ثماني مسائل أساسيّة في القصيدة العربية الحديثة

بول شاول

١ - حول مصطلح الحداثة

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

ولا بدّ، قبل الولوج في الموضوع، من توضيح مصطلحين أساسيين يترددان عند الكلام على الشعر وهما «الأزمة» و «الحداثة»:

١ - إن كلمة «أزمة» هنا تعني البعد الايجابي في العملية الابداعية، وهي تتناقض وعبارة «الطريق المسدود». الأزمة هي الشعور الدائم بالقلق أي الشغف بالمتحول، بالمجهول، بالاكتشاف. وهي، في ذلك، نقيض «الكامل» و «الناجز» و «المسبق الابدي» والحدود النهائية «والسكونية» والراحة بين النماذج المطلقة، على هذا الأس، يبدو غياب الأزمة عن مرحلة شعرية أو فكرية أو علمية أو سياسية، في أي من المراحل التاريخية وكأنه علامة الموت وتأكيد الانحطاط. المراحل الانحطاطية، عادة، لا تشكو من أية أزمة، لأنها تعيش خارج النقصان. خارج القلق، أي في الطريق المسدود، الموت الذي يفضي إلى الموت، النهاية المغلقة، الاحتفال بالرماد.

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

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

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

بعد هذا التوضيح لمعنى «الأزمة» و «مصطلح الحداثة» وتمن خلاله، يمكن الدخول في بعض مظاهر الأزمات - المسائل التي تشكل اشكالية الشعر العربي الحديث وحواره مع نفسه، ومع الزمن ومع الإنسان.

وعلى أساس هذه الاشكاليات، سنتوقف عند بعض أزمات مسائل في خلفية القصيدة العربية الحديثة:

٢ - الحداثة والغرب:

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

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

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

٣ - الحداثة والتراث

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

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

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

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

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

٤ - الحداثة والتوجهات الشمولية:

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

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

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

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

لوحدتها، أي تهديداً لكمالها ونهائية منحاها، ولعل هذا ما يفسر دعوات هذه الأجهزة والمؤسسات مباشرة أو مداورة عبر مثقفيها وتابعيها إلى محاربة الجديد، والصاق التهم به تحت شعارات متناقضة مضموناً ونتاجاً والدعوة إلى الارتداد والعودة إلى السالف، تحت يافطات الاصالة والتراث، أو تحت يافطات. محاربة التغريب ومن أجل الالتحاق برقابة التعبير، فالحداثة في هذا المجال وقعت تحت قمع المؤسسات ذات المنحى الغيبي، وكذلك تحت قمع المؤسسات ذات المنحى الشمولي، وهما بالنسبة إليها، الأفق المسدود، أو المونولوج المغلق.

٥ - الحداثة التراكمية

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

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

من أطراف الرومانطيقية هذه أو الرومانطيقيات التي أشرنا إليها عند عدد من الشعراء العرب انبثقت رومانطيقية أخرى هي رومانطيقية ما سمى جيل الرواد معبأة بضامين تتصل بمواقع وشعارات وانفاس المرحلة الاربعينية التي كانت مليئة بالاحتمالات السياسية والاجتماعية، ومفتوحة على رموز ولغات الغرب في المستوى الذى كانت مفتوحة فيه على انتجات الرومانطيقية الساندة. لكن، هما اتخذت اشكالاً وبنى وتراكيب، أكثر تعقيداً، وأكثر تشابكاً من تلك التي برزت مبسطة عند الرومانطيقيين العرب.

وقد اربطت. هذه التحولات بتجاوز العمود الشعري التقليدي إلى نظام التفعيلة، كوحدة إيقاعية، في محاولة تخطى نظام البيت العمود الشعري الواحد إلى الجملة الشعرية أو إلى المقطع الشعري أو إلى البنية العامة، من ضمن ما أسمي «الوحدة العضوية»، أو البنائية الشعورية الداخلية... الخ.

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

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

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

فإذا هناك قصيدة عمقها رومانطيقي، عاطفي، انفعالي، وسطحها سريالي، وإذا كان انسى الحاج كان من الأوائل الذين حاولوا تفجير اللغة أو تخريبها أو حرفها في حركة محرورة إلا أن هذه الحركة بقيت رغم كل دورانها مرتبطة بايقاع شامل يلفها من اقصاها إلى اقصاها.

شوقي أبي شقرا الذي انطلق من غرائبية طفولية تتصل إلى حد كبير ببعض ملامح السريالية، فإنه طلع من الموزون، ومشى في طريق النص المضاد، في لغة عابثة، مجنونة وإنما مضبوطة، بجمالية داخلية حولت تلك التراكمية إلى ما يشبه الصفاء اللغوي والتركيبي.

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

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

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

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

٤ - إن هذا المنحى التراكمي الانشائي - السردي - الخطابي، قدم للقصيدة الناجزة، بأدواتها ومعانيها وايحاءاتها ودلالاتها، من ضمن معادلات ذهنية أو سياسية أو ايديولوجية،ففقدت البعد الميتافيزيقي للقصيدة لتحضن البعد الفيزيقي المحدد لمفاتيح الرموز والإشارات والتراكيب.

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

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

٦ - الحداثة والكتابة الجديدة.

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

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

الكتابة المفتوحة والكتابة المغلقة:

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

في هذه الكتابة المفتوحة، يبدو النص، كالآخر المجهول بلا حدود يبدو في القصيدة الناقصة، وفي العمل الموسيقي الناقص والرواية الناقصة،خصوصاً كافكا وجيمس جويس ولوتريامون وحتى دوستويفسكي وغوغول). أي يبدو اقتراحاً اولياً، اشارة أولية يتحرك نحوها القارىء، من دينامية يتضمنها النص نفسه، وتبقي الحوار مفتوحاً مع الآخر. انه النص اللانهائي غير المكتمل، غير الكامل، غير الناجز،غير المقنن.وإذا شئنا أن نعود إلى بعض العبارات التي استعملت، انطلاقاً من نقد بعض القصائد الشعرية الجديدة، فيمكن استعمال « نص البياض » أو « البياض » أو « قصيدة الصمت » وهنا لا بد كذلك من توضيح هذه العبارات كالبياض مثلاً والصمت...

ارتباطاً بالنص المفتوح الذي اشار إليه ايكو، وان من دون التوغل في الجوانب وفي التفاصيل،فلقد فهم البعض أن البياض يقتصر على استعمال فراغات الصفحة، أو على طريقة ترتيب الكلمات أو الأحرف أو الأسطر... الخ، أي فهم البياض من ضمن دور زخرفي (كما يتم في القصائد البصرية أو في اللوحات التشكيلية فقط)؛ أو من ضمن دوره العضوي الداخلي فحسب، كجزء من الكلمة مع وعينا لأهمية البياض العضوي (والذي كان استيفان مالرمه وفيكتور سيغالان أهم من استعمله) فإن البياض الآخر الذي نود التركيز عليه، هو هذه النقطة أو الفضاء أو المساحة التي يخلفها في القارىء، النص المفتوح. وقد يكون هذا النص مرصوصاً بالكلمات (كنصوص لوتريامون أو رمبو أو أنسي الحاج أو شوقي أبي شقرا)... أي المساحة الشاغرة التي توحي بها القصيدة والتي يحاول القارىء (من ضمن ذاتيته) أن يملأها (أن يكمل بها القصيدة أو الباب الذي يدخل منه إليها).في هذا الإطار تتوازى كلمتا « البياض » و « الصمت »، باعتبار أن هذه المسافة البيضاء في الآخر هي مسافة بكر وصامتة يبدأ فيها كلام الآخر من النص المفتوح نفسه، في هذا المجال تطرح في ما تطرح، مسائل اساسية في هذا النوع من الكتابة كالغموض، والكثافة والاختزال والتراكم. فالنص المفتوح على التأويل كما أشرنا نص « غامض » سواء من خلال الصورة (والغموض يبدأ مع استعمال الصورة من أدنى مراتبها، التشبيه إلى أقصى احتمالاتها: الرمز)أو من الكثافة،فالكثافة التي تزيل كل العناصر المحيطة بالشعر أو بالقصيدة، كل العناصر السردية والبوحية والتقريرية والبلاغية والخطابية والغنائية المبسطة، لتقبض على المادة الشعرية في جوهرها الداخلي، لا بد أن يجد فيها القارىء العادي أو القارىء غير العادي شيئاً من الغموض،شيئاً يختبىء فيه سرها أو رمزها الأقصى، أو دلالتها العميقة. لأن العناصر المتراكمة الخارجية التي أشرنا إليها، والتي ميزت عموماً الشعر العربي « الغنائي » والانحطاطي، وبعض انجازات المحدثين تتلقص حتى الاختفاء. وهنا تبدو الكثافة نقيض التراكمية بمعناها الخارجي التبرجي الشكلاني، النافية حدود التأويل الشعري، الواقعة في احاديتها، سواء كانت ذهنية أو شكلية وصولاً إلى التعبير العادي، إلى التعبير الصافي، من دون الوقوع في التقنية أو الابتعاد عن الحالات أو الايحاء الخالص. ونقصد بالكتابة المفتوحة كشكل ناقص، وغير نهائي، أي كشكل خاضع للتأويل مميزين، بين هذه الكتابة، والكتابة المفتوحة الأخرى التي اقترحها، بين من اقترحها، سولرز وبارت وديني روش على اختلاف لغة كل منهم وطالت إلى مجمل الانجازات التي قدمت تحت يافطة الكتابة والنصّية.

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

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

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

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

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

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

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

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

٧ - الحداثة وموزون الشعر الحر:

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

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

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

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

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

هذا القول من الناحية النظرية المطلقة قد يبدو ولو ظاهرياً منطقياً وصحيحاً، هذا القول من الناحية الغيبية - الميتافيزيقية للشعر قد يكون معقولاً، ولكن إذا توجهت إليه من موقع ميداني وعملي تجده أبعد ما يكون عن المنطق والواقع. لماذا، لأن فيه فصلاً بين الحالة هناك حالة مجرَّدة أو منزهة، وبالتالي ليس هناك شكل منزه أو مجرّد. امرؤ القيس مثلاً، كانت حالته الشعرية حالة جاهلية بكل مظاهر هذه الحياة وانماطها وتناقضاتها، وجاءت ايقاعاته جاهلية بكل انماطها وتناقضاتها، ولهذا فإننا لا نجد عند امرىء القيس فصلاً بين هذه الحالة الجاهلية وبين أشكال تعبيرها. وقس على ذلك شعر عمر ابن ابي ربيعة الذي جاء تعبيراً عن البيئة المكية التي كان يتحرك فيها آنذاك، وكذلك تجربة بعض الاندلسيين وخصوصاً في الموشحات.
اشكال تعبيرها. وقس على ذلك شعر عمر ابن ابي ربيعة الذي جاء تعبيراً عن البيئة المكيه التي كان يتحرك فيها آنذاك،وكذلك تجربة بعض الاندلسيين وخصوصاً في الموشحات.

في الشعر الحديث كان الخروج على الوزن الكلاسيكي واعتماد « الشعر الحر » نتيجة الاحساس بضرورة التوافق والانسجام بين طبيعة التجارب الحديثة وبين شكلها، أي ضرورة إلغاء كل مسافة تبرز ازدواجاً بينهما. واليوم وبعدما أعطى الشعر الحر ما اعطى منذ أكثر من ثلاثين عاماً وبعدما بتنا نلمس كما قلنا علامات نشقق وازدواج بين طبيعة الاحساسات والحالات المعاصرة، وبين الشعر الحر كالاطار لها، ومن ناحية أخرى وقوعه في النموذج، وعجزه عن خلق ايقاعات جديدة وبنى جديدة، بعد كل هذا لا يسعنا إلا أن نقول في الشعر الحر ما قاله رواده في منتصف الاربعينات في الشعر الكلاسيكي ألا يجوز لنا بعد الحالة التي وصل إليها هذا النوع من الشعر، اعتباره مرحلة علينا تجاوزها كي لا نقع في الجمود والعقم والتحجر؟ لكن الوجه الآخر للمشكلة، كما سيبادر الكثيرون إلى الأخذ به، في محاولة الرد عليها، أن الأزمة، ليست أزمة « شعر حر » أو « شعر كلاسيكي » أو حتى « قصيدة نثر »، الأزمة الأساسية هي أزمة الشاعر. ومن هذا المنحى ربما سيتساءلون:ألا يسعنا اعتبار الشعراء في أزمة، وليس الشكل الذي يصبّون فيه تجاربهم؟ ربما شكلت هذه الناحية جزءًا ولكنها ليست كل المشكلة. ومن جهة أخرى هل يمكن فصل الشاعر عن الشكل الذي يعتمده؟ وإذا كان الشعراء الذين رسموا حدود تجاربهم بشكل نهائي وثابت قد وقعوا في أزمة، ألا يشكل الوزن سواء اعتمد من خلال نظام البيت أو الشطر أو التفعيلة، الجزء الأساسي من هذه الأزمة؟

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

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

شعرية النثر في قصيدة النثر العربي
الحداثة وقصيدة النثر العربية

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

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

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

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

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

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

ويخضع هذا النثر لايقاع، ولكنه ليس ايقاعاً شعرياً، بل ايقاع النثر نفسه، وهو ايقاع نابع من حركة الفكرة المنطقية، التي تطمس كل محاولة ارتفاع عن كل ما ليس انعكاساً مباشراً للصورة في الذهن.

فالايقاع موسيقي لكنه لا يمت إلى الشعر بصلة. ايقاع الشعر ينطق بتجسيد الفكرة الشعرية أو الحالة الشعرية وخلق مناخ شعري. الايقاع في النثر الواقعي يخدم الفكرة وجلاء المعنى. وهكذا نجد أن في هذا النثر - وخصوصا عند الجاحظ - مسحة موسيقية ترسم حبكة الفكرة وتطورها «منسلخة» من طبيعة المادة النثرية نفسها، فهي لا ترتفع بالقارىء إلى مناخ الحالات والمشاعر. إنها تجعله في عالم مناقض تماماً لعالم الشعر.

من هذا الإطار يمكن القول إن الحد بين هذا النثر الشعر فاصل وقاطع. وانهما بذلك ندّان. وجهان متناقضان لعالمين متناقضين أساساً. كما يمكن القول ان بين هذا النثر الواقعي الصارم القائم على الدقة الحسية والصورة الحسية والحركة الحسية للتعبير عن الفكرة الواضحة أيضاً، حداً شبه فاصل بينه وبين النثر الذي يتعدى التعبير عن الفكرة والمنطق والإنسان ككل إلى حركات الكائن الداخلية، إلى الحالات والمشاعر، أي إلى التعبر. وهو في هذا المجال يلغي الحدود القائمة بين النثر والشعر. هذا النثر لا يستخدم الصورة أو الايقاع أو الكلمة للتأويل أو لشرح الفكرة والمنطق بل للتحريك والإثارة.

وكما قال موربس شابلن:

«كل نص لا يعمد إلى السرد والبرهان ولا يريد أن يكون ذهنياً أو اخبارياً، وإنما يريد أن يكون خازناً لهذه الطاقة التي تعبر بالموسيقى والصور، كل نص من هذا النوع هو قصيدة».

إن هذه التحديدات تتضمن مجمل البنية التي تتشكل فيها قصيدة النثر، لأنها لاتحدّد القصيدة من شكلها بل من طبيعتها - لا تحدد القصيدة من الخارج بل من الداخل: إن هذه الطاقة التي تعبر بالموسيقى وبالصور وتكتفي بذاتها، وترتفع إلى الحالات ولا تبحث عن لغة الا من ضمن هذه الحالات، إنها بامتياز الحالة العالية. بل انها العالية بذاتها. وهذه الحالة هي التي تخلق القصيدة. لكن هناك سؤالاً مهماً يطرح: كيف يمكن لهذه الغنائيه أن تتشكل بطريقة كامله في النثر وما هي شروطها؟ وهذا يقودنا إلى سؤال مهم: كيف يمكن لهذه الغنائية أن تتشكل خارج الإطار التقليدي (الوزن والقافية)؟

في الوقت الذي بدا ولو ظاهريا، ومن ضمن النظرة الضيقة والخاطئة لوظيفة النثر، أن الغنائية في الانتاج الأدبي العربي لم تجد شكلها المربح إلا في الأوزان الخليلية؟ في حين أن النثر كان خارج هذه اللعبة الغنائية، أي أنه تشكيل الحالات الغنائية بمواد النثر وبحسب رأي هؤلاء، خارج الاصالة العربية وبالتالي يقع في الاقتلاع والغربة، وهو صيغة مستوردة لا تمت إلى الأشكال الشعرية العربية بصلة، كما أنها تهدد التراث والمنجزات التراثية العريقة.

الحقيقة أن هذه التساؤلات تجد أجوبتها في طليعة تطور النثر العربي وامكاناته من جهة وإلى تطور الأوزان الشعرية وعلاقتها بالنثر من جهة أخرى وارتباطها بنشر قصيدة النثر عندنا. بمعنى آخر يمكننا القول ان قصيدة النثر هي نتيجة مجمل هذه التفاعلات بين الأوزان الخليلية عبر تطورها، وبين النثر.

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

علاقة تطور الاوزان بقصيدة النثر العربية:

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

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

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

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

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

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

وتطور الشعر الحر من ناحية أخرى، بتمهيد السبيل لقيام قصيدة النثر.

رأينا أن القصيدة التقليدية تقوم على الوحدة الكاملة للبيت ويقوم الايقاع على عدم مضبوط من الأجزاء العروضية المسماة «التفاعيل». هذا الشكل القديم أسرف في الانضباط وضمن السمترية الهندسية الجامدة.

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

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

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

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

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

ولكن ما هي هذه النقاط المشتركة:

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

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

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

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

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

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

علاقة تطور النثر بقصيدة النثر العربية

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

هذا المفهوم الخارجي يحدد الشعر من خارج وظيفته ودوره كما يحد من طاقات النثر وامكانيات اختزانه حالات شعرية.

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

النثر الجاهلي:

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

القرآن الكريم:

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

الإمام علي:

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

معه يمتد النثر ويطول نفسه عبر جمل موقعة ذات مراحل مترابطة بروابط ايقاعية ومنطقية مفعمة بجو من الرهبة والتأثير الشديدين. فمع أن السجع لم ينعدم فيه بل يبقى احدى دعائمه فقد كان وسيلة طيعة مخضعة لا سلطاناً قاهراً يفرض بحكم الفطرة فرضاً لا واعياً: (سلم نكد، المرجع السابق). وهو في عدوله عن السجع أي الازدواج، محاولة لاعطاء حرية أكثر للنثر تغنى التنوع الايقاعي وتبعده عن الرتابة فيواكب افكاره ومشاعره جو موسيقى عالٍ يلامس الرهبة والتأثير سامياً إلى دروة الشعري.

النثر ومواضيع الشعر:

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

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

بداية هذا القرن:

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

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

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

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

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

الرومانطيقية:

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

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

١ - الدراسات النقدية التي تناولت الدواوين الشعرية ومنها ما كتب نثراً، ومن جهة أخرى الدراسات الشعرية النظرية التي تناولت الشعر بوجه عام وقصيدة النثر.

٢ - الترجمات الشعرية وقد نقلت فيها كل القصائد الاجنبية نثراً.

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

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

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

ب - هدم الحد الفاصل بين الألفاظ الشعرية والألفاظ غير الشعرية.

جـ - التأكيد على الوحدة العضوية في القصيدة والتخلي عن التفكك البنائي القائم على الشكلية.

نحو تحديد لقصيدة النثر:

- هل يمكن التوصل إلى تحديد دقيق لقصيدة النثر؟

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

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

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

تكون ولو في حدودها الدنيا أساساً لاستخلاص بعض ملامحها ومميزاتها.

ولعل أفضل طريقة لبلوغ هذه الغاية هي في البحث في الأعمال نفسها عن الاتجاهات الأساسية التي تكمن في أصولها وفي تنظيمها، وفي رصد تغير هذه الاتجاهات حسب العصور والاشخاص. وهذا ما يتيح لنا تحديد بعض الثوابت، وتتبع الخط الذي يجمع بين مجمل هذه الأعمال عبر تطورها وتنوعها.

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

من هنا علينا أن نركز أولاً، على فكرة « الخلق المقصود والواعي » أي من لا يبدأ إلا من هذه الفكرة. ولتوضيح هذه الفكرة لنتخذ أمثلة عدة: نجد مثلاً عند دوستويفسكي أو تولستوي أو حتى عند أكثر الواقعيين واقعية كإميل زولا مثلاً لحظات شعرية. هذه اللحظات مرتبطة اصلاً بجوها الدرامي. فإذا عزلناها عن هذا الجو تفقد كل قيمتها، ذلك لأن زولا لم يكن يقصد إلى كتابة قصيدة، بل إلى استعمال هذا العنصر الشعري لوظيفته القصصية. فالقصد الشعري غير موجود،وبالتالي فإن هذه المقاطع لا يمكن أن تصب في شكل قصيدة. ان فكرة الخلق المقصود هذه لا تحذف مجموعة كبيرة من القصائد النثرية غير المقصودة فحسب بل تساعدنا منذ البداية على تكوين فكرة أكثر دقة لمشكلة قصيدة النثر.

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

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

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

إن الوحدة العضوية والمجانية كشرطين اساسيين يقوداننا إلى شرط ثالث وهو الايجاز.فقصيدة النثر ينبغي أكثر من القصيدة الموزونة أن تتجنب التطويل والتفسير والبرهنة أي كل ما يرجعها إلى أنواع النثر الأخرى، في كل ما ينال من وحدتها وكثافتها. لأن قوتها الشعرية لا تتأتى بتأثير محدود ولكن من تركيب اشراقي وكما قال « ف » قصيدة النثر الطويلة غير موجودة (سوزان برنار)، وهذا ما يجعل الشاعر يقتصد من وسائل التعبير، لأن القصيدة ليست سياقاً في الزمن بقدر ما هي اشعاع في اللحظة ذو تأثير مباشر متطوره من هنا فإن معظم النقد أجمع على القول ان قصيدة النثر موجزة موحدة مرصوصة ككتلة البلور (سوزان برنار)، ويقول الشاعر أنسي الحاج في هذا الصدد:إن كل القصيدة هي بالضرورة قصيرة لأن التطويل يفقدها وحدتها العضوية، وهذا ينطبق على قصيدة النثر لأن قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن حاجة إلى التماسك وإلا تعرضت للرجوع إلى مصدرها النثري والدخول في ابوابه من مقالة وقصة ورواية وخاطرة.

ولكن هذه العناصر التي تكلمنا عنها أي الايجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية بمعنى أنها ليست للاعجاز ولا قوالب جاهزة تفرغ فيها أي تفاهة فتعطى قصيدة النثر (أنسي الحاج)، فإذا كانت هذه العناصر تميزها عن غيرها فإنها ليست الزامية تجمدها وتضع لها قوانين مسبقة،فقصيدة النثر التي تمردت على القوانين الوزنية رفضت أن تتقولب.

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

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

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

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

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

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