مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية
من ١٧ الى ٤١

رمضان ١٣٩٩هـ
آب ١٩٧٩ م

قصيدة النثر وايقاع الحضارة

الدكتور : أحمد بسام ساعي
كلية الآداب

أين ينتهي الشعر ليبدأ النثر ؟ وكيف تبلور الفرق بينهما عند العرب على مدى قرون طويلة من التطور الفني والعروضي والفكري ؟ وهل ما يسمى الآن بقصيدة النثر حلقة من حلقات ذلك التطور ، أم انها تتبع خطاً آخر غير خط الشعر، وجد في تراثنا القديم ومايزال مستمراً حتى الان ملبياً دواعي التطور ؟ وهل تعطي حضارة الربع الاخير من القرن العشرين تعريفاً آخر للايقاع يجرده من عنصر التكرار ليلبي أذواقنا الحديثة المرهفة ، أم ان تطور الايقاع يعني تطور التكرار فيه لا الغاءه ، والا لم يكن ذلك ايقاعاً كما يحدث في قصيدة النثر ؟ وهل يمكن لقصيدة النثر هذه ان تحل في نفوسنا محل الشعر الموقع ؟

كنت أروي على تلامذتي ، وانا احاضر فيهم عن الشعر الحديث ، واقعة جرت بيني وبين زميل اصطحبني الى احد الصاغة لأشاركه في انتقاء عقد جميل يهديه الى زوجته الجديدة ، وبعد بحث طويل بين عشرات العقود انتهى الى عقدين رائعين حار في اي منهما يختار . كان احدهما اكثر بهرجاً من الآخر ، ماساته كبيرة عديدة شديدة التلألؤ ، اما الآخر فكان أصغر حجما وأقل بهرجاً ، وماساته أقل تلألؤاً واكثر دقة . وطلب زميلي الي اعانته في الاختيار ، فوجدتني مدفوعاً الى سؤاله : وما درجة ثقافة زوجتك ؟ قال : اعدادية ، ومن غير تردد اشرت عليه بالاول ، قلت لتلامذتي : ولو كانت ثقافة زوجته جامعية لنصحته بالثاني . تضاحك التلامذة وقالوا : فلو كانت فوق ذلك ؟ تضاحكت معهم وقلت : اذن لنصحته بأن لا يشتري لها شيئاً ...

★ ★ ★

جرى ذلك وانا اتحدث عن موقفنا الحضاري تجاه الشعر الحديث . ان جيلنا يعيش فترة حضارية فريدة لم يعرفها جيل آخر على مدى التاريخ ، واستطيع ان اسمي طبقات الاجيال المتعايشة التي تكون مجتمع هذه الفترة باسم « جيل الانفصام » . لقد عاش ابي مع جدي حياة لا يشوبها اي تباعد او تناقض ، الافكار واحدة او تكاد ، والثقافة واحدة او تكاد ، والنظرة الاجتماعية ، والالبسة والاطعمة ، والادوات الحياتية اليومية ، كلها واحدة او تكاد ، ان اي انفصام لا يمكن ان يقع بين ذينك الجيلين المتجانسين ، فكيف عشت ـ انا ابن الجيل اللاحق ـ مع ابي ابن الجيل المدبر ؟ وكيف سأعيش مع ولدي ابن الجيل المقبل ؟

سأستعمل لغة الارقام ، مانحاً الرقم /١/ للجيل الاول ـ جيل الجد ـ والرقم /٢/ لجيل الاب ، والرقم /٣/ لجيلي ـ جيل ما بين الحرب العالمية الثانية وحرب ١٩٧٣ العربية الاسرائيلية ، والرقم /٤/ لجيل ولدي جيل ما بعد السبعينات .

ان (١) هو (٢) في الحقيقة ، فلا فرق يذكر في الطبيعة الحضارية عند الجيلين ، وربما يتجاوز الفرق اليسير بينهما الفروق الفاصلة بين اجيالنا الماضية ، ولكن هذا التجاوز لا يعدو اختلافاً بسيطاً في الوان المعيشة فرضته روائح الحضارة الغربية المنبعثة من بعيد ، وهكذا لم يجد الجيل (٢) أية صعوبة في التعامل مع الجيل (١) وانطوت العلاقة بين الطرفين بسلام مع انطواء الجيل (١) .

ولكن الجيل (٢) عاش الفصل الثاني من حياته ـ فصل الانحدار ـ بشكل يخالف تماما شكل الفصل الاول منها ـ فصل الصعود ـ فاذ تنطوي علاقته مع الجيل (١)

بسلام ، نجد الدنيا وقد قلبت له ظهر المجن ،ليقضي مع الجيل(٣) فترة علاقة قاسية لم تحكم الاقدار بمثلها على اي جيل سابق . وكان من الطبيعي ان يتحمل كلا طرفي هذه العلاقة الجديدة نصيبهما من مرارتها وقسوتها ، هم ، جيل مابين الحربين العالميتين ، ونحن ، جيل ما بعد الحرب الثانية .

ان المتوالية الهندسية السريعة التي تحرك وفقها الخط الحضاري لمجتمعنا الحديث كانت اقسى من ان يتحملها التطور الطبيعي ـ او الذي كان يجب ان يكون طبيعيا ـ لعلاقة الجيلين(٢ و ٣) فحصل الانفصام. وهوتطور ، اوهو انقلاب ،ان تعرفه ـ في ظني ـ اية علاقة اخرى بين جيلين في الزمن المقبل، ويدخل في ذلك علاقة (٣ و ٤)ـ جيليوجيل ولدي ـ ايضا.

فتلك القفزة الحضارية السريعة التي شهدتها بلادنا بعد الحرب ، والتي تسارعت بعد ذلك تسارعًا مذهلاً ، لم تسمح للجيل (٣) ، وهو يعدو لاهثا نحو الافق الجديد ، بالتوقف ليتمكن الجيل (٢) من ملاحقته ، وليستطيع هو ايضا ان يسترد انفاسه المتقطعة ، ليكون عدوه من بعد ثابتا وطبيعيا وواثقا من الوصول الى الافق الذي يعدو اليه . وهكذا تباعد الجيلان ، ووقع الانفصام بين طرفي حياتنا الحاضرة ، هذا الانفصام الذي ما زلنا نشهد صوراً مأساوية له في كل مظهر من مظاهر حياتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والابداعية .

ولكن النصيب الاوفى من هذا الانفصام تتحمله مظاهر الثقافة العربية المستحدثة ، بمختلف وجوهها الحياتية ، وجل هذه الوجوه يستند الى اصول غريبة عن روح الحضارة العربية .

ففي هذا العصر تنفتح امام مجتمعنا ابواب جديدة من الثقافة لم تكن متيسرة لمجتمعاتنا في الماضي البعيد او القريب ، وهي ثقافة مفتوحة ـ او بلا جدران ـ تتجاوز حدود المدرسة او الجامعة ، فتصل الى من لم يعرفها او ينتظم فيها ، وذلك عبر مظاهر الحياة من حوله : الاذاعة ـ التلفزة ـ الصحافة ـ السينما ـ المسرح ـ وسائل المواصلات السريعة ـ احداث العالم المتلاحقة السريعة الانتشار ـ مظاهر الحياة الحديثة (واجهات العمارات الحديثة ـ معارض الرسم والنحت والتصوير ـ الادوات الكهربائية المتطورة في المنزل وخارجه ـ الاشكال الهندسية الجديدة لهذه الادوات ـ الازياء الحديثة وتبدلها السريع) ، هذه الثقافة المفتوحة تخفف من وطأة الانفصام بين امي العصر الحديث ومثقفه ، اذ تجعل من هذا الامي « اميًا من الدرجة الاولى » اذا قيس بنظرائه في العصور السابقة . ورغم هذا الهدف ـ او العلامة ـ التي نسجلها لصالح الامي ، تظل الفروق بينه وبين المثقف اعظم بكثير

من اية فروق اخرى كانت بينهما في الماضي البعيد او القريب . فخط الثقافة الحديثة يمتد الى آفاق شاسعة ربما كانت ابعد من الخيال ، ومهما حصل هذا الامي المسكين من « ثقافة المجتمع المفتوحة » فسوف يجد المسافة بينه وبين المثقف ما تزال تكبر وتتسع بسرعة مفزعة ، يكاد يفقد معها الامل في تحقيق اي لقاء معه ، او التخفيف من حدة الانفصام بينهما ، لولا ادراك المثقف لهذه الحقيقة ،وسعيه الى التخفيف من وطأتها بأساليبه المتقدمة .

هذا ما يقع بين الامي والمثقف العادي . فماذا لو تجاوز المثقف حدود « العادية » واصبح« مثقفامن الدرجة الاولى » وقبل الاجابة عن هذا السؤال لابد من توضيح نقطة هامة هنا، وهي ما يتعلق بالخط الحضاري الذي انتهجه هذا « المثقف الاول »اذ يمكن ان نجد بيننا اليوم ثلاثة اصناف من هؤلاء المثقفين تبعا لمنابع ثقافتهم :

آ ـ مثقف اكتفى بالثقافة العربية .

ب ـ مثقف اكتفى بالثقافة الغربية .

ج ـ مثقف نال الثقافتين كلتيهما .

وعلى هذا يمكن ان نحدد علاقات « المثقف من الدرجة الاولى » مع باقي طبقات المجتمع ، صادرين في هذا التحديد عن شريحة واحدة من افراد طبقة هذا المثقف تمثل في الحقيقة غالبيتهم ، وهي شريحة المثقف السلبي الذي لم يهتم بتحقيق أي تفاعل مع الطبقات الاخرى.وتتوزع هذه العلاقات على الشكل التالي :

١ ـ بين المثقف والامي .

٢ ـ بينه وبين المثقف العادي .

٣ ـ بينه وبين الصنفين الاخرين من طبقة المثقفين الاوائل .

١ ـ بينه وبين الامي :

وهي علاقة مبتوتة تماماً ، وكل من الطرفين يصرخ في واد بعيداً عن الاخر ، ولا يصل ابداع الطرف الاول (المثقف) الى الطرف الثاني (الامي) وهذا ـ على الاغلب ـ لم يعرف المثقف ، ولم يسمع باسمه ، ولم يصل اليه نثار ثقافته او ابداعه ، واذن يمكن ان نحكم على هذه العلاقة بالموت او الشلل، ونقرر ان هذا الشلل هو بمثابة تعطيل لعضلة رئيسية محركة في جسم المجتمع ، ولا شك ان المسؤولية في هذا التعطيل تقع على عاتق الطرف المتفوق الذي

كان يجب ان تنبعث منه الحركة لتنقاد لها العضلة ، اقصد : المثقف ، ولن ننتظر من الامي ابدا ان يقوم بهذه المهمة القيادية الفاعلة .

٢ ـ بينه وبين المثقف العادي :

ان ابداع المثقف الاول لا يصل ايضا الى المثقف العادي ، بسبب تغاضيه عن الاهتمام بعملية الايصال ، وترفعه عن سماع نداءات هذه الطبقة بضرورة التواصل بين الطبقتين ، وحرصه على الاحتفاظ بنماذجه الابداعية « المثالية » بعيداً عن استطاعة باقي الطبقات . وهكذا يتحمل المثقف الاول مسؤولية شلل عضلة هامة اخرى من جسم المجتمع لعلها اهم من الاولى موقعاً في بناء هذا المجتمع .

٣ ـ بينه وبين الصنفين الاخرين من طبقة المثقفين الاوائل :

وتتوزع علاقات هذه الاصناف فيما بينها ، تبعا لجنسية مصادرها الثقافية ، الى ثلاثة انواع من العلاقات ، مراعين في تحليل مقوماتها العنصر الغالب عليها ، وذلك على الشكل التالي :

آ ـ علاقة صنف الثقافة (العربية) بصنف الثقافة (العربية ـ الغربية) : وقوام هذه العلاقة ـ حين يتخلى طرفاها عن سلبيتهما وتطرفهما ، وهذا ما يقع منهما في كثير من الاحيان ـ احترام وتلق من الاول للثاني ، وعطاء وارشاد من الثاني للأول ، مع تبادل مخصب للآراء ، وتأثر وتأثير في النماذج الابداعية لكل من الطرفين ، وهي علاقة جدلية بناءة تستطيع ان تحقق ، وهي تجاهد في سبيل تجديد الفكر العربي وتطوير نموذجه الادبي ، ما تتطلبه شروط التجديد من اقامة المعادلة المتوازنة بين القديم والحديث ، هذه المعادلة الدقيقة التي يمكن ان تنهار اذا فقد فيها التوازن بين الارض التي نقف عليها والفضاء الذي نريد ان نقفز اليه .

ب ـ علاقة صنف الثقافة (العربية ـ الغربية) بصنف الثقافة (الغربية) : وقوامها اشفاق او لا مبالاة من الاول للثاني ، ورفض واهمال ، قد يصلان الى درجة الاحتقار ، من الثاني للاول . وهي علاقة سلبية ـ في معظم حالاتها ـ مؤداها شلل عضلة اخرى في جسم المجتمع العربي ، وان كان ملاك هذه العلاقة ينحصر في جزء ضئيل من هذا المجتمع ، ويتحمل صنف الثقافة الغربية مسؤولية ذلك الشلل ، لانه انفصل تماما عن الارض العربية التي يمكن ان تلتقي عليها جميع الاطراف المشتركة في المعادلة المرجو اقامتها لتحقيق التطور المطلوب في المجتمع

جـ ـ علاقة صنف الثقافة (العربية)بصنف الثقافة (الغربية) وهي على الاغلب .

علاقة رفض متبادل بين الطرفين ، كثيراً ما يتحول الى مقاومة شرسة يبديها كل منهما للآخر في سبيل تحطيمه والتخلص منه ، وكل من الطرفين ينفي الاخر نفياً سرطانياً مطلقاً ، يؤدي الى تآكل جسم المجتمع ، بسبب تفجير الصراع بين القديم والحديث ، وتحوله الى معركة حقيقية ، قطباها اكبر فئتين واقواهما بين مثقفينا العرب ، ومن هنا تتوضح خطورة هذه العلاقة على جسم المجتمع العربي ، والشلل الذي يمكن ان يصيب حركته نتيجة لانفصال طرفيها العملاقين المعدين لإقامة جناحي معادلة التطور العربي ، ويتحمل صنف الثقافة الغربية هنا ايضاً ، وللسبب السابق نفسه ، مسؤولية هذا الانفصال القاتل ، وتشارك الاجنحة المتطرفه من صنف الثقافة العربية في هذه المسؤولية .

* * *

وتحليلنا لهذه العلاقات الثقافية جميعا يشير الى النتائج الاساسية التالية :

١ – ان اطراد عملية التطور يعتمد بالدرجة الأولى على التبادل والتأثير الإيجابيين اللذين تقوم عليهما العلاقة الطبيعية لطبقات المجتمع الواحدة مع الأخرى ، وتتعثر هذه العملية حين تتحول تلك العلاقة الى تباعد او تناحر ، تحت وطأة التطرف الذي تخرج اليه اطراف النزاع ؛ او الإهمال الذي يبديه العنصر المتفوق او الفاعل منها نحو الآخر المنفعل .

٢ – ان التبدل والتأثير الايجابيين يكادان ينحصران في علاقة واحدة من العلاقات الكثيرة التي تنتظم طبقات المجتمع المثقفة وغير المثقفة ، وهي علاقة صنف الثقافة (العربية) بصنف الثقافة (العربية ـ الغربية). ونظل المجموعات الاخرى كلها خارج دائرة هذه العلاقة الايجابية ، اي خارج القوة الفاعلة في حركة التطور ، بل ربما بدت ـ في هذه الحال ـ قوة اخرى معاكسة لتلك الحركة .

٣ ـ لابد اذن من الاهتمام بدور هذه العلاقة اليتيمة والتركيز عليه وتنميته ، حتى تتمكن من تغطية الفراغ الذي احدثته العلاقات السلبية الاخرى بين طبقات المجتمع .

ان التفاعل الثقافي بين العرب والغرب لن يحقق نتائجه في حركة تطوير الفكر العربي ونموذجه الادبي او الابداعي ، الا عن طريق اقامة الصلة الايجابية البانية بين الثقافتين ، هذه الصلة التي يمكن ان يقوم بمباشرتها الحملة الاوائل للثقافة العربية ، ومثلهم ممن استطاع الامساك بالثقافتين العربية والغربية معاً ، من غير ان تطغى الثانية على الاولى ، فيفقد صاحبها اصالته او الارض التي يستطيع ان يتحرك فوقها بأمان ؛ ولا ان تمحو الاولى الثانية وتطمسها ؛ فتفقد بذلك ثمرة التفاعل البناء الذي يدفع بقوته المحركة عجلة تقدمها وتطورها .

فما موقعنا نحن أبناء «الجيل ٣» ـ جيل ما بعد الحرب الثانية ـ من هذا اللقاء الثقافي المتحقق بين الحضارتين ؟ وما التغير الذي اصاب شخصيتنا بسبب هذا اللقاء ؟ وكيف نقيس ذلك التغير في ميدان الفن الشعري ، وهل هناك حدود له ـ او قواعد اساسية على الاقل ـ لانخرج عنها في عملية التطوير ـ ام انه منفتح دون حدود ، فوضوي دون قواعد ؟

★ ★ ★

لقد قامت علاقة جدلية مثمرة وعميقة بين كل من ملامح الفكر الصناعي المعاصر وملامح الفن الحديث ، فعكست الأولى على الثانية روحها ، واتاحت لها كثيراً من الخدمات التقنية التي تفتح امامها ابواباً واسعة للتغيير والتطور ، ثم انها قدمت لها مضمونات جديدة واسعة من خلال الدور الكبير الذي مارسته الآلة في تغيير حياة الانسان ، وتبديل عناصرها ، وخلق علاقات انسانية جديدة لا حصر لها ، كما قدمت لها اشكالا جديدة فائقة التطور من خلال الحجوم والاشكال الطريفة التي اتحدتها الابنية والآلات الحديثة ، وما تقدمه هذه الآلات من سلع استهلاكية يومية متنوعة الاشكال والالوان والوظائف .

ولكن الفن الحديث ، الذي مافتىء يتمثل تلك الانجازات المتقدمة في الفكر الصناعي وانتاجه ، كان في الوقت نفسه يقدم لهذا الفكر ، من خلال العملية التبادلية المثمرة التي ذكرناها ، روحه الجديدة لتصطبغ بها السطوح الظاهرة لمنتجات ذلك الفكر ، فتخرج ابنيته وآلاته وسلعه مخلقة بروح الفن الحديث ، حتى لتبدو في كثير من الاحيان وكأنها قطع فنية لا مجرد ضرورات حياتية يومية معدة للاستهلاك السريع .

وكان لا بد لهذه التغييرات الخطيرة في اشكال مبدعات الفكر والفن الحديثين ومضموناتها ، هذه المبدعات التي ملأت علينا حياتنا ، واستغرقت كل اسماعنا وابصارنا ، وغدت كالهواء الذي نتنشقه ، والغذاء الذي نستمد حياتنا منه ، كان لا بد لهذه الاشكال الجديدة من ان تطبع نفوسنا بطابعها الخاص ، وتترك عليها بصماتها العميقة ، فتتطور طبيعة هذه النفوس ، لتتطور معها افكارنا واذواقنا الفنية ، فيعجبنا ما ليكن يعجبنا ، ونهمل ما لم نكن نفكر يوماً باهماله او التخلي عن الاعجاب به وتمليه وتذوقه .

فما شأن هذه النفوس الجديدة المتطورة مع فن الشعر ؟ بل لنبدأ بالتساؤل عن شأنها مع فن الموسيقى لأن هذا الفن سيكون طريقنا الى تبين شأنها مع فن الشعر ، ثم مع ما يدعى بقصيدة النثر ، وهي نهاية مطافنا في هذا البحث .

* ★ *

ان الموسيقى التي كانت تشد اليها ابي (او الجيل ٢) وتستثير كل مكامنه العاطفية

بايقاعها البدائي الرقيب ، لم تستأثر بجل اهتمامي ، واصبحت عواطفي الكامنة تتجه الى مرافىء اخرى جديدة وكثيرة لتحط عندها ، غير المرافىء الموسيقية المحدودة التي كانت تتجه اليها عواطف ابي ، بل انني احس ان ما يستطيع ان يحركني من اغنيات جيل ابي يتجه في نفسي نحو محطات محددة تمثل الجزء المتوارث فيها ، هذا الجزء الذي لا يمكن للانسان ان يتخلى عنه مهما حاول ان ينسلخ من جلده ، انه يمثل الذاكرة القومية في جانب منه ، والذاكرة المحلية ـ وربما الاسروية او القبلية ـ في الجانب الآخر . وهذه الذاكرة هي التي تمثل القاعدة التي يستطيع المبدع ان يتكىء عليها وهو يمارس التغيير ، من غير ان يخشى الانقطاع عن خط حضارته والقفز الى اجواء بعيدة لا تمت الى تلك الحضارة بصلة تضفي على فنه صفة الاصالة وتمنحه من ثم قوة الرسوخ والاستمرار والتأثير الفاعل . وهذا لا يمنع ان تظل المحطات المتوارثة متوارية خلف مئات المحطات الجديدة التي ملأت علي نفسي ، والتي تجعلني اولي القسم الاكبر من مشاعري للايقاعات المستجدة التي تنتظم كثيرا من الاغنيات والمقطوعات الموسيقية الحديثة .

وهذا ما يجري في حقل الشعر ايضا . فالشعراء المحدثون استيقظوا على اصوات التراث ، وتنسموا روائحه تعبق من زوايا بيوتهم ، ولمحوا غباره في ثنايا اثواب آبائهم ، فأما من تقدمت سنه منهم ممن ولد في العشرينات او اوائل الثلاثينات ، فقد تنشق نسائم هذا التراث ، وملأت اصواته اسماعه ، وتغلغلت فيه ، وتركت على لوحة نفسه آثاراً يصعب ان تمحى ، واما من تأخرت ولادته عن اولئك ، وتفتح على اصوات الحداثة تنطلق في بلده مزاحمة اصوات التراث ، فقد اراد ـ مدفوعا برغبة الجائع حين يقع على كميات كبيرة من الطعام ـ ان يتمرد ويثبت لابيه ولجده ، بل لاخوته الكبار ، انه يستطيع ان يأتي بما لم يأتوا . لقد كانت اصوات الحداثة من حوله شديدة الاغراء فعب مما تدعو اليه عب الصادي ، بينما اكتفى الكبار بما يحتاجونه منها ، اذ كانت اجوافهم شبه مكتفية بذلك التراث الذي شبوا عليه ، وعيونهم مشبعة من النظر الى الالوان والاشكال والاحجام ، ونفوسهم قد تجاوزت في نضجها حد الانسياق وراء كل ما يشد انتباه الناشئين من الوان براقة او بهارج لا تستند الى اسس ثابتة تستطيع مواجهة الزمن الذي عركوه وعركهم ، وعاشوا معه في شبه زمالة او صداقة ، حتى عرفوا ما يبقي عليه من الاشياء ، وميزوا بينه وبين ما يسرع قضاؤه بالنفاذ فيه ، فحاولوا الاخذ بالاول الدائم ، وفضلوه على الآخر الهش السريع الزوال .

وهكذا ادرك المتقدمون من الشعراء المحدثين ان التطور لا يعني التغيير ، واستطاعوا ان يتوقفوا عند النقطة الدقيقة الفاصلة بين التطور والانقطاع ، فظلوا عند الاول ، ولم يخرجوا الى الثاني . وكان وقوفهم عند الاول ، ـ اي

التطور – يعني الخروج من ايقاعات البحور الخليلية الى ايقاعات جديدة اخذت شكلا معتدلا من التطور في البدء لتظهر في ثوب عروضي سمي بشعر التفعيلة او « التوقيع » – كما ادعوه في كتاب « حركة الشعر الحديث » (١)، ثم مالبثت ان اتخذت اشكالا عروضية اكثر تطرفا، اطلقت على ما اكتشفته منها في الكتاب المذكور اسمي « التشكيل » و « التنويع » (٢)، وكان وقوفهم هذا يعني ايضا خروجا بالاستعمالات اللغوية القديمة الى حيز جديد، فسنوا اعرافا لغوية جديدة، ولكنهم ميزوا في عملية التطوير اللغوي بين القاعدة اللغوية فتشبثوا بها، والعرف اللغوي، فخرجوا عنه في كثير من صيغهم التعبيرية، مدركين ان بامكان المجدد في ميدان اللغة ان يمارس تجديده على الثاني فقط اي العرف اللغوي – دون الاول – اي القاعدة – حتى يكون تجديده مقبولا واصيلا ومستمراً.

وكان هذا التوقف يعني ايضاً خروجا بالصورة من حدودها القديمة الى حدود جديدة تتباعد فيها اطرافها، وتتمدد، وتتغير علاقاتها فيما بينها، لتغدو اكثر اثارة، واشد ايحائية، وابعد دلالة، من غير ان تتخلى عن دورها القديم، بوصفها: اللغة التي يوجهها الخيال للخيال عن طريق العقل.

وكان يعني ايضاً الخروج بالفكرة عن مدارها التقليدي الى مدار آخر جديد يغير من طبيعتها، فلا يدعها مقتصرة على الدلالة المباشرة، ولا يتركها تتوجه الى ذهن القارىء او المتذوق بالطرق الاعتيادية، بل تختلط بعناصر القصيدة الاخرى، من خيالية ولغوية وهيكلية، حتى تصل من خلال هذا المزيج الفني المتكامل الى منتهاها في نفس المتذوق، من غير ان يفقدها هذا شخصيتها: فكرة لها مؤداها المنطقي، وان سلكت الى هذه المنطقية سبيلاً لا يميزها المنطق، او ليس المنطق أبرز عناصرها.

وكان يعني اخيرًا تطويراً خطيراً للبناء الشعري القديم، والخروج به الى بناء راشد اكثر نضجًا واقوى فاعلية، بما فيه من تكامل ايقاعي ونغمي ونفسي، وما يقوم عليه من حوار

---

(١) دمشق: ١٩٧٨.

(٢) « التشكيل » هو نظام عروضي استجد بعد شعر التفعيلة او التوقيع، يعيد الشاعر فيه تشكيل تفعيلات البحر الممزوج مقدما او مؤخراً فيما مع حريته الكاملة في التصرف بعددها في كل سطر، اما « التنويع » فهو نظام اكثر حداثة ينوع الشاعر فيه بالسطر الواحد بين تفعيلات عدة بحور مما اضطررنا معه الى وضع تفعيلات اكثر دقة من تفعيلات الخليل لقياس الايقاع فيه وضبطه والتأكد من تحقق التكرار النغمي فيه.

وحركة تغنيانه عن التجزيئية الفكرية وعن المباشرة والتقريرية النثريتين ، من غير ان يخرج ذلك به الى هدم الاطار الفني المحدد، والخروج عن الهيكل الشعري الى أطر غير مميزة المعالم .

* * *

هذه هي المواقع التطويرية التي وقف عندها على الاغلب المتقدمون من الشعراء المحدثين . اما المتأخرون منهم ـ او اكثرهم ـ فقد حرروا انفسهم من هذه المواقع التطويرية جميعا، ولم يشاؤوه « تطورا » بل ارادوه « قفزة » او « انقطاعاً » عن الماضي والتراث والقاعدة، للخروج عن كل ما يربطهم بتلك الاسس الراسخة الى اسس جديدة ، بل ربما رفضوا الاعتراف بأية اسس ، قديمة او حديثة ، فغايتهم هي التجديد غير المرتبط بعرف او نظام او قاعدة يمكن ان تتخذ يوما ما صفة الاستمرار .

وكان ما دعي بـ « قصيدة النثر » احد جوانب هذه الثورة المتطرفة ، ولكن اصحابها ، رغم تمردهم وخروجهم السافر عن القواعد التقليدية القديمة للشعر ، أبوا الا ان ينسبوا فنهم الى تلك القواعد، او ما اطلق على تلك القواعد او اشكالها الفنية من اسماء : (شعر) و (نثر) ، فبثوا في الاسم الجديد الذي اطلقوه على فنهم كلا الاسمين القديمين ، فقالوا (الشعر المنثور) او (قصيدة النثر) ، ثم انهم ـ رغم ثورتهم ـ ما يزالون يلصقون فنهم بالارض التي يثورون عليها وعلى واقعها : الشعر ، فينسبون الى هذا الفن كل مقومات الشعر القديم ، مع اعلانهم بأنهم بدلوا فحسب هذه المقومات بمقومات احدث منها ، دون ان يعلنوا رفضهم لتلك المقومات وايجاد بديل لها . انهم مايزالون يحاولون ان يثبتوا ان في فنهم ايقاعا من نوع جديد يحل محل الوزن القديم ، وان مقومات الشعر الأخرى كلها من خيال موح وفكر مكثف شديد التركيز ولغة مثيرة للاحساسات الداخلية العميقة ، تتوفر لهذا الفن .

ونجد انفسنا الان مضطرين للعودة آلاف السنين الى الوراء لنتساءل : ما السر في ان فن الشعر كان المقدم على الفنون القولية الاخرى عند معظم الامم ؟

لقد كان الشعر آخر ما يطمح اليه العربي في مجال القول ، وكان اعظم الفنون اليونانية على الاطلاق ، وهو فن المسرح ، يؤدى من خلال الشعر ، ويكاد يكون الشعر هو الفن القولي الوحيد الذي وصل الينا من حضارتي الصين والهند القديمتين ، بل ان معظم ملاحم الهنود والفرس والساميين القدماء جاءت بلغة الشعر ايضاً ، وكأن البشرية ، شأنها شأن الانسان العربي القديم ، لم تكن تطمح الى فن أرقى من فن الشعر ، والى لغة اسمى من لغته .

ويمتد هذا الشعور في امتنا الى العصر الحديث ، فما يزال في قرارة نفس العربي شعور جارف حاد بتفوق الشعر ، وما تزال عقدة التفوق هذه تتحكم بمن لايجيد هذا الفن وتدفعه دفعا نحو الالتصاق بجدار الشعر، والانتساب اليه ، واكتساب مواطنيته .

فهل يستحق الشعر مثل تلك المكانة بين الفنون القولية الاخرى ؟ وما الذي جعله يحتل في نفوس القدماء ، ومن بعدهم المحدثون ـ العرب على الاقل ـ مثل هذه المكانة ؟

لا نريد ان نتعرض في هذا الموضع من البحث لمسألة أي الفنين أسبق الى الظهور في تراثنا : الشعر أم النثر الفني ، ولكننا سنحاول ان نتتبع الخطوات التي نتصور ان العربي قد سلكها للوصول الى الشعر كما هو في صورته المثالية المعروفة ، وبيان الفرق بينها وبين لغة النثر من خلال هذا التتبع ، وليس من المهم أبدًا ان تكون تصوراتنا لترتيب هذه الخطوات صحيحة تماما ؛ بل المهم ان نبرز من خلال ذلك ما تمتاز به لغة الشعر على لغة النثر .

يمكن ان نقول ان العربي بدأ بأن ألبس الايقاعات البدائية البسيطة التي ولدت من خلال حياته الصحراوية المحدودة اثوابًا لغوية بسيطة ايضاً ؛ وربما كان معظم هذه الايقاعات صادراً عن حركة سيره او سير ناقته او حصانه ؛ ولم تكن هذه الاحياء بطبيعة الحال تسير وفق ايقاع واحد ؛ بل كانت ايقاعات سيرها تختلف بين المشي البطيء والعادي والسريع والاسرع ... وهكذا تتولد لدى العربي ايقاعات البحور الصافية التي يقوم بناؤها على نوع واحد من التفعيلات ؛ كالرجز والخبب والمتقارب والرمل ؛ فيمسك بهذه الايقاعات ؛ ويتلجلج بها صدره ؛ فيتحرك معها لسانه بدندنات لامعنى لها في البدء ، ثم لا تلبث هذه الدندنات ان تأخذ شكل كلمات ذات مدلول ما ؛ وان كانت صياغتها لا تحمل بالضرورة أيا من مقومات التعبير الشعري المعروفة ، وربما كانت لا تحمل في هذه البداية المتواضعة اية معان مركبة ذات قيمة فكرية مقبولة .

واختيار العربي لهذه الايقاعات البسيطة في البدء ـ وهي التي سماها الخليل بعد ذلك بحوراً ـ كان يسهل عليه نسج كلمات كثيرة من غير ان يخشى خروجا او نشازاً عنها ، وربما بدأ بنماذج مبسطة من تلك الايقاعات او البحور ، كمنهوك الرجز ـ اي تفعيلتان فقط منه في المصطلحات الخليلية ـ او مشطوره ـ ثلاث تفعيلات ـ ليتحول بعد ذلك الى مجزوئه ـ اربع تفعيلات ـ ثم الى الرجز التام ـ ست تفعيلات ـ ولدينا نماذج رجزية متقدمة ـ وربما كان بعضها متأخراً بعض الشيء ومعاصرا لظهور الاسلام ـ غير كاملة الايقاع ، فيختلف عدد تفعيلاتها بين الشطر والاخر ، ومنها مثلا ارجوزة ابنة العنبر الزماني التي كانت تحرض بها المشركين على

المسلمين يوم أحد فتقول :

وغى وغى وغى وغى
حر الحرار والتظى
وملئت منـــه الربى
ياحبذا المحلقون بالضحى

وقد جاء كل من الاشطر الثلاثـة الاولى في تفعيلتـين (مستفعلن مستفعلن) وانفرد الرابع عنها بثلاث تفعيلات . بل ان هذا المقطع يقدم لنا أيضا صورة عن الروى قبل أن ينضج ، اذ نلاحظ أن الراجزة لم تعتمد رويا معينا في الاشطر الاربعة ، واكتفت بوحـــدة حروف الوصل بعده وهي الالف .

ولكن أذن العـربي لا تلبث ان تتمكن من هذا الايقـــاع الرجزى البسيط ومن ايقاعات البحور الصافية الاخرى فتستقيم لها الاوزان ، وينضـج الاحساس بالايقـــاع لدى المنشدين او الشعراء ، كما اصطلح على تسميتهم فيما بعد ، فيغدون أكثر مقدرة على صياغـــة الكلمات وفق تلك الاوزان والايقاعات ، وتصبح هذه الصياغة أكثر وضوحا وأكبر دلالة واشد تماسكا . ثم ماتلبث صياغتهم مع الزمن أن ترتقي درجات أعلى من البلاغة ، فيبثونهـا تلك القوة الايحائية التي ميزت بعد ذلك لغة الشعر ، ويقتربون بها شيئا فشيئا من لغة « الشعر الخالص » ـ كما يدعوه بول فاليرى ـ ويتحولون بها عن طريقـة التعبير المباشر ، الى طريقة التعبير بالصورة ، وكذلك بالايحاء اللغوي . يجرى هذا في الوقت الذي يخطو فيه المنشدون خطوات أبعد في مجال الايقاع ، فيحاولون تطوير البحور القديمة الصافية ليجعلوا منها بحورا ممزوجة أكثر رقيا من الاولى ، فيلحق التعديل آخر تفعيلة من شطر الرجز بحذف الصوت الاول منهـا (مس) فتغدو (تفعلن) أو (فاعلن) ليتحول الى بحر جديد هو السريع ـ كما يسميه الخليـل بعـد ذلـك ـ أي (مستفعلن مستفعلن فاعلن) . ثم يدخلون صوتا جديدا قصيرا (فـع : / ٥) بين تفعيلتي السريع الاوليين فيتحول الى المنسرح ، كما يمكن أن نلحظ من المقارنة التالية :

مســـتفعلن / مســـتفعلن	فع مستفعـ / مفعولات	لن فاعلن / مستفعلن	مســـتفعلن / مســـتفعلن	فع مستفعـــلن / مفعـولات	لن فاعلن / مستفعلن

(١) ولهذا افضل ان اقرا المنسرح كما يلي وليس كما قرأه الخليل بن احمد :

مستفعلاتن مستفعلن فاعلن مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

وهي قراءة اقرب الى روح القراءة الخليلية نفسها للابحر الاخرى وان خرجت بـ (مستفعلن) الى (مستفعلاتن) .

ويدخلون صوتا قصيرا أيضا (فـع : / ٥) .... ما بين أجزاء المتقارب ليفصل كل زوج من التفعيلات عن الآخر المجاور له ، فيغدو هكذا :

فعولن فعولن فع فعولن فعولن فع فعولن فعولن فع فعولن فعولن فع

ويمكن أن نقرأه كما قرأه الخليل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فيكون البحر الطويل . وهكذا راحوا يكتشفون بحورا عديدة أخرى . ولكن هذه البحور كانت تختلف في قوة الآصرة التي تربطها بالبحور الصافية الاولى ، فبعضها نشأ عن تعديل بسيط في البحر الصافي ، كما رأينا في السريع والطويل ، وبعضها نشأ عن تعديل أكثر تعقيدا في تلك البحور كما في المنسرح .

وكانت العملية اللغوية تزداد تعقيدا كلما ازدادت العملية الايقاعية تعقيدا أيضا، فأن تصوغ الكلمات على بحر صاف كالرجز او المتقارب اهون بكثير من ان تصوغها على بحر ممزوج كالسريع ، بله الشديد الامتزاج كالمنسرح .

ومع هذه الخطوات البعيدة التي وجد الشعراء ان عليهم ان يقطعوها في سبيل الوصول الى صياغة شعرية لائقة ، كان لابد ان يحس المنشئون بالفارق الكبير بين العملية النثرية والعملية الشعرية ، فهناك حواجز كثيرة مرتفعة امام الشاعر ، عليه ان يتجاوزها بنجاح قبل ان يصل الى ارض الشعر ، فاذا ما احسن اجتياز هذه الحواجز جميعا استطاع ان يحقق العملية الشعرية على خير وجه ، واما اذا كبا به جواده عند احداها ، ولم يتمكن من تحقيقها ، فان العملية الشعرية تتعثر لديه ، ويخرج في النهاية صفر اليدين ، من غير ان يصل الى الهدف الذي كان يسعى اليه وهو الشعر . وهكذا خرج من الشعر كثير من المنظومات العلمية الطويلة التي اكتفى اصحابها بتحقيق جناح واحد من جناحي العملية الشعرية ، وهو الجناح الايقاعي من غير ان يهتموا بتحقيق الجناح الآخر، وهو الجناح التعبيري بمقوماته المتعددة ،اللغوية والخيالية والفكرية ، وهكذا خرج ايضا عن الشعر كثير من القطع البلاغية الخالدة التي انصرفت الى تحقيق الجناح الثاني ، التعبيري ، دون الجناح الاول ، الايقاعي .

ولكن المهم في امر هؤلاء الجماعات ، بطرفيها ، ان احدا منهم لم يدع انه صنع الشعر ، فكان اصحاب الطرف الاول يعلمون انهم انما ينظمون فصولا علمية مدرسية على ايقاع

الشعر ، ولم يحاولوا ان يتطاولوا بعملهم الايقاعي المحض ليلصقوه بالشعر رغم ان فيه جانبًا من الجناح التعبيري هو الفكر ، كما كان اصحاب الطرف الثاني يعلمون انهم إنما يمارسون نوعًا من الكتابة الفنية التي قد تشبه اساليب التعبير الشعري ، من غير ان يدعوا او يفكروا ابدًا بنسبة عملهم هذا الى الشعر ، لانهم تخلوا بمحض ارادتهم عن الجناح الرئيسي الآخر في عملية الشعر ، وهو الايقاع .

* * *

وهذا يعيدنا بشكل طبيعي الى الفن الجديد ـ او هكذا يصفه اصحابه على الاقل ـ اي ما يدعى بـ « قصيدة النثر » ، فهل كان هذا الفن جديداً حقاً ؟ وهل يدخل في باب الشعر او « القصيدة » كما اراد له اصحابه ؟

ان بعض النماذج البلاغية المتقدمة عند العرب تحمل كثيرًا من ملامح هذا الفن المتأخر الذي يدعوه اصحابه بقصيدة النثر ، وهي النماذج التي اخذت بالجانب التعبيري دون الجانب الايقاعي من الشعر كما ذكرنا . وسنعرض اطرافاً من هذه النماذج القديمة لنصل من ثم الى عقد مقارنة بينها وبين نموذجها الحديث « قصيدة النثر » لنرى هل يستحق هذا النموذج ان نفصله فصلا نوعيا عن تلك النماذج النثرية القديمة ، أم انه مجرد امتداد طبيعي لها ؟

والنموذج الاول الذي سنعرضه من بين النماذج النثرية القديمة هو مقطع من تسع آيات قرآنية كريمة من سورة ابراهيم . (١) يقول تعالى :

« واذ قال ابراهيم رب اجعل هذا البلد آمناً واجنبني وبني ان نعبد الاصنام ، رب انهن اضللن كثيرا من الناس فمن تبعني فانه مني ومن عصاني فانك غفور رحيم . ربنا اني اسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم ، ربنا ليقيموا الصلاة ، فاجعل افئدة من الناس تهوي اليهم وارزقهم من الثمرات لعلهم يشكرون . ربنا انك تعلم ما نخفي وما نعلن ، وما يخفى على الله من شيء في الارض ولا في السماء . الحمد لله الذي وهب لي على الكبر اسماعيل واسحق ، ان ربي لسميع الدعاء . رب اجعلني مقيم الصلاة ومن ذريتي ، ربنا وتقبل دعاء . ربنا اغفر لي ولوالدي وللمؤمنين يوم يقوم الحساب ، ولا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون ، انما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الابصار . مهطعين مقنعي رؤوسهم لا يرتد اليهم طرفهم وافئدتهم هواء » .

والنموذج الثاني من الحديث الشريف ، وهو دعاء خاشع يتضرع فيه الرسول ﷺ

---

(١) الآيات : ٣٥ ـ ٤٣

الى ربه ، بعد ان اشتد ايذاء قريش له ، فتركهم الى الطائف ، فسلط اهل الطائف سفهاءهم عليه ، ورموه بالحجارة ، حتى سال الدم من قدميه ، فرفع الى ربه هذه المناجاة المؤثرة :

« اللهم اليك اشكو ضعف قوتي ، وقلة حيلتي ، وهواني على الناس . انت ارحم الراحمين ، انت رب المستضعفين ، وانت ربي ... الى من تكلني . الى بعيد يتجهمني ، ام الى عدو ملكته امري . ان لم يكن بك غضب علي فلا ابالي ، غير ان عافيتك هي اوسع لي . اعوذ بنور وجهك الذي اشرقت له الظلمات ، وصلح عليه امر الدنيا والآخرة ، ان يحل علي غضبك ، او ينزل بي سخطك . لك العتبى حتى ترضى . ولا حول ولا قوة الا بك » . (١)

وفي نصوص العهد القديم ، في ترجمته العربية ، نماذج كثيرة من هذا الفن ، نختار منها هذا المقطع من الاصحاحين الخامس والسادس من سفر نشيد الأناشيد او نشيد الانشاد : (٢)

« استحلفكن يا بنات اورشليم ان وجدتن حبيبي ان تخبرنه بأن الحب قد اسقمني . ما فضل حبيبك على الاحباء ايتها الجميلة في النساء ؟ ما فضل حبيبك على الاحباء حتى تستحلفنا هكذا ؟ حبيبي ابيض واشقر ، علم بين ربوة . رأسه نضار ابريز ، وغدائره كسعف النخل حالكة كالغراب . عيناه كحمامتين على انهار المياه تغتسلان باللبن وهما جالستان في وقبيها ، خداه كروضة اطياب وخضيلة رياحين ، وشفتاه سوسن تقطران مرا ذكيا . يداه حلقتان من ذهب مرصعتان بالزبرجد ، وجسمه عاج يغشيه اللازورد . ساقاه عمودا رخام موضوعان على قاعدتين من ابريز ، وطلعته كلبنان . هو مختار كالارز . حلقه اعذب ما يكون ، بل هو بجملته شهي . هذا حبيبي وهذا خليلي يا بنات اورشليم . اين ذهب حبيبك ايتها الجميلة في النساء؟ اين توجه حبيبك فنلتمسه معك ؟ حبيبي قد نزل الى جنته الى روضة الاطياب ، ليرعى في الجنات ويجمع السوسن . انا لحبيبي وحبيبي لي ، هو الذي يرعى بين السوسن . جميلة انت يا خليلتي كترصه ، وحسناء كاورشليم ، وموهوبة كصفوف تحت الرايات » .

* * *

ان الاختلاف بين النصوص الاربعة المطروحة واضح في اكثر من جانب منها ، فالآيات القرآنية لم تعتمد على الصورة بشكل خاص ، ولكنها اتجهت اتجاها لغويا ، فسلكت مسلكا وسطا بين التعبير بالصورة ـ وهو تعبير غير مباشر ـ والتعبير باللفظة المحددة ـ وهو مثال للتعبير المباشر ـ واختارت بين هذين الطريقين طريق الايحاء اللفظي وكأنها تريد ان تصور بالكلمات ، فالوادي الذي يسكن ابراهيم ذريته فيه ليس بـ « واد مجدب » بل « واد غير

---

(١) رواه الطبراني في المعجم الكبير . وانظر مجمع الزوائد : ٦/ ٣٥ ، وجمع الفوائد: ٢/ ٦٩

(٢) العهد العتيق ، ج ٢ .

ذي زرع » فالتركيب الموحي (غير ذي زرع) حل محل اللفظة المفردة (مجدب) التي كان يمكن ان تؤدي معناه تماماً ، ولكنها لم تكن لتؤدي ايحاءه الذي اتجه بالمعنى اتجاها عاطفيا ، وأشعرنا بتهذيب ابراهيم في مخاطبته لربه ، وكأنه لا يريد ان يضمن خطابه له ، وهو يصف ارضه الحرام التي وضع فيها اول بيوته للناس ، كلمة مجردة جافة مثل (مجدب) او ما يمكن ان يحل محلها من الفاظ محددة مباشرة ، فاختار اللفظ (زرع) على اللفظ (جدب) او (قفر) او امثالهما ، واتى به في هذا التركيب الرقيق المغني عن تلك الالفاظ : (غير ذي زرع) . وهكذا فضل ان يقول « فاجعل افئدة من الناس » على ان يقول (فاجعل الناس) وان يقول « تعلم ما نخفي وما نعلن » على ان يقول (تعلم كل شيء) لاسباب مشابهة .

ومع هذا لم تهمل الايات الجانب التصويري ، ولاسيما الايتان الاخيرتان اللتان تقدمان لنا مشهداً مثيراً مجسما من مشاهد يوم القيامة : الظالمين وقد برزت اعينهم ناطقة بالرعب ومالت رؤوسهم على اكتافهم عليها علائم الذلة والخضوع والحيرة والخوف ، وكل في شغل شاغل عن الاخرين مما هو فيه .

وفي الحديث النبوي تبرز الذات بشكل واضح ، ويتجه الدعاء اتجاها لغويا ايضا ينكىء على العاطفة المتوقدة اتكاء كبيراً ، وذلك من خلال الانفاس المتسارعة التي تبرزها الجمل القصيرة المتلاحقة فيه ، خلافاً لآيات سورة ابراهيم التي جاءت طويلة هادئة ، وبجمل الدعاء كان ابتهالا يرفعه عبد ضعيف الى خالق قوي جبار يطلب عونه ورضاه ، اما الآيات فكانت مناجاة اكثر تنوعاً ، وابتعدت عن الذاتية ، وتخلت عن العاطفية بطبيعة موضوعها التشريعي وطلبات ابراهيم البشرية ، من عقيدية واقتصادية واجتماعية ، كما يعتمد الدعاء النبوي على التكثيف الفكري ، فيقدم المعنى الواسع من خلال عبارة قصيرة مغنية ، ولنتمعن في العبارات (انت رب المستضعفين وانت ربي — الى بعيد يتجهمني أم الى عدو ملكته امري — عافيتك اوسع لي — لك العتبى حتى ترضى » لنتبين هذا الجانب البلاغي في الحديث .

اما نشيد الاناشيد فيتجه اتجاها تصويريا من ناحية ، ويقوم على بناء حواري درامي من ناحية ثانية . والعنصر التصويري شديد البروز فيه ، وهو في صوره لا يعتمد دائما على العنصر الذي يتحقق فيه تناسب الاحجام والاشكال والالوان بين كل من المشبه والمشبه به ، بل كثير مايخرج عن هذا التناسب الى ما يشبه الصورة الرمزية الحديثة ، فعينا الحبيب « كحمامتين على انهار المياه تغتسلان باللبن وهما

جالستان في وقبيها » وخداه « خضيلة رياحين » والحبيبة « حسناء كاورشليم » وهي ايضا « مرهوبة كصفوف تحت الرايات » . وهذا جانب شديد الاهمية فيه ، وهو غريب عن العقلية التصويرية العربية التي يظهر واضحًا انها لم تقرأه ولم تتأثر به ، وان خط التجديد او التطوير في مجال الصورة عندها كان يسير في اتجاه آخر ، بعيدًا عن هذا المنحى .

أما العنصر الحواري فيقوم على التنقل في الحديث بين المتكلمة المحبة حينًا « استحلفكن يا بنات أورشليم إن وجدتن حبيبي .. » وجمهور المحبيات عن تساؤلها حينا آخر « ما فضل حبيبك على الاحباء أيتها الجميلة .. » ثم تدخل الحبيب نفسه في النهاية « جميلة أنت يا خليلتي كترصة وحسناء كاورشليم » . ونحن نتخيل المشهد من ممثلين رئيسيين : الحبيب والحبيبة ، ومن مجموعة او « كورس » يتكىء عليها الممثلان في تطوير الحركة ودفع الأحداث الى الامام ، وان كان النص يخلو في الواقع من أي حدث ، ولكن هذا البنـــاء الحواري يمنحه حركة مسرحية منشطة ، تخلصه من السرد الوصفي ، أو تخفف على الاقل من وطأة هذا السرد .

ومن خلال هذا العرض السريع للنماذج الثلاثة يتكشف لنا اختلاف واضح فيما بينها ، وقد يكون اختلافًا خطيرًا في بعض الاحيان ، ولكن هذا الاختلاف لم يجعل منهـــا فنونًا ثلاثة متمايزة ، لانه اختلاف طبيعي يقـــع بين أية نماذج ادبية تنضوي تحت عنوان واحد من الفنون ، وينشأ مثل هذا الاختلاف عن تمايز المبدعين من ناحية ، وعن تباعد المسافات المكانية والزمانية بين النماذج من ناحية أخرى . ومع هذا نجد أن شيئا واحدا يجمع بين النماذج الثلاثة ، وهو خلوها جميعًا من الايقاع الذي لا يتحقق الابتكرار ثابت او متطور للضربات او الانغام ، وغناها ، في الوقت نفسه ، بما نسميه ـ مجازًا أو خطأ ـ « الموسيقى الداخليـة » وبجوانب مما نسميه ـ مجازًا او خطأ ايضًا ـ « الموسيقى الخارجية » .

★ ★ ★

هذا في التراث . فكيف غدا هذا الفن عند المحدثين . وهل تطور تطورا نوعيًا يجعل منه فنًا آخر أم تطور التطور الطبيعي الذي يقـــع لكل الفنون الاخرى ، والفروق بـــين النموذجين القديم والحديث لا تتعدى بحجمها الفروق بين أي فن قولي قديم ورديفه الحديث ، لأنها فروق طبيعية يفرضهـا العامل الزمني والحضاري ، ولا تستدعي تمـيز الحديث عن القديم تميزًا يجعل من أحدهما فنًا مستقلاً عن الآخر ؟

ولاقامة هذه المقارنة ، والخروج فيها بحكم موضوعي ، لا بد أن نعرض نمـوذجًا لقصيدة نثرية حديثة ، ونفضل ان تكون لعلم من اكبر اعلام هذا الفن ، وهو الاديب السوري

محمد الماغوط .

يقول الاديب الماغوط تحت عنوان (الظـل والهجير) من مجموعتـه (الفرح ليس مهنتي) :

« كل حقول العالم / ضد شفتين صغيرتين / كل شوارع التاريخ / ضد قدمين حافيتـين.

حبيبتي هم يسافرون ونحن ننتظر / هم يملكون المشانق / ونحن نملك الاعناق / هم يملكون اللآلىء / ونحن نملك النمش والتواليل / هم يملكون الليل والفجر والعصر والنهار / ونحن نملك الجلد والعظام . نزرع في الهجير ويأكلون في الظل / أسنانهم بيضاء كالارز / واسناننا موحشة كالغابات / صدورهم ناعمة كالحرير / وصدورنا غبراء كساحات الاعدام / ومـع ذلك فنحن ملوك العـالم : بيوتهم مغمورة بأوراق المصنفات / وبيوتنا مغمورة بأوراق الخريف / في جيوبهم عنـاوين الخونـة واللصوص / وفي جيوبنا عناوين الرعـد والانهار / هم يملكون النوافذ / ونحن نملك الرياح / هم يملكون السفن / ونحن نملك الأمواج / هم يملكون الاوسمة / ونحن نملك الوحـل / هم يملكون الاسوار والشرفات / ونحن نملك الحبال والخناجر / والآن / هيا لننام على الارصفة يا حبيبتي »(١) .

ان المقارنة السريعة بين مجموعة النصوص الثلاثة الاولى وهذا النص ، تظهر ان الفروق بينهما لا تربو على تلك الفروق التي وجدناها بين أفراد المجموعة الاولى نفسها ، بل ربما كانت بعض الفروق بين الافراد الثلاثة اوضح منها بينهـا وبين النص الحديث . ونحن لا نصر على هذا الحـكم الاخير ، ونقبل أن يقال ان الفروق بين المجموعتين كبيرة ، بل كبيرة جدًا ـ اذا شاء المعترضون ذلك ـ ولكن هل هي أكبر من الزمن الفاصل بين المجموعتين ؟ . ان نص الماغوط اكثر توغلاً في الرمز وفي التعبير غير المباشر ، عندما يقدم لنا مثل هذه السبائك الفنية المتطورة الرامزة (حقول العالم ـ الشفتان الصغيرتان ـ بيوتنا مغمورة بأوراق الخريف ـ في جيوبنـا عناوين الرعـد والانهار ـ يملكون النوافذ ـ نملك الرياح ـ نملك الامواج ـ نمتلك الوحل ..) . وصوره أكثر حداثة في ربطها بين الاطراف المتباعدة الغريبـة الوقـع على اذهاننا التي اشبعت بالخيالات التقليدية (شوارع التاريخ ـ اسناننا موحشة كالغابات ـ صدورنا غبراء كساحات الاعدام) .

ولكن ما يميز النصوص الاربعة جميعا ، قديمها وحديثها ، موسيقاها الخارجية ـ او (النغم) كما نفضل تسميته ـ وهو الصادر عن اصوات الحروف وعن الترابط المتناسق . بشكل من الاشكال يصعب تحديده ، بـين الكلمات ، وكذلك بـين الجمـل والعبارات والفقرات ، ثم

---

(١) ص ٤٧ ـ ٤٩ . دمشق : ١٩٧٠ . واضفنا الخطوط المائـلة (/) للاشارة الى نهاية السطر في اصل المجموعة ، والنقطة (.) للاشارة الى نهاية الفقرة .

موسيقاها الداخلية ـ او (الرجع) كما نفضل تسميته ـ ويصدر عن الظلال الفكرية والعاطفية للالفاظ والتركيبات والصور ، مفردة او ضمن سياقها المحلي او العام في العمل الفني ، ونحن نقترح هذين الاسمين الجديدين حتى لا يلتبس مسمياهما بالموسيقا الاصلية المعروفة ، التي تتألف في حقيقتها من نغم وايقاع ، كما سوف نرى .

ان هذين النوعين من الموسيقا (النغم والرجع) يتحققان في النصوص الاربعة بدرجات متقاربة قد تعلو في الحديث النبوي وفي نشيد الاناشيد على النموذج الحديث ، رغم اننا حرصنا في اختيار النماذج القديمة على ان تكون خالية او شبه خالية من السجع ، الذي يفترض انه يغذي الموسيقا الخارجية (النغم) في النثر الفني ، وهو عنصر كثيرًا ما تعتمد عليه آيات القرآن الكريم خاصة ، وكذلك الحديث الشريف الى حد ما . ولا ضوابط زمنية لهذين النوعين الموسيقيين تحدد لهما تكرارا من نوع ما ، فهما اذن خاليان من الايقاع ، وهذا يخرجهما من انواع الموسيقا المعروفة بهذا الاسم .

ان هناك ترابطًا او تساوقًا او تدرجًا صوتيا ينسق ما بين الكلمات من ناحية ، وما بين الجمل والعبارات والفقر نفسها من ناحية اخرى في النصوص المدروسة ، ولكن لا مجال لقياس هذه العلاقة التنسيقية حتى الآن ، وكل ما نستطيع التاكد منه هو أن هذه العلاقة ما تزال خارج حدود الايقاع تبعا لاحدث تعريفاته ، وهي اذن خارج حدود الموسيقا . وان اية كتابة نثرية ، فنيه او علمية ، تخضع لمثل هذه العلاقة رغم تفاوتها الكبير بين هذين النوعين من الكتابة ، فهي في الكتابة العلمية أقل منها بكثير في الكتابة الفنية ، ولكنها موجودة حتما في كلتيهما ، وكم وقف احدنا حائرا امام جملة عادية أبعد ما تكون عن الادب كتبها وما يزال يجد انها محتاجة الى كلمة اخرى ذات حجم معين وصياغة محددة يختتمها بها ، حتى يستقيم له تناسق الجملة ، ويتحقق لها التدرج الصوتي المطلوب .

* * *

لقد حقق الشعر الحديث خطوات تطورية واسعة في كل مقوماته منذ ظهر شعر التفعيلة ، او ما دعوناه بفن « التوقيع »، وقد اتاح هذا النظام العروضي الجديد للشعراء فرصاً عديدة لتطوير شعرهم ، وفتح امامهم ابوابا واسعة للتجديد ، حققوا من خلالها شروطًا واثقة لنجاح فنهم ، يمكن ان نقارنها بتلك المقومات المتقدمة التي صنعت فن الباليه في اوروبا ، بل ان هذا الفن الشعري الجديد هو في شكل من الاشكال « باليه الشعر» ، ففيه من التنويع الموسيقي الناطق ، والرسم الحركي المتحول بين لوحات ملونة متلاحقة ضمن السياق العام للعمل الفني ،

وفيه من انسيابية التعبير ، ورشاقة الايماء الموحي بشتى التعبيرات الانسانية ، ما في فن الباليه من هذه المقومات ، فالموسيقا والرقص والرسم والشعر والدراما والواقع والتاريخ ، كلها تلتقي في فن الباليه ، ومعظمها يدخل ايضا في مقومات ذلك الفن الشعري المستحدث ، وهو في حقيقته يمثل ذروة التطور الشعري ، او هو على الاقل الارض التي تصلح لأن تكون محطة انطلاق الى هذه الذروة ، وكذلك فن الباليه الذي ما يزال يمثل ذروة التطور المسرحي ، وغاية التفاعل المتكامل بين مختلف الابداعات الفنية والفكرية في العالم .

ان فن التوقيع قد خرج بعربة الشعر عن الخط القديم لاول مرة ، وتحول به عن الاسراف التلويني ، والمبالغات العاطفية ، واليهارج اللفظية ، والرتوب الايقاعي الحاد ، مما كان يتلاءم مع الاذواق السلفية غالبًا ، وهي التي تمثل الجيل (١) والجيل (٢) في متواليتنا ـ أي جيل الجد وجيل الأب ـ او مع الاذواق غير المثقفة التي تتوازى ـ ذوقيًا ـ مع الاذواق التي اشبعت بالثقافة القديمة ، أي مع اذواق الجيلين المذكورين ، فتميل الى الحدة والرتوب والمبالغة والبهرجة في كثير من الاحيان .

وهكذا نعود الى مثالنا الاول في قصة العقد ، فالاقل ثقافة ، وكذلك الأقل ايغالا في الحاضر ، بحكم الزمن الذي قدر له ان يولد فيه ، كلاهما سيختار العقد الاول ، عقد الماسات الكبيرة والمظهر البراق ، اما المثقف ـ واقصد هنا المثقف ـ (ج) خاصة ، وهو الذي حقق في نفسه المعادلة الصحيحة بين الثقافتين العربية والغربية ـ وكذلك ابن الجيل (٣) ـ اي جيلي انا ـ وبالاحرى من يحمل ثقافة هذا الجيل ، فسيختاران العقد الآخر ، وهما ايضًا اللذان سيتقبلان فن التوقيع على أنه فن يمثل الثقافة الحديثة وحركة العصر ، ولكنهما لن يطيحا بالشعر الخليلي بعيدا ، لانهما يعرفان انه الجذور التي امدت فن التوقيع بالحياة ، والتي تنتشر مع جذور اخرى ، فنية وفكرية ، في ارض حضارتنا ، لتمد بالحياة ايضًا كل مظاهر الحضارة في مجتمعنا الناشىء الحديث ، واننا لو انفصلنا عن هذه الجذور لضعفت تلك المظاهر وتساقطت اوراق حضارتنا قبل اوانها ، ولما اعطت بعد ذلك الثمار المرجوة منها .

يبقى علينا ان نتساءل عن شأن الجيل « ٤ » ـ جيل ولدي ، وربما جيل اخي الاصغر ، لان المتوالية تزداد تسارعًا يوما بعد يوم ، وربما كان ، بل سيكون ، لجيل ولدي شأن آخر مختلف عن شأن جيل أخي ـ اذن لنقل : ما شأن الجيل الذي يلي الجيل « ٣ » ؟ وهل عليه ان يرفض كل ما اعترفت به الاجيال الثلاثة السابقة ، فيبحث عن فن شعري أحدث ليس هو الخليلي وليس هو التوقيع ، كما يبحث عن عقد ثالث مختلف رافضًا العقدين كليهما ؟ وهل

يكون ذلك الفن الجديد الذي يبحث عنه هو قصيدة النثر ؟ وهل وجد حقًا في هذا الفن ما يعوضه عن فن الشعر المتمثل بالشعر الخليلي والتوقيع ؟ هذه الاسئلة تعيدنا الى السؤالين السابقين اللذين اجبنا عن واحد منهما فحسب : هل قصيدة النثر فن جديد ؟ فلقد برهنا على انها ليست فنا جديدا ، وانها لا تعدو تطورًا طبيعيًا للكتابة الفنية القديمة ، ويبقى السؤال الآخر مطروحًا امامنا : هل يدخل هذا الفن في باب الشعر كما يريد له اصحابه ؟

لقد ظهر لنا ان الشعر يقوم على اسس عدة مشتركة بينه وبين النثر الفني ، الاساسا واحدًا انفرد به الشعر دون اي فن قولي آخر ، وهو الايقاع . واذا ما تخلى الشعر عن هذا الاساس تخلى عن اسمه وتحول الى فن آخر يمكن ان نطلق عليه اي اسم سوى الشعر ، لان هذا الاساس هو الوحيد الذي يميز الشعر من بقية الفنون ، اما الاسس الاخرى فيمكن ان تشترك بها عدة فنون قولية من بينها الشعر .

ولقد تخلت قصيدة النثر عن الايقاع ، بل انها بدأت منذ اقدم العصور من غير ان تتخذ منه أساسا لها كما رأينا . ويدفع اصحابها الآن هذه التهمة عن فنهم بالباسه ثوب « الموسيقا الداخلية » . فهل يحل هذا النوع من الموسيقا محل الايقاع ؟

من المعروف ان الموسيقا تقوم على اساسين لازمين لا يغني احدهما عن الآخر في تكوينها : الايقاع ، والنغم . فالنغم صوت والايقاع زمن ، والنغم من غير ايقاع ، مهما تلون ، فسيظل مجرد قشرة صوتية سطحية لا يمكن ان ينطبق عليها اسم الموسيقا ، واذا ما فعلنا ذلك فمن قبيل المجاز لا الحقيقة . وكذلك لا يكون الايقاع وحده موسيقا ما لم يرتبط بالنغم ، لأنه مجرد هيكل زمني نبني عليه لبنات الانغام لتحقيق الموسيقا . وهكذا لا يمكن ان تشكل الاصوات الصادرة عن محادثتنا اليومية موسيقا ، لانها خالية من الايقاع ، كما لا يمكن ان تشكل الاصوات المتناغمة الموحية الصادرة عن العبارات الادبية الرفيعة التي تتكون منها قصيدة النثر موسيقا بالمعنى المعروف ، لانها انغام من غير ضابط يحقق لها تكرارًا معينًا في الاداء يكون بمثابة الايقاع . وتعريفات الايقاع ، القديمة والحديثة والاحدث ، كلها لا تخليه من عنصر التكرار الذي يجب ان يتحقق بشكل من الاشكال ضمن الخطوات الزمنية التي ينبني عليها . ولا يمكن للايقاع ان يتخلى عن التكرار ، لانه وجد في الاساس تلبية لحاجة بشرية واضحة ولاحساس حميمي منها بحركة الطبيعة من حولها ، وهي حركة متعددة الجوانب مختلفة الالوان ، وهي في احوالها جميعا لاتبرز الا من خلال الايقاع ، الذي يكاد يكون مرادفًا للتكرار اذا لم يكن التكرار نفسه .

ولو نظرنا الى ماحولنا من مظاهر الطبيعة لوجدنا التكرار - او الايقاع - في كل جزء منها : الانسان بخلقه الازدواجي الكامل : العينان ، والاذنان ، والشفتان ، والفكان واليدان ، والرجلان ، والاصابع . وهكذا الحيوان ، وهكذا النبات . وكأن الطبيعة تحرص، ولاسيما في الاجزاء الظاهرة المحسوسة منها ، على هذه الازدواجية الايقاعية ، وربما لا تهتم مثل هذا الاهتمام فيما يتعلق بالاجزاء الباطنة التي لا تعترض عيني الانسان اوحواسه الظاهرة ، فالقلب والمعدة والامعاء في الجسم الانساني او الحيواني مفردات تقع في جانب واحد من الجسم . وهذا قليل التأثير في ايقاعية الطبيعة لعدم ظهوره للعيان ، ولكن يجب ان لا ننسى الايقاعية الحركية الرائعة الصادرة عن نبضات القلب وانقباضات المعدة وحركات الامعاء . اما المفردات الظاهرة من الانسان ، كالانف والفم مثلا ، فهي في حقيقتها ازدواجية البناء كما نعلم الى جانب موقعها المتوسط من الجسم ، والذي يحقق تناسقًا ايقاعيًا بديعًا في بناء الهيكل الانساني ، ونحن نعلم ان الجسم البشري يقسمه خط ظاهر الى قسمين متساويين ، ونستطيع أن نلمح هذا الخط بوضوح على سطح كل من الظهر والبطن خاصة . وهكذا نلمح ايقاعات الطبيعة المتنوعة في عالم النبات ايضًا : الزهرة بأوراقها الدقيقة الترتيب ، والسنبلة بحباتها المتراصة المنتظمة ، والنخلة بسعفها المتناسقة الرشيقة ، والاشجار والنباتات جميعا بأوراقها الشديدة التشابه ، وبالاتجاهات المتوازية المتماثلة التي تتخذها هذه الاوراق ، وهكذا في المظاهر الكونيه من حولنا : حركة الارض والشمس والقمر والنجوم ، وتعاقب الليل والنهار ، وتبدل الفصول، والالوان القزحية الدقيقة الانتظام ، وتساقط الامطار والثلوج - .. وهكذا في تركيب الذرات العجيبة التشابه والتي يتالف منها كل ما على الارض من مخلوقات حية او جامدة .

ان الانسان لا يستطيع التخلي عن هذا التكوين الايقاعي الذي يحيط به من كل جانب لانه كالهواء الذي يتنفسه والغذاء الذي يعيش عليه ، فهو جزء من طبيعته لا ينفصل عنه ، واحساسه به ليس احساسا مكتسبا بقدر ما هو احساس فطري يولد مع الانسان . وقد تأكد العلماء في السنوات الاخيرة من ان ايقاع ضربات قلب الام يمنح الانسان ، وهو ما يزال جنينا في الرحم ، الاحساس الاول بالايقاع . واستغل علماء التربية هذه الحقيقة ، فسعوا الى وضع مقطوعات موسيقية بسيطة بنوا ايقاعها على ضربات قلب الانسان ، وسجلوا ذلك على اسطوانات تباع للامهات بغاية تهدئة اطفالهن اذا بكوا ، او مساعدتهم على النوم اذا ارقوا .

لقد ظن اصحاب قصيدة النثر انهم بفهم هذا يلجون بابا ما ولجه غيرهم من قبل ، فهم لم يجدوا وسيلة لتطوير الايقاع ، بعد ظهور الانواع العروضية الجديدة، من توقيع وتشكيل وتنويع ، الا الخروج عن هذا الايقاع والقضاء عليه تمامًا ، وفعلهم هذا فعل من يريد ان يطور

حذاءه ، فيلقي الحذاء ويستعيض عنه بطربوش للرأس . لقد اختار هؤلاء ان يرفضوا العقدين معاً ، وان تظل زوجاتهم بلا عقود ، وما كان ذلك الا سعياً منهم وراء تطوير العقود القديمة .

ونحن لا نرد الادعاء القائل بأن النثر الفني اكثر تقدماً من الشعر ، واكثر دلالة على ابغال الامة التي تبدعه في مجالات الحضارة ، بل نذهب الى تأكيد هذا الادعاء ، فالشعر يستمد ايقاعاته المتنوعة من الطبيعة ، وهي التي ترسم للشاعر خطوطاً موسيقية يترسمها في عملية النظم ، ويصوغ كلماته عليها ، ويهتدي بنظامها وبقوالبها الجاهزة ، او شبه الجاهزة في الانواع العروضية الحديثة . اما الناثر فلم يعتمد في ممارسته لعملية النثر على ايقاع جاهز قدمته له الطبيعة ، بل عليه ان يخلق ايقاعه ـ او بالاحرى ما يحل محل هذا الايقاع في النثر ـ بنفسه ، وان يكتب من غير ركائز او أطر يهتدي بها او ينسج على منوالها ، ولا يتيسر له ذلك الا اذا كانت ايقاعات الحضارة الخارجية المتقدمة قد نضجت في نفسه ، واستطاع ان يتمثلها ، وان يبدع من خلالها صياغاته الفنية النثرية .

هذا ما نؤمن به نحن ايضا ، ولكننا نقول : ان السيارة اكثر رقياً من الناقة ، والطائرة اكثر رقياً من السيارة ، ومع هذا المبدع مبدع والسيارة انها (الناقة المطورة) او (الناقة الآلية) على مبدأ (القصيدة النثرية) ـ وان أحداً لم يقل عن الطائرة انها سيارة تطير ، انها طيارة وكفى ، وهكذا لم يدع احد من القدماء ان كتابته للنثر الفني تعد تطويراً لفن الشعر القديم ، انها نثر فني وكفى .

ونحن لا ننفي ان العصر الحديث يشهد قفزات او تحولات نوعية غير متوقعة في الخطوط البيانية لمظاهر الحضارة ، بل ربما كانت هذه التحولات الحادة السريعة عنوانا لحضارة العصر ، وما زلت اذكر كلمات أحد علمائنا المترددين على الولايات المتحدة ، حين لخص لنا مسيرة الحضارة في تلك البلاد خلال العشرين سنة الأخيرة ، فقال : حين زرت الولايات المتحدة عام ١٩٥٨ كان السؤال الذي يطرح في كل مكان ـ او تحس انه هو المطروح دائما ـ : ماذا تعلم ؟ لقد كان الانسان يقوم من خلال علمه ، وكان العلم هو المظهر الاجتماعي الاول للحضارة هناك . وحين زرتها ثانية عام ١٩٦٩ ، لم يكن هناك أي سؤال ، لقد كانت فوضى الهيبيز ومجموعات الشباب المتمردة المنتشرة في كل مكان ، عنوانا لتلك الحضارة آنذاك ، ولم تكن هناك قيمة عليا يسأل الناس عنها . وفي زيارتي الاخيرة لها عام ١٩٧٧ عاد السؤال ، ولكن بطريقة جديدة مختلفة تماما وغير متوقعة ، لقد كان السؤال هذه المرة : ما ديانتك ، او الى أي مذهب او فرقة روحية تنتمي ؟ فالمجموعات الدينية المختلفة الاشكال والمصادر قد

انتشرت الآن هناك حتى اضحت هي الوجه الاوضح للمجتمع الامريكي . هذه التحولات غير المتوقعة في الخط البياني لتطور المجتمع الامريكي يمكن ان تقع لأي خط بياني لوجوه حضارتنا، ويمكن ان تقع للخط البياني لحركة الشعر ، وكذلك للخط البياني لحركة النثر ، ولكن خطي الشعر والنثر لا يتداخلان ، ويظل لكل منهما مسيرته المستقلة واتجاهه المتفرد الذي قد يتأثر او لا يتاثر باتجاه الخط الآخر ، وربما تداخلت الخطوط البيانية للفنون النثرية المختلفة كالقصة والمسرحية والمقالة والخطبة ، لانها عناوين صغيرة تحت عنوان رئيسي كبير هو (النثر) وهذا ربما ادى الى اختلاط القصة بالمسرحية مثلا ، كما فعل توفيق الحكيم في روايته او مسرحيته الاخيرة التي سماها (مسرواية) مشتقا اسمها من الفنين النثريين كليهما ، ولكن مثل هذا الاختلاط لا يمكن ان يقع بين الفنين الرئيسيين المتميزين ، الشعر والنثر ، الا وينحو احدهما شخصية الآخر . وقد يقال ان المسرحية الشعرية تحقق فيها هذا الاختلاط، وحافظت رغم ذلك على اسمها المركب من (الشعر) و (المسرح) ، ولكن هذا الرد خاطىء ، لان المسرحية في الاصل التاريخي لها عمل شعري لا نثري ، كما يظهر من اصولها الاولى عند قدماء اليونان ، فهي شكل من اشكال الشعر ، الى جانب الشكلين الشعريين الآخرين : الملحمة ، والقصيدة الغنائية ، وحين تجردت من الوزن والايقاع انقلبت الى فن نثري محض ، وان كانت تحافظ في بعض الاحيان على بعض المقومات الشعرية ، وشأنها في ذلك شأن أي عمل شعري يترجم الى لغة النثر ، وقد يقع العكس ايضا حين نعالج موضوعا نثريا بلغة الشعر او بالمسرحية الشعرية ، من غير ان نخرجه من نثريته ونطبعه بالطابع الشعري الذي يناسب اللغة والهيكل الجديدين ، فيظل عملا دون الشعر ودون النثر معا ، لانه يفقد الانسجام المطلوب بين مقوماته الفنية الكبرى .

* * *

ان قصيدة النثر فن مستقل تمام الاستقلال ، ومن الخطأ ان نتحدث عن هذا الفن في مجال الشعر ، الا اذا كان ذلك من قبيل المقارنة بين الفنون القولية المعروفة . ومن الخطأ قتل الشخصية المميزة المتفردة التي يمتلكها هذا الفن، باعطائه اسما مهجنا كهذا الاسم ينميه الى الشعر والى النثر معا ، وكأنه فن بلا وطن او هوية ، فرحنا نبحث له عنهما في موطن الشعر او في موطن النثر . انه فن ربما اخذ اجمل ما في الشعر واجمل ما في النثر ، وذوب كل ذلك في بوتقة واحدة اعطته هوية واصالة لايجوز لاصحابه ان يتنازلوا عنها وان يستسلموا لهذا الاسم الذي يجعل منه فنا مهجنا ، أبوه النثر وامه الشعر ، وهو اسم لم يبتدعه لهم – في رأينا –

الا ضعيف لا يثق في شخصيته او شخصية فنه ، او عدو يريد ان يحطم في هذا الفن شخصيته الحضـــارية واسسه المميزة . ان هنـــاك اسماء كثيرة يمكن ان تطرح لهذا الفن التعبيري الرفيع ، يمكن ان تكون « انشودة » او « مزموراً » او « ترتيلة » ، ولكن ليس ذلك الاسم المجحف « قصيدة النثر » . ومن اجل هذا لا نعد هذا الفن تطورًا « شعريًا » بل هو تطور نثري ، فالايقاع ، الذي يعني تكرارًا في النغمة الواحدة ، مهما كانت طبيعـة هـــذا التكرار ، شرط اساسي لازم في الشعر ، وبه وحده نستطيع تمييزه من النثر ، وكل من فني « التشكيل » و « التنويع » – على حداثتها – لم يتخليا عن التكرار النغمي ، ومن ثم الايقاع ، ولذلك نعدهما مرحلة شعرية متطورة ، ولذلك ايضاً نتطلع الى مرحلة شعرية متطورة اخرى في المستقبل ، لها ايقاعها المتطور الجديد ، ولا نلتقت أبداً الى ما يسمونه بـ « قصيدة النثر » حين نترصد تلك المرحلة الشعرية المنتظرة .