"جماعة الشعر" وقصيدة النثر

د. .عبد الرحيم مراشدة
رئيس قسم اللغة العربية
- جامعة جدارا- المملكة الأردنية الهاشمية

تظلّ البشريّة طوال ديمومتها ووجودها في نطاق الوجود، في حالة تعطّش دائم للشعر، فهو جزء من كينونتها، وبطاقةُ هويتها الحضارية. فالمجتمعات البشرية على اختلاف بيئاتها ـ ما بين بداوة ومدنية، أو أزمانها (بمطلق الزمن)، لم تخلُ من وجود فئة تشكل جزءا من بنيتها، هذه الفئة التي ترى الوجود والكون من زوايا لا يراها غيرُها... هذه هي فئة الشعراء الذين لهم رؤاهم المميّزة التي يُلبِسونا العالَمَ، لهم كذلك، أدواتُهم الخاصة التي يشكّلون بها ما يترسّخ لديهم من أفكار ومشاعر.

ولابدّ من التسليم بحقيقة أن الشعر لازمُ الوجود، لزومَ وجودِ البشرية نفسِها، وأن المُثيرات التي تحرك شاعرية الشعراء على اختلاف ظروفهم، تكاد تكون قسمةً مشتركة فيما بينهم، فالأفق الذي يُظللهم جميعا واحدٌ، وما يخطر لهم من تساؤلات عن ماهية الوجود، والحياة، والموت، والخلود، والغموض، والفلسفات الأفلاطونية.. تأخذهم جميعا. ومشاعر الحزن، والفرح، والألم، والحب، والضياع.. تنتابهم جميعا. كما تستوقفهم مواقف الحياة المشتملة على الفراق، والشوق، والفقد، والجمال، والجنون... باختصار، إنهم جميعا يتعاطَون مع "شياطين الشعر" التي أخبر عنها ابن رُشد. لذلك، يدخلون جميعا في بوتقة واحدة، لا تفرق بينهم عوامل الزمان والمكان كثيرا، لأن ماهية الإنسان وتجاربَه ومشاعره التي هي مادة شعرهم، واحدة، منذ آدم أبي البشر، وحتى آخرِ بنيه.

بناء على ذلك، يكون الشعراء إذا شركاء فيما يدخل في نطاق المعنى، أو المؤدّى الشعري، بغض النظر عن تقدّم الزمن، وما يطرأ من تغيرات لا تعدو أن تتجاوز السطح الظاهري للتجارب والفكر البشري، لكنهم يفترقون في الكيفية التي يؤدّون بها معانيَهم الشعرية. فإذا كان "رولان بارت" في كتابه "الدرجة الصفر للكتابة" يبحث عن الكتابة من

الصفر، أي الأسلوب الخاص لكل كاتب، الذي يخلقه من العدم، ويَصبغه بصِبغته الخاصة غير المسبوقة، والتي لا تضع نموذجا ماثلا وتشرع بمحاكاته. فإن كان الأمر كذلك عند الحديث عن كل كاتب ـ أيْ مبدع ـ، فكيف بنا عندما نتحدث عن أطوار زمنية متتالية، قد تكون متباعدة أحيانا؟ إن دينامية الحياة تقتضي التغيير في كل المجالات، فالثبات والركود دليلان على الموت وحده، ولا شيء سواه. وهذا يقتضي أن يطال التغييرُ كلَّ ما له صلة بالحياة، والشعرُ هو نبض الشعراء. والمسار الطبيعي لسنة التغيير، سيمرّ بهذا الشعر حتما، وسيترك عليه بصمته، ليس بدافع البحث عن التغيير لذاته، وإنما استجابةً لمقتضيات الحياة التي يعايشها صاحبُ التجربة الشعرية.

على أن الشعر لا يُطلب منه أن يطابق الواقع ويقوم بوصفه "فليس من طبيعته أن يكون تمجيدا أو وصفا أو تفسيرا للراهن"[1]، وإنما هو "خرق مستمر للقواعد والمقاييس"[2]، وهو دائماً يقول اللاواقع، وينزاح عن المألوف.

إنّ آخر "خرق" وصلت إليه القصيدة العربية ضمن سلسلة خروقاتها، هو ما اتفقت الأوساط الأدبية في العصر الحديث على تسميته بـ " قصيدة النثر ". هذه القصيدة التي وجدت حاضنة لها، بل ورحمًا أخرجتها إلى النور، ومنحتها إكسيرَ الحياة، وأكسبتها هويةً ووجودًا، وجعلتها ابنة شرعية لأسلافها من الأجناس الأدبية الأخرى... إنها تدين بحق إلى مجلة "شعر" اللبنانية، التي كانت أكبرَ داعم وراعٍ لها، وأعلى منبر قدّمت نفسَها فيه، ومن ثمّ، تمّ لها الانتشارُ المرتقب، وهذا لا ينفي بعض الإرهاصات القديمة التي نقع عليها هنا أوهناك، كما نجد في الشعر الخارج عن الوزن عبر تراثنا العربي.

هنا تتمركز هذه الدراسة، في النشأة الأولى لقصيدة النثر، ومدى إسهامات مجلة شعر في تثبيت دعائمها، وتقديمها للقراء والنقاد، الذين أبدَوا ـ بلا شك ـ آنذاك ملاحظاتهم النقدية فيما كانت تنشر المجلة، لاسيما قصيدة النثر. ومنذئذ، بدأت تتخذ لنفسها مسارا ثابتا على اعتبار أنّ تناوُلَ النقاد لها، والاختلافَ في درجات تقبلها بين النقاد وحتى القراء، جعل منها ظاهرة قائمة بذاتها، وأعطاها اعتبارا وأهمية تجعل من وجودها أمرا واقعا لا مفرّ منه.

وإذا اعتمدنا الشروط التي وضعتها نازك الملائكة في كتابها[3]، كي نعتبر قصائدَ معينة، بدايةَ حركة جديدة، (مع التنويه إلى أن نازك كانت تتحدث في ذلك السياق عن شعر التفعيلة، إذ اعتبرت نفسها رائدتَه)، فإننا نستطيع أن نتوصّل إلى أن مجلة شعر مثلت وسطا ناجحا لوضع قصيدة النثر في موضعٍ جعل منها حركة جديدة قائمة، يشهد لها الواقع.

وقد قسمت الدراسة في قسمين رئيسين: الأول، في رحاب مجلة شعر. والثاني، في قصيدة النثر. مع التنويه أن ثقل الدراسة تركز في قسمها الأول، الذي شكل ظروف ظهور قصيدة النثر، حيث تناول بدايات تأسيس المجلة (الراعي الأبرز لهذه القصيدة)، وأهم الأعلام من أعضاء دائمين في المجلة، وشعراء تنشر لهم، مع الوقوف قليلا على طبيعة ما يُنشر فيها. كما وقفت على نظرة التجمع إلى الواقع (الأدبي)، والتطلعات المستقبلية، والتغيير الذي ينشده. وبما أنها حركة جديدة تنشد التغيير، فإنها ـ كغيرها من الحركات التي تدعو إلى التجديد في كل زمان ومكان ـ واجهت حربًا شنتها أوساط مختلفة ضدها، وكان لأعضائها ردودهم التي بينت الدراسة جانبًا منها.

وتطرقت الدراسة إلى البحث في "خميس شعر"، وأهم النشاطات الأدبية التي كان التجمع يتداولها فيه، وما كان يتمخض عن تلك التداولات من آراء نقدية كان لها أثر في تحريك عجلة الشعر العربي وتغيير مفهومه وشكله التقليدي. وقد تناولت الدراسة آراء التجمع تجاه كل من: شعر التفعيلة، وقضية القديم والحديث، والشكل والمضمون، وموضوع رسالة الفن ـ من ضمنه الشعر ـ والتزامه، وموقفهم من التراث، واللغة، بالإضافة إلى بعض المصطلحات التي استحدثوها. وعرضت آراء لبعض الدارسين في تحديد ريادة قصيدة النثر.

والقسم الثاني عالج موضوع قصيدة النثر، بحثا عن ريادة هذا الفن المُحدَث، ثم البحث في جذور عملية التفلّت من الوزن الخليلي الذي رافق مراحل الشعر العربي، لإيجاد مبرر لهذا الخروج النهائي الذي تمثل في قصيدة النثر، وأخيرا، البحث في شعرية قصيدة النثر، وفي ما اعتمده منظروها وأصحابها في اعتبارها "شعرا"، من أجل الوقوف على ما لهذه القصيدة.. وما عليها.

في رحاب مجلة شعر:

البدايات:

بدأت مجلة شعر بعودة يوسف الخال (مؤسّسِها، ومدير تحريرها) من الولايات المتحدة الأمريكية إلى لبنان، حيث كان مطلعا هناك على الحركات التجديدية للحداثة الشعرية التي كانت نشطة في أمريكا آنذاك، وتأثر بتلك التحولات في الشعر الإنجليزي، وبدأت تلح عليه فكرة إصدار مجلة باسم "شعر"، تكون المقابل بالعربية مبدأ ومنهجا لمجلة poetry الأمريكية الصادرة عام 1912، بتوجيه من الشاعر إزرا باوند، التي كانت تهدف إلى إنعاش الشعر وتجديده.[4]

بالإضافة إلى ذلك، فقد لفت انتباهَ الخال خلوُ الساحة الثقافية ـ التي كانت تشهد صدور عدد من المجلات ـ من مجلة خاصة بالشعر. من تلك المجلات الأدبية التي كانت تصدر في لبنان آنذاك: الأديب، والآداب، والحكمة، وصوت المرأة، والورود، والأجيال الجديدة، والثقافة الوطنية. فبدأ يتصل بجيل الشباب من الشعراء وخصوصا في الجامعة الأمريكية. وبتاريخ 14 أيلول 1956 أُعلن رسميا عن إنشاء مجلة شعر. على أن تكون شهرية، غير سياسية، باللغة العربية.[5] تصدر في أربعة أجزاء في السنة (كما ورد في صفحة تصدير المجلة). صدر العدد الأول من المجلة في كانون الثاني عام 1957[6]. أما توقفها عن الصدور، فكان في خريف عام 1964[7].

"استمرت المجلة مدة ثماني سنوات (1957ـ 1964)، صدر منها 32 عددا. في مطلع عام 1967 ، بعد أن نقل نصف ملكية ترخيص المجلة إلى شركة دار النهار، عادت شعر إلى الصدور لمدة ثلاث سنين (1967 ـ 1969)، إلى أن غابت نهائيا ودخلت في ذمة التاريخ مع العدد 44 الصادر في خريف عام 1969"[8]. وفي السنوات الثماني الأولى، مرت المجلة بمرحلتين، هما بمثابة المد والجزر: الأولى هي مرحلة التألق، وتمتد منذ بداية انطلاقها حتى عام 1960. والثانية، تبدأ من العام 1960، حتى انتهاء المجلة عام 1964[9].

أعلام المجلة، وملمح عما يُنشر فيها:

"يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير عظمة: هؤلاء هم الشعراء الأساسيون الذين شكلوا نواة تجمع شعر في البداية، والذين سينضم إليهم عدد من النقاد الشبان: كأسعد رزوق وأنسي الحاج وخالدة سعيد"[10]. على أن هذه الأخيرة كانت في الأعداد الأولى للمجلة توقع مقالاتها باسم خزامى صبري.

ومن الأسماء المهمة التي نشرت لها المجلة ومنذ البدايات: بدوي الجبل، نازك الملائكة، ميشال طراد، جبرا إبراهيم جبرا، نزار قباني، ثريا ملحس، بدر شاكر السياب، فؤاد رفقة، شوقي أبو شقرا، جورج غانم، ميشال نعمة... وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هؤلاء لم يكونوا ينسجون على نفس المنوال، فقد تنوعت هذه الأشكال ما بين الشعر العمودي التقليدي (كما عند بدوي الجبل)، وشعر التفعيلة، وقصيدة النثر، وحتى الشعر المكتوب باللهجة العامية اللبنانية (مثل قصيدة ميشال طراد "كزبي"). حيث جاء في صفحة التصدير التي تتصدر أعداد المجلة: "اختيار القصائد: لا يخضع لأي مذهب فني ينتمي إليه القائمون على تحرير المجلة، فالمقياس الوحيد ارتفاع الأثر الأدبي إلى مستوى فني لائق". وفي ذلك دلالة كافية على دعوة

المجلة إلى التحرر من القيود التقليدية النمطية التي اعتبرتها تحدّيا من عملية الإبداع والتوصيل. عبّر عن ذلك أدونيس:" من النظرة البسيطة لتنوّع هذه القصائد، ترتسم الملامح الأساسية، التي تعمّقت ونضجت فيما بعد، لسياسة تحرير المجلة في احتضانها الشعرية العربية، سواء أفصحت عن نفسها بأشكال الوزن الخليلي أو بأشكال النثر، أو بالتشكيل الإيقاعي الخاص باللغة الدارجة. كانت هذه السياسة، بتعبير آخر، فيما تؤكد على التجديد.. تؤكد في الوقت ذاته على التواصل مع ماضٍ شعريّ ما.. وتوكيدًا على أن الغاية هي الإبداع. والإبداع لا يحدّد بالشكل، ولا يحدّه أي شكل".[11]

كما كانت المجلة تنشر شعرًا لشعراء غربيين، تقوم المجلة بترجمة شعرهم إلى اللغة العربية، مثل عزرا باوند، توماس ستيرن إليوت، إميلي ديكنسون.. كما كانت تزود القارئ بنبذة عن حياة بعض الشعراء العرب، والغرب، وآثارهم الأدبية.

أما بالنسبة لموضوع ترجمة الشعر، ونشره باللغة العربية، فإن الباحثة ترى لذلك أسبابا، قد تعود إلى أن القائمين على المجلة من أمثال يوسف الخال وأدونيس أنفسَهم مطلعون على أدب الآخر، ومتأثرون به، فكان لابد لهم من أن يقدموا للقارئ العربي شيئا مما اعتبروه - ربما - من روائع الأدب الإنساني بشكل عام وإن اختلفت اللغات. وقد يُلتمس من القول السابق سبب آخر يتعلق بتسويغ قصيدة النثر، فإذا سلمنا بأن هذا الشعر المترجم لقي رواجا وتقبلا لدى القراء والنقاد، لما احتوى عليه من أفكار أصحابه، وفلسفاتهم في الحياة، رغم أنه صُبّ في قالب خارجٍ على عمود الشعر العربي، بل ومخترقٍ لكل الأنماط التقليدية، وحتى غير التقليدية (إذ كان شعر التفعيلة حديث الميلاد آنذاك). هذا الشعر المترجَم الذي أبقى على المعنى كما أراده صاحبه، فبحث له عن كلمات تعبّر عن عمق ذلك المعنى، واستغنى عن الوزن والتفعيلة. أي أنه لم يبحث عن إطراب الأذن، وإنما حقق إطراب العقل. وبذلك يكون ذلك الشعر المترجم "الرائع" أحد مسوغات قصيدة النثر التي تفترق عنه بأنها لم تُنقل من لغة أخرى.

ومن أعلام النقد البارزين في المجلة: خالدة سعيدة (صاحبة المقالات الموقعة باسم خزامى صبري في البدايات)، وقد جمعت مقالاتها النقدية التي كتبت في المجلة في كتابين: "البحث عن الجذور"، و"الشعر في معركة الوجود". وقد أوردت في هذا الكتاب الأخير عددا من المقالات النقدية التي كانت تنشرها المجلة (بالإضافة إلى مقالاتها هي)، وكان ممن أوردت: جبرا إبراهيم جبرا، ودراسته الأثر الشعري على ضوء الشكل الأسطوري. وجورج شامي، واستنباطه حدس الشاعر. والدكتور ماجد فخري، ونذير عظمة، وتحليلهما المعضلات

الكيانية التي تقلق الشاعر. وأسعد رزوق، وبحثه عن التراث. وأنسي الحاج، وتحليله النفسي للبياتي والفيتوري... ونازك الملائكة، ودراستها الشكل وعلاقته بالمضمون، وغيرهم من النقاد.

وقد حاولت التأسيس لمنهج في نقد الشعر من خلال طروحات النقاد التي تتبعَتها وجمعتها في كتابها، وترى أنها - رغم قيمتها - دراسات متناثرة فردية تتسم بالجزئية بشكل عام، وتفتقر إلى الشمولية المؤسِّسة لمنهج عام. وقد أظهرت المآخذ التي أخذتها على تلك النقود - إضافة إلى تبعثرها -، فمعظمها كان ينصبّ في التطرّف في رفض القوالب القديمة، والإلحاح على أهمية المضمون إلحاحًا ترك الشكل تابعًا أو مهملا في نظر أولئك النقاد.[12]

نظرة المجلة للواقع الشعري، وتطلعاتُها المستقبلية:

وقد قدمت المجلة وصفا للواقع الشعري والنقدي آنذاك لتظهر دورها في التجديد الذي تريده للشعر: "ما يزال الشعر العربي يتعثر في البحث عن أصالته، ويحاول ما حاوله الشعر الغربي دائما، وعلى الأخص في المائة سنة الأخيرة، من تحطيم للأنماط القديمة والقوالب المألوفة لكي يتمكن من أن يتناول التجربة بعفوية وإخلاص. ومما يؤسف له أن الذين ندبوا أنفسهم لهذا الأمر، لم يكن لهم من عمق الثقافة والتجربة ما يجعلهم ينهضون ويطلون بنتاجهم على العالم."[13]

"فالتقوقع" أو الالتزام بالقوالب لم يكن إلا من باب التملق، والسعي وراء الشهرة والتهرب من خوض تجربة جديدة. وطرح المجلة لقضية الجدّة، وبهذه الجرأة التي لم تتثن عن كشف مساوئ الحاضر، والصراحة في وصف محاسن الآخر، يقدم "دفعا جديدا لحركة النقد، ويشي بوعي" جماعة شعر" النقدي المتضمن في بعض ما يتضمنه شيئًا مهمًا، من هنا جاءت إلحاحية جماعة شعر على نقد السائد؛ فهم مثلا، لم يكتفوا بالإشارة إلى تراجع الشعر والنقد في مثل هذه المرحلة، ولم يمجّدوا ويمدحوا ما هو كائن من الطروحات والنصوص، هكذا، وإنما راحوا يناقشون بطريقة مختلفة لم يعتدها القارئ العربي، وراحوا يقدّمون تصوّراتهم كبدائل ممكنة.. وهذا ما أكسبهم ثقة المتلقين، لا سيّما، التجريبيين والشباب."[14]

حرب على المجلة:

حرص التجمع، "منذ البداية حتى النهاية، على أن ينفي أية صلة له بالأحزاب والقوى السياسية. ولكنه لم يُبد هذا الحرص إلا إزاء ما وجّه إليه من اتهامات، وما أثير حوله من شبهات، ولا سيما منع المجلة من دخول العراق وسوريا.[15]

ومعروف أن مؤسسي التجمع ينتمون: إلى القوى الإقليمية اللبنانية (القوميون اللبنانيون)، وإلى الحزب القومي السوري. ورغم أنهم طرحوا الصراعات السياسية جانبا في نشاطاتهم الأدبية، إلا أن رواسب تلك الأفكار الحزبية التي أشربوها، والتي كان أكثرهم لا يزال ينتمي إليها، ظلت تؤثر في توجهاتهم.

كما أنه لا يخفى على أحد ما كان يؤمن به الحزب القومي السوري من "قومية سورية"، التي ناهض دعاتها "القومية العربية"، والقيام بحركات انقلابية في لبنان وسوريا. لذلك، وبدافع انتماء عدد كبير من تجمع شعر إلى ذلك الحزب، فإنهم: "كانوا - عدا خليل حاوي - ينفرون من أية دعوة للعروبة، وكان إحساسهم بالانتماء إلى الأمة العربية ضعيفا أو معدوما، فكانوا على استعداد للتخلي عن تراثها الفكري والأدبي، والتنكر له، والنيل منه، بذرائع شتى وأساليب مختلفة، وذهب بعضهم.. إلى حد الدعوة إلى التخلي عن اللغة العربية، وتبني اللهجة الدارجة، وإلى الإقبال بدون تحفظ على الفكر الغربي، والنهل منه.. بحجة وحدة الحضارة الإنسانية.."[16]

من هنا كان منطلق المشكلات التي واجهت المجلة، من المنطلقات الأيديولوجية والانتماءات الفكرية التي أثرت بالفعل فيما كانت تقدّم لقرّائها، فهي مجلة ذات توجهات فكرية، لذلك أقامت بعض الدول العربية العراقيل أمام دخولها إليها، وأول هذه الدول هو العراق التي ارتأت أنها تضم شعراء يساريين أو شيوعيين. وسوريا بحجة أنها تضم شعراء قوميين اجتماعيين. ومصر التي تأخرت في إدخالها لأسباب ثقافية، أو كما وصف الخال المصريين بأنهم يستعلون على كل ما يُنشر خارج مصر.[17]

قد يكون أول من كتب ضد المجلة عبد الوهاب البياتي، في حزيران عام 1957، متخذا من الزاوية الأيديولوجية منفذا إلى الطعن بها، وذلك في تعبيره "شلة من عصابة القوميين السوريين"، كما ربط بين التجمع وبين مشروع آيزنهاور الأمريكي الذي يرى أنه يستهدف القضاء على القومية والثقافة العربيتين. وذلك في مقالة له بعنوان "عدوان على ثقافتنا".[18]

أما نازك الملائكة، فقد ابتعدت عن المجلة والتجمع عام 1959، ونشرت - أي نازك - دراسة في مجلة الآداب في نفس العام، بعنوان: الناقد العربي والمسؤولية اللغوية. نقدت فيها التساهل والتجاوزات اللغوية والنحوية الملحوظة في الشعر الحديث، مع التمثيل بنتاج التجمع الشعري.[19]

وإذا كانت نازك قد بدأت نقدها لِما تنشره المجلة من الأعمال الشعرية التي فيها تساهل لغوي ونحوي، بهذه المقالة، فإنها بعد ذلك، وبعد وضوح معالم أهداف المجلة، وبروز شكل

أدبي جديد، خارج عن كل القوانين السابقة لمقاييس الشعر العربي، أفردت في كتابها الموسوم " قضايا الشعر المعاصر " فصلا[20]، تناولت فيه مبادئ دعاة قصيدة النثر ومقولاتهم التي كانوا يؤصلونها ويدعمون بها دعوتهم. وقد كانت لهجتها محمّلة بسخرية لاذعة، إذ وصفت هذه الحركة بقولها: "بدعة غريبة"، كما أبدت ازدراءها مما يصدر من كتب ترى أنها لا تحمل بين دفتيها إلا نثرا عاديًا، ثم يُكتب على أغلفتها كلمة "شعر"، بلا مسوّغ يدعو إلى إلصاقها بالشعر. فهي تهزأ من تسمية النثر شعرًا. وترى أن مجلة شعر تصدر بلغة عربية وروح أوروبية. وترى من دعوتهم أن النثر سائر إلى قتل الشعر ـ الذي أصبح عتيقا في نظرهم ـ ليحلّ محله.

كما أنها حاولت التوصل إلى خيط يبرّر لها المسألة من ناحية نفسية، فهي ترى ـ وللأمانة ـ أن هؤلاء الكتاب يتمتعون بموهبة عالية في كتابة النثر، لكنهم يزدرون ما يمتلكون من موهبة، ويحاولون إقحام ما يكتبونه على الشعر، وهو ليس منه، أي أنهم بالنسبة إليها لا يحترمون النثر، ويشعرون بأنه أقل أهمية وإبداعا من الشعر، لذلك يظلون يتطلعون دائما إلى أن يجعلوا فنّهم وإبداعهم داخلا في نطاق الشعر. ولكنها لا ترى أي مفاضلة بينهما، وأن على المبدع في النثر أن لا يشعر بنقص قيمة ما يكتب، فكل لون له جماليته الخاصة.

لكنها تعود للسخرية من دعاة قصيدة النثر، وجُلّ تركيزها فيما تناقش ينصبّ على إهمالهم الوزن والقافية كشرطين لتحقق الشعر، "فلا فرق إذن بين الشعر والنثر لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعرًا، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي "رسائل الأحزان" شعرًا مثل معلقة امرئ القيس تمامًا ".[21] وبكل هذه النبرة الساخرة، وتضيف: "لا بل إن النثر ـ لديهم ـ أكثر شعرية من الشعر ".[22]

ثم تمضي في تبيان أهمية الوزن في العملية الشعرية، فهو "بطبعه، يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة. لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصورة الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة".[23]

ثم تضع حدودا فاصلة لمفهوم الشعر، مؤكدة على الوزن، فهو "ليس عاطفة وحسب، وإنما هو عاطفة **ووزنها وموسيقاها**... وإنما جمال ما يكتبون [وتقصد أولئك الذين يكتبون نثرا، ويظنونه شعرًا، أيْ كتّاب قصيدة النثر] مرتبط بكونه نثرًا، ولن يكون شعرًا إلا إذا نجحوا في صياغته شعرًا... إن هناك شيئا اسمه الوزن، وهو يفرض عليهم نفسه مهما تجاهلوه."[24]

ـ ردة الفعل تجاه الحملة المضادة:

كان أنسي الحاج أول من تصدى لهذه الحملة المضادة للمجلة، حاصرا القضية الحقيقية في تزمت الأوساط العروبية وتعصبها.[25] وقال بلهجة ساخطة: "في الجمهورية اللبنانية يجب أن تكون قوميا عربيا حتى لا تكون عميلا وخائنا وخنزيرا، أما إذا اخترت أن تكون لبنانيًا، أو سوريًا قوميا اجتماعيا، أو أخًا من الإخوان المسلمين، أو مطالبا من المطالبين بوطن قومي للأكراد أو من الشيوعيين، فأنت كلب، لا أنت حر ولا أنت إنسان، بل أنت كلب: فالحرية والإنسانية والثورية والوعي والتقدمية والعفة والجمال في أنْ لا تكون إلا قوميا عربيا."[26]

وقد أوردت المجلة عن يوسف الخال قوله إزاء الاتهامات التي رُميت بها توجّهات التجمّع: "يتهمون مجلة شعر بجرائم كثيرة هي منها براء. ونحن ما زلنا نؤكد ونصر على أن حركة مجلة شعر لا تعترف بأي حزبية، ولا تنتمي إلى أي حزب عقائدي أو سياسي. إنها للشعر فقط."[27]

كما أنه بين أن "أهم أسباب هذه العداوة هي الجهل، والعجز، والحسد، وإيثار النفع على خدمة الحقيقة."[28] وردّ أمام مذكرة لجنة الشعر المصرية التي عابت على حركة الشعر الحديث استعمالها عناصر مسيحية، بقوله: "أنا شاعر لبناني عربي مسيحي".[29]

أما أدونيس، فقد وصف هذه الهجمة بـ"الشرسة " إذ اتهمت التجمع بالمؤامرة، والتبعية للاستعمار والخيانة.. مما شكل قتلا معنويا يحرّض على القتل المادّي. كما وصف الهجمة بـ"الغبية"، إذ لم يبحث معظمُ المهاجمين المسألة الشعرية، وأنه ليس لهم علاقة بتذوق الشعر، فقال: "بدا لنا أن الشعر، بالنسبة إليهم ليس إلا "مدحًا" أو "هجاء"، وأنهم لا ينتظرون من الشاعر إلا أن يكون إمّا فرّاشًا أو سجّانًا: يوزع المدائح، أو يوزع السلاسل".[30]

كما نفى أن يكون هدف هذه الهجمات هو الانتصار للشعر، وإنما كانت خدمة للسياسات والأيديولوجيات، لذلك هي تخلو من الموضوعية، ولا تمس الشعر بطرف، وهذا هو الواقع الأليم الذي أثار مشاعر الحزن من النوع الذي عبّر عنه قائلا: "لم نحزن على حالنا من هذا الهجوم، وإنما حزنّا على الثقافة والوسط الثقافي. حزنّا على العقلية الكامنة وراءهما. حزنّا على مستوى التفكير، ومستوى الأخلاق: فلم تبقَ شتيمة أو "تهمة" إلا وُجّهت إلينا".[31]

خميس مجلة شعر وبعض المبادئ، وملامح النقد لدى التجمّع:

"تأسست ندوة الخميس الأسبوعية فور صدور مجلة شعر في كانون الثاني 1957، وهي من الأهمية بمنزلة المجلة، لكونها المُحتـَرف، والمرصد، والمختبر لعرض المفاهيم الشعرية الحديثة

ومناقشتها، وإذاعتها، ووضعها موضع التطبيق. ذلك أن روادها، بإشراف يوسف الخال كانوا يناقشون المواد المعدّة للنشر في المجلة، ويتداولون مختلف القضايا الفنية، ويستمعون إلى القصائد الجديدة وينتقدونها، عالمين أن غاية الخميس هو الشعر لا الشعراء." (32)

وقد بين الخال أهداف الخميس العملية، وهي أن يكون للتجمع موقف من القضايا الإنسانية والفكرية المعاصرة. وتبين من تقارير ندوة الخميس، تنوّع نشاطاتها واهتماماتها، من تلك الاهتمامات المتصلة بالمفاهيم الشعرية والفنية: تجاوز المفهوم الشكلي للشعر العربي. ضرورة التحرر التام من القوالب التقليدية. الموسيقى الشعرية. التراث. قصيدة النثر. النقد. الشعر العربي والعالمية. الشعر العربي والروح العربية. إقامة أمسيات شعرية ودعوة الشعراء إليها. رعاية الفنانين من رسامين ومصورين، لبنانيين وأجانب، لإحياء الحركة الثقافية والفنية. (33)

ومن القضايا التي كانت تُطرح من خلال نشاطات القائمين على المجلة، ما أثاره يوسف الخال في المحاضرة التي ألقاها في الندوة اللبنانية ببيروت، عن " مستقبل الشعر العربي في لبنان"(34)، فقد وصف الشعر آنذاك بالرومانسية، وأنه ليس حديثا إلا في الزمن، فقد كان يراه لا يزال تقليديا، متخلفا عن عصره، فعمود الشعر لا يزال هو هو، ووحدة القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجر عليهما أي تعديل، وبذلك يصف تلك النظرة إلى الأشياء بأنها تصدر عن عقلية اجترارية عتيقة.

وانتهى إلى القول بأن مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي يقوم على أسس، أذكر هنا بعضا منها: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها، وتطوير الإيقاع الشعري العربي بحسب المضامين الجديدة، وجعل "الإنسان" وكل ما يتعلق به هو الموضوع الأول والأخير، وفهم التراث الروحي ـ العقلي من الأعماق، وإزالة أي حواجز تفصلنا عن التراث الغربي، وفهم التراث العربي على حقيقته وإزالة هالة القداسة التي تكتنفه. والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. والإفادة من تجارب الشعراء العالميين.

ـ "شعر"، وشعر التفعيلة:

دعمت المجلة موقف الدعاة إلى شعر التفعيلة، إذ "من هنا ينطلق الشعر العربي المعاصر إلى إبداع أشكال جديدة تتفق مع المضامين الجديدة التي تعكس الحياة في هذا العصر"(35). هذا الإقرار جاء بعد عرض وجهة نظر طه حسين حينما دعا الشعراء إلى الانفلات من قيود الوزن والقافية في مقالته في جريدة الجمهورية المصرية، وردِّ محمد مندور على وجهة النظر هذه،

وما عقب ذلك من أسئلة ترمي إلى أن تقول إنّ الموسيقى تتحقق بالتفعيلة الواحدة دونما التزام بالشكل الخليلي.

لكن هذا الموقف من شعر التفعيلة كحركة شعرية جديدة لا ينسحب على ما قامت به نازك الملائكة من التنظير والتقنين لهذا الشعر، فقد رأى يوسف الخال أن الحداثة التي تبحث عنها الملائكة حداثة شكلية، ترتبط بالناحية العروضية فقط ولا تشكل ثورة على جميع المقاييس، وحتى في العروض نفسه، ظل الاحتكام عندها والفيصل للمقياس القديم، ولم تقم إلا بتغيير طفيف، راحت تقنن له، وتلزم الشعراء باتباع تلك المعايير الجديدة وبنفس الصرامة المعيارية القديمة. وقد وصف الخال كتابها "قضايا الشعر المعاصر" الذي نظّرت فيه لشعر التفعيلة بأنه "يتردى بالانكفاء والرجعية والضيق"، وأنه يصدر عن عقلية "متزمتة وسلفية".[36]

ـ "شعر"، وقضية القديم والحديث:

ومن القضايا التي أثيرت، القضية الأزلية وهي مسألة القديم والحديث. وقد أدلى غير واحد بدلوه تجاه هذه القضية، من أولئك مثلا: رفيق معلوف الذي أدخل قضية الوزن في القضية: "أنا لا أؤمن بالتفرقة بين الشعر القديم والشعر الحديث، فالشعر هو الشعر، لا قديم فيه ولا جديد، وللشعر أعمدة ومقاييس كما لسائر الفنون الجميلة، وما الأوزان، وما القوافي إلا محسنات صوتية تجعل الشعر أقرب إلى مواجد النفس من النثر أو من أي صيغة أخرى من صيغ البلاغة... والعربي بطبعه لا يفهم من الشعر إلا المغنى، ولا يغنى الشعر على ألسنة الناس ما لم يكن موزونا مقفى."[37] وفي كلام معلوف عن الوزن والقافية، دلالة على وضعهما حدودا فاصلة بين الشعر والنثر.

أما يوسف الخال، فيرى أن الصراع بين القديم والحديث شكلي لا يمسّ صلب الموضوع، والتجدد إنما يحدث مع الحياة، ".. نحن نجدد في الشعر، لا لأننا قررنا أن نجدد. نحن نجدد لأن الحياة بدأت تتجدد فينا، أو قل تجددنا. فنجاحنا مؤكد، ولا حاجة لنا بأي صراع مع القديم."[38] فهو يرى أن التجديد في الشعر هو تحصيل حاصل، وأمر لابد منه طالما الحياة نفسها في حالة تجدد دائمة.

ـ "شعر"، وقضية الشكل والمضمون:

وفي قضية الشكل والمضمون، بيّن الخال أن الازدواجية المفتعلة بين فكرة القصيدة (معناها)، ووجودها (المبنى) ازدواجية مرفوضة، "فلا يمكن للشاعر نفسه أن يفصل بين ما أراد أن يقوله في القصيدة، وما تقوله فعلا... فالمهم أن القصيدة الجيدة تنبع قيمتها من وجودها

نفسه، وليس من معـــناها وحده، أو من مبناها على حدة، وإنما بفضل الاثنين باعتبارهما وحدة عضوية لا تتجزأ."[39]

لكن الشكل هنا اختلف عما كان يعنيه القدماء، مما له أصول ثابتة لا يجوز للشاعر تجاوزها. وفي ما يخص هذا المفهوم للشكل، ومدى ائتلافه مع المضمون، عبر أدونيس بقوله: "الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله، وإنما يؤلف جزءًا منه. وليس الشكل الشعري خبرة علمية، تتضاف إلى الخبرات اللاحقة، تشكل كلا واحدا. وليس جهازا خالصا، أو قالبا صناعيا، نتناقله ونتوارثه. الشكل الشعري كالمضمون الشعري، يولد ولا يتبنى، يخلف ولا يكتسب، يحدّد ولا يورّث.. الشكل الشعري حركة وتغير: ولادة مستمرة. الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكيل دائم.. لم يعد الشكل جمالا وحسب، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت.. فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة - في حضورها كوحدة وكلّ، ذلك أن النظر إلى الشكل بحدّ ذاته أو إلى المضمون، بحدّ ذاته - قتل للأثر الفني".[40]

- "شعر"، ورسالة الفن (الالتزام):

يتلخص موقف التجمع من رسالة الشعر والالتزام في كلام يوسف الخال: "ليس لي أية رسالة، ومجلة الشعر وما حولها، ليس لها أيضا أية رسالة. كل ما في الأمر أننا نفسر أنفسنا.. ليس للفن أية رسالة إلا ذاته من حيث هو فن. أي أن القصيدة كعمل فني لا تتطلع إلى أبعد من ذاتها، ورسالتها الوحيدة، إذا صح تسميتها رسالة، هي توسيع معرفتنا بأنفسنا وبالعالم.. أما ما قلته أنا عن العمل الفني، فيذهب إلى أبعد من ذلك، يذهب إلى اعتبار العمل الفني إعادة خلق للعالم، عن طريق تجربة الفنان الشخصية."[41]

وقد رأى سامي مهدي كلام يوسف الخال ينطوي على مغالطة واضحة، فكل ما قاله من "تفسير الشعر للنفس"، و"توسيع معرفتنا بأنفسنا وبالعالم"، و"إعادة خلق العالم عن طريق القصيدة".. كل هذا يعني أن الشاعر لديه غاية في شعره، وهذا يعني أن شعره يحمل رسالة يستوي لها قصدُه إيصالَها أو لا، فهو ملتزم، شاء أو أبى. ولكنه - مهدي - يستغرب من الحملة العنيفة التي تشنها المجلة على الشعراء الملتزمين، ومحاكماتهم غير العادلة للشعراء الملتزمين! ويخلُص إلى تلخيص موقفهم إزاء هذه القضية: "مختصر القول إن تجمّع شعر كان يدّعي خلاف ما يمارس. كان يرفض السياسة والأيديولوجيا، وهو مُسيّس ومؤدلج إلى عنقه. بل كان هذا التجمع يعمل عمل حزب سياسي كامل: مجلة، وندوة أسبوعية، ودار نشر تصدر

كتبًا ذات لون خاص.. ومبشرون، ومراسلون.. وتهريب أعداد ممنوعة.. و.. فماذا بقي من أساليب العمل الحزبي؟!"[42]

ـ "شعر"، والتراث:

تظهر علاقة التجمع بالتراث من تعريف أدونيس للشعر، فهو عنده: "رؤيا. والرؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة. هي، إذًا، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمرّدا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة."[43] هذا التعريف للشعر يُظهر موقف التجمع من إقصاء التراث، والتمرد عليه بجميع وجوهه، التي من ضمنها الشعر.

كما أن إيمان المجلة، لا سيما أدونيس والخال، بواحدية الحضارة الإنسانية، وعالمية الأدب، يقدّم الظاهرة الحداثية بشكل مُغاير للواقع الأدبي آنذاك الذي كان يدين للتراث، وينظر إليه نظرة تلفّها القداسة، واضعًا إياه ـ التراث العربي ـ في قمة التراثات.[44]

ويردّ سامي مهدي سبب معاداة التجمّع لتراث الأمة العربية، وانقطاعهم عنه إلى "المعتقدات السياسية والأيديولوجية التي يؤمن بها شعراء تجمع شعر، أو قل نتيجة تكوينهم الثقافي الخاص، فهم.. لا يؤمنون بالانتماء إلى الأمة العربية، فكيف يؤمنون بالانتماء إلى تراثها."[45]

وتوخيا للدقة، أورد مهدي ما يمكن أن تعني به كلمة "تراث" عندما ترد عند أعضاء التجمع، فهي لا تخرج عن معان ثلاثة: الأول، هو أن التراث يعني التراث اللبناني، فلبنان يشكل حضارة لها جذورها الممتدة حتى الفينيقيين. والثاني، أن التراث هو تراث سوريا الكبرى، أو الهلال الخصيب، وقد يمتد إلى دول المتوسط وصولا إلى أوروبا. [ويبدو واضحا من هذين المفهومين للتراث، مدى ارتباطهما بالانتماءات السياسية لأعضاء التجمع]. أما الثالث، فيؤمن أن التراث هو التراث الإنساني كلهن دون تخصيص أمة بعينها، ثم يضيق المفهوم الإنساني ليقتصر على التراث الغربي.[46]

ـ "شعر"، واللغة:

لعل موقف أعضاء المجلة ـ لا سيما يوسف الخال ـ من اللغة، كان أحد العوامل التي ساعدت في شن الحملات المضادة للمجلة، وفي تسريع اتجاهها نحو الانحدار، ثم السقوط في آخر المطاف.

وقد تمثّل تناول اللغة التنظيري في اتجاهين:

ـ الأول، ويظهر من تنظير يوسف الخال النقدي، الذي بحث فيه تطويرَ اللغة من حيث الألفاظ والتراكيب، وأكد عجز اللغة العربية الفصيحة عن مجاراة الحداثة، وتبنى الدعوة إلى اللهجة العامية وتوظيفها لغة أدبية، لتواكب الحداثة التي من ضمنها الشعر. ونشر قصيدة بالعامية اللبنانية في المجلة[47]، لها ما يكفي من الدلالة على هذا الاتجاه. وهذا ما كان أحد عوامل انهيار المجلة، والحملة عليها.

ـ الثاني، وهذا لم يدع إلى العامية صراحة، لكنه في استخدام اللغة الفصيحة، رأى ضرورة تطويرها، وتوظيف لغة شعرية جديدة، لتواكب الحداثة أيضا، وتكون قريبة التناول لدى الجميع، وتمكين العامة من التعاطي مع الفصحى.[48]

أما رأي جبرا إبراهيم جبرا في اللغة، وهو الذي كان ينظم شعره بالإنجليزية، ثم بصعوبة حاول نقله إلى العربية، فيظهر في قوله: "ولكن لن أكتب الشعر إلا على النحو الذي أفهمه أنا... أما اللغة، فيجب أن لا تكون إلا المادة الخام التي نسخّرها لمشيئتنا، في حين أن أكثر الشعراء العرب يسخرون مشيئتهم للغة."[49]، ويظهر لنا من قوله هذا، إقصاءُ اللغة عن أية وظيفة جمالية، وكأنها أصبحت تبعا للمعنى، وهي مجرد وسيلة لا تملك وظيفة سوى التوصيل. لكن ألا يُشرع لنا طرح سؤال أمام هذا الرأي: ألا يمكن أن يفقد الأدب هنا بعضا من صفاته؟ وهو الذي يقوم أصلا على اللغة بجوانبها الإستيتيقية التي تملكها، وهي التي تفرقه ـ أي الأدب ـ عن أي شكل آخر من أشكال الخطاب الذي يكون الغرض منه مجرد الإيصال، تلك الأشكال التي تتوخى الوضوح والاقتصاد، ولا تُلقي بالا لِما تملكه الأداة التوصيلية (اللغة) من أثر داخلٍ في حيثيات الخطاب!؟

ـ مبادئ نقدية أخرى:

وكان من بين أفكار القائمين على المجلة ومنطلقاتهم، تعبير "الثورة" لدى يوسف الخال، الذي حلّ محلّ "الحركة التطوّريّة". وقد أعلن عن ذلك بقوله: "المرحلة التاريخية التي نجتازها اليوم، هي مرحلة تحرر ـ تحرر من كل ما توارثناه من تقليد جامد متحجر في شتى نواحي الحياة، ومنها الشعر."[50]

على أنه قدم مفهومًا للحداثة، لا يتطلب نبذ التراث، "فهي حداثة تظللها غمامة الموروث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد. لأن الارتباط بالتراث، إذا اجتمع إلى العقلية الجديدة، أدى إلى التغيير وإلى الصيرورة."[51]

وقد تداول أعضاء التجمع مصطلحات استحدثوها ليعبروا بها عن معاني شعرية بعينها، "مصطلح الرؤية / الرؤيا مع ما بينهما من تفريق،[إذ تعني الأخيرة، تعبير الشاعر عن وجهة نظره بما يتعدى القشور وينفذ إلى الأعماق وتجسيد ذلك عن طريق الرمز]. والتجربة: للدلالة على شدة إحساس الشاعر بعناصر المحتوى. والبناء الذي يعنون به الشكل. والرمز الذي ينشأ عن التكثيف والعمق والتنوع الدلالي. والوحدة التي هي في رأي بعضهم علامة فارقة تميز القصيدة الحقة، عن القصيدة الأشلاء، قصيدة الشذرات والمِزق.."[52]

- **في قصيدة النثر:**

ريادة قصيدة النثر:

ورد عند كمال خير بك في كتابه المذكور سابقًا، التحديدُ الآتي لأولية قصيدة النثر: "وكان أدونيس هو أول من افتتح الطريق، بأن نشر نصين "انتقاليين" يجمعان بين النثر الشعري والأبيات الحرة، ثم تبعه يوسف الخال وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ، وآخرون، طارحين نصوصًا بدأت تحمل تسمية "الشعر" دونما تردد."[53]

وأورد في موضع آخر من الكتاب نفسه: "في بداية نشاط الحركة، بدأ الاتجاه صوب التخلي عن الوزن يعرب عن نفسه بوجل، وتمثلت هذه البداية بالتأكيد على "الإيقاع الداخلي" للنص. ثم كان اندلاع نصوص محمد الماغوط التي قلب ظهورها كامل الوضع، وعجل في تحقق السياق." [54]

على أن الباحثة الحالية عثرت له ـ كمال خير بك ـ على رأي آخر، وفي الكتاب نفسه: "وفي الواقع، لم تبدأ القضية إلا مع وصول الشاعر السوري إلى بيروت، وظهور أشعاره في مجلة "المجلة" أولا، ثم في "شعر" نفسها. إن قصائده.. لفتت انتباه أعضاء التجمع إلى الامتيازات الكبيرة التي يتيحها للشاعر تخلّيه الكامل عن الشكل التقليدي... وفي عام 1959، نشرت دار مجلة شعر مجموعة "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط، وتلتها مجموعات أخرى لشعراء آخرين".[55]

إلا أن الوضع مختلف تمامًا عند سامي مهدي الذي وثق رأيه مما نشرته المجلة في هذا الموضوع، حيث أوردت: ".. ولأنسي الحاج نتاج شعري من نوع جديد نشر أنموذجا منه في عدد "الأديب" الأخير، وفي صفحة "النهار" الأدبية التي يتولى تحريرها، وهو ينوي محاولة هذا اللون الأدبي الذي يجد راحته في التعبير به عن خلجات نفسه وفكره... ولم يكن هذا (النتاج الشعري) سوى محاولاته الأولى التي أطلق عليها في ما بعد اسم: قصيدة النثر. "[56]

من ذلك لاحظ مهدي أنّ المجلة أطلقت على كتابات أنسي الحاج "نتاجا شعريًا" من "نوع جديد". واستنتج من ذلك أنّ "صورة هذا (النتاج الشعري) كانت ما تزال غامضة عند من يعنيهم الأمر من تجمّع شعر، وأن المصطلح كان ما يزال مجهولا، أو غير مألوف لديهم، وهذا على الرغم من أن أدبنا الحديث عرف عدة مصطلحات قريبة منه، منها: الشعر المنثور الذي كان أمين الريحاني أولَ من استعمله، والقصيدة المنثورة التي كان جبران خليل جبران أول من استعملها، والشعر المرسل، والشعر المنطلق، والشعر الحر، والنثر المركز، والنثر المشعور، وما إلى ذلك."[57]

وأورد ما ذكره عصام محفوظ (وهو أحد أعضاء التجمع)، من أن أدونيس بدأ يكتب هذا اللون عام 1958، أي بعد أنسي الحاج بأشهر، ثم تتابعت الكتابات بعد ذلك. [58]

وهو بذلك - أي مهدي - ينقض ما ذهب إليه كمال خير بك من نسبة الريادة إلى أدونيس، فقد سبقه أنسي الحاج.

أما رؤية مهدي لما أضافه كمال خير بك للماغوط من دورٍ ظهر في خميس شعر، ومساهمته في تشجيع شعراء التجمع على كتابة قصيدة النثر، فتتمثل في قوله: "ولكن كان يجب أن تمر على ذلك سنتان قبل أن يهتدي تجمع شعر إلى المصطلح الذي ينشده لتسمية هذا "النتاج الشعري الجديد"، وذلك حينما اهتدى أدونيس إلى كتاب صدر في فرنسا، وأصبح في ما بعد "إنجيل" المؤمنين بـ"قصيدة النثر". وهذا الكتاب هو " قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا " لمؤلفته الكاتبة الفرنسية سوزان برنار." [59]

لكن مهدي ينسب الريادة في خوض التجربة للماغوط (خالية من الاصطلاح الذي اتخذته في ما بعد)، التي كانت في نهايات عام 1957، حيث لفت انتباه بعض شعراء التجمع إلى نماذج كان ينشرها الماغوط في إحدى المجلات اللبنانية (مجلة المجلة). فكان أنسي الحاج أول من انتبه لها فلحق بالماغوط، ثم تبعه أدونيس..[60]، لكن تجربة الماغوط الأولى لم تكن مصاحبة لتسمية هذا اللون بقصيدة النثر.

لكن هذه التجربة التي أشبه ما تكون بـ " خوض مغامرة " لا سيّما في بدايتها، إلا أن تيارها لم يجرف معه كلَّ مَن أتى عليه، حتى أولئك الذين تعاطوا مع المجلة، ونُشرت أعمالهم الشعرية فيها، ومنذ بداية تأسُّسِها، إذ " إن العديد من شعراء الحداثة قد امتنعوا عن الإسهام في مغامرة قصيدة النثر، كما تظهر أعمالهم المنشورة، ويمكن أن نذكر من بين هؤلاء

الشعراء الكبار " الممتنعين " كلا من السياب والبياتي وسعدي يوسف وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسلمى الجيوسي، الخ.."[61] وبالتأكيد، نازك الملائكة.

جذور للثورات الشعرية، قد تُفيد القضية !

وإذا أراد الباحث في القضية أن يبحث لها عن أصول في الماضي، والعود بها إلى الجذور الأقدم، فقد تكون نظرة في ما عالجه طراد الكبيسي في كتابه الموسوم بـ " في الشعرية العربية " ، معطية فكرة موجزة، فقد تتبع طوال دراسته الأطوار التي مر بها الشعر العربي عبر الزمن، ومدى ارتباطه بالوزن (كون الوزن هو العنصر المنتزع من قصيدة النثر، والسبب الرئيس في إشكاليتها).

وقد رأى أن أقدم أنماط الشعر التي وصلتنا عن الحضارات القديمة لا تعرف الوزن في أغلبها (الوزن المقنن)، لكنها تعرف الإيقاع. من ذلك استنتج أن تعريف الشعر بالوزن مستحدث، و"البدائية هي مهد الإيقاع الأصيل ونقطة انطلاقه".[62]

وعرض للغات الحضارات القديمة البدائية، سامية وغير سامية، ومدى اعتمادها على النبر في شعرها، وأن الوزن ليس قديم الوجود، وعليه بنى ـ ومن خلال دراسات أوردها عن غيره من الباحثين ـ أن الشعر الجاهلي الموغل في القدم، والذي لم يصل إلينا لبعد عهده، لابد وأن يكون كغيره، أما الشعر الجاهلي الناضج الذي وصلنا، فهو لاحق للنثر المسجوع.

ثم مرّ على ما أطلق عليه البهبيتي **"تيار الشعبية"** في الشعر، على يد الوليد بن يزيد، وأبي العتاهية، والعباس بن الأحنف. على نحو ما كان منهم من تطلبهم اللفظ السهل الأنيق، والمعنى الغزير (المكثف) الجميل، واختيار المعاني من واقع الحياة مبتعدين عن التكلف، واختيار الأوزان القصار.." وباختصار، وأيضا، كان شعرهم يمثل اتجاها فطريا من الشاعر إلى نحوٍ من التعبير عن حاجته في غير تقيّد بالتقاليد الموروثة تقيّدا يجعل شعرهم صورة مكرورة عن القديم.."[63]

مرورا **بالموشح**، الذي يشكل ظاهرة ثورية، وبكل ما تعني الثورة من تمرد على السابق كله، " والموشح كلام منظوم على وزن مخصوص. والذي يعنينا هنا القسم الثاني من الموشحات، وهو ما لا مدخل لشيء فيه في شيء من أوزان العرب. وهذا القسم هو الكثير.."[64] إلى أن يصل إلى نتيجة في توصيف الموشح، " فالموشح، إذن، يمتاز بأنه نظم على غير النظم المألوف على الأعاريض الخليلية، أحيانا، وبخلوّه أحيانا أخرى من الوزن الشعري،

وباستعماله اللغة الدارجة والعجمية في بعض أجزائه، وباتصاله الوثيق بالغناء. أي أنه يحقق شعريته من مادة الألفاظ وتركيبها الموسيقي".[65]

هذا التوصيف للموشح، ولِمكمَن شعريته، يقترب كثيرا - في ما ترى الدارسة الحالية - من قصيدة النثر، وما بحث عنه أصحابها من مسوّغات شعريتها، بل ويقترب من معظم آراء أعضاء تجمع شعر، من ناحية نبذ الموروث، واستخدام اللغة الدارجة.. ومع ذلك، لا يشك أحد بأصالة الموشح كلون شعري عربي، وأحد أركان التراث الأدبي العربي، ولا يشن أحد حملة عليه ويدعو إلى نبذه والتنكر له، مع كل ما كان فيه من جدة، وثورة.

هذا بالنسبة إلى وجهة النظر الحديثة للموشحات الأندلسية، لكن النظرة المعاصرة لها تختلف - بلا شك - في النظرة إليها؛ فهي رغم أنها نالت تقدير الأندلسيين، حتى أولئك المحافظين، إلا أن هذا التقدير لم يُتوّج بالتدوين، والنظر إليه بجدية، على أنه ظاهرة أدبية سيُكتب لها التحقق والانتشار فيما بعد، فهذا ابن بسام، والفتح ابن خاقان، وابن عبد ربه، وعبد الواحد المراكشي (في القرن السابع)، هؤلاء جميعا لم يوردوا الموشحات في مؤلفاتهم، رغم إعجاب بعضهم بهذا اللون، مثل ابن بسام، والمراكشي الذي يقول بعد الثناء على ابن زهر: "ولولا أن العادة لم تجر بإيراد الموشحات في الكتب المجلدة المخلدة لأوردت له بعض ما بقي على خاطري من ذلك".[66]

وهذه النظرة "الدونية" هي ظاهرة طبيعية ترافق معظم الحركات الإنسانية الجديدة، لا سيما الثورية منها، وهذا الموقف - في النظرة المعاصرة للموشح إليه - في نظر الدكتور أحمد العرود، يذكره بالنظرة التي زامنت شعر التفعيلة، ولا يزال شيء منها حتى الآن، كما أكد الباحث نفسه التي على وجود ذلك التحول الواضح في الموشحات عن الشعر التقليدي، وبُعدها عن عمود الشعر.[67]

ثم إذا عبر المرء عدة قرون، ليصل إلى القرون11، 12، 13، يجد نفسه أمام الفن المسمى بـ **"البند "**، وهذا اللون خارج على عمود الشعر التقليدي أيضا، و يعني: " النثر الموزون المُسجّع الممثل للشعر والنثر معا ".[68] وهو ينظم من: الرمل الصافي، أو الهزج الصافي، أو من كليهما معا. ومهما كانت ماهية البند بالتحديد، " فإن التنازع، واضح فيه، بين النظم والنثر على الشعرية".[69]

أما ظاهرة **القصيدة الهندسية** التي سادت في أدب العصور المسماة بـ " العصور المتتابعة"، فقد ارتأى الدكتور العرود أن وسم الشعر آنذاك بـ " الانحطاط " تهمة خاطئة وظالمة، فعلل

لذلك بأن الأشكال الشعرية في تلك الفترة " ما هي إلا صورة إبداعية متحولة، جديدة، كرست الشكل الشعري من أجل التعبير عن رؤيا لها خصوصيتها في استلهام الجماليات، والتي يمكن اعتبارها صورة من صور (الفن للفن)" [70]. لكنه عقب مباشرة بقوله: "علما أنه لا يوجد فن دون هدف تعبيري. ولا يوجد هناك فن دون التزام".[71] ثم عدّها - القصيدة الهندسية - " ظاهرة تحول أخرى في سياق تحولات الشعرية العربية، وهي رافد جديد من روافد الإبداع التي تحسب لفترتها ولا تحسب عليها".[72]

أما الباحثة الحالية، فإنها ترى تحققَ الإبداع في هذه القصيدة، لكنه، الإبداع بمفهومه الواسع (فالمكتشفات العلمية إبداع بشري، والنظريات الفلسفية كذلك، والفنون والآداب...) وليس على أنه منحصر في الشعرية. يؤيد هذا الرأي ما اعتبره الدكتور العرود قبل قليل، فيما إذا تناولنا هذا الشعر من منظور (الفن للفن)، عندئذٍ، نطمئن إلى القول بأن الشعرية متحققة في هذا الشكل، الذي تتبع شعريته من "إبداعه الشكلي"، لكن أين هي الشعرية - التي أسبغها في نهاية دراسته التي ذكرت هنا أيضا - المنطبقة على هذا اللون من الشعر، إذا سلمنا لقوله إن الفن لا يمكن أن يكون بمعزل عن الالتزام؟ إلا إذا قصد بـ"الالتزام": الوصولَ إلى غاية الشكل الذي يمكن الوصول إليه، وتهميش المعنى. وحتى في هذا المنحى لا تسلم الشعرية لهذا القول، فهي أوسع وأعمق من أن تُختزل في الشكل فقط، مهما بلغ هذا الشكل من درجات السمو والإتقان.

وبمواصلة متابعة حركات الشعر "الانقلابية" عبر الزمن بشكل عام، وصولا في آخر المطاف إلى القرن العشرين، وما شهده المسار الشعري العربي من ثورات عبّر صلاح فضل عن حدوثها السريع، برؤيته حدوث "اشتعال أربع ثورات شعرية متتالية في مسافة قصيرة تاريخيًا، بدأت بحركة الإحياء التي شرعها البارودي.. ومضى في إثرها شوقي.. وحققت هدفها في بعث التيار الأصيل في الشعر العربي في حركة مزدوجة الاتجاه هي العودة إلى المثل العليا في الشعرية القديمة، وتطويعها لبعض مقتضيات التحديث في التجربة والصياغة".[73]

وأعقبت حركة الإحياء هذه، حركةٌ أخرى، فقد "نشبت في الشعر العربي ثلاث حرائق وجدانية كبيرة تمثل أجنحة الرومانسية المتكسّرة.. هي الجناح المهجري بأنبيائه وحوارييهم من جبران إلى ميخائيل نعيمة.. وجناح مدرسة الديوان في مصر بزعامة العقاد وشكري والمازني.. ثم جناح مدرسة أبولو التي أسسها أحمد زكي أبو شادي وعيّن أحمد شوقي رئيسا لها".[74]

ومع حلول منتصف القرن المنصرم تقريبا، بدأت ثورة **شعر التفعيلة** التي واكبت حركة المد القومي، بريادة السياب ونازك (على الخلاف في قضية الريادة). وأخيرا تظهر الثورة الشعرية المتمثلة في "حداثة مجلة شعر وبدايات **قصيدة النثر**، وغلبة الاتجاه التجريدي في شعر أدونيس والماغوط.."[75]

وبحسب صلاح فضل، فيما يخص آخر مطافٍ وصلت إليه القصيدة العربية: إنّ "أقسى ضربة أصابت الشعر العربي في الآونة الأخيرة في تقديري هي وهم الانقطاع التام عن بنيته العمودية بالانقلاب إلى "قصيدة النثر"؛ وهي شكل تجريبي بديع، لكنها لا يمكن أن تكون بديلا تاما عن الشعر العربي بمختلف تنوّعاته ودرجاته، خاصة بتياره العريض المتدفق بالإمكانات الإيقاعية والموسيقية".[76]

ـ البحث في شعرية قصيدة النثر.. ومقاربات بين المقولات:

إن المتتبع لهذه الأشكال، التي تطور الشعر العربي وتقلّب فيها عبر الزمن، يبدو له بصفة عامة، أنها جميعا تشترك بتفلّتها من الوزن، وكأنه قيد يسعى الجميع ـ مع عامل تقدّم الزمن ـ إلى التحرر منه بشتى الوسائل الممكنة، مع التهيّب من محاولة إقصائه تماما، على اعتبار أنه الحد الفارق بين الفنين المتمايزين: الشعر، والنثر. إلى أن جاءت قصيدة النثر التي كسرت هذا القيد نهائيا. لكن، ما المعوّل الذي اعتمد عليه دُعاة دَعيّة الشعر، كي تصبح من صُلبه؟

رغم مخالفة شكل قصيدة النثر لكل الموازين الشكلية للقصيدة: السمعية والبصرية " مع هذا لا يمكن أن نتجاهل في هذه الأبيات الموزعة على أسطر غير متساوية، كما هي الحال في الشعر الحر، حضورَ نظام معين من المجموعات الصوتية التي، إذا كانت أبعد من أن تلتزم بمنهج إيقاعي، بوقفات أو مسافات منتظمة، فإنها توفر لنا، مع ذلك نبرًا إلقائيًا يختلف عن نبر النثر العادي، القصصي أو الخطابي، وكذلك عن النثر الموقع." [77]

إنّ أول من نظّر لقصيدة النثر "العربية" هو الشاعر أدونيس، وذلك في مقالة له نُشرت في مجلة شعر (العدد14، 1960)، الموسومة "في قصيدة النثر". ووازت هذه المقالةَ المقدِمةُ التي قدّم بها أنسي الحاج كتابه الأول المعروف "لن". وهاتان المقالتان اللتان كانتا وما تزالان تشكلان مصدرين مهمين للشعراء والنقاد حتى يومنا هذا، اعتمدتا اعتمادا كاملا على كتاب سوزان برنار: "قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا"[78]. وقد ذهب عز الدين مناصرة مذهب مهدي هذا، الذي يرى مطابقة مقالة أدونيس لكتاب سوزان برنار، تمام المطابقة.[79]

من هذا التنظير، وغيره، بدأ البحث في شعرية قصيدة النثر، على اعتبار أن الشعرية هي البقية الباقية من الشعر لإثبات أن قصيدة النثر هي قصيدة عن جدارة، وإبعاد الوزن كشرط لازم للشعرية، والبحث عن تماهي الأجناس الأدبية في بعضها، وتساوي شعريتها جميعا، من هنا، فإنّ "تربة النثر خصبة جدا، وقادرة على إنتاج المزيد من شجر الأجناس الأدبية، ولعل هذه القدرة، هي التي حملت المبدعين والكتاب على محاولة تقليم الفروع الفارقة بين الأجناس".(80)

يرى أدونيس أن الشعر أشمل من أن يُحدد بالعروض، وأن تجربة الشاعر في قصيدة النثر هي التي تفرض شكلها، دون وجود قواعد مسبقة، يُجبر على تحقيقها في ما يعبر عنه.(81) أي أن المعنى والفكر هما هاجس قصيدة النثر الذي تسعى إلى بلوغه، وهُما مصدر شعريتها في الآن نفسه. لكنه مع ذلك يطلب من الشاعر أن يستنفد الطاقة الموسيقية في الكلمة، ويبحثَ عن إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني، والإيحاء.. فهذه كلها موسيقى، ولكنها ليست ملازمة للشكل المنظوم فقط، أي أنه "في قصيدة النثر، إذن، موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة المقننة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة ـ وهو إيقاع يتجدد كل لحظة".(82)

وكثيرا ما تطالعنا الكتب والدراسات التي تتحدث عن شعرية قصيدة النثر، وتبحث لها عن جذور، بمقولات بعض النقاد العرب القدماء، وسأقصر الحديث هنا على بعض مقولات عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ، أو 474هـ)، وحازم القرطاجني (ت 684 هـ)، كونهما يُعتبران ممن أثاروا آراء تتطلب إعادة نظر في النظرة إلى الشعر، بعين بصيرة، وعمق في بلورة مفهومه عما سبق.

يقول الجرجاني: "فليس بالوزن ما كان الكلامُ كلامًا، ولا به كان كلامٌ خيرًا من كلام".(83) هذا القول يعتبر حجةً تحسب لقصيدة النثر، لكن بالعودة إلى كتاب الجرجاني، والوقوف على السياق الذي أورد فيه هذا القول، يتبين أنه لا يريد أن ينفي الوزن عن الشعر، أو أن يهدم البناء القائم على الوزن في الشعر ـ بالضرورة، فهذا القول ورد من الجرجاني في معرض حديثه عن إعجاز القرآن الكريم؛ إذ قال قبله: "ويزعم أن (النسق) الذي تراه في ألفاظ القرآن إنما كان معجزا، من أجل أنْ قد حدث عنه ضرب من الوزن يَعجِزُ الخلق عن أن يأتوا بمثله. وإذا قال ذلك، لم يمكنه أن يقول: "إن التحدي، وقع إلى أن يأتوا بمثله في فصاحته وبلاغته". لأن الوزن ليس هو

من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخلٌ فيهما، لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة". (84)

من هذا السياق، يظهر ما كان يرمي إليه الجرجاني، من بحثه في صفة الإعجاز القرآني الحاصل في تحقق أتمّ وجوه البلاغة، دون أن يحصر ذلك في الوزن والانسجام الصوتي المتحقق في آياته، وكأنما يريد أن يقول، إنّ الوزن المتحقق في القرآن ليس بشيء يُذكر أمام وجوه الإعجاز والبيان المتعددة، التي يعجز الإنس - بما أوتوا من البيان - عن الإحاطة بها.

يقول الجرجاني في موضع آخر: "فإن زعم أنه إنما كره الوزن، لأنه سببٌ، لأنْ يُتغنّى في الشعر ويُتلهّى به، فإنّا إذا كنا لم نَدْعُه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلى حُسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صَنْعةٍ تَعمِدُ إلى المعنى الخسيس فتشرّفه، وإلى الضئيل فتفخّمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوّه به، وإلى العاطل فتُحلّيه، فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليَضعْه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجَعَنا القولَ فيه". (85)

هذا القول من الجرجاني لا يعني أنه لا يقيم اعتبارا للوزن في الشعر؛ حيث ردّ قبل هذا القول مباشرة على من يذم الشعر لأنه موزون مقفى: "وإن زعم أنه ذمّ الشعر من حيث هو موزون مقفى، حتى كأن الوزن عيب، وحتى كأن الكلام إذا نُظم نظْمَ الشعر، اتّضع في نفسه، وتغيّرت حاله، فقد أبعدَ، وقال قولا لا يُعرف له معنى". (86)

لكنْ، هل يُؤخذ كلام الجرجاني في حال ضُمّ بعضُه إلى بعضه الآخر على أنه متناقض في طرحه؟ يبدو للباحثة الحالية - مع احترام تعدد قراءات الباحثين الآخرين لآراء الجرجاني - أنه لا يبحث عن نفي الوزن عن الشعر، وإنما يعتبره شيئا متحققا مسبقا، ولابد منه، وإنما يبحث عن الشعر الحقيقي "الشعرية في الشعر" بتجاوز التوقف عند الوزن مجردا، واستخفافه بمن يظن أن الشعر يتحقق فقط بالوزن، فراح يبين مزايا الشعر المخلّد الذي يترك أثرا، ويرتقي إلى مستوى رُقيّ الفكر الإنساني. هذا بالإضافة إلى ما يمكن ملاحظته عند العودة إلى كتابه، من حيث موضع ورود هذا الرأي الذي سُبق، ثم أتبعَ بالحديث عن علة منعه، صلى الله عليه وسلم، من الشعر، فربما قصد من ذلك أن يقول إن النبي، صلى الله عليه وسلم، أوتيَ جوامع الكلم، والبيان بمختلف وجوهه، لكنه ليس بشاعر رغم ذلك، لعدم تحقق الوزن في كلامه.

أما حازم القرطاجني، فيُعتَبَر متأثرا بكتاب الشعرية لأرسطو،[87] وبالفلسفة اليونانية، لذلك، اتسعت نظرته إلى الشعر، بأنِ اعتمد مقاييس تشكل بالنسبة إليه الأساسَ في الشعر، من وضعه التخييلَ والمحاكاة شروطا لصحته، بالإضافة إلى تركيزه على دور المتلقي. يظهر ذلك من تعريفه للشعر بأنه "كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوِيَ انفعالها وتأثرها".[88]

كما أنه قدّم مثلا رائعا يبين أن الوزن، ليس هو الشرط الوحيد في ارتقاء الشعر إلى درجاته العلوية، وأن مَن اكتفى بتوقيع الوزن واحتفى به، يبلغ عنده درجة من الرعونة والجهل، "من حيث ظن أنّ كل كلام مقفى موزونا شعر. وإن مَثَلَه في ذلك مثل أعمى أنس قوما يلقطون درًا في موضع تشبه حصباؤه الدرّ في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك فأدرك هيأته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يُعنّي نفسه في لقط الحصباء على أنها درّ، ولم يدرِ أنّ ميزة الجوهر وشرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك".[89] فيبدو أنه يميز بين جوهر الشعر، وبين شكله الذي لا يعبر تماما عن حقيقته، ولا يدخل في ماهيته، بل ربما يكون خادعا، مؤديا لأنْ يغتر به من لا يعرف حقيقة الشعر.

لكن رغم هذا المثل البديع الذي طرحه، ورغم تأثره بشعرية أرسطو، إلا أنه لم يتخلص من قيد الوزن والقافية كشرطين لتحقق الشعر، حتى في كل تعريفاته للشعر، ما انفك عن وضعهما حدودا في تعريفه، وسواء أقدّمَهُما على التخييل، أم أخرَهما عنه، فهو في النتيجة لم يتبرأ منهما في الشعر، لكنهما ليسا هما (وحدهما) ما يحقق شعرية هذا الشعر، إذ أتبع مثله السابقَ الذكرِ بقوله: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أيّ لفظ اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية".[90] فما هذا بمقياس الشعرية عنده. وبذلك يكون قد حقق خطوة في مفهوم الشعرية، ومفهوم الشعر نفسه (الذي يفترق عن الشعرية، فهو النتاج الملموس. أما هي، فما يتصف به هذا النتاج الملموس مما يجعله شعرًا. إذ إنها تتحقق فيه، كما تتحقق في غيره من الأشكال الأدبية).

يمكن للمتتبع لأقوال النقاد المحدثين أن يجد ما يؤيد ما ذهب إليه دعاة اتجاه قصيدة النثر، في البحث عن الشعرية في العمل كمسوّغ لإلحاقه بالشعر، فرومان ياكبسون مثلا، يرى أن "مفهوم الشعر غير ثابت، وهو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية، هي - كما أكد الشكلانيون - عنصر فريد، عنصرٌ لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى".[91] فلا عبرة إذن في جعل الشعر وَقفًا على الوزن، واختزال مفهوم الشعر، بأنه "قول موزون" كأول حدّ من حدود المفهوم، وكشرط أول وأساسي لتحققه.

وقد أشار رولان بارت إلى الوظيفة "الوحيدة" التي يضفيها الوزن على الشعر الكلاسيكي بقوله: "إن الشعر الكلاسيكي لم يكن محسوسا إلا باعتباره تنويعا تزيينيا للنثر، وثمرة لفنّ (أي لتقنية)، ولم يدرَك قط كلغة مغايرة أو كنتاج لحساسية خاصة. حينئذ يغدو كل شعر مجردَ معادلةٍ تزيينية، تلميحية، أو مشحونة، لنثرٍ محمّل يرقد بالجوهر وبالقوة في أية طريقة من طرق التعبير. إن مصطلح "الشعرية" في الحقب الكلاسيكية لا يعني أي امتداد أو أية كثافةٍ خاصة بالإحساس".[92]

ويقترب رأي بارت هذا إلى حد بعيد، من رأيٍ اتخذه تودوروف، إثر تعقيبه على قولٍ أورده لفاليري في تحديده للشعرية، التي تتحقق عنده بكل إبداعٍ كتابي، أيْ أية كتابة تكون اللغة فيها الغايةَ والوسيلة، دون اشتراط قواعد الشعر الصارمة كي تتحقق الشعرية، عقّب تودوروف: "وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية".[93]

لكن رأي تودوروف، وفاليري من قبله، يؤكد - كما يظهر للدارسة الحالية - أن الفصل بين الشعر والنثر، أمر لا مفر منه، فهما يتحدثان عن "شعر" و"نثر"، كلّ على حدة. وإنما رَأَيَا أنّ صفة الشعرية ليست خاصة بالشعر، وإنما تتحقق في النثر مثله، أو على درجة أعلى منه، المهم أن الفصل قائم، ولم يُدخلا الجنسين في بعضهما.

ولعل هذه النقطة بالذات هي مركز الخلاف في محاولة إلحاق قصيدة النثر بالشعر، أعني بالتحديد، كلمة "الشعرية" وبهذه الحرفية التي تظل توحي بأنها شيء متماهٍ في الشعر.. والشعرِ وحدَه، فلما رأى أصحاب هذا الفن - أي قصيد النثر - مدى تحقُّقِ الشعرية فيه، ارتأوا إلحاقه بالشعر، مع أنه كان يمكن أن يكون جنسًا آخر، بتسمية أخرى، وبشاعرية أعلى من الشعر حتى، لو لم يكن هذا الارتباط بين "الشعرية" و"الشعر" قائما، إذ إنّ الشعر نال

حظا وافرا من اسمه، وظل الأولَ بنظر الجميع من ناحية تحقق الشعرية فيه، وظل وحده يتعبّد في محراب الشعرية.

وبالعودة قليلا إلى قول بارت السابق، يبدو بالنسبة للدارسة الحالية - أنه يذهب إلى اعتبار أن الشعرية في الأصل متحققة في النثر، وتحققُها في الشعر عرَضيّ، بسبب ما يوفره الشكل من وظيفة تزيينية، ولكنها تكتفي بهذه الوظيفة، ولا تُمد المعنى بأي تركيز يزيد من تكثيف الفكرة التي تدور في نفس الشاعر كي تصل بسلاسة إلى فكر المتلقي.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه المقولات لهؤلاء المنظرين، لم أوردها بقصد القول بأن رواد قصيدة النثر اعتمدوا عليها، وإنما هي دراسات لاحقة، والدراسة الحالية هي محاولة تسعى إلى إيجاد تفسيرات للأصول والإشكاليات، والوقوف على الأسباب والمسببات، والتفسير.. والتفنيد أحيانا.

إنّ أحد صور **الشكل** (في الشعر التقليدي): **البيت الشعري**، الذي اعتبره أدونيس كائنا قائما بذاته، "يشكل وحدة: وحدة للأذن، ووحدة للعين، وربما وحدة في المعنى. والخروج على هذه الوحدة هو، شكليًا، خروج على الشعر".[94]

بينما اعتبر الوحدة في قصيدة النثر تتمثل في **الجملة**، "هذه الوحدة متموّجة، هي وليدة رفض القواعد الصارمة التي تضع للبيت، وحدة الوزن، إطارا مسبقا، وإبدالها بقواعد بنائية متحولة.. ولابد للجملة في قصيدة النثر من التنوع، حسب التجربة. للصدمة، الجملة النافرة المتضادة، المُفاجِئة. للحلم والرؤيا. الجملة الموجيّة. للألم والفرح والمشاعر الكثيفة، الجملة الغنائية ".[95]

كما أن هناك اعتمادا كبيرا على الكلمة في قصيدة النثر. بينما كان "في اللغة الكلاسيكية، العلائق هي التي تقود اللفظ ثم تدفعه توّا إلى معنى مبيّت دائما. وفي الشعر الحديث، العلائق مجرد توسع للفظ، فاللفظ هو السكن، إنه منغرس كالجذر في نظم وظائف مفهومة، لكنها غائبة. في هذه الحال، العلائق تفتن، واللفظ هو الذي يغذي الفراغ ويملؤه، كأنه كشف مفاجئ لحقيقة ما ".[96] وكذا عند ياكبسون، تتجلى الشاعرية في " كون الكلمة تُدرَك بوصفها كلمةً، وليست مجرّد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال".[97] فالكلمة عنده لها وزنها واعتبارها، ليست على اعتبار أنها ترجمة أو وصف للأفكار، وإنما هي كيان مستقل، قائم بذاته. أما أدونيس، فيرى أنّ "على الشاعر أن يستنفد الطاقة الموسيقية في الكلمة، لكي يأتي تعبيره أشمل وأبعد أثرًا".[98]

تتخذ قصيدة النثر شكلا ذا وحدة مغلقة، "هي دائرة، أو شبه دائرة، لا خط مستقيم. هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها. إن قصيدة النثر تَبَلوُر، قبل أن تكون نثرًا - أي أنها وحدة عضوية، وكثافة، وتوتر - قبل أن تكون جملا أو كلمات".[99]

وثمة رأي للجرجاني - الذي كانت آراؤه موضع تقدير من قبل أدونيس - في تفريقه بين نظم الحروف، الذي يعني تواليَها في النطق، دون أن يكون وقوعها بمقتضى المعنى (عشوائية العلاقة بين الدالّ والمدلول)، وبين نظم الكلام، يقول: "وأما نظم الكلم، فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وتُرَتّبُها على حسب تَرَتّبِ المعاني في النفس... ليس الغرض بنظم الكلم، أنْ توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل."[100] وهذا هو مبدأ نظريته "النظم" بشكل عام، التي جاءت مفصلة في تضاعيف مؤلفَيه المشهورين. وهي تقترب كثيرا إلى الفكرة التي ينادي بها أنصار قصيدة النثر، من التركيز على الفكر، والوعي، وإعطاء الاعتبار الأول للمعنى الذي يريد الباثّ أن يوصله. على أن الجرجاني هنا لم يذكر قضية الوزن، سواء أكان ذلك الذكر واجب التحقق أم لا، فهو - على ما يبدو للدارسة الحالية - لا يتحدث عن الشعر، وحدوده، وشروطه. وإنما عقد ذلك القول في فصل سمّاه "تحقيق القول في البلاغة والفصاحة" أي بحثه عن شروط تحققهما في الكلام بشكل عام، دون أن يكون حديثه عن الشعر بشكل خاص، مع احتمالية أنه كان يقصد ضم الشعر في هذا الحكم. ووحدة الجملة في قصيدة النثر التي اعتبرها أدونيس القاعدة، أو البنية الأساسية المكونة لوحدة قصيدة النثر بدلا من وحدة البيت، تتطابق مع فكرة الجرجاني الذي وضع الاعتبار الأول لورود المعنى إلى العقل، دونما نظر إلى شكليات مفتعلة - كما رأى أدونيس البيت التقليدي. فكيف إذا أردنا أن نطبق مبدأ أدونيس والجرجاني في هذا الموضع على القصيدة الهندسية؟؟ (والفضاء هنا غير مخصص للحديث عنها، ولكن لإظهار مدى المفارقة التي ارتأتها الدارسة في بحث كل من الاتجاهين عن الشعرية في ما يدعو إليه).

وفي بحث كمال أبو ديب، عن الشاعرية في العمل الأدبي، ما يؤيد مذهب أصحاب قصيدة النثر أيضا، إذ بحث في ما أطلق عليه "الفجوة: مسافة التوتر"[101]، وأبرز خلال هذه النظرية نقاطا كثيرة تتم ظهر أغلبها في قصيدة النثر، من مثل: الرؤيا الشعرية التي تختلف عن الرؤية العادية للعالم، وخلخلة بنية التوقعات، والتصور الرمزي للوجود، وفي التضاد الذي

هو عكس المشابهة، ومسافة التوتر الإيقاعية (انعدام الانتظام المطلق) الذي رأى أنه أكثر ما تحقق، في الشعر الحديث... وقريبة من هذه المواصفات، كان أنسي الحاج قد حدد الشروط التي ينبغي أن تتوفر في قصيدة النثر كي تعدّ قصيدة نثر، وهي "شروط ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، والتوهّج، والمجانية ".[102]

ـ الخاتمة:

تخلص الدراسة إلى أن تجمع شعر، الذي أسس مجلة أطلق عليها اسم "شعر"، كان يرمي إلى القيام بحركة ثورية في الشعر خاصة، وتغيير النظرة السابقة التي كانت تلفّه، وكسر النمطية "البالية"ـ كما رآها بمنظاره ـ التي كانت تُصبّ فيها قوالب رتيبة متشابهة. وكان جل همه، البحثَ عن الحداثة، التي ترفض التقليد، وتهتم بالإنسان الحاضر، وكل ما يلامس حياته وفكره ومشاعره، وتعيد النظر في تعاطي الموروث، هذا في حال استمرت في تعاطيه.

ورغم أن المجلة لم تستمر طويلا، إلا أن قصيدة النثر، هي النموذج المرتبط بها، والأثر الذي تركته خلف مسيرها. هذه القصيدة واجهت إشكاليات متعددة الجوانب، حتى في التسمية ذاتها، إذ أحصى لها عز الدين مناصرة خمسة وعشرين اسمًا،[103] وهذه الإشكاليات لم تأت من فراغ ـ بلا شك ـ وإنما لِما أحدثه شكلها من خلط بين جنسي الأدب اللذين أوجدا لنفسيهما فاصلا وحدودا تفصلهما عن بعضهما عبر الزمن، وجعلت قصيدة النثر كلا منهما متماهيا في الآخر، وألغت الحدود، وهذا هو مكمن الإشكالية.

لكن، رغم كل تلك الإشكاليات، تظل قصيدة النثر ظاهرة قائمة لا يمكن لأحد أن يأتي وينسفها، ولها كذلك، مَن وجدوا فيها اللون المناسب الذي يجاري العصر ومعطياته، كما يعطيهم متسعا وشكلا أمثل لتفريغ أفكارهم وطاقاتهم الإبداعية، على أنْ لا يُفتح الباب على مصراعيه لكل من يمتلك موهبة كتابية ما، ليست بالشعر (ولا أقول: "لا ترتقي إلى مستوى الشعر" حتى لا أصِلَ إلى المغالطة التي يقع بها البعض، ممن يعتبرون الشعرَ جنسًا أرقى من سائر الفنون الأدبية)، أن يدّعي بأنه يكتب قصيدة نثر. فهي كيان قائم بذاته، ذو أصول، إذ "إنّ قصيدة النثر خطرة، لأنها حرة "[104]. و"شاعر النثر متمرد ورافض: فهو ليس تلميذا، بل خالقٌ، وسيّد".[105]

المصادر والمراجع:

المصادر:

- إبراهيم خليل، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003.

- أدونيس، **زمن الشعر**، دار الساقي، بيروت، ط 6، 2005.

- أدونيس، **ها أنت أيها الوقت**، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993.

- أنسي الحاج، **مجموعة لن**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 2، 1982.

- تزفيطان تودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1990.

- جاك أماتاييس السالسي، **يوسف الخال ومجلته "شعر"**، دار النهار بالتعاون مع المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت، ط 1، 2004.

- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب، ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

- رولان بارت، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط 3، 1985.

- رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1988.

- سامي مهدي، **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة "شعر" بيئة ومشروعا ونموذجا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.

- ساندي سالم أبو سيف، **قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر" اللبنانية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

- صلاح فضل، **تحولات الشعرية العربية**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2002.

- طراد الكبيسي، **في الشعرية العربية**، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1998.

ـ عبد الرحيم مراشدة، **أدونيس والتراث النقدي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1995.

ـ عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

ـ عز الدين مناصرة، **إشكاليات قصيدة النثر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2002.

ـ كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987.

ـ كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، قام بالترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، المطبوعات الاستشراقية الفرنسية، ط 1، 1982.

ـ محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001.

ـ نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1981.

المجلات والدوريات:

ـ أبحاث اليرموك، مجلد 24، ع 1، 2006.

ـ شعر اللبنانية، الأعداد: 1، 2، 3، (1957)، 14(1960).

ـ مؤتة للأبحاث، 2009.

الهوامش:

(1) أدونيس، **زمن الشعر**، دار الساقي، بيروت، ط 6، 2005. ص 369.

(2) نفسه. ص 369.

(3) ينظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1981. ص 15، 16.

وقد وضعت أربعة شروط: أن يكون ناظم القصيدة واعيا إلى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوبا جديدا. وأن يقدم الشاعر قصيدته بجرأة بحيث يدعو غيره إلى انتهاج طريقه. وأن تلقى دعوته صدى لدى النقاد والجمهور، سلبا أم إيجابا. كذلك، أن يستجيب الشعراء لدعوته، ويبدؤوا باستعمال هذا اللون الجديد وعلى نطاق واسع. وترى الباحثة الحالية أن هذه الشروط مجتمعة توافرت بفعل تجمع شعر.

(4) ساندي سالم أبو سيف، **قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر" اللبنانية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005. ص 15.

(5)جاك أماتاييس السالسي، **يوسف الخال ومجلته "شعر"**، دار النهار بالتعاون مع المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، بيروت،ط 1، 2004، ص 69، 71

(6) هذا التاريخ مُثبت ـ وبحسب ما تجري العادة في جميع المجلات ـ على المجلة ع 1،ص 5.

(7) كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، قام بالترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، المطبوعات الاستشراقية الفرنسية، ط 1، 1982. ص 16.

(8) جاك أماتاييس السالسي، مرجع سابق، ص 71.

(9) جاك أماتاييس السالسي، المرجع السابق، ص 70.

(10) كمال خير بك، مرجع سابق. ص 63.

(11) أدونيس، **ها أنت أيها الوقت**، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993، ص 46.

(12) خالدة سعيد، **الشعر في معركة الوجود**، مجلة شعر، ع 14. 1960.ص 90 ـ 94. وقد قامت خالدة سعيد بتلخيص أفكارها وما تضمّنه كتابها " الشعر في معركة الوجود " في هذه المقالة التي نشرتها وحملت عنوان كتابها.

(13)أدونيس، **ها أنت أيها الوقت**، ص 119.

(14) عبد الرحيم مراشدة، **أدونيس والتراث النقدي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1995. ص 55.

(15) سامي مهدي، **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلة "شعر" بيئة ومشروعا ونموذجا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص 21.

(16) سامي مهدي، مرجع سابق، ص 22، 23.

(17)جاك أماتاييس السالسي، مرجع سابق، ص 81.

(18) المرجع السابق، ص 81.

(19) كمال خير بك، مرجع سابق، ص 91.

(20) نازك الملائكة، مرجع سابق. للوقوف على آرائها بالتفصيل، ينظر الفصل الخاص بقصيدة النثر،ص ص 213 ـ 227.

(21) نازك الملائكة، المرجع السابق، ص 219.

(22) نازك الملائكة، المرجع السابق، ص 219.

(23) نازك الملائكة، المرجع السابق، ص 225.

(24) نازك الملائكة، المرجع السابق، ص 226، 227.

(25) جاك أماتاييس السالسي، مرجع سابق، ص 84.

(26) المرجع السابق، ص 84.

(27) مجلة شعر، ع 9، نقلا عن سامي مهدي، مرجع سابق، ص 21.

(28)جاك أماتاييس السالسي، مرجع سابق، ص 84.

(29) المرجع السابق، ص 84.

(30) أدونيس، **ها أنت أيها الوقت**، ص42.

(31) أدونيس، المرجع السابق، ص 41.

(32) جاك أماتاييس السالسي، مرجع سابق، ص 71.

(33) جاك أماتاييس السالسي، مرجع سابق، ص 72.

(34) ينظر: **مجلة شعر**، أخبار وقضايا، ع 2، 1957، ص 96 ـ 99.

(35) المرجع السابق، ص 99، 100.

(36) ينظر ساندي أبو سيف، مرجع سابق، ص 145 ـ 149.

(37) **مجلة شعر**، قضايا وأحداث، ع 3، 1957، ص 115.

(38) المرجع السابق، ص 114.

(39) إبراهيم خليل، **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2003. ص 197.

(40) نقلا عن: عبد الرحيم مراشدة، مرجع سابق، ص 136، 137.

(41) سامي مهدي، مرجع سابق، ص 37.

(42) سامي مهدي، المرجع السابق، ص 39.

(43) أدونيس،زمن الشعر، ص 150، 151.

(44) عبد الرحيم مراشدة، مرجع سابق، ص 51.

(45) سامي مهدي، مرجع سابق، ص41.

(46) ينظر سامي مهدي، المرجع السابق، ص 41، 42.

(47) القصيدة المقصودة نشرتها المجلة لميشال طراد، في العدد الأول، بعنوان "كزبي".

(48) **مجلة شعر**، أخبار وقضايا، ع 1، ص 108، 109.

(49) سامي مهدي، مرجع سابق، ص 25.

(50) كمال خير بك،مرجع سابق، 94.

(51) إبراهيم خليل، مرجع سابق، ص 196.

(52) إبراهيم خليل، مصدر سابق، ص 214.

(53) كمال خير بك، مرجع سابق، ص 299.

(54) كمال خير بك، المرجع السابق، ص 296.

(55) كمال خير بك، المرجع السابق، ص 93، 95.

(56) **مجلة شعر**، أخبار وقضايا، ع 4، 1957. ص 145. نقلا عن سامي مهدي، مرجع سابق، ص 84.

(57) سامي مهدي، مرجع سابق، ص 84.

(58) المرجع السابق، ص 85.

(59) سامي مهدي، المرجع السابق، ص 85.

(60)المرجع السابق، ص 27.

(61) كمال خير بك، مرجع سابق، ص 299.

(62) طراد الكبيسي، **في الشعرية العربية**، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1998، ص 8.

(63) طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص 33.

(64) طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص 36.

(65)طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص 36.

(66) إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين**، ص 167

(67) أحمد العرود، شعرية الشعر العربي، الجذور والتحولات، مرجع سابق.

(68) طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص 40.

(69) طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص 41.

(70) أحمد العرود، مرجع سابق.

(71) نفسه.

(72)أحمد العرود، المرجع السابق.

(73) صلاح فضل، **تحولات الشعرية العربية**، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،ط 1، 2002. ص 5، 6.

(74) صلاح فضل، المرجع السابق، ص 6.

(75) صلاح فضل، المرجع السابق، ص 6.

(76) صلاح فضل، المرجع السابق، ص 11.

(77) كمال خير بك، المرجع السابق. ص 297.

(78) ينظر: سامي مهدي، مرجع سابق، ص 137، 138.

(79) ينظر: عز الدين مناصرة، **إشكاليات قصيدة النثر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2002، ص 34 وما بعدها.

(80) عبد الرحيم مراشدة، **قصيدة النثر في الأردن: الإشكالية والتجليات**، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد 24، ع 1، 2006.

(81) أدونيس، **في قصيدة النثر**، مجلة شعر، ع 14، 1960. ص 75.

(82) أدونيس، المرجع السابق، ص 77.

(83) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، بلا تاريخ نشر، ص 474.

(84) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 474.

(85) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 24.

(86) عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 24.

(87) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001،ص 135.

(88) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب، ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 71.

(89) حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 27، 28.

(90) حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 28.

(91) رومان ياكبسون، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1988. ص 19.

(92) رولان بارت، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط 3، 1985. ص 60.

(93) تزفيطان طودوروف، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 2، 1990. ص 24.

(94) أدونيس، في قصيدة النثر، ص 79، 80.

(95) أدونيس، في قصيدة النثر، ص 80.

(96) رولان بارت، المرجع السابق، ص 64.

(97) رومان ياكبسون، المرجع السابق، ص 19.

(98) أدونيس، في قصيدة النثر، ص 76.

(99) أدونيس، في قصيدة النثر، ص 81.

(100) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مرجع سابق، ص 49، 50.

(101) للوقوف على تفصيلات نظريته، ينظر، كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1987، ص 15ـ 58.

(102) أنسي الحاج، **مجموعة لن**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 2، 1982، ص 17.

(103) عز الدين مناصرة، **إشكاليات قصيدة النثر**، ص 6. أذكر من هذه الأسماء التي أوردها لقصيدة النثر مثلا: الشعر المنثور، النثر الفني، الكتابة الخاطراتية، النثيرة، كتابة خنثى، النثر الشعري، الشعر الأجد، القصيدة الحرة...

(104) أدونيس، في قصيدة النثر، ص 79.

(105) أدونيس، في قصيدة النثر، ص 80.