اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

محمد علاء الدين عبد المولى

وَهْمُ الْحَدَاثَة

مفهومات قصيدة النَّثر نموذجاً

دراسة

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: E-mail :uneeriv@net.sv

aru@net.sv

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

□□

تأسيسٌ نظريّ

المقدمة

1

لن نضيف جديداً إذا أكدنا أن الانطلاق في رؤية الحداثة منْ موقع وصفها بصفات خارجة عنها، هو أمر معارض للتفكير النقدي. فوسْمُ الحداثة مثلاً بأنها "بدعة" لا يرقى إلى مستوى تمثل جوهر الحداثة من جهة، وجوهر البدعة من جهة ثانية. ومصطلح "البدعة" هنا يحيلنا إلى البيان الديني الشهير بأن كل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار. فالذي يعلن أن الحداثة بدعة فإنه يضمر منها موقفاً دينياً بالدرجة الأولى. موقفاً يدعو للإجهاز على الحداثة لأنها تضليل، والنتيجة المنطقية لهذا التضليل والضلال، حسبما يعنيه البيان، هي إلغاؤه، والقذف به في النار. ويعتبر هذا حكماً على موضوع ما من خارج آليته المعنيّة، وهو يشير إلى موقف من الحداثة شائع منذ حداثة (بشار بن برد) حتى عصرنا. موقف يرى في الحداثة خروجاً عن الأصل، وتيهاً عن جادة الصواب و ضلالاً في المسير. ولكي يكفّر الخارج والضّلّيل عن إثمه لا بد له من التوبة والعودة دون شروط إلى الأصول. هكذا تصبح الحداثة هنا ضد الأصول، وهذا أمر خطير وهدام. فحين ينطلق العقل من هذه المسلمة فهو إنما يبيح لنفسه أن يبني مجموعة من التصورات القبلية حول الموضوع، تنطلق كلها من الخطأ الكامن في النظرة الأولى، وستكون نتائج التفكير هنا متشنجة تهدف إلى إلغاء ما يختلف عنها من نتائج.

إذاً ليست الحداثة بدعة، فالبدعة معجمياً هي الحدَثُ في الدين بعد الإكمال أو ما استُحدِثَ بعد النبي ﷺ من الأهواء والأعمال. بينما أبدع الشاعر: أتى بالبديع. إن الأهواء مسألة محكومة بالظرف الراهن، بينما الحداثة فعل استراتيجي منفلت من المعايير المؤقتة. وإلا ما كنا زعمنا أن ملحمة جلجامش وشعر امرئ القيس وأبي نواس ونصوص المتصوفين (في معظمها) كل هذا

داخل في أفق الحداثة. فحكمنا عليها بالحداثة معتمدين على ربطها بالعنصر الزمني الراهن يخالف التفكير السليم، بمعنى أن قولنا إن معلقة امرئ القيس أو رائية أبي صخر الهذلي أو تائية ابن الفارض... هي نصوص حديثة، معناه أننا نحكم عليها بأنها كتبت في الزمن الحديث، وهذا غير ممكن طبعاً. بماذا نعتمد في وصفنا لهذه النصوص بأنها حديثة؟ إننا باختصار نقصد أنها نصوص (أصيلة) تمتلك هوية متحركة تضمن لها الاستمرار في الزمن القديم والحديث والآتي. بهذا المعنى نرى كتابة شعرية، وكتابة نثرية، بأنها أصيلة أو غير أصيلة، سواء أكانت حديثة أم غير حديثة. هكذا تصبح الحداثة وجهاً واضحاً ولازماً من وجوه الأصالة. بهذا المعنى يتشكل موقف نقدي من كل من يطلق النار على الشعر العربي القديم دفعة واحدة، سواء أكان من يطلق النار يكتب شعراً حديثاً أو غير حديث. فمع هؤلاء يغيب السؤال: كيف نتعامل مع تراثنا الشعري، لأن هؤلاء أصلاً لا يتعاملون مع تراثهم الشعري والثقافي والفلسفي. إن الجمادات ــ حتى الجمادات ــ لها تاريخها وإرثها، لها قوانينها الناظمة، فكيف بالكائن الإنساني؟ إن التعامل مع هذا التراث من موقع الانقطاع عنه والخروج الكلي منه، هو تعامل ساذج ومتناقض مع كينونة الإنسان المنتمي. وحين أدرجنا الحداثة كوجه من وجوه الأصالة، فلكي لا نرى فيها انقطاعاً عن الفكر العربي منذ بداياته، وعن الإبداع الشعري كذلك. فالعلاقة مع حداثة منقطعة هي علاقة تتشكل في وسط آخر يحمل ذاتيته داخله، وتقود حركة حداثته شروطٌ مختلفة، وتساهم في تعيين هويته تعييناً خاصاً ظروفٌ أخرى تحيط به بنيوياً. ولقد ميزت كتابات نقدية وفكرية بين (الانقطاع) و(القطيعة). ففي حين تعني الأولى بتراً للتاريخ والنظر إليه منقطعاً عبر وحدات مستقلة بعضها عن بعض؛ تقوم القطيعة بما هي فعل معرفي نقدي بالتواصل من جهة استيعاب وانتقاد وتحليل التراث، لاكتشافه ثم امتلاكه ومن بعد ذلك الاختلاف عنه ومعه. إذ حتى يتم لنا تجاوز الموضوع، علينا أولاً فهمه وقراءته من داخله وتحليل بنياته بشكل نقدي علمي، لتتشكل لدينا لحظة معرفية به تؤهلنا للوصول إلى الاختلاف والتمايز عنه وتجاوزه. وبات معلوماً أنه لا يمكن أن نتفق كلياً ونتطابق مطلقاً مع تراثنا، ففي هذا قتل له ولطاقاته. وتلك هي المرجعية التي تشكل موقفنا من التراث والحداثة معاً.

ضمن هذه المعطيات، يتألف عندنا سؤال يستفسر عما قدمته الحداثة برؤاها الأوروبية. وليست المشكلة في الحقيقة أن نجعل شرطاً لازماً لقراءة الحداثة أن تختصر إلى فعل أوربي. إنها تكون كذلك في جزء من بنائها، ولكنها

ليست أوروبية الأول والآخر. وفي الوقت نفسه لا يشكل كونْ جزء منها أوروبيّ التكوين مفتاحاً للهجوم علينا. ففي حقل الثقافات والأفكار ينتهي فعل الهجوم والتهجم، حتى وإن كان هناك ما يعرف بالغزو الثقافي. ويبدو أنه لم تهجم علينا الحداثة الأوروبية بقدر ما هجمنا نحن عليها. وهذا من أسباب فقدان الوعي في التعامل مع المشكلة المطروحة. فعندما نكون ممتلئين وذوي اكتفاء ذاتي، لا يعود مسوغاً هجومنا على أحد. والشعور بالخواء ــ بالمقابل ــ قد يكون سبباً مهمّاً من جملة أسباب خلقت هذا اللياث المسعور وراء حداثة الآخر من زاوية (التابع والمتبوع).

هنا لا نبرئ أوروبا كما لا نبرئ الذات العربية، فالأنا والآخر وقّعا اتفاقاً مضمراً، عقداً مسكوتاً عنه، على أن تبقى الأنا تابعة والآخر متبوعاً، ولا حلّ لهذا الاتفاق وهذا العقد (اللاتاريخي) إلا بالمزيد من نقد الحداثة والهوية معاً. وهذا بات يتطلب شجاعة بالاعتراف بأن حداثتنا ــ لتلك الأسباب ــ تكونت في شروط أزمتها وانسداد آفاقها. وقد بدأت هذه الشجاعة تنتشر في أداء بعض من المفكرين والمبدعين العرب على قلتهم. إن ما ظهر من قراءات نقدية مثلاً للتراث ــ في الحقل الثقافي العربي ــ مضافاً إليه وسط المنفى العربي في عواصم العالم الحديث؛ كان عبارة عن قراءات هامة ومبشرة، خاصة تلك التي تهدف إلى وضع التراث موضع السؤال العلمي والمعرفي والنقدي، لاستنباط صيغة ما من صيغ الحوار مع هذا التراث لإعادة الاعتبار إليه. ولا يمكن ــ كما قد يفعل البعض ــ بجرة قلم أن نلغي هذه القراءات لمجرد أن ما نصبو إليه لم نحققه بعد، فالمسألة ليست صناعة (موديل) حديث يتم إنجازه وتعميمه. إننا معنيون بالعمل النقدي والجهاد المعرفي الذي يشتغل به أصحاب الشأن بهدوء وعمق غير آبهين بنتائج سريعة. فالنتائج رهن التاريخ الذي لا يقاس بسنوات ولا أشخاص. وبهذه المناسبة نذكر ــ من باب التقدير للجهود والمشروعات الكبيرة ذات الصلة ــ بأسماء كل من (محمد أركون ــ محمد عابد الجابري ــ طيب تيزيني ــ حسن حنفي ــ نصر حامد أبو زيد ــ أدونيس...) وآخرين. هؤلاء يختلفون فيما بينهم، ولا يتشبه الواحد منهم بالآخر، منتجين بذلك الاختلاف وحدة من قلب التنوع، ضرورية ولا يستهان بها. ولا يمكن تجاهلها لمجرد أن موقف (أحدهم) يزعجنا أو يغضبنا فنأتي لنحاكمه بحسّ أيديولوجي موظّف. مسلحين بوهم الديمقراطية وهشاشة الحوار، في حين قد يكون من يفعل ذلك غير مستوف بعد لأبسط شروط الحوار. إن ذلك من أخطر سمات (الحوار) المزعوم الذي يمارس على صعيد الفكر العربي بحيث يراد لهذا الفكر

أن يختزل إلى مقولات واحدة تخصنـ(ي) وحدي وتلغي ما عدا(ي). ذلك تفكير قـائم علـى شـيوة تدمير الآخرين المختلفين عنا أو معنا في التجربة الثقافية والوجوديـة... إن مـثل هذه التجليات السالبة لحوارنا الفكري غير قادرة على تمثـيل (روح) الأمـة الذي لا يعني انغلاقاً وتقوقعاً على الداخل ضد الآخرين. بات الحوار ذا طريق معروفة: لا حقيقة واحدة يقررها أحد وينمذجها ويشيعها، ولا مقدس غير العقل القادر دائماً على نقد نفسه ومراجعة أدائه وطرائق تفكيره وتفحـص مفهوماتـه، بهدف إعادة بناء نفسه وتجاوز حدوده المرسومة. بذلك يكـون العقـل قادراً على تأصيل دوره وحيازة مستقبله وامتلاك حيوية التغيير. ومن مثل (العقل) يقوم بـ(نقد العقل)؟

2

بعـد الانتكاسـات والأزمات التي تصيب أمة ما، تنكفئ الأمة على ذاتها وتتسـاءل على الأصعدة كافة، حول حقيقة ما جرى، وماذا بعد؟ وتنهض نخبها الثقافـية والنقدية والإبداعية بطرح ما نسميه عادة بالإشكاليات الناجمة عن هذه الانتكاسـات، وتبحث في كيفية التكتل من جديد والتوحد للانطلاق. وليس انكفاء الأمة على ذاتها إلا شكلاً ــ ولو بدائياً ــ من أشكال بحثها عن الذات ووضعها موضـع الـتحقق، وقد تجد الأمة أن ذاتها جاهزة وعلى أهبة الاستعداد، وهذا يشـكل مقدمـة واضحة لانشطار الأمة وعقلها وإصابتها بأنواع من الفصام لا تنتهـي. لأن استعراضنا التاريخي ولو بصورة مبدئية، لما كان يحدث للأمّة أثرَ انحداراتهـا وميالكهـا المتتالية، سيضعنا أمام نتيجة لا ندعي اكتشافها بقدر ما نذكـر بهـا، هي أن الذات التي يعلو الاحتفال بها، ما هي غير ذات متحققة في الذهن وعلى مستوى المتخيل فقط، إنها ذات مطابقة. والأخطر من هذا أن كثيراً مـن التيارات المعنية بالتنظير لهذه المسألة، وعلى اختلاف المرجعيات المكونة لهذه التيارات وتناقضها، اتفقت بشكل سحري على أن الأمة لها ذات متحققة في حقـبة تاريخية ما، وما علينا إلا استعادتها بالحديث عن مقدّسها كفردوس ضائع يجب أن تستعاد أيّامه كيفما اتفق. وتم التنظير لهوية هذه الذات من خارج منطق التاريخ. مع أن العقل النقدي يقر بأن الذات وهويتها جزء من التاريخ لا يتعالى علـيه، ولا يدعي التفوق عليه كذلك، وهذه الإطلاقية التي تضفيها هذه التيارات علـى الهوية تزيد من التأكيد على إطلاقيتها عندما تجد نفسها مضطرة للمجابهة مع الآخر المعادي والهاجم على الذات لابتلاعها. ولا بد ــ على ما يبدو ــ لكل

هويـــة مـــن (آخر) تقيم مشروعاتها بناء عليه وتتحرك كما يرتسم خطه البياني عكســاً فيما يشبه لعبة (القطة والفأر) ويظير أن مفهوم هوية الذات والأمة ليس وحـــده من يبتكر لـــه (آخر) يتعين بناء عليه وبالتناحر أو التضاد معه، فهوية القصـــيدة وهويـــة الفـــن التشكيلي و... كلها هويات تخلق معها (آخرَها) الذي تصارعه وتحتمي منه في الوقت نفسه، فكأنها تكتسب ماهيتها من شروط ما هو الآخر، فلتتشكل إذاً أسئلة من قبيل: هوية القصيدة بالنسبة إلى ماذا؟ وهوية النقد بالنسبة إلى ماذا؟ لكن وفي كل مرة هل يمكن الحديث عن هوية القصيدة خارج تاريخ القصيدة نفسه؟ وهوية النقد خارج تاريخه كذلك؟...

ليســـت الهويـــة فعلاً خارقاً قام به عدد من الأبطال في مرحلة من مراحل الأمـــة. إنه لمن البديهي أن نزعم أن الهوية باعتبارها داخلة في جدل الذات مع الـــتاريخ فإنهـــا متحوّلة بتحوله صاعدة بصعوده هابطة بهبوطه عاجزة بعجزه. وليست إنجازاً سحرياً تم مرة واحدة وانتهى. وليس التاريخ ثابتاً لتثبت هوية ما علـــى حالة مطلقة، نحن لا ندعو، ولا مرجعية هذه الأفكار تدعو، إلى فوضى في الهوية والذات. كل ما نراه عدم قدرتنا على الاقتناع بأن هناك هوية متشكلة ذات ضحى وما علينا إلا تقليدها، لا في الشعر ولا في النقد ولا في السياسة ولا فـــي الأخـــلاق. وكل ما نراه أن نتذكر هوية الشخصية الإنسانية التي تبدأ من لحظـــة تشـــكل الجنين وكيف تنمو وتتطور وتكتسب عناصر جديدة، ومع ذلك تبقى لهذه الشخصية هويتها كذلك. فنحن مع المتحول/ الثابت، والثابت/ المتحول ــ بتعبـــير أدونـــيس ــ وهما عمليتان لا يمكن لأحد إلا على الصعيد النظري المحض أن يثبت افتراقهما وتباين كل منهما عن الآخر.

ولكن؛ هل وحدنا من عانت أمتنا وتعاني من مشكلة العلاقة مع هويتها؟

في كتابه (هايدغر ضد هيجل: التراث والاختلاف) يشير (عبد السلام بنعبد العالـــي) إلـــى أن ((الأنتلجنســـيا الروسية أخذت تطرح مسألة التراث ومسألة الهوية)) وذلك ((عندما احتكّ الروس بأوروبا مع حروب نابليون))(1) وكان قد أشار في الفقرة نفسها إلى أن مسألة التراث إشكالية طرحها الفكر الألماني. وقد ســـبق وذكـــرنا أن الأمـــة تطرح مثل هذه القضايا الإشكالية في لحظات الذات المنتكســـة والمهـــزومة، كأنّ ذلك ليُتاحُ للأمة أن تثبت أن لها جذوراً أصيلة لا تـــنكر. وهذا ما قاد الروس إلى طرح هذه القضايا خلال حروب نابليون. ومن طـــرحها؟ الأنتلجنســـيا. ومتى؟ عندما دخل عنصر الآخر بطريقة ما. المهم في هـــذا المـــثال أن مفهـــوم الهوية ليس جديداً على ساحة الفكر الإنساني (ويمكن إرجاعه بطبيعة الحال إلى مباحث فلاسفة اليونان ومنطقييهم ورياضييهم). ولقد

أخذ الفكر الألماني الفلسفي ينشغل بهذا المفهوم سواء بالمعنى الذي عمل فيه (هيدغر) أو المعنى الذي عمل فيه من قبله (هيغل). فماذا كان يرى هذان العملاقان وهما يتناولان فلسفياً مفهوم اليوية؟ ليس المجال هنا مخصصاً طبعاً لعرض مفهومات هذين الفيلسوفين مما يتعارض وخطة الدراسة الموضوعة هنا؛ ولكن يمكن أن نستأنس بما ذكره (عبد السلام بنعبد العالي) في كتابه المذكور آنفاً. حيث نرى معه أن هيغل يضع تحديداً للتراث ذا علاقة بالزمان. كذلك فعل هيدغر، لكن مع اختلاف أساسي بينهما، فالتحديد الهيغلي هو ((الذي يكون فيه الزمان صيرورة يفصل فيها حاضرٌ متحركٌ الماضي عن المستقبل)) في حين أن هيدغر لا يرى أن التاريخ هو تتابع لعصور متلاحقة بل إنه ((يلتفت ليذا الذي لا ينفك عن المضي)) فهو على خلاف مع هيغل، إذ أنه يتناول الماضي باعتباره ما يزال يمضي، وينظر إلى ((الحاضر على أنه ما يفتأ يحضر))(2).

على صعيدنا، ماذا يعني لنا مثل هذا الكلام؟ كيف يمكن صياغة موقفنا من التراث العربي وبالتالي من اليوية؟ نتساءل ونحن في اعتبارنا تحديد هيغل وهيدغر: هل هذا التراث الذي ما زلنا ننظر في قضاياه ونؤلف الكتب ونقترح التأويلات، هل هو ماض ذهب وأوغل في (المضيّ) على حدّ قول هيدغر؟ أم أنه ماضٍ يحضر فينا على الدوام كما تدعي قراءات عديدة، كما يقول هيغل؟ إن الجواب ينبغي ألا يكون منطلقاً من الذهن، بل من الواقع والتاريخ المتشكل أمامنا. الجواب تقدمه الوضعية التي نحن فيها، وهي وضعية تفيد باستمرار الماضي بفعله وإرادته، وأن ثمة مناطق كثيرة من أفكار الحاضر ومفهوماته محكومة بإرادة ماضوية، يحدد الماضي لها مسارها، حتى لتبدو أحياناً عاجزة عن صياغة أدنى موقف مضاد أو على الأقل مسائل للماضي.

ثمة صراع حاد معلن ومسكوت عنه، بين هذا الاتجاه، وبين بنية ثقافية متحولة تأبى المضي نحو الماضي إلا من باب المساءلة النقدية. على أننا ما زلنا لا نمتلك (هيغل) خاصاً بنا ولا (هيدغر) لنا، يقفان بسلطة المعرفة والفلسفة وحدهما ليعيدا تركيب الأسئلة والمواقف ويفرزا خليط الأفكار الضائعة.

***

3

بـــات من المألوف للمتابع النقدي أن يدخل في الحديث عن حداثة النقد من باب علاقة الحداثة العربية بأوروبا، كما أشرنا، وما أنجزته من ثورات معرفية وثقافية طالت المجالات كافة. ولا ندعي أمراً خارقاً عندما نلحظ هنا موقفاً تبعياً بالكـــامل للغـــرب الـــنقدي الحديث، يتخذه الوسط العربي عندما يتبنى البرامج الغربية ببنودها ومحاورها، تاركاً مساءلتها في البيئة العربية وعلاقاتها الداخلية التـــي تشجع على نمو هذا التيار دون ذاك. وقد يكون وارداً الاعتراف بأن من وجـــوه التبعـــية المـــتعددة، ذلك الوجه المتعلق بما صار معروفاً بـــ(المصطلح النقدي المترجم) من الغرب إلينا، مع كل ما يعني ذلك من نتائج تتكون عبر هذه العلاقـــة الـــتابعة، وتـــنعكس علـــى الموقف النقدي من النص العربي الإبداعي الحديث.

ولكـــن من اللافت للنظر أن التناقضات التي تحكم العلاقة مع الحداثة، هي تناقضـــات ليس مصدرها المصطلح النقدي المترجم، ولا من الفشل في نقل هذا المصطلح ولا فهم دلالته؛ بل إن التناقضات ــ وذلك كما يشير (د. عبد العزيز حمـــودة) فـــي كـــتابه (المـــرايا المحدبة) ــ نابعة من أن هناك واقعين ثقافيين وحضـــاريين متناقضـــين، وتناقضـــهما لا يعني الحرب بينهما، إنما هو تناقض منطقي نابع من اختلاف كل من الواقعين والحضارتين في تاريخيهما ووقائعهما، حيـــث ستتشكل ضمن كل واقع مجموعة من المفهومات تجد جذورها في التربة الاجتماعية والثقافية لهذا الواقع أو ذاك، وتنشأ نظريات كل منهما مسلحة برؤى وتصورات تضبطها مصطلحات ما، فالمصطلح ليس أمراً مطلقاً، فالإطلاق هنا ضـــد معنى كلمة المصطلح، ففي معناه أنه ما اصطلح على إعطاء هذه الحالة، هـــذا الكـــم من المعلومات، اسما معيناً في زمن معين وضمن شروط تاريخية. الذين يصطلحون هم بشر. لذلك ليس هنا مصطلح مطلق. طالما أن الذي ينتجه مجموعـــة اختصاصـــيين من علماء ونقاد وفقهاء، هم في النهاية من خلاصات الفكـــر الذي ينتجه مجتمعهم من داخله، المجتمع الذي يعود فيؤثر فيما أنتجه هو نفسه مضيفاً وحاذفاً ومعدلاً ومطوراً... إن (الاسم) حالة تاريخية، وهو مطبوع بصفات البيئة والثقافة، كذلك هو حال الرمز والمفهوم، فكيف إذا كان مصطلحاً؟ مـــن يســـتطيع الادعـــاء بأن كلمة (الشعر) نفسها هي ذاتها في الثقافة العربية

والفرنسية والأمريكية؟ إذاً، إن المصطلح لغة لها هوية ما، ولا يمكن أن تتشابه الهويات جميعها، لأن ذلك التشابه بصراحة هو مطلب إمبريالي يفضي إلى (استعمار الثقافات) وإلغاء التاريخ من الوجود واختزاله إلى مصير أمريكي بحت... وإلا ماذا تعني (نهاية التاريخ)؟

إن الأزمة التي نعاني منها ونجتر الحديث فيها، المتصلة بـ (المصطلح)، يعاني منها المثقف الغربي نفسه أمام مصطلحاته نفسها، هو المثقف الذي ينسجم مع الإطار الثقافي العام الذي خلق المصطلحات. فكيف إذا كانت هذه المصطلحات قد تم تداولها في إطار ثقافي مختلف تماماً ومناقض من حيث المنطلق للإطار المنتج للمصطلحات؟ إن الاعتراف بهذه الحقيقة بات حاجة ضرورية، لأنه يشكل خطوة أولية لا يستهان بها على طريقة رؤية الأمور بعقل يتعامل مع مفيوماته بعقلانية. وقد تسقط عندها أقنعة كثيرة يتم تصنيعها والتخفي خلفها لتنمو على نشوء أفكار خاطئة ونتائج هي من صنع القناع، والحقيقة أن معظم جوانب حياتنا الثقافية والنقدية تأسس على لغة القناع وحاجات من يبدعه.

في لحظة الاعتراف بحقيقة أزمة المصطلح داخل إطاره الذي أنتجه، وأزمته بالتالي في إطار نقل إليه نقلاً؛ يمكن اكتشاف تناقض آخر بين مفيومين/ نسختين للحداثة كما يبلور ذلك د. عبد العزيز حمودة في كتابه المشار إليه آنفاً: النسخة العربية، والنسخة الغربية. ويؤكد د. حمودة فكرة أن الحداثة الغربية أعادت جدولة العلاقة بين الإنسان والآخر والقوى الغيبية، بين الإنسان والوجود بجوانبه. بينما انشغلت الحداثة العربية بعلاقة الإنسان مع لقمة العيش مع السلطة، مع التخلف الاجتماعي والثقافي. وذلك كله في إطار اختلاف أرض الواقع الثقافي والحضاري التي يقف فوقها النقاد الحداثيون الغربيون عن الأرض التي يقف عليها نقادنا، مما يسمح لأولئك الغربيين بالتفلسف والتأمل وصياغة نظريات وأفكار حول قضايا تعتبر من قبيل (الترف الفكري) لدينا. فيو ترف لا يشكل غاية من غايات الحداثة في نسختها العربية البائسة! إن ذلك يعني ــ يقول د. حمودة ــ ((إن اختلاف الواقع العربي، وهو واقع تحدده أبعاد تاريخية واجتماعية واقتصادية محددة، عن واقع العالم الغربي الذي أفرز الحداثة، يجعل نقل الحداثة الغربية بقيمها المعرفية الجديدة، والمصطلح النقدي الذي تولد عنها إلى واقعنا العربي ضرباً من العبث في الدرجة الأولى))(3) قد يعني ذلك أننا مدعوون إلى التفكير في أزمة المصطلحات الحداثية وما يقف مغايرا من مذاهب نقدية (بنيوية ــ تفكيكية ــ ما بعد حداثية) تفكيراً مختلفاً يأخذ

بعين الاعتبار الوعي بالتناقضات المشار إليها سابقاً، خاصة التناقض بين واقعين ثقافيين وحضاريين. وهذا يقود إلى احتمال يمكن تلخيصه كما يلي:

طالما أن الحداثتين متناقضتان في غاياتهما وأشكال التعبير عنهما، فيل من الضروري الإلحاح على وحدة مصطلحاتهما ومصطلحات نظرياتهما النقدية وأساليب عملهما؟ ألا يمكن التخلص من هذا الاضطراب في المفهومات والمسميات عبر ابتكار مفهومات ومسميات من داخل كل ثقافة؟ هل من ضرورات الحداثة أن نلحق مفهوماتنا ونقدنا بعجلة الغرب وحداثته؟ إن هذا الإصرار على التبعية لا بد أن يعبر، فيما يعبر عنه، عن عقدة نقص أشار إليها كثير من المثقفين العرب، وهي عقدة تستأصل إمكانية تطوير مفهومات عربية خاصة، وتجعل من ذلك عملاً مستحيلاً. ولنتساءل سؤالاً بسيطاً وخبيثاً في دلالته وبعده: لماذا لا يشعر الغرب بهذا النقص تجاهنا؟ ولماذا يكون دائماً ــ حتى في ممارسته تجاهنا ــ هو الأصل ونحن الفرع؟ هو الصوت ونحن التنويع على طبيعة هذا الصوت وطبقاته؟ إن الغرب الآن متخم بذاته، مكتف بها، فلماذا لا نصل إلى مرحلة من إنتاج الأفكار والمفهومات نصبح معها مكتفين بذاتنا؟

لقد آل خطابنا النقدي إلى هاوية من الأمراض قد نحتاج إلى عقود وأجيال حتى نشفى منها. لا سيما تلك النقود من البنيوية وما بعدها، مما يمكن أن نقول إنه غزو مذاهب ومدارس نقدية يتم في لحظة وصلنا فيها إلى أدنى درجة من درجات فقدان الحيوية، والقدرة على التسمية وابتكار المصطلح الخاص بنا. وقد خرجت المسألة من إطار التثاقف مع الآخر، لتختزل إلى علاقة خضوع لعقله وشكله وزيه وآلته...

4

عندما يرغب ناقد ما، أو دارس متابع، البدء في حديث عن ظاهرة من ظواهر الشعر الحديث والمعاصر، أو أزمة من أزماته المفترضة، يجد نفسه مضطراً في كثير من المرات إلى أن يبدأ الحديث بالقول (يلاحظ المتابع) أو (تفيدنا المطالعة المتأنية للشعر) أو (لدى قراءتنا لواقع الشعر الحديث)... ثم يحدد الظاهرة المعنية ويشخصها ويمضي فيما بعد إلى تحليلها أو تفسيرها والحكم عليها، مع الإشارة إلى أن مثل هذه العبارات ليست الوحيدة بكل تأكيد بل هي أمثلة نسردها على سبيل الاستضاءة بها.

الآن بعد تداخل مشكلات حداثة الشعر بحداثة النقد، ومع انفجار التيارات والآراء انفجاراً معرفياً ليس له حد، ومع إقرارنا بتشويش الرؤيا والرؤية معاً، فيما يخص النظر إلى الحداثة الشعرية بعد انقضاء أكثر من نصف قرن عليها، دعونا بعد كل ذلك نتساءل بكل بساطة: من هذا المتابع الدارس والناقد المعني أو المطالعة المتأنية؟ أين يتموضع هؤلاء كلهم؟ ما صفات هذا المتابع والناقد؟ كيف لنا أن نثق بما يلاحظه وما يتابعه؟ ومن أعطاه شرعية القول والحكم؟ إن هذه الأسئلة لا تمس المسألة من سطحها. بل هي تنبع من داخلها البعيد أساساً. فقد اختلطت الرؤى لدرجة أصبنا معها بالقلق وعدم الاستقرار، وتداخلت المعايير عادييها وأفضلها، صغيرها وكبيرها، تافهها وعظيمها... إلى الحد العبثي الذي تساوت عنده الثريا بالثرى، وإلى الحد الذي بات فيه الآخرون عديمي القدرة على التمييز بين القيمة واللاقيمة، بين المعنى والخواء، بل ولدت اليوم أفكار تنظر وتبرمج اللامعنى واللاقيمة، بحجة أن عصر ما بعد الحداثة أصبح كل شيء فيه قابلاً للسقوط والتداعي والتفكك، ولم يعد هناك مسبقات ولا قيم جاهزة.

في مناخ عربي ــ تلك صفاته ــ أصبحت صفات الشاعر الكبير والشاعرة الأولى وشاعرة العرب وشاعر المستقبل... ألقاباً توزع هنا وهناك دون وازع ولا رادع من أحد، نظراً لغياب من يردع وعدم استجابة من يُرْدَع. وربما كان من ضرائب الحداثة التي أصبنا بها بكل ما فيها من أمراض وسرطانات خبيثة، أن تتساوى الأشياء وتنمحي العلامات الفارقة، نظراً لانكسار الهوية التي لم تعد شأناً عظيماً لدى الكثيرين، ونظراً لغياب الملامح الأساسية التي تشكل هوية ما للشيء أو الفكرة أو الإنسان أو الوطن... وكان هذا نوعاً من التعبير عما يطلقه رواد التفكيك وما بعد الحداثة من مقولات حول تشظي الهوية، ضمن مجموعة تشظيات أصابت كل شيء.

أجل ربما تزايدت الضرائب المدفوعة لعدم وعينا بالحداثة وما بعدها، والآن ندخل أكثر في أنفاق الضياع المعرفي وسديم اللاجدوى، بعد تعرضنا جميعاً لسرطان العولمة. وقد بات الحديث عن معيار ما، في ظل هذه الظروف، يعتبر في نظر المفككين موضة قديمة،و تعصباً وتشنجاً. من المفترض أن يصبح اللامعيار هو السائد، حتى استطاع اللامعيار فعلياً أن يسود ويصبح هو المعيار ويصبح هو (الصفة المسيطرة والمهيمنة). أصبح الحديث عن لغة الشعر والمجاز والدلالة والوزن والإيقاع والقافية... حديثاً مرفوضاً لدى

(الحداثويين) وأشباههم، لدى أنصاف المواهب وأرباعيا ومعدوميها. وصارت هذه القيم الجمالية ملازمة لـ(المؤسسة الرسمية) والثقافة التقليدية. فأنت مع (المؤسسة) لأنك شاعر (تفعيلة) وخارج العالم لأنك تتمسك بالوزن والإيقاع والقافية. ينبغي أن تهدم المؤسسة وتخرب أنظمة القيم والمعرفة وتخلع ثياب الانتماء حتى تصبح مقبولاً في قائمة الأحياء... ولا ندري كيف استقامت الحالة مع هؤلاء. ففي الوقت الذي يريدون فيه الإطاحة بهذه الأنظمة القيمية والجمالية والمعرفية، والتخلي عن المشروع أو البرنامج، نراهم على الضفة الأخرى يخضعون كل شيء لنظام جديد ومشروع واضح ودقيق، يطالبوننا بالتخلي عن التعامل مع الشعر والنقد من خلال مشاريع أو برامج، ويتيحون لأنفسهم التحلي بأقصى درجات البرمجة!

أفلا يدل هذا على تناقض منطقي؟ أساسه الإعلان عن شيء وممارسة نقيضه؟ ثم ألا يدل هذا على أن الموضوع أكبر من وجهه الماثل للعيان؟ لماذا يطلب منا إذا التخلي عن إحساسنا بذواتنا وهوياتنا وانتماءاتنا التاريخية وسياقنا الحضاري؟ وهم يفصحون عن انتماءات من داخل سياق آخر يدافعون عنه؟ وهل من شك في أن هذا يعتبر أصولية من نوع مختلف؟ بل هو نوع خبيث من أنواع إلغاء حرية الآخر للاستئثار بمتعة الحرية لدى طرف واحد على حساب من يخالفه الرأي. وكل ذلك سيذهب في نهاية المطاف ليصب في خانة جعل الآخر تابعاً وتحت السيطرة، وتحويله إلى رقم لا رصيد له في أي حساب على مسرح العصر والمستقبل.

إن الانسحاب من المشاركة في صنع التاريخ، يبدأ بالانسحابات الصغيرة والجزئية والهامشية، والتنازل عن الكل يبدأ بالتنازل عن الجزء. لهذا نريد لموضوعنا أن يبدأ من النظرة الكلية التي تربط بين شتات الظواهر للوصول إلى ضبط الظاهرة الكبرى من أجل امتلاك الوعي بها ومعرفتها. ولا شيء يزعج أطراف القضية المتحاورين، مثل الإصرار على البدء بالأمور البسيطة والمتعارف عليها وتذكيرهم بأننا ينبغي البدء من هناك، حتى نتمكن من صياغة السؤال المشترك، ولا يمكن أن ننجز هذا السؤال ما لم نستعد حيثيات القضية للربط بينها وتقديمها كحالة متكاملة تسهل قراءتها سطحاً وعمقاً. ولا بد من التأكيد على أنه لا يمكن القفز فوق جميع الآراء والأفكار دفعة واحدة بحجة ألا شيء يمتلك صفة الإطلاق، وإذا كان كل شيء بحاجة إلى نقد وتفكيك فإن النقد والتفكيك ينبغي ألا يشكلا غاية مضمرة تسعى للتمظهر من خلف الستار. إن

النقد لم يكن يعني يوماً من الأيام إلا تعبيراً عن إرادة العقل في ممارسة فاعلياته كافة، وليس ممكناً القبول بأن العقل النقدي يهدم نفسه من أجل غاية الهدم فقط، وإذا كان العقل الناقد لآلياته بصورة مستمرة وفاعلة، لا يهدف إلا إلى ذلك الهدم، فإن هذا قد يعتبر خيانة لأدوار أخرى يفترض من العقل القيام بها، ويعني القيام بوظيفة على حساب وظيفة أخرى، وهذا نوع من أنواع شلل العقل.

إحالات:

(1) عبد السلام بنعبد العالي ـ هايدغر ضد هيجل: التراث والاختلاف ـ دار التنوير ـ بيروت ـ 1985 ـ ص 12.

(2) المصدر السابق ـ ص 13.

(3) د. عبد العزيز حمودة ـ المرايا المحدبة ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ نيسان ـ 1998 ـ ص 37.

* * *

تمهيد

ربما كانت انتقاداتنا الحادة لـ(قصيدة النثر) غير واردة منذ أربعين عاماً، ففي ذلك الوقت كتب (أنسي الحاج) في مقدمة (لن) ((أليس انغلاقاً على الذات وغروراً أحمق وموتاً، أن نصرخ: "قصيدة النثر غير صالحة" و"قصيدة النثر ستموت" وليس بيننا نتاج للحكم))(1). وكان قد أشار قبل ذلك إلى أنه ((لم ينقض على معرفتنا الجدية بقصيدة النثر عامان)).

أما اليوم فبين أيدينا عشرات الأسماء وآلاف ((القصائد النثرية)) وسجالات عنيفة لا تحصى حولها. وها قد انقضى على معرفتنا بها ما يقرب من نصف قرن. لذلك يحق لنا أن نحكم عليها. ولكن المفارقة أننا سنردد ما لن يعجب (أنسي الحاج) في ذلك الوقت: ((قصيدة النثر غير صالحة)). وإذا لم نقل صراحة أنها ستموت، نقول إذا بقيت على هذه الصيغة الهشة، فلا شك أنها ستموت جدواها وتفقد مصداقية ما تبقى منها. ولا يعني الموقف النقدي أن يزداد انتشارها وتعمم على بقاع الأرض، لأن الانتشار والتعميم يصبحان شيئاً فشيئاً هما الغاية الأولى والأخيرة لهذه (القصيدة) وهي تنجح في هذا، فماذا تكسب هي من ذلك؟ إن منطق تاريخ الأمم لا يعترف بما هو غريب عن سياقه منفي عن سيرورته. ومع تفاقم هذا الهبوط في الكتابة يتساءل الناقد عن السبب البعيد وراء إصرار أصحاب (قصيدة النثر) على ربط كتابتهم بمرجعيات غربية أثبتوا من خلالها أنهم غير أمناء على ما ادعوه من انتساب إلى جذور عربية كنا آمنا بها لو عبر نتاجهم عنها، فوجدنا آلية تفاهم مشتركة، حتى لو كان الاختلاف قائماً فيها، فنحن لا ندعو إلى عقد اتفاقية سلام أبدية كما لا ندعو لحرب فيما بيننا. إن غالبية كتاباتهم توحي بأن ثمة انتهازاً للسقوط الكلي الذي تعاني منه الأمة، مما سبب غياباً للمعايير والضوابط على أي صعيد. وبحجة هذه الفوضى السائدة في العالم والحياة والمشاريع المتهاوية، أرادوا أن يكتبوا نصوصاً يدعون أنها نصوص العالم الفوضوي والمفكك، إذ ليس ممكناً عندهم أن يكتبوا نصوصاً ذات نظام منضبط وتصور محدد. لماذا يفعلون ذلك والعالم كله ذاهب إلى (التفكك) و(العولمة)؟ إن ربط فوضى النصوص والكتابة وتفككها، بفوضى العالم وتفككه، أمر يخفي رؤية إيديولوجية بائدة. نعم، في الوقت الذي يعلنون فيه اختلافهم الجذري عن الأيديولوجيات كيفما كانت صبغتها. ولكن ما يدعونه

مـــن تطـــابق بيـــن الفوضى في النص والفوضى في العالم هو ادعاء معناه أن الكتابة انعكاس للواقع وصورة آلية عما يتعرض لـــه. ومهما بلغ النص في مثل هـــذه الدعـــوى من مفارقة للواقع، فلن تكون هذه المفارقة ذات أهمية استثنائية، لأنها طالما وجدت في نص تشبه فوضاه فوضى العالم وتشوشه تشوش الكون، فإنهـــا ــ أي هـــذه المفارقـــة ــ لا تؤدي مهمة فنية، فالمهام الفنية هنا موكلة أمورها إلى إلغاء اسم النص وهويته وعدم انتظامه في أي صيغة متعينة.

ولكـــن مـــا لـــنا ننتقد هذه الكتابة في شؤونها الخاصة التي تلح عليها هي نفســـها، ونجدهـــا ملائمة لها متصلة بشروطها؟ فصفات: الفوضى ــ الهدم ــ الـــتفكك ــ عدم الانتظام... هي غايات هذه الكتابة ووسائلها معاً. وهي صفات قائمة في الممارسة العملية لـــ(قصيدة النثر) وهي ممارسة لا يلغيها رأي هنا أو رأي هـــناك لواحـــد منهم يدافع عنها ويعلن أن (قصيدة النثر) في أساسها ليست هكـــذا ولكـــن اســـتغلها ضعاف الموهبة واستسهلوها. وقد يكون من يدافع بهذه الطـــريقة هـــو نفســـه ممن استغلها واستسهلها. لذلك لا نجد مراجعة نقدية لهذه (القصـــيدة) يمكـــن أن نعول عليها، على العكس، سنرى اليوم كتاب نقد ومعدي نـــدوات يشـــاركون في تعميم هذه (القصيدة) بوضعها الراهن، وكأن ثمة قناعة لديهم في أن هذا هو حال (قصيدة النثر) وليس في الإمكان أفضل مما كان.

نعم، لقد استطاعت هذه (القصيدة) استقطاب اهتمام كثير من النقاد بها وهم غالباً نقاد نشأت مفهوماتهم النقدية في بيئة أوروبية، ووجدوا في (قصيدة النثر) ضـــالتهم ليستعرضوا من خلالها حمولتهم النقدية الغربية، ويقدموا لنا نقوداً تقفز مـــن مصطلح إلى مصطلح، حتى يخيل للقارئ أنه أمام (ديسكو نقدي): تهويل فـــي اللغـــة الـــنقدية المنتفخة، وارتفاع في هدير النظريات، وأضواء لا تشتعل هنـــيهة حـــتى تنطفئ، وعتمة تلف المكان، ولا أحد يفهم على أحد، لكن الجميع يشـــاركون فـــي الرقص، وليس هناك فسحة لمن يرفع صوته معارضاً مسائلاً مـــتأملاً، إذ لو فعل أحد ذلك حاصرته العيون واتهم بالتخلف عن مواكبة الحداثة والعولمـــة وطـــرد خـــارج الحفلة. وإذا صادفوه مرة ثانية هناك تجاوزوه بإباء واستعلاء لأنه يضع نفسه في مواقع لا تناسب تركيبته المتخلفة.

هكـــذا وجدنـــا نقـــد (قصيدة النثر) ينمو ويزدهر على أيدي جيل من نقاد الشـــكلانية والبنـــيوية بكـــل فـــروعها التكوينية والتركيبية والألسنية والصوتية والســـيميائية والتفكيكية والأسلوبية والنصية... إلى آخر نسل المذاهب المبارك، بمـــا يعنـــيه ذلك من إخضاع النصوص إلى سرير كل مدرسة نقدية لتكييفه مع أجهزة هذا المذهب ومنظومته وجهازه المفاهيمي وآليات خطابه، ولا أحد عنده

الوقت الكافي ليطرح ولو سؤالاً واحداً: ما اسم هذا النص؟ إن الجميع متفقون على أن ما يكتب هو (قصائد). ألم يضع أصحاب الكتب على أغلفتهم ختم (الشعر)؟ فليتعاملوا إذاً مع نص تم إخراجه من المطبعة وتشكل على بياض الصفحة. ويتم تغييب أسئلة الإبداع الحقيقية، لينشغل الجميع بالنص ككلمات وسطور وسواد طباعي وحروف مائلة أو صغيرة أو كبيرة، وقد يخصص أحدهم صفحات كاملة من كتابه النقدي فقط للحديث عن (جماليات العنوان) أي عنوان المجموعة (الشعرية) أو حتى (القصيدة).

لقد أضاف هذا إلى أزمة هوية (قصيدة النثر) أزمة هوية النقد، أضاف غربة إلى غربة قواميا نشاط نقدي مسعور محموم غير مؤسس على أرضية واضحة نشعر أنها أرضنا المشتركة، وفي ذلك تأكيد على استلابنا الثقافي أمام نقد (الآخر) ومذاهبه. ولا يمكن لأحد أن يتهمنا مرة ثانية بأننا ندعو إلى الانغلاق فهذه تهمة مستهلكة عديمة الجدوى. وهي تشبه اتهامات الأصوليين لمن يختلف معهم وينتقدهم، بالكفر. فما أسهل الاتهام عندما نبدأ (اللعب على المكشوف) ويشعر البعض أن ورقة التوت قد أوشكت على السقوط، فيوزعون اتهاماتهم ذات اليمين وذات اليسار فمرة نحن لا نواكب الكشوفات المعرفية في العالم، ومرة نحن قوميون شوفينيون، ومرة أبناء مؤسسات ندافع عنها من خلال دفاعنا عن الإبداع والنقد مأخوذين في سياق انتمائهما للهوية، ومرة نحن لا نفهم، ومرة خارج التاريخ...

لماذا لا يبحث الفرنسيون عن جذور شعرهم في تراثنا الشعري؟!! ولماذا يعتد الفرنسي بهويته ويدافع عنها ممتلئاً بالفخر والزهو؟ لماذا يمارس الألماني الشعور نفسه تجاه تاريخه وأمته؟ هل يحق لهم ما لا يحق لنا؟ لا أحد يتهمهم بالانغلاق. ومع ذلك لا يحق لنا أن نبحث عما نتصل به في إنتاج شعرنا ونقدنا وثقافتنا، بل يطلب منا الشعور بالحياء والعار فيما لو فكرنا بسؤال الذات والهوية والخصوصية. ومن المؤكد أننا لا نذهب إلى أن نطالب الفرنسي باكتشاف معاييره النقدية في كتب (ابن جني) و(الآمدي) و(الجرجاني) و(ابن عربي) ــ مع أن هؤلاء اشتغلوا كثيراً في شروط عصرهم بكثير مما اشتغل الفرنسيون عليه، وكثيراً ما تتم مقارنات من قبل البعض بين مفهومات نقدية حديثة جداً وبين مفهومات أشار إليها أحد آبائنا التراثيين ــ ولكننا بالمقابل يحق لنا ألا نقبل أن نجد معيارية نتاجنا الشعري والنقدي في كتب (سوزان برنار) و(تودوروف) و(كريستيفا)...! لنكن مع عدالة الحوار مع هؤلاء، العدالة التي تتيح لنا أن نزداد معرفة بأنفسنا واكتشافاً لهويتنا، عندما نزداد حواراً معهم. فهم

عندما حاوروا فلسفتنا وعلومنا في القرون الوسطى اكتشفوا كيانهم الذاتي أكثر، أضاء لهم الآخر عتمة أنفسهم، ولم يتعاملوا مرة معنا وهم مستلبون عاطلون عن العقل. فلماذا نصر نحن على تأكيد استلابنا أمامهم، بل ونكشف لهم أننا مسحورون بما يكتبون و ينظرون، إمعاناً منا في الدونية والتبعية؟. إن المأمول، بديلاً عن هذه العلاقة المريضة مع الآخر، إقامة علاقة ندية معه، ولا يلغي إمكانية هذه الندية كون الآخر في هذا الظرف التاريخي قوياً صاحب إرادة عالمية في فرض الثقافة وإنتاج المعرفة وتسويق الأفكار، إذ لا يتفق مع منطق التاريخ أن نؤجل تغيير صيغة العلاقة معه ريثما تتغير موازين القوى ومراكز صنع القرار، لأن المسألة تتعلق بمستقبلنا الذي يفرض أن ندخل في العالم لا أن نخرج منه. وضعفنا السياسي والثقافي ليس مبرراً للتسليم بالأمر الواقع، ثم إن من شروط عدالة الحوار أن يحترمنا الآخر عندما نكون أنداداً له لا ضعفاء، ولا يمكن أن يمنعنا أحد مهما بلغت سطوته من القول إن لدينا مقومات كثيرة ــ ليست قابعة في الماضي فقط بل هي في صلب راهننا ــ لنكون أنداداً للآخر حتى وهو في حالته المتفوقة. وعندما تنعدم هذه الندية في الحوار سيمعن الآخر في تفوقه والتعامل معنا باستعلاء وازدراء كما يفعل الآن.

إذاً يظل النقد المتصل بـ (قصيدة النثر)، وسواها طبعاً ــ وهو جزء من النقد العربي بصورة عامة ــ وجهاً بلا ملامح يتعامل مع كتابة بلا ملامح، ويحاول أن يخفي هذه (اللاملامح) باستعارة أقنعة لم تفصل أساساً على مقاسه بل هي تزيد من اختفائه وراءها، وتغربه أكثر فأكثر عن عملية اكتشاف الذات واستنهاض فاعليتها، من أجل إنجاز وعي الذات وعملها على تحقيق استقلالها بكل فاعلية تقوم بها لتتحرر من (الآخر) أو لتتحرر من صورتها هي لدى الآخر. وطالما يجري حديث عن الحوار، فإن هذا الآخر مع تراكم التجارب وإحساسه المتواصل بأنه يتعامل مع عقل ثقافي ونتاج إبداعي ذي خصوصية، عقل يعي (عقلانيته) ويثبتها ولا ينفيها، لا أمام عقول مضطربة في أدائها تتلذذ بأن تكون ظلاً للآخرين وتابعة دائماً لمرجعيات غريبة عن بنيتها وتاريخها، عقل يشعر بأناه، لا أمام عقل مستقيل؛ عندها سيعترف بنا الآخر رغماً عنه إذا كنا في الأساس ننطلق من داخل عملية حوارية عادلة. ونحن غير غافلين عن اللغة (النووية) التي يستخدمها الغرب ــ لنقل الجزء الأمريكي من الغرب بالدرجة الأولى ــ في حواره معنا، ونحن لا نعتبر هذا حواراً بالتأكيد. في الوقت نفسه لا نستطيع أن نغض النظر عن شخصيات عربية فرضت نفسها على هذا الغرب، توجهت إليه من موقع اكتشافها لذاتها ولم تتخلع عن أصولها

ولـم تقـف منه موقف المستجدي التابع، بل مارست حريتها كاملة في التفكير والشـك ونقـد الفكر والمعرفة والدين والسياسة والأدب، إلى جانب ما نراه من طاقـات علمية تنجز فتوحات علمية على الأصعدة كافة مما يجعلها تؤثر تأثيراً مباشـراً فـي التفكـير العلمي للبشرية وتطرح اكتشافاتها على الملأ لتكون في خدمـة حتى الغرب نفسه. من ينكر في هذا السياق مدى الفاعلية التي يمارسها كل من (إدوارد سعيد ـ ايهاب حسن ـ سمير أمين ـ محمد أركون ـ أدونيس ـ محمـود درويـش ـ نجيب محفوظ ـ غادة السمان ـ عبد الله العروي ـ أحمـد زويل ـ فيروز والرحابنة ـ فاتح المدرس...) وغيرهم؟ لقد كان هؤلاء طرفاً فاعلاً في العلاقة مع الغرب فلم يتمكن هذا الآخر من إلغائهم، ولم يعترف بهـم عطفـاً عليهم، بل وجد نفسه أمام أنداد لـه لا مهرب من الاعتراف بهم بترجمـتهم والاحـتفاء بهم، وإعطاء بعضهم كراسي علمية نخبوية في جامعات عالمية ليحاضروا وينقدوا الغرب من داخله وبلغته.

نحن لسنا إذا قاصرين ولا أولاداً في روضة العالم، بل نحن جزء من هذا العـالم، فإمـا أن نكـون الجـزء الفـاعل المشارك، وإما أن نرضى بأدوار الكومبارس فتختفي بذلك أصواتنا وملامحنا ونغدو موظفين في مؤسسة ضخمة اسـمها الغـرب، كمـا حدث في الواقع الذي كرسته فينا (قصيدة النثر) بكتابها ونقادها وسدنتها.

إن بعضـاً من المثقفين العرب استنتجوا، في مجال استقرائهم ونقدهم للفكر العربي، أن هذا الفكر فكر لا تاريخي، ونستفيد من هذا الوصف الدقيق أنه فكر لا يحـس بلحظـته الواقعـة فـي سياقها التاريخي، فكر منقطع يقلد (سلفاً) أو (غرباً)... كما نستفيد منه في تشخيص واقع (قصيدة النثر) بأنها لا تاريخية. أي ظاهـرة لم تولد ـ كما قدمها كتابها ثم أجيالها اللاحقة ـ في بيئة ملائمة تحقق لها شروط النمو الطبيعي. لهذا يبدو مهماً أن نتحدث عما يتداوله المثقفون ونقاد الفكـر والمعرفة تحت اسم (تبيئة) الظاهرة سواء أكانت الظاهرة (مصطلحاً) أم (نقـداً) أم (نظرية)... إلخ وعلى هذا الأساس من (التبيئة) نستطيع أن نرى أن عـدداً محدوداً جداً من الذين كتبوا (قصيدة النثر) أدخلوا هذه الظاهرة إلى بيئة عربية لتدخل في نسيجنا الكتابي، متكيفة مع احتياجات هذا النسيج، وليس لها إلا أن تعمـل علـى إنجاز هذه المهمة لتكف عن غربتها حتى عن الشعراء الكبار الذيـن قـد يشعرون معها بحرج من الاعتراف بهذه الغربة. وقد أشرنا سابقاً، ونحـن نؤكد هذا، ألا سبيل إلى إقناعنا بشرعية (قصيدة النثر) إلا أن تتقد نفسها بادئـة من اسمها، وسوف نعمل على التأكيد أنه لا يمكن عربياً الجمع بين هذين

الحديـــن المتناقضين، وسنصل إلى أن لدينا (نثراً) عربياً هو نفسه الذي انتسبت إلـــيه (قصـــيدة النـــثر). كما سنعمل على الكشف عن التناقض الذي وقعت فيه (قصـــيدة النثر) عندما نسبت نفسها إلى جذور عربية قامت هي فيما بعد بإلغائها ونســـفها والتحقت بمرجعيات مستجلبة، مورس من خلال الانتماء إليها كم وافر مـــن التـــيه في أصول الكتابة، إلى درجة اختلاط المسميات، فصارت الخاطرة قصيدة وانتقلت الحكمة المكثفة لتحل محل القصيدة القصيرة، وهكذا...

ســـنحاول إرجـــاع (قصيدة النثر) إلى منزليا العربي الذي خرجت منه على أنهـــا (نثر) ذو تراث عريق وخلاق ندافع عنه وقد نرى فيه امتيازاً على كثير من الشعر العربي، فالنثر لدينا كما سيتبين ليس مركباً سهلاً مبتذلاً لمن هب ودب.

قـــد يقال ــ وسيقال ــ أإلى هذا الحد ننتقد ونتحاور من أجل الوصول إلى اســـم مـــا لجـــنس أدبـــي؟ نقول إن الجنس الأدبي عندما يكتسب (اسماً) فمعناه اكتساب تاريخ وسلوك ومزاج وعادات وتقاليد وأنظمة... تخصه وحده، تدل عليه مـــن بيـــن الأســـماء الأخرى وتحفظ لـــه كيانه من التلاشي في أجناس مجاورة مختلة. ننطلق إذاً من الاسم لنعني به وجوداً كاملاً للجنس لا مجرد إشارة عابرة. نـــنطلق منه كذلك لنذكر بأهمية الاسم في حقول الفلسفة وعلوم الاجتماع، حيث لا يمكـــن هنا خلط الأوراق بعضها ببعض، وإلا فإن المنطق الناظم لإنتاجنا الأدبي والمعرفي سيؤول إلى كتلة هلامية غير مستقرة على هيئة معينة.

إحالات:

(1) ــ أنسي الحاج ــ لن ــ المؤسسة الجامعية للنشر ــ بيروت ــ ط 2 ــ 1982 ــ ص 11.

* * *

الفصل الأول

بين أزمة المرجعية
و
مرجعية الأزمة

إذا كانت (قصيدة النثر) تعتقد أن أي كلام يسطره أي كان ــ كما هو حاصل ــ يمكن لها أن تنسبه إليها على أنه شعر، فهي مخطئة بحق نفسها أولاً. ونحن نقصد بالـ(القصيدة) أصحابها طبعاً الذين خلقوا واقعاً مشوشاً عبر أجيال متعاقبة، تساوت فيه الكتابات كيفما كانت سويتها وعلاقتها بالأدب. حتى تجاوز الكثيرون جداً جميع الخطوط الحمراء باسم الحرية، واضطر كثيرون على الطرف الآخر إلى الصمت والمجاملة خوفاً من الاتهام بـ(الأصولية) و(السلفية المستحدثة). وسوغ بعض الصامتين موقفهم بأنه تعبير عن رغبة في أن تسود الديمقراطية في مشهدنا الثقافي. حتى نشأت علاقات أدبية تحكمها المصالح الآنية أو الإعلامية بين كتاب النثر وعدد من الشعراء المتميزين، تواطؤوا مع هؤلاء وأولئك بغية (تسويق) ظاهرة أو مرحلة ما، أو إرضاء لمرجعيات عقائدية وأقلوية، وصار المثل الشعبي (غاب القط العب يا فأر) هو خير عنوان لهذه المرحلة العجيبة من التسيب وعدم الانضباط ضمن أي حالة يمكن تحديدها للتعامل معها والحكم عليها. مرحلة دفعت شاعراً بحجم محمود درويش إلى عدم التفصيل كثيراً في رأيه حول (قصيدة النثر) وقال: أنا أخاف الميليشيات... وفي خوفه من الميليشيات إشارة ذكية تستدعي المقارنة بين ميليشيات الحروب الأهلية والعقائدية في مكان ما، والتي كان الشاعر شاهداً عليها، وبين ميليشيات جماعة (قصيدة النثر) التي يتقن بعضها جيداً الحوار على طريقة العشائر. وفي الحقيقة يسود مثل هذا الحوار حياتنا الراهنة بدءاً من حوارنا مع تفاصيلنا المنزلية وانتهاء بحوارنا مع الشعر والنظام. إذاً في هذا المناخ غير المعافى

والمسدود الآفاق، أصبح الشعر قميصاً رخيصاً معلقاً على طرف السوق يحق لأي متدرب أو متدربة أن يلبسه بعد أن يدفع ثمنه كتاباً سيئاً، أنيق الغلاف باذخ الطباعة موشوماً بصفة (شعر) على الغلاف، وبكلمة على الغلاف الثاني تبرع به (شاعر) متميز يرى في هذا الكتاب صوتاً مبشراً وتجربة مختلفة عن السائد. وبعد أسبوع تنشر في صحيفة ما مقالة إنشائية عن هذا الكتاب تغوص عميقاً في فرادته وابتكار صاحبه أسلوباً جديداً، حتى لتظن أن المقصود بالتجربة والصوت المختلف هو (طاغور) أو (محمود درويش) أو (الماغوط)...

ولكن؛ لا بد من مواجهة نقدية شاملة تسمي الأشياء بمسمياتها وتدعو لإعادة الأوراق إلى طاولة اللعب ليبدأ اللعب على المكشوف! فقد ارتفعت نسبة الغش في اللعب. وإذا كان محمود درويش يخاف الميليشيات فلنحاول في هذا الكتاب ألا نخافها. لا بد أن نضم صوتنا إلى صوت (أدونيس) في قوله التالي: ((صحيح أنني شخصياً تحدثت عن القطيعة والرفض ــ لكن في سياق آخر يختلف كلياً، وعلى مستوى آخر مغاير كلياً. كنت أقصد في حديثي هذا أن أقول إن الشاعر العربي، مهما كان عظيماً، لا يجسد في نتاجه اللغة العربية ــ فهي أوسع منه، وأن أقول، تبعاً لذلك، إن على الشاعر الجديد أن يرتبط باللغة الأم، لا بنتاجها. ولئن كان يولد من الرحم الواحدة أبناء يتناقضون في كل شيء، فبالأحرى أن يكون في اللغة أبناء لها يتناقضون كتابياً، في كل شيء. فهذا التناقض دليل غنى ــ وهو لا يعني القطيعة أو الرفض في أية حال. فهذان لا يتمان إلا في حال واحدة: أن نرفض الأم ذاتها، أي أن نرفض اللغة التي نكتب بها.

دون هذا الوعي، دون هذه الإحاطة النظرية، سوف تتعثر الحداثة الفنية ــ الأدبية في اللغة العربية، وهذا مما بدأت ملامحه بالظهور. وهذا مما يفرض على الشعراء الشباب، وبينهم مواهب شعرية كبيرة، أن يتعمقوا في فهم الحداثة ومشكلاتهم، فيما وراء التشكيلات، وفيما وراء النثر والوزن. إن عليهم أن يدركوا أن الذين أسسوا الحداثة الغربية، كمثل رامبو وبودلير ومالارميه، كانوا كلاسيكيين ــ أعني أنهم لم يخلقوا الحديث إلا بفضل ارتباطهم العضوي العميق بالقديم.

وقد يقول بعضهم اتهاماً: الشعراء العرب الحديثون ينقلون أشكال الشعراء في الغرب. هذا كلام باطل. الذين يعرفون اللغة الشعرية، يعرفون أن الشكل لا يؤخذ، لسبب بسيط هو أنه لا يوجد في ذاته ــ معزولاً، كشكل لوعاء ما، أو كشكل لآلة ما. الشكل للقصيدة كمثل الجسم للإنسان: لا يستعار. فالشكل هو

دائماً شكل جسد معين، قصيدة معينة. ثم إن تشكيل اللغة العربية يختلف، لاختلاف مادته ــ الموسيقية خصوصاً، عن التشكيل في اللغات الأخرى. لذلك لا يمكن استعارة أو نقل شكل قصيدة أجنبية لقصيدة عربية إلا في حالة واحدة: حين تكون هذه الأخيرة مصنوعة كما تصنع آلة جامدة. اللغة كما قلت كيان ــ لا يقبل زراعة أعضاء غريبة عنه، لا يقبل إلا ما ينبثق منه. لا يقبل ما يكون لصقاً))(1).

قبل التفصيل في كلام أدونيس نورد ما رأيناه من أسلوب التعبير وشكله في هذا المقطع المأخوذ من فصل بعنوان (مقدمة لنقد الحداثة العربية) فأهمية كلام أدونيس من الوهلة الأولى تأتي من كونه إعادة نظر في أطروحات سبق وأن تم طرحها في مرحلة (مجلة شعر) وكان أدونيس نفسه من أبرز من طرحها. إعادة نظر أدرك هو بعد ما يقرب من أربعين عاماً ضرورة إجرائها بعدما فهمها أدعياء الحداثة والشعارات الملفقة فهماً قاصراً بكل الاعتبارات. كما تكمن أهمية هذا الكلام في أنه جاء في صيغ حازمة لا هوادة فيها (الشاعر العربي مهما كان عظيماً) (إن على الشاعر الجديد) (هذا مما يفرض على الشعراء الشباب أن يتعمقوا) (إن عليهم أن يدركوا) (هذا كلام باطل) (لا تمكن استعارة أو نقل شكل قصيدة) (اللغة كيان لا يقبل... لا يقبل... لا يقبل) وهي صيغ واضحة أكدنا في مقاربتنا لـ(قصيدة النثر) على استخدامها بشكل حازم وواضح، وهذا كله مما يشكل علامة ــ بدءاً من أدونيس ــ على أن الأمر لم يعد يحتمل المزيد من المراوغة ولغة الإخوانيات والإشفاق. ثم إن الأهمية القصوى لهذه الأفكار، أن الذي قدمها هو أدونيس نفسه، الذي يحتمي عديمو الموهبة به ويدعون التلمذة على شعره ونظرياته، وهو بريء منهم، بل عليهم إذا قرؤوا كلامه هذا أو إنتاجه الأخير أن يشعروا بقليل من الذنب، أو ضرورة إعادة قراءة ما فعلوه. لأن مواقف أدونيس الصريحة بعد نصف قرن من الحداثة تعتبر بمثابة (فك ارتباط) بينه وبينهم. وأنا أتصور كم من الضجر أصيب به أدونيس وهو يرى إلى هذا النتاج الهابط من (قصيدة النثر) على أيدي من يريدون التخفي بقلعته كما تتخفى أسراب الخفافيش.

لا قيمة لمعنى القطيعة إذا فهمت على أنها مقاطعة التراث عبر لغة شعره ونثره. ففي التراث نتاج ضخم قدمه أصحابه باللغة العربية؛ وعلينا الآن أن نتصل مع هذه اللغة كحاملة للنتاج الذي نقدمه نحن من موقعنا الآن وفي هذه اللحظة. فلا قطيعة إذاً مع اللغة، مهما اشتدت الأقاويل حول ضرورة تفجير اللغة وتطويرها. لأن تفجيرها لا يمكن أن يطالها هي كبناء نعتمد عليه في

تعبيرنا الشعري. نحن نفجر صيغة العلاقة الفنية مع اللغة، نختلف عما أنتجته اللغة، نطورها بأن نجعلها أكثر حيوية بخلق شكل علاقة إبداعية مع إمكانياتها وطاقاتها. وإذا فعلنا عكس ذلك، نكون كمن يرفض الأم ذاتها، أي (نرفض اللغة التي نكتب بها). كيف يقطع أهل (قصيدة النثر) معْ اللغة بمعنى إلغائها وهم يكتبون بها؟ ليرفضوها إذاً وليختاروا لغة تناسب ميولهم وآمالهم!

ماذا عنى ذلك الفهم للقطيعة مع اللغة؟ عنى، باعتبار كلام أدونيس، تعثر الحداثة الفنية ــ الأدبية على أيدي (الشعراء الشبان) الذين يهدر بعضهم مواهبه في طريق خاطئة.

كما يفيدنا كلام أدونيس في الخوض في مسالة أخرى هي المرجعية الغربية لـ (قصيدة النثر) والتي يعتبر الخوض فيها أمراً منضوياً على كثير من الحرارة نظراً لما فيه من محاذير ومخاطر وقابلية للاتهامات. حيث تعلو دائماً نغمة ضرورة المثاقفة مع الآخر والانفتاح على إنجازاته ومفهوماته وإبداعاته، حتى ننفي عن أفكارنا صفة الانعزالية، وعن شخصيتنا تيمة الانغلاق، ونثبت لهذا الآخر أننا أصحاب ذهنية حضارية تقبل بالحوار معه. وهذا كله مطلب ثقافي ملح، لحاجتنا نحن العرب إلى تأكيد وجودنا في قلب العصر، وأننا نشارك في صناعة هوية الكون بأسره لا هويتنا فقط.

مطلب (استراتيجي) كما يقال وهو جزء من علاقتنا مع (الآخر) في عصور عربية وإسلامية قوية ومعافاة، تدفقت فيها على (الداخل) العربي كل ثقافات وأفكار وفلسفات الآخرين وأسهم هذا في تجديد مستويات التفكير في العقل العربي، وأعطاه زخماً هائلاً لتنشيط طاقاته على النقد والشك والتوغل بعيداً فيما منع وكبت وألغي من ميدان التداول.

ليس الانفتاح على الآخر إذاً ملصقاً معاصراً على شخصية الذات العربية. وهو ليس (اليد التي توجعنا) كما يظن البعض من المصابين بأمراض الحداثة، حتى يمسكونا منها، بل إنها يدنا الحقيقية التي لا نخجل منها. ويمكن أن نشير أمثلة قوية بدلالتها ومغزاها حتى من أولى مراحل تكون (كيان) ما للعرب على عهد الرسول محمد ﷺ. ولم يكن حتى القرآن الكريم النص المقدس الأول لدى المسلمين ــ عند نزوله ــ بمعزل عن علاقة العرب بالقوميات الأخرى، بثقافاتها وعاداتها ولغتها. وهذا ليس موضع التفصيل في ذلك. لكنا نريد من خلال الإشارة إليه أن نتمثل ــ من حيث الأساس ــ المبدأ القائم في قلب تكويننا عبر التاريخ وهو مبدأ المحاورة والتثاقف مع الآخر. ولا يسعنا إلا أن نتذكر

الآن من مسار تاريخنا تلك اللحظات التي لم يجد العربي في أي مستوى كان، أي حرج في أن يترجم فلسفات اليونان وسواهم، ويتأثر بها و يضيف إليها، حتى أن هذا العربي في فترة ما أغرق في حواره مع الآخر حتى فقد زمام المبادرة، وسلم هذا الزمام إلى الآخر الذي استطاب هذه الأفضلية الممنوحة له، فقام بضرب ضربته والسيطرة على الإرادة العربية سيطرة قلبت موازين الأمور، وارتفع الحوار من العلاقة، ليحل محله الاستبداد بالرأي وإلغاء العربي والتآمر على وجوده وذاكرته. وكشف سياق الأحداث تاريخياً فيما بعد أن هناك خللاً بنيوياً في آلية هذا الحوار مع الآخر، فقد ثبت أن العرب كانوا ينفتحون على الآخر في كثير من اللحظات انفتاحاً ساذجاً مصحوباً بكثير من النوايا الطيبة التي لا تتفق وخطورة الموقف، ولا تأخذ بعين الاعتبار إمكانية تغير قواعد اللعبة. فهذا الآخر كان ذكياً بالإيقاع بهذا العربي وإغرائه بتقديم كل ما عنده وكشف جميع أوراقه من أجل الاستفادة منها وتحويلها إلى طاقة مضادة للعرب. فالآخر كان ينهض اقتصادياً وسياسياً ومعرفياً، وكان بحاجة إلى توظيف كل ما يصادفه من كشوف ثقافية وعلمية في سبيل إنعاش عملية نهوضه. فكانت العملية الحوارية لدى هذا الآخر شكلاً من أشكال امتصاص طاقات الطرف الآخر واستنزاف كل ما لديه حتى لا يبقى له شيء، وليس الأمر هنا وارداً لتحويل الكلام إلى كيفية استثمار أوروبا للعلوم لدينا والطب والفلسفة، وجعل كل ذلك عنصراً أساسياً داخلاً في (ماكينة) إنتاجها إبان ثورتها ونهضتها، بحيث أخضعت ثقافة الآخر الذي هو (نحن) إلى عملية (تبيئة) تحقق لها التلاؤم بين ما تستورده من مفهومات، وبين خصوصية مجتمعاتها وبناها الداخلية الخاصة. وبهذا دُفع العرب دفعاً، بفعل عوامل داخلية بالدرجة الأولى، إلى خسران القيمة الكبرى لانفتاحهم على الآخر، وتحولوا إلى تابع له في لحظة ما تعتبر نكسة حضارية بكل المعايير.

مع ذلك ــ وبعد هذا الاستطراد الضروري ــ لا أحد من شعراء الحداثة العرب أنكر علاقته بالآخر وتأثيره على بداياته الأساسية، وذلك نزولاً عند المبدأ الأساسي القائم في تكويننا وهو مبدأ إمكانية الانفتاح على الآخر إلى أقصى درجة. ولا داعي للدخول في حيثيات العلاقة بين شعر الحداثة الأولى وشعر كل من (إليوت ــ باوند ــ بودلير...) فتفاصيل وشؤون هذه القضية موضحة في كتب النقد ومن أرّخ لبدايات الشعر الحديث. وقد اتسعت رقعة التأثر بالآخر فيما بعد حتى بدأ الحديث يدور حول مرجعية جنس أدبي عربي مرجعية (فرنسية) وأقصد ما يخص مشكلة هوية (قصيدة النثر) وهي المرجعية

التـــي حولت (التأثر) بالشعر الأوروبي إلى موضوع (انتماء) إليه. من هنا دخل الحوار شكل المشكلة وخرج عن كونه حواراً مشروعاً. لأن تأثر شعراء التفعيلة في البدايات بالشعر الأوروبي لم يكن ينال من هوية قصيدتهم ذاتيا، فلم يتحول الســياب إلـــى تابع لإليوت أو ستويل مثلاً، كما لم يتحول أدونيس في قصيدته الفراغ، التي تعتبر حتى بنظره هو، منعطفاً هاماً في الكتابة الشعرية العربية، لم يـــتحول إلى تابع لإليوت في الأرض الخراب، حيث اعتبر البعض ــ ربما كان يوســـف الخال ــ أن قصيدة (الفراغ) لأدونيس هي (الأرض الخراب) العربية! مع أن أدونيس كما يصرح هو لم يكن يعرف إليوت بعد. ومع كل هذه الأقاويل عـــن تأثـــير إليوت وسواه على شعرنا الحديث، فإن السياب بقي شاعراً عربياً، وبقيـــت (الفـــراغ) لأدونيس قصيدة مليئة بهويتها العربية، وبقيت نازك الملائكة شاعرة عربية... ولم يصبح التأثر أزمة على ما يبدو إلا مع (قصيدة النثر) مما يؤكد ــ في تصوري ــ على أن أي قضية تتعرض لها (قصيدة النثر) تعود في النهاية إلى أزمة (هويتها).

إن (الـــتأزم) في علاقتنا مع الآخر على أي حال لم يكن في الحقيقة وليداً خاصاً بـــ (قصيدة النثر) بل هو أصبح صفة ملازمة لهذه العلاقة مع الآخر منذ بدايات ما يسمى (عصر النهضة) وذلك على أرضية تفوق غربي وقوة عسكرية تغلفيـــا قوة الاقتصاد والمعرفة، مع ضعف وهشاشة على الجانب العربي. وإذا كـــان هذا ليس شأناً شعرياً، فإننا نشير إليه لنضع المسألة في منظومتها الكلية. إن الأمة عندما كانت قوية منتجة للمعرفة والأفكار، كان الحوار الذي تديره مع الآخـــر حواراً مثمراً يتم من موقع امتلاك الإرادة والإدارة معاً، على المستوى الحضـــاري الشـــامل الذي تموضعت فيه الأمة، خالقة لحظتها الفاعلة في بنيان الحضارة الإنسانية. ولكن وفي سياق المنظور التاريخي والمنعطفات الحادة التي تعرضـــت لها هذه الأمة، تم إغلاق العقل العربي وتجميد نشاطاته بفعل عوامل داخلـــية وخارجـــية. ومع أن إطلالة (النهضة) في القرن التاسع عشر وبدايات القـــرن العشـــرين كانت أمراً واقعاً تعاملت معه الأمة، لكنها تعاملت معه وهي مشـــبعة بالـــتأخر واضـــطراب الشخصية وتشظي القدرات. ولم يعد خافياً على مـــثقف أو مـــبدع، أن الأمـــة في راهنها الممتد قرناً من الزمان، هي الطرف الأضعف والمستلب والمشلول، في طرفي العلاقة بين الذات والآخر، وذلك في ظـــروف تبعـــية كاملـــة للآخـــر، الذي استثمر بشكل سافر ولا أخلاقي مكامن الضـــعف والجمـــود فـــي الأمة، فقادها إلى حوار غير متكافئ هو حوار التابع والمتبوع، القوي والضعيف، السيد والعبد في كثير من اللحظات مع الأسف.

فـــي ذلـــك الأفق المضطرب والهلامي، لم نعد نكتشف العالم، لأننا لم نعد نكتشف الذات، أصبنا بفراغ المعنى، فأصبحنا عاجزين عن إنتاج المعنى: معنى الشـــعر، معـــنى النقد، معنى الفلسفة، معنى الحرية... إلخ وأصبح موقعنا الهش يرشحنا لاستيراد كل هذه (المعاني) من الآخر دون نقد لها ولا وضعها موضع الامـــتحان على أرض الواقع، لأننا في فراغ نريد أن نملأه بأي شيء. مما زاد الأمـــر سوءاً والتباساً. فجأة وجدنا أنفسنا أمام آخر يبتكر ويعطي وجوده معنى وقوة وينشر أفكاره ومنتجاته المعرفية والإبداعية بالقوة وبكل الوسائل، دون أن تـــتوفر لدينا عناصر القوة لننتج أي شيء. وأصبحت الصورة هكذا: حوار مع الآخـــر يســـنده انغـــلاق على الذات. فتوهمنا في هذا الوضع المأزوم أننا دخلنا عصـــر الحداثة، فاستوردنا لـــه مفهوماً خاصاً به، إذ ليس لنا الوقت ولا القدرة لننـــتج مفهومنا عنه. كل ذلك وفر أخصب تربة لتنبت عليها أفكار هجينة حول قضـــايانا الأصلية. وهكذا فإن ما جرى كان بحثاً عن (اسم) خارجي لـــ (شيء) داخلي، كنوع من استجلاب (المعنى) لما أحسسنا أنه بـــ (لا معنى) وكنوع من الشـــعور بالخصاء الفكري أمام حداثة الغرب. وأعتقد أنه بذلك نكون قد وضعنا موضوعنا المطروح في مهاده الفكري والثقافي والتاريخي، حتى لا نقوم بعزل أزمة هوية (قصيدة النثر) عن الأزمة الكبرى، ولا نحملها بذلك مسؤوليات أكبر مـــن حجمها، لأننا بعد هذا التمهيد النظري سنرى أن (قصيدة النثر) هي ضحية لهذه الأزمة الكبرى ووجه أساسي من وجوهها.

فـــي قـــول أدونـــيس المذكـــور سابقاً نستخلص الآراء التالية فيما يخص المرجعية الفرنسية لـــ (قصيدة النثر):

- لـــم يخلـــق الشـــعراء الفرنسيون حداثتهم إلا لكونهم كلاسيكيين مرتبطين بصورة عضوية بقديمهم، بتراثهم.
- إن نقـــل الشـــاعر العربي لأشكال الشعراء في الغرب، هو يدخل في باب الـــباطل. فالشكل الشعري ليس معزولاً عن سياقه ولا موجوداً في ذاته. بل هو شكل قصيدة تنتمي إلى قديمها المستمر فيها عبر اللغة، مما يجعل استيراد الشكل الشعري مستحيلاً.
- تشـــكيل اللغـــة العربـــية ذو خصوصـــية موســـيقية، وهـــو مختلف بهذه الخصوصـــية عـــن التشكيل في اللغات الأخرى، لهذا لا يستطيع الشاعر العربي أن يدعي أنه يكتب قصيدة عربية بشكل فرنسي.

لـــيس هناك توضيح أكثر من ذلك، في رأيي، يشخّص الوضعية الإشكالية لعلاقة (قصيدة النثر) بمرجعيتها الفرنسية. هي إشكالية تنم في أحد جوانبها عن التـــناقض والقلـــق اللذيـــن يتحكمان بأصحاب (قصيدة النثر) وهم يشرّقون تارة ويغـــربون أخـــرى فـــي محاولـــة لتسمية مولودهم. فمرة ينسبونه إلى (النفري أو البســـطامي أو الســـهروردي...) ومـــرة يلبســـونه زيـــاً فرنسياً، ومرة زياً أسطورياً. وقد خلق هذا غربة مزدوجة لـــ (القصيدة). فما كتب على نظامها لم يكـــن منتمـــياً إلى اللغة العربية ذات الخصوصية الموسيقية من جهة، مع أنهم نسبوا هذا النظام إلى التراث، ومن جهة ثانية فإن انتسابهم إلى القصيدة الفرنسية إقـــرار صريح منهم بهذه الغربة. وثمة تناقض يلوح شبحه في هذا الوضع، فإذا كانـــت هذه (القصيدة) بنت (النفري) فلماذا لا نكتب نتاجها بتطوير لغة (النفري) لإثـــبات هـــذا النســـب العربي؟ فما كتب يتحرك أساساً خارج خصوصية اللغة العربـــية (ونحـــن نـــتحدث عما هو ظاهرة مكرسة لا عن استثناءات لم تشكل ظاهـــرة بديلة مع إقرارنا الكامل بوجود استثناءات سيأتي ذكرها في وقته) وإذا كانـــت هذه (القصيدة) عربية، فما مبرر كتابتها بـــ (شكل فرنسي)؟ الواقع أرى أن نســـمي هذه الوضعية حالة (غش) متكاملة. فأن تستورد منتجاً فرنسياً وتقول لـــي إنـــه صنع في التراث العربي، فأنت تضلّلني وتستخف بي، وتوهمني بأنك تنتسب في كتابتك لهذا التراث.

لقـــد كتـــب (أنسي الحاج) بيانه المشهور، وهو الذي وضع كمقدمة لكتابه (لـــن) عـــام 1965، وهو شكل من أشكال التأسيس المشروع للكتابة على نظام (قصيدة النثر). وفي البيان/ المقدمة تبرز عدة مواقف لم أجد أنها مبنية إلا على ردود فعـــل ارتجالـــية مـــن تراثنا الشعريّ الذي لا يرى فيه أنسي إلا (الوزن والقافـــية) والموســـيقى الخارجـــية، ويصف فيه الشاعر العربي (التقليدي) بأنه (رجعـــي) و(الشـــعر العربي) بأنه ضعف وانحطاط! ولا ينسى أن يصف قارئ هذا الشعر بأنه قارئ رجعي يعقد حلفاً مع شاعره الرجعي. وأمام هذا الانحطاط والرجعـــية والتقليدية لا بد من (خلاص) يجده أنسي موجوداً وجاهزاً في البنود التالـــية: إذ لا بـــد عـــند ذلـــك أن (نبجّ) هذا السد المنيع من العبودية والجهل والســـطحية، وينصـــح بـــ (الهدم والهدم والهدم) هكذا ثلاث مرات وكأنه يؤلف (ثـــالوث الهـــدم) وكذلـــك (لا تجدي غير الصراحة المطلقة، ونهب المسافات، والـــتعزيل المحكوم واليسترة المستميتة) و(إثارة الفضيحة والغضب والحقد)... يشـــعر القـــارئ بأنه أمام برنامج زعيم جماعة مقاتلة بنوده قائمة على (البجّ ــ الهـــدم ــ النهب ــ التعزيل ــ اليسترة ــ إثارة الفضائح ــ الغضب ــ الحقد).

بهذا البرنامج الخارق يريد أنسي الحاج خلاص الشعر. وبالطبع ينهي برنامجه بالدعوة إلى (قصيدة النثر). وفي الواقع فقد نفذ (الحاج أنسي) برنامجه بحذافيره. فكتابته في كتابيه (لن) و(الرأس المقطوع) ما هي إلا (بجّ) للغة العربية، ونيب لأسرارها وخصوصيتها في جو محموم من الهستيريا والغضب والحقد على كل ما هو عربي. ومع (قصيدة نثر) أنسي الحاج في كتابيه المذكورين نحن أمام (قصيدة فرنسية) بامتياز مكتوبة بلغة عربية، أو بكلام أدق (مرسومة بالحرف العربي). إذ استعار لكلامه شكلاً لا يمت بصلة إلى لغته التي يبدو أنه في أعماقه لا يمت لها بصلة جوهرية. ومع أنه يتبنى الوصفة الفرنسية لـ (قصيدة النثر) والتي وضعتها (سوزان برنار) والتي من شروطها (الإيجاز)، ومع أنه يتعاطف مع (إدغار ألن بو) فيما قاله عن القصيدة، أي قصيدة طبعاً، من أنها يجب ألا تكون طويلة، ويقول أنسي بأن التطويل يفقد القصيدة وحدتها وأن (قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن حاجة إلى التماسك)... مع كل ذلك يكتب (قصيدة النثر الطويلة) حتى في (لن) فنصّه (صياح يقف ويركض) جاء في (9) صفحات، ونصه (الحب والذئب) جاءت مقاطعه ممتدة من ص (87) حتى (110) أما كتابه (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع...) فقد جاء عبارة عن نص واحد من ص (11) حتى ص (88) "وهذا النص يمكن اعتباره من النثر الميم الذي نبحث عنه وكأن صاحبه هو غير الذي كتب ــ لن والرأس المقطوع ــ" ويكفي أنسي مفخرة أنه أنزل مفهوم الشاعر في (لن) إلى (المرحاض) حيث لم يجد له مكاناً للتأمل في الوجود والتبحر فيه إلا هذا المكان. هاهو يقول ((في العمل كان لا بد أن أدخل إلى المرحاض حيث أتبحر في الخليقة دائماً وكالمعتاد سرحت نظري في يدي وأنا أبذل ذاتي)(2) فبمثل هذه الروح العالية أراد أنسي تقديم الخلاص لنا من شعرنا العربي (المنحط والرجعي). ولا أستطيع هنا إلا أن أعبر عن استغرابي واستنكاري لموقف (أدونيس) من (لن) عندما كتب إلى أنسي قائلاً ((عزيزي أنسي، كتبت لي خالدة تقول: "سيكون لأنسي شأن يا أدونيس، إنه صوت غريب". صوت غريب. تلك هي علامة الذين ليسوا كغيرهم، العلامة التي تفتح الهاوية. و(لن) شهادة أخرى، لكن فيها مزيداً من الاستباق والجموح، على عمق هذه الهاوية وامتدادها))(3).

ويبدو أن نموذج أنسي يدل على خلل الوضعية القائمة بين النص العربي ومرجعيته الفرنسية. فكما أتوقع فإن أنسي لو كتب نصوصه تلك بلغة فرنسية لما كان في الأمر أي حرج ولا أزمة فتلك نصوص (مهندسة) على الطراز

الفرنسي، وعليها أن تلتصق به كلياً. ولكن المشكلة أوسع من ذلك فأنسي الحاج في ذاكرة (قصيدة النثر) عربياً اسم له (كاريزما) مهيمنة يتمثل بها الكثيرون ويحتذون حذوه وينفذون برنامجه في الهدم والبج والنهب والحقد. والغريب حقاً أن أدونيس الذي قال لأنسي كلامه السابق اختار لمشروع فضاء آخر منافياً تماماً لأنسي متجاوزاً إياه بآلاف السنوات الضوئية. بل إن أدونيس يقف بعد عدة سنوات بكل شجاعة نقدية ليعيد تقييم تجربته هو فيما يخص دعوته الأولى إلى (كتابة الشعر نثراً). وذلك في نص أعتبره وثيقة نقدية فريدة وهامة على صعيد فهم تجارب أدونيس من جهة، وعلى صعيد السؤال عن المعيار الناظم لما يكتب الآن من (قصيدة نثر) هنا وهناك من جهة ثانية. يقول أدونيس في مقدمة لأعماله الكاملة في طبعتها الرابعة:

((كشف لي التجريب أن كتابة الشعر نثراً، مغايرة كلياً لكتابته وزناً، وأن الكتابة بالنثر لا تقوم، إبداعياً وفنياً، بمجرد الرغبة والممارسة. ربما يكمن هنا السر في وقوع المحاولات الكتابية العربية، شعراً بالنثر، تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولا سيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية. ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي معيارتيه، فهو لا يقدر أن يستمدها إلا من خصوصيته اللغوية. وهذا ما أكد لي أن الكتابة العربية شعراً بالنثر تفترض موهبة إبداعية شعرية عالية، هي الضمان الجوهري الأول، وتقتضي إلى ذلك معرفة عالية بالموروث الشعري العربي وثقافة فنية عالية ــ وذلك لكي يقدر أن يبتكر المقتضيات الفنية للشكل الكتابي الجديد. أي لكي يقدر أن ينشئ كتابة شعرية بالنثر يمكن أن تستضيء بتجارب الآخر، لكن دون أن تنهج على منواله، ودون أن تتبنى معاييره، دون هذه المقتضيات تظل الكتابة الشعرية بالنثر إنشاء تعسفياً، بمعنى أنه غفل ــ لا نرى فيه خصيصة ينفرد بها. فما نراه فيه من خصائص شعرية يمكن أن نراه في رواية أو قصة أو كتابة نثرية أدبية. وهذا مما يجعل هذا الإنشاء هشاً، ويجعل من كتابته مساحة مشاعاً: قد تعجبك في هذه المساحة زهرة هنا، أو نبتة هناك، لكنها تبقى **تناثراً** ــ يشدد أدونيس على كلمة **تناثر** ــ نوعاً من التبعثر. ويبقى هذا الإنشاء، في أحسن حالاته، نوعاً من الخواطر.

ربما كان ذلك في أساس ما دفعني إلى أن أطور نظرتي لكتابة الشعر نثراً. فقد توقفت عن هذه الكتابة (باستثناء المزامير في "أغاني مهيار الدمشقي" ولا أعدها "قصائد") حتى سنة 1965. رأيت أن علينا أن نعيد النظر في ما قلناه ومارسناه، مما يتصل به أسميناه: "قصيدة النثر".

في مجموعتي الشعرية "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" بدأت في محاولتي تجاوز "قصيدة النثر" إلى كتابة **نثر آخر** ــ يشدد على نثر آخر ــ

هذا "النثر الآخر" مزيج: **شكل من الأفق الكلامي** ــ التشديد من أدونيس ــ المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة ــ من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء، في العالم، أو تكتبها الكلمات، في التاريخ))(4).

إن تحليلاً نقدياً متأنياً لهذا النص/ الوثيقة كاف ليدفعنا باتجاه تسمية كثير من الأشياء بمسمياتها الدقيقة:

1 ــ يكشف النص أن أدونيس لم يكن يكتب في بدايات (قصيدة النثر) نصوصه غير الموزونة على أنها (قصائد نثر) بل هو يحددها بـ (كتابة الشعر نثراً)، أو كما كان يترجم عن المصطلح الأمريكي Poetry in prose والذي كان الفرنسيون يترجم من قبلهم (شعر بالنثر) أي الشعر المنثور Free verse (وأنا هنا أضبط المصطلحات معتمداً على عز الدين المناصرة في كتابه ــ قصيدة النثر ــ المرجعية والشعارات(5).

ومع أن أدونيس ترجم (قصيدة النثر) إلا أنه في كتابته اعتمد (الشعر نثراً). وهو يقر بوضوح أنه لا يسمي (المزامير) في (أغاني مهيار الدمشقي) قصائد، بل يقول علناً (لا أعدها قصائد).

ولنكن هنا (ميدانيين) أي لنقرأ من هذه (المزامير) التي لا يعدها أدونيس قصائد يقول:

يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يردُّ، حمل قارة ونقل البحر من مكانه

يرسم قفا النهار. يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتي.؟ إنه فيزياء الأشياء ــ يعرفها ويسميها بالأسماء لا يبوح بها. إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها.

حيث يصير الحجر بحيرة والظل مدينة، يحيا ــ يحيا ويضلل اليأس، ماحياً فسحة الأمل، راقصاً للتراب كي يتثاءب، وللشجر كي ينام(6).

هذا مثال أدونيسيّ على (الشعر نثراً) وهو لا يعده قصيدة، مع أنه، لو كتب الآن أحد أدعياء (قصيدة النثر) ما هو أدنى منه لسارع إلى إطلاق صفة القصيدة عليه دون تحفظ. أما أدونيس فإنه لدى طباعة أعماله الشعرية الكاملة طبعة جديدة عام 1996 كتب في إشارة في مطلع الجزء الأول: ((آثرت أن أنشر أعمالي الشعرية بترتيب آخر: القصائد القصيرة في مجلد، والقصائد

الطويلة في مجلد، والنصوص غير الموزونة في مجلد)) فيسمي ما هو غير موزون بالنصوص وما هو موزون بالقصائد...

إن كتابة (الشعر نثراً) ــ وما سمي في مداولات الأجيال المنقطة عن وعيها وتراثها القريب والبعيد ــ لا يمكن أن تتحقق بالنوايا الحسنة، وطرح كم هائل من الكتابات لا معيار لها ولا ضوابط. وكما نرى فإن أدونيس ينتقد سقوط هذه الكتابة تحت معيارية تجارب قصيدة النثر الفرنسية. ويرى أن التجارب الفرنسية لا تقدم معيارية للنص العربي، الذي لا يستمد هذه المعيارية إلا من خصوصيته اللغوية. ويعتبر أدونيس بشكل غير مباشر أن من يكتب الآن الشعر نثراً هم دون موهبة شعرية عالية وثقافة فنية بالموروث الشعري. وينتقد النهج على منوال تجارب الآخر وتبني معاييره. وعند غياب الموهبة والثقافة، لا يكون قد أنجزنا (مقتضيات فنية) للشكل الكتابي الجديد، لنجد أنفسنا أمام كتابة هي مجرد إنشاء تعسفي لا خصيصة له، وإذا كان ثمة خصيصة شعرية فيه فهي ليست من داخله ولا من بنيته الفنية، فما قد نراه من ملمح شعري في هذا الإنشاء قد نراه في قصة أو رواية أو مقالة أدبية تحمل توتراً لغوياً ما وشحنات وجدانية. إن أدونيس يطلق الوصف النقدي الدقيق الذي تستحقه هذه الكتابات وهو (الخواطر) في أحسن الأحوال. وعلى ذكر (الخواطر) أشير إلى أن أدونيس كان في فترة ما ينشر بشكل أسبوعي صفحتين في مجلة (الكفاح العربي) وفي كل أسبوع يفرد عموداً واحداً يكتبه تحت عنوان (دفتر خواطر)، مؤكداً بشكل عملي رفضه تسمية ما يكتبه بـ(شعر) أو (قصيدة نثر). ولنا أن نأخذ مثالاً من هذه (الخواطر):

أيامي الماضية
أقصر من أن تصل إليك،
لكن مستقبلي أبعد منك:
بأي سر التقينا؟

*

لا تملك الريح، لكنها لنا،
لا يملكنا الموت، لكننا له.

*

قلبانا: كل له لغته الخاصة،
كيف يحدث، إذن،

أن يكون لجسدينا كلام واحد؟

*

كان لقاؤنا شمساً،
مع ذلك
حبنا غامض، وكله ليل
وجسدانا غابات بلا نهاية.

*

جسدك المد الذي يأخذني
ويمضي، —
لماذا لا أرى نفسي دائماً
على شاطئك؟(7)

...

إذا قارنـــا بعد هذا مقارنة بسيطة بين (خواطر) أدونيس و(قصائد نثر) هذا الواقع الممتد عبر عقود من السنوات، فماذا نحن واجدون؟ سنرى أن (خواطر) أدونـــيس تتفوق على تلك (القصائد) بلغتها وخصوصية علاقتها مع روح اللغة العربـــية وجمالياتها، وقدرتها على التعبير بالصورة، ورفع الواقع إلى مستوى التصـــور الأدبـــي. وسنرى أن هذه (القصائد) هي خواطر رديئة، وفيها ما هو مســـف لـــيس في المفردة، بل في علاقة اللغة بالواقع، وعلاقة كتاب الخواطر بأبســـط عناصر القول الأدبي. فلا هي (قصائد نثر) ولا هي (شعر بالنثر) ولا (هـــي نص ينتمي للنفري) ولا سوزان برنار... ولا هي (جِنسٌ خنثى) كما عبر عز الدين المناصرة مرة.

إن (قصـــيدة النثر) الآن ضد أي انتماء وهوية، وبالتالي فهي تعطي الدليل تلـــو الدليل على أنها (ضد نفسها). ووصل كتابها مستوى غير معقول من اللهو بالشـــعر وتوجـــيه الإساءات التي لا أتوانى عن وصفها بأنها متعمدة إليه. إنها كـــتابات تطفـــو على سطح حياتنا الأدبية كالطحالب وتتكاثر في كل الظروف، منـــتهزة الفوضى الشاملة في واقعنا، الفوضى التي تطيح بأي إمكانية للمراجعة النقدية الصارمة، متيحة الفرصة لفاقدي الموهبة مالكي سلطة الانتشار ليمارسوا متعـــتهم الخاصة بإفساد ذائقة الناس وتفريغهم من حرية الجمال، تحت شعارات (الـــنص المختلف) و(النص البديل) و(نصوص الرفض والفن المغاير)... إلخ. وهـــي كـــتابات تؤكد بطبيعتها وكما هي متبلورة بأن أصحابها لا يعترفون بأي

تجربة إبداعية مهمة في تاريخ الشعر العربي، قديمه وحديثه، وأخشى أن يكونوا قد وصلوا إلى وهم أنهم تجاوزا حتى أدونيس بعدما كانوا يحتمون به! وهم فعلاً يعلنون بشتى الوسائل أنهم تجاوزوا الشعر الحديث برمته، فأصبح (الماغوط وتوفيق صايغ وأدونيس ومحمد عمران وجوزف حرب ومحمد عفيفي مطر والسياب وخليل حاوي ومحمود درويش...) من مخلفات التاريخ، بينما المستقبل هو لنصوصهم التي تحقق الإنجازات الباهرة، وربما كانوا على حق، إذا اعتبرنا المستقبل عبارة عن مراكز ثقافية فرنسية وأمريكية ودانمركية، وترجمة لنصوص بعضهم إلى اللغات الأخرى، وسياحة في عواصم الثقافة العالمية...

إحالات:

(1) أدونيس ــ النص القرآني وآفاق الكتابة ــ دار الآداب ــ بيروت ــ 1993 ــ صفحات 98/97/96.

(2) أنسي الحاج ــ لن ــ المؤسسة الجامعية للنشر ــ بيروت ــ ط 2 ــ 1982 ــ ص 59.

(3) أدونيس ــ زمن الشعر ــ دار العودة ــ بيروت ــ 1978 ــ ص 225.

(4) أدونيس ــ الأعمال الكاملة ــ دار العودة ــ بيروت ــ ط 4 ــ 1985 ــ ج 1 ــ ص 6.

(5) عز الدين المناصرة ــ قصيدة النثر <المرجعية والشعارات> ــ بيت الشعر الأردني ــ عمان ــ 1998 ــ ص 4.

(6) أدونيس ــ الأعمال الشعرية ــ دار المدى ــ دمشق ــ ج 1 ــ 1996 ــ ص 143.

(7) أدونيس ــ مجلة الكفاح العربي ــ بيروت 1985/5/6.

* * *

الفصل الثاني

على هامش كتاب

(قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن)
لـ (سوزان برنار)

مع أن سوزان برنار تنطلق في مدخل كتابها من وضع بنود ومحددات لـ (قصيدة النثر)؛ إلا أن هذه المحددات التي اتخذت شكل الشروط الواجب توفرها في (القصيدة)، لم تكن إلا اجتهاداً نابعاً من مدى معرفة برنار العميقة بتاريخ (الشعر الفرنسي) واللغة الفرنسية، ولا أعتقدُ أنها كانت تهدف إلى وضع وصفة (مطلقة) لتمارس المجتمعات البشرية جمعاء كتابة (قصيدة النثر) وفقها. لا سيما أنها تنقل عن (موريس شابلان) قوله ((لا دليل على أن قصيدة النثر قصيدة حقاً، سوى بالاحتكام لحساسية كل واحد منا)) وتعقب ((وبعبارة أخرى، فلا مجال لتعريف أو نقد إزاء قصيدة النثر، فالمسألة شخصية تماماً))(1).

وفي مكان آخر تشير إلى أن الاتجاهات الأساسية المكونة لـ (قصيدة النثر) إنما تختلف باختلاف العصور والأفراد. وفي هذا كما نرى نزوع إلى عدم جعليا وصفة مطلقة صالحة لكل زمان ومكان. وتعترف بأن الصعوبة ما تزال ((قائمة فيما يتعلق بتعيين حدود الموضوع: فالحدود ــ أحياناً ــ غير واضحة بين قصيدة النثر والنثر الشعري إلى حد ما، واصطلاح "قصيدة النثر" ــ في ذاته ــ معرض لمواقف متعددة من القبول به،...))(2) وأول ما تراه من شروط واجبة التوفر، أن يكون هناك إرادة قصدية في إبداع (قصيدة النثر) من أجل تمييزها عن غيرها من (المراسلات ودفاتر اليوميات الخاصة). ومع أن (قصيدة النثر) تحمل في داخليا تمرداً على قوانين الوزن والعروض، وأحياناً على قوانين اللغة العادية، لكن كل ((تمرد على القوانين الموجودة مجبر ــ فيما لو أراد تقديم عمل أدبي قابل للاستمرار ــ على أن يحل محل هذه القوانين قوانين أخرى، خشية الوصول إلى ما هو غير عضوي وفاقد للشكل))(3)

فهي، ومع إقرارها (بفوضى وهدم قصيدة النثر) كمبدأين من مبادئها، لكنها لا تغفل عن ضرورة أن تخلق هذه القصيدة نظامها فيما هي تتمرد على النظام، وأن تستخدم اللغة وقوانينها في اللحظة التي تثور فيها على هذه القوانين، وأن تبني شكلاً ما بالتزامن مع هدم الشكل. لكن اللافت للنظر أن برنار تجد كل هذه التناقضات داخل كيان (قصيدة النثر) وقد تجلت في (الشعر الفرنسي) دون سواه! وترى أن طموح هذه القصيدة في تجاوز دائم لذاتها ((وإلى نفي شروط وجودها هي نفسها، لتصبح ـ دون شك ـ نموذجاً واضحاً لجهود كل الشعر الفرنسي منذ القرن التاسع عشر))(4).

تعلن برنار منذ مدخل كتابها، بل من عنوانه، أنها تبحث في كيفية وصول التعبير الشعري في تاريخ اللغة الفرنسية، إلى الوضعية الجديدة التي أنتجت شكلاً جديداً عرف بـ (قصيدة النثر)، منظوراً إليها عبر مرجعيتها الذاتية. وتؤكد على هذه المرجعية بشكل عملي صريح عندما تحلل وتعقد مقارنات بين نماذج من الشعر الفرنسي الذي شكل حقل مشروعها النقدي، والذي وجد أن ما أصاب الكتابة الشعرية عبر عصور تاريخ فرنسا المختلفة، وصل إلى اللحظة التي ولدت من رحم طبيعية تشكل معها ((نموذج واضح لكل جهود الشعر الفرنسي)).

لقد أغفل (ناقلو) مصطلحات سوزان برنار، والمتأثرون بصورة مطلقة بشروطها، أغفلوا أنها أجرت بحثاً مطولاً، لا في الشعر الإنساني بكل أشكاله المختلفة؛ بل اختارت عينة فرنسية أخضعتها للتحليلات والتجارب المطولة والمضنية، تمخضت بين يديها عن نتاج من جنس بحثها. وهذا منسجم مع شرف البحث العلمي ومصداقيته. بمعنى أن هذه النتائج التي وصلت إليها إنما هي خاصة ببحثها بالتحديد ضمن الشروط التي أدخلت فيها عيناتها. لكن نتائجها هنا لم تكن بمثابة قوانين علمية يمكن تعميمها على مختبرات العالم جميعه، بل هي نتائج تخص بحثاً أدبياً له وسطه الخاص الذي يمكن أن يكون قابلاً للتكرار وقد يكون غير قابل. ألا يحق لسائل هنا أن يسأل: كيف إذاً نأخذ بنتائج بحث نقدي منهجي مؤسس على حس تاريخي خاص بسيرورة ومآل الشعر الفرنسي، ونريد أن نبدأ من هذه القواعد الموضوعية في غير مكانها؟ ألا نكون بذلك عزلنا هذه النتائج عن شروطها التاريخية ولوينا عنقها لندفعها دفعاً كي تتكيف مع حقل غريب عنها سيوصل إلى غير ما هي عليه؟إن كل ما نريده من هذا، ليس دعوة إلى حرمان الشعوب من تجارب بعضها بل إنما هي دعوة مشروعة لقراءة ظاهرة ما في سياقها ومن داخل مسارها وخطها البياني، ونريد

أن نـــأخذ بعيـــن الاعتـــبار أنـــه من الطبيعي جداً اختلاف السياقات ومسارات الظواهر مما يؤدي إلى مصائر مختلفة متباينة. أي أن تاريخ الشعر العربي هو ببســـاطة غـــير تاريخ الشعر الفرنسي، وهما بعيدان كل البعد عن التطابق في المسار والتطور وشكل التعبير وكيفيته، وبالتالي بعيدان كل البعد عن أن يؤولا إلى اللحظة نفسها...

إن كـــتاب ســـوزان برنار يقول في مجمله: هذا تاريخ للشعر الفرنسي منذ بودلـــير إلـــى أيام سوزان برنار، لا تاريخ الشعر العربي! بينما اقتنع مترجمو أفكارهـــا مـــنذ الخمســـينيات بـــأنهم معنيون بالقفز فوق المراحل للوصول إلى التماهـــي مـــع تعريف برنار لشكل شعري هو ابن الشعر الفرنسي، دهشوا به، صـــدموا ضـــمن (صـــدمة الحداثة) به، فأرادوا تمثله وفرضه والانطلاق منه. مطيحيـــن بذلك بخصوصية التجربة ومصداقيتها، قافزين فوق واقع يرفض في بنيـــته فقـــدان قوانينه الداخلية، فكانوا كمن يبحث عن وجهه في مرايا لا تعكس حقـــيقة ملامحه. ويذكرنا هذا بما حصل مع تيارات سياسية عربية مارست قراءة الواقع العربي من خلال أفكار هجينة عنه، ولم تنشأ إلا في مكان وزمان خاصين بهـــا، فلفظها الواقع وأسقطها واضطر أصحابه إلى أن يعودوا للواقع نفسه لقراءته مـــن داخلـــه. وهكـــذا أرادوا تكييف واقعنا وتراثنا الشعري والنثري مع تعريفات برنار، فحدث عندها أن ولد كائن مشوه ممسوخ فاقد الاسم والدلالة.

هـــذا وبعد أن أصبح كتاب برنار مترجماً كاملاً إلى اللغة العربية؛ فقد بات من حقنا أن نعيد تركيب تصورنا فيما يخص نقل أصحاب (قصيدة النثر) لأفكار بـــرنار في مرحلة (مجلة شعر). فقد فوجئنا بعد اطلاعنا على الكتاب أن أساس كـــل هـــذا الـــتاريخ مـــن كتابات (قصيدة النثر) لدينا، بتنظيراتها وممارساتها ومعاركهـــا، هـــو أساس مستمد من فقرة واحدة، وليس من صلب كتاب سوزان برنار، بل من (مدخل) كتابها!! وكنا نحسب أنهم استخلصوا تعريفاتهم من ثنايا كـــتابها عبر قراءة وافية شاملة، وإذ بهم وقفوا عند السطور الأولى من كتابها، مكتفين باجتزاء ما ظنوه كافياً ليشكل مظلة شرعية لكتابتهم وتنظيرهم... وكان فـــي ذلك مبالغة في المسألة لا تستحقها كثيراً. ولم يكن ذلك في أحسن الأحوال إلا تعبـــيراً عـــن الانـــبهار بنمط جديد من التعبير، انبهاراً لم يساهم في دراسة الواقعة الشعرية بعمق، لا سيما أن مصدر الأفكار كان غير متوفر إلا لقلة قليلة وكأن هناك تعمداً في إخفاء المصدر.

الحـــال أن بـــرنار لم تعزل تعريفها عن ساحة عملها الميداني، بحيث كان هـــناك تـــرابط عضوي وطيد بين (نظريتها) و(التطبيق)، محمول على إحساس

بالانـــتماء إلى واقع ثقافي وحضاري معين يؤشر إلى اتجاهات في إنتاج إبداعي لـــيس بالضرورة أن تتفق مع اتجاهات يؤشر إليها واقع آخر. وفي زعمنا فإن أفضل وصف لمثل هذا السلوك، هو ما يسميه د.(نصر حامد أبو زيد) في كثير من أطروحاته بـــ (إهدار السياق التاريخي للنص) ونحن هنا نرى بكل وضوح فـــي حالة (قصيدة النثر)، إهداراً للسياق التاريخي للظاهرة الإبداعية، وعليه فإن كـــل نـــتاج ينمو خارج سياقه التاريخي يعتبر نمواً غير طبيعي، وسيبقى غريباً عـــن الجســـم لا يقبل به، وهذا ما جنته (قصيدة النثر) العربية على نفسها حين أصرت على ادعاء النمو خارج بيئتها. إن سوزان نفسها في مدخل كتابها تقول ((ثمـــة علاقـــة متبادلة غير مرئية ــ وإن تكن ضرورية ــ بين مرحلة معينة والشـــعر الذي تنتجه))(5) وتتحدث بعد ذلك مباشرة عن أنها وضعت الأعمال والنظريات في (منظور تاريخي).

نأتـــي الآن إلى إيراد الفقرة المعنية بموضوعنا وهي التي شكلت المصدر (الســـري) لكـــتاب (قصـــيدة النـــثر) لديـــنا والذين تهافتوا على هذه الفقرة ولم يتجاوزوها لربطها بمجريات كتاب برنار. تقول برنار:

((وتفـــترض قصيدة النثر ــ وهو ما سبق أن قلناه ــ إرادة واعية للانتظام في قصيدة، لا بد لها أن تكون كلاً عضوياً مستقلاً، بما يسمح بتمييزها عن النثر الشـــعري (الذي ما هو إلا مادة، وشكلاً من الدرجة الأولى، نستطيع ــ انطلاقاً مـــنه ــ تأليـــف دراسات وروايات وقصائد) وهو ما سيقودنا إلى القبول بمعيار **الوحـــدة العضـــوية**: فمهمـــا بلغـــت القصيدة من درجة التعقيد، ورغم حريتها الظاهرية، إلا أنها تشكل كلاً وعالماً مغلقاً، خشية فقدان صفتها كقصيدة. وإذا ما أضـــفت أن القصـــيدة هي تنظيم جمالي متميز، وأنها ليست بقصة قصيرة ولا بـــرواية، ولا بدراسة (رغم ما قد يتمتع به هؤلاء من "شاعرية")، فسأبدو كأنني أقـــول شيئاً بديهياً، وأقتحم باباً مفتوحاً. والواقع أن من الصعب تماماً ــ هنا ــ رســـم الحـــدود، فقـــد يحـــدث ــ على سبيل المثال ــ أن تحمل قصيدة عنوان "حكاية"، أو العكس. ومع ذلك، فعلينا أن نقبل بأن القصيدة لا تفترض لنفسها أية غايـــة خـــارج نفســـها، لا سردية ولا برهانية؛ وإذا ما أمكنها استخدام عناصر روائية ووصفية، فذلك بشرط أن تتسامى بها، وتوظفها في كل واحد، ولأهداف شعرية خالصة. ولدينا هنا معيار "**المجانية**" الذي سيسمح لنا، على سبيل المثال، باستبعاد أغلب "حكايات" فيبي دي ليل ــ أدام، و"صلاة فوق الأكروبول" لرينان (التـــي رحـــب بها "شابلان" في كتابه "مختارات"). ويمكننا أن نضيف أن فكرة "المجانـــية" يمكن أن تحددها ــ بدقة ــ فكرة "**اللازمنية**"؛ بمعنى أن القصيدة لا

تـــتقدم نحو هدف ما، ولا تطرح سلسلة من الأفعال المتتالية، لكنها تفرض على القارئ كـــ "شيء"، ككتلة لا زمنية، وهو ما سأوضحه فيما بعد.

ويقودنـــا هذان الشرطان اللذان تحدثت عنهما لتوي ــ الوحدة والمجانية ــ إلى شرط ثالث، أكثر خصوصية، لقصيدة النثر، هو **الإيجاز**. فعلى قصيدة النثر ــ أكـــثر من أية قصيدة عروضية ــ أن تتجنب الاستطرادات الأخلاقية، أو أية اســـتطرادات أخـــرى، والإسهابات التفسيرية، أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، كل ما قد يضر بوحدتها، وكثافتها. ولأن قوتها الشعرية لا تتأتى مـــن رقـــى موزونة، بل من مركب إشراقي، فبإمكاننا أن نطبق عليها ــ بكل صـــرامة ــ مقولة "بو" الشهيرة: "لا وجود لقصيدة طويلة، فالحديث عن قصيدة طويلة لبو تناقض مطلق في المصطلحات". وكثيراً ما لاحظنا ــ وهو ما يمكننا أن نطرحه كمبدأ ــ أن قصيدة النثر الحديثة موجزة دائماً))(6).

* * *

هـــذه هـــي الوثيقة الأهمّ التي شكلت مرجعية نقاد ومنظري (قصيدة النثر) عربـــياً. وســـترد فـــي جميع الدراسات التي بحثت في المرجعية الفرنسية لـــ (قصـــيدة النـــثر). ونحن لن نعمد إلى تكرار البحث فيما قاله هؤلاء منذ بدايات المســـألة، فهـــو أصـــبح كمـــا نـــرى مبذولاً لمن شاء، في عدد من المصادر والدراسات التي تناولت وأرّخت لمرحلة مجلة شعر. لكننا سنكتفي هنا بالوقوف علـــى كيفـــية صـــياغة نقـــاد آخرين من مراحل تالية على مرحلة مجلة شعر، وللشروط التي وضعتها سوزان برنار. الوقفة الأولى عند دراسة د. صلاح فضل بعـــنوان (قصـــيدة النثر وأشعار الماغوط)(7) والوقفة الثانية دراسة د. عز الدين المناصرة في كتابه المذكور سابقاً (قصيدة النثر /المرجعية والشعارات/)(8).

ورد في دراسة د. صلاح فضل:

((إن قصـــيدة النـــثر التـــي تستحق أن يطلق عليها هذا المصطلح لا بد أن تتوافر لها الشروط الجمالية التالية:

أولاً: ينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالماً مكتملاً يتمثل في تنســـيق جمالـــي متمـــيز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصـــيرة أو مقالـــة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة.

ثانياً: يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، ما يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجانية، بمعنى أنها تعتمد فكرة اللازمنية، بحيث لا تتطور نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

ثالثاً: على قصيدة النثر أن تتميز بالتكثيف، وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، لأن قوتها الشعرية لا تتأتى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضيء مثل قطعة البلور، فالاقتصاد أهم خواصها ومنبع شعريتها)).

أما الشروط نفسها فقد وردت عند د. عز الدين المناصرة كما يلي:

((**أولاً:** الوحدة العضوية: إن قصيدة النثر تفترض إرادة واعية للانتظام في قصيدة وينبغي أن تكون وحدة عضوية مستقلة، مما يتيح تمييزها من الشعر المنثور أو النثر الشعري.

ثانياً: المجانية: ليس لقصيدة النثر، أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها. ويحدد فكرة المجانية فكرة اللازمنية في الحد الذي لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار. ولكن تظهر للقارئ حاجة وكتلة زمنية.

ثالثاً: الإيجاز: تبتعد عن الاستطراد في الوعظ الخلقي وغيره، كما تبتعد عن التفاصيل التفسيرية وكل ما قد يؤول بها إلى عناصر النثر الأخرى. لأن قوتها تأتي من تركيب مضيء)).

من كل ذلك صار ممكناً لنا الانطلاق في كلامنا على ضوء هذه التعريفات والشروط التي تختلف ترجمتها من شخص إلى آخر، وأحياناً نحو المزيد من الغموض في فهم المعنى المترجم؛ لنرى ماذا يعني كل ذلك.

إن الشروط الجمالية المذكورة، هي التي تمنح صفة كتابة ما اسم (قصيدة نثر)، بمعنى أن الكتابات خارج هذه الشروط لا يحق لها ادعاء التسمية. ولكن ما الذي يجعل من المؤكد أن هذه الشروط لا تنطبق على أي نص شعري حديث حقيقي؟ فهي بصورة مجملة شروط العمل الشعري بصورة مطلقة، ولا نجد فيها ما هو مفترق عن قصيدة التفعيلة الحقيقية. فما استقرت عليه القصيدة الحديثة على يد كبار منتجيها، يفيد بأن من أهم شروطها الوحدة العضوية المستقلة، مع وجوب توفر البنية والإرادة الواعية لدى صاحبها لتنتظم كتابته ضمن جنس يدعى (قصيدة)، وإلا لتحولت إلى كتابة لا ملامح لها. كما أن وظائف الشعرية انقلبت مفهوماتها، أو عدلت وطورت وأضيف إليها،

ودخلت ضمن هذه التعديلات الأساسية أن تكون (وظيفة الشعر الأساسية شعرية) وليس من مهام القصيدة عرض سلسلة أفكار ولا أفعال منظمة بحكميا منطق واقعي مبرم. مع إمكانية استفادة القصيدة من أساليب الكتابة الأخرى المصنفة (خارج الشعر) لكن من أجل توطيد سلطتيا كقصيدة وبغية قيامها بأداء رسالتيا الشعرية بقوة. ومن نوافل الأمور أنه لا يجوز أن تتحول القصيدة وهي في صدد توظيف عناصر الكتابات الأخرى، إلى شيء آخر ينفي عنها طبيعتيا و استقلاليتيا. وأخيراً على هذه القصيدة أن تتميز بالتكثيف وتبتعد عن التفصيلات الاستطراد والشروح، فالاقتصاد من أهم خواصيا، بل إن هناك من يعرف الشعر بأنه (فن الحذف) على حد تعبير محمود درويش في أكثر من مناسبة.

هل يعني ذلك اشتراك (قصيدة النثر) مع (قصيدة الوزن) في منطلقاتيا ومحدداتيا الجمالية؟ وهل يعني أن خروجيا عن منطلقات (قصيدة الوزن) كان خروجاً متصلاً بالوزن وحده؟ أما بقية التفصيلات من (أن تكون بنيتيا اعتباطية أو مجانية) كما يترجم المناصرة ــ وهو معنى لا يرد بترجمة رواية صادق التي يستفاد منيا المجانية لا الاعتباطية ــ ومن أنيا تعتمد (فكرة اللازمنية) فيذا كلام يتضمن احتمالات متباينة. ونحن سنتعامل مع (الاعتباطية والمجانية واللازمنية) كمصطلحات متلازمة وذات مناخ مشترك، آخذين بعين الاعتبار إمكانية اجتهادات المترجمين في نقل المصطلح نفسه بألفاظ مختلفة قد توقع القارئ في التباسات، وطالما كان ذلك وارداً في علاقتنا مع المصطلح المترجم.

ولأننا نرى في المصطلح الذي تنتجه ثقافة ما، تعبيراً عن خصوصية هذه الثقافة، فإننا قد نرى أن هذه المصطلحات المتلازمة تعكس فيما خاصاً بالتكوين الحضاري للفرنسيين، فالتعريف فرنسي محض. ومن جهة ثانية فقد نرى في ذلك كلاماً كان بحاجة للتحديد والتعيين أكثر، وليس كما بدا من النص الأصلي ومن نصوص المترجمين وكأنه أمر مسلم به ما على القارئ العربي إلا أن يستسلم له دون تفحص. إن (البنية الاعتباطية) معيار قد يحطم (الوحدة الداخلية للقصيدة)، وهذا متناقض مع الشرط الأول لـ(قصيدة النثر) وهو (الوحدة العضوية) (وإرادة الانتظام في قصيدة). واعتمادنا على (اعتباطية البنية) يفتح ثغرة خطيرة في طبيعة فهم كتاب (قصيدة النثر) لهذه الاعتباطية في (القصيدة). فكما هو واقع الحال، فُهِمَ من ذلك هدمُ البنيان الفني للنص، وتمت الاستعاضة عنه بكتلة لغوية تتحرك دون ضابط وبكثير من الفوضى التي لا تؤدي إلى بديل عنيا كما كانت تنادي برنار، من أن هدم القانون يجب أن يقابله بديل عنه ولا أدري إلى أيّ حد يعتبر مشروعاً أن نفتح باب الفهم لمعنى

الاعتباطية والمجانية إلى جهة أن نرى فيهما ما يوازي (الكتابة الآلية) على حسب مصطلحات (السريالية)...! الذي نفهم منه باختصار هنا إطلاق الأعماق بطبقاتيا اللاواعية دون خضوع لأي رقابة كانت في لحظة الكتابة. فهي ليست (آلية) بمعنى تماثليا ومطابقتيا مع (الميكانيكية)، بل هي آلية تتم دون وعي مقصود. ويبدو أننا لا نعدم أن نجد اعتداداً لدى الأوائل ممن افتتحوا أفق (قصيدة النثر)، بأن لقصيدتهم جذوراً في (السريالية) من حيث هي ثورة في التفكير والأسلوب وخروج على التقاليد الأدبية والسائد والمنطق والمعرفة المباشرة، وإعطاء اللاوعي واللاشعور والتلقائية المفرطة، وإعادة البناء، إعطاء كل ذلك صفة المستند الأول والمرتكز الأبرز للحياة الأدبية والفكرية. ولن نعدم العثور على كثير مما هو مشترك بين أداء (قصيدة النثر) وأداء (السريالية) سواء أكان ذلك في النظرية أم في التجربة الكتابية. فهل نبالغ إذا وجدنا صلة من نوع ما فيما بين (الاعتباطية) ولغة السريالية؟ أعتقد أنه يمكننا ذلك دون شطط طبعاً.

ولكن هذه الاعتباطية ستؤدي ــ وربما حتماً ــ إلى ارتفاع الغاية والقصد، عن بناء النص، فهو مبنيّ دون قصد ولا يتكئ على تقليد ما، ولا نموذج ولا مرجعية، قاعدته هي معطى يتشكل مع حركة النص. والشاعر يتقدم في هذا الفضاء الكتابي وهو (يخلق نوعه بدءاً من نفسه ــ لا أسلاف له وفي خطواته جذوره) كما يقول أدونيس في مطلع (فارس الكلمات الغريبة). مما يخلق (لا شكلاً ولا بنية ولا كياناً) للنص، الذي يفقد مع حالته تلك قدرته على الاندماج في لحظة مرئية يتعاطى المتلقي معها، وسيجد هذا المتلقي نفسه أمام (لا بنية) مفككة، وهذا ما يشير إليه كلام أنسي الحاج عن (الهدم الهدم الهدم). وفعلاً ولدت مثل هذه (القصيدة) المفككة المتهدمة، التي يقوم نصها على اللانص. وهذا يتعارض حتى مع الإيحاء اللغوي لمفهوم (القصيدة) المتعلق بأن الشاعر (يقصد) إلى إنشاء بنية أدبية متكاملة يمنحها صفة القصيدة. هل هذا ما أرادته برنار من (إرادة الانتظام في قصيدة)؟ ألا تتعارض (إرادة الانتظام) مع (الاعتباطية والمجانية)؟ وهل هذه الثنائية القطبية هي مستمدة من مفيومي (الاندماج والتفكك) الحميمين في انتمائيما لفلسفة (السريالية)؟ أرى أن كل ذلك محتمل.

لقد احتلت هذه القضية مساحة وافية من الحوار في تجارب السرياليين، إذ كان ثمة إحساس لديهم بأن منطلقاتهم ومفيوماتهم سيساء فيمها من خلال التعامل معها. لذلك حاولوا (قوننة) هذا التفكيك وتلك (الكتابة الآلية) بحيث لا يترك الباب مفتوحاً بصورة فوضوية لمن هب ودبّ، للدخول واستغلال هذين

المفهوميـــن لتغطـــية الصـــورة الخاوية لتجاربهم وضعف صلتهم بلغة الإبداع، وفهمهم المقلوب للسريالية. حتى أننا أصبحنا الآن نصادر في أفكارنا حول هذا الخراب الشامل في (قصائد النثر) بأنها (قصائد سريالية). وما أسهل إلصاق أي كتابة منحلة هذيانية مجانية بالسريالية، لأن هذه الأخيرة مليئة بالمداخل الزئبقية والآراء غـير الواضحة التي تتيح للآخرين التسلل، لكن كمن يتسلل من ثغرات في (نص القانون).! لكن لا ((فليست الكتابة الآلية انفلاتاً لغوياً محضاً وخالصاً، وإنمـــا هي صيغة تنظيم أخرى، وتلعب درجة التركيز هنا دوراً رئيسياً لتطالب الفكر بأقصى درجات الأمانة بصرفها لنداءات ما تحت الوعي))(9).

وإذا كـــان (بـــروتون) ضد الوضوح في الشعر، ولكنه ((لا يتوخى الإبهام للإبهـــام أكـــثر ممـــا يتوخى التفكك للتفكك، فهو لا يستدعي إلا نمطاً معيناً من الوضـــوح، بينما هنالك على العكس نوع من الوضوح يستثير حماسته))(10). ويقـــول (ميشيل كاروج) في مكان آخر رداً على مفهومات (سارتر) ((فالشعر، شـــأن النثر، والشعر السريالي بخاصة، عملية كشف مع أنه يكشف أشياء مغايرة للنثر. بينما ينصب موضوع النثر على تصوير المعقول واليومي باعتبارهما كثافة غـــير شـــاقة، يبني الشعر موضوعه على الوحي، أي كشف اللامعقول والمقدس يعني العنصر الخارق الذي يتبدل في صميم الواقع اليومي نفسه))(11).

أعـــتقد أنه لم نفارق موضوعنا أبداً ونحن نمتد نحو (بروتون) والسريالية. فالأمـــر مفـــروض علينـــا لأنـــنا بصدد وضع، أو محاولة وضع، النقاط على الحـــروف (مـــع كل مقتنا لهذه الصيغة). فالسريالية تدخل في التراث النظري لـــــ(قصـــيدة النثر)، ولسنا نحن من يقحمها في الموضوع. أقول إذاً، لا يكفي الاحـــتماء بالســـريالية لتـــبرير (اعتباطية ومجانية قصيدة النثر). وإذا شرحت سوزان برنار المجانية بأنها (تعتمد على فكرة اللازمنية) فإنها كما أحدس زادت الأمـــر غموضاً. لأنها عادت وربطت (اللازمنية) في (القصيدة) بلا تطور هذه (القصيدة) ((نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منظمة)). ثمة ما هو (معتم) في معنى هذه اللازمنية، هل هي الابتعاد عن الأفعال كحركة تنقل زمناً وقعت فيه هذه الأفعال؟ هل هي التخلص من التحديد والتفصيل؟ وعدم الاعتماد علـــى مقولـــة ما تريد جعلها (هدفاً) ينقل عبر القصيدة؟ هل هذه طبيعة خاصة ببنـــية (قصـــيدة النثر) أم أنها طبيعة (قصيدة الإيقاع) كذلك؟ شكراً للسيدة برنار لأنهـــا خدمت (قصيدة التفعيلة) الحديثة بأنها حدّدت لها تلك المعايير الأساسية.! ولكـــن سنكشـــف هـــنا، من خلال اعتبار (واقع قصيدة النثر) ــ وليس باعتبار النظرية ــ عن التناقض الذي تفشى في هذا (الواقع) بين الإدعاء والأداء.

ولنـــتفق مبدئـــياً أن (التميز بالتكثيف، والبعد عن الاستطراد والتفصيلات التفســـيرية) هـــي صـــفات خاصة تستقل بها (قصيدة النثر) فلماذا (خان) كتّابُ (القصـــيدة الشفوية) و(قصيدة التفاصيل اليومية) و(نثريات الحياة العادية)، لماذا خـــانوا في نتاجاتهم تلك الصفات والمعايير الأولوية للجنس الأدبي الذي ينتمون إلـــيه؟ فهذا النتاج ــ في مرحلة طويلة لم تكف حتى تاريخه عن الاستمرار ــ أفصـــح بكـــل جدارة عن صفات (خاصة بقصيدة نثر لا تمت بصلة إلى كثافة وتوهج سوزان برنار والبعد عن التفسير لديها)، صفات هي:

1 ــ التميز بالانفلاش والفلتان.

2 ــ الاستطراد والتفصيلات والتفسيرات.

3 ــ عدم الاقتصاد باللغة نحو المزيد من الثرثرة.

4 ــ عدم توفر إرادة الانتظام في (جنس أدبي) ما.

5 ــ ليس لـــ (قصيدة النثر) عالم يتمثل في تنسيق جمالي متميز.

6 ــ لـــم يعد يختلف أي كلام يسمى (قصيدة نثر) عن كلام آخر من بنية لغوية ثانية قد تكون قصة أو خاطرة أو قصة قصيرة جداً...

7 ــ لقـــد تخلـــت (قصـــيدة النـــثر) عن (التوهج) الموجود في نصوص رامبو وبودلير وسواهما.

8 ــ تعـــرض (قصيدة النثر) الآن سلسلة أفعال وأفكار تصل في درجة تنظيمها إلـــى مســـتوى تحويـــل (القصيدة) إلى (مقالة) دون مبالغة. ولا يغيب عن ذاكرتـــنا كيف استثمر كتابها الأفكار الأيديولوجية لنشرها عبر (القصيدة) في فـــترة معـــروفة. وهي تستخدم وسائل السرد والوصف استخداماً يخلخل لها عالمها الداخلي ويذهب بها خارج اسمها (القصيدة) الذي يصرون عليه.

9 ــ تكتســـب (قصـــيدة النـــثر) الآن (شعريتها) المزعومة من خارجها لا من داخليـــا، بحيث تتكئ على مرتكزات الواقع والأحداث والمقولات أكثر مما تخلق لنفسها (بواعث داخلية) تنبني وفقها وعلى هدي منها.

10 ــ وبذلـــك عـــادت (قصـــيدة النـــثر) إلى بدايات (الشعر المنثور) أو (النثر الشعري) اللذين كانا يعتبران تاريخياً عناصر إرهاص بولادة (قصيدة النثر) مما يعني انكفاء هذه (القصيدة) عن تطوير عملها ومنجزاتها المفترضة.

كـــل ذلك يقود الباحث في مآل (قصيدة النثر) عربياً إلى الزعم، بأن (أسئلة قصيدة النثر) في عام (2001 و2003) هي هي من حيث البنية العميقة أسئلتها

غـير المحسـومة مع معارك (مجلة شعر منذ نصف قرن) ويشير خط سيرها عملـياً ـ لا نظرياً ـ إلى أنها تتحرك بعيداً عن الرؤى النقدية المتطورة، وفي حالة من عدم الإصغاء إلى ما يدور حولها من مساءلات تمس أهم أشيائها، ولو كانـت بسيطة. وهي إذا أتاحت وقتها للاهتمام بما يجري حولها لأعادت النقاش إلى مقولة الوزن واللاوزن، وانبرى أصحابها للوقوف موقف الدفاع عن الشكل الجديـد، وحـرية الأنماط الفنية، وكأن محمود درويش وجوزف حرب وقبلهما السـياب وخليل حاوي كانوا ضد الشكل الجديد وضد حرية التعبير. إن ما يدافع عـنه كتاب (قصيدة النثر) (نسيه شعراء التفعيلة المهمون وتجاوزوه)، لإدراكهم المعـنى الحقيقـي للمشـكلة بحيث استطاع هؤلاء إحراج (قصيدة النثر) عبر نصوصـهم. ويكـاد الواقـع الشعري العربي منذ عقود ينبئ عن أنه لا وجود لقامات في (قصيدة النثر) توازي قامات أدونيس (في قصائده الموزونة) وبحجم محمـود درويـش وجوزف حرب ونزيه أبو عفش (في موزونه) وشوقي بزيع وفايـز خضور وطاهر رياض وزهير أبو شايب وعبد القادر الحصني... وإذا كـان لا بد من موقف (ليبرالي) لقلنا: أين قامات كتّاب (قصيدة النثر) الآن من قامـات خـير الدين الأسدي والماغوط وتوفيق صايغ وأدونيس ومحمد عمران ونثر نزار قباني؟!

لديـنا اعـتقاد بـأن عدم تمثل (كتاب النثر) لأي رؤيا حول الشعر رؤيا عمـيقة، لها خاصتها الثقافية والفلسفية، ربما يعود إلى ضعف إحساسهم بصورة عامـة بالانتماء إلى أي جنس كتابي تاريخي تطمئن إليه نفوسهم. فهم لم يثبتوا أنهـم اسـتمرار للنفري، ولا هم أنجزوا مشروعهم استناداً إلى برنار. فهل يود هـؤلاء إقناعـنا بأن مشروعهم قائم في (اللا مشروع) وشكلهم في (اللا شكل) ومعـناهم في (اللا معنى) ونصهم في (اللا نص) وبنيتهم في (اللا بنية)؟؟؟ وما أسـيل التلاعـب بمثل هذه الألفاظ لقلبها وإخراج النقيض من داخلها في عملية شكلانية لا رصيد لها على أرض الواقع.

إن مـأزق (قصـيدة النـثر) كما أشرنا، متعلق بمأزق (الأمة) في هويتها وذاتهـا ومشروعها، وفي حداثتها الزائفة التي لم تتمكن من إقامة صيغة مناسبة مـن العلاقـة معهـا. وهي حداثة قصرتها الأمة على المستوى الشعري دون المسـتويات الشـاملة الأخـرى، فكان أن وقعت الحداثة الشعرية بحد ذاتها في مجموعـة أوهام كما بينها أدونيس، مسلطاً الضوء جيداً على ما يتعلق بنصيب (قصيدة النثر) من هذه الأوهام التي حددها كما يلي:

1 ــ (**وهم الزمنية**) بمعنى الاعتقاد بأن الحداثة مرتبطة بزمن ما بينما هي (خصيصة تكمن في بنية الشعر) بغض النظر عن عمره الزمني.
2 ــ (**وهم المغايرة**) بمعنى (التغاير مع القديم موضوعات وأشكالاً).
3 ــ (**وهم المماثلة**) مع الغرب باعتباره مصدر الحداثة مما يعني استلاباً أمامه.

بعد هذه الأوهام يشرح أدونيس قائلاً:

((الوهم الرابع، شأن الوهم الخامس، فنيان يرتبطان عضوياً بوهمي المماثلة والمغايرة. أسمي الأول وهم **التشكيل النثري** ــ التشديد من أدونيس ــ وأسمي الثاني وهم **الاستحداث المضموني** وهذا رائجان، اليوم. وهم النثر استغراق في المغايرة ــ المماثلة.ووهم المضمون استغراق في الزمنية.

من الناحية الأولى يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نثراً، أن الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنما هي ذروة الحداثة. ويذهبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن، ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث.

إن هؤلاء لا يؤكدون على الشعر بقدر ما يؤكدون على الأداة. النثر، كالوزن، أداة، ولا يحقق استخدامه، بذاته، الشعر. فكما أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، فإننا نعرف أيضاً كتابة بالنثر لا شعر فيها. بل إن معظم النثر الذي يكتب اليوم انه لا يكشف عن رؤية تقليدية وحساسية تقليدية وحسب، وإنما يكشف عن بنية تعبيرية تقليدية، وهو لذلك، ليس شعراً، ولا علاقة له بالحداثة، وهذا ينطبق أيضاً على معظم الشعر الذي يكتب، اليوم، وزناً.

ولعلنا نعرف جميعاً أن **قصيدة النثر**، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة ((شعر))، إنما هي، كنوع أدبي ــ شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية ــ الأوربية. ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم، تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية ــ اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة، وهذا ما لم يفعله إلا قلة. حتى أن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجريبياً، فكيف يكون الأمر، والحالة هذه، مع الذين يقتنصون هذا التجريب، ويعرشون عليه، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية، في عبقريتها الخاصة، وفي نشأتها ونموها وتطوراتها؟)) (12).

يكتشف أدونيس دائماً عن وعي نادر بشؤون الكتابة الشعرية والنثرية، وعي أكاد أقول يفتقده جميع كتاب (قصيدة النثر) اليوم.

1 ــ كتابة الشعر نثراً، ليست ذروة الحداثة كما تشير كتابات (قصيدة النثر)، في تماثليا مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغايرها مع الكتابة العربية. وقد سبق ورأينا في كلام سابق لأدونيس انتقاده الشديد (لاستيراد الشكل من الآخر).

2 ــ معظم النثر الذي يكتب اليوم ليس شعراً. وهو ذو رؤية تقليدية وحساسية تقليدية، ولذلك يعتبر من نافل القول أن يكون ذا بنية تعبيرية تقليدية. فلهذا يرى أدونيس ــ ونحن معه ــ أن هذا الذي يكتب ليس شعراً، بل ليس له صلة بالحداثة.

إن الحداثة ليست زياً، وزناً ونثراً وشكلاً قديماً أو فرنسياً. ومشكلتنا نحن العرب أننا عزلنا مفهوم الحداثة عن معناه الشامل كما أشرنا، لأننا على ما يبدو خارج القدرة على التعامل مع المفهومات والمعاني. فحسبنا الحداثة (قصيدة تفعيلة وقصيدة نثر وخروجاً على نظام البيت الخليلي)، وعلقنا معنى الحداثة ــ الفلسفي والوجودي والحضاري ــ على الرف، وأقصيناه من التداول. وما يكتب اليوم ــ حتى على يد بعض كبار شعرائنا ــ من قصائد حديثة، إنما هو وليد هذه النظرة القاصرة للحداثة، وليد عزل الحداثة عن الحداثة، مما خلق شكلاً (حديثاً) قائماً على رؤى لا تختلف في عمقها عن رؤى (أحمد شوقي)! شكلاً يعتمد علاقات تقليدية بين اللغة والعالم والحياة والأشياء، حتى في (النصوص المغايرة والمختلفة). فلا نعرف عم يتغاير هؤلاء وعم يختلفون؟

إحالات:

(1) سـوزان برنار ـ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ ترجمة راوية صادق ـ دار شرقيات ـ مصر ـ 1998 ـ ج 1 ـ ص 33.

(2) المصدر السابق ـ ص 34.

(3) المصدر السابق ـ ص 34.

(4) المصدر السابق ـ ص 35.

(5) المصدر السابق ـ ص 37.

(6) المصدر السابق ـ ص 36.

(7) د. صلاح فضل ـ مجلة العربي ـ كانون الثاني ـ 1995.

(8) ج. عـز الديـن المناصرة ـ قصيدة النثر "المرجعية والشعارات" ـ بيت الشعر الأردني ـ عمان ـ 1998 ـ ص 48.

(9) ميشـيل كـاروج ـ أندريـه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ـ ترجمة إلياس بديوي ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1973 ـ ص 195.

(10) المصدر السابق ـ ص 197.

(11) المصدر السابق ـ ص 288.

(12) أدونـيس ـ فاتحـة لـنهايات القـرن ـ دار العـودة ـ بيروت ـ 1980 ـ ص 315.

❑❑

الفصل الثالث

في مشروعية نقد (قصيدة النثر)

يبدو أننا شيئاً فشيئاً نقترب مما كنا نحسبه مبالغةً، ولكن هاهو الآن يتضح أكثر. وهو أن (قصيدة النثر) ليست إلا شكلاً من أشكال التعبير عن (صدمة الحداثة) بتعبير أدونيس المشهور. وفعل الصدمة يفوت على (المصدوم) فرصة التأمل والفعل، واضعاً إياه في نقطة الاستقبال لا الإرسال. ومع امتلاك الغرب لطاقات فكرية وثقافية هائلة، يقابله بؤس في الفكر النقدي عربياً، كان لابد لهذه الصدمة أن تكون استكمالاً (للنهضة) التي اضطرت للحدوث على (وقع مدافع نابليون). وكأننا لا نتمكن من اكتشاف أداة صحو حقيقية، معلقين الأمل دائماً على الغرب. وكان هذا يشمل فئات عظمى من طبقات المجتمع العربي، مفكرين وشعراء وسياسيين ــ مع استثناء قلّة لم تشكل قوة ضاغطة على ما يبدو ــ فقد كان الجميع (يضبط ساعته على توقيتِ أوروبا)، الأمر الذي لا يخفيه حتى أصحابه، لأنه جزء من تكوينهم ثقافياً ومعرفياً. فلم نعد ندهش اليوم إذا صرح أحدهم بـ (إسلامه) للغرب واعتباره قوسَ النصر الذي ينبغي على قوافل الشعوب أن تمر من تحته لتكتسب جدارة الحياة، وذلك دون أن يطرح أحد منهم سؤالاً واحداً يخص جوهر المسألة.

ولنتساءل: ماذا لو لم يكن هناك في العالم مثل هذا التقسيم إلى مراكز قرار ثقافي ونقدي وسياسي، حولها أتباع ومريدون، فمن أين للأطراف أن تضبط ساعاتها الوجودية؟؟ ماذا لو لم يكن هناك ظاهرة (قصيدة النثر) الفرنسية؛ فعلى من سيتكل أنسي الحاج وسواه من الهائمين بمدام برنار؟ فأنسي صاحب (ثالوث الهدم) لن يجد عندها من يعتمد عليه من تسويق فوضاه المستمرة معه حتى مرحلة (خواتم). وكان هو منذ بداياته ينبئ عن مثل هذه (الخاتمة) لأن من يعتبر (التقليد العربي) ــ هكذا بإطلاق دون تمايزات ــ سجناً ينبغي هدمه، فلابد أن يكون أميناً على منطلقاته منذ الأساس. يقول أنسي في (مجلة شعر):

((أمـــا القصـــيدة الحديثة فجزء من مؤامرة على التقليد العربي! إن لم تكن هكـــذا فما نفعها؟.. أن نخون تقليداً عربياً لم يعد يعكسنا ليس شرفاً لنا وحسب، بـــل هـــو قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي. لقد ظلمنا هذا التقليد، ولا يقدر إلا أن يظلمنا، فهو سجين. بل هو السجن. وشرط الحرية هدم هذا السجن، هدمه على من فيه، إن لم يستطع تخليص من فيه من أنفسهم)) (1)

لا أعـــتقد أن شاعراً فرنسياً يسمح لنفسه بمثل هذا العدوان على تاريخ لغته وتقالـــيد كتابته عبر تراثه من أجل أن يعتبر ذلك شرفاً لـــه وامتيازاً. ولا نعتقد أن عمـــل ســـوزان برنار كان من أجل شتم تقاليد تراثها بحثاً عن مجد زائف، بقـــدر مـــا كانـــت تربط تاريخياً بين (قصيدة النثر) الفرنسية وبين تراث الشعر الفرنســـي، وإن كانـــت مفارقـــة لـــه، لكنها ابنته الشرعية وبنت تطور تقاليده. وواضـــح مـــن كـــتابات أنسي النثرية أنه منقطع عن عمق تقاليد اللغة العربية وجوهـــر تراثها الذي لا يمكن لأدب أن ينمو نمواً سليماً إن لم يجد لـــه رابطة مـــع تقاليد هذه اللغة وتراثها. ولا تنم كتاباته عن رغبة في حوار مع تراث هذه اللغـــة ليخـــتلف معـــه ويقطع معه، إنما ما نحسه فيها أنها كتابات تعيش خارج لحظتها التاريخية، بما يعني ذلك من عدم انتمائها إلا للمتاهة والقلق. ماذا يعني هدم تقاليد الكتابة؟ كيف نكتب إذاً؟ هل هي الرغبة في الهدم لمجرد تقليد نموذج الغـــرب؟ بيـــنما الغرب لم يصنع بتقاليده ما يريد أنسي صنعه؟ ربما نظر أنسي إلـــى تقالـــيد الكـــتابة العربية بنصف عين فلم ير منها إلا (التقليدية والاتباعية والمـــوت) وأعتقد أنها مشكلته هو، لا مشكلة التقاليد التي هي أوسع وأعمق من هذه المعاني التي تتخذ دائماً ذريعة معروفة للهجوم على اللغة والتراث.

وقـــد يكون ما يمثله أنسي على هذا الصعيد مماثلاً لما تعنيه (الدادائية) في أوروبا، التي تذهب في تهديمها لأي بناء أو كيان أو تقليد أو شكل.. الخ، مذهباً تصـــل فيه إلى أن تهدم نفسها لأنها تسخر من كل شيء جاهز موروث، من كل معنى، من كل قيمة، من كل جدوى، فكأن (هدم هدم هدم) أنسي الحاج هو جنين لنســـخة عربـــية عن الدادائية. ولكنها نسخة تسعى إلى تقليد أوروبي بينما هي تعلن هدم التقاليد. وكل ما في الأمر عدم اقتناع أنسي بتراثه، فليحل محله تقاليد الآخـــر الـــذي تنبـــثق مـــن جميع كتاباته قلب معاناته وتجربته الملتصقة أشد الالتصاق بواقعه وشخصيته.

ربمـــا كـــان أنسي يمثل نموذج المبدع (المأزوم) في كل شيء، وقد يعود الســـبب الجوهـــري في ذلك إلى عدم امتثال هذا النموذج لأية حالة من حالات

الانـــتماء. فيذهـــب شـــرقاً وغرباً في تيهه وقلقه وتمزقه النفسي. وقد ينتج هذا الوضـــع كـــتابة هلامية غير مؤسسية وغير ممتلكة لصفات الديمومة. على كل حـــال فـــإن زملاء أنسي مثل أدونيس ويوسف الخال في مجلة شعر كانوا على السوية نفسها من القلق والتيه والتمزق، ولكن مع فروق نوعية حادة، تتمثل في انطـــلاق زميلـــيه من لحظة الجدل بين الهدم والبناء، بين الخروج على التقاليد وتأســـيس تقالـــيد تنتمي في النهاية إلى تاريخ ما، بإحساس عال أن الشطط في الهـــدم سيوصل إلى العدم، وليس هناك مبدع يبدع ليبقى اسمه ونتاجه قيد العدم. لقد حقق أدونيس حالة نادرة من ثنائية الانفصال والاتصال مع التقاليد إلى الحد الـــذي يمكن وصفه بأنه صار واحداً من الرموز (الكلاسيكية) في إبداع الأمة. وما يختلف به أنسي عن أدونيس كذلك أن الأول مستمر في نتاجه دون نقد ذاتي لهـــذه النـــتائج ومحاســـبة كل مرحلة مر بها، والاعتراف بتقصير ذي ظروف تاريخـــية يمكن تجاوزها الآن. وقد رأينا أن أدونيس يمثل المبدع الذي يستوقف تجربـــته الكلـــية للفحص والمراجعة وإعادة البناء، مؤكداً أنه مشروع لا ينتهي وهـــو يـــتقدم فـــي الزمن والخبرة والتفتح الشامل، فهو أمين للحداثة نفسها التي يقضـــي درس من دروسها أن يتم (نقد العقل للعقل بالعقل). فإذا كان العقل نفسه معرضـــاً لمشروعية النقد الدائم، فكيف بمنتجات هذا العقل وما يصدر عنه من أفكار ومفهومات؟ إن نقد العقل يعني فيما يعنيه ــ على صعيد العلاقة مع الآخر ــ حيوية هذا العقل وغناه، ويعني أننا في (قلب) العالم لا في (قدم) العالم!

وللحق فإننا لا نعدم وجود (شذرات) عابرة يبين من خلالها كتاب (قصيدة النـــثر) رغبتهم ــ أو رغبة بعضهم القليل ــ في مراجعة حصيلة ما جرى بعد نصـــف قـــرن مـــن الحداثـــة، ولكن أزعم في حدود معرفتي وتخميني أن هذه الشـــذرات غير مقنعة ولا تساعد على تشكيل موقف نقدي كلي يمكن أن يعتبر ظاهـــرة، يشـــار إليها في أوساطنا النقدية. إذ يلاحظ أنهم يستعيرون مرة أخرى آلـــية التفكـــير مـــن (الآخر) لمراجعة وقائعهم الداخلية! مما أوقعهم فيما نسميه اســـتناداً إلى أدونيس (وهم المماثلة النقدية) مع الغرب. وأدونيس نفسه يقدم حالة خاصـــة فـــي تصـــديه للحوار مع الآخر. إذ أنه يحاوره من بعد امتلاكه لأفقه الداخلـــي. وبناء موقعه الذاتي في سياق الثقافة والإبداع العربيين. لذلك نراه في (كـــتابة الشـــعر نثراً) قد تجاوز كل أوهام (قصيدة النثر)، لأنه مع معرفته بما يشكله (الآخر) من أهمية، لم يكن ظلاً تابعاً لـــه مأخوذاً بإنجازاته، بل كان مع تقدم معرفته وتعمق قراءته للغرب يرجع إلى تراثه برموزه المهشمة والمعروفة

ليعيد قراءتها واكتشاف مكامن الغنى والثراء فيها. لم يفقد أدونيس توازنه أمام الآخر كما فقده كثيرون غيره، وفي الوقت الذي لم يسكن فيه في الماضي، فإنه لم يسكن كذلك في الآخر، مانحاً نفسه القدرة الفذة على إعادة تشييد التراث والآخر معاً في مشروع مشترك ساعد على ولادة صيغة جديدة مع كل من التراث والآخر. أخلص من كل ذلك لأرى أن أدونيس عندما (هدم) لم (يهدم) لكي يتمتع بهدمه، وإنما كان يبتكر البدائل والمقترحات الخلاقة في الوقت الذي يمارس فيه الهدم. وذلك على العكس من أنسي الحاج الذي لم يحقق إنجازاً مهماً في هدمه لطرائق التعبير الشعرية السائدة أو الموروثة، ليقدم بدائله هو في (لن) و(الرأس المقطوع)، فيي بدائل لا معيارية لها إلا (صدمة) أنسي بحداثة الغرب. ومع استنكار الذائقة الشعرية لمثل هذه الطرائق (المستغربة)، كان يندب حظه من عدم اهتمام وقبول هذه الذائقة لكتابته. وليس مجدياً اتهامُ هذه الذائقة بأنها (رجعية) لمجرد عدم استجابتها لما نكتب، فذلك يعني فشلنا وإفلاسنا، بل ربما كان الأجدى اتهام ذائقة تتقبل مثل هذه الطرائق، فيي اعتمدت أسلوباً يقوم على الإثارة في كل شيء لمجرد الإثارة: في اختيار المفردة، في علاقات المفردات بعضها ببعض، في بناء الجملة نحوياً، وفي المناخ العام وراء النص، في الصورة والترميز، في كيفية بدء النص واختتامه، في العنوان، في إسناد الضمير إلى صاحبه، في خلق تصور حول عنصر ما أو مادة يتحاور معها.. إنه بارع في فن الإثارة، مما يكسبه مباشرة استغراب ودهشة المتلقي وذهوله، ولكنها دهشة سرعان ما تزول مع زوال فعل القراءة. إن استقبال الشعر لا ينشغل بهذه الانبهارات الآنية، إذ ليس من مهمة الشعر أن يختزل إلى مجرد استثارة ردود فعل مفاجئة على طرائق تعبير غرائبية من خارج، خاوية الوفاض من داخل. يقول أنسي تحت عنوان (بحيرة)(2):

من كان يصدق أن الفلكي هو الصحراء أكثر
من البدوي؟ رأى صديقي الأنابيب والعقاقير وأوعية
تصعد إلى.. برفقة القابضين على المفاتيح خفيفة
خفة الفوز. ووقف أمام خيط هام به وأقسم أنه غير
عادي. ليس لعبة ليس سحابة. خيط مالح يرتفع من
بلعوم معبد
كان العرق يتصبب وكان صديقي. والإوز
ينتقل على الماء المغلي والضباع تأكل المساحيق تتمشى

مطيحة بالآنية الثمينة. أما خيط الدخان الأبيض فلا
شيء يحدث لجلسته اليائسة منحدراً من وسيط ثانه
ومتصاعداً من وسيط أبدي الانحدار بركاناً من عصا من
الحرير.
قال صديقي لم يرَ قزماً. "ولم عدت؟"
سألته. "كي أرفع لعنتي عن البدوي قبل أن أفتح".
ما عرفت أي بدوي. لكن صرت أرى كف
صديقي خيوطاً تصعد وتنزل بين وسيطين توأمين وفي
منتصف جبينه لطخة انتقامه تتسع وتأكله.
... .

إن هذا الكلام مثال من أمثلة كثيرة على الاستثارة التي يلقيها أسلوب أنسي الحاج في القارئ للوهلة الأولى. ولكن من حق القارئ/الناقد أن يتساءل عن المتعة والجمال اللذين يمكن أن يصاحبا مثل هذا الكلام. لا نريد موضوعاً ولا توضيحاً ولا فكرة ولا غرضاً ولا نريد أن نفهم ولا إلى ما هنالك من اتهامات جاهزة، نحن نطالب بحقنا من الأثر الجمالي الذي لا يخضع إلا لحقّ شرعي قائم بين المبدع والمتلقي، على هذا الأخير أن يحافظ عليه كيفما كان شكل التعبير الأدبي الذي يتوجه به إلى القارئ. وأنا ــ قارئاً ــ لا أجد في مثل هذا الكلام لأنسي ما يحملني أثراً داخلياً على المستوى البعيد، فشكل هذا التعبير والمناخ الذي يدور فيه يفوّت عليّ إمكانية ثبات فاعليته الجمالية داخل روحي التي أستقبل بها الأدب. وأنسي هنا يخاطب اللحظة المأزومة في القارئ الذي مل من طرائق التعبير التقليدية، ولكن لا ليقدم له الجرعة المثالية البديلة، بل ليساعد هذا القارئ المأزوم على انفراج أزمته لبعض الوقت ليزول مبرر الكلام بعد ذلك. وهذا ــ في خلفيته العميقة والمسكوت عنها ــ لا يختلف كثيراً عن أثر القصيدة السياسية المباشرة التي تساعد على تفريغ الاحتقان لدى الجمهور، وسرعان ما تذهب بذهابه، وذلك على الرغم من أن نصوص الحاج بعيدة البعد كله عن الإيحاء بمعنى سياسي من أي نوع مباشر.

وأود أن أشير هنا إلى أن الكلام في مجمله يدور على مجمل تجربة أنسي الحاج، ولكنني أستطيع استثناء أعمال نثرية مهمّة له مثل (الرسولة بشعرها الطويل ــ ماذا صنعت بالذهب...) لأرى في هذه التجربة كتابات للمتعة

الراهنة، تفاجئ القارئ بلغة داهشة تولد في سياق القراءة، أي أن أنسي (يسحر) القارئ باستعراضه اللغوي.

وعندما نستدعي أنسي الحاج مع أدونيس. فلأن العادة جرت لدى كثير من النقاد على جمعهما معاً في سلة واحدة خلال الحديث عن (قصيدة النثر)، مما أراه نوعاً من قصور نقديّ لدى البعض في فهم تجربة كل منهما ووضعها في سياقها الثقافي ونسقها الحضاري المكوّن لها، من حيث أنهما يسيران في خطين متعاكسين، يفتح كل خط مساراً تسلل إليه الكثير من الشطط فيما بعد على أيدي الأجيال اللاحقة، الأجيال التي ساعدها أنسي أكثر من أدونيس على التخلّع من أصول الكتابة العربية، التي تشبّع بها أدونيس وجعلها جزءاً مكوناً من مكونات تجربته ومعاناته الشعرية والثقافية، منتجاً في إطار ذلك نصوصاً: شعرية/ثقافية/نقدية/تنتمي بجلاء إلى عبقرية اللغة العربية، متأملاً في جماليات هذه اللغة وخفاياها كما أرساها آباء النثر والشعر العربيين.

هذا ولأدونيس رأي لافت بخصوص علاقة الحداثة العربية بالشعر الفرنسي. فيو يرى أن ما يأخذه العرب على حداثة القصيدة، من أنها حداثة (مستوردة) من فرنسا، هو نفسه ما يقرّه الفرنسيون إذ يعترفون دون غضاضة بأن جذور حداثتهم إنما كانت قابعة في نصوص من خارج تراثهم: من أمريكا (إدغار ألن بو) تحديداً. حتى رامبو شكّل (الشرق) أحد مصادر إبداعه. ويذكر كذلك شكسبير وغوته. وهذا ما نؤيد أدونيس فيه بل سنعتبره مدخلاً لفهم العلاقة بين كل هؤلاء المذكورين وبين (تراث) الشعوب الأخرى. ولنتساءل دون التواءات وتنظيرات: هل تحوّل رامبو إلى شاعر شرقي، وبودلير إلى أمريكي، عندما وجد كل منهما مصادر لحداثته: الأول في الشرق والثاني في إدغار ألن بو؟ هل تحول إليوت نفسه إلى بودلير عندما أخذ منه ــ ومن سواه ــ مفهوم الحداثة؟ ألم يبق كل منهم عنصراً فاعلاً في مجتمعه؟ ألم يمزج هؤلاء ما استوردوه داخل نسيج لغتهم وثقافتهم الخاصة؟.. هذا ما نختلف مع أنسي الحاج رسواه فيه. فيو وجد مصادر حداثته في فرنسا، لا بأس، ولكنْ هناك بأس شديد في أنه أصبح غريباً عن لغته، انقلبت صورته واضطربت، وأعطانا نموذجاً لمبدع (مغرّب). والحقيقة أن هنالك الكثيرين من كتاب (قصيدة النثر) عرباً، ولكنهم فرنسيون أكثر من كونهم عرباً، وقد لعب أنسي الحاج دوراً مهماً في بلورة هذا الاتجاه في الكتابة العربية. حتى أننا أصبحنا لا نفاجأ كثيراً بوجود كتابات نثرية مرسومة بالحرف العربي وبتوقيع أسماء عربية، ولكن لا تختلف في شيء عن كتابات أوروبية بلغتها الأصلية، بل أصبحت قضية ما سمي

(شعرية الترجمة) مسألة مطروحة للبحث والسجال في سياق البحث عن سبب هجنة كثير من كتابات (قصيدة النثر)، والسؤال حول مدى انتمائها إلى مناخ فرنسي يدل على أنها مكتوبة وأصحابها يفكرون باللغة الفرنسية ويكتبون بالحرف العربي، لشدة تماهيهم مع النصوص المترجمة التي يعتبرونها مصدراً من مصادر (قصيدة النثر) هي الأخرى.

.إننا نورد ذلك مع التنويه بالأمرين التاليين:

الأول: يعتد الفرنسيون بشدة بلغتهم، ويحتفون بالنصوص المكتوبة بلغتهم من قبل كتاب عرب (فرانكوفونيين) ويصفون بعضاً من هذه الكتابات بأنها أضافت إلى اللغة الفرنسية الشيء الكثير، أو أنها أغنت هذه اللغة كما لم يستطع كاتب فرنسي حقيقي. فماذا تفعل تلك النصوص (العربية) لدينا المكتوبة وفق النموذج الفرنسي؟ وأي لغة تغني؟

الثاني: تنبئ العلاقة مع الغرب عن شغف الغربيين بالبحث عن تفاصيلنا الداخلية وخصوصياتنا والاستمتاع بالكثير من عاداتنا ومحلياتنا، نظراً لما يعنيه ذلك من تحقيق معرفتهم بنا أكثر في الوقت الذي نسعى نحن سعياً حثيثاً للتخلي عن أي خصوصية تمس كتابتنا ولغتنا.

نعود إلى القول بأنه مجرد وهم من أوهام الحداثة التي أشار إليها أدونيس، أن نتماثل مع الغرب، ولا خلاص لنا من هذا الوهم إلا أن نعترف أولاً به ثم ننقده وننقضه، للبحث عن (اختلافنا) عن الآخر لتكون علاقتنا به علاقة طبيعية بين (ذاتين) فاعلتين، تتحاوران خارج غاية التطابق والتماثل.

يقودني فحوى الحديث السابق في شموليته إلى أن أنعطف باتجاه موضوع لا يخرج عن سياق ما مضى. وهو: هل يحق لنا الحديث عن (صدمة الحداثة/غربياً)؟ أي هل صُدِمَ الغربُ بحداثته على غرار ما صدمنا نحن؟ إذ يبدو لقارئ المنجز الثقافي الغربي أن الغرب مشغول بعد عقود من الحداثة، بنقد الحداثة وتفكيك منظوماتها، منهمك بتحطيم العقل السابق والبحث دائماً عن صيغة جديدة له تحقق سبقاً ونقلة مختلفة تضيف إلى نقلاته وقفزاته التاريخية. ويجد هذا القارئ حيوية في هذا النقد الذي يدشنه الغرب في علاقته بحداثته. فالعقل الأوروبي مدعو أمام نفسه إلى ممارسة الشك المستمر في كل ما حققه هذا العقل، لإيمانه بأن ما يحققه ليس نهاية العالم، لا إبداعاً ولا ثقافة ولا اقتصاداً، بل إن مشروع هذا العقل قائم على عدم كماله، وكماله المفترض كامن

فـــي نقضـــه الدائم. فليس مستهجناً بهذا الاعتبار أن يخرج العقل الأوروبي من حـــدوده، إذ لا حدود لـــه أصلاً: ينجز ويبدأ فوراً بنقد ما أنجز، يبدع ويفكر في تجـــاوز مـــا أبدع، يؤسس نظرية ويبحث في داخليا عما يمكن أن ينشق عنها وعليها. فكأن هناك لدى الغرب قناعة بأن (لا إمام سوى العقل) أكثر من قناعتنا نحن بذلك، مع أننا نحن من أبدع هذه المقولة شعرياً وعطلناها ثقافياً وفلسفياً.!

أسوق هذا الكلام وأنا أنظر إلى نقاد أوروبيين يصل نقدهم للحداثة بما فيها مـــن شعر ونقد، حداً ربما نعجز حتى الآن عن تحقيقه، وربما كان ذلك طبيعياً نظـــراً لالتصـــاق الحداثة بهم بشكل عضوي وبنيوي يؤهلهم لممارسة تطويرها وإعـــادة بنائيا لأنها إنجازهم بالدرجة الأولى. ولكن مع ذلك تكمن هذه المفارقة التاريخـــية بكـــل معانـــيها السلبية، مفارقة تحددها علاقتان مختلفتان مع مفهوم (الحداثـــة) علاقـــة منتج هذه الحداثة بها، وعلاقة مستهلكها. فمن يستهلك حداثة الآخـــر غير قادر على نقدها وتفكيكها، لأنه على الطرف الغريب عن قوانينها الذاتـــية وشـــروطها التاريخـــية. أما منتجها فبين يديه موضوع أنجزه هو وقعد يتأمل فيه باحثاً عن أخطائه في داخله معترفاً بها في حال وجودها...

فكيف لنا أن نستورد ضمن أجهزة الحداثة مصطلح (قصيدة النثر) كما هو دون امتحان قدراته على الدخول في نسيجنا الداخلي؟ وكما أشرنا فإن معظم ما نراه من نقد (قصيدة النثر) لدينا هو نقد الغرب لـــ (قصيدة نثره). أكاد أقول إن فـــي الأمـــر (شـــطواً ثقافياً) على منجزات الآخرين لقد دفع الغرب ثمن حداثته ثورات ومشانق ومقاصل وسفك دماء ومواجهات مع عصور محاكم التفتيش، ثم نأتـــي نحـــن بكل اتكاليتنا واسترخائنا الثقافي لنستلم محصول قرون، جاهزاً لم نـــبذل أي جهـــد في إنتاجه. وأكاد أسمي ذلك (غزواً ثقافياً) مارسناه نحن على أملاك الآخرين.

مرة أخرى هل يصدم الغرب بحداثته؟ نقول إنه لا يصدم بها لأنها صورته الحقيقـــية لا الـــزائفة. وهي ليست صنماً أبدعه الغرب ليقيم لـــه طقوس العبادة والخضـــوع، لأنـــه بالأصـــل دفع تاريخه باتجاه الحداثة رداً على صنمية العقل وثـــباته ، فعـــبادة الحداثة قتل لها وخيانة لمعناها الحقيقي. من هنا يثبت الغرب لنفســـه أن حداثـــته مشـــروع لا نهائـــي، غير منغلق على معطيات نهائية ولا تاريخية، ولا سبيل لتحقيق ذلك إلا بالإمعان في نقد الحداثة ونقدها ونقدها...

أمـــا الوضـــعية التلفيقـــية التي وجد العرب أنفسهم فيها، فهي أنهم شرعوا يـــتحدثون عن مشروع الحداثة ومقدماته ونتائجه وتناقضاته، دون أن يدخلوا في

معنى الحداثة. وهم يسمحون لأنفسهم مع ذلك بالإدعاء بأنهم داخل مجتمعات حديثة، ومؤسسات حديثة، ويكتبون شعراً حديثاً، ويملكون عقلاً حديثاً، وأنهم حولوا بلدانهم إلى بلدان حديثة، وعندما يضطرون لنقد كل هذه الحداثات نجدهم ينهمرون بسيل من المصطلحات والمفهومات الغربية، ولا يجدون أي تناقض منطقي في ذلك، أو ازدواجية أو فصاماً وهانحن منذ سنوات بدأنا نتجرأ على نقد (ما بعد الحداثة) وكأنها شأن طبيعي من شؤوننا وعادة من عاداتنا اليومية.

يقول محمد عابد الجابري في كتابه (التراث والحداثة):

((فالحداثة، في نظرنا، لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى ما نسميه بـ "المعاصرة"، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي))(3) ويتابع ((الحداثة من أجل الحداثة لا معنى لها، الحداثة رسالة ونزوع من أجل التحديث، تحديث الذهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية. وعندما تكون الثقافة السائدة تراثية فإن خطاب الحداثة فيها يجب أن يتجه، أولاً وقبل كل شيء إلى "التراث" بهدف إعادة قراءته وتقديم رؤية عصرية عنه))(4) ((والنهضة لا تنطلق من فراغ بل لابد فيها من الانتظام في تراثها هي))(5).

بالاستناد على أطروحات الجابري نحاول أن ندعم رأينا بأن مشروع نقد الحداثة ونقد التراث معاً، يتضمنان بالضرورة نقد (قصيدة النثر) و(قصيدة التفعيلة).. الخ، ذلك أننا نضمر تصوراً شمولياً حول معنى الحداثة، معنى لا يجزئ موضوعاتها إلى جزر مغلقة. ثم إن (قصيدة النثر) ليست كبش الفداء الذي عثرنا عليه لنصفي بذبحه حسابنا مع مشروع الحداثة. إن جل ما نطمح إليه أن تحمل هذه (القصيدة) نصيبها من المسؤولية يتناسب مع كونها إفرازاً موضوعياً لمشروع الحداثة عربياً، إفرازاً اتخذ منذ البدايات صيغة المأزق والغربة، ولا يمكن تفكيك هذا المأزق على أنه معزول عن سياقه. وقد آن الأوان لنرتقي بأدائنا إلى مستوى السؤال الفلسفي، الذي تندرج تحت قبته كل أسئلة الحداثة والهوية والشعر والنقد.. ويبدو أنها مسؤوليات معقدة، لأننا من جهة أمام خلل أصاب علاقتنا مع تراثنا ومع الغرب معاً. فنقد تراثنا يجب أن يتساوق جدلياً مع نقد علاقتنا بالغرب، وبالعكس. ومن جهة ثانية أفرزنا واقعاً مرعباً لـ (قصيدة النثر) دون أن نكون قد حسمنا ــ ولو مبدئياً وإجرائياً ــ سؤال الحداثة وسؤال التراث، أي أننا أنتجنا (قصيدة نثر) ونحن ننتمي إلى قلب المأزق المركب المشار إليه. لذلك كان من الطبيعي أن تحمل هذه (القصيدة)

مشـكلات إضـافية، وتـتجه منذ البدء نحو أفق مسدود، لانعدام الحامل الثقافي والمعرفـي الـذي ترتكـز علـيه وتتقوى به. وتختلف المسألة هنا مع (قصيدة التفعـيلة) التـي ولـدت ضـمن حوامل تاريخية واجتماعية دعّمت من طريقة نهوضها وانتمائها لواقع الشعر العربي وأدائها فيما بعدْ. مع الإشارة إلى أننا لا نريد إعطاء التفعيلة (مرحى) هنا، لأننا لا نبحث في واقعها كما هو وكما تحول وتـبدل وتداخـل بالفوضى والاضطراب، لكن يبقى هناك مع ذلك ما يمكن أن نـرّاه فـي قصيدة التفعيلة منذ بدايتها، وقد اكتسب صيغة دقيقة واضحة تشكل أرضـية مشـتركة للاختلاف. وهذا لا يعني أن نقد قصيدة التفعيلة يجب أن يتم خارج نقد الحداثة والهوية، فهي لا تختلف في ذلك عن (النثر). فيما تشكّلا في قلـب أسـئلة الحداثة والعلاقة مع الغرب، مع فروق نوعية فيما يتبدى لنا هنا، فـروق أعطـت طرفاً منهما ممكنات نشترك معها في كثير من النقاط. وللناقد يوسـف سامي اليوسف رأي يصب في عمق هذه المسألة. فهو بعد أن ينفي أن تكـون (قصـيدة النـثر) شـعراً، ولا ينبغـي لهـذه الـ (القصيدة) أن تدرس ((إلا بمعـزل عن مسار حركة الشعر العربي المعاصر، وإلا لكان نصف النثر العربـي، القديـم والحديـث، شعراً بشكل أو بآخر))، بعد هذا يقول عن مفهوم الحداثـة ((ولعل من أهم المطبات التي وقع فيها الشاعر العربي المحدث جملة أنّـه لا يملـك مـنظوراً محدداً لما تعنيه كلمة الحداثة بكامل غناها، ثم عن أية حداثـة يتحدثون؟ لابد من بُرهة الفَرْق. فإن كانوا يريدون حداثة أوروبية، فتلكم شـيء مختلف ومباين لما يكتبون، إنْ قليلاً وإن كثيراً. أما إذا كان جهدهم يتجه صـوب مفهوم عربي للحداثة، فهذا ليس بواضح في كتاباتهم التنظيرية، ثم هل يعقـل أن تنشـأ، وترتقي حداثة شعرية بمعزل عن حداثة (أو تحديث) المجمل الاجتماعـي والثقافي بعامة؟ نحن العرب تنقصنا مثل هذه الحداثة الشاملة، وما أحسب أن ثقافتنا المعاصرة برمتها، ثقافتنا منذ غزو نابليون لمصر وحتى الآن، لا أحسـبها إلا بـرهة انتقال من العصور الوسطى إلى العالم الحديث. لا حداثة دون فلسـفة، لا حداثـة دون تطوير العلوم كليا، لا حداثة دون اقتصاد حديث، دون سياسية حديثة، سياسة تحدد تماماً ما تريد وتعمل من أجل إنجازه))(6).

يؤكـد اليوسف في دراسته نفسه أن منظّري حداثة الشعر العربي يركزون فـي الـنهاية على ((محاكاة الثقافة الأوروبية))، وذلك أمر يتم بالنسبة لهم دون اعتـبار ((الـتمايز والفرق)) بين (الأنا) و(الآخر)، اللذين لا يمكن أن يحل كل منهما محل الآخر.

هـذا وتنشـغل أطروحات العديد من الشعراء العرب البارزين والمفكرين بموضـوعة العلاقة بين الحداثة والتراث، فهي إذاً ليست موضوعة هامشية، بل تقع في العمق من مشاغلنا الثقافية والتنظيرية. ولا تنأى (قصيدة النثر) عن هذه الموضـوعة، بـل هـي امتداد أو شعبة من شعبها. فبما أن هذا المصطلح من مولـدات ثقافـة الآخر وقد تبناه شعراء ونقاد عرب؛ فقد صار لزاماً عليهم أن يكونـوا موضـع السؤال النقدي الأعم حول ظروف تبنيهم لهذا المصطلح دون تحريـره مـن خصوصـيته، ليكتسب خصوصية جديدة تناسب (الأنا) العربية. وبحسـب يوسـف اليوسـف سـابقاً، وهـو يستمد تصوراته من مجمل العلوم والمعارف بما في ذلك علم النفس، فلا يمكن أن تتطابق الأنا مع الآخر بالطريقة التـي تمثلت فيها قضية مرجعية (قصيدة النثر)، إذ أن هذا يكمن خارج شرعية الحـوار الخلاق بينهما. وعندما يتعلق الأمر بحوار الحضارات يصبح التطابق مسـألة مرفوضة بالمطلق. ثم لابد من نقد حوار الحضارات نفسه لإعادته إلى مواقعـه العادلـة التي لا يبتلع فيها أحد أحداً. لكن الذي حصل أننا انفتحنا على أوروبـا وفي أذهاننا أننا (**صفرٌ حضاري**) ودعّمنا هذا التصور لظروف داخلية وخارجية، وإن كانت داخلية أكثر، ووهمُنا أننا صفر جعلنا جاهزين لإضافة أي رقم يفرضه علينا الآخر، لا من موقع المُحَاوِر، بل من موقع التبعية والإلحاق. ومـن هذه الأرقام التي فرضت علينا (قصيدة النثر) حيث تلقفناها ونحن فارغون لكي تملأنا. ولكن أنى لرقم لم نتعب في انبعاثه وحضوره أن يملأنا بصيغة فاعلة وخالقة؟ في هذا المعنى يكتسب كلام خليل حاوي التالي أهمية خاصة إذ يقول:

((إن الانغمـاس فـي خضـم الشعر الغربي دليل على فراغ نفوس بعض الشعراء العرب المحدثين من الحيوية المتوهجة المنطلقة التي تولد بذاتيا ولذاتيا مضامين وأشكالاً أصيلة غير مرتقبة)) (7)

وعلـى ذكر خليل حاوي، فإن هذا الشاعر يقدم لنا نموذجاً للشاعر العربي ذي الشخصـية الثقافـية التي شكل الآخر جزءاً من مكوناتها، بثقافتها وفلسفتها ونقدهـا، شخصـية عانـت تجـربة أوروبية عميقة أمدتها بمزيد من التأصيل والذاتـية. ففـي هذه الشخصية نلمح انفتاحاً لا ينكر على الآخر، وتأثراً بشعره ونقـده، يوازيه تأسيس للذات وإحساس حاد بها، دون شعارات الهدم والتخريب. ولا ننسـى هـنا أن خليل حاوي شاعر انبعاثي من الطراز الحضاري الرفيع، والـذي يـأبى بشدة الانصياع للذوبان في الآخر على حساب ذاكرته ومكوناته. ولابـد هـنا أن نقتـبس فقـرة مطولـة لخلـيل حـاوي عن (قصيدة النثر).

آخذين بالاعتبار أن حاوي كان مطلعاً على تجربة الشعر الأوروبي من داخله وليس عن طريق وسيط، أي أنه كان من العارفين بأسرار المهنة معرفة عالية تتيح له أن يستنبط العمق من الظاهرة التي يتأملها وينقدها. ومما هو داخل في هذا العمق إشارته إلى أن شعراء الحداثة في أوروبا تطوروا من الداخل، وكان نموهم لذلك طبيعياً، مع كل مصادرهم (الأخرى) وتثاقفهم مع نتاجات الآخرين. ويرى خليل حاوي أن التطور عندنا ((كان أشبه بتحول فاليري إلى سان جون بيرس أو سان جون بيرس إلى فاليري، وبعد ذلك إلى آراغون)) (8). وقد سبق وأشرنا إلى انمحاء الطابع العربي للتجربة التي ينطلق منها كثير من كتاب (النثر) عندما تختفي العلاقة مع اللغة العربية لتصبح النصوص أشبه بنصوص مترجمة، تذكّر تارة ببودلير وتارة بمایاكوفسكي وتارة بأوكتافيوباث.. الخ

أما عن (قصيدة النثر) فيقول خليل حاوي مضمناً كلامه أفكار سوزان برنار:

((ليست بين قصائد النثر الموفقة من بودلير إلى اليوم قصيدة لا يشف كيانها عن نظام من الإيقاع المنضبط بالوزن الاسكندري، يشيع في مفاصلها وسياق نغماتها، فيكون عامل بلورة وتكثيف يمنعها من التشتت والانفراط. هذا على ما تنطوي عليه من قوافٍ داخلية وجناس لفظي متكاثف. وقد أبدت "أي سوزان برنار" أسفها للأثر السيئ الذي خلّفه شيوع قصيدة النثر في الشعر الفرنسي الحديث. ذلك أنها شجعت كثيرين ممن لا يملكون حساً فطرياً بالإيقاع على نظم الشعر. وفي معتقد الفلاسفة والنقاد والشعراء ــ ومنهم أرسطو ونيتشه وفاليري ــ أن ذلك الحس هو الصفة الأولية التي يجب أن يتصف بها الإنسان ليكون شاعراً بالغريزة والطبع. وأعتقد أن الحكم نفسه يسري على الكثيرين من شعراء قصيدة النثر في شعرنا العربي الحديث. ونحن إذا التفتنا إلى نتاج دعاتها الأوائل، أمثال لويس عوض وتوفيق صايغ. تبين لنا أنه نتاج تستقل به الثقافة والذكاء والبراعة الذهنية، وأنه صادر عن نفوس تفتقر إلى القدرة على خلق الصورة، بقدر ما تفتقد الحس بالإيقاع الشعري.

والحال في هذا المجال، كما يقرر ريتشاردس "أشبه بالحال في معظم مجالات العادات الاجتماعية، نجد أن العوامل التي تسبب عدم اللياقة أسهل تحديداً من العوامل التي توفر اللياقة المطلوبة". وإذا اعتبرنا قصيدة النثر صيغة مغالية لما يدعى بالشعر الحر، جاز لنا التأكيد على صحة ما قرره الشاعر إليوت: "إن تسمية الشعر الحر تسمية خاطئة. ذلك أنه ما من شعر يمكن أن يكون حراً لمن يريد أن ينجز عملاً شعرياً جيداً. وإن الحرية لن تكون أبداً

هـروباً مـن الوزن في الشعر، وإنما هي في السيطرة عليه وإتقانه.. وكان أن شاع في نتاج الشعر الحديث كثير من النثر الرديء بعنوان الشعر الحر".

أمـا شـعراء قصـيدة النثر فإنهم طائفة تجعل قيمة الإيقاع المنضبط في الشـعر، وصعوبات البناء الداخلي المقيد بذلك الإيقاع الذي لابد منه لكل شاعر يـأبى أن تنسـاح قصيدته وتنحل إلى مجموعة من الصور المبعثرة. إن شعراً كهذا يفتقر إلى أهم خصائص الشعر وهو الوحدة العضوية. نجد في شعر هؤلاء طلـباً للصورة المدهشة والصورة المفاجئة على حساب وحدة القصيدة وسياقها العـام. ولا أغالي إذا قررت أن هذه الظاهرة في شعرنا الحديث تقرّبه من شعر البديع في أواخر العصر العباسي، وخلال عصر الانحطاط)) (9)

اسـتطراداً وتـأملاً في الرؤى النقدية السابقة، نؤكد على أن الغرب أنجز حداثـته كرؤيا شمولية للعالم، مضمّناً بذلك تحديثه للشعر باتجاه (قصيدة النثر) ولكـنه لـم يسـتكن لهـذه الحداثة، وأنزل عليها معول النقد والتفكيك كما هو معـروف. ولـم يـتعامل مع (قصيدة النثر) على أنها (جمهورية أفلاطونية)، بل عرف جيداً كيف ينقدها بجرأة قاسية أحياناً، واعتبر أنها ظاهرة غير منزهة عـن الانتكاس والرداءة، ظاهرة تستحق وعياً كاملاً بأسلوب إدارتها وحوارها، على العكس من كتابها العرب الذين انتزعوها من رحمها وحاربوا حرباً شعواء لإقناعـنا بأنهـا مولـود طبيعي، متجاهلين ما تتعرض لـه في عقر دارها من انتقادات وإعادة تقييم ومتابعة. وكان أولى بهم، ثم أولى، أن يُصدموا بنقدها كما صُـدموا بهـا، صدمة تعيد لهم الوعي. وهذا من أمراض علاقتنا بالآخر عندما نـتلقف مصـطلحاته دون متابعة ما طرأ عليه لديه فيما بعد. إن الآخر لا يثبت مصـطلحاته فـي مقطع زمني معزول عما مضى وما سيأتي، بينما نأتي نحن لنقوم بهذا الدور فنوقف بذلك حياة المصطلح عند فترة زمنية محدودة.

يشـير (كلايـف سـكوت) في بحثه (قصيدة النثر والشعر الحر) إلى أن (قصـيدة النـثر) ((ظاهرة فرنسية على وجه الخصوص)) معتبراً إياها مرحلة تدفـع باتجـاه واقـع آخـر. ويقول ((والحق أن تاريخ قصيدة النثر هو تاريخ التقصّـي في الشكل وتحاشي الإجابة)) ((ومن خصائص قصيدة النثر الأساسية، فـي واقع الأمر، مقدرتها على الاحتفاظ بطبيعتها العرضية (الاتفاقية)، وحدتها التـي تستعصي على السيطرة. ويجعل هذا التاريخ المتقطع من الصعوبة البت فـيما إذا كانـت قصيدة النثر قد أحاطت نفسها بما يكفي من الحدود مما يجعلها

متميزة كجنس، وما إذا كانت **بدعة غربية** (التشديد من عندنا) استعملها شعراء يتصفون بالغرابة، أو إذا كان من الأفضل أن نرى إليها كشيء انتقالي وعابر...)) (10)

ولأن (قصيدة النثر) ظاهرة فرنسية على وجه الخصوص، يجب قراءتها ضمن هذه الخصوصية، كما أن هذا المصطلح (قصيدة نثر) غير ثابت، فهي مرحلة انتقالية تؤدي إلى أشكال أخرى. ومن خصائصها:

1 ــ تاريخيا غير مكتمل وغير مغلق على نمط ثابت، بل هو تاريخ التقصي في الشكل. ولا إجابات حاسمة لديها.

2 ــ لأن تاريخها متحول، وهو تاريخ البحث الدائم عن الشكل المختلف، فلذلك هي تحتفظ بطبيعتها العرضية، أي غير المطلقة، بل هي حددت شكليا في فترة زمنية ما على هذا النحو كيفما اتفق، لتحدد فيما بعد شكلاً آخر كيفما اتفق.

3 ــ هذا الواقع يجعل صعباً أن نجزم فيما لو أثبتت (قصيدة النثر)، بما حققته، أنها جنس أدبي متميز، أم أنها ((**بدعة غربية**)) أم هي ((شيء انتقالي وعابر)).

اللافت في هذا الكلام استخدام الوصف (بدعة) في مجال الحديث عن (قصيدة النثر). والأمر ذو مغزى بعيدٌ، كونَ هذا الوصف وارداً على لسان ناقد غربي وليس عربياً ولا نغفل لو أننا استخدمنا نحن هذا الوصف اتيمنا بالذهنية الرجعية التي تسقط القيمة الدينية على ظاهرة أدبية جديدة مستقلة. ولمن هو معنيّ بمعنى لفظة (بدعة) في اللغة الإنكليزية نقول إن معنى البدعة متضمّنٌ في سياق الجملة بمعناه (الديني) فعلاً(11) ويوحي هذا الكلام باحتمال وجود من ينظر في الغرب إلى (قصيدة النثر) على أنها بدعة وغير أصلية بل وغريبة. وهذا كله من هموم نظرتنا العربية إلى هذه (القصيدة)، مما يسمح القول بإمكانية أن يكون استهجانها حدثاً ثقافياً طبيعياً، بغض النظر عن (قومية) من يستهجن.!

وإذا انتقلنا إلى ناقد غربي آخر وهو (تزيفيتان تودوروف) الذي هو أشهر من أن يعرّف، فسوف نقرأ لديه في بحثه (الشعر من غير بيت) عدداً من الملاحظات الأساسية حول تعريف (سوزان برنار) لـ (قصيدة النثر). تفيد هذه الملاحظات بمدى الإرباك في الاصطلاح وشروطه لدى برنار. فتودوروف يعتبر أنه أمر خطير أن تؤكد سوزان برنار أن هذا الجنس قائم على الجمع بين (المتناقضات) (شعر ــ نثر) (نظام ــ فوضى) (حرية ــ صرامة). وهو جنس

يجعل من الشعر متجهاً تارة باتجاه الهدم وتارة باتجاه النظام. ويعتقد تودوروف أن ذلك تأكيد ((لا يحتوي على أي مضمون)) ويشبّهُ هذين المتناقضين بصورة منطقية فيقول ((فالقول إن (آ) و(ليس آ) يقطعان الكون بشكل تام، والقول عن شيء ما أنه يتسم إما بـ (آ) وإما بـ (ليس آ) ليس قولاً ولا يعني شيئاً على الإطلاق. وهكذا نجد أن سوزان برنار تمر، دون مرحلة انتقالية، من تأكيد إلى آخر، كما لاحظنا في مجموعتي الجمل المروية، التي افتتحت بها الجزء الأول من عرضها وبها أغلقته))(12). ونستعيد مع تودوروف ما كنا أكدنا عليه من أن سمات (قصيدة النثر) لدى سوزان برنار هي سمات لكل قصيدة، ولا تنفرد بها (قصيدة النثر)، حيث يرى تودوروف أن صفات (الوحدة، الكلية، التماسك) وغيرها من الصفات، هي ((مألوفة بالنسبة لقارئ اليوم. وإنه بالأحرى، معتاد أن يراها صفة لكل بنية وليس للقصيدة وحدها. ويمكن أن نضيف إنه إن لم تكن كل بنية هي بنية شعرية بالضرورة، فإن كل قصيدة لن تكون بنية بالضرورة))(13)

ويرى تودوروف أن ما تسميه برنار بالوحدة العضوية كسمة خاصة بـ (قصيدة النثر) إنما هو موجود في (الرومانتية). ولكن ليس ممكناً أن ندخل كل قصيدة فيها وحدة عضوية في الرومانتية! وعندما يصل الأمر إلى بودلير، فإن تودوروف يرى أن بودلير الذي أشاع اصطلاح (الشعر النثري) في مجموعته (أشعار نثرية صغيرة) "وقد قرأتها في ترجمة أخرى قصائد نثرية قصيرة" فإنه كان ((كتب بالأحرى شعراً نثرياً، أي كتب نصوصاً تقوم أساساً على استغلال اللقاء بين المتضادات)) (14) وكان بذلك يؤكد على ما ذهبت إليه برنار فيما بعد من إقامة هذا الجنس على الثنائية والتضاد والتعارض.

أما رامبو فإنه كتب (إشراقات) ((نثراً. ومع ذلك، فلن نجد أحداً يعترض على سماتها الشعرية. نقول هذا وإن كان رامبو نفسه لم يصنفها كشعر نثري. فقراؤه يفعلون ذلك)) (15)

وما لم يكترث به كتاب النثر لدينا أن هذين المتناقضين كما يبدو لدى تحليل تودوروف لهما، لا يتعلق التناقض بينهما بين اسمين فقط (شعر ــ نثر) بل بما هو أعمق من ذلك: بمجال عمل كل اسم على حدة. فما يختاره النثر من الحياة غير ما يختاره الشعر، حتى وإن اشتركت موضوعات الحياة بشاعريتها وجمالياتها، فالنثر هو الآخر له جمالياته وشاعريته، وهذا ما نراه مشوشاً ملتبساً في نصوص كتاب (قصيدة النثر) لدينا، عندما يتوهمون أن أي موضوع شفاف قلق مؤرق كاف لمنح كتابتهم صفة (القصيدة) في الوقت الذي يقدمون فيه مثل هذه النصوص مغلبين فيه (النثر) على (القصيدة).

إحالات

(1) مجلـــة شعر ــ السنة الثالثة ــ عدد 12 ــ ص 126 (نقلاً عن كتاب ــ قصيدة النثر العربية ــ لأحمد بزون ــ دار الفكر الجديد ــ 1996 ــ ص 93).

(2) أنســي الحاج ــ الرأس المقطوع ــ المؤسسة الجامعية ــ بيروت ــ 1982 ــ ص 22.

(3) محمــد عــابد الجابري ــ التراث والحداثة ــ مركز دراسات الوحدة العربية ــ بيروت ــ 1991 ــ ص 16/15.

(4) محمد عابد الجابري ــ مصدر سابق ــ ص 17.

(5) محمد عابد الجابري ــ مصدر سابق ــ ص 33.

(6) نــدوة فــي قضايا الشعر العربي المعاصر ــ منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ــ تونس ــ 1988 ــ ص 81.

(7) المصدر السابق ــ ص 190.

(8) المصدر السابق ــ ص 191.

(9) المصدر السابق ــ ص 198/197.

(10) حــركة الحداثة (1890 ــ 1930) ج 2 ــ تحرير: مالكولم برادبري وجيمس ماكفرلين، ترجمة عيسى سمعان ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ ص 53.

(11) heterodoxy هرطقة، ابتداع، خروج على الإجماع heresy بدعة، هرطقة.

Innovation ابتكار، جديدة، ابتداع، بدعة

Novelty شيء جديد، بدعة.

(12) تودوروف ــ مفهوم الأدب ــ ترجمة د. منذر عياشي ــ دار الذاكرة ــ حمص ــ ص 103.

(13) المصدر السابق ــ ص 104.

(14) المصدر السابق ت ص 107.

(15) المصدر السابق.

❑❑

الفصل الرابع

البدايات المؤسسة

بين (الشعر المنثور) و(النثر)

قد يجافينا الصواب، لدى دراسة ظاهرة أدبية ما، وعلى وجه التحديد إذا كانت جديدة، إذا اعتمدنا التعميم في نقدها، ونتائج استقراء أشكالها ومستويات أدائها. ونحاول قدر الإمكان هنا ألا نتعامل مع (قصيدة النثر) العربية على أنها كل متجانس منسجم في طبيعته، أو كتلة صماء متشابهة في خصائصها. ونسعى ضمناً إلى أن نميز بين محورين من القراءة لهذه (القصيدة)، محور يتعلق بملاحقة (المصطلح) ومعناه وتدقيقه وامتحان قدرته وكفاءته، ومحور يتعلق بالنتاج الكتابي المؤلف وفق هذا المصطلح والمندرج في إطاره. فبالنسبة للمحور الأول، لابد من التدقيق واستقراء التفاصيل من أجل بلورة نتائج عليا تخص المصطلح، بما يعني ذلك من انشغال بالانضباط المفاهيمي لنمتلك إمكانية التسمية على أسس راسخة. إذ أن هذا يفيد في أننا لدى تناولنا المصطلح قد نضطر لـ (عقل) هذا المصطلح في مساحة واضحة لا تقبل التقطيعات والتنويعات، بمعنى لا يمكن أن يكون هناك أكثر من مصطلح (قصيدة نثر) فيما يتعلق بهذا الاسم على وجه الخصوص.

أما عندما يتعلق الأمر بقراءة النتاج المكتوب على أنه (قصيدة نثر)، فيبدو أن الاحتمالات تتعدد وتتنوع. إذ لا ينبئ واقع هذه النتاجات عن وجود نتاج متجانس تنضبط ملامحه، وذلك في ظل من الفوضى بالرغبات في إثبات كل فريق أن نموذجه هو الحامل الحقيقي للاسم. وباستعراض التجارب نقول أن نتاج محمد الماغوط غير نتاج أنسي الحاج، غير نتاج جبران خليل جبران. وهؤلاء لا يشبهون محمود السيد ولا نزيه أبو عفش. كما أن (قصيدة نثر) محمد عمران غير (قصيدة نثر) رياض الصالح الحسين. وبول شاوول غير حلمي سالم.. وهكذا.

والمدقـق فـي الواقـع الذي شكلته (قصيدة النثر) وأضافت عليه، سيلمس بوضوح أن هناك خطوطاً بيانية لمسارها متفاوتة عبر الأجيال. وما كانت تعنيه (قصـيدة النـثر) فـي بدايات تداولها، هي غيرُ ما آلت إليه فيما بعد في جيل الثمانينـيات والتسعينيات مثلاً. وأن من يكتب نصوصه في قرية نائية هو غير مـن كتـبها بعد أن درس في فرنسا أو أمريكا. وهذا بحد ذاته كاف لننفي صفة التعميم. ونشير هنا إلى أن استخدامنا الدائم لاسم (كتاب قصيدة النثر) أو جماعة النـثر لا يفيد معنى التعميم وإطلاق الأحكام على الجميع وكأنهم في موقع واحد وسـوية واحـدة، بـل سيكتشـف القارئ مع فصول الكتاب أننا نجيد في فرز التجارب بعضها عن بعض. وأننا لا نسعى لنفي الظاهرة بكل أسمائها وأجيالها. بل إن هدفاً من أهداف قراءتنا النقدية هذه أن نميز الإبداعي من غير الإبداعي، وألا نسـتمر في خلط الأوراق بحيث يصبح الميم في درجة واحدة مع المتمرن والمبتدئ.

فهـل بالإمكـان وضع (ترسيمة) زمنية لخارطة النتاج النثري منذ بداياته حتى تاريخه؟ ما معيار هذه الترسيمة؟ هل نعتمد (التحقيب الجيلي) (ستينيات ـ سبعينيات... الخ) أم نعتمد خصائص فنية وملامح في شكل التعبير وبنيته؟

نـزعم أن الأمـر ليس بهذه السهولة، فاعتمادنا على الأجيال سيكون أمراً جازماً صارماً يتنافى مع طبيعة الحركة التي تمتلكها ظاهرة أدبية ما، لا تعترف بعشر سنوات كوحدة زمنية كافية بالمطلق لخلق ملامح فنية تكتمل باكتمال العقد الجيلـي، تاركة المجال لملامح فنية مختلفة تبدأ بابتداء عقد تال. فنحن نرى إلى جمـيع الظواهر الأدبية مهما كانت هوياتها من منظار تداخل الملامح والميزات بيـن جـيل وآخر، وتجاور الخصائص بحيث تتاخم جيلين متعاقبين لا انفصام بيـنهما. وثمة أسماء شعرية وروائية وغير ذلك تستعصي على التحقيب الزمني فـيحار المرء إلى أي جيل ينسب فلاناً من المبدعين أو سواه؟ لذلك سنعمد إلى أخذ معياري التحقيب الجيلي والتحقيب الفني مندمجين في وحدة كلية، يتجاوران من خلالها. وسنرصد الحركة في تموجها غير الميكانيكي، بل الخاضع لشروط الظاهـرة نفسـها من داخلها. وإذا استخدمنا وصف (مرحلة) فلا لكي نحصرها بين عامين على وجه التحديد، بل ستكون مرحلة مجازية متحركة من نهاية جيل وبـدء جيل آخر، بحيث تعني (المرحلة) محطة فنية جمالية لا محطة (عشرية) كمـا جرت العادة. أما إذا استخدمنا تعبير (قصيدة الستينيات) ومثيلاته، فلنعني بذلك أحد أمرين: إما سنستخدم ذلك في سياق انتقادنا لما نظر فيه الآخرون وفق هـذه التسـميات، أي نكون كمن ينقل التسمية دون تبنيها؛ أو لنشير إلى ملامح

فنـــية تشـــكلت في فترة زمنية ما، فقد يصادف أن تتبلور ظاهرة ما في جيل ما دون أن يعني ذلك حتمية حصول ذلك في كل جيل.

ضمن هذه المحددات الأولية سنحاول التماس مراحل (قصيدة النثر) العربية.

ولابـــد مـــن منطلق الأمانة التاريخية أن ندعو في البداية إلى إعادة قراءة بدايـــات هذه (القصيدة) كما تناوب على تحديدها النقاد، أي منذ أن كانت تسمى (شـــعراً منـــثوراً) (نـــثراً شعرياً) (نثراً فنياً). حيث شكلت هذه المرحلة الرحم الانتقالـــي مـــن أفق كتابي إلى أفق آخر أوضح في أدائه. ويبرز لدينا في هذه المـــرحلة (جبران خليل جبران ــ ميخائيل نعيمة ــ أمين الريحاني) على سبيل المـــثال. وخشـــية مـــن الوقوع في الكلام المكرور هنا ــ إذ لم يبق باحث في بدايات (قصيدة النثر) ولم يشر إلى هذه المرحلة بالتحليل والاستنتاجات ــ فإنني ألخص (معنى) هذه المرحلة حسب ما أراه.

فهذه مرحلة تكونت مشروعيتها من خلال نشوئها في فترة زمنية كان فيها الشـــعر العربـــي يعاني من إرث الاتباعيين وتأخر علاقتهم الأساسية ــ فنياً ــ بالشـــعر، مما يسمح بولادة نزوع واضح وملح نحو التجديد في أساليب الكتابة، وكانـــت بعـــض هـــذه الأساليب تذهب (خبط عشواء) ولكنها من وجهة النظر التاريخية كلها مشروعة.

فـــي ســـياق تحديد (معنى) هذه المرحلة، ربما كان أجدر بنا أن ننظر فيما تشـــكله كتابات هؤلاء من إشارات تخص مفهوم اللغة نفسها، وكيفية استخدامها للتعبـــير عـــن التجربة والفكرة والمادة. هنا لا يهمنا البحث في تفاصيل (جبران والريحانـــي)، فكـــتاباتهما ليســـت مجالاً تطبيقياً هنا، بل هي مجال لاستخلاص الـــدرس مـــنها، مكرراً القول أن فحوى الدرس هنا، أن العرب في هذه الفترة تململـــت إبداعهم من ركوده ورتابته. وإن كان الوضع الثقافي والاجتماعي السائد بأدواتـــه المتغلغلة في البنية الذهنية الناظمة لفاعليات المجتمع، غير مهيأ للتناغم مـــع طموحـــات هؤلاء بالتجديد، فنضوج تجربة جديدة بحاجة إلى مناخ معافى مـــتطور في قبوله للتجديد ثم التحديث بمعناه الأعمق والنوعي. فنحن مع إبداع جبران مثلاً لا نأخذه من خلال رفض زمنه لـــه واستنكار الثقافة السائدة آنذاك لجـــنونه ونـــبوته ومواكبه وعواصفه وآلهة أرضه.. بل نأخذه في الدلالة التي شكلها وأشار إليها، باعتبارها تجربة توضحت أهميتها فيما بعد، وتموضعت في سياقها الإبداعي الذي تستحقه. ولو لم تكن كتابات جبران جديرة بذلك لاندثرت وكفـــت عـــن الاستمرارية. بمعنى أنها لم تكن تجربة راهنة، بل حاملة لشروط

ديمومـــتها وقدرة تأثيرها في تجارب القادمين. ونحن في ذلك نتفق مع أدونيس في قراءته لجبران حيث قال:

((أعـــترف أننـــي لـــم أقرأ جبران إلا مؤخراً. أعترف كذلك أن نتاجه لم يســـتهوني، ولم أجد فيه ما يمكن أن يكون لي غذاء روحياً أو فنياً، لا من حيث أفكـــاره ولا من حيث طريقة تعبيره. ومع هذا كنت أشعر وأنا أقرؤه، أنني أمام صـــوت فريد الحضور في تاريخنا الشعري الحديث. أقول: صوت، لأنني أريد القـــول إن جبران، كما تراءى لي، شاعر بصوته أكثر منه بنتاجه. شاعر البعد الذي أشار إليه، لا بالمسافة التي قطعها. إنه صيحة تجاسرت أن ترتفع في وجه الماضـــي، وأن تحاول اختراق جلدة العالم، رجاء النفاذ إلى جوهره، وأن تمارس الهـــدم رجاء تشييد بناء جديد. ومع هذا كله بقي ويبقى تفجراً، أو بالأحرى خميرة ممكـــنات. إنه طوفان صغير غسل أمام الذين جاؤوا بعده الكثير من عفن الدرب والتواريخ، والأشياء والكلمات. وفي هذا، لا في منجزاته، سره وجاذبيته))(1).

مـــا نـــريده على صعيد نقد (قصيدة النثر) أن جبران مارس كتابة الشعر الموزون، وله قصائد تظهر عليها آثار الإنهاك الفني والضعف، ومارس خارج الوزن كتابة أشكال عديدة من النثر: حكاية وفلسفة متأملة وخواطر ونثراً شعرياً يســـتفيد بعمق من آليات عمل اللغة الشعرية، ولكنه ليس شعراً، على الرغم من كـــل (الشاعرية) المتمثلة في كتاباته. ونفينا لكون هذه الكتابة شعراً لا يلغي أنها مـــبدعة، بـــل هـــي أهم من شعره الموزون، إن لم تكن أهم بكثير من كتابات شعراء عصر (النهضة)!

يهمـــنا كذلـــك أن جبران، المتأثر بآداب أوربا وأساليب كتابتها، لم يجعل نصـــه تابعاً للآخر في المطاف الأخير، بل استطاع أن يقبض في اللحظة نفسها علـــى (العالمية)، والمحلية معاً. بمعنى أنه لم يكن ينسخ عن الآخرين، بقدر ما كـــان يضـــيف إليهم نصه الخاص. ولا تخفى جذور جبران التراثية في كتابته، وإن أعطاها بعداً كونياً ذوبها فيه، إذ هذا هو المطلوب: أن تخاطب الآخر بذاتك المتفـــتحة علـــى الكون بأسره. بهذا كان جبران أصيلاً عالمياً، وعالمياً أصيلاً، واســـتطاع أن يلغي الفارق بينهما من خلال امتلاكه للّحظتين معاً. وهذا (درسٌ) لـــم يســـتفد منه كتاب (قصيدة النثر) فيما بعد. مع أن هناك من كتب من داخل المـــناخ الجبرانـــي مثل (إسماعيل عامود وسليمان عامود وأورخان ميسر) كما يشـــير محمـــد جمال باروت في كتابه (الشعر يكتب اسمه)، والذي سيرد ذكره كثـــيراً فـــي هـــذا الكتاب. ولكن كتابات هؤلاء عاشت في ظل جبران وأسلوبه

وأخذت قشور تجربته، مع استثنائنا نحن لتجربة (أورخان ميسر) فيذا لـــه شأن خـــاص، وهو أضاف جديداً في شكله التعبيري عما هو سائد وسابق لـــه، وإذا جـــاز لـــنا القول فهو بوعي أو دون وعي منه انطلق من جبران ليطوره ويبني بـــدءاً منه ما هو مختلف عنه ومفترق بالكلية. ومن هنا ننتقل إلى مرحلة أخرى تمخض في رحمها هذا الجنس (قصيدة النثر) كما هو مطروح في أدبيات نقدية، تلـــك هـــي مرحلة ما بعد جبران و(نثره الشعري أو نثره الفني). حيث انطلقت تجارب أورخان ميسر وخير الدين الأسدي وسواهما، ولكنهما الأبرز في المعنى علـــى ما نعتقده، انطلقت انطلاقة جديدة بلغة الكتابة وأشكال التعبير، وكانا أجرأ مـــن الآخريـــن على خوض لحظة التجريب في تنويع هذه الأشكال، خير الدين الأســـدي في (أغاني القبة) وأورخان ميسر في (سريال). وهما تجربتان تحمل كـــل واحـــدة منهما جمالها الخاص وقدراتها الخاصة. ومع اختلاف طبيعة كل تجربة في مصدرها وعلاقتها مع مرجعيتها وأدواتها، فإن الأسدي كان الأوضح فـــي تأكـــيد انتماء تجربته لمناخها وسياقها العربيين، وتاريخية الكتابة. وتجربة الأســـدي تجربة فريدة من نوعها، وفريدة على مستوى علاقتها بأصولها الكامنة فـــي كـــتابات المتصوفة العرب والمسلمين. وكما أرى فإن الأسدي ما استطاع إقناعـــنا نحـــن (الحداثيين) بفرادة تجربته لو لم ينطلق من معاناة هائلة ومكابدة روحـــية ووجدانـــية عميقة للتراث الصوفي، ولو لم يصهر كل ذلك في تجربته الشخصـــية. ولا يخفى في نصوص أغاني القبة اعتداد صاحبها بمعرفته الوافية بالشيرازي والتبريزي وجلال الدين الرومي... لكن الأسدي حوّل هذه التجارب كلها إلى نسغ خاص يسري في عروق كتابته ويصبح مكوناً من جملة مكوناتها، لا مبتلعَة لها طاغية عليها.

إن (أغانـــي القبة) متفوقة على جنس (قصيدة النثر) التي جاءت فيما بعد. ومـــع أن باروت أراد مع احتفائه بها أن يجعلها مرحلة ثم تجاوزها بـــ (قصيدة النـــثر) ذات المرجعية الأوروبية، وأطلق على أغاني القبة أنها مكتوبة في إطار ثقافة ماضوية محضة؛ مع ذلك ــ وآخذين بعين الاعتبار ضرورة تجاوز أغاني القـــبة ــ أرى أنـــه من النادر أن نجد الآن بعد ستين عاماً من بدء كتابة أغاني القبة، تجربة (نثرية) استطاعت إقامة لغة خاصة لا نحس بنكهتها إلا في أغاني القبة، وحساسية في العلاقة مع الوجود والجسد والجنس كما نجده عند الأسدي. إن هـــذه ((الثقافة الماضوية)) لم تمنع الأسدي من إنتاج لغة متطورة جداً، وفي بعـــض مســـتوياتها مبـــتكرة جـــداً، لغـــة ليست ماضوية بقدر ما هي تحاور

طاقـات اللغة العربية وما يمكن أن تحمله من مكابدة روحية باطنية ذات جسور مع تراث رمزي غني بإشاراته وتداخلاته مع أسئلة الكائن في أية لحظة زمنية. وربمـا كانـت هـي لغـة ماضوية لدى من يضمرْ رفضاً لكل ما لـه علاقة بالماضـي دون تمييـز مستويات وإمكانيات هذا الماضي. إن لغة أغاني القبة تحمـل قـدرة علـى خلـق (لذة النص) التي يلهج بها النقد الحديث على لسان (رولان بـارت)، كما تولد هذه اللغة متعة فائقة تستنفر معها الحواس كليا وهي تسـتقبل هذه اللغة. لذلك لا نميل إلى اعتبار قيمة أغاني القبة ((فنية تاريخية لا أكـثر)) كما يرى باروت، كما أن هناك الكثير من النماذج النثرية المعاصرة لم تسـتطع تجاوز أغاني القبة بمناخاتها ولغتها وجمالياتها. ويُلتقط من بعض كلام بـاروت تفضـيله ((لكـتابة القصيدة النثرية بتأثير الجسور الثقافية مع الغرب الأوروبـي والأمريكـي)) علـى كتابة الأسدي ((بثقافة ماضوية))، لأنه يصف الأسـدي بأنـه ((كـان منكفـئاً ومنغلقاً)) في هذه الثقافة ولم يسهم في صناعة النهوض الوطني الذي عاشته الأربعينات العربية(2).

ونحـن نعتقد أن باروت كناقد للحداثة يفوّت في مقام تقييمه لتجربة الأسدي، فرصـةَ الدعـوة إلى تمثل مغزى هذه التجربة الحديثة التي أصلت ذاتها ولم تكن إلى هذا الحد ماضوية. ويفوت فرصةَ طرحِ نموذج الأسدي كحالة يمكن تطويرها والحـوار معها على أرضية بحث (قصيدة النثر) عن جذورها. وكل ما نخشاه أن يتحول الأسدي إلى (نفري) آخر ننتظر من الغرب اكتشافه وتقديمه لنا.!

نـرى أن تجربة الأسدي تحمل قيماً جماليةً تتعلق باللغة والرمز والصوفية والـرؤيا والجسـد والإيقـاع النفسي الراقص، والعلاقة مع المطلق، مع حرية واضـحة تصل حد الجرأة في التعبير، معتمدة على إطلاق مكامن اللاشعور.. وكل ذلك ممَّا يمكن الاستفادة منه وتمثله.

إن قراءة دقيقة لمقدمة (أغاني القبة) تؤكد لنا مجموعة أفكار نلخصها كالآتي:

يسمي الأسدي نفحاته الصوفية ((الشعر الصوفي المنثور))، وهو يحدد أن لهـذه النفحات ((لغاها ومصطلَحَها، كما لها آفاقها وأجواؤها، مسحتها يد الفن، وفوَّفيـا إزمـيل الخيال، واشتجرت غمائم السر في طواياها، فهي إذن رسالة خاصـة إلـى نفـوس خاصة)) ((ليس في وسع السواد ــ وإن ثقف ــ تذوُّقها، والـنفوذ إلى مطاوي الجمال فيها، فشرعته هذا الشعر الترابي المموه الطاغي: شعر اليقظة، يجعجع للحطام، ويتردى في المادة)) (3).

يرى الأسدي في مقدمته ما يلي:

1 ــ نتاجه مكتوب على أنه ((شعر صوفي منثور)).

2 ــ هذا الشعر نتاج الغيبوبة لا اليقظة.

3 ــ لهذا الشعر آفاقه ولغته، أنشأه الفن، ولعب الخيال فيه دوراً.

4 ــ هذا ليس شعراً (ترابياً) تفهمه العامة، فالعامة (السواد) تتجه نحو (شعر اليقظة). فيه يضع شعر اليقظة على النقيض من شعر الغيبوبة ولكل ((لغاه وآفاقه)).

5 ــ المتلقي لمثل هذا (الشعر المنثور) يجب أن يكون ((خاصاً)، إذاً فهو ((رسالة خاصة)).

6 ــ يتحدث الأسدي عن ((موسيقى اللغة))! حتى يجسد بها المعاني، وهذه الموسيقى ((لبّت، ورفدت، وآذنت باستجابة غريبة سحرية في أدق أحاسيس النفس وأسماها)).

7 ــ جعل الأسدي نصه اللغوي المكتوب مترافقاً مع نص تشكيلي ((عبارة عن رسومات من الفن العربي والفارسي والهندي)) بريشة السيد جورج مصور.

ألا نشعر أننا أمام ما يشبه نظرية في الكتابة؟ ماذا يختلف هذا الكلام عن كلام (الحداثيين) عندما ينظرون حول (الشعر المنثور) و(تعطيل الحواس وتشويشها) الذي يقابله هنا (شعر الغيبوبة لا اليقظة)، ومن أن (الشعر رسالة)؟ ألم يقف موقفاً رياديا استباقياً عندما التفت إلى الجمع بين نصه اللغوي والنص التشكيلي؟ نعتقد أن من يملك هذا الوعي بشعر الغيبوبة والشعر المنثور وموسيقى اللغة ودور التشكيل في الشعر، لا يعيش ((ثقافة ماضوية)) بل هو يوسع من مجال هذه الثقافة الماضوية ليطورها ويخلق نصوصاً تبشر بالحداثة الحقيقية. ومن يتحدث عن مستويات من تلقي الشعر بين (خاصة) و(عامة) لا يستحق منا أن نغفل حداثة وعيه وسبقه الفني. ومن يتمتع بتلك الثقافة الموسوعية التي عرف بها الأسدي من علم ونحو وفقه لغة ولغات مقارنة ومعرفة بالعادات والآثار والمعتقدات الشعبية، ومن يدفع بمعرفته من أقصى الأساطير إلى أقصى مستويات التجريب باللغة والموسيقى، لا يجوز أبداً أن نعتبر كتابته ذات قيمة فنية تاريخية مكتوبة بثقافة ماضوية.

إن ما تعنيه تجربة الأسدي، ونحن بصدد نقد (قصيدة النثر)، هو أن بالإمكان كتابة نص عظيم وخالد ــ يسميه عبد الفتاح قلعه جي معجزة أدبية

خـــالدة ــ من داخل طاقات اللغة العربية والثقافة العربية والإسلامية بتنويعاتها العرقية، ويمكننا أن نقرأ بالتوازي مع الشعر العظيم نثراً عظيماً، ولا أغالي إن قلـــت إن تجـــربة الأسدي تتفوق إبداعياً على شعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومحمـــود ســـامي البارودي الذين يعتبرون من عصر الإحياء، وهو إحياء قائم على إعادة ما هو ميت أصلاً إلى وهم الحياة، وهؤلاء الإحيائيون هم من يكتبون بـــثقافة ماضـــوية محضـــة، وهم من ليس ليم إلا دورهم التاريخي الذي لعبوه مصادفة...

نـــثر الأسدي الذي تجرأ وسماه (شعراً منثوراً) ــ ونحن نقدّر جرأته، فيي دلـــيل آخر على أنه لا يحيا ثقافة ماضوية ــ أقول نثره مرحلة أدبية خاصة في ســـياق الكـــتابة الإبداعـــية باللغـــة العربية، وهي مرحلة قابلة للاستثمار بشتى الوســـائل لتفعيل طاقاتها في سبيل بحثنا عن هوية لـــ (قصيدة النثر). وأرى أن تقييدنا لأغاني القبة سيضعف كثيراً من قيمتها، فقيمتها وريادتها قائمتان في أنها ليست قصيدة بل نثر أصعب من القصيدة وأهم، بل هو نثر عجزت عنه (قصيدة النثر) ولاسيما في مستواها (الشفوي) ذي التفاصيل اليومية ولغة الحياة العادية. نحـــن لا نـــريد أن نجعـــل من الأسدي (أصلاً) يقتدى به، وإلاّ نكون قد حجمنا تجربته وحجرناها. ولكننا ندعو إلى قراءة ما فيها من محفزات على ارتياد آفاق مخـــتلفة ومتمـــيزة كمـــا ارتادت هي آفاقاً مختلفة وصلت حد اختراق المفهوم التقلـــيدي للصوفية، لتؤكد على اتصال مع معنى قائم في التراث نفسه للصوفية التي كانت تنشط خارج المؤسسة السائدة ولا تعترف بمنظوماتها. من هنا تشكل صـــوفية الأســـدي القائمـــة على الشبق الإنساني في الابتهاج بالحياة، والإيمان بالإنســـان ونـــزوعه للصلاة الكونية، تشكل حافزاً للحوار معها ونقلها إلى حقل حديـــث، لاســـيما أنـــنا نطمح في إعادة النظر النقدية في المسلمات والبديهيات المملاة علينـــا مـــن الذاكرة الجامدة المعطلة، وعندها قد نرى كم من الانفتاح الإنساني تحمله تجربة الأسدي عندما لا تتمذهب صوفيته وفق بنية دينية احادية ذات دائـــرة مغلقـــة. ولكن أرى أن الحداثيين من كتاب (قصيدة النثر) لا تعنيهم تجـــربة الأســـدي في الوقت الذي يزعمون البحث فيه عن جذور تراثية بعيدة، وهاهم يقفزون ويتجاهلون تراثاً قريباً في متناول اليد.

وفـــي أجـــواء هـــذه المـــرحلة التي نحن بصدد تغطيتها نقدياً لا تاريخياً ووقائعـــياً، كان ثمة جدل دائر حول (الشعر المنثور) قبولاً ورفضاً. إذ تطالعنا الوثـــائق فـــي تلك المرحلة بمن كان يؤيد أن يكون هناك (شعر منثور). ولكن الأهـــم مـــن ذلـــك أن نجد انتقاداً حاداً حتى من قبل المتعاطفين مع هذا (الشعر

المنـــثور)، انـــتقاداً مبنياً على ما كان ينشر تحت هذا الاسم من نصوص رديئة تســـيء للإبداع سواء أكان نثراً أم شعراً. وعلى سبيل المثال نقرأ ما كتبه السيد كرم ملحم عام 1926 في (الأحرار المصورة):

((وإذا قســـموا الشعر إلى موزون ومنثور فحسناً فعلوا. فالشعر الحقيقي لا تقـــيده القافية ولا يحكم عليه الوزن، إنما هو وليد ذلك الخاطر المسترشد بقبس النار المتقدة في الفؤاد، فهو الذي يقيد الوزن ويحكم عليه ويجره من طوقه جراً إليه:..))

ويـــتابع: ((وقـــد يجعل عشاق الشعر المنثور لهذا الفن مقاماً وشأناً لو أنهم يحســـنون صناعة الإنشاء ويملكون من اللغة العربية كلماتها الرقيقة السابحة مع الطـــيف، العذبة كالنسيم، بيد أن عشاق الشعر المنثور ــ ويا للمصاب ــ ليسوا غير أفراد حديثي العهد في عالم الأدب، وإذا هم نهجوا هذا النهج في ما يكتبون فلاعـــتقادهم أنـــه سهل المتناول لا يكلفهم كبير عناء. وماذا نحن نقرأ اليوم من الشعر المنثور؟ إنا نجد هنالك تسابيح وابتهالات وأناشيد غرامية مبتذلة ليس لها مـــن المعـــنى إلاّ ما تسمعه على الطريق ومن أحقر مخلوق، ولو اتسع المجال للمفتتنيـــن بالشـــعر المنـــثور اليوم بأن يضيفوا إليه كلمة "يا تقبرنيَ!.." لحبيبة يتغنون بأوصافها، لما أحجموا، فمثل هذا الشعر ليس بشعر ولا هو بنثر إن هو غير ابتذال وركاكة وجناية على الأدب وأنصار الأدب، بل قلة أدب...))(4)

الآن بعـــد خمس وسبعين سنة على هذا الكلام، ما الذي تغير من بنية هذا الموقـــف من (قصيدة النثر)؟ لو استبدلنا بعض الكلمات وعدلناها تعديلاً طفيفاً، فإنـــنا ســـنخرج بالواقع المزري نفسه الذي مازال يشكل سبباً لمثل هذه الأحكام الـــنقدية القاســـية. ونطمئن روح كاتب المقال ــ وبالأحرى نقلق راحته ــ بأن نخبره بأن كتاب (قصيدة النثر) أضافوا إلى لغتهم ما هو أشنع من (يا تقبرني). ولا نظن أن كاتب المقال يرفض مبدأ (الشعر المنثور)، فهو يقرر منذ البداية أن تقســـيم الشـــعر إلى موزون ومنثور شيء حسن. وهو يأتي على ذكر (جبران والريحانـــي والأخطـــل الصغير وراجي الراعي) كشواهد على الشعر المنثور. ولكـــنه يمـــيز بين المبدع واللا مبدع في نتاج هذا (الشعر)؟ فيقول عن جبران ((ولكـــنّ لجـــبران نـــثراً لا يفـــرق أحياناً في شيء عن الشعر)) وعن الأخطل الصـــغير يقول ((إنه ليطربك في شعره المنثور كما يطربك بشعره الموزون)) ((أمـــا الريحانـــي فلـــه جـــولات في هذا المضمار فاز في بعضها وأخفق في بعضها)) ويختم مقالته بأن ((للشعر المنثور دولته وشأنه، ومقامه، ولكن حاملي

الصـــولجان فـــيه تـــواروا وأضـــحى عرشه ألعوبة بين أيدي بعض المتأدبين الأحداث))(5)

ثمـــة قـــبول إذا لـــ (الشعر المنثور) ضمن فهم ثقافة ذلك العصر. وعلى أرضـــية القبول يتم رفض ما يناقض (الشعر). بل كان هناك إقرار من نخبة ما (مـــثل ميخائيل نعيمة وجرجي زيدان) بأن ليذا (الشعر المنثور) أصلاً أوروبياً! وذلك في سياق مقارنتهم بين ((نظم الشعر عند العرب، ونظمه عند الإفرنجة)). فالريحانـــي درس الأدب الإنكلـــيزي وعـــاش فترة في أمريكا، متأثراً بالشاعر (والـــت ويتمان). وجبران والريحاني تأثرا بـــ (وليم بليك)، ولاسيما جبران في رومانســـيته الصـــوفية، إذا جاز التعبير. ويقول جرجي زيدان عام 1905 في معـــرض تقديمه لـــ ((قصيدة منثورة)) للريحاني ((وبين شعرائنا العصريين من لا تعجـــزهم الإجـــادة فـــي الشعر الوصفي ولكنهم يصرفون عنايتهم إلى النظم لـــرواجه وقـــرب استثماره. على أنهم يتفاوتون في الاقتدار على ذلك وأقدرهم علـــيه أكـــثرهم توسعاً في مطالعة الشعر الإفرنجي ومخالطة شعراء الإفرنج.؟ ومـــن أدبائنا الذين توفقوا إلى ذلك صديقنا أمين أفندي ريحاني مترجم شعر أبي العـــلاء إلى الإنكليزية فإنه نشأ في أمريكا ودرس آداب اللغة الإنكليزية وطالع أحسن ما نظمه شعراؤها وهو مطبوع على الخيال الشعري فنظم في الإنكليزية مـــا أدهـــش قراء هذه اللغة في العالم الجديد. وهو مولع باللغة العربية وآدابها فأحب أن يدخل في الشعر المنثور وهو من أقدر شعرائنا على ذلك))(6).

يـــتحدد هـــنا مفهوم الشاعر بأنه ((المطبوع على الخيال)) وهذا في صدد بحثـــنا عن مقومات للنثر العظيم يشكل مستنداً يدعم زعمنا أن (النثر) لابد لـــه أن يـــرقى إلى ما فوق الحياة اليومية وتفاصيلها. وبما أن الريحاني مطبوع على الخيال، فقد كتب باللغة الإنكليزية ما أدهش قراءها، وكتب باللغة العربية، فكأننا أمام نموذج مبكر من الأدب (الفرانكوفوني) وإن بنسخة غير فرنسية!

أمـــا ميخائـــيل نعـــيمة فهو الآخر يجعل الخيال هو الفارق الأساسي بين (الشـــاعر) و(الشعرور)! وإن كان نعيمة يعتبر أن القافية قيد يجب تحطيمه وأن الـــوزن ضـــروري أمـــا القافية فلا؛ فإنه كتب شعراً موزوناً لم يتخل فيه عن التقفـــية، مـــع أنه خرج على نظامها التقليدي ولعب بأشكالها ونوع فيها وأزاح تراتـــب مواقعها، أي كسر القافية الموحدة. وما يهمنا من ميخائيل نعيمة اعتباره الخيال فارقاً جوهرياً بين الشعر وغيره. فإذا أردنا كتابة (نثر) مهم، فهل يمكننا اســـتغلال الخيال ليقربنا من (الشعر) فيما يسمونه (قصيدة نثر)؟ ولماذا أصبحت هـــذه (القصـــيدة) في فترة طويلة من عمرها دون خيال؟ لماذا صار الواقع فيها

منقولاً كما هو بتفاصيله؟ ألم يكن نعيمة ــ وهو في النهاية أصبح يعتبر من كلاسيكيي أدبنا المعاصر ــ أقرب إلى الدقة من مجايلينا النثريين؟

الآن، أصبح لدينا منذ مطلع القرن العشرين حتى منتصفه تقريباً تجارب كل من (الريحاني، جبران، الأسدي). فهل كانت هذه التجارب تمهيداً لـ (قصيدة النثر)؟ نذهب هنا إلى أن جبران والريحاني ــ وهذا الأخير أثر في أسلوب جبران هنا أو هناك ــ كانا يمارسان نوعاً من كتابة (نثر القصيدة) لا (قصيدة النثر). بمعنى أن نصاً لأحدهما كان في دلالته الأخيرة (نثراً) لـ (قصيدة غائبة). كما لو أننا أمام أبيات شعرية طلب منا نثر أبياتها وشرحها بأسلوب جميل يبرز مهارة المتذوق للشعر، فيتألف لدينا نص جديد هو إنشاء أدبي على الأبيات الشعرية ومعانيها. وقد لا يبتعد مصطلح (الشعر المنثور) عربياً عن هذا المعنى كثيراً. مما يدفعنا باتجاه إطلاق صفة (النثر) على هذه الكتابات، نثر منتم إلى موسيقى اللغة وحيويتها وخصوصيتها، مع ميل إلى إضفاء الطابع الشاعري عليه. ويمكن لنا قراءة هذا النص للريحاني مأخوذاً من (قصيدته المنثورة) كما سماها جرجي زيدان والذي سبق وأن قرأنا تقديمه لها. يقول الريحاني:

((عادت أيام الأمطار والعواصف والإعصار. أيام الانزواء في البيت حول النار. أيام جلود الصوف والموقد وما يصحبهما من القصص والأخبار. قد تصاعدت الريح العجاجية إلى قمة صنين. فأسمع صدى هبوبها في الأودية، اسمع حفيف الأوراق البالية التي تتقاذفها الأهواء. اسمع نقر الهواء على الزجاج وهبوبه فوق القرميد. وتنصت لدويه بين الأشجار وحول البيوت مما يشير إلى حادث هائل حدث في الطبيعة...))(7)

كما هو واضح لا يختلف هذا الكلام عن شرح أبيات حول فصل الخريف، لكنه شرح شاعري شفاف انتظم في نص جديد، نثري. ونتاج الريحاني في معظمه قائم على هذا الشكل.

أما جبران فالحال لا يثبت عنده، نظراً لتعدد تجاربه وأشكاله وتمرده أكثر على التنميط، وقد سبق وقدمنا موقفنا من جبران مما لا نريد تكراره هنا. لنصل إلى نثر الأسدي، حيث سنجد أنه لا يمكن إرجاع نصه إلى (قصيدة غائبة)، ومن المحال فعل ذلك. فهو نثر قائم بذاته ذو كيان مستقل عن أي تبعية، إنه باختصار: يشكّل بنية مكتفية بذاتها لا تحيل إلى سواها. مما يسمح لنا بإمكانية رؤية تطور النثر على يد الأسدي نحو فرادة جديدة تمنحه (هوية) ما تميزه عن

(النـثر الفني والخاطرة الجبرانية) و(المقطوعة الرومانسية الريحانية). وقد دفع الأسـدي النثر إلى أقصاه في أغاني القبة. وربما كان من التعسف أن يسميه هو نفسـه (شـعراً منثوراً)، ونعتقد أنه فعل ذلك متأثراً بما كان يدور في حينه من تجـاذب في التسميات. ونصه يعلن عن نفسه على أنه أهم من تشبيهه بـ (شعر منثور) كان يكتب في عصره فهو أهم من ذلك بكثير. ومن الطريف أن الأسدي كـان يتـبع كـل (سـورة) من أغاني القبة بفقرتين: أولاهما (الشرح) والثانية (التأثر)! في الأولى يفسر مفردات النص (السورة) التي تحتاج إلى شرح، وفي الثانية يقوم من تلقاء ذاته بإرجاع الإشارات والرموز الواردة في (السورة) إلى مصـادرها الأساسـية، مـثل إشارة مأخوذة من حافظ الشيرازي، وأخرى من حديـث قدسـي، وثالـثة من البسطامي. أي أن الأسدي كان يكشف بنفسه عمّا نسـميه الآن (آلـيات التناص) عنده دون حرج. ولكن لندقق في اختياره لتسمية كـل نـص بـ (السورة). ألا يضمر هذا الاسم رغبة من صاحب النص بكتابة (نـثر) يـوازي مفيـوم (السورة) كما هو مستقر في الذاكرة؟ ونحن ندرك أن العـرب لم يخطر في بالها أن تسمي القصيدة بـ (سورة)، مما يترك لنا مجالاً للتأكـيد علـى أن أغاني القبة ليست إلا نثراً يتحدى نمطاً كتابياً معروفاً في لا وعينا الجمعي.

وربما حان الوقت لكي نقرأ نموذجاً من أغاني القبة للاستضاءة به دون أن نغرقه بكثير من التعليقات. يقول الأسدي في (سورة إياز):

باسم الله مجرى سفينتي في بحر المدام،
ولاسم الله مرساها في شاطئ السلام

هبت نسمات الرحمة مسيحية الأنفاس.
تؤذن أن موسم الطرب قد حان

فهاتها، يا حنون! رفاف مناغم عندية،
ساحرة السقيا، تهيم في أضواء القلوب

دعنا نطرب، وننتشي، ونرقص، ونطوح
بالرؤوس، ونضرب بالأكف والأقدام

وليراقص نثار الأغاني نثار الجمال، فما
أمتع وجه إياز يتهادى بين علوي النغم

غص المرقص بزهر العيون، تنهل الرفاد
والنعيم من مسعد الوجود

هذه عين الزهرة تواكب عيني، ويدها
بيدها. اسمعها معي تنشج راغداً، وتقول:

واظمأ قلباه! وا ضنى نفساه! يا هنا كبداه!
يا برد الأنس على روحاه!

إياز! يا معبود السلطان! من ذا الذي
يلتقف منك كرة الملاحة؟

اجعل حبة الخال طعماً في ثنايا طرتك،
فما أكثر ما تتزاحم طيور العقل عليها

إياز! يا ذا الألف اللينة المهموزة! إن غاية
النفوس الجميلة أن تعب من حوض الجمال

أمل القلنسوة على رأسك. نعم: هكذا،
ثم أحبك القميص على جسدك، يا نور عين
السكارى!

يا هناي! يا هناي! يا أصيحاب الخلوة!
يا تجار نوافج المسك! بشراكم بمقدم غزال
من صحارى ختن

يا رند الحمى! يا ورد الضحى! يا زاد
الغرام! يا بياع الحلاوة! إن عرش عزتي في
تراب أعتابك

يا ضنى روحي! جويت، وأنا أتنور شمعة
تركستان، فهل يلفنا الوصال، وتتلظى الشهوة على
جمر الشفاه؟

حلال لقلبي أن يقبل درج العقيق النضيد
الذي انضوت عليه شفتاك

إياز! يا أرجوحة الوطر! يا ههة ظمأ
التلظي! يا فوارة شواظ الماء! جواهر عيوني أنثرها
على مدرج صبوتك

أغيد! يا أغيد! يا غندور! شربت شعر
أنسامك في قدح الشروق، فاستطالت ظلال رؤاي

من أي الجواهر ــ يا نعمة العين ــ
ركبت مرآة حسنك؟ فإن لهب آهاتي لم تصهرها

ينماثُ لهب آهاتي في أمواج المشع منها: نار
أو نور ترامى على متوسد النار والنور

ساد الطرب، رقص اللهب، يا للعجب!
كيف السبيل؟

الله أكبر، الله أكبر، إن الصلاة في
محراب حاجبيك لا تجوز إلا أن يتوضأ بدم القلب

فتعال، يا جلوة! واجل بسحر عينك
ظلمة الجوى، لتنفجر جنان النور، فأطل منها
على صباح بهيج

تعال، فخزانة الفؤاد تنثر تحت أقدامك
هالات الشعر، وهافيات الأشواق

تعال، تعال، فقد أرسلت من عيني
وصيل سلسل النور رفيف منى، وشعاع غرام
يقبل وسيم غرتك (8)

كمـــا هـــو جلـــي فإننا أمام نص (محكَم) قائم بمقومات داخلية لا تخالطها شـــوائب أخرى. مع أن النص يمتلك (شعرية) ما واضحة، لكنها شعرية ليست قادمة من (الشعر) بل هي شعرية النص داخلياً: في هذا الاستخدام الخاص للغة والموســـيقى غير النابعة من وزن ولا نظم، إنها موسيقى النثر لا الشعر، وفي هذه المهارات الفنية العالية التي تحقق رسالة النص الأدبية والجمالية والنفسية.

تجـــربة الأسدي، بعد جبران، ذروة من ذرى النثر العربي الحديث، ذروة لـــن تكـــون الوحيدة ولا الأخيرة بالتأكيد؛ ولكنها من الذرى القليلة جداً. وعندما نصـــفها بالنـــثر فـــلا نقصد (النثر الفني) كما عرف تاريخياً، لأن هذا يقتضي بالمقـــابل أن يكون هناك (شعر فني) كذلك! وهذا غير ممكن، لأن ممارسة نوع أدبـــي مـــا قائمة أساساً على الفن. إذ لا يمكن في أثناء تقييم الشعر مثلاً التقسيم إلـــى شعر فني وشعر غير فني. فالشعر غير الفني ليس شعراً من البداية، ولا يعنـــي هذا جواز أن نلحق الشعر الرديء بالنثر، فتلك إهانة للنثر العظيم قبل أن تكون إهانة للشعر.

اســـتكمالاً لبحثـــنا في مراحل النثر نقول: ليس ميماً إحصاء السنوات التي اســـتمرت فـــيها تجربة هذا أو ذاك، فالجميع كان معاصراً للجميع. وما هو ذو جـــدوى نقدياً أن هذا اللهاث وراء إثبات مشروعية تجربة ما، شكل محطة في ولادة نـــثر جديـــد ساهم الجميع في إطلاق مسيرته. حتى من كان يعترض فقد ساهم بصورة غير مباشرة في دفع هذه الكتابات للبحث عن أرضية فنية محددة تقف عليها. وفيما الجميع يشترك في الرهانات، ولدت في نهاية المطاف تجربة (أورخان ميسر) متزامنة متاخمة لبعض تلك التجارب، متمايزة عنها في الوقت نفســـه. وقد ترك أورخان كتاباً مشهوراً بعنوان (سريال) أعطى الكتابة العربية مـــنحى آخر ومذاقاً حديثاً مختلفاً. منحى ذا أرضية ثقافية تعمد صاحبها الوقوف عليها مدركاً للغنى الكامن فيها والذي ستمنحه للكتابة وأسلوب التعبير. وإذا كان الأســـدي قـــد وقف بعفوية طبيعية على الأرضية نفسها فاقترب من أفق الكتابة (الســـريالية)؛ فـــإن أورخان ميسر هو الآخر أطلق العنان لحرية اللاشعور في عملـــية الإبداع، مركزاً على دور الباطن في المعرفة واللغة والخيال، مما أتاح لـــــه أن يستلهم (السريالية) بقوة كمذهب في التفكير والإبداع، ووجهة نظر في الحـــياة. ولاشك أن السريالية تتاخم كثيراً منجزات علم النفس الفرويدي تحديداً، نظـــراً لمـــا يمدهـــا بـــه فـــرويد من حرية التعبير انطلاقاً من حرية اللاوعي واللاشـــعور، حيـــن ينزع القناع عن منطقة الأنا في داخل النفس، فتذهب دون

رقابة مسبقة من أي نوع. ومن المؤكد أننا لا يمكن الذهاب مطولاً هنا في إثبات العلاقة بين فرويد والسريالية، فهي علاقة قائمة مثبتة في الكتب التي تصدت لهذا الموضوع برمته. إننا هنا من أجل أن نقرأ النص بلغة حرة تمور بخيالات غريبة وحدوس واستشرافات تلمع في قاع الذات المبدعة، ولنحاول أن نتلمس كيف استفاد ميسّر من ثقافة الآخر ومعرفته ومذهبه في سبيل توكيد خصوصية نصه، لا من أجل إلحاق النص بالآخر. إن أهم ما في (سريال) حرية استخدام اللغة والصورة الفنية، تبعه تحرير العلاقة بين الإنسان والوجود، وإطلاق هذه العلاقة على آخر مدى ممكن لها. لكن ميسر لم ينبهر بهذه السريالية ليتلبسها كما هي. لقد ارتأى أن يسمي ما في كتابه ((عدداً من القطع التي هي من شبه السريالية. أما التمييز بينها وبين القطع السريالية فهو يحتاج إلى عناء ذهني كبير)) (9) ويذهب بعيداً في التمييز بين ما سمي خطأ بسريالية من إنتاج فني ((يحطم بعض القيود التقليدية في الرمزية)) وبين ما سماه هو سريالية ((في حدود التعريف الذي وضعناه للسريالية على ضوء البحث العلمي من جهة وواقع الإنسان من جهة أخرى، هذا التعريف الذي جعلنا منه عالماً خاصاً واسع الآفاق سحيق الأغوار، تنحدر إليه النتائج الفلسفية التي ينتهي إليها العقل عن طريق الدرس العلمي الشاق، وتنحدر إليه أنواع الاختبارات الفردية كما ينحدر إليه أيضاً ذوب الزمن وذوب الألم واللذة في حدودهما التجريدية)) (10)

يميز إذاً أورخان ميسر بين سريالية وشبه سريالية ــ هل هناك تمييز بينهما لدى السرياليين المؤسسين؟! ــ ويهتم بـ (واقع الإنسان) و(النتائج الفلسفية التي ينتهي إليها العقل عن طريق الدرس العلمي) مما يعني وضعه حدوداً خاصة ينتقل عبرها، ويحرف مفهوم الآخر عن السريالية عن معناه الحرفي ولا يتقبله كما هو، إنما يخضعه للمساءلة والإضافة من عنده. ثم إن قارئ سريال لن يجد مشقة كبيرة في (التواصل) مع هذه النصوص. فعلى الرغم من (سرياليتها) لا نجد فيها تقعراً في الصورة ولا لغة مستهجنة تيذي وتهلوس. ومع كل اعتداد صاحبها بحرية اللاشعور الفرويدي، فإنه (يضبط) نصوصه ضبطاً فنياً مركزاً. هذا ما يدفعنا للاختلاف مع محمد جمال باروت في حكمه على علاقة أورخان ميسر بالسريالية، إذ يقول باروت: ((لقد كان أورخان ميسر يدافع عن السريالية المتطرفة، يدافع على الإطلاق الكامل لمرحلة ما قبل الوعي دون رقابة الوعي أو الشعور)) (11) والغريب أن أورخان يقول بنفسه عن سريالية (أندريه بريتون) وجماعته ((أنها لا تخرج عن

كونها آثاراً ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة وهي لا تفرق كثيراً عن جميع أنواع الإنتاج الفني الذي عرفه العالم من هومر لشكسبير وبيرون وفرلين ومن الجاهليين إلى شوقي وأشباهه)) (12) وواضح هنا اختلاف ميسر مع بريتون وجماعته لأنهم يحيطون مذهبهم بخطوط هندسية من (الرمزية المتطرفة) وهذا يعني عدم قبوله للتطرف، فكيف يستقيم رأي باروت في أن ميسر كان يدافع عن السريالية المتطرفة؟ والأكثر غرابة أن باروت يثبت هذا الكلام كذلك في سياق حديثه عن انتقاد ميسر لسريالية بريتون، ثم يعود ليقول بعد سطر من ذلك إنه كان يدافع عن السريالية المتطرفة.

نؤكد على سريالية دون أخرى نظراً لما سوف نراه بعد أجيال من كتاب (قصيدة النثر) من استغلال لمصطلح السريالية بعناصرها كافة، لتبرير ما يهذرون به من هلوسات لا مغزى لها على المستوى الفني، وتداعيات وشعوذات لغوية. ونؤكد على خصوصية أورخان ميسر في هذا المجال لأنه بوعيه استطاع استثمار مقولات اللاوعي، وبكامل شعوره أتقن استخدام اللاشعور، في خلق نص أدبي لا يفقد جسوره مع المتلقي النوعي. إذ ليست السريالية مطية لمن تنعدم لديه الرؤيا الواضحة، الأمر الذي حصل على يد الكثيرين الذي رأوا فيها سلماً يوصلهم إلى أهدافهم، مجتزئين منها إنها هلوسة وفوضى وغرائبية، بينما هي منظومة متكاملة تعنى بتحديد نوع من العلاقة مع العالم والذات واللغة من خلال رؤيا محددة وليست هلامية، كما أنها نشأت في ظرف تاريخي انتهى فأصبحت متعلقة به. ولكنها تمتلك كثيراً من الإمكانيات التي يمكن توظيفها في الكتابة، إمكانيات مبدئية لا ترتبط براهن معين، تخص حرية الإبداع وتلقائيته وتخص اللغة والخيال والمعرفة. وثمة صلة مؤكدة بين تحرير اللغة بالنثر وإعطائها دفعة إلى الأمام، وبين حرية التعبير التي أتاحتها السريالية. أي أنها مغرية للنثر لكونه يتوخى اللامحدودية في أدائه. ولكن لا يمكن أن تتحول السريالية إلى (صرعة) يقتنصها صيادو الفرص للدعاية. ولا نتوهم أن السرياليين أنفسهم غافلون عن خطورة مذهبهم، إذ إنهم على لسان أكثر من رائد لهم نبهوا إلى ضرورة وعي فلسفية السريالية، وعدم فهمها بشكل مسيء، ولاسيما أن فيها بذوراً مغرية تثير الالتباس لدى من لا يمتلك إرادة معرفية هائلة. وقد جاء في كتاب (فلسفة السريالية):

((تعطينا الآلية الشعرية وهي شبيهة بآلية الحلم المعلومات عن أنفسنا وعن الكون بكامله وتفسح مجالاً لولادة نوع من القول التنبئي ولبحث أونتولوجي

هـــناك أيضـــاً. وتريد السريالية حذف "ما يمنعنا طبيعياً، كما يقال، من الرؤية بوضوح")) ويقول المؤلف ((نرى تماماً أن المقصود بالنسبة للسريالية، لا ترك المجـــال حـــراً لغـــزوة مجردة من المعنى، بل كشف طبيعة الأشياء، وطبيعة الإنسان)) (13)

قـــد يذكرنا هذا المقتبس بالقيمة اللامستنفدة للسريالية، كما يفيدنا بأنها عبر الآلـــية الشـــعرية تزودنا بمعلومات عن النفس والكون، وتعطي المجال للنبوءة. وتســـاعدنا علـــى (الرؤية بوضوح). وهي لا تعني ترك الباب مفتوحاً لما هب ودب مـــن كـــلام مجرد من المعنى. وهذا كله تقريباً سقط من حساب من تقنع بالسريالية من خارج فلسفتها الداخلية.

إحالات:

(1) أدونـــيس ــ مقدمة للشعر العربي ــ دار العودة ــ بيروت ــ ط 3 ــ 1979 ــ ص 83.

(2) محمـــد جمـــال باروت ــ الشعر يكتب اسمه ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 1971 ــ ص 24.

(3) خـــير الديـــن الأســـدي ــ أغانـــي القبة ــ مطبعة الضاد ــ حلب ــ 1950 ــ المقدمة.

(4) نظـــرية الشـــعر ــ ج 3 ــ القسم الأول ــ تحرير محمد كامل الخطيب ــ وزارة الثقافة ــ دمشق 1977 ــ ص 354.

(5) نظرية الشعر ــ المصدر السابق ــ ص 355.

(6) نظرية الشعر ــ المصدر السابق ــ ص 230.

(7) نظرية الشعر ــ المصدر السابق ــ ص 230.

(8) خير الدين الأسدي ــ مصدر سابق ــ ص 67.

(9) أورخـــان ميسر ــ سريال ــ اتحاد الكتاب العرب ــ تقديم أدونيس ــ دمشق ــ 1978 ــ ص 20.

(10) أورخان ميسر ــ المصدر السابق ــ ص 20.

(11) محمد جمال باروت ــ مصدر سابق ــ ص 12.

(12) أورخان ميسر ــ مصدر سابق ــ ص 21.

(13) فرديـــنان آلكيه ــ فلسفة السريالية ــ ترجمة وجيه العمر ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ 1978 ــ ص 142.

الفصل الخامس

نماذج من آراء أصحاب (قصيدة النثر)

يتم الحديث بشكل متواتر عن انتشار ما يسمى (قصيدة النثر) مع ربط انتشارها. بأنها غدت نتاجاً شعرياً عربياً له شرعيته المستمدة من انتشاره وحضوره اليومي في المجموعات والمجلات وبقية وسائل الإعلام. ويحتج أصحاب هذا الرأي بفكرة أنه لا ينتشر ويسود إلا ما يحمل مشروعيته معه، لهذا لم يعد مجدياً في نظر هؤلاء أن نعيد الكلام في شرعية هذا النتاج الأدبي.

من المفيد هنا أن نختبر هذا الانتشار بحد ذاته: هل هو ظاهرة تدل على شرعية وسيادة ما ينتشر؟ وهل هو شرط كاف لينتهي معه الجدال حول هذه الشرعية؟

لا يكفي ــ على ما تثبت الظواهر ــ أن يشيع صيتُ نمط من الكتابة ويحتل مواقع مختلفة، ليحوز على شرعية الوجود. ففي هذا ــ على الأقل ــ إغفال للدور الخطير الذي يمارسه الإعلام والمؤسسات العامة والخاصة، والمزاج العام لجماعة من الجماعات، في سبيل توطيد أركان ظاهرة ما وتكريسها. فكل هذه العناصر تسهم في تسويق وتصنيع حالات ونجوم في السياسة والشعر والرياضة والدين... الخ لاسيما في مرحلة هيمنة وسائل الإعلام الحديثة التي تقوم بكامل وظيفتها في غسل الأدمغة وإعادة ترتيب آليات استقبال الناس للظواهر. ويقف إلى جانب وسائل الإعلام واقع ارتباط نمط من الكتابة والإبداع بفئة، أو تيار، من مصلحته إذاعة هذه الأنماط التي تواكب منطلقاته وتدعم وجهات نظره في الأدب والفن المجتمع والعلاقات الاقتصادية. ولا أعتقد أن ذلك بحاجة إلى براهين دامغة، إذ لم يعد أحد أمياً على هذا المستوى.

لذلك فقوة الإعلام ليست دليلاً يعتمد في التأكيد على المصداقية الأدبية والنقدية لظاهرة كتابية ما. وفي هذا إقصاء للخصائص الداخلية التي ينبغي حيازتها لتكتسب الظاهرة وجودها التاريخي، وهي مجموعة خصائص تدور في الإطار الذي سبق وعرجنا عليه خلال حديثنا عن أزمة المرجعية ومرجعية الأزمة. ويشير واقع (قصيدة النثر) في أكثر من بقعة عربية على أن المسألة لم تحسم ولا يمكن أن تحسم لصالح هذه (القصيدة). وغالباً ما تدور معارك عنيفة تتخذ في أحيان كثيرة طابع الاتهامات الارتجالية من كلا الطرفين: أنصارها ومهاجميها. ويوحي المناخ العام لهذه المعارك وكأن (قصيدة النثر) مازالت في بداياتها ولم تستطع حتى الآن إقناع الذائقة الأدبية والنقدية في جانب مهم من جوانبها. ولكن المدقق في خلفيات هذه المعارك سيكتشف أن هناك كمّاً من الادعاء يعلنه أنصار (قصيدة النثر) حول حرمانهم من المنابر وفرص الانتشار، وأن الآخرين يقفون منهم موقفاً عدائياً رجعياً.. الخ في الوقت الذي نجد فيه كما أشرنا منذ قليل أن هذا الشكل الكتابي ينتشر انتشار النار في الهشيم على امتداد الوطن العربي، وفي المنفى العربي في أوروبا كذلك! وكأن أصحاب هذه (القصيدة) يبحثون دائماً عن أعداء في المواجهات التي تحصل معهم، إذ يفترضون أن هناك مؤامرة عليهم من قبل تيار ما يريد الانقضاض عليهم وسلبهم مواقعهم. لاشك أن المعارك عنيفة كما قلنا، ولكنها تأخذ مساراً غير مؤسس على منطلقات تتيح إمكانية الحوار المستمر، مما يوحي للبعض بأن هناك مثل هذه المؤامرة. بل لقد وصل الأمر ببعض أصحاب (قصيدة النثر) حد ممارسة لذة الإحساس بالمطاردة والاضطهاد من خلال شكاواهم الدائمة من الحرمان من الفرص والانتشار. وكأن هناك رغبة لديهم في خلق صراع مع عدو مجهول، يؤمّن لهم البقاء في وضعية المحاصر المستلبة حقوقه. من هنا يتم الزعم من قبل بعض أصحاب هذه (القصيدة) أن قصيدتهم هي صوت المهمشين الذين لا صوت لهم. ويبدو على بعضهم من خلال ردودهم على منتقديهم أنهم لا يمكن أن يقبلوا اعتراضاً على تجاربهم وحقيقة هوية ما يكتبون، بل إنهم يستنفرون قواهم ووسائل إعلامهم ومنابرهم المتاحة من أجل تأمين دفاع مستميت حول قلعة (قصيدة النثر) في شعور دائم بالخطر المحدق بهم، مما قد يدل نفسياً حتى الآن على عدم اطمئنانهم لمشروعية التجربة برمتها، وانعدام ثقة بمصيرها رغم كل التنبؤات التي يلهجون بها من أنها هي مستقبل الشعر العربي، وهي النبوءة التي باتت تشكل حالة من الدفاع الارتجالي يخفي إلغاء لإمكانية اشتراك الأنواع الفنية الأخرى بالمستقبل. ويخيل إليّ أن

الاستماتة في الدفاع كما هي موضحة في مناقشاتهم تدل على هشاشة الأرضية التي يقفون عليها، ويعكس استمرار إحساسهم باللا انتماء. ويبدو أن الجميع يظهر رغبة في تقديم أفضل صورة ممكنة لـ (قصيدة النثر) من خلال الدعوى بأن فيها متسلقين ومتعيشين عليها لا يمتون إليها بصلة بل يسيئون إلى جوهرها، ومع ذلك فإنهم يعتمدون في ذلك على واقع هش لا يقدم كثيراً من نماذج إبداعية تسمح لهم بالاتكاء عليها لتجميل صورة واقع هذه (القصيدة)، وهو واقع امتد عمره عقوداً من الزمن ومازال متجهاً نحو المزيد من حالات التسلق والاستسهال. ومن المؤكد لدينا أن عدم وجود نواظم يتفق عليها حتى الآن على سبيل تجنيس هذا الشكل الكتابي، أدى في نهاية المطاف إلى هجوم أفواج من (الكتبة) حسمت أمرها وقررت أن تسهم في كتابة (الشعر) بحجة أن ما ينشر من كتب وفي المجلات والملفات الشعرية لأسماء (كبيرة) يدل على أن بالإمكان صعود هذا المركب السهل الذي هو الشعر. والمؤسف أنه لدى مواجهة هؤلاء، يشهرون مزاعمهم الجاهزة أننا ضد التطور والحداثة، ومنغلقون ومتعصبون لهويتنا، وأن هذه الهوية ما عادت تجدي شيئاً في زمن الاتصالات والعولمة وانفتاح الحدود وانهيار القوميات.. الخ ويبدو أن في المسألة تقزيماً للمشكلة وتسطيحاً يؤدي إلى سوء قراءة لها تخرج بنتائج هي أقرب إلى الظنون والأمنيات. وهناك ما يشبه الاستسلام لمقولات أنتجها تطور غير طبيعي ومسار يتحرك بشكل ملتو، يريد أصحابها تبنيها وتعميمها على أنها تمثل جزءاً من أدلتهم على ما يبتغون. نقول تطور غير طبيعي، لأننا مازلنا نتحرك ثقافياً في مجتمع غير قادر حتى اللحظة على إنجاز مواقف عقلانية نقدية، من جملة قضايا وأسئلة كبرى تخص حتى وجودنا، بما في ذلك مواقفنا من الحداثة والهوية واستقلالية إرادتنا الثقافية والنقدية، كل ذلك يؤدي ـ فيما يؤدي إليه ـ إلى شيوع آليات استقبال للشعر والنثر من خارج شرطها التاريخي، حيث يلتبس الأمر على العامة بأن الشعر الحديثُ برمته هو هذه النماذج من الكتابات الضبابية والهلامية التي لا يمكن لذائقة سليمة وفطرية أن تتواصل معها على مستوى الإحساس بالجمال الأدبي. وهذا سيشجع أجيالاً تائهة الاتجاه مشوشة الرؤى على ممارسة أي شكل من أشكال الكتابة وتسميته (شعراً)، على اعتبار أن (السوق مليئة بمثل هذه البضاعة).! ونحن هنا لا نريد أن نفتح باب الأمثلة والأدلة على مصراعيه، لأن في ذلك تحويلاً لموضوعنا إلى أرشيف ضخم من الشواهد، هي أصلاً قائمة ومنتشرة أمامنا على مد النظر، وليس مهارة ولا امتيازاً أن نحشر مئات الشواهد على ذلك، إننا نحاور وننتقد هذه الشواهد

مشـيرين إلى سماتها على امتداد مساحة الكلام، ناظرين إليها على أنها ظاهرة عامة نتعامل معها بصورة مجملة. وهي على كل حال لا تشكل دليل عافية على امـتلاك الوسط الثقافي الذي يتبناها، لأدنى حد من حدود الذائقة الفنية الناضجة، وكأن هناك اتفاقاً بين المنابر الإعلامية وأصحاب الشأن الثقافي، أن الحداثة في الشـعر فـي هذه النماذج التي ترد إليهم، وأن مستقبل الشعر قادم من بوابتها. وتفصـح هـذه الفسحة اليائلة المعطاة لهذه الكتابات، عن أحد أمرين: فإما أن يكـون من يعطي الفسحة يهدف إلى تكريس الظاهرة وتعميمها وإغراق السوق بهـا للفـوز على النمط المختلف معها والموصوف بالتقليدي والرجعي والغير صـالح للعصـر (وهـم يقصـدون بذلـك قصيدة التفعيلة بكل مميزاتها الفنية والجمالـية)؛ وإما أن يكون أولئك على جهل تام بحقيقة ما يجري ولديهم أوهام تشـكلت عـبر ثقافـة شـفهية متناقلة أن الشعر ينبغي أن يكون هكذا، وهم لا يستطيعون تبيان موقفهم منه ومن النماذج التي يتعاملون معها، فينشرونها خوفاً مـن اتيـامهم بالتأخر وعدم مواكبة العصر وهذا حاصل في كثير من المنابر الثقافية لا محالة؟

يحدث ذلك وكتاب (قصيدة النثر) يجاهدون في نشر دفاعاتهم عنها وتسويغ وجودها، معتمدين في ذلك على البحث في داخل التراث العربي عن جذور لها، متمثليـن بـ (الـنفري) غالـباً ويعـرجون علـى (ابـن عربي والتوحيدي والسهروردي...) وقد يذهبون ليطالوا (سجع الكهان)، وإذا أرادوا منح قضيتهم بعدهـا الأسطوري والتاريخي سردوا أسماء نصوص من (سومر) و(جلجامش) و(الفراعنة)، وقبل كل ذلك يشيرون حجتهم البينة المتمثلة بلغة (القرآن الكريم) وغـيره مـن النصوص (المقدسة). وكل ذلك من أجل تأصيل (قصيدتهم) لدى مواجهـتهم بقضـية الانتماء والهوية. وهذه الأدلة الكبيرة والخطيرة عندما يتم توظـيفها إعلامـياً علـى جمهور مغيب أصلاً عن تراثه، ستأخذ وظيفتها بعداً إيديولوجياً مهماً ادعى البعض براءتهم من مرض الأيديولوجيا. لأنهم في حقيقة الأمـر يسـتخدمون المعرفة هنا لتسويغ ممارساتهم. وهذا لـه نتيجته الخطيرة على الأجيال التي يغيب اتصالها بالتراث ومستوياته وتنوعه وإشكالياته يوماً بعد يـوم. حيث سيغرّر بهذه الأجيال المأخوذة بسلطة التراث وسحره المهيمن على الـروح والعقـل، فيـتم إقـناعها بشرعية هذه الفوضى اليائلة، عندما يقدم لهم أصحابه وصفة الانتماء للجذور دون أن يكونوا على معرفة نقدية وعقلانية بهذه الجذور. إن ذلك لا يختلف في عمقه عن لجوء التيار (الأصولي) لتسويغ وجوده وممارسـاته بالاعـتماد على التراث نفسه لتوظيفه في عملية ديماغوجية تسعى

للاستئثار بالجمهور لامتلاكه والسيطرة على إرادته وقراره، وتسيره مغيباً كيفما اقتضت مشيئة ذلك التيار.

لكن وعلى الطرف الآخر، ثمة تيار جديد من كتاب (قصيدة النثر) من الذين ضاقوا ذرعاً حتى بمحاولات الانتماء للتراث، فأعلنوا حرباً على التراث لعدم حاجتهم أساساً إليه وشعورهم بأنهم أحرار وفي حل من الانتماء لهذا التراث. وقد رأينا جذور مثل هذه التيار في مقدمة (لن) لأنسي الحاج مما لا ينبغي تكراره هنا. ولكن قد يبدو طريفاً أن نورد فيما يلي مقولة أطلقها أحد مناصري (قصيدة النثر) في معرض رده على (أحمد عبد المعطي حجازي) عندما فتح هذا الأخير ملف (قصيدة النثر) في جريدة (الأهرام) المصرية؛ يقول هذا النصير لـ (قصيدة النثر):

((نعم أستطيع أن أمحو وأحرق (90) بالمائة من الشعر القديم ومن أشعار أمل دنقل وحجازي))

وبعد هذه الفتوى يعلن هذا السوبرمان القادر على إحراق هذه الكمية من الشعر القديم أن لديه ((مرجعية معرفية)) كونها مزيج من الشعر القديم والمترجم معاً.. وواضح جداً مدى (عمق) هذه المرجعية المعرفية التي سمحت له بأن يحرق تسعين بالمائة (فقط) من الشعر القديم. وأنا أتصور أن وجود (شبه مرجعية معرفية) لديه كان كفيلاً بأن يدفعه إلى مراجعة نفسه 90 مرة قبل تفضله بفتواه العتيدة. والمؤلم أن (حلمي سالم) ــ وهو من أبرز رموز جماعة النثر في مصر ــ المشارك في ملف (أخبار الأدب) المخصص للرد على (حجازي) يعتبر أن خصوم (قصيدة النثر) مسلحون في خصومتهم بيقين يشبه يقين جماعات التطرف الديني.. ولنا أن نتساءل بعد أن يحرق ذلك البطل 90 بالمائة من الشعر العربي: من هو المتطرف حقاً؟ على كل فإن حلمي سالم هو الآخر يعتبر أن كلام العرب القديم باطل ((طالما ظل سيفاً مسلطاً على رقاب العباد المعاصرين، وقد ولدتنا أمهاتنا أحراراً)) (1) والمضحك حقاً في هذا الكلام المرتجل أن حلمي سالم يستخدم شعار (ولدتنا أمهاتنا أحراراً) المأخوذ من ((كلام العرب القديم)) الذي يراه حلمي باطلاً...! والحقيقة يشكل هذا الموقف العدمي من التراث ردة فعل تدل على مدى الأزمة التي يشعر بها أصحاب (قصيدة النثر) على صعيد الانتماء والهوية. وهو موقف مناقض لموقف آخرين من كتاب هذه (القصيدة). الذين كانوا يبحثون عن جذور في التراث العربي.

مـــن زاوية ثانية قد يفضي هذا الموقف من التراث إلى مبالغة في التبشير بمستقبل (قصيدة النثر) على أنها مستقبل الشعر كله. وفي بعض ما قرأت حول هـــذا، فإنهم في الوقت الذي يجعلونها فيه المستقبل الأبهى للشعر العربي، فإنهم يقـــرنون نـــبوءتهم ــ غير الخاضعة للنقاش ــ بأن ليس كل ما يكتب الآن من (قصـــائد نثر) يستحق أن يسمى فعلاً (قصيدة نثر). وسأكتفي بالإشارة هنا إلى ما ورد في ملف خاص بـــ (قصيدة النثر) منشور في مجلة (المشاهد السياسي)(2).

يقـــول (ياســـين النصير) في إجابته في الملف المشار إليه (قصيدة النثر، بوضـــعها الحالـــي، مشروع شعري كبير، وهي الشكل الأكثر استيعاباً لمنهجية الحداثـــة الثالثة، والتي تمهد نفسها لاستيعاب أشكال شعرية جديدة، ما كان لهذه الأشـــكال ــ ما بعد الحداثة ــ لأن تبرز نواة ووضوحاً الآن لو لم يكن ميدانها الفنـــي قصـــيدة النـــثر)). ويتابع ((بقي أن ندرك، ليس كل ما يكتب من قصيدة نثرية، هو شعر، لقد فتحت الغابة سبلها بسهولة لغير المتدربين..)) الخ.

ياســـين النصـــير ــ وهو ناقد لا تخفى أهميته النوعية ــ يقسم الحداثة إلى ثلاث حداثات فيما يخص (قصيدة النثر): نثر الريحاني والزيات، و... وهو نثر الحداثة الأولى، بينما نثر الماغوط وأنسي الحاج، و... وهو نثر الحداثة الثانية، أما نثر الحداثة الثالثة الذي يعتد به في إجابته أعلاه فهو نثر الشعراء اليوم! فهل نثر اليوم على حجم اعتداد ناقد مثل ياسين النصير به؟ وهل هو جاد كناقد فعلاً فـــي اعتـــبار نثر اليوم مشروعاً شعرياً كبيراً، وأكثر استيعاباً لمنهجية الحداثة الثالـــثة؟ أيـــن نذهـــب إذاً بنماذج قصيدة التفعيلة منذ جيل الثمانينيات في القرن العشـــرين وحتى الآن؟ ألا يجد الناقد النصير لـــه ولو مكاناً صغيراً في نبوءته الخطـــيرة؟ ألا يشـــكل موقفه إلغاء لوجود أشكال شعرية هي الأخرى لا تنتمي لحداثـــة الســـياب وحـــاوي وأدونيس؟. ومثل هذا الموقف الذي يجيّر مشروع الحداثـــة فـــي الشعر لصالح (قصيدة النثر) ليس جديداً، فكثير من المواقف التي يفصـــح عـــنها أصـــحاب هذه (القصيدة) تفيد بأنهم أسقطوا من حساباتهم تماماً الـــنموذج الآخر المختلف معهم، ولم يعودوا يقيمون لـــه أي اعتبار، بدليل كثير مـــن الملفـــات حـــول (الشعر الجديد في سورية) مثلاً تكرس بأسئلتها وممثليها لنموذج (قصيدة النثر) على أنها هي الشعر الجديد في سورية، وفي ذلك أخطر عملية تضليل يمكن أن يمارسها نقد منحاز أو إعلام موظف أو رؤى قائمة على الإلغاء.

هـــذا ويذهـــب (شاكر لعيبي) في الملف المشار إليه آنفاً، كما يذهب ياسين النصـــير في نبوءته فيقول ((ببساطة متناهية فإن الرهان على قصيدة النثر هو

رهـــان علـــى أفضل ما في الشعر العربي الحديث الذي تدفعه هذه القصيدة إلى أقصـــى مدياته بنجاحات مرة، وبإخفاقات مرات.. احذروا التعميم)) هذا بعد أن أسبغ نصائحه للنقاد وللوعي العربي يطمئنهم فيها ((أن قصيدة النثر ستصير بعد حين جزءاً أساسياً من مشروعهم..)) الخ

أمـــا (عـــبد الرحمن بسيسو) فيقول في الملف نفسه ((من الحق أن قصيدة النـــثر قد رسخت وجودها، وألقت على كاهل النقاد العرب مهمة استقصاء هذه الملامـــح، وهو الأمر الذي يتقدمون بخطى وئيدة صوب إنجازه، مستبعدين كما هـــائلاً مـــن الغث الذي تلقي به الصحف، والذي يزعم أصحابه أنه ينتمي إلى قصيدة النثر)).

وأخـــيراً يدلـــي (هاشـــم شفيق) بدلوه في بئر النبوءات فيقول ((أعتقد أن الســـجال الدائر حول قصيدة النثر اليوم، لا طائل منه، لأن القصيدة ماضية نحو آفـــاق وعوالم ومساحات رؤيوية بعيدة، على أيدي شعرائها الجدد، ومن العبث الـــتحكم فـــي مسارها وهي تشق طريقها بإصرار جمالي نحو مديات مفتوحة، صـــوب منابع الخيال والرؤية والحرية)) ثم يردف هذا بقوله ((لا أكتم شعراءنا أن هناك أصواتاً تفتقر إلى الخبرة والتجربة والمعرفة الثقافية، دخلت إلى قصيدة النثر من باب السهولة)).

تجمع هذه الآراء على أن هناك من استغل (قصيدة النثر) واستسهلها وهي نمـــاذج لا ينبغـــي أن تعطل مسار التنبؤ بمصير (قصيدة النثر). ولكن المشكلة الحقيقـــية أن المتابع لانحياز نقاد (قصيدة النثر) واختياراتهم لأنموذجاتهم المهمة والتـــي يرونها تشكل حقيقة التجربة، عن وعي وخبرة وثقافة، هي نفسها ينطبق علـــيها تحذيـــرهم من النماذج الرديئة. فكأن اكتشافهم للرديء منها هو اكتشاف نظري لا يستطيعون إثباته عملياً، لأنهم يختارون النماذج نفسها ليدعموا موقفهم من مستقبل (قصيدة النثر). وسآتي في حينه على أمثلة من هذا النوع.

ثـــم إن دفـــاعهم بشكل عام عن (قصيدة النثر) يشبه دفاع أنصار النظرية الماركســـية بعـــد انهـــيار الأنظمة الاشتراكية، حيث تتم إدانة (التطبيق) وتبرئة (الـــنظرية). ولكن إذا كان الجميع متفقين على وجود الغث والرديء في نماذج هـــذه (القصيدة)، فلماذا يريدون إغلاق باب السجال والنقاش فيها؟ ألا يشكل هذا بحـــد ذاتـــه مسوغاً لاستمرار الجدال؟ أم أن لديهم تصوراً (أندلسياً مفقوداً) لـــ (قصـــيدة النثر) ضيعته التجارب الجديدة وما علينا إلا البحث فيه واستعادته؟ ما هو هذا النموذج إن كان موجوداً؟ هل نعود إلى بدايات النقاش حول المسألة؟

ومـــرة ثانية نتساءل أمام حلمي سالم: من الذي يمارس التطرف في آرائه ومن يريد إغلاق باب الحوار؟ ومن الذي يشبه جماعات التطرف الديني؟

أخـــتم هذه الشواهد من أنصار (قصيدة النثر) والتي تلحظ الغث والرديء فـــيها، بـــنموذج ذي دلالة بالغة ومفارقة، فصاحبه هو (أنسي الحاج) نفسه في حوار أجراه معه بول شاوول عام 1983 حيث يقول (3)

. ((غـــياب الـــناقد أدى لهجـــوم التافهيـــن على مختلف الأنواع الأدبية وفي طليعـــتها الشـــعر، فـــراحوا يكتـــبون أي شيء، ويجدون دائماً من يرضى بهم ويـــباركهم ويأخذ إنتاجهم بالصفات التي يغدقونها هم عليه. ما أدى غياب النقد إلـــى أن يتحول معظم الشعراء إلى نقاد، يرجون لأنفسهم ولغيرهم، وهذه عملية هـــدر لـــم يســـتفد منها الشعر ولا النقد. ودعني هنا أغتنم هذه المناسبة لأناشد الكـــتاب ولاسيما الناشئين، التوجه نحو غير الشعر. إنني أفهم أن ينجذب الناشئ إلـــى كـــتابة الشعر مسحوراً ببريق الشهرة الشعرية ومشدوداً بسهولة ظاهرية نتجـــت عـــن إلغائـــنا لشـــرط الوزن. ولكن ما لم أفهمه ولا أغفره هو تقصير المسؤولين عن النشر في هذا الشأن، سواء في الصحف أو في دور النشر. إننا نشهد مرحلة انحطاط هائلة تحت اسم النهضة. إننا نشهد تقليدية جديدة تحت اسم الحداثـــة. وبالقوة نفسها التي رفضت فيها التقليدية القديمة أرفض اليوم التقليدية الجديدة)).

كمـــا يقـــال فإن هذا الكلام الهام يدخل في باب (شهد شاهد من أهله) وأي شاهد.. وهي شهادة تتيح لنا أن نعلق عليها فنقول بصراحة:

إن أنســـي الحاج نفسه كان من الأسباب ــ المباشرة وغير المباشرة لا يهم ــ لاستســـهال الأجـــيال الجديدة للكتابة الشعرية. ومن جهة أخرى لو كان هذا الوعـــي الحاد متوفراً منذ بدايات أنسي الحاج لما وقعت تجربته فيما وقعت فيه مـــنذ بداياتهـــا، إذ لا تختلف طبيعة هذه البدايات، ولا من كان يسوق لها ويغدق عليها صفات مبالغاً فيها، عن الكتابات الرديئة التي يعلن أنسي احتجاجه عليها.

إن شـــيئاً من التدقيق في أقوال أنسي الحاج يكشف لنا عن إدراك صاحب الـــتجربة (الـــرائدة) أن غـــياب النقد والنقاد ليس في صالح الشعر، وان معظم الشـــعراء قاموا هم بسد هذه الثغرة، ولكن من أجل تسويق أنفسهم ومن دار في فلكهـــم، ولكن ربما كان أهم ما في كلام الحاج، أن استسهال هؤلاء لـــ (الشعر) كـــان ناتجـــاً عـــن ((إلغائنا لشرط الوزن)). وكأن في هذا إقرار بأن (النظرية) تحمـــل ثغرة خطيرة تسلل منها الكثيرون. وفي هذا الرأي احتمال لأن نجد خلفه

أنـــه لـــو كـــان شرط الوزن قائماً، كشرط لازم ولكن غير كاف للشعر، لكانت المســـألة اتجيـــت نحـــو الضبط أكثر، ولما تجرأ الكثيرون من عديمي المعرفة بالوزن على كتابة ما يشاؤون وتسمية رسائل غرامهم وخواطرهم (شعراً).

وللحـــق فـــإن لأنسي الحاج مواقف شبيهة بذلك الموقف، يكشف فيها عن احـــتجاج كبير مما آلت إليه أوضاع (قصيدة النثر). فقد قال في مكان آخر وبعد ســـنوات طويلة من موقفه السابق ((النقد مسؤول أكثر من الصفحات الأدبية في الصـــحف السياسية عن الضياع والفوضى، وعن إلصاق الرداءات والزعبرات بالشعر والحداثة))(4)

وكمـــا نلاحـــظ يصـــل الأمر بأنسي إلى وصف ما يجري بأنه (رداءات وزعـــبرات). وأعـــتقد أن فـــي ذلـــك نوعـــاً من الاعتراف الضمني بنوع من المسؤولية الخفية التي يتحملها هؤلاء أنفسهم عما وصلنا إليه من هذه الرداءات. ففـــي اعتراف صريح لجبرا إبراهيم جبرا يقول ((بعد ثلاثين سنة من بدايتنا في عملـــية التحديث الشعري تحقق الكثير لكنه في تحققه انفلت. كان للشعر العربي نـــوع من القدسية، الآن فقد الشعر العربي هذه القدسية. لقد حرضنا ثلاثين سنة حتى أصبح قول مثل هذه القصائد ممكناً، ولكن يخيل لي أحياناً أننا أخطأنا بذلك التحريض لأننا مهدنا لهذا النوع من الشعر))(5)

وقـــد سبق وذكرنا موقفنا أوضح لأدونيس يعيد فيه تقييم تجربته، ويعيد فيه تسمية الأشياء بمسمياتها. وتدلنا هذه الآراء في جوهرها على وجود حاجة ملحة لدى رواد هذه (القصيدة) للنقد وإعادة المراجعة الجريئة، على العكس مما تجلى لـــدى النصـــير ولعيبي وهاشم شفيق قبل قليل من عدم الحاجة للسجال والنقاش الدائر، وهو نقاش لا طائل منه، فهم ضمنوا الفوز بجنة المستقبل شاء الآخرون أم أبوا!

وتفـــيدنا آراء كـــل من أنسي الحاج الجريئة وجبرا وأدونيس، على صعيد نقدنـــا هنا، في أننا نستأنس ونكمل ما استخدموه من لغة حادة قاسية بوضوح لا لبس فيه، وهم يمارسون المراجعة النقدية للتجربة التي بدؤوها منذ نصف قرن.

إحالات:

(1) وردت أقـوال كـل من فارس خضر وحلمي سالم في ملف أعدته جريدة أخبار الأدب ـ القاهرة ـ عدد 17 تموز ـ 2001.

(2) مجلة المشاهد السياسي ـ العدد 56ـ 1997.

(3) مجلة المستقبل (المتوقفة عن الصدور) ـ عدد 315 ـ 1983.

(4) أنسي الحاج ـ مجلة الناقد (المتوقفة عن الصدور) ـ عدد 44 ـ 1992.

(5) جبرا إبراهيم جبرا ـ قضايا الشعر الحديث ـ لجهاد فاضل ـ مقابلة ـ ص 27 (نقلاً عن كتاب قصيدة النثر العربية لأحمد بزون ـ دار الفكر الجديد ـ بيروت ـ 1996 ـ ص 205).

الفصل السادس

مع واقع شعري لا (شعر واقعي)
نماذج من (قصيدة النثر)

نعتقد أنه، وبالاستناد إلى المراقبة الدقيقة لواقع (قصيدة النثر)، قد تراجع الأداء الأدبي في أبسط أشكاله وانسحبت الكتابات المسماة بتلك التسمية من تقديم أي علاقة نوعية مع الواقع. وذلك مدعوم بتصور ما للكتابة و(الشعر) كما يراد أصحاب هذه (القصيدة)، مفاده أن على الشعر أن يلتصق بالحياة اليومية وتفصيلاتها ووقائعها، وأن ينزل من برجه الرؤيوي الذي تربع عليه زمناً طويلاً. وهذا ما سنفصل فيه لدى حديثنا عن شعر الرؤيا والقصيدة الشفوية. ولكن نستبق ذلك من أجل تقديم نماذج نراها تكملة للفصل السابق الذي رأينا فيه أن النقاد المدافعين عن (قصيدة النثر) يستثنون من كلامهم النماذج الرديئة المسماة لـ (قصيدة النثر). وسنرى من خلال هذه النماذج أن نقاد (قصيدة النثر) يدافعون عنها وينطلقون منها في تشكيل مواقفهم ونبوءاتهم المشار إليها سابقاً. فهذه نماذج منشورة في منابر ثقافية ليست عادية في نوعيتها وأهميتها، وذات سمعة أكيدة في تقديم الفكر والمعرفة ونقد الإبداع وغيره.

ولكن قبل الوصول إلى هذه النماذج، التي سنرى أنها ارتبطت بـ (الواقع) ارتباطاً وثيقاً، يمكن لنا أن نتكلم قليلاً في معنى (الواقع). فإذا كان هذا الواقع هو ميدان اللعب والمهارة الذي تنطلق منه الأشكال الكتابية في حوارها معه، فلا يمكن أن يكون واقعاً عائماً في فراغ غير محدد. كما لا يمكن أن يبقى واقعاً مطلقاً لا نهائياً ذا ملامح ثابتة. وغالباً ما تنشأ التصورات الملتبسة في هذا الإطار، من النقطة التي يتم فيها القفز فوق الفوارق والاختلافات في علاقة كل شكل من أشكال الكتابة والتعبير، بهذا الواقع. ومن غير اللائق أن نذكّر القارئ بما يشبه المسلمات من أن علاقة المؤرخ بالواقع هي غير علاقة المبدع، غير علاقة رجل الاقتصاد غير علاقة السياسي... وهكذا. إذ نحسب أنها قضايا لا

يمكـــن أن تشكل محور خلاف، وأعتقد أنه من باب الاستخفاف بقدرة الآخرين، أن نعـــيد التفصيل في ذلك. مع أن كثيراً من نماذج الكتابات الشعرية و(النثرية) والروائـــية والمســـرحية.. قفـــزت فوق هذه المسلمات، وباتت تنتج لنا صوراً فوتوغرافية، متجاهلة أبسط قوانين اللعبة الإبداعية التي تشكلت عبر التاريخ منذ أرســـطو حتى اللحظة، والتي حددت صلة اللغة الأدبية بالواقع والحياة، وللسبب نفســـه نـــرى أن (قصـــيدة النثر) في مرحلة من مراحلها التي ما زالت أطيافها مســـتمرة حـــتى اللحظة بشكل أو بآخر، قد وقفت أمام الواقع وقفة العاجز عن تحويله وتغييره إبداعياً. وتمت لدى أصحاب هذا الاتجاه إزالة الفارق أو الحاجز بين اللغة والواقع، بحجة ضرورة البحث في بلاغة الواقع والحياة، لا في بلاغة اللغـــة وتقنـــيات الشـــعر من استعارة وتخييل ومجاز وتصوير... فهذه تقنيات تذكـــرهم بالـــتراث وما يحسبونه تقليدية في الكتابة. وقد أصبحنا نطالع من هذه النماذج الشيء الذي يعجز المتابع عن الإحاطة به نظراً للكم الهائل منه في أي مكـــان. وبات المرء لا يكاد يفرق بين مقالة و(قصيدة) أو بين (قصيدة منظومة خليلـــياً) وبين كتابة تصف الواقع وصفاً كما هو. وبلغة أخرى لم يخرج الواقع لـــدى أصحاب هذا الاتجاه من كتاب (قصيدة النثر) اليومية والشفوية عن إطاره الواقعـــي، وظـــل محافظـــاً علـــى مادته التي هي أقرب إلى التأريخ والأرشفة و(وصـــف الطبيعة). وبدلاً من أن يكتسب النص الأدبي هنا هوية مفارقة ليوية الواقـــع، اســـتمد على العكس هويته من الواقع نفسه وتماهى معه نسخاً وتقليداً وتمـــاثلاً، فإذا بنا أمام نص واقعي، إذا كانت لـــه جماليات كما يزعمون، فهي جماليات الواقع نفسه، وإذا كان فيه دهشة مفاجئة فهي الدهشة الكامنة في طبيعة الواقع، وإذا صادفنا فيه مفارقات مثيرة فإنما هي وصف حرفي للمفارقات التي تمتلـــئ بهـــا الحياة بمشاهدها اليومية، التي نقول عنها في بعض الأحيان بأنها أغرب من الخيال. وبناء على ذلك فعلينا أن نسحب هذه (المفارقات والجماليات) من النص لنعيدها إلى الواقع فهو مصدرها الجدير بامتلاكها. إذ ليس من مهمة الشـــعر، ولا أي شكل أدبي آخر، أن ينخرط في علاقة جامدة تقليدية مع الواقع، بـــل مـــأمول منه أن يضيف جمالاً إلى جمال الواقع، وأن يخلق مفارقته الفنية إضافة إلى مفارقة الواقع، وإلا ببساطة فقد مقوماته وتحول إلى نص غير أدبي.

وإنه من الغريب في هذه المسألة، أننا أمام واقع يصل في درجات غموضه وتشوشـــه فـــي بعـــض الفترات ذات المنعطفات الكبرى في العالم، يصل حداً يصـــعب معـــه معرفـــته للوهلة الأولى بصورة دقيقة، ويترك عرضة للتكهنات

والـــتأويلات من قبل شتى الاختصاصات، من معرفة وسياسة واقتصاد وفلسفة. حيث من الوارد أن يشعر الجميع بالقلق والحيرة وعدم القدرة على ضبط ملامح هذا الواقع. في هذا الموقف بالذات يفاجئنا (شعر) كثير (مرتاح) في علاقته مع الواقـــع، لا يشـــعر بأي ريبة وشك من أمره!. ويبدو من خلال نقله لهذا الواقع وكـــأن الواقـــع سهل ومكشوف وجلي من ألفه إلى يائه. نقول هنا إن واقعاً مثل هـــذا، واضـــحاً جلـــياً بســـيطاً، لا يشكل إغراء حقيقياً للأدب، الذي يبحث عن المناطق الغامضة المجهولة، ويسعى لارتياد الملتبس واللا مكتشف. إذ ما قيمته ورســـالته عـــند ذلـــك؟ فكيف إذا كان هو أمام واقع بالأصل يتجه نحو التعقيد والغموض والالتباس؟ ولا أعتقد أننا بحاجة إلى كثير من الجهد لنثبت أن الأدب العظـــيم هـــو القـــادر دائمـــاً على إثارة القضايا الملتبسة والقلقة، والتي تشكل المســـتوى غير المرئي من الإنسان والوجود. ونحن في ذلك لا ننحاز إلى شعر أو غيره، بل نشمل بذلك التجربة الإبداعية برمتها.

ونوضـــح على هذا الصعيد أننا لسنا مع فصل الأدب عن الواقع، فهذا ليس في حسابنا ولا اعتبارنا، ولكن لا نريد في الوقت نفسه إرجاع عجلة التاريخ إلى الـــوراء لـــنعود إلـــى مطالعة آداب واقعية سادت في مراحل معروفة كان فيها الأدب يوظـــف لصـــالح الـــنظام الشمولي الذي يفرض حتى مضامين وأشكال الكتابة. إننا نسعى للتأكيد على ضرورة البحث عن واقع أدبي لا أدب واقعي.

ولكـــن ماذا يعني هذا على صعيد (قصيدة النثر)؟ إن تياراً من الكتابة في هذه (القصيدة) كرس نفسه إعلامياً على أنه الشعر الذي يبحث في بلاغة الحياة والتجارب اليومية، لا في بلاغة اللغة وتقنيات القصيدة المعروفة. وقدمت نفسها علـــى أنهـــا الـــبديل المنـــتظر للـــرؤيا والمجاز والتخييل، وأعطت نماذج من النصـــوص انقلب فيها الأدب إلى نقل فوتوغرافي للواقع، وخاصة تلك المرحلة التـــي ســـادت فيها مقولات (قصيدة التفاصيل اليومية) و(القصيدة الشفوية)، مما ســـنأتي علـــى الحوار معه في حينه، وذلك في كل من سورية ولبنان ومصر. ولكـــن لا بـــأس أن نمهد لذلك بطرح أمثلة من هنا وهناك، وأن نستبق المسألة لننطلق منها إلى وضع اليد على الجرح المتمثل في أن (قصيدة النثر) من خلال التـــيار المذكـــور حالاً، ساهمت في انتشار سويات كتابية متأخرة، تعاملت مع الواقـــع تعاملاً ميكانيكياً دون مساءلة فنية ولا طرح معاناة جمالية من أي نوع. وســـنرى أن هـــذه النماذج مأخوذة من منابر ثقافية معتبرة ومؤثرة في الوسط الثقافـــي العربي، مما يجعلنا نعتقد أنها منابر تمارس عملية التبني لهذه النماذج وما تمثله، بل وهي تسعى إليها سعياً حثيثاً.

تقول فاطمة قنديل:

كان المرضى يتهافتون على الكرسي
ذي العجلات المتحركة.
وكنت أعطيهم بطاقتي رهناً
للكرسي ذي العجلات المتحركة
تتقشر الردهات عن ردهات أخرى
وأنا أدفع الذين يتدافعون
كي آخذ بطاقتي
وأسلمهم كرسيهم
ذا العجلات المتحركة(1)

وتتابع:

تنفتح الغرفة
تنغلق الغرفة
وعلى السرير يهبط
رذاذ المصطلح الطبي
.. لن تشرب اللبن
ولن أهزمها في هذه المعركة
ستبقى بيننا العلبة الكرتونية
بفوهتها المفتوحة(2)

إن هـذا الـنص يبني علاقة واقعية مع الواقع، إذ يحيل إلى واقع المشفى وغرف المرضى والأدوية. فما الذي يمتاز به واقع النص عن واقع المشفى؟ إذا وضـعنا جانباً (تتقشر الردهات) و(رذاذ المصطلح الطبي) ــ تجاوزاً ــ فما ذا يـبقى لدينا غير واقع حرفي بتفاصيله لا يختلف عن صورته الأصلية. رصدت صاحبة النص المشهد ونقلته كما هو بلا أبسط معالجة فنية، بل إن واقع المشفى غني أكثر من نصها، فهو مكان لالتقاء الجسد مع خريفه وتعبه الوجودي وأسئلة المـوت والخلود ومشاعر الحب والبغض وشحوب الأرواح.. وكان منتظراً من نصـها أن يقـول لـنا ماذا يريد من المشفى من موقع انتماء هذا النص إلى ما تسـميه (قصـيدة نثر). بينما قدمت هي توثيقاً تسجيلياً أميناً للواقعة، أو للجانب

المسطح من الواقعية. وبماذا تختلف هذه الفقرة عن خاطرة أدبية عادية تحاول امتلاك مقومات نص متواضع فلا تستطيع.

لقد كتب أمل دنقل عن المشفى، عن الواقع نفسه، ولكن لنعد ولو بذاكرتنا إلى أوراقه في الغرفة رقم (8)، التي خصصها الشاعر للمشفى نفسه كواقع خارجي، ولننظر في الفروق بين من يطرح الواقع وقد تحول عنده إلى مادة كبيرة لأسئلة الشعر في مجابهة المرض والموت والزهور التي تحاور الشاعر وتشكو له ممن قطفها، والسرير الذي له بعده الرمزي الشعري، بين كل ذلك وبين من اكتفت بالواقع بحرفيته. وسنرى عندها أننا أمام فرق نوعي بين شعر يؤرخ لحادثة المرض تأريخاً جوانيا ينقل الواقعة إلى فضائها الأرحب، و(نثر) يؤرخ بلغة التوثيق مكتفياً بملامسة سطح الأشياء. تكمن المشكلة في واقع شعري وراءه شاعر مبدع، وفي (شعر) واقعي لا يضيف للواقع أي بُعد جمالي. المشكلة بين من يتعامل مع الواقع وهو يتمثله تمثلاً شعرياً، كما يسميه هيغل، وبين من يفقد أصلاً التمثل الشعري. فإذا كان النص الذي لا يتمثل الواقع شعرياً يريد أن ينتسب إلى الشعر بمقومات النقل الحرفي والتوثيق والأرشفة، فينتظم هذا النص ضمن شروط كتابته، أي ليكن خارج الشعر، وإلا فليمتثل لإرادة الشعر.

ولا يعني استشهادنا بمفهوم هيغلي (التمثل الشعري)، أننا نحصر العلاقة مع الواقع وكأنه (مطلق) من المطلقات الكلية، متعال على التاريخ، ولكن المغزى أن نبحث في علاقة تحقق الحد المطلوب من شروط تحويل الواقع إلى تصور أدبي محمول على نظام جمالي ممتع يحقق الأثر الانفعالي المشروع في نفس المتلقي. أي أننا لسنا ضد نسبية الواقع والحياة والموضوعات كافة، ولكن هذه النسبية لابدّ أن تحتمل وجود جوهر ما داخلها، وجود عمق لا يراه غير الفنان بعين الإبداع التي تتحول فيها الأشياء من حيزها الواقعي إلى حيز أدبي مستقل. ولا يمكن أن نتجاهل أن من كبار شعراء العالم مثل (نيرودا وطاغور ولوركا ومحمود درويش وأدونيس...) من كان الواقع بتفصيلاته ووقائعه حاضراً في تجاربهم حضوراً قوياً، ولكنه حاضر بعد أن تمت معالجته ورفعه إلى سوية الشعر، لاستخلاص الجوهري منه، وبعد أن دخل إلى القصيدة من باب الحس التاريخي المعني أصلاً ببناء الظاهرة والواقعة بناءً جمالياً مشحوناً بنبض التاريخ، من أجل تخليص الشعر من ورطة التسجيل والأرشفة والتأريخ. وفي هذا الصدد يؤكد هيغل أن الشعر عندما يسلك طريق التاريخ ((فعليه في هذه الحال أن يكتشف النواة والمعنى الأبعد غوراً لحدث من الأحداث، أو لفعل

مـــن الأفعال، أو لطابع قومي، أو لفردية تاريخية عظيمة، وأن يذر جانباً كل ما لا يعـــدو أن يكـــون عارضاً، ثانوياً، عادم الأهمية، وكذلك الظروف والسمات الطبيعية النسبية المحضة، ليركز اهتمامه كله على ما يشف عن الجوهر الحميم للشيء...))الخ(3).

وإذا كـــان هـــيغل يوسع القضية، ويعني بالتاريخ أحداثه ووقائعه الكبرى، فإنـــنا يمكن أن نبني على المبدأ نفسه فيما يخص الوقائع اليومية التي لا نراها خـــارج تاريخ الإنسان كذلك. ولكن يذكرنا هيغل على كل حال بشعر المناسبات الطارئـــة والأحـــداث السياســـية التي يتعرض لها مجتمع ما. وليس غائباً عن ذاكرتـــنا ما أفرزته حروب وثورات وانتفاضات ومقاومة، من أطنان من الكتابة الشـــعرية التـــي لم يبق منها اليوم شيء، لعدم اهتمام كتّابها بالجوهري من تلك الأحـــداث، ولأنهـــم كتبوا وفي ذهنهم واقعية الواقع، لا درسُهُ الفنيُّ والجمالي. وهـــذا ما تقع فيه بصورة مشابهة (قصيدة التفاصيل) اليومية التي نتحدث عنها، لـــدى استسلامها لراهنية الوقائع والمظاهر والأشياء، وإصرارها على جزئياتها الصـــغيرة العابـــرة، لتتغير هذه التفاصيل والجزئيات في ظرف مختلف، فتنقضي معه شروط تلك (القصيدة). إلا إذا أراد أصحابها تحويل الشعر إلى جهاز تسجيل عليه اهتزازات الظروف، لينتج وفقها كتابة تستمد حياتها من لحظة زائلة.

لاشـــك أن الـــتعامل بهذا الإفراط مع التفاصيل والعابر والزائل والجزئي، ســـيغرق الـــنص بشـــروح واستطالات وربما معلومات ليست من مهمة الشعر الوقـــوف عندها. إلا إذا كان وقوفه عندها من أجل (تظييرها شعرياً) كما يقول هـــيغل مـــرة ثانـــية وذلك يتم بأن يصوغ الشعر موضوعه داخلياً. يقول هيغل ((إذن فقـــوة الخلـــق الشعري تكمن في صياغة الشعر للمضمون داخلياً، دونما اســـتعانة بأشـــكال خارجـــية أو بتعاقـــب مـــن الأنغام، وهو بعمله هذا يحوّل الموضـــوعية الخارجية إلى موضوعية داخلية يظيرها الروح برسم التمثل، في الشـــكل عيـــنه الـــذي تكـــون عليه هذه الموضوعية ويتحتّم أن تكون عليه في الـــروح))(4). وكان هيغل قد أوضح أنه ينبغي البحث عن كيفية التمثل الشعري ((ولـــيس في اختيار الألفاظ أو في كيفية القران بينها لتشكيل جمل ومقاطع، ولا فـــي الصوتية والوزن والقافية،...الخ)) ويتحدث في الموضع نفسه عن ضرورة البحـــث ((عن وجه اختلاف الألفاظ الشعرية عن الألفاظ النثرية، وأسيقة الجمل الشعرية عن أسيقة الكلام العادي والفكر النثري...))(5).

مـــن حـــق كـــتّاب التفاصيل اليومية أن يضيقوا ذرعاً بهيغل، وأن يغضوا النظر عن مفهوماته، وأن يعتبروها غير نافعة ليم، ولكن ذلك لا يغير في حقيقة الأمـــر شيئاً، ولا يمنعنا كذلك من حق البحث في مقولاته عن مستندات فلسفية للشـــعر، لإيماننا بأن هناك في الشعر ما لا يمكن أن ينال منه الزمن والمتبدلات والتغـــيرات مهمـــا كانـــت نوعيتها. وليذهب الشعر أي مذهب وليخض في أي تفصـــيلات شـــاء، فعـــندما يكـــون أمينا على مهماته الصعبة لن تنال منه تلك التفاصـــيل ولا الجزئـــيات. أما أن نفرغ الشعر من مخزونه الروحي ورصيده الجمالـــي بحجـــة تغـــير البلاغة من النص إلى الحياة، فتلك عملية التفاف على طبيعة الشعر نفسها.

وعودة إلى النماذج النثرية التي تستمد من الواقع نفسيا، فنقرأ:

الملابس التي أهداها صديقي لي
إثر عودته من الخارج
والتي أكّد أنها من الدرجة الأولى
رغم شرائه لها من سوق الأدوات المستعملة
وأنها ستصاحبني لفترات طويلة
كمبرر لجودتها
الملابس هذه أصبحت لي
بعدما طوعتها لمقاساتي
وأخرجت أصحابها القدامى ببطء شديد من تحت أنسجتها(6)

وله نفسه نقرأ:

تحت صوتها كان كلب ينبح
كانت تفتح عينيها وتغمضهما في حركات سريعة
ثم تجذب خصلة من شعرها
وتضعها في فمها
وذراعها الأيمن يتدلى،
وراءها كانت أسلاك شائكة،
وكشافات إضاءة قوية،
ثم حقل ألغام على امتداد البصر،

كان خطوة لا تقود إلى الثانية
مجرد خطوات ترن
وحياة تنتهي(7)

ولغيره نقرأ:

انقضى النهار كانفجار لمبة
هربت بضحكات كبيرة
إلى محل هنبرغر،
حيث الحياة تختصر
"بكباية" محطمة على رأس أحدهم،
أو تتألق على رغوة بيرة ــ
مصطحبا
الأصلع ذا الندبة
الذي لحس المنشار مرتين
وتنشق قارورة الغاز
تاركا
امرأة في الغرفة المجاورة
تحلم أني عدت من رحلة
ناقلاً عظام أبي في سيارة
يقودها أرمني مجنون
معه سيارة كولت 12
وأني فكرت بها طوال الطريق
كي أبقى حياً(8)

ونقرأ لآخر:

حكى لي خالي يوماً
عن حادث مؤثر ــ ظل يبكيني طوال طفولتي، المهدورة نوعاً ما:
كان منطلقاً بسيارته الـ131 أوتوماتيك
على الطريق السريع متجهاً إلى الإسكندرية
وعندما جاوزت سرعته 140 كم في الساعة

اصطدم عصفور بزجاج السيارة الأمامي،
ظل يرفرف يائساً ــ مدّة وجيزة ــ بعد اصطدامه
ثم سقط ميتاً فوق مقدمة السيارة.
توقف خالي على جانب الطريق
وأخذ يبكي ساندا رأسه على المقود.
كان هذا الحادث "مؤثراً" لسببين:
أولهما، الفجيعة الناتجة عن القتل غير المتعمّد لكائن منطلق و"حر"
وثانيهما: بكاء الخال الذي لولاه ما اكتسبت القصة
عنصر التطهير اللازم للبنية الدرامية
...الخ(9)
... ...

يمكن لنا أن نكمل الكتاب كله ونحن نقرأ من هذه الأمثلة الشيء الكثير، ونكتفي بها، متسائلين: إلى أي شكل من أشكال الكتابة يمكن إرجاعها إليه؟ أي مرحلة نقدية سمحت لمثل هذه النماذج أن تسمى (شعراً)؟ ألا تسلّمُ هذه النماذج نفسها إلينا وهي حاملة إدانتها داخلها؟. فإذا قبلنا قبولاً مطلقاً مصطلح (قصيدة نثر) فهل هذه النماذج هي ما سوف يواجهنا تحت شعار هذه (القصيدة)؟ وهي أمثلة كما أشرت لم أجد كبير عناء في إيجادها نظراً لانتشارها بشكل مريع. فهل إلى هذا الحد من الواقعية عادت بنا (قصيدة النثر) باسم محاربة شعر الرؤيا والمجاز والبلاغة؟ وإذا سلمنا أننا ضد البلاغة وضد المجاز والخيال... فهل هذا ما ينتظرنا من بديل؟ إذا كانت هذه النماذج رداً على ما يتوهمونه (إفلاس) قصيدة الإيقاع، فإنها لم تقدّم إلا إفلاساً أخطر، إذا سلّمنا مرة أخرى بصحة مقولة الإفلاس، ويبدو أنه إفلاس قائم في تصوراتهم وحدهم، فقصيدة التفعيلة ما زالت تطرح نتاجها على يد شعراء على امتداد الوطن العربي وإن كانوا معدودين وقلّة، لكنها من خلالهم تثبت عدم إفلاسها، وهذا شأن بحاجة إلى تقص طويل لسنا هنا في صدده، كما أننا لسنا مغرمين بالمفاضلة هنا، ولكن لابد من ذلك ولو من باب التذكير.

قراءة النماذج السابقة تدل على المغالطة في مزاعم أصحاب (قصيدة النثر) في شكواهم من عدم الحصول على فرص ومنابر، وفي أنهم يستطيعون كتابة (الشعر من النثر)، فتلك نماذج لا يمكن أن يرى فيها أحد صلة رمزية أو حامل جمال فني. وكل ما تعتمد عليه مبررات نقدية يسوقه بعض منظري

(قصيدة النثر) حول قصيدة التفاصيل و(القصيدة الشفوية). وكمثال على دفاع الموقف النقدي عن مثل هذه النماذج نقرأ ما كتبه أحدهم عن المثال الأول (الملابس التي أهداها صديقي لي...) حيث يقول دون أن يذكر اسمه(10): ((تتفجر الشعرية في ديوان أحمد يماني الجديد "وردات في الرأس" من خلال لغة الكاميرا، حيث تبرز التفاصيل في أماكنها لكن بعد أن يكتمل المشهد في ذهن المتلقي. الشعرية إذن لا تعتمد على علاقات المجاز لكنها تعتمد على رصد العلاقات الصغيرة جداً في العالم بين مجموعة من الشخصيات وبعض الكائنات)).

إن هذه الشعرية التي (تتفجر) من خلال لغة الكاميرا هي ما أوصل (قصيدة النثر) إلى مآلها الخطير والذي وصفه قبل الآن أنسي الحاج وجبرا وأدونيس بأنه رديء وسيئ و(زعبرات) تلتصق بالحداثة التصاقاً غير شرعي. ولا يعدم القارئ أن يجد نماذج من نصوص روائية تفوق هذه النماذج (الشعرية) في انتمائها للغة الشعر الحقيقية، مع ذلك لا نسميها شعراً لورودها في بنية أدبية مختلفة عن الشعر. أما هذه التفاصيل التي تنشغل بها لغة الكاميرا فما هي إلا نصوصٌ واهية الصلة حتى بجنس الخاطرة الأدبية. حيث يفترض في هذه الأخيرة أن تتوفر على حد أدنى من الأسلوب الأدبي واللغة المفارقة للواقع مفارقة تضمن لها أن تتكوّن أدبيتها من تلقاء ذاتها واعتماداً على داخلها لا على معطيات الخارج.

ويبدو أن لغة الكاميرا هي الوصف الأدق لـ(قصيدة التفاصيل) اليومية. فما تفعله هذه (القصيدة) باختيارها للتفاصيل، لا يختلف عما تفعله الكاميرا الناقلة مباشرة، من الواضح أن في ذلك تعمداً في النقل المباشر لأنه الطريق السهل للكتابة دون معاناة ولا تجربة ولا ثقافة باللغة الشعرية ولا مقتضيات الحالة الإبداعية. ومع ذلك فثمة امتياز للكاميرا على هذه النماذج من التفاصيل المشهدية. وعن هذا سئل (سركون بولص) فأجاب: ((هناك علاقة بين العين والبصيرة. العين ناقلة، تنقل إلى البصيرة. وهذه هي البوتقة التي تتصير فيها المشاعر. المشهد ليس صورة فوتوغرافية فقط. في فن التصوير هناك ما يسمونه <اللحظة الحاسمة> والمصور الجيد هو الذي يلتقط هذه اللحظة التي يتركز فيها التعبير ويتكثّف كالعصارة، الشاعر أيضاً، عليه ألا يخدع بالمشهد. عليه أن يراه في ماهيته، وعندما يدخله في المجال أو الحقل التركيبي أو الطاقة... وهي القصيدة في النهاية، يكون حيّاً يعيش، ومجموعة المشاهد في غليانها، تقدم شيئاً جديداً لم يكن موجوداً أصلاً))(11).

يـتحدث سركون بولص عن انتقال المشهد من العين إلى (البصيرة) التي هـي الـبوتقة. ويـتحدث عن (اللحظة الحاسمة) التي تحدد الفارق الكبير بين المشـهد فـي واقعيـته والمشهد وقد تكثف وتصاعد. والأهم من ذلك يشير إلى (الماهـية) ليذكرنا بهيغل، حيث يريد سركون من المصور أن يرى المشهد في ماهيـته. فـإذا جعلـنا هذه الشروط مدخلاً لقراءة النماذج الماضية فماذا نرى؟ سـنرى بكل سهولة أن المصور الذكي متفوق عليها لانعدام التكثيف فيها، وعدم توفـرها على اللحظة الحاسمة، ولافتقادها ماهية المشهد. إنها تدخل كما قلنا في بـاب الأدب الواقعي. ولم يظلم سركون مثل هذه النماذج عندما قال عنها ((تبدو قصـيدة النـثر لهـؤلاء الشعراء وكأنها بضع جمل عن مقهى وامرأة يحلم بها الشاعر وسيجارة و... إلى آخره من هذه الكليشات السخيفة. يمكن لأي أحد أن يكتب قصيدة في هذه الحالة، ولكن ما قيمة هذه القصيدة))(12).

لا نظلـم (قصـيدة التفاصيل) عندما نصفها بأنها أسوأ ما عرفت (قصيدة النـثر) العربـية، لأنها سمحت لأجيال تتكاثر بصورة عشوائية أن تمارس مثل هـذه الكـتابات وتسميها شعراً. ولا يبدو أن ذلك سائر باتجاه التراجع، أو على الأقـل إعادة التقييم، فلا من يقيم ولا من يضع الظواهر في سياقها ويتجرأ على تسميتها بأسمائها الحقيقية، وإن وجدت مثل هذه المواقف من قبل بعض الأسماء الهامـة كمـا رأينا سابقاً، فإنها تبقى صرخة في واد لا صدى يرجع منه، نظراً لإغـلاق باب الحوار لدى أصحاب هذا التيار الهائل، وعدم اقتناعه إلا بصوته الداخلـي، وهـروبه من المواجهة وإصراره على ممارسة ما يتوهمه حرية في الإبـداع. يتزامـن هـذا مع سقوط القيم الكبرى للأمة، وضياع معايير الكتابة واللحـاق بتقليعات الغرب، مع وجود غيبوبة شبه كاملة لدى (الجمهور) تضيع علـيه فرصـة التميـيز بيـن الزائف والحقيقي، بل هناك ميل في هذه الظروف الملتبسـة إلـى التآلف مع الزائف، لعدم وجود تقاليد متعارف عليها في مجتمعنا للقراءة النوعية وكيفية انتشار الإبداعي الأصيل، ولعدم الوصول حتى اللحظة إلى حسم مسائلنا الأساسية في مجتمع يتقنع بالحداثة ويمعن في التغرّب عن ذاته.

إحالات:

(1) فاطمة قنديل ، صمت قطنة مبللة ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ 1995 ـ ص 86.

(2) المصدر السابق ـ ص88.

(3) هيغل ـ فن الشعر ـ ج1 ـ ترجمة جورج طرابيشي ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ 1981 ـ ص51.

(4) المصدر السابق ـ ص61.

(5) المصدر السابق ـ ص60.

(6) أحمد يماني ـ وردات في الرأس ـ نقلاً عن جريدة أخبار الأدب ـ القاهرة ـ عدد 421 ـ آب 2001.

(7) أحمد يماني ـ مجلة القاهرة ـ عدد 164 ـ 1996.

(8) يوسف بزي ـ المصدر السابق.

(9) محمد متولي ـ مجلة المدى ـ دمشق ـ عدد 38 ـ 2002.

(10) أخبار الأدب ـ مصدر سابق.

(11) حوار مع سركون بولص أجرته سلوى النعيمي في كتابها شاركت في الخديعة ـ دار قدمس ـ دمشق ـ 2001 ـ ص 216.

(12) حوار مع سركون بولص ـ مصدر سابق ـ ص223.

❑❑

الفصل السابع

الإيقاع و(قصيدة النثر)

أولاً: موسيقى النثر لا موسيقى القصيدة:

شكلت العلاقة مع الوزن مسألة على درجة عالية من الحساسية فيما يخص انتماء (قصيدة النثر) إلى الشعر أو عدم انتمائها. ولأنه قيل الكثير في هذا الموضوع، لا نريد الخوض فيه تكراراً وإعادة، ولكن لابد من التمهيد لذلك بالتذكير بالدعوة التي يتبناها أصحاب (قصيدة النثر) من البداية، حول إمكانية وجود شعر خارج الوزن، وأن الوزن هو صفة خارجية ليس لها أهمية في تحديد ماهية الشعر. وتطالعنا هذه الآراء مشفوعة بأمثلة من تراثنا العربي، يحتج بها حاملوها على وجود نصوص موزونة في هذا التراث، ولكنها لا يربطها بالشعر رابط لا من قريب ولا من بعيد. وأول ما يطالعنا من هذه الأمثلة (ألفية ابن مالك)! وصار من يعرف ألفيته ومن لا يعرفها يتناولها كحجة على التراث العربي المليء بكتابات موزونة مقفاة، متهكمين من هذه الألفية. فكما أن هناك في (تراثنا) نصوصاً موزونة لا شعر فيها، فليكتب هؤلاء نصوصاً غير موزونة لأنها تحقق الشعرية الغائبة عن ذلك النموذج من التراث.

ولنقف قليلاً عند ألفية مالك، ولنتساءل هل كان ابن مالك من السذاجة والتسطح بحيث يقدم للملأ ألفيته على أنها (قصيدة)؟ لقد كان ابن مالك عالماً في عصره، ومفهوم (العالم) في تراثنا كان يدل على شخصية ثقافية تعرف في مسائل اللغة والفقه والحديث والقرآن، وفي بعض النماذج تعرف بعلم الكلام والفلسفة، إضافة إلى اطلاعها على نثر العرب وشعرها وعلوم العروض وما إلى ذلك. فكان من الطبيعي أن يضمر ابن مالك موقفاً غير معبر عنه في ألفيته، وذلك من خلال الأسلوب الذي اختاره لصياغتها، وهو موقف ينبغي فيمه في سياق فهمنا لشخصية العالم المتعددة المعارف، والشاملة. لذلك لم يكن ابن مالك في هذا الإطار غافلاً عن أن ألفيته لا تنتمي إلى الشعر بشيء. ولكنه اختار أن

يصوغ علم النحو والبلاغة، بطريقة موزونة، لا ليقنعنا بأنه شاعر. إن موضوعات الألفية بحد ذاتها تدل على مدى تبحّر صاحبها بعلوم البلاغة والكلام وفقه اللغة، فيل كان هذا العارف بكل ذلك عاجزاً عن التمييز بين ما هو شعر وما هو لا شعر؟ إن ابن مالك باختياره الوزن لتعليم اللغة وما إليها، كان يقدم أمثولة تربوية عندما توجه إلى القراء والمتعلمين بنصّ موزون، مدركاً الأهمية النفسية والتربوية للموسيقى، لأنها تسهل على المتلقي استيعاب المعرفة التي يريد إيصالها إليه. ولم يذكر لنا أحد من عصر ابن مالك أن أحداً كان يتعامل مع ألفيته على أنها تندرج في سلسلة قصائد العرب، بل كانت دوماً مرتبطة بالنحو والبلاغة و...الخ. وإلا لكنا حكمنا على ذوقنا التراثي بالانحطاط، ولا أعتقد أن العرب في صلتهم بالشعر تحديداً كانوا كذلك! إنهم كانوا يعون تماماً أن ألفية ابن مالك والشعر عنصران على طرفي نقيض. وإذا كان العرب قد عرّفوا الشعر بأنه كلام موزون مقفّى يعبّر عن معنى، فإن ذلك ليس كافياً ولا مبرراً لإدانتهم. فالمعنى الذي يريدون أن يحققه الشعر بكل بساطة ليس هو المعنى العلمي ولا الفلسفي ولا الفقهي، بل كانوا يقصدون (المعنى الشعري) وذلك أمر مفهوم من السياق الحضاري العام لعلاقة العرب بالشعر وآرائهم فيه. ولم يكن (الجرجاني) ــ وهو من هو في تراثنا ــ من الضحالة بحيث يخلط بين المعنى الشعري والمعنى العلمي الموضوعي، عندما كان يتحدث عن (المعنى) و(معنى المعنى)، فآراء الرجل المطروحة في (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) لا يمكن أن تتفق وهذا الفهم لطبيعة المعنى. أي علينا أخذ المفهومات في سياق ثقافة أصحابها وعلومهم وفاعليتهم الأساسية. ودون تكرار تفاصيل المسألة، ودون استعراض أرشيف النقاد والفلاسفة العرب حول الشعر والنثر، فكله ماثل للعيان، نقول إن العرب كانوا يميزون بدقة بين الشعر واللاشعر. من خلال احتفالهم بأيام الشعر في بعض (المدن الثقافية) بأسواقها ومهرجاناتها. وكتب التراث الأساسية تشيد بالأمثلة والوقائع على الحساسية الفائقة للعرب التي كانت تؤهلهم لرفض أي كلام خارج الشعر حتى وإن كان موزوناً مقفى يدل على معنى.

من هنا نقول لقد أراد الكثيرون محاكمة ألفية ابن مالك كنموذج على عدم امتلاك النص الموزون عنصر الشعر، ولكنهم أرادوا محاكمتها من منطق الإقرار المسبق بأنها (قصيدة). بمعنى أنهم حشروها حشراً في خانة القصيدة ليرفضوها بعد ذلك. بينما الأمر هو أن هذه الألفية بالأساس لا تنتمي لعالم

الشـــعر لنقول إنها خالية من الشعر. لهذا كانت هذه المحاكمة (فاسدة) حتى على صعيد المنطق، لأنها تصل إلى نتائج من مقدمات غير صحيحة. وثمة ما يدعو للريـــبة بـــأن كثيراً من المحتجين بألفية ابن مالك، لا يعرفونها، أو على الأقل لا يعرفون ما هو وزنها!.

وكمـــا قلـــت تفيدنا شروحات وسجالات الفلاسفة العرب في مسألة الشعر، بـــأنهم قد يشكلون حالات متقدمة على بعض المعاصرين في فهم المسألة نفسها. فمفهوم الشعر لدى هؤلاء الفلاسفة كان يتسع ليشمل المحاكاة بما تعنيه من طاقة تخييلـــية، وجعلـــت المحاكاة لدى بعضهم ــ إن لم يكن جميعهم ــ ذات أفضلية علـــى الوزن، بحيث يغدو الوزن مع المحاكاة دون انفصال عنصراً واحداً يسهم فـــي تحديد سوية شعرية القصيدة. وقد وصل الأمر ببعض هؤلاء الفلاسفة إلى أن يميزوا بين (وزن الشعر) و(وزن للنثر)! ومنهم من رأى أن استخدام النص النثري للوزن مشروط بألا يتحول النص من جراء ذلك إلى شعر، محافظة على اســـتقلاله! فالوزن الشعري محدد بشكل منظم معدود تتفق فيه الإيقاعات لتؤلف نظامـــاً متـــناغماً فـــي عناصره. وكان هذا إشارة إلى الوزن القائم على تأليف وحـــدات من التفعيلات تنتظم كل منها في نسق داخلي، مشكلة (بحراً) معيناً من بحـــور الشعر. بينما يتعلّق (الوزن النثري) باعتماد النص النثري على عدد من التقنيات مثل (الفصل والوصل وتناظر الجمل فيما بينها من حيث كمية الكلمات وعددها...الخ) بحيث تخلق هذه التقنيات موسيقى خاصة للنص غير قائمة على نظـــام الـــوزن الشعري (البحر). مع ضرورة التأكيد على أن هذه الموسيقى في النصـــوص النـــثرية لم تكن تسمح للعرب بأن يطلقوا على النثر شعراً. بل على النـــثر أن يحقـــق موسيقاه الخاصة خارج الوزن، ولكن شرط أن يبقى (نثراً)، مهما حقق من مراعاة التماثل في عدد الكلمات وطول وقصر الجمل.

تقول د. ألفت كمال الروبي:

((موســـيقى النثر عند ابن سينا تقوم بداية على أن يكون الكلام مقسماً على جمـــل لكل منها نهاية محددة، وأن يكون هناك تناسب بين هذه الجمل كأن تكون مـــتقاربة إما في الطول، وإما في القصر، وأن يكون هناك ــ أيضاً ــ توافق ما بيـــن حروف ومقاطع كل من هذه الجمل المتتابعة ــ كأن يكون هناك تشابه في حـــركاتها وســـكناتها، دون أن يتساوى عدد هذه الحروف أو أن يتساوى زمن نطقها تماماً، حتى لا ينزل الكلام إلى الشعر))(1).

إذاً للشعر موسيقى وللنثر موسيقى، ولكن لكل موسيقى هوية خاصة بها لا تتماهى مع هوية الطرف الآخر لئلا يتحول الاسم إلى نقيضه، بحيث لا يساوي الشعر نثراً ولا النثر شعراً. ومن المهم هنا أن العرب تحدثوا جيداً في مسائل تدل على أنهم لا يكتفون بالوزن العددي (بحور الشعر) لتمييز الشعر، بل لابد كما فصل فلاسفتهم من موسيقى (المعنى) وتناسب المعاني وتناسب الألفاظ. هذا كله محمول على طاقة الخيال، أو المحاكاة، وذلك ضمن مفهومهم عن (فن الشعر) لـ(أرسطو) الذي ترجم وشرح كثيراً وشكل مهاداً نظرياً رديفاً لنظرياتهم حول الشعر.

نحن لا نستدعي مفهومات العرب ترفاً ومباهاة، بل لكي نؤصل القضية ونربطها بسياقها التاريخي والثقافي، طالما أنها تتعلق بالشعر والنثر عربياً، فلابد من النظر إلى نتاجنا عبر تاريخية هذا الإنتاج. ألا يثير كتاب (قصيدة النثر) مسألة جذور قصيدتهم؟ وهويتها؟ هم يقرّون إذاً بضرورة الاحتكام إلى تاريخية النتاج المطروح للنقاش.

في تراثنا إذاً نثر ذو موسيقى أنتج من خلاله كثير من رموزنا الإبداعية نصوصاً خلاقة ومهمة، هي نفسها التي يزعم كتاب (قصيدة النثر) انتماءهم إليها. وثمّة هنا تناقض يخص حتى منطق القضايا. فمن جهة ينسبون (قصيدة النثر) إلى (النثر العربي)، ومن جهة ثانية ينسبونها إلى (الشعر العربي). والعرب عندما أبدعوا نثراً لم يسموه شعراً فلماذا نريد لَيَّ عنق التاريخ؟ إذا كانت الغاية إثبات شرعية (قصيدة النثر) فإنها غاية لا غبار عليها، ولكننا نختلف في طرق ترسيمها وتحقيقها، ونختلف حول الإطار الذي يراد لها أن توضع فيه. وضمن المفهوم التاريخي العربي لكل من الشعر والنثر، يصبح إلحاق (القصيدة) بـ(النثر) أمراً لا يساعد على تحقيق هويتها (الشعرية). ولكن إذا تفكرنا في إلحاق (قصيدة النثر) لدى أصحابها بـ(النثر) العربي، والذي (هو هو) وليس غيره؛ أي ليس (شعراً)، فلماذا لا نطلق على (قصيدة النثر) (نثراً) ينتمي إلى (النثر العربي)؟ نرى أن ذلك وبكل جدارة يتيح لـ (قصيدة النثر) أن تجد جذورها في نثر عربي، من حقها أن تطوره وتضيف إليه. ومن هنا نزعم أن (قصيدة النثر) هي تطوير لـ(النثر) العربي لا للشعر، ونعتبرها ثورة في النثر لا في الشعر. وهذا تعبير نراه أوثق صلة وأكثر تجانساً مع حيثيات القضية، وهو ما قد ينصف هذا النمط من الكتابة إنصافاً معقولاً، لا تحققه عندما تدعي الانتماء إلى شعر عربي. فمثل هذا التطوير المزعوم لم تقم به كتابة تتسمى بغير اسمها، والقول بأن (قصيدة النثر) تطوير للشعر العربي

هو جمع تلفيقي بين متناقضين يختلفان في مقدماتهما ونتائجهما. كيف يمكن مثلاً أن تطـور القصـة القصيرة الشعر العربي؟ كيف يتفق هذا مع منطق التفكير؟ ومع استقلالية الجنس الأدبي ضرورة انبثاق مستقبله من تاريخه لا من خارجه؟ هكـذا نطـرح أن تخـرج (قصـيدة النثر) في هذا التصور من (النثر) لا من (القصـيدة العربـية) ولهـا أن تحدث ما شاء أصحابها من ثورات على صعيد النـثر. ونحن نؤمن إيماناً عميقاً بأنها أنجزت ما يشبه الثورة في تقنيات النثر، حـتى باتـت لا تشبه النثر الذي تمخضت عنه، واجترحت لنفسها آفاقاً تعبيرية ورؤيوية ذات خصوصية تساعدها، وساعدتها، على أن تشق لنفسها طريقاً ثالثة خارج القصيدة العربية، وخارج الشكل والمفهوم التاريخي للنثر.

إن انحيازنا التام إلى حرية الكتابة لا يتنافى مع ضرورة أن نسمي إنتاجات الكـتابة بأسمائها الحقيقية، بل إن مما ينافي حرية الكتابة أن نعتدي على جنس أدبـي لننسب إليه جنساً آخر، ولا يتم ذلك إلا على سبيل المجاز والكناية، كأن نصف رواية أنيقة اللغة متوترة الأسلوب مكثّفة تقتصد في استعمال اللغة، بأنها قصـيدة، ولكـن هـذا لا يعني أنها صارت قصيدة. والمسألة هنا لا تخرج عن كونها فعل (تسمية) للظاهرة، ولا يعني عدم اعتراف بها وإطاحة بوجودها. إنه مجـرد تأطير لتثبيت المفهوم، والانطلاق بعد ذلك للبحث في التفاصيل. لهذا لا نطرح تسمية (قصيدة النثر) (نثراً) لمجرد رغبة في إخراجها من سياق الإبداع، فنحن لا رغبة لدينا بإطلاق الاتهامات عشوائياً، علنا نصل إلى مساحة مشتركة نحـاول فـيها أن نتفق على أن الإصرار على تبعية (النثر) للشعر هو انتقاص حقيقي من قيمة النثر، لأن ذلك يضمر قناعة لدى أصحابه بامتياز وتفوّق الشعر الـذي يجب أن نلحق به كل شيء، مما يعني اعترافاً ضمنياً بتدني مرتبة النثر، الـذي لـن يرقى مرتبة مثلى إلا إذا ألحقناه، (رفعناه) إلى مستوى الشعر. ومما لاشـك فيه أن ذلك يعود في لا وعينا إلى أن للشعر في ذاكرتنا سحراً وجاذبية اسـتثنائية تصـل حد القداسة، حتى أن العرب أطلقوا حتى على (القرآن) صفة الشـعر، لأنهـم لا يجـدون شكلاً أسمى وأميز للتعبير والكلام والإبداع خارج الشعر. ولكننا نحن الآن في عصر حديث يملي علينا إعادة الاعتبار إلى أشكال كتابية أخرى في تاريخنا غير الشعر، أشكال هي موجودة من أجل التعامل معها وتطويـرها، والمـراكمة علـيها لإفراز نوع متمايز عنها، ومن أجل استكمال خطـوات فـيها نشـعر أنها ناقصة. بل نتجرأ فنقول: إن علينا أن نضيف في عصـرنا إلى مقولة (الشعر ديوان العرب) أن النثر كذلك جزء مهم وفاعل من (ديـوان العـرب). ونرى في ذلك إغناءً واعترافاً بتنوّع أشكال التعبير في هذا

(الديـــوان)، ودعـــوة إلـــى إنهـــاء احـــتكار الشعر لـــه. لقد لعبت هذه المقولة (الشـــعر ديوان العرب) دوراً سلبياً في إبقاء أشكال تعبيرية مهمة، في الهامش، ســـببها كما قلنا خضوعنا لمفهوم مقدس للشعر ولّد رغبة لدينا، في إلحاق ما هو خـــارج الشعر بالشعر لينال صك الدخول إلى جنة الإبداع. إن ترسيخ طقوسية خاصـــة بالشـــعر ــ وإن كان الشعر يستحق ذلك ــ أنتج عادات ثقافية لم تكن دائمـــاً فـــي صالح التجارب الأدبية. فقد يكون أمامنا نص نثري عالي المستوى ويفـــوق حتى إمكانيات الشعر، لكننا نشعر بعقدة نقص تجاهه إن لم يكن شعراً. بـــل لنكـــن أقدر على الاعتراف بأن نصوصاً لـــ(النفري) تشكل حالة فريدة في النـــثر العربي، سيكون من البؤس أن ننسبها إلى الشعر، في حين أنها، وانطلاقاً مـــن رؤية نقدية مسؤولة، نجد أنها أهم من كمّ هائل من (القصائد) العربية بدءاً بحســـان بن ثابت وانتهاء بـــ(أمير الشعراء) أحمد شوقي. فنحن أمام نثر النفري نـــرى أن الأمر صار مقلوباً: أي علينا أن نطالب القصيدة أن ترقى إلى مستوى هـــذا النـــثر إبداعـــياً. وأتصـــور أنه تمت الإساءة إلى النفري على يد جماعة (قصـــيدة النـــثر)، حتى بات وكأنّ من لم يقرأ حرفاً للنفري يلهج بوجود جذور لـــ(قصـــيدة نثره) لديه، ودرج الكثيرون على استثمار جملة النفري المعروفة (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) منذ أطلقها أدونيس. وصارت تشكل مقدمة للكثير من (قصائد النثر) التي تثبت في مستواها ولغتها أنها أقصى ما يكون عن (الرؤيا والرؤية)، بحيث لا تضيق العبارة لديهم، بل تتسع اللغة وتغدو فضفاضة مهلهلـــة مغـــرقة في الشرح والتفاصيل اليومية. فكم من التعسف أن ننسب إلى النفري آلافاً مؤلفة من (قصائد النثر) هذه التي لا تمت بصلة لا إلى لغة نثر ولا لغـــة شـــعر. إن مـــا كتبه النفري كان نثراً هائلاً وعظيماً، وكان اختباراً لشكل تعبيري خارج نظام الشعر، واستجابة للقلق الفعال ومعاناة الوجود. وما نراه من (شعرية) في نثر النفري وسواه مثل (السهروردي وابن عربي وغيرهما) مردّه، لا إلـــى أنهم ابتكروا (شكلاً شعرياً جديداً) بل إلى طبيعة التجربة الداخلية لديهم، والتـــي وجـــدت نفسها عاجزة عن التمظهر عبر أساليب التعبير السائدة، لأنها تجربة بنت خصوصيتها التي فرضت خطاباً ثرياً بمستوياته الرمزية والإشارية والجمالـــية والإمكانـــيات التخييلـــية، وهذا كلّه مما يجعله خطاباً ملتبساً بخطاب الشـــعر، ولكـــنه ليس الشعر... ومن المعروف أن لدى ابن عربي شعراً كثيراً، ومـــع ذلـــك فقد صاغ كثيراً من تجاربه بالنثر، الذي وصل بشطحاته وتكويناته حـــداً غير متوفر في كثير من شعره نفسه. فلماذا اختار ابن عربي النثر تعبيراً متضـــايفاً مع تعبير الشعر؟ وإذا كانت لغة الباطن المشبعة بالرموز والمجازات

لدى هؤلاء، فهذا لا يعني سبباً لتصنيف كلامهم شعراً. فيم انطلقوا في كل ذلك التخييل والرمز والإيقاع العالي من أساليب النثر العربي ومن تبحرهم وتعشقهم للغـــة العربـــية الغنية، وهي أساليب تخلق وتوفر انفعالات تخص جانب التلقي لدينا، وتثير فينا رعشة داخلية تصاعد حتى تجعلنا ننتشي ونتمايل وجداً. ونلمح فـــي نثرهم إشارة إلى أن اللسان العربي كان يتعمد اختيار اللغة الأجمل والأبدع للتعبـــير، حتى في المستوى اليومي من العلاقات فيما بين الناس، مما يتجاوزه ويقفـــز علـــيه كتاب التفاصيل اليومية الآن. إن العرب عندما اختاروا النثر، لم يختاروه لتعليق ضعف الموهبة وانعدام المستوى الخلاق من الحس والإبداع، بل كانوا يقدرون النثر حق قدره، ويجدون فيه تحدياً جمالياً قد يفوق شعر الكثيرين كما أشرنا.

ويمكنـــنا في جولة ممتعة أن نقرأ فقرات من النثر تمّ تدوينها عبر قراءات طويلـــة للـــتراث العربـــي، وهـــي أمـــثلة ليست لمبدعين كبار مثل ابن عربي والســـهروردي والـــنفري وسواهم، في دلالة على أن ذهنية العربي كانت تتقبل مـــثل هـــذا النوع من القول الخاصّ بعيداً عن التصنيف التقليدي الذي انتظمت وفقه الكتابة العربية:

1 ــ كانٍ يكتب ويده ترعد من الفرح.
2 ــ وإنـــا لـــنزّل على ماء لنا فإذا راكب يسير على جمل والسماء تغسله حتى أناخ وبات يقطّع عنا الليل بنشيده. فلما أقلعت عنه السماء قام.
3 ــ قال لـــه: اسكت، هذا حديث يأكل الأحاديث.
4 ــ خرب واختفى وكأن الأرض أضمرته.
5 ــ لمـــا رأوا الأجســـام بيوتاً مظلمة، وأقطاراً سوداً مدلهمة، فإذا غشيها نور الروح أضاءت وأشرقت، كالأقطار إذا غشيها نور الشمس.
6 ــ ما أعجب شأن القلم يشرب ظلمة ويلفظ نوراً.
7 ــ قالت أعرابية لأولاد لها صغار أيقظتهم قبل الفجر في غدوات الربيع:
((تنسّموا هذه الأرواح، واستنشقوا هذا النسيم،
وتفهموا هذا النعيم فإنه يشد متنكم)).
8 ــ القلب مصحف البصر.
9 ــ قـــيل لابـــن المـــبارك: إلى متى تكتب؟ فقال: لعل الكلمة التي تنفعني لم أكتبها بعد.

10 ــ هــذه الــزجاجة الرقــيقة السخيفة، أحْكُّ بها هذه الجبال الصلدة الصلبة المنــيفة، فترضــها وتفضها، وهذه النملة الضعيفة اللطيفة، تيزم العساكر الكثيرة المعدة.

11 ــ العتمة اسم بنت الشيطان.

12 ــ الخمر ياقوتٌ سيَّالٌ.

وأخــيراً نطــالع بعضــاً مــن الأحاديــث النبوية التي وردت في كتاب لــ(الشريف الرضي) المسمى (المجازات النبوية) جمع فيه كثيراً من الأحاديث التــي تفصــح (بنيتها اللغوية) عن قابلية للفهم ذي مستويات متعددة، وكما هو واضح من اسم الكتاب فإن الشريف الرضي يقصد إلى الإشارة إلى أن في كلام العرب خارج الشعر ما هو محمّل بتقنية المجاز كذلك. فمن هذه الأحاديث:

1 ــ الحمّــى رائــد الموت، وهي سجن الله في أرضه يحبس بها عبده إذا شاء ويرسله إذا شاء.

2 ــ اللهم إني أحمدك على العرْق الساكن والليل النائم.

3 ــ منبري هذا على ترعة من ترع الجنة.

4 ــ إنما يجرجر في بطنه نار جهنم.

5 ــ الشباب شعبة من الجنون.

6 ــ اتبعوني تكونوا بيوتاً.

7 ــ العصر إذا كان ظل كل شيء مثله وكذلك ما دامت الشمس حيّة، والعشاء إذا غاب الشفق إلى أن تمضي كواهل الليل.

8 ــ الــرؤيا على الرجل طائر ما لم تعبر، فإذا عبرت وقعت فلا تحدثن بها إلا حبيباً أو لبيباً.

9 ــ الجرس مزمار الشيطان.

... ...

إن مــن طبــيعة اللغة العربية، كما هو واضح من خلال هذه الأمثلة، أن تحمــل عــبء التعبــير الجمالي بما تملكه من حساسية في التعامل مع الأشياء والموضــوعات والأفكــار. وهي لغة ببنيتها وسماتها تتوفر على قدر كبير من مســاحة الشــعر، دون أن تقصد إلى ذلك. ولا يتصور أحد أننا من خلال هذه الأمــثلة نســعى لتقديم وصفة يتبعها الآخرون نقول عبرها عليكم أن تمارسوا كــتابة النثر وفق هذه النماذج. إننا نطرحها كأمثلة على وجود طاقات لغوية فذة

في لغتنا النثرية تاريخياً، يمكن كما أشرنا قبل قليل أن نراكم عليها ونطورها ونتجاوزها كذلك.

وعودة إلى الوزن و(قصيدة النثر) نقول: يبدو أن مقولة (من جيل الشيء عساداه) تبدو مجدية هنا، لدى تفحص مواقف جماعة (قصيدة النثر) في أغلبهم، من الوزن، ونحن نرى أن منهم ــ سواء باعترافه الشخصي أو مما يستقرأ من علاقته باللغة والكتابة ــ من يجهل الوزن جهلاً تاماً، وقد يتخذ البعض من الوزن مجرد وسيلة للهجوم كيفما اتفق على الشعر العربي. وتنبئ نصوصهم عن أنها منفية عن أي علاقة مع إيقاع اللغة العربية، الذي لا يعتقله الوزن، بقدر ما يسمح باكتشافه في صلة داخلية حميمة بين اللغة وحركة النفس وتموجات الذات الداخلية، وهي في صدد صياغة تجربتها عبر اللغة. كما يمكن اكتشاف الإيقاع في تعايش مستمر وفعّال بين المبدع وإيقاعات الأشياء في داخلها.

إن الوزن والإيقاع يشكلان الموسيقى للنص الشعري، وعندما نقول (الوزن) فلكي نوسع من دلالته ليتضمن هذا (الإيقاع) ويخلق بالتعاون والانسجام معه (الموسيقى). والحقيقة فإن حال (قصائد النثر) لا تبشرنا بأن وراءها معرفة بهذه المسألة. ونحن نتناول الظاهرة في مجملها ولا نبني مزاعمنا على استثناءات لا تشكل تياراً قوياً أو بديلاً. فهذه (القصائد) لا تخضع حتى لما وجدنا العرب يسمونه (موسيقى النثر) أو(الوزن النثري).

عندما يختار الإنسان الكتابة بلغة ما، فهو يسلّم ضمناً بضرورة الخضوع لقوانين لغة هذه الكتابة، فيما يشبه التعاقد المضمر، لذلك فإنه من باب تحصيل الحاصل أن نحاكم نصوص النثر ضمن قبول أصحابها بالكتابة باللغة العربية. واللغة أوسع من (النحو والقواعد والقوانين الأخرى) التي يختزل البعض اللغة إليها لتبقى محصورة الدلالة عبرها، من أجل اتهامها بالجمود وعدم ملاءمة العصر. والعرب تحدثوا مطولاً في علاقة النحو بغيره من مستويات قواعد الكلام، رابطين بينه وبين عناصر المجاز والتأويل والدال والمدلول، وتحدث الجرجاني عن (التشبيه المتوقف على دقة الفكر) و(التشبيه الذي يحتاج إلى تأويل) و(الفصل بين المعنى الحقيقي والتخييل)...الخ، وكل ذلك في عملية غوص دقيق على فقه اللغة وروحانيتها. وهذا ما نعنيه ونكثفه باستخدامنا لمفردة (اللغة). وعلى ضوء هذه (اللغة) سنكتشف بسهولة مدى ضعف الصلة بين معظم (قصائد النثر) وهذه (اللغة). مع أن هناك من يدعو بجرأة عالية إلى تطوير اللغة وتجاوز سطوة التراث، دون معرفة هذه اللغة التي يريدون تطويرها وتجاوزها. لا أحد طبعاً يقف ضد ضرورة وحتمية تطوير اللغة،

ولكن تلك مهمة المبدعين العظماء وحدهم الذين توكل الأمة إليهم لغتها، لإنعاشها وإشاعة الحيوية الدائمة فيها. أما أن ينصب الجميع أنفسهم وكتاباتهم لـ(تطوير وتفجير اللغة وتحديثها)، فتلك كلمة حق أريد بها باطل، وأي باطل، فتحت هذا الشعار عمت الفوضى وانتهكت اللغة على جميع المستويات، وفقدت نضارتها وإمكانياتها، وجمدت في نصوص تعيش خارج الإحساس بهذه اللغة في مداها العميق، وبدلاً من (استخدام اللغة استخداماً خاصاً) يدل على بصمة كل كاتب مبدع، تكون نتاج (نثري) يشبه بعضه بعضاً في أساليبه وطرائق قوله، وتحولت اللغة إلى لغو حقيقي وزالت الفروق الإبداعية بين (الحكي) و(اللغة)، والتصقت هذه اللغة بأدنى مستوى من مستويات الحياة والتعبيرات اليومية، مع أن أصحابها يصرون على أنهم يمارسون حريتهم في إحداث تغيير جذري في الكتابة العربية، وكتابتهم حجة على وجودهم على هامش اللغة.

اللغة العربية إذاً، لغة موسيقية من الطراز الأول، سواء تظيّرت عبر الوزن أو خارجه. ولكن (الوزن) أصبح لدى الكثيرين حجاباً يمنع عنه رؤية الأشياء، لما يلصقونه به من اتهامات تبدأ بأنه عبارة عن موسيقى خارجية وعنصر شكلي بحت، إلى جعله قرينة للارتباط بقيم الماضي. فيتساوى لدى هؤلاء كل من يكتب بالوزن، في الماضي والحاضر، ليغدو الجميع متخلفين تقليديين...الخ، لابد من الثورة عليهم. حتى تحولت الدعوة إلى الخروج عن الوزن إلى معادل للحداثة في بعض مستويات التفكير الارتجالية، مما حول كثيراً من جهود هذه الحداثة إلى مجرّد تحديث أشكال خارجية، عزلت عمّا تعبّر عنه، وفرغت من مضمونها ودلالتها. فالوزن عنصر محايد لا يفعل شيئاً خارج إرادة الشاعر، ولا تقوم المشكلة في الوزن بل فيمن يمارسه وينتج عليه، هو ليس قيداً بحد ذاته، فما يحدد ذلك هو شكل علاقة الشاعر معه، ودرجة التعاطي الحساس مع شروطه. لقد رضي الشاعر العربي عندما اختار الوزن، بشروط هذا الوزن، ورضي بأصول اللعبة معه. وكل من يختار شكلاً تعبيرياً ينبغي أن يتعاطى معه عبر آلات (ورشته) الداخلية، إذا جاز القول.

ومن آلات الشعر أن يكون ((محصوراً بالوزن، محصوراً بالقافية، فالكلام يضيق على صاحبه، والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله)). هذا الكلام لقدامة بن جعفر الذي وضع التعريف المشهور للشعر بأنه (الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى)، وهو تعريف ضقنا به جميعاً على اختلاف انتماءاتنا للحداثة، في فترة من الفترات، ولكنه كلام يحاول مفهوماً يمكن لنا أن نوسع آفاقه، لا أن نأتي بأمثلة شاردة تدل على أن الوزن قيد أبا نواس أو أبا

تمام أو المتنبي، ولا أن نمتعض من قوله (محصوراً بالقافية) فنقصر القافية هنا على دلالتها القديمة، إن لدينا فرصة ــ ضمن مشروعية حوارنا مع تراثنا ــ أن نتناول هذا الكلام من منطلق عصرنا، فنقول إن (المحصور) كلمة تفيد (الالتزام) بوزن الشعر وأنظمته الأخرى، وجمالياته من قافية و(كلام يضيق على صاحبه)، أي كلام يفيد الإيجاز والاقتصاد في استعمال اللغة. أما ذلك الالتزام فغير موجود في (النثر). فإذا اختار المبدع النثر فعليه الخضوع لمقتضياته هو، فـ(النثر مطلق)، و(مطلق) هنا لا تفيد الانطلاق بفوضى، على أساس أنه ضد (المقيد)، بل إن النثر هنا يتسع لصاحبه ضمن هذا الإطلاق لا ضمن الفلتان. كما يفيدنا كلام ابن جعفر كذلك بأن الشعر ضد الإسهاب والاستطراد، وهذان لا يمنعهما عن الشاعر إلا (تقييده) بالوزن. ونحن هنا لا نخضع للنص التراثي كما جاء على لسان قدامة، إذ لو كان الأمر خضوعاً لتلقفناه بحرفيته ولقلنا إن الوزن هنا هو وزن الفراهيدي وأن القافية هي التقنية المستخدمة في نظام قصيدة البيت الواحد، ولقلنا إن النثر هو الخطابات والمراسلات... أما ما قدمناه من اجتهاد، فكان محاولة لتحرير النص من حرفيته وماضويته، ليشمل الوزن إيقاع البحر الخليلي، والتفعيلة، ولتصبح القافية عنصراً فنياً ينوع فيه الشاعر الحديث وفق تجربته الذاتية ومعجمه الفني، وليصبح النثر متضمناً للنتاج الإبداعي الذي يسمى الآن (قصيدة نثر)، لا متضمناً فنوناً سردية تشمل الرواية والخاطرة والقصة. من هنا نعيد التأكيد على انتساب (قصيدة النثر) إلى النثر العربي على أنها (نثر) يتصل، لا بلغة الدواوين والمراسلات ولا بلغة التفسير والفلسفة، بل بنثر النفري على سبيل المثال، كونه المثال الأثير لدى الجماعة!

يبقى السجال اللامنتهي بين قوة (النظم) وقوة (النثر) قائماً على مستوى المرجعية الفرنسية التي يلتجئ إليها أصحاب (النثر)، وثمة إيمان لدى الأصحاب الشرعيين لـ(قصيدة النثر) بأن المسألة لا تحسم بهذه السهولة، وتدل آراء لبعضهم كما رأينا في فصل سابق، على الاضطراب الذي ما زال ينتاب تحديد هذا الجنس الكتابي. ولكن يمكننا هنا أن نعود إلى أبعد وأعمق من ذلك، من خلال تحليلات (سوزان برنار) نفسها لتجربة (بودلير). إذ تثير انتباهنا لما تسميه (إخفاقات بودلير) في بعض أعماله (النثرية) وذلك في معرض قراءتها لكل من شكلي (النظم) و(النثر) عنده. وتقف كثيراً عند قصيدته (سأم باريس) الذي يعترف بودلير نفسه بأنه ((ما زال مستاء من بعض أجزائها)). وتحدد برنار موقفها من (سأم باريس) على أساس العلاقة مع الواقع التي يقيمها كل

مـــن شـــكل (النظم) و(النثر). وتطلق وصف (العملية السحرية) ((حيث يصبح الشـــعر وســـيلة للقبض على جانب من الواقع الخفي والأساسي الذي يهرب من العقل الاستدلالي)). هذه العملية السحرية ((لاشك في أن "بودلير" قد حقق نجاحاً فـــيها مـــن خلال قصائد النظم بأكثر مما في "سأم باريس"؛ وعلى النقيض، فلن يحقـــق "رامـــبو" ذلـــك ــ حقـــاً ــ إلا فـــي قصـــائد "إشراقات" النثرية))(4). أمـــا إخفاقـــات بودلـــير بحســـب بـــرنار، فهي متمثلة في وجود ((بنية ضعيفة الإحكـــام)) ((تخضع لمصادفات الحدث بدلاً من تنظيم المادة طبقاً لقوانين فنية، وتشـــوه بالاســـتطرادات نقـــاء الأرابيسك الشعري؛ إن سوء استخدام الإطالة، وانقطاعـــات الـــنغمة المعتادة أو دخول النثرية في الشكل، كل هذا يرد القصيدة إلى النثر، ويرتخي التوتر العضوي؛ الذي كان يضم جميع هذه العناصر معاً؛ لم تعـــد القصيدة "تتبلور": لم يعد للمعجزة الشعرية وجود))(5). من خلال التدقيق فـــي هذه المقارنات، نصل إلى رغبة واضحة لدى برنار بضرورة توفر تنظيم المـــادة طبقاً لقوانين فنية ــ الاستطرادات تشوه نقاء الأرابيسك الشعري ــ ترتد القصيدة إلى النثر عندما يساء استخدام الإطالة، وتنقطع النغمة المعتادة، وتدخل النـــثرية. باختصار هناك ما تدعوه (تبلور القصيدة) الذي يمنحها معجزتها. وقد كـــررت في مكان سابق أن ((المبالغة إلى أبعد حد في التفاصيل)) ((والميل إلى الاستطراد) ((أو الاستدلالات المجردة التي تسيب في التحليل)) ((كل هذا يطيل القصيدة، ويقحم فيها ــ على نحو ما ــ عناصر غريبة مستمدة من النثر، تعوق "البلورة الشعرية"))(6).

مـــن المؤكـــد أننـــا لا نـــريد استخدام موقف برنار من بودلير وإخفاقاته، اســـتخداماً منطوياً على سوء نية، بل نشير إلى الظرف التاريخي الذي اقتضى مثل هذا الموقف، حيث كانت (قصيدة النثر) الفرنسية في مراحل تبلورها. ولكن هـــذا لا يمـــنع من توظيف موقفها نقدياً، لنقارن بين ما تراه إخفاقات بودليرية، وبيـــن مـــا آلـــت إلـــيه (قصـــيدة النثر) لدينا، عندما غرقت حتى الصميم في الاســـتطرادات والاسهابات والتفاصيل، وكما رأينا في فصل سابق نماذج تعتمد (العقـــل الاســـتدلالي) البحـــت. وهذا يعني على الصعيد النقدي تراجع التجربة النـــثرية إلى بدايات ولادتها في ميدها، بل وهذا يتعارض أساساً مع التعريفات الشـــهيرة لســـوزان بـــرنار حول ضرورة (الإيجاز والتكثيف) كشروط لازمة لتحقـــيق (قصـــيدة النـــثر). وهي إذ ترى نجاحاً ما لبودلير في (نظمه) ونجاحاً لرامـــبو في (نثره)؛ فإنما تضعنا أمام احتمال قائم ومشروع، وهو فشل التخلي عن الوزن في تحقيق الشعرية، كما في الأعمال البودليرية التي تحللها.

ومـــن المنطلق نفسه، نجد أن بعض من كتب (قصيدة النثر) لدينا، إضافة إلـــى كتابـــته (التفعـــيلة) كان يخفق في نثره في تحقيق السوية الفنية المطلوبة. وتفـــرض أمثلة على نفسها لكل من محمود درويش ونزيه أبو عفش. فدرويش جـــرب مرة واحدة ــ على عكس ما يشاع عنه أو يشيع هو عن نفسه ــ كتابة (قصيدة النثر) في ديوانه (أحبك أو لا أحبك) في القصيدة المسماة (مزامير)(7) وأعـــدد هـــنا المقاطع التي كتبها نثراً في هذه القصيدة وهي التي تحمل الأرقام التالية (2- 4- 5- 6- 8- 9- 11- 12- 15- 16).

وهـــي مقاطع وإن كانت تمتاز كثيراً عن السواد الشائع من (قصائد النثر)، لكـــنها لا تحقق الفتوحات الفنية والجمالية الفذة التي عرف بها محمود درويش. ونحـــن نـــأخذه نموذجاً لأهميته الاستثنائية في تاريخ الشعر عربياً وعالمياً، مما يعنـــي أن تجاربـــه تبقى مؤشراً يحدد لنا آراءنا. وكذلك الأمر بالنسبة لنزيه أبو عفـــش، الذي حقق نجاحاته الجمالية في (قصيدة التفعيلة) لا في (نثره)، أو لنقل فـــي (معظـــم نـــثره)، علـــى الأقل لوقوع هذا النثر فريسة سهلة للاستطرادات والتفاصيل والتحليلات التي تصل حداً من الوضوح المباشر.

الـــوزن (العـــددي) عند هؤلاء، لم يشكل عائقاً ولا قيداً على تجاربهم، بل نؤكـــد علـــى امتياز شكل التفعيلة عندهم في مدى الحرية التي تعاملوا معه من خلالهـــا، فـــالوزن عـــندهم لم يكن عنصراً تزيينياً ولا صفة ملصقة على جسد النص من خارجه، بل كان أحد العناصر المتعددة التي تفاعلت فيما بينها ضمن تجربة كل منهم، بحيث ظهر الوزن من داخل النص وحاملاً لوجوده الأساسي، متماهياً مع هوية النص لا متطفلاً عليه. ويمكن وبكثير من الثقة والاطمئنان أن نذكر العمل الشعري الكبير لأدونيس المسمى (الكتاب) بأجزائه الثلاثة، القائم في أساسه ومتنه الحقيقي على التفعيلة، علماً أن في (الكتاب) نثراً كذلك، ولكنه يبقى عملاً استثنائياً في الإبداع الشعري العربي، ولا يمكن أن يقف الشكل النثري فيه جنـــباً إلـــى جنب مع الشكل الموزون. ولم يقف حتى النظام الخليلي عائقاً أمام أدونـــيس فـــي هـــذا (الكتاب) المحتوي على العديد من المقاطع ذات الوزن من البحر (البسيط والطويل وغيرهما).

إن هـــذه الـــنماذج المذكورة تقف دليلاً على أن الشاعر عندما يكتشف في الـــوزن قيمته الأساسية، قدرته على حمل التجربة لا كشكل ولا كعدد محدد من التفعـــيلات وحسب، فسوف يكون الوزن عندها أفقاً يتحرك فيه الشاعر بمنتهى الحرية، وهذا يتطلب معرفة على جانب كبير من العمق والخصوصية بتاريخية اللغة العربية وعلاقتها بالوزن، مما لم يتح تحقيقه للكثيرين، سواء أكانوا منتمين إلى (قصيدة النثر) أم إلى شكل التفعيلة.

إحالات:

(1) د. ألفت كمال الروبي ــ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ــ دار التنوير ــ بيروت ــ 1983 ــ ص234.

(2) الشريف الرضي ــ المجازات النبوية ــ منشورات المستشارية الثقافية الإيرانية بدمشق ــ 1987.

(3) قدامة بن جعفر ــ نقد النثر ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت ــ 1982 ــ ص75.

(4) سوزان برنار ــ قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ــ ج1 ــ ترجمة رواية صادق ــ دار شرقيات ــ القاهرة ــ 1998 ــ ص179.

(5) المصدر السابق ــ ص177.

(6) المصدر السابق ــ ص174.

(7) محمود درويش ــ الديوان ــ ج1 ــ دار العودة ــ بيروت ــ ط8 ــ 1981 ــ ص365.

ثانياً: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية:

إذاً تـأكد أن مـن بين التقنيات الفنية التي ثارت عليها (قصيدة النثر) تقنية الـوزن بأشكاله الخليلية والتفعيلية. وهي ثورة واضحة في أسبابها التي يقدمها أصحابها. فالقصيدة المكتوبة وفق أوزان الخليل لدى هؤلاء، ثم قصيدة التفعيلة، مـتهمة باتخاذهـا الشـكل الخارجي للإيقاع، الذي هو الوزن، دون التعمق في الطبقات النائية والمستويات السرية من الإيقاع، والتي لا يحددها الوزن عندهم. فعلـى سـبيل المثال يقول (يوسف حامد جابر): ((ومن جانب آخر، فإن دراسة هذه الظاهرة على أساس تفاعيل الخليل وما صدر عنها من علل مختلفة، يعتبر قسـراً للفاعلية الإيقاعية وقصوراً في فهم منطلقاتها. بسبب أن هذه التفاعيل إنما تتصـف، في النهاية، بالمحدودية، وعدم القدرة على الاستجابة للفعالية الشعرية المـتكونة، وذلك بوقوفها عند المستوى الشكلي لهذه الفعالية، الأمر الذي يؤدي إلـى مسـخها وتدمـيرها))(1). ومـثل هـذه الرؤية للوزن، على أنه يتصف بالمحدودية وتعطيل الفعالية الأساسية للشعرية وللإيقاع... إنما هي رؤية ذهنية محضـة غـير مؤسسة على اتصال معرفي حقيقي يوثق به، بالتراث الشعري العربي، وبالوزن العربي للشعر. ونحن نجد القصور كامناً في مثل هذه الرؤى المـرتجلة، التي لا تكترث بما تنجزه القصيدة العربية على يد كبار شعرائها من إضـافات، تثبـت أنـه عندما يوجد شاعر مهم، يستطيع تحقيق المعجزات من الوزن. أما إذا كانت هذه الآراء تريد أن تجمع الشعر العربي القديم كلّه في سلّة واحـدة، مـن حيـث نوعيته ومستواه الفني، فإن في ذلك احتيالاً على الشروط التاريخـية للظاهـرة الإبداعـية. وكـأن هؤلاء يريدون قراءة تراث أبي تمام والمعـري والمتنبـي، على ضوء الإيقاع في العصر الحديث، أو يريدون جمع شـعر هـؤلاء مـع شعر كتبه أساساً أشخاص لا ينتمون إلى الفاعلية الأساسية للشـعر، بل وظفوه إما دينياً أو سياسياً أو للتسلية واللهو. ولا يمكن الوثوق في آراء نقديـة تقفز فوق التنوع والاختلاف الذي يحيط بالشعر العربي، لأنها آراء يـتوخى منها أصحابها تحميل الشعر العربي أوزاراً يرونها هم قائمة في ذهنهم ويبحثون لها عن حوامل لا تصمد أمام التحليل والموضوعية.

ونحن لا يسعنا أن نعيد الاستعراض التاريخي للعروض العربي، فهذا شأن مدرسي من شاء فليراجعه في كتب العروض قديمها وحديثها. بل نعيد التأكيد هنا على أن السياب وخليل حاوي وسعيد عقل وأدونيس ومحمود درويش... لم يعتمدوا على الوزن العربي كشكل عروضي بعلله وجوازاته، ولم يتخذوا من ذلك هوية لشعرهم، إن الوزن كعنصر خارجي يعطل الفعالية الشعرية، هي مسألة غير موجودة إلا في أذهان أصحابها، الذين لا يمكن أن يتجاوزوا بأي شكل من الأشكال الأسماء التي ذكرتها آنفاً، ويبحثون في الواقع الفوضوي للشعر العربي في مأزقه ليبنوا عليه نتائج قاصرة. فنحن غير غافلين عن أن هناك ركاماً من (الشعر) مارسه أناس لا يشكلون شيئاً على خارطة الإبداع الحقيقي ولا يعطون الصورة المطلوبة.

مع ذلك، فما هو هذا الشكل الخارجي المتهمة به الأوزان العربية الخليلية وما يتولد عنها؟ ولماذا تحول هذا الشكل إلى تهمة متداولة لم يبق نصير لـ(قصيدة النثر) ولم يقذف بها الشعر العربي قديمه وحديثه؟

إن الظاهرة الجمالية، والشعر أحد أشكالها، لا يمكن أن تتمظهر من أجل أن تكون ظاهرة، إلا باعتمادها أول ما تعتمد على (الشكل). فللوهلة الأولى ــ وبغض النظر عن المعنى الثقافي والحضاري للأشياء والظواهر ــ تتحدد علاقتنا مع الأشياء المحيطة بنا عبر الشكل الذي تتجلى عبره. وهناك في المنظور الاجتماعي اهتمام كثيف بالشكل والمظهر على أنه يشكل محفزاً على تشكيل انطباع أولي لدى الآخر، من أجل تعميق صلتنا به فيما بعد. أي ليس هناك نبذ للشكل بحجة أنه قيمة تافهة ومهملة ولا تدل على العمق، وتكاد هذه النظرة لا توجد إلا لدى من ينحصر وعيه بالشكل ولا يتجاوزه. إن (العمق) الذي يريد البعض نفيه عن (الشكل) لا يكتشف من النظرة الأولى، ولا يمكن لأحد أن يدعي امتلاك العمق بصورة مطلقة خارج عوامل محيطة به وتحدده وتساعد على حضوره. ولا نعتبر هذا فصلاً للشكل عن المضمون ولا (المظهر) عن (الجوهر)، بقدر ما هو تذكير بضرورة إعادة الاعتبار للشكل وأهميته في التعرّف على عمق الأشياء والكائنات والأفكار. حتى هذه الأخيرة لا يمكن التعامل معها هكذا في الفراغ، ولابد لها من هيئة تتجلى عبرها هي اللغة. هذا وتهتم بعض المدارس التي تبحث في معرفتنا بالأشياء، بالشكل الكلي الإجمالي للشيء، بمعنى أننا أول ما تقع أعيننا على أي شيء فإنما تقع عليه بصورة كلية، ثم يخضع في مرحلة تالية للتحليل، فينتقل من تعينه الكلي إلى مجمل تعيناته التفصيلية، وننتقل بالتالي بمعرفتنا من الكلية إلى الأجزاء.

وهكذا، لا يمكن الدخول إلى عناصر القصيدة وتفاصيلها ومكوناتها وجمالياتها الداخلية، بصورة إعجازية، دون المرور بمرحلة (الشكل)، كما لا يمكن في الوقت نفسه الوقوف عند مرحلة (الشكل) دون تجاوزها. وهذا ما يفعله ــ على ما يبدو ــ أصحاب تهمة الشكل الخارجي.

إن دراسة شكل البحر الخليلي ليست سبة، وليس تسلية وتخلياً عن العمق والمعنى والقيمة، أن ندرس جمالياته وارتباطاته بغيره من عناصر القصيدة. وقد شكل هذا الشكل معياراً أو بالأحرى قانوناً، يضبط أداء الأوزان ويحكم حركتيا ويسمي أجزاءها ومقاطعها. وكان العرب يجعلونه الميزان الأساسي للشاعر، لابد من معرفته وامتلاك روحه قبل أي شيء. ولا نريد البرهنة على ذلك بالاقتباسات المطولة من الفلاسفة العرب الذين بحثوا في الوزن، ولكن لا يمكن أن نتجاهل أنهم كانوا يخرجون الكلام الموزون (غير المخيل) من الشعر، أي الذي لا ينبع من المخيلة، ومع أنهم يخرجون ذلك من دائرة الشعر، لكنهم لم يسموا ما هو غير موزون شعراً كذلك. أي أنهم أدركوا القيمة الجمالية للوزن، ولم يكتفوا به محدداً للشعرية، وفي الوقت نفسه لم يدعوا لإحلال غير الموزون شعراً. ويبقى إبعاد هذا الكلام أو ذاك من حقل الشعر داخلاً في باب أحكام القيمة الفنية لمستوى الكلام ودلالته، مما يشكل موقفاً نقدياً مركباً من ماهية الشعر. وبناء عليهم يمكننا كما ذكرنا أكثر من مرة إخراج الكم الهائل من شعرنا الحديث من دائرة الشعر مع امتلاكه للوزن، ولكن هذا لا يعني مبرراً للبحث عن بدائل شكلية، فموقفنا هو موقف نقدي لا يلغي أهمية الوزن وضرورته.

من جهة ثانية، يستطيع قارئ ذكي وذواقة رفيع للشعر العربي، في مستواه الإيقاعي، أن يكتشف أن هذا (الشكل) لم يكن يتجسد لدى جميع شعراء العربية بالطريقة نفسها. صحيح أن هناك نظاماً لا يمكن الخروج عليه وعلى الجميع اتباعه، ولكن هذا النظام لم يكن ذا قيمة بحد ذاته، أي ليس له قيمة مطلقة تتصف بالوحدة وإمكانية التكرار هنا وهناك وعبر مختلف الأجيال والتجارب. بمعنى أنه ــ وبلغة الأمثلة ــ لا يمكن أن تكون معلقة الأعشى (ودع هريرة إن الركب مرتحل...) ذات البحر (البسيط) مشابهة في مستواها الإيقاعي لقصيدة المتنبي (واحر قلباه ممن قلبه شبم...) مع أن الأخيرة من البحر (البسيط) كذلك، ولا يمكن تطابق هذه ولا تلك مع (بسيط) نزار قباني في (فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا...) وهكذا، ينطبق الأمر نفسه على أي بحر آخر تناوب عليه مئات الشعراء. إن لكل شاعر (بسيطه وطويله ووافره وكامله...الخ) ونستطيع

أن نتحدث في سياق ذلك عن معنى الوزن لدى كل شاعر، وعمقه وبعده، وكيفية ارتباطه باللغة والمجاز والصورة والرمز... وبقية عناصر التجربة الشعرية. أي بمعنى آخر كيف أخذ (الوزن) (إيقاعه) عند الأعشى ثم المتنبي ثم نزار قباني، وهو هو نفسه. بل هناك الوزن نفسه وكيف تجلى لدى شاعر عديم الموهبة. إن ما يحدد قيمة الوزن هو الشاعر وليس عدد التفعيلات المتكرر كل مرة، فهي مجرد أداة حيادية تأخذ معناها ووظيفتها من السياق الخاص والاستثنائي الذي يضعها عبره الشاعر. وهكذا نرى أن الوزن الواحد له إيقاعات متعددة، وليس كما كرست تلك المقولة الشائعة والراسخة في أذهاننا منذ مراحل تعليمنا المدرسية، من أن هناك بحوراً خاصة لوصف المعارك وبحوراً غيرها للغزل وغيرها للفخر وغيرها للرثاء... فقراءة الشعر العربي بدقة تنسف هذه المقولة بكل سهولة، حيث يعطينا هذا الشعر نماذج من الفخر والمديح والرثاء والحب والتصوف ورثاء المدن والحوار مع الطبيعة، كل ذلك على البحر نفسه. بل إن القصيدة نفسها ــ ولنتذكر المعلقات ــ كانت تتعدد في مناخاتها وآفاقها وهواجسها اختلافاً بيناً، وهي مكتوبة على البحر نفسه طبعاً. فكيف نجد تنوعاً في قصيدة من البحر الطويل، من أطلال وصيد وحب ومطر وحكمة... ولا نجد ذلك التنوع في عدّة قصائد تشترك جميعها في البحر نفسه؟! نحن نرى ونسعى لنؤكد على بطلان المقولة التي تريد الانتقاص من الغنى الذي تنطوي عليه البحور الشعرية، ونعتقد جازمين أنها مقولة متسرعة غير مبنية على تعامل ذي حساسية عالية مع تراثنا الشعري. وخلاصة مقولتنا أن الوزن العربي القديم لم يكن مجرد شكل، بل كان يسهم في تحديد إيقاع القصيدة من داخلها، وكان هو نفسه يكتسب إيقاعاً جديداً كل مرة، وما يحدد الإيقاع ليس مجرد الشكل، بل دخوله كمكون فاعل من جملة مكونات، في تركيب كلية التجربة الشعرية.

ننقل الأمر نفسه إلى صعيد قصيدة التفعيلة لنرى أن كل شاعر (مهم) كان يسبغ إيقاعاً جديداً على الشكل الذي هو هنا (التفعيلة)، وإلا تداخلت قصائد محمود درويش ذات تفعيلة (الكامل ــ متفاعلن) مع قصائد أدونيس المكتوبة على التفعيلة نفسها، مع قصائد السياب... ولا يخفى للمتابع اختلاف تجارب هؤلاء وتمايزهم الواضح بعضهم عن بعض. بل تختلف التفعيلة نفسها عند الشاعر نفسه، في إيقاعها الداخلي وتموجاتها النغمية، من قصيدة إلى أخرى، من مرحلة إلى مرحلة. إن تحقيق مستويات إيقاعية مختلفة متباينة كل مرة، هو أمر منوط بكفاءة الشاعر ومدى قدرته على تحويل التفعيلة كشكل، إلى بنية

تـتماهى مع بنيات العمل الشعري الأخرى. بحيث يتحول الوزن إلى أداة طيعة بـيد الشاعر، يقوم بربطها مع مجمل الأدوات الفنية. يقول د. محمد صابر عبيد ((فـالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب الـتجارب الشـعرية، والـتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصـها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصـة علـى اسـتيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحراً واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربـية، إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا مـن دون تدخـل الـروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امـتزاج الـتجربة بـالوزن. ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعهـا "مـثل الـوزن فـي عملية التوصيل"))(2). وفي إشارة مقارنة إلى قصـيدتين لعبد الوهاب البياتي ومحمد عفيفي مطر، يذكر د. محمد صابر عبيد أنـه ((تأتي بمستوى حركي أقل قصيدة "حلم" للشاعر محمد عفيفي مطر مثلاً، بالرغم من اعتماد القصيدتين على البحر نفسه "الرمل"...))(3). فهو يرى عبر التحلـيل أن قصيدة البياتي أكثر حركية من قصيدة مطر، وهذا ما حدده الإيقاع الـذي تشـكل عبره وزن كل قصيدة مع أنه وزن واحد. وفي هذا خروج على المعـنى المسبق أن الوزن مجرد شكل، إذ لو كان مجرد شكل لاشتركت جميع القصائد المكتوبة على التفعيلة نفسها، في خصائصها ودلالاتها وخطاباتها.

أمـا أن البحور الشعرية وما يصدر عنها من علل ومن جوازات، ((يعتبر قسراً للفاعلية الإيقاعية وقصوراً في فهم منطلقاتها)) على حد زعم يوسف حامد جابر، فذلك موقف يفصح عن حكم سريع يتنافى مع الدقة والحذر المطلوبين من نـاقد ما وهو في صدد تصديه لتقييم ظاهرة الإيقاع والوزن. وفي هذا الموقف اكـتفاء بالتصـور المدرسي للجوازات العروضية والضرورات الشعرية. وهو تصـور يكتفـي بفهـم الجواز على أنه اضطرار لجأ إليه الشاعر لحل موقف مستعص. وفي هذا تقزيم لجوهر المسألة وقناعة بما ورثناه من فهم مرتجل. إن الضرورة والجواز في القصيدة ليسا عنصراً شكلياً ولا خطأ يتورط به الشاعر، بـل همـا حل فني للصراع بين الشاعر واللغة وبينه والوزن، مما يوصله إلى خـروج على القانون المعطى في سبيل توكيد حريته الإبداعية وعدم خضوعه للمـنطق النحوي والوزني. وتدل الجوازات الشعرية المتصلة بالوزن، دلالة لا لبس فيها على مدى الحرية المتاحة للشاعر، أو التي ناضل هو في سبيلها بشكل طبيعي، ليرسخ تقليداً فنياً توارثه الشعراء جميعهم وصار الجواز يشكل ما يشبه

القـاعدة، أي بـات الخروج على القانون هو القانون. كما تدل الجوازات على حيوية الوزن العربي، مرتبطة بمستوى التجربة وكيفية التعبير، لا بورطة وجد الشاعر نفسه منساقاً إليها. إن للضرورة فلسفتها التي خصص لها الباحث السيد إبراهـيم محمـد دراسـة مستقلة بيَّن فيها أن الضرورة الشعرية ((مظهر من مظاهـر الإرادة الشعرية، يتجلى فيها روح الأديب وفرديته، بل هي سبيل إلى فهـم العمل الأدبي بأسره باعتباره كلاً متكاملاً))(4) وبعد ذكر عدد من الأمثلة ارتكـب أصحابها جوازات شعرية كان ممكناً تلافيها بكل سهولة ولكنهم آثروا إبقاءهـا، يتوصـل إبراهـيم محمد إلى ((أن الضرورة الشعرية لا ارتباط لها بالوزن ولا تتحدد به، وإنما بماهية الشعر نفسه من حيث هو مستوى من التعبير مخـتلف عمـا عليه سائر الكلام. فللشعر تركيبات لغوية تختص به. وهذه هي محـل الضـرورة))(5). إن الترخيصات العروضية والنحوية تشكل إثباتاً على حركـية اللغة الشعرية المسموح بها. ويعتبر د. محمد صابر عبيد الترخيصات العروضـية ((ترمومـتر" القصيدة، وهي التي تستوعب موسيقياً كل إشكالات الـتجربة الشـعرية ومداخلاتها، وتسهم في إحداث تغيرات إيقاعية في القصيدة تعمـل علـى حفـظ الموازنة العامة بين تعقيد التجربة من جهة، وسهولة تغير الإيقاع بما يناسب ذلك من جهة أخرى))(6).

نـورد كـل ذلك ولا نريد الاستطراد أكثر، من أجل الإشارة إلى ضرورة إعـادة قراءة الوزن، من أجل تحديد قيمته خارج اتهامه بالشكلية، وخارج اتهام الإيقـاع العربي بأنه استنفذ طاقاته، فالوقائع، وآراء كثير من النقاد تُثبت أن هذا الإيقـاع ما زال منطوياً على طاقات كامنة غير مكتشفة، وتنتظر دائماً التجارب الجديـرة بالبحث عنها واستثمارها، وهذا ما يثبته على الأقل شعراء عرب وإن كانوا قلة. ومع ذلك لا تكف الدعوات المتسرعة هنا وهناك، عن ضرورة تشييع الإيقاع العربي بشعره القديم والحديث معاً، وحلول (إيقاع قصيدة النثر) محله.

إذا ثـارت (قصـيدة النثر) على الوزن ورفضته، فماذا أحلت محله؟ إنهم يـتحدثون دائمـاً عـن بدائل. فإذا كان الوزن ليس شكلاً، ولا يتمتع بأي قيمة، فلمـاذا الإصرار على إيجاد بديل له؟ ألا يعني هذا إقراراً (سالباً) بأهميته، من خـلال الدعوة إلى وجود عنصر أو أكثر يأخذ مكانه الشاغر، وطالما أنه ترك شاغراً فهو عنصر مهم إذاً!.

ولأن الـوزن عندهم موسيقى خارجية لا يعول عليها، فعليهم الالتفات إلى الموسـيقى الداخلية، فهي تستطيع القيام بما لم تستطعه الموسيقى الخارجية، لأن هـذه الثانـية محدودة ومسقوفة. وتم هذا عبر تصنيفات رأينا أنها حادة وقاطعة

ألغيت من خلالها الموسيقى الخارجية، وكأن القصيدة العربية عبر تاريخها الموزون الطويل قديماً وحديثاً لا تتمتع بموسيقى داخلية لمجرد اعتمادها على (شكل) وزني.

لكن علينا أن نذكر أنفسنا بأن أوزان الخليل لم توجد إلا لتساعد اللغة الشعرية، على الظهور بشكل متناغم وإيقاعي، مستثمرة ما في هذه اللغة من موسيقى كذلك. ومن غير المعقول أن يكون الوزن الخارجي سبباً في إلغاء موسيقى داخلية، بل أثبتت القصيدة العربية أنها باعتمادها الوزن كانت أقدر على توفير الإيقاع الداخلي للشعر. ولا يتسق واقع هذه القصيدة مع الاتهامات المعاصرة لها بأنها شكلية الوزن، بل إن قولنا قصيدة موزونة هو اعتراف مبدئي بوجود موسيقى داخلية. ربما كانت هذه الموسيقى باهتة شاحبة لا تحقق الوحدة الكلية المطلوبة التي تتجلى باتحاد وظيفة الوزن خارجياً وداخلياً. لكن هذا ليس مدخلاً لإلغاء الموسيقى الداخلية دفعة واحدة، إن العكس هو الصحيح: أي أن العزل بين النوعين من الموسيقى هو عزل تعسفي، ليس له وجود على أرض الواقع. كما هي رؤية تختار بشكل عشوائي، أن تجعل من الوزن الخارجي حكماً على عدم انتماء القصيدة إلى الإيقاع الداخلي. وتاريخ الشعر الحقيقي في العالم كلّه لا يمكن أن يؤيد مثل هذا الكلام، أي لا أحد يقبل أن يكون هذا الشعر كلّه فاقداً للإيقاع الداخلي عبر آلاف السنوات، وشعراؤه غافلون عن ذلك، ولم يكتشف ذلك إلا أصحاب (قصيدة النثر). هذا الشعر كان يتخذ من الوزن الخارجي سبباً مهماً في ضبط إيقاع جمله وتداعيات مخيلته، ولتوفير أرض خصبة لانتقاء كلمات يحدث تجاورها إيقاعاً داخلياً، ولبناء القصيدة بكليتها بناء منسجماً يتفق فيه طرفا الموسيقى من الداخل والخارج على تأمين المتعة الروحية للمتلقي، الأمر الذي يتطلب خبرات ذوقية خارقة لاستقبال ذلك، خبرات تتجاوز الشكل والمضمون لتصل إلى اكتشاف انصهار العمل الشعري في وحدة شاملة.

أما شعرنا العربي، فمن المعروف أن أوزانه اكتُشفت في مرحلة لاحقة، قطع فيها الشعر شوطاً كبيراً في الكتابة وفق إيقاع متكامل دون أن يعرف الشعراء ما هو القانون العروضي، أي لم يكن هناك فرق لديهم بين ما هو خارج وما هو داخل، لخضوعهم للفطرة والطبيعة وإحساسهم بالأصوات إحساساً غريزياً، لا يمتلك وقتاً كافياً للتمييز بين داخل وخارج. وتساعدنا دراسات نقدية حديثة على اكتشاف هذا الاتحاد بين شكل الوزن وموضوعات القصيدة، بحيث تصر كثير من الدراسات الجديدة لتراثنا الشعري، على ضوء

مناهج ورؤى معاصرة، على وجود تكامل في البنية الإيقاعية والبنية المضمونية للقصيدة العربية، وهذا يعني بلغتنا هنا دخول الوزن عنصراً أساسياً في بلورة البعد الدلالي للقصيدة، أي لم يكن الوزن مجرد زخرفة خارجية، وإنما هو يمتلك بنية لا تتحدد بمعزل عن البنية الداخلية للقصيدة، حتى أن هذه الدراسات تضيء العلاقة الوشيجة القائمة بين المستوى النحوي والمستوى الدلالي للقصيدة. وكل ذلك يقودنا باتجاه رفض عزل الوزن ونفيه خارج فضاء النص الكلي، باتجاه إعادة الاعتبار للوزن. فإذا كان هذا الوزن موسيقى، وكانت رغبة جماعة (قصيدة النثر) تحقيق إيقاع داخلي، فإنه يمكن أن نطمئنهم إلى أنه لا أحد من فلاسفة الشعر ينظر إلى الموسيقى خارج الإيقاع، ومن الطبيعي أن يحقق عنصر الموسيقى عنصر الإيقاع. وذلك ما وعاه فلاسفتنا ونقادنا القدماء عندما دخلوا في مباحث الشعر والوزن والإيقاع... كانوا أسبق من نقاد الشعر الأوروبيين عندما تكلموا في قضية الصلة بين الصوت والمعنى، وأن هذا المعنى الشعري هو الذي يقتضي وجود موسيقى خارجية لإظهاره وبلورته. ولم يبتعد نقادنا القدماء عن تناول قضية الإيقاع الصوتي والإيقاع البلاغي في الصلة القائمة فيما بينهما، مع الميل إلى تحبيذ تكامل هذين الإيقاعين، لحصول القصيدة على أعلى درجة من درجات الإيقاع المتكامل، الذي يخترق العمل الشعري بدءاً من وزنه الخارجي. وصولاً إلى مستوياته الإيقاعية، كما تتجلى في اللغة والبلاغة والقافية وغير ذلك. ولا نعدم أن نعثر على شذرات هنا وهناك تشير إلى علاقة حركة النفس بحركة القصيدة.

من كل ذلك، نريد الوصول إلى إيماننا بعدم فك الارتباط بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية في الشعر، مع تأكيدنا أن توفر الوزن يساعد أكثر على إظهار الموسيقى الداخلية وصياغتها.

كما أننا لا نهدف إلى نفي وجود إيقاع خارج الموسيقى الشكلية، فلا شيء في الوجود خارج الإيقاع، وهذا بات من المسلمات، وربما من هذا المدخل يحق لنا التساؤل: هل الإيقاع المتحقق في (قصيدة النثر) هو سمة خاصة بها، تخلقه هي بحد ذاتها، أم أن ذلك متحقق أصلاً في اللغة نفسها؟ ثم ما هي محددات الإيقاع الداخلي في (قصيدة النثر)؟.

تكاد تجمع الآراء التي تهدف إلى تعداد عناصر الإيقاع الداخلي على أن مقومات هذا الإيقاع هي التالية:

1 ــ الانسجام الداخلي بين كل من الكلمات فيما بينها، وبين كل من الحروف كذلك.
2 ــ التناظر بين الجمل كما هي موزعة في جسد النص، من حيث طولها وقصرها.
3 ــ سمة التكرار التي تطال تكرار الجملة، أو الفعل، مع التأكيد على التجانس بين الصيغ النحوية للجمل المكررة (اسمية، فعلية...) أو التجانس بين الصيغ الزمنية للأفعال (ماضية، مضارعة، أمر).
4 ــ يتحدث البعض عن إيقاع الأفكار، والحركات الإنسانية التي تتبعثر عبر مساحة النص.
5 ــ التكثيف والاختصار في استخدام اللغة، أي صفة الإيجاز.
6 ــ سمات الفصل والوصل بين الجمل كمرتكزات نحوية تساعد في إشاعة موسيقى موازية.
7 ــ إيقاع البياض، وهو الفسحة المتروكة في النص بين فقراته عمودياً وأفقياً، فهو في نظرهم ليس مجرد بياض متروك على جسم الصفحة، بل إنه يضمر قولاً ما، أو يكمل جملة ما، أو يترك للتأويل الحر الذي يمكن إشراك القارئ فيه.
8 ــ الاعتماد على الخصائص الداخلية التي تتمتع بها الكلمة في وجودها الطبيعي المستقل، واستغلال دلالتها قبل أن تنتقل إلى متناول البشر... الخ.

وأشير إلى أن هذه المقومات غير موجودة كما هو مذكور هنا بالترتيب، وإنما سعينا إلى استخلاصها من عدد من التنظيرات والدراسات المبعثرة والممتدة، من نقلهم خصائص هذا الإيقاع من سوزان برنار حتى اللحظة. وكمثال عملي على ذلك نتوقف عند مفهوم الإيقاع في (قصيدة النثر) كما تجلى لدى واحد من هؤلاء النقاد وهو يوسف حامد جابر، كون مساهمته في كتابه (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) خطوة نقدية تختص بالتنظير لقضايا هذه (القصيدة).

يجد جابر الإيقاع في (التناغم الشكلي) و(التناغم الدلالي). ويبحث تحت عنوان التناغم الشكلي عن محددات هذا الإيقاع، فيجده في (إيقاع المفردة) و(إيقاع الجملة). وتحت عنوان التناغم الدلالي يجد الإيقاع في (إيقاع التواصل) و(إيقاع التمايز). ويعرف (التناغم الشكلي) في النص بأنه ((هو معرفة الهيئة التي تظهر فيها البنية. وتقوم هذه الهيئة، أول ما تقوم، على موقع الصيغ

التعبيرية، وعلى الأشكال التي تأخذها وتتحول بها داخل مجال لغوي تحدده مساحة النص))(7). وعن (التناغم الدلالي) يقول ((لا ينفصل التناغم الدلالي عن الشكلي بأية حال من الأحوال، سوى أننا، بالنظر إلى حركة العناصر، إما أن نعطي الأهمية للدلالة في الحالة الأولى، وإما للشكل في الحالة الثانية. دون أن يكون القصد من وراء ذلك، تغليب أهمية أية فعالية فيهما على الأخرى. فالتقسيم، في جوهره، وكما ألمحنا سابقاً، هو تقسيم مدرسي، لا يصح اعتماده أساساً في تكوين نظرة موحدة عن طبيعة العمل الشعري، أو إطلاق حكم قيمة عليا عليه، استناداً لتميز أي من الفعاليتين))(8).

أولاً، لماذا يسمح هنا باعتبار التقسيم بين تناغم شكلي ودلالي، تقسيماً مدرسياً، ولا يسمح بأن يكون فصل (الوزن) عن دلالة القصيدة الموزونة كذلك فصلاً مدرسياً دون تغليب إحدى الفعاليتين على الأخرى؟ ألا يعني ذلك رفضاً للفكرة نفسها في موقع لا يتسق وتوجهاتنا، وقبولاً لها نفسها في موقع التنظير لما نريده؟

ثم إذا كان التناغم الشكلي هو معرفة الهيئة التي تظهر فيها البنية؛ فإن أي نص اكتسب ظهوراً في بنيته النصية، سيكون له هيئة يعرف بها. سيكون له شكل يعرف به كما أشرنا قبل الآن. وليس بالضرورة أن يكون النص ذا بنية شعرية. فـ((مساحة النص)) لا تعرف من شكله وحده، بل لا بد من الخوض فيها من داخلها لتحديد هويتها. ونكرر هنا ألِيس للقصيدة الموزونة (هيئة) تعرف بها؟ ألِيس لهذه الهيئة (مساحة)؟ سيكون الجواب بالإيجاب. بل إن التناغم الشكلي كما أشرنا سيكون ألصق بالقصيدة ذات الوزن، على الأقل لمحافظته على هندسة خارجية رصينة. ثم إن هذه البنية النصية للقصيدة الوزنية مختلفة في ظهورها أو ظهوراتها، فالهيئة التي يمنحها وزن (البسيط) تختلف عن الهيئة التي يعطيها (الهزج)، وهيئة (مجزوء) الكامل تختلف عن هيئة (منهوك) الرجز...الخ، بل إن هيئة بحر بمفرده يمكن أن تختلف حسب ظهورها في مساحة النص. وكمثال نأخذ بيت المعري:

أتمشي القوافي تحت غير لوائنا ونحنُ، على قُوّالها، أمراء؟

فالهيئة الأولى له هي كما كتب، ولكن يمكن كتابته وفق الهيئة التالية:

أتمشي القوافي تحت غير لوائنا

ونحنُ، على قوّالها، أمراء؟

بــل إنه واستناداً إلى أساليب توزيع اختارها وكرسيا شعراء معاصرون، يمكن لنا كتابة هذا البيت في هيئتين أخريين، الأولى:

أتمشي القوافي تحت غير لوائنا
ونحن، على قوّالها، أمراء؟

والثانية:

أتمشي القوافي
تحت غير لوائنا
ونحن، على قوّالها،
أمراء؟

والهيئــتان الأخــيرتان اعتمدهما كل من سعيد عقل ونزار قباني وأدونيس ومحمود درويش...الخ.

وقــد يلفت النظر حقاً تنوع الهيئات التي كانت تتخذها (الموشحات). وهي أشكال خارجية حددتها دلالات الموشحات وكيفية بناء جملها وأفكارها. يقول د. إحسان عباس:

((وهــناك الموشح الذي يمثل بحراً شعرياً واحداً متكاملاً قائماً على قافيتين في الشطر الواحد مثل موشحة ابن بقي:

يا ويح صب إلى البرق • له نظر
وفي البكاء مع الورق • له وطر
من أجل بعدي عن صحبي • بكيت دما
كم لي هنالك من سرب • ووصل دمى
وعسكر الليل في الغرب • قد انهزما

فهــذا الموشح على البحر البسيط، وتستطيع أن تجمع أطرافه بحيث يصبح على النحو التالي:

يا ويح صب إلى البرق لــه نظر
وفي البكاء مع الورق لــه وطر
من أجل بعدي عن صحبي بكيت دما
كم لي هنالك من سرب ووصل دمى))(9).

يعطينا هذا الموشح مثالاً واضحاً على أن الشاعر العربي، يمكن أن ينحاز إلى تغيير في توزيع الشكل واللعب به وفق مقتضيات فنية، تناسب عصره وذائقته، حتى ليخيل إلينا أمام هذا الموشح، كما في هيئته الأولى أننا أمام بحر جديد، وهي هيئة أثبت فيها الشاعر جرأته على اشتقاق بحر من داخل بحر أصلي، بمجرد الوقوف على قواف متشابية في أماكن صنعت هيئة جديدة منزاحة عن هيئة البحر الأصلية، والتدقيق في الهيئة الجديدة للبحر، يدلنا على وجود تناغم شكلي بين جمل طويلة تناظرُ جملاً طويلة، وقصيرة تناظرُ قصيرة.

ولنقارن ذلك بالمثال الذي أورده يوسف حامد جابر ليدل على تناغم شكلي تحت بند فرعي هو (إيقاع المفردة) وهو مثال لبول شاوول:

قلت
الإشارة عودة
عندما
انفتحت
أبواب لا تحصى
قلت
الغابة تبدأ
عندما
احترقت
كل الأوراق
قلت
الزهرة الأخيرة
عندما
ارتعشت
أمام
المرآة(10)

ويذهب جابر في تحليل المستوى اللغوي والمستوى الإيقاعي، الذي تتمتع به المفردة في هذا المثال، بغية إثبات موسيقى المفردة، دلالة على الإيقاع الشكلي، أو التناغم الشكلي كما يسميه. ولو قرأنا هذا المثال عدداً من المرات، لاضطررنا إلى قراءته بتلكؤ حتى نحافظ على بعثرة الجملة إلى كلمة هنا

وكلمتين هناك، ولن نحس بإيقاع المفردة خارج حدود رؤية العين لهذا التوزيع. إنها موسيقى تشكيلية مرئية وحسب، ليس لها ضابط ينقلها من ميدان البصر إلى ميدان البصيرة. وتظهر الاعتباطية في شكل توزيع هذا النص، لإقناع القارئ بأن ما تخلت عنه (قصيدة النثر) من موسيقى (خارجية)، عوضت عنه بإيقاع الجملة وإيقاع المفردة. وإذا قمنا بتوزيع جديد للنص لتشكلت لدينا الهيئة التالية:

قلت الإشارة عودة
عندما انفتحت أبواب لا تحصى
قلت الغابة تبدأ
عندما احترقت كل الأوراق
قلت الزهرة الأخيرة
عندما ارتعشت أمام المرآة...!

ما الضابط الجمالي للهيئة التي يتخذها النص هنا؟ ألم يخسر النص إيقاع المفردة وتناظرها عندما وزعناها توزيعاً جديداً؟ وماذا ستخسر كثير من النصوص النثرية التي تعتمد توزيعاً عشوائياً، عندما نعيد ترتيب التوزيع من جديد وبهيئات مختلفة؟ خاصة تلك النصوص التي يوزعها أصحابها على بياض الصفحة كلمة تحت كلمة، بطريقة تتحطم فيها الوحدة النحوية والدلالية للجملة، وبأسلوب يهدفون من ورائه إلى إثبات أنهم يختارون الإيقاع الداخلي للنص، في حين أننا سنخسر هذا الإيقاع بمجرد إدخال الترتيب العشوائي في نسق جديد. مما يعني أن ما يقدمه النص من إيقاع إنما هو مرتبط بتوزيع لجمله كيفما اتفق، بل وبشكل نخسر فيه حتى (التناغم الدلالي) المزعوم. ولنقرأ المثال التالي الذي يذكره يوسف حامد جابر كذلك في السياق نفسه، وهو لسليم بركات:

غير أني
سأشعل
الأرض
قبل هذا
بطفولة
الجذور

ونتساءل: أين يكمن التناغم الدلالي هنا، أفي توزيع النص هكذا، أم في كتابته سطراً واحداً؟ وماذا سيحدث لو قرأ المتلقي هذا السطر كلمة كلمة كما هو موزع؟ إن كتابة النص سطراً واحداً هو الذي سيحقق له تناغمه الدلالي، وهو الذي يمنحه موسيقى الجملة ، التي لا يمكن الإحساس بها والنص كما هو عليه.

يبدو أن الموسيقى الداخلية ــ على الأقل كما تم التعاطي معها من خلال معظم أدبيات (قصيدة النثر) ــ هي مسألة خاضعة للمزاج الراهن للكاتب لحظة كتابته للنص، وليست مؤسسة على رؤية فنية محددة، وما ذلك إلا لغياب ارتباطها مع الموسيقى الخارجية التي ستعينها وتوضحها بصورة أقرب للإقناع. يبقى أن نرى في المسألة نوعاً من القبول بـ(شكل) بديلاً عن (شكل) آخر، في عملية تبادل شكلي ليس إلا.

وعلى صعيد (الجملة) تقول د. يمنى العيد:

((ما يولّد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة إلى قصيدة التفعيلة، بحكم تخلي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل، ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به. من هذه الأجزاء التي يجري توقيع الموسيقى بها والتي سبق وأوضحنا بعضها بسرعة أذكر:

ــ التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.

ــ التكرار وفي أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

ــ التوزيع والتقسيم على جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.

ــ التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها))(11)

ويذكر أدونيس شيئاً من تحديداته للموسيقى بقوله ((لكن إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة ــ هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم، قد توجد فيه، وقد توجد دونه))(12).

نحس أن ما يراد به امتيازاً لإيقاع (قصيدة النثر) قد حققته، وتحققه، قصائد التفعيلة نفسها التي يكتبها أدونيس. ومن الواضح للمدقق أن هذه المحددات للإيقاع الداخلي إنما هو من آليات عمل القصيدة الحديثة التي تتناوبها

الدراسات الحديثة لتبيان بنيتها الإيقاعية، وتجمع هذه الدراسات على استخدام المصطلحات نفسها الواردة هنا، ولكن على أنها سمات إيقاعية للقصيدة الحديثة برمتها. ومن هنا تخضع قصائد خليل حاوي ومحمود درويش وأدونيس وغيرهم، لمقاربات إيقاعية تؤكد على العناصر نفسها الواردة عند يوسف حامد جابر ويمنى العيد وأدونيس، من إيقاع جملة وإيقاع مفردة، وتناغم دلالي وتكرار وفق أشكال تؤدي دلالتها، وتوزيع وتقسيم على جسم القصيدة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية...الخ، ماذا تفعل قصيدة التفعيلة إذاً؟ ما هي مبررات ثورتها على الشكل الوزني القديم؟ أليس من أجل تحقيق هذه السمات والمكتسبات الإيقاعية الخاصة بها؟.

مع ذلك، لو استجبنا لهذه المحددات للإيقاع الداخلي، على أنها خاصة بـ(قصيدة النثر)؛ فإننا على صعيد علاقتها المفترضة بالنثر، نشعر وكأننا قد لمسنا وجوداً مشابهاً لها في مكان ما وأنه تم التنظير لها وإعطاء أمثلة عليها. فأين حدث ذلك وكيف؟ لقد حدث ذلك في نصوص نثرية من تراثنا العربي، كما حدث على أيدي البلاغيين الذين قوننوا خواص النثر ومميزاته، عندما حددوا معايير الكتابة باللغة العربية نفسها، ووضع أسساً لأشكال تعبيرية مختلفة (رسالة، مقامة، خطبة...) لا تنتمي إلى جنس الشعر. لذلك لم يجعلوا هذه القوانين ناظمة للشعر، الذي تم التفلسف حوله وفيه على صعيد مختلف ومن زوايا نظر متباينة، وإنما نسعى من وراء الرجوع إليها إلى إرجاع (جماليات قصيدة النثر الإيقاعية) لحقلها الطبيعي الذي انبثقت منه، لإعادة توظيفها في السياق الحامل لها، وهو سياق النثر لا الشعر. وسنعتمد هنا على ما لخصه الناقد طراد الكبيسي في كتيّب له بعنوان ((جماليات النثر العربي ــ الفني))(13). فأول هذه الجماليات (السجع)، وهو الكلام المقفى دون وزن، وهذا ليس موضع حديثنا، مع الإشارة إلى أن بعضاً من (كتبة قصيدة النثر) المبتدئين ينساقون وراء السجع، ولكن دون أن يؤدي مهمة ما كان تاريخياً يقوم بها. وثاني هذه الجماليات (الازدواج)، وهو لون من ألوان السجع، خففت قيود قوافيه. ويقول العسكري ((لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً)) ومثاله ((والعاديات ضبحاً، فالموريات قَدْحاً، فالمغيرات صبحاً، فأثرن به نقعاً، فوسَطْنَ بِه جَمْعاً)) حيث نلاحظ هنا اشتراك الحاء في مجموعة كلمات، ثم جاءت العين. وقد يأتي السجع مع الازدواج بحيث يكون الجزآن المزدوجان متساويين متوازيين متعادلين مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه كقول الأعرابي ((سنة جردت، وحال جهدت، وأيد جمدت، فرحم الله من رحم)).

ومنها أن تكون ألفاظ الجزءين مسجوعة مثل ((حتى عاد تعريضك تصريحاً وتمريضك تصحيحاً) حيث (تعريضك وتمريضك) مسجوعتان، تقابلهما (تصريحاً وتصحيحاً). ومن شروط الازدواج أن تكون الفواصل على زنة واحدة، أي وزن واحد، ولندقق هنا في اشتراط الوزن حتى في النثر من أجل تحقيق مساحة أوسع من موسيقى النثر. أما أهم جماليات النثر العربي فهو (التوازي) وهو شكل من أشكال التنظيم النحوي يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي. وقد يطلق على التوازي (التوازن) وهو قسمان: مماثل وغير مماثل، فالمماثل ما اتفقت جميع ألفاظ القرينة مع جميع الألفاظ الأخرى من غير مشاركة في الروي. أما غير المماثل فهو ما اتفقت فيه آخر لفظة من القرينة مع آخر لفظة من الأخرى فقط، مثل (ونمارق مصفوفة، وزرابي مبثوثة) فالتوازن هنا قائم بين مصفوفة ومبثوثة ونلاحظ اتفاقيما في الوزن وعدم اتفاقيما في الروي، ولنا أن نتمعن في هذه الميزة الفنية للنثر في سياق بحثنا في الوقت الراهن عن موسيقى للمفردة وإيقاع الكلمة لدى كتاب (قصيدة النثر).

ومن جماليات النثر العربي ــ وما زلنا نعتمد على طراد الكبيسي ــ (الوضع التخييلي)، أي أن يأتي الناثر بقصة متخيلة تثير أحاسيس السامع أو القارئ وهي قصة خرافية على الأغلب، أو قصة رحلة إلى الفردوس أو الجحيم (رسالة الغفران).

ومن جماليات النثر المهمة، والتي لا تختلف في شيء عن قوانين (موسيقى قصيدة النثر) و(البيئة التي تظهر بنيتيا من خلاليا) هي ما يدعوه الكبيسي بـ(هندسة النص) التي تكشف عنيا تمظيرات النص الخطية أو النصية، بمعنى أن النص يقوم على متواليات تتوزع حسب آليات التواصل لتكون بمجملها ما يدعى بالفضاء السيميائي.

ومن الجماليات: تداخل الأنواع النثرية مع بعضها، حيث يتجاور الشعر مع المثل مع الحكمة والآية والحكاية...

ومن الجماليات إثارة الدهشة والغرابة في ذهنية المتلقي عبر الاستغراق في الوصف، وكانت الغرابة شرطاً لازماً للشعرية عند حازم القرطاجني. والاستغراق في الوصف لا يعني الاستطراد والشرح، بقدر ما يعني الوقوف عند اللحظة نفسيا وإشباعيا بوصف غرائبي للإثارة.

لقد تبنت (قصيدة النثر) هذه الجماليات بوعي وغير وعي، ولكن مع تعمد نسبها إلى (القصيدة) الأمر الذي يخرجها من وظيفتها الأساسية. وهي بالأساس جماليات اكتشفت فيما بعد، مثل قوانين عروض الشعر، أي لم توضع مسبقاً للسير على هداها، وإنما استنبطت من النصوص.

لذلك تغدو الجماليات السابقة جماليات للنثر العربي الحديث الذي نعتبره تطويراً خلافاً للنثر العربي التاريخي. وبهذا يمكن التحدث عن التوازي والتناظر والجمل الطويلة والقصيرة وتجاور الحروف ووزنها وانسجام الكلمات. والحق أن تجاور الحروف وانسجام الكلمات وما إلى ذلك، كان شأناً من اختصاص البلاغة العربية، ومن اختصاص (النظم)، هذا الاصطلاح الرائد للجرجاني، والذي لا يتضمن معنى (نظم الشعر) كما قد يفهمه البعض، وإنما هو خاص بنظم الكلام وبنائه. وقد استلهم هذا الاصطلاح نقد عربي وغربي معاصر، ومنه تحدث النقاد عن اتصال الكلمات بعضها ببعض وخروج الكلام من بعضه، وتعلق الكلمة بما سبق وما لحق بها مما يعطي موسيقى النثر العربي غنى لا حد له. وهذا يتصل فيما بعد لدى تعميقه وفتح مجاله، تحقيق إيقاع الجملة وإيقاع المفردة، بما يمنح نصاً ما أدبيته، أسلوبيته، أو (شعريته) في الاستخدام الحديث، إذ تغدو (الشعرية) هنا علم أسلوب بناء النص وليست مشتقة من الشعر.

ويمكن على ضوء هذه الجماليات الخاصة بالنثر، قراءة النموذج التالي المأخوذ من رسالة للأندلسي أبي عبد الله محمد بن مسلم بعنوان (طي المراحل) ذكرها د. إحسان عباس(14).

((وطلعت منها شجرة مباركة النوى، أصلها ثابت وفرعها في السما، صبغ عودها من الحلي المنيّل، وقام عمودها كالأنبوب السقي المديّل، والتقت أفنانها التقاء الصعدة بالصعدة، فبينما نحن نعجب من شأنها، ونستغرب مناظر زهرها وأفنانها، إذ سطع من جرثومتها دري المجمر، وارتفع من خلال ملبسها غبار العرف المعطر، من دون أن يبدو إلى العيان نارها، وتعلم أن توقد هنديها وغارها، فقلت: تبارك الله كيف تحرق نار خامدة، وتورق أشجار نحسها جامدة)).

فهذا النص مشبع بأسلوبية أدبية قائمة على عدد من العناصر البنائية، التي تحقق إيقاعاً واضحاً، من خلال توازنات موسيقية بين الجمل بطولها وعدد كلماتها، وبين اتفاق أواخر الجمل بالوزن، إضافة إلى الإثارة المنبعثة من خيال يقف وراء هذه اللغة.

إذا اتفقنا على أن جماليات النثر العربي، تحقق إيقاعاً داخلياً للنص النثري، فكم ستساعد هذه الجماليات عنصر الإيقاع على التبلور بوضوح أشد، عندما يتوفر لها موسيقى خارجية تنظمها وتضبطها بدقة؟ أعتقد، كرأي، أن التقاء الموسيقى الخارجية مع هذه الجماليات كفيل برفع مستوى الإيقاع إلى درجة عالية من التركيز، مما يمنحه فرصة أكبر على أداء الوظيفة النفسية والجمالية، من جذب وإثارة المتلقي بجميع حواسه وانفعالاته.

ولكن يمكن لنا واعتماداً على جماليات النثر بحد ذاتها، اقتراح معيار يساعدنا على قياس موسيقى النثر، طالما أنها موسيقى لا تعتمد القياس الزمني المنتظم، أو العددي المتصل بالوزن. وهو معيار مستمد من شرط نجده متوفراً في تنظيرات أنصار الإيقاع الداخلي لـ(قصيدة النثر)، كما هو موجود في لب جماليات النثر العربي، ألا وهو عنصر التوازي بين الجمل، وتناظرها وتماثلها في حجمها، وهذا يتطلب توازناً في عدد الكلمات في كل جملة، أو في كل سطر. لذلك يمكننا اتخاذ (الكلمة) وحدة صوتية/ إيقاعية، يتم من خلالها لمس موسيقى الجملة النثرية، وتأخذ (الكلمة) دور (التفعيلة) في الشعر الموزون، مع اختلاف يمليه القانون العروضي الذي يسمح باشتراك كلمتين في (تفعيلة) واحدة، بينما هنا لا حاجة لمثل هذا الاشتراك، إذ (الكلمة) مستقلة بذاتها، ولكن مع ضرورة إلحاق (الأدوات والحروف) بالكلمة، أي لا نحسب حروف الجر مثلاً كلمات مستقلة بل ندمجها مع الكلمة المتعلقة بها، ومثلها أدوات الجزم والنصب... إن اعتماد هذه الوحدة سيوفر جواً إيقاعياً ملحوظاً غير متكلف، بحيث لا يمكن اشتراك توازي الجمل جميعها في النص النثري بعدد منتظم من الكلمات، إن المسألة متوقفة على استجابة خفية في ذات المبدع، لتدفق الكلمات الوارد عليه لحظة الكتابة. ويمكن للقارئ الإحساس بهذا الإيقاع خلال عملية القراءة المتمرسة والممعنة في حساسيتها في التقاط نبض الكلام. والأمر يتطلب تمريناً على كيفية النطق بالكلمات مع مراعاة زمن نطقها. وسآخذ مثالاً على ذلك من أورخان ميسر وسأقوم بتوزيعه مباشرة اعتماداً على وحدة الكلمة(15):

لم تكن	لي	معاول	في الماضي	4 وحدات
فكنتُ	أحفرُ	القبور	بأظافري	4 وحدات
وكنتُ	أضعُ	في هذه	القبور	4 وحدات
ليالٍ	المدى			وحدتان
وكنتُ	ما بين	لحظة	وأخرى	4 وحدات
أعود	إلى مقبرتي	فأجدْ		3 وحدات
ما بين	حفرةٍ	وأخرى		3 وحدات
حفرة	لم تصنعها	يداي		3 وحدات
أحسست	كأنني	لم أنتقل		3 وحدات
من قبر	إلى قبر	آخر		3 وحدات

ويقول في مكانٍ آخر(16):

النغمةُ	الخلاقةُ	لم تكن	لها	بداية	أو نهاية	6 وحدات
غير	أنها	ملكت	عمر	أجيال	كهوفاً	وأخاديد 7 وحدات
وأعشاش	طيور	جالتْ	فيها	أحلامها		5 وحدات
فكانت	حنجرتك	واحة	لما	جالَ		5 وحدات
ومن	حنجرتك	انطلقنا	لنتبع	آثارَ		5 وحدات
تراثنا	في شتى	ميادين	حياتنا			4 وحدات
فإذا	جولاتنا	وثبة	هنا	وهناك		5 وحدات
لا تتعدّى	هذه	الحنجرة	البركانية			4 وحدات
الينبوعية	الرحم					وحدتان
فإذا	بك	ضمات	كثيرة	من ماضينا		5 وحدات
وإذا	بك	بعض	حاضرنا			4 وحدات
وإذا	بك	كثير	من رفاك	مستقبلنا		5 وحدات
إليك	عيني	دمعاً	ورماداً			4 وحدات

...

نلاحظ في هذه الأمثلة ــ ومثلها موجود بكثرة لدى أورخان ــ تقارب عدد الوحـــدات بيـــن سطر وآخر، وليس هناك تنافر بين عددها حتى وإن لم يحقق التساوي الدقيق.

مـــا نحققـــه من هذا التقسيم للنص النثري إلى وحدات، هو الاعتماد على الذائقـــة الفـــردية والمثقفة للمتلقي والقارئ في أثناء عملية القراءة، ليتسنى لـــه ملاحقة الإحساس الخاص بموسيقى اللغة، مؤكدين على أن العملية ليست قانوناً مطلقاً، بل إننا نتعامل مع المسألة بكثير من الأريحية والانفتاح والنسبية، بحيث تترك للقارئ حرية الاعتماد على ذوقه في استنباط هذه الموسيقى.

وقـــد يكتشـــف المرء ذلك وارداً حتى في نصوص القصة القصيرة لبعض الـــنماذج التـــي تتمـــتع بتوتر داخلي كثيف، يتم التعبير عنه بتوازن عفوي بين الفكـــرة وعدد كلمات الجملة المعبرة عنها، وهذا ليس من الصعب اكتشافه على نقـــاد مختصـــين بالقصة، لذلك ليس من الغرابة أن نتحدث عن ذلك المعيار في نص نثري يطمح إلى تحقيق إيقاع بديل وقد وجدت أن أورخان ميسر يحقق هذا الإيقـــاع الداخلي كما هو محدد في جماليات النثر العربي بصورة واضحة كما رأينا في المثالين السابقين، وكما في المثال التالي(17):

هذا الإله الذي فغر فاه منذ أن خلقناه، وجعلناه
في السماء الوهمية،
ليته ظل مطبقاً شفتيه
فاتحاً قلبه وذراعيه
ليضم أولئك الذين خلقوه
وجعلوا منه أسطورة أبدية.
...

لـــنلاحظ هنا الموسيقى المتشكلة من تكرار حرف الهاء(12) مرة، منها(5) مرات في سطر واحد هو السطر الأول، بل جاءت حروف الهاء في هذا السطر مسبوقة بألف طويلة مما يشبعها بالمد، ولندقق في حركة الضم في (الإله ــ فاه ــ خلقناه ــ جعلناه) لنحس بسيولة بالمناخ الموسيقي الذي أشاعته هذه الكلمات فـــي نبضها الداخلي. بل إن كثيراً من الجمل عند أورخان ميسر جاء موزوناً، ممـــا يـــدل بجـــلاء علـــى مدى إحساسه العميق بموسيقى اللغة العربية. ولنقرأ العبارات التالية الواردة عنده في نص واحد(18):

1 ــ وحنين الأمومة المخنوق (فعلاتن ــ متفعلن ــ فعلاتن) (الخفيف).

2 ــ تصـــفق دون تحليق وتحدو دون سير (مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ مفاعلتن ــ فعولن) (الوافر).

3 ــ فظللت تحيين السنين مواسم (متفاعلن ــ متفاعلن ــ متفاعلن) (الكامل).

...

لاشـــك أن ذلك ذو دلالة على تسرب الإيقاع العربي الموزون دون وعي مـــن المبدع إلى نصه، وليست معرفة الوزن ضرورية هنا، بل إن عدم المعرفة به ذات مغزى أهم، حيث يدل هذا على نزوع غريزي طبيعي إلى الإيقاع حتى لـــدى كتابة نص نثري. وكثيراً ما تصادفنا مثل هذه الأمثلة لدى كتاب (قصيدة النثر)، مدللين بذلك على تسرب الإيقاع من لا وعيهم لحظة الكتابة، أو على هذا الـــنزوع المذكـــور الـــذي يؤكد على أن الإنسان يجنح دائماً إلى تحديد علاقته بـــالكون والوجـــود من خلال الإيقاع. (كأمثلة نذكر بشكل النداءات التي يطلقها الباعة للتنبيه إلى جودة بضاعتهم وإغراء المستمع بها عبر اختيار جمل موزونة ومقفـــاة أحـــياناً. وكمثال كبير يمكن مراقبة كيفية أداء المؤمنين لصلاتهم عبر حركات متناغمة، تصاحب كل حركة جمل تتكرر بانتظام مدروس...) وهكذا.

تدلنا أمثلة أورخان ميسر وغيرها، على إمكانية استثمار إيقاع اللغة ورفعه إلـــى السوية الجمالية المطلوبة، خاصة أن لغتنا قائمة في تركيبتها على تجاور وتـــتابع مجموعـــة مـــن الحـــركات والسكنات عرفت باسم (الأوتاد والأسباب والفواصل بأشكالها المختلفة). وليس مهارة ولا امتيازاً أن تكون جميع الكتابات علـــى هـــذه اللغة ممتلكة لنوع من الإيقاع قليل أو كثير، مهما كان جنس النص (أدب ــ فكـــر ــ قصـــة ــ رواية ــ نقد...) ومع أنها عملية مارسها البعض، يمكـــن لـــنا كإضـــاءة هنا أن نقوم بإرجاع بعض النصوص التي بين أيدينا إلى أسباب وأوتاد وفواصل. يقول جبران خليل جبران:

ما أجملك أيتها الأرض وما أبهاك
ما أتم امتثالك للنور وأنبل خضوعك للشمس
ما أظرفك متشحة بالظل وما أملح وجهك مقنّعاً بالدجى(19)

يصـــبح هـــذا الـــنص استناداً على (الأسباب والأوتاد والفواصل) في اللغة العربية كما يلي:

ما أج	ملك أيْ	يتهلْ	أرضْ	وما أبْ	هاك		
0/0/	0///	0///	/0/	0/0//	/0		
ما أتمْ	ممتثا	لك لنْ	نورِ	وما أنْ	بل خضو	عك للشْ	شمس
0//0/	0//0/	0///	/0/	0/0//	0///	0///	/0/

...

وهكذا.

وإذا كان النص الماضي لجبران، وكان من الطبيعي امتلاكه للإيقاع، كونه مبدعاً يعي مقتضيات العملية الإبداعية، فلنأخذ مقالاً نقدياً من جريدة أدبية، مقتطعاً من دراسة نقدية، وسنرجعه إلى أسبابه وأوتاده وفواصله كما فعلنا:

((في البنية الأسطورية تبرز الشخصية كأساس قوي ورئيس تروى القصة من خلالها وتكون هي المحور والمرتكز الذي يسير الأحداث ويفسرها...))(20).

في البنـ	يةَ الأسـ	طوريـ	يةُ تبـ	رزُ الشخـ	صيـ
0/0/	0/0//	0/0/	0//	0/0//	/0/
ةً كأ	ساس	قوي	ورئيـ	س تر	وى القصـ
///	0/0/	0/0//	0//	0/0/	0/0/
صة من	خلالـ	ها و	تكونُ	هي المحـ	ور تـ
0///	/0//	/0/	/0/	0/0//	0//
مرتـ	كز الـ	ذي يـ	سيرُ الـ	أحدا	ث ويفسـ
/0/	/0//	/0/	0//0/	0/0/	0///
سرها					
0///					

...

وهكذا يمضي نتاج لغتنا كله بهذه الطريقة. ومن هذا النتاج (النثر) الذي نقرؤه كل يوم حاملاً لواء الإيقاع الداخلي. ولنا أن نتساءل بعد هذا أين خصوصية الإيقاع في (قصيدة النثر) إذا كان بمقدورنا إيجاد مثل هذا الإيقاع أينما اتجهنا؟ إن مصطلح (إيقاع قصيدة النثر)، يشبه تماماً حديثنا عن إيقاع في القصة، وإيقاع في المسرحية، وإيقاع درامي، وإيقاع اللوحة التشكيلية، وإيقاع العصر... وهكذا، مما يبدو أنه اصطلاح أقرب إلى لغة المجاز منه إلى الحقيقة.

إن (قصيدة النثر) لم تتمكن من تحويل الإيقاع إلى سمة خاصة بها وحدها، ولا نجد حتى اللحظة إمكانية نسب إيقاع خاص مستقل إليها. وظل الإيقاع فيها مكتسباً من إيقاعات مجاورة لا من داخل (بنيتها).

وختاماً لهذا البحث في الإيقاع و(قصيدة النثر) أعود إلى سوزان برنار في خاتمة كتابها المشهور، حيث تنبه إلى ظاهرة سبق وتم التنبيه إليها في وسطنا العربي الشعري، ولكن لم يأبه لها الكثيرون لأنهم توهموها قضية شكلية كما

قلت، تلك التي تتعلق بقدرة كتاب (قصيدة النثر) على كتابة شعر موزون، لإثبات قدرتهم على الإيقاع، أو على الأقل للبرهنة على وعي به. تقول برنار:

((ورغم هذا، فثمة ملحوظة مثيرة للفضول تتكرر بقلم "بولان" مثلما بقلم "لودانتيك": وهي أن أكبر كتاب قصيدة النثر، من "رامبو" إلى "إيلوار"، من "ميشو" إلى "شار"، كانوا أيضاً كتّاب نظم: فبعضهم أتى إلى النثر كنهاية أخيرة لتجاربه حول اللغة الشعرية "بودلير"، "رامبو"، "مالارميه"))(21).

وتتساءل هل علينا الاعتقاد بأن شعراء النظم هم وحدهم المؤهلون لاكتشاف أهمية النثر، عبر العثور فيه على ما افتقدوا وجوده في تجربة النظم؟ وتعترف ((بأن الشعراء الحقيقيين عندما يأتون إلى النثر بعد أن يكونوا قد كتبوا الشعر (الموزون)، لا يأتون إليه رغبة في الاستسهال ــ وأنهم، على الأقل، قد أثبتوا أنهم قادرون على الكتابة نظماً، وأنهم لا يتخلون عنها إلا رغبة في شيء آخر))(22).

إن المسألة جديرة بالاهتمام، على ضوء لجوء المئات من الكتّاب إلى (قصيدة النثر) هرباً من (صعوبة الوزن)، بما يعنيه ذلك من قفز فوق المراحل، وممارسة شكل من الكتابة لا لسبب البحث فيه عما يريدون، أو لاختياره لتجربة متطورة وجديدة تضاف إلى تجاربهم، مما أوقعهم في خواء التجربة، لأنهم وجدوا أنفسهم فجأة في (قصيدة نثر) وكأنها شكل منزل عليهم كمخلص دون تناولها كمرحلة طبيعية من مراحل كتابتهم ومعاناتهم، وهذا فتح باباً من الفوضى صار مع مرور الزمن هو المدخل الأساسي ــ مع الأسف ــ لقراءة واقع (قصيدة النثر).

وفي خاتمة كتابها، تكشف برنار عن الفوضى التي آلت إليها (قصيدة النثر) الفرنسية بسبب من غياب الضوابط والنواظم من أي نوع، مما يهدد هذه (القصيدة) بالوقوع في مطب التحول إلى أجناس كتابية شبيهة ((إن التهديد الذي يقع عليها مزدوج؛ فهي ــ من ناحية ــ تخاطر بالاختفاء، بالتلاشي في النثر مثل خط ماء في بحر؛ ونحن نرى ــ من ناحية أخرى ــ ميلاد "نسخة مبتذلة" من الشعر الفوضوي، توشك أن تؤدي إلى اختلاط مخيف للقيم))(23). وتحدد هذه الفوضى بتحول (القصيدة) إلى مجرد تتابع للكلمات والمقاطع اللفظية الخالية من كل قيمة. وتعزو ذلك إلى ((أن الشاعر الذي أراد خلق لغة خارج اللغة مقطوع عن كل تواصل مع الجمهور، ولم يعد يكتب إلا لنفسه، ويسقط في اللاشكل واللعثمة على مرأى من القارئ))(24)، وتؤكد أنه إذا أصبحت

الفوضـــى والعبث واللاوعي هي المعايير المحددة للشعر ((فسرعان ما سنصل إلـــى الموافقـــة علـــى أن كل ما هو عبثي، ولا عضوي، أو لا واع وإنما هو شعري))(25) وبجرأة لافتة تطلق اسم (الشعراء المزيفين) على من يمارس هذا الـــنوع مـــن الكـــتابة المعتمدة على العبث والفانتازيا المزعومة وتقول أخيراً: ((إذا مـــا كان حكي حكاية متنافرة وبلا خاتمة، ورصّ صرخات تمرد أو بقايا جمل لا تتابع كافياً لأن يكون المرء شاعراً، فمن الذي لن يكون شاعراً؟))(26). ولا أعـــتقد أن الكلام بحاجة إلى تعليق أكثر من أن سوزان برنار ــ من يحتمي بيـــا دعاة (قصيدة النثر) ــ حذرتنا منهم مسبقاً، وأن ما تنبأت به حققوه بامتياز ولم يخذلوا نبوءتها...

إحالات:

(1) يوسف حامد جابر ـ قضايا الإبداع في قصيدة ـ دار الحصاد ـ دمشق ـ 1991 ـ ص243.
(2) د. محمد صابر عبيد ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 2001 ـ ص21.
(3) المصدر السابق ـ ص29.
(4) السيد إبراهيم محمد ـ الضرورة الشعرية: دراسة أسلوبية ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ 1983 ـ ص9.
(5) المصدر السابق ـ ص64.
(6) د. محمد صابر عبيد ـ مصدر سابق ـ ص38.
(7) يوسف حامد جابر ـ مصدر سابق ـ ص245.
(8) يوسف حامد جابر ـ مصدر سابق ـ ص286.
(9) د. إحسان عباس ـ تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) ـ بلا تاريخ ـ ص246.
(10) يوسف حامد جابر ـ مصدر سابق ـ ص247.
(11) د. يمنى العيد ـ في معرفة النص ـ دار الآفاق الجديد ـ بيروت ـ 1983 ـ ص98.
(12) أدونيس ـ مقدمة للشعر العربي ـ دار العودة ـ بيروت ـ 1979 ـ ص116.
(13) طراد الكبيسي ـ جماليات النثر العربي ـ الفني ـ سلسلة الموسوعة الصغيرة ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ 2000.
(14) د. إحسان عباس ـ مصدر سابق ـ ص300.
(15) أورخان ميسر ـ سزيال ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1978 ـ ص48.
(16) المصدر السابق ـ ص69.
(17) المصدر السابق ـ ص49.
(18) المصدر السابق ـ ص56.
(19) جبران خليل جبران ـ المؤلفات العربية ـ دار صادر ـ بيروت ـ ص532.
(20) محمد صالح البحر ـ البنية الأسطورية وفهم الوجود الإنساني ـ جريدة أخبار الأدب ـ القاهرة ـ عدد 437 ـ 2001.
(21) سوزان برنار ـ قصيدة النثر من بودلير إلى الوقت الراهن ـ ترجمة رواية صادق ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ 1998 ـ ج2 ـ ص612.
(22) المصدر السابق ـ ص612.
(23) المصدر السابق ـ ص610.
(24) المصدر السابق ـ ص610.
(25) المصدر السابق ـ ص611.
(26) المصدر السابق ـ ص611.

□□

الفصل الثامن

الرؤيا و(قصيدة النثر)

مـــع استمرار محاولة تلمس مراحل ما في كتابة (قصيدة النثر)، نصل إلى مـــرحلة مـــا سمي بـــ(الحداثة الأولى) التي حاول بعضهم ربطها بمجلة (شعر) تحديـــداً. ونحـــن نطمح إلى توسيع دائرة ارتباطها لننظر إليها باعتبارها حداثة عربـــية، شـــكلت مجلـــة (شعر) منعطفاً حيوياً واستراتيجياً في تكوينها وبلورة قضاياها ومفيوماتها، ولكنها لم تجد انطلاقتها من نقطة الصفر في هذه المجلة. كمـــا أنهـــا لـــم تـــبق فيما بعد مرتبطة بمسار المجلة والخلافات بين رموزها والآخريـــن، وفـــيما بيـــنهم، مـــع إيماننا بأهمية هذه الخلافات في إغناء المهاد التأسيســـي للحداثـــة الشعرية. ولأن الحداثة لم تكن مرحلة مؤطرة بمنبر محدد، فإنـــنا على العكس من ذلك، نجد أن العديد من المنابر تشكل واستمد مشروعيته من مسألة الحداثة نفسها.

وقـــد ســـبقت الإشارة إلى أننا لا ننظر إلى مشروع الحداثة الأولى منعزلاً عـــن (قصـــيدة النثر)، كما لا نريد الانقضاض على مجلة (شعر)، فهي ليست موضع بحثنا إلا بقدر ما تضيء لنا ما كانت توفره من محددات عامة ارتسمت (قصـــيدة النثر) عبرها وانطلقت منها واغتنت بها. ثمة دور إذاً للمجلة في خلق نـــتاج ينتمـــي إلى (قصيدة النثر) مهما كان هذا الدور فاعلاً أم منفعلاً، سلباً أم إيجابـــاً. لذلـــك نكتفي بما كتب من كتب وملفات حول مجلة (شعر)، فهو كثير ومـــنه مـــا هو مفيد ومنه ما هو قول على قول وتكرار ومراوحة في المكان. وهـــرباً مـــن هذا التكرار، سنحاول قدر استطاعتنا الولوج للموضوع من زاوية أخـــرى، تحددهـــا معاناتـــنا الراهنة والمستمرة من تفاقم وضعية (قصيدة النثر) بمســـتوياتها المـــتعددة مـــن (قصـــيدة شفوية) إلى (قصيدة تفاصيل يومية) إلى (نـــثريات الواقع) إلى (النص المفتوح) وصولاً إلى (الكتابة الجديدة)... ونحاول إيجـــاد الصـــلة بين هذه التسميات المعبرة عن واقع يسوده نتاج هائل من حيث الكم، وبين البدايات الأولى للحداثة، فهذا الواقع ليس طارئاً في اعتبارنا، بل هو

حصـــيلة تـــراكم مبني على معطيات تشكلت في حاضنة اجتماعية، وفي مهاد تاريخي وسياسي، وليست مجلة (شعر) إلا جزءاً من هذا المهاد الذي ولدت في حضنه الظاهرة ونمت وكبرت حتى استفحلت.

نـــزعم أن الحداثـــة الأولى ليست حداثة ذات كتلة متشابهة في عناصرها وفاعلـــياتها، إذ ثمة تنويعات كبرى وتفريعات مشتقة، أفرز كل تنويع خط سيره وحدد الأفق لما هو قادم على شاكلته، سلباً وإيجاباً، ارتباطاً مع، أو انقلاباً على. مـــن هذا الإقرار بوجود تنويعات ومستويات، نجد أنفسنا أمام تجارب متجاورة متـــنابذة متـــناحرة أحـــياناً، منها ما يؤسس قصيدة عربية منتمية إلى ذاتيا، في خطابيـــا اللغـــوي والـــرؤيوي والسياسي، قصيدة تعمل على إنجاز علاقة مع الحداثـــة مـــن خلال الجسر مع هوية الذات والشعر، بمعزل عن عملية الإلحاق بالآخـــر والانـــبهار بـــه، ومن موقع معرفة هذا الآخر والاطلاع على تجاربه وثقافته. ومن هذه المستويات قصيدة كان يقربها أصحابها من لغة الحياة اليومية والعاديـــة والأشـــياء البسيطة، أو ما سمي لدى البعض باللغة الحية، وكأن لغة الآخريـــن المجايلين لهذا التيار كانت لغة ميتة! أما المستوى الثالث فكانت تعبر عـــنه جماعـــة (قصـــيدة النثر) في مجلة شعر، معلنة بشكل رئيسي عن اتصال بمرجعـــية أوروبـــية، وانقـــلاب على التراث (الرجعي والمتخلف)، ودعوة إلى (هـــدم) اللغـــة تـــارة و(تفجـــيرها) تـــارة أخرى. وقد نستثني من ذلك تجارب (المـــاغوط) التـــي كانت تبتكر استقلاليتها إلى حد بعيد عن الجوقة، كما نستثني تجـــربة (أدونـــيس) مع كل اللغط الذي أثارته دعواته الأولى، لكنه كان يؤسس لمشـــروع شعري مختلف ومتناقض مع السائد حوله، ومتناقض حتى مع رفقاء العمل. وهذا ليس مجالاً للبحث فيه.

تشكلت إذاً (كتلٌ) شعرية وثقافية تتصارع مفهوماتيا فيما بينها، وتسعى كل كـــتلة للسيادة وامتلاك زمام الأمور. ومنذ هذه الحداثة الأولى ظهر من ينشغل بـــــ(الـــرؤيا) ومـــن يدعـــو إلـــى (الواقع والوقائع) ومن يكتب عن (الأشياء والتفاصيل)، مما سيشكل فيما بعد أفقاً متوتراً للنقاش والسجال اللذين اتخذا شكل الهـــاجس المؤرق لمرحلة (السبعينيات)، في ردّه على حداثة (الستينيات)، وفي دعوته إلى القطيعة الفنية مع ذلك الجيل الرؤيوي الميتافيزيقي، وخلق (حساسية جديـــدة). وقد اعتقد نقاد هذه المرحلة أن مضامين دعوة (السبعينيات) هي ثورة فـــي الشـــعر الحديث لا سابقة ليا، وإضافة مهمة وتطوير وتحديث، بينما كانت هـــي مضامين مستلهمة بشكل أو بآخر من جيل الحداثة الأولى. ونظن أن النقد فـــي هذه المرحلة، أو نقاد هذه المرحلة فيما بعد، يعاني من وعي زائف بمسار

القصيدة العربية. ومع زيف الوعي يغيب التساؤل النقدي الجاد، ويتم الاستعاضة عنه بتضخيم الأمور وبناء نتائج جاهزة يسعى النقاد إلى البحث عما يثبتها على أرض الواقع. ويصاحب كل ذلك تأخر (سؤال الهوية) باعتباره الوجه الآخر لـ(سؤال الحداثة) بتعبير (مصطفى خضر). ونحن نرى فيما يسمى (تجريباً وتحديثاً وإضافة وحساسية جديدة) في مرحلة السبعينيات، تعبيرات فاقعة عن غياب الحداثة الحقيقية، أو غياب معاناتها من داخلها بصورة تكفي لجعلها متناغمة مع الهوية، وغير متناحرة معها ولا داعية لإلغائها.

ونعمد مباشرة إلى طرح الأسئلة الحارة في هذا السياق فنقول: هل كانت (قصيدة التفاصيل اليومية) ظاهرة أصيلة تنتج من خلال الالتصاق بإيقاع الذات التاريخية المستقلة لا التابعة؟ هل كانت (قصيدة التفاصيل) غائبة كل هذا الغياب عن شعر الحداثة الأولى؟ وهل كانت (قصائد) حجازي وعبد الصبور والبياتي عن المقاهي والمدن والشوارع والدخان والنساء والمواعيد والحوارات مع الأشخاص العاديين فيها، إلا قصائد تفاصيل؟ وهل كانت لغتيم نائية عن لغة الحياة اليومية التي وصلت لدى البعض حد الابتذال؟ بل إذا وسعنا زاوية النظر أكثر، ألا يحق لنا أن نرى في قصائد من (عصر الانحطاط) ما يسمى بـ (شعر الأشياء)؟.

من المؤكد أننا لسنا مغرمين بخلق (أصول) للظاهرة الجديدة، فما نقوم به هو استقراء هذه الظاهرة عبر احتمالات وجودها عبر التاريخ على شكل هواجس وإرهاصات ومقدمات، ونحاول عدم الفصل الحاد بين الوحدات المتعاقبة والمتصلة من التاريخ. لذلك ارتأينا الوقوف موقف الرفض لتحويل جيل (السبعينيات) إلى جيل خلق هكذا طفرة، ولاسيما أن من نقاد هذا الجيل من اختزل تجاربه إلى (قصيدة النثر) وحدها، مسقطاً من حسابه قصيدة التفعيلة على اعتبارها استمراراً متخلفاً للحداثة الأولى. حتى بات الكثير من الميجوسين بهذه المرحلة، مؤمناً بإطلاق ألا وجود لمصطلح (جيل السبعينيات) خارج تجربة (قصيدة النثر)، الأمر الذي سيتكرر في المراحل اللاحقة.

ومن الإنجازات التي يشار إليها، على يد (جيل السبعينيات)، تجاوزه لشعر (الرؤيا) في الحداثة الأولى. وفي هذا الإطار ثمة من يوهمنا أن شعر (الرؤيا) هذا هو شعر ينبغي تجاوزه، ولذلك فعل حسناً (جيل السبعينيات) عندما أنجز هذه المهمة (النبيلة). وكأن الرؤيا شأن خاص بنا، علينا أن نخجل منه ونهرب من الوقوع في شركه، وكأنه يمكن أن يكون هناك شاعر في العالم دون رؤيا، وذلك على اختلاف عصور الشعر. والتناقض القاتل الذي أوقع هؤلاء أنفسهم

فيه، أنهم يعلنون انتماءهم للحداثة، وهي نفسيا لا يمكن أن تنجز ــ على أي صعيد ــ دون رؤيا، بل هي والرؤيا صنوان لا يعمل أحدهما بمعزل عن الآخر. فكيف تنشأ ظاهرة شعرية (حديثة) وهي مستقيلة من الرؤيا؟ ألا تعني الحداثة في درسيا العميق رؤيا جديدة للحياة والمؤسسات والبشر والدين والإبداع والاقتصاد؟ لقد تحول شعر الرؤيا عند الأجيال اللاحقة سبة،و اختصره (جيل السبعينيات) بشعر (التفعيلة)، في عملية إقصاء للنتاج النثري على يد جبران خليل جبران والأسدي ثم أدونيس (في نثره المتشكل في مرحلة الحداثة الأولى). من الطبيعي أن يكون نثر هؤلاء مشحوناً برؤيا ما، وألا نكون عديمي القدرة على تمييز خصوصية هؤلاء وفرادتهم، ولكن لا ندري لماذا يريد (جيل السبعينيات) حصر الرؤيا بقصيدة التفعيلة من أجل تبرير ثورته على شكل التفعيلة. ومن حقهم أن يثوروا، فهذا من استحقاقات الانتماء للإبداع الحقيقي، ولكنهم يمارسون باسم ثورتهم فرزاً عشوائياً عندما يقابلون بين شعر رؤيا خاص بقصيدة التفعيلة، و(شعر تفاصيل يومية لا يحتفي بالرؤيا) خاص بـ(قصيدة النثر). وإذا كانوا يفعلون ذلك لتحقيق مشروعية حداثتهم، فهم أنفسهم يظلمون. لأن المدقق في كثير من شعراء التفعيلة، ومنذ الحداثة الأولى، سيجد انعدام الرؤيا عندهم، بل قد يجد ــ وهذا مؤكد ــ أن فيهم من يكتب عن الأشياء اليومية بلغة تعكس نبض الشارع بحواريائه ومشاهده، من رجل متسول إلى نرد الطاولة في المقهى إلى عمود الكهرباء... وتكشف قصائد هؤلاء عن عدة مستويات من التعامل مع الحياة اليومية والشارع ومفرداته، فمنهم من أمدّه ذلك بغنى داخلي وأعطى نصه حيوية وحرارة، ومنهم من فشل في تحقيق اللحظة الجمالية واكتفى بـ(نقل) المشهد اليومي بحذافيره دون إدخاله إلى المختبر الفني لإخضاعه لتفاعلات اللغة الشعرية، هذا إذا كان لدى البعض أساساً مختبر فني شعري.

خلاصة الكلام أن شعراء الحداثة الأولى لم يكونوا شعراء رؤيا جميعهم، ولم يقف الوزن عائقاً أمام بعضهم للتخلي عن الرؤيا.

هل الرؤيا صفة أم موصوف، ضرورة دائمة أم حاجة ظرفية راهنة؟ هل هي متعلقة بالشعر وحده؟ إننا دون كثير من التنظير نؤمن أن (مطلق) إنسان، ليس له قيمة كبرى على صعيده الوجودي، خارج امتلاكه للرؤيا، سواء أكان يكتب شعراً أم ثقافة أم سياسة، أو لا يكتب شيئاً، فالكتابة ليست العرش الوحيد الذي تتربع عليه (الرؤيا). إن قولنا (إنسان) يعني بالمقابل كأننا قلنا (رؤيا). من هنا نحكم على الجماعات التي لا تتمتع برؤيا، بأنها تحيا خارج التاريخ، في

معـزل عـن المشاركة في صناعة الأفكار والعلوم والفنون... إن غياب الرؤيا يوازيـه غـياب المعنى، غياب مشروع الذات، غياب المستقبل. بهذا المعنى لا يجوز اختزال الرؤيا إلى عنصر مكون من عناصر التجربة الشعرية وحدها، بل هي مكون من مكونات التجربة البشرية ككل. والإنسان يصبو دائماً إلى تحسين حـياته ومصيره، ويحشد لذلك كل إمكانياته، ويختار الفضاء المناسب الذي من خلالـه تـنمو وتتفـتح طاقاتـه، وكل هذا في سبيل السيطرة على (المستقبل). وعنصر المستقبل دائم الحضور في مفهوم الرؤيا، وربما من هنا جاء الارتباط بين الرؤيا والنبوءة والعرافة والكيان. فالإنسان محكوم بهاجس كشف الغامض، وقـراءة الغيب، من أجل تحقيق أعلى قدر من التوازن في الوجود والاستقرار فيه. لهذا نراه مهتماً بإشباع رغبته في معرفة المستقبل. وهذا يدفع الإنسان إلى تحويـل حـتى فضـوله من حيزه المحدود إلى حيز المشروع المتكامل، فتنشأ الخطـط والـبرامج المسـتقبلية، مبنية على ما يتصوره الإنسان، ما يراه وما يرتئيه. والإنسان منذ القدم مهووس بأن (يرى كل شيء) وذلك متعذر بطبيعة الحـال، وإلا لتعطل مبرر وجود الإنسان أساساً. وهو وجود مشروط بالمستقبل والمجهول أكثر مما هو مرتهن بما تم تحقيقه وإنجازه. وفي الشعر يصبح الأمر أكـثر إثارة وأهمية، فالشعر مركب على شهوة الدخول في الغامض والغيب، قائم فيما هو قائم عليه، على الحدس بما سيأتي، من خلال الإحاطة المبهمة غير المفسـرة، بإيقاعات الأزمنة في تلاقيها وزواجها بعضها من بعض، والإصغاء إلـى نـبض التاريخ في مساره الكلي: إنه ــ باعتباره نشاطاً أدبياً متلاحماً مع الفلسـفة ــ معني بأن يبني صورة أدبية للعالم، لا كما هو مدرك ومرئي، بل ــ وهـذا الأهـم ــ فـيما هـو غـير مدرك ولا مرئي. وهذا ليس منوطاً بشعر ميتافيزيقـي وحسـب، بل هو مطلوب من الشعر في كل مجالات نشاطه، وفي جميع خياراته.

هـذا وقـد تم ربط الرؤيا في الشعر، بالرؤيا ذات الجذر الديني الشمولي، وذلك بدءاً من رؤى المتصوفة، رجوعاً إلى رؤى الكتب السماوية، انتهاء برؤيا (جـيل الستينيات) في الشعر. وإذا كانت الرؤيا تحيل إلى معرفة قلبية بالغيب، فـإن الدمج بين الدلالة الشعرية والدينية خلق التباسات تخص شعر الرؤيا، فتم الاعـتقاد بأن الرؤيا تتعلق بظنون وارتجاليات نبوئية كيفما اتفق، بما يعني ذلك مـن هـروب مـن التعبـير عـن الواقع والحياة اليومية ومعاناة الفرد الحسية والروحية.

كما تم التفريق بين (رؤية) و(رؤيا)، من أجل اعتماد (الرؤيا) للشعر، و(الرؤية) للفكرة والواقع، وعمل حاسة العين المجردة، بعكس عمل البصيرة التي تنحاز إليها (الرؤيا).

هذا الربط بين رؤى دينية ورؤى شعرية، إضافة إلى إقامة جدار عازل بين الرؤيا والرؤية، ساهم في ظننا إلى حد كبير في خلق بلبلة ولغو لا طائل منهما في أدبيات الأجيال التالية من الشعراء. ونقترح ــ على سبيل قراءة محتملة مغايرة للمسألة ــ تحطيم هذا الجدار الوهمي بين رؤية ورؤيا، لأن الشعر أساساً يدمج الدلالتين معاً ويعتمد عليهما في لحظة من الصعب التفكير فيها بالفارق بينهما. ونحن عندما نسأل باحثاً مختصاً بـ(المستقبليات) عن (رؤيته) للمستقبل؛ فإننا نكون طلبنا منه ضمناً تقديم (رؤياه) كذلك. فما سيتحدث عنه هذا المختص عبارة عن تصورات وتنبؤات، ولكنها ليست عشوائية بل قائمة على الدراسة العلمية ومنهجية التحليل والتركيب، وعلى الاستغراق في استقراء الوقائع الراهنة، والمعرفة العميقة بارتباط ذلك كله بواقع الفلسفة والتاريخ. وكل ذلك ينصهر في كيانه ليخلق منه رؤيته المستقبلية. ثم إن ما يعرف بالمستقبليات، تمّ تحديده كمنهج في قراءة القادم على ضوء الراهن قراءة علمية بحتة، وليس على أنه تنبؤ مفارق للواقع.

إذاً، تدخل المعرفة في الرؤيا، والتجربة الثقافية للإنسان هي التي تعطي رؤيته مصداقية تخرجها عن التخبط والفوضى. ولابد على هذا الأساس من اندغام الفكر والعلم في ذات الشاعر (الرائية) حتى يضبط مشروعه الشعري، ويوفر له عنصر الحس التاريخي كي لا يبدو هذا المشروع تيويماً في الفراغ. ولكن الشاعر لا يمكن أن يوضح عبر قصيدته ما هي رؤيته وما ملامحها التفصيلية، فالمسألة عبارة عن انصهار لكل معارفه وثقافته في لحظة بناء التصور الأدبي المفترض، انصهاراً خفياً غير ملموس، يحفظ للشعر انتماءه إلى كونه خطاباً جمالياً بحتاً بالدرجة الأولى.

بذلك قد ننقذ مفهوم الرؤيا من إحالته إلى مجرد قراءة للغيب، والهذيان، والتلفظ بعبارات غائمة لا رصيد جمالي لها. إن الرؤيا هي (مبدأ) في العلاقة مع الحياة والوجود والزمن، والمبدأ يؤخذ بحيويته وحراكه، لا بوثائقيته وجموده. وبذلك نكون قد أفسحنا مجالاً للعقل في عملية الرؤيا، ليس بمعنى تحميل لحظة الشعر مقولات منطقية منتمية إلى حقل التفكير المجرد، بل بمعنى أن الشاعر يرى العالم والأشياء من خلال منظومة ثقافية ما، تذوب بشكل مطلق في منظومته الجمالية والفنية. إن الشاعر الحقيقي في نهاية المطاف ليس (قوّالاً)

يسلينا قبيل النوم، بل هو مثقف كبير. وإن من ضرورات الحداثة أن نكون عقلانيين، وليس ممكناً عزل الشاعر عن اتخاذ موقف عقلاني من كل ما يحيط به. لاشك أن (اللامعقول) موجود كمخزون حاضر بقوة في داخل الإنسان، ويساهم في علاقته وإحساسه بالأشياء، ولا شك كذلك أن الشعر أقرب إلى اللامعقول بما يشكله الأخير من غواية برموزه وإشاراته وغموضه وعتمته وأشباحه... هذا كله مأخوذ بعين الاعتبار، ولكن ما الذي يمنع اللامعقول أن يؤاخي المعقول في عملية الرؤيا؟ ألا يغتني هذان النقيضان في حال التوليف بينهما؟ ثم من قال إنهما نقيضان؟ ومن اختصر الإنسان إلى قطب وحيد يعمل بمفرده؟ إن الإنسان مشروع ينبض على (مبنى) من المتناقضات يفضي إلى (معنى) من المتآلفات، وحتى لو بقيت هذه المتآلفات منتمية إلى ثنائيات ما، فهي ثنائيات تضيء وحدة الإنسان وتعدده في وقت واحد.

إن مزيداً من الغنى سوف يكتسبه مفهوم الرؤيا، عندما نحمله على محمل الفكر والمعرفة ووحدة المعقول واللامعقول، ومزيداً من الأصالة سوف يربحه النص الرؤيوي المؤسس على مجمل هذه العناصر. فالنص عندما (يرى) فإنه لا يرى في فراغ وعدم، بل يرى حتى العدم في معناه. ولا مهرب للنص المؤثر والمجدي من أن يتأمل في المعنى والقيمة العليا، إذ لا مبرر له خارج ذلك. وهذا لن يتأتى له إلا إذا دمج بين الرؤية والرؤيا، بين الخيالي والحسي، بين الفكرة والحلم، بين الخطاب الجمالي والخطاب المعرفي. وهكذا تبقى الرؤية لا قيمة لها بحد ذاتها، وتبقى الرؤيا لا قيمة لها بحد ذاتها كذلك.

كان لابد من هذا الاستطراد الذي يعكس رغبتنا في تأسيس معنى الرؤيا، لنصل إلى السؤال: ماذا صنع شعر الحداثة الأولى على هذا الصعيد؟ إن من شعراء هذه المرحلة من استطاع منذ البداية، لأنه يمتلك موهبة شعرية خاصة، أن يحقق هذا الدمج بين الرؤيا والرؤية، فدخلت الثقافة والفلسفة والتراث العربي والإسلامي والإنساني في نسيج خطابهم الشعري، صانعين لهذا الخطاب حصانة من الانقراض، لأنهم لم يكتبوا ضمن شروط اللحظة الراهنة التي يرونها ويعانونها، بل رأوها في إيقاعها التاريخي، وتم لهم ذلك عندما انتقلوا من اليومي إلى الأبدي، من الراهن إلى الخالد، ولم يقفوا عند مستوى العلاقة البدائية مع الواقع ولم تغرهم مشاهده ووقائعه، لم يصفوا حياة يومية بحرفيتها، ولم يعنهم محسوس ومدرك مسبقاً، بل انهمكوا في التماس الخيط الكلي الجامع بين الوجود في مستواه الشخصي والواقعي، والوجود في مستواه الكوني، بين الذات

الفـــردية والـــذات الكلية، بين النسبي والمطلق، متأملين في الوحدة الناظمة لكل هذه العناصر، تأملاً يبدأ مما هو معطى سلفاً، وينتقل إلى ما هو محتمل ممكن. من هنا اقترب سؤال الشعر لدى بعضهم من سؤال الميتافيزيقا، باعتبار الإنسان كائـناً ذا مشـــروع حضاري، ينبغي من أجل تحقيقه إشعال نار الأسئلة من كل نوع، وإخضاع كل شيء إلى الشك وإعادة البناء.

• وثمـــة شـــعراء فـــي المـــرحلة نفسها، قدموا نموذجاً ثانياً فضل الاشتغال باليومـــي والعادي والمشهدي، لم يتجاوزوا في ذلك علاقة العين مع الواقع، أي لم يحققوا إلا شرط الرؤية، لينتج عنهم شعر تعاطى مع الحدث وانتهى بانتهائه. وكان هؤلاء ــ رغم ريادتهم التي يكرسها النقاد لسبب أو لآخر ــ خارج درس الحداثة الحقيقية، ولم يقرؤوا الحداثة إلا في مستواها الشكلي، الأمر الذي سوف يـــتكرر بعـــد ســـنوات، أو سوف يستمر هذا كتيار يعيش على هامش الحداثة، عاجـــزاً عـــن ربـــط الشـــعر بقضايا الإنسان الوجودية، مكتفياً ــ وما زال ــ بالخضـــوع لســـلطة الحدث والواقع. والحدث لا يعني حدثاً عسكرياً أو سياسياً كبـــيراً وحسب، إن هذا الشعر وقف مهمته على الأحداث اليومية من سهرة مع امـــرأة إلـــى حوار مع فلاح على الطريق، إلى شكوى نادل المقهى، إلى وداع صـــديق، إلى رصيف عليه قطط، إلى بنطال مستعمل، إلى مرور سيارة عابرة وهديـــرها...الـــخ. وهذا كله ستعمل على صياغته (قصيدة النثر) وتركز عليه وتعتـــبره ثورتهـــا بدءاً من مرحلة (السبعينيات). نحن لا نريد، ولا يمكننا، أن نفصـــل الشعر عن الحياة. ولكن لا نريد كذلك، بحجة صلته بالحياة، تحويله إلى أصداء وتسجيل ومحاكاة واقعية. فمن قال إن الحياة هي فقط هذه التفاصيل؟ في الـــنص الشـــعري نحـــن نبحث عن الشغل على (المؤقت) الذي يثير فينا متعة جمالية وانفعالاً غامضاً، لا عن المؤقت الذي هو من سقط المتاع اليومي. لذلك عـــندما حددنا مفهومنا للرؤيا دعونا إلى دمجها بالرؤية، لأن في ذلك انتقالاً من المشـــهد البصري الذي تغرقنا به (قصيدة النثر) إلى المشهد الأدبي الكامن وراء الوقائع. وليس مطلوباً من الشاعر أرشفة أيامه ووقائعها في كتابته حتى يقال إنه شـــاعر يعيش عصره (ويخوض غمار الحياة). كما ليس مطلوباً منه التشابه مع الواقـــع بشعاراته وحروبه وثوراته حتى ينال رضا الآخرين. لا شك أن الحياة اليومية غنية بـــ(الأساطير اليومية) بديلاً عن أساطير الأبطال، والتاريخ، ولكن لاشـــك بالمقابل في أن مهمة الشاعر ألا يكون مرآة لهذه الأساطير اليومية، بل أن يـــرفعها إلى مستوى الأساطير الشعرية. المشكلة تقبع هناك فيمن يتعامل مع

الواقـــع، لا في الواقع نفسه. لذلك فإن قلة من شعراء الحداثة الأولى من توفرت لهم إمكانيات رفع الواقع إلى مستوى التجربة الشعرية. ويمكن أن نسمي معظم (جيل الستينيات) في سورية ومصر كدليل على غياب شعر الرؤيا لديهم، وكلنا قادر على استدعاء شعر المظاهرات والثورات والتحريض والاستصراخ ومديح بعـــض رموز النظام الاشتراكي في ذلك الوقت، أو الشعر الذي كتبه النازحون مـــن الأرياف إلى المدن التي صدمتهم وضيعت قدرتهم على الاتزان، مما نراه فـــي قصـــائد (الناس في بلادي) و(مدينة بلا قلب) على سبيل المثال. كما يمكن العودة إلى كثير كثير من شعر (الأرض المحتلة) للوقوع فيه على لغة ما كانت تفعـــل أكثر من التأريخ للنضال والكفاح والمجازر، خارج أي (نضال شعري)، وما زلنا حتى الآن في مدارسنا. ندرس بعضاً من هذه القصائد، من أجل البحث فـــيها عـــن الحادثـــة والواقعـــة، ومن أجل المطابقة بين رواية التاريخ ورواية الشـــاعر. وأســـتثني من ذلك شعر محمود درويش وحده. كما يمكننا العثور في (لن) و(الرأس المقطوع) على مستويات من اللغة اليومية وإن بشكل يلائم شكل (قصيدة النثر) في ذلك الحين.

إذاً، في قلب حركة الحداثة الأولى كانت تكمن بذور الرؤيا، يوازيها بذور لشعر بلا رؤيا ونثر بلا رؤيا، ونثر برؤيا كذلك. فبالإضافة إلى أدونيس، يبرز اســـم (توفـــيق صـــايغ) من الذين كتبوا نصوصاً فيها رؤيا، وهو يكتب (النثر) بصـــوت مخـــتلف عن زملائه، إذ أنه تمثل الحداثة كموقف شامل من الإنسان والحياة والفن، ولم يجد تعارضاً بين كتابته لـــ(قصيدة النثر) وبين كونه (رائياً) ــ وهـــذا يحيلنا إلى نموذج مثل بودلير الذي كتب تفاصيل كثيرة ولكنه وصف بأنـــه الرائـــي الأول كمـــا يقـــول رامـــبو ــ ولم تكن كتابة توفيق صايغ لهذه (القصـــيدة) حجـــة لـــه لينزل بمستوى الإبداع إلى ثرثرة الحياة اليومية، واللغة الـــزائلة بزوال نطقها. وربما كان مفيداً هنا أن نلخص آراء (د. غالي شكري) عـــن تجـــربة توفيق صايغ. يقول شكري ((شعر توفيق صايغ، لا يتملق الأذن، ولا يســـتدرج المخـــيلة، ولا يغـــري أعصاب العين المشدودة إلى رؤيا يوحنا اللاهوتـــي فـــي حلـــم أو كابوس. هو وثيق الصلة بالعقل، ولكنه أكثر ارتباطاً بالتجربة. لذلك يحطم البناء الوزني، ولا يقيم على أنقاضه بناء سيمفونيا، ولكنه شـــغوف بصـــنع هارمونـــي للفكـــر))(1) ويتابع حول مجموعته (بضعة أسئلة لأطـــرحها علـــى الكـــركدن) ((فـــي "بضعة أسئلة" يتخلى الشاعر مختاراً عن "الموضـــوع" و"الصورة" و"الموسيقى" ليخلق شعراً مهما اختلفنا في قيمته، فإننا

لـــن نخـــتلف في تحديد دوره الريادي للرؤيا الحديثة في شعرنا))(2) ويشير د. غالـــي إلـــى استخدام توفيق لـــ(الرموز) و(الأسطورة)، ولكن ((الأسطورة هنا ليســـت هـــيكلاً يكسوه الشاعر باللحم والدم من ركام تجاربه الشخصية، والرمز هنا ليس مشجباً يعلق عليه الشاعر ثيابه الشخصية)) بل إن كل ذلك ينصهر في ((رؤيـــا" تحفر أخاديدها بعمق في المملكة الإبداعية الخالقة عند المتلقي))(3). وفـــي مكـــان آخر يقول: ((لأنه في شعره ينسلخ عن كل ما هو عرضي وآلي وطارئ، ويركز وجوده على كل ما هو جوهري وأصيل وعميق))(4). وعندما يناقش شكري مفهوم الحداثة بين النقاد والشعراء، يعيد تأكيد المضمون الحقيقي للحداثـــة، ويقـــترب بعمق من جوهر المشكلة التي لا حل لها إلا باقتران الرؤيا بالحداثـــة، فيقول ((والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية، فهذه الأخيرة دعوة شـــكلية ســـطحية تتعلق بمظاهر الأشياء. فلا يكون الشاعر معاصراً بمجرد أن "يصـــف" الصـــاروخ أو التليفزيون، أو عظمة الاشتراكية. مثل هذا الشاعر ـــ بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر ـــ وهو رجعي عظيم الرجعية، لأن الحداثة تنفي "الوصـــف" مـــن أدوات الشـــعر، وتلغـــي الصاروخ والتليفزيون والاشتراكية "كموضـــوعات" للشـــعر. الشـــعر الحديـــث "موقف" من الكون كله، لهذا كان موضـــوعه الوحـــيد "وضـــع الإنســـان في هذا الوجود" ولهذا أيضاً كانت أداته الوحيدة هي "الرؤيا" التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد))(5).

إذاً توفـــيق صايغ حالة واضحة في الحداثة الأولى، على (قصيدة نثر) ذات رؤيا من العالم، تنسلخ من العرضي والزائل إلى الجوهري والأصيل. وفي هذا تفـــوق (للنثر) على قصيدة التفعيلة التي بلا رؤيا في تلك المرحلة. وإذا كان د. غالـــي شـــكري يســـتعمل كلمة "الوصف"، فإن الأمر لم يتغير في جوهره مع (قصـــيدة التفاصـــيل اليومية) التي اختارت (موضوعات) مختلفة تصفها ـــ هل نذكـــر بـــأن الوصـــف كان منظوراً إليه باعتباره غرضاً من أغراض الشاعر العربـــي القديـــم، وهـــو الشـــاعر الذي يثور عليه كتاب (قصيدة النثر)؟ فكيف يستعيدون دوراً من أدواره؟ ـــ وإذا كان الوصف الجديد معاصراً أكثر، فإنه لا يدخـــل ضـــمن التجربة الحقيقية للحداثة، فالمعاصرة لا تعني الحداثة دائماً، هي شـــرط متضـــمن فـــيها، ولكنها لا تحل محلها ولا تقوم بوظائفها. لأن تفاصيل العصر لا تصنع نصاً حديثاً، سواء أكانت هذه التفاصيل طائرة أم باخرة يصفها أحمد شوقي، أم كانت (فاكس وإنترنت) يصفه شاعر ينظم على البحور الخليلية أو كاتب (قصيدة شفوية).

لقد تفاقمت التفاصيل في (جيل السبعينيات) وخاصة في سورية، كردة فعل ــ كما هو معروف ومعلن ــ على قصيدة الرؤيا، وعلى جيل الحداثة الأولى كله. ونحن منطقياً نفترض من جيل جديد دفعَ التجربة الشعرية إلى الأمام وإضافة نوعية إلى مسار الشعر في جيل سابق. ولكن ما حصل لدى الجيل الجديد، جيل التفاصيل اليومية والشفوية، أنه (طوّر الشعر) من الرؤيا إلى "البصل والسعال والبرشانة والبنطلون ومتاعب الفوتوغرافي والكلاب المعبأة بالمقانق والمحبة والمفرزة الجنائية التي ضبطت عظام الدجاجة السمينة في برميل الفضلات..." الخ!!! ويقول عادل محمود وهو من رموز (الشفوية) في جيل (السبعينات) السوري:

عمي "إيفان"
بياع الورد،
الضاحك مثل السرو
الذي يخبط الطاولة
بيده الكبيرة... ليؤكد:
أن مائة عشق ممكن
ومائة يأس ممكن
ومائة موت ممكن
لو
ــ بين صدغيك البائسين ــ
وضعت شمسا صغيرة،
وأغنية تنكش بها أسنانك...

...

يشكل مثل هذا النموذج بديلاً عن (شعر الرؤيا)، وهو نموذج لم يعدم ناقداً، بمستوى محمد جمال باروت، يجد فيه "قصيدة رائعة نلمس فيها انتشار شبكة من المشاعر الإنسانية الطافية على سطح الحياة، في لجّة البؤس اليومي" أو أن صاحب هذا النص استطاع "أن يستكشف السحر الإنساني في هذه المشاعر، وأن يرتفع بها من مستوى عادي، يومي، مكرور إلى مستوى فني". بل ويستطيع النقد هنا أن يرى في مثل هذا الكلام "كشفاً" وليس وصفاً(6).

مـــاذا يعنـــي أن ينهمك (الشعر) إلى هذه السوية، بالمواد التفصيلية؟ أبمثل هذه النماذج نثور على الرؤيا؟

إن ذلك يعني على المستوى العام، وبغض النظر عن المثال أعلاه، جفاف خـــيال الأمـــة، وتســـفل وجدانها. وهو إقرار بغياب الأسئلة العميقة التي تمس حاجاتهـــا الرمزية والجمالية الكبرى، لا حاجاتها المباشرة فقط. ولا يمكن تبرير ذلـــك بأن قضايا الإنسان الحقيقية هي في مستوياته اليومية الصغيرة والمهمشة، أو بانهيار المشاريع الكبرى ولم يبق إلا سيرة الإنسان في يومه العادي البسيط، إن هـــذا تحجـــيم للموضـــوع وهروب من تبعاته الفنية الصعبة، والتجاء وراء التفســـيرات الأيديولوجـــية، التـــي تـــرى في ذلك رداً من المهمشين على اللغة الـــرؤيوية على اعتبارها لغة بورجوازية. وإذا سلمنا بأن السبب في ذلك يكمن في سقوط المشاريع الاجتماعية والوطنية، فهذا ليس ذريعة للرد على سقوط هذه المشاريع بخطاباتها الرثة والمتهافتة، بتقديم خطابات مشابهة لرثاثتها وسقوطها، نكايـــة بانهـــيار الشروط والحوامل الاجتماعية للثورة، بل إن (الشعر) هو أقدر الفـــنون على القيام بمهماته الإنسانية في المنطقة التي يتم فيها انهيار كل شيء، وهـــو ليس مطالباً بأن يكون تابعاً طرداً للسقوط الكلي. إنه الكفيل برفع اليومي لـــدى الإنســـان إلى متعة جمالية من حق الإنسان الإحساس بها حتى وهو يشيد الســـقوط والانهـــيار. وهو الكفيل بتحويل الحضيض إلى تساؤل مهم يذهب في عمـــق اللحظة. الشعر هو الرّد الرمزي الأول على انكسار كل المشاريع، لأنه يعمـــل بمعـــزل عـــن التأثر المباشر بها. ولكن المشكلة أن شعراء (اليسار) في (الســـبعينيات) عـــندما ثاروا على شعر الرؤيا والميتافيزيقا والأسئلة الوجودية وشـــعر الـــرموز والأســـاطير... كان يحمل هذا الشعر مسؤولية خراب الأمة وانكســـار الأحـــلام والمشـــاريع، فراحوا ينذرون كتابتهم لحمل هموم البسطاء وأخـــذوا يكتـــبون عن (أساطيرهم اليومية) و(قمصان جثثهم الفاخرة) و(أناشيد ســـائق القطـــار) (وقضايا البيض والخبز على التنور ولفافة التبغ التي يتقاسمها ســـجناء الـــرأي فـــي الزنزانة...) وأطلقت الأيديولوجيات الناهضة والمنتعشة (شـــعراءها) ذات اليمين وذات اليسار ليراهن بعضهم بعضاً على تحقيق تمريغ جـــبهة الشعر الرؤيوي بالأرض، فهو شعر محافظ ورجعي ومرتبط بالمؤسسة الحاكمـــة ورديف للبورجوازية اللاوطنية، وعملت على تصنيع أشباه لـــ (ناظم حكمت ومایاكوفسكي) عربياً، من خلال (تأميم القصيدة) وجعلها ملازمة لسعال الناس في معاملهم، ودخان تبغهم في سيراتهم، وقشور البيض في عشاءاتهم... وباتـــت هذه (القصيدة) معنية بالوصول إلى (جمهور) مغلوب على أمره، ووقع

أصحابها ضمنياً ما يشبه العقد الاجتماعي على اغتيال كل ما له صلة بـ (الماضي) من شعر ورؤيا وتفعيلة وهمّ وجودي، ويجب منذ الآن تغيير موقع المعركة ونقلها من اليم الوجودي والسؤال الفلسفي والكوني إلى مكانها الصحيح في (الرصيف والباص ورائحة الفلاحة...)، وصار

من هنا يا صديقي يولد التاريخ،
من حريق الأعشاب
تندفع العجلة،
من اختناق الأزهار
يفوح الطيب،
من أخاديد ضرب السوط
تنبت الثورة(7)

وامتلأت هذه المرحلة بمفردات (الثورة والقهر والانسحاق والاختناق وصفائح النفايات والعجلة التي تبتر يد العامل، والأسلاك المقطوعة والدم المنتشر على قمصان الثوار، والقبل على صمغ اللبلاب، وذباب العينين المتجول ما بين الحلي والشوارع والسيارات، وسيول النقد الذاتي التي تجرف الأحياء الفقيرة) ــ وهذه كلها عبارات مأخوذة من "أناشيد سائق القطار" لبركات لطيف ــ وصار رياض الصالح الحسين ينتظر أن

(تهيئ المطابع الأناشيد للقراء بدلاً
من الحبوب المنومة
وتهيئ الحقول القمح بدلاً من الأفيون
وتهيئ المصانع القمصان بدلاً من القنابل)

حتى يحدثنا عن الحبّ، ولكن "بعد أن يشعل سيجارة" (8)

إن هذا الانتقال من شعر الرؤيا إلى (قصيدة التفاصيل) أو (القصيدة الشفوية) كان انتقالاً على أرضية الاعتقاد أن (الرؤيا) شكل خارجي يمكن التعويض عنه بـ (شكل) آخر، كان هو الثاني خارجياً. وهذا الاعتقاد مجاف للحقيقة، فالرؤيا أوسع من أن تحصر في شكل، بل هي لا شكل لها، أي لا تستطيع قياس أبعادها في النص، هي ليست شكلاً فيزيائياً ملموساً. إن هذا الانتقال كان شرخاً في بنيات المجتمع ثقافياً واجتماعياً وسياسياً، شرخاً وليس

تطـــوراً نوعـــياً طبيعـــياً، لأننا في مجتمع لا يتقدم بصورة طبيعية، بل مأزومة مشروخة، بصورة تخلق معها تحولاتها في بنية الأدب والفنون، ولكنها تحولات تتحرك على السطح، تربط بسطحيته كل ما ينجم عنها ويرافقها ليعبر عنها.

إحالات :

(1) د. غالي شكري ــ شعرنا الحديث إلى أين؟ ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ 1968 ــ ص 84

(2) المصدر السابق ــ ص 85

(3) المصدر السابق ــ ص 86

(4) المصدر السابق ــ ص 88

(5) المصدر السابق ــ ص 114

(6) محمـــد جمـــال باروت ــ الشعر يكتب اسمه ــ اتحاد الكتّاب العرب ــ دمشق ــ 1981 ــ ص 108

(7) بـــركات لطـــيف ــ أناشيد سائق القطار ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ 1979 ــ ص 12

(8) ريـــاض الصالح الحسين ــ خراب الدورة الدموية ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ 1979 ــ ص 8

❑❑

ملحق بالفصل الثامن

مؤسسة الرؤيا ورؤيا المؤسسة!

بـــدأ الانقلاب (السبعيني) على شعر الرؤيا، بدوافع يحاول البعض تحميلها بمعـــان سياسية واجتماعية، عندما تم توصيف شعر الرؤيا (الستيني) بأنه شعر الطـــبقة الـــبورجوازية الصـــاعدة في المجتمع العربي، والتي أفرزت تعبيراتها الأدبـــية والحزبـــية الخاصة بها، وهي البرجوازية التي نشأت في مناخ الأزمة الوجودية، التي استشعرتها نخبة هذه الطبقة الثقافية، الأزمة التي قادت شعراءها إلـــى ممارســـة الـــرؤيا كموقف متعال على الواقع، مفارق للتاريخ، ويدل على إحســـاس هذه الطبقة بالتناقضات الداخلية والصراع المشوش مع مجموعة القيم التـــي تريد الثورة عليها. ولم يستطع شعر الرؤيا إلا اتخاذ مواقف ميتا فيزيقية مـــن الواقـــع والوجـــود بدوا معها وكأنهم منفصلون عن حركة الواقع وجوهر الصـــراع الدائـــر فيه بين قوى اجتماعية محددة تسعى إلى السيطرة على إرادة المجتمع، وإشاعة أفكارها عبر الناس. ويتم هذا الشعر بالفصل بين الثورة على مســـتوى اللغة والكتابة، ومستوى الحياة الحقيقية. فكان شعرا يحمل معاناة غير واقعـــية، يهجـــس بـــالهم الكونـــي والمطلـــق والماورائي، الذي لا يعني القاع الاجتماعي المضطهد المهمش، الذي تدور معاناته على صعيد أكثر حدة وقدرة علـــى التشخص في الميدان الاجتماعي والاقتصادي. ومن هنا وجد هذا الشعر فـــي (الرؤيا) حامله المناسب، للتعبير عن القلق والتمزق النفسي الذي يصاحب علاقة النخب الحداثوية بواقعها وماضيها ومستقبلها للحراك الاجتماعي.

والحقيقة أنه لا يمكن تعميم الكلام السابق على شعر الحداثة الأولى من ألفه إلـــى يائه، نظراً لوجود تيارات داخل هذا الشعر كانت تلازم الشارع في إيقاعه السياســـي اليومـــي وهمومه المرئية المشخصة. ولكن وجها من وجوه القضية يكمن في نقطة أخرى. فهذه النخب الثقافية التفتت أساساً إلى إنجاز مهمة تحديث الشـــعر وطـــرائق التعبير داخله، في الوقت الذي كانت فيه النخب الأخرى من أحـــزاب يسارية وزعامات سياسية واجتماعية، غير معنية بوصول الحداثة إلى

أروقتها ومنابرها. ولم يكن مطلوباً من الشعراء انتظار اللحظة التي يتم فيها تعميم الحداثة حتى يقوموا بوظائفهم كشعراء. وربما عمل هذا على إظهار حداثتهم وكأنها معزولة عن حركة المجتمع وصراعاته الطبقية، مما سبب لهم شعوراً بالغربة والعزلة، اللتين تمهدان لولادة قلق نفسي ذاتي ولكنه ذو منشأ اجتماعي في تحليله النهائي. وفي هذا يكمن عدم قبول المجتمع للشعر الحديث في بداياته، لأنه مجتمع ذو بنية تقليدية لا تشجع على نمو أي فاعلية حداثية على أي صعيد كان. بل هي بنية خصبة لنمو الخطاب الانفعالي الحماسي المتجه إلى عواطف الناس المسحوقين، الأمر الذي كانت تمارسه تيارات شعرية يسارية وقومية تعمل خارج الحداثة، ولم تسهم في إطلاق مخيلة الحداثة إلى مداها الأقصى، لشعور متوهم بتعارض هذه الحداثة مع مصالح هذه التيارات. خلق هذا تناقضاً حاداً بين إسهامات الحداثة الأولى، والمجتمع العربي الذي كان يعبر عدة مخاضات ويحارب على جبهات مختلفة، تفتقد التنسيق فيما بينها، وتعدم توحيد الرؤى والجهود، فالمعركة في حقيقتها واحدة، ولكن تم تجزيئها وتشتتها بعوامل داخلية وخارجية لسنا بصددها الآن.

إن شعر الرؤيا كما تم تشخيصه في سجالات الجيل اللاحق، بدا وكأنه عائق أيديولوجي أمام مطالب القاع الشعبي، الذي أفرز بالمقابل تعبيراته المؤدلجة المتكئة على مرجعيات يسارية وأممية من الخارج، تعمل على زجّ الشعر ــ والأدب بعامة ــ في ساحة المعركة، من أجل تحرير الإنسان، وتحرير الشعر من اللغة المتعالية والنبوية، لأنها لغة الزخرفة والبلاغة المنقطعة عن حاجات الناس الحقيقة. لذلك لابد من شعر يؤرخ للإنسان في شؤونه العادية وآلامه اليومية بعيداً عن روح البطولة ومفهومات المخلّص والعراف والنبي، فالإنسان البسيط هو البطل الحقيقي، وخلاصه يكمن في وعيه لمصالحه الطبقية، التي لا تفهم إلا من خلال جدلية تاريخية مادية تثور على سلطة الماضي، وتهشم رموز الواقع المتسلط. ولأن شعر الرؤيا حليف للبورجوازية الناهضة والفاشلة في مشروعها، فلا بد من تجاوزه ورميه على هامش التاريخ، الذي لا يعترف بمثل هذه الهذيانات والهلوسات والشطحات، واللغة الأنيقة أناقة البورجوازية المزخرفة زخرفة الماضي.

من الهموم الكبرى إلى الهموم الصغيرة إذاً، عبرت (قصيدة النثر) في (السبعينيات)، ومن رؤيا عديمة إلى رؤيا واقعية، ومن أساطير تموز والعنقاء و(إيكار) إلى الأساطير اليومية المعاشة، ومن منطوق (جليل) مؤصل للشعر

إلـــى مـــنطوق شـــفوي يومي، ومن هاجس الفرد والذات إلى هاجس الجماعة أو الطبقية...

ولكـــن ألـــم تمارس (قصيدة النثر) في هذا رداً أيديولوجياً على أيديولوجيا تزعم الثورة والتمرد عليها؟ إن المدقق في مبررات هذا التمرد سيكتشف أنه لم يكـــن تمـــرداً فنـــياً جمالـــياً بالدرجة الأولى، بل كان يبطن موقفاً سياسياً طبقياً مؤدلجـــاً، يتخذ من الثورة على الرؤيا وشعرها قناعاً فنياً لإخفاء ذلك الموقف. وربمـــا ساعد النقد الذي تناول مرحلة مجلة شعر، على اتخاذ مثل هذه المواقف الأيديولوجـــية من شعر الرؤيا، إذ تمت قراءته في الغالب قراءة تقف عند حدود مضمونه الاجتماعي وخلفياته السياسية والعقائدية، دون النظر في بنيته الجمالية التي قدمت للشعر العربي الكثير من الإضافات التي ما كان يحلم بها الشعر لولا هـــذه التجارب الرؤيوية. وربما كان السبب في ذلك عجز نقدنا عن استخلاص القيم الفنية والجمالية من التجارب الشعرية، والاكتفاء بأسهل الطرق: ماذا يقول هـــذا الشـــعر؟ مـــا مرجعيته السياسية والاجتماعية والطبقية؟ كيف تجلت هذه المرجعيات في شعره؟ ما هي موضوعاته؟ وفي مشيدنا النقدي الراهن مازالت رواســـب مـــن أسلوب قراءة النقاد التقليديين للقصيدة العربية القديمة، في تناول أغراضها وعواطفها...! فإذا كانت القصيدة الرؤيا بكل عيوبها المأخوذة عليها، قـــد أنجـــزت مهمات فنية كبيرة على مستوى الشكل واللغة والرمز والأسطورة والإيقـــاع والتجديد في التعبير، فإن (قصيدة النثر) الثائرة على كل ذلك، لم تقدم إنجازاتهـــا الجمالـــية والفنية والتعبيرية، بل اعتبرت الاهتمام بذلك رجوعاً إلى الماضـــي. ومن أجل إثبات مصداقيتها في هذا التمرد، تخلت نهائياً (لاسيما في مستواها الشفوي والتفصيلي اليومي) عن أهم تقنيات الشعر الأساسية من صورة وإيقـــاع ومجـــاز ورمز ورؤيا وموقف كلي من الحياة، وانغمست في تفاصيل ووصفات واقعية ظل الواقع فيها محافظاً على حرفيته ووثوقيته ولغته.

بل إن (قصيدة النثر) في (السبعينات)، عندما كانت تُماهي بين شعر الرؤيا وقصيدة التفعيلة، أخذت تضع شعر التفعيلة والرؤيا في مصاف السلطة القائمة، التي من مصلحتها عدم الانشغال بهموم الناس وشؤونهم الصغيرة الحقيقية التي هي بحد ذاتها قضاياهم الكبرى. كما من مصلحة السلطة ــ كمؤسسة حاكمة ــ إنتاج أدب رمزي معمّى ينشغل بالأساطير التي لا يتواصل معها الجمهور. بهذا تحولت فجأة قصيدة التفعيلة إلى حليف للمؤسسة، ولا سيما أن أصحاب (قصيدة النـــثر) ربطوا بين رفض المؤسسات لـــ (قصيدتهم)، ورفض الكثير من شعراء التفعيلة لها، فتم دمج الطرفين في جبهة واحدة معادية لـــ (قصيدة النثر).

ويبدو أن الخلفية العميقة لمثل هذه الفكرة تقع في منطقة الوعي الملتبس واللاتاريخي لعلاقة (قصيدة الوزن) بالحاجات السياسية والدعائية التي يتطلبها نظام مؤسسة الخلافة والإمارة القائم في تاريخنا العربي، حيث نشأت وتبلورت علاقة بين الشعر وهذا النظام المؤسسي الحاكم، من خلال مديح الخليفة، أو الدفاع شعرياً عن أحقية هذه الفئة بالملك على تلك الفئة المضادة، إلى آخر ما هنالك مما هو معروف.

ومن هذه الزاوية نريد إلقاء نظرة موجزة على القضية كما تجسدت عبر التاريخ، الذي رسم صورة للعلاقة بين الشاعر والخليفة وحاشيته القضائية والفقيهية، مازال الشعر يعاني من تبعاتها حتى اللحظة، وما زال شعرنا التراثي واقعاً تحت ظلم وتعسف كبيرين بسبب من هذه العلاقة. مع أننا نؤكد على ضرورة إعادة قراءة هذه الصلة في ضوء اشتراطاتها التاريخية، كما لا يمكن بأي حال من الأحوال إيجاد تطابق بين موقف الشاعر العربي القديم من المؤسسة الحاكمة، وموقف الشاعر (التفعيلي) منها. ثم إن تاريخنا يطالعنا بنماذج لا تتحقق فيها علاقة بين الشاعر والمؤسسة ببعدها السياسي والثقافي والديني. فعلى سبيل المثال لقد رفضت الدعوة الإسلامية منذ بداياتها الشعر (الجاهلي) لتعارضه معها ومع نزوعها نحو الرسوخ والثبات، ولتناقضه مع قيمتها الأخلاقية والاجتماعية، مع أنه شعر موزون، لكنه شكل لحظة محرجة للسلطة. وإذا أتينا إلى العصور اللاحقة، وجدنا التناقض بين شعر (الغزل الحسي) ــ كما سمي ــ وبين المؤسسة الاجتماعية الدينية. كما تعطينا هذه العصور أمثلة عن اعتقال شاعر أقذع في الهجاء. وعندما تشكلت أحزاب معارضة استجلبت معها شعراء يهاجمون وينتقدون السلطة الحاكمة، وينزعون عنها صفة الشرعية . ثم هناك الشعر الصوفي بكل مستوياته التي تتضمن في جزء مهم منها، مواقف معارضة ومجابهة للسلطة الفقيهية والسياسية. حتى خارج التصوف كان المعري يوجه ضرباته القوية إلى كل ما هو ثابت وسائد من سلطة وأخلاق ودين وسلوك.

والمفارقة أن بعض مظاهر التجديد والتنويع في أوزان الشعر العربي، كانت تجيء من قلب السلطة الحاكمة! ونتذكر جميعاً الموشحات الأندلسية بما اقترحته بجرأة فنية، من أشكال جديدة اخترقت النظام العروضي المتعارف عليه. وتفيدنا المصادر التاريخية والأدبية، أن من أهم شعراء الموشحات كانوا على صلة راسخة بالسلطة، هذا إن لم يكونوا جزءاً فاعلاً فيها، فابن سناء الملك كان قاضياً، ولسان الدين بن الخطيب كان وزيراً بل ومنهم من كان خليفة.

ومـــنهم من ولد في طبقة منعمة مرفهة تأكل من رزق البلاط، كل ذلك لم يمنع من معارضة النظام العروضي وتأسيس ما يشبه انقلاباً فيه، إيقاعياً ولغوياً، مع أن شعراء الموشحات لم يكونوا شعراء معارضة.!

فـــي الوقت نفسه كان ثمة شعراء (معارضة)، أساؤوا للشعر كخطاب فني، ونمـــاذج شـــعر المعارضـــة ماثلـــة للعيان بما فيها من تغليب للعقائد السياسية والمذهبية على شروط الشعر وطبيعته.

بمعـــنى آخـــر، لـــم يكن الإبداع الحقيقي والتطوير يأتي دائماً من صفوف المعارضة والمهمشين والمنبوذين وشهداء الفكر والرأي، ورأينا أن المؤسسة لم تمـــنع ولـــم يعـــنها أن تمنع، شعراء تابعين لها من الخروج على النظام الفني والعروضـــي والبيانـــي للشعر. كما لم تكن العلاقة بين شعراء المديح والخلفاء تمـــنع الشـــعراء مـــن ممارســـة تجاربهم الشعرية، كل حسب صوته الخاص ومدرسته الفنية.

أمـــا إذا كان الرافضون للماضي وللتراث دفعة واحدة، لا يرون من الشعر القديـــم إلا شعر زهير بن أبي سلمى وحسان بن ثابت وألفية ابن مالك، ثم شعر أحمـــد شـــوقي والبارودي، فهذه رؤية أيديولوجية للتراث تجزئه حسبما تقتضيه المصلحة الراهنة لتوظيفه بشكل تنقلب فيه الموازين.

وإذا قفـــزنا بسرعة إلى شعر الحداثة، أو الشعر المعاصر بشكل عام، رأينا أن كثـــيراً ممـــن يعدون (اتباعين وتقليديين) في نظر أصحاب (قصيدة النثر)، كانوا يعارضون السلطة القائمة، ومنهم من نفي ومات خارج وطنه. وكانت هذه الســـلطة بمؤسســـاتها التقلـــيدية، تقف موقفاً مضاداً بالمطلق من شعراء الحداثة الأولـــى، إلى حد اتهامهم بالعمالة، وهم كانوا شعراء رؤيا.! وهي نفسها السلطة التـــي لم تكن مرتاحة للنمط الذي يمثله شاعر مثل نزار قباني منذ بداياته، وهو يعتـــبر خارج قضية مجلة شعر، وكان مازال محسوباً على الكلاسيكيين الجدد، حـــتى أن الـــبرلمان السوري اضطر لنقاش قصيدة (خبز وحشيش وقمر) لنزار قبانـــي، عندما اتيمه التيار المحافظ في البرلمان والمجتمع بالتهجم على العادات والتقاليد العريقة.

مـــا نـــريد التأكـــيد علـــيه من كل ذلك، عدم ضرورة ارتباط شعر الوزن وقصيدة التفعيلة وشعر الرؤيا، بالمؤسسة والسلطة. وإلا من أين للسياب وخليل حـــاوي وأمـــل دنقـــل ومظفـــر النواب أن يمثلوا سلطة ومؤسسة ما؟ ومن أين لأدونـــيس فـــي تقييم مشروعه الشعري بشكل نهائي، أن يربط بمؤسسة قائمة،

وهـو مشروع قائم على التضاد مع كل ما هو تقليدي وثابت ويقيني؟ ومن أين لعملـه الشـعري (الكـتاب) على سبيل المثال أن يكون مرتبطاً بأية مؤسسة، وهو عمل أساسه الرؤيا، وشكله المعتمد في أغلب الكتاب هو شكل التفعيلة؟

حـتى محمـود درويش لم يكن في علاقته بالمؤسسة الفلسطينية، متماهياً معها كشاعر يعي ضرورة وأولويةَ استقلاله عن خطابها، وهي علاقة لا يمكن فيمها على أساس العلاقة بين شاعر وبلاط، وإلا فإننا غير مدركين لخصوصية الحالة الفلسطينية والتباساتها. ومن المفيد التذكير باستقالة درويش من المؤسسة السياسية عند بلوغها حداً فاصلاً في التعارض مع رؤياه للقضية وإدارة الصراع مع العدو.

يقتضـي وعـي الحداثـة عـدم المماهاة بين (الوزن الشعري) و(الوزن المؤسساتي)! لأن هذا يضمر نية بتحطيم الوزن بحجة تحطيم المؤسسة.!

كمـا يقتضي وعي الحداثة تاريخياً، أن ندرك أن المجتمع الحديث لا غنى لـه عن المؤسسات التي تقوم بمهام تنظيم العلاقات بين المواطنين، وتؤمن لهم مصـالحهم بأشـكالها المباشـرة وغـير المباشرة. ولا يمكن للحداثة أن تنجز مشـروعها فـي مجـتمع ما، من فراغ، ومن الطبيعي ارتكازها على مقولات ومـنظمات تتجسد عبر هياكل ودوائر ومؤسسات قانونية واقتصادية. ولا يعني فشـل مؤسسـاتنا فـي المجتمع العربي في إنجاز مشروع الحداثة، أن مفهوم المؤسسة أصبح رمزاً شيطانياً ينبغي التخلص منه. لأن طبيعة وعينا بالمؤسسة ووظائفهـا، هـي من شؤون الحداثة نفسها التي تستدعي منا التحلي بعقل نقدي يحـاور كل شيء، ويمنع المؤسسة من التحول إلى لاهوت يتعالى على حاجات البشر وينفصل عن مشروعهم. والمؤسسة في منظار هذا العقل مطلب للجميع، وليست حكراً على الشعراء، ينظرون لها أو يرفضونها وكأنها قضية شعرية.

أمـا أن واقـع مؤسساتنا في هذا العالم الثالث/ الثابت، واقع لا يتطابق مع مفهوم المؤسسة الحديثة، فذلك من نتاج علاقتنا أصلاً بالحداثة، العلاقة المأزومة التي تشكلت في فضائها هذه المؤسسات. فهي مؤسسات حشدت طاقات الناس لا مـن أجـل تطويرها، ولا من أجل إحداث تغيير ولا تنوير ولا عقلانية؛ بل من أجل ترويض هذه الطاقات وتأطيرها وتدجينها وفي أفضل الحالات مراقبتها، إن لم يكن من أجل تعطيلها وإحلال العقل المستقيل محل التفكير الإبداعي والنقدي. وهـي مؤسسات قامت الحداثة الشعرية على نقدها ورفضها والتضاد في الرؤيا معهـا. من هنا لا يمكن توحيد مفهوم شعر الرؤيا مع مفهوم المؤسسة كما هي

قائمة في مجتمعنا، وبصيغة علاقتها مع الحداثة، الصيغة التي أنتجت كل شيء ربما، إلا الحداثة. شعر الرؤيا يدعو إلى (مؤسسة بديلة) تكون ناتجاً طبيعياً تاريخياً لحركة مشروع حداثوي يطال بنى المجتمع ككل، ولا يكترث شعر الرؤيا الحقيقي باستحداث مؤسسات كحالة تمليها ظروف طارئة تكتيكية. مؤسسة شعر الرؤيا البديلة هي مطلب الشارع والقاع الشعبي والجمهور المسحوق. وهي رؤيا ستجذبُ إليها الشاعر الحديث، ليزودها برؤياه القائمة على المعرفة والحس التاريخي والاختلاف والتنوع والنقد. وهذا يحدث في مجتمعات حديثة حقاً، لا يجد الشاعر غضاضة فيها من التعامل والانتماء لمؤسسة معينة به كإنسان قبل أن يكون شاعراً. الأمر الذي يغيب غياباً شبه مطلق عن مجتمعنا ومؤسساتنا، وما نراه من (خدمات) يقدمها بعض الشعراء إلى المؤسسة بمعناها القائم، أو تقدمها هذه المؤسسات إلى الشعراء، فإن ذلك يتمّ من خارج وعي تحديث ا لمؤسسة، وعدم النظر إليها كحامل لمهامّ تاريخية تخصّ الإنسان في مصيره ووجوده وانتمائه، فهي مؤسسة تلفيقية أساساً لم تولد ولادة طبيعية، تبحث عن عمليات (تصالح) بينها وبين طبقة هنا، وقوة هناك، وليس الشعراء فقط.

وربما جاز لنا الإشارة إلى أنه في الوقت، الذي يعلن فيه بعض كتاب (قصيدة النثر) تمردهم ورفضهم للمؤسسة، ولشعر الرؤيا الحليف لها، نراهم يمارسون نشاطهم عبر انخراطهم أو تحالفهم مع مؤسسات، يطرحونها على أنها تمثل فضاء الحرية التي يبحثون عنها، أو أنها تحقق طموح الحوار مع الآخر والانفتاح عليه. ونحن لا نريد التحدث بلغة الاتهامات التي تودي إلى مواقف خارجة عن لغة الحوار، ولكننا لا نرضى كذلك تحويل قصيدة التفعيلة إلى رديف لمؤسسة ما، أو نظام، في اللحظة التي يقوم تيار من كتاب (قصيدة النثر) بالشيء نفسه، ويوقعون أنفسهم في هذا التناقض من موقع عدم الوعي بمفهوم المؤسسة التي يتحالفون معها، وهي مؤسسة تبحث عن حلفاء يحققون لها منفعة من نوع ما، تزيد في حضورها وامتدادها، وفي غاية ذلك قد تقوم باستثمارهم ثقافياً وسياسياً دون إدراك منهم، بل إنها تفعل ذلك في إطار علاقة مبنية على محاولة تجيير نوع كتابي ما، لتمثيل وجهة نظر معينة ملتبسة بالسياسة والمعارضة.

وربما كان ذا مغزى أن نتذكر هنا طبيعة العلاقة التي جمعت بين مجلة (حوار) للشاعر توفيق صايغ، وبين (المنظمة العالمية لحرية الثقافة)، وهي العلاقة التي لم ينكرها صايغ. ولكن ما لم يكن على معرفة به في حينه، أن (المخابرات المركزية الأمريكية) كانت وراء تمويل (المنظمة العالمية لحرية

الـــثقافة) بشكل سري. ومن المهم قراءة رأي أدونيس حول سؤال ما إذا اكتشف صايغ ذلك لاحقاً، إذ يقول أدونيس ((صحيح. ولذلك استقال. لم يكن أحد يعرف هـــذا الأمر. كان يعتقد أن هذه المنظمة منظمة تنادي بالحرية. لكننا كنا نعرف أنها منظمة تناوئ الشيوعية. لكن توفيق صايغ، وهذه شهادة لـــه، لم يكتب شيئاً البتة ضد الشيوعية في مجلة "حوار"))

ويتفق أدونيس مع محاوره في أن اكتشاف توفيق صايغ للحقيقة شكل لـــه صدمة، فاستقال، ثم سرّع ذلك في موته.(1)

لا شـــك أن مســـألة الـــتعامل مع مؤسسة ما، خارجية، ليست سمة خاصة بجـــنس أدبي بعينه، ومن الموقف نفسه نرفض إدخال شكل شعري ما في إطار علاقة مشبوهة مع النظام، فـــ (بعض البيوت من زجاج).!

وكمـــثال من نوع مختلف على نوعية العلاقة مع المؤسسة، نشير إلى موقف الشـــاعر مصـــطفى خضر لم يجعل من المؤسسة، وهو شاعر من أبرز شعراء الـــرؤيا فـــي (الستينيات)، الأمر الذي يجعل منه شاعراً متطابقاً مع المؤسسة، بل كـــان من القلة الذين حاصروا هذه المؤسسة بانتقادات عميقة، ودعا إلى ضرورة إعـــادة النظر في مفهوم المؤسسة الثقافية وغير الثقافية، وقد أفسح مصطفى مجالاً واســـعاً مـــن كتاباته الثقافية لنقد المؤسسة. يقول على سبيل المثال: ((وفي مرحلة تاريخـــية قريـــبة تطابقـــت الدعوة إلى الحداثة، حداثة الفكر والإبداع، مع خطاب السلطة الذي دعا إلى الحداثة في الاقتصاد والاجتماع والثقافة والتسلح وغيرها.

وحملـــت المؤسســـة الحديـــثة وشبه الحديثة وبقايا المؤسسة القديمة وشبه القديمـــة خطـــاب السلطة فأشاعته، ووظفت جزءاً من خطاب الإبداع في تكوين مـــيل عام يتقبل مشروعيتها ومشروعها، وربما استدعت خطاباً سائحاً لتحتويه، وتســـتثمره فـــي حقلهـــا الإعلامي في الوقت الذي تحاول فيه المراقبة المباشرة وغـــير المباشـــرة والمنع والحذف والإكراه في مواجهة الخطاب الذي ترى فيه خطاباً مضاداً مختلفاً أو بديلاً))(2)

ويقـــول في السياق ذاته ((هكذا ينحسر حوار "النخبة" أمام "ثقافة" المؤسسة ويضيع داخل المؤسسة وخارجها المشروع الفردي والمشروع الجماعي للبحث عـــن الهوية، وتلتقي الثقافة القديمة والثقافة الجديدة في تظاهرة واحدة. وإذا كان حوار "النخبة" يبحث عن تقاليده في مرحلة ما، فإن حوار "المؤسسة" يستبعد أية تقالـــيد تتعارض مع واقعها!))(3) ((وكأن حوار المؤسسات يكرر حوار النخب فـــي إيقاع آخر. إن حوار المؤسسات لم يتجاوز حوار النخب، ومازال ذا تأثير معـــزول علـــى الرغم من إطاره القسري وشموله وحداثة أدواته. وهذا لا يعني

إدانـــة المؤسســـة الجماعـــية فالمؤسسة الجماعية تحمل القدرة على التأثير كما ونوعـــاً علـــى ألا تلغـــى إمكانية الصراع داخلها وخارجها، أي إمكانية التعدد والحـــوار الديمقراطـــي المشترك الذي لا يستوعب اهتمامات/ وحاجات الكتلة الاجتماعـــية الماديـــة والروحـــية فحســـب، وإنما ينطلق منها في تحديد أهدافه وتصميمها))(4)

أخيراً، إذا كان كتّاب (قصيدة النثر) في (السبعينيات) يجدون حظوة لبعض أســـماء جيل الستينيات لدى المؤسسة السياسية وسوها، فليست (الرؤيا) من خلق هـــذه الحظوة القائمة فعلاً، بل إن ذلك يكمن سببه في موقف انتهازي بحث من السياســـي، وتعبـــير عن فصام بين وهم (المعارضة) لدى البعض، وبحث هذه المعارضة عن كيفية (توظيف) نفسيا عجلة في قطار السلطة...

علـــى كل، من قال إن أمثال هؤلاء يتمتعون بالرؤيا؟!!! اللهم إلا إذا كانوا يفصلون الرؤيا على قدّ مصالحهم...

إحالات:

(1) صقر أبو فخر ــ حوار مع أدونيس ــ المؤسسة العربية ــ بيروت ــ 2001 ــ ص 79

(2) مصـــطفى خضـــر ــ الحداثة كسؤال هوية ــ اتحاد الكتّاب العرب ــ دمشق ــ 1996 ــ ص 182

(3) المصدر السابق ــ ص 195

(4) المصدر السابق ــ ص 197

❑❑

الفصل التاسع

التفاصيل والشفوية
في شعر التفعيلة في (الستينيات)

سبق وأشرنا أكثر من مرة، إلى أن مرحلة الحداثة الأولى، كانت فضاء تتجاور فيه قصيدة الرؤيا إلى جانب قصيدة التفاصيل اليومية، وتقف فيه اللغة المتصلة بـ (النسبي) في الحياة إلى جانب شعرِ (مطلق) اللغة والرؤيا، أو كما يوصف لاحقاً بـ (ميتافيزيقا الرؤيا) التي شكلت صعوبة لدى الأجيال اللاحقة في تقبلها والتواصل معها، فرفضت من خلال رفض الماضي، والشكل المتخلف، ومن خلال المطابقة بينها وبين السلطة والمؤسسة كما رأينا. ولكن هذا الرفض كان يتشكل في قلب الحداثة الأولى كذلك، ومن شتى الأشكال الفنية. فلم يكن نثر الماغوط وحده المشغول بلغة الحياة اليومية، بل كان شعر أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور يبحث في أفواه الناس وعلى طاولات المقاهي، عن رافد حيوي يرون فيه تغذية للغة (شعرهم)، ويستمد من (إيقاع الحديث اليومي) إيقاعاً (لغوياً) رأى فيه هؤلاء (الشعراء) تحديثاً للغة الشعر وبعثاً لها. كما كانت لغة علي كنعان وممدوح عدوان فيما بعد تخاطب المتلقي عبر ما يعرفه من ذاكرته القومية والشعبية، وتتوجه إليه بوضوح ومباشرة قلبت لغة الشعر في كثير من المواقع إلى حوار يدور بين اثنين بمنتهى البساطة والسذاجة الفنية.

وسنورد فيما يلي نماذج من شعر التفعيلة لنثبت أن اللغة اليومية لم تكن من اختراع كتاب (قصيدة التفاصيل والشفوية) في (السبعينيات)، ولنشير كذلك إلى أن الموقف النقدي يقتضي منا عدم التمييز بين (نثر) و(تفعيلة) فيما يخص العلاقة مع اللغة التفصيلية واليومية، فذلك على المحك النقدي مرفوض من الطرفين، ونحن لم نحصر رفضه بـ (قصيدة النثر)، وإن كانت هي قد أسست خطابها السبعيني بالدرجة الأولى على هذه التفاصيل.

يقول أحمد عبد المعطي حجازي:

"ــ يا عمّ
من أين الطريق؟
أين طريق السيدة؟
ــ أيمن قليلاً، ثم أيسر يا بنيّ
قال، ولم ينظر إليّ
...
وسرت يا ليل المدينه
أرقرق الآه الحزينه
أجر ساقي المجهده
للسيده
بلا نقود، جائع حتى العياء
بلا رفيق
كأنني طفل رمته خاطئه
فلم يعره العابرون في الطريق
حتى الرثاء"(1)
...

ويقول عبد الصبور:

يا صاحبي إني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق(2)
...

ويقول محمد الفيتوري:

الشرطي النعسان يمط ذراعيه
يتلصص خلف زجاج الحان
كلب الشرطي يحدق
في لون الحيطان
وعلى باريس المخمورة
ثلج ودخان
وأنا وفتاتي البوهيمية
ملتصقان
الفجر الأحمر يفرك عينيه
وأنا عريان
أتسكع كالصعلوك
على قدمي باريس... الخ(3)
..

ويقول عبـ العزيز المقالح:

حاولت أمر على قبره
ـ عفواً... قصره ـ
الحشد كبير
الجمع غفير
كان يقبل ذيل الخنزير
يدخل في عينيه
يلويه على رأسه
يشرب أنخابا من كأسه
يرقص كالقرد على حبل السيرك الممتد
يتشقلب كالفأر الأرمد
فبكيت عليه
ومضيت أواري أحزاني
خلف الأبواب
في الكف تراب

في العين تراب
وعلى شفتي
يرحمه الله
يرحمه الله(4)
... ...

هذه النماذج (تفعيلية) الشكل من جيل (الستينيات) الذي يثور عليه جيل (النثر) في (السبعينيات) مع أنها نماذج لا تختلف في شيء عن (قصيدة التفاصيل اليومية والشفوية) اللاحقة، إلا في أنها موزونة، ولكن هل شفع لها الوزن لتلتحق بعالم الشعر؟ من الواضح على هذه النماذج فقرُها بإمكانيات تحويلها إلى مستوى شعري، وذلك لاختيارها (وصفَ) الواقع دون تحديد أي بعد فني له، معتمدة على تعامل مبتدئ (وليس بدائياً) مع اللغة، التي ظهرت هي الأخرى كعنصر يؤدي وظيفة تقريرية وصفية، تعنى بالتوصيل عبر التفصيل، غير آبهة بأية وظيفة على المستوى الفني، وقد لا يجد الناقد مبرراً مقنعاً لدخول مثل هذه النماذج في خانة الحداثة الشعرية، لأنها نماذج ذات بنية تقليدية في وعي وظائف النص الأدبي، ومن المفيد للدرس النقدي الحديث إعادة النظر في تقييم الخطاب النقدي العربي لأصحاب هذه الكتابات، وهو خطاب كرس أولئك الشعراء ولم يخلُ تكريسه لهم من مجاملات وتهويلات بأهميتهم، وخلط بين الدور الريادي التاريخي لهم وبين ما يفترض أنهم دور ريادي تحققه السويات الجديدة في طرق التعبير الشعرية، التي تضيف إضافة حقيقية إلى الطرق السائدة أو الموروثة.

والمفارقة التي تدل على تناقض لدى هؤلاء الشعراء، في أن كلا منهم كان يمارس تنظيراته الخاصة حول الشعر وماهيته، ويسطر صفحات في تجربته أو حياته الشعرية. ومن يراجع تنظيراتهم تلك، سيجد الفصام الحاد بين أفكارهم وطموحاتهم، ومستوى شعرهم. وتجدر الإشارة إلى أنه لا ينبغي تبرير ذلك بأن النماذج المأخوذة هي من بداياتهم، فمع إيماننا العميق باختلاف السويات الفنية للشاعر وتطورها من مرحلة إلى مرحلة، لكننا نعتقد أن المشكلة تكمن في مكان آخر، وهو مكان متعلق بفقدان الوعي الفني الجمالي لدى هؤلاء، واقتصار هذا الوعي على مستوى التنظير فقط، لا يقابله فاعلية تؤكد وجوده على مستوى القول الشعري. مما يعني أن أفكارهم عن الشعر كانت عبارة عن حصيلة قراءات نقدية، لم تخلق لديهم شخصية شعرية مستقلة. ونشير إلى وجود أمثلة

أخـــرى مـــن بدايـــات شعراء آخرين، مثل نزار قباني والسياب وخليل حاوي وأدونيس وغيرهم، تدل على امتلاك هؤلاء لخطاب شعري قادم ستبدو ملامحه مع الزمن، لكنه موجود كمرحلة جنينية منذ البداية. وثمة قناعة نقدية لا تخضع لمســـاومة هـــي أن الشـــاعر يولـــد كبيراً أو لا يولد. والمتتبع لتجارب أولئك الشعراء، أصحاب النماذج السابقة، تتبعا موضوعياً بعيداً عن أوهام الريادة، فلن يعثر على رصيد شعري كبير الأهمية على امتداد تجاربهم، وأن تجاربهم ليست على مستوى المكانة المعطاة لها.

لقـــد كان الفيتوري مثلاً يتحدث عن أصالة الفكر وأصالة الشعر والشاعر، كمـــا أنه يقول ((إن عملية الخلق الفني، عملية خفية ــ إذا صح التعبير ــ إنها حالـــة انشطار الإنسان شطرين))(5) ويقول كذلك، وكأنه يتحدث دون أن يدري عن شعره ((إن سقوط كثير من النماذج الشعرية المعاصرة، بل إن سببا رئيسياً مـــن أسباب انهيار شعرنا الحديث، في إحساس كثير من النقاد والمتذوقين، إنما مرجعه إلى الضحالة الفكرية، والنفسية، المترسبة وراء هذا الشعر))(6). ويبدو أن حديـــثه عن وجود (رؤية خاصة وعامة للناس والعالم) لا ينطبق على شعره مـــع أنـــه يقـــول عن نفسه ((تلك هي الرؤيا التي تميز بها أولئك الذين أحسبني واحـــداً مـــنهم))(7)، كما أن قصيدته (الشعر والكلمات الميتة) التي أخذنا منها المـــثال سابقاً، إنما هي خاصة بشعره وكلماته. والفيتوري عندما يستعيد بداياته (قصـــائده الأولـــى) يفاجئنا بأنه مازال يعجب بها ويحبها. أما المقالح فيقول في مقدمـــة أوّل أعماله الذي أخذنا منه مثالنا ((الشعر كالتصوير، كالموسيقي، ليس تـــرفا ذهنياً، ولا ثياباً بلاغية يرتديها الحكام والممدوحون بمناسبة وبلا مناسبة، وإنمـــا هو صوت ضمير الشعب والشاعر، والصورة الداخلية لأعماق الإنسان والفنان معاً))(8).

أمـــا عبد الصبور ففي كتابه عن حياته في الشعر، نقرأ موقفاً تنظيرياً من لغة الشعر والأسطورة وت.س. اليوت، والتجربة الفكرية والفلسفية، فننتظر أن نجـــد أنفســـنا أمام شاعر سيغير بشعره تاريخ الشعر العالمي كله، بينما لا يقدم شعره مثالاً مطابقاً لتنظيره.

إن قيمة ما قرأناه من أمثلة، تتمثل في أن أصحابها إنما يكتبون (قصائد نثر موزونة مقفاة) وهذا يعني أننا لم نتخذ من انتمائها إلى شكل التفعيلة عذراً للدفاع عـــنها وتفضـــيلها علـــى (قصـــيدة النثر)، فهي في الواقع لا تخرج في عميق خطابهـــا، عن خطاب (قصيدة النثر الشفوية)، وأهم ما تلتقي به (القصيدتان) هو الاعـــتماد علـــى (الكلام العادي) (الأشياء الصغيرة) (التفاصيل) (اختيار اللقطة

المشـــهدية اليومـــية) (تقديم لغة خارج لغة الرؤيا، وخارج البلاغة) فالشعر كما يعـــبر المقالح ليس ترفاً ذهنياً ولا ثياباً بلاغية يرتديها الحكام والممدوحون، في تعمـــد مـــنه إلى إيهام القارئ بالتطابق بين (الرؤيا والبلاغة) و(الترف الذهني والحكام والممدوحين). وكأنما صوت ضمير الشعب يتناقض مع إمكانية اعتماد الشـــعر بلاغـــة تلـــيق بانـــتمائه إلـــى فن الشعر. ولا ندري ما علاقة الحكام والممدوحيـــن بالموضـــوع. ألم يكتب المقالح نفسه، مع حجازي وعبد الصبور، (قصـــائد تفعـــيلة) فـــي رثـــاء زعـــيم عربـــي معروف؟ وهل اختلف رثاؤهم عن المديح؟

مـــن حيـــث مفهـــوم (قصـــيدة التفاصيل اليومية) فإننا نجد تفاصيل يومية وحـــواراً عاديـــاً ولغة لا تنتمي للبلاغة، في شعر التفعيلة كما في (قصيدة النثر الشـــفوية). ويـــبدو أنـــه قد تم تمرير هذه النماذج، تحت شعار (ليس هناك لغة خاصة بالشعر وأخرى خاصة بالنثر)، الذي لا يكشف عن مغزى عميق وحقيقي مـــن جهـــة خصوصية لغة الشعر،خاصة وأنه شعار ذو غطاء أيديولوجي في أساســـه يبشـــر بانهيار البرج العاجي للشعر، أو على الأقل هدم الجدار الفاصل بيـــن الشـــعر والنثر. وهو جدار لا يمكن أن يفصله إلا شاعر عظيم يتعامل مع النثر كإمكانيات تعبيرية عالية وليست يومية ومبتذلة السوية.

بمعـــنى يقتضـــي الأمـــر وجود شاعر لا يستهين بالنثر، ويجد فيه إغناء للشعر، لا سبباً لزواله. وتبين بعد عقود من الحداثة الشعرية، أن الشعر لا يمكن أن يـــتحول إلى رغيف خبز وقطعة حلوى للتسلية ولا كأس شاي بعد العصر. وســـواء رضي أصحاب (القصيدة الشفوية) أم لم يرضوا فإن للشعر بنية مستقلة ومشـــروعاً ذاتـــياً لا يتماهى إلى مستوى الذوبان في المشروعات الأخرى وإن استفاد منها وحاورها.

وكـــم كان وفيق خنسة على درجة عالية من المسؤولية النقدية عندما حلل تجـــربة حجـــازي، واســـتخلص مـــنها مفاصل أساسية عبر عدد من مراحلها الشعرية، كلها يشير إلى عدم وصول شعر حجازي إلى أداء فني متميز. ونكتفي بمـــا خـــتم بهـــا وفيق خنسة دراسته عن شعر حجازي حيث يقول ((أين يقف حجـــازي بيـــن أبناء جيله؟ إذا تجاوزنا الحداثة العروضية الميكانيكية فلن يبقى لحجـــازي الكثير، وإذا صنفنا الشعراء العرب المبدعين فلن يكون حجازي من بيـــنهم، ومهمـــا اختلفـــنا معه، أو اتفقنا فإن شعره برمته يفتقر لشرطي الإبداع الشعري:

1 ــ الحدس الشعري

2 ــ حدس العالم))(9)

ولــم يكن موقف خنسة من الفيتوري والمقالح بأفضل حالاً من موقفه من الحجــازي. وكتابه (جدل الحداثة في الشعر) يعتبر من وجهة نظر نقدية جديدة، مــن الكتــب القلــيلة التي وضعت نقاطاً واضحة وجريئة على حروف الحداثة الشــعرية، دون الخضــوع لـــ (رهاب) الرواد، كما وقع جميع من أرّخ نقدياً لنشوء الحداثة أو لشعر (جيل الستينيات) من النقاد العرب المعروفين، والذين لم يــتحركوا خارج مساحة تنصيب رائد هنا ورائد هناك، لحسابات استهانت كثيراً بحســاب الشــعر الحقيقــي، واقفين عند حدود البحث في موضوعات يكررها الجميع ويتناقلونها، مثل موضوع المدينة والريف، الغربة والضياع على أرصفة المديــنة، الإســقاط التاريخــي والأســطوري، والانــتماء للثورة والإنسانية، الرومانســية... وكــل ذلك مما يدخل في باب الأغراض الشعرية والموضوع الأساســي للقصــيدة، وقــد قــدم نقاد الحداثة الأوائل استقالتهم من البحث في الجمالــيات الحقيقــية للقصــيدة، ودرجة نضج التقنيات الفنية، وعلاقة الشاعر بمفــردات تجربته كشاعر أولاً، وليس ككاتب موضوعات وصائغ أفكار باردة وســاذجة. وإذا كــنا بدأنا نلمس مقاربات نقدية مختلفة للشعر العربي في الوقت الراهــن، فإنــنا مازلنا نطالع بين حين وآخر أطروحات جامعية، حتى لنقاد من الجــيل الجديد، تقف حدود اطلاعها على الحداثة عند جيل الستينيات، وكأن هذا الجــيل هــو الطفــرة التاريخــية التي لا يجود الزمان بمثلها مرتين، ومازالت الموضــوعات المناقشــة في كثير من الدراسات هي نفسها من (الغربة والنفي والحزن والمدينة والريف والرمز والأسطورة).

من جهة ثانية، وإذا كانت النماذج الماضية تزعم الاقتراب من لغة الناس، ولكــنها لــم تحقــق المعادلة الشعرية الصعبة، فقد كان هناك من جيل الحداثة الأولى شاعر يعمل بشكل مختلف على تقريب لغة الشعر البسيطة، معتمداً على الوقــوف عند تفاصيل دقيقة وجزئيات وأشياء الإنسان اليومية والتي لم تعتد لغة الشــعر علــى الاقتراب منها، وهو نزار قباني، الذي لا يعتبر شاعراً (رؤيويا) بالمعــنى الشــائع للكلمــة (مع أنه ذو رؤيا خاصة للحياة والتغيير والتجديد في اللغة) ومن المعروف دوره في شيوع ما عرف باللغة الثالثة في الشعر، لتقريبها مــن لغــة الحــياة، ولكن نزاراً كان يجرب ذلك وهو مدرك للرسالة الجمالية للشعر. وإن اختلفت التفاصيل عند نزار عن تفاصيل (القصيدة الشفوية وقصيدة التفاصيل اليومية)، لكنها تبقى مادة تختبر إحساس الشاعر بها، وشكل بث روح

الخلـق فـيها لشـحنها بالشعر وتوظيفها لتدعيم رسالة الشعر، لا العكس. وقد يـرفض كتاب (قصيدة التفاصيل) نموذج نزار ــ وهم على اعتقادنا سيرفضونه ــ كمثال على التفاصيل اليومية، ويعتبرون تفاصيله غير ذات صلة بـ (ضمير الشـعب) أو (البروليتاريا)، وهم في ذلك كمن يفرز مفهوم التفاصيل فرزاً طبقياً لا نوعياً، مع أن تفاصيل شعر نزار تنطوي على حقيقة الإنسان العارية، قبل أن ينتابه التصنيف العقائدي إلى يمين ويسار ووسط...!

وإذا ذكـرنا السمات الفنية لـ (القصيدة الشفوية) كما يوردها محمد جمال بـاروت، وعرضـنا كثـيراً من شعر نزار عليها، لرأينا أنها سمات تنتشر هنا وهـناك فـي شعره، بل مضافاً إليها عنصر الوزن. وهذه السمات هي ((البعد الواحـد (أو الصـوت المفـرد) ــ المناخ الغنائي ــ البنية الخيطية ــ الأشياء الصـغيرة (الجزئية) ــ الكلام ــ حركة الشعور في الكلام))(10). ولا نجد بعد هـذا سبباً لعدم (شفوية) نزار إلا كونه كتب على التفعيلة، بنظر كتاب (النثر). وكونـه كتـب عـن تفاصـيل المرأة والرجل والعشق، بلغة منافية للطيرانية المـزعومة، والتي ثبت أنها طيرانية تتنافى وحقيقة الإنسان الطبيعي. مع ذلك فقـد ترك نزار قباني أشكالاً متنوعة من التعبير الشعري، بما في ذلك (قصيدة النثر)

بـدءاً من كتابه (100 رسالة حب) الذي طبع طبعته الثانية في 1971، أي قـبل انهماك جيل السبعينيات في سورية وغيرها بشفوياته العتيدة. و(نثر) نزار يتفوق في تقديم صياغة جمالية لليوميات، بحيث يكتسب النص أهميته من دخوله فـي (اليومـي) عبر (الجمالي) ودون ذلك يفقد الأدب كله مبرره. كما أن نثره يثبـت أنـه يمكـن لليومـي أن يغدو جمالياً وأن يبني بناء أدبياً، دون المرور بالـبلاغة والميتافيزيقا والتفعيلة، الشروط التي يرفضها (الشفويون). ولنقرأ هذا النص النثري لنزار لنرى كم فيه من الشفوية /الجمالية:

دعي بورجوازيتك، يا سيدتي
وسرير لويس السادس عشر
الذي تنامين عليه..
دعي عطورك الفرنسية
وحقائبك المصنوعة من جلد التمساح..
واتبعيني..
إلى جزر المطر..
والأناناس..

والتوابل الحارقة..
حيث مياه السواحل ساخنة كجسدك..
وثمار المانغو..
مستديرة كنهديك..
ارمي كل شيء وراءك..
واقفزي على صدري..
كسنجاب إفريقي..
فأنا يعجبني..
أن تتركي خدشاً واحداً على سطح جلدي..
أو جرحاً واحداً على زاوية فمي..
أتباهى به..
أمام رجال العشيرة..
آه.. يا امرأة التردد.. والبرود
يا امرأة ماكس فاكتور.. والبزابيت آردن
متحضرة أنت إلى درجة لا تحتمل..
تجلسين على طاولة الحب..
وتأكلين بالشوكة والسكين
أما أنا يا سيدتي..
فبدوي يختزن في شفتيه
عصوراً من العطش..
ويخبئ تحت عباءته
ملايين الشموس..
فلا تغضبي مني..
إذا خالفت آداب المائدة
ونزعت عن رقبتي الفوطة البيضاء
وعريتك من ملابسك التنكرية
وعلمتك..
كيف تأكلين بكلتي يديك
وتعشقين بكلتي يديك
تركضين على رمال صدري
كمهرة بيضاء
تصهل في البادية..(11)
... ...

هل يتحسس الشفويون من (ماكس فاكتور) و(اليزابيت آردن)؟ حسناً: إنهم كذلك يستعملون (ساحة ألكسندر في برلين) و(ايفان وموسكو ولينغراد وسيبيريا) و(الكونياك الأخضر) و(عنق نابليون أو غارودي) و(المسجلات اليابانية) و(فورستر يفرم ألسنة الأطفال الإفريقيين) و(مساحيق الـ : د.د.ت وشفرات الناسيت) و(البنكنوت و المراوح الكهربائية) و(لوسيفورس يقشر برتقالة البحر)... الخ. وبالنسبة للمبدأ لا تختلف هذه عن تلك إلا من وجهة فرز التفاصيل فرزاً طبقياً كما أشرنا، ما يصلح منها لجيل (الشفويين) لا يصلح لنزار، وبالعكس، نظراً لما في ذلك من خروج عن (الصف) وإنكار لقوانين الديالكتيك...

بعد هذا كله، نرى في (التفاصيل والشفوية) قنوات مع الواقع الذي يحشده الشعر في داخله، قنوات لا يمكن إلا الاعتراف بأن جزءاً مهماً من شعرنا الحديث، رؤيويا كان أم غير ذلك، يتعامل معها، وهي غير ذات معنى خارج الإطار الذي يختاره الشاعر لها لتبدو منسجمة والخطاب الشعري وتقنياته الخاصة، التي لا يجوز التفريط بها أمام إغراء التفاصيل، ويفضل أن يبتعد عنها عندما لا تقدم له إضافة تذكر. ونرى أن هذه التفاصيل والجزئيات كانت مجرد متكأ يحتاج إليه جيل السبعينيات من كتاب (قصيدة النثر) ليخفي ضعف أدواته الفنية، وتحميل مسؤولية ذلك إلى (طبيعة قصيدة التفاصيل والجزئيات...) لذلك لا يمكن اعتراضنا على مبدأ التفاصيل والشفوية بقدر ما نعترض على اتخاذ هذا المبدأ سبباً لتبرير هبوط الشعر والنثر.

إحالات:

(1) أحمد عبد المعطي حجازي ـ الأعمال الكاملة ـ دار العودة ـ بيروت ط3 ـ 1982 ـ ص 114

(2) صلاح عبد الصبور ـ الأعمال الكاملة ـ ج1 ـ دار العودة ـ بيروت ـ 1972 ـ ص 36

(3) محمد الفيتوري ـ الأعمال الكاملة ـ ج1 ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط3 1979 ـ ص 251

(4) عبد العزيز المقالح ـ الأعمال الكاملة ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط3 ـ 1983 ـ ص 83

(5) محمد الفيتوري ـ مصدر سابق ـ ص 31

(6) محمد الفيتوري ـ مصدر سابق ـ ص 28

(7) محمد الفيتوري ـ مصدر سابق ـ 29

(8) عبد العزيز المقالح ـ مصدر سابق ـ ص 10

(9) وفيق خنسة ـ جدل الحداثة في الشعر ـ دار الحقائق ـ بيروت ـ 1985 ـ ص 74

(10) محمد جمال باروت ـ الشعر يكتب اسمه ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1981 ـ ص 97

(11) نزار قباني ـ الأعمال الكاملة ـ ج2 ـ منشورات نزار قباني ـ ط6 ـ بيروت ـ 1986 ـ ص 438

❑❑

الفصل العاشر

من محمد الماغوط إلى (القصيدة الشفوية)

تأكيداً على ما انتهينا إليه في الفصل السابق، فإننا نعتبر، وبكثير من الثقة والاطمئنان، كتابات محمد الماغوط ما زالت تشكل تحدّياً لكثير من كتاب (قصيدة النثر) الذين ربطوا مشروعهم بالتفاصيل و(الشفوية). ودون أن نستعيد قصة تسمية الماغوط لكتاباته بـ (الخواطر)، نعتبر أنه حقق فرادة في القضايا التي تمخضت عن (قصيدة النثر) أو رافقتها وساعدت على نموها.

((لقد استطاع الماغوط بقدرة إبداعية نادرة أن يترجم هذه المشاعر <يقصد المشاعر اليومية> وهذه الحياة فنيا وأن ينقلها من حقل الكلام اليومي المتكرر والمستهلك، إلى حقل الكلام الشعري الخصوصي والمتفرد في مساحة غنائية، مظللة بخلفية رومنتكية (نيلستية). لقد حقق الماغوط التوافق الخلاق ما بين التقنية والتجربة الداخلية (المضمون). فالتقنية تستمد ملامحها من حقل الكلام اليومي، وهذا ما يفسر الألفة والدفء في جملة الماغوط الشعرية))(1)

ونضيف على كلام باروت، أن الماغوط لم يكن يقصد إلى تحقيق هذا التوافق بين التقنية والتجربة الداخلية، ولم يكن مكترثا لأية تقنية. وفي هذا تكمن أهميته: في هذه اللحظة العفوية الوحشية النابعة أساساً من طبيعة تعامله مع الحياة ومع الكتابة، وهي طبيعة غنية بالفطرة والتلقائية دون أن تعمد أن تتأطر في سياق اجتماعي ما وإن كانت بنت الانتماء للمجتمع والثقافة، لذلك قد نرى في اكتشاف باروت في تجربة الماغوط ((إنتاجاً فنياً لمشاعر المثقفين البورجوازيين الصغار في الحياة المدينية المعاصرة))(2) تحميلاً للتجربة فوق ما تحتمل، وإلصاقاً لمصطلحاتنا نحن عليها، فتجربة الماغوط تنبثق انبثاقاً غير مندرج تحت أي توظيف للميمات الخارجة عن طبيعتها وغاياتها المحمولة

داخـــل التجربة. ونحن لا نتغاضى عن أهمية وضرورة قراءة الإبداع في سياقه الاجتماعـــي والثقافي، ولكننا نعتبر أن السياق الفطري والطبيعي ــ قبل الدخول فـــي مرحلة الوعي والثقافة والأطر الاجتماعية ــ هو أنسب سياق يمكن قراءة المـــاغوط مـــن خلاله. حتى أن الطريقة المعروفة التي انتسب بها الماغوط إلى الحـــزب السوري القومي طريقة تدل بما فيه الكفاية على عدم تعمده للدخول في إطـــار مســـبق، فهي طريقة طفولية بريئة غير معنية باهتمام صاحبها بما يعني ذلك. وأذكر ثانية بكيفية إطلاق كلمة (شعر) على (خواطره)، فهو لم يكن يعنيه الإطـــار الذي يكتب عبره، بل إن الآخرين هم الذين خلقوا لـــه إطاراً تم تلبيسه إيـــاه ولم يكن هو مشغولاً بقبول أو رفض هذا الإطار. ثمة وضعية سيكولوجية خاصـــة لـــدى هـــذا المـــبدع، تضيء كثيراً جداً من مستويات تجربته المتعددة الأشـــكال. وقد انطلق أحد الدارسين لتجربة الماغوط من هذه الوضعية ليقدم لنا تحلـــيلاً أكـــثر ارتـــباطاً بطبيعة التجربة، من كثير من القراءات التي أخضعت تجربته لمختبرات لا تحتملها، وأسقطت عليها معادلاتها التي لا تنطلق من فرادة تجربة الماغوط. ففي سياق بحثه عن المراحل النفسية في حياة الماغوط، يتوقف الـــدارس لؤي آدم عند ما يسميه د. إبراهيم فاضل (الحاسة الهرمونية التي هي متأصلة في كيان كل شاعر وموسيقي ولا يمكن تعلمها)، ويستنبط لؤي آدم من ذلـــك أن الماغوط "يمتلك الحاسة الثامنة التي تخلق مع الإنسان، فيتميز بحدسه الإبداعي"(3) وبعد أن يستعرض آراء بعض الفلاسفة في الحدس يصل لؤي إلى أن المـــاغوط لـــم يطلع على هذه الآراء "وهو يكتب ويكتب على سجيته، وعلى فطـــرته دون تصـــنع أو تكلف أو أي شيء من هذا القبيل"(4). ولكننا لا نريد الذهـــاب بعيداً في نقاش هذه المسألة، فهي تحتاج إلى وقفة خارج سياق بحثنا، ومـــع ذلـــك كـــان لا بد من الإشارة إليها لتأكيد براءة وعفوية الماغوط وعدم اهتمامه بالتسميات والتقسيمات اللاحقة.

هـــذا وقـــد يكون من حق أجيال (قصيدة النثر) بعد الماغوط، في سورية، وخارجهـــا أحـــياناً، أن يـــبالغوا في كونه رائداً من رواد أسلوبهم ، وأبا إبداعياً ارتسمت خطاهم على إيقاع تجربته، وذلك بهدف خلق مرتكز تبريري رأوا في المـــاغوط نموذجاً خاصاً يمثله، من أجل إلقاء أحمالهم عليه، وتلمس شرعية ما لـــتجاربهم، لكـــنهم لم يتمثلوا (الدرس الماغوطي) بروح إبداعية، وابتعدوا عن أمانـــة انتمائهم المزعوم إليه. فما طرحوه من نتاج تحت اسم (قصيدة النثر) لا يناســـب حجـــم اعـــتدادهم بالماغوط كرائد لهم، وكأن هدفهم كان تأمين تغطية لتجاربهم، لتمرير ما يحلو لهم من سويات متراجعة ولا تعتبر تطويراً للماغوط

ولا مشـاكلة لـــه، بـل تتـناقض معه تناقضاً يمس المستوى الفني، ودرجة الإحســاس بالمســؤولية. ولا نعتقد أن الماغوط كمبدع يرضى بأن تتم الإساءة (للشــعر) باســم الانتماء إليه، ولا نظنه يبرر ما حدث بذريعته، فهو من جملة موافقة الأدبية والسلوكية نستشف رفضه للرداءة والاجترار واستغلال اسمه في أي مكــان، ولا ننســى مقولته الشهيرة التي أعلن فيها أنه ليس دكاناً للمقابلات الصــحفية، ونعلــن نحــن أنه ليس شماعة يعلق البعض مواهبه المتدنية عليها لتســويقها واســتثمار سمعتها. إننا نرى في ذلك نوعاً من أنواع الاحتيال على المــاغوط ومكانــته. وعلينا إعادة قراءة الماغوط لا من أجل الاطمئنان النفسي بأنــنا ننتمــي إلى أب شرعي نخترعه لنمارس انقلابنا عليه، مع إدراكنا لأن ما حــدث لــم يكــن شكلاً من أشكال (قتل الأب) رمزياً، من خلال دعاوى جيل (التفاصــيل والشــفوية) فــي السبعينيات، بأنهم يتعمدون الخروج على أسلوب المــاغوط ليــتجاوزوا الأب ويتحرروا منه، وإنما كان شكلاً من الانقطاع عن تجربة فنية مهمة على صعيد النثر العربي، لم يتح ليم البناء عليها ليتجاوزها.

في الوقت نفسه نجد أن تلك الدراسات التي حملّت الماغوط فوق ما تحتمله طبيعــته التلقائــية، وبعذر محبة الماغوط وتقدير مكانته الإبداعية، نراها تسقط علــيه عضلاتها التحليلية وموسوعة مصطلحاتها البنيوية. وربما كان مفيداً هنا الاســتعانة بمــثال علــى مدى مبالغة النقد في تعامله مع لغة الماغوط البسيطة والمرهفة، إذ يقول يوسف حامد جابر تعليقاً، أو تحليلاً، للنص التالي للماغوط:

فأنا أسهر كثيراً يا أبي
أنا لا أنام
حياتي سواد وعبودية وانتظار
فأعطني طفولتي
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
وصندلي المعلق في عريشة العنب
لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري

يقــول جابر: (يتحدد البناء اللغوي في هذا النص من كون مفرداته الأساسية منــتزعة من عالمين متغايرين: عالم الطفولة، ويشكل حركة ارتداد نحو الماضي. حيث الحياة استحضار العالم الذي تشكلت فيه وقامت على أساسه)) (5) ثم يبحث الــناقد ((عــن هــذه الــنكهة في البنية العامة المكونة للنص، محاولين، أيضاً،

الإمساك بالدلالات المرافقة لها، والتي تخرج عن طبيعة كونها ألصق بحركية الواقع اليومي)) ثم يذهب في تحليل هذه البنية اللغوية المكونة للنص بأن يجد في جملة ((فأنا أسهر كثيراً يا أبي)) ((ثلاثة ضمائر تعود جميعها للشاعر الذي وضعها في سياق خبري)) ((يريد أن ينقل إلينا، عن طريقه، حالة ما يعيشها، هي حالة "السهر" والسهر فعل يومي يمارسه الناس بمختلف فئاتهم ويحمل طابعاً اجتماعياً...)) الخ(6) ويخرج الناقد من تحليله للبنية اللغوية هنا بأنه لا يعرف السبب الحقيقي للسهر!! ومن أجل أن يقف على حقيقة السهر ينتقل للجملة الثانية ((أنا لا أنام)) فيكتب عنها ثمانية أسطر، يتخلله تساؤل حول السبب الخفي القابع وراء عدم النوم: هل ((بسبب مرض يمنعني من النوم، مضايقات، طبيعة العمل في الليل...)) الخ(7). ثم يخرج كذلك دون أن يكتشف لغز هذا السهر.! إلى أن يصل بعد صفحة كاملة من تحليله لخمس كلمات، إلى الكنز المفقود، وهو سبب عدم النوم وهذا السهر. فحين يقرأ الشاعر ((حياتي سواد وعبودية وانتظار)) يكتشف أن وراء هذا السهر "قضية هامة تتعلق بمسألة حرية الإنسان وما يتفرع عنها" ويقول عن كلمة (انتظار) ((ربما كانت كلمة "الانتظار" أشمل من حيث انفتاحها على حالات تعمل على تأكيد وضع الشاعر العام، بما يتفرع عنها من آمال مرتجاة، وقلق، من اضطراب ووهن ويأس))(8)...

أتساءل: هل يحتاج هذا المقطع العادي ــ بكل ما فيه من شفافية وإثارة للحزن ــ إلى استنفار كل أجهزة النقد ومصطلحاته؟ ألا يثير السخرية أن ينشغل الناقد هو ومنظومته النقدية وبنيته اللغوية، بما يراه قضية هامة تقف وراء عدم النوم في النص؟ إلى الليالي وراء (متعة ممارسة الاستعراض النقدي) يصل بالناقد إلى أن يضع بمنتهى السذاجة احتمالات عدم النوم والسهر، من مرض أو مضايقات أو طبيعة العمل في الليل (يعني هذا أن نذهب في الاحتمالات إلى أن نضع السبب مثلاً تعرض المؤلف لإزعاج جاره، أو مشاجرته مع جابي المياه، أو ربما كان يعمل حارساً ليلياً). فهل يحتاج الأمر إلى كل ذلك؟ ثم ما هذا الغموض الإبداعي المحير والمثير لكلمة (لا أنام)؟ وبكل براءة نتساءل: يعني لماذا لا ينام المبدع؟ ولماذا يصاب كاتب مثل الماغوط بالأرق؟ ألا يمكن التواصل مع ذلك الأرق والسهر إلا بحشد طاقاتنا النظرية البنيوية؟ هكذا وفجأة يعرف الناقد سبب السهر: إنه السواد والعبودية والانتظار. ومن أجل ماذا يأرق المبدع إذا؟ هل في ذلك طلسم بحاجة للكشف؟ والماغوط يفصح ببساطة متناهية عن سبب عدم نومه بعد خمس كلمات، فلماذا

استعجل الناقد وبدأ بالبحث عن ذلك، إذا كان السبب قائماً في النص؟ ولماذا لا نستعامل مع النص كـ (بنية لغوية) مكتملة نبحث فيها عن انسجام المفردات وتعلقيا بعضها ببعض، لتتم قراءة مستويات النص جميعها برؤيا شاملة لنحقق التواصل الكلي مع لغة النص؟ حتى مفردة (الانتظار) ماذا يمكن أن يعني بها المبدع عندما يستخدمها في هذا السياق من السير بسبب العبودية؟ هل من المعقول أن يكون فيها مجال للتأويل؟ هل يمكن أن ينتظر المبدع قطة الجيران ليتسلى معها؟ لو استخدم الماغوط كلمات ذات أبعاد متنوعة ملتبسة، أو تحمل تاريخاً ميثولوجيا مثلاً، أو أدخل الكلمات في علاقات سريالية غامضة مشوشة، لكان الأمر يستحق التحليل والتأويل والاحتمالات، ولكن النص واضح بأفقه الدلالي. ولا تخفي كلماته مستوى باطناً، ولا تحمل المفردات هنا على أنها توحي بالمعنى ومعنى المعنى على سبيل المثال، ولا سيما أن الماغوط هنا يتعامل مع مفرداته بمنتهى العفوية والبراءة، فلماذا نصر على عدم قبوله هكذا، ونريد استدراج نصوصه دائماً إلى مخابرنا البنيوية؟ وهي على درجة راقية من التدفق والحيوية؟

وإنه لذو دلالة كبيرة أن نستشهد برأي الماغوط (بآراء النقاد)، نظراً لما يحمله من طرافة وصدق وعفوية تشبه عفويته في الكتابة. فقد سئل مرة عن رأيه فيما يقوله النقاد عن فرادة صوته وتميز صوره فقال: ((أنا شخصياً أعجز عن تفسير أو تبرير ما يقوله النقاد، لا أستطيع أن أنظر للشعر، فأنا أكتب الشعر.. وهذه مشكلة مزمنة)) ((أشعر أن عالمي الخفي هو الارتباك والتردد والريبة، هذه الحيطة أو الخجل أو الارتباك.. ارتباك الشاعر المسحوق غير المعترف به في البدايات جعلتني أتخذ نمطاً معيناً أو سلوكاً وحشياً من العالم))

"ولنتذكر ما قلناه عن وحشية وعفوية الماغوط" يتابع ((ما يقوله النقاد عن الفرادة والتفرد، فهذا لا أستطيع أن أؤيده أو أرفضه، ولكنني أعتقد أنني ــ ولا أزال ــ لست أكثرهم موهبة أو شاعرية ــ كما يقول الكثيرون ــ ولكن ربما كنت أكثرهم صدقاً، وشجاعة في قول ما أقول.طوال حياتي أكتب لنفسي، لا أكتب لجمهور أو لقارئ أو لجريدة أو لناقد أو لشيرة حتى الآن))(9).

يصر الماغوط على نصاعته ووحشيته وبراءته، ويصر الآخرون على القفز على كل ذلك لمحاولة اكتشاف مستويات معقدة ومشوشة في تجربته، حتى لو أدى ذلك إلى تحويلها إلى حقل تجارب لمعارفنا النقدية الحديثة. وللتوضيح فإننا لا ننتقد هنا النقد بقدر ما ننتقد توظيفه على نصوص لا تحتمل الاستجابة لمصطلحاته، إذ ثمة نصوص مبدعة تبقى محافظة على فرادتها دون أن تقرأ

بذلك الحشد الذي لا يتناسب وما تقوله، باختصار لسنا مع إحضار الكادر النقدي المعقد والمركب لمواجهة نصوص عزلاء، وإلا كنا كمن يستدعي مدفعية من أجل اصطياد عصفور.! ونحن كما قلنا ندرك أن ذلك يتم بدا فع من تقدير الماغوط وأهميته، ولكن نعتقد أن النوايا لا تصلح في النقد كثيراً.

ونعتقد أن محبة الماغوط نشأت بعيداً عن مغالاة النقد، نشأت في الوسط الشعبي الطبيعي الذي استقبل فرادة الماغوط بالعفوية والبساطة اللتين تليقان به. نحن لا نريد (ماغوطا) قائماً في أذهاننا ومذاهبنا النقدية، ففي ذلك عماء لا يمكّننا من تبصر جماليات الماغوط الحقيقية الكامنة في تجربته نفسها، لا في ملصقاتنا الخارجية عليها.

إن تجربة الماغوط تشكل كما سبق وأشرنا تحدياً لكتّاب (قصيدة النثر) اللاحقين، بما تعنيه من أصالة وابتكار لنموذج من النثر غير مسبوق في مجاله، وبما تعنيه في إطار قدرات الماغوط الطبيعية، على رؤية العالم بشكل مختلف في تفاصيله ونثرياته وجزئياته، بطريقة لا تتحول معها نصوصه إلى ركام مجاني من التفاصيل والجزيئات، بل بقيت معنية بتقديم تصور ما للحياة ومفرداتها، بصورة لم ينجح غيره فيها، لذلك ظل الآخرون بعده ذائبين في شخصيته الفنية، قابعين في ظلاله. وظلت هذه التجربة مثالاً نادراً على مماهاة التفاصيل بالتجربة الجمالية، والاعتماد على كيفية تمثل هذه التفاصيل في ذات المبدع، دون غرق فيها ولا تبعية لها، فليس المهم نقلها وسردها، وإنما المهم هو ما تثيره في الذات المبدعة من حس جمالي يتكفل بعبء تحويلها إلى خطاب يعلو عليها ويتمايز منها، لتغدو جزءاً من شموليته، لا لكي يطيح به، إنها ليست غاية بحد ذاتها، فللنص الإبداعي غاياته المستقلة التي تتجه نحو توظيف التفاصيل والكلام العادي لمصلحتها، لا لتصبح هي موظفة عنده. وهذه هي النقطة المهمة التي فشل (الجيل الشفوي) في الإحاطة بها. وذلك ما يشكل شأناً آخر من شؤون (قصيدة النثر) ونقادها. فما هي هذه الشفوية؟ سنؤجل الاستفاضة في بحث وتأسيس هذا المصطلح حتى الفصل التالي، ولكننا سنمهد لذلك بأن نعتمد مبدئياً على محددات هذه (القصيدة الشفوية) كما وردت في كتاب (الشعر يكتب اسمه) لمحمد جمال باروت المذكور كثيراً في سياق هذا الكتاب. فهذه (القصيدة) في تصور باروت هي اتجاه جديد في الشعر السوري. وهي (قصيدة) ((تطرح تساؤلات الإنسان في المدينة العربية المعاصرة، حيث تلتقط توتر الحياة اليومية، وشرائحها، وصيرورتها ولحظاتها الإنسانية المستمرة))(10) وهي (القصيدة) التي وطد حضورها الشاعر الفرنسي (جاك

بريفير). وهي مبنية ((على شحن الكلمة اليومية العادية، بطاقة شعرية، وبكلمة أدق بـتوتر شعري. لذلك عندما تفتقد هذه الطاقة أو التوتر فإن القصيدة تتحول من كلام شعري إلى كلام نثري. ومن هنا كثر وقوع بعض نماذج هذه القصيدة فـي وظـائف النـثر الثلاث (الإخبار، الوصف، التقرير))(11). ونشير إلى أن تحديـد بـاروت لـ (القصـيدة الشفوية) يتم في سياق مقارنته تجارب أجيال (قصـيدة النـثر) مـن الماغوط إلى نزيه أبو عفش إلى منذر مصري وعادل محمود... فيؤلاء جميعاً كرسوا اتجاه (القصيدة الشفوية) المحددة أعلاه.

ولدى التدقيق في تعريفات (القصيدة الشفوية) كما هي عند باروت، نخلص إلى الأسئلة التالية:

هـل طرح تساؤلات الإنسان في المدينة العربية، هو شأن خاص تمتاز به (قصـيدة النثر الشفوية)؟ ماذا كانت تفعل إذاً قصائد التفعيلة لدى كل من (السياب ـ حجـازي ـ عـبد الصـبور ـ نزار قباني ـ خليل حاوي...)؟ لقد شكلت المدينة فضاءً جديداً للشعر الحديث، سواء أكان الشاعر ذا منشأ ريفي أو مديني، وذلـك عـندما اتسـعت رؤى الشـاعر وانفتحت إمكانيات شعره على العصر الحديـث، بما فيه من إملاءات جديدة، ومفهومات وتصورات كان من الطبيعي أن تؤثـر فـي إحسـاس الشاعر وعلاقته مع الحياة. فالمعاصرة والحداثة ليسا لفظيـن نظريـين بمعزل عن المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية وغيرها، إنهما مفهومـان يفضـيان إلـى تعلقهما بجميع مستويات الحياة الإنسانية، مما يعني ضرورة اصطدام الإنسان بفضاء المدينة التي تبدأ الحداثة منها. لقد وقف الشعر الحديـث بوضـوح أمام سؤال كيف يمكن للشاعر القادم من الريف أن يتوازن داخلياً وثقافياً أمام تجربة جديدة، تقتضي منه ما يشبه الانقلاب في الفهم والذائقة والمرجعية. وكذلك تعرض المدني الخارج من مدينة صغيرة ((لا تعرف الذّرة، طيـبة حـرة)) علـى حد تعبير الشاعر (عبد الباسط الصوفي) الذي انتحر في الثلاثيـن مـن عمره، دافعاً ضريبة وعيه الممزق والحاد بالمدينة والغربة التي تطحـن الـروح، تعـرض هذا المدني للتعامل مع مفهوم جديد للمدينة، تؤطره الصـناعة والمؤسسـة والفراغ... كل ذلك كان حقلاً خصباً تفتحت فيه مناخات جديـدة للقصيدة العربية منذ حداثتها الأولى، وقبل ولادة (قصيدة النثر الشفوية). أي أن قصـيدة التفعيلة تشترك مع (النثر) في هذه النقطة، وكانت تلتقط ((توتر الحـياة اليومية وشرائحها))، عبر شعرائها الذين درست كثيراً علاقة كل منهم بالمديـنة. ولـم يكن هؤلاء يشكلون شريحة واحدة، بل كانت علاقتهم بالمدينة العربـية كل من زاوية ثقافية الخاصة وانتمائه إلى أصول فقيرة أو بورجوازية

صـــغيرة أو ثرية. وقد رأينا كيف انتشرت الشفوية في نماذج من جيل الستينات في مكان سابق.

مـــا الامتياز الذي تدعيه (قصيدة النثر) في هذا الجانب إذاً؟ هل هو امتياز مكتســـب من شكلها المغاير؟ أم من الرغبة الحميمة في امتلاك سمة الاختلاف عن جيل سابق، لمجرد كونه ذا رؤية فنية لا تتفق ورؤية الجيل الجديد؟ نتصور أنـــه ســـيغنى تيار (الشفوية) لو وضع في سياقه الطبيعي من تجربة الحداثة، ثم مقارنـــته بمـــا قـــبله للبحث عن الأفق الجديد الذي تحرك فيه، وهو لا شك أفق موجـــود، ولا نـــزعم ــ عـــندما نرى هذا التيار موجوداً في جيل الستينيات ــ إلغـــاءه تمامـــاً، فهـــو ذو اتجاه مختلف بشكل أو بآخر عما سبقه، وإن كان هذا الاتجـــاه الجديـــد لا يلبـــي طموحنا بالعثور على خطاب جمالي، يضيف إلى ما ســـبقه، إضافة من نمط آخر، فخطاب (الشفوية النثرية) أطاح بإنجازات الحداثة التـــي كانت في بعض رموزها تعلن حواراً مع أصولها، حواراً هو بالتحديد ما رفضـــته (قصيدة النثر) عندما انشغلت بمرجعيات، ولم تحسم انتماءها إليها، ولم تحسم بالتالي مسألة اتصالها بجذور محتملة في تاريخ الكتابة العربية.

إن محمـــد جمـــال باروت، تأكيداً منه على (جدة) تيار (الشفوية)، يربطها بمرجعيتها الفرنسية (جاك بريفير)، مفوتاً عليها فرصة اكتشاف أسس لها أقرب مـــن (جاك بريفير) الذي ننظر إليه في خصوصية لغته، وتطور شعريتها الذي لـــيس مطلوبـــاً مـــنه أن يكـــون تطوراً نموذجياً، تحتذي به الشعوب الأخرى. والطـــريف فـــي الأمر أن شعراء الحداثة (التفعيليين)، كانوا كذلك يعلنون عن تأثـــرهم بـــثقافة أوروبية، أثناء تعبيرهم عن قلقهم وأزمتهم مع المدينة ومظاهر الفســـاد والانحـــلال فـــيها، والاغتراب والتشيؤ. ولا يخفى على القارئ المعنيّ بذلـــك، أن إلـــيوت كـــان من البارزين على هذا الصعيد، وما زالت الدراسات تـــتوالى، للبحـــث عـــن تأثير قصيدته (الأرض الخراب) على شعرنا الحديث. وموضـــع الطـــرافة هـــنا، أن جيل (قصيدة النثر) يبحث لـــه عن مرجعية هي نفسها مرجعية جيل التفعيلة الأول، الذي كان مرفوضاً من قبل (الشفويين).

كمـــا تفيدنا نصوص الشعراء الغربيين، بأنها في لحظة قطيعتها مع الشعر الأوروبـــي الرومانسي والرمزي...، كانت تبحث عن لغة جديدة تقترب من لغة الـــناس ونبضـــهم اليومـــي، بما يؤديه ذلك إلى إمكانية بث الروح والحيوية في (كلمـــات) لـــم تكـــن لتستعمل سابقاً، وهذا أعطى المزيد من الشجاعة لشعراء الحداثـــة العـــرب، بأن يفعلوا بلغة شعرهم الشيء نفسه. وهو ما يكتشفه باروت كخصيصـــة أضـــافتها (قصيدة النثر الشفوية) في السبعينيات، عندما رأى أنها

(قصـيدة) قائمة على شحن الكلمة اليومية العادية، بطاقة شعرية، بتوتر شعري. ولكـن هـل لـنا أن نتفحص مفهوم الكلمة اليومية العادية؟ هل يعني ذلك قيام كلمـات يومـية وغـير يومية، تقابل أو تناقض تلك اليومية العادية؟ إن مفهوم اليومـي والعـادي مفهـوم نسبي، يحدده الشرط التاريخي والاجتماعي للنص المكـتوب، فما هو يومي وعادي لدى أبي تمام والمتنبي، أصبح من لغة المعجم فـي الوقت الراهن، كما أن اليومي بالنسبة للفرنسي قد لا يماثل اليومي عندنا، فاللغـة ليسـت معطى كلياً مطلقاً صالحاً للشعوب كلها هكذا دفعة واحدة. فاللغة حـياة كاملـة وفلسفة تعكس روح كل شعب في عصر ما، وطبيعة الشعر دائماً قائمة على شحن الكلمة بتوتر شعري وطاقة شعرية، وإذا كان الشعر غير ذلك، فما هو إذاً؟

مـع ذلـك قد يشترك مبدعون من مواقع متباينة، بل ومتضادة أحياناً، في اسـتخدام المفـردة نفسـها، بغض النظر عن كونها يومية أم غير يومية. المهم شـحنها بـتوتر شعري. وسوف نجد حتى لدى الماغوط مفردات ليست يومية، لكنها تحقق هذا التوتر والطاقة الشعرية. يقول على سبيل المثال:

أسمع وجيب لحمك العاري
عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة(12)

ويقول:

لي ضفيرة في مؤخرة الرأس
وأقراط لامعة في أذني
أعدو وراء القوافل
وأسرج الجياد في الليالي الممطرة(13)

ويقول:

هذه شهوتي
سأبعثرها بقدمي
وأتصرف بفيضها
كما يتصرف المنتصر بأسلابه وأسراه(14)

فمـا نلاحظه من مفردات (وجيب ــ الصلدة ــ أقراط ــ أعدو ــ القوافل ــ أسـرج ــ فيضـها ــ أسـلاب) في نص للماغوط قد نجده لدى شاعر مثل

(الجواهـــري).! وليس صعباً أن نأتي على أبيات للجواهري في كل منيا مفردة أو أكثر من هذه المفردات.

لكن الاثنين اشتركا في استعمالها استعمالاً خاصاً يحقق كل منهما شعريته الخاصة به.

وقـــارئ الجواهـــري يدرك لماذا نأتي به مثالاً مناقضاً للماغوط. إننا نجد أنفسنا أمام مفردات ليست يومية ولا شفوية، بل تدخل في خانة البلاغة في نظر الشـــفويين. مـــع ذلك فهي مفردات لا تصنع امتيازاً لـــ (القصيدة الشفوية). هذا وقـــد ترد المفردات نفسها لدى شاعر آخر خالية من الطاقة والتوتر الشعريين. إن وظيفة الشعر أن يعيد ترتيب اللغة ترتيباً إبداعياً غير معروف، غير خاضع للمـــنطق، وعلـــى الشعر تنظيف اللغة من الاعتيادية والمباشرة، سواء استخدم مفردة (فيضها) أو (رصيف)، (أسلاب) أو (قمامة).

أما ما نراه من لغة يومية عند كتاب (القصيدة الشفوية) مثل:

هنا أسكن

ما رأيك لو ترى
ما ألصقه البارحة على زجاج نافذتي
وستقدم عمتي لنا
كوبين كبيرين من الليمونادة المثلجة
أهلاً وسهلاً
أهلاً وسهلاً(15)

فهـــذا لا يدخل في باب المفردات اليومية مطلقاً، بل هو كلام يحتج بانتمائه لليومي من أجل تبرير درجة إسفافه وابتذاله. وليس بالضرورة أن تعني المفردة اليومـــية إسفافاً وخروجاً عن الوظيفة الأدبية للنص. ولو دققنا جيداً في مفردات هـــذا النص، لما رأينا إلا مفردة (الليمونادة)، مما يمكن أن يكون يومياً. ولرأينا أن انعـــدام العلاقة الجمالية، وعدم شحن المفردات بطاقة شعرية، هو ما يجعلنا نرفض انتماء نص كهذا إلى حقل الأدب، فكيف إلى حقل الشعر؟ نحن هنا أمام علاقـــات منطقية بين المفردات، واقعية إلى درجة واضحة، وصفية وتقريرية، خالية من التوتر الشعري الذي يريده باروت من مفردات (القصيدة الشفوية).

وفـــي إطار الحديث عن (الشفوية)، لفت نظرنا اتفاق محمد جمال باروت مـــع يوسف حامد جابر، على الاستشهاد كل في كتابه، بعادل محمود مثالاً على

شفوية (القصيدة النثرية)، حيث يقتطع كلاهما المقطع نفسه من (القصيدة) نفسها (متاعب فوتوغرافي)، وكأن كتاب عادل محمود ضاق بالأمثلة حتى يحصر يوسف حامد جابر نفسه بالشاهد عينه الذي وظفه باروت. ونحن نلوم جابر لصدور كتابه (قضايا الإبداع في قصيدة النثر) في عام 1991 أي بعد صدور كتاب باروت (الشعر يكتب اسمه) عام 1981.! عقد من السنوات أليس كافياً لوجود عشرات الأمثلة؟ مع ذلك لنفترض أن (عظمة) نص عادل محمود وخصوصيته هما ما دفع بالناقدين إلى الوقوف عنده، لكن هل ذلك مبرر أيضاً لكي (ينسخ) يوسف جابر رأي باروت بمضمونه وروحه، حيث يقول جابر ((إن متاعب هذا الفنان الذي ارتقى بفنه، فكانت لوحاته الجميلة المتوزعة في معارض هذا العالم، يتلقفها المشاهد ويسعى إليها، إحد ثمار هذا التعب، هي نفسها متاعب العامل والفلاح عندما يضيع عملهما في لجة الحياة. وهي نفسها متاعب الإنسان، كل إنسان، يريد أن يرتقي بإنسانيته إلى الأفضل)) (16) أليس هذا تحويراً وتكراراً لكلام باورت ((إن متاعب هؤلاء الناس، الذين التقطتهم عدسة (الفوتوغرافي) هي نفسها متاعب الفوتوغرافي، إن عادل محمود ينجح في تطوير الخاص إلى العام، وتكثيف العام في الخاص))(17)؟! هل أصبح نقد (القصيدة الشفوية) هو الآخر شفوياً تتناقله الألسن؟ إن مثل هذا التحوير لكلام باروت ليس الوحيد في كتاب جابر، بل هو مبثوث بـ (ذكاء) في ثنايا كتابه، وهذا ليس موضوع البحث هنا.

إن ما رآه باروت من وقوع كثير من نماذج (القصيدة الشفوية) في وظائف النثر الثلاث: الإخبار والوصف والتقرير، هو الرأي النقدي الحقيقي الذي ينطبق على السواد الأعظم مما يكتب تحت هذا الشعار. وهي الأسباب نفسها التي تشجعنا على رفض انتماء كل ما يكتب تحت عنوان (القصيدة الشفوية) ـ حتى في الفترات التالية لجيل السبعينيات ـ إلى حقل الشعر. فمن الملاحظ أن هذه الكتابات استغلت بطريقة غير مشروعة مصطلح (الشفوية)، لتبرير وقوعها في وظائف النثر. وهي الأسباب نفسها كذلك التي تجعلنا نميل إلى اعتبار نموذج الماغوط المثال الفذ في التعامل مع نثريات الحياة اليومية، مع قدرة هائلة على إعادة ترتيب الوضع المنطقي للغة اليومية، ترتيباً يتسق وتصوره الإبداعي في ضرورة تمايز النص الأدبي عن سواه من النصوص التي قد تشترك وإياه في نقطة استخدام مفردات الواقع، ولكنه يفترق عنا حد الامتياز عليها، في طريقة بناء هذه اللغة اليومية.

إذاً يبقى المهم أن تحقق المفردات اليومية (الوظيفة الشعرية) المبتغاة، ومن ذلك نخلص إلى إعادة السؤال: ما الامتيازات التي تدعيها (القصيدة الشفوية)؟ فقد رأينا أنها تشترك مع ما هو غير شفوي في مناطق عديدة، وعندما تزعم

الاختلاف مع قصيدة الرؤيا، فهي في الواقع لا تختلف عنها إلا في درجة الشعرية، وهي تشكل الموقف الأبرز الذي يحسم بين النمطين من الكتابة.

أخيراً، نختم هذا الفصل بفقرة نقدية من نص لـ: د. سلمى الخضراء الجيوسي، ناقشت فيه الصلة بين (الشعر) و(النثر)، مع استشهادها بنماذج غربية وعربية، موضحة في دراستها تشابه الإشكالية القائمة بين كل من النثر والشعر، لدى العرب والغرب معاً. مع توضيح أن الاعتماد المتزايد على (تكتيك النثر) أصبح مختلطاً إلى درجة (الإعياء المربك)، كما تنقل الجيوسي عن أي. ويلسون. وأخيراً تقول:

((ولا تبدو فكرة أن اللغة تستطيع، من خلال الشعر النثر، تحرير نفسها والاقتراب من الكلام الدارج، فكرة مستندة إلى أسس متينة. فشعر النثر عند أدونيس، مثلاً، يُبدي نوعية الشعر نفسها التي يبديها شعره. ثمة صلة ضعيفة جداً بين شعره ومصطلحه الاجتماعي، وأن لغته كلاسيكية أكثر من لغة معظم الشعراء. إذ اقتداء بمثال سان جون بيرس، الذي تأثر به أدونيس بعمق صارت لغة الأخير "غنية وغير اعتيادية" وبسببه أيضاً يبدو أدونيس عاشقاً لـ "البلاغة العميقة".

وربما كان الاستعمال غير المتكرر للكلمات العامية، الذي يلجأ إليه توفيق صايغ أحياناً، أكثر سهولة من وسيلة النثر، وإن لم تكن هذه المسألة فضيلة بحد ذاتها، على الرغم من أن نزار قباني استعمل الكثير من الكلمات العامية في شعره. وتكمن قيمة المنهج الذي يتبعه هذان الشاعران في حذاقتهما وتأثيرهما في اختيار الكلمات))(18)

نستخلص من كلام الخضراء الجيوسي:

إن أدونيس الذي تأثر بسان جون بيرس، اكتسب بتأثيره لغة غنية غير اعتيادية، بل وعشقاً للبلاغة العميقة. وهذا إقرار واضح وقوي بإمكانية إنجاز مهمة الكتابة الحديثة، حتى وهي تتأثر بشاعر فرنسي، مع عدم قطيعتها مع البلاغة، ولكن البلاغة العميقة. كما نلتقي مع الجيوسي في إشارتها إلى نزار قباني، الذي سبق واستشهدنا به، واستخدامه للكلمات العامية. ولكنها تضيف توفيق صايغ وتصف الاثنين بالحذاقة في اختيارهما للكلمات العامية. ثم تذكر مفردات لصايغ مثل (معمست) وواضح كم فيها من العامية واليومية، ولكنها تشير كذلك إلى أن صايغ نفسه يستخدم أركان بمعنى فئران.! كما يستخدم الصقوعة) ويشبه هذا ما وجدناه عند الماغوط في استخدامه للأسلاب والجياد وغيرهما.

إحالات:

(1) محمد جمال باروت ـ الشعر يكتب نفسه ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1981 ـ ص 93

(2) المصدر السابق ـ ص 93

(3) لؤي آدم ـ محمد الماغوط: وطن في وطن ـ دار المدى ـ دمشق ـ 2001 ـ ص 293

(4) المصدر السابق ـ ص 294

(5) يوسف حامد جابر ـ قضايا الإبداع في قصيدة النثر ـ دار الحصاد ـ دمشق ـ 1991 ص 114

(6) المصدر السابق ـ ص 114

(7) المصدر السابق ـ ص115

(8) المصدر السابق ـ ص 116

(9) حوار مع محمد الماغوط ـ أجراه حسان عطوان ـ مجلة تشرين الأسبوعي ـ دمشق ـ عدد 8 ـ 1998

(10) محمد جمال باروت ـ مصدر سابق ـ ص 92

(11) محمد جمال باروت ـ مصدر سابق ص 95

(12) محمد الماغوط ـ الأعمال الكاملة ـ دار العودة ـ بيروت ـ 1981 ـ ص 16

(13) المصدر السابق ـ ص 54

(14) المصدر السابق ـ ص 185

(15) منذر مصري ـ بشر وتواريخ وأمكنة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1979

(16) يوسف حامد جابر ـ مصدر سابق ـ ص125

(17) محمد جمال باروت ـ مصدر سابق ـ ص 109

(18) سلمى الخضراء الجيوسي ـ اتجاهات في الشعر العربي ـ ترجمة خالدة حامد ـ مجلة الثقافة الأجنبية ـ بغداد ـ عدد 1 ـ 2001 ـ ص 107

❑❑

الفصل الحادي عشر

محاولة تأسيس مصطلح (الشفوية)

تحـــددت لدينا حتى الآن مراحل فنية في مسار (قصيدة النثر)، انتهينا بها، أو انتهـــت بـــنا إلـــى جيل (السبعينيات) و(القصيدة الشفوية). فعمَّ نتحدث عندما نطلق وصف (السبعينيات) هل هو الجيل الشعري في سوريا أم العراق أم مصر أم الخليج العربي أم المغرب؟ وهل كانت (القصيدة الشفوية) خاصة بـــ (الشعر السوري) وهل هي وحدها من يمثل جيل السبعينيات في سوريا وغيرها؟

أولاً ثمـــة اضطرار لاستخدام وصف (السبعينيات) ولكن لا كقيمة معيارية ولا جمالية، كما سبق وأشرنا، بل للتأشير على إطار زمني سنرى فيما بعد هل اســـتطاع تشـــكيل قـــيمه الجمالـــية الجديدة والخاصة به؟ أم أنه بقي في إطار المحـــاولات والتجريب في شكله الأقرب إلى الفوضى، التجريب الذي لا يهدف إلـــى مراكمة نتاج نوعي يبني عليه ويؤسس؟ كما ينبغي أن نفك الوحدة الوهمية بين مصطلح (الشفوية) و(جيل السبعينيات)، لأن هذه الشفوية لم تكن كمصطلح كافـــية لتشـــمل التجارب الشعرية المختلفة في جيل السبعينيات. إذ لم يكن هذا الجـــيل (كله) شفوياً.! وليست الشفوية أفضل ما فيه. إن ما يمكن أن يكون أدق تعبـــيراً، اعتـــبار (القصـــيدة الشـــفوية) جـــزءاً من جيل شعري واسع بتنوعه وتناقضاته. وإذا دققنا أكثر لزعمنا أن (الشفوية) لم تكن طارئة على السبعينيات كمـــا رأيـــنا، ولكـــنها تـــبلورت كنتاج أدبي في هذه المرحلة، لتصبح من أبرز الســـمات الفنية الناظمة لـــ (قصيدة النثر) خاصة في سورية دون أن يعني هذا أن الأقطار العربية الأخرى لم يكن فيها (قصيدة شفوية)، أو جيل (سبعينيات).! فهـــذا الجـــيل زمنـــياً صوحب بمتغيرات هائلة على جانب خطير من الأهمية سياســـياً واقتصادياً واجتماعياً، وحتى عسكرياً! وهذه المتغيرات كانت تتقدم في هـــذا القطـــر أو ذاك وتـــتأخر هنا وهناك، وذلك حسب الوضعية الداخلية لكل مجتمع. لكن كان الأفق العربي جميعه يتفتق عن (تكوينات) جديدة، منها ما كان

امتداداً ونتائج للعقد الماضي، خاصة بعد أن (توج) هذا العقد بهزيمة حزيران؛ ومنيا ما كان صدى لأحداث ولدتيا، أو فجرتيا اللحظة الراهنة. ولكن لا نود الذهاب بعيداً في احتفالنا بهذه المتغيرات، فنحن نعيش مجتمعا من الصعب أن تتضح فيه المسارات في توجياتيا الطبيعية بمعنى أن تحولات مجتمعنا هي (مظاهر) تستبدل فيها وجوه بوجوه، وأقنعة بأقنعة. دون أن يصل ذلك إلى الطبقة الخطيرة من بنية المجتمع، الذي يستعصي في حالتنا على الاستجابة للتغيير بصورة جلية تشكل حولها مجموعة مؤشرات واضحة. إنيا بنية تزحف نحو الأمام زحفاً بطيئاً غير مرئي. مما قد يستلزم نشوء المزيد من الأزمات، كما هو حاصل فعلاً في مجتمعاتنا المتأخرة. فمثل هذه المجتمعات مربكة حقاً، فقد تحدث ــ وحدثت ــ تغيرات ما هي في حقيقتيا إلا طفرة هناك. وكأن الأمر خاضع للمصادفة التي تعطي تغيراً ما طابع المفاجاة غير المتوقعة. فتبدو كأنيا عضو غريب على طبيعة الجسد الداخلية واحتياجاته، عضو غير مستنبت من الداخل، يظل هجيناً ملفوظاً، وإذا نما ينمو نمواً غير طبيعي، وهذا ينسحب على أية ظاهرة في قلب هذه المجتمعات، بما في ذلك الظاهرة الأدبية.

ورغم إشارتنا السابقة إلى أن (شفوية السبعينيات) موجودة هنا وهناك في شعر التفعيلة السبعيني ولكن وحسب ما تمظهرت عليه الشفوية السبعينية، بدت وكأنيا ــ وهذا ما يعلنه أصحابيا ــ انقلاب على مثيلاتيا السابقة، هذا في حال تم الاعتراف بوجودها. خاصة وأنيا مصطلح قصر استعماله على (قصيدة النثر)، أي ليس هناك إقرار بأن (قصيدة التفعيلة) حملت مثل هذه الشفوية. كان ممكناً أن تنشق هذه الشفوية الجديدة عن (الشفوية الموزونة) التي هبطت بالأداء الشعري إلى ما هو أقل من وظائف النثر في حالاته الإبداعية. وكان يمكن لهذه (الشفوية المنشقة) أن تكون أكثر قدرة على النهوض بما فشلت (الشفوية الموزونة) عن النهوض به. كما أن التنظير النقدي الذي تم لهذه الشفوية السبعينية أظهرها وكأنيا فعلاً (طفرة).

لكن آن الأوان لكي نسأل عن معنى مصطلح (الشفوية). فنحن أمام مصطلح لاكته الألسن كثيراً وكأنه يحمل الوضوح كله ولا حاجة لأي تأمل نقدي فيه. ومع أن هذا المصطلح بدأ استعماله ــ ربما ــ في مجال نقد (قصيدة النثر) لدينا والتاريخ الطويل لها، على يد الناقد محمد جمال باروت في كتابه (الشعر يكتب اسمه)، فإنه أصبح متداولاً بصورة شائعة ومكررة في سياق تحليل واستنباط سمات (قصيدة النثر) في جيل السبعينات، وتحديداً في سوريا،

مـــع عـــودة لاســـتعماله فـــي أجيال لاحقة. ولكن باروت لا يحدد لنا ما يقصد بالشفوية على وجه الدقة. تاركا الأمر للاستنتاج من خلال الأمثلة التي يطرحها.

ومـــع أنه بين ما سماه (القوانين الداخلية للقصيدة الشفوية)؛ إلا أنه لم يحدد الشـــفوية بحد ذاتها: هل هي خاصة بالقصيدة؟ ألا يمكن أن يكون هناك (قصيدة شـــفوية)؟ (أغنـــية شفوية)؟ إن الأمر يعيدنا إلى ضرورة الفصل بين (القصيدة الشفوية) و(الشفوية) لأن هذه الأخيرة كما سنرى مصطلح يخص الأدب بصورة عامـــة. ونحـــن إذا ما أردنا تأسيس المصطلح: (الشفوية) لم نجد أمامنا بدا من اســـتدعاء (الشفاهية) أو (الشفهية). ونشير هنا إلى أن باروت بعد عشرين عاما تقريـــبا مـــن كتابة (الشعر يكتب اسمه) عاد ليستخدم مصطلح (الشفوية) مقرونا بـــ (الشفهي)، وذلك في سياق كتابته عن أحد كتاب (قصيدة النثر)، مما قد يتيح لنا مشروعية التساؤل عن العلاقة بين الكلمتين (شفوي) و(شفهي). وربما كانت المصـــادر التي يمكن الاعتماد عليها، بهدف البحث عن (الشفوي) و(الشفهي)، قلـــيلة، مع ذلك لا بد لنا ـــ أمام فوضى استخدام المصطلح والتذرع به لتمرير أي كـــلام ـــ مـــن الخروج قدر المستطاع بتصور يوضح حقيقة (الشفوية) في (القصيدة). فبعض هذه المصادر يدرس (الشفاهية) على أنها مرحلة سابقة على (الكـــتابة) فـــي الأدب، حيث يحتاج الأدب إلى تدوين وكتابة، حتى نتعامل معه كنصـــوص مرئية. أما (الشفاهية) فتدل على ما هو غير مكتوب بعد، وما زال فـــي طور التداول الشفهي، من قصص وملاحم وأشعار وأغان وأمثال وشعائر طقوسية... وكان يتناقل هذا غير المكتوب على شكل مرويات بين الشعوب من جـــيل إلـــى جـــيل. وهـــو يشكل جزءا مؤثرا من شخصية شعب ما، لأن هذه المرويات تحمل أفكار هذا الشعب وأحزانه وأعياده، وروحه، ورموزه، وردود فعلـــه علـــى ما يجري، وتصوراته وتفسيره للعالم. والشفاهية بهذا المعنى غير معنـــية بصـــنعة الكلام وبلاغته وزخرفته، حيث يحتاج هذا إلى عملية كتابية. فـــتكون الشـــفاهية بذلك أقرب إلى الفطرة والبكارة الأولى، أقرب إلى الطبيعية. وقـــبل نشـــأة الكـــتابة وتدشين عصر الحضارة والثقافة بها، ظلت الشفاهية هي الوســـيلة لتعبـــير الشـــعوب عـــن نفسها وهويتها. إن الكتابة من قرائن الفعل الحضاري/ الثقافي، والشفاهية من قرائن البدائي/ الطبيعي. وعليه فالانتقال من (الشفاهي) إلى (الكتابي) هو انتقال البشرية النوعي من (الطبيعة) إلى (الثقافة). ولكـــن لم يختف (الشفاهي) بعد حلول (الكتابي)، لأن للشعوب مروياتها الدائمة، وشـــفوياتها غـــير المدونـــة، كتعبير عن نزوع للبدء، والعودة إلى لغة الطبيعة الأولـــى، بعـــيدا عن مهارات وصنعة الأدب والتقنيات الملازمة لهذه الصنعة.

وهـي تقنيات يتخفف منها (الشفاهي). فالشعب في (شفاهيته) يطلق العنان لتلقائيته وعفويته وسذاجته إذا اقتضى الأمر. على أنه يجب أن نشير إلى أننا نعتقد أن (الشفاهية) الآن موجودة كبقايا لدى الشعوب البدائية فقط.

ولكن كل هذا لا يعني أن (الشفاهية) كانت دون نواظم. فإذا اعتبرناها (خطاباً) فهذا يعني أن ليذا الخطاب نظام بناء ما تشكل من خلاله، لكنه نظام بناء بدائي (وحشي) إذا جاز الوصف، نظام ينبني وفق الحاجات المرافقة لولادة لحظة القول شفهياً، أي نظام لم يكن (نظاماً)، وإما بعد ولادة الخطاب تشكل النظام. ولكن المفارقة تكمن في عدم قدرتنا على فهم ونقد مثل هذا الخطاب، وهو في حالته الشفاهية بل لابد من (تدوينه وكتابته). يشبه هذا إلى حد مماثل تدوين الأمثال الشعبية الآن ثم تحليليا، إو تدوين حكايات شعب ما وطرائق أهازيجه... من أجل الكلام النقدي عليها وجعلها حقلاً للدراسات والقراءة للمتعة. إذ لا يمكن لباحث أو قارئ التعامل مع ما هو (شفاهي) محض، بَلْ لابد ليذا (الشفاهي) أن يثبت خلال نص مدون، أي أن الشفاهية أصبحت تعرف بنقيضيها الذي سبقته، ولولاه لضاعت ملامحها ومعانيها. بمعنى آخر: إذا كان للشفاهية جمالياتها السابقة على جماليات الكتابة، فإن أي عاقل لا يمكنه اكتشاف جماليات هذه الشفاهية الآن إذا لم يكتبها. فما تفلت منه الشفاهية وما يمتاز عنه وتسبقه، هو الذي سيمنحها قيمتها ودلالتها، وهذا ما عنيناه بأن الشفاهية أصبحت تعرف وتكتشف بنقيضها.

ومن أجل ملاحقة مصطلح الشفاهية نقدياً، سنعتمد كلياً هنا على كتاب (الشفاهية والكتابية) لمؤلفه (والترج. أونج) الذي يقول: ((على الرغم من أن مصطلح "ما قبل الكتابي" preliterate نفسه مفيد وأحياناً ضروري، فإنه يطرح كذلك ــ إذا استخدم دون تأمل أو تروّ ــ مشكلات تماثل تلك التي يطرحها مصطلح "ما قبل الكتابي" يطرح الشفاهية ــ أي "النظام المعياري الأولي" ــ بوصفها انحرافاً عن "النظام المعياري الثانوي" الذي كان تالياً له، الأمر الذي ينطوي على مفارقة تاريخية))(1)

ومع أن الثقافات الشفاهية ذات ((أداءات لسانية مليئة بالقوة والجمال، وذات قيمة فنية وإنسانية عالية)) ((ومع ذلك، فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل، بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالجمال والقوة. وبهذا المعنى، تحتاج الشفاهية أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا هو مصيرها.))(2)

إذا، يبقى الاحتكام في تحديد قيمة (الشفاهي) هو الاحتكام إلى (الكتابي). والمفارقة التاريخية هي أننا تعودنا على القول عن نص ما أنه (انزاح عن) فنحن نعني أنه انزاح عن (نص سابق) ولكن في العلاقة بين (الشفاهي) و(الكتابي) تبدو الآية معكوسة وبطرافة، إذ يصبح (الأول) منزاحاً عن (الثاني) في حين يقضي التسلسل التاريخي أن ينزاح الثاني عن الأول.

ولكن، ما صلة هذا بـ (القصيدة الشفوية)؟ إن استعارة (الشفوية) هنا كصفة لـ (القصيدة) تنطوي على مفارقة خطيرة هذه المرة، لأن الحديث هنا يتعلق بقصيدة معاصرة وحديثة وجديدة... نتاج عصر الثقافات والمدينة، فكيف تكون (القصيدة) المنتجة في هذه الشروط (شفوية)؟ هذا إضافة إلى أننا نستخدم (الشفوية) بإطلاقها على (نص مكتوب) مسبقاً. في (قصيدة السبعينيات) مطبوعة وموثقة وليست متداولة على الألسن، هي (مدونة أدبية) وليست مروية شفهية، من المفترض أنها (قصيدة) رضي منتجها أن تكون مدونة منذ لحظة كتابتها، وإلا كان احتفظ بها في مخيلته وحولها إلى مروية تحفظها الجماعات وتسمها بطابعها وتضيف عليها، بحيث يغدو (الشفوي) غير منجز ولا مكتمل، وهذا كله مناقض لعصر الكتابة. وكما أشرنا فلابد من توثيق حتى (الشفوي) لدراسته وقراءته. هذا بالإضافة إلى أن منتج (القصيدة الشفوية) لا يحيا في ظروف نستطيع توصيفها بأنها (بدائية)، فهو ليس فرداً في قبيلة أسترالية، إنه عضو في (جيل السبعينيات) في سوريا أو مصر أو المغرب، هذه دول بمدنها وأريافها ومؤسساتها تكونت ضمن عقود سياسية وثقافية واجتماعية، ولا يمكن أن تكون قصائد سكانها (شفوية) لانتفاء شروط الشفوية.

يبقى إذا أن نرى في استخدام هذا المصطلح (الشفوية) استخداماً متسرعاً، أو في أفضل حالاته (استخداماً مجازياً). وقد نتفق على أن لغة النقد لا تتعاطى مع المجاز لأنه يزيد الأمور التباساً وتشوشاً،ولا يساعد في التحديد. قد يفيد هذا المصطلح في كونه (وسيلة إيضاح) غير لازمة، بمعنى أنه إذا عمدنا إلى جعلها أداة منهجية فلن تفيدنا في شيء، أما إذا استعنا بها، وبما تقوله وما تشير إليه، فعندها نضعها في مكانها الصحيح، كما يمكن الاستغناء عنها.

لكن محمد جمال باروت حول (الشفوية) إلى (معيار) نقدي، يقرأ من خلاله أي تجربة (قصيدة نثر شفوية)، فهو يقصد تعميم المصطلح، وقد عممه فعلاً. ونحن ليس من حقنا مصادرة شغل الناقد على منهجه ومصطلحاته، ولكن من حقنا كذلك اختبار هذه المصطلحات وتأملها، لتحديد موقف منها. وبناء على ما رأينا من كسر التسلسل التاريخي لوجود (شفاهية) ثم (كتابية)، يبقى إذا

استخدامنا للشفوية كمصطلح، هو من باب المجاز فقط، كما يعني ذلك في زعمنا فساد استخدام المصطلح كمعيار نقدي علمي. وإذا كانت قصيدة (السبعينيات) مسبوقة بقصيدة (الستينيات) وهذه بما قبلها، فإن الشفوية بهذه الحالة هي حدث (غير تاريخي)، يريد إعادة الزمن إلى وراء، وهذا يتضح أكثر إذا نظرنا إلى ما آلت إليه نزعة التجريب في كتابة ما يسمى (قصيدة النثر). فبعد انتهاء مرحلة جيل (الشفوية) وربما قبل انتهاء جيل السبعينيات، بدأت التجريبية تبحث عن أشكال تعبيرية جديدة، تمظهرت على هيئة مصطلحات أهمها: (النص ـ الكتابة ـ الكتابة الجديدة ـ النص المفتوح...) وهي اصطلاحات تفيد بانتقال المنتج الإبداعي إلى مرحلة (النص) و(الكتابة) وهما مرحلتان تاليتان على الشفاهية تاريخياً. في اللحظة نفسها رأينا أن جيل الحداثة الأولى، كان مشتملاً على شعر الرؤيا واللغة الميتافيزيقية، فماذا كان يفعل أدونيس والسياب وسعيد عقل؟ هؤلاء لم يكونوا شفويين إطلاقاً، ولكن هل كانوا خارج (الكتابة)؟ فيل يعنون بالكتابة في الأجيال التالية على الشفوية عودة إلى ما انقطع من شعر الرؤيا الذي تراجع على يد جيل السبعينيات، أم كان تطوراً للشفوي؟ إذا كان تطويراً للشفوي فهذا يعني مشكلة عظيمة، لأنهم بذلك ينطلقون من تعطيل تاريخ الأدب عند مرحلة السبعينيات كنقطة أولى، وقفزاً فوق الأجيال السابقة. وهذا غير ممكن. أما إذا كانوا يقصدون عودة إلى الكتابة فهذا يعني أن الشفوية في السبعينيات تجربة لن يتاح لها البقاء طويلاً، وذلك بعزوف الكثيرين عنها فيما بعد. فيل في ذلك دلالة على عدم إثبات هذه التجربة صلاحيتها، وأنها كانت رحيلاً مؤقتاً عن سياق التطور؟

على أن ذلك كله لا يمنعنا من افتراض ضرورة توظيف الآداب القديمة، (شفويها وكتابيها)، في تجربتنا الجديدة، ولا سيما أن لتلك الآداب سلطة ما تمارسه على القراء بسحرها وعفويتها واقترابها من روح الجماعة ووجدانهم. وقد تعطي هذه الآداب للنصوص الجديدة، نصوصنا نحن،أمثلة عليا (نماذج بدئية) أو (ثيمات) من نوع خصوصي تعني الرؤيا الراهنة، على اعتبار تلك الآداب تراثاً، محلياً وإنسانياً تحمله الجماعات على هيئة معتقدات وتصورات وخرافات وأساطير... الخ وقد تحمله على هيئة أنماط سلوكية تحدد العلاقات المتبادلة بين أفراد هذه الجماعات، وكل هذا يشكل إغواء كبيراً، ومن جملته الشعر، والاستلهام منه والاستعارة وتوظيف المشترك فيه ومعه، وتطوير جماليات مبثوثة عبر نصوصه ومروياته، مما يكسب النص الجديد التجذر في

العمـــق التاريخـــي للفرد والجماعة، وذلك كاحتمال من احتمالات الانتماء إلى أصول متنوعة ومختلفة تغني مفهوم الهوية.

من هنا علينا البحث، في مقام تأسيس مصطلح الشفوية، عما أخذته شفوية السبعينيات من تلك الشفاهية. ونتساءل: هل سميت القصيدة (شفوية) لأنها أخذت من الشفاهية بعضاً من تقنياتها وجمالياتها، ووظفت خطابها الشفوي في خطابها المكـــتوب؟ فأوحـــت بأنهـــا قصيدة شفوية برمتها؟ هل قلدت شفوية السبعينيات الشـــفاهية البدائـــية؟ هل اعتبرت الشفاهية بديلاً عن حداثة الستينيات التي انقلب علـــيها جيل السبعينيات؟ وهل كان شعر الستينيات بمنأى عن توظيف الموروث الشـــفوي والمكـــتوب داخلـــه؟ ألم يتجه الجميع إلى التراث بأساطيره ورموزه وأسمائه؟...

إذا أردنـــا معـــرفة العناصر المكونة، أو النظام المكون للخطاب الشفاهي علينـــا أولاً تدوين هذا الخطاب. وهذا ما فعله (والترج. أونج) في كتابه المشار إلـــيه ســـابقاً (الشـــفاهية والكتابية) إذ يشير إلى ما يصفه بـــ (خصائص الفكر والتعبـــير القائميـــن علـــى الشـــفاهية) وذلـــك ضمن بحثه الأشمل عن بعض (الديناميات النفسية للشفاهية). ففي البداية تعتبر الشعوب الشفاهية، أو على وجه الدقة، أن (الكلمة) التي ينطقون بها لا تعني فكرة ما فقط، بل هي تعني (الفعل) في اللحظة نفسها. وهذا يتضح أكثر إذا قمنا باستدعاء مرويات الخلق والتكوين بأســـاطيرها وأســـفارها، حيث نرى في هذه المرويات أن الخالق عندما ينطق (الكلمـــة) يتجســـد مباشـــرة واقـــع ما، خلق ما. إنه عبارة عن شرح للخطاب المشـــهور (كن فيكون)، فالكلمة ليس لها معنى خارج الأثر العيني الذي تحدثه والـــذي يتزامن معها في الحدوث. وهذا سائد حتى الآن في أمثلة يومية نسمعها من أمهاتنا وجداتنا وشيوخنا، فهؤلاء لا يتلفظون مثلاً بكلمة (السرطان) لقناعتهم بـــأن الكلمة إذا لفظت حدث الفعل المتصل بها مباشرة. ويقولون بدل ذلك (ذلك المرض) ويردفون هنا بدعاء إلى الله مباشرة أن (اللهم عافنا)! ولا ننسى كذلك قـــناعة البدائيين حتى الآن بقدرة النصوص المقدسة على منح الشفاء من أخطر وجميع الأمراض. إن (الكلمة) هنا تأخذ دلالة سحرية خالصة.

لذلـــك فإن تدوين (الكلمة) ليس بشيء ذي معنى عند الشفاهيين، لأن قيمة الكلمـــة مخبوءة في لفظها بالدرجة الأولى، حتى إذا كتبت، تبقى فاعليتها متوقفة على صيغتها الأولى، الشفوية، قبل أن (تتلوث بالكتابة).! ومن الواضح أن ذلك يتضمن تعاملاً (برينا طبيعياً وحشياً) مع الكلمة، وإصراراً على (طفولة) الكلمة، أو بمعـــنى أشـــمل (طفولـــة اللغة). أليس من الواضح كذلك أن هذه النظرة لـــ

(الكلمة) هي النظرة ذاتها التي تحملها (القصيدة الشفوية)؟ إن الكلمة في هذه (القصيدة) كلمة بسيطة أولية، لم تلوث ببلاغة وزخرفة (اللغة المثقفة) وهذا ما يؤطره باروت عند اكتشافه القوانين الداخلية لهذه (القصيدة)، حيث يذكر أول قانون منها وهو: الفرق بين الكلام واللغة. ويقول ((هذا هو الفرق الأساسي ما بين تقنية (القصيدة الشفوية) وتقنية (القصيدة الرؤيا) فالأولى تنبني على الكلام كميدان لها، في حين أن الثانية تنبني على اللغة، كميدان لتحولات الرؤيا))(3). فيل الكلمة البريئة التي تقول أشياء كثيرة بكل تلقائية ودون زخرف، هي كلمة خاصة بـ (القصيدة الشفوية) دون غيرها؟ إن الكلمة الأولى البكر لم تعد من حيث المبدأ موجودة بالمقارنة مع دلالتها (الشفاهية)، فهي مرتبطة بمرحلة أولى تجاوزتها البشرية. إن طفولة اللغة موازية لطفولة البشرية، والآن أصبح للكلمة تاريخ، معجم خاص بها، لا غنى للشاعر عن التعامل معها على هذا الأساس. هي كلمة محملة بالثقافة والمعنى والرمز والأسطورة، ولم تعد (شفوية) بالمعنى الانبثاقي الأول للشفاهية، بل هي شفوية مجازية ذات نظام بناء يتعلق بالكتابة لا بالشفاهية، وتبقى محاولاتنا إعادة الكلمة إلى طفولتها وطبيعيتها، حنيناً مشروعاً وجميلاً ومفيداً، ولكن لا يمكن اتخاذ هذا حجة في تبسيط و(تسذيج) اللغة وخلعه من تقنياتها وآلياتها بنائها واستخدامها شعرياً، بالمعنى الذي درج عليه (الشفويون) الذين يكتبون كل ما يرد على (شفاهيم) من كلمات دون إخضاعها للفن. ولدى مقارنة شفويتهم الأولى، وتأمل (الكلمة) هنا وهناك فسوف نصل إلى أن الكلمة الشفاهية أجمل وأعمق وذات دلالة هائلة غير متوفرة في (الشفوية). على سبيل المثال لنقرأ هذا النص من شفوية السبعينيات:

في النصف الأخير من دراستي
اصطفيت لنفسي
ثلاثة أصدقاء عرب
فلسطينياً وسودانياً والثالث.. مغربي
تشاركنا سوية لعامين
كل شيء تقريباً
الطعام والعرق والأسرة والموسمات
ما عدا الآراء
كان على كل منا ـ حرصاً على الكمال ـ
أن يختلف (4)

مـــا قـــيمة أي (كلمـــة) هنا بمدلولها (الشفوي)؟ هل استطاع هذا الشفوي توظـــيف أجمـــل ما في الشفاهية من طزاجة للكلمة وطراوة وبراءة؟ هنا تظهر الكلمـــات بلا مبرر سوى رغبة صاحبها في (تسجيل) كل ما يرد على (شفتيه) مـــن كـــلام، ولـــيس ما يخطر على باله (على الأقل قد يوحي البال بشيء من الخيال). إننا هنا أمام شفوية باهتة خيالية من متعة اللغة، ولا تقول شيئاً جميلاً. وعلـــى عكـــس ذلك لنقرأ مثالاً مما سميناه البدايات المؤسسة لـــ (قصيدة النثر) من خير الدين الأسدي:

عبعب! يا عبعب! يا ربرب! ضمني، ثم
عبني، نحن في وادي الهدى، نحن في وادي الصلاح
قلت لي يا حبيبي!: سأسكر سأس،
ولك مني قبلتان
ستسكر، ستس: كيف؟ وأنت سكير
الزمان؟ قبلتان: يا لوعتي! يا ضناي!
قبلتان: ما العدد؟ السكارى يكرعون،
يلطفون دون عد، دون حد(5)

نحن هنا أمام نموذج لا ينتمي (رسميا) إلى جيل (الشفوية)، ولكنه يتعاطى مع اللغة على أنها كلام فطري منبثق من فهم عميق لجمالية المفردة العادية من صـــميم الحـــياة، كـــلام يرجع اللغة إلى إيقاعها البدئي دون تفريط بخصوصية توظـــيفها في اللحظة الشعرية المتوترة. والمشكلة ليست في (الشفوية) بقدر ما هي في الشرط الإبداعي الذي يتمتع به، أو لا يتمتع به، من يكتب هذه الشفوية.

إذا عدنـــا إلى متابعة تقنية (الشفاهية) كما حددها كتاب (الشفاهية والكتابية) المذكـــور، رأيـــنا أن المؤلف يذكر تقنية لافتة للنظر بشدة، وهي ذات صلة بـــ (الإيقـــاع). ففـــي حالة الثقافة الشفاهية تنعدم وسائل التدوين والتوثيق، مما يفقد (الشـــفاهي) إمكانـــية الرجوع إلى وثيقة يذاكر فيها معلومة ما، أغنية، حكاية، معـــرفة... فمـــا هـــو سبيله لتحقيق ذلك؟ كيف (يحفظ) الشفاهي مروياته غير المدونة؟ ((عليك لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظياً واستعادته على نحو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقـــيلة الإيقـــاع، مـــتوازنة، أو فـــي جمل متكررة أو متعارضة، أو في كلمات متجانســـة الحـــروف أو مسجوعة، أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على

الصيغة...))(6). نريد أن نستخلص من هذا الاستنتاج ضرورة وأهمية الإيقاع، والتوازن، وموسيقى الكلمة والحروف، في الكتابة (الشفوية). فالمرويات الشفاهية ليست اعتباطية في نشوئها، إنها ظاهرة متداخلة مع حاجات الإنسان النفسية والجمالية، إذ ثمة غريزة أستطيع أن أقول إنها (غريزة الإيقاع) تقف وراء (الكلام) و(اللغة) و(الغناء) و(الحركة الجسدية)... غريزة لا غنى عن تلبيتها وإشباعها، لما تؤمنه من سلام مع الذات والكون والأشياء، بل لما تحققه من انسجام في الحوار بين الذات وكل ما يحيط بها، فهو ليس حواراً عائماً في الفارغ، إنه جدل متسق بكل ما فيه من قلق وتوتر وشك، بل إن هذه العناصر من صلب الحوار الإيقاعي بين هذه الذات وما حولها. فكأن هذا (الجسد) المنظم وفق إيقاع واضح، يأبى على نفسه أن يؤسس حتى خطابه الشفاهي خارج ما تأسس عليه هو نفسه وهو: الإيقاع.

وللشفاهية إيقاعها الخاص بنظامها، بل إن هذا الإيقاع جزء من نظامها الذي تتجلى عبره لتأخذ منه هويتها. فهي إما تعبر عن نفسها بأنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة، أو عبر تكرار الجمل وتعارضها، أو عبر تجانس الحروف الأولى من الكلمات، أو عبر السجع في نهايات الجمل...

واعتماد الشفاهية على الإيقاع أمر لا يحتمل الشك، وهو مرتبط كما ذكر مؤلف (الشفاهية والكتابية) بحاجة الشفاهي إلى استعادة نصوصه وحفظها. فكان يجد بصورة غريزية أن أنسب الأشكال المساعدة في هذا الحفظ هو قول النص في صيغ إيقاعية. وقد ترد كلمة (الصيغ) في كثير ممن يبحث في بناء النصوص الشفاهية، وتكاد تكون الصيغ مصطلحاً يعادله عند العرب (العروض). ويذكر (والترج. أونج) المعلومات الخاصة بأوزان (الإلياذة والأوديسة) وهما من النصوص الشفاهية، دونت عبر أكثر من جيل (وهذا يعرف بالمشكلة الهومرية). وهذان النصان مكونان من آلاف الأبيات ذات التفعيلة السداسية. وينقل (أونج) عن (باري) ((أن الأوزان السداسية لم تكن مصنوعة من وحدات قوامها الكلمات بل من حدات تتكون من صيغ أو من مجموعات الكلمات للتعامل مع الموضوعات التقليدية، وكل صيغة مشكلة بحيث يمكن سلكها في بيت سداسي))(7). ويتعامل الشاعر الهومري مع شخصياته بأن يطلق عليهم نعوتا وصفات تأتي في صيغ تتكرر بين موقف وآخر. كما وجد (باري) ــ وهو مختص بالشفاهيات كما يبدو ــ أن شعراء من يوغسلافيا ما زالوا أحياء ((ينشئون سرداً ملحمياً شفاهياً لا يسنده نص مكتوب. وكانت قصائدهم السردية، مثل قصائد هومرس، موزونة ومؤسسة على الصيغ،

وعلى الرغم من أن بحر شعرهم تصادف أنه كان مختلفاً عن الوزن اليوناني القديم سداسي التفعيلة))(8)، حتى الشعراء الصوماليون الشفاهيون ينشدون شعرهم الشفاهي أمام الجمهور بعد أن يكونوا قد نظموه كلمة كلمة، وبعد أن يتعلموا القواعد الصارمة للعروض والنحو. ((وقد أوضح فرانشيسكوا أنتينوتشي أن هذا الشعر لا يتقيد بالقيود الصوتية والعروضية فحسب، بل بقيود خاصة بالتركيب اللغوي كذلك)) (9). ويحدثنا (ك. موريس بورا) في كتابه (الغناء والشعر عند الشعوب البدائية) عن أغاني الشعوب المؤلفة ليس فقط من مجموعة من صور، بل ((بانسياب متناسب بين مجموعة من الأبيات)). وفي مكان آخر ((تتشكل الوحدات الأكثر طولاً بتراكم أبيات مستقلة من الشعر في الأغاني غير المصحوبة بالرقص)) ونقرأ عبر فقرات الكتاب كلمات مثل (البيت ــ الصيغة ــ التكرار ــ الوحدة ــ اللازمة المكرورة ــ المقطع باعتباره وحدة) في دلالة على أن الدراسة تتناول غناء الشعوب البدائية والشفاهية، في صلته بالأوزان والإيقاع، ويكفي أن نورد المثال التالي الوارد في الكتاب المذكور وهو عبارة عن مقطع من أغنية تغنى عندما تزهر أشجار الدم!:

طيور الزقزاق المطوقة في زرافات متفرقة
طيور الزقزاق المطوقة تصرخ صاعدة إلى السماء
طيور الزقاق المطوقة غنية من الأجنحة
البيغاوات ذات الريش الزاهي غنية من الأجنحة

فلتسقط البيغاوات إذا
فلتأت لتستقر على الأرض

فلتنثر ذرا الأشجار أزهارها المعطرة
فلتنثر ذرا الأشجار أزهار شجرة الدم(10)

إذا وضعنا قوانين الشفاهية من صيغ وجمل متوازنة ومتعارضة وتكرار جمل، مع مصطلحات (موريس بورا) عن البيت والمقطع والوحدة... والتفتنا بعد ذلك إلى من يحاول أن يبحث في (المدونات النقدية الحديثة) عن (إيقاع قصيدة النثر) ربما رأينا أنه سيعيد تكرار هذه القوانين للإيقاع بحذافيرها. ولكن أين يتجسد هذا الإيقاع في (القصيدة النثرية) نفسها؟ إننا غالباً ما نتمتع بالدراسات عن الإيقاع، والتنظير السهل (والممتنع)، ولكننا نفتقد المتعة عندما يتعلق الأمر بالنص نفسه، حيث لا علاقة له بأي إيقاع. وأنا هنا لا أتحدث عن (وزن منظم) مع أن (الأنماط الثقيلة الإيقاع والمتوازنة) توحي مباشرة

بالإيقاع الموزون. هنا نبحث عن الإيقاع بمعناه الذي يتجاوز الوزن، وهو حتى في هذه الحالة يكاد يكون معدوماً في (القصيدة الشفوية). إنهم يتحدثون عن إيقاع ما فيما يكتبون، ويعتقدون أننا نرفض الاعتراف بهذا الإيقاع، لأنه يأتي من خارج الوزن العددي، نقول: لا، نحن لا نبدي عدم اعترافنا بالإيقاع لأن ما يكتب من (قصائد نثر) ــ شفوية وغير شفوية ــ في سواده الأعظم، خارج الوزن؛ بل لأننا لا نجد هذا (الإيقاع ما)! لنعترف به. وفي الوقت نفسه أسارع للاعتراف بوجود (آلاف) القصائد الموزونة عددياً ونعترف بأن فيها إيقاعاً ما، ومع ذلك قد لا نجد فيها شعراً على وجه الإطلاق. فنحن غير معنيين بالتمكن المدرسي من العروض والقافية للاعتراف بالشعر، ليست المسألة على هذا النحو من التبسيط. وفي ظن (الشفويين) أنهم يرمون (الكرة في مرمانا) عندما يحاصروننا بمعيار الوزن، فيقدمون لنا نصوصهم النثرية ويريدون أن تكون (شعراً) رغم أنوفنا، وعلينا أن نعترف بذلك من أجل أن نثبت لهم مدى حداثتنا وانفتاحنا وقبولنا للتعدد في الأشكال والأنماط، علهم يضعوننا في منطقة الحرج، فيستلون منا اعترافاً بتنويعهم. أقول إذا كانت الحداثة والتعددية والديمقراطية تقتضي منا السكوت عما يكتبه هؤلاء دون تمحيص ونقد واختلاف، بسيطاً كان أم مركباً، ويقتضي منا غض الطرف عن افتقارهم لأبسط مقومات الموهبة؛ فإننا نتخلى عن هذا الشرف العظيم (الحداثة والتعدد والديمقراطية)! فهذا الثالوث لا يمكن التعاطي معه على أنه (ساطور) مسلط فوق رؤوسنا، يدفعنا بقوة الخوف إلى الاعتراف بكل ما هب ودب، بل إننا نفترض انتفاء (الديمقراطية) عندما يصل الأمر إلى تقييم السوية الإبداعية للشعر وغيره، ولا سيما إذا كانت هذه (الديمقراطية) مطية لطفيليات الثقافة والمواهب، يتسترون بها لإحراجنا، فهي ديمقراطية لا أفق لها ولا مستقبل، لأنها تجري خارج أصول (الديمقراطية) نفسها، خارج المعيار والقيمة، خارج أي نقطة علام نتفق عليها. هل لنا أن نتخيل سفينة ضخمة في عرض البحر، والأنواء عاصفة والغرق والضياع يهددان الرحلة والمسافرين، وفي هذه اللحظة تعلو أصوات بحارة يناوئون القبطان في مواقفهم وتوجهاتهم ومصالحهم، يريدون أن يمارسوا في لحظة مواجهة الموت (هواية الديمقراطية)، ويريدون أن يحاوروا (المعلم) في أدق الأمور، وإلا سيتآمرون عليه. في مثل هذه المواقف لا ديمقراطية، على المعلم اتخاذ الإجراء المناسب، لا من أجل حماية (تعددية الآراء) بل من أجل حماية المسافرين وإنقاذ السفينة، فظروف الرحلة غير طبيعية، والمسألة ليست مسألة (اختلاف في وجهات النظر) بل مسألة (وجود أو عدم) ليس هذا المكان

المناسب لممارسة شهوة رفع الشعارات. هذا ما نقصده بألا ديمقراطية في الإبداع. بل إننا في مثل هذه السوية المصيرية من الإحساس بالمسؤولية، قد نرى في الشعار (دع ألف وردة تتفتح) مجرد شعار أيديولوجي من جهة أنه يترك الباب مفتوحاً لمن يستغل هذه الحرية، لتبرير وتمرير (ألف شوكة وألف طحلب)...

نعود بعد هذا الاستطراد، لنتابع مع (والترج. أونج) قراءة بعض من السمات التي يتسم بها التعبير القائم على الشفاهية. فهو كما يقول أسلوب يميل إلى أن يتسم بالملامح الآتية: (وسنذكر بعض الملامح ذات الصلة بغاياتنا هنا):

((1 ــ **عطف الجمل بدلاً من تداخلها**)) ويذكر المؤلف نموذجاً من "سفر التكوين". ونحن يمكننا تقديم نموذج أكثر (أماناً)، لاعتقادنا بأن (التوراة) نص تلفيقي ذو مرجعيات مختلفة تدل على اضطراب تاريخيته. فلنقرأ هذا النموذج من نماذج (طقوس الجنس المقدس عند السومريين):

... لعل النهر يفيض
وفي الحقل يكثر الحب،
وفي السبخة يزقزق العصفور ويصوت السمك،
وفي الدغل ينمو عالياً القصب المسن والقصب الفتي،
وفي السهب تنمو عالياً شجرة ــ مشجور،
وفي الغابات يكثر الأيل والماعز البري،
... الخ(11)

((2 ــ **الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي**)) وهذه سمة مرتبطة بأنماط الإيقاع التي توفر للنص الشفاهي تنظيماً في الجمل، وتوازناً يسهل حفظ هذه النصوص. من ذلك المقطع التالي من نص (إنانا ودوموزي) والمقطع على لسان (دوموزي):

الفلاح أفضل مني؟ الفلاح أفضل مني؟ ما عند الفلاح أكثر مني؟
أنكيدو، وصاحب السد والساقية والمحراث،
أفضل مني؟ فماذا عند الفلاح أكثر مني؟
إذا ما أعطاني حلته السوداء،
أعطيته نعجتي السوداء بدلاً عنها،

إذا ما أعطاني حلته البيضاء،
أعطيته نعجتي البيضاء بدلاً عنها،
إذا ما سكب لي جعته المفضلة
قدمت للفلاح لبني الأصفر بدلاً(12)

وكمثال آخر من نصوص (اينانا ودوموزي):

أبت أنليل، لا تدع ابنتك تموت في العالم الأسفل،
لا تدع معدنك الثمين يعلوه غبار العالم الأسفل،
لا تدع لازوردك الثمين يتكسر كحجر الحجارين
لاتدع بقسك ينشر كخشب النجارين...(13)

نلاحظ في هذين المثالين مجموعات من الجمل متوازنة في حجمها وشكل بنائها وتكرارها. وهي لا تجيء بصورة بسيطة، بل تميل ــ كما يقول (والترج. أونج) ــ ((إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازنة أو المتعارضة، سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة، أو كانت نعوتا))(14). وفي الواقع فإن هذه التقنية استخدمت بشكل غزير في (قصائد النثر) شفوية كانت أم غير شفوية، كما رأينا لدى كلامنا عن موسيقى النثر. ويمكن هنا التذكير بنص ليس شفوياً، بل لأدونيس، جاء في أسلوب (كتابة الشعر نثراً). وأدونيس في زعمي خير من أعطى النثر إيقاعاً خاصاً، لكنه يستفيد في ذلك ليس من (الشفوية) فقط، بل وبشكل أساسي من موسيقى النثر العربي وجمالياته الخاصة:

كان الهواء يضبط على الشاعر كلاماً لم يفهمه
كان الشاعر يتمندل ويصير للمدينة عودا رطباً
كان الأفق يتنسمه ويستروح إليه، ــ
شمسك جديدة، أيها النهار
الظل ينبسط ويتذلل
الأعشاب تزين وتخصب، ــ (15)

((3 ــ **الأسلوب الإطنابي أو "الغزير"**)). حيث يتطلب النص الشفاهي اطرادا وعدم توقف في الكلام، لأننا لسنا في مقام نص مكتوب يخضع للمراقبة الفنية الواعية، بل إننا أمام إنسان يريد أن يسهب في قوله بحيث يبدو بليغاً

ومـــتدرباً على القول بطلاقة. وهذه التقنية تتناقض مع الاختصار واقتصاد اللغة والتكثـــيف في (قصيدة النثر) كما حددت (سوزان برنار). ومن جهة ثانية فهي تقنـــية اتكـــأ عليها معظم نثرنا العربي ولا سيما في السير الشعبية ولدى بعض المتصـــوفة في استسلاميم لشهوة اللغة ولذة النص! لذلك أدرك (السرد العربي) المعاصـــر أهمـــية هـــذه التقنية كطاقة تعبيرية تمنح الفضاء الروائي مزيداً من الاتســـاع والآفاق، وهذا ما نلاحظه بسهولة في (مدن الملح لعبد الرحمن منيف) و(كـــتاب التجليات لجمال الغيطاني) و("التفكك" و"ألف وعام من الحنين" لرشيد بوجـــدرة). وبشـــكل عـــام نجده في (الرواية المغربية). واستأثر السرد العربي بإعطائـــنا نماذج مهمة على العلاقة بين (النص المكتوب) و(الإطناب الشفوي). الأمـــر الـــذي عجزت عنه (قصيدة النثر الشفوية)، مع أننا سنرى تركيزاً على الإطـــناب فـــي مـــرحلة من مراحل (قصيدة النثر) هي مرحلة (الكتابة والكتابة الجديدة) بشكل عام. وما نلاحظه من شبه إطناب في (قصائد نثر) مختلفة ما هو في الحقيقة إلا استطراد وعدم قدرة على ضبط اللغة في سيلانها اللاإرادي، إنه أشبه بالزوائد اللغوية التي تزيد جسد النص إنهاكاً وترهلاً.

علـــى أن الإطـــناب يختلف تماماً عن (الحشو) و(التداعيات)، في أنه تدفق للجمـــل وتـــتابع لها بشكل منظم ومنضبط انضباطاً خفياً، وبصيغة ينبني وفقها الـــنص ويتطور إلى الأعلى. لذلك لا يوجد تراكم كمي للغة في الإطناب. وإذا كـــان ثمة تراكم فهو تراكم نوعي.. يوظف لتحريك النص ونموه، بعكس الحشو الـــذي يعيق حركة النص ويبقيه في النقطة نفسها لا يبرحها، ويثقل على أنفاسه. ويفيدنا (المعجم) في تحديد المعنى الدقيق للإطناب، حيث يقول (المعجم الوسيط) ((الإطـــناب فـــي علـــم المعاني: أن يزيد اللفظ على المعنى لفائدة. وهو يقابل الإيجاز، وتتوسطهما المساواة)). يهمنا من هذا التدقيق معجمياً اشتراط (الفائدة) في الإطناب، أي أنه ليس مجانياً.

((4 ــ **القـــرب من عالم الحياة الإنسانية**)). وربما كان هنا مربط الفرس كمـــا يقال، في العلاقة بين الشفاهية الأولى و(قصيدة الشفوية)، فالاثنتان تقربان الخطـــاب مـــن الحياة الإنسانية بما فيها من أشياء محيطة بنا، والتي من خلالها تتشـــكل (المعـــرفة) الحقيقـــية في (الثقافة / القصيدة الشفوية) لأنها معرفة غير مســـتمدة مـــن تجـــربة فوق واقعية، حدسية مثلاً، بل مأخوذة من ينابيع الواقع الحســـي المباشـــر، لأن الصيغة اليومية المادية في العلاقة مع الأشياء، لا تتيح الوقت الكافي، وليس ضرورياً وجود وقت كاف، للتفكير فيما وراء الشيء، في ظلالـــه غير المرئية، وإيحاءاته. إن كل ذلك يدخل ضمن الوضعية المعقدة التي لا تلتقـــي منـــع الخطاب الشفوي وتحوله إلى خطاب غير شفوي، والأقرب إلى

خطـــاب (الكتابة). وما التفاصيل اليومية والعلاقات السريعة والأشياء ونثريات الحـــياة العادية؛ إلا تعبيرات متشابهة عن ذلك المبدأ في الشفاهية الأولى. ولكن لنـــنظر كـــم مـــن التناقض في ذلك؟ إنه تناقض فجّ للغاية، أن يكون ذا خطاب شفوي/ مكتوب. إن المكتوب ذو قوانين تختلف عن اللامكتوب، مهما قربنا من وجهـــات الـــنظر يبقى ثمة شيء جوهري لا يستقيم مع هذه الحالة الازدواجية (شـــفوية/ مكتوبة). إن الشفاهية في قربها من الواقع الملموس والمرئيات، كانت مـــرحلة أولـــية فـــي نمط التفكير البشري. وحتى لو سلمنا بأن (الشفاهية) تطل برأسها علينا حتى في أعلى درجات التمدن والثقافة، فإنها إطلالة (رمزية) تبرق وتومـــض ثم تنتهي، لتترك المجال لخطاب يتناسب مع تقدم الوعي البشري، في أسئلته الجديدة وبعده الوجودي، ورغبته في خلق واقع آخر: فردوس رمزي يتم عـــبره تحويـــل الأشياء من (شيئيتها) إلى الأشياء في (جدليا بين ما هو مدرك عينـــي، ومـــا هـــو مدرك بالحدس، جدليا بين المرئي واللامرئي، بين الواقعي والمجـــرد...). إن إخضاع النصوص المكتوبة إلى قوانين الشفاهية، عملية تريد تغيـــير مجرى نهر الزمن، والإحاطة باحتياجات عصر الثقافة والمدينة. بل إن ذلـــك شـــكل مـــن أشكال (تفسير اللاحق بالسابق) وهو تفسير يقفز فوق منطق التطور الفكري والاجتماعي للبشر.

نحـــن لا نـــنكر أن مكوناتنا الثقافية والفكرية والاجتماعية، هي من التعقيد والـــتداخل بصورة يصعب معها الفصل بين ثنائيات مثل (المعقول واللامعقول، الخـــرافة والحقيقة، المثال والواقع، الشفوي والثقافي...) لكن هذه الثنائيات ينظر إلـــيها على أنها حافز لتطور شخصيتنا ودفعها إلى الأمام بشكل دائم وفاعل، لا على أنها تغليب العناصر القديمة على حاجتنا وتطور وعينا، بمعنى أنه مطلوب اســـتثمار جمالـــيات الشـــفوية في تقوية نص معاصر، ولكن لا يمكن أن نسميه (نصـــاً شفوياً) لأنها تسمية تتناقض مع قوانين الشفاهية كمصطلح. وإذا استعدنا أســـباب تشـــكل (القصـــيدة الشـــفوية) كظاهرة، رأينا أنها أسباب تتعلق برفض الحداثـــة الأولى بخطابها القائم على ثقافة (الكتابة) والمدينة والحضارة والعلاقة مـــع الآخر والحوار مع منجزات الفكر الحديث. وفي هذا (نكوص) في خطاب (القصـــيدة الشـــفوية) إلـــى الوراء، عودة إلى ما أجهد العقل البشري نفسه في الـــتخلص مـــنه. وهـــذا لا يشـــكل عودة إلى البراءة ولا طفولة البشرية. فلغة (الشـــفوية) المعاصـــرة لا توحي أبداً بمثل هذه العودة بل على العكس إنها لغة تقـــتل البراءة، إنها لغة تتناسب مع قتل الروح في حياتنا، وتنسجم مع شيخوخة المعـــنى في فكرنا وإبداعنا. إن الانتساب إلى (الشفاهية) الأولى يتطلب توظيفاً

لأجمل ما في هذه الشفاهية: وهو الامتلاء بالمعنى، وذلك يشترط وجود ثقافة في الشخصية التي تنتج (شفاهياً) فالمعنى مقترن بتوفر مستوى من التفكير والتجريد والأسئلة الكبرى.

وفي كتابتنا المعاصرة، نحن بحاجة إلى قدرة اشتقاق لغة طرية روحية أولى غير ملوثة، وهذا ليس نتيجة للعودة إلى خطاب (شفوي) بل نتيجة الإمعان في الانخراط في الحضارة والثقافة. إن الأمر متوقف على معاناة فكرية وجهاد روحي شاق، لا على الغرق في (التفاصيل) والأشياء التي لا تنبع من إنسانية الإنسان. إن فقدان الثقافة والمعاناة والجهاد الروحي، كفيل بتحويل نتاجنا المعاصر إلى كلام في السطح، وملامسة للقشور من كل شيء، وسيظهرنا ذلك على مسرح العصر، وكأننا كائنات مازالت تتخاطب بلغة القبائل وتتعامل مع العالم بذهنية ساذجة. وثمة هوة سحيقة بين استفادتنا من (الشفوية)، وأن نتحول إلى (شفويين). عندها نتحول إلى لقى تاريخية مكانها المتحف. والشفاهية كونها نتاج مرحلة ما، كانت طبيعية في ولادتها وفي مكانها الطبيعي، ولم تقفز فوق التاريخ. حتى (البدائية) كان لابد منها كشروط لتكوين مقدمة منطقية تقضي إلى الانقلاب عليها والتطور عن مستواها. أما الآن فعندما توجد شعوب وقبائل بدائية في عصرنا الحديث، في بعض الأماكن، فهذا يعني انتساب هذه الشعوب إلى خارج التاريخ والحضارة، وليس هذا امتيازاً مهما كان منطوياً على طرافة وعادات وأغان وطقوس سحرية. إننا قد نتعاطف مع هؤلاء البدائيين (المعاصرين)، ولكن القضايا المصيرية لا تفلسفها المواقف العاطفية، وذلك لتعارض مثل هذا الوجود المستمر على شكل بقايا قبائل وتكتلات منغلقة، مع طبيعة مشروع الحداثة الذي علينا الانخراط فيه جميعاً، شئنا أم أبينا. خاصة إذا ربطنا بين المحيط المحدود، بأشيائه وأسمائه ومشاكله، المحيط بالبدائيين، وبين السمة الأخيرة من سمات التعبير والتفكير الشفاهيين، والتي يقدمها (والترج. أونج) وهي أن الثقافة الشفاهية:

((5 ــ **موقفية أكثر منها تجريدية**)). والتجريد عملية تحتاج إلى عقل مركب يستطيع صياغة المفهومات من خلال الأشياء البسيطة، ناقلاً إياها من سطحها إلى معاينة عميقة لا تكتفي بالمجسد، بل ترتقي به إلى منطقة مجردة. والتجريد امتياز يحققه الإنسان بعد قطعه أشواطاً مهمة من التجارب والعلاقات مع العالم. واليوم حقق الإنسان ذلك بجدارة. ولا يمكن أن يعود العقل إلى مراحله (الرعوية) المندثرة. ولا تتم هذه العودة إلا على المستوى الرمزي كحنين مشروع إلى طفولة البشرية، ولكننا لا نرضى حتى على صعيد تربية

الطفـل أن يبقى عالم هذا الطفل هو القائم على المحسوسات والماديات وحدها، ففـي هذا إعاقة نموه النفسي والعقلي، وتضييق لحدود إدراكه التي تتجه أساساً شيئاً فشيئاً إلى الاتساع ليبدأ الطفل بالتفكير بالأشياء غير المحسوسة، أو ليخترع فـي ذهنه عالماً مجرداً مما يراه وما يحس به ويتخيله كذلك. ولا تخفى الوظيفة المهمـة للخيال في شخصية الطفل. أما على صعيد (الشفوية) في القصيدة فإن الخضـوع للواقـع والاسـتغراق الشامل في تفاصيله ونثرياته، هو صورة من صـور إعاقـة القـدرات الذهنية والنفسية للشاعر، وشلل للمخيلة القادرة على تصعيد الحسي إلى تجربة روحية خاصة. كما يعني ذلك خيانة للوظيفة الجمالية للـنص الأدبي، المطالب بالتمتع بوضعية (منحرفة) عن حرفية الواقع، وهو ما وقعت فيه (القصيدة الشفوية). مع أنه ليس انتماء أديب إلى فاعلية الكتابة النثرية عـذرا فـي انجـرافه وراء الواقع، فليس النثر حائطاً واطئاً نستهين به. نحن ونـزولاً عند القانون الأدبي ضد (القصة الواقعية والمسرحية والرواية الواقعية واللوحة الفنية الواقعية والقصيدة الواقعية سواء أكانت لحسان بن ثابت أم لشوقي أبـي شـقرا).! ولا نجد تفسيراً مقنعاً لهذا التطابق بين نص أدبي والواقع، الذي يصـر علـيه كـتاب (قصيدة التفاصيل اليومية والشفوية). إنهم يبررون بذلك انقلابهم على شعر الرؤيا، ولكن نتيجة انقلابهم كانت انقلاباً على جوهر الشعر.

إن الإنسان الحداثي المنسجم مع إنجازات العقل، لا بد لـه من التعامل مع المجـرد تعبيراً عن انتمائه لعالم الرقي وإلا فإنه في تقييد نفسه بمفردات الواقع المرئي والمحسوس ومشاغله الصغيرة، يبقى في المستوى المتدني من التفكير، وهـو مستوى يتوفر في المجتمعات التي مازالت على هامش التاريخ. وكلامنا هـذا يلتقـي مـن حيث المبدأ مع نظرة الفن إلى الواقع، فالفن ــ حتى إذا أراد الفنان أن يكتئب أو ينحت أو يرسم امرأة جميلة ــ يتجاوز المفهوم المباشر للجمال الذي هو جمال موجود أصلاً في المرأة، يتجاوزه إلى المنطقة التي يغدو فيها الجمال أفقاً غير معروف للمتلقي، كما ينبغي إعطاء الأولوية للجمال الفني فـي هـذا الإطار. وهذا موضوع بدأ يأخذ منحى (علم الجمال) الذي هو ليس موضـوعنا المسـتقل، لكن لابد من أن نتصور أهمية علم الجمال ولو ضمنيا، ونحن نتحدث عن هذه المسالة ذات الصلة بهذا العالم أو (فلسفة علم الجمال).

تلـك أبرز المحاور التي حاولنا عبر عرضها وجدلها، أن نتقصى المعنى الحقيقي لمصطلح (الشفاهية) أو (الشفوية) كما تستخدم في ميدان التنظير ــ لـ (قصيدة النثر).

لـنخلص مـن كل ذلك إلى أن الواقع الذي أفرزته (شفوية السبعينيات) ـ وهي شفوية تسربت في كتابات كثير من الأجيال اللاحقة ـ هو واقع يثبت عدم أهليـته ليكون (شفوياً) وهو يتناقض معها في شتى القوانين كما رأينا. وما علينا مـنذ الآن إلا أن نعيد هذا المصطلح إلى سياقه الطبيعي الجدير به، والذي يعبر عـنه ويـتفق مع شروطه، لتبقى (قصيدة النثر) عارية منه، واقفة أمام مستواها الفنـي وجهاً لوجه، هذا المستوى المتأخر الذي أرادوا ترقيعه وستره بلصاقات من هنا وهناك، واجدين في (الشفوية) مطية سهلة.

وأخـتم هـذا الفصـل عـن تأسيس مصطلح الشفوية، بالإشارة إلى هذه المفارقـة، وأضـعها أمام جيل (الشفويين) أو جيل (السبعينيات) بشكل عام، لما فيها من دلالة غنية.

إذا كـان يمكنـنا الـيوم أن نعتـبر أن أقـرب النصوص المعاصرة إلى (الشـفاهية)، هـي النصوص الشعرية المكتوبة باللهجات العامية، ولو من باب الافـتراض المبدئي، نظراً لتناول كثير من هذه النصوص العامية للموضوعات والهواجـس بأقـرب الأساليب للغة الناس في مداولاتهم اليومية حتى لو كانوا أميين، ونظراً لسرعة حفظ كثير من هذه النصوص منذ سماعها للمرة الأولى، لتتداولها الألسن وتتمثل بها في تعرض الناس لمواقف معينة؛ أقول إذا كان يحق لنا هذا الافتراض، فإننا سرعان ما نكتشف أن هذه النصوص العامية تحمل من الجماليات الشعرية الشيء الكبير، وخاصة إذا رصدنا تطور (الشعر العامي) في (لبنان والعراق ومصر) على وجه التحديد، الأمر الذي يثير اهتمام الدارس. وقد وقعت على ملف خاص بـ (العامية) في مصر: وهل هي لغة جديدة؟ في مجلة القاهرة، واستوقفني دراسة لـ (أمجد ريان) ترصد المراحل التي مر بها الشعر المكـتوب بالعامية في مصر. وما يهمنا نحن هنا، المرحلة التي تلت جيل رواد العامـية فـي مصر، وهي مرحلة جيل (السبعينيات). ولنقرأ بماذا وصف أمجد ريان هذه العامية في جيل (السبعينيات): ((ومنذ بداية السبعينيات عرفت تجربة شـعر العامـية مجموعة جديدة من الشعراء كان أهمهم: ماجد يوسف وإبراهيم رضوان...)) ويتابع بعد تعداد الأسماء ((ونلاحظ بداية أن الهم الشعري قد أخذ مسـاراً مخـتلفاً عن السابق، فلم تعد الخاطرة الشعرية البسيطة التي تعبر عن الـبوح، ولـم يعـد المضـمون التقدمي المباشر يمثلان التوجه الرئيسي للنص الشـعري، بـل كـان الأهم هو صياغة هذا المضمون التقدمي صياغة جمالية راقية، وأخذ مفهوم المجاز اللغوي يتضح بشدة، مما أنتج الكثافة اللغوية العالية، وصـدرت قصـيدة تـتفاعل مـع الحركة الشعرية بكاملها في إنتاجها الفصيح

والعامي، وطرح البعد الرؤيوي الذي يشيع فيه الجدل والتعدد، ردا على أحادية الرؤية في الإبداع الشعري السابق، طرحت قصيدة الديناميكية التي ترد على السكون، وتحاورت داخل النص معطيات بنيوية متفاوتة لتثري الرؤية الكلية للنص)). وفي سياق مقاربته النقدية الممتعة للشاعر العامي (ماجد يوسف)، يعتبر الناقد أن هذا الشاعر يريد ((أن يوحد بين الكلي والجزئي، بين العام والخاص، أو بين النقيض والنقيض)). ويخلص الناقد من تحليله لقصيدة لهذا الشاعر استخدم فيها عبارات صوفية، إلى أن الصور في هذه القصيدة ((تحيلنا إلى ملمح آخر في كتابة هذا الجيل هو الملمح الصوفي الذي يعبر عن استفادة الشعراء من إبداع الصوفيين عبر التاريخ الإسلامي، خاصة النثري منه، وهي استفادة تعبر عن الهدف الكبير للتجربة الشعرية وهو التعدد، وتكثير المعنى مما يجد مناخاً طيباً في الإنتاج الصوفي الذي يبحث عن الحدس وعن اندماج الذات في الكون...))(16).

بمقارنة هذا الكلام النقدي عن القصيدة العامية في جيل السبعينيات في مصر، بـ (المنطلقات النظرية) لـ (القصيدة الشفوية) في جيل السبعينيات في سوريا، سنخلص إلى النتائج التالية، وهي نتائج عبارة عن مجمل قراءات لشعراء عاميين في مصر حسب المتاح:

1 ـ (عامية) مصر في السبعينيات انتقلت من (الخاطرة البسيطة) و(المضمون التقدمي) في عامية جيل الرواد، إلى ما هو أهم: إلى الصياغة الجمالية للمضمون التقدمي و(شفوية) السبعينيات في سوريا تراجعت إلى الخاطرة والمضمون التقدمي وعدم الاهتمام بالصياغة الجمالية التي كانت سائدة في شعر الرؤيا.

2 ـ أخذ مفهوم (المجاز اللغوي) يتضح في (عامية) مصر، واختفى هذا المجاز في (شفوية) السبعينيات السورية، بل وتم الانقضاض على المجاز واعتبر ذلك تطويراً للشعر.

3 ـ مقابل (الكثافة اللغوية) في (العامية) ظهر الشرح والاستطراد والتفصيل في (الشفوية).

4 ـ طرح البعد الرؤيوي بما يعنيه من جدل وتعدد ردا على أحادية الرؤية السابقة، في (عامية) مصر، بينما تخلت (شفوية) السبعينيات السورية بحدة وضراوة عن الرؤيا، وتمت السخرية بفظاظة من جيل شعر الرؤيا، وفي

حيــن منحت الرؤيا (عامية) مصر رؤية كلية في النص، اعتبرت (شفوية) سوريا انتقالاً من الكلية إلى صوت الأنا.

5 ــ اســتفاد شــعر (العامــية) في مصر من التراث الصوفي بشكل ساعد هذا الشــعر علــى إنجــاز ((الهدف الكبير للشعر))، وهذا الهدف هو (التعدد وتكثــير المعــنى)، بما يعني ذلك من علاقة حدسية بالعالم واندماج الذات بــالكون، بيــنما فعلت (شفوية) العكس واعتبرته معيقاً للحداثة، فتم اعتماد اللغــة المباشــرة دون حــدس ولا تكثير للمعنى، لأن في ذلك انشغالاً بــ (المطلق). في حين تحتفي (الشفوية) بالقليل اليومي والنسبي المهمش.

إن هــذه المقارنــة تــدل دلالة لا لبس فيها، على مدى الفروق الهائلة بين (العامــية) فــي مصــر و(الشفوية) في سوريا وكانت المقارنة لصالح العامية طــبعاً.! وهــي عامية لا يستهان بها في موضوع سعيها لتحقيق وظائف الشعر الحقيقية، وهي مقارنة تنطق بمدى التأخير الذي أصاب الشعر على يد (القصيدة الشــفوية)، فما اعتبرته العامية تطوراً انقلبت عليه الشفوية، فكان ما فعلته هذه الشفوية أنها اعتبرت رجوعها إلى الخلف تقدماً إلى الأمام.

عــندما نفضــل شعراً عامياً على (قصيدة شفوية) فصيحة، فهذا يعني عدم تعصبنا للشكل الشعري، وهدفنا التقاط ما يحقق وظيفة الشعر كيفما كان الشكل. وحــتى لا يعتقد أننا نقصد بالعامية أي كلام، أشير إلى أن في مصر عامية تقف علــى الطرف المقابل لعامية (سعيد عقل وميشيل طراد وطلال حيدر وجوزف حــرب) فــي لبنان، وهؤلاء قدموا شعراً غير فصيح، ولكنه كان في كثير من نماذجــه (خاصة لدى طلال حيدر وجوزف حرب) أهم بما لا يقاس من كثير ن (شعراء الفصحى) سواء أكانوا يكتبون الوزن أم لا. وسأورد مقطعين للمصري (ماجد يوسف) وردا في الدراسة نفسها المذكورة آنفاً:

المقطع الأول:

وحشاني جامح في الفضا المكنوز رموز
يلامس النجمات
تضوي خدود الأبجدية المعتمة
ويرد فيها الروح
بجنوحه للعلامات.

المقطع الثاني:

الأنثى قدامك جبل
البطن صحرا
والنهود تلين
والنبع فاضي
واللبن مفقود
والدود بيرعى في سراب فخدين
وأنت اللي بتموت من العطش
على حافة الهيكل
تلمس جدايل الشعر تتحول تراب
تمد ايدك ع الخدود تدبل
تحط خدك ع النهود تنهار
تخبط صوابعك بطنها
تسمع عويل الريح
تدخل دخول الفحل ع الأنثى
بلسان جعان للنطق
الأنثى تتهايل لكومة رمل
وانت
تعض الأرض(17)

ولـيقارن القـارئ بيـن هـذا الشـعر وبين أي نص (شفوي) من جيل السبعينيات، وليتأمل أي نص أقدر على تحقيق المهمة الشعرية؟

إحالات:

(1) والـتر ج. أونـج ـ الشـفاهية والكتابية ـ ترجمة د. حسن البنا عز الدين ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت 1994 ـ ص 62
(2) المصدر السابق ـ ص 65
(3) محمـد جمـال باروت ـ الشعر يكتب اسمه ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1981 ـ ص 95
(4) منذر مصري ـ بشر وتواريخ وأمكنة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1979
(5) خير الدين الأسدي ـ أغاني القبة ـ مطبعة الضاد ـ حلب ـ 1950 ـ ص 59
(6) الشفاهية والكتابة ـ مصدر سابق ـ ص 94
(7) المصدر السابق ـ ص 128
(8) المصدر السابق ـ ص 129
(9) المصدر السابق ـ ص 136
(10) ك. موريـس بـورا ـ الغناء والشعر عند الشعوب البدائية ـ ترجمة يوسف شلب الشام ـ دار طلاس ـ دمشق ـ 1992 ـ ص 91
(11) س. كريمـر ـ طقوس الجنس المقدس عند السومريين ـ ترجمة نهاد خياطة ـ سومر ـ 1986 ـ ص 122.
(12) د. وديـع بشـور ـ الميثولوجـيا السـورية ـ ط2 ـ بـيروت ـ 1989 ت ص 231
(13) طقوس الجنس المقدس عند السومريين ـ مصدر سابق ـ ص 160
(14) الشفاهية والكتابة ـ مصدر سابق ـ ص 99
(15) أدونـيس ـ الأعمال الكاملة ـ ج3 ـ دار المدى ـ دمشق ـ 1996 ـ ص 135
(16) مجلة القاهرة ـ عدد 163 ـ القاهرة ـ 1996 ـ ص 110 / 111
(17) المصدر السابق ـ ص 111/ 112

❑❑

الفصل الثاني عشر

(قصيدة النثر) في السبعينيات
نماذج من (سوريا)

ننطلق في سؤالنا النقدي عن محددات مرحلة السبعينيات من ضرورة فتح حدقة الرؤية لتنال أمكنة عربية متعددة، لذا فلن ندور في فلك قطري نسحب مفيوماتنا حوله على الأقطار الأخرى، ولا سيما أننا في زحمة النصوص والاعترافات والشهادات، لمسنا نوعاً من الاختلاف جديراً بالتوقف عنده بين سبعينيات سوريا وسبعينيات مصر مثلاً، مع التنبيه إلى أن السبعينيات شكلت مرحلة عربية ملموسة، قد تجمعها سمات ما مشتركة، لا تلغي الفروق التي سوف تبين خلال الحديث.

يتفق الجميع في مرحلة السبعينيات على تأكيد القطيعة مع جيل الستينيات للأسباب نفسها المذكورة هنا وهناك، والمتمثلة بطغيان لغة الرؤيا والشمولية والصوت الواحد، على شعر الستينيات مما سبق وأشرنا إليه. وكان لابد من خرق لهذا الخطاب الذي رفع السبعينيون شعار عدم صلاحيته للتطورات التي احتاجت لرافعة جديدة، وقد ساد هذا الاعتقاد في سوريا مثلاً من خلال إنتاج النصوص، ثم من خلال تأطير هذا الاعتقاد نقدياً على يد محمد جمال باروت، وعلى ألسنة عدد من الشعراء والكتاب الذين تتالوا على الظهور في فترة (ملحق الثورة الثقافي)، وما خلقه هذا الملحق من علاقات أدبية أظهرت أشكالاً من التعبير حرة متجرئة على كل شيء يمس أطروحات جيل الستينيات، علماً أن القائمين على الملحق (ونقصد ملحق فترة السبعينيات) كانوا من جيل الستينيات في العموم، الذي فتح المجال أمام الأصوات الجديدة بشكل غابت معه أحياناً روح المسؤولية النقدية، وكأنه كان مطلوباً من الجميع إنجاز الكتابة الأدبية وحدها ومراكمته، ثم للنظر ما ذا سيحدث فيما بعد. ولكن ما حدث كانَ سيئاً للغاية: اختلطت الأوراق واستبدلت المواقع، وغير بعض الشعراء آراءهم بين ليلة

وضـــحاها، وحـــوّل الكثيرون ضرورةَ التجريب والتجديد إلى (موجة) ركبوها باســم الحـــرية، بكل ما تعنيه كلمة الموجة من معنى الظهور المفاجئ والزوال السريع لتحل محلها موجة تالية.

علـــى أنـــنا نذكر مرة أخرى، أن من المغالطة النظر إلى جيل السبعينيات علـــى أنـــه نســـق مـــتكامل متجانس يشبه بعضه بعضاً. فمع أنه شكّل ما يشبه الظاهرة، لكنها ظاهرة احتوت على ما هو مختلف حدّ التضارب.

فأولاً لا يمكن أن نشمل بجيل السبعينيات كتّاب (قصيدة النثر)، وحدهم، مع أن الســـبعينيات أســـهمت كثيراً في ولادة هؤلاء كموجة جديدة، لكن السبعينيات كانت تضم شعراء استمروا في كتابة قصيدة التفعيلة ومنهم من مختلف الأقطار العربـــية (قاسم حداد ــ حسن طلب ــ محمد بنيس ــ علي الشرقاوي ــ علوي الهاشمي ــ فرج بيرقدار ــ عبد القادر الحصني ــ شوق بزيع ــ طاهر رياض ــ زهير أبو شايب...)

ومـــن هـــذه الأسماء من كتب (النثر) إلى جانب التفعيلة مثل (سليم بركات وإبراهـــيم الجـــرادي ونزيه أبو عفش) وهؤلاء لا يمكن إغفالهم عندما يتحدث الـــناقد عن جيل السبعينيات. ومن المؤسف اختزال هذا الجيل ليعني في الوسط الـــنقدي كـــتّاب (قصيدة النثر)، وحدهم، الأمر الذي سيُكرِّس أكثر في الأجيال اللاحقـــة، حيـــث سيشار إلى جيل الثمانينيات على أنهم كتاب (النثر) كذلك، بل أصبح تعبير (الشعر الجديد في سوريا) يعني فقط كتاب (النثر). في عملية إلغاء مـــتعمدة للأصـــوات الشـــعرية المختلفة معهم في الرؤيا والتوجهات. لذلك من الواجـــب هنا إيقاف جيل السبعينيات النثري عند نقطة المراجعة والمكاشفة، لأن موضـــوعنا بالأســـاس متعلق بـــ (قصيدة النثر) وما علق بمسيرتها من شوائب وأوهـــام. وأول مـــا نـــريد الانطلاق منه هو أن كتاب (قصيدة النثر) هم جزء صـــغير من جيل واسع، ليسوا هم وحدهم من يعطيه سماته الأساسية وملامحه الأفضـــل، بـــل كما اكتشفنا في مواقع سابقة من هذا الكتاب، تم التراجع بالشعر إلـــى الخلـــف على يد كتاب النثر السبعينيين، لانشغالهم بإشعال ثورة لم تؤسس علـــى مرتكـــزات مؤصـــلة، ونابهـــا الكثـــير من الادعاء والبطولات الواهمة بخصوص تمرد هذا الجيل على جيل الحداثة الأولى، وكأن جيل الحداثة الأولى هو الآخر مخلوق على هيئة واحدة، لا تمايز فيه ولا تنوع، يؤخذ هكذا بإطلاقه دون البحث عما هو أصيل فيه وما هو واهم. إن ثورة من هذا النوع على جيل

وضـــع كلـــه في سلة واحدة، هي ثورة فاشلة، بل ستأخذ هذه الثورة في مفهوم جـــيل النثر في السبعينيات شكلاً مرتجلاً لا يفرق بين أخضر ويابس، ولا ينظر إلـــى احـــتمال التناقض في الموضوع الذي يثور عليه. ولو تمّ التعمق في هذا التناقض الداخلي في جيل الحداثة الأولى، لخرجنا بنتائج أفضل حتماً من النتائج الـــذي خلّفها وراءه جيل السبعينيات. على أن بعضا من أسماء هذا الجيل حاول على خجل واضح، تبيان أنه لا ينطلق من إلغاء ما قبله ولا قتله، بل يعمل على الانطـــلاق منه وتجاوزه، ولكن مثل هذه الدعوات كانت في مقام الدفاع عما تم تحقيقه من تخريب وتدمير، ثم جلس هذا أو ذاك من كتاب النثر، ليحاول تبرير فعلـــته بأن ما فعله كان تطويراً لجيل الستينيات وحواراً معه واختلافاً عنه. لكن واقـــع الحـــال يشـــير بوضوح إلى أن من ينطلق من إنجازات جيل الستينيات (الســـياب ــ حاوي ــ أدونيس) تحديداً، لا يمكن أن يفعل ما فعله ولا أن يكتب مـــا كتبه. إن الشعار كان في جهة والممارسة في جهة ثانية (مثل كل الثورات الفاشلة. ومن الواضح من إعلانات هذا الجيل عن العناصر التي يريد تجاوزها، والمتصـــلة بجـــيل الســـتينيات، وهي الرؤيا واللغة والصورة العميقة والقضايا الكبرى والشمولية والأسطورة والرمز والإيقاع... من الواضح أنه قرر اغتيال أهـــم عناصر القصيدة الحديثة. وكان من الممكن ضمن نظرية التراكم النوعي، أن يـــتم بالفعل تجاوز جيل الستينيات عبر تقديم ما هو أهمّ منه إبداعياً، وما هو إضـــافة إلـــيه من موقع الندية الكاملة، الأمر الذي لم يحققه أحد من هذا الجيل (الشـــفوي)، وجـــل مـــا فعلـــوه أن (تجاوزوا على) أدونيس وحاوي والماغوط والسياب ولم يتجاوزوهم.

ولابد من الإشارة إلى أن جيل السبعينيات النثري كان كما ذكرنا متبايناً في أســـلوب تعاطيه مع جيل الستينيات، وفي كيفية الإدعاء بتجاوزه أو تحطيمه أو تفتيمه أو تمثّله.

وســـوف نجـــري فيما يلي ما يشبه عملية (جرد) غير شاملة ــ لتعذر ذلك إجرائـــيا علـــى طبـــيعة هـــذه الدراسة ــ لأفكار عدد من رموز جيل النثر في الســـبعينيات وذلـــك حسب ما توفر لنا من مصادر وحوارات وشهادات لم يكن الحصـــول علـــيها أمـــراً يســـيراً. ولكن ما استطعنا العثور عليه يعطي صورة واضحة عن مفهومات هذا الجيل النثري.

(حسان عزت)، مثلاً، الذي يذكر أن مائة وخمسين شاعراً اشتركوا في مسابقة الشعر في جامعة دمشق مطلع السبعينيات، يرى أن ((هذا الجيل الذي أراد أن يستوعب ما قبله ويقول قصيدته، لم يكن أمامه إلا أن يشرب من الينابيع البعيدة، ومن الكتب المقدسة والشعر العربي والجاهلي.... وفي مرحلة لاحقة كان لا بدَّ له أن يستغور أكثر بالنبش في الأساطير والأناشيد السورية حتى يصل إلى ما يشبه اكتمال المشهد. حتى عندما تمرد هذا الجيل على سابقيه ممن سموا برواد القصيدة الحديثة لم يكن تمرده نوعاً من نفض اليد منهم ومن تجاربهم، وإنما نوعاً من الرفد والاستمرارية التي تؤكد نفسها فيما هي تستفيد ممن قبلها))(1)

إذا كان حسان عزت لا يذكر هنا ما يتعلق بـ (قصيدة النثر)، فلا يمكن أن نعزل كلامه عن انتمائه هو نفسه لهذا النوع من الكتابة. وقد حاول حسان أن يعلن موقفاً تصالحياً مع جيل الرواد، فجيله كما يرى لم يتمرد على ما سمي بالرواد من باب نفض اليد منهم، بل بسبب إرادة جيله رفد النص الرائد والاستمرار في المسار... ويعلن أن جيله أراد أن يستوعب ما قبله ويقول قصيدته الخاصة به، لذلك لم يكن أمام هذا الجيل إلا أن يشرب من الينابيع البعيدة، وهنا تبرز بوضوح نزعة ربط (قصيدة النثر) بالكتب المقدسة والأساطير والأناشيد السورية. يوحي هذا الكلام بأن جيل الستينيات لم يلتفت إلى الكتب المقدسة والأساطير والأناشيد السورية وغيرها، وكان هذا إنجازاً خاصاً بجيل النثر السبعيني، الذي لم يكن أمامه إلا أن يشرب من الينابيع البعيدة. فهل هذا الكلام يدل على أن فكرة حسان عزت عن ((قراءة واستيعاب جيل الرواد وضرورة رفد كتابته)) هي فكرة متسقة مع فحواها؟ إن الذي يقرأ ويستوعب جيل الرواد كان عليه الإعتراف بأن هذا الجيل هو أول من توجه إلى الينابيع القديمة من أساطير ونصوص صوفية وأناشيد سورية ورموز تاريخية ودينية، قبل أن يفطن إلى ذلك أحد من جيل حسان عزت. فأين الإضافة والرفد؟ وقبل كل ذلك ما مصداقية قراءة واستيعاب جيل الرواد إذا لم يكتشف حسان أنه الجيل الأسبق إلى ما يتوهم أنه خاص بجيله؟ كيف غفل حسان عن أن الأسطورة والرمز والتراث، أصبح كل منها مصدراً من مصادر القصيدة الحديثة في حداثتها الأولى؟ تبقى رغبة حسان مشروعة أن ((يعلن)) أمراً ما استيواد إعلانه، ولكن الميدان يؤكد عكس الإعلان، وربما كانت الجهة الإعلامية التي صرح فيها حسان بهذا الانتماء إلى الينابيع البعيدة والأناشيد

السورية، هي السبب الكامن وراء الإعلان، فهو يحاور مجلة (البناء) التابعة للحزب السوري القومي الذي تشكل الأسطورة والأناشيد السورية جزءاً مهماً جداً من مرجعيته العقائدية. ولكن أين تجلت مع ذلك هذه الينابيع في نثر السبعينيات؟ من نبش من كتاب النثر في الأناشيد السورية؟ ربما كان حسان يقصد نفسه عندما كتب في مرحلة لاحقة (كتاب تجليات). ولكن على فرض أن ما فعله حسان كان رجوعاً ونبشاً في الأساطير والأناشيد السورية، فإن هذا يعنيه وحده كحسان عزت الذي يمثل نفسه فقط لا جيل السبعينيات. ربما تخيل حسان أن تسمية أحد كتبه بـ (تجليات حسان عزت) وتقسيمه إلى (أبداء ـ ومزامير ـ وتجليات) أمر كاف لنصدق انحدار كتابته من المزامير، كمفهوم قديم، والتجليات كمفهوم صوفي. ولكن ما كشفه كتابه هو أن العناوين في جهة الشرق ومحتوى كتابه في جهة الغرب. ويريد حسان أن يوهم المتلقي بهذا الانتماء إلى الأناشيد السورية من خلال اتكائه البراني على مفاتيح الصياغات الدينية والأناشيد وما شابهها مثل (لمجدك الجسد، لحبك الملكوت) (طوبى ـ وهللويا ـ وسلاه سلاه) وغيرها. ويحلو له أن يستخدم اسمه (ربما لإيمانه بأن اسمه يحمل طاقة تعبيرية لا يريد أن يفوتها) كرمز لصاحب التجليات والمزامير، إذ يقول:

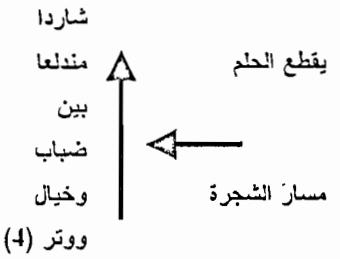
اسم أمي العظيمة حواء
واسمي حسان عزت
أما قصيدتي هذه فأسميها
التجليات(2)

وفي مكان آخر يقول:

هذه تجليات البلطة
هذه تجليات الفواجع
هذه تجليات الخراب
هذه تجليات
حسان عزت(3)

وربما كان هذا ما يريده حسان من العودة إلى الينابيع القديمة لكن كما يبين كتابه تجليات، فإن ثمة خطأ في الطريق إلى هذه الينابيع، فهذه التجليات لا

تخص مفهوم التجليات الإبداعي، ولا التجليات بالمدلول الصوفي، بل هي عبارة عن (تجليات حسان عزت) وحده. ويستغرب القارئ من كتاب (يتلقى تجلياته) ويكون عنده الوقت ضمن جمال وجلال التجلي أن يسطر في النص أسهما شاقولية وأفقية:



والطريف أن مثل هذا المثال جاء في سياق فقرة مكتوبة وفق نظام التفعلية، حيث راوحت هذه الفقرة بين النثر والوزن منذ بدايتها، ثم اختلطت تفعيلتا (فاعلاتن) مع (مستفعلن)، ولكن العمل يبقى أساساً محدوداً بالإطار غير الموزون، لأن عنصر الوزن عند حسان كان طارئاً ولا يدخل في طبيعة كتابته. ولا يهمنا هنا مطارحة الوزن نقدياً، بل نريد السؤال عن مدى التطابق بين زعم التجليات ومضمونها، وأن نثبت أن (طوبى ــ مزمور ــ سلاه ــ وتجليات) ماهي إلا أطر ظلت فارغة من المعنى الفني المرافق لمثل هذه التسميات، وغاب هنا أمران؛ الأول: أن هذه الكلمات ليست مفردات نستخدمها كزينة بصرية لخداع المتلقي بانتمائنا إلى ينابيع قديمة، والثاني: أن هذه الأسهم التي كانت عنده نزوة أكثر مما هي موظفة في بنية نصه، إنما هي موجودة عند أدونيس، وهو من الجيل الذي يزعم حسان قراءته واستيعابه ورفده. ثم لا ندري أي مزمور بالمعنى الأسطوري / الديني للمزمور، يسمح لحسان بأن يحشد فيه معجماً من أسماء الحيوانات والنباتات مثل مزمور (الأيلة النفورة والقمر المكسور) ففي هذا المزمور نقرأ أسماء (العوسجة ــ الأراك ــ عشب ــ لبونات البرية ــ القنادس ــ أيلة ــ الغابات ــ الصنوبر ــ الليلك ــ اللبان ــ العصافير ــ الجمغوي ــ العرعر البري ــ الغابات والغيلان ــ المياري ــ زيزان التوت ــ الأجاص ــ بقر المراعي ــ غنم السهوب).

ومن المعروف عن حسان ولعه بإيراد أسماء الحيوانات والنباتات والأعشاب في كتابته، حتى طغت هذه الأسماء التي لا تحصى على أدواته، بطريقة توحي بأنه يضع أمامه قوائم هذه النباتات والأعشاب ليستخدمها بمعنى وبلا معنى. لا شك أن الرمز النباتي والحيواني شيء يثري النص ويمنحه بعدا

واسعاً، ولكن تحويله إلى غاية بحد ذاته فذلك يشكل عبئاً على النص، ويحوله إلى دليل نباتي، كما أن التركيز على هذه الأسماء في نص واحد، يجعل الرمز ممجوجاً مستنفداً.

على أن حسان في حواره المشار إليه، لا يرى مانعاً من أن يعلن أنه يمكن أن ((يكتب القصيدة السوناتا والقصيدة الملحمة)) ويعلن أن كتاب تجليات ((هو قصيدة ذات رؤية ورؤيا)) وإعلانه في صورته الظاهرية يعطينا دليلاً آخر على رفض أحد كتاب النثر في السبعينيات للانصياع وراء (الشفوية)، ولكن إعلانات حسان مجرد آراء مرتجلة لا تعبر عن حقيقة تجربته التي لا يمكن أن نحملها أشكال السوناتا والقصيدة الملحمة والرؤيا، وبدت هذه ملحقات فضفاضة جداً على جسم الكتابة عند حسان عزت. وتبقى تصريحاته تعبيراً عن نية طيبة في أن يجرّب حسان السوناتا والملحمية الرؤيا، ولكن امتلاك الامتياز الفني لا يتحقق بالنوايا. ومع ذلك فإن كتابة حسان لا تتفق مع شفوية السبعينيات، فيو يقدم محاولات في خلق صورة شعرية داخل النص النثري، صورة لا تتماهى بالضرورة مع تفاصيل الواقع ومرجعيته، بمعنى أنه لا يغفل دور المخيلة في إنشاء النص الأدبي، وقد يجنح في صورة هنا وصورة هناك إلى لحظات تفارق الواقع تماماً، وتخلق واقعاً متخيلاً آخر، ومن المؤسف أن حسان لم يركز على هذه السمة في كتاباته، وظل المتلقي المتذوق للغة ينفر من تعبيرات تفسد عليه متعته هنا وهناك. فعلى سبيل المثال يبدأ المقطع(3) من نصه (خلية الكوكب بليستسكايا) بما يلي:

في الليل ترضع حليب النجوم
وعندما تحن رمال الصحارى إلى عناق المحار
تنزل من الغيوم، وتختلط بقطعان الأيائل النافرة
ومرة تأتي بجعة تاجها من العناب
تخبط بجناحيها وتنطلق إلى البحيرات النائية(5)

وهذه بداية جميلة للمقطع، يفاجأ بعدها القارئ بهذه التغيرات:

يثرثر الهالوك في أذني
ويأتيني القراص نبي حكمة ونواميس
يعلن عرافته لحفل الحنظليات

أصرخ بالبقر: لا تأكل!
أهيب بالبيلسان: لا تقترب!
أنادي صغار الحيوان الباغمة:
هلمي.. هلمي إلي حلمتي! (6)

كتابة حسان عزت تدلنا موضوعيا على وجود صوت نثري في السبعينيات، لم يكن شفويا إلى درجة الابتذال، ما اختلف به حسان عن جيله، أنه ذو نية برفع مستوى التعبير لديه إلى التعبير الجمالي المنفصل عن سلطة الواقع النثرية الفجة، ومع أن ذلك لم يكن متوفراً بصورة مرضية عنده، لكن ينبغي الإشارة إلى ذلك. كما يهمنا من هذا الصوت العثور داخله، على المغالطة المتمثلة بادعاء هذا الجيل تجاوز جيل الستينيات، لعدم توفر المناخ الحرّ في قراءة الجيل السابق، والانطلاق بدلاً من ذلك من آراء مسبقة عنه.

من جهة ثانية يبرز صوت الشاعر نزيه أبو عفش كحالة متميزة في السبعينيات، حيث زاوج ما بين النثر والشعر، متخذاً من (قصيدة النثر) وسيلة للتعبير عن المؤثرات السياسية التي اخترقت خطابه الجمالي وأثرت عليه، فكان في كثير من نثره السبعيني، وتمشيا مع مقولات المرحلة من نثريات وتفاصيل ومواقف واقعية معادية للإمبريالية، كان ينأى عن تقنيات الحداثة متخففاً من أعباء اللغة الشعرية، ولا سيما في كتابة (كم من البلاد أيتها الحرية). مع أن بعض نثره لم يكن بمعزل عن تصور رؤيوي واضح، فنزيه شاعر رؤيا بامتياز، خاصة في قصائده بعد الثمانينيات، التي أعاد فيها التوازن لتجربته المتأثرة بنثر السبعينيات. وهو شاعر مبدع يلتقط إمكانيات التطوير لديه، ولا يقف عند منجز شاع في السبعينيات بسبب شيوع الأيديولوجيا التي هيمنت بخطابها على جماليات النص. كما أنه من القلائل في هذا الجيل الذين انتبهوا إلى ضرورة الإعلاء من شأن الجمالي والذهاب به في القصيدة مذهباً قصياً، تعطي فيه الأولوية لصوت الشعر القادر على امتصاص الأصوات الأخرى، وتحويلها إلى سبيكة ذهبية تمنح النص ألقاً استثنائياً، وهذا ما فعله نزيه بعد إثبات تمايزه عن السبعينيات، وهو تمايز رسخه نزيه عبر قصيدة التفعيلة التي يكتبها، لا في نثره[1].

---

[1] كان لنا وقفة مطولة مع تجربة نزيه أبو عفش في كتاب (من المشهد الشعري نهاية القرن العشرين في حمص) الصادر عن (والتعاون مع) دار الذاكرة ــ حمص ــ 2000

وثمة صوت أكثر خصوصية والتباسا هو سليم بركات. ولا أعني بالخصوصية هنا امتيازاً من الناحية الإبداعية، بل هي خصوصية سلبية تماماً، وإن كان سليم بركات يقف على النقيض كلياً من تجارب السبعينيات. وربما كان علينا قراءته في إطاره الخاص حتى نستطيع أن نتفيم، ولو مبدئياً، ما سوف نضطر للحكم عليه به. وسأقدم تشخيصاً للوضع الحساس الذي يشكل موقف سليم بركات، وذلك كما رأيته من موقعي، وهو تشخيص يتكئ على الاجتياد من خلال نصوص الشاعر.

إن سليم بركات متحدر من أصل غير عربي، ولكنه شاعر ينتج نصه باللغة العربية التي اختارها كأداة تعبير عن جميع تجاربه النثرية والسردية والشعرية. ولكن نصوصه تشي بالإحساس الذي طارد الشاعر وهو يمارس وجوده اللغوي عبر لغة ليست لغته، وهو إحساس مركب. فمن جهة تترسب في أعماق وعيه ولا وعيه، فجوة مع الآخر الذي يعبر بلغته، ويتناقض معه بسبب عامل تاريخي ليس متاحاً هنا الاستطراد فيه. هذه الفجوة مع الآخر صاحب اللغة وضع سليم بركات أمام مشكلة صياغة تجربته وروحه بلغة غربية عن تحدره تاريخياً. وهذا من وجهة ثانية. كيف يعبر سليم بركات عن ذاته وذاكرته ورموزه ووجدانه الجمعي، بلغة (نقيضه)؟ ــ وأتمنى ألا تحمل النقيض على غير محملها الطبيعي، فهو ليس النقيض / العدو، ولكنه ليس المشترك بالتاريخ والروح والعادات والطموحات الخاصة والأحلام ــ أي كيف يسكن سليم بركات في لغة ليست لغته؟ وكما نعرف فاللغة بيت الشاعر ووطنه ووجوده. فكيف تحمل لغة مختلفة عني، وجودي وتحققه وأشعر به؟ ثمة تحد رهيب واجهه الشاعر بطريقته. ومن أجل أن يثبت لذاته وللآخر النقيض، أنه قادر على الانتصار في هذا التحدي، فقد عمل على مهارات لغوية فائقة إلى درجة المبالغة فيها. هي مهارات. دون شك، خاصة به. على الأقل بالنسبة لمن سبقه ولجيله، ولكنها مهارات طغت في قصائده، ونصوصه النثرية تحديداً، على جميع العناصر الفنية الأخرى، فأصبحت اللغة هي عقدة سليم بركات التي يريد أن يتحرر منها، فصارت عبئاً عليه. لقد بدأ سليم بركات بدايات مليئة بالإمكانيات الجمالية والأجنة الإبداعية البكر، ومع أننا نلاحظ مساره المتطور والمختلف والغني، لكن لا نستطيع إغفال أن هذا المبدع ضخم في كتابته عنصر اللغة تضخيماً ربما نرى أنه فوت عليه فرصة تطوير إمكانيات كثيرة يمتلكها سليم بركات. وقد بدأ التضخم اللغوي يأخذ شكله النهائي منذ كتابه (الجمهرات) المكتوب بين حزيران عام 1977 وأيلول عام 1978.

وابتداء من هذا الكتاب سيركز بركات على شكل (قصيدة النثر) ولكن بشكل مخالف تماماً لجيل السبعينيات، من حيث العلاقة مع اللغة والمجاز والخيال والرمز والواقع....

حتى نكاد نزعم أنه قدم تجربة لا تشبه أحداً، وأبدع أصلاً من تلقاء نفسه، لذلك كثر مقلدوه وأتباعه نظراً للمغريات التي تنطوي عليها كتابته وأسلوبه. وإذا كان بركات منذ كتابه (كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً) حتى كتابه (للغبار لشمدين...) يقدم نصاً تفعيلياً يتصل معه المتلقي بصورة أو بأخرى. وإن كان اتصالاً فيه شيء من الريبة والتوجس؛ فإن هذا الاتصال سيتراجع نوعاً ما بدءاً من تحوله إلى كتابة النثر، حيث أراد بركات أن يحقق جدارته في تأليف نصوص عربية يعجز عنها العرب أصحاب اللغة الحقيقية، ويريد إثبات تفوقه عليهم، وكان ذلك يتم كما ذكرنا بتضخم لغوي يحتل مساحة النص على حساب المكونات الأخرى للنص. إن ما فعله سليم بركات بنصوصه النثرية أنه استلم عنصر اللغة، مركزاً عليه، وأخذ ينفخ فيه لتحقيق مآربه التي يهجس بها، فكان أن تحولت اللغة من أداة طبيعية تشترك مع غيرها في تشكيل النص الإبداعي، إلى عضلة متورمة. ففي نثره تعمد لزخرفة اللغة بألوان من الشطحات التي تلتقي في مرات كثيرة مع الهلوسة المبيمة، زخرفة أعمت القارئ عن اللغة نفسها، فصار همه أن يظهر له فرادته باستخدام اللغة. أما نصوصه التفعيلية فكانت أقدر على لجم هذه الهلوسة والتقعر في التدفق اللغوي، بسبب توفر عنصر الإيقاع المنتظم الذي يوفر للشاعر ميزة ضبط تداعياته وشطحاته ورصفها في نسق ملموس ذي كيان محدد. وعندما استغنى الشاعر عن الوزن غارقاً في النثر بحريته غير المنضبطة، وسرد الرواية الجمعية لشعبه وأساطيره الحقيقية والمتخيلة، عندها انداحت سيول اللغة بلا ضابط ولا نظام، حتى أصيب الشاعر بذلك (الورم اللغوي) الذي لم يشف منه حتى تاريخه. ولنا أن نقارن ولو بالقراءة فقط بين هذين النموذجين لسليم بركات، النموذج الأول تفعيلي من ختام كتابه(للغبار، لشمدين، لأدوار الفريسة وأدوار الممالك)(7):

لم أقل: موجي نبيّ
لم أقل: أحشائيَ التقتْ على وردٍ،
وشقّ غشاءَها البحريّ وردُ.
لم أقل هذا غطائي
شفّ عن ثدي تناوب طعنَه حرٌّ وبردُ.

لم أقل كيف التقيتُ الشعب مرفوعاً على هذيان سنبلة تقود سماءها مثلي، وكيف خلعت عن صدري دروعاً غضّة، وركضت: "تصفي صاعق، نصفي من الآجر" واستحلفت كل خلية أن ترتدي أرضا لنهتف: من هنا يا شعب،

من بهو يحاذي سقفه الدموي رعدْ
ولتكن أحزاننا زمراً من الفلز الإلهي الذي يحصى
ولا يحصيه عدُّ
إنني الطبقات ترفع ختمها ونبيذها
نخب اندلاع؛ إنني الطبقات تحضن خوذة أخرى،
وروحي ماعز، ويداي وعدْ.
من هنا يا شعب،
من بهو يداعب سقفه الدموي رعدْ.

أما النموذج الثاني فهو من نثر سليم بركات(8):

بهيجا،
بهيجا فليكن الحصار في يقظة الحي.
بهيجا،
بهيجا فلأكن حيث أشعل الأرض بعد هذا بالجمهرات، طاعنا كالمحارب بنصالي الأرجوانية المرايا والأسماء، ولي جهالة الصباح وأنقاضه، صاعدا درج المذبحة لأجرف البقايا التي أغفلتها الحوافز والأسلحة؛ صاعداً لا أريح الأنوال من نسجها، وأهيب بالنساجات أن اصبغن بالنحاس الخيوط، وأكثرن من النقوش على نسيج الخراب. وقد ينتابني ما ينتاب الأنقاض من حنين إلى اندثار بهي، فأهتف: لا، أيتها النساجات اكسرن أنوالكن، واتركن للغبار أن ينسج النسج من صخب اليباس ويأس الجذور، ولكن بعدي مدى ضيق، ومفاتيح تذوب كلما رفعتها البراعم نحو أقفالها، وليكن مساء كوحيد القرن، ثقيلاً يطأ الأبواق الصلصالية والأعمدة، ويجرف الغزالات، لا صحو فيه إلا لبجع هائم وخلد أعمى.

لا شك أن مثل هذا النثر لم يكن شائعاً في سورية مرحلة السبعينيات، وهو من بصمات سليم بركات الخاصة، ومع كل الجاذبية في هذا النثر والإغواء، فإنها جاذبية مرهونة غالباً بزوال لحظة القراءة. وربما كان هذا من أهداف بركات نفسها، من يدري.

ولا ندري مدى اقترابنا من الصواب، إذا اعتبرنا حالة سليم بركات عبارة عن شعور نفسي بالجرح والشرخ اللغوي، إذا أمكن لنا أن نعبر، أراد أن يعوض عنه بهذه الفخامة والبهرجة اللغوية. إنه منفي عن مكانه الذي يحلم بأن يؤسس عليه وجوده وكيانه، ولم يجد إمكانية للتعبير عن نفيه إلا باستخدام لغة الطرف الذي يعتقد بركات أنه هو الذي نفاه. ولنستمع إليه يتحدث بنفسه عن هذا الموضوع:

((كتبت باللغة الأشد ضراوة في التنقيب عن نحاس الكردي، وفحمه فيما كان في مستطاعي بلوغ الترجمة بتدبر سيل كالركاكة المحمولة على إنشاد طاحن))

ويتابع: ((ذهبت في اتجاه شريك منعني عن اللغة الكردية، فذهبت إليه، متسامحاً، بلغته، التي هي اقتداري على تدبير حريتي في بلاغتها، وتدبير هويتي في نبلها الأعمق، مستغلا استغلال العاشق تواطؤها مع أعماقي على تدبير المعنى، الذي يستحقه كردي في الإشارة إلى دجاجات أمه، وتبغ أبيه)) ((لم أخترع شعباً على مقاس الغرب، لم أهن الشخصية العربية في أي نص. أم تراني أزاحم البعض على جزء من خيال المكان؟ إنه مكاني أيضاً. إنه المكان الذي يحق لي مثليهم، إعادة ترتيبه، والإضافة إليه، وصوغه، وتصويره على حاله)) ((لم أساوم في اللغة))(9)

إذا شكلت لغة سليم بركات استثنائية في جيل السبعينيات، وكان هو يعمل وفق رؤيا لا يخفيها، ومشروع يتجاوز موضوع الشعر واللغة ليشمل موضوع هويته الذاتية. ومع أي تحفظ على لغته، لابد من الاعتراف بأن أداءه اللغوي شكل تحدياً شخصياً له، ربما اعتقد هو أنه نجح في هذا التحدي، كما شكل تحدياً لجيل كامل من بني قومه لم يستطيعوا تجاوزه بكل ما فيه. ربما لانعدام ظروف المعاناة الإبداعية التي تقف وراء تجربة سليم بركات، لانعدامها عند الآخرين الذين نسجوا على منواله ففقدوا ذواتهم. والمفارقة أنه أراد أن يثبت ذاته بلغة رأى أنها تنفيه، فاستطاع إثبات ذلك، ولكن لا يحق للآخرين استعارة إثباته لذاته ونسبه إليهم. فهو يعمل على بناء مكانه المفقود باللغة، ليصبح مكانه

الخـــاص، يؤســـس مكانـــه /وجوده/ هويته: باللغة! هذا يدل على أن الصوت السبعيني انفرد بصوته خارج السرب الشفوي الذي ينقل الواقع حرفياً دون بناء لغوي. إلى ذلك فهو يدخل إلى اللغة ــ لغة نقيضه الذي نفاه ــ وهو عاشقٌ لها، مدركـــاً للمشترك الذي فيها، مستغلا كما يقول تواطؤها مع أعماقه على (تدبير المعنى) الذي يستحقه هو وبنو قومه. ورأى فيها قدرته على (تدبير حريته) من خـــلال بلاغـــة هذه اللغة ونبلها الأعمق. لنلاحظ عدم وجود تناقض بين (تدبير الحرية) والاعتماد على البلاغة والنبل في اللغة. وهذا ما فشل في تحقيقه الجيل الشفوي في السبعينيات، وهو ما امتاز به سليم بركات. الذي ذهب باتجاه شريك مـــنعه من لغته الخاصة، ذهب إليه متسامحاً. ولكن ما لم يعلن عنه بركات أنه ذهـــب إلـــى شـــريكه مـــتحدياً، داخلا وإياه في رهان على إنجاز نص محتشد بالمهارات اللفظية والاستعارات والكنايات والتلاعب ببناء الجملة نحوياً ودلالياً، فكأنـــه يـــريد توجيه رسالة إلى شريكه العربي: أنا أقدر منك على امتلاك اللغة العربـــية! فقـــدم نصوصـــاً نـــثرية على درجة بالغة من الأناقة اللغوية والبذخ البلاغـــي، مســـتثمراً كل ما استطاع من قدرات اللغة العربية، على تفجير طاقة النـــثر والسرد والحكي الروائي، داخل النص المفتوح. ونثره كما أشرنا أثر في أجيال لاحقة ظلت نائية عن اكتشاف أهميته، بل هي أجيال طمست ميزاته الفنية وانقلبت على لغته وبلاغتها، على الرؤيا والمعنى، منهمكة بالجزئيات العابرة.

وهـــناك إمكانـــية أخـــرى لنعـــثر علـــى صوت حلق كذلك خارج سرب الســـبعينيات الشـــفوي في سوريا، ولا تنطبق عليه تنظيرات (قصيدة التفاصيل) و(نثريات الحياة اليومية)، أقصد بذلـــك (محمـــود السيد)، الذي يشكل تجربة مضـــادة لـــ (القصـــيدة النثرية) ذات التوجيات المستجلبة من خارج المعاناة العربـــية الإبداعـــية، ظـــل محمود السيد يعتني بتجربته ويحافظ على ارتباطها بتقنـــيات الكـــتابة العربية وجماليتها، بما في ذلك طاقة المجاز والتخييل والرمز والبلاغة. ولم تغرق كتابته في وحل الشارع ومبتذلات الواقع، بل تحول الواقع عـــنده إلى مجال رحب للتأمل والتحول من اللحظة الراهنة إلى اللحظة الرمز، وهـــذا مـــا يدخل في طبيعة التجربة والرؤيا، كما يدخل في باب الاستمرار في تطوير نهج النثر الذي تمثل بتجارب كل من الأسدي وأسلافه المتصوفة. وكان هـــذا يفـــارق النثر المتأخر الذي طرحه عادل محمود ومنذر مصري ورياض الصـــالح الحســـين وبركات لطيف.. الخ في مرحلة السبعينيات، التي من حسن حـــظ النثر المبدع أن وجد فيها ــ إضافة إلى هؤلاء ــ أسماء مثل سليم بركات ومحمود السيد.

يستقل محمود السيد عن طروحات الشارع اليومي والنثري، ويعود بالكتابة إلى آفاقها الصوفية في حركة جدل مع الهوية، عبر استلهام المخزون الأسطوري من جهة والصوفي من جهة ثانية، مازجاً بين العنصرين تارة (كما في موناديا دمشق)، أو مركزاً على أحدهما مشبعاً إياه بالحضور كما في (سهر الورد) (10). ففي (موناديا دمشق) أطلق السيد خطوة مهمة على صعيد الكتابة الإبداعية التي تحتفي بالجسد وفق منظومته الميثولوجية والرمزية، حاملاً إياها على أقانيم العبادة التي تختلط فيها لحظة الجسد بلحظة الصلاة. وهذا يستدعي منه خطاباً ذا لغة عالية ميتافيزيقية أحياناً تناسب عمق التجربة والمعاناة، وكل ذلك يتناقض مع الشفوية السبعينية. وفي (سهر الورد) إطلاق جديد مستمر لطاقات التجربة الصوفية التي لا يصل فيها الاستغراق بالوجود إلى هذيان باللغة، وهذا مهم لمن يريد الاتصال باللغة الصوفية. في (سهر الورد) يختار السيد تجربة (السهروردي) ليدخل في حوار معها على أنها تجربة متسربة عبر الزمن إلى أعماقه، مضيفاً إلى التجربة السهر وردية، حياة ونظرية واستشهاداً، قضايا الإنسان الكبرى المعاصرة، الإنسان القلق من اليباس والحرب والخواء. وهذا كله يتعارض كذلك مع توجيات السائد الشفوي ذي الاهتمامات الهامشية والمتعالية على المشكلات الإنسانية الحقيقية. كان السيد يطمح إلى بلورة رؤيا عبر اللغة، لهذا لم يستغرق الواقع تجربته بشكل حرفي.

على أن السيد جرب في فترة متأخرة عن السبعينيات، أن ينزل بالخطاب الأدبي إلى مستوى أدنى مما هو معروف عليه، وذلك في نصوص له بعنوان (قصائد مضادة للشعر)(1) حيث يبدو من العنوان القصد إلى التضاد مع لغة الشعر، فظهر عنده الواقع الواضح بتفاصيل ومفارقات هدف منها إلى صياغة موقف سخرية وتهكم من الواقع. وربما كان هذا بالنسبة لمحمود السيد وبالنظر إلى سياق تجربته، يدل على موقف جديد منه تجاه الحياة، التي أيقن ألا مكان فيها للشعر، فأراد تقليدها بنص خال من الحياة الشعرية.

من ذلك نخلص إلى أن كلا من سليم بركات ومحمود السيد، ومن قراءة لنتاجهما ومقارنته بنتاج جيلهما، نستطيع إخراج هذين النموذجين عن النسق المهيمن في السبعينيات السورية، في منظورهما الفني الإبداعي، وفي إبعاد أدوات التعبير عندهما عن الانجرار خلف هيمنة الواقع المحدود بفجاجته وماديته الحسية، مقدمين صورة ممكنة ومحتملة من صور النثر الخلاق مع كل ما قد يشوب هذا النثر من إرهاق لغوي، لكنه يبقى في حدود الاختلاف كلياً عن (الشفوية) في السبعينيات. وقد كانت كتاباتهما تومئ إلى إمكانية تولد شكل جديد

هو (الكتابة) و(الكتابة الجديدة) اللتين سوف يعود إليهما جيل لاحق تحت أسماء مختلفة، مع تذكيرنا بأن أدونيس كان من أوائل من استشرف ولادة هذين النمطين من التعبير النثري.

وإذا كنا نستثني بركات والسيد، فهذا لا يعني وضعهما في سلة واحدة، فالرؤيا ــ وإن كانت موجودة لديهما ــ فهي ذات مكونات مختلفة من هذا إلى ذاك. فما يعانيه بركات على صعيد الهوية تختلف طبيعته عما هو لدى السيد، وإن كان الاثنان كمبدعين يشعران بتوتر وقلق دائمين مشروعين فيما يخص الهوية. فيما هو ينمو ويتطور ويتناقض مع ذاته والآخر، ويخضع كل شيء للشك واللايقين. مع كل هذا لا يمكن المساواة بين هوية اللغة ــ كوطن للمبدع ــ عند السيد وبركات، على الأقل لأن الأرضية التاريخية التي أنتجت مأزق هوية النصوص عند بركات، غير متوفرة في نصوص السيد، الذي لا تعاني أصلاً نصوصه من المأزق على هذا الصعيد، فهو مولود في قلب هذه اللغة بثقافتها ومعطياتها التراثية والرمزية، وهو لم يُمنع من نقيضه من التعبير بهذه اللغة. كما أن الاثنين يشتركان في أنهما أثرا كثيراً على أجيال لاحقة، وقد تكون (تابعة) لهما.

ولكن إذا كانت بعض الأصوات على قلتها تشكل تغريدا خارج السرب، فعلينا أن ندرك حجم هذا السرب المسيطر على واقع التجربة في السبعينيات. حيث لا نستطيع الحديث عن كمّ استثنائي نوعي. بينما يمكننا بكل سهولة سرد عدد كبير من الأسماء السورية في هذا الجيل كانت تعبث باللغة مدعية التجريب والتجديد، مدعومة من جهاز إعلامي ونقدي وأيديولوجي معاً. وقد لاحظنا في فصول سابقة نماذج من هؤلاء، اعتبروا التجديد نزعة شكلية: تنتزع الوزن والقافية والرؤيا والرمز والقضية الكونية الكبرى من القصيدة، وتنزل الشعر إلى الشارع ليلعب مع أولاد الحارة والعم ايفان ويشتري البصل ويسرق دجاجات جارتنا القروية، ويهدد من نباح كلب شارد هنا ونهيق حمار هناك... كل هذا ويعتبرون المسألة شكلية. وتحت شعار الشكلية هذا تفقد (القصيدة) (على فرض وجود قصيدة أصلاً) أي امتياز لها، وتخرج عن ناموسها الطبيعي لتتحول إلى مادة أخرى من مواد الحياة، ويُجعلُ من ذلك ثورة في مسار الشعر السوري.

نحن نرى في (شفوية السبعينيات) أسوأ مرحلة مرت بها كتابة النثر في سوريا. لدخول عديمي الموهبة والثقافة والذائقة الجمالية، إلى دائرة هذه الكتابة، باسم التجريب والانقلاب على الجيل السابق. وكان هذا التجريب نوعاً من

المـــراهقة الأدبـــية التـــي لا تتيح لأصحابها تحديد مواقفهم الطبيعية. ولا ينطلق الباحـــث في هذه الرؤية من رفض مبدأ التجريب، بل هو مبدأ نعتمده ولا نرى إبداعـــاً حقيقياً خارجه، إذ من جوهر الإبداع أن يقوم على التجريب والابتكار، لكن التجريب يحمل في داخله ما قد يجعل منه تحطيماً لكل معيار وقيمة، وهما مـــا نفـــترض توفـــرهما في مفهوم التجريب لئلا يفقد وظيفته وغاياته المتصلة بتحقـــيق إضافة نوعية إلى مسار الإبداع الذي يجرب المبدع فيه. وإذا كنا نتمثل ضـــرورة الحرية في التعبير بالشكل الفني المناسب، فإننا نخشى انقلاب الحرية علـــى نفسها وتحولها إلى سيف نحارَب به. ليس هناك حرية لأحد عندما تصل بـــه نـــزعة التجريب إلى الإساءة للشعر واللغة والذائقة. ثمة اشتراطات يحددها الـــتاريخ والانـــتماء إليه وإلى العالم، هي التي تعطي الحرية في الإبداع قيمتها المحـــتملة، ودون هذه الاشتراطات تختلط المفهومات وتنهار الضوابط الناظمة للعمل الإبداعي.

في انقلاب (الشفوية) وتمردها المزعوم هناك ما هو أخطر من ذلك، فهي تطـــيح ــ مـــن خلال خطابها السائد ــ بكل ما يمت بصلة إلى التقاليد الشعرية والأدبـــية بصورة عامة، معتمدة على أطروحات مرتجلة مستجلبة، عن رفض الماضـــي والتراث والقواعد، لأن ذلك يعتبر ممارسة رجعية! وبات الكلام عن أصـــوله وتقاليده الخالدة سبباً لاتهام الآخر بأنه خارج العصر، وكأن الإنسان لا يدخل العصر إلا إذا (عصر) كل ما في ذاكرته من حس تاريخي، ورمى به من أقـــرب نـــافذة. ولا يخشـــى الباحث من اتهامه بالتعلق بالهوية في هذا المجال، فللشـــعر هويته ذات الصفة المستمرة/ المتحوّلة، صحيح لسنا مع هوية مطلقة؛ لكنـــنا مـــع هوية ما للشعر، تنبع من طبيعته وقوانينه الداخلية كيفما كان النازع قويـــاً للـــتجديد والاختلاف، ونحن نرى أنه حتى للإيغال في التجريب والتجديد هـــناك قوانيـــن مـــا، تنتظم وفقها هذه العمليات. وكما كنا مع نثر عربي حديث يحقق الطموح المطلوب، فإننا نرى فيه إضافة إلى الشعر وليس بديلاً عنه.

كذلـــك نرى في الكثير من النثر، وبالتحديد بدءاً من السبعينيات، كثيراً مما لا علاقة لـــه بتقاليد الكتابة الأدبية ولو في أشكالها البسيطة.

يقـــول الناقد (هربرت ريد) بعد أن يورد مقولة لـــ (كولردج) تفيد بأنه لا يمكن حتى للعبقرية أن تكون بلا قانون؛ ((ويمكن القول بدقة إن الشعر خاصية خارقـــة ــ تحول مفاجئ تتخذه الكلمات تحت تأثير خاص ــ وليس في مقدورنا أن نحدد هذه الخاصية أكثر مما في مقدورنا أن نحدد حالة من الجمال. وما في اســـتطاعتنا أن نفعله هو فقط أن نأتي ببعض التمييزات بين الشعر والنثر؛ لعل

أبرزها تمييز فضفاض لكنه التمييز الجوهري بين الشعر والنثر. واستخدم كلمة "الجوهـري" بقصد هنا؛ لأنني أعتقد أن الاختلاف بين الشعر والنثر لا يمكن أن يكـون اختـلافاً في خاصيات سطحية، وهو ليس اختلافاً شكلياً من أي ضرب كـان، حـتى إنـه لـيس اختلافاً في شكل التعبير، فهو لا محالة اختلاف في الصميم)) (12). وفي سياق كتابه يستخدم ريد أوصافاً للشعر مثل:

جوهر الشعر ــ طبيعية الشعر ــ الشاعر ملهم به مسّ... وهو ما نطالب بـه الـنص الشعري لكي نحدد علاقتنا به من الوهلة الأولى. أي لا يمكن مهما تطـور مفهوم الشعر أن ينزل هذا النزول المريع إلى الوحل والشاعر بالمعنى الـذي يصـبح معه الشعر ابن شارع!. ومع أسفنا لمثل هذا الاستخدام، فإن ما فعلـته (القصيدة الشفوية) والتي ألصقت إلصاقاً غير عادل بالشفاهية كما رأينا، هو أنها برغبة تقريب اللغة من الشارع، انحدرت بمستوى الشعر خائنة طبيعته وجوهـره الخالد. ليس هذا فقط. بل هيئ لهذه (القصيدة) من يقوننها ويشرعنها ويعتـبرها تطويراً للشعر. وإذا كان وجود مراحل شعرية أو إبداعية، رديئة في تـاريخ أمة من الأمم، أمراً مفهوماً ضمن سياق تقدم وتأخر الأمة، فإن من غير المسـوغ نقديا ــ وحسب التجربة والمعاينة ــ أن تتحول هذه الرداءة إلى فرادة وامتياز. إن ذلك يعتبر في أحسن أحواله دلالة خطيرة على موت الحس الجمالي للأمة، وفقدان الحلم والخيال. كما أنه من الخطورة بمكان اعتبار هذا الشكل من الكتابة العبثية الجوفاء مستقبل الشعر في الأمة!. خاصة بوجود من يصنف هذه الكـتابات ــ فـي سـوريا ــ بأنها (حساسية جديدة) في الشعر السوري. ثمة انسحاب مريع للنقد، الذي يتناول الإبداع في قيمه ومستواه وبكارته، قبل تناوله شـكلانياً وبنـيوياً وألسـنياً، انسحاب إلى الوراء عن أداء دوره، بل واستثمار الاصـطلاحات الـنقدية واشتقاق بعض منها، من أجل تأمين غطاء شرعي لـ (قصـيدة النـثر)، ومن اللافت قيام ناقد نوعي مثير للاهتمام والجدل، معروف بـنزوعه العقلانـي والتـنويري الحـرّ، بتوظيف جهازه النقدي الغني لتكريس مفهومـات (القصيدة الشفوية) ورفدها بمصطلحات مثل (أرضنة الشعر ــ دنيوة الشـعر ــ دحـرجة الشعر في الشارع). ألا يوجد عدم اتساق بين نظرة للشعر غارقـاً فـي تفاصـيل الشـارع ومتدحرجاً فيه، ونظرة ناقدة للمعرفة والثقافة والخطاب السياسي العربي؟ هل يغتني الشعر بدحرجته في الشارع، وهل يساعد هـذا علـى إنجاز مهام التنوير؟ ألا يصبح الأمر مجدياً فيما لو تم تأصيل هذا الشـعر، أو هذا النثر، كما يتم تأصيل التنوير؟ ألا يشتغل التأصيل على اكتشاف ونقـد البوية وإعادة التفكير في شؤون الماضي بحيث لا يتم إطلاق النار عليه

كما توهمنا لفترة من الفترات؟ بالمقابل ألا يشتغل الشعر والنثر معاً على الحفاظ على الجوهر؟ إن الأمة عندما تنتج كُتابا يرون الجوهر والقضية الكبيرة والرمز... موجودين في الشارع والبصل والسعال والمشاهد العابرة، فهذا يعني أنها أمة فقدت جوهرها ومسألتها الكبرى. وما نراه من انهيار في الشعر والنثر العربيين ما هو إلا صورة أخرى من صور انهيار المشروع العربي كله. وما هذه الكتابات الهجينة سوى إفراز طبيعي للانحطاط. وهو عصر حديث آخر نعيشه، وفيه يملي علينا الإعلام نماذجه المعممة على الجميع، على أنها تمثل الشعر السوري الجديد ذا الحساسية الجديدة!. ويكفي أن نأخذ مثالاً على ذلك الإملاء الإعلامي والنفعي والشللي ما حدث مع كاتب من كتبة (قصيدة النثر) السبعينيين (الشفويين) وهو منذر مصري لدى تخصيص ملف من عدة حلقات عن فرادته وتجديده. ولنقرأ بعضاً من الآراء التي أحيط بها هذا الكاتب. تقول عنه (كاتبة)من فصيلته (الشفوية) "وليعفنا القارئ هنا من ذكر الأسماء فهي لا تعنينا ولا نستهدفها بقدر ما نستهدف الإشارة إلى الظاهرة" تقول ((في شعره ثقافة جيل، فكره، تمرده، لهوه، عبثه، وفيه استسلام وواقعية)). ويقول عنه ناقد ((ينفرد منذر مصري في الشعر السوري بما يمكن تسميته بأرضنة الشعر)) لأنه استطاع أن ((يدحرج الشعر في الشارع)). ويقول الكاتب النثري عن نفسه ((كتبت وأكتب شعراً ليس مطابقاً للمواصفات السائدة في مجال النشر. رغبت دائماً، أن أدفع الشعر إلى مواضيع جديدة، العديدُ من الشعراء يعتقدون أنها مواضيع غير شعرية)). ويظن القارئ وهو يتمعن في هذا البيان أنه أمام شاعر سينجز ثورة حقيقة في مسار الشعر العربي. لم لا وقد قال عنه آخر ((هذه الطرائق الفنية التي حملت الشاعرية الحقة عند منذر مصري استطاعت أن تقنعنا بأننا أمام قصيدة تبحث وتبني وتكتشف نكهتها الخاصة وسط تلقائيتها الخادعة)). ولنقرأ الآن بعضاً من نماذج هذا (الشاعر) الفاتح الذي يبني بشعره ويكشف:

1 ــ أمام تمثال حريتك المكللة بالحراب
تلك المرأة التي ترفع بيدها إلى منى
مشعلا حجريا كبيرا
لا أدري لم؟
وتحتضن بالثانية كتاباً أظنه
(كيف تصبح مليونيراً) أو
(كيف تكسب ــ مال ــ الأصدقاء)
لديل كارنيجي

ما عاد اليوم ملائما
سوى لرسوم الكاريكاتور الساخرة.
....

2 ــ هذا فلاديمير ايليتش لينين
إنه يبدو آسيويا
وهذا كارل ماركس
في جلسة عائلية
وهذا أنا
صورة جميلة وجديدة
يطيب لي حقا
أن تحتفظ بها
يا رفيق
...

3 ــ إذا رغبت وجئت لزيارتي
لا تبدل حذاءك
لا ترتد أفضل ثيابك
إذا وضعت زينة
ربما لن أعرفك
أبدا لم يكن لديك عذر
لأن تقرع جرسي
وتنتظر برهة أمام بابي
أو أن تحمل باقة أزهار
وتقول لي وأنت تمسح نعليك
مرتين أو ثلاثا
إنها سبب تأخري
تذكر
أنك حلم....

4 ــ ماذا أنت لولا الناس
أنت لا شيء لولا الناس
من أنت بدون الناس
إنهم الناس الذين يغوصون في الوحل حتى ركبهم.
...

لا تقدم نماذج النثر الشفوية الأخرى في الجيل نفسه، أفضل مما قدمه صاحب هذه النماذج، إن لم تكن أسوأ. ومن المدهش حقاً أن يرى أحد في هذه النماذج أنها ((تكثف الموقف الشعري من الشعر في النصف الثاني من القرن العشرين))!. ويرى آخر في صاحب النماذج ((نسيج وحده))!. حقاً إن سؤال الشعر في النصف الثاني من القرن العشرين، وبالتحديد على أيدي الجيل الشفوي، هو سؤال في خطر، سؤال بات كل شفوي يجرب حظه في تشويهه وتقديم إجابات متأخرة حوله. هذا هو الجيل الذي أراد أن يتمرد على شعر الرؤيا والإيقاع، طارحا نفسه على أنه البديل عن خليل حاوي وأدونيس وسعيد عقل والسياب ونزار قباني، من خلال تعاطيه مع شعر هؤلاء، ومن خلال توفر مناخ نقدي يرى في خيانة الشعر وطبيعته تطوراً وإضافة وفرادة. ولا أدري لو لم يكن موجوداً في مرحلة السبعينيات شعراء مثل ممدوح السكاف وعبد القادر الحصني وفرج بيرقدار ومحمد مصطفى درويش ونزيه أو عفش... وغيرهم، فكم سيكون جيل السبعينيات السوري جيل انحطاط بكل معنى الكلمة؟ إننا مضطرون لاستخدام المفردات القاسية، لأن الآخرين الذين يسوّقون (القصيدة الشفوية) لا يتوانون عن وصفها بأوصاف الفرادة والتجديد والحساسية الجديدة ونسيج وحدها ومستقبل الشعر، فلماذا لا يسمح لنا بالتعبير عن احتجاجنا، ونتهم بالخروج عن الرزانة والأكاديمية؟

أخيراً وبتلخيص سريع، فإنني أرى في السبعينيات مستويين أساسيين في كتابة النثر، المستوى الأول يبرز فيه تضخيم عنصر اللغة على حساب الأدوات الأخرى، والمستوى الثاني يتضخم فيه الواقع على حساب الحوامل الأخرى للغة الأدبية. في المستوى الأول تبقى المخيلة ولغة المجاز وصياغة الواقع صياغة غير متطابقة معه، وفي المستوى الثاني تسقط هذه العناصر ليحل محلها الواقع الحرفي دون أدنى تحويل جمالي.المستوى الأول حافظ واستمر في الإضافة إلى النثر العربي ونثر الحداثة الأولى، والمستوى الثاني استسهل الموضوع كثيراً وأوهم نفسه بأنه يحقق ثورة فنية بينما كان في الحقيقة يتمرد على الشعر نفسه، بل وعلى النثر العظيم كذلك. وشكل هذا المستوى الرحم الخصبة لولادة أشباه كتاب في الثمانينيات وما تلاها، رخصت الإبداع إلى درجة الإسفاف والابتذال، حتى أصبح (الشعر) هو أي كلام يرد على ذهن هذا أو تلك من المبتدئين الذين صاروا هم في نظر النقد الإعلامي والتبشيري ممثلين للشعر الجديد في سوريا.

إحالات:

(1) حوار مع حسان عزت ـ مجلة البناء ـ بيروت ـ العدد 90 ـ تاريخ 29/ 11/ 1997.

(2) حسان عزت ـ تجليات ـ الدار العالمية ـ بيروت ـ 1984 ـ ص 24

(3) المصدر السابق ـ ص 70

(4) المصدر السابق ـ ص 70

(5) حسان عزت ـ شجرة الغيلان في البحث عن قمر ـ دار ابن رشد ـ 1980 ـ ص 19

(6) المصدر السابق ـ ص20

(7) سليم بركات ـ المجموعات الخمس ـ منشورات فلسطين المحتلة ـ بيروت ـ 1981 ـ ص 153

(8) المصدر السابق ـ ص 210

(9) المصدر السابق ـ صحيفة الحياة ـ لندن ـ تاريخ 22/ 6 / 1998

(10) محمود السيد ـ سفر الورد ـ أو: تجليات السفر وردي في الورد والدم ـ نشرت على ثلاث حلقات في مجلة ألف الأعداد (1 ـ 2 ـ 3) نيقوسيا ـ 1991 (نشرت فيما بعد في كتاب: سفر الورد ـ كتاب ألف ـ 1998

(11) محمود السيد ـ قصائد مضادة للشعر ـ نشرت على ثلاث حلقات في مجلة ألف الأعداد (6) (8 ـ 7) (9 ـ 10) ـ نيقوسيا أعوام 1991 ـ 1992 ـ على التوالي.

(12) هربرت ريد ـ طبيعة الشعر ـ ترجمة د. عيسى علي العاكوب ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ 1997 ـ ص 39

❑❑

الفصل الثالث عشر

(قصيدة النثر) في السبعينيات
نماذج من لبنان

إذا كـــان ذلك هو حال (قصيدة النثر) في سوريا كما رأينا خلال الفصول الســـابقة، فـــإن حالهـــا في بلدان عربية لم يكن ليختلف إلى حد تشكيل ظاهرة متمايزة نوعياً. مع اعترافنا بوجود أطياف مختلفة ومفهومات نظرية تفترق عن الحالـــة الســـورية. ولكـــن الجمـــيع كان متفقاً على موضوع الرغبة في التمرد والاختلاف مع جيل الحداثة الأولى.

وإذا كـــان لبـــنان هو المهد الجغرافي والثقافي الخصيب الذي تشكلت فيه بدايـــات (قصـــيدة النـــثر)، أو لنقل بدأت كظاهرة ممنهجة ومشفوعة بالتنظير والقونـــنة الـــنقدية؛ ونظـــرا لامتـــياز الحرية الذي يتمتع به لبنان، فقط ظهرت أصـــوات قـــادت حركة النثر عبر مسارات أكثر جرأة وتنوعاً. مع أن النثر في لبنان السبعينيات لم يول كبير اهتمام للشفوية والتفاصيل اليومية كما هو واضح في سوريا. ولكن الملاحظة الجديرة بالتوقف عندها ودراستها ملياً، هي التالية:

إن ما كرسه السوريون من الشفوية في السبعينيات، سيلتفت إليه اللبنانيون وسيكرســـونه فـــي العقد الأخير من القرن العشرين، بينما كان النثر في لبنان، المتزامن مع الشفوية السورية، نائياً عنها إلى حد كبير، ولم يكن في لبنان مثال علـــى الشفوية ونثريات الحياة اليومية وما إلى هناك، إلا شوقي أبو شقرا وهو من جيل مجلة شعر.

ونحـــن نتحدث عن ظاهرة لم تتكون، ولا نتحدث عن شذرات موجودة هنا أو هناك، والمفارقة أن بعضاً من السوريين سيتراجعون عن الشفوية والتفاصيل اليومـــية، في الوقت الذي انكب عليها جماعة النثر في لبنان. ليصبح الأمر في لبـــنان أشد وطأة وخطورة، وسيقدم بعضهم نماذج (شفوية) لاحقاً لم تكن تخطر في بال السوريين.

فعلى سبيل المثال هذا عباس بيضون اللبناني، وكما يحب أن يظهره الناقد محمد جمال باروت: ((يقع عباس بيضون في كتابه "لمريض هو الأمل" (دار المسار ــ بيروت 1998) في فضاء ما اصطلحنا على تسميته في سوريا منذ أوساط السبعينيات بشكل مؤمثل أو منمط مفهومياً بـ "قصيدة التفاصيل" (اليومية) مقابل "قصيدة ــ الرؤيا" (الكلية).))(1) ويتابع باروت ((يضفي بيضون الجمال أو الشعر على ما ليس جميلاً أو غير شعري أو وضيع أو قبيح، وبكلام أكثر دقة يبحث عن الشعري في "النثري" بمعناه الجمالي الذي يحيل إلى الوقائعي اليومي في الفضاءات الحضرية الحديثة)).

والملفت للنظر والطريف في الوقت نفسه، أن جمال باروت يتحدث عن عباس بيضون كأنه يتحدث عن منذر مصري أو رياض الصالح الحسين أو عادل محمود من السوريين في السبعينيات، بالأدوات والمصطلحات نفسها، ليصبح بيضون بذلك مشتركاً مع الشفويين السوريين، ولكن في السبعينيات، حتى إن باروت يكتشف في بيضون أنه (يدحرج) الشعر في وحل العابر واللحظات اليومية والتفصيلية، مما يذكّرنا بحديثه عن دحرجة الشعر في الشارع لدى منذر مصري. ويستخدم باروت فعل (الدحرجة) في دراسته عن بيضون على الأقل ثلاث مرات. ولكن بغض النظر عن رأي الناقد (والمفكر) محمد جمال باروت، فما الذي يمكن أن نعتبره إبداعاً شعرياً جديداً، إذا كان إلى هذا الحد (متدحرجاً) في التفاصيل اليومية مثل (القناني والشعر المطعج والمرق والتسخين وحلل الفاصولياء والكرع والمخلل؟؟؟) وهي مفردات واردة في كتاب عباس بيضون (لمريض هو الأمل). هل هو فعل مقصود من مبدأ ((مضادة الشعر)) أن تنقلب لغة الشعر على "مهمتها؟ ألا يمكن أن تقوم لغة الرواية بخلق ملحمة عظيمة تتسع فضاءاتها لمقاربة عوالم الحياة اليومية والنثرية المبتذلة، وعلب السردين والمخلل والفاصولياء؟ هل هي إعادة تسمية للشعر بطريقة تناسب شهوة الحداثويين؟ إن من يكتب (الشعر) وفي ذهنه أنه يريد الانقضاض على وظائف الشعر وتهشيمها ومناقضتها، يكون كمن يعلن (أنني لا أكتب شعراً بل نثراً) وهو نثر يريدون استدراجه غصبا إلى الشعر لتحميله وظائفه. وأنا أعتقد أن ما فعله عباس بيضون في (لمريض هو الأمل) هو نوع من التماثل مع تجربة شوقي أبي شقرا، وهو ما كان بيضون حذراً في تحقيقه في السبعينيات.

إذا كانت الحرب اللبنانية سبباً من أسباب انفضاض الشاعر عن الدور الريادي والرسولي له، بما يعني ذلك من إطاحة بطبيعته والثورة كلياً عليها،

فيـــذا الســـبب لا يحمـــل قوة الإقناع. وهو يقين يخترعه عديمو الموهبة الذين يعـــزون تدهـــور الشعر إلى تدهور الواقع وخرابه. إن الحرب اللبنانية أصابت كذلـــك كـــلا من جوزف حرب وشوقي بزيع وحسن العبد الله وطلال حيدر... فلماذا لم تكن الحرب سبباً يدفعهم إلى التخلي عن مهمة الشعر الحقيقة حتى وهم فـــي أشد حالات إحساسهم بكارثة الحرب في شعرهم؟ هذا لا يعني نفياً لوجود تفاصـــيل الواقـــع ومشـــاهده اليومية في شعرهم، فهو موجود بحضور واضح، ولكـــنه الحضـــور الذي تمليه لحظة الشعر. تكمن المشكلة إذاً، ودائماً، في عدم قدرة الشاعر على إعادة ترتيب الواقع فنياً، وعدم تقديم مقولته الجمالية، وفقدان السيطرة عل التفاصيل لتحجب الجوهر. ولا شعر دون جوهر، مهما اقتربنا من (النســـبي) وتبنيناه. يبقى الأمر متعلقاً بقدرة التجربة (الحرب هنا) على أن تكون موضـــوع خطـــاب للبصيرة لتأمل السؤال الأهم خلفيا. ومن المستغرب حقاً أن يتـــباهى الـــبعض بكل هذا الانحدار بالشعر، أو ما يتوهمونه شعراً، إلى المبتذل والعابر والجزئي والتافه، وكأن هذه هي صفات الإنسان الحديث الذي تحاصره الحـــرب، فتتضاءل قيمته وتصغر قضاياه، إذا كان ذلك موجوداً ــ وهو موجود فـــي كـــل عصـــر ــ فإنه يصبح في عصرنا الحديث أزمة من أزمات تحديث المجتمع وتمدينه أو تخريبه.

بحيـــث يدفع الإنسان من روحه ومثاله ومطلقه ثمن الحداثة والمدنية. هنا يأتـــي دور المبدع، وخاصة مبدع الشعر، لا لكي ينسجم مع هامشية الإنسان في ظل الحرب، ولا مع غياب المثال عنه، بل ليذكره بما افتقده من عمق ومطلقات مهمة. ولا نعني بالمطلقات ما هو قابل للتقديس غيبياً، بل نؤمن بأن يعيد الشعر إحســـاس الإنســـان بكينونته المتهدمة على وقع مدافع الحرب، ونؤمن بأن على الشـــعر تأمين الجانب الميتافيزيقي في وجود الإنسان ليساعده على تحمل شقائه وخـــراب بيـــته وحمل جثث أولاده واحتلال أرضه. إذا كانت الحرب تهدم كل شـــيء، فلا يمكن أن يقبل شعب حي من داخله، أن تهدم الحرب (شعره) يعني وجـــوده وقيمـــته كروح خالد. لكن المشكلة في لبنان، ولدى بروز التفاصيل في (قصـــيدة النـــثر) بعد مرحلة السبعينيات، أن البعض أراد تبرير تهميش الشعر الإنســـان وانشغاله بقضايا صغيرة صارت هي كل وجوده، مثل تأمين (سطل) ماء، أو لحاف ينام تحته أو فوقه، والهروب إلى ملجأ للعيش على ضوء شمعة. ولـــم يعـــد هناك في هذه الظروف فسحة للتأمل والتدريب على رياضة الأسئلة البعيدة واللامرئية. وتعكس هذه النظرة رؤية متأخرة للإبداع، حيث تخفي رغبة المطابقة مع أن الظروف هي نفسها تصيب الجميع كما ذكرنا، ويمكن أن نذكر

مـــاذا عَنَـــتْ الحرب اللبنانية بالنسبة لشعراء مثل نزار قباني وأدونيس ومحمود درويـــش، وما قدمت لهم من ثراء في التجربة والرؤيا والحب، هذا إلى جانب مـــن ذكرتهم من شعراء لبنان قبل قليل. حتى (عباس بيضون) نفسه وفي كتابه (صُـــور) والـــذي يســـميه (قصـــيدة) كتبها عام 1974 ، لم يكن ذلك المنشغل بالمبـــتذل والعابر والهامشي، إن نص (صور) نص نثري ممتع وأساسي عندما نفتش بين ركام النثر عن نص خاص. لم يكن عباس في (صور) أكثر من كائن معتق (يرى) ــ من الرؤيا ــ روح المدينة وتحولاتها، تاريخها المندثر، واقعها الـــذي آلـــت إلـــيه، يصغي لكل ذلك بحدس (الرائي) القادر على التنبؤ بصورة المكـــان كما ستغدو عليه فيما بعد. هل غابت (التفاصيل) عن هذا النص؟ على العكـــس؛ ولكنها تفاصيل كانت برسم استثمارها فنياً لخلق واقع لا يطابقها، بل واقـــع متخيل، أدبي يمكنه من رؤية جسد المدينة الخالد عبر الزمن، فهو يدرك أن تفاصيل (صور) هي جزء من أهميتها وأسطورتها، لذلك لا يترك التفاصيل تهـــبط بمستوى الأسطورة، بل كانت رافعة فنية لها. كما لم يكن ميتافيزيقيا ولا مهومـــاً في غيب الإشارات والرموز، لكن ذلك لم يمنعه من أن يحفر فيما وراء اللحظة المرئية المستقرة، ليلتقط ما هو جوهري مستقبلي. إن نص (صور) دليل مهم على قدرة كاتب النثر أن يبدع ما يفوق (قصائد موزونة) قد تكون كتبت في تمجيد (صور) وصمودها. يقول بيضون:

هذه أحلامك تجمد
حالما تخرج من ثقوب رأسك المدببة
وهاهي تتكاثر كحجارة رمادية
في حوضك الضيق

تبتعدين عن يد البحر المعانقة
وتغتسلين من الزبد
لكن تبقى مشاعل بحارتك
تخطو على الأمواج

هل تهمسين بكلمة... هل تحطمت
على فمك صدفة؟ هل ارتعشت عظامك
لحظة، أم الدمعة الأخيرة تقرع في
حجر القلب

أنت صور التي سقطت
من جيب التاريخ
كيف تبقين على الرمال
كالعلبة الضائعة
....
لا نفارقك كأمراء البحر
ولا طيور اليابسة
فنحن لسنا شيئاً سوى قناطرك
وصخورك
وأسماكك
وأنت مركبنا ندفعك للجبل والبحر
لكي نسقط تحت عجلاتك
في نهاية اليوم
نغني حيث نعمل
لكن الوقت يمر علينا
ويغادرنا أعمدة ورخاماً(2)
... ...

ولولا الخروج عن البحث، لقمت بنقل نص (صور) بكامله نموذجا لإبداع نثري قادر على صهر المواد اليومية في بؤرة مشعة، يتجلى فيها كثير من محرضات المتعة على قراءة النص، نموذج يوظف الواقع من أجل الارتقاء بالعلاقة معه إلى حالة لا تهيمن عليها النثرية بمعناها الفج والمناقض لطبيعة اللحظة الإبداعية. ودون أن يضطر عباس بيضون إلى (دحرجة) لغته في (وحل الواقع) كما رأى محمد جمال باروت في كتاب عباس الجديد. فإن كان توصيف باروت للغة في هذا الكتاب، له ما يبرره من خلال النص، فيذا يعني تراجعاً في الأداء لدى بيضون، على الأقل مقارنة بتجربته في (صور)، فهي تجربة خارج وحل الواقع وشفويته ومخلله، بل هي تجربة ذات أرضية تتناسب مع جماليات تناقض جماليات (قصيدة النثر الشفوية) وتتصل في جانب من جوانبها، بلغة المجاز والتخييل والرؤيا، وهي العناصر التي تمردت عليها الشفوية كما رأينا. وربما أصيب بيضون بمرض الشفوية فيما بعد، بل أصيب بها جيل كامل من لبنان خاصة منذ مطلع التسعينيات، مما أعتبره نكوصاً إلى الوراء لا تطوراً.

هذا وقد سبق وذكرنا أنه لا يمكن عزل المناخ الثقافي والفكري الاستثنائي في لبنان، عن شهوة التجريب والمغامرة في (قصيدة النثر). فهذا المناخ الشامل جعل من لبنان (ممثلاً بمعناه الثقافي والإعلامي بعاصمته بيروت) أفقاً خصباً للتجريب، وذلك منذ نشأة الحداثة الأولى. بمعنى أن جيل السبعينيات اللبناني كان وارثاً شرعياً للحرية القصوى، التي ولدت في أحضانها حركة الحداثة في الشعر العربي. فالإبداع في لبنان ذو تقاليد راسخة في تربة الحرية والتعددية والديمقراطية، مما جعل التجريب متاحاً دون عوائق أساسية. ولا نعتبر الرفض من هذا الطرف أو ذاك لهذا التجريب عائقاً بل كان ذلك مأخوذاً على أنه من طبيعة الرغبة في الاختلاف والتناقض في الأداء بين هذه الجهة أو تلك. بمعنى أن الأمثولة اللبنانية في الحرية، احتوت الجميع بصورة نادرة، ولا أحد يملك حق إنكار دور هذه الأمثولة في حياتنا الثقافية والإبداعية.

في لبنان يأخذ كل صاحب تجربة، تجربته إلى آخر فضاء ممكن، بحيث يشتمل هذا الفضاء الخاص على نموذج سعيد عقل إلى جانب أنسي الحاج إلى نموذج نجيب جمال الدين إلى جوزف حرب إلى ميشيل طراد إلى طلال حيدر... الخ. فكل اسم من هؤلاء كان يخترق آفاق الكتابة على طريقته، مما منح كل اسم بصمة خاصة بكل ما فيها، سواء رضينا بها أم رفضناها. أقول هذا لأضع ما أسميه بـ (الصهيل اللبناني) الخاص في شرطه التاريخي، الذي لم يتح لمكان عربي آخر أن يعيشه بهذا المدى اللانهائي.

ولا يعني هذا نكراناً لعواصم عربية مهمة مثل بغداد والقاهرة... ولكن يبقى لبنان ذا مكانة توصل إليها عبر حوامل سياسية وثقافية وتنويرية تخصه وحده. وهي حوامل لم (تحتملها) العواصم العربية الأخرى، التي حجمّها الإنشاء السياسي أحادي النظرة، وحدّ من فاعليتها التي لا تقل عن فاعلية بيروت من حيث المبدأ، ولكن وحدها بيروت كانت تكتب اسمها بحبرها الخاص ومعاناتها الخاصة ومزاجها الخاص كذلك.

إذاً، ورث جيل السبعينيات اللبناني (النثري) رغبة التحديث والتطوير والتجريب، وكانت رغبة من داخل هذا النموذج اللبناني لا هجينة عليه. هذا من حيث المبدأ الأساسي الذي لا مفر من الاعتراف به. وكانت (قصيدة النثر) تعبيراً لدى هذا الجيل عن هذه الرغبة، كما كانت لدى روادها الأوائل (أنسي الحاج ـ شوقي أبو شقرا) أي لم ينقلب جيل النثر هنا على الأوائل انقلاباً جذرياً، بل حمل هذا الجيل فحوى تجارب (الرواد). فمنهم من تابعها ومنهم من اختلف معها وقطع. وهذا مثلاً ما يتبدى لدى مقارنة (أنسي الحاج)

و(شـــوقي أبـــو شقرا) بتجارب هذا الجيل لتلمس امتداد هذين الاسمين بشكل أو بآخر في نسيج الجيل الجديد، وهو على كل امتداد طبيعي وليس سبة، ولا يقصد مـــن التأكـــيد عليه إلغاء خصوصية كل من (بول شاوول ــ محمد العبد الله ــ محمـــد علي فرحات ــ عباس بيضون...الخ) فمن هؤلاء من قدم نصوصاً ذات ســـمات نابعـــة مـــن طبـــيعة التجربة المعاشة الآن، وليس من التأثر بالتجربة الموروثة لكن نجد أن هؤلاء التقوا مع جيل (الرواد) حول مبادئ ما في الكتابة النـــثرية، دون أن يعنـــي (الالتقاء مع) (تقليدا لـــ). وكانت أطروحة هدم الجدار الفاصـــل بيـــن النثر والشعر، هي أهم ما التقى حوله الجميع. وهو ما يؤكد من خـــلال المعاينة والمتابعة أن هذه الأطروحة كانت تقصي الشعر كثيراً، وتأنس لطاقـــات النـــثر المحـــض أكثر. حتى لم نعد نجد محمد العبد الله ومحمد علي فـــرحات علـــى ســـبيل المثال، محرجين من جمع نصوص نثرية بحتة (مقالة صحفية ــ زاوية ــ خاطرة) مع نصوص كتبت على أنها (قصائد نثر). بل نجد محمد العبد الله يضع في كتابه (بعد ظهر نبيذ أحمر، بعد ظهر خطأ كبير) نصا باللغـــة المحكية مع نص نثري مع نص تفعيلي، دون أن يشكل هذا لديه مشكلة مع تجنيس ما يكتب، بل يتم ذلك في حالة من الوفاق مع الذات بمعنى أن محمد العبد الله لا يضمر نية مبيتة لتسمية هذا النص (قصيدة) أو (مقالة) أو (نثرا) كل ذلك ممكن عنده، وليتألف من كل ذلك (كتاب) اسمه كذا. بل هو يذهب أبعد من ذلـــك: ينطلق من (اللاشعر) في نصوصه الفصيحة، وينشغل بالمخيلة الشعرية بتركـــيز فـــي نصوصه باللغة المحكية، مقدماً بذلك حالة تنطوي على طرافة ما وغربة تناسب حتى شخصيته على ما يبدو!. ففي (نثره) يمارس العبد الله أعلى درجات التهكم والسخرية من الحياة والنماذج التي يكتب عنها، ويحرر نثره من أي حـــياء لغوي (لا نتحدث عن الحياء بمدلوله الأخلاقي) إلى الدرجة التي يقف فـــيها الأداء الفني في قمة (النثرية الفجة) أحياناً، إن لم يكن كثيراً، وهي نثرية تنبع من رؤية ما لوظيفة اللغة، تذكر تارة بلغة (لن ــ والرأس المقطوع) لأنسي الحاج وتارة بـــ (القصيدة الشفوية)...

يقول محمد العبد الله:

حين يشاء الرب يكون العيد
يدهم بهائمه لحظة التغوط أو الحريق
لذلك تلجأ بهائم الرب
إلى صناعة الأعياد والمعلبات

كبشاعة امرأة إنكليزية
كتعاسة رجل فرنسي
كتفاهة الولايات المتحدة الأمريكية
كفظاظة الاتحاد السوفياتي
وكهذا النبيذ الأحمر المغشوش
قبل انهراقه بين الأصابع
يرى الرب بهائمه ست ساعات في اليوم ويدشرها بقية الوقت
لتهيم على وجوهها في الفرج والذئب والسرطان
ماذا إذا غير النبيذ الأحمر
يصلح كمادة لانعقاد المهرجان
ولتبادل الأنخاب بين الثورة النائمة والحماس المفاجئ
بينما الانتهازيون الأذكياء
يقفون على حدود التوازن النووي
بانتظار عشب كوني جديد؟(3)
... ...

إن نثراً كهذا لا يمتلك مساحة عميقة في فضاء التلقي عند القارئ، أو بمعنى أدق: هذا نثر زائل. قد يثير انفعالات من نوع يناسب لهجة السخرية والاستهزاء بالواقع وبشاعته، ولكنها انفعالات تؤمنها مقالة صحفية حول الموضوع نفسه. صحيح أن محمد العبد الله طريف في أسلوبه، ولكن ليس من الطريف أن نتفق معه على أن نصوصاً كهذه هي شعر. نحن نقبل منه هذه الثورة النزقة على ما يريد، ونقبل غضبه من قبح الكون والكرة الأرضية المحتشدة بالعسكر، فهذا موقفنا نحن كذلك. ولكن لا نقبل أن يمارس علينا شغبه بأن يقول لنا هذا شعر. خارج الانتماء للشعر قد نتفق مع هذه النصوص، لا داخله.

إن محمد العبد الله يرفض أن يؤطر ضمن وصفة ما، كما هو واضح من كتابه الذي نتحدث عنه، فليترك لنا أيضاً ألا نؤطر هذه الكتابة ضمن خانة الشعر، قد يتيح له النثر التعبير عن تجربة يشعر أنها أكبر من لغة الشعر، فلماذا الإصرار على إلحاق ما يكتب بالشعر؟ من حقنا كقراء أن ننفعل مع كلامه:

لذلك أنا أعلن الثورة ابتداء من هذه الكأس التاسعة
نصف البنادق نحو العدو

ونصفها نحو الأصدقاء
ونصفها الثالث نحو أنفسنا
لا أريد عسكراً في هذا البلد
لا أريد عسكرا في هذا العالم
أعلن الكرة الأرضية منطقة منزوعة من السلاح
وإلا سأمسكها بيدي إلى منى
أرفعها وأشوطها بقدمي حتى ترجع إلى الله(4)

ومن حق هذا الكلام أن يتمتع بجاذبية وطرافة تثير الضحك المرّ، ولكن من حق الشعر أن ينأى عن تقبل هذه البنية المختلفة مع مقتضيات الشعر.

وقد يعيدنا محمد العبد الله في بعض نصوصه، كما في الأمثلة السابقة، إلى أسلوب محمد الماغوط، ولا سيما في مثاله الثاني، من حيث هذا النزق اللامحدود والألم، والسخرية المبكية والحدة في طرح العبارة وعدم المهادنة مع الواقع، وصفعه بقوة، على أن نصوصاً أخرى له، هي المكتوبة باللغة المحكية، تبدو متفوقة شعرياً على نصوصه النثرية. ويبقى لكل خطاب جمالياته اللصيقة به. ألم نقل إن اللبناني يخوض المغامرة إلى أقصاها؟ وهاهو العبد الله يخوض مغامرة النثر على هواه....

ولدينا نموذج آخر استطاع تحرير نثره واللعب به إلى درجة عالية ومهمة، هو محمد علي فرحات. الذي يلفت النظر بكتابه المسمى (كتاب الإقامة)، دون ذكر شيء يدل على جنس الكتاب مثلما فعل محمد العبد الله تماماً. مع اختلاف نوعي لصالح فرحات. ولكننا لن ننطلق من مقارنة غير ضرورية.

فرحات يكتب نصوصه ويوزعها بالطريقة التي لا تعتمد السطر، بل نرى الصفحة تمتلئ بالنص. وقد يذكرنا هذا بطريقة توزيع أدونيس وأنسي الحاج استئناساً بالمثال الفرنسي الأول لـ (قصيدة النثر). ولكن فرحات يعتمد على تداخل بنية (قصيدة النثر) كما هي، مع بنية منزاحة عنها ولا تتقيد بها، ليصبح النص مقولة حول هاجس ما، أو حكمة مختزلة، ولكن الطابع العام لـ (كتاب الإقامة) هو طابع النص النثري المتميز بفنية عالية تحقق المتعة والتأثير الجمالي في المتلقي، وهي أثر هام نركز عليه دائماً لقناعتنا بضرورة العلاقة الكيفية بين النص الإبداعي والقارئ المنتخب...

يبتعد فرحات عن فرضيات التفصيلات والقبح والوحل والشارع... لترتقي لغته إلى واقع فني ينفذ مهامه الأدبية بطريقة تفرض مسافة بين اللغة الإبداعية وشروط التجربة الفنية، وبين الواقع المباشر. فيعاد ترتيب هذا الواقع وبناؤه بناء خاصاً يتفق مع غايات أدبية بحتة. ولا يغيب عن نص فرحات عنصر الخيال والمهارات الفنية، بل ثمة رؤيا ينطلق منها في هذا الكتاب، مما يعنيه ذلك من قول شيء جوهري ذي معنى جميل، أو لنقل معنى فني يتحاور معه الإنسان، ويعني ذلك أيضاً تركيزاً في صياغة الجمل والعبارات، وعدم انسياق وراء مشاهد تنقل عبر النص على ما هي، كما هو الحال في (قصيدة التفاصيل). وهذا لا ينفي علاقته بالتفاصيل، لكنها علاقة مبنية على وعي المسافة بين شرط الثرثرة والاستطراد وراء التفاصيل، وبين لحظة إعادة موضعة التفاصيل على أرضية فنية. ففرحات لا يهوم في سراديب اللغة، بل يجسد روح الناس وأمكنتهم وفقرهم وقلقهم ومقاومتهم، مع قدرة واضحة على عدم الانجرار وراء تضخم رصيد التفاصيل بحيث لا يسمح لها أن تأكل بنية نصه الفنية. يقول: (5)

خطاب الليل:

((كف الداعية عن الخطابة في النهار، فالناس لا يسمعون كلامه بل يسمعون زقزقة العصافير وحفيف الأغصان وصوت الريح بين البيوت القديمة.

الضوء عدو الكلام، الضوء يعلن كلام الطبيعة، لذا بدأ الداعية يقيم خطبة الليل: سواد في الجهات الأربع، قنديل ناحل عند يمينة الداعية، والناس يجلسون في القاعة السوداء في اللامكان.

خطبة الليل، خطبة اللامكان، والداعية يصعد الكلام، يزرع السامعين في أمكنة الماضي، أمكنة الكلام.

وتقول خطبة الليل إن الفكرة هي الوطن، وأتباع الفكرة يمتطونها، يأنسون إليها أينما حلوا. وفي خطبة الليل تتوحد الإقامة والغربة، البيت الحجري المكين وبيت الفكرة.

خطبة الليل يمحوها نهار الطبيعة)).

عندما نقول هذا نص (يقول) لنا (معنى)، فليس في نيتنا طلب المعنى على محمل الوضوح والواقعية، نحن نرى في هذا النص القول الجمالي للمعنى، مع المعنى الجمالي للقول!. ومثل هذا النص يقول ويذيع معنى شفيفاً نائياً، يحتال

المتلقي عليه، ولكنه سيعثر أخيراً على ما يتحاور معه عبر مقولة النص وغايته الجماليتين. وكما هو واضح ثمة تفاصيل وسرد وتحديد، دون أن تكون غاية النص مقتصرة على التفاصيل المحددة والمسرودة.

الذي يفيدنا به النص الذي يقدمه فرحات، أن هناك احتمالاً آخر من احتمالات الإبداع في مجال النثر، احتمالاً مخالفاً للشفوية والسهولة التي تصل حد الابتذال وفقدان أي ملمح جميل معها. وهذا ليس فرقاً في الرؤى الفنية حول الكتابة ودور عناصرها، بقدر ما هو فرق بين مبدع حقيقي وآخر زائف. لأن الواقع والمشهدية والتفاصيل هي، هي، ولا تختلف، وهي مادة لا أهمية لها ولا تؤثر ولا تملك أن تؤثر في رؤية المبدع، إن موهبته وأهميته هما ما يحددان طبيعة انتقال التفاصيل: إما إلى نص تهبط به لأنه غير قادر على التحكم بها وإدارتها؛ أو إلى نص غني بالأساس بالقدرات الفنية، فتمنحه عنصرا يساعده على أن تتحول فيه إلى جزء من أجزاء النص، وليس النص كله.

ويبدو أن محمد علي فرحات، حتى في مقالات صحفية له، متمسك بجماليات التعبير والبناء الفني، مغرم بتقديم متعة من حقنا كقراء أن نشعر بها ونحن نقرأ حتى زاوية صحفية مهما كان موضوعها. ففي كتاب له بعنوان (عروش الجمر) ــ وهو يحمل عنواناً ثانياً: (عن الثقافة والإنسان في لبنان) ــ يقدم عدداً من الزوايا مكتوبة بلغة تحاور أدوات اللغة الشعرية وتتوسل بجماليات تعبيرية قد لا تختلف عن دعوى (قصيدة النثر) نفسها. نقرأ مثلاً:

((ليل المدينة صوت.

ليل يفتح في عباءاته نهارات نارية يطلقها ملوك العتمة وقد استطالوا على النهار شكلوا يوماً لبنانياً من عتمة ونار ولم يبق سوى الأذنين شاهدتين غير مقبولتين عدلاً))(6)

ويقول في زاوية أخرى عن مدينة الأعراف:

((مدينة مفتوحة على الاحتمالات صار الحريق ماضيها والرماد ولم يبق من سلب فلا خلفته بعدما تخلى عنها الإيجاب من زمن سحيق، مدينة سائرة إلى فتوحات السلب، إلى فتوق جسدها، تستبدل لفائف الحياة بلفائف الأحزان، لفائف الكلام الآخر والذي لا ينتهي.

مدينة بحرية، مدينة بلا بحر غبراء رذاذ الملح الأبيض عند جدارتها ويبقى لها السواد، مدينة متصلبة العروق،...))(7)

وفي الكتاب نصوص أخرى لا تختلف عن نصوصه المكتوبة على أنها (قصائد نثر) في (كتاب الإقامة). وهاهو في عروش الجمر يضع المقالة والزاوية إلى جانب نص أدبي مختصر ممتع. وفي الكتابين نخرج بانطباع مفاده أن هذا الكاتب عندما يضطر إلى طرح قضايا واقع ما بلغة واضحة تشرح وتفسر وتعتمد الوعي والمنطق؛ فإنه لا يحمل نصه (قصيدة نثره) ذلك، بل يترك ذلك للمقالة والزاوية والخاطرة. الأمر الذي يترك له نصه الإبداعي مستقلاً عن الشروحات والهوامش والمقولات. في حين أننا نجد عشرات الأسماء غيره يريدون جعل (قصيدة نثرهم) مكاناً للأفكار وشرحها، والمنطق وآليته، ومعالجة أمور الحياة (وتصوير معاناة الكاتب)! فلماذا لا نحرر نثرنا من زوائد الكلام وفائض اللغة؟

ثمة من قدم النص النثري البعيد عن زوائد الكلام، غير من ذكرت آنفاً. فهذا حسين نصر الله في كتابه (امتلئ بالليل مثل مصباح) الذي يسميه على الغلاف (شعر)، يكتب نصاً يعلو على الثرثرة والشرح والاستطالة المجانية. والكتاب فيه الكثير من النصوص التي لا تمتد أكثر من نصف صفحة، مكتوبة بلغة مختصرة جميلة تتصل بالواقع من جهة، وتقدم رؤيتها الفنية حوله من جهة ثانية. لا يهيمن الواقع على اللغة، و لا يتخلى نصر الله عن أدوات مثل الصورة واللغة الشعرية والمجازية حتى داخل النثر. يقول بعنوان (القصيدة)(8)

خطوة في السماء
حرف يابس فوق الطاولة
الأقلام صدئت ولا حبر في اللسان.
هل نسينا؟
إننا الحب حتى الغروب
يشرب الشعر خمرته ويستلقي.
وتنام القصيدة
كما ينظر المرء إلى الغرقى.

لا شك أن مثل هذا النموذج يؤدي وظيفة الشعر، ولكن من باب آخر لا يناقض أهمية الشعر بل قد يتفوق عليها، إنه باب (النثر). وحسين نصر الله يكتب نثراً مكثفاً يقلل من هيمنة الواقعية على اللغة الفنية إلى قدر لا بأس به. ولكنه قد لا يضبط نصه ضبطاً نهائياً، وقد يتركه عرضة لاختراق اللغة

العاديـــة، على أن ذلك لم يكن سمة واضحة عنده، على الأقل فيما اطلعت عليه لـــــه. بمعنى أنه يتيح لنصوصه أن تقوم من عاديتها وتعود إلى أداء ما عليها من وظيفة جمالية. ويبقى نصر الله صوتاً آخر من لبنان قدم نبرته الخاصة في ســياق أصـــوات (النـــثر) الـــذي لم يبتذل نفسه بحجة أو بأخرى. بل استطاع اســتغلال جمالـــيات النثر وحريته، ولم يتخذ من حرية النثر مطية للاستسهال والســـذاجة، نصـــر الله يـــتحمل مسؤولية الكتابة ويدرك حدود التجربة الأدبية، ويفصح كتابه (امتلئ بالليل...) عن رفض لما سمي بالشفوية واليوميات، مع أنه لا يجلب نصوصه من الغيب، بل من عمق حياة اللبناني والإنسان بصفة عامة، ولكنه يجلب نصوصه بلحظة تميز بين الضعف والقوة في الأداء والتقنية الفنية.

وتـــبقى مـــثل هذه النماذج السابقة في مجملها تأكيداً على قدرة المبدع، أن يخلـــق نصـــه خـــارج الـــوزن وخارج الشعر، ويبقى نصه محافظاً على سمته الإبداعـــية، وذلـــك لا بالقياس إلى الشعر بل بالقياس إلى النثر نفسه، لأننا أردنا التأكيد على أهمية أن يكون النثر متحرراً من تبعيته للشعر، وعلى أنه ليس أقل قدرة منه على العطاء في حال توفر مبدع حقيقي.

لكـــن تعلـــو فـــي الساحة اللبنانية، كما في غيرها بالتأكيد، لهجة تفيد بأن (قصـــيدة النثر) هي الأول والآخر، وهي مستقبل الشعر العربي ورهانه الوحيد. وربمـــا كان أبرز من مثل هذه المقولة في لبنان هو بول شاوول، نظراً لما مثله من موقف منحاز دون هوادة إلى مقولة ألا مستقبل للشعر خارج (قصيدة النثر). مـــع أن شـــاوول يقـــدم انتقادات إلى (قصيدة النثر) كما تجسدت على يد أنسي الحاج، خاصة فيما يتعلق باستسلام هذا الأخير إلى (الكتابة الآلية) التي هي أس مـــن أســـس الكتابة السريالية كما أشرنا في حينه. وينتقد شاوول هذه السريالية لدى الحاج لما أصابت كتابته من هذيان ومجانية.(9)

وفـــي مكان آخر يعتقد بول شاوول ــ وهو محق بذلك من حيث المبدأ ــ أن الشـــعر العربي أصيب بالثرثرة الشعرية، ويطرح بديلاً عن هذه الثرثرة ما يســـميه (قصـــيدة الاختزال). ويقول ((إن قصيدة الاختزال هي تطوير لمفهوم الإيجـــاز في الشعر العربي وتعميق لـــه ولدلالاته، وإذا كانت قصيدة الاختزال لها جذورها في عمق القصيدة الشعرية العربية الموروثة ولها جذورها كذلك في بعـــض الكتب الدينية العربية وغير العربية فإنها اليوم تأتي كرد على ما يمكن تسميته "الثرثرة الشعرية" التي أثقلت الشعر العربي)) (10)

بيـــن هذيان أنسي الحاج، والثرثرة التي يراها شاوول، ثمة رابط واضح. يعـــتقد أن الـــبديل لذلك هو قصيدة الاختزال. وإذا كان شاوول يعترف بجذور عتيقة لقصيدة الاختزال، فإنه لم يذكر أن غيره من الشعراء العرب ــ حتى في جـــيل الستينيات ــ مارس هذا الاختزال بكل وضوح واقتدار. ويكفي أن نذكر بأســـلوب ســـعيد عقـــل، ومن بعده أدونيس بدءاً من (أغاني مهيار الدمشقي) ثم جـــرب ذلك الاختزال نزار قباني في (كتاب الحب) مبرراً أنه يفعل ذلك كنوع مـــن تحرير جسد القصيدة العربية من الثرثرة والفضفضة في حجم الثوب غير الملائـــم. وفـــي تجربة أدونيس ونزار سوف نقرأ ــ حتى في مراحل لاحقة ــ نصوصاً لا يتجاوز حجم الواحد منها سطوراً قليلة.

لذلـــك لا يمكـــن اعتـــبار قصيدة الاختزال من ابتكار شاوول، إلا إذا كان شـــاوول يعتـــبر الاخـــتزال هو على طريقته فقط، كما قدم نصوصه على أنها الـــنموذج الأمـــثل للاختزال، بمعنى أن شاوول يريد حصر ميزة الاختزال بـــ (قصـــيدة النـــثر) التـــي يكتبها هو بالتحديد. هل من أجل ذلك لا يرى شاوول إمكانـــية لـــتطور الشعر العربي خارج (قصيدة النثر)؟ يقول بعد أن يكتشف أن القصيدة العمودية ما زالت هي سيدة الموقف في البيئة الخليجية، أنه ((على هذا الأســـاس، مـــن الناحية الموضوعية، والناحية الذاتية الخاصة جداً، أعتبر أنه لا يمكن أن يتطور الشعر العربي اليوم الجديد خارج قصيدة النثر))(11).

وما يلفت الانتباه ــ والاستنكار ــ في مقولات شاوول في هذه الندوة التي ذكـــر فـــيها كلامـــه السابق، أنه يعتبر أن القصيدة العمودية أرحب من قصيدة التفعـــيلة فـــي التعبـــير عـــن الواقع. لأن ((الشعر الحر قصر تقريباً من خلال الكـــتابات ومـــن خلال القصائد، قصر الحركة الموسيقية بأوزان عدة، أو بعدة بحـــور، أي الـــبحور ذات التفعـــيلة المنسجمة كالكامل والرمل إلى آخره. بينما هناك ستة عشر بحراً بما فيها الجوازات.

أنا أعتبر بكل بساطة أنه في حال المفاضلة بالنسبة إلى أي شكل من هذين الشكلين يستطيع أن يعبر عن الواقع أقول إن العمودي أرحب)).(12)

ولـــدى تفحص هذه الآراء سنكتشف مدى انغلاق الرؤيا لدى بول شاوول، وفقدانـــه البوصلة الجوهرية. فهو أولاً يصادر المستقبل قبل أن يتشكل ويتبلور. فإذا كان كلامه هذا في أوائل الثمانينيات من القرن الماضي فماذا سيقول شاوول الآن بعـــد أن قاد كل من أدونيس ومحمود درويش وجوزف حرب.... كأمثلة، قصـــيدة التفعـــيلة إلـــى آفـــاق مذهلـــة لا يمكـــن لـــذي حس بدائي تجاهلها؟

أي (شـــاعر نثري) يقف الآن في سوية درويش وأدونيس في قصائده الإيقاعية؟ هـــل تنبؤات شاوول كانت قراءة في فنجان قهوة مغشوش؟ أم كان يقرأ الفنجان وهو مغمض العينين؟

أمـــا أن يعتقد شاوول أن قصيدة التفعيلة قصرت الأوزان في عدد محدود أو بحـــور محدودة، وبقيت القصيدة العمودية أرحب في قدرتها على التعبير عن الواقـــع، فهذا مما أعتبره داخلاً في باب عدم الدقة في الرؤية. فأولاً ليس مفهوم القصـــيدة العموديـــة صـــالحاً لنشـــمل به كل ما يكتب على أوزان الخليل. لأن العموديـــة ســـمة مـــن سمات القصيدة العربية القديمة في أحد مراحلها، وعبر مرتكزات فنية محددة في كتب التراث النقدية.

ثـــم اســـتُخدم المصطلحُ ليشار من خلاله إلى كل قصيدة مكتوبة وفق نظام الخليل، وذلك خطأ شائع ينبغي التوقف عن استعماله، لأنه استعمال يقضي على الدلالة الفنية للمصطلح، التي لا يدخل فيها أنه يتعلق بالوزن الخليلي، بل بعمود الشـــعر المؤلـــف مـــن جملة من البنود التي تنظم مسار القصيدة العربية، وكما نعرف فقد تم الخروج على عمود الشعر على يد أبي نواس وأبي تمام في البداية وهكـــذا... وهـــذا ليس ممكناً التفصيل فيه هنا. وما يمكن التذكير به لدى قراءة كلام بول شاوول، أن القصيدة التفعيلية لم تعتمد في أوزانها على البحر بل على التفعـــيلة، بحيـــث يصح القول إن قصيدة ما هي من تفعيلة (متفاعلن) وليس من البحر (الكامل)، ويصح القول إنها من تفعيلة (فاعلاتن) وليس من (الرمل)، فلو جاز القول إنها من (الرمل) لكان ممكناً وصفها بأنها من (المديد) لوجود تفعيلة (فاعلاتـــن) فـــيه أيضاً. أما استخدام الشعراء في قصيدة التفعيلة للبحر المركب (البســـيط والطويل والمديد) فهذا شأن آخر يتعلق بتطوير البحر واللعب بتوزيع تفعيلاته، عندها يمكن القول إن قصيدة السياب (هل كان حباً) من البحر (المديد) لاستخدامه تفعيلات هذا البحر جميعها بطريقة حديثة.

ثـــم ليس هناك تفعيلة منسجمة وتفعيلة غير منسجمة، إن الانسجام لا تحدده التفعـــيلة بحـــد ذاتهـــا، بـــل يحدده سياقها الإيقاعي الذي تنتظم فيه. (مستفعلن) المـــأخوذة من (الرجز) وهو حمار الشعر كما هو موصوف تاريخياً، قد تنقلب علـــى يـــد شاعر مبدع على طاقة إيقاعية هائلة يطوعها من خلال بث الحيوية فيها. (وذلك كما استخدمها خليل حاوي ونزار قباني). إنّ الانسجام الذي يتحدث عـــنه شـــاوول يكمن في العلاقات القائمة بين التفعيلات، لا في التفعيلة كوحدة مســـتقلة. ولكـــن شاوول يريد، نكاية بقصيدة التفعيلة، وتبريراً للحطّ من شأنها، والتبشـــير بنموذجه هو، يريد تفضيل (القصيدة العمودية) عليها، وهذا نوع من

المـــزاودة علـــى شعر التفعيلة. وهو عند تفضيله للعمودية من خلال رؤيته لها بأنهـــا أقـــدر مـــن التفعيلة على التعبير عن الواقع، فإنه يقفز فوق الحقائق التي أثبتـــتها التجارب الفنية لقصيدة التفعيلة، والتي لا يمكن بعد عقود من الإنجازات الكبيرة لقصيدة التفعيلة نكرانها لسبب بمزاجي وغير عقلاني. والطريف حقاً أن يطلـــق (محمـــد علي شمس الدين) صفة (العمودية) على نصوص بول شاوول نفســـه في كتابه (الهواء الشاغر)، منطلقاً من أن شاوول يعمد إلى توزيع نصه توزيعاً بصرياً على الصفحة بشكل (عمودي). مثل:

يتقدم
ويرى
ماعد
يرتجف
عليه
يتقدم
ويرى
ماعد
يرتجف
وراءه
يتقدم
ويرى
ماعد
يرتجف
أمامه
يتقدم
و
لا
يرى
سوى
يديه
في
الماء
الذي
لا
يراه
لا

أمامه
و
لا
وراءه...

ويتساءل شمس الدين ونتساءل معه حول الفرق الجوهري فيما لو وزع شاوول هذا النص بشكل (أفقي) لا (عمودي) كأن يقول: (يتقدم، ويرى ماءه يرتجف عليه)) (13) وإذا كان شمس الدين مهذباً في تناوله لهذا العبث الذي لا يقوم إلا على شهوة التغيير الشكلاني البحت، فإننا نرى أنه لا مجال للتهذيب في الحكم على مثل هذه الألاعيب الشكلية المراهقة. وإذا كان هذا هو مستقبل الشعر على يد (قصيدة نثر) شاوول، فليذهب مستقبل كهذا إلى الجحيم، يقول شاوول كذلك:

أحيانا تسقط
لأنك تختار
مكانا تسقط
فيه
أحيانا لا تسقط
لأنك
لا
تجد
مكانا
تسقط
فيه
أحيانا
تسقط
ولا تسقط
لأنك
وجدت
مكانا
تسقط
فيه

هكذا يقدم شاوول قصيدة الاختزال كما يدعيها، واهما أنه من خلال هذه الأحجيات يرد على الثرثرة الشعرية، وأنا أتساءل ماذا نسمي هذا الشيء المكتوب غير ثرثرة، ولكن غير شعرية؟ ولا أجد أهمية مثلى لنص بول شاوول

بالمقارنة مع ما قرأناه من نماذج لبنانية سابقة، وأعتقد أنه شكل نشازاً غير مقبول لا بأطروحاته ولا بنصوصه، ولا أستطيع أن أرى في عبث شاوول إلا كتابة تتجول في أفق عصر الانحطاط بكل امتياز. وكان ما يزعمه شاوول في تنظيراته عبارة عن تضليل فضحه نصه بنفسه، فكان أن واجه الثرثرة بأسوأ منها، ولم يكن بحجم المسؤولية. وهذا لا يعني دفاعاً عن أي ثرثرة مهما كان مصدرها، ولكن ليس ذلك سبباً لممارسة مراهقتنا اللغوية والشكلية على أنها الأفضل. فما جدوى ودلالة تقطيع بنية الجملة في النص السابق وغيره بهذه الطريقة المجانية؟ هل ليوحي بالاختزال؟ إن هذا (التجريب) غير قائم على الحس بروح اللغة التي يكتب بها النص، فكيف يمكن لشاوول اعتبار هذه البعثرة اختزالاً؟ إنه اختزال قائم في ذهنه، وسيزول مع لملمة نثار الجملة وإعادة تركيبها وفق نظام النحو واللغة العربية. فما مدى جدية شاوول في هذا التجريب الخالي من الذائقة؟ ثم أين جمالية اللغة الأدبية في مثل هذه (الفزورة)

((أحيانا تسقط لأنك تختار مكانا تسقط فيه
أحيانا لا تسقط لأنك لا تجد مكانا تسقط فيه
أحيانا تسقط ولا تسقط لأنك وجدت مكانا
لن تسقط فيه))؟!

لقد تم تكرار هذه الأحجية بمفرداتها على الشكل التالي (أحياناً 3 مرات) (تسقط 7 مرات) (مكانا 3 مرات) (لأنك 3 مرات) وذلك في ثلاثة أسطر تقريباً. فأين يكمن هذا الاختزال؟ نحن أمام لاعب سيرك لغوي يمارس لعباً باهتاً بأدوات محدودة جداً تدل على فقر خيال اللعب عنده.

باختصار فإن ما قرأته من نثر لبول شاوول أراه عبئاً ثقيلاً على النثر العربي، ومن منطلق (قصيدة النثر)، أرى نثره إساءة لمنجزات أصحاب هذه (القصيدة). وربما كان شاوول يريد أن يختزل من أسلوبه هو وحده، من خلال التجريب في (الهواء الشاغر) ذلك أنه في تجارب تالية له يقع أسير الهذيان نفسه الذي يأخذه على أنسي الحاج بما يعني ذلك من حشو في الكلام وتداعيات تحت وطأة (الكتابة الآلية) التي تستهوي الكثيرين من كتاب النثر. فها هو في عمله (موت نرسيس ــ 1990) يعود للشكل الكتابي المختلف عن (قصيدة الاختزال) كما يراها هو لغة وتوزيعاً للنص.

يقول:

ما هذه النجوم التي تتنفس في الجسد؟ العينان اللتان ترشقان
الفضاء؟ الفريسة المستحيلة المطمئنة بين العناصر؟ البدر الذي
ينزلق بذهبه على الجلد الملكي والأعضاء المنسابة في صفاء البلور؟ أيها
العالم، أيها العالم الناقص، هاهو الوجه الذي تكتمل في قسماته
الثابتة، هاهي الملامح الشمعية التي تذوب في خطوطها الملساء.
هاهو وجهك هاهي النقطة التي تبدأ بها الأشياء وتنتهي. أيها
العالم، يا مفقود الكنوز، هاهو كنزك الذي لا ينفد، تكور في
هذه الهبات الإلهية، استغرق في هذا الغياب المطلق. هاهو
نرسيس المقبل أبدا على فجره الواحد، المقبل أبدا على فصله
الواحد، المقبل أبدا على مرآته الواحدة، ...الخ

لا يمكـــن أن يدعـــي شاوول أنه يختزل في مثل هذا النص، لأن التداعي والتدفق اللانهائي لوحدات من الجمل، هو واضح وملموس، ولا ينقصه التكرار فـــي المفـــردات وأســـلوب صـــياغة الجملة نفسه. ويبدو أن شاوول مغرم بهذا التكرار ويظنه ميزة فنية يحسبها غيره من كتاب النثر عنصراً يساعد في تكوين إيقاع ما لنصوصهم. والتكرار فعلاً ذو وظائف فنية وجمالية يؤديها في النص، ولكن هذا يتحقق في رؤية إبداعية لهذه الوظائف، وشاوول لا يرى من وظائف التكرار إلا التكرار نفسه، من خارجه. وهذا مثال آخر من عمله (أوراق الغائب ــ 1992):

كأني اليوم أقود الموتى من أطراف تذكاراتهم.
كأن وجهي نصفه شاعر ونصفه نافذة.
يعبر الموتى من نصفه الأول إلى نصفه الأخير ويرجعون
يصرخ الموتى من نصفه الأول إلى نصفه الأخير ثم أسمعهم.
وراء الموتى موتى آخرون من نصفه الأول إلى نصفه
الأخير، وراء الموتى الآخرين موتى آخرون ينتصبون
من نصفه الأول إلى نصفه الأخير ولا يتسع لامحائهم
ولا يتسع لحصادهم.

قد يحتاج هذا النص إلى ترسيمة توضيحية تفرز مجموعات الموتى بعضها عـــن بعـــض، مع تحديد كل مجموعة بلون ما يدل على وظيفتها وموقعها من المجموعـــة السابقة واللاحقة، وهذا ما قد يتصدى لـــه ناقد لساني يرى في مثل

هـذا الكـلام مـادة غنـية. ولكن الشاعر الشاعر سيرى في هذا الكلام ركاكة ومـراوحة في المكان نفسه، وتعمدا لهندسة الركاكة والإصرار عليها. والمتلقي المـتذوق سيتسـاءل: أي مبدع، في لحظة انتشاء بلغته ونصه وصوره، يكون عـنده الوقـت الكافـي للعب بهذه المفردات وتوزيعها منطقياً وهندسياً كأحجار الشـطرنج ببرودة وتباطؤ لا يتناسب مع مناخ اللحظة الإبداعية؟ إنه نوع آخر من الأحجيات اللغوية. والمفارقة أن من يفعل ذلك يرى في نفسه القدرة والجرأة على الحديث عن جذور الاختزال في التراث العربي شعره ونثره، وكأنه علامة في البلاغة العربية وجماليات الكلام العربي.

ولأختم حديثي عن شاوول باقتراح توزيع نصه الأخير بالشكل الذي وزع به (الهواء الشاغر) مثلاً:

يعبر
الموتى
من
نصفه
الأول
إلى
نصفه
الأخير
و
يرجعون
يصرخ
الموتى
من
نصفه
الأول
إلى
نصفه
الأخير
ثم
اسمعهم ... الخ

وأتساءل عن الفرق بين هذين التوزيعين؟ على ماذا يعتمد التوزيع؟ على أي أساس فني جمالي لغوي نحوي..؟ إني لا أرى إلا الفوضى والمجانية.

إذا كان نثر بول شاوول غير معني بـ (القصيدة الشفوية) ولا تفاصيل الحياة، بمعناها الذي رفضناه لأنه أقصى الفاعلية الفنية عن أداء دورها، فإنه نثر ينشغل بشكلانية وزخرفة تثير صدمة فينا، لكنها لا تتعدى التأثير العابر القائم على الانبهار باللعبة طيلة فترة اللعبة، وبعد توقفها يزول كل تأثير لها. وهو نثر يشكل مثالاً من مجموعة أمثلة قائمة على هذا الإدهاش المؤقت، أي لم يكن نثر شاوول ظاهرة فريدة، بل جزءاً من ظاهرة أوسع لم تمنح التجربة الإبداعية أفقاً متقدماً، بل كانت داء من أدوائها المستفحلة.

* * *

في سياق التجربة اللبنانية، ونحن ننسب التجربة إلى بلدها كعمل إجرائي لتسهيل تصنيف الأمثلة ومحاولة تشكيل كتل أدبية متوازية على الجغرافيا العربية الواحدة، في سياق هذه التجربة، تبرز (مها بيرقدار) صوتاً مختلفاً هي الأخرى. وأرى أن اختلافها وأهميته تعود إلى ثلاث عوامل أولها: أنها كتبت نثرها بصورة متميزة عن نثر (يوسف الخال)، وهو اسم ذو سطوة لا تضاهى في مسار الكتابة الحديثة، حتى أن ما تكتبه يشكل إضافة إليه لا امتداداً له. والعامل الثاني أن نثرها لم يصب بالعلاقة الصاخبة مع الظرف اللبناني السياسي بمعنى ردود أفعال كتابية من امرأة ترثي واقع الحرب والفتنة مثلاً، بل ظلت تشكل صوتاً حالماً أبيض نقياً في عتمة الحرب. أما العامل الثالث فله صلة بما يشكله حضور الأنوثة كطاقة إنسانية ذات ميزات فذة، حضورها في وسط ذكوري فحولي ضاج، بما أعطى هذا الحضور الأنثوي من ظلال مهدئة تذكر المنشغلين بالمعارك والتقنيات والأزمات، بضرورة عودتهم إلى أغوار قلوبهم والتصالح مع ذواتهم، وإعلاء شن الجسد ليعطي مناعة حيوية للإنسان في مجابهة الجفاف على صعيد المشاريع السياسية والأيديولوجية.

لقد نذرت مها بيرقدار كتابتها، وهي مقلّة في نثرها، لصياغة عالم تنشد فيه التوازن بين عناصر الذات الحالمة وعناصر ما تحلم بها لإقامة حوار دائم وصامت بين الإنسان وأشياء وجوده وطبيعته وهواجسه، حوار لا ينجرف وراء إطالة وقت اللغة. فمها بيرقدار تحسن الاختزال بصورة فنية ممتعة، تجعل من نصها منطقة تتداخل فيها العتمة بالنور، والمحسوس باللا مرئي، وترفع من شأن اليومي لتجعله صورة مثلى، تسعى إليها وعلى تكريسها، لتحرض قارئها

دون أن تتعمد ذلك، على الارتقاء نحو معنى اليومي، نحو جدوى العابر ومثاله، لا أن يصـــرف طاقاته الثمينة في الخوض في تفاصيل وثرثرات لا تمت بصلة إلى عالم الإبداع. إنها تكتب نصوصها النثرية بشفافية متناهية، حتى لنكاد نشعر أننا مأخوذون بأجواء مخملية مترفة وأنيقة.

إنهـــا المفـــردة المناســـبة لأصف بها كتابة ميا: الأناقة، ليس لأنها مثالية وطهرانية بل لامتلاكها عيناً داخلية تنتقي من خلالها المادة والكلمة والصياغة. والجميل أن ميا تقول في نص عنوانه (ثرثرة مع نفسي):

معتمة أرضي

أشواكي تطول

وشفاهي لا تحتمل الكلام (14)

فهي حتى في نص تدعي فيه (الثرثرة) تدرك أن أرضها معتمة، ولا تلتقي العتمة مع مدلول الثرثرة، لذلك تأبى شفاهها الكلام. وفي مكان آخر تقول:

قلبي يضيق كسمسمة

كالكون يضيق

عن مكان لجثة(15)

وتقول:

خاتم الخوف

يحيط بي

أصمت

إلى حين يطول الشجر

أو يبكي علي(16)

إنهـــا تقـــف أمـــام كل رحابة العالم لتشعر كم هو ضيق، وكم يحتمل هذا الضيق منها أن تتأمل فيه لا أن تزعج صمته بثرثرتها. إنها لا تصف العالم بل تصـــليه لتتشـــئ برهة وراء برهة في زمن الجمال. ومع ولع المرأة على وجه العموم بالتفاصيل الدقيقة، تفاجئنا ميا بقدرتها على الاستغراق فيما وراء ما تراه مـــن أجل تهيئة طقوس تخف فيها الكلمات ويعلو فيها نشيد الصمت المبجل. كل ذلك تدعمه مخيلة مؤنثة ــ على سبيل المجاز الحقيقي، فالخيال يفعل أنثوياً على أســـاس الـــولادة الدائمـــة للصور الجديدة ــ مخيلة خصيبة ترسم العالم جمالياً، لا بمعـــنى تـــزويقه والاحتـــيال على بشاعته، فهي تدرك ذلك، لكن هذا يغريها

بالبحث عن تكوين شعري يوازي فرح الإنسان بذاته وطموحه. ودائماً تجد منها بيرقدار لجملتها التفاتة ما، حركة تفاجئ الأعماق، مدركة بعفوية أهمية أن ينتقل الواقع عبر اللغة إلى واقع ثان، لا يخون الواقع الأصلي ولا يزوره، ولكنه يخونه جمالياً بمعنى عدم التطابق معه. ومن ميزات كتابتها أنها تعرف كم من الكلمات تحتاج هذه اللحظة، فلا تستغرقها اللحظة في تهويمات لغوية ولا تستفحل عندها اللغة على حساب الطاقات الأخرى الكامنة في النص.

ومن وجوه أهمية نص منها بيرقدار أنها استبقت الكاتبات اللواتي سيأتين من بعدها بزمن طويل، في كتابة نص رائد فيما يدعى بأدب المرأة. فما قالته وما تفننت فيه، وما اقترحته من أدوات وحوار مع الكون والرجل والله، سوف يتكرر بعد سنوات على أيدي ناثرات أو شواعر من الجيل الجديد، يمكن أن نرى بذوره في كتابة منها بيرقدار.

بحيث أزعم أنهن لم يأتين بجديد على المستوى البعيد، مع ملاحظتنا للاستثناءات القليلة. (وهذا يشبه إلى حد بعيد ما فعلته سنية صالح في ارتيادها لأرض جديدة تورط فيها من جاء بعدها وأعادوا ما فعلوه ونسجوا على نولها، لكنها غيبت هي ليتألق غيرها من أصحاب القدرة على النجومية وانتهاز الفرص).

وكما عملت منها بصمت، فقد استيواها الصمت كعنصر ملازم لعلاقتها مع الكون، فكلما أعلنت صمتها عرفت أكثر، واكتشفت أعمق، وتجلى لها السر. وعندما تكتشف تبقى صامتة ولا تصرخ (وجدتها وجدتها) بل تذهب للمزيد من الصلاة والتأمل:

كسرت جسوري عند الضفاف
قلت: هذا الصمت لأسكنه
وهذا لا يضني
كالوطن حين يمطرك بالجراح
أرسلت للأمس نظري
عاد النظر مكللاً بالمياه.
رقصت مع وحشتي قليلاً.
ورميت للهواء
وشاح الصراخ (17)

لا يكفُّ نصُّ ميا بيرقدار عن الاحتفال بالصمت والعتمة والصلاة، ولو رحنا نعد كم مرة تكررت كل كلمة من هذه الكلمات في مجموعتها (عشبة الملح) لتوضح لنا أن الأمر ليس مجرد ألفاظ عابرة. إن ذلك يدل على أقل تقدير كم تنحني هذه المرأة على داخلها، كم تلتجئ إلى خطابها الأول الكامن في سحيق طبقات نفسها، لتنبش من كل ذلك ما استطاعت من بصيرة مفقودة للأنوثة، تواجه بها (حكمة الذكور) ونصوصهم المصنعة على سطح الأشياء. بصيرة تستعاد دون ضجيج ولا كبير أوهام، أو ادعاء لفتوح خارقة. فكل هذا الادعاء لا يتلاءم مع (عشبة) نادرة تعثر عليها ميا في مكان ما، لتذكرنا بقدرة النص النثري المبدع على تقديم لحظة خضراء لا غنى للإنسان عنها.

أعود للتذكير بخصوصية ما للحالة اللبنانية، وهي أن كل مبدع من داخل هذه الحالة يقود مغامرته إلى أقاصيها (حتى شاوول فعل ذلك لتقوده المغامرة إلى عكس ما يتوخى منها من كشف ومتعة) ويستنفد كل ما يستطيع من إمكانيات. بحيث نعثر على سبيل المثال على نصوص لشاعر عرف بقصيدة التفعيلة وهو محمد علي شمس الدين، نصوص مكتوبة نثراً، عبر أعمال مختلفة، وهو يبرر ذلك لأنه شاعر غير نمطي ((كوني شاعراً غير نمطي جعلني أغوص في مدارس الكتابة الشعرية كافة. وقد كتبت ما يسمى بقصيدة النثر في "حلقات العزلة" وأستسيغ الكثير من نماذجها وأحب عدداً من شعرائها، وأقرؤها حتى أنها جزء من كتابتي التي تقترب من قصيدة النثر. ولكنيا أشمل كونها قصيدة مركبة كما فيما موسيقى وهندسة كثيرة وحريات لا تحد)) (18).

ولا أدري إن كان يحق لي التخمين أن كتابة شمس الدين لـ (قصيدة النثر) ما هي إلا عدوى أصيب بها في المناخ الحر والمتسع لكل شيء في لبنان. أو هو شكل من أشكال إثبات القدرة الفنية على مجاراة (أنموذجات) الحداثة في أقصى مغامراتها.

فشمس الدين الذي يمتلك خبرات خاصة بقصيدة التفعيلة، ما الذي يدفعه إلى كتابة (قصيدة النثر)؟ هل يكمن السبب في كونه ملتزماً عبر سنوات عديدة بكتابة زاوية صحافية في قسم ثقافي، تريد هذه الزاوية أن تمتلئ بكل شيء؟ فالمنبر موجود ومساحة الحرية متسعة، فما المانع في أن ينوع الشاعر في أدوات تعبيره؟

والملفت لانتباه الناقد في التجربة اللبنانية الفريدة، بسلبياتها وحروبها وخرابها واحتلال أراضيها، أن المبدعين لم يوظفوا معاناة الحرب الأهلية

وتداعـياتها والاحتلال فيما بعد، توظيفاً سطحياً مباشراً في الكتابة. وذلك يعود لسـبب أراه عمـيقاً، متعلقاً بوعي الحداثة المبكر لدى الكثيرين، وفرادة تجربة الحداثة في لبنان على صعيد الدولة والثقافة والكتابة الإبداعية. مما شكل مناعة ضـد استجرار الكتابة إلى مواقف التحريض والتبشير العقائدي المسيس بالمعنى المباشـر للتسـييس، رغم كل ما في هذه الحالة من سياسات تحاربت وتناحرت واغـتال بعضـها بعضاً بيد داخلية أو خارجية. هذا لا يجعلنا نغفل عن مواقف أدبية تستدعي الحدث المباشر لتروج لـه أو ضده، لكن يمكن أخذ ذلك على أنه تنويع على قاعدة أشمل وأوعى، فذلك لم يشكل مساحة عريضة وظاهرة لافتة. ونحـن بهـذا نصـف صيغة العلاقة بين الحرب وتفاصيلها بالكتابة. أما كيف تعاملـت الكتابة النثرية مع الواقع والحياة، سواء أكان هناك حروب أم لم يكن، فهذا حديث آخر يتصل بجماليات الكتابة وأدواتها. ومن المهم هنا قراءة ما قاله محمد علي فرحات في موضوع العلاقة بين الشعر والحرب:

((إن مواجهـة الاحـتلال ليسـت مسألة أيديولوجية بالطبع، ولكن النص الإبداعـي في لبنان يبقى ملتزماً بتراثه في رسم المسافة الجمالية، وفي زمن لم يـبق فـيه الشـعر لسـان القـوم الوحيد بل تولدت فنون حديثة احتلت موقعاً جماهـيرياً، فـي مثل هذا الزمن، يبدو الشعر في لبنان بعيداً عن أن يكون مادة تعـبوية، وفي الوقت نفسه تبدو الحرب المدمرة "المتوجة" بالاجتياح ذات تأثير بـالغ علـى الحساسـية الشعرية في لبنان، إذ هي عمقت من التجربة الشعرية وجعلتها أكثر حرارة بقدر ما ابتعدت عن الخطاب المباشر)) (19).

يعـود هـذا الكـلام إلـى عـام 1984، ونذكر بأننا نتحدث عن مرحلة السـبعينيات، وموقفنا متصل بهذه الفترة تحديداً، لأنه بعد انتهاء الحرب الأهلية، علـى الأقل في مستواها العسكري العملياتي، سينشأ من أنقاضها جيل جديد من الكـتاب سيقدم نبرة مختلفة في النثر، عادت بالنثر إلى ما بدأت الحالة السورية تـتخلص مـنه: من شفوية وتفاصيل ويوميات وجزئيات. وهذا بحث آخر ربما كـان مفـيداً تخصـيص دراسة مستقلة عنه، لأنه جيل آخر لم نشمله في هذه الفصول.

إحالات:

(1) محمد جمال باروت ـ "المريض هو الأمل": الشعر حطام العالم المكسور ـ صحيفة الحياة ـ لندن ـ 10 /12/ 1998.
(2) عباس بيضون ـ صور ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ 1985 ـ ص 55.
(3) محمد العبد الله ـ بعد ظهر نبيذ أحمر، بعد ظهر خطأ كبير ـ الدار العالمية ـ بيروت ـ1981 ـص 132.
(4) محمد العبد الله ـ المصدر السابق ـ 179.
(5) محمد علي فرحات ـ كتابة الإقامة ـ الدار العالمية ـ بيروت ـ 1982ـ ص 24.
(6) محمد علي فرحات ـ عروش الجمر ـ التنوير ـ بيروت ـ 1986 ـ ص 105.
(7) محمد علي فرحات ـ المصدر السابق ـ ص 113.
(8) حسين نصر الله ـ امتلئ بالليل مثل مصباح ـ الدار العالمية ـ بيروت ـ 1984 ـ ص 25.
(9) يشير أحمد بزون إلى ذلك في كتابه (قصيدة النثر العربية ـ الإطار النظري) ـ دار الفكرالجديد ـ بيروت ـ1996 ـ في الصفحات 145 /146 وذلك اعتمادا على مرجع لبول شاوول هو أطروحته عن أنسي الحاج التي لم تتوفر للقارئ لأنها أطروحة جامعية في كلية التربية ـ الجامعة اللبنانية.
(10) من حوار مع بول شاوول في جريدة تشرين السورية (قصاصة مغفلة من التاريخ).
(11) ندوة مجلة (فكر) بعنوان: القصيدة العربية بين التشكيل النثري والتشكيل الإيقاعي ـ أعد الندوة بسام منصور ـ ص 186 ـ (فقد تاريخ المجلة)
(12) ندوة مجلة فكر ـ المصدر السابق ـ ص 196.
(13) محمد علي شمس الدين ـ الإيقاع البصري في مجموعة الهواء الشاغر ـ مجلة الكفاح العربي ـ 1 /7/ 1985 ـ ص 50.
(14) مها بيرقدار ـ عشبة الملح ـ بيروت ـ 1986 ـ ص 46.
(15) مها بيرقدار ـ المصدر السابق ـ ص 66.
(16) مها بيرقدار ـ المصدر السابق ـ ص 70.
(17) مها بيرقدار ـ معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ـ الكويت ـ 1995 ـ ج4 ـ854.
(18) حوار مع محمد علي شمس الدين ـ جريدة الكفاح العربي ـ بيروت ـ 31 /1/ 1999.
(19) محمد علي فرحات ـ عروش الجمر ـمصدر سابق ـ ص 44.

❑❑

الفصل الرابع عشر

(قصيدة النثر) في السبعينات
نماذج من مصر

ربمـــا يلفـــت النظر أن جيل السبعينيات في مصر، لم يكن يمتلك ذاك الندّ العظـــيم في جيل الرواد مصرياً، حتى يقيم ثورته عليه. وننطلق في كلامنا من نظـــرة فاحصـــة لمدى أهمية أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور تحديـــداً، نظـــرة تفرز بين بدائية هذين الرائدين، وبين مفهوم الريادة من زاوية النظر الفنية الإبداعية. إذ لا تفصح تجارب هذين الاسمين عن عمق في العلاقة مـــع الحداثة بما هي تجربة كلية تتجاوز تغيير نظام الوزن من هيئة إلى هيئة. ونعـــتقد أن شيوع هذين الاسمين كرائدين كان لانعدام الأسماء المتزامنة معهما فـــي مصر من كتاب قصيدة التفعيلة. إضافة إلى انشغال نقاد مصر دائماً بهذين الاسمين انشغالاً مجاملاً أكثر مما هو انشغال نقدي عادل. وقد أدى هذا بمجمله إلـــى تشـــكيل مناعة (واهية) حول هذين الاسمين، مناعة لا نعتقد بقدرتها على الصـــمود أمام قراءة نقدية موضوعية تنفض الغبار عن تجارب الحداثة الأولى وتأخذهـــا خارج مساحة الأصنام وطقوس التتويج. عندها ستكتشف هذه القراءة كثـــيراً مـــن السذاجة والتسطيح في تناول المادة الشعرية، وفي العلاقة مع اللغة والصورة والمجاز والرؤيا، والخطاب بشكل عام. بل ستكتشف تخلفاً حتى على صعيد الوزن والقافية.

إذاً لقـــد كانت الساحة الإبداعية شبه خالية من الأسماء المهمة شعرياً، كما هـــو الحال في سوريا ولبنان على سبيل المثال، الأسماء التي يمكن أن تحرض جـــيل السبعينيات في مصر على الثورة والتمرد. نقول شبه خالية لأنه يجب ألا نـــتجاوز وجود أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر اللذين استطاعا الاستجابة بصورة أكـــثر إقناعاً لأسئلة الحداثة الشعرية ومغامراتها. وهما يشكلان جيلاً فنياً مغايراً لجـــيل حجـــازي وعبد الصبور، مع الفروق الفنية والرؤيوية بين دنقل ومطر.

فدنقل أكثر مرونة مع القارئ وأوضح انحيازاً للتعبير عن القاع المسحوق بلغة تقوم بإنجاز مهمة التحديث من جهة، لكنها لا تتخلى عن وظائف أخرى (تحريضية انفعالية) مثلاً، ودنقل أقرب لـ (المعيوش) اليومي من مطر الذي كان يقود اليومي والثورة والجزئي إلى جهة المغامرة الأصعب مع اللغة في مواجيتها للمجرد، مشحونة بانديالحات تقترب كثيراً من الميتافيزيقيا، دون أن يتخلى هو الآخر عن قاعه الشعبي المسحوق، لكنه ربما أتاح للتقنيات الفنية أن تسهم في حمل معاناته إلى مستوى التفلسف والتأمل المتعلق بسؤال الإنسان عن جوهره وسره الوجودي وشقائه الميتافيزيقي. وهو يلتقي من حيث المبدأ مع دنقل، ويفترق عنه في التعبير وجماليات الخطاب. ولا ننسى أن عفيفي مطر أتيح له عمر أطول من دنقل مما ساعده على ملاحقة قصيدته بالتحديث والتجريب، وإعادة النظر في مستوياتها، بينما رحل دنقل باكراً وقد خسر به الشعر في مصر طاقة تنطوي على كثير من احتمالات التطوير والتحديث.

لقد استطاع دنقل ومطر إضفاء ملامح الحداثة على تجربة قصيدة التفعيلة أكثر مما فعل حجازي وعبد الصبور. وكان على جيل السبعينيات أن يتعامل مع هذه الحالة بسلبياتها وإيجابياتها معاً. وقد يعجب المرء أو لا يعجب، فذلك حق لمن شاء، أن تستمر آراء التطويب والتكريس حول رائد مثل صلاح عبد الصبور حتى تاريخه، ففي مناسبة مرور سبعين عاماً على ولادة عبد الصبور أقام المجلس الأعلى للثقافة في مصر احتفالية خاصة بالشاعر، شارك فيها كل من د. عبد القادر القط وأحمد عبد المعطي حجازي ود. جابر عصفور ود. محمد برادة وجودت فخر الدين، إضافة إلى أكثر من مائة باحث على مدار ثلاثة أيام (1) وقد اعتبر د. عصفور ((أن شعر عبد الصبور يعتبر علامة فاصلة في الحياة الشعرية المصرية يؤرخ فيها لما كان قبله ولما جاء بعده)) ((ومثل هذا الشاعر لا يتكرر كثيراً ولا تجسده الكثرة من الشواعر أو الشعراء الذين يقولون الكلام المعاد.. شاعر يأتي على سبيل الاستثناء)). أما حجازي فيعتبر عبد الصبور ((الشاعر الذي حمل لنا الشعلة في مصر)) ((إننا ننظر إليه ونقتبس من روحه ونستأنف المسير)). وكان الرأي الأبرز رأي جودت فخر الدين الذي ((تناول فيه الجسارة اللغوية التي وسمت أشعار صلاح عبد الصبور مؤكداً أن هذه الجسارة اقترنت بنزعة تبسيطية سعت إلى تسهيل اللغة ما أمكن، وإلى جعلها متحررة ما أمكن من القيود أو الضوابط لدرجة يمكن القول إنه كان شاعر معنى لا شاعر لغة.. وهذه الجسارة في اللغة واكبتها جسارة مماثلة في

أوزانـــه إذ سمح لجسارته الإيقاعية بأن تقع أحياناً في الاضطراب، فتحدث خللاً وزنياً هنا وهناك)).

ولكـــن حجازي، زميل عبد الصبور والذي يماثله يؤازره في جسارته على اللغـــة والإيقـــاع، يدافـــع عنه فيقول من الخطأ القول إن صلاح كان يتعمد هذه الأخطاء العروضية، أو كان منتبياً لها. أما جابر عصفور فيبرر ذلك بتأثر عبد الصـــبور بالموســـيقى الحديـــثة خاصة موسيقى سترانفسكي الذي يحاول إحباط الإيقاع باستمرار حتى لا يعطي للأذن فرصة لتكرار أو توقع الإيقاع. وذلك ما أكـــده د. محمـــد بدوي الذي يشير إلى أن عبد الصبور كان معادياً للغنائية التي يمثلها محمود درويش وحجازي.

تشـــير مـــثل هذه الآراء، باستثناء رأي جودت فخر الدين، الذي لم يعجب المصـــريين وراحوا يفندونه باستمائة، تشير إلى استمرار النظرة اللاهوتية إلى (الرائد) عبد الصبور. وهذا يدعم مقولتنا المتعلقة بأن جيل السبعينيات المصري وجـــد أمامه مثل هؤلاء الرواد، فقام بثورة هائلة عليهم. كما تشير المعركة التي دارت بيـــن حجـــازي وكـــتاب النثر في مصر عام 2001 إلى أن المواقع بين الجيليـــن مازالت مواقع متوترة، وأن أي حوار بين مفهومات الجيلين هو شكل من تفجير الألغام المزروعة تحت الطبقة السطحية من التربة الثقافية..

علـــى كـــل حال فإننا لا نعدم أن نجد في السبعينيات المقولات ذاتيا التي ينطلق منها كتاب النثر في أقطار أخرى، والمبررات نفسيا لتجاربهم وخياراتهم الفنـــية. ففـــي مصـــر كذلك أراد السبعينيون الخروج على الآباء والتخلص من الـــرؤيا والميتافيزيقيا والإيقاع الوزني واللغة الجليلة والقضايا الكبرى، وأرادوا، رداً علـــى كل ذلك، طرح بدائلهم ومحاولاتهم، فكانوا بذلك يشكلون التقاء، دون تنســـيق، مع سبعينيات الأقطار الأخرى، الجيل الذي أخذ يصوغ خطابه الخاص به استناداً إلى ثورة وتمرد على الرواد.

ولكـــن عليـــنا أن نذهب بشكل أوضح في قراءة مفهومات جيل سبعينيات مصـــر حـــول (قصيدة النثر)، معتمدين على ما توفر لدينا من مصادر شحيحة. بادئيـــن بقـــراءة ندوة مهمة خاصة بجيل السبعينيات في مصر، أقامها وأدارها الـــناقد والروائـــي إدوار الخراط في ملف خاص بالأدب في مصر منشور في مجلة (الكرمل) (2). وتعتبر هذه الندوة على جانب من الأهمية لسبب وجيه هو أن مـــن شارك فيها هم من نخبة جيل السبعينيات، الذين تحاوروا بشكل حقيقي في هذه الندوة، وقدموا صورة وافية عن مفهومات وتصورات هذا الجيل، بحيث

تـركوا هـذه الندوة وثيقة أو مدونة نقدية بارزة، يستقصي الباحث أو الناقد من خلالها كثيراً مما يفيده في حقل بحثه النقدي. وهذا لا يعني أننا لن نجد مصدراً آخـر، بل على العكس، فكما سنرى سنبحث عن مصادر أخرى، وفي ذهننا أن هـناك مصادر أخرى غير التي استطعنا الحصول عليها. لقد شارك في الندوة (أحمـد طـه ــ جمـال القصاص ــ حلمي سالم ــ رفعت سلام ــ عبد المنعم رمضـان ــ مـاجد يوسـف ــ محمد بدوي) ويمكن للدارس أن يتخذ من هذه الأسماء نموذجاً مثالياً لجيل السبعينات في مصر.

نفاجـأ في هذه الندوة بأطروحة قدمها أحمد طه، تفيد بأن شعر السبعينيات فـي مصر ((يمثل عودة إلى أصالة الشعر المصري)) وهذه الأصالة في زعمه كـان يجسـدها رواد مدرسة أبوللو ثم محمود حسن إسماعيل ثم محمد عفيفي مطر. والمفاجأة في هذه الأطروحة أن أحمد طه يضع (الخصوصية المصرية) مقابل (العمومية العربية).

ويعتقد أن مدرسة الشعر المصري تحمل خصوصية في اللغة وفي طريقة اسـتخدامها، وهـي طـريقة استخدام مخالف للعمومية العربية، لذلك جاء جيل السـبعينيات لـيرأب الصـدع الذي أصاب مسار هذه الخصوصية، وهو صدع أصـيب به الشعر المصري في الستينيات، فقدم جيل السبعينيات ((رؤية مغايرة مـن حيث تقنية القصيدة، لأنه حاول الخروج من كلاسيكية شعر التفعيلة، لأنه أتـى مـن الشـاعر المصري، وخرج على السلطة)) ويسمي جيل السبعينيات ((جيل الحداثة الأول الذي قدم القصيدة الجديدة)).

يفـترض أحمد طه في أقواله ثنائية متعارضة بين ((خصوصية مصرية)) و((عمومـية عربـية)) في الشعر المصري. وهذا من حيث المبدأ وفي العمق إعـلان مؤدلـج وفق نظرة ضيقة فكرياً غير منزهة عن التحزب القطري. فإذا كـان أمـل دنقل مثلاً في زعم أحمد طه يمثل ((عمومية عربية)) فما المشكلة؟ لماذا على دنقل أن يكون ذا دائرة مصرية منغلقة؟ ما الجدوى من شاعر حديث يـنقطع مشـروعه الذاتـي عـن مشـروعه العربي؟ إن التأسيس على مقولة ((خصوصـية مصـرية)) مضـادة لـــ ((العمومية العربية)) يعني الكثير من المغالطـات علـى صـعيد ارتباط تيارات الشعر في مصر منذ عصر النهضة بمـناخها العربـي العام، الذي كان يملي على الحركات في كل مكان عربي أن تتـناغم، تأثراً وتأثيراً، مع نبض الجسد العربي المتكامل. كما أن ذلك التأسيس السـابق أفضى بصاحبه إلى الادعاء أن شعر السبعينيات في مصر يمثل عودة للخصوصية المصرية. وهذا ردة مما هو عربي إلى ما هو قطري، الأمر الذي

يرفضه مسار تطور القصيدة العربية. هذا إذا سلمنا بأن الرواد في مصر (مدرسة أبوللو مثلاً) كانوا يغردون خارج السرب العربي.

ولكن فكرة أحمد طه حول عودة شعر السبعينيات المصري إلى (مصريته)، تزداد التباساً عندما يعتقد بأن شعراء السبعينيات قدموا ((رؤية جديدة وحساسية جديدة متأثرين بالمدارس الشعرية في المنطقة العربية، وربما كان أظهر من أثروا في هذه الحركة من الشعراء العرب أدونيس وأنسي الحاج وغيرهما، كما تأثر شعراء السبعينيات بالمدرسة العالمية)).

إذاً لا خصوصية مصرية مطلقة في الموضوع، ولا عودة مصرية إلى الروح المصرية، خارج التأثر بالمناخ العربي والعالمي.. ويتحفظ حلمي سالم على فكرة أحمد طه، وينفي مفهوم العودة، بل يعتبر أن شعر السبعينيات ((ليس عودة، بل هو إضافة)). ولكن حلمي سالم يرى كذلك في شعر السبعينيات تجديداً واستجابة لضرورة فكرية أو جمالية جديدة، بما يتعلق بتثوير اللغة واستعمال الرمز والأسطورة، خاصة بعد انهيار الدعوات للاشتراكية وسقوط الأحلام الكبرى على صعيد الجماعة، وكما هو إضافة فهو كذلك تجديد.

وهنا تبرز الفروق النوعية بين طروحات جيل السبعينيات في مصر وطروحاته في سوريا، مع أن الحديث في هذا المقام لا يتم عن (قصيدة النثر) في مصر، حيث أن الندوة تلامس مفهوم جيل السبعينيات بصورة مجملة، ولكن ما يفصح عنه المشاركون فيها سوف يظهر على شكل تجربة جديدة فيما بعد، ويقترحون لأنفسهم تمايزاً عن (التفعيلة) عبر عدد من إنجازاتهم التي نضعها في حسباننا هنا. ونحاول تلمس مقولاتهم عن الشعر من خلال ربطنا لممارستهم (قصيدة النثر). لهذا نفترض أنه من حيث الأساس تتفوق مقولات الجيل السبعيني في مصر على مثيلاتها /نقيضاتها في سوريا، من حيث أن المصريين يعودون إلى تثوير اللغة واستخدام الرمز والأسطورة، الأمر الذي رفضه السوريون واعتبروه أمراً تجاوزه الزمن. وإذا كان جيل السبعينيات في مصر، بحسب ما اطلعنا عليه في حدود إمكانياتنا، يلتقي مع مقولات أجيال عربية أخرى في أطروحة التمرد على رتابة التفعيلة وفي تبني ((الأشياء الصغيرة كبديل للأشياء الكبيرة)) كما يرى عبد المنعم رمضان، فإن واقع الشعر هنا يختلف عما هو عليه في سوريا ولبنان والعراق مثلاً، ونحن لا نعني بذلك خصوصية مصرية وأخرى لبنانية، مع كل إيماننا بضرورة تمايز التجارب بما تتيحه حرية الإبداع سواء في المكان نفسه أو قياساً على ما هو محيط.

في جيل السبعينيات مصرياً مارس حلمي سالم وجمال القصاص وعبد المنعم رمضان كتابة قصيدة التفعيلة، مع كونهم أبرز الأسماء، مع قلة غيرهم، في كتابة (قصيدة النثر). وهذا لم يكن متوفراً لدى كتاب النثر في سوريا، بحيث لم يكن هذا لافتاً للنظر في سوريا، بغض النظر عن نزيه أبو عفش وسليم بركات اللذين كتبا النوعين معاً، ولكن بقية الأسماء لم تكن معنية إلا بتهشيم الانتماء إلى الإيقاع من الضربة الأولى. لذلك شكلت كتابتهم انقطاعاً عما هو قيم في الجيل الأول، في حين شكلت كتابة حلمي سالم والقصاص ورمضان إضافة إلى جيل التفعيلة السابق، سواء كان جيل عبد الصبور وحجازي، أو جيل دنقل وعفيفي مطر. أي أن ظاهرة الانتقال إلى كتابة النثر في مصر لم تكن طفرة في السبعينيات، بل كانت مسبوقة بتجريب على قصيدة الإيقاع. وعلينا أن نعترف بأن هذا التجريب شكل فعلاً إضافة تجاوزت عطاء عبد الصبور وحجازي، وإن كنت شخصياً أميل إلى أن هذا التجريب كان غير بعيد عن خلاصة التجربة الفنية لعفيفي مطر ودنقل، بمعنى أن موضوع التجاوز أمام هذين الاسمين، عبد الصبور وحجازي، يصبح مقروناً بالتحفظ، حيث أعتقد أن عفيفي مطر ودنقل هما الخطوة الأولى النوعية في تحديث القصيدة المصرية، وهما متمايزان كثيراً عن عبد الصبور وحجازي ولا يمكن أن يوضع الجميع في سلة الريادة هكذا بإطلاق.

مع ذلك تبقى (قصيدة النثر) في سبعينيات مصر ثورة هي الأخرى في زعم أصحابها، على جماليات قصيدة التفعيلة، ولكنها ثورة استمدت زخمها وانديا حيا من بعدها العربي لا المصري، حيث أن (قصيدة النثر) في مصر لا آباء لها داخل مصر، إذا استثنينا "تجريبات" لويس عوض التي لم تكن إلا استجابة سريعة لنزعة التجديد.

لذلك لا بد لكتاب النثر في مصر أن يتقاطعوا مع آباء عرب مثل أنسي الحاج وأدونيس والماغوط على وجه الخصوص. أو لنقل: تجربة مجلة شعر بشكل عام. وإذا كنا نرى تقاطعاً فإننا لا نضمنه بالضرورة تشابهاً، كما لا ننفي عنه المثاقفة والتأثر. ولكن في مراحل متقدمة، بعد عقد الثمانينات، سنجد أن هذا الجيل انشق عن الآباء دون أن يعني هذا الانشقاق بداية من الصفر.

يفيدنا إذاً الاعتراف بالفارق النوعي بين جيل السبعينيات في مصر وغيرها، متمثلاً في أن مصطلح السبعينيات هنا لم يعد محصوراً في كتابة (قصيدة النثر)، بدليل ذلك التمازج بين نوعي الكتابة، الموزونة وغير الموزونة، لدى بعض من أشرنا إليهم.

لذلك سنستمد الخطاب حول (قصيدة النثر) المصرية في السبعينيات من كلام رموز جيل السبعينيات وهم يتحدثون عن شعر التفعيلة دون أن يميزوا بحدة بين النثر والتفعيلة. فشعر السبعينيات في مصر خروج على الخطاب السياسي الثوروي، الذي كان سائداً في العقود السابقة، وافتراق عن أمل دنقل ورؤيوية محمد عفيفي مطر معاً.

بينما لم يكن هناك نثريون ينقلبون عليهم. لذلك كان نثر السبعينيات التعبيرَ الفنيَّ المتقدم عن رفض جيل السبعينيات لما سبقه. من هنا لا يمكن المقارنة بين عبد الصبور وحلمي سالم في نثر هذا الأخير، كما لا تستقيم المقارنة بين نثر جمال القصاص وتفعيلة أمل دنقل، لأن الفئة الأولى من التفعيلة تختلف في بنيتها وخطابها عن الفئة الجديدة في السبعينيات، التي رسمت خطابها الرافض عبر (قصيدة النثر) التي لا تشبه كثيراً مثيلاتها العربيات، لا بمعنى خصوصية مصرية، بل بمعنى أن الأداء الفني في خياراته وإمكانياته يختلف، وحسب. إن شعر السبعينيات في مصر له ضرورات متعددة تحدث عنها حلمي سالم في الندوة المشار إليها آنفاً. فهناك ضرورة فكرية تمثلت في ضرورة خروج جيل السبعينيات على خطاب جيل الخمسينيات والستينيات، وهناك استجابة لضرورة نقدية مفادها إعادة النظر في العلاقة بين الشعر والجمهور، وهناك استجابة لضرورة فنية جمالية تمثلت في الاستجابة لما تتعرض له القصيدة العربية من تطور وتثوير في خطابها الجمالي وتوظيف للأسطورة والرمز واختلاف لغة الحديث عن لغة الشعر كما يصنف حلمي سالم. (3)

وفيما يخص انقلاب السبعينيات على الخطاب الثوروي السابق أو السائد، فإن جيل السبعينيات كما يعبر عن نفسه هو جيل الانهيار لما كان صعودا. وارتفعت نبرة مصرية تلهج من جديد بالعلاقة، ولو على سبيل السؤال والاستقصاء، بين الفرعونية والعربية، كما ارتفعت في مناطق أخرى التساؤلات نفسها حول صلة الآشورية والفينيقية بالعربية. يقودنا هذا طبعاً إلى أن أجيال السبعينيات في مصر وغيرها، حاولوا الارتباط بمرجعيات موغلة في العراقة والقدم مؤكدين قوة انتمائهم للتاريخ، بدءاً من التاريخ المحلي، وليس بالتاريخ الأشمل، إذ لم يعد هناك وجود لدى بعض أعضاء هذه الأجيال، لما يسمى وحدة التاريخ، بسبب سقوط المشروع القومي. فإلى أي حد يغدو الحديث مقنعاً عن تاريخ مجتزأ عن سياقه؟ إلى أي مدى يمكن أن نتقبل انتماء كتابة مصرية إلى جزئها الفرعوني بمعزل عن جزئها البابلي والفينيقي مثلاً؟ وكيف يمكن الانتماء إلى فينيق دون الانتماء إلى حضرموت وسبأ وظفار؟ إن واقع نثر مصر نفسه

يؤكد أنه نثر غير منكفئ على خطاب فكرة مقتطعة من بنيتها العامة، بدليل أن هذا النثر استجاب جمالياً لما تتعرض له الكتابة في الوسط العربي بشكل مجمل.

وفي هذا الصدد يرى محمد بدوي في الندوة أن الحديث عن خصوصية مصرية قد يوقع في التباس ويتابع: ((وفي تقديري إن التأثيرات العربية قد تكون أوضح من التأثيرات المصرية، فجميعنا في قصائدنا نتفاعل مع نصوص أخرى عربية. ولعل التوصيفات التي تفضل بها الأصدقاء عن المناخ العام الذي تفاعلنا معه توصيفات صحيحة)). (4) بل إن حديث محمد بدوي يمتد إلى تأثيرات عالمية عبر السريالية ونيرودا وسان جون بيرس وغيرهم من الشعراء، ولم يقف التأثر عند الشعر بل تجاوزه إلى الرواية والمسرح العربي والأهم من ذلك يتحدث محمد بدوي عن اكتشاف التراث العربي من خلال مختارات أدونيس ثم أبي فراس والنفري والمتنبي.

تتسع هنا مساحة المرجعية لتسمح للتراث العربي والعالمي والمعاصر أن يلتقي ضمنها، مشكلة خلفية غنية يتحدث عنها أحد رموز جيل السبعينيات في مصر. ولكن، أين تجلت هذه المرجعيات في نتاج النثر المصري؟ يبدو أن هذه المرجعيات ما هي إلا عناوين وإشارات قد لا تمتلك وجوداً على أرض الواقع. والمفارقة تكمن في المقولة التالية: من جهة يعلن أصحاب (قصيدة النثر) أو جيل السبعينيات أنهم يقدمون ثورة على ما سبقهم، ويتحدثون عن مرجعياتهم، ومن جهة يشكل الجيل الذي ثاروا عليه الصورة الأوضح لهذه المرجعيات، وخاصة لدى عبد الصبور في مثاقفة مع الآداب الغربية والتراث العربي والإسلامي ومقولات النقد الأوروبي، كما يتجلى ذلك عند عفيفي مطر وأمل دنقل. ففي كتابات هؤلاء وبأشكال متفاوتة، نستطيع التقاط المؤثرات التراثية والفكرية والأجنبية بكل وضوح. فماذا قدم جيل السبعينيات هنا من جديد؟ إن هذا يماثل شعارات جيل السبعينيات في سوريا وتحديداً جيل كتاب النثر، مع استثناء بارز أراه ذا دلالة هنا، وهو أن ثمة اختلافاً بين النموذجين المصري والسوري، فيما يتعلق بالتكوين الأيديولوجي لكل جيل. فكلا الجيلين ذو نزوع إلى التمثل بالأفكار اليسارية (التقدمية) التي تحرض على انتقاد الواقع السياسي والاجتماعي، وما يعنيه ذلك من نقد السلطة وما تمثله من استطالات ثقافية موازية لها. حيث أننا نرى أن هذه المؤثرات الأيديولوجية في (قصيدة النثر) في سوريا لعبت دوراً سلبياً في تحديد المستوى الفني والجمالي للكتابة، حيث تم التخلي عن الفن لصالح مضامين ثورية وتقدمية، وبات الجميع يلهج بأسماء

مناضلين يساريين في العالم، والتباهي بمعرفة أفكارهم وسيرهم الكفاحية، وصار البدء بمقولة من مقولاتهم في مطلع كتاب نثري أو نص، عادة تفشت بعدوى واضحة. أما في مصر فإن المؤثرات ظلت هي هي من حيث المبدأ، مع فارق أساسي يتجلى في أن شعراء مصر وناثريها في هذه الفترة لم يتخلوا عن المطلب الجمالي والفني لصالح الانتماء العقائدي، ولم يسلموا قياد شعرهم ونثرهم للنبرة الأيديولوجية المباشرة. وهذا مما يسجل للمصريين في جيل السبعينيات، وهذا يعتبر وعياً فنياً أولياً للعلاقة بين الخطاب السياسي والخطاب الجمالي. وإن كان ذلك سيزول بالتدريج، وستعلو نبرة الواقع والحياة اليومية والتفاصيل في المراحل المتقدمة من كتاب نثر مصر، وبشكل أدق على يد من أتى بعدهم خاصة ممن استغرق في (قصيدة النثر) نهائياً وتخلى عن تجربة الرؤيا والإيقاع التي حافظ عليها إلى حد مقبول جيل السبعينيات. على أن البعض ممن حافظ على الإيقاع، مال باتجاه الاستفادة من أساليب (قصيدة النثر) ومقولاتها حول اللغة اليومية والتفاصيل، وغدا ليس محرجاً استخدام الشاعر مفردات مثل (البلكونة ــ أرفسها ــ منكوشة الشعر) عند عبد المنعم رمضان، أو عبارات (دالية تتريض فيها الشموس) (المواويل تمرط أقراطها) (البنات يسائلنه عن زواق الجعارين، عن نجمة الحندقوق) عند جمال القصاص..

أشرنا أكثر من مرة إلى أن إطلاق لفظ جيل السبعينيات في مصر شمل شعراء التفعيلة والناثرين معاً. الأمر الذي لا يحدث لدى نقاد جيل السبعينيات في سوريا، الذين يعتبرون النوعين في مصر، أتاح للكثيرين ألا يتمردوا إلى حد فاقع على الرؤيا التي شكلت عقدة للسوريين. يقول إدوار الخراط:

((أعتقد أن الرهان هو على هؤلاء الشعراء الحداثيين، سواء منهم شعراء قصيدة النثر أو قصيدة التفاعيل الجديدة، تجديداتهم في الشكل والموسيقى لا تنفصل عن تجديداتهم في الرؤيا، ومن العبث محاولة الفصل ــ عن حسن نية أو عن سوء مقصد ــ بين المغامرة الشكلية والمغامرة الرؤيوية)) (5).

لا يكتمل الحديث عن سبعينيات مصر دون الإشارة ــ لو بشكل موجز نظراً لافتقاد المصادر بالمسألة ــ إلى تجربة مجلة (إضاءة 77) التي جمعت في بؤرة جماعية مشروع جيل السبعينيات المصري، ليعمل الجميع على تكوين ملامح فنية لهذا الجيل دون أن يلغي أحد الشكلين الآخر. ولأننا نفتقد المرجع الأهم (مجلة إضاءة 77)، فسوف نستنطق أصحاب هذه المجلة فيما ورد في مداخلات لهم وحوارات.

يقول حلمي سالم:

((كانت بيانات جماعة (إضاءة 77)، قد أكدت أن "الشعر الصحيح يتضمن دائما الشعار الصحيح، لكن الشعار الصحيح لا يتضمن أبداً الشعر الصحيح" معلنة أن "الشكل هو مضمون" بمعنى أن النص الشعري ليس مقولة مقفلة ونهائية، بل هو مفتوح على الاحتمالات المتكثرة، انطلاقاً من أنه ليس "مدلولاً" وحيداً منجزاً، وإنما هو مجموعة متعانقة متوالدة من "الدوال" التي يساهم القارئ في إنتاج دلالاتها المتعانقة المتوالدة، مساهمة أصيلة.

إن العالم يعد (وربما لم يكن) ثنائياً، بل هو معقد ومركب، ومن ثم فإن رؤية الشاعر المعاصر هي بالضرورة معقدة مركبة. هكذا كانت الأرض قد انحرثت بحق، وانكسرت سطوة المفاهيم الواقعية الضيقة التي سادت في عقدي الخمسينيات والستينيات، أي إبان المرحلة أو الموجة الأولى من حركة التجريب العربية المعاصرة)). (6)

ويقول أمجد ريان:

((يمكن استعراض بعض الأفكار التي وردت في مقدمات مجلة (إضاءة 77) لسان حال فصيل شعري عرفته القاهرة في السبعينيات. صدر العدد الأول منها في يوليو 1977، لنتعرف على مدى التقارب والاستفادة التي نالتها هذه التجربة من تنظيرات الناقد <يقصد غالي شكري>.

- الفن إدراك جمالي للواقع لا يعكسه عكساً آلياً، بل يخلق بطرائق التعبير المجازي موازاة رمزية لهذا الواقع. فهو إذن موقف وتشكيل، موقف من العالم، وتشكيل يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية.
- إن ارتباط الشاعر بالشعب والثورة يقدر بنجاحه في صياغة أشواق شعبه صياغة راقية مستخدماً أداة هذا الشعب وخبرته في التاريخ.
- المعنى أو المضمون عندنا ليس إلا مستوى واحداً داخلاً في نسيج من العلاقات الجمالية ويترتب على ذلك، أن أية عمدية دوجماطيقية تتجه إلى اجتزاء هذا المعنى أو ابتساره عن نسيجه، بهدف إبرازه والتأكيد عليه، إن هي إلا خروج عن دائرة الفن الحقيقي)). (7)

ويقول رفعت سلام واصفاً مجلة (إضاءة 77) خروجاً على المؤسسات والأجهزة إنها: ((على صعود جيل شعري ــ بالمعنى الفني ــ مغاير في التوجيات الإبداعية، لا في القاهرة فحسب، بل في بلدان عربية كثيرة، ضد

اللغـــة ذات الـــبعد الواحـــد، والشمولية الإبداعية، والإنشادية المنبرية، وانتحال الشـــاعر دور النبـــي /العـــراف/ المحرض/ الزعيم/ المطلق/ الفاعل أبداً. ضد الـــركود الـــذي آلت إليه ــ على وجه السرعة ــ قصيدة التفعيلة. ضد المعيار "التفعيلـــي" من حيث هو شرط قبلي، خارجي، للشعرية، وأداة موحدة ــ بالتالي ــ بيـــن الغث والثمين، من حيث المبدأ. ضد القولبة، وتحويل الإبداع إلى إعادة إنتاج لنموذج سالف، بل ضد مبدأ "النمذجة" والشروط القياسية الموحدة)) (8)

ويقول جمال القصّاص:

((جماعـــة إضـــاءة الشـــعرية أسستها أنا وثلاثة من زملائي الشعراء وهم حلمي سالم وحسن طلب ورفعت سلام عام 1977. واستطاعت هذه الجماعة أن تصـــنع الكثير للشعر العربي ليس في مصر فقط بل في أقطار كثيرة من الوطن العربـــي. وأتصور أن جيل السبعينيات للشعر مدين لهذه الجماعة بالكثير، ليس فقـــط في نشأته بل في تطويره الشعري والفكري والجمالي)) ويتابع ((نحن جيل الســـبعينيات نشكل عقدة في الحياة الإبداعية في مصر لأننا تبلورنا وعلى كاهلنا نكســـة 1967. فبواكـــيرنا الشعرية انبعثت في هذا الجو الكابوسي حيث فرض عليـــنا أن نعيد النظر في الكثير من المسلمات وعلى جميع المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية. ومسألة الهوية، بل مسألة الحياة والواقع بكل رقعه، لأنه أصبح محتاجا إلى دماء جديدة، وتأسيس رؤى جديدة أيضا.

وانطلاقـــاً من هذا الهم فكرنا في هذه الجماعة الشعرية المستقلة لكي نحقق مجموعة من الأشياء، في هذه الفترة كان الشعراء الكبار مهجرين خارج مصر، ولـــم يكن فيها سوى أمل دنقل يصارع مرض السرطان، فالحياة الشعرية كانت بحاجة إلى هذا الدم الجديد.

فأتصـــور أن "الإضـــاءة" ملأت هذا الفراغ بشكل نوعي، وطرحت مفاهيم جديـــدة خصوصـــاً بتطوير القصيدة في سياق حركة التطور التي كانت تشهدها الفـــنون المختلفة، والتي قفزت إلى الحداثة وما بعد الحداثة، وأتاحت لنا الفرصة أن ندخـــل فـــي علاقة جدلية تحقق الاستقلالية عن المؤسسات الثقافية الرسمية، لـــيس مـــن قبيل التباين، لكن كطرف لـــه صوته المستقل والخاص، والمجادل وليس التابع)). (9).

نقرأ في هذه الشهادات التي تعطي فكرة وافية عن (إضاءة 77) ما يلي:

هناك من جهة إقرار بالجماليّ والمجازيّ في العلاقة مع الواقع، ومن جهة إدانة لما آلت إليه التفعيلة من الركود. ومن جهة أخرى اعتداد بدور هذه المجلة فـــي تطويـــر الشـــعر ليس في مصر وحدها بل الشعر العربي.! وثمة ما هو مشـــترك مـــع تصـــورات الســـوريين في المرحلة نفسها من تمرد على الرؤيا

والمؤسسات والأجهزة والشمولية والنبوءة والعرافة، مع لحظنا للخلاف معهم في قضية المجاز. ولكن امتازت الحالة المصرية باشتراك أكثر من نمط كتابي في الثورة الفنية، مع توفر منبر ثقافي يطرحون من خلاله مشروعهم تنظيرا وكتابة، الأمر الذي لم يتمكن السوريون من القيام به لأسباب ذات صلة باختلاف النظرة السياسية لمثل هذه المشاريع الثقافية الخاصة غير الرسمية. الأمر الذي جعل خطاب السبعينيات في مصر متقدماً من حيث التنظير والممارسة الإبداعية، على السوريين. فكما هو واضح في مقولاتهم السابقة، فإنهم يبنون خطابهم وفق أسس جمالية محددة لا تستخف بلغة الشعر، ولا يصوغها الواقع، ولا تستسلم لسلطة هذا الواقع، بل يتم ذلك عبر ((إدراك جمالي للواقع لا يعكسه عكساً آلياً)) الأمر الذي فقدناه مع جيل (القصيدة الشفوية) في سوريا. إن الشفوية في مصر، شأنها شأن مثيلتها في لبنان، لن تظهر بشكل واضح وتتخذ تأثيرها الطاغي إلا بعد الثمانينيات من القرن الماضي.

حتى أن جماعة إضاءة تمتلك تصوراً مختلفاً عن قصيدة التفاصيل التي غرق فيها النثر السوري. ومن المهم هنا أن نترك حلمي سالم يوضح لنا مفهومه عن التفاصيل بصورة مفصلة:

((الانطلاق من "التفصيلة" لا من "المشهد الكامل". أقول "التفصيلة" ولا أقول "التفاصيل اليومية" ــ كما درج البعض ــ لأن التفصيلة بوصفها جزءاً من اللقطة الكلية هي أشمل من التفاصيل اليومية. كما أن التفصيلة يمكن أن تنصب على معنى أو فكرة، بدون الاقتصار على "تفاصيل" المعاش الواقعي.

يلتقط الشاعر موضوعه، إذن، من خلال الوقوع على خيط من خيوط النسيج الكبير، ثم هو يتتبعه ويتغوّر فيه حتى ينجز به نصه. وحينما ينجز نصه المكتمل سنجد أن الشاعر قد وصل ــ من خلال التفصيلة المعمقة المغمورة ــ إلى معنى أعم يتخطى أصل التفصيلة نفسها. هذا المعنى العام الذي كان يصل إليه الشاعر السابق من خلال "اللوحة الكاملة".

والدلالة الجلية لذلك، هي أن "التفصيلة" التي يقتنصها الشاعر ليست مجرد تفصيلة مجانية، بل هي تحتوي على القيمة الكلية للوحة الكاملة. فإذا أضفنا إليها "زاوية التقاط" التفصيلة التي ينتخبها الشاعر، سنعرف أن النص التجريبي الجديد يتشكل من خلال بصيرة اقتناص التفصيلة المختارة، التي يمكن أن تحل محل ــ أو تحيل إلى ــ القيمة الأساسية المنشودة.

والواقع أن التأكيد على أن "الشعرية" الحق إنما تكمن في "زاوية النظر" لا يتناقض مع تأكيدنا الدائم على أن مناط الشعر هو في "التشكيل الفني" لا في "الموضوع"، ذلك أن زاوية النظر إلى الموضوع ليست مفهوماً مضمونياً أو معنوياً يتصل بالفكرة أو الموقف فحسب، بل هي مفهوم فني كذلك، بما ينطوي

عليه الاختيار الجديد للزاوية الجديدة من متطلبات فنية وانحيازات جمالية؛ وهكذا فإن شعرية الحركة التجريبية الراهنة لا تكمن في "الشيء المرئي" كما كان يذهب الواقعيون أو الطبيعيون أو التقليديون من دعاة محاكاة الطبيعة أو محاكاة الخارج، ولا تكمن في "العين الرائية" كما كان يذهب الرومانسيون أو دعاة محاكاة الذات أو محاكاة الداخل. إنها تكمن، بالضبط، في المسافة بين العين الرائية والشيء المرئي، أي في "المنظور" الذي يقترحه ــ أو يجترحه ــ الشاعر لكشف موضوعه ومكاشفته)) (10).

تعيدنا فرضيات حلمي سالم إلى تذكر (قصيدة التفاصيل اليومية السورية) لنرى أن ثمة فارقاً نوعياً من حيث الطرح النقدي بينهما، وهذا الفرق يبدو لصالح المصريين طبعاً، فبينما غرق السوريون في التفاصيل والجزئيات والمرئيات والمحاكاة التقليدية للواقع، نلمح هنا أن الهروب من التفاصيل إلى التفصيلة كان هروباً مدروساً ذا قاعدة أساسية، فحواها العلاقة الجمالية بين الرائي والمرئي، بين العين والشيء العياني، من خلال اختيار زاوية النظر، زاوية الرؤية، مما يستدعي لحظة من الوعي الفني لضرورة اختيار الأشياء المناسبة في المشهد المرئي، وليس استقباله بكل ما فيه، فليس كل ما نراه مطالباً بأن يحمل بعداً شعرياً. وهذا يشبه ما ذكره أمجد ريان سابقاً من أن جماعة إضاءة كان من مقولاتها أن ((الفن إدراك جمالي للواقع لا يعكسه عكساً آلياً، بل يخلق بطرائق التعبير المجازي موازاة رمزية لهذا الواقع)).

لكن ما هو ذو معنى في المثال المصري، أن المقولات والأطروحات لم تكن مقتصرة على (قصيدة النثر) (قصيدة التفعيلة) بل نادراً ما رأينا فيما اطلعنا عليه فصلاً حاداً بين الشكلين، وهذا مما يسجل للمصريين كذلك. فحلمي سالم وجمال القصاص مثلاً، يكتبان قصيدة الإيقاع والنثر معاً، وقد تستقيم مقولاتها مع الشكلين معاً، فالتفصيلة لدى حلمي سالم نجدها في الإيقاع والنثر على حد سواء. وقد يصح أن نغتنم كون هؤلاء يكتبون الإيقاع والنثر، من أجل إقامة مقارنة في السوية الفنية للشاعر نفسه كيف تجلت في الشكلين. وربما كانت المقارنة اقتراحاً نقدياً ليس لازماً، لكنه اقتراح مشروع. لنأخذ أولاً حلمي سالم الذي كتب نص (الصيف ذو الوطء) عام 1978 وهي عبارة عن نص نثري يستخدم في مقاطع معينة منه الإيقاع. لنقرأ بعض المقاطع الموزونة.

- *أولاً:*

يلعب بالحربة والياقوت
من ثقب الكون يفوت
يلعب بالملكوت
ويموت (11)

- ثانياً:

كان الطريق طريقه
فمضى يحاول أن يرجرج كأسه من عمره
وبريقه
أقعى يفتش في المياه عن الصبا.
كان الغريق
غريقه (12)

- ثالثاً:

طعن الفتى نفسه
مسته عابرة الليالي بالمحبة،
أثقلته مسة
ورمت خطاه إلى الدجى مسه
فاختار مصرعه النقي
يجسه في كل وقت من مواقيت البكا
جسه
خلق الفتى نفسه (13)

- رابعاً:

الوردة حمالة أوجُهْ
لمست عاشقتي البحر بكفين مدربتين
على اللمس الصافي،
وأنا أغرقني موجُهْ
قلت لصاحبتي: ما تختارين؟
أجابت: لك صحراء الورد،
ولي مرجُهْ
الوردة حمالة أوجُهْ
الوردة حمالةُ أوجُهْ
فهي أجيج الكون
وغنجُهْ (14)

يثبت حلمي سالم هنا قدرة مميزة على التحكم بنص إيقاعي بخصوصية وابتكار وأصالة، خالقاً أثراً جمالياً واضحاً في المتلقي من خلال هذا الأسلوب في الصياغة اللغوية العريقة وهذه المخيلة القادرة، وهذا الابتكار في خلق تقفيات جديدة تماماً خاصة في المثال الرابع. وما يسجل لهذه المقاطع أنها واردة ضمن سياق نص نثري، فهي ليست معزولة عن محيطها العام، ونحن

اضـــطررنا إلى اجتزائها للتعليق عليها. إن حلمي سالم يلعب في ساحة الإيقاع وهـــو ممســـك بأدوات اللعبة بمنتهى الذكاء. ولنقرأ الآن لـــه مقاطع نثرية من مجموعة طبعت بعد المجموعة السابقة:

- *أولاً:*

كانت هنا ــ على يسار هذا المقطع ــ ورقة وحيدة باقية
من الوردة البلدية التي هركها الرهين على كفل رهينة
تتشوش روحها كلما ملأ الفتارين ذهب أيلول.
كان فتات التويج منثوراً على الصوف بالقرب من
المطفأة وقشر الموز، لكن بقية الأوراق جفت واستحال
مثولها طباعياً على حافة النص.
يمكنك تخيلها على البياض: حمرة داكنة من عائلة
دم الشهر، وأطفالا متجمدين على الأطراف،
ويمكنك افتراض الوقائع التالية:
ذهبت من الطباعة، وبقيت في الطباع.
وهكذا يسهل أن تخمن المرأة التي تشبه نفسها
بالأسلاك العارية (15)

- *ثانياً:*

"سكك حديد مصر
ثاني سكك حديد أنشئت في العالم"
هكذا قال المدرس،
فلا بد أنها ضمت ساقيها
حتى تستطيع أن تتأمل حقول الأرز
بدون ضغط الخيالات
وحينما خانتها الحلمتان بصحوة غير مسحوبة،
تحسست شعرها الذي مشطته في عربة النوم،
حتى يتمكن المأسور من نعكشته بزفرة عارضة.
أعادت المنادين إلى الكابينة،
لأن المياه الغازية حساسة للشفاه،
ولم تعر ضريبة المبيعات التفاتاً،
ظناً بأن قطع المسافات الكبيرة نحو المهاجرين
هو مهمة المفككين وحدهم،
أولئك الذين لم يسددوا الضريبة الأم.؟
سكك حديد مصر:
قفزة هائلة
إلى الجسد (16)

قد يعي المتلقي أنه أمام فجوة هائلة صنعها الشاعر بين أدائه في قصيدة الإيقاع وأدائه في النثر. لكن هذه الفجوة ستتعمق عندما يجد هذا المتلقي أن مجموعة حلمي سالم (سراب التريكو 1995) بكاملها نثر، وقد كتبت بعد (دهاليزي والصيف ذو الوطء) بسنوات كثيرة. وأن هذه الأخيرة المتضمنة نصين طويلين تفوق المجموعة الثانية التي جاءت بعد سنوات، أداء فنياً وخيارات جمالية ولغة وصياغة. ففي (دهاليزي..) كان حلمي ذا انضباط فني سيزول مع (سراب التريكو) المعتمد أصلاً على إطلاق النثر على آخر طاقاته وممكناته، كما هو قائم على التجريب حتى المدى البعيد. ونحن لا ننفي التجريب كذلك عن (دهاليزي..) لكنه كان تجريباً مؤصلاً، انتابته الفوضى فيما بعد لا سيما مع الإصرار على التسمية (شعر)، إن (سراب التريكو) ونصوصاً كثيرة أخرى لحلمي سالم، تؤكد على أولويات النثر وهو نثر يستخدم فيه سالم (ما بعد النثر) إذا جاز التعبير. بحيث لا يمتنع عن استخدام أي شيء يطيح بتماسك البناء الفني للشعر، من لغة يومية وألفاظ عامية ومقاطع أغنيات وصيغ شعبية ومفردات صادمة في حال وردت في بيئة قصيدة (يخافون من البلياتشو) (هنا جنازير البداية) (بقايا الخراطيش) (علي النعمة باموت فيك) (لم أشتر الطماطم والخيار من زمان) (حلويات البهائم) (الزمبلك) (الدوبلير).. الخ. قد لا يكون هنا تفاصيل بالمعنى الشائع الذي رفضه حلمي سالم، ولكن هناك ما ينوب عن التفاصيل في الرداءة وهبوط اللغة الفنية مما لا يمكن أن يصنع شعراً، من هنا عندما نطلق عليه نثراً فإننا نعتبر النثر يستوعب هذه الخروجات كلها، لتغدو عنده متماهية مع بنيته الفنية الداخلية.

أما جمال القصاص كمثال ثان، فهو يقدم حالة أخرى، حين يستخدم النثر بكل معنى الكلمة، في قلب النص الإيقاعي، وقد وجدت أن هذا سمة من سمات كتابته. إنه لا يستخدم النثر بمعنى الخروج على الإيقاع بل نواجه عنده نفساً نثرياً قد لا نجده حتى في (قصيدة النثر)، في علاقة المفردات واختيارها ودورها داخل النص:

- *أولاً:*

تأملته..
كنت ألمح في رعشة الكف نهرا
وطفلا
يشخشخ في شعره المتجعد
والشمس تدخل في إبرة البحر
تنعس فوق البيانو
وتلتف.. أحصنة من رخام

مرايا
فتافيت خبز
حواديت
تصفر في دفتر الوقت
عاشقة
تتمسح في فروة الحلم
لا ترتجي غير أغنية لا تدل عليها (17)

- *ثانيا:*

أي شيء سيطلع في ثوب هذا الصباح
دوي انفجار جديد
ضرائب أخرى..
البطالة..
"حرب الفراولة"
لغز العشيقة في آخر المسرحية،
فوضى الحداثة
مهزلة البرلمان
النياشين..
إيماءة الجنس في الهاتف المتقطع
هبو الفساتين
فلسفة القمع
فتوى المهرج
فاتورة الكهرباء (18)

يبدو جمال القصاص ميالاً في قصائد تفعيلية له، إلى الاتكاء على الوضوح غير الفني، باستخدام الشرح واللغة التقريرية الأقرب لإمكانيات النص الذي يقول شيئا واحدا لا يحتمل التأويل، وهذا ليس من خصائص النص الإبداعي، بحيث أن ما قرأناه سابقاً عبارة عن قطعة نثرية موزونة. فإذا كان القصاص يفعل هذا في شعر التفعيلة، فكيف سيكون عليه الحال مع كتابته (قصيدة النثر)؟ قبل الإجابة لا بد أن نذكر أن عدداً من قصائد القصاص تملك سوية فنية راقية، تشكل نقيضاً للأمثلة السابقة.

إن الوزن لا يصنع شعراً، في الوقت الذي نؤمن فيه أن نفي الوزن لا يصنع شعراً هو الآخر. وهناك قصائد موزونة للقصاص، لم يشفع لها الوزن لتكون شعراً، حتى لو كان يكتبها ضمن منظور خاص للشعر، فالمنظور الخاص لا بد أن يكون مبنياً على ما هو جوهري في مفهوم الشعر، وإذا كان

هذا الأخير قابلاً للتطور لكنه ليس قابلاً للاندثار في زحمة المنظورات الخاصة. كما اندثر في بعض كتابات القصاص. أما نثره فلنقرأ ما يلي:

عزيزتي..
"نسيت نظارتي الطبية على الكمودينو
وساعتي تحت الوسادة
سأحتاج بعض الوقت لأشفى
من عضتك بكتفي الأيسر
وفي أماكن أخرى.
لا أظن أنني صالح لأي شيء
معذرة: شبهتك بالنخلة
وكنت أقصد: أنت جروي الصغير"
"عزيزي..
لم يكن جسدي
ولم تكن روحي
فقط.. كنت أعبث بأشياء أدمنتني
سأحاول نسيانها
صدقني: لست مسعورة إلى هذا الحد
بل كنت أجرب أسناني..
التي ركبتها بالأمس" (19)

ويقول:

في المطبخ
لم يجد بيضا في المقلاة
ولا لفائف الكرنب التي تشهاها بالأمس
لا شيء..
الأشياء يغمرها الصمت
والسيدة العجوز
تسدل الستارة الحمراء (20)

إذا اتفقنا أن النص النثري يستلهم من الشعر إمكانيات الخيال وتوتر اللغة وبناء الصورة وتغيير صفة الواقع، فماذا نقول عن نثر جمال القصاص، ونصوصه التي تدور جميعها في هذا الفلك؟ هل نقول: لقد قدم القصاص نموذجاً سيئاً حتى في حساب ومنطوق جماعة (قصيدة النثر)؟!. لقد غاب الشعر كلياً، ولم يعد كافياً أن ينظّر الشاعر لتجربته، وتبقى تجربته بعيدة عن التماثل مع التنظير.

مـــاذا أضاف القصاص في المثالين السابقين إلى مادة الواقع؟ وأي تصور أدبـــي قدمه من خلال توصيف خارجي واقعي للمشهد والفكرة؟ وما قيمة حتى فكـــرة كهـــذه على صعيد المتعة التي يتوخى المتلقي العثور عليها في أي نص أدبـــي، ولـــيس بالضـــرورة الشعر وحده. والمشكلة أن القصّاص في موزونه ومنـــثوره هو هو لم يتغير، وما هو مؤكد من خلال المعاينة والمتابعة، أن مثل هـــذا النـــثر المـــتأخر ســـوف يسود في مصر في التسعينيات لدى رموز جيل الســـبعينيات، بمن فيهم جمال القصّاص وحلمي سالم وأمجد ريان وسواهم، كما لـــدى الأجـــيال الجديـــدة، فـــي الوقت الذي ستحسن كتابة النثر في سوريا من أوضـــاعها لتـــتأقلم أكـــثر من شروط جمالية ممكنة. ويذكرنا النثر الشفوي في مصر بالنثر الشفوي في لبنان بعد الحرب، كما أشرنا في حينه.

هـــذا ويغـــدو كلام محمد بدوي في ندوة شعر السبعينيات في مصر المشار إلـــيها سابقاً، كلاماً غير صحيح، حين قال ((أما شاعر السبعينيات فهو يحاول أن يكـــون "أنـــا" مـــندمجة بعناصر العالم وأشيائه، مجرد "أنا" واحدة ضمن " أنوات" أخـــرى، ومـــن ثم أصبح الشاعر يغامر بالبناء الصعب، تاركاً البناء السهل لمن أدمـــنوا الـــنوم فـــي ظلال الجاهز المجاني. في البناء الحداثي المصري ازدراء للتوصـــيل الســـهل، ومن ثم للقصيدة المبذولة)) (21). إذا كان كلام بدوي خاصاً ببـــناء (قصيدة النثر) فهو غير صحيح، لأن الاستسهال بات سمة من سمات هذه (القصـــيدة) فـــي هـــذا الجيل. أما إذا كان المقصود جيل السبعينيات دون تحديد، فالمســـألة لهـــا بعد آخر. ويبدو أن بدوي يقصد الجيل التفعيلي والنثري معاً، لذلك يجـــب أخـــذ كلامه مأخذاً حذراً، فهو ينطبق على قصيدة التفعيلة لا النثر. ومثله موقـــف عبد المنعم رمضان من قضية غموض شعر السبعينيات، فهو يتحدث عن وضوح وسهولة قصيدة الستينيات لأن هذا الجيل ((ركب عربة السلطة التي تبنت القصـــيدة الواضـــحة)) ويقـــابل ذلك بغموض وتعقيد جيل السبعينيات. لكننا عند الفحص الدقيق نستطيع أن نقول إن الغموض المقصود هو غموض شعر التفعيلة. لكن المصريين لا يميزون، عند إطلاق وصف السبعينيات، بين تفعيلة ونثر.

أخـــيراً. نعترف بأن ثمة تقصيراً في الإحاطة بمشهد السبعينيات المصري، لعـــدم توفر ما هو كاف من مجموعات ودراسات وشهادات، لانقطاع التواصل وعـــدم انتشار الكتاب، لذلك نعتبر ما قلناه متعلقاً بما اطلعنا عليه فقط، حتى ولو لم نشر إليه في سياق الحديث.

إحالات

(1) ملخص الاحتفالية الذي اعتمدنا عليه منشور في جريدة أخبار الأدب ـ القاهرة ـ 18 /10/ 2001.

(2) شعر السبعينيات في مصر ـ ندوة مجلة الكرمل ـ نيقوسيا ـ العدد 14 ـ 1984 ـ ص 291.

(3) شعر السبعينيات في مصر ـ ندوة ـ مصدر سابق ـ ص 293.

(4) شعر السبعينيات في مصر ـ ندوة ـ مصدر سابق ـ ص 297.

(5) إدوار الخراط ـ جريدة الشرق الأوسط ـ لندن ـ 4 /4/ 1997.

(6) حلمي سالم ـ التجريب: قوس قزح ـ مجلة فصول ـ القاهرة ـ العدد الأول ـ 1997 ـ ص 319.

(7) أمجد ريان ـ مجلة القاهرة ـ القاهرة ـ 1995 ـ ص 153.

(8) مقدمة كتاب سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ـ ترجمة راوية صادق ـ دار شرقيات ـ ج1 ـ القاهرة ـ 1998 ـ ص 17.

(9) حوار مع جمال القصاص ـ جريدة السياسة ـ الكويت ـ 18 /10/ 2001.

(10) حلمي سالم ـ التجريب، قوس قزح ـ مصدر سابق.

(11) حلمي سالم ـ دهاليزي والصيف ذو الوطء ـ دار الريس ـ لندن ـ 1995 ـ ص 53.

(12) المصدر السابق ـ ص 55.

(13) المصدر السابق ـ ص 60.

(14) المصدر السابق ـ ص 63.

(15) حلمي سالم ـ سراب التريكو ـ شرقيات ـ القاهرة ـ 1995 ـ ص 117.

(16) المصدر السابق ـ ص 130.

(17) جمال القصاص ـ ما من غيمة تشعل البئر ـ دار النهر ـ القاهرة ـ 1996 ـ ص 22.

(18) المصدر السابق ـ ص 43.

(19) المصدر السابق ـ ص 64.

(20) المصدر السابق ـ ص 68.

(21) شعر السبعينيات في مصر ـ ندوة ـ مصدر سابق.

❑❑

الفصل الخامس عشر

(الكتابة) و(الكتابة الجديدة)

إذا كانت الكتابات المندرجة تحت عنوان (قصيدة النثر)، قد أصابتها الانقلابات والتحولات التي أشرنا إليها سابقاً، وذلك في فترة السبعينيات، فإن هذه الكتابات، وإن أفرزت لها تسميات لها بدءاً من ذلك الجيل، لم تبق على ما هي عليه بعد ذلك.

فمع قدوم الثمانينيات، ولا نستطيع تحديد اللحظة الحاسمة في ذلك، زاد انتشار ((قصيدة النثر)) دون أن يواجه أصحابها فاعلية نقدية واعية تكبح من جموح ما يجري وفوضاه. وقد جرت الاستفادة من إنجازات جيل السبعينيات في ذلك الفوران الذي لا جدوى منه على الصعيد الفني. فقد بقيت الشفوية بشكل أو بآخر، مع مزيد من الاستهانة باشتراطات الشعر وجمالياته. ومع حدوث تغيرات كبرى على الصعيد العالمي والعربي، كان لا بد لهذا النوع من الكتابة أن تتأثر به. فمع غزو لبنان 1982 انفجر سيل من النثر المواكب للعمليات العسكرية، منها ما هو على شكل خواطر ارتجالية ومنها ما هو هجاء سياسي وتعبير عن الاحتقان، ومنها ما هو تسجيل وقائعي للأحداث. في هذا الوقت كان شعراء كبار يمارسون كتابة النثر، خارج هذه الارتجاليات والهجائيات والوقائعية، وربما كان أبرزهم (أدونيس ــ محمد عمران ــ نزار قباني). رافق ذلك صعود أسماء جديدة تكتب (قصيدة النثر)، ربما لم تختلف في بداية المسألة عن جيل السبعينيات، ولكن مع نهاية عقد الثمانينات ومع سقوط الاتحاد السوفييتي اختلف الأمر. ما علاقة ذلك بالشعر؟ إن علاقة ذلك أقامها كتاب النثر أنفسهم، حين غمسوا كتابتهم بحبر التيار الماركسي العالمي، أو النفس الأممي، أكثر من اللزوم. في هذه المرحلة كان يتم التركيز على المضمون العقائدي أكثر مما يعتمد على الخطاب الفني وتقنياته. وربما كان الفن والتقنية من أعداء الأممية وعائقاً في وجه القضية.. لكن ما لم يتوقعه أحد سقوط مركز القرار اليساري في التاريخ المعاصر، ومعه تبدلت النظرة إلى القصيدة والأغنية

واللوحة والدين والقومية.. الخ كل ذلك أحدث رجة نوعية أصابت (قصيدة النثر) في هذه المرحلة، رجّة لا تعود إلى أسباب سياسية أو أيديولوجية فقط، ولكن لأسباب فنية تخص نزعة التجديد في مجال الكتابة والملل من الأساليب القديمة. وقد التقت هذه الأسباب الفنية مع التحولات الكبرى في العالم والمنطقة، فأدت إلى توقف بعض كتاب النثر، مثل غيرهم من الأدباء والمبدعين في أي صعيد، لمراجعة مصير ما يكتبون، نظراً لأنهم أساساً كانوا يوقتون عقارب تجاربهم على نبض الآخرين. فماذا يفعل هؤلاء بعد انهيار مجتمع كانوا يبشرون به ويلائمون كتابتهم مع متطلباته لانتظار تحقيقه؟

وربما كان من الأسباب الفنية، ومن أبرزها، أن نتاج النثر في السبعينيات بلغ الزبى في هبوطه، وصار من المحتم عليه وعلى الأجيال النثرية القادمة أن يبحثوا في خيارات فنية جديدة. لكن ذلك لم يتبلور في الثمانينات بشكل أساسي. حتى يكاد المتابع يرى في الثمانينات فترة ركود نوعي لـ (قصيدة النثر)، لم تأت فيها الأسماء السبعينية بجديد. مع أن هذه الفترة كانت فترة انتشار هذا النمط من الكتابة وذيوعه، مع فقدان الموقف العقلاني والنقدي منه ومن جملة قضايا مهمة على صعيد الإبداع الشعري. وعندما نرى في هذه الفترة ذيوع وانتشار هذا النمط، فذلك ليس حكماً على النوع، بل هو توصيف لواقع الحال. فقد هجم عدد غفير من كتاب الخواطر والزوايا على ادعاء الشعر تحت اسم (قصيدة النثر)، وذلك بعد أن كرس جيل السبعينيات مغالطاته حول الموضوع وأوهم القادمين بألا مستقبل لهم إذا أرادوا أن يكونوا شعراء، إلا أن ينخرطوا في كتابة (قصيدة النثر) فهي مستقبلهم الشعري المجيد.

في هذه الفترة نتذكر صرخة محمود درويش (أنقذونا من هذا الشعر) التي أطلقها في مجلته (الكرمل) عام 1982، والتي أعلن فيها موقفاً كان لا بد من إعلانه من قبل أعلى ذروة شعرية معاصرة. ويمكننا تلخيص هذه الصرخة هنا بأن محمود درويش، كمؤشر على تذوق الشعر العظيم والحقيقي، وصل إلى مرحلة الضجر والضيق مما يسمى شعراً هذه الأيام، وأن الأمر يحتاج إلى جهد نقدي حقيقي يفرز هذا الركام ((فهذه هي فترة النقد الذاتي. إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث، ويغربها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية؟ إن تجريبية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض، حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية

الحديثة سمات اللعب، والركاكة، والغموض، وقتل الأحلام، والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً)) (1)

مع هذه الحالة أصبح الجميع خائفين من الاعتراف بأنهم لا يفهمون مما يقرؤون شيئاً. وبات كل كلام ركيك غامض نثري عدمي، شعراً بكل سهولة. ليس هذا فقط، بل إن درويش يسمي ما يراه ((سيلاً جارفاً من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل: هل هذا شعر؟)) ويطرح درويش التعريف المضاد لتعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى والمعبر عن أفكار ومشاعر بقوله ((كلنا يأنف من هذا التعريف الضيق. ولكن، هل يعني رفضنا هذا التعريف لأن يكون عكسه هو الصحيح، لنقول "إن الشعر هو ما ليس موزوناً، مقفى، ولا يعبر عن شيء")) ويرى أن ثمة عدم براءة متعمدة في الإساءة للشعر، وصار الشعار هو: على الشعر ألا يقول شيئاً، أو الشعر هو ما لا قول فيه. وبحجة التحديث والتجريب يجري كل هذا التلويث والتخريب، حيث صار التجديد والحداثة معادلين للفوضى، ليغيب المعنى عن الأشياء كليا. ((أهذا كل ما يقوله شعر اللاقول، الذي نجح، إلى حد ما، في خلع الشعر من صلب حياتنا اليومية، وجعل الشعر نكتة الناس الصباحية؟ لا. إنه يقول الضجر. التشابه. تحول البطولة إلى فأر. تحول القصيدة إلى لقطة إخبارية، أو لغز، أو إلكترون، إنه يقول التقنية، والإتقان أحياناً: السطر حسن التوزيع. الفجاجة مدربة. نقاط التعجب يقظة، الموسيقى الداخلية رمل. العبارة الصوفية في محلها. الفراغ شديد الإيحاء بين مقطعين..)) ويعلن الشاعر صراحة ((لا. لم نعد نطيق سماجة الشعر وتراكمه، لأن هذا الشبه بين كل شيء وشيء آخر، هذه السيولة المائعة، جعل الشعر أرخص البضائع)).

إن هذه الصرخة / البيان المجابه لسيل الركام اللاإبداعي، دليل واضح على أن واقعاً مزرياً وصل إليه الشعر. وواضح أن (قصيدة النثر) احتلت إشارات علنية وصريحة عبر مفهوماتها وشعاراتها وأدواتها. وفي هذا البيان جرأة نحن في أشد الحاجة إليها، تصل حتى تتناول قضايا بديهية. مثل: ما هو الشعر؟ لماذا لم نعد نفهم؟ ما هي الحداثة؟ هل هي هذا التجريب الفوضوي؟

إذا كرست فترة السبعينيات أداء ليس على مستوى الإبداع الحقيقي، خالياً من أبسط مقومات الخلق والابتكار، أريد به استبدال واقع الشعر بشعر الواقع، وتجربة الأصالة بعدمية التجارب. ودخل الشعر جيل الثمانينات وهو على أكتافه هذه الأعباء الفنية، وهذا الركام اللانوعي. وتدل أفكار محمود درويش على أن ساحة النقد كانت خالية وخاوية من الفاعلية والمتابعة والاجتهاد وضبط

الأمـــور وفق معايير واضحة، ذلك أن المعايير نفسها تشوشت واضطربت حتى آلـــيات اســـتقبال الشعر. وربما ادعى نقاد أن ما أمامهم شعر مهم، فقط حتى لا يتهموا بالمحافظة ومحاربة الحداثة، ولولا سيادة هذا النوع من خيانة النقد لذاته، لما أعلن درويش بيانه العالي النبرة.

مـــا كرسته فترة السبعينيات سيستقر في الثمانينات في حلقة مفرغة تقريباً، إذ لـــم تحدث خروقات على صعيد (النثر)، حتى لو كان هناك ومضات سريعة، فكانـــت ســـرعان مـــا تتلاشـــى أمـــام سطوة الشعر الرديء المدعوم بمعايير رداءة كذلك.

فـــي هـــذه المرحلة أصدر محمد جمال باروت كتابه (الشعر يكتب اسمه)، والذي لم يكن كتاباً يجابه (قصيدة النثر) ويسائلها ويختبر واقعها وركامها، بقدر ما كان هناك تطويب نقدي لها، عن طريق تأريخها نقدياً وتلمس مسارها. وكان بذلـــك يشـــكل مـــا يشـــبه تواطؤاً نقدياً مع السائد من خلال التواطؤ مع نموذج (قصـــيدة النـــثر) الـــذي تم وضع قوانين لـــه، وهي قوانين على أية حالة أكبر بكثـــير مـــن الســـوية الإبداعية ليذه (القصيدة). وسوف يستند كتاب النثر لفترة طويلـــة جـــداً إلى هذا الكتاب الذي شكل ليم حافزاً وحاملاً نقدياً، لا سيما وأنه مكتوب بلغة نقدية ذكية ومنيجية.

إذاً مـــع مطلع الثمانينات صدر هذا الكتاب، وفي العام التالي حرر محمود درويـــش بـــيانه (أنقذونا من هذا الشعر)، فكان أن تشكل موقفان، بشكل عفوي وغـــير مخطط لـــه، كانا ابني المرحلة وضروراتها، كل حسب موقعه، موقف (كـــتابة اســـم الشعر) بالطريقة التي ارتآها باروت، وموقف مضاد هو رد على اســـم الشـــعر كمـــا تجلى عند باروت ونماذجه. فكأن بيان درويش كان يقول (أنقذونا من هذا الشعر الذي يكتب اسمه هكذا)!

لقـــد زاد الشعر من لحظة احتقانه التاريخية، التي لم تجد متنفساً لها تفصح مـــن خلاله عن أفق جديد، رافق ذلك احتقان سياسي وعالمي كان ركناه الغزو الصـــيوني للبـــنان وسقوط رمز بيروت، وسقوط الأنظمة الاشتراكية بدءاً من الاتحـــاد الســـوفيتي، ممـــا زاد الأمر سوءاً على أصحاب (قصيدة النثر) الذين وجدوا أنفسهم دون أبوة عقائدية يلوذون بها في مراكز القرار الدولية، فقد خلقت هـــذه الأبوة حالات من الكتابة النثرية السهلة التي تصل إلى أقصى حد لها من فجاجـــة الوضـــوح والمباشـــرة اليومية، بحجة التوجه إلى قارئ من قاع شعبي كـــادح اشتراكي، لا يهتم بالبيان والبديع والاستعارة، ولا تقنيات اللغة، ولا يولي

اهـتماماً للـرؤيا ولا للمؤسسة... فذلك كله مرتبط بمرحلة البورجوازية الأنيقة التـي تتناقض مع احتياجات اللحظة البروليتارية من حيث المبدأ والغاية، ونسي هـؤلاء أو تناسوا أن الاشتراكية ما هي إلا رؤيا من رؤى البشر، وتحتاج إلى مؤسسات وتقنيات تنظم حياة العباد. فكيف يتناقض شعر الرؤيا واللغة مع رؤيا الاشـتراكية؟ لا مهـرب من الإعتراف بأن ثمة روحاً مدرسية تبسيطية سادت المواقـف مـن الشـعر والـتراث والحداثـة، روحاً تتهم نقيضها بالانتهازية والانشقاق.

إذا مع سقوط الاشتراكية بنسختها السوفييتية، كبح جماح (قصيدة التفاصيل اليومـية) والواقـع والأبطال الصغار، وخفتت نبرة العم إيفان، واختفت روائح البـندورة والبصل والبطاطا من (شعر) كان يطبخ على نار فاسدة. وكان لا بد مـن الـتمهل والتأمل، هذه المرة رغماً عنهم، وبقرار غير مبرمج من الخارج كذلـك، فهـم يصـرون حتى الرمق الأخير على تبعيتهم. لكن توقف (قصيدة التفاصـيل) أمام نفسها لم يكن توقفاً مبدئياً، فأصحابها غير مكونين على ما يبدو على التوقف النقدي والثقافي أمام تجاربهم، بل كان توقفاً مصدوماً ذا طابع قلق، ولـن تختفي (القصيدة اليومية) تماماً، فذلك غير ممكن على صعيد واقعهم، ولا بـد لأصـحابها من استمرار الدفاع عن مواقعهم من خلال الاستمرار بالكتابة نفسـها وبصـورة طبيعية توحي بأن لها استقلالية تجعلها بمنأى عن متغيرات العالم القريب والبعيد. ولكنه كما توضح كان شكلاً هزيلاً من أشكال الدفاع عن الـنفس، وتمسك الضعيف بأي خشبة مهما تكن واهية، ليثبت لنفسه أنه ما يزال قوياً رغم كل عوامل التعرية الطبيعية التي يتعرض لها.

* * *

يمكنـنا بعـد هذا العرض أن نبحث في المقترحات الفنية التي فكرت بها (قصيدة النثر) في هذه المعمعة. لنرى أنها مقترحات تولدت من ضرورة البحث عـن مقويـات تدعـم جسـداً متداعياً لم يستطع تحقيق حضور مقبول، خارج الحضور الذي راجعناه في الفصول السابقة.

لقـد شـاعت في هذه الفترة التي شخصناها، مسميات متنوعة لـ (قصيدة النثر) منها ما اعتبر بديلاً عنها ومنها ما طرح كتطوير لها. من هنا نتعامل مع (كـتابة الشـعر نـثراً) التي دعا إليها أدونيس، كما نتعامل مع مسمى (الكتابة) المشـتقة مـن (كتابة الشعر نثراً)، ففي هذا المسمى تختلط كتابة الشعر بكتابة

النـثر بمـا يعني ذلك من تلاقح جنسين من هويتين متباينتين، بكل عناصرهما وتقنـياتهما وآلـياتهما، فتتشـكل في النص المكتوب مستويات عدة لا يمكن أن نطلـق علـيها اسماً محدوداً يضيّق من فسحتها المتسعة داخلها. وأذكر أننا هنا نصف الحالة دون أن نثمنها ونقيمها، تاركين ذلك يتوضح من سياق حديثنا عنها وعـن مسـميات أخرى رأينا أنه يجب الإشارة إليها، ولا سيما مسمى (النص) ومسـمى (الكـتابة الجديـدة) التـي تضمر في حد ذاتها أنها تسمية تنظر إلى (الكتابة) على أنها (قديمة) وأنها هي البديل أو الشكل المطور.. وتدور طاحونة التسميات تحت هذه البنود كما نعتقد دون أن تخرج على أطرها العريضة.

مـا معـنى كثرة الأسماء لمسمى واحد؟ لماذا اكتسبت قصيدة التفعيلة هذه التسمية واكتفت بها؟ هل لقصور في إشاراتها وحركاتها ومستقبلها؟ أم أن الأمر يـتعلق بهـا كجنس ذي هوية واضحة؟ في الوقت الذي ما زالت (قصيدة النثر) تفـتش فـيه عن عنوان؟! ألا يدل هذا على مأزق داخل هذا الجنس نفسه؟ لماذا تـارة تكـون (قصيدة نثر) وتارة (كتابة) أو (نصاً) أو (كتابة جديدة)؟ ثم ما هو الفاصـل الفني بين هذه المسميات جميعها؟ ألا نستطيع إطلاق صفة (قصيدة نثر + كـتابة + نص) على منتج واحد هو (موناداً دمشق) لمحمود السيد مثلاً؟ أولا يمكنـنا كذلك أن نطلق على قصيدة تفعيلة، ولتكن (إسماعيل) لأدونيس، تسمية (نـص)؟! نعتقد أن هذه التسميات دليل مأزق مستمر في جنس (قصيدة النثر)، بعكـس مـا قد يحول المسألة أصحاب (قصيدة النثر) إذ يرون في ذلك مكسباً لنتاجهم الذي يعتقدون أنه غير مؤطر بحدود نهائية. والحقيقة أنهم قادرون على تحويل أي سمة سلبية إلى صالحهم..

يقـول محمد عمران ((قد يكون ثمة خطأ في المصطلح _ نثر، وقصيدة؟! بوسـعنا تجـاوز التسمية. لنسمها نصاً، كتابة جديدة، إبداعاً. التسمية لا تهم. ما يهم هو كمية الشعر في هذه الكتاب الجديدة التي نسميها، تجاوزاً، قصيدة النثر)) (2) نعـيد هنا تأكيداً سابقاً على أن (الاسم) لا يقتصر على تسمية الشيء فقط، فالاسـم هوية وأداء وانتماء إلى حد معين، والاسم فاعلية تدل على المسمى ولا يمكن أن يكون أمراً شكلياً إجرائياً. مما يجعلنا نظن أن في موقف محمد عمران مجاملة لـ (قصيدة النثر) لأنه يكتبها هو نفسه. وقصيدة محمد عمران لا يمكن أن نسـميها كيفما اتفق، لتناقض ذلك مع خصوصية هذه القصيدة التي لا تسمى إلا قصـيدة، أمـا نثره فلا يمكن أن نسميه (قصيدة) أو (كتابة) دون احتكام إلى التسمية المحددة.

لكـــن عليـــنا أن نعـــترف بأن لدى جماعة النثر رغبة في الانسحاب من التسمية بأي ثمن واعترافنا لا يعني إقرار بفضيلة هذا الانسحاب، ففي النهاية لن تـــبقى نتاجاتهم دون اسم ما، تحت دلالته وفحواه، ولن تظل كتاباتهم هاربة من التسمية إلى أبد الآبدين.

فما هي هذه (الكتابة) التي أعلن عنها أول الأمر أدونيس؟

علينا أن نعود أولاً إلى كتاب أدونيس (الثابت والمتحول) في جزئه الثالث، حيـــث خـــتمه بفصل عن (بيان الكتابة) لنبدأ بالمصطلح من بداياته في أدبياتنا النقدية. إذ يضع أدونيس (الكتابة) كمرحلة ثقافية تالية ولاحقة لمرحلة (الخطابة) في الثقافة العربية، وذلك في تحليله للإبداع العربي الأول، عبر عصوره ما قبل إســـلامية، والإسلامية والأموية والعباسية. ويرى في (الخطابة) انشغالاً بالشعر باعتباره كلاماً يلقى يتعامل معه الآخرون في لحظة سماعه كخطبة لها أصولها وغاياتها. فأصول الخطابة ثلاثة:

الإيجـــاد، والتنســـيق، والتعبير. ((يعنون بالإيجاد، ابتكار المعاني المقنعة، وهـــي تؤخـــذ من الأدلة، (ويُلجأ في ذلك، على الأخص، إلى الأمثلة والقياس) ومـــن الآداب، ويعـــنون بهـــا الأخلاق والصفات اللازمة للخطيب وللسامع)).. ((ومـــن الأهواء، ويعنون بها، الانفعالات التي تثير في النفس اللذة أو نقيضها. وهي تصدر عن الشهوة والغضب.

أمـــا التنســـيق فهو ترتيب هذه المعاني، وربط أجزائها بإحكام، لكي تجيء أحسن وقعاً، وأوضح غاية.

والتعبـــير أخـــيراً هـــو الإفصاح عن هذه المعاني، بشكل برهاني، يراعي طاقات السامعين وأحوالهم)) (3)

إذا كانـــت هـــذه هـــي أصول الخطابة، فهل كان الشعر العربي كله هكذا: خطابـــة، فـــي عصـــر ما قبل الإسلام وفي العصر الأموي؟ لا شك أن شعرنا العربـــي في جانب منه فقط كان يعتمد مثل هذه التقنيات، لكنه في جوانب كثيرة غـــيرها مـــتجه إلى قارئ وليس إلى سامع، حتى لو كان التلقي حينها يتم عبر ســـماع الشـــعر، فهـــذا من صفات السلوك الثقافي العربي في المجتمع آنذاك، المشـــروط بلحظـــات تاريخية أملت عليه التعامل مع الشعر بهذه الطريقة، وهو ســـلوك على كل الأحوال غير متسم في بنيته بأنه سلوك قائم على السماع. ولم نكـــن محتاجيـــن لننـــتظر قرونا حتى يأتي عصر (الكتابة) باعتبارها المرحلة الأرقى، في العصر العباسي مع تحول الإسلام إلى مدينة، كما يقول أدونيس.

لا نختلف في أن (الكتابة) أرقى، فهي تتعامل مع ذهنية القارئ وثقافته وعمقه، لا مع سطحه وأذنه، لكننا نختلف حول وجود هذه الحالة في الشعر قبل العصر العباسي أم لا. يتساءل أدونيس ((كيف أخذت تتجير البنية اللغوية ــ الأدبية، في المجتمع العربي؟ أخذت، باختصار، تنتقل من بنية الخطابة إلى بنية الكتابة. وبدلاً من السؤال: كيف أخطب؟ نشأ السؤال الجديد: كيف أكتب؟))(4). ترى ألم يكن شعر امرئ القيس وطرفة وشعر الحب، يطرح على ذاته سؤال: كيف أكتب؟ هل كان كل ذلك الشعر معنياً بالخطابة؟ إن ما يجده أدونيس من كتابة في العصر العباسي كان له مقدمات واضحة في الشعر العربي.

ويحدد أدونيس أن القارئ مع النص المكتوب، أصبح يهتم (بمعرفة ما لا يعرفه) وليس بأن يبحث عما هو معروف يذكره به، أو يتمتع بأسلوب عرضه مثلما هو في الأصل. أي لم يعد القارئ يريد من الشعر إعادة إنتاج ما هو منتج، بل يريد منه ((أن "يحدث" ــ أي أن يبدع شيئاً جديداً. إنه يطلب من الشاعر رؤيا للعالم وأشياءه جديدة، وطريقة تعبير جديدة. يعني ذلك أنه يطلب من الشاعر، من حيث هو مبدع، أن يكتب كما لو أن الشعر قبله لا وجود له، أو كأنه، فيما يكتب، يعبُر الشعر كله، دون أن يراه))(5)

ربما بدا حتى الآن أن مصطلح (الكتابة) لا علاقة له بحديثنا. ولكن لا. فالكتابة كونها تهتم بما هو مبدع وحديث، وبما هو أول لا سابق له، فيمكنها أن تعني التجديد المطلق في وسائل التعبير وأجناسه. فمع الكتابة، في العصر الحديث، أصبحنا ندخل في المجهول، على الأصعدة جميعها، ومن ذلك الأشكال المجهولة التي تكون لا على مثال، بل هي تؤسس (شكلها) بحد ذاتها، بحيث يصبح القارئ أمام كتابة جديدة تختلط فيها أشكال الكتابة جميعها من شعر ونثر وقصة ومسرحية ورواية ((يجب أن تتغير الكتابة تغيراً نوعياً، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب:

هل هو قصيدة أم قصة، مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي)) ويتابع أدونيس ((بعد الإعصار الذي يمحو حدود الأنواع على خريطة الكتابة، يجيء الهدوء. ثمة حاجة إلى الدخول في تحديد جديد لكتابة جديدة. ليس الشكل عند الشاعر الحديث، في هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وإنما هو صيغة وجود.

أعني أنه وعد ببداية دائمة. ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية، بل ينطلق، على العكس، من أولانية اللاشكل))(6)

يخلص أدونيس إذا إلى أن هناك (كتابة) هي مرحلة إزالة الحدود بين الأنواع، مرحلة تنتج عنها هي (الكتابة الجديدة) التي يرافقها لا (وعي الشكل)، بل (وعي اللاشكل). وأعتقد أن ما يتحدث عنه أدونيس أصبح منطلقاً من الاهتمام بالإبداع كإبداع وتجديد وتطوير. فكل عمل إبداعي مطلوب منه الانطلاق من نفسه لا من مثال سابق أو مرجع ينسج على شاكلته. وكل شكل هو شكل يتولد الآن. وهناك أشكال لا نهائية من القصيدة العربية القديمة والحديثة، تؤكد رغبة الشاعر بالتحرر من أسبقية الشكل.

لكن الشكل ليس وزناً وبحراً، وإلا كان كل شعر التفعيلة شكلاً واحداً كذلك. فالشكل الشعري لأدونيس في قصيدته الإيقاعية هو غير الشكل الشعري عند محمود درويش، غيره عند نزار قباني، وغيره عند جوزف حرب... وهكذا. فأين خصوصية تعدد الأشكال أو (اللاشكل) عند (الكتابة الجديدة)؟ هل هذان مصطلحان خاصان بـ (قصيدة النثر)؟ أدونيس لا يخصص. معنى هذا أننا نستطيع الحديث على عمله الشعري الكبير (الكتاب) على أنه كتابة جديدة بكل المعايير التي ذكرها هو لتحديد (علم جمال الكتابة) على حد تسميته. و(الكتاب) عمل شعري لا يستغني عن النثر، لكن بنيته الأساسية هي الإيقاع الموزون. كما أننا نستطيع أن نقول إن (مفرد بصيغة الجمع) كتابة جديدة، وهو النص المطول لأدونيس والمتحرر من الوزن، والمكتوب كشكل (لا شكل له) مزيج من النثر والتخييل الشعري والسرد والقصة والـ الخ.

والطريف أن جمال باروت في (الشعر يكتب اسمه) يذكر أعمالاً لأدونيس منها ما هو موزون ومنها ما هو غير موزون في سلة واحدة باعتبارها جميعها (كتابة) فيذكر (قبر من أجل نيويورك ــ مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف ــ مفرد بصيغة الجمع) كأشكال للكتابة، ومن الواضح أنه يريد الكتابة كتطور لـ (قصيدة النثر) كما يفهم من سياق كتابه، من هنا نشير إلى أنه لا يجوز في هذه الحالة وضع قصيدة (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) على أنها كتابة جديدة كتطوير لـ (قصيدة النثر) فهذه القصيدة لأدونيس مكتوبة وفق إيقاع التفعيلة، ولكنها موزعة توزيعاً طباعياً يوهم بأنها نص نثري.

يبقى أن مصطلح الكتابة خاص بـ (قصيدة النثر) حتى لو لم يخصص أدونيس، فالسياق الذي بات يستخدم فيه المصطلح بات لصيقاً بالنثر وحده. مع

أنـــنا يمكـــن تقديـــم اعتراض أشرنا إليه سابقاً، متعلقاً بماذا نسمّي قصائد تفعيلة محدثة الشكل ومليئة بالمستويات المتعددة؟ ألا يصح إطلاق صفة الكتابة عليها؟ ثـــم ألا تسمى المسرحية (كتابة مسرحية) والشعر (كتابة شعرية) والنثر (كتابة نثرية) والنقد (كتابة نقدية)؟

هـــاقد عدنـــا إلـــى النـــثر. وما لـــه النثر حتى لا نسمي به (مفرد بصيغة الجمـــع)؟ إن صفة (الكتابة) تتلبس بجميع أشكال الإبداع، بما فيها الشكل النقدي والفلسفي والعلمي، كل ذلك يعتبر كتابة، فأين استقلال النثر بالكتابة؟ أم أنه نوع مـــن اللجـــوء إلى مسمى قد يبدو أكثر إقناعاً؟ لكنه يبدو أنه مسمى تشترك فيه أشـــياء كثـــيرة لا يـــربط بينها شيء. إن ما يسميه أدونيس (كتابة) على اعتبار تداخـــل الأنواع الأدبية وإلغاء الحدود بينها، أمر مبالغ فيه. فقد أثبتت التجارب بعد هذا الاصطلاح أن القصة ظلت قصة، والمسرحية ظلت مسرحية، والرواية ظلـــت روايـــة، والقصـــيدة ظلـــت قصيدة.. لا شك أن طبيعة العصر وثقافته ومؤثـــراته كـــل ذلك سيطور من المسرحية والقصة القصيرة والقصيدة، بحيث يمكـــن قـــبول انفتاح الأجناس على بعضها لتتأثر بتقنيات بعضها، لكن ذلك بقي ويـــبقى في حدود اكتساب كل نوع أدبي لعناصر غنى وثراء من النوع الأدبي الآخـــر دون أن يتزيا بزيه ويخرج عن اسمه وهويته، من ينكر استفادة القصة مـــن القصـــيدة؟ وأن هـــذه تـــأخذ من النثر والسرد والأصوات المتعددة ومن المسرحية؟ ومن ينكر إمكانية انفتاح المسرحية على لغة الشعر؟ أو قيامها على صوت شخصية واحدة تجعل منها أقرب للقصة؟ إن الإبداع في عصرنا سيغني بعضـــه بعضـــاً عـــندما تشرع الأبواب فيما بين أجناسه الأدبية، فذلك أضعف الإيمـــان عندما نليج بشعار ثورة العصر واختراق الحواجز وتلاقح النصوص. ولكـــن يتم ذلك في سياق مزيد من اكتشاف كل جنس لإمكانياته الذاتية والداخلية التي توطد من هويته المتحركة المتحولة.

ويـــبدو أن نظـــريات قتل الأنواع الأدبية ظلت لا رصيد لها، فما زلنا نقرأ تـــرجمات لـــروايات عالمـــية مستقلة بجنس الرواية، كما نقرأ القصة القصيرة، والمســـرحية والقصـــيدة والمذكرات والأغنيات.. وأثبتت الوقائع الأدبية صدق التقســـيم التاريخي المعروف للأنواع الأدبية من حيث استمرار هذه الأنواع في الوجود جنباً إلى جنب، ولم يتم خرقها بالدرجة التي يضمحل معها (النوع). هل نشـــبه الـــنوع الأدبي بالنوع البشري؟ ونساوي بين رفضنا لفناء النوع البشري، ورفضنا لفناء النوع الأدبي؟

ليس الحفاظ على الأنواع تهمة خاصة تفيد بأننا ذوو تفكير كلاسيكي، حيث تقترن نظرية الأنواع بنسق كلاسيكي الرؤية. نقول شاء تاريخ الأنواع ومآلها في عصرنا أن تبقى محافظة على كثير من وحدتها الداخلية ومكوناتها الذاتية مع كل ما قامت به من تناص مع سواها، وابتلاع و هضم للمنجزات المجاورة لها، وهذا ليس كافياً لاتهامها بالكلاسيكية. ولكن ثمة درس نستفيده من هذه المفارقة وهو أنه ليس كل ما هو كلاسيكي بالياً، ومعدوم الجدوى والفاعلية، وليس كل قانون أدبي قابلاً للإلغاء أمام متغيرات الزمن، فثمة ما هو غير قابل للتغيير في مملكة الأدب.

إذا كانت (الكتابة) تتلاقى فيها هويات أدبية متعددة، فهذا إغناء للنص وتطوير لخطابه ورؤياه، وليس تخلياً عن هويته. وقد يستفيد نص أدبي من أنواع أدبية غير مكتوبة (أغنية شعبية مثلاً، خرافة مروية) وهذا كله وارد في سياق تدعيم كيان هذا النص وتقويته وتغذيته بأنساغ جديدة تطيل من أمد بقائه حياً وفاعلاً.

هل حقق أدونيس نفسه تجربة (الكتابة) و(الكتابة الجديدة) أم ظلت نصوصه إما قصائد تفعيلة أو نثراً أو خواطر؟ ألا تخضع (كتابته) للتجنيس الأدبي بكل سهولة؟ إن الأمر من وجهة نظر ثانية متعلق بأن كتابة أدونيس تنوع عوالمها وتغني تجاربها بكل ما تلتقيه من ثقافات غربية وعربية، قديمة ومعاصرة، كلاسيكية وشعبية، وكل ذلك لكي يطور أدونيس من خطابه الشعري، مع قدرة على تأصيل الجنس في تربته.

نحن عندما نتبنى الأنواع الأدبية لا نريد العودة إلى (أرسطو) وغيره في تقسيمات الأدب إلى تراجيديا وكوميديا وملحمة وحكاية و.. الخ بل نريد العودة إلى ضرورة اغتناء هذه الأنواع بعضها من بعض. وقد يصلح جنس أدبي أكثر من سواه لاستيعاب منجزات هذه الأجناس وتقنياتها، فمثلاً تعتبر الرواية ذات امتياز في هذا المجال من حيث مرونة بنيتها الفضائية، مما يؤهلها للحوار، أكثر من القصة، مع أنواع الشعر والمسرح والتاريخ والفلسفة والفلكور.. وما يصلح للقصيدة يجب أن يتفق وشروط عالمها الداخلي، وهكذا.

والحقيقة التي يشير إليها واقع (قصيدة النثر) أن تداخل الأنواع المزعوم كان وسيلة للتغطية على ما يمكن تسميته بميوعة الجنس الأدبي بحد ذاته، وتعمية على ضعف موهبة صاحبه في إنتاج قصيدة محضة، مهما بلغت من انفتاحها درجات لا حصر لها.

فتم استغلال مصطلح الكتابة للإتيان بركام من الكلام من كل حدب وصوب، لا رابطة فيما بين أجزائه، ولا انسجام في بنيته، بحيث تغدو هذه البنية عشوائية رجراجة زئبقية.

نحن مع استثمار النوع الأدبي لأنواع أخرى كما ذكرنا، ولكننا لسنا مع اغتيال استقلال الأنواع بحجة الحداثة والتجريب. وواقع (قصيدة النثر) المرتهن لمصطلح (الكتابة) أكد أن المزاعم بقيت مزاعم، وظل الواقع يتحرك بمعزل عن التنظيرات. فحتى تاريخه، نرى أن هناك أنواعاً ما زالت تتجاوز فيما بينها دون إلغاء أحدها للآخر. وما زلنا نطالع كتباً يسمى نتاجها (قصيدة نثر)، لا (كتابة) ولا (كتابة جديدة) مما يجعلنا نعتقد بوجود هوس نقدي في إطلاق الأوصاف والتسميات دون أن يكون هناك من يحمل هذه الأوصاف، إنها مجرد نزعة في ابتكار الأزياء الأدبية كنوع من (الموديل) الذي لا يجد له رواجاً في السوق. وبهذا تحولت (قصيدة النثر) في موديل (الكتابة) إلى منتج لا مستهلك له، ولا أحد يجده أصلاً في السوق..

ولكن ما هي الكتابة لدى مصدر آخر غير أدونيس؟

في ا لفصل الأخير من كتاب محمد جمال باروت (الشعر يكتب اسمه) يأتي الكلام عن الكتابة، تحت عنوان: مدخل في المشروع التجريبي لتأسيس كتابة جديدة، من (القصيدة النثرية) إلى (الكتابة) (7) حيث يوحي العنوان ومقتضيات بحثه، أن باروت يرى إلى الكتابة كنوع متطور خارج من رحم (القصيدة النثرية)، ويبدأ حديثه بالإشارة إلى أن الحداثة تتعامل مع الإنسان والشجرة والبحر واللوحة التشكيلية على أنها جميعها (نصوص) فالوجود هو (نص) بحيث يتم الجمع بين كلمتي (نص) و(كتابة) في مصطلحات الحداثة. والحداثة عربياً تمت في ميدان الشعر كما يرى باروت. وكما نزعم نحن كذلك، ولكننا لسنا معه في أن ذروة المشروع التجريبي كانت (قصيدة النثر) وذلك باعتبار انتقالها من (القصيدة) إلى (الكتابة).

ويرى باروت أن نصوص أدونيس (قبر من أجل نيويورك) و(مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) هي نصوص ثورية، مشاركاً أنطون مقدسي في ذلك، فالأول (قبر من أجل نيويورك) هجوم على الإمبريالية، والثاني هجوم على التجزئة ومؤسساتيا. وهكذا تكون الكتابة متمتعة بأنها نصوص ثورية. ولكن أليست الثورية صفة لكل إبداع أدونيس؟ بل أليست هي صفة نافلة لكل عمل

إبداعي حقيقي؟ وهل كنا ننتظر (الكتابة) الأدونيسية لنحكم على أعماله بأنها ثورية؟ ماذا كانت تفعل نصوصه الأخرى إذاً؟

وما يراه باروت من كلية وتخييل ومجهول وجدلية المحو والاكتشاف، في كتابة (مفرد بصيغة الجمع) يمكن أن يتم في (نص) إيقاعي، كما حدث مع (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) النص الموزون الذي ظنه باروت نثرياً، بمعنى أنه جاء، بلا وعي منه، بمثال إيقاعي على ما يحسبه امتيازاً للكتابة. ويعتقد باروت أن التحولات [تعني على صعيد الكتابة الانتقال من مرحلة (القصيدة) إلى مرحلة (النص) ومن مرحلة (الإنشاد) إلى مرحلة (الكتابة)] ولكن لماذا لا نفتش عن التحولات نفسها في نص إيقاعي؟ ألا يمكن حدوث ذلك؟

إن اقتران الحداثة بالكتابة يجعل الأمر وكأنه لا حداثة خارج إنجازات (قصيدة النثر). فهل يمتلك مثل هذا الكلام مشروعية ولو في حدوده الدنيا؟ أليس في الأمر إلغاء مبرمج لإنجازات قصيدة الإيقاع؟ أما إذا اعتبر باروت أن التجريب يكمن في تطوير (القصيدة الشفوية) إلى مرحلة (الكتابة) فهذا ما عملنا على تأسيس الدعوة إليه عندما بحثنا في مصطلح الشفوية، ورأينا حينها في أن الشفوية انكفاء على التخلف بعد إنجازات الحداثة التي تتعامل مع المؤسسات والكتابة المدونة، لا على الشفاهيات، وأن استفادت من هذه الأخيرة، ولكنها استفادة من موقع الموقف النقدي، بمعنى لم تتوقف الحداثة عند الشفاهية لتعتبرها تطوراً. أما باروت فيرى في الشفوية مرحلة متقدمة على قصيدة الرؤيا الشمولية، وها هو هنا يعتبر أن الانتقال من الشفوية إلى الكتابة تم عبر الذهاب في الكلي والشمولي والرؤيوي. فهل يستقيم منطقياً أن نرى في الشفوية تارة خطوة متقدمة على الرؤيا، وتارة ندعو إلى الانتقال من الشفوية إلى ما ثارت عليه الشفوية؟ وهو الرؤيا والكلية؟

هذا ويستولد باروت عدداً من السمات الواسعة لمفهوم أو نتاج (الكتابة)، نستعرض منهما سمتين أساسيتين هما:

السمة الأولى الاستقلالية: من حيث استقلال النص نسبياً عن الواقع، واستقلال الرؤيا على أنها تجاوز للواقع وليست موازية له، بل كشف عن مخبوئه. والنص الكتابي العربي بهذا المعنى مستقل فينا بشخصية خاصة به. نلاحظ تركيز باروت على الرؤيا، فهل كفت الرؤيا عن صفاتها التي كان يطلقها عليها كتاب (القصيدة الشفوية)؟

هنا تبرز الرؤيا محدداً مهما من محددات الكتابة واستقلاليتها، وهذه الاستقلالية للنص العربي لا يجدها باروت لدى الغرب الذي يبحث في فهم مثالي مفارق للواقع، لمفهوم النص الكتابي المستقل.

أما السمة الثانية فهي الكلية، وقد تحدثنا عنها عندما انتقدنا إزالة الحدود بين الأنواع الأدبية. فالكتابة تخترق هذه الحدود. ويستشهد باروت بأعمال أدبية أبرزت نصوصها قدرة على التلون والتنقل بين عدد من الأجناس من قصة ومسرحية وشعر. وثمة أعمال لا جنس لها كما يقول. ولا نريد أن نضيف على ما ذكرناه آنفاً أكثر، ولكنا نعيد التركيز على أن اعتبار نص روائي (مثل الوطن في العينين لحميدة نعنع) نصاً كتابياً اختلط فيه السرد بالشعر بالرواية، هو تحميل النص ما لا يحتمله، حتى لو اعترفت كاتبته بأنها لم تكتب رواية بل صنعت كتاباً ولم تقتنع أن هناك حدوداً بين الرواية والقصة والشعر، فنحن الآن نتعامل قراء ونقاداً، مع (كتابها) على أنه رواية بالدرجة الأولى، تستفيد من تقنيات لغة الشعر لا أكثر ولا أقل.

في سياق بحثنا عن الكتابة والأجناس الأدبية، يبرز بحدة مصطلح خاص بـ (إدوار الخراط) حول تداخل الأجناس الأدبية. فقد ابتدع الخراط مصطلحاً هو (الكتابة عبر النوعية). وهو المصطلح الذي أطلقه على (القصة ــ القصيدة) كشكل حديث من أشكال القصة، مختلف عن قصة الحساسية التقليدية بكل عناصرها، مع احتفاظ (القصة ــ القصيدة) بقدر من السرد، وهي تختلف عن القصيدة البحت. ولا يجد الخراط أن المصطلحين (قصة ــ قصيدة) متجاوران في النص بل هما متمازجان مندغمان منصهران، لاقتناعه التام بـ ((أن مسألة الفصل الحاد الكامل القاطع المعملي قد انتفت. ذلك أن الاختلاط بين الأنواع ليس موجوداً فقط في القصة القصيرة بل في المسرح وفي الرواية وغيرها، بحيث يمكن أن نتكلم عن "الرواية السيمفونية" أو "القصة التشكيلية")) (8) ولكن إدوار الخراط ينبه إلى ((أن القصيدة، بوصفها ذاك، مكانة لن يشغلها شيء آخر)) وينبه إلى أن القصة أو المسرحية قد تحمل نفساً شاعرياً واستبصارات شاعرية، لكن ((القصة القصيدة)) ((تتميز بنوع من تعدد العناصر، والتركيبة الخاصة، والتفصيل، ومتابعة سير الحركة الداخلية والخارجية للعالم)) (9)

لنتأمل العناصر المتعددة التي تتميز بها القصة ــ القصيدة: أليست جميعها عناصر شعرية؟ حسناً، ما المانع في تثاقف القصة مع هذه العناصر؟ هل تسمى حينئذ قصيدة؟

إن تسمية الخراط لن تؤدي إلى شيوع المصطلح، لانعدام الواقع الأدبي الحامل له، أو الدال عليه، ولن يبقى إلا قصة قصيرة تنفتح من موقعها على الشعر وتتناول منه ما تراه مناسباً وداعماً لها، لا ما تراه محولاً إياها على شكل آخر. ثم إن القصة القصيرة الجديدة أصبحت معنية باقتصاد اللغة، والتوتر الدرامي، والتوغل في الحوار مع الذات، وكل ذلك في نوع من اللغة المتوترة أدبياً، التي تزيل المسافة بين لغة النثر الواضحة ولغة الشعر. فلماذا لا نجعل هذه العناصر من حق القصة القصيرة كجنس حر ونوعي ومستقل، ولماذا بدلاً من ذلك نصادر إمكانيات تطورها على هذا النحو، ونلحق ما تنجزه بالقصيدة؟

ثمة فارق بين انفتاح النصوص على بعضها والاستفادة حوارياً من جماليات بعضها، وبين تحول النص إلى اسم آخر يناقض طبيعته. نحن نؤيد بلا حدود الانفتاح فيما بين النصوص والأجناس، ونقف موقف الرفض من انمحاء النصوص بعضها ببعض. بل نرى أن تسمية الخراط (الكتابة عبر النوعية) من حيث المبدأ مناسبة لانفتاح النصوص وتحاورها فيما بينها. وفي الحقيقة هذا ما فعله على سبيل المثال أدونيس وجوزف حرب، وبعض من مطولات مظفر النواب التي يتجاور فيها النثر مع الشعر مع القصة الدرامية والحوار المسرحي، وهو ما فعله كذلك سليم بركات في نثره.. عندما نتبنى (انفتاح النصوص) نكون على خلاف مع إدوار الخراط الذي ينتقل من هذه التسمية إلى (كتابة عبر النوعية)، في حين نراها نحن متفقة مع الانفتاح. وتفيدنا النماذج التي يحللها الخراط، من القصة ــ القصيدة، في أن القصة ظلت قصة في الأساس، وما تسميتها بالقصة ــ القصيدة إلا نوع من المجاز النقدي.! ويمكن لنا أن نقلب التسمية، فلنقل مثلاً (القصيدة ــ القصة) ماذا سيحدث عندئذ؟ سنرى أن النماذج الشعرية التي ذكرناها قبل قليل والتي وظفت السرد، أو استثمرت جماليات القصة القصيرة، ظلت محافظة على استقلالها كنوع أدبي شعري.

ويبدو مفيداً لهذه الأفكار هنا، أن نستأنس بنموذج شعري للشاعر مصطفى خضر، في الفترة التي أعقبت التحول الكوني بعد أحداث 11 أيلول 2001، حيث أنجز مجموعة من النصوص التي ذهبت بعيداً في حوارها مع النثر والسرد إلى درجة بدت معها المسألة وكأنها مغامرة تجرأت على لغة الشعر الرؤيوية التي كان الشاعر معروفاً بها.

ظهر ذلك مثلاً في (قصيدة أمريكا الآن) التي يحاور فيها الشعر طاقات النثر حتى الاستنزاف، وذلك في تجريب شعري يشكل ملمحاً بارزاً في تجاربنا

الشعرية الحديثة التي تطمح لانفتاحها على الأشكال المجاورة. لقد حقق مصطفى خضر في هذه القصيدة، وفي قصيدة ثانية (قصيدة أمريكا الآن أيضاً)، كتابة (نص العالم المعاصر) المشبع بروح العصر وانفجاراته على احتمالات غاب منها الشعري الجليل، واستوطن النثر بقيمه وبدائله، الأمر الذي يفرض حضوره على لغة الشعر في أنحاء العالم. وذلك تلبية لحاجات جمالية تتصل بشكل الشعر ومفهومه في العصر الأمريكي، كما يتصل ببناء القصيدة بناء جديداً عبر زواجها من (النثر) زواجاً استثنائياً وطدت من خلاله سلطتها كقصيدة قادرة على مواكبة أقصى حالات التحول في العالم. حيث تناغمت وظيفة القصيدة مع فضاءات العالم من نثر وفوضى وتفكك وخليط عجائبي من مصطلحات وحروب ومعارف ضاع بينها الكائن العربي والكوني. القصيدة الحديثة عند هذا الشاعر تخلت عن أناقة وجلال اللغة، ليس تحطيماً لها، بل تعبيراً عن حيوية الشاعر الحديث الرؤيوي، أمام متغيرات عصرية تمس حتى قضايا الكائن الشخصية، وهي المتغيرات التي عجز كتاب النثر عن الاستجابة لها ولأسئلتها الكبرى وتحدياتها.

وما يهمنا من (قصيدة أمريكا الآن) هذا الانفتاح الجريء على لغة السرد بطريقة تكاد تكون غير مسبوقة، وانفتاح لغة الشعر على مفردات النثر من زاوية أنها مفردات تصنع العالم الحديث أو يصنعها هو للسيطرة من خلالها على العالم وإنتاج خطاب غير شعري يسهم في غربة الكائن عن جوهره ورموزه العليا. فكيف يلاحق الشعر (لا شعر) العالم؟ كيف يستقيم جماله مع قبح العالم؟ كيف يتناغم انضباطه مع كون مفكك؟ هذه الأسئلة تحولت في قصيدة مصطفى خضر إلى أسئلة فنية /فكرية/ سياسية/ ذاتية، في وحدة واحدة:

هكذا يكبر في الكون طلل
وأرى جمرته المنطفئة
ما الذي يحفظه؟
والليل يمتدّ، فيبيضّ، ويسودّ،
ولم تسطع نجوم أو مقل
هكذا يبهرني الآن حضور أمريكيّ،
قويّ وبهيّ بامتياز
والشعار الأمريكي الذي يمتدح الحرية
احتلّت رؤاد كل شاشة

ربما يعني صعودَ القوةِ الآنَ،
وتعني القوةُ الدعوةَ،
تعني الدعوةُ الخيرَ،
ومن خيرٍ زهت مصلحةٌ أو منفعةْ..
هكذا يحلو نجاح أو فشلْ!
هكذا تهلك روح صدئةْ!
ربما ينفجر الواقعُ،
والواقع ينبوع مجازْ..
ومن الواقع فوضى أو نظامْ
كل ما فيه حلالْ،
ربما يعني الحرامْ!
ربما يعني الهشاشةْ!
...
شركاتٌ وصناعاتٌ كأورام التجارات،
وما السلطة إلا أرصدةْ!
ستجتها بحسابات مجاعاتٌ،
وضخت أعتدةْ
ونمت خبرتها في البيعِ والتوزيعِ أيضاً
جملةً أو تجزئةْ
ليرى مشروعُ إنسانٍ حديثٍ مصرعةْ! (10)
...

في هذه القصيدة إطاحة بكل المحرمات الجمالية المتصلة بلغة الشعر، ليدخل المصطلح إلى جسم القصيدة، من بابه الاقتصادي والسياسي والعسكري والثقافي والعولمي.. جنباً إلى جنب مع نظام تقفية صارم، وسخرية سوداء من مصير الحداثة التي قامت على أنها مشروع الإنسان. كل ذلك لم يقلب القصيدة إلى نص آخر، بل ظلت قصيدة. ونحن أمام مثال مهم لتوظيف النثري في الشعري، ليس على طريقة كتاب (قصيدة النثر الشفويين). والطريف أن استفادة الشعري من النثري والوقائعي والواقعي معاً، حدثت في القصيدة على يد شاعر رؤيوي بجدارة، وهو الرؤيوي الذي جاء جيل السبعينيات متمرداً عليه وعلى لغته، وهاهو الآن يضعهم في الزاوية ــ كما يقول اللسان الشعبي ــ يحرجهم

باعتماده على المبدأ نفسه الذي كانوا يرفعونه كشعار مضاد للشعر وللرؤيا واللغة معاً، ولكن عدوهم هنا ينتصر عليهم نصراً جمالياً عندما وظف المبدأ الذي يوظفونه، لكن في سبيل الإصرار على الرؤيا والمشروع الشعري.

لا يمكن أن يختلط الشعر بالنثر الاختلاط المفضي إلى (عدم النص الشعري).!

ونحن نرى أن دعوى الاختلاط هذه هي نوع أدبي من أنواع العولمة. فما فعله أصحاب (قصيدة النثر) أنهم فقدوا هوية كتابتهم حيث أسسوا على قاعدة زائفة أوهاماً سرعان ما انكشفت. وفقدان هوية النص يشبه فقدان هوية الإنسان في وطنه وخصوصيته، وهو ما يندرج تحت غايات العولمة على المستوى الاقتصادي والسياسي، فالعولمة من هذا المنظور اختراق للحدود ودمج للكتل والأسواق دون رقيب، من أجل إعادة ترتيب العالم متكيفاً مع مصالح عليا لنظام عالمي جديد يبدو أنه حسم علاقته مع الإنسان فاعتبره سلعة مغرية للربح والاستثمار.. هكذا يريد البعض اختراق النصوص الأدبية بعضها لبعض لتحقيق عولمة كتابية تقضي على استقلالية النصوص وبناها الداخلية.

إذا يمكن اعتبار مصطلح الكتابة سلاحاً ذا حدين، يتم تحديد موقفنا منه، من خلال السياق الذي يتموضع فيه المصطلح. لنميز عندها بين كتابة تصل بالنوع الأدبي إلى أن يتسم بسمات الهجانة والميوعة وعدم التعين، وهذا ما انكب على تحقيقه عدد من كتاب النثر كمخرج (فني) لأزمتهم أمام نصوصهم، وبين كتابة تشمل المعنى الشعري أو المعنى النثري كلا على حدة، بحيث يقال (كتابة شعرية) و(كتابة نثرية) دون استئثار النثر بهذا المصطلح. أي لا يمكن أن تؤخذ الكتابة كدلالة مطلقة نبرر من وراء تبنيها، هذا الكم المرعب من (الكتابات) الفاقدة لأي نكهة تحمل قيمة جمالية أو إنسانية ما.

في سياق الكلام عن الكتابة، نرى ميما استعادة أفكار الناقد د. عبد الملك مرتاض حيث يقول: ((إن الروائي أو القاص أو المقالي لا يكاد يختلف، في حقيقة أمره، عن الشاعر إلا من حيث التكثيف الذي يجب أن يلازم الكتابة الشعرية. وعلى أن هذه الصفة نفسها، ليست موقوفة على الكتابة الشعرية، بل هي ملازمة للكتابة المصنفة تقليدياً "نثرية" أيضاً. فكاتب الشعر، في الحقيقة، هو كسوائه، من بين المتعاملين مع اللغة الإبداعية. فكل يعد اللغة شيئاً في ذاتها، وغاية في نفسها، بشكل أو بآخر)) (11).

فـإذا تبنيـنا صـفة التكثيف في التعامل مع اللغة الإبداعية، وجدنا أنفسنا مطالبين بنوع من العدل في النظر إلى مصطلح الكتابة، فهي ليست كتابة علمية بيولوجية.. بل كتابة تستخدم فيها اللغة استخداماً أدبياً خاصاً، في كتابة النثر أو كـتابة الشعر أو كتابة القصة القصيرة، لذلك ليس من الواجب أن نقول عن أي كـتابة أدبية مكثفة ذات لغة خاصة، مهما بلغت من الرقي، إنها شعر. إننا بذلك نقلـل مـن شأنها ولا نرى لها وجوداً مستقلاً بذاته، ولا نرى إمكانية اكتشاف هويـتها إلا بإلحاقهـا بما هو غيرها، نفترض أنه أسمى منها وهو: الشعر. وما نقصده من كتابة نثرية ليس ذلك النوع من أي نثر سياسي وعلمي وطبي.. الخ فهـذه أصـناف من العلوم لا تدخل في مصاف الأدب، ولا يمكن لها أن تصبح أدبية لتناقضها مع أداة وغاية لغة الأدب، وهذا لا يحتاج إلى كثير من المماحكة للاقتناع به.

((إن الكـتابة، من منظورنا، لحظة تتمزق فيها حجب الخيال العظيم فتنتسج اللغـة بضفائرها داخل ضفائرها، لكي تتحزم فيما بعد بها. إنها لحظة تعلن ميلاداً جديـداً لوجـه من الحياة، وتمكيناً لسيرة من الجمال العبقري في النماء)) (12). عـند هـذه النقطة من تمزق حجب الخيال ونسج اللغة لضفائر داخل الضفائر، عند هذه اللحظة من ميلاد جديد للحياة، يمكن أن يلتقي النثر مع الشعر، وعندها تـزداد مواضـع الالتـباس فيظن البعض أن (النثر)، لأنه استطاع تحقيق هذه الامتـيازات، انقلـب إلى شعر، بينما يكون هو في الحقيقة ينتج ذاته بعيداً عن سطوة الجنس الآخر (الشعر)، ويبدع جماله الحر والمستقل.

بـناء علـى هذه المعطيات يمكن لنا قراءة كثير من كتابات محمود السيد. ولـنقف عـند كتابه (تتويج العشب) الذي وضع لـه عنواناً آخر (نص احتفالي بآلاء الجسد وإشراقاته). في هذا النص يوظف السيد لغة الشعر ولغة النثر ولغة القـرآن ولغـة نشيد الإنشاد ولغة الأسطورة، لتشتبك هذه الأصوات، تارة قوية هـادرة، وتـارة تأتي على شكل صلاة واستغفار، وتارة على هيئة أغنية حب متألقة، مرة ينبش في معجم النثر السردي ليستطرد وراء نفسه باحثاً في الخفايا عمـا يساعده على التشكل، ومرة يلتصق بمعجم الروح الشفاف ليأخذ من نبضه شعرية أخرى.

لمـاذا نسمي هذا النص (كتابة)؟ هل لأنه نص نثري أم (قصيدة نثر)؟ إنه لـيس (قصيدة نثر) بالمعنى الشائع والمتداول في جيل الـ بعينيات، فلا تفاصيل يومـية ولا لغة واقعية بل على العكس تتألق لغة الرموز والرؤيا إلى حد بعيد،

وهو على ما يبدو نص يواصل فيه محمود السيد مشروع (موناديا دمشق) حيث الخطاب الجسدي الخالق مقابل الخطاب السلطوي القامع.

يا بحر، يا بحرنا
الوارف العظيم، عبئنا لفجرك العظيم.. كن عاشقنا يا بحر،
وامتط مهائر فروجنا لنسل ليس من عرب الرمل، وقبائل الغبار..
علمنا يا بحر، كيف نتغلب بالمشاركة على أسماننا وأقنعتنا،
كيف نتحرر من خوف، يستتب في شخوص من قش،
قبالة أصنام خطواتها الحرائق.
يا بحر الفعل، اقتحم أسرتنا، افترس نعاسنا.
ودائماً، دائماً هيج جراحنا برند يشتعل، كحل
عيوننا بسمرة الاشتهاء.
اخرج بنا يا بحر، حشوداً تتسلح بقوة الحب،
سفنا تأبى طمأنينة الموانئ، وحانات الاستحلام
والتأمل.. (13)

يتحرك محمود السيد في (تتويج العشب) بين صوت الفرد وصوت الجماعة، والجماعة غالباً ما تكون (النساء) هنا، كما يتحرك في محور مواز بين صوت الذكورة وصوت الأنوثة، ليس في صراع بينهما، بل في أنشودة مشتركة لا غنى عنها لبني البشر جميعاً. إن ما يفعله السيد هو تفجير كامل لطاقات النثر وإمكانيات اللغة، لا يسف، ولا يبتذل الجسد، الذي يغدو لغة حرية وفرح كوني، ولكن ما هي بعض سمات هذا النص /الكتابة كما تجلت في (تتويج العشب)؟

أول ما لاحظناه في (تتويج العشب) أن النص لا ينمو نمواً تصاعدياً واضحاً. ولولا هذه الحواريات بين الأنوثة والذكورة لما استوقفنا شيء من قوة الدفع نحو الأمام.

بمعنى هناك بقاء للنص على أرضه الواحدة مع تقدم بطيء في الحركة والانطلاق.

مما أدى إلى اعتماد السيد على تراكم المشاهد والحواريات جنباً إلى جنب مع احتفاظ بأحجام هذا التراكم، والاستغناء كثيراً عن تحريكه. بحيث بدا النص

وكأنـــه يدور على نفسه دوراناً في المكان. وهذا خلق نوعاً واضحاً من التكرار في النص. وقد استطعت أن أختم النص مرات عدة عند نقطة معينة لا يمكن أن يقـــال بعدهـــا شيء، لكن الدوران يعيد الأمر إلى دورته الأولى وهكذا، ليستمر السيد في خلق دوائر حول الدوائر.

مـــن ســـمات النص كذلك، إظهار وعي صاحبه لما يفعله وهو في لحظة الكـــتابة، فهـــو يضطر بين الحين والآخر إلى تذكيرنا بأنه إنما يكتب نصاً لـــه وظائف محددة وغايات يضمرها:

/ولا لعناق، لا يكتشف حلماً. لا لحب، ليس إلا
نزواً يكرر وزناً، يجترنا قافية.. يبكينا أطلالا وأمجادا
بائدة/
... وعاشقاً عريقاً بالعنفوان، أبتكر حبيبي، فأعرف
الصباح الرسولي جرحاً يجابه بفرح، شاعراً يتلو قصائده
النزيف، ودمه يتقدم لفعل باتساع الحلم..
هكذا الكلمات التي ليست كلمات.. هكذا الشعر (14)

مـــن الواضـــح أن محمـــود الســـيد يعتد بنصه، معتبراً إياه (البديل) عن الاجـــترار والـــتكرار الـــذي يحيلنا من خلاله إلى (شعر الوزن والقافية). ولكن السيد يقع في تكرار آخر، تكرار ليس قائماً على الوزن والقافية، بل على إعادة المـــناخ الجســـدي بمفرداته هي نفسها، وحواريّاته، واستعاراته، ودلالاته. مما يعنـــي أن الخروج على تكرار الوزن والقافية لا يؤدي بالضرورة إلى الخلاص مـــن التكرار والاجترار. إن التكرار في النص يعود بالضبط إلى الخلاص من الوزن والقافية، على أننا لا نطالب النص بأن يكون ذا وزن وقافية، فهذا خارج احـــتمالاته ورؤيـــاه وخـــياره، ولكن الخلاص من الوزن والقافية يساعد على انفلاش النص وعدم انضباطه، على الأقل على يد مبدع مثل محمود السيد، لأننا لا نـــتحدث عن نص يكتبه كاتب معدوم الموهبة من الأساس. إن الخروج على الـــوزن والقافية قد يفضي إلى انديّاح ليس من السهل ضبط جماحه، خاصة في النصـــوص التي تحمل صفة الكتابة، لالتصاق هذه النصوص بغاية الحرية التي تقـــيدها الأوزان، على حد زعم جماعة النثر، فيتم التأكيد على حرية النص بأن يـــترك حبله على غاربه دون رقابة فنية وجمالية، وتتم الاستفادة هنا من تقنيات السريالية في الكتابة الآلية التي أشرنا إليها غير مرة، لمواءمتها مع حرية اللغة

وجمـــوح الخيال والتخلص مما يحسب عوائق فنية. إن هذا الاندياح في النص، كـــان انديـاحاً لا يبنى نوعياً وإنما يبنى تراكمياً. وسوف يستطيع القارئ أن يكف عـــن مـــتابعة القـــراءة، أو الـــبدء بها، من أية نقطة شاء، لفقدان هيكلية النص التصـــاعدية. على أننا نعتبر محمود السيد في (موناداً دمشق) و(تتويج العشب) و(ســـهر الورد) مثالاً يحتذى عند من ينظر للكتابة والنص. ونحن نعتقد أن مثل هـــذه النصوص هو ما نريده لنتفق عليه، رغم ما ذكرناه آنفاً من سمات وهنات فـــي بناء النص. وما نتفق حوله أكثر أن محمود السيد في نصه المضاد لقصيدة الإيقـــاع ظل شاعر رؤيا، بحيث يمكن الحديث مطولاً عن رؤيا (موناداً دمشق) ورؤيا (تتويج العشب) ورؤيا (سهر الورد).

كمـــا نـــتفق كذلك على اللغة التي يستخدمها السيد استخداماً فنياً مميزاً لا ابـــتذال فـــيه ولا واقعية ولا لغة حياة يومية، وذلك لأنه يختار الموضوعات ــ ونقـــول موضوعات باعتبارها الجمالي لا كأغراض وأحداث ــ التي تحتاج إلى جهـــد ثقافي وجمالي لصياغتها، مما يفتقده أصحاب (القصيدة الشفوية). ومع أن الســـيد يســـتثمر الشفوية في (تتويج العشب)، لكنه استثمار فني باهر حولها إلى عنصـــر داعـــم للكتابة، لا العكس، فظل نصه (كتابياً) وليس (شفوياً) وهذا مما نتفق حوله مع نماذج الكتابة عند محمود السيد:

جاء حبيب، وسرقني من انتظاري.
مسني نفسه فأضأت.
لمسني، فصرت رعشة، وغيمة وله.
اتسعت سمائي، ابتهجت بأسراب عصافير استوائية
تهاجر إلينا..
قبلني حبيبي، فبزغت زنبقاً،
أزهرت ياسمينا
هطلت وردا، وتأرج تفاحي.. ويا لشفتي
المكرزتين وهما تمزجان سلافتي بالعسل،
وشهيات فمي بالناردين.
يالي وحبيبي يتسلقني ليلكا، ويروع حمام برجي..
وأنا أنهسه بعبقي، أشتعل بعنبري تحت إبطيه،
ألص بخورد بحرائقي.
يالي وحبيبي، بإصراره المغير يقتحم إمارتي حصنا

حصنا، يفتح أبوابها المدشمة لعتو المد البحري،
وكل سواحلي يغسرها بملوحة الزبد الحار،
كل نخيل يتأود
لرطب يلعسه الفحيح واللهاث.
وجميلة أنا يا جميلات ارم، وحبيبي المرة بعد
المرة يراوغ جسدي، ودائما أتقد، وتشع
نكهتي ويده تختلسني..
/ومن امرأة، ولا ترغب أن تختلس؟/
من امرأة، ولا تبيح لرعشات الحب أن تهتك
شرانقها وتطير؟ (15)

...

يمكن الآن لمحمود السيد أن يقودنا للحديث على صعيد ثان متصل بالكتابة الجديدة.

والنقلة التي يحدثها السيد متجسدة في تأسيسه لمجلة تعنى بـ ((حرية الكشف في الإنسان والكتابة)) اسمها مجلة (ألف) صدر منها ما يقرب من عشرين عدداً وتوقفت بعدها لأسباب عدة. وما يهمنا الآن منها أن المجلة شكلت منبراً لافتاً للنظر ــ ولو من الناحية الإعلامية ــ لجيل في مطلع التسعينيات، انشغل بالمغايرة والاختلاف، ورأى في المجلة وسيلة للتعبير عن أفكاره ونصوصه وكتابته، فاحتوت المجلة على نصوص متنوعة يصب معظمها في (قصيدة النثر) وفي خانة (الكتابة) كذلك. ولأن المجلة ساهمت في تقديم (كتابات) غزيرة، فقد رأت نفسها معنية بمحاولة تعريف الكتابة الجديدة وتأسيس اصطلاح خاص بها، وعلينا نقدياً التعرف عليه. فقد طرحت المجلة في أحد أعدادها مجموعة أسئلة من مثل ((ما هي الكتابة الجديدة باعتقادك؟ وهل تعتقد أنك بإسهاماتك تكون جزءاً من هذه الكتابة، وبالتالي هل تقول بوجود مثل هذه الكتابة لدينا ــ كعرب ــ الآن؟ وهل تظن بالمقابل أننا بحاجة إلى تعريفات حقاً يجب أن نستند إليها في ممارستنا الإبداعية؟)) وغيرها من الأسئلة طرحت على عدد من الكتاب والأدباء من المفيد أن نستقرئ آراءهم حول الجزء الذي ذكرناه من الأسئلة. (16)

1ـ تقول عائشة أرناؤوط:

((لـيس هناك من كتابة جديدة أو كتابة قديمة، هناك مثلاً كتابات قديمة لو تناولناها الآن وألغينا تاريخيا لوجدناها كتابة طازجة وكأن حبر كلماتيا لم يجف بعد.

وإن اتفقـنا ـ بشكل عرضي ـ على صيغة ((كتابة جديدة)) فإنيا بحسب مـا أفهمه تلك الكتابة المعاصرة لـ ((الآن)) ـ ليس بشكليا المطلق النظري ـ ولكن ضمن المعادلة الزمنية حيث ((الآن)) لا وجود ليا دون ماض أو مستقبل، فيما غائبان كحضور لكن منحلان فيها.

ينتابنـي شـعور بأن جميع العرب تقريباً كتاب وشعراء وكأن الكتابة لوثة جمعية.

الكـتابة بشكليا الصافي تتكون وتولد دون معايير ثابتة أو تعريفات جاهزة مسبقاً، لكنيا تحمل شيئاً منا كتجربة ووجود وشيئاً من مكوناتنا الثقافية والتراثية بشكل طبيعي.))

2ـ ويقول سيف الرحبي:

((أعـتقد أن الكـتابة الجديـدة تنـتزع وجودها وشرعية هذا الوجود من الممارسة الإبداعية أكثر من الظهور من رحم المصطلحات والتحديدات التي لا بد تفصح عن قصور واضح في تعليليا للرؤى والخيال)).

3ـ يقول صلاح صالح:

((جديد الآداب والفنون يكمن دائماً في تحرير اللغة السائدة.

كعـرب أعتقد أن عندنا كتابة جديدة. كل ما يبني عالماً متكاملاً واقعياً كان أم خيالـياً أو حـتى فنتازيا ذهنية هو كاتب مبدع. في "البحث عن وليد مسعود" أصـالة جديدة حادة، عالم أخاذ وإن كان ـ ربما ـ لا وجود لـه إلا في ذهن جبرا إبراهيم جبرا.

<حيذكر صلاح أيضاً رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال>>.

التعريفات كالمدارس محاولة لتقييد حرية المبدع)).

4ـ يقول جبار ياسين:

((هكـذا كـان دائمـاً، الكتابة التي تعبر عن نفسها هي دوماً جديدة، رغم تقادمهـا أحـياناً. ولـن أطيل في الأمثلة من النصوص السامية القديمة مروراً بشكسبير وثرفانتس <<يذكر عدداً من روايات أمريكا اللاتينية>>.

وإذا كـان لا بـد مـن إعطاء مفهوم للكتابة الجديدة فباعتقادي: أن الكتابة الجديـدة هـي التي تتواصل بذكاء مع الذاكرة الأولى للغة إلى الحد الذي يفقدها زمنيتها)).

5ـ يقول الراحل جميل حتمل:

((الكـتابة الجديدة ـ التي أحب لأننا عادة نحب ما يشبهنا ـ هي تلك حقاً التـي تمضي أيضاً إلى القلب، صادقة حارة، وبالتالي لا تستطيع أن تشتم منها رائحـة ادعاء، مهما كانت تسميته: حداثة، تجريب، رفض السائد.. الخ. الكتابة الجديـدة هي كذلك بل أكثر، هي سهل واسع مفتوح الأرجاء، لكنه سهل أخضر طبيعي، يسمح لك أن تتنفس بحرية، وأن تصرخ ربما، وأن تيمس، وأن تقتنص فيه القبل..

لكنـي مـثلاً لسـتُ ضد أن تكون القصة قصة، والقصيدة قصيدة، بمعنى الجـودة والتمـيز، بمعـنى آخر أنا مع تحديد الجنس الأدبي للكتابة. لست ضد الـنص المفـتوح، ولكـن علـى أساس أنه جنس أدبي آخر مستجد.. لا أحب الـتعريفات، وبالتالـي لا أحب الوصفات الجاهزة، ولكنني أيضاً لا أحب الخلط والتشويش، وخاصة إذا اقترن بادعاء كثيراً ما بتنا نراه في نتاج البعض.

ضـد اعـتقاد أن الـنص المفـتوح، أو عدم تسمية نوع النص المنشور، هو آخر الدنيا.

ضـد الهلوسـة، علـى أنها تجريب، ومع التجريب الصادق، مع الكتابة الصادقة، الكتابة التي تقودك هي إلى حبها بأصابع القلب)).

6ـ يقول أسامة اسبر:

(لـن يكون هناك كتابة جديدة بدون الاتصال العضوي مع التراث ومعرفة واقعـنا وتاريخنا ومعرفة ثقافة الآخر، الغربي، والانفتاح على العالم. يجب أن تكون الكتابة الجديدة انبثاقاً من المتراكم. إن الإخلاص لإبداع الماضي لا يتم إلا

بتجاوزه، وتجاوزه لا يتم إلا بامتلاكه، وامتلاكه لا يعني محاكاته وإنما استيعابه ومعاكسته ومغايرته وفق حساسية العصر وطبيعته. بدون هذه الأسس لن يتم تأسيس أي كتابة جديدة.

وأحسب أن أوضح أن مصطلح كتابة جديدة لا يصمد أمام التدقيق لأنه لا يوجد كتابة قديمة وأخرى جديدة. يوجد إبداع أو لا، نص إبداعي أو لا. الجدة هي في الإبداع لا في طرح الشعارات.

إن إحدى أخطر أزمات قصيدة النثر هي غياب القوانين، والقصائد التي تنشر مثال واضح)).

7ـ ويقول عهد فاضل:

((الكتابة "الجديدة" إن كانت مفهوماً زمنياً، فهي تدفعني إلى القول بتغيير السؤال ليصبح: (ما هي الكتابة)؟ الجديد في الكتابة لا أرى له معنى زمنياً: فجنجامش كتابة جديدة في زمان قديم. وأحمد شوقي كتابة قديمة في زمان جديد. "الكتابة الجديدة" هي التي تمتلك القدرة على أن "تؤسس بدورها لعلاقات جديدة بين الإنسان والإنسان".))

8ـ يقول نبيل صالح:

((الكتابة الجديدة لا تفكر بالقارئ ولكنها تفكر بذاتها.

ولأنها صادقة كالموت والرغبة فهي لا تنضوي تحت أي من تقسيمات الأنواع الأدبية السائدة. هي ليست قصة أو رواية أو شعراً أو مسرحاً!! ولكنها الكتابة التي تشبه الإنسان الكامل.

إنها تجربة النص المفتوح: على الإنسان من الداخل، والعالم من الخارج. حيث تتضافر أنواع الفنون السبعة لإنتاج ما يمكن أن ندعوه بـ "النص المعرفي".

ومن خلال المتابعة يلاحظ المرء أن تجربة النص المفتوح قد بدأت ترسخ نفسها في سوريا والبحرين ومصر والسودان والمغرب. ولكنها حتى الآن لم تصل إلى مستوى الطموح. إنها نصوص غرائبية أكثر منها مدهشة وناضجة. ويلاحظ على كتاب النصوص في البحرين ومصر ولوعهم بما يمكن أن ندعوه

بالشبق اللغوي والمصطلحات الصوفية. إن (غلمة الكلام) هذه سرعان ما تنطفئ قبل أن تقدم رؤيا معرفية متكاملة)).

9ـ يقول سحبان السواح:

((الكتابة الجديدة باعتقادي هي تلك الجرأة في اختراق المألوف وتحريك الساكن والمستنقع الراكد. وهي البحث عن معادلات جديدة للغة وللشكل بعيداً عن إشكاليات لمن نكتب؟ ومن.. يقرؤنا؟ ثم من سينشرنا؟ الكتابة الجديدة هي تلك الكتابة التي ينتجها كاتب يملك تجربة قادرة على هضم كل الموروث الثقافي دون أن يعيد نتاجه على شكل مقولات جاهزة، بل يكتب في لحظة الكتابة شيئاً مبدعاً غير منقطع عن القديم وليس مقلداً له في الوقت نفسه. وهذا الكاتب يجب أن يكون قادراً على قراءة الراهن والمستقبل بشكل واضح وسليم. الكتابة الجديدة أيضاً هي في إطلاق سراح الخيال من سجون السلطات والأحزاب والأيديولوجيات. دون ذلك لا يمكن لأي كاتب اكتشاف عوالم بلغة جديدة)).

* * *

تذهب معظم هذه الأفكار إلى أنه لا وجود لتعريف محدد للكتابة الجديدة، ليس لأن التعريف صعب، بل لأن الكتابة الجديدة نفسها لا تعريف لها، فهي ليست واضحة في أذهان الداعين إليها. بعضهم رآها مقابلة للكتابة القديمة، بعضهم دلل على وجودها بملحمة جلجامش، والبعض بنصوص روائية عربية وأجنبية. البعض رأى في التعريفات قيوداً وحدوداً على حرية المبدع، التي توازي معنى الكتابة الجديدة. وظهر من حديث آخرين أنهم يقصدون بكلامهم الشعر الجديد أو الإبداع الجديد كيفما كان.

حتى أن بعضاً أعطى أمثلة من الفن التشكيلي أو الموسيقى. مما يدل على اختلاط معنى الكتابة الجديدة بأجناس الكتابة الأخرى.

البعض اعتبرها الجرأة في اختراق المألوف.. أفلا ينطبق موضوع الجرأة على (شطحات البسطامي)؟ في المقابل ألا تمتد الجرأة لتشمل أنواعاً أدبية بعينها لا أهمية لها دون جرأة تجديد نفسها ومضمونها ورؤياها؟

ويلفت النظر اتفاق آراء متنوعة على أنه لا كتابة جديدة خارج العلاقة مع التراث، فعلى (الجديد) قراءة ومعرفة التراث لامتلاكه وتجاوزه. ولكن في

الحقيقة يظل هذا شعاراً لا نجد لـــه تطبيقاً على أرض الواقع الأدبي الذي شكلته نصوص الكتابة لبعض هؤلاء الذين قرأنا إجاباتهم.

كمـــا يلفت النظر موقف جميل حتمل. إذ يكاد يكون الوحيد الذي وقف مع ضـــرورة فـــرز الأجـــناس الأدبية (قصة ــ شعر ــ رواية) مما يعني أن في تصـــوره معنى شائعاً للكتابة الجديدة يفيد باختلاط الأجناس الأدبية، وهو يرفض هـــذا الاخـــتلاط، حتى لو كان يعني ذلك النص المفتوح، فهو مفتوح ولكن يبقى مـــن الضروري تسمية النص، ولا يمكن اعتبار هذه الابتكارات نهاية الدنيا. هو مع التجريب ضد الهلوسة التي تتم باسم التجريب.

يـــرى نبـــيل صـــالح كذلـــك أن تجـــربة النص المفتوح لم تصل بعد إلى مستوى الطموح.

ويـــدل واقـــع كـــتابات الـــنص المفتوح على أنها كتابات غرائبية ومولعة بالشبق اللغوي.

ولكـــن نبيل صالح يرى أن الكتابة الجديدة ليست قصة أو رواية أو شعراً، بـــل هـــي الكـــتابة التي تشبه الإنسان الكامل. ثمة ما يدعو للاستغراب في هذا التشـــبيه. فمن هو هذا الإنسان الكامل؟ إنه تصور صوفي وفلسفي محض يبقى رهـــن الأفكـــار والطموح، وليس هناك في التاريخ إنسان واقعي وكامل. بل إن أهمـــية حياة الإنسان تكمن في أن حياته ناقصة، أو هي مجموعة من النواقص. كـــيف نجـــد شبهاً بيننا وبين الكتابة الكاملة؟ هل يقصد نبيل الكتابة الشاملة؟ إن الكتابة الشاملة لا تعني بالضرورة كمالاً، والإنسان الشمولي لا يعني الكامل.

مـــا تبقى من اعتبارات وتصورات، سبق وناقشناه، أو نجد جزءاً منه ليس خاصـــاً بكتابة جديدة، بل بأي إبداع أدبي، يطمح لأن يكون حراً جريئاً متجاوزاً للماضي، غير مقلد لنموذج سابق..

أما مجلة (ألف) فقد كانت كما قلنا منبراً جمع حوله أصواتاً جديدة وتجارب مختلفة ذات رغبة محمومة بالتغيير على صعيد لغة الكتابة وتجنيس الأدب. لكن ما فعلته (ألف) أنها أضافت مزيداً من الفوضى إلى الفوضى السائدة، ولم يتضح مشـــروعها جـــيداً: ما هي حدود حرية الكتابة وكشف الإنسان؟ لقد نشرت في (ألـــف) نصوص مجانية متضخمة اللغة، مصابة بالشبق اللغوي على حد تعبير أحدهـــم في الإجابات السابقة، نصوص لا يعرف قارئها ماذا يقرأ أمامه. وظل ما نشرته المجلة غير محقق بما فيه الكفاية لمعنى الكتابة الجديدة. ففيها (قصائد

نثر) وفيها قصص قصيرة، وفيها هذيانات غير منضبطة، وفيها نثر عشوائي. ولم يتصد أحد لتطوير ما يدعون إليه من كتابة جديدة...

وإذا كانت مجلة (ألف) قد توقفت عن الصدور، فهناك مجلات ما زالت تصدر، تحمل في طياتها ملفات عن الكتابة الجديدة، الأمر الذي يعني أن المصطلح ما زال متداولاً مع كل الغموض المحيط به. ففي مصر هناك مجلة تصدر باسم (الكتابة الأخرى) تهتم بالنصوص الجديدة والمختلفة. وهذه المرة تتقدم التسمية نحو الكتابة (الأخرى)، مما يعني أن هناك (كتابة ما) سائدة غير مقبولة ولا تحقق طموح الأجيال الجديدة، نظراً لعدد من الصفات التي تحملها هذه الكتابة السائدة، والتي لا تلبي شهوة التجديد والتحديث لدى (الآخرين)، فيأتون ببينة من عندهم يطلقون عليها الكتابة الأخرى، كنتاج مضاد للكتابة السائدة وسلطتها. ولنتساءل ماذا يقصدون بالسائدة؟ فكل ما نعرفه أن القصيدة الحديثة، بما فيها أصوات الأجيال الجديدة من مختلف أنحاء الوطن العربي، هي السائدة، من البحرين وعمان إلى المغرب مروراً بكل العواصم والمدن الهامشية. ومن يتابع عن جدارة ما يجري سيكتشف حتى في المملكة العربية السعودية أصواتاً جديدة مختلفة، ولا يكفي أن نجد في هذا المكان أو ذاك سيادة نمط من الشعر تقليدي اتباعي أو حديث مكرور ممجوج، حتى نسارع فنعمم أن الكتابة السائدة هي التقليدية. أنا لا أرى إلا سيادة لهؤلاء التجريبيين بملفاتهم ومجموعاتهم ومهرجاناتهم، داخل وخارج الوطن العربي. أي أن دعوات البعض للمختلف عن السائد، هي دعوات شعاراتية أكثر منها فعلية وموجودة. بل إنها دعوات تحمل مغالطات من أبرزها أنها تدعو للاختلاف عما يشكله أصحابها أنفسهم لأنهم هم السائدون. ونحن ندرك من دروس تاريخ الإبداع أن ما يسود غالباً هو اللاإبداعي، غير المهم، بينما يترك المتميز والنوعي على هامش الحياة. إن الساحة الأدبية العربية تفيد بأن السائد هو كتابات تجتر ذاتها وأمثلتها، وتنسخ عن بعضها، وتعيد إنتاج ما هضمته من هنا وهناك، في غياب مريع للإبداع الحقيقي. فإذا كان هؤلاء هم السائد، فماذا يعنون بالمختلف وبالكتابة الأخرى؟ وأخرى بالنسبة لمن؟ والملفت للنظر إلى حد الاستهجان أن ما ينشر في ملفات الكتابة الأخرى والمختلفة، يشكل أسوأ أنواع النثر المتخلف، والذي يعود بنا إلى أشد لحظات النثر قتامة وهجانة. وهي نفسها النماذج السائدة.

وللناقد المهتم أن يجد أن هناك أسماء شعرية عربية مثل أدونيس ومحمود درويش، تقدم كتابة مختلفة وأخرى، كما أن هناك أسماء غير ذات نجومية تقدم

كتابة مختلفة كذلك في قصيدة الإيقاع نفسها وجديرة بحمل أعباء تطوير القصيدة العربية الحديثة. بل هناك مجموعة من الجيل الجديد أغلبها موجود في العراق، تمارس كتابة (قصيدة البيت)، أو ما يعرف بالقصيدة الخليلية، بروح تتناقض تماماً مع الروح التقليدية التي تصاحب هذا الشكل من الكتابة، لتؤكد هذه المجموعة أن جماليات قصيدة البيت لم تستنفد بعد، وليس هناك من نموذج سابق تحتذي حذوه، إنها تقدم كتابة أخرى مختلفة.

فهل يمكن لأصحاب دعوة الاختلاف والمغايرة أن يتأملوا قليلاً في مضمون دعوتهم؟ إنهم يضمرون موقفاً مسبقاً من الآخرين مفاده كل ما عداي على باطل وأنا وحدي أدخل الجنة..

والغريب أن تتم الإشادة بمجلة منذورة للكتابة الأخرى، لأنها تدار من قبل رجل (شاعر) يتمتع برؤية عامة مبهمة، على حد زعم أحدهم، حيث نجد أن الرؤية المبهمة صارت وسيلة للمديح والإشادة، وكأن ذلك كان من أجل تبرير نصوص جيدة في المجلة إلى جانب نصوص يحس المرء أمامها بالحيرة أو حتى بالافتعال والتكرار والترهل، وأنا هنا أنقل ما جاء على لسان أحدهم في معرض حديثه عن المجلة (17).

فهل هذا إقرار بأن من نصوص (الكتابة الأخرى) ما هو مترهل ومكرور؟ لماذا إذاً تنشر في مجلة تعنى بالكتابة الأخرى؟ هل يدخل هذا المترهل والمكرور داخل هذه الكتابة الأخرى؟ الحقيقة لا أجد من وصف لهذه الكتابة أدق من وصف الشاعر عبد القادر الحصني لها حيث سمى هذه الكتابات بـ (الكتابة من طرف واحد) على نمط الحب من طرف واحد، حيث تنعدم عدالة العلاقة مع الطرف الآخر إذ لا وجود أصلاً لمثل هذا الطرف الآخر وهو المتلقي هنا. يقول الحصني: ((إن الكتابة من طرف واحد هي تلك الكتابة التي يدور مضمونها في إطار موجبات هذا المضمون من المصادر والمراجع والماجريات والتصور، غير مكترث بما يقترحه النقيض من اختلاف ليكون هذا المضمون حياً في مجال من الثنائيات التي تنفي وتثبت، وتؤكد وتدحض، وتهدم وتبني، وتأخذ وتعطي.. فهي كتابة داخل مغلق لا يعترف بخارج.. داخل كتيم ومعزول ولا تمتلك عناصره أية فرصة للمداخلة أو التقاطع مع الخارج)) ويتابع ((أما مواصفات هذه الكتابة من طرف واحد فهي التكرار والاجترار والجمود والانغلاق وحذف الاجتهاد وتغليب النقل على العقل)) و((هي قبل ذلك، كتابة منتهية مدة صلاحيتها على الأقل..)) (18).

يمكـــن وباختصار إجمال الموقف من الكتابة والكتابة الجديدة كما يلي: إن هـــذه التسميات نشأت في مناخ ثقافي عربي لا يشجع على ابتكار مصطلح نابع من قلب الظاهرة يدل عليها بعينها. وكلها جاءت تعبيراً عن الأزمة التي وصل إلـــيها أصـــحاب (قصـــيدة النثر) وإحساسهم بعدم الأمان والاستقرار فيما يتعلق بهويـــة ما يكتبون، الأمر الذي دفعهم دائماً للبحث عن مسميات شكلية ليس لها معادل حقيقي على أرض الواقع.

وكلمـــا عـــثروا علـــى تســـمية لما يكتبون نجد أنه اسم لا يدل على فرادة الـــتجربة وخصوصيتها بقدر ما يدل على تجارب متناثرة هنا وهناك تشترك مع بعضـــها في الخصائص نفسها التي يريدون أن تكون خاصة بهم وعلامة مميزة لهم. فكما رأينا من تحديد ملامح الكتابة الجديدة، كانت هذه الملامح هي ملامح أي نـــص إبداعـــي جديد ومبتكر، ولا يمكن لجهة ما أن تحتكر سمات الإبداع المعروفة لتنسبها إلى مملكتها وحدها دون العالمين..

مـــن ذلـــك نخلص إلى الفقرة الأخيرة من تداعياتنا وتأملاتنا حول مفهوم الكتابة، حيث تولد عنه مفهوم آخر تداولناه خلال الكتاب بين فترة وأخرى، كما تداوله أصحاب (قصيدة النثر) في سجالاتهم ودفاعاتهم عن كتابتهم، وهو مفهوم (الـــنص). فقـــد بدأنا نقرأ بعض الكتابات وقد ألحقت عناوينها باسم (نص) كما قرأناه على أغلفة بعض الكتب التي تندرج ماهيتها في النهاية تحت اسم (النثر)، أي لـــم يضع أحد شعراء الإيقاع كلمة (نص) على غلاف لـــه، أو قرب قصيدة لـــــه، مما يوحي أن التسمية درجة من درجات كتابة (قصيدة النثر). فما قصة هذه التسميات؟

ربما كانت الكتابات التنظيرية العربية فقيرة حتى تاريخه في نقاشها لمفهوم الـــنص، ليـــترك الأمـــر كلـــه إلـــى الترجمات، والقياس عليها، كما ترك إلى الاجـــتهادات الخاصـــة. ونشـــير بهذه المناسبة إلى أن بعضاً من كتاب (قصيدة النـــثر) رفـــض تسمية ما يكتبون بالنص، واحتجوا على إحدى المجلات الأدبية لأنها نشرت كتاباتهم مسبوقة بكلمة (نص).

وثمة من يرى في التسمية تعبيراً جديداً على ثقافتنا العربية، حتى أن أحداً أنكر بالمطلق وجود كلمة (نص) في حقل التراث العربي، الأمر الذي يدعو إلى الاســـتهجان حقـــاً، لســـبب بسيط هو أن تراثنا عرف بكل وضوح هذه الكلمة. بـــل إن حضـــارتنا العربـــية الثقافـــية واللغويـــة والفقهية قائمة على (النص). ودون صعوبة يمكن أن نذكر بأن النص في تراثنا الديني كان يطلق على القرآن

الكريم وأحاديث الرسول (ص). وكان يتم رواية النص وتدوينه وشرحه أو تأويله وحفظه والاجتهاد فيه، أو عدم الاجتهاد بوجود نص. وكان علماء اللغة والمتكلمون يشتغلون في مجال النصوص الدينية قراءة واستنباطاً وتفلسفاً. أما إذا أردنا البحث في المعاجم العربية فسوف نجد معاني للنص تناسب علاقة واضع المعجم بالكلمة، حيث لن نجد شرحاً للكلمة على أنها تعني النص القرآني، بل شرحت معانيها اللغوية ككلمة محايدة لا توظيف خاصاً بها. لذلك قد لا يفيدنا سرد معاني الكلمة كما وردت في المعجم. مكتفين بالإحالة إلى مادة (ن ص ص)، ليرى القارئ أن الاستخدام الأدبي للكلمة هو أمر حديث، لكن هذا لا يعني أن نغض الطرف عن شيوع مفهوم النص دينياً وفقهياً وكلامياً.. وكانت العرب تطلق على القصيدة اسم قصيدة وعلى المقامة اسم مقامة وعلى المثل السائر اسم مثل.. أما في العصر الحديث فقد شاعت كلمة النص مع ترجمات مذاهب نقدية أوروبية من لسانيات وبنيويات، ومفهومات مثل الخطاب والدلالة.. وسنجد أن هناك من يبحث في (علم النص) أو (مفهوم النص) أو (سلطة النص).. كما تلقف نقادنا البنيويون واللسانيون المصطلح وكل ما يتعلق به من علم النص والتناص والنصية والناص (الذي يكتب النص).. الخ.

فما نصيب (قصيدة النثر) و(الكتابة) من هذه التسمية؟ لا يمكن فهم علاقة (قصيدة النثر) بالنص كمفهوم حديث، قبل أن نلم بسرعة بالمقصود من إطلاق مفهوم النص حديثاً في الدراسات المتعلقة به.

تفصح هذه الدراسات عن شمول مفهوم النص لأنواع أدبية وأجناس معروفة كل باسمها. فيناك النص الروائي والنص القصصي والنص المسرحي والنص الشعري والنص الفلسفي.. وحين تتحدث إحدى الدراسات (مريم فرنسيس) في كتاب لها عن (بناء النص)، أو حين يبحث د. صلاح فضل في (علم النص)؛ فإن المقصود بذلك أي نص: كيف يتشكل، ما آليات رسوخه، ما قوانين بنائه، كيف تتجاور بنياته لتشكل كياناً يمنح (المكتوب) اسم (نص)؟ حتى أن (مريم فرنسيس) في كتابها (بناء النص ودلالته) تأخذ أمثلة تطبيقية من نصوص متباينة مختلفة لتصل إلى نصوص الجرائد التي تبحث في الشؤون الاجتماعية والاقتصادية..

لا يقصر هؤلاء الدارسون، ولا مرجعياتهم الغربية ولا تراثنا العربي، استخدام النص كلفظ ودلالة ومصطلح على الشعر، أو النثر فقط. فمن أين يبرر من يتبنى هذا المصطلح قاصراً إياه على (قصيدة النثر)؟ إن معنى النص ينفتح على مصراعيه، بحيث تلتقي فيه أقصر قصة كتبها زكريا تامر في خمسة

أسطر، مع أطول رواية لعبد الرحمن منيف مؤلفة من خمسة أجزاء.! هذا يعني أن تسمية (قصيدة النثر) باسم النص يشير إلى قلق في التسمية، لعدم قناعة أحد بهـا، أو لفقـدان مقومـات إقناعنا به. فتسميتها نصاً هو تحصيل حاصل، كما تسـمية أي جنس أدبي بالنص. وقد يدل تمسك البعض بأن النص مرحلة جديدة مـن مـراحل (قصيدة النثر)، على القبض على المزيد من الأوهام والتوتر في ضـبط تسـمية هذا الجنس الكتابي المسكين. حتى لو أطلق البعض اسم (النص المفتوح) فإنها تسمية هي الأخرى لا تخلو من اضطراب وضلال. لأن أية قصة قصـيرة يمكـن أن تكون نصاً مفتوحاً على نصوص أخرى من خارج جنسها، فتكتسـب مـن المسـرحية صراعها المتنامي وحوارها الدرامي، ومن الرواية زمـنها اللامحدود، ومن الشعر اقتصاده اللغوي، ومن الموسيقى تناغم العبارات والكلمـات.. الـخ. بالمقـابل تسـتطيع الرواية أن تكون نصاً مفتوحاً أكثر من (قصـيدة النثر). نظراً لطبيعة بنية الرواية القابلة لتحمل كل الأجناس والمعارف والـتاريخ والعلـوم والأسـطورة.. بل إننا نعتقد أن الرواية الحقيقية هي النص المفـتوح، وأن معظـم ما يكتب من (قصائد نثر) على أنه نصوص مفتوحة لا علاقـة لـه بالانفتاح على أي شيء، اللهم إلا الانفتاح على تيه الأسماء وعماء الدلالات.

يرى البعض أن النص هو ثمرة الكتابة، حيث لا يمكن أن نسمي شيئاً غير مكتوب نصاً. مع هذه النظرة لا يسمى العالم والوجود والطبيعة: نصوصاً، كما تذهب إلى ذلك قراءات أخرى. وقد يعترض معترض على حصر الكتابة كفعل، بمفهـوم الـنص. من أجل ذلك نستطيع اعتبار إطلاق اسم النص على الوجود والطبـيعة والعالم وما إلى ذلك، إنما هو من باب المجازات والاستعارات، حتى وإن كانت الاستعارات تتم في سياق الخطاب النقدي والفكري الذي ينظر للنص على أنه يعني كل تلك المفردات.

في هذا السياق يطالعنا تعريف (بول ريكور) للنص بأنه ((خطاب تم تثبيته بواسـطة الكـتابة)) وهـو الـتعريف الذي يورده د. عبد الملك مرتاض (19) ويعـترض عليه لأنه تعريف ((يحاول التوحيد بين مفهومي النص والخطاب)) ولأنـه تعـريف يستبعد الإبداع الشفوي من مفهوم النص. ويقترح د. مرتاض إطـلاق وصفين على النص: النص المكتوب، والنص الشفوي ((وإلا فإن مثل هـذا التعريف يظل ناقصاً، من منظورنا، لأنه يستطيع، بحكم وقفه على النص المكـتوب وحـده، أن يكـون جامعـاً مانعاً، وشاملاً كاملاً)) (20) ويذهب د. مرتاض في استعراضه لتعريفات (كريماس) و(بارت) و(ياكبسون) و(الغذامي)

مناقشاً هذه التعريفات، مما لا يدخل في اختيارنا هنا لزاوية النظر إلى النص، وهي زاوية عدم صلاحيته كاسم لكتابة (قصيدة النثر).

وتفيد الدراسات المعاصرة، خاصة الغربية منها، في أن إطلاق اسم النص مشروط بتوفر عنصر اللغة المكتوبة، دون تخصيص المصطلح بنمط كتابي مثل (قصيدة النثر) مثلاً، الأمر الذي يدعو إلى المزيد من التفكر، قبل إطلاق التسمية عشوائياً على ما هو غير متناسب مع دلالات المصطلح الكثيرة. وهو الأمر الذي يوطد من الرأي الرافض لتسمية العالم والطبيعة والإنسان بنصوص إلاّ على سبيل المجاز كما ذكرنا.

إحالات:

(1) محمود درويش ـ أنقذونا من هذا الشعر ـ مجلة الكرمل ـ عدد 6 ـ ربيع 1982.

(2) انظر مجلة دراسات اشتراكية ـ ملف خاص بـ (قصيدة النثر) في سوريا ـ العدد 164 /165 ـ دمشق ـ 1996.

(3) أدونيس ـ الثابت والمتحول ـ ج3 ـ دار العودة ـ ط4 ـ بيروت ـ 1983 ـ ص 303.

(4) أدونيس ـ المصدر السابق ـ ص 309.

(5) أدونيس ـ المصدر السابق ـ ص 310.

(6) أدونيس ـ المصدر السابق ـ ص 313 ـ 314.

(7) محمد جمال باروت ـ الشعر يكتب اسمه ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1981 ـ ص 129.

(8) ادوار الخراط ـ الكتابة عبر النوعية ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ 1994 ـ ص 11.

(9) ادوار الخراط ـ المصدر السابق ـ ص 12.

(10) مصطفى خضر ـ قصيدة أمريكا الآن ـ جريدة الأسبوع الأدبي ـ دمشق ـ 8 /12/ 2001.

(11) د. عبد الملك مرتاض ــ الكتابة من موقع العدم ــ سلسلة كتاب الرياض ــ العدد 61 /62 ــ 1992 ــ ص 189.

(12) د. عبد الملك مرتاض ــ المصدر السابق ــ ص 192.

(13) محمود السيد ــ تتويج العشب ــ كتاب ألف ــ بيروت /دمشق ــ 1998 ــ ص 46.

(14) محمود السيد ــ المصدر السابق ــ ص 66 /67.

(15) محمود السيد ــ المصدر السابق ــ ص 130 /131/ 132.

(16) الإجابات من 1 حتى 8 منشورة في مجلة ألف ــ العدد 7 /8 ــ نيقوسيا ــ 1992 أما الإجابة 9 ففي العدد 9 /10 من المجلة نفسها 1992.

(17) أخبار الأدب ــ القاهرة ــ العدد 450 ــ 2002.

(18) الأسبوع الأدبي ــ العدد 797 ــ دمشق ــ شباط 2002.

(19) د. عبد الملك مرتاض ــ مصدر سابق ــ ص 313.

(20) المصدر السابق ــ ص 315.

❑❑

استدراك وخاتمة

1ـ بعد انتهائي من الكتابة الأولى لهذا الكتاب، عدت إلى قراءته بدقة، ورأيت فيه مجالاً رحباً لإعادة النظر في كثير من الجوانب التي يتعلق قسم منها بأسلوب عرض الأفكار، والقسوة الحادة المنبعثة من هنا وهناك، ويتعلق قسم آخر بما كان يستجد من أمور بينما كنت أنجز فصول الكتاب. ولكن في الحالتين لدي قناعة، قد يشاركني القارئ فيها، هي أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال لم يقل في الكتاب. وذلك يعود إلى أنني لم أشأ فتح القراءة والمراجعة النقدية لموضوع ما يسمى (قصيدة النثر) على مصراعيه من ناحية الفترة الزمنية. وإلا لكنت محتاجاً على الأقل إلى إنجاز جزءين من الموضوع نفسه، الأمر الذي لَمْ أحسم الميل إليه مستقبلاً. كما يعود ذلك أيضاً إلى طبيعة أي عمل نقدي يجتهد في طرح مقولته، من حيث أنه لا يسعى للبت فيها بصورة جازمة، فيترك بعض القضايا غير محسومة واضعاً إياها رهن التداول والمساءلة والتحريض على طرحها والشك فيها. لكن أعتقد أنه حتى لو استكملت الموضوع فيما بعد فإنني سأستكمله منطلقاً من عدد من القضايا الأساسية التي انطلقت منها في هذا الكتاب. لأن الدافع الأول وراء إنجاز مثل هذا الكتاب، كان الرغبة في تشكيل موقف نقدي واضح غير ملتبس، حول موضوع لاكته الألسن وما تزال بدرجة مذهلة وعجيبة. وكان هذا الموقف وليد سنوات من القراءة، والمتابعة الدائبة والحثيثة لتفاصيل الموضوع، وتأمله والانخراط فيه قراءة وكتابة. وربما كان مفيداً هنا الاعتراف بأنني من أجل التماهي مع موضوعي أكثر جربت لسنوات كتابة هذا الجنس الكتابي الذي قمت بنقده بشدة هنا، وأنجزت على هذا الصعيد عشرات النصوص التي تشكل أربع كتب أو مجموعات. وأنا الآن منسجم مع إبعادها كلية عن جنس الشعر وعن اسم (قصيدة النثر) مصنفاً إياها تحت اسم (نثر) فقط.

2ـ من جهة ثانية وخلال إنجازي للكتاب شاءت الظروف أن أحصل على كتابين حول الموضوع، الأول وهو الأهم كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) ـ وقد أشرت إليه في سياق الكتاب

عـدة مـرات وأفـردت لـه فصلاً وإن كان صغيراً ـ والثاني كتاب (إشـكاليات قصـيدة النثر ـ نص مفتوح عابر للأنواع) للشاعر والناقد د. عـز الديـن المناصـرة. وبعـد انتهائي من الكتاب كلية، وبعد التعديلات الأساسـية عليه، صدر كتاب أدونيس المسمى (موسيقى الحوت الأزرق)، الـذي يتضمن فقرات مهمة وجديرة بالاهتمام حول الموضوع نفسه. وكان لا بد لي أن أقف عند هذه الكتب جميعها وعدم تجاهلها.

فبالنسـبة لكـتاب المناصـرة، يلفـت الـنظر أنه يأتي بعد كتابه الصغير (قصـيدة النـثر [المرجعـية والشعارات] ـ جنس كتابي خنثى)، بحيث أن هذا الكتيـب كـان نواة للكتاب الثاني الموسع والمشتمل على فصول أساسية ثلاثة. الأول: إشـكاليات التسـمية والتجنـيس والـتاريخ، والثاني: قراءة النصوص، والثالث: استفتاء ميداني. والمثير في الموضوع أن المناصرة ينتقل عبر الكتابين فـي تسـمية (قصيدة النثر) من اسم إلى آخر. ففي الكتيب الأول يسميها (جنساً كتابـياً خنثى)، وفي الكتاب الثاني يضع عنواناً فرعياً للكتاب (نص مفتوح عابر للأنواع). فكأنه يدل، كناقد، على شعور بالقلق أمام التسمية لهذا الجنس الكتابي، الذي يعرف عن المناصرة أنه يمارسه، وله في نصوص متميزة.

وتذكـرنا تسميته بالنص العابر للأنواع بتسمية إدوار الخراط (الكتابة عبر النوعية) الذي أشرنا إليه في سياق الكتاب. وواضح التقاء التسميتين حول نقطة مركـزية هي إمكانية عبور ما يسمى (قصيدة نثر) من نوع أدبي إلى نوع ثان وثالـث لتشـترك فيه عدة أنواع تتلاقح فيما بينها لتؤلف في النهاية نصاً جديداً، يسميه المناصرة في كتابه الجديد (جنساً مستقلاً) بعد أن كان (جنساً خنثى). وقد يعني المناصرة أن المستقل هو كذلك نص خنثى، ولكنه لا يفصح عن ذلك.

ولكـن الذي استوقفني في الكتابين كثيراً عرض المناصرة لأفكار محمود درويـش حول (قصيدة النثر) التي صرح بها لجريدة (أخبار الأدب) المصرية، وأثارت في وقتها ضجة أخذت شكل الهجوم الشنيع على محمود درويش بسبب أفكـاره. وقـد لاحظـت على كثير من الردود والتهجمات، أنها كانت ترتجل ارتجـالاً تحت تأثير الانفعال والغضب مما قاله درويش، بالذات لأنه هو نفسه مـن تجـرأ وقـال ما قال. وفي ذلك إقرار ضمنيّ حتى لدى مهاجميه بأهميته وأهمية ما يصدر عنه كمركز ثقل شعري وثقافي، عربياً وعالمياً. كما اكتشفت بالمعاينة أن بعضاً ممن ردوا على درويش لم يقرأ الحوار بشكل دقيق!! وربما كـان ذلـك بسـبب من تعاطي المسألة على صفحات الجرائد اليومية أو الثقافية

التي لا يريدُ فيها تفجير مشكلة لا مع جهة سياسية ولا جهة ثقافية. وهو ما فعله في إجاباته عن (قصيدة النثر). ولكن المناصرة أراد نقل كلام درويش مسبغاً عليه طابع الفجاجة والصدامية لاستدراجه إلى بؤرة التصريحات الصحفية. وهذا يذكرنا بما فعله الصحفيان اللذان حاورا محمود درويش في أخبار الأدب، حيث نشر الجزء الأول من الحوار تحت هذه اليافطة:

((محمود درويش في القاهرة وهذه بعض أسراره: قصيدة النثر ليست شعراً ولكني أخاف ميليشياتها))!. وظهر بالتجربة أن الذين هاجموا درويش على آرائه قرؤوا عنوان الحوار فقط ((قصيدة النثر ليست شعراً)). مع أنه عندما سئل بصراحة وبمحاولة استدراج ((تعني أنها ليست شعراً)) أجاب ((لا أقول هذا)).. وواضح أن العنوان كان من أجل افتعال ضجة تنسب إلى الجريدة، التي تتعامل حتى مع درويش كموضوع لـ (الخبطات الصحفية). والمؤسف أن المناصرة يضع العنوان نفسه (قصيدة النثر ليست شعراً) عندما نقل كلام درويش.

وفي الحقيقة وبغض النظر عن الحوار وتزويره، فإن محمود درويش ــ بعكس ما يقول حتى هو عن نفسه ــ جرب مرة واحدة كتابة هذا الشكل الكتابي في ديوانه ((أحبك أو لا أحبك)) في نص طويل اسمه (مزامير)، سبق وأشرنا إليه خلال فصل من فصول هذا الكتاب، ولكن سنقوم هنا بنقل مثال من (مزامير) درويش:

في الأيام الحاضرة
أجد نفسي يابساً
كالشجر الطالع من الكتب
والريح مسألة عابرة..
أحارب.. أو لا أحارب؟
ليس هذا هو السؤال
المهم أن تكون حنجرتي قوية.
أعمل.. أم لا أعمل؟
ليس هذا هو السؤال
المهم أن أرتاح ثمانية أيام في الأسبوع
حسب توقيت فلسطين.
أيها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح،
دلني على مصدر الموت
أهو الخنجر.. أم الأكذوبة؟ (4)

نضـــطر لتثبيت ولو مثال من كتابة درويش،لهذا الشكل، لأننا لمسنا إنكاراً لـــدى الكثيرين، بأن درويش كتب ذات يوم خارج الوزن. ولكن المدقق جيداً في مســـار تطـــور شعر محمود درويش قد يجد أن ميله لتجريب هذه الكتابة خارج الوزن في (مزامير) إنما يعود إلى تأثره بشيوة التجريب التي كانت بالنسبة إليه في ذلك الوقت تعبيراً عن اطلاعه على الحداثة الشعرية في مصادرها الأساسية بعـــد خروجه من الأرض المحتلة، حيث لم يكن متاحاً للشعراء الفلسطينيين وهم تحـــت الاحـــتلال أن يقيموا علاقة مع منجزات الكتابة الشعرية العربية خارج فلسطين، ولا سيما على يد أدونيس وخليل حاوي والسياب وغيرهم، فكان لا بد لدرويـــش المعـــروف بالتجريب الدائم والتنوع في الأشكال والأساليب، أن يؤثر علـــيه مـــا كـــان سائداً من أشكال كتابية ومغامرات لغوية وشعرية في الوسط العربي. وربما يؤيدنا في هذا أنه لم يعد الكرّة بعد أن زرع أقدامه بقوة في هذا الوســـط، وتحول هو إلى مؤثر في كتابات الآخرين. كما يؤيدنا في ذلك متابعتنا لأفكـــاره وأطروحاته المتناثرة حول الشعر والحداثة عبر حواراته الكثيرة التي تنمّ عن مثقف كبير وذائقة نقدية هائلة، من خلالها يمكن اكتشاف خياراته الفنية النهائـــية، ووضـــع اليد على منجزه الشعري الثري والغني، والذي أوصله إلى الصـــف الأول من شعراء العالم، لا الوطن العربي فقط، وهو منجز يدل دلالة قطعـــية على عدم قناعته بما يسمى (قصيدة نثر) كخيار شخصي، وهذا ما عبر عـــنه في حواره المشار إليه آنفاً. وقد نسمح لأنفسنا بالقول ــ بناء على معرفتنا بشـــعره وذائقـــته وثقافـــته ــ أنه كان يحابي من سماهم (شعراء كبار) يكتبون (قصيدة النثر)، وذلك ضمن المواقف الدبلوماسية المعروفة عنه!

3ــ أمـــا ما يتعلق بكتاب أدونيس (موسيقى الحوت الأزرق)، فقد أعاد أدونيس وبقوة هذه المرة، تأكيده على تشكيل موقف نقدي جريء مما كتبه ومارسه ودعـــا إليه، أو مما يكتبه ويمارسه الآخرون فيما يتعلق بما يسمى (قصيدة النثر). ونذكر أننا وقفنا بوضوح في أكثر من موضع سابق عند مراجعات أدونيســـية مشـــابهة لمراجعـــته الجديـــدة، التي ضمنها كتابه الصادر في عام (2002). يقول أدونيس:

((لم أكتب "قصيدة النثر" بحصر الدلالة، وفقاً لمقاييسها، ففي النقد الفرنسي بخاصـــة، على الرغم من أنني كنت من أوائل الذين بشروا بها، وحرضوا على كتابـــتها، واحتضـــنوها. ويعـــرف المعنـــيون أنني كنت أول من أطلق التسمية بالعربـــية، نقـــلاً عن المصطلح الفرنسي، في مقالة تحمل العنوان نفسه (مجلة شعر، العدد 14، ربيع 1960). وكان أول من كتبها، في ظني، استناداً إلى تلك

المقاييس، واقتداء بأهم كتابها رامبو، ميشو، آرتو، بريتون، هو أنسي الحاج. وقد وصفته آنذاك، احتفاء به، في رسالة إلى يوسف الخال، بأنه "الأنقى" بيننا في مجلة "شعر".

من جهتي، استخدمت النثر شعرياً (كما استخدمه غيري: كمال أبو ديب، تمثيلاً، لا حصراً)، ضمن رؤية مختلفة، لا أجد هنا مجالاً للخوض فيها، وفي مسوغاتها. وكنت شخصياً، في هذا الاستخدام أقرب إلى وولت ويتمان ولوتريامون وسان جون بيرس.

وهكذا لا أعدّ نفسي بين كتّاب "قصيدة النثر")) (5) (التشديد من عندنا).

وما تبقى من آراء طرحها أدونيس في محيط هذه الفكرة، إنما كان استعادة وتذكيراً بأفكاره وتنويعاً على نواتها الأساسية، فيما يتعلق بضرورة البحث في جوهر المشكلة لا في شكلها. ويرى أن الجدل الدائر حول القضية إنما هو جدل يمس المشكلة من سطحها، وأن الشعر في مثل هذا الجدل يبقى قارة مجهولة لا أحد ينوي الاقتراب منها لاكتشافها. وذلك بعد تأكيد على أن "قصيدة النثر" سادت في الوسط العربي ولا حاجة لمن يدافع عنها. وتأكيد آخر على أن الشعر إنما يمكن أن يوجد في الوزن وخارجه وهذا ما أصبح بحكم المسلم به في العالم. إذ لا يمكن أن تقول أمام شاعر فرنسي أنا شاعر قصيدة نثر أو شاعر قصيدة وزن، وإلا ستثير سخريته.

ولكن هذا كله في جهة، واعترافاته السابقة في جهة ثانية.. فماذا نقرأ في هذه الاعترافات؟

- لم يكتب أدونيس "قصيدة النثر" وفقاً للمقاييس الفرنسية.
- هو أول من بشر بـ "قصيدة النثر" وحرض على كتابتها واحتضنها.
- هو أول من أطلق تسمية "قصيدة النثر" نقلاً عن المصطلح الفرنسي (هو لا يذكر سوزان برنار بصراحة، لكنه كما هو معروف كان ينطلق منها)
- أول من كتب "قصيدة النثر" استناداً إلى المقاييس الفرنسية هو أنسي الحاج.
- استخدام أدونيس كتابة (النثر شعرياً)، وهو المصطلح الذي يورده أدونيس مع مجموعات تسميات متزامنة مثل: (التعبير شعرياً بالنثر) (التعبير شعرياً بالوزن).. الخ.
- نموذج (النثر شعرياً) يمثله وولت ويتمان ولوتريامون وسان جون بيرس وهؤلاء الأقرب إلى أدونيس. والأقرب عربياً كمال أبو ديب كمثال.

بينما نموذج "قصيدة النثر" لدى أنسي الحاج يمثله رامبو وميشو وآرتو وبريتون.

ـ بناء على ذلك لا يعتبر أدونيس نفسه من بين كتاب "قصيدة النثر".

وبناء عليه نقول: من الآن فصاعداً لم يعد أدونيس مرجعاً يحتمي به كتاب "قصيدة النثر" العرب، وعليهم أن يجدوا "مرجعية" بديلة. لأنه يسحب نفسه وتجربته بالكتابة من هذه العلاقة التي أوهمنا هؤلاء بها عبر نصف قرن. وقد كانت أوهامهم تهدف إلى ـ وفقط إلى ـ تبرير وتمرير رداءات كتابية خارجة على الإبداع، سواء كان القارئ مع "قصيدة النثر" أم ضدها. بمعنى لم يعد رفضنا لكثير من الكتابات تلك معتمداً على رفضنا أو قبولنا لـ "قصيدة النثر"، بل بسبب أنها كتابات لا تمت إلى الإبداع بصلة، كما رفضنا ونرفض انتماء كمّ هائل وكبير مما هو موزون إلى عالم الشعر، ليس لأننا مع الوزن أو ضده، بل لأننا مع الإبداع ضد الانحطاط، أكان موزوناً أم منثوراً.

إن اعتراف أدونيس والتأكيد عليه مجدداً، يعيدنا إلى ما سبق وقلناه عنه، من أنه لم يكن يوماً ـ مع كل اطلاعه وتثاقفه الكبير مع الآخر ـ تابعاً لهذا الآخر، وإنما كان ينطلق في إبداعه من إرادة واعية لضرورة تطوير لغته من داخلها، وعدم الخروج عليها إلا من أجل تجديدها والإضافة إليها. وفي ذلك موقف نادر وشبه مفقود في أوساط كتاب "قصيدة النثر"، موقف من مسألة انتماء الكتابة إلى تاريخها من جهة، والانفتاح المؤسس والمنهجي على إبداع الآخر، من موقع الندّ لا التبعية.

على كل وكما أشرنا ليست هذه المرة الأولى التي يقف أدونيس بجرأة ووضوح موقف الانتقاد العقلاني لما يسمى "قصيدة النثر"، ولو رحنا نفتش في اعترافاته، في دراساته وحواراته معاً، لاحتاج الأمر إلى أرشيف كبير. يكفي أن نذكر فقط بما قاله حين سئل عن سبب محاولة البعض فرض نماذجهم من "قصائد النثر" وتجاربهم الشخصية على الآخرين، فقال ((لا يستطيع أحد أن يفرض في مجال الفن شيئاً. الفن يفرض نفسه، بقوته الفنية ذاتها. أما هذا الفرض الذي تشير إليه، فليس إلا شكلاً من أشكال الدعاوة، يحضنه نوع من "العلاقات الصداقية" أو المصلحية، لا تتجاوز قيمته قيمة الإعلان العادي. أما القول بأن قصيدة النثر "بديل"، فهو ليس منافياً للشعر وحسب، وإنما هو ضد قصيدة النثر بالذات، من حيث أنه قول يجعل من هذه القصيدة "وزناً" آخر، أو "عروضاً" أخرى.)) ويتابع ((على أنه، في أي حال، يجب التوكيد على طبيعية

الكتابة شعرياً بالنثر، كمثل التوكيد على طبيعية الكتابة شعرياً بالأوزان العروضية أو التفعيلية المختلفة)) (6).

هذا وتدلنا اعترافاته الجديدة كذلك، على مدى قدرته على الفصل بين تحريضه على الإبداع والتجديد، وخياراته المستقلة والتي يرى أنها تمثله حقيقة. ففي الوقت الذي حرض على كتابة "قصيدة النثر" لم يقم هو بكتابتها... وفي هذا إعلان عن ديمقراطية تتبصر ضرورة اتخاذ موقف من تطوير أساليب التعبير باللغة العربية، ولكن من استجاب لهذه الدعوة لم يكن ــ بصراحة ــ بحجم المسؤولية. إن ما فعله كتاب "قصيدة النثر" أنهم أوصلونا إلى ما سماه أدونيس في سياق آخر ((بابتذال الشعر باسم الشعر)) تيمنا بابتذال التقدم باسم التقدم.! ونذكر هنا بما قاله في أحد حواراته ((آه، أيتها الحداثة، كم من البشاعات ترتكب باسمك))!

انتهى في آذار 2003

إحالات

(1) حوار مع محمود درويش ــ أخبار الأدب ــ القاهرة ــ 9 /2/ 1997.

(2)عز الدين المناصرة ــ إشكاليات قصيدة النثر ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت ــ 2002 ــ ص 76.

(3) المصدر السابق ــ ص 77.

(4) محمود درويش ــ الديوان ــ ج1 ــ دار العودة ــ ط 8 ــ بيروت ــ 1981 ــ ص 368.

(5) أدونيس ــ موسيقى الحوت الأزرق ــ الآداب ــ بيروت ــ 2002 ــ ص 122.

(6)حوار أجراه معه لامع الحر في مجلة الشراع ــ بيروت ــ بعد منصف الثمانينيات ولم أحتفظ بتاريخ المجلة.

❑❑

صدر للمؤلف

أولاً: شعر

1 ــ مراثي عائلة القلب ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 1990
2 ــ ذاكرة لرحلة الأنقاض ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 1992
3 ــ مدائح الجسد ــ دار الذاكرة ــ حمص ــ 1994
4 ــ وقت لشهوات المغنّي ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 1995
5 ــ تراجيديا عربية ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 1998
6 ــ أقلّ فرحا ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 1999
7 ــ في حداثة الروح ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ 2000
8 ــ عرّاف الجحيم ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ 2000
9 ــ فتوح الفرح ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 2001
10 ــ على ضريح السراب ــ اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق ــ 2004
11 ــ أربعون الحصار ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ 2004

ثانياً : دراسات

1 ــ من المشهد الشعري في حمص نهاية القرن العشرين ــ بالتعاون مع دار الذاكرة ــ حمص ــ دراسات وبيبليوغرافيا ــ 2000
2 ــ دفاعاً عن الشاعر نزار قباني (محاولة قراءة جديدة في شعره) ــ إصدار خاص ــ دمشق ــ 2002

❑❑

الفهرس

العنوان — الصفحة

تأسيس تنظيري

المقدمة 5

تمهيد 17

الفصل الأول

بين أزمة المرجعية و مرجعية الأزمة 23

الفصل الثاني

على هامش كتاب (قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن) لـ (سوزان برنار) 37

الفصل الثالث

في مشروعية نقد (قصيدة النثر) 51

الفصل الرابع

البدايات المؤسسة بين (الشعر المنثور) و(النثر) 67

الفصل الخامس

نماذج من آراء أصحاب (قصيدة النثر) 85

الفصل السادس

مع واقع شعري لا (شعر واقعي) نماذج من (قصيدة النثر) 95

الفصل السابع

الإيقاع و(قصيدة النثر)

أولاً: موسيقى النثر لا موسيقى القصيدة: 107

ثانياً: الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية: 121

الفصل الثامن

الرؤيا و(قصيدة النثر) 146

ملحق بالفصل الثامن

مؤسسة الرؤيا ورؤيا المؤسسة! 160

الفصل التاسع

التفاصيل والشفوية في شعر التفعيلة في (الستينيات) 169

العنوان	الصفحة

الفصل العاشر
من محمد الماغوط إلى (القصيدة الشفوية) 180

الفصل الحادي عشر
محاولة تأسيس مصطلح (الشفوية)..... 193

الفصل الثاني عشر
(قصيدة النثر) في السبعينيات نماذج من (سوريا)..... 216

الفصل الثالث عشر
(قصيدة النثر) في السبعينيات نماذج من لبنان 237

الفصل الرابع عشر
(قصيدة النثر) في السبعينات نماذج من مصر..... 263

الفصل الخامس عشر
(الكتابة) و(الكتابة الجديدة)..... 283

استدراك وخاتمة..... 318
صدر للمؤلف 327

❑❑

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر نموذجاً: دراسة/ محمد علاء الدين عبد المولى
دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2006 - 329 ص؛ 25 سم

1- 811.9009 ع ب د و 2- العنوان
3- عبد المولى 4- ع 2006/2/151

مكتبة الأسد

محمد علاء الدين عبد المولى

من مواليد حمص عام 1965 .
عضو اتحاد الكتاب العرب- جمعية الشعر.

من إصداراته الشعرية:

- مراثي عائلة القلب.
- ذاكرة لرحلة الأنقاض.
- مدائح الجسد.
- وقت لشهوات المغني.
- تراجيديا عربية.
- أقلّ فرحاً.
- فتوح الفرح.
- عرّاف الجحيم.
- في حداثة الروح.
- أربعون الحصار.

من إصداراته النقدية:

- من المشهد الشعري في مدينة حمص نهاية القرن العشرين (بالتعاون مع دار الذاكرة) – دار الذاكرة – حمص 2000.
- دفاعاً عن الشاعر نزار قباني – إصدار خاص 2002.

مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

ثمن النسخة 400ل.س في القطر
500ل.س في أقطار الوطن العربي