن له جذوره و انتمائه الغربي، سيكون لكتاب سوزان برنار سلطة نقدية أكاديمية، تدعم قصيدة النثر العربية المعاصرة، وتضيء نصوصها الغائبة، انطلاقا من هذا الكتاب « سنحاول تقديم بعض تجارب قصيدة النثر الفرنسية من بودلير إلى ملارمييه و رامبو (...) إنها اللحظة الزمنية الكبرى لقصيدة النثر الفرنسية، التي سيمتد تأثيرها إلى الشعر العربي المعاصر، كما فهمته و نظرت له حركة مجلة شعر، لتتحول بذلك إلى نصوص غائبة تعضد و تستدرج نصوصا غائبة أخرى»²

كان الرافد الفرنسي يمثل التأثير الأساسي، نموذجا و مفهوما، على شعراء قصيدة النثر من العرب، كما يتجلى في شعر أدونيس و أنسي الحاج و يوسف الخال.

منذ ظهور قصيدة النثر من خلال مجلة شعر اللبنانية ، أتهم هذا الجنس الأدبي أنه دخيل، و أنها ذات جذور أوروبية ، هذا ما جعل أدونيس يتساءل. « هل صحيح أن

¹ محمد عابد الجابري، نحن و التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 1993. ص20.

² نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص177.

الشعر العربي اليوم ليس إلا أخذاً للشعر الفرنسي إن من يقول هذا القول لا يعرف الشعر العربي و لا الشعر الفرنسي، انه باختصار لا يعرف الشعر؟¹ «

كانت ولادة قصيدة النثر العربية طبيعية و نتيجة لظروف عديدة، و لا شك أن التأثر بالأدب الأوروبي كان أحدها، و لكن هذا لا يعني أن الشعر العربي المعاصر أصبح نسخة منه، فاحتكاك الحضارات و الشعوب شيء بديهي؛ حاول أدونيس ردة تهممة التقليد التي وجهت لقصيدة النثر، حيث إنها قد اعتبرت دخيلة على الشعر العربي، فيقول: بودلير، مالارمي، إنها نظريا و شعريا أساس الحداثة في الشعر الفرنسي، لكنهما لم يأخذا مفهوم هذه الحداثة من التراث الفرنسي، و إنما أخذاه من الولايات المتحدة الأمريكية، من إدغار آلان بو Edgar Allan Poe، أكثر من ذلك إن مدار آرائهما في الشعر نفسه هو نفس مدار آرائه².

أ. بودلير: (Charles Baudelaire) تفعيل المصطلح

لم يتدع بودلير قصيدة النثر، لكنه جعل لها شكلا خاصا بعد أن كانت كل المحاولات قبله شبه مهجورة كما قالت سوزان بونار؛ «ولكن إذا ما كان البحث عن طرق جديدة في مجال قصيدة النثر متناقضا، فذلك - بشكل خاص - لأن الثورة الرومانتيكية، و هي تُروّض الشعر المنظوم و تقربه من النثر، قد جعلت مثل هذا البحث أقل إلحاحا بكثير. كانوا يريدون الهروب من طغيان القواعد الصارمة و القوالب المتحجرة، و اللغة الشعرية التقليدية، كل هذا

¹ أدونيس، فاتحة لنهايات القرن -بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة-، دار العودة، بيروت، ط1، 1980. ص267.

² ينظر، سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط3، 1984. ص33.

تحقق في إطار الشعر المنظوم نفسه، فما فائدة البحث، من الآن فصاعداً، في مجال النثر؟¹ هذا ما جعل بودلير يقرر بأن تصبح «قصيدة النثر التعبير نفسه عن الحداثة»².

يُلقَّب بودلير بشاعر العصر الحديث، يقول عبد الغفار مكاوي: «ما من شاعر استحق هذه التسمية مثل بودلير؛ فلم يقتصر أثره على الشعر الحديث من بعده إلى يومنا الراهن فحسب، بل امتد كذلك إلى نظريات فن الشعر التي تتحدث عن طبيعة بنائه و ظواهره و قضاياها. صار الشعر الفرنسي بعد بودلير مسألة تعني القارة الأوروبية كلها، و يكفي أن نذكر تأثيره على الإنتاج الشعري في ألمانيا و إنجلترا و اسبانيا و ايطاليا، بل يكفي أن الفرنسيين أنفسهم سرعان ما تبينوا أن هذا الشعر كان أبعد أثراً من شعر الرومانتيكيين، و أن التيارات الجديدة التي انبعثت منه كانت أعظم قوة و أشد إثارة»³.

و بغض النظر على تأثير بودلير على الحداثة العربية عامة، و قصيدة النثر خاصة، يعتبر هو الأب الروحي للحداثة في الغرب، بما أنه تمرّد على الواقع الذي كان يعيش فيه (اجتماعياً)، و تحرّر من الأعراف الاجتماعية مجسداً الخطيئة في الكنيسة، حيث عجز عن تغيير العالم الذي طفت عليه الرأسمالية، فراح يداعب اللغة مغيراً بنية القصيدة القديمة⁴.

كما أنّ علينا أن نؤكد على مجهوداته، و أصالته في محاولة إطراء المجال الشعري، و ترجع هذه الأصالة إلى اقتراحه باستبعاد، «البهرجة التقليدية، و تعرية قلب حديث (قلب) بكل

¹ سوزان برنار، قصيدة النثر، تر: رواية صادق، تق: رفعت سلام، دار شرقيات، القاهرة، 1998. ص79.

² المرجع السابق. ص99.

³ عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث - من بودلير إلى العصر الحديث ج2-، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، 1972. ص62.

⁴ ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر، أدونيس نموذجاً، أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع بيروت، ط1، 2004.

ص31.

تفعيلاته و اندفاعاته و ضغائنه و تعاقبات أحلام يقضته، وصفاته الساخر، و ذلك بأن يقوم بعمل الشاعر لا عمل رجل الأخلاق. ¹ «

كل هذه الأمور جعلت من الحداثة الغربية تعرف تناقضات عديدة قبل وصولها إلى العرب، أي منذ بداياتها حتى أن «بودلير و نيتشه قد عرفاها، و مع ذلك ظنَّ أنه بإمكانه التغلب عليها. اليوم قد تباينت حتى و إن كان الاكتفاء الذاتي قد بقي رغبة الحداثة دوما، يعني إن العمل الفني لا يقاس إلا بذاته (...). كان بودلير يتساءل سنة 1855 " لكن أرجوكم أين ضمانته التقدم بالنسبة إلى الغد، لا توجد إلا في جمودكم و غطرستكم "؛ وحده الفن استطاع أن يحافظ على تقديم الجديد و أن ينقذ الإيمان بالتقدم، لكن تجريد الجديد من أهليته تجريدا وصل إلى ميدان الفن أيضا، يشهد على وعي الحداثة الصافي و الواضح، حداثة بودلير التي كانت قد أدركت أن الأمثلة الدينوية للتقدم تتضمن هوية فكرتين متناقضتين، حرية و قدرية هذه الهوية هي التاريخ، كما يقول في كتابه (قلي عاريا)، بالشفاء من التاريخ نكون قد عدنا إلى بودلير ² «.

لعل أهم ما يميز بودلير هو دقة عقله و نصاعة وعيه الفني، إن العبقرية الشعرية و الذكاء النقدي يتحدان في طبيعته ³ « و آراؤه في فن الشعر و طبيعة الخلق الشعري تقف على مستوى واحد من إنتاجه، بل قد تزيد عليه في أهميتها و خطرها ³، هذا ما يجعل من تحليلاته وتفسيراته تقدم شرحا لضمير العصر و لفكرة الحداثة بصورة عامة هذا ينبع من إيمانه بأن الأدب و الفن هما التعبير عن روح العصر.

¹ سوزان برنار، قصيدة النثر. ص155.

² أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، تر: محمد عزيمة، دار المواقف، اللاذقية، ط1، 1993. ص 152

³ عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث. ص63.

يريد بودلير للذات (العواطف و الانفعالات الشخصية) أن تكون في حالة حياد، « وهو بذلك يضع يده على ملمح هام من ملامح الشعر الحديث، و أعني به نزعة التجرد من الذاتية، أو إطراح التزعة البشرية كما يسميها بعض النقاد، و نحن نجد في إنتاج بودلير و في آرائه النقدية ذلك التحلي عن الذاتية ¹».

إن تبني بودلير و معه مجموعة الشعراء الرمزيين الذين اقتفوا أثره، و ساروا على خطاه لنموذج قصيدة النثر و ثورتهم على النمطية التقليدية المتمثلة في البحر السكندري* ، الذي ظل مسيطراً على الحركة الشعرية منذ عهد الرومان، ماهو إلا تعبير عن واقع فكري و اجتماعي جديدين، ينطلق فيهما الشاعر من ذاته المبدعة الراغبة في التحديث نفورا من صلابة الوزن و البحر، لقد ظهرت هذه الرغبة الجارحة في الهدم و التأسيس عند بودلير في رسالته إلى مدير جريدة الصحافة la presse يوم 26 أوت 1862م، و التي تصدرت فيما بعد كل طبعات ديوانه سأم باريس la spleen de paris، و مما جاء فيها قوله:

«...صديقي العزيز... أبعث إليك بعمل صغير يمكننا أن نقول، من دون أي إجحافٍ، لا رأس له ولا ذيل، بما أن كل ما يحتوي عليه يُكوّن في الوقت ذاته، بالمناوبة و بالتبادل، رأساً و ذيلاً. أتوسّل إليك أن تقدّر كم هي مريحة و على نحو مدهش هذه التركيبة؛ لك و لي و للقارئ... من منّا لم يحلم، في أيام الطموح، بمعجزة نثر شعري ، موسيقى من دون

البحر السكندري ذي الإيقاعات الإثني عشرية). موسيقاه الخاصة. تعرّف إليه القارئ العربي من خلال ملحمة البحر مترامية الأطراف «منارات» التي نقلها أدونيس إلى العربية ، و هو الطريقة المتبعة بعد الكتابة على المنوال الكلاسيكي في الشعر الفرنسي.

¹ عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق. ص65.

ايقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة و التقطّع حتى يتكيّف مع حركات النفس الغنائية، و تموجات أحلام اليقظة، و انتفاضات الوعي»¹.

كان(سأم باريس)كتاب بودلير تطبيقاً تجريبياً لنظريته في الحداثة،«وتأكيداً أشدّ على الشعور بالانصهار، بالتطابق بين الشيء و الموضوع: كل هذه الأشياء- كما يقول بودلير- أمام مشهد يجري، تفكر من خلالي أنا، و أنا أفكر من خلالها. هذا التشتت (أو هذا التوسع) لأننا سوف تساعد عليه أجواء المدينة الكبرى، ففي المشهد المدني، و في قلب الحشد المتنوع في أشكاله، يحس الشاعر بشخصيته تتضاعف، و هو مثل من المشاركة الكونية»².

ليس بودلير من الأدباء الذين تقاس خصوبتهم بعدد الموضوعات التي يطرقونها، بل بمدى العمق في تناولها. «فلقد تناول عددا قليلا من الموضوعات التي ظل طوال حياته يدور في فلكها و يرجع إليها بالتهذيب و التنقيح من حين إلى حين (...) لن يخفى على القارئ أن بودلير يؤكّد اللحظات الإرادية و الذهبية في فعل الخلق الأدبي، إنّه يلجأ إلى فكرة الرياضة التي سبق أن لجأ إليها نوفاليس (Novalis) فهو مثلا يشبه الأسلوب الدقيق بمعجزات الرياضة، و يقول أن الاستعارة تنطوي على الدقة الرياضية»³، كما يضع بودلير نفسه و عصره في نهاية الزمن، «لكن صورته و عواطفه مختلفة كل الاختلاف إن هذا الشعور بنهاية

¹ شارل بودلير، سأم باريس(قصائد نشر قصيرة)، ليريو عدد179، باريس 2008.ص5،6 ترجمة الباحث و عنوان

المصدر باللغة الفرنسية: Baudelaire charles.le spleen de paris .libro. n179.paris.2002.p5.6.

² سوزان برنار، قصيدة النثر (ج1). ص141.

³ عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث. ص67، 70.

*هو جان نيكولا أرتور رامبو jean nicolas arthur rimbaud ولد يوم 1854/10/20 و توفي

يوم 191/1011 عن عمر يناهز 37 سنة، كتب أعماله الشعرية و النقدية الخالدة قبل سنة العشرين

ينظر: dictionnaire encyclopédique de la littérature française

الزمن، و هو شعور يتغلغل في الروح الأدبية منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم، يظهر لديه في صورة حادة، مفزعة و مفزوعة في آن واحد. «¹.

ب. رامبو (Arthur Rimbaud) التنظير للمصطلح

يحتل رامبو* في تاريخ قصيدة النثر مكانة ليست مرموقة فحسب بل - أيضا - مركزية و فريدة في نوعها، و ذلك لسببين: «أولا لأنه كان أول من أكد بقوة على علاقة الضرورة بين الصيغة الشعرية الجديدة و هذا البحث عن المجهول، الذي يجعل من القصيدة الحديثة محاولة ميتارفيزية، أكثر من كونها شكلا فنيا «².

ما لا يمكن إنكاره، هو التوجه الجديد الذي يطبعه رامبو على شعره، و الذي يتمثل في جمال «و أهمية اللغة الشعرية الجديدة التي أبدعها هذا الصبي ذو السبعة عشر عاما. و دراسة رامبو التي يزيدتها تعقيدا كل هذه التأويلات المتحيزة، التي شهدت هذه الأعوام الأخيرة مولدها تطرح كافة أنواع الإشكاليات، أولا فيما يتعلق بالبرهنة و تحديد التاريخ، و إدراك معنى النصوص، ثم ما يتعلق بقيمتها بالنسبة لرامبو، و التجارب التي عاشها «³.

يعتبر رامبو شاعر التحرر بلا منازع، حيث أوجد قطيعة مفصلية مع التراث، و القطيعة بالنسبة إليه قطيعة "مع أشكال الشعر القديمة و الهجوم الكبير على من يسميهم رامبو أدباء نظامين الذين يعود تاريخهم إلى الخطاب الشهير المسمى بخطاب الرائي، كما كان معجبا - قبل كل شيء- ، بـ (هوجو Victor hugo) و إضافة إلى (Jules Michlet) كما

¹ عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق. ص72.

² سوزان برنار، قصيدة النثر (ج1). ص201.

³ سوزان برنار، المرجع نفسه. ص201.

كانت شخصيته مميزة، وصف بازدواجية و ذلك لأهمية أمرين و هما: الفوضوية الهدامة من ناحية و روح نظام الآخر (في شكل إرادة منظمة) من ناحية ثانية «¹.

كما تأثر رامبو ببودلير كثيراً و ذلك من خلال نداء باريس، حيث انشبت بندااء المجهول في قصيدة النثر، فكان لا بد له أن يتجاوز المرحلة التنظيمية، «المختزقة بتوقيعات الآخرين، فيما هو يتهيأ لسحر المدينة الكبيرة و بالفعل فعندما وصل رامبو إلى باريس في سبتمبر 1972 وجد نفسه غريقاً في وسط يمتلئ بالحيثان الثقافي، و شرع في القيام برد فعل ضد شعر الذوق السائد (...). كان رامبو مهياً لكل ذلك، و رسالة الرائي المستفيضة تدل على استعداد للمواجهة و الاختراق، و سيكون برنامج الرائي منعقداً حول مبدأ الوصول إلى المجهول من خلال احتلال طويل، هائل و مدروس لكل الحواس، و عبر استنفاد كافة أشكال الحب و المعاناة و الجنون، بهذا البرنامج سيخترق رامبو أسوار باريس، مندفعاً بكل كيانه لخلق أشكال جديدة، تكون فردية أكثر فأكثر»².

إضافة إلى تمرده الشديد لدرجة الثورة على التراث المسيحي، الذي اعتبره جزءاً من ثورته على التراث بأكمله «إنها ثورة لا تهدأ، بل تبدأ بالعذاب و تنتهي بالعذاب، إنه يتمرد على كل شيء لا يستطيع أن يتخلص منه، و الدين ككل موروث، يفرض سلطانه على من يثور عليه (...). عرف رامبو كل هذا في شعره، فهو في المرحلة الأولى يوجه هجومه العنيف على المسيح و المسيحية، و يحلل النفس المسيحية تحليلاً سيكولوجياً يكشف عن محتتها و شقائها»³

¹ سوزان برنار، المرجع السابق. ص 202.

² نبيل منصر، الخطاب الموازي. ص 178.

³ عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث. ص 114.

إن موقف رامبو من الحداثة شبيه ببودلير « فكلاهما يكره الحداثة إذا كانت تدل على التقدم أو التطور العلميين و كلاهما يتشبه بها بقدر ما تعطيه من تجارب جديدة، تدفعه بخشونتها و سوادها على أن ينشئ فيها قصائد خشنة سوداء. ¹»

أكثر شيء يدعو للدهشة و الإعجاب هو الطابع العقلاني الممنهج للثورة التي أرادها رامبو، من خلال التمرد الذي ابتدعه بعد قصيدته أنشودة حرب باريسية الفوضوية، قرّر إعلان الحرب على الشعر، الذي امتد من اليونان إلى الرومانتيكية، و التي نعتها بالحرب على الأجيال الغبية التي لا تُحصى من الأدباء النظميين، طالب فيها بأن يصبح الشعر تعطيلاً منهجياً للحواس كلها إلى المجهول؛ لكن كيف يمكن تحقيق هذه الأمور و ترجمة هذه الرؤى في شكل قديم مبتذل و رتيب؟ كيف يمكن إخضاع أشياء لا تسمع و لا تسمى لقوانين القافية و العروض؟، فاكتشاف المجهول يستدعي أشكالاً جديدة.²

إذا أردنا أن نفهم رامبو فلا بد أن نفصل بين الذات الشعرية و الذات التجريبية لديه، إن الأنا التي تتحدث في شعره شأنها في هذا الشأن الأنا التي تتحدث في قصيدة أزهار الشعر فشعره ليس تسجيلاً لحياته التي عاشها، لان هذه الأنا لا صلة لها بالأنا و الشخصية أو النفسية فهذا هو أهم مظاهر الحداثة في شعره. ظاهرة الانفصال بين الذات الشعرية و الذات الشخصية³ ما يؤكد انفصال الذات الشعرية عن الذات التجريبية أن « رامبو نفسه يفسر قدره العقلي و الروحي على أساس العوامل غير الشخصية المتصلة بعصره و بالحداثة بوجه عام (...) تخلص

¹ عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق. ص 112.

² ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر (ج1). ص 203.

³ ينظر: عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق. ص 118.

الشعر إذن من التزعة البشرية انه لا يتحدث لأحد، بل يكاد يتحدث لنفسه، لا يحاول أن يغري المستمع يبدو كأنه يتكلم بصوت لا يخرج من فم إنسان»¹.

لذلك كثيرا ما تترع الذات الشاعرة عند رامبو إلى التوغل في آفاق خيالية بعيدة، ما يجعل شعره يمثل «علاقته بالواقع و الحقيقة المتعالية في آن واحد: تغيير الواقع بل تحويره و تشويهه، انطلاق إلى الآفاق الشاسعة البعيدة، خيبة أمل في نهاية المطاف، حين تجد الذات أن الواقع ضيق يكاد يخنقها، و أن المتعالي فارغ لا يستطيع أن يرضيها و قد لا نجد تعبيرا عن هذا كله أفضل من تعبير رامبو نفسه حيث يقول: "أسرار دينية أو طبيعة الموت، ميلاد، مستقبل، ماض، خلق العالم، عدم"»². و في نهاية الحلقة نجد العدم نصل إلى المجهول.

ج . ملارمية (Stéphane Mallarme) التأسيس للجنس و المصطلح

سيواصل الشعر الفرنسي بعد رامبو مغامرة البحث عن شكل و عن لغة، حيث سيكون للمغامرة آخر، إنه: «ستيفان ملارميه، هكذا سيقع تحول، فما كان في ميتافيزيقا رامبو بحثا عن المجهول، سيصبح مع ملارميه مطاردة للطلق، و يتغير الهدف سيتغير المنهج، و سيعوض برنامج امتلاك الملكات برنامج احتلال الحواس»³.

انتماء ملارميه إلى عائلة ذهنية مختلفة عن انتماء رامبو الذي اقتحم الأبواب المجهول، جعل الأخير أخذ على عاتقه مغامرة المطاردة شبه اليائسة للمطلق العنيد على حد تغيير سوزان برنار، و لاشك أن كلا منهما قد اعتمد فكرة الغموض في الشعر هذا ما يجعل الأدباء في عصرهما قد حملوا اللغة جهدا غير مسبوق، بغية ابتكار لغة؛ و إن كان رامبو قد أنجز أعماله

¹ عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث. ص119.

² المرجع نفسه. ص130.

³ نبيل منصر، المرجع السابق. ص179، 180.

على انفراد مما يعني أنها مارست تأثيرها متأخراً، فإن ملارميه على العكس قد اختلط بعمق بالحركة الرمزية، لقد استخدم اسمه كشارة التقاء مجموعة بكاملها، و منحت مؤلفاته الإلهام إلى عديد من الشعراء الشباب، كما قد استفادت جماليات و تقنية ملارميه، من نشاط الطليعة الشعرية خاصة من الثورة الشكلية مما جعله يقر بأن قصيدة (رمية نرد) قد ساهم في المحاولات الخاصة و الأثيرة لزمنا: الشعر الحر و قصيدة النثر.¹

لذلك يبدو شعر ملارميه و كأن لا سبيل لمقارنته بشعر أحد من السابقين عليه أو المعاصرين له «لقد خطته يد إنسان عاش حياة برجوازية هادئة، و منعت طبيعته النبيلة الحيرة من اظهار عذابه و تمزقه، بل أعاقته على أن يتكلم عن نفسه في معظم الأحيان بأسلوب ساحرة، على الرغم مما كان يعانيه من ألم و عذاب»².

بعد مواجهة ملارميه للعدم، توصل أخيراً إلى مفهوم عن الجميل سيؤسس عليه إنتاجه، «أريد التأكيد على الطريقة الحميمة التي تمتزج بها الميتافيزيقا بالجمال لدى ملارميه الذي يعتقد في وجود مطلق وحيدا سرعان ما وجد نفسه و قد بلغ العدم: «إذ إن المطلق هو بالتحديد مالا وجود له، ما دام لا يستطيع التحقق دون وجود مدنس بالصفاء و النسبية، و نجد هذا التعريف حرفيا لدى هيغل: المطلق هو اللاوجود»³.

حتى حدود 1865 كان بحث ملارميه مقرونا بجملة من التأثيرات «فإعجابه ببرتريان دفعه إلى تنعيم نثره و تقطيعه إلى مقاطع، و إعجابه بيودليز دفعه إلى انجاز مختارات شخصية بلغت ثلاثين قصيدة من أزهار النثر، فضلا عن مشروع مقال خصص لسأم باريس، أما ترجمته

¹ ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر (ج1). ص229.

² عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق. ص162.

³ سوزان برنار، المرجع السابق. ص338.

لإدغار آلان بو، فستجعله يخوض صراعا ضد الاستسهال و التدفق و الكليشيه حيث بدأ يدرك العمل باعتباره تدريبا في الصرامة و التكثيف.

جملة تأثيرات ستعثر على سندها الفلسفي في التصور الهيجلي لمفهوم الوجود، « تصور يكفُّ معه العدم عن أن يكون نقطة نهاية؛ ليتم النظر إليه كنقطة انطلاق وفق منظور جدلي يؤمن بدور الإنسان الشاعر في منح الانتقالية الإلهية اكتمالها، و بذلك يجعلها تتجه من الواقع نحو المثال »¹، فهو قد أدرك العلاقة الوطيدة المتينة بين الشعر و الكون.

بعد هذا كله سيعقد ملارميه عام 1891 مقارنة جدية بين تطور الشعر و تطور الموسيقى « لقد تلا الألحان السابقة المحددة تماما، مالا يحمى من الألحان المهمشة التي تثير النسيج دون أن نشعر بالوزن بهذه الدرجة من الوضوح، هذه الألحان المهشمة التي يُشكل تضافرها سيلاً لحنياً مستمرا، يُرجع التموجات و التعقيد المؤثر للحدث و المشاعر، ألا يستطيع الشعر المنظوم المهشم بدوره الى مالا نهاية له من العناصر أن يحاكي تأثيره الإيحائي؟ »²؛ هذا ما فعله ملارميه في رمية نرد.

إن أهم ما يميز شعر ملارميه أنه شعر هامس حي، لا يفرض نفسه على قارئه، بل يبدو كأنما يرف في فراغ « إن القصيدة الواحدة طبقات عديدة من المعاني و الدلالات، تسمو بعضها فوق بعض، بحيث تنتهي آخر هذه الطبقات و أعلاها إلى مكان لا يكاد يفهم و ملارميه يتمم الرأي الذي نعرفه منذ عهد بودلير من أن المخيلة الفنية لا تنسخ الواقع و لا تصوره تصويرا مثاليا بل تغيره أو بالأحرى تشوّهه »³.

¹ نبيل منصر، المرجع السابق. ص 180.

² سوزان برنار، قصيدة النثر - من بودلير حتى الوقت الراهن ج 2. ص 79.

³ عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق. ص 163، 164.

كما أنه أعطى أهمية غير مسبوقة للغة، فالقصيدة لديه « في مجموعها حدث في اللغة لا في الواقع، و هذا الحدث يتم في مرحلة زمنية تساعد من جانبها على إبعاد الأشياء عن الحاضر »¹، كان من حق الشعر دائما أن يترك للكلمة حق الإيحاء بمعان مختلفة و ظلال و دلالات عديدة» و لقد استغل ملارميه هذا الحق إلى أقصى حد ممكن فمن أصعب الأمور أن نجد في قصائده مضمونا محددًا، و السبب في هذا أنه جعل الإمكانيات و الطاقات غير المتناهية للغة هي المضمون الحقيقي لشعره، و بهذا وصل إلى نوع من الغموض أو السر الذي يكتفي بتحرير العقل و الخيال من الواقع الضيق.²

من الانسكاب خارج الشخصية مع بودلير، إلى اختلال الحواس مع رامبو، ثم امتلاك الملكات مع ملارميه،» يخطو الشعر الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر خطوة حاسمة في اتجاه تثبيت قصيدة النثر، كنوع شعري قائم الذات. و من مقولة بودلير الأشياء تفكر من خلالي أنا، و أنا أفكر من خلالها، إلى مقولة رامبو الأنا الآخر إلى مقولة ملارميه المتعلقة برغبته في أن يصبح مبنيا للمجهول، يذهب الشعر نحو كثافته الخاصة التي تجعل منه شعرا موضوعيا.³

هذه أسرار الرمزية الفرنسية في النصف الثاني من القرن التاسع، و التي مثلت أفقا نظريا و مرجعية تاريخية بمعطياتها لمحاولة إعادة بناء الأفق الشعري لقصيدة النثر العربية كما نظر لها أدونيس و أنسي الحاج، في توقيعها الشخصي المندرج في سياق المحتمل الحدائي لحركة مجلة شعر البيروتية، الحركة التي أعادت/ استأنفت العلاقة بالغرب الشعري من داخل الشعر المعاصر الفرنسي.

¹ عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق. ص168.

² سوزان برنار، قصيدة النثر ج2. ص174.

³ نبيل منصر، المرجع السابق. ص181.

د. وولت ويطمان (Walt Witman) التأسيس لطريقة جديدة للشعر

يذكر أمين الريحاني تأثير وولت ويطمان على الشعر العربي الحديث و الأوروبي على حد سواء، يقول: «و يرجع له الفضل في الطريقة الجديدة للشعر وولت ويطمان هو مخترع هذه الطريقة و حامل لوائها، و قد ضم تحت لوائه بعد موته كثيرا من شعراء أوروبا العصريين المتخلفين بأخلاقه الديمقراطية، المتشبعين بالفلسفة الأمريكية»¹؛ فالريحاني لم يبتكر هذه الطريقة الشعرية و إنما أخذها عن ويطمان، و كان أول من كتبه في الأدب العربي.

« كما قد اعترف إليوت بصدد ويطمان (في مقدمة لكتاب - إزرا باوند: قصائد مختارة) بأنه كان عليه أن يتغلب على كراهيته لشكل شعره، كراهيته لمضمونه حتى يستطيع قراءته و لكن رغم نفورهما من ويطمان نفورا واضحا، فإن أحدا من باوند و إليوت لم يفلت إفلاتا تاما من ظل الأوراق (ديوان أوراق العشب) الظليل، و قد بدا أن باوند يقرّ بهذا الإرث، حين كتب في قصيدة قصيرة لامعة ، إنني أعقد معك حلفا يا والت ويطمان... فلقد كنت أنت الذي اقتحم الغاية الجديدة فلدينا نحن الاثنين، جدر واحد و عصارة واحدة، و لا أحد يقرأ بعمق ديوان أوراق العشب، يمكن أن يفوته الإحساس بالآثار التي نفدت من هذا الديوان إلى صفحات أغنيات باوند، و الرباعيات الأربع لإليوت. »²

يتسم شعر ويطمان بأنه شعر حر مرسل، «و بأن الأبيات طويلة، بل طويلة جدا، و بأن الأبيات كثيرا ما تصل ببعضها في تدوير محدود، لكن هذا الشعر المرسل، ليس بدون

¹ أمين الريحاني، الريحانيات. ص182.

² والت ويطمان، أوراق العشب، تر: سعدي يوسف، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق (طبعة جديدة منقحة)، 2011. ص08.

ضوابط، فهو يلجأ إلى التجنيس و المطابقة، و هو يلجأ إلى تعامل صوتي يمنح القصيدة المرساة قدرا من الموسيقى حين تستدعي الحاجة و تلحّ. ¹ «

تبعاً لما رأينا حول المرجعية الغربية لقصيدة النثر العربية ، يمكن أن نلاحظ أن هذا التأثير بالآخر أصبح يخص مشكلة هوية - قصيدة النثر - ؛ فهذه المرجعية التي تحوّلت إلى موضوع انتماء، فخرج بهذا المفهوم عن كونه حواراً مشروعاً ، لأن تأثر شعراء التفعيلة في البدايات بالشعر الأوروبي لم يكن ينال من هوية قصيدتهم ذاتها، فلم يتحول السياب إلى تابع لإليوت ، و لا أدونيس عندما نقل الأرض الخراب إلى العربية ؛ و لم يصبح هذا التأثير أزمة إلا مع قصيدة النثر مما يؤكد - في تصوري - على أن أي قضية تتعرض لها قصيدة النثر تعود في النهاية إلى أزمة هويتها ؛ حتى أن قصيدة النثر لا تزال موضوع سجال لم يُفصل في أمره بعد لا من ناحية الهوية و الانتماء أو المصطلح على حد سواء.

2. حضور قصيدة النثر في الموروث العربي:

عرضنا للآراء المتفككة على أن جذور و مرجعية قصيدة النثر هي مرجعية غربية خالصة، و أن وصولها للعالم العربي كان مجرد انتقال و استلام لنوع أو جنس أدبي جديد، لكن لا يمكن إهمال الآراء الموجودة التي تقول بأن هناك مرجعيات عربية تعود لقصيدة النثر، فهل حقيقة هناك حفريات عربية لقصيدة النثر؟

من وجهة النظر هذه سنعرض للمرجعيات العربية بغية الوقوف على الأواصر الحقيقية بينها و بين ما ورثناه من مقاييس للشعر العربي، و من ثمّ بينها و بين الأنموذج اللغوي المطور لاستيعاب الدلالات و الحاجات النفسية للشاعر العربي الحديث و تلك المرجعيات هي:

¹ والت و يتمان، المرجع السابق. ص29.

أ. القرآن الكريم:

صاحب هذا المقترح هو شارلس هنري فورد* (Charles Henri Ford)، و لعل ما يدفعه إلى هذا الاعتقاد هو أن لغة القرآن الكريم يمكن أن تكون مرجعا لغويا و شكليا لقصيدة فلغة الخطاب القرآني تجتمع فيها عدة خصائص فنية يمكن تحليلها في نظر البعض إلى شعر، و من أبرز تلك الخصائص:

- **حضور المستوى الوزني:** حيث أن التناسق الفني مظهر من مظاهر تصوير المعنى وشد المتلقي، لأمر الذي يجعلنا نسمع القرآن في كثير من المواقع و هو مفعم بموسيقى الشعر الخارجية من عبارات متزنة و متكافئة، و قد يتجسد هذا الحضور على مستوى التفعيلة¹ قام عبد الواحد زيارة بتقطيع عدد من الآيات إلى بحور و أوزان:

« إن علينا للهدى (الليل:12)

مستفعلن مستفعلن»²

- **حضور المستوى الفونيمي*:** « يتمثل في الفاصلة القرآنية و ما تؤديه من انسجام موسيقي يراعي فيها الدلالات الفنية و اللغوية و الاجتماعية و النفسية»³، فضلا عن السمة التعبيرية التي ينفرد بها القرآن الكريم، يتجلى حضور المستوى الفونيمي من خلال اللفظ

¹ ينظر: كاصد ياسر حسين، " الجرس و الإيقاع في التعبير القرآني"، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة بغداد، ع9، 1978. ص329.

² عبد الواحد زيارة، الإيقاع أنماطه و دلالاته في لغة القرآن الكريم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة، 1996. ص82.

*10 فبراير 1908 – 27 سبتمبر 2002 شاعر أمريكي و روائي و صانع أفلام و مغني، قام بنشر أكثر من اثنتي عشرة مجموعة شعرية و عرض أعماله الفنية في أوروبا و الولايات المتحدة، كما قام بتحرير مجلة السريالية.

³ فاضل صالح السامرائي، "التعبير القرآني"، مجلة بيت الحكمة، جامعة بغداد، 1976. ص212.

و العبارة، أما إيقاع اللفظ فيعني أثر الموت في اللفظة المفردة، و تألقه مع الأصوات المجاورة. و يخلق بنا الالتفات إلى أن ما يجيد القرآن عن قصيدة النثر بصورة خاصة في الشعر بصورة عامة هو أن القرآن لم يكتب بنية الشعر « و مَا عَلَّمْنَاهُ الشُّعْرَ و مَا يَنْبَغِي لَهُ » يس: 69 . و عليّة فإن القصد أو النية مفهوم نقدي يسهم في تجنيس النص.

ب. الكتاب المقدس:

أهم سمات الكتاب المقدس: اللغة الطقوسية، و الأجواء الأسطورية، و القيم الدينية، و تتجلى هذه السمات من خلال المنظومة اللغوية لقصيدة النثر الغربية، و خصوصا عند روادها -المسيحيون منهم - و على رأسهم يوسف الخال الذي اعتمدها مرجعا لغويا لقصائده، لدرجة أنه أصبح يقتبس من الإنجيل في أشعاره و عباراته « إلا أنّها بدت تمتلك وظائف سياقية غير التي نشهدها في الكتاب المقدس، فإذا ما كان النسق في الكتاب المقدس على ما فيه من الشعرية يقوم على وظيفة دينية فان النسق في هذه التجربة (...) تنقلب بنيته في القيام على الوظيفة الأصلية. »¹

لقد وظّف الشعر الحديث بكثافة الرموز و الأساطير، مستبدلا بها واقعا شعريا بالواقع الشعوري، و خاصة منها المسيحية كما فعل يوسف الخال، فالمسيح في رمز للعذاب الإنساني، و حامل أيدي لصليب الآلام، و منبع للخلاص و رمز للبساطة و الحب الإنساني، و تتمثل طريقة الخال في توظيف هذا الرمز في الماضي بالحاضر و إضفاء صفة الإنسانية و الشمولية على مشاكله الراهنة، فهو « كنموذج إنساني له مشاكله و حياته الخاصة وراء

¹ سرور عبد الرحمن عبد الله، قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر - الجهود الرائدة في العراق و سوريا و لبنان -، أطروحة دكتوراه، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، 1996. ص 41 (PDF).

*الفونيم: أو اللفظ أو الصوت. هو في اللسانيات الفونولوجية أصغر وحدة أساسية في الدراسة الصوتية الحديثة لها القدرة على تغيير المعنى.

الشخصية الإنسانية العامة التي استنطق مشاكلها و عبر عنها من خلال تراثه و ليس من خلال ذاته فكانت الرموز الأسطورية و التاريخية هذه الصورة للتجربة الإنسانية العامة، في الصورة المناسبة للتعبير عن مثل هذه المشاكل ¹.

من هذا المنطلق « يدخل يوسف الخال مملكة المسيح، الشخص الإله، المسيح الحرية، الحضور الأبدي الخلاق، المسيح الشخص، هو البداية ليوسف الخال، و النهاية هو الجذر الخلاص (...) و هذا الشعر لا تضيئه البصيرة الإغريقية، مرورا بالتوراة و مناخها الأسطوري و حسب، و إنما هو أيضا شعر إيمان مسيحي ² يقول في قصيدة البئر المهجورة:

وَ قِيلَ إِنَّهُ الْجُنُونُ

لَعَلَّ الْجُنُونُ

لَكُنِّي عَرَفْتُ جَارِي الْعَزِيزِ مِنْ زَمَانِ،

مِنْ زَمَنِ صَغِيرِ

عَرَفْتَهُ بئْرًا يَفِيضُ مَائُهَا

وَ سَائِرِ الْبَشَرِ

تَمْرٌ لَا تَشْرَبُ مِنْهَا، لَا وَلَا ³.

¹ خزامي صبري، "البئر المهجورة ليوسف الخال"، مجلة شعر، ع6، س2، نيسان 1958. ص143.

² أنطوان أبوزيد، "الرمز المسيحي في شعر يوسف الخال (البئر المهجورة)"، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان، ع72، أكتوبر 2012. ص105.

³ يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة للصحافة و الطباعة و النشر— بيروت 2، 1979. ص206.

ج.النثر الصوفي:

سئل أدونيس في مقابلة صحفية عما إذا من الممكن عدّ النص الصوفي العربي جذرا لقصيدة النثر العربية، أي هل يمكن لقصيدة النثر العربية أن تستمد شريعتها الشكلية و اللغوية من النص الصوفي، فأجاب: « في الأساس أخذنا قصيدة النثر من النص الغربي، و يجب أن نعلن هذا و نعرفه، كما أخذ بودلير قصيدة النثر من إدغار آلان بو (Edgar Allan Poe) (نظريته في الشعر)، الثقافات تتفاعل، و نحن أخذنا قصيدة النثر من النص العربي، لكن بعد الاطلاع و القراءة يجب أن نقول أنه كان لدينا جذر يمكن أن نستند إليه و كنا نجهله، و هذا الجذر هو في الدرجة الأولى النص الصوفي »¹

إذا أخذنا ابن عربي مثالا للكتابة الصوفية ألفيناه « يقول في فتوحاته متحدثا باسم كتاب المتصوفة، فان تأليفا هذا و غيره، لا يجري مجرى التواليف، و لا يجري نحن فيه مجرى المؤلفين، فان كل مؤلف إنما هو تحت اختياره، و إن كان مجبورا في اختياره، أو تحت العلم الذي يثبته خاصة، فيلقي ما يشاء و يمسك (...). يتضح من هذا القول - الشهادة أنه يُفَرَّق هنا بين نوعين من الكتابة، الكتابة الإرادية الواعية العاملة التي يتحكم فيها صاحبها، فيلقي ما يشاء و يمسك ما يشاء، و بين الكتابة الصوفية التي هي - في منظوره - غير واعية غير عاملة، لا تستند إلى خيرة أو معرفة سابقة »²

يؤكد أدونيس على اختلاف الكتابة الصوفية و انطلاقتها من سلطة اللغة لا من سلطة الواقع، تختلف اللغة عند كل من الشاعر و المتصوف، تبعا لاختلاف رؤية كل منها، فاللاوعي الذي يعتمده الصوفي.. بوصفه نوعا من أنواع الحلم يستغرق فيه - تفقد من خلاله الأشياء

¹ مجلة أسفار، ع16، 1993، العراق. ص31. (PDF).

² سفيان زدادقة، الحقيقة و السراب - قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و ممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008. ص401، 402.

و خصائصها السابقة في ذهنه، و تكتسب مدلولات جديدة حتى يبدو العالم شيئاً جديداً، الأمر الذي يقود الرموز اللغوية إلى أن تتغير مدلولاتها هي الأخرى، تعبيرا عن هذا النفير الهائل الذي طرأ على العالم.¹

من البديهي القول إن الصوفية أسست لكتابة تحكمها تجربة ذاتية خاصة، داخل ثقافة تتحكم بها معرفة دينية مؤسساتية عامة، لذلك ظلت على هامش التاريخ في ثقافتنا العربية، فكان الصوفي في عزلته يتحرك داخل نصه و يخلق به و فيه العالم الذي يريده، لذلك فان الكتابة الصوفية - حسب أدونيس - تعين على فهم ثلاث قضايا في نظره هي حاسمة:

1- الشعر ليس لعبا لغويا يفترض أن الكلمات أدوات زينة (...). بل الشعر انفعال و فعل في آن.

2- ما يسمى الواقع الخارجي أو المادي أو الطبيعي ليس إلا جانبا من الوجود، بل الجانب الأكثر ضيقا.

3- ما يسمى الحقيقة لا يمكن في عالم الظواهر إلا بشكله العلمي، أما الحقيقة سر يكمن داخل الأشياء.²

ينظر النَّفْرِي إلى الأشياء و لم يتحدد: ليست له هوية جاهزة، عالما تبدو هويته أهما، على العكس في مجيء دائم - أهما - هي كذلك، لا تنتهي. الإنسان نفسه يبدو، في هذا العالم أنه عصي هو أيضا على كل هوية جاهزة و منتهية انه متحرك كمثل هذا العالم.³

¹ ينظر: عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986. ص31.

² ينظر: الصوفية و السوربالية، أدونيس، دار الساقى، بيروت، ط3. ص154، 155.

³ المرجع نفسه. ص186.

يقول أدونيس في مقالة عن تأسيس الكتابة الجديدة متحدثاً عن كتابة النَّفْرِي «إن شكل كتابة النَّفْرِي هو الذي يخلف فكراً - عالماً غير متوقع - كأن اللغة هنا ليست المخلوقة بل الخالقة و الكتابة - القصيدة ليست هنا شكلاً سابقاً يحضن فكرة لاحقة، إنما لا تعبر عن شيء، ذلك إنما تعبر عن شيء هو كل شيء، و لا تغلق عليه، و إنما تفتحه إلى ما نهاية في تغيير يوحي بأنه صاغ ذاته لتوه، لا من زمن ماض، فليست الكتابة هنا شيئاً منفصلاً كالمهنة، ليست وصفاً و لا انفعالا»¹.

و يخلص أدونيس مباشرة بشكل مفاجئ إلى تعاليم سوربالية* خالصة، و من هنا يجد مسوغاً آخر للربط - عبر جسر ثقافي بين الصوفية و السوربالية من حيث إن الكتابة الآلية لدى السوربالية و المتحررة من كل رقابة عقلية قد عرفها و مارسها المتصوفة، في صورة الإيماء أو ما يسمى بالشطح؛ «يتمثل انفجار اللغة - الذي هو الصورة الكلامية لانفجار الأنا لدى الصوفية العربية فيما يسمى بالشطح (..) و هو إذن تعبير عن حالة الرائي حينما يكون في حضرة المجهول، أو حين يشعر أنه يتحدّ به، و في هذه الحالة ليس الرائي هو من ينطق أو يفكر، و إنما هناك سر هو الذي ينطق بلسان الرائي، لا الأنا بل المجهول، أي تلك الوحدة الخفية بل الأنا و العالم»².

هذا ما يحيلنا مباشرة إلى خطاب الرائي لرامبو، ما يجعل السجال قائماً حول مرجعيات قصيدة النثر العربية، بين مرجعيات غربية و أخرى عربية و من الأسبق، و يبقى هذا الجدل حتى في مسألة المصطلح و انتمائه الأجناسي كثير من النقاد يرون أنه ما من جامع بين قصيدة

¹ أدونيس، "تأسيس كتابة جديدة"، مجلة مواقف، العدد 15، بيروت، 1971. ص 04.

* **suréalisme** الفواقعية (فوق الواقع)، مذهب فرنسي حديث في الفن و الأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام و المنطق، و هي آلية و تلقائية نفسية خالصة.

² أدونيس، الصوفية و السوربالية. ص 250.

النثر العربية و قصيدة النثر الفرنسية أو غيرها إلا الاسم الواحد أو النوع الأدبي الواحد،» أما غير هذا فالفروقات الشعرية و الفنية بينهما عظيمة و عميقة، و يذكر أن قصيدة النثر العربية قد استفادت من كل هذه المرجعيات، استفادت من الشعر المنثور، و من التراث الصوفي العربي، و من قصيدة النثر الفرنسية، بل إنها استفادت من النثر نفسه، إذ في النثر أبعاد شعرية يمكن توظيفها شعرا»¹.

و يرى كمال نشأت أن قصيدة النثر تسمية أطلقها أدونيس على الشعر المنثور الذي كان من كتابه «الرافعي، و هي زيادة، و حسن عفيف في مصر، و أمين الريحاني، و جبران خليل جبران في المهجر الشمالي.»²

و يقول محمد بنيس في حديثه عن وضعية قصيدة النثر أنها منذ بداية القرن العشرين، "و مع انفجار الرومانسية العربية، ظهر في العالم العربي قصيدة النثر بتسميات عديدة من بينها الشعر المنثور التي انتشرت في النصف الأول من القرن عبر المشرق و المغرب مع أمين الريحاني و جبران خليل جبران عثرت قصيدة النثر على مربيتها الذين ازداد عددهم مع استمرار الزمن"³، و قصيدة النثر التي كانت معروفة بالشعر المنثور، كانت موجودة إلى جانب أفعال شعرية أخرى لخرق القواعد الصارمة للنمط التقليدي للقصيدة فكان الشعر الحر يعتمد التنوع في الوزن و القافية فيكون المزج بين البحور في قصيدة واحدة بقوله هذا يؤكد محمد بنيس التباس مصطلح قصيدة النثر بالشعر المنثور و الشعر الحر⁴.

¹ عبد الرحمن محمد القاعد، "الإهمام في شعر الحداثة"، مجلة عالم المعرفة، مارس 2002، مطابع السياسة، الكويت. ص154.

² كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. ص202

³ محمد بنيس، الرومانسية. ص29.

⁴ ينظر: المرجع نفسه. ص49.

لكن لا بد من إزالة اللبس الذي ارتبط بين قصيدة النثر و الشعر المنشور لحد التلاصق» فالشعر المنشور يخضع لشكل من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخرفية اللفظية، و هو بهذا يقترب من الشعر المرسل، أما قصيدة النثر، فهي قفزة خارج الأطر و الحواجز المقررة المفروضة في أشكال الشعر المتعارف عليها، و هي بالتالي تمرد على جميع القوانين المسبقة، لذلك تقوم قصيدة النثر على اعتمادها على صورتها الإيقاعية الذاتية الخاصة .¹

ينفي أنسي الحاج في حوارهِ مع الشاعر نوري الجراح تأثره بالقصيدة الغربية و الفرنسية تحديدا مؤكدا على أنه قد كتب أول قصيدة نثر له قبل صدور كتاب سوزان برنار و قبل تأسيس جماعة شعر أيضا؛ يقول: « ما قيل حول تأثري بالقصيدة الغربية الجديدة و الفرنسية تحديدا، و ما إذا كنت انطلقت منها لأكتب قصيدة النثر، أقول إن هذا الكلام ليس له أي نصيب من الحقيقة. فحتى تلك الفترة التي نتحدث عنها، الآن، لم أكن قرأت قصيدة نثر أجنبية واحدة، و عندما بدأت كتابة قصيدي لم تكن مجلة شعر قد وجدت بعد، كما لم يكن كتاب سوزان برنار الذي أخذنا أدونيس و أنا منه تسمية قصيدة النثر قد صدر بعد أيضا ... و قبل كل شيء لم أكن أعرف أن ما أكتبه هو قصيدة نثر أصلا !² » .

يعود مؤكدا أن جذور قصيدة النثر لديه و لدى روادها العرب هي جذور عربية لا علاقة لها بالغرب « باختصار و من دون الخوض كثيرا في التفاصيل إن جذوري الشعرية و الأدبية هي جذور عربية ليس لها علاقة إطلاقا بالقصيدة الأجنبية؛ جذوري عربية شكلا و لغة، و تأثري إنما تم على أيدي أولئك الذين أشرت إليهم و خصوصا عبر لغتهم الحسية ...

¹ منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، دار الفكر اللبناني، بيروت ط1، 1984. ص383.

² شهادة أنسي الحاج المنشورة بـ: مجلة نزوى، العدد 29، يناير 2002 شوال 1422 هـ. ص40

يتهموني بالتأثر بالغرب رغم أن التأثر بالشعر الأجنبي ليس تهمة فالشعر موجود لكي يؤثر و لكي يؤخذ، لكن الحقيقة تقتضي أن أقول أن مصادر الأولى كلها عربية، و لا أقول ذلك بفخر و لا بخجل، و لكن لإقرار واقع فقط، و هذه ليست المرة الأولى التي أعتزف فيها بفضل من ذكرتهم علي¹ «

كما أنه لا ينفي تأثره بالشعر الأجنبي نفيًا تامًا ، لكنه يرفض اتهامه بالتقليد و الطغيان يقول: « هناك اعتقاد آخر بتأثري بأندرية بروتون André breton الذي ترجمت له قصائد و نشرتها في مجلة شعر و كتبت عنه مقالا عندما توفي، و إذا كان لا بد من البحث عن تأثري بالشعر الأجنبي فلربما كان بروتون أكثر الشعراء الأجانب تأثيرا في، و لكن ليس إلى درجة، التمثل أو الطغيان.² »

تضاربت الآراء حول مرجعية قصيدة النثر العربية، غربية كانت أم عربية ؛ لكن كثرة الحديث عن جذورها فقد شيئا من بريقها فلم يعد ضروريا التعريف بهذا التاريخ القسري، و المُفْتَعَل أحيانا، إذ بات الرهان على على جدية التعاطي معها كوجود و منجز من خلال لعبة التمثل الشعري، في الوعي، و بتداولها، و مع استقرار مصطلحها في العقل الشعري العربي، على مستوى التجنيس، أو على مستوى التلقي، فقد أصبحت هذه القصيدة و كأنها الأكثر تمثلا لأسئلة الشعر الجديدة و لصيغ تحولاته الجمالية ؛ لذلك ارتأينا أن نخصص المبحث الثاني من هذا الفصل للتفصيل في قضية انتمائها الأجناسي .

¹ شهادة أنسي الحاج المنشورة بـ:مجلة نزوى .ص 41

² منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد .ص 41.

المبحث الثاني:

- قصيدة النثر: المصطلح و الانتماء الأجناسي:

1- المصطلح:

لاشك أن للمصطلح أهميته الخاصة في مجمل الدراسات ذات الطبيعة البحثية؛ ذلك أن مرده إلى شفافية الحدود في العلوم الإنسانية و خضوعها إلى منطوق يحاول الوصول إلى دقة العلوم و خاصة التجريبية منها. لعل رصد مفهوم «المصطلحات عينها في النقد العربي أكثر إلحاحاً و حرجاً منها في النقد الأدبي الغربي نظراً لأن معظم المصطلحات النقدية الحديثة إنما كانت في واقع الحال ترجمة لأصلها الغربي، و هي بهذه الصفة الوافدة تحتاج أولاً إلى التيقن من استخلاص ما يشبه الاتفاق عليها قبل الشروع في معالجة قضاياها لما سيوفر كثيراً من التضارب (...). أما أصل المصطلح فقد جاء من الكلمة الإنجليزية Porse poem¹»

و هكذا فإن ترجمتها العربية هي قصيدة النثر.

• 1- لغة:

أ- القصيدة: (لغة) القصيدة. القصد: «استقامة الطريق، قصد يقصد قصداً، فهو قاصدا (...). والقصد إتيان الشيء»²؛ و قد ورد الجذر قصد في القرآن بمعنى التبيين.

ب- النثر: (لغة) «نثرُك الشيء بيدك ترمي به متفرقا، مثل نثر الجوز و اللوز و قد نثره ينثره نثراً و نثارة، و النثارة ما تنثر منه»¹، هذا ما يعني أن الجذر (نثر) يوحى بالثشت و التبعر و الانحلال.

¹ أيمن اللبدي، في الشعرية و الشعرية ج3 <http://www.allabdi.com>

² ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، م5، ط1، 1997، مادة قصد. ص264.

• (2) - اصطلاحاً: يعرف ابن منظور القصيدة قائلاً: «القصيدة من الشعر ما تم شطر أبياته و قيل سميّ قصيداً لأن قائله احتفل به فنقحه باللفظ الجيد و المعنى المختار (...) و ليس القصيدة إلا ثلاثة أبيات أو عشر أو خمسة عشر، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة»².

أ) قصيدة (Poème)

« هي الكتاب في الآية أو قصيدة النثر من شكل ثابت حر (غير مقفى) مؤلف من موسيقى حرة في كثير من الأحيان مستوحاة من نص شعري»³

ب) نثر (Prose):

« شكل من أشكال الكتابة التي لا تخضع لأية قاعدة تقليدية (قوافي، إيقاع) و هو سمة من سمات أسلوب عصري بطريقة المؤلف، كالنثر الفولتيري، و الأناشيد اللاتينية المقفاة اللاتينية الرسمية لقداس أستراليا»⁴

ظل الخلاف قائماً بين اللغويين و النقاد حول مفهوم الشعر، و تمييزه عن النثر و لا يزال هذا الخلاف عثرة - حتى أيامنا هذه - أمام كل من يُعنى بدراسة الأدب و الشعر و سائر الفنون الكتابية.

و في محاولة للتوصل إلى رأي يوفق بين آراء النقاد قديمهم و حديثهم، خصّصنا هذا المبحث للفصل في مفهوم المصطلح و الانتماء الأجناسي، و ذلك لعرض بعض المفاهيم و التعريفات

¹ ابن منظور، لسان العرب. ص136.

² المرجع السابق. ص264.

³ Le grand dictionnaire encyclopédique du XXIe (21) siècle, Auzou, éditions philippe Auzou, Paris 2001. P898.

⁴ Ibid.p 923.

حول قصيدة النثر، و التحقق من وجود منطقة تتوسط الشعر و النثر، مما يؤكد وجود قصيدة النثر و يعزز مفهومها، فما الشعر؟ و كيف يفترق عن النثر؟ و ما هي قصيدة النثر؟ و ما هو انتماؤها الأجناسي؟

إن السؤال الحقيقي في رأينا ليس في كيفية تحويل النثر إلى الشعر، بل كيف نخلق "شعرية" قصيدة النثر دون الوقوع في جاذبية المرجعين السائدين المرجع النثري و مرجع النماذج الشعرية السالفة؟

و يعرف أحمد مطلوب القصيدة بأنها: «مجموعة من الأبيات الشعرية ترتبط بوزن واحد من الأوزان العربية و تلتزم فيها قافية واحدة.»¹

مع كثرة التعريفات اختلف النقاد في تحديد مصطلح دقيق لمفهوم القصيدة فقد ارتبط عند البعض بعدد معين من الأبيات، و أشار عند البعض الآخر إلى مجموعة من الخصائص اللغوية و الفنية التي ينبغي توافرها في العمل الأدبي حتى يطلق عليه مصطلح قصيدة، بينما ارتبط عند ابن منظور بالرغبة و القصد في الكتابة، و قد أشار رشيد جياوي إلى هذا في قوله: «تدل المفاهيم التي أعطيت لمصطلح قصيدة على الاكتمال و كثرة كم الأبيات و الوعي بعملية الكتابة الشعرية»².

يطلق مصطلح النثر على الكلام العادي الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم و معاملتهم، فالنثر اصطلاحاً هو: «الكلام العادي الذي لا يتقيد بوزن و قافية و هو أساس الكلام و جلّه (...). و النثر أصل في الكلام، و لا تتكلم العرب أولًا إلا به، فهو أسبق من الشعر، و لم

¹ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، بيروت ط1، 2001. ص323.

² رشيد جياوي، الشعرية العربية - الأنواع و الأعراض -، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991. ص20.

يصل عن العرب القدماء إلا القليل منه ¹ ؛ فالنثر كلام واضح يفهم منذ أول وهلة، و قد دار سجال و جدال كبير بين النقاد و الشعراء حول أسبقية و أفضلية كل من الشعر و النثر، و لم يحسم هذا الخلاف إلى الآن.

(ج) قصيدة النثر:

حظيت قصيدة النثر باعتبارها نموذجاً شعرياً قادراً عالياً من الاهتمام النقدي و الإعلامي و الثقافي، فما حفلت به من كلام و أقوال و نظريات و سجالات لا يعادل أي نموذج شعري آخر على مر التاريخ الشعري العربي، إذ تحولت من موضوع فني إلى موضوع ثقافي إيديولوجي ينطوي على تعقيدات و إشكالات عديدة؛ اشتغلت قصيدة النثر على رؤية موضوعية/ واقعية استندت إلى خاصية الطبيعة التطورية للقصيدة العربية على مر العصور و الأزمنة، بدءاً من تقبل التطور المهم الذي حصل في الانتقال من القصيدة التقليدية إلى القصيدة الحرة (التفعيلة)؛ فجاء اقتراح قصيدة النثر أمراً ملحاً و ضرورياً بعد الشكل الجديدة عند الغرب قبل أن يظهر في حركة الشعر العربي، فقد أطلق جون كوهن على قصيدة النثر **قصيدة معنوية** يقول: «ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة الشعر ليس هناك شك في أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن و هو من تم أكثر طواعية لكي يلعب على رافد المستوى المعنوي ²» عند التطرق لمصطلح قصيدة النثر العربية، يتبادر إلى الأذهان تداخل مفهومين و خلط في المصطلحات التالية: (شعر)، (نظم)، (نثر).

¹ أحمد مطلوب. المرجع السابق. ص222.

² جون كوهين، النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر -، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000. ص33.

«يذهب بعض الباحثين إلى أن إشكالية تعدد المصطلحات تعد ظاهرة صحية في الحقول الأدبية؛ لأنها في صلب الثراء المفهومي بما يقدمه للباحث و المنظر و بما يزودهما بأكثر المصطلحات مرونة، و سلاسة بينما يذهب البعض الآخر إلى العكس من ذلك، معتقدين أن التعدد المصطلحي أمر معوق للحركية لِخُلُوهُ من الدقة العلمية»¹

و يبدو أن قصيدة النثر و الشعر الحر مصطلحان متلازمان غير أنهما مختلفان؛ و تقول سلمى الخضراء الجيوسي عن هذين المصطلحين، إنهما استعمالاً « في الإنجليزية و الفرنسية للدلالة على نوعين مختلفين من الشكل الفني، لقد ظهرت قصيدة النثر في العصر الحديث في الغرب قبل ظهور الشعر الحر الحديث، و في فرنسا نجد أن قواعد النظم الفرنسية التي تصفها موسوعة الشعر و فنونه بأنها استبدادية تؤدي إلى ردة فعل شديدة، و إن كانت تدريجية ضد هذه القوانين، ظهرت أولاً في شكل النثر الشعري، ثم في قصيدة النثر (...) ثم في الشعر المتحرر، و أخيراً في الشعر الحر.»²

و قد نرى في هذا التنوع ضرباً من الاستحسان و الترحيب يسمح للشعر أن يلتبس صوراً و أشكالاً عديدة، ثم تطرح سلمى الخضراء الجيوسي قضية تبدو على قدر كبير من الأهمية، إذ تعتقد أن قصيدة النثر ليس لها امتداد تراثي على عكس الشعر الحر (شعر التفعيلة)، لذلك فهي ترى أن الشعر المنثور، كالشعر الحر في الإنجليزية، يخلو من الوزن لكنه قد يستعمل القافية أحياناً كعنصر تزويق (...) تماماً كذلك النوع الأدبي جاء بعده، و أعني ها قصيدة النثر، مستمد مباشرة من الشعر العربي»³

¹ إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير و الاختلاف)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007. ص38.

² ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001. ص690.

³ المرجع نفسه. ص691.

فما هي قصيدة النثر؟ و كيف يفهمها مبتدعوها؟ و كيف تسلك هذا الشكل الجديد إلينا؟ و هل هي استعادة صوفية، أم حالة ابتكارية، أم مجرد ضرورة حضارية فرضتها قوى التحول، فلم تجد مناصا من زعزعة الثابت و زلزلته؟

« غالبا ما ينظر إلى التحول على أنه مسار معاكس للمألوف و السائد، و ليس بالضرورة لكي تتبنى مجموعة ما مبادئ هذا التحول أن تنطلق من أسس واحدة و إذا كان أصحاب قصيدة النثر قد اتفقوا على فعل التحول، فإن أشكال هذا التحول و مستوياته سوف تتحول من شاعر إلى آخر، كما أن آليات استقباله سوف تثير أكثر ردود الفعل عدوانية و هجومية بادعاء الحفاظ على التراث (العروضي خاصة) و بين وهم الإيقاع المستمد من (نثر الحياة) فان مفارقة التسمية تتبع من انصهار نقيضها (شعر/نثر) وفق المرجعيات التأسيسية - تاريخيا و ذوقيا - التي رسخت لارتباط مفهوم الشعر بالوزن مما ينفي عنه لاحقا أية شعرية، إذا ما تحول إلى النثر»¹

يعتقد حاتم الصكر أن الأفق الذي ينظر فيه إلى قصيدة النثر يعود بنا، إلى الفصل العسير بين التاريخي و الأدبي فهو يُصِرُّ على تأمل هذا النوع الأدبي من منظور الشعرية العربية التي طوّرت بدورها آليات التلقي؛ أما فعالية هذا الأفق «فتتجلى في احتضان مبدأ التغيير الجذري، و ذلك بسبب ضخامة حجم الشعر العربي الموروث، و قوة الإيقاعية الشعرية المستقرة، و اكتمال دراسة النظم الشعري في جوانبه المختلفة، و تكون أفق القراءة وفق تلك القواعد التي أضحت جزءا من ماضي الأمة وتاريخها القومي الذي يجب ألا يمس كأي مقدس آخر.»²

¹ إيمان الناصر، قصيدة النثر العربي (التغاير و الاختلاف). ص46.

² حاتم الصكر، "قصيدة النثر و الشعرية العربية الجديدة"، مجلة فصول، ع3، م15، 1996. ص77.

يرى محمد العيد أن قصيدة النثر صارت «شكلا مميزا من أشكال التعبير الأدبي المعاصر، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطارا فنيا يعبرون من خلاله من مضامين فكرية و شعورية متعددة، و على الرغم مما لقيه هذا المصطلح من انتقاد و إلحاح على التعديل، فانه مازال اسما شائعا على هذا الجنس الأدبي، و الحق أنني لست ممن يقرون هذه التسمية إذا قابلناها بما أطلقت عليه، فضلا عن التناقص الظاهر بين عنصريها اللغويين (قصيدة) و (نثر) - بما لكل منهما في تراثنا الأدبي و التراث العالمي من ماهية راسخة - فإنها لا تصدق على طبيعة ما أطلقت عليه. ¹»

إن المعنى اللغوي المباشر لمصطلح قصيدة النثر، فيه خلط بين الكلمتين فعلا، لكن قد تحل المشكلة لو تمّ التعامل مع المصطلح بغض النظر عن معناه، اللغوي، لكن وثبا على هذا المعنى اللغوي المباشر برزت قصيدة النثر لتُكسر الحدود بين الشعر و النثر، و تبدد مفهوم الشعر بوصفه نظما خالصا.

أوجدت قصيدة النثر مناخا واسعا لحرية التجريب، و مما شجع على ذلك كونها نوعا أدبيا مستقلا، متميزا يأخذ من النثر و من الشعر، فيما يتجاوزهما إلى إبداع نظامه الخاص، و ربما أخفقت موسوعة برنستون* Princeton للشعر في تعريفها قصيدة النثر على أنها تأليف له

¹ محمد العبد، اللغة و الإبداع الأدبي، دار الفكر، مصر، ط1، 1989. ص177.

بعض أو كل ما للقصيدة الغنائية¹؛ مع استثناء واحد هو أنها تطبع على الصفحة كما يطبع النثر.

وجاء في كتاب سوزان برنار أن القصيدة «هي نوع يرفض - بالذات - أيّ تحديد مسبق، و لا ينفر من شيء قدر نفوره من أن يكون ثابتاً، و مُصنَّفاً، و خاضعا لمعايير جمالية، أو أخرى: نوع، متحرك، هيولي، أدى إلى تطور الدائم إلى التغيير العميق - حسب العصور- لمفهومه و بنيته. «²

و لعل أكثر ما يلفت الانتباه هو عدم الاتفاق على صيغة مفهوم لمصطلح النثر، لأن الاتفاق يعني القبض على شكل مكتمل، بينما قدمت قصيدة النثر على أنها حالة من التشكل الدائم و الانبثاق المستمر، يلمح سامي مهدي إلى هذه المسألة قائلاً: «إن قصيدة النثر كما أريد لها أن تكون، فن ذاتي خالص، و لن يكون لهذا الفن شكله و قوانينه و معاييرها إلا إذا أصبح في جانب منه موضوعياً، يراعي فيه كتابه مقاييس تقع خارج ذاته، مقاييس متفق عليها بدرجة من الدرجات، و هذا يتناقض أصلاً مع المبدأ الأساسي الذي قامت عليه قصيدة النثر، الحرية الكاملة من القيود الخارجية. «³

إذن يمكننا القول إن قصيدة النثر هي أقوى حضور يجسد مقولة تداخل الأجناس الأدبية شكلاً و مضموناً فهي مقطوعة نثرية موجزة شديدة الكثافة و المجانية؛ و جنس فني أسس اختراق النثر للشعر بصورة منظمة، خلق خصائص شعرية جديدة لم تكن موجودة قبل قدوم

* موسوعة تابعة لجامعة برنستون الخاصة بولاية نيوجيرسي الأمريكية، تأسست الجامعة عام 1741 .

1 ينظر: علي جعفر العلاق، في حادثة النص الشعري. ص139

2 سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن (ج2). ص121.

3 سامي مهدي، أفق الحداثة و حداثة النمط، دار الفنون الثقافية، بغداد، 1988. ص127.

قصيدة النثر، أهم هذه الخصائص الإيجاز و كثافة التأثير و اللازمية، هي عناصر نستطيع من خلالها استكشاف ما في لغة النثر من معان و قيم شعرية.

يُعرّف أدونيس قصيدة النثر بأنها « نوع متميز قائم بذاته، ليس خليطاً، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل و تنظيم و لها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع في آخر. »¹

أما محمد علي الشوابكة فيعرفها بأنها: « الكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية و إنما تعتمد الإيقاع و الكلمة الموحية و الصورة الشعرية، و غالباً ما تكون الجمل قصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال »²؛ يتفق الشوابكة مع تعريف جون كوهين بتخلي قصيدة النثر عن الوزن و القافية فإنه يضع لها بعض الخصائص المميزة كالإيقاع و الصورة الشعرية و الجمل القصيرة و الخيال.

كما يعتبر محمد العباس أن قصيدة النثر « ظاهرة فنية، سوسيو ثقافية صاعدة باطراد في المشهد الثقافي العربي، الأخذ بدوره بالاعتراف التدريجي بمشروعيتها و حقها في الوجود كخيار فني لا كبديل، و إن كانت تعمل على المحور الثاني (البديل) بتطرف لافت كصيغة من الصيغ الاحتجاج و التجاوز الفني، و بتواتر أسرع. »³

مع ظهور هذا المصطلح الجديد في أواخر الخمسينيات ثار الجدل حوله، فقد رأى عدد من النقاد و الدراسيين أن مصطلح قصيدة النثر معه تناقضات إذ يجمع بين جنسين أدبيين هما القصيدة و النثر.

¹ أدونيس، "في قصيدة النثر"، مجلة شعر، بيروت، س4، ع14. ص81.

² محمد علي شوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض و القافية، دار البشير، الأردن، د.ط، 1991. ص209.

³ محمد العباس، ضد الذاكرة (شعرية قصيدة النثر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000. ص23.

• (3) - مفهوم المصطلح من منظور شعرية النثر القديم:

يأخذ النثر القديم عند المحدثين توجهها آخر، إن أمسكت القراءة المحدثّة بالمنحى اللامفكر فيه في عرف الموروث البلاغي، و ذلك بتوجهها صوب جهة المآخذ الذي لم تنصفه البلاغة العربية، و بالتالي أوردته ضمن حمل الشعرية العربية، متلافية مسلك التصنيف و تعقب محددات التفرّيع بين الشعر و النثر في الدرس البلاغي.

اقترن ملمح شعرية النثر القديم بحقل الكتابة» حين بدت تلك الإرهاصات ضمن دائرة التعقب القائمة بين الكتاب و الشعراء، ضمن هذا السياق كان لطف حسين تصور للكتابة النثرية، يرد من جهة كونها تجاوزت مدلولها الأجناسي إلى مدارة تكاد تنتهي إلى احتواء جنس معين هو الشعر، حتى كادت تلغي في المقابل بمسألة التدافع بين الشعر و النثر إلى شعرية يتوسمها طه حسين في رسالة الترييع و التحوير للجاحظ بوصفها تضمنت فعل التجاوز لبلاغة الهجاء الشعري إلى نحو من الكتابة»¹؛ تلك هي مواطن الوصل و مكانم التشاكل بيت الشعر و النثر التي أفرزتها مسألة تواشج علائق أنماط الخطابات الأدبية، من هنا أضحت الكتابة» تلزم مجمل القضايا المحورية كي تسكت عن الوزن و القافية و للسكوت دلالة الخروج على الحدود المتداولة بين العروضيين و الشعاريين و جملة من البلاغيين»².

لعل هذا ما أدى بمحمد بنيس إلى تحديد هذه الوصلة بين الشعر و الكتابة في الشعرية العربية كي يسلك من خلالها تصورا يكشف عن مدى تواصل هذين الحلقتين ضمن إستراتيجية التداخل بين الأجناس الأدبية - شعرا و نثرا - ضمن مجال الحديث عن خرق الحدود بين الشعر و النثر لا بد من أن نتحدث عن الكتابة الصوفية عند القرب و عن

¹ الناصر سطمبول، تداخل الأنواع الأدبية، رسالة دكتوراه دولة، جامعة وهران 2005-2006. ص81.

² محمد بنيس، الرومانسية العربية. ص41.

الرومانسية عند الغرب، حيث «عُرِفَت الرومانسية في العالم، باختراق الحدود بين الشعر والنثر، عن طريق إدخال الشعر إلى النثر، ثم بتحميد النثر وهدم الحواجز بين الأجناس الأدبية (...)»¹

يقول محمد بنيس في هذا المجال أن النثر قد نجح في الحداثة العربية، و ذلك من خلال نزعه لمكانة و سلطة الشعر التي كانت قد أعلنت عنها التقليدية ؛ «لقد نجح النثر في حدثنا العربية، أن ينازع الشعر سلطته التي أعلنت عنها التقليدية، و هذا يذكرنا بالعصر العباسي الذي احتلت فيه الكتابة مكانة السلطة المركزية في بناء الخطاب»².

تقع الكتابة نُصَب ثنائية الشعر و النثر بوصفها آليتين متغايرتين داخل حقل الممارسة، و بالكاد تكاد تختزل مساحة الأدب في هذا التقابل المتميز؛ الشعر هو دائما مغاير للنثر لكن هذا الفارق ليس في الجوهر و إنما في الكم إذ هو فرق لا يمَسُّ وحدة اللغة التي هي عقيدة الكلاسيكية، حينئذ يغدو كل شعر مجرد معادلة تزيينية ، تلميحية أو مشحونة، لنثر مُحمَل يرقد بالجوهر و بالقوة في أية طريقة من طرق التعبير؛ إن اقتصاد اللغة نثرا و شعر، ذو طابع علائقي، يصبّ لا محالة لمصلحة العلاقات، فليس هناك لفظ يستمد الكثافة من نفسه، بل هو يقتصر على الإشارة لشيء ما، و يكون على الأصح طريقا ممهدا لعلاقة ما بدلا من أن يمَس اللفظ في حقيقة داخلية جوهرية بالنسبة لشكله³ ؛ يمكن أن تسقط هذه المعادلة على لغة الكتابة الصوفية التي تجلي شعرية حيادية تمكن اللغات الحداثية من محاذاتها بلغة قصيدة النثر.

¹ محمد بنيس، الرومانسية العربية. ص35.

² محمد بنيس، المرجع نفسه. ص35.

³ ينظر: رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، الرباط، ط3،

1985. ص60، 61، 62.

(2) - الانتماء الأجناسي:

يُعدُّ شعر الحداثة موقفاً من الكون كله، لهذا كان موضوعه الوحيد وضع الإنسان في هذا الوجود، و لهذا كانت أدواته الوحيدة هي الرؤيا، التي تعدّ صياغة العالم على نحو جديد، « الشعر سؤال حول الشعر، بقدر ما هو سؤال حول الإنسان و الأشياء و العالم، بيد أن الشعر شعرائنا المحدثين يندرج في أفق الشعر الذي يمكن أن يسمى الشعر الوظيفي، إنه جزء من الحدث شعر تابع للحدث. ¹»

سنقتصر على مقارنة الآليات الرئيسية التي يمكن أن تهيئ الأجواء الصالحة لتلقي ما يسمى بقصيدة النثر العربية و الرؤية الموضوعية التي استغلت عليها، كما لا يمكن صرف النظر على التسفيه و التخوين الذي طال قصيدة النثر بأنها على الأقل ليست شعرا و لا يمكن أن تنتمي إلى شجرة العائلة، فضلا على اتهامات أخرى أصبحت ضمن الأرضية التاريخية لثقافة هذه القصيدة.

تعدُّ قضية الشعر و النثر أعوص القضايا في الشعرية العربية القديمة و الحديثة، « و تبعا لذلك أصبحت الأسئلة تتناسل، من قبيل، أين يبدأ الشعر و أين ينتهي؟ أين يبدأ النثر و أين ينتهي؟ ما هي حدود التقاطع و التماس بين الشعر و النثر؟ ألا يمكن تجاوز الثنائية: شعر-نثر، بعلاقة أخرى جوهرية، هي علاقة التفاعل بين المكونات النصية لتحقيق الشعرية، بوصفها سمة بنائية، تنقل الرسالة اللفظية من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الشعرية، كما يحددها معلم الشعرية رومان جاكسون؟ ²»

¹ مصلح النجار، السراب و النبع (رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين)،

المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005. ص77.

² عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية (الأسس النظرية و البنيات النصية). ص65.

سنعرض عدة آراء لعدد من النقاد حول مسألة التجنيس لقصيدة النثر، التي سنلاحظ فيها اختلافات كثيرة فمن النقاد يجد أن قصيدة النثر لم تخرج عن النثر، و هناك من يرى أنها جنس مستقل، كما نجد من يعتقد أنها أقرب إلى الشعر الحر و غيرها من الآراء:

• (1) - آراء النقاد حول مسألة تجنيس قصيدة النثر :

أ- محمد مريسي الحارثي:

إن مضافة مصطلح قصيدة لمصطلح نثر هو ما خلق سجالات حول قضية تجنيس هذا المصطلح؛ لذلك « فإن قصيدة النثر لم تخرج عن جنس النثر و كلام البشر الفني نوعان شعر و نثر و تحت كل نوع، أجناس منتمية إلى الشعر أو إلى النثر. و قد كان النثر في القديم يستأنس ببعض مقومات الشعر البنائية ثم أخذ الشعر يفيد هو الآخر، من تقنيات النثر عندما تطور هذا في العصر العباسي، دون أن يذوب أحدهما في الآخر، و نظرا إلى أن الشعر عند العرب يمثل الأدب الراقى من خلال اكتمال مقومات القصيدة فإن أي تطور فني في جنس من أجناس النثر سينظر بعين الجلال إلى أدبيات الشعر، و بما أن النص النثري الجديد الذي سموه قصيدة النثر قد طرأ على تقنياته اللغوية تطورا في مهماته الذهنية و الحسية فقد بلغ الذروة من تطويع النثر لهذه التقنيات من حيث تخصيص المعرفة الخارجية و تحويلها إلى معرفة وجدانية ¹؛ بهذا القول يعترف محمد الحارثي أن قصيدة النثر كتابة نثرية متطورة، و من أسباب ظهورها هي حركة شعر التفعيلة؛ و يؤكد على أن قصيدة النثر ليس جنسا ثالثا بل هو جنس نثري، و إطلاق تسمية قصيدة النثر لا يؤهله للالتحاق بالشعر و لا يجعله خُنثى (مزيج) إنه نثر.

¹ عز الدين المناصرة، إشكالية قصيدة النثر. ص 269، 271.

ب- شاعر لعبيي*:

يعترف شاعر لعبيي أن المشكل الرئيسي لقصيدة النثر هو تأرجحها بين الشعر و النثر، فهي اليوم على يد كثير من ممارسي الكتابة الشعرية «تغير نصا شعريا هشا، لا رصانة فيه و تشبه أسوأ أنواع الكلام المترجم حرفا بحرف، تصير مرات رطانة صريحة، لكنها تصير هي نفسها على يد شعراء متمسكين من أدواتهم الاستعارية و البلاغية نصا من طراز رفيع شعرا، علينا أن نثبت هنا أن الحد بين الشعر و النثر يقع بالنسبة لنا، في خلق الاستعارة الطرية الجديدة، و شحنها بالمعنى الفريد، الاستعارة إذن هي لب الشعر كنص أدبي مكتوب.»¹

لذلك، فان عدم اتكاء قصيدة النثر على أي من المقويات الشكلانية المعتبرة منذ البداية مفصلا شعريا، كالوزن خاصة، يدفع بها لأن تستند على ما نسحبه جوهر الشعري: الاستعارة المقالة بالضرورة عبر ترنيمه أو دوزنة معينة تتابع حركة الإحساس الداخلي للشاعر؟ «الكثير مما نقرأ من نصوص قصيدة النثر اليوم يشابه الشعر، مثلما كان يشابه الشعر، مثلما كان يشابه الشعر من قبل الكثير من الكلام العمودي الذي لا علاقة له بالشعر مثل ألفية ابن مالك الموزونة المقفأة بإحكام إن الصخب الدائر حول موضوع قصيدة النثر لا يعدو، في تقديرنا، أن يكون استسهالا لأمرين كليهما: القصيدة و العمل النقدي الدائر في فلکها»². و في الحقيقة في غالبية هذا الكلام ثمة هروب من تحديد الصعب أي تحديد (مفهوم الشعر) نفسه و (القصيدة).

*شاعر عراقي ولد سنة 1955 له عدة دواوين شعرية و اعمال إبداعية مختلفة كالمسرحيات كما ترجم العديد من الروايات .

¹ عز الدين المناصرة، إشكالية قصيدة النثر. ص 365.

² عز الدين مناصرة، المرجع نفسه. ص 366

ج- سليمان الأزريقي*:

لا يوافق الأزريقي على أن قصيدة النثر هي النمط أو الجنس الأدبي المسيطر قائلاً: « لا أوافقكم أولاً على أن قصيدة النثر أصبحت الجنس الأدبي المسيطر و السائد فلا زال لقصيدة التفعيلة وقعها لدى المتلقي العربي، و لقصيدة العمودي أيضاً. »¹

أما بخصوص قضية التجنيس يقول أنها "قضية إشكالية بالفعل و هذه الإشكالية ناتجة عن إشكالية (قصيدة النثر) أصلاً، فحتى الآن لازال تشخيص النقاد (لقصيدة النثر) غير نهائي، و هناك دراسات تتعامل مع أي نص عالي التعبير على أنه قصيدة نثر، بغض النظر عن مراقبة الشرط الموسيقي، و لهذا تتعدد التسميات، و يستمد كل دارس أو ناقد مسماه لهذا الجنس الأدبي من تلك الشروط المفترضة لديه مسبقاً؟ و هكذا تتعدد التسميات... »².

د- حبيب موني:

يُرفض موني رفضاً قاطعاً تجنيس قصيدة النثر كشعر خصوصاً في موروثنا العربي ، فالشعر العربي وزن و قافية؛ يقول: « قصيدة النثر ليست شعراً، و لن تكون شعراً أبداً بالمفهوم الموروث للشعر العربي، فالشعر العربي كيان ضخم قائم إلى أن تدع الإبل حينها، فإذا خفت موته في هذه الفقرة فسوف يعود قويا مدويا في فترة أخرى ، شعر تغذية الخطابية و البطولة و الغنائية و إذا حدث و إن عادت دواعيه عاد بقوة إلى الصدارة. أما قصيدة النثر فشيء آخر غير الشعر، إنها جنس جديد لا بد من إيجاد مكانة له بين الأجناس الأدبية الأخرى، و لكنه إن أراد ذلك فعلاً كان عليه أن يتأسس على القواعد و الحدود و

*شاعر و ناقد أردني الجنسية فلسطيني الأصل، ولد سنة 1949 بالأردن؛ له عدة روايات و مجموعات قصصية و من مؤلفاته: مواقف في الشعر الأردني الحديث و دراسات في القصة و الرواية الأردنية .

¹ عز الدين مناصرة، إشكالية قصيدة النثر. ص 367.

² المرجع نفسه. ص 367.

المعايير «¹؛ و يعود لتسميتها بالثيرة كما كان قد أطلق عليها صلاح فضل قبله هذه التسمية لها في كتابه أساليب الشعرية المعاصرة.

فيما يأتي مجموعة أسئلة حول أسئلة قضية تجنيس قصيدة النثر طرحها عز الدين المناصرة و اجتهد في الإجابة عليها محمد صابر عبيد:

السؤال الأول: « يرى البعض أن قصيدة النثر هي (أعلى مراتب النثر) أو أنها (ثورة في النثر) و يرى الرأي الآخر أنها (ليست شعرا) و يرى رأي ثالث أنها (شعر ناقض)، و يرى رأي رابع أنها (خاطرة شعرية) و يرى رأي خامس أنها (دفقة شعرية) جاءت موازية لحركة الشعر الحديث أو الجديد أو التفعيلة و أنها (شعر كامل)، و رأى أنها (جنس ثالث مستقل) يجمع درجات الشاعرية مع درجات الثرية السردية أي أنها نص عابر الأنواع، ماهي وجهة النظر هنا تجاه مسألة التجنيس، سيما أن عدم تجنيسها يُشكّل عائقا أمام دراستها و الاهتمام بها؟؟؟²»

إن قصيدة النثر هي تطوير للقصيدة العربية جاء موازيا لحركة شعر التفعيلة في مرحلتها الأولى، ثم تطور تطورا ضروريا للشكل في رحلتها الثانية (ولاسيما بعد أن استنفدت قصيدة التفعيلة كامل مؤونها الشعرية و لم يعد لديها ما تعطيه)، مستثيا -طبعاً- الكثير من النماذج المحسوبة عليها (أي على قصيدة النثر)، إذ يمكن وضع الجيد من هذا المستثنى تحت خانة (كتابة خاطراتية).

¹ عز الدين المناصرة، المرجع السابق. ص 426.

*ناقد فلسطيني.

² محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر-الكتابة بالجسد و صراع العلامات، دار غيداء للنشر و التوزيع،

عمان، ط1، 2016. ص16.

السؤال الثاني:» لماذا إصرار كُتاب قصيدة النثر إلى درجة المكابرة، على المفاضلة بين الشعر و النثر و الالتصاق بلقب شاعر و الالتصاق بالجنس القديم (الشعر) مع أنه قديم - بدلا من البحث عن خصوصيات جديدة) لقصيدة النثر، يقول محمد الماغوط (أنا أكتب نصوصا، قطيعا، فليسلمها النقاد ما يشاؤون، و لن أغضب إذ قيل إنني لست شاعرا و إنما كاتب نصوص) ما رأيك؟؟¹«

يتأتى هذا الإصرار في تقديرنا من حلم الإنسان العربي (التقليدي) في أن يكون شاعر، و على الخصوصية الجديدة أن تفتح داخل الجنس القديم (الشعر)،» و يمكن الانتظام في خندق إصرارهم لكن ليس إلى درجة المكابرة، لأن الإبداع يتحقق في منطقة (الأخر/الملتقى) و مساحته، و ليس بوسع الشاعر و بوسع مكابرتة وحدها أن تحقق يقينية كافية لما يريد، أما إذا كان الماغوط غير المعنى بالتحنيس، قدر تعلّق الأمر بنموذجه فالن نقد العربي كرّسه رائدا من رواد قصيدة النثر العربية، هذا أولا، و ثانيا لأن الناقد هو من يجب أن يكون معنيا بذلك، بمعنى أن النص المكتوب هو الذي يقول كل شيء في خاتمة المطاف، و إذا ما أخفق في ذلك فلا تستطيع آلاف الادعاءات أن ننقذه من مهاوي الإخفاق، إذن العبرة دائما بالنص المنتج الذي يمكن أن يجري الكلام عليه حصرا²«

السؤال الثالث:» مهما قيل حول (الهوية المفتوحة) لأي جنس أدبي، فهو في النهاية - محدد بمواصفات و خصائص عامة تميز هوية هذا الجنس عن ذاك (الرواية غير القصيدة غير النص المسرحي)، و لا أعتقد أن جنسا أدبيا يوغل في الهدم إلى درجة (فقدان الهوية) تحت شعار (تقارب الشعر و النثر مع الفنون) مثلا. لكن بعض كُتاب قصيدة النثر يقولون عكس

¹ محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر. ص 17.

² المرجع نفسه. ص 17.

ذلك، فهل تصل درجة الحرية في قصيدة النثر إلى درجة (هدم هويتها العامة) ما مستقبل قصيدة النثر لجهة حرية الشكل؟

- قصيدة النثر لها شكلها و إن كانت أكثر الأنواع الشعرية المعروفة قابلية على الإفادة مما حولها من فنون، لكنها في نهاية الأمر - مهما شرقت في أرض الفنون الأخرى و غربت - يجب أن تقنع قارئها بأن يتلقاه شعرا، هذا هو رهان قصيدة النثر بصرف النظر عما يرتأي لها شاعرها من شكل «¹.

تعدد أشكال بناء القصيدة، و تعدد أشكال تعبيرها، « هو أحد المعابر الأساسية التي بها تبني الحداثة مُنجزها الشعري و هو منجز يتحقق في أكثر من شكل شعري واحد، إذ لا فرق في مثل هذا الوضع بين الشعر نثرا، و النثر شعرا، أو بين قصيدة فيها روح الخليل أو ظلال امرئ القيس... أو حتى حُدوس رامبو ما دام الشعر يختبر مجاهل شعرياتها في أكثر من شكل تعبيرى، و يوجد بالقوة في كل لغة يسرقها ألق الشعر بما في ذلك لغة التعبير اليومي.

فلا داعي إذن، لاعتبار قصيدة النثر، هي الشكل النهائي للشعر، فالشعر ليس صنما، كما أنه ليس شعرا، فهو أشكال و تعبيرات و رؤى و تجارب، قراءتها أو الحكم عليها، من خلال معيار ما، لم يعد ممكنا «².

يعتبر عز الدين المناصرة قصيدة النثر « خاطرة شعرية ذات لغة شعرية، أو هي جنس كتابي ثالث تنقصها الدلالة الصوتية و ينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتغالها على إيقاع نثري و صور شعرية و لغة شعرية، أما الإيقاع الموجود في قصيدة النثر فهو إيقاع نثري و ليس

¹ محمد صابر عبید، المرجع السابق، ص 20، 21.

² صلاح بوسريف، رهانات الحداثة (أفق لأشكال محتملة)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996. ص 25، 26.

إيقاعا شعريا، لأنه يفتقد غالبا خاصية الانتظام التكراري المتنوع، فكتب التاريخ و الجغرافيا و كتب العلوم الإنسانية تشتمل على إيقاع نثري غير منظم (...)

قصيدة النثر تستمد إيقاعها من النثر و الشعر معا، إن شعرية (الصورة و اللغة) في قصيدة النثر، هي نوع من التقارب مع الشعر بالاحتماء بالشعر باعتباره جنسا راسخا، و إلا ما معنى إصرار كتاب قصيدة النثر على تسمية أنفسهم (شعراء!)، الأصح أن هؤلاء-الشعراء- سوف يقدمون شكلا ثالثا بدلا من زعم التجديد في الشعر فما الذي يبقى من الشعر إذا أمحى لصالح النثر (...). قصيدة النثر نص مفتوح و جنس مستقل و كتابة خُنْثى¹

• (2) - الشعر و النثر... ذلك التعارض القلق:

لا يقصر رومان جاكبسون Roman Jakobson الوظيفة الشعرية في الشعر المنظوم المقفى فحسب، بل يؤكد إمكانية حضورها خارج الشعر، مرتكزا على مبدأ النظم و مبدأ التوازي، و إدراك التراوح بين الموقف التقليدي الذي يعتبر المكون العروضي فيه أساس الفصل بين الشعر و النثر، و بين الموقف الحديث الذي يؤكد ضرورة اعتبار المكون اللغوي و طرق اشتغال عناصره أساس التمييز بين الشعر و النثر.²

إن التأسيس باعتباره علما مستقلا في العصر الحديث هو الإطار العلمي الذي يمكننا من فهم و تحليل و اقتراح بدائل مغايرة، إذ أن الفرضيات العلمية الجديدة غيرت جذريا العلاقة بين الشعر و النثر، مما أفسح المجال أمام قصيدة النثر العالمية و العربية لتجد أسسها النظرية في الانشغالات و القضايا الأساسية في الشعرية المعاصرة.

¹ عز الدين المناصرة، المرجع السابق. ص 79.

² Regarde : Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Ed de minuit, Paris, 1963. P 221.

نصل هنا إلى عصب الشعرية اللسانية التي يؤسسها، و التي تفيدنا في معرفة الحدود بين الشعر و النثر، و المتمثلة في مسألة الوظائف اللغوية؛ يرى جاكبسون « أن التراكم الصوتي و التجاوب النغمي هما الخاصيتان الأساسيتان اللتان تمثلان الفارق بين الشعر و النثر و اللغة المعتادة، فالفروقات بين طرق الاشتغالات في اللغة ذلك أن الإيقاع الدينامي للغة التطبيقية هو سيرورة ضبط آلية للزفير على طول الخطاب، و على العكس من ذلك، فإن الإيقاع الشعري وسيلة من الوسائل التي تجذب الكلمة من حالتها الآلية ¹»

و لا تفصل قصيدة النثر عن المبدأ العام القاضي باستقلالية الأثر، و خصوصية اللغة الشعرية، إن البناء النظري في الشعرية اللسانية، كما يؤسسها جاكبسون و ما يتيح من أدوات إجرائية و صفية، تسمح بتقويم الآثار اللفظية و تصنيفها تبعا لهيمنة الوظائف اللغوية؛ بهذا المعنى يصبح الانتماء إلى الشعر أو عدمه متوقفا على حضور أو غياب الوظيفة الشعرية، و لن يصبح المكون العروضي هو الحد الفاصل بين الشعر و النثر، بل الوظيفة المهيمنة و هي الوظيفة الشعرية.

إن الحديث في ثنائية الشعر و النثر يقع في قلب نظرية الأجناس الأدبية*، « ربما كان عسيرا أن يجد المرء في تراث العرب النقدي قديما (نظرية واضحة المعالم في الأجناس الأدبية على الرغم من عراقية تلك الأجناس التي كان الأدب العربي يحفل بها عبر اختلاف العصور (...)) وقد بحث الأجناس الأدبية في بدايتها غير واضحة ما جعل كثيرا من التقسيمات

¹ Roman Jakobson, Questions de poétique, coll poétique seuil, Paris, 1973. P42.
L'accumulation vocale et la réponse tonale sont les deux caractéristiques principales de la différence entre la poésie et la prose et le langage habituel, les différences entre les méthodes d'activisme étant que le rythme dynamique du langage appliqué est un processus de contrôle du Une des manières de sortir le mot de son état automatique

و الإشارات، هذا ما نحن فيه من ثنائية الشعر و النثر، و هي ثنائية حفل بها الأدب العربي بكثير مما نفرع عنها من أنواع¹»

على الرغم من التباينات و الخصوصيات بين الثقافات و الشعريات، فان القاسم المشترك الإنساني إنما يكمن أن نصنفه إلى اتجاهين كبيرين يدور كلاهما حول الثنائية شعر نظم، يتمثلان فيمن ينتصر للوزن، فيمائل بين النظم و الشعر، و يدرج في خانة النثر كل ما خلا من الوزن، و فريق ثان يبحث عن إمكانيات كتابة الشعر خارج الوزن بوصفه تعقيدا مكتملا، و إجرائيا منهجيا مستتبطا من منجز نصي تحكمه شروط ذاتية و اجتماعية و تاريخية

يكشف يوري تينيانوف Youri Tynianov عن مقاربتين أساسيتين في هذا المجال هما على التوالي: مقارنة واندت Wundt و مقارنة بوتينيا Botebnia و من خلالهما يبرز حدود كل طرح و إمكانياته، يؤكد بأنه «في الوقت نفسه الذي يسند فيه واندت للإيقاع دورا جد متواضع في الشعر الجديد إذ يعني بالإيقاع الانتظام النبوي، يبين بوتينا بأن عملية تمييزية متنامية تفضل، في الشعر، تعزيز العناصر الموسيقية أي العناصر الإيقاعية، عن المعنى الواسع للمصطلح، الذي أضعفته لغة الحديث اليومي»²

¹ أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر و النثر في الفكر النقدي (بحث في المشاكلة و الاختلاف)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002. ص173.

*مصطلح الأجناس الأدبية Litarary genres ظهر في القرن 20م، و كان النقاد يستعملون أحيانا كلمتي kinds أنواع و species أصناف اللتين ظلنا تستعملان مع الكلمة الفرنسية، و هناك عدة مصطلحات تترجم مصطلح الجنس الأدبي مثل (فئة أساسية) عند ويليك و (شكل طبيعي) عند تودوروف و (موقف أساسي للتشكيل) عند فيتور، أما الجنس الأدبي فاستعمله محمد غنيمي هلال في كتابه الأدب المقار لأول مرة في الأدب العربي

² Douri Tynianov, le vers lui-même, problème de la langue de vers, UGE, coll, Paris. P52.

ظل التعارض راسخا بين الشعر و النثر زمنا طويلا، حتى لم يكن هناك درجة أقدم من هذا التعارض،» كما يقول جيرارجنيت Gérard genette، و لا أكثر عالمية منه، و مع بداية القرن العشرين بدأ عصر آخر مغاير، أخذت فيه الفنون عامة وفنون القول بشكل خاص تقترض من بعضها البعض، هبَّت رياح عميقة، باطشة هزت مملكة الشعر كلها، و جعلت منها فنا أدبيا يتفق مع النثر في معظم الخصائص الألسنية، و لا يمتاز عنه إلا بصفات شكلية محدودة، و هكذا تداخلت الحدود بين الأجناس الأدبية، و قامت الخطوط بين أنواعها، و أخذت بعض النظريات النقدية الحديثة تمعن في تغييب تلك الحدود «¹ .

بهذا أصبح الشعر على حد تعبير عبد الملك مرتاض: «نثر إذا كان نظاما، و النثر شعر إذا كان مشبعا بالصور.»²

السلوك الفني الذي ظل سائدا لقرون عديدة، وضع النثر في موضع التضاد مع الشعر: و مصطلح قصيدة النثر حرق لأعراف ثابتة ترى في الوزن و القافية عنصرين لا وجود للشعر، خارجهما على الإطلاق؛ «إن مادة الشعر و النثر هي اللغة ، فهي القاسم المشترك بين الجنسين القوليين: الشعري و النثري، و طرق اشتغالهما هي التي تحول الرسالة اللفظية من الكلام اليومي إلى الكلام الأدبي: بشقيه الشعري و النثري. و إن كان الكثير من الدارسين العرب يخلطون بين النثر و كلام الحديث اليومي. و نفهم، اعتمادا على هذا الطرح المغاير، أسباب تركيز أدونيس على اللغة بوصفها عصب الإشكال، و ركنه المكون الذي يهدم ثنائية: شعر-نثر من تلقاء ذاتها.»³

¹ على جعفر علاق، في حادثة النص الشعري، دار فضاءات للنشر و التوزيع، عمان، ط3، 2013. ص125، 126.

² عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين إلى أين؟، الجزائر، 1983. ص26.

³ عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية. ص65.

يقول أدونيس « أن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر و النثر فحيث نعيد باللغة عن طريقها العادية في التعبير و الدلالة، نضيف إلى طاقتها الإثارة و المفاجأة و الدهشة يكون ما نكتبه شعرا. »¹ بهذا يؤكد مجددا بأن مكون الوزن لا ينفي و لا يثبت الشعرية في نص من النصوص اللغوية، فقد تحقق الشعرية بالوزن أو بدون وزن. سادت أشكال تعبيرية كثيرة قبل ظهور قصيدة النثر يلخصها طراد الكبيسي في الأنواع التالية:

أولاً: « 1) الشعر المرسل: هو شعر لا قافية له يتكون من أبيات موزونة غير مقفاة و اسمه في الإنجليزية Blank Verse كتب فيه (ويليام شكسبير William Shakespeare) و جون ملتون (Jhon Milton) أما في العربية هناك ثلاثة أنواع:

- 1- القصيدة ذات النمط التقليدي: و لكنه أحيانا بدون قافية موحدة
- 2- القصيدة ذات النمط التقليدي لكنها بقوافي مزدوجة
- 3- النمط الثالث أقرب إلى نمط الشعر المرسل الأوربي.

ثانيا: الشعر الحر: عرفه إليوت (غياب الوزن، غياب القافية، غياب النموذج) و يمثله (إليوت T.S Eliot) و (إزرا باوند Esra pound)، أما الشعر الحر في العربية فله عدة أنماط كما عند أحمد زكي أبو شادي و خليل شيبوب و لويس عوض و بدر شاكر السياب و له أسماء أخرى (الشعر الحر، الشعر المنطلق، الشعر الحديث).

¹ أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 112.

ثالثا: الشعر المنثور: رائده أمين الريحاني وقد كتبه على طريقة (ويتمان Walt Whitman) و كتب فيه جبران و مي زيادة و حسين مردان و غيرهم ¹.

بعد هذه المرحلة، كثيرون وجدوا أن مصطلحات مثل (الشعر المنثور) و (النثر المشعرن) و (قصيدة النثر) هي مسميات لاسم واحد تعني النص الذي يخلو من الوزن و القافية بشكل عام.

كما رأى بعضهم أن هذا النص (الشعر المنثور) ليس شعرا و إنما نثر فني؛ يقول مارون عبود: «الشعر المنثور بناء بلا زوايا، فيه جمال مطلق له أعداء الداء حيث وجد، فعُدَّوه لعبة يتلهى بها الذين لا يستطيعون كتابة الشعر و له أيضا أجباء أوفياء.» ²

و البعض الآخر يعرفه على أنه أقرب إلى قصيدة النثر، بمرجعته الغربية أو الشرقية فهو تمهيد طبيعي و مرحلة من مراحل قصيدة النثر، يقول حسن عفيف: «الشعر المنثور يجري وفق قوالب عفوية يصبها و يستنفدها أولا بأول، لا يتوفى موسيقي الوزن و لكنه يستمد نغمته من ذات نفسه. لا يشرح و مع ذلك يوحى عبر إيجازه بمعان لم يقلها، ليس كشعر القصيدة و لا كنثر المقال و لكنه أسلوب ثالث (...). يتحرر من الأوزان الموضوعية، و لكن لا ينجح إلى الفوضى، و إنما ليسير وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عفوا الساعة و من نسجه وحده، أوزان تتلاحق في خاطره و لكنها لا تَطَّرِد.» ³

من هذا المنطلق اعتقدنا أن الجدل حول التسمية و الجنس و التاريخ قد أصبح كلاما قديما لا جدوى منه، لكن الجدل عاد للظهور حول نفس الإشكالية، و غالبا يعود السبب إلى المنبع

¹ عز الدين المناصرة، و إشكاليات قصيدة النثر. ص 23، 24.

² شريف رزق، " ظاهرة الشعر المنثور و تفعيل التأسيس لقصيدة النثر"، جريمة القدس العربي، لندن،

www.alhebah.com.1999/07/27

³ شريف رزق، المرجع نفسه.

الأصل، إذ أن كتاب قصيدة النثر أنفسهم عند مناقشتهم لهذه المسألة يضعون بدائل غير متفق عليها. مثل مشكلة التسمية» فقد عاد البعض ليقول: إن القصيدة الحرة هي قصيدة النثر و ليست قصيدة التفعيلة انطلاقا من مفهوم خاطئ للحدائثة يعتبر كل ما هو (لاحق) و متأخر زنيا هو بالضرورة (حديث و جديد).¹ «

أ- جهود سوزان برنار في تجنيس قصيدة الشعر: تحددها برنار على النحو التالي:

«أولا: إن النثر الموقع الذي تستخدمه قصيدة النثر متميز عن الشعر الحر و ذو طبيعة مختلفة. ثانيا: قصيدة النثر المكتوبة بالنثر الإيقاعي تتميز عن النثر الإيقاعي بتمايز القطعة الموسيقية من الكتابة الطباقية، لأنها تفرض على النثر الإيقاعي تنظيما شكليا و بناء عاما ليكون من ذلك وحدة واحدة و كيانا فنيا.

ثالثا: الإيقاع هو اجتماع أزمنة عديدة تحتفظ فيما بينها بنظام ما و ببعض النسب، و قصيدة النثر مبنية في جوهرها على اتحاد المتناقضات (نثر و شعر، حرية و قيد، فوضى مدمرة و نظام)...)

رابعا: مصطلح قصيدة النثر نفسه يشير إلى النظام و الفوضى فيها، فمن يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية و الأسلوبية و من يكتب قصيدة يرمي إلى خلق شكل منظم.² «

بحـث كتاب سوزان برنار في تطـور القصيدة الفرنسية من قصيدة الوزن نحو النثر الشعري إلى قصيدة النثر، أي أن المرجعية الثقافية و الشعرية فرنسية خالصة، و هناك فروقات ثقافية و شعرية أساسية بين

¹ عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. ص25.

² المرجع نفسه. ص30.

المرجعية الفرنسية و المرجعية العربية؛ إضافة إلى تركيزها على تعريف قصيدة النثر كقصيدة لا كنوع نثري، ذلك أنها لم تستطع أن تبرهن على صحة القول بأن قصيدة النثر هي شعر خالص، و يعود السبب إلى تنافر ثنائية شعر- نثر في جذور قصيدة النثر.¹

لهذا تلجأ برنار إلى ما تسميه (اتحاد المتناقضات) في تبريرها لاسم قصيدة النثر أي الانتظام الشعري و فوض اللانظام في النثر، و هذا يلتقي تماما بتعريف قصيدة النثر بأنها جنس كتابي ثالث مستقل.

كما بذلت سوزان برنار جهدا هائلا « للتمييز بين قصيدة النثر و بين النثر الشعري و الشعر المنشور، معتمدة على مقولتين: الزمنية و القصيدة، حيث أنه توجد نصوص هي قصيدة نثر كاملة، فما الذي يجعلها تخرج عن جنس قصيدة النثر، لأنها سبق المصطلح، ما دامت تحمل نفس مواصفات النثر (...) لكن إذا كانت المصطلحات ضبابية فإن النصوص واضحة القصدية باتجاه قصيدة النثر. »²

و تبقى الشكوك و التساؤلات حول إدراج قصيدة النثر في جنس الشعر الخالص أو جنس النثر الخالص، فلماذا لا نقول إنها جنس ثالث له جذور عربية و عالمية و كفى؟

ب- أدونيس و الريادة العربية:

يرى أدونيس أن الشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي، و إذا كانت القصيدة الخليلية مجبرة على إتباع التقليد المفروض عليها، فان قصيدة النثر حرة في تركيب جدلي رحب و حوار لا نهائي بين هدم الأشكال و بنائها، كما يقول أن العقلية (الذهنية) القديمة التي ترى في قصيدة النثر لقيطا دخيلا، سببه أنها تعمد إلى بناء مقارنة بين فن النظم و

¹ ينظر: عز الدين مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر. ص 32، 33 و سوزان برنار، قصيدة النثر. ص 16.

² عز الدين مناصرة، المرجع نفسه. ص 33.

الشعر، فهناك شعر جميل غير منظوم كما هناك نظم جميل لا شعر فيه، و يضرب مثلا بألفية بن مالك و يقول أنه رغم أن النقاد ميزوا بين الشعر و النظم لكن لا أحد منهم اعتبر ألفية بن مالك شعرا¹!!

يعترف أدونيس بأن الشعر المنثور و النثر الشعري هو الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر، حيث يعتبر شعرية الترجمة و شعرية النثر أهم مصادر قصيدة النثر، ثم يطرح أدونيس شعارات (التغيير) changemen، الاحتمال possibilité، الانقطاع Discontinuité، المفاجأة supris، الرفض Rejet، كما عند بودلير، رامبو، مالارمييه، رينيه، شار-هنري ميشو Henri michaux*².

ثم يطرح تساؤلا شديد الأهمية: ما هو المقياس الذي يسمح لنا أن نأخذ قطعة نثرية و نقول: هذه قصيدة و لماذا لم نقل، هذا نثر رائع أو جميل أو زاخر بالشعر؟ ثم يجيب بعد أن يعلن حيرته تجاه تعددية أشكال قصيدة النثر « (كلمات عادية مشحونة بطاقة غامضة شكل يجري فيه الشعر كتيار كهربائي عبر جمل و تراكيب لا وزن لها ظاهرا و لا عروض - عالم متشابك كثيف مجهول غير واضح المعالم. »³

¹ ينظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق . ص 34.

² ينظر: المرجع نفسه. ص 35.

*شاعر و رسام بلجيكي ، عرف كيف يتعد عن الأضواء و الصحافة، نأى عن المجد الأدبي عندما رفض نيل الجائزة الوطنية الكبرى للأدب عام 1965، و فضل أ يقرأه مئات من القراء المهتمين- حسب قوله- على أن يقرأه الجمهور الواسع ، لهذا السبب لم تطبع أعماله في سلسلة كتب الجيب المعروفة إلا بعد وفاته

www.adab.com/world/modules.

³ أدونيس، في قصيدة النثر، "مجلة شعر"، عدد 14.

لكن يبدو تعريف أدونيس هذا مشابهاً لتعريفات كثيرة للشعر المنثور و قصيدة التفعيلة؛ أما فيما يخص الجدل القائم حول عدة مسائل تتعلق بقصيدة النثر، يقول: «أسمح لنفسى بإعادة النظر انطلاقاً من مسألتين، مستويات الكتابة طيلة الفترة السابقة و التباس مزدوج:

- 1) شيوع الكلام على أن قصيدة النثر بدأت تحل محل الشعر أو محل قصيدة الوزن.
- 2) الالتباس الثاني هو شيوع الكلام على أن قصيدة النثر، اسم يتسع لجميع المسميات أو أشكال الكتابة الشعرية، نثراً.

من الناحية الأولى كنت أظن أن في كلمة قصيدة ما يفرض على الشاعر أن يكون نثره مُكْتَنَزاً بخصائص تعوض عن الوزن (الموسيقى، الكثافة، الصناعة) التي تقترن بالكتابة الفنية شعراً و نثراً. و يقول ظننت تبعاً لذلك أن عبارة قصيدة نثر لا تفهم إلا بوصفها كيانا يقوم ببنيته الداخلية، لا بمرجعياته الخارجية أو بوصفها ببنية جمالية تلعب فيها إستراتيجية التشكيل دوراً أول، و يكون الإيقاع فيها إشعاعاً من هذه البنية ذاتها، و الحال أن هذه الإستراتيجية شبه غائبة في معظم كتابات قصيدة النثر السائدة.¹

من المعلوم أو الوزن في اللغة العربية نظام قياس، و كان له حيز كبير و مجهود نقدي جبار قام به الفراهيدي، و أصبح الوزن مهيمناً كمكون رئيسي في الشعر، مما ترتب عنه عقد مقارنة بين الشعر و النظم «فتحديد الشعر بالوزن تحديداً خارجي، قد يناقض الشعر، انه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة و ليس كل نثر خالياً بالضرورة من الشعر» ؛ هذا كان رأي أدونيس في هذه المسألة: الشعر بمفهوم أدونيس يؤسس وجوده بالتعارض مع القواعد التي عرفها العرب مند القدم، فوجود الوزن أو عدمه لم يعد كافياً لتعريف الشعر، و بناء على ذلك فقصيدة النثر «يمكن بالمقابل ألا تكون شعراً،

¹ أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر.

و لكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية و الأوزان، و مهما حفل النثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر و النثر. ¹ «

يستعرض أدونيس التعارض بين الشعر و النثر، فالشعر ما اشتمل على رؤيا وجود عميقة فهي الفيصل بين الشعر و اللاشعر، من هنا تظهر ثنائية أخرى هي النثر و اللاشعر، فنفهم أن النثر هو الكلام اليومي العادي، من هنا يحدّد أدونيس خصائص النثر و يقول: « إنه اضطراد و تتابع لأفكار ما، كما أنه يطمع إلى أن يكون واضحاً (...). هو و صفى تقريرى ذو غاية خارجية معينة محدودة. ² «؛ أما فيما يخص الشعر فيقول أنه « يطمح إلى أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا لذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته. ³ «

إن تعريف الشعر بالوزن قد ساهم في إبراز الفرق بين الشعر و النثر، و لكنه فارق لا يخدم الشعر في جوهره، و لا هو في صالح جوهر النثر، بالمقابل فإن تعريف الشعر على أنه رؤيا يفتح أفقا مختلفة و متعددة للعلاقة بين الشعر و النثر إلا أن تعريف النثر على أنه كلام يومي، جعل الثنائية تنحصر بين الشعر و اللاشعر. « وهذه المسألة تضعنا، تبعا لذلك، أمام إمكان الكتابة الشعرية، في أفق آخر غير الأفق الموزون المقفى، و هو إمكان يتيح لنا أن نعدل التحديد الموروث للشعر، و أن نضيف إليه، و أن نؤسس مفهومات أخرى للشعر. ⁴ «

بناء على ذلك، و لنقص التصور السائد عن الوزن و القافية، و طرح البديل المتمثل في التمييز بين الشعر و اللاشعر، يعدد أدونيس تفرعات ممكنة للغة، حيث قارب مفهوم

¹ أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط5، 1986. ص16.

² أدونيس، المرجع نفسه. ص16.

³ المرجع نفسه. ص 16.

⁴ أدونيس، "في الشعرية"، مجلة الكرمل، العدد الثالث، صيف 1981. ص 180.

الشعرية انطلاقاً من الناحية الكمية و النوعية، و يوضح أن للناحية الكمية طريقتان في التعبير الأدبي هما: الوزن و النثر، و من الناحية النوعية أربع طرق هي:

(1) التعبير نثرياً بالنثر

(2) التعبير نثرياً بالوزن

(3) التعبير شعرياً بالنثر

(4) التعبير شعرياً بالوزن¹

الوزن بهذا المعنى لا يعتبر «مقياساً وافياً أو حاسماً للتمييز بين النثر و الشعر»²

و إن هذا المقياس كامن بالأحرى في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية كهذا ينظر (أدونيس) إلى مجال الشعرية العربية، و قد عمل على إدخال مفهومات جديدة تشكل أجزاء عضوية منها، يوردها في ثلاثة عناصر هي: قصيدة النثر، و قصيدة الشبكية المركبة، و لاحقية الشكل.

و في الإمكانيات التعبيرية المتاحة في التعبير الأدبي، كما وضحتها أدونيس، هدم و تجاوز لأحادية الموقف التقليدي (الخليلي) للشعر، يعبر أدونيس عن تحديد الشعر بالوزن أنه تحديد سطحي. « تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية الجديدة من هذه الظاهرة إخضاع اللغة و أساليبها لمتطلبات جديدة . »³ ففي قصيدة النثر، « إذن موسيقي لكنها ليست

¹ ينظر: أدونيس، سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985. ص

22.

² أدونيس، المرجع نفسه. ص 25.

³ أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 113.

موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا و حياتنا الجديدة، و هو إبداع يتجدد كل لحظة¹.

إن سبب تركيز أدونيس على اللغة بوصفها عصب الإشكال الذي يهدم ثنائية شعر-نثر من هذا المنطلق أكد أدونيس أن « طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر و النثر، فحيث نعيد باللغة عن طريقها العادية في التعبير و الدلالة، نضيف إلى طاقتها الإثارة و المفاجأة و الدهشة يكون ما نكتبه شعرا²، و يتابع قائلا: « هذا يعني بتعبير آخر، أن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر و النثر³؛ إن قصيدة النثر، تأسيسا على ذلك، خلاصة شعرية لمحاولات التجريب و التجديد الشعري العربي و العالمي معا.

تكتسب قصيدة النثر مشروعيتها النظرية(التنظيرية) و الإبداعية(الشعرية) من نقض الثنائية: (شعر، نثر) ، باشكالياتها و تفرعاتها، و على هذا النحو يتعد أدونيس عن ثنائية شعر-نثر، ليبيّن تصوره على أساس نقدي صارم، يستند إلى طريقة استخدام اللغة، الأمر الذي يؤهله لوضع قصيدة النثر العربية في سياقاتها الذاتية و الاجتماعية و التاريخية، فاللغة هي المادة الأساسية التي تحدد طرق اشتغال مكوناتها الانتماء إلى الشعر أو إلى النثر.

يمكن أن نقول أن الانتصار لا يكون للوزن أو عدمه، بل للشعر تحديدا، فعندما كانت المقابلة بين الوزن و النثر تعتبر مقابلة اعتبارية، لأنها تجرد النثر من الوزن، أصبحت هي النقطة التي تدفع أدونيس إلى تصحيح الخطأ الشائع السائد بأن النثر محقق للشعر و غير محقق له، و استنادا إلى ذلك يحق القول أن النثر في حد ذاته تتباين مستوياته، على رأي

¹ أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 116.

² المرجع نفسه. ص 116.

³ المرجع نفسه. ص 116.

أدونيس « إن هؤلاء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة، النثر كالوزن، أداة و لا يحقق استخدامه، بذاته، الشعر فكما أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، فإننا نعرف أيضا كتابة بالنثر لا شعر فيها . »¹

قد أقرَّ أدونيس بمصطلح قصيدة النثر بالصيغة التي أشارت إليها سوزان برنار و أيضا أوضح أدونيس الرؤية المقاربة للتمايزات الأساسية بين النثر الشعري و قصيدة النثر— إذ رأى أن النثر الشعري يفتقر إلى الشعور المنظم، و هذا الشعور يفتقد إلى قاعدة فنية، و وصف النثر الشعر بأنه نثر روائي و صفي يخضع لمؤثرات تتصل بالأخلاق و السرد الانفعالي، و هذه الآراء شكلت مرتكزات خطابه الشعري و نظيراته و بالمقابل بُني قصيدة النثر على خاصة تفاعلها الكياني الذاتي، رابطا ذلك بفكرة اللازمية و الكثافة الموجزة أو المختصرة.

ج- أنسي الحاج (السبّاق لنشر أول ديوان لقصيدة النثر):

يعدّ أنسي الحاج أحد رموز قصيدة النثر العربية و مؤسسيها، لكنه ليس أول من كتب قصيدة نثر، فقد سبقه في ذلك سليمان العوَّاد و توفيق صايغ و آخرون غيرهما، كما نظر لها قبله ناقدون غيره ، و أقصد بالتحديد أدونيس؛ إلا أن إبداع أنسي الحاج سواء التنظيري أو الشعري على حد سواء قد كان متميّزاً، ذلك بأنه أول من أصدر مجموعة شعرية تجرّأ على وسم نصوصها بـ " قصائد النثر " -عام 1960- ، و هي ديوانه المعروف "الن" و الذي كان ظهوره صادما في مشهدنا الأدبي ، لكنه لم يكن ديوانا شعريا فقط فقد أرفقه أنسي الحاج بمقدمة نقدية- تنظيرية وضع فيها شروطا لقصيدة النثر كي تكون قصيدة حقا، لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر.

¹ أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 316.

لم يكن شعر أنسي الحاج في (لن) « يهدف إلى بناء عالم جديد على أنقاض هذا العالم المتآكل. الخلق عند أنسي الحاج لا غائي، بل إن كلمة خلق لا تناسب شعر »¹.

أما عن مقدمة ديوانه فقد وضعها « دفاعاً عن قصيدة النثر و توضيحاً لها ليست دليلاً على أنه يؤمن بمقاييس و مبادئ و أهداف معينة، فمقدمته كانت إلحاحاً على مبدأ واحد هو الحرية. »²

قد افتتح أنسي الحاج مقدمته بسؤال إشكالي صاغه كالتالي: « هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ فالنثر محلول و مرضي و مبسوط بالكف، و ليس شد أطرافه إلا من باب التفتن ضمنه، طبيعة النثر مرسله و أهدافه إخبارية أو برهانية، انه ذو هدف زميني، و طبيعة القصيدة شيء ضد، القصيدة عالم مغلق، مكثف بنفسه، ذو وحدة كلية في التأثير و لا غاية زمنية للقصيدة »³؛ فصفت الانحلال و الارتخاء و البسط، تدل على المادة اللغوية الخام.

و يتابع قائلاً: « النثر سرد، و الشعر توتر، و القصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير، النثر يتوجه إلى شيء، يخاطب و كل سلاح خطابي قابل له، النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، و التوسع و الاستطراد، و الشرح، و الدوران، و الاجتهاد الواعي، يعناه العريض. »⁴

يتحدث أنسي الحاج هنا انطلاقاً من تمييز الشعر عن النثر الواقعي العادي البرهاني و لا يتحدث عن النثر بالشعر، و هو بهذا يكرر نفس أفكار سوزان برنار.

¹ خالدة سعيدة، "لن.. أنسي الحاج"، مجلة شعر، ربيع 1961. ص 149.

² المرجع نفسه. ص 149.

³ أنسي الحاج، ديوان لن (المقدمة)، دار الجديد، بيروت، ط3، 1994. ص 09.

⁴ أنسي الحاج، المرجع نفسه. ص 09.

و في حوار معه في أبريل 1997 مع تلفزيون (LBC) اللبناني قال أنسي الحاج إن: « ما يميز الشعر الموزون و المفعّل هو ما يميز قصيدة النثر »¹.

إن ما يثير و يشدّ الانتباه في بداية مقدمة أنسي الحاج، انتقاله من الحديث عن الشعر إلى الحديث عن القصيدة، فموضوع الجدل و النقاش بذاته يمثل حيادا عن المؤلف، بما أنه يوجه الأنظار نحو قضايا الحداثة الشعرية الإنسانية؛ فهو يُمهّد لوضع حد فاصل بين عمليات التقييد و صياغة القواعد، و بين عمليات التنظير، فوقفه أنسي الحاج بهذا المعنى مصاحبة.

إنّ المسألة الأساسية التي تطرق لها في مقاربة الأسس النظرية لقصيدة النثر، هي مسألة العلاقة بين النثر و القصيدة، و قام باستبدال الثنائية المعهودة شعر- نثر بثنائية قصيدة نثر و أهمية التدقيق بين الشعر و القصيدة فالشعر مؤشر على جنس كتابي متميز (باعتداد الاستعارة، المجاز، الصورة)، و القصيدة علامة دالة على تحقق فعلي لاستخدام اللغة ضمن إطار محسوس (النص).

أمّا فيما يخصّ رأي أنسي الحاج بشأن سبب تسمية قصيدة النثر ————— بكذا الاسم يقول « أدونيس و أنا أطلقنا تسمية قصيدة النثر لنعطي القصيدة نوعا من الوجود الشعري، و نوعا من الهوية ! و بالاستعانة بسوزان برنار استطعنا أن نقرب مبدئيا، من الشروط المعقولة للخروج من الفوضى »²

و الملاحظ لأنسي الحاج و آرائه حول قضية تجنيس قصيدة النثر يجد ترددا و اضطرابا في الأفكار و التصنيفات فهو تارة يصنف قصائده النثرية كقصيدة و تارة أخرى لا يرفض أن يصنفها غيره بالمقالات الصحفية أو الرسائل الغرامية ! و هذا ما يضع نقطتي استفهام

¹ جريدة النهار اللبنانية 1997/04/21 (PDF).

² حوار مع أنسي الحاج حول مجلة شعر و قصيدة النثر، مجلة الآداب، ص 49.

و تعجب حول موقفه المتردد؛ كما أقر إحساسه بالخطورة فحتى تمرده هذا كان نابعا من خوف ألا يُقبل هذا الجنس الأدبي الذي رُفض أن يُصنف كشعر في الأدب العربي، يقول : « هو إحساسي بأنني أقدم على كتابة عمل لم يكتب سابقا. و حتى الآن بعد مرور كل هذه السنوات على صدور الديوان لم يكتب أي ناقد عن محتوى هذا الكتاب رغم إجماع العديد على أهميته... لم يتحدث أحد حول، طبيعة هذه الأهمية و لماذا هو مهم: التجربة، الشعرية، التجربة العاطفية(...) و أرجو هنا ألا يفهم أن كتابي انطوى على كل شيء، بل ربما يكون العكس و لكن لا أحد كتب حتى عن هذا الأمر. الذي كتب هو أنه أنسي الحاج يكتب نثرا لأنه لا يعرف شعرا موزونا!! و لكن ألا تنطوي كتاباتي على أمور أخرى؟ فليعتبروها رسائل غرام، أو مقالات صحفية، أو أي شيء آخر و لكن ماذا تنطوي هذه الكتابات، ما الذي يريد أن يقوله كاتبها! ¹ »؛ بهذا فضّل أنسي الحاج أن تُقيم قصائده النثرية مضمونا و رفض رفضا قاطعا تقييمها و نقدها على أساس الشكل؛ ذلك لأنه أراد أن يجعل قصيدة النثر صعبة على حد قوله، و لم يرد أن يصبح هذا الجنس الأدبي الجديد أن يكون مبتذلا.

¹ المرجع السابق.ص 55

المبحث الثالث:

شكلت فترة ظهور قصيدة النثر في الشعر العربي مرحلة فاصلة، فقد شهدت حركة حدثتها جدلا مع حركة حداثة الشعر الحر، فقدمت بدائل جديدة في التعبير الشعري موازية ذلك بنقد استهدف هدم رواسب الجهود في الشعر و الوعي الشعري.

يرى يوسف الخال أن مرحلة ولادة قصيدة النثر، حرّرت الشاعر من القيود الموروثة، « يكفي أنّها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة و أفهمته أنّ الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة، فالشاعر و إن كان يعيش لأجل الآخرين، فإنه يموت - كانسان - عن نفسه و لنفسه. »¹

بالنسبة لقصيدة النثر، اللغة هي المادة الأساسية التي تحدد طرق اشتغال مكوناتها من جهة الانتماء إلى الشعر أو إلى النثر.

- نشوء قصيدة النثر العربية:

يحاول الشعراء في هذا الشكل الشعري تأسيس أفق كتابية شعرية أكثر انطلاقا و تحررا، و تجردا من القوانين و القيود، و هذا التوجه العام هو الذي يحقق للتجربة مشروعيتها و أصالتها في تاريخ الشعر العربي، حيث تجعل اللغة استحقاقها الأكبر، « تنطلق قصيدة النثر في الحركة الشعرية العربية من هذه الظاهرة: إخضاع اللغة و قواعدها و أساليبها لمتطلبات جديدة بحيث إنّها تثير، من جديد، في التراث العربي معنى للشعر بالذات »² ؛ و جدير بالذكر إلى أنّ الأسس النظرية لقصيدة النثر العربية تنبثق في قسم من أقسامها، عن رؤيا تكاملية شمولية، كذلك التي يصدر عنها أدونيس (القصيدة الحرة) و الخارج عن الوزن

¹ يوسف الخال، الحداثة في الشعر. ص 81.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 113.

(قصيدة النثر)، اللتان تشتركان في اجتياز المنوع، « إن القصيدة الجديدة نثرا أو وزنا، خطرة لأنها حرة »¹ ، فمسالة التأريخ للظاهرة الأدبية أشد ما يكون استقصاء على من يريد التدقيق في حصرها، و تحديد وقتها لأنها لا تظهر إلا بعد مقدمات عدة يتوافق بعضها على فعالية بعض، و من هذا التوافق و التغالب تنتج الظاهرة الأدبية²؛ و عليه كان التروع إلى الحرية من البوادر الأولى لظهور قصيدة النثر، و لاسيما حين أخذ فريق من الأدباء يشعرون أن الكتابة زقاق غير نافذ - على أي رولان بارث - و بعبارة أخرى « حين غدا الشعر تعاملًا فرديًا مع الألاعب اللفظية، و إتباعًا مشوّها للقواعد الأكثر فنية، لذلك فقد كان أكثر إيناسًا من الأحاديث الاعتمادية. »³

استيقظ العرب بعد رقود طويل، ليجدوا أن الكون قد قطع أشواطًا بعيدة في مسيرة الحضارة، فقد كان للشعر تقاليد الخاصة إذ لا يختلط بالنثر، لكن مجيء مجموعة من الشعراء مع شفف و حماسة للنتاج الغربي، و هوس بالمنجز الحضاري للغرب كان من أهم العوامل المساعدة في نشأة قصيدة النثر العربية.

ظهرت قصيدة النثر في سياق التحويلات التي عرفها المجتمع العربي و الإبدالات النصية الجديدة التي مرت بها القصيدة العربية، و جاء ظهورها في العالم العربي بعد الشعر المنثور، بينها ظهر الشعر المنثور تاريخيًا بعد قصيدة النثر في الغرب.

و في إطار البحث عن أرضية عربية خصبة تتحمل أعباء التلاقي الفكري العربي، كانت تربة لبنان هي الأكثر مناسبة لنمو حداثة عربية إذ تميزت طوال الخمسينات و ستينات، بل و إلى الآن برحابة ساحتها الفكرية و الأدبية فكانت معرضًا متحدا و باهرا

¹ أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 117.

² ينظر: ملكوم براويري، جيمس مكفارلن، الحدائة، تر: محمد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، 1990. ص 61.

³ المرجع نفسه. ص 33.

لكل المذاهب الفكرية و الأدبية الجديدة، لذلك استطاعت أن تجذب الأصوات الشابة من شتى الأقطار العربية مصريين و عراقيين و حتى من المغرب العربي دون النظر في آرائهم السياسية أو الفكرية و قد تجسد ذلك في بداية الأمر في « تأسيس مجلة الآداب اللبنانية التي تعود لمؤسسها سهيل إدريس عام 1953 المجلة البيروتية الأولى التي استطاعت أن تلعب الدور الرائد في العالم العربي لعدة سنوات فكان منها أنها بينت كيف انتقل مركز الشعر في الوطن العربي إلى لبنان، و هو بلد كان في ذلك الوقت يتمتع بحرية سياسية و اجتماعية و ثقافية لا مثيل لها في الوطن العربي »¹.

و قد أتاح ذلك للقطر اللبناني ضروباً من التنوع الفكري، و شكلاً من المناعة ضد حرية الأفكار و الإبداع، فقد عرفت مجلة الآداب حراكاً أدبياً متنوعاً يحمل مبدعين من شتى أقطار الوطن العربي. « و استطاعت أن تتعايش مع الأنظمة العربية المتعارضة و أن تنفث في تيار الواقعية الجديدة روحاً وجودية و هذا المزيج كان مناسباً بصورة خاصة للعالم العربي، الذي لم تكن حاجته إلى الحرية بأقل من حاجته إلى العدالة الاجتماعية. »²

إلا أن المجلة فشلت في الحفاظ على موقعها الطبيعي مع مرور الزمن و تغير متطلباته الفكرية خاصة بعد التغييرات الاجتماعية المعاصرة التي شملت العالم العربي، و التي جعلت الاتجاه نحو الجماهير سمة من سمات النظم السياسية و الإعلامية و كان منها أحياناً من « ميوعة عاطفية و تبجح و تعصب و من بعض النقد ذي المستوى المتدني و المناقشات غير العلمية ، و المقالات التي تكتشف عن تحيز واضح أو عدواني أحياناً ضد

¹ سلمى خضراء الجيوسي، المرجع السابق. ص 650.

² شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين، سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، العدد 177، أيلول 1993. ص 61.

شخصية أخرى¹؛ و لعل هذه المضاربات الفكرية التي كانت تهدد بتغيير مسار النهضة العربية من حادثة منتظرة إلى حادثة منهزمة، لذلك كان العراك العربي اللبناني سريعاً، مستيقظاً نحو البحث الجاد في سبيل خلق منبر أدبي جديد يحتضن الحداثة الشعرية العربية بمواصفات حديثة قائمة على تكريس مبدأ الحرية في الخلق و الإبداع، بعيدة عن الأفكار الشخصية المعصبة و جعله منبراً حراً لتدريب المواهب الجديدة و التجريب الشعري *l'expérimentation poétique* في الوطن العربي سيعرف هذا التجمع فيما بعد بمجلة شعر اللبناني.

إن قصيدة النثر فتح إبداعي في الشعر العربي، كان لشعراء التجمع فضل التعريف به، و سبق التنظير له، أكثر من تنظيرها للشعر الحر، كان شعراء تجمع الشعر سابقين لإعطاء الانطلاقة لهذا الجنس الإبداعي الجديد في إطار سيرورة التحول و التطور في مسار الشعر العربي، و كان هاجسهم منذ صدور العدد الأول للمنبر، هو فتح آفاق جديدة للشعر العربي تخرجه من شرنقة أزمة التقليد و بعيداً عن الإكراهات الشكلية للعروض و على صفحات المجلة ظهرت المقالات النظرية الأولى لهذا الشكل التعبيري، و عليها نشرت الممارسات الإبداعية الأولى.

إن التنظير لقصيدة النثر في مجلة شعر «بدأ يشبع بشكل كثيف بعد صدور كتاب سوزان برنار الذي فتح الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر، و قد تبني أدونيس و أسى الحاج معظم تحديات سوزان برنار للقصيدة الجديدة، و كان العام 1960 هو العام الذي احتدم فيه النقاش و انجلى على تحديد واضح للفرق بين قصيدة النثر و الشعر الحر، فصنف

¹ سلمى خضراء الجيوسي، المرجع السابق. ص 602.

شعر الماغوط و جبرا و الصايغ مع الشعر الحر، لتشابه شكل قصائدهم بالشعر الموزون، فيما كتب أدونيس بالشككين، الحر و النثري، و كتب أنسي الحاج شعرا نثريا و لا يزال¹. و للتدليل على أن مشروع مجلة شعر لم يكن في الأساس متلازما و شكلا شعريا محدد المعالم، نورد ما جاء في العدد الأول، فقد اشتمل على قصيدة عمودية لبدوي الجليل، و قصائد تفعيلية لنازك الملائكة و سعدي يوسف و شعرا عاميا لطراد، و شعرا موزونا لأدونيس، و شعرا موزونا غير مقفى ليوسف الخال. و إن كانت تجربة قصيدة النثر استقرت في النهاية على مجموعة من اللبنانيين فإننا لا نعطي للتجربة هوية تضع على غير الأسماء المذكورة، لكن لكل من ساهم في تجربة قصيدة النثر، ساهم فيها من خلال مجلة شعر.

إن الخلافات في وجهات النظر حول طبيعة قصيدة النثر و موقعها بين الأشكال الشعرية الأخرى، تأخذنا إلى طبيعة الخلافات العامة حول مفهوم هذه القصيدة، و الخلافات حول قصيدة النثر ليست منفصلة، عن الانتماء الإيديولوجي لرواد مجلة شعر، فما هو جو التمايز بين هؤلاء؟ و من تمثل المجلة على المستوى الإيديولوجي يعترف يوسف الخال بالصبغة التي يلقيها الجميع على المجلة قائلا: « و إذا كان عدد وافر من العاملين في المجلة و من المساهمين فيها من القوميين الاجتماعيين فما ذلك إلا لأن معظم الشعراء و الأدباء المنتمين إلى مذاهب فكرية أو سياسية أخرى قد وقفوا من المجلة و حركتها مع إعجابهم بها و تأييدهم الضمني لها، موقفا متحفظا حيناً و سلبيا حيناً آخر²».

و رغم طابعها الحزبي تركت مجلة شعر هامشا ليبراليا واسعا في علاقاتها، فأدى دعوة يوسف الخال الشعراء و الكتاب العرب إلى المساهمة في مشروع مجلة شعر، تعاون عدد من

¹ أحمد بزون، قصيدة النثر العربية. ص 86.

² يوسف الخال، قضايا و أخبار، مجلة شعر، السنة 3، العدد 9. ص 136.

الكتاب و على رأسهم نازك الملائكة، و السياب و فدوى طوقان و سعدي يوسف و البياتي و عبد الصبور و سلمى الخضراء الجيوسي و آخرون سواهم و لم تضع المجلة حدودا إيديولوجية في استقبالها للإبداعات، و إن كانت آراء القيمين عليها تتفق و تطلعات القوميين الاجتماعيين إلى حدها.

يقول كمال خير بك: «إن مجلة شعر عندما طرحت تجديد الشعر طرحت تجديد الحياة نفسها. و لتجديد الحياة يجب تجديد العقل الذي يتحكم بهذه الحياة.. فلا يمكن أن تجدد الأدب إلا عندما تجدد الحياة التي تغذي الأدب.»¹

بهذا تكون مجلة شعر السبّاقة إلى طرح ضرورة تجديد دماء الشعر العربي، و ضرورة قبول قصيدة النثر كجنس جديد له مميزات التي تماشى و روح العقل العربي في القرن العشرين.

1- مجلة شعر و تبلور قصيدة النثر:

في ظل هذا المناخ رسمت مجلة شعر استراتيجية قصيدة النثر كملموس حدائثي مبني على تجسيد لحظات الرفض، وفق محمولات الحدائث.

غادر يوسف الخال سوريا سنة 1948 متوجها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، و عاد إلى لبنان في عام 1955، بعد ثماني سنوات قضاها هناك، تكمن خلالها من دراسة التطورات التي اعترت الشعر في القرن العشرين، و كانت له علاقة مع عدد من الشعراء الذين رفعوا شعار الحدائث، و بعد عودته كان تصميمه كبيرا على أحداث تغيير جذري في القصيدة العربية، و يؤكد ذلك عاطف فضول في قوله: «كان مصمما على تفجير ثورة في

¹ محمد جمال باروت، الحدائث الأولى. ص 120.

الشعر العربي مماثلة للثورة التي فجرها باوند وإيوت وبعض الشعراء الأنكلو أمريكيين في الأعوام الأولى من هذا القرن.¹ «

تأسس تجمع شعر في لبنان، و قد ضم عدة أعضاء من سوريا و لبنان و العراق و فلسطين، و كان أعضاؤه الأساسيون: يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير العظمة، ثم انضم إليهم فيما بعد كل من أسعد رزوق و خالدة سعيد فقد كان لابد من منبر شعري جديد، يرمي التجربة الشعرية، ثم أعلن عن تأسيس مجلة فصيلة كانت موجهة لخدمة قضايا الشعر سميت شعر، و ترأس يوسف الخال تحريرها، ثم انضم إليها مجموعة (أسعد رزوق، أنسي الحاج و خالدة سعيدة).

تبنت مجلة شعر قصيدة النثر، و أعلنت من شأنها و أكدت قيمتها و روجت لها عن طريق نشر نماذج إبداعية، و نظرت لها من خلال الدراسات التي تناولها و التي حملت مفهومها جديدا للشعر، و في العدد الحادي عشر من شعر ظهرت « أول محاولة نظيرية للتوجه الجديد، ممثلة في مقالة لأدونيس بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، فقد وضحت في هذه المقالة تأثيرات المفاهيم السريالية على أدونيس، فإذا به يعرف الشعر بأنه رؤيا و كشف و إذا به يعتبره نوعا من المعرفة و نوعا من السحر، و تغيير في نظام الأشياء و نظام النظر إليها²، بل انه يرى أن الشعر يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه.

مثلت جماعة شعر في تقديري، الحلقة الشاذة من حلقات الشعرية العربية بامتياز، لأنها أقرت بضرورة الهدم و البناء، فلقد حاول أعضاء جماعة شعر تثبيت بعض المفاهيم الأولية التي تتصل بقصيدة النثر مثل:

¹ عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إيوت و أدونيس، تر: أسامة أسير، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، 2000.

ص 04.

² سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط. ص 35.

- « إن قصيدة النثر شكل شعري مستقل عن الأشكال الشعرية الأخرى و منقطع عنها جميع.
- إن قصيدة النثر ليست مجرد تطور أو تحديد في الحركة الشعرية، بل هي ثورة جذرية على كل ما سبقها من الأشكال الشعرية و مفاهيمها.
- أنها أرقى أشكال الكتابة الشعرية. ¹»

أ- تنظير أدونيس :

حاول أدونيس أن يفض الاشتباك بين المتناقضات التي تكتنف القصيدة، خاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الفوضى و التنظيم، « فأطلق على تلك العلاقة تسمية الوحدة العضوية باعتبار أن قصيدة النثر ذات شكل قبل أي شيء، ذات وحدة مغلقة، هي دائرة - أو شبه دائرة - لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة و بناء تركيبى موحد، منظم الأجزاء، متوازن تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية و تقود توجهها. إن قصيدة النثر تبلور قبل أن تكون نثراً، أي أنها وحدة عفوية كثافة و تؤثر قبل أن تكون جملاً و كلمات . ²»

كان لأدونيس في مجلة شعر دور الريادة إلى جانب يوسف الخال و ذلك من خلال المقالات التي نشرها و التي أسسوا من خلالها إلى ظهور شكل جديد هو قصيدة النثر العربية.

¹ سامي مهدي، أفق الحدائث و حدائث النمط. ص 67.

² المرجع نفسه . ص 97.

² ينظر: أدونيس، " في قصيدة النثر"، مجلة شعر، ع1، س4، ربيع 1960. ص 75، 76.

كان أدونيس سابقا إلى وضع الخطوط العريضة للشكل الشعري الجديد في اللغة العربية، فمهد الطريق لجيل الشعراء الشباب، و منهم شعراء التجمع لخوض المغامرة الإبداعية في إطار قصيدة النثر إلى جانب أشكال شعرية أخرى، و دون أن يطرح المولود الجديد بديلا لأشكال الكتابة الشعرية الأخرى داخل مجلة شعر.

وضع أدونيس مقالة تأسيسية تعود لسنة 1960، وضع فيها ثوابت قصيدة النثر، مُسَيِّجاً

حدودها بلغة لا تخلو من غموض واضحا مجموعة من الأسس نلخصها على النحو التالي:

- لا تخضع قصيدة النثر للتحديد المسبق، و لا للمقاييس المفروضة و المسبقة.
- تخضع لفنها و أساليبها لمتطلبات جديدة.
- هي قصيدة حرة في الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر، و تركيب جدي و حوار لا نهائي بين هدم الأشكال و بنائها.
- قصيدة النثر هي قصيدة فيها موسيقى لا تخضع للإيقاعات القديمة المقننة بل لتجربة الشاعر، إيقاعها متجدد كل لحظة، فهي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة؛ و هي قصيدة تتضمن مبدأ مزدوجا: الهدم لأنها وليدة التمرد، و البناء لتعوض القوانين المهذمة بقوانين أخرى، لكي لا تصل إلى الفوضوية.
- هي قصيدة فيها وحدة قائمة على الجملة و هي وحدة عضوية، فيها كثافة و توتر، كما أنها تعبر عن التطلعات العميقة لعصرنا، و الرفض السري و الحركات الروحية الغامضة في حياتنا.²

و يحدد أدونيس عوامل عديدة لظهور قصيدة النثر في نفس المقال، يحرصها في عوامل داخلية تخص تطور الشعر و اللغة العربية، و عوامل خارجية في الثقافة بين الشرق و الغرب، أهمها:

- « التحرر من وحدة البيت و القافية في تجربة الشعر الحر السابق على الحركة.
- تحرر اللغة العربية، وضعف الشعر الكلاسيكي الموزون.
- التوراة و التراث الأدبي القديم.
- النثر الشعري
- نمو الروح الحديثة.
- ترجمة الشعر الغربي، و قد ظهر أن القصيدة المترجمة، بما تزخر به من صور، و غنائية ووحدة الفعالية و نغم، عناصر تولد للصدمة الشعرية دون حاجة إلى القافية و الوزن. ¹»

و يلخص أدونيس خصائص قصيدة النثر في ثلاث نقاط:

« 1- أن تكون كلا عضويا مستقلا

2-هي بناء فني متميز، لا غاية لها خارج ذاتها

3- أن تتجنب الاستطراد و الإيضاح و الشرح فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي. ²»

أكمل أدونيس مشواره مع قصيدة النثر بعد حركة شعر، بعدما اضطر هو و مجموعة من الشعراء و المفكرين السوريين إلى مغادرة سوريا في أوساط الخمسينيات لكونهم ينتمون إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي كان أعضاؤه يضطهدون آنذاك، انضم أدونيس إلى مواقف و بدأ يؤسس لانطلاقة جديدة و مختلفة نحو تأسيس كتابة جديدة، يقول: « ما نحاوله اليوم في مواقف يتجاوز ما بدأته شعر و يكمله في آن. فلم تعد المسألة أن نغير في

¹ أدونيس، في قصيدة النثر. ص 77.

² المرجع نفسه. ص 88.

الدرجة أي في الطريقة، بل أصبحت المسألة هي أن نغير من النوع، أي في المعنى، لم تعد المسألة اليوم، مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة»¹، أما فيما يخص خصائص قصيدة النثر فقد لخصها أدونيس في عدة نقاط هي:

«1 - أن تكون كلا عضويا، تكون ذات إطار معين فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في قصيدة النثر، و مهما كانت حرة في الظاهر فعليها أن تشكل عالما مغلقا و إلا ضاعت خاصيتها كقصيدة.

- 1) هي بناء فني متميز ليست رواية و لا قصة و لا بحثا مهما كانت هذه الأنواع لا شعرية كما أن فيها مجانية بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف.
- 2) الوحدة و الكثافة فعلى قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات و الاتضح و الشرح و كل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتتابع في الخلق بل تضع نفسها في عالم من العلاقات»²

حاول إذن أدونيس في مقالته التأسيسية هذه، أن يستبق آراء المعترضين على مشروعه الذين ما انفكوا يؤكدون أن الوزن و القافية يوفران عنصرا موسيقيا لا يمكن الاستغناء عنه في كتابة الشعر، لكن ردة جاء من خلال الإشارة إلى أن قصيدة النثر و إن كانت تحلت عن الوزن فإنها لم تتخل عن الجانب الإيقاعي للشعر قاصدا به إيقاع الداخلي مؤكدا في الوقف نفسه على فريدة قصيدة النثر كجنس فني جديد له خصائصه التي تختلف عن الرواية و القصة و الشعر الحر و غيرهم من الأجناس الأدبية المختلفة.

¹ أدونيس، "تأسيس كتابة جديدة"، مجلة مواقف. ص 67

² ينظر: أدونيس، في قصيدة النثر. ص 82.

2- يوسف الخال و قصيدة النثر:

فسر يوسف الخال ظهور قصيدة النثر بكون التجديد الموسيقي ضرورة، فهو يؤكد بأن «القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة و ضجيجها. و الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا و تشبعها و تغير سيرها، كما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته.»¹

ذهبت خالدة سعيد إلى القول بأن يوسف الخال بتجاربه الشعرية قد لقح الشعر العربي «بأنماط جديدة، إلا أنه بذهابه إلى المؤلف القصصي خسر معظم فضائل الطرف الآخر كما يحصل دائما لمتطرفين أنه لم يتخل عن الوزن و عن بعض القافية أحيانا إلا أنه في عودته إلى الأشكال البسيطة و تخيله عن الزخرف ابتكر صيغة حاول فيها الاقتراب من النثر فأهمل غالبا تجسيد المعاني، و التصور كما أهمل القيمة الموسيقية للألفاظ و حروف المد ففاقت معظم عباراته عذوبة لوقعه و استقراره»².

فرّق الخال بين قصيدة النثر و الشعر الحر و دعا إلى ضرورة التفريق بينهما، و ذهب إلى التأكيد بأنه «ليس هناك من دعوة ابتدعتها مجلة شعر لإحلال النثر محل الشعر، أو خلط الشعر بالنثر، بل هناك شكلا معروفا معترفا به من أشكال التعبير الشعري يسمى قصيدة النثر»³.

تحدد سوزان برنار أن السمة الرئيسية لقصيدة النثر هي التناقض، و يبدو ذلك من تسميتها، إنها نثر و شعر حرية و قيد، فوضوية مدمرة و فن منظم و فيها إيقاع، فهي

¹ أخبار و قضايا، مجلة شعر، ع3، س1، صيف 1957. ص 114.

² خزامي صبري، " البئر المهجورة ليوسف الخال"، مجلة شعر، ع6، س2، نيسان 1958. ص 140.

³ يوسف الخال، الحداثة في الشعر. ص 45.

"تنطوي على مبدأ فوضوي، إذا نشأت من التمرد على قوانين الوزن و العروض، و أحيانا على القوانين العادية للغة" ¹.

يؤكد الخال على أن قصيدة النثر هي تجربة جديدة في الكتابة الشعرية و ظهورها شكل صدمة لمن بقي يسير على نهج الشعر التقليدي، فقصيدة النثر « كما نشأت في الشعر الفرنسي منذ لوتريامون Lautréamont هي غيرها في هذه المحاولة في الشعر العربي... و قد تبنت مجلة شعر محاولات لا تعتمد على البحور، و لا على الأوزان الشعرية المتوارثة و كان اعتبارنا لها شعرا حلالا، لا شعرا منثورا أو نثر شعريا، صدمة قوية لمن بقيت في أذهانهم رواسب الشعر التقليدي. » ².

قدم يوسف الخال ندوة لبنانية ووضح فيها أهداف المجلة، كما قام بقراءة بيان شعري، وضح فيه أم مستقبل الشعر مرهون بقيام شعر طليعي يقوم على الأسس التالية لخصها في التعبير عن التجربة الحياتية و استخدام الصور الحية، إضافة إلى تطوير الإيقاع الشعري العربي و صفته على ضوء المضامين الجديدة، كما اشترط الخال أن الإنسان بكل حالاته هو الموضوع الأوحده في القصيدة و الامتزاج بروح الشعر لا بروح الطبيعة. على مثل الأسس يخطو الشاعر المغامر خطواته إلى عالم الكشف و المجهول. ³

فسر يوسف الخال ظهور قصيدة النثر بكون التجديد الموسيقي ضرورة، مؤكدا على رتابة الوزن الخليلي و ضرورة موته تماشيا مع تشابك الحياة و تغيرها، كما عرف قصيدة النثر في الأدب العالمي و فرق بينها و بين الشعر الحر باستنادها إلى النثر و سموها إلى مصاف الشعر، مشيرا إلى أنه ما من دعوة ابتدعتها مجلة شعر لإحلال النثر محل الشعر، أو

¹ سوزان برنار، قصيدة النثر ج1. ص 34.

² عبد الله رشيق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003. ص 43.

³ ينظر: باب قضايا و أخبار، مجلة شعر، س1، ع2، 1957. ص 98، 99.

لخلط الشعر بالنثر، بل هي شكل معترف به من أشكال التعبير الشعري جديد و له كينونته التي تجعله فريدا و مختلفا، فيكفي أنها منحت الحرية للشاعر فهي مستقبل الشعر العربي حسب رأيه.

3) أنسي الحاج:

لم يكن أنسي الحاج في مقدمة ديوانه لن مجرد شاعر متمرد وجه صرخة شعرية في غير أوانها، لقد سلخ مقدمته بمفاهيم و مواقف فيها تنظيم و انسجام و منطق حجاجي لم تضعفه العبارات الهجومية و التهجمية التي تولدت من حماس شاعر مفرط في الاحتفاء بشعر جديد، « و اعترف أنسي الحاج بأثر السورالية في شعره فقال عام 1959، تعرفت إلى السورالية و كتبت بعض الدراسات عنها، و قد وجدت فيها ما أنا أعيش بعضه، و قد تأثرت بالنظريات السورالية بعد تعريفي إلى بويتون. ازددت إيمانا بالسحر و اللاشعور و الشعوذة، أما السورالية فقد ازددت بواسطتها إيمانا بالحلم و الحرية. »¹

يصف أنسي الحاج ديوان (لن) بأنه أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة في اللغة العربية على أساس هذه الصفة، و المقدمة نفسها على هذا الأساس، و لقد تبني الكتاب تبنيا مطلقا هذا النوع الأدبي، إضافة إلى ما كان لأدونيس من مقال عن مجلة شعر تناول فيه قصيدة النثر.²

و قد استطاع أنسي الحاج أن يجد طبيعة كل من الشعر و النثر و يميز بين الشعر و القصيدة، و يعرض مفهوم هذه

¹ كمال قيصر داغر، أندريه بريتون، المؤسسة للدراسات و النشر، ط1، 1979. ص 117.

² ينظر: يسري الأمير، حوار مع أنسي الحاج حول مجلة شعر و قصيدة النثر، مجلة الآداب، العدد 9-10، السنة 49، أيلول 2001. ص 51.

القصيدة عند كل من العرب و الفرنسيين، و يصل إلى نتيجة أولى مفادها أن « البحث في قصيدة النثر هذيان، غير أنه لا يلبث أن يستأنف البحث، فيرى أن العطاء و المفهوم كلاهما خاضع للتطور و أن قصيدة النثر تمثل حاليا فن أدب كأدب فرنسا، أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن، أما عندما فوضعها مختلف تماما و ينافس هنا مسألة خلو قصيدة النثر من موسيقى الوزن و القافية، و ينتهي إلى القول بضرورة التحرر، مما يمهّد للقول أجل فالنظام ليس هو الفرق الحقيقي بين الشعر و النثر. »¹

كان لأنسي الحاج دور الشاعر و المنظر لقصيدة النثر و ذلك من خلال ديوانه (لن) من خلال مقدمة لن النقدية، و صار أكثر شعراء قصيدة النثر إيعالا في دفعها إلى أن تصبح بديلا نهائيا عن كل الأشكال الشعرية الأخرى فقد عمل على إحداث تشكيلات شعرية غريبة و أقام قصيدته على المغامرة بمخالفة كل الأشكال السابقة، و حاول إحراز أكبر قدر ممكن من الإدهاش و الغرابة في قصيدته، و فيما يخص مقدمته النقدية فقد حدد فيها مجموعة عوامل أدت في نظره إلى ظهور قصيدة النثر:

(1) « ضعف الشعر التقليدي

(2) الشعر بأن العالم قد تغير و يتغير، فارضا مواقف جديدة تفرض بدورها إشكالا جديدة.

(3) كثرة الترجمات عن الشعر العربي

(4) تطور الشعر الحر في العربية الذي نجح نعضه في الاقتراب من الكلام الدارج

(5) المراهنة على قصيدة النثر باعتبارها بديلا عن القصيدة الكلامية.

¹ أنسي الحاج، مقدمة لن. ص 14.

(6) تحرير اللغة الشعرية من العوائق الشكلية و الأسلوبية التقليدية. ¹ «

و سنجمل جميع النقاط التنظيرية في مقدمة (لن) بصورة أوضح في الفصلين الثاني و الثالث من خلال رصد عوامل تطور قصيدة النثر من خلال أنسي الحاج و الخصائص التي رآها مناسبة أيضا و بشكل مفصل.

و بعد رصد أهم ما جاء في مجلة شعر و ما قدمته لقصيدة النثر الجزائرية، توقفت عن الصدور عام (1970) إلا أنها لم تغب يوما عن المعترك الشعري الراهن، فهي لا تزال راسخة في توجيهها النقدي و رؤاها الشعرية و مناخها الحدائوي و كذلك في المسائل الأدبية و الثقافية التي أثارها بجرأة و عمق بشكل لافت النظر.

(2) - جماعة كركوك و قصيدة النثر:

(أ) - جماعة كركوك:

مجموعة شابة نشأت في مدينة كركوك « في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، كانت بينهم وشائج الصحبة و صداقة طيبة، و كانوا من أعراف مختلفة، غلبت عليهم مظاهر التمدن و الثقافة الغربية، و تميزوا بالتزاهة عن الانحطاط في التعامل المادي الدنيوي مع المجتمع و الدولة، و كان مدادهم باللغة العربية و تطلعهم الأدبي و هدفهم تحديث الأدب و الخروج إلى فضاءات أوسع و نقل تجارب الغرب من بودلير إلى جماعة بيتنكس الأمريكية إلى الأدب العربي عبر قصيدة النثر...

ذهب أحد زملائهم بأن سبب تسمية الجماعة بجماعة كركوك ترجع إلى أنهم كانوا ينشرون قصائدهم في بعض الصحف الدورية تحت عنوانات قصائد من كركوك لما لها من وقع في

¹ أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 15.

قلوب و أنظار المتلقين لاحتفالها بصورها الشعرية الجديدة و احتفائها باستعارتها غير المألوفة و اختراقها القانون السائد و المعارف عليه. ¹»

في مؤسسي جماعة كركوك، الشاعر و المترجم فاضل العزاوي، و الشاعر القاص سركون بولص، جان دمو، لاح فائق و غيرهم ؛ كانوا يهدفون إلى تحطيم كل شكل و إلى فوضوية و عبثية لذلك ترى كثيرا من قصائدهم غير مفهومة، غير مترابطة و كانت مرجعيتهم في ذلك تأثير التكعيبية و السريالية لاسيما أن معظم شعرائهم من هوّاة الرسم، و الكتابة الآلية، فكانوا يقدمون قصائدهم كلوحة مكانية واحدة، من التقنيات المطلوبة عندهم، إضافة إلى التمرد ممثلا في رفض الحياة المفروضة عليهم، فقد رفضوا الرأسمالية و الحياة المادية، و الدمار و الانقلابات القسرية التي كانت في العراق.²

(ب) - مفهوم قصيدة النثر لدى منظري جماعة كركوك:

قد عرّف جان دمو أحد مؤسسي جماعة كركوك قصيدة النثر على أنها « شكل المعاناة العفوية في لحظة من لحظات الاتفاق مع الذات و الكون، هي عرس العقل كما يقول فاليري Paul valéry، و هي عرس تهشيم العقل كما يقول برتون أنها العلة الساخن المبتهج كما يقول رينيه، و هي صرخة الكائن المهموم ضمن كون أحرص عابث و هي ربما اتحاد المؤلف مع الغامض و نافذة للشكل في استقصاءاتها الفريدة و عذاباتها المتوترة. ³»

كانت أولى اهتمامات منظري و شعراء جماعة كركوك في قصيدة النثر، باللغة الشعرية و الإيقاع، حيث حاولوا استخدام الكلمات خارجا عن دلالتها و استنباط مفردات جديدة

¹ عمر إبراهيم توفيق، سنان عبد العزيز عبد الرحيم، جماعة كركوك و قصيدة النثر، دار غيداء للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2011. ص 9، 10، 11.

² ينظر: المرجع نفسه. ص 53، 54.

³ عبد القادر الجنابي، في ذكرى جان دمو، "موقع لقاء البيان"، 2004/08/29 الشبكة الالكترونية.

من الحياة اليومية أو من القاموس اللغوي في انقلاب مفرداتي على اللغة، يقول فاضل الغزاوي:

« في البدء سمعت صرير المفتاح

يفتح قفلي

فخرجت إلى العالم من ثقب في جبل الريح. ¹ »

الشاعر هو تمرد على الدلالات الحقيقية للكلمات، يرجع هذا إلى الجمود الذي أصاب اللغة العربية مؤخرًا، فضلًا عن التأثير الغربي لمنظري قصيدة النثر « و قد حدد الشاعر الغزاوي الإطار العام للغة في التنكر للحلل البلاغية و ترهل العبارة لصالح لغة ملموسة تمتلك حيوية اللغة اليومية و دقتها العلمية و تحرير الكلمة و الجملة من الظلال العاطفية المائعة التي تراكمت فوقها مع الزمن و شحن الجملة بالمعنى كبديل عن اللغة الإنشائية ²؛ هذا تنظير مرتبط بالتطور التاريخي للقصيدة النثرية عند الغرب، و بواقع الصراع الثقافي في العراق و المطالبة بالتحديد و حرية الكتابة و الابتعاد عن تسييس و تجارة الأدب.

إن الشاعر و الناثر يستعملان لغة واحدة، لكن الشاعر يضع ألفاظ النثر في سياق شعري باستعمال الصور الحسية و إضفاء شيء من الخيال، و استشارة الأصداء البعيدة في الألفاظ و خلق الجو و إحاطة العبارات بأجواء متشابكة، « إن جماعة كركوك على الرغم من شيوع اللغة العامية أو اللغات المحلية بينهم لم يبتعدوا عن اللغة العربية الفصحى و لكن بعضهم أفرط في استعمال ألفاظ و صور غير موجودة في التراكم الفضائي الزماني لمدينة كركوك أو في الشعر العربي و ربما بتأثير روح الترجمة التي سيطرت عليهم لاسيما الشاعر سلكون بولص الذي نشر مجموعات شعرية عدة في الولايات المتحدة، و هذه صفة قصائد

¹ فاضل الغزاوي، أسفار (مجموعة شعرية)، ط1، بغداد، 1976. ص 09.

² عمر إبراهيم توفيق، جماعة كركوك و قصيدة النثر. ص 62.

النثر في الكتابة للنفس ضمن مفهوم الحداثوية الآني و التي لم تترجم كاملة في قصائد فاضل العزاوي. ¹«

إن لغة القصيدة عنصر أساسي في كفاءة هيكلها، فالشاعر يجب أن يعبر بلغة عصره من خلال الألفاظ الموحية و التقابل الصوتي و الموسيقى و الرقة في التعبير.

أما العنصر الثاني المهم في قصيدة النثر عند منظري جماعة كركوك، الإيقاع، فقصائد جماعة كركوك « كانت تكتب على قصاصات صغيرة و توضع في الجيب أو يقرأونها بصوت منخفض لزميل لهم في إحدى المقاهي، لم يكن للإيقاع السمعي تأثير كبير في موسيقى قصائدهم بالشكل الذي تعودنا عليه في القصيدة التقليدية، و نفسه بدرجة أقل فيما يخص الإيقاع البصري المعتمد على الإدراك البصري للكلمات و الحروف، و كان جل إيقاعاتهم نابعة من الإدراك الفكري من خلال الانكسارات النفسية و الفكرية المتعددة ²»، و كانت هذه الإيقاعات تنعكس على الصياغة اللغوية و الصور الشعرية و اختيار الكلمات و جرسها.

(ج) - خصائص قصيدة النثر عند جماعة كركوك:

يمكن أن نحصر مميزات و خصائص قصيدة النثر عند جماعة كركوك في عدة نقاط أهمها:

- « الجرأة في الخروج عن ضخامة الجسم الشعري العربي الموروث الذي أصبح جزءا من ماضي الأمة و تاريخها القومي الذي انغرس في وعيه الجمعي و المعبر عنه عند النقاد و القدامى بأنه ديوان العرب.

¹ عمر إبراهيم توفيق، المرجع السابق. ص 63، 64.

² المرجع نفسه. ص 67.

- رفض القبول الأعمى للشعر العربي الموروث و تقديمها في المدارس بأسلوب المحفوظات، و عبر أدونيس بقوله أمة لا تذهب عن الحديث عن الشعر و هي لا تعرف منه إلا قشرته. ¹
- الكتابة للقارئ النوعي الذي يختلف عن المتلقي في الشعر القديم، و هو لا يكتفي بالتذوق من خارج العملية الإبداعية ؛ إن الشاعر عندما يكتب يستدعي وعيه ووعي المتلقي الذي يشبه لحظتها و لا يأتي من الماضي و لا ينقل صور امرئ القيس أو المتنبئ و إنما يكتب عن المتلقي الذي يشاركه الحدث و الشعور.
- استحالة التكرار ما يجعلها تتطابق مع التجربة الإنسانية في الحياة هي أيضا مرتبطة في كل لحظة من لحظاتها و إنما لا تعود مرة ثانية و لا تتكرر نفسها و تختلف عن الشعر الموروث في اعتمادها على القوالب الجاهزة و العبارات المكررة و الموضوعات المستهلكة.
- الابتعاد عن الأدب التجاري و الأدب الدعائي و اختفاء اللهجة الخطابية و الوعظية
- قصيدة النثر نتاج خبرة الشاعر أو تلقح خارجي منسجم مع شعوره.
- إن التعبير الإبداعي عندما ينتقل من مجتمع إلى آخر كقصائدهم المفعمة بتطور قصيدة النثر العربية يجد حيوية لحظة العبور لأنه يمتص الطاقة الموجودة في المجتمع الجديد فضلا عن الطاقة المخزونة في المجتمع السابق. لاسيما عندما تكون هنالك جذور خاضعة للفكر الإبداعي الجديد ²

بعد رصد معالم قصيدة النثر العربية من مرجعياتها الفكرية و انتمائها الأجناسي إلى نشوئها في الأدب العربي، صار من الخطأ اعتبار قصيدة النثر تطورا للنثر الشعري الكلاسيكي

¹ محمد العباس، ضد الذاكرة. ص 95.

² ينظر: مجلة الشروق البيروتية، العدد 10، 1925.

الفرنسي، فما يطلق على قصيدة النثر من أعمال روائية تتوسل محاسن البديع و تسعير إيقاعات النظم لكي ترتقي إلى مصاف الأعمال الشعرية، لا علاقة له بحقيقة أن قصيدة النثر هي قصيدة أداها هي النثر.

كانت أقوى أسباب ظهورها هو التصدي لطغيان العروض، و جعل النثر أداة لهذا هو كونه خاليا من كل قواعد عروضية مما يمنح الحرية للشاعر في التعبير عن انفعالاته الباطنية.

تعدُّ ولادة قصيدة النثر مختلفة تمام الاختلاف عن الشعر، فهذا الشعر وُلد و انتشرت شفاهية أما قصيدة النثر فقد كانت بداياتها الأولى كتابة على الورق، هذا ما جعلها لا ترتبط بالموسيقى و الشعر.

إن الحديث عن قصيدة النثر كثير، لكن دراسة شعرية أحد أهم روادها من حيث الممارسة الشعرية و التنظير، أمر لا يزال وراء الأضواء و تحت درجة الاهتمام: هذا من أهم أسباب اختيار هذا الموضوع، و البحث في غماره، إضافة إلى الأهمية الكبيرة التي يحظى بها أنسي الحاج فهو مؤسسة ثقافية قائمة بذاتها يجمع بين فعلي التنظير و الإبداع الشعري إضافة إلى دوره في تأسيس مجلة شعر، و دوره الريادي فيها، كما أن ديوان لن هو أو ديوان يضم قصائد نثرية من حيث الكم و النوع لذلك وجب الاهتمام بقصيدة النثر من خلال شعرية أنسي الحاج و دراسة كيفية ظهورها و مراحل تطورها و رصد الخصائص المكونة لقصيدة النثر عنده.

إن الفرضية الأساس التي ننطلق منها في هذا المقام، هي أن قصيدة النثر، قد انبثقت من صلب التجارب الشعرية العربية الحديثة و المعاصر بخاصة، تكتسب مشروعيتها النظرية و الإبداعية من نقض الثنائية: شعر- نثر بإشكالياتها و تفرعاتها.

إن ضرورة تلازم التنظير و الممارسة الكتابية يبدو مطلباً أكثر إلحاحاً و استعجالية مع تجربة قصيدة النثر، فالقياس إلى حجم الضجة التي أحدثتها في الممارسة الشعرية و النظرية.

من مجموعة رواد هذه التجربة في اللغة العربية، اخترنا الشاعر المنظر الغاضب أنسي الحاج، من خلال وقفته التأميلية، بمناسبة إصدار ديوانه الشعري لن، و هو أول ديوان لقصيدة النثر من حيث الصدور، و الذي احتوى مقدمة نقدية أثارت الانتباه، حيث انتقل أنسي الحاج من الحديث عن الشعر إلى الحديث عن القصيدة، و موضوع النقاش بجد ذاته أثار جدالاً حيث كلن حياداً عن المؤلف.

حاول أنسي الحاج في مقدمة لن « ملامسة المفاصل النظرية لقصيدة النثر، بادئاً بتقديم مجموعة من الاحتراقات الأولية، بغرض تجاوز الخلط و سوء التقدير، و من ثمة يؤكد: «لا نهرب من القواعد الجاهزة لنجهز قواعد أخرى. »¹

إن نظرة أنسي الحاج رؤية تفصيلية بين عمليات التعقيد و صياغة القواعد و بين عمليات التنظير و اكتشاف الأنساق البنيوية في النصوص المفردة تعد وقفة أنسي الحاج « دعوة مباشرة إلى الشكل المستقل لقصيدة النثر، ما دامت ممارسة لها تاريخيتها و كينونتها الخاصة، حيث يفصح قائلاً في مقدمة ديوانه النقدية: يجب إعطاء قصيدة النثر ما تستحق صفة النوع المستقل. »²

فانتقال أنسي الحاج من الحديث عن القصيدة، انتباه ذكي، يهتم بالكلمة المحورية الأولى المكونة لازدواجية -قصيدة نثر- فالقصيدة بالنسبة له « وحدة، ووحدة متماسكة لا شقوق

¹ أنسي الحاج، لن المرجع السابق. ص 20.

² المرجع نفسه. ص 20.

بين أضلاعها، و تأثيرها يقع ككل لا كأجزاء لا كأبيات و ألفاظ «¹ ؛ يؤكد أنسي الحاج من خلال هذا التعريف ضرورة و فائدة التفاعل بين جميع المكونات النصية.

إن تجربة قصيدة النثر، رهان شعري يقرب مصادر التقليديّة، رأساً على عقب، لأنها حفر يقوض أركان بنية شعري معهود مرصوص اللبنة يستند إلى جملة من الفرضيات، هي فرضيات الشعر المعاصر عموماً.

و تتقدم هذه الفرضيات فرضيات التقدم و التطور ببعديهما الزمني و الإبداعي تحفران أحاديث غائرة في النظرية الشعرية التقليدية.

ما صار متداولاً و معلوماً أن قصيدة النثر هي انتفاضة على الصرامة و القيد، غير أن أنسي الحاج استنكر بشدة فكرة الاحتماء بالماضي، و عده انطلاقة على الذات، و أكد أنه « ليس في الشعر ما هو نهائي، مادام منبع الشاعر يخضع أبداً لتجربة الشاعر الداخلية، فمن المستحيل بأن شروطاً أو قوانين ما أو حتى أسساً شكلية ما هي شروط و قوانين و أسس خالدة»²، من أهم عوامل تطور قصيدة النثر بالنسبة له، التركيز على التلقي السائد و تلقي المحافظين، الذي يحصر الشعر في الوزن و القافية، و يعده شداً أمام محاولات الاختراق، و يترتب عليه معادة التحرر الفكري، و إغلاق كل المنافذ على الأصوات الجديدة، و قد أثبت أنسي الحاج منطقية طوحه عندما ربط تطور و استمرارية قصيدة النثر و أي جنس أدبي آخر كان، بموهبة الشاعر و تجربته الداخلية و موقفه من العلم و الإنسان، فلم يكن متعصباً و مندفعاً و مدافعاً عليها، بل عد نجاح الشاعر في عمله هو المقياس. فمنجز قصيدة النثر ترجع لتجربة

¹ أنسي الحاج، لن. ص. 16.

² المرجع نفسه. ص. 07.

الشاعر الداخلية و هي التي تضمن بقاء القصيدة و استمراريتها، و كذلك التحرر من سلطان التراث المترسب في طرق القول الشعري.

يجب على الشعر أن يقدم تجديدا متواصلا و استمرارية لا حدود لها، فاستعادة ما جرى من أحداث و كلام كالوقوف على الأطلال في القصيدة التقليدية من جهة و النظر إلى الشكل أو النمط الواحد المغلق من جهة ثانية، لا يواكب التطورات الحاصلة على شتى مجالات الحياة، و لما لا الحياة الأدبية و الشعرية خاصة أن تعيش مثل هذا التطور و تواكبه موجة الاستمرارية.

لم لا تحرر الذات الشاعرة من المحددات الثقافية، و تعي شرطها الجمالي، و تلغي تجربة الكتابة فوق اللغة بوجود لغة النثر و لغة للشعر، و تتوسع مساحة اللغة، لإبراز قدرة النص على إحداث التجربة؟

لعل ما يميز ديوان أنسي الحاج هو السبق في رصد ظاهرة أدبية، و لفت الانتباه إلى قصيدة النثر، و إلقاء الضوء على الإشكاليات التي سيواجهها، موقع قصيدة النثر بين الشعر و النثر؟ أي شعر و أي نثر؟

أي متلق للشعر و لقصيدة النثر بالتحديد؟ أي دور لشاعر قصيدة النثر؟ هذه الإشكاليات الأربع سأحاول قدر الإمكان البحث فيها في الفصل الثاني من الرسالة، و التي بدورها تشكل عوامل تطور قصيدة النثر عند أنسي الحاج و هي إشكالات ما تزال تواجهها قصيدة النثر.

الفصل الثاني

- المبحث الأول : الشعر و النثر

- المبحث الثاني: المتلقي و الشاعر

- المبحث الثالث: اللغة و الحرية

-

المبحث الأول:

- الشعر والنثر :

توقفنا في الفصل الأول من هذا البحث عند الحديث عن مرجعيات قصيدة النثر وانتمائها الأجناسي وصولاً إلى التفصيل في نشأة قصيدة النثر العربية ؛ لنتقل في هذا الفصل للغوص في عالم التنظير الأنسي من خلال تحليل آرائه في مقدمة "الن" والتي نعدّها محيطاً نصياً هاماً لحداثة الشعر المعاصر ، ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بمجلة شعر في تطلّعها إلى محتلم شعري أكثر تجاوباً مع العصر والحياة .

كثيراً ما استحضّر الخطاب النقدي المواقب لحداثة الشعر المعاصر هذه المقدمة كيان لقصيدة النثر؛ غير أنّ هذا الأمر لا يتعارض مع كونها مقدمة لكتاب وأيّ كتاب فهو أول ديوان يجمع قصائد نثر عربية، وهما هو أنسي الحاج يدعم كونها كذلك قائلاً: «:فليدخل بعض القراء من مقدمة "الن" لا إلى قصائد لن فحسب ، بل إلى باقي النتاج، نتاجي ونتاج عشرات الشعراء العرب الذين صاغوا حياتهم وتجاربهم خلال الأربعين عاماً الماضية في قصائد نثر»¹

ينصرف الوضع الاعتباري المزدوج المميز للمصاحب النصي المقدماتي في "الن" إلى الرغبة» في إنتاج هدفين متكاملين ؛ يتمثل الأول في إضفاء الألفة على المجموعة الشعرية واستقبال جدلها ويتمثل الثاني في التعريف بقصيدة النثر كمحتلم شعري بإمكانه رقد حداثة الشعر المعاصر»² بما ينوع على شعر التفعيلة ، وبما يمنح الاعتبار للتجربة الداخلية خارج إرغامات الوزن .

¹ - حوار مع أنسي الحاج حول مجلة شعر وقصيدة النثر، مجلة الآداب، العدد 10/9، 2001، ص51

² نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة . ص 275.

لم يكن أنسي الحاج في مقدمة ديوانه "الن" مجرد شاعر متمرد وجّه صرخة شعرية رافضة للقيود والأوزان، كما أنه لم يعدّ نفسه منظرا بكتابه للمقدمة النقدية مؤكداً ذلك في أحد لقاءاته قائلاً: « وحتى مقدمة "الن" لم أكتبها إلا بعد أن أنجزت العمل على الديوان، وكنتم مقتنعاً بأنها المقدمة الأولى والأخيرة التي سأكتبها فأنا لا أحب النظريات ولا التنظير، وهذا ليس من طبيعتي ولا من طبيعة عملي. »¹

كما أنه أقرّ بأهمية الشعر، وأن سبب كتابته لقصيدة النثر لم يكن لإلغاء الشعر الموزون بل ليجعل قصيدة النثر جنساً أدبياً صعباً ورغم أنه أنكر أن يكون منظراً بسبب كتابته لمقدمة ديوان "الن"، إلا أنها كانت عملاً تنظيراً شكّل منعرجاً في الشعرية العربية الحديثة، مساهماً في التأصيل لما يسمى بـقصيدة النثر كإجراء وتنظير وممارسة شعرية بكتابه أول ديوان لقصيدة النثر في العالم العربي، وما جعله أكثر تميزاً هو عدم رفضه للشعر الموزون، بل دفاعه اللامتناهي عن جنس أدبي يجب أن يأخذ مكانته وسط الأجناس الأخرى مؤكداً على أن قصيدة النثر ليست جنساً مبتدلاً بل هو رقم صعب لا يجب الاستهانة به.²

يقول " لقد ظنوا أنني أريد أن ألغي الشعر الموزون غير أن العكس هو الصحيح، فأنا أحب أن أقرأ الشعر الموزون، لكنني كنت أريد أن أجعل قصيدة النثر صعبة لا تتبدل ولو كنت أملك قانوناً يحولني أن أمنع الآخرين من كتابة قصيدة النثر لفعلت، فأنا لست صاحب مدرسة، ولا أشجع أولئك الذين يحاولون أن يقلدوني، ولا أحالف الآخرين لأجعلهم حواريين لي (...). وفي الأخير فإن المهم هو الشعر ليس مهماً في أي شكل تكتب ولكن المهم أن يكون ما تكتبه شعراً. إذا كان المنجز الشعري لأنسي الحاج يمثل تجربة مُسيّجة بخصوصيتها على

¹ - شهادة أنسي الحاج المنشورة بمجلة نزوى. ص 44.

² - المرجع نفسه. ص 45.

طليعتها بعد ظهور منجزات نصية مغايرة فان المقدمة بخلاف ذلك ؛ قد تضمنت وعيا مبكرا بإشكالات مازالت مستمرة.

يكفي أن جُلَّ الإشكالات التي طرحها في مقدمته لا تزال قائمة :

موقع قصيدة النثر بين الشعر والنثر؟

أي شعر وأي نثر؟

أي متلق للشعر و لقصيدة النثر بالتحديد؟

أي دور لشاعر قصيدة النثر ؟

وأي لغة ؟

هي إشكالات وقضايا متعلقة ببعضها، سنعمل على إعادة تنظيمها من خلال محاور نفاكّ ضمنها المفاهيم التي اشتغلت في المقدمة، وهي مفاهيم يمكن ربطها بإشكال مركزي يتعلق بالخلخلة التي تعرض لها النسق الأنواعي السائد آنذاك بفعل ظهور الحداثة الشعرية.

ولأن أي واقعية أدبية، جديدة كانت أو قديمة، تمثل حدثا يتضمن ضمن أولوياته مقاصد تواصلية، نرى من اللازم أن نأخذ بعين الاعتبار أطراف تلك الظاهرة وخاصة منها ما انتبعت إليه مقدمة "الن" في تعاقب لايفيد أي ترتيب سيي، فنبدأ بالشعر والنثر ثم المتلقي والشاعر فاللغة .

1- الشعر:

أ- الشعر لغة:

تنطوي « مادة (شعر) في أصل اللغة على معنيين رئيسيين معنى حسيّ هو الشعر وهو نبتة الجسم مما ليس بصوف ولا وبر، ويُجمع على أشعار وشعور وشعار»¹ والصيغة الأخيرة شعار تطلق أيضا على نوع من اللباس يلي الجسد رأسا، وأما المعنى الآخر الذي تحل عليه مادة شعر فهو العلم.²

ب- الشعر اصطلاحا:

إذن فما هو الشعر؟ أهو سحر إيجائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق على غير منوال سابق؟ أم الشعر « عالم من الفن يصعب وصفه وتحديدده، ومملكة سحرية ليس من السهل معرفة كنهها ولا إدراك كل أبعادها ولا طرح تعريف محدد ثابت جامع مانع لها »³؛ لا نهدف في هذا المستوى إلى تسييج مفهوم الشعر في إطار تعريفات محددة ودقيقة، وإنما هدفنا هو تقديم مفهوم للشعر في سيرورته الدينامية داخل الخطاب النقدي القديم والحديث، لأن الشعر في الواقع يتعد عن ضبطه ضمن أي تعريف مشروط ومحدد بشكل نهائي ومن ثم فإن ما نتغيّاه هو مقارنة المصطلح الشعري في حركية، فقد اهتم القدماء بدراسة الشعر وتمييزه عن النثر؛ فإن ابن طباطبا جعل الشعر نظما للنثر. والنظم عنده تخير اللفظ والوزن والصياغة، فجاء في تعريفه للشعر « فالشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما يخص به من النظم الذي إن عدل عن

¹ - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1986 (مادة شعر)

² - ينظر: ابن سيدة، المخصص، المطبعة الأميرية ببولاق، ، 1317هـ 32/3 مادة شعر .

³ ALESC PREMINGER ED. PRINCETON ENCYCLOPIEDIA OF POETRY AND POETICS ; PRINCETON UNIVERCITY PRESS 1974 P274.

جهته مَجَّته الأسماع، وفسد عن الذوق ونظمه محدود معلوم، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»¹.

ج- الشعر من منظور النقاد القدامى:

فرق ابن طباطبا في تعريفه بين الشعر والنثر، وصحيح أن تعريف ابن طباطبا لا يشير صراحة لشرط القافية في الشعر، لكنه ضمَّن ذلك في مفهومه للشعر، حيث حدّد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للكلمات.

أما حازم القرطاجني في منهاج البلغاء جعل «الأوزان ممّا يتقوّم به الشعر ويعدّ من جملة جوهره»² إلا أنّ ما يميّز القرطاجني هو أنه اجتهد لإبراز ارتباط الوزن بالمعنى، فقد حاول أن يخصص بعض البحور ببعض الأغراض وبعض المعاني؛ وهكذا بقي الوزن عند العرب القدامى أهم مقومات الشعر.

د- مفهوم الشعر لدى المحدثين:

على العكس من ذلك يرى المحدثون أن الشعر لا يمكن يحصر بالقوانين ويرى أدونيس أن أي تحديد يستند إلى قواعد ومقاييس والشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس، ويضيف أن الشعر يتجاوز الايدولوجيا التي لا تستطيع أن تحيط بإبعاده، يؤسس أدونيس أيضا لاستقلالية القصيدة التي كما يقول، لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انبجست منها. إنّها فعل يتجاوز اللغة

¹ ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1982، ص 29.

² حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوخة، دار العرب الإسلاميين، بيروت، ط 2، 1981، ص 263.

نفسها ويتجاوز أيضا الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية، إن كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها سواء كانت لغوية أو اجتماعية... لا تكون شعرا للقصيدة الحقيقية، القصيدة الشعرية هي هذه العناصر وشيء آخر، والمهم الجوهرى منها هو هذا الشيء الأخر.¹

مما لاشك فيه أن أدونيس أحد أهم رواد الحداثة الشعرية في العالم العربي، وأن رأيه يمثل جزءا كبيرا من أبناء جيله، فنلاحظ من خلال حديثه عن الشعر أنه يتنافى تماما مع رأي القدامى، رغم أنه لا يرفض الشعر القديم، إلا أنه لا يعترف بتحديد مقاييس للشعر، فالشعر بالنسبة له هدم وفرق للقوانين والقوانين الصارمة، ولا يمكننا تأسيس شعر يقوم على فرض قيود، فهو فعل يتجاوزها.

نلاحظ من خلال رأي المحدثين الرفض القاطع للقيود لدرجة الانحلال الذي قد يودي بالشعر للتشبه بالنثر، فالخصائص التي أخذها رواد الحداثة العربية للشعر، ليست سوى نسخ تام عن الخصائص الغربية، التي لا تتماشى مع الفعلية الغربية.

مما لاشك فيه أن الشعر ينفلت من الحدود القاطعة والقواعد الصارمة الثابتة، لذلك تؤول جميع المحاولات المحصرية إلى الفشل وإذا كان التعريف القديم للشعر بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى، قد اشترط مقومات الكلام والوزن والقافية فانه يمكن أن نستنتج بأنه قد استوفى شروط التعريف من بيان للنوع والجنس والفصل، غير انه يحصر بشكل دقيق الجوانب الشكلية، ولا ينفذ إلى الجوهر أن التعريف يمكن أن يشمل جميع الملفوظات المفيدة والموزونة والمقفاة فتساوى تبعا لذلك النصوص الإبداعية وغير الإبداعية .

¹ - ينظر: أدونيس، زمن الشعر. ص 213 وفتحة لنهايات القرن. ص 256.

يقول أدونيس إن أفضل ما يُعرَّف به الشعر الجديد اعتباره كرؤيا¹ والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، وهي موقف وجودي شامل يجسد بعمق موقفا من الإنسان والعالم، هو اختبار للتجارب الإنسانية المتنامية على امتداد التاريخ فالشعر الجديد مقاومة للثبات في الإنسان والمجتمع ومجاهمة للعوائق الحائلة دون التغيير والتجديد.²

يقول أدونيس إنَّ « تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر»³ الشعر بهذا المعنى الجديد، يؤسس وجوده بالتعارض مع القواعد والتقنيات الشكلية، لذلك فإن حضور الوزن حضور الوزن أو غيابه في الكتابة لم يعد كافيا لإحكام الثنائية المتداعية للانزياح قي ظل التصور الجديد للشعر القائم على أساس الرؤيا أي اكتشاف ما لم يعرف . إنها رحلة بحث معرفية شقيقة نحو مجهول يتشكل روحا وجسدا ومبنى ومعنى، هذا المولود الجديد للشعر جعله انسي الحاج أحد عوامل تكوين هذا الجنس المجهول الذي سمي فيما بعد بقصيدة النثر.

2: النثر:

أ- النثر لغة:

يعرف القاموس المحيط كلمة "نثر" « بنثر الشيء يَنثُرُهُ نُثْرًا ونثارة، رماه متفرقا كَنَثَرَهُ، فانتثر ونَثَرَ وتناثر والنثرة والنثر ما تناثر منه، ما ينتثر من المائدة فيؤكل للشواب، وتناثروا مرضوا فماتوا، ونثر الكلام والولد أكثره، ونثر ينثر أو استنثر استنشق الماء ثم استخرج ذلك من نفس

¹ - ينظر : أدونيس، زمن الشعر. ص 09.

² - ينظر : عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية. ص 45.

³ - أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 111

الأنف كانتشر. توحى هذه المعاني جميعا بالتعبير والتناسق لهذا سمي النثر نثرا لأن شكله يوحى بعدم التناسق عكس الشعر الذي يتميز بشكل واضح لأنه يتقيد بالوزن والقافية.¹

(ب) - النثر اصطلاحا:

و جاء في معجم le petit rebert نثر « شكل خطاب شفوي أو كتابي، طريقة تعبير غير خاضعة لأي قاعدة نظم الشعر، أو على حد تعبير موليير كل ما ليس نثرا هو شعر، وكل ما ليس شعرا هو نثرا، ويضيف كلوديل كل ما يوجد في الفرنسية من اختراع، ومن قوة ومن انفعال، ومن فصاحة ومن أحلام ومن قريحة عندنا لا توجد في الشعر بل في النثر »²

ظل النثر قرونا عديدة « حشن النبرة، مجرد الشفتين، عاريا إلا من وضوحه ووزانته، دونما حلم، أو مغامرة أو غموض هكذا كان النثر، في مسيرته عامة، لم يكن جذابا أو مترفا أو مشاكسا باستمرار لكنه كان طيعا وعمليا على الدوام، كان يعبر عن الإنسان في أكثر شؤونه خطورة وعن أشدها بساطة، عن أكثرها تفاهة وعن أشدها طيشا.»³

(ج) - مفهوم النثر لدى المحدثين:

يقول علي جعفر علاّق: « قدر، قاهر، كتب على النثر أن ينوء به زمنا طويلا دون إن يتهيأ له، إلا نادرا أن يتمرد على قدره هذا، ولم تكن لحظات التمرد تلك إلا لحظات انتفض فيها النثر على طبيعته النثرية الدنيا ليخترق حاجزا مصطنعا ظل يحول بينه وبين إمكانية شعرية

¹ - الفيروز أبادي، القاموس المحيط (ج1). ص 665 .

² - le robert de la langue française 2006. Nouvelle édition du petit robert de paul robert.2006.p 2099.

³ - عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ص 26 .

كامنة فيه بالقوة لقد انتفض النثر أخيراً، على واقع تاريخي حرمه، زمنا طويلا من خصائص ظلت حكرا على الشعر وحده تدينه من نبض الروح، وتغلي من هيمنته الأخاذة الغامضة على أنماط التعبير الأدبي الأخرى، وتمنحه أفضلية تاريخية ساحقة في التصدي لمباهج البشر وتصدعاتهم¹، والتعبير عنها بطريقة تحفل بالإثارة.

جعل أنسي الحاج الشعر والنثر من أهم العناصر التي تساهم في بناء وتشكيل قصيدة النثر إلى جانب الشاعر والمتلقي واللغة الشعرية، وقد قدم لنا الشعر في مقدمته وقال: «النثر تقول العرب خلاف النظم من الكلام النثر، يقول الفرنجة كل ما يقال ويكتب خارج النظم القصيدة من أبيات، بل يذهب العرب إلى الاشتراط، ما فوق السبعة أو العشرة أبيات، والتحديد الكلاسيكي للقصيدة عند الفرنسيين هو أن تكون مجموعة كبيرة من الأبيات»². وقد كانت فكرته هي استغلال تداخل الأجناس الأدبية - شعر ونثر - وجعلهما عاملان أساسيان في تشكيل قصيدة النثر من خلال انصهارهما.

الملاحظ أن النظم هو ما يميز دائما النثر عن الشعر، والمنظوم خلاف المنثور والنثر أوسع تعبيرا من الشعر.

أما عن شأن النثر في الأدب، فلم يكن اهتمام الأدباء والنقاد بالشعر أقل من اهتمامهم بالنثر والنظر في مفهومه ومقوماته، وان لم يصلنا منه إلا القليل يري ابن رشيق أن ما ضاع من الموروث النثري أكثر كثيرا مما ضاع من الموروث الشعري» وكان الكلام كله منشورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة (...).

1 - على جعفر علاق، في حادثة النص الشعري. ص 117

2 - أنسي الحاج، "الن"، دار الجديد، بيروت، ط 3، 1994. ص 10.

فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا صاغ من الموزون عشرة»¹.

3- الفرق بين الشعر والنثر:

تحدث ابن رشيق عن جيد المنثور مقابل جيد الموزون في كلام العرب دون أي تفضيل للنظم ولا للنثر، وقد يكون مقياس ترجيح أحدهما عن الآخر هو مقياس الجودة، وجيد المنثور أكثر تداولاً في كلام العرب من جيد الموزون.

ومن النقاد من يرى أن النثر أسبق ظهوراً من الشعر مع ضرورة التلميح لوجود فارق بين اللغة المتداولة والنثر الأدبي، «فالإنسان عندما تعلم اللغة كان يتكلم نثراً للتعبير عن حاجات حياته، والتفاهم مع غيره من البشر، والفرق كبير بين لغة الكلام النثرية، وبين النثر الأدبي وأقوم النصوص التي وصلتنا نصوص شعرية لا نثرية فالشعر تحفظه الذاكرة، والشعر أسهل حفظاً من النثر، ولذلك وعت الذاكرة النصوص الشعرية، بينما لم تع النصوص النثرية كالخطب وغيرها وتناقل البشر محفوظهم الشعري حتى اخترعت الكتابة، وبدأ عصر التدوين فدونت أول الأمر الأشعار المحفوظة، ولذلك نطالع دائماً في كتب الأدب أن الشعر أسبق ظهوراً من النثر الأدبي»².

هكذا نلاحظ أن مفهوم النثر يختلف عن مفهوم الشعر، كما أن أقدم النصوص التي وصلتنا شعرية لا نثرية، لسهولة حفظ المنظوم عن المنثور، لذلك كان الشعر أسبق ظهوراً من النثر الأدبي.

¹ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآداب (ج1)، تحقيق: محمد قزقزان، دار الحرف العربي، بيروت، ط

1، دت. ص. 154

² - محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت. ص. 11.

هذا الاختلاف والتضاد هو الذي جعل جنسا أدبيا جديدا يظهر للأفق، لكن التطرق للفرق بينهما كان قديما، فقدمه بن جعفر أقام التفرقة بين النثر والشعر على أساس أن الشعر محصور بالوزن، محصور بالقافية يضيق على صاحبه، والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله، إلا أنه لا يري الوزن كافيا لتسمية الكلام شعرا، فالشاعر «إنما سمي شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وان أتى بكلام موزون مقفى»¹.

ولم يختلف رأي المحدثين عن القدماء في أسبقية وجود النثر عن الشعر، يرى محمد بنيس أن الأوزان والقافية «هي المقياس السائد في فصل الشعر عن النثر، ومن ثم فإن الخروج عن قوانينها التقليدية أول ما مس الأذن التقليدية مما أحدث خللا لم يستسغه القارئ»².

وفي سياق التفريق بين الشعر والنثر يرى محمد غنيمي هلال أن النقد العربي لم يعن بأجناس النقد الموضوعية في النثر والشعر وإنما انحصر اهتمام النقاد في النثر الذاتي، «وما نجده في أدب الرسائل مكرور مع ما أورده في الخطابة، قد غزتهما - بعد تطورهما -، دروب التخييل والمجاز، حتى قرب من الشعر، فأصبحت لعتهما في الشعر المنشور لا يفرقها من المنظوم غير الوزن»³.

يرى جون كوهن أيضا إن النثر والشعر نموذجان مختلفان في الكتابة ويمكن «تمييزهما داخل اللغة نفسها»⁴.

¹ - جودت فخر الدين، شكل قصيدة العربية في النقد حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، بيروت، د ط ص 160، 161.

² - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979. ص 77.

³ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة دار العودة، بيروت، دط، 1973. ص 204.

⁴ -gan Cohen, structure du langage poétique Flammarion paris ,1966 p 28.

كما اعتبر الشعر نقيضا للنثر، «فالشعر ليس اختلافا عن النثر فحسب، بل انه يتعارض معه كذلك، فهو ليس (اللانثر) بل (نقيض النثر) لكلام النثري . يعبر عن الفكرة وهذه بجد ذاتها استدلالية، مما يعني أن النثر يمضي من الأفكار إلى الأفكار»¹.

فصل كوهن بين الشعر والنثر على أساس اختلاف المعنى في الشعر عنه في النثر يقول « في اللغة يقابل عادة الشكل بالمعنى ناسبين إلى الشكل المستوى الصوتي فقط، وفي الحقيقة يجب علينا أن نميز بين مستويين شكليين الأول على صعيد الصوت والثاني على صعيد المعنى، فالمعنى شكل بنية يتغير عندما نمر من الصياغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية، فالترجمة تحافظ على المعنى لكن تفقدها»².

الوزن عند جون كوهن gan Cohen لا يحقق الشعر إلا إذا أضيف إلى النثر، فهو لا يوجد عنده إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، انه تركيب صوتي دلالي وبذلك يتميز عن باقي وسائل النظم كالاستعارة مثلا التي تدرج في المستوى الدلالي فقط.

إذا كان الشعر في نظر جون كوهن gan Cohen، نقيضا للنثر، فان الشعر يتضمن النثر أيضا «الشعر دائري، والنثر خطوطي وهذا المظهر المتناقض يبرز للعيان، ومع ذلك لم يقم له علم الشعر اعتبارا على الإطلاق، فلقد جعل هذا العلم من مسألة (الرجوع) سمة منعزلة، تضاف من الخارج إلى الكتابة بهدف منحها بعض الخصائص الموسيقية، في حين إن التناقض يكون البيت، لأنه ليس بكامله بيتا أي رجوعا، ولو كان كذلك لما كان باستطاعته أن يحمل معنى، وربما أنه يحمل معنى فإنه يظل خطوطيا، فالكتابة الشعرية هي شعر ونثر في أن، قسم من عناصرها يحقق الرجوع بينما يحقق القسم الآخر الخطوطية العادية للكلام»³.

¹- ibid. p 91.

²- ibid. p 37

³- gan Cohen, structure du langage. p52

يري أنسي الحاج أن الشعر والنثر مختلفان أيضا، ولا يخرج عن رأي سابقه، «النثر خلاف الشعر» لأن الشعر، لا قصيدة وحسب هو النَّظْمُ في نظر التقليديين (والقصة، هي كائن نثري، خلاف القصيدة التي هي كائن شعري، وهنا يبدو البحث في قصيدة النثر هديانا ¹.
فهل كل نص يصرّ على قانون النثر يسمى نثرا؟ وهل الفرق بين الشعر و النثر يظهر بين طابعين أو بين وجود أو غياب النوع؟

«إذا كان إبراز مدلول (نثر) ب (شعر في حالة نثر) يعلق بإبراز قانون (لا شعر) أو (شعر منحرف) أو بصيغة أخرى إن (الشعر في حالة النثر) يبني على الشعر الذي يندثر والذي لا يؤكد ماهيته إلا بإحالاته على ما ليس هو، إذن (الشعر في حالة النثر) يشق، في الحقيقة، أيضا من بين رمزين اثنين يختار النص الانتماء إلى أحدهما. ²

نجد أنفسنا أمام متناقضين يلتقيان فيما بينهما، الشعر في حالة النثر هو المصدر الذي تختل منه القطبية بين وجود وغياب وبين نثر وشعر.

تقول بربرا جونسون «أن وصف (الشعر في حالة النثر) لا يتم إلا من خلال محاولة هدم وصفه نفسها، عدم معرفة ماهية الفرق هو في نفس الوقت تساؤل حول كيفية تغيير عدم التأكد بأثر رجعي التأكد السابق، والتحدث سوى انطلاق من عدمية هذا التأكد.

¹ - أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 10.

² -Barbra Jonson ; poésie et prose ;la tentation de la symétrie quelques conséquences de la différence anatomique des textes pour une théorie du poème en prose poétique 28 le discours de poésie 1976 édition seuil p 454.

إن سؤال الفرق، الذي لا يمكن لا الإجابة عليه ولا معرفة ماذا يسأل السؤال، لا يمكن إلا أن يتكرر، لكن تكرار هذا الخلل الوظيفي للسؤال هو الذي يولد نص الأشعار في حالة النثر»¹.

يري أنسي الحاج أنه وبالرغم من وجود اختلافات عديدة بين الشعر والنثر، إلا أنه يمكن أن تُخرج من النثر قصيدة «فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر، لقد قدمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر، ولا تزال وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر»²

وضمن إطار البحث عن الفروق بين الشعر والنثر، يستعرض أدونيس المقابلة التعارضية بين الشعر والنثر، فالشعر في هذه المعادلة ما اشتمل على رؤيا وجودية عميقة لأنها الفيصل بين الشعر واللاشعر، وعن الثنائية أعلاه ينجم تفرع آخر على الشكل التالي (النثر، اللاشعر) أي أن النثر في نهاية المطاف، مطابق للكلام أو الحديث اليومي، ويتساوى هذا الطرح مع التصور التقليدي الذي يتطابق فيه الشعر والنظم، ويمكن أن تبني مظاهر هذه المطابقة من خلال الخصائص التي يحددها أدونيس للنثر، إنه اضطراد وتتابع لأفكار ما كما أنه يطمح إلى أن يكون واضحا، زيادة على أنه وصفي تقريرى ذو غاية خارجية معينة محدودة.³

يتضح مما تقدم أن خصائص النثر في تصور أدونيس هي الاضطراد والوضوح والتقرير، ويرجع بنا هذا الطرح إلى مفهوم أن النثر يتطابق مع الكلام مطلقا، وبناء على ذلك فإن تعريف الشعر يتحدد بالتعارض مع الخصائص السابقة، فالشعر لا يعير اهتماما للتسلسل

¹ - Barbra Jonson ; poésie et . p 455.

² - أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 15.

³ - ينظر : أدونيس، زمن الشعر. ص 16.

والترابط المنطقي، أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا ولذلك فإن أسلوبه غامض.¹

وتضاف إلى هذه الخاصية الضدية خاصية أخرى تتمثل فيما يمكن أن « يطلق عليه "اللزومية" أي أن الشعر مكثف بنفسه مما يهدم مقولة التوظيف، والتقارير المتصلة بالكتابة التقليدية السائدة، والملاحظ أن تعريف الشعر بالوزن قد أسهم في إبراز فاصل بين الشعر والنثر، إلا أنه فاصل بين الشعر والنثر، إلا أنه فاصل لا يخدم جوهر الشعر ولا جوهر النثر، وعلى العكس من ذلك فإن تعريف الشعر على أنه رؤيا يفتح أفقا مختلفا للعلاقة بين الشعر والنثر؛ إلا أن تعريف النثر في هذا التصور اكتسى إطلاقية عامة فصار منسجبا على الكلام عامة، وكان العلاقة الأصلية هي بين الشعر والنثر»².

نستخلص تعدد الفروق بين الشعر والنثر، غير أنهما يلتقيان في قدرة كل منهما على بلوغ الجمال الفني سواء في صياغتهما الفنية أو في الإيقاع المميز لكل منهما، سواء كان إيقاعا نثريا أو إيقاعيا شعريا.*

4- قضية تداخل الأجناس الأدبية وموقع ثنائية الشعر والنثر منها :

إذا كان ما مضى من قول قد دار حول تقديمات مفاهيم للشعر والنثر والفصل في حقيقة الاختلافات الموجودة بينهما، فإن ما يلي من صفحات يروم تأريخ الجدل في ثنائية الشعر والنثر، باعتبارها ذات طرفين حاضرين بينهما تجاذب وجدل مثلما أن بينهما تمايزا واختلافا، وهذا عبر جملة وقفات نحسب أن التنويه لها يكون مؤشرا إلى مدى ما ولدته هذه الثنائية من جعل واختلاف أديا بالفكر النقدي إلى أن ينضج ويتبلور.

¹ - ينظر : المرجع نفسه .ص 16.

² - عبد القادر الغزالي، المرجع السابق .ص 50 .

* الإيقاع النثري عبر اللفظة والتعبير، والإيقاع الشعري عبر الوزن والقافية

جرت العادة بالبدء بتراث اليونان باعتباره أقدم ما عند الغرب، وكان أرسطو قد أوجد ما يشبه التضاد أو التقابل بين النسقين ما ميز جوهر البلاغة الأرسطية.

فقد رأى أرسطو أن الأسلوب يغدو مبتدلاً وركيكا حين يستخدم كلمات دراجة عادية، على حين يغدو متميزاً وبعيداً عن الركافة إذا ما استخدم الكلمات غير المشاعة من غريبة ونادرة ومجازية ومطولة وكل ما ابتعد عن وسائل التعبير الشائعة.¹

ويورد أرسطو أمثله لهذا الذي يقوله يبين فيها كيف أن استعمال كلمة نادرة أو غريبة بدلا من كلمة عادية شائعة يجعل من بيت ما بيتا شعريا جميلا، وفي مقابل ذلك نجده يضع للخطابة حدوداً لا ينبغي لها أن تتجاوزها، فلا يجوز مثلا أن تستعمل التغييرات على نحو ما يستعملها الشعر، وهي إذ تفعل ذلك تغدو مضحكة.²

وهكذا نرى التقابل بين النسقين الشعري والنثري واضحا لدى أرسطو وماذا كان ثمة كثيرون اعترفوا بهذا التقابل فان منهم قديما من رأى أن يُداخل بين الطرفين.

إذا مضينا إلى عصر النهضة وجدنا الفيلسوف الفرنسي نيكولا بوالو * Nicolas boileau صاحب فن الشعر يربط بين الشعر و التزيينات البلاغية التي من دونها يغدو الشعر نثرا أو قريبا من النثر، ويقول « إن الشعر من دون هذه الزخارف يهوي في مواطن الضعف، فهو تارة يبدو لحياء فيه وأخرى كمن يتسلق شيئا في ضعف ووهن، ولن يكون الشاعر سوى خطيب خجول أو مؤرخ لأسطورة لا غناء فيها»³.

¹ - ينظر : أرسطو، فن الشعر، تر : ابراهيم حمادة ، مكتبة لأجلو المصرية ، القاهرة ، 1989. ص 190.

² - ينظر : أرسطو، فن الشعر . ص 191، 192.

* نيكولا بوالو (1 نوفمبر - 13 مارس 1711 بباريس) كاتب وشاعر و ناقد فرنسي في العصر الكلاسيكي.

³ - فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية، تر : حسن عون ، منشأة المعارف الإسكندرية ، د ت. ص 99.

استكمالا لأراء التداخل بين جنسي الشعر والنثر، رغم وجود فروقات بينهما نجد وردزوت

William wordsusorth الذي يجد اختلافا واحدا بين لغة النثر ولغة الشعر والتي يحددها الوزن ويضيف أن المرء يجد أن لغة معظم الأجزاء الطريفة من أجود القصائد هي ذاتها لغة النثر إذا ما كان في تأليف جيد، كما يرى أن الصلات التي تصل ما بين الكتاتين النثرية والشعرية صلات وثيقة، فكلاهما يتحدث بنفس الأعضاء والى نفس الأعضاء، ويمكن القول بأن الجسمين اللذين يكمنان فيهما من مادة واحدة، وأن مشاعرهما من نوع واحد ومتحدة تقريبا لا تختلف ضرورة حتى في الدرجة.¹

ويتسع وردزوت بمفهوم الشعر فيرى فيه أكثر من مجرد كونه كلاما منظوما، ويرى أن ما جرت به العادة من استعمال لفظة شعر مقابلة لكلمة نثر، قد ادخل في النقد الأدبي «مالا حد له من الخلط ويقترح بدلا من ذلك أن يجعل الشعر مقابلا للعلم فالكلام عنده لا ينقسم إلى شعر ونثر وإنما ينبغي أن ينقسم إلى قسم وعلم، ومن الشعر ماهو منظوم ومنثور أما المقابل الوحيد للنثر فهو الوزن»².

ويقف كولوريدج Samuel Taylor Coleridge عند مقولة وردزوت التي رأى فيها أن لغة الشعر هي في جوهرها لغة النثر فيقول: «إذا كان وردزوت يعني أن للشعر والنثر المفردات نفسها أو القاموس عينه فانه يقول الحق (...) قد يعثر الباحث على جمل وعبارات جميلة وكثيرة الورود في الشعر إذا هي نقلت إلى النثر ظلت جميلة ومناسبة

¹ - ينظر : حسان عبد الكريم، النظرية الرومانتكية في الشعر ، سيرة أدبية لكولوريدج، دار المعارف مصر، ط1 1971، ص 439،440

² - حسان عبد الكريم، المرجع السابق. ص 440.

كذلك»¹؛ فما يكون حسنا في الشعر من عبارات ومجازات يصبح قويا إذا ما استخدم في النثر.

رأينا أن الجنس الأدبي قد مر بمراحل متعددة، وأولها مرحلة الصفاء والنقاء النوعي مع الشعرية اليونانية إلى مرحلة وحدة الأجناس الأدبية مع الرومانسية إلى مرحلة الانفتاح والتكون والتغيير مع تودوروف، فالجنس الأدبي يبقى مفتوحا بانفتاح الممارسة النصية وتجدها، وان كانت «تستند إلى خصائص أجناسية معينة، غير أنها تعيد بناءها بل حرقها ليكون هذا التداخل أحد المنطلقات المركزية لظهور أنماط كتابية جديدة فالأعمال الثورية في ميدان الأجناس تتولد في الغالب جان مولينو عن امتزاج أجناس سابقة، أو عن رفض الحدود الأجناسية التي يفرضها التقليد وبظهور أعمال أدبية مختلطة تتأسس أجناس جديدة»².

ولا يخفى كم أثار إشكال التداخل الأجناسي من نقاش، وقد أطلق تودوروف Todorov على هذا الإشكال ففكرة الجنس المختلط أو المزدوج كما يرى محمد أمنصور هي «حصيلة المواجهة بين نسقين من الأجناس كاختلاط التراجيديا والكوميديا لينتج جنس الترجي كوميديا عندما يحدث هناك حرق مثلا في نهاية كل جنس كأن تفرض التراجيديا موت البطل في النهاية لكن في هذه الحالة تكون سعيدة»³.

وحتى النقاد والبلاغيون العرب، لم يستبعدوا أو يرفضوا رفضا تاما فكرة تداخل الأجناس (شعر ونثر)؛ فحين يذكر ابن طباطبا الآلية التي تبني بها القصيدة يذهب إلى ان الشاعر يفكر نثرا إذ يقول «إذا أراد الشاعر بناء القصيدة مَحْضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه

¹ - المرجع نفسه، ص 292.

² - خالد بالقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2004، ص 190.

³ - محمد أمنصور، استراتيجيات التحريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع للمدارس، المغرب، ط1، 2006، ص 23.

نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس القول عليه»¹.

وهو ما يعني أنه يقارب من ناحية المعنى بين الجنسين الشعر والنثر بناء عليه عقد مقارنة بين القصيدة والرسالة انتهى فيها إلى اعتبار «الشعر رسالة معقودة والرسائل شعر محلول»².

كما يرى حازم القرطاجني أن اختراق حدود الجنس الأدبي الواحد وتداخله مع غيره من الأجناس الأدبية قد يعطي نصوصاً قمة في الإبداع، متحدثاً عن المساحة المتاحة لهذا التداخل يقول عن التداخل بين الخطابة والشعر «وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة»³.

فمثلما للخطابة أن تتضمن بعض التخيل فإن الشعر يمكنه هو الآخر أن يتضمن بعض العناصر الإقناعية، وقد كانت فكرة تداخل الأجناس الأدبية في التراث العربي لا تزال فكرة خجولة، فالشعر كان ديوانهم ودستورهم المقدس وفكرة تداخله مع النثر، كانت فكرة مقبولة نسبياً وبحدود، فلا يمكن توظيف نفس القدر من الإقناع والتخيل في الخطابة والشعر، ولا تجاوز حد التساوي في كليهما.

ما يهم موضوع البحث هو فكرة تداخل الشعر مع النثر، والتي من وجهة نظرنا هي اللبنة الأولى التي خلقت فكرة قصيدة النثر، فمن الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية كفكرة من التراثين الغربي والعربي تنتقل مباشرة إلى الحداثة الشعرية الغربية؛ ويمكن أن نطرح أسئلة

1 - ابن طباطبا، المرجع السابق، ص 09.

2 - المرجع نفسه، ص 11.

3 - أبو الحسن الحازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 13.

عديدة حول كيفية تكوين قصيدة النثر هذه « فكيف يخرج الشعر من فضاء النثر؟ وكيف تتشكل شعيرته في حقل النثر؟ وما وسائل تحقيق الشعرية هنا؟ »¹.

ربما كان الأنسب أن نلتمس الإجابات باستكشاف معالم التجارب الرائدة لقصيدة النثر ضمن تجمع مجلة شعر اللبنانية؛ هذا التجمع الذي تفجرت في فضائه قضية قصيدة النثر، فتعددها شكلا شعريا بديلا منذ مطلع الستينيات، وشكلت سجلاته الأسئلة الأساسية التي لا تزال تسيطر على ملامح وإشكاليات قصيدة النثر.

ومدار البحث كما هو معلوم أنسي الحاج، وتنظيراته من خلال مقدمة ديوانه "الن" والذي طرح سؤالاً من صميم قضية تداخل الأجناس الأدبية في قلب مقدمته «هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ أجل»².

استفاد أنسي الحاج من فكرة تداخل الأجناس الأدبية وجعل ثنائية الشعر والنثر أهم عنصرين في تكوين وتطوير قصيدة النثر، مبتعداً بذلك عن الشعر القديم الذي كان بالنسبة له قالبا جاهزا، فالتجديد عند أنسي الحاج فكرة وليدة الساعة، ولا جذور لها في الماضي يقول "لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى".

وبهذا التحديد يضع أنسي الحاج فاصلا بين عمليات التقعيد، وصياغة القواعد وبين عمليات التنظير واكتشاف الأنساق البنيوية في النصوص المفردة، ثم يكمل قائلا «لقد قدمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر ولا تزال وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من الشعر نثر، ومن شعر النثر قصيدة نثر»³.

¹ - شريف رزق، قصيدة النثر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2010، ص. 36.

² - أنسي الحاج، لن (المقدمة)، ص. 15.

³ - المرجع نفسه، ص. 15.

إن وقفة أنسي الحاج هذه، هي وقفة مصاحبة وإنصات لنداءات الكتابة، وتلك هي العلة التي تبرز مفهوم الوحدة بوضعه بؤرة تفاعل المكونات النصية داخل البناء؛ وعتبة تؤدي بنا إلى الحديث عن قصيدة النثر كشكل مستقل، له خصوصية وفرداته عن الأجناس الأدبية التي سبقته في فكرة التجديد، مؤكداً على هذا بقوله «لكن هذا لا يعني أن الشعر المنشور والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما - والنثر الشعري الموقَّع على وجه الحصر - عنصر أولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية ففي هذه لاغني عن النثر الموقَّع»¹.

إن التشديد على الاستقلالية إشارة صريحة لضرورة تسييج المعالجات النقدية لهذه التجربة «حتى لا تستعير أدوات إجرائية قرائية منبثقة عن أشكال شعرية مغايرة، واعتمادها في مقارنة وقراءة قصيدة النثر، وهذا السبب الأساس في تقديرنا في الالتباس، وسوء تقويم وفهم التجربة، إذ استعيرت الأدوات من الخارج ولم تنبثق من صلب الممارسة الكتابية ذاتها»².

وقد جعل أنسي الحاج الشعر والنثر ثنائية صنعت ما يسمى بقصيدة النثر، وعاملاً مهماً في تكوينها وتطورها إلى جانب عوامل أخرى هي الشاعر والمتلقي واللغة، لكنه انتقل من الحديث عن الشعر إلى الحديث عن القصيدة، وكان انتباهها ذكياً منه إلى ضرورة أخذ هذه المراقبة النظرية بعين الاعتبار، واستناداً إلى هذا التحديد يقرر أن قصيدة النثر «وحدة ووحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها وتأثيرها يفع ككل لا كأجزاء لا كأبيات وألفاظ»³.

إن المسألة الأساسية التي تصدى لها أنسي الحاج في مقارنته الأسس النظرية لقصيدة النثر، هي مسألة العلاقة بين النثر والقصيدة.

1 - المرجع نفسه. ص 15.

2 - عبد القادر الغزالي، المرجع السابق. ص 83.

3 - أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 16.

والملاحظ عما قلنا سابقا في هذه المقابلة استبدال طرفي الثنائية المعهودة شعر نثر، بثنائية جديدة نثر، قصيدة، ويمكن أن نتبين الإشكالات الجمة التي تنجم عن عملية الانتقال من تعريف الشعر إلى تعريف القصيدة، «بوضعها تحقفا فعليا أي كلاما شعريا ولكنه وإن سعى إلى التجاوز، لا يجد محيذا عن الوقوف عند الثنائية المعهودة في الشعرية العربية، غير أنه يبدل الطرف الأول الشعر بالقصيدة، وهذا التغيير يقوم بلا شك ، على أساس جملة من الفرضيات، لعل أبرزها فرضية التمييز بين الشعر والقصيدة ، فإذا كان المصطلح الأول مؤشراً على الجنس الكتابي المتميز بطريقة خاصة في استعمال اللغة والمجاز والصورة ، فإن المصطلح الثاني - القصيدة- علامة دالة على تحقيق فعلي مخصوص لطريقة استخدام لغوية ضمن إطار بناء نصي محسوس ، وإن شئنا استخدام مقابلة توضيحية كان أدو نيس قد وظفها في موطن مغاير، محورين دلالة المصطلحية قليلا ، قلنا أن الشعر هو اللغة (اللسان) والقصيدة هي الكلام من الناحية المجازية الاستعارية»¹.

وبهذا المعنى يكون أنسي الحاج قد تجاوز المفهوم التوحيدي التطابقي الذي يعالج الشعر والقصيدة ، بصيغة المفرد والمطابقة لا بصيغة الجمع والتعدد ، وهذا المسار التحليلي التركيبي هو الذي حدد ، بلا شك مفهوم الطرف المقابل للقصيدة النثر هذا من التعريف الذي قدمه لنا أنسي الحاج للنثر؛ «النثر محلول ومرخي متفرق ومبسوط كالكف وليس شد أطرافه إلا من باب التفنن ضمنه طبيعة النثر مرسله ، وأهدافه إخبارية أو برهانية انه ذو هدف زميني وطبيعة القصيدة شيء ضد، القصيدة عالم مغلق مكتف بنفسه ذو وحدة عالية في التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة النثر سرد والشعر توتر والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير»².

1 - عبد القادر الغزالي، المرجع السابق. ص 84.

2 - أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 09.

يمكن تحديد هذا التفرّع كما يلي النثر الفني والنثر العلمي والنثر بـمحصـر المعنى ، وإذا كان النثر الفني يستلزم تنظيماً وتنسيقاً معيناً للغة ، فإن الأساس الذي تقوم عليه الثنائية المعتادة شعر-نثر غير أنه هذه المرة يحاول تحديد جملة من الخصائص ينفرد بها هذا الطرف دون الآخر ، وعلى هذا النحو يثبت للنثر الخصائص التالية :

التوجه إلى الشيء، الخطابية، المباشرة، الإقناع.

وقد صرّح أنسي الحاج في شهادة له مع الشاعر نوري الجراح، نشرت بمجلة نزوى، على أن ديوانه "الن" قد تعرض لانتقادات عديدة من قبل النقاد، وأنهم رفضوا تصنيفها كقصائد شعرية ، لكنه لم يكثر بتصنيفهم لقصائده النثرية بغير الشعر، وأن ما يميزه عن غيره من شعراء قصيدة النثر أنه دافع عنها وأصر على اعتبارها قصائد وشعراً، دون اكتراثه في نفس الوقت بآراء غيره.

يقول « وأنا أتذكر الآن فترة كتاباتي الأولى أتفكر أن كثيرين غيري كتبوا نصوصاً مماثلة لم نطلق عليه، الآن قصيدة النثر ويحضرني الآن اسم أحد أولئك وهو (نقولاً قربان) الذي لا يكبرني إلا بقليل، فقد كان قربان من بين عديدين كتبوا مثل هذه النصوص ولم يفكروا إلى أي نوع أدبي تنتمي كتاباتهم، وقد يتساءل المرء : لماذا تركزت الضجة على ما كتبه أنسي الحاج رغم أن كثيرين كتبوا إلى هذا الحد أو ذلك مثل ما كتبت؟ والجواب في رأبي بسيط وهو من أولئك الأشخاص كتبوا نصوصهم تلك وتجنبوا الصراع على التسمية، بينما صارعت أن ليس من أجل اعتباره شعراً ، بل وقصيدة أيضاً»¹.

¹ - شهادة أنسي الحاج ، مجلة نزوى .ص 44.

فإصراره على جعل هذا الجنس الأدبي الجديد والمتمرد كل التمرد على أشكال ومضامين الشعر العربي، وسط احتدام الصراع في تلك الفترة، على الفصل بين الشعر والنثر واعتبار النثر نثرا والشعر شعرا .

جعل البعض يتوصل معي يقول أنسي الحاج « إلى حلول وسطي (هي أشبه ما تكون بالصدقة من جانبهم) ظنوا أنها ربما أرضتني فقالوا : لماذا لا تسمي هذه النصوص فكرا ؟ أو أن هذه النصوص جميلة، فلماذا لا تسميها وجدانيات؟ إذن المعركة دارت حول : هل هذا الشيء شعرا أولا شعر قصيدة أولا قصيدة ثم لتنسى أن نوعية الكتابة قد أثارهم أيضا كما تضمنته من وحشية وشراسة وضرب في المقدّسات »¹.

ثم يكمل قائلا : « ليس الشكل هو الذي أثار حفيظة أولئك الأشخاص، بل المضمون أيضا كما أزعجهم الغموض الذي تنطوي عليه هذه النصوص... فيما بعد تساهلوا معنا في موضوع الشعر، ولكنهم ظلوا ينكرون أن تكون هذه النصوص قصائد »².

وهذا ما جعله يغيّر النظام السائد حول ثنائية (شعر - نثر) بثنائية أخرى (قصيدة - نثر) وهذا كإصرار منه على أن ما قدمه في ديوانه (لن) ليس شعرا فقط بل قصائد شعرية أراد هو أن يطلق عليها اسم قصيدة نثر، لاستكمال رحلة التجديد في الشكل والمضمون والتسمية أيضا.

«الدليل على ذلك أننا عندما أطلقنا عليها اسم (قصيدة نثر) شبت أكثر، قياسا لما كانت عليه عند الرواد الأوائل الذين كانوا يكتبونها من دون أن يعرفوا أنها قصيدة شعر، كانوا حائرين بين النثر العادي والشعر، وكثيرا ما كانت كتاباتهم تقع في النثر العادي ... وذلك لأنهم لم يدركوا أنهم يكتبون قصيدة... القصيدة لها شروط أخرى ...

1 - أنسي الحاج، المرجع نفسه. ص 44.

2 - أنسي الحاج، مجلة نزوى. ص 44، 45.

أقصد هنا أن قصيدتنا معرضة للسقوط في المزالق التي قد يجر إليها النثر، لأنه ليس هناك من حام لها كالوزن مثلاً، الذي يشكل عملياً حماية خارجية للقصيدة الموزونة»¹.

هكذا جعل أنسي الحاج آراءه النظرية حول ديوانه وقصائده، وضعا اعتبارياً مركباً، فكانت مقدمة ديوانه، ترتبط بالديوان وتتجاوزه في آن إلى باقي أعمال الشاعر و إلى كل أعمال شعراء قصيدة النثر العربية، فاستحق أن يكون رائد لقصيدة النثر بامتياز ومن خلال الشقين التنظيري والنصي .

رغم تأكيد أنسي الحاج على أن قصيدة النثر، شعر وقصيدة نجد شبه تناقض وذلك من خلال صياغته لمقدمة (لن)، والتي استهلها بسؤال إشكالي سيتكرر الحديث والتركيز عليه، لأنه بالغ الأهمية هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة ؟ هذا السؤال هو أول جملة في مقدمة "الن" النقدية، ويمكننا القول أنه مولد ولب الأفكار التي وردت بعده في المقدمة، وفي غير المقدمة من نظريات متعلقة بقصيدة النثر، مطلقاً بعد سؤاله هذا مباشرة إجابته الصريحة : أجل يمكن أن نقوم بتعديل بسيط في السؤال : كيف نخرج من النثر قصيدة ؟ هو سؤال الكيفية والخصوصية والتفرد.

نلاحظ أن القاعدة واحدة في كلتا الصيغتين الأولى والثانية، وهي النثر، وذلك يفيد أن المبدأ هو الاعتقاد بأن النثر هو قاعدة الشعر، فهذه الإشكالية ظلت تؤرق خطاب قصيدة النثر العربية، لمدة طويلة ولا تزال للآن.

لكن السؤال الأهم فلا يتمثل في أن نخلق قصيدة نثر أساسها هو النثر بل قصيدة نثر قاعدتها وأساسها شعر.

¹ - المرجع السابق. ص 45.

ويصبح سؤالنا وإشكالنا الحقيقي : كيف نخرج من الشعر قصيدة نثر ؟ وكيف نخرج الشعر من قصيدة النثر ؟

ذهب أنسي الحاج في بادئ الأمر أن قصيدة النثر تخرج فعلا من النثر، لكن ليس النثر العادي المعياري إنما تخرج من شعر يولد من ذلك النثر، لنعيد الآن طرح الأسئلة لكن ليس عن النثر بل عن هذا الشعر : أين يبدأ هذا الشعر وأين ينتهي ؟ أين تبدأ هذه القصيدة وأين تنتهي ؟ ما هي حدود التقاطع والتلاقي بين الشعر والنثر ؟ ألا يمكن تجاوز ثنائية : الشعر والنثر بعلاقة أخرى جوهرية هي علاقة التفاعل بين المكونات النصية لتحقيق الشعرية بوصفها سمة بنائية تنقل الرسالة اللفظية من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الشعرية كما يقول جون كوهن .

قصيدة النثر بهذا المعنى شعر مغامرة، وشعر حرية يقول رولان بارث Roland Barthes : « يبدأ النص غير الثابت النص المستحيل مع الكاتب (أي مع قارئه) القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي ، إنما تكور المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة إنما تكتب وتقرأ ولكنها لن تبغ كما لها كتابة ، ولإتمامها قراءة ولعل هذا هو السر في أنها كانت نصوص لذة ¹ » .

5- المغامرة الشعرية لا بداية و لا نهاية لها:

إن بداية النصوص إلى الملائمة هي لذة لا حدود لها، والشعر بخاصة ليس لديه حدود فلا يبدأ لينتهي ، إنه المغامرة التي لا بداية ولا نهاية لها، وهي القاعدة الأولى لكل نص « يؤسس ويواجه اللابدائية ولا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى ليبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه لا يخضع ولا

¹ - رولان بارث، لذة النص. ص 11.

يستسلم ولا يقمع، توق إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوقتها ، كل إبداع خارج عن زمن الإرهاب ، مهما كانت صيغته وأدواته «¹ ؛ فالشعر تطور بكد أو كان عمود له بداية ونهاية ، ثم أصبح بين مغامرة الكتابة وكتابة المغامرة « يَنْبَجِسِ النص أو الحد أو الفعل : ليكون الدليل إلى استكشاف الانعطاف من عتبة البياض إلى عتبة الكينونة، دليل على هذا الانزلاق من عتبة الملع إلى جغرافية الرعب ؟ (...). لنلج باب المتاهة، لأن الكتابة تبدأ من حيث تنتهي إنها الحد الذي يفتح على بداية لا حد لها، تضاريس تفيض على تخومها، خطوط تمضي دوائر متشكلة جنون المتاهة- الكتابة، أو جنون اللامتناهية، الكتابة دون منتهاه ما من أحد يستطيع أن يقرأ ألف ليلة وليلة حتى النهاية، ليس بسبب الشعور بالملل بل لأن المرء يشعر انه كتاب لا متناهي «² ؛ فإن تلك الكتابة متاهة فهذا يعني حضور المغامرة.

هذا هو أحد معالم مغامرة الكتابة الجديدة التي تدحض مقولة موت الشعر، فأن يكون النص الشعري بداية ونهاية هذا يعني بالضرورة القول بموت الشعر، إن إيديولوجيات (ميثاق) بحسب الفيلسوف الأمريكي Fukuyama فوكوياما أهم ما جاءت به أفكار (20 بعد الحداثة).

وبخاصة أفكار الفيلسوف جاك دريدا Jacques Derrida « إعادة النظر بمقولات الحداثة الفاسدة لجهة النهايات، لاشيء ينتهي ولا شيء يبدأ، كل شيء يتحول : الشعر يتحول لا ينتهي ولا يبدأ إذا كنت ترى إلى التحول جزء من موت أو جزء من ولادة فهو صريح،

¹ - محمد بنيس، حداثة السؤال. ص 18.

² - خالد حسين " مغامرة الكتابة، كتابة المغامرة " موقع الرواية والنقد الروائي <http://ar.ar.el.rimaye.com>.

أما الموت النهائي القطعي بمعنى القيامة الآن، فلم تقم القيامة حتى الآن، أقصد قيامة الشعر حتى ينصب له ميزان الدينونة ، ليس هناك مهدي منتظر للشعر»¹.

فنفي البداية والنهاية عن مغامرة الكتابة مقترن ضمن مبدأ كل سلطة " برانية تريد أن تحجز النص في نقطة ما »².

أن يكون الشعر لانهايا والقصيدة لا بداية ولانهاية معناها أن « الفعل الخلاق نمو محتمل للوحدة الوحدات الأساسية التي تقود النص نحو التحلي وحين نربط النمو بالاحتمال فذلك راجع لتعقد الإبداع والخلق، حيث ينتفي الخط المستقيم الصاعد دوما، هناك انعراجات التواءات التحول دون إحداث النمو بسرعة مطرحة، غير إن الإطلاق لا يعرف التراجع، إن لم يكن على مستوى الفرض فعلى مستوى الجماعة، وان لم يكن على مستوى الحاضر فعلى مستوى المستقبل ولا معنى للنمو خارج التحول ، أي نفي كل نمطية قبل أو نموذج منسق ، إن التحول الذي يمس النص وقد نمت وحدته الأساسية شمول لا جزئي ومع ذلك فلنحذر (...) كل ما يبدأ لينتهي منافي للتحول، مناف الإبداع انه المطمئن للأصل ، كل شيء واضح ومعلوم لديه هذه النقطة الانطلاق وتلك نقطة النهاية »³.

إن الشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك « ليس للشعر تخوم لذلك ليست المسألة أن تفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده ليست أن نستوعبه، بل أن نواكبه، وهذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطيا - سطرًا سطرًا- ؛ وإنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاء»⁴ إذن لا قيامة إلا لمن يموت

1 - محمد علي شمس الدين، " الشعر لا ينتهي ولا يبدأ " ، جريدة السفير، 2006 www.annahar.com.

2 - نبيل منصر ، الخطاب الموازي.ص 238.

3 - محمد بنيس ،حادثة السؤال .ص 18.

* يوشيهير فرانسيس فوكوياما ، كاتب ومفكر أمريكي الجنسية من أصول يابانية من أهم المفكرين المحافظين صاحب الكتاب الشهير **the end of history and the last man** الذي ترجم إلى عدة لغات .

4 - أدونيس ،الثابت والمتحول (ج3) وصدمة الحداثة. ص 314.

كل شيء للموت والقيامة؛ ومن ليستحق نعمة الموت لم يعرف أصلا الحياة ، ومن ثمة ليس مبدعا من لا يمن هذا الموت مبشرا بالقيامة، لذلك كانت الكتابة الشعرية وتقديس الفعل والحركة ، إن الكلام لا يقال دائما لا يمكن أن ينتهي قوله ولا يمكن سماعه ¹.

وفي نفس السياق يؤكد محمد بنيس بأن الكتابة الشعرية، هي بمعنى ما سفر وترحال، نفي مستمر إنها الموضوع الذي يظل على الدوام مهما جدا لا يعرف الثبات، الاستقرار يقول في نص الحوار: « تبعت الشعر لأنه مسار ولأنه الرحيل الذي نعود منه تبعت الشعر وأنا أقتحم الموانع التي تلفيه في حياتي ومن حياتي موانع المغلق (...). هنا علينا أن نفرق بين الموانع والحواجز فالفرق بينهما هو ما سمح للحضارات الباذخة ببناء تقاليد الشعرية في القديم وما هو محمى التجارب الشعرية الحديثة من فقدان فاعلية القصيدة (والشعر) من أبدال الرؤية إلى الذات والعالم لأن الحواجز التي تصنع الحدود وتقوم بتصفية وتنقية التجارب، أما الموانع فهي من طبيعة خارجة عن الفعل الشعري، هي موانع المغلق التي لا تكف عن مطاردة حرية القصيدة وحرية الشاعر (...). القصيدة لا تستحق أن تكون قصيدة، إلا إذا هي كانت جسرا نعبّر منه نحو اللاهائي في القصيدة وفي الشعر ².

إنه الميلاد اللاهائي للقصيدة، معنى ذلك أن القصيدة « تنتهي دائما لتبدأ لأن تبدأ لتنتهي، إنها النهاية المفتوحة على اللاهائية سفرا وعبورا، في الليل والسفر بالقصيدة إلى القصيدة هبوطا إلى المعتم الذي يتضح في الطريق ³.

¹ - ينظر : موريس بلا نشو، أسئلة الكتابة، تر : نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004، ص 48.

² - محمد بنيس " تاريخنا الشعري هو تاريخ انقطاعات لا حد له ، مجلة شعريات ،السنة الأولى، العددان 4/3، شتاء 2007 ربيع 2008.

³ - محمد بنيس الأعمال الشعرية ج1 مقدمة ديوان ، دار توبقال المغرب ط1 2002 ص 27.

يقول أنسي الحاج أن قصيدة النثر بطبيعتها متفلتة من القيود ملبية لنداء الحرية، لذلك لا ينبغي البحث عن ضوابط دقيقة موازية أو بديلة لضوابط القصيدة الموزونة المحددة، فطبيعة الحال ستأتي قصيدة النثر عكس ذلك تماما لا بداية ولا نهاية لها، ولا ضوابط تحكمها.¹

المبحث الثاني:

- المتلقي والشاعر :

نواصل الكشف على العوامل التي أدت إلى تطور قصيدة النثر عند أنسي الحاج، وبعد التفصيل في ثنائية الشعر والنثر من جهة نظره تنتقل الآن إلى ثنائية أخرى جعلها أنسي الحاج أيضا، رافدا مهما في نضوج قصيدة النثر، وهي ثنائية المتلقي والشاعر.

لقد تضمّنت مقدمة " لن" وعيا مبكرا بإشكالات مازالت مستمرة، فقد امتلك أنسي الحاج استشرافا للمرحلة التي ظهر فيها الخطاب النقدي حول قصيدة النثر، بأنها لم تكن مهية لذلك فافتنع بأن موجة قصيدة النثر " لن" تحرك ساكنا خصوصا بالنسبة للمتلقي المحافظ.

يكفي أن نشير أسئلة أثارها الحاج قبل التفصيل والغوص في مكانن القضية، أي متلق الشعر؟ ولقصيدة النثر بالتحديد؟ وأي دور لشاعر لقصيدة النثر؟

هي إشكالات وقضايا منشبكة بعضها ببعض وسنعمل على إعادة تنظيمها من خلال محاور نفاك ضمنها المفاهيم التي اشتعلت في المقدمة.

ولأن أي واقعة أدبية جديدة كانت أم قديمة، تمثل حدثا يتضمن في أصوله مقاصد تواصلية، نرى من اللازم أن نأخذ بعين الاعتبار أطراف تلك الواقعة وخاصة منها ما انتبهت إليه المقدمة فنبداً بالمتلقي ثم الشاعر.

¹ - ينظر : أنيس الحاج، مجلة نزوى ص 45.

- (1) - المتلقي :

إذا كانت الكتابة قد شكلت موضوع دراسة منذ القديم من خلال علوم البلاغة فإن القراءة والتلقي على العكس من ذلك لم تكن موضوع علم أو فن يعدّ مقابلاً للبلاغة « ويقف التقليد النقدي الغربي وراء إهمال القارئ، وعدم الإشارة إليه إلا لماماً.

إنّ المتأمل في الفكر الكلاسيكي يجده يتأسس على مجموعة من الدعائم تبرز ما عرفه القارئ من إهمال إنه فكر يقوم على المركزية، ففي البداية هناك الواحد، المطلق والمتعالي إنه الكائن الجميل والجوهر، إنه المركز الذي تنبعث منه كل قدرة على الوجود أو الإيجاد، انه الواحد المتكامل الذي لا يملك شيئاً ولا يبحث عن شيء لأنه لا يحتاج شيئاً»¹.

إن فكرة أهمية المؤلف في ثلاثية نص - مؤلف - متلق، موجودة منذ القدم وهي فكرة متجذرة عن اليونان ، « إن المؤلف يوجد قبل النص، يفكر ويعيش ويعاني من أجل النص (...). انه المؤلف هنا هو مالك العمل ووليّه، لقد ذأب هذا التصور على الاعتقاد بأن المؤلف هو المرجع والنص ليس أكثر من خزان للدلالة متوارية، أما فعل القراءة فلا يعدو كونه سبيلاً للتلقي عن معنى خفي موجود مسبقاً»².

1- المتلقي السائد عند أنسي الحاج :

التلقي السائد في نظر أنسي الحاج هو تلقي المحافظين والمقلدين الراكدين، تلقي الأدوات الجاهزة البالية التي يتقدمها حصر الشعر في موسيقى الوزن والقافية، انه تلقي التعصب والاستهزاء والرجعية والسطحية وأدلجة الخطاب الأدبي بأغلفة مثل « حاجات الشعوب

¹ -حديجة غفري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2012. ص 33.

² -حديجة عفيري، المرجع نفسه. ص 34.

العربية وظروفها السياسية والاجتماعية والروحية «¹؛ وتكوين سدّ أمام محاولات الاختراق والانفتاح والتحرر، سد في معاداة النهضة والتحرر الفكري وإثارة التعصب والرجعة والخمول .

هذه هي الصورة التي قدمها أنسي الحاج للتلقي السائد، والذي رآه سدا منيعا أمام تطور قصيدة النثر وانفتاح الرؤى الجديدة، فأنى لقصيدة النثر أن تكسر حاجز الصمت لذلك التلقي؟

لقد تبني أنسي الحاج معادلة الأغلبية وليس منسجما تجاه منازع التجديد والتغيير، فراهن على أن تكون الأقلية موطن المترع الجديد الحمل بمسؤولية تاريخية، هي إزاحة وإقصاء الأغلبية المهيمنة والمتوارثة يقول « هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن وإنسان عربي أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والعنصري ويجد نفسه بين محيطه غريبا، مقاتلا ضحية الإرهاب وسيطرة الجهل وغوغائية النخبة والرعاع على السواء »².

داخل هذا التدافع الثقافي بين بنيتين من التلقي (أغلبية متوارثة وأقلية قابلة للتجديد) يتساءل أنسي الحاج « هل يمكن لمحاولة أدبية أن تتنفس ؟ »³ ؛ فيجيب بالسلب لكنه يستدرك بالإشارة إلى أن:

هذه المحاولة، إن لم تحتنق فسُتجنّ ليتحول جنون الشعر الجديد في خطاب أنسي الحاج إلى منفذ للتمرد والمواجهة الحربية لأسماع الصوت ، الجنون في الخطاب الأنسي إبداع ومقاومة، إبداع لأنه يأتي ضد كل ما تعارفت عليه الأغلبية وركزت إليه وسلمت به، ومقاومة لأنه

¹ -أنسي الحاج،مجلة نزوى المرجع السابق. ص 13.

² - أنسي الحاج، مجلة نزوى.. ص 13،14.

³ - المرجع نفسه.ص 14.

رفض للموت اختناقاً وللكبت والاستسلام، كما أنه سلاح للجنة والنبوءة وابتكار وسائل مختلفة لمواجهة الآخر.

« التلقي مقولة أساسية في الجهاز المفاهيمي لأنسي الحاج وهذا الوعي المبكر بهذا المحفل ينحل في الربط بين الظاهرة وسياقها الثقافي، بسبب ذلك لم يأت وعي الشاعر ضيقاً ومنحصراً في الخطاب الإبداعي لقصيدة النثر، من حيث هي نص مغلق، بل ربطه بالعوامل والشروط التي تحيط به وتفاعل سلبي وإيجاباً في خنقه أو وتميع فضاء انتشاره وتداوله، وقد انتبه أنسي الحاج إلى تعدد مرجعيات ذلك السياق ما بين مرجعيات الماضي متمثلة في التراث، ومرجعيات الحاضر متمثلة في العوامل الدينية والمذهبية والفكرية والاجتماعية والسياسية والفنية... من حيث رفض مبدأي الحرية والتقدم»¹.

ومن الطبيعي أن تكون قصيدة النثر المستهدفة الأولى من طرف هذا التلقي السائد بما أهما مشبعة بمهدين المبدئين الحرية والتقدم.. ويظهر اهتمام أنسي الحاج بموضوع التلقي بدءاً من الصفحة الأولى من المقدمة حيث جعله مكوناً ضرورياً في البداية للتمايز بين الشعري والنثري، رابطاً بالتالي بين خاصية النص الأنواعية وخاصية التلقي، ذاهباً إلى أن ما يميز الخطابين هو نوع العلاقة التي يربطها كل واحد منهما بالمتلقي أو بالآخر كما سّماه.

ثم ينتقل الحاج بعد ذلك للحديث عن المتلقي من حيث هو قارئ، في عدة سياقات من المقدمة، إذ يقدم القارئ إما بوضعه المتلقي التقليدي «القارئ الرجعي»²؛ أو بوضعه المتلقي الطبيعي المضاد للأول، وبهذا يقدم لنا نوعين من المتلقي الأول يهدم فكرة التجديد والانفتاح والثاني يكملها؛ و هنا يجب انتقاد أنسي الحاج لأنه ارتأى لفكرة القارئ من الشاعر الرجعي الذي ؛ فهو يرى في الشعر العربي القديم وزناً وقافية ملغياً كل جمالياته

¹ -رشيد يجاوي ، قصيدة النثر العربية .ص 31.

² - أنسي الحاج، المرجع السابق ص 13.

الفنية و الإبداعية ، مُبقيا فقط على الإيقاع الخارجي الذي يعتبره قيّدا للشاعر ممّا يجعل منه شاعرا رجعيا، و حتى متلقيه قارئاً رجعياً، لكن يجب التنويه أن الشعر القديم ليس فقط وزناً و قافية ، فهو لفظ و معنى و تخيل و غيره من العناصر الجمالية و الفنية التي لا يمكن إهمالها و عدم الحديث عنها...

يضيف أنسي الحاج إلى مدونته المصطلحية الخاصة بالتلقي إضافية إلى السياقات (الاجتماعية، الدينية، التاريخية...) مصطلح "ذوق" مقرا بأن « الأذواق مازالت غير مستعدة لتقبل القصيدة الجديدة لأنها لم تنهياً تهيؤها الطبيعي»¹.

بيد أن أنسي الحاج ينتبه إلى الاستثناء أو التلقي الأقلية وهو تقبل المتلقي الآخر النوعي الجديد، المتمثل عنده في معيار الحكم على ملائمة الشعر للقراءة أو عدم ملائمتها لها.

بهذا المفهوم يفصل الحاج بين متلق الشعر ومتلق النثر، ويجد ان المتلقي السائد الرجعي يبقى مائراً ما بين البينين:

«فالشعري والنثري عند الحاج مقومات مائزة، بعضها ينحل في النظام الداخلي وبعضها في طبيعة الاستخدام اللغوي، وينحل بعضها بالذات في العلاقة بالمتلقي، وقد شغل الحاج للإفصاح عن هذه العلاقة مدونة من المفردات مثل : إخبار، برهان، تأثير، قارئ، إيجاء... عليها مفردات تمثل عمليات تنطلق من النص نحو متلقيه، إنها بمعنى آخر محافل لكمون التلقي في بنية النص، في شكل جسر يعبر منه كل طرف من الطرفين نحو قارئه، فحسر النثر قائم على الإقناع والإخبار والتوجيه، أما جسر الشعر فقائم على الإيجاء واستبطان النفس والتعالي على راهنيه الزمن مع السعي لتحرير القارئ وامتلاكه في الوقت نفسه، تحريره من رسوبيات

¹ -أنسي الحاج المرجع السابق ص 18.

التلقي السائد وامتلاكه وجدانيا يدفعه للتفاعل النفسي العميق والمتوتر مع النص الشعري القادم نحو عبر جسره الخاص»¹.

يتوجه إذن أنسي الحاج بالخطاب لقارئ المقدمة، ليقنعه بالتميز في الوقع الجمالي بين تلقي الشعر وتلقي النثر الموقع؛ في هذه النقطة لا يركز الحاج على الجسر العابر من النص نحو القارئ، بل على ما يحدث عند القارئ بعد مرور النص إليه.

عندما حاول التلقي الالتقاء بالكتابي لم يفلت من سلطة الشفهية حتى شعراء الحداثة في بداية عهدهم أثرتهم الإنشادية، وهذا ما يؤكد أن سلطة التلقي ليست خارجية، وإنما هي في أحيان كثيرة استبداد داخلي.

« بددت قصيدة النثر عادة التلقي وكسر التوقع عند القارئ، فإذا كان القارئ قبل قصيدة النثر مفتونا بالمعنى، يبحث عنه وهذا ما كرسته آليات التلقي الشفهية تكشفه القصيدة له، أو تكشف نفسها له دون عناء»².

لقد أسهمت الشعرية العربية في تكريس نوع من القراءة تعتمد على الاعتياد والتوقع، خلقت قارئاً جهازه العقلي يستحضر أدوات قراءته من الماضي ولهذا المقياس تصبح القراءة هجائية، لأنها تحتكر إلى ما استقر في التكرار النوعي والنصي والنصوص تترع بالعادة الغريزية إلى تأكيد انتمائها النوعي إلى الشعر بإعادة اشتراطاته ومزاياه بينما يقيم المتلقي حجاب وعيه مستنفراً ذخيرته ومعرفته بالشكل كما وقر في نفسه، تعود أهمية القارئ هنا نتيجة كونه أحد العناصر الفعالة والمسؤولة « في مسألة الثقافة، التي تصل أحيانا إلى إشكالية لا تخلو من الطرافة عند أنسي الحاج، حيث يتحول القارئ النوعي إلى كاتب ولا يكتفي بالتذوق من

¹ -رشيد يحيوي ، المرجع السابق. ص 32.

² - عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المسألة، مؤسسة الانتشار العربي، المملكة العربية السعودية، 2012، ط1 ص137.

خارج العملية الإبداعية، وقد لا تتموضع القصيدة في منتصف المسافة بينه وبين الشاعر ولكنها بالتأكيد خاضعة لصيغة من صيغ التقاسم الفني بينهما، حتى وان بدت منبثقة شعورا ونصا من ذات الشاعر»¹.

فالقارئ الضمني كما اصطلح على تسميته أنسي الحاج هو الأفق المعرفي والفوقي الذي يستسرّه وعي الشاعر، فالقارئ جزء من التشكيلة الاجتماعية وليس طارئاً عليها، وكلما كان القارئ المتخيل متعالياً ومغامراً حاضراً ومثابراً داخل اللحظة كلما استجاب النص الشعري لنفحة فنية صاعدة.

أما القارئ النوعي «كمشروع دائم ومؤجل حتى الآن في الذائقة العربية أو المنصرف عن أهميته أحيانا المطمور أو المحفوظ متخفياً في كتب الأقدمين، فهو الذي يدفع بالشاعر وشعريته باتجاه عمودي، وان لم تتقاطع مقروئته للنص بنيات ومقاصد الشاعر، فهو يسكن في نسيج النص كعنصر تكويني لاغني عنه لإرساء جماليات المعاني وتشيد الشعور عبر المخاطب اللغوية المرسله»².

فلا يمكن لشاعر أن يكتب قصيدة دون أن يستدعي في وعيه أو لاوعيه صورة من صور المتلقي وهو الأمر الذي تحاول قصيدة النثر أن تلتقطه وتبني عليه مدركاتها الجمالية، أي البحث عن قارئ يشبه لحظتها يشبه حالتها لا يأتي من الماضي .

وبخصوص نقل الحالة الشعرية غالى قارئ الشعر، يقول سعيد عقل أنها «تتطلب تعطيل الوعي في القارئ وخلق جوهر يشبه الموسيقى فيه أما الوسائل لتحقيق ذلك فهي الإيجاء أو تعدد الأصوات، الذي ينوم القوى العاملة في شخصية القارئ ويجعله يتلقى الحالة الشعرية

1 - محمد العباس ضد الذاكرة ص 98.

3- محمد العباس. المرجع السابق. ص 99.

بانقياد تام ويعيد الشاعر تركيب اللغة ليعود إلى حالة الموسيقى التي تأصلت فيها اللغة قبل أن يتدخل العقل ويحولها إلى لغة اصطلاحية»¹.

كان المتلقي السائد النوع السلبي من المتلقي، الذي لا يساعد على التجديد والانفتاح الذي أتت به قصيدة النثر، وكان هذا النوع سائدا في عالمنا العربي وحتى عند الغرب، وقد شكلت السبعينات من القرن الماضي بداية الاهتمام بالقارئ والقراءة، من خلال ما ظهر في فرنسا من أبحاث لرولان بارث « وشارل ميشيل charles michel في ألمانيا لفولفرانج أيزرر wofang Iser إضافة إلى أمبيروتو ايكو Umberto Eco في إيطاليا، وقد أفصح بارث عن الحلم الذي يراوده بولاة نظرية للقراءة قائلا: لو كنت أملك قدرة العمل المطلوبة لأنشأت نظرية للقراءة لأنها تنقص تاريخنا الأدبي، فمنذ نشأته والنظرية الأدبية لم تكن النظرية مؤلف، لأن النقد ركز اهتمامه على هذا الأخير»².

أما القارئ فلم يؤسس له نظريا بعد، غير أنني أرى أنه آن الأوان للتأسيس لنظرية قراءة لأننا نتوفر على مجموعة من العلوم الملحقمة بالأدب.

هكذا قدم لنا أنسي الحاج المتلقي الجديد الذي لم يعد، في رأيه يستجيب للأفق الذي كان يمليه عليه الشعر بمواصفاته التقليدية وفي مقدمتها الموسيقى، إن المتلقي هو الفيصل في هذه المعادلة هو معيار الحكم على أحقية ومشروعية نمط تعبيرى في البقاء أو الفناء، والمتلقي الجديد أصبح في نظره مختلفا عن سابقه الذي كان يتلاءم مع أفق الشعر السالف، انه متلق جديد لإحساس جديد أو لنقل بتعبيرنا الشائع انه متلق جديد لحساسية جديدة غير حساسية

¹ - سعيد عقل، مقدمة ديوان الجدلية نقلا عن: عاطف فضول النظرية عند إليوت وأدونيس. ص 114.

² - خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي. ص 35.

الإيقاع الوزني، يقول أنسي الحاج « قارئ لم يعد يجد نفسه في هذه الزلزلة السطحية الخداعة لطبلة أذنه »¹.

يري انسي الحاج أن القراءة السطرية التجزئية لقصيدة النثر كما في نصوص "سان جون بيرس وهنري ميشو وأنطوان أرتو لا تحدث في التلقي أحاسيس كالسحر أو الطرب، إنما تنشأ تلك الأحاسيس بالضرورة في التلقي حين يكون تلقيا كلياً يعامل النص بوصفه وحدة متكاملة تتسم بالتماسك والكثافة والقصر، وسيرتب الحاج على هذا من النوع من التلقي «².

مقومات يعدها ضرورة للنص الشعري الجديد في بنيته ونصيته، نقصد بالتحديد مقولات سوزان برنار مقولات الوحدة والتماسك والقصر، هي الاتجاهات المسماة بما بعد النبوية وبشكل خاص الاتجاه المسمى بالتفكيك أو التشريح قد أعلنت من سلطة القراءة والقارئ، وانتهاء زمن القارئ السائد السليبي الذي لا يقدم شيئاً لفكرة التجديد، ولا يساهم بالانفتاح والتحرر.

من هنا بدأ الحديث عن مستويات القراءة ووظيفتها وردود القارئ في فك النظام الشعري للنص « أو في منح المعنى له حتى كاد يتطور علم جمال خاص بالقراءة، وأعلن عليه بعض النقاد الألمان المعاصرين كما يطلق عليه أحياناً مصطلح نظرية التلقي أو التقبل *la théorie de recevoir*، كما يطلق عليه أحياناً مصطلح مقارب هو نقد استجابة القارئ *Critique de la réponse du lecteur*، كما أن الناقد هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss يطوّر مقاربة متكاملة لنظرية التلقي، ويجري التأكيد هنا على أن النص هو

¹ - أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 12.

² - رشيد يحيى، المرجع السابق. ص 33.

الذي يمدنا بالمؤثر المعين إلا ان القارئ هو الذي يقوم باستكمال العملية وتصبح عملية القراءة ذاتها شكلا من أشكال الأخذ والعطاء وحوارا بين القارئ والنص»¹.

تجاوزت التفكيكية المنظور البنيوي الذي يرى أن القراءة الصحيحة هي التي تستطيع التوصل إلى أسرار النص الداخلية والبنيوية، وانطلقت من فكرة أن القارئ ذاته هو خلق للنص، يمنح له دلالاته ووجوده، فالنص حسب المنظور التفكيكي لا قيمة له بدون القارئ.

هذا إعلان رسمي عن إنهاء سلطة النص ونقلها إلى القارئ الذي أصبح في نظر التفكيكية لا مجرد متلق سلبي وسائد وخاضع لسلطة النص بل بوصفه خالقا للنص، بعد حديث أنسي الحاج عن المتلقي السائد، والذي لا يستطيع المساهمة بفكرة التجديد التي أتت بها قصيدة النثر، قدم لنا بديلا آخر وقد أسماه القارئ الجديد أو قارئ، وهو بطبيعة الحال قارئ يستوحى معالمة من نظريات ما بعد البنيوية (نظريات التلقي) وسأخذ نظرية جمالية التجاوب التي قدمها فو لفغانغ ايزر في كتابه فعل القراءة نموذجا لتحليل مقولة أنسي الحاج حول القارئ الجديد قارئ اليوم.

أ- القارئ الضمني *Lecteur implicite*:

يقدم القارئ الضمني معنى الكلمات والمصطلحات الآتية في المؤلف ؛ « فكل محاولة لفهم الطبيعة الحقيقية لهذا المشروع التكافلي يصطدم بصعوبات تخص مسألة أي من القراء يتم الإحالة إليه هنا، إن عدداً كبيراً من نماذج القراء المختلفين يستحضرون هنا عندما يصدر

3-فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994 . ص 41.

النقد الأدبي أحكاما حول تأثيرات الأدب أو التجاوبات معه، وعموما تتجلى هنا مقولتان اثنتان تبعا لما إذا كان الناقد يهتم بتاريخ التجاوبات أم بالتأثير المحتمل للنص الأدبي¹. هناك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة، وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تعيينات النص الممكنة، وعادة ما تتفرع المقولة الثانية غالى ما يدعى بالقارئ المثالي ثم القارئ المعام ، ان أهمية هذه القاعدة المعقولة باعتبارها وسيلة للتأكد يمكن أن تستنتج من كون أنه في السنوات الأخيرة قد منح أحيانا لنموذج آخر من القراء أكثر من مجرد صفات استكشافية.

ب - القارئ الحقيقي والقارئ المثالي **Idéal lecteur**:

يستحضر القارئ الحقيقي أساسا في دراسات تاريخ التجاوبات، أي عندما يركز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معين من القراء العمل الأدبي ،والآن « أيا كانت الأحكام التي قد تصدر على العمل فإنها ستعكس أيضا مختلف مواقف ومعايير ذلك الجمهور، إذ يمكن القول بأن الأدب يعكس السنن الثقافي الذي يشرط هذه الأحكام، تعتمد إعادة تركيب القارئ الحقيقي على بقاء وثائق أية حقبة زمنية كانت إلا أننا كلما رجعنا إلى الوراء في الزمن متجاوزين القرن الثامن عشر أصبح التوثيق نادرا² .

في هذا الصدد هناك ثلاثة نماذج من القراء المعاصرين أحدهم حقيقي وتاريخي مستخلص من الوثائق الموجودة والنموذجان الآخران افتراضيان: الأول مركب من المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعينة والثاني مستنبط من دور القارئ المرسوم في النص، يكاد يقابل القارئ المعاصر بطريقة مباشرة القارئ المثالي الذي يستشهد به في غالب الأحيان ،وانه من الصعب

1 - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ،تر: حميد الحمداني ، لجلالي الكدية، منشورات

المناهل المغرب فاس ، د ط ، دت . ص20.

2 - فولفغانغ إيزر، المرجع السابق . ص 21،22.

أن نحدد بدقة من أين ينحدر القارئ المثالي، رغم أنه يوجد الشيء الكثير الذي يمكن ان يقال لصالح الادعاء بأنه يميل إلى أن ينبثق من ذهن الناقد نفسه.

« إن القارئ المثالي هو استحالة بنائية فيما يتعلق بالتواصل الأدبي ينبغي على القارئ المثالي أن يكون له سنن مطابق لسنن المؤلف ومع ذلك فإن المؤلفين عموماً يجيدون تنظيم السنن السائدة في نصوصهم، وبالتالي ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمنة في هذه العملية»¹.

ج - القارئ الأعلى Super lecteur:

يمثل القارئ الأعلى لريفاتير Micheal Riffaterre مجموعة من المخبرين يلتقون دائماً عند النقط المحورية للنص، والقارئ الأعلى يمثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن في النص .

« ولأن القارئ الأعلى مصطلح جمعي لقراء متباينين لهم كفاءات مختلفة، فإنه يأخذ بعين الاعتبار وصفاً يمكن التأكد منه تجريبياً وصفاً لذلك الكامن الدلالي والتداولي الموجود في إرسالية النص»².

إذن هذا النوع من القراء يعد قارئاً فعّالاً ، يستنطق ما يوجد داخل النص و ما بين السطور ، مستخدماً المكامن الدلالية لاكتشاف المعنى الموجود في النص.

¹ - المرجع نفسه، ص. 22.

² - Stanley Fish *littérateur in the Reader affective stylistiques new littéraire historie* : 1970 p 143.

د- القارئ المُخَبَّرُ **Lecteur informé**:

يجب أن يتوفر القارئ المُخَبَّرُ على عدة شروط هي: هو الشخص الذي يكون متكلمًا كفاءً باللغة التي يبني بها النص « ويكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم ، وهذا يشمل على المعرفة أي على الخبرة بوصفها شيئًا منتجًا ومفهما لأوضاع معجمية واحتمالات تنظيمية: كما يجب ان يمتلك كفاءة أدبية إذن فالقارئ المخبر، هو ليس شيئًا مجردا، ولا قارئًا حقيقيا حيا، لكنه هجين انه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مُخَبَّرًا¹.

هـ _ القارئ المقصود **Lecteur prévu**:

تعلن فكرة القارئ المقصود أو القارئ القصدي عن نفسها « من خلال فردنه الجمهور، ومن خلال مناجاة القارئ، ومن خلال تعيين المواقف أو المقاصد الديدانكتيكية أو مطالبة المتلقي بالإرجاء الإرادي للشك، وهكذا فالقارئ المقصود باعتباره قاطنا تخيليا في النص، لا يمكن أن يجسد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر ، بل أيضا رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها أحيانا يصفها فقط وأحيانا يعمل وفقها².

إن مفاهيم القارئ الخمسة تلك التي سبق تناولها تنطلق من افتراضات مختلفة وتهدف إلى حلول مختلفة، حيث يمثل القارئ الأعلى مفهوما صالحا للتأكد من الواقع الأسلوبي مثيرا إلى كثافة في إرسالية النصوص ويمثل القارئ المخبر مرشدا ذاتيا يهدف إلى تقوية إخبارية القارئ وكفاءته، من خلال ملاحظة ردود الفعل التي يثيرها النص، ويمثل القارئ المقصود إعادة

¹ - فولفغانغ إيزر، المرجع السابق. ص 22.23

² فولفغانغ إيزر، المرجع السابق. ص 29 .

البناء كاشفا عن الاستعدادات التاريخية للجمهور القارئ الذي كان يقصده المؤلف، أما القارئ الضمني فله جذور متأصلة في النص.

2- المتلقي الفعّال عند أبي حيان التوحيدي:

لكن كان يجب التنويه إلى أن فكرة تنوع القراء الفعّالين في النص ومع النص موجودة منذ القدم، في تراثنا العربي، فها هو أبو حيان التوحيدي قد قدم لنا أربعة أنواع من القراء على النحو التالي: القارئ صاحب السلطة والمتلقي العالم والمتلقي الشريك والمتلقي السليبي، وهذا الأخير هو نفسه المتلقي السائد الذي تحدث عنه أنسي الحاج في مقدمته، والأنواع الثلاثة الأولى هي أيضا نفسها مجموعة في مقولة القارئ الجديد أو القارئ اليوم عند أنسي الحاج.

لذلك سنقوم بالتفصيل في الأنواع الثلاثة الأولى لنوضح فكرة أنسي الحاج أكثر لكن من منظور أبو حيان التوحيدي:

أ- القارئ صاحب السلطة: Le lecteur a le pouvoir

وهو قارئ ذو نفوذ مادي واجتماعي يخول له الاضطلاع بمجموعة من الأدوار في النقد الأدبي ومنها:

– الإيجاء بالتأليف:

كثيرا ما نجد في مقدمات المؤلفات المدروسة ما يشير إلى أن فعل التأليف ما أنجز إلا استجابة لرغبة متلق بعينه؛ وهاهو التوحيدي يحذر المتلقي من عدم مؤلفة الإمتاع والمؤانسة، قائلا: « وفاتحة ياسي منك قد غسلت يدي من عهدك بالأشنان البارقي، وسلوت عن قربك بقلب معرض وعزم حي إلا أن تطلعي طلع جميع ما تحاورتما وتجادبتما هذب الحديث عليه،

وتصرفتما في هزله وحده، وخيره وشره وطيبه وخبيثه، وباده ومكثومه حتى كأني كنت شاهدا معكما ورقيبا عليكما أو متوسطا بينكما»¹.

يرسم النص طبيعة العلاقة بين المتلقي والمؤلف، وشروط استمراريتها فهي علاقة لتخبو حرارتها، إلا إذا كف النص عن كشف خباياه للقارئ، كأنه طرف في عملية التأليف وشاهد عليها، وإذا أحل المؤلف بذلك فإن القارئ يعرض عنه.

وقد صورّ الوزير* أثر ذلك الإهمال حينما جعل أبا حيان يأكل أصبعه أسفا ويزدرد ريقه لهفا على ما فاته من الفضل وحسن الثناء، ليتجلى مظهر من مظاهر سلطة المتلقي، الذي يبدو كمن يتحكم في غد المؤلف كما يشاء، ويجعله يتأرجح بين الشقاء والنعيم، وهو (التوحيدى) يعترف بهذه القدرة وهو يصف علاقة المتلقي (الوزير) بأبي سليمان المنطقي، يقول: « فلما وصل إليه ذلك الرسم - وهو مائة دينار - وحاجته ماسة إلى رغيغ وحوله وقوته قد عجزا عن أجرة مسكنه، وعن وجه غدائه وعشائه عاش ومما زاد في حديث الرسم أنه وصل إليه مع العذر الجميل والوعى العريض الطويل، ولو رأيتة وهو يترفل ويتحنك لعجبت، فقال سررتني لسروره بما كان مني وإن عشت كفت الزمان عن ضميه وفللت عنه حد نابه»².

وقد دأب المتلقي على استغلال سلطته في وضع قواعد لفعل التأليف، يحث من خلالها المؤلف على إنجاز إنتاج أدبي بصيغة معينة، لكي ينال الاستحسان والقبول.

¹ - أبو حيان التوحيدى، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، دط، دت. ص 07
* قد كان أبو الوفاء المهندس صديقا لأبي حيان التوحيدى ، وللوزير أبي عبد الله العارض في نفس الوقت في تلك الفترة على التوحيدى من الفقر وقلة العمل ، فساعده صديقه بأن فر به من الوزير ووصله به ، ومدحه عنده حتى جعل الوزير أبا حيان من سماره، فسامره 37 ليلة كان يحادثه فيه ويطرح الوزير أسئلة في مسائل مختلفة يجيب عنها التوحيدى وبعد ذلك جعل الأمر في كتابه مدونا (الإمتاع والمؤانسة)

من خلال عرضنا لطبيعة العلاقة بين المؤلف والمتلقي صاحب السلطة، نستخلص أن فعل التأليف كان تكاملياً، يتبادل فيه الطرفان الأدوار بين التأليف والتلقي، مما أظهر فاعلية المتلقي صاحب السلطة فهو لم يكن مجرد سامع يخضع لسلطة الخطاب بل إنه كان واعياً بما ينجزه التوحيدي، فيقود الحوار بإجاءاته صوب ما يريد، وهكذا يجب أن يكون متلق قصيدة النثر يطرح استفسامات وإجاءات بناءة ومساهمة في تطوير قصيدة النثر وهذا النوع من القارئ المتلقي هو القارئ الجيد الذي قصده أنسي الحاج .

ب- المتلقي العالم:

يعتبر المتلقي العالم حجة يستعين به الخصوم في سجالاتهم وقد أشار التوحيدي في خضم حديثه عن إخوان الصفا إلى أنه عرض مقالاً لهم على أبي سليمان المنطقي الذي نظراً فيها أياماً واختبرها طويلاً ثم ردها عليهم قائلاً: «تعبوا وما أعنوا، ونصبوا وما أجدو وحاموا وما وردوا، وغنّوا وما أطربوا ونسجوا فهلهلوا ومشطوا ففلفلوا، ظنوا ما لا يكون ولا يمكن ولا يستطيع، ظنوا أنهم يمكن أن يدرسوا الفلسفة التي هي علم النجوم والأفلاك والمجسطي والمقادير»¹.

فأبو سليمان المنطقي لم يتعامل مع فكر إخوان الصفا تعامل البديهيّات والمسلمات، بل إنه عرض على منطقهم فاستخلص أنه من المحال ضم الشريعة للفلسفة.

ج- المتلقي الشريك: Lecteur partenaire

يقصد به ذلك المتلقي الذي قد يكون شريكاً في إنجاز فعل التأليف ويمكن تقسيم دوره إلى ثلاث مراحل: قبل التأليف وأثناءه وبعده.

¹ -التوحيدي، المرجع السابق. ص 06.

- مرحلة ما قبل التأليف :

يعتبر الناقد نموذجاً للمتلقّي الذي اكتسب خبرة في مقارنة الإنجاز الأدبي السابق عليه أو المعاصر له «فأضحى من حقه أن يرسم للمؤلف السبيل النموذجي لممارسة التأليف، فقد انشغل العسكري بعلاقة المؤلف بذاته وراح يصور شروط إنجاحها فذكر ضرورة اعتدال المؤلف في تقييم ذاته فلا يغرق في اتهامها ولا يبالغ في حسن الظن بها لأنه إن فعل أكسبها عن الأولى ذلاً وهواناً وعن الثانية تمأوناً وإهمالاً وهو في الحالتين معاً ظالم لنفسه ويساهم المتلقّي الشريك أيضاً في تعريف المؤلف بمكونات الكلام من معنى ولفظ وسبيل فصاحتها وجودتهما»¹

وقد يلعب هذا المتلقّي دوراً فاعلاً في الخطاب نفسه مما يجعله شريكاً إبان التأليف:

1 - خديجة غفيري، المرجع السابق، ص 224.

أبو سليمان محمد بن طاهر بن براهيم السجستاني المنطقي، كان فاضلاً في العلوم الحكيمه متقناً لها ومطلعاً على أحكامها فيلسوف وشاعر وأديب، اهتم بالمنطق والفلسفة الطبيعية والنفس له تصنيف في فنون أخرى مثل كتابه التعليقات في الطب توفي 371هـ/981م.

www.marefa.org

إخوان الصفا وخلان الوفا هم جماعة من فلاسفة المسلمين من أهل القرن (3هـ) و (10م) بالبصرة اتحدوا على أن يوقفوا بين العقائد الإسلامية والحقائق الفلسفية المعروفة آنذاك، فكتبوا في ذلك خمسين مقالة سموها "تحف إخوان الصفا" وهناك كتاب آخر ألفه الحكيم الجريطي القرطبي وضعه على نمط تحفة إخوان الصفا وسماه "رسائل إخوان الصفا" انتشرت جماعة إخوان الصفا تحت تأثير فكر مذهب الإسماعيلية في البصرة في النصف الثاني من القرن (04هـ) تنوعت اهتماماتهم بين علم وفلك ورياضيات

www.madber.org/philosophy

– أثناء التأليف:

يكون هذا خصوصا حينما يكون الخطاب شفها فطبيعته الشفهية تجعل المتلقي يحضر لحظة ولادته وكثيرا ما يكون عنصرا فاعلا لتحقيق المعنى الذي يمثل مسعى المؤلف.

وهنا يكون المتلقي ايجابيا يستوعب النص ويساهم في صنعه وهذا ما بحث عنه أنسي الحاج في رحلة بحثه عن المتلقي الذي يكمل الأسس النظرية لقصيدة النثر ويكون أحد أعمدتها في الطريق لتكوينها وتطويرها.

وقد نقل التوحيدي موقفا لصاحب بن عباد تبادل فيه دور المؤلف مع متلق محايد ليتحقق التأثير في المتلقي المقصود، « إذ حينما علم ذات مرة بأن أبا القاسم الكاتب وابن ثابت باب داره، عمل بيتين وألقي بهما لإنسان بين وأمره أن يدخل بعدهما بساعتين ويدعي أنه رسم بيتين ويود إنشاءهما بين يديه ونصحهما ألا يتوانى عن المطالبة بذلك مهما بلغت درجة إنكاره وتأففه منه.

وبعد ما سمع أبو القاسم وابن ثابت البيتين يقول فيهما:

يا أيُّها الصَّاحِبُ تاجَ العَلَّا لا تَجْعَلِنِي نُهْزَةَ الشَّامِثِ

بمُلْحِدٍ يُكَنِّي أبا قاسم ومُجَبَّرٍ يعزى إلى ثابت¹

1- التوحيدي، المرجع السابق. ص 57.

نُهْزَة : فرصة .

أبو القاسم إسماعيل بن عباد بن عباس بن عباد بن أحمد بن إدريس القزويني، الطالقاني الأصفهاني المعروف بالصاحب بن عباد، وكافي الكفاءة كان من كبار الشيعة الإمامية الإثنا عشرية مشارك في مختلف العلوم كالحكمة والطب والمنطق ، وكاف محدثا ثقة شاعرا مبدعا وأحد أعيان البويهري كان وزيرا ، ومن نوادر الوزراء الذين غلب عليهم العلم والأدب .

أيقنا مباشرة أن البيتين من نظم ابن عباد، لأن من نسبهما لنفسه لا يقرض بيتا، وهكذا فلا متلقي هنا لم يلعب دور المستمع فقط، وإنما قد منح للنص دلالة التي يتوخاه مؤلفه الأصلي.

- بعد التأليف :

تباين أدوار المتلقي بعد التأليف ويمكن التمييز بين :

المتلقي صانع النص: وهو نموذج من المتلقين يدرك ظروف إنشاء

الخطاب ويضع له احتمالات وجود أخرى لولا تلك الظروف» فلقد تحدث الجاحظ عن واصل بن عطاء الأثغ والذي اضطر إلى إسقاط الراء من استعماله اللغوي يقول في رد على بشار بن برد: أما لهذا الأعمى الملحد المنشف المكنى بأبي معاذ من يقتله، أما والله لولا الغيلة سحية من سجايا الغالية لبعثت إليه من يبجع بطنه على مضجعه ، ويقتله في جوف منزله وفي يوم حفلة ثم كان لا يتولى ذلك منه إلا عقليي أو سدوسي¹»

ويمكن التمثيل لاحتمالات التأليف هذه كالتالي من خلال محوري التأليف والاختيار:

مضجعه	بعثت	لولا الغيلة	الملحد المنشف
↓	↓	↓	↓
فراشه	أرسلت	المنصورية	الكافر المرعت

« محور التأليف : الملحد المنشف لولا الغيلة بعثت مضجعه
 محور الاختيار: الكافر المرعت المنصورية أرسلت فراشه

فهو انتقى من الاختيارات ما ينسجم وطبيعة لثغته، مما أثار إعجاب المتلقي واصل بن عطاء التي جعلته يستحضر من اللغة ما ينفي به عن نفسه صفة الأثغ².

كانت هذه أنواع التلقي أو القراء، تبعا لنظريات ما بعد البنيوية والمتأصلة وجودا ودراسة في ثراتنا العربي ، من خلال أبي حيان التوحيدي، وأبي هلال العسكري، وحنى الجاحظ، وحاولنا

¹ -خديجة غفيري سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي. ص 226.

² -خديجة غفيري، المرجع نفسه. ص 227.

البحث قدر الإمكان عن أنواع المتلقي التي وجدناها تتلاقى مع فكرة القارئ الجديد ومتلقي اليوم عند أنسي الحاج -محور الدراسة والبحث - .

وبقدر ما تنحلّ هذه المقولات في المرجعيات اللغوية والنصية تنحل أيضا في مقومات الأفق الجديد الذي يعده أنسي الحاج مناسبة لتداول قصيدة النثر، لكن تلك المقولات هي فضلا عن ذلك من مظاهر فاعلية المبدع خالق النص المغاير والمسهّم في خلق وتكوين أفق التوقع المستحدث.

لهذا السبب مثل أنسي الحاج طرفاً ضرورياً لصيرورة التلقي الجديد، ذلك أن قصيدة النثر في خطابه، حدث ضمن نظام تتداخله أطرافه فاعلة منفردة ومجتمعة في الصيرورة التبالغية (التواصلية) فإن الشاعر بدوره في هذه العملية باعتباره منتج القصيدة من جهة، وفاعلا في سياقها الخارجي من جهة أخرى .

2 - - الشاعر:

تحدث أنسي الحاج عن الشاعر في مواضع عديدة من المقدمة، وقدم لنا أوصافا كثيرة ومتنوعة، ما يجعلنا نركز على إشكالية واحدة بخصوص الشاعر هي: أيّ شاعر لقصيدة النثر؟ وما هي صفاته؟

1- صفات شاعر قصيدة النثر عند أنسي الحاج :

أ- شاعر ملعون:

يقول أنسي الحاج أن شاعر قصيدة النثر هو شاعر ملعون، ولا يكفي بهذه الصفة بل يرفقها بصفات تفصيلية تؤكد لعنة الشاعر قائلا: «يجب أن أقول أيضا إن قصيدة النثر- وهذا

إيمان شخصي قد يبدو اعتباطيا عمل شاعر ملعون، الملعون في جسده ووجدانه الملعون يضيق بعالم نقي إنه ليضطجع على إرث الماضي»¹

ملعون من ماض سائد رافض للتغيير الذي كان خطأ أحمر لم يجرؤ أحد على تجاوزه ولعنته هذه نوع من الإصابة والمرض الممتد الآخرين ، «الجميع يعبرون على ظهر الملعون»²

أما مصدر اللعنة فمن الشاعر ومن متلقيه معا، الشاعر ملعون بسبب كفاحه في نثر الحرية والتغيير بشتى الوسائل، بما فيها تلك التي لا تتطابق مع قيم المسلم بما عند الآخر المستهدف، والآخر ملعون لمعاكسته الشاعر ومحاربتة له، فالرتابة والاجترار والسقوط في ظلمة الماضي ورفض الانفتاح على نوافذ الحرية لعنة أبدية.

ب- شاعر مجنون:

إضافة إلى صفة الملعون ، يضيف أنسي الحاج صفة المجنون فشاعر قصيدة النثر بسبب اختلال موازين القوى بينه وبين الآخر، حيث يمثل الجنون حافزا إبداعيا له يكسبه منطقا مغايرا للمنطق السائد من حيث طبيعة الخطاب الإقناعي ووسائل الدفاع والمواجهة، فالخضوع للماضي يمر من مخرجين حسب أنسي الحاج إما «الاختناق أو إما الجنون بالجنون ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته كي يسمع، ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عال يلعن وينبئ هذه البلاد وكل بلاد متعصبة لرجعتها وجهلها، لا تقاوم إلا بالجنون»³.

¹ -أنسي الحاج، لن.ص 23.

² -المرجع نفسه. ص 23.

³ -أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 14.

فالجنون يولد من محيط رتيب جاهل بالتغيير، أحيانا لا يكون الجنون بتلك البشاعة، إذا كان أحد الخيارين الاحتناق والموت، فهنا نستطيع أن نقول أن الجنون مخرج عاقل، هذا هو الجنون المعقلن.

ج- الشاعر الحر :

وبالموازاة مع الصفتين السابقتين، يضيف أنسي الحاج لصورة الشاعر صفات أخرى مفارقة للجنة والجنون أو متشاغلة معهما، منها كون الشاعر حرا بمعنى « عدم الخضوع لإكراهات النسق لقيمي الفني السائد، وحتى لو أفضت الحرية بطالبها للجنون واللجنة، فلن يكون في ذلك إيقاف لها فحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية، إنه يَسْتَبِيح كل المحرمات ليتحرر»¹.

وفي هذه الحالة ستصبح لدينا مرحلة جديدة تقوي آليات إضافية لطلب مزيد من الحرية، فشاعر قصيدة النثر لا هدف له سوى الحرية في مطلقها على أن تكون حرية ذات جبهات، حرية القصيدة وحرية الشعر وحرية العقل وحرية الشاعر وحرية المجتمع والمتلقي وفنه...

فالشاعر ينشد الحرية، ولأن الحرية فعل تعد لآخر، يفترض فيه التصدي والمواجهة ولأن موازين القوى مختلفة بين الطرفين فإن أنسي الحاج يرفع درجة الشاعر في المعادلة التواصلية، ليجعل الشاعر يأتي قبل القارئ فليس القارئ هو الموجه للشاعر بل الشاعر هو الموجه الأولى والمباشر لتجربته و الأخرى بشاخبها.

¹ - المرجع نفسه. ص 23.

د- الشاعر النبي العراف :

الشاعر هو أيضا النبي والعراف إنهما صفتان مفارقتان للجنة والجنون، لكن في شاعر قصيدة النثر تلتقي المفارقات العجيبة الغنية في الوقت نفسه فشاعرها نبي وعراف ملعون ومجنون فهو نجي وعراف لكونه أكثر من غيره معرفة بحقيقة الواقع الأدبي ورائيه في عمقه بدل سطحيته، ومنتوق مآله ومصيره، ولأنه كذلك في واقع يتسم بالجهل والتحجر، فلن تختلف النظرة إليه عن النظرة السلبية للأشياء الحقيقيين الذين وصفوا بالجنون واللجنة لمخالفتهم المعتقدات المسلم بها.

هـ- الشاعر الإله :

آخر صفة يضيفها أنسي الحاج للشاعر هي نعته بالإله وبذلك يعطيه سلطة غيبية متعالية ترفع مقامه بين المتلقين الذين عليهم في هذه الحالة الخضوع للشاعر لانحطاط وعيهم وحاجتهم لبصير وعليم بأحوالهم الفنية.

« تجتمع بهذه الصفات صورة الشاعر الأنسي ، والتي تشتغل بمفارقات عديدة لكنها تتآزر في وسم هذا الشاعر بالتفرد والخصوصية بين باقي الشعراء ممن يجارون الأنماط المتجاورة ويضعون أمام حريتهم حدودا وخطوطا ليتعدونها.

إن صورة الشاعر الأنسي ليست صورة للشاعر الرومانسي الحالم المثالي الذي يشرف من أبراج عالية على عالمه الداخلي وعلى الطبيعة والمجتمع، وليست صورة للشاعر الواقعي الذي لا يرى في ما حوله سوى قيم المجتمع السلبية والاجتماعية بل هي صورة الشاعر الفوضوي غير العدمي»¹.

¹ -رشيد بجاوي ، المرجع السابق. ص 34.

شاعر لا هدف له سوى الحرية، الشاعر بهذه الصفات هو الموجه الأول والمباشر لتجربته والأخرى بمخاضها إنه مسؤول كل المسؤولية عن عطائه لكن هذه المسؤولية تتطلب وعياً جديداً متحرراً يحسن فتح أبواب الكتابة الجديدة على أغوارها اللامتناهية يقول أنسي الحاج « وإذ يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت، يفرّ من الأقماط غير أن أبواب الشعر الصافي عالمه الجديد الذي عاد إليه، لا تنفتح أمامه ما لم يحسن مخاطبتها أو هي إذا انفتحت لا بد للشاعر أن يضيع في الداخل ما لم يكن يعرف عالمه وبلورته»¹.

ولتكتمل صورة الشاعر الأنسي اختار شروطاً وقوانين في شاعر قصيدة النثر سنتطرق لها بالشرح والتحليل.

(2) - قوانين شاعر قصيدة النثر عند أنسي الحاج :

أ- تجربة الشاعر الداخلية:

يُلحّ أنسي الحاج على استحضار التجربة الداخلية للشاعر، ويبدو ذلك رداً غير مباشر على رافضي قصيدة النثر بدعوى نثرتها المعرفية للشعر، وفي كون الأخير نابعا من عمق التجربة والذات وقد يكون هذا الرد هو الذي حمل الحاج على تقديم تعريف لقصيدة النثر، مبني على ثلاث مرجعيات اثنتان منها متصلتان بمرجعية الذات يقول عن هذه القصيدة: «إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية وموقفه من العالم والإنسان»².

¹ - أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 22.

² - أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 21.

وهو تعريف لا يَحْتَزَل مفهوم جماعة مجلة شعر، لقصيدة النثر فحسب بل للشعر الحديث عامة، مما يفيد أن أنسي الحاج حاول أن يجد لقصيدة النثر مكانها العادي والطبيعي ضمن المفهوم الجديد للشعر وللحداثة الشعرية آنذاك.

ويكمل قائلاً: «هذه القوانين نابعة كما يُحَيَّل إليّ من نفس الشاعر، ذاته لقد استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر، وزني بعد كل شيء أنها عناصر ملازمة لكل قصيدة نثر نجحت وليست عناصر مخترعة لقصيدة النثر كي تنجح»¹.

لا نستطيع أن نتعامل مع مفهوم التجربة وكأنه مفهوم واضح في الثقافة العربية خاصة وأن الكتابات النظرية والنقاشات النقدية في العالم العربي الحديث خلطت أحياناً بين التجربة والتجريب (...). من نماذج الخمسينات والستينات نركز على فقرات لها دلالات، وردت فيها كلمة التجربة مفردة وجمعا لمفهوم القصيدة الحديثة.

في دراسة بعنوان (علامات في مسيرة الشعر) يأتي محمد بنيس بذكر التجربة قائلاً: «التعبير بالصورة الحية المحسدة لتقريب التجربة الشعرية من الواقع وتحريك مشاعر القارئ كلها لا عقله فقط، وهو يكسب القصيدة حركة وغنى ويؤنس الفكرة»²

يقول يوسف الخال في دراسة بعنوان (الحداثة نظرة حديثة إلى الوجود) : «الحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيها ولكنها تفترض بروز شخصية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معا من هنا بدأت تتضح معالم مفهوم التجربة في الشعر الحديث»³.

¹ -المرجع نفسه. ص 21.

² - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (ج3)، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط2002، ص1، 233، 234.

³ - يوسف الخال، الحداثة في الشعر. ص15.

يعتبر يوسف الخال، أحد مؤسسي مجلة شعر إلى جانب أنسي الحاج وأدونيس التجربة الشعرية مفهوما شعريا جديدا يجب ضبطه قائلا: «أنه ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شعرية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها، وهو ينجح بقدر ما تكون تجربته صادقة وبقدر ما يكون الشكل الذي ينقلها به مناسبا بالفعل لها، ويقاس هذا النجاح بمدى وصول التجربة إلى الآخرين أي بمدى مشاركتهم للشاعر فيها ولا يصح أي تضيف للتجربة الشعرية لا شيء إلا لكونها تجربة إنسانية غير أن مقدار عظمتها يعين مقدار عظمة الشاعر»¹.

إذن يمكن التمييز بين عدة مفاهيم واستعمالات للتجربة الشعرية:

1- التجربة الشعرية العامة المرتبطة بحركة شعرية معينة أو جيل معين من الشعراء في مرحلة تاريخية محددة، يشتركون في مجموعة من الخصائص العامة في مجال الرؤيا الشعرية والتصوير العام لطبيعة الشعر ووظيفته.

2- التجربة الشعرية الفردية المرتبطة بإنتاج شاعر معين .

3- التجربة الشعرية النصية المرتبطة بنص شعري معين أو مجموعة من النصوص.²

إن الحدائث بهذا المعنى ليست محايدة وإنما هي مشاكسة فهي حركة نحو الغمق (...)» ولذلك ألح منظرو الحدائث على التجربة باعتبارها إسقاطا للتجرد وسلطة النموذج ومن ثمة فإن تجربة التصدع ليست قائمة على مستوى الموضوعات والمواقف الجمالية (...) بل تتمثل في النص على مستوى البنية الجمالية والعناصر المكونة، يشكل حالة فروقيه بدءا من استخدام الكلمة استخداما يعرفها عن دلالتها المعجمية إلى الصورة القائمة على

¹ - المرجع نفسه. ص 51.

² - ينظر : عبد الله رشيق، في شعرية قصيدة النثر. ص 19.

التضاد والحركة أو المتعددة القراءات إلى الفسحة بين الأنا الكاتبة، والأنا المماثلة في النص، وصولاً إلى انفصام المتكلم إلى الأنا ولا أنا¹.

ب- ذات الشاعر :

كما شدد أنسي الحاج كما سبق التنويه على دور ذات الشاعر في التجربة الشعرية «ف ذات الشاعر هي حقيقة الشاعر، هويته الشخصية، ما به يكون الشاعر ذاته أي شاعر بعينه، وليس أي شاعر أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي يوصفه إنساناً متميزاً أو موهوباً أو بوصفه كائناً اجتماعياً تنهض فيه إمكانية التفرد، فهو من جهة يحيا عضواً في جماعة إنسانية ينتمي إليها»².

ف ذات الشاعر - الشاعر الحدائي طبعاً بهذا المعنى هي أنا الشاعر المهاوية أي الحقيقية أو الموضوعية بوصفه كائناً مزدوج الهوية أو الشخصية :

» - واقعياً ويرفض الواقع أو تاريخياً ويرفض التاريخ.

- جمعياً* ويرفض الجماعة أو الاجتماع الوجود - مع أو بالاشتراك.

- مخلوقاً ويمتلك إمكانية الخلق.

- ملتزماً ويرفض الالتزام.

- خاضعاً ويتمرد على الخضوع.

- وارثاً ويرفض الإرث يعني أنه:

¹ - مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية. ص 155.

² - عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحدائث العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

لبنان، ط1، 1999. ص 12.

* يعني مرتبطاً بالجماعة ومنخرطاً في إطارها

الجزء الذي يستمد مقومات وجوده الماهوي من الكل، ولكنه المنشق عن الكل أي الخارج عن الكل الاجتماعي المتطلع دوماً إلى تجاوز وضعه في إطار الجماعة .

أو الابن المتمرد على الأب والمتطلع دوماً إلى لحظة قتل الأب لتجاوز أبوته (سلطته)»¹

تتحرك الذات الشاعرة في قصيدة النثر بوعي شعري مفارق فثمة فوارق بين ذات الشاعر الحدائي والذات الشاعرة الحدائية، حيث إن ذات الشاعر الحدائي... ذات ماهية حقيقة تمثل وضع الشاعر الحدائي خارج الشعر (أي قبل أن يصبح في حالة الوجود الشعري) وينطوي عليها وضع الشاعر في الشعر، وقد ينطوي عليها خلفية إيديولوجية لذلك فهي أنا أو ذات لا يمكن إدراكها إلا من خلال أقوال الشاعر غير الشعرية، أي النقدية أو التنظيرية أو التي يصرح من خلالها بهويته أو من خلال سيرته الذاتية، فهي تتطابق إلى حد ما مع أنا الشاعر، أو مع أنا الكاتب أو المؤلف الواقعي في مقابل أنا الكاتب أو المؤلف الضمني»².

أما الذات الشاعرة الحدائية فهي ذات وجودية عرضية حادثة أو آنية تمثل وضع الشاعر الآني (الآن- هنا) في فضاء الشعر.

في ظل هذا الأفق فإن الذات الشاعرة تتحرك وفق حدثين : الحدث الواقعي الحقيقي قبل كتابة النص ، والحدث الشعري عند كتابة النص وكل حدث مرتبط بزمن ومكان معينين ، ففي لحظة الشعر تصبح الذات ملتبسة لاواعية وواعية في الآن ذاته، تتلبسها أشواق أخرى ورؤى مختلفة هي بالضرورة تمثل وعي النص الشعري لحظة الكتابة، وهو وعي ذو طبيعة تخيلية لا يمكن قياسه أو تحديده بشكل قاطع لأنه يغامر في وجهات مختلفة تبدأ من حرية

1 - عبد الواسع الحميري، المرجع السابق. ص 13.

2 - ينظر: عبد الواسع الحميري، المرجع السابق. ص 14/13.

الرؤيا ولا تنتهي بالفوضى والمروق عن الأعراف، وهو ما تبديه قصيدة النثر في جل تجاربها وأصواتها»¹.

حملت قصيدة النثر تحولات الذات الشاعر وانبثاقها، فقد كانت هذه الذات تطل من رؤية كونية، تهدم الكون وتسعى لتغييره شعريا عبر اللغة، إن صيغة الشاعر الرائي ظلت صيغة مهيمنة على بني النصوص الشعرية المنتجة في أفق الحداثة الشعرية العربية، حيث يرى أدو نيس أن تجربة كل شاعر حدائي تنبثق من الرؤيا وتتشكل منها ذاته الشاعرة.

إن الذات الشاعرة في قصيدة النثر غدت ذاتا مقهورة وقد حماها هذا القهر إلى السخرية والبحث عن الدعابة إن التماهي بين قصيدة النثر وبين الشاعر يصل إلى الحاج لدرجة من التوحد يعادل فيها الشاعر بالقصيدة ومن خلالها يعادل الشاعر بالعالم: «القصيدة لا الشعر هي الشاعر القصيدة لا الشعر هي العالم الذي يسعى الشاعر بشعره إلى خلقه»².

هذا الحكم يفيد أن إحسان الشاعر مخاطبة أبواب الشعر، يتوقف على تمييزه بين الشعر في عمومته وبين القصيدة في خصوصيتها .

ج- شاعر قصيدة النثر ليس محافظا لا يرتاح للجاهز :

إن شاعر قصيدة النثر هو الموجه الأول والمباشر لتجربته والأدرى بمخاضها، إنه مسؤول كل المسؤولية عن عطائه لكن هذه المسؤولية تتطلب وعيا جديدا متحررا يحسن فتح أبواب الكتابة الجديدة على أغوارها اللامتناهية.

¹ - ينظر: شاعر عبد الحميد، الأدب والجنون، الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية-، القاهرة، 1993 ص 36.

² - أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 10.

يقول أنسي الحاج: « وإذ يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت، يفر من الأقماط غير أن أبواب الشعر الصافي عالمه الجديد الذي عاد إليه، لا تفتح أمامه ما لم يحسن مخاطبته، أو هي إذا انفتحت لا بد للشاعر أن يضيع في الداخل ما لم يكن يعرف عالمه وبلورته ¹ .

لكن كيف يحسن الشاعر هذه المهمة وينجح في هذه المسؤولية ؟

يستحضر أنسي الحاج الإكراهات الخارجية «ونظيرتها المترسبة في طرائق القول الشعري ، حيث يمكن للشاعر وهو يواجهها أن يقع ضحيتها لذلك ينبغي على منجز القصيدة الجديدة أن يرجعها لتجربة الشاعر الداخلية، ولكونها كذلك ينبغي على الشاعر أيضا ألا يعتد بكل القوانين المفروضة التي من فرط شكليتها قد تعطل طاقاته في الإبداع ، وأكثر من ذلك العقد والسنن حين تكون جاهزة وذات تراث طويل، أي ذات قوة أقدر على إيقاع الشاعر في حباؤها بما لها من إغراء (إغراء الراحة) ومن سلطان (سلطان التراث الطويل) ² .

تفصح هذه الفقرة عن موقف صريح من التراث فبحجة أنه يمثل عقبة عالم ميت، يلقه صاحبه في أقماط ،ينبغي على الشاعر الأنسي رفضه نظريا وشعريا بخلق نص شعري مغاير لا يستمد قوانينه سوى من التجربة الداخلية للذات وهي تواجه لغتها وأعماقها وعالمها الداخلي والخارجي ، يرى أنسي الحاج أن الوزن والقافية ظلت كما هي عهدا طويلا ولم تتغير كانت صالحة لشاعر كان يصلح لها وفي عالم يناسبها ويناسبه، حتى في زمن يناسبهما أيضا. ³

لكن شاعر اليوم شاعر قصيدة النثر «أعلم بأدواته والشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية تكفيه مؤونة النفس والبحث والخلق، على مشقة ذلك ، والشاعر

1 - المرجع نفسه. ص 22.

2 - رشيد مجايوي، المرجع السابق. ص 36.

3 - ينظر : أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 12.

الحقيقي اليوم، لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون محافظاً، إن معارضة التقدم عند المحافظين ردة فعل المطمئن إلى الشيء الجاهز، والمرتعب من الشيء المجهول المصير التقدم «¹.

يجب وضع هذا الموقف المتطرف في سياقه التاريخي الذي كانت فيه قصيدة النثر في طور التأسيس بوضعها منجزاً لم تكن جذوره واضحة في التراث، موقف رفض التراث في مقدمة (لن) الأنسية «ليس سوى جزء من جملة مواقف اعتبرها أنسي الحاج مهام على عاتق شاعر قصيدة النثر، وكلها مهام متولدة من وضع النص الجديد ضمن نسق ثقافي جمعي غير مساعد وغير مهياً لتقبل إضافات تحدث قطائع نظرية وإبداعية مع مرتكزات ذلك النسق في سكونه وتوقعه»².

د- التغيير عن طريق الخلق الشعري :

بديهي القول إن دور الشاعر الأنسي بعد الرفض هو التغيير « والتغيير الأنسي ليس تغييراً يراهن على المدى الطويل ويشتعل على موضوعه في تأن بخلاف ذلك، هذا التغيير سريع وفجائي زاحف وصدامي، الهدم والهدم والهدم، إثارة الفضيحة والحقد، هذا هو التغيير في لغة أنسي الحاج، الهدم والتدمير والتخريب، واجبات ومسؤوليات الشاعر الجديد إذا أراد زحزحة الألف عام المتراكمة من العبودية»³.

يقول أنسي إن « أول الواجبات التدمير، الخلق الشعري الصافي سيتعطل أمره في هذا الجو العاصف، لكن لا بد حتى يستريح المتمرد إلى الخلق، لا يمكنه أن يقطن بركانا سوف يضيع وقتنا كبيراً لكن التخريب حيوي ومقدس»⁴.

¹ - المرجع نفسه، ص 13، 12.

² - رشيد يجاوي، المرجع السابق، ص 36.

³ - رشيد يجاوي، المرجع السابق، ص 37.

⁴ - أنسي الحاج، المرجع السابق، ص 15.

في ظل هذه الدعوات الهدامة من أنسي الحاج، نرى أنه دعا شاعره للدخول في حالة استنفار هجومية قصوى مستندا في دعوته إلى وعيه بكون التطور قانونيا حتميا للظواهر والأشياء، وأن ثباتها على وضع بعينه ضرب من التحجر والجمود أما تبرير المحافظة والاستقرار فضرب من التعصب والعنصرية والمذهبية الضيقة.

لم يعد الشاعر بهذا ينطلق من أفكار مسبقة ولم يعد يصدر عن معان جاهزة " وإنما أصبح يسأل ويبحث محاولا أن يخلق معنى جديدا لعالمه الجديد، وهكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكارا ومعاني شأن القصيدة القديمة، وإنما أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الأخلية والصور ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي.¹

3- صورة شاعر قصيدة النثر :

إذا كان الشعر تعبيراً عن الإنسان فلا بد من أن يكون التفكير فيه مسألة غير منفصلة عن الإنسان ، وإذن فمن الطبيعي أن يطرح السؤال عن الشاعر كما تطرح الأسئلة بشأن الفيلسوف والعالم والقائد وغيرهم من الأشخاص المتفردين وهذا الشعور بالتفرد هو نفسه الذي يدفع إلى طرح السؤال لأن معرفة الشاعر ضرورية لمعرفة إنتاجه.

فما هي خصوصيات وصورة شاعر قصيدة النثر ؟

ليس هناك اتفاق حول هذه الخصوصية، لكننا يمكن أن نميز مجموعة من التحديات الكبرى، من خلال كتابات الشعراء فثمة تحديد مبني على الوظيفة الإبداعية، وآخر قائم على طبيعة الثقافة، وثالث يعتمد على نوعية الرؤية والمعرفة ورابع يستند إلى النظرة الكلية للعالم.....

¹ - أدونيس، زمن الشعر. ص 278.

أ-الشاعر إنسان مبدع :

يكاد أدو نيس يكون منظر هذا التعريف بمعية منظرين من جماعة شعر وعلى رأسهم أنسي الحاج، ونرى أدون يس يؤكد على هذه النقطة في كل كتاباته منذ الخمسينات إلى الآن، فالإبداع جوهر الخصوصية التي تميز الشاعر وترسم صورته وخصوصا شاعر قصيدة النثر « إن الشاعر ليس شاعر إلا بشرط أولي : يرى ما لا يراه الآخرون، أي يكتشف ويستبق»¹.

البعد الإبداعي المميز للشاعر يتجلى هنا في السبق في الرؤية وفي السبق في رؤية ما هو عمي على الرؤية عند الآخرين، والشاعر حين يرى ما لا يراه الآخرون فإنه يسقف على عالم متفرد فيشعر بما لا يشعر به الآخرون ويفكر لا كما يفكر الآخرون ؛ وهذا هو الإبداع.

والشاعر المبدع عند أدونيس ليس من يكشف ما لم يكتشف ثم يتوقف بل هو الثائر على «اكتشافه، أي المتجاوز للآخرين ولذاته معا وباستمرار، فالشاعر الحقيقي هو من يشعر أنه غير راض عن المطبقات التي أقامها بين ذاته وبين العالم الخارجي ولأنه يشعر أن ما يريد أن يكتبه أو يطمح إليه لم يحقق بعد فكأن الإبداع نفي يتقدم، وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والتشابه نفيًا للإبداع لهما يؤديان إلى إعادة ما أنتجه السابقون»².

فالشاعر إلى جانب ذلك هو الذي يحيا حياته بطريقة إبداعية بحيث « يعيش الواقع بكامل أبعاده شريطة ألا يفرق في أحداثه ومظاهره بل أن يخترقها كالسهم وينفذ إلى ما وراءها»³.

يضيف أدو نيس إلى الإبداع في الرؤية والفكر والإبداع في معايشة الواقع شكلا ثالثا هو الإبداع في اللغة، ولاشك أن هذا الشكل هو نتيجة للشكلين السابقين يقول: « كل شاعر

1 - المرجع نفسه. ص 284.

2 - أدونيس، صدمة الحداثة. ص 57.

3 - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن. ص 73.

يشعر ويفكر ويكتب انطلاقاً مما هو، وهذا يعني أن له طريقته المختلفة المميزة في استخدام اللغة بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص المغاير من حيث أنه ينطوي على الدلالة أو يكشف عن فضاء شعري خاصين مغايرين «¹.

إن الشاعر وهو ينطلق باللغة إلى أفاقه الرحبة الواسعة ويصعد بها غلى سماء خياله يفجر طاقاتها الكامنة ويلبسها من فنه أثواباً جديدة تغنيها وتجدد في حياتها، يرتجل ألفاظاً وبيئدع عبارات ويتكبر تراكيب ويشحن ألفاظاً.²

يلتقي الشاعر المبدع بصورته مع صفات الشاعر الأنسي فهو شاعر رافض للصورة القديمة مجدد ومبدع بفكره ولغته وواقعه.

ب- الشاعر إنسان مثقف :

إن شاعر قصيدة النثر نموذج للإنسان المثقف لما يتميز به من موهبة، ومن « رؤية حادة وشعور متوقد، وذكاء نشط وفكر لماح، يمكنه من القدرة السريعة على الاستيعاب، وتشكيل هذا المستوعب الثقافي في رؤية خاصة بحيث لا تصبح الثقافة مجرد تراكم لمعلومات مخزنة في الذهن بل تصبح فلسفة تفسر الحياة وتحدد الموقف مما يحدث فيها»³.

وأسهم أدونيس إلى جانب تعريفه السابق القائم على فكرة الإبداع مضيفاً عنصراً الثقافة ربما لأن الإبداع الحقيقي لا يتم خارج الفراغ الثقافي والمعرفي فربط بين الثقافة والإبداع.

¹ - أدونيس، سياسة الشعر. ص 07.

² - ينظر: أحمد محمد معتوق، اللغة العليا. ص 94، 93.

³ - عبد الله العشي، أسئلة الشعرية. ص 138.

يقول أدونيس: «الشاعر الخلاق هو الذي يبدو في نتاجه كأنه نابع من كل نبضة حية في الماضي»¹.

ولاشك في أن أدونيس يؤكد (إلى جانب الثقافة) فكرته عن التجاوز والاختلاف حين أشار إلى مغايرة كل ما عرفه الماضي، فهو ينظر إلى مسألة الثقافة في ضوء الخصوصية الشعرية بمعنى أن تكون الثقافة خادما للشعر وليس العكس، إن الثقافة التي تخص الشاعر والتي أصبحت علما عليه، ليست تلك الثقافة التي تتحول إلى تراكم بل التي « تتحول إلى بناء حسب تعبير مالك بن نبي أي تلك الثقافة التي تنصهر داخل الذات وتتحول إلى رؤيا أو معرفة تجعل الشاعر أقدر على تجاوز المحدود ،وأقدر على إدراك الحاضر،وأقدر على استشراف المستقبل »².

ج-الشاعر إنسان فلسفي :

إن الشاعر لا يعيش الشعر للحظات فقط،إنما يكون مهووسا بشعره لحد الجنون،كما قال أنسي الحاج ،فيعيش شعره بمختلف تفاصيل حياته،منطلق من تصور فكري أو فلسفي أو إيديولوجي أو حتى وجداني ،يفسر به أحداث الحياة المختلفة ، ومن هنا جاء وصف الشاعر بالترعة الفلسفية فالشاعر كالفيلسوف لكل منهما وجهة نظر مستقلة،من خلالها يرى العالم ويفسره ، يقول صلاح عبد الصبور: « على الشاعر أن تكون له وجهة نظر عامة في مشكلات الكون الكبرى أو بتعبير عصري أن تكون للشاعر فلسفة ولا تعني بالفلسفة أن يكون الشاعر فيلسوفا أو قارئ فلسفة بل أن يكون له تصور خاص للكون نصنعه ثقافته وقراءته وتجاربه ووراثته ومزاجه »³.

1 - أدونيس ،سياسة الشعر. ص 26.

2 - عبد الله العشي ،أسئلة الشعرية. ص 141،140.

3 - المرجع نفسه. ص 141.

« فالشعر كما يقول البياتي هو الوجه الآخر للفلسفة والفكر، وكل شعر يحاول أن يقطع أو يتنكر لهذا الوجه الثاني يسقط في التفاهة واللامعنى وفي العدمية اللغوية أي اللغة التي لا تقول شيئاً على الإطلاق»¹.

هذه الخاصة تحفظ للشاعر امتداده التاريخي واستمرارية في الحياة وليس الشعر غناء ذاتيا ينتهي عند حدود الشهوات العابرة، إنه حاجة وجودية وهو الوجه الذي يظهر فيه مفكرا وجماعة لا فردا ممتدا إلى خارج حدود الذاتية منفتحا على العالم.

¹ - المرجع نفسه. ص 142.

المبحث الثالث :

– اللغة والحرية:

من أهم الأسئلة الإشكالية التي طرحها أنسي الحاج في مقدمته والذي يعتبر محورا تدور حوله جميع قضايا قصيدة النثر الأنسية، هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ فكان أول جملة افتتح بها أنسي الحاج مقدمته، ومولد الأفكار التي أتت بعده، فيعيد نفس السؤال مرة ثانية في ثنايا المقدمة ويجيب عنه بأجل .

يرى رشيد يحياوي أن هذا السؤال كان من الممكن أن يطرح بصيغة أخرى وبصيغة : كيف نخرج من النثر قصيدة؟ حيث يجد أن السؤال بكيف يبدو أكثر توافقا مع طموح قصيدة النثر.¹

لكن في اعتقادي أنّ و رغم صيغتي السؤال، تظل القاعدة واحدة هي النثر، وذلك يفيد أن المبدأ القائم خلفهما هو الاعتقاد بأن النثر هو قاعدة الشعر.

فالقضية الأهم لا تمثل في أنّ قصيدة نثر قاعدتها هي النثر، بل في قصيدة نثر قاعدتها هي الشعر؛ فكيف نخلق من الشعر قصيدة نثر؟ وكيف نخلق الشعر من قصيدة النثر؟

1- اللغة:

اللغة هي الأداة الأساسية للشاعر وهي المادة الأولى التي يشكل منها وبها بناءه الشعري بكل وسائل التشكيل الشعري المعروفة، أي أنّها الأداة الأم التي تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحت عباءتها وتمارس دورها في إطارها

¹ – ينظر : رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية. ص 38.

« وإذا كان الناثر يستخدم اللغة كما يستخدمها الشاعر، فإن ثمة فروقا جوهرية بين استخدام الشاعر للغة واستخدام الناثر لها، أو بين لغة الشعر ولغة النثر، لأن للشعر لغة خاصة داخل اللغة ينذر الشاعر نفسه ويفنيها في سبيل تحديدها وإبداعها»¹.

يوضح بول فاليري الفرق بين استخدام الناثر للغة واستخدام الشاعر لها بمثال استخدام الخطوات بالنسبة لكل من الماشي والرقص. فكلاهما يستخدم نفس الخطوات ونفس أعضاء الجسم التي يستخدمها الآخر لكن الخطوات بالنسبة للماشي وسيلة توصله إلى هدف معين، وينتهي دورها بالوصول إلى هذا الهدف على حين أن الخطوات بالنسبة للراقص غاية وهدف في ذاتها، لا يهدف من ورائها إلى الوصول إلى شيء آخر هكذا اللغة في النثر وفي الشعر، فهي في النثر بمثابة الخطوات في المشي، وسيلة ينتهي دورها بأداء الغرض منها أما في الشعر بمثابة الخطوات في الرقص غاية لا يستهدف بها شيء آخر ورائها².

ونتيجة لهذا الفارق الجوهرى العام بين لغة الشعر ولغة النثر، فإنه من الممكن أن نعبر عن الفكرة التي تتضمنها العبارة النثرية بأي أسلوب نثري آخر دون أن تفقد شيئا من جوهرها. لكن ما هي السمات الفنية الخاصة للغة الشعر بشكل عام ولغة القصيدة الحديثة على وجه الخصوص التي تميزها عن لغة النثر على هذا النحو الذي أشرنا إليه ؟

1- لغة القصيدة الجديدة (لغة قصيدة النثر) :

تشكل اللغة في الكتابة الشعرية، ركنا هاما لا تنهض بدونه قصيدة ذات رؤيا مؤثرة ومع ذلك فإنها أي لغة ما تزال إذا استثنينا بعض الشعراء المتميزين عرضة للكثير من سوء الفهم.

¹ - علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، القاهرة 2008، د.ط. ص 41.

² - ينظر : مقال بول فاليري حول "قصيدة المقبرة البحرية" ، في كتاب الرؤيا الإبداعية ، هاسكل بلوك ، هيرمان سالينجر، تر : أسعد حلیم ، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ، 1966، ص 35، 36.

إن أبرز ما يميز هذه اللغة « هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية واكتنازها بالإيجاءات اللامحدودة فقد كان الهم أول للشاعر في كل العصور هو أن يعيد للغة طاقتها الأولى وقدراتها الخارقة على التأثير التي كانت لها في عصورها الأسطورية الأولى قبل أن تبتدل وتتحول إلى لغة عملية نفعية تخضع لمنطق العقل وتحديداته الصارمة وتسعى إلى نوع من التحدد والموضوعية، بحيث لا تعبر إلا عن كل ما هو واضح ومحدد»¹.

فاللغة العادية بمحدوديتها وتناهيها عاجزة عن استيعابها والتعبير عنها.

من هنا كان سعي الشاعر الدائب وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الأحاسيس والمشاعر اللامحدودة التي يحسها ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها بتعبير آخر هي محاولة في سبيل إبداع لغة داخل اللغة.

«وقد كل إحساس الشعراء المعاصرين خاصة شعراء الرمزية الأوروبية بهذه المشكلة عميقا وحادا ومن ثم كان سعيهم وراء اكتشاف اللغة الجديدة أو وراء تزويد اللغة العادية بطاقات إيجاء جديدة تعيد لها قدراتها الأسطورية الأولى بنفس العمق والحدة»².

تناول اللغة من هذا المنظور يبتعد عن مفهومها التجريدي بل يعني العمل الشعري وقد تجسد في كلمات، أي أن اللغة هنا مشروطة بالممارسة والاستعمال وفيها تتجلى أصالة الشاعر باستفادته من التراث وإضافته إليه في الوقت نفسه « صحيح أن الشاعر لا يبتدع اللغة، ولكنه كذلك لا يأخذها إطاراً معداً للاستعمال فاللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشاعر بالضرورة إلى خلق لغة في اللغة لينفسح أمامهم البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور وهو ما حاوله الرمزيون تحت ضغط الإحساس بضيق اللغة وابتدائها

¹ - علي عشري زايد، المرجع السابق، ص 43.

² - المرجع نفسه، ص 44.

فالألفاظ قد فقدت التطابق المعهود بينها وبين دلالتها ولم تعد قادرة على حمل ما يرجى أن تحمله»¹.

- لا إذن كيف يمكن العثور على اللغة الجديدة؟ كيف يمكن خلق لغة داخل لغة؟

لقد تعددت محاولات الرمزيين في هذا الباب بتعدد مستويات اللغة ما بين الأصوات والتراكيب والكلمات، « لكن جهدهم الأكبر كان يتركز على استغلال القيم الصوتية في الكلمات والإيحاء بها، إذ كانوا يعتقدون حسب ما يرى ملا رمية أن الشعر يمكن أن يبدع أثرا جماليا يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلا تقريبا ولتحقيق الوضع الصوتي الكامل في الجملة الشعرية يجب التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وإعادة صياغتها في أرقى المستويات الموسيقية»²، حيث تصبح الكلمات في ترابطها كاللحن الموسيقي.

وقد حاول رامبو بالفعل أن يعثر على هذه اللغة التي دعا إليها، حيث « اخترع في كتابه فصل في الجحيم *une saison en enfer* ما سماه كيمياء الكلمة *alchimie du verbe* وقد اخترع من قبل ما سماه الأصوات المتحركة الملونة في قصيدة شهيرة له بعنوان الحروف المتحركة *voyelles* أعطى فيها كل صوت من الأصوات المتحركة لونا معينا، وهو في القصيدة التي تحمل عنوان كيمياء الكلمة من كتاب فصل فصل في الجحيم، يذكر بكل هذا ويدل به ويحدد ملامح اللغة الشعرية الجديدة التي اخترعها»³.

وقد سار السرياليون في الطريق الذي « اختطّه رامبو إلى مداه فتحرروا من كل منطق لغوي مألوف واسقطوا الروابط وأدوات الوصل اللغوية من معظم شعرهم، كما أسقطوا من لغتهم علامات الترتيم وبهذا أصبحت اللغة الشعرية السريالية لا يراعى فيها الترتيب أو

¹ - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977، د ط. ص. 123.

² - المرجع نفسه. ص. 124.

³ - علي عشري زايد، المرجع السابق. ص. 45.

الخضوع لأي نظام والقصيدة السريالية النموذجية تبدو كما لو كانت مجموعة من الجمل المتجاورة غير المترابطة التي تحتوي كل منها على صورة أو مجموعة من الكلمات.¹

كل هذه المحاولات كانت من اجل استعادة اللغة لقدراهما الأسطورية الأولى، واتساعها لاستيعاب الرؤية الشعرية الحديثة بكل أبعادها الشعورية واللاشعورية التي تعجز الإمكانيات العادية للغة على استيعابها .

أما إليوت فالمسألة المحورية في وجهة نظره حول اللغة الشعرية هي الحاجة إلى جعل تلك اللغة قريبة من الكلام الدارج، حيث يقدم « تسويفاً آخر للحاجة إلى تقريب لغة الشعر إلى الكلام الشائع يقول إن الدافع إلى الاستخدام الأدبي للغات المختلفة بدأ مع الشعر، لأن الشعر يعتبر بشكل رئيسي عن العواطف والمشاعر التي تجد تعبيرها الأفضل في اللغة الشائعة للشعب، أي في اللغة المشتركة لجميع الطبقات : البنية ، الإيقاع ، الصوت، مصطلح اللغة، جميعها تعبر عن شخصية الشعب الذي يتكلمها وبالتالي يقول إليوت : أن الشعر هو الأكثر نجومية بين الفنون لأنه معني بشكل رئيسي بالتعبير عن المشاعر والعاطفة »².

كما يعدّ رولان بارت صورة للتطور الذي عرفته اللغة إذ يعكس في بداية أبحاثه مبادئ المنهج البنيوي، ولكنه بعد ذلك عكس بعض مظاهر فكر ما بعد الحداثة عند الغريين .

لقد بدأ رولان بارت حديثه عن اللغة بتأكيد ملاحظة أساسية وهي علاقة الأدب باللغة وذلك في مؤلفه هسهسة اللغة؛ يجد بارت أن علاقة الأدب باللغة كانت واضحة في الفكر التقليدي من خلال البلاغة، ولكنها سرعان ما انتهت إلى الاتهام بعدم تقدم هذا الحقل المعرفي، غير أن الكتاب المحدثين يعطون على مد جسور الترابط بين الأدب واللسانيات من جديد، يقول: «فإنسان لا يوجد قبل اللغة لانسلها ولا تطوريا، فنحن لن نصل أبداً إلى حالة يكون

1 - المرجع السابق. ص 45.

2 - عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس. ص 149.

الإنسان منفصلاً فيها عن اللغة، فلينشئ حينئذ ما يدور بخلده لكي يعبر، إن اللغة هي التي تعلم تعريف الإنسان وليس العكس»¹.

فالإنسان إذا لا يؤثر على انتماءه للوجود إلا باستعماله اللغة، أما قبل ذلك فلا وجود له في العالم، ومن مظاهر سلطتها أنها من يقوم بوضع حد للإنسان.

رغم اختلاف وجهات النظر بين النقاد والمنظرين، يتفق معظمهم على أن اللغة هي «مواطن الهزة الشعرية التي تصدم وتباغت، وتنعش وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها، ورغم ما يكون في هذا القول من إعلاء لفعل اللغة الشعرية ووضعها بالنتيجة في المرتبة الأولى للفعل الشعري إلا أنه إعلاء يجد، رغم كل شيء مصداقيته في كل قصيدة ممتلئة وبارعة، كما يكشف عن وجاهته في سياق الإنجازات المترابطة لكل شاعر عميق التأثير في لغته القومية»².

لاشك أن لغة القصيدة، تمثل سحرها الجمالي الأول وتحتزل كيانها المادي، أي جسدها الذي «يمرّ بالحركة والشهوة، وينضج بالغنى والدلالة الوجدانية والفكرية والفنية إنها مركز الفتنة والحيوية في القصيدة، وليس مبالغة القول بأن في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة»³؛ ففي الطريق إلى القصيدة لا نواجه في البداية إلا اللغة، إن معظم ما في القصيدة من جمال ومعنى وفاعلية لا يقيم إلا هناك في لغتها الشعرية «إن لغة القصيدة الحقة هي تلك اللغة التي تمتزج بدلالاتها امتزاجاً بالغ القسوة والبراعة ومفردات لغة كهذه ليست أجزاء أساسية في هيكل تعبيرى حسي فقط، بل هي أبعد من ذلك إنها شظايا المعنى والدلالة وقد تفجرت بالتوتر والحرارة والشاعرية»⁴.

1 - رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عايشي، مركز الإنماء الحضاري، 1984. ص 27.

2 - علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري. ص 20.

3 - أدونيس، ديوان الشعر العربي، الكتاب الأول، المكتبة العصرية، بيروت، 1964. ص 11، 12.

4 - علي جعفر علاق، المرجع السابق. ص 20.

إنّ جماليات اللغة الحديثة قد تقع في الطرف الآخر القصي من جماليات الأداء الكلاسيكي في لغة الشعر وقوته السحرية، فالقصيدة الحديثة لا تشتق جمالها من الفخامة أو التجانس، بل تستمد ربما من حقل لآخر.

« تنمو اللغة الشعرية باطراد لكي تكون بالغة الكثافة حارة ومتحركة لغة تسعى بشراسة لأن تظل في منأى عن الجمال الزائف والزوائد»¹.

إنّ الوعي الحدائي باللغة كان مغايراً لما كان عليه الوعي القديم الذي كان يراها وسيطا بين المبدع والمتلقي ومع الحدائثة أصبح الوسيط طرفاً أصيلاً « إذ أصبحت مهمة الشعر توصيل لغته ذاتها فالذي يتكلم في الشعر هو صياغته التي تقدم نفسها للمتلقي على نحو فريد، مما يعني أن الجماعي تحول إلى فردي وبحق هذه الفردية صار من حق المبدع أن يغامر مع اللغة، وأن يدفعها للتعبير عنه، ويطوعها لمهام لم تكف من مهمتها أصلاً وأصبح من العبث عند الشعراء توظيف اللغة شعرياً فيما يمكن أن يعبر عنه في صيغة نثرية، أو توظيفها في إنتاج معلبات فقدت شرط الصلاحية، فشعرية الحدائثة تسعى للخصوصية التي تستعصي على النثرية»².

إن المغامرة مع اللغة ساعدت على تحرير الشعرية من موروثها الشفهي الذي كان يبحث عن الصدى الفوري عند المتلقي أي أنها « أصبحت شعرية الكتابة بمفهوم بارث لا شعرية الإنشاد بالمفهوم التراثي، ذلك أن الشعرية التراثية وحدت بين لحظة الإبداع ولحظة التلقي أما شعرية الحدائثة فإنها تعتمد هذا التوحد السطحي، واعتمدت الوحدة النافية لكل مظاهر

¹ - علي جعفر علاق، المرجع السابق، ص 21.

² - محمد عبد المطلب، تحولات اللغة في شعرية الحدائثة، قصيدة النثر بلغت شيخوختها في شبها، مجلة فيلادلفيا للثقافة

الاحتفال الإنشادي، تأسيساً على تخلص اللغة من طبيعتها المشتركة وتحويلها إلى أداة فردية وبرغم كونها أداة هي أيضاً غاية»¹.

لقد اقترنت الحداثة الشعرية عند رواد جماعة شعر باللغة فقد عد أدونيس الحداثة الشعرية تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها وافتتاح آفاق تجريبية جديدة على صعيد الممارسة الكتابية وابتكار طرائق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل.

ينظر شعراء قصيدة النثر إلى اللغة الشعرية بوصفها أداة خلق وإبداع وليس أداة تعبير، فالكلمات في الشعر تعبر عن معانٍ أكثر من معانيها الحرفية وإن وظيفتها أوسع وأعمق.

2- اللغة الشعرية من منظور رواد مجلة شعر:

أ- يوسف الخال:

لقد وجدت دعوة ت.س إليوت إلى ضرورة اعتماد اللغة اليومية في الخطاب الشعرية، صدى واسعاً لدى الشعراء العرب المعاصرين، على رأسهم المنظر اللبناني يوسف الخال، وقد اعتمد وجهة نظر إليوت هذه حيث أنه رأى أنّ الشاعر العربي يفكر ويكتب باللغة الحية لمجتمع في حين أنّ زميله العربي يفكر ويتحدث بلغة ثانية.²

وبالنظر إلى الفرق المشار بين اللغة العربية الفصحى واللغات المحلية فإن الأمر يكتسي طابع الخصوصية في البلاد العربية، ينطلق يوسف الخال في تحديده لما يسميه اللغة المحكية من مسلمة تقول: أن اللغة لا تنفصل عن الإنسان وأنها أداة تتطور بتطوره وأن صفاتها الأساسية واحدة في اللغات جميعاً.³

¹ - محمد عبد المطلب، المرجع السابق. ص 69.

² - ينظر: كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، 1982 ط 1. ص 116.

³ - يوسف الخال، الحداثة في الشعر. ص 84.

وراح يناقش المسألة اللغوية على ضوء هذه المسلمة فاكشف أن اللغة العربية مظلومة بالمتكلمين بها لقد تطورت بالكلام، ولما كان الكلام مثله مثل الكتابة، خلقا فإن هناك علاقة تفاعل بين الكلام والكتابة وهو ما أدى إلى تقليص المسافة بين الكتابة والكلام أو محوها في اللغات الأخرى وبهم الدراسة أن تقف عند الشق الثاني للمسألة اللغوية عند حركة مجلة شعر وذلك بعرض مفهومها للغة الشعرية في إطار العربية الفصحى، ولابد من تسجيل ملاحظة مفادها أن شعر لم تعتن في تنظيرها للشعر بالجانب اللغوي، قد اعتنائها بجوانب أخرى كالرؤيا وغيرها فهي لم تخصص دراسات مستقلة للموضوع .

من هنا تبدو حركة شعر أقل تماسكا فيما يتعلق باللغة ولعل أقوى المعارضين لمشروع يوسف الخال اللغوي كان أدونيس .

(ب) - أدونيس :

يقول أدونيس في رسالة متأخرة إلى يوسف الخال : « اختلفنا على سبيل المثال في مسألة اللغة من جهتي لم أكن أستطيع فيما أرى انهيار العالم من حولي ، وانهيار القيم التي تعبر عنه، إلا أن أكتب وكأني أسكن في نبض اللغة العربية ، هكذا كنت أرى أن الكتابة باللغة الدارجة إحدى علامات ذلك الانهيار ، ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللغة نفسها التي أسست لثقافتنا »¹.

يرى أدونيس أن طرح اللغة الدارجة بديلا عن الفصحى هو طرح مغلوط يتنافى وموقع اللغة داخل العمل الشعري ، ذلك أن الذين قالوا بهذا الطرح إنما ينظرون إلى اللغة من حيث أنها وسيلة عملية للتخاطب والتفاهم ، لا من حيث هي وسيلة إبداع .

¹ - أدونيس، أشجار لا يقدر الربيع نفسه أن يقدر لهم عكازا، مجلة اليوم السابع، (باريس)، العدد 15.

يلغي أدونيس الازدواجية التي قال بها الخال (لغة مكتوبة ولغة محكية) ويضع مكانها ازدواجية تنطلق من طبيعة العمل الأدبي نفسه، لقد وضع أدو نيس يده على ما يميز الشعر عن النثر من الناحية اللغوية وذلك بتفريقه بين لغة التواصل العادية وبين لغة الإبداع وهذا التمييز يتم على صعيد جميع اللغات ،سواء كانت عامية أو فصحي.

« النثر هو بالتحديد اللغة الطبيعية، أما الشعر فلغة الفن أي أنه لغة مصنوعة »¹.

إنّ وجهات نظر أدونيس في اللغة تراتبية، تضع اللغة الشعرية في مرتبة أعلى من مرتبة اللغة المحكية، فالهوة بين اللغتين المحكية والشعرية هي أوسع في مجتمع مختلف حيث التعليم غير منتشر بشكل واسع في حالة اللغة العربية .

الكلام عن لغة قصيدة النثر أو لغة القصيدة الجديدة يأخذنا دائما إلى مجازية اللغة التي تنحو بها في اتجاه الشعر، في اتجاه افتراقها عن لغة النثر ، أي إلى تحديد عناصر هذا الافتراق أو التحول فقد اعتبر أدونيس أن الجاز هو الذي يحول اللغة ويغنيها ويفصل بين الشعر والنثر فيها « لأن الجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويضفي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية وأنه يسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة... وأن نتجاوز باللغة محدودية اللغة يعني أننا نقدم عالما غير عادي ،أي نقدم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنى وعلوا، وهنا نرى الفرق أو الفصل النوعي بين ما هو شعري وما هو غير شعري .»²

ترتكز نقطة اهتمام مناصري قصيدة النثر، في موضوع اللغة الشعرية على كونها عنصر اختلاف بين الشعر والنثر لسبب واضح هو أن توكيد هذا العنصر وإعطاءه الدور الحاسم في تمييز اللغة النثرية والشعرية يضعف من أهمية الوزن والقافية والمفاهيم الأخرى الشعرية

1 - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية. ص 46.

2 - أدو نيس صدمة الحداثة ص 297.

حسب مفاهيم سابقة ويضعنا أمام انتفاضة اللغة الجديدة في الشعر الحديث أو اللغة المتجددة العادية يقول أدو نيس: « إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح، فالشعر الحديث هو بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله، إن الأثر الشعري الحديث مخاطرة: مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة الإنسانية للتعبير عنهما، مالا تعرف اللغة العادية أن ترجمه هو أحد مواضيع الشعر الحديث يصبح الشعر في هذه الحالة جلة، يصبح ثورة ضد اللغة.¹»

إن إحياء اللغة وإزاحتها عن طريقها العادي هي التي تؤدي معنى الخلخلة والتفكيك للنظام القديم والتمرد وانتهاك المقدسات اللغوية ما ينتج وهذا مل ينتج نسقا جديدا ومجموعة جديدة من العلاقات التي يصوغها الشاعر .

(ج) - أنسي الحاج :

ما يهمننا هو رأي أنسي الحاج محور البحث والدراسة، وإذا لاحظنا موقفه من اللغة الشعرية أو اللغة المحكية، نجد أنه لم يملك الجرأة الكافية للانخراط في اللغة المحكية، إلا أنه مارس سخطا على الفصحى إما من خلال التمرد على قواعدها ومعجمها، وهي ظاهرة نعثر عليها عند أغلب شعراء مجلة شعر مع تفاوت في درجة التمرد، وإما من خلال التعبير عن ضيقه بها، في سياق آرائه النقدية والتنظيرية.

في مقال له تحت عنوان: «مأزق ما وراء اللغة وهو عنوان طافح بالدلالة يرد أنسي الحاج وصول القصيدة الحديثة إلى الباب المسدود بذهابه إلى أن الشعر العربي الحديث قد وصل إلى مأزق» ولا خلاص له إلا بتجاهل الحقيقة وتحذير نفسه، والعودة إلى المظاهر أو بالصمت باعتماد وسائل التعبير بالدراجة مع بعض الحرية في التصرف ضمن حدود الأمن، أو

¹ - أدو نيس محاولة في تعريب الشعر الحديث مجلة شعر السنة الثالثة العدد 11 ص 76.

بالصمت الشاعر مقيم إقامة جبرية في لغة الأخوين لغته، لغته الصحيحة الإنشائية الحبيبة غير ممكنة»¹.

ويبدو أنسي الحاج أكثر تطرفاً في هذا المجال من الخال نفسه، فإذا كان يوسف الخال يهدف إلى إحلال نظام لغوي محل نظام آخر، فإن أنسي الحاج لا يعتمد قياس البدائل فقد دفعته ميولاً ته السريالية إلى محاولة هدم النظام اللغوي، دون أن يصوغ بديلاً آخر كما فعل الخال حينما ركز على ضرورة التطابق بين الكلام والكتابة، فيما يتموضع أنسي الحاج بعيداً عن هذه التحديدات الخارجية مادام الشعر عنده ليس محدوداً بالربح والخسارة اللغوية.²

يربط أنسي الحاج اللغة بمبدأ التطور الحتمي ويعده مطلباً أساسياً في خطابه، فما دام الموقف يتغير فمن البديهي أن ينشد الإنسان لغة تناسب رغبته في التعبير عن جودة الموقف والمطلوب في اللغة الأنسية الجديدة أن تكون قادرة بدورها على الاختصار ومطاوعة الشاعر في وثبه الخلاق، لغة قابلة للخلق الدائم ما دامت القاعدة عند أنسي الحاج هي أنه في كل شاعر مخترع لغة.

(3) - الشاعر واللغة:

ينطلق أنسي الحاج في تطرقه للغة الشعرية، من منطلق ربطها بالشاعر ويدور عنصر الشاعر واللغة عند أنسي الحاج حول موضوع الخلق.

¹ - أنسي الحاج، "مأزق ما وراء اللغة"، مجلة شعر، العدد المزدوج 21-22 صيف خريف، 1964. ص 131.

² - ينظر: المرجع نفسه. ص 131.

فاللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة قائمة أو ممكنة أو محتملة أو غير محتملة، هي الأداة التي يبرزها الشاعر كل ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به فهي بالنسبة له: « بنية العالم الخارجي بأجمعه أو مرآة هذا العالم »¹.

لذلك فهو دائم البحث عما يمكنه من جعل هذا العالم متسعا رحبا مستوعبا لعالمه الداخلي الخاص متوافقا معه موازيا له في عمقه وامتداده.

إن الشاعر وهو ينطلق باللغة إلى آفاقه الرحبة الواسعة ويصعد بها إلى سماء خياله يفجر طاقاتها لا كامنة ويلبسها من فنه أثوابا جديدة تغنيها وتجدد في حياتها، يرتجل ألفاظا ويبدع عبارات ويبتكر تراكيب ويشحن ألفاظا قديمة منها بمعان وإيحاءات لم تكن موجودة .

إن الشاعر في الحقيقة يبدع الصور ويقترح الكلمات ويشكل وينوع في ابتكار العلاقات الجديدة بينها وبين العناصر الوضعية من لغته لا من أجل أن تنفسح أمامه القدرة على البوح باختلاجات الذات، وإنما ليمارس كذلك عمله في بناء اللغة، حيث تصبح اللغة الشعرية عنده غاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة كما هي لدى الآخرين وليست مجرد مادة بناء.

« إن اختراع الشاعر للكلمات والصيغ والرموز وابتكاره لعلائق جديدة فاعلة بينها وبين العناصر الأخرى الثابتة يعد كما أشرنا وكما يعبر الرمزيون تكويننا للغة في لغة »².

وفي هذه اللغة الجديدة التي يكونها، تتجلى أصالته باستفادته من التراث والإضافة إليه.

¹ - جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: جورج طرابيشي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، بيروت، 1961، د ط ص 53.

² - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية. ص 120.

يقول أنسي الحاج « إن الشاعر في العالم متغير يضطر إلى لغة جديدة تستوعبه وتستوعب موقفه الجديد، لغة تختصر كل شيء وتساير في وثبه الخارق الوصف المطلق أو المجهول »¹.

ومن أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة وأشد فضائلها جمالا قدراتها : كونها لغة شاعر بعينه تجسد رؤياه وحلمه وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه، وربما كان هذا المحك مجديا إلى حدود بعيدة في قياس شفافية الرؤيا التي تترشح عن لغة هذا الشاعر، أو ذلك .

« لا يستطيع الشاعر قطعا أن يبتكر لغة من فراغ فهو محكوم بإرث لغوي يحاصره ويضغط على وجدانه ويمثل هذا الإرث تحديا من طراز فريد له لشخصية الشعرية التي تميزه عن غيره ممن يستثمرون هذا الإرث ذاته »².

ليس في مقدور الشاعر إذن ، كما يقول يوسف الخال : « أن ينشئ لغة جديدة وطريقة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة ولكن في قدرته ، وبهذا يمتحن أن يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمها على التفاعل كمنبني مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته »³

لذلك فإن اللغة بالنسبة للشاعر الحديث تظل ميدانا فريدا تجليه والإفصاح عن شخصيته التعبيرية ، وبلورة شمائل لغوية خاصة به ، باستخدام اللغة بطريقة شخصية متميزة يشعر المتلقي أنه على أرض خاصة شديدة النماء والتجدد والتطور، فاللغة ترفع من نبض التعبير وحرارته واستخدام اللغة استخداما متوترا خاصا ومشحونا بالدلالة إلى أقصى الحدود، هو المؤشر الأولي على أن ما نقرؤه هو شعر بهذا، تشكل اللغة في الكتابة الشعرية، ركنا هاما لا

1 - أنسي الحاج، لن. ص 21.

2 - علي جعفر علاق، المرجع السابق. ص 21 .

3 - يوسف الخال، الحداثة في الشعر. ص 21.

تنهض بدونه قصيدة ذات رؤيا مؤثرة، فاللغة هي موطن الملكة الشعرية ، ومما لاشك فيه أن لغة القصيدة تمثل سحرها الجمالي الأول وتحتزل جمالها المادي فيتضح بالغمي والدلالة الوجدانية والجزارة الفكرية والفنية .

إنّ اللغة هي مركز الحيوية في القصيدة ، يقول أدونيس إنه ليس مبالغة القول في كل « قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة »¹.

ومن أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، كونها لغة شاعر بعينه تجسد رؤياه وحلمه وذووله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه.

«إنّ الشاعر وهو ينطلق باللغة إلى آفاقه الرحبة الواسعة ويصعد بها إلى سماء خياله يفجر طاقتها الكامنة ويلبسها من فنه أثوابا جديدة تغنيها وتجدد في حياتها»².

فاللغة هي جوهر العملية الشعرية والنظر إليها وطريقة التعامل معها تتغير طبقا للمفاهيم الحدائية، فشعرية التفعيلة كانت في أكثرها تعتمد على أن اللغة تلد القصيدة، لكن شعراء قصيدة النثر قلبوا الاعتقاد في ظل خلف علاقة جديدة مع اللغة، فالقصيدة عندهم هي التي تلد اللغة بما تحدثه من علاقات وتراكيب جديدة، وهذه العلاقات والتراكيب لا تأتي من فراغ وإنما تأتي من الوعي بطبيعة اللغة الاجتماعية والدلالية والإبداعية³.

وكون شروط قصيدة النثر متعلقة بلغة التعبير وليس بمهايته جعل الشاعر في مواجهة مباشرة مع النص فموضوعه لم يعد محصورا في تسجيل الصدق العاطفي وتثبيت لحظة المعيش الاجتماعي والسياسي بل أصبح موضوعه هو إشكالية التمثيل اللغوي والنصي للتعبير وخاصة إن قصيدة النثر سعت للتخلي عن ذخيرة الأدوات التعبيرية القديمة يقول أنسي الحاج

1 - أدونيس، ديوان الشعر العربي ، الكتاب الأول. ص 11.12 .

2 - أحمد محمد المتوق، اللغة العليا. ص 94.

3 - ينظر : عبد الناصر هلال، المرجع السابق. ص 83.

في هذا الباب : « لقد خذلت كل ما لا يعنى الشاعر، واستغنت عن المظاهر وإلا فهما كان الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة، رفضت ما يحول الشاعر عن شعره لتضع الشاعر أمام تجربته مسؤولاً وحده كل المسؤولية عن عطائه، فلم يبقى في وسعه التذرع بقساوة النظم وتحكم القافية واستبدالها ولا بأي حجة برانية مفروضة عليه ومن هنا ما ندعوه القانون الحر لقصيدة النثر»¹.

– اللغة لدى أنسي الحاج:

يعتبر أنسي الحاج إذن مبدأ التطور الحتمي للغة مطلباً أساسياً مُلِحاً في الوقت نفسه على تجديد اللغة، فمن البديهي لديه أن ينشد الإنسان لغة تناسب رغبته في التعبير عن جدة الموقف اعتباراً على أن المواقف تتغير.

والمطلوب في لغة أنسي الجديدة أن تكون قادرة بدورها على الاختصار ومطاوعة الشاعر في وثبه الخلاق، لغة قابلة للخلق الدائم ما دامت القاعدة الإنسية هي أنه في كل شاعر مخترع لغة، وإذا كانت اللغة هي الفكر لحظة عبور الإنسان وتوقه للحرية فإن الشعرية الحقّة هي التي تحيل النص إلى رقعة معرفية وشعورية متبادلة بين حلقتي التوليد والتلقي .

إن اللغة هي التي تعتمدها قصيدة النثر إنما تكتسب فاعليتها كلما اقتربت من الحياة « لتقوّض مألوفاتها لا لتحاذيها، ولتجس احتمالات وتفرض مادتها إنها اللغة المنقوعة بالآسي المطوية بوجع لا يغسل المفردات من حرقتها، ولا يشذب حوافها فالمفردة ليست شاطئاً ينتهي عند دكته الألم، إنما هي بمثابة الأفق الذي تفتح به الرؤية القصوى على الكون في صلته الخفية باليومي»².

1 – أنسي الحاج، مقدمة لن. ص 21.

2 – محمد العباس، ضد الذاكرة. ص 114.

هكذا تتكئ إستراتيجية نص قصيدة النثر على اللغة إذ تتولد مداراته من كيفية إجراء الكلام ، فلا يأخذ النص سياقه ولا العبارة هيأتها إلا بما ينحته المعنى في روحها إنها لغة منبثقة من نثرية الحياة،هي ليست أداة فائضة على الإبداع ،بل هي وعي المبدع ذاته ومادته للتجاوز ، ولكن أي تجاوز فني لا يمكنه أن يتأسس كتجربة إبداعية مغايرة، ما لم تسنده تجاوزات فاعلة في البني الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ،فاللغة وإن كانت الحقل الأوسع للتجاوز الأدبي باعتبارها النسيج الحي للمنتج الإبداعي التي يدخل بها المبدع تجربة الكتابة ،إلا أنها كعلاقة موضوعية حالة عضوية وثيقة الصلة بمكونات اللحظة التاريخية والاجتماعية .¹

يبقى الحديث عن لغة قصيدة النثر يطول ،إذ يختلط بالكلام على لغة الشعر الحديث عموما لتداخل الهواجس اللغوية وتداخل التجربة بين العناوين ،بل لأن قصيدة النثر تجربة من تجارب الشعر الحديث الأكثر جدلا والتي تعمل على تجديد اللغة من منظور مناصريها وتعمل على تحطيمها من منظور رافضيها

(2) - الحرية :

أ- مفهوم التحرر في الشعر:

إن التحرر مرحلة يعقبها التجديد، إذ لا يمكن للتجديد أن يتم دون التحرر وإذا كان التجديد صفة مجال متميز ومستقل نسبيا عن غيره فإن التحرر « هو الفعل المستمر الذي قد يؤدي إلى التجديد لأن كل تحرر لا يعطي التجديد بصفة آلية ، ولكنه شرط أساسي لكل تجديد»².

1 - ينظر : محمد العباس، المرجع السابق. ص 116، 117، 118.

2 - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص 42.

لذلك يسعى الشاعر الحديث للتحرر من قيد الوزن الملزم من تلك « الإيقاعات الموسيقية الرتيبة الثابتة »¹.

هذا من الناحية الفنية أما من « الناحية الحضارية فإن تحرره أيضا من هذه القيم في الثقافة العربية كلها ولعل هذا الثبات في الشعر واللغة عائد إلى طبيعة هذه الثقافة بالذات »².

لكن من خلال أي معايير يتم التحرر؟ كيف السبيل إلى التحرر؟ لقد حصلت نهضة الشعر العربي مشروع التحرر والانعقاد على الكامل وألزمت الشعراء باعتباطيته، فقد كان على الشاعر العربي أن يتحرر من الخارج وأن يستعيد شخصيته في الداخل « كانت الحرية كلا وكانت تعني له الانعقاد على مستويات الإنسان والحضارة جميعا، وكان الشاعر العربي جزءا حيا في نسيج القوى التي تفجر حركة التحرر أو تغنيها أو تصفيها وكان فيما يرسم الحرية السياسية والقومية يرسم الحرية الاجتماعية والفكرية (...) وقد ورثنا هذا الجيل الحاضر من الشعراء عبثا مزدوجا: إيصال التحرر من الخارج وهو لم ينته إلى تمامه بالتحرر في الداخل وابتكار أشكال وصيغ نامية جديدة لحياة آخذة بالنمو والتجديد »³.

ب- مفهوم التحرر من المستوى الإبداعي إلى المستوى التاريخي:

هكذا تتوافق الحرية على المستوى التاريخي مع الحرية على المستويات التي صاحبت الكتابة الشعرية فيما يخوض الشاعر العربي هذه المعركة مع الهيمنة الخارجية الأجنبية، يخوض مغامرة « التحرر من القوالب السلفية التي تحاول بدورها أن تسأله وتعزله عن حركة التاريخ، وعن

1 - أحمد محمد معنوق، اللغة العليا. ص 193.

2 - أدونيس، زمن الشعر. ص 176.

3 - أدونيس، المرجع نفسه. ص 184.

التغيير وتبقيه في عقم الثبات هذه القوالب السلفية في الفكر والحياة معا تتحول إلى دعائم تشارك بشكل أو بآخر في الحيلولة دون تحقيق التحرر الكامل»¹.

لقد أصبح الحديث عن التحرر منذ السبعينات من القرن العشرين باعثا على الريبة والنفور ، ولا يمكن تفسير هذا الموقف إلا بالتراجع والنكوص بعد أن اندمجت البرجوازية العربية في الآلة البرجوازية ونتيجة لهذا الموقف بدأت « الدعوة إلى حيادية النص وهامشيته ولكن هذه الفئة لم تدرك (وكيف لها ذلك؟) أن الانتكاسات ليست ناتجة عن خطأ مبدأ التحرر ولكن عن مفهومها له وطبيعة ممارستها داخل النص وخارجه»².

هكذا يصبح النقد فعالية متساوقة مع فعالية التحرر بالمعنى الإبداعي والتاريخي ، إذ لا تحرر خارج الرؤية المغامرة للحياة والأشياء والإنسان إن التحرر بهذا المعنى ، كالنقد إما أن يكون فعلا شموليا في نموه أو لا يكون « هذا التحرر هو الذي يمس الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير ، تحرر يعيد خلق الإنسان ككائن مبدع متجاوز كل تحرر ينحصر في سلطة قسرية تستعويض بالشعار عن الفعل ، يقسم الإنسان إلى فوق وتحت إلى داخل وخارج يظل خادعا مخدوعا ، ومن ثم فإن النص الذي تذهب إليه الكتابة وتدعو إليه ينبثق من خلال مواجهة مغالقة النص وتفتيتها ، مجذرا لفعل تحرري على مستوى التجربة والمخيلة والحساسية في علاقتها بمشروع إعادة إظهار فاعلية الإنسان والوصول إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص»³.

إن التحرر والحرية كفعل متكامل ومتنام أيضا ضرورة الكتابة وبغيرها تتحول عن أصلها و بها نكون الورثاء الشرعيين لحركة التحرر في الشعر المعاصر . وبالرغم من كون الكتابة

1 - أدونيس، زمن الشعر. ص 185.

2 - محمد بنيس، حادثة السؤال. ص 22.

3 - المرجع نفسه. ص 21.

الشعرية منشغلة بفعل الحرية داخل النص فلا بد من تحديد طبيعة التحرر وفق علاقة جدلية :
الداخل والخارج يحدد بنيس طبيعة هذه العلاقة بالشكل الكلي يقول : « إن التحرر في
النص دحر للنصوص الأخرى السائدة ، وهو دفع بالوعي والفاعلية والممارسة والحساسية إلى
مواقع الاستبصار والنقد ، إلى إمكانية تفكيك وتركيب الموجودات في وجودها بصيغة تبدل
الإدراك وترسخ شهادة مضادة تربك أوليات الوعي المهادن ليس النص حياديا إنه يتبادل
الفعل مع الواقع ، على أن لاحيا دبتة شيء آخر ومهما كان النص شرطا من شرائط التحول
ولا التحرر ذاتهما خارج النص»¹.

لذلك يولي طراد الكيسي أهمية عدم فصل الرؤية الفنية عن الرؤية الفكرية، لذلك فإنه من
غير اللائق أن ننظر في كم الشعر ، الذي عالج موضوع هذا البحث والذي يفتقد إلى تكامل
عناصر العمل الفني ، ذلك أنه لو قدر لأحد أن يحصي ما قبل في قضايا التحرر .²

يربط محمد بنيس الحرية بفتنة معينة يسميها بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير ، وهو
يتفق مع أدو نيس الذي يشترط التحرر بالانخراط في حركة التاريخ .

ج- التحرر من منظور أنسي الحاج:

أما أنسي الحاج فيخلص الحرية كنقطة ارتكاز مهمة لتحرير الشعر وحق الشاعر، وذلك
باختيار المواضيع والتنويع فيها .

يقول أنسي الحاج إن « ما يسمونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية والانسجام
، إنه تكملة للسعي الذي بدأ منذ قرن لا من أجل تحرير الشعر بل أولا لتحرير الشاعر

1 - محمد بنيس، المرجع السابق. ص 22.

2 - ينظر : عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر. ص 130.

،الشاعر الحر هو النبي العراف والإله،الشاعر الحر مطلق ولغة الشاعر الحر يجب أن تظل تلحقه لتستطيع أن تواكبه عليها بالموت والحياة كل لحظة الشاعر لا ينام على لغة ¹.

ثم يضيف قائلاً : «شاعر قصيدة النثر شاعر حر ،و بمقدار ما يكون إنسانا حرا أيضا تعظم حاجته إلى اختراع متواصل للغة تحيط به ترافق جريه تلتقط فكره الهائل التشوش والنظام معا ، ليس للشعر لسان جاهز ليس لقصيدة النثر قانون أبدي ،نكتب لنقطع مرحلة وما نكتبه يطوى ،يحرق ما لم نكتبه ولم نعرفه ولم نقص بعد فيه هو الهم ² .

يربط إذن أنسي الحاج الحرية بالشاعر ويرى أنهما مصدر خلقه وإبداعه كما يرفض الرتبة والمشى على نفس المنوال، بل يرى أن الكتابة المتواصلة هي قطع لمراحل سابقة والبدء في مراحل جديدة مختلفة تماما عما سبق.

ثم يتابع «يجب أن أقول أيضا إن قصيدة النثر وهذا إيمان شخصي قد يبدو اعتباطيا عمل شاعر ملعون ،الملعون في جسده ووجدانه ،الملعون يضيق بعالم نقي إنه لا يضطجع على إرث الماضي إنه غاز وحاجته إلى الحرية تفوق حاجة أي كان إلى الحرية إنه يستبيح كل المحرمات ليتحرر ³.

إن التمرد بالنسبة لأنسي الحاج هو السبيل إلى الحرية إذ يُعلن، و بشكل واضح ، في مقدمة لن بالجنون ينتصر المتمرد ... ، و هكذا من جهة، يتحرر من كل ما يضطهده في المجتمع: يدمر التواصل، يدوس الأخلاقي، يعلن الحب عدوّه و ينسف الأمل ... و من جهة أخرى، يتحرر ربّما من عقد شخصية في الوقت نفسه، من ماضٍ له، مُفعم و فتّان . و هو في ذلك ، لا يقتترف المحرمات و يمسّ المقدسات بل يدعو إلى تحرير المشاعر و الخيال.

1 - أنسي الحاج، (مقدمة لن). ص 22.

2 - أنسي الحاج، المرجع نفسه. ص 23.

3 - المرجع نفسه. ص 23.

بشكل عامّ، يرفض الشاعر الذي يسجن الإنسان داخل مفاهيم بالية، من خلال مصطلحات اجتماعية و أخلاقية- دينية.

تحدّث أنسي الحاج في حوار له بمجلة نزوى عن الحرية بشكل مستفيض واعترف بأنه وبع مسيرة حافلة في كتابة الشعر، إلا أنه لم يلق رواجاً ولا متابعة أكبر من مقدمة (لن) وما جاء في ديوان (لن) من قصائد نثرية « فبعد ثلاثين سنة من كتاباتي للشعر لا يتحدث الذين يتناولون شعري إلا عن مقدمة لن ...أنا أكتب هذا النوع من الشعر لكي أخفي بعض الشيء ما لم يمكنني قوله بطريقة مباشرة بالعربية فقصيدة النثر كانت بالإضافة إلى كل ما ذكرته سابقاً هي جواز مرور بسلام للتعبير عن أشياء ليس فيها من السلام أي شيء، وإذا أردت أن أشبه الفارق بين أعمالى الأولى وأعمالى اللاحقة فإنني أشبه ذلك بحصان كان يعدو بجنون ، وفجأة عندما وصل إلى مطرح معين سطع عليه ضوء فعوض أن يأخذ بالشتيمة شرح بالتسبيح ،لقد حدث الانتقال من اللعنة إلى التسبيح ومن حقي أن أصدم أولئك الذين أعجبوا بلن بقدرتي على التغيير فهذا وذاك هو أنا ...أنا شخص متغير عن طريق الحرية.»¹

يضع أنسي الحاج إذن الحرية كحجر أساس للطريق نحو التغيير ،حتى أنه يرفض أن يكتب جميع قصائده على نفس المنوال بل يقول إن كل قصيدة تختلف عن الأخرى ،وذلك لأنه شاعر حر أساس كتاباته الشعرية هي الحرية ،الحرية في اختبار المواضيع والكلمات واللغة وكل شيء .

ثم يتابع قائلاً : « والآن إذا أعجبوا (بالرسولة) سأغير طريقي عمدا وتقصدا ولكن لأن طبيعتي هي هكذا فأنا أهرب من الأسر أيا كان هذا الأسر حتى لو كان أسر الحب وفي إحدى قصائدي أقول : الحرية أجمل من الحب ،فعلا كنت أظن أن لا أجمل من الحب،حتى اكتشفت أن الحرية هي الأجمل ...وهكذا فأنا أهرب من أي أسر كان وخصوصا أسر

¹-أنسي الحاج، مجلة نزوى، ع 29، يناير 2002. ص 46.

الإعجاب بعمل سبق وكتبته وأبعد من ذلك أقول لك إذا اكتشفت أنني لا أستطيع أن أتغير وبقيت أسير ما كتبت سأفضل الاعتزال على الاستمرار في أسر إعجاب الماضي»¹.

إذن إنها الكتابة كما آمن بها أنسي الحاج و بشّر بها، مع رفاقه المبدعين الحداثيين ، تجربة و تحرّرا و كشافا و تحليلا و فعل حياة ، فعلا تاريخيا و تأريخيا في آن واحد.

ليس بغريب على من أصدر أول مجموعة شهرية وتجراً على وسم نصوصها بقصائد النثر، فأصبحت مشهدا صادما في أدبنا العربي محتوى ومبنى، أن يتبنى أفكارا جريئة إلى حد رفض أن يكتب قصائد متشابهة وليس غريبا أيضا أن يفضل اعتزاله كتابة الشعر نهائيا على أن يستمر في إعادة نفسه بالكتابة على منوال الماضي .

فديوان (لن) أثر إبداعي حافظ على راهنيته ولم يظل أسير لحظته الزمنية ولم يخضع لمنطق التقادم بل إن كمرور الأيام وتوالي العقود لم يكونا ليزيداه إلا تألقا وسحرا ومرد ذلك كله إلى تميزه شكلا ومضمونا وإلى ملاسته أسئلة الإنسان مما حوله .

¹ المرجع السابق. ص 46.

الفصل الثالث

- المبحث الأول: الإيجاز

- المبحث الثاني: التوهج

- المبحث الثالث: المجانية

- المبحث الرابع: الإيقاع

نطرح في هذا الفصل، مقارنة إجرائية للنصوص الأنسية، قصد امتحان مدى التوافقات بين الأطروحتين النظرية و الإجرائية في منظومة مشروع أنسي الحاج الحدائثي، لذلك تتوخى هذه المقاربة، منهجا تحليليا يقوم على مستويين: مستوى وصفي يدرس تشكيلات خصائص قصيدة النثر عند أنسي الحاج و التي لخصها في ثلاثة قوانين، و مستوى تأويلي .

و من ثمة فإنّ الهدف من القراءة هنا لا يتعدى كونه جهدا تأويليا لا ينبغي تقرير النتائج، و إنّما يسعى إلى تقديمه باعتبارها أحد العوامل المتعدّدة للنص الشعري، ذلك لأنّ البنية التعبيرية لقصيدة النثر، هي بالأساس احتمالية؛ باعتبار أنّ أنسي الحاج مؤسسة ثقافية قائمة بذاتها.

كان مجال الدراسة هو المقدمة النقدية لديوان لن و التي قمنا بتصفّحها و دراسة الأفكار النظرية التي وضعها أنسي الحاج، حيث استخلصنا في الفصل الثاني من البحث عوامل تطور قصيدة النثر من منظور أنسي الحاج و التي شكّلت لنا الأسس النظرية لقصيدة النثر أما في الفصل الثالث ، فكون الحاج يجمع بين فعليّ التنظير و الممارسة الشعرية، دفعني ل طرح تساؤل شديد الأهمية حول ما قام أنسي الحاج بالتنظير له في مقدمة لن، و ما دعا إليه عبر القوانين الحرّة التي وسمها لقصيدة النثر، كان مشروعاً مكتملاً من الناحية النظرية، فهل ما قام به من الناحية النظرية بوضع هذه الخصائص لقصيدة النثر ، قد قام بتطبيقه في ممارسة نصيّة عبر شعره؟

هذا ما سنقوم بدراسته في الفصل الثالث من هذا البحث، من خلال قراءة دواوين الشاعر أنسي الحاج، على رأسها ديوان "لن" بحثاً عن الخصائص الثلاث: الإيجاز، التوهّج، المجانية؛ ذلك أنّه يفتح في الشعرية العربية الحديثة دروباً جديدة يرتاد بها الحدائثة بآفاقها الرّحبة، إنّهُ يتجاسر بشجاعة و تمرد على الوضع العري السائد و يحاول بإمكانيات متواضعة لا زالت تحتاج في حدّ ذاتها إلى الصقل و التجريب مستلهماً التجارب الفرنسية في هذا المجال و

مستفيدا منها؛ فمنذ ظهور قصيدة النثر العربية و حتى الآن مازال الفيصل الوزني و الإيقاعي محرّكا و مولّدا لما يحاك داخلها و حولها من خطابات .

قدّم أنسي الحاج في ثنايا مقدمة "الن"، بيانا عن فهم الشاعر لقصيدة النثر، و كانت مرجعيته النظرية في ذلك أطروحة سوزان برنار، و الأفكار الواردة فيها عن قصيدة النثر، هي المادة الرئيسة و المولّدة لأفكار أنسي الحاج، و لا تُغالي لو قلنا إنّ هذه الأطروحة، هي المرجع الأهم لجميع البحوث و الدراسات التي حاولت أن تُقارب قصيدة النثر، أو تُنظّر لها، فبالاعتماد على أفكار برنار و كما صنع قبله أدونيس يشترط أنسي الحاج توافر ثلاثة عناصر لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقّا لا قطعة حقّا لا قطعة نثر فنيّة أو محمّلة بالشعر، قائلا: « يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافرا، و إنني أستعير بتلخيص كلّ هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا للكاتبة الفرنسية سوزان برنار¹».

لذلك كان لزاما علينا التطرّق لتلك الخصائص من الأصل الغربي ممثّلا في سوزان برنار، و الأصل العربي ممثّلا في أدونيس، ثمّ التطرّق بالتفصيل لجهود أنسي الحاج، قصد تحليل هذه العناصر و تمثيلها شعريا من خلال أعماله؛ فسوزان برنار تضع شروطا تحديدية يجب توافرها في النص الشعري حتى يكون بالإمكان عدّه قصيدة نثر، و هذه الشروط هي :

« 1- يجب أن تصدر قصيدة النثر عن إرادة بناء و تنظيم واعية، فتكون كلاً عضويا مستقلا، و هذا ما يتيح لنا أن نميّزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة فالوحدة العضوية خاصة جوهرية في القصيدة .

¹ أنسي الحاج ، لن المقدمة. ص 18 .

2- هي بناء فني متميّز. فقصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء أكانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، فهناك مجّانية في القصيدة، و يمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية (اللامناسبتية).

3- الوحدة و الكثافة فعلى قصيدة النثر أن تتجنّب الاستطرادات و الإيضاح و الشرح و كلّ ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى¹ .

بهذا المعنى قد وضعت سوزان برنار شروطا تحديدية يجب توافرها في النص الشعري:

1- الوحدة العضوية *l'intensité*

2- المجانية أو اللازمنية *Gratuité*

3- الإيجاز *Brièveté*²

أما أدونيس، الذي يعود له الفضل في اكتشاف سوزان برنار و كتابها، فلا يكاد يجيد عن هذه المحدّدات البرنارية، فيعيدها بلغته، جاعلا منها خصائص لا بدّ أن تتوافر في قصيدة النثر و هي:

1- أن تكون كلاً عضويًا. بمعنى أن تكون ذات إطار معيّن فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر، ومهما كانت حرّة في الظاهر فعليها أن تشكل عالماً مغلقاً و إلاّ ضاعت خاصيتها كقصيدة.

2- هي بناء متميّز ليست رواية و لا قصة و لا بحثا مهما كانت هذه الأنواع الشعرية كما أنّ فيها مجّانية. بمعنى أنّ قصيدة النثر لا تتقدّم نحو غاية أو هدف.

¹ سلام رفعت، مقدمة ترجمة كتاب سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1. ص08.

² ينظر: سوزان برنار، المرجع نفسه. ص23.

3- الوحدة و الكثافة فعلى القصيدة أن تتجنّب الاستطرادات و الإيضاح و الشرح و كلّ ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، فأفكار الشاعر لا تتلاحق أو تتتابع في الخلق بل تضع نفسها في عالم من العلاقات؛ باختصار يُمكن إيجاز الثلاث كالآتي:

- الكثافة .
- الإشراق .
- اللازمية ¹.

و هذه الخصائص التي نقلها أدونيس عن سوزان برنار Suzanne Bernard فلا يكاد يجيد عن هذه المحدّات البرنارية، و يُعيدها بلغته، جاعلا منها خصائص لا بدّ أن تتوفر في قصيدة النثر..

أمّا أنسي الحاج فقد عرض في مقدمة ديوانه "الن" تعريفاً لقصيدة النثر ركّز خلاله على نفس الثلاثية، كشروط أساسية للانتقال من مرحلة الاحتذاء بالإرثيين إلى أنموذج الإبداعيين، و قد أطلق على هذه الأسس مصطلح القوانين، إنّها قصيدة لا تتحدّد عنده بالمقارنة بالأنواع النثرية أو بقصيدة الوزن، بل بنظامها الداخلي و بقوانينها. فهل كانت القصيدة الأنسية قد وصلت بالفعل لمرحلة فرز القوانين؟، بل هل يمكن إخضاعها للقوانين؟ فكما تنازعت في الخطاب التنظيري الأنسي فرضيتا استقلال النوع و عدم استقلاله، تنازعت فيه أيضا فرضيتا وجود قوانين لذلك النوع و عدم وجود ذلك. كيف يستقيم إذن، التبشير بنص يخترق قوانين النص مع وضع القوانين ذاتها؟ أليس هذا تناقضا في حدّ ذاته؟! ينتبه أنسي الحاج إلى هذا فيقول: « لا نهرب من القوالب الجاهزة لُنجهز قوالب أخرى، و لا ننعي التصنيف

¹ ينظر: أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ص 82.

الجاهز لنقع بدورنا فيه. «¹ ؛ كلّها مضامين تقف على أزمة أنسي الحاج مع نفسه؛ و كأنه يجون مشروعه من حيث يدري و لا يدري.

حاول أنسي الحاج الخروج من مأزق وضع نفسه فيه ،حينما انتقد القيود و القوانين، و جاء عند قصيدة النثر واضعاً لها خصائص أطلق عليها تسمية قوانين مضيّفا كلمة الحرّة ، مبرراً جمع المتناقضين بأنّه قانون غير مهياً و جاهز لتقبّل و صهر و تحويل أي قصيدة إلى قصيدة نثر، و نبه أنّها لن تكون قوانين إلزامية قد استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر (...). إنّها عناصر ملازمة لكلّ قصيدة نثر نجحت و ليست عناصر مخترعة لقصيدة النثر لكي تنجح «².

لم يتخلّص أنسي في حديثه عن ماهية قصيدة النثر من مقترحات سوزان برنار في الموضوع، و ما كان له هو و أدونيس الخروج عن تلك الدائرة في تلك المرحلة لسببين: أوّلها غياب تراكم نقدي تنظيري عربي في الموضوع ، ثانيهما غياب تراكم إبداعي شعري عربي لتلك القصيدة يهيئ أرضاً للملاحظة و الاستنتاج و إذا عرّجنا لخصائص قصيدة النثر عند أنسي الحاج نجدها في قوله: « لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً لا قطعة نثرية فنية أو محمّلة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز (الاختصار)، التوهّج و المجانية، فالقصيدة أيّ قصيدة لا يمكن أن تكون طويلة، و ما الأشياء الأخرى الزائدة سوى مجموعة من المتناقضات، يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفّر عنصر الإشراق و نتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية واحدة «³.

¹ أنسي الحاج ، لن.ص 20.

² أنسي الحاج، المرجع السابق.ص 20.

³ المرجع نفسه . 18.19

و أرى أن هذا الكلام لأنسي الحاج ما هو إلاّ صدى مباشر لكلام برنار حول شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية، أي البحث عن تحقيق الإيجاز تجنّبا للاستطرادات و الإسهامات التفسيرية، أي كل ما يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، ثمّ التوهج وصولا إلى مجانية القصيدة ذاتها تقول:

« J'ai tenté d'indiquer ... les conditions nécessaires pour que le poème en prose atteigne sa beauté propre, c'est-à-dire soit vraiment un poème et non un morceau de prose plus ou moins travaillé : brièveté, intensité, gratuité sont pour lui, nous l'avons vu, non des éléments de beauté possibles, mais vraiment des éléments constitutifs sans lesquels il n'existe pas ... »¹

و في نص الفقرة المترجمة من قبل رواية صادق:

« ... و قد حاولتُ الإشارة إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخالص، أي أن تصبح قصيدة نثر حقا لا قطعة نثرية منمّقة إلى هذا الحد أو ذاك، فالإيجاز و الكثافة و المجانية، ليست بالنسبة لها مثلما رأينا عناصر جمال محتملة و إنما عناصر جوهرية حقا بدونها لا وجود لها ... »².

و حسب اعتقادي إنّ أنسي الحاج قد سلّم تماما بمعطيات برنار إلى درجة أنّه لم يستطع أن يُضفي على مقتبساته من برنار طابعا شخصيا، و اصطلاحا أقرب إلى التفرد أو الإبداعية منها إلى النقل الحرفي، هذا ما يتضح في الجدول الآتي:

¹ Suzanne bernard, le poème en prose de Beaudelaire jusqu'à nos jour, paris, 1959.p 763.

² سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا ج1. ص

suzanne bernard	أدونيس	أنسي الحاج
- Briéviété	- الكثافة	- الإيجاز
- Intensité	- الإشراق	- التوهج
- Gratuité	- اللازمية	- المجانية

صحيح أن أنسي الحاج أخذ كل شيء عن سوزان برنار ، لكنّه لم يقف عند حدود الأخذ منها بل خرج عن ذلك و دعا إلى تجاوز هذه القوالب و القوانين و إلا فلا بدّ من الاستقالة.

يُسجّل رشيد يحياوي ملاحظتين حول قوانين قصيدة النثر الأنسية قائلاً:

« أ- ليس أنسي الحاج هو من قام بوضع القوانين المقترحة و صياغتها بناءً على المشاهدة و الملاحظة و استقراء المادة النصية؛ لقد أخذ تلك القوانين جاهزة كما وضعتها الباحثة الفرنسية سوزان برنار، و إن كان أنسي الحاج أضاف إليها الإطار العام المحيّن لها دون أن يفترض (...). احتمال أن تكون برنار قد أخطأت في استخلاص و وضع قوانينها.

ب- إن تلك القوانين و إن استخلصت بالفعل من نصوص قصائد النثر، فإنّ التجارب التي استخلصت منها غربية، فرنسية بالتحديد فهي من ثمّة وليدة تراث معين، و لم إلى ما وصلت إليه إلا بعد مراحل تطور¹ »

فيما يخص رأي رشيد يحياوي لا يمكننا الفصل إطلاقاً بأنّ أنسي الحاج قد أخذ قوانين قصيدة النثر عن سوزان برنار Suzanne bernard جاهزة، فإن صرّحنا بهذا نجد أنفسنا نصرّح بنفس العمل بالنسبة لأدونيس فالجدول المبيّن لخصائص قصيدة النثر الثلاث هي نفسها عند سوزان برنار و أدونيس و أنسي الحاج، لكن الإضافة و الاختلاف يكمن في أنّ

¹ رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية و خطاب الأرض المحروقة . ص47.

برنار قد ميّزت بين نوعين من قصيدة النثر حسب هيمنة هذه القوة أو تلك : القصيدة الشكلية و مثّلت بها قصائد برنار ، و النوع الثاني القصيدة الفوضوية و مثّلت له بإشراقات رامبو و الملاحظ أنّ الكتابات العربية العامة تميّز بين القصيدتين لكن نظريا نجد النوع الأول الشكلي يُهيمن على أدونيس في حين يهيمن على أنسي الحاج الشكل الفوضوي ممثلا في رامبو Rimbaud .

المبحث الأول:

1- الإيجاز أو الاختصار:

أ- لغة:

قبل الخوض في مفهوم الإيجاز كخاصية من خصائص قصيدة النثر ، وجب الاضطلاع على مفهوميه اللغوي و الاصطلاحي؛ أمّا المفهوم اللغوي فقد ورد في مختار الصحاح كالتالي: «أَوْجَزَ الْكَلَامَ قَصْرَهُ، وَ كَلَامٌ مُوجَزٌ بَفَتْحِ الْجِيمِ وَ كَسْرِهَا»¹

أمّا مفهومه في لسان العرب فلا يختلف بل يصبّ في نفس المعنى: «وَجَزَّ الْكَلَامَ وَجَازَةً وَ وَجَزًا وَأَوْجَزَ، قَلَّ فِي بِلَاغَتِهِ، وَ أَوْجَزَهُ اخْتَصَرَهُ وَ كَلَامٌ وَجَزٌ خَفِيفٌ، وَ أَمْرٌ وَجَزٌ وَ وَاجِزٌ وَ وَجِيزٌ وَ مُوجَزٌ وَ الْوَجْزُ الْوَحْيُ* يُقَالُ أَوْجَزَ فُلَانٌ إِيجَازًا فِي كُلِّ أَمْرٍ وَ أَمْرٌ وَجِيزٌ وَ كَلَامٌ مَجِيزٌ أَيْ خِفٌ مُقْتَصِرٌ».

الْوَجْزُ السَّرِيعُ الْعَطَاءُ² .

ب- اصطلاحاً:

الإيجاز بالمعنى اللغوي يصبُّ في مفهوم الاختصار اصطلاحاً؛ و هو أول قانون وضعه أنسي الحاج لقصيدة النثر، مُعتمداً في ذلك على أفكار سوزان برنار Suzanne Bernard « و بديهي أن اللحن الطباقِيَّ لقصيدة النثر وجيز بشكل خاص، لأنَّ الأمر يتعلق بعمل موجز، حيث الكثافة و وحدة التأثير أكثر ضرورة وأكثر سهولة في تحقيقها في آن . و رغم هذا يبدو أننا لم نستفد بعد مفهوم القصيدة في حديثنا عن مجموع من العلاقات، عن عالم منظم

¹ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، طبعة محققة، مكتبة لبنان، دط، دت. ص 296.

*الْوَحْيُ: كلام الناس.

² ابن منظور، لسان العرب مجلد 5 (مادة وجز). ص 327.

بقوة. و الواقع أنه يمكننا الإشارة إلى أنه في الرواية أيضا يمكن للعلاقات أن تنشأ بين عناصر الموضوع (شخصيات و أحداث و أفكار و رموز) و أن تعمل كل هذه العناصر على الصعيد الجمالي و تلعب دورها في تنظيم عالم خاص ¹ «

تحدث سوزان برنار عن أول شرط لقصيدة النثر و تعدّه الأكثر أهمية « فعلى قصيدة النثر -أكثر من أي قصيدة عروضية أن تتجنّب الاستطرادات الأخلاقية أو آية استطرادات أخرى، و الإسهابات التفسيرية، أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، كل ما قد يضرّ بوحدها و كثافتها و لأنّ قوتها الشعرية لا تتأتّى من رُقى موزونة، بل من مركّب إشراقي، فبإمكاننا أن نطبق عليها - بكل صرامة-مقولة إدغار آلان بو* Edgar allan poe الشهيرة لا وجودة لقصيدة طويلة، فالحديث عنقصيدة طويلة هو تناقض مطلق في المصطلحات. و كثيرا ما لاحظنا - و هو ما يمكننا أن نطرحه كمبدأ- أن قصيدة النثر الحديثة موجزة دائما» ²

- لا يليق بالقصيدة العربية إلا ما هو منها و ينطبق عليها، ما هو لغير القصيدة العربية لا يليق بها و ليس من الضروري و الحتمية أن يلزم الشعر العربي الانقياد و الانصياع لأوامر و قوانين شعر من جنسية أخرى، فلو طبقنا مبدأ الإيجاز سنجدّه يخرجنا لا محالة من دائرة الشعر العربي كصورة عامة ؛ فمثل هذه الآراء بطبيعة الحال تغرّد خارج الذائقة العربية تماما .

يبتعد إذن هذا الشكل الجديد-قصيدة النثر الموجزة-عن كلّ أنواع الاستطراد و الإيضاح و الشروح و الإطناب، و تكمن خاصيته الشعرية في كثافته و إشراقه و بعبارة أدونيس: «

¹ سوزان برنار، قصيدة النثر ج2. ص 155.

*إدغار آلان بو: ناقد أدبي أمريكي مؤلف و شاعر و محرّر، يعتبر جزء من الحركة الرومانسية الأمريكية، كما يعدّ مخترع نوع الخيال التحرري .

² سوزان برنار، قصيدة النثر ج1. ص 36.

إنّهُ كتلة مشعّة مثقّلة بلا نهاية من الإيحاءات قادرة على أن تمزّ كياننا في أعماقه، إنّها عالم من العلائق»¹.

فالاستطرادات و الإيضاحات و الشروحات كلّها خصائص نجدها في الأنواع النثرية الأخرى، لكن « قصيدة النثر تؤلف عناصر من الواقع المنظور وفق الرؤية الفكرية للشاعر بعلاقات جديدة بين ألفاظ النص و تراكيبه، هذه العلاقات مبنية على وحدة النص، وحدة واحدة ذات جماليات مبتكرة تعتمد على رؤية الشاعر للواقع المادي الخارجي بمنظور جديد و إمكاناته الشعرية في سياقاتها نحو الجمالية و الأفضلية»².

بالرجوع إلى أنسي الحاج يُشترط في قصيدة النثر كي تكون حقاً قصيدة نثر لا قطعة نثر فنيّة أو محمّلة بالشعر ثلاثة شروط هي : الإيجاز أو الاختصار، التوهّج و المجانية ؛ و إن كان قد اتّكأ على برنار في تحديد هذه القوانين كما رأينا فهو يُطوّر من رؤيته بشأنها، حيث يرى أنّ عناصر الإيجاز و التوهّج و المجانية « ليست قوانين سلبية، بمعنى أنّها ليست للإعجاز و لا قوالب جاهزة تُفرغ فيها أيّ تفاهة فتعطي قصيدة نثر. لا . إنّها الإطار أو الخطوط العامّة للأعمق و الأساسي: موهبة الشاعر، تجرّبه الداخلية، و موقفه من العالم و الإنسان. و هذه القوانين نابعة، كما يُخيّلُ إليّ، من نفس الشاعر ذاته»³.

هذا ما قمنا بتحليله في الفصل الثاني من البحث باعتبار (الشعر و النثر)، (المتلقي و الشاعر)، (اللغة و الحرية)، عوامل تطور من المنظور الأنسي و عناصر مكّمة للقوانين الموضوعة لقصيدة النثر و هذا ما يؤكّد لنا النظرة النسقية التي حكمت الأسس النظرية لهذا الجنس الأدبي، و مع ذلك تظل الإشكالية مطروحة، حتى بالنسبة للقصيدة الموجزة للغاية

¹ أدونيس، في قصيدة النثر . ص 82.

² فالخ ناصيف الحجية الكيلاني، دراسات في الشعر المعاصر و قصيدة النثر، دار دجلة ناشرون و موزعون، المملكة

الأردنية الهاشمية، ط 1، 2017. ص 241.

³ أنسي الحاج، لن . ص 21.

تقول سوزان برنار: « كيف يمكن التوفيق بين الجريان الحتمي للزمن الحقيقي و الحاضر الأبدى للفن بين المتعاقب و المتزامن ! ثمّة وسيلتان و هاتان الوسيلتان المتعارضتان مرتبطتان بالاتجاهين المتباعدين اللذين يوجّهان قصيدة النثر سواء نحو التنظيم الفنيّ، أو نحو الفوضوية التحرّرية، و تتمثل الوسيلة في السيطرة- عبر أنساق مشابهة لأنساق النظم- على الزمن و امتلاكه و فرض شكل و بنية عليه عبر الإيقاع؛ و تتمثل الوسيلة الثانية في التحرر من الزمن بنفيه في الخروج من التصنيفات الزمنية (...). و بذلك نصل إلى صيغتين: في الحالة الأولى القصيدة الكلية أو الدائرية المؤسّسة على التقسيم إلى مقاطع و التكرار و التنظيم الإيقاعي و في الحالة الثانية القصيدة الإشراقية المنقطعة عن كافة الأشكال الاستمرارية (الزمن، الفراغ، الاستدلال المنطقي) »¹.

في المقابل نجد أنسي الحاج وضع ثلاثة أنواع أو أشكال لقصيدة النثر « يسمى قصيدة النثر الغنائية، ففي هذه لا غنى عن النثر الموقّع إلا أنّ قصيدة النثر ليست غنائية فحسب بل هناك قصيدة نثر تشبه الحكائية و قصائد نثر عادية بلا إيقاع كالذي نسمعه في ترجمة نشيد الأناشيد أو في قصائد شاعر كسان جون بيرس Saint jhon perse »².

و قد قصد بالقصيدة الغنائية التي لها أصل في النثر الموقّع و في مقابل هذا النوع الفرعي، يتراجع الإيقاع في قصيدة النثر الحكائية ليُهيمن بدله السرد، أمّا في الصنف الثالث من أصناف قصيدة النثر الأنسية أي صنف قصائد النثر العادية التي بلا إيقاع فيشتغل شعريا بواسطة التأثير الكليّ أو سّمّاه أنسي الحاج الكيان الواحد المنغلق .

و بالرجوع إلى قانون الإيجاز سنحاول تتبّعه شعريا معتمدين على دواوين انسي الحاج: لن، الرسالة شعرها الطويل حتى الينايع، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة...

¹ سوزان برنار ، قصيدة النثر ج2. ص 157.

² أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 15.

يضعنا أدونيس في قلب مسألة كتابة قصيدة نثرية عربية وفقا لمقاييس فرنسية، كما ينعث قصائد أنسي الحاج النثرية بالأنقى في قوله: «لم أكتب قصيدة النثر بحصر الدلالة وفقا لمقاييسها في النقد الفرنسي بخاصة على الرغم من أنني كنتُ من أوائل الذين بشّروا بها، و حرّضوا على كتابتها و احتضنوها(...)» و كان أول من كتبها بظني استنادا إلى تلك المقاييس و اقتداء بأهم كتّابها رامبو Rimbaud ، ميشونيك Michaux ، آرتو بریتون Arthur breton هو أنسي الحاج و قد وصفته آنذاك احتفاء به ، بأنه الأنقى بيننا في مجلة شعر¹ .

" من مظاهر الفردوس " قصيدة نثر من ديوان ماذا صنعت بالذهب ما ذا فعلت بالوردة كتبها أنسي الحاج موجزة ، يجسّد فيها أول قانون وضعه كخاصية من خصائص قصيدة النثر الحديثة ، يقول: «إشتاقت السيّدة و استوحشت

أبصرها الجنيّاتيّ

أتاها.

عاد إلى الأزهار

و عادت إلى الأحلام

أمسكتها

تسلّقتها

قبضتْها

و برأفة

¹ أدونيس ، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الأداب، بيروت، دط، 200. ص 121

و عنف

« كمحراث و مجاذيف ...¹ »

فقانون الإيجاز من البنيات الأساسية المكوّنة بقصيدة النثر، لأنّ القصيدة توظّف خاصية الكثافة هذه معتمدة على الاختصار في لغتها حتى تبتعد عن الإسهاب و التفصيل .

يقول أنسي الحاج: « إنّ كلّ قصيدة نثر هي بالضرورة قصيرة، لأنّ التطويل يفقدها وحدتها الحيوية »²

فالهدف من بنية الإيجاز ليس الضبط اللغوي بل معرفة العالم. فالعلاقات التي تنشأ بين الإبداع و التعبير عن هذا العالم الخارجي، و الآخر الداخلي يتقشّف و اقتصاد؛ فهذه الأفكار لدى أنسي الحاج ليست وليدة اللحظة، بل هي شروط كان قد حدّدها ماكس جاكوب* Max Jacob؛ فبالنسبة له يجب أن تكون « قصيدة النثر كتلة ذات قابلية لتوليد انفعال خاص يختلف كلياً عن الانفعال الحسي أو العاطفي، و ذلك باختيارها الأسلوب، أي المواد المركبة للعمل المتكامل، و عليها إذن أن تكون قصيرة و مكثّفة خالية من الاستطرادات و التطويل و السرد المفصّل و تقديم البراهين و المواعظ، و هذا لا يعني أنّ كلّ نص قصير قصيدة نثر؛ فالإيجاز سياق متوتر تشتجر** فيه الجمل المركبة خلال تلاحق جزافي و كأنها سهام تقصد معنى معيّناً ينسّل معان حال أن يغيب كمعنى ذي وظيفة محدودة. على قصيدة

¹ أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة. ص 117.118

² أنسي الحاج، لن. ص 21.

* ولد ماكس جاكوب عام 1876 هو شاعر و رسام و روائي فرنسي مرموق، ينتمي إلى عائلة يهودية لكنه تحول إلى الكاثوليكية عام 1915 بعد أن زعم أنه رأى المسيح في أحلامه، كان رائدا للحركة السريالية في الأدب و الفن التشكيلي، توجد جائزة فرنسية في الشعر باسمه تخليدا لاسمه و مجهوداته ..

** تلاحم

النثر أن تكون مستقلة في شكلها و مبنائها، لا تستمد وجودها إلا من ذاتها هي ، مُبعدة تماما عن المؤلف الذي كتبها، أي أن تتواجد تواجدا حراً داخل هامش ما¹»

سنعرض الآن قصيدة نثر من ديوان لن بعنوان: البيت العميق .

« البيت و الدخان، يتعانقان و الظلّ غائب، أبسط

قامتي على الشمس فأصبح من أشعتها . لا حاجة

للزّرع و النجدة، لا حاجة لعرّق الهارب،

لا حاجة للقرع للقرع . البيت

العميق خال و متألّج، و أبدياً يزلج

على اللحم !

ندفن اللحم و لا نثار له

الموج لا يُغرق البحر و الريح فجوة

ندفن اللحم و لا نبكيه، ندفن اللحم و لا نعرفه

ندفن اللحم و لا نُفّلع البيت العميق، الروح العميق، الله العميق

ندفن اللحم و نأكله

¹ عبد القادر الجنابي، الأفعى بلا رأس و لا ذيل (أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية) دار النهار للنشر، بيروت، ط1،

نأكله و نبصقه

نبصقه و نزرعه

اللحم !

البيت و الدخان بتعانقان، البيت و الله، البيت و الروح .

البيت و الكلمة، البيت و النقص

و الشمس

اللحم الملاء خَطَفَ الظلّ و اختنق¹»

تحتوي قصيدة النثر هذه على كلّ ما تحتاجه قصيدة نثر من إيجاز، و توتر، و جُزاف و كأنها النثر المستمد شاعريته من توتره و كثافته تراكيبه و من حضوره.

و مع أنّ أنسي الحاج يتبنّى النظرية الفرنسية لقصيدة النثر التي وضعها سوزان برنار، و يتغذى في أفكاره من إدغار آلان بو Edgar allan poe ، و بودلير Baudelaire و ملارميé Mallarlmé فيما يخص شروط قصيدة النثر عامة، و عن الإيجاز خاصة، يرى أنّ قصيدة النثر لا يجب أن تكون طويلة، فالتطويل يفقد القصيدة وحدتها فهي بحاجة إلى التماسك أكثر من قصيدة النثر، مع كلّ ذلك نجد يكتب قصيدة النثر الطويلة، حتى في ديوانه "الن"؛ فنصّه الحب و الذئب الحب و غيري جاءت مقاطعه ممتدة من الصفحة 87 حتى الصفحة من 110 من الديوان، أمّا كتابه الرسالة بشعرها الطويل حتى الينايع فقد جاء عبارة عن قصيدة نثر جمعها في ثناياه امتدّ من الصفحة 11 إلى الصفحة 88.

¹ أنسي الحاج، لن.ص 46،47

أما نصّه بعنوان صياح يقف و يركض من ديوانه "الن" فهو مثال آخر لقصيدة النثر الطويلة، و سنعرضه للوقوف على مدى التعارض الذي جاء به في ديوانه "الن"، الذي جاءت جلّ قصائده النثرية قصيرة حسب قانون الإيجاز ، عكس قصيدته هذه:

« إنهم يُحيونني و يتركونني تحت وطأة العُدر،

لكنهم لا يعلمون، إنهم بيتسمون و يعزفون حواجبهم

على تعاسي، و أنت لا تعلم. أنت أسطوانة من الوعظ

الضائع. لا تنقّ، قد أعصّك (عفوك) . عندما تتكلم

أُفتتت كلدى نغم حزين مُتراجع. إنك قاس، جانبيّ

و بارد. أطلب منك الرحمة عجلي، و لتمتنع عن التمايل

كأنك أنضج. لما جَلستُ قربي كانت تظنّ أنّها

تحضن مأهولاً، و لم يأتها الصبح إلاّ من بعد، أيّها

الكاهن !

ديك يُضايقيني

تُطالبك بالحلّ أسرع، لِمَ تحجزها؟ أينما كان

يمرون كالركض فلم تتباطأ ؟ ستحوّل عنها

نفسك الوقور، لا تضخّم فقة تولّتها نحوي: كنتُ

مهجوراً

يُتابع الديك و أرفض أن أسمع أكثر. كلانا يعرف

الرواية مَنْ تخدع؟ كلانا

مخدوع كلانا

لنعل كاهن كلانا

ليغرّر يعترفُ تحت فخذ كلانا

محكوم بديك.

لا تُساوم، " أريحي ضميرك"، الفظها و اصرفها.

كلانا ضَجِرَ من هذا المسرح و لا تُسمعها ما يُذلّها

يُريها أنّك خبير بالبوطن أيّها الضامر الحسّ ! حبيث

الجنس، مغطّى! إختصر التهريج كلانا

داخل في الآخر

لا تحشر أنفك في رقّتها إنّها

لي ! كنتُ فقراً لأبقى.

من كُرسِيّك لا تزحف إلى جسدها كلانا

عريق في لاهوت الأفعى

أخرس.

أجهلُ ما أفعل بك إن إثارتك حرارة صوتها إن هيجك
 جمالها . سأكون هناك، لا تأخذ أوضاع الإغراء، بعجلة
 مثلاً، لا تُناقش كلانا
 يعرف و يُخفض عيني الآخر.

إنها تفترق غني لتركع عندك، و سنكون معاً،
 أنت و أنا أقتلك. عمّتبحثُ في تضرّعها؟ تبحث عن
 سرير ! فلتطير الأجراسُ تتطير المباخر، قطُّ لم أصرَعُ
 لكن إذا هزرتَ الجرسَ في نخاعها، رمقتها بعينك
 المكتشفة إذا رسمتها على دموعها

إذا

هرهتَ عجزك على كتفيها ألفاك عند المذبح
 و أقتلك.

كنتُ أبداً متحرّكاً بين متربّصين؛ الآن تتحرّك
 أنت و أتوقّعك. قطُّ لم تسمن يدي ما خرقتُ شيئاً. إن
 طرحتَ سماءك عليها خرقتك يدي . كلانا يعرف
 و يخفض عيني الآخر، لكن أنا (الآن !) أشدّ طلاقة

منك. بدون أن تعلم أقتلك

يا أبي

فاحف نفسك من حبي.

إنسُهُ، سمعتَ هذا؟ أحرَقه. كلانا متورِّطٌ تُعميه

العِيرة، لا تؤاخذ. إنك على جبهتي و أنا على كفك في

شفتك، إطعني !

" مِمَّ أُحَلِّك؟"، هكذا قل لها. " الليل مات؛ أيَّ حُبِّ

يُتَوَجَّج و يبهر. الفجر ينهض من النوم، يصفق لرعشتك !

تخاطبك الأناجيل بالأسماء المختارة. إذهي عانقي هذا

الرجل !".

إنَّ توَسَّلي يبلغ لحم أظافر قدميك. أدرُ لسانها بذلك،

أضفُ (آه ! لا تسلُ كم أروِّع كم أبدلُ لتُضيف !) كلَّ

الأشياء، النساء، و الشموع، و المسيح، احتجزها وارو لها

" حينما يسوع قال"، أجل، لا تسلُ كم أروِّع كم أبدلُ !

" أحبوا بعضكم"، على كفك تحت إبطك تذكَّر !

" بعضاً...،" أي أنا ! أقرأ الطيبةَ فيك، متأكِّد أنك

حنون مُدرك و رصين. نحن أطفال هذا الوقت

ساقطون، لكننا كسحان، عجائب و بُكي .

إذا تخوّفتُ فاقرصها (لحمها

سوف يستزيدك

لك الحرّية.

عرّها، و ألصقها بك

و أرجعها لي .) أعني .

يدي تستطيل و تضيق النفس عندما تسأل، خلّص

منها ياقتك النظيفة، قل لي: أتوسّل أكثر فأكثر إلى

عظيم قدميك، أيّها البغل !

لا لا لا ، غفرانك

بل

أيّها البغل !

آه كلاً ! هل سمعت أيضاً؟ أهذي، ترفق بي،

أوصلني ! قل لها فلتسكنه.

لم أوّذها.

لست أراه، أهي تراه؟ و أنت؟ لعلك تعرفه .
 أم تسكته. أوّل شيء: تسكته. تصوّر: يقف
 و يركض، يُسيّجني، ثمّ يدخل، يخرج و يتسلّقني . لم
 أستأهله.

يركبي أيّها الكاهن ...

لا !

بلى،

أيّها البغل !

ما عقابك؟ لا أنت لا أحد.

لا تصدّق. صدّقت؟ أمزحُ أغلظُ أذنبُ أرافُ أضرعُ لك

صدّقت؟ إنّهُ شيطاني الراسب و أنا ضدهُ سوف أسحقه لا

تغنّم اقلب الصفحة أترجّاك

غسلها ! مرّها أن أهرّبها و أعطيتها جسدي و تُعطيني

ضحكها و حماسي، أن تُسكته

قبلي، قبل فمها و ضحكها و نومنا

أن تُسكته.

أترُكها ! أعدك، أترُكها، احلفُ لك

أن تُسكته

و تُقنعه أنني، أنا، لم أزرعه

و تسحقه

هارب الآن، ها أمشي و لن ألقاها

تُفصِّصُهُ !

نداؤه أحمر، عرفه يجتاحني و يقطف مستقبلي

كأنه ثمرة، لكنّه غير ثمرة ! جَلَبَة عظيمة و الأثمار

العظيمة تروح و تجيء بيني و بينها، و لا أجرؤ

أن أعطيها يدي ! صوته، يا سيّدي ! نصّبني في

تراب أرض أخرى، يتأملني و لا يُروّضني ، قويّ ،

لئن كالسيف و أعرفُ أنّه لن ينكسر عليّ دفعة

واحدة، يتوقّف و يهجم، يتعب و يجع، يتأرجح بشعري

و يهتزّ كمُجامع. لكنني أجهلُ ما يريد، أجهلُ ما

زرعتُ !

إنني أظلم يا سيدي، لا كتمّته في حنجرتي

لينفجر، و لا نفختُ ناره، أجهله و أتبرأ منه. لن

أحصده !

تُفَصِّصُهُ، هناك جَسَدٌ لم يصنع هذا الديك . لقنّها

كيف تُجزّئه، ليكون إعدادك سريعاً كعاشق مُدهش،

و لا تُغمض عينيك أسفاً.

علّمها (يا لاهوت المسرح !) أن تغمرني، بالسماء

بالسماءن تُضاجعني،

تُفَصِّصُهُ

تُفَصِّصُهُ

عَظْمِي يضغطُ نهدها، و بين تضاعُطنا الدّيك، ديكُ

العالم، و التاريخ، و الأجراس، و النعمة

ديك راسب فيها، الله الله الله !

أمصّها و أبلعه.¹ »

استحضارا لهاته القصيدة لاحظنا غياب خاصية الإيجاز فيها، و يعدّ هذا تناقضا إجرائيا نظيريا وقع فيه أنسي الحاج، رغم مرجعيته الفرنسية بخصوص قوانين قصيدة النثر المستلهمة من سوزان برنار Suzanne Bernard كما سبق الذكر، فكيف لأنسي الحاج أن يجعل

¹ أنسي الحاج، لن . من ص 7583.

أول قانون حرّ لقصيدة النثر هو الإيجاز، و يكتب جُلّ نصوصه موجزة مكثفة ، ثمّ يأتي بنصين طويلين في ديوان لن ، و يناقض نفسه إجرائيا و نظيريا !!

الإيجاز إذن، هو نتيجة تقاطب عنصرين أساسيين يعملان داخل قصيدة النثر، كلّ وفق حركته؛ قاعدته الكثافة حدّ الاحتداد (التوهّج) ، حيث السرد المتحرك المنقطع السلك بين حائط و آخر، جملة و أخرى، يشدنا بسلسلة واحدة من البداية إلى النهاية دون أي تباطؤ.

يقول عبد القادر الجنابي: « يجب ألاّ نخلط بين قصيدة النثر و الشظية الفلسفية كما عند نيتشه ففي هذه الشظايا (الشقائق) النثرية، ثمّة قصد فلسفي و غرضية واحدة أو مستترة وراء كل موعظة ما، قصيدة النثر هي النثر قصيدة: كتلة يتأتّى قصرها من نظامها الداخلي و من كثافتها النوعية و من حدّتها المتزنة. أو ما كتب الشاعر الفرنسي ادموند جالو Edmond Jaloux قطعة نثر موجزة على نحو كاف، منتظمة و مرصوصة مثل قطعة الكريستال يتلاعب فيها مائة انعكاس مختلف ... إبداع حرّ لا ضرورة أخرى سوى متعة المؤلف، خارج أي تصميم مُلقّ مسبقا، في بناء شيء متقلّص، إيجاءاته بلا نهاية¹ .»

قصيدة النثر بهذا المعنى قصيرة مكثفة خالية من الاستطرادات و التطويل و القصّ المفصّل و تقديم البراهين و الأمثلة و غيرها .. ، فهي قائمة بذاتها مستقلة بشكلها و مبناها لا تستمدّ وجودها إلا من ذاتها « مُبعدة و مُنفصلة تماما عن المؤلف الذي كتبها؛ و ذلك كي تتحلّى بالفانتازيا و بخفة الروح و الخيال، المهم أن تتواجد تواجداً حرّاً داخل هامش ما. إنّ اختيار

¹ عبد القادر الجنابي، ديوان إلى الأبد (قصيدة النثر أنطولوجيا عالمية)، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط1،

الأسلوب و تحديد المقام يفرضان ما يُمكن تسميته التأثير و الانغلاق، فقصيدة النثر ذات شكل متكامل، محصور بخطوط صارمة و بنسيج مُحكَم، إنَّها عالم مُغلق على ذاته¹ .»

كان الإيجاز أوّل خاصية من خصائص قصيدة النثر عند انسي الحاج، و قد قمنا برصد عدّة قصائد نثرية من دواوين مختلفة له قصد تتبّع الإيجاز، و قد لاحظنا حضور عنصر الإيجاز في جُلّها ؛ لكننا اكتشفنا غيباه في قصيدتين و يعدّ هذا تناقضا تنظيريا و إجرائيا وقع فيهما أنسي الحاج .

يمكننا تفسير هذا التناقض بأنّه لا يمكننا تطبيق شروط خاصة بجنس أدبي غربي خالص، في أدبنا العربي بصفة متناهية، فلا بدّ من وجود ثغرات نظرا للاختلاف الجذري الموجود بين الأدبين و بين ثقافتهم ، كما أنّ أنسي الحاج بنظرنا قد أهمل أهم نقطة كانت قد انطلقت منها سوزان برنار بشأن الشروط التي وضعتها لقصيدة النثر الفرنسية، و التي لا تمثّل قطيعة مع التراث الفرنسي القديم، بل هي امتداد شرعي لتطوير تقاليدّه؛ لكن نسخ الحاج لأفكار برنار و تطبيقها يمثّل قطيعة مع تقاليد اللغة العربية و جوهر تراثها، و هذا ما كان قد اعترف به في العديد من لقاءاته ، عكس أدونيس الذي لا يعتبر الحداثة قطيعة مع التراث العربي بل امتداد له؛ و كأنّ أنسي الحاج يمثّل الدادائية في أوروبا و التي تُعنى بهدم كل بناء أو تقليد أو شكل... إضافة إلى السخرية من كل شيء جاهز موروث، و هذا ما جعل أنسي الحاج يقع في مفارقة عجيبة .

¹ المرجع السابق. ص 12.

المبحث الثاني:

2- التوهج أو الإشراق:

أ- لغة: نُطلَعنا معاجمنا العربية على المعنى اللغوي للتوهج، و قد ورد في لسان العرب كالتالي: «وَهَجَ تَوَهَّجَ يَتَوَهَّجُ، مصدر تَوَهَّجُ تَوَهَّجَتْ النار . تَوَهَّجَ الحَرُّ في المدينة اشتد. وَتَوَهَّجَ الجوهر»¹.

ب- اصطلاحاً:

أما مفهوم التوهج الاصطلاحي فقد أكدت سوزان برنار Suzanne Bernard أنه لا أهمية للعناصر في ذاتها، «قدر أهمية مُجمل العلاقات المعمارية و البنية الكونية، حيث لا تلعب المفاهيم و الصور و المشاعر المُستدعاة بمجرد دورها، بل أيضا أرابيك الأصوات و إيقاع الجمل و الإيحاءات من مختلف الأنواع و الدلالات الرمزية الكامنة أو المتعددة إلى هذا الحد أو ذاك، التي تُمثّل أحيانا جوهر القصيدة و تجعلنا نستشِفُّ عبرها واقعاً آخر أكثر إبهاماً من ذاته»².

كما تستدلّ سوزان برنار بقول رامبو Rimbaud " لقد عانقتُ فجر الصيف" و تردف معلّقة على قوله بميزات خاصية التوهج أو كما تسميها الوحدة العضوية؛ نشعر تماماً أنّ هذه الكلمات تحتوي في آن على إيحاء بنظارة مضيئة، و نقاء و إشراق طارحة بذلك موضوعاً ستنسجم معه العناصر الأخرى للقصيدة، الزهور و الأحجار الكريمة و السيول الفيضية³.

¹ ابن منظور، لسان العرب مجلد 02. ص 401.

² سوزان برنار، قصيدة النثر ج2. ص 155.

³ ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر ج2. ص 155.

تفترض قصيدة النثر إرادة واعية للانتظام في القصيدة، لا بدّ لها أن تكون كلاً عضويًا مستقلًا بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعريّ (الذي ما هو إلاّ مادة، و شكلا من الدرجة الأولى، نستطيع - انطلاقاً منه- تأليف دراسات و روايات و قصائد و هو ما سيقودنا إلى القبول بمعيار الوحدة العضوية فمهما بلغت القصيدة من درجة التعقيد، و رغم حرّيتها الظاهرية، إلاّ أنّها لا بدّ أن تُشكّل كلاً و عالماً مغلقاً، خشية فقدان صفتها كقصيدة «¹.

فالقصيدة تنظيم جمالي متميّز، له فرادته الخاصة، فهي ليست قصة قصيرة و لا رواية، لكن يبقى من الصعب جدا رسم الحدود، حيث يمكن أن يحدث لقصيدة أن تحمل عنوان حكاية؛ و لكن مع ذلك علينا أن نقبل أن القصيدة لا تفترض لنفسها أيّة غاية خارج نفسها، لا سردية و لا برهانية؛ و إذا ما استخدمت عناصر روائية و وصفية، فذلك بشرط أن تتسامى بها، و توظّفها في كلّ واحد، و لأهداف شعرية خالصة.²

يقول أنسي الحاج : إنّ قصيدة النثر « لا يمكن أن تكون طويلة، و ما الأشياء الأخرى الزائدة؛ يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفّر عنصر الإشراق، و نتيجة التأثير الكليّ المنبعث من وحدة عضوية راسخة، و هذه الوحدة العضوية تفقد من لازميتها إنّ هي زَحَفَتْ إلى نقطة معينة تتبغى بلوغها أو البرهنة عليها «³.

يُمكن أن نمثّل بشواهد شعرية من قصائد نثرية لأنسي الحاج يتجسّد فيها عنصر التوهّج ، كقصيدة : حالة حصار

« لسان جرس - يا أطعمة اللحم، أنساك ! - في رأسي،

وحدي و أسيح عبر العرق و الخشوع، العارُ وراء أُذنيّ

¹ سوزان برنار ، قصيدة النثر ج 1. ص 36.

² ينظر: المرجع نفسه. ص 36.

³ أنسي الحاج، لن. ص 19.

و أرسم الهواء .

رأيت مخزناً يحفر بطنَ حاملٍ و ختيراً تُراوده
فراشة، بصوت مرتفع ذهبُ في الطريق. نُكحت من
بُؤبؤي و على الورقة كتبت بياضا، العصافير صارت،
بهذا السبب، تدعوني لتغيير طريقي إنَّ حكايتي
سخيفة أيُّها الحدّاد ، و توقّف عن الضوضاء . قُلتُ:
الموتُ علم الثأر، و قلت له: الويل لك من ألواننا الغامقة
إنني حقا مُتلعثم و صغير. لقد كان في فمي سهام
و سموم أقتلُ !

رأيتُ طفلاً يُخصي لأنّه تعرّى و الشمس تراه
الله و يداه و شَم على منتصفه . الله إلهته .

تُب إلى الرّب كَسَدَتُ

هجرَ شيطانينك مُتّ

صُراخك مطعون هيا !

لأنّ لعازر قلتَ له هلّم لعازر خارجاً؟ مُرني فأبقى .

إنني أعتصم بالقبر فعلى القبر السلام و في القهر

المسرة .

أغصانُ أبدكُ جماجمُ قتلى، مُجونكُ جلدُ و سَحْن .

رائحتي مُستديرة، فما أدقُّ أنفك ! جميلة نظراتك ،

رقية أَلفاظك .

و تفرّ

تُراودك صلاة.

لا أَعائبُ فقد ناديتك طويلاً و السماء تلبخني بالأرض،

قل لي ما يزعجك أمّي أم حياتي؟

أرى الغيم علقاً مدهوناً بالزجاج (أسناني !) أرى

الطوفان خلاص البرّ أرى نوح تريكة؛ قُبعتي يوسف

الحسن، فابعدُ و عينك عليّ. أدوخ على انهزامك

و وراءك كلاب مُحرّرة. أدوخ على انهزامك ثم أفيق،

و أرنية أنفي ساحة لك ! و مئة ألف ملاك

و الملاك يطير، و أنا

أغوص

أُعلن العهرَ الحقيقة. ¹ «

يتعلق الأمر إذن في آن واحد بالتوهج الذي يصدر عن بناء قوي متراكم، و ليس تراكمًا غفلاً، فهي قابلة للتجزئ أو الحذف أو التقديم أو التأخير بين مكوناته؛ و كأنه يسرد لنا قصة متراصة الأحداث، هو منهج رؤيوي، يرتقي به إلى المجهول، مستخدماً لغة لم يُسمع بها من قبل، نستطيع أن نقول إنها لغة سحرية، و السيطرة على الكلمات و المصطلحات بفضل الإشراق الذي يستمدّه أنسي الحاج من فيض المعنى الملقى في ثنايا قصيدته النثرية هذه. سنعرض الآن قصيدة نثرية أخرى من إبداعات أنسي الحاج من ديوانه المشهور: ماذا فعلت بالذهب ماذا صنعت بالوردة .

فلنقع فريسة الجزيرة:

» لَمَّا مات الأميرُ هَرَبَ البستانيُّ الفقيرُ من بطش

الخليفة.

تسلَّلَ في الليلِ من أبراجِ السورِ و سافرَ مجموع ليالي

السَّفَرِ. دَلَّتُهُ نَجْمَةُ العَطشِ على جزيرةٍ حيثِ استراح

و سَمِعَ أصواتاً و رأى حدوداً. و دَلَّتُهُ نَجْمَةُ الجوعِ

فأبصرهنَّ

كانت في تلك البلادِ عشرون و مليون امرأة.

و بساتين.

¹ أنسي الحاج، لن. ص 19.

و شُهْرَةٌ لطيفة لرجلٍ إنْ أتى أتى و إنْ لم يأتِ أتى
 و كُنَّ يَغزِلْنَ الصَّوْفَ و يرمينَ الصَّحونَ في الأُهُرِ،
 و يأكُلْنَ التُّفاحَ قبلَ أوانه إذْ هو جاهزٌ على الدَّوامِ في الجزيرة. و كُنَّ يتعلَّمْنَ اللغات
 و المبادئ و الضحك و الشوق و العلوم و الغائز.

أعانت النساءُ راعيَ البساتينَ على الإقامة. خصَّصنَ له راتبَ ملابسٍ جديد، لكنَّ راتبَ
 المأكَلِ كانَ قديمًا و أيضًا راتبَ الخمر. فمثلَ جسدِ الإنسانِ و روحه مثلَ أو مثلَ بدءِ
 الخليقة.

و صارَ راعيَ البساتينَ راعيَ النساءِ و صارتِ النساءُ خرافًا.
 أعطينَهُ الأرضَ فأحصَبَها. أعطينَهُ الحقلَ فروَّجَ فيه العبير. أعطينَهُ العشبَ فعلمَهُنَّ ما فيه
 من كواكب . أعطينَهُ البراريَ فزيَّنَها باللعبِ و الأنغام. بلَّلَ عيونَهُنَّ و قصفَ الترابَ
 بعواصفهنَّ .

حفظنَ عليه اللذةَ قبلَ الحسابِ و السعادةَ قبلَ التاريخ.

و اللواتي لم يكنَّ جميلاتَ صرنَ جميلات.

لقد هربَ تحتَ اللَّيلِ حتى وصل. لكلِّ هاربٍ تحتَ اللَّيلِ نجمةٌ فوقَ اللَّيلِ.

و بعدَ مماتِ الأميرِ هو البستانيُّ أمير.

لقد أسَّسَ هناكَ حياتهَ لنا.

و النداءُ هو: لنهربْ وراءه تحتَ اللَّيلِ.

فلنقع فريسة الجزيرة.. ! «¹.

" فلنقع فريسة الجزيرة" قصيدة نثرية أخرى، لكن من ديوان مختلف ، نجد أنسي الحاج يستخدم فيها خاصية التوهج، فأول ما يتبادر للذهن و النظر من خلال قراءة " فلنقع فريسة الجزيرة" عتبة سردية بامتياز، استخدم فيها الشاعر شعرية متماسكة تنم على بناء متداعي للقصيدة، عززه بربط الجمل نحويا و معنويا بطرائق لغوية معروفة للدارس و منها على سبيل المثال لا الحصر: أدوات الربط اللفظية و منها العطف ممثلا في حرف (الواو) (و سميع أصواتا، و بساتين، و صار ، و شهرة، و كُنّ يغزلن...) ، إضافة إلى الروابط المعنوية التي ظهرت جليّة من خلال تكراره لكلمة (أعطينه) في أربع مواضع : (أعطينه الأرض فأخصبها) و (أعطينه الحقل فروّج فيه العبير) و (أعطينه العشب فعلمهنّ) و (أعطينه البراري فزيّنها باللعب)، فاستخدم حرف العطف الواو لتواري الأنساق الفكرية و الشعرية معاً، مع التكرار اللفظي؛ هي وسائل ساعدت على بناء التوهج، و الذي أظهر لنا الوحدة العضوية التي جعلت النص كتلة متوهّجة، لا يُمكن تقديم أو تأخير مكوّناته.

و هذا نص من الرسالة بشعرها الطويل حتى الينايع، نتبيّن فيه تتابع مكوّناته :

» هذه قصة الوجه من الآخر من التكوين.

وجدتها و عينايا مغمضتان.

فالطريق حبيبي.

قادم من انتظارها لي .

قادم من رجوعي إليها.

¹ أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، ص 123،124،125.

هذه قصة الوجه الآخر من التكوين.

إسمعوا .

لا تُغلقوا الأبواب.

الموج يحمل الرسالة إلى الريح.

و الريح إلى الشجر.

و الشجر إلى الدفاتر.

يا شيوخ الديار و فتیان الحارات.

إجلسوا * الليلة أمام العاشق.

أيها المسرعون هل ذهبتم حقاً لتعودوا؟

إكسروا الليل لحظة.

هلمّوا إلى حلقة حول الشاهد.

يا حبيبي صلي لي كي أحسن دعوتهم إلى العيد.

* نجد أنسي الحاج يكرّر كتابة همزة الوصل في صيغة الوصل همزة قطع في العديد من المواضع في قصائده ، مع العلم أن القاعدة النحوية للفعل الثلاثي في صيغة الأمر تُكتب الهمزة في أول الفعل همزة وصل، تنطق في ابتداء الكلام و تسقط لفظاً فقط عند وصله بما قبله، و تُكتب ألفاً بدون همزة (ا).

طيور المواسم تعبرُ.

و نورُك لا يسحب يديه من أمامي.

أنا الململمُ ألفاظ صدك.

أقرأيني

قبل أن يعرفوني فأصل باكرا إلى القلب.

هذه رؤياك بلغتي المنحنية

هذا كنزك بلصوص يديَّ

هذا بحرك من مركبي الصغير، فانظري إلى

بحرك من مركبي و عينك عليَّ شرع

أنت التي تُغيّر الحياةَ بجهلٍ صاعقٍ

أنت المظمونة

تُغيّر الحياة دون انتباه

بُعري النقاء الذي لا تستلم الأسرار

إلا لشهوته

هي قصّتك

قصّة الوجه الآخر من التكوين

في اليوم السادس

جلس الله يتأملُ

قال "خلقتُ كلَّ الأشياءِ الجميلة و أنا أملكُ سرَّها

لكنَّها بحاجة إلى من لا يملك سرَّها.

فتكون له جنَّةٌ و يكون لها دهشةٌ".

و خلقَ الله الإنسان

ذكرا و أنثى خلقَهُ

لأجل أن تبقى السماوات و الأرض جميلة

في سعي من لا يملك

في ارتباط من لا يربط

في دهشة من لا يعرف و لا يعرف

في سلامٍ من لا يهزّ سلاماً إلاّ لتسقط منه تحية

في حرية من لا يعرف أنّ اسمها حرية

في سعادة من أُعطيَ جسداً في شكلين

لِيُعطي جميع أشكالِ السَّعادة «¹.

¹ أنسي الحاج، الرسالة بشعرها الطويل حتى الينابيع. ص 11،12،13،14.

من خلال هذا النص من ديوانه "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع"، نجد كتابة أنسي الحاج متمردة رافضة و خارجة عن المألوف، تمتاز بتفاصيل المعاناة البشرية أسلوباً و مفاهيمها تنشد الحياة الحرّة و المتحرّرة حتى النهاية، يجنون هذه الحياة و مساوتها لدى نستطيع أن نتخيّل صعوبة التّوق و غرابته عبر الكلمات إلى وصف حالات عقلية و نفسية واعية و لا واعية: تجربة داخلية لا يُعادها شيء في اللغة؛ نلمس التمرد في هذا النص على الله لكنّه ليس تمرداً كُفرياً أو إلحادياً بل هو تمرد إنسان غاضب على خالقه، نظرة إنسان إلى الله نظرة حسّية؛ ليست تجريدية؛ هذا من حيث المعنى العام للنص، أمّا من خلال التوهج فهو وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها و تأثيرها يقع ككلّ لا كأجزاء، لا كأبيات و ألفاظ. ظهرت الرسولة بشعرها الطويل عملاً فنياً واحداً، و بنية حيّة مترابطة الأجزاء و الأفكار و الأحاسيس، و كانت تصويراً لحالة نفسية يُحسُّ بها، و حالة اعتقادية روحانية، فظهر موضوعها قصصياً بامتياز لشدة ترابط مكوناته. استخدم فيها الشاعر شعرية متماسكة، عزّزه بربط الجمل نحوياً و معنوياً بطرائق لغوية معروفة للدارس و منها على سبيل المثال لا الحصر: أدوات الربط اللفظية و منها حرف الجرّ ممثلاً في حرف (الفاء) (في سعي من لا يملك، في ارتباط من لا يربط، في دهشة من لا يعرف و لا يعرف...)، إضافة إلى التكرار اللفظي في عبارة (هذه قصة الوجه من الآخر من التكوين)؛ كلّها أدوات حقّقت التوهج في النص.

- " أسلوب " قصيدة نثرية أخرى من ديوان "الن" نرصدها لكشف عنصر التوهج فيها:

« حَلَمَتَاي و مَثَلِي الطَّيِّب. أقول هذا: و لا قوّة فرجك لأسرعتُ أقتطع جوعاً أو أملاً. لَعُوكِ الأشقرُ ينتظرنِي عندما تتأبني الوداعةُ فيُعيدني إلى الأصوات البعيدة. ثمّ يدك تركضان دائماً على ثيابك؛ الطبيعة زاخرةٌ و مُباحة؛ لكنني أقتادُ بسهراتك و من تحت سقفك أعضدُ انهياري. يا دليل الوقوع ! اخترتُك بين محرضي لأحبك و أبصق. أقول هذا: لأعبدك و أدلّ

عليك إني فخرها ! أيها المنتظرون لأنضج. أسفهم بهذا التبع، فهو أميركم. على أصفى أراضيكم أشكُ ياسي . و غداً تقولون: أعماهُ شعرها الطويل ! و اللية أفضح باطلكم . أقول هذا: " مليئة بالأجنحة " أقول أيضا: " مصطَفَقَةُ بالزيت " . بلا رف أمرُّ على وجه العالم . ظلال العقم على جوانبي. إنَّ مسرَّات هائلة يحلم بها باعة قراري و لكنَّهم سيدوقون العار و الحيرة، إني أمضي فقد صرخت آخر صرخة . الطبيعة قدوة و راغبة لكن على الجناح و طَدْتُ خنجري و اتكأتُ عليه. أحكم بثقة و موتٌ مشرَع «¹ .

نلاحظ هنا أنَّ القصيدة كتلة واحدة موقعة، كتلة بكلِّ ما تحمله هذه الكلمة من دلالة الحجم. كتلة مجتمعة لا تقطيع و لا بياضات فيها، وكأنَّها مُحيطة بعناية، مستمرة لا انقطاع فيها و لا تقطيع .

مرورا بدواوين أنسي الحاج الثلاث ، لاحظنا أن قصائده النثرية عبارة عن كتلة واحدة لا شقوق بين أضلاعها، السمة الغالبة عليها الوحدة العضوية . هو القانون الثاني الذي نظر له أنسي الحاج و كان موجودا بامتياز في كتاباته الشعرية .

¹ أنسي الحاج. لن. ص 31،32.

المبحث الثالث:

3- المجانية أو اللاغرضية :

أ- لغة:

إذا تصفّحنا معاجم اللغة العربية نجد المجانية تعني « م ج ن المَحَّانُ: إعطاء الشيء بلا ثمن و لا مقابل، يقال: أخذ الشيء مجاناً بلا بدل. و الكثير الكافي. يقال: ماءٌ مَجَّانٌ و تمرٌ مَحَّانٌ. »¹.

ب- اصطلاحاً:

لن يكتمل هذا التعريف اللغوي إلا بقصده الاصطلاحي ، و ما يهمنّا في الأمر هو المجانية أو اللاغرضية اللازمية كونها ثالث قانون من قوانين قصيدة النثر ، و نجده متجسداً في قول أنسي الحاج :

« لكن هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة و لا نستخدم أدوات النثر؟ الجواب أنّ قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سردٍ و استطراد و وصف لكن، كما تقول سوزان برنار، شرط أن أن ترفع منها و تجعلها تعمل في مجموع و لغايات شعرية ليس إلا. و هذا يعني أن السرد و الوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهم الزمنية، يبطلان أدوات الروائيّ و الخطيب و الناقد، توصلهم عبر تسلسل من الآراء و الحجج إلى هدف واضح معيّن، إلى الحسم في شيء .

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة مجن.ص.227.

هذه العناصر النثرية تدخل في "كتلة لازمنية" هي قصيدة النثر، و تغدو مجردة من وظائفها السابقة.¹ «

هذه الخاصية الأخيرة التي وسمها أنسي الحاج، تعدّ مكوناً أساسياً يمكننا من خلاله فقط أن نُميز قصيدة النثر عن باقي الكتل، النصوص و الأشعار النثرية، « فاللاغرضية المجانية هي سلك الخيط الذي أعطته أريان إلى ثيوس* الذي بقي يتبّع حتى الطريق الذي يخرج من المتاهة.»² «

و اللاغرضية المجانية هي « سلك الخيط الذي يقود من المدخل/ البداية إلى المخرج/ الخاتمة، و علينا أن نتبّعها و إلاّ سنضيع في متاهة نثر شعري له ألف رأس و ألف ذيل، بينما غايتنا كتلة لا رأس لها و ذيل، كما وضّح بودلير في رسالته إلى هوسيه.

تكمن شعرية قصيدة النثر في هذه اللاغرضية ... المجانية فالنثر بحدّ ذاته غير قادر على التخلص من وظيفة الوصف بفرضية منطقية، فبفضل عنصر اللاغرضية، يتخلص السرد الذي هو سمة أساسية في قصيدة النثر، من جفوته، و منطقيته النثرية، فهو هنا ليس وصف مخطط روائي يريد أن يصل إلى نتيجة ما، و إنما لغرض مجاني فني جمالي محض.»³ «

هذه المجانية عند أنسي الحاج متأية من ممارسة الكتابة الآلية تضعف بضعف استخدامه للكتابة الآلية فتأثر أنسي الحاج الشديد بالسريالية، جعله يلجأ إلى هذا النوع من الكتابة أحيانا ليتحرّر و يغذي شعره بعناصر جديدة يوفرها له اللاوعي و التداعيات اللفظية التي كانت تشكل مثل هذه الصور.

1 أنسي الحاج . لن . ص 16،17 .

2 عبد القادر الجنابي، ديوان إلى الأبد. ص 08 .

3 عبد القادر الجنابي، المرجع نفسه . ص 09 .

*ثيوس شخصية في الأساطير اليونانية، و هو أحد ملوك أثينا الأسطوريين، كان ثيوس البطل المؤسس للأثينيين كما كان هيراكليس بالنسبة للدوريين.

يتعيّن على قصيدة النثر «أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية، بمعنى أنها تعتمد فكرة اللازمية، بحيث لا تتطور نحو هدف و لا تعرض سلسلة افعال أو أفكار منظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية ... فليس لقصيدة النثر أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها... و لكن تظهر للقارئ حاجة و كتلة زمنية»¹

يشرح محمد علاء الدين عبد المولى بنية قصيدة النثر باختلاف ورود المصطلحات الخاصة بذلك من اعتباطية و مجانية وصولاً إلى اللازمية و اللاغرضية؛ معتبراً أن هذه المصطلحات ذات مناخ مشترك و قد تمّ الاعتماد عليها نظراً لاختلاف الترجمات من شتى المصادر؛ «أما بقية التفصيلات (من أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية) كما يترجم المناصرة. و هو معنى لا يرد بترجمة رواية صادق التي يستفاد منها المجانية لا الاعتباطية- و من أنها تعتمد (فكرة اللازمية) فهذا كلام يتضمن احتمالات متباينة - و نحن سنتعامل مع الاعتباطية و المجانية و اللازمية كمصطلحات متلازمة و ذات مناخ مشترك، آخذين بعين الاعتبار إمكانية اجتهادات المترجمين في نقل المصطلح نفسه بألفاظ مختلفة قد توقع القارئ في التباسات»².

ثمّ يتابع عبد المولى اهتمامه بالشرط الثالث لقصيدة النثر، و الذي يجد فيه تناقضاً تاماً مع أوّل شرط (الوحدة العضوية) فالبنية الاعتباطية لقصيدة النثر تتناقض مع إرادة الانتظام في القصيدة؛ يقول: «لا أدري إلى أي حدّ يعتبر مشروعاً أن نفتح باب الفهم لمعنى الاعتباطية و المجانية إلى جهة أن نرى فيهما ما يوازي الكتابة الآلية على حسب مصطلحات السريالية ... الذي نفهم منه باختصار هنا إطلاق الأعماق بطبقاتها اللاوعية دون خضوع لأي رقابة كانت في لحظة الكتابة، فهي ليست آلية بمعنى تماثلها و مطابقتها مع الميكانيكية، بل هي آلية

¹ محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة (مفهومات قصيدة النثر نموذجاً)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط،

2006. ص 41، 42.

² المرجع نفسه. ص 43.

تم دون وعي مقصود، و يبدو أننا لا نعدم أن اعتدادا لدى الأوائل ممن افتتحوا أفق قصيدة النثر، بأن لقصيدتهم جذورا في السريالية من حيث هي ثورة في التفكير و الأسلوب و خروج على التقاليد الأدبية و السائد و المنطق و المعرفة المباشرة، و إعطاء اللاوعي و اللاشعور و التلقائية المفرطة، و إعادة البناء، إعطاء كل ذلك صفة المستند الأول و المرتكز الأبرز للحياة الأدبية و الفكرية. ¹»

إذا ما أردنا البحث عمّا هو مشترك بين أداء قصيدة النثر و أداء السريالية تنظيرا و إجراءً على حدّ سواء، فمن الطبيعي أن نجد أيضا صلة من نوع ما بين الاعتباطية المجانية و لغة السريالية؛ فالمجانية ترفع الغاية و القصد عن بناء النص، فيصبح بناء النص دون قصد، لا مرجعية له بل قاعدته تتشكّل مع حركة النص، فالشاعر يتقدم في هذا الفضاء الكتابي و هو يخلق نوعه بدءا من نفسه، يصبح بهذا المفهوم شاعرا رائياً، هذا ما يشير إليه أنسي الحاج بعبارة (الهدم الهدم الهدم). بمعنى ولادة قصيدة مفكّكة مهدّمة؛ هذا ما أرادت به برنار من خلال عدم تعارض إرادة الانتظام مع المجانية، و هي ثنائية مستمدة من مفهومي الاندماج والتفكّك في انتمائهما لفلسفة السريالية؛ فقد حاول السرياليون تقنين هذا التفكيك و تلك الكتابة الآلية ².

اعترف أنسي الحاج بأثر السريالية في شعره فقال عام 1959 «تعرفت إلى السورالية و كتبت بعض الدراسات عنها. و قد وجدت فيها ما أنا أعيش بعضه، و قد تأثرت بالسورالية ... بعد تعرّفي إلى بريتون، ازددت إيمانا بالسحر و اللاشعور و الشعوذة ... أمّا السورالية ازددت بواسطتها إيمانا بالحلم و الحرية. ³»

¹ محمد علاء الدين عبد المولى، المرجع السابق. ص 44.

² ينظر: المرجع نفسه. ص 45.

³ سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن 20. ص 292.

و يبدو أن بريتون قد تجنّب بعناية في بداية الحركة، الحديث عن قصائد فيما يتعلق بالنصوص الآلية: « فنصوص سريلية و تكوين سريالي هما المصطلحان اللذان يستخدمهما... و الواقع أنّه ينبغي أن نذكر هنا إلى جانب الكتابة الآلية، أن سرد الأحلام كان أحد الوسائل التي نادت بها السريالية للهروب من طغيان الفكر العقلاني. فبريتون-انطلاقاً من نظريات فرويد- لا يعتبر الحلم مفتاحاً لعالمنا الداخلي فحسب، و إنّما يأتي لنا باكتشافات، من قبيل الكتابة الآلية و يمكن استخدامه في حلّ الأسئلة الجوهرية للحياة »¹.

إنّ الكتابة الآلية لدى السورياليين متحررة من كل رقابة عقلية، قد عرفها و مارسها المتصوّفة، في صورة الإملاء أو ما سميّ بالشطح؛ يقول أدونيس: « يتمثل انفجار اللغة-الذي هو الصورة الكلامية لانفجار الأنا- لدى الصوفية العربية فيما يسمى بالشطح... و هو إذن تعبير عن حالة الرائي حينما يكون في حضرة المجهول أو حين يشعر أنّه يتحد به. و في هذه الحالة ليس الرائي هو من ينطق أو يفكر، و إنّما هناك سرّ هو الذي ينطق بلسان الرائي، لا الأنا بل المجهول، أي تلك الوحدة الخفية بين الأنا و العالم. »²

إن أدونيس يصرّ على الربط بين مصطلحي الكتابة الآلية و الشطح؛ « المظهر الأول للكتابة الآلية هو أنّها كمثل الشطح نقيض للكتابة التقليدية الكلاسيكية و أنّها تصدم العقول الأدبية وحدها، و إنّما تصدم كذلك العقول العادية »³.

كما يذكر أن الثورة بالنسبة للسورياليّ تبدأ من اللغة حيث ينشأ علم جمال جديد قائم على آليات الإبداع العفوي، ما يسمى بالآلية و الإرادية كما أطلق عليها أدونيس أيّ اتباع يمليه اللاشعور، يقوم بذلك هذا النهج السوريالي على سرد الأحلام و الكتابة الخارجة عن سيطرة

¹ سوزان برنار، قصيدة النثر ج 2. ص 459.

² أدونيس، الصوفية و السريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، دت. ص 250* نسخة إلكترونية pdf

³ أدونيس، المرجع نفسه. ص 135.

الإرادة مع التحرر التام من كل أشكال الرقابة الاجتماعية و الأخلاقية « يتمثل انفجار اللغة، الذي هو الصورة الكلامية لانفجار الأنا يتمثل هذا الانفجار لدى الصوفية العربية فيما يسمى بالشطح ... إذن هو تعبير عن حالة الرائي حينما يكون في حضرة المجهول، أو حين يشعر أنه يتحدّى به ... إنه نشوة خاصّة أبعد من أن تكون هذياناً أو هلوسة أو تخطيطاً أو وسواساً إنه تجاوز الزمان و المكان في آن واحد »¹.

يقول أدونيس: « أختتم هذه الملاحظات بالقول إن رامبو يبدو لي جديدا في إطار الثقافة الغربية، لكنّه في إطار الثقافة الشرقية العربية جديدا جزئياً أي أنّه جديد بطريقة تركيبه العناصر و إفصاحه »².

ليكون الشاعر رائياً عليه أن يقوم باختلال كلّ الحواس بطريقة مدروسة لكل أشكال الحب الألم، الجنون؛ أن يبحث بنفسه « أن يستنفذ كلّ السموم في نفسه و لا يحتفظ منها إلاّ بالجواهر يحتاج في ذلك إلى كلّ الإيمان إلى القوّة الخارقة حيث يصبح بين الجميع، المريض الأكبر و المجرم الأكبر و الملعون الأكبر و العليم الأسمى لأنّه يُدرك المجهول »³.

إنّها رؤى تنظيرية جاء بها رامبو Rimbaud من خلال مجموعته الشعرية " إشراقات " les élluminations و التي تميّزت بقصرها و خلوّها من الأوزان و القوافي إضافة إلى دلالة العناوين المنتقاة بدقة و التي تعبّر عن الرغبة في خلق مفارقات لغوية و رؤيوية التي نادى بها في رسالة الرائي، هذا ناتج عن بحثه الدائم عن منهج للرؤية و وسيلة الارتقاء بها إلى المجهول؛ هذا ما نجده عند أنسي الحاج الذي استقى أفكاره فيما يخصّ اللازمية من كتابات رامبو و نصوصه الشهيرة .

¹ أدونيس ، الصوفية و السوربالية .ص 250.

² المرجع نفسه .ص 250.

³ حبيب بوهرور، مقاربات في النقد و النظرية الأدبية، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد،

ط1، 2014، ص 48.

فمعيار المجانية هذا تقول سوزان برنار Suzanne Bernard: « سيسمح لنا على سبيل المثال، باستبعاد أغلب حكايات فيي دي ليل- آدام ... و يمكننا أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحددها بدقة فكرة اللازمية، بمعنى أن القصيدة لا تتقدم نحو هدف ما و لا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية لكنّها تفرض على القارئ كشيء، ككتلة لازمنية »¹.

معيار المجانية يُقصد به إذن أن القصيدة هي غاية نفسها، هي قصيدة لا تموت لأتّها معاشة وُلدت كي تعود مرّة أخرى هي قصيدة لا نهاية لها، و لكي يتحقّق هذا الشرط يجب الجمع بين المتناقضين الفوضوية الهدّامة من جهة، و روح نظام الآخر من جهة ثانية هي ازدواجية مستقاة من رامبو، بمطالبة الشاعر أن يُصبح رائياً كما سبق و شرحنا؛ « فعبّر تداعيات الأفكار و الصور و عبر الهالة الشعرية التي تُحيط بالكلمات، و عبر سحر الإيقاع ، بكلمة واحدة عبر "خيمياء الكلمة" سيدفع الشاعر القارئ إلى فتح الأبواب العاجية، ليُتيح له الدخول إلى عالم مجهول، يعبر إلى المستوى الإيجابي الخلاق؛ و يؤكد رامبو Rimbaud في خطابه عن الرائي على هذا المظهر مستخدماً كلمات مؤلّف، مبدع، شاعر »².

هذا كلّه يجعلنا نؤكّد أنّ رامبو Rimbaud هو فعلاً رائد السورالية بامتياز، فهو لطالما أراد عملاً تحرّرياً، من الضروريات المنطقية و المتطلبات النحوية و العروضية و التخلي عن القوالب الجاهزة و زخارف النظم؛ و ذلك باستخدام لغة جديدة، كانت فوضويته مقصودة حيث استطاع أخيراً أن يقدم للمتلقّي - عبر إشراقاته- تركيباً برع في تجهيزه، كان أهم مبادئه الجمع بين المتناقضين (الهدم و البناء/ الفوضوي و الفني) و الذي طبقه على لغته الجديدة؛ كان هدفه إحداث مؤثرات انسجامية لا منسجمة، إنّه يحرّر الكلمة من العبوديات

¹ سوزان برنار، قصيدة النثر ج 1. ص 36.

² المرجع نفسه، ص 206، 207.

التي تفرضها عليها الجملة المنطقية، وضع رامبو الطريق لاتجاه شعري جديد ينطوي على تمرد ميتافيزيقي ضد العالم الجامد و المتعقلن.¹

الجديد لدى أنسي الحاج متعدّد ، لقد استفاد من الكتابة الآلية و سرد الأحلام السورالية ما انبثق عنه تأثره بخصائص سوزان برنار Suzanne Bernrd التي وسمتها لقصيدة النثر، و خصوصا خاصية المجانية، كذلك أدونيس لكنّه بُفضّل تسمية الكتابة الآلية بالكتابة الإرادية، و الذي قال إنّ أهميتها ليستفي مجرد كونها فيضاً في اللاوعي، بل هي رسالة، هي الأداة العليا التي نكتشف بها للإنسان المصادفة الموضوعية، هي سرّ الكون أو روح العالم؛ هي كتابة عفوية، غير مدروسة، تفلت من الإكراهات، الآتية من العقل الرقيب و الفكر النقدي، و المواضعات.

الكتابة الآلية كما قال أدونيس تحرّر من اليومي و عوائقه، تدفع الكاتب للخروج من أفاقه المألوفة إلى فضاء آخر ؛ هي كتابة مليئة بالغرابة و التناقضات و الغموض و تفكك الصور، ممّا يجعلها عصية على الفهم، هكذا يطلقون عليها - الإعتباطية- و التخليط؛ لكن هذا الغريب الفوضوي، المدهش، المحير أساس أوّل في الكتابة الصوفية و السورالية؛ فحين يدخل الاعر عالم التحوّلات، لا يقدر أن يخرج منه إلاّ بكتابة تحولية:أمواج من الصور الإشراقية، التي لا تخضع لمعايير العقل و المنطق، و التي يتحوّل فيها الواقع نفسه، إلى حلم.²

لقد استفاد أنسي الحاج من تشطير الشعر الحر و قصيدة النثر الفرنسية، و مع أنّه كتب قصائد نثر مكتوبة وفق النموذج الكلاسيكي على غرار ماكس جاكوب Max Jaxob إلاّ أنّه فضّل أن يكون أكثر مواكبة لعصرية قصيدة النثر الفرنسية. كما نجده كثير التآثر برامبو، ما أنتج خاصية المجانية في نصوصه، و التي سنتطرّق لها بالتحليل و الدراسة؛ « وحسب رؤية

¹ ينظر: المرجع السابق. ص 249، 250.

² ينظر: أدونيس، الصوفية و السورالية. ص 131، 132.

أنسي الحاج، مستندا إلى رامبو Rimbaud فإنه في كل قصيدة مثر تلنقي معا دفعة فوضوية هدامة و قوة تنظيم هندسي، هكذا هي قصيدة النثر انتفاضة فنية و وجدانية معاً... فيزيكية و ميتافيزيكية معاً، و من الجمع بين الفوضوية لجهة و التنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين، تتفجر ديناميكية قصيدة النثر الخالصة¹.

سنعرض نصوصا متنوعة نستخلص منها خاصية المجانية؛ و نحللها و كأول مثال نأخذ قصيدة من ديوان لن بعنوان: " رحلة تفقد "

« كانت تهرب على فرس بنصف جسد يشب عليها . راهقتُ بعذاب طويلاً، طويلاً
ترامت إلى الوراء
إنتهى .

رشدت، ولدتء للدم. من ملايين السنين و هي تتراجع؛ انتهى

هو ذا دهرها، و هي المعافاة الآن وحدها. لا تسمع. بدأت و لن تفهم. خزائن الرحمة
ماعت جرفتها دموع المُفترسين الأول. البرُّ البحرُ الفضاء جُمعت في الإصابة و العينين؛
لا ثقة بها. الصُّلبان طُبعتْ بالنار و دُقَّت على الصدور، لم تقو، دُحرج هذا، جُنز، العالم
صندوق !

ليل نهار تُقرع أجراس النجدة في الأحشاء و السوسةُ عُريانة تقطع الصوت. يجلودنا
مُرصعة، مُرتدية تاريخنا، معروكة بدم هاطل بالسّم فائض لا أمل. آدم ! لا أمل. سوسة
أو عقرب، نخر و امتصاص، أشباحاً نُهوي تحت حوافرها.

¹ خالدة سعيد، يوتيوبيا المدينة المثقفة، دار الساقى، بيروت، ط1، 2012.ص 145.

داخلة أنتِ فينا لا كَوَباءِ أَيْتِها العروة الأصلية، إئتكَ تعقدينا فيكِ إلى الأبد
لأنتِ عَمَلْنَا و أنتِ تَفْتَحُنَا أَيْتِها الرائحة، و ق أعدمتنا الشعور بعطر سواك. أطلقناك
بالمنيّ و الفم و الفساد و الشهوة، لن نقدر أن نهرب، سنتلقاكِ لأنتِ اكتملتِ ! إني
باسمك أطلعهم على السرّ، اسمكِ أميتهم. ملفوف بأجنحتكِ حتى أصيركِ، لا نوى
وراءكِ في شيء. كم تفلفلوا ! يا ملكتي من عيونهم نقبت و انهاروا أمامها و غصّوا !
تناسلوا مُتواعدين على الغلبة، وسقطوا بلا عيون لا و نسل و لا فجر. ينتظم الانهيار
أسوارا جديدة ستبقى، وصلّت أمواج الدم الأسود إلى الحواجب أنتِ تُفرزين و نحن
نسبح، نغرق و يحتلّ الأطفال دوائرنا بعدكِ لا جدوى من الخضوع فلنقطع الرّكبة
و نصبّ العنق عموديا. لا خضوع، آدم ! ياموت ! بعثْ، يا كفاح ! لا شيء. فرّخي
كثيرا لتوّحّدك جميع الأقاليم و أنا حيّ. ¹ «

ما يلفت في هذا النص، أن أنسي الحاج عمل على التدمير، و التكسير؛ يمكن أن نلاحظ
أنّه لم يكتب شذرات و لا عبارات متقطّعة انسجاما و توافقا مع الانطلاق في سياق
الموضوعات، بل كتب نصوصا لها صور متماسكة فوق الصفحة، و متساوقة كتراكيب
لغوية لكنّها في الوقت نفسه مقطّعة السياق، متلعثمة على مستوى تواشج العلاقات، و
تماسكها الظاهر لنا؛ يعظّم أثر الانقطاع الدلالي من العناصر " لا ثقة بها الصّلبان طُبعت
بالنار و دُقّت على الصدور لم تقوَ دُحرج هذا، جنّز، العالم صندوق ..."

أنسي الحاج أكثر الشعراء تحرّرا في معظم قصائده من النص الذي يعتبره بعض النقاد
الأوروبيين من عيوب كتلة قصيدة النثر ذلك أن النص «كلب مشرّد يدخل من الباب

¹ أنسي الحاج، لن. ص. 38، 39.

الخليفي بحثاً عن فاعلٍ... مفعول به، عن قصدٍ ينخرُ فيه . لذا نرى الحاج، اللاعب في شعاع اللاغرضية ، غالباً ما يُفعل الجملة باحكام متوتّر و إيجاز ¹ «

كما فعل في هذا المثال من ديوانه الرسالة بشعرها الطويل حتى الينايع :

« أقسم أن أكون لُعبتكِ و مغلوبك

أقسم أن أحاول استحقاق نجمتك على كتفي

أقسم أن أسمع نداء عَيْنِكَ و أعصي حكمة شفّيتك

أقسم أن أنسى قصائدي لأحفظك

أقسم أن أركض وراء حبي و أقسم أنه سيظل

أقسم أن أنطفئ لسعادتك كنجوم النهار

أقسم أن أسكن دموعي في يدك

أقسم أن أكون المسافة بين كلمتي أحبكُ أحبكُ

أقسم أن أرمي جسدي إلى أسود ضجرك

أقسم أن أكون باب سجنك المفتوح على الوفاء بعهود الليل

أقسم أن تكون غرفة انتظاري الغيرة و دخولي الطاعة و إقامتي الذوبان

أقسم أن أكون فريسة ظلك

أقسم أن أظل أشتهي أن أكون كتاباً مفتوحاً على رُكبتك

¹ عبد القادر الجنابي، أنسي الحاج من قصيدة النثر إلى شقاشق النثر . ص21.

أُقَسِّمُ أَنْ أَكُونَ انْقِسَامَ الْعَالَمِ بَيْنَكَ وَبَيْنِكَ لِأَكُونَ وَحْدَتَهُ فَيْكَ. ¹ «

هناك وسائل عديدة للوصول إلى اللازمنية، و لإخراج القارئ من الشعور بالتعاقب المحتوم»
فبدلاً من البحث عن السيطرة على الزمن يجعله ينسأه في أكال دائرية يُمكن المجاهدة من
أجل التحرر منه، و نفيه؛ بالتواجد- بقفزة واحدة - خارج تصنيفات الزمنية، الماضي و
الحاضر و المستقبل، قفزة جنونية و لا نهائية ² «

نُلاحظ هذا مثلاً في المقطع الثاني من نصّه المتوهّجة من ديوان ماذا صنعت بالذهب ماذا
فعلت بالوردة :

« الشبيهة بمساء الحرب

المتوهّجة حواليتها

المتسلّلة إلى ظلّها

الصامتة على السّهل

الرّاجعة كالطّير ليشرّب في قفصه

النّازلة

المُعطية لغزاً بعد لغز

المُعطية و لا واحدة من يديها

النّازلة

¹ أنسي الحاج، الرسالة بشعرها الطويل حتى الينايع. ص 47، 48.

² سوزان برنار، قصيدة النثر ج 2. ص 164.

الراكضة في التّوم

و الصاعقة مشلولة ¹ «

نلاحظ أنّ القصيدة بناءً فيّ متميّز، لا غاية لها خارج ذاتها سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، فهناك مجانبة في القصيدة .

¹ أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت الولردة . ص 55،56.

المبحث الرابع:

4- الإيقاع:

1- ما الإيقاع؟

رغم أن لفظة الإيقاع متداولة منذ و حتى قبل ظهور قصيدة النثر، بشكل يكاد يكون لافتا و مبالغا فيه، إلا أنها كلمة لا تزال غامضة؛ « لكن الإيقاع في ابسط صورته، هو تردد ظاهرة صوتية بانتظام، على مسافات متقاربة زمنيا. »¹

فهل ما زالت قصيدة النثر تحتفظ بعنصر الموسيقى نفسه الذي عرفته القصيدة العربية سابقا؟ دائما ما نردّد كلمة الإيقاع الداخلي بمجرد ذكر قصيدة النثر؛ فهل يمكن أن يشكّل هذا الإيقاع عنصرا موسيقيا بديلا، أو جزءا من الموسيقى؟

الإيقاع إذن هو تلك « النغمة المنبعثة من خلال تناغم الأحرف مع بعضها أثناء النطق أو من خلال أي صوت يحدث جرّاء فعل أو عمل معين سواء أكان هذا الصوت طبيعيا أو صناعيا (...) و الإيقاع في قصيدة النثر قد يعتمد على البنية الصوتية للحروف كما هي في قصيدة الوزن، لكن ليس بترتيبية الخليل أو الأوزان العروضية إنما من خلال مبادئ خاصة بها من أهمها مثلا التكرار المقطعي في تربية صوتية معينة ضمن المقطع الشعري الواحد أو التكرار اللفظي لبعض الكلمات تلك التي يرغب الشاعر إعطاءها الأهمية في الإظهار »².

لذا فالإيقاع في قصيدة النثر مطلق تام الحرية اختيار الشاعر ما يريد، هذا ربما ما يفسّر عدم وضع أنسي الحاج عنصر الإيقاع خاصية دائمة من خصائص قصيدة النثر لديه إلى جانب

¹ عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسّي إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006. ص.

² فالج نصيف الحجية الكيلاني، دراسات في الشعر المعاصر و قصيدة النثر. ص 89، 91.

الإيجاز و التوهج و المجانية، بل جعله خاصة اختيارية اختُصَّت به قصيدة النثر الغنائية دون غيرها من الأنواع الأخرى.

2- أنواع قصيدة النثر الأنسية:

إنَّ اعتماد تقسيم أو تفرُّع أنواع لقصيدة النثر يعتمد على عنصر الإيقاع الذي لم يتفق عليه الشعراء و النقاد على حدّ سواء لجهة وجوده من عدمه في قصيدة النثر، كما لم يتفقوا على رأي واضح محدّد بالنسبة لوحدتها الإيقاعية .

فأنسي الحاج يدعو إلى قصيدة من دون إيقاع في نوعين هما قصيدة النثر العادية و قصيدة النثر الحكائية، لكنّه يرى عنصر الإيقاع جزء من نوع ثالث لقصيدة النثر و هي قصيدة النثر الغنائية؛ فتفريعات قصيدة النثر الأنسية هي : قصيدة غنائية و قصيدة لا غنائية (العادية و الحكائية) .

1- قصيدة النثر اللاغنائية:

أ- القصيدة العادية:

يُقصد هنا بمدلول العادية، هو كونها غير إيقاعية، لا بسيطة و أقل أهمية، فغياب الإيقاع تمّ تعويضه لديه بمجموعة هي الممثلة أصلاً لماهية قصيدة النثر الأنسية؛ « فقصيدة النثر العادية لا تتحدّد عنده بالمقارنة بالأنواع النثرية أو بقصيدة الوزن، بل بنظامها الداخلي و بقوانينها¹ »

يشدّد شاعر قصيدة النثر العادية على استخدام كلمات قوية الوقع، صادمة، و صادقة الماعر تمثل عواطفه و نغمته وردّات فعله القويّة.

¹ رشيد يحيوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة. ص 46.

يعدّ أنسي الحاج أنّ قصيدة النثر «ابنة عائلة من الشعراء الملعونين و المرضى، عمل شاعر ملعون يستبيح المحرّمات ليتحرّر، و هو لا يركن إلى قالب لغوي أو جمالي، و لا يخضع إلى قانون أو نظام. بل يغزو و يجتاح»¹ ح مُخترعا في اجتياحه هذا، لغة خاصة تلائم تمرّده و تتوافق مع فكره المشوّش.

نجد نماذج عديدة في قصائد أنسي الحاج، من النوع العادي؛ من بينها نصّ من ديوانه ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة :

« أنت

إذهب إلى الطبيعة ثلاثة

أنت، المرأة، هو

يتحابّان، و انت

حرّاً

نتحابّ

و تعبدك الطبيعة ! »²

هي قصيدة نثرية عادية، جملها قصيرة، بصيغ مألوفة، موجزة و مشعّة شكل هذا المقطع الفوضوي يرحم لنا النفس الأكثر فوضوية، و يعبرّ خلاله من الطبيعة و الحب إلى التمرد و الحماسة، محطّما بذلك العبارات التقليدية الرتيبة .

¹ أنسي الحاج، المرجع السابق. ص 23 .

² أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة. ص 131 .

ب- القصيدة الحكائية:

يتميّز نمط القصيدة الحكائية كونه تقرير « سردي موجز على يقوم على تجربة شخصية أو يوضع في سياق تاريخي معروف. و هي تختلف عن شكل الخرافة في أساس نبرتها و ظرفها الواقعي، وفقّ تعبير بعض الشعراء الذين يستخدمون تقاليد الحكاية في عمل تخيليّ¹ ».

غالباً ما تكتسب القصيدة الحكاية فنّ الإثارة، ما يجعلها محط استغراب و دهشة المتلقي و ذهوله، لكن دهشتها سرعان ما تزول مع فعل القراءة، فتلقي الشعر لا ينشغل بالانبهارات الآتية: يقول أنسي الحاج في قصيدة بعنوان: بحيرة.

« من كان يُصدّق أنّ الفلكيّ هو الصحراء أكثر من البدويّ؟

رأى صديقي الأنابيب و العقاقير و أوعية تعدّ إلى ...

برفقة القابضين

على المفاتيح الخفيفة خفة الوزن.

و وقف أمام خيط هامٍ به و أقسم أنّه غير عادي.

ليس لعبة ليس سحابة خيطٌ مالح يرتفع من بلعوم معبدي

كان العرق يتصبّب و كان صديقي و الإوزة.

¹ بريان كليمس و جيمس دونام، مقدمة لقصيدة النثر أنماط و نماذج، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط،

يتنقلُ على الماء المغليّ و الضباع تأكل المساحيق

تتمشّي مُطبعة بالآنية الثمينة. أما خيطُ الدخان

الأبيض فلا شيء يحدث في جلسته اليائسة منحدرًا من

وسيط تائه و متصاعدا من وسيط أبديّ الانحدار

بركاناً من عصا من الحرير

قال صديقي: لم ير قزما. " و لم عُدت "

سألته " كي أرفع لعنتي عن البدويّ قبل أن أفتح.

ما عرفتُ أيّ بدويّ. لكن صرت أرى كفّ

صديقي خيوطاً تصعد و تنزل بين وسيطين توأمين

و في منتصف جبينه لطحاة انتقامه تتسع وتأكله ¹ »

إنّ القصيدة هنا تتجاوز الحدث الفردي الذي تقوم عليه القصيدة، لتصل إن لم يكن لاختراق

فعلى الأقل إلى صورة فنية قويّة ترجع صدى ما وراء مدلول التجربة المبدئية ذاتها؛ كما

نلاحظ أنّ هذه القصيدة تستمدّ لذة بسيطة من أحداث بسيطة، بواقع صافي، إضافة إلى

الاستتارة التي يلقونها أسلوب أنسي الحاج في القارئ للوهلة الأولى.

و هذا مقطع آخر من ديوانه ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة:

» أغار

¹ أنسي الحاج، الأعمال الشعرية الكاملة ج1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دط، 2007. ص 101.

أغار عليك من الطفل الذي كنت ستلدينه لي.

من المرأة التي ترسل لك تهديداً بجمالها.

من شعوري بالنقص أمامك

من حبك لي

من فنائي فيك

مما أكتب عنك كأنني أرتكب فضيحة.

من العذاب الذي أعانيه فيك، من العذاب الأكثر

بلاغة من المتعذبين.

من صوتك من نومك من وضع يدك في يدي.

من لفظ اسمك.

من جهل الآخرين أني أغر عليك...¹»

يمكننا ملاحظة الحكائية و بوضوح من عتبة النص "أغار" و التي تجسّدت فيمتن القصيدة

موضوعاً .

(2) - قصيدة النثر الغنائية:

¹ أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة. ص 93،94.

لا يخلو أسلوب أنسي الحاج من الجمل الغنائية، هذه الجمل التي تجعل من نمط القصيدة غنائياً، والتي تكون مبنية على تطويل في تركيبها النفسي، و نجدها تلوح تصاعديّة و دينامية، تتوافق مع مشاعره الكثيفة، و تجسّد وثبات فرحة أو يائسة.

أهم عنصر في ثالث نوع من أنواع قصيدة النثر الأنسية هذه، هو الإيقاع و الذي نلاحظ أنّه أسقطه عن النوعين السابقين و حتى من قوانين و خصائص قصيدة النثر لديه.

بيد أن التحوّل الأكبر في مفهوم الإيقاع هو الذي نواجهه عند دعاة قصيدة النثر و كتّابها، وذلك في سياق دعوتهم إلى مفهوم جديد للشعر مبني على التجاوز و مواكبة النفس الإنسانية في تحولاتها، و هذا ما نلمسه عند أنسي الحاج في إشارته إلى عدم ملائمة الموسيقى الشعرية التقليدية لإنسان متغير ذي إحساس جديد.

أ- الإيقاع الداخلي:

« الإيقاع في قصيدة النثر نابع من الداخل، لذلك فهو ابتكار و يتطلب استخدامه قوة و مهارة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن »¹؛ و يؤكد أدونيس أن القصيدة « ليست نَعْمًا و إنّما هي نغمٌ و تعبير؛ إذ يجمع النغم بين الإيقاع و المدلول في حين أنّ التعبير يربطنا بصاحبه و موضوعه في آن واحد »².

و يذهب أنسي الحاج إلى أنّ الفرق بين الشعر و النثر ليس كاملاً في النظم، فالشعر لا يُعرّف فقط بالنظم و الوزن لذلك لا مانع من أنّ يُنتج من النثر شعر و من نثر الشعر قصيدة النثر.³

¹ أدونيس، زمن الشعر. ص 39.

² أدونيس، مقدمة للشعر العربي. ص 94.

³ ينظر: أنسي الحاج، مقدمة لن. ص 09

لذا لا بدّ من وجود إبدالات للإيقاع في قصيدة النثر؛ فمع حركة الحداثة لم يعد الإيقاع متوقفاً على الوزن و القافية و لا على التفعيلة وحدها؛ تشير معنى العيد في هذا الموضوع لعناصر أخرى تراها ذات أهمية بالنسبة لقصيدة النثر:

- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ للموازاة بين حروفها.
- التوزيع و التقسيم على مستوى القصيدة بهدف دلالي محدّد.¹

خلق رواد قصيدة النثر إيقاعاً خاصاً بها، رافضين الإيقاع المرتبط بالوزن و القافية وداعين إلى إيقاع داخلي؛ فماذا نقصد بالإيقاع الداخلي؟ كيف يتولّد؟ و ما شكّل حضوره في النصّ؟

إنّ إيقاع قصيدة النثر كامن في حركتها الداخلية بالقدر الذي يظهر في حركتها الخارجية، و هو قائم على التناغم الذي تخلقه ردود الفعل اتجاه الواقع و بالتالي « يُصبح الإيقاع محصّلة للعلاقات الداخلية في القصيدة من قيم جمالية و فنيّة مرتبطة بالنشاط النفسي للشاعر »².

لا يعتمد الإيقاع الداخلي على آليات مرصوفة بالتحديد، و أدوات بنائية ثابتة تُنتجها الأذن أو تقرّها، و إنّما تعتمد على « ثقافة المتلقي و ذوقه و قدرته على التحليل و الاستنباط و مهارته في كشف علاقات التركيب و البناء و إنتاج الدلالة، فالإيقاع الداخلي يمكننا أن

¹ ينظر، معنى العيد، في معرفة النص. ص106.

² يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر. ص244.

نقول عنه إنه إيقاع سياقي يتجلى في حركة القراءة و علاقات الأنظمة البنائية للخطاب «
1.

ب- مستويات الإيقاع الداخلي:

يكن الإيقاع الداخلي في لعب الشاعر مع نصّه، و فضائه المكانيّ و تشكيله بصريًا بما يحقّق بعدا دلاليا و شعوريا .

يتميّز يوسف حامد جابر بين مستويين: شكليّ و دلاليّ؛ كما يُطلق على الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر تسمية تناغم الشعر؛ كما يرى أنّ البحث فيه يختصّ بمعرفة الهيئة التي تظهر فيها البنية، و تقوم هذه الهيئة على موقع القيم التعبيرية و على أكالها التي تأخذها داخل مجال لغوي محدّد في مساحة النص، من جهة ثانية ينشأ الإيقاع من خلال تفاعل هذه العناصر فيما بينها و من جهة ثالثة يعكس النصّ كمادة منطوقة علاقة أصيلة بين المبدع و المتلقي²

1- التناغم الكلي:

أ- إيقاع المفردة:

إنّ النص مهما كان جنسه هو مجموعة مفردات تخضع لطبيعة السياق الذي يفرضه الموقف الوجداني للشاعر؛ و تأخذ المفردة أهميتها في تشكيل النص من طبيعتها كمفردة و ذلك من خلال التشكيل الذي تظهر به، و من ثمّ فإنّ الصيغة الصرفية لها و ما ينتج عن ذلك من دلالة، و السياق الذي تلد فيه المفردة، مضافا إليه مجموع الخصائص الإيقاعية القائمة فيها، كلّ ذلك منح المفردة أهميتها و حضورها اللغوي في النص³.

¹ عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة و شعرية المسألة. ص 221.

² ينظر: يوسف حامد جابر، المرجع السابق . ص 245، 246.

³ ينظر المرجع نفسه. ص 246.

ب- إيقاع الجملة:

تكتسي المفردة أهميتها من كونها عنصراً فعّالاً داخل الجملة؛ فحركة الإيقاع في الجملة تُنتج عن الخصائص التي يكتنفها في إطار موقعها داخل النص و ما ينتج عن هذا الموقع من علاقات معيّنة إضافة إلى الطبيعة الذاتية للجملة ممثلة في البنى المقطعية و النبر و الفعاليات الصوتية و الدلالية التي تعمل على تعميق مفهوم الإيقاع و توضيح اتجاهه داخل النص.¹

« تشكل الجملة داخل القصيدة نوعاً من العالم الصغير، الخلية المنظمة التي تكون جزءاً من كلٍّ أوسع، و تنبني طبقاً لقوانين متماثلة: إنّها الكلمات، بأصدائها الصوتية و البصرية »².

2- التناغم الدلالي:

إذا ما وقفنا عند التناغم الدلالي فلا بدّ أن نشير إلى العلاقة الوثيقة بينه و بين التناغم الشكلي، و تظهر فعالية الإيقاع المتأسّسة على التناغم الدلالي فيما يسمّيه يوسف حامد جابر بالحركة الدلالية داخل النص؛ هذه الحركة الإيقاعية المتمخّضة عن الحركة الدلالية تسلك طريقين هما: إيقاع التوصل و إيقاع التمايز.

أ- إيقاع التوصل:

لرصد إيقاع التوصل داخل النص لابد من « مراقبة حركة الدلالات الخاضعة لحركة العناصر المختلفة لتحديد طبيعة التناغم التي تحدثه، و لمعرفة الخصائص التي يقوم عليها هذا التناغم. و بسبب من كل ذلك تتوفر في النص القابلية للدخول في نسيج متماسك يعمّقه اتساقه التفاصيل فيه و تقارب خصائصها »³.

¹ ينظر: يوسف حامد جابر، المرجع السابق . ص 248.

² سوزان برنار، قصيدة النثر ج 1. ص 161.

³ يوسف حامد جابر، المرجع السابق. ص 288.

ينشأ إيقاع التواصل من انسجام الذوات الحاضرة في النص و غياب التضاد و الصراع بينهما.

ب- إيقاع التمايز:

« يقوم هذا الإيقاع على تعدد المستويات داخل البناء الشعري، فينشأ عن هذا التعدد حركات متميزة محكومة بالتضاد الذي يجعل النص ينقسم إلى أكثر من مستوى¹.
إذا ما لاحظنا قصائد النثرية الغنائية الأنسية، نجد لغة صادمة تسود أغليتها، إضافة إلى سيطرة الجمل الغنائية المبنية على التطويل.

سنقدم أمثلة عديدة عن أمثلة النثر الغنائية و سنقوم بتحليل عناصر الإيقاع فيها:

« البيت العميق

البيت و الدخان، يتعانقان و الظلّ غائب، أبسط

قامتي على الشمس فأصبح من أشعّتها. لا حاجة

للزّرع و النجدة، لا حاجة لعرق الهارب،

لا حاجة للقرع للقرع . البيت

العميق خال و متألئ، و أبدياً يزلج

على اللحم !

ندفن اللحم و لا نثار له

¹ يوسف حامد جابر، المرجع السابق.ص.303.

الموج لا يُغرق البحر و الريح فجوة
ندفن اللحم و لا نبيكه، ندفن اللحم و لا نعرفه
ندفن اللحم و لا نُفَلِّع البيت العميق، الروح العميق، الله العميق
ندفن اللحم و نأكله
نأكله و نبصقه
نبصقه و نزرعه
اللحم !

البيت و الدخان يتعانقان، البيت و الله، البيت و الروح .

البيت و الكلمة، البيت و النقص

و الشمس

اللحم الملاء خَطَفَ الظلّ و احتنق «¹.

نلاحظ أنّ القصيدة عبارة عن مقطع إيقاعي بامتياز، يشبه في تواتره قصيدة التفعيلة، مع ما

يرافقه من توازي في وحدة قياس الجمل:

البيت و الدخان، يتعانقان و الظلّ غائب، أبسط

قامتي على الشمس فأصبح من أشعتها. لا حاجة

نأكله و نبصقه

¹ أنسي الحاج، لن.ص 46،47.

نبصقه و نزرعه

تكرار في الكلمات المتعاقبة (نأكله، نبصقه، نزرعه) ، إضافة إلى تكرار نفس الكلمة ثلاث مرات (للقرع) ؛ و وجود تطابق تامّ في الروي و القافية (سكون،سكون، هاء مضمومة) و في صيغة الأفعال (المضارع، نون المضارع) في: نبصُّقه، نزرعُه، نُخنِّقه.

إيقاع قصيدة النثر نابع من طبيعتها بعيدا عن الأشكال الجاهزة، و الأنماط المحفوظة في الذاكرة، فقصيدة النثر جنس أدبي ضد الذاكرة، لذلك « لجأت إلى إيقاع البناء الترابطي الإيقاعي من خلال تردّد نغمي أو تردّد اصغر وحدة إيقاعية (الحرف بين دوال متجاورة)، فتقوم علاقة التجاور اعتمادا على حرف مشترك يربط بين الدوال بصورة منتظمة و أخرى غير منتظمة. ¹»

من أمثلة التداعي الصوتي «القائم على الإحلال و التبديل، الذي يتجسّد في الاتكاء على حرف بعينه، يتم ترديده في مجموعة الدوال المتجاورة بحيث يجاور دال دالاً بحرف يجمع بينهما ²» ؟ هذا ما نجده في قصيدة فصل في الجلد

« فليذهب ملكوتك الشعريرة. أبا الهول ! أبا الهول ! خذْ

صمتي و امنحني . يسوع

ديكك لا يصبح

ديكك لا يصبح

يسوع !

¹ عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة . ص239.

² المرجع نفسه. ص241.

ديكك لا يصيح

ريش بسحرك تنديمه أعتق لسانه نجّه

يسوع أنقذ نفسك إنّي

أرضع

ريقَ

التماسيح

النهاياتُ سَفَرُ الطير شهقة كالقطار و دمع

و البدن ينهض !

الجلدُ يرتفع كغطاء التابوت

يُسرع !

يُنْفَسُ كمنخارين

الكلُّ يُثيرون الجلدَ الحماسيَّ أحمق. هات

السوط ! السوط ! السوط ! الجلدُ يُربّي بالقوّة.

أي ! الضربُ يُثير الجلدَ يُثير الضربُ الفاجعةُ

القشعريرةَ

تُرشُّ النجاسةُ بالسخرية !

أي !

أغاني الحرّية زرعُ الهزء

وريقُ التمساحِ عبارة !

أحمني بك، أيّها الجبل، لعلّ الجماد. خذْ صمّي،

أيّها الجبل، و امنحني !

ملكوت القشعريرة يا سيّدي

أنتَ الطريدةُ يا سيّدي

كلامي هدرٌ و الشعر قهر مشدود النواجذ يخنقه الحنين

أنت هو الشمال

فلتغرغرْ حنجرتك

وليأتِ ملكوتك

رياحكُ أبداً تُنهض الجلد و إني أبداً تحته. ¹«

تتدفق إيقاعية الحرف داخل القصيدة، فيتردد بانتظام في موضع التدفق ليحدث رنيناً أو لحناً مماثلاً لحركة الذات، و هي في علاقة التواصل مع الآخر؛ إذا متأملنا علاقة التجاور في القصيدة نجد أنّ العلاقة التجاورية تعتمد حرف السين (يسوع، سحرك، لسانه، نفسك، التماسيح، السوط، النجاسة، السخرية، سيدي...)، ثم يتداخل صوت الشين بين الحين و الآخر حتى منذ بداية القصيدة (القشعريرة، شهقة، يُنفَس، مشدود، الشمال) و تتواصل

¹ أنسي الحاج، لن.ص 51،52،53.

علاقة الامتداد الصوتي و التجاور في قصيدة أنسي الحاج، عبر صوت مختلف يضمن انفتاح مساحة الرنين، و يتجاور الإيقاع عبر "الياء" بين: (يسوع، ديكك ، يصيح، التماسيح، الحرية...).

هذه الطريقة الإيقاعية التي تلبست قصيدة أنسي الحاج تضع الملامح الحقيقية لقصيدة النثر و هي تحاول جاهدة الفكك بعيدا عن الأنظمة و القوانين السائدة الثابتة.

إنّ الإيقاع و ليد الإبداع، يخلق صوته بنفسه، فالتأمل في قصيدة أنسي الحاج من خلال تحليلنا الإيقاعي يستطيع أن ينفي تماماً أنّ قصيدة النثر هاربة من الإيقاع.

هكذا هي خصائص قصيدة النثر لدى أنسي الحاج، كلية التأثير التركيز و الإيجاز، المجانية و الكثافة؛ ما يجعل منها عالماً مُغلَقاً موصلاً على نفسه مكتفٍ بذاته، و ضرب من كتلة مشعة بحجم ضئيل، بإيجاءات لا تنتهي.

إنّ أنسي الحاج يُجاور بين تخصيص قصيدة النثر بخصائص أطلق عليها اسم القوانين الحرّة و التي منحت قصيدة النثر وضعاً شبه نهائي و بين تحميلها إمكانيات الانفتاح على متغيّرات محتملة .

يرى أنسي الحاج أنّ الشعر المنثور و النثر الشعريّ و النثر الشعريّ الموقّع، عناصر أولية في ما يسمى بقصيدة النثر الغنائية، و التي يعدّ الإيقاع من خصائصها بخلاف قصيدة النثر الحكائية و القصيدة النثرية العادية. ¹ «

و انسجاماً مع هذا الأفق لم يقدّم انسي الحاج في محفل الإيقاع، اقتراحات كتلك التي قدّمها في الإيجاز و الكثافة و التوهج؛ فقد مثلّ الإيقاع لديه دوراً هامشياً لم يرد اعتماده إلاّ عرضياً و ضمناً، ضمن واحد من أنواه المقترحة لقصيدة النثر.

¹ ينظر: أنسي الحاج، مقدمة لن. ص 15.

❖ مقارنة إجرائية إيقاعية:

ننطلق في محاولتنا إبراز البنيات النصية في قصيدة النثر من فرضية مركزية مفادها أن القصيدة كون معلق و منفتح؛ فهي خطاب مؤسس على أساس اشتغال نسقي مخصوص تحكمه علاقات تفاعلية بين الداخل و الخارج النصي.

لذلك وجب التنبية إلى أن ما سنحاول مقارنته من قراءتنا الشعرية المقترحة، في هذا الموطن، إنّما نطمح من خلاله إلى اكتشاف الأنساق الإيقاعية في القصائد المدرسة، لا بغرض صياغة بنيات أو أنساق عامة معيارية تغلق التجارب المنجزة أو المحتملة في قوالب مسبقة، و إنّما هدفنا الأساس، هو التأشير على الإمكانيات و الاحتمالات الكتابية التي يتيحها هذا الشكل الكتابي— من خلال قدرته على التجدد و الولادة المستمرة، و التأكيد على أن الاعتقاد بأن أنسي الحاج لم يهتم بالإيقاع أمر خاطئ، و الصحيح أنه جعل الإيقاع خاصية متعلقة بنوع واحد من بين ثلاثة أنواع لقصيدة النثر لديه؛ لذلك كان الإيقاع لدى أنسي الحاج خاصية اختيارية عكس الخصائص الثلاث الدائمة (الإيجاز، التوهج و المجانية) .

أول قصيدة سنتقصّى فيها خاصية الإيقاع هي قصيدة "هويّة" من ديوان لن:

» أخاف

الصخرُ لا يضغط صندوقي و تنتر نظارتاي. أتبسّم،

أركع، لكنمواعيد السرّ تلتقي و الخطوات تُشعُّ،

و يدخل معطف ! كلّها في العُنق. في العُنق آذان

و سرّقة.

أبحثُ عنك، أنتِ أين يا لذة اللّعة ! نسلُك

ساقط، بصماتك، حفارة !

يُسَلِّمُني النوم ليس للنوم حافة، فأرسمُ على الفراش

طريقة: أفتحُ نافذة و أطير، أختي تحت امرأتي،

أنفعلُ !

و أشتعل !...

تعال أصيح. تعال أصيح. إني أهتف: النصر للعلم !

سوف يتكسر العقرب، و أتذكر هذا كي أنجبَ بلا

يأس.

تُمطر فوق البحر

أناديك أيها الشبحُ الأجرد، بصوت الحليف و العبد،

و الدليل، فأنا أعرف. أنت هو الثأر العائد، صلباً كالربا،

فاحشاً، أخرس، وخططي بلا مجاذيف. أسدل رأسي على

جبيني فتدحجني عينك الوحيدة من أسفل؛ النهارُ

يتركني الليلُ يحميك. النهارُ يدفعني " لك الليل !"

فأركض، الليلُ رَجُلُ ! أهربُ أين و أنا الأفق؟

الحياة حيّ. العين دَرَج، العين قَصَب، العينُ سوق

سوداء. عيني قمع تقفز منه الريحُ و لا تصيبه. هل
 أعوي؟ الصراخ بلا حبل. هناك أريكة وسأصمد.
 سوف يأتي زمن الأصدقاء لكن الانتظار
 انتحر. الجياد تُسرع، عبثاً عبثاً، الخوف رقم لا نهائيّ.
 السقفُ ينحلُّ في قلبي و الأرضُ لا مكان لها، أهرولُ
 و أفدِّفُ يكنسني الصدى؛ صدى الأرض بعيدة بلا
 طريق، الأرض تترل بلا عتبة.
 أُطلقُ على الهواء، أغرز الهواء بأليافي.
 بلا تعته، الحركة ليست ضدَّ الليل، الحركة عمياء
 ترى بالليل. قم! المصباح خادم و يدك خادمة. (أضحكُ
 مني) قم! هوذا أنا، الباب يُطرق.
 الباب: هنا الموت. وجهه وجه القدر و ظهره الضياع.
 يُطرق و لا ينتفض؛ فهو يبقى.
 يجب أن أبكي. كيف نسيتُ أن الدموع تعكّر
 المرايا؟ المرأة غابة لكنّ الدمعة فدائيّ. فلاسمع
 جلبتك أيتها الرفيقة! فلارفع لواءك حتى تتقطع أوتار

كتفي !

ثُمطر فوق البحر

لم يعد في العالم دمعة

و الحزن؟

ما سعر رجل حزين ! التعضّن علامة، الغضب إبحار.

دُرْفُ الصَّرْع تذيع الربيع، و عند الصباح تتعانق

المذبحة و الظفر و حسداً أَخْلَعُ وجنيّ.

لكن الخوف !

ما

الخوف؟

لا تبدأ. سأضلل، و أصمت. جناحك. عينك الأفقية !

مولاي: لا ! خُذْ قبلي الآخرين !...»¹

تتكوّن القصيدة من 52 بيتاً شعرياً، 27 بيتاً منها يتساوى فسها البيت و السّطر، و 24

منها لا يتساويان فيها؛ فالتوزيع الخطي في قصيدة النثر مجملاً يحتل أوضاعاً مختلفة في سياق

¹ أنسي الحاج، لن . ص 28،29،30.

تفاعل دوال القصيدة، لا تتقيّد بتنظيم معين بداية و وسطاً و نهاية، فقد تتداخل تارة مع البناء المقطعي، أو سياق توارد الأبيات الشعرية، مما يؤكد حرية إفراغ أو ملء بياض الصفحة.

1- وضعيات المقطع الشعري:

« يبرز ارتباط الممارسة الكتابية الشعرية بتوزيع فضائي مخصوص للبياض و السواد، و بتوالي الأبيات وفق نسقية الاتصال و الانفصال، مجموعات متصلة، و أخرى منفصلة: متباعدة و متقاطعة. ¹»

ويخضع نقصان السطر أو امتلاؤه إلى التناوب الحرّ لتوزيع أنساق البيت، مما يتيح حركة تفاعلية متجدّدة للبناء المقطعي الذي تعكس أوضاعه العلاقة بين ما اعتبر شعراً و ما اعتبر نثراً؛ يؤكد محمد بنيس بهذا الصدد بأن المقطع دال المؤتلف و المختلف، عندما يقول: « يتقدّم المقطع في مفهومه القديم كمتكّك بين الشعر و النثر، فهو دال يفعل في الممارستين النصيتين معا. و المشترك هنا هو مكان الحدود بين وحدات الخطاب. ²»

و يكتسب المقطع من خلال العناصر المكونة له الأبيات المتوالية حسب علاقات الانفصال و الاتصال. صفة الوحدة الفرعية؛ إنّه فضاء للتمظهر المختلف المتجدد، سواء من حيث نسبة الأبيات المجتمعة، أم من حيث الفضاء الخطي، و توزيع علامات الترقيم.

« يوضح الجدول التالي نوع علامات الترقيم المهيمنة و نسبة تواردها في القصيدة:

الاستفهام	النقطة	الفاصلة	التعجب
02	12	05	08

«³

¹ عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية الأسس النظرية و البنيات النصية. ص 217.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ج2 الرومانسية. ص 71.

³ عبد القادر الغزالي، المرجع السابق. ص 215.

تصل نسبة الأبيات التي تنتهي بعلامة ترقيم إلى 60% أما الأبيات التي تنتهي بالبياض فتمثّل 40% .

- بناء المقطع:

بُغية التقدّم في وصف طبيعة المقاطع الشعرية في المتن المدروس وجبّ عمل إحصاء نحدّد فيه الفضاء الخطي، و طريقة انتظام الأبيات في المقطع و علامة الترقيم التي تحتمه، و أكال تمايز المقطع عن غيره.

فأحصينا 191 مقطعا غير متساوية البيت و السطر، مقابل 04 مقاطع تساوى فيها البيت و السطر ؛ كما لاحظنا وجود أصغر مقطع شعريّ في القصيدة، و الملفت أنّه يتكوّن من بيت شعريّ واحد.¹

2) - الأبيات الشعرية داخل المقطع:

هناك علاقات قويّة تحكم الأبيات الشعرية داخل المقطع الواحد، فالمقطع وحدة جمالية متكاملة بينما يحرّك التقسيم الشعريّ التوالي الطبيعي بين المركّبات اللسانية الأمر الذي يفسح المجال للوقفة الإيقاعية دون الوقفتين التركيبية و الدلالية.

- يؤدي المركّب الفعلي و المركب النعني وظائف بنائية محسوسة في الأبيات من المقطع السادس الذي اخترناه

أناديك أيّها الشبّحُ الأجرد، بصوت الحليف و العبد،
و الدليل، فأنا أعرف. أنت هو الثأر العائد، صلباً كالرّبّ،

¹ ينظر: عبد القادر الغزالي، المرجع السابق. ص 218، 222.

فاحشاً، أحرص، وخططي بلا مجاذيف. أسدِلْ رأسي على
جبيني فتدحجني عينك الوحيدة من أسفل؛ النهارُ
يتركني الليلُ يحميك. النهارُ يدفعني " لك الليل !"
فأركض، الليلُ رَجُل ! أهربُ أين و أنا الأفق؟

فالركب الفعليّ هنا من خلال الصيغة الصرفية و الزمانية: (أناديك، أعرف، أحرص، أسدِلْ،
يعرفني، أركض، أهربُ)؛ أمّا المركب النعتي (العائد، فاحشاً...)
كما لاحظنا أنّ الربط بحرف الواو و الفاء، لعب دورا بارزا في هذا المقطع: (و الدليل...)
(فتدحجني...)؛ (فأركض...)؛ (فالركب ...) .

3- تواردات المقاطع :

بالاعتماد على بداية المقطع الأوّل ، يمكن أن نحدّد جملة من الخصائص النصية التي تضمن
انسجام الخطاب و توازنه. و بغرض توضيح النسقية النصية « نُثبت في الجدول التوضيحي
التالي الذي نحصر فيه الألفاظ و الصيغ الرابطة بين المقاطع، و سنبدأ بتحليل المقاطع الشعرية
للقصيدة:

الصيغة	استهلال المقاطع
--------	-----------------

الخبر	1- الصخر ...
التكلم	2- أبحث ...
"	3- يسلمني ...
الغيبة	4- تمطر ...
التكلم	5- أناديك ...
الخبر	6- السقف ...
"	7- أطلق ...
"	8- بلا تعته ...
الغيبة	9- تمطر ...
الخبر	10- و الحزن ...
"	11- دم ...

«¹

تترافق أزمة البيت مع أزمة المقطع في القصيدة بصورة واضحة، من خلال التكرار: كلمة الخوف ثلاث مرات، و المقطع (تمطر فوق البحر) مرتين؛ أمّا توارد المقاطع في القصيدة ، فينبني على أساس الانقطاع المضاعف بواسطة علامة الترقيم (النقطة)، و عن طريق المركبات الاسمية: (الصخر في المقطع الأول)، (السقف في المقطع السادس).

4- المقطع، فضاء القول و البيت :

سنحاول التعرف على البنية التركيبية في المقاطع المدروسة، قصد إبراز علاقتها بالبيت من جهة و بالمقطع من جهة ثانية .

أ- الوحدة الجمالية:

¹ عبد القادر الغزالي، المرجع السابق . ص227.

نتبع في التحليل النحوي طريقة الكتابة المقترحة في ديوان لن متدرجين وفق الفضاء الخطي:

المقطع الأول: الفاعل + المفعول به.

المقطع الثاني: المبتدأ + النفي + الفعل المضارع + الفاعل + المفعول به + المضاف إليه + حرف العطف + الجملة المعطوفة + الفعل المضارع + الفاعل + المضاف إليه.

ب- البيت الشعري:

نُسجّل اعتماداً على هذا التحليل أنّ أصغر وحدة جملية في القصيدة هو المقطع الأول، أمّا المقطع الثاني، فبيته الأول مكوّن من جملتين صغيرتين و الذي يليه من جملة ثالثة، مركّب فعلي: أبتسم ... أركع ...¹

5- الأنساق الصامتية:

نتدرّج في وصف الأنساق الصامتية في المتن الشعري المدروس من البيت إلى المقطع إلى القصيدة.

نُحلّل فيما سيأتي المقطع السادس من قصيدة: هوية .

(1) - أناديك أيها الشبحُ الأجردُ، بصوت الحليفِ، و العبد و الدليل، فأنا أعرفُ.

من الصوامت المتكرّرة في البيت:

(أ): (أناديك ، أيها، الشبح، الأجردُ، الحليف، العبد، الدليل، أعرفُ، أنت.)

(ح) : (الشّبح، الحليف) .

(ر) : (الأجرد، أعرف) .

¹ ينظر: عبد القادر الغزالي، المرجع السابق. ص 230.... 235.

(د) : (العبد، الدليل، الأجرد، أناديك).

(2) - أنتَ هو الثَّارُ العائدُ صلِّبا كالرِّبِّا، فاحشا، أحرس و خططي بلا مجاذيفُ.

الصوامت المتراكمة على مستوى الممثالة:

(أ) : (أنت، الثَّار، العائد، أحرس) .

(ب) : (صلِّبا، الرِّبِّا) .

(ر) : (الثَّار ، الرِّبِّا) .

(3) - أُسدِلُ رأسي على جيبني فتحدجني عينك الوحيدة من أسفل النهار

على مستوى الممثالة تتراكم الصوامت التالية:

(س) : (أُسدِل، رأسي) .

(ي) : (رأسي، جيبني، فتحدجني) .

(أ) : (الوحيدة، أسفل ، النهار) .

(ر) : (رأسي، النهار) .

(4) - يتركني، الليل يحميك النهار يدفعني لك الليل !

على مستوى المجاورة، تتراكم الصوامت التالية:

(ي) : (يتركني ، يحميك، يدفعني

(ن) : (النَّهار، يتركني، يدفعني) .

و على مستوى المضارعة: (يتركبي، يدفعني، يحميك) .

(5) - فأركض، الليل رجل ! أهرب أين و أنا الأفق؟

من الصوامت المتكررة في آخر بيت من المقطع السادس:

(أ): (أركض، الليل، أهرب، أين، الأفق، أنا) .

(ل): (الليل، رجل) .

(ر): (أركض، رجل، أهرب) .

(ف): (فأركض، الأفق) .

(ن): (أين، أنا) .

(6) - الأنساق الصائتية:

قصد تحليل هذه الأنساق نبدأ بإبراز كيفية التراكم في الأبيات و المقاطع و التعرف على نوعية الانتظام الذي يؤسس الإيقاع في القصيدة بوصفها مجموعا مغلقا- مفتوحا في آن واحد.¹

تتكون قصيدة هوية من 11 مقطعا متفاوتة من حيث عدد الأبيات فيها، تمثل ثلاثة مقاطع منها أزمة في القصيدة. لأنها مقاطع و أبيات في نفس الوقت؛ فالمقطع 1 و 5 و 11 هي مقطع و بيت ؛ لأنه مقطع متكوّن من بيت واحد، إضافة إلى المقطع 9 الذي تكوّن من بيتين.

¹ ينظر: عبد القادر الغزالي، المرجع السابق . ص 294.

- في المقطع الأول نلاحظ غياب الصوائت الطويلة (الألف، الواو، الياء)، مقابل ظهور لفظة واحدة تتكرر فيها الفتحة مرتين أما الضمة و الكسرة فغابتا كغياب الصوائت الطويلة، (أخافْ) .
- أما المقطع الثاني مكوّن من 4 أبيات، ترتفع فيها نسبة الصوائت الصغيرة مقابل الصوائت الطويلة حيث يتكرّر الصائت القصير (الفتحة) بنسبة عالية جدًا:
(الصَّخْرَ، تَنْتَشِرُ، نَظْرَاتِي، أَتَبَسَّمُ، أَرْكَعُ، لَكِنْ، مَوَاعِيدُ، يَدْخُلُ ...) .
- يتكوّن المقطع الثالث من بيتين و يتراكم الصائت القصير (الفتحة) أيضا في المقطع خصوصا في البيت الأول من المقطع:
(أَجْحَثُ، عَنكَ، أَنْتِ، أَيْنِ، يَا، لَذَّةَ، اللَّعْنَةَ) .
- فيما يخصّ المقطع الرابع تتراكم فيه الصوائت الطويلة بشكل ضعيف مبعثر في البيت الأول: نجد الياء (يسلمني ... امرأتِي ... أحتبي ...) .
- نلاحظ أن المقطع الخامس قصير يتكوّن من بيت واحد، لذلك يتضاءل فيه تراكم الصوائت بل إنّ الصوائت الطويلة غائبة تماما .
- على عكس المقطع الخامس ترتفع نسبة الصوائت في المقطع السادس يتمثل أعلاها في الفتحة خصوصا في البيت الثاني :
(وَ، الدَّلِيلَ، فَأَنَا، أَعْرِفُ، أَنْتِ، هُوَ، الثَّأْرَ، العَائِدِ، صَلْبًا، كَالرَّبَّاءِ) .
- أما المقطع السابع تنخفض فيه نسبة تراكم الصوائت، و تبقى هيمنة الفتحة متواصلة، تحقّق ذلك في البيت الثالث:
(وَ أَفْذَفَ، يَكْنَسِنِي، الصَّدَى، الصَّدَى، الأَرْضَ، بَعِيدَةَ) .

- المقطع الثامن لا يشكّل استثناء مقارنة بغيره من المقاطع السابقة، حيث تتواصل هيمنة الصوائت القصيرة و بالخصوص الفتحة، و يصل التراكم درجته العليا في البيت الثامن . (جَلَابَتِكَ أَيَّتْهَا الرَّفِيقَةَ فَلأَرْفَعُ هَوَاءَكَ حَتَّى تَنْقَطَعَ أَوْ تَارِي) .¹
- يتضاءل عدد الأبيات في المقطع التاسع و يتقلّص مع ذلك تراكم الصوائت، فتغيب الصوائت الطويلة، و لا يتعدى تكرار الصوائت القصيرة 10 مرات مجتمعة ممثلة في الفتحة التي وجدناها مهيمنة منذ بداية القصيدة، و لا تزال .
- و تسيطر الفتحة أيضا في المقطع العاشر و بأعلى نسبة في البيت 4 . في (المَذْبَحَةَ، حَسَدًا ، أَخْلَعُ، وَجَنَيْتِي .
- آخر مقطع من بين أقصر المقاطع في القصيدة ، تغيب فيه الصوائت الطويلة و لا تتكرّر القصيرة سوى ثلاث مرات فقط .

يبرز الإحصاء كيفية تحكّم الصوائت في القصيدة، و ذلك وفق شروط الكتابة الجامعة بين ما هو إرادي و ما ليس إراديا، بصورة تؤكد رفض القواعد و القوالب الجاهزة السائدة؛ لاحظنا تراكم الصوائت بنسب عالية و متفاوتة ضمنت لنا الإيقاعية التوازنية للقصيدة، بوصفها مجموعا مغلقا مفتوحا

و ظهر لنا أنّ الصوائت القصيرة تفوّقت على الطويلة من حيث نسب التراكم و الهيمنة ، كما تقدمت الفتحة من الصوائت القصيرة في جميع المقاطع؛ مقابل هيمنة بسيطة للألف من الصوائت الطويلة، و هذا التردّد ساهم في ارتفاع النبرات و انفتاح المقاطع، و امتداد الصوت حسب حركات النمو؛ و هذا يمكن من تعويض غياب الانتظام العددي العروضي.

● بناء على هذه الخلاصات التحليلية، يمكننا القول بأن محاولتنا القرائية هاته قادتنا إلى

اكتشاف النسق الإيقاعي للقصيدة المدروسة .

¹ ينظر: عبد القادر الغزالي، المرجع السابق . ص 294 298.

تحققت الدوال النصية في القصيدة بصور مختلفة تجدد بتجدد التجربة، و بما أن مادة القصيدة لغوية بالدرجة الأولى، فإنّ البنيات التكوينية الإيقاعية هي مظهر تشكل الإيقاع؛ لذلك ركّزنا في محاولة اكتشاف إيقاع القصيدة المدروسة على طبيعة الأنساق الصائتية و الصامتية، معتمدين على إحصاء التراكمات الصوتية مع مراعاة أهمية مواقع ترددات الأصوات في البيت الواحد، و من بيت لبيت آخر، و بين المقاطع لاكتشاف أنساق انتظام الترددات الصوتية في القصيدة؛ و قد خلصنا إلى أنّ القصيدة المدروسة، تحكمها انتظامات صوتية مختلفة لكنها، في تعددها و تباينها تحفظ في جميع الأحوال الهوية و الماهية الإيقاعية المؤرخة للذات في الخطاب.

وجدنا أنسي الحاج يجاور بين تخصيص قصيدة النثر بقوانين حرّة كلية تمنحها وضعا شبه نهائي (الإيجاز ، التوهج، المجانية)، و بين تحميلها إمكانات الانفتاح على متغيرات محتملة، على أن تبقى مشمولة بالنسق المهيمن بالنموذج القبلي .

الأختام

يتضح من خلال تأمل وضعية ومشروع الكتابة لدى (أنسي الحاج)، أن التعدد هو السمة التي ميزت تجربته. لذلك كانت مساءلة هذا التعدد مضاعفة لدى هذا الشاعر الذي تميز في المشهد الشعري العربي بربطه بين التنظير والممارسة باعتباره فعلاً متوازياً له إستراتيجيته المعرفية المتواشجة مع الجغرافيات الشعرية في العالم. من هذا المنطلق، يسعى تأمل ممارسته إلى الوقوف عند الذاتية من حيث هي تأسيس معرفي يتخذ أوضاعاً مختلفة حسب النصوص والدواوين والنظر إلى طرائق البناء، عند أنسي الحاج هو الذي يمكننا من ملامسة ذلك التأسيس المعرفي.

- قصيدة النثر العربية كتابة شعرية لها تاريخها الذي أفرز من خلال التجارب المتنوعة قضايا وإشكالات، لم تكن معهودة. فقد أشرعت أبواب الكتابة على مصاريعها، بعد المحاولات الجريئة- و التي كانت باكورتها ديوان لن لأنسي الحاج- ، التي حوّلت من خلال المنجز النصي ممارسة تاريخية شعرية عربية، حكمت تطورها الداخلي قوانين و معايير أصبحت بديهيات لا يمكن تجاوزها، إلى حقل من حقول الصراع بغية التجديد، و تأسيس الإبداع المغاير النابع من روح العصر، بهذا صدمت هذه الكتابة المغايرة التأسيسية العميقة الدائقة التقليدية صدمات عنيفة، زادت في جعل أوضاع كتابة و نقد الشعر الحديث و المعاصر أكثر تأزماً.

- كان اهتمام (أنسي) بقصيدة النثر واضحاً من خلال جرأته و نشره لأول ديوان متكامل يضم قصائد نثرية ، ويحث عن إمكانية توثيق وتقديمه للقارئ، من صميم اهتمامه بوضعية الكتابة آنذاك إضافة إلى إرفاقه بمقدمة نقدية تشرح أسس و قوانين هذه القصيدة الحرة التي يقدمها للقارئ العربي ، وعبر مقدمة "لن" يؤكد أن قصيدة النثر صناعة تخلق علاقة مغايرة بين الأسماء والأشياء حيث أعلن أن اللغة التي لا تحترف الانشقاق والنقصان (الخروج على

النمطية) عاجزة لمن أن تستوعب الذات المترنحة واللحظة التاريخية التي تريد أن تحيا بها، لا يمكن أن نعثر على هذا المحترف، المختبر بل يجب بناؤه وتأسيسه بالنقد الذي يساعد على الانتقال من أطر ومتون إلى أخرى موسومة بقوانين الوعي واللاوعي وبتعدد الأزمنة اعتاقا من ميثافيزيقيا البداية والنهاية.

- قَصَدَ أنسي الحاج تقديم قصيدة النثر كونها نوعا شعريا متميزا عن باقي الأنواع الشعرية والأدبية، وأن تكون لها هويتها الخاصة، منطلقا من مفهوم أن الأنواع تقبل الاستقلال عن بعضها، وأن قصيدة النثر يمكن أن تخضع للفرضية نفسها، ما أطلق عليه صفة النوع المستقل، مع ما يقتضيه استحقاقها، من قوانين مؤسسة و ضابطة لها، جعلها قوانين حرّة، فهي ليست قطعة نثر فنية أو شعرية، بل قصيدة نثر بفضل قوانينها الثلاث الإيجاز، التوهج، و المجانية .

- قد تخطئ المقارنة هدفها إذا تغيّت المطابقة بين أنسي الحاج و شعره، فالمقدمة سابقة لديوان لن طباعيا لا زمنيا. فهي و إن مثّلت الوعي النظري لأنسي الحاج بماهية الشعر و أدواته، فليس من المفروض أن تمثل مطابقة الوعي للإبداع الشعري. إذ توجد دائما مسافة ما بين المعطى النظري و المنجز النصي. و في هذه المسافة توجد امتدادات و قطائع بين طرفيها.

- و أهم ما في تلك الامتدادات في حالتنا هذه؛ هي مواجهة الشاعر للغة. و أنسي الحاج لم يخضع لصدمة جدار اللغة، فقد ظل و خصوصا في ديوان لن شاعرا صداميا تجاه جدار اللغة، ممتثلا لمبدئه في كون الشاعر خالق لغة.

- و بعد ما يفوق ربع قرن من ذلك التاريخ، نرى أنسي الحاج يكشف عن مصدره السريالي في مواجهة ذلك الجدار: التمرد، و العيشية، والفوضى و هي مميزات طُبعت على مقدمة "لن" فهي مُتعبة و مرهقة و فوضوية، مع تأكيد أن تجربة لن واجهت صنم اللغة المحنطة و صنم الوزن التقليدي.

- و كان أنسي الحاج قد انزاح في لغته الشعرية عن تجربة ديوان "لن" ، في ديوانه ما ذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، فضلا عن أن ديوان لن لا يخلو من بذور الغنائية التي رسخها ديوانه ما ذا صنعت بالذهب ؛ فشاعرية أنسي الحاج قائمة أصلا على درجة معينة من التوتر، و على موقف أساسي من عملية الكلام و بالتالي من عملية الشعر إنه من الذين قرنوا الشعر بالجنون و اللعنة.

- إن (أنسي الحاج) يهيئ عبر نصوص كثيرة، شعرية وغير شعرية، للدخول في عتبات الكتابة وإضاءاتها، في حوار الشاعر مع نصه يقترّب مما كتب في أفق نظري ذي حد منته، به يفتق الممارسة ويفتحها على السؤال وأن يتكلم (الحاج) عن كتاباته الشعرية ذلك لا يعزله عن حقه في تطور أوضاع الشعر عربيا وعالميا، ولذلك لا تنفصل تجربته النصية عن تجربته النظرية، إنه فعل متكامل للبحث عن القصيدة والذات والعالم بما هي أمكنة تولد سؤال المعرفة كما أنه فعل يعرفنا إلى الذاتية في صيرورتها ضمن نصوص غير متشابهة.

طرح أنسي الحاج أسئلة عديدة في مقدمته و أجاب عنها، كما أزال اللبس عن أمور عديدة تخص قصيدة النثر، لكننا نجد لم يطرح أسئلة غاية في الأهمية أهمها كيف تصبح قصيدة النثر عربية؟ بعيدا عن مرجعيتها الفرنسية و قوانينها المنسوخة من الأدب الفرنسي ؟ نجده يصمت كغيره من النقاد و المنظرين عن الكثير من الظواهر السلبية فعليا في الشعر.

إن الحقيقة، نسبية على الدوام، ومن ثمة، فإن ما تعرضه هذه البداية، ينبني على فرضيات تنتمي بدورها إلى نسبة المعرفة والاندماج ضمن سيرورة الهدم والبناء، إن المعرفة كما تدل على ذلك التسمية نفسها، هي مرور من الجهل إلى المعرفة، بهذا المعنى، يكون البحث، بداية متجددة لا نهائية، حيث تحتفظ الحقائق باستمرار بصفاتها المؤقتة، وهو ما يعطي للبحوث في

مجال الشعريات، صفة الاستقرار، فيما هي موسومة بالآلام لينتهي ولكنه ينتهي لبدأ، فكل بداية ، لا يجر إليها صاحب نهاية، لا يعول عليها، وكل نهاية لا يصاحبها حال البداية، لا يعول عليها، ومن ثمة فان كل معرفة لا تتنوع، لا يعول عليها.

الملحق

- ملحق رقم 01: مقدمة لن
- ملحق رقم 02: محطات في حياة أنسي الحاج
- ملحق رقم 03: ثبت أهم المصطلحات النقدية الواردة في المتن
- ملحق رقم 04: ملحق بأسماء الأعلام العربية
- ملحق رقم 05: ملحق بأسماء الأعلام الأجنبية

ملحق رقم 01:

● مقدمة لن:

هل يُمكن أن يخرج من النثر قصيدة ؟ النثر محلول و مرخي، متفرق و مبسوط كالقف، وليس شد أطرافه إلا من باب التفنن ضمنه. طبيعة النثر مرسله ، وأهدافه إخباريه أو برهانية ؛انه ذو هدف زميني، وطبيعة القصيدة شيء ضد .القصيدة عالم مغلق ، مكتف بنفسه ،ذو وحدة كلية في التأثير ، ولاغ غاية زمنية للقصيدة . النثر سرد، و الشعر توتر ، و القصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه إلى شيء، يخاطب و كل سلاح خطابي قابل له . النثر يقيم علاقته بالأخر على جسور من المباشرة ، و التوسع، و الاستطراد والشرح ، و الدوران، و الاجتهاد الواعي- بمعناه العريض - و يلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل : الوعظ و الإخبار، و الحجّة و البرهان، ليسبق. إنّه يبني علاقته بالأخر على جسور أعمق غورا في النفس ، أقلّ تورطا في الزمن المؤقت و القيمة العابرة، أكثر ما تكون امتلاكا للقارئ ، تحريرا له ن وانطلاقا به بأكثر ما يكون من الإشراق و الإيحاء و التوتّر.أما القصيدة فهي أصعب مع نفسها من الشعر مع نفسه .القصيدة لتصبح هكذا ، يجب أن تقوم على عناصر الشعر لا لتكتفي بها و إنما لتعيد النظر فيها بحيث تزيد من اختصارها و تكريرها، وشد حزمها . القصيدة ، لا الشعر هي الشاعر القصيدة لا الشعر، هي العالم الذي يسعى الشاعر، بشعره ، إلى خلقه.قد يكون في ديوان ما شعر رائع ولا يكون فيه قصيدتان ، بل يكون كله قصيدة واحدة .فالقصيدة ،العالم المستقل الكامل

المكتفي بنفسه ، هي الصعبةُ البناءُ على تراب النثر ، و هو المنفلش و المنفتح و المرسل ، و ليس الشعر ما يتعذر على النثر تقديمه ، فالنثر منذ أقدم العصور و في مختلف اللغات يحفل بالشعر حفلا إذا قيس بشعر النظم يغلب عليه.

النثر، تقول العرب ، خلاف النظم من الكلام. النثر ن يقول الفرنجة، كل ما يقال و يكتب خارج النظم . القصيدة من أبيات ن بل يذهب العرب إلى الاشتراط : ما فوق السبعة أو العشرة أبيات و التحديد الكلاسيكي للقصيدة عند الفرنسيين هو أن تكون مجموعة كبيرة من الأبيات . بكلمة: النثر خلاف الشعر(لأن الشعر، لا القصيدة و حسب، هو النظم في نظر التقليديين) والقصة، و هي كائن نثريّ، خلاف القصيدة التي هي كائن شعريّ. و هنا يبدو البحث في قصيدة النثر هذياناً.

لكنّ التحديد الكلاسيكيّ للأشياء خاضع للتطور، و ما يشتقّه أو ما يُبدعه التطور و يبقى حياً أي مُلبياً لحاجات الإنسان لا محض موجة تكسرها في آثارها موجة، يحتلّ مكانة إمّا بجانب المفاهيم السابقة وإمّا على أنقاضها. و ما يجوز على المفهوم يجوز على العطاء. قصيدة النثر احتلت في أدب فرنسا مكانها الطبيعي حيث تمثّل أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرنين أمّا عندنا فأخفّ ما تُنعتُ به، على العموم، أنّها هجينة و أرصن ما يقول فيها المترصنون أنّها سحاب زائد يغشى السُّرمدية . خارج بضعة من المرافقين المتفهمين، يمكننا أن نرى المهلّل الذي يُهلّل بكل جديد سعيًا خلف إرواء ظمأ سطحيّ إلى إثارة كإثارة الزيّ و الصعلوك الذي يعلّق كحشرةٍ بجسم كلّ إنتفاضة تعشّقا منه للتهريج و الظهور،

المُعْرِضَ المَهَاجِمَ المَتَشَكِّكَ، و المَتَشَكِّكَ الَّذِي يَرَجِّحُ أَكْثَرَ مَا يَرَجِّحُ، أُخِيرَا، فِي كَفَّةِ الإِعْرَاضِ . هل لِلتَّحْفَظِ مَبْرَّرٌ هُنَا؟ أَجَل، مَا دَامَ مُدَّعُو قَصِيدَةِ النِّشْرِ مَنَّ هُمْ عَلَى جَهْلِ تَامِّ بِهَا وَ إِسَاءَةِ إِلَيْهَا وَ إِسْفَافِ فِيهِمْ، يَتَصَدَّرُونَ الوَاجِهَةَ، وَ مَا دَامَ لَمْ يَنْقُضْ عَلَى مَعْرِفَتِنَا الجَدِيدَةَ بِقَصِيدَةِ النِّشْرِ عَامَان، وَ مَا دَامَ العَطَاءُ الحَقِيقِيُّ ضَمْنَهَا، لَا التَّقْرِيبِيُّ وَ الصُّدْفِيُّ، لَمْ يَأْخُذْ بَعْدَ طَرِيقِهِ إِلَى النَّاسِ. إِنَّنَا نَتَحَفَّظُ؛ لَكِنْ هَلْ يَجُزُّ لَنَا رَفْضُ الشَّيْءِ قَبْلَ رُؤْيَتِهِ؟ أَلَيْسَ انْغِلَاقًا عَلَى الذَّاتِ وَ غُرُورًا أَحْمَقَ وَ مَوْتًا ، أَنْ نَصْرُخَ: " قَصِيدَةُ النِّشْرِ غَيْرُ صَالِحَةٍ! " وَ " قَصِيدَةُ النِّشْرِ سَمَوْتَ! " وَ لَيْسَ بَيْنَ يَدَيْنَا نَتَاجٌ لِلْحَكْمِ؟ " ، " الشَّعْرُ، يَقُولُ قَائِلٌ، هُوَ المَوْسِيقَى كَعَنْصَرٍ أَوَّلٍ ، وَ النِّشْرُ خَلْوٌ مِنَ المَوْسِيقَى الَّتِي يَخْلُقُهَا الوِزْنُ وَ القَافِيَةُ. مَوْسِيقَى الوِزْنِ وَ القَافِيَةُ هِيَ الَّتِي فِي الدَّرَجَةِ الأُولَى، تُحَدِّثُ فِي القَارِئِ الهَزَّةَ الشَّعْرِيَّةَ" لَكِنْ لَا. مَوْسِيقَى الوِزْنِ وَ القَافِيَةُ مَوْسِيقَى خَارِجِيَّةٌ، ثُمَّ إِنَّهَا مَهْمَا أَمَعَنْتَ فِي التَّعَمُّقِ، تَبْقَى مَتَّصِفَةً بِهَذِهِ الصِّفَةِ: أَنَّهَا قَالِبٌ صَالِحٌ لِشَاعِرٍ كَانَ يَصْلُحُ لَهَا وَ كَانَ فِي عَالَمٍ يُنَاسِبُهَا وَ يَنَاسِبُهُ. لَقَدْ ظَلَّتْ هَذِهِ المَوْسِيقَى كَمَا هِيَ وَ لَكِنْ فِي عَالَمٍ تَغْيَّرَ، لِإِنْسَانٍ تَغْيَّرَ وَ لِإِحْسَاسٍ جَدِيدٍ. حَتَّى فِي الزَّمَانِ الَّذِي كَانَ زَمَانَهَا لَمْ تَكُنْ مَوْسِيقَى الوِزْنِ وَ القَافِيَةُ وَحْدَهَا وَلَا أَهْمٌ مَا يُزَلْزِلُ القَارِئَ. وَ قَارِئُ اليَوْمِ لَمْ يَعُدْ يَجِدُ نَفْسَهُ فِي هَذِهِ الزَّلْزَلَةِ السَّطْحِيَّةِ الخِدَاعَةِ لِطَبَلَةِ أُذُنِهِ. ثُمَّ أَنَّ الشَّاعِرَ يَأْتِي قَبْلَ القَارِئِ، لِأَنَّ العَالَمَ المَقْصُودَ هُوَ مِنْ صَنْعِهِ. وَ الشَّاعِرُ أَعْلَمُ بِأَدْوَاتِهِ، وَ الشَّاعِرُ الحَقِيقِيُّ لَا يُفْضِلُ الإِرْتِيَاحَ إِلَى أَدْوَاتٍ جَاهِزَةٍ وَ بَالِيَةٍ، تَكْفِيهِ مَوْوَنَةَ النِّفْضِ وَ البَحْثِ وَ الخَلْقِ عَلَى مَشَقَّةِ ذَلِكَ. وَ الشَّاعِرُ الحَقِيقِيُّ، اليَوْمِ، لَا يُمْكِنُ بِحَالٍ مِنَ الأَحْوَالِ أَنْ يَكُونَ مُحَافِظًا. إِنَّ مَعَارِضَةَ التَّقَدُّمِ عِنْدَ المُحَافِظِينَ

ردّة فعل على المطمئنّ إلى الشيء الجاهز، و المرتعب من الشيء المجهول المصير. التقدّميّ، لمن ليس مؤمناً بما يفعل، مجازفة خرقاء، وهكذا يبدو للمقلّدين و الرّاكدين. و بين المجازفة و المحافظة لا يتردّدون فيحتمون بالماضي ويسحبون جميع الأسلحة من التعصّب إلى الهُزء إلى صليبية المنطق التاريخي، بل إلى صليبية منطق تاريخي زوروه، بمقتضى سفينتهم فلم يرو في تاريخ الشّعْر غير ما يؤيّد رجعتهم و يحكّ العواطف القشريّة للجماهير، و جعلوا يستخدمون المنطق_ منطق اللغة و التراكم الأدبي و حاجات الشعوب العربية و ظروفها السياسية و الاجتماعية و الروحية_ وفقا لما يدعم نظرهم المُبتسرة إلى الأشياء، إرادتهم البقاء حيث هم، و إنقاذاً لأنفسهم من عجلات النهضة.

أيّ نهضة؟ نهضة العقل، الحسّ، و الوجدان. ألف عام من الضغط، ألف عام و نحن عبيد و جهلاء و سطحيّون. لكي يتمّ خلاص، علينا - يا للواجب المُسكر! - أن نقف أمام هذا السدّ، و نبجّه.

بين القارئ الرجعيّ و الشعر الرجعيّ حلف مصيريّ. هناك إنسان عربيّ غالب يرفض النهضة و التحرّر النفسيّ و الفكريّ من الاهتراء و العفن، و إنسان عربيّ أقلّيّة يرفض الرجعة و الخمول و التعصّب الدينيّ و العنصري، و يجد نفسه بين محيطيه غريباً، مُقاتلاً، ضحية الإرهاب و سيطرة الجهل و غوغائيّة "النخبة" و الرّعاع على السواء. لدى هذا التشبّث بالتراث "الرسميّ" و وسط نار الرجعة المندلعة، الصارخة، الضاربة في البلاد العربيّة و المدارس العربيّة و الكتّاب العرب، أمام أمواج السّم التي تُغرق كلّ محاولة خروج، و تكسر كلّ

محاولة لكسر هذه الأطواق العريقة الجذور في السخف، أمام بعث روح التعصّب و الانغلاق بعنًا منظّمًا شاملاً، هل يمكن محاولة أدبيّة طريّة أن تتنفس؟ إنّي أجيب: كلا. إنّ أمام هذه المحاولة إمكانيّين، فإما الاحتناق و إما الجنون. بالجنون ينتصر المتمرّد و يفسح المجال لصوته كي يُسمع.

ينبغي أن يقف في الشارع و يشتم بصوت عالٍ، يلعن، و يُبئى هذه البلاد، و كلّ بلاد متعصبة لرجعتها و جهلها، لا تُقاوم إلا بالجنون. حتّى تقف أي محاولة انتفاضيّة في وجه الذين يقاتلونها بأسلحة سياسية و عنصرية و مذهبيّة، و في وجه العبيد بالغريزة و العادة، لا تُجدي غير الصراحة المطلقة، و نهب المسافات، و التعزيل المحموم، و الهسترة المستميتة. على المحاولين لُيجّو الألف عام، الهدم و الهدم و الهدم، إثارة الفضيحة و الغضب و الحقد، و قد يتعرّضون للاغتيال، لكنّهم يكونون قد لفظوا حقيقتهم على هذه القوافل التي تعيش لتتوارث الانحطاط، و ها هي اليوم تطمح إلى تكريس الانحطاط و تملكه على العالم.

أول الواجبات التدمير. الخلق الشعريّ الصافي سيتعطلّ أمره في هذا الجو العاصف، لكن لا بد. حتّى يتسريح المتمرّد إلى الخلق، لا يمكنه أن يقطن بركانا. سوف يُضيّع وقتنا كثيرا، لكن التخريب حيويّ و مقدّس.

هل يُمكن أن نُخرج من النثر قصيدة؟ أجل، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر و الشعر، لقد قدّمت جميع التراثات الحيّة شعرا عظيما في النثر، و لا تزال. و مادام الشعر يُعرّف بالوزن و القافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعرا، و من شعر النثر قصيدة نثر،

لكن هذا لا يعني أن الشعر المثور و النثر الشعري هما قصيدتا نثر، إلا أنّهما - و النثر الشعريّ الموقَّع على وجه الحصر- عنصر أوّليّ في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية. ففي هذه لا غنى عن النثر الموقَّع. إلاّ أن قصيدة النثر ليست غنائية فحسب ، بل هناك قصيدة نثر "عادية" بلا إيقاع كالذي نسمعه في ترجمة نشيد الأناشيد أو في قصائد شاعر كسان جون برس . و هذه تستعيز عن التّوقيع بالكيان الواحد المغلّق، الرؤيا التي تحمل، أو عمق التجربة الفدّة، أي بالإشعاع الذي يُرسل من جوانب الدائرة أو المربّع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كلّ جملة على حدة و كلّ عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة بعضها ببعض الآخر فقط . و لعلّك إذ قرأت قصيدة من هذا النوع (هنري ميشو، أنتونان أرتو ...) قراءة لفظية، جهريّة، لالتذاذ و الترتّج، لعلّك تطفر و تكفر بالشعر لأنّك ربّما لا تجد شيئا من السحر أو الطرب . التأثير الذي تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيك القصيدة. فهي وحدة و وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، و تأثيرها يقع ككلّ لا كأجزاء، لا كأبيات و ألفاظ . و من هنا ما قاله إدغار ألن بو عن القصيدة (أي قصيدة)، إذ أنكّر عليها أن تكون طويلة . إنّ كل قصيدة هي بالضرورة قصيرة، لأنّ التطويل يفقدها وحدتها العضوية. و هذا ينطبق أكثر ما ينطبق في النثر. لأنّ قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن حاجةً إلى التماسك، و إلاّ تعرضت للرجوع مصدرها، النثر، و الدخول في أبوابه من مقالة و قصّة و ورواية و خاطرة ...

لكن هل من المعقول أن نبي على النثر قصيدة و لا نستخدم أدوات النثر؟ الجواب أن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سردٍ و استطراد و وصف لكن، كما تقول سوزان برنار ، " شرط أن ترفع منها و تجعلها تعمل في مجموع و لغابات شعريّة ليس إلا" . و هذا يعني أن السرد و الوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهم الزمنية، ييطان أدوات الروائيّ و الخطيب و الناقد، توصلهم عبر تسلسل من الآراء و الحجج إلى هدف واضح و معيّن، إلى الحسم في شيء.

هنا العناصر النثرية تدخل في "كتلة لازمنية" هي قصيدة النثر، و تغدو مجردة من وظائفها السابقة.

كلّ هذا بحاجة إلى تفصيل و تحديد أوضح لا يتسع لهما المجال. النثر و ارتفاع مستواه كان عندنا، التمهيد المباشر. و ممّا ساعد أيضا ضعف الشعر التقليديّ و انحطاطه، و الإحساسُ بعالم متغيّر يفرض موقفا آخر، الموقف الذي يفرض الشكل على الشاعر. ثمّ هناك الوزن الحرّ، القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت، الذي عمل منذ عشر سنين على زيادة تقريب الشعر من النثر، و نلاحظ هذه الظاهرة بقوة عند جميع الشعراء العرب الشيوعيين و الواقعيين ، اللذين اقتربوا من النثر لا في أسلوبهم و لغتهم فحسب بل في الجوّ و الأداء، بينما نلاحظ عند فئة أخرى هي فئة شعراء " المستوى " اقتراباً من النثر على صعيد تبسيط الجملة و التركيب و المفردة، و تبقى التجربة أو الموقف في "عصمتها" الفنيّة الصعبة.

هذه العوامل و سواها، كالترجمات عن الشعر الغربيّ خصوصاً ، جعلت بزوغ الجديد مُمهّداً بعض الشيء على صعيد الشكل بالأقلّ، و إن لم تنهيها له الأذواق حتّى الآن التّهوُّ الطبيعيّ.

يحتاج توضيح ماهيّة قصيدة النثر إلى مجالٍ ليس متوافراً. و إنّني أستعير بتلخيص كلّيّ هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا للكاتبة الفرنسية سوزان برنار

لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنيّة أو مُحمّلة بالشعر، روط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهّج، و المجانيّة. فالقصيدة، أيّ قصيدة، كما رأينا، لا يمكن أن تكون طويلة، و ما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول بو، سوى مجموعة من المتناقضات . يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفّر عنصر الإشراق، و نتيجة التأثير الكليّ المنبعث من وحدة عضويّة راسخة. و هذه الوحدة العضويّة تفقد من لازمنيّتها إن هي زحفتُ إلى نقطة معينة تبغني بلوغها أو البرهنة عليها . إنّ قصيدة النثر عالم "بلا مقابل" .

و في كلّ قصيدة نثر تلتقي معاً دفعة فوضويّة هدامّة، و قوّة تنظيم هندسيّ. لقد نشأت قصيدة النثر انتفاضاً على الصرامة و القيد؛ أليست هي، و حتّى الآن ، تلك التي طالب بها رامبو حين أراد " العثور على لغة (...) تختصر كلّ شيء، العطور، الأصوات، و الألوان" ، و بودلير، عندما قال إنّّه من الضروريّ استعمال شكلٍ " مرّن و متلاطم بحيث يتوافق و تحرّكات النفس الغنائيّة، و تموجات الحلم، و انتفاضات الوجدان"؟ إنّها الرفض و التفتيش،

تهدم و تنسف الغلاف، القناع ، و الغلّ . انتفاضة فنيّة و وجدانية معا، أو ، إذا صحّ،
فيزيكية و ميتافيزيكية معا. لكن هذه الفوضويّة كانت لتبقى بجناح واحد عند رامبو لو لم
يعطها الجناح الآخر: الهيكل. و من الجمع بين الفوضوية لجهة و التنظيم الفنيّ لجهة أخرى،
من الوحدة بين النقيضين، تتفجّر ديناميكية قصيدة النثر الخاصّة.

هذه الملامح تسمح لا بتبيّن النوع الجديد فحسب بل كذلك بتجنّب ما ليس قصيدة نثر .
على أنّ ثمة وجوهاً نسبيّة ظهرت و تظهر متبدّلة وفقاً للتطوّر، و هذا التبدّل هو من ضمن ما
تُوفره قصيدة النثر من حرّيّة شاسعة و إمكانيات لا تُحصّر في عمل الخلق و طلب اللاهائيّ
و المُطلق.

هذه الملامح تسمح لا بتبيّن النوع الجديد فحسب بل كذلك بتجنّب ما ليس قصيدة نثر .
على أنّ ثمة وجوهاً نسبيّة ظهرت و تظهر متبدّلة وفقاً للتطوّر، و هذا التبدّل هو من ضمن ما
تُوفره قصيدة النثر من حرّيّة في عمل الخلق و طلب اللاهائيّ و المُطلق.

لا نُهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى و لا ننعى التصنيف الجامد لنقع
بدورنا فيه. كلّ مرادنا إعطاء قصيدة النثر ما تستحق: صفة النوع المستقلّ. فكما أنّ هناك
رواية، و حكاية، و قصيدة وزن تقليديّ، و قصيدة وزن حرّ، هناك قصيدة نثر. لا نريد و لا
يمكن أن نُقيّد قصيدة النثر بتحديدات مُحنّطة. إنّ أهمّيّتها لا بالقياس إلى الأنظمة المحافظة في
الشعر و حسب بل بالقياس إلى أخواتها من الانتفاضات الشعريّة كالوزن الحرّ، هي أنّها
أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك و على صعيد الفحوى في آنٍ

واحد . لقد خذلت كل ما لا يعني الشاعر، و استغنت عن المظاهر و الالهماكات الثانوية و السطحية و المضيفة لقوة القصيدة. رفضت ما يُحوّل الشاعر عن شعره لتضع الشاعر أمام تجربته مسؤولاً وحده و كل المسؤولية عن عطائه، فلم يبق في وسعه التدرّج بقساوة النظم و تحكّم القافية و استبدالها، و لا بأيّ حجة برّانية مفروضة عليه. و من هنا ما ندعوه القانون الحرّ لقصيدة النثر. فعناصر الإيجاز و التوهّج و المجانيّة ليست قوانين سلبية، بمعنى أنّها ليست للإعجاز و لا قوالب جاهزة تُفرغ فيها أيّ تفاهة فتُعطي قصيدة نثر. لا. إنّها الإطار أو الخطوط العامّة للأعمق و الأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخليّة، و موقفه من العالم و الإنسان. و هذه " القوانين " نابعة، كما يُخيّل إليّ، من نفس الشاعر ذاته. لقد استخلّصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر، و رُئيّ، بعد كل شيء، أنّها عناصر " ملازمة " لكلّ قصيدة نثر نجحت، و ليست عناصر مُخترعة لقصيدة النثر كي تنجح. لكن حتى هذا الانسجام بين الشروط و الشاعر ليس نهائيّ. ليس في الشعر ما هو نهائيّ. و ما دام صنيع الشاعر خاضعاً أبداً لتجربة الشاعر الداخليّة فمن المستحيل الاعتقاد أنّ شروطاً ما أو قوانين ما أو حتّى أساساً شكليّة ما هي شروط و قوانين و أسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة و الجمال. القاعدة القديمة: العالم لا يتغيّر، باطلة. و مثلها جميع المواضع المتعلقة بالإنسان. الشاعر ذو موقف من العالم. و الشاعر، في عالم متغيّر، يضطر إلى لغة جديدة تستوعب موقفه الجديد. لغة " تختصر كلّ شيء " و تسايره في وثبه الخارق الوصف إلى المطلق أو المجهول. أقلّ عقدة شكليّة تعطل انطلاقه و تحرف وجهته. أبسط همّ

خارجيّ يسرق من وحدة انصبابه على الجوهر. و أخطر من ذلك كلّ العقد و السنن حين تكون جاهزة، و ذات تراث طويل، أي ذات قوّة أقدر على إيقاع الشاعر في حبالها بما لها من إغراء (إغراء الراحة) و من سلطان (سلطان التراث الطويل). و هذا ما يحصل للشاعر العربيّ مع الوزن و القافية و شعره القديم، و قطع هذه المرحلة يقتضي جهدا فائقا لا من أجل الرفض النظريّ لها فقط بل كذلك للنجاح في التخلّص من رواسبها، و رواسبها شكليّة و ضمنيّة. و إذ يجتاز الشاعر عقبة العالم الميت يفرّ من الأقماط. غير أن أبواب الشعر الصافي، عالمه الجديد الذي عاد إليه، لا تنفتح أمامه ما لم يحسن مخاطبتها. أو هي، إذا انفتحت، لا بدّ للشاعر أن يضيع في الداخل ما لم يكن يعرف تبيّن عالمه و بلورته. اللغة ... إنّها في حاجة دائمة إلى خلق دائم لها. لغة الشاعر تجهل الاستقرار لأنّ عالمه كتلة طليعيّة. أجل. في كلّ شاعر مخترع لغة. و قصيدة الشر هي اللغة الأخيرة في سلّم طموحه، لكنّها ليست باثّة. سوف يظلّ يخرعها.

ما يُسمّونه الأزمنة الحديثة هو انفصال عن زمن العافية و الانسجام. إنّها تكملة للسعي الذي بدأ منذ قرن لا من أجل تحرير الشعر وحده بل أوّلا لتحرير الشاعر. الشاعر الحرّ هو النبيّ العرّاف، و الإله. الشاعر الحرّ مُطلق، و لغة الشاعر الحرّ يجب أن تظلّ تلحقه. لتستطيع أن تواكبه عليها بالموت و الحياة كل لحظة. الشاعر لا ينام على لغة.

شاعر قصيدة النثر شاعر حرّ، و بمقدرا ما يكون إنساناً حرّاً، أيضاً، تعظم حاجته إلى اختراع متواصل للغة تحيط به، ترافق جرّيه، تلتقط فكره الهائل التشوّش و النظام معا. ليس للشعر لسان جاهز، ليس لقصيدة النثر قانون أبديّ.

نكتب لنقطع مرحلة، و ما نكتبه يُطوى، يُحرق. ما لم نكتبه و لم نعرفه و لم نُعصُ بعد فيه، هو الهمّ.

يجب أن أقول أيضاً إن قصيدة النثر - و هذا إيمان شخصيّ قد يبدو اعتباطياً- عمل شاعر ملعون. الملعون في جسده و وجدانه. الملعون يضيق بعالم نقيّ إنّه لا يضطجع على إرث الماضي. إنّه غاز. و حاجته إلى الحرّية تفوق حاجة أيّ كان إلى الحرّية. إنّه يستبيح كلّ الحرّيات ليتحرّر. لكنّ قصيدة النثر، التي هي نتاج ملاعين، لا تنحصر بهم. أهمّيتها أنّها تتسع لجميع الآخرين، بين مُباركٍ و مُعافى. الجميع يعبرون على ظهر ملعون.

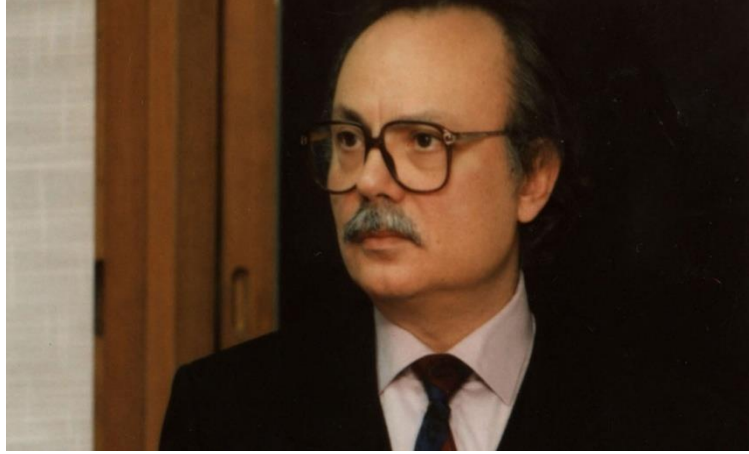
نحن في زمن السرطان. هذا ما أقوله و يُضحك الجميع.

نحن في زمن السرطان: هنا، و في الداخل. الفنّ إمّا يجاري و إمّا يموت. لقد جارى، و المصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر الجديد: حين نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنتُ هذه العائلة.

نحن في زمن السرطان: نثراً و شعراً و كلّ شيء. قصيدة النثر خليقة هذا الزمن، حليفته، و مصيره.

ملحق رقم 02:

محطات في حياة أنسي الحاج :



- ولد أنسي الحاج في 27 تموز (جويلية) 1937 ببيروت .
- تلقى علومه في مدرسة اليسيه الفرنسية ثم في معهد الحكمة في بيروت.
- بدأ ينشر و هو في مقاعد الدراسة ، مقالات و أبحاثا و قصصا قصيرة في مختلف المجالات الأدبية في منتصف الخمسينات .
- بدأ العمل في الصحافة عام 1956 في جريدة (الحياة) ثم في (النهار) مسؤولا عن القسم الثقافي ، و تولى كذلك تحريرية عديدة في النهار و أصبح احد رؤساء تحريرها
- شارك في تأسيس مجلة (شعر) و في إصدارها ، وكان احد أركانها منذ 1957 حتى توقفها في عددها الأول (1957-1964) ثم في عهدها الثاني (1967-
- 1970) وفي أعدادها الأولى ظهرت له كتابات نقدية، احتفظ بشعره ولم يبدأ بنشره إلا في أواخر الخمسينيات . وكان أول ما نشر له من قصائد فيها كان عام 1958 و كل قصائده المنشورة هي قصائد نثر.
- تزوج عام 1957 ليلي ضو و رزق منها ندى و لويس .

- عام 1960 ظهرت مجموعته الشعرية (لن) الطبعة الأولى عن دار مجلة شعر ، ثم الطبعة الثانية عن المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر سنة 1982 ثم الثالثة عن دار الجديد سنة 1994 مع مقدمة كتبها بنفسه في موضوع قصيدة النثر خاصة و الشعر عامة .
- أثارت لن جدلا واسعا في العالم العربي ، واعتبرت حدا فاصلا في تاريخ الشعر العربي المعاصر .
- عام 1963 صدرت مجموعته الثانية الرأس المقطوع ، طبعته الأولى دار مجلة شعر وطبعة ثانية عن المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر 1982 وطبعة ثالثة عن دار الجديد سنة 1994.
- عام 1964 اصدر الملحق الأسبوعي للنهار ، ظل يصدر عشر سنين حاملا مقالاته الأسبوعية تحت عنوان (كلمات ، كلمات ، كلمات) و التي عاد و جمعها تحت عنوان، في ثلاث أجزاء الطبعة الأولى عن دار النهار للنشر سنة 1978 .
- عام 1965 صدرت مجموعته (ماضي الأيام الآتية) الطبعة الأولى عن المكتبة العصرية ، و الطبعة الثانية عن دار الجديد سنة 1994 .
- في الستينيات ساهم في إطلاق الحركة المسرحية الطليعية في لبنان عن طريق الترجمة و الاقتباس ، فأخذت عنه الفرق اللبنانية (بعلبك ، منير أبودبس ، برج فازليان ، شكيب خوري ، روجيه عساف ، نضال الأشقر) أهم المسرحيات التي ترجمها (كوميديا الاغلاط لشكسبير - الملك يموت لاوجين يونسكو - العادلون لكامو - القاعدة و الاستثناء لبرشت - احتفال الزنجي مقتول لارابال - نبع القديسين و رومولوس الكبير لدروغما - الانسة جوليا لسترنديبرغ
- اقوى اندفاعاته على صعيد المشاركة في الحركات الفنية ، كانت اندفاعاته مع الأخوين الرحباني على اثر مقالات رائعة كتبها عن صوت فيروز

- عام 1970 صدرت مجموعة (ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة) الطبعة الأولى عن دار النهار للنشر و الثانية عن دار الجديد 1994
- عام 1975 صدرت (الرسالة بشعرها الطويل حتى الينايع) الطبعة الأولى عن دار النهار للنشر و الثانية عن دار الجديد 1994
ترجمت له قصائد عديدة إلى الفرنسية و الانجليزية .
- كل ما كتبه في مجلة الناقد الشهرية من مقالات تحت عنوان خواتم عاد فجمعها تحت العنوان نفسه سنة 1991 في جزأين خواتم 1 و خواتم 2 عن شركة رياض الرئيس للكتب و النشر.
- سنة 1994 صدر له كتاب الوليمة الطبعة الأولى عن الشركة نفسها .
- كتب قبل وفاته مقلا أسبوعيا في جريدة الإخبار اللبنانية.
- توفي سنة 2014 .
- صدر له بعد وفاته عام 2016 كتاب بعنوان (كان هذا سهوا) عن دار نول¹

¹ فوزي يمىن، التحولات الشعرية من لن إلى الرسالة بشعرها الطويل، دار الفارابي، بيروت، ط2017، ص1، 346، 345.

ملحق رقم 03 :

● ثبت أهم المصطلحات النقدية الواردة في المتن :

- verselibre..... الشعر الجديد
- poème en prose..... قصيدة النثر
- poëtie prose النثر الشعري
- blank verse الشعر المرسل
- changement التغيير
- possibilité الاحتمال
- discontinuité الانقطاع
- surprise المفاجأة
- rejet الرفض
- l'expérimentation poétique التجريب الشعري
- modernité..... الحداثة
- alchimie du verbe كيمياء الكلمة
- expérience poétique تجربة شعرية
- évolution تطور
- rythme الإيقاع
- poétique شعرية
- la spleen de paris سام باريس
- brièveté الإيجاز

- التوهج.....Intensité
- المجانية.....Gratuite
- نظرية التلقي أو التقبل.....La théorie de recevoir
- ما بعد البنيوية.....Post structuration
- التفكيك.....Déconstruction
- نقد استجابة القارئ... Critique de la réponse du lecteur
- القارئ الضمني.....Lecteur implicite
- القارئ الحقيقي.....Vrai lecteur
- القارئ المثالي.....Idéal lecteur
- القارئ الأعلى.....Super lecteur
- القارئ المخبر.....Lecteur informé
- القارئ المقصود.....Lecteur prévu
- القارئ صاحب السلطة.....Le lecteur a le pouvoir
- القارئ الشريك.....Lecteur partenaire
- الاشراقات.....les illuminations
- الشعر المعاصر.....Poésie contemporaine
- التمرد.....Rébellion

ملحق رقم 04:

● ملحق بأسماء الأعلام العربية:

- ابن خلدون
- أبو نواس
- أبو العتاهية
- الجاحظ
- بشار بن برد
- ابن قتيبة
- الزمخشري
- الأصفهاني
- حازم القرطاجني
- ابن عربي
- ابن منظور
- ابن طباطبا
- ابن رشيق القيرواني
- قدامى بن جعفر
- التوحيدي
- زرياب
- بديع الزمان الهمداني
- الحريري
- محمد غنيمي هلال

- أمين الريحاني
- ميخائيل نعيمة
- جبران خليل جبران
- أنيس المقدسي
- أحمد زكي أبو شادي
- ابراهيم شادي
- أحمد شوقي
- عبدالرحمان شكري
- البياتي
- صلاح عبد الصبور
- بدر شاكر السياب
- إحسان عباس
- عبد السلام المسدي
- مالك بن نبي
- خليل حاوي
- نذير العظمة
- خالدة سعيد
- جعفر علاق
- سلمى خضراء الجيوسي
- سامي مهدي
- محمد العباس
- طه حسين

- محمد الحارثي
- حبيب موني
- عز الدين المناصرة
- حسين مردان
- حسن عفيفي
- توفيق الصايغ
- نازك الملائكة
- فدوى طوقان
- سعدي يوسف
- عبد الغفار مكاوي
- محمد علاء الدين المولى
- رشيد يحيوي
- عبد القادر الجنابي
- أدونيس
- يوسف الخال
- محمد بنيس
- أنسي الحاج

ملحق رقم 05:

● ملحق بأسماء الأعلام الأجنبية :

- Walt Whitman.....وولت ويتمان
- William Shakespeareوليام شكسبير
- Christopher Marlowe.....كريستوفر مال
- La fontaineلافونتين
- A.du.bouchet.....اندرية دي بوشيه
- J.dupontجاك دوبان
- Olivien lanandeاوليفيه لاروند
- Philipe jaccoterفيليب جاكوته
- Charles Baudelaire.....بودلير
- Novalis.....نوفاليس
- Arthur Rimbaud.....رامبو
- Victor Hugo.....فيكتور هيجو
- Jules michlet.....ميشليه
- Stéphane Mallarmé.....ملارميه
- Charles Henri Ford.....شارل هنري فورد
- Edgar allan poe.....ادغار الان بو
- Roman Jakobson.....رومان جاكبسون

- Youri tynianov..... يوري تينيانوف -
- Wundt..... واندت -
- Botebenia..... بوتينيا -
- Jirar Djanet..... جيرار جانيت -
- Jhon Milton..... جون ملتون -
- T.s.eliot..... اليوت -
- Esra pound إزارا باوند -
- Suzanne Bernard..... سوزان برنار -
- Nicolas Boileau..... نيكولا باولو -
- William wordsusoth..... وردزوورت -
- Samuel taylor coeridge..... كولوريدج -
- Roland Barthes..... رولان بارث -
- Jacques derrida..... جاك دريدا -
- Charles Mickel..... شارل ميشيل -
- Wolfgang Iser..... فولفرانج ايزر -
- Umberto Eco..... امبريتو ايكو -
- Saint Jhon Perse..... سان جون بيرس -
- Henri Michaux..... هنري ميشونيك -
- Antonin Artaud..... انتوان ارتو -
- Micheal Riffaterre ميشال ريفاتير -
- Max Jaxob..... ماكس جاكوب -

- Edmond Jaloux.....ادموند جالو
- Arthur breton.....أرتو بريتون
- Gan Cohen.....جون كوهن
- Tzevetan Todorov.....تودوروف

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والتراجع

❖ القرآن الكريم

➤ (أ) - المصادر:

• أنسي الحاج:

- 1/ الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2007.
- 2/ الرسالة بشعرها الطويل حتى الينايع، دار الجديد، بيروت، ط1994، 2.
- 3/ ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت، ط1994، 2.
- 4/ لن، دار الجديد، بيروت، ط1994، 3.
- 5/ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق: محمد الحبيب ابن الحوجة، دار العرب الإسلاميين، بيروت، ط1981، 2.
- 6/ أبو الحسن علي بن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، مطبعة دار الثقافة، بيروت، دط، 1985.
- 7/ الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1986، 1.
- 8/ ابن سيده، المخصص، المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، دط، 1318هـ.
- 9/ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، ج1، تحقيق: محمد قزقان، دار الحرف العربي، بيروت، ط1، دت.
- 10/ ابن منظور، لسان العرب، مجلد 5، دار صادر، بيروت، دط، 1997.

11/ ابن سعيد علي، المغرب في حلى المغرب، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط1964، 2. * pdf نسخة إلكترونية

12/ أبو الحيان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، تحقيق: أحمد أمين و أحمد الزين، المكتبة العربية، بيروت، دط، دت.

13/ بشار بن برد، ديوان بشار بن برد ج1، تحقيق: محمد الطاهر ابن عاشور، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

14/ عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، طبعة كاترمير، باريس، دط، 1857.

15/ محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، دط، دت.

16/ محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1982، 1

➤ (II) - المراجع:

17/ إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف و المرابطين)، دار الشروق، عمّان، ط1997، 1.

18/ أحلام حلوم، النقد المعاصر و حركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط2000، 1.

19/ أحمد المعتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في اللغة و الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2006، 1.

20/ أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت، دط، دت.

21/ أحمد شوقي، أسواق الذهب، دار الاستقامة، القاهرة، دط، 1951.

22/ أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر و النثر في الفكر النقدي (بحث في المشاكلة و الاختلاف)

منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002.

22/ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي الحديث مكتبة لبنان، بيروت، ط1

2001.pdf * نسخة إلكترونية

23/ أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، مطبعة دار المعارف، مصر،

ط1968، 4.

• أدونيس (علي أحمد سعيد)

24/ سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب بيروت، ط1،

1985.

25/ زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط5، 1986..

26/ النظام و الكلام، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

27/ الثابت و المتحول- بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ج1، دار الساقى،

بيروت، ط1994، 7.

28/ الثابت و المتحول - التأصيل و الأصول ج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1977.

29/ الثابت و المتحول بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ج3 -صدمة الحداثة-، دار

العودة، بيروت، ط1، 1978.

30/ مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، بيروت، ط3، 1979.

31/ فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة-، دار العودة، بيروت، ط1،
1980.

32/ موسيقى الحوت الأزرق (الهوية. الكتابة. العنف)، دار الآداب، بيروت، دط، 2002.

33/ الصوفية و السورالية، دار الساقى، بيروت، ط3، دت.

34/ أمين الريحاني، الريحانيات ج2، مؤسسة عنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، دط،
2012. * Pdf نسخة إلكترونية

35/ أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي، منشورات المكتبة العصريةن بيروت،
ط2، 1984.

36/ إيمان الناصر، قصيدة النثر العربية (التغاير و الاختلاف)، مؤسسة الانتشار العربي،
بيروت، ط2007، 1.

37/ جبرا ابراهيم جبرا، الفن و الحلم و الفعل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط،
1986. * pdf نسخة إلكترونية

38/ حورية الخمليشي، الشعر المنشور و التحديث الشعري، الدار العربية للعلوم ناشرون
بيروت، ط، 2010.

39/ حبيب بوهروور، مقاربات في النقد و النظرية الأدبية، عالم الكتب الحديث للنشر و
التوزيع ، إربد الأردن، ط1، 2004.

40/ خالد بلقاسم، الكتابة و التصوف عند ابن عربي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004.

41/ خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف و التلقي، أفريقيا الشرق، المغرب، دط،
2012.

42/رشيد يجاوي، الشعرية العربية الأنواع و الأغراض، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1،
1991.

رشيد يجاوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، إفريقيا الشرق، دط، 2008

43/ سامر فاضل، عبد الكاظم الأسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين،
دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2012.

44/ سامي مهدي، أفق الحدائثة و حداثة النمط، دار الفنون الثقافية، بغداد، دط، 1988.

45/ سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية. طاقاتها الإبداعية - ، دار
النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط3، 1984.

46/ سلمى خضراء الجيوسي، الإتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد
الواحد لؤلؤة مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

47/ سفيان زدادقة، الحقيقة و السراب - قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا و
ممارسة-، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2008.

48/ سهير القلماوي، ابراهيم مذكور و آخرون، الموسوعة العربية الميسرة، دار النهضة
للنشر و الطبع، بيروت، دط، 1981.

49/ شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1964.

50/ صلاح الزبيدي، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنشر و التوزيع، عمان، دط،
2004.

51/ صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب،
ط1، 2012.

52/ طراد الكبيسي، كتاب المتزلات- متزلة الحداثة ج1 - دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992.

53/ عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، ترجمة: أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000.

54/ عبد المجيد زراقت، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، ط1، 1991.

54/ عبد الحميد جيدة الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفلن بيروت، ط1، 1988.

55/ عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة مع دليل بيليوغرافي، دار الطليعة ، بيروت، ط1، 1983.

56/ عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية- مروع تساؤل- دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

57/ عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو و أثرها في الشعر، جامعة الدول العربية، 1960.

58/ عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2006.

59/ عبد القادر الجنابي، الأفعى بلا رأس و لا ذيل(أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية) دار التنوير للطباعة للنشرن بيروت، ط1، 2002.

60/ عبد القادر الجنابي، ديوان إلى الأبد - قصيدة النثر أنطولوجيا عالمية- دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 2015.

- 61/ عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية- الأسس النظرية و البنيات النصية-، مطبعة تريفة بركان، المغرب، ط2007، 1.
- 62/ عبد الله رشيق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد متاب المغرب، الرباط، ط1، 2003. pdf *نسخة إلكترونية .
- 63/ عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من اين؟ إلى أين؟، الجزائر، دط، 1983.
- 64/ عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجدي في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة للنشر، الإسكندرية، دط، 2002.
- 65/ عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، مديرية الثقافة العامة، بغداد، دط، 1973.
- 66/ عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1999.
- 67/ عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دط، 1986.
- 68/ عدنان صالح مصطفى، الجديد في فن التوشيح، دار الثقافة، قطر، دط، 1968.
- 69/ علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار فضاءات للنشر و التوزيع، عمان، ط3، 2013.
- 70/ علي عشري زايد، عن بناء قصيدة النثر العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 2008.
- 71/ عمر ابراهيم ، توفيق سنان، جماعة كركوك و قصيدة النثر، دار غيداء للنشر و التوزيع، الأردن، ط2011، 1.
- 72/ فاضل ثامر، اللغة الثانية -في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

- 73/ فاضل العزاوي، أسفار مجموعة شعرية، بغداد، ط1، 1976.
- 74/ فالح نصيف الحجية الكيلاني، دراسات في الشعر المعاصر و قصيدة النثر، دار مجلة ناشرون و موزعون، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2017.
- 75/ فيصل دراج، الواقع و المثال، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1989.
- 76/ كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1986.
- 77/ كمال قيصر داغر، أندريه بریتون، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1979.
- 78/ مجدي وهبة، عامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1984، 2.
- 79/ محمد العباس، ضد الذاكرة- شعرية قصيدة النثر- المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.
- 80/ محمد العبد، اللغة و الإبداع، دار الفكر، مصر، ط1، 1989.
- 81/ محمد أمنصور، استراتيجيات في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- 82/ محمد النويهي، قضية الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ط1، 1964.
- 83/ محمد الصالح، شيخوخة الخليل- بحث عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003.

84/ محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر (الكتابة بالجسد و صراع العلامات)، دار غيداء للنشر و التوزيع، عمان، ط2016، 1.

• محمد بنيس:

85/ الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته النصية-الرومانسية العربية-ج2، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2001، 2.

86/ الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته النصية-الشعر المعاصر-ج3، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2001، 2.

87/ ظاهرة الشعر المغربي في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية-دار العودة، بيروت، ط1979، 1

88/ الأعمال الشعرية الكاملة ج1، دار توبقال، المغرب، ط1، 2012.

89/ محمد زكريا، عناني، الموشحات الأندلسية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، دط، 1980.

90/ محمد عباسة، الموشحات الأندلسية و أثرها في شعر التروبادور، دام أم الكتب للنشر و التوزيع، مستغانم، ط2012، 1.

91/ محمد عابد الجابري، نحن و التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1993، 2.

92/ محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة (مفهومات) قصيدة النثر نموذجاً، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2006.

93/ محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلمن معجم مصطلحات العروض و القافية، دار البشير، الأردن، ط1991، 1.

94/ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، دط، 1973.

- 95/ محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
- 96/ محمد مندور، الأدب و فنونه، دار النهضة للطبع و النشر، القاهرة، دط، دت
- 97/ مصطفى عوض كريم، فن التوشيح، بيروت، ط1974، pdf.2*نسخة إلكترونية.
- 98/ مصطلح النجار، السراب و النبع (رصد لأحوال الشعرية في القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2005، 1.
- 99/ منيف موسى، الديوان الثري لديوان الشعر العربي، منشورات المكتبة العصريو، بيروت، دط، 181.
- 100/ منيف موسى، نظرية الشعر عند العراء النقاد في الأدب العربي الحديث من تحليل مطران إلى بدر اكر السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984.
- 101/ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ط1962، 1.
- 102/ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2007، 1.
- 103/ يميني العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيسي في لبنان بين الحرين العالميتين، دار الفارابي، بيروت، ط1979، 1.
- 104/ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1978، 1.

➤ (III) - المراجع المعرّبة:

- 105/ أرسطو، فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1985.
- 106/ أنطوان كامبانيون، مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة: محمد عزيمة، دار المواقف، اللاذقية، ط1993، 1.

- 107/ بريان كليمنس، جيمس دونام، مقدمة لقصيدة النشر - أنماط و نماذج -، ترجمة: محمد عيد ابراهيم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 2014.
- 108/ جان بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة: جورج طراييشي، المكتب التجاري للطباعة و التوزيع، بيروت، دط، 1961.
- 109/ جون كوهين، النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر - ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.
- 110/ رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985.
- 111/ س. موريه، العربي (1800/197) تطوره أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة و تعليق: شفيق السيد و سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1986.
- 112/ س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1969.
- 113/ سوزان برنار، قصيدة النشر (ج1)، تر: رواية صادق، تق: رفعت سلام، دار شرقيات القاهرة، 1998
- 114/ سوزان برنار، قصيدة النشر (ج2) ، تر: رواية صادق، تق: رفعت سلام، دار شرقيات، القاهرة، 1998.
- 115/ فنست، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون، منشأة المعارف ، الإسكندرية، دط، دت.

116/ ملكوم براويري، جيمس مكفارلن ، الحداثة، ترجمة: محمد حسن فوزي، دار
المأمون، بغداد، بغداد، دط، 1990.

117/ موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بن عبد العالي و عبد السلام بن عبد
العالي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004.

118/ هاسكل بلوك، هيرمان سالينجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة: أسعد حلیم، مكتبة نهضة
مصر، القاهرة، دط، 1966.

119/ وولت ویتمان، أوراق العشب، ترجمة: سعدي يوسف، دارالتكوين للتأليف الترجمة
و النشرن دمشق، دط، 2011.

➤ (IV) - الكتب الأجنبية:

120/ Alex preminger ED.princeton encyclopédidia of poety and
poetics, princeton univercity press, 174.

121/ Barbra johnson, poésie et prose, la tentation de la symétrie
quelques conséquences de l différence anatomique des textes pour
une théories dupoème en prose ; poétique 28, le discours de
poésie ; 1976, édition seul .

122/ Bernard suzan , le poème en prose de baudelaire jusqu'à nos
jours , paris, 1959.

123/ Jean cohen, structure du langage poétique,flammarion, paris,
1966.

124/ Le rober de la langue française 2006, Nouvelle édition de
petit robert de paul, 2006.

125/ Roman jakobson, essai de linguistique générales , ed de
minuit, paris,1963.

126/ Roman jakobson, questions de poétique, coll « poétique » seul, paris, 1973.

127/ Philippe auzou, le grand dictionnaire encyclopédique du XXI^e siècle édition philipe auzou, paris, 2001.

128/ Philippe forset gerard genion, dictionnaire fondamental du français littéraire, imprimé en France sur presse offset par brocard toupine, 2004.

129/ youri tynianov, le vers lui même. Problème de la langue du vers, traductions du russe par jean durinm blanche , grinbaum hélène henryn, daniëlle konpricki, valia ouvrier , UGE coll « 10/18 », paris 19.

➤ (V) - المجلات و الدوريات:

130/ مجلة فصول - الحائثة في اللغة و الأدب - الجزء 1، المجلد 4، الهيئة المصرية للكتاب 1984

131/ مجلة فصول - الحداثة في اللغة و الأدب - الجزء 1، المجلد 3، العدد 1، 1986.

132/ مجلة فصول - الحداثة في اللغة و الأدب - المجلد 15، العدد 3، 1996.

133/ مجلة شعر، العدد 14، السنة 4، ربيع 1960.

134/ مجلة شعر، العدد 15، السنة 4، صيف 1961.

135/ مجلة شعر، العدد 16، السنة 4، خريف 1961.

136/ مجلة نزوى، العدد 29، يناير، 2002، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان

137/ مجلة نزوى، العدد 72، أكتوبر 2012، مؤسسة عُمان للصحافة و النشر و الإعلان،

الأردن .

- 138/ مجلة الآداب، العدد 10/9، 2001، لبنان .
- 139/ مجلة مواقف، العدد 15 حزيران ، 1971، بيروت .
- 140/مجلة علم الفكر-الحداثة و التحديث في الشعر-المجلد19، العدد3، خريف 1988،
وزارة الإعلام،الكويت.
- 141/ مجلة فكر و نقد،العدد 39،السنة 4ن مايو 2001.
- 142/ مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، العدد1978،*9 pdf نسخة إلكترونية.
- 143/ مجلة بيت الحكمة، جامعة بغداد، 1976.Pdf * نسخة إلكترونية.
- 144/ مجلة الكرمل، العدد 3، صيف 1981.* pdf نسخة إلكترونية .
- 145/ مجلة الأديب،المجلد35، السنة 12،يناير 1959، بيروت .
- 146/ مجلة عالم الفكر، مارس 2002، مطابع السياسة،الكويت * pdf نسخة إلكترونية.
- 147/ مجلة اليوم السابع(باريس)، العدد 50، السنة 3، مارس 1987.
- 148/ مجلة شعريات، السنة 1،العددان3/4، شتاء 2007، ربيع 2008.
- 149/ جريدة القدس العربي، لندن، 1999 . pdf * نسخة إلكترونية.

➤ (VI) - الرسائل الجامعية:

150/ الناصر سطمبول، تداخل الأنواع الأدبية، رسالة دكتوراه دولة، جامعة وهران،
2006 / 2005.

151/ سرور عبد الله عبد الرحمن، قصيدة النثر في الأدب العربي المعاصر - الجهود الرائدة في
العراق و سوريا و لبنان- اطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بغداد، 1996.

152/ عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو و أثرها في الشعر، جامعة الدول العربية معهد
الدراسات العالمية، 1960. pdf * نسخة إلكترونية .

153/ عبد الواحد زيارة، الإيقاع أنماطه و دلالاته في لغة القرآن الكريم - دراسة أسلوبية -
رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة، 1960. pdf * نسخة إلكترونية .

154/ فريزة مازوني، انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند ابراهيم سعدين منشورات
مخبر الممارسات اللغوية في الجزائرن جامعة مولود معمري، 2013.

➤ (VII) - المواقع الإلكترونية:

www.okaz.com.sa/news/issues / 133

www.alukah.net

www.ar-ar-elriwaya.com

www.annahar.com موقع جريدة السفير

www.philadelphia.edu.jo.issue.com مجلة فيلاديلفيا الثقافة

www.marefa.org

www.archive.aawast.com

www.maaber.org/philosophy

الفهرس

الفهرس

● مقدمة.....أ_ ز

✓ المدخل: الشعر العربي بين رهان الاقتضاء و الضرورة

❖ مراحل تطور الشعر العربي :

- (1) - العصر العباسي.....ص 02

- (2) - العصر الأندلسي.....ص 11

- (3) - الشعر المهجريص 21

أ- الشعر المرسلص 40

ب- الشعر الحر.....ص 42

❖ تداخل الأجناس الأدبية.....ص 46

- الفصل الأول: قصيدة النثر العربية بين الوجود و التأسيس

المبحث الأول: مرجعيات قصيدة النثر العربية:

- (1) - المرجعية الغربية.....ص 54

أ- بودلير : تفعيل المصطلح.....ص 56

ب- رامبو: التنظير للمصطلح.....ص 61

ج- ملارمييه: التأسيس للجنس و المصطلح.....ص 64

د- وولت و يتمان التأسيس لطريقة جديدة للشعر.....ص 68

- (2) - المرجعية العربية.....ص 69

أ- القرآن الكريم.....ص 71

ب- الكتاب المقدس.....ص72

ج- النثر الصوفي.....ص73

المبحث الثاني: قصيدة النثر: المصطلح و الانتماء الأجناسي:

1 - (1) - المصطلح.....ص79

● (1) - لغة:

أ- القصيدة (لغة).....ص79

ب- نثر (لغة).....ص79

● (2) - اصطلاحا

أ- القصيدة اصطلاحا.....ص80

ب- نثر اصطلاحا.....ص80

ج- قصيدة النثر.....ص82

● (3) - مفهوم المصطلح من منظور شعرية النثر القديم.....ص87

2 - (2) - الانتماء الأجناسي.....ص90

● (1) - آراء النقاد حول مسألة تجنيس قصيدة النثر.....ص91

أ- محمد مريسي الحارثي:.....ص91

ب- شاكر لعيبي:.....ص92

ج- سليمان الأزريقي.....ص93

د- حبيب مونسي.....ص93

● (2) الشعر و النثر ذلك التعارض القلق.....ص97

أ- جهود سوزان برنار في تجنيس قصيدة الشعر.....ص103

ب- أدونيس و الريادة العربية.....ص104

ج- أنسي الحاج السبّاق لنشر أول ديوان لقصيدة النثر.....ص110

المبحث الثالث: نشوء قصيدة النثر العربية:

- 1- مجلة شعر و تبلور قصيدة النثر.....ص119
- أ- تنظير أدونيس.....ص121
- ب- يوسف الخال و قصيدة النثر.....ص125
- ج- أنسي الحاج.....ص128
- 2- جماعة كركوك و قصيدة النثر.....ص129
- أ- جماعة كركوك.....ص129
- ب- مفهوم قصيدة النثر لدى منظري جماعة كركوك.....ص130
- ج- خصائص قصيدة النثر عند جماعة كركوك.....ص132

- الفصل الثاني: معايير تطور قصيدة النثر عند أنسي الحاج:

- المبحث الأول : الشعر و النثر.....ص140
- 1- الشعرص143
- أ- الشعر لغةص143
- ب- الشعر اصطلاحاً.....ص143
- ج- الشعر من منظور النقاد القدامى.....ص144
- د- مفهوم الشعر لدى المحدثينص144

- (2) - النشر.....ص146
- أ) - النشر لغة.....ص146
- ب) - النشر اصطلاحاً.....ص147
- ج) - مفهوم النشر لدى المحدثين.....ص147
- (3) - الفرق بين الشعر و النشر.....ص149
- (4) - قضية تداخل الأجناس الأدبية و موقع ثنائية الشعر و النشر منها.....ص154
- (5) - المغامرة الشعرية لا بداية و لا نهاية لهاص165
- المبحث الثاني: المتلقي و الشاعر.....ص168**
- 1) - المتلقي.....ص169
- 1 - المتلقي السائد لدى أنسي الحاجص170
- أ- القارئ الضمني.....ص178
- ب- القارئ الحقيقي و القارئ المثاليص178
- ج- القارئ الأعلى.....ص179
- د- القارئ المُخبرص180
- ه- القارئ المقصود.....ص180
- 2- المتلقي الفعّال عند أبي حيان التوحيدي:.....ص181
- أ- القارئ صاحب السلطة.....ص181
- ب- المتلقي العالم.....ص183

- ج-المتلقي الشريك.....ص183
- مرحلة ما قبل التأليف.....ص184
- مرحلة التأليف.....ص185
- مرحلة ما بعد التأليف.....ص186
- (2) - الشاعر.....ص187
- 1) - صفات شاعر قصيدة النثر عند أنسي الحاج.....ص188
- (أ) - شاعر ملعونص188
- (ب) - شاعر مجنونص189
- (ج) - الشاعر الحر.....ص189
- (د) - الشاعر النبي العراف.....ص190
- (هـ) - الشاعر الإله.....ص190
- 2) - قوانين شاعر قصيدة النثر عند أنسي الحاج.....ص192
- أ- تجربة الشاعر الداخلية.....ص192
- ب- ذات الشاعر.....ص194
- ج- شاعر قصيدة النثر ليس محافظا لا يرتاح للجاهز.....ص197
- د- التغيير عن طريق الخلق الشعري.....ص199
- 3) - صورة شاعر قصيدة النثر.....ص200
- الشاعر إنسان مبدعص200

- الشاعر إنسان مثقف.....ص201

- الشاعر إنسان فلسفي.....ص202

- المبحث الثالث: اللغة و الحرية:

1-اللغة.....ص205

1- لغة قصيدة النثر.....ص206

2-اللغة الشعرية من منظور رواد مجلة شعر.....ص212

أ)- يوسف الخال.....ص211

ب)- أدونيس.....ص212

ج)- أنسي الحاج.....ص214

3- الشاعر و اللغة.....ص215

- اللغة لدى أنسي الحاج.....ص220

2) -الحرية.....ص220

أ- مفهوم التحرر في الشعر:.....ص220

ب- مفهوم التحرر من المستوى الإبداعي إلى المستوى التاريخي:.....ص222

ج- التحرر من منظور أنسي الحاج:.....ص224

- الفصل الثالث: شعرية قصيدة النثر لدى أنسي الحاج.....ص228

- المبحث الأول: الإيجاز.....ص234

- أ- لغةص235
- ب - اصطلاحاص236
- المبحث الثاني: التوهج.....ص252
- أ- لغةص252
- ب- اصطلاحا.....ص253
- المبحث الثالث :المجانية.....ص264
- أ- لغةص264
- ب- اصطلاحاص265
- 4- المبحث الرابع: الإيقاعص277
- 1- ما الإيقاع؟ص279
- 2- أنواع قصيدة النثر عند أنسي الحاجص280
- 1- قصيدة النثر اللاغنائيةص280
- أ- القصيدة العاديةص280
- ب- القصيدة الحكائيةص282
- 2- قصيدة النثر الغنائيةص284
- أ- الإيقاع الداخلي.....ص285
- ب- مستويات الإيقاع الداخلي.....ص287

- 1-التناغم الكلي.....ص287
- أ- إيقاع المفردةص287
- ب- إيقاع الجملةص287
- 2- التناغم الدلاليص288
- أ-إيقاع التواصل:.....ص288
- ب- إيقاع التمايز:.....ص289
- ❖ مقارنة إجرائية إيقاعيةص295
- 1 (-) وضعيات المقطع الشعري:.....ص298
- بناء المقطع:ص300
- 2 (-) الأبيات الشعرية داخل المقطع:.....ص301
- 3 (-) تواردات المقاطع.....ص301
- 4 (-) المقطع، فضاء القول و البيت :.....ص301
- أ- الوحدة الجمالية.....ص302
- ب- البيت الشعريص303
- 5- الأنساق الصامتية:.....ص303
- 6- الأنساق الصائتية:.....ص305
- الخاتمةص309
- الملاحقص313

- ملحق رقم 01: مقدمة لن ص313
- ملحق رقم 02: محطات في حياة أنسي الحاج ص325
- ملحق رقم 03: ثبت أهم المصطلحات النقدية الواردة في المتن ص328
- ملحق رقم 04: محلق بأسماء الأعلام العربية ص331
- ملحق رقم 05: محلق بأسماء الأعلام الأجنبية..... ص333
- قائمة المصادر و المراجع ص339

الكلمات المفتاحية:

قصيدة النثر، أنسي الحاج، الحداثة، الإيقاع، الإيجاز، التوهج، المجانية.

المُلخَص:

إن أهم ما يميز مشروع قصيدة النثر الحداثي هو مخاطرتها، لأول مرة في تاريخ الأدب العربي، بتجاوز مفهوم الشعر نفسه و إعادة إخضاع اللغة لمتطلبات المرحلة الجديدة، كما تبدو محاولة التوافق مع روح العصر إذ تحاول تغيير مراتبية العناصر المكونة للشعرية العربية حيث يصبح السياق هو المحدد الأول للشعرية، صَنَّف أنسي الحاج قصيدة النثر انتفاضة على الصرامة و القيد، مستنكرا الاحتماء بالماضي، و عدّه انغلاقا على الذات، و أكّد أنه ليس في الشعر ما هو نهائي، ما دام صنيع الشاعر خاضعا أبدا لتجربة الشاعر الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد أن شروطا ما أو قوانينا ما هي شروط و قوانين خالدة، كما ركز أنسي على التلقي السائد، و تلقي المحافظين.

Résumé :

Pour la première fois dans l'histoire de la littérature arabe, ce qui distingue le poème en prose moderne, c'est le danger d'aller au-delà du concept de poésie et de soumettre la langue aux exigences de la nouvelle scène. Ainsi al-Hajj, la première poésie, a écrit un verset soulignant la rigidité et les contraintes, refusant de recourir au passé et se limitant, soulignant que la poésie n'est pas définitive. . Nos règles sont ce que les conditions sont éternelles, qui ont également porté sur la réception de l'humanité par la force, et reçoivent des conservateurs.

Abstract :

For the first time in the history of Arabic literature, the most important thing that distinguishes the modernist prose poem is the risk of going beyond the concept of poetry itself and re-subjecting the language to the requirements of the new stage. It also seems to be an attempt to adapt to the spirit of the times, The first of the poetry, Ansi al-Haj wrote a poem prose uprising on the rigor and restriction, refusing to take refuge in the past, and a self-locking, and confirmed that the poetry is not final, as long as the work of the poet is subject to experience never the internal poet it is impossible to believe that conditions or Our rules are what conditions and they are Yen Khaleda, also focused on the receiving Humanist prevailing, and receive conservatives.