مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

قصيدة النثر بين حد الشعر وتجليات السوريالية

الدكتور بســـــام قطوس
جامعة اليرموك - الأردن

شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر محاولات عديدة للخروج على نظام العروض العربي الذي استنبطه الخليل بن أحمد، والذي طوره كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة من خلال "وحدة التفعيلة". وقد كان من نتائج هذه المحاولات ما سمي بـ"قصيدة النثر". هذه الدراسة محاولة لسبر أغوار "قصيدة النثر" مصطلحا، وظاهرة فنية. وقد عمدت هذه الدراسة إلى الوقوف على قصيدة النثر من خلال منظورين:

1- خارجي، عرضت فيه الأصول الفنية التي تعارف عليها النقاد والعروضيون وفلاسفة الفن، فيما يمكن اعتباره شعرا أم لا.
2- داخلي، درست من خلاله تقنيات قصيدة النثر، ملامحها وشروطها موسيقيا، وإيقاعيا، ونغميا.

وقد أفادت الدراسة من جل ما كتب حول هذا الموضوع، كما يتضح ذلك من خلال المصادر والمراجع، ولكنها لم تقف عنده.

تمهيد :

شهد الشعر العربي منذ بداية القرن التاسع عشر، محاولات كثيرة للخروج على الشكل التقليدي، وفي أحسن تصور، لتطوير الوزن الخليلي وتطويعه حتى يتلاءم والتطور الحضاري الذي تعيشه، بدءا بما سمي بـ"الشعر المقطعي"، ومرورا بـ"الشعر المرسل" وانتهاء بـ"الشعر الحر"، أو "المطلق"، الذي توج قمته مدرسة الشعر الحر في العراق على يدي كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب(1).

وفي محاولة ثورية أخرى شهدها النصف القرن العشرين للخروج على وحدة التفعيلة، كان من نتائجها ما سمي بـ"قصيدة النثر" على أيدي شعراء "تجمع شعر": أدونيس، أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وشوقي أبي شقرا، وغيرهم.

ولما كان مصطلح "قصيدة النثر" يخالف أبسط قاعدة منطقية لحد التعريف الجامع المانع، الذي يبعد المعرف من أن "يدخل فيه ما ليس منه، أو يخرج منه ما هو فيه"(2)، ولما كانت التسمية تخلق حالا من الفوضى بين الشعر والنثر اللذين لا يلتقيان، وإن استخدام كلاهما اللغة، فإني محاول أن أسبر أغوار هذا المصطلح فنيا ونقديا، فأعرضه على محك النقد، لأخلص إلى رأي فيه.

وقد رأيت أن أقف، في بحثي، على دليلين:

أولهما: نقلي، ويظهر في ما اشترطه القدماء، نقادا، وعروضيين، وفلاسفة فن، من شروط تدخل المعرف في دائرة الشعر، أو تبعده منه.

وثانيهما: عقلي، ويتم بعد إخضاع "قصيدة النثر" لمقاييس داخلية أي من داخل قصيدة النثر نفسها، لدراسة تقنياتها، وأبرز ملامحها، وهذا لا يتم إلا من خلال البحث عن مميزات الشعر، وهي الموسيقى، والإيقاع، والنغم، والتعبير.

لعل أقدم المحاولات لتعريف الشعر محاولة أرسطو الذي عد الشعر محاكاة، فقال: "الملحمة والمأساة"، بل والملهاة والديثرمبوس، وجل صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة(3). ولكن رغم هذا التعريف العام يرى أرسطو أنه إذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص، وإذا انفرد اللفظ وحده كان النثر، وإذا اجتمع الإيقاع والنغم معا كانت الموسيقى، وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائي وكانت التراجيديا، والكوميديا. لكن أرسطو يثير مسألة في غاية الأهمية حين يرفض أن يسمي من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة شاعرا، إذ لاوجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن. لهذ يخلق بنا أن نسمي أحدهما "هوميروس" شاعرا، والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا. وفي هذا القول دلالة من أرسطو على أن الوزن وحده لايكفي ليجعل من الإنسان شاعرا.

أما الفارابي (339 هـ) الذي كان اهتمامه بالخطابة والشعر جزءا من منهجه الفلسفي العام، فيرى هو الآخر أن المحاكاة أهم عنصر في الشعر فالشعر عنده أن يكون قولا يؤلف مما يحاكي الأمر، وان يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية؛ فالفارابي يشترط بالإضافة إلى المحاكاة الوزن والإيقاع، حتى ليقول:

"والقول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري" (4).

ويرى الفارابي، بعد أن يتوافر عنصرا المحاكاة ومادتها، والوزن هو أصغر العنصرين، أن كل ما قد يضاف من عناصر إلى الشعر بعد ذلك فإنه تحسين فيه قد يجعله أفضل. ولكن تلك العناصر الإضافية لا تعد من صميم ما يتطلبه الشعر(5).

وقد التفت بعض الفلاسفة والنقاد إلى جانب مهم في الشعر هو التخييل، فابن سينا يعرف الشعر بأنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة. فالكلام هو الكلام المخيل الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق"(6).

واضح من نصي الفارابي وابن سينا إبرازهما الجانب الإيقاعي في الشعر الذي أشارا إليه بقوليهما: " يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ويؤلف من أقوال موزونة متساوية"، وهذا جانب مهم جدا.

وإذا ما انتقلنا إلى النقاد العرب القدامى فإننا واجدون تعريف قدامة بن جعفر ماثلا أمامنا "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"(7)، وهذا تعريف قاصر لسببين:

أولهما: ماذكره إحسان عباس وهو أن هذا التعريف كان موروثا لقدامة على الصعيد المنطقي، لأن القافية لا تعدو أن تكون لفظة، فهي جزء من "القول"، أو ركن "اللفظ" أي هي داخله في "اللفظ" وفي "المعنى" وفي "الوزن"، فإفرادها خروج على المنطق(8).

وثانيهما: أن توافر الوزن وحده لا يقيم الشعر إلا من جهة العروض، والعروض وحده ليس كافيا، إذ قد يتوافر العروض فيما لا يعد شعرا كألفية ابن مالك. وإذا فإن النظم او موسيقى الشعر، وإن يكن من المقاييس في تمييز الشعر من النثر، لكنه ليس المقياس الوحيد، وقد نبه على ذلك أبو حيان التوحيدي في القرن الرابع الهجري(9).

ونجد لدى حازم القرطاجني (684 هـ) تأكيدا آخر على أهمية الوزن من خلال التخييل في الشعر، وأهمية الإقناع في الخطابة. فالشعر عنده كلام موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل. والتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن(10).

واضح أن القرطاجني يقف عند ناحية التأثير باعتماده على عناصر تكفل له هذه القدرة منها حسن التخييل أو المحاكاة أو الصدق أو الإغراب من غير أن يهمل أهمية النظم، والوزن(11).

ونجد لدى ابن خلدون (808 هـ) لفتة ذكية في الفصل بين الشعر والنثر حيث يقول: "وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن ... وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند

الكتاب الغفل جارية على هذا الأسلوب الذي أشرنا إليه وهو غير صواب من جهة البلاغة"(12).

ويشترط ابن خلدون، بالإضافة إلى الوزن والقافية والروي، ان يكون الشعر بليغا مبنيا على الاستعارة والأوصاف، فيقول: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"(13).

ووفق التعريف المنطقي فإن الكلام البليغ جنس، وأما قوله المبني على الاستعارة والأوصاف"، فهو فصل عما يخلو من ذلك فليس بشعر. وأما حديثه عن الأجزاء المتفقة في الوزن والروي، فهو فصل له عن الكلام المنثور. ومن هنا يرى ابن خلدون أن ضياع الحدود بين الشعر والنثر ليس صوابا من جهة البلاغة، لأن الأمور التي تناسب الأساليب الشعرية ليست مما يناسب الأساليب النثرية.

يتضح لنا أن النقد القديم حد الشعر بالوزن والقافية، وهو حد لازم وكاف لدى بعض النقاد، ولازم غير كاف لدى آخرين، إذ اشترطوا توافر عناصر أخرى غير الوزن والقافية حتى إن بعض النقاد ميزوا بين شعر وشعر، كما فعل حازم القرطاجني الذي أبرز أهمية التخييل في التحبيب والتنفير والإغراب، ورأى في الشعر حسنا وسيئا، بل وما ليس جديرا بأن يحمل اسم الشعر(14).

قصيدة النثر (البدايات) :

لقد بات واضحا أن تاريخ حركة الحداثة في الشعر العربي بدأ مع ما حققه كل من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة فيما سمي "الشعر الحر" أو "الشعر المتحرر" أو "المطلق"، الذي تجسد بعدم تقيده بعدد ثابت من التفعيلات في كل بيت، وبتنوع القوافي(15).

وفي تطور آخر كان أصحابه يطمحون إلى خلق أشكال فنية جديدة ترتفع بالشعر إلى مستوى (النص الشعري) المتفرد والبعيد عن الأشكال التي عرفتها القصيدة – ولدت "قصيدة النثر"(16).

وقد ذهب سامي مهدي إلى أن أدونيس وأنسي الحاج أبرز منظري قصيدة النثر، اعتمدا في ما كتباه حول قصيدة النثر على كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" الصادر عام 1959م. وقد نشارك الباحث الرأي في الجانب التنظيري، ولكننا نرى أن جذور ما سمي بقصيدة النثر ممتدة في أعماق التاريخ: تاريخ الآداب العالمية، قبل سوزان برنار بكثير. لقد حملت قصيدة النثر أسماء عديدة قبل أن تستقر على هذا الاسم، مثل: "النثر الإيقاعي" أو "النثر الموقع"، ثم "النثر الشعري" و "الشعر المنثور" إلى غير ذلك من الأسماء(17). وعلى الرغم من أننا قد نعثر على مثل هذا النثر الإيقاعي في الكتاب المقدس، وفي الخطابة اللاتينية، إلا أن المتتبع لتاريخ الآداب العالمية لا يمكن أن يتجاهل اسم آرثر رامبو الذي التصق باسمه أنه مبتدع قصيدة النثر(18).

وقد بلغ النثر الإيقاعي الإنكليزي أوجه في القرن السابع عشر على أيدي كل من سير توماس براون، وجيرمي تايلور، ومن بعدهم، في القرن الثامن عشر، جونسون، وجيبون، وبيرك. وانتشى النثر الإيقاعي في القرن التاسع عشر على يدي توماس ديكوينسي ورسكين، وأمرسون، ثم بعث على أسس جديدة على يدي جرتورد شتاين، وجميس جويس. وفي فرنسا ظهرت روعة النثر على يدي بوسبويه، وشاتو بريان.(19)، كما أفاد بودلير وغيره من الشعراء الفرنسين من تجارب ديكوينسي وهذا ما أكدته سوزان برنار، وإن اعترفت بأن قصائد بودلير النثرية أكثر غنى وعمقا وأكثر إيغالا في الغموض والرمز.(20)

أما في روسيا فقد نهض النثر الإيقاعي في كتابات غوغول وتورجينيف وقد حاول باترسون Patterson في كتابه "إيقاع النثر" أن يطل الإيقاع بنسق من الترقيم المفصل، كما أكد جورج سانتسبري G.Saintsbury صاحب كتاب تاريخ إيقاع النثر الإنكليزي" إيقاع النثر الإنكليزي "على أهمية التنوع للنثر الإيقاعي، وإن ترك طبيعة هذا الإيقاع دون تعريف".(21)

هذا وجه من وجوه المصطلح في الأدب الغربي، أما في الأدب العربي الحديث، فقد عرف مطلع القرن العشرين، قبل أن يستقر اسم "قصيدة النثر" على الحال التي أرادها أدونيس مستفيدا من سوزان برنار كما أسلفنا مسميات كثيرة، مثل: "الشعر المنثور" و "النثر المشعور" و "النثر الشعري" إلى غير ذلك . ويرى س.موريه أن "الشعر المنثور" تمييزا له عن النثر، جاء إلى الأدب العربي مستلهما من الإنجيل، ومن ترجمات الشعر الكلاسيكي والحديث، وأخذ العرب المسيحيون هذا المفهوم، لا لأنهم اطلعوا على الشعر المنثور في ترجمات الإنجيل الكاثوليكية والبروتستانتية وحسب، بل أيضا لأنه كان في طقوسهم الدينية المكتوبة بالعربية محاولة مقصودة لأن تكون غنائية بأسلوب نثري، من أجل إيجاد أسلوب فني يكون وسطا بين النثر والشعر. وكانت هذه الصلوات والطقوس الكنسية مبنية على تكنيكات النثر الشعري Verset أي على الموازنة، وتكرار العبارات والكلمات، واستخدام الشكل المقطعي، واللوازم، وأساليب التعجب، والكلمات المتشابهة التي تبدأ بحرف واحد، والكلمات المتشابهة في حروف العلة الداخلية.(22) ويعد فرنسيس مراش من أوائل الكتاب العرب الذين أفادوا من الأسلوب العربي المسيحي وأسلوب الرومانتيكية الفرنسية وبخاصة في كتابه "غابة الحق" (بيروت 1886م)، "ورحلة باريس"، (بيروت 1867م)، إذ فيهما فقرات يمكن أن تعد شعرا منثورا.(23)، وكان جورجي زيدان أول من استخدم تعبير "الشعر المنثور"حين نشر لأمين الريحاني عام 1905م مقطوعة من مجلة الهلال أطلق عليها اسم "الشعر المنثور"(24)، وذكر أمين الريحاني، بعد خمسة أعوام من نشر مقطوعته، أنه كان يحاول كتابة شعر حر على طريقة الشاعر الأمريكي والت وايتمان Walt Whitman فقال: "إن هذا النوع من الشعر الجديد يدعى بالفرنسية Versilbre وبالإنكليزية Free Verse وهو آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص عند الأمريكين والإنكليز".(25)، وقد حاول الريحاني، مستفيدا من نظرية الشعر التي نادى بها والت وايتمان، خلق أول نموذج تعبيري على نحو متعمد لشعر النثر في العربية، مطورا بذلك شكلا جديدا ومتحررا من قيود العروض الخليلية. ولكن التحليل النصي لبنية قصائد النثر للريحاني تكشف أنه لم ينجح كل النجاح في خلق نمط حر حقيقي من التعبير

الفني القادر على إعطاء الشعر العربي الحديث اتجاهات جديدة، لأنه افتقر إلى إيقاع وإيتمان البارع واتساقه، كما افتقر إلى لغة الموسيقى وإلى التأثير السحري القرآني ونشوته(26).

ولا يمكن إغفال كتابات جبران خليل جبران الذي تأثر بالأدب الرومانتيكي وشعراء مذهب التعالي Transcen dentalists وعلى رأسهم أمرسون، الذي أسهم في تحطيم حواجز الشكل بين النثر والشعر، وخلق نمطا جديدا من التعبير أبدعه في نثره الشعري(27).

وتذهب الباحثة جولي سكوت إلى أبعد مما ذهب إليه س.موريه الذي ارجع قصيدة النثر إلى ترجمات الإنجيل الكاثوليكية والبروتستانتية حين ترى أن "قصيدة النثر" هي ترجمة للمصطلح الفرنسي Poeme en prose الذي ابتدع لتحديد بعض الإنشاءات النثرية لـ"رامبو" التي تطفح بالشعر مثل: "موسم في الجحيم" و "توهجات" وأن لها جذورا عميقة في جميع الآداب ومنها الأدب العربي، ولا سيما في الأدب الديني والصوفي(28).

وفي بحثنا عن الدوافع وراء "قصيدة النثر"، نجد بالإضافة إلى أسباب التجديد، ومحاولة خلق أشكال جديدة كردة فعل فنية وفكرية على حركة الشعر الحر، والإفادة من ترجمة الشعر العربي، أثرا واضحا للسوريالية،(29) التي شكلت في ذلك الحين التطرف الثوري الأقصى بإزاء التطرف الرجعي الأقصى فكانت "قصيدة النثر"، وفق عصام محفوظ، هي واسطة التطرف ذي التأثير السريالي(30). وقد تمثلت "قصيدة النثر" الإرث الذي انتهى إليها من بودلير، ورامبو، ومالارميه، بعد أن مهدوا لها بصياغة مفهوم جديد للشعر أساسه "الرؤيا" و "تشدان المجهول" و "المطلق"، وفتحوا أمامها طريق التمرد على الأشكال التعبيرية السائدة، وسعوا إلى إيجاد لغة جديدة، وإلى تحرير الكلمة من إرثها الثقيل، وإعادة استقلالها إليها، وإطلاق مافيها من طاقة تفجيرية، حتى إذا هي ورثت كل ذلك عنهم، صاغت منه نظاما، شاملا لشعر جديد يتوخى تغيير الحياة(31). وقد نبه كمال قيصر داغر إلى العلاقة الوثيقة بين تجمع "شعر" والسوريالية، وكتب عن تلك العلاقة فصلا استقصى فيه أثر السوريالية في شعر شعراء التجمع: أدونيس، وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا(32).

ويتضح النفس السوريالي لدى رواد قصيدة النثر حين يصرحون بأن على الشاعر أن يمارس الجنون والتخريب المقدس، وفي ولعهم بترديد مصطلحات الهدم، والتدمير، والجنون، بهاجس تغيير الحياة أو تغيير العالم(33).

وتنعى الباحثة السوفيتية المعاصرة س.ل.إيفتوفا على من أسمتهم أصحاب التجديد الكاذب، الذي كان من نتائجه تقليعة "قصيدة النثر" فتقول:

"لقد أوغل الشكلانيون والتجريبيون والعبثيون، وكلهم فصائل في جيش واحد، هو جيش الفكر البرجوازي العصراني بعيدا فيما يدعونه "ثورتهم" على الماضي الكلاسيكي ... ومضوا بعيداً حتى نادوا بتحطيم كل قاعدة للشعر، وخرجوا بشيء غريب غير مألوف، ليس له علاقة بالشعر لا من قريب ولا من بعيد، وهتفوا جذلين، إنها قصيدتنا الجديدة: قصيدة الحياة، قصيدة النثر" (34).

قصيدة النثر بين التنظير والتطبيق :

ظهر التنظير لقصيدة النثر على صفحات "شعر" كما فعل أدونيس في دراسته "في قصيدة النثر"، وفي بعض افتتاحيات مجلة شعر، وفي مناقشات "خميس شعر"، وفي تقديم بعضهم لمجموعاتهم الشعرية كما فعل أنسي الحاج في مقدمة "لن".

أما رواد قصيدة النثر أو "القصيدة الأجد" كما سماها عبد العزيز المقالح(35)، فهم مجموعة من الشعراء والنقاد، أو الشعراء النقاد على رأسهم أدونيس، وأنسي الحاج، وشوقي أبو شقرا، ويوسف الخال، تزعموا حركة التحديث الشعري في مجلة شعر أواخر الخمسينات من منطلق سوريالي، يقوم على رفض تام لكل القيم الفنية القديمة، وأحيانا لكل القيم دون تمييز. وقد خرج معظمهم من معاطف الفنون الأدبية الفرنسية التي تتأرجح بين الرومانسية والسوريالية، وفيها نفثوا كراهية دفينة لواقع الأسلاف ولواقع المجددين المعاصرين(36). وقد برز منظرا من بين هؤلاء جميعا أدونيس الذي امتاز بسعة ثقافته، وشاعريته التي ليست مجال بحثنا، فمد في أبعاد تجربته وأكسبها بعدا ثقافيا من خلال قراءاته الصوفية، وثقافته المتعددة المنابع حتى عد بحق منظر القصيدة وحامل لوائها. وتبعه في ذلك أنسي الحاج في مقدمة مجموعته "لن" الصادرة عام 1960م. والتي ينهج فيها نهج أدونيس، وإن لم يكن بمستواه. ولم يضف شيئا جديدا لمقالة أدونيس، كما أن كليهما، أي أدونيس، وأنسي الحاج لم يضف شيئا ذا بال لدراسة سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا".

وقد شرح أدونيس في مقالته سالفة الذكر مفهوم "قصيدة النثر" ومبرراتها، وشروط كتاباتها مما يستحق أن نفرد له حديثا خاصا مطولا ونناقشه في كل فكرة عرضها.

تحدث أدونيس عن العوامل التي مهدت من الناحية الشكلية، لقصيدة النثر في الشعر العربي، فرأى أنها تكمن في التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، فهذا التحرر جعل البيت مرنا وأقربه من النثر. ومن هذه العناصر، انعتاق اللغة العربية وتحررها، وضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية ونمو الروح الحديثة وترجمة الشعر العربي(37).

ولو تجاوزنا كثيرا من التعميمات الواردة في هذه العوامل، وأبرزها أن الشعر الحديث أو ما أطلق عليه، خطأ "الشعر الحر"، لم يتحرر من نظام التفعيلة الخليلي ولكنه تحرر من بعض عناصر هذا العمود، وخرج على البنية الفنية التقليدية، وعن نسق التركيب الذي يقوم على نظام المصراعين، وإن بقي في إطار وحدة التفعيلة الخليلية وزحافاتها وعللها الجائزة – ومضينا إلى البحث في ماهية "قصيدة النثر" كما يراها أدونيس فماذا نجد؟ يقول أدونيس في تحديد ماهية "قصيدة النثر": إنها تتضمن مبدأ مزدوجا : الهدم والبناء لأنها وليدة التمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى، أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى كي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل، فمن خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، أن ينظم العالم، إذ يعبر عنه(38).

وأعتقد أن أي شعر يستحق اسم الشعر، وليس قصيدة النثر وحسب، تتضمن هذا المبدأ المزدوج، أي الهدم والبناء، بمعنى إعادة صياغة الحياة، أو جزء منها من خلال رؤية الفنان المبدع(39)، لأن الشعر بخاصة، والأدب بعامة، يقوم على هدم قيم سائدة، وبناء قيم جديدة مكانها، وليس ذلك مما يميز قصيدة النثر وحدها.

وتظهر تجليات السوريالية في حديث أدونيس عن الغاية والهدف من قصيدة النثر؛ إذ يرى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف، ولا غاية لها خارج ذاتها. فهناك مجانية في القصيدة، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمنية بمعنى أنها لاتتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها كشيء ككتلة لا زمنية(40).

بيد أننا نعلم أن أي عمل فني لا يتحقق إلا في شكل ما، فما هو شكل قصيدة النثر؟ هنا نجد الإجابة على سؤالنا فضفاضة حينا، وغير دقيقة في أحيان أخرى، مما يوقع قصيدة النثر في متاهة "اللاشكل". فأدونيس، مثلا يرى أن قصيدة النثر عالم كامل منتظم، جميع أجزائه متماسكة كاملة بذاتها، تحمل معناها وغايتها، وتحقق فيها الوحدة العضوية من التقاء النقيضين: الفوضى والتنظيم أو الهدم والبناء وداخل هذه الوحدة وحدة أخرى هي "الجملة" التي تقوم مقام البيت في القصيدة الخليلية. هذه الوحدة أشبه بعالم صغير، فهي خلية منظمة تشكل جزءا من كل أوسع ذي بناء مماثل(41). وفي هذا القول نظر من طريقين:

الأول – أن القصيدة لا يمكن أن تكون كلا مغلقا أو نصا قائما بذاته لأن في ذلك إهمالا لكثير من الأبعاد الثقافية والفكرية والاجتماعية إذ كل قصيدة محكومة بشروط إبداعها الاجتماعية والفكرية بما هي شكل من أشكال الوعي الاجتماعي.

والثاني – أننا لا نجد مثل هذه الوحدة العضوية التي تحدث عنها أدونيس فيما قرأنا لرواد قصيدة النثر، إلا في القلة القليلة، وآية ذلك أن أبسط مظاهر الوحدة العضوية أن تنمو القصيدة نموا عضويا كما تنمو الشجرة جذورا وفروعا وأغصانا، وأن تتحد عناصر الشكل والمضمون اتحادا عضويا ناتجا عن نمو داخلي في القصيدة، فلا تستطيع أن تحذف منها شيئا أو أن تضيف إليها شيئا، إلا وتختل وحدتها ويضطرب مبناها(42). وأين قصيدة النثر من ذلك كله؟! لقد كفانا سامي مهدي ضرورة الرد فقام بإجراء التجارب على قصيدة النثر، ولم يجد صعوبة في حذف جمل وتراكيب منها وإضافة جمل أخرى، وإن وجد بعض الصعوبة في الإضافة إلى بعض قصائد أدونيس نظرا لخصوصية لغته، وعمق تجربته الشعرية(43).

وقد أشار خالد سليمان(44)، في قراءة لبعض قصائد النثر، إلى ماتتميز به قصيدة النثر من صور فجة متناثرة، وجمل مفككة هشة، لا يستطيع الدارس أن يعثر على مبرر لاستخدامها، مما يجعل وجودها وجودا مجانيا، لا يخدم التجربة في النص، ولا يقره الذوق، ولا يكشف جمالا اللغة، ناهيك بأنها وقعت في شرك النثرية، بحيث لم يسعفها حشد الصور

المتراصة، لتصل إلى دائرة الشعر. وإذا كان سامي مهدي قد وجد صعوبة في الإضافة إلى بعض قصائد أدونيس، فإن بدر شاكر السياب قد علق على قصيدة أدونيس "مرثية القرن الأول"، بعد قراءتها بقوله: أما قصيدتك الأخيرة فلو لم يبق منها سوى مقطع واحد، لما أحسست بنقص فيها(45).

ويغيب التحديد الدقيق في حديث أدونيس عن موسيقى قصيدة النثر حيث يرفض قوانين العروض الخليلي، ويعتقد أن فيها إلزامات تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، أو تقسرها، وتجبر الشاعر أحيانا على أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية. ويستعيض عن ذلك بما أسماه "موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، قائلا:

"في قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظة" (46).

ومن حقنا أن نتساءل: ما هي مواصفات هذا الإيقاع الذي أسماه أدونيس إيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة؟ نحن نعرف أن فكرة الإيقاع تدور حول الحركة، بيد أن الحركة وحدها، وإن تكن هي القوة الدافعة للإيقاع ليست كافية، لأن الإيقاع يتجاوز الحركة، كما أنه ليس أية حركة، وإنما هو حركة منظمة منضبطة وفق معايير زمنية. إنه مثال حركة ونموذج انتخب من بين الحركة كلها، وتجاوزها إلى مبادئ النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع التي تحقق القيمة الفنية(47). وإذن فلابد للإيقاع من عنصري الحركة والتنظيم معا، بحيث تكون الحركة تعبيرا عن العنصر المادي، والتنظيم تعبيرا عن عنصره الذهني أو الروحي. وهذا ما لاتتوافر عليه قصيدة النثر.

ويبدو أن أدونيس أكثر تحديدا من ذي قبل حين يقول: تخلق قصيدة النثر إيقاعا جديدا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع يتجلى في التوازي، والتكرار، والنبرة، والصوت، وحروف المد، وتزاوج الحروف وغيرها(48).

ونقول: نحن لا ننكر قيمة هذه الأشياء كلها، ونرى أن التوازي يشكل سمة واحدة من سمات الانتظام الداخلي البالغ الوضوح، سواء أقام على التقابل أم التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية ، كما يؤدي التوازي دورا مهما في تطوير القصيدة. كما أن للتكرار الجديد المبتكر أو مايسمى بتكرار المثال ذي التفصيلات الإيقاعية المختلفة، أهمية كبرى في خلق الإيقاع وتطويره وكذلك التزاوج والتناوب والنبرة والصوت، كل ذلك وغيره مما ينضوي تحت "الإيقاع الداخلي" هو من مميزات كل شعر جيد، وليس حكرا على قصيدة النثر وحدها. يضاف إلى ذلك أن توافر هذه العناصر كلها في غياب الانتظام أو الحركة والتنظيم معا ليس كافيا. إن حديث أدونيس عن الإيقاع الذي يتجلى في التوازي والتكرار هو اعتراف ضمني بأهمية الموسيقى داخل قصيدة النثر، ورفض مظهرها الخارجي، وهو النظم أو الوزن؟ أمن الحق أن يدعو إلى التخلي عن موسيقى الخليل ليقدم بديلا عنها جزءا بسيطا أو مظهرا من مظاهر الإيقاع الداخلي الذي لم يغب حتى عن شعرنا العربي القديم؟ إن هذا الذي، اصطلح عليه "الموسيقى الداخلية" يظل الحصان الآخر في عربة الشعر، التي لابد لها من حصان آخر أكثر

عراقة وأصالة هو الوزن والإيقاع(49). ويرى شوقي بغدادي(50)، وهو شاعر وكاتب القصيدة الجديدة، أن الفوارق بين الشعر والنثر عديدة، وليست الموسيقى إلا أحدها، ولكنها فارق أساسي لا يمكن تجاهله على الإطلاق، وأن القول بامكانية خلقها من خلال تركيب نثري عادي عملية وهمية، لأن الموسيقى في أصلها نوع من التنظيم للأحداث يقوم على التناظر والتقابل وحسن التقسيم والربط بين الصوت وقراره، وحين تفقد الأصوات هذه الشروط لا تعدو كونها ضجة عادية، إن الإيقاع وحده لا يكفي لإقامة الشعر، وآية ذلك أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر والغناء والرقص، لأنه مستوحى من الطبيعة، ومن حركة الإنسان والحيوان. والإنسان والحيوان والطبيعة وجدوا قبل أن توجد الموسيقى والرقص والغناء والشعر(51). ومن هنا فإن الإيقاع ليس مقصورا على الشعر، فثمة إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وثالث للموسيقى، ورابع، بالمعنى المجازي، للفنون التشكيلية، أما الإيقاع الشعري فيتشكل في أنساق موسيقية منتظمة تقوم إما على التكرار أو التعاقب أو الترابط أو على كل هذه الأشياء. وعلينا أن نميز بين النظريات التي تتطلب "الدور" كشرط لازم للإيقاع، والنظريات التي تتصور الإيقاع تصورا متسعا فضفاضا فتضمنه أشكال الحركات التي ليس فيها معاودة وتكرار. وأما إذا فهمنا الإيقاع بالشكل الأوسع، فإننا نستطيع أن نجد في كل نثر، بل في أشد الجمل نثرية، نوعا من أنواع الإيقاع(52). ومن هنا فإن الإيقاع الفني للنثر الذي تحدث عنه أدونيس يقوم على تنظيم إيقاعات الحديث العادي، ولا يمكن له أن يتساوى مع إيقاع الشعر الذي يقوم على انتظام الفواصل الزمنية بين النبرات الإيقاعية. وإذا كانت تجارب قصيدة النثر في الشعر الإنكليزي قد نجحت لأنها اعتمدت أساسا على المقاطع والنبر، فإن من الصعوبة نجاح قصيدة النثر العربية لأننا ومع تقديرنا لجهود النقاد العرب(53) الذين حاولوا التنبيه إلى فاعلية نظام النبر في إغناء الإيقاع الشعري، ودعم فاعلية النظام الكمي، لم نلمس، حتى الآن، أي دور لنظام النبر في الشعر العربي الحديث(54). ومن هنا فقد ظل ممثلو قصيدة النثر في الأدب العربي بعيدين عن الإفادة من نظام التنظيم والوقف والنبر والتفصيل كما أفاد شعراء قصيدة النثر في الأدبين الإنكليزي والأمريكي، ولم يعنوا بالكشف عن مستويات التوازي وأنساقه النهائية، بما يكفل خلق بنية موسيقية وإيقاعية بديلة، بل اكتفوا بإلغاء أي مظهر إيقاعي منظم، وتركوا للمصادفة، وحدها بعض مظاهر الإيقاع النثري أو الشعري هنا أو هناك(55).

وإذا انتقلنا إلى أنسي الحاج، فإننا واجدون آراءه في مقدمة مجموعته النثرية "لن" الصادرة، 1960م، والتي حدد فيها طبيعة كل من الشعر والنثر، وميز بين الشعر والقصيدة. ويرى الحاج أن قصيدة النثر تمثل حاليا، في أدب كأدب فرنسا، أقوى وجه للثورة الشعرية التي انفجرت منذ قرن، وما دام النظم ليس هو الفرق الحقيقي بين الشعر والنثر، وما دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة النثر(56). وقد أدرك أنسي الحاج أن عدم التجديد يخلق الفوضى، ولكنه لم يأت بتعليل مقنع لهذه الفوضى التي تنشأ من عدم التجديد، فوقع فيما حذر منه أدونيس وهو متاهة "اللاشكل" واكتفى بالقول:

"وفي كل قصيدة نثر تلتقي معا دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي ... ومن الجمع بين الفوضوية لجهة والتنظيم لجهة أخرى، من الوحدة

بين النقيضين تنفجر ديناميكية قصيدة النثر الخاصة" (57).

ولا أجد خيرا مما قاله سلمي مهدي(58) موضحا وهم الجمع بين النقيضين: الفوضى والتنظيم، إذ إن الفوضى نتاج "اللاوعي" أما التنظيم فهو نتاج "الوعي" في درجاته القصوى. ولا يمكن أن تكون قصيدة النثر إلا في واحدة من شكلين: إما فوضوي وإما منظم، وأية موازنة يتوخاها الكاتب بين هذين النقيضين وهم لا يتحقق.

وعلى مستوى التطبيق فإن أغلب ما كتب من قصائد النثر العربية، قد وقع في فوضى "اللاشكل" و "اللاعضوية" في حين جنح أقله إلى "التنظيم" فسقط في "النثرية"، وكانت النتيجة في الحالين: حال "السقوط في الفوضى" و "حال الجنوح إلى التنظيم"(59).

وعن قانون قصيدة النثر يعترف الحاج بأنه "قانون حر" ثم يتهرب من التحديد قائلا: "لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى، ولا ننعي التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه"(60) ويحدد أنسي الحاج شروطا ثلاثة لقصيدة النثر هي:

الإيجاز (أو الاقتصاد)، والتوهج، والمجانية(61).

وهذه الشروط، وفق أنسي الحاج، تنبع من نفس الشاعر ذاته، استخلصها من أبدعوا قصائد نثر، فهي شروط ملازمة لقصائد نثر كتبت، وليس لقصائد سوف تكتب.

قصيدة النثر/ التطبيق أو الواقع .

يقول أدونيس إنه أول من كتب قصيدة النثر عام 1958م عندما ترجم قصيدة لسان جون بيرس، وهو الاسم المستعار لـAlexis Leger المولود عام 1887م. ويتأثير هذه الترجمة كتب قصيدة النثر "وحدة اليأس"(62).

ويترجح لدى الباحث أن مجموعة "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صايغ (1954م) كانت أول مدخل شعري لما سمي "قصيدة النثر" والتي تزامنت تاريخيا، مع قصيدة لمحمد الماغوط بعنوان "الرز المر" المنشورة في مجلة الآداب اللبنانية. وقد أبدى سعيد عقل إعجابا بمجموعة صايغ الأولى، ولكنه لم يجرؤ في المقدمة على تسميتها شعرا، وشاركه الإحساس نفسه، تقريبا، مارون عبود، الذي قال: "لو جاءت هذه المقطوعات موزونة مقفاة لكانت تعد بحق بين الأعمال الشعرية العالمية"(63).

وفي عام (1959م) أصدر محمد الماغوط مجموعة "حزن في ضوء القمر" فنجح في أن يكسب لقصيدة النثر جمهورا أكبر، وأن ينتزع شهادات الاعتراف لهذا المولود الجديد، فتحول بعض شعراء الوزن الحر إلى كتابة قصيدة النثر، وقد حافظ الماغوط على غنائية أليفة للقارئ العربي. وفي عام (1960م) نشر أدونيس قصيدة نثر بعنوان "مرثية القرن الأول" في مجلة شعر، ومقالة تؤطر لهذا المولود الجديد بعنوان "في قصيدة النثر" مستفيدا من كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا": Poeme en prose de Baudelaire Jusqua nos Jours فكان أول من عرب مصطلح

قصيدة النثر، وأول من شرح مفهومها ومبرراتها، وشروط كتابتها(64).

وفي عام (1960م) نشر أنسي الحاج مجموعة "لن" مقدما لها بإطار نقدي نظري، غلب عليه الحماس والانبهار أكثر من الطابع العلمي، وأكثر من الأخذ من كتاب سوزان برنار. هذا فيما يخص المقدمة النظرية التي تمتد من الصفحة التاسعة إلى الواحدة والعشرين. أما في "قصيدة النثر" فقد بدا متأثرا بالسوريالية الفرنسية من خلال ما يسمى بالكتابة الآلية(65)، وتفجير اللغة، حتى يمكن أن تعد أول تجربة مكتملة في العربية ينطبق عليها التحديد السوريالي(66)، واليوم يمكن أن نعد أسماء كثيرة تكتب قصيدة النثر من أمثال: أمجد ناصر(67)، ونوري الجراح(68)، وعباس بيضون(69).

وقد تباينت تطبيقات النقاد والدارسين والشعراء حول قصيدة النثر، فهذه خالدة سعيد تقول في نقدها مجموعة محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر" أن ليس من نثر شعري وشعر منثور، ونثر فني وإنما شعر، حتى لترفض أن تمنحه اسم الشعر(70). وترى نازك الملائكة أن مفهوم قصيدة النثر يقف في الطريق الأقصى للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى" وتأخذ على التعريفين قصورهما، لأن التعريف الجديد يهمل الشكل، والتعريف القديم يهمل المضمون فكأن المعاصرين أرادوا تصحيح مفهوم غالط قديم، فوقعوا في مفهوم غالط جديد(71).

وقد مر بنا نقد بدر شاكر السياب لقصيدة أدونيس "مرثية القرن الأول"، إذ قال "ليس فيها نمو للمعنى وتطور له"(72)، ورفض غالي شكري مصطلح "قصيدة النثر"، واعتبره يعطي دلالة عكسية ولا يدل على جوهر الشعر الذي ينبثق من مفهوم جديد ورؤية جديدة(73). وخلص أحد الباحثين في دراسة عملية جادة لقصيدة النثر إلى تعريفها بأنها "شكل من أشكال التعبير الشعري، يحمل من الشعر شعريته، ولا يحمل منه خصائص شكله مما يتعلق بنظام كتابته، وأوزانه، وإيقاعه"(74).

ورأى أن مثل هذا التعريف يتيح اعتبار "قصيدة النثر" نمطا أدبيا ثالثا يضاف إلى النمط الشعري، والنمط النثري، ويبرز خروج "قصيدة النثر" على المعايير التقليدية، والمقاييس التي ظلت سائدة لفترة طويلة في تمييز الشعر من النثر. ويهمل الحدود التي حاول بعض النقاد رسمها لقصيدة النثر مثل طولها وطريقة كتابتها. وأخيرا يبقي على حرية الشاعر وفرديته في التعبير عن تجربته بشكل لا يقيده بإطار واحد.

وعلى الرغم من الاختلاف الشديد بين شعراء قصيدة النثر، في الاقتراب أو الابتعاد عن روح الشعر، والاختلاف في التجربة الشعرية، واختلاف الأدوات، والمعجم الشعري، واللغة، والصور لكل واحد منهم واختلاف المنابع الثقافية وتعددها بين إنكليزية، وأمريكية، وفرنسية، بالإضافة إلى التمكن من التراث العربي أو البعد عنه، أقول على الرغم من كل ذلك، فإننا نجد بعض الملامح المشتركة التي تسم قصيدة النثر بالإجمال. ولعل أبرز هذه الملامح افتقار القصيدة النثر إلى مقومات العقل واستعاضتها عنه بالأحلام، وتهويمات المتصوفة، والصور غير المعقولة، التي توحي باضطراب العالم، وتشير إلى فكرة "المشروع الكتابي"، الذي يدعو إلى إلغاء

الأجناس الأدبية. وتتسم قصيدة النثر بالتفكك، وفقدان الترابط أحيانا، وإن كانت بعض القصائد تتوفر على وحدة الأثر النفسي، وبخاصة بعض قصائد أدونيس(75)، ومحمد الماغوط(76). على الرغم من عمومية الصورة في بعض الأحيان، ويميز قصيدة النثر أحيانا الغموض، والمفاجأة (الصدمة)، و (كسر بنية التوقعات لدى القارئ) و (أنسنة الأشياء) و (شخصنة الزمن)، كما لاحظ فخري صالح(77). كما يلاحظ على قصيدة النثر الخروج على المألوف الذي يصل في بعض الأحيان إلى حد الفوضى أو "اللامعقول" ويقربهم من عالم السورياليين كما لدى أنسي الحاج في "لن".

ولايحتاج المرء إلى طويل تأمل حتى يدرك أن قصيدة النثر، خلا بعض القصائد لأدونيس ومحمد الماغوط، ليست إلا خطوة من خطوات التجريب، يفوح منها الضياع والتشتت والغموض، والرموز التي تستدعي دلالات متعددة، وتوحي بمعان تجريدية. إن قصيدة النثر قد تقدم للناقد "لذة فكرية" أو "صدمة" أو "مفارقة"، ولكن من الصعب أن تقدم "متعة شعرية" كما هو الحال في الشعر. إنها تفتقر إلى ما أسماه النقاد القدماء "القوة السحرية" للشعر القادرة على جعل مايند عن القناعة العقلانية قابلا للتصديق(78).

ويقف صبري حافظ، وقفة فنية، عند مقطوعات لمحمد الماغوط وجبرا إبراهيم وتوفيق صايغ وشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج مؤكدا أنه ليس لهذه المحاولات أي جذور تراثية في أدبنا العربي، وأن قصيدة النثر تفتقر إلى عناصر الجرس والإيقاع. ويرى أن هذا الشكل التعبيري لا يعدو أن يكون واحدا من ثلاثة:

آ- رصف العديد من الصور النثرية في محاولة لاستخراج شيء أو التعبير عنه.
ب- أقصوصة ركيكة ممزقة الأوصال في سطور نثرية مبتورة.
جـ- بناء مطلسم من الكلمات الهجينة الغريبة.

ويخلص من كل ذلك إلى اعتبار قصيدة النثر "لا شعر ... ولا نثر" كما هو عنوان مقاله، ويذهب خليل حاوي(79)، وهو من أبرز الذين أدركوا جوهر الحداثة، إلى أن معظم شعراء قصيدة النثر لم يفهموا أن قصيدة النثر تبنى على إيقاع ما هو الوزن الإسكندري الصعب للغاية، كما أنهم لم يعرفوا أنها مرتبطة بالوزن الإسكندري أصلا في الشعر الأوروبي. وأنها ليست منغلقة انغلاقا تاما، فثمة نوع من (الهارموني)، ذلك التنوع من ضمن الوحدة، وثمة نوع من الجناس اللفظي الصعب جدا جدا. إنها تقوم على أساس الفقرة الموسيقية بدلا من البيت، وبناؤها أصعب ما يمكن في مجال الشعر، ولكن المحدثين ماذا أخذوا؟ أخذوا بالافراط والتشتت دون البناء الداخلي الصعب وهذا تزوير.

ونلخص من كل ما سبق إلى القول: إن أحد الدليلين لم يثبت أمام البحث، فقد تهاوت قصيدة النثر أمام الدليل النقلي، لأن أي حركة تجديدية تفترض أصلا وفرعا: أصلا يكون بمثابة الماضي أو السابق بالنسبة للشعر، وفرعا يسعى إلى أن يطور الأول ويتخذ له أشكالا ومواصفات مغايرة؛ بمعنى أنه يسعى لأن يصبح جديدا(80)، إن قصيدة النثر لم تضع في حسابها ذلك الأصل. ففي حين نجحت محاولات التجديد التي رائدها السياب والملائكة؛ لأنها لم تجاف الأصل تماما، وإن تجاوزته أو قل طورته، فإن قصيدة النثر لم تتمسك بشيء من الأصل باسم

الحرية والتمرد على الثوابت، فكان أن تمردت على الأصل، كما تهاوت قصيدة النثر أمام الدليل العقلي بعد إخضاعها لمقاييس الشعر من داخله والمتمثلة في الإيقاع الموسيقي والنغم. فلو تصورنا أن للشعر جناحين لا يمكن أن يطير إلا بهما، فإن الإيقاع الموسيقي أحدهما، والتعبير بكل مقوماته اللغوية والفكرية والخيالية ثانيهما. وإذا كان النقاد القدامى، وفلاسفة الفن قد اطرحوا من الشعر كل المقطوعات التي اكتفى ناظموها بتحقيق جناح واحد من جناحي العملية الشعرية كما أخرجوا من الشعر القطع البلاغية الخالدة التي حققت الجناح التعبيري، فإننا ندرك بسهولة أن قصيدة النثر تخرج من حد الشعر لا محالة. فالقصيدة نوع والنثر نوع آخر، ولا يجوز أن يلتقيا في عمل واحد. وإذا خرجت قصيدة النثر من حد الشعر، فهذا يعني أنها ليست الصورة المستقبلية المقترحة لحركة الحداثة الشعرية العربية، كما أرادها منظروها. وإذا كان لهذا البحث أن يقترح اسما لما أطلق عليه خطأ "قصيدة النثر"، فإنه يقترح اسم "النثر الإيقاعي"، أو "النثر الموقع" وحينئذ يسهل علينا أن نجد لهذه التسمية سندا في تاريخ الآداب العالمية بدءا من نشيد الإنشاد في التوراة(81)، ومرورا بالموروث العربي القديم، أعني الموروث الصوفي الذي تجلى في الآثار الإبداعية لمحيي الدين بن عربي والنفري، والجنيد، والنماذج البلاغية المتقدمة عند العرب والساميين القدماء، وانتهاء بالنثر الإيقاعي الإنكليزي والأمريكي والفرنسي والروسي.

The "Prose Poem": Verse proper or Surrealist Muses?

The second half of the 19th century witnessed many attempts to violate the Arabic prosodic system deduced by Al-khalil bin Ahmed which was developed by Al-Sayab and Al-Malaikah through the uniform foot. One of the results of these attempts was the prose poem. This paper aims to study the "prose poem" as a term and an artistic phenomenon. This study looks at the "prose poem" from two perspectives:

1: Extrinsic: dealing with the artistic origins known to the critics, prosodologists and philosophers of art as to whether the "prose poem" is verse or not.

2- Intrinsic: dealing with the "prose poem's" technicalities, characteristics, and its musical, prosodic and melodic constraints.

(1) انظر: نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، ط7، 1983م، ص ص37-41.

(2) جابر بن حيان، رسالة الحدود، دراسة وتحقيق عبد الأمير الأعسم. بغداد،. مطبعة الفكر العربي، 1985م، ص165.

(3) فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ص ص4-6.

(4) جوامع الشعر، رسالة ملحقة بكتاب أرسطو في الشعر لابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1971م، ص172، وانظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1985م، ص96.

(5) المصدر السابق، ص172.

(6) فن الشعر، ص161.

(7) نقد الشعر، تحقيق ا.س. بونيبكر، ليدن، 1956م، ص2.

(8) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1978م، ص ص191-192.

(9) المرجع نفسه، ص228.

(10) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981م، ص89.

(11) انظر: احسان عباس، السابق، ص543.

(12) مقدمة ابن خلدون، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت.ج1، ص567.

(13) المقدمة، ص573.

(14) منهاج البلغاء، ص71.

(15) يقترح الدكتور أحمد بسام ساعي اسم شعر "التوقيع" بدلا من "الشعر الحر" أو "المنطلق"، لأن هذه الأسماء تجرده من صنعته الفنية، وتمنحه طابعا علميا عروضيا. (انظر: أحمد بسام ساعي، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1978م، ص50).

(16) انظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، بيروت، دار الآداب، 1985م، ص71.

(17) النثر الشعري Poetic prose :
وهو نثر يقترب من الشعر في استخدامه للإيقاع وربما لنوع من البحور ولغة مجازية تضج بالزخرفة والصنعة وأنواع البيان والبديع وقد استخدم هذا النمط الكتابي كل من توماس براون، وجيرمي تايلور، وملفل، ووليم فوكنر ولورانس دريل .
أما الشعر المنثور، فهو ضرب من ضروب النثر الشعري يقابله في الإنكليزية Polyphonic prose استخدمته الشاعرة الأمريكية آمي لويل (1874-1925م) التي دعت إلى اعتباره شعرا ما دام يستخدم كل أصوات الشعر.
(انظر في ذلك: عبد الستار جواد، "قصيدة النثر في الأدب الإنكليزي". الأديب المعاصر، العدد41، كانون الثاني [illegible] ص47

(18) انظر منح خوري، "شعر النثر تحولات جذرية في الشعر العربي المعاصر"، ترجمة سامي محمد، الأديب المعاصر، العدد41، ص36.

(19) رينية ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام

الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980م، ص ص171-172.

(20) انظر: عبد الستار جواد، "قصيدة النثر في الأدب الإنكليزي"، ص 53.

(21) رينيه ويليك وأوستين وارين، السابق، ص171.

(22) الشعر العربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي، ترجمه وعلق عليه شفيع السيد وسعد مصلوح، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986م، ص ص 425-426.

(23) س.موريه، نفسه، ص427.

(24) الهلال، مج13، ع2، سنة 1905م، ص ص97-98.

(25) هتاف الأودية، بيروت، دار ريحاني للطباعة والنشر، 1955م، ص9.

(26) منح خوري، السابق، ص38.

(27) انظر: منح خوري، نفسه، ص38.

(28) "القصيدة النثرية" ترجمة عبد الواحد محمد، الأديب المعاصر، العدد41، كانون الثاني 1990م، ص26.

(29) تقوم السوريالية على الإيمان بواقع فائق لبعض أشكال تداعي الأفكار، أهملت حتى عهدها، وبقدرة الحلم العظيمة، وبتصرف الذهن المحرر من الغاية، وترمي إلى الهدم النهائي لجميع التراكيب النفسية الأخرى، وإلى القيام مقامها في حل قضايا الحياة الرئيسية. وقد أثر بالسوريالية المطلقة السادة، أراغون وبارون، وبروتون، وكروفيل، ولامبور، وغيرهم.

(انظر: اندريه بريتون، بيانات السوريالية، ترجمة صلاح برمدا، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1978م، ص41).

(30) السوريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص84.

(31) سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعا، ونموذجا، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988م، ص88.

(32) أندريه بريتون، البيانات السوريالية، ص111-168.

(33) انظر: عصام محفوظ، السابق، ص ص83-99.

(34) "ماذا وراء قصيدة النثر"، ترجمة جليل كمال الدين، "الأديب المعاصر". ع41، 1990م، ص23.

(35) أزمة القصيدة العربية، ص88-89.

(36) انظر في ذلك: مجلة شعر، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، 1960م، ص ص75-83، وماتشرته مجلة شعر من مجموعات، مثل "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط، و "تموز في المدينة" لجبرا إبراهيم، و "لن" و "الرأس المقطوع" لأدونيس الحاج، و "قصيدة لك" و "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صايغ، "وماء لحصان العائلة"، لشوقي أبي شقرا.

(37) مجلة شعر، ع14، السنة الرابعة، 1960م، ص77.

(38) مجلة شعر، "في قصيدة النثر"، ص78.

(39) ينظر عبد الرحمن ياغي، مقدمة في دراسة الأدب العربي الحديث، عمان، دائرة الثقافة والفنون، 1976م، ص ص22-26.

(40) "في قصيدة النثر"، ص ص81-82.

(41) المصدر نفسه، ص80.

(42) انظر من أجل الشكل العضوي: كولردج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، الفصل الثالث عشر بعنوان "في الخيال، والقوة الموحدة"، ص ص231-242.

(43) المرجع السابق، ص ص109-110.

(44) "اليونيكورن في موطن الخيول" : دراسة في قصيدة النثر. الأديب المعاصر، ع41، 1990م، ص ص74-75.

(45) مجلة شعر، عدد15، ص147.

(46) المصدر نفسه، ص77.

(47) انظر: محمد العياشي، نظرية الشعر العربي، تونس، المطبعة العصرية، 1976م، ص72.

(48) المصدر السابق، ص ص80-81.

(49) انظر أحمد بسام الساعي، السابق، ص301. وانظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، المغرب، دار توبقال للنشر، 1988م، ص106، إذ يرى أن بنية الشعر هي بنية التوازي.

(50) انظر: المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص ص72-73.

(51) انظر: العياشي، السابق، ص40.

(52) انظر : رينيه ويلك وأوستن وارين، السابق، ص170، ثمة فصل رصين في الكتاب يتحدث عن السلاسة، الإيقاع، الوزن، ص ص165-177.

(53) يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة، 1981م، وكمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1981م.

(54) انظر: ج.س.فريزر، "الوزن، القافية، الشعر الحر"، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، بغداد، وزارة الإعلام، 1980م، ص ص64-86.

(55) فاضل تامر. "إشكالية الإيقاع بين الشعر وقصيدة النثر، الحضور والغياب" الأديب المعاصر، ع41، كانون الثاني، 1990م، ص93.

(56) لن، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م، ص14.

(57) لن، ص ص17-18.

(58) مرجع سابق، ص100.

(59) نفسه، ص ص102-103.

(60) نفسه، ص18.

(61) نفسه، ص17.

(62) أوراق في الريح، بيروت، 1959م، ص ص143-163.

(63) مجلة شعر، العدد الخامس عشر، 1960م، ص105.

(64) مجلة شعر، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، 1960م، ص ص75-83.

(65) تقوم الكتابة الآلية على التعبير الشعري في أقل حد ممكن من الرقابة الوعاية على الدفق الشعوري، حيث يصير الشاعر آلة التلقي

لرسائل تطلع من أعماق اللاشعور، أو هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي. (انظر: البيانات السوريالية، ص41).

(66) انظر: السوريالية وتفاعلاتها العربية، ص85.

(67) في مجموعته "رعاة العزلة" عمان، دار منارات، 1986م.

(68) في مجموعته "مجاراة الصوت"، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، 1988م.

(69) في مجموعته "نقد الألم"، بيروت، دار المطبوعات الشرقية، 1987م.

(70) البحث عن الجذور، بيروت، دار مجلة شعر، 1961م، ص72.

(71) قضايا الشعر المعاصر، ص223.

(72) شعر عدد 15، ص147.

(73) حوار، مج4، مج1،1965م، ص60.

(74) خالد سليمان، "اليونيكورن في موطن الخيول" : دراسة في قصيدة "النثر العربية"، الأديب المعاصر، ع41، 1990م، ص ص58-59.

(75) انظر على سبيل المثال: "احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة"، بيروت، دار الآداب، 1988م.

(76) انظر: "الفرح ليس مهنتي"، بيروت، دار العودة، 1973م.

(77) "قصيدة النثر العربية: بحثا عن معيار للشعرية"، الأديب المعاصر، ص104-105.

(78) الآداب، السنة الرابعة عشرة، العدد الثالث، آذار (مارس) 1966م، ص ص152-156

(79) الفكر العربي، 2(1980) 4: 90، وانظر: محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1986م، ص192.

(80) انظر: محمد إقبال، "دلالة التجديد في الشعر: جرح وتعديل"، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، ص109.

(81) وقف الباحث يوسف سامي اليوسف أمام نشيد الإنشاد الذي ظهر ضمن العهد القديم (التوراة) فرأى في بساطته وشفافيته ما يؤكد انتسابه إلى الأغاني الرعوية، وقد سطا عليه اليهود كما سطوا من قبل على تراث الشعوب الأخرى ومنها (سفر أيوب) ذو الأصل العربي الجنوبي. ورأى في النشيد فاعلية تعبيرية وقدرة على إشاعة التوازن الداخلي، وتوكيد نزعة الفرح وإيجاد حالة من التحول. (يوسف اليوسف، ما الشعر العظيم، ص17).

مصادر البحث ومراجعه :

آ- العربية :

أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1981م.

ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق اس.بونيبكر، ليدن، 1956م.

ابن حيان، جابر، رسالة الحدود دراسة وتحقيق عبد الأمير الأعسم، بغداد، مطبعة الفكر العربي، 1985م.

ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ت.

أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، القاهرة، 1972م.

الحاج، أنسي، لـن، بـيروت، المؤسسـة الجامعيـة للدراسات والنشر والتوزيع، 1982م.

حمود، محمـد، الحداثـة في الشعر العربي المعاصر بياتهـا ومظاهرهـا، بـيروت، دار الكتـاب اللبنـاني، 1986م.

الريحاني، أمين، هتاف الأودية، بيروت، دار ريحـاني للطباعة والنشر، 1955م.

الساعي، أحمد بسـام، حركـة الشـعر الحديـث فـي سـورية مـن خـلال أعلامـه، دمشـق، دار المـأمون للتراث، ط1، 1978م.

عبـاس، إحسـان، تـاريخ النقد الأدبي عنـد العـرب، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1978م.

العياشي، محمـد، نظريـة الشـعر العربـي، تونـس، المطبعة العصرية، 1976م.

الغذامي، عبد اللـه، الخطيئـة والتكفير: مـن البنيويـة إلـى التشـريحية، جـدة، النـادي الأدبـي الثقـافي، 1985م.

القرطاجني، حـازم، منهـاج البلغـاء وسـراج الأدبـاء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1981م.

المقالح، عبد العزيز، أزمة القصيدة العربية: مشـروع تساؤل، بيروت، دار الآداب، ط1، 1985م.

الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، بـيروت، دار العلم للملايين، ط7، 1983م.

مهدي، سامي، أفق الحداثة وحداثة النمط: دراسة في حداثة مجلة "شعر" بينة ومشروعا ونموذجا، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1988م.

سعيد، خالدة، البحث عن الجذور، بيروت، دار مجلة شعر، 1961م.

سـعيد، علـي أحمـد (أدونيـس)، أوراق فـي الريـح، بيروت 1959م.

محفوظ، عصام، السـوريالية وتفاعلاتهـا العربيـة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م.

ياغي، عبد الرحمن، مقدمة في دراسة الأدب العربـي الحديث، عمان، دائرة الثقافة والفنون، 1976م.

ب- المترجمة :

أرسـطوطاليس، فـن الشـعر مـع الترجمـة العربيـة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابـن رشـد، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، 1952م.

بريتون، اندريـه، بيانـات السـوريالية، ترجمة صلاح برمدا، دمشق، منشورات وزارة الثقافـة والإرشـاد القومي، 1978م.

فريزر، ج.س، "الوزن، القافية، الشعر الحر" سلسلة موسوعة المصطلح النقـدي، ترجمـة عبـد الواحـد لؤلؤة، بغداد، وزارة الإعلام، 1980م.

كولـردج، النظريـة الرومانتيكيـة فـي الشـعر: سـيرة أدبيـة، ترجمـة عبـد الحكيـم حسـان، مصـر، دار المعارف، 1971م.

موريه. س، الشعر العربي الحديث، (1800-1970) تطـور أشكاله وموضوعاتـه بتـأثير الأدب العربـي، ترجمة وعلق عليه شفيع السيد وسـعد مصلـوح، القاهرة، دار الفكر العربي، 1986م.

ويليـك، رينيـه، ووارين، أوسـتن، نظريـة الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980م.

ياكبسون، رومـان، قضايا الشعرية، ترجمـة محمـد الولي ومبارك حنوز، المغرب، دار توبقال للنشر، 1988م.

جـ- المجموعات الشعرية :

إبراهيم، جبرا، تموز في المدينة، 1959م.

أبو شقرا، شوقي، ماء لحصان العائلة، بيروت، 1962م.

بيضون، عباس، نقد الألم، بيروت، دار المطبوعات الشرقية، 1987م.

الجراح، نوري، مجاراة الصوت، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، 1988م.

الحاج، أنسي، لن، بيروت، 1960م.
الرأس المقطوع، بيروت، 1963م.

سعيد، علي أحمد (أدونيس)، احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، بيروت، 1988م.

صايغ، توفيق، ثلاثون قصيدة، بيروت، 1954م.
القصيدة ك، بيروت، 1954م.

الماغوط، محمد، حزن في ضوء القمر، بيروت، 1959م.
الفرح ليس مهنتي، بيروت، دار العودة، 1973م.

ناصر، أمجد، رعاة العزلة، عمان، دار منارات، 1986.

د- الدوريات :

الآداب، السنة الرابعة عشرة، العدد الثالث، 1966م.

الأديب المعاصر، العدد الحادي والأربعون، كانون الثاني، 1990م.

حوار، العدد الأول المجلد الرابع، 1965م.
شعر، العدد الرابع عشر، السنة الرابعة، 1960م.

عالم الفكر، العدد الرابع، المجلد السابع عشر. ؟

الفكر العربي، العدد الرابع، المجلد الثاني، 1980م.

الهلال، العدد الثاني، المجلد الثالث عشر، 1905م.