الفصل الأوّل

فصاحةُ قصيدة النثر

. حداثةُ اللغة تكتبُ عصرها .

. مدخل في المعنى التاريخيّ للمفهوم

. سيمياء اللغة : فضاء التعبير

. مقاربة في ستراتيجية النوع الأدبيّ

. الخطاب والخطاب المضادّ

. حداثة اللغة : حداثة المغامرة

فصاحةُ قصيدة النثر

ـ حداثةُ اللغة تكتبُ عصرها ـ

مدخل: في المعنى التاريخيّ للمفهوم

يعرّف رولان بارت الكتابة ـ في محاولة لتشخيص جوهرها اللغويّ الإبداعيّ ـ بأنّها ((علم مُتَع الكلام))[1]، وغالباً ما تتحقّق هذه المتعة بكثافة أكبر وحساسية أعمق حين ينجز الكلام مستوى عالياً من الشعرية في صوغ نظامه التعبيريّ، بصرف النظر عن أجناسيته وانتمائه المعيّن إلى النوع الأدبيّ والمساحة الإبداعية.

إذ لا يفرضُ هذا التعريف انشغالاً ما بالقواعد والقوانين المتعلّقة بجديّة نظرية الأدب وارتهان اللغة المصيريّ بها، قدر احتفائه بجوهر هذا الكلام وفرادة صوغه اللغويّ وطريقته الجمالية في التعبير والتدليل، بما يحقق إضافة مُتَعيّة تتجاوز كثيراً أكاديمية البناء الأدبيّ التقليديّ وتعمل من فوقها، ولا سبيل إلى إدراكها باعتماد وسائل التلقّي وتقاناتها المألوفة والمتداولة، ما لم تقترن عمليّاً بطاقة تخيّل واعٍ تخترق النسيج وتنفتح على أوسع مجال ممكن، وتكشف في الوقت نفسه عن الطريقَة الفريدة التي استُعملت فيها اللغة، وتتدخّل في الطبقات العميقة للنظام المؤلّف للكلام والمشتغل على صوغه.

حين تنتمي الكتابةُ إلى جنس الشعر خصوصاً، فإنّ المسؤولية الملقاة على عاتق وظيفة اللغة في صناعة المتعة وحيثياتها ومناخاتها سوف تتضاعف، مما يتطلّب ـ بناءً على ذلك ـ جهداً أكبر لاكتشاف أسرار اللغة في تشكيل نسيجها الشعريّ، واكتناه طاقاتها البِكر المتخفية في الطبقات العميقة من جسد الكلام.

العمل الشعريّ يمارس نشاطاً خاصاً جداً على اللغة وفيها وضمن أنساقها، فهو ((يوضّح صدى اللغة، أيضاً قوّة التسمية لدى الكلمة))[2]، ومن هنا تتفجّر أولى ينابيع البنية الإيقاعية الملتحمة بالبنية اللسانية للكلام الشعريّ.

إنّ القوانين الثقافية والأدبية التي تحكم حياة النوع الأدبيّ، وتؤسّس مجاله الإبداعيّ، وترسم صورته الدالّة في فضاء التلقي، وتمنحه قوّة تداول خاصة، وتتحكم بها على نحو تفصيليّ، تنشأ عادةً من طبيعة النوع المميزة ودرجة حساسية هذه الطبيعة في علاقتها باللغة خاصةً، وكلّما تغيّرت الطبيعة وانحرفت درجة الحساسية استجابة لذلك، فرض هذا ـ ضرورةً ـ تغييراً في القوانين، ذلك أنّ الطبيعة نفسها ـ كما يرى أرسطو ـ ((تعلّمنا اختيار الشيء المناسب))[3] في لحظته المناسبة.

ويجب انتهاء صلاحية هذا التعلّم بموجب سقوط المناسبة، ليظهر تعلّم جديد يناسب التغيّر الحاصل في الوضع اللاحق، على النحو الذي يكشف عن المرونة الهائلة التي تتمتّع بها اللغة في درجة استجابتها وطاقة استيعابها لفرادة الاستخدام وحيويته ونشاطه الخلاّق، في التعبير عن الفكرة والتجربة من جهة، والتلاؤم مع حساسية النوع الإبداعيّ ونموذجه التشكيليّ والفنيّ والجماليّ من جهة أخرى.

وإذا ما أدركنا بأنّ عمل الشاعر ـ في أيّ مستوى من مستوياته ـ ليس عملاً إجرائياً في التاريخ والجغرافيا والفضاء والسيرة والواقع والضرورة، بل هو عمل خارق ومتجاوز وعابر للآفاق يعمل في حقل الاحتمال والتصوّر والتمثّل والتخييل، لأنّه بطبيعته لا يروي ((ما وقع بل ما يجوز وقوعه))[4]، لعرفنا أنّ وضع القوانين الضابطة لآليّات عمل النوع ستكون هنا أكثر قلقاً، وأكثر عرضة للتغيير والانحراف والتطوّر والتبديل.

ربّما يكون الإيقاع بنموذجه التشكيليّ أكثر القوانين الضابطة لحركة العناصر عرضةً للاهتزاز في النظرية الشعرية، لارتباطها الوثيق بالحساسية، سواءً على مستوى الإبداع أم التلقي، وأنّ أيّ تغيير يحصل في وسائل العمل الشعريّ الأخرى ينعكس آليّاً على بنيته الإيقاعية، على النحو الذي يجعلها الأقل استقراراً وثباتاً وقدرة في الحفاظ على الوضع والعضوية في إنتاج شعرية النصّ. غير أنّنا خلافاً لذلك ـ وفي سياق دراسة فاحصة للتاريخ الشعريّ ـ نكتشف أنّ الحرص على الأوزان والقوافي جرى على نحو تقديسيّ ودكتاتوريّ بالغ الترويع، بلغ حدّ الإيحاء بأنه العنصر الحاسم والنهائيّ في التثبّت من إمكانية انتماء الكلام الأدبيّ إلى حقل الشعر، مع أنّ الأوزان والقوافي وحدها ليست كافية لخلق البنية الإيقاعية في القصيدة، فثمّة إمكانات إيقاعية أخرى تسهم ـ ربّما ـ أكثر من الأوزان والقوافي في إنجاز هذه البنية أحياناً، على النحو الذي يسهّل عملية التفاعل مع الوسائل الأخرى لإنتاج قصيدة ناجحة تشتغل على مكوّنات وروافد إيقاعية ليس مصدرها الوزن والقافية.

وجاءت هذه القدسية ـ ونكاد نقول الصنمية ـ عند المشتغلين على الشعرية العربية، منذ أن تأسّس لديهم أول حقل بسيط للملاحظة والمعاينة والفحص واستخلاص القيم حتى وقت قريب، بحضور كبير تحوّلت فيه إلى مسطرة نوعية تقيس شعرية القصيدة، استناداً إلى مدى تطابقها مع وحدات هذه المسطرة.

نحسب أنّ قصائد كبيرة قُتلت، وأخرى رديئة تصدّرت المشهد الشعريّ وتكرّست تاريخياً في الذائقة العربية سنوات طويلة على أنها النموذج المثال للشعرية العربية، وقد تكون حجّة الامتثال لقواعد العروض الخليلية من أهم أسباب هذا التفوّق ـ مع الإشارة إلى أنّ الزحافات والعلل التي تشكّل عند أكثر العروضيين تنازلاً عن المثال الإيقاعيّ في النظرية العروضية ـ تمثّل كنزاً إيقاعياً لم يستثمر ويطوّر ـ

للأسف ـ، مما جعل ضرورة التمرّد عليها أمراً أكثر مشروعية وإلحاحاً على أكثر من صعيد.

وعلى العكس من هذا فإنّ نظرية الشعر عند الأمم الأخرى كانت أقلّ تقديساً للمعطى الإيقاعيّ المتمركز في الأوزان والقوافي حصراً، إذ انصبّ جهد الشعر الفرنسيّ مثلاً بوصفه أعلى نماذج الشعر الأوربيّ ((منذ الرومانتيكية على تحطيم أغلال الأعراف والمفهومات، التي كانت الروح الشعرية تختنق فيها كالقافية وعلم العروض وقواعد الشعر الكلاسيكيّ جميعها، وكذلك قواعد الأسلوب ((الشاعريّ)) ـ أو السامي ـ وحديثاً أيضاً، القواعد المتبعة للنحو والمنطق. وكما هو شأن الشعر الرومانتيكيّ وشعر الرمزيين الحر، ولدت قصيدة النثر من تمرّد على الاستعبادات الشكلية التي تحول دون أن يخلق الشاعر لنفسه لغة فردية، والتي تضطرّه إلى أن يصبّ مادة جمله اللدنة في قوالب جاهزة))[5].

إلّا أنّنا إذا أمعنّا النظر في بعض المحاولات الجريئة في تاريخنا الشعريّ العربيّ، سنلمح وعياً متقدماً يتفق مع بعض جوانب أطروحتنا في هذا الميدان، مما يجعلنا نعتقد بأنّ ثمة أصواتاً أو التماعات أشرقت هنا وهناك خارج صلابة الصنمية وتابو القدسية ((المهيمنة)) على المشهد، فالنظرية الإيقاعية في الشعر العربي اضطربت منذ القرن العاشر الميلاديّ، وتمثّل هذا أولاً في دفاع الصولي عن شعرية أبي تمام، وثانياً في تشكيك الجرجانيّ باعتماد الوزن والقافية مقياساً للتمييز الشعريّ، إذ أقرّ بأنّ المعنى التخييلي يقدّم شعراً لا يقدّمه المعنى العقليّ حتى وإن جاء موزوناً مقفى.[6]

إنّ اللسان العربيّ يتمتّع بمرونة لغوية وإيقاعية فائقة تسهّل له فعالية التشكيل الإيقاعيّ حتى خارج سلطة الوزن الشعريّ الخليليّ، وينطوي على إمكانات غير محدودة يتمكّن بوساطتها من ((أن يتجسّد شعراً في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية)) [7]، مما يقلّل كثيراً من أهمية القياسات السيمترية الضيّقة لنظرية العروض العربية في حسم شعرية القصيدة.

إنّ المفهوم العروضيّ استناداً إلى معطيات هذا المدخل التعريفيّ أخذ معناه التاريخيّ من فعالية ((الهيمنة)) التي عمل ميدانياً في ضوئها، وكرّس بُعدَه المفهوميّ نظرياً في الاعتقاد الشعريّ القائم على النظر إليه بوصفه مسلّمة لا مجال إلى الإخلال بقدسيتها، وانعكس هذا على تعزيز ثقة الشعراء به، واطمئنانهم إلى ملاذ يقيهم من الشطحات والشذوذ والخروج على تقاليد الميراث العائليّ المتسلّطة على الفعل الشعريّ.

إذن المفهوم اكتسب معناه التاريخيّ من افتراضات قَبْلية، تصادر المحاولة وتعتمد في تسويق أطروحتها وفرض معطياتها على مرجعية ماثلة في التاريخ، ولكنها ليست فاعلة فيه، مما يضعف في نظرنا شرعيتها العلمية والثقافية والقانونية،

إذ إنّها في الموقف الذي تكفّ فيه عن ممارسة تسلّطها المستمد من ميتافيزيقيا الميراث ولعبته المقدسة، فإنّ مستوى التضليل فيها يخفت ويتلاشى، وتتحول لعبته إلى لعبة تراثية وذاكراتية مرهونة بزمن المناسبة ومكانها المحدّدين لا أكثر.

سيمياء اللغة: فضاء التعبير

تعدّ اللغة المكوّن الأهم والأخطر في مسيرة التشكيل الشعريّ لبنيان قصيدة النثر، وتأتي هذه الأهمية من شدّة خصوصية هذه اللغة، وطبيعه تكوينها، وحساسية تشكيلها، ومخزونها التعبيريّ والثقافيّ، بوصفها المادة التكوينية الأساس في صناعة فضاء التعبير الشعريّ داخل عالم هذه القصيدة. وفي الوقت الذي تدخل فيه اللغة في صناعة النسيج النصّيّ الشعريّ تتحوّل ضرورةً إلى لغة ثانية، بمعنى أنّ ماء الشعر هو الذي يمنحها هذه الطاقة الفريدة على التحوّل إلى مجال تدليليّ آخر، إذ إنّها تتمخّض عن شبكة معطيات وقيم وأخلاقيات تعبيرية وسيميائية مبتكرة وحديثة وذات طابع حيويّ وخاصّ.

يتوقف مستوى هذه المعطيات وجدلها وحداثتها على مدى قوّة التشكيل النصّيّ وفاعليته وانعتاق فضائه وحرية خياله من جهة، ويتوقف من جهة أخرى على فضاء التحوّل الانزياحيّ الذي يحصل في حركة الدوال.

لغة قصيدة النثر تدخل في التفاصيل كلّها دخولاً اختراقياً وتجاوزياً، وتفتح منافذ متجددة باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنصّ، لغة متوترة في صيغ طوارئ دائمة، تنطوي على قدر كبير من الثورة والاستفزاز والتحدّي والنقض، لا تستقرّ ولا تتواطأ مع الممكن والمألوف والمدرك.

هي رفض لكلّ أشكال التحديد والمنطقة والتموضع الدلاليّ والاستقرار التشكيليّ، ففي حدود الفعل الشعريّ المتجوّل داخل عمارة الكلام هي تشكيل لا منطقيّ ولا معقول، لأنها عندما تنطلق من حدود المدى الدلاليّ المعجميّ فإنّها تدخل في صلب عمليات تشكيل عالمها وفضائها الخاصّ، لتفقد صلتها بتراثها المعنويّ بسبب انفتاحها على محتملات دلالية مجازية غاية في الجدّة والحداثة وبعيدة عن مدياتها المعنوية، فيصبح موروثها بعيداً جداً وسلبياً بإزاء شعرية وضعها وطاقتها الإنجازية الحبلى بالاحتمال ذات المرونة الاستثنائية العالية في الاستقبال والمزاوجة والاستشراف.

لغة قصيدة النثر في صيرورتها ليست جزءاً محدداً من النصّ بوصف تقاسم الوظيفة اللسانية العامة وتجزئتها، على النحو الذي يمارسه نشاط وسائل التعبير الأخرى، إذ إنّها العنصر التشكيليّ الوحيد المتمتع باستقلاليته العضوية داخل النشاط العام للنصّ، بمعنى أنّ لها دوراً رئيساً في عملية البنينة والتكوين الشعريّ، فهي - حسب سارتر - كيان مستقل كالأشياء، ويجب أن تفهم مطلقاً على هذا النحو.

إنّ استقلاليتها ليست استقلالية تفوّقية، استعلائية، جافة ذات عنف إيديولوجيّ، بل استقلالية كيانية متفتحة وخصبة، تعمل في مهمتها الأولى على كسر دائرة المعنى وتحطيم حدوده المقتضبة، القابلة للتحديد والتصنيف والمنطقة، والتلبّث غير المستكين في دائرة "زئبقية" لا تمنح معنى جاهزاً مسيطراً عليه. فكلّ ما تفعله على هذا المستوى هو أنّها تمنح ومضات وإضاءات وبرقيات شفافة تشكّل في ذهن المتلقي خطوطاً احتمالية لمقترح المعنى، لظلال المعنى، للتيار السرّيّ الذي يجري في قلب المعنى الديناميّ، لمقتربات المعنى وضفافه وهوامشه وحالاته ورؤاه، لانعكاسات متشظية مباشرة وغير مباشرة لبانوراما المعنى، لإيقاع خفيّ متداخل يولّد موجات متنوعة للمعنى بطرق مختلفة وأساليب متنوعة.

إذن لغة قصيدة النثر يجب أن تؤدي المعنى بطريقة حساسة ومختلفة و(مغايرة)، لا تعتمد الرسالة النسقية الواحدة ذات الموجة الواحدة، بل مجموعة رسائل متلاحقة بأطوال موجية متباينة ومتنوعة ذات حراك متدفّق، ويجري الإرسال والتسلّم حسب قوة وفاعلية وثقافة آليّات المرسل والمستقبل. فبقدر ما تتمتّع به هذه الآليّات المتقابلة من نشاط متنوع وغزير وديناميّ وخصب، على درجة معقولة من التكافؤ والانسجام فإنّها تنجح في إيراد احتمالات المعنى على وفق نواظم إيحائية ذات طاقة إشعاعية ثرية.

لغة قصيدة النثر بعث شعريّ من الداخل وإيقاظ حاد لمكنونات المفردة وحيواتها الكامنة السابقة، وتحريرها من ربقة ذاتها وهيمنة أعرافها، إنّها في هذا المدى التحرّريّ عملية فضح لأسرارها ومخفياتها واستنطاق حيّ ومتناغم لخارطتها الصمّاء، وتهديم بنائها التقليديّ القائم وتخريب تصاميمه، على النحو الذي تتهيأ فيه لبناء آخر وتصميم آخر وفضاء عماريّ آخر لا يمت بصلة لمرجعياته التشكيلية السابقة.

إنّ سلطة الشعر هنا تقوم بتكبير ذرات المفردات ونويّاتها ملايين المرّات، إلى المستوى الذي تتحقّق فيه أعلى درجات الدهشة والانبهار والتفتّح والقدرة على التثمير، بحيث ينسى المتلقي شكل المفردة وحدودها ومعالمها المترسبة في ذاكرته اللسانية، عندما يدخل في عوالمها الداخلية الملوّنة المتشابكة ليمتلئ سحراً وغرابة وجنونا وتيهاً، ويبدأ بتكوين معجم جديد يصلح لمقابلة حساسية هذه اللغة. تشحنه المفردة الشعرية بطاقة جمالية لم يسبق له أن عهدها أو تعرّف إلى خصوصيتها، تفتحه عليها وتورّطه في فضائها، فيصبح التعامل عندئذٍ تعاملاً امتزاجياً متفاعلاً، لا تعاملاً استقرائياً وصفياً خارجياً، يصبح النصّ الحديث بلغته الكيانية الحديثة المتجوهرة جزءاً من قلق وطموح ووعي المتلقي في درجة عالية من درجات القراءة، لتنتقل اللغة الشعرية من وظيفتها التوصيلية المحضّ إلى وظيفة انبعاثية، تتدخّل في أدق خصوصيات الشخصية وموقفها من الجمال والفكر والأشياء.

وهذا إنّما يتوجّب انطلاقاً رحباً وحرّاً في إيقاظ واستفزاز المناطق المظلمة في المفردة، وتحريرها من وضعها الدائريّ المغلق، وبهذا يتّجه الشاعر نحو بناء لغة أصيلة سحرية ـ كما يرى فيشر ـ أصالتها وسحريتها تنبعان من توافر شَرطي الحرية والكينونة الحيّة، إذ من دونهما تفقد اللغة أصالتها وسحريتها، لأنّه من غير الممكن خلق القدرة على فتح ممكن المفردة على لا ممكنها من دون حضور ماثل وواضح وقوي لهذين الشَرطين.

إنّ إمكانية إبداع قصيدة نثر عظيمة لا يتمّ مطلقاً من غير الاشتغال على تأسيس لغة نوعية خاصّة بالمستوى نفسه، إذ إنّ تفوّق اللغة على نفسها وانفتاحها الكلّيّ على ممكناتها العميقة، هو سرّ عظمة القصيدة وقرينة جوهرية من قرائن تحوّلها إلى لغة ثانية، ففي ((داخل كلّ قصيدة عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة)) ـ بحسب أدونيس ـ، والعلاقة بين القصيدة ولغتها في هذا السياق ذات تأثير دائريّ متبادل، فضلاً على تمتين حضور هذه العلاقة واشتباكها عبر جدليتها والتحاميتها وصدق تفاعلها وديمومة تواصلها وانفتاحها.

في الوقت الذي تقوم اللغة فيه بإنهاض القصيدة والارتفاع بها نحو السمو والتألق والصيرورة الصوغية العالية، فإنّ القصيدة تعمل بصورة تكافؤية على تنشيط خلايا اللغة وديناميّاتها وتشعباتها، ومن ثمّ إنضاجها وتطوير وتعجيل مستوى فاعلياتها وحراكها التعبيريّ.

مقاربةٌ في ستراتيجية النوع الأدبيّ

إنّ تكريس خصائص نوعية للجنس الأدبيّ واستخلاص معادلات تؤسس تقاليده، أمر تتوقف عليه الكثير من الخلفيات والمرجعيات، التي تعمل بتجربتها النوعية على إفراز قيم تتراكم بمرور تطور التجربة وتعميق مستويات فعلها، بما يشكّل فضاءً نوعياً يقرر مصير الجنس ودرجة انتمائه إلى نظرية الأدب.

ولا بدّ لنا ونحن نقارب فصاحة قصيدة النثر في ستراتيجية نوعها الأدبيّ، أن ننطلق ابتداءً من طبيعة المعتقدات التي تحكم ديمومة الأساسيات، ونتفق على ((أنّ إيقاع قصيدة النثر كثير التنوّع))[8]، كمعطى بدهيّ يفضي إلى مسار نظريّ يقبل تشكّل المفاهيم والشروع في خلق أطر نظرية للمصطلح. لنستعين بهذا المعطى في مواجهة إشكالية المصطلح، وحلم بناء ستراتيجية تضبط فاعلية النوع داخل ميدان نظرية الأدب، وهذا يقتضي العودة إلى المفاهيم المرشّحة للتسريح، لتحديد ما تبقّى من صلاحيتها النظرية، وبما يتلاءم إجرائياً ومعطيات الفضاء الشعريّ الجديد ـ نتاج الوضع المغاير المختلف ـ.

إنّ فحصاً دقيقاً لطبيعة إشكالية المفهوم وحدود عمله، مع الأخذ بنظر الاعتبار الأساس التاريخيّ المرجعيّ للتشكّل المفهوميّ، يقودنا إلى التثبّت من أنّ

((الوزن/القافية)) ـ أقوى سلطة فرضتها النظرية العروضية ـ تاريخياً ـ على شعرية القصيدة العربية ـ هما في الحقيقة ((عمل تنظيريّ لاحق لتشكيل شعريّ سابق))[9].

بمعنى أنّ الشعر عمل أولاً على صعيد إنجازه الإبداعيّ بمعزل عن وعي التنظير وضروراته، والتحاقه بالشعر ـ فيما بعد ـ لا يمنحه إطلاقاً صلاحية حاسمة ونهائية في منح القصيدة ضمانة شعرية لا يمكن دحضها، أو الإخلال بثباتها واستقرارها، فـ ((ليس للوزن في الشعر نفس القيمة التي تتمتّع بها المحاكاة، بحيث يمكن أن يكون وحده سمة مميّزة لما هو شعريّ على عكس التخييل والمحاكاة، التي إذا ما توافرت في القول دون الوزن سمي القول قولاً شعرياً))[10].

وإذا ما عرفنا أنّ النصّ الأدبيّ الحديث ـ بمختلف تمظهراته الأجناسية والنوعية ومنها الشعر ـ تخلّى عن الأنموذج ((الجُمليّ)) له، وتحوّل في الغالب إلى ((دفق قويّ من الكلمات، شريط تحت لسانيّ))، بكلّ ما ينفتح عليه هذا التحوّل من متغيّرات شكلانية وبنيوية وقرائية، فإننا سندرك حتماً حجم الخسارة الهائلة التي تتعرّض لها القواعد الضيّقة والقوانين الصارمة، المصمّمة لاحتواء عمل ذي فضاء مقنّن لا يتناسب إطلاقاً مع هذا الانفتاح الفضائيّ المهدِّد، وهو يزيح إحكام الميراث ((القاعديّ)) للمهيمنة السابقة، باعتقاد انعدام صلاحيتها وضرورة إزاحتها خارج حقل العمل.

من هنا تبدأ قصيدة النثر بتأثيث بيتها المصطلحيّ وشرعيتها المفهومية والإجرائية، وهي تقيم صرحها على انهيار المبرّر العروضيّ بوصفه أساساً نظرياً وعملياً لإقرار النوع الشعريّ وإثباته رسمياً، فضلاً على أنّ مصطلح ((قصيدة النثر)) في هذا السياق ينطوي ضرورةً ((على مصادرة قبْلية تعتبر الوزن شرطاً للشعر، وتقيم تعارضاً بين الوزن والنثر، فقصيدة النثر تعني القصيدة الخالية من الوزن، وهذا يعني بالنتيجة أنّ الوزن هو شرط الشعر، وأنّ الخلو من الوزن هو السمة الأساسية في النثر، وتكشف القراءة الفاحصة لتاريخية قصيدة النثر الإشارة إلى أنّ هناك قصائد جاهلية كثيرة اعتبرها الرواة شعراً مع أنهم انتبهوا إلى خاصية خلوّها من أي وزن خليليّ))[11].

على هذا الأساس فإنّ تمترس المناهضين لقصيدة النثر خلف معقل الوزن ـ وهو السلاح الوحيد الذي يستعينون به في مقابلتهم الحضارية ـ يجعل حجتهم ضعيفة، ولا تصمد طويلاً أمام الحضور الحيويّ للمشروع المضاد القادم أبداً.

ولعلّنا لو التفتنا إلى الحساسية الشعرية للنوع بمزاجها اللغويّ والإيقاعيّ، وهي آليّة اختبار خطيرة طالما أُغفلت في مواجهاتنا المتنوعة للقصيدة منذ أن بدأت هذه العلاقة تاريخياً وثقافياً، لتحققنا تماماً من كون ((قصيدة النثر هي قصيدة حقاً، وأنّ امتثال حساسية كلّ واحد منّا يمكنها فحسب أن تقدم الدليل على ذلك))[12] ـ حسب موريس شابلان ـ. ذلك لأنّ المتغيرات الكثيرة والعميقة التي طالت حساسيتنا الشعرية

خلقت تلقياً مغايراً، أسهم في إضفاء معنى جديد لنظرية التواصل الأدبيّ مع القصيدة، يضمن استقبالاً حسناً للنصّ الشعريّ القادم ((قصيدة النثر))، الذي بدأ ينتزع في السنوات الأخيرة مساحات تخلّت عنها ((أخواتها)) بعد أن أخذ منها سن اليأس مأخذه، وتجاوزت في عملها سياسة ((البديل)) المجردة، لتشتغل بمعزل عن أيّ معطى يخلّ بجدارتها في إعادة الروح إلى المشهد الشعريّ، وإدامة تواصله مع الخارج الثقافيّ والحضاريّ.

إنّ قصيدة النثر على نحو عام تبدو الخيار الوحيد الماثل أمام الحداثة الشعرية العربية، بصدد الحفاظ على شكل شعريّ قابل للمقاومة والدفاع عن النوع، ((أمام التطوّر الهائل الذي تشهده أشكال السرود التي لا حصر لها، والتي تنبئ بهيمنة واضحة للشكل الروائيّ والقصصيّ عامة على حساب الشعر، وعلى الرغم من أنّ الشعر كجنس أدبيّ يحوي بعداً تاريخياً، حيث يعيش من حاضره، ولكنه مقطع من الذاكرة، يتذكّر دائماً ماضيه مما يوحي باستمرارية بعض خصائصه التي تضمن له الحدود، فإنّ مجرد كونه محمولاً من قبل اللغة يؤكد إمكانية تحوّله، وربما انصهاره في جنس آخر، وقد يفضي بنا إلى فكرة التنوّع الذي تصبح فيه عملية وضع الحدود أمراً مستعصياً))[13].

فكيف يمكننا التشبّث بمعطيات الأشكال الشعرية التقليدية ومنطلقاتها، للصمود أمام الأنواع الأدبية وقد خسرت أجزاء كبيرة جداً من المسافات التي تفصل بعضها عن البعض الآخر، بحيث يصبح الإلحاح على بديل إيقاعيّ يتّسم بالوضوح المدرسيّ المقنّن ـ لكي نتيقّن فقط من وجود النوع ومنحه صفة رسمية تبرر دخوله حقل النظرية الأدبية ـ، أمراً يفتقر إلى أبسط حدود الرؤية العلمية والحساسية الأدبية والجمالية في قياس وجود الأشكال، واتصالها بعجلة المنجز الحضاريّ التي لا تتوقف.

في الوقت الذي يحصل فيه تساهل كبير وواضح ـ يصل حدّ الإهمال أحياناً ـ في شروط أخرى أكثر أهمية يمكن أن تحسم شعرية القصيدة، إذ لو اختبرنا ميراثنا الشعريّ العربيّ منذ عصوره الأولى وصولاً إلى العصر الحديث، باستخدام المجسّات الأخرى الكاشفة عن شعرية القصيدة ومدى انتمائها ((الفنيّ)) إلى حقلها النوعيّ، سنكتشف أنّ ثلاثة أرباع الشعر العربيّ قد يقع في إحراج كبير يتعلّق بمستوى شعريته أمام هذا الاختبار القاسي، وتسقط تبعاً لذلك الكثير من القناعات المتخلّفة التي اعتمدت في صناعة موقفها على الشائعة، بما لا يسمح لها التمييز بين المتن الشعريّ العربيّ وخارجه.

قصيدة النثر نوع شعريّ يتمظهر بأساليب عمل لغوية متنوّعة، تتحرّر من أيّة ضوابط قبْلية تضطهد حريّة الشكل وفضاء اللغة في الحركة والتحوّل والصيرورة، تتفاعل اللغة فيه مع كلّ ما هو متاح من معطيات يمكن أن تقدّم لشعرية القصيدة

طاقات مضافة، تجعل ستراتيجية النوع عصيّة على التحديد والمنطقة، مما يضفي عليها هيبة إبداعية وجلالاً حداثياً ودهشة محتملة لا تخضع للتكييف الذي تفرضه مسارات حقل التلقي، ولا تستجيب لسياسة قرائية مصممة ومهندسة على وفق آليّة تذوّق تنتمي إلى المنطلقات النظرية للنوع أكثر من انتمائها إلى قوانين النصّ نفسه.

الخطابُ والخطابُ المضاد

الشاعر لسان عصره والممثل الفني لثقافته، والشعر كلامه وخطابه وهويته، وهو يخاطب جغرافيا الراهن بلغة يختلط فيها الماضي بالراهن بالمستقبل، وتتكيّف الطبيعة الشعرية الخاصة بما يتلاءم ومعطيات هذا الراهن ((اتفاقاً/اختلافاً)). والشاعر بحكم اشتغاله على الجانب المتعالي في الوظيفة التاريخية ـ الإنسانية ((لا يأتي بالخلاص غير أنه يحتفظ بعسر كامل هو عسر عصره وليس عسر حياته الخاصة، وانفعاله ناجع وليس هروباً، ذلك أنّ حزنه ومنفاه وتمرّده وعذابه أو فرحه بالمعنى العميق للكلمة، كلّ هذه الأحاسيس تنزل إلى أعماق عصره وتتغذّى من ينابيعه، وهي التدفّق الجديد للتاريخ))[14]، مكوّناً بذلك خطاباً ((آخر)) لا يمكنه الإقامة كليّاً في مساحة الميراث والاستقرار النهائيّ في أحضانها، لأنّه ينمو في مناخ المصالحة والائتلاف، بل ((في نوع من الجدلية الضدّية أو التناقضية))[15].

إنّ مفترق طرق الحداثة الذي تحدث فيه الانقلابات الشعرية التي تسهم عميقاً في تغيير المزاج الشعريّ، ويتحول فيه مسار الخطاب إلى قنوات أخرى، يشتغل فيها النصّ ـ حسب بارت ـ على لذّة مغايرة تصدم الذائقة، تتأتى ((بالتأكيد من بعض الانقطاعات (أو من بعض التصادمات).)) [16]، وهي توفّر سبباً تاريخياً ـ بنيوياً لهذا الانحراف.

يتطلّب هذا الوضع ((الشعريّ)) الاستثنائيّ ـ والشعر استثناءً دائماً ـ استعداداً عالياً للنهوض بالمشروع، مع كلّ ما تقتضيه هذه المراهنة من استبدال جذريّ لعقائد وقيم، وتعديل لأخرى، وتطوير لما تبقّى، ولاسيّما في الموانع والحروب حين ((يكون الشعر والتأمل في الشعر ضروريين، فالشعراء الذين يتخلّون في هذا الزمن، هم أولئك الذين يخشون مضادة السرعة والعزلة))[17]. وينعكس هذا الأمر مفهومياً وإجرائياً على حقل الخطاب بنموذجه اللغويّ خاصّة، وما يتصل به من جماليات القراءة التلقي بوصفها منتجاً ضرورياً يحقق نظرية التواصل الأدبيّ، في سياق ما يدعوه هانز روبرت ياوس بـ ((المسافة الجمالية))، التي ينهض بفاعلية إشغالها أفقُ الانتظار واستجابة القراءة [18].

إذ تتمظهر قوّة الخطاب وشكله اللغويّ وبنية القصد فيه، بحسب واقع التحدّي المفروض عليه، وما يمليه هذا من طبيعة استجابة تتأثر ماهيتها بمؤثرات كثيرة لا يمكن ضبطها أو التعامل معها بسهولة، لكنها تفضي دائماً إلى خطاب مضاد، لا تتأتى

ضديته دائماً من وحي المناسبة حصراً، بل تعويضاً عن خسارات تاريخية وترائية وإنسانية هائلة، واستدراكاً حلمياً لأخطاء محتملة قادة في الأفق.

لعلّ استدراج العقل ـ المعاكس تقليدياً للعاطفة ـ والإيقاع به في شبكة الشعر قضية فرضتها ضرورات موضوعية وذاتية، وإذا ما أخذنا النموذج العراقيّ هنا بوصفه أحد أهم النماذج التي أسهمت في تكريس شعرية قصيدة النثر في مرحلتها الجديدة، فإنّ ((الكتابة النثرية ضمن التعبير العراقيّ، هي ردّة فعل مقصودة وعنيفة ضدّ الانفعال السريع (ولنتذكر خراب حربين، العدوان الدموي على العراق، الحصار المستمر)، وهي إدخال العقل في اللعبة الشعرية)) [19] ومزجه بها. على النحو الذي تتحقق فيه شعرنة العقل لا عقلنة القصيدة، وبذلك يتسلّح الخطاب المضاد بعناصر عمل وتحدٍّ جديدة، تمكّنه من تحدّي الخطاب/المشروع الوافد، الخاصّ بتخريب البنى التحتية (الإنسانية والجمالية) المتمثلة بسلسلة الحروب التي شنّها الآخر، وتتمثّل عادةً بأنماط وأشكال مختلفة.

إنّ المركزية الغربية ((صاحبة هذا المشروع)) بدأت بتشكيل خطابها منذ زمن بعيد، وهو خطابٌ معدٌّ ومصمّمٌ منهجياً لاستهداف ((الآخر/نحن))، تمظهر بمظاهر متنوّعة عبر التاريخ الحديث ومع بدء مشوار الاستشراق، وهي تقوم ـ باستمرار ـ ((بترتيب شؤون الآخر على وفق نظم وأنساق عقلية بهدف أن تجد مكانها في منظومة تلك المركزية))[20]، وتستجيب من ثمّ طائعة لقوانينها وضروراتها.

القصد من هذه التركيبة الممثلة لحضارة القوّة والتسلّط وفرض الهيمنة هو ((تعميم النموذج الغربي بوصفه النموذج الأصلح، ومن ثم عدّ الآخر جزءاً من الذات خاضعاً لاستراتيجيته، وميداناً لتجريب صلاحية النموذج فيه))[21]، وبلغ التمركز أقصى حدود نرجسيته في أنّ هذه المركزية الغربية بدأت ((تقترح على نفسها موضوعات تسوّغ من خلالها رؤيتها المتعصّبة للشرق، وبذا فإنّها بدأت باختلاق موضوعها تبعاً لحاجاتها، وليس لمقتضيات الموضوع، ولم يعد للشرق وجود عيانيّ إلّا بوصفه مكوّناً خطابياً غربياً))[22]، يبرر شرعياً كلّ نماذج السلوك التي يتحرّك بها ويشتغل عليها هذا التشريع النظريّ الذاتيّ داخل إطار المركزية، متنازلاً عن كلّ خصائصه الذاتية ـ التاريخية، بعد أن فقد طاقته القطعية الضدّية كونه ((آخر)).

افتتح خطاب الحروب والحصارات العسكرية والاقتصادية والثقافية والفكرية مشروعه في ظلّ متغيرات دولية خطيرة، أطاحت بالكثير من القوانين التي حكمت الموازنة بين القطبين سنوات طويلة، فيما كان يدعى بـ ((الحرب الباردة)) ـ دخلت في برنامج التمركز الغربيّ فأزاح صفتها، وبدأ يتحكّم بوضع الصفة التي تناسب كلّ مرحلة من مراحل اشتغاله على الآخر ـ' إنّه وليد أحداث كبيرة ومتنوعة، ومنتج لأحداث أخرى، فهذا الخطاب ـ مفهوماً وإجراءً ـ يمتدّ على المساحتين المتناظرتين ((ما قبل/ما بعد))، ويأخذ معناه من هذه الفضاءات مجتمعة/متداخلة.

خلق الخطاب مجموعة تحوّلات مثيرة في الخارج، مسّت جوهر الفرد مسّاً تفصيلياً، وأسهمت في صناعة أفق انتظار معيّن، فارضة بذلك طبيعة استجابة مختلفة للقراءة، انعكست على اختلال المسافة الجمالية.

اشتغل الخطاب أولاً على تخريب الحقول المموّلة للفضاء الشعريّ وتسميم منتجها، وقطع الإمدادات الجمالية والمعرفية التي تصلها بهذا الفضاء، في سياق تقديسه للمكان والزمان الممكنين، ومحاصرته للكليات في سبيل فرض منطق الجزئيات ـ بوحي من القناعة الاستشراقية المؤمنة بتحليلية العقل العربيّ، وافتقاره إلى قدرة التركيب، مما يجعل بنيته بنية مستهلكة لا منتجة. كما تمخّض ـ على وفق ستراتيجية ممنهجة ومنظّمة ـ عن سلطة متعددة الأنظمة، خلقت خلفية شرعية وقانونية لارتباك المصطلح، وتداخل المفاهيم، ودفع الروح إلى حافة الترهّل، وتخصّصت منظومة فاعلة من منظوماتها الخبيرة المدرّبه بالتآمر على فنّ الحبّ، وبرمجته بآليّات فعل ليس من بينها الحلم، وتسييسه وترويضه باتجاه إخضاعه لقانون تحكمه تقانة السلعة والعرض والطلب، ليشكّل خطاباً آخر تقوم اللغة فيه بأداء وظيفيّ مجرد وحياديّ، يجاور بين الدالّ والمدلول حدّ التماس، متنازلاً عن فضائه الرمزيّ وفرادة عوالمه العصيّة على التكرار والتموضع.

إنّه خطاب على قدرٍ عالٍ من الاستفزاز والتهديد والتغييب والتهميش، استفزاز الرؤى، وتهديد القناعات، وتغييب الأحلام، وتهميش الحضور، خطاب عنيف يداهم المخيلة ويستهدف أدواتها المنتجة وفي مقدمتها اللغة، ويعمل على خلق إحساس بالإحباط المتكرر المتراكم، وإشاعة اللاجدوى في قانون المحاولة، وتكريس القناعة الوهمية الآنية بافتقار قدرة الوسائل المتاحة على التحدّي والمواجهة.

فضاء الخطاب بشكله الستراتيجيّ الممنهج هذا يسمح بزحف الواقع على الخيال، واحتلال مساحات نقية وصافية فيه، وإسقاط قلاع لا يقيم إلّا فيها، مما يمنح البشاعة فرصة تاريخية نادرة لاستعمار أرض الجمال وفرض لغته عليها.

وعلى مستوى قطع أواصر التواصل الثقافيّ والأدبيّ واللغويّ بين فضاء الإبداع وحقل التلقّي، فإنّه يشتغل على تعطيل ملاقط الاستقبال وتخريب أدواتها في الذائقة، ليبقى الإبداع في قوقعة من الغربة تميت عناصره شيئاً فشيئاً، عبر القانون الخارجيّ المفروض على كلّ ما هو ((داخل))، في تغليب الواقعيّ على المجازيّ، بتضييق سقف التخيّل حدّ انطباقه على المدى البصري للرؤية.

ومن المظاهر الإعلانية لتسيّد خطاب الحروب المتنوعة طغيان ستراتيجية الشائعة إلى درجة احترافها وأسطرتها، بكلّ ما تقدّمه هذه الستراتيجية من إطناب وثرثرة وتخويف وإرهاب وضغط، وإيجاد فاصل عموديّ وأفقيّ بين مستوى القول وأرضيته البلاغية، فضلاً على دفع اللغة باتجاه الانحطاط والعدمية والتشيّؤ، وطغيان الفنّ الرجعيّ الرديء ودعمه بسلطة إقناع ماهرة ومتنوعة، تتمظهر بأشكال لا حصر

لها بوصفها البديل المستجيب لحاجة جماهيرية شعبية ((وهمية وكاذبة))، إمعاناً في قتل التطلّع ((ذهاباً/غياباً))، وارتداد الثقافة وإحباطها.

كما أنّ سياسة تجويع النخبة ـ لأنّ العضلة هنا هي التي تطعم ـ تقود إلى أن تقتات المعدة على العقل وتفقده إيمانه بضرورته وجدواه، بوساطة دعم سلطة الرغيف على حساب سلطة الثقافة، وإقفال الفم على اللسان.

إنّ هذا المقطع العَرَضيّ لهذا الخطاب يكشف عن بنية تشكّل نسيجيّ غاية في التعقيد والغموض، يشتغل على محاور كثيرة تعمل بأسلوب فرديّ وجمعيّ على خلخلة بنية التفكير الصحيح، واهتزاز منظومة التوقعات، وإرباك المشهد، واختلال الرؤية، وتهديد لنسغ التواصل وفرض آليّة انقطاع فكريّ ـ ثقافيّ، وقصف شهوة التطلّع والاطلاع، وإحداث نكوص في تطلعاتها واندفاعها المتكافئ باتجاه الآخر.

أمّا على الصعيد الاجتماعيّ فإنّه أدّى إلى انهيار النظام الطبقيّ ((المستقرّ))، واستبدال نظام آخر به، خارج عن أبسط قواعد المنطق الممكنة والمحتملة.

استناداً إلى هذه النتائج بوسعنا القول إنّ وسائل التعبير اللغوية التقليدية ـ وفي مقدمتها وسائل التعبير الشعريّ ـ مصمّمة أساساً للعمل داخل فضاء مستجيب، منفتح على الوسائل وقادر على برهنة جدواها وتبرير مستويات صلاتها وتواصلها مع الآخر المستهلك، ومن ثمّ فإنّها تصطدم هنا بعجزها عن مجاراة فضاء مقوّض للوسائل ومدمّر للبراهين، على النحو الذي يستحيل عليها التحوّل ـ ضمن آليّات عملها التقليدية ـ إلى خطاب مضاد إلّا في سياق تعبويّ/إعلانيّ، مناسباتيّ، هشّ.

إنّ قصيدة النثر خطاب مضادّ، يتمرّد أولاً على ميراثه الشخصيّ بمستوييه ((القصيدة العربية))، والخاصّ ((قصيدة النثر))، وهي في توصيف أسلوبيتها في اختيار شكل الرد تدخل في إطار ردّ الفعل اليائس، يواجه الخطاب الوافد ((المقتحم)) من خلف القواعد والقوانين ومن فوقها، ويفاجئ مشروع الحروب الاستشراقية بقوّة غامضة، متنوّعة، متغيّرة، قلقة، منحت نفسها حقّ الاستعانة بكلّ ما هو متاح، وما هو قابل لأن يكون متاحاً، بصرف النظر عن قيمته المعرفية أو قوّته التداولية، طالما أنّ المنطق بأيّ صورة من صوره قد غُيّب وأزيح من حقل العمل الآنيّ. وهذا يستدعي عمليات تحرير شاملة تبدأ من المفردة ثم المفهوم فالمصطلح وصولاً إلى النظرية، في سياق استنطاق وعي اللغة الكامن، وتحريك آليّة فعله الذاتيّ ليعمل بمستويين، المستوى المحوريّ المتحرّك بشكل دائريّ في مساحة الماحول، والمستوى التجاوزيّ الذي يعمل بالتماس مع الكينونات اللغوية المجاورة.

ويظلّ الحوار بين المستويين ماثلاً على الدوام، وهو الذي يؤلّف نظاماً إيقاعياً خفياً لا يُلتقط إلّا بروح وثّابة وطليعية، وتأمّل خاصّ وعميق، وقراءة بارعة تخصّ النصّ حصراً ببطانته الثقافية وتخلو من أيّة نيّات إرثية مسبقة.

يستهدف الخطاب المضادّ على نحو ضمنيّ الأنماط العاملة والفاعلة في المشهد الشعريّ، ويكشف عن تشقّق فضاءاتها وانهيار المسلمات الشرعية التي نهضت عليها بنياتها التحتية، مما يبطل سحر وسائلها ويكشف زيف هيمنتها على المشهد، فتفقد بذلك صلاحيتها النظرية وتصبح بالنتيجة خارج الخدمة. وتبدو على هذا الأساس كلّ محاولات استئنافها والإصرار على استبقائها ضرباً من تلميع النموذج الذي دخل سنّ اليأس، ومحاولة لترميم هيكل مهجور لم يعد صالحاً للإقامة، بعد أن فقد شروط الأمان الماديّ والروحيّ.

لعلّ الإقبال الواسع على تجريب الكتابة من داخل هذا الخطاب، حتى بالنسبة لأولئك المناوئين والمستخفين به[23]، أو في الأقل التغيّر الحاصل في وجهة النظر القاسية تجاهها، يكشف عن صلاحيتها لتمثيل قوانين العصر ومعطياته، ويؤكد في الوقت عينه تصوّر الأشكال الأخرى في الاستجابة لذلك.

حداثةُ اللغة: حداثةُ المغامرة

انطلقت قصيدة النثر من يقين ينسب إلى الشعر صفة لا نهائية، تجعله ـ على وفق ضروراته الفنية ـ قابلاً للاستجابة والتفاعل والحوار والإنتاج، والتغلّب على القوانين الضابطة لحركته النوعية في الداخل، التي تشكّلت اعتماداً على نصوص معينة، أو حركة شعرية، أو ظاهرة فنية معينة ناسبت عصراً معيناً، قد لا تصلح للتعميم شكلاً حتى وإن صلحت بعض عناصر اشتغاله تداولاً.

إذ لا يوجد شيء نهائيّ أو حاسم في الشعر، مادام عمل الشاعر خاضعاً دائماً لتجربته الداخلية المكتظّة بالأحاسيس والأفكار والقيم والصور والتأملات، فمن المستحيل الاعتقاد بأنّ أيّة شروط أو قوانين، أو حتى أيّة أسس شكلية يمكن أن تكّون شروطاً وقوانين وأسساً أبدية تعبر فوق العصور والأزمان والأمكنة، مهما انطوت عليه من جمالية وتحرّر وانطلاق من القيود، فالشاعر له موقف متطوّر بإزاء العالم. ويكون الشاعر في عالم متغيّر وسريع التحوّل والزوال، مجبراً على أن يجد لغة جديدة نابعة من حساسية العصر تحتضن موقفه الجديد، وترعى سلوكه الجماليّ والإبداعيّ والإيديولوجيّ، وتدعم مجاله الشعريّ المتعدّد والمتنوّع والمشغول بحساسية المغايرة والتطوير والتجديد والتحديث التقانيّ والثقافيّ.

وتتجاهل لغة الشاعر النوعية سمة الاستقرار والثبات لأنّ عالمها عالم طليعيّ وثوريّ وتنويريّ، أجل، إنّ كلّ شاعر يبتكر قصيدة النثر ـ حيث دائماً هي اللغة الأحدث في سلّم طموحه، إلّا أنّها ليست نهائية ـ سوف يواصل شرعة الابتكار [24]، طالما أنّ اللغة الشعرية المنجزة ثقافياً وحداثياً هي دائمة السؤال والبحث والتجريب بوصفها الأداة الأخطر في ممارسة اللعبة الشعرية. ويبقى سؤالها ماثلاً مستفزاً وذا حراك دائم في مسيرة الكتابة الجديدة : ((كيف وبأيّة وسائل يمكن للغة الشعرية أن تصبح أداة غزو ميتافيزيقيّ، وتسوّغ للشاعر بأن يقوم بعمل مضاعف في الاكتشاف

والخلق)) [25]، لأنّه من دون عمل ((مضاعف)) ـ ودلالة المضاعفة هنا مفتوحة ـ تتنازل اللغة عن أجزاء كبيرة من شعريتها، لتهبط إلى العاديّ والمألوف والسائد والتقليديّ، مما يدخل في صلب اهتمامات أشكال أخرى لا تعوّل كثيراً على وظيفة الكثافة اللغوية في إنتاج الشعر.

دخلت قصيدة النثر في ظلّ الكتابة العربية الجديدة بلغتها المختلفة والمغايرة، وهي كتابة تعددية ((لا مركزية على مستوى منظوماتها المؤلّفة كلّها، فهي تغادر فكرة البؤرة الدلالية أو الإيقاعية ـ المركزية ـ، وتنفتح على بنية مكانية متجوهرة، حيّة، متحركة، لأنّها لا تخلق تقاليدها الجمالية من طاقاتها على التمظهر في الصوت ـ الكلام، بل الكتابة ـ المكان، فتغيب فيها الروح المنبرية وتتفكك واحدية الأسلوب. وبهذا تخلخل الوعي الشعريّ المهيمن، وتخلق بلبلة في نظم التلقي السائدة))[26]، على النحو الذي يجعلها قادرة على تسيّد الكتابة الشعرية، ودحض أقرانها ممن تعثّروا في مواصلة الماراثون الشعريّ، بسبب من بطء حركيتها وضعف انسجامها مع إيقاع العصر.

لغة هذه القصيدة تنمو باتجاه الاحتمال والمغامرة والمشاكسة والتحدّي، لذا فهي أكثر قدرة على التخلّص من هيمنة القواعد والتملّص من صرامة القوانين، وأكثر انفتاحاً على ذاتها وعوالمها، إذ إنّ التغيّر الذي حصل في أخلاقيات السوق اللغويّ، ومستويات انعكاسه على اللغة الثانية، خلق وضعاً حساساً جداً من الصعب اختراقه بالأسلوبية التقليدية المتداولة في الحوار والتفاعل، فكيف يمكن لقوالب العروض مثلاً أن تصمد أمام هذه المتغيرات الإنفوميدية السريعة، بعد أن مسّت أدق الشعيرات العميقة في جوهر اللغة ومنظوماتها وفعالياتها وطرائق اتصالها مع الآخر.

قصيدة النثر استناداً إلى هذه المقاربات والرؤى والأفكار والقيم، وما يتماهى معها من معطيات ـ تاريخية واجتماعية واقتصادية وسياسية ـ قصيدة أصيلة، ولدت من رحم التراب والنَفَس والحاجة، مستجيبة لقلق إبداعيّ خطير يتطلّب المغامرة، وتحطيم القوالب، وتحرير روح الشعر العظيم من الكوابيس والأوهام والقضبان الحديدية الصارمة التي طال الصدأ كل مساحة مفتوحة فيها.

لعلّ مما يلفت الانتباه أنّ هذا التحوّل الشعريّ الكبير الذي شهدته القصيدة العربية، وأعادت به ترتيب البيت الشعريّ العربيّ بطريقة تنسجم تماماً مع كلّ تغيّر حاصل في ((الحال)) الحضارية ((ذاتياً وموضوعياً))، كان لها صدى مهم في الخارج تمثّل بشبكة من المشاريع الشعرية في أكثر من بلد عربيّ.

وراح الشاعر العربيّ يبتكر طرقاً شعرية ذات مناخات لغوية عديدة للتعبير عن نموذجه النوعيّ الجديد، ساعياً في ذلك إلى شحن حقل النثر المفتوح على مداه بطاقة شعرية تنهض على استثمار الموروث الشخصيّ والجمعيّ والتاريخيّ والصوفيّ والأسطوريّ، بمستوياتها الفضائية ((الزمكانية))، وضغطه في المفردة إلى

أقصى ما تحتمل من حدود تكثيفية ممكنة، مما ينعكس على تخصيب قوّتها التعبيرية وإثراء عنفها الدلاليّ، وتوفير غطاء إيقاعيّ يكفل وحدتها وتماسكها، نابع من طبيعة الروح القلقة النازعة إلى التغيير والتجديد واكتشاف الفضاءات واختراع الوسائل وابتكار السبل. إنّ هذه القصيدة هي استثارة للروح وترجمة لجدل الاضطراب والحلم فيها، تتقدّم في اللغة وقد عززت استثنائيتها واختلافها، بما تغرسه من غنائية ضاربة في الحزن والعمق والحرمان والتطلّع والاستذكار والحلم.

حداثة المغامرة هذه قادت القصيدة إلى الخروج على القياسات الشعرية المألوفة والأساليب المتداولة، وانحرفت بعيداً عن المسطرة الجمالية التي أدركت ذائقة الاستقبال كلّ مليمتر مشتغل فيها، وأصبحت نصاً جمالياً ضالاً خارج سلطة العائلة، مستعيناً بتعويذاته السحرية وتماسكه السياقي ونظامه الفريد الخاصّ به، إنّه محاكاة الملفوظ للمنجز الإنسانيّ في أعلى مراحل جبروته وقوّته. إنّ العمل الفنيّ يتمظهر في منظوره الفنيّ كما يرى - إيكو - وقصيدة النثر الحديثة من أرقى أشكاله يوحي بالكثير، لذا فهو لا يوحي بشيء بل له وجود يشبه التعويذة السحرية، التي لا يمكن لأيّة محاولة سيميائية حلّ طلسمها.

تنفق قصيدة النثر جهداً بحثياً مضنياً في أعماق الترسبات التاريخية، من أجل التقاط مفردات ثيمية جديدة بدل القديمة التي استنفدت مؤونتها الشعرية، وتطلّب هذا انحرافاً كبيراً في أكثر مسارات الفعل الشعريّ أهمية وخطورة، إذ انطوت النصوص المتقدمة لقصيدة النثر الحديثة على شفرات مختلفة ليست نسقية بالضرورة، تدعم احتمال المعنى وتقود إلى تعدد أنظمة النصّ وتوسيع كثافتها الشعرية، كما أنّها تقوم بضخّ النصّ بأكبر طاقة ممكنة على التحفيز والاستثارة والتحدّي، لاستحضار الكامل الثقافيّ والحسّيّ للقارئ، وصولاً إلى إحداث جدل التفاعل والتفاهم بينهما. وفي الوقت الذي يعمل فيه النصّ على استثارة الفضول القرائيّ للمتلقي بامتداداته الواسعة، فإنّه يعمل بالمقابل على استثارة جماليات معينة في حقله، وربما كان من أهمّ مظاهرها جماليّات الفراغ، أو ما يسميه إيزر بـ ((الشاغر))، الذي يمارس فيه القارئ لعبة تجريب احتمالات المعنى.

كان الاشتغال على حداثة اللغة بمختلف تمظهراتها ومستويات بنائها من الخطط الأسلوبية المهمة في تكريس اختلافها ومغايرتها، إذ إنّ أزمة الكتابة الشعرية الجديدة تتمحور أساساً في طريقة توجيه اللغة وتصريف إمكاناتها، كي تتكشّف عن طاقات جوهرية عبقرية لا تظهر إلّا بوساطتها وعبر تجليات خطابها اللغويّ، لقد اختارت قصيدة النثر الحديثة هذه المراهنة، وجازفت بمصيرها، فهي إمّا أن تفوز بطريقة فريدة في الكلام الشعريّ، أو تسقط في فخّ النثر الجاف المنقطع. خاصية اللعب التي تنطوي عليها المراهنة التي تتكشّف عنها اللغة الشعرية لقصيدة النثر

تنفتح على أساليب شكلية وتعبيرية وسيميائية لا حصر لها، وتتوقّف أشكالها على مرونة العقل المبدع للمؤلف وشعريته.

إنّ استقراءً للمظاهر الفنية في قصيدة النثر الحديثة يقودنا إلى اكتشاف تعددية واسعة في أسلوبيات المنجز الشعريّ، منها ما يسهم في تشكيل بنائية هذه القصيدة، مثل استمرارية الجملة الشعرية وتدفقها، وإزاحة الفواصل خارج حقل العمل اللغويّ، لأنّ شعريتها على مستوى إنتاج الوحدات الدلالية أهملت تقانة الفصل بوساطة الفواصل، واشتغلت على الوصل عن طريق تداخل وحدات الجمل وتراكبها، ولاستمرار التدفّق الكلاميّ في هذا السبيل وظيفة دلالية وإيقاعية ـ صوتية في الوقت عينه، وبلاغتها تتأتى من التعاضد السياقيّ للمفردات والتلاحق الشكليّ المنهمر للحروف. ومن أبرز أشكال اختراق المألوف اللغويّ في القصيدة اهتمامها بالمهمل والثانويّ، وهذا الاهتمام بالمهمل والثانويّ يؤكد ـ نظرياً ـ أسلوباً مغايراً في اعتماد مكونات شعرية، كان الميراث العربيّ قد كرّس قناعة ضاغطة ظلّت مشتغلة وفاعلة مئات السنين، تفيد باستحالة صلاحيتها للشعر.

إذ إنّ المصطلحات المنسوبة إلى النقد العربيّ القديم شددت على عنايتها بفخامة المفردة وجزالتها وفصاحتها في سياق الانضباط داخل سور عمود الشعر، على أساس أنّ شعرية القصيدة مرهونة بها، غير أنّها لفرط استخدامها استنفدت صلاحيتها النظرية وفقدت بريقها، وأصبح لزاماً على الشكل الشعريّ الجديد البحث عن مناطق لغوية بكر، ما زالت تحتفظ بكنوزها وثرائها وخصبها الكامن، كي تناسب تعقيد الشكل الجديد وضروراته ومستويات تحديه، ولتستجيب أيضاً للطفرات الوراثية الهائلة التي أصبح من الصعب جداً احتواء سلطانها والصمود أمام اندلاع طغيانها وجبروتها.

ثمة أسئلة كبيرة تتقدّم هنا، وأخرى تتراجع هناك، ولا مجال في هذا المنطق الإشكالي للمراوغة والتسويف، والدفاع عن نماذج تهدمت أكثر عناصرها وأخذت تقتات على المتبقي الضعيف.

المستقبل إذن لحداثة المغامرة في حداثة اللغة، ويتطلّب ذلك إعفاء النموذج ـ أيّ نموذج ـ من هالة القداسة وذهنية التصنيم، فالرهان الآن ـ وربما ـ في المستقبل على القصيدة بتشكيلها النصّيّ وحاضنتها الثقافية، لا على النموذج بمرجعياته الإيديولوجية.

هوامش الفصل الأول

(1) لذّة النص، رولان بارت، ترجمة فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988 : 15.
(2) هايدغر والشعر، ميشيل هار، مجلة فكر وفن، ألمانيا، العدد 47، السنة 25.
(3) فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتحقيق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967 : 136.
(4) م. ن : 64.
(5) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة زهير مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993 : 16.
(6) تجربتي الشعرية، أدونيس، مجلة الباحث، بيروت، العدد 23، السنة 4، 1982: 130.
(7) م. ن : 132.
(8) موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والقافية والشعر الحر، ج. س. فريزر، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1980.
(9) مجلة الباحث، أدونيس، م. س : 130.
(10) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983: 232.
(11) أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991 : 67.
(12) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا : 17.
(13) قضايا ومشكلات الشعر الآن، صالح بلعيد، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 7، السنة 30، 1996 : 20-.
(14) هايدغر والشعر.
(15) تجربتي الشعرية، أدونيس :133.
(16) لذّة النص : 16 ز
(17) قصيدة التلاشي/محمد بنيس، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، العدد 4، السنة 1، 1996 : 87.
(18) نقد التحدّي والاستجابة، حكمت الحاج، في كتاب (الشعر العربي الآن)، أعمال الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الحادي عشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996، وقد تضمّن عرضاً مفاهيمياً لجمالية التلقي والتواصل الأدبي عند هانز روبرت ياوس.
(19) واقع قصيدة النثر في العراق، حكمت الحاج، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 7 - 8'1996.
(20) المركزية الغربية والاستشراق، د. عبد الله إبراهيم، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد 9، 1993 : 26.
(21) م. ن : 30.
(22) م. ن : 30.
(23) ينظر على سبيل المثال آراء سامي مهدي في قصيدة النثر العربية في كتابه (أفق الحداثة وحداثة النمط)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988. وآخر ديوان شعري له (حنجرة طرية)، بغداد، 1993، وقد تضمّن قصائد نثر.
(24) القصيدة النثرية، جولي سكوت، ترجمة عبد الواحد محمد، مجلة الأديب المعاصر، بغداد، العدد 41، 1990، في سياق معالجته لموضوع (أشكال جديدة في الشعر العربي الحديث)، وهو أطروحة لنيل الدكتوراه مقدمة إلى جامعة كاليفورنيا.
(25) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا : 272.
(26) الكتابة خارج السياج، د. محمد صابر عبيد، جريدة الثورة، بغداد، في 3 / 5 / 1994.