قصيدة النثر العربية
(الإطار النظري)

أحمد بزون

دار الفكر الجديد
الإهداء...

إلى روح أخي حسن الحاضر أبداً في فضاء لغتي...
إلى روح أخي محمد الذي لا يزال وجهه حاراً...
مقدمة

إذا كانت قصيدة الشعر أثارت منذ ولادتها عندنا بشكلها الصارخ في مجلة «شعر» الكثير من ردود الفعل التي كانت سلبية في غالبيتها، فإنها لا تزال حتى الآن تلقى موجات من النقد والغضب من كل الشعراء والنقاد المحافظين، بين فيهم الذين انطلقوا وصفقوا لتيار الحداثة المتمثل بشعر التفعيلة.

لكن ما اختلف بين الأمس واليوم من الناحية الكمية أن هذا الشكل الشعري الذي لم يكن أنصاره من القراء أفيما، يعودون عدد أصبع اليد الواحدة في كل الوطن العربي، بات شعراً اليوم يعدون بالعشرات بل بالمئات. وهذا التغيير الكمي في أنصار تسليمة الشعر في الوطن العربي، يأخذنا إلى ضرورة النظر إلى هذا «التيار» الشعرى، خبين، مختلفة و بعيدة عن ردود الفعل المتدرّرة، التي تأخذ النقاش إلى وضع المتاريس، وإلغاء أي شكل من أشكال الحوار الذي يضع كل ظاهرة في موقعها الطبيعي ويعطيها ما لها وما عليها.

فالحوار الحاد الذي كان ينفجر عند كل مفترق من النقاش، أو كل حدث من الأحداث المهمة في عالم الشعر بالأمس، بات اليوم أقل حرارة وأدنى وهجاً من ذي قبل، لا لأن مادة الصراع في الشعر العربي تراجعت أو انغمرت، بل لأن الشعر نفسه، كمادة فنية، ابتعد عن المسار الصارم، بصفته البارزة، ولا شك أن ذلك يعود إلى تطور الفنون السمعية البصرية الحديثة، وتطور تقنياتها على حسابه، في الاستحواذ على اهتمام الجمهور، والاقتراب من حاجاته الحسية والعاطفية والعبرية، من جهة، وعيوب من جهة ثانية إلى خيارات الشعر الحديث، بالابتعاد عن كونه صوته عامةً يقوله الهموم.
اجتماعية بطبعه الفني، ويقدم خطاباً مفهوماً، والاتجاه إلى صوت الفرد والتعبير عن فلاته وحمسة الداخلي، بكل «عَمَماتَة» جسدٍ، حاملاً رؤى شعرية تتجه إلى الاتباع والغموض وجعل الدلالات التعبيرية للتراكيب اللغوية مفتوحة.

ب بهذا المعيار من الاهتمام بالشعر عموماً يجب أن نقدر، نسبياً، مستوى الصراع بين التيارات الشعرية في العالم عموماً وفي مناطقنا العربية خصوصاً. ومن هذا المنطلق ناشق مستوى الصراع ضد قصيدة البدر في حاضرنا الثقافي. وإذا كانت جبهة الصراع مركزة ضد ما كانت تنشره مجلة «شعر» التي تأسست في لبنان العام 1957، والتي كان بعض شعرائها فقط مستعدين للمواجهة، فإن «الجبهة» باتت أكثر امتداداً، ففي كل بلد عربي جولات ووصلات من النقاش الذي يحتدم ويفتح تبعاً لحربة القضايا الثقافية الأخرى، وبعدها فضور الصراع الثقافي نسيب بين الاهتمامات العامة في البلد، وباتت أكثر الدول تزامناً ومحافظة على الأصول الثقافية، في الجزيرة العربية، محطة مثل هذه الخلافات حول طبيعة الشعر وضرورة الحداثة الشعرية، للتعبير عن الحياة الجديدة ومطالباتها، وللتعبير عن روح المجتمع وتطوراته نحو المستقبل.

إن العزلة التي يعيشها الشعر في مجتمعنا وفي المجتمعات العالمية، هي التي خففت أسمى المشاركة في النقاش حول مشكلاته، وخففت من حدة الصراع بين تياراته، بل جعلت هذا الصراع نفسه معزولاً ومطوقاً بالهموم المتزامنة والمشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، خصوصاً أن الشعر نفسه عزل عن الصراعات العامة، وتراعى (Esprit) إلى البحث عن الحقيقة من خلال رؤية الشاعر نفسه. وفي تقرير نشر في مجلة الفرنسية «1999% من الفرنسيين لا يطالعون الشعر»، والدليل على ذلك أن (Char) وشرار (Michaux) وميشو (Bonnefoy) وغير ليفيك (Guillevis) وتارديو (Tardieu) لا يطبعون أكثر من 1800 نسخة من دواوينهم، وطباعة هذا الرقم لا تعني بيعه، ويبيع لا يعني قراءته ( ...). هذا العدد يتضاعف إلى 300 و3000 نسخة عند شعراء معروفيين ومتهمين كأنه شديد وج. (Michel Deguy) وميتشال ديغي (Jean _ Pierre Faye) (1)

إذا كان الشعر في فرنسا يعاني من تلك العزلة ويعيش «من دون جماهر»، من دون
قاعدة ولو نسبة من القراء، فكيف هي حال الشعر العربي في ظل ضغط الحياة من جهة، وضعف القدرة الشرائية لدى الأقمار من جهة ثانية. فمن خلال حركة دور النشر لا نكتشف حالاً أفضل من حال الشعراء الفرنسيين، فمعدل طبع الجماعات الشعرية في بلاد كان الشعر ديوانها، لا يدعى الألف نسخة لشعراء معروفين.

وإذًا تحدث عن قصيدة النثر فإن العزلة تزداد إطلاقة، وإن تراجع أعداد نسخ الجماعات يصبح مؤكداً، فقصيدة النثر ولدت مزولة إلى حد بعيد.

ورغم الأمزجة التي تعيشها قصيدة النثر مع قراء الشعر، أكثر من سوياً، ورغم الحروب التي خيضت ضد هذا النوع من الشعر، فإن حيتي من دون شك، تشكل إشكالية بارزة من إشكاليات الشعر العربي، وبات موضوعاً حياً جديراً بالبحث والتدقيق، فلم يكن اختياري لموضوع قصيدة النثر من باب انتظام مع روادها، أو باب التنوع، بما أت به من اتجاهات تجديدية، كما أنني لم أنطلق في دراسي هذه من موقع التقييم أو المحاولات شعرية، فإن ما حاولتي إنجازه هنا تسيط略 الضوء على الجوانب الأساسية من النظريات والأراء التي كتبتها وقيلت في جذور هذه القصيدة وولدتها وضرورةها، والظروف التي أدت إلى انتشارها من خلال مجلات شعر، لأن الكتابة العربية حتى الآن لا تزال خالية من أي كتاب مستقل يعالج قصيدة النثر ويفصل عليها من جوانبها النظرية والتقنية، ولهذا عاجلتها وأطلت عليها سوزان برنارد في كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا».

فالكاتب الذي تحدثت عن قصيدة النثر، تناولت الموضوع في إطار حركة الحداثة الشعرية العربية أو أتت إلى نقاش تجريبة مجلتا «شعر»، التي، وإن شكليت إطاراً لانطلاقاً قصيدة النثر ونظراتها، لم تكن في ما قدمته من شعر ونظريات متبعة لقصيدة النثر أو ملتزمة بها بشكل واضح. وهذا يعني أن مجلة «شعر» لا تناويا بكسل بصاطعة قصيدة النثر، فإنها القصائد التي حاولت أن تسم حركة «شعر» باتجاه أحادي (اتجاه قصيدة النثر مثالي) هي خيط من اللحمة والسدي، وليس كل المخيط. إنها حركة متنوعة وغنية استوعبت كل التجارب، وكل الاتجاهات كان فيها السياق وجبير إبراهيم جبر وتوقيع صبيغ ويوسف الخال وأدوزن ونذير العظمة. الحركة ليست واحدة منهم دون سواه.
على نقيض الصورة الإعلامية التي شاعت لزمن غير قصير. ثم جاء جيل آخر، أنسي الحاج وفؤاد رفقة وشوق في أبي شقرا وعصاب محمود ومحمد اللاغوط وآخرون.

مع مجلة «شعر» بدأ التاريخ الفعلي لقصيدة النثر، فإذا كانت كتابات جبران وأمين الريحاني وفؤاد سليمان في نشرهم الفني فتحت النص النثرى على أفقه الشعرية، وإذا كانت كتابات أنسي الحاج وفؤاد إبراهيم شكر الله وجرجاح إبراهيم جبرى تشكّل مقدمات غير لائقة، فإن الأعداد الأولى لمجلة «شعر» لم تتحمل مشروع قصيدة النثر بالذات، وإنها حملت مشروع شعر جديد؛ إذ لم يدع يوسف الخال في بيئة الشهير، الذي تصدر العدد الأول من المجلة، إلى أي شكل محدد للشعر الجديد، فهو حمل فقط على الشكل القديم، داعياً إلى التحرر منه، من دون أي إشارة إلى شعر التفعيلة. وبعد ذلك دعا الخال إلى «إضاءة أشكال جديدة مستدامة طبعةً من عبقرية اللغة العربية وثرائها الشعري، مستفيدة إلى أقصى حد من تجربة الشعراء في العالم المحتضر».

ويرفع العلم لم تطرح قصيدة النثر في المجلة، إلا مع قدوم محمد اللاغوط إلى بروت وبروز قصيدة له في العدد الخامس من المجلة، أي في نهاية المرحلة الأولى من تجربتها، وكانت أشعاره حرة أي على شكل القصيدة الحرة، لكنها خالية من أي إيقاع ووزني عرضي ومن أي قافية.

لحنت أشعار محمد اللاغوط النظر، وفجأة دار نقاش حول قصيدة النثر، وظهرت أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات مجتمع شعرية، ترسخ النحو هذا، وإذا كان اللاغوط جذب الأضواء أكثر من سواه، فإن العدد الخامس نفسه (شتن 1958) حمل شاعراً مثيراً ليبرل إبراهيم جبرى وأنسي الحاج. وكانت قصائد جبرى تشبه قصائد اللاغوط من حيث شكلها المطبق لشكل القصيدة الحرة، أما أنسي الحاج فبدأ شعره معترضاً على كل ما يتعلق بالشكل المتعارف عليه في الشعر العربي، مثيراً في مقدمة «لأنه إلى الهدم المقدس» ومنطلقاً من مبدأ قصيدة النثر، من دون أي تغيير خلال مسيرته كلها ما جعل أدونيس، الذي له فضل على أنسي في بداياته باعتراض الأخير، يقول: «أنسي الحاج هو بيننا الأنقى. نحن الآخرون ملؤون بالتقاليد، قليلًا أو كثيراً. وقد لا نستطيع بعد وصولنا إلى هذه الدرجة من التكوين الشخصي، أن نصفو ونصير أنقياء في شعرنا».

10
وإذا كان الماغوط أثر في قصيدته الأولى في "شعر" نقاشاً حاماً حول الشكل الجديد، فإن أنسي الحاج كان أكثر "تطرفاً" في تحويل الشكل، إذ ألغى تقليد الشعر الحر وكتب قصيدة نشبية بالمعنى الأكاديمي، وكان نصه من الداخل مختلفاً أيضاً، لما يحمله من مشاريع هدمة للعبارة الشعرية، مما جعله يتنسق "بهذلقة وتدريج التدريج"، وتضمن حملة ضده، وتبين كتابه "آن" في العالم العربي كله، ولكنه مثل كل شيء من نوع كان يصل بالسر"(8).

ولم يكن أنسي الحاج أساسياً في المجلة خلال المرحلة الأولى من مسيرته "شعر" التي قام على هامشها تجربة "شعر" و"ندوة الخمس" التي كانت مفتوحة في البداية للجمهور، ثم أغلقت على تجربة شعر وأصدقائهم، وتحولت إلى حلقة نقاش حول الشعر الجديد. فكان يوسف الخلال بقالبة "آب للجميع و"مايفت" الحركة. لم تكن بداياته في "شعر" نشية، وإنما كان يكتب شعرًا مزوّزاً ومتفاغ، طوال المرحلة الأولى التي امتدت حتى نيسان 1958، والتي كانت لمجلة "شعر" خلالها غير واضحة في خيارها الشعرية، خصوصاً وأنها كانت تركز إلى يوسف الخلال وأدوميس وخيل حاري ونذير العظمة كأعضاء مؤسسين، والجميع كانوا في تلك المرحلة التي حدّدها يكتبون القصيدة المروية الموزونة والمفروضة، ولم يكتب الخلال وأدوميس قصيدة الشعر إلا في المرحلة الثانية من "شعر" ترافقت تجربة أدوميس الشعرية مع مقالاته النقدية المعروفة التي ينظر فيها لقصيدة الشطر. أي في السنة الرابعة وتحديداً في العدد الرابع عشر من المجلة. هذه المقالة كانت البحث الجدي الأول في طبيعة "قصيدة الشطر" كمصطلح استخدم فيما بعد في المجلة.

وإذا كان يوسف الخلال بارعاً في سم علاقات المجلة وأساليب انتفاحها على الشعراء العرب، فإن أدوميس كان بارعاً في تحديد الإطار النظري لأهداف المجلة والدفاع عنها، و"أدوميس لعب دوراً كبيراً لعله الدور الأكبر في إلغاء المجلة بالمساهمات العالمية لا سيما الفرنسية"(9).

إن افتتاح مجلة "شعر" على العالم العربي جعلها تلعب دوراً كبيراً ومحوراً في الصراع الثقافي الدائر آنذاك. وهنا نلاحظ أن يوسف الخلال (الشاعر اللبناني من أصل سوري) (10) وضع إلى جانب أدوميس الذي (استعاد جنسيته) (11) قبل تأسيس المجلة بسنة

وكان هذا الانتهاك على العرب لا يعتر، بالضرورة، عن عروبة المؤسسين، فجميعهم كانوا أعضاء سابقين أو مستمررين في الحزب السوري القومي الاجتماعي، ومن أنصار أفكار سعادة، إذا كان ذلك طبيعياً في خوض غمار تجربة الشعر بلغتها وحُرفيتها العربيتين، وهذا ما جعل مجلة «شعر» على تمس مع مجلتي «الآداب» و«الثقافة الوطنية»، فالأولى كانت معروفة بأنثمانها القومي الناصري، أما الثانية فكانت معروفة بماركتها، وما كان على يوسف الخال إلا أن يبرز اتجاهاً ليبراليًا، ولا يشير العداء لأي من الطرفين، مما جعله يستقطب منذ البداية نازح الملاحظة وبدر شاكر السباعي وعبد الوهاب البياني وجزء إبراهيم جبر وتوقيع صائب وصدوق طوقان وسليم الخضراء الجيوسي وكثير آخر، من انتجات آيديولوجية مختلفة شيوعية وقومية، ومن بين المتعلمين مع «شعر» كتّاب عاملون في «الآداب» (السياح، طوقان، الجيوسي)، وعاملون في الثقافة الوطنية (عبد الوهاب البياني).

وإذا كانت المجلات «الآداب» والثقافة الوطنية تحملان فكرة آيديولوجياً وسياسياً، فإن شعرة كانت تمحل توجهات متعددة، على مستوى المسؤولين عن سياساتها، يربط معظمها خيط «قومي اجتماعي»، فسوف الخال الخارج من الحزب كان قد تزعم اتجاهًا ليبيريًا ووجودياً واسعاً داخل مشروع سعادة، من القلمة إلى القاعدة، وهو اتجاه رأى سعادة تجريفياً وأداه دون تردد (..) وهو يدخل في أساس النظرة الكرديغاردية أو الباريغاردية المتعوطة بالوجود أو الكيانية،11) وأدينو كان من أعضاء الحزب، وكذلك نذر العظيمة، ومحمد المغوش وخلادة سعيد وحليم بركات وعادل ضاهر وأسعد رزوق وعاصم محمود وفؤاد رفقة.. كلهم كانوا في الحزب، أما خليل حاوي، فلم يكن ليعلن بعد انفصاله الديمقراطي عنه، ويعتبر منيشياً على ضوء الأفكار التي يحملها.

رغم هذا القسم المشترك في العلاقة بالحزب، والإلتزام المتفاوت بإيديولوجيته، فإن المسؤولين عن المجلة لم يجهروا بهذا الإلتزام، إلّا في بيان يوسف الخال، ولا في الجهود التنديد للأعضاء الآخرين، وكان توجه المجلة يعلن معركة ذات طابع شرعي
«مخصص»، ولذا السبب كان استطاعه واسعاً للشعراء والنقاد العرب، واستطاعت أن تنفذ بين إيدولوجيات الجيلين الأخرين. لكن هذا «الإفراط» فوق الزعاما الفردية والأفكار المتطرفة البعيدة عن إيدولوجيات الحزب لم يدم طويلًا، وقد بدأت الأفكار المتوضمة في النفوذ تتكون من خلال الممارسة، وكانت مقالة يوسف الخال عن مجموعة ميشال طراد العامية، التي كتبها باللغة العامية، فثارت نفاشاً حول العامية النصحي اشتهر بين 1959 و1961، قبل أن ينفجر من جديد عندما أعلن يوسف الخال عن جدار اللغة في العام 1964 عام التوقف الأول للمجلة.

ولعل الأزمات والمشكلات والمواقف والخلافات التي توارت خلال السنوات الثمانى من صدور المجلة - التي ستاني على تفصيلها في الفصول - كانت كفيلة في تفجير العقد الذي جمع الجميع، فكانت بداية انفصال خليل حباي، بعد وقت قليل من صدور المجلة، ثم ابتعدت نازك الملائكة (م 1923 1)، وبدأ أصدقاء المجلة يعملون على سياستها، وكان آخر المغادرين أدونيس العام 1962، أي قبل التوقف الأول للمجلة بسنة. ولم يكن انضمام أنسي الحاج (م 1937، وشقيق أبي شقرا (م 1934) الليبراليين (غير الخزيفين) ليهدئ من حدة الأزمة، بل إن مقدمة أنسي الحاج الصادرة العام 1960 كانت مثار نقاشات حادة.

المهم أن ظهور قصائد الأثر في المجلة، وخصوصاً قصائد أنسي الحاج، كان له ردة فعل عنيفة ضدها. وبدأت وجهات النظر المضادة لهذا النوع من الشعر تخلط بين الجلالة، ومشروخ قصيدة الأثر، علماً أن يوسف الخال استمر في كتابة قصيدة الوزن (أي القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة) حتى الأعداد الأخيرة من المجلة، وأدونيس الذي أطلق تسمية "قصيدة الأثر" كمرادف للنسائية الفرنسية، Poème en prose لها، واستمر ينفع بينها وبين قصيدة الوزن، ولم يتحلى عن قصيدة الوزن حتى الآن.

روح التصميم الخدافي في حركة شعر، أتت هذه النهاية في مدينة الشعر، وقد منح محمد المغروط وأدونيس بنحو أسهل مما منح به للأعمال التي تفضل تقنية الصدمة والتأثير على الجملة الشعرية، كما هي الحال في أعمال توفيق صابيج وجبران إبراهيم جبر، وندي الحاج وإبراهيم شكر الله وحتى يوسف الخال.

وهذا يقصد كمال خير بك بقصيدة النثر، الشعر المنثور، أو الشعر الجريء من أي وزن وقافية، على أن تقريب، قصيدة النثر بالمعنى الأدبي الكلاسيكي أي أسلوب الكتابة الشعرية (السطر الكامل) لم يكن معتمداً لدى الكثرين ممن تطروا وتطروا إلى موضوع قصيدة النثر، وهكذا تجمع المغروط وجبران مسلماً مع شعراء قصيدة النثر في كتاباتهم "الحرة" غير الموزونة، هذا ما ستعود إلى تفاصيله وتوضيحه في تعريف قصيدة النثر لاحقاً.

ولاء عمري في الاعتراف أن النقاشات التي أثارتها مجلة "شعر"، والقصيدة التي أحدثتها في بنية الشعر العربي، حول كتابة "الشعر الجديد"، بما يتضمنه من "شعر حر" وقصائد نثر، والهزة التي حركتها في لغة القصيدة العربية وشكلها، شككت من دون شك وجهل آخر لثورة الشعر العربي، التي بدأها السباعي والملاكية، فتاضمان معها جميع الخبراء لتحقيق هدف بلائم الجمع، وبعد انتصارها، أما كل التفاصيل، بدأت تتفحص، والحسابات، من دون أن تنتهي إلى "سلطة" أسلوبية محدودة، فاجتمع مبدون في مدينة الشعر "مملكته" أو "إمارته"، حتى لاستخدم تعابير مرفوضة في منطقة التفاصيل.

أما لما اعتبرنا قصيدة النثر تجربة لبنانية، فأننا في هذه الدراسة نعود أن نبني التاريخ النظري لقصيدة النثر في الشعر العربي، فالنسوية، المأخوذة في الأصل عن كتاب سوزان برنارد "قصيدة النثر من بودلير حتى أياما"، تزعمها أو أطلقها الشاعر أدونيس، الذي، وإن تخطيا مسألة ازدواج جنسية، كان منطخلا في مجلة "شعر" اللبنانية، التي حملت في طبيها كل النقاشات التي بثورت التاريخ النظري لقصيدة النثر في الشعر العربي، والتي نبتت مرجعاً عرفاً لكل بناح في طبيعة هذا النوع الشعرى.

أضاف إلى ذلك، ما كان من علاقة بين مشروعات هذه المجلة، بما فيها ما أحاط
نظرية قصيدة النثر، وبين نظرية "اللبنة"، بما تعني من معنى عقدة الوصل بين الشرق والغرب، وبعبارة لعبور الثقافة الغربية إلى مناطق العرب.

قصيدة النثر، من حيث تمر الكرها، لا من حيث أسماء شعرائها ومجنديها، بالدرجة الأولى ذات مرجعية لبنانية. فالتجربة اللبنانية تشكل مرحلة مبكرة لهذا النوع من الشعر. حتى أن نازك الملائمة كانت تشير إلى قصيدة النثر بقولها "الظاهرة الخرمنة التي بدأت منذ سنين تفعيز في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة". تماماً كما كان النقاد يشيرون، من قبل، في تجربة النهج الأول من ثورة الشعر العربي الحديث إلى "المدرسة العراقية".

في هذا البحث رأيت ان نعمت منهجياً حياً، يهدف إلى إضافة موضوع قصيدة النثر في التجربة اللبنانية من جميع جوانبه النظرية، على أن تكون تلك الحيادية، التي أقصدها هنا، وقوعاً في البساطة أو السذاجة، ولا تكون، في المقابل، ساعدية إلى الإنجاز أو التعصب في الرأي الذي يعود إلى نزع الضفة العلمية. لآن أدعو في سياق الحيادية أيضًا، أنني ذهبت إلى بلوغ نظرية نقدية جديدة في قصيدة النثر، بل إن جلّ ما أدعى أنني عملت إلى جمع كل ما أمكنني من أقوال وأراء ونظرية، وكل ما الجسد من نقاشات حامية وباردة حول قصيدة النثر، خصوصاً ما دار حول تجارب شعراء مجلة "شعر" الذين نذكر منهم: أدوس، ويوسف الخال، وأنس الحاج، وشوفي أبي شقرا، ومحمد المغروط، وجبرا إبراهيم جبرا، ونذير العظمة، وتوفيق الصابين، ونؤد، وعاصم محفوظ ، إلخ، وما لا يعني من استجابة أو نكران. على أن الإحاطة بمجمل الآراء ليس هو الهدف، وإن أدى فائدة أرشيفية على الأقل، إذ إن اختيار الآراء وتسلسل إدارتها وتنظيم النقاشات والتركيز على موضوعات ذاتها، لا تكون بأي حال من الأحوال مساحة، وهي ليست كذلك كـ كما سعرس في البحث، وليس البديل من ذلك هو المجاهرة المباشرة والانجاز الحاد والحتش لفكرة ما أو نظرية ما أو موقف ما.

ليست الحيادية إذاً، فيما أوردننا، ترفقية، إنها هي في وضع القارئ أمام عملية مقارنة واضحة بين آراء متفاوتة في الاتجاه الواحد أو متانقضة، فيما بينها. فالمقارنة مفتاح يقود في كثير من الأحيان إلى حسن الاختيار والمشاركة الفعلية في اتخاذ موقف.

لا يناس إذاً في أن يكون الرأي كامناً خلف معطيات قليلة الشفافية، لكن من دون أن
تعد تلك الظاهرة أيضًا. على أن النقاش في موضوع قصيدة الشعر ليس من الضروري أن ينتمي إلى التخصص لها أو رفضها، والتحاليل على شعرائها. فالهدف في النهاية يمكن أن يتمثل في قول ما لهذا النوع من الشعر وما عليه، ومحاولة انتهاج الموضوعية العلمية.
وإذا كنا في هذا البحث لجأنا إلى كثير من الاستشهادات وأوردنا بكثافة أحياناً، فلن ما قبل في موضوع قصيدة الشعر العربية ما زال في حاجة إلى تدقيق ومقارنة وإضاءة. ولعل أسلوب المقارنة بين رأين أحياناً يجعل عملية ترجيح رأي على آخر أكثر طبيعية وأيضاً، وأقرب إلى النقاش المفيد المفتوح. هنا أحمّل الحسابية موقعاً ورأياً، من دون أن أقرّ استنتاجات حاسمة وخلاصات نهائية.
فالحيادية تعني من معاناتها تركز إلى فكرة الانتقاص في المجال أمام القارئ للمشاركة أيضًا في الاستنتاج.
وإذا كان البحث تركز على المستوى النظري لموضوع قصيدة الشعر، فذلك لأن المستوى التطبيقي يحتاج هو الآخر إلى البحث جدير بأن يكون مفصلاً، وأكثر تفصيلاً، نذهب إليه في تجربة أخرى - إن شاء الله - ولأن المستوى النظري بدأ، منذ الانتفاضة الأولى في البحث، متشعباً، وتحاجج الإحاطة به إلى طول أوانه وصار وتوزع في المطيات النظرية.
أما جهة ما تناوله البحث في قصيدة الشعر، فكان مفيداً أن نفهم، في الخلاصة الأولى، هذه التجربة الشعرية الجيدة، ليس فقط في سياق تطورها التاريخي نفسه، منذ بدايتها في العالم والعالم العربي. وإذا أيضاً في سياق تطور الشعر عموماً على مستوى الشكل والمضمون، وعلاقة تطور المادة الثقافية بالتطور الحضاري الذي شهد انتقالات حادة أو انعكارات عامة في الصناعة والاقتصادات والثورات التكنولوجية التي سعت هذا العصر. على أن نفهم لها السنوات التطور لاتوقعنا في الفهم الآلي لذلك التطور ولا توخينا بإستغراقات تاريخية جامدة.
كان لا بدّ من العودة إلى مفهوم الشعر، كمفهوم قابل للحركة والتبادل عبر تاريخ التجربة الشعرية العربية والعالمية، ولا بدّ من رصد التحولات واستعراضها، لتأسس، بالتالي، لنحو قصيدة الشعر، ودراسة الظروف السياسية والثقافية التي أدت إلى وقائع مثل هذه التجربة الشعرية، في فصل ثان نقرأ فيه كل المؤثرات التي أحاطت بولاية قصيدة الشعر.
العربية وبداياتها اللبنانية، من هجرة وانتقاح على الترجمة والآداب الأجنبية، ومن
ظروف التغيير التي رافقته ثورات حركات التحرر، ولن يتم لنا ذلك من دون أن نضيء
باختصار تجربة قصيدة النثر في العالم، وفي أوروبا وخصوصاً فرنسا، ذلك لأن فرنسا
كانت عاصمة الأدب الحديث وعاصمة التيارات الأدبية والفكرية من جهة، ولأن لبنان,
مهد قصيدة النثر العربية، عموماً، ارتباط بفرنسا ثقافياً بعد خضوعه السياسي والعسكري
للفترة من الزمن من جهة ثانية.

في هذا الفصل أيضاً حاولنا بشيء من الإيجاز الدخول إلى أوجه النقاشات التي
استقبلت ظهور هذا النوع الشعري الجديد في لبنان والعالم العربي، ظهور التيارات
المتساوية في تلك النقاشات كشعراء قصيدة النثر الذين ذكرونا من قبل، وشعراء قصيدة
التفاعيل الشعراء الكلاسيكيين، ومن واكبهم من نقاد خصوصاً ما قدمت أدونيس والخال
ونازك الملوك، وما نُشر في مجلة ظبيعة، خصوصاً، والحلقات الأخرى الواقية للكتاب
المرحلة كالآداب، عموماً، من دون أن نركز على الموارد لقصيدة النثر أو نهمل المترشدين
عليها.

في الفصل الثالث، خرجنا من النقاش الذي دار حول قصيدة النثر، لندخل في نقاش
أكثر تحديداً، وأكثر فعلاً، في نقاش حول شعرية قصيدة النثر ونفيها، وهذا ما تطلب
تفقيباً بعناصر الشعرية التي يمكن أن تتوافر في قصيدة النثر، من أيقاع وموسيقى، بين هذين المصطلحين، ومن صور شعرية، وما أحدثته هذه القصيدة في اللغة الشعرية
من تطور وتجديد.

وتركنا النقاش مفتوحاً في النهاية، إذ كان من الصعب الوصول إلى مسلمات وقوائمن
وبديعات وتعريفات واضح، لقصيدة النثر، أساساً، لا يمكن أن يحصرها أي تحديد أو
تعريف، لأنها لا تستعمل ولا تتطلب في أي نهج نظري، وهي خارجة على أي قانون
وضع لها، ومنطقة من أي إطار بحدودها وحصرها.

هي تجربة مفتوحة على أن واسع، وعلى تجارب ذاتية كثيرة التنوع.
وفي نهاية البحث أضفنا بعض الملاحظات، التي تتضمن تسهيلاً لقراءة البحث أولًا،
من فهرسة وعنونة داخلية، وملحقاً بأهم الشخصيات النقدية والشعرية التي واكتبت
قصيدة النثر بنتائجها.
هوامش المقدمة

(1) بول شارول: كتاب الشعر الفرنسي الحديث، ص 36–37.
(2) م. بن ص 27.
(3) نصير المظمة: أحمد مؤسس الشعر، عن كتاب جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص 44 (من مقابلة معه).
(4) مجلة الشعر، السنة الأولى، العدد الثالث، ص 114.
(5) محمود شيخ: مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 44، ص 98.
(6) مجلة الناقد، السنة الرابعة، العدد 44، محرز الشعر، ص 41–57.
(7) مجلة الشعر، السنة الخامسة، العدد 28، ص 181.
(8) مجلة الناقد، السنة الرابعة، العدد 44، ص 48–57.
(9) أنسي الحاج: م. ن. الملف نفسه.
(10) كمال خيرbek: حركة الحديثة في الشعر العربي المعاصر، ص 22.
(11) وردت مكلا على غلاف المجموعة الكاملة لأدولف، الصدر في بيروت عن دار العروبة، ط 4، 1985.
(12) محمد جمال باروت: أحدثة الأولى، ص 32 (عن النظام الجديد، الحلقة الخامسة عشرة، سلسلة الأبحاث القومية الاجتماعية، شباط 1951، كتاب الزعيم إلى عمدة الثقافة)، ص ص 88–89.
(13) كمال خيربك: حركة الحديثة في الشعر العربي المعاصر، ص 355.
(14) نازك الملاكية: قضايا الشعر المعاصر، ص 221.
الفصل الأول

ضرورة تطور الشعر مع التطور الحضاري
لا يمكن أن نتكلم عن الشعر، أو منتهويه الشعر، وتطوره، دون ربط ذلك بالضرورة، بالحياة وتطورها والظروف الحضارية أو السياسية أو الاجتماعية. ولعل ما نلاحظه اليوم من وجود أشكال شعرية مختلفة أو أنماط متناقضة، يدل على التفوق لدى الشعراء والجمهور في نظرتهم إلى الحياة، وفهمهم للتطور والتقدم، الذي يعكس بالضرورة على فهمهم وتعريفهم للشعر.

إن ما شهد القرن العشرين من تسارع في حركة تطور الشعر وتجديده يترافق وحركة التغيير المتسارعة التي مرت العالم خلال هذا القرن. ولم يكن التغيير الذي أحدهه الشعراء العرب المعاصرون هو الأول في تاريخ الشعر العربي، فقد أظهر التقادم بتحولات كثيرة طرأت مع تحول الحياة والحضارة العربية. وتقول الناقدة الفلسطينية رشا عوض "إن عمر بن أبي ربيعة (447-517)، ومن له في ميراث شعراء الأدب العربي، أول من بنيت التحولات الشعرية، أدخلوا جديدًا لأنهم أحضروا التحول الذي ولده اقتراح العرب على الأمم الأخرى وخصوصاً الفرس. وعندما اختارت الأنماط الحضارية الجديدة، اختارت معها التحولات الشعرية فكان بشار بن بدر (471-547) وأبو نواس (81-576) وأبو تمام (785-548) على سبيل المثال لا الحصر من رواد التحول في أوائل العصر العباسي" (1).

وعمّم عروض هذه المعادلة لتجعلها ظاهرة عامة، مستمدة بقول لو تبين سكليرون: إن الشعر ينيري الأشكال القديمة في الفترات التاريخية التي تتكرّر فيها الأنماط الاجتماعية دون تحول أو تجديد. يعرف النقاد الشعر في هذه الفترات بالشاعر الموهوب، لأنه يتبع "قواعد" معينة في الشكل، ويرفضون الشعر الذي يتمتع بكبان عضوي (2). وتنبع
عوض قول سكلتون (R. Squilton) : "إن التجريد في الشعر أزدهر في إنكلترا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، بينما عاش الشعر الإكليزي عصره الذهبي وتجدد بتحطم الأشكال القديمة، حين مرّت إنكلترا بصورة تحوّل في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وعندما أنتهت الفترة وعاد الحكم الملكي عام 1660 عاد الشعر إلى التجريد والاهتمام بالشكل، فعمل الشعراء على تهدئة الوزن الملبسي المزدوج واحتفال الأكون المسرحية احتفاليةً كبيراً بالشكل والأسلوب، وخضع حتى الشعر وهو شكل حديث نسبياً من أشكال التعبير - "القوانين" في البناء والذوق". وتابع سكلتون: "تظهر هذه المعادلة جلياً في القرن الثامن عشر، فالموضوع الذين تبدى المجتمع لهم مستقراً اعتمدا التجريد، والذين أحسّوا التحول أحدثوا أشكالاً جديداً (3)". فالكتابة عوض تؤكّد علاقة الأناط بالحياة والحضارة، كما تؤكد علاقتها بالوعي، وعين الشاعر لحقيقة التحولات التي تحدث في عصره. وهذا ما يأخذنا إلى القول إن الشاعر قد يختلف في النمط الذي يتبعه عن مستوى عصره، وقد يتقن فيه على عصره ويسقه.

من جهة ثانية، يؤكد الناقد المصري جابر عصفور ارتباط مفهوم الشعر بالفهائم الأخرى، والإشادة من الفلسفة في شمولها، ويقول: "لا أحسب أن أي ناقد يستطيع أن يمضي طولًا في متابعة مهمة الشعر، أو مهمة الفن بامة، دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولًا من مهمة الإنسان وموقفه من الحياة والواقع نظرًا لعلاقة القبن بتلك المهمة أو هذا الموقف (4)". ولا شك في أن مفهوم الشعر الجديد لا يكون ملكاً للناقد وحسب، إنما يجب أن يمتلك الشاعر نفسه، بعد سقوط الفهائم القديمة داخله، كما يقول أدونيس: "لا يستطيع الشاعر أن يبني مفهوماً أشعرياً جديداً، إلا إذا شاعر في داخل الهبوت للأفكار المفهوميات السابقة، ولا يستطيع أن يجدّد الحياة والفكر، إذا لم يكن عاش التجديد (5)". وتقول سوزان بنار في كتابها الأف من الافكار: "إن الظروف وارتفاع الحياة نفسها تحول تلقائيًا تتبع الآية، والتطور المستمر للصناعة، والابتكارات مثل الطيران والأصوات التي تجعلنا نعيش بشكل مختلف، إذ دعت السينما والإعلان والإذاعة عصرًا فرضت علينا فيه
نافذة جيدة من التفكير والتعبير: المبادئ، الصدم، الاختصاصات الشديدة، التي تحل محل ترابط الأفكار وتدرج المشابهة، والتحليل المثوارة التي تعزز بها الأسلوب الكلاسيكي (1).

إن التوازن الحداثي بين عناصر الحياة المادية والروحية، العلمية والفنية، الحاضرة والجمالية، قد يراه البعض آلياً مستمراً، ويراه البعض الآخر مضبطاً متغيراً، فاؤرون معًا مثالاً يرى "حدثان العقل في الغرب متقلاً على حداثة الشعر، بينما نرى، على العكس، أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقناً على حداثة العلمية-الثورية" (2).

ويرى طه حسين أن "أدبنا العربي كغيره من الآداب العربية، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية، مكون من هذين العنصرين اللذين كان "أوغست كونت" (3) يسمي أحدهما تباثاً واستمراراً، وسمي ثانيهما تغلبًا وانتقاً. والذي يميز به أدبنا العربي من الآداب الحديثة الآخر هو أن التوازن ينقطع بين هذين العنصرين، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب، وموته بغلب عنصر نغمة النشاط والاستمرار، أو نهار الأدب وتطرفه بغلب عنصر التحول والتطور. وليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تفرّق على صاحب بين حين وحين في القوة" (4).

أما الياس خوري فيرى في هذا الصدد أن "الشعر هو اللغة الجديدة: التجاوز الدائم ورفض القواعد الجامدة أو الجاهزة. بهذا الأفق نستطيع أن نقرأ انعكاسات القصيدة وتفهم محاولتها الدائمة للخروج من جلدها. هذا يعني أن الشعر الجديد الذي يبدو للوهلة الأولى أنه استمر على صيغة ثابتة أو شابة، هو في�回 خطوات لإباته" (5).

وبإعتزاز، على إسهام الشعور محور من تشكيل الحضارة لجذبها إلى محاولة لاستيعابها فالشعر المعاصر "محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعلامتها وملوحتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها (6). وليس علينا أن تكون محاولة التجريد هذه قد ولدت في الوقت الذي كان الغليان الفكري والسياسي في قمتها، وأنها تجد في عصرنا الثوري أقوى سند" (7).

(1) أوغست كونت: (1798-1857) فلسفة فرنسى أسس المذهب الديكسي.
(2) طه حسين: (1891-1973) شاعر وروائي مصرى.
(3) "أوغست كونت": فیلسوف فرنسي أسس المذهب الديكسي.
(4) "ياس خوري": شاعر فلسطينى.
(5) "الشعر هو اللغة الجديدة: التجاوز الدائم ورفض القواعد الجامدة أو الجاهزة.
(6) "محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعلامتها وملوحتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها (7).
(7) "الشعر هو اللغة الجديدة: التجاوز الدائم ورفض القواعد الجامدة أو الجاهزة."
وتتساءل نازك الملائكة في تفسيرها لنشوء "حركة الشعر الحر" : "أينما الجائر أن تنبعث هذه الحركة من أعمام الفراع والسكون دويا جذور ولا روابط ولا مسببات؟ ( ۱۰ )". وعلل الدليل على أن حركة الشعر الحر كانت مفرودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدائها قد فشلت جميعاً (۱۱).

وفي هذا المجال يقول يوسف الحلاط : "نحن نجد في الشعر لن أتناقش féنا أو قل نجدنها، فنناجنا مؤكد، ولا حاجة لنا بأي صراع مع القديم، القافية التقليدية مات على صخب الحياة وضيحيها. الوزن الخليبي الرابط مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغيير سيرها. وكما أتبع الشعراء الجاهل شكله الشعرى للتعبير عن حياتنا، علينا أن ندعو شكنا الشعرى للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياتنا؟ (۱۲)."

كان الإنقسام، في كل مرحلة من المراحل، يتخذ شكل صراع حاد في الكثير من الأحيان، بين المتجددين والمحافظين من الشعراء والنقاد، ويتخذ الإنقسام شكلًا سياسيًا تتزاحب له فئات من المثقفين، ويتخذ من الموقف الجديد مواصفات سياسية.

ويقول علي يونس في هذا الصدد : "إن بعض النقاد ناهض الشكل الجديد مناهضة عنيفة لاعتقاد أن شعراء الشكل الجديد يشمون إلى الفكر اليساري". فالشاعر والناقد المصري عباس محمود العقاد (۱۸۸۹ - ۱۹۶۴) ۱۱ يرددونهم بـ "دعاه العدم المستمر وراء كلمات التقدم والتجديد". وعلى الطرف الآخر نجد الشاعر والناقد المصري لويس عوض في مقدمته "بلوتو لاند" يغالي في معادة التراث، ويدعو إلى "كسر عنق البلاغة العربية، وكسر عمود الشعر"، معترفاً في المقدمة نفسها بأنهما يتأثران بالفكر الماركسي (۱۲).

من الضروري والطبيعي إذا أن يتطور مفهوم الشعر مع تطور الحياة وتطور الحضارة، وأن هذا التطور ليس ميكانيكيًا، وإنما ينتج أيضاً مستويًّا واعياً لدى الشعراء والنقاد، ويختلف بين مجتمع وآخر، وأن التجدديد في مفهوم الشعر ليس مفتاحًا، فهو يجري من تجديد في المفاهيم الفلسفية والفكرية والسياسية والاجتماعية.

۲۴
1 - منظوم الشعر تاريخياً

منذ المرحلة التي عرفنا فيها الشعر العربي في العصر الجاهلي، والحياة لا تزال تترك بصماتها على طبعة الشعر، فمع تطور الحياة الجاهلية بدأت التحولات تتطور من داخل العمود الشعري، إلى أن بدأ أكثر وضوحاً في العصر الامري مع الانتقال إلى الحياة الخضراء، ثم في العصر العباسي الذي شهد أشكالاً جديدة لنظم الشعر والخروج على عمود الشعر، مع انتقال الحياة إلى الرخاء والبذخ وبناء المقصور والدولة الحضارية المتطورة في ذلك الزمن. وما استتبع ذلك من تطور لشكل القصيدة العربية لدى الأندلسين، وعلاقة هذا التطور بالغناه الذي كان سائداً في ذلك العصر.

ويفسر ما سمي بعصر الإرتفاع والجمود الحضاري ما شهدته الشعر أيضاً، من مراوحة لم تقطعها إلا تطورات عصر النهضة وما جاء به شعراء المهجر، وصولاً إلى شعر التفعيلة وقصيدة التراث.

وإذا بدأنا بالعصر الجاهلي، فإن أدونيس يعتبر "القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية: لا تنمو ولسن، وإنما تفجّر وتتفاعق. الشعر الجاهلي صورة الحياة الجاهلية: حسي، غني بالتشبّه والصور المادية، وهو نتاج مخيلة ترتجل وتنتقل من خاطرة إلى خاطرة بفطرة ودون ترابط (. . .) ولا تقدم لنا القصيدة الجاهلية منهما للعالم، وإنما تقدم لنا عالمياً جمالياً. المفهوم يتضمن موقعاً فلسفيًّا والفاعليّة الشعرية عند الجاهلي الفاعليّة بشكل عام، لا تعني بالفاهية بل بالتعبير، الحياة والواقع" (٤).)

العصر العباسي

ويتابع أدونيس المقارنة بين القصيدة والحياة في العصر العباسي، فيرى أن التحول، فنياً، تمثل في الخروج على عمود الشعر العربي، الاجتماعية، في نقص القيم السائدة، أو، على الأقل، إعادة النظر فيها. ويقول: "لم تعد حركة الشعر الحقيقية، وسط الركاب الكبير الموروث، مرتبطة بالسياسة أو الأخلاق والعادات العامة الشائعة، بل تقدر ارتباطها بحركة التطور الحضاري. لم يعد الشعر، بمعنى آخر، للفائدة والمفيدة بقدر ما أصبح عملاً إبداعياً داخلاً يجد فيه الشعر تعزّيه وخلاصه" (٥).
ويناقش أدونيس مواقف بشار وأبي نواس وأبي قاسم مستخلصاً ما يمكن أن يدخل في
تحديد سمات الشعر لدى أولئك الشعراء العباسيين الثلاثة، الذين أطلقهم
مرحلة التساؤل، ويقول: "أولًا، الشعر فن يتلألئ ويتخطى. ثانياً، يجب أن تنشأ مع كل
شاعر طريقته التي تعبّر عن تجربته وحياته، لا أن يرث طريقة جاهزة، فلا طريقة عامة
نهائية في الشعر. ثالثاً، على القارئ أن يقرأ إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن
يقدم للقارئ أفكاراً بأسلوب يعرفه الجميع. هذا يعني أن الشاعر لغة خاصة غير لغة
الجمهور، مثقفين وغير مثقفين."(١٦).

ومن تطور بناء القصيدة في العصر العباسي يقول د. غازي براك: "ظهرت
محاولات كثيرة لتوحيد موضوع القصيدة بما جعل مبدأ استقلال الآيات كوحدات تامة
قائمة بنفسها أخذًا بالضعف. وأكثر ما تبدو هذه الظاهرة في شعر ابن الرومي (٨٣٦ـ)
٩٦ حيث تتراوح آيات القصيدة وتتلاحم، أحياناً كثيراً، وتعمل بترافدها على إتمام
القصيدة نحو أو متوافقة."(١٧).

وفي مجال الكلام على تجديد بعض الشعراء العباسيين في نظام القصيدة قال براك:
"منذ صدر الدولة العباسية سرت في الأوزان رعى جديداً تجاهل أن تخرجها عن نظامها
التقليدي. فأغاز المولدون على البحور القديمة يستخرجون من عكسها أوزاناً جديدة، فإذا
المستقبل مقلب الطويل، والمتلد مقلب المذنب، والمتسرح مقلب المضارع. . ."(١٨).

وقيل إن أبا العتاهية اخترع أوزاناً جديدة لم تكن معروفة قبل ذلك، كما فعل في
قصيدته:

هـم القـاضي بـيت يطرب
هـذاـعـذـر القـاضي واقلب
 ваши قصيدة أخرى:

عـتم ماللخيـال خـيرني ومالي
وجـين قـيل لأبـي العتاهية: "خرجت عن العروض"، قال: "سبقت العروض"، ولأبي

٢٦
نواس قصيدة خرج بها عن نظام الأوزان المعروفة قبله ومطلعها: سلاف دن كشمس
دجن كذنف جفين كخمر عدن.

نضيف إلى ذلك ما جاء في العصر العباسي من نظام مزدوج تغيَّر فيه القافية،
والخمسات والثلاثات، وما جاء من أشعار تسوقي الثقافية نهائياً.

فمن النظام المزدوج في أرجوزة لأبي الهمة:

حسبك ما تبغيه القوَّت
ما أكثر القوَّت من يهرب
فلك ما في الأرض لا يغنيك
إن كان لا يغنيك ما يغنيك
الفقر فيما جاورك الكفاف
من انتقى الله رجاء وحانه

(عن أُبي الهمة... أشعاره وأخباره، لشكري فصل، مطبعة جمعية دمشق 1925، ص 466)

الموضح

ويركز إحسان عباس على دور الأغنية الشعبية في الموشح ويرى أن هناك نظامين
قويين شاركا الأغنية الشعبية في خلق الموشح: أ) أحد العاملين هو التجديد الموسيقي
الذي أدخله زريب - ومن بعده تلاميذه - في الألحان بالأندلس ( ...). ولم يكن هذا هو
كل ما قام به من تغيير، فإنَّه جعل الغناء من حال، فكان كل من افتتح الغناء بدأ بالنشيد أو
شدوه بأي نقر كان، يأتي إثره بالبسيط، ويختبئ بالمكبات والأهزام، نهائيا لمراسم
زريب ( ...). وهذا التوَّفع يقتضي عدة قصائد غنائية مختلفة الأوزان، أو يقتضي -
وهذا الاسم- تنوُّعا في النغمات التي تقوم عليها القصيدة الواحدة؛ الموشح، أو شكل
ما يشبهه، قد يكذل مثل هذا التوَّفع؟ (1).

وتابع الدكتور عباس فيعرض العامل الثاني الذي فيه تصبح العلّل في نشأة الموشح
ثلاثًا - فهو التفنشى العروضي، ويقترب هذا التفنشى بذلك النشج المبكر الذي أوجده ابن عبد
ربيع (5) في البيئة الأندلسية برسم الدوائر العروضية واستخرج فروع الوزن الواحد منها.

(5) ابن عبد ربيع: أحمد بن محمد (685-740)، ولد في قرطبة، من أدباء الأندلس شعر، ونشر له العقد
القردي.
في كتاب العقد - وأنا أعتقد أن هذا النوع أصبح ألهجة الثقافين بالثقافة الأدبية العربية - وأصبح المتأدون يتحدون مقدرتهم ببناء الأشعار على غير ما ألف وشاع من أورزان (١٠). ويعتبر إحساس عباس الموسيقى فطالما قرية من الشعر في قوله: "إن الموسيقى هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إنشاء الإيقاع الخشن الذي يقرب بشقة بين الشعر والنظر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإبداعية كثيراً، ذلك أننا نقول حقيقة إن الموسيقى معرفة ولكن الإسقان بالوقف في التجزئة القصيرة وأختيار الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها أمان يجعلان العلاقات الإبداعية ضعيفة ويجبلان الموسيقى إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج (١١).

وإذا كان الدكتور عباس يرد تكون الشعر الأندلسي إلى ثلاثة عوامل: جهود طبقة المؤدين، حركة الغناء وتطورها، والتقدية الثقافية في الأندلس، فإن كمال خير بك، في كتابه "حركة الحداثة في الشعر العربي الحديث"، أراد التقول إن لكل حقيقة ولكل مناخ حياتي شعرهما وأنماطهما التعبيرية، وهو يتوقف عند الموسيقى الأندلسي قائلاً: "إن إبراز هذا النوع من التنوع في الأندلس، بالذات يظل حافلاً بالدلالات، إذ لا بد أن يكون هذا النوع قد تأثر بالأناقة الجديدة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي نبتت في إطار طبيعي، يختلف عن المنهج الصحرائوي، للقصيدة العربية القديمة، كما تأثر، من جهة ثانية، بالصلة المباشرة التي قيض له أن يحققها النتاج العربي الإسباني الذي كان قائماً، ولا سيما ذلك الذي يستخدم "كلام" الأغاني الشعبية في مادته الشعرية والتعبيرية (١٢).

الشعر المهاجري

وكان لهذا التغيير الذي حدث في الشعر الأندلسي صداً في الشعر العربي بدوره الأوروبي، الذي يتأثر بالموسيقى والزجل العربي، وكان له صداً أيضاً في الشعر العربي المهاجري، خصوصاً في "العصرية الأندلسية"، إذ تقول د. عبد العزيز المقالح (١٣) في مقدمة الدراسات المقارنة أن تثبت أن التشابه في القوالب التعبيرية بين الصنادق المهجرة المجردة وبين الموسيقى العربية القديمة ليس كبيراً وحسب، بل يوشك أن يكون تقليداً ومحاكاة (١٤).
ويحدد د. غازي براكس ثورة شعراء المهجر على القيود الشكلية "بانفثالاتهم المطلق من قيود الوزن والنافية، فبإذ بتوع جديد من الشعر يظهر في الأدب العربي، يحمل اسم الشعر المنثور، أو الشعر النظير، ويعني أن شعراء المهجر الذين ألّفوا النظم على طريقة الشعر المنثور والشعر الشعري، كانوا على سمت الإلهام بأن هذا اللون من الكلام هو شعر بعينه، وأنه وضع مع الشعر الموذن المتقن في كتة واحدة من حيث النسبي على الأقل... ولهذا نجد الشعراء ميخائيل نجيب ورشيد أيوب يضعان هذا الضرب من الكلام في دواوين شعرهما العادي. فترى القصيدة المفتنة الموزونة ويجابها قصيدة من الشعر المنثور، على أن جيران قد وضع سماكة الشعر المنثور والشعر الشعري، فوضع فيما
كتابها الكامل. وكتابه "العواصف"، "البدائع والطرائف"، هما القمة التي وصل إليها النثر العربي الفصيح في عصرنا الحديث، كما أن كتاب "الريحانيات" لأمين الريحاني هو أعلى ما وصل إليه الشعر العربي المثير، يحث العالمين القديم والحديث على حد سواء (26).

وتربط بين العيد بين أدب عصر النهضة والواقع الاجتماعي، كما ترتبط بين عامل الوعي لدى الشاعر والواقع الاجتماعي نفسه، فتقول: "إن نضج عملية تشكيل أشكال التعبير لا ينطوي على أساس معرفة هذه الأشكال فقط، ولكن الأدباء، في افتتاحهم على ثقافة الغرب وفنونه، توجههم هذه المعرفة - بل على أساس إنتاج هذه الأشكال - وإنتاج هذه الأشكال هو، في الوقت نفسه، إنتاج الواقع الاجتماعي أدباء (27).

ْ شعر النهضة

وتحدد عيد التغييرات التي طرأت في بنية القصيدة في عصر النهضة كما يلي:

١- القافية التي حرفت عليها، ولكن أصبح شكل الالتزام بها مترفاً للشاعر، فهي مثلاً: مختلفة بين بيت وأخر مع التصريح (أبو الشبيبة في "غلاء")، مختلفة كل بيتين (لغة) في "الله المجد"، ومتصلة كل مقطع (أبو ماضي في "الإنسان").

٢- التبشير ببحر الشعر، فكان الشاعر ينجزاً إلى استعمال المجزء منها، ويقوم بتجزيء ما ليس مجزء منها ( . .).

٣- أزدهار الموت ( . .) (28).

لكن أدوبيس لم يذكر في تحولات عصر النهضة ما هو مهم، وقال: "لم يُذَكَّر ما سمي "عصر النهضة" في الخارجية إلى فضاء الشعر الحقيقي. كان على العكس، من الناحية الشعرية استمراراً للانحطاط. كان عصر احتد، وتقليد واصطدام، بحيث يبدو عصر الانحطاط بالنسبة إليه عصرًا ذهبيًا. فإن "عصر النهضة" أكثر إغراءً في التعبير والتقاليد (29).

وقد بروز حركة الإحياء أو التيار الثقافي الإيجابية، وبروز نزعته الإصلاحية في
البداية، ودعوته إلى العودة للأصول الأولى للإسلام، ومحاولته استيعاب المعطيات الحضرارية الجديدة على المستويات الاقتصادية والفكرية والعلمية... مع برز تلك الحركة الدينية انطلقت على مستوى الأدب حركة إحيائية مزاجية في الفترة نفسها الممتدة من النصف الثاني للقرن التاسع عشر حتى نهاية العقد الثاني من القرن العشرين. وكان العاملون على تحقيق التجديد الأدبي في أواخر القرن الماضي يعتقدون بأن التقاليد الكلاسيكية يمكن بعد "إصلاحها" أن تستجيب لمتطلبات تطور الأدب العربي، و"الإصلاح" ينبغي أن ينجز في بعث تقاليد القرن الوسطى المبكرة التي تشهدها في عصر الانتهاظ كما بقال. وسار "إحياء التقاليد في الشعر بالتناوب" طبع وإعادة طبع مؤلفات الشعارات العربية كثيرة (فقد كان المستشرقون الأوروبيون يمارسون طبعها حتى ذلك الحين)، و"تجميد" مواضيع الشعر عن طريق الاقتباس من الشعراء الأقدمين ( ...). فقد لوحظ تأثير الشعراء القدامى على نتاج الكثير جداً من الشعراء العرب في أواخر القرن الماضي ومطلع القرن الحالي. ففي قصيدتين محمود سامي البارودي بجد المره ملامح مقتبسة من شعر أبو فراس الحمداني (926ـ968)، وقلد أحمد شوقي البكري (1890ـ1970) وابن زيدون (1904~1971) وابن الخطيبي (1913~1974)، كما قلد الشاعر التونسي محمد الشاذلي خزنة دار قصيدتين أبي نواس. وتأثر الشعراء أبو الحسن بن شعبان بأبي تمام (878~965) واللبسي (916~975) والشيرف الراضي (970~1016). ولاحظ تأثير الشعر العربي القديم في نتاج الشاعر أبد الفهمي الشافعي (1906~1974). إن حركة الإبيع الحديثة التي قادها البارودي وشواقي وحافظ واجتهد الكثير من الهجمات، خصوصاً من المهجرين (جبران ونعيمة) وحركة "الديوان" (العقاد والمازي)، وحركة "أبو لؤي" مواقف بعض أطرافها (مطران وأبي شديبة).}

وحدد د. تذكر العظمة ثلاثة مسارات لحركة "الديوان":

المسار الأول: مسار النظرية والمفهوم، إذ يشجع فرسان "الديوان" أن الشعر لا ينبغي إلا إذا غيّرنا نظرتنا إلى الشعر. لذلك استلهموا الرومانسية الإكليزية في صوغ نظريتهم الشعرية التي حددت أن النفس الإنسانية هي مصدر الشعر لا نماذج السلف ( ...).
أما المسار الثاني: فهو النقد التطبيقي الذي مارسه جماعة الديوان على الإباح الحديث، وقد حاول فيه العقاد والمازي بشكل خاص أن يبرز حا نظرية الأغراض القديمة ونظرية القصيدة من مواقعها كما مارسها الإباح الحديث واستنبتًا عوضًا عن ذلك النظرية الرومانسية محلها من حيث موجات الشعر ومحتوائها والقصيدة، مضمونها وحدها، شكلها أو تجزؤها، أركانها الأساسية، لنتها وصولها إلى آخر ما هنالك.

أما المسار الثالث: فهو الإبداع الشعري أو الإنتاج الذي تجاوت أكثر مما يتجه النقد التطبيقي في تحسين المفهوم أو تبرز النظرية الشعرية اللذين تبرّ بهما جماعة ديوان. باستثناء عبد الرحمن شكري، وقد حاول، وهو الأكثر موهبة شعرية من زميليه، أن يربط النظرية الجديدة إين الرومانسية، رغم أصولها الإنكليزية المكتسبة بسياق الشعر الوجداني عند العرب.

ويُعتبر نذير العظيمة بين تحري مطران وتجارب شوقي والبارودي وحافظ، فيما سعي الشعراء الإثيوبيون إلى إحياء القصيدة العمودية محاكاة أو مقلدة ومعيدين النماذج العباسية، فقد شدد مطران على خلق نافذ جديد، مفضلًا أن ينتدي معتراً بشعراء الجاهلية.

وإذا كانت الحياة والحضور والوعي وسواها من العوامل تؤثر في طبيعة الشعر وتجلبه، فإن الشعر نفسه يؤثر لدى مطران كما لدى شوقي وحافظ، وكواسطة ثامد على التحولات الاجتماعية، فأرسل صيحة عالية ضد الطغيان، وأظهر نار الحماسة للحرية والاستقلال في صدور مواطنيه في قصائده الملحمية: نيرون، بزرجمهر، وفتاة الجبل الأسود.

وأجمع كثيرون على أن مطران كان شاعراً أكثر منه داعية تجديد أو صاحب نظرية، في حين كانت جماعة الديوان حركة نقدية تحمل النظرية، بل كانت أول حركة نقدية في شعرنا الحديث تبني نشاطها على أسس فنية مدرسية، غير سابقة ولا مسبوقة. وكانت هذه وجهًا من وجه التجديد.

ويرى محمد فتحي أحمد أن التجديد ليس نزوة طارئة تعرض لقطاع واحد من قطاعات الفكر، وإنما هو تيار شامل يستغرق وجهة المعرفة بدرجة تقل أو تكثر، نتيجة
تحتبر يحدث في بنية المجتمع، أي أن التجديد ضرورياً اجتماعياً قبل أن يكون مظهراً فكرياً، ولا شك أن نظرة إلى الواقع المصري منذ أوائل القرن العشرين، وما كان يوج به من شعور قومي، واجتماعي، خير شاهد على ما نقول (35).

دور الترجمة

إن واقع المجتمع العربي والشعر الأدبي الروائي الحضاري أمام الغرب جعل المثقف العربي يطلع إلى المثال الغربي كمراجع ضروري للحوار. مع الأخذ بالحارة إلى التواصلات العربية والأوروبية عبر الترجمة التي شهدت كثيراً ببداها من ثلاثينيات القرن الماضي، إذ أخذ المصريون يطلبون من الترجمات مؤلفات الكتّاب الأوروبيين في التاريخ والفلسفة والاجتماعية (فقد صدر 17 كتاباً في الفترة من 1849 حتى 1861)، ولكنهم لم يبدموا اهتماماً كبيراً آنذاك بالكتب الأدبية ولا بأدوار روسي (Rousseaux) وفولتير (Voltaire) (1768-1778) وفولتي (1774-1788) التنويرية، وقد مرّ من قبل أن يرفع شعار «فلترجم، وهو الشعر الذي نحكي بتأليف واسع من قبلك المثقفين العرب» (36).

ولعل هذا الجزء من الحماس إلى الترجمة والشعر الأدبي شعبتيّة تلك الحملة جعل «شكري والشابي والشعراء الشباب ينددون بصوت واحد: تعالوا نتعلم من أوروبا، نقرأ النتائج الأوروبية وترجمها إلى العربية. وكان هذا النداء قد تعاون فأسشعر لأول مرة. ولذا يمكن القول بأن الظروف الملائمة جداً للاتصال بين الشعر العربي والشعر الأوروبي لم توفر إلا في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين (37).

بأخذنا الكلام على الترجمة إلى الكلام على الذين عاشوا الأدب الأجنبي بلغته الأصلية وتأثروا، بل استبقوا بشكل مباشر كل ما طرح من أفكار تجديدية وساهموا مساهمة فعالة في أدباً وشعرنا العربيين.

جبران والريحاني

وإذا كنت أيها على ذكر المهجرين عمامة، فإن التوقف عند تجربة جبران (1883-1931) والريحاني (1876-1941) يكتسب ضرورته، لما كان لهذين الأدبيين من أثر في حركة التجديد التي تلتها.  

37
قام جبران بمحاولات جديدة لِّليمحو التواصل بين ما يسمى بالأنواع الأدبية من شعر ونشر، من مقالة وقصيدة، من تأليف وقصة، وهكذا، لأنه إذا كان يكتب صدورًا عن الطبيعة الخلاقة، فإنك تهدف إلى حدثاً وكشفنها وتقبض عليها بالعبارة، بينما كان معاصروه يصرفون همهم إلى إحياء الأنواع الأدبية القديمة أو تطورها أو إدخال إبداع بدائل منها إلى أدبنا الحديث.

ويؤدي أذونين بين طموح جبران لتغيير النص الأدبي وبين طموحه لتغيير العالم، إذ رأى أن جبران كان يجمع في شخصه صوت النثر وصوت النبي. ولذا كان أحد حضور الشعر الديني، حدس تغيير لا تصوير، كان يرفض العالم حوله ويتهبط إلى عالم آخر جديد.

ومن هنا كان الشعر عندنا فرادة؟ كان تجاوزًا وإضافة.

وفي إطار التأثير بالشعر الأجنبي وتجارب الأوروبيين والأميركيين يقول يوسف الخالد:

كان لثورتهم وتمانهم الشعرية أثر بعيد في مستقبل الشعر أيضًا كان. وفضلهم انطلاقت حركة الشعر الخير التي دعت إلى التخلص من الأورانات المألوفة واعتماد نغمة خاص بالشاعر، يمنحه قدرًا كبيرًا من حرية التعبير عن تجربته الشعرية، كما يضفي عليها نعمة البساطة التي تقربها من أذهان القراء وقلوبهم. وفضلهم وتمانهم أيضًا على الأدب العربي هذا الأسلوب الشعرى عن طريق أمين الريحاني وجبران. وهو الأسلوب الذي دعي منذ ذلك الحين بـ"الشعر المثير". ولأمين الريحاني وجه خاص، محاولات فيه. ولم يكن هذا الأدب اللبناني على اتصال أدبي حي الحكيم بويتمان فحسب، بل كان على اتصال شخصي به أيضًا.

لم تكن محاولات جبران والريحاني التجديدية لتشكل تيارًا شعريًا واضحاً، وإن كانت حافزًا للعديد من الشعراء والنقاد بعدهم للعمل على كسر التقليد، والبحث عن بيئة جديدة تناسب وروح العصر، وتجاوزات والتغيرات الحاصلة في المجتمعات العربية والحركة النشطة الاستقلالية في الوطن العربي. ويرجى أن تذكر العظيمة: فشحت محاولات جبران التجديدية السبيل أمام تجارب شعرية أكثر نضجًا ويتضادها مع جهود أمين الريحاني في الاتجاه نفسه، ساعدت القارئ العام على تقبل الحركات الجديدة التي كانت تسعى إلى خلق شكل شعري جديد يختلف جوهراً وشكلاً عن القصيدة التقليدية.
شكّلت تجرّبتي جيران والريحاني مفصلاًً مهمّاً من مفاصل التحول في الكتابة الشعرية.

لكن أثر هذين التجربين لم يكن بحجم الهزة المتوقعة لهما في الحركة الشعرية العربية، أولاً، لأن تغيير الشعر أصعب من تغيير أي نوع أدبي آخر في المجتمع العربي، وذلك بسبب تمسك العرب بموروثاتهم وتشبيهم بالتراث الشعري، كسلوك في المحافظة على ما سلف، وكجزء من المحافظة على الأصول عامة ومنها الأصول الدينية.

الحداثة الشعرية وظروف الحرب

وحتى الآن لا تنزل المعارك الأولى التي تتعارض بين القديم والحديث تتزاحّر على الشعر بخاصة، فالحداثة الشعرية هي أكثر مواجهة من سواها من ضروب الحداثة الأدبية، والشعراء الحداثيون أكثر تعرضًا من الروائيين والقاصين والمسرحيين وغيرهم من أعلام الأدب. فالشعر هو "ديوان العرب" وما عدا ذلك من مسرح ورواية وأداب حديثة ليست مدعاة للتمسك بها والذوب عنها كما هي الحال بالنسبة إلى الشعر.

كان يجب أن يتعارض المنطقة لهزة قوية حتى يستطيع أصحاب المشاريع التجديدية في الشعر تمرير نظرياتهم ومناهجهم الجديدة، وحتى تكون وفادة القصيدة الجديدة طبيعية ومنطلقة من الظروف المحلية، فلا تقع في خانة الإسقاطات والتركيب الهش لوعي خارجي غريب على واقع عربي لا يتناسب معه.

ولعل الخطأ الأكبر في تطور الشعر العربي والظروف الأولى التي أثرت في مسار القصيدة العربية الحديثة، كانت في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية وما رافقها في مجتمعنا العربي من حركات تحرر، هدفت إلى قلب الحياة السياسية والاجتماعية، وشكلت "الأساس لويكي المشكلات بالنسبة إلى القصيدة الجديدة" (34).

وهكذا فإن تجربة السياسة وسواها من تجارب الشعرا الذين اتفقوا حول التجربة الجديدة شرعت في العراق مع ثورات سياسية وثورات اجتماعية وتطلع إلى رفض كل شيء والثورة على كل شيء. ومن جملة هذا كان التطلع إلى ثورة على الأشكال الأدبية القائمة.

"كان هذا في أواخر الأربعينيات بعد الحرب العالمية الثانية التي تركت سوائل خطيرة جداً، بعد أن شاهد الناس أن كل مصروف إنساني يفوضّ في طرفة عين بقليلة

35
هيدروجينية. بِالتَّأكِيدِ عَلىِ السَّاحةِ الأوروبية ظهِرَت مِدارس كثيرة كالجريمة والصويرة، وسواءً من نَتيجَةِ الإحِباطِ والإحساس بالشيوعيّة، وقد وصلت مرودِاتها إلى أن نحن الذين لم نشاهد إلاَّ الرُّيح البَاردِ للحرب ولكن في الوقت نفسه كان هناك التمرد والتحرّر. كان هناك ثورة على الحكم الملكي على الإقطاع، تمرّد سياسيٌّ، وضجرّ ضد الحريات المسبقة. كل هذا ساعد على أن تجّد حركة هؤلاء الشباب (في العراق) صداها لدى النفوس المتعرّمة عمومًا - كّما يقول الشاعر العراقي عبد السّرزمي عبد الواحد - (32).

ويتوافق شقّي الكمالية وعبد الواحد في نُظريّتهما إلى ظروف التجديد في نهاية النصف الأول من القرن العاشر في فِيوج الكمالية: "البدايات في الأريبيانات كانت في العراق - ويبدو لي أن من جملة أسبابها ما أعقب الحرب العالمية الثانية من تأثيرات وانعكاسات - ولذلك نُسجت محاولاتً بِعدّ شاكر السّيّاب وناظم الملائكة وأخذت مداها. إن التجديد كما نرى مسألة تاريخية وطبيعية مربوطة بسير التاريخ. (33) كانت البدايات الأولى تقبل الأريبيانات فاصلاً لأنها كانت منفصلة أساساً عن الواقع. ولأن الظروف الموضوعية لم تكن قد حُلّت بعد (34).

ويتابع الكمالياّ مسألة التجديد في العراق فيقول: "في العراق كأن الظروف الموضوعية مهيئة لِلَوَادِّ هذا الشعر الجديد ولادة طبيعية. ولولا ذلك لما نُسجت. ولأن محرّد رغبة أو نزوة. وللتجّجديد لم يكن يوماً رغبة شخص بقدر ما هو قدر تاريخي وتضحّ بمعنى وظروف هيَّجي ذلك فلا بد من توفر الظروف معيّنة كما نَقَلَت" (35).

ومعَظم التحليلات والأبحاث التي درست ظروف تجديد التصنيحة العربية ركّزت على الظروف نفسها التي ذكرناها وأكّدت ملاءمتها لاكتشاف لغة جديدة أو نص جديد أو خطاب جديد.

وإذا كنا أوردنا سريعاً الظروف السياسية والاجتماعية أو بشكل عام الظروف الموضوعية التي جعلت الأدب عاماً يتحرك ويتجدد ويتغيّر، فإننا في القسم التالي ستتابع الظروف المؤثرة والتحولات الداخلية للتصوص الشعرية، بل التحولات التي تباطأت في زمن وتسارعت في زمن آخر تباعًا لظروف الحياة والمجتمع أولاً، ووعي الشفاء والشعراء أنفسهم وإرادتهم لضرورة التحرّر ثانياً.
تحول منهج الشعر مع التحولات التي طرأت على الحياة، ومع التحولات الحضارية والغنية الثقافية والتنامي الذي تطور من عصر إلى آخر. وإذا كان التراث الشعري العربي غنياً وبارزاً في تاريخنا، فإن التراث التراثي كان ثرياً أيضاً، وإذا كان حجم ما وصلنا منه كافيًا لنتعهّبه بالغنى فإن ما ضاع وفقد من التراث ليس بقليل.

وأما يمكن أن يقال في نقد الشعر أو منهج الشعر لدى النقاد أو الشعراء، هو أنه كلهما ارتبطت معرفة هذا المفهوم بالمناهج الفلسفية الأخرى، كما كان المنهج مرتبطاً إلى أعمق أنواع الأنشطة، وكلما كان الناقد بعيداً عن الفلسفة، وغير مدرك للمناهج الإنسانية الأخرى، فإن ما يقدمه ينبغي أن يصبح التحقيق في التحليل والإعتبار. لذا فإن أصحاب المفاهيم الفلسفية المتكاملة من النقاد والشعراء كانا الأفقي في وضع أعمالهم النقدية النظرية والتطبيقية أمثال ابن طبطبا (ت 948)، قامة بن جعفر (ت 948)، سنان بن ثابت (ت 942) وابن الهيثم (965-1039).

إذا كنت نقدين منهج الشعر لدى شعراء قصيدة الشعر، بوضع سلسلة المفاهيم المتالية التي سبقت المفهوم الحديث، فإن نبغي من ذلك معرفة حقيقية تقدير هذه المرحلة الشعرية، وفهم بدقة أكبر محطات المفهوم الجديد، ومن ثم ارتباطه بالمفاهيم الأخرى والتراث العربي الشعري والرافي.

وإذا بدأنا من عنصرين من هذا المفهوم، فإن رغماً ما الأدبي من توق إلى التجديد بقي متمسكاً بالأصول الأساسية، وهذا ما يبدو جلياً في وصيته الوجهية لتعميم المنهج الباحثي: "وجملة الحال أن تعتبر شعرنا بما سلف من شعر الماضي، فما استحسن العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتهبه ترشد إن شاء الله".

ويعلق عبد القادر القاض على موقف أبي تمام في وصيته للمبجل: "ربما كان مفهوم أبي تمام السابق سبباً في انتصار تجليدته داخل الإطار التقليدي، التجديد الذي لم يتعدى الإراج في الصورة الجاذبة والخروج فيها عن حد البساطة فضلاً عن الغموض والتعقيد في الأسلوب، والبالغة الفرطة".

37
يُنطق هذا الكلام مع رأي عز الدين إسماعيل: "كان ينبغي أن يتطور الشعر العربي من قبل على يد الباحثي وأبي تمام والنتيجة وأبي العلاء، بل كان ينبغي من قبل أن يتطور على يد بشار بن برد، لكن شيئاً جوهرياً من هذا التطور لم يحدث".

ورغم كلام أدمونس الكبير على تميز أبي تمام بمعانيه وصوره ولغته، ورغم اعتباره له مزراً للخروج على عمود الشعر، يتساءل: "لكن هل كان خروجه عليه، خروجاً على الشعر؟". ويكشف أدمونس بأبراه أربع نقاط تميز شعر أبي تمام:

1- المعنى غير المألوف.
2- الغموض.
3- الصورة الشعرية غير المألوفة.
4- استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة، أي (نقل اللفظ عن معناه المعروف).

تمد المتنى على البدء بالنسب، كما جرى عند شعراء عصره، كما رفض أبي نواس الوقوف على الأطلال ودعو إلى الحديث عن الخمر. وأضاف سواهما الكثير من المناهج التجديدية التي لم تدخل كلها في باب التجديد الجوهري والأساسي على بيئة القصيدة العربية القديمة لدى أسلافهم. يعني ذلك أن مفهوم الشعر لدى شعراء العصر العباسي لم يشهد اتقلاباً مهماً. فمافذا قد قدم النقاد في هذا المجال؟

في التقدم القديم

تأثر النقاد العرب بالفلسفة، وفي مجال تقد الشعر كان الأثر الأساسي لنظرية أرسطو التي نقلت إلى العربية، خصوصاً كتابه في علم البيان والشاعرية، الذي أفاد منه ابن سينا (980-1037م)، ابن رشد (ت 1126م) بشكل أساسي.

وكان الجاحظ (587-785م) على صلة بفلسفة أرسطو (384-322 ق م.) وهو "أول من اعتنق مذهب الصناعة، والصياغة والتصوير. ويرى أن سر الجمال والخلود في الأدب هو الصياغة وجمال العبارة. وفي ذلك قوله: (المعايي مطروحة في الطريق،

38
يعرفها العجمي والبدوي والقروي، وإذا الشأّن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ وسهولتها، وضرب من الصعب، وجنس من التصوير،(51).

ولم يجعل الجاحظ المعاني فهو يقول: "إذا كان المعنى شريحاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف صنع في القلب صنع الغي في التربية الكريمة"(52).

أما ابن طباطبا فقد عرف الشعر على أنه: "كلام منظوم، بائن عن المشور الذي يستعمل الناس في مخاطباتهم، كما خص به من النظام الذي إن غدر من جهته مجزية الأسماع، وفسد عن الدوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح شرحوذوه لم يحقق إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته، ومن اضطراب، عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقوية بعرفة العروض والالتباط به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالأسطع الذي لا تكلف فيه"(53).

يبحث ابن طباطبا في جسره الشعر بالأنظمة اللغوية للشاعر. ويبرى جابر عصفور النقاء بين فكرتي الجاحظ وإبن طباطبا حروف المعاني الملائمة في الطريق، لكنه يميز ابن طباطبا عن الجاحظ بأمر، أولهما أنه يدرك تفاوت المعاني من حيث قيمتها، فلا يسوي بينها كما فعل الجاحظ في عبارته المشهورة، وثانيها أنه يفهم العلاقة بين المعاني والألفاظ فهماً أرحب، يسوى بين المعنى والحوية، كما يسوي بين الفهم وة الألفاظ(54).

ويبرى جابر عصفور أنه "عند ابن طباطبا يستوي المعنى الشعري للمعنى الشري، بعد أن رد أساس النظام الشعري إلى التفكير الشري"(55).

ولم يكن قدامة ابن جعفر بعيداً عن الفلسفية، لكن "أعطي للشعر تقديراً عادياً فقال: (إنه قول موزون متقن يدل على معنى). أما التحليل الأوسع لهذا التحديد، فقد دفعه للاستنتاج حتى يقول: [إن العناصر المتتابعة للشعر هي أربعة: اللفظ، المعنى، الوزن، التفطنة]"(56).

لكن قدامة كما يرى جابر عصفور "يسأل بأن الشعر يوصل القيم توصيلًا متميزاً، بمعنى أن الشعر لا يقدم الفضائل تقديراً حرفياً وإلا يقدمها تقديراً شعرياً"(57). وما كان نقد
الشعر يعتبر لدى الأنداد علماً متصلاً باللغة، فإن جابر عصفور يعتبر أن ما يميزه قامة يكمن في أنه "أراد أن يقيم علمًا يميز جيد الشعر من الرديء"، ودكر أن الخطوة الأولى لقياس علم الشعر هي استدلاله عن علوم اللغة وغيرها، وارتباطه بطبيعة مادته الخاصة وهي القول الوزن المتقن (60) وحاول أن يطبق قواعد المنطق على الشعر في تقسيم العناصر المكونة لمادة الشعر (58).

أما ابن قتيبة (483-879) فيضيف الشعر وأهدافه بالقول: "المتى نجد علم العرب، وسفر حكمتها، وديوان أخبارها، ومستوى أعيادها، والصور المروب على مآثرها، والخدود الجهر على مفاهيرها، والشاهد العدل يوم النجارة، والجذور الطاهرة عند الخبراء... ومن قيديها بتوافي الشعر، وأولئك بأوانها، وأشهرها بالبيت الدادر، والمثل السائر، والمعنى اللطيف، أخذها على الدهر، وأخصها من المجد، ورفع عنها كبد العدو، وغضٍ على الموس" (59).

وقال الفارابي (ت. 960) إن "قوم الشعر وجهره... لأن يكون قول مؤلفاً لما يحركه الأمر، وأن يكون مفسماً بأجزاء ينطلق بها في أزمة مثلثية" (60). وعند ابن سينا (980م-1037م) "وإن الشعر هو كلام مختل من أقوال موزونة متساوية... ، وعند العرب الثقاف، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر" (61).

ويقول جابر عصفور في أقران الوزن، لدى الفارابي ابن سينا، بالتخيل العسري، أو المحاكة أنه "ليس أمرًا عشوائيًا، أو مجرد إكمال شكلي لتعريف الشعر، وإنما هو أمر يرتبط بخصائص الوزن نفسه، من حيث تأثره الذاتي في المنطقي، وأهم من ذلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والنحو، سواء أكان الحديث عن الشعر عموماً أو عن الشعر العربي على وجه التخصصي، ولذلك قال الفارابي [إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما يكثر من الأمد التي عرفنا أشهرهم]، كما قال [إن الجمهور وكثير من الشعراء إذا لا يرون أن القول شعري كان موزوناً مقوماً بأجزاء ينطلق بها في أزمة متساوية]، ولذلك أيضاً يؤكد ابن سينا ضرورة أفرتر التخيل والوزن حتى يحدث الشعر أثره، لأن الشعر
فيما يقولـ: [لا يتم شعرًا إلا بخليمات مخيلة، ووزن ذي إيقاع مناسب، ليكون أسرع
تأثيره في النفس، ميل النفس إلى المتذكرون والمنظمات التركيب].
وإذا كان النقاد السابقون على الجرگاني لم يقتعوا أو لم يدركون مسألة وحدة العمل
الأدبي التي نادى بها أرسطو، فإن عبد القاهر الجرگاني هو أهم من قال بوحدة اللون
والمعنى أو الترابط المام بينهما، وأكثر نقاد العرب إفصاحًا في هذه القضية، حتى أن النقاد
الحديثين أدركوا قيمة ما قدمه من وعي عميق ودقيق في هذا المجال بين النقاد التقدمي.
إن موقف الجرگاني من اللون والمعنى ورد على معارضي اللغويين «لا يخرج عن
مفهوم التقدم المعاصر» هربرت ريد (H. Read)، الذي يعرف الشكل بأنه الهيئة التي
يتخذها العمل الفني (. . .) ولا يخرج عن مفهوم «كريون» (Groce) الذي يقول: [إن
المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد
بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية، أعني الوحدة، لا الوحدة المجردة
المتتة، بل الوحدة العيانية الحية].
وإذا كان ريتشاردس (I.A. Richards) يقول: «ما لا شك فيه أن وظيفة الألفاظ هي
التعبير عن المعاني التي خلقها العقل»، فإن ذلك لا يعد كثيرا عن موقف الجرگاني
أيضاً.
ويأتي رأي حامد القرطاجي (ت. 1930) يجمع بين الفلسفة والنقد الأدبي ويميز بين
الشعر ويقية المعارف مؤكدة على العلم بالشعر كصناعة مستقلة تستعين بالمنطق الفلسفي
واللغة اللغوية دون أن تخضع لقياسهما، وعلى أن الخصائص العامة للشعر هي في
tختيل.
ويعرف ابن خلدون (1323-1406) الشعر على أنه «الكلام البلغ، المبني على
الاستعادة أو الأوصاف، المفصل أجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في
غرضه ومقصده عما قبله ويعده، اجاري على أساليب العرب المخصصة».
في نقد النهضة
أما المرحلة اللاحقة أو مرحلة النهضة الشعرية على أيدي البارودي (1840-184) وصبري وشوقي (1868-1932) وحافظ (1872-1932)، فيصفها آز الدين
إسماعيل يقول: "أشير سريعاً إلى أن مدرسة العقاد قد أدخلت، ولا شك، على مفهوم الشعر الذي كان سائداً، تعديلًا يعد جوهرياً، فقد صار الشعر على أيدي أفراد هذه المدرسة، كشكري والعقاد والمازني ومحمود عماد، عملاً يضم بطالع الجدية، ويحرص على احترام ملتقية ( ... ) أما الإطار الشعري أو إطار القصيدة فلم يدل من هذه المدرسة تغييراً جوهرياً؛ فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها البنية هي المسيطرة، رغم الخروج إلى المقطعات أو الرسوميات أو ما إلى ذلك من صور التحسين التي أمكن إدخالها على القصيدة، تخفيضًا من حدة الأوزان أو رتابة القوافي"(16).

ويصف عز الدين إسماعيل مفهوم الشعر في تلك المرحلة أيضاً: "إن نهضتنا النقدية في القرن العشرين قد وضعت مشكلة الصورة التقليدية للقصيدة العربية نصب عينها، فوجدنا (العقاد) منذ اللحظة الأولى بحمل على هذه القصيدة ممثلة في شعر (شوقي). وقد كانت هذه الحملة تدعو إلى "وحدة القصيدة" أي وحدة الغرض من جهة، كما أن تكون القصيدة "بنية حية" من جهة أخرى.

أما شوقي والمدرسة القديمة فقد أفادت من هذا النتاج، أو لعلها أفادت شيئاً واحداً هو وحدة الموضوع، فقد بدأ الشعراء يركزون عملهم في القصيدة حول غرض واحد. وظهر أثر ذلك في أن الشعراء راحوا يضعون العناوين المختلفة لقصائدهم ليديروا على موضوعها، بعد أن كانوا يسيمون القصيدة بحسب حرف الري في قافية تقولون السينية أو النونية، ولكن الاكتفاء بوحدة الموضوع لم يخرج القصيدة العربية من إطارها الغنائي. ولم يضف إليها قيمًا جديدا. فشوقي يتحدث عن النيل وعن شكسبير فليتنمز موضوعاً واحداً، ولكن القصيدة رغم ذلك تظل غنائية في جوهرها. أما من حيث البناء فلم يحدث في صورته القديمة أي تغيير، وظلل الصورة التقليدية لبنة القصيدة هي السائدة، ولم يحقق مفهوم "البنية الحية"(17).

ويقول العقاد: "أما الشعر فكان لا يقتضي به غير الوزن والاستكشاف من محسنتين الصناعة. فعمله بالتهوية والكتابة والجناس والتعرض، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليذيلوا بها كتاب البيان والبديع، وظهر في الشعر التطور والتصحيف والتشيير والتخطيط، وراح الشعراء يبتاورون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى".
الأطفال في جمع الخصى الملون وتنضيده. وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت أو ينشب المصرع بالمصرع، ويخلط كلامه بكلام غيره، وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر. لأنه يلزم حرف الروي في كلي بيت وعروض البحر في كل قصيدة، ودعاهحسن 1889-1973 إلى التجديد في الشعر قائلاً: "وليس على أحد حرج من التجديد في الشعر أوزانه وقوافيه، وقد جدد التدماة من العرب في شعورهم، فابتكروا في الإسلام أوزاناً لم تكن في العصر الجاهلي، وإبتكرها في العصور المتأخرة أوزاناً لم تكن في الشعر الإسلامي الأول، وصنعوا بالقافية مثل ما صنعوا بالوزن".

وتتبع طه حسنين: "عرفو ألوانهم من الموسيقى لم يعرفها قدماء العرب وعرفوها فنًآ من الغناء، لم يعرفها قدماء العرب أيضاً فلما بيع شعورهم ويبس على ألوان الموسيقى والغناء. وأتاحت لهم حضارة جديدة أثارت في نفوسهم عواطف وأهواء جديدة، بل غيرت طبعهم وأمزجتهم تغييراً فلما بيع هذا كله ويبس ما أشاروا من الشعر ( . . . ) فتقتصر الأوزان الطوال إبتكار أوزان جديدة، والزواجة بين القوافي، والخالفة بينها أحياناً ( . . . ) جدد الشعراء في أوزان الشعر وقوافيه، كما جددوا في صوره ومعانيه، ملئين بذلك بين شعورهم وحضارتهم".

ويتابع طه حسنين أفكاره التجديدية في الشعر داعياً إلى تحرر الشباب من قيود الوزن والقافية إذا نافضت أوزانهم وطبائعهم، طالباً منهم في هذه الحرة إلا أن يكونوا صادقين غير متكلفين وصادرين عن أنفسهم غير مقلدون لهذا الشاعر الأجنبي أو ذاك ومبدعين فيما يشعرون غير مسنين إلى سوف النهول وله لا غنا عنه، هكذا يؤسس طه حسنين أفكاره جديدة أكثر تطوراً وتدقيقاً في طبيعة تغيير بنيئة القصيدة ككل، وإن كان في ما قاله يتكلم على الشكل.

ويستهل ميخائيل نعيمة تعريفه الشعر فيقول مبسطاً: "إن العواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونقطت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان ما تنطق به شعراء. وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكن من أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعراً".

وإذا كان النقاد العرب القديم أقسموا بين مناصر لوحدة القصيدة، ومحبذ لوحة
البيت، فإن الانقسام لم يكن حاداً ولم تكن الآراء واضحة وحاسمة، وقيلة هم الذين انتحازوا بشكل واضح لأحد الرأيين، ومن انتحازوا لوحة القصيدة: ابن طباطب، الحاقي، عبد القاهر الجرجاني، وحازم. أما الذين انقسموا بين التأييد الصريح لوحة البيت والتعصب لها وبين الذين ناهضوا: «التوضيحين»: ابن سلام الجمحي، الصولي، القاضي الجرجاني، الصابي، المرزوقي، الجاحظ وسواهم.

وإذا لم يكن لفهوم الوحدة العضوية الحديث، وجود في نقدنا العربي القديم، فلا تنبه على نقادنا القديمي إذا ما رأينا ظروف عصرهم ومناهيمهم الفكرية المختلفة، وليس لنا أن نطالبهم بأكثر ما فهموا من الوحدة. صحيح أن بعضهم عرف أو أاطع على رأي أرسطو، لكنه لم يجد منه الإعانة المرجوة على حد قول إحسان عباس (72).

أما وحدة الموضوع فكانت مثبتة في الكثير من النصوص العربية القديمة في العصر الجاهلي والإسلامي، وقد ساعد الأسلوب القصصي على تلاحمة وتراشيط الأيات، ولا يزال هذا الأسلوب مستخدما حتى الآن في القصيدة الجديدة.

في النقد الحديث

وبدت الموجة الشعرية الجديدة متجهة إلى الوحدة العضوية القصيدة، حيث لا يعود الشكل يمثل لباساً مفصلاً بحجم الموضوع المطروح، وإنما ظكراً مكوناً للتجربة الشعرية، وملمحاً من ملامح الشخصية الشاملة لهذا الكيان الغني الوليد الذي هو القصيدة (73).

ويعتبر رئيس إسماعيل، مستنداً إلى ستوفر في كتابه، "طبيعة الشعر" المفهوم الشعري الحديث الذي يرى القصيدة [شخصية متنددة، وملحمة، وحية، يخرق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر، إلى حد يستحيل معه فصلهما].

ورى أدونيس بدوره في القصيدة العربية الحديثة: وحدة متنازلة حية، ونوعية، تجنب دراستها ككل غير قابل للإنسام إلى مضمون ولي شكل (74).

كانت أفكار جبران وأمين الريحاني الجديدة فاتحة مرحلة جديدة في فهم الشعر، وإذا
كان معظم الشعراء العرب، بين الخريجين، لم يتابعوا اجبارا في طريقته الشعرية، فأنهم احتووا مثلًا، على ضرورة الخروج من القوالب القديمة، وعلى رغبتهم في التجديد. نذكر بينهم، أولًا، وعيسى غانين أري فيهما أساسيًا من أسس الجملية الشكلية التي لا تزال تؤثر نأثيرا كبيرا في تنقية الشعر العربي وذوقه. الأول هو أديب مظهر. فقد كانت قصائده القليلة التي كتبها والتي لم تكن في مستوى شعري عال، فنحت أديب إلى أن تكشف لبعض الشعراء، وبخاصة في لبنان، بدأ بعثوا في اللغة الشعرية هو البعد الزمني، ولكن بدالله وخصائصه الغريبة على الأخص. وقد وصف الياس أبو شروفة هذه اللفاتة في كتابه "روابط الروح والفكر بين العرب والفرنسي" بأنها شؤون وويراء. أما الوجه الثاني فأكثر أهمية، لأنه أكثر استغلالا في الأصول الشعرية وأكثر تمكنًا من اللغة العربية، وأسرارها، وهو خليل مطران. فقد تبنى خليل مطران التجديد الشعري ودعا إليه، وحاول ما أمكنه أن يطبق دعوته في شعره. يقول سنة 1933 في مجلة "الدلال" عدد تشرين الثاني: "إن الفن ينضج في جو من الحرية، وهذه القيمة الثقيلة، قيود الفنية الواحدة والمؤثر الواحد تتعارض مع حرية الفن. على أن للفناء طريقهم، فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقنا".

وعن مفهوم التجديد في القصيدة الحديثة، وتحديداً في شعر الحذف، تقول د. يمنى العيد: "إن محاولة الشعر الحذف ليست كمحاولة إيجاد أبور جديد، فهذة الأخيرة أمر عرفه الشعر العربي في العصر العباسي الذي شهد، كما يقول د. إبراهيم أنيس [أشكالا مختلفة لتنميط الشعر، منها المواليا]، أفصل أن النظام في إطار البحر يقتدي ب模型 بالإطار الكلاسيكي أي بقيود وزن معين كما بالبيت والشطر والغافقة، وليس تجددًا إلا بإضافة بحر إلى بحور الخليل المعروفة. إنه إيقاع جديد في إطار القوائم الكلاسيكية موصي الشعر. في حين أن الشعر الحذف، فإن كان قائماً على التفعيلة فهو ينسج مجازاً واسعاً أمام الشعر للفشل DES PAYSANBURGEC pour se laisser laisser. "

ويقدم أدونيس تعريفاً جديداً للشعر قائلًا: "الشعر العربي القديم غناء أو تأمل ضمن

45
 إطار جزئي من الحياة والعالم، وإطار ثابت من التعبير. وكان معنى يقوم أساسًا على الشكل. الشعر العربي الجديد يحاول أن يكون جذابة شاملة، أن يكون موقعةً من الإنسان والحياة والعالم. ولم يعد معناه يقوم على الشكل، معنى أن الشعر اليوم يمكن، في بعض الحالات، أن يعتبر شعرًا، ومعناه اليوم يتزن بالخلق والتغيير، لا بالصناعة والوصف كما كان الأمر قديماً. لم يعد الشعر شكلًا إما أصبح وضعًا أو حالة). (77)

وبرد أدونيس على النقد القديم الذي اعتبر أن "الشعر هو الكلام المزروع المقفي" قائلًا:

"إنه عبارة تشوه الشعر، فهي العلامة والشاهد على الحدودية والانغلاق. وهي، إلى ذلك، معيار ينافض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية، فطرية، أبدائية. وذلك حكم عقلي منطقى". (77)

وتبرز في النقد الجديد مسألة الرواية في الشعر فيقول أدونيس: "القصيدة شكل إيقاعي، واحد أو أكثر، ضمن بناء واحد. لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثراً شعرياً. فلا بد من توفر شيء آخر أساسي يكمل، أي الرواية التي تتقل إلى عقلية جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي. القصائد كشكل إيقاعي لا غير، ليست شعرًا، بل مصنوعات شعرية. إن ليس الشعر علماً يبنيه وبطرؤه، شيئاً فشيئاً، يحاول وعلماء، ليس مجموعة من القوانين والقواعد والأشكال والأدوات". (78)

ومن جهة أخرى يعتبر دعوة لإيجاد الملاحظة الصورة الشعر التفعيلة على أنها "ليس دعوة لبذل شعر الشعرين بذات نامة، ولا تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل، ولكن محلها، وإنما كان كل ما ترقي إليه أن تدعو أسلوبًا جديدًا توفره إلى جوهر الأسلوب القديم وتستعين عليه بعض موضوعات العمر العقدة. ولا أظهر الخطى على المتابعين أن بعض الموضوعات تنفتح بالأوزان القديمة أكثر من تنفتح بالوزن الحر". (78)

ويستدع أدونيس في تعريضه للقصيدة الجديدة عن حصرها بشكل محدد قائلًا: "لن تسكن القصيدة الجديدة في أي شكل، وهي جاهزة بدأ في الهرب من كل أنواع الانحياز في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بوجوه متموج لا يدرك إدراكًا كليًا ونهائيًا. لم يعد الشكل جمالًا وحسب، ففكرة الجمال معناها القدمان مايت ( ... ) إن واقع القصيدة كلها: لغة غير منفصلة عما تقوله، ومضمون ليس..."
منفصلًا عن الكلمات التي تنصح عنه، فالشكل والمضمون وحده في كل أثر شعري، ويأتي ضعف القصيدة من التفسيرات والتشكلات التي تستشف في هذه الوحدة(80).

ويوضح أدونيس أكثر فيقول: فالدال والمدالول، والشكل والموضوع في الشعر يولدان معًا. يمكن أن يكون موضع في الشعر، بل تعبير وطريقة تعبر، ولا حقائق مستقلة بذاتها، بل رؤيا ووجهات نظر. بمعنى إذن أن لا تكون هناك قاعدة صالحة إلى الأبد.

لذلك ليس أمثال الشعر أن يخضع لقاعدة ثابتة، وينظم الطاقة، شأن العلم، بل امتداه في أنه يسبق القاعدة، وبحره الطاقة. ينجزه ويعيه(81).

نتيجة التحول الجديد في القصيدة العربية، وتغيير مفهوم الشعر في العصر الحديث، ورغم الظروف الموضوعية الجديدة، بدأت مرحلة انتقالية لوحظت في قصائد السيد (بور سعيد، المريدا، وعدد من قصائد في مجموعة «أنشودة المطر») إذا امتنعت في القصيدة الواحدة عمودية الشعر وشعر التنغيم، في حين بما التوسع في المجموعة الواحدة لدى أدونيس أيضاً فنر قصيدة عمودية وإلى جانبها قصيدة تنغيم، فأناحات اختلاف الأسلوبين في قصيدة واحدة مثل «الفراغ» من ديوان أوراق في الريح، قبل أن تبدأ قصيدة النثر وتختلط بشعر التنغيم عندن في القصيدة الواحدة أيضاً.

وفي ظل هذا التحول قال يوسف الخالر: «النقدية التقليدية مات على صخب الحياة وضيجهها»، الوزن الخليلي الرتب مات بفعل تشاك حياتنا وتغيير سيرها، وكما أبدع الشعراء الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياتنا، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياتنا(82).

قضايا خلافية

إذ تطور الشعر مع تطور الحياة لم يفعل نصوص الشعراء متوازية من حيث الشكل أو المضمون، أو متوازية في وحدتها العضوية، فمنذ العصور القديمة للشعر كانت الآراء مختلفة، إن بين الشعراء أنفسهم أو بين النقاد، وإذا كان الصراخ يتخذ شكل مواجهة بين القديم والجديد، وقد روى ابن الإبراهيمي مكاناً عن أحد الرواة أنه قال «كنا عند ابن الإبراهيمي فأنشدته رجل شعرًا لأبي نواس أحسن فيه، فسكت. فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال، فقال: بل، ولكن التعليم أحب إلي»(83).
وروي عن الأصمعي (740-828) أنه قال : "بشاعر (41-78) خاتمة الشعراء، والله لا أعلم أن أيامه تأخرت لفضله على كثير منهم". وكان عمرو بن العلاء لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين، فلما سئل عن الأخطل العصبي (140-71) قال: "لأدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً" (84).

هذه مئذن بشيكة من الخلافات القديمة، أما النماذج على الخلافات الحالية فهي واضحة وبيئة من خلال مئذن الخلافات الحالية، بين العمودي وشعر التفعيلة وقصائد النثر من حيث الشكل، وبين قصائد المعنى وقصائد النظم وقصائد الوحدة الموضوعية والعصوية وإلى ما هناك من أصناف بناء القصيدة.

وليس الشكل الخارجي بالطبع هو الذي يحدد حداثة القصيدة أو قومها، إذ إن قصيدة النثر يمكن أن تكون تقليدية وقصيدة العمود يمكن أن تكون حديثة، وفي هذه القضية الخلافية يقول أدونيس: "يعد بعضهم، انسياً وراء وهم استحداث المضمون، أن كل نص شعري يتداخل إنجازات العصر وقضايا هو، بالضرورة نص حديث. وهذا رغم متهافت. فقد يتمال الشاعر هذه الإنجازات وهذه القضايا برؤيا تقليدية، ومداربة فنية تقليدية. كما فعل الزهاري والرصافي وشوقي، ثمياً لا حصرًا، وكما يفعل اليوم بعض الشعراء، باسم بعض النظرة المذهبية الإيديولوجية. فكما أن حداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنيته، أو مجرد تشكيلته، فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونته" (85).

نستنتج مما نتقدم:

1- ضرورة ارتباط مفهوم الشعر بالتطور الحضاري للمجتمع.

2- إن التسامح الذي حدث في تجديد الشعر خلال القرن العشرين يترافق والتسارع في الأحداث والتطورات التي حدثت في العالم.

3- إن الاتصال بالحضارات والانفتاح على الشعوب الحضارية يفتح الوعي على الحركة في اتجاه التحديث والتطوير واللحاق بركب الحضارة الأروقي.

4- إن وعي الشعراء هو الذي يحدد أحياناً مستوى الكتابة، فهناك من يخلف عن
حضارة المجتمع، وذلك من يتقدم على تلك الحضارة ويسبقها بأشباه. وهذا ما يجعلنا نفهم كيف أن "العبادات الخجولة" كتب لعصر وجمهور غير عصر وجمهور الخجولة نفسه.

5- إن مفهوم الشعر هو واحد من مفاهيم التكامل ترتبط بالفلسفة، والمفاهيم الجديدة لا بد تنتهج فلسفة جديدة، فالفلسفة التي تعمل على تغيير الإنسان وتطوير وعيه، ليست منفصلة أو منقطع عن المفاهيم الأدبية.

6- كل تجديد لا بد وأن يواجه صراع حاد من قبل المحافظين.

7- كل تجديد له ما يبره من ظروف. فظروف التجديد في العصر العباسي مختلفة عما جاءه أهل الأندلس، ومختلفة عن ظروف القرن العشرين، فكل تجديد عالم الخص الذي تلتخي عليه طبيعة الأسلوب والشكل الذي يقل صورة الحياة نفسها، فرتابة الصحراء بعيدة كل البعد عن صخب الحياة في القرن العشرين، وعالم الأندلس مختلف جدا عن عالم العصر الأموي، وقد يزامن عالمان دون أن يتشابها في نتائجهما.

8- إن عالمًا يمكن أن يستفاد إلى عوامل إبداعية أشكال جدیدة هو عالم الخجولة، تلك التي جعلت المهجرين في أمريكا الجنوبية المخلقتة في عصر النهضة يتنجون أعمالًا إبداعية جديدة وجديدة.

9- لم يكن عصر النهضة عصر نهضة شعرية، فكل من تحرّك فيه من أدباء وروائيين وحركة أدبية لم يأتوا بتجديد معموج وجزءي، وإنما نفروا الغبار عن قوة القصيدة العربية وحضورها بين الناس. على أن ما جاء به المهجرين من محاولات تجديدة تدخل في باب التأليف لا التأكد على قيم تيار أدبي جديد. ففيه متى في إطار الجهد الفردي الذي تستفيد منه الأجيال اللاحقة أو الديانات التي تشكلت فيما بعد.

10- كان للفلسفة اليونانية وأورتوشياء خاص أثر في الحركة النقدية القديمة للشعر العربي.

11- تطور تعريف الشعر من النقد القديم إلى النقد الحديث، بل أنقلب المفاهيم كلها.
قتربت القصيدة، من حيث الشكل، من وحدة البيت، إلى وحدة القصيدة في الموضوع، ووحدتها العضوية فيما بعد. وتطورت أيضًا من القصيدة العمودية إلى اعتراضات للعمود كان أبرزها الرشح قديماً، إلى اعتراضات عصر النهضة بما فيها من شعر مهجري، وصولًا إلى القصيدة الخفيفة وقصيدة الشعر. وطال تطور القصيدة بنيتها الداخلية والعلاقات التي تنظم فيها الدال والمبدل، المعنى واللفظ، أو الشكل والمضمون، كما تبرز فيها الرؤيا.

16- بعد الحرب العالمية الثانية حدث الانفجار المهم في بنية القصيدة العربية مع ثورة شعر التفعيلة، وتاليًاً مع ظهور قصيدة النثر.

إذا كانت قصيدة النثر تطوراً طبيعياً وتعبيرًا عن أثر التغييرات التي حدثت في العالم فإن أسلحة عديدة يمكن أن نطرحها قبل الدخول في عالم هذه القصيدة وطبيعتها:

هل تعتبر قصيدة النثر عن تطور حضاري جديد وخاص أم نتيجة إفراز مرحلة واحدة مع الشعر الحربي؟ هل يعني أن ظروف نشوء قصيدة النثر في مجتمعنا لها خصوصيتها وحيزها المستقل عن تطورات نهاية النصف الأول من القرن العشرين من الناحية الحداثة والحضارية، وما هو الدور الذي لعبته مجلة "شعر" أو "شاعر شائع" وهل اكتسبت قصيدة النثر شرعيتها بين الأساليب الشعرية الأخرى أم أننا ما زلنا في مرحلة السؤال عن شرعيتها؟

أمثلة نحاول الإجابة عنها في الفصول التالية.

50
هوامش الفصل الأول

1) عوو، ويتا: أسطورة الموت والانتهاء في الشعر العربي الحديث، ط1، ص177، ص177.
2) المرجع نفسه، ص177.
3) المرجع نفسه، ص178.
4) صعفور، جابور: مفهوم الشعر، ط3، بيروت، 1983، ص12.
5) أدريان: زمن الشعر، ط2، بيروت، ص42.
6) Suzane Bernard: Le Poème en prose de Beaudelaire jusqu’a nos jours, Li-
7) أدريان: فائقة لنهايات القرن، ص22.
8) حسين، مملكة الكاملة (الأدب والتنزه)، م1، دار الكتاب اللبناني، بيروت،
   ط1، 1972، ص299.
9) خوري، الياس: دراسات في نقد الشعر، ص22.
10) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، (لا
    تاريخ)، ص14.
11) الملاحظة: نازك: قضياء الشعر المعاصر، ط5، بيروت، 1978، ص54.
12) مجلة شعر، أخبار وقضايا، العدد الثالث، السنة الأولى، ص11.
13) يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، القاهرة
    1980، ص235، ص236.
14) أدريان: مقدمة للشعر العربي، بيروت، ط3، 1979، ص22.
15) أدريان: المرجع السابق، ص28.
16) أدريان: المرجع السابق، ص43.
17) مجلة شعر، مقالة عنوان: القديم والجديد في الشعر العربي عامة، العدد الثاني
    عشر، السنة الثالثة، ص108، ص109.
(18) المرجع السابق، العدد نفسه، ص 111.
(19) عباس، إحسان: تاريخ الأدب الأدلي (عصر الطوائف والمزابين)، ط 5، بيروت 1978، ص 224.
(20) المرجع السابق، ص 224.
(21) المرجع السابق، ص 244.
(22) نوريك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط 1، مترجم عن الفرنسية في طبعته، باريس 1988.
(23) المقال، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية—مشروع تساؤل، بيروت، ط 1، 1985، ص 195.
(24) المرجع السابق، ص 191.
(25) المرجع السابق، ص 192.
(26) مجلة شعراء، العدد السادس عشر، السنة الرابعة، من مقالة: العوامل التمهيدية لحركة الشعر الحديث، ص 124، 135.
(27) العيد، يحيى: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي، بيروت 1979، ص 106.
(28) المرجع السابق، ص 7، 1980.
(29) أدولفس: مقدمة للشعر العربي، ص 76.
(30) كتاب سوفيات: بحوث سوفيتية في الأدب العربي، موسكو، 1978، ص 126، 167.
(31) العظيمة، نادر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دراسات تقنية، ط 1، السعودية، ص 44.
(32) المرجع السابق، ص 48.
(33) المرجع السابق، ص 49.
(34) مجموعة مؤلفين: الأدب العربي، تعبير عن الوحدة والتنوع، بحوث تمهيدية، بيروت، ط 1، 1987، ص 44، من مقالة محمد فتحي أحمد.
(35) المرجع السابق، ص 34.
(36) بحوث سوفيتية في الأدب العربي (بحث لكورديليين)، ص 184.
(37) المرجع السابق، ص 183.
(38) العظيمة: نادر، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص 106.
(39) أدولفس: مقدمة للشعر العربي، ص 81.
(40) يوسف الحلاشي: ديوان الشعر الأمريكي، بيروت، ط 1، 1985، ص 9.
(41) العظيمة، نادر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص 120.
(42) النقالح، عبد المنذر: أزمة القصيدة الجديدة، بيروت وصنعاء، ط 1، 1981، ص 54.

(43) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث (من مقابلة مع عبد العزيز عبد الواحد)، ص 268.

(44) المرجع السابق، ص 19، ص 200، 200.

(45) المرجع السابق، ص 220.

(46) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دراسة في النثر الريدي، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1983.

(47) بكاء، د. يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، بيروت، ط 2، 1982، ص 31 (عن كتاب العمدة 2: 110).

(48) المرجع السابق، ص 32، 33.

(49) إسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر، بيروت، ص 44.

(50) دورين، زمن الشعر، بيروت، ط 2، 1978.

(51) الجزولي، محمد رمضان: ابن تيمية ومقالات البلاغة والأدب، والدقة، طرابلس.

(52) الجزولي، محمد، ط 1، 1984، ص 193.

(53) المرجع السابق، ص 195.

(54) المرجع السابق، ص 25.

(55) المرجع السابق، ص 27.

(56) المرجع السابق، ص 31.

(57) كرستوفسكي، إ. ل. ج: علم البلاغة والبلاغة عند العرب، بيروت، ص 2، 1983، ص 91.

(58) المرجع السابق، ص 110.

(59) الجزولي، محمد رمضان: ابن تيمية ومقالات البلاغة والأدب، والدقة، ص 187.

(60) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص 12.

(61) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(62) المرجع السابق، ص 157، 158.

(63) بكاء، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 12.

(64) المرجع نفسه، ص 123.

(65) الخالدي، روحى: تاريخ علم الأدب عند الإنجليز والعرب، وفيكتور موتو، مصر، ط 4، 1980، ص 199.

53
(76) إسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر، ص 45.
(77) المراجع السابق، ص 245.
(78) نعمة، ميخائيل: الغربان، بيروت، ط 7 1964، ص 249.
(79) حسين، طه: آداب الشعر العربي، بيروت، ط 3 1979، ص 32، 34، 36، 37.
(80) المراجع السابق، ص 35، 36.
(81) نعمة، ميخائيل: الغربان، ص 115.
(82) بكار، يوسف حسین: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 317.
(83) خيريك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 351.
(84) أدوبينس: مقدمة للشعر العربي، ص 89.
(85) العيد، يمين: الدلالات الاجتماعية حركة الأدب الروماني في لبنان، ص 105، 116.
(86) أدوبينس: مقدمة للشعر العربي، ص 130.
(87) المراجع السابق، ص 108.
(88) المراجع السابق، ص 108.
(89) المثنى، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 64.
(90) أدوبينس: مقدمة للشعر العربي، ص 111.
(91) أدوبينس: المرجع السابق، ص 109.
(92) خيريك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 92.
(93) بكار، يوسف حسین: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 31.
(94) المرجع السابق، ص 32.
(95) أدوبينس: فنات فنادين القرن، بيروت، ص 316.

54
الفصل الثاني

نشوء قصيدة النثر في لبنان
ا - قصيدة النثر: التعريف

هل يمكن أن نخرج من الشعر قصيدة؟ هذا سؤال بديهي في دراستنا قصيدة النثر، وهو السؤال الذي طرحه نسي الحاج في مقدمة "النثر"، وأجاب: "أنا بوصف النثر ليس هو الفرق الحقيقي بين الشعر والنثر. لقد قدمت جميع التراثات الملحية شعرًا عظيماً في الشعر، ولا تزال. وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقفية، فليس لم يمنع أن يتالف من الشعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر، لكن هذا لا يعني أن الشعر المثير والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما والنثر الشعري الموقف على وجه الخصوص عنصر أولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية. ففي هذه لا غنى عن النثر الموقف. إلا أن قصيدة النثر ليست غنائة فحسب، بل هناك قصيدة نثر "تشبه" المكاية، وقصائد نثر "عادية" بلا إيقاع كالذي نسمعه في نشيد الإنشاد (وهو نثر شعري) أو في قصائد شاعر كسان جون برس، وهذه تستعيد عن التوقيع بالكليان الواحد المخلى، الروح التي تجمل، أو عمق التجربة الغذاء، أي بالإشاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تسوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من النقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط(1)، وتبين أنسي الحاج تعريفه لقصيدة النثر: "هي وحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ"(2).

والنثر كله نثر فيه صفات الشعرية هو شعر أو قصيدة نثر، فمع اختلاف مضمون معنى الشعر والقصيدة من حيث المبدأ، لا بد من تحديد ماهية القصيدة حتى يستوى. أمامنا معنى أن تكون هناك قصيدة وشريانية وقصيدة نثرية. "فالفرق بين الشعر والقصيدة
ملحوظ في النقد العربي القديم، إذ إن مؤرخ الأدب، كما هو معروف، يعيدون تقصيد القصائد إلى المهل بن ربيعة وأمري القبس فهو، كما يقولون أول من قصد القصائد وجاوز بها العشرة أيات. وسار الشعراء الآخرون من بعده على الدرب نفسه. وإضافة إلى عدد الأبيات الذي حظه القدماء وضرورة أن يتجاوز العشرة أيات أو الخمسة عشر يندا، وهو تراكم كمي للعناصر الشعرية، ركز هؤلاء على عناصر أخرى في مفهوم القصيدة يفصح عنها ما يفيد الجذر الثلاثي (ق ص د) من معانٍ.

وننتقل إلى لسان العرب، فنجد القصيدة في باب (قصيد) بصيغة فعيل للمبالغة.

ويستخدم مفعوض قصيدة لأن قصيد اسم جنس، ويستخدم كصيغة جمع من قصيدة.


وهكذا فإننا إذا اتبعنا المعنى القديم للقصيد أو القصيدة، فإننا سنجد بالطبع أن قصيدة الرث تختلف قول ابن منصور «ما ثمْ شطر أبائه وبخالف أقوال الذين حذروا القصيدة بعدد من الأبيات لأن نظام قصيدة الرث يختلف عن نظام قصيدة البيت أو العمود، وقدما يقول أنسي الحاج: ( فالقصيدة، أي قصيدة، كما رأينا لا يمكن أن تكون طويلة (5)، فإنما تبقى بذلك مع الأخفش الذي يبني أن تكون القصيدة بتين وإلا ثلاثة أيات، فيخالفه ابن جني الذي يقول في العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإننا نسمي العرب قصيدة (6).

وكم رأينا في الفصل السابق أن مفهوم الشعر قد تطور من عصر إلى آخر، واختلف من ناقد إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر أيضاً، فإن المصطلح يتجدد تتبعاً لذلك، فالقصيدة، في العصر الحديث، تختلف تعريفاً عنها في العصور القديمة. وفي صدد تجاوز الموقف القديم من الشعر يصف أدونيس القصيدة الجديدة بأنها: "تأسيس نوع 58
جديد من التعبير، بحيث تصبح القصيدة مثلًا كتابة جديدة ليست ووزنًا بالضرورة ويست
لا وزنًا بالضرورة. تصبح إيقاعًا وزنيًا شرقيًا أو شرقيًا وزنيًا يمكن أن يُنجز فيها الأنواع
كلها.

وقبل أن يبدأ شوقي أبو شقرا بكتابة قصائد النثر، كتب ما يبدو مقدمة نظرية لما ينوي
تقديمه فيما بعد، فقال: "قصائد النثر تحلو على آذاننا غناً، وتروقنا في الليل على
كلماتها الروعة، النشيطه، الضاغطة. يجب أن نقرأ ونحن قريبون منها جداً، لأنه حتى
أقسام هذا الأثر المشهورة بحق، قد تناولها الفضليون بالعمل النثرولوجي فجاءت أصولات
منها وعليها، إذا قابلناها يظهر الاختلاف بينها تماماً وترك القاري في ليب الأحلام.

وفي أحد مقالات يوسف الخال في مجلة شعر، ينتقد فيه كتاب نزار الملائكة
"قضايا الشعر الشعري" يشدّد عليه منطقياً ونقدياً في تعريفه القصيدة النثر، فيقول: "إن
النثر نثر الشعر الشعري، وإن الفارق بينهما أن الشعر نثر ليس له نثر؛ وأن أحدهما
النصوص الإيقاع، وهو يجري على وزن تقليدي في القصائد التي يتوゝ شاعره
نظمها على الوزن التقليدي، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية
الشعر وموهبه الفنية؛ وأن هذا الوزن الذاتي المستحدث، قد يكون على أشكال إذا شئت
(Blank وهو ما حاول الزهاوي، مثلاً، استحدثه في الشعر العربي. وثانياً... الشعر
الحر وهو ترجمة ما يسمونه بالـ (Vers Libre) بالإنكليزية (Free Verse) بالفرنسية أو
(Prose أو بالإنكليزية (Poème en Prose) والإنكليزية (Poem) وهي شكل يختلف عن الشعر الحر في أدب العالم بأنه يستند إلى الوزن يسموه به
إلى مصاف الشعر، (فما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزايد الأشطر
شكنة) مكتسبًا من الشعر العادي عفويه وبساطته، وحريته في الأداء والتعبير، وبعده عن
الخطابة والبهلوانية البلاغية والبيانية.

وتبرز في نهاية الفترة سمات قصيدة النثر كما حددها الخال: البساطة، الحرية، البعد
عن الخطابة والبهلوانية البلاغية، والبيانية التي ترادف البساطة. نرى هنا صفات يمكن أن
تtraîن أيضًا على شعر الفعلية، فتتولَّئ إلى تعريف آخر ورد في مجلة شعر: "قصيدة النثر

59
شعر ، لا يثار جمل ، إنها قصيدة مكتملة ، فإنجي حي مستقل ، مادتها الشعر ورغابتها الشعر ، النثر فيها مادة تكوينية ، أحق بها الشعر لديان مشربتها ، وسببت تقدية للفون بأن النثر يكين أن يصير شعرًا دون أنظمه بالأوزان التقليدية"(11).

وإملاً في التفسير فقد أشار أدونيس إلى: "أن هناك من الناحية "الكمية" طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والثروة، ومن الناحية النوعية أربع طرق:

أ - التعبير نثرًا بالثروة.
ب - التعبير نثرًا بالوزن.
ج - التعبير شعريًا بالثروة.
د - التعبير شعريًا بالشعر"(11).

ويمكن أن تعتبر هذا الكلام عامًا إذا لم تأت إلى تحديد أكثر وضرورة ودقة لتمييز قصيدة الشعر عن سواها من الأنواع، فمعظم السمات التي أعطيت لهذه القصيدة من قبل معرفي هذه القصيدة تدخل في إطار التعريف بالقصيدة الجديدة عامة، بما في ذلك القصيدة الحرة أو الشعر الآخر، الموزون وغير الموزون، وكذلك إذا ما أضيفنا إلى سمة الوحدة العضوية أو الكثرة. وإذا أخذنا مثلًا على ذلك الشروط الثلاثة التي ذكرها أنسى الحاج في مقدمة "لن كشروط لقصيدة الشعر: الإيجاز (أو الاختصار)، التهيج والمجانبة، وأضفنا إليها أيضًا التكثيف، والحرية التي شدد عليها أدونيس مع أنسى الحاج أيضًا، فإننا نبقى في النتيجة نفسها، وهي أن هذه السمات ليست متميزة عن سمات الشعر الحرة. على أن الكلام الجدوي في هذا الموضوع والأوضح والأكثر إقناعًا ما يبحث في الفرق بين الثروي والشعر في الشعر أو الشعر والشعر في الشعر، وكل ما قيل في تفاصيل أدونيس وأنسى الحاج الأولى لتعريف قصيدة النثر مستقى من كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلر حتى أيمنا"، وهذا ما أكده الثاني في مقدمة "لن"(12).

الشعر والشري

استعرضت سوزان برنار (Suzanne Bernard) ظروف التحول من الشعر الشعري إلى النثر(13)، ومتحدث عن شعراء كثيرون في الثمانينات والعشرين سنوات الأولى من هذا القرن.
شکلاً شعرياً ثرياً، لكنه داخلي جداً ووسطاً بين النثر والشعر هو الآية 14 منصوص الكتاب المقدس.

وتعد صوان برنار على ما أقره كلوديل وسوبريه وميلوز (Claudel، Suarès، Milosz) من أن الشعر والشعر يرحبان بزواج وسائهما (Saint-Jean Perse) 19.

فتجداد قصيدة النثر على الشكل التالي: "إن قصيدة النثر هي تماماً نوع مختلف: ليس هجينًا، في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكن شعر ناصح، بمثابة نثر إيقاعي مكتوب بشعرية رفيعة، يغطري بنية وتنظيمًا، بكل ما فهما، إذ يبقى أن نعلن القوانين: قوانين ليست فقط صريحة، إنها عميقة، عضوية، مثلما هي الحال في كل نوع فني حقيقي.

وتعتبر صوان برنار قصيدة النثر في منطلقها رد فعل على المعابير وأشكال الجمال المطلق للقرن السابع عشر، يمكن أن تعتبر شكلاً حديثاً للشعر.

ويما لا تكتفي باعتبار شكلًا حديثاً وحسب، إنها تعتبر نوعاً من الثورة والتحرر، وأكثر بكثير من محاولة بسيطة لتجليد الشكل الشعري: مطالبة بحق النفس، وشكل من الصراع الدائم الذي يستأنف الإنسان ضد القدر.

عندما تحدث برنار عن الوحدة في القصيدة وتحدث عن التكيف كانت تتحدث عن أمر عم في الشعر وهذا ما يقده تودروف في كتابه "مفهوم الأدب". إذ يقول: "لا حظت صوان برنار أن التعريف القائم على الوحدة عام بعض الشيء"، وضيف: "لكنها تسمح بتمييز الجنس الشعري من باقي الأجناس الأدبية: إنها نوع من العلاقة مع الزمن، وبصورة أكثر دقية، إنها طريقة للهروب من هروبه [القصيدة تقدم نفسها كتلة، وتركيبًا لا يتمسق، إننا نصل هنا إلى شرط للقصيدة جوهره وأساسي، إنها لا تستطيع أن تكون شعر إلا بشرط أن تقود نحو "الحاضر البديهي" للفن، النفترات الأكثر طولاً، وأن تكون صيورة الحركة ضمن أشكال لا زمنية مثابية بذلك شروط الشكل الموسيقي].

ويظهر أن تودروف (Tzvetan Todorov) لم يقنع أيضاً بتعريف برنار لشعرية قصيدة النثر فقال: "عكستنا على أطروحة صوان برنار لإعادة صياغتها على النحو التالي: تظهر
الشعرية بالتكرار مرةٍ وبالتفكيك الكلامي أخرى، وربما كان هذا حقاً، ويمكن فحصهٍ، ولكنه لا يعطي للشعر تعريفاً(٢٠).

ويعد تودوروف ليطلق في فهمه لشعرية بودلير من تصوصه، مؤكداً أنها توحي جيداً التعرف الذي أعطته بروتار، إذا فالشعرية النثرة تحمل بذاتها الثنائية، والتضاد، والمعارض، ويرى تودوروف أن هذه الثنائية تقدم صورة تتلاقى إلى ثلاثة أقسام: «أما الصورة الأولى، فتصبح اسم الحدث المستحيل (بودلير) (١٨٢١ - ١٨٦٧) (Baudelaire) نفسها تكلم على الغرائبية) (. . .) وأما الثانية، فهي صورة التضاد (. . .) أما الصورة الثالثة والأخيرة للثنائية الأكثر تمثيلاً، فهي الأطراف المضادة، وتظهر هذه في التجاور بين كائنين وواقعين) (. . .) أو بين ردين من ردود الفعل) (. . .) أو بين الصنات المنافرة؟(٢١).

ولأرى تودوروف في الفكرة التي تنقلها بروتار عن بودلير ما يفتح تلفظ «الشعرية ليست متصورة هنا إلا في التضاد مع الشر. وهي ليست شيئاً أكبر من مراصد للحلم، والمالية، والروحية. وقد نرغب أن نقول دون إسهاب، إنها مراددة للشعرية، وإذا أعتمدنا رأي بودلير نفسه، فنمكن القول إن الشعرية فئة مضمونية بحتة، يضاف إليها شرط الإجازة أيا النص، فقد يكون سريعاً، كما قد يكون وصيفاً، مجرد أو واقعياً، ولكنه يجب، لكي يكون شعرياً، أن يبقى موجزاً(٢٢).

وإذا رأينا في نصوص بودلير ما استنتجه تودوروف لتحديد للفهم قصيدة الشر، قد لا يوجد عند شاعر آخر، فإن هذا الفهم قد يتبين في قياساتنا الأخرى، مما يضمنا أمام ضرورة التساؤل عن إمكانية وجود قانون لقصيدة الشر؟ فيأتينا الجواب من أني الحاج: «لا نهر من القوالب الجاهزة لتجهير قوالب أخرى»، ولا نبني التصنيف الجانبي لتقع بدورنا فيه كل مراودنا إعطاء قصيدة الشر ما تستحقق: صفة النوع المستقل. فكما أن هناك رواية، وحكاية، وقصيدة وزن تقليدي وقصيدة وزن حرف، هناك قصيدة شر. لا نريد ولا يمكن أن نقيّد قصيدة الشر بتحديدات محتفصة. إن أهميتها لا بالقياس إلى الأنظمة المحافظة في الشعر وحسب بل بالقياس إلى أحوالها من الانتفاضات الشعرية كالوزن الحر (. . .) ومن هنا ما ندعو القانون الحر لقصيدة الشر(٢٣).

ويتبع الحاج رفضه قونة قصيدة الشر، رغم وجود عناصر «ملازمته» لها فيقول:
فعناصر الإيجاز والتمييز الجانبي ليست قوانين سلبية، بل هي التي ليست للإعجاز ولا قوانين جامحة تغطي فيها أي نماذج فعلاً تتسع للقصيدة الشعر. إنها الأطر أو الخطوط العامة للأعمال الأساسية: موجهة الشعر، تجربة الداخلية وموقفه من العالم والإنسان. وهذه القواعد نابعة، كما يخيل إلي، من نفس الشعراء ذاهن. لقد استخلصت من تجارب الذين أبدعوا قصائد نثر، ورغم ذلك، بعد كل شيء، أنها عنصر «ملازمته» لكل قصيدة نثر نجحت، وليس عنصر محاولة لقصيدة الشعر كي تنجح. لكن حتى هذا الانسجام بين الشروط والشعر ليس نهائياً (24).

نفهم أن الشروط التي وضعها أني الحاج ليست شروطاً شديدة التحديث، ولا تتطلب بالمعنى قانوناً داخلياً لقصيدة الشعر فحسب. هناك ما يمكن أن نسمي قانوناً خارجياً أو شكلياً لهذه القصيدة تحدد طريقة الكتابة فقط - كما سنورد فيما بعد.

لا يمكن أن نعرف بقصيدة الشعر من دون أن نبحث في الفرق بين الشعر والشعر أو البحث عن سمات الشعر في خارج إطار الوزن، أي في المفهوم الحديث للشعر عموماً. وفي هذا المجال يذهب الناقد المصري محاد مندور إلى المضمون في التفريق بين الشعر والشعر، فيجيب : «الفرق واسع بين المضمون الشعرى والمضمون النثرى، فالأول يتم بالإيحاء والخيال بينما يقوم الثاني على تقرير حقائق أو قائع أو قضايا منطقية أو علمية أو اجتماعية، ولذا، يلوى الشعر هذه القضايا، عند الحديث عنها، بألوان عاطفية، ويربطها بالوحدان الإنساني على نحو مباشر أو رمزي لكي يهزم الوحدان فيستحوذ على يسومي الشعر» (25).

وإذا كان هذا الرأي تبسيطياً يصح في الشعر الحديث أيضاً، فإن سيق طلب يدخل إلى التفريق بين الشعر والشعر تعرفه عالم الشعر من خلال المضمون أيضاً: «تتغلى موضوع الشعر ووظيفته : أنه الغناء، الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وتفاعلات، حين ترجع هذه المشاعر والاحساس عن الحياة العادية، وحين تصل هذه الأفكار والإلهام للدرجة التوحيد والإشراق أو الرفقة والانسياج على نحو من الاتجاه» (26).

ويستدعي النقاش في الفرق بين الشعر والشعر بقوله : "إن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والشعر، فحيث نحيد باللغة عن طريقة:
العادية في التعبير والدلالة، وتضفي إلى طاقتها الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه

شعرًا (27).

وفي مكان آخر يقول: «معنى الكلمة في الشعر ليس في ذاتها بل في سياقاتها وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها. وهو في التلوين الذي تأخذه بفضل طريقة التغيير» (28).

ويقول د. حسن مروة في مجال التفسير اللغوي للشعر: «فإن تلطيح إذن على الشعر الذي له البسي الجمالي سواء كان مكتوباً بوزن أو غير وزن. والشعر هو الكلام العادي أو التفريدي أو التسجيلي الحكيم المباشر، هذا نثر. يمكن أن أكتب مقالة فنية جميلة وأسميها شعراً، وأكتب مقالة أخرى، بحث مثلاً، دراسة، وأسميها نثرًا» (29).

ولا ينتقد هذا القول الأخير عن المعنى الذي تضمنه قول كورديج: «التألينات التي تستحق اسم قصيدة، فتلك التي توجد فيها معينة في توقع تكرير الأصوات والوحدات العروضية، أي أủa مضمونها» (30).

الوحدة في القصيدة

نَهِيَة اختلاف في الوحدة بين قصيدة الوزن وقصيدة الشعر، ففي الأولى البيت هو الوحدة، وفي الثانية الجملة هي الوحدة، وهذا ما اعتبره جان كوردين سبباً في التمييز بين قصيدة الشعر وغيرها من الشعر، لا الشعر، فقال: «إن المعيار الوحيد الذي يميزه بواسطة الشعر العرب من قصيدة الشعر، هو الكتابة، فيما تتوافر قصيدة الشعر دائماً عند نهاية الجملة، وتلتزم بتوازي البيتين اللغزية والدلالي، يقطع الشعر الآخر كما الوزن قواعد التوازي الصوتي الدلالي مطعماً، فقصيدة الشعر لا تختلف في الواقع عن الشعر الحر إلا باحترامها لقواعد التوازي» (31).

وفي معرض الرد على مقالة لنازك الملائكة ردت فيها على مقالة خالدة سعيد في مجموعة محمد الماغوط «حزن في ضوء الشمس»، جاء في باب أخبار وقضايا من مجلة «شعر» (دون توقع): «هناك في رأينا، أصطلاحاً، ثلاثة أنواع عامة من الشعر عرفناها في أدبنا العربي المعاصر: 

24
الشعر الخر يدخل فيه تنوع التفاعيلات.

والشعر الخر، وهو الخلالي من الوزن والنقافية والمحافظة على نسق البيت (محمد الماغوط، جبری إبراهیم جبری، إبراهیم شیکر الله، توفيق صاїغ، إلخ).

قصيدة الشر (22).

وفي حين يضع هذا التصنيف الشعر الخر خارج شعر الوزن، فإن نازك الملائكة، أولًا، يعرف الشعر الخر بأنه "شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإذا يصبح أن يتغير عدد التفاعيلات من شطر إلى آخر" (33).

تكرر في مجلة "شعراء التفاحة" بين "الشعر الموزون" و"الشعر الخر" أي اعتبار قصيدة الوزن تابعة للشعر الخر (43). وعندما قرأ محمد الماغوط مختارات من قصائده الجديدة أصر البعض على تسميته "نشا جمیل" أو "عطا جمیل" كما وصفه شوقي أبي شقرا، أو نثرًا رائعًا، كما قالت عنه في مناسبة أخرى نازك الملائكة (53).

وتوصف خزازی صبری (5) بمجموعة "حزن في ضوء القمر" بأنها "لم تحتزم الوزن والنقافية التقليديين..." وغالبية القراء في البلاد العربية لاتسمى ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح، لكنها تدور حول الإسم فتقول: إنه (شعر مثير) أو "نثر شعري" أو "نثر نفي" (36).

وتفرد نازك الملائكة على استخدام مصطلح "الشعر الخر" الذي تعتبره تسمية حركتها: "كتب جبرі إبراهیم جبرі أن السنين القادمة "ستری ولا شك تغلب الشعر الخر". ولنلاحظ أنه أخذ دون مبالاة، اصطلاحا (الشعر الخر) (37) وألصقه بشر اعتبادي له كل صفات النثر المتفق عليها (37).

ويقول كمال خیر بك: "نحن نفهم بـ "قصيدة النثر" مجموع العمل الشعري "الأمر" من النقافية والإيقاع المميّزين للنظم. وتجلد الإشارة إلى أن هذا النوع من "الشعر الخر" كان يقدم نفسه وفق شكلين من الكتابة أو التنظيم الخطي: الأول هو الشكل المدعو "(5) خزازی صبری اسم مستعار خالدة سعید اعتمدته في عدد من كتاباتها.

25
عموماً، بـ "الشعر الطليق"، والثاني هو الشكل الشمالي بصريح التعبير والذي يحتكر تسمية "قصيدة النثر". وفيما تمثل الشكل الأول في أعمال الماغوط وجيرو إبراهيم جبران وتوفيق الصباغ، تمثل الشكل الثاني في نتاج أدريس ومنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وعصام محفوظ ويوسف الخان (98).

استنتاج:

نستطيع أن نقدم أن تعريف قصيدة النثر "الأكاديمي" لم يتم الاتفاق عليه من قبل من ناقشوا هذه الظاهرة، وهذا ما حدث أيضاً، من قبل، بالنسبة إلى تعريف "الشعر الحر". إن الفصل بين "تجارب مجموعة من شعراء مجلة "شعر" وتجارب مجموعة ثانية نصب تطلعاتها في النتيجة نفسه، تيار مجلة "شعر"، لم يبد مقتناً لدى الكثيرين، خصوصاً رواد "قصيدة الوزن". وأن الفاصل اتخاذ صيغة أشمل بين "قصيدة الوزن" و"قصيدة النثر" (لروح استخدام تعبير آخر لدى تودوروف في كتابه "مفهوم الأدب" عندما تكلم على قصيدة النثر تحت عنوان "الشعر من غير بيت").

وإن خلص إلى أن الكتابة التي تميز "قصيدة النثر" عن "الشعر الحر" كاصطلاح "الأكاديمي"، ترتبط إلى أساسين: الأول، أن قصيدة النثر تعتمد الكتابة الخطية تماماً كما النثر، أما الشعر الحر فيكتب كما الشعر الوزن. والثاني أن "قصيدة النثر" تتوقف عند نهاية الجملة، في حين أن "الشعر الحر" يعتمد إلى قطع الجملة.
٣ - ظروف وواجدة قصيدة النثر

إذا كنا في تقديمًا لعملية التطور التدريجي للشعر عبر التاريخ، قد بُرَّنا لكل مرحلة من المراحل وكلّ محاولة من المحاولات المهجة في تاريخ الأدب العربي، ظروف الانتقال من القديم إلى الجديـد، أو التحـدي، أو التحول من المنام الستحكسة والبائدة، والبحث عما يلائم العصر ويتناغي مع تطوره، وتطرور الوعي لدى نفسه، فإننا في هذا الفصل نحاول البحث في طبيعة وواجدة قصيدة النثر في الأدب العربي. فالكثير وواجدة طبيعية اقتضتها ظروف حياة جدّية، أما أنها تمثل وجهًا من وجهات التقليل أو التأثير بوجوات وتيارات الأدب العربي التي بدأت في نهاية القرن الماضي مع أدباء المهجر، واستمرت ودّرت في نهاية النصف الأول من هذا القرن مع موجة الحداثة العربية التي اجتاحت حياتنا العربية.

فما هي ظروف التي سبقت أو مبدلة لقصيدة النثر؟

يختصر أدونيس العروض التي وَقَّعت ذلك قائلاً: "هناك عواصم كبيرة مهدت، من الناحية الشكلية، لقصيدة النثر في الشعر العربي. منها التحول من وحدة البيت والقافية ونظام التنبيه الخرافي، فهذا التحول جعل البيت مرناً وقريء إلى النثر.

ومن هذه العناصر لغة العربية وتعريرها وضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية، وحوت الروح الحديثة، ثم هناك التوراة والتراث الأدبي القديم، في مصر وبلدان الهلال الخصيب، على الأخص.

ومن هذه العناصر ترجمة الشعر الغربي، والجدير بالملاحظة هنا أن الناس عندنا يتقبلون هذه الترجمات ويعبرون بها شعرًا، رغم أنها بدون قافية ولا وزن، وهذا يدل على أن في موضوع القصيدة المترجمة، والغنية التي تزخر فيها، وصورها، ووحدة الاتصال والتنم فيهما، عناصر قادرة على توليد الصدمة الشعرية، من دون حاجة إلى القافية أو الوزن.

ومن هذه العناصر، الشعر الشعري، وهو من الناحية الشكلية، الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصى الشعراء إلى قصيدة النثر. وقد كان النقاش الذي أثير حوله في الأدب الفرنسي خاصًا، بدء الفصل بين الشعر والنظم والتمييز بينهما (٣٩).
نَمَّى في الظروف ما هو إيجابي، كانت ذكرها أدوينس أعلاه، يشكل أساساً لمتدهد التجيرية ويساعد في البناء عليها وتطويرها. وما هو سلبي تقوم التجيرية الجديدة كرد فعل عليه.

ويرى أدوينس في المقالة نفسها أيضاً أن قصيدة النثر نفسها هي أسلوب في الرفض وهي تمتد في نطاق الشكل الشعري بختاره الشعراء، ملمحاً لاختيار الآخرين في المجالات الفنية والأدبية والفكرية الأخرى، رغمهم وأشكالهم.

كما يرى أن قصيدة النثر التي يعتبرها البعض رdea فعل ضد الأدوار والاتجاهات السائدة، تقدم لنا على العكس، بتعبيها عن تطلعاتها العميقه، الرفض السري في حياتنا، والحقات الروحية العذبة والوجه المختفي في ظل وعمة(40).

وفي أكثر من مكان أكد يوسف الخال على تخلق الحياة اللبنانية وعلى اعتباره " الشعر اللبناني الحاضر شعراءً عربياً تقليدياً، وهو شعر منفصل عن هذا العصر". وهو يرى في بينه في بداية مجلة "شعر" : أن "العقل في لبنان، وبالتالي الحياة اللبنانية لتم تغيير إلا في الظاهر، أي أنهما لم يتغيرًا جوهراً بقدر كاف لبعث نظرة جديدة تتخذ في الفن أشكال جديدة". فلهنا يدعو إلى الثورة على الشعر والحياة معنا في لبنان، ويرى أن "المراحل التاريخية التي تجاوزها اليوم، هي مرحلة تحرر - تحور من كل ما توارثناه من تقليد جامد متحجر في شتى نواحي الحياة، ومنها الشعر(41).

ويتلازم لدى أنسي الحاج موقف الشاعر من العالم وبحثه عن لغة جديدة، كما يعتبر نفسه ثائر في بلاده: "هذه البلاد، وكل بلاد متصلة لرعيتها وجيلها، لا تقاوم إلا بالجنون. حتى تنف أي تجربة في وجوه الذين يقاطعونها بأسلحة سياسية وعنصرية ومذهبية، وفي وجه العبيد بالغيرة والعادة، لا تجد غير الصراحة المطلقة، وتهب المسافات، والتعزيل الهجوم، والهجرة المستمرة(42).

إن هذه المواقف الشعراء مجلة "شعر" وأصحاب مشروع قصيدة النثر في لبنان تشكل واحداً من العواطف المساعدة على التغيير أو الاتقان، على المستوى الأدبي، إلى نصوص جديدة مختلفة توازي الرؤية الثورية التي صورها بما .

68
وتدل مواقف الشعراء على أمرين أولًا، الظروف السائدة واستمرار الحياة المتلخئة، التي تدعو إلى الثورة، وثانياً، على وجود الرؤى الذاتي لدى أصحاب المشروع التجديدية. وإذا كانت الحياة الاجتماعية لدى العرب لاتزال مليئة بظاهر التخلف والفساد والفقر والتسلط في الفترة التي تلت خروجها من الاستعمار، فإن الحياة الثقافية كانت قد اندلعت على الغرب من جهة، وشهدت على مستوى الشعر ثورة مهمة قام بها الشباب فنازك الملائكة ورعيهما من الشعراء العراقيين، ووجدت أصدقاء طيبة في الأوطان العربية الأخرى.

وإذا كانت ثمة محاولات كثيرة مهّدت لقصيدة التفعيلة من قبل، مثل ما قدمه الزهاوي وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي من نخل عن القافية في قصيدة الشطران، وجود بعض القصائد التي نشرت هنا وهناك، وقد أوردت سلسلة الخضراوي الجيوفيسي أنه "في سنة 1946 نجى مثلًا فؤاد الخشن يكتب في العدد العاشر من مجلة الأدب" قصيدة حرة بالمعنى الحقيقي لهذا الشكل، وذلك قبل أن نشر فنازك الملائكة كتبها وقبل أن يكتب السياسي (43) ... إذا كانت المحاولات المعاصرة لقصيدة التفعيلة قد بدأت في بدايات هذا القرن، فإن بدايات هذا القرن شهدت أيضاً كتابة ما سمى "الشعر المثير" الذي كتبه جبران والريحاني، وقد عرفه الريحاني بقوله: "يعد هذا النوع من الشعر الجديد (Free Verse) بالفرنسية، والإنكليزية (Vers Libres) وهو آخر ما اتصل إليه الارتباط الشعري عند الإفريقي والآخرين الإنكليز والأميركيين. على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوساً وقد تجلي القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة (44).".

وميز يمنى العيد بين تجربة الريحاني وبين تجربتي الشعر الأنجليزي والأميركي واصفة القصيدة عنه بأنها "تأتي محاولة تراوح بين قيد القصيدة العربية الكلاسيكية التي يريد التحرر منها، وبين بنية شعرية جديدة لا يمكن من تحقيقاتها" (45).

وتضافرت تجارب جبران خليل جبران مع أمين الريحاني في تلك الفترة. "فجبران كان يؤكد على الطريق الجديدة للكتابة نشأً أو شعراً أما الريحاني فيصرّ على تسمية ما يكتب بالشعر (46)."
ويعيد تذكير العظمة الأولى لمحاولات الريحاني إلى سنة 1905 وهي السنة نفسها التي كتب فيها الزهاوي قصائده الخاصة من القافية. وهكذا فإن صيغة الشعر المثير هذه أو شكله لم تستطع أن تثبت أقدامها أو تتف بجانب القصيدة العمودية والنبر القائلة رغم أن الريحاني أنشد بعضها في حفلات شعرية عامة في القاهرة وبيروت وبغداد (47).

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: لماذا لم تستمر محاولات الشعر المثير في عصر النهضة وصل إلى بيئة جديدة للقصيدة العربية؟ تعلل الناقدة بني الذي يشتر إلى العيد سبب عجز تلك المحاولات فترته إلى أمرين: الأول، يشير إلى الوقت الذي يتشتت فيه تغير البنية النظمية، والتصويرية للإنسان. وبالتالي تغير البيئة، وبالتالي تغير تغريج الإيقاع الشعري نفسه كتير متبقي ببادية البنية. الثاني، يشير إلى واقع الشعر العربي الذي يحمل عواطفه فيه، يعني أن ميزاته الخاصة غدت في فترة تاريخية معينة، لاجماً لتطوره. لقد كانت هذه الميزات، آنذاك لا تزال على تواصق مع الوعي الشعري (48).

وعندما نعرف أن ما جاء به جبران والريحاني يدل على نأثرهما بالآداب الإنكليزية والأوروبية، تأثر الأول برايفن والدو أرمسترونغ (Ralph Waldo Emerson) والثاني بوليتش وشكسبير (William Blak) (Walt Whitman) (Shake...). عندما نعرف ذلك، نفهم أن المصدر الذي نيل منه الكاتبان الكبيران يستطيع أن ينعت منه مباشرة الكتبا الشعرا الجلد في عصرا الحديث، بعد اتساع حركة الترجمة ومعرفة اللغات الأجنبية خصوصاً الفرنسية والإنكليزية.

وإذا كانت تجاربنا الريحاني وجبران شكلان عمقةً في نصوص الشعر المثير، فإن لغة القرآن والنوبة وخصوصاً نشيد الإنشاد والكتابات الصوفية تشكل عمقةً إضافياً، ولكن اللجزء المكمل إلى تجارب الغرب هي التي كانت وراء بلوغنا مفهوم «قصيدة الشعر» لدى تيار مجلة «شعر».
3- تأثير الثقافة الأجنبية والترجمة في واحة قصيدة النثر

إن الوعي الحديث الذي وصل إلى المشهد العربي، عن طريق الانتشار بالثقافة الغربية، أو عن طريق نقل هذه الثقافة بواسطة الترجمة، يضمنا أمام التساؤل عن وجود حداثة عربية ذات شخصية مستقلة، ولخصوص أكثر فنائال عن وجود حداثة شعرية عربية؟

لإجابة عن هذا السؤال لا بد من رصد كيفية تأثر الثقافات الأجنبية بالثقافة العربية أو الشعر العربي الحديث بنظيره الأجنبي الحديث، فالهداية طموح دائم إلى الأمام، وهذا ما جعل تجارب عدد من الشعراء العرب تقلد تجارب مراجعهم من الشعراء الأوربيين والأميركيين، في حين استطاع آخرون تأسيل تجاربهم الحديثة والوصول إلى حداثة شعرية عربية مؤسسة على التراث الشعري وخصوصية اللغة العربية.

ويقول الناقد المصري غالي شكري في هذا السياق: «من خلال النظرية التاريخية تستطيع أن تدرك الظروف الحقيقية للتجديد، فلا شك أن الثقافات الأجنبية ومدارس الشعر الغربي والبيئات الحضارية الجديدة، كانت جميعها من عوامل التجديد، ولكننا نلاحظ أن حركات التجديد في جميع المراحل السابقة على حركة الشعر الحديث قد حافظت على جوهر الشعر العربي، بينما نلاحظ في الوقت نفسه أن الحركة الحديثة تقوم أساساً على رفض هذا الجوهر. فلا يتصرح التجديد فيها على استخدام الأسطورة أو الرمز، أو لغة الحديث اليومي، أو المشكلات الميتافيزيكية». .

ويؤكد شكري أن الثقافات الأجنبية غيرت بالنفع من الاتجاه العام للشعر العربي، وانعكست به وجهة أخرى، هي بلا ريب وجهة الشعر الغربي الحديث.

وبيرر شكري استلهمهم الحداثة الغربية من قبل الشعراء العرب، مضيفاً: «إذا كانت حركة الشعر الحديث قد استلهمت حداثتها من مستوى الشعر الغربي، فإن هذا الشعر في عصرنا يمثّل أرفع مستوى بلغة الحضارة الغربية في العالم الحديث»(24). وللاضطلاع في أثر الثقافة الأجنبية، لا بد من أن نعزز لأهم المحتويات والإشارات الثقافية والأدبية، فلقد «شكلت الأحداث الأممية في فرنسا بين 192 و193 موحلة أساسية كبيرة».
فأدرك في الشهرة جيد (Gide) وكلوديل (Valery) وفايلى (Claudel) وبروست (Cocteau) وجيرودو (Giraudoux) والذين كانوا مجهولين في الماضي، في حين ظهر إلى الوجود برومان (Mauriac) وبرانانوس (Bermannus) وموكرو (M. de Gar) ومالرو (Malraux) ومارتان ديجار (M. de Gar) في الثمانية، وكانت نسبة عشرين كتابة كتب "هامة" في السنة، أما في العشرين سنة الممتدة بين 1935 و1955، فلم تظهر من آثار تتمتع بنفس قيمة وقوة الآثار السابقة غير ثلاثة، هي آثار آتير وكمو وسارتر (Sartre) وعائم (Ca). ونالأرجا ما نقع بين الكتاب الذين ظهروا بعد 1945 على كتاب يوحي بـ "صدمة". والحقيقة أنه حلت محل حقيقة من العبقرية حقيقة من موهبة انحلت خلالها مشكلة الطلاق بين الأسولون (5).

ويتحدث يوسف الخال عن تأثير باريس على مسيرته إذ يقول: "وقد أتاح لي جو باريس وأنصافه دعاته إلى حياة الفكر والشعر والفن، ورأى أنها من صناء الالوان والذهن والتمرن على الجمال بكل أنواعه، وأتيصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية والفكرية التي كانت تقللني في السنوات الأخرى، وسبيدو هنذا جلياً في النتاج الشعري الذي كتبته خلال هذه الفترة، والذي ساكنه في المستقبل، هناك تغير ظاهر في نتاجي هذا من حيث الشكل والمحتوى معاً" (5).

وينظر إلى تأثيرات الخال في إطار التقديم النظري لتجربته قبل أن يبدأ بنشر قصائده الشعرية. إلا أن يوسف الخال معروف بعلاقته الوثيقة بـ "الآتير"، الشقيق "الآتير"، وقد تعرّف على الشعر الفرنسي أثناء تجربته في مجلة "شعر". وهو يقارن بين المستويين قائلاً: "إن هذا الشعر (في إنكلترا) في الوقت الحاضر يتشوق إلى ظهور شعراء كبار يخلقون جيل باتس (Auden) والليوت (Yeats)، ثم أودن (Eliot) ومكينسي وسبندر (Spender) والأمر في باريس ففافر الشعرية أخيف وأقل خصباً. هناك شعراء في العشرينات والثلاثينيات يحاولون ارتقاء مجاهل شعرية جديدة، إلا أنهم لم يتوصلوا بعد إلى شيء هام. وإذا أردننا التمرين بين الشعرين الإنجليز وفرنسي نستطيع القول إن الشعر الفرنسي كعادته أكثر جرأة وجنوحاً إلى التجارب الفذة من الشعر الإنجليزى الذي يتصف بالاعتدال والمحافظة (5).

72
إن الكلام على واقع الشعر الفرنسي كصوصاً يضي، لنا منها أساسياً من مناهل الثقافة الأجنية لشعراء، قصيدة النثر الذين ركزوا على الاستفادة من التجربة الفرنسية ودرسها بدقه. فهذا أدونيس يتطلع إلى واقع الشعر الفرنسي فيرير أن النقاد والشعراء الفرنسيين يختلفون في أمر الشعر الفرنسي اليوم: «بعضهم، الشعراء الشيوخ على الخصوص، عدد من النقاد، يجدون فراغاً شعرياً في باريس هذه الآونة. ويرى بعضهم خلاف ذلك، والحق أننا إذا عيننا عبارة «الشعر الفرنسي اليوم» شعر الجيل الشاب فقط، لا تعرف من الشعر الكبير أو اللهم، إلا على القليل فهو لا يضافي، بدأنا اتجاه الجيل الذي سيئته».

جبل سان جون بيرس (Micheaux) ووجوف (Saint - John Perse) وجيفر Requester (مراجع) (Char) ... أصدقاء مجلة «شعر» وكتابها وشار.

وقد تحدثت في هذا الموضوع بالذات، مع عدد من الشعراء والنقاد الفرنسيين، فمن رأي الناقد موريس سابه، مثلًا، أن هناك أزمة حقيقية في الخلق الشعري، في الشعر الفرنسي اليوم، وهو حين تحدث عن الشعراء الشباب بسيما شاعراً واحداً يعجب به هو (Yve Bonnefoy) أليف بونفسوا ذاته، فقد قال لي في بعض أحاديثنا أن شعر الشباب غني وقوي، وليس هناك فراق كما يقال، وذكرت أن الشعراء الذين يعجب بهم: أندريه دي بريشيه (I. Dupont) ، جاك دوبيان (A. du Bouchet) ، جاك دوبن (Olivier Laronde) ، وفيليبي جاكوث (Philippe Jac-كتبها) ، وأوليفر لاروند (cotte).)

مواقف من التجربة الغربية

إذا كان الخلق الشعري، الذي تأرجح بين الأسماء الكبرى من شيخوخ الأدب الفرنسي والإنسكري، والأمرهري وبين جيل من الشباب، بين مرحلة من النهوض وأخرى من الهبوط، قد شكل مرجعية لتجربة الشباب المتلألئة بالشعر الإنسكري في الشكل الأول من الدورة التجديدية في الشعر، فإن تأثير الشعري الحديث في شكله الثانوي من الشورة التجديدية، مرحلة تيار مجلة «شعر»، أثار جدلاً كبيراً في الأوساط الثقافية، من قبل المدافعين والمعارض للاتصال الشعري مع الغرب. وفي هذا المجال يقول أسد رزوق وهو من كاتب مجلة «شعر».
الشعر العربي الحديث ير الار挥 في مرحلة تجريبية تتناول الأشكال كما تتناول المضمون، ولكل النتائج الشعرية الذي يصدر عن هذه الحركة لا يعدو كونه محاولة وتحرير جديدة علينا أن نستقبلها بانتباه وفهمها على حقيقته. فلا يوجد شاعر عربي معاصر يصع، أو يجوز، اعتباره خالق مدرسة جديدة في الشعر وصاحب مذهب مستقل وخاص به، شعرنا يستعيد الأشكال الرمزية والهياكل الشعرية السائدة في الغرب، وليس في ذلك ما يحظ من قدره مطلقاً أو يجعله تقديراً ومحاكاةً، لأن الانتقاء يثير في أغلب أنحاء العالم اليوم، ثم يضمن هذه الأشكال معاني من تراث النفسية والحضارية، وكلا هذه الهياكل من لحم مادته الشعرية وتجارية الفكرية والعربية(54).

وردأ على تهمة تقليد الشعر العربي الحديث للغرب، والحكم تبعاً لذلك على الحداثة الشعرية، بأنها غير " Açible " وليس لها قيمة شعرية أو فنية قال أدوليس: " غالباً ما يكون هذا الحكم قائمًا على الاجتهاد، وعلى الجهاء بالشعر العربي، والشعر العربي معاً، (Mallame)، بودلير، مالارومي، (Mallame)، إنهم، نظرية وشعرية، أساس الخدامة في الشعر الفرنسي، لكنهما لم يأخذوا مفهوم الخدمة من " التراث " الفرنسي، وإنما أخذوا من الولايات المتحدة من كيغار ألان بو، (Edgar Alain Poc)، أكثر من ذلك: إن مدار أرائهما في الشعر هو نفسه مدار أرائه، حتى أنهما يتجانان أكراه نفسهما. واللقد كان أدوليس يملع عن رامبو الذي أخذ من مصادر متنوعة وفي مقدمتها المصادر الشرقية، وعن داني، (Goethe)، أو شكسبير أو غيره (Dante)، الذي رأى في نتاجاتهم عبارات وأفكاراً وآراء اخضاعها من تراث شعوب مختلفة، وناتج شعراً متنوعين. (Jean)، وشار وميشو وجون (Nerval)، وسانت جون بيرس، ومايا كوفسكي الذي لم يأخذ مفهوم الخدمة الشعرية من التراث الروسي، بل أخذها، على العكس، من بودلير ورامبو ومالارومي. كلاه إليلوت الذي لم يأخذ مفهوم الخدمة من التراث الإنجليزي، وإنما أخذه من بودلير ولافورغ (Laforgue)، وكوربيه (Corbière)، (55).

وإذا كان أدوليس يبرر التأثر بالآداب الأخرى هنا فإن بدر شاهري السياح يأخذ عليه تأثره بالأدب الفرنسي دون الإنجليزي في رده على قصيدته " مرثية القرن الأول " : " ما زلت أيها... 74
الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم - شعر إليوت وستويل (D. Thomas) ودن توماس (Staël) وأوردن وسواهيم (Au-)

وينبغي أن أدونيس ابتكار للكثير من الأدباء الذين وُجِّهت إليه وعلى النبل الذي يمثيل فائقًا. موقعاً جريئاً، ينطلق على ما يبدو من الشعر يعاظم الذات بعد تجربة شعر: «أود أن أشير هنا إلى المبالغة في نظرة السائدة للتأثير بالشعر الفرنسي. إن في هذه النظرة خطأ كبيرًا. عدا أنها تصدر عن موقف استنادي مبهور، إزار الثقافة العربية. ليس الشعر الفرنسي الراهن، أو الأميريكي الراهن، أكثر أهمية ونفع من الشعر العربي الراهن والد. كان شعرنا العربي يتأثر بالتجارب الشعرية الحالية في العالم، فإن أصحاب هذه التجارب يتأثرون هم أيضًا بإبداعاتنا العربية».

لم تطبق العلاقة بالغرب نظرية بالنسبة إلى جماعة شعر، إنما تمت الخطوة العملية الأولى الواضحة في هذا المجلد، فقد بدأت المجلة منذ تأسيسها بترجمة المزيد من النصوص، إضافة إلى وجود دائم لأعضاء من التجمع في الخارج يتابع الحياة الثقافية في أمريكا وفرنسا وإنكلترا وألمانيا وسوها، وتمت الخطوة الثانية في العام 1911، في افتتاحية العدد 18، التي أكدت التفاعل الخلاق مع الشعر في العالم، إذ شارك في تحرير العدد بيار جان جوف ورتينتان تزرا (T. Tzara) وجاك بريفير (J. Brivère). هذا اللقاء في مجلة عربية يحدث للمرة الأولى ويوزع الشعر بوحدة الخضارة الإنسانية ويساعد على توسع آفاق الشعر العربي. [لقد هدفت مجلة شعر، منذ نشأتها، إلى التفاعل الخلاق مع الشعر في العالم، تأخذ وفي الوقت نفسه تكتيكي، بذلك نضع الشعر العربي على الخطيئة].

ومنذ انطلاقاً مجلة شعر أكد يوسف الخلال مسومين دعوته إلى التفاعل مع التراث العالمي: «من منبعاء مجلة شعر، أن التفاعل الخلاق مع التراث الشعري في العالم هو إحدى الدعائم الرئيسية لنهضة الشعر العربي. لذلك كان أحد أهدافها نقل ما يمكن نقله إلى العربية من آثار الشعراء البارزين في كل مكان».

ولم تكن حركة النقل أو الترجمة قد بدأت مع مجلة شعر؟ إذا كانت نشطة جداً قبل ذلك، وقد حددها د. منيف موسى في مرحلة ما بين الحفريين على الوجه التالي:
1- كانت الدوريات، مجلات وجرايد «منابع حركة الترجمة»، وأصدرت عدد من أية صحيفة أو مجلة، إلا وهي ترجمة لقصيدة أو مناقشة تأثر شعري جديد، أو دراسة شعراء كاتب فرنسيين.

2- تنتهي في الأجزاء البيروتية «تشارك ثقافية»، من الرومانسية والرمزية، فقامت الترجمة في هذه الأجزاء على قدم وساق، تنقى من الرومانسية والرمزية الفرنسيتين، ولكن من غير نظام منظم، إذ نقل أدبنا وشعراؤنا، [ما هب ودب من نتاج الغربيين والفرنسيين بوجه خاص].

3- غدت الترجمات وظيفة لدعم نتاج شعراء الحقبة التي ندرس ومراكز دفاع عن هذه الأعمال.[1]

وإذا كانت الثقافة الأجنبية والترجمات شكلت عاملًا أساسيًا بما في ولادة قصيدة النثر، فإننا نستطيع أن نضيف إلى هذا العمل بناءً مهماً أيضًا، لابد وأن نأتي على ذكر، يتمثل بانتشار المكتبات الثقافية والروابط التي تنت إلى الغرب بعلاقة وطيدة منها ما تشكل في الخارج ومنها ما كان محلياً، وقد سبقت جميعها تجربة «تجمع الشعر» والمشروع بتجربة قصيدة النثر في لبنان.


منح الفرنسيون أنفسهم جوائز مالية لشعراء لبنانيين باللغة الفرنسية، إذ منحوا شارل قرم جائزة أدغار ألن بو (1809 - 1869) الشعرية، ومقدارها 5000 فرنك، كان ذلك للتضليل على هدف تشجيع الفرنسيين لهذا التيار الأدبي في لبنان.[1]

76
ويذكر أن يوسف غصوب (1893-1972) حاول في أوروبا نظم الشعر بالفرنسية،
وأن ثقافة أبي شبكة متعددة، عربية- فرنسية وعربية- فرنسية إنجيلية. وقد أشيع عنه أنه استلهم
بودلير إلا أن الأثر الأكثر ظهوراً في شعره هو ماتي فيني (R. Devigne)
وخصوصاً في ديوانه « анаجي النرودس »، وأن سعيد عقل أيضاً تأثر كثيراً بالشاعر الفرنسي بول ناليري
(1871-1954) (Paul Valery).

نفهم مما تقدم من ظروف وعوامل ساهمت في ولادة قصيدة النثر في لبنان:
أولاً، إن الشعر الثوري القريب من اللغة الشعرية، مثل نتاج جبران والريحاني
والكتب المقدسة، كان يشكل عمقاً بعيداً لقصيدة النثر يستعين به رواد قصيدة النثر في
مناقشة معارضي هذه القصيدة، من دون أن يشكل هذا العمق مصدراً أساسيًّا من مصادر
قصيدة النثر أو التجربة الشعرية الجديدة.

ثانياً، إن تعتبر مرحلة قصيدة النثر عن رفض للمحاجة الاجتماعية والسياسية التي كانت
سابقة في ذلك الوقت يمكن أن ندرج في السياق نفسه الذي أحدث التحوّل في حركة
الشعر الحر، فما ترآه من تعليلات تختص بملف هذه الظروف الثورية في عالمتنا العربي أو
في لبنان خاصة لم يختلف عن الظروف نفسها التي كثرت في دراسة التحوّل نحو قصيدة
التغيلة. وإذا كان ثمة ظروف إضافية، ذكرها محمد بنيس عندما أشار إلى نكبة فلسطين
1948، وحزمة 1967، والحرب الأهلية في لبنان، وهو إذ وضع هذه الأحداث في خانة
برزت السؤال- النقد المتلازم والأزمة السياسية، فقد وضع مقابله أحاديثًا في خانة بروز
الجوانب المتلازم والإفراج السياسي في هذه المنطقة أو تلك. وقد نماذج لها: انقلاب
1952 في مصر، حرب التحرير في المغرب العربي، وصعود الثورة الفلسطينية بعد
1967.

هذه الأمور تضمنا مجدداً أمام السؤال عن أثر هذه الظروف في استعمال حركة مجلة
شعر؟ إنلعان هذا السؤال يأخذنا إلى سؤال آخر: هل كانت القضايا القومية محط
استغلال رواد مجلة «شعر» وعلى الأخص القيم عليها؟

للإجابة عن هذا السؤال كان لابد من البحث عن «روح القومية» في نصوص مجلة
شعر، ويأتي في هذا الصدد وصف طبيعة الصراع بين «شعر» و«الأدب» واضحًا كما

77
قدمه محمد جمال باروت: «في حين كانت “الأدب” تترجم في الحقل الثقافي، الشعر الازمها بحركة التحرر الوطني العربية، في صورتها القومية الناصرية، كانت “شعر” حلقة نخبة معزولة ومغتربة عن هذا المد، بل وصلت إلى الحاج في “الأدب” في كل معركتها، ولن تغمره إطلاقاً».

ثالثاً، إن الظروف التي جعلت جماعة “الشعر الحر” يتحركون رافضين الواقع الذي يحيط بهم والحياة السياسية والاجتماعية المتخلفة هي ذاتها جعلت جماعة مجلة “شعر” يرفضون ويثورون مطلعين إلى مجتمع جديد ولغاية جديدة وشعر جديد.

رابعاً، إن حركة مجلة “شعر” انتشرت على الغرب كضرورة للتواصل الحضاري معه، ولأنه، على المستوى الأدبي يمثل المستوى الأعلى لتطور الشكل والمضمون والبراز النماذج التي تناسب العصر.

خامساً، ساعدت حركة الترجمة، الناشطة باستمرار منذ بدايات هذا القرن، على إيصال النموذج الغربي، الإنجليزي والفرنسي على وجه الخصوص، مما سهل للكثيرين التقلد من جهته، في حين أن قلة هم الذين لم يتعاملوا مع التراز بدرة فعل هدامة، فاستخدموها كأساس يرتكز عليه في تأصيل اللغة الشعرية، من جهة ثانية، سادساً، ساهمت التجمعات الأدبية التي سادت منذ بدايات القرن في إضفاء جو من الحركة والتنافس، كما ساهمت الدراسات الثقافية والمدارس الفلسفية والأدبية في إضفاء جو من الصراع الديموقراطي كان لبيان إحدى ساحاته المهمة.
4 - بدايات قصيدة النثر في العالم

بعد بحثنا في العوامل التي ساهمت في خلق جو ملائم لنشأة نثر جديد، هو تيار مجلة "شعر"، نسعى في هذا الفصل إلى تلمّس بدايات هذا التيار أو الحركة، مهدين بإلقاء نظرة مكتسبة عن انتشار قصيدة النثر في العالم قبل انتشارها في لبنان والبلاد العربية.

إذا كنت تختلّتنا عن ظروف ولادة قصيدة النثر في الوطن العربي أو في الشعر العربي، فإن هذا الفن له جذوره وانتماؤه الغربي في البودلييري يعتبر جدًا لهذه القصيدة ومؤسساتها الأول في العالم، كما أن وولت ويتامان كان أول من كتب القصيدة النثرية بشكل واضح، واستعمل فيها النسق الفني التعبيري، معتبرًا أياه شعرًا بشكل واضح.

ويعتبر الشاعر يوسف الخال في معرض نقده لكتاب نازك الملكية "قضايا الشعر المعاصرة" شعراء قصيدة النثر كما يلي: "لوتريامون (Lautreamont)، بودليير، رامبو (H. Michaux)، إلليار (Eldard)، كلوديل (Claudel)، هنري ميشو (Rimbaud)، إرتور، (Artaud)، سان جون برس (النافز بجائزة نوبل)، ريه شار ويوتفوا" (11).

أما الشاعر الفرنسي فرنسس كاركو (Fransis Carco)، فقد كان جموعته الشعرية، التي صدرت بعد وفاته وتضمنت قصائد نثرية، بكلمة طويلة "كرم فيها بوضوح خالق القصائد الشعرية الكبار ألويس برتران (Aloysius Bertrand)، بودليير، رامبو، لوتريامون ومالارميه" (16).

ويضيف أدونيس شعراء قصيدة النثر يقوله: "أكره الشعراء في الغرب، الذين كتبوا قصيدة النثر، كتبوا قبلها قصيدة الوزن، كانت قصيدة النثر حداً نهائياً لتجاربهم الشعرية، ولم تكون هرباً فنياً من الصعوبة إلى السهولة. أذكر من هؤلاء بودليير، رامبو، ومالارميه.

هناك شعراء آخرون معاصرون يترددون بين الوزن والنشر، حسب إيجاه اللحظة، وخاصة في فرنسا، أذكر منهم ريه شار وليفردري (P. Reverdy)، هنري ميشو. فالشعراء الحقيقيون حين يكتبون شعرهم بالنشر، بعد أن كتبوا بالوزن، لا يفعلون ذلك

79
بديع الرغبة في السهولة، أو بديع الجهل لعلم العروض، بل بديع الرغبة في أشياء أخرى أسبطها خلق لغة شعرية جديدة (11).

وإذا كانت فرنسا محوراً للتجارب الكثيرة التي خيضت في كتابة قصائد النثر، وكانت مهداءً لمؤسس هذا النوع الأدبي بودليير، وكانت أميركا الحديثة العهد في التجارب الأدبية التي تحمل الهوية’americana’ الخاصة، بعد ما كانت صدراً لما كان بدور في إنكلترا وكان Whitman ويتمان هو أحد البارزين في هذا المجال، فإن قصيدة النثر في رأي الشاعر الإنكليزي ستيفن بسيمر لا تعتبر شعراً بالمعنى الصحيح بقريبة منه، وتكاد تكون متعددة في إنكلترا والسيب ربما يعود إلى عقلانية الشاعر الأكليزي وعنصر الوعي الغالب عنه، الشعر الإنكليزي يبقى مرتبطاً بحضارته مهما كان ثورياً، وهذه الصلة الحضارية تعيث من الجموح (17).

وفي مقارنة بين قول بسيمر حول قصيدة النثر في إنكلترا وقول أدونيس في وصف حالتها في باريس، نقف أمام الفرق الواضح في تأصيل التجارب بين بلد وبين آخر، وبالتحديد أمام محورية فرنسا لتجربة قصيدة النثر. ففي أول أدونيس حول الشكل الشعري وقصيدة النثر في فرنسا نقرأ: "القبول بأي شكل تأخذه تجربة الشاعر، أصبح أمرًا بدعاً. فليس هناك مشكلة أسمها مشكلة الشكل. وإذا كانت حركة محلة شعر قد أثارت هذه المشكلة في بدايةها لضرورات فنية، فهي الآن بدورها تخطاها. ذلك أن المشكلة الحقيقة هي مشكلة الشعر، كشعر.

كذلك لم يعد هناك مشكلة إسمها مشكلة قصيدة النثر. تقصيدة النثر شعر، وهي حين تنقد، لا ينظر إليها كشكل أو كقصيدة نثر، بل إلى ما تحمله من القيم والرؤى الشعرية (18).

إن الذي أدرك أдонيس في "شعر" أدركه، من قبل، سوزان بنار في كتابها "قصيدة النثر من بودليير حتى أيامنا"، حين قالت: "ستصبح قصيدة النثر نوعًا أدبيًا جذرياً، وشكلًا يستجيب لحاجات الغنائية الحديثة، لأن يجب أن نسلم بأن قصيدة النثر منجز أدبي، وأن كل العالم يوافق حالياً على وجودها كنوع أدبي" (19).
وتذهب برنارد في تحديدها لولادة قصيدة النثر إلى ألويس بيرتراند المعروف أيضًا
بلاويس بيرتراند (Louis Bertrand) وهو أول مبدع لقصيدة النثر كنوع أدبي قبل بودلير
الذي "أبرز طرق وقوائم النوع الجديد"(70). لكن الكاتبة تعتبر في أكثر من مكان في
الكتاب أن بيرتراند لم يكن معروفًا، وتعتبر أن الانطلاقة الحقيقية لقصيدة النثر في النصف
الثاني من القرن التاسع عشر تحدثت مع بودلير، فتقول: "بودلير، الأول الذي نفهم
ضرورة إعطاء شكل حديث لقصيدة النثر، صاحب تلبية الاعتدالات الداخلية وتطعيمات
الإنسان المعاصر. مع بودلير شهدنا أول اهتمامات قادت مراحل قصيدة النثر من القبط إلى
آخر"(71).

وإذا كانت برنارد اعتبرت بودلير الخطوة الأولى في قصيدة النثر، فهي لا تدعنا المحاولات
السابقة التي كانت تشكل إشارات مهمة في طريق الوصول إلى ثورة بودلير نفسه وتحريره
كتابة شعرية جديدة، إذ تعود مثالًا إلى السؤال الذي طرحه جان جاك روسو (J.J.
Rous (1712 - 1778) في أحد دفاعاته "كيف تكون شاعراً في الشعر" كما تسبق ثورة
برتراند بتشاتوبريان (Chateaubriand (1768 - 1848) الذي "ساهم أكثر من سواه
من خلال إبداعات العبقرية، في تطوير القصيدة أو بالأحرى "الأغنية الشعرية" (72). وهي
تعتبر أنه "في كل الحقبات التي تنشط فيها الروح الاستقلالية يظهر انعكاس وميل عامة
في الأدب لرفض مبدأ الحقائق وتحرير الفرد، ونزوع الشعر يتأرجح بين طريقين مختلفين:
اتجاه نحو الحرية: "تحرر البيت عزقه من قبود العروض والوزن. اتجاه نحو توافقي تام
لليت في الاستفادة من الشعر النثر، تطور أو ثورة" (73).

وتستعرض الكاتبة أزمة هذا التأرجح بين الشعر المتحر والشعر النثر في كل مراحل
تحرره البنائي، أي في الرومنسية والأيديولوجية، وصولًا إلى السورية، وعندما تصل إلى
النصف الأول من القرن العشرين تحدد ثلاث محطات كبيرة في التاريخ الشعري لقصيدة
الثر خصوصاً:

الأولى، مع ظهور الروح الجديدة، الميل الحداثة والتكعيبية (حركة ولدت في الرسم
بين العامين 1907 و1908) وانتقلت إلى الشعر والموسيقى، واعتبرت حالة قصيدة النثر
منطقة على الرسم التكعبي، وهي مفهوم جديد يهم بالعمق والشكل ولا بالوضوح.

81
الثانية، مع الهجوم الكبير للفوضويين والداتوين والسيريالين (حركات أدبية ينقل فيها الشعراء احترابات عالمهم الداخلي يتفاوت في تعاملهم مع منبع الخيال والحلم والرغبات المكبوتة وفي رفضها الواقع وتأثرها على قصيدة النثر)، الذي أدى إلى حملة تدمير للقيم الشكلية وإلى إعادة الاعتبار للخصوصية التباغتية للشعر.

الثالثة، الاتجاهات الجديدة التي ترتسم في أيا نا، غالباً بفضل التحرر الناجح عن السوريالية والتي تسهم - ربما - باستشغال مكانة قصيدة النثر في شعر المستقبل (4).

وإذا كانت برنار تركز كثيراً على السوريالية في تأثيرها على قصيدة النثر في فرنسا قائلاً "من دون شك، هذه القصائد (الشريانية)، التي انتقلت على أحسن ظن بإعادة ثورة سورانية - اتخذت في الأدب الشعري حضوراً مختلفاً ومأسارياً تقريباً كان غائباً في النشريات السوريانية" (6). فإناها تركز أيضاً على الموسيقى كعامل مؤثر في الشعراء الفرنسيين الذين اتجهوا لكتابة قصائد النثر، خصوصاً موسيقى الروماني واغنير "الذي لم يؤثر في الشعراء الشبان بموضوعاته فقط، إنما أيضاً بكراساته" (7)، تلك التي أثرت كثيراً في ملامحه وفي قصائد النثر التي كتبها العام 1897.

وتركز برنار أيضاً على موضوع الترجمة، كعامل مؤثر في التحول إلى قصيدة النثر، وأن الإلقاء ليس فقط في الشعر، والترجمة قدم للأدباء الفرنسيين أولى التجارب قصائد النثر المميزة وقصصاً وقصائد ملحمية (7).

وإذا كنا نجنينا إلى الإطلاق على ترجمة الشعر في العالم بهذا السرعة، فإننا نعود الإجابة إلى عالمية هذا النوع الشعرى كنهرية سابقة على الترجمة العربية، وعلى تجربة مجلة شعر التي كانت نقطة جداً في ترجمة النثر في هذا المجال، ولكن ذلك لايمنع إبراز تلك الخصوصية في مشروع الحداثة في استكمال الحداثة الشعرية العربية التي كانت بدورها معتمدة على مقومات الحداثة الغربية. وحتى يبتر يوسف الحنال لنفسه الصلة المباشرة لمشروع الروح الغربي، وهو "مايسترو" مجلة شعر، كان يشدد على أن الجبنة مشروع السبب. "درس بدر الأدب الإيكليزي بدار المعلمين بجامعة بغداد، وقد صادف أن استاداً إيكليزيًّا في دار المعلمين كان له أتباع معاصر حديث، كمَا يفهمون الشعر في بلادهم، علم بدر الشعر الحديث، كما علم نايك الملاكهة والبيضتي بدر، وقد كان لديه "(8).
نوعة للاكتساب، اكتسبت هذه النظرية، مع نازك والإباضي. ومن حسن حظ أنه تعرّف بيجرا إبراهيم جبّرا. جبّرا كان دارس بكميردج وكمان عند نفس الأنفك المعاصرة في الشعر»(78).

وتاركت قصيدة الشعر وشعراءها بالتيارات التي كان لها الأثر الكبير في إغناء هذا النوع الشعرى، خصوصاً السوريالية، وهذا ما جعل أدونيتس يقول صراحةً: «تأثرت بالحركة السوريالية كنتوراً، والسريالية، هي التي قادتنا إلى الصوفية. تأثرت بها أوّلاً ولكني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصور العربي فقدت إلى التصور»(79).

ترافقت عودة أدنوين إلى الصوفية وردة الكثيرين من أطلال قراّتهم في إتجاه الغرب إلى الشرقية أو التراث الشرقي والعبري. فبدأ الشعراء والنقاد يبحثون عن الجذور الشرقية والعربية لقصيدة الشعر نفسها، فسأل عبد العزيز المقالح عن موقع الشعر الخارجي على الوزن والتأفيف من التراث الشرعي العربي، وأجاب: «نجد في التراث نفسه أكثر من جواب وأكثر من نموذج شعري يؤكد أن الشعر غير الوزن وغير التأفيف. وفي كتابه (ما الشعر العظيم) يرتفع الأستاذ يوسف سامي يوسف طولاً أمام (نشيد الإشاد) ذلك الأثر الشعري التاريخي المدح بصفته عملاً شعرياً رائعاً والاثت حضوره عبر العصور. وبالرغم من أن هذا النشيد الشعري قد ظهر ضمن العهد القديم (الثورة) إلاّ أن الأستاذ يوسف به بين الأغاني الرعوية وقد سما عليها اليهود (…) وليس الأستاذ يوسف سامي يوسف الوحيد بين نقادنا الذين بهم نشيد الإشاد بقليد آخر في العهد القديم، فالرحوم الأستاذ سيد قطب كان سباته بوقت طويل إلى الوعي بذلك الموروث الشعرى، وقد رأى سيد قطب في (سمر الجامعة) من العهد القديم ذروة الكمال الفني الشعرى بما قدمه من تناسق الصور النامية وطلاء الشعر والاشتاق الداخلية، كما رأى في (نشيد الإشاد) ما هو [أعلى في آفاق النهت من كل دعاء بالغزل على طريقة الغانىالذهنية . . .].

ويتابع المقالح: «إن هناك مورثنا عربياً إسلامياً أقرب عهد أورجح تجربة وإمكانية ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل التجاوز من الشعر، إنه الموروث الصوفي، النابع من اللغة القرآنية والإيقاع القرآني ومن تجربة روحية لها أبعاداً الإنسانية العميق، وتأثيرة الواضح على حركة الجديد والأجدي في شعرنا العربي المعاصرة»(80).
0 - قصيدة النثر في لبنان:

يقول كمال خير بك: "كان لبنان، منذ التهيئة، حامل مشعل التجديد الشعري سواء عبر تاريخ شعرائه الذين اصبروا حياتهم فيه أو الذين اختاروا مصر للإقامة أو التنازل.

وترك العديد من النقاد على دور شعراء المهجر وأدبيته في نشر المواقف والاتجاهات الرومانسية، متوافقين عند اختيار أمين الريحاني، جبران وفؤاد سليمان. وقد أعترف بول شاوول أن جبران كان من بينهم "النصة إلى قصيدة النثر العربية كما كان روسو وألبرس وتران وبودلير بالنسبة إلى قصيدة النثر الفرنسية". (81).

ويقول مارون عبود في "درر النثر" لفؤاد سليمان: "إن نثره فيه كديوان شعري، ولذلك عدته ديوان شعر". (82).


لكن الشعراء اللبنانيين وجدوا أنفسهم في عام 1957 وسط دوهم أنفسهم أنفسهم، وقد تجاوزتهم المرحلة الجديدة في العراق، وسوريا، ومصر. (83).

إن شعراء اللبنانيين في آخر قرنهم هذه المرة جعلهم ينشرون في العام المذكور ليس فقط تجميع مجلة "شعر"، وإنما أيضاً تجميع "الغرباء". ورسم كمال خير بك الإطار الذي نشأت فيه قصيدة النثر: "كانت مرحلة عارمة من النثر الشعري، المكتوب تحت تأثير نتاج جبران، وأميث الريحاني ومي زيدان، والتي أعنا فؤاد سليمان تهم محمد يوسف حمود، وآخرون طرقوه قبل سنوات عديدة قد أنجعت أفكار العديد من الكتاب، كنبيل شربان، وأدفيس شبيب وبسائد حداد وبهلا ملحس، وعدبة عبد الله قبرصي، والشاعر حامد، وأني الحاج، هذه الظاهرة ذاتها ستصبح نواة "قصيدة النثر" التي ستستلهمها مجلة "شعر"، بذلك، عاصفة شديد من المواجهات". (85).

84
ويدخل كمال خيرbek الشعر العامي (الزجل) كعنصر من العناصر التي كانت تحيط بالجزء الذي ولدت فيه مجلة شعر، كما أشار إلى أنه بعد عشر سنوات من التحول العروضي، لم يظهر في لبنان غير خليل حاوي كشاعر حديث، لكنه أضاف: إذا كان الشعراء اللبنانيون قد تأخروا عن حركة الحداثة، فإن نشر العمل التجريبي الطربي لجميع الأطراف العربية قد تحقق وترتكز في المجلات اللبنانية. إذا كانت هناك على أفضل الصور، الذي أصدده إلى الجيل الجديد كل من مجلتي "الأدب" وال"الأداب". بل إن الأخيرة هي التي لعبت قبل نشوء مجلة "شعر", أدوار الأساسي في نشر بدايات حركة الحداثة، دون أن تصبح مع ذلك: "منبر الحداثة الشعرية بشكل خاص" (87).

وإذا كان هناك تلاؤم بين طرح مسألة "شعر" ومسألة "قصيدة النثر", فإن هذه المجلة هي التي تبت مشروع قصيدة النثر، وإن لم تتمّه كمشروع يبرر قيمتها. فلم يتلائم انطلاق المجلة مع مشروع المجلة الجديدة، إذ صدرت المجلة ولم تنشر فيها أي قصيدة نثر، إلا بعد مرور أربعة أعداد على الأول. ونقول "على الأقل", لأن العدد الخامس الذي صدر فهُو أول قصيدة خالية من الوزن والقافية، لحَمَد الماغوط جري تصنيفها فيما بعد، كما جرى تصنيف شعر محمد الماغوط، مع "الشعر الآخر".

وإذا كان العدد الخامس الذي صدر في العام 1958 يحمل أول قصيدة متحررة من الوزن والقافية في طيات مجلة "شعر", فإن بعض التجارب كانت أسبق. وقد ذكر كمال خيربك "كلا من البير أدبي وجبرا إبراهيم جبر وتوقيع صاغ", وقال إنهم حاولوا هذا النوع دون أن يحققوا نجاحا كبيرة (87).

وأستخدم خير بك تعبير "الشعر المطلق" في وصف شعر الماغوط في تلك الفترة. وبعد الماغوط بدأ عدد من الشعراء الشعر الموظون ينشرون قصائد "منشورة" بدورهم. وكان أدونيس هو أول من اقترح الطريق، بأن نشر تصفح "التنزيلين" يجمع بين النثر الديهي والأبيات الأثرية، ثم تبع يوسف اللحال ومحمد أطيش عبد المحسن، وعاصم محفوظ، وآخرون.

ويقول أدونيس في "بيان الحداثة": "ولعلنا نعرف جميعاً أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقته في مجلة "شعر", إذا هي، كنوع أدبي- شعري، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية- الأوروبية" (88).

85
وتعليقاً على قول أدونيس، نوضح أن تسمية قصيدة النثر التي أطلقها العام 1960، كانت بعد مناقشة أو كان مقالة شعر لكتاب سوران برنار قصيدة النثر من بودلير حتى أليماً، وهذا يعني أن التسمية العربية التي تأرجحت بين «الشعر المنثور»، و«الشعر الحر» الذي أطرع مبتدعه عربياً على إدخال شعر اللاوزن إليه، كانت التسمية الأولى على المستوى العربي، لنوع شعري ساد، منذ كتابات بودلير وويتمان ومن تلاميهم، في العالم.

إن التنظير لقصيدة النثر في مجلة «شعر» بدأ يشع بشكل كثيف بعد صدور كتاب سوران برنار الذي فتح الأذهان على تحديد مفهوم قصيدة النثر، وقد تنبأ أدونيس وأنسي الحاج معظم تحديدات برنار للقصيدة الجديدة. وكان العام 1960 هو العام الذي احتمد فيه النقاش والتحلي على تحديد واضح للفرق بين «قصيدة النثر» و«الشعر الحر»، فصُفت شعر الماغوط وجبرا والصواريخ مع الشعر الخر، لتشابهها شكل قصائدهم بالشعر الموظون، فيما كتب أدونيس بالشكايل، الحرموني، وكتب أنس الحاج شعرًا ثريًا ولازيم.

وقد أدى ذلك على أن مشروع مجلة «شعر» لم يكن في الأساس متلازماً وشكلًا شعريًا محدد العالم، نورد ما جاء في العدد الأول، فقد أشتمل على قصيدة عمودية لليدوي الجليل، وقصائد تفعيلة لنازك الملانكة وسعودي يوسف، وشعرًا عامياً ليشال طراد، وشعرًا موزونًا لأدونيس وشعرًا موزوناً غير مقيمٍ ليوسف الخال.

وانتقلت قصائد الملانكة تتعاون مع مجلة «شعر» وتنشر فيها حتى العام 1959، إذ ابتعدت عنها بسبب «انتهاكات» اللغة العربية من قبل الكتاب والنقاد العرب. وهي قصيدة عمودية لليدوي الجليل، وقصائد تفعيلة لنازك الملانكة وسعودي يوسف، وشعرًا عامياً ليشال طراد، وشعرًا موزونًا لأدونيس وشعرًا موزوناً غير مقيم ليوسف الخال.

وهو أن تصدى لها وتنافش دعوتها مناصرين الحريص الذي يغادر على اللغة البلاطية. من أن يعيد بها عبث غير مسؤول.(89)

إن العام 1959 كان العام الذي بدأ فيه الافترار بين أنصار قصيدة النثر من جهة وأنصار قصيدة الفعلية من جهة أخرى، وأكادير أوسع بين أنصار قصيدة اللاوزن من.

86
جهة وأنصار قصيدة الوزن من جهة أخرى. ولعل السبب المباشر هو قراءة كتاب سوزان
برناز التي أوضح مشروعاً بقصيدة الشعر، ونُجِّهت إلى طبعة افتراقها عن القصيدة
التقليدية بشكل آخر فئة تضم مرافع الخان وأدمنس وأنسي الحاجج وشاقي إبراهيم شقرا
وعصام محفوظ و.. إلخ. وفيما أخرى غير مقوّمة في كتاباتها لقصيدة الشعر
الوزنية مثل: بدر شاكر السياب، عبد الوهاب الباتني، سعدي يوسف، خليل حاوى،
صلاح عبد الصبور، وسلامي الجيسي و.. إلخ.

ويذكر أن الشعراء الذين أعنتهم الأفكار الجديدة لقصيدة الشعر لم يلتزموا بها بشكل
دائم، فيوسف الخان، الذي نظر لهذه القصيدة منذ العام 1959، يكتب قصيدة وزن
حتى أواخر أعداد "شعر"، وأنديس الذي كتب مقالة في قصيدة الشعر في العدد 14 من
مجلة "شعر"، يكتب الكثير من المقالات الداعمة لها. يكتب قصيدة وزن حتى
خروجه من المجلة العام 1962. أما شوقى إبراهيم شقرا، فيكتب قصيدة وزن، رغم
وجوده في مجلة التحكم لقصيدة الشعر، التي ألقتها جريدة "النهار" العام 1960، حتى
العدد المزدوج (13-4) الصادر العام 1967، الذي تضمن قصائد وزن له مع قصائد
نثر قبل أن يبدأ بكتابة قصائد النثر.

ولم يبرز في منشورات دار مجلة "شعر" غيّر كتابي أنسى الحاجج "لن" و"الرأس
المقطوع" مشاارياً بموازاتهما بـ (قصائد نثر) في حين جاءت كل المجموعات البابية للشعراء
تحمل إشارة (شعر).

أما محمد الماغوط الذي أثارت قصائده في "حزن في ضوء القمر" النقاش حول
الشعر الحصر و"قصيدة الشعر"، فيبقى على أسلطته في كتابة القصيدة. ورغم تصنيف
قصيدته بـ "الشعر الحصر" من قبل القائمين على مجلة "شعر"، فهو قد نال أول جائزة
جريدة "النهار"، بدأت تنحناً لأفضل قصيدة نثر، وقدرها (300 ليرة لبنانية آنذاك)
كمساعدة من الجريدة في مناصرة تجميع "شعر"، وتشجيعاً منها على هذا الأسلوب في
الكتابة الشعرية.

ويقي جبر إبراهيم جبر (1942-1994) ينشر تسامد التفعيلة وقصائد النثر، والتي
تدخل في إطار "الشعر الحصر،" كما صنفت في مجلة "شعر"، وكما كان هو أيضاً ينشر
على تسميتها: «وقد سميت هذا الشعر، منذ البداية، شعراً حراً، فقد مفهوم للشعر الآخر، وهو مفهوم اختفت فيه مع العديدين ممن تصدوا له من نقاد ودارسين، وما زلت معهم على خلاف» (90).

ويثير ما قاله جبرا إبراهيم جبرا في مقابلة أجراها معه جهاد فاضل عددًا من الأسئلة.

قال: «صار هناك نوع من التجديد ولأن أدونيس لم يسمه لسوء الخطر بقصيدة النثر، التي أنا أسمي الشعر الحر. أنا أعتقد أنني كنت من البائدين به بشكل جاد، وعندما بعثت أول قصيدة منتهي يوسف الخالد قال لي يوسف الخالد إن أدونيس اعتمش، قال: يا أخي هذا شعر بعد عشرين سنة تستطيع أن تكتب، لا تستهير الآن. لكن يوسف الخالد أصر على نشره. مع العلم أنني كنت قد نشرت نشاطي منه سابقاً في مجلة «الأديب» ومجلة "الآداب" (91).»

هذا القول يضعنا أمام الحقائق التالية، بخصوص ولادة قصيدة النثر بمصطلحها «العرفي» قبل العام 1959:

أولاً، إن جبرا إبراهيم جبرا أول البائدين بكتابة قصيدة النثر.

ثانياً، إن «الأديب» و"الآداب" سبقتي "شعر" في نشر قصائد الشعر.

ثالثاً، إن أدونيس لم يكن متشجعاً لقصيدة النثر في البداية.

وتعليقاً على النقطة الأولى يقول شريف داغر: «إن قصيدة النثر لم تكن، تاريخياً، وإنتاجياً منفصلة أبداً عن حركة الشعر الحر. فبدأتها ترقى بدورها إلى نهاية الأربعينيات. مثل حركة "الشعر الحر"، كما أننا نجد شعراء عديدين يكتبونها منذ بداية الخمسينيات، وفي مجلة "الآداب" تحديداً. إنهم شعراء من سوريا وفلسطين، لامن لبنان فقط: محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا (1930-1944-1964)، توفيق صابغ (1923-1971)، نقولا قربان (92). وهو يسمي أيضاً الشاعر السوري أورخان ميستر (رائد السوريالية في سوريا) له مجموعة "سريال" نشرت بعد وفاته العام 1979 الذي كتب قصيدة نثرية في الأربعينيات (93).»

وتشير إلى ذلك قولان آخر لشفيق الكمال في: «بدأت قصيدة النثر في

88
العراق، على يد الشاعر حسين مردان رحمه الله، وقد سمى هذا النوع من الشعر أو الشعر المثير: "الشاعر المثير" الذي يختلف عن الشعر الفني والتي ليس نشأ ولا شعراءً. في الثلاثينيات كانوا يسمونه الشعر الفني، صور جميلة وما إلى ذلك. كان حسين مردان يزيد القصيدة الفائقة مشغولة شعريةً لكن الوزن غير موجود، وفشل محاولته، وأعتقد أن
قصيدة الشعر تتألف من طبائع الأمور في إطار اللغة العربية هناك نثر أو شعر(46).
لكن رغم هذه القرائن لداغر والكمالي، فإن نازك الملاكمة تؤكد على لبنانية التجارة والولادة أو البداية فتقول: "شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعوة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفاتها ترا الرسمي مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر). ويقترح القارئ تلك الكتب متوهها أنه سيعج فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والثنائية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئاً(47).
وفي التعليق على النقطة الثانية والثالثة، يمكن القول إن مشروع قصيدة الشعر لم يكن قد تب لو في التجارب الآثنة الذكر ولا حتى مع بداية مشروع مجلة «شعر»، ولم يكن مشروع المجلة مقتناً، في الأساس، مشروع قصيدة الشعر. لذا فيلس مستغرقاً موقف أدونيس من شعر جبرى، كما أنه ليس مستغرحاً أن تنشر قصائد نثر أو شعر مثور أو نثر في "الأدب" و"الأدب" و"المجلة" التي سبق بروجها ولادة مجلة "شعر". على أن نشر مثل تلك القصائد لا يعني قناعة التقدمين على تلك الإبلات بقصيدة الشعر. ونستطيع أن نضيف هنا ما نشر في مجلة "العراف" من قصائد نثرية للمرتضى شرارة وأديب الحرف العام 1947، وكذلك ناسين سويد العام 1949(48).
ويرى محمود شريف في هذا المجال "إن قضية قصيدة الشعر لم تتعالج إلا مع وصول الشاعر السوري محمد الماغوط إلى بروت وانضمامه إلى "شعر"(49).
وعن مرحلة إقرار مجلة "شعر" لقصيدة الشعر يقول كمال خير بك: "من هذه اللحظة اندلعت حملة "الشعر المثير" و"قصيدة الشعر"، ومنذ هذه اللحظة لم يعد أي شاعر من أعضاء التجمع يتكرر انتهاكًا إلى الشعر، أسيرة بالقصائد الوزرونة والمقناة، بل على العكس، إن هذا النوع من الانتاج الشعري سيحظى بتشجيع خاص من الحركة، في الوقت الذي يتضاءل فيه الاكراث بالعروض(50).
وفي العام 1959 نشرت دار مجلة «شعر» مجموعة «حزن في ضوء القمر» لحمّد الماغوط و«تموز في المدينة» لجبر跟进ه. وفي السنة التالية صدرت مجموعة أنس الحاج «لن» ومجموعة توفيق صايعغ «القصيدة ك».

وإذا كانت دراستنا تبحث في التجارة اللبنانية لقصيدة الثر، فإن قصيدة الثر، كما تشير الملائكة، تجريبة لبنانية وإن كان بعض عناصرها من خارج لبنان. في يوسف الخال موسّّع مجلة «شعر» وصاحبها لبنان من أصل سوري والأدونيس يحمل الجنسين، اللبناني والسوري، ولم يحمل معه قصيدة الثر كمشروع سوري، بل إن هذه القصيدة، أو مشروع المجلة بالذات، مشروع لبنان في منطقته التأسيسية، يتوافق وتطلعات البتراء اللبنانية، إن جهّة مبدأ الانتهاج على العرب أو جهّة طرح المتوسطة والفينيقية، الذي كان بدأ منذ الثلاثينيات، إذ كانت المتوسطة جزءًا من أفكار أنطون سعدا، ووردت لدى الأدونيس (مجلة «شعر» 1861، ص 191)، ولحميم بركات («شعر» 23، ص 126، ص 113) وفي كثير من كتابات مجلة «شعر» أو جهّة الدعوة إلى اللغة العامية، أو سوياً من الدعوات التي تربط لبنان بأوروبا وأميركا وتسليح عنه صفة العروبة.

وإذا كان بعض الشعراء العرب انضموا إلى التجارة اللبنانية، فإن الماغوط في التحليل الأخير، ليس شاعر قصيدة الثر، وإن الأدونيس القادم العام 1956 من سوريا، الذي بدأ أساسًا في تجربة مجلة «شعر» وموضوع قصيدة الثر في المراحل الأولى لم يحمل معه قصيدة الثر من الخارج، ثم أنه ترك المجلة وحركتها أو تجمعها إلى تأسيس مشروع الخاص فيما بعد، وهو مجلة «مواقع»، في حين انتصل أيضاً توفيق صايعغ وأسس العام 1961 مجلة «حوار». وبيسي المشروع مختصراً على لبناناته الصافية: يوسف الخال، أنس الحاج، شوقي أبو شقرا، وعاصم محفوظ.

وإن كانت تجربة قصيدة الثر استمرت في النهاية على مجموعة من اللبنانيين، فإننا لا نعطي للتجربة هوية تُمنع على غير الأسماء المذكورة، لكن كل من ساهم في تجربة قصيدة الثر، ساهم فيها من خلال مجلة «شعر»، وإن الحركة كما سماها يوسف الخال حركة مجلة «شعر»، هي حركة لبنانية المكان والإطار الاجتماعي. وهذا لا يعني أن قصيدة الثر بقيت فيما بعد مشروعًا لبنانيًا، وإنما تدعى في التجارة اللبنانية هي تلك

90
الخالصة من تجميع المثقفين العرب في العاصمة اللبنانية التي شكلت مع «الأدب» و«الأدب» و«شعر»، وسواها، بالإضافة إلى كونها مركزاً لطباعة ونشر الكتب، مركزاً ثقافياً، وواحة «ديمقراطية» في الوطن العربي.
قصيدة النثر بديل أم شريك؟

تفاوت الآراء في شأن قصيدة النثر بديلًا أم شريكًا. في البداية تعرض لرأي الياض خوري الذي يميل إلى وصف تطور قصيدة النثر قطيعًا مع الماضي الشعرى في قوله: "بعد قصيدة التفعيلة الخجولى، جاء الرمز والإيقاع الداخلى والصورى الجديدة وقصيدة النثر بكل الجدل الذي أحاط بها، ليعلن تطورًا وقطيعة مع الماضي الشعرى (Ezra) 1885 (Eliot) 1945، وباورد 1885، وسان جون بروس، وسواهم، هي المقياس الجديد الذي تقاس به القصيدة.

تقوم هذه الملاحظة الوصنية إلى نتيجة، بالغة الخطورة، فلقد أصبح الشكل الجديد هو تاريخ القصيدة. أي أن دراسة الأشكال وتطورها، أصبحت هي الوسيلة الوحيدة لفهم هذه الحركة الجديدة وتقييمها.

غير أن هذه الإندفعاة الشكلية لم تكن دون مقدمات، إنها وعلى الأقل في مراحلها الأولى أوصلت مقدمات التأثير بالنموذج الغربي إلى نهايتها المنطقة. فالأساس لم تكن تجاوزاً للرومانسية كانت محاولة ضرب نموذج محدد (99).

وفي نقاش قصيدة النثر كبديل أو شريك، نستبعد هنا عرض آراء عداد (1914) وشيكي ضيف (م. 1910) مثلاً وسواهما من النقاد العرب المعروفين الذين عاصروا نشوء قصيدة النثر في البلاد العربية كونها تعترض أساساً على "الشعر الجديد" الذي تمثل بتجربته السيد والملائكة.

أما رأي القيمين على قصيدة النثر فقد كان متناقضاً ومختلفاً حتى لدى الواحد منهم بين فترة وأخرى، فإذا كان أدونيس قد اعتبر أن "لا بد لهذا العالم، فإن، من الرفض الذي يبرهه، لا بد له من قصيدة النثر - كتبرده أعلى في نطاق الشكل الشعرى، وللآخرين في المجالات الفكرية والأدبية والفنية الأخرى أن يختاروا رفضهم وأشكالهم"(100). . . إذا كان أدونيس اعتبر في هذه المقالة أن قصيدة النثر "تبرد أعلى في نطاق الشكل الشعرى، فهو نفسه عاد ليكتب بعد ثمانية عشر عاماً، أي في العام 1978 وفي "اليهودي العربي".
والمundo، ما هو مختلف عن ذلك إذ أورد: "إن هذه الجلبة (الشعر) لم تكن مع الوزن ضد الشعر، ولا مع الشعر ضد الوزن، وأنا كنت مع الشعر: "... وأنها في هذا كله، أكدت على أن اعتبار قصيدة الشعر راغبة لقصيدة الوزن إذا هو موقف شكلاني عبارة. "عمودية" شعر أخرى. وإن تعريف الشعر بسريته إذا هو تقليدية نقطية أخرى. وإن الشعر ليس كهما، سواء كان هذا الشعر نثرًا أو وزنا، وإنما هو كيفية تنجزي حينئذ نثرًا، وتجللي حينئذ آخر، وزنًا (10)."

ويزيد رأيه إجلاس إذ يقول العام 1979: "الكتابة بالوزن أو بالشعر ليست بذاتها اختيارًا أو خصوصية، وإنما الامتياز والخصوصية في نظام التعبير، أي في العالم العلاقات الذي يدعو الشاعر (. . .) فمن الكتاب شاعر عربي بمنزلة قصيدة الشعر لا يعني أن كتابته "مقدمة" على قصيدة الوزن، أو أنه يقلد بودليه أو رامبو أو سان جون برس (10)."

ولم يكن يوفس الخال الذي بقي كتابة قصيدة الوزن بعد بذله لقصيدة الشعر، حاداً، بالطبع في موقعة، وإنما قال في افتتاحية العدد 1 من مجلة "الشعر" في خريف 1959: "... والمبدأ الثاني الذي نوك أن نكرره هنا هو إبداع الشعر، في صناعة الشعر، من جميع القوالب الفنيه المروثة، الفريضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصي، أي أن المفهوم السائد للشعر في تراثنا الأدبي، القائل بإخضاع العمل الشعري لوزن معين، وبناء في معين، لم يعد يمشي مع حاجة شاعر هذا العصر إلى التعبير الحر عن تجربته الكيماوية ورؤياه المبدعة.

أما أني الحاج، الذي استمر وحده بكتابة قصيدة الشعر منذ البداية، فقد قال: "أما القصيدة الحديثة فجزء من مؤامرة على التقليد العربي! إن لم تكون هناك فما نفعها؟ (. . .) أن نخوض تقليداً عربياً لم يعدعكس لنا ليس شرفاً لنا وحسب، بل هو قبل ذلك عمل طبيعي إحساسي. لقد ظلمنا هذا التقليد، ولا يقدر إلا أن نظمنا؛ فهو سجين، بل هو السجن. وشرط الحرية هدم هذا السجن، هدمه على من فيه، إن لم يستطع تخلص من فيه من أنفسهم."

ويتابع أني الحاج: "لا علاقة لنا بالشعر الجاهلي، الأمري، العباشي، الرجعي..."
المعاصر، لأننا نحن "المعاصرون"، لأننا شاهدو حياة مختلفة مستقلة تطلب شعرًا عربياً من نوع آخر، نحو هذا الشعر نسير، وعلى جنة الجمود والعقب أولًا(11). ويقول سركون بولص الشاعر العراقي الذي كتب قصائد وزن في مجلة "شعر" لـ
أن يتوجه فيما بعد إلى قصيدة الشتر: "والسؤال الآن، هو هل تستطيع "قصيدة الشتر" أن تكون بديلاً من القوة الغنائية التي توفرها القصيدة العربية الموزونة؟ هل يمكن ذلك؟ أنا أظن أن ذلك ممكن، وبالتالي لنا ثقة بالمستقبل"(12).

وبالعودة إلى سوزان برنار، نلاحظ أنها اعتبرت قصيدة الشتر ثورة كممر من قبل— وأعتبرت "محاولة لتجميد الشكل الشعري" مطالبة بـ "الروح"، شكل دائم من الصراع الذي بدأ الإنسان ضد نفسه(13). كما رأيت— وهذا ما ورد لدى أدونيس (راجع الهامش 15) من الفصل نفسه— أن العديد من شعراء قصيدة الشتر ذهبوا إليها من البيت الشعري— حسب إحياء اللاحظة— "هذه حالة العديد من الشعراء الحديثين، والارض، ميشو، شار، دديردي، و..."(14). وفي أي حال، إن الشعراء الحقيقيين عندما أتوا إلى النثر بعد الوزن لم يأتوا إليه من أجل السهولة(15).

وفي مقارنة بين قصيدة الشتر وقصيدة الوزن تقول برنار: "الاتنان تارة تتابعين بشكل متوازي محارلاهمهما نحو هدف مشترك، وطوراً تتفق الواحدة ضد الآخر لنتأكد كمجهودين متقابلين بشدة، أختي سلاح، أو منافسين"(16).
7- تيارات مجلة "شعر" وتيارات «قصيدة النثر»:

إن الخلافات في وجهات النظر حول طبيعة قصيدة النثر وموقعها بين الأشكال الشعرية الأخرى، تأخذنا إلى طبيعة الخلافات العامة حول مفهوم هذه القصيدة، إذ ليس هناك حديثة واحدة يجمع عليها الجميع، فالانتقاد "متقارب" في رأي الدكتور إحسان عباس، وهو يفسر رأيه: "الاختلاف في شعر السياق درجتها النسبية أكثر بكثير من الحداثة في شعر نايك الملاكة مع أن الاثنين تعرضا لنفس المشكلات المعاصرة"(19).

والخلافات حول القصيدة ليست منفصلة، بالطبع، عن الانتقاء الإيديولوجي لرائد مجلة "شعر"، فما هو جو التمييز بين هؤلاء؟ ومن تمتل الجملة على المستوى الإيديولوجي؟ إذا كان يوسف الخال كرر أكثر من مرة "إنها للشعر فقط" فلا يعني ذلك عدم تأثير أو تدخّل المناهج الإيديولوجية لدى القيمين عليها في تغيير مسارها. فالشعر يعتمد في الأصل الأخيرة على مفاهيم ليست بعيدة عن المناهج والتيارات الفلسفية، هذا ما علمتنا إياه التجارب التاريخية ومراحل المدارس الأدبية والتيارات الشامه للفلسفة والأدب والفن وعلم الاجتماع...

يقول يوسف الخال في رده التهمات الموجهة إليه: "ما زلت نؤكد ونصر على أن حركة مجلة "شعر" لا تتعارض بأي حزبية ولا تتنتمي إلى أي حزب عقائدي أو سياسي. إنها للشعر فقط. والدليل على هذا الموقف واضح في الأفكار لا في الأقوال. فقد منعت بعض أعداد الجملة من دخول العراق في عهد الملكية بحجة أنها كانت تضم شعراء ساريين أو شيعيين، كما منعت في الوقت ذاته من دخول الإقليم السوري بحجة أنها تضم شعراء كويتيين اجتماعيين.

ويعرف الخال بالسماح التي يلقاها الجميع على المجلة قائلاً: "وإذا كان عدد وافر من العاملين في المجلة ومن المساهمين فيها من القوميين الاجتماعيين، فما ذلك إلا لأن معظم الشعراء والأدباء المنتمين إلى مدارس فكرية أو سياسية أخرى قد وقفاً من المجلة وحركتها مع إعجابهم بها وتأييدهم الدستوري لها - موقفنا متحفظياً حيماً وسلبياً حيماً آخر"(11).

وللتذكير في كلام الخال على حزبية العدد الوافر من العاملين في المجلة أو المساهمين فيها، نعود أولاً إلى التأسيس والمؤسسين:

وتأسست مجلة "شعر"، وصدر عددها الأول في كانون الثاني 1957 كمجلة "أدبية شهيرة تصدر في أربعة أجزاء في السنة مؤقتاً". ويقول مجدل باروت إن يوسف الخليل "أراد أن يقوم بدور شبيه بذلك الذي قام به إبراهيم باوند حين تبنى الأصوات الجديدة التي كانت تصدر في شيكاغو في أواخر العشرينات" (110).

إذن، أعلن تأسيس المجلة وتأسس "تدوير مجلة شعر" أو "خمس شعر".

وإذا علما أن يوسف الخليل وخالد حاوي كانان عضوين سابقين في الحزب نفهم أن الأكثرين القومية الاجتماعية كانت تطب نهوض مجلة "شعر". ونستعيد هنا قول مجدل باروت "إن أغلب العاملين في "حركة مجلة شعر" كما أثار ذلك يوسف الخليل كانوا من القوميين الاجتماعيين، وعلى رأس الشعراء والكتاب يوسف الخليل وخالد حاوي وأدريان وعاصم محمود وفؤاد رفق و محمد الماغوط والناقد خالدة سعيد وعادل ضاهر وأسعد رزوق، ولحمي بركات" (114). ونضيف هنا نذير العظمة أيضاً.

وتحت علمي الحزبي تركت مجلة "شعر" هامشياً ليبراليًّا واسعًا في علاقاتها، فنلذى دعوة يوسف الخليل الشعراء والكتاب العرب إلى المساهمة في مشروع مجلة "شعر"، تعاون عدد من الكتاب وعلى رأسهم نازك الملائكة، والسيناريو وفؤاد طوقان وسعدي يوسف والبياتي وعبد الصبور وسلمي الحضراء الجربوسي وعديدون سواءهم، ولم تضع المجلة حدوة إيديولوجية في استقبالها للإبداعات، وإن كانت آراء التمثيل فيها تتفق وتتطاول القوائم الإنسانية إلى حد ما.
ويؤكد محمد جمال باروت ارتباط أفكار مجلة «شعر» أو الفقين عليهم بأن يكون أنطون
سعادة (1949-1964) فيقول: «في كتابه "الصراع الفكري في الأدب السوري" يرسى أن رواد
سعادة تعريفه التهذيلي للشعر، بالنظر إليه أنه "رسالة" تعبر عن
شخصية الأمة و"فحضيتسها". ويرى أن الأدب والفن لا يمكن أن يغتنى أو يتجدّد إلا
بنسج نظرة فلسفية جديدة يتداولان فضائحهما الكبرى، أي قضايا الحياة والكولون والفن التي
تشتت عليها هذه النظره» وفي ذلك تتحدث إشكالية التجديد لديه. إنها إشكالية (النظرية
الفلسفية الجديدة إلى الحياة والفن) التي تلقي من مفهوم "الرؤية" في الشعر.

يمكن أن تقدم موقفاً من الحياة والعاطف (115). وهذا ما يشير إليه كمال خير بك في
قوله: "إن مجلة "شعر" (عندما طرح تجديد الشعر طرح تجديد الحياة نفسها)
ولتجديد الحياة يجب تجديد العقل الذي يتحكم بهذه الحياة. هذا الكلام في الواقع يبدو
مثيراً للنظرية أن رواد سعادة تجديد الثقافة والفن في بلادنا... فلا يمكن أن تجد
الأدب إلا عندما تجد الحياة التي تغذي الأدب" (116).

ويؤكد أدونس تأثره بكتاب سعادة السابق الذكر قائلاً: "كان صاحب الأثر الأول في
أفكاره وفي توجهه الشعري. ولئن بالإضافة إلى ذلك، إذ تأثيراً كبيراً في جيل كامل
من الشعراء، بدءاً من سعيد عقل وصلاح لبكي ويوسف الحلال وفؤاد سليمان، وانتهى
بخليل حاوي... وكان إلى ذلك ملهمًا لكثير من الأفكار والآراء الشعرية والتنديدي في
النقاش الذي دار حول مجلة "شعر" والمشكلات التي أثارتها" (117).

وهذا ما يؤكّده نذير العظمة أيضاً لدى تذكيره بقومية العامليين في مجلة "شعر"
وتلهمهم بها، يقاله "كانوا على معرفة حميزة بما يكتب أنطون سعادة، وننظر في مسألة
التجديد في الشعر بشكل خاص والأدب والفكر بشكل عام" (118).

أما كانت الأسماء المشاركة أو المؤسسة مجلة "شعر" كما مرّمعنا، وكذلك
التصريحات التي كان رواد المجلة بدلون بها من وقت إلى آخر، لا ينكرن فيها علاقتهم
بالقوميين الاجتماعيين، هي التي وضعت وطبعت المجلة بطبع ايديولوجي أكثر ما عبرت
عنهم الممارسة العملية، الليبرالية أحياناً، والمنشدة على التيارات التجريدية أحياناً أخرى،
والطامعة في كل حال إلى تجديد شعري لم يكن حكراً على تنظيم سياسي محدد وإن

97
كان هذا التنظيم تبناها. فليست نظرية «تطور الأدب مع تطور الحياة»، مثلًا، تنسج فقط مع أفكار سعاده، وإنما تنسج أيضاً مع الكثير من الديموغرافية السكانية الحالية، وليست أفكار سوزان برانر في قصيدة الشطرانج بأي حال مع أفكار سعاده.

وقبل «شعر» كانت «الأداب» قد احتضنت أسماه كثيرة من رواد الشعر الحديث، وتبعت ثورة التحديث في الشعر العربي وإن بقيت بعيدة عن أنجاهها نحو الغرب وتزامن آثاره الحديثة، وكانت «الثقافة الوطنية» تبنت أيضاً حركة الشعر الحديث، وكان لها نصيب إيديولوجيا فيها، واجهت بخلاف «الأداب» نحو الترجمة.


ويتابع باروت: «كانت حركة مجلة «شعر» ردًا على المشروع الثقافي الديموغرافي الذي وصل إلى أوجه العام 1957، وفرز «الواقعية» بشكل فعال عن الرومانسية والسوريالية والانطباعية الوجودية. وقد وصلت حدة الفرز إلى درجة إيديولوجية سياسية -اجتماعية حادة وعاصفة. إذ إن منطق الصراع في الخمسينيات، كان منطق تصفية حسابات، قد اختلاف في حقل نظرية الأدب، إلى أن تلقى نهايته الإيديولوجية -السياسية الفاصلة العاشرة. وفي هذا الصراع كانت «نظرية الأدب» أسرة المفهومات الإيديولوجية -السياسية المباشرة والوعي المحدود بها أحياناً».

إذن، تعرضت مجلة «شعر» لشني الانتقادات وعولمت شعرياً وأدبياً بالمحيط السياسي والخزفي والإيديولوجي. يقول أديبون: «هكذا أرايا أنفسنا، منذ البداية، أننا نواجه معركة بروجها متصلة، لكن جوهر واحد: إيديولوجي. أي أن النقد الذي وجّه لنا لم يكن شعرياً، وإنما كان في المقام الأول، إيديولوجيًا ومن خارج الشعر، ومن هنا لم يكن صدور العدد الأول من مجلة «شعر» بالنسبة إليها، إذننا ينشئ صراع شعري فعلي، وحسب، فإننا كان كذلك يبدناً ينشأ صراع ثقافي شامل».
ويصف أدونيس أيضاً الصراع في التصفيات الأولى من الحسمينيات منطقتاً من وضعه الشخصي قائلًا: «كنت أعيش في عزلة عن التجامعات والتجمعات الشعرية، وكانت عزلة مفروضة، بسبب انتخابي الفكري، السياسي. فقد كانت الأوساط الأدبية ذات النزعة القومية العربية، وذات النزعة الماركسية-شيوعية، تنظر إليً بنوع من العداء، وتفرض علي نوعاً من الخصار والمقاطعة، لكن هذا ما تجرب الشهادة له دون أن تغلق من مكتاني الشعرية، بحسرة المعني. وكان الوسط الذي أعيش فيه يمارس هو أيضاً هذا النوع من حصار الآخر، ومقاطعه. فقد كان الصراع بين هذه الأوساط، كما أشرت سابقاً، نوعاً من الصراع المذهبي في أكثر أشكاله إشكالاً وتعصباً» (111).

رغم ما سأذكر في المجلة واشهارها كثيراً، فإن يوسف الخال المحسن، الأول وصاحب المجلة لم يكن حزبياً متعصبنا، وكان طرد من الحزب قبل عشر سنوات من الشروع بشعره. وبحذرنا السؤال هنا، كيف كانت علاقة الخال بالحزب أو بالأحرى بأفكار سعادته؟

يرد محمد جمال بارود على ذلك، منفاضاً لل.pixel التي كانت سائدة داخل مشروع سعادته إذ: «تكون اتجاه العمل ما يسمى "الأمة العربية" بـ "الأمة اللبنانية" ويلعب خطاب الهوية وقيوده نائب الزعيم (أي نائب سعادة) وسمى سعادة هذا الاتجاه قضية (نعمه ثابت ولياس) وإلى هذا الاتجاه يسمي الشاعر سعید عقل الذي كان من أعضاء الحزب الذين اتهم سعادته شخصياً، وسيطرة اتجاه (نعمة ثابت ولياس) شعريًّا في دعوة سعید عقل إلى "لتنة العالم" في مقدمة (قدمس). كما تكون داخل مشروع (سعادة) اتجاه ليبرالي وجدوي وساع، من القمة إلى القاعدة. كان من متزعمهم الشاعر يوسف الخال صاحب "دار مجلة شعر" ورئيس تحريرها. وقد أراد هذا الاتجاه أن يعبر عن سياسة الحزب في حقل الثقافة والفنون الجميلة. وينطلق هذا الاتجاه الذي رآه سعادة تحريفياً، وأدانه دون تردده» (112).

وإذا كان سعادة أدين الخال، فإن الأخير لم يتعدل سلباً مع أفكاره الأول بل امتنع للكثير منها. وربما كان هناك مؤثر آخر يتمثل بتيار آخر داخل مشروع سعادة، وهو ما دعاه بارت بتكشفات ميتافيزيقية مسيحية تتعارض مع علمانية سعادة، كما كان من
محمدي سعادة، وذوي الصلة المباشرة به الدكتور شارل مالك أستاذ الفلسفة في الجامعة الأميركية، المعروف بنزعته الغيبية والرجعية، والانعزالية والكلونيانية. وقد احتضن شارل مالك مجلة "شعر" وشارك أكثر من مرة في "خمسها" في الآن ذاته، الذي كان يشين فيه حملة "مكارثية" ظلمية ضد الثقافين الديموقراطيين في لبنان(23).

هكذا نفهم أن يوسف الخال كان متنازاً من عدة جهات، وأن تطور التجربة هو الذي أخذ إلى المواقف التي كان وجد دونيس يعدل منها من جهة وجود نسبي الحاج يأخذ نحو التطرف من جهة ثانية، إلى أن حصل الخلاف مع الأول واستمر المشروع مع الثاني ثم وصل إلى أفقه المسدود أو جداره الشهير.

أما المؤسس الثاني دونيس، فقد كان حزبياً في المرحلة الأولى من مجلة "شعر"، لكن خطابه في المجلة لم يكن متعصباً ضد العربية ولم يكن ضيقاً بحدود حزبيته.

ويظهر أن دونيس تماهي مع الأفكار القومية الاجتماعية من جهة، ولم ينفصل عن التراث العربي من جهة ثانية، ويقول كمال خير بك في مواجهة دونيس بين الإنجهابين: "إن دونيس، الذي يطالب بنظرة وتقسيم حديثين للتراث العربي، بالإلتقاء مع روح الأزمة الحديثة، وبيغية اكتشاف جوهر هذا التراث، يدعو، من جهة أخرى، إلى البحث عن جذور التراث في الحضارة القديمة في سوريا والعراق ومصر من جهة، وعن الصلاط التاريخية التي تجمعه مع كامل الحضارة المتوسطية من جهة ثانية"(24).

ويقول دونيس نفسه عن يوسف الخال وعن عنه هو: "كان أكثر ميلاً إلى أن يسير ثقافياً وشعرياً في ضوء العقل كما تلألآ في الإبداعية اليونانية-الغربية، بينما كنت أكثر ميلاً إلى السير في ضوء التفجج الإشراقي كما تلألآ في الصوفية العربية-الإسلامية"(25).

ويبدو أن نقطة العوينين كانت كبيرة ضد نسبي الحاج، خصوصاً مجلة "الآداب"، التي أعتبرت أن مجلة "شعر" انتهكت من خلال خطاب الهوية العربية بشكل فضائي عاصف، واتخذت معركة "الآداب"-"شعر" شكل صراع حاد، سيطر عليه الطابع السياسي الإنسانولوجي، أكثر منه الجمالي الإبداعي، فإن "مشروعي (شعر) و(الآداب) كانا محاولتين بنيةً، ومتدلتين، بل ومتكاملين أحياناً. وأنهما في إطار وحدتهما.
وتتألفهما مرساة انتصار الحداثة الشعرية؛ واحتضنا الانفجار الكبير في بنية التعبير الشعرى العربي، إذ إن انتصراً (الآداب) عن (شعر) كان انتصراً إيديولوجيًا - سياسيًا في خطاب الهوية، وليس انتصراً جمالياً - معرفياً (112).

ورغم الخلافات التي حصلت والاتهامات التي كبت لجلة "شعر" من العمالقة، إلى الخيانة، إلى سواداها من نعوت، رغم ذلك، بلغ محمد جمال باروت رأيه في دور الجلالة كما يلي: "لعبت "حركة مجلة شعر" التي قدمت نفسها بوصفها "قائدة حركة الشعر العربي الحديث" دوراً نوعياً في تعزيز تحولات الشعر العربي الحديث، ونقله من الخطابية إلى (الرؤية)؛ ورغم انعزالية "شعر" عن حركة التحرر الوطني العربية، فقد كان قيامها ضروريًا في النصف الثاني من الخمسينيات لكي تستكمل الثورة الشعرية الحديثة، أبعداها كجنس أدبي مميز للبورجوازية الصغيرة، ولديها تعلق في اختبارها للنموذج العربي إلى أنصى نهاياته، ولديها تطور جيداً على أبرز شعرائها وأهمهم، وهذا ما قامت به "شعر" بتفوق كبير، في مجال الترجمة والدراسات، حتى لكونها استنثفت في 1964 هذا النموذج. وكان انتصراها لقصيدة النثر بمشاركة دفع مشروع الحداثة إلى آخر موجاته، وتعزيز الشعر العربي من الديمومة التحريمية التي رافقته في مرحلة وصلت فيها القصيدة الكلاسيكية إلى أفق مسدود، وعجزت فيه عن تجديد نفسها (117).

فأما الكثير من الملاحظات التي قرأناها عن مجلة شعر، أرأيا أن معظمها يتعامل مع الجلالة وكأنها تتألف من شخص واحد له رأي واحد، أو من عدة أشخاص متسامحون في المواقف. وبعض من دقصوا في المواقف جيداً وجدنا أن مجلة "شعر" كانت تبدو منسجمة سياسياً وفكريًا إلى حد ما، كانت تضج بالخلافات المستمرة داخلها، ففي الوقت الذي كان يبدو فيه أدبيات منسجمة كلياً مع بوسف الخان، كانت آراهما متناقضة، وخلافاتهمن المؤجلة ليست على مستوى بسيط، وهي التي أدت إلى تفجير الجلالة من الداخل وتشهيه العام 1964 للمرة الأولى.

ويعرف أدونيس نفسه، حتى لا ننقل على ألسنة الآخرين، فيقول في "سيرته": "لم تكن آراهما، يوصف الخان وأنا، متطابقة في قضايا الثقافة، بعامة، ولا في قضايا الشعر، 111.
بخاصية، كاننا نختلف في شيء كبير، وهذا أمر طبيعي، ولم نكن نختلف في النظر وحسب وإنما كانا نختلف كذلك في التقويم. وإذا كثرنا ما نشرنا في مجلة "شعر" نصوصًا اختلفنا عليها: لحن، كنا نتناهنا معاً، إما انتمامًا على رأي وحده، أو اعتمادًا على رأي وحدي.

(128)

وبالإضافة إلى لما ذكرنا أيضاً من نقاط خلاف فكري وسياسي بين أدويز ويوزيف الخال من حيث تخليل الثاني عن الانخراط في صفوف الحزب وأنخراط الأول الكلي في صفوفه في المرحلة الأولى، وميل يوسف الخال إلى الانتماء على الإيداعات الليبية الغربية في حين مال أدويز إلى الانتماء على الإيداعات الصوفية العربية الإسلامية، وبالإضافة إلى خلافهما في فهم لبنان بين اعتباره "مكتمل وملتقم"، واعتباره "جزيرة" في الحيط العربي لها مميزاتها، فإن قضية أساسية أيضاً كان هناك خلاف فيها، يبرزها أدويز في "سيلوه": بين القضايا الأساسية التي كنا نختلف فيها، قضية اللغة. كان (يوسف الخال) يعتقد أن اللغة العربية، في شكلها النصي السائد، لم تعد قادرة على مواكبة الحركة التنوعة الضخمة في الحياة وفي الثقافة، وعلى الاقتباص عنها. وما أن الإنسان، إبداعاً وحيوية، هو في المقام الأول، اللغة، فقد كان يرد الاحساس في الإيداع العربي إلى "وضعية" اللغة العربية -أعني إلى ما يمكنه الالتصال بينها وبين الحياة، وبينها وبين الفكر.

ويتابع أدويز: "الذلك لا بد (للغة - في رأي يوسف الخال -) من أن تتوحد بحياة الناس، وأن تتماوي معها، و بها، و فيما، إن تصمم دارجة، و بوجهية، يتكلمها الناس ويغوصون بها عن أنفسهم، كما ينشظون الهواء. وسيكون الفرق بينها وبين "أمي" القصصي قانياً في تبني جميع الكلمات التي فرضتها أو تفرضها الخبرات الحياتية والثقافية والتقنية، وفي التخلي عن الإعراب وحركتها.

(129)

ويرد أدويز على طرح يوسف الخال: كنت أعتقد أن اللغة، أياً كانت، ليست هي التي تعني الإبداع أو التقدم (أو تحقيقهما) وأن العكس هو الصحيح: العقل هو الذي يعيقهما (أو يحققهما) وليس مستوى اللغة وإبداعيتها في أي شعب، إلا محصلته لمستوى عقله، فلي: وما عليك، أهل لك ما تتلك. فاللغة لا تمرض ولا تعجز ولا تموت إلا نتيجة لمرض العقل الذي يمارسها، ولعجزه وموته.

102
ويضيف في مسألة الإعراب: لا يمكن أن أن يظل الإعراب وحركاته يخطط اللغة العربية يتجددها، إنما أرى فيه، على العكس، إلغاء مبكر أساسية من خصائصها البينانية تتعلق بطبية العلاقات بين ألفاظها ودلالات الأشياء(13).

وعلى لسان يوسف الحلال في بيان التوقف الأول العام 1964، يصف معضلة اللغة أو ما سماه جدار اللغة بقوله: وهو اصطلامات المعرفة بجدار اللغة، فإما أن تترأسه أو أن تقع صرابة أمامها، شأنها شأن المحاولات الشعرية التالية، بما في ذلك التوسيع الأدبي. وجدار اللغة هذا هو كونه تكتب ولا يكتب، مما جعل الأدب (وخصوصا الشعر) لأنه أصلق فيه اللغة) أدباً أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة حوالنا(13).

ويوزع كمال خير بك أسباب الأزمة المطرورة على لسان أربعية من أعضاء التجمع الرئيسي: يوسف الحلال، أدونيس، أنسي الحاج، وعاصم محفوظ، بالدرجات التالية:

1- العوامل الشخصية والنفسية والفنية، لخ...
2- الظروف المحيطة.
3- مشكلات تتعلق بالتماس الثقافي (التراث).
4- مشكلات تقع على مستوى اللغة.
5- الارتباط الذي يسود مشرعات إعادة البناء، عادة(13).

ويظهر منذ البداية، أن الخلاف في وجهات النظر، والاختلاف في جميع الأطر، والمشكلات التي تواجهها حركة التحدي في الشعر، كانت موجودة وخصوصاً بين عمدي المجلة الأساسين يوسف الحلال وأدونيس. وإذا ما أضيفينا إلىهما أسماء جديدة، وجدنا أن الهوة أصبحت أكثر انسجاماً كمثل سعة الخلاف بين أدونيس وأنسي الحاج.

و ك ذلك بينهما وبين شوقي أبي شقراً تالياً.

وفي نتائج الخلاف، أن مهمة أدونيس تطورت من سكرتير التحرير في السنة الأولى إلى صاحب المجلة ورئيس تحريرها مع يوسف المحالة في السنة السادسة، إلى المدير المسؤول في السنة السابعة، إلى غياب اسمه من المسؤولية في العدد السابع والعشرين من السنة السابعة، وتكريس أنسي الحاج سكرتير التحرير، وقد توقف أدونيس عن الكتابة في
المجلة منذ العدد الخامس والعشرين من السنة السابعة. وقد استمرت المجلة حتى العدد المزدوج 31/32 لتعليم التوقف والاستدام بجذور اللغة، في خريف 1964، وتعود بعد ثلاث سنوات لستمر بالتعرف نفسه الذي بدأ به وyyyyMMdd عالمين أساسيين هما أدولف وخليل حاوي، بالإضافة إلى خالدة سعيد وآخرين. وإذا كنا تكلمنا على الخلاف بين أدولف والخال، أو أدولف والمجلة، فإن الخلاف بين حاوي وشعراء لم يكن اقترنتا جماليًا معرفةً، بل كان اقترنتا في المدى الفيزيولوجي السياسي خطاب الهيئة، بالمعنى الدقيق للكلمة (134). فبعد اقترنت حاوي عن الحزب السوري القومي الاجتماعي العام 1961، أعاد طباعة مجموعته «تهي الرماد»، فأدخل تعديلات على قصائدها كإضافة لأدمنت، أو ليل إلى الأرض التي يحبها غزوزون بجانبه (135).


أما محمد الماغوط والذي كانت علاقته قوية بمجلة «شعراء» فقد كتب في الأذاب: «مشروء شعراء «شعراء» بالعديد على كل ما يبت إلى هذه البلاد وتاريخها المشرف بها، ويصف يوسف الخال بـ«تشويقي الشعر الحديث»... قال لأحدهم ثلاث مرات، المتني... يستمع مغماً عليه... بينما قال له وعلى صبيحة كيلومتر... جاك برينير... فينتصب ويقفز عدة أمتار عن الأرض كأنه شرب حليب السباح لأن هذا غريب وذاك (139).»

أما سامي خضرا الجيبي الذي تعاونه أيضًا مع «شعراء»، فقد قالت هي أيضًا: «إن الأستاذ الخال يتحدث كما لو كان غربياً... ويسمح لنفسه بأن تتحرر الخريجية والحضارة التي وصل إليها الغربيون... ومن قبل الأستاذ الخال، قابل عرب كثيرهم بين أوروبا والشرق، ورفضوا وطنهم ولم تقبلهم أوروبا (139)... وعلى الأستاذ الخال أن يعود إلى 104...»
قلب حياتنا إن كان يريد أن يعرفها! هذا ما قالته الجيسي في مجلة "شعر"
نفسها(138).

وبدو من خلال ما رأينا من اختلاف بين أركان مجلة "شعر"، أن مسألة واحدة
تمركز حولها الخلافات، بعيدة عن الشكل الإبداعي للقصيدة، وإنما كان محورها
العروبة، بما في ذلك من تراشق ومستوى حضاري، بالمقارنة مع الحضارة الأوروبية، ومن
لغة، بما فيها من صراع بين المنصحي والعامي.

إن الصراع إذا كان صراعاً على الهيئة، نختصره عموماً بأن غير اللبنانيين من مجلة
"شعر"، تنبأوا العروبة رغم انسجامهم، واعتبر الملتزمون بالقومية الاجتماعية منهم أن
العروبة بُعدٌ وارد وضرورة، ضمن الأبعاد التي يطمرون إليها، في حين تبنى اللبنانيون
ومستويات متغامطة بالطبع، الهوية اللبنانية المنفصلة عن كل الهويات، الهوية المتكاملة
مبدئياً، والمستقلة، وإن كانوا يختلفون عن القوميين اللبنانيين بما آلت إليه أفكارهم.

وبعد خروج أدولف من المجلة فضح هذه المجلا أكثر إلى تيار اللبننة في اتجاه المجلة، وهذا ما
يؤكده شوقي أبى شقرا يقوله "بوجودي أنا بالدرجة الأولى وتأتي الحاجة وكذلك بناءً على
عصاب محفوظ أضفنا الثقافة اللبنانية إلى مجلة "شعر"... مادى إلى حسان العائلة
اتهاج لبناني صرف، ووعي لهذه الاستراتيجيا، وهذا الدرب كان مغامرة مضاعفة مرتين
مرة بعد ذاها، ومرة أخرى بالوجه الشعري، هم كانوا يقولون بالأسطرة والحضارة
وتوز.. وألفاظ فخمة وغير ذلك. وأنا ابن القرية المارونية التي ارتبطت بها، وأنا ابن التربة
اللبنانية، وأثن الثقلة اللاطينية(139).

وقبل إقفال ملف الخلافات داخل "شعر" لفتنا،رأى مختلف جبر إبراهيم جبر يركز
فيه على سبب لم يذكره أحد، من أسباب توقف مجلة "شعر" أو من أسباب أزمةها،
يقول فيه: "أنا أعتقد أن اللبنة هم الذين ساهموا في نشر حركة التجديد التي بدأت في
العراق، أضافوا لها ووسعتها. ومجلة "شعر" لعبت دوراً مهمًا في هذا الضمار. بدأت
حركة ثورية، لكن كأي حركة ثورية استمرت بالثورة الشعرية. استمرت بها وانتقلت إلى
مرحلة لاحقة، لكن كأي ثورة تجد دائمًا من بلئتها. هناك دائمًا ثورة وثورة مضادة.
ففجأة حتى من بعض الدعاة إلى الثورة في الخمسينيات صاروا يقفون في وجه التيار
الجديد الذي بدأ يظهر في مجلة "شعر"، وأرادوا أن يوقنوا عند حده إلى أن وصلت المجلة جداً لم تستطع أن تتخطاه. يوسف الخنال سماه "جدار اللغة". وفي الواقع ليس جدار اللغة الذي أوقف الشعر، وإنما المجتمع وصل إلى حد أراد عنه أن يقف بالتجديد بحيث يستطيع أن يهضمه، أن يعيد النظر فيه فكان لا بد لمجلة "شعر" أن تتوقف وتظهر مجلات أخرى تصدر بكثرة وتهتم بالشعر الجديد.

كلام جبران يأخذنا إلى أزمة المجتمع، ولا يركز على الأزمة الداخلية في تفجير الصراع بين أركان المجلة. ولا يكتننا بالتالي أن نفصل العلاقة بين الأزمة الداخلية والظروف الخارجية المساعدة في تحريك الخلافات وتفاقمها.

وفي كل حال، فإن توقف مجلة "شعر" لم يترك جواً من فشل "قصيدة الشعر"، ولا فشل المجلة كتأسيس حركة شعرية جديدة وحداثية، لا تزال مستمرة وتصارع الحركات الأخرى أو تتوازى معها، أو تداخل ولاها في تجربة الشاعر الواحد أحياناً.
إذا كانت حركة قصيدة النثر هي الحركة الثانية بعد حركة الشعر الخر، فهل لا يتعدى ردود فعل، تشكيل امتداد الرد الفعل الأولي؟

في البداية لا بد من الاعتراف الجماعي بأن حركة قصيدة النثر لم تكن امتداداً للحركة الأولى أو تطوراً داخلياً لها، ولم تعتمد في تدرجها أو تمرحلها كدرجة أو مرحلة من مرحلها. فقد اعتمد شعراء قصيدة النثر في التجربة اللبنانية، مبادئ تخطيط الأشكال القديمة، بما فيها شكل قصيدة التفعيلة، في حين اعتبر رواج قصيدة التفعيلة أن القصيدة الثرية الجديدة لا تعدو كونها نموذجاً عادياً. فناظر الملائكة مثلما قالت: "ولسوف يجد دعاة قصيدة النثر أنفسهم حيث بدأوا، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) إلى التعبير عن النثر كما أرادوا، غير أن الشعر عند لنفسه إسم آخر صادقاً ينص على الوزن الذي حاولوا قطعه. ولسوف يبقى النثر حين كانوا مع النثرين" (41).

وإذا كانت قصيدة التفعيلة اكتست "شرعيتها"، فإلى أي حد كان انتشار قصيدة النثر متنعاً وكشفياً في الوطن العربي؟ تقول الملائكة: "ما زال تيار الشعر الخر يشدد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث في القاهرة إلى أن يعترف به رسمياً ويدخله في أبحاثه الرسمية" (42) كيف استجاب الملائكة، الأدباء والنقاد، إلى هذا النوع الشعرى الجديد؟

يقول نزار قباني: "إني لا أسمح لنفسي ولا أستطيع أن أغني بمرسوم قصيدة النثر...

لأنها بدعه... أو تقليعة... أو طارد ويجين... لم يعرفه تأريخنا الأدبي.

إن تأريخنا الأدبي لم يعرف المسرح، ومع ذلك لم يقل أحد إن المسرح العربي الذي نشاهد هو مسرح طارد ويجين... وليس له سابقة في تراثنا.

والرسوم والتحت اللسان اقتربنا دائماً في المخيلة العربية بحرام والكثير... لم يعد...

اليوم كفراً... ولا حراماً...

فماذا تعتبر قصيدة النثر خارجة على القانون، قد يكون ثمة اعتراض على تسميته... ولكن ماذا تعني التسميات؟"
ويتابع قباني: "إن نبوءتي عن مستقبل قصيدة النثر تنسجم مع المبادرات الثورية للإنسان العربي. فكما بدأ الإنسان العربي يجتاز من شروطه الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، فمن الطبيعي أن يتقدم من شروطه اللغوية والتعبيرية (... ) الوزن والقفاءة ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري. إنهم موقف اختياري. من يريد أن يتوقف عندها فله ذلك. ومن لا يريد. ففيكون أن يواصل رحلته وله يأخذ أحد إلى المسجد. المهم أن يكون فيهما (تعويض موسوقي) للفراغ الناشف عن إلقاء الوزن والقفاءة (143)

وقال الشاعر خوري: "نعد مدة قصيدة النثر بفقدون "لا لغتهم" في لغة مكررة هي مزيج من الأناجيل والأناشيد والصور الرومانسية، بينما تدخل قصيدة النثر في الشعر العربي وتؤكد وجودها وشرعيتها" (144).

أدونيس نفسه يحمل على بعض كتب قصيدة النثر: "يرى بعض الذين يمارسون كتابة الشعر نشراً أن الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتتجاوز كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنها هي ذروة الحداثة. ويهذبون في رأيهم إلى القول بنفي الوزن، ناظرين إليه كرمز لدائم ينافي الحديث. إن هؤلاء لا يؤكدون الشعر بقدر ما يؤكدون الأدبية. النثر، كالوزن، أداة. ولا يحقق استخدامه، بذاته، الشعر (...). ولعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقته في مجلة "شعر"، إنها، كنوع أدبي-شعرى، نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية-الأوروبية. ولها فأن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض بل يحمي الأطراف من قلب التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم، تجديد النظر إليه، وتأسسه في أبعاد خبرتنا الكنثية-اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة. وهذا لم يفعله إلا القلائل. حتى أن ما يكتبه هؤلاء القلة لا يزال تجربيا، فكيف يكون الأمر، والخالة هذه، مع الذين يقتسمون هذا التجربة، ويعرضون عليه، بانقطاع كامل عن لغة الكتابة الشعرية العربية، في عبقريةها الخاصة، وفي نشأتها وجوها وتطوراتها (145).

أما عبد العزيز القتاله، فيقول في قصيدة النثر: "أعترف أنني للاجذ نفسي كشيروفي

108
القصيدة التي تخلو من الإيقاع، كما أجد صعوبة في الاقتراح من كثير من الشعراً، في حين أن بعض هذه الشعراً وخصوصاً عندما تصدر عن شعراءْ كبار تكون أكثر شعراً من الشعر السائد (١٤١). وقال: "أنا لا أؤمن بقصيدة الشعر وأرى أنها شكل مختلف تقنيكاً" (١٤١).

وهاجم أمَّل دنقل التجريبية وتفكك وهو يعني قصيدة الشربقله: "إن هذا التحلل الفني والشعرى مما زادى لأن هناك تخلًّا اجتماعياً ونفسياً ودنياً. الشعر الحديث، عندما نشأ، هوجم لأنه لا يلتنز بالوزن والقفية كما يقول أنصار القدامى، ولكن هذا الانتهاك لم يلق قبولًا لأن الشعر الحديث كان بتنى القيم الإيجابية في حركة المجتمع في ذلك الوقت (١٤١). لكن بدلاً من بناء مجتمع عربي جديد أن يصح الإلهام بالمجتمع الغربي ونقله تناقضًا حرفياً إلى داخلي الدول، أن يصار إلى تنفي الإلهام بدلاً من الصدق كما عند أدونيس. إن هذه المرجعات التجريبية لا تمثيل في طريق التقدم، لا تمثيل مع حركة التاريخ، وإنما تمثيل مع حركة المجتمع إلى الوراء (١٤١). هذه الحركات التجريبية تقول العقل العربي إلى الوراء متدرّبة بعاءة الحداثة (١٤٨).

ويعطي عبد الوهاب البياتي رأيه بـ"مفكر بصيغة المجتمع" قائلًا: "لم أستطع قراءته. فقد قرأته سترتين منه، ورميته جانباً لأنه ليس بشعر ولا بشهر بل هو جنس ثالث مهيبين، مفكك ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة ويبدل على أن كتبه مصاب بمرض يستعسي شفاً" (١٤٩).

وأعلن محمود درويش، الذي نشرت له "شعر قصيدته بعد نكسة ١٩٦٧ وعرفت به، ضيقه بالشعر التجريبي وفته وازدراء: "إن ما نقرأه منذ سنين بتدفقات الكمي المتهور ليس شعرًا. ليس شعرًا إلى حد يجعل واحداً مثيرًا متوسطاً في الشعر منذ قرون مضت لإنجاز سHub شير. وآكثر من ذلك يعترفه، ولا يفهمه، إذ كيف تستوى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكل حركة الشعر العربي الحديث، ويزيدها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية؟ لقد اتسعت تجريبية هذا الشعر بشكل فضفاض حتى صارت ظاهرة ما ليس شعرًا على الشعر، واستولت الطيفيات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة.

١٠٩
ويتابع درويش حاملًا على قصيدة النشر: «فكيف تطور الحداثة الشعر بلا لغة؟ وهي حفل عمل الشاعر وأدواته؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعانون بالصطلح الدارج: تفسير اللغة؟ وهل أوضحنا مفهوم الموسيقى الداخلية في إصرارهم على احتكار الإيقاع؟ وإذا لا يأتي الموسيقى الداخلية إلا من الشاعر؟ فإذا تعجز ثورة الشعر العربي الإيقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية وما هي الموسيقى الخارجية؟»(150).

وكان موقف صلاح عبد الصبور معتدلًا وغير متخصص للمنطق الذي يكتب به، إذ يقول: «لا تستوفيني الأسماء كثيراً، ليس معلومة قصيدة النشر أو ليس ما شعرها مشروعة. أما أنا فلا أحب النسبي الأولى، ولكن كثيراً من أصوات الشعر المنثور تهيني بدأً من جبران خليل جبران، وأشتهاء محمد الماغوطة، وقد أضع بينهم كتاباً مصوراً مثل حسين عنّيف»(151).

ومنذئما نقرأ في كتاب «الحصاد العمر» لتوфик يوسف عواد قصائد نثر كثيرة، نفهم مدى تأثير تيار هذه القصيدة لأعلى الجيل الجديد فحسب، وإنما على جيل سابق على هذا التيار، عربياً، ومن الذين في المقلب الآخر شعرية، أمثال الشاعر والأديب المعروف عواد.

وفي إشارة إلى قصيدة النشر يهاجم إحسان عباس التجريب قائلاً: «أنا لا أفهم إطلاقاً أن يكون الشعر تجريبياً، الشعر تجريبي، أما التجريب، فمعنى ذلك أنهنناحاول شيئاً دون أن نعرف حقل تجربة إلى أن نستحي، الشعر لا يكون تجريبياً، ليس عالم الفن مختبراً، في الخصوص تجري تجارب، أما في علم الفن فلن تثبي، تركب من أشياء بناء جديدًا. إذا لم نكن مسؤولاً بأن هذا البنا يتحقق أن يُنِي لا تستطيع أن تبنيه. إذا كنت تُجري أن تبنيه لنكي ترى بعد ذلك كيف يكون شكله، فأنا لست فناناً، والذي يعتقد أن الشعر تجريبي، يمتهن قيمة الشعر في نظرية»(152).

ويقول سركون بولس أحد كتاب قصيدة النشر، ومن الجيل الثاني في كتابة هذه
القصيدة: «ترى أن قصيدة النثر في أوروبا وأميركا وغيرهما من بقاع العالم، هي الآن من الظواهر العادية في الأدب. لا تخضع إلى أي أساليب، أوانقاس حول ضرورة وجودها، وإذا قسمت، تغني بتجارب الآخرين، تجادل نحبو، ما نزال نتصارع، وتجادل حول شرعية أو عدم شرعية هذه القصيدة» (153).

وفي كتابه «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» يخلص كمال خير بك إلى القول: «إننا محتاجون، في إطار التحليل الشعري المعاصر، على أن نعترف بتبادلية الأناشطة الشعرية، والษาوية بتباعدية واسعة من أنماط «البنية»، بحسب اختلاف مفهومات الشعراء، والمحاولات التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منها» (154).

وتلت مراجعة جبر جبران خليل جبران في القصة لتجربة قصيدة النثر بقوله: «التجربة عمل مشروع، لكن الذي يختلط في ذهن الجمهور أحياناً هو أن العملية التجريبية نفسها هي بالضرورة إبداع ناضج، يجب أن يدرك الجمهور أن التجربي نفسه ليس بالضرورة هو العمل المنتهي، التجربة قد يؤدي إلى عمل منه وقد لا يؤدي أحياناً العملية التجريبية قد تكون بارعة بحيث إنها في حد ذاتها تكون عملًا مشهورًا» (155).

ويمكن أن نقارن الأنشطة والروافى أو الاعتراف على قصيدة النثر عندما بما حدث في فرنسا، التي مهدت الترجمة إلى أن يكون الفرنسيون أول من كتبوا هذا النوع الشعري على حد قول برنارد (156). فمثلاً، لم يكن أوبريس بيرتران معرفيًا لدى معاصره، وهو مع بودلير، قدم ببدايات قصيدة النثر (157) ولم تنشر «إشراقات» رامو«فصول في الجليام» إلا العام 1891 (158).

وإذا كان جد قصيدة النثر بودلير توفي العام 1867، فإن قصيدة النثر لم تنشر ولم تصبح ملفتة لدى جيل الشعراء الفرنسيين الشباب إلا بين العامين 1883 و1885 (159) حتى العام 1872 لم يتقنن «برنوفيل»، الذي كتب قصيدة النثر، بوجودها (160)، وقد ساهمت الصحافة في انتشارها، مع أن عمر قصيدة النثر تخطى عمر البلوغ، فإن الاعتراف بها كنوع شعري مثل الأنواع الشعرية الأخرى لم يتم إلا مع البيان السوري الثاني العام 1930 (161)، إذ بعد ذلك باتت قصيدة النثر شكلًا على جانب من الأهمية (162)، وبات شعراء قصيدة النثر الفرنسيون المعروفون ثلاثين شاعراً حسب
استقصاءات برزني(١٦٧) . وقد ساهمت الحركة السورية من دون شك في انتشار حركة قصيدة الشعر بسبب تقارب المطالب الثورية للحركتين .

وإذا كانت مجلة "شعر" نقلت هذا النوع الشعري خلال فترة قصيرة إلى حيز الاهتمام فإن الأزمة التي اصابت المجلة وأوقفتها لم تتعلق بقصيدة الشعر ولم تحصر عدد الكاتبين لهذا النوع .

وإذا كنا نفهم ما تقدم أن الخلافات التي فجرت مجلة "شعر" في المرحلة الأولى كانت الأساس في توقها ، فإن انطلاقتها الجديدة العام ١٩٦٧ كانت استمراراً للمنهج نفسه ، وإن تبلى أكثر نهجاً الليبرالي ، من جهة ، وتكرست أكثر "لبانيتها" من جهة ثانية ، باندفاع العناصر "لبانيتها" إلى هيئة تحريرها ، وإندفاعهم أكثر في ترتيب وإدارة العمل فيها .

أما شوقي، أبو شقرا الذي كان من أركانها في الفترة الثانية ، فرأى أن "المرحلة الثانية كانت مغامرة ناجحة وبلا معنى لأن الرسالة وصلت في الأعداد الأولى وانتهت المهمة"(١٦٣) .

ويذكر رياض فاخوري في كتابه "مجلة شعر" أنه تقرر في حذر من حزيران ١٩٧٨ ، إعادة إصدار المجلة للمرة الثالثة ، بتوجيه من هيئة تحرير جديدة (قديمة في الأساس) يقودها يوسف الحال كمراقب أول لحذائها"(١٦٤) .

إن ما استطاعت المجلة تحقيقه أنج في المرحلة الأولى بالفعل ، ولم تحقق الخلافات الإيديولوجية داخل المجلة وخارجها دون إثارة مشروع الخلافة الشعرية ؛ إثارة النقاش حوله وإن لم يكن هذا المشروع متكاملاً أو مقررًا أو محدد المعالم ، فهي أثارت النقاش حول البحث في قصيدة جديده ، وأشاعت "ضرورة" زعزعة القصيدة القديمة ، قصيدة الوزن والقافية.

إن ما يهمنا من صورة الخلاف التي كانت قائمة في "شعر" حولها هو موضوع دراستنا "قصيدة الشعر". تتعلق إلى أن رواذ هذه القصيدة في لبنان لم يكونوا على مسافة واحدة في فهمهم لطبيعتها ، أو في التزامهم بها ، إذ تختلف علاقة أدواتن مثلها هذه القصيدة ، من حيث تنقل بينها وبين الشعر الوزن أو الشعر التفعيلة ، عن علاقة أسم الحاج المتميز
كلياً ومنذ البداية بهذا النمط الشعري، عن علاقة آخرين كمحمد الماغوط، تبنا معايير مختلفة في علاقتهم بالخضرة الشعرية، وما يهمها أيضاً ذلك التكثيف في الأبحاث التي تناولت شعرية قصيدة النثر، وطبيعتها من حيث الموسيقى والإيقاع واللغة، وما أحدثه من تغييرات على مستوى النص، والوقوف عندها كحركة تجديد للمشهد الشعري العربي.
هوامش الفصل الثاني

1. الحاج، أسس: "القدم"، بيروت، ط 2، ص 14، ص 15.

2. المرجع نفسه، ص 15.


4. ابن منظور: "لسان العرب"، بيروت، دار صادر، ط 1، 1380هـ، مجله 3، جذب.

5. الحاج، أسس: "القدم"، ص 17.

6. ابن منظور: "لسان العرب جذر" (مصدر).

7. أدولف: "فئة Technologies القرن، ص 146.

8. مجلة "شعر"، (من تعيين لشفيق أبى شتمارح قصائد لرموص)، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر، ص 52.

9. مجلة "شعر"، السنة السادسة، العدد 24، ص ص 146، 147.

10. مجلة "شعر"، السنة السادسة، العدد 22، ص ص 130.

11. أدولف: مجلة "الكرمل"، عدد 3/1، بيروت، ص ص 145.

12. الحاج، أسس: "القدم"، ص 16.


13. المصدر نفسه، ص 59.

14. المصدر نفسه، ص 59.

15. المصدر نفسه، ص 434.

16. المصدر نفسه، ص 762.

17. المصدر نفسه، ص 773.

18. المصدر نفسه، ص 90.

19. تودروف، تزفيتان: مفهوم الأدب، جدة 1990، ص ص 89، 90.

20. المرجع السابق، ص 91.

21. المرجع السابق، ص ص 93 و 94.

114
(21) زيد: النشيد الأدبي أصوله ومناهجه، بيروت، ط. 4، 1980، ص 55.

(22) أبوينس: مقدمة للشعر العربي، ص 112.

(23) أبوينس: كتاب الأيام، بيروت، ط 1، 1989، ص 167.

(24) فاضل، جهاد: قضية الشعر الحديث، ص 431 (مقابلة).

(25) سليمان، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، بيروت، ط 2، 1982، ص 22، كولر، سيرة أدبية ص 248، ديفيد، نماذج النقد الأدبي، ص 158.

(26) أبو، نبيل: البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، بيروت، ط 1، ص 251، عالم الفكر، عدد 2، 1973، ص 24.

(27) مجلة شعر، السنة السابعة، العدد 22، ص 131، ص 77.

(28) المجلة، نازك: قضية الشعر المعاصر، بيروت، ط 5، 1988، ص 126.

(29) مجلة شعر، السنة الثانية، العدد 6، ص 152.

(30) المجلة، ص 152.

(31) خالد، سعيد: مجلة شعر، السنة الثالثة، عدد 11، ص 94.

(32) المجلة، نازك: قضية الشعر المعاصر، ص 217.

(33) خير الله، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 355.

(34) خالد، سعيد: مجلة شعر، السنة الرابعة، عدد 14، ص 77، من مقالة تحت عنوان: في قصيدة الشتر.

(35) المجلة، الص 82، ص 83.

(36) المجلة، الص 82، ص 83.

(37) المجلة، الص 82، ص 83.

(38) المجلة، الص 82، ص 83.

(39) المجلة، الص 82، ص 83.

(40) المجلة، الص 82، ص 83.

(41) المجلة، الص 82، ص 83.

(42) المجلة، الص 82، ص 83.

(43) المجلة، الص 82، ص 83.

(44) المجلة، الص 82، ص 83.

(45) المجلة، الص 82، ص 83.
العدد 104.
112.

المراجع نفسه، ص 121.
115.

العديد، ئيما: الدائرة الاجتماعية لحركة الأدب الروسية في لبنان، ص 102.
116.

الشعر، غالي: شعرنا الحديث، إلى أين؟ القاهرة 1988، ص 112.
117.

العبير، م: الإشاعات الأدبية الحديثة، ص 188.
118.

المجلة： الشعر : السنة الرابعة، العدد 15، ص 130.
119.

المراجع نفسه، السنة الخامسة، العدد 19، ص 118.
120.

المراجع نفسه، السنة الخامسة، العدد 19، ص 121.
122.

المراجع نفسه، السنة الثانية، العدد 6، ص 135، ص 136.
123.

الدرويس، ف: قائمة نهبات القرن، ص 317.
124.

المجلة： الشعر : السنة الرابعة، العدد 15، ص 141.
125.

الدرويس، ف: قائمة نهبات القرن، ص 266.
126.

المجلة： الفكر العربي المعاصر،: مقالة محمود شريف، عدد 44، ص 45.
127.

الخال، يوسف: ديوان الشعر الأميري، بيروت، ط 1، 1981، ص 7.
128.

الموسي، منيف: الشعر العربي الحديث في لبنان، بيروت، ط 1، 1980، ص 23.
129.

المراجع نفسه، ص 390.
130.

بيس، محمد: حداثة السؤال، بيروت، ط 2، 1988، ص 138.
131.

بايروت، محمد جمال: الحداثة الأولى، الإمارات، ط 1، 1991، ص 37.
132.

المجلة： الشعر : السنة السادسة، العدد 24، ص 145.
133.

المجلة： الشعر : السنة الثالثة، العدد العاشر، ص 132.
134.

المجلة： الشعر : السنة الرابعة، العدد 14، (مقالة تحت عنوان: في قصيدة الشعر)، ص 79.
135.

المجلة： الشعر : السنة الخامسة، العدد 18، (من باب الأحبار - من دون توقيع)، ص 189.
136.

المجلة： الشعر : السنة الخامسة، العدد 19 (من مقابلة مع أدونيس في 'النهار')، ص 109.
137.

138.

P. 12.
139.

المصدر نفسه، ص 73.
140.

المصدر نفسه، ص 64.
141.

المصدر نفسه، ص 37.
142.

المصدر نفسه، ص 21.
143.

المراجع نفسه، 116.
(78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100) (101) (102)

(74) المصدر نفسه، ص 576 .
(75) المصدر نفسه، ص 773 .
(76) المصدر نفسه، ص 24 .
(77) المصدر نفسه، ص 24 .

(78) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص 290 (مقابلة).
(79) أدونياس، فاطمة: نهایات القرن، ص 267 .
(80) المقال، عبد العزيز: أزمات القصيدة العربية، ص 96 ، 97 ، 98 .
(81) خيربّك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 59 .
(82) بوش قاول: قصيدة النثر من خلال ديوان النثر، لأبي الحاج، ص 28 .
(83) مارون عبيد: جهد وقدماء، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1963، ص 125 .
(84) خيربّك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 59 .

(85) المصدر نفسه، ص 1126 .
(86) المصدر نفسه، ص 298 .
(87) المصدر نفسه، ص 366 .
(88) الملاك، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 227 .
(89) جبر، جبر: إبراهيم: المجموعات الشعرية الكاملة، بيروت، ط 1، 1990 .
(90) المصدر نفسه، ص 9 .

(91) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص 199 .
(92) داغر، شريف: الشعر العربية الحديثة، الدار البيضاء، ط 1، 1988 ، ص 66 .
(93) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(94) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص 226 (من مقابلة مع شفيق الكمال).
(95) الملاك، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 213 .
(96) المجلة، ناصر: الشعر العالمي الحديث، بيروت، ط 1، 1981، ص 559 .
(97) مجلة الفكر العربي المعاصر: العدد (44-45) من مقابلة أحمد شريع، ص 98 .
(98) خيربّك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 95 .
(99) خوري، إميل: دراسات في نقد الشعر، بيروت، ط 3، 1914، ص 15 .
(100) مجلة الشعر، السنة الرابعة، العدد 14، ص 2 (من مقابلة أدونياس). (في قصيدة النثر).

(101) أدونياس، فاطمة: زمن الشعر، ص 265، مقابلة معه في القنوات العربية والدولية، 1968 .
(102) المصدر نفسه، ص 319 .

117
سوزان بيرنارد: Le Poème en prose, P. 773.

(105) Id. P 773.
(106) Id. P 773.
(107) Id. P 764.

(108) غازلي، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص 171 (مقابلة).

(109) مجلة الشعر، السنة الثالثة، العدد 9، ص 136.
(110) عيد، شكري محمد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغرب، سلسلة عالم المعرفة، عدد 176، أيلول 1993، ص 14.
(111) خيرbek، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصي، ص 63.
(112) عيد، محمد شكري: المذاهب الأدبية والنقدية، ص 63.
(113) خيرbek، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصي، ص 49.

(114) باروت، محمد جمال: الحداثة الأولى، ص 32.
(115) المرجع نفسه، ص 120.
(116) المرجع نفسه، ص 120.
(117) المرجع نفسه، ص 119.
(118) المرجع نفسه، ص 120.
(119) المرجع نفسه، ص 49.
(120) أدونيس: هانت أبيا الوقت، بيروت، ط 1، 1993، ص 51.
(121) المرجع نفسه، ص 116، 115.
(122) باروت، محمد جمال: الحداثة الأولى، ص 31.
(123) المرجع نفسه، ص 31.
(124) خيرbek، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصي، ص 64.
(125) أدونيس: هانت أبيا الوقت، ص 109، 110.
(126) البلاطور، محمد جمال: الحداثة الأولى، ص 38.
(127) المرجع نفسه، ص 52.
(128) أدونيس: هانت أبيا الوقت، ص 109.
(129) المرجع السابق، ص 134، 130.
(130) المرجع السابق، ص 134.
(131) المرجع نفسه.
(132) مجلة الشعر، السنة الثالثة، العدد المزدوج 32/31، ص 18.
(133) خيرbek، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصي، ص 109.
(134) باروت، محمد جمال: الحداثة الأولى، ص 92.
(135) المرجع نفسه، ص 92.
(136) المرجع نفسه، ص 67.
(137) المرجع نفسه، ص 57.
(138) مجلة "شعر"، السنة الرابعة، العدد 15، ص 135.
(139) مجلة "الناقد"، السنة الرابعة، العدد 44، من تحقيق العواصم الثقافية، ص 46.
(140) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص 200 (من مقالة مع جبرا).
(141) الملاك، نزار: قضايا الشعر الاصغر، ص 22.
(142) المرجع نفسه، ص 55.
(143) المرجع نفسه، ص 45.
(144) خوري، الصادق: دراسات في نقد الشعر، ص 21، ص 27.
(145) أورنيس: فاطحة لثنيات القرن، ص 31، ص 31.
(146) المقال، عبد العزيز: ذرائع في شتاء الأدب العربي، بيروت، ط 1، 1983، ص 126.
(147) المقال، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية، بيروت، ط 1، 1985، ص 72.
(148) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص 261 (من مقابلة مع دنفل).
(149) المرجع نفسه، ص 213 (من مقابلة مع الباني).
(150) المرجع نفسه، ص 27، ص 28، ص 28 (من مقابلة مع دنيش).
(151) المرجع نفسه، ص 278 (من مقابلة مع عبد الصبر).
(152) المرجع نفسه، ص 172 (من مقابلة مع عباس).
(153) بولس، مرسكون: مجلة "النقد"، ع 170، ص 170 (29/10/1987)، ص 45 (من مقابلة معه).
(154) خير بك، كمال: حركة الجوانث في الشوط العربي المعاصر، ص 53.
(155) فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ص 142 (من مقابلة مع جبرا).
Id. P 73.
Id. P 211.
Id. P 373.
Id. P 375.
Id. P 760.
Id. P 701.
(156)
(157)
(158)
(159)
(160)
(161)
(162)
(163) مجلة "الناقد"، السنة الرابعة، العدد 44، ص 47.
(164) المرجع نفسه، العدد 41، ص 34 (كتاب "مجلة شعر"، لرياض فاخوري، صادر عن دار الفكر الطريق في بيروت، ط 1، 1989).
الفصل الثالث

شعرية قصيدة النثر
إذا كانت الخلافات التي أوردناها في الفصل السابق تركزت حول اعتبار قصيدة الشعراء أو اعتبارها نثرًا، فقد بقيت في إطار المسائلات غير العلمية في أكثر الأحيان، أو اتجهت في جانب منها إلى الشكل الخارجي للقصيدة، أو تعصّبت إلى عنصر من عناصر القصيدة، وهو الوزن، فرفضت الشعراء خارج الوزن(1)

لذا فإن سياق البحث يأخذنا إلى التدقيق والتفصيل في بررات اعتماد قصيدة النثر إلى الشعر، أي إلى إشباع شعريتها في ظل ما توصلت إليه التعريفات الحديثة للشعر وما يمكن أن يصب من تعريفات قديمة في هذا الإطار بالذات.

تستخدم هنا الشعرية بعضها الصدري للنشرة، لا معناها النقدي الحديث الواقعي، فشعرية قصيدة النثر لا تزال محط نقاش عندنا، خصوصًا وأن مواقف نقدي كثيرة تمزع عنها هذه الصفة.

إن "الشكل الداخلي" لا الشكل الخارجي هو الذي يحدد الطبيعة الشعرية للنص—كما أجمع العديد من النقاد الحديثين—إذ إن الشعرية تنتمي من زمن إلى آخر، مع تغيير مفهوم الشعر نفسه ومع تطور المفاهيم الاجتماعية والفلسفية وتطور المعرفة الفنية، وتطور هذه الصناعة التي تستخدم الأصوات والبلاغة والأسجج، فمصطلح الشعرية (Poétique) في الحقل الكلاسيكي لا يعني أي امتثال أو أي كثافة خاصة بالإحساس، ولا يجسد أي تلاحم أو أي عالم متصل، بل هو فقط انعطافات لفظية تنتمي في التعبير وفقًا لقواعد أكثر جمالًا، أي أكثر جمالية، من قواعد الحديث(2).

وبالطبع دورت في تحديد لطبيعة الشعر الحديث ومفهوم الشعرية قائلًا: "الواقع أن
الشعر الحديث ما دام يتحتم أن نعارضه بالشعر الكلاسيكي ويكل نثر، هو نثر يحطم الطبيعة الوظيفية التلقائية للغة، ولا يسمح بأن يبقى منها سوى المركزات القاموسية، فالشعر الحديث لا يحتفظ من العلاقتين سوي بحركتها وموسيقاها وليس بحقيقةها، واللفظ، ينجرف فوق خط من العلاقتين المفرغة، والنحو يجرد من غايةه فيصبح الشعر نظماً ومجرد انعطاف بدون يقوم النظم (3).

ويطلق رولان بارت في فهمه للشعرية أو لمعيار الشعر من المقياس الكلاسيكي ومن الفرق الذي يعتبر كميًا بين الشعر والنثر، «إذا أسميت النثر الحد الأدنى للنص الأكثر اقتصاداً في نقل الفكر، وإذا رمزت بحرف : أ، ب، ج، لصفات اللغةخصوصية التي تضطلع، رغم لا إجدرًاها، بحماة التعبير مثل الوزن والقافية وطقوس الصور، فإن مجموع مساحة الكلمات تستقر في المعادلة المزدوجة التي توصل إليها السيد جورج (Molière) (بطل مسرحية "البورجوازي النبيل") لوليسير (1622 - 1673) : 

الشعر = النثر + أ + ب + ج

النثر = الشعر - (أ + ب + ج).

 الطبيعي أن نستخلص من ذلك أن الشعر هو دائماً مغاير لنثر. لكن هذا الفرق ليس في الجوهر وإنما في الكم (4)،

هذا الاستنتاج الذي يسحب بارت من الشعر الكلاسيكي على الشعر الحديث يدخلنا في تقنية الشعر لا في حقيته وجوهره.

كان الفرق بين الشعر والنثر في المفاهيم القديمة، وحتى مطلع القرن التاسع عشر، يعتمد على تميز بسيط بطول الوزن والإيقاع والقافية، أي تميز شكلي. أما اليوم، فقد ثبت التمايز الشكلي غير وارد، إذ فقد الشعر في العديد من الحالات بعض الإيقاع، والوزن، والقافية، بل فقد أحياناً الحرارة، كما نحراً بوجه خاص من المنطقة الخطابي.

على هذا، فإن استخدام منطق النحو هو الذي يميز اليوم، من حيث المظهر على
الأكثر النثر من الشعر. إن الشعر هو اللغة التي تضحي إن كثيرا أو قليلا بالمتحو لحساب قيمة الكلمات الذاتية والتألقها. والشعر هو اللغة التي لا ينبغي فيها النحو لحروفه.

ولن نفرق كثيراً في تحديد شعرية النص بالمعنى الذي أسس له جاكوبسون، مثلًا، والشكليات الروس الذين يحصرون نقاشهم في الشعرية، باللغة وتنظيمها الجمالي، بما فيها من "بدائل" دلالية وصورية، حتى أن نوردروف يعتبر أن "الكون الشعرى" معقد جداً في نقاشه لتعريف سوزان برانر للشعر الذي "تكرم سماته الجهوية في الوحدة وفي التكيف".

وكمان الإنشاء حاصل في النقد العربي حول الشعرية وتعريف الشعر فذلك هي الحال في النقد الأجنبي، ويتجلى هذا الاختلاف في موقف كل من الشاعرين الناقدين وردزورث (Wordsworth (1770-1850) الذي لا يرى أي فراق بين لغة الشعر ولغة النثر، وكولرديج (Coleridge (1772-1834) الذي يؤمن بأن للشعر لغة خاصة.

وفي النقد العربي القديم كان الوزن والقافية، كما وحدة التصيدهة مثار جدل كبير، بالإضافة إلى العلاقة بين الشكل والمضموم، للدلالة على شعرية النص، أي اتنمة إلى الشعر. فحازم كان "أمل إلى الوزن المركب"، وفي الحديث عن التصيدهة - ككل - يميل إلى الوحدة المركبة، مما تطوي عليه هذه الوحدة من تعدّد وتنوع (. . .) الوحدة والتنوع - عند حازم - هي "وحدة التسلسل" التقليدية التي يُمضي فيها عرض إلى آخر، بعلاقة شكلية هي "التخلص والاستمرار" (. . .) وهناك فراق عند حازم - بين وحدة تقوم على التنوّع وتنوّع لا يقوم على وحدة (. . .).

يتمسك حازم بالوزن والقافية، فيربط الأول بالمعنى عندنا "في علاقة احتواء تقوم على التناوب"، فأصبح لكل وزن من الأوزان مجال يختص به وغرف لا يفوقه (. . .). وهو يصف القافية بأنها "فضيلة بلسان العرب" ويدعو وصفًا بما يقوله الفارابي من أن [الألسن العجمية متي وجد فيها شعر موظفي فإنها برومون أن ينحدروا فيه حذو العرب]. (. . .)

وإذا تخطينا هذا الكلام، بالإشارة إلى ابتعاده عن الدقة، للجهة ادعاة غياب القافية من الأشعار غير العربية، لتتابع معنى الشعرية في النقد القديم ولدى ابن خرجاء مثلًا، الذي
يرى أن "الشعر يتألف من معنى ولفظ ومعروض وحرف روي"، فقد يتعاصى في بعض الأماكن جزء من هذه الأجزاء أو أكثر، فظراً ينظم البيت وأوطة ينثر.

ويقول الفارابي في تأكيد الوزن: "قوام الشعر ووجهره... إذ يكون قولاً مؤلفاً ما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسمًا أجزاء ينطلق بها في أزمة متساوية".

أما إن سيما فينصب رأيه في المصب نفسه عندما يقول: "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة".

وهذا ما يراه حاسم أيضًا، إذ "إذ الأوزان ما يتقوّم به الشعر، وبعد من جملة جوهره".

وإذا كان أرسطو لا يرى في النظم مقياسًا وحيدًا للتمييز بين الشعر والنشر، فإن قدامة ابن جعفر يرفض قبول النظم معيارًا وحيدًا للتمييز بين الشعر والنشر فيقول: "إذا سمي شاعراً لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعره غيره"، وإذا كان إذا يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف ليس بشاعراً وإن أتى بكلام موزون مقفى.

وبلغة واضحة وسهلة يحدد ميخائيل نعيمة علاقة الشعر بالوزن والقافية فيقول: "فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر، كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة. فرب عبارة مثورة، جميلة التنسيق، موسيقية الرئة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بحافة قافية".

وتتبع نعيمة: "الكلام المتوازن المقاطع أسهل للتنحين من الكلام الذي لا توازن بين مقاطعه من حيث الطول والقصر، لذلك خلق الوزن بالشعر وثمة معه نمو طبيعياً، فكان يتكيف بالشعر ولا يتكيف الشعر به. هكذا ما الشعر العربي ومت أوزانه. وما زال الوزن لاحقاً والشعر سابقاً إلى أن قَبض الله لأبي عبد الرحمن [الخليل] أن جمع كل ما توصل إليه من الأوزان فرَبّيها ( ...). منذ ذلك الحين يا أخي أخذ الوزن يتعَلّب روبردًا رويدًا على الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقاً والوزن سابقاً ( ...). العروض لم يسيإلى شعرنا فقط، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام".
فيما يتعلق بالعديد من الأعمال الشعرية والسينمائية للكاتب "نايتسه"، فإن قصيدة "العقل والارادة" (1886) تعد واحدة من الأعمال الأهم. إنها تركز على العلاقة بين الوعي والحياة، وبين الخبرة والكرامة. تتناول الشاعر الفكرة أن الإنسان ليس مجرد ظاهرة TEMPORARY (محبوبات وذكريات) على وجه الأرض، بل هو مصدر للعالم والحياة. إنه الشاعر الذي يتحدث عن "العقل والارادة"، التي هي جوهر الإنسان وطبيعته. ينظف الشاعر عن الأفكار والقيم المهيمنة، ويشترط للإنسان أن يكون صادقاً ومتفادياً في حياته وきっかけاته.

ويقول "نايتسه" في شعر "العقل والارادة": "من خلال الإلهام والخبرات، يمكن للإنسان أن يجد طريقه إلى الوعي والكرامة. من خلال الاختيارات والحكم، يمكن للإنسان أن يجد طريقه إلى الحياة والعالم. من خلال الإلهام والخبرات، يمكن للإنسان أن يجد طريقه إلى الوعي والكرامة. من خلال الاختيارات والحكم، يمكن للإنسان أن يجد طريقه إلى الحياة والعالم. من خلال الإلهام والخبرات، يمكن للإنسان أن يجد طريقه إلى الوعي والكرامة. من خلال الاختيارات والحكم، يمكن للإنسان أن يجد طريقه إلى الحياة والعالم."
ويذهب وليم بيلر بيتس (W.B. Yeats (1865 - 1939) إلى أن الوزن يخلق في الذهن حالة من الغيوبية اليفظة.

A.E. Housmain وسونيبورن وسويسارد،) (Suarès و A.C. Swinburne 19).

أما جان كوهين (Jean Cohen) فيقسم بين جنسين أدبيين أحدهما الشعر والآخر النثر، منطقاً من محاك الوزن (20). وهذا ما يؤكده أيضًا س. أليوت (21).

وإذا كان الوزن أساساً في تمييز الكثيرين لشعرية النص فإن أدونيس أحد رواد قصيدة

الشريخة في عدد من لا يرضون الوزن كلياً، وإنما يعتبرون الشعر معه نوعاً من التعبير

الشعري، إذ يقول: "إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يتأثر

الشعر؛ إضافة للتفاوت للشعر، فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة، وليس كل

نثر خالياً بالأضواء، من الشعر" (22).

هذا الموقف المتوازن لأدونيس أبقى الطريق مفتوحاً أمامه للعودة مجدداً إلى الوزن أو

الانتقال بين الوزن واللاوزن في قصائده. وهو يحدد الفروق الأساسية بين الشعر والنثر كما

يأتي:

أول هذه الفروق هو أن النثر إطراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذا الإطراد ليس

ضروريًا في الشعر. ثانيهما، هو أن الشعر يطبع لأن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمغ

لأ أن يكون واضحا. أما الشعر فيطبع لأن ينقل شعوراً، أو تجربة روحية، ولذلك فإن

أسلوبه غامض بطبعته، والشعر فكراً إذا أنها لا تكون منفصلة عن الأسلوب، كما في

النثر، بل متحدة به. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تحريري ذو هوية خارجية معينة

ومحددة، بينما غاية الشعر هي في نفسه. فمعناه يتحدد دائماً حسب النثر الذي فيه

وحسب قارئه" (23).

ولكن الشعري النص يقول كمال أبو ديب "لقد أدت الدراسات اللسانية، مثلًا،

خصوصاً تلك التي قام بها رومان باكوبسن (Roman Jakobson) ومريدوه، إلى اعتبار

مبدأ التنظيم والتنسيق سمة أساسية مميزة للشعر. وحاولت دراسات كثيرة، من أبرزها

128
دراسات جورجي لومان (J.Lotman) ، أن تكتيه أطاع التنظيم المتعدد صوتياً وتركيبياً وإيقاعياً، مظهرة طفانيتها على لغة الشعر. وليس من الصعب الآن قبول سلامة هذا المبدأ ونتائج الدراسات التي هدف إلى بلوته وإظهار تجليات مختلفة. لكن توضيح هذا المبدأ بالقول مثالاً: "إن السبب في سلامته هو أن لغة الشعر مختلفة عن لغة النثر، لا يمثل فهماً نقدياً للظاهرة بقدر ما يمثل إعادة صياغة لها بعبارة مغايرة. كما أن من الجلي أيضاً أن القول "إن لغة الشعر تمثل انحرافاً عن لغة النثر" بطرح المشكلة في إطار نظري ضيق ويجعل لغة النثر معياراً أو مهكاً سوءاً، والخروج عليها انحرافاً عن السوائية".

يؤسس أبو ديب فهمه للشعرية على نظرية خاصة طرحها في كتابه "الشعرية" وتصوراً وصف فيه لغة الشعر بأنها لغة تبتعد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة وأن هذا التنظيم حين ينشأ يخلق "الفجوة: مسافة توتر"، على درجات مختلفة من السعة واحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة الأدبية (وللكلن لغة النثر مثلاً)، وإن هذه الفجوة تميز الشعرية حقيقةً موضوعياً لا تيميياً.

وهو يوضح وجهة نظره أكثر فيما يقول: "إن شمس تلاهماً وجودياً بين الشعر والوزن بشكل ما من أشكاله، وأي شمساً تكونية للشعر هو امتلاكه درجة ما من التمايز والبلاغة على صعيد الانتظام في بنية الصوتية الموسيقية المعزولة عن البنية الدلالية التركيبية".

وإذا كان كمال أبو ديب يميز الشعر بالبعد الإيقاعي، فإن عبد العزيز المالك ذهب إلى أن "المفهوم الحقيقي للشعر عند العرب، وعرب الجاهلية خاصة لا يجعل الوزن شرطاً ضرورياً لتكون الكتابة شعرًا ولم يظهر مفهوم الشعر (هو الكلام الموصون المصفى) إلا في عصور متأخرة. ولو كان ذلك المفهوم شائعاً لما كان ذلك الموقف العجيب من القرن الكريم، هذا الكتاب المقدس بإيقاعه الجميل وبلاغته المتاحة".

وتمتل خالدة سعيد على الكلام الموصون بألفية ابن مالك: "ليس كل كلام موصون مفقي شعرًا، وإلا لوجود اعتبار ألفية ابن مالك في قواعد اللغة العربية شعرًا، ومثلها نظرية بالقول الموضوعة حول فن الشعر".

أنه عنصر آخر غير الابناء يمكن أن يكون معياراً للشعرية أيضاً، يتمثل بالصورة، إذ إن لغة النثر كما تبسم ليست مباشرة، فهي كثيراً ما تستخدم وسائل تعبرية كثيرة، دلالة 129
ورمزمية وزخرفية وإيقاعية لاتعد، وكلما ضاقت المسافة بين الحالة الداخلية والحالة المعبر عنها، كلما أتجهت نحو الشعرية، نحو الصورة التي تختصر الحالة. وهكذا فإن «حركة الشعر الحديث نفسها كانت تضيّقاً مستمراً للمسافة بين التوّجية وشكل التعبير (من هنا سبب الثورة، على الوزن والقافية، المنطقية في الشعر القديم)»(28).

إنه هذا التقديم الذي يُؤشر إلى خصوصية النثر، وخصوصية الشعر، والخلافات التي كانت ولترال سائدة اليوم، يُحفزنا، في موضوع قصيدة النثر، إلى البحث في عناصر الشعرية والتركيز هنا على الإيقاع والموسيقى الأولى، والصورة الشعرية ثانياً، ولغة هذا النوع الشعرى الحديث وما دار حولها من نقاش ثالثاً.
بعدما تكلمنا في مقدمة هذا الفصل على الشعرية واختلاط مفهوم الشعر ومفهوم الأدب، أتمنى القصيدة الشعرية التي تطور مع تطور الفاهية والأفكار والحياة الاجتماعية، وفرّقت بين النص العنصري والعنصري الشري، بين خصائص الشعر وخصائص النثر، وعرضنا للوزن والثقافة كضرورة وشرط للقصيدة لدى عدد من النقاد القدماء العرب والمسلمين، وتغيّرت هذه المفاهيم وأنماط النظر فيها بين مقتنيباً بهم من دون أن يكون ضروريًا للنصية الشعرية، وبين مقتنيباً باعثتها للشعر، جاءت قصيدة الشعر كاسمية فصلية تحمل ما وصل إليه النقد من قناعة الاستغاثة عن الوزن والثقافة، لكن هذا الاستغاثة المرونة في تقديم البدائل الموسيقية والقضائيّة في لغة الشعر يمكن أن يستند بإيقاف النظر أو الإيقاع والتنانغ، وكذلك من الخطأ القول بأنهما يشكلان الشعر كله(29).

ويرى جابر عصفر أن الإيقاع الموسيقي يلتقى مع الوزن الشعرى في مبدأ التناسب، من حيث هو مبدأ جوهرى في كل أشكال الفن وأنواعه، ولكن صورة هذا المبدأ تختلف قطعاً باختلاف الأداة. أداة الشعر تكون من كلمات دالة تطوي على معان مباشرة أو غير مباشرة، حسب نوع الخدمات التي تنظيم فيها، وأرتبط الأداة الشعرية بنظام متغير من الدلالة لا يجعل من الوزن الشعري مجرد محاكاة لفن الموسيقى بل يجعل موسيقى الشعر ناورة من طبيعة أدواتها الخاصة، من حيث الأمكانات الصوتية لهذه الأداة، إذا ألفت في علاقات، ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرض من الأغراض أو معنى من المعاني. ومن هنا يمكن لتستاسب المسموع والمفهوم أن يتخذ مغزى متغيرًا عند حائز وما دام الوزن الشعري يتنع من تألف الكلمات في علاقات صوتية لتنفصل عن العلاقات الدلالية والتحوية؛ فلا بد أن يستمد الوزن الشعري فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة وليس من مجرد محاكاة من آخر كالموسيقى(30).

هذا الفصل بين الوزن والموسيقى يتبناه جابر عصفر عن ابن سينا الذي يقول: والأمور التي تجعل القول مخيلةً: منها أمور تتعلق بزمان القول وعود زمنه وهي الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمعنى من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم(31).
ولتؤكد يمنى العيد تولد الموسيقى من غير الوزن أيضًا فتشؤل: "ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلاً، بل أجزاء تبدو بالنسبة إلى قصيدة التلفيق أبكر أهمية منها بالنسبة إلى قصيدة التفعيلة. إيجاد تحليلي الأولي عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل، ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى وربما شحن جزء من أجزاء الفن النصري بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به. من هذه الأجزاء التي يجري توقع الموسيقى بها والتي سبق وأوضحتنا بعضها بسرعة أذكر:

- التركيب اللغوي حين يتنظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.
- التكرار وفق أشكال موظفة لتغذية دلالاتها.
- التوزيع والتقييم على مستوى جسم القصيدة ويهدي دلالي محدد.
- التوقع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها (32).

فالموسيقى مهمة جدًا في الشعر والشاعر. ككل فنان، يحاول أن يخلق نوعًا من التوافق التلفيقي بين العالم الخارجي عن طريق ذلك "التوقيع" الموسيقي الذي يعد أساساً في كل عمل في الشعر، ونحن لا نتأثر بالموسيقى إلا أنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناقض والانقراض في هذا العالم الخارجي، والمنطقية في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر (33).

ويغيب النظر عن تقسيم الموسيقى في الشعر بين خارجية وداخلية تكلم الدكتور محمد مندور عن موسيقى الشعر على أنها "تشكلت بتباع وتناول وحدات زمنية محددة، ثم إيقاعات تحدد منافصل هذه الموسيقى، وكل ذلك فضلاً عن الإنتاجات الصوتية، وطرق التعبير الصوتي التي تبع من طبيعة حروف اللغة، ومخارجة، واجتماع بعضها إلى بعض في اللحظة أو الفقرة. وكل هذه الخصائص التي يدركها الشاعر بذاته، ويدركها الدارس بتحليله (34).

وقال أدونيس، مجددًا: "معنى الموسيقى الداخلية أو الموسيقى المستقلة عن النظم لا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرّر الصور في فواصل منظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو تواقتها، يسهل التراثين الشعرية القديمة. لكن
يلقى الجملة ، وعلاقـة الأصوات والمعاني والصور ، وطاعة الكلام الإيحائية والذبه التي تخبر الإيحاءات وراءها من الأصداء التلونة المتعداة ـ هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنطوم ، قد توجد فيه ، وقد توجد دونه،(35).

هذا الرأي لأدريس ينطبق على قصيدة الثغر ، بل ينطبق على أي قصيدة حديثة تركز على الموسيقى الداخلية فيها. فالموسيقى الداخلية لم تكن هاجس شعرا قصيدة الثغر ونقدها فقط ، وإن كان اهتمامهم واضحا في إبرازها ، وفي الاحتماء بها من التهم التي وجهت إليهم بالتخلي عن الموسيقى. فتألوت الذي لم يكن من أنصار قصيدة الثغر مركز على العلاقات الموسيقية الداخلية في النص: ـ فموسيقى الكلمة وليدة صلالة عدة: إنها تنشأ من علاقاتها أولًا، بما يسبقها وما يعقبها مباشرة من الكلمات ، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه ، ثم إنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعني الذي توجد فيه . ونشأ تلك الموسيقى أيضا عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء . ليست بالطبع جميع الألفاظ متساوية في غناها وتماسكها .(36).

وتطلع شوقي ضيف إلى الموسيقى الداخلية مؤكدا على أهميتها في تصنيف الإبداع الشعري فقال: ـ إن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والترابي ، وراء هذه الموسيقى ظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ، وما بينها من تلامس في الحروف والحركات ... وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاصل الشعراء ، وفعل شاعراً عريباً لم يستوف منها ما استوفاه البحتري ولذلك كان القدماء يقولون إن بشعروه "صناعة خفية ، فشعره أصوات جميلة وغنية مطرّب".(37).

لم يغفل ابن سيتا أيضا موسيقى الشعر نفسها وليقى الثغر ـ فأشار إلى أن الوصل والفصل وزن ما للكلام الشعري ، وأن ما يميز الوزن الشعري عن الوزن الشعري أنه وزن عددي. [وهذا الوصل والفصل وزن ما للكلام ، وإن لم يكن وزنا عددياً . فإن ذلك للشعر ، وهذا الوزن هو الذي يحدد بتصاميم الأسمع ، فإن قرب من الوزن العددي تقربا ما يبلغ الكلام فيه ، فهو حسن . وهذا التقرب أن تكون الصعاب متنايرة الطول والقصر ، وإن لم تكن فسعتها قمسة متساوية ليقاعية] .(38).

133
يرى لامبورن (Lamborn) أن الموسيقى الداخلية ذات الجانبين هامين: اختيار الكلمات وترتيبها، والموافقة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها (34).

ويحكي أليوت بين موسيقى الألفاظ والمعاني بشكل يوضح قول لامبورن عندما يقول: إن القصيدة الموسيقية هي قصيدة تألف في بنيتها غلاف موسيقي من الأصوات، وخط موسيقي من المعاني الثنائية للألفاظ في هذه البنية، وأؤكد أن هذه النمطين وحدة لا تتجزأ (40).

إن العلاقة ما بين النطق والمعنى، بين الجرح والمعنى، أو بين الوزن والمعنى، عرفت لدى تقادنا القدماء، حتى نفهم نحن سنترى لكل وزن من الأوزان مجالاً أو حالة وجدانية خاصة من رضاء وشجاعة وفرح وفرح وجد ووجزل. وهذا ما يدل أيضًا في الاستخدامات التقانية المتعددة ودلالاتها، وورد من كلام كثير حول الحسات الموسيقية من جناس وطابق تكرار لما يساعد على "الجرس" اللوحي الذي عرفه القدماء أيضًا (41).

ورسم جوزيف شريمو علاقة الهندسة الموسيقية بالمضمون على الشكل التالي:

معان

اًصوات

مشاعر

ويقول: "إذا ما اعتمدنا على هذه الترسيمة التي تمثل نوعًا ما "دوره مقتطعة"، نستطيع القول إن الأصوات في نظام اللغة الفننولوجي لا قيمة رمزية لها، بينما هي تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع في فعل كلام محدد، مكتوب أو شفهي، بالاشتراك مع المعنى (42).

ويتفق شريمو مع كمال خير بك في ما طرحه الأخير من تقبل لأهمية الفردة واهتمامه بمسألة النطق عندما قال: "إن تقطيع البيت الشعري العربي قائم كلياً على طريقة نطق الكلمات، وليس لكتابة الفردة أية أهمية في هذا المجال" (43).
لا يمكن أن نتكلم عن الإيقاع من دون أن نشير إلى علاقته بالقارئ الإيجابية أم السلبية، من جهة، وعلاقته بالتالي بالجماعة أو الفرد. وهنا علينا أن نسأل عن الشعر العربي: هل هو إيقاع جماعي أم فردى، ثم هل بقي على إيقاعاته القديمة أم أن الإيقاع، كما القصيدة بكل مقوماتها، مرتبطة بتطور المجتمع والحياة؟

يقول محمد فتحي أحمد: "أما الشعر العربي فلم يعرف ترثياً جماعياً على غرار ما كان موجوداً عند العباقرين في صلواتهم الدينية أو عند اليونانيين في أنشدتهم المسرحية، بل كان إنشادهم منذ البداية فردياً، استلهم فيه العربي حركة الإبل في عرس الصحراء، وترنح مقدماتهم وأعجازها إلى الآتي والخليل، ووقع أخفافها ما بين إبطاء وإسراع وهدوء وهرولة، ولا بد للغناة المفرد من الصافحة، لأنها هي التي تنهب السامع إلى المقاطع والنهبات خلافةً للغناء الجماعي الذي يشترك فيه الكثيرون فيعرفون من سياقه أيكون الوقت وأين يكون الاسترسال؟ (45)

قد تكون هذه الصورة لعلجات شكل القصيدة العربية بحية الصحراء تبسيطية ولا تطال حقيقة القصيدة العربية العامة، أو أنها لا تشكل دلالة شعرية عامة، لأن التشكيل الطبيعي النطري للقصيدة يرتبط في الأساس بالشاعر الأول، أو الشعراء الأواصق، أو بجيل شعري مؤسس، أما الشعراء الذين قاسوا شعرهم على طبيعة الشعر السالف فهم مختلفون، وألا مما تحدثنا عن تثقيف إبداع، وما تحدثنا عن كسر في شكل القصيدة العربية، ويكفون في إيقاعاتها، وما تحدثنا أيضاً عن بحور مختلفة يورح جديده ترافقة مع اختلاف الحياة في البيئة العباسية واستخدام للبحور الخفيفة، لا لأبيك أوزان جديده متأثرة بالأوزان القديمة أو مستلهمة من الشعر الأعمجي خصوصاً الفارسي. وينقل كمال خير بك عن كتب العروض القديمة ستة أوزان جديدة هي أكثر شيوعاً، منعوطة بـ"الأوزان المهملة" وهي "المستطيل، المتعدد، المتوافر، المتعدد، المنسرد والمضطرد".

وتتابع خير بك: "إلى جانب هذه البحور الجديدة التي أضيفت إلى البحور القديمة المعترف بها من قبل علماء العروض العربية ترك لنا العصر العباسي تجديدات أخرى في مجال نظم الشعر، تدرج غالبيتها في إطار الصيغ "الشعبة" أو "المعممة" كالمولايا والكان
كان والدروز والسلسلة والزجل، ولكنها تظل تمثل إضافات مهمة للشعر، خصوصاً فيما يتعلق بالإيقاع وتقسيم القصيدة، وأخيراً آثار الفانية.

كما تصدر الإشارة إلى تأثير هذه القصيدة على فارسي يدعى "الدروزي" (45). إذاً، هنالك مؤثرات عديدة، غير حياة الصحراء المحدودة، كان لها أثر في كسر الوزن والإيقاع. فأبو العتامية ابتكر أوزانًا جديدة وحاول الخروج على الفانية الواحدة وقال "أنا أكبر من العروض" - حسبما نقل كتاب الأفغاني (46).

ويذكر عز الدين إسحاق محاولات ابن المعتز في إحداث بعض التلوين الشكلي في البنية الموسيقية للقصيدة، ووفق على ذلك كل ما يعرف باسم المربعات والخمسات، والمسدات وما أشبهه (47).

ويعتبر شهير كمالي علاقة الإيقاع في القصيدة العربية بالظروف المحيطة بها. الإيقاع الشعري يمثل حالة نفسية وحالة زمانية وحالة مكانية أحياناً. عندما نرجع إلى الشعر الجاهلي المجيد، يجد الباحثون الطويلة هي البحر الجانحة وهو أمر طبيعي في مجتمع بدو، بعيد الإسلام، ويعتبر الباء، وسكته المد. فرضت المدن ظروفًا جديدة، البديري كان يمضى في الجاهلية يومه كله باليه، أما الآن فقد كثر عمله في المدينة ولذلك لا بد من تقدير القصيدة، ثم إن مجالات الطرح فرضت أوزانًا جديدة (48).

وبربط مالرموث الموسيقى تطور الشعر (49)، في حين تتحدث سوزان برتان عن تأثير موسيقى "ويلب" الألمانية على الشعراء الفرنسيين، ومالرموث نفسه - كما أوردنا سابقاً، وتأثير نظرية "ليس غير مفيد أبداً لتاريخ قصيدة الشعر أن نعلم أن نظريات "ويلب" نفسها فعلاً، فهى تشعر الشبان وحضرها في مجال الأدب الصافي" (50).

ولإعطاء أهمية أكبر للموسيقى في الشعر العربي أكد المستشرق الأوكراني أستيكوفيتش (1980) في وصفه لبيئة القصيدة الجاهلة أهمية الشعر العربي بوصفه شعراً موسيقياً وليس شعراً تصورياً، مهتمين أساساً بالحالة، Thème في القصيدة، والتمايزاتها الجزيئية مع الموسيقى على مستوى الوظيفة البيوية لموضوع الحالة الشعرية المترزرة (51).
وفي محاولة لنفهم طبيعة الموسيقى المرتبطة بطبيعة التلقي قال محمد نتىح أحمد:

الشعر العربي موجه إلى الجماعة غلباً والتأثير في الجماعة يتطلب موسيقى خاصة
واضحة الإيقاع، وليس أدعى لهذا الوضع من تضاعي الأبيات في أطوالها
وقواهيها(26).

والسؤال يطرح نفسه الآن: هل قصيدة الشعر خطاب موجه إلى الجماعة حتى تحتاج إلى
القولية أو الانسجام أو حتى إلى الإيقاعات المبسطة؟

يأتي الجواب من سوران بران الذي يقول: «ةمثل الشعر الرومسي وبعد شعر
الزمزين، ولدت قصيدة الشعر من الصراع ضد كل طبيعة شكلية يمنع الشاعر من إبداع لغة
فردية»، أو يجرء على قولية المادة الطبيعية في جمل هذه اللغة(80).

إن حركة التحرر الفردي التي ساعدت على الوصول إلى قصيدة الشعر، بعد مساهمات
التجاهات وممارسات فنية كثيرة من الرومسي، حتى في thiểuة تجديد الفرد،
وتميزها، أو صدفة قصيدة الشعر إلى مجانية في التطور الزمني، وجعلتها تعبيراً عن
مكتنات والممارسات وإيقاعات الفرد، وتراجع إلى غنائية مختنطة وصامتة وداخلية
وخصوصية جداً.

ويقول كمال خير بك «إن أدونيس هو الذي أسهم أكثر من سواء من الشعراء الجدد في
التجديد الإيقاعي (....) وكان الوحيد الذي أبدى همأ دائمًا بخلق إيقاعات جديدة
للشعر العربي»(84).

ويعتر عبد العزيز المقلاط رجوع أدونيس إلى الغنائية العالية في قصيدته «الوقت»
و«إسماعيل»، بقوله: "ورأى تكون الغنائية هي التي رجعت إليه (أدونيس) في جريروت
العاصف الصاحب، وفي زحمة الشئوم التي لا يفتها دربهما صباح من شعراً ونقاد
يتحركون ضمن مقالب ومواصفات فنية معينة، ومن آخرين لا يعرفون الشعر ولا
يفقدون بين صدمة الحداثة والصدمة بالانثتاء أو سيارة على الطريق العام(85).

هذا رأي المقلاط أما أدونيس فرأيه يختلف في هذا المجال، إذ إن الشعر بالنسبة إليه
يرفض القيود الخارجية، يرفض القوانين الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج، وهو

137
بتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث أن القصيدة تخلق شكلها الذي تريد، كالذراع الذي يخلق مジャーه (51).

وحتى لا يبتعد عن مسألة الإيقاع نعود إلى خليل حاوي الذي نرى على شعراء قصيدة الشعراء ملقياً عليهم صفة الجهل بالإيقاع: "إنهم طائفة تجهل قيمة الإيقاع المنضبط في الشعر، وصعوبات البلاء الداخلي المقيد بذلك الإيقاع الذي لا بد منه لكل شاعر بأن تسامح قصيدته وتتحلى إلى مجموعة من الصور البعيدة" (60) إننا نتفقد في نتاجهم فيها وقوارن أياً يضيق عنهم الإيقاع المنضبط فيزرعان الثورة عليه (61).

وفي خلاصة تقنية لقصيدة الشعر يقول شربل داغر: "لم نتنبأ لهذه القصيدة نظامأ إيقاعية (62) وبصل معارض قصيدة الشعر إلى أكثر من ذلك إذ يبني شوقي بغدادي وجود "موسيقى داخلي".

في اعتقادي أن اصطلح "الموسيقى الداخلية" تسمية غير دقيقة لأن الموسيقى لا تتبع من الصوت نفسه، بل من خلال ربطه مع صوت آخر، وما دام الآخر كذلك فالموسيقى لا تكون داخلي بل خارجية (63).

إن قصيدة الشعر التي خسرت الموسيقى الخارجية، الوزن والتقافية، أو خسرت أهمية النظم في تقدير تواليات موسيقية وتكرارات زمنية، تحتاج إلى التعويض عن ذلك بإضافة موسيقى جديدة إلى الموسيقى الداخلية الموجودة في الأصل بقصيدة الوزن، وذلك لا يتم إلا بمزيد من التكيف الموسيقي، الذي من المفترض أن ينتج من نفس متوترة قلقة ومن لغة توليدية ونية شديدة التركيب.

إيقاع الشعر ومعسيقى الشعر

لند ونتفق أكثر في مسألة الإيقاع والموسيقى. فأدونيس، مثلًا، اعتبر أن "في قصيدة الشعر الموسيقى، لكنها ليست الموسيقى الخاضعة للإيقاعات القديمة المنتهية، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاعنا التعبيري، وحياتها الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة (64). لا يفرق أدونيس هنا بين الموسيقى والۦ إيقاع، فكل الإيقاعات والعلاقات الأصوات

138
المعنى وعلاقات الصور والإيحاءات وكلما هناك من تمثلات البنية المركبة للقصيدة هي الموسيقى.

أما لدى اليمن العبيد فالإيقاع الداخلي (جزء هام من عنصر الموسيقى، جزء لا يلغي أجزاء أخرى من هذا العنصر). الأجزاء الأخرى يمكن البحث عنها في أنواع من الموازات ومن التقطيع، وفي تشكيل يأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف ويعتمد التكرار لها وفق أنساق مختلفة. كما يمكن البحث عنها في فنون عدة تولدت التغن وتخليق الموسيقى صوتيًا.

نسمعه عند القراءة أو تُروى معي نحن، وتراء بصرتنا.

إن أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءًا متميزًا في العنصر الموسيقى في القصيدة الحديثة، جزءًا يُولد في حركة موظفية دلالياً. إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة (11).

إذاً هناك إيقاع خارجي وآخر داخلي، فالإيقاع الخارجي في قصيدة الوزن يتمثل بشكل أساسي بالتفعيلة، تلك النبض التي تتكّرّ في القصيدة، كما أن هناك موسيقى خارجية وأخرى داخلية. وفي تحديد أكثر للتفرّق بين الموسيقى الخارجي بالإيقاع الخارجي، فإن الموسيقى تلك تشمل الإيقاع والوزن معًا، التفعيلة والبيت معاً، كما تشمل معها التفاعلية أيضًا.

ومعَتِير يوسف الخال بين المفهوم القديم والمفهوم الحديث للإيقاع الشعري في مسمى الإيقاع أولًا بالتنغم والموضوع أو حتى بالوزن ويقول: نقل الشاعر ملء الخبرة في إيجاد إيقاعه الخاص وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن (12).

والإيقاع عند الدكتور عز الدين إسماعيل هو حركة الأصوات الداخلية، التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل، وغير الوزن، وهو الثروة الصوتية الصادرة عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو يصدر عن الموضوع، فهو يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل وهذا من الخارج.

والإيقاع عند د. "عباد" ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم ويلعب الزمن فيها دورًا مهمًا. أو هو العلاقة الزمنية بين أجزاء اللحن.

١٣٩
هو عند د. «أليس»: نغمة صاعدة في مقطع مبتور من المقاطع التي تتوسط الشعر، وهذه النغمة عند د. «أليس» بיכולة الركيزة للشطر، تنقله من مجال الشعر إلى مجال الشعر.

والدكتور «نعمان القاضي» يميِّز بين «الموسيقى» و«الإيقاع»، فالموسيقى عنده «معرفة جماعية»، أي أنها من قبل الموارد المشتركة، وكذلك العروض وزحافاته وعلمه وأحوال قوافيه، أما الإيقاع فهو عزف شخصي، أي أنه من قبل الإبداع. وقدر ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه وإبداعه وأصالته (12).

الواضح أن تعزيري «الموسيقى» و«الإيقاع» يتعرضان لتصنيفات متعارضة، فالشكيكون الروس مشاككون أن الوحدة الإيقاعية هي البيت وليس التنفيذية، مع أن البيت والتنفيذية هما وحدتان موسيقيتان في أكثر الدراسات، وهم (أي الروس) يأخذون عن الجشتنية أن البيت هو الوحدة الإيقاعية مخلوفين بذلك من سباقهم من نقاد. وإليوت الذي تحدث عن «الموسيقى» و«الإيقاع» استخدم تعريف «القصيدة الموسيقية» و«الموسيقى الصوت» ومن بين «الإيقاع الشعري» بنظام الشعر وذكر «الموسيقى الكلمات» و«البنية الإيقاعية».

إن تشكيك التعريفات الواسعة التي لاحظناها لدى أكثر من ناقد ، تأخذنا إلى البحث أكثر عن حقيقة وتحديد تعريف واضح لتعزيري «الموسيقى الشعر» و«الإيقاع الشعر». فالبعض استخدم في كل بحث كلمة موسيقى والبعض الآخر كلمة إيقاع فقط، وبذل يراجع استعمال كلمة موسيقى مع النقد الحديث أو نقد القصيدة الحديثة، حتى أن الذين كتبوا عن قصيدة الشعر قلما أوردوا كلمة «الموسيقى»، وكان لدى إيقاع» و«البنية الإيقاعية» أكثر حضوراً في نصوصهم النقدية. وكانت عناوين الفصول والأبواب في الكتب حاسمة. ونادراً ما استخدم عنوان «الإيقاع، الموسيقى»، فالدكتور عز الدين إسماعيل مثالاً في كتابه التفسير النفسي للأدب، أورد كلاهه على الإيقاع، الموسيقى، تحت عنوان في موسيقى الشعر، ولم ترد كلمة إيقاع إلا بعض المرات. أما يوسف حامد جابر فقد كتب تحت عنوان «الإيقاع الشعري» فصله الخاص في كتاب «قضايا الإبداع في قصيدة الشعر» من دون إيراد أي كلمة «موسيقى» أثناء معالجته للموضوع، وتوسع في إيضاح 140.
مسألة الإيقاع، مفسماً البحث إلى جزئين: الأول، "التناغم الشكلي" الذي يتضمن في رأيه، إيقاع المفردات، بالنظر إلى بنينها المقطعية، وتبيان التناغم الذي تحدده الظواهر الصوتية في بعض مفرداتنا، وإيقاع الجمل التي تقوم بنينتها على أساس التصعد وتقوم حركتها بتقديم تشكيلات مقطعية، وفعالية نبر وفعاليات صوتية ودلالية. الثاني، التناغم الدلالي، الذي يضم إيقاع التواصل، أي أنسجام حركة الدلالات فيما بينها، يدفع إيقاعاً يحمل خصائص مشابهة، وإيقاع التمايز، أي تفاعل الحركات التمايزية فيما بينها الناتجة عن انكسار حركة البنية، مما يفيد وراءة حركات جديدة، قد تحمل خصائص مغايرة(14).

وإذما يكون السبب في تلك الفوضى الواسعة في تعداد مسائلة "الإيقاع"، و"الموسيقى" الشعرية، استخدام تعريفات قديمة لموضوعات حديثة، والحالت بين موسيقى الوزن وإيقاعاته، بما فيها من آراء مختلفة بين موسيقى الشعر، يعنى إسقاط التقليد نفسه لنوع شعري يعتمد على الغناء أو يتوافق معه، على نوع آخر يرفض الغناء أو يرفض المتبهر أو يرفض الاعتماد على الموسيقى الخارجية.

وأما يشار إليه أيضاً أن الموسيقى نفسها التي تعتبر كمقياس خاصة للغة الشعرية، ليست ذات مفهوم واحد، فهي الأخرى موضوع خلاف كما الشعر، وهي تخضع لتطور وتحديد متتابعين. وكما أن هناك شعراء أشجع أستاذية، هناك أيضا موسيقى حديثة وموسيقى "نظيرة"، بل إن الموسيقى ربما تخضع لتجريب ليس أقل من تجريب الشعر.

ورما لهذا السبب كان يكرر شعراء قصة التَّنْتَطُعِ النَّمَائِنَة التَّمَشِيْجِي، وهو ما عبر عنه أنسي الحاج في مقدمة "ألْهَمَان"، "الشعر قصيدة الشارع، الشعر، ومقدار ما يكون إنساناً حراً، أيضاً، تعظم حاجته إلى اختراع متواصل للغة تخطيطه، ترافع جريه، تلقيط فكره للهائل الشموش، والنظام معاً، ليس للشعر لسان جاهز، ليس لقصيدة آخر قانون أدبي"(15).
الصورة الشعرية

بعد دراستنا للإيقاع كعنصر مهم في السياق الشعري أو في نهوض النص الشعري، هناك عنصر آخر لا يقل أهمية عن العنصر الأول بل يداخل معه، فالناقدة خالدة السعيد ترى أن الإيقاع يتوارى أيضاً في الصورة الشعرية(16).

والدكتور عز الدين إسماعيل الذي يقسم اللغة كأداة تعبير في متناول الشاعر إلى صورتين زمنية ومكانية، الأولى تنتج عن الأصوات المتقطعة التي تقدم تابعاً زمنياً في اللغة، والثانية تنتج عن ربط نفوسنا بالوجود الخارجي، وهو يؤكد على الوحدة بين الصورتين في قوله: "إن اللغة وإن كانت زمنية في طبيعتها إلا أنها تحمل في الوقت نفسه دلالات مكانية، حتى أننا نستطيع أن نعد تشكيلاً الأصوات الزمنية تشكيلاً في الوقت نفسه لخليج مكاني (. . .) والشاعر عندما يستخدم اللغة أداة للتعبير، إذا يقوم بعملية تشكيك مزدوجة في وقت واحد. إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة"(17).

وإذا كان الدكتور إسماعيل أعطى أهمية أساسية للصورة الموسيقية أو التوافق النفسي الموسيقي في النص الشعرى، فهو رأى أن الصورة المكانية أو ما يسمى على تسميته الصورة الشعرية أهمية إضافية، فهو يقول: "مع أن جزءاً من قيمة الشعر الجمالي يعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية (وكثر من النقاد يعانون ما تجده في الشعر من سحر إلى صورته الموسيقية)، فإنه لا يزال هناك ميدان لنشاط الشعر يبرز فيه مقدراته الفنية، وهو ميدان التشكيك المكاني. ونستخدمن للتعبير عنه مبدئياً كلمة "الصورة"(18).

فالصورة الشعرية هي الأخرى موضوع مختلف، فإن في التعريف أو الأهمية أو التقسيم نظر للمفاهيمها وعناصرها، ففي علم النفس تعني كلمة "الصورة" إعادة إنتاج عقلية، كرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصريّة(19).

وفي رأي عزرا باوند أن الصورة هي "تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في بيئة من زمن" وهي "توحيد لأفكار متناولة"(20).

وفي رأي جان كوهين: "ليس الصور ذويبات خاوية. إنها تشکل جوهر الفن الشعري لذا، وهي التي تحرك الشحنة الشعرية من أسر العالم الذي يغشاؤها"(21).

142
ويعبّر عن معنى الصورة في الشعر بقوله أيضًا: «الشعر لا يتكلم لغة حرفية، ليس الشعر وردة، ليست الشمس سوداء، ليس الليل أخضر، وهي إن كانت كذلك يكون الشعر قد وصفها بطريقة مغايرة» (72).

وذهب أليوت إلى توحيد مهمة الشعر من خلال عمل الصورة فيقول: «على سبيل التخيل يجب أن يهدم الواقع ويمزج، كي يتمكن الأدب من امتلاك القدرة الغريبة على تصويره كتجربة صافية. المهم هو أن تكون للأدب هذه القدرة. تهديد الواقع هو وسيلة مؤقتة. تهديد العالم يسعى لولادة عالم آخر هو عالم الخلق الأبدي» (73).

فالصورة عمل محوري أساسي في النص الشعري، وهي عملية تكثيف للواقع، وإيجاده به من خلال إيقاعات نفسية خاصة، وتفاوت أنزى اللاوعي تتنتج عن علاقات مركبة ومعقدة. و«الصورة أساس الفن في الشعر، وأساس فيما للواقع أيضًا، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا الأساس المتشكل صورة، يمثل بحال أو آخر، النسيج الشعري الموجود (...). وتتحدد أهميتها (الصورة) كفعالية شعورية مرتبطة بالإحساس المتولد عن التجربة الإنسانية ذي الشمولية، وتبرز أيضًا فاعليتها داخل النص من كونها تعد بفكرة الموهوب الضوئي الذي يظهر به النص متألقًا، الأمر الذي يسمح لنا بالدخول إليه واكتشاف طبيعته واتناثره» (74).

ومن أهمية الصورة يقول صلاح فضل مستعينًا بآراء آخرين: «إن جميع الأشكال المجازية تكمن خلفها بواعث تصل بالعلاقات القائمة بين المعنى الحرفي والمجازي، ولذهب الحقيقي الحدالة السبيرة أثر بالغ في الأسبروب، فهي تكمن خلف أي نوع من أنواع الصورة، وتجعل لنا تلك الأهمية القصصية في الدراسات النقدية والاسلوبية منذ القدم. وكان أوساط يقول: [إن أعظم شيء هو السيطرة على الاستعارة لهذا الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يشارك الكاتب فيه آخرون إنها علامة العبقرية]. وباسم الصورة قيلت عبارات غامضة شديدة المبالغة، فتحدث مالارمي عن «القوة المطلقة» للصورة، وقرر أندريه بروتون بعض الصور بالزائل. وكان بروست يقول: [إن الصورة وحدها هي التي يمكن أن تعطي للأسلوب لونًا من الخلوص] وآلم إن عزيزًا باوندة مرة [أنه من الأفضل للكاتب أن يتج صورة واحدة طيلة حياته من أن يخلق كثيرًا من الجلادات الضخمة] (75)."
وإذا كانت اللغة الشعرية تطورت وقعتت مسافة من التحول الداخلية في بنيتها الداخلية من التقليدية إلى شعرنا الحديث، فإن هذه المسافة هي نفسها المسافة التي تحولت خلالها الصورة الشعرية التي تشكل كما ذكرنا محور اللغة والنص في المصاسوقة. فالصورة الشعرية تطورت بين مرحلة وأخرى، وبرزت مفاصل هذا التطور أو التحول بالترافق والاختلاف مع المفاصل الحادة والانعطافات القاسية للشعر في العالم وفي الوطن العربي. فالقصيدة التقليدية، فإن كانت تتمحول في داخلها وفي بنيتها اللغوية صوراً، فإن تلك الصور ذات مسافة قترب من العقلية من جهة، وتستخدم تقسيطاً واستعاراً قريباً، وما كانت في الأساس تعتبر على الشكل الأنجليزي والإيقاعات الوزنية، فهي كانت تظهر هذا العنصر على سواه البالغ، فلا تحدث في الدولات أي أثر منهم، وتبقى المعاني مكورة، ولا تحدث التقلبات مهمة في آليتها وتقنياتها ومدلولاتها ورواتها، وتذهب كثيراً إلى النص البسيط والأنفلاش والثيرة العذبة، من دون الاهتمام بالتكيف والإزياحات البعيدة، أو أي لعبة من لعب الغموض الدلالي القرية من الحكاية والوصف المباشر وإلقاء الذات كعنصر أساسي. وإذا كان الأدنائيون وحدهم من الشعراء القدامى قد اstialوا بشكل واضح بالصور الشعرية التي كانت تتوالي بشكل مكثف، فإن الصورة لم تذهب إلى الناتية والعالم الحسي الداخلي، إلا بدءاً من زمن الرومنطيقة الذي بدأ مع التمرد فكان على الشعرا الرومنطيق أن يعتمد إلى الصور الناتجة من انطباعاته الحسية التي تحدثها الطبيعة بحالاتها الأشد حراً واندفاعًا وعظمة وجمالاً (76).

ومع الرومنطيقة خفت الموضوعات الكبيرة التي كان يتم بها الشعر، وأصبح الشعر أكثر ذاتية، وأكثر تنسيقاً إلى الأحاسيس والانفعالات الحسية الهامة التي تصل إلى حدود اللاوعي والهذيان، والتعامل مع العالم الخارجي بشكل تجريدي عاطفي. وانقل من الخطابية والتعبير عن الخارج، بل والاهتمام بالشكل الخارجي للقصيدة والبهجة الإيقاعية (وتطور الشعر إلى ما سماه فاليري ويركز الشعر الصافي) (77).

ويصف د. ساسين عساب الصورة لدى الرموز بأنها «تنسب بغريباً وتفرض قوانين العقل وضوابطه، وتعكس ما هو عادي ومألوف : تصدر عن الحالات الشعرية الأشد تعقيداً وعمتمة ولاوعية حيث تتجاوز شتى الأحاسيس ( . . .) وهي تلحنها إلى عالم مثالي.

144
صوفي، لا نهاية له ولا تجسّم. إنها صورة ارتقائية تنمو حتى الحواء، تتحول إلى نعّ من الصور وتشكّل عالمًا فريدًا له حياة خاصة منفصلة عن الحياة اليومية والعادية(87).

ولدى السوريّين يخلق الشاعر صورة تبدّد عتمتها وتكشف عن المواقع المجهولة التي يستعصي دخولها بل يتعذر على العقل البارز. إنها صور نابضة بروحية الابلاط الذاتي؟ يجد العقل الوعي نفسه حيالها مخدراً لا يلامسها. إنها شبيهة بتلك الصور التي تحدث في حالات الاتمشاط بتأثير من الأفيون أو الحشيش، يقول أندره بروتون: "تبدو السوريّة كما لو أنها كانت عيناً يبلغ ببعض الأشخاص إن له مفعول الحشيش الذي يشبع كل الرغبات"(89).

و يقول أندره بروتون: "بالنسبة إلى إن الصورة الأشده قوة هي التي تمثل الاعتباطية في أعلى درجاتها"(90).

والصورة السوريّة "يَعْرَب عنها بجمال لا ترتبط سوى بالموضوع، ولا يبدأ فيها الدلالة العقلية المنظمة، بل بنوع من الإيجاب يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله... وأقوى الصور عندنا الصور التحكمية المتناقضة والمتواردة على معان يصعب التعبير عنها"(88).

ويصف أنسي الحاج اللاعوي السوريّي في قصائد النثر لدى يوسف الخال البقول: أراد أن "ينام"، أن "يهدئ"، أن يجرب إمكانات لوعيه، أن يعطي عقليه السليم الناقة، والمحاسب، إجازة صغيرة. فنتج عن ذلك شعر لا هو من دفق خزائن الباطن وقد فتحت ولا هو من بنات الوعي وقد رفقت الخيال. لم ينتج في لجم عقليه، غير أن محاولته أفادته في زيادة ترجيحه على قواعده الأولى، وقصصته "الخلاص" شاهد على نتيجة هذا الامتحان، فهل يعزف نهائياً عن محاولة التمثّل من سيطرة العقل الوعي على شعره؟ كلا بل بيلجا (كما فعل) إلى المناصفة والتنويه وطريقة التأليف والتعاضد، تعاوض ظهر فيه عنصر الوعي أساساً ومداراً، أي المتفوق وأهم شيء في اللعبة"(82).

إلا أن الهذينان الذي وصف به أنسي الحاج شعر الخال ووصف به أيضاً بول شاول شعر أنسي الحاج نفسه: "الصورة تفرض علينا فرضاً وتنجز من خلال التقارب المتبادل بين الكلمات أو من خلال الهذين والشاعر والشاعر (أنسي الحاج) هنا يتقابل بسلبية مطلقة
وينفي دوره كمنظم لهذه التيارات الداخلية»(1)، وترى خالدة سعيد أن «الصورة عند
أنسي الحاج تطلع من الداخل، من العتبة»(2).
ويتحدث بول شاول في أطر وحده عن «أن» أنسي الحاج، عن المجانينة في صور
الشاعر، وقبئ رأي الحاج في شعر الخال وصوره، بما فيه من نواز بين اللاوعي
والانزكان فيقول: «هذه المجانينة المتألقة من ممارسة الكتابة الآلية عند أنسي الحاج تضعف
بضعف استخدامه للكتابة الآلية: فأنسي الحاج، وقد تأثر بالسريالي¨، جاء إلى هذا النوع
من الكتابة أحياناً ليتحرر من الابي الذهني ويعطي شعره بعناصر جديدة يؤديها له اللاوعي
والتداعيات اللغوية التي كانت تشكل مثل هذه الصور، فقصائده - وهو يقول بالقصيدة
على عكس السريالية - بنيّة خاصة ووحدة عضوية»(3).
أما الصورة في شعر محمد المغوط فهي «قام التعبير الشعري»، وتكاد تكون الوسيلة
الوحيدة لولا تحاّل من الأصوات الداخلية في قصيدة أو تسدّدي من المجموعة. وصوره
وجه عام حسية تلتقط مادتها من أشياء العالم، حتى المعاني المجردة تلبس ظاهر حسية
وتحول إلى حمر ونساء وتراب»(4).
وإذا كانت الحسية في الصورة الشعرية سمة بارزة في الشعر الحديث فأن جابر عصفور
يتحدث عن الحسية في رأي خازم بالشعر: «إن الشعر لا يقدم العام إلا من خلال الخاص،
ونه يعرض التجارب العامة عن خلال معطيات حسية. بهذا المعنى يمكن أن نفهم حديث
خازم عن ضرورة الحسية في التخليق، إن القولة النقدية التي تري أن العام لا يمكن أن
يتبدئ إلا من خلال الخاص، لا تعرض كثيراً عما يراه حازم من أن المعنى أو المجرد لا
يمكن من أن يدخل مجال الشعر إلا من خلال الأمثلة المحسوسة»(5).
وإذا كانت لكل تيار من التيارات الأدبية اجتهاداته في بناء الصورة الشعرية وتطويرها،
فإن الصورة التي استفادت من كل التيارات والتي يمكن أن تدخل في سياقات تيارات
عدة، نلاحظ حضورها المتفاوت في النص الشعري الواحد، فإن معظم النقاد يقسمون
الصورة الشعرية إلى ذهنية وحسية. ويشار يوسف حامد جابر إلى توضيح ذلك
بالقول: «لا بد من الإشارة إلى أنه لا يوجد في الشاعر عامة، والشعر خاصة، صورة ذهنية
خالصة، كما لا توجد صورة حسية خالصة أيضاً، بسبب أن تشكل الصورة، كما

١٤٦
غيرها، يختص لعلاقة جدلية بين الحسي والذهني ( ... ) ونستطيع من خلال التفاعل بينهما أن ندرك غلبة أحدهما على الآخر، وأن نتفق على حقيقة الصورة بفاعليتها التي تقوم عليها من كونها فعالية مؤسسة على علائق متعددة(88).

ويضيف الكاتب جابر نواعر ثالثاً من الصور هو «الصورة المركبة» وهي «الصورة الغنية التي تمت ، فيما يُحمل إلى أكثر من اتجاه ، وتقوم خصوختها ، ليس على احتمالاتها المطروحة ، وإنما على تعدد الصور أيضاً(89). أما ج. م. موري (J. M. Mauri) فهو يرى أن الصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو قد تكون بكاملها سيكولوجية(90).

عناصر الصورة

أما عناصر الصورة فتحدثها د. يمني العيد «بالتشبيه والاستعارة واختيار المفردات والإيقاع في التركيب» ، وهي عناصر قد تنتمى إلى هذه النسبة أو تلك في بناء الصورة(91). وتستشهد بقول ليفنون بإفلاس يقول فيه «بالتقي أن التشبيه والاستعارة واختيار المفردات والإيقاع ، جميعها تتمس إقامة الصورة(92).

أما صلاح فضيل فيقسم العملية التصويرية إلى ثلاث مراتب: أولاً هي الصور المعتمدة على الحس وجودعاتها ، ثانياً الاستعارة التي تتم على مستوى اللغة ودلالتها ، وثالث مربحة هي التي تؤدي إلى تكوين الصورة الذهنية المتعلقة وهي الرمز. فإن كانت هناك صعوبات تعرض طريق الباحث أحياناً تحديد النواحي بين هذه الراتب فإن تعليمه العملي المستخلص من النصوص الأدبية وتصنيفها في نظم متماسكة والبحث عن وظائفها وبواعظها هو الضمان الوحيد لتقدم الدراسات الأسلوبية وإفادتها من مفهولات البلاغة القديمة وحصاد علم اللغة الحديث(93).

التشبيه

وبالنسبة إلى التشبيه فإن كثيرين لا يدخلون في إطار الصورة كعنصر من عناصرها ، في حين يدخله آخرون مشروعاً ، ويعتبره نقاداً من أركان الصورة الشعرية، فقدونيس 147
مثالً: يرفض الجميع بين الشبيبة والصورـة بقوله: "يخلط الكثيرون بين الشبيبة والصورـة، حتى ليNER، بين قراء الشعر الجديد ونادئيه من يميزون قيّماً صحيحة بِنْهَـما. 

"الشبيبة يجمع بين طريقين محسوسين، إنه يقي على الجسد الممتد فيما بين الأشياء، فهو لذلك ابتعد عن العالم. أما الصورة فتغلي هذا الجسر، لأنها توجد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم، تتيح إمتلاكها" (٤٤). 

ويعمل صالح فضل الشبيبة صورة "إذا عبر عن خواص محدودة محسوسة تؤدي إلى تعديل رؤية الأشياء. ويبدو أن تشبيه شيء عفوي مجرد مبرر آخر نظيره له لا ينضج عادة بهذه الوظيفة مهما كان نافذاً وملحاً؛ مما يبدو أن التشبيه البليغ الذي لا يبرده وجه الشبه ولا الأداة هو أقرب إلى إمكانية تحقيق وظائف الصورة من أمثلة التشبيه الأخرى. وذلك لأن التشبيه الذي يبرده وجه الشبه أو الأداة يكاد يكون لوناً من المقارنة بين شيئين واقعيين لا تؤدي إلى استحضارهما مجمدين في خيال المتكلم أو السامع" (٤٥).

وفي المقارنة بين الشبيبة والصورـة يقول د. ساسين عـاف: "الشبيبة لا يمتلك الأشياء، إن له القدرة على تفكيكها للوقوع على أواصر الـكربـي بينها. لا يمثل ذوبان الخارج في الداخل. فأشياء الوجود المتعالية عن طريق التشبيه تحافظ على خصوصياتها" (٤٦). 

الاستعارة

ويعـد كمال أبو دـيب على أهمية الدور الذي تلعبه الاستعارة في الصورة الشعرية، فقوله: "لعبت الاستعارة في الشعر مثل هذا الدور الأساسي عبر تاريخ الكتابة العالمية إلى درجة أن اتجاهات نقدية متعددة ترتبط وجوهرًا بين الشعر والاستعارة. ويتحقق مثل هذا الـربط حتى في الدراسات الحديثة التابعة من الدراسات ( ... ) وبين أبرز من أسهموا في تأسيس هذا الـربط الوجوهـي بين الشـعـر والـاستعارة، على أساس لغوي صرف، رومان ياكـسن، الذي يميز بين علاقات بين عملية الخلق الفني، الاستعارة والكتـابة، رابطاً بين الاستعارة والشعر وبين الكتابة والشعر، دون أن يحصر أيهما حصرًا مطلقاً بأحد هذين النمطين من الإنتاج الفني." (٤٧).

ويحدد صالح فضل الاستعارة من حيث مصادرها الأدبية بقوله: "الأوساط
الاجتماعية للكاتب والظروف المحيطة به وأنشطته الإنسانية المختلفة والمناظر الطبيعية التي يشاهدها وجملته خبراته وتجاربه كل ذلك يمده أيضاً بصوراً غزلاً مترسمة شكل محدد من المقارنات أو توجيه في استعارات حية، أصيلة إلى جانب الاستعارات التراثية (الأدبية) (98).

وفي معرض دفاعه عن أبي تمام وإظهار ”حدودته“ الشعرية يذكر أدبيه بأهمية الشاعر من خلال الاستعارات البعيدة التي كان يستخدمها وكانت مرفوعة من قبل العقلية المعاصرة له: ”تكثير في كتب النقد التي تهاجم أبا تمام، خصوصاً في المواقع، عبارات مثل [شعره لا يشبه أشعار الأول ولا على طريقتهم ما فيه من الاستعارات البعيدة والمعلقة المولدة] و[عدل في شعره عن مذاهب العرب ... إلى الاستعارات البعيدة المشرقة الكلام إلى اختصار أو الإجابة]“ (99).

العديد من نقاد الشعر اعتبروا الاستعارة عنصراً أساسياً في الصورة الشعرية، لما تقدمه من دينامية وحيوية في التعبير التصويري، وفي البنية النصية. وفي تقويم لكل من التشبيه والاستعارة كصورتين بولدهما الخيال، يرى ريتشاردز أن الاستعارة تبقى الوسيلة العظمى التي يجمع بهمن بواستها في الشعر، أشياء متبادلة ومختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك بدافع التأثير في المواقف والبواعث ، كما يرى أن الاستعارة من حيث هي صورة هي مبدأ الوجود الشامل للغة إنها التي تعمي انطباعات جديدة للأشياء وجعلها تستحم في مناخ جديد (111). ويتبع ريتشاردز تأكيداً أن الاستعارة سمة العبرية ولا يمكن تعلّمها (111).

ويذكر الناقد الفرنسي مارسييل ريونون (Marcei Raymond) أن بودلير قد رأى في الصورة التي تتوفرها الاستعارة حقيقة، يرتفع وسرحاً للخلق والكشف. وأن مالرمان قد رأى فيها قدرات مطلقة لا تتحسر، وأن بروست (M. Proust) قد رأى أنها وحدها تمنح اللغة معنى اللانهائي. فكذا تصدر الاستعارة من الجمع بين حقائقتين متباعدتين لتظهرهما كوحدة (102).

وإذا كان التشبيه والإستعارة عنصرين أساسيين في تركيب الصورة الشعرية، فإن البعض يدخل الكتابة كعنصر ثالث لهما: ”ورزت الكتابة كتعبير تصويري إيحائي“ (149).
وأرقدت بحوزة بعض النفاد على كل من التشبيه والاستعاره. ويقول جبرى إبراهيم جبرى:
"تقع الكتابة في قنائد شعراءنا بين طرفين الصورة والرمز، أي أن الكتابة أصبحت هدفاً
للصورة وإحدى وسائلها في أن واحد" (104).

الرمز

وإذا كان التشبيه والاستعاره مقيدين بين حدي الأول (المشبى والمشببه به) وحدي الثانية
(المستعار منه والاستعار له) فإن الرمز يبدو أكثر حرية، فهو قد يتنازل مع العنصرين
الأولين في الصورة وقد يستقل عنهما ليربط بين حدثين، مرة، وبين أكثر مرات أخرى.
ولأهمية استعمال الرمز في الكثير من العلوم كما الصورة -وكذلك استخدم كما
الصورة أيضاً - في تسمية مدرسة شعرية كان لها اتساعها الأكبر من الصورية و"الرمز هو
أهم وسائط بناء القصيدة الحديثة، يحقق لها وحدتها وعضويتها واتساعها وعمقها
وحيوتها وحريتى، خصوصاً الرمز الأسطوري، كون الأسطورة تتألف من مجموعة
رموز ومن العناصر الأولى المكونة لللكون" (104).

ويقول عز الدين إسماعيل: "إن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور، والرمز أكثر
امتداد وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعية، الرمز أكثر شعبياً من الحقيقة الواقعية، فهو مائل في
الحرافات والأساطير والحكايات والكلاشات وكل المتأثر الشعبي" (105).

الرمز والأسطورة

وإذا كانت الأسطورة تشكل عنصرًا من عناصر الصورة الشعرية فقد ارتبط استخدامها
عندنا بمحرات حضارية قومية وتراثية وفنية لكنها لم تستخدم كتقنية شعرية إلا مؤخراً في
مطلع الخمسينات مع الحركة السوسيولوجية حيث حوّل شعراء هذه الحركة السوسيولوجية إلى رمز
وكتراً ما حاوروا الرمز إلى أسطورة" (106).

وإذا كان بدر شاكر السباعي وخليل حاوي يوسف الخال وأدrias وجبرى إبراهيم جبرى
وتذير العظمة من أهم المتميزين في الشعر العربي الحديث فإن حضوري أس. إليوت
كان له الأثر البشري في تحريك هذه الظاهرة في كتاباتهم، وخصوصاً بدر شاكر السباعي،

150
لكن كتبات التموينات تتحرك في اتجاه رؤى حضارية وقومية وإيديولوجية في شعرنا العربي الحديث، ويبدو أن انتشار الحركة التموينية بين الشعراء العرب تزامن وانفتاح الحركة الشعرية العربية في نهاية الخمسينيات. ويرى كمال خير بك أن شعراء تجمع "شعر" هم الذين جسدوا هذا النزوع إلى "صورة" حديثة تتطابق صلاتها بالإستعارة التقليدية لتفكيك أسماء جديدة للتعبير الشعري، تنتفع فيها الصورة إلى أن تحل، كلياً، محل المعايير المعتادة للغة (107). ويتبع الكاتب قوله: "وعم أن أعمال شعراء راسخين كالسياج وأدبي، وخليل حاوي، قد تطورت، من قبل، في هذا الاتجاه، ففي قصائد محمد الماغوط تم الانعطاف الأهم والأكثر حسأاً في التطور "الصوري" للشعر العربي الطبيعي. وبداية من هذا الانعطاف أخذت الصورة ذات الانزياح المرتفع بل الأقصى أحياناً تبرز في إنتاج شعراء الحركة. بل تصبح مفتاح التعبير الشعري وعنصره الأساسي" (108).

"الصورة قوام التعبير الشعري عند محمد الماغوط"، كما أسلفنا القول (الهامش 86).

ويشكل عام فإن صور محمد الماغوط تتزامن من السهولة، وهي قلما تغرق في الغموض والانزياح البعيد، وتبقى استعاراته قليلة البعد. وتقدم الصورة نفسها لديه كخطط جامع ولكن متقطع تبدو ظهوراته المتعددة شبيهة بالأمواج المتعرجة في القصيدة (109).

ويرى جبران إبراهيم جبران في الشعر الحديث "الساحة" في بحر الظلالات الهدف منها اكتشاف "أميركا جديدة". "يعبأ" أخرى إن الأشراف يتعلق بخفض متعاظم لعلام اللفظ العقلاني، وزيادة متعاظمة في الأخرى للمساحة المنطقية، مع مراجع يمكن من اختزال هذه المسافة على مستوى الفنهم، أي مراجع تسهل "ترجمته إلى لغة عملية" كما يعبر "أندريه بروتون"(A.Preton) (110). و"ترجمة غموض الشاعر" كما تحددها خالدة سعيد (111).

غموض الصورة

وفي تحليله لعدد من قصائد الماغوط وأدونيس وشويقي آي شقرا ورامسي الحاج، يقول كمال خير بك: "يبدو أن درجة الانزياح الاستعاري في هذه الحركة الصاعدة صوب
الصورة الاعتباطية أو "الجذابة" كانت تختلف بين شاعر آخر، أو حتى بين قصيدة وأخرى للشاعر ذاته. غير أن ما توقف إزاءه الآن من هذا النوع هو السياق الذي يمد بين الشفافية الدالة أو الملمحة وبين العتمة التي تبدأ فيها وراء "_spawn الفتوم" التي يتحدث عنها كورن: هذه العتمة التي فيما كانت ترتفع إلى موقع الخلاق أو النصفي - اللغوي، فإنها كانت تميز بـ "فوضى التأثير" على مستوى الجمهور المتوسط الثقافة في الأولى (111).

وتكرر آراء أدونيس التي تطالب الجمهور بالارتداء إلى مستوى فهم النص الشعري، وتوزيع مساحة النخبة من قراء الشعر، بل كثيراً ما يدعو إلى التفاعل مع لعبة "الانتباس الجملي" في الصور التي يقدمها.

ويفرق النقاد بين الفوضى والتمييز، أو الفوضى والتكييف. فهناك نصوص تُشف إلى دلالاتها، ويستطيع القارئ المُلم بشيء من المشاركة في إضاءة النص، وقد رمزها، وهناك نصوص أخرى تدخل في التعبير والتوضيح التصويرة، "فالمجهر ليس مؤلفاً كله من مفسرين، وثمة نقطة حرة للإنتباه، أو عبارة للفهم الواضح، تختلف ولا شك باختلاف القراء، لكن يمكن أن يعزى إليها حدوداً متوسطة، تفقد القصيدة إذا تجاوزتها فاعليتها كلفة دالة" (112).

وتختلف الصورة في شعر أدونيس أو شرقي أبي شقراً مثلًا بين مرحلة وأخرى، بين البدايات التي سبقت معرفتهم بقصيدة الشعر، ثم التزام المُلمحات التي رافقتها أو رافقت توسيع الأفق المعرفي للشعر الحديث. وقد كانت الرموز الأسطورية أو الاتجاهات التموزية تزيد في تعقيد النص الشعري بالنسبة إلى القارئ الذي يصبح عليه أن يكون على معرفة بالأساطير القديمة اليونانية والفينيقية والعربية... وتصبح عليه معرفة الفلسفات العامة والخاصة، ليستطيع أحياناً متابعة فهم النص الشعري المغلق والوروج في رؤية الشاعر المركبة، وتحقيق صلة بالدلالة.

وترى خالدة السعيد أن أنيس الحاج "استبداد الصورة الساكنة التي تعرّض شكلاً أو تكشف عن علاقة شكلية أو برانية، أعني الصورة التي تتقابل اللوحة" (114)، في حين أن أدونيس كان يشدد على بناء علاقات اللوحة التشكيكية في القصيدة، أي علاقات الوحدة العضوية.
إذا كانت قصيدة النشر شكلت تمرداً على السياق الخارجي للشعر، فإن شعراء مجلة "شعر" قد الآمج في انتهاك اللغة الشعرية على مستوى عدة، وتحويل لغة القصيدة على مستوى المفرد والعبارة، وبدلاً جديداً في اتجاه تجد الأعراف اللغوية في القصيدة التقليدية، وكسر المنطق اللغوي، نحو إبتكار لغة جديدة وصولاً إلى إدخال اللغة المحكية واستقبال قصائد بهذه اللغة في "شعر" وفتح النصوص على فرضي.

وجاء تفسير هذه الفوضى على وجه متباينة بين رواة مجلة "شعر" في يوسف الحال رأى أن الفوضى التحريرية العارية حال طبيعية في مرحلة الانتقال من الجمود والتحجر إلى البوصلة والتهور، وإذاً، يجب الاعتقاس. بقدر ما يخصنا النظام القاصر العقلي، فمن تلك الفوضى نخرج بحياة جديدة، أما من النظام فلن يكون نصيبنا إلا الموت (105).

أما نسي الحاج فكان أكثر حدة في تعاطيه مع التراث اللغوي والشاعر بقوله: "إنه الشاعراة المعاصرين الحقيقيين لا علاقة لهم بالشعر الجاهلي والأموي والعباسي والروجي المعاصرين، وأنهم شاهدوا حياة مختلفة مستقبلة تستنبل شعراءً عربياً من نوع آخر (116).

وربما كان للشاعر موقف مماثل، لكنه قدمه بأسلوب مختلف حين قال: "لا أزعج أنه (الأدب العربي القديم) لا يلامذ أذواق تلك العصور ولا أرواحها ولكنني أقول إنه لم يعد ملائمًا لو جنا الحاضرة وراءنا الحالي ولمأتينا ورغبنا في هذه الحياة . . . " (117).

أما أدوينس فيشد على مبدأ تديل العلاقات المألوفة بين المفردات ويحدد أسلوبه في تحديد اللغة الشعرية بالقول: "أولما أعمله أنجز هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشجعها بدلات جديدة تخرجه من معناها الأصلي، ثم أبدل علاقتها ببجاتها، ثانياً.

لا ينفق في المقتضى الموضوع فيه، وهذا أنكر لغة جديدة؛ (118).

لكن أدوينس يخالف زملائه بتحدي علاقة الشعر الحدث بالشعر القديم في تميز أبي تمام (توفي نحو 846) وأبي نواس (توفي نحو 850) بين الجذور الغامضة لتمردنا الحديث (119).
وفي علاقة الشعر الجديد بالتراث، كان أدونيس يشدد دائماً على الاستفادة من مواد التراث وروحه في بنائه الجديد، وكان ضد الإنقطاع أو الاستغلال الذي دعا إليه آخرون. فالعلاقة بالتراث ليست تتراوح للأفكار الجديدة، بل اتصال بكل ما أثبت استمرارته وتوهج حياته.

الكلام على لغة قصيدة النثر أو لغة القصيدة الجديدة يأخذنا دائماً إلى مجازية اللغة التي تنحو بها في اتجاه الشعر، في اتجاه افتراقها عن لغة النثر، أي إلى تحديد عناصر هذا الاختراق أو التحول، فقد اعتبر أدونيس أن المجاز هو الذي يحمل اللغة ويجنيها ويفصل بين الشعر والثورة فيها: «أن المجاز يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويفضي أسماء على أشياء ووقائع ليس لها اسم في اللغة العادية، وأنه يسمى إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة... وأن تتجاوز اللغة المحدودة اللغة، يعني أننا نقدم عالمًا غير عادي، أي نقدم صورة عن العالم من مستوى أكثر غنياً وعلوياً، وهنا نرى الفرق أو الفصل النوعي بين ما هو شعري، وما هو غير شعري»(161).

ويستعين نبيل أبوتبديل كوهين (Hamselinx) وهمسلف (Cohen) وسوسير (Saussure) حول تكوين الكلمة من دال ومدلول، ويتميز همسليف بفه الشكل والمادة. فالشكل هو مجموعة العلاقات المعقدة في كل عنصر داخل النظام، ومجموعة العلاقات هذه هي التي تسمح للاختصار ما أن يقوم بوظيفته اللغوية(161). لهذا فإن الاختلاف الصوتي أو تواصله لا يؤدي بالضرورة إلى اختلاف الدالة أو توافرها، من هنا القول بأن مادة المحتوى هي الحقيقة التجريدية في حين أن الشكل هو الحقيقة معبأة عنها باللغز، وإزاء عملية شمسية هذه بين الشكل والمادة (مادة المحتوى) كان من الممكن تميز الكتابة الشعرية من الكتابة النثرية(162).

إذا كان الشكل يتمثل بمجموع العلاقات، فإن ذلك يعني بكل بساطة أن الشعرية أو اللغة الشعرية تنتمي من عملية التركيب وترتيب الكلام أو تنظيمه واستخدامه، ويتم مناصور قصيدة الشعر بالتركيز على اللغة الشعرية كعنصر اختلاف بين الشعر والثورة، لسبب واضح هو أن توحي هذا العنصر بإعطاء الدور الحاسم في تميز اللغة الشعرية والشعرية يضعف من أهمية الوزن واللفاقي والتفاهم الأخرى للشعرية حسب مفاهيمها.
سابقة، ويفضّن آلام انتقاش اللغة الجديدة في الشعر الحديث، أو اللغة المتجددة غير العادية.

يقول أدوسيا: "إن لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح، فالشعر الحديث هو، يعني ما، فن جعل اللغة تقول ما لم نتعلم أن تقوله. إن الأثر الشعري الحديث مخاطرة: مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن افعال أو حقائق لم تخلق اللغة الإنسانية للتعبير عنها. لم تعرف اللغة العادية أن تترجمه، هو أحد مواقف الشعر الحديث. يصبح الشعر في هذه الحالة حيلة، يصبح ثورة ضد اللغة" (132).

وأما ينبغي التذكير به هنا أن عبد القاهر الجرجاني (توفي نحو 780) كان قد ميز بين اللغة كمادة ومعنى كتركيب أو شكل في قوله: "فلا كانت الكلمة إذا حمست، حمست من حيث هي للفظ، إذا استحققت الزيادة والمقدار استحققت ذلك في ذاتها وعلى اثرها، دون أن يكون السبب في ذلك حالا مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال، ولكنها إذا أن نحسن أبداً أو لنحسن أبداً" (124). وقال: "...والأنفاظ لا تنفيح حتى تؤول فضياً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب" (125).

بعد هذا القول "فهل يضيف تشارلتون (Charlton) جديداً في حديثه الطويل عن الألفاظ حين يرى أن السحر والفتنة فيها ليست من خصائصها مترفة، وأنها في المعجم جثو واحد، وياكل جامدة، ورمز لأفكار، فإذا سلكت في الكلام تصبح جزءاً حياً في مجري الحياة أو قطعة منها يكسوها اللحم، وتبنيها الدماء، وما لحمها ودماؤها إلا الصور والمشاعر التي تتحرك في الأذهان وتثيرها في القلوب؟ وحسبنا القديم أيضاً أنه سبق ريتشاردز الذي يرى أن معنى إية لفظة لا يمكن أن يحدد إلا عن علاقتها بما يجاورها من ألفاظ ( ...). وحكذا فظن عبد القاهر إلى منهج لغوي في دلائل الألفاظ لا يختلف عن النهج الغربي الحديث الذي يرى أن اللغة ليست مجموعات من الألفاظ، بل هي مجموعة من العلاقات بين الوحدات التعبيرية، والذي كان العالم السويدي فردناند دي سوسير من أبرز رواده" (126).
ولما أعرف كروتتشي بتطابق اصطلاح الشكل والمضمون (17) وأكد فالييري على الشكل ب Петيت المضمون، نظرية على الأقل. وقال مالارمي: إن المضمون ما هو إلا شكل غير صاف، أي أنها شكل مختلط (18)، ولم رد إيلور ت أن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه، مثلما يصح أن نقول إنهما مختلفان، ورد درشتاردز: إن التعاون الوثيق بين الشكل والمعنى هو سر الأسلوب الأكبر في الشعر، وإن كان يقول ذلك من أجل أن ينكير إمكانية وجود قيم صورية أو تأثيرات دينية بعيدة عن المعنى (19)، ويدفع هترنت ريد عن الشكل العضوي (20)، فإن الشكلين اللذين توصوا بهما في تناول الموضوع، إذ إن الشكل لديهم شعاراً بلغ من شمولية أنه أحدهما كلا ما يكون العمل الفني. وكان هؤلاء يتناولون الموضوع في سياق هذا التمرد ضد النقد الإيديولوجي السائد من حولهم، وضد فكرة الشكل، بوصفه نطاق يصب فيه العفو الجاهل. ودافعوا كما فعل نقاد كثيرون قبلهم وبعدهم، عن الوحدة التي لا تنتمي بين الشكل والمحتوى، واستحسانهما نموذج الفاصل بين العناصر اللغوية والأفكار التي يعبر عنها بواضتنا (21).

ذهبنا في الكلام على علاقة الشكل والمضمون إلى النقد التقليدي والندق الحديث لنضع نظرية قصيدة الشعر من حيث لغتها في إطارها التاريخي، إذ شكل المعر فشرا بمجلة شعر، على الشكل التقليدي موافقاً لأثار نقاشات واسعة حول فحص القصيدة الجديدة وفشلها، وقد طرح مسألة بنية القصيدة في بيان يوسف الحال، وظلت هذه المسألة منذ تأسيس التجمع مرورةً لجميع الكتابات والتعليقات التي طرحها نقاد الحركة أو شعراؤها، إذ إن تأثرهم بالتصرفات الشعرية في الغرب كان يدفعهم إلى مهاجمة العالم غير المرتب للقصيدة الكلاسيكية الرومانطية (22).

وبخصوص هذه المسألة التي كانت موقع خلاف أيضاً بين أعضاء تجمع شعر، رأى كمال خير بك جداً أن مديان من الانفصال يمكن إيجاده بهذه العبارات لأدونيس: إن شكل القصيدة الحديثة هو وحدته العضوية، هو واقعية الفردية التي لا يمكن تفكيكها (23) لذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تاماً كاللوحة الفنية. فاللوحة هي، قبل كل شيء، شكل ما، وهي متداخلة ومتقاطعة بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه في الكل.
للقصيدة بهذا المعنى نوع من الغائية الداخلية. هنا يوجد في الشعر الحديث، الشكل والمضمون توحيداً جوهرياًٌ (133).

وحلل الشكلانيون الروس لغة الشعر فوصلت جماعتهم في براغ إلى "تسمية مذهبها بالبنية عوضاً عن الشكلية لأنها شعرت أن اصلح البنية (الذي يجب ألا يفهم منه أنه يشير إلى أي شيء معماري صرف) أفضل تعبيراً عن كلية العمل الفني ولا تنقله الإيحاءات الخارجية ك"اصطلاح الشكل" (134).

ويتابع رينيه ويليك كلامه على لغة الشعر لدى الشكلانيين الروس "باعتبارها لغة خاصة تميز بين نوع مدّد للكلام العادي عن طريق ما سموه بالعثمان المنظم الذي يرتكب الكاتب ضده" (135).

هذا "التشريحة" أتي من خلال مقارنة لغة الشعر بلغة النثر، "قد استنتج كل من فالييري وبرونتو (Brunot) وكوهين أن الإفراز الأسلوبي هو ما يميز اللغة الشعرية من اللغة النثرية" (136).

وفي هذا المجال أيضاً ميزة أدولف الشعر من الشعر، فتبوله "إن طريقة استعمال اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر، فتحت تجسيد عن طريقها العادية في التعبير والدلالات، وتضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والتفاؤل والدهشة يكون ما نكتبه شعرًا" (137).

إن إحداد اللغة أو إزاحتها عن طريقها العادي هى التي تؤدي معنى الخلخلة والتفكير للنظام الجذري والتمدد على الأشكال التقليدية وانتهاك المقداسات اللغوية. وهذا ما يتجلى نسقاً جديداً ومجموعة جديدة من العلاقات التي يصوغها الشاعر. وقد وجد يوسف حامد جابر في كتابه "قضايا الإبداع في قصيدة النثر" ثلاثة قواسم مشتركة تجمع بين السياقات والصياغات الشعرية المختلفة في تجارب قصيدة النثر وهي: التكليف، التوتر، الشفوية (138). وقد سماها أنسي الحاج: الإيجاز، التوهج، والجانبة (139).

وإذا كانت التجارب السابقة على قصيدة النثر اعتمدت النخلي عن تنفيذ المفردات وعدم الاكتشاف إلى نبل الكلمات وقدراتها. "فالشعراء الذين يستعرون إلى إلهام العبارة إذا كانت
الشعرية، بتفكيكها إلى مقاطع افتراضية عصرية على القبض، أو "بإغراقها" في النص، ساهموا أنفسهم في هذا الجهد الشامل الساعي إلى تبسيط بناء الجملة التقليدية، و"تنقيته" من الرواسب المطحنة أو "الخرار" المفرزة. وإذا كانت هذه الظاهرة تشكل مفارقة، فبالنسبة إلى الشعراء الحديثين قد اقتاذ الجملة الشعرية إلى ما يقرب من الجملة التعبيرية، بل من نثر الجملة الصحفية، ليس فقط من حيث المفردات، وإنما أيضاً من حيث البنية المنطوية والمموجية.(140)

إن التشكيك الذي ينفذه شعراء قصيدة الترقيق بشكل أساسي على الألفاظ، أي على الشق الأول من الكلمة وهو الدال، ليدخل في الخلف العام للكلام وفي مستوى الإجتماعي. فإذا كان الشاعر الكلاسيكي يتطلع إلى لغة زمنية، فوق-مجتمعية، ومقدسة، والشاعر الروماني يطلق بلغته هرودية، ضد-اجتماعية، وسرية، فإن الشاعر الحديث، فيما يدخل في حقل اهتماماته كلاً من جوهر الوجود ومعناه، فإنا يستعيد البحث المموي عن لغة-ضدبة، وعن احتجاج-اجتماعي-وجودي، لغة أرضية، أو (تحديثية)، هي لغة: الانتهاك.(141).

إن لغة الانتهاك أو "التخريب الحيوي المقدس"(142) - كما يعتبر عنها نسي الحاج - تبدو لدى شعراء "المستوى" اقتراحاً من الشعر من حيث تبسيط الجملة والتركيب والمفردة، وتبقي التحري أو الموقف في "عصميهما" النية الصعبة.(143).

ماذا نتج عن تبسيط الجملة أو تبسيط اللغة الشعرية بشكل عام لدى شعراء قصيدة الترقيق عندنا؟

للإجابة على هذا السؤال لا بد من الكلام على انتشار استخدام اللغة العامية التي أدت إلى نتائج سلبية في النهاية. "إنه تأثير الاعتراب الإليوتي (نسبة إلى إليوت) قد جاء، ليلي الحاجة إلى التغيير اللغوي، عبر واحدة من خصائصه المعروفة، المعتملة بإدخال الأحاديث والأمثلة المكية في اللغة الشعرية. لكن إذا بدأ أن هذه الظاهرة قد انتشرت في جانب كبير من الشعر الحديث، فإنها لم تتجاوز مع ذلك، حدود مغايرة أسلوبية تشكل، رغم كل شيء. خطوة في طريق الاتهاب من اللغة المكية"(144).

ولعل النزعة إلى إزال اللغة الشعرية من أبجديها الكلاسيكية وتحويلها إلى لغة مبسطة.
واقعية بعيدة عن حلمية الرومنطيقين وقربية من اللغة العامة ولغة الحياة اليومية جعلت المسافة بين هذه اللغة واللغة المحكية قصيرة، وجعل الظروف النظرية لإدخال اللغة المحكية مهيئة، بل أوصل يوسف الخال في موقف صدي من اللغة النصحي.

ولعل استخدام يوسف الخال للغة العامية في نقاشه لمجموعة ميشال طراد «دولاب» (٤٥) كان حدثاً بارزاً في مجلة «شعر»، التي بقت عدة ذلك، وعادةً نشر بعض القصائد الشرقية لصاحب المجموعة وطلال حيدر محافظة على تنصيص لغتها. فأثار استخدام العامية او نشر قصائد العامية في المجلة نقاشاً بين ميرز ومناهض، بل إن النقاش حول العامية والحروف كان أكثر اشتغالاً في مسألة اللغة البديلة من اللغة الكلاسيكية، وإن الخلل المتمثل باللغة المحكية كان طرح من قبل المطربين، وقد ترافقت معه حل «شكلة» الحرف. وكان عبد العزيز فهمي، على سبيل المثال، من مناصري النزعة التي كانت تدعو إلى تبني الأحرف اللاتينية في عملية تكيف تناسب مع اللغة الكلاسيكية (٤٥١).

وقد تبنى سعيل عقل عندما الدعوة إلى استبدال الحروف العبرية باللاتيني استناداً للتجربة التركية، في الوقت الذي دعا فيه إلى استبدال العربية النصحي باللغة المحكية وقد دعاها «اللغة اللبنانية» ونشر كتابه «يارا» العام ١٩٥١ بالاحرف اللاتينية واللغة اللبنانية. ويفسر كمال خير بك هذا الأتجاه، من حيث أبعاده السياسية، على الشكل التالي: «إنه التوقيات اللاتينية (....) أصبحوا أكثر شراسة في اختيارهم للاستقلال، على أثر الأحداث الدامية لعام ١٩٥٨، والتي طرحت الاختيار بين استقلال لبنان أو الانخراط في الوحدة المصرية السورية. وكان شعورهم بمحدودية معارضتهم، وضعها قد دفعهم إلى البحث عن مصادر قوة وحماية، كان منها هذا التصعيد الحامي، مجدداً، قضية «اللغة اللبنانية» (٤٧١)»

إغراقاً في «لبنة» الحروف اللاتيني «حاول سعيل عقل في محاضراته في الجامعة اللبنانية أن يثبت أن الحروف اللاتينية ليست سوى صور محرك، قليلاً، عن الحروف الفينيقية» (٤٨١) ولما يزال سعيل عقل يدافع عن أفكاره هذه وينشر بالحرف اللاتيني عن دار نشر أسسها تحت اسم كتاب «ياير» (Yara).

حمل العدد الأول من «شعر» (شتاء ١٩٥٧)، إلى جانب قصيدة عمودية لبدويا
الجيل، قصيدة عامة لميشال طراد. ثم تبعتها في العدد الرابع (خريف 1957) مقالة يوسف الخال حول مجموعة طراد، التي كشفت بوضوح أجراه يوسف الخال ورغبته في تثبت فكرة العمامة ومناصرة رواد "اللغة اللبنانية".

ويظهر يوسف الخال بموقفه بشكل واضح في مؤتمره روما حول الأدب العربي المعاصر العام 1961 بقوله: "إن العرب استنادوا تقريباً إمكانية تطوير لغتهم الفصيحة خطة التعبير الحي النابض، عن خلوات نفوستنا وتأملات عقولنا" (1). وبنسأءي يوم ندرك فيه أن هذه اللغة المتطورة (اللغة الحكمة)، هي لغة الحاضر والمستقبل، فإن استخدامها في الكتابة كما في الحديث أمر محتوم (14).

وإذ يدعو يوسف الخال إلى حلول "اللغة النارجة محل اللغة الفصيحة"، من خلال تدابير في قواعد النحو، فإن يوسف الخال -حسب ما رأى كمال خير بك- يبدو معتقداً، هنا، أطروحة سعيد عقل، بخصوص استخدام الأحرف اللاتينية في كتابة اللغة الحكمة (150).

ولم يكن من السهل أن يجهز مثقفون بما جهز به سعيد عقل ويوسف الخال، من موقف متناقض للمواقف القومي، الذي كان في تلك الحقيقة في حال مه追求ةة، إذ إن فكرة القومية اللبنانية كانت مواجهة من قبل القومية العربية، ومن قبل القومية السورية التي كانت تحيط بانطلاقة "شعر"، والتي كانت غالبية أعضاء تجمع "شعر" تعتقدهن.

وطالما أن النقاش كان مفتوحاً، فإن آراء أخرى كان لها أثرها في هذه المسألة فطرح جبران إبراهيم جبر حلاً وسطاً يتمثل في فكرة "النصوص العامة". وهذا يختلف عن الاقتراح الأول بطريقة التحويل وبالحفاظ على النحو والصيغة العربية (151).

وهاجمت نازك الملاكمة، بعد ستين من التعاون مع "شعر"، في نهاية العام 1959 الذي خرجت خلاله من أجواء المجلة، "مدارس بعينها هدفها الرسمي أن تهمد قواعد اللغة العربية وتفضي عليها قضايا أحرماً" (1). وأنا لن أن تصدى لها ونتلاقش دعوتها مناقشة الخريص الذي يفار على لغة الضاد من أن يعد بها عابث أمير مؤسس. وفي إشارة إلى تجمع "شعر" تنتاب الملاكمة "والإذن الذي جعلهم يستكون سكوتاً متصلاً.

١٦٠
على الظاهرة الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة، ظاهرة
البحث بالقواعد النحوية الراسخة وإفراز اللغة للسماسة الشاذ الذي لا يعتدي به؟(156).
أما أدونيس، فإنه - حسب كمال خير بك - ليس هو الآخر من مرحلة تردد؛ لقد
تتالي أن يطرق المقالة بصورة مباشرة في البدء، ثم التقي، فيما بعد، مع موقف يوسف
الخال بخصوص اللغة الدارجة، معتبراً أن "اللغة ليست سوى التعبير الاجتماعي الحقيقية
معينة، ويفا قابلة للتعديل والتطور، وكذلك للموسم، والنتيجة فهي يؤدي إلى
الإعلان عن قناعته بأن: "اللغة العربية مدعوة، شنتا أم أنيتا، إلى أن تصبح، بالتدريب،
لغة مجتمعنا، وإلى أن تكون حية في حياتنا وعلى أفواهنا وليس في المؤلفات والمراجع
(157) وهو يعتبر أن جمال اللغة في الشعر يتعين من نظام المفردات وعلامات بعضها
بالمثل الآخر، وهو نظام لا يتحكم فيه التحويل الإندفع والتجربة.

ومن "التردد" إلى "الموازنة"، فإن أدونيس المتمست دائماً بروح التراث، خصوصاً في
المرحلة الثانية من مجلة "شعر"، عاد ليشتدّ على أهمية اللغة العربية، بل بدأ يذهب
بشعره، بعيداً عن الحياة اليومية، إلى لغة تتقارب من الصوفية ومن الذاتية أيضاً إذ قال: "اللغة العربية شعرية بالدرجة الأولى أي شخصية إلى حد كبير (158). وفي مكان آخر:
"لغة المبدأ تجربة من الأصل لأمن التالي للأصل، لأنها تُحرك بين ما لم يتركه بعد،
وليس سهولة لغة المبدأ رمزية وأبعادها من لغة سابقة، إنما تنشأ رمزياً وأبعادها
معها"(159).

وإذا كان واضحاً هنا أن أدونيس يتنكر على اللغة بوصفها تراكيب كلام ومجموعة
علاقته بوصفها صورة وأيقاعات صوتية، إلا أنه في كلامه هنا يكمل آراءه المتعلقة
بالتزامه بروح التراث أولاً، وححد لغة الإبداع أو لغة المبدأ التي تفصل، ليس بأشكالها
وإما تبناها عن الحياة الجديدة.

ويضخ عز الدين إسماعيل الفكرة بقوله: "كل هذا من شأنه أن يشكل اللغة تشكيلة
جديدة. يتفاس وواقع هذه الحياة؟ حتى يكون للشعر دور فعال في نقوس منفقة. لم تعد
عبارة مثل "يا حادي الليس" مثلأ تكونشيما بالنسبة للإنسان المعاصر(160).

ويفضل عز الدين إسماعيل في موضوع النقاش حول لغة الشعر، ولغة الناس ف يقول:

161
ليس المصوود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على أسستهم في الحياة اليومية، وإنما المصوود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم (هـ) (108).

وفي موازنتيه بين الفصحي والعامية، أو في تفسير لمعنى لغة الحياة والناس بحدود أدبيس موقفه بشكل واضح إذ يقول: "هناك لغة عربية واحدة تستعمل بطرقتين: طريقة تحافظ على حركات الإعراب، فيكون الكلام فصيحًا، وطريقة تسقط هذه الحركات فيكون الكلام دارجًا. فالكلام الدارج العربي، ومن معجم اللسان العربي، وليس "اللغة الأخرى" (هـ) (109).

ويضع أدبيس موضوع الخلاف في خاتمة الخلاف السياسي—الإيديولوجي وهذا ما أكدته كمال خير بك في أكثر من مكان في كتابه "حركة الخداحة في الشعر العربي المعاصر" في إرساء مسألة "اللغة اللبنانية"، كما أسلفنا إلى فكر "القومية اللبنانية"، وهو يقول: "الكلام يكشف دائما عن موقف إيديولوجي، على التقييم من اللغة التي هي واحدة، وغير "الطبقية"، ليست في ذاتها "البيئة" أو "اليسارية"، ولذا فإن الخلاف حول "ال分歧ي"، و"الدارجة" هو في جوهره، خلاف سياسي—إيديولوجي، وليس خلافاً لغوياً. ومن هنا أмел إلى القول إن تقسيم الشعر أو الأدب إلى "ال分歧ي" و"الدارجة" ليس تقسيماً فنياً، وإنما هو تقسيم سياسي—إيديولوجي يحمل حكم قيمة، مسبقاً: الفصيح (موتي) والدارجة (هـ) أو العكس، وفقاً لوجهة النظر (هـ) (110).

ويؤكد أدبيس أهمية بعض النتائج بالكلام الدارج مشلاً على نتاج مبتشال طراد والأخرين رحباني وطلال حیدر. الفضيلة ليست لل分歧ي أو العامية وإنما للفن ويشتهد أدبيس بأمثلة من التاريخ في استخدام اللغة العامية، وبخصوصة في الموضع والدوبيت، والكان، والقوما، والزرجل.

إن المسافة التي تقطعها يوسف الخال بين رأي إليوت بإدخال لغة الأحاديث والأمثال إلى القصيدة ورأي سعيد عقل في استعمال اللغة الحياة اليومية، لم تكن لتلاقي استحسان أعضاء تجمع "شعر" أو حركتها، فكان يرفس الخال الأكثر تطرفًا في هذا المجال، وإن حاول الابتعاد مؤخراً، في مقابلة مع مجلة الكفاح العربي، من التقسيمات الحضارية لأنطون سعادة، واختلاف اللهجات المحلية أو "اللغات العربية" الدارجة، إلى أربع، إذ
قال: "إن العربية الأم تطورت وتفرعت إلى لغات عدة مثلها في ذلك مثل اللغة اللاتينية.
نحن لدينا أربع "لغات عربية" تفرعت عن اللغة الأم، وذلك بحسب البيئات الجغرافية والثقافية التي تتألف منها الوطن العربي، لدينا: لغة الجزيرة العربية، لغة المغرب، لغة الفيل ولهجة العامية. هذه الظروف اللغوية الأربع تصنف كل واحدة منها بتراث خاص واستطروا بلغة خاصة ضمن الجماعة العربية العامة" (122).

وبيروج تذكير العظمة أحد أعضاء تجمع "شعر" اعتراضه على يوسف الخال، وعدم لزو ما قاله للآخرين في التجمع فهو يحدد المشكلة على الوجه التالي: "مجلة شعر ليست مدرسة بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. كانت حركة جمعت فيها مواهب وخبرات متنوعة وهذا سر أهميتها، ليس بالضرورة أن يطالب شاعر شاعر آخراً، ونائم يقول به واحد منا لم يكن يلزمه الآخر بالضرورة. ولا أصدق هنا أن العامية أو المحكية لم تكن مطروحة في هذه الحركة حتى ذاتها إلى الغرب عام 1962" (123).

وهذه خزامي صبري (خالدة السعيد) تقول عن يوسف الخال في مقالة لها عن "المهجرة"، "لم أكن لم يتخل عن الوزن وعن بعض القافية أحياناً إلا أنه في عودته إلى الأشكال البسيطة وتخليه عن الزخرف التي تكون صناعة جديدة حاول فيها الابتكار من النشر" (124) وتكملت سابقاً عن هذه الصناعة. وما يجدر ذكره هنا أن يوسف الخال، وأثناء كلامه على اللغة الدارجة، وإذاته الصريحة للفصحي، كان يكتب في المجلة قصائد وزن، ولم يكن لينال منهم في كتابة النص مع تجربته الإبداعية. وربما لا يكون هناك علاقة مباشرة بين العامية وشكل القصيدة الخارجي، إلا أن اتصاله واضحًا، كان يربط الدعوات لدى الخال، فالدعو إلى التبسيط كانت مثل تحرراً من اللغة الكلاسيكية المفخمة، ومثل هدماً للبنية اللغوية القديمة، وهمداً لقدامتها وانقلاً على قاموسها الواسع. ويشكل أوضح، فإن "ثورته" كانت تتجه إلى الشمول: اللغة، شكل القصيدة والصفة القومية للشعر، وهو في تصريحاته إن كان "خجولاً" مرة، و"جرينا" مرة أخرى، فإن هذين من اللغة الدارجة، ورغم تحدتنه المتباينة بين التبسيط واللغة الحية اليومية، وبين أنها "مدعية لأن تستوعب جميع القاموس العربي" (15) ضرب وحدة اللغة القومية.

163
إن دورة يوسف الخال الواضحة، كانت في بيئة الذي أعلن فيه توقف مجلة "شعر"، في افتتاحية العدد الأخير (قبل تحديد الإصدار مرة ثانية) العام 1964 والتي أعلن فيها "اصتدام الحركة بجدران اللغة"، فما أن تتحدى أو تقطع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية، بما في ذلك الترشيح الأندلسي" (11). وكان إعلان التوقف بهذا المعنى تعبيراً عن عجز الحركة في تحقيق أهدافها، أي "اختراق الجدار".

ويتلم يوسف الخال باسم "الحركة" فيقول: "كانت الحركة نظرة أن تحطيم الأzers التقليدية الرتبية، باللاعب بتعزيزاتها، يحقق مثل هذا النقل العفوي الحي الصادق، بل إن الاستغناء عن هذه الأبرز جملة، باعتباره الإيقاع الشخصي الداخلي، يحرّر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضوح أسراره ودخالتها. غير أن هذه الخطوة لم تحقق من النغمة إلا بعضها" (17).

وهنا توقفت مع يوسف الخال في بيئة الشهر أمام سبب آخر غير "نشر اللغة"، أو أمام فشل آخر يتعلق بيئة القصيدة العامة. ومن الذي فشل هنالك فعلي الشعر؟ الشعراء؟ أم الشاعر نفسه صاحب المجلة؟ هل فشل "مشروع" الحركة أم أن الخلافات التي دبت بين أعضائها كانت سبباً في هذا التعرض؟ ثم هل شكل خروج أدونيس من المجلة قبل عام من توقفها تراجعًا لمصداقية ما كان يمثله فيها من "ضمير" عروتها؟

وصاحب محمود يؤكد في العدد المزدوج الذي سبق عدد التوقف - وجود "أزمة شعرية عابرة"، وهو يعتبرها أزمة طبيعية، ترافق كل فتح شعري حاد، وسريع وغير متوقع (18).

ويوضح محمود أكثر سبب الأزمة في تساهل في مقالته، أو في "بيانه": "نعم، نحن؟" فيجيب: "ما تعب فينا هو تطوفنا في التحدي بقدر ما تعب وخف التحريض في الطرف الآخر... منا من يس، على صعيد المجلة، ومنا من بلغ يأسه حد التخلي، ولكن المجلة ظلت سبع سنوات، وستظل تجسيداً لهذا الجرح الفاعل نعمه الذي فتحته بيننا وبين عالمنا" (19).

 pamphlets من هذا الكلام اعتراضاً على التوقف الأول، وتعييل توقف المجلة بالياس، لا بالتخلي عن المشروع، ولا بجدران اللغة ثانياً، وهو يبي النزاع مفتوحة على أمل استكمال
المشروعثانياً. ولتنقي في تناوله بما أطلقه يوسف الخان نفسه في بيانه عندما قال:

»تهي مجلة شعر السنوات الثمانية الأولى من حياتنا بالتوقف عن الصدور، لكننا سنظل

تعني بالتجارب الشعرية الجديدة، مستمرين في تحمل مسؤوليتنا إزاء الموقف الثوري الذي

dفعنا الشعر العربي إليه».

وطرح أنسي الحاج المشكلة قبل عقدين من بيان يوسف الخان، طارحا أسئلته حول

الأزمة: أيكون أنها، عشية نهاية عقدها الأول، تنهض بعملية تصفية ذاتية من مسافة

الزمن والتجربة معا؟ أصبح أن ما ظلناه الكثير هو أقل القليل؟ وأين بنين من فسدوا، في

وقت قصير وفي عز المعركة، وصاروا أشخاص؟(160).

ويتابع أنسي الحاج أسئلته المميتة مشيرًا إلى أن الأزمة قبل كل شيء هي أزمة الأجواء

النهوضية الحشطة، أزمة النهوضة العربية ورواتها. فكل يوم من أيام رحلتنا الريثبة

والنهوضية نسأل أنفسنا سؤالاً كثيفاً واحداً على الأمل. هل من المفاجأة في شيء أن نسأل

الآن عن حالة ما نسمي «نهضة الشعر العربي الحديث»؟ هل أخذت هذه «النهوضة» تعثر؟

هل تمر بضائعة؟ هل جف إبداع روادها وهي في بوادرها الأولى؟ هل استنفدت حرقتها

�权حم دفعتها الأولى؟»(161).

يبنح أنسي الحاج أسئلته بعيدة عن «جدار اللغة»، فهو يذهب إلى مسألة أوسع:

فيما كان أنسي الحاج مع أدونيس وأخرين مرّوا في تجمع «شعر»، وإذا كان أنسي

الجاج يلتقى ومن تكلموا على الأزمة من زمالته في الإشارة إلى الخلافات الداخلية في

tيجمع، فهو يلتقى معهم أيضاً في فتح التصريحة على أفتقاول عندما يسأل: «هل

استنفدت حركتها زخم دفعتها الأولى؟» كأنما يضعمنا أمام احتكال انطلاقة جديدة.

كانت اللغة التي وقف عند جدارها يوسف الخان عنصر خلاف بينه وبين أدونيس

الذي يرد على «أزمة اللغة» في الشعر ويجعل نفسه في مكان مختلف عن الآخرين

بقوله: «من جهتي، لم أكن أستطيع، فيما أرى انهيار العالم حولي، وأنهيار اللغة التي
تعبر عنه، إلا أن أكتب وكأنني أسكني في نبض اللغة العربية، وقد رُدّ لجسدها ببهاء الأصلي. هكذا كنت أرى أن الكتابة باللغة الدارجة إحدى علامات ذلك الأنهيار. ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللغة نفسها التي أسست لثقافتنا (173).

لا يرفض أدوينيس هنا مادة البيان المتصلة ب"بجدار اللغة"، أو يرفض أن يكون الحلم باستخدام اللغة الدارجة للخلاص من ازدواجية بين ما نكتب وبين ما نتكلم وحسب، فإنه يرى أن يوسف الخال بالمساهمة، من خلال طرح اللغة الدارجة، في ذلك الأنهيار للعالم وللغة.

وإذا كان هذا الكلام لأدوينيس جديداً (93)، فإن مواقف سابقة التي لا تخلو عن مساندة اللغة التسمح كثيرة: في كل قصيدة عربية كبيرة قصيدة ثانية تنتمي باللغة، ولللغة العربية لغة شعرية، رغم ما كان يشب في مواقعه أحياناً من ابتعاد عن الحسم والصراحة الحادة، ومن تردد على حد قول كمال خير بك، كما أسلفنا.

وكان شوقي أبي شقرا أيضاً يتحدث عن المواقف الخاضرة الفارغة والشعارات الطائفية، إذ قال قبل توقيف الجملة بستة تقريباً: حضارة وموقف حضاري وكلمات اليقين والوجودية التي تتن كجلسмелمج على أفواه بعض شعرائنا الصبريجين، علكات لإثارة الرغب فقط في الفم (173).

من هنا فإن ما قدمه رود "شعر" من آراء حول أزمة الجملة تظهر أن تبناياً بارزاً يضعنا أمام واقع كان يفرض نفسه دائماً، وهو أن كلام كل من أعضاء التجمع يمثل نفسه فقط، وأن "بجدار اللغة الذي تحدث عنه يوسف الخال يشير إلى نقاش ساخن في تلك الفترة حول اللغة"، لكنه لا يمثل واقع الجملة أو الخرائبة أو مشروع الخدامة، فإن ارتفاع عدد الشعراء عن الجملة خصوصاً أولئك الذين ذهبوا إلى "الأداب"، والذين كانوا يمثلون تياراً قومياً، ويؤكدون مصداقية سياسية حوارية وليبرالية داخل الجملة، إضافة إلى آخر الخرائبين أدوينيس أحد رؤسيا تحرير الجملة، شكل الضربة التي قسمت الجملة، وهددت عزيمة من تبقى فيها، ووضعتها في ما يشبه العزلة، في وقت كانت فيه محاربة من كثیرين في الداخل والخارج.

نخلص إلى أن الواقع الداخلي للمجلة، والواقع المحيط بها، ومشروع الخدامة نفسه،
الذي حملته شعراً مفتوحاً على صعوبات كثيرة، كلها كانت أسباباً لتوقف المجلة، وقد شكلت جداراً كانت اللغة ومشاكلها حجارة قليلة فيه.
فالكلام على "جدار اللغة" في مجلة "شعر" أو على لغة قصيدة الشعر في التجربة اللبنانية، هو جزء من الكلام على لغة قصيدة الشعر عموماً، التي يختلط الكلام عليها بالكلام على لغة الشعر الحديث عموماً، لتدخيل الهواجس اللغوية، وتداخل التجربة بين العناوين، بل لأن قصيدة الشعر تجربة من تجارب الشعر الحديث، تعمل على تجديد اللغة وتحتيمها.

١٦٧
إن كثيراً من المسائل اللغوية التي تثار في نطاق قصيدة النثر أو تحت عنوانها، قد لا تكون خاصة بها أو حكراً، فقصيدة النثر، وإن كانت شكلاً بسيطاً، وصنعة جديدة، فإن عناوينة آخر يشمل كل مقتضيات اللغة، وكل حدادات القصيدة، هو الحداثة الشعرية التي لا تتزنا بشكل قصيدة النثر أو الشعر الحر. وإذا كانت قصيدة النثر من حيث الشكل تهدئة على مستوى الشعر العربي الحديث، فإن كل ما ورد حول تجديد اللغة وهو ما وقع في النحو العربي، وما قيل حول الإيقاع الداخلي للنص الشعري يمكن أن يكون في قصيدة النثر وفي الشعر الحر وفي قصيدة الوزن أيضاً، فالشعرية ليست في الوزن بذاته، ولا في اللفظة أو المفردة بذاتها، وإنما هي في نحو خاص من التأليف بين الكلمات، وفي نسيج العلاقات التي ينتجها هذا التأليف (174).

كان يوسف الحلال يؤكد أن التجربة الماضية استنفدت كل طاقات اللغة العربية، وأنه لا بد من اختراق "جدر الصوت" في اللغة بأعتماد الكلام الحي الحركي أساساً لصباغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة (175). هذا الاتجاه إلى "تقديس" اللغة الدارجة على ألسنة الناس، هو الذي جعل يوسف الحلال يذهب إلى تكييف اللغة بأرادته التقذية في الشعر. وأن إتجاه أنسي الحاج أيضًا في "الهدمين الحيوي المقدس" هو الذي جعله أيضًا يتجه إلى هدم الترابط المنطقي في اللغة والقوالب القديمة، وجعله يلقو عن النحو.

إن الدعوة إلى تبسيط الخطاب الشعري، التي قادت التجربة لدى الحلال إلى "اللغة الدارجة"، تبدو منسجمة مع فكرة التفكك والانتهاك وإعمال قواعد اللغة ونحوها. وفي مقابل ذلك، كان العديد من النقاد يهمون بالباحة اللغوية وال نحوية، ويعتبرون أهمية كبرى على الأخطاء التي ترد في النص الشعري، لأنهم كانوا يراوحون بين الشعر والنحو، فالشاعر يجب أن يكون عالماً باللغة وال نحو والمنطق الدلالي.

ليست مسألة إمتناع اللغة الشعرية لقواعد اللغة والنحو عربية، إذا كان التجربة اللغوي مترافقة ما أشاعته الدادائية والسوارية من جمل شعرية فوضوية، وهذا ما يؤكده كمال خير بك، في مقالته له، بقوله: "ان الشعر الحديث، إذ يكثر من استخدام ما يدعى "شبه الجملة" التي تقتصر على فعلها الرئيسي، أو يلجأ إلى استعمال الجملة غير
لا ؛ فهو إما يضم إلى إشاعة الجملة الفوضوية التي عرفت بها الدادانية والسوريالية.

يربط كمال خير بك بين التبسيط والاختزال، فاختزال الجملة يتم بتحويلها إلى جملة اسمية؛ والجملة اسمية قصيرة بطبيعتها، وهي تشكل من وجهة النظر الوظيفية صيغة تبسيطية للجملة الفعلية.

ويلاحظ كمال خير بك في كتابه "حركة الحديثة في الشعر العربي المعاصر"، هجوماً لدى الشعراء الحديثين على الفعل في الجملة العربية عبر "إحالته إسماً" أولاً، و"استبعاده عن العبارة" ثانياً. ولما تكون فوضى الترتيب على ذلك وحسب، إما تذهب في تفكك الجملة التقليدية المنطقية إلى تحويل الجملة الإسمية نفسها إلى شبه جملة أو استعمال جمل غير ثمة.

ويتبث رينيه ويليام صورة عن سيادة الفوضى في اللغة الشعرية بالعالم بقوله: "نصير إلى العديد من الكتاب الذين تحدثوا مؤخرا عن مجازاة النصوص الشعرية لقواعد اللغة، أو عن ميلهم إلى استخدام نحو مضاد، مع أنني أفق مع إدوارد ستانكيفس (Stankiewicz) حين قال: "ليس هناك ما يدعو اللغة الشعرية لأن تنتهي أيها قواعد اللغة لتبقى كما هي، أي لتظل نوعا من التعبير اللغوي الذي ينصف بقدر كبير من التنظيم والترتيب".

هذا الكلام ينطبقنا إلى الضمائر الأخرى من المسألة، حيث كان النظام وقواعد العروض هي التي تجعل الشعراء يميلون إلى هناك نظام اللغة. وإذا كانت الضرورات الشعرية لعمود الشعر تنتمي تكيف الجملة حسب متطلباتها فإن ضرورات أخرى أقعتها هي الأخرى تغييرات في الجملة الشعرية. ففي المجتمعات العربية الجديدة التي كانت تداخل فيها اللهجات واللغات وتضمنا، لدى العديدين فيها، العربية الفصحى، خصوصاً أولئك الذين ينتمون إلى شعوب غير عربية الأصل، كانت ضرورة التواصل مع هذه المجتمعات وحياتها اليومية الزاخرة بالجديد الذي كانت العربية تتصر أحياناً في استيعابه. في هذه المجتمعات كان لابد من استخدم اللغة العربية أحياناً أو اللغة البسطة مثلما فعل أبو العتاهية مثلاً، وكذلك كان لابد من استخدام تصوير عامية، وكلمات دخيلة، أو اللجوء
إلى تحت بعض الصيغ لتلبي متطلبات الأفكار وديناميكيات الحياة الجديدة، مثلما فعل أبو العتبة ويشان وأبو نواس. وهذا ما حدث أيضاً في المجتمع الأندلسي وكان أكثر برزهاً من المجتمعات العربية الأخرى، حيث كانت العامية أكثر انتشاراً بسبب التمازج اللغوي. وربما كان الثور أكثر قدرة على استيعاب العامية من الشعر.

وبالعودة إلى الضفة الأولى فإن رنين وليك الخانف رأى مبادلة لدى رمان جاكيسون في تكوين قصائد «فقد جعله ميله الخاص للشعر الذي يتلاعب باللغة يعني من شأن هذا النوع من الشعر على حساب التراث الشعري. وجعله يفضل المدرسة المستقبلية على المدرسة الرمزية باستمرار»(174).

كما ترتبت نازك الملكة من جهتهما «ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراصة و إخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يعود به»(180)، ورفضت «بقوة وصراحة أن يبح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة مجرد أن قائمة تجارب أو أن تعديلات تضغط عليه.

وإذا كانت ظاهرة ميل الشعراء إلى بناء بيت كامل (أو سطر في قصيدة نثر) من كلمة واحدة قائمة من قبل وإن في سياق آخر في شعر المنشالات والقصائد الرومنسية، فإن كمال خير بك يميز بينها كجانب شكلي من لعبة قائمة على التقسيمات الخارجية المناظرة، وبينما تشكله في الشعر الحديث من إشارة أقطاع جدي مع القوافي والقواعد التركيبية للغة الشعرية التقليدية»(181).

وربط كمال خير بك بين معارضة الشاعر العربي المعاصر لجمعه وبين التأكد على إحساسه بالفردية عبر الكلمة ضد الجملة أو العبارة. هذا التمرد «للكلمة ضد العبارة» يمكن أن يجد تفسيره النفسي في جمود المجتمع التقليدي وإطلاقه الطاغية التي تثبت نفسها في أوامر تنتهي، على النطاق التعبيري إلى شعارات وصيغ بلاغية ومنطقية مقدسة»(182).

يقدم كمال خير بك طريقتين أساسيتين لهدم الطبيعة اللغوية في إطار العدوان على الجملة هما :

15 - حذف العناصر المكونة الأساسية لوحدة منطق العبارة واكمالها ( . . .) وهذا ما
يشكل، من ناحية أخرى، وسيلة تقنية مباشرة لتحقيق المفهوم الحديث للقصيدة: من
وحدة الجملة (ولأزن البيت) إلى وحدة النص الشعري (ولأزن القصيدة).

2- حذف الفعل الرئيسي: وبالرغم من غياب الفعل، فإن الجملة الإسبقية تقدم لهودها
دلالة كاملاً. وفي حالات أخرى تجد صحة "فعالية" في الأصل، وقد غاب فعلياً
الرئيسي. وهذا ما يشكل جانيًا من هذه النزعة القائمة على تكسير العبارة، وبعثرة
عناصرها، عبر النص، بإحداثها إلى مجرد صيغ أو حتى كلمات مضبعة، مكررة،
أو متراجعة، دونا نظام أو منطق خارجين. وسواء في هذه الحالة أو تلك، فإننا
نشهد هنا في الشعر العربي ولادة الجملة الفوضوية بامتياز (183).

وإذا كانت أساليب التبسيط اللغوية والعامة أو استخدام الكلام الدارج، أدت،
بالإضافة إلى أساليب الشتر والاقترب منها، إلى تفكيك العبارة الشعرية وتهكها فإن سبيًا
ثالثًا ساهم هو الآخر بذلك وهو الأدب الأجنبي أو أسلاوب الترجمة، إذ إن الأعمال
الترجمة "سعبت إمكانية المقارنة في الأصل" وأثرت الخيال الشعري، لدى الشاعر العربي
المعاصر، فبات "يدين بالعديد من التعابير البسيطة والموجزة التي بات يحتفل بها شعره
الحديث إلى الاستثمار الروعي لإمكانية الإيراء هذه (184).

ويعد فضل الترجمة الحديثة لأعضاء "شعراء" احترامهم النص ومحافظتهم على
بيتته الخاصة (185) وذلك من أجل "القبض على خصائص الشاعر البنائية والخذاة
الأسلوبية تركيبة الشعرية"، بالإضافة إلى اكتشاف أفكاره ومنحاءه العملي، في حين
كان الترجمون العرب السباقون اعتدوا ترجمة النص الشعري ترجمة تقريبية وصغيرة
بأسلوب الترجم الشعري المتلفك، وحروبه لتناسب مع مقتضيات الزمن والقافية إذا كان
الأصل موزناً ومقنعاً.

لكن ناذر الملائكة تعتبر، بلطبع هذا "الفضل" إسهامًا إلى حركة الشعر الحرة التي نشأت
في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي، مما "جعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين
الشتر الذي يترجم به الشعر الأوروبي. وجاءت الإساءة الثانية من "الدعوة إلى قصيدة
الشتر" كما يسمونها، فأصبح القارئ يقرأ الشعر الحر وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر
ترجمه به قصائد أجنبية، ونثر عربي اعتيادي يكتبه الأدباء مقطعاً وينتمونه في حماسة غير
علمية شعراء (186).
وتعترض الملائكة على ترجمة قصيدة جاك بريفير هكذا:
«الحمار والملك و أنا 
سنكون أمواتاً غداً 
الحمار من الجوع 
والملك من الضجر 
و أنا من الحب».

وتقدم ترجمة أخرى لها «على نحو ما يكتب النثر العربي: "الحمار والملك و أنا، 
سنكون كننا أمواتا في الغد. يموت الحمار من الجوع، والملك من الضجر، و أنا من الحب».

وتابع اعتراضها بالقول: "وأما إذا كان المترجم حررًا، كل الحرص على صفة 
النطق، فإن عليه أن يترجم هذا الشعر الأجنبي إلى شعر عربي، بكل ما يتع ذلك من 
وزن وتققيع وعاطفة وصور.

ووضع كمال خير بك النص الأصلي مقابل الترجمة الحرفية لقواز طرابلس:

»L’âne, le roi et moi
Nous serons morts demain
L’âne de faim
Le roi d’ennui
Et moi d’amour»

وعلق: "إن من الطريقة أن نلاحظ في هذه الترجمة (ترجمة الملائكة) وجود ثلاثة 
أفعال في حين لا يتضمن النص الفرنسي وترجمة "شعر" إلا فعلاً واحداً. هذا من جهة، 
ومن جهة ثانية إن ترجمة "شعر" تجمع خمس عشرة مفردة مع أداة العطف (الواو) المكررة 
مرتين، في حين تجد في الترجمة المقتضبة من قبل الملائكة تسع عشرة مفردة مع أداة 
العطف نفسها، وقد تم تكرارها أربع مرات".

172
وفي إطار تطوير اللغة وتحويلها وتقريبها من بساطة اللغة العامية كانت مسألة إلغاء الإعراب، وكان هذا الإلغاء قد طال في تجارب الكثيرين من شعراء الحداثة القافية فسكت الشعراء أواخر الأديبـات (وأنهآنها القافية بأسـوات صامـة (القافية المقدمة) في كثير من الشعر الجديد، وأو في أكثر، بخلاف الشعر العمودي الذي يغلب على تكوينه الإطارى. وقد أشار إلى هذه الظاهرة صلاح عبد الصبور ولكنه نسـرها بعبارـة غير محددة إذ يقول (حتى لا يتفق عنها الأئضاف في صرامة، بل تتجاوزها في لن ورقة إلى البيت التالي) (191). ويفسر علي يونس تسخير أواخر الأديبـات بأنه "وجه من وجه التقارب بين الشعر الجديد ولغة الكلام العادي، كما أن هذا التسكين عامل من عوامل خفة الموسيقى" (191).

ويستشهد أدونيس في إسقاط حركات الإعراب بالموشحات كمثال على إسقاطها في الشعر العربي: "نذكر هنا أن حركات الإعراب أستطاع بعض الشعراء العرب في كتابتهم، والمثل على ذلك، الموشحات" (191).

لكن أدونيس وفي إضاءته الجديدة للخلاف الذي كان قائماً في "شعر" يعود ليرضح في كتابه الجديد "ها أنت أيها الوقت"، راد كل عبارة تتبيل في حق اللغة العربية "فالفاحة لا تفترض ولا تعجز" ولا "تتمز" إلا نتيجة لمراض العقل الذي يمارسها. وفي هذه الإضاءة يرد أيضاً على "التعاميل" لأنه ينفي من خلال الصيغة التي يستخدمها يقول: "لم أكن أرى أن إلغاء الإعراب وحركاته يطور اللغة العربية ويجددها. كنت أرى فيه، على العكس، إلغاء خاصية أساسية من خواصها البينانية تتعلق بطبيعة العلاقات بين ألفاظها، ودلالات الأشياء، فليس الإعراب، كما يجمع علماء اللغة، إضافةً للمعنى واضح، وإنما هو كذلك رفع للإتباس، وإزالة للإتباز" (191). وينهي أدونيس مراجعته هذه بالقول "وعلى هذا، فإن اللغة العربية، دون الإعراب وحركاته، تتفوق" (194).

وسوى مسألة الإعراب، فإنا نلاحظ أن شعراء قصيدة الشعر، والقصيدة العربية الجديدة عموماً، استفادوا من "اعتباطية" أندوه بروتون في أعلى درجاتها، ومن الحرية المطلقة التي تتمتع بها الشاعر الحر في التعبير عن ذاته وداخله ووحشية عالمه، وعمد

١٧٣

ودرس كمال خير بك جوانب التحويل اللفظي التي طرأت على الكلمة في الشعر العربي الحديث وقصيدة النثر من ضمنها (تفضل عليها فيما بعد). فقسم الخصائص الأساسية لهذه التحول إلى فئتين، سلبية وإيجابية تختص الجابور السلبية كما يلي(198):

نلاحظ في القصيدة الحديثة اختفاء ثلاثة أنواع من الكلمات:

1- الكلمات المبتئة أو الوعرة، تلك التي تصفها يوسف الخال بأنها «باهتة» ومصابة بفقر الدم.

2- الكلمات المفخمة و«الرمانة» ذات الطابع الخطابي.

3- الكلمات الرومانسية النموذجية التي تولد مناخاً من المبالغات العاطفية التي تتفرغ إلى الصدق أحياناً.

174
أما الجوانب الإيجابية فهي:

1- المفردات الدرجة أو الواقعية.

2- الكلمات المبتدئة، تعبر عن وسيلة لصد المجهور بقسمة الأشياء بأسلبها وباقي مصورات الماضي، أي حياة الأسلاف، التي تقدم حاجزاً قامداً بين الدال والمدلول، ويرى كمال خير بك أنها موجودة في قصائد الشعرياء الغزديين كقريش الماغوط ورنيسي الحاج. واستعاض أدونيس وحاور وعظمة والخليج، لجديتهم، عن الصفتات، والفظائل التعبيرية.

3- المفردات الجديدة، وهي كلمات ذات أصول كلاسيكية إما تجهي بصيغة العامية وكلمات ناجية عن تبني مفردات أجنبية.

4- الكلمات التي جددت أو أعيد إحياؤها، وهي مستعارة من اللغات الحديثة في مجال الفلسفة وعلم النفس واللاهوت أو الميثولوجيا وتحولت إلى إشارات.

5- مختلصة من دلالاتها اللغوية المألوفة: الفقار، العدد، الشك، الضجر، الرفض، اليأس...

6- الأسماء-الرموز: مهيار الدمشقي، رمز لمهيار الديلمي، وكذلك صحرنايا لدى يوسف الخال زوجي جمعية يطغى بالفراغ والعظم والكابحة.

7- أسماء المواضع: بابل وقرطاج ومكة والعودة.

وإذا كان كمال خير بك شمل جوانب التحويل الوظيف، فإن اعتبار الكلمات المبتدئة من إيجابيات اللغة الجديدة في الشعر الحديث، فإن الصمود التي تحذيرها للقارئ لا تعود دائماً بالإيجابية على النص، بل إنها لا أساسها من الشعرية تتحول في النص إلى نوع من الصفتات غير المفضلة من غالبية القراء.

وإذا كان الشعر القديم مليئاً بالألفاظ التي تسمي الأشياء بأسمائها، فإنه كان يستعمل على تجربة كثيرة من هذا النوع، لكنها كانت تذهب إلى الموضوع الجنسي بغالبيتها (القصيدة البيضاء) وهذا موضوع ربما يغري القراء ويشبههم إلى النص، بخلاف الكلمات المفردة المألوفة التي لا تكون سوى الابتعاد عن الروح الشعرية.

175
إن الطموح إلى اللغة الدارجة في الشعر وابتعاد التنبيط في بناء العبارة وتتبنيم الفصحى بمفردات وتعابير عامة، قادت إلى الاستثناء بقواعد اللغة والنحو، كما قادت الحريات التي سمحت بعكس قواعد العروض إلى امتداها أيضاً على كل القواعد ومنها قواعد اللغة. فمع اتساع دائرة نصوص قصيدة النثر، واتباعها نحو تنبيطية وإعادة تركيب اللغة وترتيب مدلولاتها، بدأت تظهر في القصائد المشتركة اختلافات نحوية، كما جعل افتتاحية العدد العاشر من "شعر" تنبه إلى ذلك، إذ ورد فيها: "تقول قواعد العروض التوارثة، ونقول قواعد اللغة وذلك أن الحرى تقف عند هذا الحد. يجب أن تظل قواعد اللغة الفصحى سليمة من العبث، ويقواعد اللغة تعني نحوها وصرفها ولا تعني تركيب ألفاظها وعباراتها وجمالها. فالتكراب شيء آخر، في التركيب بدخل الذوق الفني، أما في القواعد فلا يدخل إلا القانون العام (199).

وفي نقاشه موقف يوسف الخال من الألفاظ بين اللغة وبين الحياة وبين الفكر قال أدونيس: "كان هذا الموقف، باستثناء مسألة الإعراب، وبعض القضايا الفرعية المتعلقة بالمثليات والضمائر والأسماء الموصلة يبدو لي، من حيث المبدأ، صحيحاً(111).

ولاتصرفُ افتتاحية "شعر" الآثرة الذكر عن رأي يوسف الخال بالطبع، ففي دعوته لإحلال اللغة الدارجة محل اللغة الفصحى في العالم العربي، يضيق الفارق بين اللغة القديمة والأخرى الحديثة بأنه "سيكون محدوداً بتعديلات أساسية في قواعد التنحو (201).

ويعتقد هذه التعديلات: "إلغاء الإعراب والاستغناء عن عدد من الضمائر، والاستثناء باسم إشارة واحد "ها" واستغناء عن نون السمراء وضمير المثنى، والاستثناء باسم واحد من أسماء الموصلة هو "اللي (202). وأنسي الحاج "عذبة الفعل لازم مباشرة على الضمير، الضمير الذي كان مضافاً إليه (203). فقلت في مجموعته "لن: "اكثرك أليك (204). فالضمير المضاف إليه في (أخرك بيت) أصبح معقولاً به. وفي مكان آخر من المجموعة قال "موتيني" (205) وقيدص موثوقي من أجيلى، وهنا أيضاً حول الشعر الضمير المضاف إليه منقولاً به. ويقول مخالفًا قواعد اللغة أيضاً: "سوف ملحة أرضف من بحرك (206)، ولأنت بعلم (207)، لا لي طاغية سواكن (208)، بدلاً من (سوف أرضف ملحة من بحرك)، (ولأنت تعلم)، ليس لي طاغية سواكن)."
وأخذ على شعراء الحداثة، ومنهم شعراء قصيدة الشعراء التحقيق على
الفعل بصيغة الاسم المشتق، وبدور وكأن (أل) اختصار لمَّا (النادي) التي اقترحها
 يوسف الخال كاسم مستعار ينفي مشكلة الذكر والمذكوَر والمفرد والجمع في استخدامات
 هذا الاسم. وما كانت ظاهرة استخدام (أل) التحقيق في المثلما أن الحكَم الترقي
 حكومته و/ألاصيل ولا ذا الرأي والجندل، فإن ناقد الملانكة تساءلت عن المكسب
 التعميري من دخولها على الفعل وقالت في الدفاع عن دخولها في الشعر القديم بقولها:
«خرجنا اليوم من بداوة القرن الأولي التي كانت تعزز ببطء من قبالة ما فتجعل لغته تشير
 وتنحرف»(١٠٩). ومثلت الملانكة على دخول (أل) التحقيق على الفعل في تصويب تذير
 العظيمة من قصيدة «اللحم والسنابل»:

«أقناعه الترن في الهياكل
الأروقة المعزول
الأثر في الشوارع الغوائل
والآكهف المنازل
النود أن تعبس بي الحياة والتجدد»(١١١).

ومعظم شعراء مجلة «شعراء استخدموا (أل) التحقيق مع الفعل فيقول يوسيف الخال
 مثلًا في قصيدة «العودة» من مجموعته «البهر الهجورية»: «خيلوا أنا الغزلتها».

يرى كمال خيري بك ملامح جديدة في كتابة القصيدة تتماشى بالتنسيق والتنقيط
 والترويج يقوق: «هذا النمط الشفهي في التنقيط والترويج، الذي استمرته حركة
 الدادانية والسويرالية بصورة كبيرة، هو واحدة من الوسائل الناجحة التي استفاد منها
 الشعراء العرب المعاصرون لتحظيم العبارة التقليدية»(١١١). فحين يسعى الشاعر إلى
 إدابة الجملة وإلغاء الفواصل بين الجملة والأخرى فإنه يمتنع عن وضع إشارات الفصل
 والتنقيط اللازمة، في غياب أدوات العطف، للتحديد البنائي والعاطفي، وبالتالي
 لوضوح المعنى»(١١٢).

إن شكل القصيدة يفرض نفسه على مسألة التواصل والتنقيط. ففي قصيدة الترنيم إذا

١٧٧
اعتمدنا التعريف «الأكاديمي» له، نلاحظ شكلًا نشأهًا موزعًا بأسطر متوازية، أما إذا اعتمدنا الشكل الآخر الذي يدخله الكثيرون في إطار قصيدة الشر، أي شكل القصيدة الحرة، فإن نظامًا آخر يبرز، تدخل فيه الفنون الطبيعية وعلاقة كل، وقد تتحول فيه صورة المقاطع إلى أشكال هندسية تتحكم فيها مقاييس الأسطر وعدها في كل مقطع.

وإذا كنا نجد أحيانًا تشابهاً في مقاطع بعض القصائد لدى شعراء قصيدة الشر، فإن آلة كتابة هذه القصيدة ترفض بناء أي نظام هندسي، أي ترفض تقصده.

ويعتمد بعض شعراء قصيدة الشر نظام الكلمة/ السطر وهذا مقطع من قصيدة لأسى الحاج:

كتمت وردة
ابتتهلت إلى حريتي
التي
لم تقدر
أن
تفعل
لي
شيء
(913)

أو يعتمدون الكلمتين/ السطر كما في «لا تأخذ تاج في الهيكل» لشوفي أبي شقراً:

ورق، ورق، من أنا
خريف الرجاق
والكرم النسب
زبيب الصحارة

178
كتاب الخطوط
حقّار الوجه
عله البطل
ينكر الليلة
ومغزل الصبح
فستان الحواره
برق الوداع.
دم الشاعر
مفتاح القبو
إلى نبيذ الص타ة،
كتابة الحيطان
قضامي الطريق،
 أغنية الحلقة (٤١).

هذا البياض في الصفحة يمكن أن يكون أيضاً بين المقاطع، حيث بعضها له ترقيمه المتبادع، أو يفصل بين المقاطع والأحمر بياض من دون ترقيم، تتفاوت أطوال المقاطع فتزداد المساحات البيضاء أو تقل في القصيدة الواحدة، كما عند أدونيس مثلاً:

«أنا الأرض - مكتوبة
أعرف ما أتمن به
ولاتعرفون ما أنا فيه
وكل شيء يتحول بيني وبيني
بيني وبين ・・・

١٧٩
وزمت نفسى
وصرت أحصن
حسن
بيني وبين ...

لا أكتب أنا الخطر
بحر لا أتبع لا أقرد
وأضلل حتى نفسى

لا أكتب (٢١٥).

وإذا كان البياض في هذه القصيدة أعلاه لأدويتس عمودياً، فإنه في قصائد أخرى قد يكون أفقياً:

«حجر يلفت به الحزين
يتختم تزول أحزانه
حجر يتخليخ يخرج منه فضاء
وتخرج الرياح (٢١٦).»

ولدى أسئ الحاج:
«من؟ من؟
- عدلاتي وتهرب (٢١٧).»

أو قد يكون الفراق عرضاً وطولا كما في بعض قصائد بول شاول:

١٨٠
والذي لا يسقط
الآن
و لا يسقط
يسقط

منه ليفقف الهواء
الشاعر
فضاء
الشاعر

قبل الشاعر
مقبلاً
عليه، (182).

وتحدد الفراغات أيضاً في القصائد عبر تقطيع الكلمة إلى حروف متباعدة لتعبير عن
حركة الإطلاق الشاعري أو لتعبير عن تكسر الإيقاعات البصرية والصوتية لتنقل أفعالات
الشاعر وحركة نفسه المتوترة:

أ و ر ي و س
أ د و ن ي س، (119).

وإذا عدننا إلى المقطع الذي يشتمل هذا التقطيع:

 durée من تاريخ سري للموت
يستمر يتكر حكايات بجرح كواخلها

181
ويتابع خيط الدم ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه
إلى المكان يترواح بخطاه
يلتفت وراءه
أنصاب وتماثيل تحمل حروفًا
أورفيس وس
أدينيس

نلاحظ علاقة هذا التقطيع بالنص، إذ يتاسب وحال الحطام وفعل التحضيم «الزمن يتحطم» و«المكان يترواح بخطاه» في «وقعة من تاريخ سري للموت». ولم يقل الشاعر أن الأنصاب والتماثيل محطمة، بل أشار إلى ذلك عندما قال «تحمل حروفًا»، فواءم بين صورة الحطام وصورة الأنصاب والتماثيل، ومثل على ذلك بتفسير حروف الأسماء.

ويرسم الشاعر أيضاً علاقة بين اسميه من خلال تقطيع حروفهما ووضعهما في تشكيل جديد:

ع
لي
إد
نيس
(220)

لا ينبغي أن يسميه (علي، أدونيس) بشكل يعتمد الفوضى، إنه سحر الحرية التي يتمتع بها الشاعر في سبيل بناء أنظمة جديدة للإسم، للكلمة. وإذا كانت الكلمة المستقلة لا تعني شيء إلا إذا دخلت في علاقات جديدة ضمن العبارة، فإن الشاعر، بهذا الترقيم للأحرف، صاغ علاقات ترميزية هندسية تقرب النص «الحروف» هذا من الترقيم والشعودية. ويشير اللعب البصري هنا مفتوحاً على أشكال هندسية متناغمة وعلاقات متشابكة ومتمايلة، بإيقاع الوحدة بين الإسمين لا الانفصام أو التشترم.

182
المهم أن التشكيك الطبعي للنص الشعري هذا ليس بعيداً عن العلاقات التعبيرية الداخلية، فمثلما كان نص لويس عرضاً في قصيدها كيريليسون من مجموعة "فلوتولاند"، حيث قدم مقاطع تنتمي أشكالاً هرمية تناسب مع رؤية أبيه في القصيدة، ومع استدلالات الموت والتاريخ.

وأما كانت قصيدة الشر أو القصيدة الجديدة تشكيكًا نصياً جديداً، ينطوي عن النظام العمودي الذي تسبق صورته العقلية الكتابية الشعرية، فإنه يسمح لكثير من التقنيات الطبعية التي تستخدم الاتجاهات التعبيرية ودلاليات النص: "رومان جاكوبسون كان قد طالب بإبلاء أهمية خاصة بهذا المستوى، حين لاحظ وجود علامات شعرية عديدة لا تنتمي فقط إلى علم اللغة، ولكن إلى مجمل نظرية الدلاليات، وبشكل آخر، إلى علم الدلاليات العام، ولكن دون أن يقوم نفسه بذلك. أماج. غريغس فلاحظ هذه الواقعية (أي وجود علامات غير لغوية في القصيدة) بدوره، واقترح أيضاً ضرورة دراستها: يمكن أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي (الغرافميكي): توزع النص مطبعاً، ترتيب المساحات البيضاء ( . . . ) علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنويعات الطباعية (221).

ويولي كمال خير بك أهمية للتقنيات الطبيعية والتلاعب بها "إعادة تقييم" مكوناتها، إذ وجد فيها "مصدر آخر للوسائل الشكلية التي يستعيرها الشاعر العربي المعاصرين رفقة الشعراء الغربيين، وهو يستغلها للتعبير عن انفصام العالم الخارجي ونفته، أو للإشارة إلى غزقة الباطنية نفسه، أو الإعراب عن توقع الجارف إلى تقويض واقع اجتماعي. لا يمكن القبول به" (222)، وتابع الكاتب في إظهار أبعاد هذه الظاهرة بالقول: "إن هذه التلاعبات إما ترمي إلى هدم العبارة الكلاسيكية التي تعتبر كاملاً جدًا أو كما تسمى "جميلة تامة"، ولذا فإن الجملة في الإنتاج الحديث تسعى غالباً إلى الانفجار في مقاطع معزولة أو كلاميات موزعة (223).

وإذا كان محمد الماغوط وجرج إبراهيم جبرل وتحرير صاحب الأكب "النظام" بشكل الشعر الحر، وهذا ما جعل بعض النقاد يضعون أشعارهم في خانته هذا النوع، لافي خانة قصيدة الشر، فإن كان عموماً في خانته "الشعر المشور"، وإذا كانوا لم ينشغلوا باللغة.
الطبيعية التي أسلفناها الحديث عن أهميتها، فإن أدبيات كان من بين كتاب قصيدة النثر في مجلة "شعراء الأكثر" اصْحَبْناها، وقد اعتماداً اعتماداً الفني المفعمة والمكركة، فكان يذهب إلى أجل درجات التعبير متنوعةً بقصيدة، أو نهرها، إلى مجري نفسه ومزاجه ولغته، مهموماً بالتجديد، واعتبار أنه يكون في كل شيء، حتى في الهيئة الخطية الديفائية للقصيدة.

ويمكننا نجد، أنه اعتمد قصائد طويلة أو «طرولات» شعرية ("البعث والرماد") بلغت 400 سطر، وقصائد الوضمة القصيرة جداً ("يلحق بالفضاء/ يعيش عيشة gunman لأيامه رائحة لا يعرفها من ملاءمة الجسم غير الطعام") (22) (3 أستر). 

وهو في قصائده الشعرية لم يستخدم صيغة واحدة محددة، وقد رأيناها يدخل إلى النصوص مرسومات مختلفة وأسهماً إشارية وأطراء هامشي تشكل حواشي على النص، ومثلات ومريعات... إلخ.

وتم تفصل ترسيم قصائده شعراءنا عن ترسيم النثرة العربية، بل استفادت منها كثيراً، واهتمت بانتشارات النثر والشككية وحرة منها أيضاً. فبالعودة إلى سوزان برنار نجد أنها قسمت قصيدة النثر من حيث تقديرها الشكلية إلى قسمين متقاربين: "اتجاه فوضوي ساهمت السورالية في تطوره، واتجاه ساهم في التطور، بعر، حالياً، بعكس الأول، إرادة التواصل مع الحقيقة، بتفاؤل، ولكن بغياب أي مدرسة أو أي تجمع، فإن كل شاعر يؤكد نفسه وميزان نسجته الخاص الذي تذهب إليه تيجره بشكل اعتباطي تماماً" (22).

حتى أن سوزان برنار تعيد تلك الأشكال الكتابية إلى مصادر الترجمة: "لم ينس الباحثون أن مقطوعات برتان هي موشقات حقيقية من النثر، فيها تستطيع قراءة ترجمات الكثير من الموشقات الألمانية، الأغاني الشعبية، القصائد الفارسية..." (22).

وتعد برنار شكل قصائد النثر في بداياتها إلى ينابيع القصيدة البيتية: "إنها إرادة إيجاد، كما قال "مانديز"، إجراءات شكلية لصاحب قصيدة النثر بمجرات القصيدة البيتية: أغانى لازمات، تكرارات، كل ذلك يخرج النثر بصرياً بشكل يعطيه إيقاعاً ملحوظاً وعملياً متينة" (22).
وتتابع برنار رصد تطور قصيدة الشعر، فترى في نظامها الشعري درجتين: نظام الجملة أو المقطع، ونظام القصيدة: "في الأولى نرى شكل صور مجمعة، عناقيد كلمات، حيث كل واحدة تفيد سواء في تقوية التعبير نفسه أو إطلاق المناخ الخاص، أو ما يثير صدمة الإيحاءات المنقبالة والاجتماعات غير المنتظرة. وفي الثانية تنظم هذه الصور المتجمعة بدورها وتحتاج أحياناً لتنظيم كوني خاص في كل قصيدة؛ وقد وصف جوبرت نظام القصيدة قائلًا: "إنها تنطلق مثل كواكب في السماء" (227).

وتخلص سوزان برنار إلى بلوحة فكرة النظام الفني لقصائد الشعر: "في المقارنة بين صيغتى قصائد الشعر: القصيدة الصريحة أو المدورة (القصيدة الفنية) والقصيدة الأشراق (أو القصيدة الفوضوية)، لا نقارن الشكل باللشيء، الفن بنفي الفن، لكنهما صيغتى إبداع شعري مختلفان" (229).

ويودع برنار في آخر الرسالة بخطوات اتخاذ قصيدة الشعر شكلاً حديثاً، معه نشهد أول الذبذبات التي قادته، مرحلياً، قصيدة الشعر، من قطب إلى آخر، من الإبراط بالتنظيم الفني إلى الإبراط بالفوضي (230).

أو إذا كانت قصيدة الشعر في أنظمة الفن تؤكد صيغة من صيغها، وفي فوضى تؤكد صيغة أخر، فإن التطرف في تجربة بعض الشعراء فصل بين الصيغتين، فانه، قصائدهم بعيدة عن أي تأثير لصيغة النظام. ولإيضاح هذه المسألة تؤكد سوزان برنار على وجود اللقوتين معاً في القصيدة الواحدة. وهي تقول: "قصيدة الشعر، التي هي في منطقة رده فعل ضد المعايير وأشكال الجمال المطلقة، فرد في القرن السادس عشر، يمكن أن تعتبر شكلاً حديثاً للقصيدة، ومع ذلك تظهر عنصر أزلياً، لا ينفيّ، مقابل العنصر النسيبي والظري. وفي صدد جماليّة قصيدة الشعر، جريّت تحديد الشروط الضرورة حتى تبلغ قصيدة الشعر جمالاً الخاص، أي تكون "قصيدة"، وليس نكتة تنة مشغولة بقدر ما يمكن: اختصار، كفاءة، وجاني هي بالنسبة إليها مليست عناصر الجمال الممكنة، ولكن حقيقة، عناصر مكوبية من دونها لا توجد، ومن جهة ثانية، يوجد في كل قصيدة نثر، في الوقت نفسه، قوة الفوضى الهدية، وقوة التنظيم الفني، ومن هذا الاتجاه بين الضدين تأتي "الدينياميكية" الخاصة" (231).
لذلك فإن قصيدة النثر لا يمكن أن تقتصر على شكل محدد أو نوع بعينه، وبالتالي، فإن هذه القصيدة عصبة على التولية وهذا مما جعل سوزان برنار نفسها تعود وتؤكد: "القصيدة (قصيدة النثر) ليست مقتصرة قبل أن تكون تكنيكًا أو مجموعة من الطرق.
كذلك فالتجربة الداخلية للشاعر، وسلوكه أزاء العالم يفرضان وحدهما الشكل الشعر
المستخدمٌ (123)."
ولعل هذين السببين أيضاً هما اللذان يفرضان كل ما عدا ذلك من إشارات وبيانات
وعلامات فارقة في القصيدة.
هواشم الفصل الثالث

(1) أدونيس: مجلة الكرمل، ع. 3، 1981، بيروت، ص 137.
(2) بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ص 58.
(3) المرجع نفسه: ص 57.
(4) المرجع نفسه: ص، ص 58، ص 57.
(5) ر. م. أليمرس: الإنجهابات الأدبية الحديثة، ط. 3، 1983، ص 127.
(6) تودروف، نزيتان: مفهوم الأدب، ص 88.
(7) د. يكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 142.
(8) د. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص، ص 293، ص 294.
(9) د. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص 261.
(10) د. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص 262.
(11) د. عباس، إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمراقبين)، دار الثقافة، بيروت، ط . 5، 1968، ص 127.
(12) د. عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص 239.
(13) د. ن. ن. ص، ص 239.
(14) د. ن. ن. ص، ص 239.
(15) د. مصطفى، غازي: الفن الأدبي، ص 52.
(16) نعيمة، ميخائيل: النزاهة، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ط. 7، 1964، ص 116.
(17) د. ن. ن. ص، ص 117، ص 118.
(18) د. بكار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص، ص 158، ص 159.
(19) د. ص. ص، ص 159.
(20) د. بكر، كمال: في الشعر، ص 155.
(21) د. بكار، يوسف: بناء القصيدة والنقده العربي القديم، ص 160.
(22) مجلة الشعر، السنة الثالثة، العدد 11، ص 85.
(23) م. ن. ص. 85.
(24) أبو ديب، كمال: في الشعرية، ص. 85.
(25) م. ن. ص. 91.
(26) فاضل، جهاد: قضية الشعر الحديث، ص 346 (مقارنة).
(27) سعيد، خالدة: مذكرات في المدارس والأقواس الأدبية - بيونس أرسي، الفن الأدبي - أخباره وأعماله، دار الحداثة، بيروت، ط 1، ص 1960، ص 91.
(28) مجلة شعراء، السنة الخامسة، العدد 18، ص 57 (عن مقالة حول مجموعة فنان لأسدي الحاج).
(29) مجلة شعراء، السنة الرابعة، العدد 4 (مقالة تحت عنوان في قصيدة النثر)، ص 76.
(30) عصفور، جابر: مفهوم الشعر، ص 243، ص 244.
(31) م. ن. ص. 244.
(32) العيد، محمد: في معرفة النص، ص 98.
(33) إسماعيل، عز الدين: التفسير التقليدي للآداب، ص 64.
(34) محمد، محمد: قضية جديدة، ص 106، بيروت، 1958.
(35) هدوء، مقدمة للشريعة العربي، ص 116.
(36) بكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 196.
(37) م. ن. ص. 195.
(38) داغر، شريف: الشعرية العربية الحديثة، ص 133.
(39) بكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص 194.
(40) م. ن. ص. 196.
(41) م. ن. ص. 197.
(42) شيرم، جوزيف ميقاتل: دائرة الدراسات الإسلامية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1، 1984، ص 110.
(43) خيريك، كمال: حركة الخدمة في الشعر العربي المعاصر، ص 226.
(44) أحمد، محمد: فتح: بحث عن كتاب الأدب العربي، تعبيره عن الوحدة والتنوع، مجموعة مؤلفين، ص 35.
(45) خيريك، كمال: حركة الخدمة في الشعر العربي الحديث، ص 246، ص 247.
(46) مجلة شعراء، عدد 21، السنة السادسة، ص 13 (مقالة لأدبيين).
(47) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص 56.
(48) فاضل، جهاد: قضية الشعر المعاصر، ص 244 (مقارنة مع شفيعي كمالي).

Bernard, Suzane: Le Poème en prose. P. 385. (49)
I.d: P. 388. (50)
(51) عزالدين، حسن بناء: الكلمات والأشياء، التحليل البصري لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دار الماتيل، بيروت، 1989، ص 51.
(52) أحمد محمد فتحي: الأدب العربي، تعبير عن الوحدة والتنوع (مجموعة مؤلفين)، ص 36 (من بحث له).
(53) خديجة كمال: حركة الخذالة في الشعر العربي المعاصر، ص 24.
(54) القول، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية، ص 111.
(55) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 117.
(56) فاضل جهاد: قضية الشعر الحديث، ص 281.
(57) داعر، شريل: الشعرية العربية الحديثة، ص 64.
(58) المقال، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية – مشروع تعاون، ص 73.
(59) مجلة شعراء، السنة الرابعة، العدد 14، من مقالة لأدونيس تحت عنوان (في تقصيدة النثر)، ص 77.

(60) العالم يحيى: في معرفة النثر، ص 105.
(61) مجلة شعراء، السنة الخاصة، العدد 20، (باب: أخبار وقضايا)، ص 129.
(62) يونس علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموصلي في الشعر الجديد، ص 223.

(63) جابر يوسف حامد: قضية الإبداع في قصيدة النثر، دور الحصاد، دمشق، ط 1.
(64) الحاج أسامة: دلالة (القدم)، ص 20.
(65) السعيد خالدة: حركة الإبداع، ص 111.
(66) إسماعيل عزالدين: التغيير النصي للأدب، ص 56.
(67) م. ن. ص 24.
(68) ويليك، ريتير-وارين: نظرية الأدب، ص 53.
(69) ويليك، ريتير-وارين: نظرية الأدب، ص 240.
(70) د. عصاف صامان: الصورة الشعرية، ص 60.
(71) م. ن. ص 21.
(72) م. ن. ص 16.
(73) حامد جابر يوسف: قضية الإبداع في قصيدة النثر، ص 136.
(74) فضل صلاح: علم الأسلوب: مبادئ وإجراءاته، ص 273.
(75) د. عصاف صامان: الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وعربية، دار مارون.

(76) عبد بروت، 1985، ص 91.

189
نسمات

(77) م. ن. ص. 91.
(78) م. ن. ص. 98، 99.
(79) م. ن. ص. 110، 111.
(80) م. ن. ص. 113.
(81) أبو ديب، كمال: جداية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1979، ص. 25.
(82) مجلة الشعر، العدد العشرون، السنة الخامسة، ص 103 (من مقالة لأسي الحاج تحت عنوان "سميحة المنطقة وبعث الأيام").
(83) شارول، بول: قصيدة النثر من خلال ديوان فن، لأسي الحاج (الطروحة جامعية، كلية التربية في الجامعة اللبنانية، 1973)، ص. 83.
(84) مجلة الشعر، العدد الثامن عشر، السنة الخامسة، ص 156 (من مقالة لأسي الحاج: سعيد حول كتاب فن لأسي الحاج). حركة الإبداع، ص. 11.
(85) شارول، بول: المرجع السابق، ص. 84.
(86) مجلة الشعر، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر، ص. 96 (من مقالة لأسي الحاج: صبري).
(87) عصام، جابر: مفهوم الشعر، ص. 211.
(88) جابر، يوسف: حاسمة: قضية الإبداع، ص. 137.
(89) م. ن. ص. 145.
(90) ديفيك، ريتا، وارن، أوستن: نظرية الأدب، ص. 242.
(91) العيد، يسري: الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانسي في لبنان، ص. 117.
(92) م. ن. ص. 117.
(93) فضل، صالح: علم الأسلوب: مبادئ وإجراءات، ص. 267.
(94) دوريس، زمن الشعر، ص. 154.
(95) فضل، صالح: علم الأسلوب: مبادئ وإجراءات، ص. 270.
(96) د. عصاف، سامس: الصورة الشعرية، ص. 74.
(97) أبو ديب، كمال: في الشعرة، ص. 129.
(98) فضل، صالح: علم الأسلوب، ص. 261.
(99) دوريس، زمن الشعر، ص. 28.
(100) أبو ديب، نبيل: البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، ص. 337.
(101) م. ن. ص. 338.
(102) م. ن. ص. 338.
(103) م. ن. ص. 338.

190
(1) د. إسماعيل و. العلية: الشعر العربي المعاصر، ص. 128.
(2) د. المَفَالِح: نظرية الشعر العربي الحديث، ص. 223.
(3) خيرت، كمال: حركة الخرافة في الشعر العربي المعاصر، ص. 193.
(4) خيرت، كمال: حركة الخرافة في الشعر العربي المعاصر، ص. 197.
(5) خيرت، كمال: حركة الخرافة في الشعر العربي المعاصر، ص. 194.
(6) خيرت، كمال: حركة الخرافة في الشعر العربي المعاصر، ص. 193.
(7) خيرت، كمال: حركة الخرافة في الشعر العربي المعاصر، ص. 194.
(8) مجلة شعراء، السنة السابعة، العدد 17، ص. 20، من مقالة ليودافس الخنال، بينون.
(9) مجلة شعراء، السنة السابعة، العدد 17، ص. 22.
(10) المفهوم القصصية، ص. 82.
(12) السعدي، خالدة: حركة الإحياء، ص. 77.
(13) لبنان،proxima، 12 خاتمة، العدد 14، ص. 5.
(14) مجلة شعراء، السنة الثالثة، العدد 12، بينون، ص. 5.
(15) مجلة شعراء، السنة الثالثة، العدد 12، ص. 125.
(16) مجلة شعراء، السنة الثالثة، العدد 12، ص. 8.
(17) بحوث سوفياتية في الأدب العربي (مجموعة باحثين)، من بحث لكوديلين، ص. 178.
(18) مقالة: مواقف، العدد 13/14، ص. 4.
(19) أدونيس، ص. 1076، ص. 95.
(20) أدونيس، ص. 1076، ص. 96.
(21) أدونيس، ص. 1076، ص. 97.
(22) أدونيس، ص. 1076، ص. 98.
(23) أدونيس، ص. 1076، ص. 99.
(24) أدونيس، ص. 1076، ص. 100.
(25) أدونيس، ص. 1076، ص. 101.
(26) أدونيس، ص. 1076، ص. 102.
(27) أدونيس، ص. 1076، ص. 103.
(28) أدونيس، ص. 1076، ص. 104.
(29) أدونيس، ص. 1076، ص. 105.
(30) أدونيس، ص. 1076، ص. 106.
(31) أدونيس، ص. 1076، ص. 107.
(32) أدونيس، ص. 1076، ص. 108.
(33) أدونيس، ص. 1076، ص. 109.
(34) أدونيس، ص. 1076، ص. 110.
(35) أدونيس، ص. 1076، ص. 111.
(36) أدونيس، ص. 1076، ص. 112.
(124) ولوليك، وريق: مفاهيم نقدية، ص 62.
(125) م. ص 41، ص 22.
(126) أوروب، نيل: البشرة الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، ص 312.
(127) أدوز، مقدمة للشعر العربي.
(128) فضيحة الإبل، في قصيدة مصر، ص 78.
(129) سباع، أنيس: الفن (المقدمة)، ص 17.
(130) خير بن كمال: حركة الخديعة في الشعر العربي المعاصر، ص 16.
(131) م. ص 132.
(132) م. ص 16.
(133) م. ن.
(134) خير بن كمال: حركة الخديعة في الشعر العربي المعاصر، ص 16.
(135) مجلة الشعر، السنة الأولى، العدد الرابع، ص 159.
(136) خير بن كمال: حركة الخديعة في الشعر العربي المعاصر، ص 85.
(137) م. ص 86.
(138) م. ص 38.
(139) م. ص 38.
(140) م. ص 150.
(141) م. ص 89.
(142) الملاحظة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 327.
(143) م. ص 153.
(144) خير بن كمال: حركة الخديعة في الشعر العربي المعاصر، ص 90 (عن كتاب
Normes et valeurs dans l'Isam contemporain, ouvrage collectif, Pay.
(145) م. ص 127.
(146) م. ص 134.
(147) د. إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص 175.
(148) م. ص 176.
(149) م. ص 176.
(150) م. ص 176.
(151) م. ص 176.
(152) م. ص 176.
(153) م. ص 176.
(154) م. ص 176.
(155) م. ص 176.
(156) م. ص 176.
الشريعة العابرة).

(171) م. ن. ن. ص.

(172) أدوليس: هاينت أبها الوقت، ص 185.

(173) مجلة الشعر، السنة السابعة، العدد 25، ص 7-8.

(174) أدوليس: هاينت أبها الوقت، ص 115.

(175) مجلة الشعر، السنة الثانية، العدد 33/22، قضية الشعر الحديث، ص 127.

(176) خيرbek، كمال: مجلة الكرمل، ع 3، 1981، بيروت، ص 127.

(177) م. ن. ص.

(178) ويليك، زينب: مفاهيم نقدية، ص 424.

(179) ويليك، زينب: مفاهيم نقدية، ص 444.

(180) الملاحظة: بناء: قضايا الشعر المعاصر، ص 277.

(181) خيرbek، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 133.

(182) م. ن. ص.

(183) م. ن. ص.

(184) م. ن. ص.

(185) خيرbek، كمال: الكرمل، 34/1981، بيروت، ص 132.

(186) الملاحظة: بناء: قضايا الشعر المعاصر، ص 158.

(187) ترجمة حرفيَّة للنص الأنجليزي قدمها طرابلسي لـ مجلة الشعر، السنة الثالثة، العدد 9، 1959.
(188) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 155.
(189) خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 165.
(190) يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر العربي الجديد، ص 177.
(191) م. ن. ص 177.
(192) أدريسي: كتاب البدايات، ص 173.
(193) أدريسي: هأنت أيها الوقت، ص 175.
(194) م. ن. ص 176.
(195) شريف، محمود: مجلة الفكر العربي، عدد 44/45، ص 99.
(196) سعيد، خالدة: حركة الإبداع، ص 11-مجلة "شعر"، السنة الخامسة.
(197) م. ن. ص 5.
(198) خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 135-144.
(199) مجلة "شعر"، السنة الثالثة، العدد 10 (الاجتماعية)، ص 4.
(200) أدريسي: هأنت أيها الوقت، ص 134.
(201) خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 89، عن أعمال مؤتمرو روما، ص 119.
(202) زراقط، عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 268 (عن أمثلة الشعر لنصر العلكش)، بيروت، المؤسسة العربية، ط 1، 1979، ص 49 و(النهاة).
(203) م. ن. ص 72.
(204) الحاج، أسامة: فن الش، ص 108.
(205) م. ن. ص 76.
(206) م. ن. ص 71.
(207) م. ن. ص 72.
(208) م. ن. ص 70.
(209) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 239.
(210) م. ن. ص 38-مجلة "شعر"، السنة الأولى، العدد 3.
(211) خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 150.
(212) م. ن. ص 150.
(213) الحاج، أسامة: ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالورد؟، دار الجديد، ط 2.
بيروت، 1994، ص 81.

194
(214) شوقي أبي شخرا: لا أتخاذ ناج في الهيكل، دار الجديده، ط1، بيروت 1992، ص24.

(215) أدوميس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص722.

(216) م. ن. ص189.

(217) الحاج، تأسي: الرأس المخطوع، ص63.

(218) شاول، بول: الهواء الشاغر، ص68، ص81.

(219) أدوميس: الأعمال الشعرية الكاملة (تكوين: مفرد بصيغة الجمع)، ص511.

(220) م. ن. ص210.

(221) داغر، شريف: الشعرية العربية الحديثة، ص14.

(222) كمال خيرbek: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص151.

(223) م. ن. ص152.

(224) أدوميس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص707 (مفرد بصيغة الجمع).

Bernard Suzanne: Poème en prose, P. 701.

Id. P. 340.

Id. P. 340.

Id. P. 459.

Id. P. 462.

Id. P. 764.

Id. P. 763.

Id. P. 765.
خانم
كان يجب دائماً أن نذكر، في سياق كتابنا عن قصيدة الشعر، أن مشروع مجلة «شعر» العام أو الثورة التي أحدثتها هذه المجلة على مستوى طبيعة الشعر العربي لم تكن مقتصرة على نوع شعري واحد هو قصيدة الشعر، وإنما كان التنظير ينصب أساساً على "الشعر الجديد"، الذي كان يبرز الشعر الحر، بما فيه الشعر الحر المزون وغير المزون وقصيدة الشعر مفهومها الأساسي لدى سوزان برنار. وإذا كان البعض لا يتأس إلى تسمية ما حدث "ثورة"، وآخرون بعدونه أكثر من ثورة فإنه آتي من دون شك في سياق ثورة شعرية عامة على الشكل الشعري القديم بدأ من المدرسة العراقية، أو قبلها، لدى المغاربة... كما يقول محمد بنويس في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب»، إنهاء بمجلة «شعر» اللبنانية، مع ما بينهما من تجارب مضيئة تؤكد النهضة العام، أو ما قبلهما من اتجاهات الشعر المثير أو الفكر الشعري، وما بعدهما من أعمال تبلور الأفكار التي قدمتها تلك الثورة.

اتسمت المقالات التي نُقِرَت لقصيدة الشعر بالعنف، خصوصاً في تجربة أنسي الحاج النقدية في مقدمة "النّ"، التي وإن تأخرت مع مقالة أدونيس حول قصيدة النثر التي سبقتها بتسعة شهور (1960) سوزان برنار، فإن الهجوم ضدها كان أكثر عمقاً، لأن أنسى الحاج كان في مقدمة التي عرضها لنقاطها هجومياً في تعامله مع المقدس اللغوي، وحاداً في رفضه للتراث الشعري.

ولعل أهم ردود الفعل على هذا النوع الشعري تركزت على نهمة تقليد الأجنبي، أو "Poème" التأثر بالتجربة الأجنبية، خصوصاً أن التسمية ترجمة لتسمية كتاب سوزان برنار، التي ترجمها منذ العياشي مثلًا "الشعر النثر" بدلاً من "قصيدة النثر"، في ترجمه لكتاب "مفهوم الأدب" لندوروف.
ورد أدونيس على هذه التحديـة، مؤكداً أن تعبير قصيدة النثر "كان نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الإمبراطورية الأمريكية"(1)، لكنه يفرق بين "قصيدة النثر" في اللغة العربية و"قصيدة النثر" في اللغة الفرنسية أو غيرها بالقول: "نجمع بينهما الإسم الواحد، أو "النوع" الأدبي الواحد. لكن، ما أعظم الفروقات الشعرية بينهما، وما أكثر التباينات الفنية وأعمقها! إذنها تفترضن بخواص ومزايا يفرضها، بديعاً، فرق اللغة، والعمل اللغوي"(2).

إن تهمة التقلد يجب أن تثبت بالنص، فإذا كانت بعض النصوص نقلت عن مصادر أجنبية، فإن أثبتت النقاد المعارضون، فإن نصاً فرقاً بين النقل، أو السرقة بين النادر.

فأدونيس يدرب النحمة بالقول: "ولكن صرح "منطق الألفاظ" بأن "قصيدة النثر" العربية انتهت أو "سرقة"، فين يكون عند العرب اليوم، في مختلف المجالات، إلا "السرقة" أو "المنتجل"(3).

وفي عودة إلى التراث الشعري وإنجازات التحديث التي تمت في الشعر العربي قبل قصيدة النثر، نلاحظ أن العديد من النقاد تكملوا على تأثر جبران كويل بالروحي بروتون وعالمثر الشعراء المهجرين في أميركا بالآداب الأنجلوسكسونية، وجماعة "الدروزة"، "العصبة الأندلسية"، "الرابطة القومية"، وجماعة "إبيبول". كلهم كان لهم تأثر بالشعر الأجنبي، جماعات وفرائى، وصولاً إلى الملكيات، والسياح الذين كانوا على اتصال وثيق بالشعر الأجنبي وخصوصاً الإنجليزية منه، إذ كان إيليت في رأس قائمة المؤثرين على شعرنا الحديث من خلال السياح بشكل خاص، وخصوصاً في إيليت،presentation of the text in a clear, readable format. The text is in Arabic and discusses the work of Adonis and his relationship to the Arabic and French languages. It also mentions the influence of Adonis's work on Arab poets and the concept of plagiarism.

The text highlights Adonis's work as a bridge between Arabic and French poetry, and the influence of his work on Arab poets and their use of foreign influence in their work.

The text also discusses the concept of plagiarism and the need to verify the authenticity of borrowed works. It emphasizes the importance of understanding the context and the influence of foreign literature on Arab poetry.

The text concludes with a reference to a magazine of poetry, "Al-Shurouq," which was published in America in 1912.

If this text were to be translated into English, it would be a valuable resource for understanding Adonis's work and its impact on Arab poetry.
مجلتي "الأدب والثقافة الوطنية" ترجمت أيضاً الكثير من الثقافة الأجنبية. ويرى عباس بيجون أن الشعر اللبناني أكثر شعر عربي يملك استلهامات أجنبية(1)، وهو يتابع توكيداً أن جهل اللغة الأجنبية لا يعني استلهامًا، وأنه لا يوجد شعراء في العالم ليس لديهم استلهامات أجنبية عموماً. فالشاعر الألماني ترى كل استلهاماته من الأصل الفرنسي، وهناك شعراء فرنسيون استلهاماتهم ألمانية. وكذلك الشعر اليوناني والاسباني(7).

وجهرا إبراهيم جبر وسأ رأي في ذلك من خلال كلامه على "القصيدة الجديدة" إذ يرى في ما جرى لها في العقود الأخيرة، وما جرى للقصيدة في آداب الغرب منذ أوائل القرن العشرين، توازيًا لأفانتا للنظر، يؤكد مرة أخرى أن تواصل الحضارات الحية أمر حتمي، وكذلك التبادل التأثير في مضامين الفنون وأشكالها معاً، منذ ملحمة كلكامش، وصعوداً زمنياً إلى ملاحم الإغريغ، ومغالقات الجاهلية، وروائع الأمور والعباسين والاندلسيين، وما أخذها منها الإبداع الأوروبي في القرنين الوسطيين وعصر النهضة والقرن اللاحق، حتى عصرنا الراهن، وما أشكال الشعر، فيما يبدو من ذلك كله، إلا خاضعة لهذا القانون الإنساني الذي صنعه التاريخ(8).

وأما كانت تهمة النقل عن التجارة الأجنبية واسعة، فإن الردة نحو التراث الأسطوري الشرقي والصوفي كانت هي الأخرى من المؤثرات التي ربما تعتبر تبنت لقصيدة النثر من مرجعيتها الغربية. وكان شعراء قصيدة النثر في "شعر" يتفون على مسافات متباينة بين حداثة التراثية والتراث، في مواجهة التهم التي كانت تخفى على واحد من تجمع "شعر" وتتوسع على آخر أو تطال الجمع "بالجملة". ويتطلع أدبيين بارزين إلى التهم فيقولون: "كان الهجوم علينا من الاتجاه والحقد، بحيث خُلِّ كثيرون من القراء أن مجالة "شعر" وشعراءها جيش استعماري(9).

وكانت مسألة اللغة العربية من الأسباب الأساسية التي فجرت بالتالي الموقف وأوقفت الجملة عند "جدارها". ولاشك في أن كل موقف من المواقف كان يرتكز إلى رؤية سياسية ولغوية، فالسياسة والإيديولوجيا التي كانت وراء كل التهم، "الأفكار القومية التي تمحور حول قضية فلسطين خصوصاً، والأفكار القومية، بعامة، الاشتراكية.
والشيوعية، بخاصة، (10) كان النقيض فيها سبيلاً أساسياً من أسباب تفجير الجملة من الداخل. ولم يكن التوجه «الراديكيالي»، الذي حمله مجلة «شعر» في هدم القصيدتة العربية إلى الحد الذي ارتأته، ليوصف، بكل بساطة، فكرياً وسياسياً، بالبربرالية، والثانية التي كان ينبغي أن تجمع «شعر»، فالذي يكون راديكيالياً في الأدب يمكن أن يكون كذلك في الفكر أو السياسة، لكن الصحيح أنитابين كان من أشد علامات التجمع، حتى عندما كان يبرز موقف موحد، يصدر باسم الجملة، لم يكن ليعتر عن رأي أكثر من واحد. وفي هذا المجال يقول أدونيس معرفاً: «كثيراً ما نشرنا في مجلة «شعر» نصوصاً اختلفنا عليها: لكن كنا نتبناها معاً، إما اعتماداً على رأيه (يوسف الخال) وحده، أو اعتماداً على رأي وحدي» (11).

وفي صورة من صور اختلاف يقول شوقي أبي شقرا: «ابرز تنافسات مجلة «شعر»، ووجود أدونيس، أدونيس كان حذرنا مع يوسف الخال وكان رفيقه الخاص ( . . . ) وكان هناك نوع من المنافسة الطبيعية، فهذا يعني أننا اختلفنا في النظرة إلى الشعر مع أدونيس، وبدأت المعركة خفية وكنّا أنا الرابح» (12).

إذا كان شوقي أبي شقرا يعتقد أن أنس الحاج كان «صديقته الشعري في تلك المرحلة»، فإن أنسى نفسه يقول عن أبي شقرا: «تفضلسني عن شعره هو سحينة، ونحن من طبيعتين متناقضتين كثيراً» (13). أما عن أدونيس يقول أنس الحاج «له عالمه ولي عالمي. هذا طبيعي. نحن مختلفان جدأ رغم نثارتنا في أمور عديدة» (14).

والاختلافات أو الاختلافات هنا ليست سطحية، إنها جذرية، ليست اختلافاً بالنص، أو بالأسلوب، وهذا أمر طبيعي، إننا كان خلافنا في نظرة قصيدة النثر رغم التلاقي بين أدونيس وأنس الحاج مثلما في عدة نقاط من مقالة الأولى عن «قصيدة النثر» ومقديمة الثانية في «لن».

وكما ذكرنا خلال الفصول السابقة، فإن كل عناصر القصيدة كانت مجال خلاف، ما يتعلق به باللغة الدارجة والفصحي أو الإعراب والنحو أو حتى الشكل.

ولما كان أنس الحاج مثلًا ضد قصيدة الوزن، وقد أعلن موقفه هذا في أكثر من مناسبة، فإن أدونيس يصر على القول: «أبداً، لم تكن مجلة «شعر» ضد الوزن، من 202
حيث هو وزن . هذا ما قلته مراراً وأكرره . كانت المجلة ضد تحويل الوزن إلى تالب(1) ، ويستشهد على ذلك ، في معرض رده على من كانوا يقولون إن الوزن بحد ذاته "قديم" وكل شعر موزون لا بد ، إذن ، من أن يكون "قديماً" - تقليدياً - وهو هنا كأنا يرد على تعديمه : "لم تكون مجلة شعرة ضد الوزن" - يستشهد بمؤسسات الحديثة الشعرية العربية "إذا ليس في الغرب شاعر حديث واحد ، ذو قيمة ، رفض الوزن أو أكرره ، بل إن بين مؤسسات الحديثة الشرقية من رفض الكتابة الشعرية إلا وزناً ، مثل مالارمي . وأهم ما كتبه بودلير ، كان موزوناً "أزهار الشعر" ونصف شعر رامبو موزون . وتلك هي الحال بالنسبة إلى جول لاشفوغ الذي يصفه إليوت بأنه الجهد الأكبر ، تقنياً ، بعد بودلير(11) .

وكثيرون ذهبوا من البيت إلى قصيدة الشعر مثل : الولاء ، ميسرة ، شار ، ورفندي أيضًا . فالشعر في القصيدة الحديثة أو الجديدة ليس في وزنها أو في نثرها ، وإنما في شعرية ، وعلاقتها الداخلية .

والاختيام إلى التجربة الفرنسية التي كان لسوراليستها أثر كبير في قصيدة الشعر هناك — وعندنا أيضاً — فإن الغنائية والموسيقية ، لم تهزم إذ يتحدث ر. م. ألبيرس في كتابه "الإتجاهات الأدبية الحديثة" عن عودتها في معرض حديث عن فترة الحرب الكبرى الثانية واحتلال ألمانيا لفرنسا بين 1940 و 1944 ، الزمن الذي انتصرت فيه القصيدة المعتمدة على النغم ، على السهولة بترتها وبطولتها ، والذي راحت القصيدة النظيفة تسعي فيه بفطاظة إلى أن تكون مفهومة(17) ، وتابع ألبيرس مستعيناً بقول لوك استناف "إن شعر البلاد الجديدة" : "التابع لسوراليستها بما يعنيه من ألمية للصور وتجديده شبابها المستمر ، بله لهاتينما ، تعارضه عودة إلى الموضوع ، اهتمام بالشكل ، عروض شبه كلاسيكي في نظم الأبيات التي عادت كما كانت أحياناً - حقيلها أي موازين للغة ، وإن كانت حرة ، يقيناً ، لا تزال الموسيقية تتمتع باعتبار كبير . وسوف ينطي بها الأمر إلى استعادة حقوقها المهمة(18) .

وفي هذا المجال يصف بول شاوول حال الشعر في فرنسا بالقول : "إن مفهوم التجاوز أو التغيير في الأساليب الشعرية ذات ، في غياب المدارس الجذرية أو التباريات الأساسية تنوعاً على القديم ، أو تركيزاً ، على بعض التناصيل المغايرة وإبرازها وتجديد الجملة والضريح حولها(19) ."
ويتابع بول شاول في وصف الاتجاهات الجديدة في فرنسا بالقول أيضاً: "إذا كان الفرنسيون قد شاروا، بهذه الأزمة، وفي العمق، فقد حاولوا "الاستغاثة" بمناخات أخرى تخرجهم من "دواهمهم"، وكما اتجه رامبر، إلى الروح الشرقية - الصوفية -، في محاولة كسر التدهين الذي أصاب الرومانسية في ملامحها الأخيرة، وكما هرب السراليون إلى الغرائبية الشرقية في ردهم على التدهين الشعري الذي وصل به فالييري إلى قمه، فقد جلب بعض الجدد في محاولة اختراع القصيدة التي تمثل حول جسد القصيدة الفرنسية إلى أميركا، وإلى بعض الشعراء الأميركيين كأوزارا باوند.\(^{(2)}\)

نفهمهم مما تقدم أن الواقع يمكن أن يتحرك غير ما تشتهيه النظريات، فما هو مقبول في زمن قد يكون مرغوباً في زمن آخر، ربما لأن الزمن الآخر يكون أكثر سوءاً من الأول، أو لأن المادة المرفوعة أو المعترض عليها تحمل أسباب ذلك، يكشف سلباتها جيل جديد أو حتى مبتدعها نفسه، ومن هنا تكون أهمية المراجعة.

وهكذا فإن قصيدة النثر التي كانت تشكل ثورة أو فقرة نوعية أو تطوراً بارزاً في زمن ما، قد ينقص عليها روادها أنفسهم، في زمن آخر، أو ينقص الرواد على بعضهم، أو يختلفون مع الزمان.\(^{(3)}\)

وأذكى أدونيس واضح المصطلح بالعربية يقول عن تجربته العام 1983: "اكتشف لي التجربة أن كتابة الشعر نشرًا، مغايرة كلياً لكتابته وزناً، وأن الكتابة بالثرث لا تقوم إبداعياً، وفياً، بمجرد الرغبة والتمارسة. ربما يكون هنا السر في وقوع المحاولات الكتابية العربية، شعرًا بالثرث، تحت الهمة المعبّرة لتجارب سابقة. ولا سيما. تجارب قصيدة النثر الفرنسية\(^{(4)}\). فالعربية له معهية التي لا يمكن لهذه التجارب الحديثة أن تقدمها إلا إذا استمدتها من الخصوصية اللغوية ذاتها، وهذا يتطلب موهبة شعرية عالية وثقافة فنية ومعرفة بالتراث. فلكي يقدر (الشاعر) أن ينشئ كتابة شعرية بالثرث يمكن أن تستفيء بتجارب الآخر، لكن دون أن تتهي بالموالله، ودون أن تبني معياره. دون هذه المقتضيات تظل الكتابة الشعرية بالثرث إنشاءً تعسفياً\(^{(5)}\). ويتابع أدونيس تجديد موقفه الاحتجاجي على أصحاب هذا الإشباع وعلى تجربه في كتابة قصيدة النثر بالقول: "رما كأن ذلك في أسس ما دفعت إلى أن أطور نظرتي لكتابة الشعر، نذراً. فقد توقفت عن..."
أيّة طاقة خلافة - وتعوزه حتى معرفة أبسط أدوات الشاعر: الكلمة والإيقاع(25). ودائماً كان أدوميس يلمع إلى وجود لا جدية لدى البعض في تنفيذ مشروع الحداثة الشعرية، ووجود أغراض بعيدة عن الصفاء الشعرى. أما جبرى إبراهيم جبرى، فهي مراجعته نصف تاريخاً من التجربة الشعرية الحديثة حين قال: "بعد ثلاثين سنة من بدايتنا في عملية التحديث الشعرى تحققت الكثير لكنه في تحققه انتهت. كان للشعر العربي نوع من القدسية، الآن فقد الشعر العربي هذه القدسية. لقد خسرنا ثلاثين سنة حتى أصبح قول مثل هذه القصائد الحديثة مكنناً، ولكن يتحلى لي أحياناً أنا أخطأنا بذلك التحضير لأننا مهدّنا لهذا النوع من الشعر"(26). وإذا وصل أدوميس وجبرى إلى نصف تاريخ من كتابة قصيدة الشعر لديهما، فإن كتابهما الشعرية لم تقتصر على هذا النوع، وليست ما يعتمد على رصيد في شخصيتهما الرائدة، لكن ماذا يعمل أني الحاج، مثلًا، إذا هو فعل ذلك أيضاً؟ إذا يبقى له إذا نصف قصيدة الشعر وكل نتاجه الشعرى يعتمد، لذا فمن المبديه أن يكون كلامه مطلقاً عن ذلك، أي مقدماً عن منجزات قصيدة الشعر التي وسمت شخصيته الشعرية، وما حققه الحداثة الشعرية التي «بفضلها أصبح الشعر العربي أكثر إنسانية، وجزءاً رئيسيًّا من خريطة الشعر في العالم، ولم يعد أسرّ بيته الصغيرة، ولا أسره موضوعاته الصغيرة، ولا أسره مفهومه الصغير لنفسه ودوره ولغته. إن المسافة هائلة ما بين الشعر العربي التقليدي والشعر العربي الحديث»(27).
وعندما يتحدث أنسى الحاج عن الشعر الحديث أو يدافع عنه، فإنما يدافع عن قصيدة النثر بالذات، لأن موقفه معروف من الوزن، وهو يدفع بشعراء قصيدة النثر من الجيل الجديد قائلًا: بين الشعراء الذين جاؤوا بعد جيلي، أحبّ كتابات عديدين، سواء من شعراء السبعينيات أو من جاؤوا بعدهم (...). بينهم من هم، في نواح عديدة، أفضل منا. أكثر جدية، أعمق، أوعس ثقافة، بعضهم أساتذة كبار، ويتميزون عن الرواد بوعي تقدي حاد، كاشف" (28).

ومن خارج سرب قصيدة النثر تأتي شهادة عبد العزيز القالح في عجز رواد هذه القصيدة الأجد إذ يقول: "في الوطن العربي الآن عشرات من شعراء اللاشكل، أو بالأصل من شعراء القصيدة الأجد، وهم على ما بينهم من اتفاق في التمرد وفي تأكيد تيار الحداثة الشعرية وفي التصدي للمقاييس السلفية - مختلفون في منتهى النجاح، وفي القدرة على تمثل التجربة وإبداع النماذج الفنية القادرة على الإفصاح عن الأجد (...). إن الرواد باستثناء أدونيس قد عجزوا عن تقديم النص الشعري الحديث وظلت كتاباتهم تتحرك في نطاق ما كان يسمى بالئثري أو النثرية، إلى أن ظهر الجيل التالي لهم فاجتز الخلق الفاضل بين النثر الشعري والنص الشعري" (29).

في هذا النص يبدو المقالح ضد رواد قصيدة النثر وليس ضد قصيدة النثر نفسها يفضح عجزهم لا عجزها، وهو، ضمناً، يعترف بوجود عشرات من شعراء قصيدة النثر في العالم العربي. إلا أن جبران إبراهيم جبران يكتب "بعد هذا الكفات الشعري الطويل، الذي ساهم فيه مئات الشعراء على امتداد الوطن العربي، استقرت القصيدة الجديدة، سمها ما شئت" (30)

ومن خارج السرب أيضاً، أحد المؤسسين لجلة "شعر"، الخارج عليها، شاهراً نظرته في أكثر من مناسبة، يقول خليج حاوي: "إن كثيراً من النثر الرديء داخل مجال الشعر باسم قصيدة النثر أو الشعر الحر (...). ولم يكن قصيدة نثر بالمفهوم الصحيح، كما لم يكن شعراً حراً بالمفهوم الصحيح، وإنما كان نثر رديئاً" (31).

لكن موضوع الرداء في ما ينشر من قصائد نثر، يجمع عليه كثيرون. وحتى أني الحاج، فهو ينحى إلى "الرادادات والزعيرات" بقوله: "النقد مسؤول أكثر من الصفحات.
الأدبية في الصحف السياسية عن الضياع والفوضى، وعن إ谈及 الرذائل والزخارف بالشعر والحداثة. الصفحات الأدبية مسؤولة بحضورها ولكن النقد مسؤول بغيابه(32).

فالفوضى في كتابة قصائد الشعر كثيرة ربما بسبب طبيعتها الشعرية التي يستغل البعض عدم حاجتها إلى معرفة الوزن ومشكلاته، نقرأ في المطبوعات الصحفية والكتب ما يكفي لصرخة محمود درويش «أوقفوا هذا الشعر». ويستغل معارض قصيدة الشعر هذه الفوضى ليزعجوا أصاباتهم ضدها، فيضع أدونيس الأمور في نصابها بالقول: «صحيح أن في العالم العربي، اليوم، فوضى كتابية، غير أن هذه الفوضى لا تنحصر في «قصيدة الشعر» وإنما تشمل كذلك قصيدة الوزن»، وصحيح أن هناك جهلاً بجمالية اللغة الشعرية العربية، ويبث نور هذه الجمالية(33).

ويرى أدونيس أن حركة الشعر في العالم لا تخلو هي الأخرى من مثل تلك الفوضى(34).

وأخيراً لا بد لنا وأن نرد مع ماكس جاكوب: "لتكون شاعرأ حديثاً، يجب أن تكون شاعرأ كبيراً جداً"(35).
هوامش الخاتمة

(1) أدونيس: مجلة مواقف، العدد 36، شتناء 1980، ص 138.

(2) أدونيس: هاينت أبيالوقت، ص 119.

(3) م.ن. ص. 170.

(4) العظمة، نزار: مدخلا إلى الشعر العربي الحديث، ص 134.

(5) جابر، يوسف حامد: قضاء الأبعاد في قصيدة النثر، ص 44.

(6) بيضون، عباس: مجلة الثقافة، العدد 44، يناير 1992، ص 51.

(7) م.ن. ص. 7.

(8) جبر، جبر إبراهيم: المجموعات الشعرية الكاملة، ص 1 (المقدمة).

(9) أدونيس: هاينت أبيالوقت، ص 145.

(10) م.ن. ص. 144.

(11) م.ن. ص. 109.

(12) أبي شقرا، شوقي: مجلة الثقافة، العدد 44، يناير 1992، ص 47.

(13) الريحاني، نسيب: المرجع السابق، ص 44.

(14) أخاج، نسيب: م.ن. ص. 43.

(15) أدونيس: هاينت أبيالوقت، ص 173.

(16) م.ن. ص. 165.

(17) أليكيبور، ر.م.: الأفكار الأدبية الحديثة، ص 164.

(18) م.ن. ص. 165.

(19) شارول، بول: كتاب الشعر العربي الحديث، ص 35.

(20) م.ن. ص. 20.

(21) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ص 6 (المقدمة).

(22) م.ن. ص. 21.

(23) م.ن. ص. 22.

(24) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 141.
(25) م. ن. ص. ن.
(26) جبر، جبر إبراهيم: "قضايا الشعر الحديث: جهد فاضل (مقابلة)"، ص. 27.
(27) الحاج، أنسي: "مجلة الناقد"، 1992، ص. 45.
(28) م. ن. ص. ن.
(29) د. المقالح، عبد العزيز: "أزمة القصيدة العربية"، ص. 129.
(30) جبر، جبر إبراهيم: "المجموعات الشعرية الكاملة"، ص. 10.
(31) حاري، خليل: "عن النبوة الجمالية في القصيدة العربية الحديثة: لبيل أيوب"، مجلة الفكر العربي، 1980، ص. 90.
(32) الحاج، أنسي: "مجلة الناقد"، 1992، ص. 45.
(33) أدونيس: "ها أنت بها الوقت"، ص. 172.
(34) م. ن. ص. 173.

المصادر والمراجع

1. ابن منظور : لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ، ط 1 ، 1300 هـ.
4. أبو ديب ، كمال : جدلية الحفاء والتجلي ، دار العلم للعلايين ، بيروت ، ط 1 ، 1979.
5. إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، دار الثقافة ، بيروت (لا طبعة ، تاريخ).
10. أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1978.
13 - ألفيرس، ر.م.: الاتجاهات الأدبية الحديثة (سلسلة "لدنكي علماء"، منشورات عويدات، بروت-باريس، ترجمة جورج طرابيسي، 1983.


16 - بارت، رولان: الدرجة صفر من الكتابة، دار الطبعة، بروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ترجمة محمد براده، بروت، 1982.


18 - بكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بروت، 1982.


21 - بيرا، جيرار إبراهيم: المجموعات الشعرية الكاملة، دار رياض الرياس، بروت، 1990.


24 - حسين، طه: المجموعة الكاملة (الأدب والنقد 2)، م.6، دار الكتاب اللبناني، بروت.
26 - الحاج، أمسي: "إليك"، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1960.


28 - خالد، يوسف: ديوان الشعر الأميركي، دار مجلة شعر، بيروت، ط1، 1958.

29 - خالدي، روفي: تاريخ علم الأدب عند الإنجليز والعرب وفكيتر هوكو، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، مصر، ط2، دمشق، ط4، 1985.

30 - الخطب، حكيم: صباح في الريحاني رحلة العرب، دار الحكمة، بيروت، ط1، 1970.

31 - الخوري، إلياس: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986.

32 - خير بك، كمال: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، ترجمة أصدقاء المؤلف، ط1، 1983.


34 - زراعة، عبد المجيد: الخاتمة في النقد الأدبي المعاصر، دار خرفي العربي، بيروت، ط1، 1991.


36 - السعيد، خالدة: حركة الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.


213


41 - شكري، غالي: شعرنا الحديث.. إلى أي حد؟ دار المعارف، القاهرة، 1985.

42 - شريف، جوزيف: دليل الدراسات الأسلوبية، مجد، بيروت، ط 1، 1984.


44 - عباس، إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر سيادة قرطبة)، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1981.

45 - عباس، إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط 5، 1978.

46 - عبيد، مارون: جدد وقدماء، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1963.


49 - عصفور، جابر: مفهوم الشعر، دار التدريب، بيروت، ط 3، 1983.

50 - العظمة، نذير: مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دراسة نقدية، النادي الثقافي، بجدة، ط 1، 1988.

51 - عوض، رباح: أسطورة الموت والإنعكاس في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1978.

214
52 - العيد، يمني : الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الروماني في لبنان (بين الخريجين العالميين)، دار الناشر، بيروت، 1979.

53 - العيد، يمني : في معركة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.

54 - عياد، شكري محمد : المذاهب الأدبية والتقيدية عند العرب والعرب، سلسلة «عالم المعرفة»، عدد 177، أيلول 1993، صادرة عن المجلس الوطني للثقافة الكويت.

55 - فاضل، جهاد : قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1984.

56 - فضل، صالح : علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1985.

57 - فيصل، شكري : أبو العتاهية - أشعاره وأخباره، مطبعة جمعية دمشق، 1965.


59 - كراتشوفيسي، إيم : علم البديع والبلاغة عند العرب، ترجمة محمد الحجيري، دار الكلمة، بيروت، ط 2، 1983.

60 - مصطفى، قيس : الشعر العاملي الحديث في جنوب لبنان (1900 - 1978)، دار الأندلس، ط 1، 1981.

61 - المقال، عبد العزيز : أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة، بيروت، دار الكلمة، صنعاء، 1981.

62 - المقال، عبد العزيز : ثرثوات في شتاء الأدب العربي، دار العودة، بيروت، ط 1، 1983.

63 - المقال، عبد العزيز : أزمة القصيدة الجديدة، دار الحداثة - دار الكلمة، بيروت، صنعاء، ط 1، 1981.

64 - المقال، عبد العزيز : أزمة القصيدة العربية - مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985.
تراجعت الأعلام

أبي شقرا، شوقي:
شاعر لبناني، ولد سنة 1935، انضم إلى مجلة شعر بعد تأسيسها ثم أصبح سكرتيراً لها حتى توقفها العام 1970، كتب قصيدة الوزن، ثم انتقل إلى كتابة قصيدة النثر وعليه حالياً المسؤول الثقافي في جريدة النهار.

أدونيس:
شاعر وناقد ومفكر، اسمه الحقيقي علي أحمد أسبر، كتب باسم علي أحمد سعيد إلى اسم أدونيس الذي غلب عليه. انتقل من سوريا إلى لبنان نهائياً العام 1956، حيث استعاد جنسيته اللبنانية، شارك في تأسيس مجلة شعر منذ انطلاقتها العام 1957 واستمر فيها حتى العام 1962، أسس العام 1968 مجلة مواقف.
هو الذي أطلق نسماة قصيدة النثر بالعربية، وأسس للتنظير لها في مجلة شعر.

أعد مختارات من أشعار السيد والخال وشوقى والرصافي ومختارات من الكواكب محمد عبد ومحمد رضى رضا والزهاوي بالتعاون مع د. خالدة سعيد، وترجم الأعمال المسرحية لجوزج شحادة، ومسرحية فيدر لرسامين والشقيقتان العدوان لراسين أيضاً (1975). الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس وليف بونوا.

تزفان تودوروف (Tzvetan Todorov)

باحث في مركز البحث العلمي في فرنسا، من أصل روسي، ولد في صوفيا ببلغاريا، يقيم في باريس. يحمل الجنسية الفرنسية. من أبرز النقاد الذين أحدثوا تحولاً في الفكر النقدي. نقل إلى الفرنسية نصوص الشكلين الروس، بحث في بنية القول الأدبي، والشعرية، والقوانين العامة لولادة العمل الأدبي، وطبق التحليل البنائي، يدير مع جيروم جنات مجلة "الشعرية" (Poétique).


جبران إبراهيم جبران

ولد في بيت لحم بفلسطين العام 1920، درس في الكلية العربية بالقدس، وجامعة


الحاج، أنسى:

شاعر لبناني، من مواليد قيِّومة (قضاء جزين)، الجنوب (1937)، حصل دراسته في الليسه الفرنسية ثم في مدرسة الحكمة بيروت. احترف الصحافة منذ العام 1956، فعمل في جريدة "الحليتة"، ثم انتقل في العام نفسه إلى جريدة "النهار"، ولم يزل فيها، إذ أسس القسم الثقافي بداية، ثم الملحق الأسبوعي (1964-1974)، وهو حالياً رئيس تحريرها.

الخال، يوسف

شاعر وناقد وصحافي لبناني، ولد في سوريا العام 1917، ونشأ في طرابلس لبنان، عمل في الأمم المتحدة، ومارس التدريس. أسس مجلة "شعر" (1957-1964) ودعى إلى التجديد والحداثة في الشعر، كتب الشعر الوزن وقصيدة النثر، توفي العام 1987.


صاحب، توفيق:


عظمة، نذير:

ولد في دمشق العام 1930. أنهى مراحل تعليمه في مدارسها وفي جامعتها مجازا باللغة العربية (1954). تابع تخصصه العالي في الجامعة الأميركية بيروت، ثم الدكتوراه في الولايات المتحدة الأميركية (1973). بلقبه أستاذا زائرا في جامعة...
محمد الخامس بالرباط حتى العام 1977، ثم عاد إلى الولايات المتحدة أستاذاً في اللغة والأدب العربيين في جامعة بورتلاند. وهو حالياً أستاذ النقد والأدب المقارن في جامعة الملك سعود بالرياض.

من المساهمين في تأسيس مجلة شعر ومن هيئة تحريرها لسنوات سبقت سفره إلى الولايات المتحدة العام 1963. 


في الرواية: الشيخ ومغارة الدم.

الماغوط، محمد:

مواليد السلمية في سوريا 1934، بدأ حياته الأدبية في الخمسينيات، وسبق رواة مجلة شعر في كتابة قصائد الأداة، كان جريناً مجددًا في حركة الشعر العربي الحديث. اهتم بكتابة المسرحية والسيناريوهات التلفزيونية والسينمائية وعمل في الصحافة بسوريا ولبنان والخليج.


الملائكة، نازك:
مواليد بغداد 1933، من والدين شاعرين، تابعت دراستها في بغداد حتى حصلت على إجازة في اللغة العربية (1964)، ثم سافرت إلى الولايات المتحدة الأمريكية وحازت الماجستير في الأدب المقارن (1967).
ومجموعة قصص ورواية (لم تنشر بعد).
المرجع الإسلامي الثقافي
مكتبة سماحة لعبد الله الجمعية
السيد محمد حسين لفضلة الله العادلة
الرقم 264
هذا الكتاب

ينحت هذا الكتاب في الظروف التي أحاطت ولادة قصيدة النثر العربيّة، من تحولات حضارية وشعرية، وبركز على تجربة مجلة "شعر" التي شهدت الانعطاف الشعري الجديد، وانطلقت منها شعاعات التنوير الأولى في قصيدة النثر العربيّة، وخيتت ضد مشروعها معارك أدبية استمرت طوال فترة صدورها، وبعد توقفها.

 يقدم الكتاب مروحة واسعة من النقاشات والآراء التي دارت حول قصيدة النثر، في الكتب ذات النقدية الأجنبية والعربية، ويتتابع تحولات مفهوم الشعر تاريخيا، ومعنى شعرية قصيدة النثر والعناصر الفنية التي ترتكز عليها.

 في منهجية البحث حيادية تتبع ذهبيًة الانحياز إلى أحد أطراف النقاش الدائر حول الأشكال الشعرية، من دون أن يعني ذلك وقوعا في السذاجة، ولا خوفاً من مشاكل الانحياز.

 الحيادية هنا أسلوب علمي في الإقناع والانفتاح على الأسئلة، أكثر منها إعطاء إجابات حاسمًة. فالمقارنة بين الآراء والنظريات هي بحد ذاتها إضاءة وتلميح وإيحاء، تسمح للقارئ المشاركة في الوصول إلى استنتاجات وخلاصات "المؤلف".

دار الفكر الجديد