الفصل الثالث

النثر يغنى الشعر
فى لحظات التجديد قديماً وحديثاً

(١)

يتجدد الشعر - باستمرار - بنفى الجامد ، وقبول الحى ، والحى الدائم يبدأ من الذات (الأصيلة) المتميزة. ومن الحياة (الجديدة) بما كسبته من تطور وتحضر. الأمر الذى تستفيد منه القصيدة باستمرار من النثر وتحول الحياة وطزاجة النظرة الشعرية. فتتغير ملامح القصيدة فى موضوعها، ومضمونها ، ثم فى تشكيلها.

وتستحدث الأشكال الجديدة - باستمرار - بهذا المنوال ، كما حدث فى العصر الأموى و العباسى. ثم المملوكى والعثمانى ثم الحديث والمعاصر. ويأتى دائماً عقب هزة اجتماعية تغير الواقع وإنسانه وإبداعه بالطبع.

والكلام عن النص الشعرى المسمى " قصيدة النثر " يعيد الكلام عن خصائص مميزة وفارقة. تفصل ما بين القصيدة الموزونة ، والشعر المنثور ، والشعر الحر ، ومجمع البحور ، وتداخل النصوص . والفيصل فى تعريف هذا النص يبدأ من إحصاء للنصوص التى أ سماها أصحابها " قصيدة نثر ". لأنها عمل تجريبى فى الأساس ، يستوعب طاقات التمرد والتحرر والثورة على كل ما هو " قبلى " و " جاهز ".

فهى قصيدة تنحاز - فى جوهرها - إلى تفردها ، وتفرد صاحبها ومن ثمّ تستوعب ثقافته ، وثقافة عصره. وتقوم- من هنا- على جدل بين قطبى تشكيلها، قصيدة ونثر ، فهى تتجادل مع عناصر تنتمى إلى الشعر ، وعناصر تنتمى إلى النثر فى أرقى تشكيلاته. وهى فى الوقت نفسه تنفى عن نفسها

الإتباع والتصنيف ، تحت شعر (متاح) أو نثر (متاح). وهى قصيدة تقوم على النفى والابتداع. و من ثم لابد أن يكون الشاعر حريصاً على عدم المشابهة مع نص آخر ، إذ تنفى قصيدة النثر نفسها – فى كل نص جديد.

وتختلف الآراء – لذلك – حول أهمية هذا النوع الشعرى. وحول جدوى وجوده ، وإمكانية استمراره فى المستقبل البعيد. وفى قدرة هذه القصيدة على أن تتميز بخصائص جمالية وفنية ولغوية. وإذا كان من مارسوا هذه القصيدة يقولون إنها لابد أن تكون عالماً منضبطاً بذاتها ، مكتفاً ، متماسكاً ، يقوم على الفقرة المتصلة ببقية الفقرات ، وليس البيت أو السطر أو الجملة ، بصرف النظر عن طولها أو قصرها.

والخلاف كله ينحصر فى مسألة الوزن أو التفعيلة ، أو الجملة الشعرية. وحل هذه المسالة تاريخياً و فنياً ، يمكن أن يساهم فى تقبل قصيدة النثر فى واقعنا العربى المعاصر الذى ما يزال نافراً منها.

(٢)

ولا نبعد كثيراً عن التراث إذا قلنا إن القصيدة العربية استمدت عناصر من النثر الغنى ، لتجدد نفسها ، فى الفترات التى تلت سقوط بغداد بخاصة. فقد استمدت القصيدة تقنيات الخطبة وما تحمله من تقنيات جرسية وموسيقية ، و دلالية و ذهنية ، استمدتها من الخطبة ، والحكاية ، ليتوجه الخطاب الشعرى للأذن مستخدماً هذه التقنيات لجذب النفس عن طريق سحر الجرس اللغوى. ثم حشد إمكانات بسيطة لتوصيل دلالات ، و رسالة إلى المتلقى، ونجح

هذا الشعر فى عصره ولم تمجه الأذن أو تنفر منه النفس. فكان كالنثر مضافاً إليه الوزن الخليلى وساعد هذا الخطاب ما تعودت عليه الأذن العربية من جرس النثر الذى لم يبعد عن جرس الشعر نفسه فى الامتاع و الاستهواء.

وما حدث – فى العالم العربى خلال هذا القرن ، وحتى الآن كان تطويراً لهذه الفكرة. وإنما ركز هذه المرة على أن يستعير من النثر مقوماته الجمالية والفنية (اللغوية) ، واستبدال الوزن الخليلى بإيجاد ايقاع خاص ، يرتبط بطبيعة التركيب الشعرى. داخل قصيدة النثر أى أن الجرس و التنغيم و الإيقاع حلوا محل الوزن المتعارف عليه. وأخذت القصيدة – بذلك – وجهاً جديداً ، يستفيد مما حدث لشعرنا العربى فى العصرين المملوكى و العثمانى ، و يضيف إليه بعداً تجديدياً آخر من نتاج العصر الحديث.

حتى أننا نستطيع القول : إن قصيدة النثر ، كانت منذ أواخر القرن التاسع عشر ، و اوائل القرن العشرين ، موجودة – بالقوة – فى شكل الشعر المنثور. وهو استمرار لتقنيات الجرس فى العصر الإسلامى الوسيط. وإذا كان النثر العربى قد تحرر من ثقل الزخرف اللفظى ، فإن هذا الزخرف تحول إلى زخرف تلقائى ، حبيب إلى نفس صاحبه ، و نفس المتلقى. و لهذا حرص المتلقى على متابعة النثر الفنى التراثى ، والنثر الفنى الحديث على السواء. بل كانت تمثلة لغة المنفلوطى ، والمازنى ، وجبران وميخائيل نعيمة ، وأمين الريحانى، ومى زيادة – وهم يمثلون نهضة النثر الرومانسى المشحون بالعواطف والصور الشعرية والتركيبات الأسلوبية الخاصة التى تميز واحداً عن الآخر. وقد كتب

هؤلاء جميعاً بلغة شعرية كانت هدفاً جوهرياً مع الرسالة التى يريدون توصيلها إلى المتلقى ، عبر الإمتاع و الاستهواء.

وبالطريقة نفسها استمع المتلقى لما كتبه " أحمد شوقى " منذ عام (١٨٩٣) حتى وفاته. وما كتبه " نقولا فياض " منذ (١٨٩٠) وما بعده . وما كتبه " خليل مطران " فى هذا السياق منذ بدايات القرن. أعنى أن الكتاب الإحيائيين والرومانسيين اتفقوا فى اتجاه واحد، سار جنباً إلى جنب مع تطويرهم الشعرى فى القصيدة و المسرحية.

وكان المتلقى يميز بين قصائدهم ، وشعرهم المنثور ، ونثرهم الشعرى فى الوقت الذى يستمع – فيه – إلى نثر المويلحى ، وحافظ إبراهيم فى "حديث عيسى بن هشام " و " ليالى سطيح ". دون أن يخلط بين هذه الأنواع الأدبية كلها.

و يعنى ذلك أن " النثر " كان يغنى الشعر باستمرار ، ويمده بما لديه بتقنيات تطوره ، ابتداء من الحكاية ، والنغم اللغوى (الخاص بالنثر) و انتهاء باستلاب الوزن من الشعر ، وضم ما تبقى إلى النثر ليصبح الشعر المنثور أو قصيدة النثر.

وتثير قصيدة النثر عدة قضايا ومشكلات وتساؤلات. حول الجذور التراثية لهذا النوع الشعرى " المولد " هل هو من الروافد غير العربية التى حفزت على تخليق هذا النوع الشعرى ، ومن أول من كتبها لدى العرب ، و لدى غير العرب؟ ما دلالة التسمية الجامعة بين نقيضين فى تراثنا النقدى ؟

- وما هو الشكل الشعرى لقصيدة النثر ؟ و ما خصائصه ؟

وهذه القضايا الخمس : استمرت متداولة بين المبدعين و النقاد فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، و حتى الآن. فما تزال القضايا نفسها ، تطرح من

جديد، خاصة فى مصر بعد أن بدأ جيل جديد من الشعراء الكتابة بمفهوم جديد ، يستمد أصوله من القديم و من الحديث على السواء.

(٣)

محاولات الخروج على العروض ، كثيرة ، قبل ان يكتشف الخليل نفسه، دوائره و بحوره ، فقد ورد فى تراثنا ، أشكال بسيطة من الشعر ، خرجت على تكرار الوحدة (البيت - الشطر - ثلث البيت) واتخذت اشكال المخمسة والمصمته كما ورد إلينا - من تراثنا قبل الخليل - كثير من صور اللحن اللغوى، والاخطاء العروضية فى الوزن و القافية ، والروى، الذى يمكن ان تكون الرواية الشفوية سببها ، أو تكون طريقة خاصة للشاعر.

والخروج على القصيدة ورد إلينا بعد أن قعد الخليل قواعده ، و بعد أن استدرك عليه من ا ستدراك. كما ورد في الموشحات والاغانى والأهازيج الأندلسية على سبيل المثال.

ولكن الخروج الجذرى على عروض القصيدة العربية كله ، لم يكن وارداً لعدة أسباب اولها : أن الخروج الجذرى على القصيدة كان يضع الكلام فى صف (النثر) وليس (الشعر) حتى أن الاشكال البسيطة من سجع الكهان ، ومن الارأجيز، كانت تخرج عند تصنيف الكلام إلى شعر ونثر ، إلى منطقية أخرى غير منطقية (القريض) أعنى أن تسمى (نظما) لا شعرا. لذا ، كان تصنيفالكلام العربى - الادبى - يقع فى دائرة (النثر الفنى - القريض - النظم).

وثانى هذه الأسباب ، أن القرآن الكريم قد وضع لغته وأسلوبه بعيدا عن تصنيف كلام العرب الذى تعارفوا عليه. فهو غير الخطبة ، و غير الرسالة، وغير القريض والرجز والسجع ، الأمر الذى صنف " كلام الله " وحده، فأصبح الكلام فى عرف المنظرين : القرآن ، الشعر ، النثر ، و لتنزيه المسلمين لكتاب الله ، لم يلتفتوا إلى الطاقات الصوتية والنغمية التى خرجت عن عرف العرب، والتى كان يمكن لها أن تفتح لهم مجالا جديدا لتجديد أساليبهم وتركيباتهم الدلالية والمجازية والإيقاعية ، وهو الأمر الذى التفت إليه علماء القراءات والتجويد فيما بعد.

ولهذا السبب الثانى ، انهم من حاولوا الاستفادة من لغة النص القرآنى والاستفادة من تقنياته فى الكتابة، والقراءة، بالمروق والزندقه والكفر، الامر الذى خلق حاجزا بين إمكانات التطوير ، وبين طاقات لغتنا العربية، التى وضحت فى الاستخدام القرآنى، وأعتقد أن قداسة القرآن، والخوف من التحريف كانت وراء تدعيم هذا الاتجاه ، مثله ، مثل تحريم التماثيل فى بداية الدعوة ، حتى اطمأن المسلمون الى ثبات العقيدة و عدم التباس عبادة الأصنام ، بفن النحت. و أعتقد أن الأمر يمكن أن يتكرر مع الاطمئنان إلى قداسة النص القرآنى فى القلوب، ورسوخه فى العقول ، و هناك تجارب فى العصر العباسى ، زودت حجم التضمين ، و الاقتباس ، من النص القرآنى ، إلى حد أن بعض واضعى منظومات العروض ، كان يجيئون بشطر شعرى و شطر آخر عبارة عن آية قرآنية ، ولم يعد ذلك خروجا على الدين أو انتقاصا من النص القرآنى ، وهو ما نشير اليه فى السبب التالى.

السبب الثالث أن العربية الفصحى قابلة للوزن الصرفى ووفق تفعيلات، وبالتالى فالخروج الجذرى على عروض الخليل ، يدخلنا فى شيئين: الأول: أن الكلام العادى يمكن أن يقع فى لحظات ، وفق تفعيلات دون أن يقصد صاحبه، وقد حدث ذلك مع النبى عليه السلام حين قال :

- أنا النبى لا كذب

أنا ابن عبد المطلب –

دون أن يقصد الى وزن كلامه على بحر من البحور العربية. و يتكرر هذا فى قولك للضيف (أهلا و سهلا مرحبا) أو يتكرر لحظة الانفعال بتكرار كلمة أو تعبير عدة مرات فيصادف وزنا عروضيا. لأن المنظرين و الشعراء فهموا القصيدة من دلالة " القصد " و ليس المصادفة ولهذا فرقوا بين البيت و المثل والمقطوعة والأغنية والقصيدة.

الشىء الثانى: أننا لابد أن نزن كلامنا فى العربية حتى أن بعدنا عن تفعيلات الخليل العشرة. و يمكن هنا ، ضرورة النظر فى تشكيلات صوتية و إيقاعية لم يشر إليها العروضيون ، إنما أشار اليها اللغويون و النحويون و البلاغيون.

السبب الرابع أن هناك بعض النقاد القدامى، ويواكبهم فى الرأى (محدثون و معاصريون ، عرب ، و غير عرب) – يعدون الوزن عنصرا لقيام النص الشعرى، و لكنه لا يكفى لقيام الشعر. و بالتالى أعطوا الفرصة لاختيار وزن ما للنص الشعرى بصرف النظر عن خليليته أو عدمها.

و قد أعطت هذه المقولة الفرصة لإقرار ما يسمى " الشعر المنثور " الذى كتبه كثير من المحافظين فى القديم و الجديد. و كان لابد أن تتغير ملامح الواقع

الاجتماعي و الفكرى حتى يقبل الناس ما سمى فى أوروبا " الشعر نثرا " أو ما ترجم إلى " قصيدة النثر "

ولا نزال نقرأ ما كتبه " أحمد شوقى " من " الشعر المنثور " فى كتابه " أسواق الذهب " هما قطعتا : و " الوطن " و " قناة السويس " و لكن ما كتبه شوقى من الشعر المنثور. عبارة عن مقالتين كتبهما شوقى بخيال شعرى ، يستخدم فيه الصورة الشعرية ، و الموسيقى الخاصة باللغة العربية ، بما تحمله من إمكانات التجنيس و السجع و تشابه الأصوات و تكرارها.

ولا ننسى فى هذا السياق ، محاولات أمين الريحانى ، و جبران و مى زيادة، ومصطفى صادق الرافعى و غيرهم. إذ كلها تنتمى إلى نوع الكتابة ذات التركيب الشعرى ، بصرف النظر عن مسألة العروض والتفعيلات.

حتى أننا نستطيع القول بأن النثر العربى ، قد إرتقى إلى حد انه لا ينقصه سوى العروض ليصبح شعرا. و ربما يذكرنا ذلك بما فى تراثنا العربى من "حل المنظوم " و " نظم المحلول " و كأننا بحل المنظوم بتركيب جديد ، نعطى ما اسموه فى العصر الحديث بالشعر المنثور أو النثر المشعور. و هو ما يتفق مع قول " جان كوهين " عن " أن القصيدة النثرية تحتوى – عموما – على سمات دلالية كالتى تستعملها القصيدة المنظومة. و لا شك أن الشاعر إلناثر عندما تحرر من قيود النظم صار نتيجة ذلك ، فى وضع مريح يسمح له بالتصرف فى مقومات المستوى الثانى "(1) و يعنى به للمستوى الدلالى.

" فلا يبدو – إذن – أن الوزن و القافية خاصيتان عالقتان باللغة بل يبدوان كبنية فوقية ، يقف تأثيرها عند المادة الصوتية وحدها. دون أن يكون لهما تاثير

وظيفى فى المدلول ، فيبدو الخطاب المنظوم إذن، من وجهة النظر اللغوية الخالصة كما لو كان مشاكلا للغة غير المنظومة.

وإذا ما وجد بينهما فرقاً جمالياً ، فذلك لأن نوعاً من الزخرف الصوتى يضاف إلى الخطاب المنظوم من الخارج ، كفيل بإحداث أثر جمالى خاص. فاللغة المنظومة تطابق لذلك : نثراً موسيقياً فتضاف الموسيقى الى النثر دون أن تغير شيئا من بنيته "(٢)

لذا ، فالمدخل النظرى لفهم قصيدة النثر ، أن نتفهم الحدود الفاصلة بين ما هو نثرى، وما هو شعرى. فإذا كان تعريف الشعر لدى بعض نقادنا القدامى أنه" الكلام الموزون الدال على معنى " فالفارق بين النثر و الشعر، هو الوزن، إذا كان تعريف الشعر أنه تصوير منغم ، فالنغم لا يشترط العروض الخليلى، إذ يمكن للشاعر أن يستعيض ، وهو يصور بما لا ينتهى من إمكانات العربية فى التنغيم، ابتداء من نطق الحرف، إلى نبر الكلمة، إلى تكويناتها الصوتية، والتركيبية. صحيح أنها سمات التصوير الشعرى الموسيقى ولكن للموسيقى أشكال وأنغام لا تقف عند ما اكتشفه الخليل و غيره فى تراثنا العربى القديم إنما تمتد لاكتشاف طاقات صوتية جديدة باستمرار.

وهنا يمكن تعريف " قصيدة النثر " بانها " قصيدة الدلالة المنغمة " و قد أحس العرب القدامى ، و هم يترجمون كتابى " الشعر " و " الخطابة " لأرسطوا ، أنهم يترجمون مصطلحات تشمل أوزانا خاصة بكل لغة ، و بالتالى ، فلو استعارت لغة وزن لغة أخرى – كما فعلت الفارسية – فيمكن أن تدخل عروضا وموسيقى

شعرية جديدة ، كمت استعارات الفارسية بعضا من الأوزان العربية، وكتبت فيها شعرا فارسيا.

ويمكن للعربية أن تصنع الصنيع نفسه ، باستعارة أشكال شعرية، وأنغام يمكن أن تستوعبها داخل لغتها، ويظهر هذا الأمر- كما قلت- عند الترجمة. إذ حين ننقل شعرا غير عربى إلى لغتنا، و نسقط إيقاع لغته الأصلية ، نشعر أننا قادرون على اكتشاف إيقاع خاص وجديد.

(٤)

تدرجت القضية إذن ، تدرجات منطقية ، بدأت بالخروج على بحور الشعر وعموده ، قبل اكتشافها و بعده. ثم اكتشفت العرب أن اللغة قد تفجرت بموسيقى لا تنتمى لشعره ولنثره التقليدى، و كانت لغة القرآن الكريم اكبر دليل على ذلك. ثم كانت الترجمة فاكتشف المترجمون تعدد الموسيقات الشعرية ، و ا ستعارة موسيقى لغة للغة أخرى. ثم رأينا نقادنا يضعون الوزن فى تعريف الشعر ويحذفونه لأن هناك عناصر أخرى تقيم النص الشعرى ، ثم حاولوا فى مسألة السرقات و ضيق المعانى إن يقولوا : إن الشعر خطب منظومة ، والنثر قصائد محلولة. ووضعوا الرجز بعيدا عن القريض ، ثم أدخلوه فيما بعد، وكل ذلك يعنى أن مفهوم الشعر و موسيقاه فى تراثنا العربى تتغير و تختلف من ناقد لآخر ومن عصر لآخر.

وكان من الطبيعى ان تمج بعض الآذان ما كتبه " امين الريحانى " فى بداية هذا القرن (ت ١٩٤٠) ثم تألف ما قدمه شوقى و غيره فيما بعد قليل على أنه "

شعر منثور " حتى انتظم الأمر فى الثلاثينات بمجلة أبولو (١٩٣٢ - ١٩٣٤) فقد كانت " الذائقة " العربية تحتاج الى تدريب، والنقاد المبشرون بالجديد فى بداية هذا القرن - اعتماد على المقولات " النهضوية و الرومانسية " قد سبقوا عامة المتلقين إلى ذلك فمن يقرأ الرسائل التى تداولها صاحب المقتطف " يعقوب صروف " مع " أمين الريحانى " يرى من خلالها ذوق العصر ، و ما يحمله من مفاهيم عن الشعر.

فقد نشرت مجلة " المقتطف " فى مايو (١٩٠٨) قصيدة من الشعر المنثور لأمين الريحانى ، بعنوان " العزلة " و لكنها لاقت كثيرا من الاعتراضات، و النفور، و لهذا يرسل يعقوب صروف " رسالة للريحانى " يقول فى سياقها:

" وصلنى كتابك و الشعروالنثر ، وساءنى انك كنت مريضا ، شفاك الله وعافاك ، ولا أظن أنى أتمكن من نشر " الفتنة " لان القراء لم يألفوا هذا النوع من الانشاء. ويا حبذا لو تمكنت من نظمها شعرا موزونا ، فكنت أنشرها حتما...(٣)

الأمر الذى يكشف عدم نجاح التجربة الأولى فى المقتطف لأن القراء لم يألفوا هذا النوع من الانشاء. فقد فشلت هذه القصيدة الاولى فى جذب مؤيدين لها ، فى عصر كانت فيه تجديدات خليل مطران ، وعبد الرحمن شكرى ، وغيرهما فى طور التعثر والرفض من أصحاب الاتجاهات التقليدية والاحيائية. فقد كان الرواد الرومانسيون العرب فى بدايات القرن يخوضون معركة التجديد التى بدأت بالخروج على القافية والروى ، وتصوير ما بالنفس من مشاعر وصور. ولاقت عنتا، فما بالنا بقصيدة تقفزفوق الموروث العروضى.

ولكن خلال ربع قرن بتغير الموقف ، فيكتب شوقى قطعا من الشعر المنثور "الوطن" ص ١٠ ، و " الذكرى " ص ٣٧ ، و غيرهما[٤] حتى أننا نقع على ملمح مهم ، فى هذا السياق ، يقارن فيه شوقى بين موسيقى الشعر و موسيقى النثر ، فى مقطوعة بعنوان " السجع " يقول فيها : السجع شعر العربية الثانى ، و قواف مرنةريضة خصت بها الفصحى ، يستريح إليها الشاعر المطبوع ، و يرسل فيها الكاتب المتفنن خياله ، و يسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر ، و كل موضع للشعر الرصين موضع للسجع ، و كل قرار لمسيقاه قرار كذلك للسجع ، فإنما يوضع السجع النابغ فيما يصلح مواضع للشعر الرصين،... وقد ظلم العربية رجال قبحوا السجع و عدوه عيبا فيها ، و خلطوا الجميل المتفرد بالقبيح المرذول منه "[٥]

و هذا الكلام يهم الناقد و المؤرخ كليهما – فيجد الناقد فيه واصلة بين الشعر والنثر الفنى ، لدى شوقى ، رأس الإحياء الثانى ، خلال نصف قرن ينتهى (١٩٣٢). و يرى فيه دفاعا عن الشعر المنثور ، لدى واقع اجتماعى يرفض كل مزج جديد ، و الأهم من ذلك ، أن يجعل شوقى(الموسيقى) شيئا متوحدا، لا يفرق– فيه – بين الشعر الرصين و السجع. فليس من العجيب أن تخرج مجلة (ابولو) بعد وفاة شوقى (١٩٣٢) و هى مقبلة على الشعر المنثور دون حرج فقد بدأت الذائقة تتبناه دون قلق. و فتح شوقى الباب – بهذا الدفاع – لمن يكتبون الشعر المنثور ، ومهد الأجواء لظهور ذائقة تستوعب فى الخمسينات ما سمى بالمصطلح الغربى " قصيدة النثر " ترجمة للمصطلح الفرنسى Le Poeme en Prose او ترجمة للمصطلح الانجليزى Poem in prose فيما بعد

وهو النوع الشعرى الذى بدأ فى فرنسا على يد بودلير و المدرسة الرمزية فى القرن التاسع عشر الميلادى. ثم أخذ اتجاها عربيا على يد " أنسى الحاج " بعد عودته من الولايات المتحدة فى أوائل الخمسينات ووجد تميزه و انتشاره عبر شعراء و كتاب مجلة شعر اللبنانية فيما بين (١٩٥٨ - ١٩٦٤) و هو تاريخ مهم لانه يتوازى مع تاريخ صدور كتاب " سيزان برناد " فى باريس (١٩٥٩) مطبوعا بدار نيزيه.

(٥)

فـ " قصيدة النثر " مصطلح نقدى ظهر مع ظهور شكل خاص بالقصيدة العربية. و يعنى قصيدة لها إيقاع خاص يتوسل باللغة نفسها التى يتوسل بهاالشاعر العربى طوال عصوره المتعددة المتطورة. و لكن الإيقاع / الوزن الخاص لا يقف عند مجرد توالى الحركات و السكنات التى يكون مجموعها على المستوى الكمى ، شكلا ووزنا ما.

نعم يكون على المستوى الكيفى شكلا آخر ، داخل ما نراه على المستوى الكمى السطحى. وهو كيف خاص أيضا ، لأنه غير قابل للتكرار ، أى لا يتحول إلى نمط ثابت يمكن القياس عليه.

لهذا تمتد أصول هذا التشكيل الايقاعى إلى الشعر و إلى النثر الفنى بعامة. أى أن الأصول الإيقاعية التى تخلق فى النثر ايقاعاً ملموسا ندرك نغماً من خلاله لم نسمعه من قبل. وندرك أنه إيقاع جميل هى التى تعمل على تناغم مشاعرنا، وضبط إيقاع الجسد كله عند المتلقى.

فهو يأخذ من الشعر روحه المطلق ، أى المبادىء الجوهرية التى تجعل الشعر شعرا و تميزه عن النثر الفنى. و قد سمى مصطلح " قصيدة النثر " فى شعرنا ونقدنا المعاصرين مع ظهور نصوص " أنسى الحاج " و " أدونيس " و " يوسف الخال " و غيرهم ، خلال صفحات و أعداد مجلة شعر. و كان المصطلح الشائع فى هذه المجلة ترجمة للمصطلح الفرنسى La poem en prose وهو عنوان الكتاب المهم " الشعر نثرا " للباحثة " سوزان برنار " وهو الكتاب الذى اعتمد عليه كل الكتاب العرب فى هذا النوع الشعرى. وقد درست فيه سوزان برنار الشعر الفرنسى من " بودلير " إلى منتصف القرن العشرين لترصد هذا النوع الشعرى بخاصة.

وتفرض علينا هذه الدراسة أن نصنع صنيعها فى لغتنا و فى شعرنا إذ لهذا النوع أصول تبدأ من " سجع الكهان " و الخطب و الرسائل، وما تبعها من محاولات لغوية خاصة فى الشعر الفصيح ، و الموشحات ثم المقامات ، و شعر العامية فيما بعد بل نجد مصطلحات " الشعر المنثور " و " النثر الشعرى " و " النثر المشعور " و قد اختلطت هذه المصطلحات فى مصطلح الشعر الحرفى بداية بروز هذه الظاهرة اذا لم يوضع مصطلح " قصيدة النثر " على انه مختلف عن مصطلح الشعر الحر.

و يعنى هذا أن " قصيدة النثر " لم تكن تطويرا لقصيدة الشعر الحر ، إنها نوع أدبى شعرى يمزج بين النبرى والعروضى ، أو بين الكيفى و الكمى عند تراكم الاصوات بين الحركة و السكون.

و يقع الاعتراض الأساسي على مصطلح " قصيدة النثر " على استخدام قصيدة مع المضاف إليه النثر ، المختلف في جوهره ، أي أن المصطلح المركب ينطوي على تناقض بين طرفيه. إذ هما نوعان أدبيان ، مختلفان. ولكن الأمر ينطوي في مجمله – على تداخل لخصائص من النوعين الشعر والنثر. و بذلك ينتج نوع أدبي شعرونثري ، و يحتاج لتفهم تاريخه ، و لأصوله الأدبيه ، و للكيفيات التي تشكل فيها عقب الحرب العالمية الثانية بخاصة.

حيث كانت مصطلحات الحرية ، و الاستقلال ، و الحياة الجديدة ، و هي المصطلحات نفسها التي تدولت بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى ثم بعد ثورة ١٩١٩ في مصر. و نتج عن ذلك الشعور العام : – ظهور أشكال جديدة مثل الشعر الحر.

- الاتجاه الى مزج اللغة الفصيحة التقليدية بلغة الحياة اليومية.
- الاقتراب من تقنيات النثر و لغته ، بسبب العناية بلغة الجماهير و قضاياها والتوجه إليها بقدر الإمكان لأنها أصبحت مبرر السلطة ، وأداتها في معركتي البناء الداخلي و المواجهة مع الخارج المتربص. وبهذا حل التأكيد على الحاضر الآني و لغته ، و التركيز على الواقع و قضاياه ، و الحلم بالمستقبل ، محل العودة الدائمة إلى الماضي و استرجاع مقاييسه و قضاياه ، و من ثم حل الانسان محل التاريخ و الحاضر محل الماضي ، وتخففت اللغة الفخمة وحل محلها اللغة السهلة.

ولكن الخطأ الذى وقع فيه المجددون بعد الحرب الثانيـة أنهم جعلوها معركة مع الأجيال الماضية ، فى حين كانوا فـى أشد الحاجة إلـى نقاشهم. و شـجعهم على ذلك، التوجه السياسى العام الذى جعل الماضى عدوا سياسيا.

هناك – اذن – ما نطلق عليـه قصيدة النثر، وهـى مجموعـة الكتابـات التـى أسماها أصحابها " قصيد نثر " بصرف النظر عن جودتها و عدم جودتهـا. انهـا مجموعة من الخصائص الفنية فى الشكل ، و فى التقنيات الداخليـة ، التـى تسـاهم فى التشكيل الفنى و اللغوى لهذا النوع من الكتابة. وهذه الخصائص تستنتج مـن مجمل خصـائص كل مـا كتب فـى هذا النـوع الجديد. وهذه أول خطـوة فـى التوصيف الفنى واللغوى و الجمالى.

والخطوة الثانية تتعلق بما كتبه هؤلاء الشعراء عن قصيدة النثر، سـواء صـدق ما قالوه علـى النصـوص التـى كتبوهـا ، أم لـم يصـدق. ونعنـى هنـا تصوراتهـم النظرية لقصيدة النثر مجردة من عمل الفرد، ومدى اختلاف ما يكتبه مع ما يعتقده – و لا ننسى فى هذا السياق ، ما كتبه النقاد العرب حول هذا النوع الجديد.

الخطوة الثالثة : تتعلق بما قاله الآخرون أصحاب التجارب المشابهة فى اللغـة الفرنسية و الإنجليزية ، فقد نقل الفرع السابق (جبران و جيلـه) عـن الإنجليزيـة (والت و ايتمان بخاصة) ، كما نقل الجيل التالى عن الفرنسية (رامبوا و من تبعـه بخاصة) و هو ما اتحد فى كتاب " سوزان برنار (١٩٥٩) " تحت عنوان " الشـعر نثرا " .

الخطوة الرابعة مناقشـة مجمل هـذه الخصـائص للتعـرف علـى آراء الشـعراء والنقاد المشاركين فى الكتابة عن قصيدة النـثر ، بـالرفض ، أو بـالقبول. لاتخـاذ

موقف منه ، يظهر فى منهج الدرس ، كما يظهر فى النتائج التى يتوصل إليها البحث.

و لا شك فى ان كل هذه الامور ستصب – فى نهاية المطاف – فى تعريف " ماهية قصيدة النثر " ، ووظائفها ، و تشكيلاتها ، و التنبؤ بمستقبلها ، و هو ما يتصل الآن بتجليات هذه القصيدة فى نتاج شعراء الجيل التالى ، لجيل مجلة شعر.

وبعد...

فنحن أمام تجربة شعرية جديدة ، تحتاج إلى نشاط علمى و نقدى ، فنظرية الأدب – فى العالم الآن – تقحم علينا ما تنتجه ، كما يقحم علينا الأدباء ما يكتبونه من نصوص لا نجد لها مثيلاً فى أدبنا العربى.

لذلك يجب ألا نرفض هذا الوافد رفضاً مبدئياً ، بل يجب أن نتأنى ، وندرس، حتى نرفض واعين برفضنا. إذ قد نستطيع الاستفادة من هذا الجديد ، ولو بتطويعه لطبيعة لغتنا ، و تقدنا ، و ظروف مجتمعنا.

ونستطيع أن نتواصل مع العالم المعاصر ، الذى يخترق حياتنا بالقمر الصناعى ، و البث التليفزيونى ، و منتجات الثقافة ، و قواه السياسية والاقتصادية الضخمة. و لا نستطيع أن تبعد دراستنا عن نظرية نقدية ، ومنهج حديث ، و ايديولوجية ، تتفهم نتاجاتنا. فإن النظر النقدى أصبح شائكاً و متداخلاً مع علوم أخرى.

" فإن هناك تغييرات أساسية، و بعيدة المدى ، متوازية مع منجزات فى العلوم الآنية ، تأخذ مكاناً مهماً خلال الثلاثين سنة الماضية ، فى الدراسات الأدبية. و تشتمل هذه التغيرات على توسيع فى القانون الأدبى – لا لتشتمل فقط – على الروايات، القصائد، المسرحيات، التى كتبها كتاب تهمشت أعمالهم بسبب (العرق، والجنس، والقومية) بل لتشتمل على نصوص الفلاسفة و المحللين النفسيين، والمؤرخين، والأنثروبولوجيين، والمفكرين الاجتماعيين ، والدينيين ... فالدرس النقدى و الأدبى الآن ، أكثر إشكالية عن ذى قبل.."(٦)

فما كان يمكن أن نقوله منذ ربع قرن أو نقبلـه أو نرفضـه، لا نستطيعه الآن، بعد تداخل العلوم ، و استفادتها من هذا التداخل المثمر و المعقد.

إذ لم تعد الحداثة كافية للدرس. فهناك ما بعد الحداثة ، و تجاوز حدود النص الواضح أو محدد الشكل. بل هناك ما يعبر عنه إيهاب حسن بالصمت ذى الأصول حيث يقول :

" إن أصول الصمت فى الأدب... معقدة عند النقاش، فى اللغة والثقافة والوعى، كما تتضمن نفسها، مجتمعة، كما تتضمن الواحدة منها الأخرى مثل موسيقى خفية ، يمكن أن تمنح تجربة أو حدساً عن ما بعد الحداثة. ولكنها لا تمنح مفهوماً أو تعريفاً لها... "(٧)

وهذا الصمت، وهذا الغموض الخفى لا يقف عند تعقيد شبكة الوعى الإنسانى والعلمى، بل هناك خطاب علمى جديد، ينسف كل ثوابت الماضى، ويقضى على ثبات الوعى و زيفه، فى دراسات معاصرة، تشد خطاب النقد الأدبى إلى الخطاب العلمى فى دراسة العلوم الانسانية كلها.

فجاك دريدا فى مقاله " البنية ، و العلامة ، و الأداء ، فى خطاب العلوم الإنسانية " و الموضوع ضمن مقال كبير عن لغة النقد وعلوم الإنسان من خلال جدل مهم مع البنيوية ، والذى نشره دريدا بمطبوعات جامعة هوبكنز (١٩٧٠) يقول مشككاً :

"ربما يختزل شىء ما فى تاريخ مفهوم البنية. إذ يمكن أن تتطلب حدثاً. إذا لم تكن هذه الكلمة المحملة بالمعانى، و تستلزم معنى يعطى لها نقصاً أو تشكيكاً فى وظيفة الفكر البنيوى، أو فكر البحث البنيوى على وجه الدقة"(٨)

فمن هذا الشك فى السائد، يبدأ البحث الآتى فى العالم بعد أن سادت البنيوية فى العالم و فى عالمنا العربى، و أخذت وضعاً متميزاً بين مناهج النقد الأدبى الحديث. ترى إلى أى حال سنصل بعد نهاية هذا العقد. علينا أن نستعد للقادم القاهر ، العلم ، القفز بشعاع الليزر عبر الكواكب و النجوم والمجرات فى ملكوت الله.

و رغم خطورة ما يحدث فإننا ننطلق فى هذا البحث، من مقولة أساسية وهى أن النص الأدبى، علاقات لغوية خاصة، تزداد مع الشعر موسيقى منتظمة، ولكن يظل الرابط اللغوى بين الأنواع الأدبية هو اللغة. وهذا ما عالجنا به هذا الكتاب كله.

وحتى علم اللغة وعلم الأسلوب بكل تفرعاتهما، تغيرت ملامحهما الآن عن أمس القريب، وأصبحت محل مناقشة كما يقول، تشومسكى فى كتابه " النحو التوليدى " :

"يجب أن نضع تمييزاً بين ماذا يعرف (متحدث) لغة ما، ضمناً، وماذا يمكن أن نسمى قدرته على تحقيق غرضه من الحديث ؟!ماذا يفعل أداؤه ... و المشكلة التى تواجه باحث النحو تكمن فى اكتشاف نظام القواعد، والمشكلة التى تواجه نظرية اللغة، تكون فى اكتشاف خواص عامة ، لأى نظام من القواعد التى يمكن أن تخدم تأسيس لغة بشرية. لأنها محكومة – فى السياق الجزئى– بماذا نريد أن نسمى.."(٩)

و هذا الوضع اللغوى الشائك يجعلنا منتظرين الجديد، باستمرار، دون أن نرفض دون وعى، ودون دراسة. و هذا ما يجعلنا نختم هذا البحث بتعريف

"سوزان برنار" لقصيدة النثر، حيث تقول :على لسان فيكتور هيجو:

" إن الذى يكتب شعراً أو نثراً. و الذى ينحت فى الرخام أو يصب فى البرونز ... يكون أعجوبة. أما الشاعر فهو حُر."(١٠) بل تبعد لأكثر من ذلك حين تشير و تستشهد بقول شلى :

" إن التقسيم الشائع إلى نثر و شعر، مرفوض، من وجهة نظر فلسفية محددة. وليس ضرورياً- بالقطع – إلا عندما يضع شاعر لغته فى نظام معين من الأشكال المتوارثة، بشرط أن نلاحظ الهارمونية الكائنة فى روحه"(١١)

بل تستشهد بمقوله فاليرى فى اختلاف حين يقول :

" خطران لا يكفان عن تهديد العالم : النظام والهدم."(١٢)

وهى مقولات تفضى لموضوعها الأثير ، قصيدة النثر، والذى تعترف هى منذ البداية بقولها :

" إن الذى يعطى حيوية وصعوبة لقضية القصيدة المنثورة. أنها عديمة الشكل " الشعرى، وسط القضايا التى جربت منذ قرن لإخضاع اللغة لضرورتها الجديدة، حيث لا توضع فى صراع مع حدة فكرة الشعرية نفسها. لأننا نقرأ الشاعر بالشعر أو بأغنية، على سبيل المثال. ونستطيع – بالتأكيد – أن نوجد المشاعر تجاه سحرها الشعرى."(١٣)

وليس لنا بعد ذلك إلا أن نستوعب ما قالته سوزان برنار وما اقتبسته من هيجو وشلى وفاليرى أساتذة الحداثة الشعرية. انها نص شعرى عديم الشكل أى عديم الشكل الواحد الثابت، مع إحساس بأنه لا فرق بين شعر ونثر لدى أصحاب قصيدة النثر المبدعين منذ القرن التاسع عشر.

ولهذا ليس غريباً أن يغمض تعريفها عند من نقلوا عن سوزان، وترجموا لها شعراً أو نقداً. إننا بحاجة للتدبر والفهم. لأن (المودة) يمكن أن تكون غير مناسبة ويمكن أن تكون مناسبة في سياق آخر.

إحالات الفصل الثالث

(١) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالى ، و محمد العمرى ، المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط ، ١٩٨٦ ، ص ١٣.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٩.

(٣) الريحانى و معاصروه ، جمع البرت الريحانى ، دار الريحانى للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٦٥ ، ص ٩٦ – ص ٩٧.

(٤) أحمد شوقى ، أسواق الذهب ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٧٠.

(٥) المرجع السابق ، ص ١١٥.

(٦)

Terry Eagleton The significance of Theory Basil Black well, U.S.A 1990 p.p. vi.

(٧)

Ihab Hassan, Toward a convept of postmodernism, p.p 84 - 96, 1987 ohio state university press.

jo seph Reprinted, in A pastmodern, Reader edited by Natoli and linda Hutcheou , state University of newyork press , 1993, p.p. 273.

(٨)

Jacques Derrida, Structure ; sign, and play in the Discourse of the Human sciences , in " The lauguage of criticism and the sciences of Man" The Johns Hopkins university and Eugenio Donato , 1970.
Reprinted in "A postmodern, Reader" edited By Joseph Natoli and linda Hutcheon, State University of new york press, 1993 p.p. 223.

(٩)

Noam chomsky, Topics in the theory of Generative Grammar, Mouton, the Hague, paris, 1972. p.p. 10.

(١٠)

Suzanne Bernard, (13,12,11,10) le poeme en prose , de Baudelaire jusqu a Nos jours, librairie nizet 3 , bis, place de la sorbonne , paris (v), 1959. Page (4 - 9).