

شماي مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة

بولك شادوك

١- حول مصطلح الحداثة
في الثمانينات بات ممكناً، من خلال واقع الشعر العربي الحديث، وبعد حوالي أكثر من نصف قرن على انبثاق النصوص الشعرية المطلقة على الحداثة، أو الممهدة لها، وبعد تجارب كتابية متعددة ومختلفة حتى التناقض، بات ممكناً محاولة الوقوف، وإن من وجهة تقريبية، على بعض الأزمت الأساسية التي برزت في النص الحديث، سواء على المستوى الابداعي أو على المستوى النظري النقدي.

ولا بدّ، قبل الولوج في الموضوع، من توضيح مصطلحين أساسيين يترددان عند الكلام على الشعر وهما «الأزمة» و «الحداثة»:
١- إن كلمة «أزمة» هنا تعني البعد الايجابي في العملية الابداعية، وهي تتناقض وعبارة «الطريق المسدود». الأزمة هي الشعور الدائم بالقلق أي الشغف بالتحول، بالجهول، بالاكشاف. وهي، في ذلك، نقبض «الكامل» و «الناجز» و «المسبق الابدعي» والحدود النهائية «والسكونية» والراحة بين الناذج المطلقة. على هذا الأس، يبدو غياب الأزمة عن مرحلة شعرية أو فكرية أو علمية أو سياسية، في أي من المراحل التاريخية وكأنه علامة الموت وتأكيد الانحطاط. المراحل الانحطاطية، عادة، لا تشكو من أية أزمة، لأنها تعيش خارج النقصان. خارج القلق أي في الطريق المسدود، الموت الذي يقضي إلى الموت، النهاية المغلقة، الاحتفال بالرماد.

٢- الحداثة والغرب:
من الظواهر الملفتة، أن تطور القصيدة العربية خضع لايقاع تطور القصيدة الغربية (الفرنسية أو الانكلوساكسونية) في تعاقب اشكالها وتعابيرها: وإذا استعرضنا ملامح مسيرة القصيدة الغربية منذ الكلاسيكية وحتى اليوم نجد أن هذه الملامح في تعاقبها التاريخي وحتى في حاسياتها الشعرية تظهر بوضوح في القصيدة العربية: فالشعر العربي «أطل» في منحاه الاحيائي إطلاة كلاسيكية، وبعدها جاءت الرومانطيقية ومن ثم الرمزية والبرناسية، وصولاً إلى السريالية وانتهاء اليوم بما يسمى «الكتابة» Ecriture تأثراً بجماعة «تل كل» Tel quel، كفيليب سولرز ورولان بارت ودينيس روش.. الخ.

لا نريد هنا: الغاء التطور الذاتي للقصيدة العربية والاحتفاء بالحاقاً كاملاً بالقصيدة الغربية، ولكن نريد أن نشير، إلى أنه كان من الطبيعي، بعد قرون الانحطاط الخمسة التي قبع فيها الإنسان العربي، أن تبدأ الخطوة الأولى إلى الذات، أو إلى اكتشاف الهوية الخاصة من الانفتاح على نماذج أخرى كانت تمشي لحظاتها الابداعية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن القول كذلك ان هذا الاتباع ليس عملية آلية ميكانيكية عمياء، وإنما هو مرتبط إلى حد كبير بالايقاع الشامل للحضارة الغربية وتتطور امكانيات الحضارة العربية، في مختلف انماط الحياة. ولعل هذا ما يربط «تفجر» بعض الأشكال الشعرية العربية (تحت تأثير الغرب) بدخول آلة الحضارة الغربية نفسها إلى صميم حياتنا (انجازات علمية، نماذج اقتصادية، انتاجات تقنية..).

ولكن الخلل الأساسي في عملية التقبل والنشوء هذه أنه تم احراق مراحل لم تنضج وقطف ثمار لا تزال فجوة، خصوصاً في سباق بعض الشعراء إلى النموذج الغربي المتطور بايقاع بيئته وخصوصيته ولقد طال هذا الحريق إلى الطروحات النقدية والنظرية في الحداثة التي كانت، تقد على ايدي بعض النقاد والشعراء، شذرات، شذرات، مزروعة من مناخها الذي تكونت فيه لتزرع في أرض ليست ظروفها. من هنا يمكن أن نتذكر «نظريات» حول الشكل والقصيدة والتجاوز و «تفجير اللغة».. الخ لم تتناقض مع القصيدة الحديثة فحسب، وإنما «هرهت» قبل «نضوج التبن والعنب» و «هرهت» كشعارات كثيرة نفخت في الفضاء العربي ثم غابت.

١- حول مصطلح الحداثة
في الثمانينات بات ممكناً، من خلال واقع الشعر العربي الحديث، وبعد حوالي أكثر من نصف قرن على انبثاق النصوص الشعرية المطلقة على الحداثة، أو الممهدة لها، وبعد تجارب كتابية متعددة ومختلفة حتى التناقض، بات ممكناً محاولة الوقوف، وإن من وجهة تقريبية، على بعض الأزمت الأساسية التي برزت في النص الحديث، سواء على المستوى الابداعي أو على المستوى النظري النقدي.

ولا بدّ، قبل الولوج في الموضوع، من توضيح مصطلحين أساسيين يترددان عند الكلام على الشعر وهما «الأزمة» و «الحداثة»:
١- إن كلمة «أزمة» هنا تعني البعد الايجابي في العملية الابداعية، وهي تتناقض وعبارة «الطريق المسدود». الأزمة هي الشعور الدائم بالقلق أي الشغف بالتحول، بالجهول، بالاكشاف. وهي، في ذلك، نقبض «الكامل» و «الناجز» و «المسبق الابدعي» والحدود النهائية «والسكونية» والراحة بين الناذج المطلقة. على هذا الأس، يبدو غياب الأزمة عن مرحلة شعرية أو فكرية أو علمية أو سياسية، في أي من المراحل التاريخية وكأنه علامة الموت وتأكيد الانحطاط. المراحل الانحطاطية، عادة، لا تشكو من أية أزمة، لأنها تعيش خارج النقصان. خارج القلق أي في الطريق المسدود، الموت الذي يقضي إلى الموت، النهاية المغلقة، الاحتفال بالرماد.

والشعر العربي، حتى في مرحلته الإحيائية إلى يومنا هذا، كان يعيش كل هذه الأسئلة، كان يسكن في قلق دائم. والدليل على ذلك التحولات التي أصابته، منذ زمن «الرومانطيقيات» على تعددها وحتى اليوم، مروراً بتجاهات وتيارات، كالرمزية والسريالية والأشكال الشعرية.

٢- أما مصطلح الحداثة (إذا صح التعبير) فهو أصلاً مصطلح غربي وكلمة حداثة ترجمة غير دقيقة ل Modernisme، غير دقيقة لأن الترجمة الصحيحة يجب أن تكون «حداثة» على نحو ما ترجمت Liberalisme بالليبرالية أو Surrealisme بالسريالية الخ..

هذا الائتلاف بين الحداثة والحداثة مهدد باستمرار، مهدد بالتفاصيل نفسها، هذه الظرفية التي تبرز أحياناً كثيرة، في نتاج ما، حيث يطغى اهم «الحديث» على اهم «الحداثي» هم التجاوز الشكلي، أو التجريبي - الذهني - أو الاختباري - اللغوي، مثلاً على هم تقديم نتاج - كياني، قصيدة كيانية. من هذا التناقض نرى أن قصائد كثيرة كتبت في الاربعينات أو في الخمسينات وحتى في الستينات والسبعينات لم تستطع «الصمود» حتى الثمانينات اسقطت في قيمتها الظرفية في حيزها التاريخي. وفي المقابل، نجد قصائد وضعت في الجاهلية أو في العصور التالية وما زالت تتوهج وتتألق وكأنها كتبت في هذه اللحظة وفي هذا الزمن.

بعد هذا التوضيح لمعنى «الأزمة» و «مصطلح الحداثة» ومن

إذا كانت الديمقراطية، هي بامتياز، نموذج المجتمع الذي يبرز فيه الحد الأقصى من التناقضات ومجمل الظواهر المتسمة بالاختلافات والتنوعات، فإن الحداثة، وهي الانعكاس الاقصى والأسمى لهذه الديمقراطية، لا بد وأن تقوم، شأنها شأن الديمقراطية المنبثقة عنها، على نوع من التعددية والتجريبية التي يبرز فيها الحد الأقصى من التناقضات ومجمل الظواهر المتسمة بالاختلافات والتنوعات. من هذه الناحية بالذات تكتسب وحدتها السرية والداخلية تماماً كما نجد في نظرتنا الكلية للتراث وحدته السرية والداخلية. إذن، من حرية التجريب المتعددة الوجوه وذات الارتباط الحميم، تعبر الحداثة عن ذاتها وتتفجر في اتجاهات شتى. ولعل هذه التفجرات المستمرة، من ضمن هواجس تجريبية متعددة، تشترط أول ما تشترط من أجل طرحها كل ما هو «كامل» في سعيها إلى «التكامل» وكل ما هو «النظام المغلق» في سعيها إلى المجهول، وفي طرحها كل ما هو «سلطة» في سعيها إلى التحرر. ولهذا فإن هذه التفجرات تشترط أول ما تشترط، عدم خضوعها لأية مؤسسة من نوع (كلي) أو أية دوغماية مسبقة خالصة. وعندما تكلمنا على أهمية المجتمع الديمقراطي الحافل بالتناقضات فلأن هذه الناحية ترتبط بالكلية التي هي ليست نقيض مجمل أنواع - الديمقراطية وعلى اختلاف مستوياتها ووجوهها فحسب، وإنما نقيض الديمقراطية التي تعيش في الاختلاف على اصعدته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والتربوية والفكرية والفنية والتي لا يمكن أن تبرز حداثتها من أي نوع كانت من دونها، من هنا يمكننا القول إن الكلية بما هي نقيض التعمد والاختلاف هي نقيض الحداثة التي لا تقوم إلا على تجارب متعددة ومختلفة (تماماً كما أشرنا إلى أحداثات من ضمن روح حداثتها).

والأبرز، في هذه الديمقراطية أنها لا تطمح أو تريد أو تفرض مجتمعاً نهائياً، مغلقاً وكاملاً، وإنما تتحرك في مجتمع تعتبره دائماً ناقصاً، ودائماً انتقالياً، يعيش في حالة من التجاوز الذي لا يستقر. وهذه من الشروط الأساسية للحداثة التي تعيش في حالة من التجاوز، وفي حاضر ناقص وانتقالي، أي في حاضر قلق. والشمولية تلغي هذا القلق، تلغي هذا النقصان، تلغي الحالة الانتقالية لبنية ما وتحولها إلى حالة ثابتة. توقعها في ما يشبه الحتمية المغلقة. وهي حتمية تتخذ في النظر إلى الماضي، منحىً احادياً، مجزؤاً ومفككاً، وفي النظر إلى الحاضر اطاراً ابداعياً. ومسألة التجاوز هذه المرتبطة أصلاً بروح القلق الذي يرافق الحداثة، لا يمكن أن تتم إلا من خلال التأكيد على الحرية، وهذه الحرية يجب ألا تفهم وكأنها مجرد تأكيد على روح التدمير وإنما تأكيد على تنظيم

افق جديد. إذن لاحداثة، ولا حداثية، ولا نصوص مضادة ولا رؤى مضادة، خارج مناخ الحرية، خارج تعدد الأصوات، وداخل هيمنة الصوت الواحد.

من هنا تطرح مسألة ارتباط الحداثة بالسلطة أو بالمؤسسية السياسية وهذا الارتباط يلغي أية محاولة جادة في الحداثة بما هي إعادة نظر دائمة، وبما هي اسئلة كامنة ومتسافطة باستمرار ومطروحة باستمرار. فمجتمعات الصوت الواحد أو انظمة الصوت الواحد، تعود، في معظمها إلى نموذج ماضوي (وان بدا حاضراً أو مستقبلياً)، أو متفتحة، لتحمي نفسها من التحولات المستمرة داخل التنظيم والجماعات والأفراد، وهي، من خلال ذلك، تحاول مطاردة أي انشاق، يمكن أن يصيب نموذجها الثابت والجامد. ولهذا يبدو تناقضاً مع أية ملامح تعبيرية وتجاوزية، تناقضاً، تعتبره مصيرياً بل إن أي اختلاف جوهري بين نموذجها وبين النماذج الثقافية المحتملة والممكنة، والمتقدمة تعتبره كذلك، تهديداً

علاقة التراث بالحداثة كانت ولا تزال مشكلة المشاكل. ننظر إليها، تارة من منحنى التعارض، وأخرى من منحنى التجاذب، وأخرى من منحنى الالغاء أو الانتقاء. لكن رغم مجمل هذه التوجهات التي تحاول أن تحدد علاقة الحداثة بالتراث، فإننا سنحاول التوقف عند توجيهين رئيسيين:

أ - التراثيون ينظرون إلى الماضي وأنه مخزن كبير يحفظون فيه كل الأشياء القديمة، هذه الأشياء التي يجلونها باستمرار ويمسحون عنها الغبار باعتبارها النموذج الكامل بل والأكمل الذي يجب أن يحتذى به. أي أنهم ينظرون إلى التراث كجزء من المقدسات التي تسقط ازاءها كل امكانية إعادة نظر أو نقد أو تعبير. ان هذه النظرة تفصل الماضي عن الحاضر والمستقبل. وتجعل الماضي يفترس الحاضر والمستقبل أي أنها تنظر إلى التراث كتاريخ لكن من دون أي حركة وأي تفاعل.

ب - الانتقائيون الذين يحاولون «مركزة» التراث حول علاقات معينة «بضئونها» وحول بعض المحاور المميزة التي يجدون فيها روابط ووشائج لمجمل تطلعاتهم. هذه النظرة الانتقائية للتراث لا تختلف من حيث نوعيتها، عن النظرة التراثية التي تكلمنا عليها. وإذا كانت النظرة التراثية، تحمل التراث كله على طبق من الفضة، فإن الانتقائية تحمل جزءاً منه على ذات الطبق. وإذا كان التراثيون يربطون الحاضر والمستقبل بمجموع التراث فإن الانتقائيين يربطونها بجزء منه. والتوجهان، وإن اختلفا في الظاهر، فإنها يلتقيان من ضمن النتائج الواحدة التي تنعكس على الحداثة نفسها. فالنظرة الجامدة والسكونية إلى التراث تبقى في جوهرها احادية ولو ازدوجت شكلياً. والانتقائيون في هذا، شأنهم شأن المحافظين، يبحثون عن يد أو عين تتحرك في جثة. من ناحية أخرى، فالانتقائية، وهي تنطلق في معظم الأحيان من مواقع فنوية، تعم في نظرتها الاحادية على الجزء الأكبر من التراث لخدمة بعض العلامات الهامشية التي ترى فيها «الاشعاعات» و«المنائر» وهي في ربطها الحاضر والمستقبل بهذا الجزء، أصابت الحداثة في صميمها، أي أنها تقوقع الحاضر والمستقبل في إطار جاهز تماماً كما يفعل المحافظون وإن بشكل أكثر عمومية، وهي بذلك تنفي كل امكانية تكامل في البحث أو في السعي نحو قيم جديدة أو اشكال جديدة، إنها تنفي الحداثة نفسها وتغلق دونها أبواب المستقبل أو أبواب المجهول وتوقعها في نوع من الدوغماية والحتمية وحتى في نوع من «الايديولوجية» الضيقة. بمعنى آخر، إنها تحول التراث أو جزءاً منه إلى نوع من الضرورة والحاجة، وهو تحديد اصاب التقليديين والتراثيين.

ولعل خطورة هذه النظرة الانتقائية أنها تميت، من خلال تركيزها على بعض الظواهر الثقافية في التراث، روح القلق الذي يحرك الحداثة نفسها (أو الحداثية كما حاولنا تحديدها)، وتقتصر السعي إلى التجاوز في انماط جاهزة وضيقة ونهائية. والانتقائية في هذا نقيض الحركة، نقيض المجهول، ورديف النهائي والثابت و«الساكن». فالحداثة قبل كل شيء لا تنفي التراث ككل، كما لا تنفي جزءاً منه، وإنما تكتشف التراث كمجموعة قيم أو ككل حي (وليس ككتلة جامدة) أو كترات موحد وهي، في هذا، تركز على تلك الوحدة الداخلية والسرية التي تجدها في كل مراحلها وظواهره مها بلغت من التعارب والتناقض والتنوع.

من هذه النظرة الكلية المفتوحة على الماضي تنبثق نظرة كلية مفتوحة على المستقبل، باعتبارها حلقة متصلة لافكاك أو شقوق بينها. وبهذا يصبح التراث، ومن خلال القبض على هذه الوحدة السرية العميقة والجذرية فيه، بداية دائمة تماماً كالحاضر وتتماً كالمستقبل، إذ أن الحداثة من خلال هذا المنظار ليست إلا الحاضر المتحرك باستمرار نحو مستقبل مجهول.

لوحدها، أي تهديداً لكهاها ونهاية منحاه، ولعل هذا ما يفسر دعوات هذه الأجهزة والمؤسسات مباشرة أو مداورة عبر مثقفها وتابعها إلى محاربة الجديد، وإلصاق التهم به تحت شعارات متناقضة مضموناً ونتاجاً والدعوة إلى الارتداد والعودة إلى السالف، تحت يافطات الاصلة والتراث، أو تحت يافطات محاربة التغريب ومن أجل الالتحاق بقرابة التعبير، فالحداثة في هذا المجال وقعت تحت قمع المؤسسات ذات المنحى الغيبي، وكذلك تحت قمع المؤسسات ذات المنحى الشمولي، وهما بالنسبة إليها، الأفق المسدود، أو المونولوج المغلق.

٥ - الحداثة التراكمية

لأن الحداثة العربية في الشعر، ارتبطت إلى حد كبير وعلى امتداداتها، منذ جبران وحتى بعض تجلياتها اليوم، بتيارات تسم بالتدفقات الانفعالية والعاطفية كالرومانطيقية، أو بالتدفقات النفسية والجوانية والداخلية كالدادائية والسريالية، أو بجوانب من التراث العربي الذي يصب في هذا المنحى المتدفق كالصوفية. ولأن الحداثة، وإلى حد كبير تمارج فيها صخب التجارب السياسية المباشرة مع بروز التيارات القومية والعربية والدينية والثورية ومع بروز بعض القضايا العربية المحورية، فإن هذه التدفقات ميزت القصيدة العربية الحديثة بطابع يمكن أن نسميه التراكمية. ان مظاهر التراكمية في القصيدة العربية الحديثة اتخذت اشكالا مختلفة ومتعددة مرتبطة بهاجس كل شاعر وموقعه ولغته الشعرية. فالتراكمية الطالعة من التجربة الرومانطيقية تدفقت خارج القصيدة بوحيات واسترسالات التبتت في تشاكيلها مع الشعر كإداة أولية أو كموقف، وبكفى أن نقرأ رومانطيقيات جبران باستثناء النبي و«رمل وزبد...» لنعرف كيف تأرجح التدفق هذا بين القصيدة والشعر بين الحالة في نياراتها الأولى وبين التنظيم الفني لها، أي بين الشكل وبين الاشكل (في استرساله)، ومن ضمن الرومانطيقية، يمكن الكلام على شعر على محمود طه، وبدر شاكر السياب (قبل تأثره باليوت) وفدوى طوقان ونازك الملائكة..

لكن تطعيم الرومانطيقية بالرمزية أو بنوع من البرناسية أو بالاهتمام الشكلي (وان زخرفياً) قد لجم إلى حد انفلت الشكل وترسخ هذه التراكمية. وهذا نجد عند شعراء كسعيد عقل (في قدموس وبيت يفتاح والمجدلية) وصلاح لبكي في «حنين» والياس أبي شبكة في (أفاعي الفردوس) وأمين نخلة في «دفتر الغزل» حيث أن النحت الشكلي عند سعيد عقل شد من رخاوة المد الرومانطيقية، وأن الطوابع الرمزية ركزت القصيدة على مسافة ذهنية تحت تأثير الشاعر الفرنسي بول فاليري وشعراء عرب كأي تمام كما أن اهتمام سعيد عقل بتطوير إرث عمود الشعر العربي الصافي خفف من تلك التراكمية على هذا الأساس، أي على أساس ارتباط سعيد عقل بالبيت الشعري العربي كنواة المعاربة وإن شكلانية، أو أخاوية، أو رخامية، جعل سعيد عقل يشكل الرومانطيقية تشكيلاً معارياً، وان افتقد النمو الداخلي والنواة الشعرية مما أدى إلى نوع من الرومانطيقية الرمزية الكلاسيكية.

من أطراف الرومانطيقية هذه أو الرومانطيقيات التي أشرنا إليها عند عدد من الشعراء العرب انبثقت رومانطيقية أخرى هي رومانطيقية ما سمي بجيل الرواد معبأة بمضامين تتصل بمواقع وشعارات وانفاس المرحلة الاربعينية التي كانت مليئة بالاحتمالات السياسية والاجتماعية، ومفتوحة على رموز ولغات الغرب في المستوى الذي كانت مفتوحة فيه على انتجات الرومانطيقية السانده. لكن، ها اتخذت اشكالا وبنى وبراكيب، أكثر بعضداً، وأكثر تشابكاً من تلك التي برزت مبسطة عند الرومانطيقيين العرب. وقد اربطت. هذه التحولات بتجاوز العمود الشعري التقليدي إلى

نظام التفعيلة، كوحدة إيقاعية، في محاولة تخطى نظام البيت العمود الشعري الواحد إلى الجملة الشعرية أو إلى المقطع الشعري أو إلى البنية العامة، من ضمن ما أسمى «الوحدة العضوية»، أو البنائية الشعرية الداخلية... الخ.

وقد أسس لهذا الاتجاه وطوره، شعراء كالبياقي وحاوي ونازك الملائكة والسياب وميشال سلوان وأدونيس وبلند الحيدري... وان بقي الحنين عند معظم هؤلاء للانقاع الوزني العمودي، قوياً، وظاهراً في شعر التفعيلة، لكن، إذا كان ارتباط سعيد عقل وصلاح لبكي والياس أبي شبكة وأمين نخلة بشكل العمود الشعري قد لجم انسياقاً يؤدي إلى تراكمية ما، فالرواسب الرومانطيقية وسهولة البناء على التفعيلة الواحدة، وتدفق العواطف السياسية، والسردية، كل هذا أوقع تلك القصيدة الرائدة بتراكمية أخرى، طغت فيها الخطابية والسردية من خلال الحركة الدرامية - القصصية التي تخللت القوائد خصوصاً من خلال اعتد الاساطير العربية والمغربية والشرقية، كوسيلة للتعاظم مع معطيات تلك الفترة.

وهذا كاف كي تقع القصيدة في البناء القصصي بما يتضمنه من تفاصيل ومط واطناب وانسياق في حركة خارجية هي من صميم البناء القصصي. ويقابل هذا البناء القصصي نوع من حركة سيرة ذاتية لا تختلف من حيث ايقاعاتها وبنائها عن الهيكلية القصصية، وان بدت الزعة العاطفية وأحياناً التأملية أقوى واعنف.

ولقد اتخذت هذه التراكمية وجهاً آخر في الستينات مع تأثير الدادائية والسريالية وبعض الشعراء الغربيين، فكان هناك نوع من الفيض الصوري واللغوي واللفظي، تصادمت فيه ايقاعات التيارات النفسية اللغوية الآلية، فاختلطت، مع بعض الشعراء الستينيين السرياليين «نبرات الرومانطيقية».

فإذا هناك قصيدة عمقها رومانطيقية، عاطفي، انفعالي، وسطحها سريالي، وإذا كان انسى الحاج كان من الأوائل الذين حاولوا تفجير اللغة أو تحريبها أو حرفها في حركة محرورة إلا أن هذه الحركة بقيت رغم كل دورانها مرتبطة بايقاع شامل يلفها من اقفاها إلى اقفاها. شوقي أبي شقرا الذي انطلق من غرائبية طفولية تتصل إلى حد كبير ببعض ملامح السريالية، فإنه طلع من الموزون، ومشى في طريق النص المضاد، في لغة عابثة، مجنونة وإنما مضبوطة، بجالية داخلية حولت تلك التراكمية إلى ما يشبه الصفاء اللغوي والتركيبي.

وإذا أردنا أن نتوقف عند الملامح الأساسية لما اسمناه التراكمية فيمكن ايراد بعضها كالتالي:

١ - القصيدة التراكمية، رغم ما أشرنا إليه أسست لحساسية حديثة لكن اصلها بطبيعة التدفقات الرومانطيقية والسريالية ومؤخراً اللغوية تحت شعار الكتابة أو النصية أبعدها عن صفاء النص العربي وتالياً، أبعدها عن صفاء البيت الشعري العربي.

٢ - تحت شعار الوحدة العضوية، أو وحدة المناخ، أو وحدة الشعور والحالة، تجذبت هذه القصيدة بعناصرها الأولى بقيت مطولاتها إما سردية أو خطابية أو تحليلية، كما بقيت رموزها مادة خضعت للإنشائية، والبلاغية، فافتقدت بذلك الكثافة التي هي شرط من شروط احكام البنية وتصفية اللغة، وبلورة الحالة.

٣ - ولعل شعار تفجير اللغة، كاف للدلالة على المدى الإنسيابي والتناسلي الذي وصلت إليه هذه القصيدة مع بعض مجايلي الرواد وشعراء الستينات والمخضرمين كأدونيس (باستثناء مهيار الدمشقي) فتفجير اللغة الذي مارسه السرياليون تحت ضغوط الحالات النفسية والمرضية والذي ابتعد، كما اراده السرياليون أنفسهم، عن أي تشكيل جمالي في مفهوم القصيدة، هو في أساس هذه التراكمية... الأساس النقيض للقصيدة الصامتة.

٤ - إن هذا المنحى التراكمي الانشائي - السردى - الخطابي، قدم للقصيد الناجزة، بأدواتها ومعانيها وإجاءاتها ودلالاتها، من ضمن معادلات ذهنية أو سياسية أو أيديولوجية، فقدت البعد الميتافيزيقي للقصيد لتتحضن البعد الفيزيقي المحدد لمفاتيح الرموز والإشارات والتركييب.

٥ - اعتاد معظم الرواد ومعظم من جاء بعدهم، وخصوصاً الذين نظروا للقصيد الحديثة بعض الأحكام الجائرة بحق القصيدة العربية القديمة في إنكارهم عليها، عموماً، الوحدة العضوية وفي اعتبارها قائمة على نظام البيت، وتالياً وصفها بالتفكك المطلق، كل هذا أدى إلى انفصال هذه القصيدة التراكمية عن صفاء التركيب العربي وصناعته، على الأقل - كإرث متصل بهاجس القصيدة الحديثة.

ولعله من الضروري القول، إن القصيدة القديمة، وخصوصاً المحطات الأساسية فيها، اكتنزت وحدة عضوية هي وحدة الشعور والرؤيا واللغة. ويكفي أن نذكر في هذا المجال لبيد وطرفة وأبا نواس وأبا تمام والمتنبي وأبا العلاء لنعرف إلى أية صيغة عالية وصلت القصيدة على أيديهم. سواء على صعيد الوحدة العضوية أو على صعيد صفاء المعالجة أو على جمالية البيت الشعري كنواة. كما يكفي أن نذكر النصوص الدينية النثرية العربية، وكتابات بعض الأئمة وبعض الصوفيين، لنعرف كذلك، أي نص شعري، يندرج في تلك الأطر التي ذكرنا، قد قدم.

٦ - الحدائث والكتابة الجديدة.

منذ مدة ليست بعيدة، بدأ معجم نقدي يتصل بالكتابة الجديدة ينتشر شيئاً فشيئاً، وإن اقتصر انتشاره على الأقل في الوقت الراهن على الشعرية والرواية وحتى النقدية الجديدة.

سنوقف، في البداية عند بعض المحاور التي تتناول هذه الكتابات الجديدة، ونحاول قدر المستطاع توضيح معالمها، من الوجهة التي نراها:

الكتابة المفتوحة والكتابة المغلقة:

في إطار الكلام على هذين النوعين، حدث التباس بين الكتابة المفتوحة كشكل ناقص، وغير نهائي، أي خاضع للتأويل (وهذا ما عبر عنه الناقد الإيطالي امبرتو أيكو في كتابه «النص المفتوح») وبين الكتابة المفتوحة، كما عبرت عنها إجازات وتنظيرات جماعة الرواية الجديدة في فرنسا (غريبه، سولرز...) وجماعة الكتابة، كما عبرت عنها إجازات وتنظيرات رولان بارت، وسولرز أيضاً، وهي التي تحاول كسر الفوارق (أو الغاءها) بين النثر والشعر أو استبدالها «بالكتابة»، أو بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية ببدل هو النص المفتوح، رديفاً لهذه الكتابة أو ملتبساً بها، أو الاطوار الأولى للكتابة المفتوحة، من ضمن ما تعمقه أيكو وسواه فتم فيه اقتراح قضاء للنص متعدد الاتجاهات حتى لا نقول لا نهائي الاتجاهات. هذا اللانهائي، تعبير عن لا نهائي التأويل وغير محصور «بالإيحاء» الناجز أو بالمعنى النهائي، أو بالاحساس الاحادي، من ضمن غنى في النص وتشعب في الملامح (وهذا لا يعني تعقيداً في التجلي أو في الأسلوب أو في التعبير)، بحيث يكتب النص أكثر فأكثر خصباً: يسقطه (يليه عليه الآخر: المتذوق أو المتقبل: طبعاً، وهذا يطول عموماً إلى الفنون الأخرى كالموسيقى والسينما أو الرسم أو الرقص).

في هذه الكتابة المفتوحة، يبدو النص، كالأخر المجهول بلا حدود يبدو في القصيدة الناقصة، وفي العمل الموسيقي الناقص والرواية الناقصة، خصوصاً كافكا وجيمس جويس ولوتريامون وحتى دوستوفسكي وغوغول). أي يبدو اقتراحاً أولياً، إشارة أولية يتحرك نحوها القارئ، من دينامية يتضمنها النص نفسه، وتبقى الحوار مفتوحاً مع الآخر. إنه النص اللانهائي غير المكتمل، غير الكامل، غير

الناجز غير المقنن، وإذا شئنا أن نعود إلى بعض العبارات التي استعملت، انطلاقاً من نقد بعض القوائد الشعرية الجديدة، فيمكن استعمال «نص البياض» أو «البياض» أو «قصيدة الصمت» وهنا لا بد كذلك من توضيح هذه العبارات كالبياض مثلاً والصمت...

ارتباطاً بالنص المفتوح الذي أشار إليه أيكو، وإن من دون التوغل في الجوانب وفي التفاصيل، فلقد فهم البعض أن البياض يقتصر على استعمال فراغات الصفحة، أو على طريقة ترتيب الكلمات أو الأحرف أو الأسطر... الخ، أي فهم البياض من ضمن دور رَخرفي (كما يتم في القوائد البصرية أو في اللوحات التشكيلية فقط)، أو من ضمن دوره العضوي الداخلي فحسب، كجزء من الكلمة مع وعينا لأهمية البياض العضوي (والذي كان استيفان مالرمه وفيكتور سيغلان أهم من استعمله) فإن البياض الآخر الذي نود التركيز عليه، هو هذه النقطة أو الفضاء أو المساحة التي يحفلها في القارئ، النص المفتوح.

وقد يكون هذا النص مرصوفاً بالكلمات (كنصوص لوتريامون أو رمبو أو أنسي الحاج أو شوقي أي شقرا)... أي المساحة الشاغرة التي توحى بها القصيدة والتي يحاول القارئ (من ضمن ذاتيته) أن يملأها (أن يكمل بها القصيدة أو الباب الذي يدخل منه إليها). في هذا الإطار تتوازي كلمتا «البياض» و«الصمت»، باعتبار أن هذه المسافة البياض في الآخر هي مسافة بكر وصامتة يبدأ فيها كلام الآخر من النص المفتوح نفسه، في هذا المجال تطرح في ما تطرح، مسائل أساسية في هذا النوع من الكتابة كالمغوض، والكثافة والاختزال والتراكم. فالنص المفتوح على التأويل كما أشرنا نص «غامض» سواء من خلال الصورة (والمغوض يبدأ مع استعمال الصورة من أدنى مراتبها، التشبيه إلى أقصى احتمالاتها: الرمز) أو من الكثافة، فالكثافة التي تزيل كل العناصر المحيطة بالشعر أو بالقصيد، كل العناصر السردية والبوحية والتقريرية والبلاغية والخطابية والفنائية المبسطة، لتقبض على المادة الشعرية في جوهرها الداخلي، لا بد أن يجد فيها القارئ العادي أو القارئ غير العادي شيئاً من الغموض، شيئاً يحتسى فيه سرها أو رمزها الأقصى، أو دلالتها العميقة. لأن العناصر المترابطة الخارجية التي أشرنا إليها، والتي ميزت عموماً الشعر العربي «الفنائي» والخطاطي، وبعض إجازات المحدثين تتلخص حتى الاختفاء. وهنا تبدو الكثافة نقيض التراكمية بمعناها الخارجي التبرجي الشكلاني، النافية حدود التأويل الشعري، الواقعة في احاديثها، سواء كانت ذهنية أو شكلية وصولاً إلى التعبير العادي، إلى التعبير الصافي، من دون الوقوع في التقنية أو الابتعاد عن الحالات أو الإيحاء الخالص. ونقصد بالكتابة المفتوحة كشكل ناقص، وغير نهائي، أي كشكل خاضع للتأويل مميزين، بين هذه الكتابة، والكتابة المفتوحة الأخرى التي اقترحها، بين من اقترحها، سولرز وبارت وديني روش على اختلاف لغة كل منهم وطالت إلى مجمل الإجازات التي قدمت تحت يافطة الكتابة والنصية.

محاولة كسر الفواصل بين النثر والشعر أو بين الأنواع (الأدبية) ببدل منها هو «النص التاريخي» أو «النص المفتوح».

المهمة الأساسية لهذا الاتجاه محاولة تخليص اللغة من مصطلحاتها التاريخية المتعارفة والمعهودة باللغة نفسها. وبالتجريب اللغوي. بالتنظير الخاضع للإجاز أو الإجاز المرتبط بالتنظير في مسافة اختبارية دائمة، وهذا، من الطبيعي، أن يبرز الجانب الذهني - اللغوي - في ادراك ونقد وكسر الإيقاع التاريخي «المتوارث» لاسياً، الفنائية في تعبيراتها الشعرية. هي إذن حوار بين اللغة واللغة، بين المقال والمقال، أو بالأحرى بين اللغة واحتمالاتها المنفصلة عن التجربة الداخلية والحالات المتصلة، في المقابل، بالتجريب، كي لا نقول «بالمهنية» و«بالتقنية» مما يوقع الالتباس الحتمي بين الشاعر وعالم اللغة وبين الروائي كذلك وعالم اللغة، بين الناقد والشاعر والمسرحي والسياسي وبين عالم اللغة.

ولعل تراجع المنحى الذهني الواعي والناقد والعارف أحياناً يفسح، وإلى حد كبير، انسياق اللغة في ثقلها الذاتي وفي ايقاعها الخاص، في آلية تقترب من آلية الكتابة السريالية، أو من آلية الكتابة المتفجرة من «الوحي»، الفائضة من تيارات الحالات اللاواعية أو الانفعالية.. هل يبدو الإنسان في كل هذا غائباً؟ هل هذا النوع من «الكتابة» أو «النصية»، تعبيري عن المجتمع الغربي وخصوصاً الأوروبي الذي دخل من زمن طويل انماط المجتمع التكنولوجي والكمبيوتر، أي بالمجتمع القائم أساساً وفي اطراد على الآلية من ضمن ما تفرض من حاجات وضرورات استهلاكية تنمو وتكبر فتأسر الإنسان في ايقاع «مقنن»، تكاد تلغي فيه فواصل العودة إلى الذات التي ازدهر شعره خالصاً في الرومانطيقية مع ملامح المجتمع الصناعي، ورواية خالصة مع امتداد هذه الظاهرة؟ وهل هذا الدخول في علامات المجتمع الآلي أنهى الشعر «كتمبير» عن تناقضات هذا المجتمع الآلي كما أنهى الرواية في مفهومها السائد؟ ويمكن التساؤل من ضمن هذا الإطار: هل ازدهار الرواية في أميركا اللاتينية وكذلك الشعر في تفتحها الأصلي يعود إلى الواقع الاجتماعي، الذي لم يجترقه بعد المجال العلمي في أوروبا وأميركا؟

إن مجمل هذه التساؤلات، نرتد، عندما يبرز الفن، كلفة أخرى مناقضة لايقاع المجتمعات التي تموت فيها «الروح»، وبفرض فيها «الإنسان» المتمرد على آليتها. ولكن، من الطبيعي أن يعيد الفن والشعر والرواية والمسرح، عصر الحطاط عندما يصبح تعبيراً مأخوذاً من طبيعة الآلة، من طبيعة الطغيان الاختباري، وإن كان تاريخياً، شهادة ناسخة للمجتمع وللوجه الحضاري المهيمن. ومن الطبيعي كذلك، بل من مقومات الفن الأساسية أن تمتد بينه وبين هذا المجتمع مسافة زبنيقية يمكن أن تسمى «الاغتراب» أو «الغربة» أو أية تسمية أخرى، تجعله أو بالأحرى تقوده إلى رفض الآلة التي تغزو الروح، وإلى الحلم بـ «مجتمع» آخر أكثر إنسانية، وبمسافة يمكن للإنسان أن يجمع فيها شتات روحه وقلبه. والتعبيران برزا الأول في «الشعر» اللغوي الطالع من الآلة ومن المختبر عند «اللغويين» الجدد في فرنسا وكذلك في الرواية الجديدة. والثاني، في موجة السبعينات في فرنسا وخصوصاً الشعرية التي رادفت الحنين إلى رومانطيقية جديدة، غير منفصلة عن اتجاهات سياسية كالعودة إلى الطبيعة وحماية البيئة والرجوع إلى الروحانيات. كل هذا تم في الغرب وفي فرنسا وأميركا بالتحديد، لكن ماذا كان صداه العربي؟

إذا كان المنحيان الأساسيان للكتابة في أوروبا وولاسيا فرنسا يتجهان، الأول نحو المواءمة بين اللغة وبين طبيعة المجتمع أكثر فأكثر، بنوع من العقلانية الديكارتية وهيمنة الآلة بحيث يلتصق الشاعر أو الروائي أو الفنان، بما هو سائد في النظام الداخلي للمجتمع والحضارة، والثاني نحو التمرد على هذا النظام الحديدي، في عملية رفض له من خلال العودات إلى «الروح» وإلى «الطبيعة» وأحياناً كثيرة إلى الحنين وإلى الماضي، إذا كان الأمر كذلك في أوروبا وولاسيا فرنسا، فكيف يمكن تفسير طغيان الاتجاه اللغوي عندنا في مجتمع ما زال يعيش حالات التأثير والتخلف في مختلف المستويات العلمية والحضارية والاجتماعية؟ مجتمع ما زال يعيش حالة الماضي في صميمه وفي مخيلته وفي حواسه؟ في مجتمع ما زالت القبلية والعشائرية واللاعقلانية والغيبية والأساطير تغطي المسافة الواسعة التي يتحرك من ضمنها؟ هل الخروج على السائد هو في قيام لغة اختبارية هي من صميم المجتمع التكنولوجي المتقدم؟ هل هو في ردة فعل على «الغنائية السائدة» (العاطفية في درجاتها القصوى)، بتقديم نص غنائي فيكون «الخروج» عودة إلى الماضي وإن من الباب الضيق؟ كيف نفسر، اليوم مثلاً هذه الردات إلى الماضي في مجتمعات لم تغادره وفي المقابل كيف نفسر اليوم، عمليات رفض الغنائية، في مجتمعات ما زالت تعيش هذه الحالات، في درجاتها القصوى، على صعيد الأفراد والجماعات؟

وهذا يجبر الشاعر مثلاً إذا رأى أن الآخر يقوم على انقاده من الغنائية واعتاد «الكتابة» في محاولة كسر السائد؟

الواقع أن مجمل هذه التساؤلات طرحت منذ بداية القرن، وإن عفواً مع جبران، ومع أسئلة الرواد ومع شعراء الستينات، ولكنها، اليوم في السبعينات، تأتي محصلة عملية تراكم لها فلا هي استنفدت ولا هي اكتملت، ولا هي حسمت ولكنها عبرت عن نفسها، وإنما أساساً، خارج الأسئلة وخارج الأجوبة النظرية، على الأقل باعتبار أن حركة الشعر الحديث، منذ جبران حتى اليوم استطاعت في ابداعاتها تقديم نص، قابل في اقترابه من الرد على هذه الأجوبة وللحوار، ولأن حركة الشعر الحديث في السنوات الخمسين الماضية قدمت نصاً مهماً «قابلاً للحوار». ولأن هذا النص حاول كثيراً، أن يمارس اللعبة العيشية المزدوجة أي الارتباط بالطبيعة والمجتمع وفي الوقت ذاته، الخروج على لغتها (السلطة السائدة، الماضي، السكون)، فإن كتاب وشعراء ونقاد السبعينات يحاولون (وإن فلة) بلورة هذه المناحي التراكمية سواء من باب الاستمرارية أو من باب التجاوز وكأن حصادهم الجديد، مهما بدا جديداً، يقطف من روح تلك الحركة، (بل من روح العلامات المضيئة في كل التراث الكتابي والشعري العربي). وإنما في منحى مختلف، مستفيدين، من إيجابيات التجارب ومن سلبياتها ومن تفاصيلها ومن عمومياتها، بمعنى آخر، إن الذين يحاولون، اليوم تجريب «الكتابة الجديدة»، تأثراً باللغويات الفرنسية أو بنصوصها، هؤلاء مازالوا متمسكين باللغويات ونصوص كثير من شعراء وكتاب الستينات ولكن من ضمن لغة أكثر ارتباطاً بمجالهم الاجتماعية والإنسانية بحيث تبدو أكثر من مجرد تأثر أو مواكبة، وهنا يمكن أن نذكر كتابات الروائي إلياس خوري والشاعر عباس بيضون وشربل داغر، هذه الكتابات وسواها، هي فعلاً اشارات جديدة، لا تكمن أهميتها في كونها «اشارات» فحسب، وإنما في كونها «صروقة» تتجسد في إيقاع جديد. وتظن أنه كلما تقدمت هذه الكتابات، في مسافتها، ستكون نوعاً من البحث عن هوية جديدة للكتابة العربية.

المنحى الآخر في الكتابة الجديدة، لا يهرب في عملية كسر السائد إلى ما وراء حدود الغنائية، وإنما يغور في صميم الغنائية الجديدة المجردة من بوحياتها التقليدية ومن تسطيحها المعهود، ومن أقيمتها، في لغة مكثفة مختزلة، تطول إلى التعبير إلى الجوهر، إلى المادة الشعرية نفسها، لتصب كما تصب الكتابة الأخرى التي اشرنا إليها، خارج البلاغية التقليدية، إنها تقدم «نص الداخل» «نص الروح»، هذه الكتابات، تبدو أنها تتمم (ولا اقوال عممت) لأن الكتابة الجديدة وأي كتابة جديدة لا تعمم بقرار أو بأرادة نقدية وإنما تعمم نفسها بنفسها، كي لا أقول إنها تفرض نفسها ايقاعاً مشاعاً فيه من الخطورة بقدر ما فيه من التفتح والتعمق، بصرف النظر عن قيمتها الذاتية، أو ليس هذا ما حدث مع نصوص جبران، (وحتى المنفلوطي)، والياس ابي شكة وسعيد عقل والسياب وانسي الحاج وشوقي ابي شقرا وأدونيس، عندما لاقت لغة كل منهم استجابة في كتابات كثير من الشعراء والكتاب؟

إن هذين المنحيين أي اللغوي والغنائي المكثف بالإشارة يشكلان العلامات الجديدة في الكتابة العربية اليوم من دون أن يتغربا في إظهارها العامين عن إنجازات الحركة الشعرية العربية الممتدة منذ جبران حتى اليوم.

٧ - الحداثة وموزون الشعر الحر:

إلى أي مدى ما زال الشعر الحر أو ما يسمى نظام التفعيلة، قادراً على . استيعاب التجارب الشعرية المعاصرة؟ هل آل مصيره، اليوم إلى ما آل إليه، مصير القصيدة العمودية الخليلية منذ أكثر من ثلاثين عاماً؟ هل استنفدت ايقاعاته بحيث صار اعتياده ضرباً من التكرار

والاجترار. هل هذه التساؤلات اصبحت ملحة وتتطلب في الرد عليها، تفهماً جذرياً وجديداً بمركبة الشعر الحديث في علاقتها بمختلف الظروف التي تتحرك فيها منذ جبران حتى أيامنا هذه؟ وهذا التفهم لا بد أن يقترن بجرأة تخترق مجمل أشكال الجمود أو الردة أو عمليات التثبيت الأعمى بالتراث والتوقع في بعض أطره الجاهزة كي يكون كل مقال حول هذا الموضوع ذا فعالية، ويعود بمرود ايجابي على حركة الشعر العربي الحديث.

ولعل خطورة هذا الموضوع تكمن أولاً واخيراً في مواجهة هذه المشكلة وبالتالي في امكانية طرحها على المناقشة طرحاً موضوعياً يتعد عن الاساليب الذاتية أو الديماغوجية، خصوصاً وأنها المرة الأولى التي يطرح هذا الموضوع بالذات، ومن الزاوية التي نطلق منها.

ولعلنا نخطيء إذا قلنا أننا منذ أكثر من عشر سنوات قلما وجدنا في مجمل نتاج الشعر الحر الذي ينشر في الدواوين أو في الصحف والمجلات، أي تنوع أو تقدم أو جديد، سواء عند الرواد أو المخضمين أو الشباب. ويمكنك بكل سهولة ومن دون ادنى حرج أن تقتطع مقاطع لشعراء مختلفين، ومن مراحل شعرية مختلفة، وتجري عليها عملية «مونتاج» بسيطة، ليتبين لك أنه لا فوارق تذكر بين مجمل ايقاعات هذه المقاطع أو حركاتها أو بناها، فكأن كل الشعراء الذين يعتمدون الشعر الحر اليوم باتوا يكتبون قصيدة واحدة مع بعض التنوعات المختلفة، وهذه الناحية تطمس بوضوح الخصوصية والتميز وتحول الشعر إلى فن مشاع مقتلع عن عمق التجارب الخاصة والمناخات الخاصة. وهنا لا نستثني بشكل عام، الشعراء الشباب: فهناك الطامة الكبرى، لأن هؤلاء لا يقعون في اجترار تراكيب وايقاعات وبنى سواهم فحسب، بل يقعون في تكرار انفسهم، من دون تجاوز حقيقي لا لتجارب الرواد مثلاً ولا لتجاربيهم الأولى.

لكن هناك من سيقول رداً على ذلك ان رفض الشعر الحر مسبقاً، أو حتى القصيدة العمودية، ينتج عنه فرض قسري وقبلي للتحركة. في حين أن التجربة هي التي نجد شكلها «كالنهر الذي يجفر مجراه» كما تقول سوزان برنار طبعاً.

هذا القول من الناحية النظرية المطلقة قد يبدو ولو ظاهرياً منطقياً وصحياً، هذا القول من الناحية الغيبية - الميتافيزيقية للشعر قد يكون معقولاً، ولكن إذا توجهت إليه من موقع ميداني وعملي نجد أنه أبعد ما يكون عن المنطق والواقع. لماذا، لأن فيه فصلاً بين الحالة هناك حالة مجردة أو منزهة، وبالتالي ليس هناك شكل منزه أو مجرد.

امرؤ القيس مثلاً، كانت حالته الشعرية حالة جاهلية بكل مظاهر هذه الحياة وانماطها وتناقضاتها، وجاءت ايقاعاته جاهلية بكل انماطها وتناقضاتها، ولهذا فإننا لا نجد عند امرؤ القيس فصلاً بين هذه الحالة الجاهلية وبين أشكال تعبيرها. وقس على ذلك شعر عمر ابن ابي ربيعة الذي جاء تعبيراً عن البيئة المكية التي كان يتحرك فيها آنذاك، وكذلك تجربة بعض الاندلسيين وخصوصاً في الموشحات.

اشكال تعبيرها. وقس على ذلك شعر عمر ابن ابي ربيعة الذي جاء تعبيراً عن البيئة المكية التي كان يتحرك فيها آنذاك، وكذلك تجربة بعض الاندلسيين وخصوصاً في الموشحات.

في الشعر الحديث كان الخروج على الوزن الكلاسيكي واعتماد «الشعر الحر» نتيجة الاحساس بضرورة التوافق والانسجام بين طبيعة التجارب الحديثة وبين شكلها، أي ضرورة إلغاء كل مسافة تبرز ازدواجاً بينها. واليوم وبعدما أعطى الشعر الحر ما أعطى منذ أكثر من ثلاثين عاماً وبعدما بننا نلمس كما قلنا علامات نشق وازدواج بين طبيعة الاحساسات والحالات المعاصرة، وبين الشعر الحر كالأطوار لها، ومن ناحية أخرى وقوعه في النموذج، وعجزه عن خلق ايقاعات جديدة

وبنى جديدة، بعد كل هذا لا يسعنا إلا أن نقول في الشعر الحر ما قاله رواه في منتصف الاربعينات في الشعر الكلاسيكي ألا يجوز لنا بعد الحالة التي وصل إليها هذا النوع من الشعر، اعتباره مرحلة علينا تجاوزها كي لا نقع في الجمود والعمق والتحجر؟ لكن الوجه الآخر للمشكلة، كما سيبادر الكثيرون إلى الأخذ به، في محاولة الرد عليها، أن الأزمة، ليست أزمة «شعر حر» أو «شعر كلاسيكي» أو حتى «قصيدة نثر»، الأزمة الأساسية هي أزمة الشاعر. ومن هذا المنحى ربما سيتساءلون: ألا يسعنا اعتبار الشعراء في أزمة، وليس الشكل الذي يصبون فيه تجاربهم؟ ربما شكلت هذه الناحية جزءاً ولكنها ليست كل المشكلة. ومن جهة أخرى هل يمكن فصل الشاعر عن الشكل الذي يعتمده؟ وإذا كان الشعراء الذين رسموا حدود تجاربهم بشكل نهائي وثابت قد وقعوا في أزمة، ألا يشكل الوزن سواء اعتمد من خلال نظام البيت أو الشطر أو التفعيلة، الجزء الأساسي من هذه الأزمة؟

الشعر الذي هو في جوهره التعبير الأقصى عن الحرية، التعبير الأقصى عن الزمن، التعبير الأقصى عن حركة الإنسان الدائمة، ألا يحق له أن يجسد هذه الحرية في شكل تعبيري، في إيقاع تفلته من كل ما هو ابدي و«سرمدى»؟ ألا يحق له رفض كل قانون يعتبرونه صالحاً لكل الأزمنة؟ ألا يحق له رفض الوزن الذي يعتبرونه صالحاً لكل الحالات ولكل التجارب ولكل المدن والأصقاع والعصور؟

من هنا يمكن القول أن الموزون، سواء كان عمودياً أو حرراً، قد ولت أيامه، في هذا الزمن المشعب والمعقد، وان قصيدة النثر هي الشكل القادر على التعبير عن زمننا الراهن، وعلى احتضان الايقاعات الطالعة من ضمير الحضارة العربية المعاصرة الأخذة في النمو، في اتجاهات شتى، والأخذة في التشابك على الصعيد المعيشي اليومي سواء بسواء مع مختلف المسائل والقضايا الراهنة.

شعرية النثر في قصيدة النثر العربية الحداثة وقصيدة النثر العربية

سنحاول التوقف في هذا الفصل، عند أربع نقاط تتصل بقصيدة النثر:

- أ- شعرية النثر في قصيدة النثر العربية.
- ب- علاقة تطور الأوزان بقصيدة النثر العربية.
- ج- علاقة تطور النثر بقصيدة النثر العربية.
- د- نحو تحديد لقصيدة النثر.

تقول سوزان برنار: القصيدة تخلق شكلها الذي تريد «كالنهر الذي يخلق مجراه». أي أن التجربة الداخلية هي التي تحدد ايقاعها وصورتها وحركتها. الحركة الداخلية ترسم حدودها بحركتها الذاتية، وإذا رسمتها بحدود جاهزة فإنها تقع في البهلوانية والشكلية. لكل شاعر ايقاعه الخاص وكل ارتياح إلى أدوات جاهزة هو ارتياح في أدوات الآخرين.

من هذه المنطلقات يمكننا مواجهة قضية قصيدة النثر التي حسمت منذ أكثر من قرن في أوروبا وأميركا، وما زالت عندنا تثار بمقاييس خارجية وتقليدية.

إن الذين بنفون الصفة الشعرية عن قصيدة النثر، أو الذين يعتبرونها ناقصة، أو الذين ينظرون إليها نظرة فوقية لأنها خارجة على الأوزان التقليدية أو أنها لم تعتمد التفعيلة كأساس الوحدة الايقاعية، هؤلاء ينظرون إلى الشعر من خارج التجربة. بل إنهم يحددون التجربة بالنسبة إلى أدوات جاهزة منذ مئات السنين غدت في بناها عاجزة عن استيعاب مجمل الموافف والحالات الإنسانية. وهؤلاء من جهة أخرى ينفون عن النثر إمكانية احتوانه أي أثر شعري، ويقعون، بالتالي، بالنظرية التقليدية التي تحدد الشعر بالوزن والقافية. وتحدد النثر في أطر المحدد

والعقلاني والمحدود، ويخلطون بين اتجاهي النثر الواقعي بكل امتداداته المنطقية والذهنية... والشعري... هناك فارق أساسي بين مدرسة النثر الواقعي التي مثلها خير تمثيل ابن المقفع وعبد الحميد الكاتب والملاحظ، وبين الخط الآخر من النثر الذي نجد في القرآن الكريم وعبد الإمام علي بن أبي طالب، في هذا النثر الواقعي اتجاه فكري طاع، وهو في هذا يعتمد على جميع الوسائل التي يتطلبها البحث المنطقي، ولكن ضمن أطر فنية نثرية خاصة به. وبهذا نراه يطرح امكانية تخليه عن مجمل أنواع البديع والمحسنات اللفظية، إلا ما أتى عفو الخاطر وتمشي مع الروح الفكرية « غير متغلب عليها ماداً إياها بحياة داخلية منضبطة متخلصاً بذلك من النفس الخطائي الطنان ».

ويخضع هذا النثر لايقاع، ولكنه ليس ايقاعاً شعرياً، بل ايقاع النثر نفسه، وهو ايقاع نابع من حركة الفكرة المنطقية، التي تطمس كل محاولة ارتفاع عن كل ما ليس انعكاساً مباشراً للصورة في الذهن. فالايقاع موسيقي لكنه لا يمت إلى الشعر بصلة. ايقاع الشعر ينطق بتجسيد الفكرة الشعرية أو الحالة الشعرية وخلق مناخ شعري. ايقاع في النثر الواقعي يخدم الفكرة وجلاء المعنى. وهكذا نجد أن في هذا النثر - وخصوصاً عند الملاحظ - مسحة موسيقية ترسم جبكة الفكرة وتطورها « منسلخة » من طبيعة المادة النثرية نفسها، فهي لا ترتفع بالقارئ إلى مناخ الحالات والمشارع. إنها تجعله في عالم مناقض تماماً لعالم الشعر. من هذا الإطار يمكن القول إن الحد بين هذا النثر والشعر فاصل وقاطع. وانها بذلك ندان. وجهان متناقضان لعالمين متناقضين أساساً. كما يمكن القول ان بين هذا النثر الواقعي الصارم القائم على الدقة الحسية والصورة الحسية والحركة الحسية للتعبير عن الفكرة الواضحة أيضاً، حدّاً شبه فاصل بينه وبين النثر الذي يتعدى التعبير عن الفكرة والمنطق والإنسان ككل إلى حركات الكائن الداخلية، إلى الحالات والمشارع، أي إلى التعرّف. وهو في هذا المجال بلغى الحدود القائمة بين النثر والشعر. هذا النثر لا يستخدم الصورة أو ايقاع أو الكلمة للتأويل أو شرح الفكرة والمنطق بل للتحرّك والإثارة.

وكما قال موريس شابلن:

« كل نص لا يعتمد إلى السرد والبرهان ولا يريد أن يكون ذهنياً أو اخبارياً، وإنما يريد أن يكون خزاناً لهذه الطاقة التي تعبر بالموسيقى والصورة، كل نص من هذا النوع هو قصيدة. »
إن هذه التحديدات تتضمن مجمل البنية التي تتشكل فيها قصيدة النثر، لأنها لا تتحدّد القصيدة من شكلها بل من طبيعتها - لا تتحدّد القصيدة من الخارج بل من الداخل: إن هذه الطاقة التي تعبر بالموسيقى والصورة وتكتفي بذاتها، وترتفع إلى الحالات ولا تبحث عن لغة إلا من ضمن هذه الحالات، إنها بامتياز الحالة العنصرية. بل إنها العنصرية بذاتها. وهذه الحالة هي التي تخلق القصيدة. لكن هناك سؤالاً مهماً يطرح: كيف يمكن لهذه العنصرية أن تتشكل بطريقة كاملة في النثر وما هي شروطها؟ وهذا يقودنا إلى سؤال مهم: كيف يمكن لهذه العنصرية أن تتشكل خارج الإطار التقليدي (الوزن والقافية)،

في الوقت الذي بدا ولو ظاهرياً، ومن ضمن النظرة الضيقة والخطئة لوظيفة النثر، أن العنصرية في الإنتاج الأدبي العربي لم تجد شكلها المريح إلا في الأوزان الخليلية؟ في حين أن النثر كان خارج هذه اللعبة العنصرية، أي أنه تشكيل الحالات العنصرية بمواد النثر وبحسب رأي هؤلاء، خارج الاصلة العربية وبالتالي يقع في الاقتلاع والغربة، وهو صيغة مستوردة لا تمت إلى الأشكال الشعرية العربية بصلة، كما أنها تهدد التراث والمجزات التراثية العربية.

الحقيقة أن هذه التساؤلات تجد أجوبتها في طبيعته تطور النثر العربي وامكانياته من جهة وإلى تطور الأوزان الشعرية وعلاقتها بالنثر من جهة

أخرى وارتباطها بنشر قصيدة النثر عندنا. بمعنى آخر يمكننا القول ان قصيدة النثر هي نتيجة مجمل هذه التفاعلات بين الأوزان الخليلية عبر تطورها، وبين النثر:

وإذا حددنا طبيعة هذه العلاقات بشيء من الدقة، يمكننا أن نتوصل إلى أن قصيدة النثر العربية كانت بذورها في صميم التراث الأدبي العربي وربما أكثر من أي أدب آخر.

علاقة تطور الأوزان بقصيدة النثر العربية:

الشعر الكلاسيكي عرف الوزن ولم يحفل بالايقاع خارج هذا الوزن فكان التركيز الأساسي في البناء الموسيقي على المقاطع، أي على الحركات والسكنات ضمن الإطار الذي يرسمه الوزن. فالتشكيل الموسيقي في الشعر العربي الرسمي هو التشكيل الوزني المعروف بالبحور. وقد كان يفرض هذا التشكيل على الشاعر أن يتكيف سلفاً مع القيود الشعرية ويرسم تجربته إطاراً مسبقاً فالتجربة كانت مفيدة إلى حد وبالتالي مجزأة. ولكن تنبغي الإشارة هنا إلى أن هذه القيود كانت مبرزة نوعاً ما في الشعر القديم طبقاً لطبيعة التجارب وحدودها، أي أن اسبقية الشكل على المضمون تؤدي إلى الحركة الداخلية وحيانة ادوت تعبيرها.

كان لا بد للشاعر الذي يحس بوطأة هذه القيود وتعمقها أن يجاول تجاوز ايقاع الحاسي (الوزن) إلى ايقاع النفسي، من ايقاع الهندسي المتوازن إلى بناء اشمل قائم على الاستجابة لحركة الكائن الداخلية فيصبح ايقاع وسيلة إثارة وخلق بعدما كان الوزن إلى حد كبير وسيلة خنق وطمس للمعالم الأصلية للتجربة. ولا بد أن تقع في الشعر العربي القديم على محاولات، جادة وخطيرة تنال القصيدة الرسمية من حيث بيتها وارتكازها على وحدة البت الخليلي. وإذا ما ظهرت بعض هذه المحاولات في العصر العباسي على يد ابن المعتز مثلاً، إذا صح ما قيل عنه انه أول من نظم الموشحات في المشرق - فإنها لم تعد كونها محاولة جزئية وغير مقصودة.. ولكن هناك من يقول بأن العمود الخليلي لم يتلق هزته الحقيقية إلا في الأندلس: فالشعراء بتأثير حياتهم الجديدة هذه وبين التشكيل الموسيقي للشعراء اعتمدوا الموشحات كشكل جديد يتلاءم مع حياتهم.

ولقد كان من الممكن أن تعد الموشحات حدثاً جديداً وثورة في الشعر العربي لولا أن ما بها من جدة لا يعدو الوزن والقافية ولكن حتى في هذا المجال فقد بقيت الموشحات بشكل عام في إطار البيت التقليدي من حيث وحدته وتقطيعه، وبقي الوزن هو الأساس كوعاء للتجربة الشعرية. لكن لا يمكن أن نغفل المحاولة كبدية نحو عودة الإنسان إلى نفسه وحياته وطبيعته تجربته ستمد منها الموسيقى والحركة كإطار لها.

ويمكن أن نلاحظ تجربة المهجريين الذين بفعل تأثرهم بالشعر الأجنبي، حاولوا اعتماد الاشطر والقافية المزدوجة والشكل المفتوح للقصيدة الخليلية، لكن حتى من خلال هذا الشكل المفتوح الذي بوهم لأول وهلة بأنه قائم على التفعيلة، فقد بقي المهجريون ضمن الأطر التي حددت في الوزن التقليدي وهم بحكم تأثرهم بالموشحات لم يعمقوا هذه التجربة، كما كان مفترضاً أن يفعلوا، ولم يدخلوا تشكيلاً أساسياً جديداً للبحر التقليدي، وفي هذا المجال لا بد من الإشارة إلى أن اطار القصيدة عند العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري لم يلحقه تغيير جوهري، فقد التزم العقاد بتنوع القوافي.

أما بالنسبة إلى الأوزان فهو لم يختلف عن شعراء عصره ومع هذا بلحم عند مثل هؤلاء الشعراء بعض المقطعات والرباعيات، وربما حاولوا ادخال مثل هذه التعديلات تخفيفاً لرنابه الوزن والقافية، لكن هذه الأمور لا تعدو كونها أموراً حارجه لا تشكل مجد ذاتها ثورة في القصيدة العربية.

لكن هذه التعديلات، (وهنا نكمن أهميتها) مرتبطة أساساً بنشوء

وتطور الشعر الحر من ناحية أخرى، بتمهيد السبيل لقيام قصيدة النثر. رأينا أن القصيدة التقليدية تقوم على الوحدة الكاملة للبيت ويقوم الايقاع على عدم مضبوط من الأجزاء العروضية المسماة «التفاعل». هذا الشكل القديم أسرف في الانضباط وضمن السمترية الهندسية الجامدة.

ومن ناحية أخرى تبدت بشكل بارز في القصيدة التقليدية المسافة بين التجربة الشعرية والشكل وبين طبيعة المعاناة وأدائها التعبيرية، وهذا ما جعل القصيدة نفسها «كلين» متوازيين وفي أفضل الحالات متلاحقين، أي غير متداخلين في وحدة عضوية يتفاعل فيها الشكل والمضمون في نمو القصيدة وكانت هذه العربية تزداد عمقاً أمام التجارب الجديدة للعصر، فكان لا بد من ثورة في الشكل ملازمة لثورة في المضمون فيصبح الأسلوب أكثر ملاءمة لحاجات العصر وأكبر فدرية على حمل مضامينه.

ففي حين كان الشعر التقليدي يرتبط بشكل معين ثابت بالبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية ويتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المتنوع على نظام ثابت، فقد حطم الشعر الحر مع محافظته في انطلاقه على الوزن والقافية الوحدة الموسيقية للبيت فصارت القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر معين. وهدف هذا التشكيل الجديد إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية. من هنا أن هم الشاعر المعاصر من خلال هذا المفهوم صار اتقان بناء القصيدة وليس اتقان بناء البيت.

ومن أجل توضيح العلاقة أكثر بين تطور الشعر الحر وقيام قصيدة النثر العربية لا بد من الإشارة إلى أن الشعر الحر انطلق في بداياته مع نازك الملائكة.. وعبد المعطي حجازي وسواهما من اعتماده السطر الشعري حيث يتم التنوع الموسيقي داخل السطر الواحد انطلاقاً من التفعيلة وتطويع صورة السطر الشعري إلى موسيقية الجملة الشعرية وهي بنية موسيقية أكبر من السطر قد تمتد إلى مقطوعة كاملة، وهذه الجملة الشعرية نجدتها عند خليل حاوي وأدونيس وعصام محفوظ وبلند الحيدري..

إن أهم ما يمكن أن ننطلق منه أن تطور البيت الشعري عبر العصور الأدبية قربه أكثر فأكثر من النثر: فتنوع الأوزان والقافية وما تم من زيادات جزئية على هذه الأخيرة وخصوصاً في العصر الاندلسي مهد بشكل أساسي للأذن العربية لتقبل اشكال عروضية غير الأشكال التقليدية الجاهزة.

بالنسبة إلى علاقة الشعر الحر بقصيدة النثر، لا بد من إيجاد بعض النقاط المشتركة بينهما، ومن خلال هذه العلاقات اغتذت قصيدة النثر اغتذاءً عظيماً من الشعر الحر. بل إن اسبقية ظهور الشعر الحر عليها وفرت لها مجالاً واسعاً للنمو والبروز (هذه العلاقة نراها معكوسة تماماً في الشعر الفرنسي: الشعر الحر في أواخر القرن الماضي وبدايات هذا العصر استفاد على أيدي الرمزيين من قصيدة النثر في أول الأمر).

ولكن ما هي هذه النقاط المشتركة:

١- الشعر الحر ارتكز بشكل أساسي على الايقاع الداخلي: منطق القصيدة هو منطق الايقاع. إيقاع التجربة. قصيدة النثر مبنية أساساً على إيقاع التجربة الداخلية. لكن في الشعر الحر، الايقاع قائم على التفعيلة، في حين أن قصيدة النثر قد تستفيد من التفعيلة في تغذية إيقاعاتها لكنها تستغني عنها وتتحرر منها لتخلق إيقاعاتها الخاصة.

٢- تخلص الشعر الحر من وحدة البيت إلى وحدة الموضوع أي أن القصيدة تنمو نمواً عضوياً حياً، وهذه الوحدة هي وحدة قصيدة النثر بالذات.

٣- الوحدة في الشعر الحر وفي قصيدة النثر هي الجملة الشعرية.

٤- تورد الشعر الحر وقصيدة النثر على القواعد الجاهزة والصارمة واتجها نحو القوانين العضوية.

٥- الحرية في الشعر الحر وقصيدة النثر ليست الفوضى وإنما هي نظام ضد النظام السائد. من خلال هذه النقاط المشتركة يمكن أن نعرف مدى ما وفر الشعر الحر لقصيدة النثر من عوامل تغذية ذاتية وكم أسهم في تهيئة النفوس التي ألفت البيت التقليدي لتقبل اشكال شعرية أخرى يمكن أن تستغني عن القافية والوزن وتعتمد على تنوع تجربته الشعرية في بناء صورتها الموسيقية.

إذا كان تكبير قواعد البيت الخليلي قد قرب الشعر من النثر فإن تطور النثر في المقابل من خلال احتوائه الحالات والمشاعر قد ارتفع إلى الشعر... واكتنز امكانيات خروج قصيدة النثر.

علاقة تطور النثر بقصيدة النثر العربية

قلنا ان اللغة تنحرف إلى الشعر أو إلى النثر ارتباطاً بطبيعتها لا بايقاعاتها الخارجية الجاهزة، خلافاً للنظرة التقليدية التي تفصل بين النثر والشعر باعتبار الوزن والقافية: «الشعر هو الكلام الموزون والمقفى والنثر هو الكلام غير الموزون وغير المقفى».

هذا المفهوم الخارجي يجدد الشعر من خارج وظيفته ودوره كما يجدد من طاقات النثر وامكانيات اختراجه حالات شعرية.

النثر العربي، رغم هذه النظرة التعسفية إلى مفهوم النثر والشعر، اكنز على امتداد عصوره وفي مختلف الفنون، حالات شعرية وخيالية وعاطفية. قربته من الشعر، بل يمكن اعتبار بعض النصوص «النثرية»، بما تحمله من طاقات تأثير، هي من حيث قصائد الشعر، روائع شعرية كاملة حتى ولو كانت مظاهر النثر الشعري. هذه لم تتخذ اطلاقاً مستقلة بنفسها بقدر ما انبثت في تضاعيف الأدب النثري، وان كانت هذه إلى بعض المحطات المهمة في النثر الشعري العربي تجعلنا ندرك إلى أي مدى كان هذا النثر، في مراحل المتعددة، يبشر بقصيدة النثر ويفتح لها الطريق.

النثر الجاهلي:

ظهر في العصر الجاهلي نوع من النثر الموقع هو النثر المسجع، هذا السجع الذي سراه، وينسب متفاوتة في القرآن الكريم والأحاديث الشريفة والمقامات، وتقريباً في جمل النثر العربي حتى مطلع القرن العشرين، اكتسب بعض صفات الشعر وتخلت عن بعض خصائصه وهو يقوم على تعادل فقر كتعادل الأبيات الشعرية ويعتمد على الفواصل التي تقابل القوافي في الشعر. وقد ظل هذا النثر خاضعاً للشعر زمنياً غير قصير، فهو نثر غير مكتمل (سليم نكد، محاضرات مطبوعة) فكان النثر في هذه المرحلة يقصد شيئاً غير الشعر، وإذا به شيء يشبه الشعر مشوهاً أو مسوخاً. وأهم مظاهر هذا النثر سجع الكهان وبعض الخطب الجاهلية.

القرآن الكريم:

أدهش القرآن عقول العرب بخط من التأليف جديد يجمع قوة الفكرة والعاطفة وعنف التشخيص والتمثيل إلى سهولة في الالتقاط المفردة تتعاقد فيها بينها تعاقداً خاصاً لم يسبق للعربي أن عهد مثله من قبل. بحيث يفصل نثر القرآن الكريم عن النثر التقليدي ويقربه من الشعر.

الإمام علي:

من الصعب اغفال نثر الإمام علي كأحد النماذج المهمة التي تشير إلى الكوامن الشعرية التي يمكن تفجيرها في النثر.

ولقد كان الدور الذي اداه شعراء المهجر وادباؤه في نشر المواقف والاتجاهات الرومانطيقية عظيماً.

الرومانطيقية:

فالرومانطيقية كانت ثورة شاملة وجهت الإنسان نحو الكوامن الروحية. وأبرز ما يهمننا في هذا المجال أنها بثت الشعر في كل مكان، بنتنا نجد شعراً إذا قص الرومانطيقى، أو إذا وصف أو إذا اطلق حكمة أو رأياً... صار الشعر سلطاناً. صار الرومانطيقى يرى كل شيء من ذاته، من حالته، واخلت الفوارق الموضوعية بين الذات والعالم. وبين الأنا والموضوع: بين الوعي واللاوعي صار هناك تداخل عميق بين الإنسان ومظاهر الوجود. صار هناك نوع من الصوفية أو الخولية الشعرية لم تقتصر على وضع الإنسان والعالم بل تعدتها إلى الأساليب التعبيرية. انحلت الأنواع واتجهت نحو التوحيد، وتوحدت من خلال ذلك اللغة لكن الشعر انتصر في النثر. من هنا يمكننا القول إن أهم مظاهر الرومانطيقية في اتجاهها نحو النثر للتعبير عن حالاتها هو أن النثر الشعري كان من الطبائع المهمة التي طبعتها.

إن أهم من سنحاول أن نتوقف عندهم كممثلين لهذا الاتجاه الشعري في النثر والذين مهدوا بشكل أساسي لقصيدة النثر هم: أمين الريحاني وجبران، وفؤاد سليمان.

١- الدراسات النقدية التي تناولت الدوليين الشعرية ومنها ما كتب نثرأ، ومن جهة أخرى الدراسات الشعرية النظرية التي تناولت الشعر بوجه عام قصيدة النثر.

٢- الترجمات الشعرية وقد نقلت فيها كل القصائد الاجنبية نثرأ.
٣- كانت مجلة «شعر» اطاراً للتجارب الشعرية الجديدة وميداناً للشعراء الشباب الرواد في قصيدة النثر: فقد نشرت لأنسى الحاج ومحمد الماغوط وشوقي ابي شقرا وجبرا ابراهيم وتوفيق الصايغ وعصام محفوظ وغيرهم.

٤- حاولت تشيبت مفاهيم جديدة هي في إطارها العام مقومات قصيدة النثر ومنها:

أ- الموسيقى الشعرية مفارقة للعروض العربي. فالموسيقى الحققة، في رأي المجلة هي حركة داخلية متناغمة تشكل مع التجربة وحدة لا تنفصم.

ب- هدم الحد الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.
ج- التأكيد على الوحدة العضوية في القصيدة والتخلي عن التفكك البنائي القائم على الشكلية.

نحو تحديد لقصيدة النثر:

- هل يمكن التوصل إلى تحديد دقيق لقصيدة النثر؟
إذا كانت القصيدة الموزونة تجد عناصر تحديدها في ايقاعاتها الخليلية القائمة على وحدة البيت ذي الشطرين المتساويين في عدد التفاعيل، المقفأة، والقصيدة الحرة تجد عناصر تحديدها في نظام التفعيلة نفسها، فكيف يمكن ايجاد تحديد ولو من منحى تقريبي لقصيدة، تخلت عن نظام البيت التقليدي كما تخلت عن نظام التفعيلة، واعتمدت النثر مادة تشكيل أولية لها؟

قال موريس شابلان: «قصيدة النثر هي من نوع لم يتمكن أي منظر من تحديد قوانين معينة ومحددة لها» ولعل هذه الحرية هي التي توفر لها دينامية فقدتها كل أنواع الغنائية التقليدية إذن، «فالقضية محض فردية». من هنا نرى أنه من غير الممكن دراسة قصيدة النثر انطلاقاً من تحديات سلفية أو مسبقة.

لكل رغم كل هذه الصعوبات الشاقة التي تعترض وضع القصيدة النثرية في تحديد معين كونها تجربة فردية خاضعة لتجربة فردية، وبالتالي فإن مجمل ايقاعاتها وصورها وبنائها، خاضعة أساساً لتجربة الفردية فلا بد من محاولة ايجاد نقاط مشتركة. تستمد من نصوص شعراء هذا النوع

معه يمتد النثر ويطول نفسه عبر جل موقعة ذات مراحل مترابطة بروابط ايقاعية ومطوقة مفعمة بجو من الرهبة والتأثير الشديدين. فمع أن السجع لم ينعدم فيه بل يبقى إحدى دعائمه فقد كان وسيلة طيبة محضة لا سلطاناً قاهراً يفرض بحكم الفطرة فرضاً لا واعياً: (سلم نكد، المرجع السابق). وهو في عدوله عن السجع أي الازدواج، محاولة لاعطاء حرية أكثر للنثر نغنى التنوع الابقاعي وتبعده عن الرتابة فيواكب افكاره ومشاعره جو موسيقى عال يلامس الرهبة والتأثير سامياً إلى دروه الشعري.

النثر ومواضيع الشعر:

برز في العصر الأموي اتجاه في النثر يحاول استيعاب مواضيع كانت تخص الشعر ومنها النسيب. لقد ازدهر القصص الغرامي في عصر بني أمية وأول عصر بني عباس.

أما في أواخر القرن الثاني وطوال القرن الثالث فقد أصبح النثر فناً تؤدي فيه جميع الفنون على كثرتها واختلافها - فيعد أن كان المدح والهجاء والثناء أموراً لا تتجاوز الشعر طمع فيها الشعراء فمدحوا ورثوا ووصفوا، وقد أحد الغزل يظهر في النثر في القرن الثالث، وفي القرن الرابع ظهوراً رائعاً بحيث يمكن مقارنة الرسائل الغرامية بأقوى قصائد التشبيب (ركي مبارك، «النثر الفني»)، وقد شاعت الرسائل والاخوانيات وتمت نمواً واسعاً. «وقد كانت هذه العواطف تؤدي بالعصر الأموي بالشعر» وكان من النادر أن تؤدي بالنثر كما يقول زكي مبارك.

بداية هذا القرن:

ما كاد ينقضي القرن التاسع عشر حتى وجدنا أن اللغة بدأت تتحرر من عوائق السجع والبديع، لكن هذا التحرر كان جزئياً في مجمله فردياً في محاولاته.

غير أن ما تجدر الإشارة إليه هو دور الأدباء في أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن الذي برز في مسح الغبار عن اللغة ومحاولة تنقيتها وتصفيتها، من دون أن يتمكنوا من تفجيرها من الداخل. وهكذا تآرجحوا بين التقليد والتوليد، وبين محاولات تشيبت شخصية اللغة التقليدية وبين تطوعها لمواضيع جديدة وحالات جديدة، وهي محاولات بدأت تعمل في نفس العربي من خلال احتكاكه بالثقافات الاجنبية فنجد ملامح من الرومانطيقية بدأت تظهر في شعرنا ونثرنا، لكنها رومانطيقية نطفي عليها العاطفية العربية المبسطة والتقليدية التي عهدناها في الأعمال الأموية والعباسية.

ولعل مصطفى لطفي المنفلوطي خير من يمثل هذه المرحلة، وهو الذي ترجم بتصرف اعمالاً قصصية تقترب من الرومانطيقية كـ «ماجدولين». لكن تجربته الوجدانية محدودة لم يتمكن خلالها إلا من احداث فوارق صغيرة بالنسبة إلى النثر التقليدي، ولهذا يجب أن نتطلع إلى المرحلة الرومانطيقية التي تبدو في أجلى مظاهرها في الفترة الواقعة ما بين الحربين العالميتين، خاصة عند المهاجرة وفي لبنان (مصطفى بدوي، مختارات الشعر العربي الحديث - دار النهار للنشر - ص ٣) حيث تعرض النثر لثورة من الداخل فجرت كوامنه وطاقاته.

فكما فجرت الرومانطيقية الأوروبية وغير الأوروبية النثر، وأحدثت ثورة في مفهومه التقليدي كانت علامة أكثر تألقاً في التعبير النثري من خلال الثورة الشاملة على مستويات الفن والشعر والتاريخ والنقد والقصة والفلسفة. هكذا كانت الزعة الرومانطيقية عند العرب. ردة فعل شاملة على الأدب الانحطاطي في جميع مستوباته (تماماً كما كانت الرومانطيقية الفرنسية ردة فعل ضد فلسفة القرن الثامن عشر الفولتيرية)، وكما عادت الرومانطيقية الفرنسية إلى القرون الوسطى (القرن السادس عشر وإلى التقاليد الدينية والقومية) عادت الرومانطيقية العربية بالأدب إلى المناهل الروحية القديمة.

تكون ولو في حدودها الدنيا أساساً لاستخلاص بعض ملامحها ومميزاتها .
ولعل أفضل طريقة لبلوغ هذه الغاية هي في البحث في الأعمال
نفسها عن الاتجاهات الأساسية التي تكمن في أصولها وفي تنظيها، وفي
رصد تغير هذه الاتجاهات حسب العصور والأشخاص. وهذا ما يتيح لنا
تحديد بعض الثوابت، وتتبع الخط الذي يجمع بين مجمل هذه الأعمال عبر
تطورها وتنوعها.

إن الصعوبة الكبرى في هذا المجال، تكمن، قبل كل شيء، في هذا
الخط الذي يفصل قصيدة النثر عن النثر الشعري، وهو رفيع جداً .
ولهذا، ينبغي علينا، لإبراز هذه الحدود الفاصلة، الابتداء بالغاء كل
القوائد الثرية غير المقصودة، التي قد تجدها في الروايات العاطفية أو
القصص أو في المقالات وسواها، لأن هذه اللحظات الشعرية التي قد
تجدها في كل عمل أدبي إذا عزلت عن إطارها الأساسي تفقد معناها
ومدلولها وتتخذ بالتالي طابعاً ناقصاً وغير عضوي، خصوصاً وأن
المقطوعات ألصقت بها صفة القصيدة لاحقاً، مما يبني عنها صفة الخلق
المقصود الواعي.

من هنا علينا أن نركز أولاً، على فكرة « الخلق المقصود الواعي »
أي من لا يبدأ إلا من هذه الفكرة. ولتوضيح هذه الفكرة لنتخذ أمثلة
عدة: نجد مثلاً عند دوستوفسكي أو تولستوي وحتى عند أكثر الواقعيين
واقعية كأميل زولا مثلاً لحظات شعرة. هذه اللحظات مرسطة أصلاً
بجوها الدرامي. فإذا عزلناها عن هذا الجو تفقد كل قيمتها، ذلك لأن
زولا لم يكن يقصد إلى كتابة قصيدة، بل إلى استعمال هذا العنصر
الشعري لوظيفة القصيدة. فالقصد الشعري غير موجود، وبالتالي فإن
هذه المقاطع لا يمكن أن تصب في شكل قصيدة. إن فكرة الخلق المقصود
هذه لا تحذف مجموعة كبيرة من القوائد الثرية غير المقصودة فحسب
بل تساعدنا منذ البداية على تكوين فكرة أكثر دقة لمشكلة قصيدة
النثر.

تقول سوزان برنار: « إن الشروط الضرورية، كي تصل قصيدة
النثر إلى جلالها الذاتي أي تكون فعلاً قصيدة، لا قطعة نثر فنية هي:
الاجاز، التوهج والمجانبة، ومن دون هذه العناصر تبدو قصيدة النثر غير
موجودة. »

ويقول الشاعر أنسي الحاج في مقدمة « لن »: لتكون قصيدة النثر
قصيدة نثر حقاً لا قطعة نثر فنية أو مجملية بالشعر شروط ثلاثة: « الاجاز،
التوهج، المجانبة، من ضمن وحدة كلية نصهرها في بوتقتها . فقصيدة
النثر التي تفترض إرادة واعية لتنظيم في قصيدة ينبغي أن تكون كلاً
عضواً مستقلاً مما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري الذي يشكل مادة
أولية يمكن الانطلاق منها لبناء قصص أو روايات أو قصائد.
أما المجانبة فتظهر لأن قصيدة النثر ليست لها أهداف خارج ذاتها،
إذا استعملت عناصر سردية أو وصفية فمن أجل صهرها في كل ومن
أجل غايات شعرية (أنسي الحاج) وإن فكرة المجانبة يمكن أن تحدد
باللازمية، بمعنى أن القصيدة لا تتطور إلى هدف، لا تتحرك ضمن
سلسلة أهداف أو أفكار، ولكنها تطرح نفسها ككتلة زمنية (سوزان
برنار) إنها تجسد العضوية مستقبلاً متحركاً في أشكال لا زمنية (سوزان
برنار).

فالوحدة العضوية نفسها، تفقد من لآزمنيتها ان هي زحفت إلى
نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها (أنسي الحاج) فهي عالم بلا
مقابل.

إن الوحدة العضوية والمجانبة كشرطين أساسيين بقوداننا إلى شرط
ثالث وهو الاجاز. فقصيدة النثر ينبغي أكثر من القصيدة الموزونة
أن تتجنب التطويل والتفسير والبرهنة أي كل ما يرجعها إلى
أنواع النثر الأخرى، في كل ما ينال من وحدتها وكثافتها. لأن قوتها
الشعرية لا تتأثر بتأثير محدود ولكن من تركيب اشراقي وكما قال

« ف » قصيدة النثر الطويلة غير موجودة (سوزان برنار)، وهذا ما
يجعل الشاعر يقتصد من وسائل التعبير، لأن القصيدة ليست سياقاً في
الزمن بقدر ما هي اشعاع في اللحظة ذو تأثير مباشر متطور من هنا
فإن معظم النقد أجمع على القول ان قصيدة النثر موجزة موحدة
مرصوفة ككتلة البلور (سوزان برنار). ويقول الشاعر أنسي الحاج في
هذا الصدد: إن كل القصيدة هي بالضرورة قصيرة لأن التطويل يفقدها
وحدتها العضوية، وهذا ينطبق على قصيدة النثر لأن قصيدة النثر أكثر
من قصيدة الوزن حاجة إلى التأسك وإلا تعرضت للرجوع إلى مصدرها
النثري والدخول في ابوابه من مقالة وقصة ورواية وخاطرة.

ولكن هذه العناصر التي تكلمنا عنها أي الاجاز والتوهج والمجانبة
ليست قوانين سلبية بمعنى أنها ليست لآعجاز ولا قوالب جاهزة تفرغ
فيها أي ثقافة فتعطي قصيدة النثر (أنسي الحاج)، فإذا كانت هذه
العناصر تميزها عن غيرها فإنها ليست الزامية تجدها وتضع لها قوانين
مسبقة، فقصيدة النثر التي تترددت على القوانين الوزنية رفضت أن
تتقوّل.

تقول سوزان برنار « في كل قصيدة « نثر » قوة فوضى هدامة وقوة
منظمة فنية، ومن وحدة هذه المتناقضات تأتي ديناميتها الخاصة .
وتضيف: « ان قصيدة النثر تحتوي على ناحية هدامة وفوضوية، بما أنها
وليدة تتردد على القوانين القائمة وأحياناً على القوانين العادية للغة ولكن
كل تتردد ضد القوانين القائمة لا بد أن يستبدل هذه القوانين بأخرى حتى
لا يقع في اللاعضوية واللاشكل.

ويقول أدونيس معها: تتضمن القصيدة الجديدة مبدأ مزدوجاً، الهدم
لأنها وليدة التمرد، والتنظيم لأن كل تتردد على القوانين القائمة، مجر
ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثراً ويبقى، وأن يعوض عن تلك القوانين
بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل. ويتفق أنسي
الحاج مع أدونيس في هذا المجال، في كل قصيدة نثر تلتقي معاً دقة
فوضوية هدامة وقوة تنظيم هندسي، ومن الجمع بين الفوضوية لجهة
والتنظيم الفني لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين تنفجر دينامية
قصيدة النثر الخاصة.

ولعل اختلاف التحديدات، كما قلنا، سابقاً يأتي من اختلاف
التجارب، كما قال موريس شابلان: قصيدة النثر لا تحدد، إنها موجودة
وتبقى قضية التحديد فردية.

ولهذا فإن تبايناً في وجهات النظر برز بين النقاد والشعراء، لكن
مهما اختلفت التحديدات تبقى قصيدة النثر في جوهرها محاولة دائمة
التخطي والتبدل و « هذا التبدل هو من ضمن ما توفره قصيدة النثر
من حرية شاسعة وامكانات لا تحصر في عمل الخلق وطلب اللانهائي
والمطلق ».

إن قصيدة النثر التي كانت ردة فعل على القوانين القائمة والقوالب
الجاهزة لا يمكن أن تجهز لها قوالب أخرى، وكما تقول « سوزان برنار »
ويلتقي معها أدونيس ان القصيدة تخلق شكلها الذي تريد كالنهر
الذي يخلق مجراه. وإذا حاولنا أن نبرز بعض النقاط التي اعتبرناها
أساسية في بناء قصيدة النثر فلإعطائها « صفة النوع المستقل » فكما أن
هناك رواية وحكاية وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حر، هناك
قصيدة نثر (أنسي الحاج)، وهذه القوانين نابعة من نفس الشاعر ذاته،
وهي عناصر ملازمة لكل قصيدة نثر نجحت وليست عناصر مخترعة
لقصيدة النثر كي تنجح، وحتى هذه القوانين والشروط ما هي شروط
وقوانين وأسس خالدة . مهما يكن نصيبها من الجمال .

فالشاعر كما قلنا، ذو موقف من العالم، وهكذا يضطر في عالم متغير
إلى لغة جديدة تستوعب موقعه الجديد، لغة تختصر كل شيء وتسايره
في وثبه الخارق الوصف إلى المطلق والمجهول.