من الفوضى الخلّاقة إلى الشعريّات البديلة:
قراءة جديدة في قصيدة النثر العربية

د. محمد الشحات

ناقد وأكاديمي مصري،

أستاذ النقد الأدبي المشارك بجامعة قطر.

- مهاد:

لا تهدف هذه الدراسة إلى ملامسة الأفق الإستيطيقي الذي يمكن أن تبلغه الكتابة النثرية Prosaics المعاصرة (أو "البروزيقا")[1] حسب، بل تسعى إلى تحليل جملة من الخصائص النوعية الفارقة التي تنضوي عليها أيضا، وذلك عبر تحليل بعض نصوص الشعرية العربية الراهنة التي تنتسب، شكلا (من حيث الغلاف والعنوان) ومضمونا (من حيث الوعي بحدود النوع وتقاليده)، إلى جنس "قصيدة النثر". ولا يعني مطلقا أن صدور أية مجموعة شعرية جديدة تنتسب إلى جنس قصيدة النثر هي شعر جيّد، فتلك قضية تحتاج إلى الكثير من الاشتغال والدرس الجاد غير المثقل بإرث نقدي غارق في الأيديولوجيا التي كانت تنظر إلى الأنواع الأدبية، لفترة طويلة، بوصفها جزرا منعزلة لا يمكن أن تتلاقى عند نقطة ما (شعر/ نثر، قصة/ رواية/ سيرة ذاتية،..)، وهذا أحد أهداف الدراسة الحالية. إن قصيدة النثر كتابة مراوغة لا تقنع بقصدية الشاعر فحسب إلى أن يكتب شعرا نثريا، أو يكتفي بتحديد ذلك على غلاف كتابه، بل تطالبه بأن يكون ذا وعي حادّ بجماليات (أو "قوانين" مع بعض الاحتراز) ذلك النوع الشعري الذي ينهض على "التكثيف" (أو الاختزال) و"المجّانية" (أو اللازمنية) و"التوهّج" (أو الإشراق)، كما كانت تقول سوزان برنار، فضلا عن مظاهر وتقنيات وأساليب أخرى لم تتعرّض لها برنار، وتسعى الدراسة الحالية إلى الكشف عنها عبر آليات التحليل النقدي المختلفة.

1- سياق:

1-1

عرف الأب العربي الحديث، بصفة عامة، ونظرية الشعر خاصة، عدة مسارات انعكست في عدد من الدراسات الأدبية والنقدية التي تستوقف القارئ العام أو الباحث المدقّق الذي يسعى وراء المعرفة والفهم، بعيدا عن طبقات الأيديولوجيا؛ لأن هذه الدراسات كانت بمثابة الصدمة المعرفية

التي أحدثت عاصفة شديدة هزّت تيار الشعر العربي خاصة، والنظرية الشعرية عامة. ففي بداية العشرينيات، وتحديدا في عام 1921م، كان كتاب (الديوان) للعقاد والمازني واحدا من هذه العلامات، بما انطوى عليه من نقد لاذع مارسه المؤلِّفان على أقطاب الكلاسيكية، فأوّلهما قد صبّ انتقاداته على رأس أحمد شوقي واستقلّ ثانيهما بتوجيه سهامه إلى كل من المنفلوطي وعبد الرحمن شكري. وبعد خمس سنوات، ظهر كتاب (في الشعر الجاهلي) لطه حسين (1926) الذي قامت عليه الدنيا ولم تقعد، إلى أن انتهى الأمر بمحاكمته وتبرئته، وعدوله عن بعض الأفكار وإعادة طبع الكتاب تحت عنوان (في الأدب الجاهلي) (1927). والحادثة معروفة تاريخيا[2]. وفي الخمسينيات، كان كتاب (في الثقافة المصرية) (1955) لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس الذي أحدث ثورة بالغة الحدّة على التيار الرومانسي في الشعر والنثر على السواء، وعلى العقاد وطه حسين؛ إذ اتخذ مؤلِّفاه (العالِم وأنيس) موقفا نقديا حادا، قائما على فهم جديد للأدب الواقعي، يشتبك مع الكثير من النصوص الأدبية المصرية التي كان يُصدرها كبار الكتّاب آنذاك كالعقاد ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وعبد الرحمن الشرقاوي، وغيرهم. وفي السبعينيات، خرج على القراء كتاب أدونيس (الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتّباع عند العرب) (1974) وما أحدثه من لغط وجدل استمر طويلا. وخلال حقبة الثمانينيات انشغل الواقع الثقافي العربي بترجمة الفكر البنيوي ومحاولات تطبيقه عربيا، حيث تواترت التطبيقات شعريا في بادئ الأمر، كما تجسّد ذلك في كتابات كمال أبو ديب على سبيل المثال لا الحصر (كما في كتابيه: "الرؤى المقنّعة" و"جدلية الخفاء والتجلّي")، وهو أمر يتبدّى بوضوح لمن يتصفح أعداد مجلة "فصول" وحدها منذ بداية ظهورها، تحت رئاسة عز الدين إسماعيل، وتحرير جابر عصفور وصلاح فضل، وهو أمر جدير بدراسة تقع في دائرة نقد النقد، بحيث تطرح سؤالا محوريا يقوم على مساءلة الدراسات النقدية التطبيقية العربية (في مجالات الشعر، والقصة، والرواية، والسرد القديم، وغيرها) ومدى نجاحها أو إخفاقها، من حيث الإنصات لطبيعة النص الأدبي العربي أو محاولة الالتفاف على النصوص وتحويلها إلى معادلات وإحصاءات رياضية أفقدت الأدب والنقد العربي الكثير من جمهوره. وفي أواخر التسعينيات، يمكن وضع كتابي (المرايا المحدّبة) و(المرايا المقعرة) لعبد العزيز حمودة في هذا السياق المتصل منذ بداية القرن، حيث اشتبك مع كتابي المرايا، وتحديدا الأول منهما، الكثيرون من أقطاب الحداثة العربية – على

رأسهم جابر عصفور – فكانت المعركة الشهيرة التي فتحت لها جريدة (أخبار الأدب) المصرية صفحاتها ونفخت عليها[3].

لا يهمنا في هذا السياق تتبّع جميع التحولات المفصلية في مسار النقد العربي الحديث، بقدر ما يشغلنا التأكيد على ما حاول أن يُلْصِقه العقاد في (الديوان) من سقطات امتاز بها شعر شوقي وشعر الكلاسيكيين جميعا، واختزلها في ثلاثة مآخذ هي، على الترتيب كما وردت في كتابه، "التفكّك" و"الإحالة" (فساد المعنى)، "التقليد"، و"الولوع بالأعراض دون الجواهر"[4]. إن الأصول التي كان يبني عليها العقاد رؤيته لمفهوم الشعر ترتبط بجوانب ثلاثة: أولها إيمانه بأن الشعر ليس صنعةً ولا لهوا أو زخرفا، وإنما هو لباب اللباب، وأداة معرفية لمعرفة الذات والآخرين والكون. وثاني هذه الأصول هو مفهوم الوحدة العضوية الذي يشرحه قائلا:

> "**إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يَكْمُل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يَكْمُل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة**" **(ص 11)**.

وثالث هذه الأصول أن هدف الشعر هو الوصول إلى الحقيقة الجوهرية وعدم الوقوف عند الظاهر. وفي ذلك، نراه يقول مخاطبا شوقي:

> "**اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يَعُدّها ويُحْصِي أشكالها وألوانها، وأنْ ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به** (...)". **(ص ص 11–12)**

2–1

منذ لحظة المخاض الأولى، وُسِمت قصيدة النثر Prose Poem بأنها جنس إشكالي بزغ إلى المشهد الشعري العربي في حقبة الخمسينيات على يد جماعة مجلة "شعر" اللبنانية"، ثم انطلقت شرارة المعرفة البروميثية، وأخذت في الاتساع والتنامي شيئا فشيئا، أفقيا (على امتداد الجغرافيا العربية: لبنان، سوريا، مصر، العراق،..) ورأسيا (على مستوى التجريب النوعي والجمالي المتعلق بطرائق الكتابة الشعرية وأساليبها). وأخذ ذلك التنامي في الصعود عبر موجات تتابعت حتى هذه اللحظة، بحيث يمكن للباحث، إجمالا، اختزالها في ثلاثٍ مفصلية على الأقل:

أ- تزامنت أولاها مع حقبة الخمسينيات، وامتدّ تأثيرها إلى تحولات الستينيات العربية، بما انطوت عليه من أحلام قومية و"سرديات كبرى" ارتبطت بالتحرير والتنوير والعدل، على أيدي أعضاء مجلة "شعر" [يوسف الخال[5] (1917-1987) وأنسي الحاج[6] (1937-) وأدونيس[7] (1930-) ومحمد الماغوط[8] (1934-2006)]. لقد كانت حركة مجلة "شعر"، وقتذاك، بمثابة الحصاة الثانية التي تمّ رميها في مياه الشعر العربي، بعد ثورة التفعيلة التي فجّرها كل من نازك الملائكة والسيّاب والبياتي وعبد الصبور ودرويش وحجازي وأمل دنقل،.. وغيرهم.

لقد انطوت الموجة الأولى من تيار قصيدة النثر على حلم قومي (ناصري غالبا) وسردية عربية كبرى تدور في فلك التحرّر من الاستعمار وتنوير أو تثقيف الجماهير العربية العريضة Mass Culture. ولا يعني مصطلح "السردية"، هنا، القصص بمعناها "المتخيّل" Fictionالمسوَّر بحدود الأدب وأجناسه وأنواعه فحسب، وهذا أحد معانيه المتداولة بالطبع، وإنما يعني - في سياق الحديث عن السرديات من منظور ثقافي شامل[9]- ما تستند إليه أية فئة من الفئات، أو جماعة من الجماعات الإنسانية، استناداً ضمنياً في بناء مقولاتها وتصوراتها الكبرى، سواء استندت في ذلك إلى متن شعري أو محكيّ واقعي أو متخيّل أو أسطوري أو رمزي أو سرد حجاجي أو فولكلور أو تاريخ شفاهي. فلكل فئة أو جماعة سردية مرجعيتها الهيكلية التي تنهض عليها أقانيم فكرها وأيديولوجياتها وتصوراتها عن الأنا والآخر والهو.

ب- بلغت الموجة الثانية ذروتها في حقبتي السبعينيات والثمانينيات (لدى كل من: أمجد ناصر، سيف الرحبي، بول شاؤول، سركون بولس، عباس بيضون، عبد المنعم رمضان، حلمي سالم، عبد المنعم رمضان، رفعت سلام، حسن طلب، عدنان الصائغ، إسكندر حبش، عابد إسماعيل، ...إلخ). لقد ارتبط شعر السبعينيات، بصفة عامة، بجماعتي "إضاءة 77" و"أصوات" اللتين خرجتا إلى الساحة الشعرية المصرية والعربية في أواخر العقد السابع من القرن العشرين. وكان تأسيس هاتين الجماعتين بمثابة إعلان من لدنْ هؤلاء الشعراء عن قطيعةٍ معرفية مع التيارات الشعرية السائدة وكذلك المؤسسة الثقافية المصرية في ذلك الوقت[10]. لقد أثار مصطلح "شعراء السبعينيات" آنذاك صخبا عارما حول مدى تمايز الإنتاج الشعري لهؤلاء الشعراء عن أسلافهم، ومدى مغايرة رؤاهم النظرية أيضا القائمة على "مفهوم الشعر" أو حداثته (سواء من حيث الماهية أو الأداة أو الوظيفة). كما أثار مصطلح "السبعينيات" ذاته مشكلات عدة ارتبطت بما يمكن طرحه حول مسالة "الجماعة الشعرية" التي تزامن ظهورها مع تدهور المناخ السياسي والاجتماعي والثقافي في ذلك العقد[11].

لكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا: هل يمكن اعتبار هؤلاء الشعراء الذين أُطلِق عليهم شعراء السبعينيات –وكان أغلبهم يكتب قصيدة التفعيلة في البداية قبل التحول إلى الكتابة النثرية لاحقا– تمثيلا دالا لحركة فنية جديدة (أو طليعية) تخالف من سبقهم من كتّاب الخمسينيات والستينيات؟ بمعنى آخر: هل كانوا بمثابة جيل شعري له خصائص فنية وخلفيات أيديولوجية مشتركة؟ أم كانوا امتدادا لـ (وربما انحرافا عن) حركات شعرية سابقة وجدت رمزيتها الفنية والجمالية في أمثال محمود درويش وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، ولحق بهم محمد عفيفي مطر وأمل دنقل، وبعض روّاد مجلة "شعر" اللبنانية (يوسف الخال، أنسي الحاج، أدونيس، محمد الماغوط)؟

إن طرح مثل هذه التساؤلات، الآن، قد يكشف للباحث عن طبيعة تحولات الشعرية العربية المتسارعة وطبيعة المسار الذي رسمته، أو حفرته، قصيدة النثر لنفسها أيضا، دون أن يلحق بها قطار النقد العربي المتباطئ و/ أو المتواطئ.

ج– مع استمرار تصاعد الكتابة النثرية، تشكّلت الموجة الثالثة[12]في كتابة القصيدة الجديدة مع بلوغ العقد الأخير من القرن العشرين (نذكر من بينهم من المصريين على سبيل المثال، لا الحصر: عماد أبو صالح، كريم عبد السلام، جرجس شكري، فاطمة قنديل، أحمد يماني، إيمان مرسال، أسامة الدناصوري، هدى حسين، وغيرهم..). ثم تبع شعراء الموجة السابقة الكثير من الأصوات الشعرية التي ظهرت نصوصها مع الألفية الجديدة (من مصر مثلا: نجاة علي، أحمد شافعي، زهرة يسري، أمير علام، ..إلخ). وهي أصوات شعرية ما يزال بعضها يعزف على الوتر ذاته، في الوقت الذي يسعى البعض الآخر إلى اكتشاف مواضع المغايرة ومكامن الاختلاف.

وبالتوازي مع مدّ الموجة الثالثة، فيما نتصور، نشأت ظاهرة "السردية البديلة"[13] التي أنتجتها أفكار جيل التسعينيات ومن استظلّوا بمظلّتهم من شعراء وقاصين وروائيين. لقد حاولت النصوص الجديدة (القصصية بداية، والشعرية لاحقا) أن تقيم سرديتها على أنقاض السرديات السابقة (السردية الناصرية، السردية الساداتية، سردية المهادنة والخنوع والاستسلام..) التي سقطت جميعها في لحظة ما من لحظات التاريخ، وهَوَى ما أحاط بها من هالة سحرية، نتيجة أزماتها المتكررة غير القابلة للحل. إن السردية البديل هي سردية تسعى إلى نقض أقانيم السرديات الكبرى (الأوروبية والأمريكية غالبا) عن التحرير والتنوير والسلام والعدل والحق والخير والجمال، .. إلخ، بالمعنى الذي أرسته فلسفة الحداثة؛ لأنها تهدف إلى تفكيك مقولات السرديات الكبرى، وزعزعة مركزيتها والتشكيك في أيديولوجياتها. وقد وجد هذا الطرح السوسيوثقافي تمثيلاته النصّية الدالّة في قطاع عريض من النصوص القصصية في بادئ الأمر (لدى كل من: عزت القمحاوي، منتصر القفاش، حمدي أبو جليل، نورا أمين، غادة الحلواني، منصورة عز الدين، إبراهيم فرغلي، مصطفى ذكري،.. وغيرهم)، ثم تبعتهم بعض الأصوات الشعرية التي وجدت في

قصيدة النثر نموذجها الفني ورهانها الجمالي الذي أتاح لها قدرا كبيرا من التجريب والممارسة الشعرية الحرّة. عند هذه اللحظة المفصلية، على المستويين الاجتماعي والثقافي، غدت قصيدة النثر –إلى جوار النصوص المفتوحة والمتداخلة، أو الكتابة عبر النوعية، والنصوص التجريبية– أبلغ تجسيد لقيم "الكتابة الجديدة" التي استطاعت أن تواكب أحلام الثورات الجماهيرية المكبوتة طوال ما يزيد على نصف قرن، بحثا عن مزيد من الحريات غير المشروطة. بيد أن هذه الدراسة لا تدّعي لنفسها، بالقطع، إمكان تحليل نصوص هذه المدوّنة الشعرية العريضة، المتنوعة حدّ التضادّ، أو على الأقل غالبيتها، بل سوف تقف عند عيّنة نصية محددة تتكون من ثلاثة دواوين لثلاثة شعراء هم سيف الرحبي وإسكندر حبش وعابد إسماعيل.

لقد أحاط بقصيدة النثر العربية –كغيرها من قصائد نثر غير عربية أيضا، كما أشارت سوزان برنار[14]– الكثير من اللغط الأكاديمي والتنظيرات النقدية المتعجرفة، فضلا عن تداول (أو ارتحال Travelling بمصطلح إدوارد سعيد) بعض المقولات الجاهزة والطروحات المتحذلقة والألغاز والاصطلاحات وأحكام القيمة المسبقة والاستهجانات والشعارات البرّاقة، وكل ما كان من شأنه الحدّ من شيوع هذا الجنس الأدبي في فترة من الفترات، سواء على مستوى محدودية التلقّي الإمبيريقي (حيث سوق النشر المفتوح وعالم الطباعة، المشاركة في المهرجانات والفعاليات الأدبية المحلية والدولية، الظهور الإعلامي عبر الميكروفون وعلى الشاشات، ..)، أو على مستوى انحسار المتابعات النقدية والدرس الأكاديمي (المقالات الصحافية، الكتب النقدية، الرسائل الأكاديمية)[15]. وبسبب من هيمنة هذا التصورات غير المطابقة للواقع في كثير من الأحيان، شرع بعض الدارسين ينطلقون في مقارباتهم النقدية لقصيدة النثر من موقع "أيديولوجي"[16]يجبرهم على تقمّص أدوار نقدية مغلّفة بأحكام مسبقة تقع إما في منطقة التأييد أو الرفض، وكلاهما موقف – أو "موقع" بلغة يمنى العيد – منحاز بالضرورة؛ لأنه يحدّ من إمكانات أية قراءة معرفية خلاقة أو مقاربة نقدية حرة تسعى لالتقاط نغمات (و"نشاز" أيضا) هذا النوع المتمرّد منذ ولاته في المشهد الإبداعي العربي.

بعيدا عن الشبهات التي ترتبط بنظرية المؤامرة، ودون تعمّد أو قصدية، يمكن القول إن نشأة قصيدة النثر العربية قد تزامنت مع الضرورة الملحّة إلى صياغة "نموذج إرشادي Paradigm"[17]بديل لنظرية "الإيقاع" وللنظرية الشعرية الكلاسيكية برمّتها. وبسبب من هذا التزامن في الدوافع والبواعث ارتبطت قصيدة النثر بنصوص الحداثة؛ لأن نموذج الحداثة –كما يقول هويسن في محاولته رسم خريطة لما بعد الحداثي– كان بمثابة "تحوّل شامل كان من الطبيعي أن يطال النماذج الإرشادية في النظم الثقافية والاجتماعية والاقتصادية"[18]. أقصد إلى أن القصيدة العربية قد تحرّرت من أسر الإيقاع، بمعناه القديم، ذلك الذي ظل مربوطا بعنقها وذيلها، كطائر مسكين قُدِّر له أن يكون حبيس قفص ذهبي، دون أن يدري صاحبه أن بهجة

الطائر بامتلاك جناحين خفّاقين لا يكافئها ذهب الدنيا بأسرها. لقد انشدّ مفهوم الإيقاع، بإرثه المثقل، إلى طبقات من النمذجة والتنميط تَرَاكب بعضها فوق بعض بفعل تكدّس المتون والنصوص والخطابات الشعرية والبلاغية والنقدية التي تمتاح من مقولات واجتهادات ورؤى تتكئ، في أغلب الأحيان، على نماذج مستقاة من الموروث الشعري العربي في شكله العمودي دائما (و التفعيلة أحيانا)، مع إهمال مجحف، ومتعمّد غالبا، لإمكان اختبار وجه آخر للإيقاع في مدونة عريضة ومتنوعة من النصوص النثرية والفلسفية والتصوفية والرسائل والمخاطبات والتأمّلات التي كان يمكن أن تؤسس لـ"نثرية عربية" قد تُغيّر من نظرية الشعر العربي جملة وتفصيلا، حتى من قبل أن نسمع، بسنوات وربما عقود، عن كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر: من بودلير حتى الوقت الراهن)، المزعج برطانه وتكراراته اللحوح وتهويماته وحذلقته، ودأب صاحبته المثير للحسد ومكامن الغيرة البشرية أيضا، فضلا عن كونه أنموذجا جيدا للكتابة الحِجَاجية.

ولذا، لجأ بعض شعراء قصيدة النثر، بقصدية حينا وعفوية حينا آخر، إلى خلق بدائل لـ"الإيقاع"، وفي ضوء فهم خاص لنظرية النوع الشعري الذي تمّ اختزاله –تعسّفا– في مفهوم "الإيقاع"، على حساب "الصورة" وطاقة المجاز، بينما اجترأ بعض آخر منهم على تفجير الطاقة "الشعرية Poetic/ النثرية Prosaic التي تخلقها كل قصيدة نثر حقيقية تسعى إلى أن يكون "الشكل" أو "الأسلوب" –بالمعنى "النّوعي Generic " الذي طرحه ميخائيل باختين (1895–1975)– استجابةً لحالة جمالية متجذّرة في اللاوعي الشعري وليس مجرّد زخرف أو إطار يغوي، و/أو يخدع، القرّاء بحداثة شكلية لا فلسفةَ كامنةً وراءها. وهو كلام شبيه، إلى حد ما، بما قال به العقاد في بداية القرن الماضي وذكرناه آنفا. وعند هذه النقطة، تصبح قصيدة النثر –بل كل قصيدة نثر تسعى لأن تكون متوهّجة مشرقة مؤثِّرة– استجابة لوعي شعري حادّ يطرح منظورا مختلفا للنوع الشعري في ضوء تصور مغاير للإيقاع، والصورة، والشعرية/ النثرية. من هنا، يمكن أن نفسّر السبب في إلحاح سوزان برنار –وكتابها نموذج للكتابة الحِجَاجيّة، كما سبق أن أشرنا– على كون قصيدة النثر ما هي إلا:

> **"قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بللّور (...) بحيث تكون خلقا حرّا، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، أو شيئا مضطربا، إيحاءاته لا نهائية"[19].**

وبذلك تنطوي قصيدة النثر "على قوة فوضوية، هدّامة، تطمح إلى نفي الأشكال الموجودة، وقوة منظّمة تهدف إلى بناء "كلٍّ" شعريّ في آن؛ ومصطلح قصيدة النثر نفسه يُظهرُ هذه الثنائية ما بين قطبي "الشعر" و"النثر" التي تعتمد على تفجير الحالة الشعرية الكلّية للقصيدة التي ترتكن إلى بعض الاشتراطات مثل "الإيجاز والتوهج والمجّانية".

إن ما تصف به برنار قصيدة النثر هو ما يمكن تسميته، بلغة أخرى، اشتغال الكتابة الشعرية البديلة على مبدأ "الفوضى الخلاقة". أقصد إلى تضمّن قصيدة النثر قوتين متكافئتين في المقدار متضادتين في الاتجاه، حسب قانون نيوتن. أولاهما: قوة الطرد النثرية المركزية التي تعمل نحو الخارج (الفوضى، اللاتعيين، حرية النثر). وثانيتهما: قوة الجذب الشعرية المركزية التي تعمل نحو الداخل (النظام، البنية، سجن الشعر). فاشتغال هاتين القوتين معا، أي النظام والفوضى، نحو الخارج والداخل في آن واحد، هو ما ينتج مقولات من قبيل التوهج (أو الإشراق) والمجانية (اللازمنية) والتكثيف (الاختزال). وبقدر من التبسيط الشارح، فإننا لو لو تخيلنا الطريقة التي يعمل بها موتور (أو مولّد صغير الحجم) يحتوي على غلاف مغناطيسي ومحور معدني دوّار، هي أنه ثمة قوتان تتصارعان، قوة الطرد وقوة الجذب، وينشأ من تضادهما معا طاقة كهربائية. وإذا ما استبدلنا بقوتي الطرد والجذب مصطلحا الفوضى والبنية، في إطار الحديث عن الشعر، فإن تصارع القوتين وتكافؤهما سوف يحافظ بالضرورة على وضعية الاهتزاز والإرجاء أو اللا إشباع، حيث تتولد الطاقة الشعرية/ النثرية التي هي جوهر قصيدة النثر. ومع ذلك، فلا قانون محدَّدا –أو محدِّدا– يصلح كوصفة لكتابة قصيدة واحدة من هذا النوع. فالفنون بطبيعتها تتأبّى على القوانين والنظريات. الفنون ثورية كالجماهير المتطلّعة دوما إلى مزيد من الحراك، المتعطّشة إلى طزاجة التغيير.

2– مغالطات:

يكمن رهان هذه الدراسة في افتراضها أن قصيدة النثر العربية تحديدا لا ينبغي النظر إليها باعتبارها جنيناً شرعيا لتحولات الشعرية العربية المتباينة في بعدها التاريخي (الدياكروني)، كما حاول الكثير من الباحثين إثبات صحة هذه المقولة[20]، متأثِّرين في ذلك ربما بقصيدة النثر الغربية، حيث راحوا يجتهدون في البحث عن مفهوم جديد للإيقاع أو البحث عن قيم مغايرة لتطور "الشعرية" من منظور نقدي (وأيديولوجي) ينهض على مقاربة قصيدة النثر مقاربة منغلقة؛ الأمر الذي أنتج كمًّا هائلا من التناقضات والمغالطات، وذلك لجملة أسباب:

أولها: أن القصيدة النثرية فن مخلص لقيم "الهجنة Hybridization" الثقافية، أو التوليد الإبداعي، في شتّى مجاليه: هجنة الأجناس والأنواع وتلاقح الأشكال والأساليب الكتابية المختلفة. وهي تقترب في هذا الفهم من دلالات الهجنة بالمعنى الزراعي المستخدم في المشاتل و"علم البستنة"، حيث يستطيع البستاني المتخصص، مثلا، إنتاج صنف نباتي جديد هو، في حقيقة الأمر، محصّلة تلاقح، أو تهاجن، عدد متنافر من النباتات بحيث يستطيع الكائن الحي الجديد مقاومة الظروف البيئية المعقدة، في الوقت نفسه الذي لا يمكن لأحد أن يدّعي نسبته

جينيا إلى أب (أو عائل) وحيد. الأمر نفسه تقريبا ينطبق على تلاقح الآداب والفنون. فقصيدة النثر فنّ هجين تمتزج فيه مظاهر الشعرية والدرامية والملحمية، كما تختلط فيه جماليات السردي بالغنائي والمسرحي، التراجيدي بالكوميدي، الجدّي بالساخر، السامي بالوضيع، دون هيمنة أحد الأطراف على الآخر إلا بمقدار نسبي يختلف من قصيدة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر في ضوء رؤيته لعالم الشعر ونظرية الفن بشكل عام. وإذا تطرفنا في تحليل قيم الهجنة بدلالاتها الثقافية يمكن أن نركن إلى مقولة باحث شهير مثل ستيوارت هال Stuart Hall الذي يقول إن:

"الدول الحديثة كلها عبارة هجين ثقافي. وأي ثقافة وطنية تقطعها تقسيمات داخلية وفوارق، وهي تتّحد فقط من خلال ممارسة أشكال مختلفة من القوة الثقافية، وينطبق ذلك بالطبع على مفهوم أوسع مثل الثقافة العربية"[21].

إن قصيدة النثر جنس أدبي يقتات من ثقافة الصورة والتطور المذهل لعلم الموسيقى وقيم عصر "الكتابية". إنها شكل شعري يقتات على تفجير النظام في الفوضى، وتفجير الفوضى في النظام كما كانت تقول سوزان برنار. إنها أقرب إلى ما يعرف في العلوم السياسية باسم نظرية "الفوضى الخلاقة Creative Chaos" التي أشرنا إليها آنفا. لقد استخدم مصطلح "نظرية الفوضى"، بشكل عام، في عمليات التطوير المنظّم الذي تنطوي عليه مبادئ ميكانيكا الكم Quantum في نظرية الفيزياء[22]. إن كثيرا من الناس الذين يعملون في مجالات الإبداع غالبا ما يُفضّلون بيئة فوضوية أو غير منظّمة من حولهم وهم يشتغلون على فكرة جديدة أو مشروع طموح. فبابلو بيكاسو قال ذات مرة: "أي عمل فني يبدأ كعمل من أعمال التدمير"، في إشارة دالّة إلى هذه الظاهرة المعروفة باسم "الفوضى الخلاقة" التي تحدث دائما عندما يتم تدمير الأنماط الثابتة Stereotype، الجاهزة سلفا، بالتزامن مع ترقّب المرء (المُبْدِع) شيئا جديدا سوف ينجم عن الفوضى المتولّدة بدورها من قوة تدمير إيجابية. ووفقا لما تنطوي عليه المقولة القديمة "لا يمكن للمرء أن يصنع طبقا من العجّة، دون كسر بعض البيض" فإنها تتضمن تعزيزا لحالة الفوضى الخلاقة التي نمارسها يوميا دون أن ندري، حيث لا يمكن للمرء –على سبيل التندّر أو التفكّه– أن يصنع طبقا مثيرا وشهيّا من البيض، دون حرق المقلاة أو تحطيمها وكسر بضع بيضات[23].

إن أية مقاربة نقدية لقصيدة النثر من منظور الدراسات الشعرية (البويطيقا)، وحدها، تلك التي تأسّست مع النظرية البنيوية المنغلقة على ذاتها، تبدو بالنسبة إلينا مقاربةً نعّامية (نسبة إلى

النعّامة) تُغمض عينها وتحجب عقلها عن إدراك جوهر القصيدة النثرية المتخم بالتنوع والحوارية وصراع الأضداد والكرنفالية وكتابة الصورة وإيقاع النشاز؛ لأنها جنس وفيّ ،وفاء الرّاهب لربّه، لفنون المدينة الحديثة، التي هي مدينة التنوع والتجاور والصراع، كما كان يقول رولان بارت في حديثه عن السيميائية والتمدين[24] .

ثانيها: تجسّد قصيدة النثر، عبر قطاع عريض من نصوصها التي سوف تقف الدراسة عند بعضها بالتحليل، ذلك التوظيف العجيب أو التلاقح المثير للدهشة بين عدد متنافر من الأفكار التي تنتمي إلى نظريات وتيارات ومذاهب فلسفية غربية وشرقية، مادية وروحية، في آن، تجاورا مخيفا قد يجمع في بعض المراحل أو النصوص بين الوجودية والتصوف والعدمية، أو الرمزية والطبيعية والبرناسية، أو السريالية والواقعية، أو الرأسمالية والاشتراكية، ..إلخ.

ثالثها: تجاهل أغلب نصوص قصيدة النثر –ومن ثمّ رفض شعرائها من ورائها– مفهوم "الشعرية" حسب التصور الأرسطي، ثم البينوي فيما بعد؛ ذلك الذي لا ينظر إلى "الإيقاع" إلا عبر منظار العروض الخليلي. لذا، فإن الدارسين الذين يبحثون عن شعرية القصيدة النثرية، انطلاقا من حقل الشعريات الأرسطية أو البنيوية وحدها (بما في ذلك البويطيقا والسيميائيات)، ومن يشتغلون على تجليات الإيقاع في القصيدة النثرية منطلقين من التطور الدياكروني لمسار الشعرية العربية (القصيدة العمودية – قصيدة التفعيلة – قصيدة الشعر الحر/ المرسل – قصيدة النثر) سوف يسقطون لا محالة في هوّة سحيقة من العبث والفوضى وسوء الفهم كالباحث عن أسماك السلمون في مياه الآبار الراكدة، غافلا عن مصبّ شلال متدفّق، هناك على مرمى البصر.

3– من الشعري إلى السوسيوثقافي، وربما العكس:

إن ما يستوجب التأكيد، في هذا السياق، هو طبيعة المكوّنات والروافد الجمالية المؤثّرة في تشكيل جمالية قصيدة النثر العربية لدى شعرائها المتمكّنين منها، ومدى تأثير هذه المكوّنات ذات الطبيعة الغربية (الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية، ..) في تشكيل مفهوم الشعر لديهم، سواء من حيث الماهية أو الأداة أو الوظيفة. وهذا أمر يمكن أن يمثّل مبحثا نقديا مهما بالنسبة إلى عدد من الدراسات الأكاديمية الجادّة التي تشتغل في إطار الأدب المقارن. وفي هذا الإطار، يكاد يتفق أغلب الباحثين والنقاد ومؤرّخي الأدب على أن الأصل الذي تأسّس عليه خطاب قصيدة النثر العربية هو أصل غربي، وليس أدلّ على ذلك من تصريح مجلة "شعر" نفسها، في فترة باكرة، عندما قالت:

"وإلا فكيف لنا أن ندّعي الانتساب إلى الحضارة ولا نجاري التقدم الذي حصل في اللغات الحية والآداب العظيمة في العالم؟ وفي الآداب الحية عدّدوا القافية وكسروا الوزن .. ولكنهم لم يقفوا هنا بل أضافوا إليه لا شعوراً بالنقص أمام الشعر الحقيقي، وإنما رغبة في مزيد من الكشف وإغناء اللغة الشعرية، وبدافع من إخلاص فني لا يعرف الهوادة في البحث عن الأفضل والأجمل والأصدق .. فعرفوه في قصيدة النثر"[25].

لعل قصيدة النثر التي نَظَّرت لها "شعر" عربيًا قد تقاطعت، في بداياتها ولو إجمالا دون تفصيل، مع قصيدة النثر التي استُحْدِثت في "الآداب الحية" (الغربية). وقد تشكَّل السياق الثقافي لمنتجي خطاب قصيدة النثر العربية بشكل عام وفق سياق غربي في الأساس، وهو ما صرّحت به نصوصهم النقدية لاحقا. وللتدليل على ذلك، نُورد، هنا، ما قاله أدونيس حين عزا روافد ثقافته الشعرية إلى مصادرها الغربية (الفرنسية تحديدا) التي اتّكأ فيها على قراءة بودلير ورامبو ونرفال وبريتون وغيرهم:

"أحب هنا أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب.. وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرّف أيضاً على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو، ونرفال، وبريتون، هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية، بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصتها اللغوية التعبيرية"[26].

اللافت للنظر أن اقتباس أدونيس السابق يكشف عن المرجعية الغربية التي قرأ من خلالها أبا تمام وغيره من الشعراء العرب، وكذلك التجربة الصوفية العربية. وعلى الرغم من مرور سنوات وسنوات على كلام أدونيس السابق، فإننا نجده، في موضع آخر، يكرّر النتيجة نفسها، حيث يؤكّد على طبيعة هذا التأثّر الغربي بصفة عامة:

"في هذا الأفق من العلاقة بين الذات والآخر، دخلتُ إلى عالم الشعر الغربي، وبخاصة الفرنسي، .. لم يكن الشعر الغربي بالنسبة إليّ نموذجاً يُحتذى، بما هو مقاربة خاصة للإنسان والعالم، وإنما كان صدمةً معرفية. ومن هنا قد يكون الأصح أن أقول –ولعل في هذا شيئاً من المفارقة– إن تأثري بالإبداعية الغربية، ككلٍّ فكري، كان أقوى وأغنى من تأثري بجانبها الشعري الجزئي"[27].

يكشف الاقتباس السابق عن طبيعة الصدمة المعرفية التي صادفها أدونيس، بوصفه واحدا من روّاد قصيدة النثر العربية آنذاك، في أثناء مواجهته للشعر الغربي (الفرنسي تحديدا)، كما يكشف أيضا عن مدى تأثره بالإبداع الفكري الغربي الذي كان أقوى تأثيرا من الجانب الشعري؛ وهو ما

يعكس مدى تمثّله، وأبناء جماعته بالتبعية، معطيات هذا الفكر الذي يتصل بما نطلق عليه السياق الاجتماعي الثقافي. ثمة مظلّة غربية، إذن، استظلّ بها منتجو خطاب قصيدة النثر العربية، بحيث غدا هذا السياق علامة من العلامات المرجعية التي تتبدّى في نصوصهم الشعرية والتنظيرية معا دون فارق كبير. وفي هذه الحالة، لا نتصور باحثا أو ناقدا أو مؤرّخا أدبيا يدخل في نقاش حول قصيدة النثر، أيا كانت طبيعة هذا النقاش وفحواه ومقاصده أو غاياته، دون أن يتعرض، جملة أو تفصيلا، لمقدمة أنسي الحاج في ديوانه الأول (لن) عام 1960م. وحسبنا منها، هنا، بعض المقاطع التي تكشف عن مدى تجاوب أفكار أنسي الحاج ويوسف الخال وأدونيس والماغوط، مشكّلين بذلك أنموذجا لما يمكن أن يسمَّى "الجماعة الشعرية". يقول صاحب (لن):

"هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ النثر محلول ومرخي ومبسوط كالكف، وليس شد أطرافه إلا من باب التفنّن ضمنه. طبيعة النثر مرسلة، وأهدافه إخبارية أوبرهانية، إنه ذو هدف زمني، وطبيعة القصيدة شيء ضد. القصيدة عالم مغلق، مكتف بنفسه، ذو وحدة كلية في التأثير، ولا غاية زمنية للقصيدة. النثر سرد، والشعر توتّر، والقصيدة اقتصاد في جميع وسائل التعبير، النثر يتوجّه إلى شيء، يُخاطِب وكل سلاح خطابي قابل له. النثر يقيم علاقته بالآخر على جسور من المباشرة، والتوسع، والاستطراد، والشرح، والدوران، والاجتهاد الواعي–بمعناه العريض– ويلجأ إلى كل وسيلة في الكتابة للإقناع. الشعر يترك هذه المشاغل "الوعظ والإخبار والحجة والبرهان" ليسبق. إنه يبني علاقته بالآخر على جسور أعمق غورا في النفس، أقل تورّطا في الزمن الموقت والقيمة العابرة، أكثر ما تكون امتلاكا للقارئ، تحريرا له، وانطلاقا به، بأكثر ما يكون من الإشراق والإيحاء والتوتر (...).

هل يمكن أن نُخرج من النثر قصيدة؟ أجل، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر. لقد قدّمت جميع التراثات الحية شعرا عظيما في النثر، ولا تزال. وما دام الشعر لا يُعرَف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر. لكن هذا لا يعني أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما –والنثر الشعري الموقّع على وجه الحصر– عنصر أولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية. ففي هذه لا غنى عن النثر الموقع. إلا أن قصيدة النثر ليست غنائية فحسب، بل هناك قصيدة نثر "تشبه" الحكاية، وقصائد نثر "عادية" بلا إيقاع كالذي نسمعه في نشيد الإنشاد (وهو نثر شعري) أو في قصائد شاعر كسان جون برس (...). ولعلك إذا قرأت قصيدة من هذا النوع (هنري ميشو، أنتونان أرتو..) قراءة لفظية، جهرية، للالتذاذ والترنّح، لعلك تطفر وتكفر بالشعر لأنك ربما لا تجد شيئا من السحر أو الطرب. التأثير الذي تبحث عنه ينتظرك عندما تكتمل فيك القصيدة، فهي وحدة، ووحدة متماسكة لا شقوق بين أضلاعها، وتأثيرها يقع ككل لا كأجزاء، لا كأبيات وألفاظ. ومن هنا ما قاله إدغار ألن بو عن القصيدة (أي قصيدة)؛ إذ أنكر عليها أن تكون طويلة.. إن كل قصيدة هي بالضرورة قصيرة، لأن التطويل يفقدها وحدتها العضوية. وهذا ينطبق

أكثر ما ينطبق في النثر، لأن قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن حاجةً إلى التماسك، وإلا تعرضت للرجوع إلى مصدرها، النثر، والدخول في أبوابه من مقالة وقصة ورواية وخاطرة.

لكن هل من المعقول أن نبني على النثر قصيدة ولا نستخدم أدوات النثر؟ الجواب أن قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات النثر من "سرد واستطراد ووصف"، لكن كما تقول سوزان برنار "شرط أن ترفع منها وتجعلها "تعمل" في مجموع ولغايات شعرية ليس إلا"، وهذا يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتهما الزمنية (...).

هذه العوامل وسواها كالترجمات عن الشعر الغربي خاصة، جعلت بزوغ النوع الجديد ممهدا بعض الشيء، على صعيد الشكل بالأقل، وإن لم تتهيأ له الأذواق حتى الآن التهيؤ الطبيعي. يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوافرا. وإنني أستعير بتلخيص كلّي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" للكاتبة الفرنسية سوزان برنار.

لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجار (أو الاختصار)، والتوهج، والمجانية. فالقصيدة، أي قصيدة، كما رأينا، لا يمكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول بو، سوى مجموعة من المتناقضات(...). وفي كل قصيدة نثر تلتقي معا دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي. لقد نشأت قصيدة النثر_انتفاضا على الصرامة والقيد(...). شاعر قصيدة النثر شاعر حر، وبمقدار ما يكون إنسانا حرا، أيضا تعظم حاجته إلى اختراع متواصل للغة تحيط به، ترافق جريه، تلتقط فكره الهائل التشوش والنظام معا. ليس للشعر لسان جاهز، ليس لقصيدة النثر قانون أبدي" (خريف 1960) [28].

نستنتج، من خلال استقراء هذا الاقتباس الطويل، طبيعة المؤثّرات الغربية التي استند إليها الحاج في تنظيره الباكر، عام 1960م، لشعر النثر. وهو ما يمكن إجماله في عدد من النقاط. أولها: أن الشعر لا يقتصر على الوزن والقافية؛ أي النظم. فالنثر أيضا قابل لأن يكون شعرا. وثانيها: أن قصيدة النثر تتنوع ما بين الغنائية والسردية والدرامية وكتابة اليوميات. وثالثها: أن للثقافة الغربية والترجمة عنها دورا كبيرا في إنبات قصيدة النثر في التربة العربية. ورابعها: أن لقصيدة النثر بعض الاشتراطات، كالإيجاز والتوهج والمجانية، وغيرها. وخامسها: أن قصيدة النثر تشتغل ضمن مفهوم حرية الكتابة وتمرّدها.

بعد مرور ما يقرب من نصف قرن، وتحديدا عام 2006م، في أثناء وقائع "مؤتمر قصيدة النثر العربية" الذي احتضنته الجامعة الأمريكية ببيروت[29]، وبعد أن أثارت مقدمة الحاج، في الخمسينيات، رضا البعض وسخط الآخرين، من شعراء ونقّاد وقرّاء من فصيلة ذائقة "المحافظين"، نجده يلح في خواطره حول قصيدة النثر ويصفها قائلا إنها:

"عشبة هوجاء لم يزرعها بستاني القصر ولا ربّة المنزل، بل طلعت من بستان أسود هو رحم الرفض(...). قصيدة النثر بنت الحاجة إلى الحرية، والحرية النثرية هذه حرية انعتاق من قوالب وحدود أكثر بكثير مما هي حرية قول أي شيء بأي شكل نريد" [30].

4- قريبًا من النّوع، بعيدًا عن النظرية:

بدأ الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821–1867)، أحد أبرز شعراء القرن التاسع عشر وأحد رموز الحداثة الشعرية، كتابة قصائده النثرية عام 1857 عقب نشر ديوانه (أزهار الشر)، حيث كان مدفوعا برغبة عارمة في الإمساك بشكل شعري يمكّنه من استيعاب الكثير من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبري حتي يقتنص الجمال من الفوضى. وعندئذ، وجد بودلير ضالّته فيما كتبه ألوزيوس بيرتيران من بالادات نثرية مستوحاة من ترجمات البالادات[31] الأسكتلندية والألمانية إلي الفرنسية. وكان بودلير يري أن الحياة الباريسية غنية بالموضوعات الشعرية الرائعة، وهي القصائد التي أضيفت إلي (أزهار الشر) في طبعته الثانية عام 1861 تحت عنوان "لوحات باريسية". يقول بودلير في رسالته إلى صديقه أرسين هوساي (رئيس تحرير صحيفة "لا بريس" التي نشرت القصائد العشرين الأولى من هذا الديوان):

"أرسل إليك عملا صغيرا ليس بمقدور المرء أن يقول عنه، دون ظلم، إنه لا ذنَب له ولا رأس، بما أن له على العكس من هذا رأسا وذنَبا في الوقت نفسه، بالتناوب والتبادل (...). من منا لم يحلم في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري موسيقي بلا إيقاع وبلا قافية، أكثر مرونة وأشد تفاوتا في اللفظ ليتلاءم مع الحركات الغنائية للروح، وتموجات الأحلام وقفزات الوعي؟ فمن معايشة المدن الكبرى خصوصا، ومن تشابك علاقاتها التي لا تُحصَى وُلِد هذا المثال المؤرّق، وأنت نفسك يا صديقي، ألم تحاول أن تترجم الصرخات الحادة لصانع الزجاج في أغنية، وأن تعبّر في نثر غنائي عن كل الإيحاءات المحزنة التي ترسلها هذه الصرخة إلى حجرة السقف عبر الضباب بالغ الارتفاع في الشارع"[32].

لقد كانت قصائد بودلير، آنذاك، صادمةً بالنسبة إلى الكثيرين من أصحاب الذائقة التقليدية، نظرا لكون قصائده لم ترفل في ثوب الشعر الكلاسيكي، فضلا عن كونها اشتغلت على موضوعات وثيمات مغايرة وغير مألوفة. ومع ذلك، فقد عُدَّ بودلير، لاحقا، واحدا من روّاد الحداثة الشعرية في فرنسا وأوروبا. وما نودّ إبرازه هنا هو ما صرّح به بول دي مان عندما حاول فكّ الارتباط الشرطي الكلاسيكي –بلغة العالم النفسي الشهير بافلوف– بين الحداثة والأنواع الأدبية (الشعرية أو السردية أو الدرامية أو الملحمية أو غيرها). فالحداثة، من وجهة نظره، ونظرنا كذلك، سقف معرفي ورؤية للعالم والفنون والآداب، تسمو فوق محدودية الأجناس الأدبية المعروفة في أوساط الكتّاب والمبدعين، وإن كان التاثير والتأثّر بينهما حاصلا لا محالة في كل زمان ومكان. يقول بول دي مان:

"هل يمكن توسيع التمييز الواقع بين النثر والشعر والدراما، على نحو وثيق الصلة، حتى يطال الحداثة، وهي فكرة غير محددة، أصلا بأي نوع معين؟ هل يمكن أن نجد شيئا بخصوص طبيعة الحداثة بربطها بالشعر الغنائي مما لا نجده حين نهتم بالروايات والمسرحيات؟ (...). إن المفاهيم الأجناسية تبدو حساسة إلى حد ما لفكرة الحداثة. ومن هنا نقترح تمييزا ممكنا بينها

من خلال أبنيتها الزمانية، ما دامت الحداثة، في جوهرها، فكرة زمانية. مع ذلك، فإن الرابطة بين الحداثة والأجناس الأساسية ما زالت بعيدة عن الوضوح"[33].

في هذا السياق، يمكن استيعاب خطاب باختين حول مفهوم "النثرية Prosaics " الذي ذكرناه سابقا، بوصفه مفهوما مغايرا للشعرية مغايرة جذرية دفعت باختين إلى الإلحاح عليه في أكثر من موضع:

"ينطوي مفهوم النثرية على مفهومين متصلين لكنهما متمايزان. أولهما –وبوصفه مقابلا للشعرية– أن تُعيَّن النثرية كنظرية للأدب تميز النثر بشكل عام، وتميز الرواية بشكل خاصٍ يتجاوز الأنواع الشعرية. أما النثرية بالمعنى الثاني فتخرج عن إطار نظرية الأدب: إن النثرية شكل من أشكال التفكير الذي يتجرّأ على (أو يستغل) أهمية اليومي والعادي والمنثور" [34].

النثرية هنا هي جوهر الشعر الجديد الذي امتاحت منه قصيدة النثر بلاغتها وفجّرت طاقتها الصادمة لأذواق الكلاسيكيين. ولذلك، فكل قصيدة جديدة –بغضّ النظر عن شكلها– تنحو منحى أسلوبيا جديدا؛ أي أنها تسعى إلى التجريب والاكتشاف الدائم لمناطق مغايرة من المسكوت عنه من نفاق الشعرية التي هي جوهر كل كتابة مهمومة بالتجريب والتألّق معا. ومن هذه الزاوية، يمكن أن نفهم بعض مقولات باختين التي يلفّها الغموض، من قبيل: "لا يمكن فصل الأسلوب عن النوع.. فحيثما وجد الأسلوب يوجد النوع" [35]، وقوله: "يجب التعامل مع النوع بوصفه مؤسسة أدبية"[36]. فالأسلوب هنا يوازي الشكل بقيمه ومواضعاته واستراتيجياته التي تتجاوز حدود الشكل بمعناه الضيق الذي يضعه مقابلا للمضمون، إلى حد استغراق الشكل في جوهر الشعرية الجديدة التي هي شعرية النثر برحابته، وتنوعه، وسلاسته، وتحرّره من القيود كافةً، إلا من حدّ وحيد هو الجدار الفاصل بين الفن واللا فن، أو الشعر واللا شعر.

5– اللا قصدية و تأرجح النّوع:

1–5

منذ الأسطر الأولى في كتاب (في حضرة الغياب) (2006)[37] لمحمود درويش (1941–2008) نراهن على أننا بصدد نصّ نثري/ شعري متمرّد، سواء من حيث المستوى الجمالي الذي يتّكئ فيه المؤلف على معجم لغوي وأسلوبي شديد الثراء أو على مستوى الرؤيا التي يصدّرها لقارئه. وهو إذ يحاول خلق نص أدبي متجاوز لمفاهيم الحداثة وجمالياتها الرائجة فإنه يعتمد في ذلك على عدد من الاستراتيجيات البلاغية والنّوعية التي يعيد من خلالها توظيف بنيات ودلالات كان قد اشتغل عليها من قبل في دواوينه السابقة. لكن المفهوم الأوسع الذي يكاد يستوعب كل

هذا الجدل لدى جمهور درويش لا ينبثق من "لاقصدية النوع" فحسب، بل كونه يشتغل على استراتيجية المنفى.

ينهض (في حضرة الغياب) الذي يتكوّن من عشرين نصّا قصيرا على ثيمة "الحوارية"، حيث يجرّد درويش من نفسه شخصين يتّجه إليهما دائما بخطابه لينهض نصّه كاملا على مفهوم "المساءلة" كأنه يصوغ عقدا مع القارئ يشبه عقد السيرة الذاتية، أو عقد القراءة، الذي كان يقول به فيليب لوجون Philippe Lejeune ، رغم كون درويش يتوجّه في المقام الأول إلى "أناه الداخلية". فميثاق السيرة الذاتية reading pact هو "سرد استرجاعي نثري يجريه شخص واقعي لوجوده الخاص عندما يشدّد على حياته الفردية، خاصة على تاريخ شخصيته"[38]. ولم يكن نص درويش منشغلا مطلقا بهذا الأمر، فلم يحدد جنسا أدبيا بعينه على غلاف كتابه؛ لأن ما كان يشغله هو سؤال الهوية، لا إشكال النوع أو قضية التجنيس الأدبي. فليكن النوع ما كان، ما دامت الذات المدركة تستطيع –عبر هذه السردية المتحررة المستنيرة– أن تنجز مهمتها في البحث عن إجابات لأسئلتها الكبرى التي هي جزء لا يتجزأ من رغبات دفينة في تقويض مملكة السرديات الجليلة. يقول درويش:

"سطرا سطرا أنثرك أمامي بكفاءة لم أوتها إلا في المطالع. وكما أوصيتَني، أقف الآن باسمكَ كي أشكر مشيّعيك إلى هذا السفر الأخير وأدعوهم إلى اختصار الوداع والانصراف إلى عشاء احتفالي يليق بذكراك. ولتأذن لي بأن أراك وقد خرجتَ مني وخرجتُ منك سالما كالنثر المصفّى على حجر يخضرّ أو يصفرّ في غيابك. ولتأذن لي بأن ألمّك واسمكَ كما يلمّ السابلةُ ما نسي قاطفو الزيتون من حبّات خبّأها الحصى. و لنذهبنّ معا أنا وأنت في مسارين: أنت إلى حياة ثانية وعدتك بها اللغة في قارئ قد ينجو من سقوط نيزك على الأرض, وأنا إلى موعد قد أرجأته أكثر من مرة مع موت وعدته بكأس نبيذ أحمر في القصائد"[39].

تعتمد المساءلة، في متن درويش الهجين، على معيار المصارحة والمكاشفة التي تبلغ حدّ جلد الذّات، وهو أمر يستشعره القارئ منذ الوهلة الأولى. لكن درويش يخفّف من وقع هذه المساءلة عن طريق توظيفه بعض الصيغ والتعبيرات التراثية القديمة القارّة في مدوّنة النثر العربي (من قبيل: يا صاحبي، فلتأذن لي، عليك أن،... إلخ). وهو أمر يتناص مع متون عربية متعدّدة، خصوصا كتاب أبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية) بكل ما يستدعيه من دلالات شعرية وصوفية، فضلا عن ورود الفكرة ذاتها في كتاب أبي حيان الآخر (الإمتاع والمؤانسة) الذي يستعيض عنه درويش بمفهومي "الاستشفاء والمجالسة".

ليس من الصعوبة بحال على قارئ (في حضرة الغياب) إدراك أنه نصّ ينطوي على طاقة شعرية متوهجة مضفورة بجمالية نثرية تناوش السردية أحيانا كالفسيفساء، كما يسعى إلى مقاومة الموت عبر تسجيل الساعات الفاصلة بين الحياة والموت، حيث راح المؤلف يكتب نصه في فترة مرضه الأخير الذي لامس فيه الحدّ الفاصل بين كينونة الحياة وعدمية الموت. إنه نص يسعى حثيثا إلى جعلنا نعيد النظر في تصوراتنا المستقرّة عن الإنسان والله والوطن والوجود والموت والمدن والزمان والمكان والحب والمرض، كذلك عن الشعر والنثر، كل ذلك من موقع "الحياة في/ على البرزخ":

"**فلتأذن لي إذن، ونحن نفترق على هذا البرزخ، بأن أفسخ العقد المبرم بين عبث وعبث، فلا نعلم من انتصر منا ومن انكسر، أنا أم أنت أم الموت؟**" **(ص12)**.

2-5

استطاع درويش عبر كتابه (في حضرة الغياب) أن يدفعنا إلى أن نطرح على ذواتنا الأسئلة الكبرى التي لا تزال تنتجها الكتابة من موقع "المنفى"، كالهوية/ التّيه، اللغة/ المجاز، الوطن/ المنفى، الوجود/ العدم، الحياة/ الموت، الشعر/ النثر، حيث يقول مثلا:

"**فانهض من هذا الأبيض/ عد طفلا ثانية/ علِّمْني الشعر/ وعلّمني إيقاع البحر/ وأرجع للكلمات براءتها الأولى/ لِدْني من حبّة قمح، لا من جرحٍ، لدني/ وأعدني لأضمّك فوق العشب، على ما قبل المعنى/ هل تسمعني: قبل المعنى/.../ وخذ بيدي/ كي نعبر هذا البرزخ ما بين الليل وبين الفجر معا/ و معا نتعلّم أولى الكلمات/ ونبني عشّا سريا للدوريّ:/ أخينا الثالث/ عد طفلا لأرى وجهك في مرآتك/ هل أنت أنا/ وأنا أنت؟/ فعلِّمني الشعر لكي أرثيك الآن الآن الآن/ كما ترثيني**" (ص31).

لكنّ آثار المنفى في نص درويش لها شعريتها الخاصة التي تفجّر مسارب ومتاهات وأخاديد شتّى:

"**بساعة نحس واحدة دخل التاريخ كلصّ جسور من باب وخرج الحاضر من شباك. وبمذبحة أو اثنتين انتقل اسم البلاد، بلادنا، إلى اسم آخر. وصار الواقع فكرة وانتقل التاريخ إلى ذاكرة. الأسطورة تغزو، والغزو يعزو كل شيء على مشيئة الرب الذي وعد ولم يخلف الميعاد. كتبوا روايتهم: عدنا. وكتبوا روايتنا: عادوا على الصحراء. وحاكمونا: لماذا ولدتم خنا؟ فقلنا: لماذا ولد آدم في الجنّة؟**" (ص47-48).

من هنا، لن نجد صعوبة في إدراك زخم الصور والاستعارات والتشبيهات والكنايات التي تعيش عليها مخيّلة درويش، فضلا عن النصوص الشعرية والنثرية التي تبلغ حدّا كبيرا في تضافرها وتشابك علاقاتها بما تعتمد عليه من تراث لغوي ديني شعري صوفي:

"**المجاز، الكناية، والاستعارة، والتورية/ هي ظل الكلام فلا/ صورة الشيء كالشيء.. أو عكسه/ إنها حيلة الشعر في التسمية/ ولي في المجاز مآرب أخرى/ كأن أترك الأغنية/ على رسلها/ تتلفّت شرقا وغربا/ وتقفز بين السماوات والأودية/ وتعالج أوجاعها/ بقليل من السخرية**" (ص73).

تتضح كل جملة في الكتاب بإيقاع غير مألوف هو مزيج من نفس شعري وروح نثري. وهي غواية تكشف عن نفسها عبر استراتيجيات وتقنيات عدّة؛ من أظهرها بلاغة الاستهلال والجمل التكرارية التي تتحول في قطاع عريض من كتاب درويش إلى تقنية أثيرة تفيض بها صفحات نصه:

"**طال نومك فانهض وحلمك، وارو لنا ما رأيتَ/ هل رأيت ملائكة يعزفون على الناي ألحان موزارت/ ولا يسكرون من الخمر/ (...)/ هل يشبه الحلم حلمك، أشياء بيضاء خضراء زرقاء تعرفها؟/ طال نومك فانهض وحلمك، وارو لنا ما رأيتَ؟/ هل الموت نوم طويل أم النوم موت قصير؟ تأخّرتَ في النوم فانهض**" (ص108-109).

3-5

يشكّكنا درويش، من خلال نصوص كتابه ومقاطعه التي تتعامل مع الموت بوصفه مرثيّةً، في الكثير مما اعتدنا أن نصفه بأنه "كارثي"؛ لأن الرثاء عنده "مديح تأخّر عن موعده حياة كاملة" (ص166). عبر هذا الزخم من النصوص والمقتطفات والإحالات غير المباشرة، عبر تضافر الشعري والنثري بقصدية واعية، عبر تمازج التأملات الفلسفية والهذيانات الوجودية، يؤكّد نص درويش (في حضرة الغياب) أنه نص متمرّد على مستوى التصنيف النوعي، فما هو بشعر خالص ولا هو بنثر خالص. وحين تتوارى القصدية النوعية تتجلّى الكتابة في أعلى مجاليها، دون غلبة هيمنة أحد طرفي الثنائية القديمة على الآخر (شعر/ نثر). وعندئذ، يمرح النّوع الأدبي في حركته البندولية الحرّة ما بين الشعر تارة والنثر تارة أخرى، والدراما حينا والكتابة الذاتية حينا آخر؛ مجسّدا أنموذجا بليغا لـ "النص المفتوح"[40].

6- شعرية المدينة/ نثرية القصيدة:

1-6

تفتّح وعي الشاعر العُماني سيف الرحبي على الكتابة الشعرية في حقبة السبعينيات، البينية، بكل ما تحمله اللفظة من معنى، بحيث يقع شعراء وكتّاب هذا العِقد بين مطرقة الستينيات المتخمة بمقولاتها الكبرى عن التحرير والتنوير والقومية العربية وانطلاقة الثمانينيات والتسعينيات نحو بريق الحداثة المغوية. لقد تشكّلت جماليات قصيدة الرحبي في ضوء حقبة السبعينيات، بكل ما شهدته تلك الفترة من تحولات أيديولوجية وسياسية طالت مفاهيم الفن والثقافة والسياسة في العالم العربي، فانفتح وعي هذا الجيل على إبداعات الآخر الشعرية والروائية والفكرية والفلسفية قراءةً وترجمةً واقتباسًا، وأدرك الرحبي (وبعض رفقائه، من مصر مثلا، حلمي سالم وعبد المنعم رمضان ورفعت سلام وحسن طلب، .. وغيرهم) أنهم بصدد زمن مختلف تلاشت فيه المقولات الكبرى والسرديّات الجليلة التي راجت في فترة الستينيات؛ الأمر الذي ساهم في إثراء الجانب الحيوي في لعبة الكتابة المعاصرة عند شعراء هذا الجيل بصفة عامة وفي بنية القصيدة عند سيف الرحبي بصفة خاصة، حيث أدركوا أن أزمة تلقّي الكتابة الشعرية الجديدة تكمن في المغايرة لا القطيعة، التجدّد "الفينيقي" لا التكرار والتناسخ الذي يشبه أرجل "الهيرا" الأسطورية. وفي ديوانه الجديد (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة)[41]، يحفر سيف الرحبي في أرضية الشعرية العربية الجديدة، بحيث يقف على تخوم جماليات مغايرة لقصيدة النثر أو القصيدة المعاصرة بصفة عامة من خلال عدد من الثيمات أو الموتيفات المتكررة التي يمكن أن نرصدها في ثنايا ديوانه.

2-6

يضم كتاب (حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة) نصوصا متنوعة عن الذات والمكان والإنسان المعاصر الذي يحتدم بأسئلة منفتحة على الوجود، بحيث تستحيل أسئلة تنزّ صراخا وأنينا في وجه الخراب والعبث الكوني الذي يرسم بورتريها دراميا للإنسان العربي المعاصر في متاهته. يتكون الكتاب من ثلاث عشرة قصيدة هي: "كي تعود اليمامة"، "ليل المقتولين على الضفاف"، "قمر الهضاب"، "قوس قزح يمشي على الأرض"، "سلاحف رأس الحد"، "الأب ينام في قبره"، "الأم"، "عزلة الخليل الأزدي"، "غياب"، "لاجئةً من سطوة الهاجرة"، "محاولة رسم لوحة"، "حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة"، "الجداول تسرد رحلتها الجبلية".

ينطوي الديوان/الكتاب على رؤئ شعرية متباينة، متناغمة متنافرة في آن، ودفقات، أو نفثات، تمزج الشعري بالنثري، والدرامي بالملحمي، والصوفي بالعدمي، وتؤكد على فكرة الكتابة في إطلاقها بعيدا عن قيود النوع أو الجنس الأدبي، على الرغم من كونها كتابة تُخلص في نهاية المطاف لجماليات الشعرية العربية الجديدة، أو جماليات قصيدة النثر المعاصرة التي لا تعتدّ بأية قيود أو حدود للتجنيس. إن قصيدة الرحبي يمكن دراستها عبر مداخل وتقنيات سردية ودرامية متعددة. أما مركز الثقل الدلالي أو بؤرة المعنى أو نواة المعرفة التي ينتجها الديوان/الكتاب فهو اشتغال نصوص الرحبي في أغلبها على تفجير الأزمة الوجودية العميقة التي يمر بها الشاعر في محيط عالمه المعاصر، المتشظّي، العدمي، المحبط، الغارق في بحر من الفوضى والعقم الأخلاقي والقبح الممؤسس. لكنّ الجامع لكل هذه الرؤى المتناثرة أو الشذرات أو النفثات أو التجليات، بالمعاني الصوفية والنبوية والشيطانية، هو صوت المتكلّم الذي يكتسب وجوده بعدا متعاليا (ترانسندنتاليا) فوق كل هذا الخراب السرمدي؛ لكنه التعالي غير المفارق للحس الجمعي بالفجيعة ومرارة الخيبة وإجهاضات الحلم. لذا، كان إهداء الكتاب إلى المكان والجغرافيا:

"**إلى/ (كل هذه الذرى/ ولا أحد/ تركله رغبة الصعود إلى الجبل)/ إلى الجبال الساجية/ في ليلها السرمدي**"[42].

تتجلّى ثيمة الجبل بوصفها ثيمة مركزية تفاجئ كل من يتأمّل عالم الرحبي على امتداد قصائده وتنوع نصوصه ومقالاته. فالجبل، في مخيلة الشاعر، رمزٌ لاجتماع الأضداد: الوحشة والأنس، المقدّس والمدنّس، النور والظلام، الصعود والهبوط، البعث والقيامة، الموت والحشر، القطيعة والوصل، الفقد والنوال، ..إلخ. ولا تنسحب هذه النتيجة بالضرورة على قصائد المجموعة الأخيرة التي نحن بصدد تحليلها الآن وهنا، في كتاب (حيث السحرة..)؛ لأن الواقع النصي لا يعكس حضورا كمّيا لدال "الجبل"، بل على العكس من ذلك ثمة غياب للدالّ في مقابل حضرة المدول إلا في بعض المواضع (كما في قصيدته التي تحمل عنوان "الجداول تسرد رحلتها الجبيلة")؛ أي أن استغناء عن الفعل واستدعاء للتجليات، ثمة تواريا للحدث وبروزا لل"الأثر"، حيث يقول:

"**ينتحبُ الجبلُ من هول الفقد/ وربما من أشياء/ لا يدركها وعي البشر العابرين./ بيني وبينك/ أيتها الجبال الخوالد/ ميثاق ولادة وموت**". (لاجئة من سطوة الهاجرة، ص59)

وفي موضع آخر يقول:

"**الجبال الجبال/ مفازات من السراب والظل/ تنحدر على سفوحها الذئاب وبنات آوى/ في المساءات الكبيرة للقرى والغزوات/ وينحدر على ثغورها صليل الحديد./ رحمة بنا أيتها الجبال/ بيقين مرابضك وشعابك/ لم تكوني سببا لشقائنا/ لكنك من تملكين مفاتيح الرحمة./ بتوسلات السلالة التي/ تعاقبت تحت سطوتك/ الممتدة حتى الربع الخالي/ شعوبا وقبائل/ تجرفهم الرمال والفيضانات/ ويبقى أثرهم الوحيد على سطح الكوكب/ المتلاشي في هذيانه**". (حيث السحرة ينادون بعضهم..، ص80)

3-6

تستعين شعرية القصيدة، في مجموعة الرحبي (حيث السحرة..)، بعدد من الاستراتيجيات التي تناوش جماليات قصيدة النثر التي تنأى بنفسها عن حدود التجنيس وقيود الأنواع الأدبية، لكنها في الوقت ذاته تسعى بقوة إلى أن تتحرك في فضاء قيود "النوع الشعري" وتقاليده الأدبية التي هي تقاليد جوهرية لا تتصل بشكل الشعر ولا بإيقاعه بل بجوهر الكتابة الشعرية ذاتها. من هنا، تسعى قصيدة الرحبي إلى محاولة صياغة مفهوم "المدينة" أو "مدينة الحداثة"؛ ذلك المفهوم الذي قد يوازي، في مراوغته، مفهوم القصيدة الحديثة ذاته. فالمدينة عند الرحبي مدينة متخيلة لا واقعية، ترتسم صورتها في مخيلته الكولاجية، السينمائية، التي تنهل من صور مدن عربية واقعية شتّى كالقاهرة وبيروت ومسقط وصنعاء والبصرة، وغيرها، لترسم معالم مدينة افتراضية تتناثر مفرداتها ومعالمها وحدودها في ثنايا الكتاب (ص 19،20،53،62،64). لكن حضور المدينة الأكبر يكمن في قصيدته "محاولة رسم لوحة سريعة"، حيث يقول:

"**كيف تستطيع الكتابة عن مدينة/ أنتَ الذي توهمتَ الكتابة كثيرا/ كيف؟/ عن أيامها الخصيبةِ/ وسنينها العجاف/ عن بشرها السارحين في برية الله/ طلعةً كل صباح/ مندفعين إلى أحلام الجنة/ وطفولة الجحيم**". (ص71)

إن ما يجمع بين مدينة الرحبي ومدينة الحداثة هي صفة الشمولية والتنوّع، حيث المدينة التي تجمع بين المتناقضات دون تنافر، المقدّس والمدنّس، النيّئ والمطبوخ، الشعري (الحوليّ، السامي) والنثري (اليومي، المبتذل)، .. إلخ. إنها مدينة منقرضة كمدن الأفلام الغربية (الويسترن) التي تدور في عالم متخيل، افتراضي، من صنع برامج الميديا وألعاب الحاسوب وشطح الفيديوجيم وهوس البلاي ستيشن:

"**المدينة على حالها/ بمعراج ضجيجها القاني/ سُحب الجراد المتفحم في الهواء/ عمّال التراحيل/ ونداء الباعة الموتى/ لا شيء يدعوك إلى الخروج/ غير هديل اليمام المنطفئ/ وتفقّد أركان المزبلة/ المدينة على حالها/ بصخب جرذانها المرحة/ وصفير القطارات المندفعة نحو الجحيم/ وأنت على سريرك/ أو**

على أسفلت الأرض العارية/ تحاول أن ترسم صورة لبشر متفحّمين في الهواء/ في مدينة منقرضة".
(ص74-75)

إن قصيدة النثر تعتمد المبدأ نفسه الذي اعتمدته الفلسفة، وهو الـ"وقاحة"، من دون أن نقصد بالوقاحة هنا أي شكل من أشكال الأحكام القيمية أو الأخلاقية، بل الجرأة في وضع كل شيء موضع المساءلة ؛ الأمر الذي يذكّرنا بما قاله محمد عابد الجابري عن الفلسفة والمدينة:

"فالفلسفة تفرض القول بأن إطلاق سراحها يقتضي تحمّل خطابها حول المدينة، فهي شرط وجودها والغاية التي تجري إليها في آن واحد. كما أن صراحة الفلسفة تقتضي القول إن المجتمع المدني لا معنى له بدون المدينة. والمدينة بدون الفلسفة مجرد تجمّع سكاني لا روح له... الفلسفة مزعجة، ومصدر الإزعاج فيها أنها تبدأ بالسؤال"[43].

ففي الوقت الذي تنهض مدينة الجابري على قيم التسامح والعدل والديمقراطية التي هي أسس نهضة المجتمع المدني كما يقول، فإن قصيدة النثر أو قصيدة الحداثة –وهي ابنة المدينة أيضا، برحابتها، وتنوّعها المخيف، وسماحة قاطنيها، وتباينهم في اللسان واللون والجنس والمعتقد– تلجأ إلى "الوقاحة الفلسفية"؛ أقصد إلى الجرأة في طرح الأسئلة الكبرى التي تدفع بالكتابة الشعرية إلى أن تكون قلقا إنسانيا وأرقا وجوديا، جنبا إلى جنب تفجير أو تثوير مفهوم "الشعرية" بهدف القبض على DNA الجنين الشعري؛ أي القبض على الحمض النووي الشعري الذي يكمن بداخل كل قصيدة حقيقية، ويحتوي على جميع المعلومات الجينية التي تصف التطور البيولوجي للكائن الشعري، وكذلك معظم الفيروسات (الانحرافات الجمالية)، كما أنه يحوي المعلومات الوراثية (الخاصة بتقاليد النوع الأدبي) اللازمة لأداء الوظائف الحيوية والجمالية والثقافية لكل كائن شعري حي، والاشتغال عليها بأعلى طاقة ممكنة دون إجهاض.

4-6

تتبني قصيدة الرحبي على عدد من الأفكار والمقولات الفلسفية التي تجمع، أو تجاور، ما بين الغربة (المكانية) والاغتراب (الوجودي)، وتناسخ الأرواح أو تناسلها أو حلولها، فضلا عن التأثر الواضح بالفلسفة الوجودية عند كل من التوحيدي وكيركجارد وهيدجر وبول تيلليش وغيرهم، في تجاوب لطيف. يقول الرحبي مخاطبا النمر العربي الذي يسكن جبال سمحان بظفار:

"قوس قزح ناحل يمشي على الأرض/ موجة رقطاء تغمر الأزمنة/ قبل ثمانية آلاف عام قبل الميلاد/ كنتَ تسرح في الأكمات والغابات الخضراء/ الشديدة الخضرة/ حتى دارت الطبيعة دورتها الكبرى/ وضربها زلزال الجفاف/ انقرضت سلالتك القطية/ انقرض الأسد والفهد الآسيوي/ وبقيت وحيدا تائها في

الصحراء/ كأنك من اختاره القدر لمهمة الوجود الشاقة/ وبإرادة لا ينقصها الشتات/ بقيت رفيقا لليباب والعدم/ حتى يومنا هذا./ ... .../ يا مَنْ تموت باكرا/ بعمر لا يتجاوز العشرين عاما/ أي لغز في حياتك المحصنة وموتك السريع". (قوس قزح يمشي على الأرض، ص39-40)

الأمر نفسه تقريبا نراه في قصيدته "سلاحف رأس الحد"، حيث الرغبة الجامحة في تشييد مملكة كبرى لأصل الأنواع دون فارق بين إنسان أوحيوان أو نبات. لذا، ينطوي الكتاب على ثراء دلالي ولفظي، بحيث يتضمن حقولا دلالية متنوعة تنتمي إلى عالم الفلك تارة، حيث نجد ولعا خاصا بالمجرّات والأجرام والكواكب والثقوب السوداء التي يتم توظيفها شعريا للدلالة على الطاقة السحرية القصوى التي قد يقترفها البشر. وتارة أخرى، نراه يوظف عوالم الحيوان والحشرات والزواحف ليضيفها إلى مملكة القصيدة، كالنسر والأفعى والحصان والأبقار والغزلان والجمال والذباب والكبش واليمام والعصافير والنمر والصقر والوعول والذئاب والغراب والأسد والفهد والسلاحف والقطا والحدأة والخفاش ومالك الحزين والماعز والجراد والديناصورات..إلخ. إن استدعاء مثل هذه العوالم إلى فضاء القصيدة وأنسنتها شعريا ومحاورتها يحمل دلالات الإمتاع والمؤانسة التي استشعرها الأعشى الهمداني -أو تأبّط شرّا كما تقول بعض الروايات التاريخية- في البيت الشهير:

عوى الذئب فاستأنستُ بالذئب إذْ عوى وصوّت إنسانٌ فكدتُ أطير

5-6

تشتغل قصيدة الرحبي على تناوب الضمائر السردية، بحيث تفيد من الانتقالات الحرّة ما بين المتكلم والمخاطب والغائب. لذا، تتباين مستويات الشعرية في القصيدة ما بين الغنائية والدرامية والملحمية، أو لنقل ما بين غنائية الشعر الذاتي ودرامية المشهد الحواري وملحمية السرد. فقصيدة "عزلة الخليل الأزدي" أنموذج دال على توظيف الطاقة الحوارية الكامنة في ضمير المخاطب. ونصوص "قمر الهضاب" و"الأب في قبره ينام" و"الأم" نماذج دالة على توظيف ضميري المتكلم والغائب في تفجير المنطقة البينية بين الشعري والنثري، أو بين الغنائي والملحمي بلغة أرسطوطاليس، حيث يمتزج الشعري بالسيرذاتي، أو الشعر بالتاريخ الذاتي أو الشخصي. لكنه الشعري الذي يقارب الفلسفة في تناولها ويبتعد عن التاريخ في التصاقه بالوقائع والأحداث والتفصيلات والإحالات. يقول أرسطو:

"**الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبةً من التاريخ؛ لأن الشعر أميل إلى قول الكليات على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات**"[44].

لذا، تنحو بعض نصوص الرحبي نحو التعبير عن موقفها من الضجر باللغة المعجمية التي تعجز عن توصيف الوضعية العربية الراهنة؛ كأنه يشتغل على الفكرة ذاتها الكامنة في عبارة النفّري الشهيرة "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة":

"**العبارة تختنق/ اللغة عقيم/ الضفادع ترسل نداء استغاثة/ في ليل العالم/ البهيم/ والمدن غارت في مواقعها/ مرتشفة لعاب كأسها الأخير**". (لاجئة من سطوة الهاجرة، ص66-67)

وتراه يقول أيضا واصفا بلاد النفط، أو الربع الخالي، في أكثر من موضع:

"**نعم هذه هي البلاد/ هذا هو الوطن العربي التائه/ بين خرائط ومسافات./ أي لعنة مخبأة بين ضلوعنا/ أي صرخة يتسلقها جوعى/ ومقاتلون/ في حروب عبثية؟/ أي كوكب يتداعى في الرأس/ بمثل هذا العتو والانهيار؟/ أي قطار مندفع في براكين/ الدم/ تشيّعه النظرات الوجلة/ ليتلاشى في هباء الدخان**". (الجداول تسرد رحلتها الجبلية، ص100-101)

إن تضافر الغنائي والدرامي والملحمي يتجسّد، بكامل عنفوانه، في قصيدته المحورية التي استعارها الشاعر عنوانا لكتابه "حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة"؛ ذلك التضافر الذي يتخذ من توزيع الأسطر على بياض الصفحات مساحة قصوى من الحرية الجمالية والمساحة البصرية لتتراص الجمل والعبارات والصور في توزيعات شعرية الشكل، سردية النفس، ملحمية الصراع، متوتّرةً ما بين المتكلم والمخاطب والغائب، لترسم بورتريها للعربي التائه في بلاد النفط، المنغمس في ثقافة البترودولار:

"**حروب واضحة/ وقتلى في مجد الظهيرة/ ينادونني باسمي/ أن أخلع وردة اسمك/ فأنت على أبواب الربع الخالي**". (حيث السحرة، ص 83)

في مثل هذا الفضاء الممتد في الجزيرة العربية، متعاقبة التحولات، وباعتبارها مرتعا لسماسرة العالم الذين أتوا من كل صوب وحدب لامتصاص ضرع الأرض وما خلّفته عظام الحيوانات البائدة، لن يكون الشاعر نبيا و"لا هو أُوتِي رأس الحكمة"، كما تقول القصيدة، بل هو شبيه بابن نوح، الباحث عن جبل يعصمه من طوفان التحديث المفزع، اللاهث وراء ناطحات السحاب والأبنية المسلحة وأسطح المباني الملطّخة بأطباق التلفزة وغابة العيون المحدّقة في الفراغ. لكن الرؤية التي تنطوي عليها نصوص الرحبي، في مثل هذه الحالة، هي رؤية عدمية قد نجد بذورها في نصوص سابقة، لكنها عدمية ممتزجة بمسحة تصوفية أولا ورؤيا نبوئية ثانيا ولمسة واقعية مادية ثالثا، في محاولة رهيفة لتجاوز رؤاه الشعرية السابقة.

6-6

تشبه قصيدة الرحبي، بتغيّراتها وانحرافاتها وانكساراتها التي يعكسها أغلب نصوص الكتاب، حركة الأمواج في تقلّبها، والبحر في غدره ما بين مدّ وجزر، إقدام وإحجام؛ لأنها لا تفي بكل ما تعد. في قصيدته بعض من أنفاس روحانية وإشارات إلهية وغربة وجودية على طريقة التوحيدي وكيركجارد، كما سبق أن أشرنا. بها بعض من تأملات وكثير من يوميات ونتف من مذكرات وركام من مرويّات الأسلاف وهذيانات الأوّلين. بها مديح للرؤيا الاستبصارية واستهجان للغنائية العمياء. بها تأريخ للذات وتجاهل للتاريخ الرسمي والمدوّن. بها انحراف عن عمود اللغة الشعرية العليا، بمفهوم جون كوين؛ أقصد إلى ابتعاده عن اللغة ذات البنية مسبقة التخطيط التي تحبك الأنساق الصغرى والكبرى بدقّة وصنعة. بها نزوعات شتّى نحو سردية مغايرة تسعى إلى اكتمال تفرّد كل نص بذاته، وفي ذاته، واكتفائه بكينونته المستقلة. إنّها قصيدة تشتغل على مبدأ التشظّي والانفلات قبل بلوغ مرحلة التوحّد والاندماج، الانفجار الكوني قبل الوحدة العضوية للكائنات والكواكب والأجرام والمجرّات:

داؤك فيك وما تشعر دواؤك فيك وما تبصر
وتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر؟

وهنا، يمكن وصف نصوص الرحبي، في هذه المجموعة، بأنها نصوص تشعّ مجازاتها عبر أكثر من مستوى دلالي ورمزي، معلنة عن وحشة الإنسان المعاصر الذي يحيا زمنا أبديا موحشا، بحيث يصبح الواقع والتاريخ مادية شعرية، سردية، ملحمية، تتواتر على ألسنة الرواة من كهّان وعرّافين ومتنبّئين وسحرة اعتادوا الطيران على هيئة حدأةٍ أو خفّاش يترنّح بين الصخور، مثلما اعتادوا أن ينادوا بعضهم بعضا بأسماء مستعارة. لقد استطاعت كتابة الرحبي أن تفجّر طاقة الكتابة النثرية التي تمتاح من فن صياغة القلق بواسطة الكلمات والصور والمجازات.

7- تشظّي الزمن/ تفكيك النظام:

1-7

يعدّ إسكندر حبش واحدا من الشعراء اللبنانيين المعاصرين الذين تفتَّح وعيهم الفنّي على الكتابة الشعرية في حقبة الثمانينيات، بكل ما شهدته تلك الفترة من تحولات أيديولوجية وسياسية طالت مفاهيم الفن والثقافة والسياسة في لبنان والعالم العربي، بحيث لم يختلف طموح شعراء هذا العقد عن العقد السابق الذي ضمّ سيف الرحبي ورفاقه، فانفتح وعي هذا الجيل على إبداعات الآخر الشعرية والروائية والفكرية قراءةً وترجمةً واقتباسًا، وأدرك حبش ورفقاؤه أنهم بصدد زمن

مختلف تلاشت فيه المقولات الكبرى والسرديّات الجليلة التي راجت في فترتي الستينيات وبقايا السبعينيات، وهو الأمر الذي ساهم في إثراء الجانب الحيوي في لعبة الكتابة المعاصرة عند شعراء هذا الجيل بصفة عامة وفي بنية القصيدة عند إسكندر حبش بصفة خاصة. وبعد أن أصدر إسكندر حبش دواوينه الخمس الأُوَل "بورتريه لرجل من معدن" (1989) و"نصف تفاحة" (1993) و"نقطة من ليل" (1997) و"تلك المدن" (1998) و"أشكو الخريف" (2003)، نراه في ديوانه السادس "الذين غادروا"[45] يحفر في أرضية مختلفة من تربة الشعرية العربية ويقف على تخوم جماليات مغايرة لقصيدة النثر المعاصرة من خلال عدد من الثيمات أو الموتيفات المتكررة بإلحاح بحيث يمكن أن نرصدها في ثنايا هذه المجموعة الشعرية.

2-7

تنهض قصائد الديوان ومقاطعه القصيرة التي تشبه حلقات السلسة الواحدة على تفجير تجليات مفهوم "الأثر Trace"، بطريقة تجعلنا نتذكر ما طرحه الناقد والفيلسوف جاك دريدا مؤسّس "التفكيكية"، لا بوصفها منهجا في تفسير النصوص الثقافية أو الإبداعية فحسب، بل من حيث هو منهج يسعى إلى قراءة النصوص الفلسفية، فضلا عن كونه رؤية للعالم وموقفا من الوجود قبل أن يكون نظرية أدبية أو تيارا نقديا أنتجته أفكار ما بعد البنيوية التي ثارت على أيقونة البنية الكلية ووحدة النص، ودعت إلى موت المؤلف من أجل إحياء القارئ. ومن يقرأ مجموعة إسكندر حبش ويتأمَّل عنوانها جيدا "الذين غادروا" ويحلّل صورها ورموزها في ضوء مفهوم (الأثر) الدريدي سوف يدرك قيمة هذا الفهم وخطورته في آن. فـ "الذين غادروا"، سواء كانوا موتى أو راحلين أو غائبين أو منفيّين، قد تركوا آثارا وذكرياتٍ وعلامات وحكايات لا (ولن) تنفد. كأن هذا الكتاب يبحث عن/في شعرية الموت، أو شعرية ما بعد الموت دون فارق؛ لا أقصد إلى الموت من حيث إدراك البشر المحدود له الذي قد يعدّه نهاية للحياة الدنيا، بل من حيث كون الموت عتبةً لحيوات أخرى تحيل إليها نصوص الكتاب ومقطوعاته وقصائده وصوره المتعدّدة، بمعنى يجاوز معه دنيوية "رؤيا الوجود" ليقترب حثيثاً من دائرة الفهم الصوفي للعالم. أي أن المفهوم المركزي لشعرية الكتابة في هذه المجموعة هو "الموت بوصفه الوجود الحق".

3-7

يتكوّن الديوان من أربعة فواصل كبرى هي "بعض حوافّ الليل"، "أيام لم تغادرنا"، "تنويعات على الليل"، "ألوان سبعة"، حيث يضمّ كل منها عددا كبيرا من القصائد بعضها معنون وبعضها

الآخر يحمل أرقاما فحسب، لتؤلّف كلها في النهاية ديوانا يقترب من مِئَتي صفحة. لكن مفهوم "الأثر" الذي تطرحه قصائد حبش يستعين بعدد لافت من الاستراتيجيات النصية والصور الشعرية والرموز المتناثرة في ثنايا الديوان. أولى هذه الاستراتيجيات هو مفهوم الزمن. و الأثر –في فهمه الأوّلي– ليس سوى ردّ فعل يتبع فعلا آخر يسبقه في زمن الوجود، لا الرتبة. فالأثر –من حيث الرتبة– قد يكون أوقع في النفس من الفعل؛ لأن الحياة، حسب هذا التصور، عتبة، والعالم محض لغة ومفردات:

"لا تتأخّر كثيرا.../ الليل هو وجه الزمن/ هل ستقرأ إذاً/ من خلال هذه العتبة؟/ لا تقل إنها الكلمات،/ هي اللغة/ التي تبحث فيك عن ذاكرتها". (ص157–158).

عبر هذا الفهم، تتجلّى للقارئ بؤرة الدلالة التي تتكئ عليها الصورة الشعرية/النثرية، حيث يتعامل الشاعر مع الموت بوصفه الوجود الحق، كما سبق أن أشرنا: مَنْ يمتْ لا يفنى، ومن يرحلْ لا يعدم رفقاؤه أن يعثروا له على أثرٍ هنا أو علامةٍ هناك، وتظل تلحّ عليهم هذه الآثار حتى المطاردة:

"**سيأتون بعد أن يكون السواد/ قد خفّف من غلوائه./ سيأتون،/ يتّشحون به/ كذكرى لأيام مقبلة/ كذكرى لأيام ماضية**". (ص187).

لأن من ماتوا لم يفْنَوا ولم ينتقلوا من حيز الوجود إلى فضاء العدم كما قد يتصور البعض، بل الحق إنهم انتقلوا من حيّز المتعيّن الضيق إلى رحابة اللا متعيّن المفتوح. من ماتوا نضجوا كالثّمار التي تنتظر آكليها:

"هكذا انحنوا/ مثل فاكهة/ تقع على الأرض". (ص188).

إذن لكل شيء أثر في قصائد حبش: للطفولة أثر، وللعائلة أثر، وللقُبْلة أثر، ولليل أثر، وللموت أيضا أثر، بله أعظم الآثار. ولأن الموت في أحد تصوراته هو الأثر الأكبر لمعنى الوجود، بل هو الوجود الحق حسب رؤية الشاعر وقصائده، فـ "الموت حقل"، و"الموت هو أيضا بقايا النور"، أما "الحياة [فـ]خديعة". ومن جهة ثانية، يصبح الموت مثيرا في حد ذاته لآثار تالية متلاحقة ومتنامية، بحيث تنسحب معه صورة الليل ومفرداته، حيث هيمنة العتمة واللون الأسود والصمت، على رموز الكتابة وكائنات القصائد: "في العتمة تنهض الشفة"، "أنت في أول الليل"، "نقطة من ليل/ لتتركيني ألملم /ما تبقّى لي من حياة"، "حين يرحل الليل تأتي مياه من عتمة الجسد"، "يكتب الليل نفسه/ حول السرير/ حول الوردة/ التي تستدير باتجاه العصفور".

4-7

تشتغل، إذن، قصيدة النثر في مجموعة إسكندر حبش الشعرية عبر استراتيجيات وعلامات نصية وشفرات تأويلية متعدّدة ومتناثرة تكمن بين المقاطع والجمل، وداخلها، بل خلفها أيضا. كان أولها الزمن كما أشرنا. أما ثانيها فهو الصمت، لا بمعنى المسكوت عنه في القصيدة الحديثة أو المعنى المبتور أو المرجأ أو المؤجّل فحسب، بل الذهاب أكثر فأكثر نحو ملامسة صمت الأشياء وصمت اللغة؛ أي أن يصبح الصمت أحد مدركات الذات الشاعرة، فيتم تصويره شعريا:

- **"ارمِ/ هذا الألم/ تماما كحصاة/ كي يطفو الصمت على سطح/ المياه". (ص21).**
- **".. بين تنهيدة وأخرى/ يمتشق الفجر/ ضفافا بعيدة/ بين رعشة وأخرى/ يولد عالم./ لمن إذاً كل هذا الصمت؟". (ص58).**

أما ثالث هذه الاستراتيجيات فهو ضمير المخاطَبة، أقصد إلى الأنثى الغائبة الحاضرة التي تتوجه إليها أغلب قصائد الديوان؛ وبخاصة مفتتحات الجزء الأول منه "بعض حواف الليل":

- **"لا تطيلي حفر هذه النقوش".**
- **"لا تعيدي الموجة".**
- **"أخرج من يديكِ".**
- **"لا ترسمي نهدا".**
- **"لتأخذي مني هذه الصباحات..".**

5-7

إن تداخل المنظور الصوفي للرؤية والمنظور الوجودي، في قصائد حبش، لا يعني التعارض أو التناقض شعريا في مقطوعاته النثرية، بل هي وحدة العقل الإنساني والمخيّلة البشرية؛ أعني تلك الوحدة التي تنفي التعارض، واجتماع ما لا يجتمع إلا في ذهن الشاعر. لذلك، يصبح الجسد حمولة ينبغي على الراحل التخفّف منها قدر المستطاع:

"**لا تكن سوى هذا الجسد الفاقد مادته/ لا تكن سوى هذا الجسد الذاهب إلى آخر رغبته". (ص149).**

ولأن الراحل يشبه أوديب سوفوكليس الهائم على وجهه في ليل مدينة كولون، فإن:

"الليل تحت هذه الأصابع/ يجعلني أعمى/ فهل من نبوءات/ كي توقظ الكائن؟". (ص109).

من هنا، وعبر هذا التضافر بين الديني والدنيوي، الصوفي والوجودي، الواقعي المثقل بحمولات أرضية والرمزي العابق بطاقة الأثير الحرّ، تتأرجح الرؤية التي تختصر فعل الحياة باعتباره أثرا سابقا من آثار الموت الذي هو جوهر الوجود وليس العدم؛ لأن العدم هو ما لا أثر

له، أما الموت فكم من آثار له تحيا بيننا منذ أن خلق الله العالم حتى يوم القيامة. يقول حبش في قصيدة قصيرة بعنوان "رحلة":

"**مهما كان عليه نهارك/ ستكبر/ بين الحجارة والليل/ ستسير بين موت وآخر/ كي تبحث عن أفق واهٍ،/ وإذا ما وصلتَ/ ستقول للغريبة التي تنتظر/ لا تبحثي عن فمك على شفتيّ**". (ص191-192، والبيت الأخير للشاعر باول تسيلان).

ثمة تأثيرات عدّة تسكن البنية العميقة لقصيدة النثر لدى إسكندر حبش، بعضها عربي الطابع، لكنّ بعضا آخر منها يحيل القارئ إلى شعر غربي (فرنسي تحديدا)، مثل بيير ريفردي، وجان تورتيل، وفرناندو بيسوا، وباول تسيلان الذي ضمّن حبش أحد أبياته في القصيدة التي ذكرناها أعلاه، وغير ذلك من مؤثّرات وتناصّات تذهب بنا مذهبا مؤدّاه أن شعرية قصيدة النثر العربية الراهنة تحلّق بقارئها في فضاءات مغايرة، وتضعه بصدد مساءلة كبرى تفرض عليه – وعلينا– منظورا مختلفا، سواء من حيث آليات القراءة والتلقّي من جهة أو التأويل والدرس النقدي من جهة أخرى.

8- القصيدة بوصفها وجودًا:

1-8

في كتاب (لمع سراب) للشاعر السوري عابد إسماعيل قد يتوهّم القارئ أن بساطة عباراته وسهولة مفرداته وصوره المتلاحقة أمر له علاقة بطبيعة قصيدة النثر التي تحتفي بتفصيلات اليومي والعادي والمألوف، وأنْ ليس هذا إلا أحد تجلّيات كتابة الحداثة التي لا تزال تتخلّق منها شعرية كثير من قصائد النثر العربية المعاصرة. وما هذا بحق؛ لأننا بصدد "لمع سراب"، وما نراه حولنا أو نظنّه "حقيقة" ليس كذلك. فكل ما نراه محض صور ولقطات وتمثيلات بصرية لـ"حقيقة" لا متناهية لا ندركها نحن البشر في كلّيتها المتعالية. أما كل الـ"حقيقة" فقابع في موضع ما لا يعلمه إلا (هو/ لا أحد)، بكل ما توحي به تلك العبارة من محمولات دلالية صوفية أو حتى عدمية.

في مجموعة (لمع سراب) لعابد إسماعيل، كتابة تستعين بقوة وجودية تحتاج إلى إحداث قطاع عرضي بها لتعرية ما تنطوي عليه من أنساغ تصورات عدمية، أو صوفية ، أو مادية، وامتصاص كل مستوى من مستويات الجملة أو الصورة الشعرية بما يومئ إلى سابقه أو لاحقه. في هذا السياق، يمكن أن نقرأ مجموعة عابد إسماعيل (لمع سراب) دون أن نكون في حاجة

ملحّة إلى وضع الكتاب في سياق إنتاج الشاعر السابق ("طواف الآفل"، و"باتّجاه متاهٍ آخر"، و"لن أكلّم العاصفة"، و"ساعة رمل"، ..)، فضلا عن ترجماته لهارولد بلوم وخورخي لويس بورخس وكريستوفر نوريس وتشومسكي، وغيرها من الترجمات لنصوص إبداعية ونقدية.

2-8

"في البدء كانت الكلمة". والكلمة هي الصوت، اللوجوس، المعرفة، إنها الكلمة الأولى معلنةً عن بدء التكوين: "إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون". هكذا ينهض مفهوم الشعرية/ النثرية في الكتاب على فكرة الوجود ذاته، حيث يتألّف الديوان من اثنتين وثمانين قصيدة تقع في مائة وست وخمسين صفحة، ولا تحمل أية عناوين غير كلمة "صوت". وتتفاوت القصائد من حيث الطول ما بين فقرة واحدة كما يقول في القصيدة الأخيرة:

"**رامبو الذي انتعل الريح/ يركض تحت سماء القصيدة/ مسحورا بالسراب**"[46] (صوت 82، ص: 156).

حتى تبلغ أطول القصائد خمس صفحات في واحدة من أفضل قصائد المجموعة:

"**هذا أنا/ أحفر بئر الماء في الحديقة/ ثم أسقط مع الظل الساقط/ في البئر ثقيلا كحجر (...)/ أتلفّت يمنة ويسرة/ كمن رأى وجه يوسف/ طافيا في بئر الحكاية** (...)" (صوت 11، ص: 23- 27).

لكنّ قصائد الكتاب تتفاوت في توظيف الضمائر الشخصية التي تحكم إيقاع النصوص (متكلّم/ مخاطب/ غائب، مفرد/ جمع،...)، كما تتباين أيضا في تشكيل الصورة الشعرية التي تصدّرها كل قصيدة للقارئ وتعمل على نسجها مفردات وتراكيب ومجازات عدّة.

3-8

تطرح قصائد الكتاب مفهوما للكتابة ينبني على رؤية وجودية للعالم. ويستعين على ذلك بعدد من الاستراتيجيات البلاغية والنصية وغير النصيّة، أولاها: التعالي فوق مفهوم محدّد للدين والتحليق في فضاء تتوازى فيه الأديان وتتجاور أو تتقاطع (اليهودية/ المسيحية/ الإسلام، الدين السماوي/ الدين الأرضي) بحيث يتم الجمع بين الأنبياء والرسل والقدّيسين في فضاء نصي واحد (يوسف، مريم، موسى، الخضر، ..). وهذا جوهر الفلسفة الوجودية. فالغيب عند عابد إسماعيل:

"**معلّق على الحائط/ كفستان مريم**".

والإنسان:

"**مجرد شبح يخرج من الباب/ ويهبط الدرج المتعرّج/ ويرمي التحيّة على الله/ مصفّفِ الغيوم وعلى حلاّق العزلة/ بمقص الخوف/ يجرح الشرود/ ثم كنّاسِ الأيام بقامة حدباء/ يكوّم الوقت كالقشّ/ في**

برميل الغيب (...)/ ثم الساعاتي- ابن الدهر- بعين واحدة/ يضع عقرب الساعة على الصفر/ ويطلق كلاب العدم".

تبدو مثل هذه النزعة الوجودية مغرقةً في ماديتها في بعض الأحيان، كما لا تنفصل عن ملامح صوفية روحية في مواضع أخرى، كما سبق أن أشرنا. إنها نزعة صوفية تصل المريد بالشيخ وصل الإنسان بالله. فالله لم يمت تماما في اللاهوت الديني أو الوجودية الدينية عند الفيلسوف باول تيليش مثلا؛ لأنها فلسفة إيمانية في نهاية المطاف، بينما البدائل موجودة في أشكال الوجود الأخرى حيث إرادة القوة والإنسان السوبر عند فريدريك نيتشه، والوجود العام والزمان هما الأصل عند مارتن هيدجر، والحرية والعدم هما قطبا الوجود عند جان بول سارتر. وفي ديوان عابد إسماعيل شذرات من هذه الأفكار المادية التي تبدو متعارضة، ولا يجمعها إلا حسّ إيماني دفين يتم تحميله فوق تراكيب وصياغات نثرية تنزّ شعرا طيّعا. فالله قد خلق الإنسان وسوَّاه على صورته؛ لأن الإنسان "مثل" لـ"ممثول" أعلى:

"الرحمةَ أيها المقرئ الشيخ/ يا باسط الحرف على السلّم/ يا ملحّن السهل/ يا حذّاء القافية (...) روحي بين يديك/ وتر شديد الكآبة/ وحياتي سريعة الليل/ إذا ما امتدّ بك اللحن/ أبعد ثم أبعد/ يا قاضم الجهات" (ص: 123-124).

الإنسان، إذن -كما ترسمه لنا قصائد عابد إسماعيل- كائن ضعيف لا حول له ولا قوة، أشبه بقشّة في مهبّ الريح:

"لي ظل يُخاط إلى الأرض/ وإبرة ترنّ في بهيم الفراغ/ ونول يحيك الريح من الريح/ ووداع أرتديه كالمعطف/ في شتاء الأزل" (ص: 19).

4-8

أما ثانية هذه الاستراتيجيات فهو استخدام ضمير المخاطب بطريقة لافتة تستدعي بعض النصوص الصوفية كنص التوحيدي مثلا (الإشارات الإلهية) الذي كان يقول:

"يا هذا إنك إن عرفتَ هذه اللغة واستخرجتَ حالك من الديوان (...) أوشكتَ أن تكون من المجذوبين إلى حظوظهم، والراسخين في علمهم (...)، وإن كنتَ عن هذه الكنايات عمّيا، وعن هذه الإشارات أعجميا، طاحت بك الطوائح، وناحت عليك النوائح، ولم توجد في زمرة الغوادي والروائح".

أما في (لمع سراب) فلا ينفصل المتكلّم عن المخاطَب، كما أن الصوت والصورة وجهان لحقيقة واحدة هي الذّات؛ ذات الإنسان المعذَّب في الأرض:

"بين يديكَ/ روحي الوحيدة تتألّم،/ تلك استغاثتها/ خاتمٌ حول إصبعك،/ أختفي في بياض غيابك/ عذابي يشع من الصورة/ ليلي يشيب في المرآة،/ نهاري ينهار على مكتبي،/ أنا أهوي في النهر/ وأنتَ تمشي على الماء/ خطوة، خطوة،/ تصعد باتجاه القمة/ حجرا، حجرا،/ أتدحرج إلى القاع" (ص: 53-54).

على هذا الإنسان الأرضي أن يحيا، أن يعبث ويعربد، وأن يخطئ أيضا. على كل إنسان، باختصار، أن يسبح في بحر الحياة وأن يشرب من نهر الدنيا. كما أنه لا سبيل أمام الساحر/ الحاوي غير أن يلقي بجسده في نار موقدة، حتى يحترق، فالاحتراق نضوج وصعود إلى الدرجات العُلَى. ومن لم يفعل هذا أو ذاك لم يكتمل ولن يبلغ فردوسًا قطّ:

- **"لَمْ تنتظر يوما تحت المطر/ لم تخبّئ وردة في كتاب/ لم تلمس ريشة طائر/ لم تحفظ شارعا عن ظهر قلب/ لم تفتح نافذة على برق/ لم تطارد خطوة في ممر/ لم تغرق في حروف رسالة/ لم تشمّ رحيلا/ لم تكفكف دمعة/ لم ترسم ظلا على حائط/ وتضرم به النيران .../ لم تحترق".**

ويقول أيضا:

- **"لا تمش بقدميك على الرصيف/ تنكسران،/ لا تضغط بعينيك على القصيدة/ تقعان على الصفحة،/ لا تلوّح بيدك للراية الخفّاقة/ يطير معصمك،/ لا تضع الإكليل على القبر/ تنحني روحك،/ لا تسلك الدرب المستقيمة/ تلتف الدرب حولك كأفعى (...)/ لا، لا تحدّق طويلا/ بالسماء الزرقاء/ قد ينبت لك جناحان/ وتطير".** (ص: 38-39).

5-8

من بين الاستراتيجيات التي يستعين بها عابد إسماعيل في خلق رؤيته الوجودية تناولُهُ مفهوم الزمن الجاثم فوق وح الإنسان الراغب دوما في التحرّر والتمرّد وكسر طوق السكون والصمت والخروج عن الإطار: "بنظرتكِ الحزينةِ/ يهطل المطر على الأرض/ (...)/ وأنكِ بإبرة وخيط/ تطرّزين ليلنا الداكن بالنجوم". ومنها أيضا تلاعبه اللفظي بدوال الصوت والصورة في ثنايا الديوان: (الصدى، اللمع، السراب، أسمع..، أرى..، البرق، الوميض،...)، والألوان: (الضيف الأبيض الذي مرَّ من هنا محاه الدرب/ حياتي بالأبيض والأسود تنزل من الصورة/ الأخضر مزاج الشجرة، الأرجواني ضمير الغروب، الأزرق حلم الطائر يهوي على شرفتك/ من الأزرق السجين أتيتَ/ غضب الله الأبيض، ..).

تتمثّل قيمة هذه المجموعة النثرية في كون الشاعر يتعامل مع مفهوم مختلف للكتابة، حيث إنّ لفعل الكتابة طاقةً تعادل طاقة الوجود ذاته. لذا حاول الشاعر تعزيز هذا التصوّر باستدعائه

أصوات شعراء وفلاسفة وكتّاب ومتصوّفة مختلفي الذائقة والميول (مثل: شكسبير، امرئ القيس، نيرودا، لوركا، بودلير، درويش، الماغوط، نيتشة، بارت، بيكيت، بورخس، التوحيدي، النّفري، .. وغيرهم)، ليقدّم لنا صورة نثرية/ شعرية للكتابة بوصفها وجودًا.

- خاتمة:

تتبَّعت هذه الدراسة الأفق الإستيطيقي الذي دارت في فلكه جُمْلة من الخصائص النوعية الفارقة التي انضوت عليها قصيدة النثر العربية من خلال بعض النماذج المختارة (محمود درويش، سيف الرحبي، إسكندر حبش، عابد إسماعيل)، وذلك عبر تحليل أربع مجموعات شعرية تنتسب ثلاثةٌ منها شكلا ومضمونا إلى جنس "قصيدة النثر"، ويبقى النص الرابع متأرجحا ما بين الشعرية والنثرية أو غيرها من القيم والأساليب الجمالية الأخرى التي وقفت عندها الدراسة.

من ناحية أولى، تفتقر قصيدة النثر المصرية –أو العربية، دون فارق كبير– إلى الكثير من الاشتغال والدرس النقدي الجاد غير المثقل بإرث معرفي غارق في الأيديولوجيا التي اعتادت أن تنظر إلى الأنواع الأدبية باعتبارها جزرا منعزلة لا يمكن أن تتلاقى عند نقطة ما. ومن ناحية ثانية، فإن قصيدة النثر العربية في حاجة أمسّ إلى قراءات تحليلية وتطبيقية تشتغل بعمق وتؤدة على مدوّنة الكتابة الشعرية الجديدة دون خضوع تام لمقولات برنار أو غيرها، بل الإفادة منها ووضعها جميعا موضع المساءلة الجذرية التي سوف تكشف بالضرورة عن جماليات واستراتيجيات تتجذّر في رحم الشعرية العربية المعاصرة عبر تحولاتها المتلاحقة واللاهثة.

هوامش وإحالات:

[1] المصطلح مستخدم لدى ميخائيل باختين بشكل لافت للنظر. ولم أعثر له على استخدام لدى النقّاد العرب المعاصرين الذين اجترّوا النظرية الباختينية في الاشتغال السردي فحسب، على الرغم من كون باختين كان يقصد به توسيع النظرية النثرية لتشمل قطاعا كبيرا من النصوص والأساليب والصيغ الأدبية التي تتجاوز النّوع السردي. راجع: باختين:

Gary Saul Morson& Caryl Emerson; ***Mikhail Bakhtin; Creation of prosaics***, Stanford University press, Stanford, California, 1990, pp. 15, 16, 17, 23,

[2] راجع تفصيلا أحداث الواقعة بطريقة مسلسلة في: سامح كريم، **معارك طه حسين الأدبية والفكرية**، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 71- 102.

[3] قامت حول كتاب "**المرايا المحدّبة**" واحدة من المعارك النقدية الشهيرة التي دارت رحاها على صفحات جريدة "أخبار الأدب" المصرية، وكان الحوار فيها سجالا بين جابر عصفور وعبد العزيز حمودة، حيث ناقش جابر عصفور كتاب عبد العزيز حمودة على امتداد ثلاثة أعداد متتالية، وقد ردّ عليه عبد العزيز حمودة في ثلاثة أعداد أيضا، ثم علّق على القضية كلها كتّاب آخرون من المهتمين بالقضية ما بين مؤيِّد ورافض وحائر بينهما. راجع: أعداد صحيفة "**أخبار الأدب**"، القاهرة، في الفترة من ديسمبر 1998م إلى يناير 1999م.

[4] العقاد والمازني: **الديوان في الأدب والنقد**، سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص 184- 233.

[5] أنشأ الشاعر السوري يوسف الخال مجلة "شعر" الفصلية التي صدرت بين العام 1957 والعام 1964. ثم استأنفت الظهور في أول 1967. وأعيد طبع مجموعتها كاملة في 11 مجلّداً. وفي عام 1967، أُنشِئت دار النهار للنشر فانضم إليها الخال مديراً للتحرير. ثم تمّ إنشاء صالون أدبي لافت هو صالون مجلة "شعر" المعروف بـ"صالون الخميس". وكان أركان الصالون هم الشعراء: يوسف الخال، أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، فؤاد رفقا.

[6] بدأ أنسي الحاج ينشر قصصاً قصيرة وأبحاثاً وقصائد منذ 1954 في المجلاّت الأدبية وهو في مرحلة الدراسة الثانوية. دخل الصحافة اليومية -عبر جريدتي "الحياة" ثم "النهار"- عام 1956، كمسؤول عن الصفحة الأدبية. ولم يلبث أن استقر في "النهار". وفي عام 1964 أصدر "الملحق" الثقافي الأسبوعي عن جريدة "النهار"، وظلّ يصدره حتى عام 1974. وعاونه في النصف الأول من هذه الحقبة شوقي أبي شقرا. أما في عام 1957 فقد ساهم أنسي الحاج مع يوسف الخال وأدونيس في تأسيس مجلة "شعر"، حيث أصدر في عام 1960، ضمن منشوراتها، ديوانه الأول "لن"، وهو أول مجموعة قصائد نثر في اللغة العربية، حسب أغلب الآراء النقدية. للحاج خمس مجموعات شعرية أخرى: "الرأس المقطوع" 1963، "ماضي الأيام الآتية" 1965، "ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة" 1970، "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" 1975، "الوليمة "1994.

[7] علي أحمد سعيد إسبر المعروف باسم "أدونيس" شاعر سوري ولد عام 1930 بسوريا. تبنّى اسم أدونيس (تيمّناً بأسطورة أدونيس الفينيقية) الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية منذ العام 1948. التحق أدونيس بالخدمة العسكرية عام 1954، وقضى منها سنة في السجن بلا محاكمة بسبب انتمائه -وقتذاك- إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي تركه تنظيميا عام 1960. غادر سوريا إلى لبنان عام 1956، حيث التقى هناك

بالشاعر يوسف الخال، وأصدرا معاً مجلة "شعر" في مطلع عام 1957. ثم أصدر أدونيس مجلة "مواقف" بين عامي 1969 و 1994. درّس في الجامعة اللبنانية، ونال درجة الدكتوراة في الأدب عام 1973 من جامعة القديس يوسف، وأثارت أطروحته "الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب" سجالا طويلاً. يعدّ أدونيس من أكثر الشعراء العرب إثارة للجدل إلى الآن، خصوصا بعد مواقفه المتباينة من ثورات الربيع العربي. فمنذ ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" (1988)، استطاع أدونيس وضع قدمه بقوة في تربة الساحة الشعرية العربية.

[8] كان اغتيال عدنان المالكي في 22 أبريل 1955 نقطة تحول في حياة الماغوط حيث اتُّهِمَ الحزب السوري القومي الاجتماعي باغتياله في ذلك الوقت، ولوحق أعضاؤه، وتم اعتقال الكثيرين، ومن بينهم الماغوط الذي حُبس في سجن المزة. وخلف القضبان بدأت حياة الماغوط الأدبية الحقيقية، حيث تعرف على أدونيس الذي كان في الزنزانة المجاورة. خلال فترة الوحدة بين سورية ومصر كان الماغوط مطلوباً في دمشق، فقرر الهرب إلى بيروت في أواخر الخمسينيات، ودخول لبنان بطريقة غير شرعية، وهناك انضمّ الماغوط إلى جماعة مجلة "شعر" حيث تعرف على الشاعر يوسف الخال الذي احتضنه في مجلة "شعر" بعد أن قدمه أدونيس للمجموعة. وفي بيروت نشأت بين الماغوط والشاعر العراقي الكبير بدر شاكر السياب صداقة حميمة، ثم تعرّف الماغوط، في بيروت، على الشاعرة سنية صالح (التي أصبحت فيما بعد زوجته)، وهي شقيقة خالدة سعيد زوجة أدونيس، وكان سبب التعارف هو التنافس على جائزة جريدة "النهار" لأحسن قصيدة نثر. عاد الماغوط إلى دمشق بعد أن غدا اسماً كبيراً، حيث صدرت مجموعته الأولى "حزن في ضوء القمر" (عن دار مجلة شعر، 1959)، التي ألحقها عن الدار نفسها بعد عام واحد بمجموعته الثانية "غرفة بملايين الجدران" (1960). في السبعينيات، عمل الماغوط في دمشق رئيساً لتحرير مجلة "الشرطة" حيث نشر كثيراً من المقالات الناقدة في صفحة خاصة من المجلة تحت عنوان "الورقة الأخيرة". كانت فترة الثمانينيات صعبة وقاسية، بدأت بوفاة شقيقته عام 1984، ثم وفاة والده أحمد عيسى، وكانت أصعب ضربة تلقّاها هي وفاة زوجته الشاعرة سنية صالح عام 1985، ثم كانت وفاة أمه عام1987. كتب الماغوط الخاطرة والقصيدة النثرية، كما كتب الرواية والمسرحية وسيناريو المسلسل التلفزيوني والفيلم السينمائي.

[9] ينطوي مفهوم "السرديات الكبرى"، أو "السرديات الشارحة" أو "ما وراء السرديات"، على شمولية ما، باعتباره مفهوما مرتبطا ارتباطا لصيقا بالوعي الجمعي للشعوب والحضارات، وما قد يثمر عن طريقة تفكير بعينها قد تميز هذا المجتمع أو ذاك عن غيره من الشعوب والمجتمعات. إن السرديات الكبرى هي خيال الأمم ومخزونها الثقافي وطريقة تداولها للمعرفة الخاصة بها لمواجهة أغلب التفاعلات والتغيرات والثورات التي يزخر بها العالم اللامتناهي. إنها التصور الأيديولوجي للجماعة الذي يحدد أفق الرؤية التاريخية لها ويرسم معالم التوجهات والمسلّمات والثوابت التي لا يمكن الحياد عنها، وكذلك المواقف التي ترسم طبيعة العلاقة بين الذات والآخر من حيث هي علاقة سوف يرتكز عليها مفهوما "الحاضر" و"المستقبل" بالضرورة.

لمزيد من التفصيلات. راجع للباحث: **سرديات بديلة**، سلسة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012م.

[10] فاطمة قنديل، **التناص في شعر السبعينيات**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس 1999، ص ص 10-11.

[11] يربط بعض الباحثين بين ظهور "إضاءة 77" وتاريخي 18 و19 يناير من العام نفسه اللذين حدثت فيهما موجة الانتفاضة الشعبية التي وسمتها السلطة المصرية آنذاك بانتفاضة الحرامية، ووصفها المثقفون بانتفاضة الخبز. وهو العام نفسه الذي اختتم بزيارة السادات لإسرائيل وتوقيع معاهدة السلام (كامب ديفيد). راجع: فاطمة قنديل، **التناص في شعر السبعينيات**، ص 20.

[12] يوجد كتاب مهم للباحث السياسي الشهير صمويل هنتنجتون يحمل عنوان "الموجة الثالثة". راجع: صمويل هنتنجتون، **الموجة الثالثة: التحوّل الديمقراطي في أواخر القرن العشرين**، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مع مقدمة تحليلية بقلم: سعد الدين إبراهيم، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

[13] محمد الشحات: **سرديات بديلة**، سلسة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012م.

[14] سوزان برنار: **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ديسمبر 1996، ص: 23- 54.

[15] على الرغم من وصف كتابه بعنوان "قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية"، فلم يقف الكتاب على قصيدة النثر إلا في الفصل الرابع فقط الذي يحمل عنوان الكتاب. ومع ذلك، فالكتاب ينطلق من الفرضية ذاتها التي تبحث عن معايير الشعرية في قصيدة النثر. وهو منطلق –رغم وجاهته– مضاد لمنطلق دراستنا. راجع: محمود الضبع، **قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية**، سلسة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر 2003.

وفي السياق ذاته، ثمة دراسة أخرى لا تزال تبحث عن أصداء مفهوم الإيقاع في قصيدة النثر. انظر الباب الرابع الذي يحمل عنوان "إيقاع القصيدة" في كتاب: عبد العزيز موافي: **قصيدة النثر: من التأسيس إلى المرجعية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 251- 314.

ولعلّي في حاجة إلى القول إن قصيدة النثر العربية تفتقر إلى دراسة نقدية من منظور إمبيريقي، تقوم على تحليل العناصر الثلاثة لهذا المنهج (الإنتاج، التوزيع، الاستهلاك) التي تحدّث عنها باستفاضة روبير سكاربيت (سوسيولوجيا الأدب) (1958)، وهو واحد من أقدم الكتب في هذا المجال. كما تعدّ دراستا سيد ياسين (التحليل الاجتماعي للأدب–1970) وسيد البحراوي "جمهور الأدب في مصر: دعوة للدراسة–1989" دراستين مهمّتين في هذا الإطار. راجع: سيد البحراوي، **المدخل الاجتماعي للأدب: من علم اجتماع الأدب إلى النقد الاجتماعي الشامل**، دار الثقافة العربية، القاهرة، 2001، ص ص 41–46.

[16] على سبيل المثال، لا الحصر، راجع موقفي كل من محمود الضبع وعبد العزيز موافي من مفهوم "الشعرية"، بوصفه مرجعيةً ينظران من خلالها إلى جنس قصيدة النثر. انظر: **قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، ص** 298- 302. وعبد العزيز موافي: **قصيدة النثر: من التأسيس إلى المرجعية**، ص 267- 288.

[17] توماس كون، **بنية الثورات العلمية**، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 168، ديسمبر 1992، ص83- 92.

[18] راجع مقال: هويسن: رسم خريطة لما بعد الحداثي، ضمن كتاب: إيجلتون: **مدخل إلى ما بعد الحداثة**، إعداد وترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، عدد 26، مارس 1994، ص 225.

[19] سوزان برنار، **قصيدة النثر : من بودلير إلى أيامنا**، ص ص: 135- 136.

[20] راجع كتاب: عبد العزيز موافي: **قصيدة النثر: من التأسيس إلى المرجعية**، في حديثه عن "إيقاع الحداثة" و"ضد الحداثة"، ص: 278- 287.

[21] تيتتز روكي: **في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية**، ترجمة: طلعت الشايب، مراجعة وتقديم: رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص42.

[22] على الرغم من وجود عبارة الفوضى الخلاقة في أدبيات الماسونية القديمة، فقد أشار إليها الباحث والكاتب الأمريكي الشهير دان براون Dan Brawn أكثر من مرة. بيد أن المصطلح لم يطفُ على سطح الخطاب السياسي المعاصر إلا إبّان الغزو الأمريكي للعراق في عهد جورج بوش (الابن)، وتحديدا في تصريح وزيرة خارجيته كوندوليزا رايس في حديثها إلى صحيفة "واشنطن بوست" في شهر نيسان 2005.

[23] لمصطلح "الفوضى الخلّاقة" بعض التضمينات السياسية؛ إذ يشار به إلى "حالة سياسية أو إنسانية أو اجتماعية يُتوقّع أن تكون مريحة بعد مرحلة من الفوضى متعمّدة الأحداث". و يعدّ مايكل ليدين العضو البارز في معهد "أمريكا إنتربرايز" أول من صاغ مفهوم "الفوضى الخلَّاقة" أو"الفوضى البنَّاءة" أو "التدمير البنَّاء" في معناه السياسي الحالي، وهو ما عبّر عنه في مشروع "التغيير الكامل في الشرق الأوسط" الذي أُعِدّ عام 2003م، حيث ارتكز المشروع على منظومة من الإصلاحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الشاملة لكل دول المنطقة وفقًا لاستراتيجية جديدة تقوم على أساس الهدم ثم إعادة البناء.

[24] انظر:

Barthes, Roland. "Semiology and the Urban", within; ***Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory,*** Neil Leach, London, Routledge, 1997.

وفي هذا المقال، يطبّق بارت نظرية السيميولوجيا على المناظر الطبيعية في المناطق الحضرية، من أجل تأسيس نظرية سيميولوجية للمناطق الحضرية والمتمدّنة، حيث يقول بارت: "إننا بحاجة إلى فهم لعب العلامات، كما أننا بحاجة إلى فهم أن أية مدينة هي بنية، لكننا لم نحاول أبدا ، ولم نرد أبدا، أن نملأ مثل هذه البنية". وعلى وجه الدقّة، يناقش بارت تخطيط مدينة طوكيو اليابانية كمثال استثنائي على هذا الضرب من التحليل؛ أقصد إلى تأسيس سيميولوجيا المناطق الحضرية أو المدينية.

[25] مجلة "**شعر**"، هيئة التحرير : أخبار وقضايا، العدد 22، السنة 6، ربيع 1962، ص146.

[26] أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 86.

[27] أدونيس: **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ص72.

[28] نقلا عن: "**نظرية الشعر**"، "مرحلة مجلة شعر"، القسم الثاني: (مقالات، شهادات، مقدمات)، تحرير وتقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996. كذلك انظر: مقدّمة ديوان "**لن**": أنسي الحاج، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1982.

[29] أنسي الحاج: أدعو الكتابة إلى وليمة الخلاص، ضمن "**أوراق مؤتمر قصيدة النثر العربية**"، الجامعة الأمريكية ببيروت، مايو 2006م.

[30] أنسي الحاج: أدعو الكتابة إلى وليمة الخلاص، المصدر السابق.

[31] البالاد نص شعري يشبه الموَّال القصصي في العربية، وهو الشكل الذي استوحاه وردزورث وكوليريدج في ثورتهما علي جمود الكلاسيكية. ومن الطريف أنّ ديوان (سأم باريس) لم ينشر في حياة بودلير. والأكثر طرافة أن

كلا من غوستاف لانسون وسانت بيف لم يتحمّسا كثيرا له، رغم أنه الديوان الذي أثَّر تأثيرا عارما في الأجيال اللاحقة.

[32] شارل بودلير، **سأم باريس**، ترجمة: محمد أحمد حمد، مراجعة: كاميليا صبحي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص ص 11، 12.

[33] بول دي مان: **العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000، ترجمة، ص 194.

[34] انظر:

M. M. Bakhtin; ***Speech Genres and Other late Essays***, translated by Vern w. McGee, edited by Caryl Emerson & Michael Holquist, University of Texas press, Austin, 1986, p.15

[35] انظر:

M. M. Bakhtin; ***Speech Genres and Other late Essays***, pp. 65, 66

[36] انظر:

F. Jameson; ***The political Unconscious***, **Narrative as A Socially Symbolic Act**, Cornell University Press, Ithaca and New York, 1981, p. 106

[37] محمود درويش: **في حضرة الغياب**، دار رياض الريس، بيروت، 2006.

[38] تيتز روكي، **في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية**، ص 59.

[39] محمود درويش، **في حضرة الغياب**، ص 9.

[40] راجع للباحث: "استراتيجيات النص المفتوح"، ضمن كتاب: **نحو كتابة جديدة: قراءة في الأدب العماني المعاصر**، دار الدوسري، البحرين، 2012.

[41] سيف الرحبي، **حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة**، كتاب "دبي الثقافية"، نوفمبر 2009م.

[42] سيف الرحبي، **حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة**، ص 11.

[43] محمد عابد الجابري: **قضايا في الفكر المعاصر**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1997، ص9.

[44] **كتاب أرسطوطاليس في الشعر**، نقل أبي بشر متّى بن يونس القنّائي، من السرياني إلى العربي، حقّقه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 64.

[45] إسكندر حبش: **الذين غادروا**، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان 2008م.

[46] عابد إسماعيل، **لمع سراب**، ص 156.