قصيدة النثر

رؤى نقديّة

مجموعة من الكُتّاب

بسم الله الرحمن الرحيم

قصيدة النثر

رؤى نـقـــــديّة

■■■

الكُتّاب

- أحمد يعقوب – فلسطين
- أشرف الجمّال – مصر
- جعفر حسن – البحرين
- جمال قيسي – العراق
- جوانا إحسان أبلحد – العراق
- حاتم الصكَر – العراق
- حكمت الحاج – العراق
- سامي المسلماني – تونس
- عادل ضرغام – مصر
- عبد الوهاب الملوح – تونس
- مازن أكثم سليمان – سوريا
- محمد علي عزب – مصر
- منصور الأصبحي – اليمن
- نصر جميل شعث – فلسطين

التصميم: بدر الدين محمد النور

شكر خاص

للكتاب المساهمين في هذا الكتاب على جهودهم الطيبة بوافر كرم، ونخص بالشكر الناقد العراقي د. حاتم الصكر على جهده المقدّر وسعيه الدؤوب في سبيل إنجاح هذا الكتاب.

مقدمة مجموعة «مجانين قصيدة النثر»

■ ■ ■

منذ البداية عمدت هذه المجموعة «مجانين قصيدة النثر» على استقطاب الأقلام المتميزة في العالم العربي والتي أغنت تجربة قصيدة النثر ومحاولاتها منذ جيل الرواد وحتى الوقت الراهن. هذه القصيدة التي ما تزال في طور إرساء مكوناتها عبر التجارب الكثيرة والمتوالدة في تطورها وهي الخارجة عن كل قاعدة على مر السنوات الطويلة في عمرها.

كما عمدت على الاهتمام بالأقلام الشابة والجديدة ونشرها عبر صفحتها على الفيس بوك على أمل أن تدفع التجارب الحقيقية إلى الظهور والاستمرار آملة بذلك إغناء وإثراء الأدب والثقافة العربية بتمكين الجديد المتطور وترسيخ الاهتمام بالأسماء الكبيرة التي صنعت خطوطاً عريضة في قصيدة النثر ما زالت مضيئة أمام المشاة في هذا الطريق. وعبر الاحتفاء بأسماء كثيرة كان لها تجاربها المميزة وثقلها في الثقافة العربية.

ولتبقى في مستوى الانتقاء والارتقاء كان لزاماً عليها أن تبدأ بمسيرة النقد والتقويم وترسيخ هذه الخطوط العريضة المستخلصة من تجارب الرواد والتي كانت حدثاً فتح الطريق إلى تجربة قصيدة النثر في الأدب العربي.

فكان تخصيص يوم كامل لنشر الدراسات إدراكا لمسؤولية الشعراء والمثقفين أمام الحفاظ على التطور في القصيدة في ظل الانهيارات العربية الطويلة على الأصعدة المختلفة فكان ينشر كل أسبوع عدد من الآراء والدراسات منذ سنة تقريباً. ساهم في ذلك عدد من الشعراء والأدباء، كما انتقت من المواد المنشورة على صفحات الفيس بوك ما يخدم هذه المسؤولية.

ولاستكمال ما أخذته على عاتقها يتم الآن نشر هذه الدراسات في كتاب لتكون مرجعاً عربياً له أهميته ويقدم إضافة للجميع والتقديم بكل حرص على الفائدة المتوخاة له أهميته و يقدم إضافة للجمع والتقديم بكل حرص على الفائدة المتوخاة وذلك على مستوى الثقافة العربية.

مساهمة بسيطة نتمنى أن تمتلك الضوء الكافي لتكون دليلاً على هذا الطريق. مساهمة بسيطة نتمنى أن تمتلك الضوء الكافي لتكون دليلا على هذا الطريق.

■■■

مجموعة مجانين قصيدة النثر

وداد سلوم

مقدمة مجلة «مسارب أدبية»

■■■

خصصت مجلة «مسارب أدبية» العدد الثامن من إصدارتها الشهرية لمحور (قصيدة النثر بين الشعرية والشرعية)، عدد أبريل ٢٠٢٠، كإصدارة مشتركة مع مجموعة «مجانين قصيدة النثر» التي ساهمت في العدد بأكثر من خمسين قصيدة لشعرائها، وبحوار مع الشاعر المصري الراحل رفعت سلام -لروحه الرحمة- وبدراسات وقراءات في قصيدة النثر. ومن ثم أمل القائمون على المجلة والمجموعة في تعاون مماثل وإصدارات لاحقة فكان هذا المنجز لمجموعة من الدراسات والمقالات التنظيرية في قصيدة النثر.

وفي تقديمنا لهذا الكتاب؛ وإذ نحتفي بإخراجه للمهتمين ولكنّا لا نغفل أن نشير إلى مساحات كبيرة للتنظير في قصيدة النثر ظلت فارغة لفترات طويلة وأجيال تلاحقت مرّت بتلك المساحات ولم تجب عن أسئلة القصيدة المتحوّلة في خضم ثورة العالم بعد انطلاق مجلة شعر ١٩٥٧ التي يؤرخ بها لقصيدة النثر في الوطن العربي. لنخلص إلى المقصود نورد أولا تقرير (أكاديمية الشعر العربي بجامعة الطائف السعودية) عن حالة نشر الشعر في مصر الذي أعدّه الناقد الأدبي الدكتور أحمد مجاهد الرئيس السابق لهيئة الكتاب

في مصر. وأوضح إحصائيا في ثنايا التقرير أن نسبة نشر دواوين الشعر الفصيح في ٢٠١٨ حوالي ١٪ فقط من جملة الكتب المنشورة. و٧, ٣٪ من جملة المنشور في الأدب عموما، و٢٥٪ من جملة المنشور في الشعر فقط. أي أن ٧٥٪ من الدواوين المنشورة انتمت للشعر العامِيّ.

ونحن نطمح في منجزات لاحقة لوقفات في سؤال الشعر نفسه، لقد اقتضت مرحلة ما أن يكون السؤال عن قصيدة النثر ولكن تلك المرحلة صارت ممطوطة بفعل رافضيها حتى انتهت إلى عصر اليوم الذي لم يعد فيه السؤال صالحا للتداول. لأنه أجيب عنه من خلال تنظير وتقعيد النقاد كما في منجزنا الذي نقدّمه للقارئ. ولأن قصيدة النثر التي كانت في عصر مجلة شعر تحوّرت وحدّثت نفسها لتصل إلى شكل مختلف تماما عن بداياتها المتواضعة. ولأن معظم الشعر اليوم هو من جنس قصيدة النثر وذلك وارد في إحصائية الدكتور أحمد مجاهد الذي أورد حسم الإحصاء لسؤال قصيدة النثر: "اكتساح لشعراء قصيدة النثر بالتوازي مع التنامي في أعداد الشاعرات". فهذا خيار المتلقي الذي لن يكون بطبيعة الحال بدون أسباب واقعية، فقصيدة النثر أثبتت جدارتها وأنها الأصلح لتناول قضايا العصر التي تهم المتلقي، وهنا لا نشير للشكل بل للمضامين التي يسع القالب احتوائها.

يوضح الدكتور في إحصائه أن العناوين الشعرية لدواوين الفصحى التي طبعت في ٢٠١٨ بمصر تقدر بمائة وخمسين عنوانا فقط (١٥٠) من جملة (٤٠٣٥) عنوانا أدبيا.. ولكن المتفحّص للأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية يجد أن كثيرا من العناوين هي لشعراء نثر يوظفون في فنون الحكاية والسرد تقنيات قصيدة النثر. وهذه هي المساحات المتروكة للنقاد في التنظير لقصيدة النثر في هيئتها الجديدة المتداخلة بأسلوبها متحررة من ثوب القصيدة لتستخدم خواصها الشعرية والسردية في ظلال ممتدة خارج الديوان الشعري. لا تعني الإشارة لضرورة توسيع الدائرة أن التنظير في النثرية انتهى دوره، ولكنها بمقدراتها سبقت النقد بأشواط وعلى النقد أن يتسارع خلفها لاكتشاف تماهيها البعيد المتجدد.

مجلة مسارب أدبية

زياد مبارك

الفصل الأول

ماهية قصيدة النثر

■■■

★ **قصيدة النثر العربية**

★ **الشعر تجريب**

★ **قصيدة النثر.. وسؤال القصيدة والنثر والسرد والتراث؟**

قصيدة النثر العربية

أحمد يعقوب – فلسطين

■■■

الشاعر الفلسطيني الراحل توفيق صايغ كان أول من رسخ قصيدة النثر في الوطن العربي قبل نازك الملائكة وقبل أدونيس، فشكلت مجموعته الشعرية «ثلاثون قصيدة» انعطافة نوعية في الشعر العربي.

من المعروف بأن قصيدة النثر قد واجهت نقدا شديدا، وقد تحمل أصحابها كل إهانة ممكنة واتهموها بأنها منغلقة، ومضجرة، ومتعالية، وهي شكلية، وغامضة وغير مفهومة.. لكن قصيدة النثر استطاعت وبفعل روح التصميم الحداثي لحركة «شعر» أن تنال حق الإقامة في مدينة الشعر: وقد منح هذا الحق للأعمال المشحونة بالصور والعناصر الجمالية كنتاج محمد الماغوط وأدونيس.

مع أن قصيدة النثر في الشعر العربي عندما ظهرت كانت تعني ما لا يمكن أن تعنيه اليوم، فالكثير من المياه قد جرت في نهر الشعر والحياة.. فالنص -القصيدة- اليوم لا يشبه قصيدة النثر التي كان يكتبها بودلير أو ملارميه أو أدونيس وأنسي الحاج، إذ اتجه الشعر إلى تجديد الشكل، وتجديد المعنى، والتحم تماما بنثرية العالم وفوضاه... فلقد

دخلت البشرية في عصر ما بعد الصناعة، في سياق ما بعد الحداثة، وهذا العصر هو عصر المعلومات وعصر الاتصالات وعصر ما بعد الأيديولوجيا، وعلى الصعيد المنهجي يسمى عصر ما بعد البنيوية أو التفكيك.

لقد خاضت قصيدة النثر صراعاً حول نسب القصيدة إلى الجذر الأوروبي– الأمريكي. لكن ذلك لا يعني أن هذه القصيدة بلا جذر عربي. ففي التراث الصوفي نجد أن الشعر لا ينحصر في الوزن، وأن طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة هي جوهرياً، شعرية، وإن كانت غير موزونة. فإن تحديد شعرية الشعر بالوزن/ القافية أخذ يضطرب منذ القرن العاشر الميلادي، خصوصا في الدفاع النقدي الذي قام به أبوبكر الصولي انتصاراً لشعرية أبي تمام.

وفي آراء عبد القاهر الجرجاني فقد نشأ ميل إلى التشكيك في أن يكون الوزن والقافية مقياسا للتمييز بين الشعر والنثر. وتقسيم المعنى عند الجرجاني إلى نوعين: تخيلي وعقلي، دليل بارز. فحيث يكون النص قائماً على المعنى الثاني لا يكون شعراً، وإن جاء موزوناً مقفى.

وفي أيلول ٢٠٠٣ قدمت الباحثة سحر سامي رسالة الدكتوراه إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

عن الشعر الصوفي وعلاقته بقصيدة النثر. اعتبرت سحر سامي: أن ابن عربي هو مؤسس لقصيدة النثر الجديدة. وأنه قدم نوعاً من التأسيس يمثل سبقاً، بالقياس إلى الدراسات الحديثة في مجال الشعرية، بل وفي أشكال الكتابة النثرية والسردية، التي تعدّ تمهيدا مبكراً لقصيدة النثر والإبداع القصصي والروائي الحديث.

فمحي الدين بن عربي خاض مغامرة الكتابة حتى نخاعها، واستطاع أن يقدم عالماً بديلاً أو موازياً للواقع من خلال اللغة. إنه يوجد باللغة وفيها، ويعرف ذاته والعالم بهذه اللغة وفيها أيضا. إنها لغة الإشراق المحملة بالتجليات. لغة تخلق خالقها. وهي إظهار الوجود الباطني.

واستندت الباحثة إلى كتاب «الفتوحات» الذي يعتبر من أهم كتب ابن عربي، التي تتجلى فيها طاقته الإبداعية ورؤاه الفلسفية في حالة من النشوة والتوهج الفني، بلغته المتميزة وتراكيبه وصوره وأشكال التناص والسرد فيه. حيث فكرة الشعر والخلق الشعري عند ابن عربي، لا ينفصل جوهرها عن فكرة خلق العالم، وكيفية الخلق كتجسيد لظهور الخالق في خلقه ورؤيته لذاته في مرآة العالم والموجودات، وحيث يميز فكرة الشعرية عنده ضرورة الانفلات من القوالب الجامدة والأطر التي تحد من حرية الروح.

فاللغة عند ابن عربي، من حيث كونها صياغة جديدة رافضة ومختلقة مع كل التراث السابق، يمثل اختلاقها في حد ذاته جزءا من مفهوم الشعرية يرتبط بالقدرة على استثمار إمكانيات اللغة البلاغية والدلالية داخل النص، وتوظيف كل ذلك لفتح حدود اللغة على المطلق. ولهذا تتجاوز اللغة حدود العلاقة المنطقية بين الأشياء لتكون ذاتها، لغة تخلق منطقها الخاص، تهدم العالم وتعيد تشكيله في سياقات جديدة، وهي وسيلة وغاية في نفس الوقت تحمل قيمها الجمالية. بها يعرف الصوفي خالقه وبها يخلق العالم من جديد ويوجد فيه.

وهي تعبير آخر عن فكرة النفس الإلهي في الخلق، فهي لغة وجودية ومعرفية بكل المقاييس، وهي الصورة الشعرية بالمعنى الفلسفي عند ابن عربي، وفكرة الخيال، والخلق، وما يسميه ابن عربي بالقوة الخيالية.

فنص «الفتوحات المكية» يقيم كثيرا من العلاقات مع كم لا يحصى من النصوص، مثل القرآن والنصوص الدينية التوراتية والمسيحية والأحاديث النبوية، وأقوال الصحابة والشعر والتراث النثري العربي، إضافة إلى الخطاب الصوفي برمته، والخطاب الفلسفي والأساطير. وهو نص مفتوح على الوجود، تستطيع الكلمة فيه الإحالة على خطاب كامل في

إطار العلاقة الجديدة، التي تحددها رؤية ابن عربي الفكرية والجمالية.

كان أدونيس أول من نظّر لقصيدة النثر العربية.. ففي «مقدمته للشعر العربي» ينفي شرط الوزن عن القصيدة عاداً إياه تحديداً خارجياً.. سطحياً.. ويقول عن ذلك: إن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعراً. والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة.

ويقدم تصورات رؤيوية حول قصيدة النثر.. فيقول: «في قصيدة النثر (...) موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة».

ويكتب أدونيس ذلك في رسالة إلى أنسي الحاج تعليقا على صدور ديوانه «لن»: «... في مجموعتك، صراخٌ يفتح باب الرعب، يسرطن العافية. صحيح أن الصراخ قلما يكون وسيلة الشعر، لكنه في هذه اللحظة من تاريخنا قدرٌ نفسي يحكمنا. ومن يوقظ النيام المخدرين قد لا يكفيه الصراخ

وحده. هكذا تقربنا مجموعتك الشعرية من الوقوف وجهاً لوجه مع اللحظة الحرجة، أو قل الحاسمة، في تاريخنا الشعري. وبهذه المجموعة إذن يزداد اتجاهنا صوب ما يجب أن نتجه إليه في الشعر والفكر».

أما أنسي الحاج فإنه يتساءل في مقدمة «لن» عن المفارقة التي تولدها تسمية قصيدة النثر، قائلا: «هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟. فطبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أو برهانية. إنه ذو هدف زمني وطبيعة القصيدة شيء ضديّ. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة، النثر سرد، والشعر توتر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير. النثر يتوجه إلى شيء، يخاطب، وكل سلاح خطابي قابل له. النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح والدوران، والاجتهاد الواعي -بمعناه العريض- ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل: الوعظ والإخبار والحجة والبرهان».

لكنه يتساءل في موضع آخر من مقدمته: «هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟». الجواب يقول: «قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من سرد واستطراد ووصف. ولكن، كما تقول سوزان برنار، (شرط أن

ترفع منها وتجعلها تعمل في مجموع ولغايات شعرية ليس إلا). وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية».

وهو يقول: «في كل قصيدة نثر تلتقي دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي ومن الجمع بين الفوضوية لجهة، والتنظيم الفني لجهة أخرى، وفي الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة».

هكذا تحدث أنسي الحاج عن الأسس النظرية لمفهوم قصيدة النثر، من حيث الشحنة الحماسية، والرغبة في الهدم، وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة في نظرية الأنواع الأدبية العربية.

فهو يكتب قصائد متمردة تتخلص من الإيقاع الوزني، وتفجر قواعد اللغة، وتطعم الفصحى بالعامية، وتتحدى موضوعات الأخلاق السائدة، سواء في (لن) أو في (الرأس المقطوع) أو في مجموعتيه الشعريتين: (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع) و(ماذا فعلت بالذهب، ماذا صنعت بالوردة).

- **اعتمدت قصيدة النثر العربية على مراجع عدة أهمها:**

- كتاب سوزان برنار المعروف «قصيدة النثر من بودلير

إلى أيامنا».

- والتنظير النقدي لأدونيس وأنسي الحاج وجماعة مجلة شعر.
- وكذلك بول شاؤول في الثمانينات والتسعينيات، ومجلة فراديس.
- موسوعة برنستن للشعر والشعريات، والتي تقدم وصفا مفصّلا لطبيعة قصيدة النّثر وما يجب أنْ تحتويه دون غيره، فهي حسب الموسوعة: "تكوينٌ قابلٌ لاحتواء كلّ سمات القصيدة الغنائية أو بعضها، غير أنّها تُكتب كما يُكتب النثر على الورق. تختلفُ عن النثر الشعريّ بأنّها قصيرةٌ ومُحْكَمَةٌ، وتختلف عن الشعر الحُرّ بافتقارها إلى التشطير، وعن فقرة النثر القصيرة بإيقاعاتها اللفظيّة المتواترة، بوقعها الرنان بمجازاتها، وبكثافة تعبيرها. وقد تشتمل على إيقاع داخليّ منتظم وتعاقبات موزونة. غالباً ما يمتدُّ طولها من نصف صفحة (فقرة أو اثنتين) إلى ثلاث أو أربع صفحات (معدّل القصيدة الغنائيّة)، فإذا ما صارت أطول، فقدت الصدمةُ والتوتراتُ أثرهما، وصارتْ وبغضّ النظرَّ عن شعريّتها- نثراً. لقد أُطلق مصطلح قصيدة النثر، بلا إدراك، على أيّ قطعة من الإنجيل

حتى روايات فوكنر، والذي من المفترض أن يدلّ على شكلّ فنيّ مُدْرَك تماماً وأحياناً بذاتٍ واعي».

الشعر تجريب

عبد الوهاب الملوح – تونس

■■■

لا تحتاج كتابة الشعر إلى ترتيبات لوجستية كما أنها في غنيً إلى تنظيرات أكاديمية ولم تكن (أبدا) مادة للتصنيع ليتُمّ تعليبها لقد جاء الخليل وأفسد الشعر وكلنا نعرف حكاية عبيد ابن الأبرص الذي قال شعرا خارج القطيع ولا فائدة من إعادة ترديد أبي العتاهية "أنا أكبر من العروض" فعملية تقنين الشعر هي لحظة تدجين الشاعر (الشاعر) بالاستغراق كما هتف المعري في رسالة الغفران ليس الشاعر من يُدجن وليس الشعر مِمّا يُفترض أن يُقال كان الشعر دائما ضد المبني للمجهول لأنه كان حاضرا بالعفوية. وهو ليس التعبير المجاني باعتبار أنه التحقيق الأزلي في حقيقة هذا الكون وهو أيضا هذي القدرة على التصدي بشكل لغوي فالت لكارثة اللغة المقدسة.

لقد كان الشعر ومنذ الأزل حاجة الكائن للتصدي للميتافيزيقيا. الشعر كائن غير ميتافزيقي؛ كائن لا يتحقق إلا بوجوده العيني وإنما وجوده خارج صفاته القيمية، هو كائن بوصفه لغة متمردة لذاتها، لغة تحتاج إلى من يتقنها يبحث فيها، يكونها من أجل أن تكون فالشعر ومادته اللغة كائن

بالكلمات تحتاج إلى أن تتكلم بذاتها وليس بقيمتها المعنوية أولا فكما في السياسة هناك أولويات في الشعر أيضا ألا وهي سياسة الكلمات "إن الكلمات، في الشعر، لا ينبغي أن تُستخدم للدلالة على شيء، ولا أن تجعل أحداً يتكلّم، بل إن لها غاياتها في ذاتها" موريس بلانشو.

ولهذا ليس من شأن الشعر أن يعبر على مقدمات نظرية أو فلسفية وليس من شأنه أن يتعالى بالمعنى الفلسفي هو يتعالى جماليا يحقق كينونته من خلال اللغة وليس من خلال القوانين واللغة متحولة عبر التاريخ. فالشعر ينهب نفسه من أجل البحث عن إيقاعاته المتجددة. لن يختلف اثنان في أهمية ما قدمته مجلة شعر ومنجزها الشعري والنقدي لقد سعى المشرفون عليها إلى تأسيس توجه جديد للشعر كتابة ورؤية. وفعلا كانت المساهمات الشعرية مختلفة عن السائد وقتها وصار بإمكان القارئ العربي أن يطلع على تجارب مغايرة للمألوف في الكتابة الشعرية، وكان هناك جهد واضح في محاولة التغيير وتحديث الكتابة الشعرية، غير أن هذا الجهد بني في توجهاته الكبرى على ما قام به الشاعر الكبير أنسي الحاج من محاولات في مرحلته الأولى التي اتسمت بالارتكاز أساسا على أفكار سوزان برنار.

ورغم أن هذه الأخيرة كانت في عملها «قصيدة النثر

من بودلير إلى أيامنا هذه» تقدم مجموعة من المقترحات من خلال توصيفها لعمل قصيدة النثر من الداخل وكيفية تشكلها. فلقد تحولت إلى مجموعة من القواعد الصارمة والقوانين المضبوطة، حتى أن بعضهم أصبح يُعرِّف قصيدة النثر انطلاقا من هذه المقترحات التي لم تكن فِي حقيقتها إلزامية لكتابة القصيدة بالنثر، والدليل على ذلك أن من يتابع قصيدة النثر في بلدان أخرى لا يراها ملتزمة بما قدمته سوزان برنار، بل إن بعض الشعراء الفرنسيين لم ينهجوا هذا النهج من مثل سان جان بيرس في قصيدته (أناباز) هذي القصيدة المطولة جدا، وكذلك أيضا جاءت كتابات ماكس جاكوب غير ملتزمة بما حدده وقتها أنسي الحاج مترجما ما قالته سوزان برنار الإيجاز والتوهج والمجانية.

ورغم أن صاحبة «قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا هذه» تؤكد أن هذه القصيدة هي "خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد وشيء مضطرب إيحاءاته لانهائية". فلقد أصر الكثيرون على محاصرة هذا النوع من الكتابة والسعي إلى تعريفه تعريفا محددا وهم لا يدركون أنهم بهذا المسعى إنما ينسفون هذه الكتابة ويعدمونها. فقصيدة النثر هي هذا الانفلات من كل ما هو مُدسّتر، مُقوّنن، مشروط.. هي هذي الشعرية التي لا

تلتزم بأي شيء سوى بما هو مبتكر في جمالياته وكما يقول باتاي "يَتَحَقّقُ الشّعْرُ الْحَقِيقِيُّ خَارِجَ الْقَوَانِينِ". ذلك أنه الدهشة، والدهشة ليست ما يجيء وفق قواعد واشتراطات فهي البحث المستمر في اللغة وفي صنوف الإيقاعات غير المألوفة وفي أساليب القول الشعري غير المعلب هي "هذا القفز في المجهول" كما يراها بودلير. غير أنه ولما يتملك الكثيرون من رغبة في التعريف والتحديد والاطمئنان ظلوا يحاولون وضعها في أقفاص لا تتحرك وهي الكتابة المتحركة التي لا تتنفس إلا في الهواء.

فالشعر تجريب بالأساس بل إنه التخريب المتواصل، لذلك لا يمكن الحديث عنه كأفق نضال بل هو كينونة ليس وفق رأي هايدغر ولكن وفق ما يحاوله الشاعر من إقامة في هذا الوجود.

وما القصيدة إلا تجلٍّ من تجليات هذه الكينونة التي إنما هي خطيئة، لقد صدق سيوران عندما قول لا يهمنّي القارئ بقدر ما أن المهم هو محارب اللغة والإطاحة بكل الباستيلات، إنها كتابة الفراغ، والفراغ ليس كبياض فالبياض كينونة هو أيضا؛ الفراغ بوصفه حالة فيزيائية متغيرة وبوصفه انتظارا وبوصفه جرحا بالغ الإيحاء؛ صامت دائما جارح أيضا غالبا ما يكون صادما كيف يمكن تحويل الفراغ إلى شيء وقح أليس

هذا من أسئلة الكتابة؟

البياض كون أيضا بل هو حقيقة لا تكشف عن أسرارها للعابرين حذوها بل لمن يحاول اختراقها وهذا واحد من مهام الشعر أيضا؛ وسيبقى النقد نقد الفن عموما معوقا كمن يركب حافلة في الاتجاه الخاطئ طالما لا يكتب بلغة إبداعية تنسف أبراج النظريات وتُطيح بحيطان القواميس الصلبة، ومحصلة الأمر أن تخلخل عقلية السكونية وتحفر في أعماق الكائن فتزلزل ثوابته.

أليس النقد كتابة إبداعية أيضا؟

إنها حالة ملتبسة تُتَرْجمُ توق الذات المستلبة إلى التحرر من إلزامية وانضباطية السير داخل حدود مسار التاريخ؛ تفتح لها آفاق ابتداع تاريخها الشخصي وتمجيده؛ حالة ملتبسة بما أنها طارئة.. ولكنها متواترة أيضا. والحقيقة أن ما يجعل لبسها واضحا أنها تأتي في شكل قشعريرة تدهم الكيان وتهز جميع مقوماته؛ ليست المسألة متعلقة بدرجة تواطؤ هذا الكيان مع هذه الحالة غير أن ثمة ما يشبه التعاقد السري بينهما؛ إذن ما الذي يجعل هذه الحالة طارئة؟ ربما لأنها متغيرة ولا تضرب موعدا عندما تبدأ في الهبوب. عبارة هبوب مهمة جدا في هذا السياق؛ إنها تهبّ فعلا لتزعزع فتستولي فتسطو فتتملك دواخل الذات وتسكنها لمدة. المدة

وحدة زمنية غير محدودة لكنها أوسع من اللحظة.

كصاحب ابن المقفع الذي وقع في الجب ينشدّ إلى شجيرة كي لا يسقط في الهاوية حيث الأفعى لكن يغويه عسل فينشغل به غير عابئ بالجرذان تقرض أسفل الشجيرة كذلك الكاتب/ الشاعر وإذ هو في مهب الكتابة يتلذذ التماهي معها وقد تأخذه حيث لا يدري كما أوقعت جويس في الجنون وأوصلت ناظم حكمت إلى أقبية السجون وتوهت رامبو الضليل وأخذت بيد بول تسيلان إلى أعماق نهر السين والمسألة ليست هنا... بل إنها ملتبسة لأنها مزيج من الغبطة والكآبة يحضر فيها القلق المطمئن ويضجّ فيها الصمت ويمتلئ الحضور بالغياب. وإذ ينخرط صاحب الرؤيا في هذه الانخطافة يسوقه التردد وتدفعه الريبة وإذا به في مجاهل التيه وغيبوبة الرشد، يذهب بعيدا في استكشاف مدارات غير آهلة تأخذه في المغامرة؛ مغامرة لعل الحياء الديني وحده هو الذي دفع الفرزدق إلى وصفها "أشد من آلام ضرسي" ولم يجرؤ على القول مثل بيكيت إنها "جلسات تعذيب الروح" ولأن من شأن هذه الحالة أن تنعش الروح سيعمد الكاتب/ الشاعر إلى تقويتها بموتيفات تعمل على إطالتها وجعلها تتلبث في قاع الدواخل وتمس أدق الخلايا كأن يلجأ إلى تغييب الوعي تماما عبر وسائل أخرى. حالة ملتبسة هي عبارة على تفجّرات إشرافية

دفاقة ممتلئة بالحياة لا تشبهها غير حشرجة الموت للانولاد من جديد.

وأما القصيدة فهي في الخارج الذي هو داخلنا.

قصيدة النثر
وسؤال القصيدة والنثر والسرد والتراث؟

محمد على عزب – مصر

■■■

(١)

القصيدة بنية لغوية جمالية معرفية دالة على الشعر، عُرفَت به وعُرفَ بها، فإن كان الشعر هو ذلك الكائن البرى الذى يمتصّ رحيق اللغةً فإن القصيدة هي شَهْد اللغة الذى يفرزه كائن الشعر، وكان للشِّعر منذ القدم عند مختلف الأمم أوزان موسيقية رسمية صائتة تخضع لمعايير متفق عليها، وفى تراثنا العربي حصر الخليل ابن أحمد الفراهيدي فى عهد هارون الرشيد أوزان الشعر منذ العصر الجاهلي حتى عصره فى كتاب سَمّاه «العرَوض» وهو أحد أسماء مدينة مكة المكرمة، وكان مصطلح القصيدة يرتبط ارتباطا وثيقا بالشعر العمودي القائم على وحدة الوزن والقافية حتى بعد حركة التجديد فى القرن الثالث الهجري، وظهور أشكال شعرية جديدة خارجة على عمود الشعر ووحدة الوزن والقافية وهى الموشح الذى يكتب بالعربية الفصحى ويمكن أن تكون خَرجَته بالعامية والمَواليا الذى كان يكتب بالفصحى أو العامية، اضافة إلى الفنون الشعرية العامية «الزجل والقوما والكان وكانً» التي

كانت تكتب بالعامية فقط، ورغم اعتراف الأقدمين بشعرية هذا الفنون الاّ أنهم لم يطلقوا على نصوصها مصطلح قصيدة فكان كل نصٍ يُسمى باسم الفن الشعرى الذى ينتمى اليه، وإن كانوا أطلقوا على وحدة بناء النص فى هذه الفنون مصطلح بيت ولكن ميزوه عن البيت فى القصيدة العمودية الذى يتكون من شطرين، فالبيت فى الموشح والزجل والقوما والكان وكان والمواليا كان عبارة عن عدة شطرات وليس شطرين فقط.

وظل مصطلح قصيدة دالا على الشعر العمودي وبمرور الزمن اختفى الموشح تماما، وظلت القصيدة العمودية هي المعبّر عن الشعر العربي الفصيح، وظلت كذلك فى النصف الأول من القرن العشرين رغم وجود محاولات للتجديد مثل تجربة أمين الريحاني فى ديوان «هتاف الأودية»* الذى صدّره بمقدمة عن مفهوم الشعر الحر١ عند «والت وايتمان»، ومحاولات عبد الرحمن شكري فى الشعر المرسل الموزون وزنا عروضيا لكنه متحرر من القافية كما فى قصيدة «نايليون والساحر المصري»، ومحاولات شعراء المهجر فى تجديد شكل القصيدة وبنائها من مقطوعات شعرية منفصلة متصلّة، كل مقطع منها مختلف فى الوزن والقافية عن سابقه، ومحاولات الشعر المنثور الذى خرج على الوزن ولكنه التزم بالسجع والقافية وإن كان يتضمن صورة مجازية هنا أو هناك

فهو قائم على الخطابية والتكرارية والوصف الانفعالي، وكانت محاولات التجديد الشعرية آنذاك محاولات فردية أو محاولات على نطاق ضيّق لم تحُدث هَزّة ذات بال فى المشهد الشعرى العربي، إلى أن جاءت محاولات على أحمد باكثير فى أواخر الثلاثينات وبداية الأربعينات من القرن العشرين فى مسرحية «روميو وجولييت» التي ترجمها شعرا منطلقا متحررا منطلقا. ومسرحية «إخناتون ونفرتيتي» التي كتبها باكثير شعرا متحررا منطلقا، ووضع باكثير فى مقدمة هاتين المسرحتين أسس الشعر المتحرر المنطلق الذى يعتمد فى بنائه الموسيقى على التفعيلة بدلا من البيت وسُمّى ذلك النوع من الشعر فيما بعد شعر التفعيلة أو قصيدة التفعيلة*٢، وذلك عندما تشكّلت حركة أو تيار شعرى جديد فى بداية الخمسينات انطلق ممّا أسّس له باكثير، وأخذت قصيدة التفعيلة شكل السطر الشعرى من الشعر الحر الذى نشأ فى الثقافة الأنجلوساكسونية عند والت وايتمان وكانت موسيقى الشعر الحُرّ الصائتة لا تلتزم بالأوزان العروضية الرسمية وتقوم على التنغيم واعتصار موسيقى اللغة حيث قال درينى خشبة: (إن الشعر الحُرّ هو الشعر الذى لا يتقيد بعدد التفعيلات فى البيت الواحد فقد يكون البيت تفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثمانية أو عشرة، وقد يصل إلى اثنتي عشرة...

ولا يتقيد الشعر الحر بالأوزان العروضية الرسمية، فللشاعر أن يبتكر أوزانا جديدة إن استطاع، وقد غلا شعراء الشعر الحر فى ذلك حتى لا تلتفت الاّ الأذن الموسيقية وحدها إلى «غنائهم المكتوب» كما يعبر مؤرخو الآداب الأوربية)٣، وإن كانت قصيدة التفعيلة استعارت الشكل الفني للشعر الحرّ لكنها التزمت بمحددات الوزن العروضي من ناحية بناء التفعيلة، وربطت السطر الشعر بالوزن العروضي العربي، وإن كانت قد خرجت على عمود الشعر فانها لم تهجر الوزن العروضي بشكل نهائي بل ظلت ملتزمة بمحددات وضرورات العروض فى شكل وبناء التفعيلة من حروف متحركة وساكنة هذا إلى جانب وحدة التفعيلة فى النص الشعري، وأطلقت نازك الملائكة على شعر التفعيلة مسمى شعر حر وهذا خطأ فالشعر الحُر كما أشرت سابقا يختلف فى بنائه الموسيقى عن شعر التفعيلة، ورغم أن شعر التفعيلة لم يفارق الوزن بشكل نهائي كان العقّاد الذى كتب قصيدة التفعيلة ثم تركها يحيل قصائد التفعيلة إلى لجنة النثر فى المجلس الأعلى للآداب والفنون لمجرد أنها تخالف الشكل العمودي، وقد أهمل النقد العربي الرسمي فى تلك الفترة مولود جديد هو قصيدة العامية عند فؤاد حداد وصلاح جاهين فى مصر وميشيل طَرّاد وموريس عواد فى لبنان لأنها تكتب بالعامية الدارجة

وهذا موضوع آخر.

وفى سنة ١٩٥٩م على صفحات مجلة شعر اللبنانية ظهر المولود الإشكالي الجديد (قصيدة النثر)، وقد نقل أدونيس هذا المصطلح «قصيدة النثر» من الناقدة الفرنسية سوزان برنار، وكانت قصيدة النثر صدمة جمالية كبيرة فى الوسط الثقافي العربي الذى ربط بين الشعر وموسيقى العروض منذ ١٥٠٠عام، ولم يكن الخلاف مع قصيدة النثر من قِبَل أنصار القصيدة العمودية فقط بل مع بعض روّاد قصيدة شعراء التفعيلة أيضا، ومن نافلة القول الاشارة الى أن أساس الخلاف كان متعلّقا بالوزن العروضي وأن مصطلح قصيدة دال على بنية لغوية موزونة سواء كانت عمودية أو تفعيلة، فجاء رفض البعض للمصطلح ذاته دون رفض أنه نوع أدبى فاقترح البعض تسميته شعر منثور أو نثر شعرى أو نثر فنى فالمهم أن لا يُسمى قصيدة، وذلك لارتباط مفهوم مصطلح القصيدة لديهم بموسيقى الوزن العروضي كما أشرت سابقا، والبعض الآخر رفض قصيدة النثر رفضا مطلقا مثل نازك الملائكة التي رأت أن قصيدة النثر تخريب للشعر العربي؟!، وتساءلت هي وغيرها من الرافضين لقصيدة النثر كيف تكون قصيدة وكيف تكون نثرا فى نفس الوقت ؟!، وهذا السؤال من وجهة نظري ليس سؤالا يبحث عن إجابة بقدر ما هو سؤال

استنكاري مبنى على وجهة نظر أصحابه ورؤيتهم الخاصة لعلاقة الشعر بالوزن العروضي، الذى هو بالأساس لازمة من لوازم الشعر عند العرب الأقدمين وليس هو كل الشعر، والاّ ما فرق النقد العربي القديم بين ألفية بن مالك فى شرح النحو والموزونة وزنا عروضيا صحيحا وبين قصائد المتنبئ وأبى نواس وأبى العلاء وغيرهم من الشعراء الكبار الحقيقيين.

واستطاعت قصيدة النثر أن تخوض تلك المعركة لإثبات مشروعيتها برأسي حَرْبة الرأس الأولى هو التنظير لقصيدة النثر وتقديمها للقارئ العربي فى كتابات أدونيس وأنسى الحاج النقدية على أنها شكل شعرى جديد يبحث عن آفاق شعرية جديدة وتبيئة هذا الشكل وصبغه بالروح والثقافة العربية، وأنه كما يُكتب الشعر بالوزن فهو أيضا الشعر يُكتب بالنثر، واعتبر أدونيس أن الشعر رؤيا ويميز بين الرؤيا والرؤية اذا يقول: (والفرق بين رؤية الشيء بعين الحسّ ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي اذا نظر للشيء بالرؤية الأولى يراه ثابتا، أما الرؤيا بالرؤية الثانية فاذا نظر اليه يراه لا يستقر على حال وانما يتغير مظهره وإن بقى جوهره ثابتا)٤، فالرؤيا هي التجربة الشعرية القريبة من الحلم والتي يعيشها الشاعر مُحَلّقا بأجنحة الخيال والبصيرة يتجاوز السطح الخارجي للأشياء، وينفذ للعمق باحثا عن الجوهر، ويصوغ

الشاعر تلك الرؤيا عبر اللغة الشعرية التي تنزاح فى تركيبها عن معيار اللغة التوصيلية، فاللغة الشعرية هي لغة الإيحاء والإيماء والتخييل والمجاز والترميز، وقصيدة النثر قصيدة لأنها تجسد الرؤيا الشعرية للشاعر عبر التشكيل الجمالي باللغة الشعرية بعيدا عن الوزن العروضي الصائت، وارتبطت بالنثر لأنها تبحث عن شعريتها وحساسيتها الجديدة فى النثر الخالي من ذلك الوزن العروضي، ورأس الحربة الثانية كانت نصوص قصيدة النثر عند أنسى الحاج ومحمد الماغوط وأدونيس وسركون بولس وغيرهم، وجاء جيل السبعينات رفعت سلام وحلمي سالم وجمال القصاص ومحمد آدم وغيرهم ليتخذ من قصيدة النثر خيارا جماليا يعبر به عن تجربته الشعرية ويضيف إلى منجز قصيدة النثر على مستوى كتابة القصيدة وعلى مستوى التنظير، وقطعت قصيدة النثر شوطا كبيرا إلى أصبحت شكلا شعريا مركزيا فى الشعرية العربية الحديثة منذ تسعينات القرن العشرين وخرجت من الأطر التعبيرية التي رسّخ لها رواد قصيدة النثر فى نهاية خمسينات القرن العشرين، وهى الإيجاز، والتوهج: الإشراق، والمجانية: اللازمنية باعتبارها لوازم لقصيدة النثر رصدتها سوزان برنار فى كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا» والذى تضمّن تعريفا لقصيدة النثر بأنها (قطعة نثر موجزة

من غير إخلال، موحدة ومضغوطة كقطعة من بلور تتراءى فيها مائةً من الانعكاسات المختلفة)٥، ولم تعد قصيدة النثر مرهونة بهذه الشروط والأطر التعبيرية فاكتسبت أدوات تعبيرية جديدة كالالتحام بشكل بارز بآليات السرد والمونتاج السينمائي «التقطيع الصوري» والسينوجرافيا «البصرية السينمائية»، وارتادت قصيدة النثر مناطق شعرية جديدة منها تناول اليومي المعيش والخاص بالذات الشاعرة، وموقف الذات من العالم والآخر والتاريخ والحاضر.

وهكذا دخلت قصيدة النثر منذ ظهورها كشكل شعرى جديد إلى آفاق الشعرية من باب الرؤيا الشعرية الإبداعية والتشكيل الجمالي، وهو الباب الذى يدخل منه كل الشعر الحقيقي مهما كان شكله الفني قصيدة نثر أو وزن أو عامية، وهذا الباب الملكي هو الرؤيا والتشكيل الجمالي (ورؤيا الشاعر ليست هي المحتوى أو المضمون الاجتماعي أو الدلالة الفكرية، انها تنحت خصائصها من جماع التجربة الانسانية التي يعيشها الشاعر فى عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي)٦، ويجسّد لنا الشاعر رؤياه عبر اللغة الشعرية وقد رأت جوليا كريستيفا فى اللغة الشعرية قوى مشحونة بالانفعالات، وهذه الانفعالات هي النبض والأثر الذى نشعر به عندما نتعاطى الشعر.

(٢)

ولمن يظن بأن قصيدة النثر بلا قوانين أو شروط شعرية فإن القانون الشعرى والشرط الجمالي لقصيدة النثر هو الرؤيا والتشكيل عبر اللغة الشعرية بوعى جمالي وحساسية شعرية مغايرة، وليس مجرّد مخالفة الوزن العروضي فقط، وإذا دخل شاعر إلى آفاق قصيدة النثر من تلك المخالفة فقط -مخالفة الوزن- دون أن يدخل أولا من باب الرؤيا والتشكيل الجمالي يمكن أن يقع فى مأزق ضعف أو انتفاء الشعرية ويكتب نصّا نثريا ليس فيه روح الفقط، تماما كالشاعر الذى يدخل للشعر من باب الوزن دون الدخول من باب الرؤيا والتشكيل الجمالي فينتج نظما ضعيفا لا شعرية فيه.

اذا بالرؤيا والتشكيل الجمالي حققت قصيدة النثر شرطها الشعرى، وهذا الشرط الشعرى يروق لي أن أسميه حَلًّا سحريا يجيب عن سؤال قصيدة النثر من ناحية صياغة المصطلح والقصيدة والنثر والسرد؟، فهو شرطها وقانونها الشعرى الأبرز، وهو المحدد الأول للفروق الجوهرية بينها وبين النثر الفني والقصة القصيرة، فالفرق بين النثر الفني وقصيدة النثر ليس فى الشكل الخطى البصرى ومساحات السواد والبياض على الورق وكتابة النثر الفني فى شكل

سطور مكتملة تملأ مساحات البياض، فقصيدة النثر فى بدايتها عند رامبو وبودلير كانت تُكتب فى شكل سطور مكتملة تملأ مساحات البياض، ثم استعارت بعد ذلك شكل السطر الشعرى من قصيدة الشعر الحُر الذى نشأ فى الثقافة الأنجلوساكسونية، وأول من قدم لنا السطر الشعرى بديلا للبيت هو الشاعر اللبناني أمين الريحاني فى ديوانه «هتاف الأودية» سنة ١٩١٠م، والخلاف الجوهري الحاد بين قصيدة النثر التي هي شكل شعرى بامتياز وبين النثر الفني، هو أن النثر الفني حتى وإن كان فى بعض الأحيان به بعض الصور المجازية والرموز فهو أولا وأخير نثر أدبى ينطلق من رؤية -بالتاء المربوطة- مشاهدة بصرية بالعين ووجهة نظر يعالجها الناثر بمنطق فكرى ذهني، ينطلق من رؤية مشاهدة بصرية ووجهة نظر وليس من رؤيا شعرية، والرؤيا الشعرية تتسع وتضم بداخلها الرؤية باعتبارها مشاهدة بصرية أو وجهة نظر فكرية، إذا مفهوم الرؤيا أوسع وأشمل من مفهوم الرؤية ويرى د. غالى شكري (الرؤية على أحد عناصر الرؤية الحديثة فى الشعر)٧.

وحتى ما يطلق عليه النثر الشعرى هو نثر ليس شكلا فنيا محددا ويعتمد على الاسترسال والاستطراد فى خط مستقيم لا نهاية له، وهو نثر وصفى قائم على المناجاة

والتأمل الأخلاقي والسرد الانفعالي٨، أما قصيدة النثر فهي شكل شعرى/ بنية لغوية جمالية معرفية قائمة على تنسيق جمالي وتشكيل وتجسيد رؤيا الشاعر عبر اللغة الشعرية ذات الطابع الانزياحى.

يبدو واضحا للقارئ أن قصيدة النثر تتكئ على السرد فى بنائها الفني، والقصة القصيرة قائمة بالأساس على السرد، إذا هناك اشتباك ما بينهما لدرجة أنه يمكن أن تتوقع أن يصدمك سؤال مفاده كيف أفرق بين القصة القصيرة وقصيدة النثر؟!، والواقع إن امكانية حضور السرد وتوظيفه فى بنية النص الشعرى مسألة قديمة، فالسرد باعتباره طريقه للحكي أو خيط ناظم للمقاطع والصور الشعرية أو إطار يؤطر القصيدة ويجمع مقاطعها موجود بدرجات متفاوتة فى الشعر منذ القدم، فالملاحم الحكائية الكبرى كانت تصاغ شعرا مثل «الالياذة والأوديسا»، وهناك قصائد عمودية أو قصائد تفعيلة استخدمت فعل السرد وكان فيها الشاعر راويا يستخدم السرد الحكائي كإطار جامع لفقرات النص الشعرى مثل قصيدة «شنق زهران» لصلاح عبد الصبور، وقصيدة النثر فى شعريتها الجديدة كما يقول المرحوم شريف رزق (التحمت بآليات السرد والسينما التحاما واضحا وتحررت من أيدلوجية اللغة وشَخْصَنِيتَها وحَدَاثَتِّيتها وانحازت إلى

آداء سردي وبصرى بسيط وشفاف)٩، وحضور السرد فى قصيدة النثر وفى كل أشكال الشعر يصبغه بالشعرية فيصبح سردا شعريا وجزء من أدوات الشاعر التي تحقق الطابع الأيقونى للشعر أي قدرة المفردات والأدوات والأساليب التي يستخدمها الشاعر على استحضار صورة كلية للعالم الذى يشير اليه النص، فالسرد الذى أصبح أحد الأدوات البنائية المهمة فى قصيدة النثر هو سرد شعرى قائم على الايحاء والايماء والتكثيف وأداة لنسيج شبكة المتخيل الشعرى والربط بين مقاطع النص، بينما السرد القصصي بناء فنى لجنس أدبى سردي يقدم عالما قصصيا فى مكان ما وزمن ما تدور فيه حدث/ أحداث يقوم بها شخصية/ شخصيات ويقدم الراوي هذا العالم القصصي عبر الراوي الذى يتخذ منظورا معينا (راوي غائب أو راوي حاضر مشارك أو سرد بضمير المُخَاطَب) ويوهمنا بأن هذا العالم القصصي موجود بالفعل، فالقصة القصيرة فن سردي تقدم خطاب قصصي أما قصيدة النثر فهي شكل شعرى بامتياز وان وظَّفَت السرد فانها تستخدمه كأداة من أدواته التشكيلية وتصبغه بالشعرية ويقول المرحوم شريف رزق عن مراوغة السرد الشعرى فى قصيدة النثر الجديدة لكى يحافظ على خصوصيته فانه يستغل (آليات الحذف والوصل والفصل، وتقنيات أخرى،

سنيمائية كالمونتاج وغيرذلك مما يعزز حضور الفعل السردي أكثر من الحدث الحكائي)١٠.

ويتبنَّى بعض الأدباء والنقاد وجود شكل أدبى يتموقع بين الشعر والنثر والقص يُسمى (نَصّ)، هذا بالإضافة الى مصطلح (القص قصيدة) أو (عبر النوعية) عند الشاعر والروائي والناقد ادوار الخراط، وخلاصة القول فى ذلك من وجهة نظري التي تتفق أو تختلف معها هو أن الأشكال الأدبية والفنية يمكن أن تستفيد من بعضها البعض، لكن دون ذوبان الأجناس التي أرى أنها مقولة نظرية لا تتحقق فى الواقع الأدبي فالشعر شعر والقّصّ قَصّ، فإن كان النَّصّ يغلب عليه الرؤيا الشعرية والتشكيل الجمالي بلغة شعرية مشحونة بقوى انفعالية فانه يقدم خطابا شعريا ويُطلق عليه مسمى قصيدة، وإن كان النص يقدم عالما تدور فيه أحداث فى زمان ومكان ما تقوم بها أشخاص ويقدم روای عبر السرد القصصي الحكائي الذى ينطلق من بؤرة الحدث ويورد تفاصيله وتناميه الدرامي فانه نص قصصي يُطلق عليه مسمى قصة قصيرة أو قصة قصيرة جدا.

(٣)

فى محاولات البحث عن جذور لقصيدة النثر فى تراثنا العربي نَقَّب بعض الباحثين عن ذلك فى تراث النثر الفني

العربي، بحثا عن جملة موحية هنا أو صورة مجازية هناك، وهم بذلك من وجهة نظري لا يضعون الأمور فى نصابها لسببين الأول منهما : هو أن قصيدة النثر بوصفها شكلا شعريا لم تُعرف الاّ فى أواخر القرن التاسع عشر فى فرنسا وبعدها أصبحت شكلا شعريا عالميا، صبغته كل أُمَّة بثقافتها وروحها ووعيها الجمالي، ونجح الشعراء العرب فى ذلك وأصبح لدينا قصيدة نثر عربية، وأن هذه المحاولات ما هي الاّ تلفيق فكيف تبحث فى النثر الفني عن جذور نوع شعرى يبحث عن تحقق شعريته فى النثر الخالي من الوزن؟!، وإن كان النثر الفني العربي القديم وخاصة نثر المُتَصَوِّفّة يتضمن رمزا هنا أو صورة مجازية هناك فانه نثر أولا وأخيرا ينطلق من رؤية فكرية ووجهة نظر ولم ينطلق من رؤيا شعرية وتشكيل جمالي مثل قصيدة النثر، وإن كان قصد هؤلاء الباحثين هو أن هناك نصوصا نثرية قديمة يمكن اعتبارها جذورا لقصيدة النثر لأن بها بعض التشكيلات المجازية والأخيلة والأبنية اللغوية القائمة على الانحراف عن معيار اللغة العادية، وبذلك فهي نصوص نثرية صيغت بلغة قريبة من لغة الشعر، فإن هذا الانحراف والانزياح عن اللغة العادية موجود بدرجات متفاوتة فى لغة الأدب بوجه عام، وإن كان الانحراف والانزياح شرط أساسي فى لغة الشعر، فإن اللغة الشعرية إلى جانب ذلك

كما رأت جوليا كريستيفا مشحونة بقوى انفعالية وهذه القوى الانفعالية هي النبض والأثر الذى نشعر به فى لغة الشعر.

السبب الثاني: هو أن قصيدة النثر تنتمى لجنس الشعر، وكما هو معروف فإن تراث الشعر القديم لدى كل الأمم كان قائما على الوزن والقافية، وإن كانت قصيدة النثر فارقت الوزن والقافية حيث أنها شكل شعرى حداثي، فإن تراث الشعر هو تراثها فالشاعر القديم كان يخاطب الشعور وكان لديه تَخْييل وانحرافات لغوية جمالية، وكان يشحن مفردات وتراكيب اللغة بقوى انفعالية تتوافق مع عصره وشروطه الثقافية والمعرفية، وقصيدة النثر انطلقت من مخاطبة الشعور الإنساني عبر الرؤيا واللغة الشعرية المشحونة بالقوى الانفعالية بآليات جديدة مغايرة لأليات الشاعر التراثي، فهي اذا حلقة معاصرة سبقتها حلقات ممتدة بجذورها فى التراث الشعرى، وصراع قصيدة النثر ليس مع التراث الشعرى العمودي ببساطة لأنه تراث وانتهى، بل الصراع مع من يلزمون بمحاكاة النموذج التراثي واعتباره النموذج المثالي الذى يمكن أن يعبر عن الشعرية المعاصرة دون غيره من الأشكال الحديثة والمعاصرة، ولتكن علاقة قصيدة النثر بالتراث الشعرى العربي علاقة قائمة على الأسئلة عمّا أضافته قصيدة النثر من رؤي شعرية وصياغات وتشكيلات لغوية، واعتبار شاعر قصيدة النثر أن

تراث الشعر العربي هو تراثه يتفاعل معه باعتباره زاد ثقافي وحصيلة معرفية جمالية، وحلقة من حلقات الشعرية العربية التي تنتمى لها قصيدة النثر الحديثة والمعاصرة، فَينتُج الجدل المثمر بين القديم والجديد فى وعى الشاعر المعاصر الذى اتخذ من كتابة الشعر بالنثر وسيلة للتعبير عن رؤاه وشعريته الجديدة، مخالفا أسلافه الذين اتخذوا من الشكل العمودي المتاح والمعروف فى عصرهم وسيلة لتعبير عن شعريتهم، انها سلسلة التطور فالقديم له شرطه الجمالي وفقا لظروف عصره الثقافية والاجتماعية والجديد له شرطه الجمالي المعاصر، فلا قطيعة وفى نفس الوقت لا محاكاة للأساليب الجمالية فى صياغة الجملة الشعرية انما كما قلت أشرت سابقا علاقة تطوّر فى سلسلة ممتدة.

ربما كان أحد دوافع البحث عن جذور لقصيدة النثر فى تراثنا النثري هو دحض تهمة التغريب التي ألصقها البعض بقصيدة النثر؟!، وفى نفس الوقت اتجهت عملية البحث تلك فى النثر الفني بدلا من التراث الشعرى بسبب مفارقة قصيدة النثر للوزن العروضي، وفى السطور السابقة أشرت الى أن تراث الشعرى العربي هو تراث قصيدة النثر، أمّا تهمةً التغريب التي يلصقها البعض بقصيدة النثر وأنها وافدة من الغرب، فقد أشرت فى مقالي (الأدب العربي

ووهم التجذير) أن قصيدة التفعيلة باعتبارها شكلا شعريا حديثا هي الأخرى استعارت السطر الشعرى من الشعر الحُر الذى نشأ فى الثقافة الأنجلوساكسونية ولم يكن موجودا فى ثقافتنا العربية، وكذلك المسرح والقصة القصيرة والرواية لم تكن موجودة فى تراثنا العربي، فالأشكال الأدبية وإن نشأت فى بلد معين فإنها ملك للإنسانية كلها، لا يهم من أين جاءت فالمهم كيف أصبحت وهل اصطبغت بالوعى الجمالي والروحي الثقافي العربي أمّ لا؟، وهذا ما أجابت عليه قصيدة النثر منذ ظهورها كشكل شعرى جديد، ونالت مشروعيتها واستحقاقها الشعرى والجمالي فى المشهد الشعرى العربي الحديث والمعاصر.

التعليقات والإحالات

١- مقدمة ديوان (هتاف الأودية) ص ٥ - أمين الريحاني - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٦م.

٢- آراء حول قديم الشعر وحديثه - عبد العزيز المقالح - كتاب العربي - ص ١٥٨، ١٥٩، وفى مقدمة ترجمة (مسرحية روميو وجولييت) - مكتبة مصر - بدون تاريخ ص٣. ومقدمة مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) - الطبعة الثانية - دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٦٧م، ص٥.

٣. دريني خشبة – الشعر الحر والشعر المرسل. مجلة الرسالة . القاهرة ٢٥ . ١٠ . ١٩٤٣م، العدد ٥٣٤٣ .

٤. أدونيس . الثابت والمتحول . دار العودة بيروت . ١٩٧٨م . الجزء الثالث ص١٦٨ .

٥. قصيدة النثر . سوزان برنار . ترجمة زهير مغامس . الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦م، ص ١٣٦ و١٣٧ .

٦. د . غالى شكري . شعرنا الحديث إلى أين . دار الأفاق . بيروت ١٩٧٨م ص٧٥ .

٧. المصدر السابق ص٧٦ .

٨. محمد جمال باروت . الحداثة الأولى . اتحاد كتاب وأدباء الإمارات . ١٩٩١م، ص١٥٩ وما بعدها .

الفصل الثاني
قصيدة النثر بين القبول والرفض

■■■

⋆ التنظير المؤيد لقصيدة النثر مِنْ ذوي الموزون خباثة أمْ رثاثة؟

⋆ مجلة شعر: الجماعة والمشروع

⋆ ما مستقبل قصيدة النثر ذاتها؟ السؤال الأكثر إلحاحا

⋆ إمكانات النوع النصي، واشتراطات النمط الشعري

⋆ شعريّة المُكاتَبَة، والشّاعرُ السّائحُ المُستأجِرُ..

⋆ بَيانٌ شِعريّ/ نقديّ في قصيدة النثر

التنظير المؤيد لقصيدة النثر مِنْ ذوي الموزون

خباثة أمْ رثاثة؟

جوانا إحسان أبلحد – العراق

■■■

يحدث أن يحطَّ نورس التساؤل على بحيرة الفكرة الآتية بذهني:

ما الذي يُعرِّف النتاج اللغوي/ الإبداعي/ العربي على أنهُ (شِعر) وبمنأى تام عن التعريف العتيق لقدامة بن جعفرٍ بأنهُ (كلام موزون مقفى له معنى) هو الشِّعر المُسَلَّم بهِ أو المُشرَّع لأجلهِ.

وهو ذا أُهجِّج هذا النورس مِنْ على بحيرة فِكْري بالإجابة مِنْ منظوري الإبداعي على هذا التساؤل الشيِّق وَالشاق في آن..

برأيي يُصَنَّف النتاج (شِعراً) بالدرجة الأولى لو احتوى على سمة الشِّعرية والرابضة على صخرة المخيال التصويري/ الرؤيوي، ثم تفتيت تلك الصخرة بمعاول الكتابة الشِّعرية كالاستعارة، الكناية، الانزياح، ثم مجموع النتاج قابل للقراءات المُتعددة التأويل والتأوين. أعتقد عند توافر هذه السمات يكون النتاج شِعراً بغض النظر عَنْ موزائيك بنائهِ، لو يتراصف على التفاعيلِ الخليلية أو بأسلوبية حرة.

وكم مِنْ أشعار قديمة وصلتنا مِنْ حضارات قبل الميلاد وكانتْ مخطوطة على الحجر أو ورق البردي وصُنِّفتْ كـ (شِعر) بذهنية أوانها أو حتى بذهنية الناقد لها بيومنا هذا، وبديهياً كانتْ مكتوبة بأسلوبية حرة وخارج المصفوفة الفراهيدية.

إذن الشِّعرية هي الحد الفاصل بين تصنيف النتاج كشِعر مِنْ عدمه بغض النظر عن موزائيك بنائه على حدِّ رؤيتي الشخصية/ الشاخصة بذاك النورس..

قصيدة النثر، ونورسها الذي حلَّقَ بآفاق الشِّعرية وبمنأى شاسع جداً عن سجن التعريف العتيق للشِّعر (كلام موزون مقفى له معنى)، وعليه أسميتُها منذ مجازٍ ونيف بالقصيدة المُجنَّحة.. لكن ما انفك تعاطي ذوي الموزونً مع هذه المُجنَّحة يُؤجِّجُ ذهني بالاعتقاد الآتي:

أعتقد هو شأنكَ الخاص لو تُحلِّق بنورسكَ الشِّعري ضمن سياج ذاك السجن أو تجعلهُ يفطس تماماً بسرداب ذاك السجن.. لكن ما مدى شأنكَ الإبداعي بالنوارس الشِّعرية الأخرى والمُتصيِّرة مثلاً على هيئة قصائد نثر؟!

يحاولُ أحياناً بعض شعراء الموزون أن يجُرِّبوا كتابة قصيدة النثر، ربما من باب اِستسهالها وسخريتهِ الباطنية أو العلنية منها، أو من باب تجريب حقيقي يؤمن بقيمتها الإبداعية،

بكلتا الحالتيْن اللغط الأكبر الذي يقع به هؤلاء المُجرِّبون يأتي مِنْ سماعِهم بمعيار واحد مِنْ معاييرها -الذي يمقتونه وَيستغربونه- وَالمُتمثِّل باللاوزن/ اللاقافية.

ويأتي تجريبُهم بها كمحاولة الانسلال مِنْ الوزن المُناط بسليقتِهم الشِّعرية وحرية الكتابة المُرادفة عندهم لحرية البوح ليس إلا.. فينتهي نتاجُهم/ تجريبُهم على هيئة خاطرة تتوكّأ عُكّازَ البوحية السافرة لغوياً ودلالياً وضاجَّة بالكنايات المستهلكة.. ربما يجهلون أو يتغافلون أن قصيدة النثر الحقيقية/ الحاذقة وثلاثة خطوط تحت نعتيِّ الحقيقية/ الحاذقة لا تؤتى بسهولة وتُعَدُّ أصعب أنواع الشِّعر..

معاييرها شائكة وجدانياً/ شاقَّة فنياً، بينما المعيار الأصعب الذي يُصنِّفُ النص كقصيدة نثر هو عمقها الفلسفي ونوعية رؤاها بتقنية مغايرة بالانزياح والاستعارة عن التي بالشِعر الموزون. وليس بالضرورة هناك المقدرة التامة من تحقيق العمق الفلسفي أو الاستعارات المبتكرة عند جميع معتنقي قصيدة النثر، كما أنه ليس بالضرورة كل معتنقي الموزون لو جرَّبوا كتابة قصيدة النثر ينتهي نتاجُهم على هيئة خاطرة جليَّة.

هذا التجريب بنورسيَّة قصيدة النثر سواءً جاءَ مُحَلِّقاً أم زاحفاً، أراهُ صحياً بالحالتيْن.. لأن التجريب بأيِّ لونٍ جديدٍ

على اِعتناقنا الإبداعي ولو مـرَّة واحدة بعُمْرِنا الإبداعي حركة ناجعة وماتعة في آن.

وعلى سبيل المثال، ماذا لو حاولَ شاعر الموزون أن يتنصَّلَ مِنْ نمطية تعابيره ويأتي بكناياتٍ أدهش تأثُّراً بقصائد النثر -القوية- وماذا لو حاولَ شاعر قصيدة النثر صياغة العبارات بطريقةٍ أبلغ تأثُّراً بقصائد الموزون -القوية-، أجل هكذا تجريب يُساورنا بالانفتاح على فنيات جديدة ويساعد على عملية التبادل اللغوي والرؤيوي بين الألوان الشِّعرية.

وهذا المسفوك مِنّي أعلاه على سبيل شأنك الإبداعي/ التجريبي بقصيدة النثر وأنت فقط شاعر موزون. لكن إن كُنتَ تعتنق الموزون إلى جوار النقد، ما شأنكَ التنظيري/ النقدي بهذي القصيدة المُجنَّحة -آنياً- وأغلب معتنقي قصيدة النثر -آنياً- يكتبون ما يُصنَّف بالخاطرة ويقدِّمونها بشكلانية قصيدة النثر.. والأنكى تأتي حضرتك وتمارس تنظيراً مغلوطاً على كيان إبداعي بأكمله وعُكَّازكَ يستند على أرضية نتاجات رخوة ليستْ بقصائد نثر، سواءً جاءَ تنظيركَ مؤيداً أم معارضاً لها. أيضاً هناك احتمالية نفوق نورسها بين يديْكَ لو أخضعتَها لإحدى منهجيات النقد الكلاسيكي، وهي القصيدة الحديثة فنياً ولغوياً وأيديولوجياً، وحضرتك الجاهلي بكُلِّ تعبيرٍ وتخريج حتى الرثاثة..!

ثم حضرتك كشاعر/ ناقد موزون لا مناص أنكَ تجزم بأنَّ الناتج الصحيح لمعادلة الشِّعرية العربية لا يستخرج إلا مِنْ خلال المصفوفة الفراهيدية، فالشِّعر العربي عندك مقرون بالإيقاع، والإيقاع عندك لا يتحقَّق إلا مِنْ فوهة العروض.. ولأن قصيدة النثر لا ترتدي بُردة الإيقاع الخليلي ستبقى بمنظوركَ ليست شِعراً.. وهُنا الإسقاط المُبطَّن لها حتى لو منهجيتكَ النقدية ثَرثرتْ بجمالية صورها أو أسْـهَـبَـتْ بتبيان أي إيجابية فنية بها، لكن بنهاية التنظير قد تُصرِّح أو تُلمِّح أنها ليستْ شِعراً.. وهُنا اللقمة الخنَّاقة بطعامٍ شهيٍّ لكِنَّه مسموم..!

بَلْ هُنا الطعنة السامة بخاصرة النضال الإبداعي عند معتنقيها وهم يحاولون تقديمها كشِعر على مَرِّ عُمْرِها، خصوصاً قصيدة النثر العربية.

شخصياً أرى أن التنظير السديد/ البنَّاء لقصيدة النثر يأتي فقط من الذي يعتنقها إبداعياً وبهيئة قوية وقاهرة في آن.. فهو الأعمق والأعرف برفَّات أجنحتها عند محاولة التحليق بمعاييرها الشائكة فنياً/ الشاقة وجدانياً.

بينما محاولات التنظير لها مِنْ ذوي الفنون الأخرى، فأغلبه يصبُّ ببالوعة الإسقاط المُبطَّن أو اللغط السافر حتى لو جاءَ مؤيداً لها -هذهِ رؤيتي الشخصية- ولا أراها فقط مع تنظير

ذوي الموزون بَلْ تشمل القاص والروائي عندما نظَّرَ لها.

ومِنْ نافذة رؤية مُغايرة وَمُنصفة في آن:

أراني أمقت تنظير معتنقي قصيدة النثر، حصراً الذي يتناسى بلورة معاييرها أو إنصاف مبدعيها الحقيقيين بتدارُس أسلوبيتهم، وينهمك فقط بالتنظير المقارن بينها وبين الموزون فيُسهب ويُبالغ بجدواها الخارقة في الألفية الثالثة ثم يتنبأ بِاندثار القصيدة الموزونة..!

وأغلبنا يدرك عدمية هذا التنبؤ/ التمني والمسألة محسومة/ متأصلة بذائقة المتلقي العربي والمُبرمجة سماعياً بالانجذاب لإيقاع الموزون الأشدُّ والأشجى..!

ختاما:

برأيي قصيدة النثر العربية لا مناص لها إلا أن تسيرَ بخطٍّ متوازٍ مع القصيدة الموزونة وتحاول أن تتنافس معها بهيئة شفَّافة على حلبة النص الإبداعي -لا غير- فهذا الأبقى والأبهى للنوعيْن والذي يُطوِّر الشِّعرية العربية مِنْ خلال النوعيْن. وأتمنى على النُقَّاد مِنْ كلا النوعين أن ينشغلوا بالتنظير الذي يُرادف التدارُس الجاد/ التطوري المنفرد بكُلِّ نوع على حدة، ويخرج جَمْعَهم مِنْ دائرة النقد المقارن بين النوَّعيْن، والذي يُؤلِّب التعصُّب والتنافر واللاجدوى إبداعياً.

شخصياً أحبُّ الشِّعر الموزون وأتذوَّقهُ بحاسة نيِّرة جداً/ مُستأنسة جداً، حيثُ كانتْ بداية وجداني الإبداعي به قبل اِعتناق القصيدة المُجنَّحة، كما أؤمن بتأثيره الأكبر/ الأَطيب عَلى العامة، لَكِّني أنبهر فقط للموزون المُتجدِّد/ المُتفرِّد لغوياً ودلالياً، فأُراهن على فعاليته الإبداعية بالألفية الثالثة بالذي يُنافس قصيدة النثر وَأبهى..!

مجلة شعر: الجماعة والمشروع

حاتم الصكَر – العراق

■■■

نحاول هنا تلمس أولى الدعوات الرسمية المعترف بها حول قصيدة النثر ككيان نصّي قابل للقراءة والنقد ضمن الشعرية العربية التي سيطرت عليها التجارب الوزنية بأسماء مختلفة.. أعني هنا مجلة «شعر» اللبنانية.

لقد مهدت محاولات كثيرة لظهور المجلة والجماعة وبالتحديد ما عرف نقدياً بالشعر المنثور (محاولات امين الريحاني وجبران، وغيرهما) لكن ذلك لم يؤجل أو يلغي الحاجة لتحرير القصيدة لغوياً وإيقاعياً. فكان رواد قصيدة النثر يجتمعون كمسمى طليعي لإنجاز تلك المهمة. وأرى أن التمهيد لمقالاتنا بالوقوف على تجربة المجلة والجماعة ضروي لمناقشة أزمة القصيدة وما يتصل بالمصطلح والمفاهيم المتصلة بكتابتها. وكذلك فضائل الرواد وسقطاتهم أيضاً كمراجعة للتجربة وضرورة تخطيها.

لم نعد نعرف تحديدا مَن الذي أطلق على مجموعة الشعراء الذين التمّوا حول مجلة شعر منذ انطلاق عددها الأول ببيروت شتاء عام ١٩٥٧ وصف جماعة شعر مرسّخاً بذلك مغالطة فكرية كبيرة، كون مصدريها وأصدقائهم نخبة

لا ترضى بنعتها بالجماعة، ولا أن توصف بالإجماع، بل كان التفرد والتجاوز والرفض هي أكثر شعارات المجموعة استفزازا و أشهر راياتها إعلاناً، ولربما كان الخروج على الجماعة والعرف الشعري المستقر هو أفضل ما حلم هؤلاء بأن يوصفوا به.

ولكن ما فعلته تلك النخبة الصغيرة وبأعداد محدودة وسنوات قليلة ترك -في مسار الشعرية العربية- بَصمةً واضحةً وشديدة الأثر لم تتهيأ لمجلات أطول عمرا، وتصدرها مجموعات أكثر تأثيرا ونفوذاً، ورغم أنها جاءت في سياق ثقافي غير مناسب لقبولها ، إذ لم تكن قد استقرت بعد الحركة الأخف منها ثورية وتغييراً، أعني حركة الشعر الحر بالمقترح العراقي الذي قاده الشعراء الرواد نازك والسياب ومن تلاهما من المجددين: البياتي وعبد الصبور وحجازي ونزار وخليل حاوي وسواهم... والتي لم تكن بمطالبها الفنية والجمالية وبرنامجها الكتابي تغفل اشتراطات الشعرية العربية الموروثة بصدد الوزن والقافية ووجودهما ولكن بكيفيات مختلفة وهيئات متنوعة في القصيدة الجديدة.

أمّا أن تظهر بعد ذلك بحوالي ثماني سنوات دعوة لهجر القافية والوزن تماما ومؤاخاة النثر والشعر معا في قصيدة نثر تعتمد إيقاعات لا مرئية أو محددة ، فهو ما لم تكن الأذهان

والأفهام مهيأة له، فضلا عن نداءات المجلة وشعرائها بشأن التمحور حول اللغة، وهجر الموضوع والمعنى ونبذ الالتزام بالقضايا العامة، وعدم مراعاة فهم الجمهور، ولقد كان ذلك مبعث هجوم على المجلة والمجموعة ومشروعها قصيدة النثر من أطراف متباينة المناشيء والاتجاهات والحاضنات الفكرية، من الماركسيين والقوميين وحتى المجددين من رواد حركة الشعر وأتباعها، ولم تخرج حجج الرافضين عن الدعوى باستحالة جمع الشعر والنثر في قصيدة، وبأن هذا الذي تنشره المجلة نثرا غامضا، وتقليدا للشعر الغربي، ومظهر عجز الشعراء عن الكتابة بالوزن أو جهلهم بها.

كان أبرز شعراء المجوعة وكتابها في المجلة يوسف الخال وأدونيس وتوفيق صايغ وأنسي الحاج وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط وخالدة سعيد وفؤاد رفقة ورياض الريس ثم ليكون قريباً منهم رغم المحافظة على الكتابة بالشعر الحر شعراء مثل السياب الذي كان يراسلهم وسواه من ضيوف المجلة والمنتدى أو الخميس الشعري الذي تعقده المجلة.

لم يكن الخصوم وحدهم سبب توقف المجلة الأول خريف عام ١٩٦٤، بل كانت المجموعة ذاتها تعاني مشكلات داخلية، اعترف ببعضها يوسف الخال رئيس التحرير في بيان التوقف

الأول، ومنها حاجز اللغة بين المجلة وقرائها وبين قصيدة النثر والمتلقي، ولكن التوليف الفكري للمجموعة وتباين منطلقاتها رغم التمامها الظاهري حول المشروع كان سببا أكثر أثرا في التوقف وتعثر المشروع التحديثي، الأمر الذي تغفله كثير من الدراسات التي تناولت تجربة المجلة ومشروعها، رغم اعتراف أفراد المجموعة نفسها بذلك، فجبرا إبراهيم جبرا لا يصنف كتابته الشعرية ضمن قصيدة النثر بل يسميها الشعر الحر بالمصطلح الغربي السليم الذي ينطبق على شعر والت ويتمان، ويدرج شعر توفيق صايغ والماغوط ضمنه، وهو ما نبّه إليه الدكتور عبدالواحد لؤلؤة في دراساته المبكرة حول قصيدة النثر، بينما ينتمي عدد من شعراء المجموعة لميراث قصيدة النثر الفرنسية ذات التمركز اللغوي وإغفال المعنى، مقابل إنتاج علاقات لغوية غريبة وبنى صورية صادمة –كما في شعر أنسي الحاج وأبي شقرا، ومن الجماعة من لم يهمل الوزنية تماما مثل فؤاد رفقة. أما في المنظور الرؤيوي فثمة متدينون ودنيويون، إليوتيون وبودليريون، وفي الموقف من التراث هناك من يصرخ ويصرح بأنه لا تراث له وأنه خارج الموروث كله، بينما تفرد المجلة وبتأثير مباشر من أدونيس صفحات من كل عدد لمختارات من الشعر العربي القديم، كانت نواة قراءته المعمقة للموروث الشعري التي نتج عنها

كتابه المهم ديوان الشعر العربي.

ولعل أكثر الجنايات التحديثية فداحة هو ما بشّرت به المجلة بحماسة غريبة لأفكار سوزان برنار في أطروحتها عن قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، وليس الخطأ في تبني أفكار برنار والقوانين التي استقرأتها من متابعة التحديث في أدب لغتها الفرنسية، بل في التلخيص المخل والابتسار الذي صنعه كتاب المجلة لتلك الأفكار والصنمية التي منحوها لها.

لم تغب عن عقل محرري المجلة وأصدقائهم تلك التباينات فراحوا يمهدون لأرض مشتركة لتقبل تجاربهم المتنوعة، فاهتموا -كل عدد- بتقديم ترجمات مطولة لشاعر غربي حداثوي، ولم يمنع تباين الحاضنات الفكرية لهم من الالتقاء حول سلالة متمردة، ترضي القادمين من الثقافة الإنكلو-سكسونية كجبرا وصايغ والخال، والفرانكفونيين كأدونيس وأنسي الحاج وأبي شقرا، كما حرصوا على تقديم الثقافة المتنوعة لا الشعرية فحسب ، فظهرت الاهتمامات بالتشكيل والدراما في إشارة لحاجة قارئهم الجديد لتلك الفنون المتواشجة في كتابتهم الشعرية.

لكن ذلك لم يخفف الهجوم على المجلة التي اتهمتها نازك الملائكة مثلا بأنها مجلة تصدر ببيروت بلغةٍ عربية وروح غربية وبأن تجارب شعرائها ونصوصهم بدعةً غريبة حتىً

استحال معنى كلمة شعر عندهم كما تعتقد إلى التعبير عن النثر واستفزها بخاصة وضع المجلة كلمة شعر على كتب ترى نازك أنها تحوي نثرا لا شعرا كديوان الماغوط (حزن في ضوء القمر).

ولعل إصدارات المجلة وجوائزها التي فاز ديوان السياب (أنشودة المطر) بإحداها عام ١٩٦٠ دليل طموح المجموعة والمجلة، إذ لم تكتف بالإصدار الفصلي لها أو بالندوات وتعدت ذلك إلى المنشورات التي تحمل اسم (دار شعر) الحاضنة للمجلة.

ولأن شعر ليست مجلة بالمعنى المهني والحِرَفي، فقد ظل -حتى بعد توقفها- مناخها الذي أشاعته في الشعرية العربية، وتواصلت تجارب كتّابها وشعرائها وتوسع أفق قراءة قصيدة النثر وكتابتها، ولعل تعثر المجلة كإصدار ونجاح قصيدة النثر كمشروع يثير مشكلة تلقٍ وتداول غريبتين، إذ لم يحصل أن تتوقف المجلة بقرار منٍ محرريها ثم تعود ثانية للصدور لتتوقف نهائيا، بينما يتسع مشروعها ويكتسب شرعية واعترافاً من المؤسسات الاجتماعية والأدبية وحتى الأكاديمية.

أمثولة مجلة شعر في الشعرية العربية كتابةً ونقدا وقراءةً تستحق التوقف والدراسة بعد مضي خمسين عاما على

الشرارة الأولى التي أشعلتها التوجهات النظرية والنصوص والرؤى التي زخرت بها المجلة، رغم سنوات حياتها القصيرة التي استمرت بعد توقفها، وظلت مجال خصام ونقاش دليلاً على أهمية ما جاءت به وخطورته وحيويته.

ما مستقبل قصيدة النثر ذاتها؟

السؤال الأكثر إلحاحاً

حاتم الصكَر – العراق

■■■

كثيراً ما يواجهنا في الملتقيات الثقافية والحوارات السؤال عن مستقبل قصيدة النثر. فالاحتكام إلى القول بالتجدد وحاجة الجسم الشعري إلى دم جديد تضخه القصيدة وهي تستكشف العالم والذات، يجعل من المنطقي التساؤل عن مجرى أو طريق جديد للقصيدة الباحثة عن التجدد.. وأرى أن السؤال ذو مشروعية رغم ما يبطن نيّات بعض المتسائلين من تشكيك بإمكان استمرار قصيدة النثر كنوع شعري. الأسئلة تحمل معرفياً توجهات تدفع باتجاه إجابة محددة. لكننا سنحاول الإفلات والتغافل عن تلك التوجيهات التي يتضمنها السؤال، ونتبصر في ما يمكن أن يحدد حياة وتجدد أو موت النوع الشعري.

يهبنا التاريخ الشعري أمثولات كثيرة حول الموضوع. انقرضت السونيتات الغربية تقريباً وصارت جزءاً من برنامج قصيدة ما أو تجربة لا تعني عودتها للتداول. وعربياً حصل ذلك بصدد الموشح. سيقول بعض شعراء قصيدة النثر إنها لا تاريخية وبالتالي يكون الاحتكام إلى تجارب نوعية أخرى

غير مبرر. بجانب التعالي على الموروث الشعري أو قصور الاطلاع والتثاقف مع الأشكال الشعرية من حيث السلالة والتاريخ دون أن يعني ذلك الارتهان بها أو الارتباط جينياً بمزاياها. هذه مناسبة للبوح بأن اللغة هي ميراث مشترك بين الأنواع والتهاون بشأنها والضعف أو الخطأ اللغوي و النحوي أو التركيبي لا يبرره التمرد أو الثورة أو التجاوز وسواها من اللافتات النظرية التي رفعها رواد كتابة قصيدة النثر، وصارت جزءاً من برنامجها وخلفياتها.

أصل من هذا للتمثيل بأنواع لم يكتب لها الاستمرار رغم ما فيها من تحديث كشعر البند والاستمرارية الرجزية والتدوير.. ولكل منها ظرف خاص أملى ظهورها، ليس مكان بيانه هنا. كما أن توقف كتابتها له مستجدات إطارية تسببت فيه.

ما أراه أعرضه هنا للنقاش والإضافة واقتراح الآراء والتوقعات. رغم أنني لا أجزم بإمكان التوقع فيما يخص مستقبل أو غد الشعر كله، وقصيدة النثر خاصة. وأعرض أدناه إحدى إجاباتي على سؤال وُجّه لي حول مستقبل الشعر ضمن استفتاء ثقافي أسهم فيه شعراء وكتّاب نقد وقراء متخصصون.

-٢-

في أرض ذات طبيعة زلزالية كالشعر، من يستطيع التنبؤ بما ستكون عليه قصيدة المستقبل، أو أي نوع من القصائد ستكون جديرة بذلك المسمى؟

ربما سيقَ ذلك الادعاء في مرحلة الحماسة التبشيرية -كما أود تسميتها- من مراحل حياة قصيدة النثر وتداوليتها المبكرة،. لكنها في الحق أصبحت قصيدة الحاضر احتكاما إلى هيمنتها على المشهد الشعري، وطرق الكتابة الشعرية المعاصرة وأساليبها الممكنة. أما المستقبل في الشعر خاصة فإنه ضرب من الحدس والتوقع لا يمكن الوثوق به كشيء مطلق ونهائي. فالحساسيات الشعرية دائمة التغير، وبالغة التأثر بسياقات محايثة لها، هي جزء من مزاج عصر كتابتها، ونوع تلك الكتابة مقارنة بالعلوم الإنسانية والمجالات القريبة منها، لا سيما الفنون النثرية والمؤثرات الثقافية الممكنة في زمنها.

نقول هذا مؤيدِين بما جعل قصيدة النثر اليوم بهذا الشيوع والتداول الحر والمتنوع. ومنحها جماهيرية نسبية وقبولاً في الأوساط الثقافية والأكاديمية. وكذلك بالتأمل في تبدلات الحساسية الشعرية ذاتها: كاختفاء المطولات الشعرية، والميل للتركيز والكثافة -ذلك الشرط الذي سخر منه نقاد قصيدة

النثر حين سمته سوزان برنار واحداً من مستلزمات كتابة قصيدة النثر، ونقله عنها رواد كتابتها العرب- وهيمنة السرد المطلقة على القصيدة الحديثة، بديلاً عن الغنائية والوصفية والمعالجات المجردة في القصيدة التقليدية.

ما يمكن الوثوق به ووضعه في لائحة التوقع هو الجانب التقبلي والبنيوي للقصيدة. فالقراءة المستقبلية ستدرج قصيدة النثر بشتى أنواعها وأنماطها: الدلالية والموضوعية والسردية وسواها ضمن جنس الشعر دون تردد وتساؤل. سيخفّ رفضها، وتدخل بتراكم نماذجها وتنوع مناخاتها ضمن ذخيرة القراءة وخبرات القارئ – بمصطلحات علماء القراءة والتلقي- ما يجعل قراءتها قيد إمكان الكثير ممن لا يقاربونها حالياً لأزمات موضوعية وذاتية؛ كتسميتها المستفزة، ومخالفتها للسائد المألوف من الشعر، وهذا ما حصل في الشعر العالمي نفسه كتجارب يمكننا استخلاص عبرها ودلالاتها.

كما تظل قصيدة النثر بجانب أنواع الجنس الشعري الأخرى بكونها تلبيةً لتنوعٍ الحساسيات الشعرية ذاتها. فالأمزجة تتأثر رفضاً وقبولاً بسياقات يصعب التكهن بها؛ لأنها تتعلق بيوميات الحياة وثقل أحداثها ووقائعها، ولعل في مقدمتها الحروب كوقائع كبرى، والتغيرات السياسية والإجتماعية

والتقنية وسواها.

توقع آخر ممكن خارج الحدوس المستجيبة للنيات والرغبات، هو إمكان صيرورة قصيدة النثر شعبية وجماهيرية بفعل وسائط التواصل وما تفرضه من هيئات وتشكلات للنوع الشعري. مثلاً قبول قصيدة الومضة، وما عرف عربياً بالهايكو -حتى في مخالفة نماذجه لمنطلقات الهايكو الياباني- ضمن مناخ الشعرية العربية المتحررة من مفهوم القصيدة المقطعية أو الطويلة والملحمية. تغيرت الحساسية إذاً بفعل الوسائط الشائعة اليوم؛ كالرسائل النصية في الهواتف والأجهزة المحمولة والقراءة الإلكترونية اليوم لا تتحمل التطويل والإطناب كبنى للنصوص..

وهو ما يحمل سلبيات ممكنة أيضاً، صرنا نراها في كتابة قصيدة النثر كالتماثل الصوتي والتقليد، والتوهم بنثرية القصيدة وجعلها مسرحاً للخواطر والغنائيات والاستعراض.

ذلك كله نوع من الحِجاج الشخصي الذي أسوقه دوماً لتقرير قناعتي بأن لا شيء متوقع ونهائي ومستقر في الكتابة الشعرية.

إمكانات النوع النصي
واشتراطات النمط الشعري

حاتم الصكَر – العراق

■ ■ ■

"الشعر وردة الرياح، لا الريح بل الهب، لا الدورة بل المدار"

أدونيس

تسعفنا العودة إلى نظرية الأدب بكثير من الأمثلة والنماذج والتوصلات التي تضيء مناطق العتمة في حوارنا حول الأشكال الشعرية ومديات التجديد والتحديث الممكنة.

وهي تعيننا لكي لا يظل الحوار منحصراً في موضوع الكتابة الشعرية لذاتها كفن، دون الاحتكام إلى الجانب الجمالي المكمل لوجودها النصي وهو عملية القراءة والتقبل. وينشأ التحديث عادة من ذلك الصراع بين النوع والنمط: النوع الذي يشمل أفراد النصوص وتعديلاتها على فهم القصيدة، والنمط الذي يحاول الثبات متمسكاً بهيئته وهويته.

أشار المعنيون بنظرية الأدب إلى أن الأجناس الأدبية والأنواع تعمل عبر تاريخها وما يتراكم من مفردات نصية تحت لافتتها على تكريس نمط محدد دفاعًا عن وجودها وهويتها. قد يتغير هذا النمط أو يتطور أو يتراجع أحيانًا،

لكنه يميل إلى تثبيت ما يتشكل من صفات تميزه، وتحفظه مستقلًا بجانب سواه. يتهيأ القارئ ليكون مستودَعًا لتبدلات النص ومكمنَ تغيّرات النوع الذي ينتمي إليه، فيتسلم ما يصل إليه ليستشف منه تلك المزايا ويقوم بتثبيتها، فيكون لها هيئات محددة يقيس إليها ويحيل عليها كلَّ ما سيتسلمه وعيه وإدراكه للنصوص التالية المنضوية تحت ذلك النوع. وهنا يتخذ مهمة الحارس الذي يذبّ عن شعرية النوع وأنظمته ومزاياه؛ فلا يتقبل أي انزياح عنه أو انحراف. والخطورة التي ينبه إليها تودوروف في دراسته عن الشعرية تكمن في أن الأنماط الأدبية المعروفة جيدًا لدى الجمهور سوف يعتمدها -أي الجمهور- مفاتيح لتأويل الأعمال، فيصبح الجنس الأدبي أفق الانتظار بالنسبة للقارئ، والأخطر هو أن يجهد الكاتب كي يستبطن هذا الانتظار ويلبيه مفرغًا عمله في نموذج كتابي له أبعاده ومميزاته.

تلك السلطة التي تمنحها القراءة للقارئ يعضدها استخلاص المزايا وإحاطتها بما يشبه المقدس الذي لا يمس. وهذا عين ما واجه القصيدة العربية في مرحلتي التجديد والتحديث. وهو ما تؤكده القراءة التاريخية لمحاولات التجديد الأسلوبية والموضوعية حتى في عصور ازدهار الشعر وحيويته. وكان النمط المكرَّس هو المحك الذي قيست به

أشعار المجددين وجرى تسخيفها أو الاعتراض على توجهها الأسلوبي والموضوعي وبناء الجملة الشعرية وآليات الصورة والخيال والفصل بين الذات والموضوع؛ ليظل النمط متسيدًا، وليكون النص تكرارًا لما يراد أن يثبت من وصف للشعر لا يمكن أن تخالفه القصيدة أو تخرج عن إطاره. وهكذا ظل الشعر كجنس أدبي يعمل كتلويًّا بتراكم نصوصه على تثبيت مزاياه، فيما تحاول القصائد بكونها أفراد النصوص أن تزيح عن تلك المزايا جمودها وابتذالها بالتكرار.

شعرية الغرب وجمالياتها

في حين تحدث الغربيون مبكرًا عن أهمية الأثر الجمالي في الكتابة. فشعرية أرسطو تقوم على (ما يجعل الأثر الشعري جميلًا). ولذا اعترض على من يقرن الأثر الشعري بالوزن. فعدَّ من ينظم شعرًا في الطبيعيات طبيعيًّا أكثر منه شاعرًا فيما عَدَّ ناظم الرابسودية شاعرًا رغم أنها مؤلفة من أوزان شتى وعناصر شعرية مختلفة. وهذا ما لاحظه ابن رشد وهو ينقل كتاب أرسطو «فن الشعر» إلى العربية فذكر أن الأقاويل المخيَّلة التي تتكون من أوزان مختلطة غير موجود عندنا.

هذا التوصيف لشعرية النص جعلت الغربيين أكثر تسامحًا وقبولًا لتوليد الأنواع الأدبية من النقد العربي حيث ظلت حدود الأنواع لا يمكن تجاوزها. واستقر تعريف الشعر

مقترنًا بالوزنِ والقافية والنظم المقصود لأداء المعاني.. يجري الحديث غالباً عن الشعر في تراثنا النقدي -وهو يتمحور حول الشعر في مجمله- بكونه نمطًا لكتابة مخصوصة، ولم يجرِ الحديث عن الشعر صفةً للكلام أو القول بحيث لا يمثل النمط المخصوص إلا إمكانيةً من إمكانات تحقق القوانين الإنشائية، إلى جانب إمكانات وكيفيات أخرى، كما يلاحظ حمادي صمود في دراسة له عن الشعر وصفة الشعر في التراث. ولم تفلح المقترحات الوصفية الخارجة عن النمط في خلق رأي نقدي مغاير، كتقييد السجلماسي الشعر بالتخييل والاستفزاز، وحديث حازم القرطاجني عن الاستغراب والتعجب، ونظريات عبد القاهر الجرجاني في النظم والغموض ومعنى المعنى.. وسواها.

لقد امتلك الغربيون القدرة على قبول الأنواع المولّدة، ولهذا لم يختلفوا كثيرًا حول قصيدة النثر كما حصل في نقدنا العربي الحديث. ولم تسعفنا ملاحظات ابن رشد وحازم مثلًا عن القول الشعري الذي لا يندرج في التنميط العام للشعر، كما أُغفلتْ شعريات مقترحة خارج النمط، كالمواقف والمخاطبات، للنفري وطوق الحمامة لابن حزم وأدبيات الصوفية والرسائل والتوقيعات.

يُلحِق التنميط النوعي أضرارًا كبيرة في مفاهيم الأدب.

في الشعر مثلًا يمكن أن تخفي قصيدة رديئة البناء ضعفها وهشاشتها بالتزام اشتراطات النمط النوعي الشائع كمهيمنة لتمييز الشعر. وللأسف فقد ساهمت بعض أطروحات التجديد والحداثة في تكريس ذلك التساهل الفني بإلغائها المطلق لأحكام القيمة، ونفورها التام من أي تقويم للنصوص، ومن جهة أخرى أعطت شهادة ولادة أو هوية نوعية لنصوص متواضعة وضعيفة البناء بانتمائها لتيار حداثي في الأسلوب. وهذا ما نسجله من خلال متابعتنا لنماذج مما يحسب على قصيدة النثر، تلك النماذج التي تنطلق من وهم شائع مؤداه أن التنازل عن الإيقاع التقليدي المتحصل من الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية)، والاحتكام إلى نثرية الشعر تكفيان لإعطاء وصف أو عيّنة دم وصنف نوعي لذلك النص المتهافت فتزكي انتسابه لقصيدة النثر.

التناص النوعي

إن التخلص من الهيمنة الأسلوبية أو البنائية سيتيح تدريجيًّا تقارب الفنون الأدبية واقتراضها مزايا ما يجاورها في الجنس. وهذا توسيع فني لصفة النص، وتمدد نوعي على المستوى الجمالي، أعني التقبل والقراءة. وسيكشف البحث عن أثر الفنون المجاورة ووجودها في عملية تناص نوعي أنواعًا من الانفصال عن التصنيفات الوصفية التقليدية؛

أي تلك التي تَنسب للنوع تقاليدَ لا يصح اختراقها. وربما يمهد ذلك لظهور النص كجنس ثالث مستقل بجوار الشعر والنثر. وسيظهر أثر ذلك في الشعر المتخلص من هيمنة الإيقاع والمعنى، وفي القصة المتخففة من السرد الخطّي الرتيب، لصالح استضافة أنواع مقاربة، فيستوعب فضاء القص ما يُجلب له من حوار مسرحي أو مشهدية سينمائية، حتى الإيقاع المقترَض من الشعر والمنجَز بطريق التكرار مثلًا، والتصميم المسبَق في بناء المقاطع السردية وتوزيعها بالهيئة البصرية المخصوصة، والعناية بتقنيات استهلالها وخواتمها.

وإذا كانت الدراسات المرافقة للحداثة قد وضعت للنص أوصافًا تتلخص في كلّيته ووحدته، وتركيب عناصره، وتجانس بنيته واتساقها ضمن نظام توزيعي، فإن النص بالتشكل الجديد له، والمستقل عن التوصيفات السابقة سيتميز بقدرته على خلخلة التصنيفات القديمة، وتمدده عبر شبكة من التركيب والانتظام، ولا نهائيته وتعدديته أي تحقيقه للمعنى المتعدد، ورمزيته المطلقة، ومتعته التي لا تنفصم. وتلك صفات مستخلصة من مقترحات رولان بارت في (درس السيميولوجيا) قد لا تلزم نصًّا عربيًّا بالضرورة، لكنها تقترح له طرقًا ربما يسلكها كحلول لأزمته وسط الفوضى المصطلحية والمفاهيمية.. وصعود سلطة القراءة

المتعجلة والمبتسرة ولكن المؤثرة في خلق قارئ غير مختص لكن له سلطة الناقد، وذلك كله بفضل وسائل الاتصال ووسائطه والتدوين الإلكتروني المتيسر للجميع. النصوص تبحث عن حياتها أيضاً وسط موج التواصل وتحظى بتشكلات تناسب شعريتها وتستثمر وسائطها. قصائد تضيء في لجة التواصل.. ونتابعها ملاحقين صيدها الذي تهبنا إياه.. نصوص يبعثها الوسيط كقصائد صلاح فائق غير المعنونة هروباً من التنميط، والمكتفية بوجودها المقتصد والمنسرب بسلاسة وعمق، وكثير من نصوص شعراء (مجانين قصيدة النثر) الملبية لطبيعة النشر وكيفياته، كأمثلة فحسب.

لكننا لا نرغب أن نحشر في مسمى النصوص أعمالاً هربت من شباك نوعها الذي لا حياة لها خارجه.. فالنصوص ليست أسماكًا ميتة بعيدًا من مياهها، وسياقاتها التي انتزعت منها، بل هي مثل كائن حي له أرضه وماؤه وفضاؤه.

كخلاصة:

أشير إلى أنني استخدمت مصطلح النص هنا في مناسبتين: بمعناه العام الذي يحيل إلى المتن الأدبي، وبمعناه المجترَح حديثًا بمعنى ما يخرج على الاندراج في النثر أو الشعر، وتكون له سمات مجتمعة من مصادر نوعية متعددة، ويستعصي لذلك على التجنيس النمطي. كما استخدمت مصطلح التجديد

إشارة إلى المقترحات التي بدأت الخروج على النمط، ولكن بشكل مخفف وبمطالب تعديلية لا تغييرية. ومنها تجارب التفعيلة التي عرفت بالشعر الحر في بداياته خاصة، فيما استخدمت مصطلح التحديث للإشارة للمقترحات الجذرية التي قدمت مقترحات تمس البنية والهيئة والشكل العام، وتُعد خروجًا جذريًّا على النمط، ومثالها النموذجي في ظني هي الكتابة بطريقة قصيدة النثر.

والسجال النقدي وحِجاج القراءة يسيران بهدْي تلك القناعات النظرية التي تتكيف، وتظهر بمسميات وصفات مختلفة ولكن بجوهر واحد.

شِعريَّةُ المُكاتَبَة، والشّاعرُ السّائحُ المُستأجِرُ

بَيانٌ شِعريّ/ نقديّ

مازن أكثم سليمان – سوريا

■ ■ ■

أوّلاً: تحقيب ميلاد اللَّحظة الشِّعريّة المُعاصِرة

بدأتُ أعملُ –تجربةً وتجريباً– على إيجاد مناطق شِعريّة جديدة منذُ ديواني الأوَّل (قبلَ غزالة النَّوم)، الذي كتبتُ قصائدَهُ خلالَ الأعوام (٤٩٩١ – ٣٠٠٢)، ونشرتُهُ في العام (٦٠٠٢)، مُروراً بقصائدي المكتوبة خلال العقد الأوَّل من القرن الحالي، وانهاءً بمجموعة تجارب بعد العام ٠١٠٢، وفي مُقدِّمتِها نصوص كتابي قيْد النَّشر (فَجَوات حُرَّة).

ورافقَ هذهِ التَّجارب النَّصِّيّة مُحاوَلات تنظيريّة تمثَّلَتْ ـــعلى نحْوٍ أساسيّـــ في بَياني الشِّعريّ الأوَّل: (الإعلان التَّخارُجيّ) المنشور في صيغتِه الأُولى في العام ٢٠١٥، ثُمَّ بَياني الشِّعريّ/ النَّقديّ الثَّاني: (الجدَل النِّسْيَاقيّ المُضاعَف – الانتصاليّة/ البينشعريّة) المنشور أوَّل مرّة في العام ٢٠١٨، لأستكملَ هذا العمَل التَّنظيري ببَياني هذا الذي نحنُ بصددِه.

لمّا كانَ سُؤالُ الشِّعر سُؤالاً دائم الحُضور، وكانَتْ سِمَةُ (الأزمة) مُلتصقة بأصل االشِّعر وكَينونتِه، ولا سيما أنَّهُ قدِ

ارتبطَ وجوديّاً وجَماليّاً بالتباس جدَليٍّ دائم بينَ زمن وجودهِ في العالم، وزمنه الخاصّ، لهذا يبدو البَحثُ عن شعرٍ جديد بحثاً وجيهاً دائماً، ويستمدُّ أصالتَهُ في هذهِ الحقَبةً -تحديداً- من طبيعة العصر الجديد الذي نحنُ في خضمِّه، فكلُّ انقطاع تراكميّ يعتري الشِّعر، يحتفي بالخيانة، مثلما يدعو كُلّ اتِّصال تراكميّ ـــ مهما تجلببَ بدعوى الاطمئنان والتَّماسُك وقوَّة الحُضور ـــ إلى هذهِ الخيانة.

إنَّ ما بلغتهُ العولمةُ من طُغيان كونيّ مُتسارع، وما طبعَ العصر الحالي بتمدُّد غير مسبوق لآليّات السُّوق الرَّأسماليّة النيوليبراليّة، فضلاً عن الانفجار العميق والشّامل لعصر تكنولوجيا المعلومات والرَّقميّات، يُفضي -حتماً- إلى إعلاء الوجاهة الكامنة في سُؤال الشِّعر والشِّعريّة، حيثُ يبدو من الضَّروريّ أنْ يُفتَحَ هذا التَّساؤل على مصراعيه، فالبَحثُ -الآن- عن شعرٍ جديد بسمات وطاقات جديدة هو أولويّة وجوديّة وجماليّةً تدفعُ إلى التَّنقيب -تجربةً وتجريباً- عن آليّات تخليق شعر مُغاير بأساليب وجود مُغايرة وذات كينونة مُتجذِّرة عميقاً في مُواجهة عصر لا يرحمُ الفنّ بوجهٍ عامّ، ويُهمِّشُ الشِّعرَ بوجهٍ خاصّ.

ولذلكَ، فالحديث عن عصر معرفيّ جديد يُفضي إلى الحديث عن ضرورة حدوث (تحوُّل معرفيّ في الشِّعر)، وهو

ليسَ تحوُّلاً ناهضاً على الانعكاسِ المُطابِق للعصر، بقدر ما هو تحوُّل اختلافيّ يبحثُ فيه الشِّعر عن منطقته المعرفيّة الجديدة التي تحمي وجودَهُ في هذا العصر المُرعَب؛ أي إنَّ الشِّعر الجديد -بهذا المَعنى- هو مُقاوَمة وجوديّة/ إبداعيّة للعصر الحالي، من جانبٍ أوَّل، وحدس بما بعدَ هذا العصر، من جانبٍ ثانٍ، وهُنا يصبحُ السُّؤال الآتي مُلحّاً: هل يُمكنُ تلمُّس ملامحِ شِعر مُختلِف بتحوُّل معرفيّ مُغايِر في مطلع الألفيّة الثّالثة؟

تقومُ الإجابةُ عن السُّؤالِ السّابق -بادئَ ذي بدء- بفهم طبيعة التَّحوُّل المعرفيّ في الشِّعر وُفقَ تحقيب مسيرة الشِّعر، حيثُ أعتقدُ -شخصيّاً- أنَّ الشِّعر عرفَ مرحلتيْن معرفيتيْن كبيرين عبرَ تاريخهِ، أثَّرا على طبيعتِهِ ووظيفتِه، هُما:

١- مُهيمنات المرحلة الشِّفاهيّة: والتي امتدَّتْ منذُ بدايات الشِّعر حتّى عصر ظُهور الطِّباعة وتطوُّرِها.

٢- مُهيمنات المرحلة الكتابيّة: والتي بدأتْ بالنُّموّ مع ظُهور الطِّباعة، وتطوُّر الكتابة، وتقدُّم نظَريّات الشِّعر الحداثيّ وما بعد الحداثيّ.

ومع بدء تطوُّر عصر العولمة وتكنولوجيا المعلوماتيّة والرَّقميّات، كانَ لابُدَّ -في رأيي- أنْ ينشأَ تحوُّل معرفيّ جديد في الشِّعر،

مُرتبط بمُهيمنات جديدة، أدعوه من جانبي:

٣- مرحلة مُهيمنات شِعر المُكاتَبَة.

ثانيا: ما المُكاتَبَة؟

احتفَت الحداثةُ الشِّعريّة التَّقليديّة -غالباً- بسُلطة المُسَبَّقات الأَيديولوجيّة والماهويّة القَبْليّة للذَّات، ونهَضَ علمُ جَمال هذه الحداثة على الانتقال من (علم جَمال الخطابة) إلى (علم جَمال الكتابة)، وظلَّ الهاجس الزّائف للحداثة هو القبض على المَجهول عبرَ الانتقال من المُتحول في العالَم الخارجيّ إلى الثّابت النِّهائيّ في عالَم النَّصّ، وذلكَ عبرَ التَّمركُز على الجَوهرانيّات الحدِّيّة الميتافيزيقيّة بما هي جَوهرانيات تحكُّم وإحضار وإخضاع للمُطابَقات المُسَبَّقة، إذ لطالَما قامَتْ الذّات بطيِّ العالَم الشِّعريّ على مَركزيتها الاستبداديّة المُتعالية، بدلاً من فَهم الحداثة الشِّعريّة بوصفها حركيّة دائمة تنتقلُ من المُتحوِّل إلى المُتحوِّل عبرَ جدَليّة (تحريك الماهيّة)؛ أي بفَهْم الماهيّة بأنَّها لا تكادُ تتعيَّنُ بما هيَ أساليبُ وجود مُختلفة، حتّى تتحوَّلَ بفعل اللَّعب الحُرّ إلى (عَرَض) جديد يفتَحُ النَّصّ باستمرار على المُحتمَل والمَجهول إلى ما لا نهاية.

لم تسْعَ الدَّعوات التَّنظيريّة والتَّطبيقيّة لمَشروع (الكتابة)

ـــالتي هيَ من دعوات الحداثة الشِّعريّة الشَّهيرة ـــ إلى تحطيم سُلطة المُسَبَّقات الميتافيزيقيّة، بقدر ما رسخَّت تلكَ المُسَبَّقات التَّحكُّميّة عبرَ النَّظر إلى (الكتابة) بوصفها مَرحلة (تأريخيّة فنِّيّة) تنتمي إلى زمنٍ خطِّيّ تراكميّ للشِّعريّة (الشِّعر العموديّ ثمَّ شعر التَّفعيلة ثمَّ قصيدة النَّثر ثمَّ الكتابة)، ولهذا أخفقت الكتابة في تفكيك سيادة القَبْليّات المُهيمنة، ولم تبسط شعريّة جديدة وأصيلة لانشغالها بأسئلة زائفة تقومُ في جوانبَ كثيرة منها على مَوضوعة الثُّنائيّات، والنَّفي التَّمثُّليّ التَّقابُليّ الذي يطوي الاختلاف ويمحوهُ في وَحدة مُستقرّة مُتعالية ومُطلَقة.

تتأسَّسُ آليّة تفكيك مَشروع (الكتابة) والانتقال إلى مشروع (المُكاتَبَة) عندي على الانتقال من فكرة (تحرير الوعي) إلى فكرة (تحرير الوجود)، وذلكَ بناءً على اقتراحاتي التي تنطوي عليها (القصديّة التَّخارُجيّة النِّسْيَاقيّة) بوصفها تنهَضُ على نحْو محوريّ على فكرة (فَصْم الذّات)، والنَّظَر إليها بوصفها (دازِن: على وزن فاعِل)؛ أي بوصفها (موجوداً بشريّاً/ لُغويّاً) يبسطُ في عالم نصّ المُكاتَبة أساليبَ وجودٍ مُتنوِّعة تنجمُ عن (الحركيّة الجدَليّة المُلتبسة) بينَ قصديّة الذَات الشّاعرة المَوجودة في العالَم الوقائعيّ، وقصديّة الذّات الشِّعريّة الموجودة في عالَم النَّصّ، حيثُ أسعى إلى تفسير

(المُهيمنات المَجازيّة/ الوجوديّة التَّفاعُليّة) ـــفي ـــ فَجوة (المُنفتَح/ المُنفصَم) النَّصِّيّ للمُكاتَبَة بمُحاوَلة مُقارَبة الآليّات النَّظَريّة والإجرائيّة لتلكَ المنطقة الكثيفة والغامضة التي يتمُّ فيها تخليق هذا العالَم الجديد، وذلكَ بمُجاوَزة ما تناساه مُنظِّرو الحداثة وما بعدَ الحداثة وكُتّابهما من إشكاليّة مُزمنة تقومُ على الفَصْل التَّجريديّ للُّغة عنَ الذّات والوجود، ولا سيما أنَّهُ فَصْلٌ ميتافيزيقيّ مُسَبَّق يضَعُ فكرةَ تحقيق أصالة التَّشتُّت والتَّشظّي والتَّباعُد والاختلاف مَوضع شكّ في نسبة غير قليلة من نصوص الحداثة وما بعدَها وفْقَ اعتقادي.

ينطوي (الفَصْم الجدَليّ النِّسْيَاقيّ) في شِعر المُكاتَبة على آليّات تخارُجيّة تهدفُ -أوَّلاً- إلى تعديل جذريّ في عناصر العمليّة الإبداعيّة في الشِّعر، بالانتقال من ثلاثيّة (الشّاعر – العالَم – العمل الشِّعريّ اللُّغويّ) إلى ثلاثيّة (الذات الشّاعرة الموجودة في العالَم الوقائعيّ – الذّات الشِّعريّة الموجودة في العالَم الافتراضيّ – الدَّازن النِّسْيَاقيّ الموجود في عالَم نصّ المُكاتَبَة)، وتسعى هذه الآليّات الجدَليّة -ثانياً- إلى تجاوُز تلكَ الرُّؤى والآليّات القَبْليّة (الثُّنائيّة) التي كانت ترى عالَم النَّصّ إمّا بوصفه فعلاً تعبيريّاً أنجزَتْهُ ذاتٌ وقائعيّة (سياقيّة) واعية ومُتحكِّمةَ بهذا العالَم تحكُّماً مُتعالياً مُسَبّقاً (مَركزيّة المُؤلِّف: السُّلطة الشُّموليّة للذّات)، أو بوصفِهِ بِنية (نسَقيّة

لُغويّة لا شعوريّة مُتماسكة، ومُكتفية بذاتها، ومُنفصلة عن المُؤلِّف، ومُتعالية على الوجود في العالَم مُسَبَّقاً أيضاً (موت المُؤلِّف: المَحو الشُّموليّ للذّات)، ليُمثِّلَ ما أصطلحُ عليه بـ (براديغم النِّسْيَاقية) إعادةً للنَّظَر، أو لأقُل خلخلةً (انزياحيّة) لثُنائيتَي الحداثتيْن التَّقليديتيْن: (السِّيَاق – النَّسَق) و(الفاعل – المَفعول به)، عبرَ الحركيّات التي يُمارسُها (الدَّازن الشِّعريّ النِّسْيَاقيّ) بوصفه (الحامل الجدَليّ المُلتبس) لقصديّة المَوجود البشريّ الإبداعيّ الذي يفتتح عالَم النَّصّ بما هوَ (عالَم بينَ عالَميْن: مَجاز المَجاز)؛ أي بما هو مُحصِّلة جدَليّة بينَ قصديتَي سُلطة الذّات الشّاعرة المَوجودة في العالَم الوقائعيّ (مَجاز العالَم)، وقصديّة سُلطة الذّات الشِّعريّة المَوجودة في العالَم الافتراضيّ (عالَم المَجاز).

لعلَّ من المَحاور المُفيدة في إيضاح مَعالم مَشروع شعر (المُكاتَبة)، يكمنُ في البناء التَّنظيريّ انطلاقاً من البُعد المعجميّ؛ فالمُكاتَبة مثل الكتابة تأتي من الجذر (كَتَبَ)، لكنَّها تنفصلُ عن (الكتابة) في كونها مصدراً للفعل الثلاثيّ المزيد (كاتَبَ)، ذلكَ أن مَعنى هذا الفعل هو (كَتَبَ بعضهما إلى بعض)، فالمُكاتَبة مُحايَثةُ وصلٍ لمنقطَع، وفصْلٍ لمُتَّصل عبرَ (الفَصْم الجدَليّ النِّسْيَاقيّ) لـ (الدَّازنَ النَّصِّيَّ الإبداعيّ)؛ أي بالنَّظَر إليه كأنَّهُ (ذاتان تَمَّ فصمُهُما نظَريّاً وإجرائيّاً

عبرَ حامل جدَليّ مُلتبس)، حيثُ إنَّ المُكاتَبة هيَ (مُدازَنة) بالمَعنى الشِّعريّ للتَّخارُجيّة النِّسْيَاقيّة التي سأتوسَّعُ في شرحها في الفقرات الآتية؛ أي إنَّها تأصيلٌ لحركيّة فَصْم (الذّات/ الدّازن) بوصفها جدَليّة التَّخارُج الشِّعريّ التَّراكُبيّ في (وَحدة/ فَجوة) (الدَّازن الشِّعريّ النِّسْيَاقيّ – الزَّمانيّة – اللُّغة)، وهنا أُقترِحُ عبرَ مَفهوم (المُكاتَبة) عُنصراً أساسيّاً في آليّات انزياحها، يتمثَّلُ بالانتقال من فكرة فَصْل الذّات عن الوجود بفَصْل اللُّغة عنه عبرَ الاكتفاء بالقول: إنَّ (الذَّات/ الدَّازن وَحدة مركزيّة مُتعالية تكتُبُ إلى آخَر: مُتلقٍّ غيري)، إلى فكرة أنَّ (الذَّات/ الدَّازن تتبادَلُ جدَليّاً الكتابة معَ نفسها أوَّلاً وقبلَ أيِّ شيءٍ آخَر بوصفها مَوجوداً بشريّاً/ لُغويّاً في العالَم يتشظّى ويتبعثَرُ ويتباعَدُ مُفتِّتاً مَركزيَّتَهُ المُسَبَّقة: المُتلقِّي الضِّمنيّ)، إذ تفتتحُ حركيّة التَّخارُج الجدَليّ النِّسْيَاقيّ للدَّازن المُنفصم عالَمَ النَّصّ الجَديد (الاختلافيّ) بوصفه عالَماً يبسطُ أساليبَ وجود (مَجاز المَجاز)؛ بما هيَ مُحصِّلَةٌ جدَليّة الحركيّات القصديّة للعُلُوّ المُحايِث في فَجوة (المُنفتَح/ المُنفصَم).

ثالثا: الفصمُ الجدَليّ المُضاعَف في شعر المُكاتَبَة

إذا كانَ شعرُ المُكاتَبَة في مُستوىً منه هو سعي إلى مُجاوَزة المُطابَقات المَركزيّة المُسَبَّقة استناداً إلى خلخلة وَحدة الذّات

المُحتفيّة في شِعري الحداثة وما بعدَها بنظام مركزيّ ميتافيزيقيّ ينسى الوجود، فإنَّ الفصم الجدَليّ الذي تحدَّثتُ عنه في بيانيَّ الأوَّلَيْن يُعمِّق غاياته التَّجاوُزيّة المرغوبة بمُضاعفة حركيّة الفصم الجدَليّ؛ أي بالفصم الجدَليّ المُضاعَف الذي يُحلّ الدَّازِن النِّسْيَاقيّ مكان الذّات المُتعالية والمُتحكِّمة بالعالَم الشِّعري تبعاً لمُسَبَّقات نظَريّة وتطبيقيّة تُصادِرُ حُرِّيّة الانفتاح نحْوَ المجهول والاختلاف.

تحتفي قصيدة المُكاتَبَة عبر حركيّة الفصم الجدَليّ المُضاعَف بـ (الانتصاليّة)، وهيَ إعادة فهم (القطيعة) الشِّعريّة في فَجْوة (المُنفتَح/ المُنفصَم) بوصفِها تنطوي جدَليّاً على آليتي (القطع والفصل) و(التَّعالُق والاتِّصال) في آنٍ معاً، وهذا الفَهم هو خُطوة إجرائيّة ضروريّة في شِعر المُكاتَبَة نحْوَ إعادة فتح عالَم القصيدة على المجهول والمُجاوِز للميتافيزيقا التَّحكُّميّة والسُّلطويّة تبعاً لحركيّة جدليّة تُفتِّتُ وَحدة المُطابَقة بالاتّصال التَّراكُميّ والانفصال التَّراكُميّ في الوقت نفسه بينَ الذّات الشّاعرة الموجودة في العالَم الوقائعيّ، والذّات الشِّعريّة الموجودة في العالَم الافتراضيّ، بما يفتحُ عالَم شِعر المُكاتَبَة على نِسْيَاق الدَّازِن الجديد.

كما يحتفي الفصم الجدَليّ النِّسْيَاقيّ المُلتبس انتصاليّاً بما أدعوهُ: (البينشعريّة) التي هيَ حركيّة (الدَّازِن/ الذّات)

الفُصاميّة باستجابتِها الجدَليّة لدافعيّة الفصْم التي هيَ الليبيدو الجديد بوصفِه كوجيتو مُكاتَبَة مُغاير يفتَحُ عالَم النِّسْيَاق المُختلف عبرَ صَراع جدَليّ بينَ شهوة حُضور سُلطة الذّات الشّاعرة الوقائعيّة، وشهوة حُضور سُلطة الذّات الشِّعريّة الافتراضيّة.

لكنَّ بلوغ مُجاوَزة المُطابَقات الميتافيزيقيّة للذّات يتعمَّق جدَليّاً بمُضاعَفة حركيّة الجدَل الفاصِم عبر مُجاوَزة ليبيدو (الانتصاليّة/ البينشعريّة) للمُستوى الأوَّل من الفصم (أي مُستوى شَهوتَي الحُضور: الفصْم الجدَليّ الأُفقيّ: مُهيمنات الانزياح الأوَّليّ)، وذلكَ بفتح حركيّة المنفصَم على آليّات (الجدَل المُضاعَف: مُهيمنات الانزياح الثّانويّ) الذي يتجاوزُ الفصْم الجدَليّ الأُفُقيّ (أدعوهُ أيضاً: جدَل المُطابقتيْن) بالارتماء أبعد ـــفيـــ حركيّة فصْم جدَليّ عموديّ (أدعوهُ أيضاً: جدَل المُطابقة/ الاختلاف)؛ أي بالسَّعي إلى الانتقال من جدَليّة (مجاز العالَم: الذّات الشّاعرة الموجودة في العالَم الوقائعيّ) و(عالَم المجاز: الذّات الشِّعريّة الموجودة في العالَم الافتراضيّ)، إلى (مجاز المجاز) الذي تنطوي عليه (شهوة الغِياب) لدازِن المُكاتَبَة النِّسْيَاقيّ الجديد.

إنَّ مُضاعَفة الجدَل الفاصِم بوصفِه استجابة لليبيدو الغِياب (كوجيتو الغياب) يُحقِّقُ إلَى حدٍّ بعيدٍ ـــكما أعتقدُـــ

خُصوصيّة شعر المُكاتَبة الجديد (الوجوديّة/ الجَماليّة)، وهو الانزياح الأصيل الذي تمَّ نسيانُهُ، وباتَ يُنادي الشُّعراء كي يكونوا أوفياء للتَّحوُّل المعرفيّ الشِّعريّ المطلوب في هذا العصر، ولعلَّ فهم الآليّات الانزياحيّة لهذا الفصّم الجدَليّ المُضاعَف تحتاجُ إلى إيضاحٍ أكبر ينطوي عليه القسمان الآتيان من هذا البَيان.

رابعاً: علم جَمال المُكاتَبَة

إنَّ طُموح (الفَصّم الجدَليّ النِّسْيَاقيّ المُضاعَف) لمُجاوَزة الحداثتيْن الشِّعريتيْن لا يتحقَّق في اعتقادي بالانتقال فقط من (علم جَمال الخطابة) إلى (علم جَمال الكتابة)؛ إنَّما يُقدِّمُ هذا الفَصّم إمكانيّة نظَريّة وتجريبيّة لاقتراحٍ جديدٍ أصطلِحُ عليه بـ: (علم جَمال المُكاتَبة).

يُحطِّمُ (علم جَمال المكاتَبة) أوَّلاً الزَّمن الخطِّيّ لتأريخ الشِّعريّة، فالمُكاتَبة ليسَتْ رداً على الكتابة، والكتابة ليسَتْ ما جاءَ بعدَ قصيدة النَّثر، ولا قصيدة النَّثر هي ردّ على قصيدة التَّفعيلة التي هيَ ردّ على الشِّعر العموديّ، فهذا يوقعُنا من حيثُ لا ندري في منطق الثُّنائيّات التَّقابُليّة الحدِّيّة والميتافيزيقيّة، في حين أنَّ (علم جَمال المُكاتَبة) هو ردّ على وَهْم الفكرة الحداثيّة وما بعدَ الحداثيّة القائلة بـ (تصحيح الخطأ السّابق) عبرَ التَّرويج لأنموذج شعريّةَ جديدة، وهذا

أمرٌ ترفضُهُ (نظرَيّة المُكاتَبة) بما هيَ احتفاء بالخطأ، لا بوصفه نقيضاً للصَّحيح، إنما بوصفه (فرق الجُهد التَّخارُجيّ الحيويّ) حركيّاً، فالخطأ حركيَّة التَحوُّل المُستمرّ في فَجوة (المُنفتَح/المُنفصَم)، وهذه مَسألة تُؤكِّد فكرة مُجاوَزة ثنائيّة (العيانيّ – الآنيّ – اليوميّ)/ (الكشفيّ ـــ الرُّؤيويّ ـــ الكُلِّيّ)، ذلكَ أن مُحصِّلة القصديّة النِّسْيَاقيّة تُفتِّتُ أيّة وَحدة ثُنائيّة تقابُليّة ذات جُذور ميتافيزيقيّة، وفي مُقدِّمتها ثُنائيّة (الحقيقة/ اللّاحقيقة)، ولا سيما أنَّ هذه المُجاوَزة المُقترَحة تنطوي أيضاً على مُفارَقة ثُنائيّة (الزَّمانيّة الخطِّيّة التَّأريخيّة/ فَجوة انفتاح تكرار الاختلاف).

يقترِحُ (التَّجريبُ) في (المُكاتَبة) – كما أعتقدُ- أحد أهمّ عناصر (علم جمالها)، فهذا التَّجريب في مَرجعيته النّاهضة على (براديغم النِّسْيَاقيّة) يُمارِسُ نظَريّاً وتطبيقيّاً نقضاً عميقاً للحداثة وما بعدَ الحداثة في (مَشروع الكتابة وما قبلها)، يكمنُ في مُجاوَزة ما تحدَّثَ عنه هذا المَشروع حولَ (دمج الأجناس الأدَبيّة في الكتابة)، حيث وقَعَ مُنظّرو الحداثتيْن من جَديد في هُوَّة ميتافيزيقيّة مُسَبَّقة تقومُ على مَبادئ التَّحكُّم والإخضاع والإحضار والتَّمثُّل والمُطابَقات؛ وذلكَ حينما تحدَّثوا عن (تجاوُر) بينَ الأجناس في نصّ (الكتابة)؛ أي أنْ نقرأ في النَّصّ شِعراً ونثراً وحوارات مسرحيّة

وسرداً روائياً وذُرىً قصصيّة ومونولوجات داخليّة ويوميّات وخَواطِر...إلخ، لكنَّ (علم جَمال المُكاتَبة) ينهضُ نسَيَاقيّاً على فكرة (اختلافيّة) ترفضُ مبدأ (التَّعيُّن التَّجنيسيّ) الذي تُوحي به أدبيّات (مَشروع الكتابة)، كأنَّ تلكَ الأدبيّات كانَتْ تقولُ: إنَّ كتابة نصّ عابر للأجناس يتأسَّسُ على لصْق تلفيقيّ مُفتعَل لِـ (التِّقنيّات الفنِّيّة) خطِّيّاً وتجاوُريّاً برصفها إلى جانب بعضِها، لا بوصفها أساليبَ وجودٍ مُغايرة تنفتحُ عبرَ (آليّات وجوديّة/ مَجازيّة جدَليّة مُحايثة) بلا فواصلَ عن كُلّ كيفيّات الوجود في عالَم هذا النَّصّ؛ أو كأنَّها كانَتْ تنظُرُ إلى تلكَ التِّقنيّات بوصفها عناصرَ لُغويّة تجريديّة مُضافة من خارِج النَّصّ، ومَعزولة أصلاً عن أساليب الوجود في العالَم، وهوَ الأمرُ الذي يخونُ عبرَهُ الحداثيّون وما بعدَ الحداثيّين روحَ الانزياح والتَّشظّي والتَّبعثُر والاختلاف والتَّعدُّد الدَّلاليّ ببسطهِم مُطابَقاتٍ مُسَبَّقة من جديد.

إنَّ الفصْم الجدَليّ المُضاعَف في شِعر المُكاتَبَة يقومُ على اقتراح (وجوديّ/ جَماليّ) جديد أدعوهُ: (حركيّة السِّياحتيْن):

١- السِّياحة الفوقيّة:

أ/ سياحة عابرة للأجناس الأدبيّة.

ب/ سياحة عابرة للحُقول المعرفيّة.

ج/ سياحة عابرة للنَّظَريّات والمدارس الأدَبيّة والفنِّيّة والفكريّة.

٢- السِّياحة التَّحتيّة:

أ/ تشويش المُباطَنة.

ب/ من الشّاعر الرّائي إلى الشّاعر المرئيّ (عصرُ البصيرة الجدَليّة).

ج/ خَلْقُ المكشوف من قَبْل.

تنهَضُ السِّياحة الفوقيّة على ما أدعوهُ (التَّمنُّع التَّجنيسيّ)، حيثُ تتحرَّكُ شعريّة المُكاتَبَة بينَ الأجناس الأدَبيّة، والحُقول المعرفيّة، والنَّظَريّات والمدارس الأدَبيّة والفنِّيّة والفكريّة، فمرَّةً تُهيمنُ في عالَم النَّصّ تقنيّات السَّرد الرِّوائيّ مثلاً، أو تُهيمنُ تناصّات مع اكتشاف طُبِّيّ حديث، أو مع بعض الرُّؤى من نظريّات الرُّومنتيكيّة، من دون أنْ ترتبطَ العلاقةُ بينَ كُلّ عناصِر السِّياحة الفوقيّة إلاّ بالجدَل الفاصِم، حيثُ تتقاطَعُ العناصِر وتتشابَكُ، أو تتتالى، تبعاً لأساليب انفتاح العالَم الشِّعريّ الجديد.

وهكذا، تتجاوَزُ المُكاتَبَةُ عبر التَّمنُّع التَّجنيسيّ الرُّؤى الحدِّيّة الفاصلة بينَ تلكَ الاتِّجاهات، فمثلاً تُخلِّفُ السِّياحةُ الفوقيّة ذلكَ الفصل التَّقليديّ بينَ الشِّعر والفلسفة، حيثُ

تتجاوَزُ المُكاتَبةُ تلكَ الثُّنائيّة التَّقابُليّة الحدِّيّة الميتافيزيقيّة القائمة بينَ الخطاب العقلانيّ الذي مثَّلتهُ الفَلسفة في تاريخ الفكر، والخِطاب المَجازيّ البلاغيّ الذي مثَّلهُ الشِّعر في تاريخ الأدب، فكما اقتحمَت اللُّغة الاستعاريّة حُقولَ الفَلسفة الحديثة والمُعاصرة، ينبغي فتح الباب عريضاً أمامَ اقتحام الأسئلة الفَلسفيَّة حُقولَ الإبداع الأدبيّ.

لعلَّ فكرة فصْل الأدَب عن الفَلسفة أحد أهمّ عناصر سُلطة (ميتافيزيقا الحُضور) التي نظرَتْ إلى الفَلسفة بوصفها ذلكَ الخِطاب المَركزيّ المتعالي المُتحكِّم بالوجود عبرَ لُغة برهانيّة تعيُّنُ (الحقيقة) على نحْو نهائيّ، بينما كانَ الأدبُ خيانةً للجوهرانيّة العقلانيّة المُتعالية والثّابتة عبرَ المَجاز، في حين أنَّ (براديغم النِّسْيَاقيّة) يرى أنَّ المَجازَ أصْلٌ في (وجود الموجود البشريّ اللُّغوي في العالَم)، وأنَّ قصديّة الفصْم الجدَليّ التَّخارُجيّ تبسط (وَحدة/فَجوة) (المُنفتَج/ المُنفصَم) لـ (الدازن الشِّعريّ النِّسْيَاقي – الزَّمانيّة – اللُّغة) بفعل طبقات مُعقَّدة من تخارُج (المَجاز التَّراكُبيّ) الشِّعريّ/ الفلسفيّ.

إنَّ سَعيي القائم عبرَ (براديغم النِّسْيَاقيّة) لبسْط التَّشظِّي والتَّباعُد والاختلاف في نُصوص (المُكاتَبة)، يتمُّ بتأصيل مُجاوَزة ثُنائيّة (الأدَب ـــ الفَلسفة) نظَريّاً وإجرائيّاً؛ وهذا

ما تُقدِّمُهُ حركيّة (التَّخارُجِ الجدَليّ النِّسْيَاقيّ) التي ينهَضُ بها (المَجازُ التَّراكُبيّ) تبعاً لآليّات تعالُق وصراع واتّصال وانفصال وانقلاب، يتجادَلُ عبرَها حقلا (الأَدَب/ الشِّعر) و(الفكر/ الفَلسفة) كأنَّهُما غرفتان ـــفيـــ بيت الوجود الواحد مَفتوحتان على بعضهما بنافذة تُتيحُ للمَجاز أنْ يُمارسَ (لُعبةَ التَّلصُّص)، وبباب يُتيحُ لهُ الالتحاقَ بـ (الالتباس الجدَليّ) إلى ما لا نهاية، حيثُ يُفتِّتُ كُلّ حقل منهُما الجهاز المَفاهيميّ والإجرائيّ للآخَر، ويُعيدُ إنتاجَهُ باستثمار (كثافة المَجاز) بما يُبسطُ نمطاً مُغايراً وجَديداً من الشِّعريّة الجدَليّة النِّسْيَاقيّة ـــفيـــ نُصوص (المُكاتَبة)، تنطوي عليها مُحصِّلة (المُهيمِنات المَجازيّة/ الوجوديّة التَّفاعُليّة).

يُرسِّخُ علم جَمال (المُكاتَبة النِّسْيَاقيّة الحُرّة الجديدة) تجذيرَ (الاستعارَة) في قلب التَّخارُج التَّفاعليِّ لا التَّصوُّر التَّجريديِّ الذِّهنيِّ، وهو الأمرُ الذي يُتيح لِـ (المَجاز التَّراكُبيّ) أنْ يُؤسِّس ما أدعوه بـ (ميلادَ اللَّحظة الفلسفيّة الكونيّة المُعاصرة) عبرَ بوّابة عالَم (الشِّعر/ المُكاتَبة: ميلاد اللَّحظة الشِّعريّة المُعاصرة)، وهذا الميلاد هوَ في الوقت نفسه آليّة مُتحرِّكة في الاتّجاهيْن معاً -وبلا فاصلٍ حدِّيّ بعدَ الآنَ- من جانبٍ أوَّل، وهوَ آليّة (عالَميّة كونيّة) من جانب ثانٍ، نهَضَتْ على (تحقيبٍ تاريخيّ) مُرتبِطٍ بعصر العولمة وتكنولوجيا

المعلومات والرَّقميّات.

كُلَّما جنَحَ الكوكب أكثر نحْو المجهول، وبدت سُلطة العولمة أقسى، وتمدَّدتْ ثورة تكنولوجيا المعلومات والرَّقميّات، بدا أنَّ العصر الرّاهن في طريقه للإطاحة بالفلسفة إلى غير رجعة، لكنَّ شعر المُكاتَبَة الجديد يبسطُ عوالمَهُ مُمسكاً بأسئلته الكيانيَّة المُغايرة، ومُعلناً في فَجوة تخارُجه تضامُنَهُ الضِّمنيَّ مع الفلسفة، مُؤكِّداً أنَّ هذه اللَّحظة العالَميّة المسعورة -بما هيَ لحظة شعريّة محمولة على التَّحوُّل المعرفيّ الجديد في شِعر المُكاتَبَة- تُبشِّرُ بعودة الفلسفة من بوّابة شِعر المُكاتَبَة.

لا شيء أكثر وفاءً للفلسفة من الشِّعر، وهذا لا يعني أنَّ شِعر المُكاتَبَة يبسطُ في عوالمه نظَريّات فلسفيّة أو قراءات فلسفيّة تقليديّة أو جديدة؛ إنَّما هو اختبار شِعريّ للفلسفة عبر سياحة المجاز: لا مكان أكثر رحابة من شِعر المُكاتَبَة، ليسَ فقط لاختبار الفلسفة؛ إنَّما لاختبار الأجناس الأدبيّة والحقول المعرفيّة والنَّظَريّات الأدَبيّة والفنِّيّة والفكريّة، وذلكَ عبرَ بسط المجازيّ بوصفه حركيّة أحداث وأساليب وجود تتفتحُ فَجْوتُها الفاصِمة عبرَ السِّياحة الفوقيّة.

ويكتملُ التَّحوُّل المعرفيّ في شعر المُكاتَبَة بنهوضه أيضاً على آليّات السِّياحة التَّحتيّة المُؤلَّفة من المَحاور الآتية:

تشويش المُباطَنة: إذا كانت المُكاتَبَة مُدازنة تتجاوَزُ فكرة (الذّات/ الدّازن وَحدة مركزيّة مُتعالية تكتُبُ إلى آخَر: مُتلقٍّ غيريّ)، إلى فكرة أنَّ (الذّات/ الدّازن تتبادَلُ جدَليّاً الكتابة معَ نفسها أوّلاً وقبلَ أي شيء آخَر بوصفها مَوجوداً بشريّاً/ لُغويّاً في العالَم يتشظّى ويتبعثَرُ ويتباعَدُ مُفتّتاً مَركزيَّتَهُ المُسَبَّقة: متلقٍّ ضمنيّ)، فإنَّ التّشويش الجديد في المُكاتَبَة لا يقومُ -كما كانَ في حداثة رامبو وسُلالاته مثلاً- على تشويش الحواسّ فحسب؛ إنّما ينبسطُ تشويشَ الحواسّ بوصفه محمولاً على تشويش المُباطَنة القائمة على ما أدعوه (صورولَوجيا الباطن): وهيَ العلاقة التّراكُبيّة الجدَليّة المُعقّدة للدّازن النِّسْيَاقيّ في تخليقه عالَم المُكاتَبَة الجديد عبر الفصم الجَدَليّ المُضاعَف بينَ الذّات الشّاعرة الموجودة في العالَم الوقائعيّ، والذّات الشّعريّة الموجودة في العالَم الافتراضيّ، وهُنا يقومُ دازنُ الشّاعر المُكاتب بتشويش عوالم هذه العلاقة الجدَليّة عبر حوار (وجوديّ/ كتابيّ) باطنيّ يبسطُ عبرَهُ العالَم النِّسْيَاقيّ الجديد، وهذا الأمر يعني ـــ فيما يعني ـــ أنَّ صورولوجيا المُكاتَبَة تقوم على فتح فَجْوة أساليب وجود (صورة الذّات المفصومة) بدلاً من (صورة الآخَر)، حيثُ يبسطُ الفصم الجدَليّ للدّازن علاقةً جدَليّة بينَ ذاتيْن، تكونُ كُلّ منهُما هيَ آخَر للأُخرى، وهذهِ العلاقة هيَ أساسُ تشويش المُباطَنة

الخالِق لعالَم شِعر المُكاتَبَة الجديد.

من الشّاعر الرّائي إلى الشّاعر المرئيّ (عصرُ البصيرة الجدَليّة): تُستكمَلُ آليّات تشويش المُباطنة بالانتقال -كما ذكرتُ من قبل- من الحقبتين الآتيتين:

١- مهيمنات المرحلة الشِّفاهيّة.

٢- مُهيمنات المرحلة الكتابيّة.

إلى الحقبة الآتية:

٣- مُهيمنات شِعر المُكاتَبَة.

لقد هيمنَ في المرحلة الشَّفاهيّة البُعد (السَّمعيّ) للشِّعر، وهيمنَ في المرحلة الكتابيّة البُعد (البصريّ) للشِّعر، وسيُهيمنُ في مرحلة المُكاتَبَة: بُعدُ (البصيرة).

إنَّ تشويش المُباطَنَة القائم على صورولوجيا المُكاتَبَة الجديد (مُتلقٍّ ضمنيّ) تفتتحُ فَجوة الحَدْس الشِّعريّ المُنبسطة نحْوَ المجهول عبرَ (البصيرة) الجديدة التي تنقلُ الشِّعريّة من مرحلة الشّاعر الرّائيّ إلى مرحلة الشّاعر المرئيّ؛ وذلكَ بوصف كُلّ ذات ضمن حركيّة فصم الدَّازن جدَليّاً ترى الذّات الأُخرى، فيبدو أساسُ تخليق الرُّؤيا في شِعر المُكاتَبَة ناجماً عن آليّات الجدَل الدّاخليّ للدّازن بما هو جدَل فصم الذّات الذي ينهضُ على آليّات البصيرة الجديدة؛ أي كأنَّ كُلّ ذات

من الذّاتيْن المفصومتيْن تخارُجيّاً (الدَّازن المفصوم) هيَ شاعر مرئيّ من الذّات الأخرى ضمن فَجْوة المُنفصَم الجدَليّ الخالق لعالَم قصيدة المُكاتَبَة الجديد، بما هو عالَم تشويش المُباطَنة.

ج- خَلْقُ المكشوف من قَبْل: إنَّ الفصْم الجدَليّ بينَ الذّات الشّاعرة الموجودة في العالَم الوقائعيّ، والذّات الشّعريّة الموجودة في العالَم الافتراضيّ، يخلُقُ عالَم شعر المُكاتَبَة الجديد بوصفه مُجاوَزةً عبرَ آليّات الفصْم لمَا كانَ مكشوفاً من قبل، فَالقصيدة الجديدة ليسَتْ قصيدة كشف فحسب؛ إنَّما هيَ خلق عالَم جديد لهُ أساليبٍ وجوده الخاصّة عبر حركيّة الفصْم النّاهضة تخارُجيّاً على تَشويش المُباطَنَة وآليّات مخض البصَيرة عند الشّاعر المرئيّ، لتحقيق مُجاوَزة الكشف نحوَ الخلق.

وبمعنى آخَر: تسعى المُكاتَبَة عبر الفصم الجدليّ النِّسْيَاقيّ للدَّازن إلى تعميق الانزياح عن سُلطة المُطابَقات التي كانت تبسطُها مُهيمنات الكشف، لبلوغ ما هو أبعد من الكشف؛ أي لبلوغ الخلق بوصفه احتفاءً بالاختلاف، حيثُ اكتفتْ مُعظَم قصائد شعر الحداثة وما بعدها بما أدعوهُ: (كشف المكشوف من قبل) بوصفِهِ تعميق لسُلطة المُطابَقات المُسَبَّقة، في حين

يسعى شعرُ المُكاتَبَة عبر حركيّة الفصْم الجدَليّ المُضاعَف إلى مُجاوَزة مُطابَقات الكشف، ببلوغ أساليب وجود الخَلْق الجديد المُغايِر.

خامساً: يوتوبيا مُكاتَبَة الشّاعر المُستأجِر

ينهضُ الموقف اليوتوبيّ المُفارِق للأيديولوجيا الميتافيزيقيّة في شعر المُكاتَبَة على فكرة الشّاعر (السّائحُ المُستأجِر): وهوَ شاعرُ المُكاتَبَة اليوتوبيّ الجديد، فالاستئجارُ هو سِمة شعر المُكاتَبَة الجديدة، والشّاعر المُستأجِرُ هو شاعر مُهاجِرٌ دوماً، لا يُقيم في سُلطة التَّملُّك: (أيديولوجيا تملُّكُ بيت في المفهوم الحياتيّ: مُطابَقة)، ولا يُقيم في سُلطة التَّصعلُك: (أيديولوجيا تملُّكُ الخارج للشّاعر: سُلطة تملُّك مقلوبة: مُطابَقة مقلوبة)؛ إنَّما هو مُستأجِرٌ دائم التَّنقُّل في فَجوة فصْم الدَّازن الجدَليّ التَّخارُجيّ بهدف خَلْق عالَم قصيدة المُكاتَبَة المفتوحة نحْوَ المجهول باستمرار.

وتقومُ حركيّة الشّاعر المُستأجِر على الآليّات الأربع الآتية:

١- استشرافُ ما بعدَ العصر الرّاهن: يقومُ التَّحوُّل المعرفيّ اليوتوبيّ في شِعر المُكاتَبَة الجديد على مُجاوَزة الشّاعر المُستأجِر في سياحته الانعكاسَ المُطابِق للعصر الرّاهن، نحْوَ استشرافَ المجهول

بوصفِه استشراف الاختلاف في عصر ما بعدَ العولمة وتكنولوجيا المعلوماتيّة والرَّقميّات.

٢- الالتزامُ بالحركيّة والكُلِّيّات: يُقدِّمُ التَّحوُّل المعرفيّ اليوتوبيّ في شِعر المُكاتَبَة تعديلاً جذريّاً لمفهوم الالتزام التَّقليديّ المعروف بوصفِه التزاماً بالقضايا الكُبرى، فيدعو هذا الشِّعر إلى التزام الشّاعر المُستأجِر في سياحتِه بالحركيّة المُتحوِّلة واختلاف أساليب الوجود المُنبسِطَة في عوالم القصائد بما هو التزام بالكُلِّيّات، وهذا لا ينفي أهمِّيّة القضايا الكُبرى، لكنَّهُ يُغيِّر في طريقة المُعالَجة شِعريّاً.

٣- يوتوبيا التَّرويج: يقومُ التَّحوُّل المعرفيّ في شِعر المُكاتَبَة الجديد على (يوتوبيا التَّرويج)، فالعصر الرّاهن يحتفي بِـ (الاستهلاك) المُنبسِط أيديولوجيّاً ليكونَ سِمة عصر العولمة وتكنولوجيا المعلومات والرَّقميّات، وهو -بنقل مفهوم (الاستهلاك) إلى الشِّعر- ليسَ سوى فقدان للخُصوصيّة، في حين أنَّ شِعر المُكاتَبَة الجديد ينفي (الاستهلاك) بما هو سيولة البيع والشِّراء، ويحتفي بِـ (التَّرويج) بما هو إشهارٌ معرفيٌّ مُتعالٍ وحافظٌ للخُصوصيّة: من حقّ قصيدة المُكاتَبَة ألاّ تُستهلَكَ، وأفضل طريقة لذلكَ تكمنُ في استثمار

الشّاعر المُستأجِر في سياحته الفوقيّة والتَّحتيّة أدوات العصر الرّاهنَ بالتَّرويج والإشهار والتَّعيُّن الوجوديّ المعرفيّ حفظاً لخُصوصيّة قصيدة المُكاتَبَة.

٤- الشّاعرُ مُؤوِّلٌ مشاعيٌّ: تتكثَّفُ قدرة الشّاعر السّائح المُستأجر في قصيدة المُكاتَبَة على تأويل الذّات والآخَر والعالَم، فشاعرُ المُكاتَبَة الجديد هو مُؤوِّلٌ مشاعيّ لا حُدود ولا مُسَبَّقات في تأويله اليوتوبيّ الذي ينبسطُ في أساليب وجود مختلفة في عالَم القصيدة المُنفصم جدَليّاً، والمشاعيّة هُنا روح الاختلاف في شعر المُكاتَبَة عن مُطابَقات شعرَي الحداثة وما بعدَها، بوصف تلك المُطابَقات كانتْ تُمثِّلُ تملُّكاً وتحكُّماً مُسَبَّقاً ينفي قُدرة الشّاعر الأصيلة على أنْ يكونَ مُؤوِّلاً مشاعيّاً حُرَّاً، ولعلَّ انفتاح عصر الشَّبكات المعلوماتيّة والرَّقميّات على غير النِّهائيّ يُمثِّلُ الفضاء الأمثل لانبساط روح المشاعيّة.

أخيراً: تدَّعي شعريّة المُكاتَبَة أنَّها اقتراحٌ جديدٌ يتجاوَزُ تلكَ الرُّؤى الخطِّيّة والحدِّيّة التي قسمَت الشِّعر تراتُبيّاً، حيثُ تفتَحُ المُكاتَبَةُ ذراعيْها للشِّعر العموديّ ولشعر التَّفعيلة ولقصيدة النَّثر ولمشروع الكتابة، لا ليكونَ الفيصلُ موقفاً مُسَبَّقاً يُعيِّنُ قبْليّاً الشِّعرَ المطلوبَ أو المُنجَزَ المُراد خوضه وتحقيقه؛ إنَّما

ليكونَ الفيصلُ موقفاً إبداعيّاً فنِّيّاً رحباً مرجعيتُهُ الوحيدة حُرِّيّة العالَم الشِّعريّ الذي يجدُ الشّاعرُ في مُنفتَحِهِ كينونَتَهِ الأصيلة أيّاً كانَ شكلُ ذلكَ العالَم.

في قصيدة النثر

منصور الأصبحي – اليمن

■ ■ ■

بعض النقاد الذين يعتبرون قصيدة النثر نكرة شعرية وربما سماها بعضهم مسخا شعريا وغيره وذهبوا إلى اعتبار رموزها ضديين للعمودية مثلا أو للفصحى بصورة عامة فكانت انطباعاتهم النقدية أو تحليلاتهم في ذات سياق النقد أكثر تحاملا على القصيدة النثر، لاعتبارها اللا نمطي وليس لكيانها المغاير كأحدث ظاهرة شعر نتجت عن أرقى تجربة شعرية عالمية وأغلب رموزها عربيا ضليعون في الفصحى ولهم تجربة عميقة في ذلك سواء بانبثاقهم منها كأدونيس أو غيره، بعكس الحداثيين والذين أدهشتهم الحالة المغايرة لقصيدة النثر فانطلقوا أول ما انطلقوا منها هؤلاء هم أخيرون تحامل بعضهم على العمودية أو حتى التفعيلية بنوايا لا تعتبر مقياسا للندية في اللوحة الشعرية، بل بعض شعراء التنوع الشعري وضعوا محددات في علاقاتهم الشخصية أو مجالساتهم وفق علاقة العمودية بالنثرية قد يكون هذا غير منطقي لكنه الواقع الذي نراه أحيانا.

إجمالا:

يبقى اللون المغاير في الشعر هو الحامل الموضوعي للشعر

كشعر بعيدا عن التنميط، وتبقى أغلب تفاصيل الصنف الشعري المتنوع الرؤى البنيوية والمضمونية أشبه بحالات تجديدية تطورية نتيجة لتطورات دينامية ارتبطت بالشعر مثلما ارتبطت بكل تفاصيل الأدب أو الحياة بشكل عام.

بجغرافيا الحركة الأدبية العربية طرأت بعض التطورات التي بعضها نشأت في بيئات مختلفة كنتاجات فلسفية وحركات ثورية وتطورات تاريخية فعبر عنها النص الأدبي ومنه الشعري كترجمة لانفعالية جادة وجدت لها مبررات الكينونة، لكنها عربيا بقدر انتفاشتها باتت منقوصة التواؤم التبريري وهذه الفجوة تسببت بتصادم الواقعي السائد بالتخيلي المغاير، وهكذا...

في هذه النقطة أقول: لولا الثورة الفرنسية كإحدى أشهر الثورات في التاريخ الإنساني وتعتبر الأم لأغلب ثورات عصر ما بعد الحداثة ما كان العقد الاجتماعي، وما كان جان جاك روسو ولا غيره، من هذا العقد كوثيقة أنطولوجية انتمت أغلب حالات المعرفة ومنها الثقافية بتنوعاتها كظاهرة جادة التنوير.

باعتقادي لم يتم حتى اللحظة أي فصل توأمي بين الهايكو كفاصلة أدبية وبين الومضة وبين الحالة السردية وبعض تشابهاتها الآلية وعليه قس أكثر إشكالاتنا المغايرة التي أغلبها

انتقلت إلينا دون خطة إحلال رغم أننا بحاجة لإلمام تام بكل اللوحة الأدبية لنتعرف على تراثنا الأدبي المادي وبعده ننتقل إلى الآخر الأكثر تفاؤلا بانتقالاتنا الأدبية لاعتبار تجديدي وتوافقي مع إنتاجاته الجوهرية.

هنا لا يمكننا الفرز النمطي بين أصناف اللوحة الشعرية لكي نضع قصيدة النثر في إطار خاضع للمزاج أو انطباعات ذوقية محدودة الرؤى التقنية، فهي جزء من حالة شعرية فرضت نفسها عالميا وأتت ثمارها انزياحا وتصويرا وبنيويات فلسفية وأعماق لا يتسرب منها أي من خصوصياتها ليحل محلها حال فراغي إنشائي بعمومه أو خصوصه وامتيازات أخرى كجمهورها الواسع وهم عشاقها والناصيون والناقدون وآخرون.

طالما قصيدة النثر قد بنيت وفق رؤية تقعيدية سواء في البنائية أو قواعد الرسم على زجاج الوعي العام فاستطاعت أن توصل رسالتها إلى ما وراء المتوقع فهي قيمة هنا كنص شعري، وهنالك القيمة كردة فعل المتلقي والذي صاغت بالمتاح من الأفكار وحرارة الألوان والصور التخيلية وفلسفتها الساخرة وعيه الثقافي دون أعباء إضافية كثقالات مكتسبة.

بالمحصل: هي خفيفة الوزن مثل ريشة طائر لا تحتاج لمن يحملها أي جهد تتحكم به القوة العضلية الذهنية، كتحليل

معاني ومفردات وترادفات وإشكالات قد توجد بنص العمود أو حتى في نص التفعيلة.

العرب حساسون جدا في تحليل الكلام، بالتالي هم يطلقون على بعض العبارات صفة الشعر، ومن ذلك قالوا بأن القرآن شعر وهذا ليس من فراغ لكن لاحتكامهم للقوانين الشعرية.

وعند أي حديث عن قصيدة النثر يجب أولا معرفة تأصيلية هذا النوع من الشعر الحر والذي يعتبر تجديدا أو انتقالا تدريجيا عن التقليد الشعري الذي قام عليه الشعر الموزون ذو الشطرين.

والشعر من حيث المبدأ هو كلام يقصد به الوزن والتقفية، أما إذا اتفق ذلك في الكلام على غير قصد فلا يسمى شعرا، هذا الحصر القصدي الذي سيكون ردا على متهمي القرآن بأنه شعرا، حتى في الآيات التي وردت موزونة.

كما يبعد النصوص النثرية العربية القائمة على التجليات الذاتية والتجريدية، كما في النثر الصوفي تحديدا، وعليه يبقى أي نص شعري بكل أصنافه شعرا.

وبحسب الدكتور حاتم الصكر: أي بحث في إيقاع الشعر غير محدد، ما دام لا يؤكد الحقائق الموسيقية الخارجة التي

اكتشفها الخليل بالشعر العربي، والمنطلقة من كون الشعر كلاما موزونا.

ويلاحظ أدونيس أن هناك توافقا بين قول الشعر وسماعه، أي بين ما يقصده الشاعر ويقصده المستمع.

يرى حازم القرطجاني أن هناك فرق بين شعرية الشعر والقول الشعري إذ ربط بين الشعرية والتخيل دون محاكاة.

يرى الفارابي أن القول إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فلا يعد بشعر، لكن يقال له قول شعري.

وربما حطمت قصيدة النثر إيقاعها الخارجي لتفسح حيزا كبيرا لاستضافة السري في الشعري انطلاقا من جوهريتها الدلالية ذاتها.

كما حطمت جانبها الصوتي ما جعل اعتمادها أولا في بنائها على الدلالة، مع ملاحظة أن عناصر الدلالية وحدها تكفي لخلق جمال مطلوب.

وقد أنصفت الناقدة سوزان برنار قصيدة النثر بل أخبرت عن جمالياتها بقولها -والذي أذكر جزءا بسيطا جدا منه: إن قصيدة النثر مستعارة من النثر العادي والذي يخلو من

البهرج والزخرفة، فكلماتها مشحونة بقوة خفية يسري عبرها التيار الشعري كما يسري التيار الكهربائي عبر سلك غليظ ليغرقنا بالنور فجأة. كما تمتاز بالإيجاز والوحدة الموضوعية والاستقلالية في تكوين عالم قائم بنفسه.

الفصل الثالث

تقنيات قصيدة النثر

■ ■ ■

- **التقنية الأدبية ووظائفها في قصيدة النثر**
- **معايير قصيدة النثر**

التقنية الأدبية
ووظائفها في قصيدة النثر

أشرف الجمّال – مصر

■ ■ ■

لم يواجه شكل كتابي بتحفظات قد تصل لدرجة الحصار الأكاديمي والإعلامي كما واجهت قصيدة النثر.. ذلك الشكل العبقري الذي تجاوز المفاهيم الكلاسيكية حول الشعرية والكتابة الفنية بشكل عام.. وأحدث ما يشبه الصدام مع بنية الوعي المتراكم تجاه مفهوم الشعر بدءا من العنوان الذي يشير لمفارقة (قصيدة/ نثر)، ومرورا بتقنية أداتية للتعبير غير النمطي والتجاوزي، وختاما بتوظيف أنساق جمالية ولغوية لإنتاج الدلالة وفتح أفقها التأويلي تأصيلا لوعي إبداعي مفارق ومغاير للمألوف، ولذاكرة التلقي وجدلية التفاعل مع الموروث الجمالي المتأصل للوعي الجمعي بمفهوم الشعرية وطبيعتها.. لقد استطاعت قصيدة النثر أن تحدث ثورة في بنية الكتابة الشعرية، وتحرك الماء الراكد في محيط الأدب منذ عقود طويلة لتفجر طاقات اللغة وتستكنه جمالياتها بوسائل غير اعتيادية، وتحتفظ لنفسها بمكان ومكانة تؤصل لفرديتها وتفردها حتى باتت تطغى على سائر أشكال الكتابة الشعرية عالميا وليس في محيط الثقافة العربية فحسب..

ويرجع ذلك بشكل أساسي لطبيعة التقنية المستخدمة في قصيدة النثر.. إذ تمثل التقنية الوعاء الفني المنتج لجمالية النص ودلالته..والمحدد لشكله وموقعه بين دوائر النصوصيات المختلفة.. ويمكن تتبع أدوات التقنية الفنية في قصيدة النثر ورصد ملامحها وإيجاز بعضها على النحو التالي:

١- التشظي:

لا تراهن قصيدة النثر على العلاقات المألوفة وطبيعة التصورات المقولبة حول العالم واللغة والمعجميات الثبوتية وقوالب النقد الأدبي المعلبة بنيويا وأسلوبيا.. تنطلق قصيدة النثر من وعي مبدئي بطبيعة التغير كحقيقة دينامية تشكل تصوراتنا عن الوجود والحياة وكذلك الصراع الذي يضفر ثالوث الوجود (الله/ العالم/ الإنسان) وينعكس ذلك على إيديولوجية الشاعر وطريقة القراءة والتأويل لوجوده وذاته فيسعى جادا لتفتيت الموروث والمجهز والجامد المعلب عن طريقة آلية التشظي لإحداث الدهشة الجمالية، ولخلق وعي مغاير بالوجود، حقائقه ومضمونه، بما يناسب ثورية الشكل الكتابي ذاته (قصيدة النثر).. ولكن التشظي هو من قبيل الفوضى المنظمة التي تفتت لتلحم وتهدم لتبني، لا الفوضى المدمرة التي تنمحي معها خصوصية الشعر وتدخله دائرة السرد الهذياني أو القص الحكائي التقريري أو الخواطر

السردية المقالية، فهذا إن حدث فإنما يحدث جزئيا لفقر بعض الشعراء وعدم قدرتهم على توظيف أدواتهم الفنية بشكل احترافي مدروس.. ولا يمنح هذا مشروعية للتقنية ما لم تحفظ للشعر خصوصيته وتحدد جغرافيته وتخومه التي تمنحه شكلا فنيا خاصا له ملامحه المحددة والواضحة فنيا وأسلوبيا، وطريقة الصياغة، وتوظيف القيمة سواء كانت معجمية أو جمالية.

٢-الصورة:

يعد التعبير بالصورة وسيلة من أهم وسائل التقنية للتعبير الشعري في قصيدة النثر.. إذ هناك إيمان ما بأن مظهرية العالم المتمثلة في صوره وأشكاله هو انعكاس لتجلٍ حقائقي ومضموني.. فالصورة علامة وإشارة إلى معنى.. ولكن بدون خيار المباشرة والتصريح الذي يقتل امتداد الدلالة واتساعها.. هو تعبير إيحائي وإشاري يرتكن إلى قدرة المتلقي من خلال وسيط الوعي الجمالي الذي يمتلكه إلى فهم الإشارة وصهرها وتحويلها إلى قيمة فنية وجمالية وفكرة فاعلة.. فالمتلقي هنا شريك أصيل في عملية الإبداع.. الصورة تنظر للعالم على أنه ليس رسالة حرفية ومواضعات سكونية غير قابلة لثنائية التأويل أو ضدية المعنى.. التعبير بالصورة والرمز هو بمثابة إسقاط ضمني لأحادية الرؤية ودوجمائية التصور..

وإشعار واضح وصريح أن العالم يتسع لكل التصورات، وأن الفرد والذات الشاعرة هما مصدر إنتاج هذه التصورات.. فالعالم وفقا لهذا التصور ليس مفهوما فوقيا وإنما شريك جدلي وتفاعلي مع الشاعر.. كل منهما ينتج الآخر ويسهم في خلقه وتكوينه.. وهو ما يمنح النص رحابة وقدرة على تخطي الدلالة الثابتة عبر تغير الزمان والمكان.

٣- التفاعلية:

وهو مفهوم يقصد منه قدرة قصيدة النثر كنص أدبي على ملامسة الفنون الأخرى واستعارة جمالياتها واستدعائها بشكل غير مباشر بحيث تكون حاضرة.. ليس حضورا استقلاليا ولكنه حضور تماهٍ يحفظ للقصيدة خصوصيتها كشكل فني دون أن يحرمها من توظيف فنيات تثري النص، مستفادة من تفاعلها مع بقية أشكال الكتابة الفنية كالقصة القصيرة والأقصوصة والرسالة والمناجاة والخاطرة.. ولذكاء الشاعر دور كبير في ذلك، بحيث يمثل حاجزا لا مرئيا يحول دون ذوبان قصيدته وانفلاتها وتفتتها في الأشكال الأخرى، بحيث تكون لديها قدرة على التمثل وإعادة الإنتاج وليس محاكاة لتقنية كتابة مغايرة لخصوصيتها.. فقصيدة النثر طموح لتستوعب تقنية الرسم من خلال الصورة والحكي من خلال القص والمشهدية السينمائية والسردية الروائية،

كما تستدعي الومضة والمفارقة وغيرها من التقنيات لإنتاج المعنى الشعري بطريقة تدوير القيمة وخلقها خلقا جديدا لا تصديرها كما هي معلبة في موارد استدعائها.

٤ـ التخطي:

وأقصد به القدرة على تجاوز العلاقات المنطقية في البناء اللغوي وأنماط التعبير ومواضعات النظام الكلامي وتصورات متحدثي اللغة عنه.. بحيث يلجأ الشاعر إلى استخدام علاقات لغوية غير مألوفة تنتقل بفكرته من سطر لسطر مستخدما عنصر المفاجأة لتخطي المألوف المتوقع.. فكل جملة هي بمثابة مقدمة للجملة التي تليها ولكن الشاعر في قصيدة النثر يفاجئ المتلقي كثيرا بنتائج لا تحيل إليها مقدماته عن طريق الإزاحة والإشارية والمنطقية الشعورية لا منطقية اللغة نحوا وصرفا ومعجما.. وهذا ما يمنح قصيدة النثر خصوصية فارقة تميزها عن منطق السرد ومعقولية بنائه في الرواية والقصة مثلا.. فالتعبير الشعري داخل قصيدة النثر تعبير فصامي يضع المتلقي دائما قيد احتمال الدهشة والمفاجأة وتخطي المتوقع التراتبي في إنتاج الدلالة.. هو تقنية مضللة ذات قصدية من الذات الشاعرة في علاقتها الجدلية مع الموضوع (العالم) بهدف التفلت من خنق الدلالة والرغبة في ابتكار لغة خاصة تميز القصيدة

النثرية عن غيرها والشاعر عمن سواه.. وتخرج النص عن العرفان الإطلاقي التعميمي في ظل انتصار فكرة النسبي المتحرك والمتغير اللاثبوتي.. وهذا ما يتعارض مع اليقين المنطقي في بناء النسيج اللغوي باعتبار اللغة نظامًا ذهنيًا مفترضًا ومتصورًا عن العالم من حولنا.

٥- الذاتية:

ومما يميز تقنية قصيدة النثر: الذاتية.. باعتبار أن الشاعر يتحدث عن نفسه وعن العالم من خلال نفسه، محاولا أن يحتفظ برؤية تخصه ليست مجرد إعادة إنتاج لرؤى السابقين أو استهلاك مكرور ونمطي لما قيل من قبل.. تتطلع قصيدة النثر دوما لأن تكون ابنة شرعية لتصورات شاعرها وفرديته وتفرده.. باعتبار أن الشاعر تجربة وجود ومرآة لتجليات بالغة الخصوصية ملتبسة بأنوية بيئية وثقافية وأفق عرفاني متفرد يدافع عن بقائه داخل زحام عولمة الأفكار والأوطان والثقافات.. تسعى قصيدة النثر حثيثا لتأسيس وجودية نصية مقابل إمبريالية واقعية متحركة تلتهم كل خاص وفردي.. وما لم ينجح الشاعر في ذلك يصبح صدى لغيره وتحاصر قصيدته بفكرة الموت في توابيت ذوات الآخرين.. أو الانجراف في غنائية جماعية مستهلكة لا تمنح لنصوصه ذكرى على نقوش القصيد.

٦- الإيقاع:

تتباهى القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة دائما بالموسيقى الظاهرة المتمثلة في الأوزان والقوافي والتفاعيل، وهو ما لا يتوفر في قصيدة النثر.. والواقع أن هذا تباهٍ سطحي وشكلاني وغير صحيح في حقيقته.. فقصيدة النثر لها إيقاع وموسيقى.. ولكنه إيقاع خاص وموسيقى ذكية لا ترصدها الأذن وإنما ترصدها الروح ويسمعها العقل الواعي بمفهوم الشعرية.. فتدفق الصور والرموز بإيقاع تخيلي بنائي بطريقة محددة يمثل لحمة الموسيقى الداخلية للنص.. يمكنك أن تصغي لنمطية استلهامية لحقول التخييل لدى كل شاعر.. ويمكنك أن ترصد إيقاعا مفرداتيا معجميا لدى كل شاعر، ويمكنك أن تلمح إيقاعا تصوريا وتحليليا لبنية الوجود والذات داخل كل نص.. إنه إيقاع خفي يدرك ولا يسمع.. بعيدا عن الطنطنة الشكلانية التي تفرغ المضمون من محتواه وتحيله إلى علاقات صوتية لا تمس العقل ولا تلمس الوجدان.. وهذا في تصوري إيقاع وموسيقى أعقد بكثير في صناعتها من الموسيقى الظاهرة التي تطعن جوهرية الشعر لصالح شكله وشكلانيته.

٧- الجوهرية:

إن حصر الشعر في الجانب الموسيقي وفي الأوزان والتفعيلات لهو فهم ضيق لمفهوم الشعرية.. وهو محاولة لشكلنة ماهية الشعر وجوهره والخروج به عن حقيقته تلك التي أدركها القدماء بوعي شديد.. فعلى سبيل المثال وَصَف كفار قريش القرآن الكريم الذي لا يمكن إدراجه تحت أوزان وتفعيلات الموسيقى العروضية بأنه شعر.. وذلك بنص آية صريحة في قول الله تعالى (ويقولون شاعر) وذلك يومئ بفهمهم الثاقب لجوهر الشعرية، إذ أدركوا أن الشعرية طاقة كامنة وجوّانية تمثل أيقونة الماهية النصوصية وحقيقتها لا شكلها.. وهو ما تفصح عنه بطريقة خاصة لإنتاج الدلالة وتمثّل العالم وهندسة المعنى واستدعاء مراسم التخيل والتعبير عن العالم بالرموز والصور..وتحطيم بنية التركيبات الكلاسيكية للغة والخروج عن نمطية السرد التعبيرية.. وتفجير معجمية مضافة إلى متن المعجمية الأساسية للخروج عن المألوف والنمطي اللفظي والشعوري..وتخطي مواضعات اللغة بطريقة خاصة تمثل روح قصيدة النثر التي توظف تقنية الكتابة بشكل مغاير عن بقية الأشكال التعبيرية الأخرى.

إن الشعر محاولة هدم وبناء.. إعدام وخلق لقيمة الشكل وباطن المضمون وطريقة الأداء الفني واستلهام الفكرة والإفصاح عنها في نصوصية كتابية مشحونة بخيال قوي

وفاعل في مناجاة وعي وروح المتلقي.. وإنه من الفقر والضيق حصر مفهوم الموسيقى في السماع الأذني والإيقاع الملموس.. فثمة موسيقى فكرية وروحية تكتن طاقة التخيل وهندسة العبارة في القصيدة النثرية وتحتاج لذائقة أكثر عمقا لدى المتلقي.. لأنها تتخطى المفاهيم الشكلانية والمباشرة لموسيقى الشعر الموزون.. وها هو عبد القاهر الجرجاني من كبار البلاغيين القدامى والنقاد الأفذاذ يورد واقعة الأعرابي الذي سئل: لمَ تحب حبيبتك؟ فأجاب: لأنني أرى القمر على جدار بيتها أحلى منه على جدران الناس.. ويستخلص عبد القاهر من هذا الموقف: أن الشعر يمكن أن يوجد دون أوزان.. وها هو حسان بن ثابت الشاعر المخضرم يسأل ولده: ما الذي يبكيك؟ فقال الابن: لسعني طائر كأنه ملتف في بردى حبرة. فقال حسان: لقد قلتَ الشعر ورب الكعبة.

٨- التعقيد:

ليس هناك تناقض يضفر بنية القصيدة النثرية باعتبارها شعرا.. لأن الفن الحقيقي هو ما يوظف التقنية بشكل ثوري يمنحها رحابة وأفقا ممتدا للقراءة والتأويل.. والقصيدة النثرية هي وليدة المد الثقافي والإنساني المعقد في الفلسفة والعلوم والتتابع التاريخي وإنتاج النظريات التي تشكل وعي الإنسان بذاته.. وسقوط الفلسفات الأثينية التي تفصل بين

الشكل والمضمون والمادي والمثالي والعرض والجوهر.. ثمة تداخل بين أشكال الكتابة واستدعاء وظائفها ..فلم يعد النظر إلى الملمح الخارجي هو المحرك لإنتاج القيمة.. إن البذرة الكامنة في باطن الأرض هي ما تشكل الشجرة.. والطاقة الشعرية التي تكتن قصيدة النثر هي ما يشكل وعينا بشعريتها لا إيقاعها الظاهر..وقصيدة النثر هي بوابة الشعر للخروج من حجريته وتكلسه وتمثل الآني والحاضر والمعيش.. والخروج من أكفان الرؤى الماضوية المعلبة والجاهزة..هي رهان الوعي في جدليته مع العالم.. ومحاورة الذات مع الموضوع وفق لغة ذكية وأدوات تخاطُب غير مباشرة تناسب تعقيدات العالم والأفكار وطرائق تمثل الوجود.. وإنتاج فعل القراءة والتأويل إشارة لا تصريحا لكي لا يموت النص وتتحجر جماليته في مظهرية كتابية لا تعبر عن حقيقة الفن من قريب أو من بعيد .

٩- الإطارية:

ومع ثراء قصيدة النثر ورحابتها وقدرتها على التماس والتداخل واستدعاء تقنيات أدبية من فنون أخرى كالقصة القصيرة والخواطر والمراسلات مثلا إلا أن ذلك لا يمس جغرافيتها الجمالية التي تحدد ملامحها الخاصة وتشكل إطارها البنائي.. فالعولمة كقيمة لا تعني غياب تفاصيل النص والتخلي عن تمسكه بهويته التي تمنحه خصوصية عن

بقية الأشكال الأخرى.. فالإطار مفهوم أدبي يمكن أن يكون وعاء للتقنية.. وقد يوظف القاص تقنية شعرية داخل إطاره القصصي وهذا لا يعني أن قصته شعر.. وقد يوظف الشاعر تقنية قصصية داخل إطار شعري وهذا لا يعني أن قصيدته قصة.. إن تبادل التقنيات وتوظيفها هو قيمة جمالية مشروعة ومطلوبة لتغذية المعنى وإثراء الدلالة وتحقيق غنى الطرح الجمالي النصوصي بغير تناحر أو تذويب لملامح الإطار.. فإن حدث هذا التناحر والتماهي الذي تغيب معه خصوصية الشكل الأدبي فإن ذلك يعني ضعف المبدع أمام تقنيته.. وهو وإن كان عيبا في المبدع فإنه لا يعني أنه عيب في الإطار.. فالشاعر المحترف هو من يوظف التقنية الأدبية على تنوع منابعها دون أن تتفلت منه أعمدة إطاره التي تشكل جسد النص وروحه.

١٠ - المراوغة:

وتراهن قصيدة النثر على تقنية تخصها بشكل رئيس وهي تقنية المراوغة.. فقدرة النص على الإحالة والترميز والإشارة والتلميح وتفجير طاقات اللغة بحيث تصدم وعي المتلقي بمواضعاتها المعجمية الجديدة التي تؤسس لها قصيدة النثر للتعبير عن رؤى غير كلاسية وغير موروثة ولا هي إعادة إنتاج لتصور السابقين عن الوجود وما وراءه.. وعن الإنسان

وإشكاليات التعايش.. هو ما يحقق الصدمة الجمالية أو ما يسمى بالدهشة.. فقصيدة النثر تحاول أن تضيف لقارئها عبر رؤية جديدة ومعالجة فنية ثورية تضيف لرصيد القارئ الجمالي.. وتعمل وفق تقنية المراوغة التي تتخطى الموروث والمتوقع لذائقة المتلقي، إنها تعمد إلى المفاجئ واللامتوقع عبر المغالطة التعبيرية أو التضليل المقصود للتمويه على الطرق المباشرة الكامنة في استعداد القارئ للتلقي.. بحيث تفجؤه وتحرضه على إعمال فكره وإعادة المراجعة لوسائل وعيه في استلهام القيمة وتذوق الجمال.. وتلعب اللغة دورا كبيرا في تحقيق ذلك.. وكذلك الصورة والرمز والمفارقات والقفز على رتابة تموضع الدلالة وهندستها بشكل دينامي لا استاتيكي ثابت.. يخالف عامدا ما ينتظره المتلقي تعبيرا وسردا.. شكلا ومضمونا.. صورة وفكرة.. فكل ثورية رؤوية تقتضي بالضرورة وسائل ثائرة ولا نمطية للإفصاح عنها.

١١ - اللاشكلانية:

تكتن قصيدة النثر في باطنها بنية شعرية قوية تضع المتلقي بقوة الفعل تحت تأثير الشعرية الطاغية بحيث يكون السؤال (هل هذا شعر أم نثر) ساذجا وغير مقبول على مستوى الوعي بالفن وتذوقه.. لقد حرصت قصيدة النثر باعتبار النظر إلى هويتها على تفعيل المحتوى الكامن والمحرك لما هو

ظاهر على السطح.. والتزمت بآلية تحطيم القيود التقعيدية في محاولة الماضي العروضي لفقهنة الشعر وعلمنته ووقوفه عند المؤطر الذي لا يمكن الخروج عنه.. ومحاولة تقديس الشكل للحفاظ على القيمة والتذرع بجغرافية تصنيفها.. وهو الأمر الذي حدث مع الفقه كموروث ثقافي دافع عن تكلسه بالتلويح بتهمة (البدعة).. والأمر نفسه حدث مع البلاغة التي احتضرت على يد يعقوب السكاكي في محاولة لطمس هوية الفن المتحررة والخلاقة والطموح إلى التجديد والإبداع.. وذلك بتحويلها إلى علم وقوانين راديكالية منحوتة لا تقوى على التمثل المستمر والتشكل التناوبي المتجدد والفرار من قضبان الشكل الأحادي الذي يصيب الفن بالجمود والتحجر.. ما أصاب الدين من جمود وعدم استجابة للآني والمتحرك هو ثبوتيته على يد الفقهاء.. وهو ما حدث للشعر على يد الخليل الذي حاول أن يقعّد ما لا يُقعّد فتأبت عليه روح الشعر فكبحها بما يسمى بالزحافات والعلل العروضية وهي إشارة لانتفاض الشعر وتمرده ضد محاولات تقعيده.. حتى بات النظر للموشحات ولمحاولات أبي العتاهية للفكاك من الثبوتية العروضية هرطقة وبدعة وكفرا على مستوى الإبداع.. وهي التهمة ذاتها التي واجهت شعراء قصيدة التفعيلة من خصومهم الخليليين.. ودافعوا

عن أنفسهم بأنهم مجددون.. ومن عجيب ومما يثير الدهشة أن هؤلاء التفعيليين –وهم أنفسهم من واجهوا تهمة الهرطقة شعريا– هم من يوجه الآن التهمة ذاتها لشعراء قصيدة النثر! وكأن التجديد حكر عليهم.. أو لا ينبغي أن يكون إلا وفقا لقواعدهم المقدسة.. وبالطبع الفن لا يعرف التقديس.. ولا ثبوتية العلم وقدرته على الحسم نظريا وتجريبيا.

١٢ - المعرفية:

لا تحاول قصيدة النثر أن تجر نفسها لفخ الغنائية الساذجة.. أو الخطابية الموجهة.. أو التقريرية المتعالية.. وإنما هي تطمح وتتطلع إلى رؤية معرفية هي بمثابة فلسفة للعالم وتصور عن دينامية الوجود وفعل الحياة وموقف الإنسان من الطبيعة والله وذاته والآخر الذي يشاركه ديمومة الحراك الوجودي عاطفيا وإنسانيا.. ما يميز قصيدة النثر حقيقة هو قدرتها على الاستيعاب والتحليل والتفصيل والجدل وتوظيف المعرفي والتاريخي والديني والعلمي داخل إطارها توظيفا شعريا بعيدا عن ممارسات الكتابة العلمية أو السرد الروائي أو منطقية التعبير المقالي.. إنها تؤسس لها منطقية جمالية وشعورية خاصة تحتضن قيما معرفية وفلسفية عميقة.. لكنها تفصح عنها بخصوصية شعرية ممنهجة على مستوى الديالوج الجمالي مع الوعي والذائقة ولكنها مرنة وثورية

وغير قابلة لهيكلة الدلالة وترسيمها بشكل حاسم يقبض على المعنى كما يحدث في الخطاب العلمي أو الفلسفي.. ومن هنا كان استدعاء الأساطير والميثولوجيا والمحاورات الفلسفية والغنائيات الفرعونية والترانيم والحوار والومضة والقص والحدث التاريخي والمشهدية الوصفية وامتداد الزمكان الشعري.. كل ذلك كان بمثابة احتواء للقيمة وإعلاء لرتبة الدلالة الشعرية ووظيفتها باعتبارها طريقة في رؤية العالم والإسهام في صياغة الوجود لا مجرد مشاعر رخوة للتغني الرومانسي.

١٣ - المشاركة:

لا تعول قصيدة النثر باعتبارها إبداعا شعريا في إنتاج دلالتها الجمالية على الشاعر وحده.. وإنما هي تنظر للمتلقي على أنه شريك أصيل في فعل الإبداع.. لأنها تراهن على القاسم الإنساني المشترك بين المبدع والمتلقي.. لذا فهي تتطلع لوجود قارئ يمتلك من المؤهلات المعرفية والجمالية ما يمكّنه من استلهام القيمة وإنتاجها.. سواء كانت هذه القيمة معرفية أم جمالية.. ومن هنا لا يمكن لقارئ تكلست ذائقته الشعرية عند شكل الشعر التقليدي، أو توقّف وعيه عند حدود البلاغة الكلاسيكية، أن يحسن قراءة قصيدة النثر أو يتعاطى جمالياتها على الوجه الأمثل.. ويمكن القول

إن الدرس الأدبي الخاص بقصيدة النثر ينبغي أن يتجاوز عرفيته النمطية لإيصال المعنى والجمالية لذائقة المتلقي.. فيمكن أن نبدأ بالرؤية لأنها بمثابة الإطار المحرض للتقنية على انتقاء أدواتها.. والفاعل في خيارات الشاعر لطرائق بناء العبارة ورسم الصورة واختيار المفردات التي تخدم رؤيته وتمنحها التوهج.. فاللغة هي مجموعة الرموز التي تشكل المعنى وتحدد فضاء الرؤية.. ولكنها في الوقت ذاته ابنة شرعية لقصدية الشاعر البنائية النابعة من تصوراته عن ذاته والعالم وما وراء الطبيعة.. هي وليدة طريقته في التفكير والتمثل وطبيعة تصوراته عن الوجود والحياة.. إنها بمثابة إشارة سيميائية كامنة وفق قوانين العقل لاختزال الوجود في صورة رمزية يكتنها الوعي.. فاللغة الشعرية هي وليدة وعي الذات (الإنسان) بالموضوع (العالم).. فالبدء بمعالجة الرؤية التي تمثل فلسفة الشاعر تزامنا مع استبطان اللغة هو أنسب طريقة في تصوري لاستكناه خصوصية النص الأدبي والوقوف على أدواته المنتجة لقيمة الجمال.

معايير قصيدة النثر

جوانا إحسان أبلحد – العراق

■ ■ ■

ردِّي المُطَوَّل أدناه والذي انتهى على هيئة مقال، عندما سألَ الشاعر القدير أ . مصطفى مطر في حسابهِ على العام، الآتي: (أريد ممن يكتبون قصيدة النثر أن يخبروني عن أدواتها وتقاناتها اللازمة). والشاعر الفلسطيني مصطفى مطر قديرٌ جداً بالعمودي وَالتفعيلي، يتحلَّى بأسلوبية شِعرية حاذقة بالتصوير والصياغة ويؤمنُ بقصيدة النثر. كانتْ كمية/ نوعية الردود على سؤالهِ مُشوِّقة لذائقتي، حصراً ردود المعارضين لقصيدة النثر وتوصيفاتهم الضارية النابية عن قصيدة النثر والتي رغم ضراوتها رأيتُ فيها استئناساً شيِّقاً. فقرَّرتُ الرد المتواضع بتبيان معاييرها كجواب جاد وصريح عَنْ فحوى السؤال ليس إلا، والردُّ بحدِّ ذاتهِ ليس مُوَّجَهاً للأخ مصطفى مطر ويقيني أن ألمعية شاعريتهِ تفقه كل تلك الأدوات وَ الرؤى، لكن فقط كرغبة تعريفية مني، رغبة صادقة ودودة للمارَّة هناك على المنشور (على سؤالهِ) ومعظمهم كانَ يجهل تماماً ماهية قصيدة النثر وأبسط معاييرها.

وكما قرَّرَتُ بنافذة سؤالهِ هناك، سأمشي بذات القرار

في النافذة هُنا وهو عدم الجدال مَعَ أي ماقت لقصيدة النثر وَيُعارض مختلف المسفوك مِنْ رؤى أدناه، ردي الشامل لجميعهم/ جميعهن هو: أني أحترم جداً هذا المقت تجاه قصيدة النثر وصدقاً أتفهَّمهُ بمحبة وطيب خاطر، بَلْ أحياناً أحبُّ/ أستأنس جداً بهذا المقت وما يندرج تحته مِنْ رؤى ضارية ، شخصياً يحشي للأجدى والأجمل بعوالم قصيدة النثر على مستوى البحث وَالتجريب.

المقال (معايير قصيدة النثر) أدناه:

قصيدة النثر، القصيدة المُجَنَّحَة -هكذا أحبُّ أن أُسَميها- ولم أقتنع يوماً بجدوى وجمال تسمية (قصيدة النثر) لها. اِعْتنقتُها منذ مجاز ونيف ولم أزل.. فانغمستُ أنيقاً/ عميقاً بها على مستوى الإبداع والتجريب وكذلك على مستوى البحث الأكاديمي بمعاييرها ومنهجيات نقدها أبان تكليفي كمُشرفة أو إداريَّة في بعض المنتديات الأدبية/ الشعرية القديرة، يومَ هيبة وسطوة ذلك النوع مِنْ المنتديات القديرة قبل اجتياح الفيسبوك. أذكر أني كنتُ أتواجد/ أُكلَّفُ بالأكثر في الزمكان الذي يُعنى بقصيدة النثر وفي لجان تحكيم بعض المسابقات لها. معاييرها سأصوغها برؤيا انطباعية شخصية موجزة وبالذي ينأى عَنْ فلسفيات النقد المُعَقَّد لكن طبعاً تنضوي تحت قبة معاييرها الصحيحة/ الصريحة أكاديمياً وَ التي

تبلْوَرَتْ على مَرِّ عُمر القصيدة النثرية العربية أي بغض النظر هنا عَنْ التخريجات والمرجعيات الأجنبية لها، وتلك المعايير رأيتُها/ فهِمْتُها كالآتي:

(١)

آلية الاستعارة، صيغة المُشبَّه والمُشبَّه بهِ، بالذي ينأى قدر الإمكان عن القوالب اللغوية الجاهزة بالتشبيه والكناية، مثال: (كأنَّ، كَـ، مثل) وأقواها/ أعمقها تلك الصورة الشِعرية التي تقتنص/ تستعير الحالة مِنْ الموجودات حولنا بمفارقة حاذقة وحلوة في آن، غير مطروقة ولا مكرورة، وتحت قبة الإدهاش والإمتاع التصويري.

(٢)

آلية الانزياح، وأراهُ/ أفهمهُ: انزياحِ المفردة عَنْ معناها بالذي يتجاوز المعنى المُتعارف عليه عملياً (واقعياً) أو معناها المطروق شِعرياً (وجدانياً) وهذهِ الأخيرة بالانزياح الأبعد في عوالم قصيدة النثر.

مثال: انزياح مفردة (القمر) بالذي ينأى عن مصدر للضياء عملياً/ واقعياً وكذلك بالأبعد، بالذي ينأى أيضاً عَنْ التشبيه المكرور للقمر بوجه الحبيبة شِعرياً/ وجدانياً على

مَرِّ الشِعر..

وشخصياً أحبذ/ أتبع الانزياح الذي يميل لمنطقية الرؤيا على مستوى الحواس والموجودات.

(٣)

التكثيف التصويري واللغوي في آن، ويعدُّ أخطر معيار في قصيدة النثر وعليهِ تتوَّقف فراهة/ فعالية القصيدة مِنْ عاديتها أو أقل.

(٤)

بناء قصيدة النثر، وهناك نوعان للبناء: بناء مقطعي، أي كل مقطع ينفصل بالصورة والصياغة عن المقطع الذي بعدهُ لكن مجموع المقاطع يصبُّ بمجرى واحد للماهيَّة الشِعرية الأولى مِنْ القصيدة. وهناك البناء المتنامي وفيهِ الصورة الشِعرية الواحدة تتوالد بالصورة التي بعدها، فتتوالى أو تتنامى الصور بمشهدية شِعرية مرنة طيعة تشكِّلُ هيكلية القصيدة كاملةً.

وكُلُّ بناء منهما أراهُ يتسع لتعددية الأيديولوجيات والدلالات بعوالم قصيدة النثر وتشابكها بالقصيدة الواحدة مع خلق رؤيا شِعرية تكون بهيئة القاسم المشترك بين فكرة وأخرى وهكذا تتحقَّق وحدة الموضوع في قصيدة النثر.

وبرأيي المتواضع وحدة الموضوع (أحياناً) ليستْ وجوباً بعوالم قصيدة النثر لاسيما بتلك القصائد التي تكون بهيئة سكبة وجدانية فوريَّة مشوشة بماهيتها الشِعرية لكنها مفهومة/ مدهشة بصورها الشِعرية.

(٥)

القفلة، وشخصياً أُسميها القفلة المُرتجاة، هي عامل جذب قوي بقصيدة النثر، وجوباً أن تكون متوهجة، صادمة، تعلق بذهن المتلقي، بالذي قد تحثُّهُ لقراءة القصيدة ثانياً.

(٦)

التركيب اللغوي لقصيدة النثر:

بدايةً لغة قصيدة النثر العربية وكغيرها مِنْ الفنون الأدبية/ الشِعرية العربية يجب أن تخلو مِنْ الأخطاء الإملائية والنحوية ولا تمت بصلة عن جهالة بعض المروجين لها، المعنى أهم.. إلخ، أذكر أني كُنتُ أنوِّه فأرفع كل نص يخلُّ بهمزات القطع والوصل.. إلخ الأخطاء الإملائية والنحوية رغم جمالية المعنى وكُنتُ أختلف مع بعض الزملاء على هذه النقطة.

وبالنسبة لنوعية لغة قصيدة النثر، برأيي يجب أن تكون يسيرة و بليغة في آن، فهي ليستْ ضد البلاغة بَلْ تحتاجها وَ

تتوهَّج بها شريطة ألا يتم إقحام مفردات عتيقة جداً مثلاً مِنْ زمكان عنترة وتقاطرُ «بيض الهند» مِنْ دمه أو مفردات غير شاعريَّة بصورة عامة ولا تنفع إلا بالمقال. أما بشأن المفردات الحداثية/ اللا عربية، أراها ليستْ وجوباً وشخصياً لا أحبذ إغراق النص بها كسمة للحداثة رغم نصوصي المتواضعات التي لا تخلو منها. لغة قصيدة النثر تحبذ وتأتلِق بالمفردات المهمشة واليسيرة بالمنطوق والمقروء.

وبالعودة للتركيب اللغوي في قصيدة النثر، وهذه خاصية حسَّاسة وعليها يتم تصنيف النص كقصيدة نثر أم ضرب آخر من ضروب النثر أو الشعر، لغة قصيدة النثر يجب أن تنأى عَنْ المباشرة التي تتوَكَّأ:

بوحية الخاطرة،

تقريرية المقالة،

حكائية القصة،

سجع المقامة،

وَروي الموزون.

(٧)

الرمز:

الرمز بقصيدة النثر السديدة/ الفعَّالة يجب ألا يعبر منطقة المعميات ويتخبَّط بالغموض اللا مبرر/ اللا مجدي، وعليهِ تمَّ الظن الخطأ/ الحكم الخطأ على قصيدة النثر بالغموض وطلسميَّة الرموز، بالتالي هذه تتوقَّف على وعي المتلقي وعمق مداركه، هل فعلاً هذا نصٌ مَعْمِي أم أن محدودية ذائقة المتلقي وَصَمَتْهُ بالغموض؟ وبالنسبة لانجلاء الرمز مِنْ غموضهِ، أعتقد أكثر الأسماء البارزة بعوالم قصيدة النثر العربية سابقاً وآنياً والتي تركتْ بصمة طيبة عند المتلقي بنوعيهِ العام والنخبوي، نراها تتبنى الرمز السلس وبأسلوبية شِعرية مرنة وماتعة في آن.

(٨)

الإيقاع الداخلي:

وأفهمُهُ/ أحسُّهُ: مفردات النص وحصراً المفردة الأخيرة للسطر الواحد يُحَبَذ أن تُبدي ثمة إيقاع يتناغم مع المنطوق أو المقروء لنسيج القصيدة ككل أو اعتماد تقنية التكرار والتوازي. وميزة الإيقاع الداخلي برأيي المتواضع أراها هُلامية، أراها تأتي جوازاً وليستْ وجوباً.

ختاماً:

لأن الفنون الشعرية الأخرى تتبع البوصلة الفراهيدية وعليه لا تتيه إبداعياً ولا يكثر اللغط حولها رؤيوياً، بالتالي تلك التفعيلات تمنح شرعية الشعر لأي نتاج يُحقِّقُها بصورة صحيحة دون زحاف أو كسور عروضيَّة بغض النظر لو كان النتاج مجرد نظم وَ رؤى بائرة ولا يحمل مِنْ الشعر الحق شيئاً، على عكس قصيدة النثر وبوصلتها اللا مرئية هي فعالية/ فرادة مخيالها لا غير وما ينضوي تحتها مِنْ تلك المعايير بتواجد نسبي.

قصيدة النثر وحصراً المُتفرِّد والقوي منها، أراها أصعب أنواع الشعر وشخصياً أعتبرها النوع الثالث مِنْ أنواع الشعر بالنسبة لظهورها الزمني وَانتشارها فقط ، لكن إبداعياً لم أرَها يوماً بعد العمودي والتفعيلي ولا حتى قبلهما، كُلٌّ منهم لهُ فعاليتهُ الإبداعية في خارطة الشعر العربي وقاعدته الجماهرية بالإبداع والتلقي سابقاً وحتى ألفيتنا الثالثة.

أحترم وأفرح بالذي يراها شعراً بالقدر الذي أحترم وأتفهَّم مَنْ لا يراها شعراً، ولم أنشغل يوماً بهذه الجدلية أو أتجاذب الآراء بشأنها، يسمون/ يخاطبون مبدعيها شعراء أو أدباء أو لا شيء، كُلٌّ حرٌّ بمنظورهِ وأرائهِ، والإبداع الحاذق/ الحارق هو الفيصل والحكم.

شخصياً أحبُّ الموزون جداً وَأتذوَّقهُ بمدارك نيِّرة، أستأنس جداً بالعمودي أو التفعيلي، حصراً الذي يتوهَّج بتراكيب مُتجَدِّدة/ مُتفرِّدة تصويرياً ولغوياً وهذا النوع فقط مِنْ العمودي/ التفعيلي قد يحثني يوماً بالعودة لتدارس العروض الذي نسيتُهُ وكانتْ بداية وجداني الإبداعي بهِ، إلى جانب هذهِ المُجَنَّحة آنياً وأبداً..

رؤيا شخصية أخيرة: بكل أنواع الشِعر، الشاعر هو: شاعر، فقط بقصيدة النثر وحصراً بالقوِي/ المُتفرِّد منها، الشاعر هو: فيلسوف ثم شاعر.

الفصل الرابع

قراءات مختارة في قصيدة النثر

■ ■ ■

- **المقطع الشعري: أجزاء الأفعى المقطَّعة!**
- **مفهوم قصيدة النثر**

المقطع الشعري
أجزاء الأفعى المقطَّعة!

حاتم الصكر – العراق

■ ■ ■

يصف بودلير قصائده القصيرة بأنها ذات فنتازيات كأجزاء الأفعى، نظراً لكونها قِطعاً يحاول إثبات استقلاليتها. وهذا يتيح الحديث عن إمكان تأليف القصيدة من (مقاطع) هي ليست فقرات مترابطة في عمود فقري، بل أجزاء مستقلة لكل منها بنيته الخاصة، لكنها تلتقي باستراتيجيات نصيَّة باتجاه هدف للشاعر.

في كتابة قصيدة النثر بدأ التخلص من الإيقاع المطوّل. وظهر الارتكاز على القطع أو المقاطع كما ترد في التصنيف الفني العربي. ولما كانت قصيدة النثر تعتمد كلِّية على النص في بنائها، فقد جرى التنازل عن العنونة كثيراً، والاكتفاء بالفواصل الطباعية بين مقطع وآخر، أو بالأرقام التي تمنح النص وجوداً مستقلاً، ضمن وحدة كلّية يمكن للقارئ اكتشافها كمزاج شعري يسود تلك المقاطع، ضمن وحدة كتابية مفترضة.

صحيح ما يؤكده علماء القراءة ومنظّرو التلقي من أن

العنوان هو أكثر موجّهات قراءة النص وأولها .. لكن الاستغناء عنه أحياناً يشكل رؤية مضافة إلى النص نفسه، لها قيمة في الكتابة كما هي في التلقي.

إن الاكتفاء بالمقاطع هو أحد كيفيات البناء الشكلي في قصيدة النثر. وذلك يخلق إيقاعاً داخلياً متشكلاً من سياقات تلك المقاطع وتنضيدها الخطّي ككتلة. وللأسف لا يحظى هذا بعناية شعراء قصيدة النثر غالباً .. ويدعم رأينا ما يراه جان كوهين من أن القصيدة يمكن أن تظل بلا عنوان؛ لأن الشعر لا يخضع لبناء أو ترابط منطقي وانسجام كما في النثر.. وفي ظني أن عدم التسمية أو إغفال العنونة يوجّه أيضاً عند القراءة إلى الكلية التي نصف بها قصيدة النثر.. وأحاول هنا التعريف بتجارب قد تلفت الانتباه إلى إمكان الكتابة المقطعية كتنويع في بنى قصيدة النثر.

شذرات شعرية

في ترجمته لمختارات من شعر مالكولم دو شازال يشير الشاعر عدنان محسن إلى شذرات دوشاز الشعرية. وهي دون عناوين، جمعها في ديوانه (قصائد) الذي يعدّه (ذروة أعماله) حيث يحمل العنوان دلالةً على قصد الشاعر أن يجعلها قصائد لا قصيدة واحدة. رغم أنها تتميز بقِصَرها الشديد. وانتثارها السطري كلمةً كلمة، أي كل كلمة في سطر

مستقل. وكأنها تتشظى لتؤلف الشذرات الشعرية:

" سيعرف

الروحَ

الحقةِ

الإنسانُ

الذي

لا

يلصق

بصورةٍ

أيةَ

فكرة ".

وفي ترجمة الشاعر محمد عيد إبراهيم لقصائد من جورج باتاي بعنوان (ليلي عريي) نجد نصوصاً ترك الشاعر عنونتها، كما توجد قصائد قصيرة مكتوبة بالطريقة الشذرية ذاتها: أي توزيع النص كلمة كلمة تذكرنا بفقرات ظهر الأفعى التي تحدث عنها بودلير، ومنها:

" أُرقِّد

إبرة

قلبي

فأصرخ

على كلمة

ضيعتها

أفتح

حافةَ

دمعةٍ

حيث فجر

الميت

عديم الكلام".

مقاطع صلاح فائق

يواظب الشاعر صلاح فائق على نشر قصائد هي مقطّعات أو أجزاء غير معنونة لا يجمعها إلا كلّية وجودها في مناخ تجربته ذاتها. قصائد تتنضد باستقلال لا يخفي كليتها تلك.. بنائياً تستجيب لإيقاع مكان نشرها حالياً في صفحته على الفيس بوك، فالواسطة التواصلية تساعد كثيراً في تطوير وتجذير هذا النوع المكثف من القصائد. لكنه في الواقع كتب

مثلها في دواوينه السابقة. وهي تتكون من فقرات يفصل بينها بياض كاف لأن يشعر القارئ أنه انتقل إلى مقطع جديد. تطالعنا كلها بلاً عناوين لكن مناخها اللغوي والإيقاعي واحد. وفيها سمات قصائده فنياً، كالارتكاز البنائي على الجملة الشعرية، والتسلسل السردي المعتمد على أنا الشاعر سارداً مراقباً أو ضمنياً أحياناً. والمفاجأة في استدارة القصيدة وانزياح دلالتها بتوظيف الخيال الذي يفيض في قصائد صلاح حتى يغدو ذا شكل غرائبي، لا في البناء بل في الصور والاستعارات اللغوية التي ينبني منها النص. ولعل الملمح البنائي الأكثر تردداً هو استخدام الشاعر للنكرات والعطف عليها بطريقة خاصة تمنحها شعريتها.

إن شاعراً ذا تجربة طويلة ومؤصلة مثله يمكن تمييز أسلوبه وتأشير سماته. وقد اتخذ في أعماله السابقة الطريقة ذاتها. نشهدها في ديوان مثل (مقاطع يومية) و(رهائن) ودواوينه الثلاثة اللاحقة التي نشرها في الفليبين: (كتابة) ٢٠١٨، (أحوال) ٢٠١٨، (أنسولين) ٢٠١٩. فتحت عنوان (أنسولين) نقرأ (قصائد)، و(أحوال) مجموعة شعرية- يخالجني شك إزاء التصنيف لانحياز صلاح للقصيدة لا للشعر بمعناه التراكمي الموصوف، و(كتابة) وضع تحت عنوانها في الصفحة الداخلية الأولى عنواناً ثانياً توضيحياً مطولا

(محاولات للعثور على الشعر والشعرية في الحياة اليومية، الذاكرة والنشاطات الغامضة والغريبة والمريبة، لكن المبهجة، للمخيال). وهو تلخيص طيب لأبرز مرامي تلك النصوص المقطعية.

والملاحظ أن عناوين كتبه الشعرية مختصرة مضغوطة غالباً في كلمة واحدة. أما القصائد فهي بلا عناوين، ومقسمة إلى مقاطع ذات أرقام في (أنسولين) و(أحوال). أما في (كتابة) فثمة خمسة عشر مقطعاً مرقماً، لكنَّ كلاً منها مقسم بدوره إلى مقاطع تفصل بينها نجيمة صغيرة للتذكير بانتهاء مقطع وبداية آخر.

عن غزارة الشعر وانثياله النغمي والمضموني وتداعياته الطويلة:

يتنازل صلاح فائق ويؤكد الفصل بين الشعر والقصيدة الذي أشرنا إليه سابقاً. ويذكرنا بتفريق أكتافيو باث بين الشعر كجنس والقصيدة كوحدة أو مفردة تعمل على تعديل قوانين الشعر نصياً.

يقول صلاح فائق في (أحوال):

" ليس مهماً أن تكتب شعراً

عليك أن تكتب القصيدة.

في الشعر ثرثرة كثيرة".

وهذه الفكرة بحاجة للتأمل لأنها تؤكد الخروج على غنائيات الشعر المكرّسة والإيقاعات المعهودة، والرهان على القصيدة التي تختط لنفسها طريقاً ولا تشارك سواها فيه.

مقاطع صلاح فائق أمثولة لكيفية ممكنة في كتابة قصيدة نثر متجددة، لا تمتثل لنموذج جاهز وتبني عليه. مقاطع تائهة في الصفحات بحريّة، تبحث عن حبل سرّي يربطها بسواها من قصائد ولدت في رحم القصيدة الأكبر وهي تولد كل مرة. هي مقاطع واضحة وفيها متعة المخيال الحر الذي يسيطر على رؤية صلاح فائق الشعرية. لكن (في تلك المقاطع زلازل صغيرة/ تخرج من يدي التي تكتب..) كما يقول.. وتصل حتماً إلى قراءتنا لتنقلنا إلى وقعها ودويها الذي يُرى ولا يُسمع.

مفهوم قصيدة النثر

نصر جميل شعث – فلسطين

■ ■ ■

نشرت جريدة القدس العربي بتاريخ ١٧ أيار (مايو) ٢٠٠٦، على أعتاب مؤتمر قصيدة النثر الذي أقيم في بيروت بتاريخ ١٩ أيار (مايو) ٢٠٠٦؛ نشرت الجريدة نماذج قصائد نثر أوربية كتبها ثلاثة عشر شاعراً عربياً؛ حسب ما جاء في مختارات الشاعر والمترجم العراقي عبد القادر الجنابي الذي كتب تقديماً بالخصوص؛ مشيراً بجهده للقارئ: «هذه قصيدة النثر المطلوبة!».

وقد ختم تقديمه للنماذج بالقول: «لكن بالرغم من الفوضى في المصطلح العربي، وبحثاً عن الجديد، استطاع عدد من شعراء قصيدة النثر العربية، أن يكتب عن وعي أو بلا وعي، قصائد نثر وكأنه يريد أن تكون له حصّة شعرية على غرار النموذج الحقيقي: قصيدة النثر الأوربية».

ولفت انتباهي أنّ تفريق الجنابي الذي جاء به، إعمالاً ليد وعين التخصّص، وحاجةً للتبسيط؛ يرسّخ مصطلحين جديدين يحلان كبديلين، غير دائمين، عن قصيدة النثر والشعر الحرّ. وهما: قصيدة النثر على الطريقة الأوربية، وقصيدة النثر على الطريقة العربية.

بكلمات أخرى، هذا الفصل الميتافيزيقي العريض، لوهلة أولى، ما هو إلا إغلاق مؤقّت لملفات البون الشاسع بين قصيدة النثر الفرنسية والشعر الحر الأنغلوسكسوني. وهل حقاً اعتمد الجنابي على المؤقت لإيصال أحكام التخصّص. لا، فالمتابع للملفات المتخصّصة التي يقدمها، في «إيلاف» عن قصيدة النثر يقدّر سعيه الحثيث والدائم للكشف عن أمور دقيقة ضاعت في تعميم الكثير ممن كتبوا في أزمة قصيدة النثر.

بعد أيام من تاريخ كتابة هذه المقالة، سار الشاعر الأردني أمجد ناصر على نفس الطريقة في التفرقة بين قصيدة النثر العربية وقصيدة النثر الأوربية، وذلك في مقاله المعنون بـ: «من يتذكر صلاح فائق»، (منشور في القدس العربي، عدد الجمعة بتاريخ ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٧)، بدوره، نقل محرّر الصفحة الثقافية في جريدة «إيلاف» الالكترونية الشاعر العراقي عبد القادر الجنابي، في نفس اليوم، مقالة أمجد ناصر التي يقول فيها: «فاجأ صلاح فائق الوسط الشعري العربي الجديد بعمله الأول (رهائن) الذي صدر في دمشق عام ١٩٧٥. كان عملاً غير مسبوق في مدونة قصيدة النثر العربية، أقرب في كتلته، إلى قصيدة النثر الأوروبية، وفي أنفاسه إلى بقايا الإرث السريالي».

وهكذا، بقدر ما تستند تفرقة الشاعر أمجد ناصر إلى الدراية والتخصص بحركة تطورٍ كتابة الشعر نثراً، بقدر ما سيبدو الفصل والتحديد جاهزاً ومريحاً للذين ضلّوا سواء السبيل، وهم يكتبون عن الفروق بين قصيدة النثر والشعر الحر. ولن يكون صعباً، مع تسلّم المصطلح كشعار فقط، أن يكتب ضالّ أنّ شاعراً ما يكتب قصيدة النثر على الطريقة الغربية.

هذا التقديم السابق، إنما، كان يتوسّل الدخول من باب التخصص لقراءة نصّ للشاعر الراحل سركون بولص في مجموعته: «إذا كنت نائما في مركب نوح». يذكر أن عبد القادر الجنابي وضمّنَ مختاراته لثلاثة عشر شاعر؛ اختار قصيدة «إعدام صقر» -الواقعة في صفحة ١٣٥ من ديوان سركون المذكور- بوصفها قصيدة نثر على غرار النموذج الأوربي الحقيقي.

وهناك في جزء مجموعة الشاعر بولص المعنون بـ: «دليل إلى مدينة محاصرة»، يوجد نصّ في الصفحة رقم ٨٥، بعنوان : «الحانة المكسيكية (البلدة٢)». إذ يمكننا أن نقرأ السطور الاولى الأحد عشر من هذا النصّ في ضوء: الإيجاز، الكثافة، اللاغرضية – شروط قصيدة النثر على الطريقة الأوربية. وهذه الشروط لا تعني الكف عن الاستطراد بطريقة مكثفة

وبإيقاع متحرر نقرأه، الآن، حتى عند كلمة «كمين».

فلنقرأ، بعد اصطياد سطور قصيدة نثر من النصوص وحتى المقالات كما يحبّ أن يصطاد الجنابي:

"في الأعلى حيث الكوة المنفردة يدخل منها النور وذات مرة،

لدهشتي، يدخل طائر ضائع بالخطأ مفكراً بأنها تقود إلى

الخارج وفيما بعد ظلّ يضرب بجناحيه جدران الغرفة مدة

ساعة دون أن يستطيع الخروج

قبل أن تنهض المرأة وشعرها الكثيف الأسود

يغطي ظهرها العاري وتحاول

أن تمسك به وهي تضحك

حين أمسكت به في النهاية وبعد أن أتعبته، بعد أن يئس،

بعد أن استسلم أتت به إليّ

بينما كنت أدخّن في السرير ووضعته في يدي المفتوحة وهو

يرفرف بين حين وآخر، أسيراً في كمين".

لكن، سيخرج النصّ من شروطه السابقة إلى الاستطراد والسرد والغرضية بمجرّد أن ينتقل سركون بولص إلى القول: «وقالت شيئاً بالإسبانية». فمن هذه النقطة وحتى نهاية نصّ:

«الحانة المكسيكية»، أي ما يشكل أكثر من ثلثي النصّ، ينقطع، أو يترك، الشاعر اللحظة اللعبية. إذ يذهب سركون بولص، أو يقوده التفكير بطريقة تفتح شهية التحليل الفرويدي، أثناء كتابة النثر؛ إلى الغرضية عندما هو يُوظّف= يُرمّز «الطائر» توظيفاً= ترميزاً جنسيّا. بالضبط حين يكتب:

"ولم أسلّم على الفتاة التي أخذت تبتسم وسحقت سيجارتَها على الأرض، ثم رأت الطائر فأخذت تنظر إلى يدي كأنها تتوقع أن أفلت الطائر في وجهها، أو أن أمرغه على شفتيها الحمراوين كعضو جنسي مُريّش أو أن أجبرها على أكله حيّا وحارّا كالرغيف".

حيث ينتقل بولص من لعبة الطائر العَرضية، في الغرفة، في بداية النصّ؛ إلى رغبة الترميز والدوران حول الجنس متمثلاً بالطائر الذي استقرّ رمزاً جنسيّا في متناول القارئ. وهنا نتذكّر، تحديداً، بعضَ تحليلات سيغموند فرويد للطائر بوصفه عضواً جنسيا مُريّشاً، وذلك في كتابه ﷺالتحليل النفسي والفنّ، ترجمة: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى: نيسان (أبريل)١٩٧٥، ص٢٧رضي الله عنه.. ففي فقرة كان تحدّث فيها ليوناردو دافنشي عن طيران النسر،

مقاطعاً نفسه، فجأة، ليتتبع ذكرى من سنيّ حياته المبكّرة جدّا، حيث طرأت على ذهنه، يقول: «يبدو أنَه قد قدّر عليّ من قبلُ أن أشغل نفسي تماماً بالنسر، فإنه يطرأ على ذهني كذكرى قديمة جدّا، فحينما كنتُ لا أزال في المهد، هبَطَ عليّ نسرٌ، فتح فمي بذيله، وضربني عدّة مرات بذيله على شفتي». ولا ننسى أن نشير أنه في نصّ بعنوان' المحظية'، في الصفحة ١٣٨، يستأنس سركون بولص بعبارة من مفكّرة ليوناردو دافنشي: (بمجرد التحديق في السقف، يمكنك أن ترى الكون).

كذلك التذكير أنّ النصّ التالي لنصّ «الحانة المكسيكية» يحمل عنوان: تركيب حلم؛ الأمر الذي يساعد في تحليل وتفكيك غرضية بعض نصوص الشاعر ذات النثر الشعري المؤسّس على لغة الترميز. وهي لغة الاشتباك بين النثر الشعري والنثر القصصي، بما يشير إلى مرحلة داهمها الخلط بين القصة القصيرة التي كان يكتبها بولص والنثر الشعري، حيث مجموعة: «إذا كنت نائما في مركب نوح» تنطوي على تجريب الشاعر في المناخ الأنغلوسكسوني. وفي سياق غرضية الترميز عند سركون بولص، هناك نصّ بعنوان «مشهد باتجاه واحد»، نجده في الصفحة ١٣٠؛ إذ علينا أنّ نقرأ هذا النص القصير، ثم نعقد مقارنة لرؤية وجه الشبه

والغرضية، بين «الطائر الأحمر» فيه، وبين مآل «الطائر كعضو جنسي مُريّش» في نصّ «الغرفة المكسيكية».

"بين القصبات المحطّمة طائرٌ أحمر

يجري أو يحلّق نحو نقطةٍ مجهولة

شيء ملفوفٌ على بكَرة

في يدي امرأة تنام بين الأشجار

إنها تحلم

بعد أن طردوا من عينيها الشياطين

وفي المثلّث المضاء بين ساقيها المفتوحتين

الخيط، ثانية، يحاول أن يدخل ثقب الإبرة

والذكر عكاز يطرح ظلّه عبر الصحراء".

هكذا مقترب لن يقتصر، لدى سركون بولص، على اعتبار الجنس لديه، عموماً، مركزاً؛ بل تتجاوز القصائد هذه الرغبة. وكم سينجح الشاعر بطردها أو عزلها من صلب الاهتمام والهمّ الذاتي والموضوعي. وسنلاحظ في قصائد أكثر تعقيداً أو تركيباً قدرة سركون بولص على الخروج من مركز الترميز إلى الشعر خلال التلاحق والتدفق الهائل للصور التي تمحو الترميز أو لا تسمح بالقبض على طائر بالسهولة السابقة.

حيث تتوفر نصوص كثيرة على طاقة عظيمة ومختلفة عن القصّ أو النثر الشعري القائم على الترميز، فتدخل القارئ في دوران وجري مع الشاعر وليس مع رموزه المحوة الآن. إننا، في أوقات، نقرأ سركون بولص كما لو كان يكتب قصيدة مدورة، لما لديه من قدرة على التدفق وإنتاج رموز متلاحقة وعصية على التكّشف، وتوحي أكثر ما تشير.

أرى أنه في كتابه: «إذا كنت نائماً في مركب نوح»، على الأقلّ، كونه كتبه في بداياته في أميركا، لم يظهر سركون بولص متحالفاً مع حدّة التنظير لقصيدة النثر، ولا وفيّا للتخصص ودقة المصطلح؛ بل إنه كتب آخذاً بالاعتبار أنه يكتب ذاته دونما قياسات محدّدة، في الخلفية. لذا نجده، أحياناً، يعوّم المسألة فنقرأ نصوصاً له من مناطق تعبيرية متعددة، وقد نقرأ نصّا واحداً يمكن تقسيمه نقديّا إلى أكثر من منطقة: قصيدة نثر، شعر نثري، سرد قصصي، وسرد مقالي، بمعنى الكلمة. فضلاً عن اشتمال ما سبق على غرضية التركيب وإنتاج الشاعر لرموزه بتأويلها؛ كما هو الحال مع «الطائر» الذي «يرفرف بين حين وآخر أسيراً في الكمين».

استدراك:

لم تكتب هذه المقالة بادعاء الانحياز لجهة رأي دون آخر. إنها نتاج تقليب في الآراء بحس دراسي. وعليه، فهي لا تدعي

أكثر مما تقصد وتتوسل، وهو: مراجعة السجال دون إبداء الرفض السريع لجهة رأي ما من تلك الآراء المسجلة أعلاه.

الفصل الخامس

الإيقاع في قصيدة النثر

■ ■ ■

- **الإيقاع: زئبقية المفهوم والتعيّن النصي (فرضيات نظرية ومقترحات)**
- **مقابلة مع الشاعر الامريكي بارون وورمسر**
- **في إيقاع قصيدة النثر**

الإيقاع: زئبقية المفهوم والتعيّن النصي
فرضيات نظرية ومقترحات

حاتم الصكَر – العراق

■ ■ ■

(١)

تكمن مناسبة هذه المطارحة النظرية في التعقيب على ردود الأفعال والاستجابات لما ورد في مقالة سابقة. بعض المعقبين والمناقشين تساءل عن جدوى البحث عن إيقاعات في شكل شعري (= قصيدة النثر) تمرد في الأصل على ضوابط الموسيقى المعروفة. وورد تداعياً كذلك التساؤل الإنكاري عن الحاجة للإيقاع في قصيدة النثر، فهي متحققة بدونه كما قيل في بعض النقاشات.. وأرى أن هذه الدعوى تلتقي في النهاية بالطرف المتطرف المقابل القائل بأنها بلا وزن ولا إيقاع لنفي الشعرية عنها. فإذا سلبنا الإيقاع من قصيدة النثر صارت نصوصاً ضائعة بين النثر والشعر.

لقد كانت الأوزان سجناً أو تقييداً حصرياً للموسيقى، وتحديداً تعسفياً لها ضمن حدود النموذج التفعيلي الخليلي، فكان الإيقاع هو البديل الممكن للوزنية المرفوضة في خطاب

الحداثة الشعرية الراهنة.

ولكن علينا أن نتلمس ظواهر الإيقاع وتعيناته النصية، أي الأشكال التي يمكن له أن يظهر بها لعيان القراءة. القراءة التي تسهم بمهمة أساسية في العثور على تلك التعينات وتلمُّسها. ولعل هذا أحد أبرز الصعوبات السياقية التي تحف بقراءة قصيدة النثر وتقبلها.

(٢)

يبدو أن العرب ليسوا وحدهم من شكا من زئبقية مفهوم الإيقاع وصعوبة وصفه وتحديده. يصف جاكوبسون لفظة الإيقاع بأنها ملتبسة إلى حد ما. ولا يجد الباحثون الغربيون الوزن إلا صورة للإيقاع؛ لأنه يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع. لكن والت ويتمان بكونه شاعراً يعيش التجربة عملياً من خلال قصائده فإنه يشبه إيقاع النثر بأمواج البحر وسرعتها وانسيابها وإيقاعها المتراكم بحرية أكثر مما في الوزن.. ويقترح مؤلف كتاب (الوزن والقافية والشعر الحر) أن نلاحظ الإيقاع في (التشابه في الاختلاف) فحين نرقب حركة الموج وهو يتكسر على الرمال، ويعود من جديد، سنجد تشابهاً أساسياً في حركة كل موجة، ولكن ما من موجتين تتكسران في شكل متناظر تماماً. وهذا في ظني هو الإيقاع

المتكون من تخالفات توافقية كما في القصيدة من حيث لغتها وصورها. وهو المبرر الفني للقول بأن قصيدة النثر لا تنحصر في إيقاع محدد، بل هي متعددة الإيقاعات، وأن كاتبها هو من يقرر ذلك أو يقترحه وربما -وهذا أمل ووعد- أن يجترحه.

(٣)

يُنسب للجاحظ أنه ذم تأليف الخليل في اللحون بعد أن اعترف بإحسانه في العروض والنحو. أوزان الخليل إذن يعوزها العناية بالإيقاع خارج سنتمترية التفعيلة والموسيقى المتحصلة بترتيب حركاتها وسكناتها وترددها الصوتي في البيت الواحد. الخليل الوزّان نسي صدى أو إيقاعات مدقّات القصّارين في سِكّتهم بالبصرة حين أنصت إليها، وقال: لأضعنَّ من هذا أصلاً لم أُسبق إليه. لم يُسبق الخليل حقا في استقراء الموسيقى الوزنية من الشعر المعروف في عصره، أو ما وصل إليه من أشعار. لكنه اكتفى بذلك وأنجز ما أنجزه داخل البيت الشعري بشطريه المتساويين ووحداته الوزنية التي تعززها التقفية كنظام خارجي، بمقابل موسيقى التفعيلات المتحصلة من انتظامها البيتي.

واقعة الخليل السمعية حين أنصت لصوت مدقّات العاملين من القصّارين تؤكد أسبقية الشعر على الوزن وعلومه التي قنّنته بكثافة حدّ الاختناق. وأطّرته بالقافية

الصارمة التي يرى مؤرخو الشفاهية ودارسوها أنها عنصر موسيقي خارجي مقحَم على الشعر. بل هي استعانة سياقية تتصل بطبيعة قناة توصيل الشعر، وهي المشافهة حيث تتجه القصيدة من لسان المتكلم- الشاعر، إلى أذن المستمع- المتلقي. وهذا المقام يفرض أمرين: مراعاة تحمُّل الأذن من السعة اللغوية ما يكفي استيعابها الفيزيائي، والفهم العقلي الذي يتطلبه إرسال البيت الشعري. لذا كان لزاماً التمسك في مرحلة ما قبل التدوين والتأليف أن تُبث القصيدة بتلك الكيفية وذلك الشكل، وأن تكون القافية منبهاً صوتياً خارجياً يشير إلى اكتمال البيت والتمهيد لما يليه. هذا الصنيع الفني يناسب جمالياً وحدة البيت وانفراده بالمعنى ولا يراعي كلية النص أو وحدته.

(٤)

ظلت الحاجة ملحَّة لتوقعات كثيرة لاشك أن العرب تأولوها بعد أن استجدت الحاجة إليها عندهم. منها تلك الأسئلة التي رأى الزملاء في نقاش المقالة السابقة أنها غير مفيدة في بحثنا عن الإيقاع، ما دمنا بصدد فحص قصيدة النثر خاصة. وكأنها منبتَّة عن الأشكال الشعرية المتداولة والتي تجاوزتها بمقترحها الجديد. في الحقيقة هي استكمال للسيرورة الشعرية وتلبية للحاجة إلى التجدد والخروج من

السلسلة المملة من النظم الذي هيمن على الذائقة الشعرية العربية كتابة وتلقياً. وهو السبب أو الدافع في الغرب أيضاً. تنبه الشكلانيون الروس مثلاً إلى أن الخطاب يمكن أن يحافظ على صفته الشعرية مع عدم المحافظة على الوزن، أو ما سيسميه تودوروف بتأثير من نظرياتهم (الشعر دون نظم).. فيما نقرأ في الأدبيات النقدية العربية حول كتابة الشعر أن الشعر (كلام يقصد به الوزن والتقفية، أما إذا اتفق في الكلام على غير قصد فلا يعدُّ شعراً) هذه النظرية القائمة على القصد أضرت بالتجديد في الشعر وكرست حصره في قوالب نظم جاهزة ومحددة. وبذا لم يتح المجال للتجارب القائمة على فحص أثر الشعر لتحديد نوعه. أي الاحتكام إلى كون الكلام شعراً بقدر ما يحدثه من (أثر) الشعر في التلقي. ونتفهم أن أتباع نظرية القصد المسبق كانوا يلبون هاجساً دينياً كي يبعدوا تهمة القرآن بأنه شعر؛ لأن أثره في النفوس كأثر الشعر. يذكر الشاعر عبدالقادر الجنابي في (الأنطولوجيا البيانية) أن فيتغنشتاين كان يقول إنني لا أفهم أشعار جورج تراكل (لكن نبرتها تعجبني. إنها نبرة عبقري حقيقي).

وهذا ما يحصل في اللغات حيث تُنقل الأشعار مترجمة فيحس قراؤها أنها شعر، رغم أنها مترجمة، ولا يظل للوزن

فيها أثر لضرورات النقل من لغة إلى أخرى. هكذا نقرأ شكسبير ودانتي وغوته وغيرهم بلغتنا وبدون أوزان قصائدهم، لكننا نحس شعريتها. وهذا ما أسميته في (الثمرة المحرمة) ممهدات إيقاعية لقراءة قصيدة النثر وكتابتها. فالأثر هنا هو الذي صار معياراً لتحديد شعرية القصائد وانتمائها إلى نوعها.

وبمفهوم الأثر صار الإيقاع شاملاً للفنون كلها وليس الشعر فحسب. فصرنا نتحدث عن إيقاع المسرحية أو الفلم أو اللوحة أوالسرد الروائي والقصصي وهكذا.

(٥)

ليس في المعجم النقدي القديم تحديد لمصطلح الإيقاع، فهو لغوياً وقع المطر أو وقع سير الخيل. وهذا تحديد صوتي قاصر للإيقاع. فيما تنقل المعاجم الحديثة عن الجذر اليوناني للإيقاع معاني الجريان والتدفق. والمقصود به التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون.. أو القصر والطول، والإسراع والإبطاء.. فهو يمثل علاقة الجزء بالجزء، والجزء بكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي.

وعلى هذا الأساس النظري حاولنا استنتاج مسألتين

فيهما تفاصيل فرعية، سنضطر لسردها ملخصة في نقاط تجنباً للإطالة. ففي مجال المهدات الإيقاعية لقبول قصيدة النثر نذكر:

• الشعر المترجم الذي يقترح السطر كبناء نصي بديلاً للبيت الشعري وهو ما أزعج نازك الملائكة كمنظّرة للشعر الحر الموزون بالتفعيلات المتعددة والقوافي الحرة، فاعترضت على هيئته الكتابية في فصل من كتابها (قضايا الشعر المعاصر).

• الرضّات الموجهة لنظام البحور الشعرية وتراتبها التفعيلي (عدد التفعيلات- تناوبها، نوعها..) والخلط العروضي أو الاختلاط بين تفعيلات أكثر من بحر، والتدوير الذي بدأه الشاعر حسب الشيخ جعفر وآخرون وهو يهدم وحدة البيت لصالح دورية زمانية مستمرة تستفيد من شعر البند والاستمرارية الرجزية.. وتقدم السطر ككتلة بنائية على مدى القصيدة، والجملة الشعرية الكبرى بديلا لوحدة البيت كخلية معنوية.. فتنهدم الفرضية الإنشادية، أي عدم ملاءمة شعر الحداثة للإلقاء بسبب طول مقاطعه الصوتية.

• النثر الفني ذو الطبيعة الإشراقية. وهو من مرجعيات كتابة قصيدة النثر في أدوارها الأولى. فقد كانت كتابات النفري والحلاج وابن عربي والبسطامي والخرّاز وسواهم من المتصوفة مؤثراً ونموذجاً ظهر في كتابات الرواد. كما

صار لنثر جبران الإشراقي ونثر الريحاني الشعري وسواهما مثل ذلك الدافع المؤثّر.

• العامية الدارجة كتقنية ولغة وإيقاع هروباً من التقاليد الرسمية للغة الشعرية السائدة. وهذا مؤثر وجدناه في تجارب الشعر الحر أو التفعيلة ايضاً.. وما فيه من تضمينات عامية أو شعبية الدلالة، وهذا الصنيع له خلفية إيديولوجية ترى وجوب تخليص لغة الشعر من فوقية طبقية أو نخبوية سيطرت عليه تاريخياً.

• تغيرات تمس البنى اللغوية والنحوية كتراجع الجمل الفعلية وسيادة الجمل الإسمية وأشباه الجمل. وما يترك من أثر إيقاعي تتكفل بإبرازه الصياغة الفنية.

• تداخل الفنون وزوال الحدود بين الأجناس الأدبية وتنشيط درس التناص وتشكلاته وأنواعه في النصوص.. وهذا متأت من عوامل معرفية متعددة، وتغيرات البنى الثقافية، والتحولً في الأشكال الأدبية والفنية وطرق توصيلها.. هكذا يمكن تلمس المؤثر الآخر أجناسيا ونوعياً.. وتبادل عناصرها واقتراضها مثل اللون والحركة والسرد والموسيقى والمسرح واختلاطها ببعضها.. ويمكن تلمس أثر الموسيقى الحديثة في هدوء الإيقاعات وشفافيتها وتجنب الهيجانات اللغوية والصورية المنفعلة..

(٦)

نختم ببعض المقترحات الإيقاعية المتحصلة من استقراء نماذج كثيرة من قصائد النثر، وتوصلات دارسين متخصصين في بنيتها وكينونتها الشعرية:

- فمنها القراءة الكلية المتجهة إلى النص بكونه كلية موحدة.
- وتأمل الهيئة الخطّية لقصيدة النثر أي تنضيد أسطرها أو بنائها الشكلي الذي يظهر في كتابتها، لأنه من موجّهات قراءتها القوية.
- والتركيز على الدلالة التي يعيرها المنظّرون أهمية كبيرة ما حدا بجان كوهين في كتابه (بنية اللغة الشعرية) إلى وصفها بأنها (قصيدة دلالية) والدلالة عنده الموسيقى تهب النص جمالاً ... وهي أوسع من المعنى. وتحتفظ بجدوى تعوض به عن الموسيقى الغائبة عن التعيّن.
- العناية بالسرد كونه عنصراً بنيوياً مهمائاً في تشكُّلها وفي تلقيها. إنها تسد ثغرة الوزن الغائب بإيقاعات مقترضة من السرد بما فيه من نمو حدثي، وشخصيات وتعينات مكانية وزمانية وترسُّل قريب من ذات الشاعر الذي سيجد نفسه في قصيدته غير بعيد عنها كما كان من قبل، بفعل الغنائيات الزاعقة التي تنازلت عنها قصيدة النثر، والأغراض التي هجرتها لصالح تعينات السرد وكثافته وكليته.

(٧)

بناء على ذلك يمكن أن نميز بين عدة أنواع من الإيقاع:

- إيقاع المفارقة الساخرة والثنائيات الضدية.. وهو كثير الاستخدام في نصوص كثيرة تجد صداها في التلقي لنبرة الانتقاد والتهكم والتقابلات التي يحسها القارئ بملموسية قد لا تهبها أنواع أخرى من الإيقاع.
- الإيقاع القائم على التوازي الذي نعني به مجاراة لمقترح جاكوبسون في (قضايا الشعرية) ما يتشكل من علاقات بين الوحدات المتكررة المرتبة في تشابهات وتباينات ترينا العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة المستنتجة من النص.

- إيقاع التكرار والإعادة حيث تبني القصيدة هيكلها على إعادة الفكرة بألفاظ متنوعة أو بالألفاظ ذاتها أحياناً.
- إيقاع التعاقب أو النمو والتوالي حيث تكون للجملة الشعرية أجزاء صغرى يؤدي أحدها للآخر حتى النهاية. وهو إيقاع ذو ميزة نثرية سردية.. وبحاجة لترابط واعٍ قريب من السيناريو السردي.
- الإيقاع الترابطي الذي يتجاوز تجاور العبارات والألفاظ، أو تتبُّع معانيها الجزئية، بل يربط بعضها ببعض ارتباط السبب

بالنتيجة، دون التقيد بحقيقتها الخارجية أو الوضعية؛ لأن ذلك ستنسفه الانزياحات والعدول من معنى لآخر بالمجاورة.

• إيقاع التناقض والتضاد القائم على الطباق الصوري أو استحضار السلب اللغوي. وحريٌّ أن أذكر هنا فهمي للفرقٍ بين التناقض والتضاد. فالتضاد يفترض وجوداً متجسداً للمتضاد، أما التناقض فهو درجة أكثر حدة من العلاقة بين الطرفين، يلغي وجود الآخر وبتعدد احتمالاته.

• اعتماد البؤرة أو الخلية المولِّدة للنص والمركز الذي يتوسع منها إلى أطراف النص وأركانه، ويعود إليها بحسب الإيقاع المعتمَد.. هنا يبني المركز أغلفة تحجبه ليظهر من خلفها مجدداً بدورية زمنية متقنة.

• توازي الترادف الذي ذكره موريه، ويسمح بالتداعيٍ والاسترسال لاعتماده المرادف اللغوي والصوري أحياناً. ونلاحظ أن هذا النوع كسواه يعتمد على ثقافة الشاعر، وحصيلته المهارية في اللغة والصياغة.

• إيقاع الفكرة المعتمد على إغراق النص بثقل الفكرة المستوحاة من تأمل كوني أو ذاتي أو وجودي.

• إيقاع الترميز والأسطرة، أو أنسنة الموجودات والأمكنة، وإسباغ العقلانية على أفعالها وأحداق النص.

• إيقاع التداعي الحر المستعار من السرد. ويمكن لمستخدمه الاسترسال في تداعيات لفظية أو معنوية أو صورية أو بلاغية.. تتولد من فكرة النص وتعمل على تعميقه بسلسلة التداعيات.

• النمط الفوضوي للإيقاع المعتمد على تشويش مقصود للبنية الزمانية واللغوية ليخلق إحساساً بمزاج الكتابة أو برنامجها. وهو مناسب للخلط بين هيئة نصية غريبة التكوّن، وعلاقات لغوية مجانية تعتمد الانزياح الصوري الحاد.. وصور غرائبية لا دلالة محددة فيها. وفي هذا النوع يكون القارئ أكثر حيوية وأهمية في بناء الدلالة.

• الترجيع الذي يرى نورثروب فراي أنه مشرك بين الفنون كلها. ومنه وجد الباحث توفيق الزيدي الترجيع بالترتيب، وبالتفاعل، وبالاعتراض والالتفات.

• المظاهر الشكلية ومنها الفراغ والبياض والقطع والحذف والاعتراض وسواها.

• إيقاع التوتر المتحصل من علو النبرة اللغوية، والتراجعات في الدلالة والترابط الكلي للنص، والتعارضات التي توجد في السياق النصي.

ختاماً..

- يهمني أن أؤكد أن تلك الإيقاعات المقترحة حدوس وافتراضات واحتمالات، غير مستقرة أو نهائية.
- وأنها نتيجة استقراء لا حصري متعدد المصادر، وأشارك في بعضه نقاداً شعريين مهتمين بقصيدة النثر ومشكلات كتابتها وتلقيها.
- وأن الإيقاع مهمة فنية يتولاها الشاعر في نصه، ومهمة جمالية يتلمسها المتلقي في قراءته.
- وأن لقصيدة النثر إيقاعها المتولد من مهيمنة نصية على المستوى الدلالي أو الصوري أو الصوتي او التركيبي أو الخطّي.

كخلاصة: فإني أرى أن لكل شاعر قصيدة نثر ولكل قصيدة نثر إيقاعها.. ذاك الذي تدركه المعرفة ولا يختصره الوصف أو تحيط به التسمية.

مقابلة مع الشاعر الامريكي بارون وورمسر

حاتم الصكر – العراق

■ ■ ■

في مقابلة حديثة مع الشاعر الأمريكي بارون وورمسر لمناسبة ترجمة بعض قصائده قام محرران من مجلة ندوة الإلكترونية –سيد جودة وبرجت بونزل– في عدد ديسمبر ٢٠١٩ بسؤاله عن قوله: (إن اللغة الإنجليزية ليس فيها فراغ إيقاعي) وتطبيق ذلك على قصيدة النثر، فاستطرد ليقول: (إن قصيدة النثر نادت بنوع من الكتابة يخالف الشعر. وإن تخلينا عن البيت الشعري فإننا نتخلى عن بُعد هائل من الذخر الإيقاعي للشعر... إن قصيدة النثر تتخلى عن البيت الشعري.. لذا.. هناك فراغ إيقاعي في قصيدة النثر). هذا التصريح يثير في الغرب كما عندنا مشكلة الإيقاع الذي تستند إليه قصيدة النثر في موسيقاها البديلة لخروجها عن الوزنية تماماً، واستبدالها مفهوم البيت الشعري الذي ظلت له هيمنة حتى في قصائد الشعر الحر أو التفعيلة ذات المنحى التجديدي. بمفهوم كلية القصيدة المبنية على أساس مستويات عدة ليس الإيقاع إلا واحداً منها، يستكمل وجوده البنائي في هيكل القصيدة على أساس انتظامها جميعاً: كاللغة والتركيب والدلالة والهيئة الخطّية للنص والمستوى

البلاغي الذي يشمل الصور البديلة للفكرة المتخفية في النص تحت المكتوب والمسكوت عنه، أو ما ينتظم بعلاقات الحضور والغياب في البنية النصية للقصيدة.

لقد أبدلت قصيدة النثر البيت الشعري كوحدة لغوية وتركيبية ودلالية وإيقاعية بالسطر ثم بالجملة الشعرية التي تتعدى الحدود النحوية واللغوية للجملة العادية وقد تستغرق عدة أسطر وتتمدد في مساحات النص الممكنة. وقد يسبب ذلك صعوبة للمتلقي في اكتشاف أو تتبع هيئتها الكتابية أو الخطّيّة باعتبار سطح المكتوب فضاء نصياً يستوعب مبنى القصيدة.

لقد وُصف الإيقاع الداخلي بأنه أسطورة أو زعم غير متحقق في قصيدة النثر التي لا يراها منتقدوها كقصيدة دلالية، ومستفيدة في هيئتها النصية بالسرد كوسيلة مساندة لتوصيل الفكرة. قصيدة النثر لا بيت فيها. وهذا المؤكد في كلام وورمسر عن قصيدة النثر.

لكن ما لم يرد في كلامه -شأن رافضي مقترح قصيدة النثر عندنا- هو البدائل التي تقدمها قصيدة النثر عن البنية البيتية التقليدية. وكذلك ما يلي هذا بالضرورة، وهو وجود إيقاع فيها وليس فراغا كما جاء في المقابلة. ولكن تعيّنات الإيقاع لا يمكن أن تؤدّى بأوصاف محددة تؤطر قصائد النثر

كجوقة. وهذه أبرز صعوبات كتابة قصيدة النثر. بل ستصبح لدينا قصيدة نثر لكل شاعر كما قال محررا كتاب (مقدمة لقصيدة النثر- أنماط ونماذج) الذي ترجمه الشاعر المصري الراحل محمد عيد إبراهيم، ويعتقدان بأن هذا النوع الشعري -كما اقتُرح في النقد الشعري عندنا- لا يُحد أو ينحصر في وصف؛ لذا يقرران قاعدة مرنة وزئبقية في الواقع بقولهما: (إن هناك أنماطاً لقصيدة النثر بقدر ممارسي كتابتها. وهذا هو مصدر تميزها وصعوبتها في آن واحد تلقيا وكتابة. فهي ليست بنية، والكلام عن أنماطها هو الحل) كما يرى المحرران اللذان يتحفظان بالقول إن تلك الأنماط لا تحيط بها صفة أو تحديد، وهذا يعزز رأيا مبكرا لنا بأن كتابتها مسؤولية ذاتية للشاعر نفسه، وإيقاعها لا يدرك أو يحاط به ولا تؤديه الصفة رغم أنه يدرك بالمعرفة. وكان عنوان كتابي الأول عن قصيدة النثر عام ١٩٩٢ هو (ما لا تؤديه الصفة) مستفيداً من إجابة اسحق الموصلي حين سأله الخليفة عن النغم وطلب أن يصفه له فقال: (إن من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة ولاتؤديها الصفة). هكذا يظل الحديث متاحاً عن (احتمالاتها). ذلك سوف يسر خصومها ويقوي منافحتهم عن الشعر الذي لا يرونه في قصيدة النثر. لكنه يعمق البحث عن دلالاتها وإيقاعاتها.

سيكون لكتابة قصيدة النثر تشكلات نصية ممكنة باعتبار المحورين البنائيين المهمين فيها، أعني الدلالة والسرد، وما يقطعهما أفقياً من إيقاع يتحصل بالتوازي أو التكرار والمفارقة والسخرية والصورة المنتزعة من متعدد يتم إعادة ترميمه وتجميع أجزائه.

كان قدر قصيدة النثر واللحظة الشعرية التي ولدت فيها أن تتشكل كظاهرة نصية صادمة مستفزة منذ لحظة التعارف مع القارئ الذي ترسخت في وعيه الأنواع والأجناس كما تراكمت نصوصها في ذاكرته المتشكلة كمخزون قراءة أو أفق تلق بما قدمته له البنية التقليدية والمدرسة والذوق العام. وكلها تقدم الموزون بكونه حِكماً أو أمثولات ونماذج عليا أيضاً. فلا يبقى من مساحة لتلقي أي نسق جديد تقدمه القصيدة ما دام الشعر هو هذا البريق اللامع لغةً والصادح إيقاعاً والقابل للتمثل والتداول جزءاً جزءاً، كأبيات متوسعة عن فكرةٍ ما تتمدد في أطراف النص وتعود لمركزها لتنتهي ببيت قصيدٍ أو خلاصة.

كان القارئ يفهرس تلك النصوص بما يفرضه التفريق الحدّي بين الشعر والنثر، ولا يراهما قابلين للتصالح والجمع في إطار نصي واحد، وهو إشكال والتباس واجه قصيدة النثر في حاضنتها الأساسية، وأعني اعتراضات الفرنسيين

أنفسهم على التسمية وتصريح منظري قصيدة النثر الأوائل بحرج التسمية ومغالطتها وعدم تعبيرها على المستوى الاصطلاحي عما يراد منها على مستوى المفهوم، ولا تنتهي -أي التناقضات- بمعضلة تلقيها في أفق لم يتغير كثيرا ولم يبتعد عن مرمى القصيدة الأسبق.

وارتضت هي بدورها الوصف بالمروق والتمرد تناغما مع شعاراتها الثورية العارمة، لا سيما في مرحلة التبشير الأولى والحِجاج مع الخصوم الذين أنتجوا خطابهم في هيجان الصدمة ورد الفعل. فيصفها أنسي الحاج في مشاكسة واضحة بأنها (عمل شاعر ملعون ونتاج ملاعين وبنت عائلة من المرضى!).

هكذا مضت قصيدة النثر في خطها التحديثي مغرية الكثير من الدعاة والأدعياء -شأن الحداثات والمقترحات الجديدة عبر التاريخ- يتهافت عليها بوهم سهولتها وإغراء مخالفتها للسائد بعض مِن ضعاف القدرات ممن تلبي لهم دعوتها لإلغاء معايير الوزنية الموسيقية ما يريدون من كتابة لا طعم لها ولا لون.

تمضي كتابة قصيدة النثر العربية متجددة عبر أجيال من الشعراء تتنوع مرجعياتهم والمؤثرات الفاعلة في تجاربهم، فحين كان الجيل الأول من كتّابها يحاول تنفيذ

برنامجها الإيقاعي والرؤيوي واللغوي كما تقترحه المرجعيات الفرانكفونية والإنكلوسكسونية، يذهب الجيل الأخير من الشبان مثلا إلى تجارب عربية تركت بصماتها في أشعارهم وتجسدت في قصائدهم النثرية.. وأخرى من منابت شعرية مختلفة ومتباعدة.

وبكونها قصيدة رؤيا تنفتح قصيدة النثر على الخيال والأسطورة وتدعم ملفوظاتها بتلك الأدوات المجتلبة منهما أو بهما. وهو جانب بحاجة لعناية كتاب قصيدة النثر الشبان خاصة ممن تتمحور تجاربهم لغويا أو صوريا دون الاعتناء بالدلالة التي تشي أيضا بما أسميه ثقافة النص الشعري، كونه مناسَبَة للاحتكاك الثقافي بالموضوعات. والإفادة من الجانب الأسطوري والرمزي والإحالات -التي يكفلها التناص- على المقروء والمعاد إنتاجه نصيا.

انحصرت بعض تيارات كتابة قصيدة النثر في بداياتها بالتركيز على المفارقة اللغوية، وبناء نصوص ذات وجود لغوي غريب العلاقة بين تراكيبه (أنسي الحاج). كما اعتنى بعضها بالجانب التصويري وتوليد بلاغة قائمة على العسير والصادم من الصور والاستعارات (أدونيس)، لكن هذين التيارين ليسا إلا جزءاً من تيارات ومناخات كتابة شعرية متعددة، يولي بعضها الاهتمام المطلوب للجانب الإيقاعي في

قصيدة النثر، ويقترح إيقاعات بديلة للموسيقى الشعرية التقليدية الغائبة فيها. كما يعكف بعض آخر على تعميق الخط أو الملمح الدلالي للنص، لا سيما في التجارب الوسطى التالية للرواد وكتاباتهم الأولى.

أما السرد المستعاض به عن غنائية محلّقة أو مهوّمة، والمجتلَب للنص لإكسابه ملموسية وتعينا، فقد كان ممكنا في قصيدة النثر بشكل كبير نظراً للإفادة من طاقة النثر المنصهر فيها. ولا يعني ذلك جلب آليات القص حَرفيا -كما هو حاصلٍ في البناء القصصي مثلا- ولكنّ منْح قصيدة النثر أبعاداً تسهم في تشكيل نسيجها البنيوي، وتدعم جانبها الدلالي، وتخفف من كثافة اللغة والصور فيها، ما يبعدها عن الغنائية الساذجة والتهويم الصوري المجاني الذي أصيبت به نصوصها الأولى في فهم خاطئ للمجانية كأحد الشروط الملخصة بابتسار عن دراسة سوزان برنار الأكاديمية عن قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، حتى صارت المجانية تعني اللاترابط والهذيان المنتَج لا عن وعي كافٍ بالتشكل المتعارض مع المعاني السائدة والصور المستقرة فِي الذاكرة الشعرية، وهو من أهداف ومشغّلات كتابة قصيدة النثر.

النماذج الجديدة لقصيدة النثر لا يتسع لها هذا الاستطراد المتوسع عن التعريف بروادها ومشكلات مقترحها ومصطلحها

وإيقاعاتها ولغتها. لكنها تشير في الراسخ منها تجربةً ووعياً أنها متعددة المناخات والرؤى والتشكلات البنائية. وفي هذا سر ديمومتها كمقترح، ومستقبلها كمشروع حداثي جذري يمس الوعي بالكتابة والعالم، كتابة مغايرة مختلفة، وعالم لا تحده قيود أو محددات.

ملاحظة: أفدت في أجزاء من المقالة مما كتبت في مناسبات سابقة عن موضوعاتها. ولم أقدم التصور النظري للإيقاع وأنواعه وتشكلاته كي لا يكون الخطاب علمياً صرفاً، لا يناسب وسيلة التواصل والنشر هذه..

في إيقاع قصيدة النثر

سامي المسلماني – تونس

■ ■ ■

تعدّ قضيّة الإيقاع في قصيدة النثر من المسائل التي كثر حولها السّجال والخلاف خاصّة اذا تعلّق الامر بالبحث عن مواطن الشعريّة في هذا النّمط الشعريّ. فهو لا يعترف بالوزن والقافية وينهل خطابه من النثر ولكنّه رغم ذلك استطاع أن يجد لنفسه بديلا ايقاعيّا وشكلا موسيقيّا جديدا بعيدا عن تلك الحدود الصّوتيّة الفيزيائيّة الدّقيقة التي ظلّت تحكم النصّ الشعريّ التقليديّ طيلة قرون.

إن الإيقاع في الشعر الكلاسيكيّ قابل للمعاينة السمعيّة والبصريّة لأنّه ينتظم وفق قانون العروض الذي ينصّ على الوزن والقافية بما فيهما من تماثل وتكرار ملموسين يتجسّمان عبر أقيسة صوتيّة وزمنيّة. أمّا الإيقاع في قصيدة النثر فهو خفيّ وغير قابل للملاحظة لأنّه لا يحتكم إلى أشكال مسبّقة مثلما هو الشأن بالنسبة إلى الشعر التقليديّ بل هو يتلبّس بتجربة الذات الشاعرة ممّا يجعله متنوّعا تنوّع تجاربها وشديد الانفتاح على إمكانات إيقاعيّة شتّى. وبذلك يكون الإيقاع في قصيدة النثر مختلفا من شاعر إلى آخر ومن نصّ إلى آخر حتّى في إطار التجربة الواحدة.

ومن هنا نستنتج أنّ إيقاع قصيدة النثر يقطع مع الموروث الإيقاعيّ التقليديّ ويقوم بالأساس على الحريّة التي تشرّع الأبواب على مصاريعها أمام الخلق بمفهومه الواسع وأمام الاكتشاف في أجلى مظاهره دون رجوع قسريّ إلى أحكام مسبّقة ومفاهيم مسقطة لا تتلاءم في أغلب الأحيان مع مجرى النصّ ومناخه. فهو إذن إيقاع تنبع منه موسيقى الذّات الفرديّة وليس موسيقى الذات الجماعيّة، «موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموّجة وحياتنا الجديدة. وهو إيقاع يتجدّد كلّ لحظة»، على حدّ عبارة أدونيس.

ولا ننكر، في هذا السياق، أنّ المدوّنة النظريّة العربيّة المتّصلة بإيقاع قصيدة النثر تتّسم بشيء من الغموض والضبابية لأنّ إيقاعها لا يعلن عن نفسه وإنما يحتاج إلى من يعلن عنه ويخرجه من الخفوت إلى الجهر ومن الكمون إلى التجلّي ولا يكون ذلك إلا عبر مكابدة النصوص والتسلّح بذائقة شعريّة منفتحة وحديثة دون سعي إلى التقعيد والتنظير وإلى الأحكام المطلقة لأنّ قصيدة النثر، في حدّ ذاتها، ضدّ التنظير والتّحنيط. وعلى هذا الأساس فإن المبحث الإيقاعيّ في قصيدة النثر تكتنفه غابة من الصّعوبات تجعل النتائج المتوصّل إليها فيها نسبيّة ومجرّد قراءة من القراءات التي تفتح معابر التأويل ولا تغلقها وتسمح بتحرير الذّائقة ولا

تقيّدها . فلا مجال، إذن، في قصيدة النثر للأحكام التعميميّة، فلكلّ تجربة خصوصيّاتها ولكلّ نصّ إيقاعاته الخاصّة التي تتولّد وتنمو من خلاله وعبره.

ومهما يكن من أمر فانّه كلّما حقّق النصّ شعريّته وبأيّة أدوات توفّر على إيقاعه وموسيقاه، فالمهمّ أن يكون ثمّة تعويض موسيقيّ للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية. إلا أنّ مظاهر هذا التعويض تبدو غائمة لأنّها تتّصل بالتجريب ولا يخفى ما للتجريب من انفتاح على آفاق المجهول ومن رغبة في اكتشاف دروب بكر. ولكن، رغم ذلك، سعت قصيدة النثر إلى استثمار الإمكانات الإيقاعيّة للنثر وإلى استنباط نماذج إيقاعيّة من خلال توزيعها على الورق وبذلك يغدو إيقاعها إجراء تطبيقيّا لإمكان الشعريّة خارج الوزن والقافية.

ويمكن الوقوف على بعض النماذج الإيقاعيّة مثل إيقاع الحرف وإيقاع اللّازمة المتكرّرة في المقطع وإيقاع اللّازمة المتكرّرة في كامل النصّ وإيقاع الجملة وايقاع التركيب... وتتنزّل هذه النماذج في إطار ما اصطلح على تسميته بالإيقاع الدّاخلي، ولكن مع ذلك نجد إيقاع الصّورة الذي يرتكز على تماهي الصّور وتداخلها أو تقابلها بالإضافة إلى الإيقاع الإدراكي الّذي يقوم على المتناقضات التي تفجّر أبعاد قصيدة النثر القائمة على التمرّد وتفكيك الأنظمة الثابتة ومحاولة

إعادة صياغتها من خلال منهجها مع الضدّ. كما نجد أيضا ما يسمّى بالإيقاع البصري ويتجسّم من خلال توزيع النصّ على الورق وفي مختلف علامات التنقيط والتنضيد ويظهر ذلك خاصّة في نظام المقاطع سواء أكانت في شكل جمل مطّردة خطّياً تتشكّل في قالب فقرات أو في شكل أسطر متفاوتة الطول والقصر وقد يتعمّد المزج بين هذين الشكلين، وأيضا في تنويع أحجام الحروف الطباعيّة وأشكالها.

ونستنتج ممّا سبق أنّ الإيقاع في قصيدة النثر يحتكم إلى تجربة الذات وإرهاصاتها وخلجاتها ويقطع مع القوالب الجاهزة ومع مقولة النظم فهو، إذن، إيقاع الذات الذي يشكّل اللّغة ويطوّعها تلبية لنداءات الروح وأغوارها العميقة.

الفصل السادس

قصيدة النثر والفنون الأخرى

- **الشعرية الطارئة**
- **الشعري والتشكيلي: التواشج والانصهار**
- **القصيدة ابنة نافرة والشعر راعٍ أبوي**
- **شعر الإنستغرام**

الشعرية الطارئة

جعفر حسن – البحرين

■ ■ ■

سنعتمد هنا على مختصر مفيد حول الشعر قبل أن ندخل في الشعرية الطارئة، حيث أن ما يجعل عملا ما شعرا، بالتحديد هو الشعرية، أي اعتبار ما يحيله إلى هذا الصنف من الأدب ويجعله ينتمي إليه بمعنى أدبية الأدب. وفي هذا التحديد سنجد الكثير من التعريفات التي في جوهرها تميل إلى شقين عامين عن الشعر، حسب ما نعتقد (وزنا أو معنى)، فإما ينظر إلى الشعر من ناحية الشكل الفني القار في التراث العربي، فيكون الإيقاع سيد الموقف ليؤدي غرضا ما له علاقة بالتطريب، ويؤدي وظيفة توصيلية في الأغراض الشعرية القديمة، وتكون القافية فيه سيدة الموقف، وذلك على الرغم ممن يرى أنها لا تنتمي إلى الإيقاع، وإما أن يكون النظر مرتكزا على من مجموعة التقنيات المستخدمة لتحيل العمل على الشعر بالإيقاع وبدونه، أي أن التركيز سيكون على مجمل أدوات الإبداع في الشعرية.

وعندما نتكلم عن الشعرية الطارئة، إنما نحيل إلى ذلك الحد الذي يدخل في الاستخدام العملي أو التداول اليومي للغة أو في الأشكال الأدبية الأخرى مثل السرد، فيمكننا

معرفة تلك العلاقة بين المتباعدات التي توظف في الشعرية العربية أو حتى الشعرية بعامة، مهما كان نوع الشكل الذي تظهر فيه القصيدة (عمود، تفعيلة، قصيدة النثر)، ولعل هذا الحد التقني الخاص بالشعر، ينتشر في الإعلان والدعاية التي تربط بين متباعدين (التدخين، متع استهلاك الخيرات المادية والاستمتاع بالنساء)، ويبدو المشهد كأنه موجه للرجال بالتحديد (التدخين وركوب الخيل) يؤدي إلى قضاء وقت ممتع، فتلك العلاقات تضفي صيغة شعرية ترابطية تحث على استهلاك التبغ مثلا أو غيره من المنتجات المادية.

لكل من خبر الشعر وإنتاجه، يجده يرتبط بالفنون الأخرى مثل التشكيل والمسرح والسينما، ويظهر في كل واحدة من تلك الفنون بحسب تقنياته، ولكننا نرى بعض الإنتاج الشعري على شكل دواوين يحتوي في داخل الديوان على ربط بين القول الشعري والتشكيل أو بين الشعر والنحت وقد ظهر ذلك الترابط عندنا في البحرين في عديد الأعمال منها (أرى الموسيقى لأحمد العجمي، وكتاب الأنثى لإيمان أسيري) على سبيل المثال، بينما ترصع الأعمال الفنية كثيرا من أغلفة الدواوين، وكتابات السرد عبر الوطن العربي، فلا تخلو تلك العلاقة من رابطة موحية بين المجالين، وهي كذلك ربما بين كل مجالات الفن، وتتعقد تلك العلاقة في تمظهراتها

خصوصا إذا دخل الشعر مجال الفنون المركبة.

ونجد في الدعاية والإعلان ما يشبه تلك العلاقة بين سمات الشعرية العربية والصور المرافقة للإعلان في الفنون البصرية، سواء كان الثابت منها أو المتحرك أو ذلك المرتبط بنصوص تظهر في الأعمال السينمائية الدعائية. وهناك ميل في الشعرية العربية يتخذ مسارا نحو التحول من التشبيه إلى الاستعارة والتي تنفتح على الرمز، ذلك أيضا ما يوظف في الإعلان اليومي ويمكننا تصور استعارة الضحك من فعل الإنسان إلى البقرة، وتحول البقرة التي تضحك إلى رمز دال على الحليب ومشتقاته، ومن ذلك إلى الجبن في تسمية البقرة الضاحكة وعلاقة العبارة بصورة البقرة التي تضحك مثلا.

ولعلنا نشير إلى درجة أقل من الشعرية تلك التي تتعلق بالجناس اللغوي، ولكنها أيضا تلعب في الدعاية والإعلان وقد ابتكر سيناريست فلم الفنكوش مثل ذلك، عندما سجل إعلانا بكلمات تقول (نهارنا عسل الفنكوش وصل)، ونلاحظ كلمتي عسل ووصل تنتهيان بحرف اللام، وبذلك هي تلامس ما تربت عليه الأذن العربية من الإيقاع النابع من السجع، وسهولة حفظ الجمل المتساوية نهارنا عسل والفنكوش وصل، بينما يلعب المشهد البصري بوجود الراقصة ما نشير إليه من العلاقة بين المتباعدات، على الرغم من كون الفنكوش عامل

مجهول حسب البناء الفني الذي يعرف فيه المشاهد ما لا يعرفه بعض الأبطال مما يخلق التشويق، ويمكن القياس على ذلك في الكثير مما حولنا من الإعلان.

لا تخلو حواراتنا اليومية الشفاهية من جماليات غير قابلة للاستعادة، ذلك أن تراكيبها وصورها ناتجة عن لحظة التواصل الاجتماعي، وهي من عبقريات اللغة، ونحن نفقد الكثير من العبارات الموحية الجمالية والشعرية بمجرد انتهاء الحوار، ولست أشير هنا إلى المجاز المرسل الذي مات بدخوله في التداولية اليومية لحياة الناس، ولكنه كان في ابتدائه لحظة مبدعة شفاهية (أنا ميت من العطش)، (احس أن روحي ستطفر)... الخ، أما شعرية القص والرواية فهي مبسوطة في الكثير من الكتابات.

الشعري والتشكيلي: التواشج والانصهار

حاتم الصكَر – العراق

■ ■ ■

لقد أسهم السوريالیون في العصر الحديث بتوثيق العلاقة وتجليها بين الشعر والرسم، وربما الفنون المجاورة كالسينما، لكنهم قدموا أمثولة على الاستمداد من مخيلة الرسام وتجسيدها في كلمات. لم يكن وصف رامبو للكلمات بالألوان بعيداً عن الذاكرة وكان تصريحه: اخترعت ألوان الحروف إيذاناً بتقارب اللون كعنصر بصري مع الحرف كعنصر صوتي، يحاول الشاعر أن يجمعهما في فضاء القصيدة الذي يناظر السطح التصويري في اللوحة.

وإذا كان الرسم فناً مكانياً والشعر فناً زمانياً فإن لقاءهما المتبادل يتيح انفتاح النصوص البصرية والكتابية وإيقاعاتها – أشيرهنا إلى ما ينقله الرسامون من تقنيات شعرية ليست الحروفية إلا مقترحها الأبرز. لكن صلة الشعري والتشكيلي -في الخطاب والنصوص والتلقي- لا تزال مجال بحث ودراسات تطبيقية، احتكاماً إلى ما تحتمله تلك العلاقة من تعميق وتجديد، وتشكلات بنائية مقترحة، وآفاقِ تلقٍّ وقراءة.

لقد ترسخت العلاقة شكلياً من طرف الشعراء والنقاد بالاتفاق على أن الشعر يمكن أن يكون رسماً بالكلمات، إحالة

أو إشارةً توجِّه قراءة نصوص الشعر بكونها حاملة لصور واستعارات وتشبيهات، يمكن تناولها بما تحمله من سمات تقربها من عملية الرسم ولكن بالكلمات التي تتكون منها بنية الصورة في القصيدة. وهنا تحضر دوماً محاولة نزار قباني المبكرة حين عنون أحد دواوينه ب (الرسم بالكلمات)، معززاً بذلك العلاقةَ التواشجية بين اللوحة المرسومة والقصيدة المكتوبة برابطة التصوير بينهما، ومحاولة تحويل الفكرة أو المضمون إلى صور تقرب من العيان، أو تجعل الصورة قريبة من الفهم والإدراك بتجسيدها وتمثيلها.

قديماً تنبه الكتاب والمفكرون إلى تلك الوشيجة التي يتم إنجازها بالاتحاد أو التواشج والتقارب الشكلي، دون الدعوة إلى الانصهار في كيان نصّي واضح، خشية اختلاط الأجناس الأدبية والفنية، وزوال ما بينها من حدود، أو تجاوز ما عُرف بأنه مجالاتها الخاصة واستقلاليتها بتعبير الفيلسوف الجمالي ليسنج. فتظل الصورة المرسومة بعناصر تشكيلية محددة تجاور الكلمات أو النصوص التي تصور مضمونها وتجسده. ويظل ضمنياً لكل من الفنَّين الشعر والرسم عناصره وهويته.

ويستشهد دارسو علاقة الشعري والتشكيلي في مقام المشاكلة والتواشج بين الفنين بقول هوراس: إن الشعر يكون

كما يكون الرسم. وبعبارة سيمونيدس: إن الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت. وهذا ما يكرره الجاحظ حين يعرّف الشعر بأنه جنس من التصوير. وهو تعريف سيعمّقه عبد القاهر الجرجاني حين يقارن (ما يصنعه الشعر من الصور التي يُتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق)، بالتصاوير (التي يصنعها المصورون فتعجب وتخلب وتدخل النفسَ من حالةٍ غريبةٍ لم تكن قبل رؤيتها).

ويسجل قارئو التراث النقدي للجرجاني انتباهتَه البارعة لمقام التلقي في نظم الشعر، والأثر الجمالي للنصوص في متلقيها، حيث يستقصي أثر كل من صور الشعر وصور التصوير. وهذا الاهتمام بالأثر سيجعلنا نكرر ملاحظتنا حول هوية الشعر وما جعل التقليديين يعمدون حصرها بما قُصد منه أن يكون شعراً على وفق ما استقر من اشتراطات موروثة عصراً بعد آخر. ولو افترضنا شيوع نظرية الأثر التي يتحمس لها الجرجاني ويرى أن ما يخلق أثر الشعر في النفوس يعد شعراً أياً كانت هيأته، إذن لما أنكر المجتمع بمدارسه ونقاده اعتبار الشعر المتحرر من الوزن والقافية شعراً رغم أثره في النفوس. وهكذا سادت نظرية القصد، وتراجعت لقرون دعوات الأخذ بمقياس الأثر الجمالي الذي يُحْدثه النص المنسوب للشعر.

إن اقتراب الفنون من بعضها أزال الحدود الفاصلة بينها، وأكد إمكان الاقتراض والأخذ بما يعزز بنية كل فن. فجرت استعارة الوسائل التصويرية بتعزيزها بما يقوي وجودها في النوع الآخر، ويقبله جسدها لا بكونه شيئاً غريباً يرفضه، بل يطوعه لخدمة خطاب النص الشعري أو البصري. ولكن جلب النص الشعري أو استلافه ووضعه مثلاً في (لوحة أو منحوتة أو مخطوط- لوحة خطية) هو عمل تقليدي أقرب للملصق، وعملية الإلصاق بالتجاور العادي -الكولاج-، وبالمقابل يستعان أحياناً بالنصوص البصرية كالصور والتخطيطات واللوحات لتعزيز أو تجميل النص الشعري بالمصاحبة التي تبين انفراد كل منهما في وجوده العياني المعروض للقراءة. وهذا يتم بطريقتين: اختيار عمل بصري منجز من قبل لوضعه مع النص الشعري، ليؤدي وظيفة جمالية، وأحياناً يقوم الرسام بقراءة النص ووضع التخطيط المناسب بجواره، وهو عمل يصطلح عليه بالإيضاح أو الرسوم التوضيحية. وكلا الغرضين: الجمالي والإيضاحي لا يسمحان بتقديم علاقة تركيبية بين المكتوب والمرسوم أو الشعري والبصري. إنهما على عكس ذلك لا يقدمان على المستوى الجمالي اختراقاً لاستقلال الفنون وحدودها المتينة التي تباعد بينها.

لقد تغلغلت البنى البصرية في إجراءات الكتابة الشعرية،

وظهرت فنون شعرية تقوم على التصوير اللفظي، ولكن ذلك الذي يستعير من الرسم بعض شعريته أو طرائق تشكيله. هنا أستشهد بالقصائد التي تضع البورتريت عنواناً لها. وتحاول رسم سمات أو ملامح للشخصية أو المكان عبر الاقتراب من سماته وظواهره ودواخله المنطبعة في الشعور والإدراك عند التلقي ثم تمثيل ذلك بنص شعري.

وتطور عن ذلك نوع شعري يقوم على تقنية المرآة التي تقرب الوجه لغرض المشاهدة، وقصائد الأقنعة التي يختفي الشاعر من خلالها متقنعاً بوجه مستعار لرمز أو شخصية يختارها بما يناسب خطابه الشعري.

وتقوم أولى شروط اللوحة الشعرية بتجاوز العلاقات البلاغية المعتادة كعناصر التشبيه (المشبه والمشبه به وربطهما بأداة تشبيه وتوضيح وجه الشبه بينهما) وهذا ما قامت عليه أغلب محاولات التصوير في الشعر التقليدي قديماً وحديثاً. بل وضع النقاد حدوداً للتشبيهات انتقدوا من يخرج عليها. نذكر هنا ما توجه لأبي تمام من نقد عنيف لأنه قدم استعارات وتشبيهات لم يعتدها القارئ، كتشبيهه المعنوي بالحسي وهو مستحيل عندهم، كتشبيه الأخلاق بالربى الخضر، متناسين ما يثيره استعارته للّون دلالةً على طيبة الخلق وسماحته. وتقوم الصورة الشعرية على التخييل، وهي تقترب من الرسم،

وتكون بنيتها متجاوزة حدود التمثيل المعروفة، فتطول أحياناً لتستكمل الوصف المرسوم شعراً؛ كاستهلال أنشدة المطر للسياب بوصف العينين الجميلتين بالقول:

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنها القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهْنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم".

وللوصول لهذه الصورة لابد من استنفار القدرة على تمثل الرسم كإحالات لا مباشرة وإشارات، وليس تصويراً حرفياً جامداً. ففي الأبيات اقتراب من تقنية المنظر الطبيعي في الرسم، ولكن باستحضار الشعور لاستكمال الصورة. بجانب حركية الصورة: القمر ينأى عن الشرفتين، والنهر يرجه المجذاف بضعف في ساعة السحر التي يختلط فيها الظلام بالنور.. مع ملاحظة الانزياح في (ابتسامة) العينين وربطها بالكروم المورقة.

وكثير من هذه الصور الشعرية تقوم علاقاتها مع التشكيل

البصري على التوسع والتخييل، وهو قريب من تذوق أو تحليل لوحة غير واقعية الأسلوب. وقد تتفوق الصورة الشعرية ولا يمكن الإتيان بمماثل بصري موحد لها أو مستقل في لوحة. وقد جربتُ ذلك بنفسي حين قمت بتدريس النصوص الشعرية لطلبة الفنون، فعرضت عليهم بيت امرئ القيس في وصف حصانه، طالباً تخيل رسم معاصر له:

" مكر مفر مقبل مدبر معاً
كجلمود صخر حطَّه السيلُ من علِ".

فاتفقوا على أن ذلك غير ممكن؛ لأن حركية الصورة الشعرية يمكن تخيلها وإدراكها ولكن لا يمكن تجسيدها في رسم.. إذ كان عليهم أن يجسدوا سرعته التي تزيد وتتضاعف فتبلغ حد التركيب فتراه في حالين مختلفين في الوقت نفسه، أي في الكر والفر، والإقدام والإدبار في آن معاً..

بمقابل ذلك سيكون عسيراً على شاعرٍ أن يأتي بوصف مناسب لينقل لنا الإحساس بحركة الأجنحة المصطفة في السماء، مغطيةً الحقل، حيث كان فان كوخ يرسم لوحاته الأخيرة قبل انتحاره. ولوحته (الغربان فوق حقل القمح) خاصة. واستطراداً أذكر حركية بيتيّ الشاعر ذي الرمة:

" عشيةَ مالي حيلةٌ غير أنني

بلقطِ الحصى والخط في الترب مولعُ
أخط وأمحو الخط ثم أعيده
وسربٌ من الغربان حوليَ وُقَّعُ".

إن أمثلتي السابقة حول استعصاء الشعر أحياناً على وضع مقابل بصري له، وقصور الرسم أحياناً أخرى على تمثيله صوتياً بكلمات، لا يعني الدعوة لفك علاقة الشعري بالتشكيلي، ولكن لاقتراح علاقة انصهارية يندمج فيها العنصران، ويستفيدان من وجود العناصر المستلفة، ليعاد تشكيلها بهيأة بنائية في المتن لا على هامشه.

وهو مطلب يسهم فيه الشعراء والفنانون التشكيليون من جهة، ومتلقّو العمل الشعري التشكيلي. ويقتضي تغيير موقع الشاعر والرسام ،ويليه بالضرورة تغير بنية نصهما البصري والكتابي، وكذلك موقع متلقي العمل بتكوينه المنصهر الجديد..

القصيدة ابنة نافرة والشعر راعٍ أبوي

حاتم الصكَر – العراق

■ ■ ■

١- القصيدة والشعر: جدل التحديث والتقليد..

التفرقة بين الشعر والقصيدة ليس من الحماسة للتكثير المصطلحي أو السفسطة كما قيل يوماً. لقد دعا أكتافيو باث بحكم تجربته الشعرية إلى ذلك، ولدى النقاد مبررات كثيرة تبدأ من تاريخ النصوص الشعرية وسيرورة التحديث. الشعر يراكم تقاليده ويتحصن وراءها؛ ليثبت كنوع ويستمر؛ لذا يقاوم أي تجديد أو تعديل أو تحديث.

القصائد هي التي تغير الأساليب والتقاليد الشعرية. ويمضي زمن لكي يستوعب المتلقي الخاص والعام تلك الهزات والتقلبات في الكتابة.

دوما تكون ثمة مسافة بين النص ومتلقيه. مسافة جمالية عدَّها نقاد القراءة والتلقي ضرورية لتعيين شعرية النصوص. هي تخلق تلك الفجوة أو المسافة الجمالية التي اقترح كمال أبو ديب أن يدعوها مسافة التوتر.

القصيدة ابنة عاقة للشعر باعتباره كينونة مكتملة ومسوَّرة بتقاليدها التي تأسست بحكم تراكم نصوصها عبر تاريخها.

ولكن يأتي التعديل والانزياح النوعي الأكبر. قصيدة تجد طريقها الخاص. هي (انقطاع في سياق الزمن وانبثاق حاضر يعود دورياً بلا ماض أو غد.. وتظل الحياة منتظرة القصيدة التي ستنقذها، وتجعلها تصير على ما هي عليه). كما يقول اكتافيو باث في مقالته الشعر والتاريخ (ترجمة عبدالقادر الجنابي)، والشواهد على ذلك كثيرة في الشعر الغربي والعربي على السواء. مراكب سان جون بيرس الضيقة وفصل رامبو في الجحيم وأنشودة مطر السياب أو هذا هو اسم أدونيس وفتاة فراشة فتاة أنسي الحاج، والوصول إلى مدينة سركون بولص ورهائن صلاح فايق ومحاولة وديع سعادة لوصل ضفتين بصوت وغيرهم.

القصيدة تعدّل وتحوّر وتتمرد ليرفضها الجسم الشعري المتبني وفق ما توفر في الذخيرة الشعرية للجماعة، بعد أن تكدست النصوص وأعطت شكلاً لنوعها وتحصَّنت بأسواره. هو يرفض كراع أبوي، وبآلية الحفاظ على النوع، أيَّ جسم غريب تأتي به جرثومة القصيدة التي لا تكف عن محاولة القفز من شِباك الشعر وكمائنه.

حصل هذا في التاريخ الشعري العربي أيضاً لدى المعري مضمونياً بفكر مخالف عبر القصيدة، ثم برفض مواضعات الشعر السائد وأبعاده بتضعيف أغلاله عبر اللزوميات التي

مثلت تمرداً انتحارياً، يدخل إلى قلب اللعبة الشعرية ويحفر أسسها لتنهار. وقبل ذلك في تصاوير أبي تمام وتهاويله اللونية، والإنزياحات التي جعلت قصيدته تقول مالا يُفهم عند قادة الشعر ورواته.

فإلى أن تتجه القصيدة اليوم -وأعني قصيدة النثر تحديداً- لتتخلص من شعرية الشعر الفائضة والزائدة والمكررة والتقليدية حتى تحت لافتة الحداثة؟

تلك أهم مسؤوليات الشعراء، القصيدة تفتح لهم أبوابها لتتخلص من زوائد النظم والتسطيح النثري وتبتكر لها شكلاً وتختط لها طريقاً.

٢- الاقتصاد اللغوي والتكثيف..

الشعراء تقدموا بمقترحات عدة عبر قصائدهم، لكنها سرعان ما تغدو حصيلة شعرية تخلق لها أعرافاً يسهل على الآخرين أن يحذو حذوها. وتتكرر النصوص لتراكم نفسها في هيئة كُتلوية، أو جسم جديد يتحصن شعرياً ضد أي تغيير تالٍ عليه.

ولنمثل لذلك سنتحدث عن الهايكو أو القصيدة القصيرة والقصيرة جداً أو قصيدة الومضة والجملة الشعرية باختلاف مسمياتها. لقد استقر شكل الهايكو عربياً وتابعه

كثيرون بقصائدهم التي تطوِّر أعراف الهايكو كما جاءت من منبته في اليابان وأجزاء أخرى من آسيا تلقفته وتوسعت فيه كالصين.

ولا شك في أن تلقف الشعراء العرب لقصيدة الهايكو تم بيسر أكثر بسبب التمهيد السياقي المتمثل بالتقنيات الرقمية لتي دخلت الحياة اليومية وسنذكرها في موضعها لاحقاً.

يحمل شيوع كتابة القصيدة القصيرة جدا أو الهايكو في شعرنا المعاصر دلالتين في اعتقادي:

- أولاهما: مواصلة الشعراء الحداثيين العرب بحثهم عن أشكال مبتكرة وكيفيات جديدة للمحمول الشعري، ومحاولة اجتراح طرق جديدة لتخليص قصيدة الحداثة الوزنية والنثرية من رتابتها وتقليديتها.
- وثانيتهما: البحث عن مراجع ومؤثرات مغايرة لما ألف الشعراء احتذاءه في تجاربهم السائدة، فقد مر بالحداثة الشعرية العربية زمن طويل يقرب من سبعة عقود وهي تستلهم المؤثر الغربي بشقيه الانجليزي والفرنسي، ومؤخرا ببعض التجارب في اللغات الاجنبية الأخرى. لكن الالتفات إلى الشرق وتحديدا لتجارب اليابان بماضيها الفكري والفني هو الجديد

في تغير المراجع والمؤثرات.

لكننا لا نستطيع إغفال الظروف الموضوعية والمبررات الفنية الداخلية التي أوجبت هذا التأثر، وشيوع ما عرف من قبل بقصيدة الومضة أو القصيدة البرقية التي تتكتل في عدد محدود من الأبيات لعله تطوير للقصائد المقطعية -ذات المقاطع المتعددة- أو استلهام لبعض التجارب التراثية في النثر والشعر، كقصائد البيت الواحد أو المقطعات والتوقيعات التي غدت فنا مستقلا في الكتابة العربية سنجد أثرها في القصة القصيرة جدا بجانب الأخبار والحكم والأمثال المختزلة.

ومن هذه المؤثرات الموضوعية الميل العام في التلقي أو المزاج المترافق مع إيقاع الحياة المتسارع، وتداول المخترعات الحديثة التي أوجبت الإيجاز ملاءمة لشكلها أو طبيعتها التوصيلية كالبرق والفاكس والهواتف والرسائل النصية في الأجهزة المحمولة والبريد الإلكتروني والإعلانات والثقافة الصورية عبر القنوات البصرية.

لكن الحماسة المفرطة والإقبال الجمعي الآتي من تقليد للسائد أو الموضة الشعرية تجعلنا -كقراء ومتابعين لجدل الأشكال في الممارسة الكتابية- نفضي بقلقنا من أن تصبح الهايكوات وسيلة أخرى للتكرار والتماثل الصوتي، بحيث لا يكون ثمة تميز أو خصوصية لا سيما والكثير من كتبة الهايكو

لم يطلعوا على مبرراته الفنية وموضوعاته وتاريخه كنوع شعري. ولم يتم التعرف الكافي على نماذجه كما تداولها في سفرها من موطنها القديم -اليابان- عبر الترجمات لشعراء عالميين مثل أوكتافيو باث وجورج سيفيرس وبورخيس والنوبلي السويدي ترانسترومر وظهرت باللغات الأوربية انطولوجيات ومختارات من الهايكو وكتب بليث عامي ١٩٤٩ و١٩٦٤ تاريخها بتوسع ودقة كما وضع أنطولوجيا شاملة لهذا الفن.

لكن تأخرنا المعتاد في اللحاق بالظواهر جعل ترجمة هذا العمل لا تتم الا مؤخرا حيث ظهرت ترجمة الشاعر الراحل بدر الديب لكلاسيكيات الهايكو، رغم أن كتابة الهايكو تجاوزت بداياته اليابانية التي اقتصرت على وصف الطبيعة أو المواقف العاطفية من الموجودات وما يدور حولها من ظواهر. وأهم ما في التطوير الذي شهدته الهايكو هو تنويع موضوعاتها وارتباطها بالذات الإنسانية بشكل أكبر، وكأنها انسحبت من وصف الخارج إلى رصد الدواخل والأحاسيس، مع الحفاظ على ذلك التوتر اللغوي والاكتناز الدلالي وهو ما يوجبه التكثيف والإيجاز الملازمان لهوية الهايكو النوعية وتميزه بين الاشكال الشعرية.

ربما غاب التعمق في فلسفة الزن أو الكونفوشيوسية

أو التصوف عن مراجع كتاب الهايكو العربي لكنهم بكل تأكيد مدركون لما يمكن تسميته بتر الاستطالات والترهلات الصورية واللغوية والإيقاعية، وانتفاخ القصائد بما لا يضيف لمحتواها. وهي دوافع تناثرت كمظاهر في كتابات مبكرة لجبران وبعض شعراء مجلة شعر في المرحلة التبشيرية من ظهور قصيدة النثر، ولكنها صارت اليوم وسيلة تعبير تعززها القنوات الاتصالية وبشكل خاص تلك المواقع والوسائط الافتراضية، حيث لا بد من إيجاز وتكثيف لملاحقة التواصل والتفاعل الحي المتاح عبرها. وليس بعيدا أن تظهر تجمعات ومنتديات للهايكو ومختارات وموسوعات تؤرخ للقصيدة المختزلة والمكثفة في شعر الحداثة العربية كما هو حاصل في كثير من بلدان العالم.

المعالجة والمقاربة السابقة تثير أسئلة وتمهد لسؤال أكثر أهمية حول مستقبل قصيدة النثر، وسط تطور النوع الشعري وتجدده، واحتكاماً إلى الشعرية عبر التاريخ.

شعر الإنستغرام

كيف تقوم وسائل التواصل الاجتماعي **بصنع الشعر من جديد**

حكمت الحاج – العراق

■ ■ ■

في المدرسة، نكتشف الشعراء العمالقة في ثقافتنا: أحمد شوقي والمتنبئ والسياب وأبو القاسم الشابي ومحمد مهدي الجواهري وبدوي الجبل والأخطل الصغير، على سبيل المثال لا الحصر.

بالنسبة للكثيرين، إنها فترة محددة من حياتهم، مثل نافذة على شيء رائع. لكن بينما نواصل القراءة، فإننا نكتشف النثر من خلال حياتنا كبالغين -القصص القصيرة والروايات وكتب تنمية الذات والمقالات الإخبارية- ويميل الشعر إلى أن يكون النوع الذي نفقده.

لكن وسائل التواصل الاجتماعي -التي يلقى عليها اللوم في كثير من الأحيان لأنها تجعلنا نقرأ أقل من ذي قبل- مصممة على أن تفاجئنا مرة أخرى. فعلى منصة انستغرام، يتصارع الشعر القديم والجديد من أجل المتابعين مع حسابات الصور المثيرة، والمناظر الطبيعية للعطلة، والطوفان من الصور الشخصية.

انهم شعراء الإنستغرام.. يقوم هؤلاء الشعراء بنشر أعمالهم بشكل أساسي على تطبيق انستغرام الشهير. ويساعد هذا التطبيق على تكييف الشعر وتحويله إلى تجربة بصرية بحتة: خطوط الآلة الكاتبة، خلفيات من الورق المصفر أو أبيض عادي، والرسوم المرافقة في بعض الأحيان.

إن هذا التطبيق وما يرشح منه من تجارب شعرية مذهلة، يعمل من أجل جيل يعاني بشكل جماعي من نقص الانتباه. القصائد قصيرة، ومكتوبة بكل بساطة، شيء تكتشفه على الفور. الشيء الجيد في وسائل التواصل الاجتماعي هو التفاعل في اتجاهين، لذا، فهنالك تعليقات وأفعال التشجيع كحافز للحفاظ على الكتابة.

جعلت وسائل التواصل الاجتماعي أيضًا الشعر متاحًا لجمهور دائم عبر الإنترنت. قد لا يشتري الناس كتابًا للشعر أو يشتركون في مجلة له. إنه في المدن الأصغر (وفي البلدان الأضعف مثل دول العالم الثالث)، حيث لا توجد العديد من الأحداث ذات الصلة الشعرية، فإن الإنترنت هو المنقذ.

لقد ظهر صعود شعراء الإنستغرام، مثل العديد من الاتجاهات الأخرى، لأولٍ مرة في الغرب حققت لانغ ليف التي تتخذ من نيوزيلندا مقراً لها والتي تكتب عن الحب والحسرة الكثير من الذهب عام ٢٠١٢ عندما بدأ يلاحظ عملها. في

عام ٢٠١٣ أطلقت أول مجموعة شعرية لها بعنوان:

Love & Misadventure

ومن المقرر إطلاق مجموعتها الرابعة هذا الشهر، ووفقا لصحيفة نيويورك تايمز فقد بيعت مجموعات ليف الثلاث بشكل جماعي:

The Universe of Us

أكثر من ٣٠٠,٠٠٠ نسخة حتى الآن.

إن جمال الرواية القصيرة، النوفيلا، يكمن في الحد الأدنى من الكلمات، وفي التأثير أيضا. لذلك، كانت المساحات الفارغة الكبيرة مع نص صغير، هي لعبة شعراء الإنستغرام المفضلة. هناك من الشعراء من يقوم بإنشاء مشاركاته باستخدام تطبيق (ذي أميزينغ تايب رايتر). وهناك من يكتب جسدياً شعره بخطّ يدوي، يكتب قصائده في مجلة، أو أي ورقة أخرى. بعد ذلك، يلتقط صوراً بهاتفه ويلعب باستخدام الفلاتر.

لكن هناك الكثير من الشعراء العالميين يسخرون بشدة من سوق يريد شعرًا سهل الهضم. معظم الشعراء الآن يتخطون قصائد الحب العامة، ويكتبون عن الصراع، والسياسة، والهوية. الكتابة عن القضايا الحساسة أو المثيرة للجدل

تجلب معها ردود الفعل الشديدة. وهذا بالضبط ما يفعله شعراء الإنستغرام.

بالنسبة لي كشاعر قصيدة نثر أساسا، نشرت من قبل وعلى مدى العقود الثلاثة الماضية الكتب الشعرية التالية: بغدادات، تمر العاصفة وتبقى الصحراء، الكلام المستعاد، الوردة بدون لماذا، دليل المتحيرين، وكان قد تم نشرها ما بين بغداد وبيروت والقاهرة، فقد أصدرت هذه الصائفة كتابا شعريا جديدا أطلقت عليه عنوان «انستغرام» وجاء العنوان الثانوي الشارح «قصائد نثر انستغرامية» وصدر عن منشورات مومنت بصيغتين ورقية وإلكترونية وهو متوفر على متجر أمازون أيضا، وكان عبارة عن قصائد كتبت على مدى عام كامل ونشرت تباعا في حسابي على انستغرام. وإني لأعترف هنا بأن هذا الكتاب رغم كل ما يحتويه من عالمي الشخصي الحميم ومن إحالات إلى عوالمي الأثيرة في كتبي الشعرية السابقة، إلا انه قد استظل تماما بما تقدم من مفهومي وتصوري عن الشعر المعاصر المجدد وعن تعالق هذا الشعر مع وسائل التواصل الاجتماعي بشكل خاص ومع الإنترنت بشكل عام، في سبيل مزيد من الحرية والانعتاق في الكتابة والحياة.

من مقدمة مجموعتي الشعرية بعنوان (انستغرام).

الفصل السابع

قصيدة النثر في ميزان التلقي

■ ■ ■

- **الشعر والجنون**
- **علينا أن نكتب الشعر ولو بحريّة**
- **تمييزات، ديون، استجابات.. حول التلقي والتأويل**
- **قوة التكوين**

الشعر والجنون

جمال قيسي – العراق

■ ■ ■

تلقيت دعوة كريمة من الشاعر محمد نصر بالانضمام إلى مجموعة (نحن المجانين)، مع أني شديد التحفظ على سمة المجانين التي التزمتها المجموعة لكنني اعتبرها نوع من التهويل الشاعري لذلك سأغض الطرف عن السمة والإكراهات التي تسببها، لأَنّي أعتبر الأدب وعمليته الإجرائية هو منتهى تطرف الوعي بالحكمة، مع أنها حكمة مقيدة بالإفلاس المادي.

النص الأدبي هو حمولة من الخيبات التي تتراكم جراء الفشل الموضوعي التي تواجهه الأنا، تجوال في أرجاء اللاشعور للبحث عن المقموع والمحبط والمسكوت عنه قسرًا. وهي منطقة مطلقة الأبعاد، ومن يستطيع أن يغرف من هذه المنطقة ويشكل الصور المعبرة بالتأكيد هو ليس مجنونا. ربما محتال ومواربه وهذه صفة العقلاء، الاحتيال والمواربة مرادفة للذكاء. لنأخذ الموضوع من زاوية اخرى، الجنون، على الاقل نشخصه باتجاهين.

الأول، مرض عضوي يصيب الجهاز العصبي، وخلايا الجهاز العصبي ليس لها قابلية التجديد، وهذا الأمر يخرج

الإنسان الواعي من سمة العقلاء. والاتجاه الثاني هو الذهان أي بمعنى فقدان الهوية، يعني فشل الأنا واحباطها إزاء الآخر والواقع الخارجي. وكلا الأمرين لا ينطبق على الأديب، لذلك أشدد على سمة الجنون باستخدامها الشاعري (البوطيقي) الشاعر أو الفنان بشكل عام هو ما يعول عليه في الموضوع الهوياتي للجماعة، هو من يمتلك الرؤية لتثبيت شرعية الوجود للجماعة في صراعها إزاء الجماعات الاخرى، وإن كان احيانًا يتخذ مسرب التهكم على جملة مظاهر الحراك الاجتماعي، مثلما فعلت رزيقة بوسليم عندما اتخذت مؤخرة النملة من أجل تدوين الوقائع، أو سعاد الخطيب التي أرادت أن نمضي معها الصيف في سروال داخلي، أو رماح بابو والحاوي الذي يرتدي (تي شيرت وقبعة)، سأتكلم هنا قبل أن أشرع في غاياتي النهائية، وهي طبيعة الإحالات السيمولوجية لبعض الأعمال الأدبية. ومنها الأعمال التي ذكرت، أو التي سأكتفي بالتطرق إلى عناوينها، لكن قبل هذا، سأحاول قدر المستطاع التعريف للشعر، ليس اصطلاحيًا، وإنما اجرائيًا، أي بمعنى الوظائف التي يمارسها خطاب الشعر، هذه الوظائف التي تتم داخل النص بنوع من خلق عالم ميتافيزيقي، نستطيع ان نقول أنها نوع من الرؤية، والاستشراف، وهنا يكمن الإبداع. كلما كانت الرؤية تشكل منطقة مشتركة للإنسانية، فالشعر بالرغم من

أنه نوع من التجريد باستخدام الإمكانات القصوى في اللغة، بل أحياناً هو تشكيل لغة أخرى مغايرة للغة الاستعمالية التواصلية، مع ملاحظة أن بعض النصوص تتخذ العكس من خلال توظيف اللغة الاستعمالية بشكل مفرط، ولا يقيم وزن إلى اللغة المعيارية (تجربة دارين نور مثلا).

لكن يبقى أن نقول إن الشعر حامل لقضية الإنسان وهمومه ولا ينفصل عن صراعه الوجودي وأحلامه وقلقه، هو خطاب منصص بتشوفات ميتافيزيقية يحمل كل ما يعتمل داخل الأنا من تساؤل وقلق وأحلام وأحزان ورغبات واحباطات، أشواق وانكسارات. إذاً هو سيرة الروح الانسانية في مشوارها الطويل عبر التاريخ، هو تورخة المشاعر إزاء واقع مرير وقمع الآخر، والزاوية الأخطر في خطاب الشعر هما ظرفي المكان والزمان، المكان من حيث هو شخوص مادي، لا وجود له دون الوعي، على سبيل المثال، هناك شجرة سقطت في الغابة، لا معنى لهذا الحدث دون وجود وعي يشاهد ويشخص ومن ثم يحدد أهمية هذا الحدث من عدمه، اذًا هناك ترهين بين المكان– الوعي، أما الزمان فهو تزامن الايقاع مع البنية اللاشعورية للإنسان وهنا أصبح لدينا تزمين أو تحيين، أعرف أن الموضوع معقد لكني سأحاول أن أبسط البنية اللاشعورية للإنسان هي اللغة التي من خلالها تتكون لدى

الإنسان الإمكانية التصورية للعالم، وهذه البنية اللاشعورية تتكون لدينا على شكل إيقاعات يتكيف معها وعينا لا شعوريا، نحن نتوقع اللحظة القادمة من خلالها سواء تحققت أم لا، لذلك أي إيقاع شاذ عن توقعنا اللاشعوري سيصيبنا بالنفرة، لذلك نحن نتفاعل مع قصيدة التفعيلة لأنها تحقق التزمين وننفر من القصيدة المترجمة ونشعر بثقل تقبلها.

وكذلك قصيدة النثر التي تفتقد إلى التنبير والتزمين. نحن لا نتقبل الهايكو لأنها لا تتوافق مع بنيتنا اللاشعورية. إنها لا تتطابق مع زمننا (تك- توك) الذي يشتغل به جهازنا الداخلي، لكل لغة في العالم لها تزمينها الخاص، هذا الكلام يخص الأدب ولا يشمل الموسيقى أو الفن المرئي، سأقرب الصورة؛ بعد جهد حثيث لسنوات حصلت على نسخة من رواية عوليس لجميس جويس، ومنذ اقتنائها ولحد اللحظة وهي فترة تخطت العشرين سنة لم أستطع تقبلها أو فهمها حتى أصابني الاحباط والشك بقدراتي عللت الامر بسبب الترجمة، لكني قارنت الامر في قراءة للأرض اليباب ل (ت س إليوت) ترجمة عبد الواحد لؤلؤة التي لم استسغها على الإطلاق فيما عشقتها وفهمتها بترجمة يوسف اليوسف، لكن عوليس حتى بترجمة أخرى لم أتقبلها.

ثم قرأت السيدة دالاوي لفرجينيا وولف وحدث معي

نفس الأمر، فعكفت على دراسة اُسلوب تيار الوعي وخلاصة الأمر أن جيمس جويس استخدم البلاغة أقصى ما يمكن بلغته الانكليزية حتى الجناسات وتنبيرات الحروف تمكن من توظيفها، سلاحه الشعري (البوطيقي) اللغة، والأدق توظيف التزمين، لكن هذا ليس نهاية الأمر، فهناك أعمال بأسلوب تيار الوعي تعتمد على التأويل وتفاعل القارئ مثل ثلاثية صموئيل بيكيت التي تأخذك كل جملة فيها، اذًا المشكلة الأساس تكمن بقضية اللغة وكونها بنية لاشعورية، ما أردت الذهاب إليه أن مفردات اللغة تمتلك موسقة وتنبير تتناسل عندما توظف في سياقات اوسع مثل الجملة أو النص هذه المفردات والسياقات تعمل وفق نظام يترسخ فينا منذ بواكير وعينا لذلك إحدى أهم خصيصات الشعر هو موائمة موسيقاه مع النوتة المحفورة في بطانة وعينا بشكل بنية لاشعورية، وإلا هو خطاب لا يحقق أي إجراء يعود بفائدة عملية فقط تحفيز المشاعر وتلطيفها، أي فائدة روحية وجدانية تنعكس لاحقًا بتشكل وتوجيه المزاج العام، منطقته روح الجماعة وبيان لحياة الروح، لذلك الكثير يستهجن قصيدة النثر أو الهايكو أو النانو، طيب، ننظر من زاوية أخرى، هناك في أي خطاب والشعر منه محمولات وتشفيرات لغرض تسويقها كقضية يتبناها الشاعر ويبثها حتى لوكانت وجدانية فردانية بحت

فإنها بالضرورة ستشي بهموم الجماعة وقلقهم وأفراحهم وقضية وجودهم في هذا العالم.

نحن هنا نتكلم عن فائض المعنى وفق توصيف بول ريكور، هذا الفائض سيتسلمه القارئ ويتفاعل معه وربما يتبناه ويطوره، إذاً هناك عملية خلق جديدة، نوع من التركة المورثة النبي تنمو في عالم اليوم بعد دخول عامل التواصلية أصبح العالم بلا حدود جراء الانفتاح الغير مقيد، وجراء انهمار هذا السيل الجارف من المعلومات التي نتلقاها مجبرين بحكم التقانة والفضاء الاتصالي، تغير إيقاع الحياة بات متسارعًا لدرجة مخيفة، في هذا التسارع فقط والتغير الحاد تكمن شرعية المحاولات الحداثوية في الأدب والفن. عمومًا إنه التلاعب بالزمن وعملية التزمين بحاجة إلى إعادة تنظيم نفسها لتستوعب المجريات.

الموضوع واسع وعميق ويحتاج إلى جهود نقدية كبيرة تتفوق على قدرة فرد أو باحث، يبقى هناك ثلاث قضايا عالقة سأتطرق لها على عجالة.. أولها قضية التغريب وهي لُب الفكر الماركسي وربما أهم تشخيص لجوهر الحضارة. أقول إن إنساننا العربي والشاعر أو الفنان يعاني من التغريب المركب تغريب عن العمل والهوية، وهو ما تفصح عنه نصوص (نحن المجانين)، وكذلك قضية النزعة التدميرية جراء شعور

الأنا بالمحاصرة والتطويق من الآخر الغربي فتنزع النصوص الشعرية إلى نوع من جلد الذات والقضية الأخيرة هي سيمولوجيا العنوان كلنا نعرف أن العنوان هو نص مستقل نوعا ما لكن هذا النص. هو إحالة إلى محمولات النص الأم، لكن هناك جانب مهم على الشاعر أن يفهمه، أن عتبة النص هو نوع من الاتفاق المبدئي التي يتم بين كاتب النص والقارئ من خلاله سيتم تقبله من عدمه بالنسبة للمتلقي، وكما يقول المثل الشعبي المصري (الملافظ سعد)، على الشاعر ألا يشتط بعيدًا في الايغال بتسفيه الوقائع لأنه بذلك يفقد زمام المبادرة كونه صانع رؤية.

علينا أن نكتب الشعر ولو بحريّة

حكمت الحاج – العراق

■ ■ ■

معروف، أننا لا يمكن أن نفكر من دون لغة، كما لا يمكن أن نحلم بغير رموز وصور. إننا لا نستطيع التفكير فيما هو خارج اللغة وخارج الرمز أو الصورة. حتى العشق، لا يتم من دون وسيط لغوي. ولما كان الشعر هو فعل في اللغة، ولا يمكن أن يكون غير ذلك، فالشعر بلا جوهر، ولا شيء خارج اللغة. وليغبّ إلى الأبد أولئك الذين ما زالوا يتنادون بما يسمى الجوهر الشعري. الشعر نَهْلٌ مصادر مكتوبة، إنْ لمْ نَقُلْ: نَهْبُهَا. وكما قال ناقد معاصر ﷺهارولد بلوم؟رضي الله عنه فإن كل الشعر في العالم هو إما إلى هوميروس عائد، وإما إلى الكتاب المقدس.

وبالنسبة لنا في العربية، فالشعر كله إما إلى الشعر الجاهلي عائد، وإما إلى النص المقدس ﷺالقرآن، الكتاب المقدس بترجماته العربية، نهج البلاغة، كتب التصوف..رضي الله عنه عائد. وحتى الذي يدعي أنه يكتب شعره من الحياة إنما هو يكتب تلك الحياة، بمعنى أنه يقيم في اللغة ويقوم شعره بها. إننا لا يمكن أن نكون في وضعية ما قبل الرمز، أو ما قبل اللغة، حيثما يتعلق الأمر بالنص الشعري. ومن جهة أخرى،

فالنص أزلي في أكوان اللغة، فهو لا يولد من العدم ولا يفضي إليه. الشعر لا يولد ولا يفنى، بل هو في دورة لانهائية، أو في ديالكتيك أبدي من التحول، أقرب مثال إليه هو تلك العلاقة الرياضية الفيزيائية ما بين المادة والطاقة. فالمادة لا تفنى ولا تخلق من العدم، وعندما يحترق الخشب فإنه يتحول إلى طاقة مبثوثة في الكون الفسيح، والعكس بالعكس صحيح. معادلة تحول الطاقة إلى مادة وبالعكس، هي معادلة بسيطة أمكن تعقلها، لكنها تحتفظ بغموضها، فما بالك بنفس المعادلة الرياضية ما بين الشعر واللغة، التي كانت وما زالت عصية على الفهم، رغم بساطتها وإمكان تعقلها من قبل أي شخص يقول الشعر، وكذا من أي شخص يتلقى هذا الشعر. لذا فلا انخلاق للنص الشعري خارج الكتابة، بمعنى أيضا خارج الأدب، بما هو مؤسسة اجتماعية. لا انخلاق للنصوص انطلاقا مما ليس بنصوص، وكل ما هنالك إنما هو عمليات تحول وتحويل على وفق معادلة المادة والطاقة المشار إليها، سميت عبر العصور المديدة بأسماء شتى، منها «أن تحفظ ٢٠ ألف بيت من الشعر وتنساها ثم تقول الشعر»، ومنها وليس آخرها، موضوعات التناص والاقتباس والتضمين والإحالة والسرقة... الخ..

هكذا إذن، رحلة الشعر من خطاب إلى آخر، من نص

إلى آخر، بما فيها الحياة المعاشة بوصفها نصا وكتابة تحتاج إلى تحوّل وتحويل كي تصير أدبا، أو بالعكس، كأن يتحول بيان سياسي إلى ثورة، أو نهج فلسفي إلى حركة اجتماعية، أو قصيدة إلى عقيدة. إن الفرق بين الانخلاق أو الكتابة من عدم، ذلك المفهوم الذي نرفضه، وبين التحول وهو ما ندعو إليه، هو الفرق بين الكذب بوصفه وهما، وبين الحقيقة بوصفها واقعا متعينا. كل من يدعي في الشعر الخلق من عدم أو من بياض الورقة، كاذب دعي أو جاهل للعمل الشعري. ومن البديهي بالأحرى أن نقرر إن أساليب العمل في الشعر أو طرق إظهاره من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل لا تتنوع وإنما التنوع في الشعر نفسه. إن دراسة التحولية هي جزء أساسي من فهم الشعر بما أنها ﷺأي الدراسةرضي الله عنه تعنى بالخطاب ومقولاته، لا بالنصوص الفردية المتحققة. ومن هنا ربما ندرة أبحاث نقدية تتناول قصائد نثر بعينها. ولنا عبر هذا السياق أن ننتظر دراسات تتناول كل تفصيلة من تفصيلات سجلات الكلام الشعري عند شعراء قصيدة النثر.

وأقول سجلات الكلام الشعري ولا أقول مدونة اللغة الشعرية، ما دمنا سنتحدث عن قصيدة النثر. هنا يظهر من جديد مفهوم قصيدة النثر كجنس أدبي، ولكن قبل ذلك دعوني أسوغ تعبيراتي، فقد طالنا عهد التفكيك، وعلى

كل شيء أن يتغير، لأطال بنفسي هذه المرة ذلك الصنم المسمى النقد عندنا. لقد اعتاد النقد التقليدي بما في ذلك الشكلاني والبنيوي أن يموضع فكرة ما عند مواجهته العمل الأدبي، والشعر خاصة. ولهذا السبب يعتقد إن نقد القصيدة هو اكتشاف معناها. والمعنى فكرة أو مفهوم يمكن أن يلحق بفكرة أخرى أو بمفهوم آخر، وهكذا دواليك حتى تتجمع هذه الأفكار في سياق الوجود المتعالي أو الحقيقة المتعالية. لكننا، كما يقول التفكيكيون، لا ندرك حقا إن ما نسميه المعنى ما هو في حقيقة الأمر إلا فكرة تتخذ من الميتافيزيقيا ملاذاً لها. ولم تنج البنيوية التي ادعت لنفسها ثورية ما في وقت ما من أسر الميتافيزيقيا، وإن القول بأن البنيوية قالت بالنسق، يعني إن هناك مركزاً في مكان ما، وذاك المركز هو مفهوم الوجود المتعالي أو السلطة المتعالية. ويوحي مفهوم النسق إن كل شيء مفهوم على أفضل وجه، أو أنه قابل للفهم في الأقل، فحيثما وجد النسق وجد النظام.

وسيؤكد فكر التفكيك أن هذه أوهام وخزعبلات تشير إلى فشلنا في البحث عن المعنى، وهذا يعني إن أولئك النقاد المفتشين أعلنوا أنهم قد وصلوا إلى آخر نقطة ممكنة من بحثهم وأنه لا ينبغي القيام بأي بحث آخر لأجل حماية ما أسموه النقطة الأخيرة من إهانة المستقبل لها، لذلك كان ثمة

خداع كبير قام به نقد نقادنا وفهم لغوييننا. هنا، كما قلت أعلاه، يظهر من جديد مفهوم قصيدة النثر كجنس أدبي. ويحتاج هذا الجنس أو النوع الأدبي، بالتأكيد، شأنه في ذلك شأن أي مُعْطَىً تاريخي، إلى فحص نقدي يكون شغله الشاغل هو التفريق بين مصطلحين دالين هما: القالب، والنوع الأدبي.

يتحدد القالب كالتحام لجملة من مميزات الخطاب الشعري، ولا يقدم لنا أي واقع خارج التفكير النظري. أما الجنس أو النوع، ففي كل عصر يصبح عدد معين من القوالب الشعرية معروفا ومقبولا بشكلٍ ما من الجمهور بحيث يعتمدها كمفاتيح للولوج إلى عوالم الأعمال الشعرية، وتفسيرها. هنا، قصيدة النثر كنوع أدبي، بعبارة الناقد الألماني هانز روبرت ياوس هي أفق انتظار. وأن الشاعر نفسه يستبطن هذا الانتظار فيصبح النوع الأدبي كليشيه، أو قالب، أو أنموذج كتابة. وكما يقول تزفيتان تودوروف: الجنس الأدبي هو نمط ﷺقالبرضي الله عنه كان له وجود تاريخي ملموس وساهم في النظام الأدبي لعصر من العصور. إذن: علينا دراسة تحولية كل قصيدة على حدة، ودراسة الأنواع الأدبية تعاقبيا ﷺدراسة التنوع الشامل لقالب واحدرضي الله عنه ودراستها تزامنيا في علاقتها بالأنواع الأدبية الأخرى، ثم التعرف على قوانين التحولية التي تتعلق بالانتقال من عصر إلى آخر، ومن قالب إلى آخر. قد عرف الأدب فن

المحاورة منذ سقراط، ثم عبر تدوينات أفلاطون ولوقيانوس السميساطي، إلا إن ميخائيل باختين بعد مئات السنين، هو الذي قال لنا إن دوستويفسكي قد حَوَّلَ هذا القالب الأدبي إلى خطاب رواية، لينتج لنا الأخوة كارامازوف كأنموذج فذّ للعمل البوليفوني متعدد الأصوات. يوما ما سيكتب الجميع الشعر بحرية مطلقة، بلا خوف، لا من المجتمع، ولا من سلطة مؤسسة الأدب. وفي انتظار الحلم السوريالي هذا، علينا أن نحاول الكتابة في الشعر، ولو بحرية.

تمييزات، ديون، استجابات..
حول التلقي والتأويل*

حكمت الحاج – العراق

■ ■ ■

أولا: يجب أن نميز جيدا ما بين جمالية التلقي وبين علم اجتماع القراءة من حيث أنهما نظريتان تختلفان فلسفيا وإجرائيا عن بعضهما البعض في مقاربتهما لظاهرة القراءة. تؤكد مدرسة كونستانس ذات الاتجاه السيميوطيقي على أن لكل من النص والقارئ أفق انتظار خاصا بهما، يتكون من معايير جمالية معينة، وأن التجربة الجمالية في القراءة تكمن في اتحاد الأفقين معا، وأن هذه التجربة يمكنها أن تكون هادمة لتلك المعايير، أو داعمة لها أو منتجة لمعايير جديدة. وبما أن هذه المعايير تتعلق بالأنساق الجمالية للإدراك، فلا تولي جمالية التلقي أي اهتمام للأصل الاجتماعي للأشكال الجمالية للتجربة، ولا للشروط السوسيولوجية لتجارب القراء ورغباتهم ومصالحهم الذاتية.

ولكن بالنسبة للقراءة السوسيولوجية، كما عند جاك لينهارت مثلا، فبما أن الأمر يتعلق بتحليل يقوم بالأساس على مقولات جمالية، فإن قياس الأفق يبدو بمثابة تصور معياري مسبق تبرره مصالح الذات القارئة ورغباتها، وحتى تجاربها

الماضية. وهي توضح بنية تأويلات النص وتعددها على مستوى الإشكاليات التاريخية والأخلاقية والأيديولوجية المعبّر عنها إما بشكل صريح أو بشكل مستتر، في النص الادبي، وأيضا على أساس اختلاف أبنية القراءة الذهنية والذوقية. ولأجل كل هذا يقول هانز روبرت ياوس: «لا ينبغي الخلط بين جمالية التلقي وبين سوسيولوجيا القارئ التاريخية التي لا تهتم سوى بمصالح القارئ الأيديولوجية وتغييرات ذوقه الشخصي».

ثانيا: ثمة تمييز مهم بين مدارس نقد النص (النقد الجديد في أمريكا، الشكلانية البنيوية) وبين مدارس نقد القارئ (مدرسة كونستانس من ضمنها) وهو يتعلق بقضية المعنى. إذ أين يا ترى يتموضع المعنى؟ أفي النص أم في القارئ؟ وعلى أية حال فإن تموضع المعنى كما يقول رامان سلدن يكون مشكلة فقط عندما يفترض المرء أن تعيين مكان المعنى هو كل هدف الفعل النقدي. وهكذا، فإنه على الرغم من أن كلا النقدين لا يموضعان المعنى في المكان ذاته، فإن كلاهما يفترض أن غاية النقد الرئيسية هي تعيين المعنى. إن هذا الافتراض، يقول سلدن، لا يجمع بين هاتين الطريقتين في النقد المتعارضتين بعنف فحسب، بل إنه، أي: افتراض تعيين المعنى، يوحدهما معا في مواجهة تاريخ طويل من التفكير النقدي، لم يكن فيه تعيين المعنى هو المهمة الرئيسية.

ثالثا: ومن جهة أخرى، فإن التمييز بين التلقي المتصور على أنه معنى، وبين التلقي المتصور على أنه فعل أو سلوك لا يفصل تصور التلقي في الوقت الحاضر عن التصور الكلاسيكي للتلقي فحسب، بل يعزله عن طريقة التلقي الأدبية كما فهمها معظم النقاد قبل القرن العشرين. فعندما يتم تصور العمل الأدبي بوصفه موضوعا للتأويل فإن التلقي سوف يفهم بوصفه طريقة للوصول إلى المعنى وليس شكلا للسلوك السياسي او الأخلاقي.

رابعا: ملاحظة بشأن نسبية التواصل الأدبي: إن التأثر الأدبي المنشود لن يتحقق إذا كان المتلقي لا يتقبل المحتوى الانفعالي للرسالة (واضعين في بالنا مخطط ياكوبسون الشهير) وما دام الأمر كذلك فإن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الأدبية باعتباره مجرد متلق فيها، بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والديناميكية. فالقارئ يتدخل في خلق العمل الأدبي ابتداء من تصوره الأول له، ممارسا دوره بشكل نشيط جدا، ومن موقع المؤلف نفسه حيث ينظم وضعه اعتمادا على أعراف أو أكواد القراءة المتاحة له. فالمؤلف يكتب بشكل يدعو القارئ لأن يتقبل ما يكتب، وبدون هذا التقبل لا وجود للأدب. ويقول الدكتور صلاح فضل في دراسة له عن أساليب الشعرية العربية (مجلة عالم الفكر، عدد ٣-٤ لعام

١٩٩٤): إن التقبل هو الذي يمنح الأدب مشروعيته وكذلك القارئ وهو ينمو على شكل استعداد أولي قبيل القراءة في صورة قابلية، ثم يتطور عند الاتصال بالنص إلى قبول مبدئي أو تقبل مضاعف بتعبير الدكتور صلاح فضل حتى ينتهي إلى درجة عليا من ممارسة لذة النص التي تصل الى التماهي الإيروسي معه.

خامسا: التأويلية الأدبية كما عند «ه. ر. ياوس» تدين للتأويلية الفلسفية كما عند «ه. ج. غادامير» بالمبدأ الذي يتطلب الاعتراف بالنسبية الملازمة لكل تأويل، وكذلك بمبدأ اللحظات الثلاث المكونة لفعل التلقي وهي الفهم والتفسير والتطبيق.

سادسا: تدين جمالية التلقي كذلك لأمبرتو إيكو لمفهومه حول العمل المفتوح، وأيضا لرفض مركزية اللوغوس وإعادة تقييم النص الادبي عبر وظيفة التحول الاجتماعي. وتتقاسم مع البنيوية هذه المفاهيم إلا أن جمالية التلقي تتميز عن البنيوية فيما يخص مسألة مكونات المعنى، فبينما تؤكد هذه الأخيرة أن المعنى يتولد من الإنتاج في فعل التأمل والذي هو الكتابة بالنسبة إليها، يفسر الألمان المكونات المستمرة للمعنى عبر التبادل والتفاعل ما بين نشاطي الإنتاج والقراءة الأدبية. هذا الحديث في المديونية يعود بنا مرة أخرى إلى

باب التمييزات، فالخطوة الأولى المنهجية التي تقود التمييز الفرنسي بدوره من العمل إلى النص تتبع بخطوة ثانية -بالنسبة للنظرية الألمانية- تقود من الفاعل الذي يكتب إلى الفاعل الذي يقرأ ويحكم.

سابعا: وتدين التأويلية الأدبية عند ياوس كذلك لهارولد بلوم بشكل كبير. فالعلاقة بين المؤلفين تفسر في شكل الأجوبة التي يعطيها الكتّاب الأبناء للمسائل التي تظل معلقة من قبل الكتّاب الآباء. ففي كتابه «خريطة للقراءة المغلوطة» الصادر عام ١٩٧٥ يبين لنا «ه. بلوم» كيف يمكن للشعراء الأبناء أن يتغلبوا على الخوف من التأثر بآبائهم وذلك بتبني ستة دفاعات نفسية كلا على انفراد أو بالتتابع ستسمح لشعرهم أن ينحرف عن شعر آبائهم. وهذه الدفاعات الستة هي: التهكم والمجاز المرسل والكتابة والمبالغة والاستعارة، والاستعارة المكنية. ويستعمل «بلوم» ستّاً من الكلمات الكلاسيكية لوصف هذه الأنواع الستة من العلاقة بين نصوص الآباء ونصوص الأبناء، وهي: (بالنطق العربي)، كليمانين، تيسارا كينوسيز، دايمونيزيشن اسكيسز، أبوفريدز. ويقترح الدكتور سعيد علوش المقابلات الترجمية التالية وبالتسلسل نفسه: التصحيح أو الانحراف، الاستكمال المضاد، الالقاء، الظهور غير المنتظر للنتائج، التسامي والعودة الى المعنى الأصلي

المفتقد (انظر مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٣٨ لعام ١٩٨٦، ص١١٠، مدرسة كونستانس الألمانية).

ثامنا: فيما يخص مفهوم الوظيفة الجمالية والتمييز بين ميكاروفسكي وياوس، فنقول أنه عند ميكاروفسكي الوظيفة الجمالية مبدأ مفرغ ومتعال يسمح بتنظيم وإدامة مجمل الوظائف في العالم المعاش والوظيفة الجمالية لا تتكون إلا على حساب إلغاء باقي الوظائف التطبيقية والتواصلية. أما عند ياوس فالوظيفة الجمالية تكمن في المتعة الجمالية التي تتحدد كمتعة من تلقاء نفسها في متعة الاخر، وتفتح دائرة التفاعل التواصلي.

دعونا هنا نفتح هامشا في المتن: فبشأن انصهار الآفاق، تعترف جمالية التلقي، كمنهج، بقيودها التاريخية، لكنها تظل قادرة على النظر في بعض التأويلات الأخرى، بوصفها طرحا لأسئلة غير مشروعة، أو موضوعة بشكل زائف. ويبدو أن انصهار أو اندماج الآفاق ليس تذويبا كليا لجميع وجهات النظر التي ظهرت، بل فقط هو إدماج لوجهات النظر التي تبدو للناقد التأويلي جزءا من «كلانية» تنبثق تدريجيا عن المعاني التي تكون الوحدة الأصلية.

تاسعا: ذكر الاتجاهات الفكرية التي تستجيب لمفهوم الأفق: لقد أخذت بعض المنظومات الحالية بالتساؤل حول المقدمات

التأويلية لعملها، وتستخدم مفهوم الأفق بطريقة ضمنية أو صريحة. ويُجمل ياوس بنفسه جدولا بهذه الاتجاهات. ففي علم اجتماع المعرفة من حيث هو حقل موضوعي وفي نظرية العلم من حيث هي إطار مرجعي يولد معاني الأعمال والملاحظات كما عند كارل بوبر وفي التحليل المنطقي كما عند فريغه وفي علم الدلالة التوليدي كما عند بركلي، تمت الاستفادة من مفهوم الأفق متصورا من زاوية التأويلية. وإلى ذلك يضيف ياوس اسم فوندرليش فيما يخص حقل اللسانيات التداولية من حيث هي فروض الخطاب. ويوجد هذا المفهوم كذلك من حيث هو مستوى التماثل (الايزوتوبيا) في علم الدلالة التركيبي كما عند غريماس. ويتجلى مفهوم الأفق كذلك، من حيث هو نظام ثقافي في السيميوطيقيا عند يوري لوتمان ومن حيث هو سياق موقفي في نظرية عملية الكلام كما عند شتيرله تلميذ ياوس. أما في الأسلوبية البنيوية فإن مفهوم الأفق يستعمل من حيث هو تناص، وفي الفلسفة التحليلية من حيث هو لعبة لغوية تجعل من الممكن تكوين أي فهم للمعنى، وتحقيق ما كان يجب أن يحققه في السابق الشكل المنطقي للغة الدقيقة، التي يمكن اعتبارها صورة عن العالم.

- فصل من كتاب سيصدر قريبا بعنوان (نقد التحدي والاستجابة) عن منشورات مومنت بالمملكة المتحدة.

قوة التكوين

نصر جميل شعث – فلسطين

■ ■ ■

النقد رياضة. أو، بعبارة أخرى، النقدُ هو نشاط الوعي في منطقة اللاوعي. لكن إلى أي حد يمكننا الحكم بكمال انتماء النص إلى منطقة اللاوعي؟ واذا ذهبنا إلى اعتبار أن النصّ الشعري هو حالة خلق؛ كيف لنا إذن أن نتخلص من الوقوع في الضدية الناشئة عن استخدامنا لكلمتي اللاوعي والخلق في إطار تأملنا لبنية النص؟ ما أعنيه هنا هو أن اللاوعي لا يُطالعنا بصورةٍ ذهنية منطقية منظمة، في مقابل كلمة الخلق التي تضعنا ذهنياً إزاء عملية منظمة، وهذا ما ينطبق ،مثلاً، على النص الروائي.

أليست وظيفة الوعي هي التي تتخرج منها الأفكار المنظمة (بفتح وكسر الظاء)؟ هذا صحيحٍ. وسوف يتغير هذا التساؤل المنطقي، أمام اعتبار الفن محوراً مركزياً، ولغة وغاية؛ حينئذ ننظر إلى اللاوعي في إطارٍ من النتيجة اللامنطقية والرؤية الفنية، وعلى أثر ذلك نصوغ التساؤل السابق في صورته التالية: أليست لحظة اللاوعي هي التي تتخرج منها الفنية والرؤى اللا منظمة ظاهريا؟ والإجابةُ: بلى. وبالتنقيب في اركيولوجية «بلى» سنجد أن عملية اللاوعي الابداعية غير

المنظمة ظاهرياً تمثل خلقا إبداعياً مُحَمّلاً بإشارات ومنبهات تحثّ على التنظيم حثاً ترميزيا دلاليا وثراثيا اسقاطيا أو تنبؤيا معمقا ولحوحاً، برغم كون الخلق في ظاهر العينِ مُهلهلاً.

وكأنَّ ما تقدم من كلام يرمي إلى إعادة الاعتبار للتجربة والمعرفة التي تكتنزها نصوًص شعرية محكومٌ عليها بالانطفاء أو التيه بين أضغاث لغة تنحدر من هنا وهناك؛ هي أشبه بمجتمعٍ أفراده نصوص أو لصوص غير منتمية لقيمة!

إنّ ممارسة رياضة الوعي ستكشف لنا عن عالم من مفاجآت اللاوعي الذكي، إلى جانب الادراك والاحسًاس بوجود محطات لتدخل وعي المؤلف؛ إسناداً وتعزيزاً لقوة تكوين النصّ. والسؤال: هل يعني ذلك اعترافاً بعثور القارئ -الناقد على «النص الناجي»- «النص الكامل»؟!

ليس بالضرورة أن يكون ذلك اعترافاً بكمال النص، إنما باستطاعة القارئ- الناقد الوقوف إزاء حالات متعددة لنصوص مشبعة تشيع الحيوية واللذة والاستفزاز معاً. لحظتها يكون القارئ – الناقد قد دخل في حالة انسجام ومصارعة افتراضية خفية، يرجع نشوؤها إلى الشعور بمسَتوىً جليل من التحدي الذي يشكّله النصّ، للوهلة الأولى، في القارئ أو على امتداد تعدد قراءته له. وليس سنةً أن تصاغ العلاقةُ

دائماً بصيغة تحَدٍّ بين النص والقارئ، فلربما كانت العلاقة مع النصّ في صيغة تحاور، أو حُلُول.

والناقد «المبدع، الحيادي والنزيه» يكون من القدرة حين يكشف، مثلاً، عن إرهاصات ومرجعيات نصّ ناتج عن التجربة الشخصية أو الاجتماعية أو ناتج عن التمرين التأملي الذي ينمى ويرشّح اللاوعي وينقي الشعرية المنجزة. ويكون من النزاهة، أيضاً، حين يقف على حالة نصوص «مُنْوَجِدَة» بعد عمليات عصرٍ ذهني عسير مُورستْ من أجل استجلاب تراكيب وصورٍ لتعزيز «قوة التكوين»!

إن السياق أو الجوّ الذين يكتب فيهما المؤلف يخيمان على القارئ لحظة تلقيه النص، بحيث يمكن -نسبياً- تحديد مواطن القصدية والقسوة والتعسف في استخدام اللغة وصنع تراكيبها؛ من مواطن العفوية الشعرية داخل النص. وحتى نكون من الدقة نشير إلى مكونات سيكولوجية داخلة في تكوين بعض النصوص دخولاً إيحائياً وإشارياً يترتب عليه رؤيتنا لمظاهر التعسف والقسوة المشاركة في التكوين.. إذ هي، من منظور سيكولوجي، تشيرُ إلى قيام المؤلف بممارسة ميول سادية على اللغة. ويكون الخيطُ الفارقُ بين القسوة والتعسف في استخدام اللغة، وبين ممارسة القسوة والتعسف، في اطار من السيكولوجية، بحقّ اللغة؛ في مثل هذه اللحظة شديدَ

الدقةِ والندرة، بيد أننا نقرّ بوجوده.

واللغة الشعرية من ملعب اللغة عامةً؛ هي بمثابة الهدف الذي يسعى إليه، وينتظر تحققه اللاعبونَ والمراقبون المتفرجونَ. ولقد تَعَرَّضْتُ في أكثرِ من مقالٍ إلى سوء تناول واختيار اللغة، وأضيف هنا: إن قوى فتنة اللغة تساهم في إغواء الكثيرين؛ ليس لأنها قوىً مُضَلِّلَة، وإنما لأنَّ سِعَةً من التيه والغربة عن جماليات اللغة الكامنة؛ تجعل من الكثيرين ضحايا الخسارة والخداع في هذا الملعب، ولا ينحصر السبب في خدعة اللغة وحسب؛ فهناك أسباب كثيرة ومؤثرة في مؤشراتِ الانجاز والفشل يتعرّضُ لها «اللاعب- المؤلف» من قبل المراقبين والمنفرجين- المتقلين للأداء- النصّ العَرَضي، الذي لا مسؤولية فنية وثقافية ومعرفية لهُ.

لقد ذكرْتُ أعلاه أنّ («الناقدَ المبدعَ، الحيادي والنزيه» يكون من القدرة بحيث يكشف..)، هذه العبارة تقود إلى افتراض أن النص الشعري الذي في متناول القارئ هو أحد كوائن «اللاوعي – كامل التكوين»، وأنه خلق مكتمل بذاته، وفي الطرف الآخر، يوجد القارئ – الناقد: «المبدع – الخالق – المنظم – الواعي»؛ الذي يقوم بممارسة الوعي (القراءة) على اللاوعي (النص)، إن ممارسة الرياضة النقدية منوطة بالمسافة المعرفية، وبحرية الذائقة لدى القارئ- الناقد

المبدع، على أن ابداعية النصّ النقدي ليست مرآةً للناقد الخبير النهائي بالنص أو الوسيط الكافي بين النص وقرائه؛ إنه في أرقى الأحوال قارئ له سلوكٌ ورؤيةٌ وتجربةٌ خاصةٌ، وهو يجتهد في رسم خارطة -ليست تعميمية- لمنطقة نَصيّة شعرية متعددة مداخلة المعالم والخطوط والرموز.

والقارئ كالمؤلف كالنصّ من حيثُ (الاستمرارية في التشكل)، فالشاعر بطبعه لا يبلغ كمال التجربة، وكل نصوصه هي على درج التشكل، هذا التشكل ينتمي في حركته ومفهومه إلى تطور وتمدد وتعدد نقاط وآفاق التجربة الشعرية وسيرورتها وتشكّلها الدائب، أما تشكل القارئ في صورته العامة؛ فإنه يُعزى إلى تعدد وتحرك مستويات التلقي في الأطر الزمنية والمكانية والمعرفية والخبراتية؛ التي تتسع أو تضيق، وتتشارك هذه التشكلات في منح حياة لانهائية للنص الشعري.

ولنتساءل حول مدى تمتّع الذائقة النقدية بالحرية، وعلاقة ذلك بسلامةِ القدرة على الكشف، في ظلّ الحياد والنزاهة ؟

إن غياب النزاهة، منوط بدرجة أولى بسعي القارئ نحو إرضاء الآخر- المؤلف، وعملية تكرار الارضاء هذه يترتب عنها وثوق علاقة القارئ بالمؤلف، على حساب أصالة العلاقة بين النص والقارئ، الأمر الذي يعزز ويؤكد عقد (التواطؤ)،

ولنتصور مثلاً أن أحداً تعرض في المرة الأولى لقراءة نصوص مؤلف ما، ثم بعد هذه القراءة توثقت العلاقة الشخصية بين القارئ والمؤلف، مما دفع القارئ دافعُ الصلة الذي وقوده في مثل هذه اللحظة الاستحياء، أو الامتناع عن التعرض لقراءة نصوص لذات المؤلف وبيان ما فيها من قصور ونقصان فني وضحالة. إن هذا الوقوف بالضرورة، سيضيئ العلاقة الشخصية، وفي الوقت نفسه سوف يخنق النزاهة الفنية.

وهل نتوقع، مثلاً، من قارئ مرافق ومصاحب لشاعر ما؛ أن يتقدم يوماً بقراءة يشير فيها إلى نقاط الضعف والخلل والهبوط الفني! هل قدرة الخطاب النقدي بعافيةٍ؛ في ظلّ ما نعاصره من تدوين؟؟

لا يختلف اثنان على أن الذائقة حقٌّ ومرآةٌ فردية، إنها أحد مظاهر الحرية الأدبية لدى المتلقي، وهي متعددةٌ بتعدد كمية وكيفية التلقي، غيرَ أنّه حتى هذه الخاصية الفردية باتت مستلبة وتابعة لقوى ذات آثار نفعية، هذه الخيانة التي تتعرض لها الذائقة من قبل الذات المالكة بتأثير من الخارج؛ تشير وبقوة إلى تفاقم أزمة القيم، وتعرض الخطاب النقدي الأدبي لأشد الخيانات والتشويهات؛ هذا القول لا ينطبق بالضرورة على الآراء الانطباعية المسجلة هنا وهناك حول نصوص مبعثرة، ذلك أن معنى الانطباع يكتفي بدلالته المحدودة في

إطارٍ لا يسمح للخائن باحتراف التضخيم. وعلى أية حال فالمُعَطًى الانطباعي لا يمنح النصَّ الإضاءة المُرضيَة للخطاب النقدي.

ولعلّ من أبرز أمراض وسلبيات الخطاب النقدي الحالي هو ممارسة القارئ- الكاذب استلاباً فظّا لحريته الفردية – الذائقة، عبر قيامه بعملية تعاقد عاطفي تواطؤ، مع أطراف أخرى، تفضي إلى نشوء تكتُّلات ومَحَلّيَّات وجماعات الخداع البيني – (الشلل)، والمرتزقة والكذابين والإرهابيين الجُدُدْ.

الفصل الثامن

مقالات مترجمة

■ ■ ■

- **قصيدة النثر.. تشارلز سيميك★**
- **نظرية غياب النوع.. قصيدة النثر بوصفها فعل خبرة**
- **النوع والجنوسة في شعر سيلفيا بلاث**

قصيدة النثر

تشارلز سيميك*

ترجمة عادل ضرغام – مصر

■ ■ ■

ألقيت في مهرجان الشعر بمدينة روتردام في الأول من يونيو ٢٠١٠م.

" طائرة من حديد الزهر يمكنها الطيران بالفعل، وذلك لأن قائدها يؤمن بقدرتها على الطيران".

راسل إدسون★★

الشعر النثري موجود منذ قرنين من الزمان تقريبا، ولا يوجد حتى الآن من يستطيع أن يعرف لنا ما المقصود بالشعر النثري. التعريف المعتاد والمألوف يقف عند حدود ذكر إنه شعر كتب في إطار نثري، ويترك الأمر على هذا النحو. وبالنسبة للكثيرين من القراء فإن هذا المفهوم ليس سخيفا فحسب، وإنما يعد تجديفا ضد كل ما يحبونه في الشعر. القصيدة الحرة لا يزال لها معارضون، ولكن لا أحد بعقله السليم يمكن أن يصر على أن الشعر الحقيقي كله يجب أن يكون ملتزما بمحددات القافية والأوزان المعتادة. ولكن الأمر يختلف تماما حين يتعلق الأمر بقصيدة النثر. حين فاز

ديواني١ الذي يتكون كاملا من قصائد نثرية بجائزة بوليتزر في عام ١٩٩٠، كان هناك احتجاج كبير من بعض نقادنا المحافظين الذين طالبوا بمعرفة كيف تمنح جائزة تهدف إلى تكريم الشعر إلى شيء من خلال تعريفه ليس شعرا. لم أزعج نفسي بالدفاع عن نفسي تجاه المحتجين، ولكن لو فعلت ذلك وأخبرتهم -هؤلاء المنتقدين- بالقصة الحقيقية التي كتب بها ديوان (العالم لا ينتهي)، لأصبحوا أكثر غضبا. وأستطيع هنا أخيرا أن أقدم اعترافي: أنا لم أجلس أبدا في حياتي لكتابة قصيدة نثرية. وبصورة أخرى فقد جاءني كل شيء في هذا الديوان عن طريق الصدفة.

أعرف عددا من معاصريّ من الشعراء الذين كتبوا قصائد نثرية، وأعجبني ما كتبوه، ولكن كتابة الشعر بالنسبة لي تدور حول الشكل، والصراع من أجل احتواء الكلمات داخل سطر أو مقطع شعريين. مفكراتي مملوءة بمقاطع من القصائد المنقحة إلى ما لا نهاية، وغالبا يتم شطبها. وتضمنت في السنوات التي سبقت نشر هذا الديوان أنماطا أخرى من الكتابة بدت وكأنها أجزاء سردية بجانب أفكار قصائد تتكون من تعبيرات وصور معزولة ومنفصلة مجمعة.

كان من عاداتي إعادة النظر في دفاتر ملاحظاتي القديمة من وقت لآخر، لأعرف ما إذا كان يمكن إنقاذ أي

من المسودات القديمة التي تركتها، ويمكن استخدامها. لم أكن أبدي أي اهتمام بهذا الأشياء حتى صيف ١٩٨٨، عندما تسلمت جهاز كمبيوتر من ابني، وقررت أن أعلم نفسي كيفية استخدامه، وفي هذه العملية قمت بتخزين قصائدي على الأسطوانات. وفي يوم من الأيام لم يكن لدي شيء آخر أقوم به، وبما أنني أعجبت فجأة بالكيفية التي بدت عليها القصائد، فقد قرأت ونسخت بعض هذه المقاطع القصيرة من النثر. وبمرور الوقت قرأت عشرة دفاتر من الملاحظات، وأصبح لديّ مائة وعشرون قطعة، معظمها لا يتعدى بضع فقرات قصيرة. وبدأت بالرغم من ذلك أفكر في أن يكون لي كتاب من هذه المقطوعات. وبعد الجدل حولها لمدة أشهر، وتقليص المخطوطة إلى ثمانية وستين قطعة، عرضتها على محرري، وقد دهشت حين عرض عليّ نشرها. والغريب أنه في ذلك الوقت ظهر السؤال حول مسمى هذه القطع الصغيرة. وأخبرت محرري (ألا يطلق عليها اسما)، وأضفت (يمكن أن تطلق عليها كلمة شيء). وأوضح لي ضرورة النوع حتى تعرف مكتبة بيع الكتب تحت أي عنوان سيتم وضع الكتاب. وبعد التفكير في الأمر، مع بعض عدم الارتياح من ناحيتي قررنا أن نطلق عليه قصائد نثرية.

بمجرد أن تآلفت نفسي مع هذه القطع، بدأت أتذكر شيئا

من الظروف التي كتبت فيها . بضع كلمات أو عبارة أو صورة أذهلتني وخربشت بسرعة كل ما يتبادر إلى ذهني. كما قال فرانك أوهارا٢ (واصل على أعصابك.. إذا طاردك شخص ما بالشارع بسكين، فأنت ستركض)، على سبيل المثال واحد من أقدم الأحداث يعود إلى عام ١٩٥٨ عندما كنت أعيش في قرية غرينيتش في لندن في مسكن مشترك، وسمعت شخصا يهمهم خارج غرفتي (وزتي تطبخ). شيء آخر لهذه القصائد يتمثل في رد فعل على طلب ناشريّ في تأليف مذكرات صغيرة عن طفولتي. عند التفكير في هذه الفترة من حياتي، والقلق بشأن قدرتي على تذكر العديد من الأحداث المهمة، وفهم معانيها بدقة، أدركت مدى إرضائي لنفسي وللقارئ إذا قمت بعمل كل شيء. إليك ما كتبته:

(سرقت بواسطة الغجر، قام والداي باستعادتي مرة أخرى، ثم سرقني الغجر مرة أخرى. استمرّ هذا لبعض الوقت. في دقيقة واحدة كنت في الكرفان أمص حلمة أمي الجديدة القاتمة. ثم جلست على مائدة الطعام الطويلة أتناول إفطاري بملعقة فضية).

كان اليوم الأول من الربيع، أحد آبائي يغني في حوض الاستحمام. والآخر كان يرسم عصفورا حيا بألوان الطيور الاستوائية.

أصعب شيء بالنسبة للشعراء هو تحرير أنفسهم من طريقتهم المعتادة في رؤية العالم، وإيجاد طريقة جديدة لإدهاش أنفسهم. وهذا ما أعجبني في هذه القطع الصغيرة. لقد بدت بلا مجهود، وتجلت مثل كل القصائد النثرية، كما قال جيمس تيت٣ ذات مرة: (الفقرة تركيب بسيط مخادع). لقد كانت هذه الجزئيات عفوية غير متعمدة، ومع ذلك يمكن أن تقف بمفردها، وحتى بها منطق مجنون من تلقاء نفسها. كنت مستمتعا بالطبع. كل الشعراء يقومون بحيل سحرية. في الشعر النثري سحب الأرانب من القبعة إحدى الدوافع الأساسية. كل ذلك يجب أن يتم بعفوية، وبلا مبالاة، وإخفاء الجهد، وإعطاء الانطباع بأن المرء يكتب بدون مجهود، وبدون تفكير تقريبا. وهذا ما أطلق عليه كاستيليوني٤ في كتابه عن السمو في القرن السادس عشر (سبرتسورا)*** . وعلى هذا النحو يمكن اعتبار كتابة الشعر النثري علاجا لكل لعنة من لعنات التكلف.

بمجرد أن بحثت في هذه القطع الخاصة بي، أدركت أنها جديدة، وليست مسبوقة. لقد تعرفت جيدا على المختارات العالمية الكثيفة لقصيدة النثر التي قام بها صديقي الراحل مايكل بندكت٥ ، حيث قام بتحريرها ونشرها ١٩٧٦. بداية من لويجي برتراند٦ يطالع قارئ هذا الكتاب تسعة وستين

كاتبا ممارسا لهذا النوع من الفن من جميع أنحاء العالم. بالإضافة إلى الأسماء المألوفة مثل بودليرv، ولتريامون٨، ورامبو٩، وماكس جاكوب١٠، وهنري ميشو١١، وفرانسيس بونج١٢، وإلى آخرين أقل شهرة مثل جونتر كونرت١٣، وخوليو كورتيزار ١٤، وغونار بجورلينج١٥، بالإضافة إلى شعراء غير معروفين مثل دانييل هارمز ١٦، وخوان خوسيه أريولا١٧، وساكوتارو هاجيوارا ١٨، وآخرين بالضرورة. في مقدمته للأنطولوجيا لم يتوقف بندكت كثيرا عند هذه الاختلافات، ولا حتى عند محاولة إضافة تعريف موسع، بل اكتفى بالقول –وهذا متوقع– إن الشعر النثري هو نوع من الشعر المكتوب نثرا، ويتميز بالاستخدام المكثف لكل الأدوات والآليات الشعرية، باستثناء نهاية السطر.

كنت أودّ أن أشدد على الطابع التدميري للشعر النثري. فالشعر النثري بالنسبة لي نوع من الكتابة تم تحديدها لإثبات أن هناك شعرا يتجاوز القصيدة وقواعدها. غالبا ما يكون بالكتابة النثرية طبيعة غير رسمية ممتعة، مثل الرسوم الكاريكاتورية غير المكتملة التي تترك في مناديل المقاهي. يعتمد الشعر النثري على تعارض دافقين، أحدهما يرتبط بالشعر، والآخر مشدود للنثر، ويمكن أن يكون له سياق تأملي هادئ، فتشعر وكأنه يتجلى في إطار عرض ثلاثي الدوائر.

فالشعر النثري له دراية ومعرفة بشعر الماضي، ولكنه يضع أنفه يتشمم القصيدة التي تكون ذات وجود قوي، وذات مغزى واع. إن هذه الكتابة النثرية تسخر من الشعر من خلال لفت الانتباه إلى حماقة جديته. هنا في الولايات المتحدة، حيث يتحدث الشعراء بوقار عن التجربة الأصيلة، ويكتبون قصائد عن آبائهم الذين يصحبونهم إلى صيد الأسماك عندما كانوا صغارا، ويخبرون القارئ باسم النهر، ونوع السيارة التي يقودونها في ذلك اليوم، لعلها تبدو سليمة وأكثر إقناعا. يتوق المرء إلى القصائد الذي يركض فيها الخيال بحرية، حيث يتم التبادل بين الكوميديا والتراجيديا، ويتم التداخل بينهما، كما لو أنهما ينتميان إلى المجموعة ذاتها من الدوائر الدلالية.

نشرت في عام ٢٠٠٩ بالولايات المتحدة أنطولوجيا بعنوان (مقدمة إلى قصيدة النثر)، يحاول فيها المحرران بريان كلمنتس١٩ وجامي دنهام٢٠ تصنيف الأنواع النثرية الموجودة. بعض الأنماط التي توقفا عندها من بين أربعة وعشرين نمطا أكثر إقناعا من الأنماط الأخرى. تم التوقف بالتأكيد عند استخدام الحكايات والخرافة، والسيرة الذاتية، والاستعارة الممتدة الموسعة، والمثل، ووصف الأشياء المادية الجامدة، واليوميات، والسجلات والحوار التي تمت ملاحظتها بشكل دائم ومتكرر، ولكن كما أشار ميشيل دلفيل٢١ إلى أن القصيدة

غالبا ما تشير إلى النوع في البداية لتنزع إطارها، وتصبح شيئا مختلفا تماما في نهايتها. ويتعجب أيضا عما إذا كان هناك أنماط عديدة من قصيدة النثر موازية ومتساوية مع عدد المشاركين. أنا موافق. كيف تستكشف وتصنف نوعا أدبيا يعلن الحرية الكلامية، ويميل إلى معارضة كل تعميم من خلال كل قصيدة لا تحتوي على أي سمة من السمات أو الخصائص التي ذكرتها للتو؟ كما كتب راسل إدسون ذات مرة (إذا كانت قصيدة النثر النهائية تعتبر قطعة من الأدب، فهذا حدث ليس له أهمية في الكتابة)، ويشير في جزئية أخرى إلى أن ما يجعلنا مغرمين بها هو حماقتها، وعدم توقع طبيعة تشكلها وطموحها.

المفكرة الزرقاء رقم ١٠ ★★★★

كان هناك رجل ذو شعر أحمر، بدون عينين أو أذنين. ولم يكن لديه شعر، ولذا كان يطلق عليه الشعر الأحمر، بطريقة الكلام. ليس قادرا على الكلام، لأنه لم يكن لديه فم. ولا أنف. ولم يكن حتى لديه ذراعان أو رجلان. ولم يكن لديه بطن أو ظهر، لم يكن لديه عمود فقري. ولم يكن لديه أشياء بالداخل. ليس لديه أي شيء. لذا من الصعب فهم من نتحدث عنه. ومن ثم من الأفضل ألا نتحدث عنه بعد الآن.

الروائي والمسرحي الطليعي القديم دانييل هارمز لم

يعتبر هذه القطعة قصيدة، فأحد الدوافع الرئيسية لكتابة مثل هذه القطعة هو الهروب من جميع الملصقات الجاهزة. يشير ديفيد ليهمان محرر كتاب (قصائد النثر الأمريكية العظيمة) عام ٢٠٠٣ إلى أن حتى بعض الأعمال التي ضمنها في المختارات قد تكون شعرا أو قصة قصيرة. ويبقى السؤال ما الذي يجعلها شعرا؟ أو أكثر تحديدا من ذلك، ما الذي جعلني أعتقد أن الشظايا التي وجدتها في دفاتر ملاحظاتي قد تكون بالفعل قصائد؟

تكمن الإجابة في التناقض الذي أشرت إليه بالفعل. الشعر النثري طفل وحشي غريب الشكل لنبضين واندفاعين غير متوافقين، واحد منهما يريد أن يروي قصة، والآخر بنفس القوة يريد تثبيت أو تجميد أو إيقاف الصورة أو القطعة من اللغة من أجل فحصنا وتأملنا الدقيق. في النثر الجملة تتبع الجملة حتى يكوّنا في النهاية القول النثري. الشعر من ناحية أخرى ينسج في ثباته ومكانه. في اللحظة التي نصل فيها إلى نهاية القصيدة، نريد أن نعود إلى البداية، وإعادة القراءة، متشككين أن هناك أشياء أكثر مما تراها العين.

تدعونا قصائد النثر إلى استخدام سلطتنا لإقامة اتصالات خيالية بين جزئيات اللغة التي تبدو منفصلة عن بعضها البعض للوهلة الأولى، كما يدرك أي شخص يقرأ هذه

الإبداعات الصعبة والمفهومة بشكل جزئي، والمبتكرة على الدوام، ولا تُنسى غالبا في كثير من الأحيان. إنها-أي هذه الإبداعات الخاصة بقصيدة النثر تبدو مثل النثر، ولكنها تعمل بوصفها قصائد، لأنها بالرغم من هذا التنازع جعلت نفسها خيالات مآته لخيالنا.

الهوامش

*ولد تشارلز سيميك في بلجراد سنة ١٩٣٨، كانت طفولته صعبة فقد نشأ في فترة الحرب التي مزقت أوربا، هذه الحرب التي تركت آثارا في تكوينه النفسي لا ينتهي بمرور الزمن، فقد شكلت هذه الحرب -العالمية الثانية- وجهة نظره في الحياة بشكل عام. انتقل هو وأسرته وعمره (١٥) سنة إلى باريس، هاجر بعدها سيميك وأسرته إلى الولايات المتحدة ١٩٥٤، وكان عمره ١٦ سنة، وأقام في شيكاجو، ودرس بها في جامعتها، وعمل مراجعا لغويا في دار نشر، حتى يستطيع الإنفاق على نفسه ودراسته، وحصل على البكالوريوس من جامعة نيويورك ١٩٦٦م، وهو يعمل أستاذا للأدب الأمريكي والكتابة الإبداعية في عدد من الجامعات الأمريكية. أصدر سيميك (٢٠) مجموعة شعرية، أهمها تعرية الصمت ١٩٧١، مدرسة لأفكار سوداء ١٩٧٨، أغاني بلوز لا تنتهي ١٩٨٦، أرق الفنادق ١٩٩٢، عرس في الجحيم

١٩٩٤، اصطحاب القطة السوداء ١٩٩٦، نزهة ليلية ٢٠٠١، ستون قصيدة ٢٠٠٨، و ذبابة في الحساء (سيرة ذاتية)، حاز مجموعة من الجوائز، منها جائزة بوليتزر عن (ديوانه العالم لا ينتهي)، سنة ١٩٩٠م، ووصل كتابه (اصطحاب القطة السوداء) للقائمة القصيرة للجائزة القومية للكتاب، وحصل على زمالة مؤسسة ماك آرثر سنة ١٩٨٤-١٩٨٩، وجائزة والاس ستيفن ٢٠٠٧م، اختارته مكتبة الكونجرس أميراً للشعراء في الولايات المتحدة الأمريكيّة ٢٠٠٧م. بدأ يصنع اسما لنفسه في بداية السبعينيات من القرن الماضي، حيث كان يكتب كتابة مقتضبة، أو قصائد تصويرية شبيهة إلى حد بعيد بقصائد وليم بليك، وهذه القصائد شكلت وجودها من خلال الملاحظة الموضوعية والتأملية لجزئيات العالم.

** راسل إدسون روائي وشاعر أمريكي، ولد ١٩٣٥، وتوفي في ٢٠١٤، يطلق عليه الأب الروحي أو عراب قصيدة النثر الأمريكية. من أهم أعماله: (امرأة تقاتل شجرة)، و(أم تخدم قردا)، و(دعنا نأخذ في الاعتبار)، و(مزارع يجعل قبعة من القش حبيبته)، و(امرأة عجوز تصنع مصباحا أرضيا لابنها).

1- ديوان العالم لا ينتهي للشاعر الأميركيّ تشارلز سيميك «العالم، الفائز بجائزة بوليتزر للشعر عام ١٩٩٠.

٢- فرانك أوهارا أمين متحف وكاتب وصحفي وكاتب مسرحي وشاعر أمريكي، ولد في ٢٧ مارس ١٩٢٦ في بالتيمور في الولايات المتحدة، وتوفي في ٢٥ يوليو ١٩٦٦.

٣- جيمس تيت هو مؤلف وكاتب وشاعر أمريكي، ولد في ٨ ديسمبر ١٩٤٣ في مدينة كانساس في الولايات المتحدة، وتوفي في ٨ يوليو ٢٠١٥ في أميرست في الولايات المتحدة.

٤- بالداساري كاستيليوني كان رجل بلاط إيطالياً ودبلوماسياً وجندياً ومؤلفاً بارزاً من عصر النهضة.

*** سبرتسورا لفظة إيطالية تفيد لغة ضد الإعجاب وتطلق على إتيان الأمور دون عناء، وعلى مظهر الراحة، وتستعمل في الفن والأدب.

٥- مايكل بندكت شاعر ومحرر وناقد أدبي أمريكي، ولد ١٩٣٥، وتوفي ٢٠٠٧.

٦- لويجي برتراند كاتب مسرحي وصحفي وشاعر فرنسي، توفي عن عمر ٣٤ عاما، ولد ١٨٠٧، وتوفي ١٨٤١، أهم كتبه باريس القديمة، الليلة ونوباتها، أمين صندوق الليل.

٧- بودلير شاعر وناقد فني فرنسي. بودلير بدأ كتابة قصائده النثرية عام ١٨٥٧ عقب نشر ديوانه أزهار الشر، مدفوعا بالرغبة في شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبرى حتى يقتنص في شباكه الوجه النسبي الهارب للجمال، ولد عام ١٨٢١، وتوفي ١٨٦٧م.

٨- لتريامون الكونت لوتريامون وهو اللقب الذي كان يكتب باسمه ايزيدور دوكاس. شاعر فرنسي، يعتبر لوتريامون أول من كتب قصيدة النثر، وذلك في كتابه ١٨٦٧، ولد١٨٤٦، وتوفي عام ١٨٧٠م.

٩- رامبو جين نيكولاس آرثر رامبو أو آرثر رامبو شاعر فرنسي. ولد في شارلفيل، الأردين، وكتب أشهر أعماله وهو لا يزال في أواخر مراهقته، وأثنى عليه فيكتور هوجو وقتها وقال أنه «طفل شكسبير»، وقد توقف تماما عن الكتابة قبل أن يبلغ الحادية والعشرين من عمره. ولد ١٨٥٤، وتوفي ١٨٩١م.

١٠- ماكس جاكوب هو رسام، وشاعر، وكاتب، وناقد أدبي، من فرنسا، ولد في كامبار، توفي عن عمر يناهز ٦٨ عاماً، ولد ١٨٧٦، وتوفي ١٩٤٤م.

١١- هنري ميشو رسام، وشاعر، وكاتب من فرنسا، وبلجيكا، ولد في نامور، ولد ١٨٩٩، وتوفي ١٩٨٤م، عن عمر يناهز خمسة وثمانين عاما.

١٢- فرانسيس بونج شاعر فرنسي حاصل على جائزة نيو ستاد للأدب عام ١٩٧٤، ولد عام ١٨٩٩، وتوفي ١٩٨٨م.

١٣- جونتر كونرت أديب وشاعر ألماني. يعتبر من أهم الأدباء الألمان المعاصرين. عاش فترة من حياته في ألمانيا الشرقية، ثم انتقل إلى ألمانيا الغربية لأسباب سياسية. يعتبر من أبرز الأدباء سواء في ألمانيا الشرقية أو الغربية، ثم ألمانيا الموحدة بعد قيام الوحدة بين الألمانيتين، ولد ١٩٢٩، وتوفي ٢٠١٩م.

١٤- خوليو كورتيزار مفكر أرجنتيني وكاتب ومترجم، ولد في مقاطعة إكسيل، بروكسل عاصمة بلجيكا في ٢٦ أغسطس١٩١٤، وتوفي ١٩٨٤، أهم أعماله رواية لعبة الحجلة المترجمة إلى العربية.

١٥- غونار بجورلينج شاعر فنلندي يتحدث اللغة السويدية. كان أحد الشخصيات الرائدة في الأدب الحديث الفنلندي السويدي، إلى جانب إلمر ديكتونيوس وإديت

سودرغران وهاجر أولسون، ولد ١٨٨٧، وتوفي ١٩٦٠م.

١٦- دانييل هارمز شاعر وكاتب ومسرحي طليعي عبثي في الحقبة السوفيتية، ولد ١٩٠٥، وتوفي ١٩٤٢.

١٧- خوان خوسيه أريولا كاتب مكسيكي شهير وُلد في مدينة ثابوتلان الجرندي – المعروفة باسم ثيوداد جوثمان – التابعة لولاية خاليسكو في ٢١ سبتمبر ١٩١٨ وبدأ مسيرته المهنية مبكرا بائعا ومهرجا وخبازا ونظرا لحالة أسرته الفقيرة اضطر إلى ترك المدرسة في سن الحادية عشر، واكتفى بتعليم نفسه ذاتيا بقراءة العديد من كتب ودواوين الشعراء. ولد ١٩١٨، وتوفي ٢٠٠١م.

١٨- ساكوتارو هاجيورا كاتب ياباني يكتب الشعر الحر، ونشط في فترة تايشو، وفي فترة مبكرة من فترة شووا في اليابان. حرر الشعر الحر الياباني من قبضة القواعد التقليدية، ويعتبر قيمة مهمة في الشعر العامي الحديث في اليابان، ولد عام ١٨٨٦، وتوفي ١٩٤٢م.

١٩- بريان كليمنتس هو مؤلف ومحرر كتب مطبوعة

ورقمية من الشعر، بما في ذلك مختارات مثل مقدمة في قصيدة النثر، ولد في ١٩٦٥.

٢٠- جيمي دنهام أستاذ مشارك في اللغة الإنجليزية في كلية سينكلير المجتمعية. ظهرت قصائده النثرية في العديد من المجلات الأدبية والعديد من المختارات بما في ذلك قصائد النثر الأمريكية العظيمة: من بو إلى الوقت الحاضر، وأفضل الشعر الأمريكي ٢٠٠٥. وشارك في تحرير مقدمة لقصيدة النثر مع الشاعر بريان كليمنتس.

٢١- ميشيل دلفيل موسيقي وكاتب وناقد بلجيكي. يدرس دلفيل الأدب في جامعة لييج. وهو مؤلف كتب حول الشعرية المقارنة والدراسات البينية متعددة التخصصات. ولد ١٩٦٩م.

**** المفكرة الزرقاء رقم ١٠ قصيدة للشاعر الروسي دانييل هارمز، نشرها مايكل بندكت للمرة الأولى في الأنطولوجيا عام ١٩٧٦.

نظرية غياب النوع

قصيدة النثر بوصفها فعل خبرة

أجنيسكا كلوبا* AGNIESZKA KLUBA

ترجمة: عادل ضرغام – مصر

■ ■ ■

(لا يمكن تحديد قصيدة النثر، هي توجد فقط)، أعلن غي لافود في عام ١٩١٩م. وقد مرّ ما يقرب من قرن منذ تلك اللحظة، وكتب الكثير عنها. ومع ذلك لم يفقد هذا البيان أهميته، بل على العكس تكشف المقاربات المتعارضة والمتباينة لقصيدة النثر طبيعة الجدل المستمر حول هذا الشكل الأدبي، وأنه لا يزال يثير اهتماما نقديا.

عندما نراجع المؤلفات النظرية الخاصة بقصيدة النثر في العقدين الأخيرين، يمكننا أن نحدد بسهولة اتجاها معرفيا يميل إلى اعتبار قصيدة النثر داخل شروط التخريب. هذا الشكل من الكتابة يتميز بالتوتر المتضاد المتأصل والمستمر بين النثر والشعر. وبالتالي ليس من المستغرب أن يميل العلماء إلى تأطير هذه الثنائية بوصفها مفتاحهم الرئيس للتفسير. لا يقتصر مفهوم الثنائية على خلفية صراع الاختلافات

فحسب، بل يمتد إلى كونه عرضا رمزيا للتباينات المتداخلة تماما، للكشف عن مخاوف مختلفة.

ومع ذلك فقد اتضح أن ذلك محفوف بالمخاطر، حين يصبح التنافر التخريبي المتأصل بطبيعته في قصيدة النثر المفتاح السحري العالمي الذي يفتح جميع الأبواب. يصف جوناثان مونرو قصيدة النثر بأنها (شكل انعكاسي ذاتي شمولي، ولكنه مشحون للغاية، ومركز بشكل مكثف، ولكنه هجين، بسبب مزج ومجابهة مختلف أنماط الكلام الأدبي وغير الأدبي). فهو مع ذلك لم يحصر نفسه عند حدود إثارة فكرة ميخائيل باختين عن الرواية بوصفها (صراعا حواريا مركزا)، للإشارة بحق إلى الطاقة الحوارية نفسها في قصيدة النثر. ويشير أيضا إلى فكرة (أيديولوجيا الشكل) التي وضعها فريدريك جيمسون.

باتباع وجهة نظر الماركسية الجديدة لجيمسون، يتساءل مونرو عن الفصل بين السياسي والجمالي. وهذا سمح له أن يقرر (أن قصيدة النثر من بدايتها الأولى تضخم النزاعات الحقيقية بين الجنسين والطبقة بوصفها نزاعا بين أنماط الخطاب الأدبي بشكل مباشر وصريح، مثل أي نوع آخر)، (مونرو، ص ١٧). وعلى المنوال نفسه تأخذ المعارضة الوظيفية بين الشعر والنثر بشكل غير ملحوظ شكلا أيديولوجيا.

ويمكننا أيضا ملاحظة الانتهاكات أو التلاعبات البلاغية للمؤلف: إما لكونه يعرض الصراعات عندما تكون مفيدة ومثمرة، أو يطمسها فجأة عندما يتعامل مع الأدب على أنه إسقاطات مباشرة للواقع الاجتماعي.

عندما أشير إلى بساطة طريقة مونرو، لا أريد أن أقترح اقتراحا يتمثل في كون حجته بأكملها غير موثوقة. لو كان مونرو فقط أحجم بأي شكل عن أشكال الصياغة الثابتة التي يمكن التنبؤ بها في كل حالة، لكانت ملاحظاته مثيرة للاهتمام ومقنعة. ولنضع في اعتبارنا الجزء الذي يلاحظ فيه (أن قصيدة النثر تطبع بنفس تنسيق الكتلة، وبنفس طول المقالة الصحفية القصيرة تقريبا (...) تقدم قصيدة النثر من خلال النظر إلى مظهرها وسيلة أكثر سهولة من الإسكندراني وزن الشعر السداسي أساس الشعر الغنائي على سبيل المثال). يمكننا أن نوافق بسهولة على هذا البيان، وحتى نوافق على ختامه الخاص (بديمقراطية قصيدة النثر الواضحة).

ومع ذلك من الصعب قبول التفسير الإضافي للمؤلف الذي يشير فيه إلى (أنه بالانتقال إلى قصيدة النثر يشارك بودلير في انتصار البرجوازية، ويوسع مجال هيمنتها، لتشمل التضاريس المقدسة للغناء. يحتل النثر الآن مساحة الشعر، وقد ينظر إلى غزوه على إنه إسقاط جمالي لانتصار البرجوازية

على الارستقراطية)، (مونرو.ص٢٤). يبدو هذا البيان غير ملائم، ليس لأنه فقط مجرد تعامل اجتماعي أحادي البعد، وإنما لكونه أيضا إشارة غير مناسبة بشكل خاص تجاه بودلير، وتوجهه النخبوي المعروف، ناهيك عن نفوره العميق من الطبقة الوسطى. من خلال هذا التناقض الواضح يدخل مونرو في تشابك حقيقي عندما يقترح استقصاء غريبا حول ما إذا كانت قصيدة النثر لا تزال محفوفة بالمخاطر من خلال جعل القراء البرجوازيين المحتملين غير مرتاحين، إن لم يكونوا معادين بشكل علني بسبب الاتجاهات الجدلية لهذا النوع. يناقش مونرو ما إذا كانت قصيدة النثر لا تعوق القراء البرجوازيين، بأقل قدر من القراءة والكتابة، والتطور اللفظي، بالرغم من أن قصيدة النثر بدت متاحة بسبب كتلتها الطباعية وقصرها.

يمكنني أن أتخيل بسهولة (خاصة في اللحظة الحاضرة التي أصبح فيها منظور ما بعد البنيوية مهيمنا) أن هناك أسبابا لتفسير بعض الأعمال الأدبية أو الفنية المعاصرة بالطريقة التي يمارسها ويطبقها مونرو، بالرغم من أن صحة تطبيق المعايير الحالية على المنجزات السابقة أمر مشكوك فيه. ولسوء الحظ أصبحت هذه الطريقة الأكثر شيوعا عندما ترتبط بالتوجه الذي وصفه ديريك أتريدج في كتابه

(تفرد الأدب)، بأنه (ذرائعية أدبية)، ويمكن تلخيصها -وفقا لكلماته- بوصفها تعاملا مع النص -أو أي أداة ثقافية أخرى- كوسيلة لنهاية محددة سلفا: الدخول إلى الموضوع بأمل أو افتراض أنه يمكن أن يكون مفيدا أو مثمرا في تعزيز مشروع موجود، والاستجابة له بطريقة الاختيار، أو حتى بإنتاج تلك الفائدة)، (أتريدج، ص٧).

يمكن تتبع هذا التوجه الذرائعي في دراسة أخرى حول قصيدة النثر، كتبتها مارجريت إس ميرفي بعنوان (نمط التخريب). تواصل هذه الكاتبة الأمريكية موضوع التخريب في قصيدة النثر من منظور دراسات الجنوسة، وتعلن (كما تسميها) أنها النوع الجنسي الأول (أحد ضحايا (...) أزمة الجنوسة في الأدب). في هذه اللحظة تمتزج الجماليات بالمفاهيم التي يتم تطبيقها عادة على السؤال حول تأثير كونك امرأة أو رجلا على حياة الناس وموقعهم الاجتماعي، وما إلى ذلك. تتجاوز ميرفي مجال هذه المشكلة، وتناقش الأنواع الأدبية من حيث جنوستها الملموسة، مشيرة إلى فحولة الأنا الغنائية، (وقوة العضلات) للنثر في القرن التاسع عشر. كما جعلته أكثر فحولة من النثر غير الأدبي في الخطاب العلمي، فالهيمنة التي وجدت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر هي السبب في رأيها في أزمة ذكورية الشعر.

في بعض الأحيان ينطوي هذا المنظور الذرائعي على مزيد من التدخل في جوهر النص ذاته. وذلك شيء مغرٍ للنقاد الذين يفرطون في إعلاء (فكرة التخريب) بوصفها مفهوماً عالميا يشير إلى هجنة القصيدة النثرية، وإلى الدور الذي لعبته في الطعن على النموذج الكلاسيكي للحدود الأدبية. ظهرت القصيدة النثرية بالفعل في القرن التاسع عشر بوصفها اختراعا رومانسيا يجابه النظرة التقليدية للأدب، حيث الشعر والنثر متمايزان بشكل صارم عن بعضهما البعض. ومن الصواب أيضا أن ثورة قصيدة النثر ذهبت أبعد من ذلك، لأنها تميل أو تتجه إلى تقويض نظام الأنواع الأدبية بأكمله. ومع ذلك هناك خطر محدد في تبني هذه التقييمات الماضية للأشكال الأدبية في إطار الاهتمامات المعاصرة.

أريد أن أركز على واحدة من المخاطر التي تكون فيها قصيدة النثر معرضة للهجوم بشكل خاص: لو اتفقنا على أن قصيدة النثر دمرت نظام الأنواع الأدبية، فهل نظل نعالجها بعد مرور أكثر من قرن على أنها نوع يكسر المعايير أو نتعامل معها بالأحرى كقاعدة مستدامة للمعايير؟ مؤلفون -منهم جوناثان مونرو، ومارجريت إس ميرفي- يحاولون بكل الوسائل المحافظة على هويتها في مخالفة القواعد. يتشكك مونرو مع ذلك في (أن الدور الحواري لقصيدة النثر بوصفه

شكلا قد لا يقال عنه أنه تخريبي أو استفزازي جدلي، كما كان يقال في السابق)، (مونرو، ص٣٣٠). هو يعترف بدون قصد أن هذا ينشأ لا محالة بسبب عملية الاستيعاب التاريخي التي مرّ بها النوع)، (مونرو، ص٣٣٥)، ويخشى أن تكون قصيدة النثر (معرضة بشكل متزايد للتقليد والتقديس). وبالرغم من هذه الشكوك لا يزال يدعي أن النوع (يمكن أن يستمر في الحفاظ على الإيمان بدرجات متفاوتة (...) بثورته الأصلية ضد التماثل المهيمن، وأحادية الصوت للأنواع الشعرية ذات النمط الواحد، والإقصاءات الجمالية التي تسهم في إعادة إنتاج المجتمع الذي لا يزال قائما على العلاقات الهرمية للجنوسة والطبقة).

لا تتردد مارجريت إس ميرفي في تصوير قصيدة النثر على (أنها نوع ما بعد حداثي محتمل أو فعلي كما يتصوره ليوتار). ونتيجة لذلك اكتشفت (عدم تحديد مزمن في هذا النوع، وخطورة عدم القدرة على التنبؤ التي تدفع النقاد إلى وضع المعايير، وتأسيس عمليات المنع، لتحقيق الثبات والاستقرار، ولكن في نهاية المطاف تقلل من قيمة الشكل، وتهينه)، (ميرفي، ص ٢٠٠). لا تريد ميرفي حتى الموافقة على تفسيرات النوع على أنها (تقنين للحظة تحول نوعي عام)، (فريدمان، ص ٥)، لأن ذلك من وجهة نظرها يؤدي (إلى إدانة قصيدة النثر إلى

التدهور الحتمي)، (ميرفي، ص ٢٠٠). تفضح حجة ميرفي رغبة حنين في الحفاظ على الأثر الثوري الأولي لهذا النوع، ورغبة ساذجة غير مستديمة في إعادة اليوتوبيا المثالية للتغلب على الاختلافات في شكل حقيقي أبدي، حيث يغدو أي شكل من أشكال الثبات والاستقرار خطيرا.

التوجه نحو وصف قصيدة النثر بأنها غير محددة بشكل مزمن، يستبعد لنا مناقشة أي سمة من سماتها الشكلية على أنها سمة مائزة. والنتيجة -علاوة على ذلك- تعتبر مثل هذه التحليلات خطوة تستحق اللوم تجاه تسكين النوع بطريقة كلاسيكية. ومع ذلك فإن وضع حدود لأي نوع شرط ضروري، ليس فقط لتحقيق اتفاق حول طبيعته، ولكن من أجل الوضوح. إذا كنا ننوي مناقشة أي ظاهرة أدبية معينة، فيجب علينا ببساطة أن نتفق -حتى لو مؤقتا أو بشكل استدلالي- على ما نعنيه فعلا من خلال الموضوع الذي يشير إليه السؤال.

سبب آخر لتجنب مناقشة الملامح الشكلية لقصيدة النثر، يعكس ولاءات محددة تكمن في هذا النوع، وحوافزه غير المنتظمة، ومشروعه الطوباوي لدمج وتداخل الأنواع بوصفها جزءا من مفهوم التطابق أو التشابه العالمي. بمجرد تقويض النظام الكامل للأنواع الأدبية، سيوجد هناك إغواء في التخلي عن فكرة النظام النوعي العام. ونتيجة لذلك نفقد

سبب التمييز بين شكل وآخر. في إطار هذه الرؤية الرومانسية هناك فقط أعمال أدبية فردية. البحث عن سماتها المشتركة التي يمكن أن تقدم بوصفها قواسم مشتركة، وترتبط بمسميات محددة للنتائج النصية لهذه التعابير الفردية لن تكون سوى إهانة. والاستنتاج: قصيدة النثر غير موجودة مثل أي شكل آخر غير قابل للتكرار.

بالإضافة إلى ما سبق، فمنذ أن كانت قصيدة النثر تحتل مفترق الطرق بين الشعر والنثر. بعض الباحثين يقول إن الأمر ليس كذلك، أو ربما يحدث بالأحرى لواحد أو لآخر. وبالتالي يقولون إنه شيء لا يمكن إدراكه بوضوح، ويجب ألا يتم النظر إليها من حيث المميزات الشكلية التي قد تشير إلى وجود شيء ما، بلا شك قصيدة نثر. وهناك في رأيهم مصطلح آخر أكثر سهولة مفسد لكل هذه البنيات الهجينة: النثر الشعري، ولكن نفس النتيجة تتوالى، قصيدة النثر غير موجودة.

بينما أتفق مع الدافع أو الحافز غير المنهجي لقصيدة النثر، أجادل مع ذلك بأن الإعلان عنه بوصفه شيئا بعيد المنال ومراوغا وغير متبلور، يخلق شكا في وجود النفعية، أو المصلحة الأيديولوجية، وهو أمر مربح ومثمر بشكل خاص لمدارس التفسير التي تفرط في الإعلاء من الدور التخريبي.

إنها تغذي بالتأكيد التأثير البلاغي لرسالتها الأيديولوجية الواسعة، ولكنها لا تساعد في فهم خصوصية قصيدة النثر نفسها. بدلا من ذلك يسهم في الإفادة من ثنائية القصيدة النثرية، ويستخدم هذه النوعية المحددة لمفاهيم مختلفة تعتمد على لعبة التضاد. بالرغم من إنه لا يزال في رأيي من الممكن مناقشة فكرة غياب النظام- أو حتى التخريب في بعض الأحيان- في القصيدة النثرية، بوصفها وسيلة للكتابة تكشف عن بعض السمات النموذجية المتكررة التي تميزها على الأقل عن غيرها من الاصطلاحات الأدبية مثل الشعر الحر، أو النثر الشعري.

لا يعني بالضرورة الإيماء إلى الادعاء بالطريقة التقليدية، في الواقع بعد التقليل من قيمة الرومانسي يبدو من المستحيل ومن السذاجة تقنين أي نوع بالمعنى الكلاسيكي. ومن ناحية أخرى لم نتوقف عن المسميات النوعية أثناء الحديث عن الظاهرة الأدبية، بغض النظر عن حداثتها النسبية والتعدد الكبير لأشكالها، كما هو الحال في الرواية على سبيل المثال. ومع ذلك فمن المثير للتفكير إنه في الوقت ذاته لا تلهم الرواية أي شخص ليطلق عليها (النوع الأخير) أو (خارج النوع) أو (شبه النوع)، كما يحدث كثيرا في قصيدة النثر.

غالبا ما يتمّ تصوير قصيدة النثر على أنها بطبيعتها

مرتبطة بمسألة أين يقع الحد الفاصل بين النثر والشعر، في حين أن أكثر الأشياء غرابة عن قصيدة النثر هو أن هذا السياق الحاسم للقصيدة الحرة والنثر الشعري يبدو غير كاف، أو حتى غير ذي صلة بها. يمكن للمرء أن يوافق على أن القصيدة الحرة تظل شعرا، بالرغم من كونها خالية من قواعد الوزن. ويمكن للمرء أن يعترف أيضا بأن النثر الشعري يظل نثرا بالرغم من أن لغته اكتسبت بعضا من البلاغة الشعرية. ولكن من المستحيل إجراء مثل هذه الاختزالات السهلة مع قصيدة النثر. لا يكفي ببساطة ملاحظة أنها مستبعدة من هذا الوضوح المنتظم. لقد اكتسبت بالتأكيد شيئا إضافيا، يجعلها مميزة عن القصيدة الحرة، ولا يمكن ربطها فقط بالعلاقة بين الشعر والنثر. كما أنه من غير المعقول أن نقول أن قصيدة النثر تظل شعرا لأن لغتها شاعرية. يستخدم الكثيرون من مؤلفي قصيدة النثر لغة لا تكشف عن الشاعرية على الاطلاق، ومع ذلك فنصوصهم لا تزال تعتبر قصائد، وليست قصصا قصيرة. يبدو أنهم تمكنوا من إنقاذ شيء من الشعر، وليس مجرد الكود الشعري فقط.

عندما أجادل بأن سياق الحدود بين الشعر والنثر غير ذي صلة بقصيدة النثر، لا أعني أن هذا الخط الفاصل للحدود لم يعد ذا أهمية. يمكننا مناقشة ما إذا كان الخط الفاصل لا

يزال محددا بوضوح كما كان محددا للقراء في عصر بودلير. بالرغم من أن القسيمين فقدا بلا شك شخصيتهما المتناقضة ذات مرة، بسبب النسخ المعاصرة المختلفة من الشعرية/ شعرية النثر، أو التنثير الشعري، إلا إنه من الراديكالي بالتأكيد أن ندعي أنهما فقدا الحدود تماما. يجب أن نقول بدلا من ذلك أن هذا التناقض تم تجاوزه وهزّه، ولكن بالتأكيد لم يتم إلغاؤه أو محوه. بل على العكس تماما، فإن بصمة هذه الحدود واستبدالها بذكرى صلاحيتها وفاعليتها السابقة هي التي حلت محلها، ويجب التعامل معها كظرف أدبي جديد. نحن كقرّاء نواجه في الواقع غموضا لا يمحى لشيء وسيط بين علاقة التضاد ومحوها.

هذه العلاقة معقدة أيضا بالمعنى الواضح لكلمة (شعر). وهذا يعني إما كودا للتصوير الشعري، يمكّن تنظيما نصيا مفرطا وتلقائيا عن بعد، ينحرف عن المعايير اللغوية للغة العادية، أو مجرد قصيدة. وهكذا فإننا ندرك فكرة قصيدة النثر بوصفها حتما حالة متناقضة فقط، طالما افترضنا أن الشعر يساوي الكتابة في قصائد. وذلك لأن هناك فعلا معارضة ثنائية في مفهوم قصيدة النثر: يشير الأول منها إلى ثنائية (الشعري- والنثري)، في حين تتجلى الثانية عن طريق التضاد بين (قصيدة- نثر)، ونتيجة لذلك يتم تحفيز هاتين

العلاقتين بطريقة مختلفة. في الحالة الأولى كلما شعرنا بضرورة حرمان اللغة النثرية من وظيفة التحكم، وإسناد وظيفة مرجعية لها، كلما وجد الانطباع عن التضاد. ولكن العلاقة الثانية على العكس من ذلك غير قابلة للتدرج: نتحقق من النص المراد مكتوب في القصيدة أو أنه ليس كذلك. الأول قد يقمع الإحساس بالتضاد، خاصة عندما لا يفهم النثر على أنه موجه بشكل أساسي نحو السياق والتواصل. ومن الواضح أن التوجهات نحو إسناد وظائف متنوعة إلى لغة النثر تاريخية نسبية، وقابلة للعكس، وللعمل بوجهين.

باختصار لا يمكن فهم قصيدة النثر من خلال شروط الشعر والنثر وعلاقتهما المتبادلة، خاصة إذا رأينا فيها اتجاها إلى تشويه بعضهما البعض، حيث يمكن فهم هذه العلاقة بأكثر من طريقة. بالإضافة إلى ذلك، فإنها تؤدي إلى نزاع تافه حول ما إذا كان يجب مقاربة قصيدة النثر نتيجة لتشعير النثر، أو لتنثير الشعر. لا يملك أي من التفسيرين قدرة على استكشاف ظاهرة هذه الآلية من الكتابة. وما يسبب سوء الفهم هذا ليس التفسير الحرفي لمكونات المصطلح فحسب، بل إلى الحقيقة التي وصفها بدقة الباحث البولندي ستيفان ساويكي، حيث أشار إلى أننا حين نحاول استكشاف العلاقة بين الشعر والنثر (نواجه ﷺ...رضي الله عنه مشاكل مثيرة ومتعددة

الأوجه من حيث المصطلحات والأفكار، وكذلك العلاقات المتبادلة بينها، والواقع الذي تشير إليه)، (ساويكي، ص ٢٨١).

كلمة (شعر) مربكة أيضا لسبب آخر. إنها تسبب بعض النزاع والتوتر، ليس فقط لأنه اسم مجانس يمكن أن يشير ويحل بديلا (للقصيدة)، أو (للشفرة الشعرية التصويرية)، ولكن أيضا لأن على الأقل في الأزمنة الرومانسية يشتغل بوصفه مرادفا لكلمة (غنائي). وفي الحقيقة ليس الشعر أو النثر بنفس القدر والقيمة في أهمية الغنائي والملحمي في قصيدة النثر. الأولى حتى أكثر من الأخيرة، لأن كل مخترعي قصيدة النثر ومعجبيها اللاحقين كانوا جميعا تقريبا شعراء غنائيين. تبدو إمكانية مناقشة غنائية قصيدة النثر أكثر إثارة للفضول، خاصة إذا قمنا باستدعاء اقتراح جوناثان كولر الخاص (بربط مسالة طبيعة الغنائي المعاصر بتفسيرات بودلير). يرفض كولر مفهوم السيرة الذاتية للغنائي المتجذر في الأفكار الرومانسية، بالإضافة إلى المفاهيم ضد النفسي للذاتية الأدبية من خلال ادعاء النقد الجديد والبنيوية، (ويشجعنا -الشعراء، والنقاد والقراء) على إعادة توظيف ضمني لمفاهيم عامة للغنائي المعاصر)، (كولر، ص ٢٨٦). في صميم هذا النموذج هناك في رأيه، الذاتية التي عدّلت شكلها الرومانسي، وتحولت إلى (دراما الوعي غير الشخصي

للمتكلم)، (كولر، ص ٢٩٦). كما يستحضر أيضا فكرة روبرت لانغبوم عن (شعر التجربة، الشعر الذي لا يجعل بيانه فكرة، ولكن يجعله خبرة يمكن من خلالها استخراج فكرة أو أكثر، بوصفها مبررات إشكالية)، (لانغبوم، ص ٢٨).

من المدهش واللافت للنظر أن يقرأ باحث قصيدة نثر، كيف يصف كولر نتائج قراءة الغنائي المعاصر، بوصفه (دراما لقاء وتقابل وعي بالعالم). ويلاحظ (أن... التركيز على أفعال وعي المتكلم، وعلى وجهة النظر التي يكشف عنها التسلسل اللغوي الأثر الذي يستوعب الخيال الغنائي للنثر، وحرمان الإيقاع، والأنماط الصوتية من أي دور تأسيسي، وتقليل مجموعة الإمكانات الأدبية، بدلا من زيادتها (...) نحن مدعوون من خلال هذا النموذج للإصغاء إلى نقش الصوت فقط، عندما لا يمكن رؤيته على أنه يوضح موقف المتحدث، وتفسير التلاعب اللفظي على أنه ذكاء، بدلا من استكشاف أصداء لفظية، أو لعب كلمات دون الرجوع إلى مبدأ الوعي)، (كولر، ص٢٩٨). ينطوي هذا النموذج على نسخة مثيرة للاهتمام للغنائي التي لا تحتاج إلى فهمها، لأنها تتعلق بمفهوم الشعر، أو يجب أن أقول (الشعرية)، إن الشعرية هي التي تخضع للشاعر الغنائي. يبدو أن التحليل النصي الذي يركز على أنماط صوت المتحدث أمرا حاسما لقصيدة النثر،

ويتحول إلى كونه أكثر أهمية من ترتيب التفسير المنتظم الذي يظهر على أنه المشكلة الأساسية أثناء مناقشة النوع. وهذا أكثر أهمية من استكشاف البعد الذاتي للغة بوصفه سمة مائزة لأسلوب كتابة قصيدة النثر.

يمكن تتبع حدس مماثل في مقدمة بودلير (لسأم باريس)، حيث يحلم بمعجزة النثر الشعري، موسيقى بدون إيقاع أو قافية، ومرن بما فيه الكفاية، ومتناغم بما يكفي للتكيف مع حركات الروح الغنائية، ومتموج الخيال نحو التقلبات والانعطافات التي يأخذها الوعي. وبالفعل فإن كل قصيدة من قصائده في (سأم باريس) هي كتلة مثالية من المعنى المفاجئ والإثارة العاطفية لتجربة المتكلم التي تعتمد في كثير من الأحيان على الأحداث اليومية الشائعة، ممزوجة بهدوء عاكس، وتكشف عن مجموعة أمور أخرى، من بينها ثورة بودلير: الانتقال من تمثيل الأشياء كما تزعم هي، وتقديمها كما تبدو. من وجهة النظر هذه كانت قصيدة النثر أداة أدبية حديثة تستخدم لإظهار رغبة في التعبير عن الذات، ولا تقتصر على ردود الفعل الذاتية الحميمة، ولكن التعامل معها بدلا من ذلك على أنها متجذرة في العالم الخارجي، أو بشكل قد يكون أكثر صرامة في الجزء المتصور عنه. ليس غرض قصيدة النثر فقط أن تخبر عن هذا الجزء من واقع التجربة

الحياتية، ولكن لتقديمها كمادة يتمّ امتصاصها ومعالجتها بشكل كامل بواسطة وعي المتكلم. برتراند، وبودلير، ورامبو، وستاين، يفعلون الشيء نفسه، ولكن كل واحد منهم بطريقته الخاصة. يقطعون الوعي إلى قطع صغيرة من الأعمال المنفصلة، ويترجمونها إلى أشكال أدبية. كل واحدة من هذه الأعمال تتحول إلى قصيدة نثر.

أشارت سوزان برنار في بحثها إلى أربع سمات تميز هذه الطريقة في الكلام الأدبي (العضوية، والإيجاز، والمجانية، واللازمنية). إذا فسرنا القصائد النثرية على أنها المعادلات الأدبية لأفعال الوعي المتفردة أو لأجزاء منها، فهناك إثبات لدقة اقتراح باحثة قصيدة النثر الفرنسية. العمل الأدبي لكي يطلق عليه مسمى قصيدة النثر يجب أن يكون عضويا وقصيرا ومجانيا، ويجب أن يعطي انطباعا باللازمنية. تتضمن هذه السمات الأربعة التأثير العام الذي تصفه برنار بأنه كتلة غير زمنية. ونتيجة لذلك يمكن النظر إلى قصيدة النثر التي غالبا تتضمن سلسلة طويلة، على أنها دورة من الكتل غير الزمنية مرتبة في خيط، مما يعكس مجموعة من اللمحات الغنائية المنفصلة في عالم يقطع فجأة من يوم إلى يوم بتيار التلاشي. تتداخل فكرة (لا زمنية) قصيدة النثر، مع نظرية (تخصيص) النص الأدبي. عندما نحاول إدخال بعد مكاني إلى الأدب،

فإننا نقوم بذلك للتغلب على التسلسل الجوهري الموجود في لغته، ولمحاولة تخطي طبيعته الزمنية. وعلى المنوال ذاته يبدو أن قصائد النثر القصيرة والمكتنزة طباعيا، وينظر إليها في لمحة سريعة على أنها صفحة مطبوعة بكثافة، أو في جزء منها، تتبع فكرة التماس اللحظي.

يمكن للمرء أن يلاحظ أن مثل هذه اللحظات من التماس الزمني يمكن إدراكها بسهولة في أي جزء قصير من الشعر. هذا صحيح طالما نهتم فقط بالإيجاز، ولكنه يفشل عندما نأخذ التركيبة بوصفها كلّا عضويا. هي في الواقع الخاصية الأساسية لقصيدة النثر التي تميزها عن أي نوع آخر من الشعر المكتوب في القصائد. إن طبيعة كسر الخيط الذي ينطوي عليه التفسير تجعل العضوية إشكالية، وتتطلب حلولا شعرية إضافية متطورة، للوصول إليها واكتسابها. في قصيدة الشعر التقليدية، وكذلك في الشعر الحر، يشتمل كل قالب شعري على كيان مميز قابل للقياس أو الوزن، يتطلب اهتماما فرديا لنفسه. في القصيدة الحرة اكتسبت القصائد المحررة القائمة على بناء الجمل استقلالية أوسع من القوالب الشعرية التي ترتبط بالانتظام. ولكن القصائد بشكل كلي فقدت الوحدة من خلال القياس أو الوزن التي كانت قبل ذلك مضمونة. فقد اتضح أن عملية تحرير التعبير الشعري أداة

غامضة تخلق بالكاد انطباعا عن شخصية شعرية، تتوزع طاقتها بين الخطوط المستقيمة. وطبقا لكليف سكوت (فإن خطر هذه الغنائية يرتبط في أن (...) القصيدة تمثل حدثا بدون سياقه، بدلا من أن يصبح الحدث متكلما، وسيكون له طبيعة مميزة للأخبار باختصار التي يمكن أن تكون أكثر إبهارا مما هو عليه بالفعل)، (سكوت، ص٣٦٤).

عند النظر إليها من تلك الزاوية، تبدو قصيدة النثر أكثر تقدما ووعيا بالذات في اختراع الأنماط الحديثة للغنائية. تكمن الميزة الرئيسة لهذه الآلية من الكتابة في سياق واسع الانتشار، تم الحصول عليه بنجاح من الملحمة. حتى إذا تم تخفيضها في بعض الأحيان مقارنة بالمقياس الملحمي المعتاد، فإن السياق المحدد كاف لإعادة بناء الموقف الغنائي، باعتباره لا ينفصل عن تجربة المتحدث المحددة. بالإضافة إلى ذلك فنظرا لأن قصائد النثر غالبا ما تتكون من سلسلة طويلة، فإن جميع القصائد في الدورة تخدم بعضها البعض بوصفها سياقا إضافيا يعزز انطباع التماسك الجوهري. فقد لاحظ جان جوزيف ليبسكي وهو ناقد بولندي أن هذه العلاقات الداخلية المتبادلة بين قصائد النثر المنفصلة تطمس الاختلافات العامة المحتملة، وتقلل من أهميتها، وتلفت انتباه القارئ إلى وحدة الدائرة أو الدورة. وبالتالي بينما تحتفظ

قصيدة النثر بوحدتها المتكاملة، فإنها تظل أيضا جزءا من كيان أكبر. اكتشفنا مرة أخرى الوعي الذاتي لما وراء الأدب في كتاب (سأم باريس) لبودلير، حيث استهله بخطاب إلى ناشره أرسين هوساي، يقول فيه (أرسل إليك عملا صغيرا، لا يمكن لأحد أن يقول إنه ليس له رأس أو ذيل، لأنه على العكس من ذلك، كل شيء فيه هو الرأس والذيل، وبالتناوب وبالمثل). يرجى النظر في المزايا الرائعة التي يقدمها هذا المزيج لنا جميعا، لك ولي وللقارئ. يمكننا قطع ما نحب، أنا، استغراقي في حلم، أنت، المخطوطة، والقارئ، قراءته، لأنني لا أربط القارئ غير الصبور في خيط لامتناه لحبكة لا لزوم لها. اسحب إحدى الفقرات، وسيعود نصف من هذا الخيال الفانتازي المتعرج إلى نفسه دون ألم. قطعها إلى أجزاء عديدة، وستجد أن كل واحد منها يمكن أن يعيش بمفرده. على أمل أن تكون هذه الجذوع حية بما يكفي لإرضائك وتسليتك، أكرس الثعبان بأكمله لك)، (ماكنزي، ص ٣).

ما يريد بودلير التأكيد عليه هو الطبيعة المزدوجة لقصيدة النثر التي هي كيانات مستقلة، وأجزاء من كَل أكبر ممثلة في الدورة. تكشف هذه الملاحظة مرة أخرى المفهوم الحاسم لقصيدة النثر: لا ينبغي مناقشتها من حيث الأشكال الأسلوبية، بل من حيث التداول الشامل المتأني. نزوعها إلى

تجاوز القواعد والحدود المتفق عليها التي تتجلى في التجاوز المستمر للمميزات التقليدية بين الغنائي والسردي والمقالة النقدية، وغيرها من طرق التحدث، يجعل أي تصنيف لا طائل منه، ولكن كل ما يتطلبه لا يزيد عن ذاتية معينة تشير إلى خبرة ملموسة كعنصر وحيد. وهذا هو السبب في كون قصيدة النثر بالرغم من تعدد أشكالها تحفظ هويتها. وغني عن القول أن هذه القصيدة متعددة الأشكال يمكن تفسيرها بوصفها الإجابة التي يقدمها الشعر لتنوع الحياة واستمرارها المتزايد، وقد أدرك بودلير لأول مرة أن ذلك حداثة. بعد (أزهار الشر) اكتشف أن الحالة الروحية للإنسان المعاصر الغريب في مدينة كبيرة، لم يعد من الممكن تصويرها بالطريقة التقليدية. تطلبت الحضارة المدنية المتناقضة مقاربة فنية واقعية مختلفة، مقاربة يمكن أن تكون قادرة على استيعاب مزيج من التفاهة والجمال الغريب، والانطباعات الغريبة والفزع. أثبتت قصيدة النثر أنها شكل قابل للتكيف والاتساع، لأنها تسمح لأي طريقة أو آلية بالتحدث، بما في ذلك الانطباعات الغنائية، والحكايات الملحمية، والمونولوجات والحوارات الدرامية، والانعكاسات الخطابية، وغيرها الكثير والكثير. وتكشف عن أن أي محاولة لخفض ذلك التعدد النوعي الهجين إلى نمط ثنائي بين قسيمين متمثلين في الشعر والنثر

هو مجرد تبسيط، يمكن استبداله بمفهوم الانقسام الثلاثي (غنائي، وملحمي، ودرامي)، أو الانقسام الرباعي، إذا وضعنا في الاعتبار طريقة خطاب التحدث. من غير المجدي -أيضا- التعامل مع هذه الأشكال المتعددة بوصفها أشكالا قائمة على التنافس بين الأنواع والأشكال الأدبية المختلفة، والاشتباه في أن الصراع الخطابي الداخلي المفترض يهدف إلى لفت الانتباه إلى قيود الأنواع الأدبية المختلفة، بوصفها إعادة إنتاج للحدود الاجتماعية والجنسانية. لماذا لا نتحدث عن قصيدة النثر من حيث إثراء وتعزيز التفسير الأدبي للواقع؟ لماذا لا تقرأ هذه الكتابة الانعكاسية بشكل نقدي فقط بوصفها سؤالا، يتمثل في كيف بمكننا تحويل تجاربنا إلى لغة؟ ولماذا بدلا من أن نتعامل معها بوصفها بيانا أيديولوجيا، لا نترك أنفسنا تكتشف فن الوعي بها؟

النوع والجنوسة في شعر سيلفيا بلاث

Alita Fonseca Balbi*– أليتا فونسيكا بالبي

ترجمة: عادل ضرغام – مصر

■ ■ ■

في دراسته عن تطور العلاقة الحميمة في تاريخ مجتمعنا، يشير أنطوني جودينز(١) إلى أن الجنوسة واحدة -إن لم تكن الرئيسة- من السمات المرنة للذات، «نقطة اتصال رئيسة بين الجسد والهوية الذاتية والأعراف الاجتماعية»، ولهذا فمناقشة العلاقات بين الأشخاص التي هي أيضا علاقات اجتماعية لا يمكن أن تتجنب الجوانب الجنسية التي تشارك في بناء هويات البشر. في قصائد سيلفيا بلاث تظهر الجنوسة بمظهر قمعي للمحددات الاجتماعية، واستمرار الأيديولوجية البطريركية يرتبط ارتباطا مباشرا بطريقة الأفكار القمعية المفروضة على الجنس. وفي مقابل أن فكرة الحرية الجنسية تعني خطوة للأمام نحو الحرية الفردية يقدم شعر سيلفيا بلاث نظرة سلبية إلى قيمة ومكان الأهمية التي اكتسبتها الجنوسة في جميع أشكال ثقافة القرن العشرين.

ينظر إلى الجنس -بدلا من كونه شكلا من أشكال

التعبير عن الذات- على أنه متحكم في الذاتية أكثر من أي وقت مضى، بالإضافة إلى كونه تحديدا وتقييدا مسبقا لعلاقات الناس ببعضهم البعض. ومن ثم تأتي هذه الورقة عن الخطابات الاجتماعية حول الجنوسة في إطار ثقافة عدم المساواة بين النوعين، ودورها المؤثر بشكل سلبي على ذاتية الفرد، وعن العلاقات الشخصية الحميمة في قصائد بلاث.

الجنوسة في شعر بلاث تظهر بوصفها وسيلة يحاول من خلالها البشر التعبير عن الذاتية، ولكنهم يفشلون في القيام بذلك. هذه المحاولات محبطة، بالرغم من أن الجنس ينظر إليه عادة على أنه خاص وذاتي، إلا أنه في الواقع يتشكل من قوى خارجية للفرد، تقول أنجيلا كارتر (إنه بالرغم من أن الجماع يفهم عادة على أنه فعل حميمي، ويعتقد أنه قادر على الكشف عن "الذوات الحقيقية"(٢) للبشر، فإنه لبعضنا البعض في الحقيقة شكل من أشكال التفاعل الشخصي الذي يعكس بشكل أفضل الأعراف الاجتماعية. على سبيل المثال لو كان الرجال في المجتمع يعتبرون الأفضل أيديولوجيا بالنسبة للنساء، ويميلون إلى أن يكونوا نشطين في معارضة خضوع المرأة فإن ذلك سينعكس على النشاط الجنسي للبشر، وبالتالي على علاقاتهم مع بعضهم البعض.

فكرة أن الجنوسة بناء، وليست تعبيرا عن الفردية الذاتية تظهر في القصائد من خلال الاستخدام المستمر للمفارقة والأداء. في قصيدة (لسبوس)(٣) لبلاث يحاول النساء والرجال تقليد نماذج السلوك الجنسي التي يشاهدونها في الأفلام، وفي إطار هذا المشهد من التقليد والتشريعات السطحية تصبح إعادة الفعل الجنسي من خلال الصور النمطية أداة مهمة لنقد الطرق المحددة التي يتم ويحدد بها النشاط الجنسي. بعد كل شيء يتم بناء الجنس من خلال الصور النمطية، مثل (الجذاب جنسيا) و(الكادح بقوة) بالنسبة للرجل، و(القديسة) و(العاهرة) بالنسبة للمرأة. ومع ذلك بالرغم من أن القصائد تظهر محاولة المتحدثات الهروب من مثل هذه التحديدات، فهي تقدم في كثير من الأحيان شعورا بالوقوع في الفخ، كما لو أنه بالرغم من معرفة المتحدثات بالقمع الجنسي، فإن ذلك لا يمكن أن يكون سببا في تجنب وقوع ضحايا بسبب الشيء نفسه.

الجنس -لذلك- يأخذ شكلا تهديديا، لأنه يخدم أيديولوجية البناء الهرمي بين الجنسين، حيث يصبح أداة لفرض إرادة نوع من النوعين على الآخر، يتم فرضها جسديا ونفسيا. قصائد بلاث تعيد تقديم هذه الديناميكيات من خلال تصوير النساء المتحدثات اللواتي يخفن ولديهن استياء

من العنف الجنسي الذي يتمثل في سلوك الرجال، تشير أنجيلا كارتر إلى أن العنف الجنسي شكل من أشكال التفوق الأيديولوجي أو السيادة:

(العنف، الشكل المتشنج للمبدأ الذكوري النشط، موضوع مهم بالنسبة للرجال الذين يمنحهم جنسهم أو نوعهم الحق في جرح آخر، وبسبب ذلك تصبح النساء أكثر خوفا منهم، وهذا يمكنهم من إعطاء وتوسيع الألم مثل أسياد الخليقة (...) العنف دائما هو المنهج أو الطريقة التي تظهر من خلالها المؤسسات تفوقها)(4).

تتكرر مقدرة الذكور على إحداث الألم الجنسي في قصائد بلاث، وتتجلى بوصفها إحدى الأسباب الرئيسة في اتساع الهوة العاطفية بين الرجال والنساء. في قصائد مثل (عذراء على شجرة) و(حمى١٠٣ درجة) تقارب بلاث القمع المستمر للحياة الجنسية للمرأة الذي تجذر لفترة طويلة بوصفه وسيلة لحرمان النساء من استقلالهن، ومن استقلال أجسادهن. بهذا المعنى يكشف شعرها عن الآثار السلبية للعنف الجسدي والتسلسل الهرمي للنوع على العلاقات بين البشر.

وعلى غرار «كارتر» تشير لورا أوتول إلى أن الجنس تم استخدامه طوال التاريخ، وفي مجتمعات مختلفة كأداة أو آلية قوية لسطوة السلطة أو القوة، خاصة في إخضاع النساء

من قبل الرجال، فوفقا لأوتول:

(يعمل الكثير من العنف في المجتمع المعاصر للحفاظ على أنظمة القوة بين الجنسين غير المتكافئة. العدوان القهري -على سبيل المثال- بوصفه عنصرا مركزيا للذكورة يخدم قانونية عنف الذكور ضد الذكور، والتحرش الجنسي بوصفه وسيلة للسيطرة على السلوك العام للمرأة، أو المثليين والسحاقيات، والاغتصاب، بوصفه أداة معيارية في الحرب والسجون، وفي الكثير من العلاقات الحميمة)(٥).

عندما يتمّ استخدام الجنس بوصفه أداة للقمع كما تشير أوتول، فإن الجسد يصبح أحد الأشياء المهمة للسيطرة والعنف(٦)، بهذا المعنى فالقراءة المهتمة بالعلاقات بين الجنسين يجب أن تناقش مكان الجنس والجسد الجنسي. يمكن القول أن كل جسد جنسي، لأن الجنس يمكن فهمه على أنه أحد المكونات البيولوجية المتأصلة في جسم الإنسان. ومع ذلك من أجل الأغراض التحليلية من المهم أن نفهم في سياق النقد القائم على علاقات النوعين، وخاصة في شعر بلاث أن الجسد يشير إلى المكان الرئيس لسياسات الجنوسة(٧).

بالرغم من حدوث تقدم فيما يتعلق بالقوالب النمطية الجنسية، فإنها حاضرة كثيرا في شعر بلاث، وتحدد بشكل كبير المجتمع الذي تعيش فيه الشخصيات، وكيف ترى هذه

الشخصيات أماكنها فيه. ينظر إلى الجنس في شعرها على أنه شيء مصطنع، ويفتقر إلى سمة الجاذبية الحسية، لأنه مصدر الإكراهات الجائرة الفردية. وبدلا من جلب الرضا العاطفي يرتبط الجنس غالبا بمسألة التحكم (أو عدم وجوده) بالموضوع على عاتقه الفردي. تقابل الاستقلالية فيما يتعلق بالحياة الجنسية للفرد زيادة في المعلومات العامة التي تنظم الموضوع. من خلال لوحة لورانس بيركن عن الجنوسة ونشأة المجتمع الاستهلاكي يجادل جوزيف بريستو (في أن التركيز المتزايد على الاستقلالية يقابل برد فعل مماثل من خلال مزيد من القوانين التنظيمية للسيطرة على الفوضى المحتملة التي يمكن أن يطلقها انتشار الرغبات الفردية)(٨).

كما يشير ميشيل فوكو إلى أن الجنس أصبح قضية تربط بين الفرد والدولة، وبين العام والخاص (أصبح الجنس قضية بين الدولة والفرد، وقضية عامة لا تقل عن شبكة كاملة من الخطابات والمعارف الخاصة، والتحليلات، والاحترازات الراسخة فيها)(٩). فهم طريقة تعامل مجتمع مع الجنس معناه فهم المتطلبات المعيارية التي تقع على عاتق الأفراد وعلاقاتهم مع بعضهم البعض.

اهتمام فوكو الأساسي هو كيف تخدم إرادة المعرفة التي تهيمن على مجتمعنا بوصفها دعما وأداة لإنتاجيات خطابية

عن حقيقة الجنس(١٠). وفوق ذلك فإن القوة التنظيمية التي تتغلل في مثل هذه الخطابات تصل إلى أكثر أنماط السلوك الفردية هشاشة، وتخترق وتتحكم في المتع اليومية)(١١). من الممكن -مع الأخذ في الاعتبار التأثيرات التي تحدثها هذه القوى في فردية الناس- أن نرى كيف يفضح شعر بلاث الجنس ليس لأنه تعبير عن الذاتية، ولكن بوصفه انعكاسا لثقافة تعمل نحو زيادة تنظيم الرغبات والهويات.

ما الجنس؟

لا يزال حتى اليوم اعتقاد اختزالي عام أن علم التشريح يحتوي على إجابة لكل شيء يتعلق بالحياة الجنسية للناس. الدراسات حول النوع تكشف عن العدد المتزايد للتفسيرات البيولوجية لسلوك الناس وأذواقهم، وبالرغم من ذلك تم تداول من قبل الإنسانيات بشكل خاص أن هذه التعيينات قد خدمت أغراضا تتجاوز ما خططوا لتحقيقه في البداية(١٢)، وبدلا من فهم الطريقة التي يتصرف بها الناس، يؤدي الاعتماد العلمي على علم التشريح بدلا من زيادة تنظيمه إلى تصنيف وفرض ما هو طبيعي وما هو ليس طبيعيا. إحدى الانتقادات التي أثارتها دراسات النوع تجاه الحتمية البيولوجية العلاقة الإشكالية بين النوع والجنس. بالرغم من الارتباط الطويل عادة ما ينظر إلى النوع والجنس على إنهما مفهومان مختلفان.

يكمن الاختلاف في العلاقة المعقدة بين «أداء النوع في مقابل بيولوجيا الجنس»(١٣)، وهو تمييز يشير إلى الحقيقة التي ترى أن الشخص قد يقدم سمات نوعية (جندرية) لا تتوافق اجتماعيا مع الأعضاء التناسلية للفرد، فعلى سبيل المثال قد يتصرف الشخص ويتم قبوله في المجتمع كامرأة، بالرغم من أن هذا الشخص نفسه له عضو جنسي ذكوري.

يؤكد بعض النقاد على إمكانية الفصل التام بين الجنس والنوع، يجادل روبرت ستولر على سبيل المثال أنه (بينما الجنس والنوع شائعان بمعنى أنهما مترادفان عمليا في الحياة اليومية، بحيث يبدوان سويا بشكل لا ينفصم (...) فالمجالان (الجنس والنوع) ليس مرتبطين حتما بشكل متطابق واحد إلى واحد، ولكن ربما قد يسير كل واحد منهما بطريقته المستقلة تماما)(١٤). ترى تيريزا دي لوريتيس الجنس (بوصفه نظاما رمزيا أو نظاما من المعاني تربط الجنس بالمكونات الثقافية طبقا للقيم الاجتماعية والتسلسل الهرمي)(١٥). وجهتا نظر ستولر ولوريتيس ليستا متوافقتين، لأنه إذا كان النوع هو الرابط بين الجنس والثقافة، فلا يمكن اعتباره مفهوما منفصلا.

تشير جوديث باتلر إلى أنه بالرغم من الاختلاف، فإن هذا الاختلاف لا يمكن فهمه بشكل منفصل في ثقافتنا. بهذا

المعنى هي تقف ضد ثنائي الجنس بشكل عام:

(إذا أخذنا التمييز بين الجنس والنوع إلى حدوده المنطقية، فإنه يشير إلى انقطاع جذري بين الأجساد الجنسية والأنواع المشكلة ثقافيا. بافتراض للحظة ثبات الجنس الثنائي، فإنه لا يتبع أن بناء الرجال سوف يرتبط حصريا بأجساد الذكور، أو أن النساء سوف يشرن فقط إلى أجساد النساء)(١٦).

الجنوسة بالنسبة لباتلر هي الوسيلة التي تنتج من خلالها المعايير بين الجنسين(الأجساد التي تحكمها)(١٧)، مما يعني أن الجسد يفهم من خلال(الممارسات التنظيمية)(١٨) التي تعّزز مفاهيم النوع الراسخة. معالجة السلطة أو القوة التنظيمية للجسد الجنسي تتولد -كما تشير كارتر- من كون الأعضاء التناسلية هي الأعلى تمثيلا للاختلاف النوعي، لأنها تعتبر أقسى أشكال تمثيله)(١٩). الجسد إذن يظهر بوصفه وسيلة تحدد أدوار الناس في المجتمع استنادا إلى تحديد أدوار النوعين. بالرغم من اتهامها بأهمية رؤية مادة الجسد (ماديته)، فباتلر تجادل -متأثرة بوجهة نظر فوكو البنيوية عن الجنس- بأن فهمنا للجسد مع ذلك نتاج خطابات النوع المعياري (ما يشكل ثبات الجسد، وخطوطه، وحركاته ستكون أشياء مادية في الأساس بالكامل، ولكن المادية يمكن إعادة النظر فيها على أنها تأثير القوة، باعتبارها القوة الأكثر تأثيرا

في الإنتاج)(٢٠)، ومن ثم فإن رؤية الجسد والاختلافات الجسدية بين الجنسين تصبح مستودعا مثاليا لخطاب عدم المساواة بين الجنسين.

كان الجسد هو المحور الرئيسي للعلم في دراسة النشاط الجنسي. ومع ذلك فإن تقدم العلم يخدم أغراضا مريبة عندما يتعلق الأمر بسياسات الجنوسة. فقد تم استخدام علم الأحياء كأداة لتبرير التسلسل الهرمي بين الجنسين. الاكتشاف العلمي في الوقت الحاضر شيء مثبت وموثوق. وقد خلق العلم عقائده الخاصة، ونشر مجموعة من أيديولوجياته، بعضها مفيد، وبعضها الآخر قمعي. وحتى يومنا هذا هناك الكثير من الجهود تقدم لكي تجد في بنية الناس البيولوجية تفسيرات وعناصر محددة لسلوكهم. في جنسنة الجسد تبحث آن فاوستو ستيرلنج في تطوير الدراسات العلمية حول النشاط الجنسي، وتربط نتائجها لتشكيل الخطابات الاجتماعية حول النوع. فطبقا لفاستو ستيرلنج:

كافح العلماء مع التسمية والتصنيف والقياس لمجموعة متنوعة من الأسباب. أراد مجموعة من علماء الغدد الصماء الوصول إليها بشكل صحيح، وهم مجموعة يتمتعون في مجال الثقافة العلمية بمكانة أخلاقية عالية من الدقة والإحكام، ويستخدمون أعلى المعايير في مهنتهم (...) كان مصطلحا

كثيفا يشير إلى مجموعة متنوعة من المفاهيم الاجتماعية لما كان يعني في السنوات من ١٩٢٠ حتى ١٩٤٠ أن تكون ذكرا أو أنثى. مهما يكن فقد تم تحديدها على أسس بيولوجية واجتماعية على حد سواء(٢١).

استنتج بحث فاستو- وستيرلنج أنه بالرغم من أن العلماء كانوا يهدفون إلى مستوى عال من الدقة فيما يتعلق بالجنس البشري، فقد ظهرت التناقضات لكسر دقة المفاهيم المسبقة عن هذا الموضوع. ما يتجلى هو أن الدراسات حول الجنس تشير إلى أنه بدلا من الدقة، يأتي السلوك البشري مدفوعا بتنوع أكبر، حتى من قوى مجهولة غير معروفة.

وفقا لجوزيف بريستو فإن أول ظهور لمصطلح الجنوسة يعود في تاريخ اللغة الانجليزية إلى عام ١٨٣٦م من خلال ويليام كوبر في دراسته عن تكاثر النباتات(٢٢)، وأحد الأشياء التي تكشف عنها هذه المعلومات كونه موضوعا حديثا، على الأقل حين يتعلق الأمر بالبحث الأكاديمي، وليس متأصلا في طبيعة الناس كما هو معتاد اليوم.

نشأة أو تزايد الدراسات حول الجنس أحدثت تغييرات هائلة في السلوك المجتمعي والفردي، ويمكن التأكيد على أن هذه التغييرات ما زالت محسوسة حتى اليوم. إضفاء الطابع المؤسسي على النشاط الجنسي بواسطة فوكو وآخرين له دور

مركزي في مجتمع اليوم، حيث يقدم اعتقادا عاما بأن الجنس يحدد سعادة الفرد، وهي الفكرة ذاتها التي يتم الإعلان عنها، وتوجيهها لتحسين الحياة الجنسية للفرد(٢٣).

يوضح فوكو أن الحياة الجنسية ثقافة وعامة قبل أن تكون حميمية خاصة. الجنس في الحقيقة يمكن أن يكون -كما تقول كارتر- المكان الذي تتجلى فيه المعايير بشكل أقرب للكمال، عندما يتعلق الأمر بتحديد أدوار الجنسين(٢٥). تعود هذه النوعية المعيارية إلى الماضي التاريخي، وقد خدمت أغراض التكامل الاجتماعي والسيطرة، ولكن لم تحظ القضية بمزيد من الاهتمام في مجتمعنا المعاصر(٢٦). ما يبدو لنا -طبقا لفوكو- على أنه خطوة للأمام في تحرير الممارسات الجنسية من خلال الحديث عنها أكثر، هو في الحقيقة شكل آخر، وربما أكثر فاعلية للتحكم فيما يتم القيام به، وكيف يتم(٢٧)، بهذا المعنى فإن الفهم النقدي للجنس، وطريقة تجليه ووجوده المتمثل في وضعه في خطاب(٢٨)، يرتبط ارتباطا وجوهريا بتشكيل وبناء الذاتية، وبالميل نحو توحيد العلاقات الشخصية.

بما أن الجنس في قصائد بلاث يعكس كيف تتحكم الأعراف الاجتماعية بالفردية، وتتلاعب بها، ففي مجال الجنس هناك محاولة للتلاعب، وهناك محاولة لاكتساب السيطرة والتحكم

في الذاتية. قصيدة بلاث (المعارف) المختلفة ينظر إليها على أنها تخلد الآراء الجوهرية حول النوع والجنس، مثل الصور النمطية، والانحياز، والخطاب العلمي الأساسي. مساءلة هذه الخطابات مساءلة لقوتها، ومقاومة للقمع الذي تفرضه، وتصور القصائد المختلفة لبلاث محاولة المتحدثات في إنكار الصور النمطية عن الأنثى في نشاطها الجنسي.

العاهرة القديمة (التنورة الداخلية)

"الطهر" تسأل المتحدثة في قصيدة (حمى١٠٣ درجة) لبلاث: ماذا يعني ذلك؟ يجسد السؤال الصراع الذي نشأ في القصيدة، وهو محاولة المرأة التخلص من الصور النمطية الجنسية التي يتمّ فرضها على الجنس الأنثوي، وعلى وجه التحديد ثنائية القديسة/ والعاهرة. التاريخ والدين والتقاليد الاجتماعية كلها مصادر للاضطهاد، يتم حرقها من خلال عملية تطهير المتكلمة. بشكل مشابه لرحلة دانتي تبدأ المتحدثة سردها من الجحيم، وتنتهي في الجنة. في هذه العملية تنتقل من مكان غير شرعي إلى حالة من الطهر، حيث لا يمكن لأي أحد أن يلمسها، وتتفكك كل ذواتها. تتساءل القصيدة عما إذا كان من الممكن التخلص من الصور النمطية، ومن السيطرة والقمع، على النشاط الجنسي والفردية. هل إنكار الجسد هو السبيل الوحيدة للفرضيات الاجتماعية على

الحياة الجنسية؟

قصيدة (حمى ١٠٣ درجة) -وفقا لكريستينا بريتزولاكيس- تصور خفقان المرأة بين وجهات النظر التمكينية والقمعية لحياتها الجنسية التي ترتبط بالطريقة التي تشكل بها رغبة الذكور الهوية النسوية. فالمتحدثة في القصيدة -بالنسبة لبريتزولاكيس- تقوم (بتحبيك إعادة تحديد التعالي بشكل ساخر على أنه حدث إيروتيكي، حدث لذة الجماع بالفعل) (٢٩). يتم تجريد النشاط الجنسي في القصيدة من خلال الإشارات إلى الصور النمطية الجنسية للمرأة. تحرق المتحدثة -شكلا بشكل- الوصمات الاجتماعية المختلفة التي تقع على عاتقها كامرأة. رحلتها هي رحلة «تطهير» تجريد نفسي تتحلل أو تعرية الهويات القمعية، تنورة داخلية لعاهرة قديمة).

النهاية غامضة، فلأي سبب تذوب هذه الأنفس، وتبقى التنورة؟ عادة ما ترتبط التنورة الداخلية بالبغايا اللواتي كنّ يستخدمنها في الماضي، بالرغم من أنهن كنّ يستخدمنها لإخفاء الجنس الأنثوي، فالتنورة تقترح وتشير إلى الشيء نفسه الذي تخفيه، وتصبح هدفا للإغراء الجنسي. بهذا المعنى تجسد التنورة ثنائية القديسة/ العاهرة الذي تريد المتحدثة التخلص منها في جميع أجزاء القصيدة.

تجادل باتلر عندما يتعلق الأمر بالعلاقة المتبادلة بين الجسد وأدوار النوع، فإن الخطابات المعيارية حول «الجنس» تحكم الطريقة التي يتصور بها الناس أجسادهن، وأجساد الآخرين، وهذا نموذج «مثالي تنظيمي» يتم تجسيده وتشكيله من خلال «ممارسات شديدة التنظيم»(٣٠). تعمل باتلر -اعتمادا على فوكو- على فرضية أن الجنوسة أداة للتلاعب بفردية الناس. ومع ذلك لا تقدم باتلر وجهة نظر محددة أو حتمية حول العلاقة بين الخطابات التنظيمية والجنس، لأنها بهذه الطريقة تخضع الجسد للممارسات التنظيمية، وهي إطار سلبي لأشكال التفسير وتشريع الأدوار الاجتماعية(٣١). وفي هذا السياق فإن تجريد الهويات الجنسية، وحرق الجسد في قصائد بلاث يمكن قراءته على أنه نزوع تخريبي تم تخصيصه للخطابات التنظيمية.

المشكلة الرئيسة هي أن قصيدة بلاث لا تقدم مخرجا للمتحدثة في النص للهروب من الهويات القمعية، إنها تحرق الصور النمطية، ولكن جسدها يتحلل في النهاية ويذوب. ومن ثم فإن للجنس دورا مزدوجا: إنه مصدر للحرية، ولكنه أيضا مصدر للقهر. هناك محاولة من المتحدثات في نصوص بلاث لافتراض مزيد من السيطرة الحازمة على حياتهن الجنسية، ولكن تظل رغبة الذكور في الاستمرار كنماذج مهددة، في

حين أن الأنثى غير قادرة على فرضها على المجتمع، حيث تخضع الإناث لفكر يرتكز عل الأيديولوجيا الذكورية. في قصائد مثل «السجّان»(٣٢)، تدرك المتحدثات أنه تم القبض عليهن داخل شبكة الهيمنة الذكورية الجنسية، ومع ذلك لا يتمكنّ من الهروب منها. ذلك التهديد الذي يعم عالما يهيمن فيه الرجال هو أحد الأسباب التي تجعل متحدثات بلاث يفرضنّ وجهة نظر سلبية للغاية فيما يتعلق بأجسادهن.

تصف كاثلين لانت الاختلافات الثقافية للعري بين الذكر والأنثى، وكيف تتداخل في الكتابة الشعرية لبلاث:

جسد الذكر العاري –من حيث الأنظمة التصويرية السائدة في الخطاب الغربي– قوي، بحيث أنه فعال جنسيا، ومدعم بالقوة، وجسد الأنثى العاري –مرة أخرى من حيث الأنظمة التصويرية التي تهيمن في هذه الفترة– ضعيفة، فهي من حيث الجنس سهلة المنال، وعرضة للاختراق، والاستغلال، والاغتصاب، والحمل(٣٣).

تتسبب حقيقة أن تشريح الإناث يكشف عن كون الأنثى معرضة للعنف الذكوري الجنسي في استياء الأصوات النسائية التي تسكن عالم بلاث الشعري. فوفقا للانت فمسألة التفكير في أجسادهن تكشف عن أنها (غير ملائمة) للحرية التي يختبرها الرجال لاستكشاف العالم دون خوف

دائم. تشير لانت أيضا إلى أنه بالمقارنة بعدة قصائد كتبها رجال (تستشهد بوتمان، ولويل على سبيل المثال لا الحصر) تجد أن العري لدى بلاث لا يمثل الحرية أو القوة، ويكشف في المقابل عن كونه (تافها، وضعيفا في النهاية، وليس متفوقا)(٣٤). الجنس بالنسبة للانت والتسلسل الهرمي للنوع في شعر بلاث مرتبطان بعمق. واستنادا إلى دراسات علم الاجتماع حول الاغتصاب تشير لانت إلى أن علم الأحياء -البيولوجي- قد جعل جسد المرأة تاريخيا سلبيا لتقبل العنف، وتحديدا من الذكور/ الجسد الفعّال.

فكرة أن الرجال لديهم من الناحية التشريحية القدرة لفرض أنفسهم على النساء أمر مهم في قراءة لانت، حيث تستند إلى دراسات حول الاغتصاب لتوضيح الشعور بالخوف والخطر الذي يهاجم عري الأنثى في شعر بلاث. من المهم أن نتذكر وجهة نظر باتلر حول أهمية الجسد في بناء موضوع الجنوسة، بالرغم من أن التهديد فيزيائي في تجسده، إلا أن الآثار النفسية هي الأكثر ضررا، ومن ثم يصبح التهديد الجنسي واحدا من المعوقات الرئيسة لتحقيق وعي أنثوي أكثر استقلالية.

لكن المشكلة في قصائد بلاث لا تكمن فقط، في الضعف الجنسي لأجساد النساء، ولكن حقيقة أن هناك دائما شخصية

ذكورية تهدد الحرية المحتملة أو الممكنة، مثل شخصية الجرّاح المخيفة في قصيدة (لقاء النحل)، أو الذكر المراقب في قصيدة (وخز). هذه العلاقة بين المراقب الذكوري، والمرأة بوصفها موضوعا للمراقبة، تعكس طريقة متكلمي بلاث في اهتمامهن المستمر بالكيفية التي ينظر إليهن الآخرون من خلالها، خاصة الرجال، وكيف يرون صورهن، ذوات الشخص الثالث.

منذ كتاب لورا مولفي (المتعة المرئية والسرد القصصي) تولد اهتمام كبير تمّ توجيهه إلى جسد المرأة بوصفه هدفا لنظرة الذكور في السينما، بل وأكثر من ذلك حيث تمتد إلى نظرة الثقافة بشكل عام. إن جسد المرأة -بعد كل شيء- يتمّ عرضه، وإثارة الإيروتيكي من خلاله أمام الكاميرا: في عالم يسوده اختلال التوازن فإن متعة النظر تمّ تقسيمها إلى نشط/ ذكر، وسلبي/ أنثى. تحديد مشاريع نظرة الذكور على أنها فانتازيا خيالية على الشكل الأنثوي تم تصميمها وفقا لذلك(٣٥). يعرض المقال كيف يتمّ تشكيل التمثيلات المثالية بواسطة وسائل الإعلام، وكيف تؤثر هذه التمثيلات على الطريقة التي يرى بها الناس بعضهم البعض. وتفتح حجة مولفي الطريق إلى مسألة أكثر تعقيدا، وهي إمكانية فرض المعنى من خلال بناء التمثيلات. حقيقة أن الصور التي تنقلها

الإعلانات، والسينما، والمجلات تؤثر على الطريقة التي يفكر بها الناس أصبحت حقيقة مقبولة في الوقت الحاضر. ومع ذلك فإن الديناميكيات بين التمثيلات والرغبة يجب أن تكون قد عولجت، من أجل فهم الطريقة التي تتأثر بها علاقات الناس.

يعتقد الناس في ثقافتنا -وفقا لفيكتور دي جرازيا- أن لهم الحق في الحصول على ما يريدون، وأن عليهم أن يريدوا المزيد والمزيد، من أجل أن يكون هناك إنجاز(٣٦). واحدة من المشاكل التي نشأت من هذا التوجه تتمثل في الاتجاه المتزايد من الفرد في فرض رغبته أو رغبتها على الآخرين. يشير دي جرازيا في معالجة العلاقة بين النوع والثقافة الاستهلاكية إلى (أن الاستعارات الجنسية المطبقة على تداول واستهلاك البضائع، يمكن اعتبارها على أنها علاقات اجتماعية مراوغة)(٣٧)، تتناول حجة دي جرازيا تحريض الإعلانات على الرغبة بوصفها وسيلة تلاعب برغبات الناس. ويشير أيضا إلى أن العلاقات الاجتماعية أصبحت انعكاسا أكثر مراوغة من السلع الاستهلاكية التي يتم بيعها. لا تقدم الإعلانات تمثيلا لرغبات الناس، ولكنها بدلا من ذلك تعمل بوصفها وسيلة لخلق هذه الرغبات والتلاعب بها.

يشير دي جرازيا إلى الكيفية التي يجد بها الجسد الأنثوي

نفسه في مركز الثقافة الاستهلاكية، باعتباره العنصر الرئيس للاستهلاك(٣٨). يريد الرجال المرأة المثالية التي لا توجد فعليا خارج عالم الإعلانات الخيالي، والمرأة تريد أن تصبح مثلها. الصور النمطية للرغبة هي موضوع قصيدة (مقدم الطلب)، حيث تصف المتحدثة في نبرة ساخرة جميع الصفات التي يجب أن تتوفّر في المرأة المثالية، من أجل إرضاء الرجل(هل ترتدي/ عدسة زجاجية/ أو طقم أسنان صناعية أو لديها عكاز/ دعامة للكتفين أو أظافر/ صدر مطاطي أو منشعب مطاطي (...) دمية حية أينما نظرت/ يمكنها الخياطة والطهي/ يمكنها التحدث والتحدث والتحدث) (٣٩). تجسيد أجزاء الجسد الأنثوي (الصدور المطاطية- والمنشعب المطاطي) يمكن قراءته كمرجعية إلى اصطناعية السمات المثالية التي تمّ إنشاؤها عندما يتعلق الأمر بما هو مرغوب فيه أم لا. هذا التجسيد يظهر أيضا في قصائد أخرى لبلاث مثل (المحقق)(٤٠)، ففيها بدلا من أن يتمّ بناء الجسد الأنثوي رمزيا، نجده يتمزق إلى أجزاء، وكل جزء يشير إلى شكل من أشكال القمع الذي يقع على النساء: إنها حالة تبخر/ أفاد الفم أولا بغيابه/ في السنة الثانية أصبح لا يشبع/ وفي عقابه علّق مثل الثمرة السوداء للتجعيد والتجفيف/ الثديان بعد ذلك/ كانا أكثر صلابة حجرين أبيضين/ أصبح اللبن

أصفر، ثم أزرق، ثم حلوا مثل الماء.

في القصيدة تفشل المرأة في أداء الأدوار التي يتوقع أن تقوم بها وتؤديها، أي دور الأم، والعاشقة، وربة المنزل. والعقوبة التي تشير إليها المتحدثة هي اختفاء المرأة، لأنها لم تستطع أن تكون واحدة من هذه الأنماط، وهذا يعني أنها لا تمتلكها، ولا نفع بها، ولا هوية لها على الاطلاق: لا أحد ميت/ لا يوجد جسد في المنزل على الاطلاق، بعد زوال اللاجسد ما تبقى هو رائحة التلميع. لاحظ أن هذه الوسيلة سوف تذكر لاحقا في قصيدة (حمى ١٠٣ درجة)، وتتمثل في اختفاء أنثى تاركة وراءها تمثيلات لهوية مقموعة.

في قراءتها لفيلم Spike Lee's Girl 9 وهو فيلم يروي حياة امرأة تعمل في شركة جنسية عبر الهاتف، تناقش هوكس حقيقة أن النشاط الجنسي لا يزال ينظر إليه حتى اليوم في ارتباطه برغبة الذكور. إذا كانت المرأة على سبيل المثال تغطي نفسها أو تخلع ملابسها، فهذا أيضا يفهم في علاقته وتأثيره على رغبة الذكور. ترى هوكس أن فيلم (لي) يمثل نقدا لحقيقة أن النشاط الجنسي للإناث يقوم على المرأة التي تذهب إلى حيث يأخذها خيال الذكور(٤١)، ولكي تحقق النساء رغبتهن في أن يكن مرغوبات من الرجال فعليهن (تدمير أجزاء من أنفسهن)(٤٢). دراسة هوكس تبعث على الأمل، بالرغم من

أنها لا تقدم حلا سهلا. لا ينبغي تعريف النشاط الجنسي للنساء في تعالقه وارتباطه بمنظور الرجل، وسيأتي زمن (لن تضطر فيه النساء إلى اقتراض رغبات الآخرين)(٤٣).

تحاول بلاث في قصائد مثل (مقدم الطلب) وLesbos تصوير النساء وهن مهتمات بتجلي صورتهن حسب رغبة الرجل. هؤلاء النساء يقمن بذلك من خلال بحثهن في نماذج الأدوار الثقافية، مثل التي تصورها نجمات السينما التي كانت في زمنها من إخراج مخرجون رجال، ويحاولن جاهدات أن يكن جذابات للرجال. (أنا نفسي) تقول المتحدثة في قصيدة (السجان)(٤٤)، (هذا يكفي). المشكلة الرئيسة هي أن الواقع لا يحقق المثالية. في المجتمع الاستهلاكي- كما تشير بيل هوكس- يجب التضحية بأجساد النساء الحقيقيات على المذبح البطريركي)(٤٥)، فالحياة الجنسية للمرأة لا ترى إلا من خلال علاقتها بالقوالب النمطية للمجتمع البطريركي الذي يسمح لهن بها.

أحد الأسباب التي جعلت شعر بلاث يصور الجنس على أنه تهديد للفردية حقيقة أنه ينطوي في الكثير من الأحيان على تخيلات الآخرين. أثناء الوحدة نجد أن المتحدثات في قصائدها لديهن حرية في تخيل عالم من عوالمهن التي لا تتحقق، عندما يكون هناك أشخاص آخرون مشاركون. تبدو

الصعوبة الرئيسة في كونهن كذلك موضوعات للتجسيد مثل أي شيء آخر. عندما يناقش جاك لاكان النشاط الجنسي البشري يشير إلى أن الخيال (هو الطريقة التي يبني بها الأفراد رغباتهم أو ينظمونها، فالخيال يدعم الرغبة، ومن خلاله نتعلم كيف نرغب، ونحن نشكلها بوصفها موضوعات مطلوبة)(٤٦). المشكلة هي أن هناك خيطا رفيعا بين الخيال والواقع للرغبة المنشودة. في ثقافة يؤمن فيها الفرد بحقه في تملك واستهلاك كل ما يريد(٤٧)، يفلت الخيال من حدود العقل الفردي. هذه الضبابية في الحدود بين الواقع والخيال تخلق سيناريو خطيرا حين يتعلق الأمر بالجنس.

عندما يرتبط الأمر بالأوهام، لا يمكن معالجة أي شكل من أشكال التمثيل في اللحظة الآنية بشكل أكبر إلا من خلال الصور النمطية التي تنشرها الدعاية. ففي وسائل الإعلام، والسينما، والمجلات، وأشكال أخرى من الخطابات، وقدرتها على وضع المعايير تظهر التمثيلات في شعر بلاث بوصفها مصدرا للأحلام والحنين، ولكن أيضا بوصفها مصدرا مسئولا عن التجاذب الرأسمالي للرغبة والهوية. في ثقافة تستخدم فيها الصور لإثارة الرغبة في الاستهلاك تميل الرغبات الفردية إلى الاصطدام ببعضها البعض. يفقد الفرد من خلالها الحدود بين الذات والسلوكيات المعيارية

والرغبات.

من المهم أن نتذكر أن النساء يشاركن في خيال اجتماعي محدد من الأنوثة، ولكن بدلا من الارتباط برغبتهن الخاصة، نجدهن قلقات من أن يصبحن موضوعا لرغبة الذكور. في قصيدة (نساء ثلاث)(٤٨) على سبيل المثال بالرغم من أن الصوت الثاني تدرك طبيعة العالم الشوفيني المحيط بها، لا تزال ترتدي الجورب والحذاء ذا الكعب العالي، وهما أيقونتان لإغواء رغبة الذكور. العلاقة بين الصورة والرغبة تظهر في أعمال بلاث بوصفها مصدرا دائما للقلق. هناك حاجة للتحرر من الضغوط لكي تكون مرغوبا، ولكن هناك أيضا الإرادة لكي تكون كذلك، وبذلك تستسلم لرغبة الذكور. يشير ستيفن جولد أكسلرود(٤٩) إلى (أن هذا الصراع يخلق الحاجة في متكلم بلاث إلى الفصل بين العقل والجسد، الذات الإبداعية والذات الاجتماعية. ومع ذلك فإن نقل هذه الازدواجية إلى عالم الجنس يضيف أمرا آخر إلى الطريقة التي تتعامل بها قصائد بلاث مع النوع: كيف تحكم عقول البشر من خلال أجسادهم، وكيف يتم تعريف البشر من خلال رغباتهم.

العذراء الصناعية

حلّ التحليل النفسي محل أهمية علم الجنس في دراسة

الإنسان في بداية القرن العشرين(٥٠)، وكان له رائده سيجموند فرويد الذي تبعه آخرون عديدون، أهمهم جاك لاكان من خلال مفهوم (النظام الرمزي) كالثقافة أو اللغة التي تنظم وجود الفرد(٥١)، يقدم لاكان وجهة نظر حول النشاط الجنسي البشري، باعتباره يعتمد بدرجة كبيرة على الثقافة بدلا من علم الأحياء البيولوجي، ويقرر (بأن الرغبة ثقافة... وما نجده مرغوبا ناتج عن معايير وقيم الثقافة التي نعيش فيها، حتى لو كان ما تركز عليه هذه الثقافة ضارا وغير صحي)(٥٢).

نظرة لاكان إلى الحياة الجنسية هي الأساس لتحليل باتلر للجنوسة، وكيف يتم تشكيلها من خلال الطريقة التي يقرأ بها الناس أجسادهم، بالإضافة إلى الكيفية التي يقرأ بها البشر أجساد الآخرين. واستنادا إلى دراسات لاكان تشير باتلر في عملها إلى أن هذه القراءة يجب أن تحدث داخل الممكنات وعلامات الوجود الطبيعي لثقافة المرء. الجنوسة –بوصفها فردية- تبنى من خلال شبكة علاقات، حيث يبرز واحد نفسه دائما فيما يتعلق بالقوى الخارجية، ومن ثم تسأل باتلر: ما العلاقة بين الرغبة والتقدير، وكيف يتم قانون ذلك الموضوع الذي ينطوي على علاقة جذرية وتأسيسية بالتبادل(٥٣)، تلخص سارة صالح نهج باتلر في مقاربة الرغبة والذاتية

بهذه الكلمات: (لتحديد ذلك بطريقة أخرى، يمكن للذات أن تعرف نفسها فقط من خلال آخر، ولكن في تعرفها على نفسها وتكوينها، الوعي بالذات يجب أن يتغلب أو يقضي على الآخر، وإلا تعرض وجودها للخطر، الرغبة بعبارة أخرى تعادل استهلاك آخر)(٥٤).

حجة باتلر حول أن الذات لا تعرف نفسها إلا من خلال آخر، هي فكرة جاءت من مثال هيجل الشهير عن السيادة والعبودية الذي يكون فيه السيد سيدا فقط، إلا إذا كانت له علاقة ملكية بالعبد والعكس بالعكس(٥٥). هذا القياس هو محاولة لفهم العلاقة بين وعي الذات بالذات، وعملية التكيف الضروري التي تمرّ بها خلال الوجود، وتتفاعل بها على المستوى الخارجي الذي يمكن رؤيتها على أنها ثقافة أو لغة أو مجتمع إلخ. يتعامل هيجل مع الذات والآخر بوصفهما جزأين منفصلين من بنية الذات، وكلاهما يتصارع على السيادة بشكل دائم، فبينما تريد الذات الاستقلالية، وفرض نفسها على الآخر، نجد الآخر هو الذي يدرك أنه من خلال تكيف الذات تصبح قادرة على التفاعل داخل المجتمع(٥٦).

التناظر الذي عقده هيجل مؤثر للغاية، وهو في الواقع نموذج للذاتية التي تخدم غرض فهم الرغبة النوعية المقموعة التي تفترضها . بالنسبة لباتلر فالرغبة هي الرغبة في فرض

الذات على الآخر، حيث يمكن قراءتها بوصفها الإرادة الفردية لرؤية رغباتها تتحقق في العالم الخارجي. في هذا السياق قد يتخذ الآخر بسهولة شكل ذات أخرى، يجب إخضاعها من أجل استقلالية الذات. تصبح هذه القراءة نموذجا مهما في التمثيل الأدبي للرغبة والجنوسة. ويمكن -فوق ذلك- فهم ديناميات العنف الجنسي في العلاقات بين الجنسين.

يخلق العنف والجنوسة شعورا عاما بالحتمية في قصائد بلاث، كما لو أنه لا توجد طريق للهروب من قمع التهديدات الجنسية. في قصيدة (لقاء مع النحل) تجهز المتحدثة نفسها للانضمام إلى مجتمع مربي النحل. يمكن أن ينظر إلى الشعائر والطقوس على أنها استعارة لأي شكل آخر من أشكال التنشئة الاجتماعية، المتحدثة خائفة، لأنها على عكس كل الموجودين هناك ليست محمية في فستانها الصيفي بدون أكمام، حيث هناك أجزاء من جسدها مكشوفة، وبالتالي تصبح سلبية وعرضة لعدوان النحل. من خلال (التحول إلى حرير) خفيف شبه شفّاف، تأمل ألا يعرفها أحد، من الآن فصاعدا لإخفاء خوفها. صورة الجرّاح التي تتكرّر في القصائد مثل (الجرّاح في الثانية صباحا) و(السيدة لعازر) تظهر بوصفها نموذجا لذكر قوي متداول في قصائد بلاث.

بالرغم من وجود الناس لاستخراج العسل من خلية النحل

تتصرف المتحدثة كما لو أن العملية ستقع داخل ذاتها، تقول (لم أستطع الركض، بدون الاضطرار إلى الركض إلى الأبد) كما لو أن كل هذه الشعائر لا مفر منها، ولا يمكن فعل الكثير تجاهها، ولكن يتاح فقط أن تكون متفرجا أو مكتوف اليدين. عندما يتم فتح الخلية أخيرا، يبحث القرويون عن ملكة النحل التي تحدد المتحدثة نفسها من خلالها فجأة. ما يربط المتحدثة بالخلية والملكة هو الشيء نفسه: أن تصبح سلبيا ضد الغزو. تصبح المقارنة أكثر وضوحا عندما توصف الخلية (مريحة مثل عذراء/ تحضن خلاياها وعسلها، وتطنّ بهدوء). تقارن الخلية بجسد الأنثى، حيث يكون الجسد سلبيا للغزو والانتهاك.

ومع ذلك بالإضافة إلى توجيه اتهام نحو العنف الجنسي الذكوري، تفضح بلاث أيضا الضغط الذي يصاحب المرأة للانسحاب من الرغبة. إما إنها فاسقة أو بريئة. وهذا واضح في القصائد التي تصور العلاقات الجنسية بين الذكور والإناث تحت ذلك الخط من الأنثى/ السلبية، وحتى الخوف من النشاط الجنسي الذكوري الحازم. في قصيدة (المطاردة) النمر الذي يلاحق الأنثى المتحدثة، يقدم بوصفه رجلا مخيفا تمت إثارته جنسيا:

اللص الأسود، جرّه الحب/ إلى لكمات الفخذين بطلاقة/

أشرقت تلك المخالب التي تشوه الجسد/ وجائعة، جائعة تلك الأفخاذ المشدودة/ حرارته تصطادني، وتضيء الأشجار/ وأجري مشتعلة في جلدي/ ما الخمود، ما الفتور الذي يمكن أن يداعبني/ عند الحروق ووصمات تلك النظرة الصفراء؟(٥٨)

يقدم صوت المتحدثة مزيجا من الخوف والتضحية والجاذبية. وبعد مدى طويل من الجري تستسلم للوحش: أقذف قلبي لأوقف وتيرته/ لأروي عطشه أهدر الدم/ أكل، وما زالت حاجته تطلب الطعام/ يفرض تضحية كاملة/ صوته يريحني، ينبض بنشوة.

هناك (رغبة سرية) في توجه المتحدثة، بالرغم من أنها تحبس نفسها في (برج مخاوفها)، ولا تزال تسمع خطوات النمر (القادمة صاعدة السلالم). يظهر موضوع النهم مجددا في الأعمال اللاحقة، لكن مع لهجة أكثر خطورة وانتقادية. قصائد مثل (السجان) و(قصائد النحل)، و(حمى ١٠٣ درجة)، عبرت عن نساء استسلمن للتهديد، ويكافحن الآن لاستعادة السلطة على أجسادهن وعلى حياتهن الجنسية. ليس هناك رغبة أو جاذبية، بل خوف ونفور واستياء. ومع ذلك من المهم أن نلاحظ -من البداية في شعر بلاث- أن التهديد بالرغبة الجنسية ليس فقط بسبب التهديد الجسدي، ولكن هناك

في قصائد مثل (عذراء في شجرة) الإثم الذي تم فرضه منذ فترة طويلة على النشاط الجنسي الأنثوي هو أيضا الملوم والمسئول عن ذلك الدور السلبي الذي تقوم به المرأة عندما يتعلق الأمر بالجنس/ العلاقات الجنسية، موضوعات مثل الإثم والتاريخ والقمع الجنسي للمرأة سوف تتطور حتى قصائد بلاث الأخيرة.

يتم دائما انتقاد الترابط بين النقاء والجنس الأنثوي في قصائد بلاث مثل (عذراء في شجرة)(٥٩)، حيث تنتقد المتحدثة تقليد إلقاء اللوم على النساء من أجل حياتهن الجنسية. تستشهد القصيدة بهيلين طروادة وحواء بوصفهما نمطا لمناقشة كيف تم اعتبار النساء طوال التاريخ مسئولات عن أخطاء الرجال الذين يعتبرون مدفوعين بالشهوة، بسبب عجز النساء لقمع حياتهن الجنسية. يناقش باتريك دي هوبكنز كيف تختلف العلاقات المفروضة تجاه الجنوسة بين الرجل والمرأة:

العلاقة بين مسئوليات المرأة وعلم النفس الذكوري تم تمويلها فيما يتعلق بالجنس. لقد درسنا ذلك على وجه التحديد، فقد كان لدى الفتيات القدرة على التحكم في الدافع الجنسي، بما في ذلك القدرة على إيقاف تشغيله، أو إيقاف تشغيله حسب الرغبة والإرادة. الفتيان والرجال من

ناحية أخرى، يفتقرون إلى هذه القدرة، بالرغم من كونهم مسئولين أخلاقيا بشكل واضح عن سلوكياتهم الخاصة، فهم أكثر عرضة للتأثر بالدافع الجنسي(٦٠).

أدى هذا الاعتقاد -وفقا لهوبكنز- إلى تحميل المرأة المسئولية كاملة عندما يتعلق الأمر بالجنس. حيث يعتقد أن الرجال غير قادرين على التحكم في اندفاعاتهم الجنسية، وتقع على عاتق المرأة مسئولية مقاومة الاتصال الجسدي أو السلوك غير المحتشم الذي قد يؤجج العاشقين(٦١). ولا يزال حتى اليوم، وليس من غير المألوف مزاعم وجود (تحريض) من قبل امرأة لتبرير الاغتصاب.

ومع ذلك يبقى السؤال عما إذا كان يمكن للذات أن توجد دون هذا الإطار الاجتماعي أو الكسوة الاجتماعية، لأنه في نهاية قصيدة بلاث تتحلل الأنفس، والتنورة الداخلية هي التي تبقى، ويمكن قراءة ذلك على أنه فصل بين الهوية والجنوسة، هل يمكن أن تشير القصيدة إلى استحالة التوفيق بالنسبة للنساء بين الجنوسة وتمكين الفردية؟. الكثير من النقد النسوي الخاص بالجسد لديه موضوع أساسي خاص به، وهو استقلالية الجسد الأنثوي. فمتى تعلق الأمر بالجسد- وفقا لجوليان ولفريز- يظهر التاريخ التناقض: ففي حين يعتقد البعض أن الجسد هو مصدر اضطهاد المرأة، ينظر

إليه البعض الآخر على أنه على وجه الدقة موضع قوة الإناث(٦٢). على غرار الخلافات التي تنطوي عليها النسوية والمواد الإباحية موضوع الجسد مملوء بالجدل حول القيود/ والحرية التي تحققها المرأة. حتى في الوقت الحاضر، بعد العديد من الإنجازات النسوية، من الصعب الوصول إلى إجماع. هل جسد الأنثى العارية رمز لقوة سلطتها أم تعزيز لخضوعها في مجتمع بطريركي؟ وهل الطريقة الوحيدة للهروب من هذا الجسد المقموع لا تتحقق إلا عن طريق إطفائه بشكل رمزي، تماما كما تفعل المتحدثة في قصيدة بلاث؟.

الأصوات التي تروي شعر بلاث لا تشعر بالراحة في إطار ضمير الغياب، وتستمر هذه الأصوات داخل نفسها في ضمير المتكلم. هذا الصراع تمت مناقشته في شعرها في إطار جدل العام والخاص، والمجتمع في مقابل الذات. ومع ذلك عندما يتعلق الأمر بالجنس يظهر هذا الصراع في علاقات الناس أنفسهم. الرغبة في إخضاع الآخر ليست فقط في تهديد فردية المرء، ولكنها أيضا مصدر للعنف في علاقات الناس.

وبهذا المعنى فإن شعر بلاث مهم، خاصة عندما يتعلق الأمر بالجنس بوصفه تعبيرا عن الفردية، وبوصفه شكلا من أشكال الاتصال بين الناس بالرغم من أن المتحدثات لا يزلن بعيدات عن هذه الاتصالات الشخصية. تكمن المشكلة

الرئيسة في كيف يتم تصوير مسألة الجنس، وكيف تؤثر هذه الأبنية في طريقة ارتباط الناس ببعضهم البعض. في ثقافة تقوم على عدم المساواة بين الجنسين تظهر الحياة الجنسية نفسها بطرق قمعية، وحتى بطرق عنيفة، وهو ما يتناقضٍ مع فكرة أنها يجب أن تقرب الناس من بعضهم البعض. بدلاً من التعلق بمثالية العلاقة الحميمة، يُنظر إلى الجنس في شعر بلاث بوصفه أداة لتعزيز المطالب المصطنعة للثقافة القائمة على الصور المركبة لما ينبغي أن يكون عليه الناس. ما يوحي به شعرها ليس نفيًا للجنس، ولكنه طريقة مختلفة، أكثر فردية وأقل محدودية في تمثيلها. بدلاً من كونه قضية اجتماعية، يدعي شعر بلاث أن الجنس يجب أن يكون فرديا، بالرغم من وجود وعي بأن الخط الذي يفصل بينهما هو قشرة رقيقة جدا وهشة.

*أستاذة جامعية تهتم بالأدب النسوي، حاصلة على الماجستير من جامعة ميناس جيرايس ٢٠١٠م بعنوان (الجندر والجنس والحب في شعر سيلفيا بلاث وفيليب لاركن، وحصلت على الدكتوراه في عام ٢٠١٩م بعنوان ميول الجنس الأنثوية في روايات أنجيلا كارتر ولويس مونرو، بالإضافة إلى ماجستير في الكتابة الإبداعية جامعة إيست إنجليا، عام ٢٠١٤م.

الهوامش

1. GIDDENS. The transformation of intimacy: sexuality, love and eroticism in modern societies, p.15..

2. CARTER. The sadeian woman: an exercise in cultural history, p. 9. .

3. PLATH. Collected poems, p. 228.

4. CARTER. The sadeian woman: an exercise in cultural history, p. 25. .

5. O'TOOLE; SHIFFMAN. Preface: conceptualizing gender violence, p. xi-xiv. .

6. See FOUCAULT. The history of sexuality: an introduction, p. 26. .

7. See BUTLER. Bodies that matter: on the discursive limits of sex, p. 54. .

8. BRISTOW. Sexuality, p. 57.

9. FOUCAULT. The history of sexuality: an introduction, p. 26. .

10. FOUCAULT. The history of sexuality: an

introduction, p. .

11 . FOUCAULT. The history of sexuality: an introduction, p. 11. .

12. See FAUSTO-STERLING. Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality.

13. WOLFREYS. Critical keywords in literary and cultural theory, p. 75.

14. STOLLER. Sex and gender: on the development of masculinity and femininity, p. xiii.

15. DE LAURETIS. Technologies of Gender: essays on theory, film, and fiction, p. 5.

16. BUTLER. Bodies that matter: on the discursive limits of sex, p. 6-7.

17. BUTLER. Bodies that matter: on the discursive limits of sex, p. 1.

18. BUTLER. Bodies that matter: on the discursive limits of sex, p. 2.

19. CARTER. The sadeian woman: an exercise in cultural history, p. 5.

20. BUTLER. Bodies that matter: on the discursive limits of sex, p. 2.

21. FAUSTO-STERLING. Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality, p. 191.

22. BRISTOW. Sexuality, p. 5.

23. BRISTOW. Sexuality, p. 12.

24. FOUCAULT. The history of sexuality: an introduction, p. 26.

25. CARTER. The sadeian woman: an exercise in cultural history, p. 10.

26. BRISTOW. The history of sexuality: an introduction, p. 12.

27. FOUCAULT. The history of sexuality: an introduction, p. 11

28. FOUCAULT. The history of sexuality: an introduction, p. 11.

29. BRITZOLAKIS. Sylvia Plath and the theatre of mourning, p. 141.

30. BUTLER. Bodies that matter: on the discursive

limits of sex, p. 1.

31. BUTLER. Bodies that matter: on the discursive limits of sex, p. 2.

32. PLATH. Collected poems, p. 226.

33. LANT. The big strip tease: female bodies and male power in the poetry of Sylvia Plath, p. 6.

34. LANT. The big strip tease: female bodies and male power in the poetry of Sylvia Plath, p. 625.

35. MULVEY. Visual pleasure and narrative fiction, p. 837.

36. DE GRAZIA. Introduction, p. 2.

37. DE GRAZIA. Introduction, p. 2.

38. DE GRAZIA. Introduction, p. 7.

39. PLATH. Collected poems, p. 221.

40. PLATH. Collected poems, p. 208.

41. HOOKS. Good girls look the other way, p. 483.

42. HOOKS. Good girls look the other way, p. 481.

43. HOOKS. Good girls look the other way, p. 486.

44. PLATH. Collected poems, p. 226.

45. HOOKS. Good girls look the other way, p. 481.

46. HOMER. Jacques Lacan, p. 86-87.

47. DE GRAZIA. Introduction, p. 2.

48. PLATH. Collected poems, p. 176.

49. AXELROD. The mirror and the shadow: Plath's poetics of self-doubt, p. 290.

50. BRISTOW. Sexuality, p. 34.

51 .. MALPAS. The postmodern, p. 68

52.. MALPAS. The postmodern, p. 68

53. BUTLER. Subjects of desire: hegelian. reflections in twentieth-century France, p. xiv.

54. SALIH. Judith Butler, p. 26.

55 . SALIH. Judith Butler, p. 27.

56. SALIH. Judith Butler, p. 27. 57 PLATH. Collected poems, p. 211.

58. PLATH. Collected poems, p. 22.

59. PLATH. Collected poems, p. 81.

60. HOPKINS. How feminism made a man out of me: the proper subject of feminism and the problem of men, p. 35.

61. HOPKINS. How feminism made a man out of me: the proper subject of feminism and the problem of men, p. 35. .

62. WOLFREYS. Critical keywords in literary and cultural theory, p. 25. .

المراجع

AXELROD, Steven Gould. The mirror and the shadow: Plath's poetics of self-doubt.

Contemporary Literature, v. 26, n. 3, p. 286-301, 1985.

BRISTOW, Joseph. Sexuality. London: Routledge, 1997.

BRITZOLAKIS, Christina. Sylvia Plath and the theatre of mourning. Oxford: Oxford

University Press, 2000.

BUTLER, Judith. Bodies that matter: on the discursive limits of sex. London: Routledge,

.1993

BUTLER, Judith. Subjects of desire: hegelian reflections in twentieth-century France.

New York: Columbia University Press, 1987.

CARTER, Angela. The sadeian woman: an exercise

in cultural history. London: Virago,

1979.

DE GRAZIA, Victoria. Introduction. In: DE GRAZIA, Victoria; FURLOUGH, Ellen.

(Org.). The sex of things: gender and consumption in historical perspective. Los Angeles:

University of California Press, 1996. P. 1-11.

DE LAURETIS, Teresa. Technologies of gender: essays on theory, film, and ffictio

(Theories of representation and difference). Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FAUSTO-STERLING, Anne. Sexing the body: gender politics and the construction of

Sexuality. New York: Basic Books, 2000.

FOUCAULT, Michel. The history of sexuality: an introduction. Trans. Robert Hurley.

New York: Vintage Books, 1976. V. I.

GIDDENS, Anthony. The transformation of intimacy:

sexuality, love and eroticism in

Modern societies. Stanford: Stanford University Press, 1992.

HOMER, Sean. Jacques Lacan. London: Routledge/ Taylor & Francis Group, 2005.

HOOKS, bell. Good girls look the other way. In: CORNELL, Drucilla (Org.). Feminism

And pornography. Oxford readings in feminism. Oxford: Oxford University Press, 2000

p. 477-486. .

HOPKINS, Pratick D. How feminism made a man out of me: the proper subject of

Feminism and the problem of men. In: DIGBY, Tom (Org.). Men doing feminism. New

York: Routledge, 1998. P. 33-56.

New York: Vintage Books, 1976. V. I.

GIDDENS, Anthony. The transformation of intimacy: sexuality, love and eroticism in

Modern societies. Stanford: Stanford University Press, 1992.

HOMER, Sean. Jacques Lacan. London: Routledge/ Taylor & Francis Group, 2005.

HOOKS, bell. Good girls look the other way. In: CORNELL, Drucilla (Org.). Feminism

And pornography. Oxford readings in feminism. Oxford: Oxford University Press, 2000.

p. 477-486.

HOPKINS, Pratick D. How feminism made a man out of me: the proper subject of

Feminism and the problem of men. In: DIGBY, Tom (Org.). Men doing feminism. New

York: Routledge, 1998. P. 33-56.

LANT, Kathleen Margaret. The big strip tease: female bodies and male power in the

Poetry of Sylvia Plath. Contemporary Literature, v. 34, n. 4, p. 610-669, 1993.

MALPAS, Simon. The postmodern. New York:

Routledge, 2005.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative fiction. In: BRAUDY, Leo; COHEN,

Marshall (Org.). Film theory and criticism: introductory readings. New York: Oxford UP,

p. 833-44. 1999.

O'TOOLE, Laura; SHIFFMAN, Jessica R. Preface: conceptualizing gender violence. In:

EDWARDS, Margie L. Kiter (Org.). Gender and violence: iinterdisciplinar

Perspectives. New York: New York University Press, 1997. P. xi-xiv.

PLATH, Sylvia. Collected poems. Hughes, Ted (Org.). New York: HarperPerennial, 1992.

SALIH, Sara. Judith Butler. London: Routledge/Taylor & Francis Group, 2002.

STOLLER, Robert. Sex and gender: on the development of masculinity and femininity

London: Science House, 1968.

WOLFREYS, Julian. Critical keywords in literary and cultural theory. New York:

Palgrave/Macmillan, 2004.

■ ■ ■

الفهرس

■ ■

الفصل الأول

■ **ماهية قصيدة النثر** ١١

- قصيدة النثر العربية ١٣

- الشعر تجريب ٢٢

- قصيدة النثر.. وسؤال القصيدة والنثر والسرد ٢٩

الفصل الثاني

■ **قصيدة النثر بين القبول والرفض** ٤٧

- التنظير المؤيد لقصيدة النثر مِنْ ذوي الموزون خباثة ٤٩

- مجلة شعر: الجماعة والمشروع ٥٦

- ما مستقبل قصيدة النثر ذاتها؟ السؤال الأكثر ٦٣

- إمكانات النوع النصي، واشتراطات النمط الشعري ٦٨

- شعريّة المُكاتَبَة، والشّاعرُ السّائِحُ المُستأجِرُ.. بَيانٌ ٧٦

- في قصيدة النثر ١٠٠

الفصل الثالث

■ **تقنيات قصيدة النثر** ١٠٧

- التقنية الأدبية ووظائفها في قصيدة النثر ١٠٩

- معايير قصيدة النثر ١٢٥

الفصل الرابع

■ **قراءات مختارة في قصيدة النثر** ١٣٥

- المقطع الشعري: أجزاء الأفعى المقطَّعة! ١٣٧

- مفهوم قصيدة النثر ١٤٤

الفصل الخامس

■ **الإيقاع في قصيدة النثر** ١٥٣

- الإيقاع: زئبقية المفهوم والتعيّن النصي (فرضيات ١٥٥

- مقابلة مع الشاعر الامريكي بارون وورمسر ١٦٨

- في إيقاع قصيدة النثر ١٧٦

الفصل السادس

■ **قصيدة النثر والفنون الأخرى** ١٨١

- **الشعرية الطارئة** ١٨٣
- **الشعري والتشكيلي: التواشج والانصهار** ١٨٧
- **القصيدة ابنة نافرة والشعر راعٍ أبوي** ١٩٥
- **شعر الإنستغرام** ٢٠٢

الفصل السابع

■ **قصيدة النثر في ميزان التلقي** ٢٠٧

- **الشعر والجنون** ٢٠٩
- **علينا أن نكتب الشعر ولو بحريّة** ٢١٦
- **تمييزات، ديون، استجابات.. حول التلقي والتأويل** ٢٢٢
- **قوة التكوين** ٢٢٩

الفصل الثامن

■ **مقالات مترجمة** ٢٣٧

- **قصيدة النثر.. تشارلز سيميك❖** ٢٣٩

- **نظرية غياب النوع.. قصيدة النثر بوصفها فعل خبرة** ٢٥٥

- **النوع والجنوسة في شعر سيلفيا بلاث** ٢٧٧

المتفحّص للأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية يجد أن كثيرا من العناوين هي لشعراء نثر يوظفون في فنون الحكاية والسرد تقنيات قصيدة النثر. وهذه هي المساحات المتروكة للنقاد في التنظير لقصيدة النثر في هيئتها الجديدة المتداخلة بأسلوبها متحررة من ثوب القصيدة لتستخدم خواصها الشعرية والسردية في ظلال ممتدة خارج الديوان الشعري. لا تعني الإشارة لضرورة توسيع الدائرة أن التنظير في النثرية انتهى دوره، ولكنها بمقدراتها سبقت النقد بأشواط وعلى النقد أن يتسارع خلفها لاكتشاف تماهيها البعيد المتجدد.

زياد مبارك