الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح - ورقلة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

قصيدة النثر العربية المعاصرة

- دراسة في الأنساق الثقافية -

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب العربي ونقده

إعداد الطالب:

ميداني بن عمر

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الحميد هيمة

أعضاء اللجنة المناقشة :

الأسمـــــــــــاء	الدرجة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ- د العيد جلولي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
أ- د عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مشرفا ومقررا
أ- د بلقاسم مالكية	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا- ورقلة	مناقشا
أ- د أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مناقشا
أ- د بوداود وذناني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشا
د- عبد الحميد جريوي	أستاذ محاضر -أ	جامعة الوادي	مناقشا

السنة الجامعية : 1438/1437- 2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــــــــــداء

إلى الله .....وهو يستجيب

إلى والدي وهو يبتهل ويدعو

إلى والدتي ...وإلى قبلاتي المرفوعة بالضم إلى حضنها، وإلى شعشعان جبينها الذي يضيء دروب حياتي ولو لم تمسسه نار حنيني....

إلى حبيبتي «إسمهان» وهي تذبُّ عن روحي غيوم السّأم، والضّجر، واليأس...

إليها وهي تسحب - بهدوء من يريد أن يقطف وردة – فنجانَ قهوتي الباردة لتضع مكانه قطعةً من (قلب لوزها) المحلىَّ بأمانينا وأنا عاكف بكل حواسي العاصفة في طقس هذا المشروع....

إلى «نوران» و«إياس» ولديَّ، وفلذتَيْ كبدي، وامتداد أنفاسي حتى الرمق الأخير من صيرورة أثري إلى مثواهُ قصيدتَيْ وجود ممتدتين بروحي إلى بارئهما .

إلى إخوتي وأخواتي وأصدقائي- الواقعيين والافتراضيين- ومن اقتسمت معهم كسرة العمر اليابسة المضمخة في ماء المحبة الصافية الفرات...

إلى أستاذي السامق ...عبد الحميد هيمة وأنا أهشُّ الخطى نحو نهاية مشروعي تحت سمت عينيه العارفتين...

إلى قصيدة النثر هذه الطفلة الشقية التي أحرقت أصابعي، وأكلت من عيني، وأشعلت النار في قلبي، وفي قلوب شعرائها، وأجلست الريح البعيدة في بهو ثقافتنا العربية.....ونامت

المختصرات

ع---------- عدد

مج----------مجلد

س----------سنة

ج----------جزء

تح----------تحقيق

ط----------طبعة

دط---------- دون طبعة

ت----------تاريخ

دت----------دون تاريخ

دن----------دون ناشر

هـ----------هجري

م----------ميلادي

مقدمة

مـقـدمـــة

مضى أكثر من نصف قرن على انبثاقها في الثقافة والأدب العربيين، وقصيدة النثر لا تزال حمّالة الحطب لنيران جدل لا يهدأ إلا لكي يستعر ويحتدم أوارها من جديد حول هويتها، وجنسها، وإيقاعها، ونسبها الجينيالوجي التثاقفي المجروح المطعون الأصالة، وكذا قدرتها على الصمود والنفاذ المضني إلى مستقبلها في ثقافتنا...ومع ذلك ظلت قصيدة النثر تنازع بقاءها، وتقاوم أنساق وأدها داخل حتمياتها واشتراطاتها التاريخية الجديدة رغم مبدأ القطيعة الحادّ الذي طبع ظهورها الأول داخل أروقة «مجلة شعر»، وهي تجرجر الشعرية العربية كي تطأ بها تخومًا بكرا لم يدُر يوما في حسبانها الجمالي.

قصيدة النثر التي أزيحت إلى هامش المتن كي تتأمل برودة الموت وهي تجتاف أوصالها فيما تَوَقَّعَه لها سَدَنة النمط القديم...انتعشتْ وتأجَّج عودها واستفحل مدُّها الجمالي، واحتضن أنساقَها الشبابُ على امتداد العالم العربي، وصارت محفلا ثقافيا أثيرا يستجيب لنداء لحظة الحياة العربية الجديدة في منعطفات ثقافتها الكونية الجديدة المشرعة على التفاعل والتعالق وحتمية العبور من الانكفاء إلى التواصل. لقد صنعت من الهامش مرفأ نسقيا جديدا يؤهل كل ما كان مُحيَّدا، ومسكوتا عنه، ومقموعا مطموسا في الثقافة إلى البروز، والتَّمُشهد، إلى ما يمكن أن نطلق عليه «التَّشعرن المضاد» في مقابل مصطلح عبد الله الغذامي «التّشعرن» النسقي.

قصيدة النثر لم تكن مجرد إزاحة جمالية، أو تعديلا إيقاعيا في (جوقة) الفحول التاريخية العريقة، إنها كذلك، وأكثر من كل ذلك ....إنها حادثة ثقافية تأتي بالتناغم مع عدة تغيُّرات، ونوازل نسقية تعتور بنية الثقافة العربية وهي تمتحن استحقاقاتها التاريخية الحاسمة وجدارتها للحضور في المحفل الكوني المفتوح. لذا بدت لغتها الشعرية فاضحة، صادمة وفجة، وموجعة وهي تسائل السائد، وتخلخل تمركزات المألوف. وسيتضح لنا توصيفُها بالحادثة الثقافية أكثر حين نقارن موقفها بموقف الثقافة العربية من شعر التفعيلة، أو مما يصطلح عليه مؤرخو الشعر العربي الحديث بـ«الحداثة الأولى» التي تمّ امتصاصها وقبولها، والتطبيع معهادون مغالبة بيِّنة من أنصار المتن الأصيل. وقد أثبتت الأيام أن رواد هذه الحداثة انقلبوا على أعقابهم فيما بعد، وحملوا لواء النسق التاريخي بحماسة أشد من حماسة حماة حمى أنماط الآباء...هكذا يبدو لنا أن الجرح الذي خلفته قصيدة النثر في اللحم الحي للثقافة العربية أعمق وأبعد غورا من حروق الأوشام الجمالية التي لفحت جلدها عبر «حداثة التفعيلة».

إن المسافة الزمنية بين ظهور قصيدة التفعيلة بشكلها المكتمل تنظيرا وتجريبا(1947م)، وانبثاق قصيدة النثر عبر جماعة (شعر) (1957م) ببيروت المدينة الكوسموبوليتية المختلفة والمفتوحة والمؤهلة لرعاية أي وثبة نسقية ثقافية مضادة ومحتملة...هي عشر سنوات –فقط - كانت حافلة أيضا بوقائع تاريخية واجتماعية – كحركات التحرر ورهانات العرب الخائبة بعد الحرب العالمية الثانية وانعكاساتها على النخب وباقي الشعوب، وكذا النكبة الكبرى المتمثلة في سقوط فلسطين، واهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية بعد انكفاء تجربة الكفاح المسلح الوطني ما نتج عنها تفتت الأيديولوجيات وتراجعها وتخبطها، واستفحال أزمة الديمقراطية، وغياب المثل وفقدان النموذج القيادي وبالتالي انكسار رموز البطريركية السلطوية وتهاوي نصب الفحولة السياسوية المعاصرة- من جهة، ومن جهة أخرى بروز مظاهر التحديث المتوجس منذ الاحتكاك بالاستعمار، وانتشار الطباعة، وازدهار وسائل التواصل، وظهور المدن والحواضر العربية الجديدة وغيرها .... فمن شأن كل هذا وذاك أن يرُجّ، ويتعتع الجهاز النسقي الثقافي العربي ما سيلقي بظلاله على عدة منظومات ثقافية وأهمها الشعر؛ الذي يشكل العلبة السوداء التي حفظت الجينات النسقية للثقافة العربية ردحا من الزمن .

عشر سنوات فقط هي المسافة الزمنية بين الهزتين التحديثيتين التي شهدها تاريخ الشعر العربي لتتالى عبرها التجارب وتتوالى وتتعدد المنابر والبرامج الجمالية الشعرية عبر قوالب وأنماط بثٍّ مختلف ومتجدد.

-فما الذي حدث في خطوط الدفاع النسقية العريقة لشعريتنا العربية حتى تتداعى بهذا الانثيال العارم أمام مد صيرورة التحديث، وضمن فاصل زمني متسارع ومتقارب، على الرغم من أن تاريخنا العربي مرَّ في السابق بمحاكّ ورهانات حاسمة لا تقل شأنا عن تلك التي مرَّ بها في الفترة المذكورة ...؟

- وإلى أي مدى استأهلت منا قصيدة النثر العربية المعاصرة توصيفها بقصيدة الأنساق الضدية؟ وكيف يمكن لنا أن نقرأ ونحفر في جمالياتها الحادثات الثقافية للكشف عن أنساقها الضدية هذه في مقابل الأنساق القديمة منذ أن تسللت من تحت أقفال الأنساق ، وخاتلت أعين الحرس البطريركي القديم وفتحت صندوق (بانْدورا) الذي ستهبُّ منه زوابع الصيرورة في عصفها (الكاووسي chaotique) التحديثي المرعب الذي سيذرو كل طود نسقي كان سامقا مغتبطا بخلوده في المعمار الرمزي لثقافتنا العربية ؟؟؟؟

- وكيف تشكلت وتكرست الأنساق القديمة أولا، وكيف تكمن فاعليتها خلف الظواهر الثقافية إلى أن استمر أثرها الخانس العابر للخطابات إلى زمننا أخيرا ؟؟

- وهل مازالت أنساق الفحولة وعمود الشعر العربي القديم ومنظومة الثقافة البطريركية تحكم وتتحكم وتوجه الخطاب الشعري العربي المعاصر إلى اليوم وتهمين على أنساقه المستحدثة فتهمشها وتحيدها ليبقى المركز مركزا والهامش هامشا لتظل محتفظة بمواقعها القديمة، أم أن هناك أنساقا معاصرة افتكت لفاعليتها رسوخا، وقاومت آليات تحييدها وإزاحتها فاستأهلت تمركزا جديدا أبطلت من خلاله مفعول الأنساق القديمة أو عدلت من فعالياتها القديمة السالبة؟ أم أن الأمر لا يعدو أكثر من استبدال تمركزات بتمركزات جديدة، وفحولة بفحولة، وبالتالي هيمنة بأخرى ؟

تحاول هذه الدراسة أن تقرأ حركة الأنساق الثقافية المتضادة والمتحاورة في آن تحت ما يسكت عنه الخطاب الشعري الراهن ويمتصه ويحجبه أو يبوح به ويعلن عنه، من جهة، ومن جهة أخرى ما يتبدى لنا من انكسارات وقطائع جمالية بين المنظومتين الشعريتين ودلالاتها الثقافية ذات الصلة. كما تحاول أن تميط الحجب عن ظاهرة تلقي الشعر العربي المعاصر بعامة وقصيدة النثر بخاصة، والأبعاد الثقافية لهذا التلقي الإشكالي.

كما تستهدف هذه الدراسة الكشف عن أنساق الهيمنة والتحيز والتمركز التي لا تفصح عن آثارها عادة، وقد تغير مواقعها وأقنعتها في لعبة تبادل أدوار وتمثيلات متشابكة بين المنظومتين، وعلاقة كل ذلك بالفضاء السوسيوثقافي المتحرك داخل وخارج الخطابات، لأن كل خطاب يشير بأنساقه إلى الطريقة التي ينتج ويستهلك بها معرفيا، ولأن الأنساق الشعرية عامة تستعيد فعاليتها عبر مشكلات الواقع الخارجي الذي أنتجها لكونها ذات طبيعة ثقافية ، كما يرى الباحث أحمد يوسف .

ستفرد الدراسة جزءا هاما من عرضها لتحليل الخطاب الشعري المعاصر من وجهة نظر الدرس الثقافي النقدي الذي يتغيا دائما **الحفر** و**التأويل** و**التقويض** و**التأثيل** للوقائع والعلامات الدالة في الخطاب دون الاكتفاء بالوقوف عند بعدها الجمالي المخادع عادة .كما ستفيد الدراسة من المنهج التاريخي **التحليلي الوصفي** الذي لا مناص من اللواذ به لتفسير سيرورة الظواهر والأنساق الثقافية عبر العصور . كما سنتحدث عن أهمية الدراسة النسقية التحليلية الثقافية في مقاربة ظاهرة شعرية مثيرة للجدل كقصيدة النثر في منظومتنا

الثقافية العربية باعتبار أن الدرس الثقافي التحليلي قد يسعفنا في الوصول إلى نتائج مختلفة تتواءم والموقع المختلف الذي تعتمل داخله قصيدة النثر في النسيج الجنساني الأدبي العربي أكثر من المناهج الجمالية الأدبية الشكلانية التي لا تخلو طروحاتها المعيارية –إلى الآن- من تعسف وأحكام قيمة تصادر على المطلوب من هذا الجنس ،فتنتهي أحيانا إلى آفاق مقطوعة أو نتائج تجانب تطلعاتها الجمالية المختلفة،وهي تتسع وتمتد وتكتسِحُ إبداعا وتلقيا .

لقد رَكَحتْ تصوراتنا إلى هذا الموضوع بالذات من خلال استشعارنا الخوف الذي يداهم الأدب من آخر ما صارت إليه نظريات النقد الثقافي الراهنة حتى أمست تتحدث عن موت الأدب كما ذهب إليه" ألفين كرنان Alvin Kernan" و"ثيري اغلتونTerry Eagleton " وهو ما حدا بـ(تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov) إلى دق الناقوس في كتابه (الأدب في خطر) ...أحسسنا حينئذ أن بعض قراءات النقد الثقافي قد تظلم بعض الأدب حين تصفه بالنخبوية والرجعية والأكاديمية المتعالية وحمّال أنساق قاتلة وقبيحة بعد أن لمسنا أن معظم الدراسات النقدية التي قرأت قصيدة النثر قرأتها بوصفها حادثة أدبية جمالية وتندر –أو تعدم إن جمح بنا الشَّطط- الدراسات النقدية التي قرأتها بوصفها حدثا ثقافيا بالأساس ...وبوصفها تحولا في النسق الحضاري والثقافي بدءا من رؤية الذات لذاتها ...ولتقلبات الفعل الثقافي ضد أنساقه ... فالقراءات التي تتعاطى معها بوصفها أثرا جماليا لا تخلو من مواقف مسبقة، وانتظارات قيمية جاهزة تجحف وتحيف بجماليات هذا الجنس المبتكر لمعاييره، والواثب أبدا فوق مقاماته التخييلية الناجزة، بعكس القراءة الثقافية التي تتمثل أي صيرورة جمالية تؤول إليها قصيدة النثر داخل إحداثيات سياقاتها الحادثة. وهو ما يبرر لنا ،ربما ، شُحَّ المشاريع النقدية التي تنبري لدارسة قصيدة النثر وبالأخص من منظور التحليل الثقافي أمام تراكم هذه المتون وتراصفها في رفوف المشهد الثقافي العربي الراهن،على غرار ما فعله الباحث السعودي محمد عبد الله الغذامي وهو يتناول حادثة قصيدة التفعيلة النازكية بوصفها فعلا تأنيثيا ثقافيا بالأساس في كتابه «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف الصادر عن المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2005 ». وعلى غرار دراسة جميل عبد الحميد، نحو تحليل أدبي ثقافي (تجربة نقدية في قصيدة النثر وخطاب الأغنية) عن دار غريب للطباعة والنشر الصادر سنة 2009 وقد حاولت هذه الدراسة أن تكسر الانغلاق الذى وقعت فيه البنيوية وكل تحليل أدبي تقوقع داخل النص ليتسع التحليل للبعدين الأدبي والثقافي ، وهو بحث ثري وقيم لولا أنه موجز ومختصر قصره

صاحبه على تجربة شعرية واحدة للشاعر –الذي رحل أخيرا - (علاء عبد الهادي) في (ديوان الرّغام) الصادر سنة 2000 عن مركز الحضارة العربية . وعلى غرار كتاب الباحث السعودي (محمد العباس) في كتابه الموسوم بـ «ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر الصادر عن المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،العام 2000» وهو كتاب على درجة عالية من الأهمية في هذا الصدد. وقد حاول أن يقرأ قصيدة النثر بوصفها منشطا جماليا قطائعيا بامتياز خالصا في نهايات كل فصوله، ذاهبا إلى أن معضلة قصيدة النثر الراهنة من معضلة تلقيها أو ذائقتها المحاصرة على حد وصفه ... لكنه لم يقارب قصيدة النثر نسقيا في مواجهة أنساق الشعر العربي والثقافة العربية عامة. وحاول يوسف حامد جابر في كتابه الموسوم بـ«قضايا الإبداع في قصيدة النثر، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1991» وهي دراسة ثرّة، عارمة التدليل والتحليل، حاولتْ أن تنفتح بالنسق المدروس، غير أن التزامها بالمنهج البنيوي التكويني (الجولدماني) جعلها حبيسة افتراضات ونتائج وإسقاطات لا تبرح جدلية البنى الداخلية والخارجية.

وتظل الدراسات التي تقارب قصيدة النثر من وجهة نظر الدرس الثقافي في عالمنا العربي شحيحة على الرغم من الموقف النسقي الثقافي المحتدم الذي يسيج إحداثيات قصيدة النثر في فضاء ثقافتنا العربية .

ولقد ارتأينا لموضوع دراستنا الخطة الافتراضية التالية التي ستُعلِّم دربنا الإشكالي نحو الوصول إلى آفاق ما نتغياه من هذا المشروع الذي يتفرع إلى ثلاثة فصول مفتتحة بمهاد نظري، ومذيلة بخاتمة كما يلي :

1- المهاد النظري وفيه بسط لمنطلقات الدراسة ومآلاتها وإضاءة لبؤرة إشكالها، وعرض للمنهج المحتذى، وطرح لمفترقات وتقاطعات مصطلحاته، وتماشج مفاهيمه مع أكثر من حقل معرفي وثقافي مجاور. وحديث في المنهج من حيث نشأته وامتداده وتطبيقاته، وعلاقة الوسائط بالمرسلة الجمالية في تاريخ الثقافة.
2- الفصل الأول الذي وسمناه بـ: قصيدة النثر/ الجذور والمآلات. وفيه سردٌ لسيرة قصيدة النثر وسياقات تخلُّقها في جسد الثقافة العربية، والروافد الثقافية التي أسهمت في انبثاقها، ومن ثَمَّ الحديث عن احتدام السِّجال حول تلقيها، وقبولها من عدمه في ثقافتنا وما يقف خلف ذلك من أنساق سوسيو ثقافية تحكم هذه المواقف من تلك

3- الفصل الثاني الذي عنوناه بـ: مدارات التجاوز ومقامات الذات وفيه كشف للانعطافات النسقية التي قطعتها قصيدة النثر بالشعر العربي إزاء أنساقه القديمة، وحديث عن تحولات مقامات الذات المبدعة تبعا لمآلات أنساق الثقافة العربية.

4- الفصل الثالث المعنون بـ: قصيدة النثر النسوية وتأنيث النسق الفحولي الذي أفردناه لتأنيث أنساق الشعر العربي من خلال قصيدة النثر، وعلاقة ذلك بانعتاق الصوت الشعري النسوي المعاصر، وكذا حديث عن الحوافز النسقية التي تقف وراء كل ذلك.

وخلصنا إلى نتائج عامة اختصرت ما استطعنا تقطيره من عصارة هذا الجهد جمعناها في خاتمة هذا البحث الشائق الشَّاق الذي بقدر ما طوَّفَنا في دروبه الحلمية الوارفة البهاء، بقدر ما كابدنا في سبيل الوصول إلى خلاصنا به إلى نتائجه المرتجاة عواقب كأداء، ومسالك ووهاد موهنة، فقد انتهينا إلى خاتمة هذا المشروع و لما يزل يحزُّ في دواخلنا شعور بنقائص وثغرات خلّفناها وراءنا، بعد أن حاولنا جهدنا وبذلنا في ذلك مكابدات قرائية واستقصائية من أجل رأب هذه الشروخ الحيرى بسبب من جدة هذا الموضوع وحداثة عهده بالنقد العربي، وبالتالي ندرة المشاريع النقدية الدارسة لقصيدة النثر العربية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد واجه بحثُنا ندرةً في المدونات الشعرية العربية عامة، والجزائرية، خاصة، والمنشورة في مطبوعات على الرغم من كثرة أسمائهم (هن) في الساحة الثقافية وفي منابر الملتقيات؛ فأغلبهم يفضل النشر في الصحف أو النشر الإلكتروني الذي نحمد –بعد الله- آلاءَه ليلا ونهارا، إذ أنه الواسطة الوحيدة التي رممت جزءا كبيرا من هياكل عملنا، حيث أُتيح لنا التواصلُ مع من نعرف منهم ومَكَّنونا من الحصول على مجاميعهم الشعرية، وكذا دراسات نقدية تتصالب مع محاور مبحثنا، إنْ عبر البريد العادي، أو عبر البريد الافتراضي، في نسخ ضوئية متطابقة (pdf)، ما أعطى دفعا قويا لقراءتنا وأخرجنا من مأزق قلة المؤونة العلمية، وعوز ذات اليد من المادة المصدرية الرئيسة.

ومن الحوافز الروحية والعلمية التي أضفت على بحثنا أجواء من الدفء والحميمية والتفاعل المعرفي الإيجابي، طيبة سريرة الأستاذ المشرف، وسعة صدره التي ربطت على قلوبنا في دروب هذا العرض الموحشة، وسداد رأيه في رأب الصدوع المنهجية والعلمية التي تَتَعْتعتْ أمامها بصائرُنا، إلى أن خلصنا معا إلى هذه الوريقات التي نأمل لها أن تكون فاتحةً مُشْرَعة على الإضافة والإثراء على أمَدٍ خصيبٍ من التساؤل المرجَأ، ومدٍّ بلا ضفاف نحو قراءات منتِجة تشفي غليل المبدع العربي الذي يشكو عزوف النقد عن مواكبة حراك الإبداع العربي العارم .

المهاد النظري

1- مقولة النسق في الدرس الثقافي: تقاطع الاصطلاح وتماشج المفاهيم

1-1- النسق في اللغة والاصطلاح

1-2- النسق الثقافي وتمظهراته الطيفية

1-3- أنماط الأنساق

1-3-1 الأنساق التاريخية المستحكمة

1-3-2 الأنساق المضادة

1-3-3 الأنساق الطارئة

2- -النقد الأدبي والنقد الثقافي- تكامل أم تفاضل؟

3- -النقد الثقافي وانفتاح النسقي:

4- قبحيات النسق والمعطى البلاغي الجديد

5- الاستهلاك الجماهيري وغواية الأنساق:

6- التحولات الثقافية وانبثاق الأنساق المضادة

7- ثقافة المشافهة حاضنة أنساقها

8- الوسيط، تحيز وهيمنة

1- مقولة النسق في الدرس الثقافي: تقاطع الاصطلاح وتماشج المفاهيم

تقدم الدراسات الثقافية نفسها تاريخيا بوصفها مجالا تحليليا جديدا جاء لكي يفتح الأفق أمام انغلاق المناهج الشكلانية والبنيوية حول أنساقها، وحلولياتها المحايثة للنصوص التي أفضت بالنقد إلى مسالك مسدودة بعد أن كاد النصُّ يُجتثُّ من سياقاته السوسيوثقافية التي تشكلت أمشاجه النسقية في كنفها، وانكفأت جهودها البحثية على النصوص باعتبارها ظواهر أو علامات لغوية وُضعت لغايات تواصلية أو جمالية وحسب، إلى أن بدأ النظر المراجعاتي لما بعد النظرية الأدبية يخلخل مقولاتها الراسخة القانعة بأطرها وعلاقاتها التفاعلية المغلقة واستنباطاتها الصورية المجردة نحو دراسات تشرئب إلى آفاق أنساقية أبعد من تخوم الخطابات كما يذهب إلى ذلك باعث التحليل الثقافي الغربي (ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt) حين يصل إلى أنه " "في النهاية، لا بدَّ للتحليل الثقافي الكامل أن يذهبَ إلى ما هو أبعدُ من النصَّ؛ ليُحَدِّد الروابط بين النصِّ والقِيَم من جهة، والمؤسَّسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى"([1]).

فالتحليل الثقافي سيظل مدينا بانبثاقه – إذن - إلى مناهج ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة الذي رسخ حضوره كفعالية نقدية لتمركزات المنجز الثقافي والجمالي البنيوي والحداثي وتحيزاتهما المهيمنة . فهو – أي التحليل الثقافي- إذ يستوعب كل المناهج السابقة ويُوقِف دعائمه المفهومية على مرتكزاتها يثب فوق فعالياتها وأطرها الإجرائية متسائلا ومفككا ومُشَظيا وفاضحا لأنساقها المضمرة التي لم تستجب لنداء الصيرورة القيمية ولم تكن في مستوى تطلع الإنسان الجديد . فغالبا ما يطلق (اسم ما بعد البنيوية) – كما يرى ناقدها (ليونارد جاكسون Leonard Jackson)- على مرحلة يُفترض أنها " تطور طبيعي للمبادئ البنيوية، مع أنها لم تعد في حقيقة الأمر بنيوية بأي معنى فعلي، وإن كانت قد احتفظت من المرحلة البنيوية ببعض الأسمال دون أن تتفحصها أو تحسن فهمها، ومن الأمثلة على ذلك المبدأ القائل إن اللغة نظام من التقابلات دون حدود ثابتة، **وإنها إذا ما عوملت على غير هذا النحو لا تلبث الميتافيزيقا أن تنسل**

[1] -ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص 80

وتزحف، والشيء الأساسي الجديد في هذا الطور هو التخلي عن النية الأساسية في تقديم أنظمة واسعة المدى في مجال العلوم الإنسانية، حيث تم النظر إلى مثل هذه النية على أنها نية جائرة قمعية تنبغي الإطاحة بها" ([1]).

تستعيد النظريات الكونية الجديدة العدة المفهومية للبنيوية، وتستخدم أدواتها لتقويضها وخلخلة يقينها بنجاعتها الإجرائية، ويقين أي تصور ينزع إلى استيعاب شمولي متعال ومتجاوز لظواهر إنسانية متعددة دحضا لأي قمقم نسقي تثوي بداخله الامبرياليات الرمزية المتحكمة، كما أن من شأن هذه الخلخلة أن تميط اللثام عن (الميتافيزيقا)([*]) وتراتبياتها وتحيزاتها الجاثية خلف نظم اللغة والخطابات والطقوس والعادات والفنون وغيرها. وسيصير في مقدورنا أن نتسع بدلالة الميتافيزيقا ودورها وفق الخطاطات النقدية لدراسات ما بعد البنيوية عبر تمثلاتها المتعددة، من خلال كل من: السرديات الكبرى، والإيديولوجيا، والأنساق الثقافية .

ويتكرس مفهوم السرديات الكبرى في المداخل المفهومية ما بعد البنيوية بوصفها ذلك " النمط من الخطابات التي تتمركز حول افتراضاتها المسبقة ولا تسمح بالتعددية والاختلاف حتى مع تنوع السياقات الاجتماعية والثقافية، فضلا عن أنها تنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها وتقاوم أي محاولة للتغيير أو النقد أو المراجعة . تقف تلك الخطابات أو السرديات الكبرى خارج الزمن ولا تسمح

---

[1] - ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، تر:ثائر أديب،دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط3، 2008 ، ص 170

([*]) - لا نقصد بالميتافيزيقا هنا –فقط- ذلك الفرع من فروع الفلسفة التي تهتم بدراسة المبادئ الأولى والوجود (الأنطولوجيا) أو المسائل التي لا يمكن تصنيفها ضمن الإطار الطبيعي، لأنها لم تعد بعد ذلك " مجرد جهة من جهات الفكر...وإنما هي حاضرة في مختلف الأشكال الثقافية التي عرفها الإنسان...عامة... ذلك أن الميتافيزيقا التي أرادت أن تكون مبحثا في الوجود، قد كانت في الحقيقة ابتعادا ونسيانا له، فالوجود الذي تتحدث عنه هو وجود متعال يوافق عالما آخر يتصف بكل الأوصاف التي يرتضيها الفكر ويتطلبها من مطلق يريد أن يحفظه من عدوى المحسوس. يقول نتشه: (سيكولوجية الميتافيزيقا: ليس هذا العالم إلا مظهرا، إذن هناك عالم حقيقي، هذا العالم نسبي، إذن هناك عالم مطلق، هذا العالم متناقض، إذن هناك عالم لا يشوبه أدنى تناقض، هذا العالم خاضع للصيرورة، إذن هناك عالم الوجود الثابت،... إن حقد الميتافيزيقي ونفوره من الواقع الفعلي هو الذي يجعله يبدع عالما متعاليا) . هذا الوجود المتعالي في نظر الميتافيزيقا، هو الواقع الثابت الدائم الخالد الذي لا يعرف التغير والصيرورة، ولا الصراع ولا الألم، ينتج هذا التعالي عن فكر ازدواجي يفصل ويميز بين الخير والشر، الإيجاب /السلب، الجمال /القبح، الصدق /الكذب، المعقول/المحسوس، الباطن/الظاهر، الأصل/المشتق.
(عبد السلام بنعبد العالي، الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت، ط2، دت، ص ص 124، 125)

بالشك في مصداقيتها وتصر على أنها تحمل في داخلها تصورات شمولية للمجتمع والثقافة والتاريخ والكون. ودائما ما تكون السرديات الكبرى ذات طبيعة سلطوية وإقصائية تمارس التهميش ضد كل أنواع الخطابات الأخرى الممكنة" ([1]). وهو مصطلح سَكَّهُ ناقدُ ما بعد الحداثة الفرنسي (جان فرنسوا ليوتار-Jean François Lyotard- 1924 -1998) في معرض نقده للأنماط الخطابية الشمولية التي تصادر أحكام القيم لصالح مرجعياتها المتعالية عن التاريخ والأحداث للحيلولة دون أي فلتان نسقي لسيرورة النظم المعرفية والسوسيوثقافية عبر الزمن.

فالسرديات الكبرى تُختصر-إذن- في " أية نظرية شمولية تشكل أساسا تتم العودة إليه في التفسير" ([2]) في شكل مرويات سردية تتكرس بالتداول والتكرار المتناقل بين الأجيال داخل الثقافة الواحدة، وهو ما حدا بـ (كليفورد غيرتزClifford Geertz 1926-2006)- وهو واحد من أبرز علماء الأنثروبولوجيا الأميركيين وأكثرهم تأثيراً خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين- إلى تعريف الثقافة بقوله: " هي مجموعة القصص التي نرويها لأنفسنا عن أنفسنا"([3]) ، لتتجسد آليتين رئيستين في مدلول الثقافة؛ هما البعد السردي المروي الذي يتعضّد عبر الزمن بالتداول والتناقل المتواتر، والبعد الثاني الذي مفاده الارتداد الذاتي للمروي المرآوي الذي هو مقولة الذات عن ذاتها وتمركزها حولها، ما يجعلها تنماز عبر ثقافتها عن (الآخر) الذي ستتكرس (غيريَّتُه) عبر **إيديولوجيا** المجتمع التي تُعرَّف –أي الإيديولوجيا- بكونها " نمط من المعتقدات والأفكار والقيم المتعلقة بالجوانب السياسية والاجتماعية والإقتصادية والثقافية التي تسود المجتمع في عصر معين، وتشكل اتجاهات الأفراد ونظرة المجتمع" ([4])، وهي بدورها تدَّعي إعطاء تفسيرات نهائية متعالية ومرجعية للأحداث والظواهر، فهي " عملية بناء نسق فكري عام يتم خلاله تفسير الطبيعة والمجتمع"([5])

---

[1] - See Stuart Sim: “Postmodernism and Philosophy”, In Stuart Sim (ed.): “The Routledge Companion to Postmodernism”, London and New York,1999 , P 7.

[2] - تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، تر: ثائر أديب، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 1، 2000، ص7

[3] -ساردار،زيودين، فان لون،بورين، الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر،القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع588، 2003، ص9

[4] - أحمد ناشف، تعريب التعليم في الجزائر بين الطرح الإيديولوجي و الطرح المعرفي،مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2011، ص ص ، 71،72

[5] -عبد الوهاب الكيالي،كامل زهيري، الموسوعة السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،دط ، 1974، ص 99

تماما كما السرديات الكبرى، لأنها تنظر إلى الكون والأشياء من خلال باراديغماتها وتأويلاتها عن الكون والموجودات ثم تنزع إلى تعميم وإطلاق أحكامها على سائر الظواهر والأحداث. من ها هنا نلمح تواشجا مفهوميا في تحديد وظيفة السرديات الكبرى والإيديولوجيا ، عدا أن الإيديولوجيا لا تعبأ بالميتافيزيقا طالما أنها تحفل بالجوانب العملية اليومية "فمصطلح الإيديولوجيا الحديث نسبيا، جاء إلينا من الفكر الفرنسي بعد ثورة عام 1789م، وترجمتها هي (علم دراسة الأفكار) ...والهدف من المفهوم الجديد هو أن يحل محل (الميتافيزيقا) التي كانت غير ذات قيمة بعد الثورة الفرنسية"([1])، وبالتالي فالسرديات الكبرى تستوعب الإيديولوجي الذي هو وسيط (براكسيسيpraxique) ضروري للفعل في التاريخ، وتتعداه لتستوعب الميتافيزيقي الترونسوندونتالي. ف " الرأسمالية ،الثورة، المسيحية والرومانسية ....الخ، [في نظر جان فرنسوا ليوتار1924-1998] أساطير عملاقة تمتد في الزمن، وتتبدى من خلاله كمعالم تطبيقية للتحرر والانعتاق "([2]) كما تزعم لنفسها.

لم توغل الدراسات ما بعد الحداثية في نقضها للسرديات الكبرى إلى نعيها، وتجاوزها إلى ما بعد مقولتها، فقد جرى ابتكار ما اصطُلِح عليه السرديات الصغرى التي تميز ثقافات ما بعد الحداثة. فإذا كانت الأنساق الثقافية القديمة هي السليلة الشرعية المنبثقة من رحم السَّرديات الكبرى، فإن للسرديات الصغرى الجديدة أنساقها الصغرى أيضا، وهي أنساق تبدو على المحور المضاد والمختلف من جهة الأنساق الكبرى القديمة. فخروج المرأة من ضلع آدم هي سردية كبرى، ستنجب نسقا ثقافيا سيظل يفرز أقوالا وأمثالا نمطية ويحدد سلوكات تبرز قيم الرجل وتعليها على حساب قيم الأنثى التي ستظل تابعة ومحمية من قبل الرجل، وهو نسق استمرَّ استحكامه في الثقافات، والمجتمعات الشرقية. وفي عصر ما بعد الحداثة، عصر التشظي والانشطار للمرويات الكبرى التي ستتفتت إلى مرويات أصغر فأصغر، مفرزة أنساقا طارئة وجزئية وعابرة، في مجتمع كوني جديد ميزته التمايز. ونحتاج لإطلاق أحكام القيمة على مثل تلك الحالات المؤقتة والمعزولة ما اصطلح عليه جان فرنسوا ليوتار بـ"مفهوم (السرديات الصغرى Little Narrative) بوصفه البديل

[1] -عبد الوهاب الكيالي،كامل زهيري، الموسوعة السياسية، ص 72

[2] - F. Frandsen, N. Brügger, D. Pirotte, Lyotard. Les déplacements philosophiques, Collection : Le point philosophique, Editeur : De Boeck (25 août 1993) , p110

النظري للسرديات الكبرى. والسرديات الصغرى هي خطابات تتشكل من قبل جماعات أو تجمعات معينة لتحقيق أهداف محددة ذات طبيعة مرحلية مؤقته وبراغماتية ولا تتصف بأي شمولية أو سلطوية جبرية كما هو شأن السرديات الكبرى. فمن الممكن أن تتشكل السرديات الصغرى من بعض المقولات والأهداف التي تطرحها أقلية معينة داخل المجتمع والتي قد تتفق مع المقولات والأهداف لأقليات أخرى ضمن المجتمع نفسه، وبمجرد تحقيق تلك الأهداف تنحل السرديات الصغرى تلقائيا وتتلاشى دون أن تتحول إلى إيديولوجيا سياسية أو اجتماعية ثابتة" ([1]). ويَحُول بين السرديات الصغرى وبين أن تتحول إلى سرديات كبرى أن تظل مضادةً لها، مقوضةً لآلياتها، ولهيمناتها، وساخرةً من اخفاقاتها التاريخية الفادحة، وفي الوقت نفسه مقوضةً لذاتها حالَّةً لها في صيرورات أخرى، بمجرد استقرارها على سكونية جوهرانية ثابتة، إذ أن من سماتها كما ذكرنا، الفاعلية العارضة، والمؤقته، والسطحية بعد أن اهتدى الإنسان الجديد " إلى ابتكار نماذج فورية أو مبادئ عابرة لا تصمد طويلا سرعان ما يستبدلها بأخرى لحاجات أو أغراض مختلفة"[2] كما يرى محمد شوقي الزين. ولنا في الاستهلاك الجماهيري للفيديو كليب مثلا حيا. وفي أفول نجوم مقابل سطوع نجوم أخرى تَعْرِض في المشهد ما يعزز هذه النظرة . وفي غياب المعيار الثابت، لا يجد المتأمل تبريرا واحدا لانهمام الجماهير بعمل فني، أو منتج استهلاكي دون آخر في صيرورة اللهاث اليومي الحثيث والذي ينقض بعضه بعضا، ويأتي بعضه على أنقاض بعض.

تتعدد الأنساق الثقافية وتتمايز، وتخفت حدة هيمناتها واستمرارها في التاريخ كلما استفحلت في الثقافة الإنسانية السرديات الصغرى. ويقل عددها ويعظم تأثيرها كما ظلت الثقافة محكومة بمرجعياتها التاريخية لسردياتها الكبرى. وعلى أي حال فإن السرديات الكبرى والإيديولوجيا لا يمكن تمثلها إلا عبر **أنساق ثقافية** تتسم بالمعيرة والثبات والشمولية والقهرية التسلطية والتحديد الوظيفي لا الوجود المجرد، كما تتسم أيضا بخفائها وديناميتها الخلاسية في لا وعي الأفراد والجماعات. وحين نسوق أي تعريف للنسق سوف لن نبرح

---

[1] - See Stuart Sim , Postmodernism and Philosophy, In Stuart Sim, (ed.) The Routledge Companion to Postmodernism, London and New York, 1998,p p 8, 9

[2] - محمد شوقي الزين، الثقاف في الأزمنة العجاف،فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 674

بعيدا عن تعريف السردية الكبرى أو الأدلوجة (باصطلاح عبد الله العروي) ذلك أن الأنساق هي أمشاج السرديات الكبرى والأيديولوجيا ونسيجهما الحي. ولقد استُخدم مصطلح (النسق الثقافي) بشكل مضطرد في الدراسات الثقافية والأدبية الحديثة، بعد أن اكتسب بعدا وظائفيا إجرائيا مختلفا عن مساقه البنيوي . فالاهتمام بتعريف الثقافة ، ومن ثم النسق الثقافي" هو واحد من الاهتمامات التي تستحوذ على النقاد الثقافيين"([1]).

فما النسق الثقافي؟ وكيف اختلفت آلياته ووظائفه من اللسانيات إلى البنيوية إلى ما بعدها ؟

1-1- النسق في اللغة والاصطلاح:

ورد في المعجم الوسيط من مادة (نسق) ما يلي : " نَسَقَ الشيءَ نسقا نظَمَه ، ونسَّقه نظَّمه ، وانتسقتِ الأشياء انتظم بعضها إلى بعض ، و النسق ما كان على نظام واحد من كل شيء ، يقال جاء القوم نسقا "[2]، النسق ما كان على نظام واحد، أي أن هناك مجموعا امتثل إلى قالب نسقي يسبقه في الوجود حتى يصير المجموع واحدا تبعا لانتظامه إلى نظام محدد. فالانتظام، والتجميع - وفق نظام أو منظومة معينة لمجموعة أشياء متماثلة أو مختلفة تم إخضاعها كي تتساوق مع هذا النسق الناظم حتى يمّحي اختلافها ويلتئم شتاتها في المجموع الواحد- هو أقصى ما يتاح لنا أن نتأوله من هذا التعريف اللغوي. ذلك أن في كلمتي (الأشياء) و(القوم) ما يحيل إلى التعدد والاختلاف والتنوع واللاتجانس القبل- نسقي وكأنما هناك استقلالية قبلية للنسق على الأشياء والبشر، فحين نقول: (جاء القوم نسقا) فالنسق المعياري حاضر وموجود قبل مجيء القوم . والتعاريف الاصطلاحية الحديثة -في مجال بحثنا- وإن ابتعدت وطوحت عن الدلالة الأولية اللغوية تبعا لتفرع العلوم والمناهج وتشعبها فهي لم تزل تحمل في صلبها النواة الدالة الأولى لها من حيث تعالي النسق عن أشيائه وأسبقيته المهيمنة الناظمة والضابطة. فقد عرف عالم الاجتماع الأمريكي (تالكوت

[1]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 98

[2]- مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ،مكتبة الشروق الدولية ،مصر ، ط4 ، 2004 ، ص ص 918 ، 919

بارسونزTalcott Edger Parsons) النسق بقوله : " هو نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الإجتماعي" ([1]) . إن في اتساق العلاقات بين الأفراد عبر اكتساب الرموز المشتركة في إطار نسق واحد ثابت امتثال للنظم التي ترعاها الأنساق ، ويتجسد النظام من خلال النسق رعاية للتماثل والامتثال والنموذج الواحد ولن يتأتى له ذلك إلا إذا كان مؤثرا ومتعاليا ومستقلا عن أشيائه وعناصره كما أسلفنا ، وهذا يحيلنا إلى ما ذهب إليه (ميشال فوكوMichel Foucault 1926 - 1984) حين يعرف النسق بقوله :" و نعني بالنسق، مجموعة من العلاقات تستمر و تتحول في استقلال عن الأشياء التي تربط بينها ...فالنسق فكر قاهر وقسري ...دون ذات ومغفل الهوية ...و موجود قبل أي وجود بشري وأي فكر بشري ... [و هو أيضا بمثابة] بنية نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا البشر عليها ، ويفكرون " ([2]).

فالنسق على ضوء هذا التعريف يتسم بما يلي :

أ- الاستقلالية عن الأشياء التي يعمل عليها أو يربط بينها، فهو فاعلية فوقية متعالية على مفعولاته. ولا ينبغي فهم استقلالية النسق في القراءة الثقافية المقاربة إلا من منظور تعاليها لا من منظور اختصاصها الحصري الداخلي ببنيتها المعزولة كما ذهب إلى ذلك محمد مفتاح في حفره البنيوي التحقيبي للشعر المغربي إلى أنه "بناء على خاصيتي الاستقلال والخصوصية فإنه لا يمكن حمل نسق فرعي على نسق فرعي آخر. و معنى هذا أن النسق الثقافي والأدبي لا علاقة له بالنسق السياسي"([3]). لأننا لا نستطيع أن نسقط من حساباتنا في هذا الصدد معطى "(التكامل الثقافي) والذي يمكن أن نقف من خلاله على نسق ثقافي معين مرتبط بنسق ثقافي آخر، فلا نستطيع أن نقف على أي نسق ثقافي بمعزل عن غيره من الأنساق الأخرى،

---

[1]- إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم وجابر عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع244، أبريل،1999، ص71

[2] -عبد الرزاق الداوي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة بيروت ، دط ،2000 ، ص 132

[3]- محمد مفتاح ،التشابه و الاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1996 ، ص 159

فمثلا لا نستطيع أن نفهم من نظام القرابة السائد في جماعة ما دون أن نقف على النظام الديني لهذه الجماعة "([1]).

أما الاستقلالية النسقية في الدرس الثقافي النقدي فإنها لا تفهم إلا بوصفها تكرس تعالي هذه الأنساق فوق الخطابات والظواهر الثقافية قاطبة، والهيمنة عليها وتوجيهها . وليست استقلالية خاصة بالعلاقات المحايثة لبنية بعينها .

ب-القهرية ،فالنسق غالب ومتحكم في الأشياء والوقائع و الظواهر التي تذعن لفعاليته المضمرة الكامنة أو الظاهرة .

جـ- النسق ليس هوية أو ذاتا (إلهية أو بشرية فقد نادت الفلسفة المعاصرة بموتهما)، وهو أيضا ليس بلُغةٍ ؛ "فاللغة أقل استقرارا بكثير مما اعتبرها البنيويون الكلاسيكيون"([2])، كما يقول (تيري ايجلتون Terry Eagleton)، لكنه فاعلية ثقافية ناظمة وثابتة لا تتحدد بجوهرها بقدر ما تتحدد بوظيفتها .

د- القبْلية والأسبقية للنسق على أية ظاهرة أو خطاب ثقافي كائن أو سيكون، وهو ما وقف النظر الفلسفي المعاصر عند تُخومِه من (ليفي ستروسClaude Lévi-Strauss) في مقارباته للمجتمعات إلى (جاك لاكانJacques Lacan) في اللاشعور ما بعد الفرويدي ،حين وصلوا إلى أنه من " المحتمل ألا يكون (المعنى) سوى أثر على السطح، سوى بريق وطفاوة، وأن ما يخترقنا في العمق، وما يوجد قبلنا ويسندنا في الزمان والمكان... فهو النسق "système"([3]) .

هـ - الاستمرارية والثبات في فاعليته وتأثيره في الخطابات والسلوكات الثقافية الفردية والجماعية ، وهي من أهم خصائص النسق. و هي ،أيضا ، فاعلية عابرة للعصور و الطبقات والظواهر الثقافية عامة . وميزة (الاستمرارية والثبات هذه) تمنحه خاصية القهرية الكامنة في ديناميته بشكل يغدو معه الخلاص التام من

---

[1]- حسن سعفان،علم الإنسان ، نقلا عن عبد الرحمان الدايم ، النسق الثقافي و الكناية ، (مذكرة ماجيستير) ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، جويلية 2011 ، ص 16

[2]- تيري ايجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب، تر: ثائر أديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، دراسات نقدية عالمية ع 29، دط، 1995 ،ص 157

[3] - عبد الرزاق الداوي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، ص 132

طاقته التوجيهية أمرا خارقا، باعتراف رواد تفكيك هذه الأبنية أنفسهم، ف(جاك دريدا Jacques Derrida 1930-2004) الفيلسوف الفرنسي، كما يقول يقول عنه (تيري إيغلتون 1943...) " يَصِمُ بأنه نظام ميتافيزيقي كل نظام فكري معتمد على أساس لا تمكن مهاجمته، أو على مبدأ أول أو قاعدة لا يمكن التشكيك بصحتها، ويمكن أن يُبنى عليها تراتبية كاملة للمعاني. ولكنه يعتقد أننا لا نستطيع التخلص من الحافز إلى صياغة وتلفيق مثل هذه المبادئ الأولى، فهذا الدافع مخفي عميقا في تاريخنا، ولا نستطيع –إلى الآن على الأقل- اجتثاثه أو تجاهله. بل إن دريدا ليرى أن عمله الخاص (ملوَّث) بصورة لا مفر منها بمثل هذا التفكير الميتافيزيقي "([1]).

جاك دريد فاضح ومقوض الأنساق، وهو الذي أرسى دعائم مشروعه على نسفها واجتثاث أسسها، يعترف لنا في أواخر كتاباته أنها-أي كتاباته- ظلت مسكونة بهواجسها- أي هواجس الأنساق-، مطاردة بأشباحها وآثارها الحافزية. وهو أيضا يُقرُّ بعجزنا المبرم عن (إحلال) أنساق ميتافيزيقية محل أنساق أخرى، وإزاحة كل الهياكل الرمزية التاريخية بسحبة قلم، كوننا سنظل على مسافة سحيقة من لحظة ميلاد وتخلق المبادئ الأولى والعبور الأول من الطبيعة إلى الثقافة داخل شرنقة القيم والأنساق. هكذا تتبدى لنا القيمة الهاجسية للنسق عند مؤوليه وناقديه وخطورة تمثله وفهمه وقراءته. وسرمدية تأثيراته في التاريخ إذ تمرُّ أجيال عديدة في تاريخ الثقافات على مدار العصور وهي حبيسة تصورات قبلية راسخة، ومعتقدات مكينة، وأحكام قيمية على الأشياء والظواهر، والأعراق والأجناس الأخرى لا تتبدّلُ ولا يعروها تغيير أو تحوير أو مُساءلات عنيفة. لتظلَّ بلا وعي منها خادمة لتلك الأنساق المستحكِمة بشكل آليٍّ لا إرادي وغير مبرَّرٍ أحيانا. ويحدث أن يخفُت أثرُ تلك الأنساق، أو يتراجع من خلال ما يعرِضُ للثقافة في التاريخ من تفاعلات، واجتياحات متتالية، واقتحامات تجتذب أطرافها، ووسائط جديدة تتسللُ لتربك نمط العلاقات والاتصالات بين أفرادها... ومع ذلك يبقى النسق مُعلِّمًا على حضوره، ويبقى حُضورُهُ نسيانا لحكاية ولادته الأولى، وتأكيدا لولاء الأفراد لسلطته عليهم. لقد صاغ علماء الاجتماع نظرية تفسر هذه الظاهرة التي تحكم المجتمعات، وتربط لُحمتها، وتوحِّد مواقف ومشاعر وسلوكات ومعتقدات أفرادها داخل الثقافة الواحدة.

[1] - تيري ايجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب، ص227

وأسموها نظرية (الخمسة قرود la théorie des cinq singes)" فقد وضع مجموعة من العلماء خمسة قرود في قفص ووضعوا سُلّمًا في وسطه يعلوه عنقود موز. وفي كل مرة يريد فيها قردٌ منهم الصُّعودَ عبر السّلم ليأكل الموز يتلقّى بقية القردة وابلا من المياه الباردة. وفي غضون أيام، ينقضُّ القردة على كلّ قرد يحاول أن يضع قدما على السلّم وينهالون عليه ضربا خشية الماء البارد...ثم قرر الباحثون بعدئذ أن يُغيّروا أحد القردة، ومن الطبيعي أن يتأهّب القرد الجديد إلى السّلم، فينقضّ عليه بقية القردة، فورا، لضربه.وبعد أيام يتوقف القرد الجديد عن محاولة الصّعود إلى السّلم دون أن يدري السّبب. ثم يتمّ تغيير القردة القديمة بقردة جديدة حتى يتجدّد تعداد القردة الخمسة الذين يقومون بواجب الضّرب دون أن يعرفوا علّة ما يضربون من أجله. ثم جلب الباحثون قردة جديدة تمّ ضربها من قبل الخمسة الباقية (التي لم تأخذ أبدا حمّامًا باردا) بمجرّد وضع أقدامها على السّلم. ولا أحد منها لديها أدنى فكرة عن السبب. لكنه التقليد الذي يجبرهم على الاستمرار بنفس الحرص الواعي دون محاولة أن يفهموا أو يستفهموا"([1]). بهذه النظرية تبرز وتتجلى ناتئةً نافرة آثارُ الأنساق في تاريخ الثقافات، وجزء من جوهره المتشكل بمرور الآماد والأحفاد، إذ ينزع الأفراد في المجتمعات إلى سلوكات ومظاهر ثقافية معينة يتوارثونها كابرا عن كابر، ولا يستطيع أغلبهم أن يُمَرجِعَ أي ظاهرة لأصولها في التاريخ، أو يعطيَ تفسيرا لانخراطه ضمن هذه الكرنفال الرمزي المعين. فالنسق غالب ومستمرٌّ في التاريخ، ومستغرِقُ الأثر في الأفراد والمجتمعات إذا ما ظلت الثقافة مُعتدَّةً بمرجعياتها، منكفئة على ذاتها، حامية لحدودها في الكون وفي التاريخ.

1-2- النسق الثقافي وتمظهراته الشَّبحية:

لعل أي دارس حصيف وهو يفرز رفوف الدراسات والنقد الثقافيين يلتقط بيسر هيمنة مصطلح (النسق) ومركزيته في تضاعيفها ومدوناتها البحثية حتى نكاد نحسبه لبنةَ بِناءِ هذه المشاريع المستجدة، كالأسلوب عند الأسلوبيين، والعلامة عند السيميائيين، والثيمة عند الموضوعاتيين ... ولا أدلَّ على هيمنته وصموده في تاريخ الحراك النقدي منذ القرن الفارط إلى اليوم من أن مفهومه ووظائفه ظلت طافية على سطح النظريات وهي تضرب بعضها رقاب بعض. فمنذ دروس (دوسوسيرFerdinand de Saussure 1857-

[1] - Thiery Vuagnoux, La clé de votre bien- être, Ed. BoD, Paris, 2013, p 11

1913) إلى البنيوية وما بعدها، ظل النسق متردد الأثر والوظيفة. وهو ما حدا بـ(ميشال فوكو) وقد أخذه الشغف بالنسق " حتى أطلق على جيله اسم (جيل النسق)" ([1]) . فقد أدرك البنيويون بمختلف مآلاتهم الأنتروبولوجية والإبستيمولوجية والبسيكولوجية والسيميولوجية والماركسية وغيرها المرتكز المحوري الذي تدور حوله نظرياتهم في مُسمى (النسق) الذي فهموه بأنه " سابق عن الأنظمة البشرية التي ينبغي على هذه الأخيرة الاستناد إليه، مما يفسر جوهر نزعته المتمثل في النظر إلى البنية بوصفها نظاما مكتفيا بذاته "([2]). من ها هنا نقف عند حدة وإلحاح رواد تيارات ما بعد البنيوية على الاشتغال على مقولة النسق، والولوج إلى مشاريعهم المراجعاتية عبر المدخل النسقي باعتباره الدعامات الصلبة لأي ثقافة أو أي معمار ثقافي محدد، وبخلخلتها تتقوض بنى هذه الصروح الرمزية المشيدة وتنكشف من تحت حجبها آليات الهيمنة والتحيز والتهميش والقمع عبر تمثيلاتها... وهي آليات خفية مضمرة لا تظهر على صُعد الخطابات البادية ولا تتجلى إلا عبر حفريات تقويضية عارفة تفضح حيواتِها الخالدة الثاوية تحت الجماليات الرسمية والخطابات الثقافية الشعبية على حدٍّ سواء ... وهو ما دفع بالباحث الثقافي السعودي عبد الله الغذامي إلى أن يتصور النسق ببعده الوظيفي لا الجوهراني حين تحددت له الازدواجية الضدية المتناقضة والمتنابذة بين ما يُظهره الخطاب وما يضمره من خلال النسق الواحد الذي يمتصه نص ثقافي ما. لذا حاول عبد الله الغذامي في معرض حديثه عن (النسق) أن يتفادى الخوض في ماهيته. مكتفيا بعرض البعد الوظيفي للأنساق في الخطابات وفق الاشتراطات التالية:"

أ- يتحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر.

[1] -أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط 1، 2007، ص117

[2] -صالح هويدي ناصر، النقد الأدبي الحديث وقضاياه ومناهجه، منشورات جامع السابع من أبريل ، ليبيا 1998، ص 150

ب- يقتضي أن نقرأ النصوص والأنساق قراءة خاصة، من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية، والنص هنا ليس فحسب نصا أدبيا أو جماليا، **ولكنه حادثة ثقافية** أيضا .

ج- والنسق من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء.

د- والنسق ذو طبيعة سردية، ويتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر، وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة، وأهمها ...قناع الجمالية اللغوية .

هـ- والأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية وأزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق.

و- هناك نوع من (الجبروت الرمزي) ذي طبيعة مجازية كلية/جماعية (وليست فردية كما هو المجاز البلاغي) ،أي أنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي"([1]). يؤكد (عبد الله الغذامي1946-...) من خلال هذه التعريفات التفصيلية لوظيفة النسق وتجلياته الملتبسة (قبحية) النسق حين يتم تعريته وفضحه من جهة ، وديمومة أثره وخلود فعاليته من خلال الحجب والأقنعة الجمالية المتعددة التي تواري حضوره المهيمن من جهة أخرى، كما يذهب الغذامي إلى أن النسق ذو دلالة مزدوجة ومتضادة، فهو الخفي الظاهر، المكشوف المحتجب، يأخذُ المؤلف الفرد نصيبه من ملكيته له على صعيده المتجلي من حيث ما يتبدى من الخطاب من بلاغة ونظم وجماليات، وتأخذ الثقافة النصيب الأخطر أثرا من حصتها النسقية فيما يحتجب تحت الخطاب التي تتناسل عبرها ومن خلالها وتحثو هذه الأنساق . وهو ما يسبغ عليها ملمحا فلوتا ومتمنعا عن أي تمثل تحليلي. كما أنها تحكم سلوكاتنا، ومعتقداتنا، ونظرتنا إلى العالم وإلى الآخرين دون وعي منا بآثارها، وقدرتها السرمدية على ضبط موجِّهات ثقافتنا في التاريخ.

[1]- عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ،ط3 ، 2005 ، ص ص 77 ، 78 ، 79، 80

ولقد يتداخل مفهوم النسق، بين شقه البنيوي المغلق، وشقه الثقافي المفتوح انطلاقا من أطروحات الدرس اللساني الحديث، فلو عدنا لأبي اللسانيات المعاصرة الذي خرجت من معطفه جل النظريات النقدية المعاصرة (فرديناند دوسوسير) لألفينا أنه كان السباق لاستخدام مصطلح النسق أو (النظام) système والتأكيد على أهميته الوظيفية، وذلك في محاولته تقديم تعريف جديد للغة. فاللغة من منظوره عبارة عن (نسق من العلامات...) "ولم يكن سوسير هنا يقصد بالنسق أكثر من الطبيعة النظامية للغة من أجل تمييزها عن الكلام ذي الطبيعة المتعثرة وغير النظامية، فاللغة ذات طبيعة اجتماعية خالصة، في حين أن الكلام ذو طبيعة فردية شخصية . ومن هنا فإن اللغة تتحكم في الكلام كما تتحكم المؤسسات والقوانين الاجتماعية في الأفراد. فالفرد لا يستطيع أن يتكلم دون أن يتمثل نسقا من العلامات أو العادات اللغوية كما يقول سوسير"([1]). وستقفو سائرُ البنيويات سمتَ هذه التقسيمات الثنائية الشهيرة التي فتح من خلالها دي سوسير بصيرة النظريات المعاصرة بعده إلى تصور كون النصوص، ونصوص الكون واستبصار سائر الظواهر اللغوية والاجتماعية بوصفها أبنية ونظما علاماتية تحكمها علاقات تقابلية محددة، مضمرة وظاهرة .

وعلى ضوء هذا سنفترض في تصورنا للغة الشعر المعاصر بوصفها معادلا للكلام السوسيري، وعمود الشعر العربي بوصفه لغة تحاول أن تتحكم بنسقها الناظم في هذا الكلام الذي ينزع إلى الانتهاك والانزياح عن معايير النسق في اللغة الذي يطالب الكلام بالإذعان حتى لا يتعرض للقمع والإدانة والإقصاء . وهو طرح أكده أدونيس، من قبل، فيما يشبه هذا " فيقابل مصطلح اللغة عنده مصطلح اللسان، أما الكلام فيقابل الشعر بوصفه إنجازا كلاميا"([2]) . وعلى هُدى هذا الطرح ينفذ أدونيس إلى ثنائية سوسيرية نسقية أخرى شديدة الارتباط بإشكاليات قصيدة النثر حين يُسقط ثنائية اللغة/الكلام على ثنائية الموسيقية والوزنية، ذلك أن تعميم حكم الجزء على الكل لا يستقيم، وهو ما أدى – حسب أدونيس – "بقوة الممارسة والقسر الإيديولوجي،إلى تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي، وإلى تحويل أوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ، مع أنها وليدته، وتتجاوز موسيقى اللغة العربية مع أنها تشكيلات محددة

[1]- نادر كاظم ، تمثيلات الآخر ، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ،ط1 ، 2004 ، ص 92

[2]- عبد القادر الغزالي ، قصيدة النثر العربية ، الأسس النظرية و البنيات النصية ،مطبعة تريفة ، بركان ،المغرب ، ط1 ، 2007 ، ص52

من مادة إيقاعية غير محددة "([1]) . ولقد استلهم البنيوي الابستيمولوجي الفرنسي (ميشال فوكو) من أطروحات سوسير ما رَفَد دعائم عمله المبكر عن الجنون حتى وصل إلى أنه من" الصعب إيجاد أمثلة لخطاب المجنون (إلا في الأدب عند دي صاد De Sade و آرتو Artaud)، وانتهى إلى أن القواعد والإجراءات التي تحدد ما هو سويّ وعقلاني تنجح فيما يخرج عنها ويخالفها. فالأفراد الذين يعملون في إطار ممارسات خطابية معينة لا يمكنهم الكلام والتفكير دون الإذعان إلى الأرشيف المختزن عبر المنطوق من القواعد والنواهي، وإلا أصبحوا عرضة للإدانة بالجنون أو أرغموا على الصمت "([2]) . كما هو شأن (أرتور رامبوArthur Rimbaud) في أخريات أيام حياته، أو كما حدث لعائشة التيمورية التي انتهى بها المطاف إلى أن أحرقت دواوينها ولاذت بالخرس الصوفي الطوعي إلى أن ماتت عام 1902م" ([3]). هذا التعارض بين الفرداني والجمعي، بين التداولي والنسقي، هو الذي يحدد مسارات القوة والهيمنة ومقامات الإذعان والامتثال التي يضبطها ويراقبها النسق الذي يتوعد أي انزياح سلوكي أو ذهني أو لغوي بالإدانة بالجنون أو بالصمت أمام سدنة أنساق العقل أو اللغة على التوالي. ولا عجب في أن ترتبط اللغة أبدا بالعقل ونحن نقفو جذور الأنساق في أغوار التاريخ فـ" مصطلح الخطاب يتقاطع فلسفيا مع مصطلح العقل " ([4]) في سائر الدراسات التي كانت تؤثّلُ لمصطلح (اللوغوس)، الذي هو -من وجهٍ- " اللفظ أو الصوت اللفظي"([5]) ومن وجه آخر " هو أول عنصر ثقافي عرفته البشرية بعد أن كان نظامها الإدراكي والمعرفي حبيس (الميثوس)، الأسطورة، ليواصل (اللوغوس) اكتساحه لحياة البشر، أي وعي البشر أنفسهم بأن (العقل) هو أداة التخمين والفعل والبناء" ([6]). ليجتمع لدينا مفهومي اللغة/الكلمة/ العقل للدلالة على الماصدق ذاته، ولا غرو أن يربط المعجم العربي بين النطق والمنطق تحت الجذر (ن ط ق)، فالأنساق في

---

[1]- عبد القادر الغزالي ، قصيدة النثر العربية ، الأسس النظرية و البنيات النصية ، ص 52

[2]- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر ، القاهرة ، د ط ، 1998 ،ص 154

[3]- ينظر للاستزادة خير الدين الزركلي ، الأعلام ،قاموس تراجم ، دار العلم للملايين،بيروت ، ج3 ، ط 15 ، 2002 ، ص 240

[4]- أحمد بن علي آل مريع، خطاب الجنون في التراث العربي: الحضور الفيزيائي والغياب الثقافي، شركة العبيكان للتعليم، الرياض، ط 1، 2014، ص23

[5]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 219.

[6]- محمد شوقي الزين، الثقاف في الأزمنة العجاف، ص539

البدء كانت مبثوثة في ثنايا اللغة، وما اللغة إلا تجسيد رمزي للعقل المتعالي على كل إمكان أو تمثل، ليصير من المتعذر الوصول إلى إستراتيجية أكثر تمثيلا للنسق الثقافي خارج اللغة عامة والخطاب خاصة.

لقد دشن (رومان جاكبسون Roman Jakobson - 1896-1982) وأشياعه من الشكلانيين الروس آلية الترحيل الأولى للنسق من سياقه السوسيري اللساني إلى سياقه الأدبي، لينخرط النسق بعدها في صيرورة من الإحلالات المتوالية التي سترسم قَطر الفالق الإبتستيمولوجي التاريخي بين البنيوية وما بعدها. فدي سوسير الذي تمثل اللغة بوصفها نسقا/نظاما من العلامات، ستصير بدورها مأهولة بأكثر من نسق، وسيحل النسق اللساني فيما سيتقدم من عمره الإبستيمي محل البنية عبر فوكو، وبارتBarthes، وألتوسيرAlthusser، وليفي ستروس الذين استلهموا من سوسير فكرته حول اللغة بكونها منظومة لا تُعرَّف، ولا تعترف إلا بترتيبها الخاص فلا قيمة لمكوناتها؛ أي لعلاقاتها اللغوية القائمة فيما بينها, ولا استقلاليةً جوهرانية دالة لوحداتها المستقلة، ولا يعول إلا على وصف العلاقات بين هذه الوحدات وطبيعتها، ليتجرد النظر إلى الظواهر الإنسانية برمتها بوصفها أبنية دالة وحسب. وهو نظر وصفي يقصي المعطى التاريخي التعاقبي ويجرد البنية من أي قراءة تتجاوز علاقاتها. ولعل أي دارس مُطَّلع على المناهج المعاصرة سيضرب لنا مثلا بليفي ستروس الذي تمثلَ البنية باعتبارها " مفهوما لا يمكن إرجاعه إلى الواقع التجريبي، وإنما يرجع إلى النماذج النظرية المنشأة انطلاقا من الواقع، وبدلا من مفهوم (البناء الاجتماعي) يطرح فكرة مؤداها أن هذه الأبنية الاجتماعية الملموسة والظواهر الثقافية المختلفة إنما هي محكومة ببنيات وقوانين خفية وكامنة وثاوية في (اللاوعي الإنساني) (...) تجعل العقل قادرا على تجريب العالم، أو تنظيم المعنى(...) والبنية ليست قابلة للملاحظة المباشرة، لأنه لا يمكن التوصل إليها إلا عند نهاية الاختزال التدريجي الذي يمكّن من استخراج السمات الأساسية والثابتة للظواهر"([1]) . إن هذه السمات الأساسية هي تلك التي يسميها دي سوسير بالعلاقات التقابلية التي تربط بين عناصر النظام والتي بدونها لا قيمة لأي عنصر ولا وظيفة يمكن تحديدها خارج رقعة هذا النظام، وهو ما يجعل البنية وفق هذا التصور العناصري غير قابلة للملاحظة المباشرة خارج الاختزال الكشاف لعلاقاتها الداخلية، وهروبا من أي إشكال يحاول واهيا الحسم في مدلول البنية عبر

[1]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 94 .

مختلف تعريفاتها وتأويلاتها " ورغبة في تجنب ما يثيره من خيارات لا يمكن الحسم بينها، حاول بعض الباحثين استخدام مصطلح (النسق الثقافي)، أو (النسق السوسيوثقافي) ويأتي على رأس هؤلاء كليفورد غيرتس الذي وجه بحثه نحو النظر إلى الأنظمة الحاكمة للأفراد والجماعات بوصفها أنساقا ثقافية. فهو يعالج الدين بوصفه نسقا ثقافيا، ويتناول الأيديولوجيا بوصفها نسقا ثقافيا ..." [1] .هكذا نستشعر المسافة الأمبيريقية التي انزاح بها النسق من حاضنته اللسانية إلى أكثر من مجال علمي مستجد ... حتى غدا النص سديما كونيا في وسعه أن يبتلع كل الظواهر السوسيوثقافية ويُمثلها . وغدا في وسع الناقد الجديد أن يتصور كل حدث آني أو تاريخي نصا قابلا للقراءة ومحتمِلا لأدوات التحليل النصي /الخطابي. لتصبح الظواهر الحياتية دالات تبتعد عن حقائقتها المدلولية المعوَّمة في صيرورة من الاختلافات اللانهائية . وظلت نجاعة تداول الآليات السوسيرية الأولى -من دال، ومدلول، ونسق، وعلامة، وحضور، وغياب، وتقرير، وإيحاء، وتعاقب، وتزامن....- مستمرة ومنفتحة على ممكنات لا تنبئ بقرار. لذا سوف يبتعد ميشال فوكو ومن هم على شاكلته بمفهوم الخطاب /النص إلى " تركيز أكبر ...فالاجتماعي والسياسي في داخل النص وليس خارجا. لأنه لا وجود لخارج لا يصل إليه النص " [2]. ليضعنا هذا التصور الجديد لما بعد البنيوية أمام انعطافة حدية مُرْبكة ومرَكبة -في آن- في صلب النظرية البنيوية التي شيء لها أن تنظر إلى الكون من خلال الخطاب، وتنظر من بعد ذلك إلى الكون خطابا مفتوحا، وكأن الأمر سيُسفر في قادم التجليات عن الحديث عن موت (وشيك) للنظرية الأدبية وبالتالي للأدب برمته . وهو ما انتبه إليه م.هـ. ابرامز حين قال: " ينبغي ملاحظة أنه ما من نظرية من نظريات ما بعد الحداثة ... قد صيغت كمرجعية مقصورة على الأدب. فقد قدمت كل منها نفسها كفكرة عظيمة تهدف إلى تثوير فهمنا لجميع النشاطات والنتاجات الإنسانية التي يعتبر الأدب مجرد جانب صغير منها " ([3]). بعد أن امتد مفهوم النسق بامتداد مفهوم الدارسين للنص الذي امتدَّ بدوره وانفتح على سياقاته السوسيو ثقافية التي تكتنفه.

---

[1]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، ص ص 94، 95.

[2]- محمد أحمد البنكي ،دريدا عربياً: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 1، 2005، ص 310

[3] - م.هـ. ابرامز،تاريخ الأدب الأنجليزي،تر: بدر الرفاعي،مجلة الثقافة العالمية، الكويت، ع87، مارس، أبريل،1998، ص 169.

1-1- أنماط الأنساق:

تتعدد أنواع الأنساق وتتنوع أنماطه في تاريخ الثقافة تبعا لدرجة انكفائها على حول ذاتها، واستقرارها باستقرار العامل السياسي والاجتماعي في مجالها الجغرافي، أو تفاعلها مع الثقافات المجاورة، سلبا أو إيجابا، بفعل التبادلات التجارية أو الثقافية أو غيرها، أو بفعل الحروب وما ينجرُّ عنها من احتلالات أو استيطانات استعمارية وغيرها، وبفعل التثاقفات والتراجم والاتصالات وبعدم فعلها أيضا، تختلف الأنساق وتتمايز إلى هذه الأنماط الثلاثة:

1-3-1- الأنساق التاريخية المستحكمة:

هي الأنساق الأزلية الراسخة التي انسجمت مع الثوابت الكبرى لمجتمع ما، وصارت ملازمة لهويته والملامح القيمية لإطاره الوجودي في التاريخ. وهي من أعتى أنواع الأنساق مقاومة للاجتثاث أو التحديث والعصرنة وإعادة التشكيل. ومن أبعدها عرضة للمساءلة أو المفاوضة على تعاليها. وقد تشكل ملاذا لاواعيا للشعوب والأفراد في اللحظات التاريخية العصيبة. وهي الأنساق التي تنبني عليها التمثيلات القيمية الكبرى للمجتمع كالجنوسة والبطريركية ولون البشرة التي ينبني عليها استعباد الأغيار وغير ذلك ... فحين يجترح الباحث نادر كاظم مصطلح (الاستفراق) كنسق صورولوجي ثقافي مهيمن يحدد العربي ذاته من خلال الآخر/الإفريقي الأسود على غرار الاستشراق الذي طبع تمثل الغربي للشرقي بقوله : " "لقد صاغ كل من الاستشراق والاستفراق خطابا متماسكا وبالغ الثراء عن الآخر، لكنه خطاب متخيل تشكلت ضمنه صور وتمثيلات وتحيزات اكتسبت طبيعتها البديهية المزعومة من سياقات القوة التي تحصن الذات وتشكل خطوطا متشيئة تفصل الذات النقية الصافية عن الأعراق والثقافات الأخرى الملوثة. إن لكل جماعة طريقتها الخاصة في تمثيل ذاتها، وعرض ثقافة الآخرين أمام وعيها"([1]). لذا ارتبطت هذه الأنساق والتحمت بهوية الفرد داخل جماعته، ومن خلالها تصبح الجماعة ذات المخيال الواحد مجموعا في فرد واحد .

1-3-2- الأنساق المضادة:

تستمر الأنساق التاريخية المستحكمة في تأثيرها المبطن تحت الخطابات متحكمة في مآلاتها النسقية، وبتغير أنماط

[1]- نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص 45

التواصل بين الثقافات والمجتمعات عبر انخراطها في سلاسل تحديثية متوالية، تتمارج الأنساق و تتنابذ وتتضاد نسقا لقاء نسق في معترك الخطابات الثقافية الجديدة، فمن نسق الثبات الكامن المضاد لنسق التجاوز نستلُّ عدة ثنائيات، يكون في أولها نسق أزلي مستحكم ومهيمن متسلط ومضمر خفي وفي ثانيهما نسق جديد، قلِق يبحث عن قراره في الخطاب ، طارئ وظاهر، بارز وصادم، منزاح ومضاد للأول فيحصل عندنا :

نسق التعدد ضد نسق التشابه

نسق الذكر ضد نسق الأنثى

نسق الصوت ضد نسق الكتابة

نسق الخوف ضد نسق المغامرة

نسق اليقين ضد نسق الشــك

نسق الطاعة ضد نسق العصيان

نسق التماثل ضد نسق الاختلاف

نسق العادة ضد نسق البدعـة

نسق الحضور ضد نسق الغياب

.....

نسق المجموع ضد نسق الفرد

و في المحصلة ينتج لنا :

نسق المركز ضد نسق الهامش.

ويمكن تمثل النسق الضدي داخل الثقافة الواحدة منذ غابر التاريخ، فالصراع أزلي بين القاهر والمقهور، غير أنه يجري تغليب نسق على نسق يطغى ويهيمن ويحجب غيره من الأنساق. وفي ذلك "يشير فوكو إلى كيفية بناء الذات التي يمكن تحديدها من خلال ضدها أو ما يسمى بـ(الآخر)، ويؤكد أن سلامة العقل تحدد عبر العمل المؤسساتي ومن خلال تعريف الحماقة، مثلما أن الحرية تؤسس بحضور النقيض/السجن. ويعتقد كلفن أفريست أن التاريخانية الجديدة تبصّر كيف أن النظام المهيمن الذي يوظف القضايا الثنائية هو واحد من أعظم الإسهامات الأساسية في النظرية الأدبية النقدية"([1]).

1-3-3-الأنساق الطارئة :

وهي الأنساق التي تطرأ على الثقافة من خارجها، وهي لا تتشكل ولا تتحدد بالضد من أنساق راسخة، وإنما تم ترحيلها واجتلابها من خلال عملية (المثاقفة) الكونية بين الشعوب، والتي سهَّلت سبلُ التواصل الفائقة إمكانات تنافذها وفق آليات عصية على المراقبة أو التحديد والضبط. وتم قبولها وتداولها بشكل لا واعٍ في الثقافة المستقبِلة. فقد رأى الناقد الأمريكي (كلنرDouglas Kellner) أن " الثقافة ذات طبيعة اتصالية، والتفريق بينها وبين فعل الاتصال ما هو إلا تفريق عشوائي وتعسفي، فالثقافة تحدث بالاتصال والاتصال يحدث بها"([2]). وفي ظل الانفجار الاتصالي الذي تهاوت له كل الحدود الكونية في حياة الناس اليوم، يحدث أن تنتق وتشيع أنساق ثقافية جديدة داخل أي ثقافة في العالم . وما انتشار قصيدة (الهايكو) اليابانية —مثلا- بما تحمله من أنساق ثقافية مرتحلة من شعوب لم تعرف ثقافتُها تاريخيا بالهيمنة أو التوسع ... ومع ذلك تساوق نص الهايكو مع معطيات الوسيط الالكتروني والتقني الجديد ولقي قبولا واسعا في العالم بأسره. وتؤكد (آمنة بلعلى) أنه " في تعاملنا مع هذه التجربة الشعرية اليابانية يجب أن نتجاوز الطريقة الرومنسية الانفعالية التي تعاملْنا فيها مع الثقافة الغربية، فالقصر، والمباشرة، والبساطة، والهشاشة، والإيحاء لها مكانتها في نمط من البلاغة المقموعة في التراث العربي، التي حكمت عليها الثقافة العربية بأنها مرتبطة بأنماط

[1] - يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 ، ص31

[2] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 26

من الكلام غير الشعر"([1]). فالهشاشة والقصر والمباشرة أنساق طرأت على النص الشعري الراهن بتأثير من بنية الوسائط والخطابات الوسائطية القصيرة ذات الملمح الوامض الدال، وذات البلاغة التداولية البيضاء الجديدة. التي تعتدُّ بهشاشتها وسيولتها التي لا تتكئ على المحمولات السردية الكبرى، والعبوات الإيديولوجية الرؤيوية المرجعية التي تثقل البُنى العميقة لنصوص الكلاسيكيين والرومنسيين والحداثين الذين تطالب الأنساق الراهنة بتجاوزهم.

كما أن نسق الصورة المشهدية الذي يراهن النظر السيبرنيطيقي على أنه سيُعدُّ بشارة لعصر ما بعد الكتابة، فالكائن البشري المعاصر صار يُجتذب رغبويا من عينيه. " فالثابت أن العولمة الثقافية تتوسع في مناخ من تراجع الثقافة المكتوبة على صعيد الإنتاج والتداول، فثقافة العولمة هي ثقافة ما بعد المكتوب، ثقافة الصور"([2]). وقد بدأنا نقرأ نصوصا شعرية وسردية تتوسل بالصورة لتشفع بها العبارة وتتعدد بالتالي طرائق التلقي وتتضافر حواس جديدة في قراءة أبعادها الخفية.

[1] -آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،ط1، 2014 ، ص 169

[2]- محمد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ع228 ، 1999، ص14

2-النقد الأدبي والنقد الثقافي- تكامل أم تفاضل؟

يجري الحديث دائما عن علاقات الاتصال والانفصال بين مفهوم النقد الثقافي ومفهوم النقد الأدبي، وإذا ما كان انبثاق أولهما جاء على أنقاض ثانيهما، إلى درجة الإعلان عن نعي الأدب والحديث عن(موته)([*]) وبالتالي الحديث عن موت النظرية والنقد الأدبيين . ويؤكد عبد الله الغذامي على أهمية النقد الأدبي في سائر العصور، وهي أهمية نمت في شروط نسقية خاصة، فالنقد الأدبي الذي يتصوره الغذامي هو ذلك" العلم الذي حقق لنفسه استقلالا نوعيا عن المؤثرات السلطوية، ربما لأنهم كانوا ينظرون إليه على أنه غير نافع ،(...) ومن ثم فهو غير سلطوي، وربما يكون شعبيا وهامشيا، يتعامل مع المجاز (...) وليس مع الحقيقة والواقع، لذا نلاحظ أن الخطاب النقدي الأدبي هو العلم الذي تتجلى فيه الأريحية الذاتية ، (...) فلم يجر تكفير ناقد أدبي بسبب نقده قط في الموروث القديم " ([1]) وهو الأمر الذي جعل النقد الأدبي ينتعش و يمتد ويتنوع وينمو على حساب النقد الثقافي الذي ينبغي لسالكه أن يتنكب المتاعب والمهالك . وبالتالي فلا ضير من الاتكاء على هذا الرصيد المعرفي، المنهجي، الاصطلاحي والإجرائي الذي أورثنا إياه النقد الأدبي كما يرى الغذامي معلقا بأنه : " لايمكن الاستغناء عنه (...)، ذاك إن نحن أردنا أن نكون منهجيين (...) ومن هنا فإننا نقول : إن النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبي ،، بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي للنقد الأدبي "([2]) ([**]) .

([*])- إشارة إلى كتاب، ألفين كرنان ، موت الأدب ، تر: بدر الدين حب الله الديب ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،طبعة 2000

[1] - عبد الله الغذامي ، عبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، دار الفكر ، دمشق ،دط ، 2004 ، ص ص 20، 21

[2] - المرجع نفسه ، ص 21

([**]) - يُقر عبد الله الغذامي في هذا الكتاب بالذات بأن النقد الثقافي لا يمكنه أن يكون بديلا إحلاليا للنقد الأدبي والجمالي عامة ، لكنه في كل قراءاته ومقارباته ممارسة وتحريض عن ضرورة التخطي القطائعي للنقد الأدبي منذ أن فجر قنبلته الشهيرة معلنا" موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي في سبتمبر من عام 1997، في تونس، في ندوة عن الشعر، ثم كرر ذلك عام 1988 في مقالة بجريدة الحياة، وأتبعها بكتابه (النقد الثقافي) عام 2000" (نورة آل سعد، الشمس في أثري، مقالات في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2007، ص 282)

هكذا يمكن القول أن النقد الثقافي لا يستطيع أن يقوم على أنقاض النقد الأدبي، ولا يمكن لنا أن نتصور حياة الأول رهينة بموت الآخر، فالنقد الثقافي لا ينفصم وجوده عن جماليات الآثار الأدبية والمعاني والدلالات الناجزة في النصوص، وإنما ينطلق منها ومن خلالها إلى انصهارها في السياقات الثقافية والقيم الاجتماعية، والأنساق والقوى المتعارضة المضمرة في حجب الخطابات. تماما كما أشار (فنسنت ليتش Vincent B. Leitch) إلى أنه" يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلوا عن اهتماماتهم الأدبية "([1]). هكذا، إذن، يدين النقد الثقافي للنقد الأدبي، وهي مديونية تسري على سائر العلوم والنظريات التي لن يتوانى النقد الثقافي لاستثمارها إلى الحد الذي يجعل من التساؤل التالي ملحا ومشروعا :

هل يمكن لنا الحديث عن نقد ثقافي باعتباره فرعا من فروع المعرفة ؟ و إلى أي مدى يحظى هذا المجال باستقلاليته عن غيره من المجالات ؟.

يتحفظ الناقد الثقافي على هذا الأمر " لأن النقد الثقافي فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحض من المساس به أو الخوض فيه ... و لأن النقد الثقافي فعالية ، لا فرعا معرفيا ، فإنه يتوخى بلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تتيح القرب من فعل الثقافة في المجتمعات "([2]). وهو يقترب - إلى حد ما- مع ما أورده صلاح قنصوة في كتابه (تمارين في النقد الثقافي) حين قال : "والنقد الثقافي ليس منهجاً بين مناهج أخرى، أو مذهباً أو نظرية كما أنه ليس فرعاً أو مجالاً متخصصاً بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أم فكرية ويعني النص هنا كل ممارسة قولاً أو فعلاً تولِّد معنى أو دلالة "([3]).

---

[1] - ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 308

[2] - محسن جاسم الموسوي ، النظرية و النقد الثقافي ، الكتابة العربية في عالم متغير ،واقعها ،سياقاتها وبناها الشعورية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1، 2005، ص 12

[3] - صلاح قنصوه ،تمارين في النقد الثقافي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ،القاهرة ، ط1 ، 2007 ، ص 11.

غير أن عبد الله الغذامي يختلف تماما مع هذا الطرح عادًّا النقد الثقافي" فرعا من فروع النقد النصوصي العام ، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة و حقول الألسنية ،معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء " ([1]). ولعل من ذهب إلى كونه فعالية أكثر من كونه علما أو نظرية نظر بعين الاعتبار إلى انفتاح هذا النقد العريض على سائر العلوم والنظريات والاستراتيجيات النقدية وكل ما أثبت الرهان الإجرائي الأمبيريقي نجاعته في قراءة الخطابات الثقافية والإفادة من أدواتها في سبر أغوارها الخبيئة ما يبتعد بها عن أي استقلالية نظرية أو علمية .

3-النقد الثقافي وانفتاح النسقي:

كان من بوادر ظهور النقد الثقافي وتطوره "الظهور الجديد و الحديث للدراسات الثقافية خلال فترة السبعينيات خاصة في بريطانيا ، وذلك منذ أن تأسست مجموعة برمنجهام تحت مسمى : (Birmingham center for contemporary cultural studies) ولقد تطور [هذا] المركز وتحول تحولات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي "([2]) في كامل أنحاء المعمورة .

وقد كان لمثقفي نيويورك ولليسارية ما بعد الماركسية الأمريكية الدور الأكبر، أيضا، في بعث هذه النظرية وإرساء دعائمها على التضاد المنهجي الخطي" وبصورة حادة عن شكلية النقاد الجدد ونقاد شيكاغو الذين تعمدوا في ممارساتهم النقدية تجنب الموضوعات والمناهج الاجتماعية – السياسية (...) إن حجر الزاوية للمشروع النقدي عند مثقفي نيويورك والذي ميزهم عن المدارس المنافسة المعاصرة [كما يقول فنسنت ليتش] هو ربط الخيال الأدبي بالوجود الاجتماعي عن طريق (النقد الثقافي) "([3]). فالنقد الثقافي هو إرهاصٌ نظري يقفو مآلات مدارس ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة والذين يصفونها بكونها "مجموع الظروف

[1] - عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص ص83، 84
[2] - فيصل الأحمر ، نبيل داودة ، الموسوعة الأدبية ، دار المعرفة ، الجزائر ،ط1، 2009 ، ج1، ص 134
[3] - فنسنت ليتش ، النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات ، تر محمد يحي ، المجلس الأعلى للثقافة ، دط ،2000 ، ص 106

والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي "([1]) كما فعل (رولان بارت 1915-1980) في كتابه الشهير S/Z مع قصة بلزاك حين طبق عليها خمس شفرات :" الشفرة القصصية والشفرة التأويلية (...) و الشفرة الثقافية [وهي التي] تفْحص رصيد المعرفة الاجتماعية التي يقتفي العمل آثارها، والشفرة الدلالية (...) و الشفرة الرمزية [التي] ترسم خطوط العلاقات الجنسية و علاقات التحليل النفسي المرسومة في النص (...) فالنص عنده ليس (بنية) بقدر ما هو عملية (بنينة) structuration مفتوحة "([2])، حتى أن (رولان بارت) بات عصيا على التحديد والتصنيف والإحالة لأي مدرسة أو نظرية نقدية، فهو دائم الترحال والتنقل من منهج لآخر، فاتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة أثرت بشكل أو بآخر في النقاد الثقافيين فيما بعد . حتى صار ديدنهم جميعا مقولة يلخصها (ادوارد سعيد1935-2003) بقوله : "أن الدور الملائم للمثقف المعارض، ليس في أن يكون عضوا جيدا في مدرسة، ولا أن ينغلق على عقيدة، ولا أن يلتزم بنظام حزبي، وإنما في أن يتشكك دوما في الأرثوذكسية "([3]) السُّكونية اليقينية في ثقافة ما .

هكذا يتبدى لنا ملمح الناقد الثقافي المعاصر، وهكذا يُمْوْقِع النقد الثقافي نفسه كإستراتيجية قراءة ومراجعة وتفكيك وحفر تتخطى حجب الخطابات الثقافية إلى ما تتستر عنه من أنساق قد تتناقض وتتضاد مع ما تود أن تفصح عنه. فالنقد الثقافي ينطلق من وقائع الخطاب الأدبي كمعطى جمالي إلى غيوب أنساق ثقافته الجاثية في تضاعيفه متعاملا مع هذا الخطاب" بوصفه نسقا من الرموز والأفكار، بدءا من مادة النص المحسوسة، وصولا إلى طبيعته التكوينية، ثم أثره التنفيذي، دون فصل بين هذه الثلاثية، مع ربطها بالواقع الخارجي وحركته الدائمة التي تحكمها ظواهر الاندفاع حينًا، والانفعال حينًا، والتذكر حينًا ثالثًا "([4])، ممنهِجا قراءته وفق خصائص ثلاث يلخصها (فنسنت ليتش) فيما يلي : "

---

[1] - ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 224

[2] - تيري إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب، تر أحمد حسان ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، دط ، سبتمبر 1991 ، ص 168

[3] - فنسنت ليتش ، النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الأربعينيات ، ص 405

[4] - محمد عبد المطلب ،النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسة الشباب،ع5، ط1، 2003، ص93

أ- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار النقد المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة ، سواء أكان خطابا أم ظاهرة .

ب – من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي .

ت – إن الذي يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هو لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة دريدا (أن لاشيء خارج النص)، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، وحفريات فوكو"([1]). وقد تلقف النقاد الثقافيين مقولة دريدا (لاشيء خارج النص Il n'y a pas de hors texte([2])) باعتبارها تتيح لهم قراءة أي ظاهرة نصية أو واقعية أو اجتماعية أو ثقافية بوصفها نصا قابلا للتحليل والنقد كأي نص مكتوب. و هي مقولة يتصدى لها إدوارد سعيد الذي يجد نفسه أقرب إلى (ميشال فوكو) منه إلى (دريدا) النصوصي الذي يعزل النص ويعزل نفسه عن (الدنيا) وشروطها الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية - في نظره - متمثلا مقولة (لاشيء خارج النص) و بالتالي (النص في كل مكان) على الضد من مقولة فوكو " السلطة في كل مكان، ليس لكونها تُطوّق كل شيء، بل لكونها تنبع من كل شيء "([3]) بحيث يندرج في هذا الـ (الكل - مكان) النص ذاته . وبالتالي فأطروحات (فوكو) ومن شايعه تدخلنا إلى النص وتخرجنا منه في تأويل هو تفاعل عالم النص مع نص العالم ، باتجاه "أرخنة النصوص، وتنصيص التاريخ"([4]) .وهو ما تصبو إليه مدرسة النقد الثقافي وتشتغل على ضوئه .

---

[1] - عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، ص 33

[2] - Voir Rudy Steinmetz , Les styles de Derrida , Boeck-Wesmael ,Bruxelles, 1994 , p 234

[3] - Marie-Christine Gronjin, Penser avec Michel Foucault, Edition KARTHALA,Paris, 2005, p 189

[4] - عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، ص ,45

جاء النقد الثقافي، إذن، كي ينقذ المناهج النصوصية من شكلانيتها المحضة ودورانها العدمي في شبكة البنى والعلاقات والنظم الداخلية المحايثة في معزل عن عالمها وأنساقها الخارجية التي انبثقت منها . وكأن النقد الثقافي فاعلية نقدية مراجعة لمأزق المناهج النصوصية تجاه أسئلة التاريخ والعالم وفق آليات واستراتيجيات تفيد من فتوحات ومنطلقات ما بعد البنيوية، من جهة، وتنطلق بالنصوصية إلى مآلات أبعد مما كانت تلزم نفسها بالوقوف عندها. وبذلك فالنقد الثقافي هو " مظلة واسعة تغطي الاتجاهات النقدية الأخيرة منذ منتصف الثمانينيات داخل خيمة الثقافة الغربية، وهي الماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، والتاريخية الجديدة، ومابعد الكولونيالية، والنقد النسوي (...) [فقد] تَبنّى أتباع النقد الثقافي بمسمياتهم المختلفة مشروعا نقديا جديدا يقوم على العودة إلى النص من ناحية، وإلى تأكيد العلاقة بين النص كخطاب أدبي والخطابات الثقافية الأخرى غير الأدبية على مستوى البنية الفوقية، وبين النص والعلاقات الاجتماعية للإنتاج على مستوى البنية التحتية من ناحية أخرى. وإن كانوا جميعا قد تباروا في إدخال تعديلات تخفف من جبرية العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية، وهي الجبرية التي ارتبطت بالماركسية التقليدية ونظرية الانعكاس التي تبنتها "([1]) بعد أن تعرضت الصيغة الدوغمائية الراسخة للماركسية التي تفترض علاقة حتمية تاريخية تربط بين البنية الفوقية (الإيديولوجية) بالتحتية (الاقتصادية) إلى انتقادات حادة، وهي الصيغة التي كانت ترى في الثقافة مجرد انعكاس لقوى وعلاقات الإنتاج في مجتمع ما. ومع انتعاش مناهج (الدراسات الثقافية) و(النقد الثقافي) اتخذ (الثقافي) موقعه الحيوي في الترسيمات النظرية التي تتصدى للإشكاليات المعاصرة، والقديمة على السواء . بشكل تصير من خلاله (الثقافة) و(الثقافي) ثيمة دائمة للتعاطي النقدي الذي نهل من كل النظريات والمناهج والعلوم الإنسانية وتَأهّل إلى فاعلية نظرية تبلورت عبر تراكمات منهجية إلى مسمى (النقد الثقافي) والتي ترفد حركيتها داخل النصوص من المنجز المنهجي والاستراتيجي للنظريات الأخرى بعد نقدها وتمحيص النجاعة الأمبيريقية لأدواتها وتحيزاتها، ومن ثم العبور إلى المناطق الثقافية الحرجة داخل أو خارج الخطابات والظواهر التي كانت هذه المناهج المتعالية تأنف من الخوض فيها ، وتتورع مما تصفه بالسقوط المسفّ من علياء الثقافة الرفيعة إلى حضيض الثقافة الجماهيرية

[1] - عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ع 298 ، نوفمبر 2003 ، ص 351

الشعبية الوضيعة – في نظرهم - . حتى أن ناقدا مثل (جوناثان كيلر Jonathan Culler) راعه ما آل إليه مصير مناهج النقد الحديث متسائلا عما يحدث في الحقل النقدي ،" حين يلحظ المرء أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة (ملثون) إلى دراسة (مادونا) وعن دراسة (شكسبير) إلى دراسة الدراما التلفزيونية(soap opera)، ويرى البروفيسور الفرنسي يكتب عن السجائر، وزميله الأمريكي يكتب عن السمنة...الخ....هذه الدراسات الثقافية التي كسرت مركزية (النص) ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشّف عنه من أنظمة ثقافية "([1]).

وليس في وسعنا تماما أن نفهم الجانب الضيق الذي آلت إليه مكانة الأدب على أساس من أن النظرية المعاصرة أشاحت بوجهها عن قراءة وتحليل النصوص والأعمال الأدبية وإنما انفتحت كوة تأويلاتهم وتمادت بهم أنساق النصوص والخطابات إلى أعمق وأبعد من حوافّ كينوناتها خارج كون عائم من التفاعلات السياسية والاجتماعية والثقافية . وتطلعت بالتالي تبعا لهذا الفتوح النقدي الجديد إلى الاهتمام بكل منتج سوسيوثقافي دال يحظى باستهلاك جماهيري واسع باعتباره قابلا للقراءة والتأويل والتفكيك شأنه شأن أي نص أو خطاب لساني كالسينما والإشهار والموضة ولغة التواصل الاجتماعي وغيرها باعتبارها نظما علاماتية تتضمنُ بُناها دوالَّ ظاهرةٍ حضوريةٍ تخفي مدلولات غيابية تحجب مرموزات الهيمنة والتحيز والاستلاب والعنصرية وغيرها. فقد كان (بيتر بابياكPeter Babiak) يرى في دراسته التي يسرد فيها تجربته في تدريس «الأدب ما بعد الكولونيالي» في جامعة (يورك) لأول مرة، " أن أي دارس ومدرِّس للأدب ما بعد الكولونيالي لا بد أن تواجهه مشكلة تتعلق بطريقة تدريس هذا الأدب وقراءته. ولا بد للناقد أن يحسم موقفه المنهجي من هذه المشكلة بالإجابة عن السؤال: كيف يمكن التوفيق في المجابهة المتوقعة، بين التحليل النصي وبين البرنامج السياسي للأدب ما بعد الكولونيالي؟ وانتهى في إجابته إلى أن الطريقة البلاغية والجمالية في قراءة النصوص عاجزة عن الكشف عن انحرافات وتحيزات هذه النصوص الإيديولوجية"([2]).

[1]- عبد الله الغذامي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية،ص 17

[2]- مجموعة مؤلفين، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2003، ص104

فالنقد الجديد الذي تتعدد مناشطه القرائية النقدية وتنْثُق وتتشعَّب توصيفاتها وبرامجه التحليلية من ما بعد الكولونيالية إلى التاريخانية الجديدة إلى التحليل الثقافي إلى النقد الثقافي يسعى دائما إلى تثوير بنية العلامة والنفاذ إلى أبعد من مرموز دالها المادي الآني المباشر إلى قراءة كشفية فاحصة تستنطق المسكوت عنه والمقموع التي تواريه الثقافة في طوية النص الذي تم تخطي تداولياته إلى ما أبعد من مرصوفاته الجُمَلية لذا يقول الباحث جميل حمداوي في تعريفه للتاريخانية الجديدة:" ومن هنا، فالمقصود بالتاريخانيَّة الجديدة: تحليلُ الخطاب - في ضوء المقاربة الثقافية والتاريخية والسياسيَّة، والمقصود بالخطاب هنا ليس بالمفهوم اللِّساني والسيميائي - على أنه نصٌّ مُنسجم ومُتَّسق يتجاوز الجُملة، بل هو بمفهوم ميشيل فوكو؛ أي: هو شبكة مُعَقَّدة من العلاقات الاجتماعيَّة والسياسية والثقافيَّة التي تتحكَّم في إنتاج الخطاب، والتعبير عن علاقات السلطة والقوة، والهيْمنة والمخاطر، فالكاتب الذي يُنتج خطابًا إنَّما يَنتقي ما تُريده المؤسَّسة الثقافية الحاكمة وتَرتضيه" ([1]).

ذلك هو رهان النقد الجديد الذي سيتجاوز النسق اللساني والنسق الجمالي البلاغي واختراق حجبهم إلى الأنساق الثقافية المضمرة في حيويةٍ آليةٍ مزمنةٍ وكامنة تحت هسيس الخطابات. وهي فاعلية نقدية تتطلب وفق هذا التعريف الاعتداد بأكثر من منهج ومجال معرفي داخل المضمار القرائي الواحد . حتى مال بعض النقاد – كما يقول (محمد البنكي) " إلى استحداث نعت جديد يلحق بمصطلح النقد ليُعبّر عن المساحة الجديدة التي تستوعب كل ألوان النقد، وهو نعت (الثقافي) فيقترح مسمى (النقد الثقافي) بديلا جامعا"([2]). ذلك أن مراودة الطبيعة الشبحية الملتبسة للنسق الثقافي سوف يتطلب الاعتداد بأكثر من منهج ومجال بحثي في القراءة التشريحية ذاتها والتجاسر على اختراق الحجب الحادة بين الأجناس والنظريات والأقاليم المعرفية وقد يسّرت التحولات العولمية الكونية سبل التنافذ الفكري والجمالي بين آفاق المعرفة الإنسانية برمتها .

---

[1]- الموقع الإلكتروني:
http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39328/#ixzz3lv6WK39K جميل حمداوي، التاريخانية الجديدة، التاريخ: 2012/03/15

[2]- محمد أحمد البنكي ،دريدا عربياً: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، ص 30

4-النسق الثقافي والمعطى البلاغي الجديد:

حين يظل النسق المضمر خلاسي الأثر والتحرك تحت الخطابات، التي تتكتم على كينونته المضادة والمتعارضة مع النسق الظاهر، يستمر في انسرابه واستفحاله الخفي في الآثار، حتى يعطي للثقافة خاصية الضبط الفائق التي تعصمها من أن تسقط في هاجس اللاتماثل و اللاتشابه. وهو ما يجعل من النسق، عند " أمبرتو إيكو دالا على تاريخ الثقافة والأدب والفكر الاجتماعي بصورة عامة. وهذا يقتضي جعل الأنساق الثقافية تنتظم في ترتيب تتابعي عبر عصور التاريخ المختلفة، ووصف أنماطها لتحديد الخاصية الكلية الجامعة للثقافة الإنسانية بشكل عام ...ويمكننا أن نحدد مفهوم الأنساق الثقافية [يقول الباحث ضياء الكعبي] بأنها نظم بعضها كامن و بعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات ، و تتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين، والعرق والدين، والأعراف الاجتماعية، والقيود السياسية، والتقاليد الأدبية، والطبقة ، وعلاقات السلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات، وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه "([1]). من هذه الأخيرة (طرائق التلقي) والخاضعة بدورها لهيمنة الأنساق التي تفرض قنوات ووظائف معينة لتلقي أي إرسال ثقافي مستهلك من طرف الجماهير، استلهم عبد الله الغذامي فكرة مراجعة النموذج الاتصالي الشهير لرومان جاكوبسن ذي العناصر الستة (المرسل و المرسل إليه و الرسالة و السياق و الشفرة ووسيلة الاتصال) مقترحا إضافة عنصر سابع له أهمية لا ينبغي التغاضي عن دورها في استهلاك وتلقي واستقبال أي بث خطابي وهو " العنصر النسقي ... بهذا نتيح مجالا للرسالة ذاتها [والكلام للغذامي] بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي ...وفي هذا ستكتسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية إضافة إلى و سائلها الست الأولى ...(النفعية والتعبيرية والمرجعية والمعجمية و التنبيهية و الشاعرية) "([2]).

[1]- ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم ،الأنساق الثقافية و إشكاليات التأويل ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،ط 1 ، 2005 ، ص 22

[2]- عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، ص ص 64 ، 65

الشفرة

السياق

الرسالة

المرسل ——————————————— المرسل إليه

أداة الاتصال

العنصر النسقي

ويذهب الغذامي بنفس الصنيع الذي فعله مع نموذج جاكوبسن إلى تطويع البلاغة والمصطلحات البلاغية لمصلحة المشروع النسقي الثقافي، أوبالأحرى قراءة المنجز البلاغي قراءة ثقافية نسقية. فالمجاز والبلاغة يضمران بداخل أجهزتها الاصطلاحية والمفهومية والإجرائية أنماطا من الهيمنة والتحيز والأنساق الثقافية التي ترعى مصلحة الثقافة النافذة التي انبثقت عنها. ويقترب عبد الوهاب المسيري من طرح الغذامي في ذلك إذ يقول في كتابه (اللغة و المجاز) " أن الصورة المجازية يمكن استخدامها كوسيلة لتمرير التحيزات وفرضها بشكل خفي ، فالمجاز يقوم بترتيب تفاصيل الواقع لنقْل رؤية معينة "([3]).

حين يتحدث عبد الله الغذامي عن مجاز كلي يتجاوز مجاز اللفظة والجملة، إلى الخطاب والظاهرة الثقافية بأكملها ، وحين يتحدث عن التورية الثقافية بدل البلاغية ، فهو يستفيد من ازدواجية طبيعة طرفي كل منهما ، معرجا عن الحديث عن دلالة نسقية تتجاوز الدلالة الصريحة التوصيلية ، والدلالة الجمالية الأدبية، إلى الحديث عن الجملة الثقافية التي هي في مقابل الجملتين الأدبية والنحوية ([4])، ليصل إلى أهم إشارة في هذا المضمار وهو " أن في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين أحدهما المؤلف المعهود مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته بالمؤلف المضمر... وهو المؤلف النسقي "([5]).

[3]- عبد الوهاب المسيري ، اللغة و المجاز ،بين التوحيد ووحدة الوجود ،دار الشروق ، القاهرة ، ط 1 ، 2002، ص 19
[4]- ينظر عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، الصفحات من 67 حتى 75
[5]- عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، ص 75

وكأن الغذامي يريد أن يضعنا أمام جبرية نسقية لا يملك الخطاب، أي خطاب، الفكاك من قبضتها مهما ادعى التحرر من خيوطها الهاجسية الخفية. ومهما يزعم لنفسه وعيا قبليا بإكراهاتها وتكتيكاتها وتحيزاتها. فالخطاب محكوم بالثقافة، والنسق الثقافي قدر أي خطاب في نظره و في نظر مشروع النقد الثقافي ورواده عامة .

وعبد الله الغذامي عندما يُحكم قبضته على (النسق الثقافي) ويرتضيه مصطلحا مفتاحيا لمشروعه ويتشبث به هكذا بصيغة المفرد، وبـ(ال) التعريف العهدية الذهنية فإنه بذلك يؤكد على وحدة وظيفته الجبرية الثابتة المستدامة، وهو ما يجعله يتجسد في صورة جوهرانية متأصلة، هذا من وجه. ومن وجه آخر يشلّ ديناميته وتفاعله الصيروري وانفتاحه على حراك الحياة الاجتماعية والسياسية والإنسانية عامة ما يؤهله إلى التشظي والتعدّد والتحدّد التفاعلي التقابلي إلى أنساق أصيلة في مواجهة أنساق حادثة عبر ثقافة حادثة تنازعها حضورها وتحاول إزاحتها عن هيمنتها. فعلى الرغم من أن عنوان كتابه (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية) وردت الأنساق فيه بصيغة الجمع ، إلا أن أي قارئ للكتاب وهو يفرغ من قراءته يتكرس في ذهنه مفهوما لنموذج جوهرانيّ أصلانيّ لنسق ثقافي مهيمن ثاو في تضاعيف المدونة الشعرية العربية القديمة والذي استفحل أثره حتى أذعنت الثقافة العربية برمتها لتمثيلاته . وهو اجتراح مفاهيمي يجعل من مصطلحه يقترب وظيفيا من اصطلاحات لا تبتعد عن مداراته الإجرائية على غرار المخيال[1](*) سوسيولوجيًا، والبراديغم، والأبستيمي معرفيا[2](**)، والصورولوجيا [3](***)الثقافية المقارِنة وغيرها .

---

[1] *- يختزن ذهن الفرد داخل جماعة بشرية ما أنماطا أولية قيمية كرسها المجموع، وهي أنماط تبرز إلى الفعل والتمثل في اللحظات التاريخية العصيبة تحت مسمى المخيال الذي يستوطن اللاوعي عبر تشكلاته المتراكبة في التاريخ. هكذا نتحدث مثلا عن مخيال إسلامي ضد الغرب، أو مخيال ذكوري ضد المرأة، أو مخيال الرجل الأبيض ضد الأسود، والعكس. فالمخيال هنا هو " عبارة عن شبكة من الصور التي تستثار في أية لحظة بشكل لاواعي وكنوع من رد الفعل. بل ويوجد متخيل (مخيال) كاثوليكي ضد البروتستانت أو بروتستانتي ضد الكاثوليك، أو شيعي ضد السنة أو سني ضد الشيعة،الخ... كل فئة تشكل صورة محددة عن الفئة الأخرى، وترسخ هذه الصورة بمرور الزمن في الوعي الجماعي".ينظر محمد أركون، أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟من فيصل التفرقة إلى فصل الخطاب، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت،ط1، 1993، ص12.

[2] **- "عندما طبق توماس كون فكرة (الثورة) على المعرفة العلمية، فكان يقصد قبل كل شيء التغيير في رؤية العالم الذي ينجر عنه التغيير في الإجراءات والأفعال، فيحل نموذج (باراديغم) محل نموذج آخر ويغير العادات السائدة في المجتمع العلمي. يحصل تغير في الهيئة لينجر عنه تغير في الهيكل،عندما تتغير الهياكل(السياسية والفكرية والدينية والفلسفية...) فإن الهيئة تتعدل هي الأخرى، فلا نرى الأشياء بنفس الوتيرة" ينظر، محمد شوقي الزين، الثقاف في الأزمنة العجاف،ص ص468، 469. ويبدو أن مصطلح البراديغم تداولته عدة علوم إنسانية واستلهمته من مظانّه العلمية. وهو ما يعادل عند محمد شوقي الزين مصطلح (الثقاف) الذي بيأه داخل ثقافتنا العربية . فالثبات في الحراك العلمي والثقافي داخل مجتمع ما وعبر امتداد زمني ما لا يكون إلا تحت باراديغم معين يكفل سيرورته واستمراره . وهو يقترب إلى حد ما من مصطلح (الإبستيمي) عند ميشال فوكو" الذي حدده بالكيفية التي من خلالها ينظر بها وتُستشعر الأشياء"
Voir, Lambertus Marie De Rijk, La Philosophie au Moyen Āge,Leiden,E.j.BRILL, 1985. P 56

[3] ***- الصورولوجيا IMAGOLOGIE أو (علم الصورة) "الذي يعنى بدراسة الصورة الثقافية التي رسمتها الشعوب عن بعضها، المنبثقة من تحت وطأة غياب، أو المنسربة من مسكوت عنه، ويهتم برصد

لأن الغذامي انصرف إلى أوصاف ونعوت وآليات لا يمكن لها أن تكون لنسق مفرد يراه قبيحا ومعيبا، وانخرط في البحث المضني عن قبحيات تحتجب تحت الجماليات. فهو في معرض حديثه عن الأنساق يقول" ...وتتولد في داخلنا أنماط أخرى هي صورة لهذه الأنساق، وليس نسق (الطاغية) سوى إنتاج ثقافي تولد عن صورة (الفحل) الشعري المنغرس في ثقافتنا" ([4]) ليشكل النسقُ الغذاميُّ من حوله هالة رمزية من الأنماط المشتقة منه والتي تتعدد وتستفحل وتستشري في الثقافة وفي الحياة وتتحكم في العلاقات بين الأفراد بميكانزمات غير واعية في نظر الغذامي. فالأنساق وفق هذه التحليل الكاشف نسق واحد وإن تعددت أنماطه، وهو ما لا يبتعد به كثيرا عن المخيال والباراديغم الثقافي. وهو أيضا ذو حركة فاعلية واحدة من الأعلى إلى الأدنى، من القاهر إلى المقهور، من السلطة إلى الرعية، من المركز إلى الهامش، من السيد إلى المسود. فحري بمشروعه إذن أن يكون بحثا في قبحيات وعيوب الثقافة المتشعرنة باعتبار الشعر هو أكبر رأسمال رمزي تزدهي به الثقافة العربية. وحري بالنسق الثقافي الفحولي المهيمن أن يظل وحدَهُ طرديتَه المنشودة في الخطاب الشعري العربي من العصر الجاهلي حتى الشعر المعاصر. لقد أفلح الغذامي أيما فلاح في خلخلة النظر النقدي العربي الذي ظل ردحا من الزمن رهين جمالياته الشكلية لافتا بصيرتَه إلى أعمق مما يتجلى فوق تمظهرات الخطاب من بلاغة وجمال إلى تحيزات رجعية، وحيف جُنوسي، وطغيان سلطوي غالب يعتمل في شكل أنساق حية محتجبة تحت الخطابات... لكن عبد الله الغذامي يقع في إسقاطات ومصادرات شموليـة

رؤى وانطباعات المجتمعات ، الرابضة في مخيال الوعي الجمعي، التي تنم على أنساق معرفية عامة، فالغوص في أعماق الذاكرة يحيلنا على تكتلات المفاهيم الصادرة عن مسلمات فكرية عميقة غير معلنة بالضرورة، يمكنها أن تشكل إيماءة تجري أو تتساوق مع رؤية معينة وإدراك محدد بأطر تاريخية أو ثقافية أو اجتماعية تتخطى الزمنية" ينظر ،د،ه، باجو، الصورية،تر: معجب الزهراني،مجلة نوافذ، النادي الأدبي، جدة، العربية السعودية، ع2، 1997، ص133،... وهي وفق هذا المفهوم تقترب أكثر من المفهوم الذي أراده الغذامي واشتغل عليه مع اختلاف أن صورولوجيته طبقتها داخل الثقافة الواحد، بين الذات والآخر داخل المجتمع الواحد.

[4] -عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 79

تبتعد بأحكامه عن تفاصيل وثنايا متعددة في الخطاب الشعري الجاهلي لا تتساوق مع النماذج التي اختارها على الرغم من أنها لِذات الشاعر وفي ذات الزمن. فالنص الشعري الجاهلي تحكمه أنساق متعددة ومتضادة، منها ما كان منسحقا تحت سنابك النسق المهيمن، ومنها ما كان منقلبا عن منظومتها، " فالنص الشعري الجاهلي...عالم من الأنساق المتداخلة والمتضادة في آن، وهذه الأنساق في تداخلها وتصادمها تمثل إطارا واضحا لموضوعة القطبية في الحياة: الأنا (الإنسان)، والآخر على تعدد إشارياته ومحمولاته "([1])، كما تفطَّن إلى ذلك الباحث الأردني يوسف عليمات في مشروعه الثقافي الذي حيَّن فيه التجاذب النسقي بين الشاعر والقبيلة، وانتهى إلى قراءة تأويلية جمالية ثرّة ابتعدت به عن عموميات الرصد النقدي لقبحيات الثقافة العربية عند الغذامي في كتابه (النقد الثقافي). ويوسف عليمات يتماهى مشروعه مع مشروع رائد التاريخانية الجديدة الأمريكي (ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt) الذي يعزو صفة (الشعرية) لحفره في طبقات الثقافة الكونية عبر اصطلاحه الفائق الشهرة في مجاله (la poétique de la culture) حين قال بأن" العمل الفني هو نتاج تفاوض بين مبدع، أو مجموعة مبدعين يقتسمون ذات الذخيرة المرجعية والأعراف المتشابكة المشتركة، مع سلوكيات ومؤسسات مجتمعهم "([2]). وفي الشعرية إحالة على كل ما هو جمالي وتحرٍّ لكل ما يجعل من رحلة البحث عن الأنساق في الشعاب الخطابية العميقة أكثر انخراطا في الجمالية من ناحية، ولا تقصي الأدبي من اعتبارها في الوقت الذي نادى فيه الغذامي بموت النقد الأدبي.

فالناقد التاريخاني الجديد([*]) يستوعب الأنساق الثقافية في تشابكها وتصادمها ونموها وإبدالاتها وحراكها الصيروري في التاريخ بعيدا عن الإسقاطات الاستقرائية التي تعمم نعوتا وصفات عبر أنساق بعينها ما يحيلنا

---

[1] - يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص 80

[2]- Roger Chartier, Le jeu de la règle: lectures, Presses Universitaires de Bordeaux, Etudes Culturelles, France 2002,p 180

([*]) - التاريخانية الجديدة تعرف بأنها " إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصرالتي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى : الماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الانثروبولوجيا الثقافية... فليس التاريخ [عند التاريخانيين الجدد] نسقا متجانسا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب أو كقوة مهيمنة عليه، أو كحضور منعكس فيه، كما هو الحال في النقد الماركسي، بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازن قوى وما إلى ذلك. والقارئ [عندهم] كالمؤلف معرض للمؤثرات الإيديولوجية في عصره ومن هنا فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي... " (ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص ص 80، 81). فالتاريخ عندهم بالتالي لا يتجلى ولا يستحضر إلا بوصفه نسقا ثقافيا يوجه آفاق نظرة الأفراد والمجتمعات إلى العالم .

إلى نقود أخلاقية متجاوَزة . ذلك انه –أي الناقد التاريخاني الجديد- يلوذ دائما إلى قراءة فاحصة :" تكشف الأنساق الثقافية مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة " ([1]). وهي آلية لا تقصي الجمالي والأدبي من اعتبارها بقدر ما تنكشف على تجليات التاريخ والمجتمع والسُّلط وشبكة علاقات القوة من خلال النص وأثره الجمالي مُنطلَقًا وإجراءًا استئنافيا لا قطائعيا كما ارتضى الغذامي لمقارباته الثقافية، وعلى خلاف ما يمكن أن نعثر عليه عند الناقد البريطاني (ثيري إيجلتون) الذي يرى" أن النظرية الأدبية ليست موضوع بحث فكري بحكم حقلها الخاص بقدر ما هي منظور محدد نرى فيه إلى تاريخ عصرنا. ومن المفترض ألا يكون هذا مدعاة للدهشة أبدا. ذلك أن أي نظرية معنية بالمعنى والقيمة، واللغة، والشعور، والتجربة الإنسانية سوف تتورط حتما مع قناعات أعرض وأعمق عن طبيعة الأفراد والمجتمعات الإنسانية، وإشكاليات السلطة والجنسية، وتأويلات التاريخ الماضي، وتحولات الحاضر وآمال المستقبل. وليست المسألة مسألة **أسف** لأن الأمر هو هكذا، ليست مسألة **لوم** النظرية الأدبية لأنها متورطة في مثل هذه القضايا، بخلاف نوع من النظرية الأدبية الخالصة والتي يمكن أن تكون في حلٍّ من هذه القضايا. إن مثل هذه النظرية الأدبية «الخالصة» هو أسطورة أكاديمية "([2]).

5- الاستهلاك الجماهيري وغواية الأنساق:

إن في نعي تيري إيجلتون للنظرية الأدبية الخالصة ولأنساقها الموصدة اعتبارا للنظرية الأدبية التي تعتدُّ بالأنساق المفتوحة على أساس أن النصوص قِطافٌ من حقلٍ سوسيوثقافي تفتقت في كنفه . ويصير في مقدورنا وفق هذا التصدير النقدي أن لا نسقط كُلاًّ من الجمالي والنخبوي من خياراتنا القرائية الثقافية للنصوص ونحن نتغيا أنساقها الثقافية الخبيئة كما أسقطها الغذامي مؤكدا بأنه في مشروعه يتم " استبعاد (الرديء) و(النخبوي) عبر شرطي الجمالي والجماهيري"([3]). والجمالي هنا مُجرّدُ عَرَضٍ -بالمفهوم الطبي- دالٍّ

[1]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، ص30

[2] ثيري إيجلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر أديب،منشورات وزارة الثقافة، دراسات نقدية عالمية 29 ، دمشق، دط، 1995 ، ص 326

[3] -عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص77

على كساح نسقي واعتلال ثقافي خبيء ينبغي الكشف عنه ... وهي جمالية قاتلة، تخدر الجماهير وتسوقهم بأثر (سحراني) إلى تشرب مفعول النسق الرجعي بآليات لاواعية، وهو واقع ثقافي ماثلٌ وممتثِل ولا يُماري عارف حصيف بحقيقته...فالنسق الثقافي يتكرس بالتداول والتكرار واستنساخ التجارب والعادات والسلوكات والأعراف الثقافية وكل هذا يمر عبر سحرانية المتعة واللذة الجمالية لخطابات وأعمال فنية أو أدبية تحظى بقبول شعبي واسع، وهو ما ذهب إليه (كلنر) حين رأى أن "هناك أنماطا من الأنساق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعية"([1]) . والمتعة ليست مجرد فعل فطري أو محايد "إنها أمر نتعلمه وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة، وعناصر السلطة. ومنذ (فوكو) ومسألة تداخل عناصر السلطة مع المعرفة شيء موضع اعتبار وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما. إننا نتعلم كيف نستمتع، وما الأشياء التي نستمتع بها، والأشياء التي نتجنبها.إن هناك أنساقا منظمة تتحكم بمتعتنا، ولذا فإننا نستمتع وفقا لمقاييس اجتماعية. مثلما نحتفظ وفقا لشروط مماثلة تم تدريبنا على عدم الانطلاق فيها" ([2]). فالمتعة هي الطاقة الكمونية الإغوائية التي تُحكم من خلالها الأنساق سيطرتها على أنماط التلقي والاستهلاك الجماهيري العريض لفن معين دون آخر، وجنس أدبي دون غيره، وطقوس وعادات ومنتجات ثقافية دون سواها ([*]). وما المتعة إلا الظاهر الجمالي الذي يخفي تحته قبحيات الأنساق، فيما اصطلح عليه الغذامي بلفظ (التشعرن)، باعتبار أن الشعر العربي الفائق السّحر، الكامل البيان، الرائع الإتقان كان في تاريخ ثقافتنا العربية أداة إمتاع وإغواء ماكرة، ومخادعة أسفرت عن أسقام ثقافية مزمنة. ومصطلح (التشعرن) عند الغذامي من مسكوكاته الاصطلاحية الثقافية التي اشتهر بها ومفاده أن أنساق الشعر ارتحلت واستفحلت وتفشت في بقية الأنساق الثقافية" السياسة" (نموذج الطاغية)، الاجتماعية (نموذج العلاقة الأبوية الباطريركية)، والأخلاقية (تشعرن

---

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص23

[2] - حفناوي بعلي، مدخل في نظرية الأدب الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 34

([*]) - غير أننا -وإذ نؤكد وجهة النظر هذه- لا نغفل ضرورة ألا ينتبه النقد الثقافي فقط إلى مدى اتساع قاعدة الاستهلاك الجماهيري لآثار بعينها كي نرصد نسقا بعينه، بقدر أن يهتم أيضا بالمنتج الجمالي الحادث والذي حظي بانتشار عريض، وتداول مضطرد بين منتجيه دون غيره من أنماط الإبداع الأخرى بوصفه كذلك علامة ثقافية تضمر نسقا ثقافيا حادثا قد يكون ارتدادا لنسق سابق. وقد يكون مضادا أو مناوئا له. وذلك لأن النقد الثقافي صبَّ جلَّ اهتمامه بمدى اتساع دائرة استهلاك الجماهير لمنتج ثقافي بعينه. في حين أن اتساع دائرة منتج ثقافي ما، وانتشار وازدياد أعداد المنتجين والمبدعين لهذا وبهذا المنتج يطرح في حدِّ ذاته إشكالا نسقيا محتدما تقف وراءه أنساق جديدة طارئة، ومضادة للأنساق القديمة. وهو أمرٌ لم تعره الدراسات الثقافية كبير اهتمام.

قيمة الكرم، وظهور نموذج الهجاء الشرير، والذوات المتضخمة التي لا تعترف للآخر بأية قيمة)، ودعوى الغذامي هي أن هذه السمات النسقية التي يتعامل بها الشعر بمجازية تُبعد عنه أية تهمة أو مساءلة، تظل تتسرب من الشعر...إلى نسيج الأمة الذهني والثقافي، وتقوم بإعادة إنتاج هذه السلوكات والسمات، ليس في الشعر، بل في شخصياتنا وسلوكياتنا"([1]) .

إن في طرح الغذامي لمفهوم التشعرن من القوة والابتكارية والنظر النافذ ما يجعلنا نسلم بوجاهته المعرفية رأسا وخصوصا أن سمة التشعرن النسقي ظلت مكينة راسخة راخية السُّدول على الثقافة العربية ... لكن الغذامي اقترح هذا المصطلح دون أن يشفعه ببسط تاريخي يوضح أسبابه ، وأسباب التسرب الأحادي النسقي من الشعر إلى الحياة العربية وليس العكس... أي ألا يمكن أن يكون الشعر أحيانا في مقام المنفعل بأنساق المجتمع والثقافة بدل الفاعل المؤثر ؟؟. وطالما أنه ظل ردحا من الزمن مستحوذا على مأْثرته الفاعلية ، فما مرد ذلك ؟ وماذا حدث للثقافة العربية ولأنساق عمودها الشعري داخلها في الأحقاب الأخيرة حتى تهترِئَ حصونه المنيعة لتنفتح أنساقه وتنصهر في أنساق الصيرورة الكونية مؤثرة ومتأثرة، كما هو الحال في قصيدة النثر العربية المعاصرة تحديدا والتي يصدق في شأنها إمكانية التوالج المتبادل بين أنساقها وأنساق بيئتها وعصرها وحراك الحياة التي تكتنفها ؟؟؟؟.

6-التحولات الثقافية وانبثاق الأنساق المضادة:

لا يمكن النظر إلى نسق التجاوز والتخطي -بوصفه المضاد لأنساق الثبات في سلسلة التحديث- على أنه حادث ضروري يسقط رأسا على الظاهرة الثقافية، ويأخذ دوره مباشرة في مواجهة نسق الثبات داخل أي خطاب . فتبدل الأنساق ، من أنساق سكونية راسخة إلى أنساق حادثة ومضادة وصدامية – ربما - كالذي تمثله قصيدة النثر المعاصرة – مثالا لا حصرا ،باعتبارها موضوع البحث – ينبغي النظر إليه تزامناً مع إزاحات متوالية اعترت المؤسسة السوسيوثقافية التقليدية على مدار السنين التي مارت تحتها عدة

[1] - مجموعة مؤلفين، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص106.

تحولات كبرى استهدفت البنى الثقافية والاجتماعية والسياسية العربية ومؤثراتها الغربية منذ أن تجسدت أولى القطيعات في المجال الكوسمولوجي، والتي بمثابة ثورة مهينة لليقينيات المعرفية الكونية السابقة" تُعرف هذه الثورة أو الإهانة بـ(الإهانة الكوسمولوجية)... لقد حدثت هذه الإهانة في مجال علم الكون مع كوبرنيك إذ بيّن هذا العالِم أن الأرض ليست مركز هذا الكون ...فكان من نتائج هذه الأطروحة ...أن قذفت بالإنسان من سكنى ما كان يعتبره (الكوجيتو) أجمل كوكب . فأُجبِرت الأنا البشرية على إعادة النظر في موقعها الكوني ...، وحمله على عدم أسطرة محل إقامته "([1]). و يليها بعد قرون من ذلك اكتشاف القارات المعرفية الجديدة (الإنسان والتاريخ والنفس) عبر الثورات الكوبرنيكية القطائعية لكل من (نيتشه Nietzsche وماركسMarx وفرويد Freud) وتجلياتها البعيدة الأثر في فكر ما بعد الحداثة وما بعد ما بعد الحداثة ،والتي ألقت بظلالها على عالمنا العربي وعلى نقده خاصة، حتى وُضعت الأنساق الثقافية الراسخة والقديمة أمام تحديات مربكة لمواقعها ووظيفتها، ومحرجة لاستحقاقاتها الثقافية والرمزية الموروثة، ومُعرِّية وكاشفة عن قبحياتها، وحيويتها القاتلة الكامنة التي يحجبها الخطاب الجمالي، في مقابل أنساق ثقافية مضادة صاعدة تتطلع إلى أن تأخذ موقعها في المشهد الثقافي الجديد . وهي أنساق تزعم أنها تنصت بإمعان لوجيب لحظة التجاوز والتخطي الراهنة لمنظومة الأنساق المتسلطة القديمة، لكونها – أي الأنساق الجديدة المضادة– سليلة (صدمة الحداثة) والتغيرات العولمية الفارقة والتي استافتها الثقافة العربية منذ منتصف القرن الماضي إلى اليوم . خاصة في كنف الكونية والثقافة الأنفوميديائية المخترِقة للحدود والعابرة للقارات التي لم تعد تهنأ بقرار ولم تعد تقوى عن الانكفاء الآمن بكينونتها وخصوصيتها الثقافية المحلية. وهو بقدر ما سينعكس على مظاهر العيش من لباس وموضة وعمارة وأنماط الأكل والتبضُّع وعلاقات العمل وغيرها، سينعكس حتما على الآداب والفنون شكلا ومضمونا، بتعدد وسائط إبداعها وتلقيها وإنتاجها وتسويقها. فإذا كان الغذامي واقعا – ربما- تحت هالة نظرية (موت المؤلف) وصخب الاحتفالات العارمة بنعيه واحتفال القارئ باستقلاله الحاسم بالنصوص ما جعله يوجه مِسْبَار نقده الثقافي باتجاه الجماهير التي تتلقى وتستهلك الأعمال الفنية والأدبية التي تحظى بالقبول الواسع دون أن يحفل بالنصوص والمظاهر الجمالية الحادثة التي تفتقت في مُرُوج

[1] - سليم دولة ، الثقافة.. الجنسوية الثقافية ، الذكر و الأنثى و لعبة المهد ، دار الفرقد ، دمشق ، ط1 ، 2009 ،ص 14

ثقافة راهنة مختلفة. لأن المؤلف الذي قتلته (ثقافة الكتابة) وشذّبت من هيمنته وهالته السلطوية في الخطاب، قد عاد عبر الإلماعات النظرية للسيبرنيطيقا الجديدة... عاد إلى فردوس نصه الذي صار تفاعليا ... عاد وهو لا يقوى على استعادة فردوسه الجمالي المتعالي المفقود في نصه ... عاد وهو يشك في امتلاكه التام لرساميل نصه الرمزية التي صار القارئ ينازعه لحظة بلحظة على مَشِيئَتها الجمالية ... فقد صور العالِمُ الكندي (مارشال ماكلوهانMarshall McLuhan 1911- 1980) العبور الكوبرنيكي الثقافي الإنساني من عصر المشافهة إلى عصر الكتابة بطرد (آدم/المؤلف) من الجنة، واصفا (الثقافة الكتابية) بـ(التفاحة) التي استخدمتها "الأفعى([1]*) في إغراء آدم، وترتّبَ عن ذلك الإغراء والإغواء خروج آدم من الجنة، و(ذلك) بالضبط ما فعلته الكتابة بأساليب الاتصال المباشر التي عرفها المجتمع البدائي البسيط المتجانس"([2]). فنظرية قتل المؤلف عبر هذا التوصيف تتساوق مع أثر (الكتابة) في الثقافة، وخلود تأثير الأنساق بخلود الأثر المكتوب، رغم انسحاب كاتبه وطرده من الرَّكح الرمزي. وبولوج العالَم المعاصر إلى مدارات ثقافية جديدة يتوقع (مارشال ماكلوهان) أن الكفيل بإعادة الإنسان/الكاتب/ المؤلف إلى جنّة(عدن)/(الحالة البدائية) "هي وسائل الإلكتروني، فهذه الأخيرة تقوم بدور فعّال في ربط النّاس في كلّ أنحاء العالم بعضهم ببعض، وتساعد على إزالة الفوارق والاختلافات، بحيث تردّ العالم إلى التجانس الذّي يميّز الحياة في المجتمع القديم البسيط، وسوف يساعد ذلك –كما يرجو مكلوهان- على قيام تلك القرية الإلكترونية أو القرية العالميّة التي تعيد أمجاد جنّة عدن"([3]).

فَقَمِنٌ بالنقد الثقافي إذن أن يرصد الأنساق الثقافية التي تقف وراء اطّراد منتج جمالي ما وسط مبدعيه أو متلقيه على حد سواء، للوقوف عند المنعرجات القيمية والسوسيوثقافية التي تحرك مآلات الثقافات في التاريخ . لأننا لا نستطيع أن نقف على حافتي ألفيتين حاسمتين من عمر ثقافتنا ونظل حبيسي فكرة أنساق ثقافية

(*) - لقد ربط عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الغائب، دراسة في مقامة الحريري) بين دال الكتابة ودال (الأفعى) مستشفا من خلال ذلك تقاربا مدلوليا في التقلب وتغير الجلد وتقارب الدوال (الرُّقطاء/الكتابة) و(الرّقشاء/الحية) وكل له علاقة بالدوران واللف والتأجيل والتجدد والغواية بينهما. (ينظر عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987 ، ص ص 68 ، 69)

[2] - أحمد أبوزيد، ماكلوان والثورة الإلكترونية، نقلا عن: عمر زرفاوي، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، جامعة محمد خيضر، بسكرة،مجلة المخبر- وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،ع1، 2009 ، ص110

[3] - عمر زرفاوي، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، ص 110

متشعرنة قارة وعنيدة ومكينة الثبات في أعماق لاوعينا ولا نسلم بتخلخلها وتزعزعها وتفاعلها الحتمي مع أنساق راهنة. وهو ما ذهب إليه الباحث المغربي(عبد الفتاح كيليطو) حين فهم النسق الثقافي بقوله :" ونعني [به] بكل بساطة مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية...) تفرضها **في لحظة من تطورها،** الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره" ([1]) . وهو تعريف سوف نصير من خلاله قادرين على استيعاب الأنساق المستحكمة والأنساق الضدية والأنساق الحادثة من جهة، ومن جهة أخرى نأخذ في اعتبارنا أنساق التلقي والاستهلاك العريض وأنساق الإنتاج والبث الثقافي على الصعيد ذاته. فالوسيط الثقافي يلعب دورا خطيرا في تحريك الطبقات التكتونية الكامنة في طيات خطاباتنا الثقافية وبتغيره تبدأ سلالم القيم النسقية في التزحزح والتحرك عن مواقعها القديمة بعد عقود مديدة من استحواذ عمود الشعر العربي على مقود الفاعلية النسقية والأثر الجمالي المتوهج . لتتوالى في العقود الأخيرة سلسلة التداعيات والتنويعات في بناه ومغانيه العتيقة . يقول إحسان عباس في الصدد ذاته :" والتأليف يخلق مجالا للنقد صالحا، ولكنه لا يستطيع أن يخلق وحده نقدا منظما، بل لا بد هنالك من عوامل أخرى؛ وأهم هذه العوامل جميعا الإحساس بالتغير والتطور: في الذوق العام أو في طبيعة الفن الشعري أو في المقاييس الأخلاقية التي يستند إليها الشعر أو في العادات والتقاليد التي يصورها أو في المستوى الثقافي ونوع الثقافة في فترة إثر أخرى، أو في مجموعة من القيم على وجه التعميم؛ ذلك لان هذا الإحساس بالتغير والتطور هو الذي يلفت الذهن - أو ملكة النقد - إلى حدوث (مفارقة) ما، ولابد لهذه المفارقة أول الأمر من أن تكون ساطعة متباعدة الطرفين، حتى تمكن النظر الذي لم يألفها قبلا من رؤيتها بوضوح. وقد كان سموق النماذج الشعرية الجاهلية ثم حركة الأحياء لتلك النماذج في العصر الأموي وبعض العصر العباسي واتخاذها قبلة للجميل أو الرائع من الشعر سببا في حجب كل حقيقة تطورية عن العيون. ولهذا لم يبدأ الإحساس بالتغير والتطور إلا حين أخذت بعض الأذواق تتحول عن تلك النماذج إلى نماذج جديدة، وحين أخذت المقاييس الأخلاقية والقيم العامة والتقاليد المتبعة تنحني أمام تيارات جديدة أو تصطدم بها، وحين تعددت المنابع الثقافية وتباينت

[1] - عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2001، ص8

مستوياتها"([1]). فكيف يمكننا أن نفهم اتساع المدة الزمنية من عمر تاريخنا الثقافي العربي وعمود الشعر العربي راسخ الأنساق المضمرة والظاهرة أمام المدة الزمنية القصيرة الحديثة والمعاصرة التي أسفرت عن ارتجاجات عدة وثورات قطائعية على مستوى الشكل والمضمون الشعري داخل أوتاد العمود القديمة وحواليها. كيف يمكننا أن نفهم ذلك إن لم نقرأه ثقافيا نسقيا؟ إذ أننا لا يمكننا أن نسلِّم بهذه المتواليات التحديثية التي اعتورت هذا العمود الثقافي التاريخي الصامد إلا بترهل خطوطه الدفاعية التي كانت تعصمه، قبْلاً، من لفح تيارات الأنساق الاجتماعية المتجددة باستمرار في التاريخ. إذْ بقدر ما استمرَّ المجتمع العربي يرتحل إلى المدينة ويبتعد عن البادية وتنصهر في كيانه ثقافات الشعوب والقبائل التي التأمت روافدها في مصب الثقافة الإسلامية الواسعة، ومع ذلك ظل الشعر (عصورئذ) محافظا على أنساقه العتيدة، آمنا في أنماطه الأثيرة إلى أن "شهد الشعر العربي نفسه، بعد نصف قرن من حداثة قامت على الانبهار والتسرع، أمام جملة من التحديات، التي تفرض عليه إعادة النظر في طريقة كتابته، والانخراط في وسائط التكنولوجيا الجديدة والتفاعل مع الآخر، والتنازل عن كثير من القناعات الإبداعية التي تعودها، لكي يضمن التواصل الإيجابي والمشاركة في الفعل الثقافي العالمي، فينتقل من خطاب النسق الأحادي، إلى خطاب مركب متعدد هو خطاب الأنساق الذي يفرض على الإنسان العربي،والشاعر العربي، الانخراط في معرفة مركبة يفرضها النموذج العولمي، والانفتاح على إمكانات إبداعية وثقافية متعددة، قائمة على وعي بما يحدث في العالم من تحولات معرفية وثقافية، حتى لا يصبح الانخراط مجرد حالة سلبية تفرضها سلطة النموذج وهيمنة ثقافة العولمة "([2]) كما تقول الباحثة (آمنة بلعلى)، التي تؤكد في هذا المضرب عن تسارع انخراط الشعر العربي في كوة تحديثية تجديدية تبتعد به كثيرا عن مواقعه ومداراته السالفة في الأزمنة المعاصرة، كما في إشارتها إلى انتقاله من أحادية النسق إلى النسق المتعدد تأكيد على قيمة الوسائط الثقافية والحضارية الكونية الجديدة التي ساهمت بشكل فادح وخطير في تسريب أنساق جديدة إلى أوصال العمود الشعري القديم الذي تشربتها أرومته. وهي كذلك - آمنة بلعلى- حين تقول بالنسق الواحد السابق الذي كان يحكم خيوط الشعر العربي العريق أمام الأنساق

[1] - إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري،دار الثقافة، بيروت ،ط4، دت، ص ص 14، 15

[2] -آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014، ص ص 7،8

المتعددة الجديدة التي دَلفَتْ إلى بُناه تشير إلى أن النسق ظل واحدا طيلة عقود عديدة وأن النص الشعري الجديد أسفر عن ملحمة نسقية متعددة بين أنساق قديمة ظلت تحكم النص الجديد وأنساق مضادة له، تشكلت للمُنَاصَبة المعاكسة لوجوده ولإبطال أو تحييد مفعوله، وأنساق طارئة هجينة حادثة في النص الجديد الذي أسهم الوسيط التقني والحضاري العولمي الجديد في تشكيلها بعد أن كان النسق القديم اللاعب الرئيس في كل ذلك(*). فالتحولات الكبيرة التي اعتورت نمط الوسيط/ الحامل للنص الأدبي والشعري هي أهم عامل أدى بالشعر العربي إلى أن ينسرب في شعرية النسق المتعدد ما أدى بالنتيجة إلى التغيير في معماره الجمالي والتأثيث المتجدد لمضامينه باعتبار أن " الوسيط هو الثقافة، فطبيعة الوسيط، إذن، هي من تحدّد طبيعة الثقافة ممّا يعني أن التحوّل في تكنولوجيا المعرفة ليس مجرّد تحوّل من تقنية إلى أخرى بل يعني التّحول إلى عقل آخر"([1]). ويذهب مارشال ماكلوهان الذي كتب في العام 1964 أن " الوسيط هو الرسالة نفسها، Le message c'est le méduim"([2]) في كتاب يحمل ذات العنوان (الوسيط هو الرسالة). ونستطيع أن نفهم الدور الذي سيلعبه الوسيط في الإزاحة الكونية الكبرى للثقافة الإنسانية وأنساقها حين نقرأ النقد الذي وجهه (دوغلاس كيلنر) لنقاد ما بعد الحداثة في (مدرسة فرانكفورت) من خلال توظيفه لمقولاتهم ومقولات ما بعد الحداثة والتعددية الثقافية يطرح مفهومه عند نقد ثقافة الوسائل (Media Culture) " وتنبني نظرته على ما طرح منظرو مدرسة فرانكفورت حول التفاعل الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل فى تشكيل أفعال الاستقبال، أي في تصنيع التلقي، بحيث تجري عمليات تسليع الثقافة مع دمج الناس في مستوى واحد وتعميم هذا النموذج مما يحقق تبريرا أيديولوجيا لمصلحة الهيمنة الرأسمالية، ويتولى إقحام الجماهير في شبكة المجتمع العمومي والثقافة العمومية"([3]). وفي فكرة الوسيط ودلالتها التوسطية التي تُجَسِّر الهوة والفالق بين الأفراد والمجتمعات والثقافات والمناهج أيضا نستطيع من خلالها أن نجسر الهوة، أيضا، بين الحداثة وما بعدها ، كما نستطيع أن نتفاعل مع معطيات هذه الأخيرة ولا نضرب

(*) - قد لا نفهم من أحادية النسق السابق فرادته ويتمه من حيث جوهره ، لأن نعوته وتجلياته ووظائفه وترسيماته تعددت به إلى عدة أنساق يمكن اشتقاقها في المحصلة من نسق واحد أو اثنين، كنسق الفحل الذي قد يحوي نسق الذكر والصوت والحضور والسلطة والهيمنة وغيرها .

[1] - عمر زرفاوي ،العصر الرقمي و ثورة الوسيط الإلكتروني ، ص 117

[2] - Françoise HEINDERYCKX, Une introduction aux fondements théoriques de l'étude des médias, Ed.du CEFAL SUP,Liège, Belgique,2002 ,p74

[3] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص22

صفحا عن منجزاتها وتواضعاتها كالنقد الذي كالته لها (مدرسة فرانكفورت) وفي وسعنا أن نلوذ بمصطلح (الما بين) الهايدجري الشهير، حيث" ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك حد، وكما يشير الألماني (مارتن هايدجرMartin Heidegger 1889- 1976) محيلا إلى الدلالة الإغريقية لكلمة حد، وهو الذي لا يعني نهاية شيء ما، وإنما يشير إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف"([1]). وهو ما يكفله الوسيط الثقافي المعاصر حيث الحد بين الشعوب والثقافات والعلوم والأجناس الفنية والأدبية والتقنية يسفر ما بعده دوما عن جديد ومختلف ومتعايش ومتضايف في آن. وهو ما كان يستهدفه (نتشه 1844-1900) من قبل وهو يغرز سكاكين نقده وسخريته من ثقافة القطيع ودور الوسيط في تشكيلها وبالتالي استلاب إرادة ووعي أفرادها" فثقافة القطيع/الكتلة عنده تشمل الصحافة والأشكال الثقافية من المجلات إلى الإصدارات الاجتماعية، مرورا بالدين، السياسة، الجعة، والوطنية"([2])، وهو هنا - وكأننا به- يتنبأ بخطورة التكنولوجيا ووسائل الاتصال الناشئة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين التي ترنو إلى التمدن والرقي والهيمنة والتحيز بشكل شامل سيستحوذ على الثقافة الإنسانية برمتها . ونحن اليوم حين نقف عند الساحل الدلالي المديد لنص معاصر فإننا نجد أطيافا نسقية متعددة ومتضايفة ومتضافرة تجدل بؤرة النص الواحد النسقية العميقة، وتتعامد الأنساق القديمة التي تم إحياؤها أو تحييدها أو إبطال آثارها المهيمنة مع الأنساق المضادة لها التي تتقصد بروزها على قاعدة النسق القديم، وأنساق مستجدة راهنة تتناغم كلها داخل الجرس الجمالي الواحد . فالأنساق تتجدد وتتطور تبعا لتطور الوسائط كما يتفق معنا الباحث عبد الله إبراهيم في قوله:" " أن الدراسات الثقافية تعنى بتحليل العلاقة المتبادلة بين التحولات الاجتماعية، والتحولات القيمية، فثمة جدل عميق بين الطرفين، فكل تحول في البنية العميقة يعقبه تحول في نظام القيم، كما أن انبثاق أية أنظمة قيمية جديدة سيتبعه تغيير في التشكيلات الاجتماعية الحاضنة لها، مع الأخذ بالاعتبار أن القيم نفسها نسق ثقافي من الرموز، والمعاني، والعلاقات، والتصورات . وإذا كانت هذه التحولات بطيئة في الماضي بسبب العوائق الجغرافية، وصعاب الاتصال، فقد جرى تذليل كل ذلك في عالم أصبح خلال العقود

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، ص16

[2] -16 juillet 2013, Pierre Grosdemouge, Traduit de http://www.psy-luxeuil.fr-; Douglas Kellner

الأخيرة شديد التواصل بين أطرافه، فشرع يتبادل الأفكار بيسر وسرعة"([1]). وكل ذلك بسبب تغير الوسيط، وتغير نجاعته وتطور وظائفه. ونحن إذْ نعرض لهيمنة الشعر العربي وتعاليه دون غيره من الأجناس في الثقافة العربية فإننا لا نغفل دور الوسيط الثقافي الرئيس الذي كرس هيمنته دون غيره من الأجناس، لأننا لا نستطيع أن نجزم بأن العرب لم تعرف قديما إلا الشعر حتى يظل صاحب الحظوة السامقة، ويكون شعراؤه أعلى مقاما من دونهم. بل لأن الوسيط الثقافي الشفاهي وطبيعته ووظيفته فقط انسجم وتلاءم وقتها مع الشعر دون سواه، وقد قيل:" ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون؛ فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"([2]). غير أن طبيعة الوسيط الثقافي الشفاهي الانتقائية حجبت تاريخا ثقافيا بأكمله يعج بالاختلاف والتعدد والثراء والاكتناز في ما تسمح لنا به ظنوننا وتصوراتنا لما حُجب عنا بعد هذا ... ليبقى الشعر سيد الأنماط في ثقافته، ولتتشعرن كل النماذج التي وجدت معه بما في ذلك الخطابة -ومن بعدها المقامة- التي أخذت تتماثل إلى أنساقه وتتمسح بموتيفاته حتى تحظى بالبقاء، فجاءت مسجوعة، موقعة بجملها وتراكيبها القصار المتوازية تناغما مع ما يمليه الوسيط الثقافي آنئذ.

غير أن ارتباط الحضارة العربية بالدين الإسلامي الذي لا يُقَرُّ له بمصدر غير المصدر الشفاهي النقي الذي يُستقى مما سمعه الرجال عن الرجال أسفر عن أنساق ثقافية كانت ربيبة ذلك الوسيط وظلت خالدة مستحكمة طالما أن الفضيلة هي دائما في الرجوع إلى الأصول مهما توغلت بنا الأيام في عباب الأبدية .

هكذا يستفحل النسق الثقافي العربي القديم، ويحتدم تأثيره في كنف ثقافة المشافهة لاتّكائه على المقدس الديني. فحين تطلبت ضرورة التدوين والفهم والتفسير للقرآن الكريم والسنة النبوية العودة إلى لغة العرب الأوائل الأقحاح صارت المرجعية الماضوية والارتهان إلى آثار الخلف عاملا رئيسا في (تأنسق) الثقافة العربية . فعلوم اللغة والبيان لم تنبَجِسْ مجاريها إلا في كنف الدين، وضرورة فهمه والدعوة له واستنباط الأحكام من مصادره. لذا تم اعتبار الشعر سندا ترتكز عليه تفاسير القرآن الكريم والسنة النبوية فيما أُعضِل على الناس من حوشي ألفاظهما حتى أن ابن عباس كان يُروى عنه قوله:"إذا سألتموني عن غريب القرآن، فالتمسوه في

[1] -عبد الله إبراهيم، حوار الثقافة والقيم، مجلة ثقافتنا للدراسات والبحوث، طهران ، مج 5، ع 17، 2008، ص 116

[2] - الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 8، 1999، ص 183

الشعر، فإن الشعر ديوان العرب"([1]) .ليصبح الشعر مأثرة العرب الثقافية الكبرى، متربعا سؤدد قيمه الرمزية العليا، وقد ارتبط بالدين وبالتالي بالسلطة الدينية الحاكمة التي ترعى الهوية والأنساق الجمعية، والتجانس الثقافي الذي كفل للشعر هذه المكانة التي امتدت في الزمان راعية لمنظومة المجتمع، وراعية لأنساقها البنيوية والثقافية . كل ذلك كان في كنف ثقافة (أصلانية) نزاعة إلى العودة إلى المنابع النقية، والأصول الصافية التي لم تتدنس بالهجنة والاحتكاك بالشعوب الجديدة . لتبقى الرواية الشفوية عماد هذا التماثل الارتدادي بالبدايات الأولى حتى في كنف الثقافة الكتابية الحادثة وقتها. ذلك أن في الحفاظ على صفاء ونقاء اللغة العربية وبالتالي الشعر العربي حفاظا على الدين، وحفاظا على سلامة فهمه وتمثله فضلا عن معرفة أنساب العرب وتاريخهم .

7- ثقافة المشافهة حاضنة أنساقها:

إذا كان "تاريخ الكلمات هو نفسه تاريخ الوجود"([2]). كما يرى الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر، فإن تاريخ الشعر العربي بوصفه أرْقَى تمظهر جمالي يتجلى الكلام عبر نظمه هو نفسه تاريخ وجود الثقافة العربية وسيرة ارتحالها إلى الراهن. فلا غرو أن عمود الشعر العربي؛ وهو حافظ أختام الثقافة العربية التاريخي، قد ظل يؤطر الملامح القيمية للهوية العربية واستمر إلى عقود قريبة يُرجع صدى حُداء قوافل هذه العوالم الصحراوية البدوية في الزمان. وإذا كانت" اللغة مسكن الكائن و مأواه، كما يقول [الفيلسوف الألماني هايدجر نفسه]، وبها يعمل، بشكل واع أولا واع، على صياغة هويته وإعلان ذاته"([3]) . ولو أن هايدجر كان يُلوّح بالمسكن المجازي للغة الإنسان، فالعربي يستوطن اللغة ويستوطن الشعر بالحس وبالمجاز معا، بشكل ظل معه الشعر محافظا على أنساقه وعموده المعياري المستلهم من البيئة الصحراوية ومن طبائع ونظم المجتمع البدوي. بشكل

[1]- خالد عبد الرحمان العك، أصول التفسير وقواعده، دار النفائس، بيروت، ط2، 1986، ص 141
[2] -عبد الرحمان بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، نقلا عن عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994، ص 51،
[3] - نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ، ط1 ، 2008، ص 173

يعْسُر فيه على شاعر معاصر وهو يرتاد نمطا شعريا محكم الإيقاع، صارم البناء، على نسق الأسلاف، أن يبتعد في تعبيره عن أجواء البادية والصحراء والحلّ والتّرحال والخيل والظباء والعير والحداء والريح والنجوم والقمر والبدر والظواهر الليلية التي لا تظهر لساكني المدن، وكلها دوال على البعد والنوى عن مواضيع الرغبة، ومسافات الاشتياق التي طوتها التكنولوجيات المعاصرة ووسائل الاتصالات الفائقة. فالإيقاع الخارجي الصوتي الصادح في خواء الفيافي المأهول بالخوف والمجهول والفقد المداهم، والحَميَّة القبلية في ظل ثقافة شفاهية مهيمنة هو الذي طبع الجمالية الشعرية العربية بهذه السمة التي تحيله دوما إلى الإطار السوسيوثقافي الذي نشأ في كنفه، حتى يتلبّس الشاعرُ شعرَه ويسكنه، وهو ما حدا بالخليل بن أحمد الفراهيدي إلى أن يقول نقلا عن المرزباني في موشحه:" رتبت البيت من الشِّعر، ترتيب البيت من بيوت العرب الشَّعر-يريد الخباء- قال: فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع في الشِّعر والمخفوض على قافية واحدة (...) وإنما سميته إقواءً ...لأن العرب تقول: أقوى الفاتل إذا جاءت قوة من الحبل تخالف سائر القوى"([1]). فقد ارتبط الشعر وفنونُه وعلومه منذ ناشئته الأولى بحياة العربي، بل بسكناه وملبسه وحياته وحله وارتحاله " فالطبيعة الصحراوية والطابع القبلي للعلاقات الاجتماعية، والتناحر المستمر على الماء والكلأ، يشكلون جميعا مبدأ الضرورة الذي حدد المحاور التي تتأسس عليها مضامين القصيدة. وبالتالي، فإن عنترة لم يختر مضمون الفروسية لكي يؤسس عليه شعره بشكل مجاني، وإنما جاء اختياره لهذا المضمون؛ لأن وجوده الشخصي- كشاعر- يرتبط بذلك المضمون ارتباطا لازما وبدونه تسقط «أناه» تحت أغلال وسلاسل العبودية الاجتماعية. كذلك لم يكن للطائي أن يخرج على مضمون الكرم لأنه أساس الوجود الصحراوي، حيث تصبح تلك الصفة ضرورة وجود للإنسان المرتحل دوما، لا للفرد وحده. كما لم يكن ممكنا للملك الضلّيل السادر في نفيه ألا يقف على الطلل، لأن الارتحال الدائم في الصحراء، والذي يشكل ضرورة وجود بدوره، لا بد وأن يخلف —بشكل أو بآخر- أطلالا ما...ويصبح حديث الشاعر إلى صاحبيه (المتوهَّمين) بمثابة التأكيد على ضرورة الائتناس الرمزي بصحبة ما داخل المفازات المهلكة. وكأن ألف التثنية في فعل

[1] - محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، 1995، ص ص، 28، 29

الأمر«قفا» هي تعويذة لفظية وأبدية، لطرد أشباح الصحراء وكائناتها الميتافيزيقية المخيفة"([1]). وفي كل هذا وذاك ترتبط كل ضرورة وجودية بنمط من الخطاب القابل للتداول الآني فردا عن فرد، وجماعة عن جماعة عبر واسطة الرواية التسجيلية في الذاكرة البشرية. وهي آلية لا تسمح بالتأمل أو التدبر الفردي العميق، فهي فطرية تلقائية فورية التجلي أمام المواقف العارضة، تعتمد على الانفعال الذي يجعل القريحة تنهمر على قالب محفوظ عبر أرشيف من المرويات الشفوية السابقة في ذهن شاعرها. وهي منظومة مُراقبة بآليات جمعية لاواعية، من شأنها أن تظل محافظة على قيم وطقوس رمزية ثقافية، وأنساق اجتماعية تظل تتجدد وتُبعث عبر كل مقولة شعرية تنحو هذا النسق الأكبر.

8- الوسيط، تحيز وهيمنة :

إننا نكاد نصل إلى نتيجة توشك أن تتضح كلما أمعنا النظر في تاريخ الشعر العربي مفادها أن الوسيط الثقافي الحادث في كل مرحلة، والمرتبط حتما بعلاقة المجتمع العربي بالأغيار، هو الذي يقرر في كل مرحلة مصير الشكل والمضمون الذي آل إليه الشعر العربي. ولا يُفسَّرُ طول المدة الزمنية التي استمر بها الشعر العربي راسخ الملامح والمعايير والبنى إلا بارتباط ذلك باستمرار هيمنة الوسيط الشفاهي الواحد، وأوَّليته على اللاحق الطارئ في الثقافة. وحين تمكَّنَ الوسيط الكتابي واستفحل في أوصالها اهترأت السلطة الرمزية داخل الخطابات وانبجس الفلتان الإبداعي المتجدد عن فنون وطرائق تعبيرية جديدة لم يعتدها الشعر العربي من قبل، وبلاغات مختلفة تحاور العين والأذن وتستنفر في جسد وعقل الإنسان والقارئ والمتلقي والمستهلك أكثر من جارحة جديدة فيه. ونحن لا نغفل عوامل عدة تتداخل في تحريك دفة الوسيط داخل الثقافة عبر العصور لكننا سنتفق إلى حدٍّ ما مع ما ورد في كتاب الكندي (هارولد إينيسHarold Innis 1894-1952) المرجعي (تحيز الاتصال The Bias of Communication) " بأنه يمكن التمييز بين الحقب التاريخية المختلفة، من حيث تحديد الأنماط الثقافية والقوة السياسية، من خلال وسيط الاتصال

[1] -عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1،2006، ص40

السائد في كل منهما. والأمر الأشهر (...) أنه جادلَ بأن وسيط الاتصال قد أظهر «تحيزا» تجاه أي من الزمان والمكان. وقد كانت المجتمعات « المتحيزة للزمان» هي تلك المجتمعات التي سادت فيها ثقافة شفهية بسيطة، أو التي كان وسيط الاتصال السائد فيها ثقيلا ودائما(...) ويجادل إينيس(...) بأن استخدام وسائل الإعلام هذه كان مرتبطا بصورة مباشرة بتوجه هذه المجتمعات نحو التقليد.: تشديدها على العادات، والاستمرارية، والمعارف المقدسة الموحى بها... وربط الحاضر والمستقبل بالماضي. وعلى العكس من ذلك، فإن المجتمعات المتحيزة للمكان هي تلك المجتمعات التي استبدلت بوسائل الإعلام هذه وسائط أكثر مرونة، يمكن حملها ويسهل استنساخها، مثل أوراق البردي بدلا من الحجارة في مصر القديمة (...). ولقد أدى هذا بدوره إلى توليد« انحياز ثقافي» نحو المكان في هذه المجتمعات-التوسع في السيطرة الإدارية أو الإقليمية (بما فيها الإمبريالية) مصحوبة بزيادة لاحقة في عدد المؤسسات العلمانية، والخبرة التقنية، والانفصال عن التوالد التقليدي المبني عن العادات والدين، مع توجه نحو الحاضر والمستقبل بدلا من الماضي"([1]) . فلا شك أن الرتابة التي أضفاها الوسيط الشفهي على الثقافة العربية هي التي جعلت من عمود الشعر العربي في منجاة من أي هزات تكوينية تعتري بنيته، لأنه وسيلة الثقافة الأثيرة في استذكار ماضيها، ومغالبة حاضرها للتماثل الكادّ مع قديمها الأصيل، خاصة وأن الشعر انتعش في تاريخ الثقافة العربية عبر تحري الرواية الشفهية والتوجس من الصُّحف والصُّحُفيين (يستوي في ذلك فقهاء اللغة والأدب مع فقهاء الدين)، لأنه يفترض في التناقل الشفهي المعايشة الحية للظواهر المنقولة بالأسانيد المتصلة رجلا عن رجل. حتى غدت القيمة الثقافية ذات المصدر الشفاهي أهم من تلك المتأتية عبر وسيط الكتابة، وبات الشاعر البدوي ذو الثقافة النقية أسمق قامة ويَعتدُّ بشعره أكثر من شاعر الأمصار المتاخمة للحواضر الجديدة الذي يشتبه في درايته بالخط الحضاري الجديد . ففي ظل هيمنة ثقافة المشافهة ،كان ذو الرمة –مثلا- يُضمر كونَه يعرف الخط. ومن أمثلة ذلك ما رواه ابن قتيبة قال :" قال عيسى بن عمر الثقفي : قال لي ذو الرمة :ارفع هذا الخط . فقلت له أتكتبُ ؟ فقال بيده على فيه : أيْ ، اكتم عليَّ ،فإنه عندنا عيب "([2]). تطرح هذه الحادثة الطريفة عدة مؤشرات

[1] -جون توملينسون، العولمة والثقافة، تر: إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع354، أغسطس 2008، ص 206

[2] - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: دي غويه، وزارة الثقافة، إصدارات الجزائر عاصمة للثقافة العربية، طبعة جديدة،2007 ، ص 438

دالة من بينها، سلطة الوسيط القديم الذي كان مستتبا في ثقافة أصلانية تتوق إلى ينابيعها الصافية وروائها الجوهراني النقي. كما أن القيمة الرمزية للشاعر العلية وقتها لا زالت مرتبطة بهذا الإرث وطرائق الاغتراف من هذا الإرث، لذا أوجس ذو الرمة في نفسه خيفة أن يُكتشف أمره وقد انخرط في أنساق الوسيط الجديد، وأن يفقد التاج الذي كان يُرصِّع رأسه، فالتمس من صاحبه أن يكتم عنه. حتى يظل شعره جديرا بالأخذ منه وبمكانته داخل هذه الثقافة. والمؤشر الآخر الذي يمكن أن نستنتجه من هذه الحادثة، استحالة أن يتأثر البناء النسقي لشعر ذي الرمة بتأثير الوسيط الجديد طالما أنه حريص كل الحرص على عدم امتثاله وتجنب – حتى- أن يُحدِّث نفسه بمعرفته به.(*)

تُحصِّن الثقافة نفسها من أن تذروَ أصولَها وسماتِها الأولى عواصفُ الصيرورة بأحادية المرجعية اللغوية والثقافية التي يتم تمجيدها وتكريس مُثُلها بالحكم والأمثال والأشعار والمدائح والملاحم الشعبية المروية عبر الوسيط الشفاهي، ليظل الأقدم هو الأصلي والأجمل والأسمى، كما يقول هوراس: لقد" كان آباؤنا خيرا منا، وآباؤهم خيرا منهم، ونحن خير ممن سيأتون بعدنا"([1]). وكل ذلك في كنف الثقافة الشفاهية التي تتناسخ فيها الأقوال عبر نماذج وقوالب تحفظها الذاكرة الجمعية، وتعلي من شأن هذه القوالب الأبوية دون سواها عبر الألفة الجماهيرية المتوارثة لنماذج محددة ترتضيها الثقافة وتروِّض في المجموع أنماطا محددة أيضا للتلقي النسقي. هذه الأنماط من التلقي تجعل من القدامة أسمى وأرقى وأجمل نموذج يمكن أن تبلغه القريحة البشرية من إبداع. وهي إذ تسمح بالتالي لأنساق الآباء الثقافية باستمرارية التسلل الخفي، وديمومة الأثر الأزلي تحت هذه المنقولات الجمالية، لا تسمح للذات بأن تتأمل فاعليتَها الإبداعية في موضوعاتها، إذ تشعر الذات عبر ثقافة المشافهة أنها لا تنفصل عن الأشياء والموضوعات، كما تشعر أن هذه التمثيلات للكون وللحياة هي التي تقول الذات، وليست الذات هي التي تقول، لأن الذات سجينة المحفوظ/المروي اللغوي المتجدد عبرها...ولأنها تقول الأشياء داخل مقولات محفوظة ومُكرَّسة. كما انتبه إلى ذلك المستشرق (جيمز مونرو)

(*)- على الرغم من أن ذا الرمة (117 هـ) يشير إلى الخط في بيته الشهير:
عشيَّةَ ما لي حيلةٌ غيرَ أنَّني بِلَقْطِ الْحَصى وَالخَطِّ فِي التُّرْبِ مُولَعُ
أَخُطُّ وأَمْحُو الْخَطَّ ثُمَّ أُعِيدُهُ بِكَـــــــفَّيَ وَالْغِرْبَانُ فِي الدَّارِ وُقَّعُ...
ومع ذلك ظلَّ شعره رهين الأنساق القديمة وهو الشاعر الإسلامي الأموي .

[1] - أدونيس، زمن الشعر،دار الفكر، بيروت، ط5، 1986، ص35

في الشعر الجاهلي حين التقط " تكرارات حرفية أو قريبة من الحرفية...تمثل لونا من القوالب الصياغية... ويقدِّم بعض الجداول التي تمثل هذا اللون من القوالب...مثل تكرار عبارة (عفت الديار)...ووقوفا بها صحبيّ علي مطيهم... "([1])، وتشبيهات ومضافات متطابقة تجعل الأوصاف واحدة مترددة عند الشعراء الشفويين، وهو ما نلمسه بوضوح أقرب في النماذج الصياغية للشعر الشعبي إلى اليوم. وهو بعضٌ من عدة مداخل مريبة جعلت (طه حسين)، عبر شكه الإبستيمي، يتصور بأن النَّحلَ هو السمة الغالبة على جُلِّ ما وصلنا من الشعر الجاهلي([*])، وأن الأصيل منه مطمور تحت ركام من المرويات المنتحلة...فهل يصير في وسعنا هنا أن نقول أن الثقافة الشفاهية المتسيدة تجعل من الجماعة برمتها قادرة على اختراق خطابات أفرادها، وتجعل من خطاب الفرد واهيَ الحدود، خائر الأسوار وهو يحاول أن يَذُبَّ عن أصالته وقدرته الواهنة على امتلاك نصه الذي انفرط منه في مهبِّ الأصداء والترجيعات المروية التي لا يملك تحتها قيدا أو وثاقا. هذه المرويات ستصير أنماطا مهيمنة تخدم أنساق الآباء وتُطبِّع مع تصوراتهم لذواتنا وللكون وللحياة من حولنا. كما تَصهَر الذات في تصورات المجموع، ومسروداتهم المتعالية، إذ تمثل ثقافة المشافهة الحبل السُّري الذي يربط الشاعر بجماعته حيث دم المجموع في دم الذات، وماء النص يجري في الكل الواحد، و(أنا) الشاعر جمعية حتى لو بدت بضمير المتكلم المفرد:

" وهل أنا إلا من غُزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد"([2])

.....

وحين يتمكن الوسيط الكتابي من الثقافة في العصور التي ستتلو هذه الأزمنة، سينفصل الشاعر بذاته عن نصه وعن الجماعة، لأن في الكتابة تأمل وتشكيل وتفكيك واختلاف وانفصال وعزلة.

---

[1] - فاضل ثامر، شعر الحداثة، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق، ط1،2012، ص 324

([*]) - يرى طه حسين أن الدين والسياسة كانا وراء انتحال العرب أضعاف ما أثر عن الشعر الجاهلي، بعد أن ضاع جل شعر القدماء لأن العرب لا يكتبون، بل يحفظون ويروون، ويسوق طه حسين قول بن سلام في أن "طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص من أشهر الشعراء الجاهليين وأشدهم تقدما. وهو يرى أن الرواة الصحيحين لم يحفظوا لهذين الشاعرين إلا قصائد بقدر عشر" (طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، دط، دت، ص 78)

[2] - ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، ص 636

وباتساع رقعة الدولة الإسلامية وانفتاحها على ثقافات التخوم، وتعرفها على عاداتهم وعلومهم وآدابهم ودواوين رياستهم بدأ يتسلل وعي كتابي -يُتلمَّس – في كيان القصيدة العربية خاصة عند (أبي تمام) في ما يسميه أحد الباحثين المعاصرين بـ" الرقش الدلالي "([1]) الذي ينم عن وعي كتابي سيسفر عن معان ودلالات متوالدة حبلى – كالأنوثة - المفتوحة على ممكنات جمالية وأنساقية مربكة للعقل النمطي ، ولم تستفحل خطورة هذه المعاني إلا في كنف وعي كتابي ناشئ أصلا عن مروج ثقافات وفلسفات وأصول متعددة وصناعات علمية زاخرة داخل حدود الوعي الشعري الواحد. فالوعي الكتابي شكّل -ولا يزال- تهديدا محدقا ببنى القصيدة العمودية؛ ربيبة الإلهام الشفهي الفطري المطبوع . وقد كان ذلك إيذانا ببداية زحزحة الأنساق الثقافية عن مواقعها وتمركزاتها السابقة بشكل يطرح العلاقة التفاعلية المباشرة بين الوسيط الثقافي والنسق الثقافي بإلحاح على طاولة أي درس ثقافي، فقد لا حظنا مع (جون توملينسون John Tomlinson) في كتابه (العولمة والثقافة) كيف تتغير ملامح الحقب التاريخية بتغير الوسائط الثقافية التي تحكم نمط العلاقات بين الأفراد والجماعات وعلاقات القوى والهيمنة فيما بينهم. وعلاقة كل ذلك بمظاهر الثقافة والإبداع الفني والأدبي. ففي كنف الوسيط الشفاهي الطبيعي يتعضّد هيلمان الرقابة على مسارات الدلالات والعلامات وتداولها الرمزي بين الأفراد والأجيال داخل الثقافة الواحدة في ظل انحسار حرية الفرد داخل الجماعة، وولائه التام لها، إذ لا يتصور إمكانية لوجوده خارج رفيف خيمتها الواسعة ... وبانتشار الدواوين والكتابة والكتب والكتاب ستدشن الثقافة عهدا جديدا قد يختلف قليلا أو كثيرا عما كانت عليه من قبل، وذلك بفضل هذا الوسيط الجديد.

تمارس الثقافة الشفهية بمؤسساتها وسلطها ومنظومة قيمها تعنتا ومقاومة تمانع بها الوسيط الناشئ خاصة إذا كانت قابلية هذا المجتمع للانخراط في عمليات التغيير ضعيفة أو مترددة حذرة، ما يجعل من رصد الظواهر السلوكية والثقافية والحضارية المتجددة تتأخر بسنوات أو بعهود حسب درجة التحصن الذاتي والتمترس حول الأنساق التقليدية لمجتمع دون آخر. ويتم في المرحلة التي تتلو هيمنة النسق الجديد على القديم عملية تحقير وتسفيه وتتفيه لقيمة الوسائط الجديدة وخطرها على النسيج الاجتماعي والقيم السائدة عبر أمثال وحكم

[1] - ينظر أحمد سعيد عبيدون ، أرابيسك الدلالة قراءة في قصيدة " الربيع " لأبي تمام ، مجلة غيمان ، مجلة تعنى بالكتابة الجديدة ، صنعاء ، ع3 ، ، خريف 2007 ، ص 44

ومقولات تحاول النيل منها وإبطال مفعولها أو التخفيف من أثرها. وما جرى في تاريخ الثقافة العربية هو أن الوسيط الجديد تم التطبيع معه لأنه امتثل لخدمة الثقافة الشفهية ولأصولها الضاربة في ماضي العرب، حيث لا يُعتد إلا بالأصيل النقي، ولا يؤخذ إلا ممن لم يتلوث لسانه بالحواضر، ولا علمه بعلوم المدوِّنين. حيث يزدري المدوِّن الذي يأخذ علمه من البيئة ذات الثقافة الشفهية من المدون الذي يأخذ علمه ولغته وشعره من بيئة متمدنة أخذ الوسيط الجديد في التأثير على ملامحها السوسيوثقافية.

"فعلماء اللغة بالبصرة كانوا يفخرون علماء الكوفة بقولهم نحن نأخذ اللغة عن حرشة الضباب، وآكلة اليرابيع(أي البدو القح)، وأنتم تأخذونها عن أكلة الكواميخ (أي الحضر) ويقول ياقوت عن الكسائي «خرج ورجع وقد أنفذ خمسة عشرة قنينة حبرا في الكتابة عن العرب سوى ما حفظ»"([1]). غير أن الكتابة فيما بعد ستخط مصيرها ومصير الثقافة العربية من خلالها نحو اختلاف بيِّن، وسَرَحَان أبعد عن الأصل نحو الغد. فالكتابة تُحرِّض دائما على المغامرة والنسيان، واللعب، والابتكار، والقلق واليتم، عكس المشافهة التي تكرس التماثل، والتطابق، والطاعة، والامتثال. والسكون والدعة. من هاهنا يمكن أن نفهم حرص الرَّسول الأكرم ﷺ على ألا تدون سنته في حياته، حين كان القرآن محفوظا في الصدور، وكأنه يستشرف خطر هذا الوسيط المفتوح على التشتيت والتعدد والمغايرة المستمرة على أصالة أقواله، حتى دوِّنت سنته بالآلية الشفهية المعروفة عند الرجال.

ولا شك أن ارتباط الشعر قديما بالدين وبفهم النصوص الدينية من خلاله جعله يرتبط ارتباطا عضويا بالثقافة الشفهية، ويحافظ بالتالي على النسق الأصلي له مدة مستطيلة، وانخرط تبعا لذلك في الزمن القداسي الذي هو" زمن دائري لا يعرف التقدم، إذ الحقيقة هنا جوهر ثابت لا يحول ولا يزول، ولذا ينصبُّ الاهتمام على الماضي، بأساطيره المؤسسة ونماذجه الأصولية. بالطبع قد تتخذ الحركة هنا شكل الصعود والترقي للاتحاد بالمبدأ المفارق أو المثل الأعلى، إذ الزمن هو زمن الغيبيات بقدر ما هو زمن الماورائيات، وذلك حيث

[1] - حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص 242

الفكر يتردد بين الأصل والمثال، وحيث السيادة للروح على الجسد، وللمعنى على اللفظ... وللمنطوق على المكتوب"([1]). كما يتصور علي حرب .

لذا كان دريدا في دفاعه عن الكتابة ضد آراء سقراط يرى أن"ما كان يقلق الميتافيزيقا في الكتابة لم يكن فحسب اقتراب الأخيرة في نظرها من اللعب والسحر، بل يقلقها خصوصا تهديد الكتابة بتفتيت وحدة العائلة، إذ تتقدم الكتابة كاللقيط التائه أو حتى القاتل للأب، وكذلك، وكما يكشف عنه دريدا [يقول مقدم الكتاب ومترجمه كاظم جهاد] لدى تأمل كتابة أفلاطون، كنقش متدرج وخفي للوجه، المهمَّش عادة، وجه الأم([*])، وذلك عبر صورة **البوتقة** التي ينخطُّ كل شيء فيها وعنها يصدر. انطلاقا من هذا الإبراز لصورة الأم، المعتَّم عليها، من دون أن يعترض أحد في كامل تاريخ الميتافيزيقا، يُبرز دريدا الطبيعة البِنويَّة للكتابة: كل إنشاء، وكل تسطير، وكل اجتراح إنما هو صنيع الابن، صنيعه مضطلعا بيتمه، أي بعزلته المطلقة، التي إن خرج منها فليلتقي أشباهه وأقرانه"([2]). إن في الوسيط الكتابي الطارئ كما يوضح دريدا تفتيت وخلخلة للأنساق الساكنة المستحكمة التي تمركز سلطة الآباء على الأبناء، وتكفل استمرارية الوقائع والظواهر والموازين القيمية القديمة في الزمن. كما تضمن تحيزات ومآثر لأفراد دون أفراد، وأجناس دون أخرى، وأنماط وجودية وحياتية وثقافية دون غيرها وفق مسار ومسلك نمطي أثير تعتبر الثقافة الأصيلة أي اختيار سواه تيها، أو شذوذا ينسل الفرد إثره من حماية العائلة، ويسقط في أتون اليتم، والقلق، والإقصاء

---

[1] - علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2004، ص 135

([*]) - يرى جاك دريدا في موضع آخر وهو يقلب المقولة الشهيرة الأسلوبية لدو بوفون(الأسلوب هو الرجل):" بمقولة مضادة مفادها: "إذا كان الأسلوب **كالقضيب** الذي يشكل حسب فرويد (النموذج الأصلي الطبيعي للتيمة) يُمثِّل الرجلَ ،فإن **الكتابة** تكون المرأة "(جاك دريدا،المهماز، أساليب نيتشه، ترجمة عزيز توما ،دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية،سوريا، ط1 ، 2010 ،ص 97)، فهو بذلك يتصور كل ما حيدته الميتافيزيقا البطريركية الغربية أنثويا، ولعل في قصيدة النثر العربية التي انبثقت في كنف وسائط الثقافة الكتابية والتي وجدث الأنثى الشاعرة عبرها ذاتها ما يرجح دور الوسائط في زعزعة الأنساق وما ينتج عنها من علاقات جديدة وأساليب فنية وثقافية مختلفة. ويبدو أن دريدا اختار أن يقرأ كلمة (homme) (إنسان) التي تستوعب الرجل والمرأة على حد سواء في اللغة الفرنسية ليدل بها على تحيز العلم والمعرفة اللغويتين للرجل ولينطلق من خلالها إلى أن التصورات الأولى لهذا الفهم المتمركز حول الصوت كانت في أصلها تصورات متمركزة حول القضيب...مع الإشارة هنا إلى عدة ترجمات مختلفة لهذه المقولة إل العربية كالتي أوردها عبد الواحد لؤلؤة في معجمه عن دو بوفون:"....وهو صاحب العبارة الشهيرة«الأسلوب هو الإنسان» التي ترجمها بعضهم خطأ «الأسلوب هو الرجل»" (عبد الواحد لؤلؤة، معجم المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، ج3، ص 140)

[2] - جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1992، ص 7

والنبذ. كما يحيل دريدا إلى أنه من خلال الوسيط الطارئ يجد الهامش المقهور، كالأنوثة، والأمومة المقموعة تحت حضور الأبوة السلطوية الطاغية فرصتها كي تستعيد دورها عبر أبناء اليتم(*) الذين وجدوا بالكتابة مجالا حرا للخروج من (قوارير) أنساق الآباء.

كما لا يفوتنا هنا أن نلمح الارتباط الذي يجده البعض وشائجيا بين التأنيث والكتابة، والذكورة/الفحولة، والمشافهة ليتأهل النثر لاحقا كي يتسيد الثقافة عبر الكتابة، ويظل الشعر لفترة أطول رهين الانطباع الفطري الشفاهي. فالمرأة " خرجت-كما يقول الغذامي-عمليا من مرحلة الحكي، ودخلت إلى زمن الكتابة"([1]) في معرض تحليله لقصص (ألف ليلة وليلة)، ومدى تماهي السرد تاريخيا مع الهامش الأنثوي المقموع والمكمم مقابل ذكورية عمود الشعر الفحولي، وبمجيء الكتابة سيظل الشعر ربيب المشافهة متميزا عن فن الكتابة وفق التصانيف الأولى للثقافة. يقول أدونيس عنها —نعني الكتابة- التي فضلها:"بعضهم على الشعر، لقد أخذوا بها بوصفها ظاهرة حديثة تنافس الخطابة/الشعر، وتزاحمها وتحل محلها. وبعد نشوء الكتابة ورسوخها صار النقاد يتحدثون عن نوعين من الكلام: الشعر والكتابة...فالعسكري يسمي كتابه«الصناعتين، الكتابة والشعر»"([2]).

يرتبط الشعر بالذاكرة، فكل شاعر شفهي راو بالضرورة، والذاكرة تَحفظ وتُستودع، الذاكرة تُنمِّط وتكرِّس. والإيقاع الذي يسعف الذاكرة كي تخزن المروي من أشعار العرب، يجبر الشاعر على أن يتماهى مع منظومة متواترة من (بوليفونيا) المثاني الشعرية المفروزة والمحفوظة عن الأجداد، وفق غنائيات ونماذج، وأوتاد وزحافات وقواف تجبر الشاعر المتأخر على انتقاء لفظ دون لفظ وصوت دون صوت امتثالا لهذا النسق الصارم الذي يظل يحفظ بالتالي قيما وتفاضلات رمزية بعينها. لذلك كان الوسيط الكتابي تهديدا بالغ الأثر انجرَّ عنه فلتان الأنساق، واتساع تشعباتها عن رقابة الضبط النمطي عبر هذه النقلة الثقافية النوعية . ومن هنا

(*)- لقد أصاب الباحث الجزائري أحمد يوسف تسديد توصيفه حين وسم الجيل الشعري التسعيني الجزائري ونصَّهم «باليتم»، وفي اليتم انقطاع وتجاوز ومحو وانطلاق. فالأمر لم يعد يتعلق بالقتل الأوديبي للأب، فهو لم يعد موجودا حتى يقتل. وهو عينُ ما ذهب إليه دريدا في (صيدلية أفلاطون)، ينظر: أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002 .

[1] -عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 47

[2] -أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب ، دار الساقي، بيروت، ج4، ط9، 2006، ص 21

سنستطيع أن نفهم نسقيا الرفض المبرم لمصطلح «قصيدة النثر» الإشكالي الذي استعصى على ثقافة التطبيع مع الأصول النقية تقبُّلهُ داخل ثقافتنا. وهي هذا الجنس الإشكالي الذي يجمع بين السرد والشعر، بين ندين ثقافيين متطورين من الكتابة والشعر، الكتابة والخطابة، من خلال ما اعتور ثقافتنا عبر التاريخ من تلاقحات وتفاعلات ومنعطفات تاريخية واجتماعية وسياسية عديدة. ولكن الوسيط الثقافي يبقى العامل الأكثر بروزا والأكثر تدليلا على أي تغير يطرأ على نمط تعبير الإنسان عن ذاته وعن الكون من حوله. ذلك أن تأثير الوسائط الطارئة يبقى جوهريا في كل حقبة أو مرحلة تاريخية على مظاهر الثقافة فيها. " فليس للوسيط –في نظر شارل ماكلوهان-مجرد دور منفعيٍّ...إنه يخلق شيئا...ويعدل في استخداماتنا المألوفة لعقلنا وحواسنا...بل إن الوسيط قد يكون سببا في ظهور ثقافة، أو جملة سلوكات. فقد صاغ أفلاطون برنامجه الدراسي الجديد للمتعلمين الألفبائيين، حين وضع أسسه حول الأفكار. فالأبجدية ستُحِلُّ المعرفةَ المنظمة والمرتبة محلَّ معرفة هوميروس، وهزيود، والموسوعة القَبَلية المؤسَّسَة على الخبرة اليومية، ومن حينها والتربية في الغرب ظلت مسألة معطيات منظمة ومتميزة. فليس المهم عند ماكلوهان في محتوى ما نتبادله من رسائل بقدر وسيلة التبادل والتواصل في حد ذاتها: فينبغي لنا أن نفكر في الوسيط من حيث آثاره الاجتماعية والنفسية لا من حيث ما ينقله"([1]). وهو ما يلمسه كل باحث حصيف في تاريخ الشعر العربي وأثر ثقافة الكتابة، واتساع دوائر المعرفة عبرها حين يتمثل الموضوعات المستجدة والمضامين التي طرأت على بنية القصيدة العربية في العصر الأموي والعباسي . ذلك أنه – أي الوعي الكتابي – كان رهانا أنطولوجيا أسفر عن خروج الشاعر العربي من طور المرآة الطفولية اللاكانية (نسبة إلى جاك لاكان) إلى الوعي بالانفصال المدرَك بين جسد النص وذات الشاعر الذي دشن مواجهات ميتا-شعرية حوارية مع نصه وديناميَاته الموروثة([*]). وهو ما سيسهل علينا فهم أدونيس حين يرى أنه بمجرد خروج الثقافة العربية من وسيط إلى وسيط جديد في تاريخها باشرت سيرورة دواليبها على سكة الحداثة. يقول أدونيس:" لا نقدر أن نحيط

---

[1] - Benoît Berthou,Vincent Delègue,Gilbert Guislain Fiches de culture générale,Jeunes Editions Studyrama,Paris, 19 sept 2005, p 45

([*]) - يقول أبو تمام في مثل هذا الصدد وهو يصف الخمر بالشعر و الشعر بالخمر منفصما عن ذاته ونصه وموضوعه انفصاما يؤشر إلى انعطافة ثقافية لافتة في تاريخ الشعرية العربية :

خرقاء يلعب بالعقول حبابها كتلاعب الأفعال بالأسماء

ينظر ،الخطيب التبريزي ،شرح ديوان أبي تمام ،تقديم راجي الأسمر ،دار الكتاب العربي ،بيروت ،ج1 ،ط 2 ،1994 ،ص27

بنشأة الحداثة في المجتمع العربي، على الصعيدين السياسي، والفكري، والاجتماعي، من جهة، والشعري، من جهة ثانية، إلا إذا أدركنا معنى انتقال العرب من الخطابة إلى الكتابة، من الشفوية إلى التدوين"([1]). ففي المجتمع التماثلي تهيمن ثقافة الأذن، والتلقي الحضوري المحكوم بنسق الطاعة والإذعان، والولاء للمشيخة والأعيان ثقافيا ودينيا واجتماعيا... فلكي تعتمدك القبيلة شاعرَها وتصطفيك ينبغي لك أن تكون صوتها الذي يرُجع صدى أنساقها ويتغنى بأمجادها ومغازيها ويشيد بأفضالها على غيرها ويحفظ نسبها الشريف. والقبيلة حتما لا تنتقي شاعرها إلا بشروط ثقافية نسقية فحولية مصطفاة، فهي تحتفي بشكل سحراني احتفالي تاريخي بنبوغ شاعر من صلبها، حتى يُنشَّأَ على التعبير عن الحال الجمعي لا الفردي، وفي وسعنا أن نستنتج هنا أن عدد الشعراء سيكون في ثقافة المشافهة هذه نخبويا اصطفائيا يَرشَح للتاريخ من معصرة المؤسسة. وسيتم تصعيد جواهر ذواتهم والإعلاء من مقاماتهم إلى ثريا الكائنات الخارقة التي تغرف رؤاها من عوالم فوق بشرية، ويأخذ رُواتهم نصيبا من هذا التميز العجائبي. أما في زمن الطباعة والنشر حيث شهدت البشرية:" ثورة تقنية أحدثت في وقتها انقلابا خطيرا في وظيفة الكتاب ودوره، بقدر ما غيرت وسائطه وشبكات تداوله، لم يعد الكتاب مع النشر ميزة الخاصة...ومستودع الأسرار، بل أصبح يُطبع ويوزع على نطاق واسع لكي ينتشر بين جمهور الناس"([2]) فتفشّتْ سِرّانية السحر الإبداعي في كل مكان، وكان في هذا الانتشار انكسار لبرج الشاعر العالي الذي تعنو له رقاب القبيلة وهي تتشوف إلى ذاتها ومصيرها في قصيدته، إذ سيصير في مُكنة أيٍّ كان أن يطبع وتنتشر أشعاره بشكل لا تحكمه رقابة الآباء. صحيحٌ أن دواليب الطبع وآلياته صارت تحكمها مؤسسات ودوائر قرارٍ واحتكارٍ ومنتفعون وآباء جدد، لكنها تكفل ما لا يكفله الوسيط الشفهي التقليدي بشكل أكثر حرية، وفردانية، إبداعا وتلقيا. وهو سيسفر – طال الزمن أو قصر- عن تجديد في البنى الجمالية التي تشكلت في كنف الأنساق الشفهية ومسائلتها، بل وتقويض تراتبياتها والحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع التي تكرست عبر العصور. خاصة في ظل ثورة ما بعد الكتابة، أو الثورة السبرانية-باصطلاح علي حرب- حيث ينفتح النص الترابطي على أكثر من نسق ،

[1] - أدونيس الثابت والمتحول ، ج4، ص19
[2] -علي حرب، حديث النهايات، ص 138

ويحمله أكثر من وسيط، وينفتح على أكثر من تلق في ذات اللحظة التي ينسحب فيها مؤلفها إلى منزلة المتلقي الناظر هاويا من عليائه إلى معايشة تجليات نصه وترحاله الحي في ذوات مستقبِليه.

إن الشاعر الذي كان فوق إنسانِه؛ الشاعر النبي اللّدني، الملهَم، الممسوس، الغيبي الذي كرسته الثقافة الشفهية حتى قال عنه ابن سينا" كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي،فيعتقد قوله، ويؤمن بكهانته"([1]). أصبح الشاعرَ الرؤيوي، التموزي، ذا البشارة التنويرية التقدمية...وأخيرا أصبح الشاعرَ الرقميَّ الانطباعي الملاحظَ الشاهدَ على لحظته...إنها مقامات تاريخية تتغير نسقيا بدلالة صيرورة الثقافة التي تتغير بدورها بدلالة الوسائط الثقافية وتعالقاتها المتثاقفة والمتلاقحة بالتراث الإنساني الكوني عامة. وهو رهان قصيدة النثر حمالة الأنساق الضدية في ثقافتنا وفي جيدها يتلألأ أكثر من عقد جمالي ودلالي مختلف ومريب وصادم للذوق النمطي. قصيدةُ وَسائطِها الثقافية التي ابتعدت بها من إيقاعية الصوت وشعرية، إلى إيقاعية الصورة والمرئي عامّة، بنبض عصرها الجديد، وبروح شاعرها ذي المقام الجديد أيضا.

[1] -عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 90

الفصل الأول: قصيدة النثر/ الجذور والمآلات

1- قصيدة النثر ورافد تخلقها

1-1 سجاليات النثري والشعري

1-2 شعرية التململ النسقي في التراث

1-3 قصيدة النثر والمرجعية الصوفية

1-4 شعرية المهاجر/ارتحال الشعري إلى النثري

1-5 قصيدة النثر والترجمة

2- قصيدة النثر في أكناف جماعة شعرية

2-1 مجلة شعر (نشأتها وأثرها الثقافي في المشهد الإبداعي العربي)

2-2 بيروت: مرفأ التحديث وفضاء التثاقف المفتوح

2-3 وقائع الانبثاق الصعب وضرورة التجاوز

2-4 جماعة شعر والحس الإيديولوجي

2-5 جماعة شعر وأنساق الفحل المعاصر

2-6 فحل جديد أم محرر جديد؟؟

3- قصيدة النثر الماغوطية/ قصيدة الحزن الكاسر لفحولة النسق

4- حسين مردان/ خروج المارد الكوني من جرَّة النثر المُركَّز

5- قصيدة النثر والشعر الحر بوصفهما تأنيثا للأنساق

6- قصيدة النثر وأنماط تلقيها

6-1 مشكلة التجنيس

6-2 الموقف الأخلاقي

6-3 الموقف القومي

6-4 الموقف من إيقاعها

6-5 الحادثة الثقافية والقراءة النسقية

6-6 عبد الله الغذامي وقصيدة النثر/توجس المحارب القديم

1- قصيدة النثر وروافد تخلُّقها:

لا يعزب عنا ونحن ندرس ظاهرة انبثاق قصيدة النثر في المنظومة الجنسانية الشعرية العربية، أن نُسلِّم بدءا بأن الحديث عن قطائعية الأنساق الثقافية التي يبديها هذا الجنس في تمظهراته الراهنة، والتي ستتجلى لنا في ما يُستقبل من وريقات هذا العرض، لا تجعلنا نجزم بأننا أمام ظاهرة جمالية مُنْبَتَّة الجذور، مقطوعة الأوصال النسقية عن أي إحالة لمصادر ومستحاثّات جمالية أولية، وتصورات نقدية، وانطباعات تصنيفية في التراث القديم ستدفع الباحث الحصيف إلى القول بأن حفرا معرفيا، أو استرجاعا تناصيا فنيا سيحيل إليها – حتما- في التعريف التأصيلي بالأثر الرّاجع لمشروعية قصيدة النثر عند روادها، وهم يدحضون تهمة غربتها، وغرابتها عن أجناسنا الأدبية، وشعرنا العربي. وهو ما سيسوقنا إلى الحديث عن روافد تراثية، وحديثة أسهمت في تخلق هذا الجنس الشعري المريب.

1-1- سجاليات النثري والشعري في التراث:

إن الجدل التاريخي الأجناسي المحتدم بين الشعري والنثري غائر الأثر في تراثنا العربي، من حيث المفاضلة والتمييز والفصل الحادّ بين الأجناس، وهو فصل لا يعدم تحيزا للمخيال الثقافي السائد، ولا يخلو من ولاءات رمزية لتماثلات سوسيوثقافية مستحكمة. والتي تكون الغلبة فيها على الأعم للنظم دون النثر(*)([1]). كما ذهب إلى ذلك (الحاتمي ت 388هـ) حين فضل النظم على الشعر بقوله:" وَأولى هذين بالمزية والقَدم المتقدمة المنظوم، فإنه أبدع مطالع، وأنصع مقاطع، وأطول عنانا، وأفصح لسانا، وأنور أنجما، وأنفذ أسهما، وأشرَدُ مثلا، وأسْير لفظا ومعنى"([2]). فهو أفصح لسانا لأنه يمتح من معين الذاكرة اللغوية المتجذرة بفضل إيقاعه الذي يجعله متواترا مع الرنين الشعري الأزلي المختزن في الذهن الجمعي، وهو أشرد مثلا وأسير لفظا لذات

(*)-سئل أبو علي بن مسكويه(ت 1030 م) أيهما أفضل النظم أم النثر فقال:" أن الأكثرين قدموا النظم على النثر، ولم يحتجوا فيه بظاهر القول، وأفادوا مع ذلك به، في حين قدم الأقلون النثر على النظم، وحاولوا الحجاج فيه" (أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تح: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1951، ص 308). وطالما أن السواد الأعظم غلّب النظم على النثر ولم يحتاجوا إلى حجج، فلأن المخيال المهيمن يحسم الأمر لصالحهم دائما وهي أسطع حجة تطمس أية حجة يُبتغَى لها أن تُظهر، كحجج أنصار النثرالتي تنكسف دائما بقوة النسق .

[1] - محمد بن الحسن الحاتمي، حلية المحاضرة، نقلا عن، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ج1، ص 250

السبب، فالجرس الموسيقي الذي يستميل الآذان في الثقافة الشفهية عند العرب يجعل من معانيه وألفاظه رائجة الاستعمال، وسائغة ومتداولة بين القبائل والأجيال. لذا وإن ابتعد المنثور كثيرا عن خصائص الموزون إمعانا في تميزه عنه، فهو يأخذ منه إيقاعيةً لأسجاعه كي تحظى بالتداول والتناقل الشفاهي بين الناس. وهو ما نلمسه في خطب قس بن ساعدة —مثلا-، ومن بعدها في فن المقامة وهو فن يوظف الشعر والنثر في نص واحد بشكل يكفل لكل جنس خصوصيته التي لم تلتبس على متلقيه عبر العصور. فقد ظل الشعر شعرا مكتف بخصائصه، والنثر نثرا محتفظا بملامحه منذ تصانيف الإغريق غربا، وتحديدات قدامة وابن قتيبة شرقا . ومع ذلك قد يجد الباحث اللجوج ثغراتِ تنافذٍ بين الشعري والنثري حين يمعن التأمل في نظر القدامى لهذين المجريين اللذين يبدوان متوازيين بينهما برزخ لا يبغيان.

لذا ذهب أنصار قصيدة النثر المعاصرون -ممن قضّ مضاجعهم طعنات مناوئيهم لهذا الجنس الهجين حين اتهموه بأنه جنس أجنبي مندس في طيات ثقافتنا ومجتلب دخيل- إلى التراث كي يحاولوا أن يطفئوا جذوة هذا الاتهام اللافح بما يسندهم من آثار اشتبهوا في أنها تنجدهم. فركنوا: "إلى الموروث من شعر وسجع وخطب ونثر صوفي...، ورأوا في الصيّاغة القرآنية التي تقوم على إيقاعات النّثر أهمّ وأفضل مثال على تحقيق الإيقاع العالي في النّثر، وأنّ هذه الصيِّاغة للآيات، حسب تعبير فاضل العزاوي، ليست جملاً كاملة ومع ذلك تنفصل عن غيرها من الآيات، ثمّ تتصل بها بطريقة تعطي القارئ الفرصة للقراءة والترتيل بطرقٍ مختلفة: القراءات السبع، تحقق تأثيراً خاصاً في المتلقي، وقد وصف بعض العرب القرآن الكريم بالشعر، وهذا يدلّ على أنّ العرب لم يميّزوا الشعر بالعروض، وإنّما بالشّعرية التي هي روح النّص التي تُشيع فيه الحياة"([1]). لقد وصف العرب القرآن الكريم قبل أن يؤمنوا به بالشعر، وهو خلو من الوزن والقافية والعروض وهم على دراية كبرى بفنون شعرهم وقواعده وغثه وجيده —فهو ديوانهم- . لأنهم نفذوا إلى تراكيبه ومعجز نظمه، فالشعر إذن قد يُطلب عندهم في مضارب قولية بديعة غير موزونة ولا مقفاة. لذا اخترق عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) التعاريف النمطية التي سكها ابن قتيبة (ت276هـ) وقدامة (ت337هـ) من قبله في تحديد الشعر عبر نظريته النظمية الشهيرة التي تستوعب النثر والشعر معا، وتلتمس غاية مُتعها الجمالية في جوهرة الشعر الرابضة تحت صدف الإيقاع

[1] - عبد الله آصف، الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع 343، تشرين الثاني 1999، ص93

الخارجي من قواف و وأوزان حين يقول : " معلومٌ أنْ ليس النظم سوى تعليق الكَلِم بعضها ببعض، وجعْل بعضها بسببٍ من بعض"([1]).

ولم يبتعد ابن سينا(ت427هـ) كثيرا عن هذا التعريف فنجده يورد تفسيرا للشعرية عنده يستوعب المنثور كما المنظوم حين يقر بأن للمنثور موسيقاه الداخلية أيضا، كما للشعر موسيقى تميزه عن النثر. يقول ابن سينا:"الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها...وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر" ([2]). هذا الموقف النقدي يضمر أن للمنثور إيقاعه وللشعر إيقاعه المتميز عنه، وهو إيقاع عددي يدرك بالتكرار المتساوي في المسافة الزمنية الصوتية المترددة كما فهمها ابن سينا، الذي يعزو للخطابة إيقاعا مختلفا حين يرى أنه" يجب أن يكون الكلام الخطابي مفصلا، أي ذا مصاريع، وتكون التفاصيل ليس كل واحد منها يتم بنفسه، بل يجب أن يكون كل واحد منها مشوقا إلى المصراع الذي يليه، الذي إنما يتم به المعنى...ويجب أن يكون للكلام الخطابي عطوف، وهو أن يكون إما الابتداء من لفظ أو حرف ينتهي إليه، سواء كان ذلك على سبيل التكرير، أو على سبيل التجنيس"([3])([*]).

وفي مقارنة عامة بين رأي الجرجاني وابن سينا وعامة النقاد العرب نجد أن الإمام عبد القاهر تفطن دونهم إلى مكمن الشعرية في جوانية الشعر لا في برانيته، في نظم كلمه المختلف النابي عن التوليف العادي من جهة، كما نجده يبتعد عن معايير الكم والمسافات الصوتية المكرورة في ابتغاء شعرية الشعر من جهة أخرى " فقد حرر الشعرية من حبسها في قفص الشعر وحده، وجعل منها إمكانية قد يفجرها أي نص آخر، شعرا كان أم نثرا، يتوفر فيه ذلك المنحى من الصياغة، المحكمة، المتواترة النظم أو بناء الجملة"([4]). ومع ذلك فأغلب التعريفات التي رصدت النمط الشعري المبتغى قديما في الوزن والقافية كحد للشعر إذ وجدت جمهورا من النقاد العرب ممن نافحوا عنها على غرار قدامة بن جعفر

---

[1] - عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،منشورات دار الخانجي، القاهرة، ط 5، 1424 هـ، 2004 م ص 65.
[2] -ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، نقلا عن محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر،عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 149
[3] - محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر،ص 150
[*]- وكأننا سنصل من خلال هذين التعريفين لابن سينا إلى ما يشبه ما ذهب إليه المحدثون حينما حاولوا أن يستعيضوا عن غياب الوزن العروضي في قصيدة النثر المعاصرة مقابل قصيدة التفعيلة والعمودية باكتفاء الأولى بالإيقاع الداخلي، والخارجي والداخلي للأخيرتين.
[4] - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار فضاءات للنشر، عمان ، الأردن، ط3، 2013 ص 121

الذي يرى في الشعر أنه" كلام موزون مقفى يدل على معنى" ([1]) وسار على ركابه ابن رشيق وابن خلدون وغيرهم . وبالمقابل فقد وجدنا تعاريف لا تحفل كثيرا بحد الوزن والقافية في تمييز الشعر عن النثر كما هو عليه رأي الجرجاني، وابن سينا، وحازم القرطاجني (ت 684هـ)، وابن رشد (ت595هـ) الذي كان " يشك في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن"([2]) ، وهو ما عضده أبو حيان التوحيدي بقوله "أحسن الكلام ما رقَّ لفظه، ولطُف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"([3]). ومع ذلك فالشعر حري به عندهم كي تكتمل ملامحه مضغة بعد علقة حتى تتخلق وتستوي نوعا قائما بذاته، أن يتحلى بصفاته المائزة مجملة ومفصلة كي يكون جديرا بتسميته. وما الحديث الذي دار بين الوليد بن المغيرة وقوم من قريش حين أرادوا أن يتفقوا على وسم الرسول بالشاعر، لما وجدوا في القرآن العظيم من سمو نظمي لا نظير له " قالوا: فنقول: شاعر؛ قال ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهجزه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشعر"([4]) . فهم بعد أن أوشكوا على وسم القرآن بالشعر وقد حققوا واستبطنوا في مكنونه أهم ما في الشعر فوجدوه أبلغ وأعظم وأسمق، استداروا إلى ما يطرق الأذن من إيقاع يختلف به عما عرفوه من شعرهم فعفّوا عن ذلك.

1-2 شعرية التململ النسقي في التراث:

إن في بعض التعريفات الحادة للشعر بالمعايير الممكنة المتاحة (كالوزن والقافية والتعدد الموضوعي وغيرها) والتي رصدتها أعين نقادها في السائد من التجارب التي انتهوا إليها إلى الزمن الذي عاشوه، تبدو اليوم متجاوَزة ومقصوفة لا تستوعب روح الشعر الإنساني التواقة إلى التجدد والاختراق والقلق الدائم في البحث عن طرائق وإبدالات متوالدة لتمثلات ذاتها في الوجود. لقد نشدوا الشعر المؤسساتي الذي يحظى بمباركة السائد والمركزي والنمطي الأواب إلى أصوله التي يُخشى عليها من النسيان في ظل انفتاح العربي على ثقافات التخوم . فالتاريخ والتحقيق التاريخي يوقفنا باستمرار أمام نماذج شعرية غريبة وطريفة عن النموذج المهيمن واعتُبرت من نوادر

[1] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، عني بتصحيحه س.أ. بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، 1956، ص2

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص 24

[3] -أبو حيان التوحيدي،الإمتاع والمؤانسة،تح: أحمد أمين وأحمد الزين،1942 مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج2ص145

[4] - ابن هشام، السيرة النبوية، تح: عمر عبد السلام تدمري،دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1990، ج1، ص ص، 302،303

الشعراء، أو مما يُسقط من شواذ المتون، كقصيدة (بشار بن برد) في جاريته (ربابة). ما يشي بأن للشعراء أحوالهم العاصفة التي تموج بهم إلى أخاديد شعرية قصية، ولشعرهم تصاريفه الجامحة التي تشذ بهم إلى ما غرب واستوحش من تصانيف البوح. غير أن ذلك لا يعتد به في الأخذ وفي الرواية وفي مجالس الأعيان والفحول والسلاطين وغير ذلك. فلم يصلنا الوافر الغزير من شعر المرأة العربية - مثلا- مع أن التاريخ يشهد لبعضهن بالبلاغة والفصاحة ووابل المروي للشعر من طريقهن، حتى قال أبو نواس:" ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة من العرب، منهن الخنساء وليلى"([1]). فأين بقية النسوة من تاريخ آدابنا؟ .

ويشهد التاريخ أيضا عن بروز نماذج تحديثية لعمود الشعر العربي في بغداد وفي الأندلس وفي المدن الجديدة المطلة على منافذ الثقافات المجاورة، حيث انتشرت ظواهر اجتماعية دخيلة على المجتمع البدوي، ومن بينها الغناء، وليالي اللهو ما أفرز أنماطا جديدة وتفاعيل وليدة في نظم الشعر([2])، والابتعاد عن القصائد المطولة والتفاعيل المديدة. غير أن التاريخ شح عن ذكرها وأسقطها من مروياته([*]). كما أسقط فنونا شعرية شعبية راجت في زمنها كالدوبيت([**]) والمواليا هذا الفن الأخير الذي يقال عن سبب ظهوره" أن هارون الرشيد أمر بعد نكبة البرامكة أن لا يرثيهم أحد بشعر، فرثت إحدى جواريهم جعفرَ البرمكي بشعر غير معرَب حتى لا يُعد شعرا وجعلت تقول بعد كل شطر « يا مواليه»" ([3]). فالنسق المضمر تحت هذا الخطاب المرتبك نسق سلطوي مهيمن قامع –إن صدقت الرواية- يتحايل النص الإبداعي عليه بالارتهان إلى خطاب هامشي عامي

---

[1] - أبو القاسم ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، تح: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت،دط، ج13، 1995، ص 411

[2]- ينظر للاستزادة، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، دار المعارف، ، القاهرة، ط 16، 2004، ص 193، 194

([*]) -مما نقله شوقي ضيف عن أبي فرج الأصفهاني قوله عن عبد الله بن السّميدع البصري:"... «وكان يقول أوزانا من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه رزين العروضي، فأتى فيه ببدائع جمة، وجعل أكثر شعره من هذا الجنس» ولم يصلنا من شعره سوى قصيدة واحدة احتفظ بها ياقوت في معجمه" : المرجع نفسه، ص 195.

([**]) - الدوبيت: وهي اسم من كلمتين وهي (دو) بمعنى اثنين، والأخرى، (بيت) العربية، وسموه كذلك لأنه لا يكون أكثر من بيتين، وقد أخذه أدباء العرب عن الفرس، ويعرف عندهم بالرباعي، واختص بالإجادة فيه بعض شعرائهم كعمر الخيام" : مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2005، ج3، ص110... ولا شك أن قصيدة بشار بن برد الشهيرة ممازحا لجاريته:

ربابة ربة البيـــت تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات وديـــك حسن الصوت

[3] - سعيد العسيلي، تاريخ الفن الزجلي، دار الزهراء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص27

سوف لن يقوى على الحضور في باحة المشهد الحي حيث "الفحول هم الرواة" ([1]) كما يروي الجاحظ عن الأصمعي، والرواية لن تحفل بهسيس الهامش الهش، كما أن هذا الفن لن يزعج طالما أن مجال تداوله النساء أولا والجواري ثانيا، تحت سيطرة سلطة غالبة.

لا شك إذن أن الانتقاء (الأصلاني) النقدي اللغوي الذي اختط شروطا للأخذ والرواية المعتمدة والتي تستبعد المولَّد والدخيل، ومن خالط الحضر، والإعلاء من قيمة البدوي الأصيل، والرواية الشفهية النقية من شأنه أن يقصي ويتحيز ويعلي ويُخفِض. ومن شأنه أن يحول دون أن تتدفق في نهر التاريخ تضاعيف شعرية عديدة ومختلفة لم تباركها سلطة الفحول، فتصل إلينا.

تمور الطبقات الثقافية المضمرة و تتململ و تنثني تحت كيان القصيدة العربية . تاركة على سطوحها ندوبا نسقية تسم ثقافة كل عصر بميسمها. و كأن النص الشعري علبة النسق الثقافي السوداء التي تحفظ بداخلها خفايا أي ارتطام لثقافتنا بأجواء التغيير الحارة والباردة على مدار سيرورتها في التاريخ . باعتبار أن هناك دوما " تكاملاً مُطّردًا بين ما هو داخل النصي وما هو خارج النصي، بين القصيدة والبنى الثقافية والاجتماعية التي تنبني فيها القصيدة "([2]) كما يرى ادوارد الخراط.

لذا فقد برز للقارئ المعاصر في حفريات شعر المنبوذين في الثقافة العربية آثار التململ من صُلب هذا النسق السائد؛ يتجلى ذلك في شعر النساء والصعاليك أبناء الإماء إلى المولدين أبناء الأعاجم وغيرهم ممن همشتهم منظومة الفحول حتى جاء شعر بعض هؤلاء مدفوعا بحساسية لا واعية لانتهاك باراديغمات هذا النمط الشعري النسقي الذي يدعي لنفسه الاكتمال. والمنحاز لتراتبيات أحكمت توزيعَ أدوارها وشمَّعت على منافذ الخطاب المضمرة دونهم .فلا يعترينا أي اندهاش ونحن نقرأ مقطعا تفوح منه رائحة السخرية اللاذعة من شاعر مولد شاذ متمرد كأبي نواس وهو يهزأ بشاعر الفحول الواقف على طلل دارس قائلا:

انس رسم الديار ثم الطلــولا واهجر الربع دارسا ومحيلا

[1] - أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين ،تح: فوزي عطوي دار صعب للنشر ، بيروت، ط1، 1968، ص 217

[2] -محمد العباس، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000، ص 24

هل رأيت الديار ردت جوابا وأجابت لذي سؤال سـؤولا([1])

فهو هنا إذ يدعو لنسيان الديار وهو ابن المدن والاستقرار يرفض أيضا "ألا تكون القصيدة معاناة ذاتية (...) وهكذا يتخلص من ثقل الزمان الموروث، بأن يخلق زمانه الخاص (...) بالكشف عن جسد المكان الذي يعيش فيه "([2]). مكان آهل بمجون وترف المدينة العربية الجديدة أين سيتسنى لشاعر مثليٍّ متغزل بالغلمان أن يُحرج نسق الفحولة بنصوص تربك الحدود الذوقية والأخلاقية الحادة بين الرجولة والأنوثة.

لذا كان أبو نواس و بشار و بن برد و أبو تمام و ابن الرومي و مسلم بن الوليد يُحسبون على المحدثين والأعاجم ([*]). إشارة إلى حداثة عصرهم من جهة وإلى ما أحدثوه في الشعر واللغة مما لم يكن موجودا بعدما تمدين الشعر الذي كان بدويا، وقد انتشى برعشة الحياة الجديدة في أوصال جسده القديم. لقد تغيرت أنساق نصوصهم نسبيا بقدر تغير النسق الثقافي المجتمعي الجديد الذي كان يحكمهم.

وعلى الرغم من أن تجارب هؤلاء –أيضا- لم تصل إلى حد القطيعة الفنية و المعرفية مع النموذج السائد، فرعاة هذا النموذج المنحاز للدماء النبيلة النقية في سلالة النمط/الأصل للثقافة العربية المتشعرنة من نقاد و رواة وفقهاء (لايعنيهم إلا تفسير وتأويل النص الديني بلغة السلف) وجامعي تراث طعنوا في سمو شعر هؤلاء الموصوفين بالهجنة والمروق عن الذائقة الأصيلة، وتشظية المعنى المكرس، وبالتالي فهم أبعد من أن يكونوا من حظوة الفحول الذين يَنهل من معينهم الأصلُ حُجِّيته وقداسته . الأمر الذي وجد فيه المحدثون الثائرون على سلطة المتن في التراث دافعا للانتصار لمدونات الهامش بوصفها حداثة وفق ما اجترحته من تخط و تجاوز وانفلات من كماشة المعايير المستنفذة الأغراض . فتحدثوا عن حداثة لأبي نواس و المعري وبشار وحداثة لأبي

[1] -أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت 1992، ص673

[2] - أدونيس ، الثابت و المتحول ،الكتاب الثاني، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1977، ص 112

([*]) - تطرح كلمة أعجمي مدلولا تحقيريا إقصائيا للعرب من دماء مختلطة . ناجم عن (فوبيا) المختلف عند القدماء . والقلق الرّهابي من الأغيار، والرغبة في التماثل والانكفاء على الجوهر النقي والمتعالي في آن، والذي يحفظ لهم تسودهم، ومواقع استغلالهم، واستئثارهم بالرساميل الرمزية المتوارثة باصطلاح (بيير بورديو). وتشترك المرأة مع الأعجمي في الإقصاء من الشعرية المستفحلة إلى اللغة في حد ذاتها هذه اللغة التي "تمنع التنوين عن اسم العلم المؤنث، كما يمنع عن اسم العلم الأعجمي سواء بسواء. وفي هذه التسوية بين المؤنث العربي والمذكر الأعجمي تمارس اللغة نوعا من الطائفية العنصرية لا ضد الأغيار فحسب بل ضد الأنثى من نفس الجنس كذلك " كما يقول نصر حامد أبوزيد في، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2004 ص 30 ...

تمام ، والتي باشر (الصولي) (ت 339هـ) الانخراط في شرطها الجمالي الجديد بمشروع قرائي مناهض لشعرية المشافهة احتفاءً بشعرية الكتابة والصناعة والتصنع الشعري الذي استعاد دوره في بواكير وعي كتابي ناشئ والممثل بـ (طريق أبي تمام) الذي نبذه (الآمدي) (ت370هـ) ونبذ صنيعه الشعري منتصرا لطبع شفاهي منمط يتجنب " التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام " ([1])، ويتصف بكونه " مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المألوف "([2]).و غير متصنع ، فالوعي الكتابي، إذن ،هو الذي أفرز هذه الظاهرة التي كان القدماء يصفون بها الشعر المحدث . فالتصنع -حسب فهمنا له- بوصفه اشتغالا مضنيا ومثابرا على النص وعلى أفضيته المضمونية والجمالية الجوانية . فهو مصطلح نقدي سلبي استبعادي في نظرية الفحولة([*]) والذي من ظاهره الاصطلاحي يحيل إلى التكلف، وفي التكلف وسْمٌ دونيٌّ للتأمل الذاتي والموضوعي العميق، والابتكار والتوليد والتجديد في اللفظ والمعنى، ما يحيل إلى الإغراب والابتعاد عن النظر المطبوع السلس ذي المأخذ القريب لا الغريب، و الذي يأتي رهْوا ليّنا على نوْل حافظة الشاعر وما استودعته العادة من أنماط وقوالب قولية، كي يتساوق مع أنساق تلقيه وانتظاراته. وما فارق ذلك كشعر أبي تمام " فهو لا يشبه أشعار الأوائل و لا هو على طريقتهم (...) حسب رأي الآمدي لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولَّدة "([3]) . وطالما أنه لا يشبه النمط المكرَّس الأصيل، ولا يحاول أن يشبهه، فهو حتما يحاول أن يشبه لحظته الحرَّى، وحياته المتَّقدة النابضة الفائرة، لخلق" «حداثة» أخذ الشعراءُ- وفي طليعتهم أبو نواس، وأبو تمام، والمتصوفون- يستكشفون عالم الأشياء، ويستقرئون كتاب الكون. أخذوا يخلقون المطابقات، قبل بودلير بزمن طويل، بين الكون ولغتهم، بينهم وبين ذواتهم وتخيلاتهم" ([4]) كما يرى أدونيس الذي ظل يتصور الحداثةَ معطىً فنيا ثقافيا، لا معطى زمنيا. حتى أنه أفصح عن أن امرئ القيس في بعض أشعاره أكثر حداثة من شعر أحمد شوقي

---

[1] - الآمدي ، الموازنة ، نقلا عن عبد الله الغذامي ، المشاكلة و الاختلاف ، قراءة في النظرية النقدية العربية ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1994 ص 50.

[2] -المرجع نفسه ص 50

([*]) -فحسب اعتقاد ابن الأعرابي أن أبا تمام- مثلا- لم يقل شعرا، فإن كان ما قاله " شعرا فما قالته العرب باطل" لأنه : يريد البديع فيخرج إلى المحال"(المرزباني ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ،تح محمد علي البجاوي ،دار نهضة مصر ،1965 ، ص 465)" ، فمن يطلب غير نمط الفحول طلب المحال الباطل. و طلب عبودية للشعر يتورع الفحول أن يخنعوا لها " فكعبيد الشعر الذين يجودون في شعرهم و يقفون عند كل بيت يقولونه " نقلا عن شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 24 ، 1960، ص 327، بتصرف

[3] - عبد الله الغذامي ، المشاكلة و الاختلاف ، ص 50

[4] - عبد القادر محمد مرزاق، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، هرندن ، فرجينيا ، الو، م ، أ ، ط 1 ، 2008، ص 102

كله([1]). لأن امرئ القيس متوهج مع لحظته، ويقول جمرتها الآنية المتقدة، وشوقي يرجع صدى الأجداد القدامى بعد انصرام عصورٍ غبرت بينه وبينهم . لذا كان أدونيس يصف مشروع أبي تمام الشعري بأنه حداثة " اتخذت... بعدًا آخر هو ما يمكن أن نسميه بُعدَ الخلق لا على مثال" ([2]) .

3-1 قصيدة النثر والمرجعية الصوفية:

إن في نظر المحدثين من نقاد ومن كتبة قصيدة النثر للحداثة باعتبارها قيمة تجاوزية لا تسكن الحاضر فقط كي تثب إلى مستقبلها، بل هي ثاوية في صيرورة التاريخ، كفعالية تجديدية حثيثة ومتمردة، إن في نظرهم هذا لواذ بمشروعية مشروعهم في ماضي أمتهم، غير أنها مشروعية يرونها مُحيَّدةً ومقهورة ومقموعةَ الاستعادة والاستحضار. لذا حاولوا أن يجدوا في أشعار المتصوفة الأوائل أمشاجا باهتة لسلالة قصيدة النثر في صُلب ثقافتنا العربية. وهم حين يلوذون بالأمس، فهم يقفون في وجه الغضب التقليدي العاتي الذي يتهمهم بالطابورية الخامسة، ويتهم (قصيدة النثر) بأنها (حصان طروادة) رمزي ثقافي نصبه هؤلاء في باحة الثقافة العربية. فحين سُئل أدونيس مرة عن مرجعية قصيدة النثر، وإذا ما يُمكن اعتبارها امتدادا شرعيا للنصوص التراثية الصوفية، نجده يجيب بصراحته المعهودة والمباشرة بقوله:" في الأساس أخذنا قصيدة النثر من النص الغربي، ويجب أن نعلن هذا ونعرفه، كما أخذ بودلير قصيدة النثر من أدغار ألن بو (نظريته في الشعر). الثقافات تتفاعل، ونحن أخذنا قصيدة النثر من النص الغربي، لكن بعد الاطلاع والقراءة يجب أن نقول أنَّه كان لدينا جذر يمكن أن نستند إليه وكنّا نجهله، وهذا الجذر هو في الدرجة الأولى النص الصوفي " ([3]). في موقف أدونيس هذا يتجلى اعترافه الصريح بأن قصيدة النثر التي كتبها وجماعته كانت إرهاصا تثاقفيا ناتجا عن تفاعل ثقافتهم بثقافة الآخر. ويلح على أهمية إعلان هذا الأمر؛ أهمية أن ننتبه إلى ضرورة أن نفيد من تجارب غيرنا، ونصغي بإمعان إلى آخر ما وصلت إليه ثقافات الشعوب الأخرى من إبداع.... هذا من جهة، ومن جهة أخرى يؤكد أدونيس أنه اكتشف بعد انخراطه في الأخذ من الثقافة الغربية، وتشرب نماذجها المختلفة، أن في تراثه العربي من سبقوا هؤلاء المجددين الغربيين بقرون إلى ما كان يجب أن يصير إليه التحديث في المتن الشعري

[1] -أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت،ط1 ،1980 ص 314
[2] -أدونيس الثابت والمتحول، ج4، ص 17
[3] - عادل نذير بيري الحساني، قصيدة النثر العربية، النشأة والمرجعيات اللغوية، مجلة أهل البيت،جامعة كربلاء، العراق، ع 5، 2005، ص 237

العربي. وهو ما يجعلنا نقول بأن قصيدة النثر منذ بدايتها هي بنت الرفض والقطيعة والتخطي، وإعادة قراءة التراث والنظر إليه بعين مختلفة. ومصداقا لهذا القول نورد اعترافا آخر لأدونيس يقول فيه:" أحب أن أعترف...أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه 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"([1]). إن قصيدة النثر حين استوى عودها لديهم وازدهرت تجاربهم من خلالها واستقامت على سوقها تغيض أنصار المتن التقليدي كانت تتشكل وتبحث لها عن هوية عصية عن التمثل والقولبة النهائية. ظل هذا النص مدانا بالهجنة، والتفاعل الثقافي الكوني المتعدد، وحين امتطى الشعراء الحداثيون العرب أنساقها تجلت لهم من خلالها مناطق ظل مختلفة في التراث العربي، ومتون وحواشٍ جمالية متفردة غير مكرسة أفادوا منها، وانتبهوا إليها. خاصة في (مواقف) النفّري(ت354هـ) التي ألهمت أدونيس، وأشعلت جذوة الشعر بالنثر في إبداعاته الأولى. ذلك أن مواقف النفّري في توهجها وكثافتها لا تختلف كثيرا عن الشكل الذي آلت إليه قصيدة النثر المعاصرة. ولْنسُقْ نموذجا من شعره، ولنتعمَّدْ وضعه في أسطر مقطعية على نحو ما تُكتب به قصيدة النثر المعاصرة، حتى نلمس مدى التقارب الذي يبديه النص الصوفي القديم مع قصيدة النثر المعاصرة: "

كذلك أوقفني الرب

وقال لي :

قل للشمس

أيتها المكتوبة بقلم الرب

أخرجي وجهك

وابسطي من أعطافك

وسيري حيث ترين فرحك على همك

وأرسلي القمر بين يديك

[1] -أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 86

ولتحدق بك النجوم الثابتة

وسيري تحت السحاب

واطلعي على قعور المياه

ولاتغربي في المغرب

ولاتطلعي في المشرق

وقفي للظل

فأنت وجهي الطالع من كل وجه"([1]).

وحين نقرأ المقطع التالي لأدونيس في ديوانه «التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » يعترينا ذهول ما:"

أيتها المرأة المكتوبة بقلم العاشق

سيري حيث تشائين بين أطرافي

قفي وتكلمي:

ينشق جسدي وتخرج كنوزي

زحزحي نجومي الثابتة

واستلقي تحت سحابي وفوقه

في أغوار الينابيع وذرى الجبال"([2]).

ويكأن أدونيس يكتب فوق نص النفّري، أو يرسم لوحته الانطباعية أمام لوحة أصلية...فمن الذي محا ومحق الآخر؟؟؟ ولم كل هذا الانسحاق الذاتي في النص الواحد بين السابق واللاحق؟ وهو انسحاق إرادي([*]) واع ومتقصّد لأن أدونيس يستشهد بالنفري في سائر عتبات هذا الديوان، ويستحضره في كل صفحة تقريبا. إننا إذن أمام حوارية نصية تحاول أن تُوَلد انبثاقا نسقيا جديدا، وتَقدحُ شرارة معنى خفي عبر ضرب الحجر القديم بالحجر الحديث، بعيدا عن تملق الأصالة الأثيرة للكاتب في ملكية نصه والاستغراق في وهم ابتكار نص فريد.

[1] -محمد عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تح: أرثر يوحنا أريري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934م، ص 215

[2] -أدونيس، التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، طبعة جديدة، 1988، ص 87

([*]) - ذهب جهاد فاضل في هذا الصدد إلى أن أدونيس انتحل نصوص النفري في كتابه (أدونيس منتحلا) ينظر أدونيس منتحلا دراسة في الاستحواذ الأدبي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1993

ففي النص الأول يستحضر النفّري الذات العلية التي تحدثه وتستوقفه في لحظة تجلٍّ مفارقة، أن يعظ الشمس بأن تتجلى للكون بشكل ما في أمرية رسولية مصطفاة. وفي النص الثاني يُنزل أدونيس ذات النفري من السماء إلى الأرض، مستلهما ذات العوالم والسياقات اللاهوتية المتعالية والتي تتجسد في أفعال الأمر، والجمل الطلبية القصيرة، لكنه هنا يخاطب امرأة تبدو من تراب؛ امرأة مكتوبة بقلم عاشقها ويأمرها أنت تستشري صوفيا في أطرافه ومسامات جسده.

لقد وجد هؤلاء الرواد في النص النثري الصوفي مسحة رؤيوية إشراقية تأنف من باراديغمات الاستدلال المنطقي والعرفي في استشفاف الذات والكون وما وراء الوقائع. والمعرفة عند الصوفية تختلف عما درج عليه الناس وألفه من علوم دنيوية مكتسبة تم تلقينها، أما المعرفة الصوفية فهي علم الحقائق الموهوبة، ووسيلة المعرفة " الأمثل[عندهم] تتمثل في الكشف والذوق والعرفان، ففي هذا النمط من اللاوعي، الصوفي المفارق، يتحقق السالك بنوع معرفة، ليست بوصفها سببية تُنال بحيلة الدليل وإعمال الفكر، كما الشأن عند غيرهم، بل هي معرفة تُنفث في روعه من بحر العطاء الرباني، اللدني اللامتناهي"([1]) . إنها معرفة تقصي الأدلة ذات المقدمات والنتائج التي سطرها اللوغوس المتعارف عليه، بخلاف المعرفة الكشفية الذوقية الصوفية التي توهب بالرياضة والترقي في مقامات المحبة. هكذا يلتقي الوارد الشعري مع الوارد الصوفي، ويجد الشعر سنده الذي يشبهه ويناغي في داخله ملكة الرفض والتجاوز والمروق عن الأنماط الجاهزة، كما يجد صنوا له في التجربة، فالوارد الشعري الوامض الكاشف يقترب من الوارد الصوفي ويفهم فرادة حاله ويستطيع تمثل جذب بصيرته الرائية التي هي من بعض خصائص الكشف الشعري .

" لقد أثرت طبيعة المعرفة الإشراقية عند «جماعة شعر» على شكل القصيدة، حيث رأوا أن قصيدة النثر يجب أن تكون قصيرة على غرار «الإبيجراما» فأنسي الحاج يرى أنه يجب أن تكون قصيرة لتوفر عنصر «الإشراق»، مما يؤكد على أن الإشراق-أو المعرفة بالإلهام- كان يمثل محورا أساسيا في تصورات«جماعة شعر»"([2]). إن قصيدة النثر في غموضها وكثافتها التي تضيق بعبارتها كلما اتسعت بها رؤاها الجامحة وفق ما يذهب إليه النفري في مقولته الشهيرة تضع نفسها في مفترق الثقافات مضمونيا، كما وضعت نفسها في مفترق الأجناس والأنواع

[1] -محمد حلمي عبد الوهاب، ولاة وأولياء، السلطة والمتصوفة في إسلام العصر الوسيط، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت،ط 1، 2009، ص 320

[2] - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 68

بنيويا وشكليا. ولذا صارت كالعدسة المقعرة التي تجمعت فيها أطياف من خارج ثقافتها منصهرة مع أطياف من ماضيها البعيد المنسي. وحين يستغرق الصوفي في وصف أحواله الكشفية، وتجلياته الموهوبة التي تسفر عن نصوص لم يجد رواد قصيدة النثر فرقا بينها وبين ما يكتبون، فإنهم ينخرطون في حداثة يرونها استئنافية لمشروع جمالي يتصورون انقطاعه عبر أدوات متجددة تتماهى «ووجهة نظر» شاعرها تجاه عالمه . هكذا " جاءت التجربة الشعرية لدى «جماعة شعر» لتكون أقرب إلى الأحوال والمقامات الصوفية، كما أصبحت القصيدة هي «موقف الشاعر من العالم». وهنا، تصبح التجربة الشعرية تأكيدا على اليقين الخاص الذي يؤمن به الشاعر في سعيه الحثيث نحو المطلق" ([1]). وحين تصبح القصيدة موقفا فهي تضعه في مواجهة السائد، من أنماط ونماذج وأنساق وقيم كرسها المخيال الثقافي المهيمن. هذا المخيال الذي قمع وهمش الصوت الصوفي وألب عليه سلطان النموذج الغالب في التاريخ. فقصيدة النثر منذ بدايتها وهي تنحاز إلى المواقع التي تؤلب حولها الإدانة بفعل ما تثيره من أسئلة حرجة ومقلقة . فكما أن النص الصوفي ينفتح على احتمالات لا نهائية في الفهم والتأويل والدلالات المرجأة داخل ذهنية قارئها – ما جعل من نصوص بعضهم حفارة لقبورهم بسبب من سوء فهم معاصريهم لهم- فكذلك هي قصيدة النثر المعاصرة التي أفادت من هذا المتن وصارت إلى نسق كتابي مكثف ومتوهج ومشحون ببنى عميقة تحيل إلى التعدد والحوار المتعالق مع أكثر من نص وتجربة غائبة.

لقد كان رواد قصيدة النثر الأوائل قراءً متميزين لكل دخيل أو أصيل في ثقافة عصرهم، أو في ثقافتهم العربية والإسلامية على حدٍّ سواء، إذ صاروا يراهنون على شعرية تناصية، ترابطية، بوليفونية منتِجة سوف تسفر عن اضمحلال تدريجي لصورة المبدع الخلاق. إذ سوف لن يظل النص بعدهم خلطة سحرية تدسه الغيوب بين كفيه. لقد كانت القراءة منهل إبداع روى تجاربهم وأخصب دلالاتها وأثرى إحالاتها الموحية. يقول أنسي الحاج:" ...عشت في الكتب، كنت أشرب كل كلمة، كل علامة تعجب. وأصدّق. قبل الكتب لم أكن أتكلم، لم أكن أعرف. وإذا تكلمت تدعفرت وقلت عكس ما أريد"([2]). لقد نشأت قصيدة النثر في ظل هذا الجلبة الثقافية الكونية التي طهَّمت كيانها بهجنة ستظل تحكم أنساقها وما ينجر عن تكريسها كجنس أدبي مدان على الدوام بجرح في أصالتها لا يندمل أبدا. فأدونيس أحد باعثي هذا اللون إبداعا وتنظيرا كان قد جمع

[1] - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص 68

[2] - عبد القادر الجنابي، أنسي الحاج، من قصيدة النثر إلى شقائق النثر، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2015، ص 13

السريالية والصوفية(*) في كتاب واحد مثير للجدل رغم البون الشاسع الذي يفصل هذه عن تلك، متجاوزا الاشتراطات السياقية التي نشأت فيها كل ظاهر زمنيا وثقافيا واجتماعيا ، مختصرا تاريخ الكون في لحظة دائرية تستوي معها حداثة القدامى بحداثة الجدد كما أسلفنا، وتتوحد التجربة الإنسانية في صهريج واحد لا حدَّ يفصل فيه بين الشرق والغرب، بين الشمال والجنوب. فالوثبة الحداثية لا تتوجس من أي تجربة إنسانية كانت في تاريخها وتراثها أو في التراث الكوني عامة، ولا تذعن إلى أي هيمنة أو نمط جمالي أو فلسفي متعال يخنق صيرورتها لأنها وثّابة إلى التحرر من قيد المرجعية الأحادية، والأبوة الحاكمة بأمر أنساقها وبواقعها وواقعها . ولئن اعتبرنا السوريالية التي ارتبطت بالصوفية في انبثاق قصيدة النثر العربية عبر أدونيس توجهين وفعاليتين تاريخيتين بقدر ما يختلفان لكنهما يتفقان معا في رفض الواقع، والتمرد على السلطة، والاستخفاف من التراتبيات المهيمنة والنظم التي اختطها العقل الإنساني لنفسه في التاريخ، فالخيال السوريالي مثلا هو:" قوة كبرى، سيِّد ولا ضابط له، ورفض حاسم للواقع، وسلطة عليا يقدم أمامها الواقع، على العكس من العالم الخارجي بتفاهته المعتمة، ويدان"([1]) كما يرى أحد رواد السوريالية (جوليان غراكJulien Gracq). وهو ما يجعلنا نستشف أنساقا مضمرة خلف الجانب الفني الجمالي الذي نقرأه في المدونات الشعرية التي اختارت وكرست هذا الجنس الشعري الصدامي المسمى (قصيدة النثر) منذ تخلقها المضني في رحم ثقافتنا. فهي حتى حين تحاول أن تجد لنفسها جذورا تربطها بتراثنا تلوذ بالجذور التي تتفرع بها إلى الهامش المنبوذ والمقموع والمدان من قبل أنساق المركز. ليظل الرفض النسقي المضمر الدينامو المحرك لتضاعيف هذا الجنس، وهو رفض يحتجب خلف المبرر الجمالي الذي يحيلنا إلى النظر لهذا النص –في هذا الصدد- بوصفه ظاهرة ثقافية مضادة أكثر من كونه ظاهرة جمالية متطورة .

يعرض أدونيس في كتابه (الصوفية والسوريالية) رأيا لابن سكّرة الهاشمي (ت385هـ) يرى فيه أن الشعر:" قولٌ إذا شاء سحر، وقلب الصور. لا يهاب أن يخرق الإجماع، ويقتسرَ الطباع"([2]). ومعروف على ابن سكّرة مجونه وهتكه لحجب الحياء والعفة، وسخريته الفاحشة في نقد مجتمع عصره وأعيانه. وهو هنا في تعريفه للشعر يجنح إلى أنه يقدح النار في كسوة العادات والأعراف، ويخرق ما ألفه الناس من علاقات بين الأشياء والمسميات،

* - أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت،ط3، 2006
1 - أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي ، ص 129
2 - المرجع نفسه، ص 195

والإنسان والعالم، والإنسان والإنسان، حتى يبدو الكون بفعل هذا السحر الانقلابي غير الكون. فإذا كان السريالي ينادي بإطفاء شمعة العقل هنيهة حتى يتضح العالم والوجود بإشراقة أكثر بهاء كأننا لم نلمحه من قبل، فإننا نلفي المتصوف الإسلامي الكبير "أبا الحسن النوري (ت295هـ) يقول: العقل عاجز، والعاجز لا يدل إلا على عاجز مثله، فسلطان العقل عند المتصوفة ، عاجز، ناقص وزائد، وهو متبوع متفرع لا يقوى بقوة أركانه"([1]). ليأتلق الخيال ويفرد جناحية نحو عباب المطلق، حيث الحقيقة تأتلق درةً مكنونة في ذات كل مرتق في مقامات سموه الذاتية، وليست –أي الحقيقة- معطى خارجيا اتفاقيا يمتثل إليه كل باحث عنه ويتوسل إليه بالطرق التي اختطها العرف. وما الغموض والفراغات الدلالية التي تكتنف قصيدة النثر، والجمل غير المكتملة، والإحالات البعيدة، والبناء الشذري المقتضب إلا نتاج هذه الخلفية الرؤيوية الصوفية السوريالية التي انبثقت في كنفها قصيدة النثر.

1-4 شعرية المهاجر / ارتحال الشعري إلى النثري:

سيمضي حين من الدهر حتى تنبجس في تاريخ الشعرية العربية معالم تجربة تكاد تكون تناصًّا كونيا -أو لنقل تناسخا عَوْديا- للتجربة الأندلسية الأولى التي ولدت في أحضان مُهجَّرةٍ عن الشرق وعن أنماطه، لكي تأتلف مع أنساق المدينة العربية الجديدة وقد لفحتْ روحَها رياحُ الآخر. نعني بهذه التجربة الشعرية ؛ تجربة الأدب المهجري في القرنين المتأخرين حين "أخذت جماعات من البلاد العربية ولاسيما لبنان وسوريا بالنزوح إلى بلاد كولومبس هربا من جور الأتراك وبحثا عن الرزق "([2]).حيث كان الشرق يرزح آنئذ تحت سنابك الجهل والفقر والاستبداد . فلقد كان الاستبداد والبحث عن الحرية والحياة الكريمة هو ما دفعهم إلى الهجران المكره لأوطانهم التي لم تزل تغط تحت ليل طويل ومطبق من البؤس الحضاري والاقتصادي والسياسي . فأسسوا هنالك صالونات أدبية ومجلات ونشريات تنضح برؤاهم وتطلعاتهم التجديدية المتوثبة. على غرار (الرابطة القلمية) التي" تؤسست في العشرين من أبريل 1920 حين اجتمع نفر من الأدباء الشباب في نيويورك ...فكان جبران خليل جبران رئيسا ونعيمة مستشارا"([3]). و" استطاعوا بما توفر لهم من حرية هناك، أن يجهروا بأصواتهم وآرائهم

[1] - محمد حلمي عبد الوهاب، ولاة وأولياء، ص 413
[2] - أحمد ياسين العرود ، مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 ، ص 80
[3] - نادرة السراج ، نسيب عريضة ، دار المعارف القاهرة ، دط ، 1970 ،ص ص 13-14

وقناعاتهم في الأدب وفي الحياة بعيدا عن حصار السلطات الثقافية والأمنية والتاريخية وما إلى ذلك "([1]) . وسيكون لهذه الرابطة عامة و لهذين الرمزين خاصة في مُقبل المغامرات الفنية والفكرية دور بارز في تحريك مياه بحيرة الثقافة والأدب المشرقي الراكدة بإسهاماتهم الشعرية والنثرية والفنية والفكرية على حد سواء. وقد استلهموا من رؤى الرومانسية وعوالمها الحالمة الثائرة منهجهم المناهض لكلاسيكيات الإحيائيين الارتكاسية التي لم تزل تراهن على ابتعاث النمط التليد من جديد . ولا يفوتنا هنا أن ننوه بجهود المدرستين التجديديتين المصريتين (أبولو) و(الديوان) بالتوازي مع حراك أدباء المهاجر بروح رومانسية وثَّابة نحو التغيير وضخ مضامين وأشكال جديدة في الشعر العربي، لما للرومنسية ودعاتها من دور لا يُتخطى في حرف نهر هذا الشعر عن مجراه التاريخي المألوف .

لقد شِيءَ لصوت المهجر الأمريكي البعيد وكشأن كل صوت بعيد أن يكون بِحِدَّة الصراخ في وجه ما يرفضه ويبتعد عن طابعه. وقد توهَّج وجودُهم، و لمع بريق إبداعهم في ديار الغربة؛ حيث الآخر المختلف؛ وحيث التعايش مع الأغيار والأضداد في ألفة اللحظة الصوفية الرومنسية القصوى التي حَملوا أرواحهم على نشدانها وهُم في عالم (كوسموبوليتي) جديد يعجُّ بكل ألوان الطيف الإنساني والثقافي حيث يتلاشى البرزخ الفاصل بين الأشياء ومدلولاتها والأشخاص وهوياتهم في حُلولية الرومنسي الكوني العميق . كانت الحرية نتاجا طبيعيا لهذا الفكر الجديد . وكانت العبودية والاستلاب من ألد أعداء هؤلاء المهجريين الذين صارت قلوبهم تتفطر على الشرق وهو، بعدُ، في أغلاله ورجعيته الطوعية منها والمفروضة . حتى لو جاءت هذه العبودية من إحدى دعائم هوية المشرقي وهي اللغة ؛ لما تضمره من هواجس تَحَكّمٍ الأجداد في الأحفاد كما ذهب أحد أعلامهم وهو ميخاييل نعيمة إلى وصف الحرس اللغوي القديم (بلغة المعاصرين) بضفادع الأدب الذين" يجعلون من الأديب آلة في يد اللغة، يتكيف بها ولا يُكيفها، فهو عبدها الذليل، وهي سيدته الكريمة"[2].

ويتمادى في اعتراضه عليهم منافحا عن رفيق دربه (جبران) حين عيب عليه استعمال ألفاظ محدثة لا تستقيم على لسان الأعرابي الأول باستفهام حجاجي واضح قائلا:" ما الشريعة السرمدية التي تربطكم بلسان أعرابي عاش قبلكم بآلاف السنين، ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم ؟ "... ولعلها شريعة النسق المستحكم

[1] - محمد خرماش، جبران خليل جبران، أبعاد رومانسية وحداثية ، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، الإمارات العربية، ع 166، يونيو 2011، ص 42

[2] - ميخاييل نعيمه ، الغربال ، نوفل للنشر ، بيروت لبنان ، ط 15 ، 1991 ، ص 93

الذي تلتفُّ عناقيدُ اللغة عبر أسلاكه الرفيعة اللامرئية، والتي - من خلال استلهام قداستها من قداسة الديني السماوي المتعالي، الذي يتواشج عضويا مع حياة وطبيعة المجتمع العربي الأول- لم تزل مُهابة الجانب وهي منكمشة على صُرَرِ أنساقها القديمة. وطالما أن الشعر أكبر سجل مرجعي لفك شفرات المتون المقدسة وبالتالي حياة العربي الأول التي صارت بالنتيجة مقدسة أيضا، حقيق بهذا الشعر إذن وبأنساقه أن تُحفظ كي لا تختل أنظمة تداول العير الرمزي باختلال أنساق اللغة والشعر/الديوان. وسنفهم الآن مدى خطورة اجتراء نُعيمه على سرمدية هيمنة النسق القديم وأثرها - فيما بعد- على حركة الشعر والثقافة العربيين. ووعي المهجريين باللحظة التاريخية التي يمر بها المشرق العربي وهو تحت نير الجهل والعبودية والاستعمار والفكر الرجعي المتحجر.

لقد شن نُعيمه حربه على الشعر العربي الكلاسيكي المتمسح بشواهد الموتى كما يُتصور، الفار من الحياة والتجدد، ممثلا له بأحمد شوقي في فصل (الدُّرة الشوقية) من كتابه (الغربال) . وسيتضح لنا موقف المهجريين أكثر من واقع الشعر العربي وآفاقه وطموحاتهم حين نستذكر صرخة جبران الشهيرة منذ مطالع القرن المنصرم حين كان يصدح من منابر المهجر البعيد في وجه الثقافة النسقية الشرقية قائلا:" لكم لغتكم و لي لغتي...لكم منها العروض والتفاعيل والقوافي ...لكم منها الشعراء الفحول الفطاحل الخناذيذ ومن صدَّرهم وشطَّرهم وخمَّسهم وذيَّلهم وشرَّحهم...و لي منها ما يتمشى متهيبا خجلا في قلوب الشعراء الذين لم ينظموا بيتا ولم ينشروا سطرا "([1]).

لقد ضاق هؤلاء ذرعا بمنظومة تُقصي كلَّ مَن/وما يحيد عن نظامها المتماهي مع أسلبة البدايات حيث البدو والبدء /الأصل والحضور المتعالي ... حتى أننا نقرأ مقطعا في مثل هذا السياق لجبران وكأنه يتنبأ بميلاد قصيدة النثر بوصفها تفكيكا و حلحلة لهذه المنظومة قائلا : " لكم منها «البنيان المرصوص» ولي منها أسراب الشحارير والبلابل تتطاير وتنتقل مرفرفة بين حقول الخيال و رياضِه "([2]). في مسعى حثيث لتقويض دعائم هذا البنيان المرصوص على رأس الآباء والقديسين، نحو القتل الرمزي للأب المخيم في لاوعينا ومضمرات أدبنا ([*]) كما يتصور هؤلاء.

---

[1] - جبران خليل جبران، الأعمال الكاملة ، جمع وتقديم أنطوان القوال ،دار الجيل ، ط 1، 1994، ص 94

[2] - المرجع نفسه، ص 95

([*]) - علاقة جبران بالأب وسلطته الرمزية ينبغي أن تفهم في سياق تجربته الواقعية بأبيه الذي كان ظالما قاسيا مختلسا سجينا طيلة طفولته،ما جعل صورة الأب منذ صغره مهتزة في وعيه الباطن .تلقي بظلالها على فكره المتمرد الأوديبي المنفلت من أية هيمنة أبوية فيما بعد . (ينظر المرجع نفسه ص 11)

تطرح علاقة المرأة بالمهجريين ونظرتهم الإيجابية المختلفة لها دلالة موحية تجعلنا نتوقع منهم هذا التوجس الحداثي المبكر من بنيان الفحولة الشعري في نقدهم و إبداعهم على حد سواء ... فالمتصوف الذهني الذي بداخلهم والذي يتعالى على الثنائيات الضدية في برازخ ذاته الحلولية الفانية في المطلقات، حيث بكارة الأشياء في حالتها الفطرية، قبل أن تُجنِّسها وتنوِّعها وتُعنصرها شرائع البشرية البطريركية الأبوية يتعالى أيضا عن دوغمائيات الليل أو النهار، الموت أو الحياة، القبح أو الحسن، الصدق أو الكذب، الشعر أو النثر، الرجل أو المرأة، يقول جبران :"لكم فكرتكم ولي فكرتي ... لكم من فكرتكم قواميسها الاجتماعية والدينية ومطالبها الفنية والسياسية، ولي من فكرتي أوليات قليلة بسيطة... تقول فكرتكم : امرأة حسناء قبيحة، فاضلة عاهرة ... ولكم من فكرتي : كل امرأة والدة كل رجل، كلُّ امرأة أخت كل رجل، كل امرأة ابنة كل رجل"([1]). فالمرأة من الرجل والرجل من المرأة والليل من النهار والنهار من الليل والحياة من الموت والموت من الحياة ([**]) والشعر من النثر والنثر من الشعر في حوار أجناسي دشنه المهجريون بشكل سافر ... وبالتالي فلا مجال للمفاضلة بين طرف سالب وطرف موجب. ولا مسوغ للحرص على الحَدّية بين أجناس البشر والموضوعات والأشياء لصالح هيمنة فحولية معينة كان عمود الشعر العربي من أعتى مؤسسات الثقافة العربية تكريسا لتعالي الرجل على المرأة فيها رمزيا. لذا تميزت ثورة الشعراء المهجريين على القيود الشكلية، بانفلاتهم من قيود الوزن، والقافية، فإذا بنوع جديد من الشعر يظهر في الأدب العربي يحمل اسم "الشعر المنثور" أو "النثر الشعري" الذي يقول في شأنه محمد عبد الغني حسن : "...قد يكون في النثر الشعري ما في الشعر من خيال، ولكنه خلو من قيود الوزن والقافية "([2]). فلقد زخرت مؤلفات جبران بهذا النمط خاصة في كتابيه (العواصف) و(البدائع والطرائف) حتى ذهب بعض المحدثين من النقاد إلى التلميح بأن جبران لم يكن شاعرا إلا في نثره([3]). فضلا عن كتاب العَلَم المهجري الكبير أمين الريحاني (الريحانيات) الذي يُعد مرجعا تأصيليا يروق لمؤرخي قصيدة النثر المعاصرة أن يَعزوا أطوارها الجنينية الأولى إلى كتاباته وكتابات المهجريين ومن تواصل معهم على غرار ما أورده"

---

[1] - جبران خليل جبران ،الأعمال الكاملة ، ص89 .

([**]) - إشارة إلى الآيات الكريمات : (تُولِجُ اللَّيْلَ فِي الْنَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَن تَشَاء بِغَيْرِ حِسَابٍ) آل عمران ،الآية 27 .و كذلك (يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا ...) النساء، الآية1.

[2] - محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1962، ص89

[3] -ينظر أدونيس،الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة، ج 3، دار العودة ، بيروت، ط1، 1978، ص ص 209 .

حسين نصار من أن ريادة الشعر المنثور تعود إلى نقولا فيّاض، حيث أنه أول من كتب قصيدة الشعر المنثور، في نص بعنوان (التقوى)، وقد ضمّنه ديوان (رفيف الأقحوان) الذي صدر عام 1890م، ومن بعده كتب أمين الريحاني نصا شعريا بعنوان (الحياة والموت)، ونشره عام 1905"([1]). وقد تجلى الشعر المنثور بشكل أكثر تميزا ووضوحا في مجموعة (عرش الحب والجمال) (لمنير الحسامي)، التي نشرها عام 1925 م، والتي قدّم لها الريحاني نفسه فقال:"هو ذا ديوان شعر لشاب هام بالحب والجمال والفضيلة ونبذ في صنعة الشعر القوالب والقياسات المعروفة كلها ..."([2]).

تعد التجارب الأولى لـ(الشعر المنثور) أو (النثر الشعري) الأمشاج الخَلْقية الأولى التي ستتولد منها قصيدة النثر، بملامحها الفنية والبنيوية والأسلوبية المتميزة الراهنة. فعلى الرغم من أن مجمل النصوص المهجرية والتجديدية الرومنسية قد حازت قصب السبق التاريخي في الخروج عن سكة النمط التقليدي والخروج بالشعر العربي إلى أن يحتمل كينونته داخل أشكال وقوالب جديدة ، لكنها -وهي تقفز إلى قمرة القيادة- لم تكن تحمل في مخيالها رؤيا تحديثية أو مشروعا شعريا يكون من النضج ومن الاكتمال الواضح ما ينجر عنه خلخلة وازنة لمنظومة الأنساق. لكن الحراك الفني والثقافي الذي اعتمل في فضاء الثقافة العربية من خلال آثار المهجريين أمر لا يختلف في باحثان في تاريخ ثقافتنا، ولا يزال أدب المهاجر إلى يومنا هذا يرفد الأدب العربي بدماء متجددة مختلفة، فاتحا بصيرة أدبائنا وشعرائنا على عوالم جمالية ورؤى فنية عديدة. إن المهاجر عن الديار يجد ذاته أمام نموذجَيْ (المواجهة) و(الاختيار)؛ مواجهة أنماط عيش وأنساق ثقافية مغايرة، واختيار وجودي مسؤول وخطر لإمكانياتِ تمَثُّلِ ذاته بين وجودين... وقبل ذلك فهو غادر عشه الأول لأسباب لم يحتملها لحياته فيه، فالرفض هو الذي رمى بحقائبه أمام طريقه. لذا سيكون المهاجر المثقف من أقسى مثقفي شعبه نقدا وقسوة على أنساق أمته العريقة التي أبقتها على حالها. إنها هي ...هي الأنساق التي هجَّرته ورمته في دروب الوحشة والاغتراب. كما يقول قيس بن الملوح:

فلا تحسبي أن الغريب الذي نأى ولكنَّ من تنأين عنه غريبُ!

1-5 قصيدة النثر والترجمة:

[1] - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 126

[2] - أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1988م، ص 421 .

لم يكف الجدل حول قصيدة النثر، ولم يتوقف ولم يحسم على أي شاكلة من حيث تجنيسها وأسباب انبثاقها، وجذورها ومستقبل كتابتها في الثقافة العربية... إذ كلما رست قراءة ما عند تصور لها، عاد الجدل ثانية إلى أسئلة البدايات الغائمة الغامضة... ولعلنا نجد في الترجمة من الثقافات الأخرى ماضيا وحاضرا ما يوضح جانبا من الجوانب العديدة التي لا تكف عن الظهور كلما أمعنت الثقافة العربية في النظر إلى هذه الظاهرة الجمالية المثيرة. فبدءا من المدخل المفتاحي إلى هذا الجنس؛ نعني المصطلح «قصيدة النثر» القائم على مفارقة مستفزة للذهن النمطي الذي دأب على تقسيمات جنسانية للأدب وفنونه، واستمرأ الفروق الفاصلة بينها، كي يجد نفسه بعدئذ أمام «قصيدة+نثر» بكل ما للقصيدة العربية من حظوة نسقية راسخة، واصطفاء تفاضلي يبتعد بها عن كل ما أبدعه العرب في المنثور، لتصبح في آخر المطاف مضافا إلى النثر. ولا شك أن الترجمة الحرفية «poème en prose/قصيدة نثر» هي التي وضعت قصيدة النثر في مسار نسقي ظل يثير إشكالات حول هذا الاصطلاح المريب داخل ثقافتنا العربية. وهي إشكالات لم تثرها نماذج شعرية شبيهة بقصيدة النثر، ووجدت قبل أن تتكرس فنيا تحت يافطة اصطلاحها هذا، على غرار الشعر المنثور، والشعر المرسل، والشعر المنطلق، والنُّثيرة، والشعر بالنثر وغيرها. كما أشار إلى ذلك محمد بنيس من أن :" قصيدة النثر التي كانت معروفة بـ«الشعر المنثور» كانت موجودة إلى جانب أفعال شعرية أخرى لخرق القواعد الصارمة " ([1]). أي أن النسق الفحولي التقليدي ما لبث أن استمرأ الانزياحات الأنواعية في النماذج الشعرية المحتشمة الأولى، بحكم مُسامتتها القريبة لهذه النماذج، وجنوحها النسبي في المروق عنها حتى تطْلَع أمامه قصيدة النثر، بهذه التسمية الصدامية الكامنة في اختيار القصيدة النظمية العتيدة كي تقترن بالنثر، وكل ذلك مجتلبٌ مترجما من ثقافة أمم في مرحلة تاريخية حرجة عنوانها الأبرز (العلاقة بين مستعمَرين ومستعمِرين).

تأتي قصيدة النثر معرَّبة لا مترجمة من أمم غالبة كما أسلفنا، حتى أن هناك " من لخص مأساة شعرنا في انتحائه غربا، وأخذ عليه شدة الاغتراب، بمحاولة تعريب القصيدة النثرية الغربية، حيث كان منتصف القرن لحظة العبث بالحساسية الشعرية العربية، ونقطة الانقلاب البلاغي، أو انعدام الوزن الثقافي، المؤسس على خطابات (شعر/حوار/الآداب)...وما قصيدة النثر إلا صيغة من صيغ اقتداء المغلوب بالغالب وتقمص هويته، أو هكذا يمكن النظر إلى نثريات الريحاني «هتاف الأودية» كنسخة معربة لديوان وايتمان «أوراق العشب»

[1] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،الرومنسية، دار توبقال،الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 53

وإلى كل ما أومأ إليه هو وجبران وغيرهما منذ زمن، ليصير اليوم واقعا شعريا يصعب التعامي عنه "([1]) كما يرى الباحث السعودي محمد العباس.

من ها هنا نستطيع أن نفهم نسقيا، ثقافيا المنطلق الإشكالي الذي ارتبط بجينيالوجيا قصيدة النثر في ثقافتنا، وأهمها من خلال المفتاح المصطلحي عبر الترجمة والمثاقفة والسياقات التاريخية التي تحرك خيوط هذا الحدث الأبرز ثقافيا في تاريخنا. فالترجمة عن الآخر في ظل اشتراطات تاريخية وثقافية غير متكافئة، وحرجة بين الذات وهذا الآخر لا تخلو من تلقٍّ مشوب بنوع من التوجس المفضي إلى سوء الفهم، وافتراض المكيدة الرمزية المسبقة على الرغم من أثر تطور سبل الاتصال في منتصف القرن العشرين بين الشعوب. غير أن الرضوض النفسية التي طبعت بها الكولونيالية وما بعدها ذوات المستعمَرين يجعل من العسير القبول بأي هيكل رمزي يشتبه في تشكله داخل فضاءات معادية. فأدونيس سيُدان لأنه سليل طائفة كانت مقموعة في تاريخ الدولة الإسلامية التاريخية التي أذعنت الإمبراطوريات الغربية ودانت لها، واليوم جاء دور الامبراطوريات التي غُلبت في أدنى الأرض أن تنتقم لنفسها من تاريخ كبرياء الدولة الإسلامية التي كانت غالبة. وأدونيس أيضا هو سليل دول حديثة استعمرها الاستيطان الإحلالي الفرنسي، وهو استعمار استلابي ثقافيا أكثر من استعمار الحماية البريطانية في باقي الدول العربية، ما يجعل من قابلية المستَعمَر –باصطلاح مالك بن نبي- لثقافة الآخر، وانخراطه المتحمس للانغماس فيها أشد مما هي عند بقية المستعمَرين. لكن أدونيس يردُّ بأن الترجمة والتثاقف والأخذ من الآخر ظاهرة كونية، وليست سمةً مزرية مقصورة عند ولع المغلوب بتقليد الغالب الخلدونية الشهيرة. "فغالبا ما يكون هذا الحكم قائما على الاجتزاء [يقول أدونيس]، وعلى الجهل بالشعر الغربي، والشعر العربي معا، بودلير، مالارميه؛ إنهما، نظريا، وشعريا، أساس الحداثة في الشعر الفرنسي. لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة الأمريكية- من إدغار ألن بو، أكثر من ذلك: إن مدار آرائهما في الشعر هو نفسه مدار آرائه، حتى أنهما يتبنيان أفكاره نفسها. واستشهد أدونيس بمثل عن رامبو الذي أخذ من مصادر متنوعة وفي مقدمتها المصادر المشرقية، وعن دانتي، أو شكسبير، أو غوته: الذي رأى في نتاجاتهم عبارات وأفكارا وآراءً مأخوذة من تراث شعوب مختلفة، ونتاج شعراء مختلفين"([2]) .

[1] - محمد العباس ، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ص14

[2] -أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد،بيروت، ط1، 1977، ص 74

ولا شك في أن لارتحال الحداثة الشعرية من العراق إلى بيروت أثر ثقافي نحو دينامية أكثر انخراطا في الحراك الثقافي الكوني، ولا يخلو من ملابسات ثقافية مؤثرة، تحكمها اختلاف طبيعة المستعمر بين البريطاني، والفرنسي- ربما- وبالتالي طبيعة الثقافة والنسق الثقافي الشعري المنقول إلى العربية. ففي مراسلات دارت بين بدر شاكر السياب وأدونيس بدت حساسية الاختلاف بين الثقافتين تسفرُ عن شفرات نسقية ثاوية قد تضيء زوايا معتمة في فهمنا للبدايات الأولى للتحديث الشعري العربي حين أخذ بدر شاكر السياب على أدونيس كونه ينقل من الآداب والشعر الفرنسي أكثر من نقله من الأدب الإنجليزي وتأثره البالغ بالأول دون الثاني، وكأنه يلومه أنه لا يزال كذلك :" ما زلتَ أيها الصديق، متأثرا بالشعر الفرنسي الحديث، أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم؛ شعر إليوت وستويل ودلن توماس وأدودن ، وسواهم " ([1]).

لا شك أن اللغة المتبناة استعماريا la langue adoptive توجه متبنيها نحو تفضيلات جمالية، وتصورات قيمية إيديولوجية أرحب وأشمل في فضاء ثقافة هذه اللغة، خاصة الفرنكوفونية، التي تمعن في هيمنتها وامتدادها في فضاءات مستعمراتها والتشجيع على اتساعها" فقد منح الفرنسيون جوائز مالية لشعراء لبنانيين باللغة الفرنسية، إذ منحوا شارل قرم جائزة إدغار ألن بو الشعرية، ومقدارها 5000 آلاف فرنك، كان ذلك للتدليل على هدف تشجيع الفرنسيين لهذا التيار الأجنبي في لبنان"([2]).

ولا شك أن ترجمة نمط معين دون سواه سيؤثر بلا شك في مدى قابلية الثقافة المستقبِلة لهذا النمط دون سواه. ذلك أن قصيدة النثر لم يتم تقبلها بيسر في الثقافة الناطقة باللغة الإنجليزية، فالفضاء الثقافي الأنجلوفوني يبدي في التاريخ دوما تحفظا في التحرر والانفلات عن المنظومات التقليدية أكثر من الفضاء الثقافي الفرنكوفوني " فقصيدة النثر في رأي الشاعر ستيفن سبندر لا تُعتبر شعرا بالمعنى الصحيح بل قريبة منه وتكاد تكون منعدمة في إنجلترا والسبب ربما يعود إلى عقلانية الشاعر الإنجليزي... الشعر يبقى مرتبطا بحضارته مهما كان ثوريا، وهذه الصلة الحضارية تعيقه عن الجموح"([3]). وبالمقابل تزدهر السوريالية التي توصف بأنها ثورة مضادة ضد العقل وتمثلاته، وتجاوز حثيث للأساليب الأدبية السائدة، ورفضٌ للمضامين والألفاظ والأفكار

[1] - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري ، ص 75
[2] -منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان،دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص ص 39، 40
[3] - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، ص 80

المرتبطة بالتراث في فرنسا. أثَّر كلُّ ذلك و سيطر على شعراء «قصيدة النثر»(*) العرب، واستغرق سائر تجاربهم. فالترجمة إذن لا يمكن اختزالها إلى مجرد نقل دلالي برئ من لغة إلى لغة، إنها الأنساق الثقافية التي تقف خلف اختيار المترجم –أولاً- لما يُترجِم، والغاية المتوخَّاة من ترجمته والتي تحكمها دوافع، وبراديغمات وولاءات وتشوُّفات يتوسمها في مستقبل ثقافته، وبعد ذلك لا يخلو الإحلال من جروح ورضوض لا تندمل ويستعصي على الثقافة احتمالها إذا كان المصطلح المترجَم لا يتساوق مع النظم والأنساق والتقسيمات الثقافية التي اختطتها الثقافة المستهدَفة لنفسها. خاصة في مجال الفنون والآداب الأقرب إلى خصوصية الإنسان داخل ثقافته. ولأن الواقع الثقافي الذي آلت إليه الأمور بدأت تألف هذا النص الإشكالي رغم ديمومة الجدل حول هويته وشعريته واصطلاحه الذي كرسته الترجمة. "فالترجمات الشعرية تبلبل منظور القارئ وأفق تلقيه لأنها تمنحه إحساساً (أو أثراً) شعرياً بكلام لا يخضع للقواعد القارة في نفسه ونتيجة لخبرته بالنوع الشعري المعروف، فكانت الترجمة سبيلاً لتصحيح منظور القراءة، وتمهيداً لقبول النثر في الشعر "([1]). كما كانت تقول (سوزان برنارSuzanne Bernard) في كتابها. غير أن الحالة العربية ظلت تنظر شزرا لقصيدة النثر، وظلت تبحث عن قارئها المرجَأ في الوقت الذي عانقت فيه خيالات الشعراء الجدد وانسجمت مع مخيالهم المنفلت بشكل بات معه هذا الشكل عنوانا للشعرية الراهنة، وعنوانا للنبذ النمطي المؤسساتي في الوقت نفسه.

وحين نتحدث عن أثر الترجمة في انبثاق قصيدة النثر العربية، وغزارة التعريبات البديعة من الشعر الفرنسي والإنجليزي للغة العربية في صحف «جماعة شعر» ومجلة «الآداب» وغيرها والتي جعلت الشاعر العربي يكتشف ممكنات شعرية لافتة ومستساغة وهي خلو من الوزن والقافية والرصف العروضي، في إرهاص ثقافي متجدد

(*)- يرى جابر عصفور أن مصطلح قصيدة النثر الفرنسي جرى تفضيله على قصيدة الشعر الحر الأمريكي بعد تجارب مختلفة أولا، ومن ثم بعد جدل واسع في المجلة حول شعر (الماغوط) لترجح كفة الفرنكفونيين (أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، أدونيس) لصالح هذا المصطلح، "وفي عدد 28 أبريل 1959 نشر شوقي أبو شقرا نموذجا ثانيا بعنوان:«رب البيت الصغير». وقد كتب مقالا في «النهار» (عدد كانون الأول 1959) بعنوان:«في دروب ألوزيريس برتران- فرنسي من ديجون أبي قصيدة النثر». وهو التعريف الأول بالعربية فيما يذهب (جاك أماتاييس السالسي) في كتابه «يوسف الخال» ومجلته «شعر»- [بباعث] قصيدة النثر ومبتكرها الأول" (ينظر، جابر عصفور،في محبة الشعر، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة ، ط1، 2009، ص 250) ويبدو أن الحداثة الفرنسية/الفرونكوفونية أكثر ثورية من الحداثة الأمريكية الأنجلوسوكسونية، وهو ما انعكس على ما يقابلهما من الفريقين ممن تأثرا بأحدهما، فقصيدة التفعيلة/الشعر الحر المتأثر بالثقافة الأمريكية (ألان بو، وإليوت، ووتمان) كانوا أقل انقلابية على أنساق القصيدة العربية من شعراء ونقاد قصيدة النثر ذي المنشأ السريالي العدمي الفرنسي. وهو مشهد سيختصر الحلبة بين نازك الملائكة وجماعة شعر.

[1] - حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2009، ص 179

تتحول بموجبه رؤيا الشاعر وتمثله للجمال من النسق الصوتي إلى النسق البصري الكتابي. وإلى طاقات تعبيرية شعرية لم يعهدها في البناء الجُمَلي الكلاسيكي وفي التراكيب العربية السائدة. فإننا لا يجب أن نغفل كذلك الترجمات للعربية عن النصوص الدينية والملاحم المشرقية القديمة، التي يزخر الشرق بكنوزها المكنونة حيث ألهمت الشاعر العربي إلى اكتشاف ما سماه شارل بودلير Charles Baudelaire يوما بـ(بمعجزة شعرية النثر) حين قال: " من منا، في هذه الأيام الطموحة، لم يحلم بمعجزة نثر شعري موسيقي بلا وزن ولا قافية، لين، وصادم كي يتآلف مع نبض إيقاع الروح ومع تموجات الحلم وارتجافات الوعي"([1]) ([*]). خاصة وأن هذه المنقولات تزدان بلغة شعرية عالية، وجمل مقطعية موشحة بغنائية عميقة وتكثيف موحٍ يقترب بها من أسلوب قصيدة النثر. كهذا المقطع من نشيد الإنشاد : "

ليقبلني بقبلات فمه ...لأن حبك أطيب من الخمر

لرائحة إدهانك الطيبة اسمك دهن مهراق ... لذلك أحبتك العذارى

اجذبني وراءك فنجري ... أدخلني الملك إلى حجاله

نبتهج...ونفرح بك...نذكر حبك أكثر من الخمر

بالحق يحبونك

أنا سوداء وجميلة يا بنات أورشليم

كخيام قيدار ... كشقق سليمان

لا تنظرن إلي لكوني سوداء ...لأن الشمس لوحتني

بنو أمي غضبوا علي... جعلوني ناطورة الكروم

أما كرْمي فلم أنظره

---

[1] - Charles Beaudelaire, Oeuvres Complètes, Petits Poèmes en Prose-Les Paradis Artificiels, Michel Lévy Frères- Editeurs, Paris,1968, p 2

([*]) - هذه المقولة البودليرية التي تعبر عن نمط كوني عام ينزع فيه المبدع في أي مكان إلى الثورة والتململ من أنساق ماضيه، وجدنا مثالا لها في أدبنا العربي عند الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي حين قال في (الخيال الشعري عند العرب)"لقد أصبحنا نتطلب أدبا جديدا نضيرا يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور. نقرأ فنتأمل فيه خفقان قلوبنا، وخطرات أرواحنا وهجسات أمانينا وأحلامنا. وهذا ما لا نجده في الأدب القديم" (محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 31...) مع فارق وحيد يتمثل في أن أبا القاسم (1909 – 1934) يطالب ويتطلع، وبودلير(1821-1867)وجد، وابتكر رغم الهوة الزمنية الثقافية التي تجاوز بها الغربي العربي.

أخبرني يا من تحبه نفسي أين ترعى؟ أين تربض عند الظهيرة؟

لماذا أنا أكون كمُقنَّعة عند قطعان أصحابك؟([1]).

وهي نصوص تتناسغ مع نصوص جماعة شعر وخاصة (يوسف الخال) المنسلّ من أصول مسيحية شامية، ويشكل المسيحي إحدى مهيمنات أسلوبه. وحين نختار هذا المقطع نلمس بوضوح هذا التقارب الذي يشي باستلهامهم النصوص المقدسة الطافحة -في نظرهم- شعرا يشبه الشعر الذي يتوسمونه في قصيدة النثر يقول الخال:"

تسلقت الليلة أبراج العاج

سُلَّمي شَعرك الأزرق

آه، وعلى مذبحك قدمت قرابين: زوج من اليمام

ونعجة سُمِّنت للذبح . وها أنا أهبط السفح ومعي وحيدي

جراح الفرح تصيح، وأيامي صامتة كاليد

سأرعى غنمي. عند الفجر، وفي المساء أغني لها أغنيات الرجوع

والآن دعيني أصرخ"([2]) .

إن في هذا اللواذ بأغوار التاريخ؛ واستعادة جماليات مبثوثة في رفوف الحضارة الشرقية القديمة وأساطيرها وملاحمها الكنعانية والسومرية والبابلية وآثار الديانات السماوية، مؤشرًا دالاً ينبئ بنزعة تململ من ثقل البارادِيغم الشفوي الصوتي الذي عماده سلطة تتعكز بنسقي الدين واللغة العربية التي تتنفس الشعر العمودي وتحي باستمراره في الذاكرة. وهو تململ ينزع إلى إحياء، أو لنقل، إزاحة الغبار من فوق أصول مطمورة ضاربة في عمق امتداداتنا الحضارية في الوجود يمكن أن تكون أيضا رافدا من الروافد الحية لجمالياتنا وتفكيرنا، وهو ما من شأنه أن يرخي قبضة الهيمنة النسقية على خطاباتنا حين نسعى إلى الخروج من نمطية النموذج الأوحد. هذا النموذج الذي رهن تصورَنا لهويتنا من خلال هذا البون الزمني الذي اختصرته سلطةٌ ما داخلها، حتى يسهل تنميطها و يسهل عليها حفظ منطلقاتها المرسومة، ومآلاتها المرصودة . تأتي قصيدة النثر إذن كي تتعالى بشاعرها فوق أسوار فضاءاته وأزمنته التي وجد ذاته محبوسة فيها. فقصيدة النثر منتج تثاقفي بامتياز، اختطت

[1] -الكتاب المقدس، نشيد الإنشاد ، الإصحاح الأول، الآيات 1-7

[2] -يوسف الخال، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت،ط3،1979 ، ص 271

لنفسها مصيرا حرجا داخل مجتمع النمط المتأنسق عبر ثقافة (الإنصات) إلى الآخر، حتى لو كان هذا الآخرُ آخرَ منسيا أو مُقصى تحت جلبة الصوت التاريخي المهيمن، وهو ما يشهد به لها "باحثون مثل محمد بنيس وأدونيس وجمال باروت ومحيي الدين اللاذقاني وغيرهم ، الذين يدفعون بها (...) إلى رهانات بيانية عربية موغلة في القدم، تصل عند طراد الكبيسي مثلا « في الشعرية العربية » إلى محطة تاريخية أعمق أي عند الآشوريين، فالصورة الشعرية التي وصلتنا، برأيه، عن الحضارات القديمة سامية وغير سامية، لا تخضع لمفهوم الشعر الموزون، كما يتمثل ذلك في الشعر الفرعوني والياباني والصيني، وكذلك السومري الذي كتب بطريقة لا تعرف الوزن . تلك الانتسابية الجزئية أو الشكلانية ربما، حقيقة لا خلاف على قاعدتها الإجرائية من الناحية الفنية على الأقل، وتتأكد يوما بعد يوم كلما توغل النقاد العرب في البحث عن (أصولية) أو (أصالة) للأدب العربي، ضمن انهماماتهم بمسألة الهوية، حتى وإن بدت تلك الهوية خانقة ومعطلة، فالتقليد، أو إعادة صياغة النظريات بمستوجبات وحاثات جديدة مسألة حضارية حتمية، سواء من عمق ومعين المنظومة الثقافية الأم، أو من ثقافات نائية، إذ أن استدماج الثقافة العالمية وتحويلها إلى صيغة عربية كان ولا زال همًّا من هموم خطاب التنوير الثقافي العربي"([1]). وهما من هموم الخطاب الشعري العربي الذي يراهن على التجديد والاختلاف والتجاوز.

يبدو إذن من كل ما سبق أن ظاهرة قصيدة النثر الثقافية صورة مصغرة عن حركة الترجمة والتثاقف بين الشعوب في التاريخ، وأثرها على ثقافتنا، ذلك أن الشعر والإنشاد أصل كل خطاب ديني أو أسطوري في الحضارات الشرقية القديمة، والتي أثرت في النص الصوفي العربي الذي بدا مختلفا ومتجاوِزا من خلال هذه الترجمات المبكرة، منذ أن " نُقل إلى الشعر العربي سيرة أردشير، وسيرة أنوشروان، وعلى نحو ما دفع البرامكة إلى ترجمة التراث الفارسي واليوناني دفعوا أيضا إلى الانتفاع بالتراث الهندي وترجمته"([2]). وهي ترجمات أسفرت عن فنون كتابية نثرية حادثة في تاريخ الأدب العربي من جهة، وشهد معها الشعر العربي بالتوازي مع ظهورها انزياحات فنية في بناه وإيقاعاته حين ظهرت المسمطات، والمخمسات، والبند، والمواليا شرقا، والموشحات غربا. وحين يطالع الشاعر العربي التراث النثري، والأساطير والملاحم المترجمة بلغة نثرية شعرية عالية، فإنه يلفي فيها وهجا إبداعيا يتسم بالشاعرية والبساطة والإيقاع العميق، ما جعله يسترفد من فيوضات هذا النبع الثَّرّ، ويغني بها تجربته الراهنة. كما هو حال (أنسي الحاج) في ديوانه (لن) إذ نقرأ له هذا الحوار:" قولي:

[1] -محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ص ص 32، 33
[2] - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص113

بماذا تفكرين؟

أفكر في شمسك التي لا تنيرني يا عاشقي

قولي: بماذا تفكرين؟

أفكر فيك كيف تستطيع أن تصبر على برودة قلبي

قولي: بماذا تفكرين؟

أفكر يا عاشقي في جبروتك كيف أنك تحبني

ولا أحبك

في (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع)، ثمة ما يشبه ترانيم الحب في الشعر السومري المترجم. فمن المعروف أن الشعر السومري شعر مُوَقّع مبنيٌّ على مبدأ (الموازاة) بين الأبيات المختلفة الأطول مثلما هو مأخوذ بالتكرار اللفظي من أجل خلق هارمونية الشعرية"([1]). وما يهمنا في هذا الصدد هو أن قصيدة النثر كانت عند باعثيها الأوائل (رسولة) أنثى –كما يتمثلها أنسي الحاج- على غير ما اعتادت البشرية من فحولة في عوائل وسلالات الرسل، وهو إيذان نسقي جديد بالمروق عن منظومة الفحول ومُحاصَصَاتهم الرمزية الحائفة في نظرهم، ثم إن شَعرها سيطول، ويطول إلى الينابيع الطبيعية الأولى النقية التي تتجاوز التاريخ القريب الذي هو تاريخ الغالبين والمهيمنين والذين فصلوا لوغوس تعاليهم على تراتبياته ... فينبغي لشَعرها أن يمتد حتى الينابيع الأولى قبلهم حيث الذكر، والأنثى واحد، والسيد والعبد واحد، والتناقض الفضيع بين الضد وضده لا يتبدّى بهذه الحدية الفضيعة التي يصورها لنا المخيال المستحكم. وبالتالي فالقصيدة والنثر هي قدر حداثة وتحديث الشعر العربي تخطيبا وسلوكا وثقافةً. منذ انبثاقها في منتصف القرن الماضي عبر «جماعة شعر» اللبنانية. فكيف تشكلت هذه الجماعة؟ وما السياقات الثقافية التي تقف خلف تجمعهم؟ وأثر ذلك على هذا البزوغ المثير لقصيدة النثر في شرق ثقافتنا العربية ؟

[1] -ينظر سمير الشيخ، الثقافة والترجمة،أوراق في الترجمة، دار الفارابي،بيروت، ط1، 2009، ص ص 131، 132

2-قصيدة النثر في أكناف جماعة «شعر»:

بدأت إرهاصات التحديث والتجديد في الشعر العربي على إثر التململات والمخاضات الثقافية المتواصلة بفعل التأثير والتأثر، وبفعل ما أشرنا إليه من حركة الترجمات الحثيثة إلى العربية التي ربطت العقل العربي بما يصله ويفصله عن الآخر. وبدفع من حركة الطباعة والنشر والتوزيع التي سهلت من انسيابية المكتوب بين الأفراد والمؤسسات من كتب ودواوين ومجلات ... . كان للاستعمار الغاشم فيها حسنات هينة إلى جانب مساوئه العارمة خاصة إذا ما استحضرنا مطبعة نابليون إثر احتلاله " لمصر، وإصلاحات محمد علي في الميادين العسكرية والاجتماعية والاقتصادية [إثر ذلك]، وإيفاده البعثات التعليمية إلى أوروبا وقيامه بإنشاء مطبعة في بولاق 1822،"([1]).وخاصة إذا ما استحضرنا الوعي الوطني الثقافي المقاوم لهذا الاستعمار، ودوره في السمو بوعي العربي حتى يكون ندا لجلاديه ما أسفر عن تَمترُسٍ وارتداد نكوصي إحيائي لأنساق الأجداد في مواجهة أنساق المحتل. والتكريس المتجدد للهيمنات التاريخية العريقة.

في ظل هذا الوضع العربي المتقد والمعَدِّ لاحتمالات مآلات متعددة، وعلى إثر اللغط المجلجل الذي أحدثه انتهاك أنثى عراقية بغدادية تجرأت على حرمة العروض العربي وألبت عليه الشعراء ما أعطى للحدث دويا مجلجلا بسبب من التحولات الثقافية المذكورة آنفا، والتي ستسفر عن تجارب أكثر جرأة وأكثر تحديا وأكثر جذرية ترغم البنية الثقافية العربية برمتها على التحول من بنية راكدة تحاول التمسك بالتراث تصورا ونموذجا وشكلاً وأغراضا، إلى بنية منفتحة على الكوني والإنساني والأسطوري والغرائبي، وعلى الدنيوي الحي والعادي والمألوف أيضاً. فكانت الحركة الأولى للحداثة (بوصف الناقد محمد جمال باروت) والتي كانت نازك الملائكة إلى جانب والسياب والبياتي من روادها في أواخر أربعينيات القرن المنصرم أي بعد الحرب العالمية الثانية، وهي حداثة كانت صدى أوليا لبوادر تحديث اعترى المجتمع والفكر العربيين. على الرغم من أن موجة تحديثها -فيما تصفها الحداثة التي ستترى بعدها- لم تمسّ أبعد من الشكل الشعري لبنية القصيدة ،إلا أنها كانت بمثابة إشارة انطلاق للحداثة الثانية التي ستجسدها «جماعة شعر» البيروتية ومجلتها، بعد عشر سنين خلت من عام 1957. هذه المجلة/الجماعة التي كان مشروعها التحديثي أكثر إثارة للجدل، ودعاويها للمروق عن الأنماط السائدة شديدة الوقع على الذائقة العربية والمخيال الثقافي العام حينها.

[1] -أ. آدو بواهن، تاريخ إفريقيا العام،اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ افريقيا العام(اليونسكو) المطبعة الكاثوليكية ش،م،أ، بيروت، دط، 1990، ص 563

2-1- جماعة شعر(نشأتها وأثرها الثقافي في المشهد الإبداعي العربي):

يتحدث أدونيس عن قصة التأسيس وبيوغرافيا النشأة والانطلاق للجماعة وهو يسرد لقاءه مع يوسف الخال مؤسس المجلة قائلا : " التقيته في خريف 1956 ، في بيروت ، قبل صدور (مجلة شعر) بحوالي شهرين . كان مشحونا بطاقة الحلم لكي يبدع حركة جديدة للشعر العربي. وهو حلم تكوّن لديه من تصادم صورتين :الصورة الشعرية التي ترتسم في الغرب وتأخذ شكلها الأكثر حرية في نيويورك، والصورة التي ترتسم في اللغة العربية. وكنت مشحونا ببراكين غامضة تتململ لكي تنفجر ولا تجد منفذا. لكن، كنا نتفق في التوكيد على أن صورة الشعر، في الغرب، تبقى بالنسبة إلينا، إنجازا قام به الآخر، يحرض الذات ويستثيرها، وأن صورة الشعر العربي تبقى بمثابة الحاضنة التي لا يقدر العربي إلا أن يكون جزءا منها، لحظة لا يقدر إلا أن يفلت من أحضانها، بحثا عن فضاءات أخرى، تغيرها، وتضيف إليها أبعادا جديدة تزيدها غنى واتساعا وعمقا "([1]). من هنا تتضح لنا أرضية الارتكاز التي وقفت عليها جماعة شعر. فهم من جهة يتطلعون إلى تجديد وتحديث شامل يتخطى أي سقف وقفت دونه التجارب التحديثية السالفة آخذة (أي مجلة شعر) بالتجاوز إلى حدوده القصوى. ومن جهة أخرى فهي تفيد من تقاطع المتعدد في الواحد، عبر التثاقف، والانفتاح على المنجز الثقافي للآخر. ما سيتيح انصهار الحساسيات المتعددة وتفاعلها في صهريج الشعرية الواحدة . خرجت «جماعة مجلة شعر» إلى الحياة الثقافية العربية في ظل مناخ مفعم بالشعارات القومية والتحررية والبعثية العربية . وفضلت أن تنأى بنفسها عن وصاية الايدولوجيا والالتزام، وأن لا تنتصر إلا للجمالي والشعري بوصفها مجلة (شعر) . خاصة وأن مؤسسها الأول " (يوسف الخال 1917-1987) عام 1957 كان منفصلا من توه عن الحزب السوري القومي([2]) ([*]) وسبب انفصاله يبرره النمط التحديثي الذي سيختطه للمجلة عبر سائر أعدادها

---

[1] - أدونيس ، ها أنت أيها الوقت ، سيرة شعرية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ،1993 ، ص 94

[2] - ينظر،عبد القادر محمد مرزاق ، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي ،المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، هرندن ، فرجينيا ، الو، م ، أ ، ط 1 ، 2008 ، ص77.

([*]) - يقول عز الدين المناصرة في مقاربته للآليات التي تلقى بها العرب الحداثة الشعرية في القرن العشرين:-" اعترض الرأي العام على (الشعر الحر التفعيلي)، وحاربه كثير من النقاد العرب منذ عام (1953) عندما تبنته (مجلة الآداب البيروتية)، وحتى عام (1967 = عام الكارثة). لكن صعود (الشعر الفلسطيني الحديث والمقاوم) بفرعيه: (شعر المقاومة في شمال فلسطين)، و(شعر الثورة الفلسطينية) 1964-1994 –مع شعبية شعر (نزار قباني) في الحب والوطنية هو الذي ساهم في إيصال (الشعر الحر الحديث) إلى الشارع العريض، فحصل على (الشرعية الشعبية). وهذا ما حدث مع (قصيدة النثر) منذ (1954)، أي قبل ظهور (مجلة شعر البيروتية) عام 1957، التي تبنَّت قصيدة النثر، حيث حوربت لأسباب سياسية (التمويل الأمريكي)، فقد كان رئيس تحريرها على علاقة بمنظمة حرية الثقافة الأمريكية التي ثبت أنها مؤسسة من مؤسسات المخابرات الأمريكية، لكن تمويلها

ونشاطاتها وهو كونه " كان على خلاف مع زعيم الحزب، حول موضوع الإنسان والحرية (*)([1]) وأسبقيتهما على أي حزب أو عقيدة "([2]). من هنا يتضح أمامنا الشعار الذي اختارت مجلة شعر الانضواء تحت يافطته؛ الحرية؛ الإنسان . الحرية في مواجهة كل ما يقيد وعي الإنسان ورأيه وإبداعه بعيدا عن أي معيار أخلاقي أو إيديولوجي أو مذهبي سوى معيار الجمال والإبداع. تماشيا مع الدعوات التي اختطته المجلة لنفسها حين اعتبرت أن " اختيار القصائد لا يخضع لأي مذهب ينتمي إليه القائمون على تحرير المجلة "([3])، وهي عبارة ظلت مثبتة على غلاف المجلة منذ ظهورها.

2– بيروت : مرفأ التحديث و المثاقفة :

يجدر بالذكر وبالإشارة إلى أن معظم هؤلاء المؤسسين هم سوريون. فما الذي رمى بهم وبرؤاهم المتمردة إلى بيروت بالذات دون القاهرة مثلا باعتبارها مركز إشعاع في عصرهم ؟

يجيب أدونيس بما يبرر اختيار هذه الجماعة لبيروت بقوله : " كانت القاهرة ... المركز العربي الأول لما يمكن أن نسميه (صراع المعاني) في الثقافة العربية. وبدءا من أواخر الخمسينات أخذت بيروت تحل محلها .

غير أن (صراع المعاني) في القاهرة كان يأخذ طابع التحرر من (الآخر)، (غير العربي)، لمزيد من توضيح الهوية وتوكيد الاختلاف ...أما بيروت فلم تعد المسألة تغايرا بين هوية وهوية، لكل منهما لغتها الخاصة وثقافتها الخاصة، وإنما أصبحت المسألة تغايرا داخل الهوية الواحدة ذات اللغة الواحدة والثقافة الواحدة "([4]). ببيروت في تلك الأيام (**)

---

[1] -(*) ليوسف الخال ديوان شعري كامل بعنوان : الحرية صدر سنة 1944، ينظر الأعمال الكاملة،دار العودة، بيروت، ط1979،3

[2] - ساندي سالم أبو يوسف ،قضايا النقد و الحداثة ،دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) البيروتية ، ص 27 .

[3] -المرجع نفسه، ص 28

[4] - أدونيس ، ها أنت أيها الوقت ، سيرة شعرية ، ص ص 9 ،10

(**)- يصف محمد فتوح أحمد في كتابه : (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية 1984، ص179) بيروت والسر التاريخي الكامن وراء كونها الحضن الرؤوم لكل حركة تجديدية في الثقافة و الأدب العربيين بهذا الوصف الذي وإن كان لا يخلو من حمية محافظة فهو لا يجانب الصواب التاريخي حين يقول :" في القرن الثاني عشر، حين استولت فرنسا على جزيرتي قبرص و رودوس، فازدهرت فيهما الفنون والآداب الفرنسية، وهبّت رياحها على لبنان بحكم قرب الجزيرتين من الشاطئ اللبناني، ثم بحكم ما في الثقافة الفرنسية ذاتها من قابلية للبحث والالتقاط. ثم أخذ نفوذ الثقافة الغربية في لبنان يميل إلى الشمول في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولم يعد مقصوراً على الثقافة الفرنسية. ويرجع السبب في هذا إلى انتشار الكليّات والإرساليات والمدارس الدينية التي تنافس المُرسلون من اليسوعيين والأمريكيين على إقامتها في بيروت والجبل. وقد كانت هذه المؤسسات التبشيرية بالغة الأثر في النشء اللبناني، من حيث عملت على تثقيفه على الطرائق الأوروبية و توكيد الصلة بينه وبين الآداب الغربية " ... فضلا عن عدة عوامل أخرى جغرافية و إثنية و ثقافية و دينية و مذهبية إضافة لترحال اللبنانيين الدائم ، كل هذه عوامل تراكمت و تصاهرت مع العصور كي تصنع من بيروت مرفأ يحفل بكل شاردة وواردة عربية .

الأيام (***) إذن مرفأ للاختلاف، ومأوى للسؤال العاصف بالمسلمات، وملجأ للرأي الحر بعيدا عن رقابة شريعة (أهل الكهف) بوصف نزار قباني في رثاء يوسف الخال. وكأنما بيروت هي مهجر الداخل الذي يحتضن ويحفل بما لا تحفل به بقية الفضاءات الثقافية العربية التي لم تزل في سباتها النسقي المخيم. " هكذا صارت بيروت مكانا للسؤال حول كل شيء، ومكانا لإفساد كل شيء بالمعنيين –الإيجابي والسلبي- وهي في هذا لم تكن مجرد مدينة. كانت بقعة مصغرة لبلاد شاسعة، وتاريخا مصغرا لمسار ثقافي كامل. ومن هنا كانت مختبرا لتيارات عديدة متضاربة في الاقتصاد والثقافة والتربية والفنون، في النظريات الاجتماعية والسياسية، في النزعات الليبرالية والديمقراطية والاشتراكية والفاشية، في الولاءات القومية والوطنية والإنسانية...لهذا كان طبيعيا أن تحتضن تناقضات تتزايد وتتعقد باستمرار:غنى فاحش/ فقر فاحش، إقبال على التدين/إقبال على التمدين، نكوص سلفي/دعوات إلى مزيد من التحرر، تمسك بالموروث/إقبال جارف على المستحدث. كل ذلك في ما يشبه سلطات داخل سلطة، في ما يشبه الأعياد المتواصلة داخل أروقة من التوترات المتواصلة"([1])، كما وصفها الشاعر –أدونيس- في صورة كاشفة. وحري ببيروت وهي بهذه المواصفات الثقافات الحافلة بزخم التنوع والاختلاف، أن تكون «قصيدة النثر» بهذا الاصطلاح المدان بالتناقض، الذي يحيل على شروخ واهتراءات اعترت أنساق الثقافة العربية وأطرها الجمالية ما جعلها تتقبل وتستمرئُ هذه الظواهر والأشكال الثقافية الغريبة، حري ببيروت أن تكون الحاضنة الطبيعية لهذا التحديث الثوري العنيف. وكأن قدر أي تجديد مناهض للقدامة في الثقافة العربية أن لا ينتعش إلا في الحواف والمهاجر والتخوم المتطرفة جغرافيا وثقافيا.

(***) - يصف محمد فتوح أحمد في كتابه : (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984، ص179) بيروت والسر التاريخي الكامن وراء كونها الحضن الرؤوم لكل حركة تجديدية في الثقافة و الأدب العربيين بهذا الوصف الذي وإن كان لا يخلو من حمية محافظة فهو لا يجانب الصواب التاريخي حين يقول :" في القرن الثاني عشر، حين استولت فرنسا على جزيرتي قبرص و رودوس، فازدهرت فيهما الفنون والآداب الفرنسية، وهبّت رياحها على لبنان بحكم قرب الجزيرتين من الشاطئ اللبناني، ثم بحكم ما في الثقافة الفرنسية ذاتها من قابلية للبحث والالتقاط. ثم أخذ نفوذ الثقافة الغربية في لبنان يميل إلى الشمول في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولم يعد مقصوراً على الثقافة الفرنسية. ويرجع السبب في هذا إلى انتشار الكليّات والإرساليات والمدارس الدينية التي تنافس المُرسلون من اليسوعيين والأمريكيين على إقامتها في بيروت والجبل. وقد كانت هذه المؤسسات التبشيرية بالغة الأثر في النشء اللبناني، من حيث عملت على تثقيفه على الطرائق الأوروبية و توكيد الصلة بينه وبين الآداب الغربية " ... فضلا عن عدة عوامل أخرى جغرافية و إثنية و ثقافية و دينية و مذهبية إضافة لترحال اللبنانيين الدائم ، كل هذه عوامل تراكمت و تصاهرت مع العصور كي تصنع من بيروت مرفأ يحفل بكل شاردة وواردة عربية .

[1] - أدونيس ، ها أنت أيها الوقت ، سيرة شعرية ، ص ص 10،11

لقد دعت (جماعة شعر) إلى التواصل غير المشروط أو المحدود مع الحضارة والأدب الغربيين كما أشرنا سلفا، لأنهم يتصورون الحضارة الكونية الجديدة ببعدها الإنساني الشمولي منجز كل إنسان بغض النظر عن موقعه في التاريخ أو في الجغرافيا، والتطور هو حظ الإنسان أينما كان وحيثما هو،:ف " هذه الحضارة،[كما ترى الجماعة]،هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني و الروسي ، فقد أسهمنا في بنائها يوما ما في تاريخنا، ولن يكون لنا مستقبل ما لم نعد إلى الإسهام فيها من جديد "([1]). هذا التواصل بينها و بين نتاج الغرب الثقافي سيسمح لتشكيل ثقافي غريب التجنيس مستفز لتراتبيات الفحول وقيمها وتمثيلاتها في الثقافة، بالعبور الواسع إلى صالون الشعر العربي، وسيفتح حقيبته ليَخرج منها هذا الكائن الأدبي الهجين الذي سيظل يسمى (قصيدة نثرٍ) . وسيُفتن به النقاد والشعراء العرب وسيحتربون حول اصطلاحه و توصيف جنوسته وشرعية شعريته طويلا .

لقد قُدِّر لقصيدة النثر العربية منذ انبثاقها وتلقيها عبر أعداد مجلة شعر- أي منذ أكثر من خمسين عاما-أن ترتبط بالتأنيث ولو من خارج أسيقتنا التاريخية المشرقية. من خلال امرأة اسمها (سوزان برنار)، وقد لا يُقدِّم هذا الأمر شيئا أو يؤخر في مبحثنا، كون امرأة أوروبية من مظان ثقافية وحضارية مختلفة يرتبط اسمها بتفجير مصطلح قصيدة النثر في مبنى الشعر العربي من خلال دراسة تخص تاريخ الشعر الفرنسي، لكننا لا نعدم افتراضا أو استنباطا،حين نقول أن في هذا إحراجا للوعي الكلاسي العربي أن تُحرح المنظومة الشعرية الفحولية الموسومة بالامتلاء المفهومي والنقاء الأصولي، حتى يُصار في آخر أمر هذه المنظومة إلى أن تعيد النظر في مواثيقها الإصلاحية التي شَمّعت عليها منذ قرون، وآن أوان المساءلات المزعزعة للمسلمات بدءا من مفهوم الشعرية الذي ساح عن أوانيه العتيقة واندلق من وعاء النص على الكون. منذ فتوحات (جاكوبسنJakobson) الشعرية المشاعة بين الأدب والحياة والأشياء، إلى (تودوروفTodorov)" الذي يُدرج الشعريةَ ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات –أي مجموع ما يُكتب عن الفلسفة والسياسة والدين والمنطوق اليومي، إضافة إلى السينما والمسرح- مؤكداً صلة الأدب من حيث هو خطاب متميّز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى"([2]) . إلى فضائنا العربي الذي استلهم هذه الفتوحات الجديدة وأفاد منها على نَوْلِ ما يسميه صلاح فضل«شعرية الحياة» في محفل احتفائه بكتابات طه حسين القصصية. وهي كتابة تصل من

[1] - ساندي سالم أبو يوسف ،قضايا النقد و الحداثة ،دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) البيروتية ، ص 29
[2] - تزفيتان تودوروف ،الشعرية ، ترجمة: شكري المبخوت-رجاء سلامة.دار توبقال،المغرب ، 1987 ص 6

الشعرية بمفهومها المحدث إلى صميمها. وتبلغ في مطارحتها للغة، ومعاينتها للحياة معا في أرهف مستوياتهما ما يجعلها تثير غيرة الشعر وحسده كما قال خليل مطران في أبياته الرائقة(*) عنها"([1]) .تأتي قصيدة النثر شعريا ثمرة هذا الإرهاص الحداثي الآثم في نظر منظومة القدامى، بوصفها تحمل بذور بلبلة وتشتيت، وتمزقٍ وانجراحٍ مدلولي لا يندمل. وهو نذير شؤم على مستقبل اللغة والثقافة العربية الأصيلة . (قصيدة/نثر)؛ " ويُكتفى بالترجمة الحرفية الأمينة لمصطلحها دون أرضنة أو تأصيل أو تبيئة . فيشتط غضب أصوليي النقد والأدب على هذا الجنس منذ نشأته بوصفه " (بدعة غربية)...لا تقبل التعريب، لئلا تنخدش قدسية القصيدة العربية فهي – أي القصيدة العربية – عنوان مكين لقومية تطفو زهوا على سطح اللغة "([2])، كما يقول الباحث السعودي محمد العباس.

فليت الأمر وقف عند (شعر/نثر)، بل تعدى تجاسرهم إلى القصيدة؛ حافظة أختام الأنساق الأصيلة؛ القصيدة بالذات، لأن الشعر يَستوعِب، ويستغرق، وقد يفيض على الأجناس، ولكنهم استهدفوا القصيدة التي تَكلَّس إيهابها في هيكل الثقافة العربية فارعة متفردة، صارت تقرن الآن بالنثر. وفي هذا إنذار مبكر لهتكٍ وهدمٍ لتراتبيات ثقافية وثنائيات تقابلية أنساقية أخرى أكثر خطرا على الثقافة السائدة؛ التي تمعن في الحفاظ على المسافة الحدية والحُجُب الضرورية بين المفاهيم ومقابلاتها (أنا / آخر، شرق / غرب، خير / شر، رجل / امرأة ، فصيح / مولد، أصيل / دخيل، فحل/ مخنث...) و بالتالي مركز/هامش، أي شعر/ نثر، من خلال قصيدة النثر التي هي أولاً قائمة على الانتصار للهامش بدءاً من النثر الذي هو هامشي في مقابل مركزية الشعر، وبالتالي يصبح مدلول قصيدة النثر مساويا لمركز الهامش، أي آن أوان تمركز كل ما همشته الثقافة عبر يافطة (قصيدة النثر) واستجابة للمستجدات الحضارية الجديدة التي خلخلت التقابلات المذكورة، وليَّنت من حدة التضاد والتنافر بين القيم والأنساق.

(*) - والأبيات التي استشهد بها صلاح فضل لخليل مطران مادحا نثر طه حسين والتي يصور فيها خيبة الشعر أمام النثر في نص عمودي عتيق هي:

يا لغة العرب التـــي كاشفتْ طه بما صانت من السر
من أي روض يجتني مثلما جناه من أزهارك النضر
جلت خيال الشعر في صورة أغارت الشعر من النثر

[1] - صلاح فضل ، شفرات النص ،دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ،القاهرة، ط 2 ، 1995، ص 198

[2] - محمد العباس ، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر، ص 11

وتتضح جلية نزعة قصيدة النثر التقويضية لهذه الثنائيات حين نقرأ تصريحا لأبي قصيدة النثر العربية وباعثها والمبشر لها (أنسي الحاج) حين يتحدث عن مشروعه الوجودي الذي يقف وراء مشروعه الفني قائلا : "منذ البداية أسعى إلى خلق التوازن بين الشر والخير, لا أريد أن أتنازل عن أحدهما "([1]).

فإذا كان الشعر العمودي – سليل الفرز النسقي الثقافي العربي- ينزاح بشاعره إلى أنساق سوسيوثقافية قيمية تبتعد به إلى مآزق وجودية فصامية يحاول أن يبتعث من خلالها جوهرا عصيا على التمثل في ذاته، حتى تغدو أناهُ أنًا أخرى جمعية إحيائية لا يستشعرها بحواسه ومدركاته بقدر ما يحاول أن يتوسل بها نشدانا لفردوس عربي مفقود ومُفرَّط فيه، وهوية نقية يُتصور أن مجرد جَسْر المسافة بيننا وبينها في التاريخ يخفف من فضاعة خيباتنا وانتكاساتنا الحضارية في الحاضر والتي خلخلت سلالم قيمنا العريقة القائمة على رعاية المسافات بين المثل السامية النبيلة والمثل الوضيعة الدنيئة. تأتي قصيدة النثر من خلال جماعة شعر عبر أسئلة وجودية جديدة في عالم جديد، داخل نص جديد يكتبه شاعر جديد مختلف. لتكون بتعبير واحد من" كُتّابها الأوائل ومشاغبيها المبكرين،(أنسي الحاج): عمل شاعر ملعون، ونتاج ملاعين وبنت عائلة من المرضى"([2]) . لتصير اللعنة والمرض، والنقص، والتشوه نماذج جديدة تتضافر لتجدل نسق الرفض في مواجهة نسق الإحياء في الشعرية العربية المعاصرة، وهو مسعى تحديثي يتغيا البحث عن جماليات منبتة الجذور عن تمثيلات الأجداد حتى تحسن توصيف لحظتها، وتفي بوعودها تجاه واقعها المتغير، لكي" تتسلسل دورة وجود متلازمة قوامها التغير:

عالم متغير..

شاعر متغير..

شعر متغير..

قصيدة نثر"([3])

داخل مدينة متغيرة تسمى «بيروت».

2-3 وقائع الانبثاق الصعب وضرورة التجاوز :

[1] - نوري الجراح ، شهادة أنسي الحاج ، مجلة نزوى ،مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان ، سلطنة عمان ،ع 29 ،يناير 2002، ص 38

[2] - حاتم الصكر، حلم الفراشة، ص 10

[3] -حاتم الصكر، حلم الفراشة، ص10

منذ أن قَذفتْ (مجلة شعر) بهذا المصطلح المتشظي فوق رؤوس الشعراء والنقاد العرب، وهم في غمرة مِن خَطْبها بين رافض لها، أو منحاز متأجج الانتصار لها، أو من هو بين بين. و يذهب بعض من هالهم مصطلحها الفج والصادم إلى التخفيف من غلوائها بأن " اقترحوا إعادة النظر فيه أو تبني مصطلح آخر بديل يستوعب خصوصية هذه التجربة في الفضاء العربي ...و قد اقتُرحت في هذا الإطار مجموعة من المصطلحات البديلة مثل : الحساسية الشعرية الجديدة ... التجربة الشعرية الجديدة ...."([1]) وغيرها . غير أن قصيدة النثر، التي قدرها أن تجابه المشهد عارية بيتمها الجينيالوجي، ظلت على هذا المصطلح الذي صمد وأثبت نجاعته في التداول حتى على ألسنة من لا يقرون لها بالشرعية. فنقدنا القديم لا يطمئن لجنس أدبي لا يذعن لمركزياته وخطاطاته القيمية المراتبية المنمطة كما أن منظومة البيان بصفة عامّة منظومة ميتافيزيقيّة تقوم على ثنائيّة المعنى واللّفظ والتمركز حول المعنى القريب المأخذ وبعيده، والفصاحة والهجنة وغيرها ، وعلى مفهوم قضيبيّ رمزيّ هو (عمود الشّعر)، أي القواعد التي قنّنها الأجداد وخضع إليها الفحول كأصل نقي، كما أسلفنا، وقصيدة النثر بدءا من اصطلاحها ونشأتها جاءت تتويجا لتحولات وانثناءات وتصدعات هائلة في الطبقات العميقة للفكر والثقافة العربية والإنسانية عموما ذلك " أن وجود الشاعر في العالم، والقصيدة في الشعر، والنثر في القصيدة، ليس تراتبا رأسيا يتم بعفوية في التسلسل الآنف، بل هو تلازم وجودي يشترط كل عنصر منه وجود الآخر كضرورة لوجوده . فالعالم المتغير باتجاه الحرية يستلزم وجود شاعر مماثل في رغبة التغير، وكذا و جود الشعر خارج قوانين الثبات والتحجر، ثم ولادة قصيدة النثر شكلا ذرْوِيًّا ونتيجة حتمية أو متوقعة لذلك الوجود في سلسلة المتغيرات"([2]).

ألهمت تنظيرات سوزان برنار أعضاء مجلة شعر في دواوينهم وفي مشاريعهم النقدية . فأنسي الحاج أحد مؤسسي الجماعة وأحد رواد قصيدة النثر العربية أصدر مجموعته الأولى (لن) مُصدَّرةً ببيان شعري مستلهم جله من أفكار سوزان برنار. و يبدو أن ظاهرة البيانات الشعرية سيكون لها الدور البارز عند كل منعطف تجديدي هام في تاريخ الشعرية العربية المعاصرة. يقول أنسي الحاج : " يحتاج توضيح ماهية قصيدة النثر إلى مجال ليس متوفرا، وإنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان: قصيدة النثر من بودلير

[1] - عبد الله شريق ، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب ،ط 1 ، 2003 ، ص 14
[2] - حاتم الصكر، حلم الفراشة، ص 10

إلى أيامنا للكاتبة سوزان برنار "([1]) ويذيل هامشا لهذه الفقرة يذكر فيه أن" أدونيس كان أول من تناول هذا الموضوع بالعربية في مجلة (شعر) بالعدد 14/1960"([2]).

لقد وضعت قصيدة النثر نفسها، إذن، عبر جماعة شعر في مواجهة الأصالة والتأصيل، في وقت كانت فيه الأمة العربية متشبثة بجذعها التاريخي في عواصف ثقافية عاتية وحدود مُتَهتّكة الأسوار تحت صولات الاستعمار واستكبار المطامع العالمية الكبرى، وهي ملابسات تفترض الاحتماء بالذاكرة مأوى الفراديس الثقافية المفقودة.

يبدو أن مصطلح قصيدة النثر في الغرب سابق لكتاب سوزان برنار بقرون، فقد تضافرت عدة مدارس فنية وأحداث اجتماعية وسياسية ودينية حتى على تشكله وتسربه إلى الوجود. تقول سوزان برنار : " ففي القرن الثامن عشر كان الناس يطلقون اسم (قصيدة) على كل نتاج ذي سعة خاصة. محكم البناء وقادر على دغدغة الخيال وتشنيف الآذان بالشعر وتناسق الأسلوب: فمسرحية لراسين كانت تسمى (قصيدة مسرحية)، وكانت رواية من مثل(أميرة كليف) أو (تليماك) تسمى (قصيدة نثرية)"([3]). أما عندنا فمركزية الشعر في ثقافتنا تحول بيننا وبين أن نسحب قصيدة الشعر من عليائها على بقية الأجناس التي هي دونها في تراتبياتنا التي تتسم بتعالي جنس عن غيره تبعا لتعالي قيم عن غيرها في ثقافتنا عموما. لذا كان هذا المصطلح أكثر صدامية عندنا مما هو عندهم. فجينيالوجيا الشعر لم تشهد إعلاءً نسقيا سلطويا كالذي حدث في تاريخ ثقافتنا المتشعرنة منذ أسلافنا إلى عباس محمود العقاد الذي كان "يُكنُّ عداءً صريحا للشعر الحر إلى حد أنه عندما كان رئيسا للجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، يرفض أن يقوم المجلس بنشر هذا الشعر، وله تأشيرة تقليدية جارحة (يحال إلى لجنة النثر)"([4]) خشية أن ينسل النثر إلى محمية الشعر المنيعة وتَهتك أنساقٌ أخرى من جراء ذلك . لذا كان انبثاق قصيدة النثر في الثقافة العربية جارحا ومدويا وصادما عكس ما جرى في تاريخها داخل الثقافة الغربية([*]). فالشعر العربي —كما رأينا- سيظل على مسافة محفوظة ثقافيا من النثر، كما يرى الباحث

---

[1] - سوزان برنار ، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، تر : زهير مجيد مغامس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، دط ، 1996

[2] - المرجع نفسه، ص 48

[3] - المرجع نفسه، ص 134

[4] -لمعي المطيعي، موسوعة رجال ونساء من مصر، دار الشروق، القاهرة،ط1، 2003، ص 378

(*)- لقد كان العقاد وصحبه من دعاة الشعر التقليدي يأخذون على الشعر الحر افتقاره للموسيقى والوزن. ونزل صلاح عبد الصبور يذود عن الشعر الحديث فكتب مقاله الشهير (والله العظيم موزون!!). وبعد أن أصدر صلاح ديوانه (الناس في بلادي 1957) كتب زكي نجيب محمود مقالا بعنوان (ما هكذا الناس في بلادي) وسخر من البيت [السردي التقريري] الذي أورده صلاح ويقول فيه: «وشربت شايا في الطريق/ورتقت نعلي» ورد عليه صلاح بمقال: (ما هكذا النقد):(يُراجَع المرجع نفسه ص 378). حين يجرؤ صلاح عبد الصبور على خلخلة نسق الفحول

العراقي الأصل (س، موريه)" أنه قد ورد في الأدب العربي تعريفان محددان للشعر والنثر يميزان كلا منهما عن الآخر، ولهذا لا يمكن أن يختلط النثر بالشعر، حتى ولو كان مسجوعا، ومشتملا على استعارات أو أية تكنيكات شعرية أخرى ما عدا الوزن، وكذا«القصدية» في كتابة الشعر، و[يُرَدُّ] هذا التحديد الصارم والنهائي بين الشعر والنثر، إلى الموقف الخاص الذي اتخذه العرب بإزاء لغتهم، لكونها اللغة التي نزل بها القرآن. لقد نزل القرآن بأسلوب نثري على درجة عالية من البلاغة، وتوافر له من الإيقاع والتقفية أحيانا ما جعله نثرا ذا إيقاع موزون، بيد أن ما تضمنه في بعض آياته من إنكار أنه شعر، قد أكد على التفرقة بين الشعر والنثر؛ ولهذا فإن النقاد العرب الذين كانوا- في الأغلب الأعم- من علماء الكلام، قد أضافوا شرط القصد إلى تعريف الشعر، مراعاة منهم لما أعلنه القرآن في هذا الموضوع. ولهذا، فإن الموقف الإسلامي من الشعر الحديث، والذي فرق بين الشعر والنثر-منذ البداية- تفريقا حاسما، كان موقفًا ذا طابع ديني...والذي يشير إلى أن تجليات هذا الموقف ما زالت تأثيراتها ممتدة في موقفها من الشعر حتى الآن، وإذا وضعنا ذلك في الاعتبار استطعنا أن نفهم تلك الظاهرة الفريدة في الأدب العربي الحديث، وهي أن الشخصيات الرئيسية التي سعت إلى سدّ الثغرة بين الشعر والنثر، كانت من المسيحيين العرب، على حين تمثلت المعارضة لهذا الاتجاه في المسلمين العرب"([1]) حسب رأي س، موريه الذي وإن كان لا يخلو من شطط وتحيز ديني، ومغالاة في بحثه عن الجذور التاريخية لانبثاق الشعرية الحديثة العربية حين يعلي من إيجابية الأثر المسيحي، ويبرز تردد وتوجس الفعاليات المسلمة من ظاهرة التحديث بشكل تعميمي مفارق للموضوعية والإنصاف من الجهتين، فإن في طرحه هذا تثوي فرضية جديرة بالتصديق مفادها أن الحفاظ على أن يبقى الشعر على مسافة من النثر عند المحافظين في تاريخ العربية تقف وراءه دوافع ثقافية أكثر منها فنية جمالية، وأن بداية الاستيلاء على قمرة القيادة والضبط النسقي لهذه التراتبيات كان على يد شعراء ونقاد من طوائف وديانات توصف بأنها كانت مهمشة أو مقموعة حتى لا نقصرهم على المسيحيين وفق موريه، أو على أية ديانة محددة، فالأمر قد يتعلق بثقافة الأديب وتثاقفه وخياراته الوجودية أكثر من أصوله ومعتقداته التي انبثق منها. وما جماعة شعر وأعضاؤها إلا نموذج ومثال يدعم هذه

وزحزحة نظم القصيدة التقليدية فإن الرد الذي سيأتيه فورا من أنصار الثبات والأصالة هو أنه : ما هكذا الناس في بلادنا ، ماضيا وحاضرا. هكذا نستطيع أن نفهم، ومن هذه الكوة بالذات أن نرى بوضوح العلاقة العضوية بين عمود الشعر العربي والثقافة العربية، بين قصيدة الانفلات والتحرر منه ، والمآل السوسيوثقافي الذي انزاح الواقع العربي إليه.

[1] - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص139

الفرضية. فلقد كان أعضاء «جماعة شعر» في معظمهم مزدوجي الثقافة، درسوا وعاشوا في عواصم وجامعات ومعاهد الغرب. وترنَّختْ أرواحهم بأبراجه وشوارعه المضيئة، وصالوناته المتلألئة، ونضحت عقولهم بفنونه وآدابه، وهو ما سيجعلهم مصدر توجس من قبل شعراء ونقاد الحرس النسقي القديم، وسوف تثار الشكوك حول ما يحاولون إحداثه في دواليب الأدب والثقافة العربية، ما لم يتهم به غيرهم، فقد كان علي أحمد باكثير –مثلا- من الرواد الأوائل الذين كتبوا الشعر الحر عبر ترجمته لأعمال شكسبير في عشرينيات القرن الماضي، ولم تطبع إلا عام 1947، ومع ذلك فصنيعه التحديثي لم يرعب أحدا، ولم يثر حفيظة أي مؤسسة أو جهة، لأن شخصَ علي أحمد باكثير ذي النشأة العروبية الإسلامية الحضرمية، والتزامه الأدبي لا يُستشف من وراء وثباته الفنية ما يمكن أن يُستشف من وراء أعمال أدونيس ولفيف جماعة شعر. لقد كان يوسف الخال يقول واصفا أثر الأجواء الباريسية في ذاته التي استلهمت هذه الفضاءات البرَّانية الغريبة عن ثقافة العروبة وقتها :" وقد أتاح لي جو باريس وانصرافي التام إلى حياة الفكر والشعر والفن، وما يرافقها من صفاء البال والذهن، والتفتح على الجمال بكل أنواعه، أن أتوصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية والفكرية التي كانت تقلقني، في السنوات الأخيرة ، وسيبدو هذا جلياً في النتاج الشعري الذي كتبته خلال هذه الفترة ، والذي سأكتبه في المستقبل ، هناك تغير ظاهر في نتاجي هذا من حيث الشكل والمحتوى معاً"([1]). ولقد ذكرنا من قبل الفرق بين المنظومة الثقافية الفرنسية والأنجلوسوكسونية من حيث أن الأولى في النصف الأخير من القرن العشرين تميزت عن نظريتها بحراك أكثر جموحا نحو التمرد والرفض والتجاوز والاستهتار بكل الأنساق والمنظومات والسلط الثقافية والاجتماعية التقليدية. وهو ما يجعل من اجتلاب قصيدة النثر من مشتلة الثقافة الفرنكوفونية نذيرا ثقافيا بانهيارات متوالية لأنساق متعددة في ثقافتنا عند من يتهيبون من توهجها وانتشارها. فعلى الرغم من أن ثقافة يوسف الخال أنجلوسوكسونية، إلا أننا نلفيه يقول آنئذ :" أن الشعر في (انجلترا) في الوقت الحاضر يتشوق إلى ظهور شعراء كبار يخلفون جيل ييتس، وإليوت، ثم أودن وسبندر. أما في باريس...هناك شعراء في العشرينيات والثلاثينيات يحاولون ارتياد مجاهل شعرية جديدة إلا أنهم لم يتوصلوا بعد إلى شيء هام. وإذا أردنا التمييز بين الشعرين الانجليزي والفرنسي ، نستطيع القول إن الشعر الفرنسي كعادته أكثر جرأة وجنوحا إلى التجارب الفذة من الشعر الانجليزي الذي يتصف بالاعتدال والمحافظة"([2]). لقد أخذوا من الشعر الفرنسي وقتها أهمَّ ما

[1] - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية ، الإطار النظري، ص 72
[2] - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية ، الإطار النظري، ص 72

أخذوه، وهو الروح الوثابة نحو الثورة، والتجاوز، والتجاسر على الذات كي تتخطى أطرها التي تشرنقت داخلها.

2-4 جماعة شعر والحس الإيديولوجي:

هناك تساؤل عَودي متجدد يُطرح دائما على قصيدة النثر وانتشارها الطاغي في أوساط الشاعرات والشعراء الجدد، تساؤل يحاول أن ينفذ إلى التشكلات الأولى لقصيدة النثر والمنطلقات التي اختارتها جماعة شعر لنفسها عبر خطها الافتتاحي الأول في العام 1957، كي يأنس بجواب يتقبله السياق الذي آلت إليه هذه الظاهرة الفنية الثقافية المعاصرة. فالقصيدة العمودية الكلاسيكية ذات النسق الإيقاعي الممتلئ ظلت مأهولة بهواجس قيمية وإيديولوجية وإحالات ثقافية تمجد الفكر السائد، والنموذج الأصلي المرتجى إحياؤه مضمونا، عبر حساسيات جمالية بلاغية تُسامِتُ هذه المرجعية الأبوية الوصية شكلا. تأتي قصيدة النثر عبر «جماعة شعر» متخففة من أية حمولة إيديولوجية، مستنفرةً النص الشعري الجديد أن يستيقظ من سباته العميق في مُخمل السرديات الكبرى الفضفاضة، حتى يفرك عينيك ويرى شمس راهنِه بوضوح في نظرهم. فبعكس شاعر القصيدة العمودية ذات الذاكرة الوزنية التي تضعه في انسجام إيقاعي جسدي روحي مع واقعه المجتمعي، والحس الجمعي الذي يتوخاه ويتمثله، فإن شاعر قصيدة النثر وهو المحلق المتحرِّر من جذب الأنساق، يتحسس قدميه فوق رفيف حر من التيارات الإنسانية المتحركة، بعيدا عن أوتاد الوزن والقافية والمضامين الموضوعاتية التي تربط شعره وتُحيِّنُه داخل خصوصيات تاريخية محددة. لذا يتحدد للباحث في منطلقات«جماعة شعر»، منذ صدور العدد الأول من مجلتها، هذا النداء المبكر للنفور الجمالي من مراقد المرجعيات الإيديولوجية، حين يقرأ:"وَجَدَ شعراء العربية في انتفاضة الجزائر والعدوان على مصر حافزا للإنتاج. إنما عدالة قضية ما والتحمس لها قلما يكفيان للإبداع الفني . والموهبة المتحضرة هي كل شيء. وهذه تذكيها القضايا الإنسانية الكبرى. ولكنها لا توجدها. ومن الدلائل على وجودها إبراز منطويات الصراع القومي التحرري- أسوة بإبراز منطويات الاختبار الشخصي- من خلال إطار إنساني وضمن الوجود الإنساني. بغير ذلك يبقى الأثر الأدبي أو الفني محليا، آنيا، انفعاليا، شأنه شأن افتتاحية في جريدة.

ستظل هذه حال شعرائنا ما لم يدركوا، بهذا الصدد، أن قضية الحرية لا تتجزأ وأن صراع الشعوب العربية من أجلها لا ينفصل عن صراع سائر الشعوب"([1]). فهم يتصورون أن تشذيب النص الفني من أنساق الأدلجة الحادة التي ترهن النص في مساقات تاريخية قُطرية محددة، وتجعل منه بوقا لحالات تعبوية جماهيرية عابرة، تذهب ببريقه الجمالي النقي الذي ينبغي أن يأتلق في المحفل الإنساني الكوني الكبير، حيث لا تتجزأ في ركحه قضية الحرية، ولا تتحين في كنفه مُطلقية الجمال. لقد اختطت«جماعة شعر» لنفسها منذ البداية أن تنأى بصوتها عن جوقة الأنساق باجتراح شعرية تختلف وتستأنف، ولا تتماهى أو تنفخ الغبار فوق معبوداتها القديمة في أولمب تاريخها الرمزي. تختار قصيدة النثر هذا القدر الصعب الذي سيؤلب حولها كل العداوات والوشايات والتخوينات، في وقت كانت الأمة العربية فيه في أمس الحاجة للاستقواء بكل طاقاتها الثقافية والمادية وتسخيرها خدمة لقضاياها الحرجة في ذلك الزمان العضوض. لأن قصيدة النثر التي اختاروها وانحازوا إليها واجتلبوها من بيئة تنسجم مع تطلعاتهم إلى رؤى إنسانية أرحب، هي نص شعري يحمل أنساقا جديدة تتجاوز الهموم القطرية، وتنأى عن التوسل بأصول يرون أن الصيرورة ابتعدت عنها وصار من العصي تمثلها، وابتعاثها، وهو ما سيجعلهم ملتاثين باغتراب يرونه طلائعيا في مجتمعاتهم وقتها. " فهذا الدور الذي تقوم به قصيدة النثر أو بعض نماذجها لا يبدو بعيدا عن ذلك الذي قامت به هذه القصيدة في بيئتها الأوروبية منذ ظهورها الأول على يد الفرنسيين (بيتر لتران وبودلير وليتريامون ورامبو وفرلين) فقد كان هؤلاء جميعهم يشعرون بوجود صدع في العلاقة بينهم والمجتمع الذي عاشوا فيه بكل ما ينطوي عليه من قيم وأخلاق ثابتة مما جعلهم يبدون غرباء عن الواقع الحضاري والاجتماعي الذي عاشوا فيه وحاولوا التعبير عنه(...). والإنسان الاجتماعي يظهر دائماً إعجابه بالغناء الموزون جيدًا وبالتمائم الشعرية والتناغمات التي تستجيب في داخله لغريزةٍ بساطةٍ جوهرية واستلهام للإيقاعات الجسدية الكونية وإلى حب النظام وقد كتب (هـ . توماس) بهذا الصدد ما يلي: «إن البحر الشعري النظامي يبين اهتمامًا بالألفة، ويبرز فكرة الإنشاد وهو ملآن بالوقار، وهو يقدم عنصر مطابقة وإذا أهمله الشاعر فإنه يمضي نحو ميادين أكثر فردية وفوضوية». ويمكن المضي إلى حد القول إن الشاعر الذي يكتب شعرًا تقليديًا يكون متطابقًا بصورة أساسية مع الخليقة برمتها، فضلا عن المجتمع في حين إن الشاعر – الناثر المناهض للشكلية (الالتزام بالشكل السائد) يتمرد على هذا الخلق، وهو لكونه خالقًا، فقد يعمل بطريقة

[1] - ينظر مجلة شعر ، باب أخبار وقضايا،بيروت، ع1، س1،كانون الثاني 1957، ص 108

تختلف عن طريقة الخالق، كما يقول (فكتور هيغو Victor Hugo) الذي يضيف إلى ذلك قوله إن كل ما في الطبيعة هو «إيقاع ووزن، حتى أننا نستطيع القول إن الله خلق العالم من الشعر»([1]).

فالنمط الجمعي السائد يأنف من هلهلة الأنساق التي تربت أذناه وروحه على نُظمها، وفي كل خلخلة أو تفكيك أو إزاحة ينتق وحش الإيديولوجيا الرابض في قمقم هذه التراتبيات ويتجلى. وحسب ما نفهمه من مقولة (فكتور هيكو) فإن الإبداع إن لم يكن خلقا، فهو إبداع عصي على التمثل بالقوة أو بالفعل، طالما أنه إبداع في امتلاء وفي اكتمال، أمام نشيد إنشاد الكون الذي خلقه الله – تعالى باصطلاحنا نحن- وكي يكون إبداعا بالقوة وبالفعل فحري به أن يكون فوق محو، فوق عدم، فوق فراغ فاغرٍ جرحَه وهو يعزف فقدَهُ ويُتمَه الفادح. لأن كتابة الاكتمال، كتابةُ تَطابقٍ ومحاكاة على منوال إيقاعي وجمالي وبالتالي ثقافي ماثل. لذا تتطور قصيدة النثر باستمرار وتمعن في مساءلة أنساقها وبناها نحو نص يخف ولا يشف عن أية مرجعية إيديولوجية، أو سردية كبرى تغشو أفقها الجمالي.

إن ارتباط قصيدة النثر العربية بربيبتها الغربية التي هي بدورها توهجت واكتملت ملامحها في كنف المدرسة البرناسية(*)، يجعلنا نفهم الانسياق المبكر للمشاريع الجمالية لرواد جماعة شعر نحو نصوص تنشد الجمال لنفسه بعيدا عن امتهانه لمصلحة أي موقف أيديولوجي أو سياسي قومي أو ديني. ففي عددها الافتتاحي الأول تم تصديره بمقولة لأرشيبالد ماكليش(Archibald MacLeish) يقول فيها:"ليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا، كتابة الشعر«السياسي» أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم وبمستلزمات فنهم، مدركين أنه إنما بواسطة فنهم لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي، وقد تفعل ذلك أيضا في المستقبل"([2]).

لذا نذرتِ الجماعة نفسها للفن من أجل الفن، توجسا وتهيبا من أن يُمتهن هذا الفن لصالح حزب أو توجه سياسي أو مواقف خارجة عنه. فكلما كان الفن بعيدا عن الشخصنة، أو التحيين التاريخي، أي كلما كان

---

[1] -ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسات في الشعر العراقي الحديث،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000، ص 47

(*) - رَبَتْ قصيدة النثر الفرنسية في أحضان مدرسة الفن للفن (البرناسية)، واهتموا بالكتابة الشعرية المتحررة من أي شرط أو قيد " إذ يُعتبر الشعر الحرُّ في نظرهم رجوعا لا واعيا للنثر، وتقهقرا للشعر التقليدي" Voir Yann Mortelette, Histoire du Parnasse, Fayard, Paris, 2005, p 394

[2] - مجلة شعر ، بيروت ،ع1، س1،كانون الثاني 1957، ص 4

نبضا حيا للحظته، كان فنا إنسانيا شاملا يتخطى حجب الفضاءات والأزمنة، ويستمر وهجه من حاضره إلى مستقبله.

هكذا يكاد يكون كتاب (سوزان برنار) هو الرابط الأكثر تأثيرا في انبثاق قصيدة النثر العربية عبر جماعة شعر، وستحمل الجماعة قصيدة النثر بمشيمتها الثقافية، وتلافيفها التكوينية الأولى التي تخلقت فيها. وستفِد هذه القصيدة وهي محملة بأنساق مختلفة عن أنساق العمود الشعري العربي، كأنساق الاختلاف، والتجاوز، والانقطاع الذي يفضي إلى نصوص بلا محور مرجعي ثابت، وخصوصا أنساق التأنيث التي انجرَّ عنها انثيالات شعرية أنثوية عارمة اصطفت هذا الجنس الشعري الجديد وعبرت من خلاله عن خلجات ذوات مبدعاته. فنحن في كل مرة نسوق فيها طروحات سوزان برنار حول قصيدة النثر نأنس بصيصَ ضياء خفيف يقودنا إلى ما يجعل من هذا الجنس وما يثيره حوله يصب في مصلحة أنساق التأنيث في مواجهة أنساق الفحولة والاستفحال الذكوري السلطوي المهيمن، ولو بمقاربة عرضية متأوَّلة.

تطرح سوزان برنار ركائز هذا الجنس الشعري المتمثل في قصيدة النثر، عبر ثلاثيتها الشهيرة التي اختصرها واقتبسها أنسي الحاج في:" الإيجاز ، التوهج ، المجانية "([1])، أي لا غاية لها خارج ذاتها. أما (الإيجاز) فبُغيته أنْ لا تتعمّد القصيدة الإطالة والتمطيط والتكرار الذي لا طائل منه. وأن تبتعد قصيدة النثر ما اسْتطاعت عن الاسْتطرادات الوعظية والتفسيرات الإيعازية حتى تتحرر من أي إكراه خارجي بعد أن : "خذلت كل ما لا يعني الشاعر واستغنت عن المظاهر والانهماكات الثانوية والسطحية والمضيعة لقوة القصيدة. رفضت ما يحول الشاعر عن شعره ، لتضع الشاعر أمام تجربته ، مسؤولا وحده كل المسؤولية عن عطائه، فلم يبق في وسعه التذرع بقساوة النظم وتحكم القافية واستبدادها، ولا بأي حجة برانية مفروضة عليه "([2]). كالمتعاليات الميثولوجية والميتافيزيقية والإيديولوجية، هذه الأخيرة التي دعت جماعة (مجلة شعر) إلى استبعادها كما أسلفنا، على غرار الناقدات النسويات اللواتي يرين رأي (كورا كابلان Cora Kaplan) أن " الإيديولوجيا هي الهراوة القضيبية الكونية التي يستخدمها الرجال جميعا لضرب النساء "([3]). هكذا تحسم جماعة (مجلة شعر) أمرها مع هذه المتعاليات الأبوية الذكورية التي كُرست في التاريخ بمعزل عن كل هامشي، ومحتقر، ومستعبد.

[1] - رشيد يحياوي ، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، المحروقة ، دار أفريقيا الشرق ، المغرب ،ط 1 ، 2008 ، ص48

[2] - أنسي الحاج ، ديوان (لن) ، دار الجديد ، بيروت ، ط3 ، ، 1994 ، ص 21

[3] - رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص199

لتتهيأ هذه القصيدة وتؤثث كيانها كي تكون أكثر إنصاتا لوجيب الهامش، باعتبار المرأة –مثلا- و قضاياها من بين مستوطني هذا الهامش الظليل. و باعتبار قصيدة النثر، أيضا، نوعا من السباحة الحرة ضد تيارات الشعر التي لم تتخفف بعد من عبء وصايا الماضي، ولما تزل بعد حبيسة جدران اللغة وأنساقها التي تستمد شرعيتها بالتقادم والتي كان الشاعر أنسي الحاج في تجربة ديوانه الصدامي (لن) في مواجهة "الصنمين [النسقيين]: صنم اللغة المحنطة، وصنم الوزن التقليدي "([1]) .اللذين يكبلان صوت الشاعر عموما، و صوت الطبقات المهمشة في الأنساق الثقافية القديمة التي تتناقلها الأجيال عبر ديوان العرب المقدس كالنسوية مثلا. فقصيدة النثر عند جماعة مجلة شعر ليست مشروعا جماليا شعريا تحديثيا وحسب، بل هو أكثر من ذلك وأخطر إنه مشروع تحرر وانعتاق للشعر والشاعر والمتلقي كما يقول أنسي الحاج : " يمتلك القارئ و يحرره و ينطلق به "([2]). كما ستنطلق قصيدة النثر بالتلقي النسوي لها و تُحرره، وتُحرر كل كتابها ومتلقيها. حين يشعر الخيال أنه إزاء فضاء بلا أسقف وبلا أسوار، يحلق إلى ممكنات جمالية قصية لا قبل للثقافة ولا لتاريخ الثقافة بها. في الوقت الذي تظل فيه الذات الكاتبة على منوال النسق التقليدي حبيسة انتظارات جمالية مألوفة " فالأنا الكاتبة هي دائما أنا لذات أخرى غير ذات المؤلف، تنبعث بانبعاث فعل الكتابة، وتنمو وتنشأ فيه، وما إن يقل المؤلف: «ها أنا ذا» حتى يجد نفسه يتحدث عن ذات أخرى غير ذاته المرجعية، ذات كونتها عوامل متشابكة تخرج عن حدود الذات المرجعية التاريخية، منها اللغة والحضارة والثقافة والإيديولوجيا... تعطي ذات المؤلف هوية جديدة يكتسبها بفعل الكتابة"([3]). فمجرد أن يقتحم الكاتبُ النصَّ النسقي النمطي ينزاح مبتعدا عن ذاته، ويمعن في الانحدار داخل سديم العلامات (من لكسيمات أو إيديولوجيمات أو إبستيمات وهلم جرا) المتشابكة والمتداخلة حتى يختفي تماما عن عيون حقيقته، ويتوارى عن وصف أناه وهو يُغالب ذاته كي يتماهى معها في النص وهي تنأى. فقصيدة النثر بوصفها تقويضا للأبنية الإيديولوجية المسلحة للخطاب تقول لنا بأنها تفعل هذا وذاك كي يستطيع الكاتب أن يأنس ذاته وهي تتجلى من خَلَلِ غيوم الأفكار الكبرى، ليتملى ملامحها ويستبطن حضورها الغابش في دوامة اللحظة الإبداعية.

[1] - رشيد يحياوي ، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ، ص 52
[2] -المرجع نفسه، ص 40.
[3] -محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 201

2-5 جماعة شعر وأنساق الفحل المعاصر :

نشرت (مجلة شعر) لمحمد الماغوط كما نشرت لشوقي أبي شقرا وكلاهما يعتمران نصا شعريا يحفل بالجزئي واليومي والعرَضي ... نصا يعف عن التوسل بالأفكار الميتافيزيقية الثقيلة، أو الاعتداد باليوتوبيات الماورائية الكبرى . وكلا الشاعرين يُعتبران من مفجري ينبوع قصيدة النثر الحديثة من جهة، ومن جهة أخرى فهما ينأيان بأنفسهما مطلقا-ودونا عن بقية رواد مجلة شعر-عن أي تبشير أو دعاوى تنظيرية لهذا الجنس. فقد اكتفيا بالتجريب الكتابي التطبيقي وحسب. فمجلة شعر يمكن أن ننظر إليها بوصفها نقطة تاريخية شعرية تجمعت فيها تجاربُ شعراء من حيث تفرقتْ. فكتابات أدونيس الشعرية ليست هي كتابات الماغوط. والشعراء«الرؤيويون» كأدونيس، يوسف الخال، أنسي الحاج، ومن أدلج في ركبهم، انطلقوا باتجاه خطابات شعرية تعبق بصوفية كشفية إشراقية مثقلة بالرؤيا وسؤال الشعر الجديد الذي توازيه نزعة تبشيرية تنظيرية لحساسية شعرية يستشرفون ابتعاثها، وكانت لهم وقتئذ الغلبة وعلو الصولة في هذا التيار. وسيكشف لنا القادم من الصفحات أن شعرية نصوص أمثال الماغوط ،وأبي شقرا، ومن شاكلهم في الجماعة من كتبة النصوص التي تحفل باليومي والعرضي والمحايد والهامشي والجزئي الانطباعي، هي النصوص الأكثر انسيابية ونفاذا في التسلل إلى المستقبل الذي سرعان ما احتضنها واحتفى بها. وهو ما سيلاقي- فيما بعد- قبولا لافتا عند الحساسيات الشعرية اللاحقة التي تنفر من كل نظرية بطريركية جاهزة.

تجدر الإشارة، إذن، إلى أن هناك تضادا غير معلن بين قصيدة الرؤيا ورهانها الأدونيسي في مجلة شعر، في مقابل قصيدة اليومي والعرضي التي لا تعنيها أسئلة الوجود الكبرى. فالشعر عند أدونيس لم ينخرط في القطيعة—تماما- مع باراديغمات التعاليات الماورائية التي سترفع الشاعر إلى مصاف النبوة، فالشعر عنده : " فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف ومعرفة الجانب الآخر من العالم ...أو الجانب الميتافيزيقي كما نعبر فلسفيا . [ف]كل شعر عظيم، لا يمكن، من هذا الزاوية، إلا أن يكون ميتافيزيقيا"([1]).والشعر باعتباره "كشفا ورؤيا"([2])،في مشروعه الجمالي، يغدو وسيلة للتواصل مع المدن والفراديس الطوباوية المنشودة التي تنهل من أنطولوجيات التصوف والمتصوفة ف" الحدس الشعري، من هذا المنظور، قرين للحدس الديني"([3])، وهو، أيضا،

[1] - أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط5، 1986، ص 174
[2] - المرجع نفسه، ص 14
[3] - أدونيس ، ها أنت أيها الوقت ، ص 126

تعريف لا يبرح أن يكون (نيورومانتيكيا) يستعيد نظرة الرومانتكية للشعر عبر النظر إليه بوصفه معرفة مباشرة بالكون، أو تنقل معرفة إشراقية كشفية بواسطة الحدوس والرموز، بالمعنى(العرفاني) أو(الغنوصي) الأفلوطيني- المحدث للمعرفة، وهو ما يذكرنا بأطروحات كولريدج، وهلدرلين وغيرهم ... فهلدرلين، مثلا" يربط مفهوم الرائي بالرسولية المسيحية، وبالوجود الكلي لله وللروح القدس، أين تسكن النوستالجيا الحنينية روح وكلمة الشاعر"[1]....وتتداخل مفهوم الرؤيا ضمنا في الإيديولوجيا، كما تتداخل الإيديولوجيا في الرؤيا عند بعض الدارسين المعاصرين للشعريات المعاصرة، كالباحث الجزائري عبد الله العشي الذي ذهب إلى القول في تحديد مفهوم الشعر المعاصر عبر طريقين : " البنية الجمالية سواء في الرؤيا ممثلة في موضوعات كالحداثة والالتزام والأصالة والمعاصرة والإيديولوجيا والثورة وغيرها، أم في التعبير ممثلاً في اللغة والموسيقى والتصوير وأشكال التعبير الفني المختلفة " ([2]).

إن هذه الأطروحات الرؤيوية الإيديولوجية التي تُخضع الشاعر لإكراهاتها المتعالية والتي زعمت المجلة وأعضاؤها أنهم جاءوا لتحرير الشعر والشاعر من قيدها، جعلتهم يَسقطون في تعاليمية طلائعية، لا تخلو من روح تحريضية واعظة بشكل أو بآخر، ما دفعهم إلى السقوط في أتون تخندقات وولاءات وانحياز لا يخلو من إقصاء أو تقليل مُسفٍّ لتجارب الآخرين. تجسد ذلك في نبرة بيانات حادة أوقعت الأعضاء في الوصاية على مشروع الحداثة الوليد فـ"كل ما هو موجود ... بالعادة يجب إعادة النظر فيه- أن يُرفض، هذا هو طريقنا..."([3]) هذا ما ورد في رسالة من أدونيس لأنسي الحاج تفوح منها رائحة وصايةٍ على الحقيقة الشعرية التي صار كل منهم –ويا للمفارقة!- باطريركها الذي يأمر ويبارك.

وقد يجد المدافعون عن الجماعة تبريرا لاستبدالهم إيديولوجيا بأخرى، وبالتالي هيمنة بهيمنة جديدة، كون الجماعة تنزاح إلى الإعلاء من شأن قيم ومُثل إنسانية كانت مهمشة في الثقافة العربية، وكذا الدعوة إلى إعادة الاعتبار للشعريات والأدبيات والحساسيات الفكرية التي كانت محيدة ومقموعة في تاريخنا، فقصيدة النثر التي انفرطت من بين أصابعهم تسعى في براري العرب " تؤكد على النزعة الإنسانية بالتزام إيديولوجي نحو الأقليات

---

[1] - Gérald SCHAEFFER , Arthur RIMBAUD , Lettres du Voyant, Librairie Droz ,Génève , 1975 , p 33,

[2] - عبد الله العشي ، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، رسالة دكتوراه ، جامعة وهران 1991 /1992 ، ص4

[3] - أدونيس ، زمن الشعر ، ص ص 228 ، 229

والسعي لوحدة عالمية وكون إنساني واحد"([1]) ينفتح بها على المنظومة الثقافية الكونية. ومع كل ذلك، فقد نَبَتْ مواقفهم عن نزعة فوق إنسانية تزف بشارتها المتعالية للشعر والشعراء العرب، وتَنْتبِذُ وصايةً جديدة على مخيالهم.

فالرؤيوي الذي يطوف الكون في ملكوت ذاته الباحثة عن"النشوة أو الوحدة في المجهول، يقود إلى نوع من الذوبان بين الذات والموضوع "([2])، فتتجلى—على ضوء هذا- الأنا الشاعرة متضخمة في الخطاب، وتبدي نوعا من التعالي، وهو ما تهيأ لعبد الله الغذامي النظر لأدونيس- الذي يوصف بأنه أبو الحداثة العربية - " كأحد أشد ممثلي الخطاب التفحيلي بكل سماته النسقية "([3]) في عصرنا الذي لم يفعل، في نظره، أكثر من أنه استبدل فحلا قديما متسترا خلف خطابه السحري بفحل جديد. فقد وقعت هذه الموجة التحديثية فيما يشبه ما اشتغلت على الخلاص منه من وَصايا إيديولوجية وميتافيزيقية وسرديات غيبية كبرى - مع فارق جوهري وهو أن الفكرة الغيبية الكبرى عندهم تنبع من التجربة الفردية للشاعر، كما أن الشكل الشعري -بدوره- ينبغي، عندهم ، أن يصدر عن نفس التجربة وليس عن قوالب خارجية مسبقة ومعطاة، يراها الخطاب النقدي الثقافي تكريسا للسلطة الأبوية البطريركية التي همشت خطاب المقموعين في تاريخ الثقافة .

هناك عدة عوامل سوسيو-تاريخية جعلت من قصيدة النثر عبر «جماعة شعر» لا تنتشر ولا يشيع الإبداع الشعري بنمطها إلا بشكل شابَهُ التوجسُ والحذر في تلك الفترة. وبالتالي، على قصيدة النثر أن تنتظر أكثر من عقد كي تحظى باصطفاء الشعراء العرب لنسقها قالبا إبداعيا أثيرا لبثهم الجمالي المختلف. وربما يُردُّ جزء من ذلك إلى أن الجماعة والمجلة انحازت إلى خطاب ثقافي صدامي ضد الأنماط السائدة، وانبرت تنافح عن طروحاتها بطريقة بدت للمثقف العربي نابية ومثيرة للاستفهام حول دعواها وما، ومن يقف خلفها. حتى حدا بأعدائها أن يُكيلوا التهم التخوينية لأعضائها، ويصورونهم أعداء للأمة برمتها جراء خطابهم الذي بدا عند أنصار الأعراف الثقافية نابيا حتى بلغ الأمر بأنسي الحاج أن يصف شاعر قصيدة النثر بالملعون" ولا يكتفي الحاج بهذه الصفة، بل يرفقها بصفات تفصيلية تؤكد لعنة ذلك الشاعر. فهو ملعون في الجسد والوجدان معا. ولعنته نوع من الإصابة والمرض الممتد إلى الآخرين، الجميع يعبرون على ظهر ملعون...أما مصدر اللعنة فمن

[1] - بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1995، ص ص 32،33

[2] - عبد القادر محمد مرزاق ، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي ، ص 263

[3]- مجموعة باحثين ، عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية، ص 190

الشاعر ومن متلقيه معا، الشاعر ملعون بسبب كفاحه لإشاعة الحرية بما فيها تلك التي لا تتطابق مع القيم المسلم بها عند الآخر المستهدف، والآخر ملعون لمعاكسته الشاعر ومحاربته له"([1]).

هذا التخندق الثقافي، والتمترس الرمزي الذي أوجدت فيه «جماعة شعر» نفسها هو الذي جرها إلى أن تعتد بخطاب ثقافي مؤثث برؤيا وإيديولوجيا مضادة لإيديولوجيا السائد. ومثيرة لتعقب من يتربصون ويرصدون حراكهم الذي بدا مريبا خاصة من قبل ضرَّتها التاريخية «مجلة الآداب» التي كان يرأسها (سهيل إدريس) وكان خطها الإديولوجي عروبيا قوميا، وهو خطٌّ حملها على أن ترى في «مجلة شعر» جماعة تريد أن تنعزل بطروحاتها وتصوراتها عن الفضاء العروبي، حين تذهبُ إلى أن "لبنان من أمم البحر المتوسط، وأن حضارته جزء من حضارتها، أما الحضارة العربية فتقع خارج هذا الإطار، وربما لم يعترف أصحاب هذه الدعوة بوجود حضارة عربية، وعَدُّوا العربية مرادفة للجهل والصحراء والبداوة "([2]). وهي النظرة التي أبعدتهم وشرذمتهم وخلفت قطيعة بينهم وبين الشعراء العرب الشباب وقتها، ما انعكس على طبيعة تقبل قصيدة النثر من خلالهم. كما أن هذا المنحى القطائعي النخبوي الحاد الذي اصطبغت به الجماعة أعطى لأعضائها مسحة النبي الطلائعي الفادي والمبشر بحياة جديدة على أنقاض حياة يراها تتداعى وتُحتضر. فعلى الرغم من أن شعار المجلة منذ عددها الأول: أن لا تنحاز إلى أي مذهب فني أو سياسي بعينه، ومع ذلك فقد وقعت الجماعة في هاجس إيديولوجيا سلطوية جديدة نصبت نفسها من خلالها وصية على الحداثة والأنسنة في الثقافة العربية. فلقد كانت المجلة في بعض مظاهرها تعبيرا عن أفكار الحزب السوري القومي الاجتماعي، ومؤسسه (أنطون سعادة)، "خاصة أن عددا من[شعرائها وممن نشرت لهم المجلة] ناضلوا في صفوف هذا الحزب، ونهلوا من مناهله، مثل:سعيد عقل، صلاح لبكي، يوسف الخال، خليل حاوي، أدونيس كمال خيربك، نذير العظمة وغيرهم ممن لعبوا دورا في تجديد الشعر"([3]). لقد كان للإيديولوجية القومية الاجتماعية، والإيديولوجية الماركسية اللتان تماسّتا في تلك الفترة التاريخية العصيبة من تاريخ الأمة العربية أثر كبير يبدو ثاويا في البنى العميقة لأشعارهم، وهو الأثر الذي ولّد في ذواتهم نزعة فحولية جديدة ومتضخمة، تزعم الوصاية لذاتها على الثقافة والإبداع والفكر العربي المعاصر. "فأنطون سعادة أَوْلى، بخلاف غيره، الشأن الفكري، ولا سيما«نفخ الروح في الأساطير السورية»

[1] - رشيد يحياوي، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة، ص33

[2] - مجلة الآداب ، ع 2 ، س 9 ، فبراير 1961 ،ص 65

[3] - شربل داغر، تواشجات الإيديولوجيا والحداثة، أنطون سعادة وأدونيس نموذجا، (مقال) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مج16،ع 2 خريف 1997م، ص150.

حسب تعبيره دورا بارزا في عقيدته، خاصة أن الأساطير باتت الشاهد المتبقي على حقيقة «سوريا الطبيعية»القديمة التي يدعو إليها، وهو ما نلقاه بيِّنا في الشأن الأسطوري الطاغي على نتاج هذه المجموعة، من (قدموس) سعيد عقل، مرورا بـ(هيروديا) يوسف الخال، وصولا إلى (دليلة) أدونيس وغيرها"([1]) في تلك المرحلة، إنهم حين يستنهضون الهمم الفكرية والإبداعية لنسف إيديولوجيا الهزيمة والرجعية والأمر الواقع، فهم بذلك يريدون وضع أساسات إيديولوجيتهم الجديدة ، أو ما كان يسميها أنطون سعادةبـ" النظرة الجديدة للكون"([2])، وهي النظرة التي سيتبعها مراجعات متتالية لمقامات وأحوال الشعر والشاعر والحياة ومقولاتها فيما بعد، عبر"بروز صيغ جديدة للشاعر، بعد صيغ:شاعر البلاط، والشاعر الشاكي، هي الشاعر الداعية. وهذا الأخير لا يعني المناضل الذي يضع شعره في خدمة الحزب والعقيدة، بل داعيةً جديدا يتخذ من أمر تدبيج قضايا الجماعة الاعتبارية موضوعا للشعر، وذريعة رمزية للتصدر"([3]) . ما جعل أدونيس يعيد صقل ملامحه الرائية المستشرفة، بشكل يجعله جديرا بنبوءته التي سرت إلى مصيرها الحداثي في تاريخ الشعرية العربية التي يتصور أنه كان يوما أحد المبشرين بانبثاقها... يُعيد أدونيس تهذيب صورته كي تنسجم مع برومثيوسية ينبغي للتاريخ أن يعترف له بها حين يعيد في كل مرة مراجعة أعماله الشعرية السابقة مُسقطا منها ما لا يتساوق مع ما آلت إليه أدبيات الحداثة ومآلاتها المتجددة والمتغيرة فيما بعد. فلقد كان الزعيم القومي السوري الكبير (أنطون سعادة) ملهما لأدونيس، وكان يرى فيه روح الانبعاث العربي متجسدا في شخص آدمي من لحم ودم. حتى أنه أهدى إلى زعيمه نصا كاملا في ديوانه "«قالت الأرض(1954)» الذي صدر عن المطبعة الهاشمية بدمشق، وحين أقدمت دار الجديد على إعادة طبعه في بيروت 1966 في طبعة «مقرصنة»، بعد أن امتنع الشاعر عن طبع المطولة في أعماله الكاملة، فيما خلا مقاطع منها أبْدَلَ غرضها الأساسي، وهو كونها تمجد سيرة سعادة في نسق ملحمي([4]) ([*]). لقد كان لزاما على الصورة التي كان عليها أدونيس يوما مادحا وسط جوقة من المطبلين

---

[1] - شربل داغر، تواشجات الإيديولوجيا والحداثة ، ص 166

[2] - المرجع نفسه، ص164

[3] - المرجع نفسه، ص 165

[4] - شربل داغر، تواشجات الإيديولوجيا والحداثة، ص171

([*]) -يستشهد شربل داغر بهذا المقطع من قصيدة مطولة مهداة لأنطون سعادة : «يطلق العقل في سراه إلى الغرب
ويروي في دربه الإغريقا
عاد قدموس، فالعتيق غدا
آناً جديداً، والآن صار عتيقا
(...)
قيل : كون يُبنى. فقيل: بلادٌ

لمقامات رمزية معينة، أن تتهذب لصالح ما آلت إليه الأنساق فيما بعد. غير أن النقلة النوعية من مقام الشاعر الباكي/الشاكي، أو شاعر البلاط المداح، إلى الشاعر الداعية لم تكن نقلة كوبرنيكية انقلابية مهمة، بقدر ما كانت إعادة تأهيل للشاعر العربي القديم إلى شاعر الجماعة الإيديولوجية الجديدة، أو شاعر القبيلة الجديدة.

ولم يختلف السياق الثقافي الجزائري الذي تجلت فيه الملامح الأولى لقصيدة النثر عما كان عليه في المشرق. فلقد مرت قصيدة النثر حتى تجلياتها الراهنة بتحولات نسقية عديدة ابتعدت بها عن النصوص الشعرية الرائدة التي ظهرت في مجموعة الأديب (عبد الحميد بن هدوقة) الموسومة بـ«الأرواح الشاغرة» التي صدرت عام 1967م...من أديب عُرف ساردا ولم يقدَّم يوما للمشهد الأدبي العربي والجزائري باعتباره شاعرا إلا عبر هذه المجموعة الشعرية النادرة في رفوف مدوناته الإبداعية في حدود ما يعرفه القراء والمتابعون لأدبه ...ولقد هيمَنَ نداء الهوية، وطَغَى النَّفَسُ الإيديولوجي المنافِح عن الذات المستلَبة في نصوص هذه المجموعة التي ظهرت بين قوسين تاريخيين حرجين من تاريخ الأمة العربية: 1967م- حين أصدر الطبعة الأولى من هذا الديوان الذي صادف تاريخ النكسة العربية – والعام 1973 م في طبعته الثانية المنقّحة والمزيدة بأربع قصائد جديدة ([1]) إبان حرب الجيوش العربية ضد إسرائيل... وهي مرحلة حرجة كان حَريًّا بالنص الذي اختاره عبد الحميد بن هدوقة فيها أن يكون مختلفا عن أي نمط أو جنس كتابي وطَّنَ نفسه على كتابته، فقد اختار الشِّعر-هذه المرة- في أتون احتقان تاريخي محتدم ناءتْ نفسُه به، واستشعر أن السرد لا يستجيب لما يعتمل داخل ذاته من مَراجِلَ ثورية مُتَّقدة...وقد اختار أيضا أن يدلف إلى الشعر من فضاءاته الحرة –عبر ما سوف يصطلح عليه لاحقا بقصيدة النثر- وهو لا يجد حرجا أو ترددا في أن يسم مجموعته هذه بالقصائد رغم طغيان النثرية، وجنوحها التام نحو تقريرية مباشرة لم يألفها الخطاب الشعري في التجارب المجايِلة...ذلك أن النسق الإيديولوجي الطاغي عند جيل التقدميين الشباب في زمنه يملي عليه أن يتجاوز الخصوصية الجنسانية في نصه كييكون هذا النص جديرا بالحضور في المحفل الإنساني الأممي الذي كان ينادي به اليسار الكوني في تلك الفترة... ومن جهة أخرى يُبرق عبد الحميد بن هدوقة برسائل إلى شخصيات ثقافية غربية فاعلة كانت وقتها تبارك الاحتلال

جُمِعَتْ كلها، فكانت سعاده» المرجع نفسه، ص156

1 - يُراجَع عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، مع إضافة أربع قصائد أخرى، 1981.

الإسرائيلي للأراضي العربية، وتتباكى على ما يتلقاه الإسرائيلي من ردود أفعال المقاتل العربي ... إذ يرُدُّ عبد الحميد بن هدوقة على الوجودية الفرنسية —سيمون دوبوفوار- بقوله :"

«سيمون» تبكي عن سجين

وضّاء الجبين

أزرق العينين

....

ركب (الميراج)

وطار في السماء

لم يدر أن دمشق

مدينة

فيها الأطفال والشيوخ والنساء"([1])

يتجاسر الكاتب على الخصائص الفنية للجنس الأدبي المحدد داخل ثقافته حين يستحضر متلقيا كونيا لحظة الكتابة، وهو إذ يخاطب (سيمون دوبوفوار) -التي يعتقد بنجاعة الوسائط الحديثة في أن تصله بها يوما- فإنه يعمد إلى نسق تراسلي مرن يعتمد المباشَرة، ويبتعد عن العبارات ذات الكنايات والإحالات الثقافية المحدّدة (بالكسر وبالفتح) داخل فضاء ثقافي محدَّد. وهو ما يذكرنا بالسجال الذي دار يوما بين الناقد الكبير مارون عبود حين عاب على نزار قباني قصيدته الباهتة الشاحبة في (جانين) الفرنسية الوجودية فرد عليه بقوله ساخرا: " كان من المستحيل عليَّ أن أكتب عن جانين ... والجاز .. والمونمارتر .. بالبحر الطويل .. أو البسيط .. لأن صلة الموضوع بإطار العرض حقيقة لا يمكن الفرار منها . هل تريد تجربة صغيرة على ما أقول . إذن فاسمع يا معلم الذوق الجميل :

يا دار (جانين) بالعلياء فالسندِ أقوت وطال عليها سالفُ الأمدِ .." ([2]) .

وعبد الحميد بن هدوقة لم يبتعد عن هذا الحس التحديثي في خياره الفني هذا مستلهما روح العصر، ومتناغما مع أنساقه. رغم خفوت وهج الشعرية([*])في تجربته هذه التي تظل رائدة في أسبقيتها الزمنية، ومع ذلك

1 - عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، ص ص، 5، 6

2 - نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت،ج7، ط 2، 1999، ص 93 .

فهي تجربة تختلف عما سارت إليه قصيدة النثر فيما بعد واستوت إليه من وقائع جمالية وأسلوبية صنعت فرادتها وجدارتها باصصطلاحها...لأن تجربة عبد الحميد بن هدوقة تعتمد الأسجاع، وإيقاعية التوازي التكراري للجمل لواذا بشعرية الإيقاع الخارجي التي تختلف عن إيقاعية قصيدة النثر المعاصرة من جهة، ومن جهة أخرى تعتدُّ نصوص هذه التجربة بنبرة تبشيرية إيديولوجية واضحة يشوبها حسٌّ وعظي يدعي الوصاية على الحقيقة والتاريخ، ويستشرف لقارئه مستقبله وهو ما يلتقي فيه بطريق ما مع جماعة شعر في باكورة حراكهم الشعري والثقافي في تلك الحقبة. يقول عبد الحميد بن هدوقة:"

لا تقف أيها الشاعر؟

إن رأيت في السماء أشعة سوداء

فسر ولا تخش السفر

إنها الجريمة تنتحر

لا تقف، وسر

غدا يطلع الفجر"([1]).

لم تسفر قصيدة النثر في تجلياتها الأولى بالمشرق، أو في رجع أصدائها بالمغرب عن تحولات جذرية، وتململات تكتونية مزعزعة لمراكز أوتاد الفحول بقدر ما تغير الفضاء الحكائي وشخوصه في السرديات الكبرى البديلة وبقيت الفواعل السردية ثابتة ، ما سيجعلنا نتساءل إن كان الأمر في تلك الوثبة التحديثية يتعلق بتجاوز للفحل القديم، أو أنه لا يتعدى استبدال فحل بفحل جديد وبإيديولوجية مغايرة ؟.

2-6 فحل جديد...أم محرر جديد:

إن حدة الاحتماء والتمترس بالفكرة الجديدة، والتصور الجديد للحياة والتاريخ والمستقبل العربي لدى الجماعة، جعلهم يسقطون في بابوية جديدة تبحث عن أتباع ومريدين مطيعين مذعنين، من حيث أنهم أرادوا للسلطة والقمع الرمزي وأحادية النمط المهيمن أن يتبدد وينقشع من تحت سماء الثقافة العربية في بادئ

(*) - وهو ما لاحظه محمد ناصر في رده على محمد مصايف الذي أطرى على تجربة عبد الحميد بن هدوقة الشعرية في هذا الديوان. إذ لم يحتف محمد ناصر كثيرا بهذه التجربة ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ص ص239، 240

1 - عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، ص 108

مطالعهم النقدية والإبداعية. ولعلّ نزار قباني كان أبلغ من أماط اللثام عن هذه الحقيقة وهو يتحدث عن يوسف الخال، رائد قصيدة النثر، "وذلك في الكلمة التي ألقاها احتفاء به في مهرجان الشعر العربي الحديث الذي أقيم في لندن في شهر يونيو 1986. وفي هذه الكلمة قال نزار قباني: إنّ يوسف الخال هو العريس الجميل، والفتى النبيل، والبطريك الجليل الذي فتح كنيسة الحداثة لآلاف المصلّين"([1]). إن الخطاب له فلتات عاتية قاهرة تنزاح بقائله إلى مضمرات لاوعيه الذي تشكل في كنف أنساق عصره... ففي الوقت الذي امتهرت فيه جماعة شعر مشروعا حداثيا محررا من وثنية التقاليد والأعراف الجمالية والثقافية الأبوية المستحكمة، ها هو نعي نزار قباني ليوسف الخال يختصر لنا الصورة التي انتهى إليها آباء الحداثة الجدد. إنها أبوية جديدة حلت محل الأبوية السالفة، ومريدون وعباد جدد حلوا محل القدامى. لذا سوف يكون لهذا النسق الشعري والفكري الذي اختارته الجماعة لنفسها تجاوب حذر ومتلكئ من قبل الشعراء والنقاد الشباب في تلك الفترة. نظرا لاستحكام الأنساق الثقافية القديمة وإعلائها والاحتماء بها في ظل تغول قوى الغير على الأمة، ونشوب أنياب مطامعها في لحمها الحي، من جهة، ومن جهة أخرى، فقد وجد الشعراء والنقاد الشباب التواقون إلى التحرر من أي سلطة كانت أبوية ماضوية، أو سلطة الآخر الظرفية أن الخطاب الشعري والفكري الذي تراهن عليه الجماعة، هو الآخر لم يخل من عيوب وأعطاب نسقية أبوية جديدة، ومن شأن احتمائنا بمُثل وقيم رمزية تاريخية أقدم من الأنساق الرمزية التي كرسها الشعر العربي والتي نادت جماعة شعر بها، من شأنها أن تضعف لحمة الأفراد وقوة ارتباطهم بإرثهم الموحد في مواجهة ما يتهددهم من أخطار عصرئذ. لأن الجماعة ممثلة في ملهمهم (أنطون سعادة) نادت بضرورة العودة إلى التاريخ القديم للهلال الخصيب، وفي ذلك تعويم لقيمة المعيار النسقي المرتبط بالتاريخ الإسلامي العربي القريب، أو ما يسميه انطون بـ«النفسية الشرقية مقابل النفس السورية القديمة»([2]) الذي كان الشعرُ العربي من أهم البنى الثقافية الذي حافظ على مرتكزاته، وخاصة في كتابه «الصراع الفكري في الأدب السوري» ومما جاء فيه "إن الأدب، كله، من نثر ونظم، من حيث هو صناعة، يقصد منها إبراز الفكر والشعور بأكثر ما يكون من الدقة، وأسمى ما يكون من الجمال، لا يمكنه أن يُحدث تجديدًا من تلقاء نفسه، فالأدب ليس الفكر عينه وليس الشعور بالذات؛ ولذلك أقول: إن التجديد في الأدب

[1] -حسونة المصباحي، يوسف الخال بطريرك قصيدة النثر، صحيفة العرب،س 37، ع 9692، 2014\09\27، ص15

[2] - أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،دط، 2014، ص25

هو مسبَّبٌ لا سبب — هو نتيجة حصول التجديد، أو التغير في الفكر وفي الشعور — في الحياة وفي النظرة إلى الحياة"([1]) فلا تتغير الآداب والفنون إلا بتغير رؤيا العالم/ أو ما يسميها (النظرة) التي تحكم هذه النظرة وتوجه منظورها. وهي نظرة تختلف عن النظرة الشرقية/المصرية حسب قوله، إنها نظرة سورية قديمة تطفو وتغيب في أمواج التاريخ المتلاطمة، ويتوق إلى وصول قاربها إلى ضفاف المستقبل الذي سيبتعد بها عن الأنساق الشرقية التي " هي نظرةٌ منافية لخطط النفس السورية في سياق التاريخ. وعدم أخذ السوريين بهذه النظرة هو من الأدلة على ما ذهبتُ إليه حين أعلنتُ أن سورية ليست أمَّةً شرقية، وأنها ليست ذات نفسية شرقية"([2]). وهي ربما نظرة أثرت في جماعة شعر وفي موقف الشعراء العرب من حداثتهم في بادئ أمرهم، خاصة أنهم يجاهرون بأثر أنطون الفكري في مخيالهم.

لا شك أن الاحتماء بالتاريخ السوري القديم في نظر أنطون سوف يجمع الأمة السورية ويوحدها ويسمو بها إلى تجاوز المذهبيات والطائفيات التي طرأت في تاريخ الشرق، ومن شأنها أن تفرقهم، وتشتت عزائمهم ورؤاهم ومصيرهم المشترك من ناحية، ومن ناحية أخرى ينفتح بهم على الفضاء الحضاري المتوسطي، الذي نادت أفكار الحزب بامتداده التاريخي عبر شعاره الذي يضع (نجمة قبرص وسط خريطة سوريا القديمة) إنها" متوسطية السوريين القوميين الاجتماعيين، الذين استخدموا المتوسطية كسلاح إيديولوجي استعلائي ضد الغرب نفسه، ينطلق من أن أصول الغرب نفسه تكمن في سورية"([3]) كما ادعى أعضاء المجلة وأنصار الحزب الأنطوني القومي، وهو ما عرضهم لتهم العلاقات المشبوهة مع نوادٍ ثقافية متوسطية. كما أن في هذه الفكرة/الأدلوجة قلب لمركزية الغرب، وخلط لبيادق اللعب النسقي حيث يحل من هو في المركز محل الهامشي، ومن ثم تصبح أنساقه وأنماطه الفكرية التي وصل إليها قابلة للتبني، وغير مثيرة للتوجس والنبذ طالما أن أصول الغرب منبثقة من صلب سوريا القديمة، ويحسن بنا أن نأخذ بها طالما أننا جميعا ذوو مرجعية واحدة" هي مرجعية الموروث«السومري، الكنعاني، الآرامي، البابلي» الذي يرى فيه سعادة الينبوع الحضاري الأول في العالم"[4].

[1] - أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، ص31
[2] - المرجع نفسه، ص26
[3] -محمد جمال باروت والبروفيسور ذكر الرحمان،أدونيس و حركة الشعر العربي الحديث، مجلة ثقافة الهند،المركز الثقافي الهندي العربي،نيودلهي، مج 24، ع1، 2013، ص30
[4] - محمد جمال باروت، الحداثة الأولى،اتحاد كتاب الإمارات، ط1، 1991، ص 123

هكذا يصبح المدخل الإيديولوجي لفهم الأنساق الخفية التي تحرك هؤلاء من أهم المداخل التي تجعلنا ندلف بيسر إلى ما ورائيات جمالياتهم ونقودهم وحراكم الفكري الذي تُشكِّلُ الوصاية الأبوية الملمح الخفي الذي تحاول تضاعيفهم الجمالية أن تقول عكسه أو أن تمحوه، كما أن فكرة القطيعة الثقافية مع الماضي التي تجلت في ظاهر ما ينادون به باتت للقارئ المتأمل فكرة غير حاسمة وتحتاج إلى أكثر من قراءة وإعادة نظر، فحين يدعو أنطون سعادة شعراء عصره إلى ضرورة التحلي بروح تقدمية يرعى الفن والأدب حيوتها، يتعرض لقصيدة «عبقر» للشاعر شفيق معلوف التي تتعارض مع خطط الروح السورية في التاريخ -كما يقول أنطون- والتي جاء فيها: "

ما الفرق في نومي وفي يقظتي وكل ما في يقظاتي رؤى؟

لا تجد النفس السورية شيئًا من خصائصها وأصولها في ابتكارات«عبقر» الشعرية، المشتملة على طائفة من الخرافات العربية الخالية من المغزى الفلسفي ومن العلاقات بمجرى الفكر والشعور الإنسانيين الراقيين، كما ترسمه الأساطير السورية، التي جاءت النظرة السورية القومية الاجتماعية إلى الحياة والكون والفن تزيل الطبقات التي تراكمت عليها ودفنتها، وتوجِد الاستمرار الفلسفي بين السوري القديم والسوري القومي الاجتماعي الجديد. ويظهر الفرق العظيم في النتائج الروحية بين الاهتمام بالخرافات والمواضيع الغريبة، بدون نظرة واضحة، أساسية إلى الحياة والكون والفن، والعناية بالأساطير الأصلية ذات المغزى الفلسفي في الوجود الإنساني بوعي لنظرة أساسية إلى الحياة والكون والفن"([1]). وكأنه هنا يعلي من شأن أسطورة ليدني من شأن أخرى ويَسِمها بالخرافات الجوفاء التي تخلو من أي مغزى أو عمق فلسفي يصمد في التاريخ، وهو في هذا الجزء من الفقرة يبدو بمظهر الطلائعي التقدمي الذي يُحرض الفن والشعر على أن يربأ برؤاه من أن تُكرِّسَ الاعتقادات والتفسيرات الخرافية للكون وللحياة، لكنه لا يلبث أن ينكث غزله في المقطع الثاني حين يوجه الأدب السوري إلى أن يأخذ مادته من أساطير أقدم وأضرب عمقا في تاريخ تلك الأرض، حينها تصبح الأساطير معقولة وقابلة لإعادة التفعيل علميا وفلسفيا في صيرورة الحياة بخلاف الأساطير الشرقية الأخرى التي يصفها بالخرافات المفرغة من محتوياتها، وذلك عبر قراءة إسقاطية تخلو من أي استدلال علمي يعضِّدُها عدا قراءته الانطباعية والانتقائية

[1] - أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، ص ص 58،59

الواضحة، مما يجعلنا نقول بأن نزعته الإيديولوجية الجديدة المبتكرة هي التي شوشت مجال رؤياه أمام ناظريه، فجعلته يرى الأشياء على غير أحجامها.

تلوذ جماعة شعر بأكثر من ذاكرة وماض وتاريخ حتى تُعدِّدَ المحاورَ من تحت ماكنة الأنساق فتتخلخل، وتهترئ سلطة النمط الواحد من فوقها. فهذا يوسف الخال يعلنها صريحة"...إنني شاعر مسيحي، والمسيحية جزء من تراثي، إن لم تكن في جوهره وصميمه، والمسيحية مرتبطة ارتباطا كيانيا عميقا مع التراث الذي سبق التراث العربي في هذه البقعة من الأرض، حتى أن تموز وما يعنيه- وهذا موجود في شعري-أسطورة أقرب إلى المسيحية، وربما كان المسيح صورة جديدة لها، فهناك شبه كبير بين المسيح وبين تموز من حيث موته وبعثه، وأنا أفتخر بهذا الواقع،...لا كالشعراء المسيحيين، منذ إبراهيم اليازجي إلى اليوم، الذين كانوا يكبتون مسيحيتهم، ويظهرون بمظهر الشاعر غير المسيحي، من قبيل المسايرة والدعاية، والممالأة. إن الشاعر المسيحي الذي يرتبط بتراثه المسيحي هو شاعر أصيل"([1]). ففي الوقت الذي تزعم فيه المجلة أن هدفها تحديث الشعر العربي، والوصول به إلى ممكنات جمالية تستجيب لتأهب لحظتها للحاق بركب الغد، ترتطم عجلتها الدوارة بعصا الإيديولوجيا والسرديات الكبرى الأصلانية الماضوية من أجل تصفية حسابٍ نسقي مع سردياتٍ عربية متشعرنة لا يقل عمرها عن ثلاثة عشر قرنا يَرْوْنها هيمنت وطغت ومحت كل الروافد الدينية والثقافية العربية الأخرى التي لم تعد تتصدّر الواجهة الهويّاتية العربية. حتى أن أيقونة المجلة، وباعث الروح فيها علي أحمد سعيد إسبر فضل أن يلج عوالم وجوده الشعري باسم (أدونيس([*])) إله الخصب والبعث والتجدد عند ساميي بابل وسوريا القديمة. تيمنا به وتآلفاً مع معطى الصيرورة الذي تقتضيه تعاليم الحداثة.

لقد ذكرنا أن أفكار الجماعة اختلفت من حيث اجتمعت، وسيكون من قبيل المصادرة على الحقيقة أن نُسقط حكما جامعا يستغرق كل عَلَمٍ من أعلامها، لكننا ينبغي أن نقف عند الشخوص المؤسِّسة والمؤثرة والمحركة لدفة التصورات فيها، مقارنة بالشعارات الأولى، والخطوط الافتتاحية التي سطرتها الجماعة لنفسها في مجلتها من نبذٍ لأي مذهبية أو ديانة أو إيديولوجيا مستحكمة، لِتُثبِتَ التصريحات الجانبية، والمناشط الفكرية

[1] -منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1979، ص ص 153،154

([*]) -"أوزيريس وتموز وأدونيس وآتيس إله واحد وإن اختلفت أسماؤه [حسب جيمس فريزر] وقد اتحد الإنسان والطبيعة في شخص إله الخصب الميت المنبعث ... وقد عبدت الشعوب السامية التي سكنت بابل وسوريا أدونيس، وأخذ الإغريق عبادته عنهم في القرن السابع قبل الميلاد. والاسم الحقيقي لهذا الإله: تموز عند السومريين ويعني (الابن الحق للمياه العميقة)"(ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الآداب، الجامعة الأمريكية في بيروت، آذار 1974، ص ص 27،28).

الموازية للجماعة أنها غارقةٌ بصورة أو بأخرى فيما تَحسبُ أنها في منأى عنه من أبوية وانخراط متجدد في عبودية أنساق جديدة، وأن لهفتهم المغالية في ضرورة اللحاق بركب التحديث جعلهم خدما لمشاريع ورؤى ونماذج لا تقل هيمنة عن أنساق الآباء القدامى. ومرد ذلك إلى ضرورة الوقوف -في نظرهم- في وجه التيارات التقليدية المتحصنة بسلطة الألفة والتقاليد الثقافية التي درجت عليها الأمة، في سبيل إرساء قدم التحديث على ركح التاريخ العربي، بدليل أن معظم شعراء المجلة ممن تطهمت نصوصهم بعوالق إيديولوجية ثقيلة كانوا من الشعراء النقاد. كما أن التراث في نظرهم، وفي نظر من يتواصل معهم على شاكلة عبد الوهاب البياتي هو:" ما كان ويكون وسيكون [وهو]عجينة لدنة قابلة للتشكل والتعين ولكن ليس بشكل نهائي"([1])، أي ما استطاع أن يستجيب لحاجات وطموحات الإنسان في التاريخ وبالتالي عليه أن لا يكون عصيا على التمثل والتحيين والتعيين، لأن كل ما يتخشب ويستعصي يصمد في الزمن على أنساقه ويفرض على الإنسان أن يكون غيرَه في محفلِ وجودٍ معاصرٍ مختلفٍ بصورة تبعث على السخرية وكأنه في حفلة تنكرية باذخة الاستعراض. لذا يجري تحيين أساطير البعث والتجدد في القرن العشرين، كي تخرج الأمة كطائر الفينيق من رمادها وخرابها وهزائمها وتستعيد حضورها في مصاف الأمم الحديثة المتقدمة . وهو ما تجلى في الأعمال الشعرية للشعراء «التموزيين» ومعضمهم ممن نشرت لهم «مجلة شعر»، فأسطورة (تموز) " ترسخت دلالتها في الانتقال الحضاري للعالم العربي من يبابه إلى خصوبته، أي الانتقال من تخلفه إلى تقدمه، هذا هو المفهوم المحوري للحداثة الشعرية... فلا يكون التقدم هنا هو عودة الماضي أو عودة إليه، ولكنه سعي لمستقبل فيه يتحدد«البعث» الحضاري "([2]) كما يرى المغربي محمد بنيس. من أجل ذلك كانت نصوصهم تنضح بمتعاليات إيديولوجية استنهاضية مركزة عبر توسل حثيث بالرموز الأسطورية كما نقرأه في شعر يوسف الخال حين يقول:"

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف

واحدا لعشتروت ، واحدا لأدونيس،

واحدا لبعل ، ثم نرفع المراسي

الحديد من قرارة البحر،

[1] -عبد الوهاب البياتي، الشاعر العربي والتراث، مجلة فصول ـ مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 1 ـ ع 4 ـ جويلية 1981 ،ص 19.

[2] -محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1986، ص 216

ونبدأ السفر"([1])

فهو قبل أن يواصل إقلاعه إلى عباب المستقبل، يتمسح بأعتاب هذه الآلهة القديمة ويتلمس عبر سنا روحها المباركة الخالدة عنده طريقه إلى غده ويبدأ سفره . ولعل هذه المتعاليات هي التي أبرزت ذات شاعرها بشكل متضخم وكأنه يعيد إحياء نسق الطاغية والفحل العربي القديم الذي كرسه عمود الشعر العربي. لذا فلا غرو أن يصف الباحث عبد الله الغذامي أدونيس بأنه فحل معاصر" حداثي تجديدي في ظاهره، ورجعي في حقيقته...ظل يمثل النسق الفحولي ويعيد إنتاجه في شعره وفي مقولاته، بدءا من الأنا الفحولية وما تمثله من تعالي الذات ومطلقيتها، إلى إلغاء الأخر والمختلف، وتأكيد الرسمي الحداثي، كبديل للرسمي التقليدي، وإحلال الأب الحداثي محل الأب التقليدي"([2]). فأدونيس يعلي من قيمة الأنا كي تكون جديرة بلحظتها البعثية الجديدة، وقد نضَت عن واقعها هواجس الغيوب، وسلطة الأولمب السماوي، وجبرية القدريات الأزلية التي تحيا بالنيابة عن وجودنا وفق ما يتصورون... يستعرض أدونيس هذا في شعره عبر ضميرٍ متكلم يوهم القارئ بأن «أناه» فردانية نبوية متعالية، في حين أنه يُحيل بها إلى ذات جمعية حلولية ينصهر في كينونتها الوجود العربي برمته منذ بدء التاريخ إلى عصره الراهن. يقول أدونيس عبر ذات تبدو مترعة ومنتشية بعظمتها في ديوانه «مفرد بصيغة الجمع»، والعنوان عتبة تفضي إلى فهم جزء من مرسومه الدلالي حين يصل بنا إلى أن الذات هنا ليست ذاته المفردة المتعينة بضمير الإحالة إلى فواعله، لكنه مفرد بصيغة المجموع:"

أتجرجر وراءك

أنا الجذر الوحشي

بين قدمي آسيا

...

حيث السماء تمطر الجثث والآلهة

...

والآن أول البحر

أنا الصارية ولا شيء يعلوني

[1] - يوسف الخال ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة، بيروت ، ط2 ، بيروت ، 1979 ، ص334.
[2] -عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص271

والآن أول الأرض"[1] .

وهو ما جعل من مشروعه الجمالي الذي تجلى عبر قصائد نثره ينعزل وينقطع عن التواصل مع التجارب الشعرية الشابة، التي تهيبت فضاءاته الذهنية الكثيفة العالية والمتعالية فلم تنشد السبك على منواله مثل ما استهوت كتابات أبي شقرا، ووديع سعادة وغيرهم مخاييلهم الشعرية الجديدة... كما أن هذا التعالي، وتخصيب طغيان الأنا الشاعرة في الخطاب الشعري العربي رأى فيه بعض الباحثين على غرار محمد الغذامي –كما رأينا- إعادة تأهيل معاصر لنسق الفحل العربي الذي لا يكرس إلا الهيمنة والطغيان والاستبداد وإلغاء الآخر.

لا شك إذن أن الفالق الرؤيوي الذي يفصل التقليديين عن رواد الحداثة العربية كان فالقا عصيا على التجسير والرأب ولا يزال. ولا شك أن بروز ظاهرة الشاعر الناقد عبر جماعة شعر بالذات، يضيء عتمة ما يتضح لنا من خلالها حدة الصراع بين الفريقين، ومدى رغبة هؤلاء في الاعتداد بقوة البصيرة النقدية التي تمكنهم من الصمود من جهة. ومن جهة أخرى تهيئة الأرضية الثقافية الجديدة لعصرنة الحياة برمتها عبر أولوية الثقافي على الجمالي كما وصف أدونيس يوسف الخال بقوله "وكثيرا ما بدا لي أن هاجسه الأول هو أن يؤسس، وأن اهتمامه بإرساء القواعد المؤسِّسة أكثر من اهتمامه بكتابة الشعر"([2]). وما قصيدة النثر- بالتالي عندهم- إلا تكَأَة ثقافية أكثر منها جمالية في كل ذلك. بدليل أن قصيدة النثر التي انبثقت تحت أسقف مجلتهم لم ينكب على كتابتها والوفاء لنسقها عدا عدد قليل منهم ومعظمهم من الشعراء غير المؤسسين ممن يراسلونها على غرار الماغوط، وشوقي أبي شقرا وغيرهم. فأدونيس، وخليل حاوي، ونذير العظمة، وفؤاد رفقة وغيرهم كانوا يراوحون جمالياتهم الشعرية بين التفعيلة والنثر، أو يلتزمون بالتعامل الحر مع تفعيلات الخليل، ولم تتوهج تجربة قصيدة النثروتتميز بشكلها النسقي الجديد إلا بعد ما التحق بهم شعراؤها النابغين فيما بعد الذين كتبوا قصيدة نثر مختلفة بيضاء تشفُّ كي تصف واقعها وتتماهى مع لحظتها.

[1] -أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب ، بيروت،طبعة جديدة ، 1988، ص ص، 238،239
[2] -أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 132

3- قصيدة النثر الماغوطية / قصيدة الحزن الكاسر لفحولة النسق:

احتضنت مجلة شعر فيمن احتضنت من شعراء التحديث في سني عطائها الأولى شاعرا شابا يتقد ثورة وتمردا . يكتب نصا شعريا يقطع مع السائد، ويوقع حضورا مختلفا في الساحة الشعرية والثقافية منتصف القرن الماضي . إنه الشاعر السوري «محمد الماغوط (1934- 3 أبريل 2006)» الذي ظهر للعالم الشرقي بديوانه (حزن في ضوء القمر) عام 1959، والذي كتبت الشاعرة سنية صالح – زوجته – مقدمته قائلة في إحدى فقراتها:"يعتبر الماغوط من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل، دخل ساحة العراك حاملا في مخيلته ودفاتره الأنيقة بوادر قصيدة النثر كشكل مبتكر وجديد ...كانت ... الصحف غارقة بدموع الباكين على مصير الشعر حين نشر قلوعه البيضاء الخفاقة فوق أعلى الصواري، وقد لعبت بدائيته دورا هاما في خلق هذا النوع من الشعر، إذ أن موهبته ... كانت في منجاة من حضانة التراث وزجره التربوي "([1]).

والذي يقرأ نصوص الماغوط - الذي سيكون نقطة تمفصل بائنة بين جيل شعراء مجلة شعر والجيل الذي سيليهم – يستطيع أن يضع مصطلح «بدائية» الذي أوردته سنية صالح ([*]) في إطاره الصحيح ... فالماغوط كان في حِلٍّ من زجر ووعظ المؤسسة النسقية وتعاليمها المتعالية التي يفخر بكونه تلميذها الخائب، وبالتالي فبداوة الماغوط هي بداوة الرافض المتمرد اللامنتمي، الذي يتسنم شعرية وعي ضدي لـ" اللا منتمي الرومانسي الذي يحلم بعوالم جديدة "([2])، غير أن " حزن الماغوط لم يكن حزن الرومانسيين المتثائبين على جسر التنهدات. لقد كان يضع أحداقه في الدم الفائر فيطفر حتى صدغيه . وهذا ما جعل كتابته تفتح أرضا غير التي

---

[1] - محمد الماغوط ، ديوان محمد الماغوط ، الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ،ط 1، 1973 ، ص ص 12 ، 13

([*]) - تبدو الصورة التي تتجلى لنا من خلال شخصية سنية صالح في المقدمة مفعمة بمعاني الحرص والحماية المسؤولة من قبلها نحو هذا الرجل ... فهي التي آوته في مكان آمن ، "في غرفة صغيرة ذات سقف واطئ حشرت في خاصرة أحد المباني، بحيث كان على من يعبر عتبتها أن ينحني وكأنه يعبر بوابة ذلك الزمن.... "- كما تصف سنية في المقدمة – إبان الاضطرابات السياسية التي كان يخشى على نفسه من ملاحقاتها ، وهي التي كانت تهرِّب له الطعام والكتب والجرائد في أخصب مراحل شبابه رعبا ... فهل كانت هذه الحماية المضادة للمألوف تضمر في طياتها حماية لرجل أحبته لكونه مختلفا، مكسورا حزينا يحمل في معاني بوحه شعورا مريرا بالظلم مثلها ؟ هل كانت تؤمن بنصه الواعد الذي يقطع مع أنساق ثقافية شردته، ووأدتها ؟ ... لا نستطيع أن نجزم بالإيجاب، رغم أننا نرى أنه أرجح من النفي ... أولا للعبارة المشار إليها آنفا (بوابة الزمن) النسقي الجديد ، وثانيا لكونها الناقدة والشاعرة التي كتبت قصيدة نثر بشكل متميز، وكرستها وتحمست لها ، وكاد حضورها أن يطغى على حضور زوجها – بشهادته شخصيا - رغم أن القدر عاجلها باكرا ... و رغم طغيان هالة الماغوط على اسمها في أنطولوجيات الشعر المعاصر لأسباب فحولية لعلها لا تبتعد كثيرا عن محاور بحثنا ... خاصة وأن شعرية سنية صالح الطافحة جديرة بأن تخلدها في الذاكرة الشعرية المعاصرة بحروف أكثر نصاعة مما هي عليه.

[2] - كولن ولسن ، اللامنتمي ، ترجمة أنيس زكي حسن ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط3 ، 1982 ، ص53

فتحتها (مجلة الآداب) أو التي ذهبت إليها (مجلة شعر). كان محمد الماغوط كائنا وحشيا (طافرا) من غابة تغرس جذورها في أجسادنا وأرواحنا، دون أن يعبأ أو يكترث بالكلام عن البدائل، أي دون أن يطرح خطابات الأحلام في شعره على غرار ما كان في شعر الآخرين"([1]).

لقد مثل الحزن ظاهرة نسقية في تأنيث القصيدة العربية المعاصرة انتبه عبد الله الغذامي لدلالتها التي هيمنت على شعريات نازك الملائكة و السياب بالخصوص، باعتبار أنه معنى من المعاني السالبة التي كان الفحول يتعالون عنه " فالفحل رجل قوي لا ينكسر ولا يضعف ويجب ألا يظهر في شعره انكسار أو ضعف ... وجرى بذلك تطابق بين شكل القصيدة العمودية، وهو شكل تام البناء متماسك التركيب وذو ظاهر متكامل وقائم بذاته ومستغن عما عداه وهذا شكل ينعكس على مضمونه من حيث صفات التمام والكمال والتعالي، وهذه هي القيم الشعرية الفحولية، و ما خرج عن هذه الصفات فهو نسوي ... أو متخنث "([2]). هكذا ينغلق النسق الفحولي على معاني الاكتمال والامتلاء والامتلاك والقوة في جسد هذا القالب النسقي الثقافي العمودي الذي سيشهد تقويضَه المتتابع منذ نازك الملائكة إلى حداثاتٍ أحدٍّ و أمضى من تجربتها " فجاء شعر فيه انكسار وتهشم في أوزانه ودلالاته، وكان (الحزن) هو القيمة الدلالية الأبرز شعريا ونسقيا بوصفه علامة على تأنث النسق "([3]). لكننا وددنا أن نسجل ملاحظة لافتة في الحالة الماغوطية الشعرية. كونه يكتب قصيدة نثر بأفكار عارية، وعلى ريق بدائيته الوحشية يقضم كبسولة الحرية التي لا يجد لها مرجعا غير ذاته (النِّهِليستية العدمية) المنفرطة من أي إكراه قيمي يُملى. هذا من جهة، ومن جهة أخرى وهي الأهم، كون الماغوط يكتب بحزن وبيأس كاسر، وبشعرية قاتمة إلى حد التداعي المرعب. لكنه على الضد من الحزن النسقي أو الرومانسي تماما. إنه حزن ليس غنائيا تماما، وليس رثائيا تماما، بل لعله مديح للفقد وللنقصان وللعاهة وللتشوه ...الخ .

هذا ما يتوعد النص الماغوطي به النسق ، إنه يمدح- بشعرية مضادة- ما يحتقره هذا النسق " : مغرية كلمات الوداع

[1] - قاسم حداد ، ما أجملك أيها الذئب ، جائع و تتعفف عن الجثث ! / مقالات ،المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط 1 ، 2006 ، ص 148

[2] - عبد الله الغذامي ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص 54

[3] -المرجع نفسه، ص 54

مغرية ... مغرية كزجاجة السّم

في راحة القائد المنهزم

و لكنها قاضية يا حبيبتي

إنها تضرب رأسي

كما تضرب الحمم جدران البركان

أقول ذهبتْ

فلتذهبْ

ليست أكثر خلودا من المذابح و الحضارات

و لكن

كلما حزمتُ أمتعتي و حاولت الفرار

يقبض عليَّ حبُّك كذراع الميت

كالستائر الغامضة في أفلام الرعب "[1]

تنهار المتاريس الحادّة بين المتضادات في هذا الجنس المفارق. ففي اللذة رعب، وفي الجمال قبح، وفي الفقد غواية، وفي الحياة موت يتحرك ويتشبث بالبقاء، كل هذا الهتك السافر (لأنالوجيات) التراتبيات الثنائية القيمية النسقية، يوصلنا إلى النتيجة الخارجية في الشكل النصي إلى أن في القصيدة نثر، وفي النثر قصيدة، وهذا أقسى ما يمكن للعقل الثقافي /النسقي/ العمودي العربي أن يتحمله. فالشعر العمودي بأنساقه القديمة والذي هو العلبة (الشيفرية) التي تحفظ بقاء هذه الأنساق واستنساخها في الأجيال والأزمان، وقصيدة التفعيلة التي لم تبتعد كثيرا عن أنساق الفحول، والتجربة الشعرية العربية بكل محمولاتها الثقافية المعهودة صارت مبعث قرف من قبل الماغوط، حتى قال : "

سئمتك أيها **الشِّعر**

أيتها الجيفة الخالدة "([2]).

[1] - محمد الماغوط ، ديوان محمد الماغوط ، الآثار الكاملة، ص ص 310، 311

[2] -محمد الماغوط، الآثار الكاملة، ص 69

إن سأم الماغوط من الشعر العربي سأم سيزيفي مؤلم ومكرور، يعتري أي شاعر مبدع يحاول أن يفضي ويجدد فتغالبه وتنازعه أنساق العمود المستحكمة فيسقط في اجترار الدلالات والصور والألفاظ التي لا تمت لعصره وواقعه ورؤاه بصلة. فيكتشف بعد فراغه من النص أنه لم يزل رهين أنساق اللغة والعمود العاتيين التي تصوَّرَ قبْلاً أنه على مسافة زمنية وأنطولوجية سحيقة تجعله في منجاة من تأثيرهما . فيتبدى له نصه عالقا في أحبولتهما، فيثور الماغوط ويرعد و يزبد ويسبُّ ويشتم، واصفا الشعر بـ(الجيفة) القوية الرائحة على امتداد هروبه والتي شبعت موتا في حياة العرب والعربي، ويردفها بمفارقة لا تخلو من تلميح شعري لافت ولمز ثقافي ماكر على السواء عبر كلمة (خالدة) خلود آثار أنساقها على مدار العصور ...

يندر أن نجد شاعرا مفارقا كهذا الماغوط يكتب شعرا في مطلعه وصْفٌ لهذا الشعر بأنه جيفة خالدة، وقبل ذلك يخبره بأنه سئمه. إنه جيفة أثارت قرفه منذ اكتشفها، ومع ذلك فقد استمر في معاقرته، واستمرأها وهي لا تزال جيفة إلى أن ملها. وضجر منها.

كان الشعر قبل الماغوط يمتح جمالياتِه من معين جمالي رائق، عبر سلالم قيمية معيارية نبيلة لمراعاة الذوق العام، والحس المرهف وهي مقامات ينتهكها شعر الماغوط الذي يحيد عنها إلى انتهاكات جمالية سافرة عبر نعوت صادمة، ومضافات مرعبة وهو يبحث عن شعريته في القبيح، والفضيع، والمتوحش . وهو ما أثر به في تجارب شعراء سيأتون من بعده ويسيرون على منواله، على شاكلة الشاعر الفلسطيني (أنس العيلة) الذي يتقاطع كثيرا في شعره مع عوالم الماغوط المريعة، حين قال يوما في حبيبته:"

حبيبتي

نهدان مختبئان

سقطا من قامة رشيقة

ظلا ينطان

مثل كرة من مطاط" ([1])

[1] -أنس العيلة، مع فارق بسيط، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 62

أوليست هذه الصورة من عوالم الماغوط السيارة في الأجيال، المؤَارة في الجماليات العربية المعاصرة إلى يوم العرب هذا؟؟؟ إنه قبح تدميري ناسف لجماليات النمط المهيمن، ومتواليات بلاغاته، قبح يِندُّ وينفر من حزن عدمي متوتِّر يبعث على الرفض، ويقود حامله إلى الارتطام الحارق بأي بناء ثقافي أو لغوي أو شعري.

لم يعد الشعر، إذن، يحفظ جمالياته ومعاييره القديمة . كما أنه لم يعد ذلك المعراج النوراني الذي يمتهِرُه شاعرٌ نبي على بُراق رؤاه، أو شاعر برومثيوسي مخلِّص يسرق لنا ،على صهوة قصيدته ، النَّارَ من حضرة آلهة أولمبٍ محتكر. الماغوط يشوه لنا وجه هذا الشاعر الذي دللته الميتافيزيقا والإيديولوجيا والأعراف السائدة بتصويره (التاناتولوجي) المرعب هذا، وكأنه ينعي زمن الشعر الذي يجعل من الشاعر نبيا عرافا ونديمَ آلهة. وهي الصورة الأكثر استفحالا للشاعر على مدار التاريخ منذ (فاتيس) الرومان؛ ذلك المصطلح الذي يطلقونه على كل شاعر/ نبي ([1]) أما محمد الماغوط فإنه يرى نفسه ليس وصيا على فكرة أو قناعة أو أرض أو وطن أو إيديولوجيا :" لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء"([2]) كما يقول. ولعل جزءا من هذا الهم الوجودي الفطري العاري هو الذي دفعه للانسحاب فيما بعد من «مجلة شعر» حين بدأ يشعر فيها أنه كان يغرد خارج سربها. ويتضور حزنا ويأسا لم تستوعبها رؤى الإيديولوجي «المتفائل» في ذواتهم. وهو ما انتبه إليه قاسم حداد حين قال:" أريد أن أرى في تلك اللحظة المفصلية منعطفاً رؤيوياً، ليس على صعيد التعبير الشعري، منفلتاً عن تخوم التفعيلة وأقفالها، ولكن، خصوصاً، على صعيد الرؤية الشعرية النقيضة لمشروع التفاؤل العام الذي يكاد يطوي مجمل المتن الشعري العربي في تلك اللحظة، من كان مع تلك الأحلام (أيديولوجيا) ومن كان بعيداً عنها (سياسياً)، فقد كان الجيل العربي كله منهمكاً في ورشة ذلك الحلم، معتبراً مجرد الغفلة عن ذلك الحلم وتأكيده هو بمثابة النظر والفعل القاصر عن (المستقبل). هكذا كان المشهد الذي صار التفاؤل الفظ عنوانه الأول والرئيسي والغالب. وهنا نستطيع أن نكتشف قوة الصدمة وعمق الدلالات الإبداعية التي أحدثتها نصوص محمد الماغوط في تلك اللحظة. وأريد أن أقترح، هنا، بأن هذه الخاصية المتميزة في جرأة الرؤية الحزينة الجارحة والأبعد من التشاؤمية، هي العنصر الجوهري الذي منح تجربة الماغوط أهميته الكونية في سياق حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"([3]).

---

[1] - ينظر عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ،ص 84

[2] - محمد الماغوط، الآثار الكاملة، ص 153

[3] -قاسم حداد، ما أجملك أيها الذئب!، جائع وتتعفف عن الجثث، ص ص 147، 148

بدا حزن الماغوط جارحا وصادما ومؤثرا لأنه حزن إنسان حقيقي يعوي في العراء الوجودي الشاخص، حزن واضح وشفاف، على النقيض من الحزن الميتافيزيقي (المعاد تشكيله) والذي يتلبس أكثر من نص، ونسق، وذات في خطاب قائله ليسفر عن غموض غائم يصافح واقعه بقفازات إيديولوجية كثيفة، ذلك أن "قيام «حركة شعر» بتفعيل (الشعر الميتافيزيقي) ينضاف إلى عوامل تشكيل الغموض في القصيدة، فالجهد الميتافيزيقي جهد شاق، يبذله العقل البشري في سبيل الوصول إلى قرارة الأشياء والصعود إلى قمتها وإن الميتافيزيقي مفكر يؤمن بعلو عقل الإنسان حتى على الإنسان نفسه، وأن مملكته الميتافيزيقية ليست من هذا العالم وإنما من عالم آخر"([1]).

لا يمكننا أن نفهم الانكسار النسقي الفحولي الذي تجلى مع قصيدة النثر الماغوطية دون أن نقرأ التحول المداري في علاقة الرجل بالمرأة، أو طبيعة تمثل الشاعر للمرأة داخل هذا النص الجديد، والانزياح الذي انفصل به عن موقف الفحل القديم في النسق العمودي.

تطمئن المرأة لرجل يعلن أنه يسحب ظلاله الكثيفة طوعا من ردهات الحياة والخطابات وهو فعل مشبع بوعي (ضد نسقي) لمنظومة الرجل التي لم يُوَرِّث تعاليها الطاغي إلا الخوف والموت والحروب. ففي إحدى قصائده وهو يتوجه برسالة إلى أمه يتوسل لها فيها أن تهرع إليه كي تحضنه و تخبئه عن عيون الموت والخطر المحدق الذي يقف وراءه رجال مرهبون : "

أمي

أسرعي لنجدتي

تعالي و خبئيني في جيبك الريفي العميق

مع الإبر و الخيطان و الأزرار

فالموت يحيق بي من كل جانب

.....

آه يا أمي

لو أن هتلر بقي رساما

[1] -ساندي سالم أبوسيف، قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية، ص209

و ماركس في خناق الطفولة

.....

لو كان الشرق هشيما

و الريح أكثر قوة و ذكاء

عندما احترقت روما

آه يا أمي

لو كانت الحرية ثلجا

لنمتُ طوال حياتي بلا مأوى"([1])...

هشاشة الماغوط في هذا النص ليست من هشاشة فحولته الثقافية التي نضا رداءها عنه، أو هي – بالأحرى - التي نضت. هي هشاشة الضعف الإنساني المرعب فوق حدود الاحتمال. إنه إذ يفعل هكذا بذاته فهو يدين المآلات الثقافية النسقية البطريركية التي تحتمي خلف السرديات الكبرى والإيديولوجيات التي أوصلت العالم عامة والشرق خاصة إلى غابة آهلة بالموت وبالرعب. فالحروب دوما هي من صنع الرجل المزهو بجبروته، فالنسوية – كما تقول (بنوات غروBenoîte Groult) " لم تقتل شخصا قط ... (الرجولية) le machismeهي التي تقتل كل يوم "([2]). وهو ما يتجسد لنا نافرا صارخا في نص الماغوط وهو يلوذ بأمه لا بأبيه (النَّيروني) الذي أحرق العالَم كي يظل مُستأثرا بنفوذه.

لقد تبدى الماغوط بوجه غريب في (كورس) الحداثة. كان غريبا حتى بين الغرباء المحدثين. كان غريبا على نازك الملائكة التي طردت الماغوط من حوزة الشعر، وتكرَّمت عليه (مشفقة) بأن أقل ما يقال عما يكتب أنه "نثر رائع...وأدونيس الذي عدَّ قصائد الماغوط ضربا من الشعر الحر لا من قصيدة النثر"([3]) . كما أن زوجة أدونيس«خالدة سعيد» التي كانت تتواصل مع مجلة شعر باسم (خزامى صبري) امتدحت في (حزن في ضوء

[1] - محمد الماغوط ، ديوان محمد الماغوط ، الآثار الكاملة ، ص ص291 ،294

[2] - Florence MONTREYNAUD ,Le féminisme n'a jamais tué personne,Ed.Fides,Québec,2004,p9

[3] - ينظر ساندي سالم أبوسيف ، قضايا النقد و الحداثة ، ص 164

القمر) ديوانِه الأول "كلَّ خصيصة، ماعدا (الشعرية)...واستقرت دون إبطاء على أن قصيدة الماغوط، عقد من الصور، ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه أو تسلسل معين" ([1]) .

ومكمن غرابة الماغوط أنه شاعر خارج السياق وخارج التوقع النمطي. وخارج القوانين القديمة والجديدة. فقصيدته هي مروق حتى عن تحديدات سوزان برنار لقصيدة النثر التي يُعتبر كِتابها إنجيلَ جماعة (شعر) المقدس هذه الجماعة التي وَسمت شعر الماغوط بالحر بدلا من (قصائد نثر) لوقوعهم في التنميط البرناري المعياري الجديد الذي هتك معياريته الماغوط باكرا. ولولا أمثال هذه المغامرات التجريبية المختلفة التي ابتدرت اكتمال حضور قصيدة النثر في الثقافة العربية، وعصمها من أن تسقط في أُطُر النّمذجة، والشكل المعياري الأمثل– ربما- لانحبستْ الشعرية في قصيدة النثر داخل قوالب نسقية جديدة عصية على إعادة التشكيل الحر، ولظلت رهينة أنماط مكرورة يذهب بهشاشتها وسيولة تَمَثُّلِها، وتمثيلاتها، وهو ما يُبقي أنساقها الجديدة على مسافة من أنساق الشعر القديم. وأنساق الحداثات الشعرية الأولى بما في ذلك أنساق مجلة شعر التي انسحب منها أواخر العام1961 ([2]).

إن السوداوية النِّهِلستية التي طبعت شعر الماغوط، ذهبت بنصه إلى شعرية نسق ضدي قاطع ومقطوع، وأسفرت عن «ذات» شاعرة عربية مختلفة تمام الاختلاف عن الذوات التي انكتبت قَبْلاً في المدونات الشعرية العربية السابقة، وهي ذات عدمية مجتثة ومتشظية تتوسل بالمجهول، والهشّ، والمكسور، وما لا يملك له أن يجيب نداءه. لأنه تجريب شعري ووجودي يقطع مع أي ولاء لفكرة أو أسطورة أو آلهة تتعالى على واقعه كي تملكه، كما أنه (ذاتُه السردية) في خطابه يمعن دائما في شطبها بمازوشية رمزية قاسية كلما اقتربت من ملامح البطل الرومنسي الخارق، والخاطف، والخلاب :"فقصيدة الماغوط يندر أن تخلو من أدوات وأحرف مشبهة بالفعل، مثل (يا)، (أيها)، (أيتها)، (ليتني)، الأمر الذي نبع أولا من حقيقة أن هذا المزاج الصعلوكي الهامشي، وتلك الروحية النقيضة للبطل وللسوبرمان وللأسطورة، نزيلة الشوارع والأزقة والسعال والقرفصاء...عناصر لا تملك رفاه التنازل عن النداء والمناشدة، ولا ترغب في ذلك أصلا"([3]) كما يقول عنه الباحث صبحي حديدي. لذا فنصُّ الماغوط الشعري الذي لقي قبولا وترحيبا واسعا من قبل الشعراء والقراء العرب، سيكون لأنساقه أثر بالغ

[1] -صبحي حديدي، محمد الماغوط، وسيط النثر، أداء الشاعر وجدل القصيدة، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية،رام الله، فلسطين، ع88-89، 1يوليو 2006، ص 21

[2] - ينظر صبحي حديدي، محمد الماغوط، وسيط النثر، أداء الشاعر وجدل القصيدة، ص22

[3] - صبحي حديدي، محمد الماغوط، وسيط النثر، أداء الشاعر وجدل القصيدة، ص25

ومؤشر رامز ودال على تغير حركة الأنساق الثقافية العربية عبر الخطاب الشعري الجديد، وعبر تغير أنماط الولاءات الثقافية القديمة، بما في ذلك الوطن والقبيلة، والدين، والأب إلى دوالّ شعرية مفرغة من محتوياتها القديمة. يقول الماغوط في قصيدته «الخطوات الذهبية»:"

آه كم أود أن أكون عبدا حقيقيا

بلا حبٍّ وبلا وطن

لي ضفيرة في مؤخرة الرأس

وأقراط لامعة في أذني

أعدو وراء القوافل

وأسرج الجياد في الليالي الممطرة

وعلى جلدي الأسود العاري

يقطر دهن الإوزّ الأحمر

وتنثني ركب الجواري الصغيرات

إنني أسمع نواح أشجار بعيدة

أرى جيوشا صفراء

تجري فوق ضلوعي"([1]).

يود الماغوط النجاة بالعبودية (وليس منها) في سبيل الخلاص من صليب المأمورية الإيديولوجية أو الميتافيزيقية الموجع والمسئول، كي يعود حُرا بهذه (العبودية) التي تسمح له بأن يعود إلى بدائيته الأولى، يدير شؤونه البسيطة بنفسه، ولا ينوء بعبء هذا الوجود المضني الذي اختاره كي يصير جديرا بإنسانه أمام قيم الوطن، والحرية، والحب. لذا فلا عجب أن يطْلع الماغوط يوما على الناس بعمل يحمل عنوان (سأخون وطني)([2])([*]). لأنه سليلٌ خالصٌ للنسق الجديد، وهو حين يرتكب هذه التوليفات اللغوية الشعرية من خلال قصيدةِ نثرٍ تُكتب

[1] - محمد الماغوط ، ديوان محمد الماغوط ، الآثار الكاملة ، ص54

[2] -محمد الماغوط، سأخون وطني، هذيان في الرعب والحرية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق،ط 4، 2004

([*]) - صدر للشاعر المغربي طه عدنان ديوان شعري متمرد عبر قصائد نثر تأخذ مادتها من لغة الإنفوميا المعاصرة عنوانه (بسمتك أحلى من العلم الوطني، منشورات المتوسط،2016)، يقدم الشاعر نفسه فيه هشة عارية لا تعبأ بالشعارات الوطنية التي أفرغت من محتوها أمام فضاعة ما آلت إليه قيم السيادة الواهية من انحدار وخور... وهو هنا يتقاطع مع خيانة الماغوط للوطنية المشوهة والشائهة.

عادة خارج القوالب الصياغية النمطية المعهودة فإنه يجد نفسه أمام تداع تعبيري حر ينسجم مع ما يعتمل في لا وعيه العميق، خائنا الهزائم، والخيبات، والقهر والاستبداد باسم الوطن، لا الوطن في حد ذاته، وخائنا القمع والنظر الأحادي للأشياء والكون والحياة في ابتذال ممل. إن أنساق النص حين تتخفف من ثقل المرجعية الواضحة تسفر عن رؤية انطباعية عرضية عابرة، تشير إلى ذات محايدة، ترصد الأحداث الخارجية رصدا ظاهريا يخلو من عمق الإحالة والتفسير الراجع، فتأتي العبارات رائقة لينة تشف عن هوة جرح قائلها، وتترفق بمتواليات اللغة عبر شعرية " يكون فيها التعبير عن الأفكار الطبيعية دون «إرغام اللغة» إذ أن «اللغة قد تلاقي إرغاما بفعل تعبيرات خشنة» حيث تربط أكثر الأفكار تنافرا تحت نير ذلك الإرغام"([1]). نحن إذن بصدد الحديث عن التحقق التام لمعجزة بودلير التي ذكرناها سابقا- التي تتجاوز القفز على الإيقاع العروضي إلى القفز على مفهوم الشعرية، وتقنية الانزياح عن قوانين اللغة وتراكيبها، عبر تحول نسقي ثقافي واضح ينعكس على تجربة الشاعر ورؤياه. ومن الطبيعي أن الشاعر وهو يواجه الحياة بلا تكأة إيديولوجية أو عقائدية تسند روحه فإن حزنه الوجودي سيكون أكثر كثافة، وأحدُّ نسقا في شعره من حزن الشاعر النمطي المنتمي... وهو حزن قاهر لذاته أولا، حين تتفسخ ويصبح انسحاقها مرعبا ومخلخلا لمقامات واقعها المشيدة. وهي هنا تصنع الفارق المضاد مع فحل الشعر العمودي، الذي تتضخم ذاته في الخطاب، لتُستَلبَ في الواقع لصالح أنساق المجموع. وهي هنا تتهشَّم وتتشظىَّ، وتبكي تلاشيها في الخطاب، لتبعثَ الشك في جدوى الخدمة المستدامة لهاتيك الأنساق الثقافية الراسخة.

[1] - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص252

4-حسين مردان / خروج المارد الكوني من جرة النثر المُركَّز:

ونحن إذ نعرض لأسماء أعلامٍ شعرية بعينها دون سواها في تاريخ الشعر العربي، وحركة أنساق التحديث فيه حتى قصيدة النثر المعاصرة، فليس على سبيل الحصر فقط، بل على سبيل المثال الدال والكاشف من خلال هذه الشخوص التي تُجلي منعرجات الجدة والاختلاف التي رسمت مسار مجرى الأنساق في الشعر العربي. ويُعد الشاعر العراقي المتمرد الهامشي الصعلوك والأقل ذكرا وإشادة في تاريخ المدونة الشعرية الحديثة حسين مردان (1927-1972) مثالا بارزا كشَّافا لما نحن بصدد الحديث عنه.

كان هذا الشاعر العراقي يكتب شعرا منتهكا للأخلاق وللأعراف الثقافية السائدة، وكان قارئا نهما ومتابعا للشعر والفكر العالمي، متأثرا ومستلهما للذات الفرنسية العدمية، القلقة، النزقة، والمارقة ممثلة في الشاعر الآبق (بودلير). لقد كان حسين مردان"ذا أسلوب خاص كوَّنته ثقافة موسوعية، واطلاع حياتي، وتجارب فردية ومكتسبة مكنته من أن يمارس ألوانا من الإبداع؛ شعرا ونقدا ونثرا مركزا، ومقالات حتى شبّهه البعض ببودلير العراق"([1]).

ويبدو أنه من يجرؤ على الأنساق القيمية والأخلاقية لمجتمعه، تهون عليه تبعا لذلك الدعة والطمأنينة التي تنعم بها أنظمة قولهم، وفنونهم وآدابهم، إن في مضامين ما يكتبه، أو في الشكل الكتابي الذي يرتضيه لنفسه بديلا عن شكل يُذكِّرُه بإذعانه الرمزي لمثلٍ نسقية يُباركها السائد.

مارس حسين مردان الصعلكة والتشرد في أزقة الخطاب، كما مارسها في أزقة الحياة والمدن الجديدة التي تكاثرت فيها بؤر اللهو الذي عب منه هذا الشاعر حتى استنفذ عمره فيه " فهو يؤكد في مناسبة وغير مناسبة أنه إنسان متحلل متفسخ متجرد عن كل ما يمُتُّ إلى بني الإنسان بصلة"([2]) متأثرا بالوجودية السارترية([3]) التي قرأها وغلبت على روحه، منتصرا لحرية متوحشة جامحة منطلقة لا أسوار تحُوز ركضه اللاهث نحو المستحيل، ولا قيم ولا مثل تؤطر وجوده ومخياله الوثاب."فقد ألف حياة التشرد...بل أحبها بتلذذ وارتياح تامين لكونه عبْد حرية لا تطاق"([4]) كما يقول عن نفسه. وهي حرية ستكلفه حياة ملؤها التيه والنبذ والتهميش، وستجرجر

---

[1] -عبد الرضا علي، الذي أكلت القوافي لسانه و آخرون، شخصيات و مواقف في الشعر و النقد و الكتابة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص ص 42،43

[2] -كامل سلمان الجبروري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 - ، منشورات دار الكتب العربية، بيروت، ط1، 2002، ج 2 - ج – ز، ص 240

[3] -ينظر، حسين مردان، مقالات في النقد الأدبي، المطبعة العصرية، بغداد، ط1، 1955، ص 51

[4] - عبد الرضا علي، الذي أكلت القوافي لسانه و آخرون، ص 27

جسده الواهن بالأرق والقلق إلى أروقة المحاكم وسراديب السجون، منذ ديوانه الأول الفاضح (قصائد عارية 1949). وهو ديوان يشف عن ذات خليعة تنشد المتعة، وتكشف ما حجبته الثقافة العراقية المحافظة من حرمات.

وفي ديوانه المذكور هذا لا يجد القارئ أثرا للتجديد على مستوى الشكل... فجل القصائد مسبوكة محبوكة ومنظومة على ميزان خليلي أصيل. غير أن المضامين الصادمة، والسخرية اللاذعة المثيرة للسخط على ما تعارف عليه مجتمعه من عادت وتقاليد، وفحيح الأجساد الحرَّى المحمومة التي يرشح بها نصه منتصرا لقيم جديدة أهملها الخطاب الثقافي والشعري العربي الممجد للروح وللجواهر النقية وللمعاني السامية على حساب الظواهر الزائفة الزائلة العرضية (المِتْعَويَّة) العمياء. كلها تختصر الموقف الذي اختاره حسين مردان من الثقافة والشعر العربي السائد. حين يصير الرهان على استهداف الأنساق الخبيئة في الشعر.

وحسين مردان لم يكن تعوزه القدرة على أن يظل معبرا عن مشاعره وأحاسيسه باقتدار كبير عبر أوزان الخليل التي حذِقها وأبدع بها. ومع ذلك كان الرائد السبَّاق، والمبتكر لشعرية طافحة داخل النثر تحت مسمى «النثر المركز»، متحدثا عن الدافع الذي أدى به إلى هذا الاختيار، بقوله" إن تحطيم القافية الواحدة في الشعر الحديث لم يستطع إنقاذ الشعر من حوض الصمغ الذي يغرق فيه، كما أن تجزئة التفاعيل وتقطيعها- ولو أنه قفز بالشعر العربي قفزة جبارة إلى الأمام- لم يستطع كذلك أن يبتر أو يقتلع السلاء من أغصانه الخضر، وأرى أن العقبة الوحيدة التي تقف أمام اندفاع الشعر العربي إلى الذروة هو الوزن. ذلك الرنين الرتيب الذي يشوش صفاء المخيلة، ويكتم نبضات الروح وحركاتها ويشوه طراوة الخيال وألوانه التي لا تحتمل مطلقا الضغط أو التحديد، وقد آن لنا أن ندعو إلى القضاء على الوزن فنرفع بذلك كيس الرمل الثقيل عن عنق الشاعر المعاصر"([1]).

لقد شعر حسين مردان وهو الشاعر الذي بَرِمت أذناه من صخب الإيقاع العروضي الخارجي الذي يراه مشوِّشا وحائلا دون التقاط صافٍ ونقي لما يعتمل في أعماق ذات الشاعر لحظة الإبداع، حتى بات يتصوره (الوزن) العقبة الكأداء التي تعترض الشاعر المعاصر دون وصوله إلى تمثل متطابق لصبوات ذاته وأشواقها الراهنة المستجدة والمختلفة، لقد ابتليَ الشاعر المعاصر في رأيه بقدرٍ سيزيفيٍّ يحول بينه وبين وصوله اليسير إلى قمة

[1] -حسين مردان، الأرجوحة هادئة الحبال، منشورات مطبعة الرابطة، بغداد، دط، دت، ص ص، 5،6

إبداعه وتوصيفه لمواجيده وهو يحمل كيس الرمل الثقيل الموهن مُعبِّرًا به عن هذه الأوزان الثقيلة التي تحيله دائما إلى خارج إطار ذاته في نظره.

لقد كان حسين مردان في نقده لتواضعات الثقافة السائدة، وفي تشيعه للمختلف ضد المألوف والمؤتلف لاذع الخطاب، صارما لا يلوي على رأي، ولا يرعى جانب مؤسسة أو سلطة أو شخصية ذات مهابة حتى ولو كان «الجواهري» نفسه أيقونة الثقافة العراقية الحديثة بامتياز. فقد كان حسين مردان يزدري شعر الجواهري، ويستهين بهالته وعظمته التي صنعتها السياسة في نظره. فإذا" كان الجواهري [في تصوره] قد نجح في قصائده السياسية السابقة لتعبيره عن سخط الشعب الواعي تجاه الفئة الحاكمة ؛فليس معنى ذلك أنه في مقدور الجواهري أن يخلق من كل معضلة اجتماعية أو أزمة سياسية موضوعاً لقصيدة ناجحة، وقد سقط في قصيدته هذه سقوطاً شنيعاً، أزعج حتى المعجبين به والمتحمسين لنبوغتهِ، إذ لم يوفق في عرض الموضوع عرضاً مثيرا كعادته في قصائده السياسية"([1]) وهو هنا ينقد إحدى قصائده. وهو جزء من موقفه من النص الشعري النمطي الاستهلاكي الذي يدغدغ العواطف، ولا يخترق الألباب، وهي قصائد تُربِّتُ على جسد الثقافة الأبوية الراسخة، وتبارك التخدير الخالد للجماهير بأفيون الخنوع لها حسب ما يتصوره حسين مردان ومن دار في فلكه. ليصير النثر المركز التأملي نص الانعتاق، والانفراط من أحبولة الموتى التي لا زلنا ندور في مغزلها. والشاعر الذي يذعن —في نظره- لتصميم الآباء وما درجت عليه الذائقة النمطية من تلقٍّ يظل واعيا طافيا فوق إحساسه وهو في صميم عمله الإبداعي، يحاول أن يغوص في أعماق تلك اللحظة ويغيب لكن الوزن يمنعه، ليبقى العقل متقدا، والعقل عُقال الأنساق. يقول مردان:"الوزن يمنع الشاعر عن التعبير عن العالم السفلي بطريقة انسيابية —التداعي- فيفرض العقل سيطرته كاملة، ولعل هذا السبب هو الذي دفعني إلى الثورة على الوزن والدعوة إلى تحطيمه، فأنا —كشاعر- أحس أحيانا بأشياء صغيرة جدا تدور في مطاوي نفسي البعيدة لا أستطيع نقلها إلى الورق كما أحس بها لأن الوزن يمنعني من ذلك لأنه يجعلني في حالة وعي دائم، في الوقت الذي أحتاج فيه خنق ذلك «الوعي» لأدع روحي تقئ ارتعاشاتها كما هي عندما كانت في مخبئها السري لذلك خلقتُ النثر المركَّز لأهرب من وجه الوزن الكريه. بل إني منذ اليوم، لن أنظم الشعر الموزون، لأني أريد أن أقذف ما في نفسي وأعماقي دون تشويه "([2]) هذه تصورات شاعر من الراسخين المتمرسين المهرة في

[1] -حسين مردان، مقالات في النقد الأدبي ، ص12
[2] - حسين مردان، الأرجوحة هادئة الحبال، ص 9

امتطاء صهوة العروض العربي، وكتب قصائد تقطر شاعرية وترشح نضارة وإبداعا بها، ومع ذلك فها هو يشكوها لمِوَاجيد ذاته، ويسِمُها بالسَجَّانة المكبِّلة المقيِّدة، وبالخمرة الرديئة المغشوشة التي لا تدفع بمن يعاقرها إلى شواطئ النشوة المنشودة في أقاصي تطلعاته الشاعرية. لقد أمعن حسين مردان في التأكيد على صداميته الثورية ضد مصطلح واحد اختاره ممثلا لثقافة المجموع برمتها. إنه (الوزن)، ليصير الوزن رديفا لـ(النسق) في حالته كشاعر يرفض أن يزدرد مُخدّر القطيع بتعبير الوجوديين العدميين الثوريين. فهو حين يمعن في التأكيد على مطاردة أطياف النسق خلف الإيقاع، عبر قوله (لذلك خلقت النثر المركز لأهرب من وجه الوزن الكريه)، فهو يترك أثرا في نفوسنا مؤداه أنه لا ينفك يقاوم شبح النسق المِوَقَّع، ويجهد كي يُقنع ذاته شعريا عبر شكل متحرر جرئ ومبكر، لم تُسَلِّم الذائقة العامة به ولم تحلم بوجوده بعد، وهو في مطالع الخمسينيات مستبقا جماعة شعر، وقصيدة نثرهم الفرنسية البرنارية بسنين.

لم يجرؤ حسين مردان على تسمية ما يكتبه من نثرٍ مُركز قصائدَ شعر، أو قصائد نثر، فقد كان يهمه أن يكتب شيئا مختلفا وحسب. شيئا يشبه ما يعتمل تحت شغاف روحه الملتهبة، وهو الشاعر المقتدر الذي لا يضيره أن يُنزَع تاج الشعر من رأسه، بقدر ما يصل إلى خَلاصه بالكلمات السديدة التي لا تصْدُف عن معانيه القصية؛ طريدته التي لا يحسن اصطيادها بالخطاب الشعري المِوقَّع. لذا فهو حتى حين يكتب نثره، يكتبه موزعا على بياض صفحته كأنه نثر عادي، لكن القارئ المعاصر يجد فيه شعرية لا تعلو قصيدة النثر الراهنة على سُمُوِّها الإيحائي وكثافتها التعبيرية . يقول:

"خطوة.. خطوتان.. عشرة.. مائة.. إلى أين؟ ليس هناك مكان معين.. المساء لحاف خلق، يتمدد على جبهة الأفق. لكم هو حزين هذا اللون الرمادي الباهت! خطوة. ورفع أحدهم يده بالتحية.. من يكون؟ وتلفت إلى الوراء.. إنه لم يشاهد مثل هذا القالب. هذا الشكل المفرطح! هذا.. ما أثقل المساء!" ([1])

وحين نعيد ترتيب العبارات على طريقته في كتابة النثر المركز نقرأ ما يلي:

خطوة.. خطوتان..

عشرة.. مائة..

إلى أين؟

[1] -حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، 1972 ، ص 213

ليس هناك مكان معين..

المساء لحاف خلق،

يتمدد على جبهة الأفق.

لكم هو حزين هذا اللون الرمادي الباهت!

خطوة.

ورفع أحدهم يده بالتحية..

من يكون؟

وتلفت إلى الوراء..

إنه لم يشاهد مثل هذا القالب.

هذا الشكل المفرطح! هذا...

ما أثقل المساء!

ولا نشعر أننا أمام خطاب شعري يختلف في شيء عما يُكتب اليوم بوصفه (قصائد نثر).

ويبدو أن النفس البودليري، والسوداوية التي تطبع نصوصه ألقت بظلاله على مكتوبه الشعري خاصة في ديوان بودلير القاتم (سأم باريسLe Spleen de Paris). لقد كان بودلير يكتب عن البغايا، واللصوص، والكلاب الضالة، والمرضى والمشوهين الذين أسقطتْهم الخطابات الشعرية الكلاسيكية من معجمهم، كما كان حسين مردان مرددا وواصفا في شعره " لبائعات الهوى، وسكنة المواخير"([1])، مهرِّبا إلى الشعر موضوعات جديدة، كان الشعراء في زمنه يتعالون عن وصفها، والرهان على جماليتها، عبر أستيطيقا القبح التي ابتكرها (بودلير) وتجلت في شعر حسين مردان عربيا. وعلى الرغم من اطلاعه الواسع على ثقافات العالم وآدابه وفلسفاته، فقد ظل شعره متخففا من ثقل الأفكار الكبرى، وهالات التصورات المتوعّرة، ليظل شعره شفافا نفاذا إلى ارتعاشات روحه العميقة، واختلاجاتها الخاصة، تماما كما صوّر بودلير اكتشافه لمعجزة قصيدة النثر – كما سنرى في ما يُستَقبَل من بحثنا- واستبطن أثر التخلي عن الإيقاع الموسيقي الخارجي في استبطان سلسٍ ودقيق لمكنونات الذات.

[1] - عبد الرضا علي، الذي أكلت القوافي لسانه و آخرون، ص45

ومثلما جنح بودلير بشعره للهوامش الهشة، عبر لغة تعدل عن النمطية الفخمة، فإن حسين مردان" كان يعمد أحيانا إلى استخدام مفردات شعبية، لاسيما في طراز خاص، تلتصق عنده بموضوعات اللهاث من غير أن يكلف نفسه عناء تغييرها إلى مفردات فصحى...وفسر الدكتور محسن اطميش ظاهرة شيوع العامية في شعره ...أنه كان يحاول تقريب معانيه الشعرية من نساء عراقيات معينات تعلق هو بهن، وقد لا نكون بعيدين عن الصواب، لو أننا قلنا أيضا إنهن «أنصاف أميات» أو «أميات» لأنهن بحاجة إلى مثل هذه اللغة لكي يفهمن شعر شاعرهن" ([1]) . لم يكن حسين مردان معنيا في شعره بالمثقف المؤسساتي، ولا بالمتلقي النخبوي، ولم يكن يتغيا مجدا شعريا عبر السلالم المتعارف عليها... لقد اجترح شعرية متهتكة الأسوار تذروها رياح الحياة من كل الجهات. شعرية منفتحة على العوالم السفلية –كما يقول- وعن الزوايا المعتمة التي لا تراها البصيرة الشعرية النمطية. لتكون صوت المسحوقين والمنبوذين والمشردين والمرفوضين، وكذلك كان نثره المركَّز المنبوذ يرْصُف لقصيدة النثر دربَها المعبَّد في تاريخ الثقافة العربية الممتد. لتظل هذه القصيدة تحتفي برجع صدى الهوامش القصية، تستنطق المسكوت عنه، وتثير وحشية الصمت الرابض تحت مرموزات الهيمنة والاستلاب. وأهمها صمت الجسد والطبيعة أمام صوت الروح والثقافة الطاغية، والعقل النسقي، التي انتقدتها الفلسفات العدمية النتشوية المعاصرة، والتي أفادت الفئات البشرية المحرومة داخل هذه المنظومات، ليصير للفقد وللجوع والرغبة أنساقها في مواجهة أنساق الامتلاء، والاكتفاء، والعفة. فقد" انتقد نيتشه في«جينيالوجيا الأخلاق» القيم التي أعطت الأولوية للعقل على الجسد مما سبب للجنس البشري الإحساس بالذنب والمعاناة، وتولَّد عنه الشعور بالضغينة، كما تحدى التراتبية التقليدية بين العقل واللاعقل، والطبيعة والثقافة، الحقيقة والخيال التي تسببت –في رأي أصحاب النظرة الأنثوية- في استبعاد النساء من تاريخ الفلسفة لارتباط المرأة التاريخي بالجسد واللاعقل والطبيعة....الخ والنظر إليها نظرة دونية"([2]) . ويتجلى نص حسين مردان نابيا وفجا في الناس، وهو يقدم نفسه بصورة مختلفة عن تلك التي يبدو بها الشاعر الرومنسي. والشاعر الكلاسيكي الممتلئ بأنساقه، القانع باكتمالها، عبر شعرية تكون بمثابة إنصات للرغبات العميقة في بئر الجسد البشري المعطلة والتي كدرتها انساق العقل الأبوي.

يقول مردان : "

[1] - عبد الرضا علي، الذي أكلت القوافي لسانه و آخرون، ص ص 43، 44

[2] -أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة،دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص 97

إن جبيني الخشن كنشارة خشب

لا يحس بعطر الورد

أنا لا أبحث عن الحبَّ

لأني لا أعرف الربيع

أعرف الجوع

الجوع الذي يلتصق بنفسي

والجوع الذي يعيش في معدتي

والجوع الذي يدور في رأسي"([1]).

يرتبط مفهوم الحب هنا باندفاع روحي مدرَّب ثقافيا تجاه الطرف الآخر، وهي دافعية مسئولة تنبني عليها مؤسسات، وعقود والتزامات مذعِنة لتواضعات اجتماعية معينة يدينها حسين مردان كما يدين ما تعارف عليه المجتمع من جمال، وذوق رفيع، فهو غير معني في مكتوبه الجمالي بالوردة، ولا بالربيع، ولا بصورة الشاعر ذي الحس المرهف العاكس لخرير الجداول، وزقزقة العصافير، وزرقة السماء في شعره...طالما أن صوت جسده المتضور جوعا وفقدا وحرمانا أعلى من صوت روحه الشادية للجمال وبالجمال.

ويبدو أن أمثال هذه التجارب هي مدخل مهم للولوج إلى عوالم قصيدة النثر الراهنة وأنساقها، وفهم منطلقات الإنزياحات النسقية التي آلت إليها جمالياتها.

[1] - حسين مردان، مختارات، مجلة الأقلام العراقية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، المجلد 19، ع7-12، 1984، ص 131

5– قصيدة النثر والشعر الحر بوصفهما تأنيثا للأنساق :

إننا حين نقرن في هذا المبحث قصيدة النثر مع الشعر الحر، فلأننا إذ نتتبع أي تغيير في حركة أنساق الشعر، وانزياحاتها الجمالية التي ترسم مدارات جديدة في أكوان الشعرية العربية، نلمح أيضا، فاعلية النسق الثقافي الحادث في التأثير على مجريات ذلك التغيير. فلا شك أن حداثة قصيدة النثر وحداثة شعرائها استلهموا من الحداثة الشعرية الأولى (قصيدة التفعيلة)، وما فتحته من آفاق جديدة أمام بصيرة الشاعر المعاصر" وإطلاق اللغة من قبضة الرواسم، واللوازم «الكليشيهات» التي استعبدت الشعر العربي قرونا طويلة (...) وقد مكن انطلاق الشاعر من أسر القالب على أن يسيطر سيطرة تامة على النغمة الموسيقية وإخضاعها في خلق موسيقي بعيدة عن الطنين والرنين، وفي خلق زمن جديد، زمن مفتوح لا يحده القالب، ولا يحول بينه وبين الامتداد، وكانت هذه المحاولة في الشعر كفيلة بأن تخلق محاولة مماثلة في الواقع الرتيب اقتصاديا واجتماعيا باعتبار كل جديد شكل من أشكال تطور الحياة "([1]) كما يقول عبد العزيز المقالح الذي نكاد نفهم من مصطلح (القالب) الآسر عنده (النسق الثقافي) المضمر في الخطاب، ذا الوظيفة الشبحية الخفية التي تتلبسُ في هذا الصدد بالموسيقى العروضية، ودليلنا في فهمنا المتأوّل هذا تعقيب عبد العزيز نفسه حين يقرن ترابط زحزحة هذا القالب النسقي الجمالي بزحزحة تعتري بنية الوقائع الإقتصادية والاجتماعية في آخر مقولته.

لم يكن عمود الشعر العربي ينتظر هزات نسقية أعنف من تلك الهزات المتكررة التي تعرَّض لها في مختلف محطات الشعرية العربية عبر تاريخها الطويل بدءا" من شعر الشعراء المحدثين في العصر العباسي، وكذا الشعر الذي يبدو عليه الخروج الشكلي، مثل الموشحات، وفن البند والمواليا، والمخمسات وغيرها، وكذلك تلك المحاولات المبكرة في الشعر الحر منذ 1919 في العراق إلى عام 1947 "([2]).

ففي هذا العام القاطع الفاصل من تاريخ شعريتنا العربية سترتج دعائم النسق العمودي ارتجاجا بينا. وستتم إدانة خدمته الطويلة لثقافة الذكر/ الفحل/ الأب ولو بشكل ضمني على يد امرأة شابة يافعة في بدايات عقدها الثالث من عمرها من عام 1947 في السابع و العشرين من شهر تشرين الأول حين فجرت في وجه

[1] -جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث(حوار مع عبد العزيز المقالح)، دار الشروق، بيروت، ط 1، 1984، ص341

[2] - عبد الله الغذامي ،تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت ، ط 2 ، 2005 ، ص 73.

العمود العربي قصيدتها الشهيرة (الكوليرا)(*) بشكل إيقاعي جديد تتقوض فيه تفعيلات الخليل الشطرية وتستسلم لتداعيات شاعرها بشكل حر يفتح مغاليق النص الشعري على احتمالات جمالية جديدة لم تعهدها الشعرية العربية من قبل تحت يافطة الشعر الحر. فلقد أصيب النسق الفحولي بقصيدة (الكوليرا) وسيترنح عبر سيل من التجارب التحديثية التي ستترى و تتوالى واسمة الشعر العربي بسمات غير تلك التي كان عليها .

وفي حديثه عن قصيدة التفعيلة يرى الغذامي أن عمل نازك في تغييرها العروضي التجريبي لقصيدة الكوليرا " كان مشروعا أنثويا من أجل تأنيث القصيدة . وهذا لم يكن يتم لو لم تعمد - أولا – إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة ... وأخذت ثمانية بحور هي الرجز، والكامل، والرمل، والمتقارب، والمتدارك، والهجز ومعها السريع والوافر وتركت الثمانية الأخرى، وفي هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث،فالمأخوذ هو النصف ، والنصف هو نصيب الأنثى "([1]). غير أننا لا نستسيغ فكرة الأخذ والترك هذه بوصفها صنيعا قصديا واعيا تبتغي نازك منه التدليل على موقفها الأنثوي بقدر ما هو اصطفاء للبحور الصافية دون المركبة تجنبا لعُرى وتمفصلات التماسك والمتانة، وبحثا عن المنطقة الهشة في بنيان الفحولة الشعرية القائم حتى يسهل تفكيكه وحلحلته وتقويضه واختراقه والانفلات بعدها من أنماط هذه الماكنة الإيقاعية المكرورة إلى تجارب أكثر تحررا ومروقا فيما بعد . على الرغم من أن الغذامي يحاول أن يجد لها تأويلا أنثويا لاختيارها للبحور الصافية دون غيرها ،كونها " تقبل الزيادة والنقصان والتمدد والتكرر عبر التصرف بالتفعيلة الواحدة زيادة ونقصا. هي واحدة متكررة كحالة الجسد المؤنث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرر...

(*) - الضبط التاريخي مهم في هذا الصدد و أهميته من أهمية خطورة الأنساق الثقافية الذكورية التي ستعمل على الممانعة اللاهثة من أجل سلب هذه الأنثى أولوية الريادة في هذا السبق الطلائعي الثقافي بينها وبين الشاعر الكبير المجدد بدر شاكر السياب التي لم تحسم إلى الآن ." فقد كانت نازك حريصة على تأريخ تلك المحاولات مبرهنة على صدق ما ترمي إليه من ريادتها لهذه الحركة، فهي تشير إلى أنها قد نظمت قصيدتها تلك يوم 27-10-1947 و قد نشرت في بيروت ووصلت نسختها إلى بغداد في 01 كانون الأول 1947، و في النصف الثاني من الشهر نفسه صدر ديوان السياب (أزهار ذابلة) الذي يحتوي على قصيدة حرة (هل كان حبا) " (ساندي سالم أبو يوسف ،قضايا النقد و الحداثة ،دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) البيروتية ، ص 142). و الظاهر أن أحدهما لم يكن على اطلاع بصنيع الآخر فالشرط الثقافي للتخطي صار من النضج لدرجة أنَّ تواتر تجليه عند أكثر من تجربة في ذات الظروف أكثر من وارد . لكن مع وجود امرأة في مواجهة عمود الفحول العتيق يطرح أمامنا – هنا- أكثر من علامة دالة . خاصة وأن هذه المرأة كانت متحمسة لصنيعها، ومنظرة له أكثر من غيرها، حتى أنها اشتطرت في اعتماد التجديد (القصدية) إلى جانب وفرة الإنتاج بهذا التحديث المقصود، في سبيل الفصل بين تجديدهم التفعيلي وتجديد رواد مطالع القرن العشرين الرومنسيين منهم خاصة، وعلى غرار علي أحمد باكثير الذي ألجأته الترجمة إلى ابتكار شكل يشبه التفعيلة وغيره.

[1] - مجموعة باحثين ، عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2003 ص 80 .

أما البحور الأخرى كالطويل والمنسرح والمديد وغيرها ... فهي بحور الفحول، فيها سمات الفحول وجهوريتها وصلابتها، وفيها من الجسد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عمودا صلبا راسخا لا ينزف ولا ينتفخ"([1]).

هكذا بدت قراءة عبد الله الغذامي الإسقاطية لمشروع نازك الملائكة التحديثي، ولشعر (التفعيلة) عامة بوصفه نسقا تأنيثيا، رابطا صفات التأنيث بأنماط التفاعيل الشعرية (الطروادية) التي تواطأت مع نازك الملائكة ورواد التحديث في زمنها كي تسمح هشاشتها، ومرونتها بالتوغل في بنيان الفحول، ومن ثم تقويضه حتى ينكشف النسق الرابض فيها، ويتم تغييره . لكننا لا يجب أن ننساق وراء فكرة أن الإيقاعات غير الصافية هي إيقاعات الفحول وحسب . فما زلنا نحفظ من الشعر الجاهلي أشعارا من بحور صافية ترشح فحولة، وتمجيدا لقيم الذكورة القبلية الأبوية. كما قرأنا في مُعلَّقة لبيد مثلا لا حصرا، ومن البحر الكامل الصافي مادحا أبوِيَّةَ قومه:

"من معشر سنت لهم آباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها"([2])

فالإيقاعات عامة، والقوالب الصياغية ذات المسافات الصوتية المتساوية تنسجم وظيفيا مع الثقافة الشفاهية وإرسالياتها التواصلية بين الأفراد والأجيال، وكلما كان الإيقاع بسيطا يستميل آذان السامعين، كان أجدى وأجدر بالحفظ والنقل والرواية. وبالتالي يتيسر تعالق الأنساق الثقافية الثابتة بالنسق الجمالي فيُحفظ ويُكرس بالتداول والتكرار المستمر للحامل الفني والمحمول النسقي. فليس الإيقاعُ المركب أقرب إلى نسق الفحول من غيره بالضرورة.

غير أن معظم الدارسين لهذا الحدث الشعري (النازكي/السيّابي) المجدد في بنيان القصيدة العربية يقفون عند معطاه الجمالي أو الأسلوبي أو الإيقاعي ويندر – في حدود ما استقصينا - وجود من تتبع الخيوط الثقافية الرفيعة التي تهتز تحت هذه الظاهرة وتتحكم في صيرورتها . ولقد " أشارت نازك الملائكة نفسها إلى أن حركة الشعر الحر تستمد مشروعية وجودها واستمرارها من كونها ضرورة اجتماعية محضة وأنها ما قامت إلا تلبية لحاجة روحية تبهظ كيان أفرادها المجددين و لذلك فإن هذه الحركة التي تمتلك جذورا اجتماعية قاومت كل حركات وأدها "([3]). فالهزة البنيانية التي أحدثت شروخا اعترى سطح العمود الشعري لا ينبغي أن نقف عند

[1] - عبد الله الغذامي ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، ص ص 17 ، 18 .
[2] - لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر ، بيروت، دت ، دط، ص 179
[3] - ساندي سالم أبو يوسف ،قضايا النقد و الحداثة ، ص 146 .

ظواهرها ولا ننفذ إلى تلافيف الظاهرة، وما تخفي من أنساق جديدة طارئة بدأت تأخذ دورها في تحريك الأثر الجمالي لصالح مهيمناتها الطارئة، وبشكل صار أكثر تسارعا وإلحاحا على التجريب وإعادة التجريب عبر لهاث مستفحل أججته الوسائط الثقافية الجديدة وكفاءتها التواصلية الفائقة، إذ صار التواصل مع المختلف، والآخر، عبر الترجمات والصحف وسبل النشر اليسيرة الجديدة يتهدد الأنساق القديمة، وينسل إلى مخادعها الآمنة، ويؤثر في تمركزاتها. كما أن للأسفار المتاحة، والإرساليات العلمية، واحتكاك شعوبنا بالمستعمِر وثقافته دورا في بداية الترنح الذي مسَّ هيكل تلك الأنساق، وأهمها علاقة الرجل بالمرأة، والدور الجديد الذي صارت تلعبه المرأة في المجتمع، بدءا من تعليمها، وتسنُّمِها المناصب السيادية في الثقافة والسياسة.

فالهواجس اللاواعية التي تتسرب إلى مخيلة المرأة المبدعة الجديدة وهي إزاء نص عمودي لا يتحيز لوجودها يجعل إحساسها بالاغتراب وبشهوة تقويض وخلخلة هذا الهيكل النسقي المهيب القانع بسيرورته أمرا لا مفر منه على خطورته .خاصة إذا استقر في تصورنا أن الشاعر المجدد – عموما – و كما يقول أدونيس :"لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا، إلا إذا عانى في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر، الكامن وراء العالم الذي نثور عليه، دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والنفي "([1]) ، ونازك الملائكة الشاعرة الأنثى ضاقت ذرعا بالأنماط الشعرية السلفية فتضجرت وصرخت متسائلة في مقدمة باكورتها الأولى (شظايا ورماد):" ما لطريقة الخليل؟ ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين؟...ألم تعلكها أقلامنا حتى مجتها؟...لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبك، وبانت سعاد "([2]). هذه الأسئلة الصارخة المثقلة بالسأم والضجر، والملل العقيم الذي لا ينتج توليفات إبداعية تحاكي وجدان الشاعر المعاصر، وتستجيب لرؤاه وتمثلاته الجديدة. هذا الشعر الذي لم يزل يشيح بوجهه عن الحياة وصخب نهرها المتجدد قابعا في قبو أنساقه . شعر لم يزل حبيس (سعاد) التي تبين وتبتعد وتنأى وينبغي لها أن تظل بعيدة عن منال الشاعر كي تظل موضوعا لا ذاتا تنازعه فعاليته في الخطاب.

[1] -أدونيس، زمن الشعر، ص 46

[2] - نازك الملائكة ، ديوان نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ، مج 2 ، ط 2 ، 1979 ، ص ص 8 ،9 .

لقد أحسنت نازك الاستشهاد بطلل الحبيبة في الشعر كنسق قاتل حي في المضمر الشعري السائد حتى عصرها. عصر العمران والارتباط بالمكان والحِلِّ الدائم فيه، وعصر الاتصال الذي لم يعد فيه ألمُ فراق الأحبة يعتصر القلوب بحدة لا تضاهيها إلا حرقة الفقد الأبدي بالموت. فحين تَبِينُ سعاد قديما فهي تبين إلى الأبد، وتبين معها رغبات الشاعر، وأشياءه الحميمية التي تربطه بالحياة بلا عودة. لتظل المرأةُ عبر هذا الخطاب معادلا موضوعيا لهُوّة الفقد المحفورة في ذات الشاعر بينه وبين رغباته. وحين تحاول المرأة أن تنقلب على هذا الدور عبر هذا النسق فسيبدو الدور منتحلا فجا وهو ما دفع بالناقدة بنت الشاطئ وهي تتفحص شعر (الخنساء) بقولها : :"أتمثلها قوية الشخصية إلى حد العنف، أشبه بالفارسات الأمازونيات، بطلات الرياضة الخشنة "([1]) ، لما تكتنزه شعريتها من الذخائر الفحولية ما لا تكتنزه قصائد بعض الفحول من الشعراء الرجال. لدرجة انسحاق وامّحاء ذاتها داخل أنساقهم.

لاشك أن في (طريقة الخليل) وأجراسها الموسيقية المأثورة في الإضبارات الشعرية عبر العصور ما يساعد على سرعة تداول ونقل وإعادة إنتاج هذه النسق و تثويره عبر الأجيال . خاصة أن ذاكرة الشاعر التقليدي المجهزة بالحافظة الإيقاعية لها قدرة قاهرة على" تحريك هذه الحافظة وإثارة تداعياتها في اتجاه خاص دون غيره، أثناء عملية النظم ... و بمجرد أن يختار الشاعر لنفسه وزنا خاصا وقافية بعينها، ينْظم عليها، فإن العدد الكثير(أو القليل) المختزن في ذاكرته من القصائد القديمة المتحدة مع هذا الوزن وتلك القافية يتأهب للحركة في المستويات الشعورية واللاشعورية من ذاكرة الشاعر"([2]). فمعدن القالب الشعري القديم ذو ناقلية عالية للأنساق الطيفية المخاتلة . سواء من حيث موسيقاه الظاهرة الإيقاع المتجانسة القوافي المتقاربة أو من حيث نظام الشطرين المتوازيين المتساويين المتقاربين في التردد. فترتبط أفكار وموضوعات ووقائع وأنساق النص الشعري القديم بالجديد وتتلبس عالقة بهياكل التفاعيل التي يصعب على الشاعر الإحيائي الفكاك من كماشتها فتنهمر من لاوعيه في خطابه الشعري شاء أم أبى . و نازك كامرأة شردها نسق الفحول وشعرية العمود . تحاول – بوعي منها أو من دونه - أن تشوش هذه الناقلية الدينامية للأنساق في الذاكرة الجمعية المتشعرنة. عبر إحداث

[1] - بنت الشاطئ ، الخنساء ، سلسلة نوابغ الفكر ، دار المعارف ، مصر ،(دط) (دت) ص24

[2] - جابر عصفور، الوزن و ذاكرة الشاعر التقليدي ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت، ع 459، فبراير 1997، ص 82.

فواصل، وتقطعات، وتصدعات، وتشتيت حر للتفعيلات فوق بياض البث الشعري ما من شأنه الحيلولة دون التنافذ السلس للأنساق العابرة للأجيال وللخطابات.

لقد كان بدر شاكر السياب -شريكَ نازك في الانقلاب بمركبة الشعر العربي من سكته العمودية العتيقة- شاعرا عموديا قبل أن ينضو عن روحه عباءة هذا النسق المعدني المعيق لطيرانه الحر في فضاءات أشعاره . وكان في إمكانه أن يستمر في التعبير عن مشاعره بهذا النسق. لكن غربته فيه، ورغبته في استلهام وتهريب أنساق عصره إلى عمود الآباء لم تكن لتَمرّ، وتتيسَّرَ إلا عبر خلخلة ولو جزئية في بناء هذا الصرح، وهي خلخلة لها دويها وتبعاتها المتوالية فيما بعد. فالتربص النسقي الجديد بأنساق الآباء كان وراء هذا الانقلاب الحادث " فالسياب ونازك الملائكة -وهما الرائدان هنا- كانا سيظهرانا عاديين لو أنهما لم يجدا غير الصيغة الشعرية العمودية، وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة أن هذه الصيغة، هي صيغة إنقاذ للمبدع ذاته لكي يكون مبدعا لأنه في حال المنافسة على ما هو قائم فإنه لن يَبُزَّ سابقيه(...) إذن هي مشروع لتحقيق الذات، ولإبراز الذات بوصفها مبدعة، ومتميزة، وكصوت مسموع وملحوظ. على أن الخروج على السائد هنا سيحقق للخارج مقاما لا يتحقق له في ظل البقاء في الجماعة الشعرية. لقد وجد الفرد فيها مجالا ليرتقي بنصه وصوته وينافس إبداعيا. وهي لهذا صوت الهامش والظل، بمعنى أنها صوت الهامش إذا ما تاق لأن يكون متنا"([1]). إن هذا التململ الإيقاعي لا ينبغي أن يُدرك عند حدود التنويع الجمالي البريء والمحايد فحسب، ففي التنازع التاريخي المحتدم بين المتن والهامش، بين المهيمن والمقصي، بين ما أعلت من ذكره الثقافة، وما أمعنت في إقصائه أو نسيانه أو السكوت عنه تكمن الدوافع الرئيسية التي تقف وراء هذا التململ. وهو ما سيسفر عن تمثيلات جديدة في النص الشعري للذات وللموجودات.

تنفرد نازك الملائكة عن رادة التجديد في الشعر الحديث الآخرَيْن (بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي العراقيين) بخاصيتين اثنتين؛ أولهما كونها شاعرة وأنثى شرقية داخل خطاب شعري يئد فعالية الأنثى في أنساقه، بحكم أنه ازدهر منذ عصر الوأد الجسدي للمرأة. فهي أكثر منهما دافعية و تحرقا لإزعاج سمت هذا الهيكل الراسخ المهيب منذ أن كانت ذواتُ جَدّاتها تُمتهن وتُبتذل وتمّحي من حيث يُراد لها أن تنكتبَ داخل الخطاب وخارجه. وثانيهما أن تلهفها يفيض عن حاجتها لكتابة شعرية مغايرة ويتعداها إلى التنظير والدعوى العلنية

[1] - عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص ص 31،32

للخروج عن هذا النسق الذكوري الصريح . هذان العاملان يجعلان من تحيزنا لنازك الملائكة - بوصفها المدخل الإشكالي الأبرز في القراءة الثقافية الأنساقية لبواكير التجديد في الشعر العربي من خلال ما يسمى بالشعر الحر - تحيزا مستساغا لصالح القضية التي يود أن يطرحها البحث. فهي لم تكتف بوضع ديوان شعري به نصوص شعثاء مارقة متشظية (شظايا ورماد) بل بوبت إطلالة هذا العمل بمقدمة بها «بيان» أو «مانيفستو» جريء وضحت فيه موقفها من بنيان (الخليل بن أحمد) ومن القصيدة العربية عموما مفتتحة بمقولة لبرنارد شو " اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية "([1]) معلنة بصراحة لم يعهدها الآباء من الأبناء البررة بأنساقهم، فما البال بشابة يافعة ترفع عقيرتها في وجه أنساقهم قائلة: نحن " ما زلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية "([2]) إلى أن يحتد بها الموقف من هذا الإرث المثقِل فتقول في شكل نبوءة يمامية زرقاء " والذي أعتقده أن الشعر العربي، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب القديمة والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة "([3]).

لقد بدأت الأنساق الفحولية تتعرض لتحديات محرجة في تاريخ شعريتنا العربية،لا قِبل لها بها من ذي قبل، خاصة عندما تعصف بقلوعها المهابة أنثى يافعة من بنات ذاك العصر المختلف. ولا شك أن للظروف السياسية والاجتماعية الضنك التي مرت بها الأمة العربية من فقر وجهل واستعمار أجنبي ظالم مستبد قاهر للكبير وللصغير، للمرأة وللرجل تجعل من إرادة الأب العربي وشيخ القبيلة العربي رخوة مرتعشة مهزوزة حتى على بيته وعلى قبيلته أمام صائلٍ أجنبي قد يُداهم عليه حريمه وحرماته في أي وقت دون أي صدٍّ يُتوقَّعُ منه . فالموت والجوع هما سادة القرار الآمر الناهي يومئذ ...فلقد انكسر أنف الفحل المتعالي الذي لا تلين له قناة ، وتجلت سوأته أمام نسائه وبناته. لذا فلا نستغرب أن يتعالى صوت أنثى مهيضة الجناح ، غضة الإيهاب كنازك الملائكة على أعتى بنيان رمزي فحولي للثقافة العربية الفحولية، في خضم عصر ترزح فيه الأمة العربية تحت نير القهر الاستعماري الغاصب للحريات والإرادات الفردية والجماعية .

[1] - نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة ، ص 7
[2] -المرجع نفسه، ص8
[3] -المرجع نفسه، ص 28

ليس بعيدا عن أيام كتابة نازك لقصيدتها /الشرارة (الكوليرا) وبأشهر معدودة سيشهد العالم العربي ما سيسميه بعام النكبة 1948. وستكتب شاعرة جريئة مُحايلة لنازك الملائكة اسمها (فدوى طوقان) (سيرتها الصعبة) وستشهد قائلة :" صادف خروجي من القمقم الحريمي مرحلة درامية تمر بها الأمة العربية ...فمع سقوط فلسطين عام 48 تزعزع بنيان المجتمع العربي التقليدي "([1]) . وفي ذات الكتاب تقول فدوى:"مع انهيار السقف الفلسطيني عام 1948، سقط الحجاب عن وجه المرأة النابلسية، وكانت قد كافحت طويلا لتتحرر من ملاءتها"([2]).

لقد انكسرت الفحولة السياسية والاجتماعية التي كانت تدَّعي حماية المرأة والوصاية عليها وبالتالي امتلاكها وحيازة ذاتها لصالح مالكها. ما سينجر عنه انفجار للصوت الأنثوي كي يتولى زمام أمره بنفسه و يذود عن حمى ذاته وكينونته ووطنه وقيمه بنفسه . ففي ظل هيمنة الأغيار تستوي هامة القاهر ومقهوره أمام القهر الأكبر فيصبح صوت الأنثى منفلتا من مراقبته لذاته وأكثر استقلالا وتحديا ومسؤولية. ويرى الباحث (نزيه أبو نضال) مصداقا لما نذكر أنه " في زمن سابق كانت شهرزاد تحكي، لمجرد أن تحمي رأسها من سيف شهريار، ولكن السيف اليوم قد تثلّم وهُزم بلا هوادة . وباتت شهرزاد أكثر قدرة على الحكي ، كي تقول ذاتها هي، وتعلن ذلك المسكوت عنه منذ ألف ألف عام "([3]).و لقد جاءت قصيدة (الكوليرا) لنازك الملائكة مفارِقة بشكل صادم لما تعارف عليه الشعراء والقراء من شعر في عصرها من جهات عدة؛ فالانكسار والتصدع العروضي الفضائي الذي يعكس انكسار الذات الأنثوية في الثقافة العربية وفي الخطاب الشعري العربي جعل من ثيمة الحزن- كعلامة للتأنيث في هذه القصيدة- مهيمنة بصورة دالة عبر تكرار لفظة (الموت ...الموت ...الموت... موتى ، موتى ... ضاع العددُ...) ([*]) الأمر الذي يستنكف الشاعر الفحل المتعالي الذي لا

---

[1] - فدوى طوقان ، رحلة جبلية ،رحلة صعبة ، دار الشروق عمان ، ط3 ،1988 ، ص 142

[2] - المرجع نفسه، ص 138

[3] - نزيه أبو نضال ، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2004 ، ص 26

([*]) - في الموت تفكيك وتفتيت لجسد الحياة، والموت حين يتحلل في النص (الملائكي) ويتردد دويه في أوصاله عبر تقنية التكرار، فإن أعمدة الهيكل العمودي لا تلبث أن تخرّ مسفرة عن بياضات جديدة، وانفراجات قرائية، وانزياحات بصرية كانت معتمة عن عين القارئ التي كان النمط السالف يحجبها بسواده التعبيري المكتمل، ولا يسمح لهذه البياضات بالتنويعات التعبيرية المتعددة، لتنفتح على ممكنات تأويلية أكثر خصوبة وأكثر خطرا حتى على النسق وسدنته . ففي ارتباط ظهور هذا النص الطلائعي المجدِّد بالموت و بالكوليرا المميتة تحديدا إيذان بانطلاق كرنفال المشهد الأبوكاليبتيكي عبر أكثر من موت رمزي في الشعرية العربية بدءا من هذا النص، وهو موت مستشرٍ بشكل فادح وغير مراقب ويتحرك في كل اتجاه لأنه بلا عدد، وما كان بلا عدد فهو غير متوقع وخارج دائرة السيطرة .

يجهلن أحد عليه، على أن يرتجف أمام الموت بهذه الحال، أو أن يسقط في دوامة كدر وانكسار بمثل هذه الحدة. وتلوذ بالتكرار الذي يشبه النشيج والندب الذي تنفرط من خلاله معقولية الضبط التركيبي المتوازي في الشعر المألوف، ليضيع العدد، والحساب الإيقاعي، والتصميم على المقاييس المرسومة، لينسى التجريبُ خطواتِه الأولى، ويستمر ويختلف ويتوالى بلا حساب و(بلاعدد).

كما أن تفجير السرد/ الحكي في كيان النص الشعري القديم يتجلى بشكل سافر في هذا النص، وفي السرد في تراثنا أكبر انفلات للأنثى من قيد الاستفحال الشهرياري . " فالحزن من جهة و الحكي من جهة أخرى هما الفعلان الشعريان المشكلان للنص، وهما معا قيمتان شعريتان غير فحوليتين "([1]).و هو هنا حزن أنثوي مخلص لقضية المرأة عكس الحزن النسقي الفحولي القديم الذي استحقت به الخنساء وسام الإشادة والاحتفاء الفحولي على حساب أنوثتها .فالطبيعة المسموح لها بالمرور إلى جوانية الخطاب الشعري أن تبكي وتنكسر لا على ذاتها بل على الرجل الفحل المفقود.أما الحزن الجديد عند نازك الملائكة فهو على النقيض من سالفه تماما فهو حزن ناجم عن وعي المرأة بذاتها السليبة في الخطاب الثقافي، بل هو حزن مسؤول. فإذا كانت الخنساء تبكي ضياع سندها في الوجود، في وسط لا تُرثىَ فيه المرأة من قبل الرجال، فهي أحيانا تُردم بالحياة. أما حزن نازك والشاعرات اللواتي سيكتبن بعيدا عن مؤسسة العمود فهو حزن الذات المالكة التي فَقَدت، أو حزنُ صوتها لا صوت الرجل. وهو أيضا بداية تململ الرهينة التي ظلت طيعة للتعاطي الموضوعاتي في أنساق الخطابات الأولى. فبإمعان النظر في بعض عناوين ديوانها الأول (شظايا ورماد) نعثر لها على نص بعنوان (مرثية يوم تافه)([2])، يتبين لنا فيه درجة انحراف نازك الملائكة عن النسق القديم وبسخرية تلذع من خلال عنوانه. فهي لا ترثي رجلا فحلا علَمًا في رأسه نار، تأتمُّ القبيلة والهداة به ... بل هي ترثي يوما تافها؛ أي مذكرا لغويا تافها لا يستحق الأسى ولا الرثاء طالما أنه تافه. مذكر لغوي يتستر – دوما- على فحل ثقافي يتوارى خلفه، سلَبَها فاعليتها في الخطاب، وسلبها إمكانية أن تمتلك الموضوع في الشعريات النسقية القديمة، وهو نسق يتلبس بالزمن، في صورة رجل سيمضي من وجودها الذي سيستمر من دونه، وستئده كما ستئد ذلك اليوم/التافه، ليبقى صوتها ملعلعا فوق دِمَن حضورهم بلا ألم وبلا شعور دائم بالذنب :"

مرت الساعاتُ في شبه بكاء

[1] - عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، ص 54
[2] - نازك الملائكة ، ديوان نازك الملائكة ، ص94

كلها حتى المساء

عندما أيقظ سمعي صوتُه

صوتُه الحلوُ الذي ضيعته

عندما أحدقت الظلمة بالأفق الرهيبِ

وامّحت حتى بقايا ألمي، حتى ذنوبي"([1])

. ها هي نازك الملائكة المعاصرة تقلب الطاولة على مجلس الفحول. لتكون ذاتا فاعلة ويكون الرجل الحبيب موضوعا مشتهى لتملكها، كما هي موضوعا مشتهى لمتملكه، وبضمير المخاطب الصريح، أو بضمير الجمع المتكلم، عندما يصبح الرجل شريك المرأة ورفيقها في مواجهة ظلام التخلف، وأشباح الفناء والفقد، كما في قصيدة «غرباء» :

" أطفئ الشمعةَ واتركنا غريبَيْنِ هنا

نحنُ جُزءانِ من الليلِ فما معنى السنا?

يسقطُ الضوءُ على وهمينِ في جَفنِ المساءْ

يسقطُ الضوءُ على بعضِ شظايا من رجاءْ

سُمّيتْ نحنُ وأدعوها أنا:

مللاً. نحن هنا مثلُ الضياءْ

غُرَبَاءْ" ([2]).

هذا النص لا يخلو من انزياح نسقي جديد . فهو في الوقت الذي يبكي فيه انطفاء شمعة الذات تحت وابل الظلمات، تنطفئ بوضوح تابعية المرأة للرجل، حين يتجلى وقوفهم الواحد أمام خط الخطب الداهم الذي يتربص بحبهما وأحلامهما ومشاريع وجودهما معا، حتى يُدانا معا بالغربة والمحو والإبعاد. وهي هنا هي التي تأمر وتحرِّض وتواسي. ويبدو أن هاجس الماضي، وأنساق الآباء هي التي تتقصد دروبهم السرية نحو الغد/غدهما. حين تقول:"

[1] - نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة ، ص 97

[2] - نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ص118

لم يكن يعرفنا الأمس رفيقين ...فدعنا "([1]) ليصير الأمس هو الرقيب، وهو الذي يعترض طريقهم في وجه الوصول إلى موضوع رغبتهم داخل سرديتهما العاطفية والوجودية...

إن العلاقة الحدية الضدية بين مذكر تافه وامرأة لا قيمة لها في المرثية الملائكية الجديدة في عنوانين لنازك الملائكة وهما (مرثية يوم تافه) من ديوان (شظايا ورماد) و(مرثية امرأة لا قيمة لها) من ديوان (قرارة الموجة) ([2])، تجعلنا نتأكد من سبق إصرارها وترصدها لتمثلات الأنساق في الخطاب الثقافي. فالتافه صفة أو حكم صادر منها لوسم دال مذكر ارتبط وجوده في المدونة الرثائية العربية بالفروسية والتعالي والطغيان والهيمنة، وهي هنا تستخفُّ باليوم الذي عرفت فيه الرجل/الحبيب إذ ستستمر حياتها آمنة مطمئنة من دونه. وفي وصفها لامرأة بأن لا قيمة لها إشارة إلى المرجع الجمعي الذي أفرغ هذه المرأة التي ماتت في صمت من أي اعتبار. وبين المرثيتين تتجلى لنا خيوط المكيدة الانقلابية التي تنسل بها نازك عبر هذا الشعر الجديد المناهض، انطلاقا من القاعدة الحرجة في بنيان الفحولة الشعري وهو (الرثاء)؛ علة وأد الصوت الشعري النسوي في التراث استخداما أو محوا أو ترويضا. فهل سيتسنى لنا أن نجزم بأنْ لا قراءة لانبثاق الشعر الحر- بوصفه مشروعا أوليا لبداية التأنيث الشعري- على يد امرأة بالذات إلا عبر الحفر في تحولات الثقافة العربية، وما طرأ على المجتمع العربي من تحديات ضد أنساقه ؟ وإلى أي مدى ؟. وهل من الإنصاف لحقيقة ما جرى في أواخر العام 1947 أن نكتفي بوصف الأمر على أنه لا يعدو أن يكون تحويرا عروضيا من شاعرة سئمت التوزيع الشطري العمودي ورطانة الإيقاع القديم فأرادت أن تنام على جنب إيقاعي جديد، وفقط.... قانعين بالوقوف عند سطح هذه الظاهرة التي كانت تضمر أخطر مما تبدي." ولقد أسهمت نازك الملائكة نفسها بتغذية هذا المنطلق الفني الصرف، ربما لأنها لم تكن تعي أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه ،بسبب هيمنة النسق الثقافي، الذي هو نسق ذكوري، عليها، وتطبّعها بشروطه "([3]). أو لربما هي حيلة أو مكيدة مبطنة من أنثى تخشى على نفسها من بطش الرجال وهي تتربص بأنساقهم، فتُطَبطِب على رؤوسهم بكونها أحرص على قيمهم منهم. وهو نفسه ما كشفت عنه رسالة مي زيادة إلى باحثة البادية تقول فيها:" أسيادنا الرجال أقول (أسيادنا) مراعاة بل تحفظاً

[1] - نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ص 120
[2] -المرجع نفسه، 273
[3] - عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ص 16.

من أن ينقل حديثنا إليهم فيظنوا أن النساء يتآمرن عليهم .. فكلمة (أسيادنا) تخمد نار غضبهم...إني رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون "([1]).

ولذا فإننا سنقرأ في مواقف نازك الملائكة اللاحقة مراجعات واضحة مختلفة عن مواقف نازك الشابة اليافعة المحبة للحياة والمنطلقة بذاتها وبنصها ضد رقابة الآباء في الحياة وفي الخطابات. خاصة في مقدمة ديوانها (شجرة القمر) حين تقول:"لم يكن يدور في خلدي أن أناسا من الشعراء سيتخذون عملي الاضطراري سُنّة يحتذونها في منشوراتهم الشعرية ودواوينهم. ولكم جزعت عندما صرت أرى في المجلات قصائد موزونة على الشكل العربي وزنا تاما ولكنها تكتب كتابة فوضوية وكأنها نثر لا شعر" ([2]). ومع ذلك فجلُّ ما كتبته، وأغلب الوجوه التي قدمت بها نفسها للشعرية العربية لم يخلد منها، ولم يكن منها ما هو مؤثر إلا الوجه الانقلابي الذي ظهرت به عبر «شظايا ورماد». غير أن الشظية أتت على تماسك أنساق العمود، دون أن تعي نازك خطورة ما أقدمت عليه مع السياب والبياتي اللذين كرسا هذا التحديث الذي بدأت ملامحه الأولى منذ مطالع العشرينيات.

لقد أخذت أحجار الدومينو تتساقط الواحدة تلو الأخرى بعد الزحزحة الناعمة التي ارتكبتها نازك الملائكة في تراتبياتها القديمة . لم يكن يدور في خلد نازك ولا في منظور من عاصروها أنها كانت تبشر وتباشر انهيارات وانجرافات وتصدعات مرعبة في هيكل الشعر العربي الراسخ على الرغم من أنها القائلة في مقدمة باكورتها الشعرية الأولى :«أن الشعر العربي، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا» ومع هذا فقد راعها هول الفالق الذي اعترى جبل الشعرية العربية بسببها وبشكل فاق توقعها واحتمالها، لدرجة الرهبة التي دفعتها إلى المراجعة لبعض ما ورد في شظاياها الأولى الحارقة للتخفيف من غلواء ذلك الخطاب التجاوزي التحريضي الجريء عبر كتاب لاحق عنونته بـ(قضايا النقد المعاصر) بعد ما أبدته في مقدمتها لديوان (شجرة القمر).

إن الخطر المحدق بالنسق الثقافي في الخطاب الشعري العربي لم يكن في يوم من الأيام هاجسا مؤرقا ومزعجا وجادا إلا عندما اقتربت نازك ومن ورائها (السياب) من قلعة الفحول. معلنة بدء التقويم التأنيثي في رزنامة الشعر العربي وتدشين سيرورة جديدة في حركة الشعرية العربية تشكل في صميمها انقطاعا ثقافيا مع الأنساق

[1] - نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة ، ص 16
[2] - المرجع نفسه، ص416

السالفة. الأمر الذي ابتعد ببعض النقاد والدارسين لتلك الفترة عن جوهره معتبرين ما جرى في صورته الشكلية مجردَ تنويعٍ على نمط أو إضافةً أو ملحقا لأصل. ف " لقد طغى الراهن واللحظي على أفق التحليل، وتغلب الانشغال بولادة القصيدة على تلمس الأصيل في ركام ما كان يكتب في ذلك الزمان البعيد القريب. كما تركز الاهتمام على الانتهاك الشكلي، دون النظر إلى ما أحدثه التغيير في الشكل من انقلاب في الدلالة ورؤية العالم "([1]). ولعل من أفدح الاختراقات التي مارستها نازك الملائكة على البنية القديمة بقصد صهر الحواف الحادة والصلبة للقوافي التي تعزل الأبيات وتحول دون تواصلها الدلالي والإعرابي فيما يسمى قديما بـ (وحدة البيت)، تنهدُ نازك بطموحها الأنثوي إلى تأنيث العمود القديم بالسرد. وذلك بجعل البيت الشعريّ العربيّ أكثر مرونة وقريباً من النثر حين يصبح المعنى لا ينتهي بانتهاء القافية " ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت "([2]) . بل بانتهاء الدفقة الشعورية أو الوحدة الدلالية وهو ما يجعل أنساق الشعر تتهيأ كي تحتمل أنساق السرد. ولعل جماعة الديوان والمدرسة الرومانتيكية من قبلها قد تنادوا إلى هذا إبداعا وتنظيرا وتجريبا.

الأمر الآخر الذي وَسَم تجربة نازك المغامِرة بالتحديث الطلائعي ذي البعد الثقافي النسقي المضاد هو مسألة الإيقاع والوزن، وموقفها المفارق منه. فالخروج عن الإيقاع المعياري الخارجي الصاخب للقصيدة (السيمترية symétrique) القديمة هو انتصار لإيقاع الجسد، وإيقاع الذات، وإيقاع النَّفَس، أي إيقاع الشاعر نفسه لا إيقاع المعيار النسقي ذي الأثر الراجع، وهو ما كانت تراهن عليه نازك كأنثى تبحث عن تمثلات هويتها الحرة في منظومة صارمة ...فإيقاع الجسد والنفَس/نفس الشاعر المعاصر لا الشاعر الغابر الذي شبع موتا، هو ما تسعى نازك إلى تأهيله تملصا واستقلالا عن بنية النمط الأبوي المستحكم" ولذا فإن ما يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النفس، ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي وقوانينه العامة. إنه أيضا رؤية المبدع للعالم . تدمير القوانين العامة، وإعادة تركيب المتتالية . المتتاليات، حسب إيقاع النفس، مقدمة لتدمير سلطة اللغة وأنماط الخضوع لتراتب مسبق للوجود والموجودات"([3])، وهو تراتب كان محفوظا ومهاب الجانب بفضل تلك (الشعرنة) النسقية الصلبة .

[1] - فخري صالح ، عين الطائر في المشهد الثقافي العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2003، ص 57 .
[2] - نازك الملائكة ، ديوان نازك الملائكة ، ص16.
[3] - عبد العزيز المقالح ،الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة ، بيروت، ط 1 ، 1981 ، ص 28

فنازك الملائكة مهما حاولت التعديل من حدة الصدمة التي أحدثتها (الشظايا) في بنيان الشعر العربي -عن وعي أو لا وعي منها -قد كانت لفكرتها وتأجيجها لممكنات شعرية جديدة في الشعر العربي فعل العبوة الناسفة لبنيان مؤسسة الفحول التي ظلت – أي المؤسسة – تُحيِّدها عن قصدها وهويتها وتحيّد الشاعر الجديد في كل زمن يمتد قبله فيلوذ بالصمت بحثا عن نسق شعري جديد يستجيب لأحاسيس ذاته الجديدة، وهو موقف شبيه بما حدث للمرأة الجاهلية «ضاحية الهلالية» التي هامت على وجهها في النسق الشعري الفحولي تبحث عن ذاتها وتتلمسها، فلم تجدها، واستعصى الأمر عليها، فقالت: "

وإني لأنوي القصد ثم يردني عن القصد ميْلانُ الهوى فأميلُ"([1]).

أيان كان الشاعر صوت قبيلته، لا صوته. أما وقد استدار الزمان دورته وانتقل الوعي الشعري من طور المشافهة والخطابة، إلى طور الكتابة فقد صار متاحا للمرأة الانفلات من قضبان الحريم وتسريب مواجيدها الحرة إلى أبعد دار نشر أو صحيفة أو حبيب، دونما حاجة إلى البحث عن أقرب طريق آمن لخيمة النابغة العكاظية. كما أن الحدود الاجتماعية الفاصلة بين مجتمع الرجال والنساء قد تلاشت. فقد صار بوسع الكتابات والرسائل أن تخترقها وتتخطى حيطانها. وعلى الرغم من أن التجارب الأولى للتحديث لم تكن بقوة لاحقاتها التي ستستهدف عمق البنى الشعرية العربية في صميم أنساقها إلا أن" الشكل الشعري ...الذي ظل جامدا قرونا قد انفجر، [إذ] تأسس بدله مفهوما جديدا للشعر، بل لِحدث الكتابة عموما، وانبنى التأسيس لإعادة النظر في الصرح الثقافي العربي بدءا بالجذور... فمن الثابت تاريخيا أن بداية التحول كانت من النصوص الأولى التي تمكنت من كسر(قداسة)، عمود الشعر ، سيما (السياب) و(نازك الملائكة) حيث جاءت التفعيلة الخليلية فيها ناتئة، منها يتولد أغلب إيقاع النص، وينشأ بعضه الآخر عن بروز القافية في أكثر من موضع، وهذا يعني أن هذه النصوص لم تخلق إيقاعها الخاص وطاقتها التركيبية الخاصة، بل أشارت فقط إلى أن الخروج على المؤسسة الشعرية القديمة أمر ممكن، ومليء بالاحتمالات المغرية "([2]). لقد حُسِمت تماما مسألة سقوط

[1] - ينظر عدنان الصايغ ، اشتراطات النص الجديد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2008، ص 367

[2] - خوجة غالية ، قلق النص ،محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط1 ، 2003، ص 18

الشعر العربي في سدسم الصيرورة وانتهى الأمر . إذ ارتطمت قارورة الشعر العربي المتعالية بالحياة ؛ الحياة كنهر صيروري هادر....

6- قصيدة النثر وأنماط تلقيها

إن الاحتقان الذي سببته قصيدة النثر أثناء انبثاقها في النسيج الجنساني الأدبي العربي والجدل الحاد حول مشروعيتها ومبرر وجودها ما كان ينبغي – في حقيقة الأمر – أن يكون سجالا حول تلق جمالي لأثر مستجد، بل كان ينبغي أن ينغرس أكثر في فداحة وجسامة ما استهدفه هذا الجنس في أساسات الأنساق، حتى تتضح أبعادها ومنطلقاتها. لقد انقسم التلقي القرائي والنقدي لقصيدة النثر إلى أكثر من فريق، بين الذين تحمسوا ودافعوا عن هذا الجنس من النقاد، وأولئك الذين امتعضوا وتبرموا وسخطوا عليه . وهناك من أقر بجماليتها وشعريتها لكنه استكثر عليها أن تحظى بمكان جنساني داخل محمية الشعر العلية. وهناك من حسر دائرة اعتراضه على هذه الحادثة داخل المنظور الجمالي الشعري أو العروضي/الإيقاعي، وقليل ممن اعترض على هذه القصيدة اعتراضا راديكاليا نسقيا بيّنا انتصارا لأنساق الآباء، ويرى في تشجيع هذا النمط من الاختراق الجنساني بلبلة وهتكا لقيم ثقافتنا الأصيلة. إن "قصيدة النثر ليست حدثا عروضيا أو فنيا وحسب. بل هي ظاهرة تعبيرية آخذة في التشابك مع كافة الخطابات الإنسانية، وهاهي تحتل مساحة واسعة من المشهد الثقافي العربي لتكون لسان الغائبين والمغيبين، ووسيلة تعبيرهم الأدبي الأوسع، إذ تتسع حتى لمن هم خارج تصنيف الشعراء. وقد باتت لذلك الاحتشاد أكبر منعطف ثقافي يتهدد الذاكرة ..."([1]). كما يقول الباحث السعودي محمد العباس.

فهي حين تتسع حتى لمن هم خارج تصنيف الشعراء، فلأن معاييرها جديدة ومختلفة، ولأن شعريتها وجمالياتها مفارقة إلى حد افتراض تصنيفات وطبقات جديدة للشعر وللشعراء لم يعهدها الشعر العربي من قبل. وهي تصنيفات قد تعيد الاعتبار لكل غائب ومغيب داخل الثقافة. سواء المضامين الشعرية الجديدة التي همشها الشعر العربي، أو أنماط التلقي للشعر، أو هوية الشاعر وجنسه ومقامه داخل المجتمع الشرقي.

فالسجالات الحادة الناجمة عن تلقي قصيدة النثر بالذائقة السلفية المكرَّسة التي تذرع الرصيف الجمالي المعاصر بالنظر عبر المرايا الخلفية، لن تنصف هذا الجنس الجديد الذي بات " يعاني من الخصام الحاد مع الذاكرة الشعرية العربية، فهو شعر قطيعة، مؤسس على رفض الذائقة من جانب، والتباس المفهوم والأدوات والمصطلح من جانب آخر، فيما يسميه أحمد يوسف (جينيالوجيا ضائعة) ضمن قراءته للتجربة الشعرية

[1] - محمد العباس ، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر ، ص 75

الجزائرية الأحدث، الأمر الذي يجعل من الشريحة التي تتعاطاه تبدو بانقلابيتها، فوق الجماعة، أو خارجة عن الوعي الجمعي وذائقته ... فمرد القطيعة لا يمكن أن يعود إلى رداءة النصوص الحديثة أو ضعف موهبة الشعراء الجدد كما يُزعم دائما، ولكن بسبب تحولات مريعة في الحساسيات والقيم الإنسانية "([1]).

إن مقاربة جمالية قصيدة النثر بالمعايير القديمة، والاحتكام إلى شعريتها على ضوء الشرط الجمالي النمطي سوف يسفر حتما عن أحكام إسقاطية تتعسف في تقييم شعراء قصيدة النثر، من قبيل ضعف الموهبة، ورداءة النص، ولجوء الشاعر إليها لأنه توعّرَ المسالك العالية للشعر الموزون... وغيرها من الأحكام التي أدت بهذه الحساسية الشعرية الجديدة إلى التوغل الجسور المغامر داخل أحراش اليُتم، والقطيعة، والانفصال المنبتِّ الذي يحاول أن يبتكر متلقيه، لا أن يجده، أو يواعده. فالنقد العربي ذو الرؤية النمطية لم يحاول أن يُعدل من معاييره كي يواكب الحراك الإبداعي الجديد، ويقاربه بشروطه الجمالية الجديدة، بقدر ما انبرى لبخس قيمته، وعده قاصرا عن بلوغ السمو الجمالي الذي تم تسقيف غاياته القصوى. وهو ما ساق أدونيس وهو يضيق ذرعا بالمأزق التنميطي الذي يبتعد بالذائقة النقدية عن مقاربة حقيقة ما آلت إليه القصيدة العربية الحديثة وانزاحت بأنساقها الجديدة بعيدة عن أنساقهم إلى القول بأن:" الممارسة النقدية التذوقية للشعر العربي الحديث، ما تزال...مثقلة بالطرق القديمة ومعاييرها في التذوق والحكم. لذلك من العبث الأمل في نشوء نقد حديث ليوازي التجربة الشعرية الحديثة، إذا لم يخرج النقد هو أيضا من إطار المعيارية القديمة للنقد خروجَ الشعر الحديث من المعيارية القديمة للشعر"([2]) .

6- 1- مشكلة التجنيس:

يبدو أن الطرح النقدي الذي تقف خلفه إيديولوجيا معينة توجه دفة مقارباته هو الذي يعكس المواقف الحدية الأحادية بين الرفض المبرم الأعمى الذي لا يلتفت، ولا يُراجِع، والمتحمس لها، المتشيع المتعصب لأنساقها وجمالياتها إلى الحد الذي لا يرتضي شعريةً أو جماليةً يمكن أن تتجسد خارج جنسها . ومعظمهم من كتابها من النقاد الشعراء. وحين انفتحت النظرية النقدية المعاصرة على سائر النظريات والعلوم الإنسانية عبر التحليل الثقافي المقارن والعابر للحدود وللأنساق لأن النظر النقدي وحاد إلى تعاطٍ أكثر مرونة مع الظواهر، والخطابات يتم من خلالها رصد أبعادها داخل شبكة من العلاقات الداخلية والخارجية، بحيث يصبح ما كان

[1] - محمد العباس ، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر، ص 76
[2] - أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ج3، ص 272

موسوما بالتباعد والتناقض، والتضاد وحدة متآلفة متناسقة تتفاعل تحت دينامية النسق الواحد الجديد في كنف الطرح العولمي الطاغي. يقول حسين جمعة مؤكدا رفضه" ما انتهت إليه حالة الخطاب النقدي عند بعض مفكرينا وأدبائنا، ومثقفينا، فهو بين حالين إما الإتباع والتقليد، وإما الانغلاق والتعصب ....فتجليات المنهج التكاملي...لا تسمح بحالة الانغلاق، ولا بحالة التبعية"([1]).

وقصيدة النثر؛ هذا الجنس الصادم لمنظومة التلقي القديمة إن لم نقاربها في ضوء ما آلت إليه النظريات النقدية الكونية المتفاعلة فإنها ستظل عصية على التمثل، كما فهمها عز الدين المناصرة، حين عرَّفها بأنها:" جنس مستقل ونص مفتوح على الأنواع وعلى الآخر (هجين)، أما أيديولوجيا قصيدة النثر، فهي أيديولوجيا العولمة...العولمة بجمالياتها الشكلية ووحشيتها المرعبة"([2]). ويبدو أن صفة الوحشية المرعبة التي نعت بها الباحث (عز الدين المناصرة) هي إحدى التعريفات والتوصيفات الصادمة التي قُدّمت للمتلقي العربي وأجَّجتْ توجسه منها ومن عوالمها. وهو حين يقول بأنها نص أيديولوجي عولمي ، فلأنه يتهم " شعراءها أنهم أتباع فوكوياما وخدم النظام العالمي الجديد"([3]).

لقد باتت قصيدة النثر كما المرأة الشرقية المطاردة بشبهة الفضيحة المحتملة، فهي منذ ولادتها جنس مُدان ومتهم ومُربك بدءا من اصطلاحها البرزخي الذي يشوش على حرس المرقاب النسقي ملامحَ هويتها بين حدود المفاهيم والمدلولات . فبدت عصية على المراقبة – باصطلاح فوكو – و هذا ما حدا بـ(عز الدين المناصرة) إلى تبني مصطلح قصيدة النثر/قصيدة خنثى([4])، وكأنه بصدد الحديث عن شعر عربي بفحولة مستلبة أو منقوصة. وهو بمصطلحه (خنثى) لا يؤكد أنوثة قصيدة النثر بتاتا كما يبدو، بل هو منطلقٌ من أصل أساسه أن الشعر فحل، والسرد أنثى، و بينهما برزخ لا يبغيان. غير أن قصيدة النثر بفصاميتها المشاغبة توسطت عليه في الفاصل الأخلاقي والنسقي وأربكت إدراكه الذي لم يحتمل هذا الهتك السافر للحدود . فأراد أن يشفي غليل نفسه فيها بهذا المصطلح الأخلاقي الذي أراحه من عناء القبض على دلالة اصطلاحها المتنكر الفلوت، حتى

[1] -حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص ص 129، 130

[2] -عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، ط 1، 2002، ص531

[3] -ينظر عزالدين المناصرة، قصيدة النثر، المرجعية والشعارات،منشورات بيت الشعر، رام الله، آب/اغسطس، ط1، 1998، ص16

[4] - عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر، فلسطين ط1، 1998.

أثار بمصطلحه (خنثى) سخرية الباحث المغربي رشيد يحياوي الذي استهجن وصفه الفج هذا قائلا : " قصيدة خنثى ؟ بمعنى أنها تحتاج إلى عملية جراحية لإصلاح عضوها التناسلي . ولا نعرف – حسب هذا الوصف – إن كانت العملية الجراحية ستجعل من عضوها التناسلي قضيبا أم فرجا "([1]).

ومن المفارقات النسقية اللاواعية التي تحرك هذه الآراء، أن عز الدين المناصرة في كتابه (قصيدة النثر، المرجعية والشعارات) الذي اتهم فيه قصيدة النثر وشعراءها ونقادها بكل ما يزري بها وبهم شعريا، وثقافيا، وقوميا، يعلن في ذات الكتاب أن معظم من أرّخ لنشأة قصيدة النثر أهمل ذكر عز الدين المناصرة والشعراء الفلسطينيين كرواد حقيقيين لهذا الجنس الذي صار عنده خنثى، وجنس كتابي مُطَبِّعٍ مع الآخر/العدو، مؤكدا على أنه عضو في "المدرسة الفلسطينية التي كان لها الدور الأكبر في إيصال القصيدة الحديثة إلى الشارع"([2]). وبأنه طور"قصيدة النثر الفلسطينية عندما نشر قصيدته (مذكرات البحر الميت) في مجلة (مواقف) عام 1969، ثم نشر مجموعته (كنعانياذا) عام 1983"([3]). وهو في كتابه هذا سرعان ما ينحرف بالخطاب إلى ذاته، ومنشئِه في عرضٍ يعكس تضخما جليا لأنا تروم التسيد والريادة، وإن حُرمت ذلك تنطلق في التخوين والتشويه والإقلال من قيمة الجنس وشاعره على حد سواء . وسنرى في القادم من صفحات هذا العرض كيف أن أنساق قصيدة النثر ترفض الريادة، والرؤوس الفحولية المدببة. وتمعن في التوغل داخل خلجان جمالية تتموج اختلافا وتعددا معياريا، وتجددا في التشكيل إلى حد يستحيل معه الامتثال إلى نموذج شعري يتسيد ويرود. يقول رشيد يحياوي:" أما النصوص الحديثة ذات المنزع التجديدي للغة السرد النثري المنفتحة على الشعر، فإن السؤال الذي يطرح عادة عن مبررات اللجوء لأمثال هذا التحديث الموجه بوعي فني، هل هو هروب من السرد النثري الصرف؟

إننا نرى أنه تجديد يأتي في إطار تحولات ثقافية وفنية توازيها تحولات على أصعدة واقعية، اجتماعيا وسياسيا وثقافيا. لذلك إذا صح الحديث عن ...عبور أنواعي بين أنظمة التعبير، فإننا نتحدث في نفس الوقت عن حالة عامة تفصح عنها أسئلة مثل: ألا توجد التباسات فادحة، وربما غائرة في واقعنا السياسي والحضاري؟ ألا توجد تداخلات وانبهامات في تصور ذواتنا لكينونتنا، وأين يمضي بها مصيرها؟"([4]).

---

[1] - رشيد يحياوي ، قصيدة النثر العربية ، أو خطاب الأرض المحروقة ، ص 152

[2] - عزالدين المناصرة، قصيدة النثر، المرجعية والشعارات، ص 10

[3] - المرجع نفسه، ص12

[4] -رشيد يحياوي، الشعري والنثري، في الأدب العربي الحديث، مفاهيم وتحاليل، دار كنوز المعرفة للنشر، عمان-الأردن، ط1، 2016، ص 152

هذه التساؤلات الحيرى- وعلى غرار عدة تساؤلات نقدية رصينة ومتزنة- لم تقف أمام الظاهرة الإشكالية بوجوم ولا برفض، ولم تحاول أن تبحث لها عن توضيح أو تبرير مختلق نابٍ عن تكوينها وحيثياتها النسقية أو السياقية.. إنها تساؤلات لا تنتظر إجابات قطعية حاسمة بقدر ما تقف عند أعتاب هذه الظاهرة الجديدة متلبسة بسياقاتها السوسيوثقافية الجديدة أيضا، وهي سياقات الصيرورة، والسيولة الحداثية، واهتراء الحدود والتقطعات، والحواجز بين مجالات المعرفة والفنون والآداب والسياسة والاقتصاد وما إلى ذلك.

ومع كل هذا فيبقى أشكَلُ موقف تعرضت له قصيدة النثر وهي تحاول أن تحفر لها وجودا في أديم الثقافة العربية لتنغرس فيها هو الموقف الجنساني المريب الذي قدَّمت به نفسها للحياة الثقافية العربية...وظلت إلى اليوم مثار رفض وتبرم من سواد أصحاب الذائقة النمطية العريضة الأعظم. يقول الباحث والشاعر السوري محمد عماد الدين عبد المولى، وهو يحاول من جهة أن يتقبل جماليتها، وممكناتها الإبداعية الفائقة، ويرفض في نفس الوقت أن تظل تحت هذا المصطلح الجنساني المضطرب المتناقض بين بين. فهو بذلك يتصور أن:" قصيدة النثر هي تطوير للنثر العربي لا للشعر، ونعتبرها ثورة في النثر لا في الشعر، وهذا تعبير نراه أوثق صلة، وأكثر تجانسا مع حيثيات القضية"([1]). وهو هنا وعلى غرار الكثير ممن اتخذوا موقفا منقبضا من قصيدة النثر يطرح فكرة أن تلقيها الجمالي محفوظ ولا مصادرة عليه لو أنها قدمت وجودها خارج نطاق الشعر، ولم تقف —حتى- كعنوان فرعي تحت عنوانه الكبير. فالرفض هنا يبدو ذا طبيعة أجناسية محض .

6-2- الموقف الأخلاقي:

ذهب البعض في رفضهم لقصيدة النثر إلى استعمال مصطلحات فقهية دينية تُخرج قصيدة النثر عن الصراط المستقيم ، كما فعلت نازك الملائكة الحداثية المرتدة التي صارت شظاياها رمادا في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وهالها أوار نار التحديث الذي أشعلته بيدها، فتنادت إلى إخراج قصيدة النثر من دائرة الشعر قائلة في معرض حربها على جماعة (شعر) "شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاترها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على

[1] - محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005، ص 111

أغلفتها كلمة(شعر)، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه يجد فيها قصائد مثل القصائد...غير أنه لا يجد من ذلك شيئا، وإنما يطالعه...نثر اعتيادي مما يُقرأ في كتب النثر"([1]).

تنطلق آراء نازك ومن لفَّ لفها وهي تنبري للهجوم على (قصيدة النثر) من معطى ديني أخلاقي يستهجن (البدعة)، بوصفها سلوكا غريبا مريبا من شأنه أن يثير بلبلة في الأعراف والقيم السائدة لو تم السكوت عنها، وعدم استهجانها، والتطبيع معها، وامتصاصها ثقافيا واجتماعيا... وهي حين تلوذ بمصطلح (البدعة) في استهدافها لهذا الجنس الشعري المزعج على دراية تامة بالطاقة الإيحائية الكبيرة التي يكتنزها مصطلح (البدعة) ومدى تأثيره في الضمير الجمعي العربي المتشبث بأصوله، وقيمه وعاداته في فترة تاريخية حرجة من وجوده.

وفي تصريح نازك الملائكة الدعوي الإصلاحي -من وجهة نظرها- نستطيع أن نتلمّس تحت مقولتها فكرتين رئيستين هما:

- الوصاية على الثقافة العربية، وعلى تراتبياتها، وخطاطاتها النسقية الأبوية الموروثة من أن تُخترَق أو يقع تشويه أو تشويش لأدوات توجيهها، ولمَراقيبها النسقية الثقافية المراقِبة والمعاقِبة والمتعاقبة.
- الوصاية على المتلقي وذوقه، فالقارئ يبدو في توصيفها له أمام ظاهرة قصيدة النثر غِرًّا غُفلا معصوب الإرادة، وينبغي توجيهه ومراقبة مستهلكاته من الثقافة حتى لا تقع عيناه على أي منتج ثقافي جديد يسمم الروح، ويفتت الذات، ويشيع الفوضى في القيم .

ولعل هذه الحملات المستهجِنة لهوية قصيدة النثر هي التي دفعت أنصارها وكتابها إلى الازورار الاستراتيجي إلى الخلف، واستجداء نصوص السلف من متون بعض المتصوفة فضلا عن بعض النصوص السومرية والكتب المقدسة " ولم يقع التفطّن إلى أن التأصيل في مثل هذه الحال قد صار أقرب ما يكون على التحايل الذي يمارسه ضمير معّذب يحاول أن يتستّر على ما أحدثه المصطلح المستقدم من الثقافات الغربية من وجع في الذات "([2]). بسبب من جَلدٍ رمزي متواصل تتلقاه قصيدة النثر من سدنة المعيرة الدينية والقومية والأخلاقية .

إن المعيرة الدينية والأخلاقية هي التي كانت في خط المواجهة الأمامي في الحرب على قصيدة النثر، وهو ما يذكرنا بطرح أدونيس في معرض حديثه عن الحرب التي شُنت على الحداثة مفهوما وممارسة بدءا من دلالة هذا

[1] - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط3، 1967، ص 182

[2] - محمد لطفي اليوسفي ، قراءة في المصطلح النقدي ، مجلة جامعة الأقصى ، مج 14، ع 1، يناير 2010، ص 48

المصطلح في الأنطولوجيات الفقهية القديمة (*) .و هو الأمر الذي – ربما - جعل من أدونيس يخلع عن نازك الملائكة ثوب الحداثة تنظيرا وإبداعا بقوله " إن في شعر أبي تمام حساسية حديثة ورؤيا فنية لا تتوفران عند نازك الملائكة "([1]).

لاشك أن فهم قبول أو رفض ظاهرة فنية حادثة لا يتمّ عبر البُنى والأنساق الداخلية لهذه الظاهرة فحسب دون تحليل يستوعب العلاقة الجدلية والتفاعلية بينها وبين أنساق المجتمع ومخياله العام. لذا تجنح بعض المواقف المناوئة لهذا الجنس للتصدي له بأدوات واصطلاحات من خارج معطيات الظاهرة الجمالية. ولا أدلَّ على ذلك مما ذهب إليه الناقد المصري (محمد عبد المطلب) حين نعت مصطلح قصيدة النثر بتوصيف (النص المشكل)، على غرار المصطلح الفقهي القديم: (الخنثى المشكل) الذي أسال الكثير من حبر الفقهاء، وسودت صحائف حول هذا الموضوع الفقهي النازل، والملتبس، ذلك أن موقفنا من قصيدة النثر كان إسقاطا لا واعيا لمثل ذلك الموقف السوسيولوجي المحرج لتقسيمات الأنساق: ذكر/أنثى، لنصل إلى معضلة : "«غياب النوعية» حيث لا انتماء للذكورة مطلقا، ولا انتماء للأنوثة مطلقا... لكن اللافت في حضور هذا المصطلح الفقهي [يقول محمد عبد المطلب] أن الفقهاء كانوا يواجهون واقعهم مواجهة علمية صحيحة. وأساس هذه المواجهة الاعتراف بالظواهر أولا. ثم تفهُّمها ثانيا، ثم التعامل معها بما يناسبها من الأحكام ثالثا. فالمنهج العلمي لا يعرف الرفض المطلق. أو التجاهل المطلق الذي هو نوع من الهروب السلبي"([2]). كالذي جوبهت به قصيدة النثر التي توسطت جنسي الشعر والنثر، وأربكت الذائقة النمطية في تمثُّلها، وتبين هويتها. فمن شأن عدم الإقرار بوجود المشكل، وعدم مجابهته الاستكشافية العارفة أن يظل المشكل عائما، عصيا على الإحلال داخل ثقافتنا في

(*) - يحفر أدونيس في التاريخ معلقاً على اصطلاح الحداثة والمحدث في ثقافتنا، فيقول: كانت السلطة تسمي جميع الذين لا يفكرون وفقاً لثقافة الخلافة بـ(أهل الأحداث) نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي وفي هذا ما يوضح كيف أن عبارتي (الأحداث) و(المحدث) اللتين وصف بهما الشعر الذي خرج على الأصول القديمة تجيئان من المعجم الديني وفيه ما يوضح كيف أن الحديث الشعري بدا للمؤسسة السائدة كمثل الخروج السياسي أو الفكري خروجاً على ثقافة الخلافة ونفياً للقديم النموذجي". ثم ينتهي إلى حكم يراه ثابتاً. فيقول: "ومن هنا نفهم كيف أنَّ الشعري في الحياة العربية امتزج دائماً بالسياسي-الديني، ولا يزال يمتزج به حتى الآن." (أدونيس، الشعرية العربية، ص ص81،80) .والحداثة في معاجمنا مرتبطة اشتقاقا بالحدث بنوعيه (الأصغر والأكبر) ما يجعلها تقترن بنواقض العبادات،وتقترن بالتالي بالزنا ومحدثات الأمور وما يوجب الطهر. هذا الاقتران يجعل المتلقي للفظة الحداثة يتوجس ريبة أثناء استقباله لها ما يجعلنا نتفطن لحيل وتحيزات الأنساق في الوسم والمراقبة والمعاقبة الرمزية لكل ما يشوش عليها تراتبياتها. ويشحن أي محاولة لأي تخييل استئنافي بالتوجس والإدانة المسبقة في نظر أنصار الحداثة.

[1] - مجموعة باحثين ، عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية ، ص 119

[2] - محمد عبد المطلب، النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية 92، يوليو، 1999، ، ص ص 47، 48

نظره، وتظل جمالياته وحشية مستنفرة الأنساق ضد ما تواضعت عليه الثقافة من أعرافِ تلقٍّ وإبداعٍ وتداولٍ رمزي. ويلمح محمد المطلب إلى أن صرامة التقسيمات الأخلاقية الاجتماعية التي لا تقبل التوسط بين الذكر والأنثى، ألقت بظلالها على التقسيمات الجنسانية الأدبية، مستشهدا بقوله أن (الشعر المنثور) الذي ظهر في مطالع القرن الماضي على يد أمين الريحاني، وخليل مطران، وجبران خليل جبران وغيرهم،" كان له حضور مؤثر في الواقع الأدبي في المهجر والمشرق العربي، وكان للمصطلح نوع من القبول برغم احتوائه على الثنائية الضدية (شعر/نثر)، وهي الثنائية التي استند عليها –كثيرا- الرافضون لقصيدة النثر بعد ذلك"([1]). ففي الوقت الذي يبدو للبعض فيه أن قصيدة النثر خرجت من أمشاج الشعر المنثور، وأفادت بطريقة أو بأخرى من انزياحها وتحريكها لتراتبيات الأجناس القارة تتلقى قصيدة النثر وابلا من الهجوم والرفض وعدم القبول، ما لم يتلقاه الشعر المنثور في زمنه الأقدم والأقرب إلى الأصول - بالطبع- على الرغم من أن الثقافة العربية حينها كانت ثقافة أكثر تشبثا بالجذور من أي زمن سيليها. والسر يكمن في فجاجة المصطلح اللاحق وصداميته النابية المتناقضة أمام المصطلح السالف. فالثقافة العربية قد تقبل صورة الشعر منثورا أو (نثر المنظوم)، في مقابل الشعر المنظوم، بين وجوده في مخيلة الشاعر خامة إبداعية قبل أن تتشكل في قوالبها العروضية. غير أن قصيدة النثر موقعت ذاتها في النقطة البرزخية الأكثر حرجا بين الجنسين، أي تلك القصيدة الديوانية النسقية الحافظة لأختام وشفرات الثقافة العربية وتراتبياتها، تلك القصيدة المكتملة الصفات هي التي ستنزاح إلى النثر، ليتجلى الانتهاك فادحا حاملا صورة الشذوذ الأخلاقي المرفوض لارتباط أنساق الثقافة والأدب الوشيج بأنساق المجتمع وقيمه. حتى أننا لا نُفاجأ بموقف الشاعر أمل دنقل الذي يربط بين إشكالية قصيدة النثر الجنسانية، بما آلت إليه بنى المجتمع وعلاقاته الداخلية حين يقول:" إن هذا التحلل الفني والشعري [يقصد قصيدة النثر] نما وازدهر لأن هناك تحللا اجتماعيا وتفسخا وطنيا" ([2]). بعد أن أثنى على قصيدة التفعيلة التي يُعد أحد روادها بوصفها تمثل التطور الإيجابي في نظره بعكس سلبية أنساق قصيدة النثر التي يراها ويرى في تجربتها من شأنها أن "تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة"([3]) .

[1] - محمد عبد المطلب، النص المشكل ، ص ص، 120،121
[2] -أحمد بزون، قصيدة النثر الإطار النظري، ص109
[3] - أحمد بزون، قصيدة النثر الإطار النظري، ص110

إن الحقل المعجمي الدلالي لتوصيف قصيدة النثر وشعريتها المفارقة بالتهتك والانحلال والتفسخ، والتخنث مستقى من مدارات سوسيوأخلاقية لا علاقة لها بظاهرة قصيدة النثر في المحضن الجمالي، لأن قصيدة النثر كانت مثيرة ومستفزة للمجتمع وسدنة أنساقه باصطلاحها وبمكان نشأتها، وبمبدعيها الأوائل منذ نشأتها.

3-6 الموقف القومي:

يبدو أن الارتباط الارتدادي بالتراث الثقافي واللغوي في الذهنيات الإحيائية كان له موقف متوجس من قصيدة النثر التي اعتُبرت (حصان طروادة) رمزي زرعته الامبريالية الاستعمارية في نسيجنا الثقافي، كي يفتِك به ويشيع الخراب فيه فيما بعد. وهو ذات الموقف الذي جوبهت به القصيدة والشعر الحر عامة من قبل التيار الإصلاحي السلفي الذي كان ممسكا بصمام أمان الثقافة العربية في مهب التغريب، والانسحاق في ثقافة الآخر/المستعمِر. فاللهاث نحو تحديث بُنى وأنساق وإبدالات القصيدة العربية تزامن مع بداية تململ الأمة العربية تحت نير الاستعمار، وبداية تلمُّس الأمة لطريقها نحو التحرر والانعتاق والاستقلال. وما تبع ذلك من حركات توعوية، وتربوية لا ترى صلاحا للشعوب العربية المسلمة إلا بما صلح به أولها، الذين كانوا يتسيدون العالم، وحين تخلت الأمة عن منطلقاتها القيمية الأولى دبَّ الهوان فيها وصارت مطمعا لقوى الاستغلال والهيمنة الكونية في نظرهم. هذا الإصلاح النكوصي الأوَّاب إلى المنابع النقية سوف يرى أن منتهى الجمال والاكتمال والسُّموّ في الأدب والشعر لا يكمن إلا فيما أُثِر عن الآباء، أو فيمن حاكاهم. وأي محاولة للانتقاص من آثارهم، أو أي دعوى للتجديد أو الانزياح عن هاتيك المنظومة، أو تجاوزها لا تصدر إلا ممن يريدون الكيد للأمة ولثقافتها المقاومة الصامدة في وجه العصف التغريبي المحتل.تماما كما حدث في الجزائر إبان فترة الاستعمار" فقد كان رجال الإصلاح يقصدون إلى أن تكون النهضة الأدبية في الجزائر مبنية على أسس من التراث العربي القديم، ويعتبرون هذا التراث رافدا قويا يرفد اللغة العربية المضطهدة في الجزائر"([1]) من قبل المستعمر. فلا عجب أن تنطلي تهمة العمالة الرمزية للاستعمار، وأن تطال أي حساسية إبداعية مجددة وسْمة التواطؤ مع الأجانب ضد ثقافة الأمة في كنف تلك الظروف التاريخية الحاسمة من عمرها.

[1] -محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ص 45

لقد بلغت الاتهامات التي كيلت لقصيدة النثر مداها في تأكيدات الشاعر والقاص السوري شوقي بغدادي –مثلا- حين يقول " بأنَّ الصُّهيونية تقف وراء (قصيدة النَّثر) وأنَّ البرلمان الصُّهيوني قد اتَّخذ قرارًا سِرّيا بتخريب اللغةِ العربيةِ والشِّعر العربِي عَبْرَ قصيدة النَّثر"([1]). تماما كرجالات السلطة العرب أو الفحول السياسيين – باصطلاح رجاء بن سلامة - الذين يلجأون إلى إشهار سلاح التخوين القومي والتكفير الديني في وجه كل فكر أو طرح يفضح بشاعات سياساتهم القائمة على القهر والقمع والتحيز للمصلحة الذاتية حتى أن أكبر هرم تحديثي في عصرنا الحديث وهو طه حسين في مفارقة يصعب فهمها " حين شهد خروج القصيدة على نظام الشطرين ... طالب الدولة المصرية بالتدخل لحماية الشعر معلنا أنها لا تحمي الشعر من عبث العابثين ولا تصون حقوقه من عدوان المعتدين ... والراجح أن الدولة العربية الحديثة سرعان ما لبت هذا النداء ...لذلك أعلنت سنة 1964 أن الشعر الجديد مؤامرة تحاك في الظلام ضد الإسلام و العروبة"([2]).

ولكون قصيدة النثر منبثقة من وراء بحار الأغيار ظلت كما اعتبرها أعداؤها شكلا فنيا غريبا " تضر بمصلحة الأدب العربي،واللغة العربية،والأمة العربية نفسها "([3])، وتنفث«السموم» في جسدها. وشعراؤها جنود غزو ثقافي شنه الاستعمار على وجود العرب وقيمهم التقليدية في الحياة والأدب، وهي وليدة انكساراتنا وخيباتنا وانتكاساتنا الكبرى التي أضعنا من خلالها فراديس أمجادنا، وسلمنا في مقدساتنا. فانكسرت فحولتنا الثقافية التليدة، بانكسار فحولتنا العسكرية، وفقدنا «صوتَنا» الذي كان مجلجلا في الأنام. حتى ذهب أحد الناقمين على قصيدة النثر من شعراء التفعيلة وممن يُحسَبون على الحداثة الشعرية العربية، وهو «أحمد عبد المعطي حجازي» إلى وصف قصيدة النثر بالقصيدة الخرساء" ([4]). ويعزو انتشارها إلى عصر الكسوف القومي العربي وإلى انكسار جدار الصد القومي العربي بعد هزيمة 1967 التي سببت بدورها كسوفا ثقافيا أفرز مثل هذا الجنس الأخرس فـ" قصيدة النثر إذاً ثمرة من ثمار الصمت الذي أُصبنا به، فنحن خرس لا نقول ولا ننشد "([5]) كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي.

---

[1] - حسان عزت ، القصيدة العربية الجديدة في سورية عقد الثمانينات، افتراق وتحول ،مجلة نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان ،ع 12 ،يونيو 1997 ، ص 32

[2] - محمد لطفي اليوسفي ،كتاب المتاهات و التلاشي في النقد و الشعر، ص 66

[3] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 183

[4] - أحمد عبد المعطي حجازي،قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، كتاب صادر عن مجلة دبي الثقافية،دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي،ط 1 ،2008

[5] - أحمد عبد المعطي حجازي،قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، ص 59

تبحث الأمة المعطوبة الجريحة عن أسباب هزائمها وانكساراتها خارج هويتها، وخارج الأنساق التي تدور في فلك هذا الجوهر المصون، وهي في غمرة نزيفها التاريخي لن تجد دون قصيدة النثر خاصة والشعر الجديد عامة، مظهرا دالا عن ثقافة الانبطاح، والتواطؤ مع الغالب، الذي يريد أن ينخرنا ثقافيا بعدما استنزف خيراتنا.

إن تعليق بلوى الأمة على مشجب قصيدة النثر العربية يطرح مأزق الانكفاء الحضاري الإنساني الذي جعل العربي يدفن رأسه فيه، ويولي دبره عن ركب الحياة، والتجدد الحيوي الطبيعي داخل الفضاء الكوني. ويختصر الموقف من حداثة قصيدة النثر الرُّهاب العربي الكبير من لفح هواء الحياة الكونية من خلال نوافذه نصف المفتوحة على الآخر بسبب الأعطاب التاريخية المتكررة مع قوى الاستكبار والمطامع العالمية. ليصير التشبث بالأنساق الأبوية السلفية نوعا من الاحتماء بالجذور من أعاصير الاحتواء الكوني الجارف. هكذا نفهم ربما سبب الرفض الذي قوبلت به قصيدة النثر منذ نشأتها مقارنة مع أي ظاهرة تحديثية سالفة قبلها، ومقارنة مع نشأة قصيدة النثر في الغرب مثلما ذهب سركون بولص إلى القول بأن :" قصيدة النثر في أوروبا وأمريكا وغيرهما من بقاع العالم، هي الآن من الظواهر العادية في الأدب. لا تخضع إلى أية تساؤلات أو نقاش حول ضرورة وجودها، وإذا قسنا تجربتنا بتجارب الآخرين نجد أنفسنا ما نزال نحبو، ما نزال نتصارع حول شرعية أو عدم شرعية هذه القصيدة"([1]). وفي مصطلح «الشرعية» أيضا المجتلب من أنطولوجيات فقهية حقوقية محاكماتية تتوخى النظام والحقَّ العام، ما يدفع تصوراتِنا خارج أسوار الدرس الأدبي حين يصير النسق (القصيد- نثري) عاريا في مواجهة معزولة مع أنساق المجتمع العربي. وهو ما وقف عنده أدونيس حين قال عن تجربته في مجلة شعر باعثة قصيدة النثر في الفضاء الثقافي العربي:"هكذا رأينا أنفسنا، منذ البداية، أننا نواجه معركة بوجوه متعددة، لكن بوجه جوهري واحد: إيديولوجي، أي أن النقد الذي وُجِّه لنا لم يكن شعريا، وإنما كان في المقام الأول، إيديولوجيا ومن خارج الشعر"([2]).

ويرتبط الموقف القومي من قصيدة النثر أحيانا بالموقف من تجنيسها وعلاقة ذلك بالنسق الثقافي العام وتراتبيات المجتمع القيمية بين الجنسين، حين يصير عِرض المرأة/الحريم من عرض الأمة/الوطن وارتباط ذلك بنسق الفحولة. فحين تترهل القوامة النسقية ينكسر خط الدفاع عن الحرمات الأسرية والقومية.

[1] -أحمد بزون، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، ص111
[2]- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص 51

فالذين هاجموا قصيدة النثر بوصفها تضر بمصلحة الأدب العربي، واللغة، والأمة العربية نفسها لم تزل تهيمن على مدركاتهم النوستاجية الراجعة التي تراهن على المراتبية الأبوية وعلى سيرورتها تحت رسم الجوهرانية المطلقة والثابتة. لأن القراءة السطحية لظاهر هذا الحكم تطرح سؤالا مباشرا: ما علاقة خلخلة تفاعيل الشعر بخلخلة الحدود الآمنة للأمة برمتها ؟ ولماذا تظل النوستالجيا الرَّكوسية التي لا تخلو من فصام جمعي تجاه نداء الصيرورة -في نظر أنصار الحداثة- تستهبل مجتمعات شرقية بأكملها وهي تحفر تحت ديار الغابرين في البحث عن جوهرة (الأصل) الأسطورية الضائعة في رمال الأيام التي لا تكف عن الزحف والابتعاد عن معالمها هي التي تطبع الخطاب الشعري بهذا الثبات المحير؟. إنها آثار الأنساق التي ستظل تلحم الأدب بالحياة العربية، وتحرس الفنون والجماليات ومظاهر الإبداع من أي تحوير أو تطوير من شأنه أن يخلخل مؤسسات اجتماعية وسياسية أعلى. ليظل الصراع على دوائر القوى في المجتمع جزء أو صورة من الصراع داخل الخطاب " فالسلطة معطى أساسي في مفهوم الخطاب كما عمَّقه (فوكو) : «إن الخطاب ليس فقط ما يترجم الصراعات أو بنى الهيمنة، بل هو ما يتصارع من أجله وما يتصارع به، وهو السلطة التي يُراد افتكاكها»"([1]) . إن شاعرا عربيا كشاعر ثورتنا (مفدي زكريا) يتصور إلى العصر الذي عاشه أن فحولته ورجولته لا تكتمل إلا إذا اعتمر قصيدة العمود بنسقها الأصيل، وابتعد عن ميوعة التفاعيل أوقصيدة النثر المفككة والمتخنثة والدخيلة كالتي يكتبها المحدثون الذين عرفهم. وكأن في مضمر هذا النص انتقاص وإدانة لقومية وولاء أصحاب هذه الثورات الثقافية الشعرية لأمم ومجتمعات هؤلاء الذين يخاطبهم بضمير الغائبين، لينفرد بالسواد الأعظم من أحبابه /أنصار الأمر الواقع/ والنسق المهيمن الحاضرين في نصه. هذا من جهة... ومن جهة أخرى فقد وَسَمَ مفدي زكريا التخنث والأنوثة وصفاتهما شعرا وسلوكا بأحط الصفات لعل أدناها صفة الجبن والتخاذل شأن كل نسويٍّ لا يعوَّل عليه – قلبا لمقولة ابن عربي – في النَّفيرين القومي والشعري، وكأنه يطرح ضمنا في هذا النص أنْ لا بطولات ولا مفاخر قومية ترجى وتنتظر عبر أنساق تهيمن عليها مواصفات الأنثوية والتخنث . حين يقول بصوته المهيمن:"

وقالوا قصيدك شعر قديم يكبله بالتفاعيل غــل

وما حيلتي...إن يكن شعرهم دخيلا وشعري يزكيه أصل

وإن يك شعر الخنافيس خنثى فشعري صريح الرجولة، فحل

[1] - رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة ، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005، ص114

....

فقلت: وشعر الخرافات يفنى وشعر البطولات لا يضمحل

" ([1]).

فالشعر الخالي من التفاعيل هو شعر خنثى حسب مفدي زكريا السبّاق قبل (المناصرة) لطرح هذا المصطلح الذي لمح النقد العربي القديم إليه كثيرا. ليظل موطن الرخاوة والهشاشة في نسيجنا الخطابي الشعري هو الثغرة التي يتسلل منها العدو إلينا وينخر كياننا. يقول عبد الله الغذامي:" ومن أغاليط المناوئين للحداثة قولهم:«إن الشعر الحر جاء من البلاد التي دخلها الاستعمار»...وكأنهم يقولون: إن الشعر من صنائع المستعمرين. وهم يقصدون بذلك بلادا عربية كالعراق ومصر ولبنان...ولم يعلموا أن حركة الشعر الحر جاءت مزامنة لحركة الاستقلال...ألم يعلموا أن للشعر الحر إسهاما فعليا في توعية الشعوب العربية وتحريك هممها للنهوض ومقاومة المستعمرين؟ "([2]).

6-4- الموقف من إيقاعها:

لقد أعقبنا كلمة الإيقاعي بالجمالي لأن الموقف الجمالي الذي تجاوز المواقف النسقية الثقافية المتمثلة في: الموقف الأخلاقي والقومي والأجناسي، سوف لن يعضل عليه أن يتقبل البث الجمالي عبر قصيدة النثر إلا عبر إيقاعيتها المختلفة أو الغائبة. فالذائقة الجمعية التي تم تدريبها على تلق لنمط معين من الشعر، عبر إيقاعية مألوفة محددة لا تستسيغ، ولا تُسلِّمُ بشعر وتصطلح عليه بذلك دون وزن وتفاعيل وإيقاعات واضحة ومتفق عليها.

وقصيدة النثر هي وريثة ثانية للسَّلق والجَلد والإدانة الموجعة بسبب مروقها عن النسق الإيقاعي للشعر القديم /ديوان ثقافة الأمة وبالتالي هويتها بعد قصيدة التفعيلة التي كان موقفها أقل جذرية من قصيدة النثر. وفي الجزائر كان موقف الإصلاحيين في جمعية العلماء قاطعا وحاسما تجاه الحفاظ على الشعر العربي القديم وفق ما تمليه عليهم الحاجة التاريخية الماسة للتشبث بجذوع وجذور شجرة الهوية العربية في صرصر الامبرياليات الاستعمارية المحتلة كما أسلفنا، حتى البشير الإبراهيمي كان يقول:" الشعر العربي هو أصل ثروتنا الأدبية ، وأصل بلاغتنا ومرجع شعرائنا في اللغة والبلاغة العربية والاستفادة منه أمر ضروري لحفظ هذا اللسان المبين

[1] - مفدي زكريا ، إلياذة الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط، 1987 ، ص 116
[2] -عبد الله الغذامي ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، مطبعة دار البلاد، جدة، ط2، 1991، ص ص 36، 38

فكيف نبني دعوتنا إلى توسيع الشعر العربي بالتزهيد فيه "([1]). وما توسيع الشعر العربي في ما يقصده إلا الخروج عن مضامينه وإيقاعاته في قصائد" مقطوعة الصلة بالشعر في أعاريضه وأضربه"([2]). وهو ما انبرى له (رمضان حمود) منافحة عن رأيه المختلف، ونقضا لمن يخشى على الشعر العربي من الانخراط في موكب الحياة المتجددة وذلك في كتابه الطلائعي «بذور الحياة»، حين قال فيه:" الشعر تيار كهربائي مركزه الروح وخيال لطيف تقذفه النفس لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته وغاية أمرهما أنهما تحسينات لفظية اقتضاها الذوق والجمال في التركيب لا في المعنى كالماء لا يزيده الإناء الجميل عذوبة ولا ملوحة وإنما حفظا وصيانة من التلاشي والسيلان"([3]) ([*]). ولعلنا سنقف عند مفهومي التلاشي والسيلان في ما سيتقدم من صفحات هذا البحث، إذ سيسفر انكسار حيطان الوزن والقافية عن اندلاق الماء الشعري خارج إطاره الجنساني الأول، وقد انتبه رمضان حمود إلى أن ماء الشعر سيبقى محافظا على عذوبته وطلاوته وفراتيته حتى لو وضع في غير إطاره، أمام موقف يحبس أنفاسه على حركة الأواني المضطربة فوق رأس الحياة الراقصة على حبل الصيرورة.

ويبدو أن الجدل المحتدم الذي أثارته قصيدة النثر العربية حول مشكلة إيقاعها المختلف والمتضمَّن والعصي عن القياس، والاستنباط المتفق عليه، أوصل الدرس الشعري العربي المعاصر إلى التفريق بين الوزن، والإيقاع بشكل بيِّنٍ وغير مسبوق في الدراسات الشعرية العربية. حيث جرى محاولة سلب الشعرية من خطابات ظلت طيلة قرون تنعم بالاحتماء تحت سقف الشعرية بذريعة الأوزان الخليلية، محمية بمهابة الشعر الحَظِيَّة في الثقافة العربية، ليتطرَّف أنصار قصيدة النثر جهة الشعر الخالص، وخامته النقية الثاوية في الخطاب، كي لا يجد المندسُّ الدخيل في نظرهم حين يتجرد من مسوح الغنائية ما يستر سوأته الشعرية الضحلة والقاصرة المقتصدة.

---

[1] - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 47

[2] - المرجع نفسه، ص 23

[3] - صالح خرفي، رمضان حمود. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، دط، 1985، ص101

([*]) - وهو موقف رائد وغير مسبوق في زمنه، ونحسب أن رمضان حمود لو كان مشرقيا لكان ذكره أشد ترددا من جبران ونعيمة وأعلام أبولو والديوان رغم عمره الوجيز كشمعة (1906/1929م). وهو ما يُذكرنا بموقف علامة المغرب والأندلس (ابن حزم) من حضوره الشاحب في المشرق حين قال:"

أنا الشمـــس في جو العلوم منيرةً ****ولكنَّ عيبي أن مطـــلعيَ الغربُ

ولو أنني من جانب الشرق طالع****لجدَّ على ما ضاع من ذكريَ النّهبُ"

(ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، القسم 1، المجلد1، دط، 1997 ص 113).

ويذهب أدونيس إلى أن " «تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر» ويقول علي جعفر العلاق:« وبسبب الوزن والقافية، وهما عاملان خارجيان في الغالب، حظيت هذه القصائد بنعمة الانتساب إلى الشعر، دون أن تكون حقا قصائد شعرية» وكلام أدونيس والعلاق لا ينفي الشعرية عن القصيدة الموزونة، ولكنه يلفت الأنظار إلى منطلق أنصار قصيدة النثر"([1]) كما يقول الباحث الأردني سامح الرواشدة.

فالإيقاع يستوعب الوزن الخارجي، والداخلي على حد سواء، وبالتآلفات الصوتية والتركيبة والدلالية، والفضائية البصرية تكمن فرادة الشعرية، ويصير في وسعنا المفاضلة بين شعر وشعر، وشاعر وآخر. فالعروض" يَقيس الموسيقى الداخلية للشعر، أما هذه الموسيقى الداخلية، فإنه يفشل في قياسها لأنها قيم صوتية خفية لا يمكنه ضبطها. وأشار إلى ذلك لامبورن في كتابه أسس النقد إذ يقول توجد موسيقى داخلية في الشعر، وهي أوسع من الوزن، والنظم المجردين"([2]) كما يقول شوقي ضيف. فالتأكيد على المقابلة بين الوزن والإيقاع كي تسع الأول الثاني وتتعداه جاء كي يخلخل المواقع، لتسريَ قيمة الشعر إلى خارج إطاره الثقافي المكين. وقد "احتلت الموسيقى والوزن والعروض موقع (الإيقاع) في الدراسة القديمة، دون الانتباه إلى أن الوزن ما هو إلا صورة الإيقاع كما يذهب رتشاردز. وهو جزء من الإيقاع . فالإيقاع سابق الموسيقى والشعر، أو هو بتشبيه حيوي كالعين، أما الوزن فهو كالبصر. ولما كان البصر وظيفة العين كان الوزن وظيفة الإيقاع"([3]). هذه الفهومات الجديدة ستربك ما استقرت عليه الذائقة النموذجية من تعاليات وتفضيلات وإعلاءات لأجناس دون أجناس أدبية. كالشعر العربي في صورته الغنائية الصافية المأثورة والأثيرة المرتبطة بالإيقاع الخارجي الواضح. يقول رشيد يحياوي " إن قمة الصفاء المتواطأ على وجودها في الشعر عند أغلب النقاد هي في ما يسمونه بالشعر الغنائي. حتى أنهم نظروا للغنائية بوصفها ممثلة لجوهر النقاء الشعري ولهويته التي تميزه عن غيره من أنواع الكلام البليغ، بل حتى من أنواع الشعر المشتركة مع النثر في مقومات مهيمنة كالسرد والتمثيل الحواري"([4]). لأن "إيقاع الشعر منضبط يقوم على تناسب الحركات والسكون في حين يبقى إيقاع النثر منفلتا لا ضابط له. والإيقاع إذا لم يكن منضبطاً لم يصلح مقياساً للتمييز بين حركات الأجسام ودوران الأجرام بله أن يميز بين

[1] - سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 81
[2] -شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، دت، ص 78
[3] -ينظر حاتم الصكر، حلم الفراشة، ص 27
[4] -رشيد يحياوي، الشعري والنثري، ص 96

الشعر والنثر. وهو ليس إلا تعلة يراد منها إدخال قصيدة النثر إلى محراب الشعر من باب الإيقاع بعد أن أوصد أمامها باب الوزن" ([1]) ، كما أورد محمد بنيس مستعرضا آراء المناوئين لقصيدة النثر التي انتبذت مسارا لا معياريا ذاتيا عبر إيقاعية شعرية منفلتة عن أي رصد أو استقراء يحاول أن يلتقط المشترك الفني الذي تتفق في بعضه تجاربُ شعرائها.

يبدو أن المعيار الإيقاعي لاستحقاق الشعرية عند البعض مرتبط بما انطبع في ذاكرتهم من تفضيلات جمالية مُلقَّنَة سوسيولوجيا عبر التاريخ، وعند الآخرين محكٌّ تحاول الموهبة الفذة القفز فوق حواجزه دون تفقد توازنها التخييلي كي تكون جديرة بمنتهى ما تصبو إليه من أوصاف أعدها النقد والثقافة والمجتمع لها، من عبقرية أو فحولة أو نبوة أو إمارة أو سلطنة الخ .... لذا يذهب المتحفظون من شعرية قصيدة النثر رأسا إلى تصور أن شعراءها إنما لجأوا إليها نفورا من مكابدة القفز على حبال الإيقاع العالية خشية السقوط لضحالة موهبتهم. كما ذهب إلى ذلك الشاعر والمتابع للشعر العربي المعاصر اليمني عبد العزيز المقالح رغم مواقفه المتحمسة للتحديث إبداعا ونقدا، نراها مرة يقول:" النثر نثر، والشعر شعر، ولن يلتقيا، وما يحدث من تشابه أو لقاء بينهما، فإنما يتم عند اختلال الشروط الجوهرية أو غياب هذه الشروط. وصغار الشعراء وفاقدو الموهبة هم الذين يخلطون بين شروط الشعر والنثر" ([2]). ولننتبه هنا إنه لم يذكر (الوزن أو الإيقاع) باسمهما، لكن القارئ لهذا الموقف يستشف أن الإيقاع هو أهم محدد مفصلي يباعد بين الشعر والنثر، حين يحافظ كل منهما على خصائصه الجوهرية المميزة. ولننتبه أيضا إلى التهمة المباشرة التي تعْلَقُ رأسا بالشاعر المجرِّب في المنطقة البرزخية بين الشعر والنثر على أنه عديم موهبة جاهل بالشروط الفاصلة بين الجنسين. وهو حكم جاهز لا يُجهد صاحبَه في تقليب جوانب الظاهرة، ويكفيه مؤونة النظر الفاحص إلى أبعد مما تبديه. وسيكون من قبيل التجني على الوقائع والتجارب أن نردم هذه الظاهرة بحفنة أحكام لافحة على منوال (غياب الموهبة)، والمقالح أدرى الشعراء بالشعراء وتجاربهم، وهو يستطيع بنفسه أن يُحصي عشرات الأسماء ممن وصلوا إلى قصيدة النثر بعد أن ضاقت بهم تجاربهم الطويلة بالشعر المنظوم.

[1] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، - دار توبقال للنشر – الرباط، ط1، 1990، ج3، ص 41 .

[2] -جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 346

وهناك من ينافح عن الوزن في القصيدة على حساب نثر المنظوم بِتَعِلّة مستساغة حين يعتبرون أن الشعرية «لعبة»، ومتعة اللعب لا تكتمل إلا بالخضوع إلى قوانينه، بل بالإبداع وابتكار ألاعيب وفنون بارعة تحت إكراه ذات القوانين التي كانت تبدو مكبِّلة ومقيِّدة." فقد رضي الشاعر العربي، عندما اختار الوزن، بشروط هذا الوزن، ورضي بأصول اللعبة معه، وكل من يختار شكلا تعبيريا ينبغي أن يتعاطى معه عبر آلات ورشته الداخلية" ([1]).

إن ربط الشعرية باللعب يذيب صرامة الضبط النسقي في الخطاب، ليصبح الانخراط في إكراهات التخييل الجمالي عبر جنس أدبي معين طوعيا، وممتعا بعيدا عن جبريات الضرورة، قريبا من فضاءات الحرية والسعادة. كما يصبح ثبات قوانين اللعب محفوظا و مطلوبا بصورة ملحة من لاعبه الذي لا تكتمل متعته، ولا يتفتق إبداعه إلا في كنف هذا الثبات في نظر أصحاب هذا الرأي. ودون ثبات هذه القوانين وصرامتها تفقد اللعبة إثارتها وجاذبيتها للاعبها ولمتابعها سواء بسواء. وهو ما حدا بالشاعر الأمريكي (روبرت فروست Robert Frost1874- 1963) إلى القول"إن عدم الاعتراف بأي قاعدة تنغيمية يدعونا إلى لعب التنس من دون شبكة "([2]) . ولنا أن نتخيل -من خلال هذا التشبيه الشهير- كم تفقد هذه اللعبة من وهجها وحرارتها ومدى برودتها حين تُلعب بدون شبكة.

فاللعب من حيث هو تبادل أدوار وذوات، وولوج في واقع ووقائع متخيلة ضمن علاقات جديدة داخل الحدث الكوني، وتوليد تراكيب وتوليفات قولية جديدة ومبتكرة في إطار القواعد والقوانين المتعارف عليها، تهب للاعب داخلها متعة وسعادة، وتشعره بالقدرة على الخلق والتجاوز وتخطي المألوف حتى داخل إكراهات القيد المعياري الماثل في ذهنه وفي مخيال الجماعة. فقد لاحظ الباحث الفرنكو إسباني (جون بيير إيتيانفر Jean-Pierre Etienvre) أنه " إذا كان اللعب يتضمن في الآن نفسه، وبصورة مُفارقة: رغبة في التحرر، وشغف بالقاعدة، فالشعر بطبيعته إذن لعبة. وبالنتيجة، سيكون الحديث عن شعرية مرحة من قبيل الحشو،

[1] -محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، ص 116

[2] - George Barker, Presse Universitaire de Bordeaux, Bordeaux3,1996,p18 Poésie britannique des années trente,

والإطناب"([1]). لقد اجتمع في هذا التعريف الرابط بين اللعب والشعر الرغبة في التحرر، مع الشغف بالقاعدة، ورعايتها والتأكيد على امتثالها للوصول إلى نشوة الفَناء في اللهو التخييلي الخلاق.

غير أن أنصار قصيدة النثر، والشعر الحديث عامة لا تَعدِم تصوراتُهم من فهم وإدراك أن التعبير اللغوي والأدبي عامة هو نمط أو سلوك اجتماعي لا يخلو من إيديولوجيا، ونماذج ذهنية أولى مبثوثة فيها بشكل مضمر تحفظ قيم الجماعة الأولى، والآباء الأوائل... وكلما كانت اللعبة الثقافية أقدم وأعتق، كانت قوانينها الأولى أكثر تضييقا، وحسرا لمجال التحرك الحر، أو التعبير الحر إن لم يتم تعديل هذه القوانين، أو استبدالها وتحيينها. حتى أن أدونيس في ثورته ضدها طالب بتجاوزها لارتباط الإيقاع العربي وقوانينه بالنسق الثقافي الديني الذي ينادي دوما بتخطيه، والقفز فوقه لالتقاط ثمرة الحداثة التي لم يذقها العرب بعد. إن قوانين العروض العربي وهي ممعنة في الثبات والتعالي داخل اللعبة الجمالية، جعلت الشاعر الحديث يتفطن – ربما – إلى أن الأمر يتخطى قواعد اللعب والضبط الجمالي البريء إلى الارتباط الوثيق بين النسق الجمالي والنسق الثقافي الضارب في الذاكرة . يقول أدونيس : لقد " أخضعت القواعد والأشكال في الشعر لمبدأ مطلق وثابت كما هي الحال في الحياة والفكر بالنسبة للوحي. فقد وضع الخليل معيارا أساسيا واضحا ومطلقا شأن المعيار الديني، يقاس عليه الشعر، ويميز به الشعر من اللاشعر. إن في ذلك ما قد يوضح لنا، استطرادا، غياب تاريخ حقيقي للشعر العربي حتى اليوم، فليس هناك حتى الآن مثل هذا التاريخ، علما بأن الشعر العربي هو أقدم شعر متواصل في العالم الحديث، وسيطرة هذه المعيارية هي التي سمحت بالكلام على انحطاط ونهوض في الشعر، مما لا مثيل له في العالم كله...«الانحطاط» كان تحطيما للنمذجة وخلقا للغة يومية في مستوى الأشياء اليومية...ومن هنا ندرك أن مشكلة الحداثة، ليست مشكلة الشعر وحده، بل هي مشكل الفكر والحياة الثقافية"([2]).

وخلاصة القول أن المواقف والاصطلاحات التي ووجهت بها قصيدة النثر العربية من قبيل – الانحطاط- والخنوثة- وقلة الموهبة- والفوضى-والمؤامرة الثقافية- والانبهار السلبي أدى إلى ضبابية تَمَثل هذا الجنس الهجين، وأسفر عن بروز الأنساق من خلف حُجُب هذه المواقف بشكل سافر أكثر من أي مواقف نقدية أخرى إزاء الأجناس والجماليات المجاورة لقصيدة النثر. وهو ما سيجعلها بعيدة وتبتعد في آن عن القرار في فلك مداري

[1]- Voir Samuel Fasquel, Quevedo et la poétique du burlesque au XVIIe siècle, Bibliothèque de la caza de Velazqev, Madrid,2011,p115

[2] -أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1993، ص ص، 113،114

يسهل رصدها ، والرُّسوُّ عند قوانين ومعايير مشتركة تحفنُ التجارب المتعددة لشعرائها بسبب هذا الإعراض الثقافي المتوجس منها نقديا . كما وقع -بالتوازي مع هذا الموقف المعارض- ظهور مواقف تحاول أن تنتصر لقصيدة النثر وتذود عن وجودها عبر إسقاطات تقابلية تستند إلى ما كان موجودا في التراث، أو غائبا تم التعويض عنه بتقنيات جديدة حين انصبّ جلُّ جهدهم في البحث عن بدائل تلفيقية أو توفيقية لقصيدة النثر في مقابل الشعر الخليلي بنوعيه (التفعيلي والعمودي) فوقعوا في مغالطات تعويضية فادحة جنت على قصيدة النثر وأمعنت في مزيد من التعمية على ظاهرتها. كمغالطات التعويض الإيقاعي (الخارجي بالداخلي) ومغالطات التعويض الصوري والسردي ومغالطة التعريف بالأثر الرجعي ([1]) وغيرها . وهذا في معرض بحثهم عن بدائل تأصيلية شكلانية لقصيدة النثر في التاريخ.

غير أنهم جميعا لن يصلوا إلى الحسم النظري المقنِع والقطعي الذي يحسن توصيف حال ومآل هذه الجمالية بسبب من التشظية المعيارية التي تتحرك داخلها أنساق هذه القصيدة ما يحول دون قراءة متأنية وقارة لواقعها ولطالِعها. فقصيدة النثر تضرب في أعمق وأخطر ما جاسوا حوله، ولقد تركز اهتمامهم على " الانتهاك الشكلي دون النظر إلى ما أحدثه هذا التغيير في الشكل من انقلاب في الدلالة ورؤية العالم، ومع أن حبرا كثيرا أريق حتى هذه اللحظة لوضع التطويرات الشكلية في القصيدة العربية في إطارها التاريخي و الدلالي إلا أن سحر الولادة (...) جعل الرؤية النقدية لما حصل في عالم الكتابة الشعرية الجديدة مشوشة، إلى حد من الحدود (...) و من ثم فإن عدسة النقد لم تر الأشياء بأحجامها الفعلية بل صورتها على أنها أصغر أو أكبر ،باهتة أو فاقعة الألوان "([2]) كما يقول فخري صالح أي أنها تفترض في كل حال أصلا أو مثالا متعاليا أو نماذج تقيس على نولها . فأغلب النقاد قد حبسوا جهدهم في الإشكالات الجمالية والشعرية والأنطولوجية التي شغلت قصيدة النثر لبابهم بها. فقد انصبت جهود معظم النقاد حول ما يبرر شرعية وشعرية قصيدة النثر بالارتكاس إلى المرجعيات المعيارية الماضوية، أو بالاستقواء بالنظريات النقدية الغربية، ويندر أن تجد بعد عناء بحث نقادا أو أعمالا نقدية تقارب قصيدة النثر من منظور نسقي ثقافي باعتبارها حادثة ثقافية أكثر من كونها جمالية تقطع مع الأنماط السائدة وتتخطاها. لأن القراءة الأنساقية وحدها الكفيلة باجتراح أدوات وآليات مختلفة لمقاربة هذه

[1] -ينظر، رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص ص، 107، 135

[2] - فخري صالح ، عين الطائر، في المشهد الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003 ، ص 57

الظاهرة فوق الثقافة السائدة، وليس من داخلها، وبالتالي سوف لن ندين هذا الجنس الجديد بمقاييس ثقافةٍ يصطدم رأسا مع أنماطها وقوالبها القيمية العريقة. وإذا ما استثنيا الشذرات النقدية السيارة والعابرة التي تطالعنا بها بعض الدوريات والمدونات الالكترونية وبعض الزوايا في فصول الكتب النقدية المعدودة الجديدة فإننا لا نتردد في القول بأن قصيدة النثر العربي ستظل عصية على التمثل النقدي العربي طالما أن النظرية الأدبية العربية لم تزل أسيرة بلاغات إعجاز الماضي، أو أنها لا تزال تفرك عينها المنبهرة بإلماعات المنجز المعرفي الغربي انبهارا يحول بينها وبين أن تجاري اللهاث المسعور نحو التجاوز والتحديث المستمر بحيث لم تبرح دوائر البنى المغلقة، والنظر الثابت لمواقع الحدث اللغوي والأدبي. في الوقت الذي أصبح فيه النص يجنح " إلى التحول اللامحدود للمدلولات من خلال التحرك الحر للدال الذي يفلت بطاقة لا تحد، ولذا فهو غير قابل للانغلاق، أو التمركز"([1]) وبالتالي فإن قصيدة النثر التي عمدت إلى التموقع في التخوم المتحركة لطوبوغرافيا الأجناس الثقافية —إن جاز لنا التوصيف- ما أسفر عن خروجها للشرق بشعريات سديمية المراكز المتحركة باستمرار ستظل دائما على مسافة موحشة من النقد والقراءة العربية لأن " أيا من العوامل السابقة لم يكن كافيا وحده لتفسير المأزق الذي واجهته قصيدة النثر في بدايتها. لقد صادفت واقعا كان من الصعب عليها اختراقه ثقافيا وجماليا وإيديولوجيا. وما تزال، حتى الآن، ممثلة بأفضل شعرائها، تقاتل بضراوة من أجل حقبة شعرية خاصة بها "[2].

وهو مؤشر ثقافي يُصَعّد التلقي الأكاديمي والعلمي لقصيدة النثر إلى درجة الأزمة .و يحتدم هذا الوضع بقصيدة النثر في ظل تراجع المتابعة النقدية الحثيثة أمام تراكم الإبداع الشعري لقصيدة النثر خاصة والشعر المعاصر عامة ([3])، ما اضطر شعراء قصيدة النثر – بأنفسهم – إلى أن يملأوا الفراغ الذي خلفه النقاد ليتولوا زمام القراءة النقدية لإبداعاتهم والمنافحة عن تجاربهم كلٌّ من موقعه ورؤاه، في الكتب، والصحف، والمواقع الافتراضية. ونذكر منهم مثلا لا حصرا :أدونيس، أنسي الحاج، عبد القادر الجنابي، سنية صالح، عبد العزيز موافي، فاطمة قنديل ،سيف الرحبي، شربل داغر، أحمد بزون، محمد مظلوم ومحمد بنيس هذا الأخير الذي درجة من التميز هو يقول في إحدى صفحات كتابه(الشعر الحديث ، بنياته وإبدالاته) التي ترسخ قطائعية الشعر المعاصر ، وقصيدة النثر خاصة مع السائد :" الشعر العربي يهاجر من لغته إلى لغات عديدة ، يتجاوب

[1] -عبد الله الغذامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 130
[2] -علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، ص 142
[3] - ينظر مجموعة باحثين، الشعر العربي في نهاية القرن،(مقال لمصطفى الكيلاني)، تقديم فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 1997 ، ص ص 43، 45

مع السلالات الشعرية المغايرة لسلالته ، فيما يرج ترتيب أشجار النسب الشعرية العريقة والحديثة في آن ... "([1]).

6-5- الحادثة الثقافية والقراءة النسقية :

إن النظر إلى قصيدة النظر بوصفها انقلابا على تراتبيات الأنساق الثقافية، أي بوصفها حادثة ثقافية أكثر من النظر إليها باعتبارها انزياحا فنيا عن أساليب سائدة، هو ما يمكِّن –ربما- من تصور منصف لطبيعة هذا الجنس ،كما أسلفنا، طالما أنه نص قطيعة معرفية وجمالية ورؤيوية استئنافية مُنْبَتَّة عن السائد والموروث والمكرس والنمطي أكثر من كونه ثمرة تراكم سيروري لجنس فني عبر العصور والأجيال. هذه المقاربة الأنساقية الثقافية – في نظرنا على الأقل – تجنب قصيدة النثر وكتابها وكاتباتها بالأساس تهم التخوين والعمالة لثقافة الإفرنجي المحتل والتكفير من جهة، ومن جهة أخرى الطعن في الكفاءة اللغوية والعروضية لأصحابها(ن) ما يضطرهم(ن)– في نظرهم– إلى اللجوء إلى هذا الجنس المستسهل والواطئ السور كما يُتصور لأن التجارب الرائدة بقصيدة النثر جاءت من شعراء يتقصدون تفجير اللغة وتقصيف تراكيبها كي تتماثل إلى حالتهم الراهنة. وهو الذي يجعل كتاباتهم توصف عند بعض النقاد بالركاكة والإسفاف والابتذال والمباشرة إلى " إهمال قواعد اللغة و نحوها...و شحن الكلمات بدلالات جديدة تخرجها عن معناها المعجمي الأصلي، وإلى تغيير نسقها النحوي، وإشاعة الفوضى"([2]) كما سبق وأن أشرنا لذلك سابقا. فقصيدة النثر جنس عبر- أنواعي وبالتالي فإن قراءتها من خلال طروحاتٍ عبر- ثقافية قد تصل بنا إلى نتائج أخصب، وأكثر تلاؤما مع طبيعة هذا الكيان العولمي الجديد. ولقد حاول الباحث المغربي رشيد يحياوي –مثلا- أن يقرأ انفلات اللغة في قصيدة النثر العربية الراهنة على أنها (هيب هوب) شعري " فهؤلاء الشباب بعيدين عن إيديولوجيا الميتافيزيقا النقدية، قريبين من ماكينات المشاهدة. قد تكون لغتهم فضفاضة ومهلهلة كلباسهم، لكنهم يتكلمون في العراء الغاص بالآخرين، الفارغ من احتشادهم...لذلك وكي يثيروا العيون العمياء لوجودهم، فإنهم حين يطلعون لمنصة الأداء، يرفضون أن يتصلبوا كأي مغن يتألم لوداع حبيبته. يفتنهم رقص (البريك دانس) على إيقاع (راب) اللغة، لأنه إبداع فردي يتحدى فيه الرقص منهم جسده اللغوي بحركات ملتوية تتكشف من اللامتوقع أثناء لحظة الأداء. كل واحد منهم

[1] - محمد بنيس ، الشعر الحديث ، بنياته وإبدالاته، التقليدية ، دار توبقال ، الدار البيضاء، بيروت، ج1، ط1 ، 1989، ، ص 21

[2] - نورة آل سعد، الشمس في أثري، مقالات في الشعر والنقد،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،2007 ،ص 95

يرقص بمفرده ليكون مختلفا عن الذي سبقه"([1]. وهو توصيف تمثيلي مُوفق حاول من خلاله أن يقارب شعرية قصيدة النثر بطرائق مختلفة تمتح من معين واقعها الكوني الجديد. فحين يرتج الإيقاع الكورالي السمفوني الجماعي، يبتكر كل فرد رقصه الخاص الذي يتجاوب مع اختلاجات جسده، وسيشتدُّ العزف، إلى ارتعاشات النشوة القصوى... حين يفقد فيها العقل السيطرة الدنيا حتى على التراكيب الجزئية بين الكلمة والكلمة بحثا عن إيقاع أشد خصوصية وفرادة، ومحوا لأدنى ضابط نسقي يحول دون هذه الخفة المتحررة في الإفضاء. على غرار ما كتبته يوما الشاعرة المصرية(فاطمة ناعوت) من ديوانها (الأوغاد لا يسمعون الموسيقى):"

تبا!

نعم...نعم!

البيتزا الحارة

وفطيرة الفلفل والزعتر

.

.

الأوبرا

الكنغر وحبيبته

اليمامات

والديك ذو العرف الأحمر

الذي هرب من سطوح أزقة القاهرة

وحطَّ جناحيه

على أشجار سيدني"([2]).

النص عبارة عن كليشيهات وامضة ومحلقة فوق أكثر من فضاء. حيث تبدو الأسماء وكأنها التماعات مضيئة على لوحة قيادة طائرة مرتحلة. في عبارات تتخفف من تحيينها الوقائعي عبر أفعال ومضافات تشبيهية بلاغية وغيرها...كي تتماهى مع وثبها الكوني الذي لا يعرف الحواجز والحدود بين الذوات والأوطان، حين تصبح

[1] -رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص ص، 215، 216

[2] -فاطمة ناعوت، الأوغاد لا يسمعون الموسيقى، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2016، ص ص 141، 142

المفردة الأجنبية (البيتزا) هذه (الأكلة العولمية العابرة للقارات) مشحونة دلاليا بكل ما يرمز إلى الكوكبية الشاملة الجديدة التي تصبح فيها رغبات الكائن البشري وحاجياته ومستهلكاته واحدة في كل مكان. إن هذا الخطاب الشعري الجديد يخلو تماما من أي شعرية أو ابتكار بلاغي إذا ما تمت قراءته قراءة جمالية نمطية... نص لا يستجيب لسؤال المقترِب النسقي الذي يريد أن يستنطقه بأدواته ومعاييره... فالجمل مفككة، والدلالة متشظية...والنص في مجمله ليس لديه ما يقوله لنا من الزاوية التي ننتظره منها...

فلا بد، إذن، من منظور نقدي جديد ينصف هذه الظاهرة الشعرية الصاعدة، باعتبار" أن [هذا] المنحى المغاير في النظرة إلى ربط المبررات الفنية لظهور قصيدة النثر بمسوغاتها اللافنية، أي بما وراء نظامها اللغوي، وبعد أكثر من ثلاثة عقود على حضورها، مظهر من مظاهر الانتباه التنظيري الهام، فهو يفتح الذاكرة الإبداعية العربية على احتمالات مباغتة، باعتبارها كتلة من البنى والمرجعيات السوسيولوجية ، حيث يوسع مداراتها أفقيا وعموديا. كما يدفع ذلك الانتباه التنظيري بالتجربة الشعرية العربية عموما إلى أفق يتجاوز مستوى عزلة الشعر العربي المفروضة، أو المفترضة لدى البعض"([1]) كما نوه الباحث السعودي محمد العباس، لأن الشروط القائمة أصلا على معياري الصحة والخطأ، تيبست وتكلست في المخيال الجمعي، وفي ما درجت عليه قراءاتنا منذ هلهلة المهلهل للشعر العربي إلى اليوم. طالما أننا نسعى إلى موقف جديد يتجاوز عتبة التلقي النسقي ويستوعب اللحظة الجمالية الكونية الجديدة التي انبثقت من شرط سوسيوثقافي مختلف. فالمناهج الجمالية النمطية حين تُقارب حساسيةً غير نمطية، فإنها تصطدم باستعصاء النص وتَأَبِّيهِ دون أن يكشف عن دلالاته وأنساقه المضمرة. فنصير إلى استنتاجات مجحفة من شاكلة : القصور الجمالي، ووهن الأداء الشعري، ورخاوة الموهبة ...ولا نَخْلُص حينها إلى أن في الأمر جرجرة قسرية لهذه الجماليات الجديدة والمفارقة للنوم في سرير بروكست(*Procuste) .و هو ما يُرشِّح المقاربة النسقية الثقافية والقراءات الألسنية المفتوحة –باصطلاح الغذامي- منهجا ينصف ويستوعب هذه الظواهر السوسيوثقافية الجديدة، ويقرأ ارتباط أنساقها

[1] - محمد العباس، ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، ص ص 26 ، 27

(*)-" تروي الأسطورة اليونانية أن بروكست الفار من العدالة الإغريقية عمد إلى صنع سرير على مقاسه هو ، و بدأ يخطف المارة و يرغمهم على التمدد على السرير فمن كانت قامته أقصر من السرير كان قاطعُ الطريق يمطه حتى تطول قامته ، أي حتى يفارق الحياة ، ومن كانت قامته أطول ... كان يقطع رأسه و أطرافه و يتركه جانب الطريق حتى يفارق الحياة أيضا " ينظر علي أحمد الديري ، مجازات بها نرى ، كيف نفكر بالمجاز ؟ ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2006 ، ص 29 ، و تحيل هذه الأسطورة عبر مدلولها المجازي، في هذا الصدد ،إلى التعسف المشوِّه لبعض المعايير الصارمة في مقاربة العديد من الظواهر المعرفية و العلمية و الجمالية و الإنسانية المستجدة .

بأنساق واقعها قراءة ترفد هذه الحادثة المركبة و تلتف على أطراف حيثياتها. على الرغم من أن هذه المناهج الجديدة تسير في الدهاليز و(الدروب المهجورة)،على حد وصف ادوارد سعيد،في النقد المعاصر([1]) .

6-6- عبد الله الغذامي وقصيدة النثر/توجس المحارب القديم:

تشح القراءات النقدية العربية التي تدلف لقصيدة النثر العربية النسوية عبر المدخل النسقي – على الأقل في حدود ما جادت به الظروف وأطلعتنا عليه من مراجع– أمام كمٍّ معتبر من القراءات المنافحة والمناوئة والتي لم تبرح الاحتراب حول شعريتها وشرعيتها الجمالية، أو أصالتها واغترابها. حتى أن الباحث السعودي عبد الله الغذامي رائد النسقية الثقافية في العالم العربي نظريا وتطبيقيا، يفرد جزءا كبيرا من كتابه (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) في مقاربة قصيدة التفعيلة مقاربة نسقية تحدث فيه عن أن" النظر إلى قصيدة التفعيلة بوصفها حادثة ثقافية وليست حادثة أدبية فحسب، هو الذي سيتيح لنا مجالا لاستكشاف دلالات الحادثة، بوصفها حدثا ثقافيا وبوصفها تحولا في النسق الذهني لرؤية الذات لذاتها ولتقلبات الفعل الثقافي ضد أنساقه أو من أجلها "([2]). فالقارئ الثقافي حسب الغذامي يرنو إلى ظاهرة الانبثاق الأول للشعر الحر بشكل أكثر استبصارا لملابساتها، فلقد شحذ الغذامي كل أدواته النقدية والنسقية من أجل الوصول بنا إلى التحول النسقي الكبير الذي أحدثته قصيدة التفعيلة من خلال التأنيث (النازكي)، والكسر (السيابي) لنرجسية الأنا الفحل، وثيمة الحزن، وتوسل الشعر المعاصر بالسرد وغيرها، مما يجعلنا نتطلع إلى قراءة أخرى للغذامي تعضد رؤيته للتأنيث من خلال موقف مماثل عبر قصيدة النثر بوصفها جنسا يبدي نِدِّية أكثر تصميما في مواجهة الأنساق المستحكمة من قصيدة التفعيلة. غير أن الغذامي حبس مسعاه البحثي عند قصيدة التفعيلة ، ويكأنها الجنس الشعري الحديث الأوحد الذي اكتملت فيه شروط المفارقة النسقية التي كانت لقيطتَه الشاردة. والتي بدأت تتماثل، في نظره، إلى التعافي من الأسقام النسقية القاتلة بالنظر إلى ربيبتها العمودية، كالفحولة، الفردانية، نفي الآخر، اللاديمقراطية، الأنا المتضخمة المطلقة، الرغبة في السيطرة ...الخ . خاصة عند رائدي الشعر الحر أو

[1] - ينظر ادوارد سعيد،العالم والنص و الناقد، تر: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000 ، ص 173 وما بعدها

[2] - عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ،ص 30.

شعر التفعيلة، وهما نازك والسياب([1]) . غير أن الغذامي في معرض قراءته لقصيدة النثر يخيب توقعنا بموقف لا يخدم هذا الجنس الذي يبدي استجابة ولو نسبية لتساؤلات مشروعه النقدي الثقافي الذي قدمه للمشهد النقدي العربي بوصفه رائده الكبير. استجابة لم يشأ أن ينصت لها الغذامي بشكل جيد فيما نزعم. على الرغم من أن هذا الجنس الهاجسي ظل يطارده بأسئلته المؤرقة ، ما حمله على وصف هذه الظاهرة يوما " بالمزعج الثقافي "([2]) ،ويوما آخر يجاهر بأن حضور قصيدة النثر في الراهن الثقافي العربي قد أحدث ما بين عقله ووجدانه وذوقه شرخا مدوخا. يكتب الغذامي: "إنني عقليا أقبل قصيدة النثر لأنه من حّقها أن تجد لها مكانا في التعبير الثقافي. فعقليا أنتمي إلى المقولات النقدية التي تتيح للتجربة أن تأخذ دورها. ولكن ذوقيا إنما أنتمي للاستقبال الجماهيري العام. فالجماهير تجد صعوبة في استقبال قصيدة النثر "([3]).

فقصيدة النثر في نظره تظل فاقدة لأي أهلية تُصعّدها إلى أن تكون مدارا لأبحاث ودراسات نقدية ثقافية طالما أنها لا جماهيرية ولا تنصاع للتسليم الذوقي " وهذه مسألة [يقول الغذامي] إذا لم يجر حلها فإن أي بحث علمي ونظري ونقدي في قصيدة النثر سيظل عقيما وغير مثمر"([4]).

ركز عبد الله الغذامي نقده لقصيدة النثر على نقطتين هامتين هما الجماهيرية، والمقروئية: أما بخصوص لا جماهيرية هذا الجنس فالغذامي وقع في ما ظل يهيب بنا ألا نقع فيه. ومن حقه، بالطبع، رفض أي شكل شعري يشاء، والتحمس لأي شكل يبتغي، لكن في احتجاجه على قصيدة النثر بلا جماهيريتها تناقض واضطراب لا يتساوق مع ما كان يدعو له . جعله يتغاضى تماما على ما كان يطرحه من أن جماهيرية أي أدب هي، في المجمل، نتيجة مباشرة لنسقيته. فالأدب والفن القولي الذي يقاوم النسقية ينتهي بالضرورة إلى أن يكون معزولا... في بادئ أمره، صادما لمتوقع متلقيه الذي يذهل بينه وبين ذائقته وذاكرته. والتاريخ يشهد بأنه " لم يتمكن جنس أدبي من حل معضلته الذوقية مع المتلقي دون عوائق "([5]). والمقاطعة المقروئية لقصيدة النثر تتشابك عضويا مع مقروئية الشعر العربي المعاصر برمته وبكامل فصائله كما لمحت نازك الملائكة يوما إلى أن "

[1] - ينظر عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ،ص 11 ، وما بعدها ، 29 وما بعدها ، 71 و ما بعدها .
[2] - محمد العباس ، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر ، ص 90
[3] - محمد لطفي اليوسفي ، قراءة في المصطلح النقدي، ص 48
[4] - محمد العباس ، ضد الذاكرة ، ص 91
[5] - محمد العباس ، ضد الذاكرة، ص 91

مقاومة الجمهور للشعر الحر هو في كون هذا الشعر خارجا على أسلوب الوزن الذي ألفه العرب "([1])، وقصيدة النثر تتجاوزُ تجاوزَ الشعر الحر للأعراف القرائية وتنفرد في تحديها العاري للمؤسسة وللوعي المؤسسي. وهذا ما يجب أن ينتبه إليه مشروعُ النقد الثقافي المعني، أساسا، بنقد "الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي و غير مؤسساتي و ما هو كذلك سواء بسواء "([2]) وحري به أن ينزع للجنس الأكثر مناوشة والأكثر مشاغبة لنسق المؤسسة من الأنماط المؤسساتية في ما نتصور .

ثم إن الجماهيرية والنص الجماهيري يطغى فيه صوت على متلقيه، حين تصبح هذه الجماهيرية محفلا لإنتاج وصناعة الطاغية([3]) والطغيان. والغذامي بهذا ينقلب عما كان يشتغل عليه من مصطلحات تسند مشروعه كنظرية (موت المؤلف) لأنه " ثمة نوع من التوازي السري والمتكتم بين موت المؤلف وموت المستبد. وههنا يكمن القاع الاجتماعي الذي نشأ المفهوم في رحابه. وثمة تفاعل عضوي بين ما هو اجتماعي وما هو جمالي. والجمالي ليس مجرد ترف فكري. إنه الّتجسيد الفعلي لتلك الصيرورة التي ما تفتأ تتم بين مكائد الوعي ومكر التاريخ "([4]).

إن التنويم الجماهيري النسقي هو من سمات الشعريات التي تستجيب لمتطلبات هذه السحرانية القاتلة التي تظهر بجماليات لا تعكس ما تخفيه من أنساق التحيز والتعالي والطغيان والفحولة وغيرها. والغذامي نفسه يرى "أن هناك أنماطا من الأنساق الجماهيرية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعية، وهذا فعل ينقصه الحس النقدي من حيث أنه لا يلحظ دور لعبة الإمتاع في ترويض الجمهور، ودفعهم إلى قبول الأنساق المهيمنة والرضا بالتمايزات الجنسية (الجنوسية) والطبقية"([5]). غير أن قصيدة النثر باعتبارها جنساً قطائعيا جماليا وثقافيا في آن مع مثل هذه المنظومة الشعرية التمايزية برمتها فهي تقدم نفسها للمشهد الثقافي العربي، أيضا، بوصفها جنسا مقاوما للأنساق، خاصة في شقها الجنوسي الذي يكرسه نص الجماهير الفحولي.

---

[1] - ينظر محمد إحسان النص ،رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 83 ،الجزء 1 ،أبريل 2008 ، ص 21

[2] - عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص ص 83 ، 84

[3] - ينظر عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 267 و ما بعدها .

[4] - محمد لطفي اليوسفي ، قراءة في المصطلح النقدي، ص 48

[5] - نورة آل سعد ، الشمس في أثري ، مقالات في الشعر و النقد ،ص 193

ولعل الغذامي أدرج نخبوية الاستفحال الجديد في الحداثة العربية كنخبوية أدونيس تحديدا ضمن نخبوية قصيدة النثر. والأمر هنا لا يفهم بسهولة إلا إذا فهمنا المنهل المنهجي الذي يردُّ منه الغذامي، وهي الدراسات الثقافية الغربية التي قامت بإحداث ثورة كوبرنيكية على الدراسات الأكاديمية التي تعنى بالآداب الرفيعة النخبوية فحسب " فساوت بينها وبين الآداب الشعبية وأشكال الفنون الإستهلاكية المعاصرة ...وعنيت النظرية [الجديدة] بقراءة كل شيء بغض النظر عن انتماء ذلك الشيء إلى ثقافة النخبة أو إلى ثقافة الجموع وممارساتها الإستهلاكية واليومية "([1]) . من هنا لا يريد الغذامي أن ينفصم عن ذاته الموالية لهذه النظرية في بحثها عن الاشتغال بقراءة الظواهر والممارسات ذات الاستهلاك الجماهيري العريض و في بحثها عن" (الفعل الدال) الذي جاء به الناقد الثقافي (أنطوني استهوب Antony Easthope) ليحل به المشكل النقدي الذي رسخته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راق وأدب شعبي. وحسب مفهوم (الفعل الدال) يصبح كل ما هو حامل دلالة قابلا للنظر والتحليل "([2]) قصد الكشف عن"التشعبات الثقافية والاجتماعية والسياسية داخل هذه النصوص، وبعلاقات القوة التي تحكمها أو يعاد إنتاجها "([3]). فقصيدة النثر، إذن، نخبوية لأنها تفتقر لفعالية الدلالة بغموض هويتها واصطلاحها، وغموض القوانين التي تحكم جماليتها في نظر الغذامي. لكنه اشتبه عليه أمر نخبوية قصيدة النثر مع نخبوية الفحل المعاصر المتعالي بنسق قديم لم يزل حيا تحت طيات الخطابات، فهو جَانبَ الظاهرة، في نظرنا المتواضع، في قراءته لنخبويتها من طريقين :

أ – لم تزدهر قصيدة النثر في إهابها الأخير والذي حفز الشعرية النسوية على امتطائها في كنف (جماعة شعر)، أو في كنف قصيدة النثر التي تحرَّفت لمضمار المركز الفحولي وانبرت له، وحصل لروادها في ما بعد ما يحصل عادة لمشعلي الثورات إذ يتحولون بعد انتصارها إلى رموز هيمنة وطغيان وتمركز حول الأنا. على الرغم من أن قصيدة النثر لم تتجل للمشرق العربي بوجهها الصقيل إلا عبر كتاباتهم وإبداعاتهم، لأسباب سبق ذكر بعضها في البحث، ويمكن تلخيصها في لعبة تبادل أدوار نسقية بين فحل قديم بفحل معاصر، طاغية بطاغية، ومستبد بمستبد، ومحتكر للحقائق بمطلقاتها بمحتكر آخر جديد. حتى يقول أنسي الحاج " بسيادة قواه الروحية على الظواهر ... ما هو الشعر: إنه الحقيقة ! " ([4]) و هو ما سيتجاوزه المد النسقي المضاد لقصيدة النثر فيما بعد

[1]- فخري صالح ، عين الطائر ، في المشهد الثقافي العربي ، ص ص 121 ، 122
[2] - ينظر ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم ،الأنساق الثقافية و إشكاليات التأويل ، ص22
[3] - مجموعة باحثين ، عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية ، ص 104
[4] - جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ،ص 323

في نسختها الأخيرة التي تحفل بالحياد الانطباعي. فالشاعر فيها لم يعد " ذلك الكائن الكوني الاستثنائي السوبر بشري الذي يقوم بالتعزيم على الأشياء، لإضفاء الشعرية على العالم، بل أصبح مجرد كائن هامشي، يحاول أن يكتشف الشعرية القائمة بالفعل في العالم وفي الأشياء" ([1]) وهو ما يفسخ أي ارتباط شرطي بالأطروحات الذكورية المستفحلة في النقد والخطاب، حتى انهمرت الآثار الشعرية التي تعتمد قصيدة النثر جنسا شعريا أثيرا بشكل لافت، وبتفرعات وانفتاحات ومغامرات متعددة أصبحت الآثار، من خلالها، أرفع كعبا من أسماء مؤلفيها، فاقتربت القمم وتساوت الهامات وانطفأت النجوميات واستحال مع هذا الزخم الجديد استفحال اسم أو عَلم بتجربة أو بنمط وطغيانه وهيمنته عليه.

قصيدة النثر إذن في حركتها نحو التموقع تشجب النخبوية واللاديموقراطية، وتنبذ داخل فعالياتها الأنطولوجية التشرذم الانتقائي بين مراكز وهوامش، بشكل يؤيده واقع الحال. وإذا كانت المقاربة النسقية في قصيدة النثر تبدو غير مستوفاة لشروطها باعتبار أن قصيدة النثر غير ذات استهلاك جماهيري عريض، من جهة، وجماليتها لم تزل مستوحشة عند متلقيها، وهذا واقع فعلا، وبالتالي فهي وفق المنهج الغذامي ليست نسقية، وليست جديرة بالدراسة النسقية. ومن هنا تكمن المفارقة المثيرة والمغرية معا بحلحلة هذا الغموض الذي يكتنف ظاهرة قصيدة النثر. ذلك أن غاية الدارس الثقافي يستهدف القبحيات النسقية في المستهلَكات الثقافية الجماهيرية...ونحن هنا نتحدث عن جنس أدبي مشحون بأنساق ضدية تختلف به عن ذلك.

فهو ليس جنسا قابلا للاستحواذ النسقي بقدر ما هو حاضن لأنساق جديدة تخرب برامج الأنساق القديمة وتتلف أليافها المراجِعية باصطلاحات الرقمنة الحديثة. هو جنس يأبى أن يرقد على سرير التشريح النسقي، بقدر ما هو معضلة نسقية يحار المشروع النسقي في أمره معها، فيراجع افتراضاته القديمة. وحين يقول الغذامي في معرض حديثه عن اشتراطات النص الجدير بالمقاربة النسقية أن:"يكون المضمر منهما [أي من النسقين المتضادين داخل الخطاب الواحد]نقيضا ومضادا للعلني، فإنْ لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي"([2]) فإن قصيدة النثر تقلب هذه المعادلة النسقية. فالنسق المضمر فيها ظاهر، والظاهر مضمر إزاء نسق الفحول. كما في قول الشاعر المغربي محمد الصابر:"

وأنا

[1] - ينظر عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ،ص97 (بتصرف)
[2] - عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، ص 78

كلما حدقت

في عينيك

يأخذ وجهي في الاستدارة

بالقدر الذي

يكفي

لتحضنه كفاك"([1]).

إن ملامح الرجل ووجوده لا تحفنه إلا يد امرأته. وهي ملامح لم تكتمل إلا باكتمال مشيئة كفيها في النسق الظاهر من الخطاب اللافحولي الذي بدأ بضمير المتكلم المذكر المحدِّق في أنثاه الصامتة الهامدة في الوجه الآخر من هذا النص المختلف عن السائد والنمطي.

فقصيدة النثر لم تبتعد عن سؤال النسقي بقدر ما قلبت نمطية هذا المنهج والذي يفترض أنه جاء ليقوض أمثال قصيدة النثر على غرار كل خطاب أو ظاهرة ثقافية .

ب- ما يفترضه الغذامي، ومن دار في فلكه، من نخبوية لقصيدة النثر، قد يُقرأ من طريق آخر، وهي أن قصيدة النثر في اقترابها من اليومي ومن لغة الخطاب العادي والانطباع العابر وغيرها - مما يؤهلها كي تنأى بنفسها عن أي تعال نخبوي - فإنها بذلك تنقلب بالشعر العربي ومتعالياته كي تضعه في مجرى الحياة/حياة الجماهير، وهي إذ تتجه نحو اللحظي والراهن في خطوها المتعثر نحو القارئ الجديد، تسلك طريقا آخر غير تلك التي رُصفت بالألغام النسقية المطروقة التي أَلِفها قراء ومستهلكو الشعر. فغرابة الدرب الالتفافي في الوصول إلى الشعرية الحية أفرز توجسا ابتدائيا أثناء تلقيها. والحكم على نخبويتها في هذا المنعطف سابق لأوانه و خادع أيضا، وهي لما تزل - بعد -عالقة في معبرها الأنطولوجي الحاسم نحو اختطاف (بروموثيوسي) للشعر العربي من كماشة الأنساق القاهرة. فإذا كانت النخبوية تعالٍ فالمتلقي (القارئ العادي أو الناقد) المخدَّر بالجمالي السحري الذي يضمر قبح الأنساق السامة داخله كالشحم الذي " بقدر ما هو لذيذ وجذاب إلا أنه ضار وفتاك بالصحة البدنية...و كذا هي الجماليات... تضمر أضرارها و قبحياتها "([2]) كما علق الغذامي، فإذا كان القارئ أو المتلقي قد تعالى على قصيدة النثر، فلأنها لا تضع فوق سطحها قشدة البلاغي القديمة الخادعة. وهو تعالٍ له

[1] -محمد الصابر، لا كالوميض،لا كحطام الضوء، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 28

[2] - عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، ص 84

ما يبرره بالنظر الحصيف إلى آليات التعبئة التي تعمل بها المؤسسة السوسيو ثقافية التي تنبذ كل جديد لا ينسجم مع أنماطها المستنسخة، كما يقول رولان بارث "إننا نهرب إلى الجِدّة لننجو من استلاب القديم، فكل مؤسسات اللسان الرسمية هي آليات للتكرار والتلقين والترسيخ كالمدرسة والرياضة والدعاية والكتب الجماهيرية والأغنية، وحتى الأخبار لأنها جميعا تعيد البنية ذاتها والمعنى نفسه، ونحن نعيش ونمارس ذلك القالب القولي المكرر" ([1]) .

قصيدة النثر إذن تعاني من جِدتها، هذه الجِدة التي نبذتها بيداغوجيات التلقي المدرسي والأكاديمي، ونبذتها مؤسسات الاستلاب الجماهيري التعبوي العريض. فهذه القصيدة لم تتعال في واقع الأمر إلا على الأنساق التي أفرزت تلقيا نمطيا ومستلبا على رأي الناقد البحراني جعفر حسن الذي يلخص هذه الأنساق المؤسساتية التي تقاوم قصيدة النثر والتي من " أهمها التعليم في العالم العربي الذي لا زال مصرا على تعليم تلاميذنا أنماطا من النقد القديم لا تتناسب مع تطور العلوم والحياة والفن، والموقف المتشنج بشكل فج مع القديم ضمن بنية اجتماعية تقليدية تميل إلى محاربة عقلنة الإنتاج بأشكاله المتنوعة، بما فيها الإنتاج الفني الرفيع كما تمثله قصيدة النثر في نماذجها العليا، والإصرار على النظرية القديمة في النقد "([2]). فقصيدة النثر من هذه الزاوية تستهدف هذه المؤسسات النسقية بقدر ما تهدف عبر الانوجاد العسير والمضني إلى تكريس مشروعيتها الجنسانية الشعرية.

من ها هنا يتضح الوجه الإشكالي السوسيو ثقافي الذي تتبدى به قصيدة النثر جنسا مغريا مثيرا وواعدا باكتساح بحثي خصيب لأي مُقاربٍ ثقافي، غير أن الغذامي يبدو أنه فضل استراحة المحارب والانصراف إلى الظواهر السوسيولوجية الجماهيرية، ويبدو، ربما، أن قصيدة النثر كانت ستستدعي منه طاقة متجددة كي يفرغ جام جهده في نقدها. قراءةً و تأويلا وتفكيكا (تشريحا باصطلاحه) . والأهم من كل ذلك مراجعة مشروعه، وإعادة تحريك وإزاحة لمسباره النسقي . لكنه آثر أن يشيح بوجهه عنها تحت ذريعة انتفاء الشرط الجماهيري.
فماذا فعل الغذامي ؟ استبدل هيمنة النخبوي بهيمنة الجماهيري، واشتبهت علينا من خلاله أحابيل الأنساق وتلاثمت وتداخلت، فالثقافة الجماهيرية هي ثقافة الإنسان ذي البعد الواحد في العصر الحديث – حسب

[1] - رولان بارت، لذة النص، نقلا عن نورة آل سعد، الشمس في أثري، مقالات في الشعر والنقد، ص 195
[2] - حسن جعفر ، تمنع الغابة الطرية ، توغلات في نصوص شعرية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2005، ص 332

هاربرت ماركيوز - ذلك " أن العقلانية التكنولوجية لا تكتفي باختزال الإنسان إلى عنصر، إنما تقوم أيضا بتصفية الثقافة الرفيعة في المجتمع، فالثقافة لا قيمة لها إلا بمقدار ما تحققه من منفعة مباشرة، وواقع المجتمع الخاضع لسيطرة التقنية "([1]). فالسائد والمستهلك الجماهيري في قراءة ماركيوز و جماعة فرانكفورت لا يخلو هو أيضا من استعباد واستلاب وقمع تقاني وكوني معولم. وسنرى أن أنساق الهيمنة استفحلت وتشظت في كل اتجاه. وأصبحت تأتي من أي اتجاه، من الماضي ومن المستقبل. فحري بالدرس الثقافي أن لا يظل حبيس تصور واحد .

إن طرح الغذامي القارئ لتأنيث قصيدة التفعيلة في ضوء الدراسات الثقافية الجديدة التي أفاد منها أيما إفادة، والتي قرأ من خلال كسْرها لعمود الفحولة نسقيةً أنثويةً مضادة. على الرغم من أن التحديث التفعيلي كان تنويعا على جوقة الفحول، أو إعادة توزيع لسمفونيتها القديمة والتي قد نقرأ من خلالها تململا أنثويا من نسقٍ رَبَا في أحضان الفحول، و كرس هيمنتهم لزمن . لكنها لم تقطع مع منظوماتهم النسقية بشكل حاسم. فالشعر الحر كما تمثلته نازك الملائكة مرةً "هو ظاهرة عروضية قبل كل شيء، وهو إلى ذلك أسلوب في ترتيب التفاعيل"([2]) ، مع أنها في مقدمة ديوانها الأول (شظايا ورماد) تبدي نزعة أكثر صدامية مع الأنساق من كتابها اللاحق (قضايا الشعر المعاصر) النكوسي الأصولي على حد وصف (رشيد يحياوي)([*]). ما يجعلنا نطرح فكرة التوجس والتردد في الانغمار والتحمس للتحديث في حياة نقادنا وشعرائنا الذين لا يلبثون أن يلووا عن أعقابهم كلما تقدمت بهم الحياة والتجربة على غرار العقاد-عبد المعطي حجازي-نازك الملائكة-عز الدين المناصرة وعبد الله الغذامي وغيرهم. وهو ما يحيلنا أن الحديث مجددا عن الملابسات النسقية المجتمعية أيضا في تأثيرها على حرف مساراتهم التي جمحت ثورة الشباب المتمرد بهم، ولما استحكمت حكمة العقل الجمعي من مخيالهم أدركوا فداحة ما صنعوه بأنساق الآباء بعد أن صاروا آباء عصرهم وعادوا إلى بيت الطاعة، ككل عجوز ينشد الأمان.

---

[1] - هاربرت ماركيوز ، الانسان ذو البعد الواحد نقلا عن عبد الله إبراهيم ، المطابقة و الاختلاف ، بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 1 ،2004 ،ص ص 664 ، 665

[2] - ينظر محمد إحسان النص ،رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، ص 20

([*]) - يصف رشيد يحياوي نازك الملائكة بالأصولية من خلال (قضايا الشعر المعاصر) في كتابه قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة (مذكور) ص 59

الفصل الثاني: مدارات التجاوز ومقامات الذات

1- حرج الصيرورة وحتمية التحول النسقي

2- شعرية النسق الكوني الجديد

3- الحافز النسقي الجديد وشعرية الانفلات

3-1 نسق التشظي / نسق التماسك

3-2 نسق الحركة/ نسق الثبات

3-3 أنساق النقص/ أنساق الامتلاء

3-4 نص الجسد وجسد النص

3-5 نسق العين/ نسق الأذن

3-6 نسق الرفض/نسق السلطة

4- قصيدة النثر جنس عبر-ثقافي

4-1 تجربة "الهايكو" اليابانية عربيا

4-2 قصيدة النثر تحت «أثر الفراشة»

4-3 نص الافتراض والفضاء التفاعلي

1-حرج الصيرورة وحتمية التحول النسقي:

لقد استطاعت قصيدة النثر أن تتموقع، وتحظى بضرورة حضورها في المشهد الثقافي العربي رغم اختلافها، وصداميتها، وهويتها المريبة إزاء التراث والتاريخ، عبر تجارب جماعة شعر ومجلات ومؤسسات ثقافية موازية. فقد تنوعت تشكيلاتها ومرجعياتها وانفلاتاتها الجمالية بشكل صار القبض على قوانين ثابتة لمنطلقاتها ومآلاتها أمرا بعيد المنال . فهذا الجنس محكوم بالحرية والانطلاق في كينونته المرجأة، وفي سيرورته السائبة، بعيدا عن تحديدات النظريات ووصايا المرجعيات وتعاليمها ." كما يؤرخ سليم بركات للحظة الشعرية المعاصرة في مقالته المعنونة بـ(شعر بلا رواد) "([1])، وبلا أوصياء، باعتبار أن الحساسية الشعرية الجديد تأكل الرؤوس الكبيرة وتُميِّع حضورها الكارزماتي لصالح صيرورة الآثار المختلفة التي لا تنضبط تحت أي مانفستو أو ميليشيا نخبوية أدبية معينة يُرجع إليها، فالمعيار الثابت هو الذي يسفر عن قمم مدبَّبة ومحددة، عبر تفاضلات قيمية تفرضها مرجعية معينة، تحتاج دائما إلى رموز متناهية السُّمو في تمثلها لهذه المعايير. غير أن قصيدة النثر بواقع مَعْيَرَتها المتشظية، وتجاربها المتعددة لا ينبغي لنا أن نتوقع منها أن تفرز رُوَّادا، أو نماذج يُقتدى بأثرها، فلا أبوة، ولا سلطة، ولا نظرية مُثلى تتقدم ركبها نحو المطلق، لذا فهي شعرية ما بعد-حداثية بامتياز عبر إصغائها للمهمش والمقصي والمختلف. هكذا يمكن لنا أن نفهم سرَّ اختصاص قصيدة النثر في العالم العربي بالصوت الشعري النسوي، لأن المرأة الشاعرة ضاقت ذرعا بأي خطاب ثقافي يحيل إلى مرجعية، أو نظرية ذكورية سابقة. وهو ما دفع بالنسويات الشعرية إلى التحمس لهذا النشاط الجمالي الجديد الذي تستعصي أي نظرية أو خطاب مهيمن على احتوائه " لأن النظرية قالب، والقالب من مكونات الموروث ، والموروث صناعة رجالية، والصناعة الرجالية أوجدها الخطاب السائد، والخطاب السائد هو القوة المهيمنة هي التي أبقت المرأة مقصية وهامشية، في الكتابة كما في الواقع "([2]) .

لذا احتضنت الأصوات المعاصرة قصيدة النثر كخيار فني مغر بالطيران التخييلي الحر من جهة، وكنمط شعري يحاول أن يقدم نفسه متخففا من أي ذاكرة أبوية مدرسية متسلطة من جهة أخرى. وكرهان جمالي يمحو الحدود بين الأجناس والمتقابلات والمتضادات التي حرصت الثقافة البطريركية المكينة على ضرورة الفصل

[1] - محمد العباس ، ضد الذاكرة، في شعرية قصيدة النثر، ص ص، 126، 127.
[2] - محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 ،2005 ، ص 75.

بينها حفاظا على نقاء النوع الثقافي. وحفاظا على المرور السلس والمراقب لحركة الرساميل الرمزية وتداولها، بين المستخدِم / الذات / المالك / المتسلط والمستخدَم / الآخر/ المملوك / المقهور. فالشاعر المعاصر يريد أن يتطابق مع ذاته بعيدا عن تحيزات الذاكرة الجمعية، وكساد ماكنة التنميط التناسخي للمقولات الثقافية. أما الشاعر النمطي المذعن للجاهز والنسقي، فهو لا يعدو أن يكون مُخبِّرًا لنسخة ميتة عن صوت ميت، وإن حاول مقاومة عُتيِّ المد النسقي. وقد يصل إلى تفجير دلالات جديدة لكنها داخل المضمار والنسق الجمعي المحروس. فكلما امتثل الشاعر لنسق المجموع، نسق الآباء المحفوظ، كلما كان أكثر ابتعادا عن ذاته وخلجاته، وإيقاع روحه الخاص، كما كان يقول (بودلير)، فقصيدة النثر تهبُ لشاعرها تلك الحرية التي يستطيع من خلالها أن ينصت إلى وجيب ذاته ويحسن تمثلها، كما يقول يوسف الخال:" يكفي أن قصيدة النثر حررت الشاعر من الأساليب الموروثة وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة، فالشاعر وإن كان يعيش لأجل الآخرين، فإنه يموت –كإنسان- عن نفسه ولنفسه"([1]).

إن قصيدة النثر بهذه الدلالات التطورية الجديدة التي استشعرها الشاعر(ة) المعاصر(ة) تعطينا تبريرا مقنعا لأسباب اكتساحها للمشهد الثقافي المعاصر كونها ابنة شقية للرفض([*]) والتمرد على الوصاية والأبوة منذ نشأتها عندنا أو تصاديا مع ربيبتها في الغرب كما نقلت لنا سوزان برنار في كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) قائلة : " لقد شب الجيل الذي خرج من المراهقة ما بين 1880 و1885 في المرارة والهزيمة وصخب الثورة وانهارت من حوله القيم كلها ولم يعد يؤمن بالجمهورية المهانة المستضعفة، ولا بالفعل التافه الخالي من المثل، ولا بالأساتذة الذين يُجلهم الجيل السابق، ولكنهم ما عادوا يلبون حاجاته "([2]). و يبدو أن عدوى الرفض كانت لصيقة بقصيدة النثر البرنارية التي نقلتها لنا الترجمات إلى الشرق. فجيل قصيدة النثر الأول والتالي كان ذا تمرد متأجج وفائر ضد ثقافة مجتمع بطريركي أبوي أودى بنا سُباته الليلي على أنساقه الرجعية

---

[1] - رشيد يحياوي، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، ص 9

([*]) - لقد ألح محمد عبد المطلب على أن" قصيدة النثر بُنيّة fillette شرعية للشعر العربي ، دون أن يتفطن أن للتأنيث الوارد في كلمة بنية دلالته الفاضحة ، و للتصغير دلالة لا تقل فضحا للمسكوت عنه في تلاوين الدفاع ...فالبنيّة إذا كانت شرعية لا تحتاج لأن تُلحّ على تأكيد شرعيتها .إن الإلحاح على الشرعية يخفي تسليما مضمرا بأن هذه البنية لقيطة مولودة على فراش أبيها ، وليست من صلبه " (محمد لطفي اليوسفي ، قراءة في المصطلح النقدي ، مجلة جامعة الأقصى، مجلد 14، ع 1، يناير 2010 ، ص 47)

[2] - سوزان برنار ، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا نقلا عن ضياء خضير ، شعر الواقع و شعر الكلمات ، ص 44

– في نظرهم – إلى كَبْوتين فادحتين وهزيمتين موجعتين في عامي 48 و 67 ، وما تلاها من خيبات و انكسارت ما جعل منهم ثوارا رافضيين و خوارج – باصطلاح معصرن – كاسرين عصا الطاعة لهذا النمط المجتمعي الثقافي الذي آل بنا إلى ما صار إليه واقعنا. :" لقد كان المناخ مهيئا منذ نهاية الخمسينات لإحداث تغير كيفي في القصيدة العربية، نتيجة بزوغ علامات فشل مشروع النهضة في تجليه الأخير، وانكشاف زيف الانتصارات الوهمية التي روجت لها بعض الأنظمة السياسية. على أن كل ذلك كان مجرد مقدمة منطقية لما ستجري عليه الأحداث في يونيو 1967، حيث انكشفت المؤسسة العسكرية المهترئة، حين بدا ضعفها بينا أمام الخطر الخارجي المؤكد مقارنة بقوتها العاتية في مواجهة أخطار داخلية مزعومة. في هذه الحالة اكتشفنا- طبقا للبيان الأدونيسي-أننا نعيش في وضع يقول لنا إن الخطر علينا- نحن العرب- يجئ من جميع الجهات: من المستقبل، ومن الحاضر، ومن الماضي. ويقول لنا إن ثقافة هؤلاء الناطقين باسم «الأمة» وثوابتها وحقائقها المطلقة، لا تشوه المعرفة وطرقها فحسب، وإنما تلغيها كذلك. إنها ثقافةٌ مؤسسة على خلل أصلي في العلاقات بين الأسماء والأشياء، وتغيراتها، وإنما تنشأ على العكس من استقراء المقروء: النصوص وتأويلها. المعرفة- بحسب هذه الثقافة- اشتقاق للكلام من الكلام، ومن هذه المعرفة الكلامية يصوغ أصحاب هذه الثقافة العالم وحقائقه"([1]) كما يقول عبد العزيز موافي. يربط أدونيس علاقات السلطة بعلاقات اللغة، وأبنية الخطاب الثقافي الجديد، فبانكسار هيبة وهيلمان السلطة وعسكرها في الحروب الخارجية، ينكشف خورها، مما يسفر عن ظاهرتين متضادتين، أولهما سلبي، يكمن في استفحال الخوف والهلع في الذات العربية التي اكتشفت أنها غير محمية، وغير محروسة من صولات الآخر، وتوسعه وامتداد مطامعه إلى ممالك هذه الذات التي فُجِعت في حقيقتها. وثانيها إيجابي، يكمن في اختبار خَوَرِ هذه السُّلط الواهية، وتَحَسُّسِ خوائها، وجسِّ هشاشتها بعد كل ما حصل، وهو ما سيسفر عن فلتان على رقابتها، وتجاسُرٍ جمعيٍّ ونخبويٍّ على المروق على ضبطها الذي لا يودي إلا إلى الإفلاس، أو الهزائم. وحين تهترئ السلطة فوق (أولمب) الواقع والوقائع، تتخلخل العلاقة القديمة بين الدوال ومدلولاتها، بين الكلمات والأشياء، أو على الأقل، تلين الروابط بينها، وتتخلخل. في خطاب إن لم تقمعه السلطة فإنها تصفه بالجنون وبالخبل إمعانا في تحييده وعزله." فإذا كان الجنون عند ميشال فوكو، هو ابتكار الكلام الجديد الذي يخترق اللغة القائمة، ويكسر لعبة الدال

[1] -عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ص،52،53

والمدلول"([1]) وبالتالي يكسر سلطة النمط الخارجي الذي يتوغل إلى مراقبة الأعراف الخبيئة في اللغة والثقافة، فإن خالدة سعيد تمدح جنونا تعتبره إعادة " سلطانِ طبقات الوعي جميعا، ونقضا للقوالب العقلية، الذي شِرعَتُهُ الهدم- الحلم- الشوق-الموت- التحول- المتاه-الخرق-الابتكار...الجنون الذي هو نظافة الذاكرة من القوالب ونظافة الأعماق"([2]). وقد ساقت خالدة سعيد هذا القول في سياق وصْف أحد المستشرقين للشعرية العربية آنذاك بأنها تنزع إلى مسامتة حِكمة الآباء، باعتبار أن الشعر العربي في نظره شعر (حكمة). وهي ترى أن في الحكمة حُكم، وإحكام وضبط قيمي باسم المعقولية، والمصالح العامة، وتسقيف لأفق المخيلة والإبداع والابتكار في ما نفهمه من قولها.

إن الشاعر المعاصر الرافض للسائد يشعر بتهميشه وغربته في مركزيات النسق القديم، وهو ما يدفعه للتمرد عليه. فالهزات الكبيرة التي شهدتها المجتمعات العربية خلال عقود القرن العشرين كما أسلفنا، وما نتج عن تلك من انجرافات وتصدعات مجتمعية وثقافية، كانت كفيلة بأن تؤدي إلى انتقال الأنساق من مخدع التقليد والإتباع إلى مفزع الشك والارتياب، ومن ثم إلى التخطي والاختلاف. فالخط التجاوزي بين مركزية الأداء النسقي وهامشية الحساسيات الجديدة أصبح قانيا و شديد الوضوح، و" الخط الفاصل بين الوعي الأبوي الذي دفع بالقصيدة إلى متاهات الميتافيزيقي المجرد، وإرادة الأبناء للحضور بها في ملموسية الواقع "([3]) اختصر حدة الموقف الذي آلت إليه الشعرية المعاصرة في انعطافتها التاريخية غير المسبوقة. فالمتأمل في المنحنى البياني لحياة القصيدة العمودية في الثقافة العربية يجد أنها ظلت لعصور مديدة مَنِيعةَ الحصون، راسخةَ البنيان، و يستغرب هذا المتأمل كيف للذائقة العربية أن لا تَمُجّ التعاطي مع هذا النمط طيلة هذا البراح الزمني الشاسع، حتى انتصف القرن العشرون، وركض الإنسان على القمر، و داس عليه، نكاية في الشعر الذي يُصر على أن يظل القمر بعيدا عن أصابعنا كي يظل يقهرنا بسحره النسقي المستبد. فلا شك أن الانفجار العلمي، والكشوفات المعرفية الجديدة غيرت نظرة الإنسان إلى الكون وإلى ذاته في الكون، ومن شأن كل هذا أن يسفر عن شعرية مختلفة تأنف من أي قالب لا يمتثل للنسق المعرفي الجديد.

يقول أمجد ناصر في نصه (أغصان مائلة):"

---

[1] -ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، أنطولوجيا المعرفة الإنسانية، تر: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 2013، ص19

[2] -خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب الحديث، دار العودة بيروت، ط2، 1982، ص 97

[3] - محمد العباس ، شعرية الحدث النثري ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص 8

أريد أن أنظف رأسي

من بقايا الموعظة والكلمة الطيبة

أريد أن أنظف قلبي

من حطام الحب الأول وشظايا الزجاج.

أريد أن أنظف عيني

من شِباك القمر الممزقة

وستائر النوافذ الموصدة

.....

أريد أن أنظف روحي

من آي الطاعة وعناقيد المغفرة.

أريد أن أنظف الأوراق من هراء القصيدة

وعبث التداعيات..

....."([1])

أمجد ناصر الذي كان يكتب شعر التفعيلة، وضاق ذرعا بقيودها وإكراهاتها ومضاميرها المتصلبة، وجد في قصيدة النثر مجالا رحبا للبث الحر، لائذا بانسيابية السردي في أوصال الشعري ما منح بثه حرارة الحياة الجديدة وسيولة التدفق الراهني الحي، بعد أن تعافى نصه من فصامية الإنصات إلى إيعازات الموتى في ذاته – كما يتصورون- من خلال قصيدة نثر يُحرض نسقُها على الرفض، والهدم، والتقويض، والقطيعة، كي تبني فوق أنقاض ذلك منظومتها الجديدة. كما يقول أنسي الحاج:"في كل قصيدة نثر تلتقي دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي"([2]).

إن اقتراب الشعري من معاني التأنيث وابتعاده عن يباس الفحولة والصوت الذكوري العالي في المنبريات الشعرية الوعظية يجعل من أمجد ناصر كائنا شعريا متطهرا من دبق المواعظ التي تزعم أنها حسنة وتجعل من

[1] - أمجد ناصر ، أثر العابر ،دار شرقيات للنشر ، القاهرة ،دط، 1995 ، ص 85

[2] -أنسي الحاج، ديوان (لن)، نقلا عن ساندي سالم أبوسيف ، قضايا النقد و الحداثة ، ص 178

شعره أصيلا بلا مرجعية تحيله إلى أصل متعال سوى جمالية لحظته عبر شعر جديد لا إسناديٍّ" ولا مرجعي، أي ليس له صفة لما يشير إلى موقع أو علاقة معروفة، وهذه هي نقطة البدء عينها التي انطلق منها شعراء قصيدة النثر الشباب، فيما بعد"([1]) كما يقول عبد القادر الجنابي في معرض حديثه عن شعر أنسي الحاج. فالحب الأول هو الحب الآخر وقد صار حطاما في الصيرورة. (أمجد ناصر) وعلى غرار كوكبة من شعراء المهاجر الجديدة أو من يسمونهم بشعراء (الدياسبورا Diaspora) الذين " يمارسون فعل الكتابة خارج أوطانهم ... في وضعية اللاإستقرار وبحس فجائعي وإحساس بالاضطهاد والخوف والاقتلاع لأنهم يكتبون عن أوطان افتراضية وبحس عنيف بالرفض وعدم القدرة على التلاؤم ...وحنين ممضّ إلى العودة ، ولا شكّ أن الكتابة في مثل هذه المشاعر ستؤثر في صيغ الكتابة وفي لغتها وأهدافها"([2]) خاصة شعراء (المهاجر الجديدة) الذين ضاق بهم الوضع السياسي والاجتماعي الخانق في بلدانهم كالعراق وسوريا وفلسطين ولبنان وغيرها، على غرار مبدعين كسركون بولص، وديع سعادة، سليم بركات، أورخان ميسر، مرام المصري، أسعد الجبوري، سوزان عليوان ،باسم فرات، وغيرهم(ن) و كلهم(ن) كتبوا وجددوا في شكل ومضمون قصيدة النثر العربية – أو بالأحرى قصيدة النثر في البلاد العربية حتى نضمن لها تلك القراءة المفتوحة لكونية تكوينها - ونضدوا وشذّبوا وهذبوا وأثثوا مضمراتها وبناها بشكل جعلها تفتكُّ أحقيتها في أن تُعتَمَد وتُتَداوَلَ، ويُؤلف اصطلاحُها المثير كجنس شعري لا زال يبحث عن جدارة وجوده ومشروعية كينونته. ولعل معظم هؤلاء الذين تحمسوا لهذا الجنس من الكتابة تتقاطع في هوياتهم خصوصياتٌ همشتها السياسة والثقافة المهيمنة في مشرقنا. فمنهم المنحدرون من أقليات إثنية وعَقَدية مقموعة كالأكراد والتركمان والدروز ... إلخ ، ومنهم النساء أيضا. لأن قصيدة النثر التي صارت إلى شعرية محوٍ، و شعرية تحيل إلى بياضٍ مرجعي بيِّن تأنس إليها النسويات الشرقية، لأن نصا شعريا ينسى ويستأنف، ولأن نصا شعريا لا يحيلك إلى إيديولوجيا أو منظومات أنساقية تؤطر فضاءه هو نص يخدم قضية المرأة النسوية بالأساس التي ترى أنها كانت دونيةَ التمثل في الثقافة الأبوية السائدة. وهو كلام يُؤَمن عليه عبد القادر الجنابي حين يقول :" إن غياب الإيديولوجيا ورموزها في شعر (أنسي الحاج)، ساعد عددا كبيرا من الشباب على تجنب الشعارات في شعرهم، والتركيز أكثر على تدوين حركة فكرهم الحقيقية، بل بتنا نرى، في الآونة الأخيرة شعرا أنثويا متخلِّصا من نحو الذكورية، وخطاب

[1] -عبد القادر الجنابي، أنسي الحاج، من قصيدة النثر إلى شقائق النثر، ص 15
[2] - المرجع نفسه، ص 23

البلاغة السلطوية. يجب أن تشكر كلُّ شاعرة عربية اليوم (أنسي الحاج، محمد الماغوط، وتراجم مجلة«شعر») لهذا التمهيد اللغوي الفالت (لكن الجوهري لهن) الذي ساعدهنَّ على خرق التركيبة التراثية للغة وبلاغتها الكلاسيكية"([1]). فحين تنزاح الإيديولوجيا القديمة، لتحل محلها إيديولوجيا ناشئة، أو ليغدو النص بلا مرجعية واضحة تتغير بلاغته، وأنماطه التعبيرية، وتوليفاته الجمالية. وهي انزياحات في الثقافة خلخلت فوقها طبقات الخطاب، وأنماط تراصُفِهِ وانتظامه. وخلفت اقتحامات وتداخلات سافرة في الأطر الجمالية، والمضامين والأشكال الفنية التي كانت ثابتة ومحددة. وكل ذلك مرده إلى تغير وسيط الرسالة من الأذن إلى العين وهو تغير يقوم مقام علامة على مجموع التحولات الثقافية والاقتصادية والسياسية المؤثِّرة، فالخطابة والشعر العمودي العربي -مثلا- قد نشآ في كنف ثقافة شفهية تستهدف أذن سامعها، إذ تراعى الجمل القصيرة المسجوعة، والبنى التركيبية التي تنسجم مع مثل هذا النمط من التلقي في الخطابة، وتراعي وحدة البيت، والإيقاع العروضي الصوتي الظاهر وغيرها في الشعر. وقصيدة النثر حين تنزاح بالقصيدة إلى عوالم النثر، وفضاءاته التعبيرية فهي تلوذ بأنماط تلقٍّ مستجدة ومجتلبة للقصيدة العربية " فقد بدأ النثر مكتوباً . إن نشأته أصلاً كانت باعتباره فنا عيانيا (...) إن الناثر لا يخسر شيئا من فنه وهو يستجيب لشروط المعاينة البصرية. لكن الشاعر وهو يرسل إشاراته عبر الكلمات مطلوب منه أن يحيط بنظام الكتابة ويطوع فنه للاستجابة حسب جهده وقدراته وموهبته أيضا "([2]). كما يرى الباحث حاتم الصكر، وهو يلمّحُ إلى أن الشاعر في القصيدة المعاصرة يجد مغالبة ومكابدة نسقية يحاول وهو يواجهها داخل نصه الشعري أن ينأى بتراكيبه عن أن تظل رهينة النسق الصوتي الحضوري في ظل أنساق كتابية بصرية جديدة ولدها الانفجار المعرفي المعاصر، وتطور وسائل الاتصال الحديثة. وقصيدة النثر في نظر منتقديها نص تأملي بصري، لا يصلح للقراءة المنبرية الاحتفالية التي يتسيدها النص الشعري الإيقاعي. وفي نظر مؤيديها هي نص يستجيب لنداء عصره، ويستلهم أدواته ووسائله، ويمعن في تأهيل تقنيات شعرية جديدة موازية للخطاب الشعري القديم ومتجاوزة له ورافدة إياه بطاقات إيحائية حادثة . وهو ما حدا بعبد القادر الجنابي وهو يشيد بتجربة قصيدة النثر مع أحد روادها (أنسي الحاج) إلى القول بـ"أن الرسالة التحررية لشعر أنسي الحاج الخالي من أي تلميح إيديولوجي، تكمن، من جهة، في أنه وضع توجها شعريا كلاسيكيَّ المنحى كان سائدا، على الرُّفّ؛ مرة وإلى

[1] -حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص الفنية في قصيدة النثر، ص137

الأبد. ومن الجهة الأخرى، في قدرته على زجّ اللغة الشعرية في معمعان التجريب الطليعي بنقل القصيدة من نطاق الدمدمة في الأذن إلى صور تسمعها العين"([1]).

يختصر الجنابي المآل النسقي الذي وجدت القصيدة العربية المعاصرة أنساقها في مواجهته والتفاعل معه، عبر النقلة الثقافية النوعية من الشفهية إلى الكتابية، من الأذن إلى العين. ويقرن ارتباط الإيديولوجيا، وهيمنة الأفكار الكبرى، والأطر الرمزية الأولى بالخطابات التي تشكلت في كنف ثقافة (شفة-أذن-ذاكرة)، وبداية انسحاب ظلالها في إطار ثقافة (يد-عين-ذاكرة)([2])، ففي الثقافة الشفاهية يعتبر الحضور، والسماع المباشر أهم آلية للتلقي، والمحاكاة ونقل الملامح العامة لجسد القائل أثناء الكلام الذي سيتم نقله عبر ذاكرة قد تسهو أو تنسى أو تتوهم، لكنها ستضطر إلى ملء ما نسيته بما يعادله وفق منظومة من القوالب الصياغية الجمعية التي تقبلها الثقافة العامة وأنساقها ويصطلح عليها أفرادها. فالخطاب في المحصلة هو خطاب المجموع، لا الفرد، وهو خطاب الثقافة السيدة المهيمنة برُمتها، لا التجارب الشخصية المتأملة التي قد تجترح تصوراتٍ فالتةً تتجاوز مدركات الجماعة، وانتظاراتها المأَنسَقَة أحيانا. كما أن في التلقي الشفاهي استيعابٌ للمجموع، وتصفيفٌ تنميطي توحيدي لهم عبر السماع الواحد،فقد كانت الخطابة في الأصل فن الكلام أمام الناس، أي فن الخطاب الشفاهي من أجل الإقناع "([3]). وبالتالي التأثير في ذوات المتلقين تأثيرا مستلِبا وبشكل مباشر لا فسحة فيه للتأمل أو التروي. والخطاب يكون قابلا للاستهلاك طالما أنه نتاج ثقافته الشفاهية التي شكلته وفق أنماط بنيوية ملائمة. فالصوت يُكَوكِبُ الذات المتلقيةَ حوله، ويوحد المجموع في الواحد، أما البصر فيُحلل ويُميز ويُفصِّل لأنه يبتغي الوضوح والتأمل، وبالتالي فهو يسمح للذات بأن تبتعد إليها، أما الصوت فيجمع، وفي الجمع تحريك باتجاه، ونداء لانقياد جمعي نحو توجه محفوظ ومعهود يَعِدُ بالأمن والحماية والطمأنينة في كنف الائتلاف والالتحاق بالحشود ." فالكلمة المنطوقة تنطلق في تكوينها الفيزيائي بصفتها صوتا من الداخلية الإنسانية وتظهر الكائنات البشرية بعضها لبعض بوصفها دخائل واعية، أي بما هم أشخاص، ولذلك تشكل الكلمات المنطوقة الكائنات في مجموعها ذات وشائج موحدة.وعندما يخاطِب متكلمٌ فإن أفراد هذا الجمهور يصبحون في العادة وحدة سواء فيما بينهم ، أم مع المخاطب وإذا طلب المتكلم إلى

[1] - عبد القادر الجنابي، أنسي الحاج، من قصيدة النثر إلى شقائق النثر، ص 22

[2] -ينظر حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص الفنية في قصيدة النثر، ص 136

[3] -والتر .أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ع182، فبراير 1994، ص165

الجمهور أن يقرأوا ورقة يوزعها عليهم فإن الجمهور تتلاشى ،لأن كل واحد ينغمس في عالم قراءته الخاص به، ولا تُستعاد وحدة الجمهور إلا عندما يبدأ الكلام الشفاهي مرة ثانية"([1]). لذا ارتبطت الأديان بوصفها خطابات مقدسة بالمشافهة، والتلقي الشفاهي اللدني المباشر للدين حتى وإن تم حفظه فيما بعد مكتوبا، كما أن ارتباط الشعر العمودي العربي تاريخيا بالتعاويذ وأسجاع الكهان، وارتباط الطقوس السحرية بالتأثير الصوتي الموقع في الأشياء والأشخاص والظواهر، يدل على السلطة الحضورية للصوت الوحِّد، لأن الكتابة، والتأمل البصري يؤدي إلى الفهوم والتأويلات الشخصية المتعددة كما حدث ويحدث للأديان نفسها بعد أن ولجت عالم الكتابة.

فالشعر حين يكون ظاهرة ثقافية صوتية، بالمواصفات التي ذكرنا يُخصِبُ عبره مناخٌ طقسيٌّ تتوالد فيه احتمالات نشوء الشاعر/النبي/الملهَم/الساحر/الخارق، ويتحول الشعر إلى تعزيمة ثقافية خارقة تطغى على طبيعته الجمالية بوصفه تصميما، وتشكيلا، ومنجزا تاريخيا في الأساس، هكذا تأتي قصيدة النثر كي تعلن عن منعرج نسقي جديد، يتغير من خلاله موقع الشعر كما موقع الشاعر والمتلقي على حد سواء استجابة للتغيرات الهائلة التي اعتورت الثقافة العربية منذ منتصف القرن الفارط. بدءا من تغير الوسائط الناقلة للخطاب بين الأفراد والجماعات والهيئات والمؤسسات، لنصير أمام أنساق جديدة في مواجهة أنساق قديمة يحفل بها هذا الخطاب الكوني الجديد.

[1] - والتر .أونج، الشفاهية والكتابية، ص 123

2-شعرية النسق الكوني الجديد:

النسق الثقافي في الشعر العربي الحديث ليس بقايا (ماضٍ لا يمضي)، فالنسق يراهن دائما على خلوده بالنسيان والمحو لوقائعيته التاريخية، لتمكين آثاره في الحاضر ما يكفل له انسيابية التسلل السلس والمخاتل العابر للخطابات والأزمنة.

ونحن إذ نعرض قصيدة النثر الراهنة كمنتج جمالي يقطع مع هذه الأنساق، فإننا لا يجب أن نصدف عن حقيقة أن أي خطاب ثقافي يدَّعي التجاوز والتخطي في منجاة مطلقة من أنساق ماضيه. إذ كما رأينا وسنرى، كيف أن الخطاب الشعري والنقدي الذي يدعي الحداثة، ويزعم أن نسقه مُنسَلٌّ عن نسق السلالة الأصيلة، ومع هذا فهو ينزع، دوما، وبصورة لاواعية، إلى نوستالجيا استعادة الآباء؛ أبطال الحكايات التأسيسية الأولى التي ظلت تدير حبكة ملاحم وجودنا. كما لمسنا ذلك عند رواد «جماعة شعر» وغيرهم.

نقول هذا حتى لا نقع في أحكام تعميمية تجانب الصواب، حين نقول أن كل ما يكتب تحت عنوان قصيدة النثر يحمل أنساق ضدية في مواجهة أنساق السائد. وأن كل نص شعري موزون هو تكريس لآثار لتلك الأنساق. ذلك أن هناك قصائدَ عموديةً معاصرة تنبري للاختلاف الحدِّي معها أكثر من بعض قصائد النثر التي يمكن أن نقرأها، هنا، أو هناك. وقد رصد بعض الدارسين ملامحَ لهذا النسق الضدّي في الشعر العربي القديم عند الصعاليك، وعند بعض الشعراء المولدين، والمحدثين في العصور الأموية والعباسية، وعند أبي العلاء المعري، وفي الشعر الأندلسي.

غير أن السيرة المريبة لقصيدة النثر في الثقافة العربية، وتلقيها المربك، وبُناها، وشعريتها الهجينة، وامتدادها واتساع دائرة كتابتها، وتعالقها التفاعلي مع معطيات الحداثة وتقانياتها ووسائطها المتعددة أهلتها كي تكون الجنس الصريح ذا النسقية الضدية الأكثر بروزا من غيره. كما أشار إلى ذلك الباحث العراقي علي جعفر العلاق حين رأى بأن قصيدة النثر"تجسد الآن في ما تجسد من دلالاتها جزءا من اتجاه حداثتنا الشعرية

ومطالبها الجمالية والفكرية، وهي ليست اندفاعة خارج هذه الحداثة بل هي، عبر نماذجها الفاعلة، شرارة إضافية تندلع في الطرف الآخر من الغابة"([1]).

ثم إن قصيدة النثر التي تنبأ لها الشعراء والنقاد- لحظة ولادتها المرعبة، وإلقائها على حجر الثقافة العربية- بالأفول المبكر، والانطفاء العاجل، ظلت تتوهج، وظل أوارها متقدا متأججا يضيء ويلفح من يقترب منه، مثيرة حولها حروبا ومعارك مستمرة. ومن مفارقات الوقائع أن هذه الحروب الملتهبة في كيانها لم تسفر إلا عن مزيد من التموقع والتجذر والامتداد في راهن الواقع الثقافي العربي. أو كما وصفها جهاد فاضل بقوله" ويشبه لمن يراقب ساحة الصراع والنزال هذه، بدءا من ولادة قصيدة النثر في الخمسينات وصولا إلى يومنا هذا، وبخاصّة استبسال شعراء قصيدة النثر في الذود عن حياض قصيدتهم، وإيراد الحجج الكثيرة حول مشروعيتها، أن قصيدة النثر كالدولة العبرية، ولدت في الحروب ولا تعيش إلا في مناخات الحروب. فكما إن إسرائيل غير قابلة للحياة في مناخات السلم، ولا يبقيها على قيد الحياة سوى برامج التّسلح الدائمة وسياسة العدوان والاغتصاب وكراهية الآخر العربي أو المسلم، فإن قصيدة النثر غير قابلة للحياة إلا بإثارة الحروب الدائمة حولها سواء من أنصارها أو من خصومها "([2]). ولعل في هذا التمثيل البارع تجسيدا للصمود والمقاومة التي أبدتها قصيدة النثر في وجه الأنماط السائدة التي رفضتها وأرادت وأدها في مهادها، على الرغم من أنها جسم غريب يُتَوقَّع من الثقافة الأصيلة أن تلفظه فور تشبثه بنسيجها...لكن تعاقب الأيام أنبأ بأن التطبيع مع هذا الجنس بما في ذلك التسليم بمصطلحه المارج بات أمرا محتوما.

فعلى الرغم من لا معياريتها، وقوانينها المتحركة، وعلى الرغم من تاريخها ومصادرها الثقافية المختلَف في شأنها بين من يرجعها للنثر الصوفي، وبين ما يمتد بها أعمق من ذلك، وبين من يرجحها إلى أمين الريحاني المتأثر بوالت ويتمان الأمريكي، أو أنسي الحاج ذي التأثير الفرنسي السريالي، وهناك من ربطها بكتاب (سوزان برنار) التي لم يتم ترجمته إلى العربية إلا في السنوات المتأخرة، حتى أن محمد الماغوط الذي لا يقرأ بأي لغة أجنبية كتب قصيدة النثر وهو لم يطلع عليه.

---

[1] -علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص133

[2]- جهاد فاضل، حروب قصيدة النثر!!، نقلا عن الموقع الألكتروني:
pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/30/199623.html ، كريم عبيد، مخاتلة الشكل وانبثاق العمق، قصيدة النثر العربية، بتاريخ: 2010/05/30.

هذه الشعرية المختلفة المتعددة التي لا تستقر على نمط إلا وتنخرط في غيره، ولا تستقيم على شكل إلا وتأنف منه إلى غيره صارت جديرة بأن تكون الجنس الذي استطاع أن يتمثل أنساق ما بعد الحداثة، والكونية الثقافية الجديدة التي عبرت من حداثة، إلى أخرى، من حداثة الصلابة، إلى حداثة السيولة... وبديهي أن حداثة ثقافتنا العربية هي غير حداثة المجتمع الغربي، إذ أننا لا نستطيع أن نقفز فوق فضاءات زمنية فائقة قطعتها الثانية قبل الأولى، ولكننا سنفيد من طرحنا في ما تقدم من عرضنا حين أومأنا إلى أثر الوسيط الثقافي في الرسالة، وبالتالي في الثقافة ولوائحها المعرفية، والجمالية، والقيمية. فمن الواضح أننا لم نساهم في بناء هذه الحداثة، ولم نؤثر في تصريف رياحها، لكننا بتنا مستهلكين لمنتجاتها، وبالتالي مذعنين لأنساقها. وقد استفحلت فينا عبر الحداثة بصورتها «السائلة» أكثر من تلك «الصلبة». ذلك أن " العبارة المجازية «الحداثة السائلة» التي تم تطويرها من قبل (زيغمونت بومانZygmunt Bauman) ليجسد بها الشكل المعاصر الذي مر من حالته الصلبة إلى حالته السائلة تبعا للتطورات العولمية العابرة للقوميات. وعلى الضد من «الحداثة السائلة» التي يمكن أن نرمز لها إجرائيا بالتكنولوجيا الصلبة والثابتة، و(بَانُوبْسِيًّا/ panoptique) كنظام مراقبة، فإن «الحداثة السائلة» تجسدها التكنولوجيات الجديدة على غرار الشرائح والمعالِجات الدقيقة، وبأجهزة مراقبة يمكن أن نطلق عليها (الأجهزة ما بعد البانوبسية) والتي من أهم ملامحها السيولة، والحركة، والترابط المتفاعل الذي ينجرُّ عنه اقتلاع لمواقع (déterritorialisation) علاقات السلطة وخوصصة للفضاء العمومي ..." ([1]) ، ويرى في موضع آخر بأننا في هذه المرحلة الحالية من الحداثة "نشهد عبورا من المرحلة الصلبة إلى المرحلة السائلة، ومن الحداثة الصلبة إلى السائلة....لاشيء يحتفظ بشكل ثابت.... كل شيء يتغير.."([2]). لقد ألقت إرهاصات هذه الحداثة السائلة بظلالها على ثقافتنا. فإذا كانت الحداثة تنزع نحو النظام والمرجعية الإنسانية، والمعنى الممتلئ والثابت في فلسفة الأنوار، فإن ما بعد الحداثة تنزع إلى هدم النظم والحدود الفاصلة بينها، بدءا من تدفق رؤوس الأموال، إلى التدفق الحر للمعلومات والصور والتأثيرات الحسية التي تعلومت من خلالها مواقف الأفراد ورغباتهم وميولاتهم. وانفصلت عن محليتها، واجتُثت من

[1] - Ayse CEYHAN, Identifier et surveiller, Les technologies de sécurit, Ed. L'Harmattan, Paris, n°64,hiver 2006, p 21

[2] - Danielle Desmarais, Isabelle Fortier et Jacques Rhéaume, Transformation de la modernité et pratiques (auto)biographiques, Presse de l'université du Québec, 2010, p 121

مُحدِّداتها، حتى يتبدّى لنا الواقع الكوني الجديد سُطوحا متحركة عائمة بمعالمها، تنفتح على أعماق بلا قاع . فالتبستْ الهويات، واضطربت المواقع، فأنت هنا ولستَ إلا هناك...وأنت معي في اللحظة التي أنت فيها مع أبْعَدِ آخر أو آخرين يمكن أن يسْرَحَ إليهم خيالك الطيار فيطلبهم، ويصلُ، ويجدهم فعلا...وتكدست في الثقافات منتجات رمزية مفرغة من قيَمها التي نشأت فيها ومن أوتادها التي تشدها إلى اشتراطات إنسانية وتاريخية محددة... لتؤول قصيدة النثر في كنف هذه الفيوضات إلى شعرية كونية باهتة الأنسنة، حيادية الذات، ومشروخة الهوية المنفصمة بين النقيض ونقيضه. فهي كذلك وغير ذلك في آن .

وإذا اجترحنا مطابقة قسرية بين الحداثة وما بعد الحداثة في تاريخنا الشعري الحديث والمعاصر، فإننا سنفترض –تجوزا- أن قصيدة التفعيلة وقصيدة الوزن في عمومها هي قصيدة الحداثة التي تُعنى بالنظام، والتمركز حول الذات، والتمرجع الواعي والمتفاعل مع سيرورة تراكمية تطورية من الجماليات العربية التي تحاكي واقعها المتجدد. فإن قصيدة النثر ستصير وفق هذه المطابقة المقحَمَة، هي قصيدة ما بعد الحداثة، قصيدة الهدم، والانكسار، والفالق العصي على التجسير، والذات المتشظية، والذاكرة المعطوبة، وشعرية المحو والاستئناف المتجدد في سديم الصيرورة، إنها كتابة (جذمورية) وليست جذرية –باصطلاح (فليكس غتاري Félix Guattari وجيل دولوزGilles Deleuze)- عبر تعدد تجاربها، واختلاف شعرية تضاعيفها التي تأبى أن تمتثل لنموذج، أو نسق، فما نراه منها إلا هضبة مسطحة تمتد. فإذا كانت الشجرة أمثولة ماثلة ورامزة لتراتبيات المجتمع المحددة لرغباته وسلوكاته وأذواقه وجمالياته، فإن الجذمور منها تعبير عن الخروج عنها/منها، خروجا لا يعود إليها. لذا وجه دولوز نداء لكل الطامحين " في تحرير رغباتهم : «كونوا جذامير، ولا تكونوا جذورا، الشجرة نسب، أما الجذمور فهو خلف»"([1]) ينفكُّ (أوديبيًّا) بوجوده المناهض لوصاية الآباء من رغباتهم في أن نَصيرَهم . ولأن الشجرة ثابتة منتهية ومكتملة، ولأن الجذمور(Rhizome) ليس " شجرة، فبخلاف الأشجار وجذورها، يربط الجذمور نقطة معينة بأخرى بحيث أن كل مسار لا يرتبط بالضرورة بمسار آخر من طبيعته، ليفسح المجال لأنظمة وعلامات، وحتى لا علاماتٍ مختلفة تمام الاختلاف (...) فالجذمور

[1] - أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز، سياسات الرغبة، دار الفارابي، بيروت، ط1،2011، ص 40

لا يتشكل من وحدات، بل من أبعاد، أو بالأحرى من اتجاهات متحركة، ليس له بداية ولا نهاية، لكنه دائما وسط، يمتدُّ منه ويتجاوز"([1]).

وقصيدة النثر في تشظيها وكثافتها وإيجازها تكاد تُماثلُ تكنولوجيات الحداثة السائلة التي أشار إليها (بومان) حين تحدث عن الشرائح الدقيقة التي ينفصل بها الفرد عن المجموع الشجري، ليتواصل مع المجموع الجذموري الكوني الجديد.

إن اللحظة الحداثية -وفق دولوز- هضبة أوسطح يمتد، بلا بداية وبلا نهاية، حيث لا يوجد تفاضل أو تعالٍ للماضي على الحاضر، أو العكس. وهو ما تَمَثَّله بطريقة أو بأخرى شعراء قصيدة النثر، ومن بينهم الشاعر المغربي محمد بنطلحة في ديوانه الموسوم بـ(أخسر السماء وأربح الأرض) يقول:"

كم مرة طويت ركبتي

وفي نيتي

أن

أطوي

ما بين «جزيرة أمس»

و«جزيرة يُمكن»

في ثانية !

بين بين"([2]).

[1] Axel Gellhaus, Années vingt - Années soixante, réseau du sens - réseaux - des sens, Peter Lang, Berne,2009, p35

[2] -محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، مؤسسة نادي الكتاب، الدار البيضاء، ط1، 2014، ص7

وإذا كانت الشعرية الترابطية الفائقة هي التي شذَبتْ تراكيبها وبناها كي تنسجم وظيفيا باتجاه هذا البعد الكوكبي الفتوح، حين يتمثل شاعرُها العربي أكثر من متلق كوني يحفل بنصه وهو عاكف على لوحة مفاتيحه، تصبح المحددات الفنية الخارجية المرتبطة ببيئته الثقافية غير ذات أهمية .

ولأن الإنسان الكوني الجديد، هو الإنسان التواصلي المنفتح في اللحظة الكونية الواحدة على أكثر من ثقافة وإلى أبعد من مدى صار أقرب إلى عينه وعدسة حاسوبه . حيث تستطيع الترجمة الآنية أن تنقل حميمياته، وتعابير ذاته إلى أيٍّ كان دون حواجز نفسية أو اجتماعية أو جغرافية، يصبح النص الشعري الذي يكتبه شاعر ما قابلا للترجمة والمقروئية الفائقة الناقلية والتفاعل والتعدد. ومن هنا، وكما يقول الباحث والشاعر التونسي محمد علي اليوسفي " أن قصيدة النثر لا تكاد تفقد شيئا يذكر إذا ما نقلت إلى غير لغتها، بل تكتسب رونقا جديدا في بيئة جديدة (اللغة المنقول إليها)، والقصائد الموزونة تفقد الكثير (الإيقاع ،القافية، الجناس، الزوائد ذات المرجعية التي تمليها التفعيلة أو تؤديها الخ) وليس شعر محمود درويش أو سعدي يوسف إلا حالتين من هذه الحالات"([1]).

كل هذه المواصفات التي يمتاز بها النص الشعري الجديد الذي ينضوي تحت مسمى قصيدة النثر، وغير هذه المواصفات التي ضاق المجال بذكرها، تجعل هذا الجنس الشعري قابلا لتمثل المعطيات الحضارية الجديدة للمجتمع الكوني الجديد، وتجعل من شعرائها بالذات أكثر تفاعلا وتواصلا مع شعراء العالم، ولا أدل على ذلك من أنهم من أكثر الشعراء العرب الذين تحتفي بهم المنابر العالمية وتدعوهم للقراءة، وللمشاركة في فعالياتها دونا عن بقية الشعراء العرب الذين يكتبون قصيدة الوزن أو التفعيلة، على منوال، أدونيس، سيف الرحبي، فاطمة ناعوت، جمانة حداد، أسعد الجبوري، عدنان الصايغ، محمد بنيس الذي يحاول ألا يقرأ في المنابر الغربية إلا قصائد نثره، ومرام المصري، رشيدة محمدي وطه عدنان الذي حوَّلته إقامته في بلجيكا إلى شاعر قصيدة نثر خالص وغيرهم. ومن أبرز الأمثلة التي تتراكم يوما بعد يوم حول هذه الظاهرة، الشاعرة الأفغانية العربية لاجورد عبد المجيد التي استطاعت أن تفرض على الوسط الثقافي العربي نفسها بوصفها من شاعرات العرب المعاصرات عبر قصيدة النثر وعبر ترجماتها لأشعار البشتونيات الأفغانيات، لمجرد أنها تتقن

[1] -علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص 101

اللغة العربية بجدارة وحسب، وكان ذلك كافيا لها كي تكتب شعرا جديدا بها دون حاجتها لدراسة العروض العربي وحفظ أشعار العرب الأوائل.

تقول لاجورد عبد المجيد:"

في أول مرة خبّرتُهم عنك

نضجتْ شجرة الدُّرّاق

وانطلق النهر يداعب كل جسر يصادفه

وكاد النحل أن يجتاح فمي!"([1]).

لم تجد الشاعرة عسرا في انضوائها ضمن فهرس الشعراء العرب المعاصرين، ولن يجد هذا النص المتخفف من أي تحديدات ثقافية، أو محمولات محلية أن يتلقفه الإنسان في كل مكان، ويجد قلقه وحبه وتطلعاته ورغباته فيه عبر شعرية عابرة للقلوب الإنسانية عامة.

لقد فتحت الأنساق الكونية الجديدة قصيدة النثر العربية على العالم، وانفتح شاعرها على الكون متجاوزا انكفاءه وانطواءه القديم على ذاته وأنساقه.

صحيح أن قصيدة النثر مدانة بالتعالي عن قارئها، وبالعزلة عن انتظارات الجماهير والذائقة العمومية، لكنها استطاعت بالمقابل أن تتمثل الإنسان في كل مكان، وتقضم أسلاك عزلتها وتنميطها القُطري. وعزلة النص هنا مزدوجة كما يقول سعد البازعي عبر:" تحول يحدث نتيجة لاشتغال قوتين: غربة التلقي، وابتكار الجماليات"([2]). حيث تهيمن أنساق السكون والثبات على الأولى، في الوقت الذي تجترح فيها الثانية أنساقها الضدية بالحركة، والتغير والتفاعل. لذا فعلى العكس مما توقعوا لها منذ منتصف القرن الماضي، فقصيدة النثر لم تكن مجرد موضة عابرة ستتلقفها غربان العدم والزوال واليأس والفتور من طريقها نحو الاكتمال والاستمرارية. إذ يبدو أنها حققت نبوءة من توقع لها بدوام التوهج، والتوغل السلس في مستقبل الثقافة

[1] -لاجورد عبد المجيد، الحمامة وراء القضبان تغني، مقهى الشذرات للإبداع الأدبي والفلسفي،سلسلة شذرات الحب، ع1، 2015، ص 25

[2] -سعد البازعي، مشاغل النص، واشتغال القراءة، طوى للثقافة والنشر، لندن، ط1، 2014، ص 206

العربية، كالشاعر نزار قباني الذي قال يوما:"إني لا أجد قصيدة النثر غريبة عن ميراثنا، ولا عن ديناميكية اللغة العربية التي تتفجر بملايين الاحتمالات. وفي هذا العصر المتطرف بليبيراليته، وغضبه، وتطرفه، ومللله، وتحولاته، تبدو قصيدة النثر وكأنها الجواب المناسب لما يريد العصر أن يقوله. ومع كل التحولات والخضات والزلازل التي يتعرض لها الفكر العربي في هذه الحقبة، أتوقع أن تكون قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل، لأنها الأشجع والأكثر حرية"([1]). والأكثر استجابة لنداء صباحات البشرية، وهي تتلحَّف وجودها الجديد العاصف وتخفّ حتى يحملها على غير هدى إلى مشيئته الصيرورية الجديدة، كما تقول لاجورد عبد المجيد مرة أخرى:"

أسافر مع أنفاس الصباح

والحمائم الوحيدة التي تطير

على غير هدى"([2]).

لقد أبدى هذا الجنس طواعية مرنة لامتصاص أنساق الراهن الكوني الجديد، بدءا من بنيته الإشكالية المتورمة في امتداد النثر في مضيق الشعر العربي، وهو ما جعله ربما مستودعا أثيرا، وحاضنة خصبة لبذور التحرر والانفتاح المطلق على كل آخر، ومختلف، وجديد. بعد أن تمكن من التملص من قبضة الحرس الثقافي القديم، والتربع على عرش المشهد الثقافي العربي مكتسحا صفحات المجلات والجرائد الثقافية ، وزوايا المواقع الإلكترونية ، وقوائم الإصدارات الشعرية في دور النشر العربية بشكل لم يتوقعه له أنصاره ولا خصومه وقراؤه ومتابعوه . مستجيبا ،أيضا، لما تنبأه له الناقد الراحل إحسان عباس في إحدى حواراته وهو يتحدث عن مستقبل الشعر العربي قائلا :" أما مستقبل القصيدة العربية فلا مفر من أن يقود إلى ما نسميه قصيدة النثر ... لا بد من مزاولة هذا الشكل، ولا بد أن ينتهي إليه النظم الشعري ... فليس غريبا أن نكتب شعرا يتحرر من هذه القيود، وسيأتي بعدنا من يتحرر من هذا التحرر ... وهذه حتمية الحياة "([3]) .

[1] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص 243

[2] - لاجورد عبد المجيد، الحمامة وراء القضبان تغني، ص37

[3] - علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ،2006 ، ص 100

3-الحافز النسقي الجديد وشعرية الانفلات:

إن أهم ملمح يسترعي بصر وبصيرة الدارس لشعرية قصيدة النثر في صيرورتها الراهنة سقوطها في عدمية الإعماء الدلالي الذي يبدو للوهلة الأولى أن شعراءها ينزعون قصدا إلى تغبية خطواتهم في برية تخييلهم المختلف فلا يدرك القارئ الكشاف وجهتهم. غير أن المقارب النسقي للظاهرة الذي يحاول أن يلتفَّ حول سائر ملابساتها السوسيوثقافية الكونية الجديدة وتأثراتها المتعددة، يستطيع أن يقارب ذلك بأفول المعنى، وموت التاريخ الهامد فوق الملفوظات الجمالية الجديدة التي هي إرهاص ما بعد حداثي خالص فيما يبدو. فالنص الجزل المكتمل المحكوم بنسق التماسك في حداثة النظم السابقة تحكمه الغائية الواضحة، بعكس الخطابات الجديدة التي يحكمها نسق التشظي حيث تنزاح المراكز القديمة عن مواقعها المتحركة، وتسقط البوصلة الدلالية في عتمة المرجعيات اللُّجِّية المتعددة.

3-1- نسق التشظي/ نسق التماسك:

يبدو أن هناك فلسفة تاريخية تُحكِمُ بخفاء قبضتها على خيوط الظاهرة الشعرية الجديدة المتحركة في هوس لا يستقر على ناظم، حيث "يشير غياب الغائية في فلسفة التاريخ إلى السقوط الحتمي لهذا التاريخ في هاوية البياض والسديم، أو يشير إلى انتفاء التاريخ -بكل بساطة- بوصفه مسيرة مكتنزة بالدلالة أو متشحة بالعناية العلوية (...) وترتبط العدمية ،هنا، بتلاشي مركزية الإنسان وباضمحلال لوغوس الدلالة المتعالية التي كانت تضمن للبشر أن ينتظروا قيامة خلاص الإنسان التاريخي بعد صعوده إلى جلجلة الصراع. أصبح فينيق المعنى الذي بشرت به سرديات فلسفة التاريخ مجرد ذكرى. لا شيء إلا الرماد. إن سقوط التاريخ في اللامعنى يعني أنه لم يعد صراعا جدليا، ولم يعد مقاومة ملحمية بل عنفا يفتقد إلى الغاية" ([1]). إن المصير الكاووسي العدمي الذي آلت إليه أنساق الكون الجديد، والتي تمّ عولمتها وتشتيت آثارها بآليات عدة أسفر عن أفول جلي للمعنى، وبالتالي للبنية المكتملة التصميم، وللنظام الدال، بعد أن استفحل الارتياب والشكُّ في تمركزات المرجعيات الأبوية القارة، وتخلخلت يقينياتها، وهو ما أسفر عن نصوص تبدو لقارئها النمطي معتمة، لا

[1] -أحمد دلباني، موت التاريخ، منحى العدمية في أعمال محمود درويش،دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، ط1، 2010، ص 59

تفضي إلا إلى ظلماتٍ بعضها فوق بعض. لأنها نصوصُ أسئلةٍ حيرى تواجه بها عالمها المبهم الذي قُذفت فيه وأُلْفَتْه مفرغا من القيمة والجدوى والمعنى.

يقول الشاعر العراقي علي البزّار في مجموعته (معا نقلد الوردة مداها):"

حياة في قناعة الخلف والذكريات

هي

جواب راضٍ

تحنيط ريبة تتلفَّت

تأتي خيول الطفل

فلا تجد الساحة ولا الفارس

تصل غالبا بعد غروب السباق"([1]) .

إن الجواب هو الرضى، هو اليقين والاقتناع، مقابل قلق الريبة، واضطرابها، وبحثها الحثيث الدائب عن السكينة والسكون، ليأتي الجواب الراضي بيقينيات الذكريات ويحاول تحنيطها. ويبدو أن رمز الطفل هنا مُوحٍ للغاية، في ما يحيل إليه من دهشة أمام نظام الأشياء وقوانينها، ورؤية مختلفة للكون ولقواعد اللعب الوجودي الذي حدده العقل الأبوي سلفا وحدد أصول ركض الخيول في مباريات الحياة ووصولها إلى خط الخلاص....غير أن الطفل في الشاعر الجديد لا يعبأ بلعبهم ولا بقوانينهم، لأنه يصل وحده خارج المضمار بعد غروب سباقهم الذي لا يُلزمه ولا يحفل به. ولا يُلحِمُ عُرى هذا النسيج المتشظي الفالت إلا المرجع الواحد، والمعنى المشترك الثابت الذي يَرُدُّ المختلِفَ دائما إلى المؤتلِف، ويرجع المتعدد إلى الواحد. وفي ظل اهتزاز التمركزات الجوهرانية القديمة، وتشتت مسارات الإحالة، تصبح العتمة والغموض، وتواصلية الخطاب

[1] -علي البزار، معا نقلد الوردة مداها، دار التوحيدي للنشر، الرباط، ط1، 2011، ص 41

المضطرب هي السمة الأبرز لهذه الشعرية الجديدة. لأنها تشير دائما إلى خارج الإطار المرجعي الذي يتوقع المخيال النمطي انتظاره من خلاله. كما يقول الشاعر العراقي محمد مظلوم :"

أحلم في هذه السنة،

أن نحلم معا،

أن يمتدَّ النبيذ إلى آخر السنة،

أن تكوني أول من أقبّلها في كل سنة.

أن نخرج من صورة هذه السنة،

ونصوِّر السنوات بنا.

وأن أرى يدي –خارج الصورة-

تشير إلى حياتي"([1]).

إن هذا الغموض الذي يكتنف هذه التجارب الجديدة –على بساطة عباراتها، وتداولية ملفوظها- لا ينبغي أن يُفهَم إلا في كنف التحولات الأنساقية الجديدة. ويبدو أن جدلية المركز والهامش، الإطار والحافة هي الثيمات النصية الأبرز والتي يتجلى لنا من خلالها شعرية النسق الضدي الذي يميز هذه النصوص عما عداها، ومحمد مظلوم، هنا، حين يقول: (وأن أرى يدي –خارج الصورة- تشير إلى حياتي)، فهو يراهن على رؤية من خارج زاوية النظر النمطي، طالما أنه يَحيا خارج الإطار. أو لنقل يبحث عن حياة خارج الإطار. فهو ذلك اللامنتمي الذي يشبه ما ورد في رواية (هنري باربوسHenri Barbusse)،«الجحيم»" الذي يلجأ إلى غرفته في الفندق ليغلق بابها ويعيش ليرقب الآخرين من ثقب في الحائط. إنه كما يقول باربوس«يرى أكثر وأعمق مما يجب»"([2]) . وحين تختلف زاوية النظر إلى الأشياء تختلف العلاقات بين الأسماء

[1] -محمد مظلوم، محمد والذين معه، سلسلة منشورات كراس، بيروت، ط1، 1996، ص70
[2] - كولن ولسن، اللامنتمي، دار الآداب، بيروت، ط3، 1982، ص 6

ومسمياتها، والدوال ومدلولاتها، لأن الحياة التي يعيشها أمثال محمد مظلوم اللامنتمين هي خارج إطار الصورة النمطية. فجاء النص الشعري الجديد عائم الدلالة التي تُجدِّفُ صوب أكثر من مرفإٍ إحاليٍّ يمكن أن يكون مثواها القار. ويظل التشظي، والتماسك المرجأ، والنظام المحتَمل العصي على التمثل، واللبس، والإعماء البياني السِّمة الغالبة، حتى لكأننا إزاء لغة داخل لغة لا تفتح عليها، وهي سماتٌ تطبع ملامح الشعر الجديد وخاصة قصيدة النثر للأسباب التي أوردنا بعضها. وهو ما يحيلنا على أسطورة «بابل» القديمة، فالعبرانيون الأوائل كانت لهم لغة واحدة، ومرجع واحد، وكان التواصل بينهم هيِّن. وحين "قرروا أن يبنوا مدينة وبُرجًا أرادوه عاليا إلى أن يبلغ السماء، علم (يهوه) بمشروعهم(...) فقدِم إلى الأرض ليشتت لغاتهم، ما أجبرهم على التوقف عن إنجازه. فاستمر تشتتُهم، وتبلبلِ لغاتِهم"([1]). وهي حكاية تأسيسية تختصر العلاقة النسقية بين العمران الرمزي، والعمران المادي، بين السلطة المتعالية، وتكريس المعنى الواحد. كما تعيدنا إلى مقولة هايدجر التي مفادها: أن اللغة بيت الكائن... فالتواصل توقفَ، وتوقفت معه أدوات الإحالة لذات المشروع الذي انهار وتقوض بتقوض وتشتت المرجعية، وتشظي التبئير نحو المعنى الواحد.

إن الغموض الذي يكتنف أفق المتلقي المعاصر للنص الشعري المعاصر مَرَدُّ بعضه إلى بابل المعاني الذي يقبع تحته كلاهما وقد انكفأ كلٌّ إلى سِجلّه الدلالي المختلف كي يستنطق النص، ومكنوناته، وقد وقف من الحياة والوجود فوق الربوة التي لا ينظر من خلالها الآخر.

ولأن نسق التشظي كان قدرَ هذا النص الجديد الذي تلبَّسَهُ وشرَّده عن واقعه وجماهيره وقرائه، حتى أدانه حُماة الأنماط السابقة بالعبث، والأفازيا([*]) الشعرية المضطربة، واحتباس القصدية الدالة دون الوصول إلى صورة جمالية مكتملة المعنى والمبنى، فيضطر شاعر قصيدة النثر الجديد أن يقرّ بأن شعريته لا تصل أبدا، و ليس في

---

[1] - Lise Gauvin,Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle,Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p 131

([*]) - الأفازيا aphasie: هو احتباس الكلام الناجم عن اضطراب مكتسب في اللغة بما يعنى وجود ضعف في أي من الوسائل اللغوية. وقد يشمل ذلك صعوبة في إنتاج أو فهم اللغة المنطوقة أو المكتوبة، ومن بين أعراضها (حبسة التوصيل) الناجم عن انقطاع حسي عن العالم الخارجي، ويبدو أن هناك من استعار هذه الحالة الباتولوجية لتوصيف شعرية القطيعة الجديدة أمام شعرية المتن، على غرار ما وجده الشاعر والناقد الكوري شانغ كيوم كيم، في شعر الفرنسي هنري ميشو . فهو يرى أننا اليوم أمام فنون تشكيلية " خرساء، كالشعر أعمى وقد سُلب ملكة النطق"(Chang-kyum KIM ,La poétique de l'aphasie chez Henri Michaux, Editions (Visaje, Paris, 2007, p231

مُكنته أن يبثّ إلى العالم أكثر من فشله المتكرر في الوصول بصخرة معناه الثقيل إلى قمة يأسه ولا جدواه.

كما يقول الشاعر المغربي عزيز الوالي:"

لست شاعرا بما يكفي لأفتح نافذة الماء في وجه غروبي

لست شاعرا بما يكفي

لفتح صنبور الريح في وجه غربتي

لست شاعرا بما يكفي

لأقرع جرس النبض لعيون بلقيس

لست شاعرا بما يكفي لأساوم جرس الوقت

لست شاعرا بما يكفي لأقبّل مؤخرة الفوازير الغابرة

.....

لا زلت أحتوي بعضا من تفاصيل الماء"([1]) .

إنها كتابة المحو، أو لنقل كتابة الصمت التي تستنكف أن تسترسل في البوح بالعبارات والتراكيب العادية دون أن يكتنف خطابها تقطعات، ولحظات صمت مبهمة، وجمل مشذرة غير منتهية الإفادة، وعدول مستمر عن الإفصاح، لتنتهي النصوص أو تتناهى إلى معنىً سرمديٍّ متلاشٍ وكأنها كتابة على ماء، كما يقول عزيز الوالي في آخر نصه.

ولأن الشاعر الجزائري (محمد قسط) يعي حجم الهوة التوصيلية التواصلية التي تربط القارئ النمطي بنصه الشعري والتي تزداد اتساعا وعمقا، وهو، فوق ذلك، لا يريد إلا أن يكون ذاته التي اختارت الدوران في مداراتها فوق مداراتهم، فقد جنح إلى خطاب شعري تُشكل «الموسيقى» الثيمة الإطار لموضوعاته. وعيا منه

[1] -عزيز الوالي، كتاب الانفلات، إعداد مراد العمدوني، منتدى إنانا الأدبي، تونس، دط ، 2007 ، ص ص 78، 79

بأن الموسيقى لغة الكون، والحياة، والطبيعة، قبل أن يختطفها العقل أو اللوغوس من قلب الإنسان الأول. والموسيقى ما زالت عذرية المرج لم تدسّها سنابك الإيديولوجيا، والأنساق. ولم تشبّها آليات التحيز والهيمنة طالما أنها أصوات طبيعية تُعبِّر عن حنين سامٍ خفي لعوالم أشد سُموا وخفاءً. يقول محمد قسط :"

مخلوقات «ياني(*)» ترفل في غلالة الضباب..

تجلس زهرة اللوتس بكامل شغبها على عرش البياض...

آن لظنون «السكسوفون» أن تنهب هدوء السكارى

في أقبية «بومباي»..

إنجيل النغمة الكبرى«صول» يبث نوايا الياسمين"([1]).

يريد الشاعر أن يستنطق نوايا الياسمين التي لا لغة تقوى على ترجمتها، والتعبير عنها عدا الموسيقى، التي كانت قبل الوجود، وستبقى بعد أن يفنى كما يقول (جبران)، وحين تجلس زهرة اللوتس على البياض الذي هو مأوى مخيلة الشاعر، ومسكن تجليه الشعري فإنه لا يجد أمام حضورها الجمالي الطافح ما يسعفه في اللغة كي يصف بها ما يراه فيلوذ بظنون (الساكسوفون) كي يتولى عنه مهمة شعرنة هذا المشهد الجمالي الآسر. وينوب عن عدة تعابير وتشبيهات وكنايات كان يمكن أن يزجَّ بها ويحشدها للوصول إلى تمثيل يُقاربُ ما رآه...لكنه ترك المعزوفات الطبيعية تقرر مصير هذا التمثيل الجديد.

إننا إزاء بلاغة جديدة، وجماليات شعرية قطعت مع تعاليمها المعيارية الفنية السابقة بابتكار جمل وتراكيب وتوصيفات غاية في الاختلاف، والتعدد، والتجدد.

3-2- نسق الحركة/ نسق الثبات:

لم يعد الشعر في الراهن الجمالي الكوني الجديد شعرا خالصا، ولم يعد النثر نثرا نقيا قانعا بأنساقه، ولم يسلم أي حقل جمالي أو إنساني من اختراقات الحقول الأخرى لهويته الأنواعية، ولحددوده ومصاديقه الثابتة، ما

(*) - ياني Yanni الموسيقار اليوناني والبيانيست العالمي الشهير.

[1] -محمد قسط، الموت موجا، دار فسيرا للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص 48

أسفر عن تبدلات لافتة في الأنساق المعرفية والثقافية الموجهة لهذه الظواهر باتجاه الاختلاف مقابل المطابقة، والتجاوز مقابل الامتثال والإحياء، والحركة مقابل الثبات. " وحينما نقول أن الأفق المعرفي الذي سبق ورافق ظهور قصيدة النثر كان يتجه بقوة لصالح مفاهيم التخطي والتجاوز والاختلاف والمغايرة، فهذا يعني فيما يعنيه أن هذا الأفق المعرفي يقوم بمساهمة فعالة في خلق نسق معرفي جديد يعارض مفهوم النسق القديم بما يعنيه ذلك النسق من جمود واجترار، وركون إلى المألوف والسائد، وهو إذ يعارضه يناقضه ويضغط عليه أو يزيحه ليمسح تأثيراته في الوعي العام وفي خطاب النخب أيضاً...."([1]).

وقصيدة النثر العربية منذ انبثاقها وهي تحريض نسقي ضد تمركزات الأنساق القديمة وسكونيتها، وثباتها، وأثر ذلك على الحياة الاجتماعية والسياسية العربية. يقول الشاعر السوري نزار قباني الذي انتهى به المطاف إلى شاعر قصيدة نثر :"

هل تهرُبين معي من الزَمَن اليابسِ إلى زَمَن الماءْ؟

فنحنُ منذُ ثلاثِ سنينْ

لم ندْخُلْ في احتمالات اللون الأزرقْ

....

فلماذا لا تلبسينَ قُبَّعَةَ الشمسْ؟

وتأتينَ معي..

إنّني ضجرتُ من هذه العلاقة الاكاديميَّةْ

التي أعْطَتْكِ شكلَ النساءِ المتزوجاتِ دونَ حُبٌّ

وأعطتْني..

شَكْلَ القصيدة العَمُوديَّةْ...

.....

فلماذا.. لا نخرجُ إلى البحرْ؟

إنَّ البحرَ لا يكرِّرُ نفسَهْ..

[1] - علوان مهدي الجيلاني، قصيدة النثر العربية، قراءة في تبدلات النسق المعرفي وأثرها على النوع الشعري.، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان، ع 63، يوليو 2010، ص 236

ولا يُعيد كتابةَ قصائِدِهِ القديمَهْ..

البحرُ.. هو التغيُّرُ والولادَهْ

وأنا أريدكِ أن تتغيَّري.. وأن تُغيِّريني..

أريدُ أن أَلِدَكِ.. وأن تلِدِيني..

.....

فتعاليْ نطلقِ النارَ على الأحرف الأبجديَّهْ..

ألا يُمكنني أن أُحِبَّكِ خارج المخطوطات العربيَّهْ؟

وخارجَ الفَرَمَانات العربيَّهْ..

وخارجَ أنظمة المرور العربيَّهْ..

وخارجَ الأوزان العربيَّهْ..

فَعُولُنْ مَفَاعيلُنْ فعولُنْ مفاعيلُنْ..

ألا يمكنني أن أجلس معكِ في الكافيتيريا؟

دونَ أن يجلس معنا أمرؤ القيْسْ؟

فَعُولُنْ مَفَاعيلُنْ فعولُنْ مفاعيلُنْ..

ألا يمكنني أن أدعوكِ للرقصْ؟

دون أن يرقصَ معنا البُحتريّْ..

فَعُولُنْ مَفَاعيلُنْ فعولُنْ مفاعيلُنْ..

.....

فلماذا لا نرمي بأنْفُسِنا من قطار اللغَهْ.؟

ونتكلَّم لغة البحرْ؟"([1]).

إن في ثيمة البحر وترسيماتها الموضوعاتية، كالماء، واللون الأزرق وقرائنها دلالة مشبعة بالحركة والتغير، والتموج المستمر، والولادة المتجددة كي تنضوي جميعها وتؤطر ثيمة الرفض، والارتماء في يمِّ الصيرورة... وتكمن قوة شحنة الرفض المترعة في النص في أنه نص لشاعر متمرس وذي تجربة ثرَّة زاخرة بالشعر العمودي

[1] -نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط4، 1982، ص ص 870، 871

والموزون، وها هو يضرب صفحا عن أنساق التفاعيل ومحمولاتها الثقافية بقصيدة نثرٍ تسخط وتحتج وتتطلع وتنقلب وتصرخ وتهدر وتهيج كأمواج بحر على شاطئ يابسة تعانده بالصمت، وبالوجوم الصامد. ولقد ربط الشاعر في نصه بين الخيار الجمالي، والخيار الثقافي، وأثر الثاني في الأول؛ إذ ما علاقة خروجه من القصيدة العمودية بدعوة حبيبته للذهاب معا إلى البحر؟؟؟. والنص يقرر أن الخروج من تفاعيل عنترة العبسي والبحتري معناه الخروج مع حبيبته وهي ترتدي قبعة شمس، والجلوس في (كافتيريا الأزمنة الجديدة) دون امرئ القيس. إذن نحن بصدد نسق شعري جديد مختلف لحياة ومجتمع جديد . هذا ما يطرحه النص بوضوح بدءا من عنوانه الموحي: هل تجيئين معي إلى البحر؟ بما توحيه لفظة بحر من انفتاح على المطلق، وكسر لجدار الخوف أمام المجهول، والدروب السرية الوجودية غير المطروقة، والتعري الذهني من الوصايا والأدلة والخرائط المرسومة لحظة الارتماء في التجربة. إن البحر" يجتذب الإنسان نحو المغامرة والمقامرة كما فعل سندباد وأوليس. ولذلك نجد البحر قد تشكَّل في مخيال الإنسان برموز عديدة، ودلالات كونية "([1]).

لم يكن العنوان مجرد توصيف جمالي للحظة عشق مؤتلقة، بل هو أكثر من ذلك بيان ثقافي مضمر يطالب بضرورة استجابة الشعر العربي لنداء الحياة الجديد، والخلاص من (فوبيا) الارتماء في المجهول / مثوى الحرية، حين يصبح الركون إلى التجارب المدرَّبة نسقيا والمنطلقة في دروب الحياة و ممراتها بمراقبة هذه الأنساق هي منتهى ما يُتوخى في الأمر من أمان وسلامة (فتعاليْ نطلقِ النارَ على الأحرف الأبجديَّة/ألا يُمكنني أن أُحِبَّكِ خارج المخطوطات العربيَّة؟وخارجَ الفَرَمَانات العربيَّة./ وخارجَ أنظمة المرور العربيَّة)... فالسلامة لا تُطلب إلا تحت حمايةِ سكونية تلك الأنساق...وهو ما يذكرنا بقول ذلك ابن حمديس الصقلي :"

لا أركب البحر، أخشى عليَّ منه المعـاطبْ
طينٌ أنـا وهو مـاء والطين في الماء ذائبْ ([2])

[1] -عبد الحق ميفراني، الأدب البحر، مقال، مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، س 7، ع83، سبتمبر 2014،ص95

[2] - أحمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر- بيروت – لبنان ج4، ط1، 1997، ص 271

وهو خطاب رامز يحيل إلى أبعد مما يوحي به ظاهره ... ففي الطِّينية ركون إلى السَّرديات التأسيسية الأولى التي منحته أصلا وتكوينا وهوية منجزة يحملها كائنها ويحتملها ...فهو طين ومن طين لازب متماسك على روحه ...وهو، أيضا، طين متطور لا يضيره ماء الطبيعة... وما شعرية المفارقة التي جنح إليها الشاعر إلا تعبير عن حدة الارتباط بالمعاني الكبرى الممتدة في التاريخ والتي لا تزال تحكم معرفتنا لذواتنا، فتتشابه تصوراتنا وسردياتنا وسِيَرُنا الذاتية التي تحكي وجودنا في العالم وتتماسك نصوصها حول تلك النماذج الأصلية، ويصير الارتماء في يمّ المجهول الثقافي رهانا محفوفا بالهلع والخوف والموت المحدق...وهو ما يجعل من اللواذ بأقرب خيمة نسقية من فضاء هذا الاختبار أمرا راجحا .

لقد صار موكب أنساق الشعريات الكونية الكبرى نعيا لميتافيزيقا «الما-قبل»، وبالتالي فهو نعي للتاريخ، وبشارة عدمية بتلاشي الآفاق والغايات المحروسة بوصايا الماضي، والانفكاك من " الاعتقاد بالمسيرة الإنسانية الظافرة نحو « الصباحات التي تغني» أو –بالأحرى- الصباحات التي لا تأتي. لم يعد من المجدي، قطعا، انتظار (غودو Godot). لقد مات التاريخ ولم تعد جيوب عواصفه تعد بـ«أقواس قزح»" ([1]). بعد أن صارت ألوانه مكرورة مستنفذة الصلاحية الشعرية وبالية من فرط تداولها وإرغامها على الاستجابة المتجددة للنوازل الأنطولوجية المعاصرة بلا جدوى.

يقول الشاعر المغربي حسن نجمي :"

-هنا نبحث عن أياد تبصر...

-هنا نسأل عن عين أخرى...

-هنا عطش ومستنقع من دمع...

-هنا ظلال أطياف سبل مريبة...

-هنا ينطفئ التاريخ في التمتمات...

-هنا مكان أكبر يتعرى..."([2]).

ففي الفعلين المضارعين (نبحث) و(نسأل)حركة، وفي كل فعل مضارع حركة... كما أن في تكرارية الظرف (هنا) إيحاء بترحال استكشافي موغل في التقدم نحو المجهول، والمباغت، والمريب ... وذلك عبر سُبل طَيفيّة...

[1] -أحمد دلباني، موت التاريخ، ص15

[2] - حسن نجمي، حياة صغيرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص 53

ينطفئ التاريخ بعدها ليتجلى مكان جديد يلوح للذات التي أسقطتْ في طريقها خارطةَ الآباء، واستأنفت ملاحتها الأنطولوجية في أوقيانوس الوجود على قارب تجربتها الخاصة .

عبر هذا المنظور المختلف، ومن خلال تأثيرات الانقلابات الأنساقية الكونية على ثقافتنا، فإننا نلمس في معظم الكتابات الشعرية العربية المعاصرة وخاصة داخل جنس قصيدة النثر هذا النزوع نحو الانفلات، والدلالة المتحركة بسبب تخلخل المحاور المرجعية في النصوص. وهو ما نقرأ نموذجا له في شعر أنسي الحاج، حين يقول ":

الفتنة نائمة؟

أيقِظْها...

لتأكل قلبك الجبان

وعقلك المطمئن الجبان

أطعم الفتنة جسدك الأبيض الجبان

فلا معنى لحياتك غير أن تكون

هذه الفريسة

هذه الفريسة المنتشة بموتها افتتانا

قم أيقظها أيها الجبان

***

-هناك هَرَبٌ ما

التطلّع يهرب من العين، والسلام من اليد

هناك هربٌ ما

الصوت لم يعد مالئا ذاته، والوقت انكسر"([1]).

هو بيان تحريضي للفتنة عبر التناص السّاخر مع الحديث الشّريف، وفي الفتنة حركة عبر مسارات متعددة ...لا جهة تأتي منها، ولا وجهة تذهب إليها. إنه الهروب بلا خوف وبلا لجوء... الهروب فقط من الامتثال والموت في تابوت النمط بلا تهيُّب ولا جُبن...طالما أن الحياة في نظرهم تعاش بعنفوان ونشوة أشدّ خارج

[1] - أنسي الحاج، خواتم، دار رياض الريس للكتب، لندن/قبرص، ط1، 1991، ص ص 190،191

الوصفة النسقية. إذن لا بد من هربٍ ما ...كي تأتي الحياة وتُقبِل من كل مكان، وتفرّ السلطة من كل مكان وتدب قشعريرة الوجود الجديد في الكلمات وفي الأشياء...لكنه هربٌ ما . نكرةٌ ... لا يحيل إلى فكرة متعالية أو دوغما محددة، أو إيديولوجيا بعينها... فهو هربٌ وحسب. ويوحي نص أنسي الحاج بانكسار الزمن/الوقت، بسبب انقلاب حضارة العين على حضارة الأذن /الصوت...من العين المتطلعة التي تكتشف وترصد رصدا فينومونولوجيا يتخلى فيه الإنسان عن أصوات التاريخ في التجربة، ويحدس عالمه بحواسه مباشرة وهو ما يذكرنا بنداء (ميرلو بونتيMaurice Merleau-Ponty) الذي أبصر الكينونة البشرية بالعين لا بالتاريخ في كتابه «العين والعلم»، واستشرف طغيان الصورة على أنساق الصوت في مستقبل البشرية التي سيسودها المصوِّرون ذوو النظرة العرضية المحايدة التي تنقل ما يرتسم في الحواس، كشاعر قصيدة نثر معاصرة " فالمصور هو وحده الذي يدرك العالم ويجعلنا ندركه، ذلك أنه هو وحده بنظرته وبعمل يده فحسب، ودون أي آلة يصنع العالم...فبفضل عينيه وقيامه بالتصوير يكون المصوِّر هناك في العالم يعطينا منه لوحات من شأنها أن تضيف إليه جديدا، لكنه جديد لا يبعث في النفس غضبا أو آمالا خائبة. بهذا يكون الفن علما للعالم"([1]) لأنه جديد انطباعي نقي لم يختلط بنظرة الأوصياء على الوجود الذي مثل لهم أنسي الحاج بالصوت الذي كان يدعي الامتلاء والاكتمال، وأنه مثوى الحقيقة والمصير.

إن الإعلاء من دور العين في التجربة الحياتية سيسفر عن إضفاء حيوية وحركية بين العلاقات التفاعلية التي تحكم نسيج التجربة الفنية ذلك أنه "بموجب اليد والعين... يكون ثمة تضافر مستمر قائم بين الرؤية والحركة . فأنا أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه ....وهناك تواصل نسيجي بين جسمي الرائي والأجسام المرئية، وكما يُؤخذ الجسم من نسيج العالم، نجد العالم كذلك مصنوعا من نفس نسيج الجسم"([2]). وسكنى العالم حسيا وجسديا سيسفر عن تحرير لتمثلاته، وتأجيج جديد لدلالات النص الجديد بعد أن انزاحت المعاني الكبرى وانسحبت غشاوتها عن فضاء الشاعر المعاصر. ليجد نفسه ووجوده أمام بياض متحرر، يقول أنسي الحاج:"

اسمعيني اسمعيني مطرودا وغاربا

قلبي أسود بالوحشة ونفسي حمراء

[1] - ميرلو بونتي، العين والعلم، تر: حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1989، ص ص، 7،8

[2] - ميرلو بونتي، العين والعلم،، ص ص 9،10

لكنَّ لوح العالم أبيض

والكلمات بيضاء"([1]).

لم يعد العالم كثيفا ممتلئا بمعانيه، وازنا وثقيلا برسوخ سيرته بعد العدم. لقد صار العالم خفيفا كدُمية، وما تشظيِّ المعاني في نصوص شعراء ما بعد الحداثة، بما في ذلك تحريك الجمادات وأنسنتها، وتشيِّئُ الإنسان فيها إلا دليل على ذلك... فالسماوات تسيل، والوقت يحترق، والأشجار تركض، والحجارة تطير، وكلٌّ في خفة مرعبة ومثيرة للقلق... بعد أن اعترت اليقينيات التصورية التي كنا نتمثَّلُ بها العالم تصدعاتٌ مريعة، فلم تعد الأكوان في نظرنا هي الأكوان، ولا الوقائع هي الوقائع. حتى قال أدونيس في آخر ما كتب مخاطبا (جبران خليل جبران) :"

-1-

كلا ليست الأرض واحدةً، وليست السماء هي كذلك واحدة

هناك أرض متعددة، وهناك سماوات كثيرة

كلا، العالم عوالم، ويجب أن يبقى دون ذلك، سوف يتحول

إلى مجرد سوق

وتحوله السوق إلى مجرد كرة تحوله بعدها إلى مجرد دمية

-2-

جئتَ وجاء معك الشتاء الدافئ

-لهذا الشتاء معنى

وأنا طريد المعنى"([2]).

لقد كانت الأرض مركز العالم لأنها مسكن الإنسان ... واليوم صار العالم مجرد دمية تذروه رياح معانيه المتجددة التي لا تكف عن الهبوب... فأدونيس حين يخاطب جبران بحُسبان المسافة الزمنية بينهما، وما طرأ فيها من انقلابات نسقية خطيرة يستعمل تقنية تداولية عبر استداركه التعاقدي مع مخاطبه (جبران) كي يكون

[1] -أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت، ط2، 1994، ص 21

[2] -الموقع الألكتروني:http://www.alhayat.com/m/opinion/13900137 ،أدونيس، مدارات (ميريدا، مايا، جبران إلى لمياء وإيرفينغ)، جريدة الحياة اللندنية، الخميس 11 شباط 2016

على بينة من سياق كلام مخاطبه، فشتاء جبران دافئ وله معنى، ومخاطِبه طريد المعنى وشريده... وبين دفء شتاءات عوالم جبران وعواصف عوالم أدونيس يكمن الفرق بين النصين... رغم حداثة جبران وطلائعيته المبكرة. بين أنساق الحركة وأنساق الثبات.

ومن أوْكد دلالات الحركة في أنساق قصيدة النثر العربية الراهنة، الإحالة الدائمة إلى الزمن الحاضر، أوالمستقبل، في أفعالها وأسمائها وأدواتها اللغوية المتعددة...وقد اخترنا ديوانا شعريا للشاعرة الجزائرية (سليمى رحال) الموسوم بـ(البدء)([1])، وقمنا بإحصاء عدد الأفعال الماضية والمضارعة، وأفعال الأمر في المجموعة التي تربو على الستين صفحة من الحجم الصغير، فأحصينا:

-217 فعلا مضارعا من مجموع 275 فعلا استعملته الشاعرة في مجموعتها، أي بما نسبته 88.57%.

-25 فعلَ ماضٍ من المجموع الكلي، أي بما نسبته 10.20 %.

-03 أفعال أمر من المجموع الكلي، أي بما نسبته 1.22 %.

وهو ما يسم النص بحركية واقعية نابضة بالحياة، وعاكسة حرارة المواقف والظواهر التي تلتقطها حواس الشاعر الذي لم يعد يحفل بالمراجع، وهو، فضلا عن ذلك، لا يبدو معنيا بتفسير وتأويل الوقائع وفق منظور يسبق وجوده في أزمنة سبقتْ تَخلُّقَ نصِّه، كي يربط الحوادث وفق تتابعها التاريخي، ويتأمل مصيرها في مسيرها...بقدر ما هو معني برصدها، رصدا كشفيا حسيا يستوعب فضاء تجربته وتستوعب التجربة ذات شاعرها بدورها في راهنها الحي الآني.

وقد تكون هذه المجموعة الشعرية لسليمى رحال نموذجا لا يختلف عن سائر النماذج الشعرية الجديدة المنضوية تحت مسمى قصيدة النثر من حيث طغيان الفعل المضارع، والأمر الدال على المستقبل والحاضر أيضا، ما يفضي إلى نص يعجُّ بأفعال دالة على الحركة والفعل المتحقق، أو المطلوب تحققه في الزمن الراهن، أو المتطلَّع إليه. وكأننا أمام تجربة شعرية تنتصر إلى المستقبل، وتأبى أن تلتفت إلى أمسها... لأنها شعرية لا تبكي أمجاد السالفين، ولا تتوسل بتمائمهم، ولا تتذكر أطلالهم، ولا تركب الفرسَ حتى تضع حوافرَ سيرها على حوافر ركبهم ...

إن في الاتكاء على الأفعال الماضية ما يوقف حركة النص، وحيوية دلالاته ،تماما، كما يوقفُ الوصفُ السردَ في نظام الحكي. وقصيدة النثر- كما يقول محمد صابر عبيد-" لا تتنامى تناميا هارمونيا صاعدا وصولا إلى

[1] - سليمى رحال، البدء، منشورات البيت للثقافة والفنون، الجزائر، ط1، 2009

الحقائق الشعرية في الطبقات العليا من المعنى، بل تمارس مجريات اتصالها بالكون والإنسان والأشياء على نحو جريء وحميمي وإنساني"([1]). ... فهي وإن كانت لا تتنامى تناميا كرونولوجيا واصفا لاكتمال بنيتها الدرامية في الزمن، فإنها ترفد حيويتها من حيوية اتصالها الحي بالحياة، حتى تصير الحياةَ بذاتها، لا مجرد كينونة تاريخية ثقافية داخل الحياة. وهو ما يؤهلها إلى أن تعكس بجلاء وهج اللحظة الراهنة، واللهاث الإنساني اليومي بعين محايدة مدرَّبة بقوة التقاط عالية الرصد لمناطق الظل والعتمة، وزوايا الهوامش المنسية والمهجورة، والمشاعر الإنسانية التي لم تُسَجَّ بعد في مِهادِ أيِّ قول شعري سابق، لتصير أنساقها أنساق الثورة والتمرد والرفض، والجديد المربك والمريب، الخارق لألفة الأشياء، وسكونية الأنماط والأشكال والأعراف.

3-أنساق النقص بعد أنساق الامتلاء:

لقد غدت الشعرية العربية الراهنة عموما، والمنجز الإبداعي الشعري عبر قصيدة النثر خصوصا مدائح للنقص، والفقد، والضعف الإنساني الخائر أمام اكتمال تجربته الوجودية والفنية. بسبب انتفاء المعيار المتعالي، وإزاحته من سقف الأفق الجمالي الشعري. تلاشت الغايات القصوى التي ينبغي للشعر أن يصلها، بعد أن تلفحت المجهول. في مقابل وضوح سلالم المنتهى البلاغي والفني والإبداعي في القصيدة العربية العريقة، وهي سلالم مستقاة، بلا ريب، من السلالم القيمية للثقافة العربية. ما يجعلنا نقف أمام تجارب شعرية متقاربة ،متماثلة، ومكتملة ومُقنعة لشاعرها. ألم يقل المتنبي وهو يتوسل إلى سيف الدولة مادحا لذاته وسيف الدولة يحسب أنه يمدحه:"

أجـزني إذا أُنشِدتَ شعرا فإنما بشــعري أتاكَ المادحون مردَّدا

ودع كلَّ صوت غير صوتي فإنني أنا الطائرُ المحكيُّ والآخرُ الصَّدى"([2])

فهو ينام قرير العين ليُسَهِّد شعرُه قراءَه، وتجلد أرواحَهم صورُها المتناهية في الدقة والابتكار، لأن نصه اكتمل بنيانه، ولأنه يشعر بالامتلاء الوافي المستوفي بوصوله إلى أقاصي ما يمكن للنص الشعري أن يبلغه معنى ومبنى. وقد جرب هذا الإحساس وخبره أكثر من مرة، وأكثر من شاعر قبله وبعده. ويورد عبد القاهر الجرجاني بيتين لأبي شُرَيْح العمير يقول فيهما:"

[1] -محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2014، ص 121

[2] -أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983، ص 737

وإن أهلكْ فقد أبقيتُ بعدي قوافيَ تُعجبُ المتمثِّليـنا

لذيذات المقاطع محكمات لوَ انَّ الشعرَ يُلبسُ لارتُدينا"([1]).

يقرُّ الشاعر هنا أن شعره محكم، لذيذ المقاطع، وقد ارتدى انتظارات قارئه واستوفى معاييره. غير أن شعرية قصيدة النثر هي شعرية اللهاث، والبحث المستحيل عن الامتلاء والاكتمال.

تقول الشاعرة دارين حوماني التي تعلن داخل نصها بصراحة مكشوفة في مواجهة نصها الذي تتمثله لا يستجيب لتطلعاتها الجمالية المشرئبة إلى أقاصٍ لا توصل :"

أشعر بقصيدة بتراء عشوائية

تعيد تكوين شراييني

خريطة من نهر بارد

ونقيق ضفادع"([2]) .

لكن كيف يربط القارئ بين الأنساق الخفية، وظاهر المعطى الجمالي حين يجد مفارقة تقاوم فهمه بين إحساس الشاعرة بأن ما انتهت إليه ليس أكثر من «قصيدة بتراء وعشوائية»، وبين وصف هذه القصيدة بأنها أفضل من يعيد تكوين شراييننها...؟؟!!.وتنتهي بوصف جمالي مضاد وخادش للألفة والذائقة الفنية المعتادة (نقيق الضفادع في النهر البارد) كي توحي بأن شعرية النسق المضاد، والمعيار المرجأ والمختلف، والذاتي هما رهانها الذي وجدت فيه ذاتها، وأحسن من خلاله توصيفها.

لا ريب أن تحرير المعيار من عقاله البلاغي النسقي المكتمل داخل تجربة الشاعر وليس خارجها، أسفر عن إنتاج خصيب للدلالات الشعرية المتوالدة والمختلفة، وفي الوقت أسفر عن ميتا-شعريات واصفة داخل النص الشعري تعكس ضجر شعراء قصيدة النثر وشكواهم من المطاردات الهاجسية لأنساق الاكتمال النمطية في نصوصهم، فيكتب الشاعر الأردني نائل العدوان ديوانه «نكاية بالشعراء» يقول في أول نصوصه:"

نكاية بالشعراء

سأكتب شعرا...

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1984، ص 513

[2] -دارين حوراني، الياطر الحزين، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2012، ص 38

ربما كان رديئا في عقول البعض

أو تعدى فيه فعل ماض على مفعول به

ربما فقد همزة وصل هزيلة

أو أداة ربط لم يصلها الغيث بعد

...

ربما اعترى النقاد منه غصة

ولم يجد فيه المغنون لحنا

ربما،

فأنا سأكتب ملء قلبي"([1]).

إن الحالة العدمية التي تصرخ في وجه الشعر- بوصفه صدى لأصوات الموتى، واحتمال مضنٍ لصخرة التاريخ نحو قمة الوجود الإنساني الشاهق- كان من نتائجها هذه الشعرية التي تمدح قصورها، وضعفها، وهشاشتها المرعبة، وانكفائها الغامض دون اكتمالها. تماما كما حدث (لرامبو Rimbaudوملارميه Mallarmé) الفرنسيين اللذين" فلتا بنفسيهما بعدما منحا للشعر ألق الخيبة، فكلاهما اغترفا من معنى الشعر الذي يتجلى من نقيضه، وذلك عبر مشاعر كراهية الشعر ذاته"([2]).

لقد أكد عبد الواحد لؤلؤة في موسوعته هذا النمط من الكتابة الجديدة الذي لا يقتنع بأي مثوى، ولا يطمئن إلى أي غاية، موضحا أسبابه في معرض حديثه عن الشعر الرومانسي الذي تطابقت نشأته مع نشأة قصيدة النثر في ثقافتنا اليوم. يقول عبد الواحد لؤلؤة: " أنماط الشعر الأخرى مكتملة، ويمكن الآن تحليلها بدقة. الشعر الرومانسي ما يزال في عملية خلق، وهذا في الواقع جوهره ذاته، كونه في تطور أبدي، لا يكتمل أبدا. ولا يمكن أن يستنفذ بأية نظرية. ولا شيء غير النقد التنبؤي يجرؤ على تحديد مثاله. هو وحده اللامحدود، مثلما هو وحده الطليق تماما، متخذا قانونه الأساسي أن هوى الشاعر لا يحتمل أي قانون"([3]).

---

[1] -نائل العدوان، نكاية في الشعراء، دار فضاءات للنشر، الأردن، ط1، 2015، ص 11

[2] - Pascal Ory, La censure en France à l'ère démocratique,; Ed. Complexes, Bruxelles, 1997, p163

[3] - عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983 ص 224

أوليس هذا الكلام اليوم ينطبق تماما على قصيدة النثر أكثر مما ينطبق على ما آلت إليه الشعريات الرومانسية في نسختها العربية خاصة؟...

تتغذى قصيدة النثر وتنمو في جسد الثقافة العربية من تعدد مظاهر جماليتها بتعدد شعرائها... إذ يجد كل شاعر فيها وهو على أهبة تجربة جديدة أنه يقف فوق صحراء ممتدة من البياضات المتحركة بذاته، نحو كشوف جمالية مختلفة وغريبة. عبر تداعٍ حر يستأنف ولا يواصل، ينقطع ولا يقتطع، يبتكر ولا يستذكر...وهو ما يجعل البحث عن المعايير الضابطة لهذه الحساسيات الجديدة أشبه بالطفل الحالم الذي يرسم قفصا بأصابعه في الهواء في طريق طيور مهاجرة كي تظل حبيسته. لذلك يظل شاعرها مدَّاحا للهوة الفاغرةِ مداها بين معايير ذاته، والمعيار الجمالي النمطي. ليظل شعره صادما لمتلقيه التقليدي، ولشعراء «الكورس» النسقي عامة . كما يقول أنسي الحاج في (قصيدة نثر من قصائده الشعرية):"

تريدون شِعرا؟

ومتى كان الشاعر يكتب شعرًا؟([1])

فإذا كان الشاعر لا يكتب شعرا، فأي شيء يكتبه؟ وأي شاعر لأي شيء إذن؟

إنه بيان جمالي جديد للبحث عن شعر جديد يختلف عما درجت عليه الذائقة الثقافية العربية من إعلاءات، وخيارات، واختزالات، وتوصيفات وتسميات وسمات وأوسمة في كنف النسق الواحد، وفي خدمته القومية الثقافية العريقة أيضا. وأسئلة أنسي الحاج الاستنكارية تطالب بإعادة النظر في مسميات العناصر الأساسية في المعادلة التواصلية الجمالية الجديدة وخاصة (المرسل والرسالة) عبر هذا التحفيز الساخر اللاذع للمتلقين إلى أن يكونوا في مستوى الإزاحات الشعرية التحديثية والتعامل معها على أنها أمر واقع لا دافع له، إلا بأن يأخذ كلٌّ موقعه الجديد في كنف تحولاتها المتحركة.

إننا إزاء شاعر جديد، لا يكف عن التجريب، ولا يطمئن لمقاربة عالمه شعريا، ولا يقنع باستيفاء تمثُّلاته لوجوده، ولا يساوره عارض الامتلاء والاكتمال الكشفي الذي يجده الفحول والمتصوفة والرؤيويون في استشفافهم الكوني الخاطف...شاعر قصيدة النثر الراهنة، لا يطمئن، ولا يصل، ولا يستوفي:"

حياتي التي جرجرتُها مثل ناقة عجفاء

في منحدرات الروح

[1] - عبد القادر الجنابي، أنسي الحاج، من قصيدة النثر إلى شقائق النعمان، ص 64

ما زالت تلهث خلفي غير آبهة

بريح النهايات

وها نحن ما زلنا كما كنا

لم تنبت لنا أجنحة

ولا جفَتْ خطونا الظِّلال

لقد قطعتُ براري العمر لاهثا

في الطريق إلى عام ألفين

والآن

بعد كل هذه الأخاديد التي

حفرتها الأيام في داخلي

لم يحدث شيء، لم يحدث شيء"([1])

كما يقول الشاعر المغربي ياسين عدنان...

إن خطاب الموت (والما بعد) في الثقافة الكونية المعاصرة، أفرزت أفول المثل الكبرى التي كانت تمنح للوجود معناه، وللطرق نهاياتها، وللبلاغات أبعاد مجازاتها التي يجوبها فارسها، إذ لم يعد الشاعر خالق نصه بعد أن صار النص تناصًّا، وتلاشت كينونته المتفردة المتخلقة في شبكة متحركة ومتعالقة بعلامات لسانية وبصرية وأنواعية في ماضي النص وحاضره لا حصر لها، داخل منظومة فكرية ستلقي بظلالها –بطريقة أو بأخرى على واقعنا الأدبي- " حيث لا ينفك الفكر فيها عن إرساء دعائم مشروع حتى يعلن تناهيه أو بالأحرى إعادة بعثه في ثوب جديد مغاير"([2]). وإذا كانت قصيدة النثر تمعن في تقديم نفسها للراهن الثقافي الكوني الجديد بوصفها شعرية «تُخوم»، فهي إذن « دولوزيًّا- نسبة إلى جيل دولوز-» شعرية «إزاحة وارتحال» طالما أنها ابتعدت عن مراكزها القديمة بين القصيدة والنثر، بين الشعر والسرد، من النظام والواحد إلى اللانظام والمتعدد. حتى يغدو الوقوف عند ذرى ما تبلغه شعرياتها من توهج أقصى أمرا يستعصي على التمثل... وبات النقد

[1] -ياسين عدنان، رصيف القيامة، دار التوحيدي للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1، 2010، ص ص،159، 160

[2] - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 405

الجديد يلوك أحكاما تثرى في كل منبر وصحيفة وموقع وكِتاب مفاده أن فضاء قصيدة النثر لم تلتمِع فيه نجمة واحدة بعينها يُشار إليها... وأنه لم يمنحنا نصوصا باهرة مبهرة بقدر ما منحنا من شعراء... وإن كنا لا نستطيع أن نضرب صفحا عن سوادٍ عميم من المدونات الشعرية تحت مسمى قصيدة النثر، ولج إلى عوالمها استسهالا لمعاييرها وقوانينها المرجأة أو التي بدت لهم سهلة ...لكننا، بالمقابل، نتصور أن قراءة نسقية وثقافية مختلفة لظاهرة قصيدة النثر الجديدة في أسيقتها وملابساتها الجديدة في وسعها أن تجد تأويلات ثرّى تبتعد بها عن أحكام القراءات المعيارية السابقة. ومن بينها تحولات الخطاب الشعري العربي الذي لم يعد يعبأ بإعطاء صورة مكتملة لشاعره المتعالي/الفحل/النبي/الملهم/حافظ أختام الحقائق. بعكس الشاعر الجزائري خالد بن صالح الذي يقول:"

كأي مساء مع امرأة عابرة

أضع أفكاري المتأرجحة جانبا

مستندا إلى لسانٍ رخوٍ

يؤكد غياب المعنى في مشهد ناقص

على قيد الخطيئة"([1]).

تُحيل أغلب الخطابات الشعرية في قصيدة النثر الراهنة إلى حالة من اللاتعيُّن، واللاثبات، والانطباعات الباهتة العرضية الطارئة التي ولدتها الأنسنة الهشة التي آل إليها الإنسان (المتجسْدِن) المعاصر في كنف الأنساق الكونية الجديدة... وذلك من خلال عبارة (مع امرأة عابرة)، فالمشاعر عابرة، والأشخاص عابرون، والأمكنة المفرغة من التمثل الإنساني المثخن بالتأمل، والاستذكار المرجعي، عابرة. ويجسد الشاعر كذلك هشاشة ارتباطه باللوائح والتقويمات المعيارية والنسقية التي توضحها عباراته (أفكاري المتأرجحة)،(مستندا إلى لسان رخو)، (غياب المعنى)، والتي ستسفر عن مشهدية شعرية (ناقصة)، بالنظر إلى ما تتطلع إليه القراءة النمطية التي ستخطئ هذا النص، وسترمي به في أتون (الخطيئة)، كما يتوقعه له شاعره في مسحة ساخرة تستبق مصيره داخل ثقافته العربية التي لا تزال منكفئة حول تمركزاتها القديمة.

وحين نقابل هذا المقطع الشعري لخالد بن صالح، مع بيت حسان بن ثابت الشهير :"

لساني صارم لا عيب فيه وبحري لا تكدره الدلاء"([1])

[1] -خالد بن صالح، سعال ملائكة متعبين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 24

([1]) لا يعضل علينا أن نحدد درجة انزياح النسق الضدي بقصيدة النثر العربية عن أنساق الفحول الأوائل

لساني صارم	لساني رخو
اللاَّعيْب (لا عيب فيه)	الخطيئة
الفيض والامتلاء	المشاهد الناقصة
الذات المتضخمة	الذات العرضية المحايدة

وبالنتيجة:

مستندٌ إلى القوة	مستندٌ إلى الهشاشة

لنصل إلى أن قوة امتثال وإذعان النمط الأول للمعيار، وخدمة ذاته له، هي التي حدت بالشاعر إلى مديح قوة الذات الشاعرة، وهو في الواقع يمدح قوة استفحال وارتباط شعريته المشدودة إلى حبائل الأنساق المتينة.

أما النمط الثاني المنفرط من دوائر جذب الأنساق فهو يمدح قوة انفلاته وتحرره منها، وغيبوبة السند المرجعي في وجوده، وعقوقه النسقي الساخر من إمكانية أوبة الابن الضال إلى أعتاب الآباء السماويين المتسامين، كما يقول خالد بن صالح في مقطع آخر:"

لو يدرك صديقي أن السماء لم تعد جريدتي اليومية

وأنني ألغيت عن القمر صفة اليساري المثقف

وجعلت من الجلوس تحت المطر صلاة وثنية

وصارت الشوارع على شكل قصيدة نثرية

أسكبُ فيها خُطاي وأمشي، أمشي ولا أصل "([2]).

إن في عبارة (الجلوس تحت المطر) بعد الهروب من مدرسة (السّماء)، معادلات موضوعية لفكرة التشرد والتمرد، ومكابدة الشقاء الإنساني الحر خارج أسقف الأنساق، ودفء الخنوع والإذعان، فيما تريد أن تعبر عنه هذه الحساسيات الشعرية والثقافية الجديدة. وسيكون نتيجة هذا الزوغان عن «أولمب» الأنماط البرومثيوسية أن يعاقب عقابا رمزيا يستشعره بالمعاقَب ويقنع به، وهو أن يبحث عن الامتلاء، ولا يجده، ويسعى إلى الوصول فيمتد الطريق تحت قدميه كالعقوبة التي طالت الملك الإغريقي (تانتالوس Tántalos)

[1] - حسان بن ثابت، الديوان، تقديم عبدا مهنّا، دار الكتب العربية، بيروت، ط2، 1994، ص 21

[2] -خالد بن صالح، سعال ملائكة متعبين، ص 43

" والذي كان ذا حظوة لدى الآلهة كبيرةٍ إلى حدٍّ جعلتها تدعوه إلى تناول الطعام على مائدتها...ولكن الآلهة نقمت عليه آخر الأمر بسبب من نقله أسرارها إلى بني البشر...فعوقب بأن غُمر حتى ذقنه في الماء...وكلما حاول بلوغ الماء انحسر عنه"([1]) ولا يبلغه. كباحث عن تناهيه الجمالي داخل مضامير قصيدة النثر المتحركة، يركض، ويركض، ويتطلع إلى تخومها التي تبتعد عن بصره وبصيرته، فلا يصل أبدا. وهو ما استطاع أن يصل إليه الشاعر العماني وأحد رواد قصيدة النثر العربية (سيف الرحبي) حين قال في مقال له :" تبقى الحداثة دوما ذلك المشروع الناقص، واكتماله المتوهم يعني سقوطه في شرك الدوغمائية والتكلّس، أو موته وتحلله إلى مؤسسة قمعية. ويبطل أن يكون مشروعا وفعل شعر وحياة يشهد بصدق كل الأزمنة، انطلاقا من زمنه الرّاهن...وربما جماع السجال حوله يدلُّ على أن اكتماله نقصان، وفي نفيه المستمر لذاته وحاجته الدائمة إلى التشرّد وراء ظلٍّ يختفي في دهليز أسئلة لا تكتمل..."([2]) كقصيدة نثر مشرعة على مطلق احتمالاتها الشعرية المفتوحة.

3-4-نص الجسد وجسد النص :

لكل جسد إيقاعه الخاص، وإيقاع اللغة من إيقاع جسد قائلها الذي ينصت جيدا لوجيب ذاته الحرة. وحين تكتنف الثقافة طبيعة الجسد في تمثل الظواهر، ومقاربة العالم، يرتبك إيقاع الذات بإيقاع المجموع، وهي تحاول بلا جدوى تمثيل مشاعرها وأحاسيسها واشتراطات راهنها في الوقت الذي تغالبها أنساق الجماعة فيه ، فتلفِيها تُمثل صوتَها لا صوت الذات الشاعرة. هكذا تلوذ الشعرية المعاصرة إلى الفضح والتعرية بكل أبعادها...فضح من أجل استعادة طفولة الأشياء، وعذرية الكون التي انتهكتها ثقافة الأبوة الغالبة، لمقاربة إيقاع الجسد المنسي داخل صلصلة (بوليفونياPolyphonie) أنساق الثقافة عن طريق " تجاوز الطبقات الرسوبية الزائفة، وبلوغ الجوهر العميق، وتسكينه في الوعي تمهيدا لتفجيره والخلاص منه...ولولا هذا العري الكثيف ما تمكنت الشعرية من بلوغ مستهدفاتها المضمرة التي تسعى إلى التدمير تمهيدا إلى التكوين"([3]) كما يقول محمد عبد المطلب. ففي التعرية كشف، واختبار، وفضح، وانطلاق، وإرباك لا تتوقعه ذاكرة التلقي

[1] -منير البعلبكي، معجم أعلام المورِد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992، ص 144
[2] - سيف الرحبي، ذاكرة الشتات، منشورات دار الفارابي واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1991، ص 20
[3] -محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص19

النمطي للشعر العربي حتى وإن كان تاريخ الأدب العربي لا يخلو من فلتات إباحية احتفت بالجسد لكن داخل محميات الأنساق، وفي كنف تواطئها مع جموحها، لكنها لم تسفر عن انهيارات كبرى في فالق الثقافة العربية، ولم ينجر عنها أي مجارٍ نسقية جديدة ترفد النهر التاريخي الأعظم.

لقد انحدر الشاعر المعاصر من أكثر من مقام، تبعا للتحولات الوجودية الكبرى لنظرة الإنسان لذاته. من الشاعر النبي/الملهم الذي يستودعه المطلق أسراره، إلى الشاعر الثوري الإحيائي، الذي يحمل على عاتقه البشارات الكبرى ليوطوبيا يقود الجماهير الضريرة بمشعل روحه المتقدة إلى أعتابها المقْبلة. إلى الشاعر الرومنسي الصوفي الباكي نايَه القصبيّ المجتث من شجرة الخُلد. إلى شاعر هذا الراهن الذي لم يعد يعبأ بأسئلة الوجود الكبرى، ولم يعد يقلقه البحث عن إجابات جاهزة يضعها في أفواه مريديه الفاغرة. وقد خلد العقل البشري المعاصر إلى نسبيات نظرية مستتبة تتهاوى في أفقها كل أعمدة المطلقات القديمة المعتدَّة بذاتها. " لقد اختزل الوضع الناشئ كل معارف الشاعر السابقة، فلم يتبق له سوى المعرفة الحدسية، والتي تتأسس على الانطباع الشخصي والمباشر عن الواقع، كما أن المركزية الجديدة التي صارت تحكم واقعه الشعري هي مركزية الجسد داخل تجربته اليومية، بعد أن تنازل عن مركزية «الذات» داخل الكون، وهنا تحوّل الجسد-داخل القصيدة الجديدة-إلى ما يشبه الجزيرة المعزولة، في محيط من الرغبات التي لا تحتاج إلى طرح أسئلة كبرى، والتي لا تنتظر إجابات ما ورائية، لكنها تصبح بمثابة الأفق الوحيد المتاح للشاعر"([1]).

يقول الشاعر اللبناني زاهي وهبي وهو يستشف الوجود والجمال والحياة والموت من حوله بيديه فحسب:"

يدي خشنة

تترك خدوشا في جلدها

ألامسها،

ترتجف كجناح فراشة

تُقبِّلني،

أهدر كطاحونة معطلة

جسدي ناحل

[1] -عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص 176

وصوتي جفّ من فرط النساء

لكني، أقول لها:

أنت رجائي في العاصفة

وسفينتي في الطوفان

عريك يذوبني كحبة ملح

أنفاسك توقظ فرس النهر في ظهري.

تعالي،

ولتغرق الأرض في القطران

ولينشف ريق الملائكة

ويعمّ الخراب

تعالي

للوقت في (غيابك) مذاق كلس

للوقت لسعة ثعبان"([1]) .

يتكوثر النص حول الجسد، جسد الشاعر الذي يعود إليه في تحسس الموجودات، وإعطائها قيمتها مما يباشره (خشنة/خدوش/ألامس/ترتجف/جلدها/تقبّلني/أنفاسك في ظهري/مذاق كلس...)... إننا لا نستطيع تمثل الأشياء والمعاني من خارج دائرة أحاسيسه، فحتى الوقت المرير الذي هو معطى معنوي صار يُتذوق باللسان، كما تشبيهاته المجردة تنعكس على حواسه وتتجَسْدن، إلى حبة ملح، أو جناح فراشة، أو طاحونة معطلة...فيده الخشنة، أو التي يشعر بخشونتها أمام نعومة أنثاه التي أمعنت في نعومتها حتى دون رفيف الفراشات، يده هذه هي التي وصفت رهف جسد حبيبته...وهو حب يحضر بالحواس، فحبيبته لا تتجلى لنا إلا عبر ما تُضاءُ وتختفي من تماس الحواس بالحواس. والشاعر هنا لم يعد يعبأ (برَوْحَنة) الوجود، واحتمال أسئلته المصيرية الكبرى. لم يعد مسؤولا عن الغايات التي عُبِّئ بها مصيره (تعالي/ ولتغرق الأرض في

[1] -زاهي وهبي، ماذا تفعلين بي؟ ، رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 2004، ص ص 66، 67

القطران/ولينشف ريق الملائكة...)، فكل ما يطلبه من حبيبته، أن يجد مذاقا للوقت مختلفا عن مذاق الكلس الذي يجده بفقدها.

لقد استحالت الشعرية الجديدة في قصيدة النثر إلى حسية عالية التركيز حول الجسدي وإيقاعاته، وإيحاءاته، واستبصار الذات والكون والوجود من خلاله. وبالتالي الشك في التفسيرات التي يمليها العقل، والسخرية البيّنة من العاطفة، والروح، بوصفها أحصنة طروادة بالية لمنظومة القصص الكبرى التي كانت تؤطر العقل والوجود الإنساني. حتى تمادى بأنسي الحاج اعتقاده في الجسد ورغباته إلى أن يقول:" الشهوة تحرِّرُ أكثر من الحق"([1]). ويؤمِّن الشاعر المغربي عبد الإله الصالحي في ديوانه (كلما لمست شيئا كسرته) على بعض مما ذهب إليه أنسي حين يقول:"

العاطفة كلبٌ أجرب

ينهشني لأعوي كتسعين في المائة من الحُقراء الذين يسكنون هذه المدينة

الكلب يهزم الذئب في أعماقي"([2]).

ويقول الشاعر المغربي محمد الصّابر:"

لأننا

-نحن الشباب-

نعشق السّرعة

ونحب الشعر

لا تُثقلونا أيها الشعراء

بالاستعارات وبالحكمة

.....

ذلك أنه لم تعد لنا قلوب

[1] -أنسي الحاج، خواتم، ص 30

[2] -عبد الإله الصالحي، كلما لمست شيئا كسرته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص35

قلوب قديمة بصمامات مثل أنفاق القطارات

بل قلوب صغيرة كالتُّوت

ننزعها دوما ونعيدها دوما

لذلك

اكتبوا لنا شعرا على إيقاع نبضنا السّريع

واحتفظوا باستعاراتكم

في متحف الشّعر في الرّفوف العالية"([1]).

إن الإيقاع الرقمي السريع لنبض عصر الآلة والاستهلاك، والإنسان المرقمن المتشيِّء (كتسعين في المائة من...) -وهي عبارة تنوء بها الشعرية العربية الكلاسيكية حتما-... كل هذا سيسفر عن أنساق لا تحفل بالعاطفة، ولا بالعقل المدرَّبين ككلبيْ صيد يتربص بذئب الجسد الذي يصرُّ أن يعوي عاليا في برية الحضور، ولا يظلَّ مُدانا بالوحشية الحيوانية، وبذهنية التحريم، وبتعالي قيم الروح، والعقل على نزواته. وهو بعد هذا يدعو الشعراء كي يكتبوا شعرا على إيقاع نبض الجسد داخل هذا اللهاث اليومي الجديد. بعيدا عن استعارات الأنساق القديمة التي تطفح بأنسنة الإنسان وتفيض عن جسده إلى العالم والأشياء والموجودات من حوله، في حركة عكسية ارتدادية يتكوّر فيها الشاعر والإنسان المعاصر حول جسده، ضمن انزياح معرفي نسقي جديد يعيد تأهيل دور التجربة، والخبرة الذاتية، والاستبصار الفردي في مقاربة الكون والوجود. بعيدا عن وصايا الحكمة المعطاة، والنماذج المعرفية الجاهزة، والعواطف المعلبة والمرصوفة في (الرفوف العالية) .

وقد تجلى التذويت الأنثوي في قصيدة النثر الراهنة عبر انكتاب الجسد الأنثوي في الخطاب من خلال علاقتها مع الرجل الذي صار (**آخر**) في (موضوع)، وهي سمة لافتة في الشعريات النسوية المعاصرة كما ذهبت إلى ذلك (هيلين سيكسوHélène Cixous) حين قالت:"على النساء أن يضعن أجسادهن في الخطاب (...) [حتى] تتجاوز الكتابة النسائية الخطاب الذي ينظم نسق مركزية القضيب "([2])، ومن خلال خطاب الجسد المختلف، تطرح الأنثى- وقد استطاعت التواصل مع جسدها لاستكناه هذا الجسد واستنطاق خوابيه وإطلاق التساؤلات حول الذات والماهية الأنثوية ومدى تحققها في الجسد وفي الخطاب –

[1] -محمد الصّابر، لا كالوميض لا كحطام الضوء، ص ص، 99، 100

[2] - رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 214

جسدا لخطاب مختلف يتماهى معها، كقصيدة النثر على سبيل الحصر لا المثال. تقول النسوية الفرنسية هيلين سيكسو: " إني... أتدفق، رغباتي تبتدع رغبات جديدة، جسدي يعزف أغنيات لم يستمع إليها أحد، مرة بعد مرة ...أكاد أنفجر بأشكال أكثر جمالا من تلك الأشكال المؤطرة "([1]).

فلقد وجدت المرأة في التأيقن الجسدي داخل قصيدة النثر ما يؤكد هويتها ويكرس استقلالها عن المتون الشعرية الرجالية وتأثيراتها. يبدو هذا أكثر جلاء عند الشاعرة البحرانية (حمدة خميس) وهي تصغي لتضورات جسدها النابض بالحياة وهو يناديها إلى أن تمتلكه بمفردها، وتستجيب لتوسلات النرجس فيه، لذاته لا لغيره، حين تقول: "

كلُّ جسدٍ

غريبٌ على جسدي

أيّةُ فحولة بعدُ

لا تملكني"([2]).

وهي إذ تستقوي بهذا الوعي الصقيل بذاتها وبالآخر فهي تستعيد جسدها وتفْتَكُّه من آليات الثقافة الفحولية التي تريده ممتهَنا مستغَلا تابعا خاضعا ومتشيِّئا . حتى تستعيد كامل كمونها الحيوي الطبيعي في تواصلها مع الآخر/الرجل الذي تستطيع أن تفتكه وتركض به إلى عوالمها بعد أن كان هو فارسها الخاطف. ويبدو أن الانكتاب بالجسدي هو وسيلة المرأة الأنجع في أيقنة شعريتها بالأنثوي فينطرح جسدها العاري في الخطاب حرا منفلتا من أي فكرة ذكورية تقصيه أو تصادره في منظومة «تحديقية» خاصة، كما كان يقول رولان بارت في معرض حديثه عن اللحظة الإيروسية للكتابة حين يقول بأنها : " تلك اللحظة التي يجري فيها جسدي وراء أفكاره الخاصة، ذلك أنه ليس لجسدي نفس الأفكار التي لي "([3]) وإذا كانت أفكار المرأة هي أفكار الرجل المنبثقة من لوغوسه المتمركز على حد قول (روسوRousseau)" حين تعرف المرأة فهي تعرف معرفة الرجل"([4])، فإن جسد المرأة هو آخر ما استطاعت أن تهرب به منها، وتفتكه وتنتشله خالصا لها من اكتساح الوعي الذكوري.

[1] - رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 214

[2] - حمدة خميس ، غبطة الهوى ، عناقيد الفتنة ، منشورات وزارة الثقافة و التراث و الإعلام ، البحرين ، ط 1، 2004 ، ص 23

[3] - ميشيل فوكو، مسيرة فلسفية، تر: جورج أبي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1984، ص52.

[4] - وفاء شعبان، الجنسان والاختلاف، ص 141

وهو ما أفادت منه بعض القراءات النقدية التي مَحَنَت النصوص والدواوين الشعرية النسوية فخلصت إلى أن سمة انكتاب الجسد في النص، أو نصنصة الجسد إن صح التعبير تكاد تكون المهيمنة الأبرز في الشعر النسوي الأجد، والتي يبلغ تصعيد رصدها إلى درجة الظاهرة. ففي تصدير الناقد السوري (وفيق سليطين) لديوان الشاعرة التونسية (آمال موسى) (جسد ممطر) يصل إلى أنه من اليسير الحديث عن تأنيث للقصيدة عبر تأجج نار الشعر في نار الجسد ، إذ يقول : " ...يمكن أن تبين قاموسا جزئيا محددا بهذا المنحى ، تشكله مفردات :الجسد، والشبق، والماء، والعرق، ولذائذ العري، وفوضى الجنون وريق العناقيد، وماء الأنوثة وجمرها، وبريق الماس، وشهقات الجسد، والطبيعة المؤنثة ...هكذا تتصل نار الشعر بنار الجسد، فتلفح واحدتهما نار الأخرى، وتتلفّع بها، إذ ينقدح ذلك الشرر الخالق في جسد النص ونص الجسد، وهذا البعد (الديونيسي) الذي يلحم الطبقات النصية ...وهو ما يجعل الكتابة تتفعّل على أساس من مبدأ الرغبة ..." ([1]).

تشعر المرأة أن الجسد في الخطاب هو آخر ودائع الطبيعة التي لم يفتكها الفحول في طريقهم إلى الثقافة المعبأة بتحيزاتهم وسلطتهم ووسائل قمعهم الرمزي، لذا تلوذ الشاعرة باستعادة الجسد كمعطى إيروسي عذري طبيعي، لا الجسد (كفكرة)، تلك التي أعيد إنتاجها واستخدامها في الخطاب الثقافي الذكوري، وهو- بالضبط- ما تطرحه الشاعرة البحرانية (ظبية خميس) في خطابها الشعري الجريء حين تقول: "

هذه الليلة أريد أن أرقص بشهوة اللبؤة

أسكر كقطة

وأعطي جسدي كامرأة

لا... **كفكرة** "([2])

قبل أن نتحدث عن هذا المقطع المكثف للشاعرة (ظبية خميس) ينبغي أن نحسم أمرنا مع الناقد المصري (صلاح فضل)، أنتفق معه؟ أم نختلف؟ حين يقول بأن "ياء المتكلم المضافة إلى (جسدي) لا ينبغي أن تنصرف بشكل تلقائي إلى ذات الشاعرة في كينونتها الخارجية الخاصة، بل هناك ما يسمى دائما بصوت القصيدة، وهو كائن أدبي مستقل ومنفصل، ويتعين علينا أن نتدرب على التمييز بين الهويتين، فلا نحسب أن ما يأتي بضمير المتكلم إنما هو من قبيل الاعترافات الذاتية...وأدب المرأة أحوج ما يكون إلى هذا التمييز

[1] - وفيق سليطين ،في نار الشعر وخاصيات الكتابة الليلية ،تصدير ديوان جسد ممطر ، آمال موسى ، دار الفرقد ،دمشق ، ط1 ، 2010، ص 8

[2] - ظبية خميس ، قصائد حب ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص 35

"([1]). غير أن النص الإيروسي يُومِئ إلى أبعد مما يرتسم فوق سطح الخطاب إلى مكيدة نسقية مفخخة تستهدف مراكز إدارة الهيمنة والاستلاب والتحيز في الثقافة الذكورية. كما نستشف من رهان الأنثوي على التخييل الإيروسي انتصارا لفرادة الذات في تحديها لوائدي حضورها الفاعل في الخطاب عبر الجسدي، وبالتالي عبر الحب لأن الشاعرة – على حد قول محمد العباس- " لا تتحرك بمعزل عن الحب الذي تجهد لتوأمته بإغوائية الشعر حتى تحقق ضمن ذلك المعمل الكيمياء البشرية بكل معانيها، فالحب بالنسبة للمرأة الشاعرة ليس فكرة افتراضية، أو مجرد خلفية يمكن أن تتسيّر الحياة على احتمال حدوثها، إنما هو الفاصل الطوباوي الأجمل من حياة واقعية مديدة، وشرط وجود، أو هو كل حياة المرأة حسب (مادام دو ستايل)...هذا ما تعتقده بويطيقا الأنوثة، فالحب المصعَّد إذن هو الذاكرة، وبالضرورة هو أوتوبيوغرافيتها، ووثيقة حضورها...أو هذا ما يحاول النص الأنثوي التأكيد عليه بنبرة واحدة "([2]).

وبما أن هناك علاقة عضوية وحوارية بين نص الجسد وجسد النص يبرز وينتأ تجليها أكثر في قصيدة النثر المعاصرة في متنها الأنثوي. فقد وجد الباحث المغربي (محمد بودويك) في نص لمواطنته الشاعرة (ثريا ماجدولين) ما يجسد هذه الظاهرة عبر خطابها الذي هو:" مشروع يسعى بكل التؤدة والجنون معا، إلى تحقيق الذات خارج السلطة الدوكسولوجية للرجل:(يدي/لسان ينطق/يدي/ليست يدي/كلمات تلخص وجودي/في صفعة خد) الذات الشاعرة ذات عرضية متموضعة في حالة شعورية ما، أو في زمن ما، منحولة ومتحولة، متجاوزة للفروقات، لأن هذه الأخيرة حقيقة ذات مرجعية واقعية وذات وضع معين قبل أن تكون حالة من الكتابة الشعرية نفسها. وعلامة التجربة الشعرية المميزة تتمظهر جليا، في تملكها رحابة المتخيل، والإحساس الحاد باللغة كقيمة تعبيرية وقيمية ووجودية، وكنعمة من أروع النعم على حد تعبير (هولدرلينHölderlin). ومع أن لغة المجاميع الشعرية تنفتح على أبعاد و صور جسدانية، وتحتفي عاليا بالجسد في جوعه الغريزي، وعويله ونداءاته المغيبة، وخرقه للطابو، فإن الأمر لا علاقة له بالإيروتيكا والشهوانية، وهذا أول وأهم ملحظ ينبغي أن نقف عليه و نعِيَه بالأحرى.

فالنص جسد أيضا، جسد لذيذ يرعش ويرتعش، ويتحول ويتجلى، يتبدد ويذوب في العين، وفي اليدين، وفي الفم كلدائن الأطفال، والذات في هذه التجربة الشعرية العذبة، تشكل موضوعا وقناعا في آن، حين تنصهر بالموضوع، وتتماهى الأنا بالأنا . فكأنما الأنا مرآتان متقابلتان/متنابذتان، أو مرآة متشظية، ومنشطرة إلى ذاتين جوانية وبرانية لتمحو الجوانية البرانية المتلعثمة، فاقدة القدرة على الكلام، والمرتبكة، ولتحقيق ما به

[1] - صلاح فضل ،قراءة الصورة و صورة القراءة، ص116
[2] - محمد العباس، سادنات القمر، ص 6

تحيا وتكون، وهكذا تواجه الأنا الجديدة المنبثقة من هذا الصراع النفسي والوجودي الآخر الغائب الذي هو الواقع، هو القيود والمواضعات الاجتماعية، والذي هو أيضا، النظر التحقيري للمرأة ..." ([1]).

إن انكتاب الجسد الأنثوي في ارتعاشته وتردده وتلعثمه وتشظيه يبرر ارتعاشة الخطاب وتردده وتشظيه أيضا، فتتماهى الذات في الموضوع في المتخيل، وتحصل الإزاحة النسقية المدبرة بقصدية أنثوية تتنكر لإدارات القوى في الخطاب الذكوري الذي كان يشيئها ويرغمها على الموضعة تحت (تحديقه). و يجدر بالذكر أن الناقد المصري (عبد العزيز موافي) قد أشار في معرض حديثه عن قصيدة النثر المعاصرة عند بعض الشاعرات، موضحا أن ما يكتبنه هو إيروتيكية لفظية وليس شعراً جسدياً مكشوفاً. والكتابة بالجسد [عنده] تشتمل على ثلاثة اتجاهات أساسية: الكتابة بالأعضاء، والكتابة بالحواس، والكتابة بالغرائز([2])، وهنا يُطرح مفهوم إيروسية الخطاب، وليس فقط خطاب الجسد العاري الذي يصف التضاريس والرغبات المحمومة الصارخة، وبالتالي فالشاعرة المعاصرة وجدت طريقها السوي نحو تأنيث الخطاب عبر الجسدي المنكتب. ففي النص السابق يتاح لليد/الكاتبة أن تتحدث وتعبر عن ارتباكها، في نسق الشعر الفحولي الشفاهي الذي كان اللسان وحده المتسيد والحاجب الطاغي بحضوره على سائر الأعضاء. حين يرتبط اللسان بالعقل ارتباط اللوغوس باللغة عند الإغريق ويتكاثفا معا لحجب ضوء الجسد، وتجليه. وحين يجمح الجسد إلى التعبير عن رغباته، وإبراز نتوءاته الشَّبِقة تجمح اللغة إلى الخروج عن قواعدها، وتمرق من ألفتها إلى وحشيتها وشغبها المتلفت. كما يقول الشاعر التونسي رياض الشرايطي:"

كم وددت محق أزرار قميصك

ونهش خيوط قميصك

لو كنت مكانه

ملتصقا بنار الحلمتين

القبّرتين

الخارجتين عن كل قواعد النسيج

[1] - محمد بودويك، ثريا ماجدولين، المسرى الفاتن والمجرى العذب (مقال)، مجلة نزوى، العدد68 أكتوبر 2011، ص ص 263 ، 264

[2] - عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص 186

تحيا وتكون، وهكذا تواجه الأنا الجديدة المنبثقة من هذا الصراع النفسي والوجودي الآخر الغائب الذي هو الواقع، هو القيود والمواضعات الاجتماعية، والذي هو أيضا، النظر التحقيري للمرأة ..." [1] .

إن انكتاب الجسد الأنثوي في ارتعاشته وتردده وتلعثمه وتشظيه يبرر ارتعاشة الخطاب وتردده وتشظيه أيضا، فتتماهى الذات في الموضوع في المتخيل، وتحصل الإزاحة النسقية المدبرة بقصدية أنثوية تتنكر لإدارات القوى في الخطاب الذكوري الذي كان يشيئها ويرغمها على الموضعة تحت (تحديقه). و يجدر بالذكر أن الناقد المصري (عبد العزيز موافي) قد أشار في معرض حديثه عن قصيدة النثر المعاصرة عند بعض الشاعرات، موضحا أن ما يكتبنه هو إيروتيكية لفظية وليس شعراً جسدياً مكشوفاً. والكتابة بالجسد [عنده] تشتمل على ثلاثة اتجاهات أساسية: الكتابة بالأعضاء، والكتابة بالحواس، والكتابة بالغرائز [2]، وهنا يُطرح مفهوم إيروسية الخطاب، وليس فقط خطاب الجسد العاري الذي يصف التضاريس والرغبات المحمومة الصارخة، وبالتالي فالشاعرة المعاصرة وجدت طريقها السوي نحو تأنيث الخطاب عبر الجسدي المنكتب. ففي النص السابق يتاح لليد/الكاتبة أن تتحدث وتعبر عن ارتباكها، في نسق الشعر الفحولي الشفاهي الذي كان اللسان وحده المتسيد والحاجب الطاغي بحضوره على سائر الأعضاء. حين يرتبط اللسان بالعقل ارتباط اللوغوس باللغة عند الإغريق ويتكاثفا معا لحجب ضوء الجسد، وتجليه. وحين يجمح الجسد إلى التعبير عن رغباته، وإبراز نتوءاته الشَّبِقة تجمح اللغة إلى الخروج عن قواعدها، وتمرق من ألفتها إلى وحشيتها وشغبها المتفَلّت. كما يقول الشاعر التونسي رياض الشرايطي:"

كم وددت محق أزرار قميصك

ونهش خيوط قميصك

لو كنت مكانه

ملتصقا بنار الحلمتين

القبّرتين

الخارجتين عن كل قواعد النسيج

(1)-محمد بودويك ، ثريا ماجدولين ، المسرى الفاتن و المجرى العذب (مقال)، مجلة نزوى ، العدد68 أكتوبر 2011، ص ص 263 ، 264

(2)-عبد العزيز موافي ، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية ، ص 186

ولو لحين"([1]) .

تصبح الرغبة المتقدة في إهاب الجسد والملتصقة به فضاء الحرية والطبيعة المسيج بالنسيج الثقافي، والأثواب التقعيدية التي قدَّت على مقاساته التي تم وضعها والاتفاق على أبعادها في أبعاده فلا يخرج عليها...والشاعر في شعره، والفنان في فنه يريد (ولو لحين) هتك هذه الحجب، والتواصل مع مواضيع رغباته خارج الأطر المحروسة والمحجوزة والمراقَبة.

إن تفجير مكامن الجسد، واستيقادِ كبريتِه الرغبوي الفوّار داخل صهاريج الخطابات الشعرية بهذا الشكل الجامح يومئُ -من جهة -إلى دحض (المفهمة conceptualisation) الفحولية لمعطى الجسد في الخطاب الثقافي المكرس، ومن جهة أخرى فهو يومئ إلى شرخ في السد النسقي المنيع الذي لطالما احتُقن بداخله الوهج الوجودي للذات الشاعرة. كما أن انزياحات الأنساق المعرفية الإنسانية في التاريخ وتحول تمركزاتها القديمة حول الروح، والعقل، والذات إلى الجسد الذي كان محيّدا ومُهمَّشا ومُقصىً من شأن ذلك أن يلقي بظلاله على ما يمكن أن يؤول إليه الخطاب الشعري الجديد الذي يتأثر بلا شك بهذه التحولات المتعالقة ثقافيا. يقول الشاعر السوري الرّاحل محمد عمران في ديوانه «أنا الذي رأيت»:"

ومرّةً جاءهما في هيئة ثور أزرق

جعل من جسديهما قرنين متكافئين

وضع عليهما الأرض التي تتأرجح

بين يدي سماء مشلولة

فحملاها

وحدث توازن الأرض"([2]).

إن في رمزية الثّور الدالة على القوة والمهابة، والتي تحيل رأسا إلى الأساطير الشرقية القديمة " فهناك من الأدلة ما يشير إلى أن تقديس الثور كان قائما في المستوطنات الزراعية الأولى في سورية ...حيث يتزامن ظهور الثّور مع ظهور الآلهة الأم...ففخاريات (تل حلف) حافلة بالأشكال التزيينية لقرون الثور الوحشي"([3]) . وفي

[1] - رياض الشرايطي، كتاب الانفلاتات، ص ص ، 57، 58
[2] - محمد عمران، أنا الذي رأيت، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1978، ص 81
[3] - فراس السّوّاح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1985، ص 72

العودة إلى الأساطير التأسيسية الأولى حنين إلى زمنٍ بطغاة أقل، وحيف رمزي أدنى، وهذا النص الشعري بالذات يحاول أن يستعيد ما افتكّته السماء من الأرض وفق ما يريد أن يصرِّح لنا به، حين تصبح الأرض رمزا للجسد، والسماء رمزا للثقافة والعقل والروح والمحدِّدات المعرفية والقيمية التي جنتْ على الجسدي وسامته سوء التقدير، وأدْنتْ من ميولاته وتعبيرياته. ومن خلال هذا التحييد لرمزية الجسد تم الإعلاء من عدة قيم على حساب قيم أخرى تواجهها، كقيمة الرجل التي تعلو قيمة المرأة، وقيمة الثقافة التي تعلو قيمة الطبيعة، وقيمة الروح التي تعلو قيمة الجسد، وهذا النص يحن إلى استعادة قرني التكافؤ على رأس الوجود الإنساني بين القيمتين كي يحدث توازن الأرض عبر (الجسدي) في الحياة الإنسانية.

قصيدة النثر أيضا جاءت شاهدة على «موت الحب» بانتعاش الجسد، وانتعاش غبطاته المستجابة في ظل عولمة الرغبات، وانفتاح سبل تلبيتها عبر تدفق السلع، وشمولية إحلالها في كل مكان، وبالتالي توحيد الطلب، وتوحيد نمط استقطاب البشر إلى بضائع بعينها، ما أسفر عن تسليع للجسد، وتسليع لصوره ومشاهده المتعددة ليصبح كل ذلك رائجا ويسيرَ التداول، ويصبح فقد الجسد الآخر أو النصف الحميمي الغائب أقل حضورا في مواضيع الشعر الجديد وأقل حزنا وحسرة كما نقرأ بعضا منه في شعر السوري (لقمان ديركي):"

عندما مضت

لم يحزن كثيرا

ثم حزن كثيرا

لأنه لم يحزن"([1]).

لقد صار الحب العذري الذي يحرق الألباب، ويأخذ بنهى العشاق، ويرمي بهم هياكل شاحبة في دروب البحث عن الوصال المنذور إلى ما بعد الموت أو المستحيل أثرا بعد عين، وتحفة ماضوية لا تجدها جاثية إلا في المرويات التراثية أو مبثوثة في الأغاني الرومانسية التي رصّعت الأزمنة التي يسميها الكهول والشيوخ (الجميلة)، ومبعث سخرية من قبل أجيال الرقمنة، والحداثة الفائقة، ذلك أن سبل الاتصال اجتاحت كل الحدود الفاصلة بين الشعوب و كذا بين الجنسين. وتلاشت القيمة الفيزيائية للمسافة القاتلة بين المحب ومحبوبه، والرّاغب ومرغوبه. يقول الشاعر الليبي حسام الوحيشي، ومتحدثا من غرف الدردشة خارج أطلال وديار الأحبة المذرُوَّة برياح الفقد :"

[1] - لقمان ديركي، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2006، ص ص، 35، 36

يهلُّ الأصدقاء

يصبح **المكان..**

خلية كلام..

تتبعثر القصائد..

يتعربش الضحك..

على الثغور الشاحبة

ويخلد لجبّة الأنين..

لتعود من رحيلك

في الذهن..

بقبلة على شفاه حبيبتك..

وشهوة للنوم دنو نهدها..

والموت"([1]).

تختلف الفضاءات المسرودة في هذا النص عن فضاءات الملحمة العاطفية القديمة، فالمكان الذي لم يعد معطى جغرافيا ثابتا والذي صار صاخبا ومحتشدا وعاجًّا بالأصدقاء يتحول إلى خلية كلام، حين يصبح الرحيل ظاهرة ذهنية فحسب، تتلاشى معاني الحزن، وتعوم معاني الضحك في معاني الأنين...وإذا كان الشاعر القديم يتمنى الموت كي يرشف قبلة من ثغر حبيبته على رصيف البرزخ بعد أن ضَنّت الحياة بها، فشاعرنا يصف مُحبا يعيش موتا رغبويا حيويا تمّ ترويضه كي يظل مُعبرا عن منتهى تواصله مع موضوعات رغبته المتعددة والمفتوحة في يومياته.

لم تعد التجارب العاطفية الملحمية التي يندر أن يتاح فيها تواصل الرجل بالمرأة والتي تستمد بطوليتها من تحدي الرّقيب الاجتماعي عزيزةً ونادرةً إلى درجة تحليقها المفرد في الخائلة السردية الجمعية بحبكتها الدرامية التي يلعب فيها الموت والخلود دور البطولة المطلقة طالما أن الشاب من مطالع مراهقته وهو لا يجد حائلا

[1] -حسام الوحيشي، كيف يأتيك التّجلي، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2007، ص ص 23، 24

يحول بينه وبين التواصل مع الأنثى في أي مكان وفي أي وقت. ثم إن تمثل الجسد /جسد الآخر بين الأول واللاحق مختلف باختلاف نمط العلاقات العامة بين الأفراد التي تفرضها أنساق كل ثقافة أسهمت الوسائل الحديثة في تغييرها وتحويرها... فالجسد الأول متخيَّل، جسد غير ملموس، ولا منحوت، وبلا ظلال، لأنه عائم في الروح التي تبقى لأنه حبٌّ لا ينتظر إلا الموت كي تتغير معادلة السُّلطة ويلتقي العاشق بمحبوبه بعد الجسد... أما الجسد عند اللاحق فهو معطى حسي ملموس، ومناط اختبار ومعرفة بحواسه المتحررة للكون وللآخر وأداة تحرر أيضا، في ظل آليات التواصل الحديثة التي شهدت انحسار دور السلطة في المراقبة، وضبط العلاقات العامة، كما قرأه الناقد (فاضل ثامر) في دراسة لأعمال الشاعر العراقي عبد الزهرة زكي، وهو يؤهل دور «اليد اللامسة» كي تبتكر عالم الشاعر داخل عالمه المعطى حتى:"تتعمّقُ العلاقة بين فعل الحرّية وفعل اليد حيث تعلن القصيدة بيانها الشعري:«اليد تكتشف...والجسد يتحرّر»"([1]) .

يتحرَّرُ الجسد حين يكتشف العالم بأعضائه، وهو تحرر معرفي وانزياح عن منظومة نسقية معرفية سابقة مهيمنة ومتعالية تفترض للكائن معطيات ناجزة للعالم وللوجود تم تجاوزها عبر نسق الجسدي. فالإنسان الذي كان منفيا عن جسده، وجسد من مُنع من التواصل معه، وقبل افتراض كينونة له خارجهما مسيجة بأنساق العقل واللغة والمرويات القيمية الاجتماعية التي هي : الثقافة. و إذا كانت قصيدة النثر العربية وهي التي نشأت غربية تنزاح بالجسد وبترسيماته وإيحاءاته بشكل متأجج فلأنها أيضا ربيبة تيارات فنية فرنسية " سرعان ما تحولت فيها الطليعة الأستيطيقية السريالية إلى تمرّد فلسفي / أخلاقي وسياسي، وأهم محاور الانقلاب السريالي، كان المحور الإيروسي في تلك الثورة الأستيطيقية"([2]). ولأن قصيدة النثر جاءت كسرا لاستمرارية الأنساق في التاريخ، ونسيانا لإيقاعها في الثقافة العربية، وبحثا عن إيقاع جديد لكل شاعر يبتكر من خلالها شعريته التي يستمدها من نبض حواسه في الوجود. فإن احتفاء هذا الجنس الشعري بالجسد له ما يبرره" ففي كتابها الشهير «ضد التفسير» ...قالت سوزان سونتاج إن أكبر تحدٍّ للثوابت والعقل هو الجسد. ولْتُلاحظ ما يحدث لعقلك وفهمك حينما تشاهد رقصة من النوع الأفقي. إن الجسد المجرد لا علاقة له بأي خصوصية تاريخية أو ثقافية أو اجتماعية، ولذا فهو يقوِّض الذاكرة الاجتماعية التاريخية، وهذا هو جوهر ما بعد الحداثة، أي أن كل إنسان يعيش داخل قصّته الصغرى أي رؤيته للعالم، أما القصة الكبرى الاجتماعية التاريخية التي تنضوي تحتها كل القصص الصغرى فلا وجود لها"([3]). وحين نطابق القصص الكبرى بالنسق الثقافي كما مر

[1] -فاضل ثامر، شعر الحداثة، من بنية التماسك إلى فضاء التجلي، ص ص ، 175، 176

[2] - أوكتافيوباث، اللهب المزدوج، تر: المهدي إخريف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 1998، ص 206

[3] -عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة، ط1، 2006، ص 327

بنا آنفا، فإننا سنكون إزاء أنساق صغرى في كل تجربة إنسانية تتحرّر بالجسد داخل قصيدة النثر، خارج الإيقاع الاجتماعي الأكبر. وتتسم هذه الأنساق باللحظية والتلاشي السّريع، فهي لا يمكن البتّة أن تتحوَّل إلى سلطة أو معيار ثابت ... وهي بذلك تنطبق على قصيدة النثر في استمرارها بدون قوانين ثابتة تحكمها. فكل نص هو قانون نفسه، طالما أن الجسدي ومهيمناته هي أبرز ما كرسته قصيدة النثر وأعادته إلى مشهد الشعرية. يقول الشاعر المصري شريف رزق في قصيدة بعنوان «أن يتصور الديناصور الأخير» :"

مائلا على جسدي

أنظف عيني من الرؤى

ومن صواعق الأمس

مائلا على جسدي

أنظف ذاكرتي

من زئير الأجداد

وأحتسي شمس الصباح،

على عصف، ببراءتي الأولى،

كموت..."([1]).

إن معظم من يلجأ إلى كتابة قصيدة نثر موغلة في التحديث يشعر دائما أن للأمس صواعقَ، ولصوت الأجداد المستمر في التاريخ زئيرا، وكان يمكن للشاعر وهو على محور الاختيار الباراديغمي في مَعْلم رومان جاكوبسن اللغوي أن يختار أي كلمة تصف صوت الأجداد. لكنه لم يجد أفضل من كلمة زئير مُعبرةً عن هاجس السلطة الأبوية وجبروتها، لتتواءم مع كلمة الصواعق المضافة للأمس.

ثم وهو ينظف ذاكرته وعينيه من رؤى الأجداد كي تتضح رؤاه الخالصة لذاته، كان ينبغي عليه في كل مرة أن يميل على جسده، ويعيد الميلان عليه بوصفه المرتع الخصيب للحرية، والاستقلال عن أي سلطة يمكن أن تمتلكه وتفْتكَّه خالصا لها.

[1] -شريف رزق، لا تطفئ العتمة، نقلا عن عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص 194

لقد صار الاشتغال على ثيمة الجسد، والإمعان في تمثله إمعانًا في التَّحرر من أي وصاية رمزية ماضوية على الذات، باستهداف أنساق الآباء في أهم معاقلهم الحصينة؛ وهي الجسد، الذي بقدر ما يستحضره البعض رمزا للانعتاق، يذهب آخرون إلى أن الانهمام به، والانكباب الهاجسي المحموم على استعماله وانكتابه المضطرد في الخطاب لا يرمز إلا للشعور بالاستلاب والاستبداد الطاغي عليه، ليصير ما يسميه البعض تحررا، يفهمه آخرون بأنه مجرد هروب إلى الداخل من سطوة الخارج، كما ذهب إلى ذلك كمال أبو ديب حين قال :" ثمة احتمال قوي ليكون لهذا الانصباب – بل ينبغي أن أقول الانقضاض- على الجسد بُعدٌ خفي يرتبط بتقلص مجال فاعلية الأنا في العالم الذي يعيش فيه الفنان الآن، وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة والدور النبوئي التغييري الثوري للشاعر والشعر، لازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسي والاجتماعي، والأخلاقي والديني في آن. وقد تكون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجهٌ لها وجها، إذ يمكن أن تكون تجسيدا للإحساس بالعجز والعنة في مجال الفاعلية في العالم الخارجي الحقيقي بصورة تدفع الفنان إلى الانكباب الافتضاضي الشارخ بعنف لجسد امرأة يمكن أن يمتلكه ويمارس طغيانه عليه في غرفة مقفلة أو سرير آمن، معوضا ذلك عن عنته ناسجا وهم فحولة. كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضاري روح التمرد والمقاومة في سكرات موتها الأخيرة"([1]).

ومهما كان يضمر هذا الموقف تفسيرا يبدو سالبا للحرية ودالا على استفحال دائرة القمع في الفضاء السوسيو ثقافي العربي، فإنه يقرُّ سلفا بأن الجسد يظل المنطقة الحاسمة التي تتبقى للتَّمترس ذودا عن الحرية المطاردة للفرد داخل ثقافة تريد أن تستحوذ وتلتف حوله وجوده. وإن كان هذا التحليل لا يخلو من تحديق أحادي فحولي من وجهة نظر رجل يرى في الانصباب على الجسد مقاومة أخيرة للبقاء، فهو يُسقط الأنثوي من حساباته، ولا ينتبه إلى الجزء الآخر من الظاهرة التي تُحلي انثيالا أنثويا شعريا وسرديا عارما يجده خلاصه على صُعُد الجسد ومعاريجه الظافرة للخلاص بالذات عبر الجسد المتفجِّر في اللغة. كما قالت الشاعرة المغربية وفاء العمراني مرة:"

أتكوكب حول جسدي

أحاور كلّ رعشة عصب، كلَّ خلية

ما الاسم، ما الفعل، ما الهوية

[1] -كمال أبو ديب، اللحظة الراهنة ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج 15، ع3، خريف 1996، ص 33

لا النهي يمحوني

لا الأمر يكونني

لا الاسم يسعني"([1]).

تنطلق الشاعرة وفاء العمراني في انفتاحها على حساسيتها الشعرية من جسدها الذي تستلهم من خلجاته وسكناته وخلاياه لغتها، وتركيبها وإيقاعَها الخاصّ والمتفرّد ، حين تقطع مع كل وصاية، أو عبودية رمزية تُمثِّل اللغةُ أكبر خلفية تكوينية لها. فالنهي والأمر اللغويان هما ثقافيان بالأساس. والسُّلطة مبثوثة في اللغة كما في الثقافة، وحين تلجأ إليها وفاء العمراني تجدها مأهولة بأنساق الآخر الذي تمثله ولا تمثلها ، فلا تسعها وتضيق بها حين تقول أن (الاسم لا يسعها). الاسم الممتلئ بسواد تصورات الرجل ومتعالياته وسلطاته.

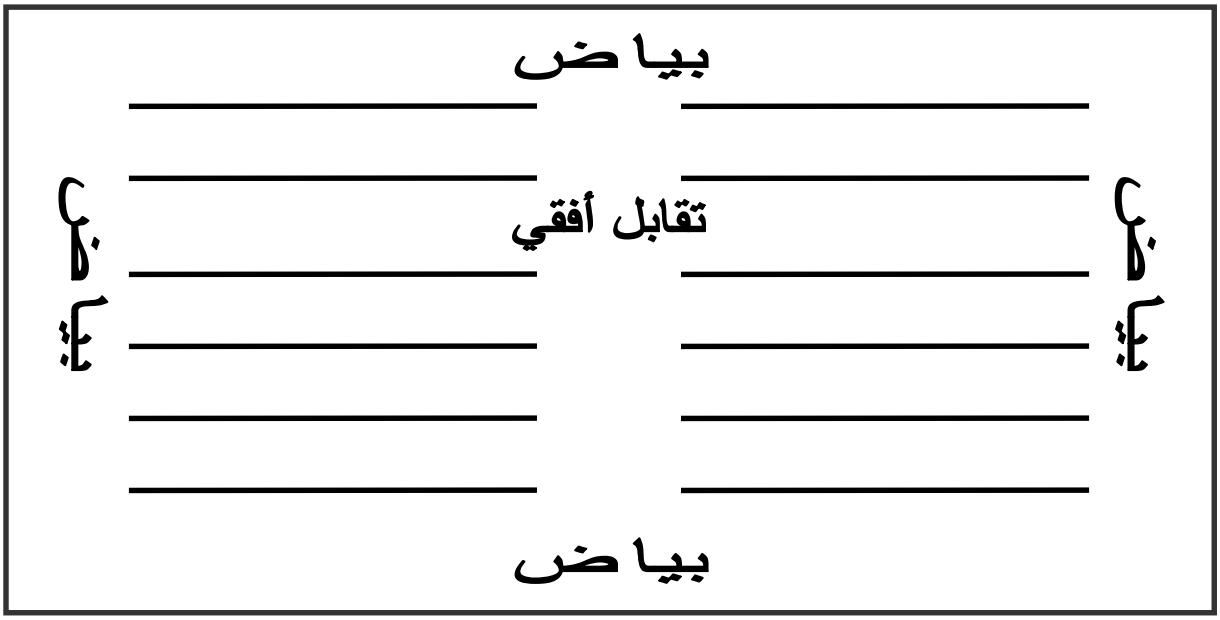
وفي محصلة كل ذلك، نخلص إلى أن تغير وعي الشاعر الجديد بجسده، وتغير وعيه بإيقاعيته الخاصة وإنصاته العميق لبوحه المقموع أسفر عن تغير في وعي الشاعر بجسد نصه وهياكله البنائية التي صارت تعبيرية إيحائية متحررة في تشكيلها وإعادة تشكيلها، وما قصيدة النثر التي وضعت الشاعر أمام أكثر من خيار تعبيري يعيد من خلاله توزيع سوادات النص على بياض صفحاته إلا حصيلة تحولات حثيثة ومتوالية من أنساق الأذن والإذعان والثقافة الشفاهية الأبوية، إلى ثقافة الصورة، والعين والفرد المتحرر بجسده ولجسده.

3-5-نسق العين / نسق الأذن:

" إن أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك التي تلقتها عيناه "([2]) كما يقول الناقد والشاعر اليمني عبد العزيز المقالح ، وهي سمة جمالية دالة تنماز عن الشعرية النمطية القديمة التي تبدو الدلالة البصرية فيها خرساء منطفئة الإيحاء لكونها سليلة الثقافة الصوتية الشفاهية، والتواصل السماعي في كنف الرواية، والاستذكار المحفوظ، وفي كنف التلقي الخطابي الآني للنص الشعري من قائله أين تطغى سلطة الحضور وسلطة الصوت وتهيمن، وهي لحظة تواصلية تنتظر حفظا واستيعابا فوريا يستقوي على النسيان بالإيقاع الخارجي وبجرس القوافي المتتالي . ومع مرور العصور وبازدهار الحضارة العربية وتوسعها و تأثرها المتثاقف بالحضارات الأخرى، ومع انتشار التدوين والمدونين، بدت القصيدة العربية في توزيعها الكتلي على الورق أكبر مؤشر دالٍّ على التمركز حول الصوت، بحيث يبدو الامتلاء المسَوّد للبياض مُسوِّدًا لسلطة الحضور، وللكلمة المعتدة بتعالياتها. كما أن فضاءات الصَّمت المحدودة في فراغ عمودي يخدم إيقاعية الحافظة

[1] -وفاء العمراني، الأنخاب، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1991، ص 8
[2] - عبد العزيز المقالح ،الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، ص 112

التي تتلقى الأثر الشعري بالأذن. فأي قراءة تحاول أن تسبر دلالات التوزيع البصري للشعر العمودي تصل إلى أن التعامد الكثيف للسواد الذي يفصل بينهما بياض ضيق هو نمط لم يتشكل أبدا تحت إدارة وتنظيم وتدبير حاسة الرؤية. في حين تتوزع وتتحرك وتتعدد هذه الفضاءات الصامتة البيضاء في القصيدة الجديدة لتنحت دلالتها الخاصة المتضافر مع منحوتات السَّواد لتدل على هاتيك الحاسة. وفي هذا دلالة أيضا على أن الشعراء الأوائل لم يكتبوا شعرهم، ولم يروا جسده ثاويا على أي لوح أو فضاء مادي صقيل، حتى يعنيهم تخلقه الثاني بعد انفلاته الطّلق من أفواههم. في زمن لم تكن الكتابة بالاتساع والانتشار الذي يجعل الشاعر يتحاور مع هيكل نصه، ويتدبر تعابيره التي يمكن أن تتحرك وتنبض بالحياة تحت عينيه.



هذا الشكل يوضح نموذجا للاشتغال الفضائي للقصيدة العربية العمودية القديمة "([1])

تأتي قصيدة النثر المعاصرة وقد عطلت فعالية الإيقاع الخارجي، كي تربك وتشوش العادات القرائية الراسخة أولا. وتؤهل إمكانيات أخرى للخطاب الشعري ولأساليب بثه، في كنف الكتابة والمكتوب الطباعي، وترحاله المتعدد الإحالات والمآلات القرائية في بصائر وأبصار المتلقين، مخلخِلة تلقيهم المنمَّط على ألفة النسق القديم. فقصيدة النثر تتقدم " بمزاج جديد يوصف بأنه قائم على السخرية المتخذة شكل المحاكاة الساخرة[كما يقول حاتم الصكر] . وذلك ينعكس على هيئتها الخطية وتشكلها الجسدي على الورق؛ فهي تقترح السطر بدل البيت، وتشيع ما يسميه كمال خير بيك : « النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع وتمزيق الجملة» ونضيف

[1] - ينظر محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص 137.

إليها توزيع النص نفسه بطريقة عبثية، كأن تتوازى الفقرات بجانب بعضها أو تبدأ من يسار الصفحة نزولا إلى أسفلها، أو تتقطع بالصور والتخطيطات والإشارات، مما يوقع المتلقي النسقي في حيرة وارتباك"([1]). أمام قصيدة تتقشف في اقتحام البياض الموحي بالصمت والتردد والتوجس والقلق واللعثمة من جهة، والإنصات لافتراضات قارئها واحتمالاته المعتبرة في المعادلة الجمالية الراهنة من جهة أخر . فإذا كانت قصيدة العمود هي نص الامتلاء والاكتمال والكفاية المتعالية، فقصيدة النثر هي نص الارتياب، والشك، والمحو، والقيافة الإحالية للأثر المرجأ العائم فوق بياضاته المتحركة. وهي أيضا الجنس الشعري المضاد للذاكرة كما يرى السعودي محمد العباس، والمضاد لأنساق الأذن وهو ما وقفنا عنده ونحن نحاول أن نجد اسما مذكورا لشاعر عربي حُرم نعمة البصر ويكتب قصيدة النثر، فلم نجد في حدود ما استقصينا شاعرا واحدا يمكن أن ندلل عليه استثناءً للقاعدة. فالشاعر اليمني عبد الله البردوني حين يقرأ أشعاره الموزونة ذات القوافي القريبة والمقاطع الإيقاعية القصيرة نشعر بأنه يُقطع عروضيا وصوتيا قصائده لتتماثل إلى روحه فتتداعى إلى شفتيه أثناء عرضها. وبالمقابل يقلُّ عدد شعراء قصيدة النثر الذين يحفظون أشعارهم ويلقونها غيبا بلا ورقة على منابر الملتقيات والمهرجانات الأدبية. لأن قصيدة النثر قصيدة بصرية تشكيلية بامتياز، وقد استعاضت عن إيقاعية الصوت الذي يستدعي حاسة السمع بأكثر من إيقاعية بديلة تستدعي البصر. والشاعر وهو يقرأ نصه الواحد يريد أن ينقل لقارئه أكثر من نص مواز لا يتجلى لسامعه. إنها كتابة جديدة تؤهل الفراغ والصمت كي يأخذ شكله ويقول شعرَه حين يدخل نسق البصر في لعبة الإحالات المتعددة، وهو ما يجعل من أشعار البردوني —مثلا في هذا الباب- تتكئ على الكتلة الصوتية المكتملة لأن الصمت والفراغ فيها أخرس، وعاطل عن التدليل بحكم الحالة. وكأن الفراغ هنا محو وكتابة في آن، فهو يسلب من الصوت استحواذه على قُمرة قيادة الجهاز الإحالي من وجه، و يقترح بدائله الشعرية الدالة والمختلفة من وجه آخر.

يقول محمد بنيس :" مهمتي أن أكتب، والكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له ولا إثبات، إنه فعل المحو ذاته، أكتب بغاية السكن في جليل المحو، حيث تنعدم الحدود، وينتفي، الأصل والنموذج "([2])، في كتابة لها " الفراغ والحلزون والهذيان والهاوية، كتابة تشتغل ضد المعنى "([3]) كقصيدة النثر الراهنة التي يُمعن شعراؤها كثيرا في الاتِّكاء على الإزاحة البصرية ومضاعفة الدلالة بوسائط موازية للغة الخطاب الشعري بمناوشة حواس أخرى في القارئ تُستنفر لاستشفاف معان أخرى بات الرهان عليها ممكنا بتعدد تقنيات توصيل النص الحديث، ليجد هذا القارئ نفسه أمام أكثر من نص مواز للنص الأول الحاضر والمواجه له. ولأن الرسالة الثقافية هي

[1] - حاتم الصكر، قصيدة النثر وحجاب التلقي، مجلة غيمان ،صنعاء، اليمن، ع 5، صيف 2008، ص 11.
[2] - محمد بنيس ، كتابة المحو ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، بيروت، ط 1، 1994، ص 76.
[3] - المرجع نفسه، ص 67

وسائطها كما سبق وأن أشرنا، فحتمية التحول واقعةٌ لا دافعَ لها، فـ"فاعلية عنصر التكنولوجيا من خلال اختراع الطباعة، التي شكلّت ما يمكن أن نسميّه القراءة الصامتة، فهذهِ القراءة الصامتة أوجدت مجالاً لتوليد هوية بصَرية للنصوص، فالشعراء المعاصرون -في إطار ذلك الوضع- أصبحوا يهملون العناصر السماعية، ويركزون جهدهم لتوليد شعرية –بصرية"([1]) كما يرى الباحث المصري عادل ضرغام.

تقول الشاعرة ريم اللواتي العمانية في ديوانها (كوميديا الذهول) في قصيدة بعنوان (سيرة الهباء) وعلى غرار العديد من الشاعرات العربيات في هذا الصدد :"

عمَّ آنَ السؤالُ

عن عمر في الحسابات

و في الخرائط هوية

خط طويل يعبر اللانهاية

حيث أوراقها البيضاء

و حيرة القارورة المنسكبة

في

ا ء

ل ا

هـ بـ

اللايقين "([2])

تفجر ريم اللواتي سؤالا في قلب لفظة البلاد (عمان) إلى (عمَّ ؟) (آن) و قد آن لها أن تسأل البلاد والوطن عن عمرها المهدور وهويتها المستلبة فيها، عن كينونتها الأنثوية المنذورة للهباء. هباءً ينكتب متشظيا في بياض مدونتها فتُؤَول الأذن دلالته، كما تؤَول العين دلالة أخرى تختص بها وتسترعي حاستها عبر أسلوبية

[1] -عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2009، ص106.
[2] - ريم اللواتي ، كوميديا الذهول ،دار الفرقد ، دمشق ، ط1 ،2008 ،ص ص 38 ،39.

الإبراز la mise en relief الذي تعمدت من خلاله الشاعرة إثارة انتباهنا لبعض عناصر خطابها دون أخرى بوسائل لا يعتمدها الخطاب النمطي اللغوي المحض، ولا تظهر بمجرد سماعنا له .

وهي – ريم اللواتي - إذ تقصي علامة الاستفهام من ناتج تشذيرها لكلمة (عمّ /آن) فلأنها لا تطلب جوابا وهي المسجاة فوق سدائم الحيرة والغاية المتلاشية في مطلق التيه واللايقين المجسد في تشذيرها لكلمة الهباء المتطايرة في بياض بوحها.

لقد انتبه الشعراء لأكثر من مفتاح دلالي تعبيري وضعه التحرر من التوزع الكتلي العمودي للسواد بين أيديهم، مثلما انتبه الشاعر العماني (سيف الرّحبي) لذلك في معرض وصفه لتمدُّن الأنساق لصالح تحرّر الأنثى من ذهنية الحريم الريفي، والرجل المترِّيف الذي فرَّت من ترصُّده لها، حين يقول :"

وستختفي المرأة في رأسك

حالمةً، بريف معلق من قدميه

في

فراغ

المدينة " ([1]).

يلجأ الشاعر إلى تصفيف الكلمات الدالة على تعليق الريف بشكل عمودي رأسي دال ومصاحب لدلالة الجملة ومؤكد لها. فإذا عرف النحوُ العربي مصطلحي التوكيد اللفظي والتأكيد المعنوي عبر إعادة اللفظ أو العبارة المؤكدة أو ما يتعلّق ببعضها أو كلّها، فإننا اليوم أمام توكيد بصري يعضد الدلالة ويقويها، بل ويحيل إلى مُصاحِبات علاماتية بالغة الإشارة المتعددة. والتي تجعل النص الشعري الجديد عارم الشعرية وهو مكتف بعبارات موجزة، وبفضاء مكثف ومختزل، لأن أكثر من متوازياتٍ نصية تتضافر كي تقول دلالته النصية الشاملة.

وفي هذا السياق، وضمن ما يسميه محمد مفتاح بـ "جدلية البياض والسواد"([1]) التي تفتح عين القارئ على مسارات قرائية تنزاح بعيدا عن دلالات النص الصوتية المألوفة، تفجر الشاعرة (حمدة خميس) في بياضات صمتها معانِيَ لا تقولها اللغة، في نص مكثف، لا يخفي تأثره بقصيدة (الهايكو) اليابانية : "

[1] - سيف الرحبي، رأس المسافر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 15

حين

أراكَ...

.....

.....

.....

كم برعم يشهق !"([2])

وقد تركت البياض بكامله كي يصغي القارئ بعينيه، وبإمعان، للبراعم وهي تشهق بعيدا عن هسيس اللغة أو هسهستها باصطلاح (بارتBarthes)([*])، وصخبها الطاغي المشوه والمدلس لطبيعة الأحوال والأشياء ولذا كان بارت يرى أن اللغة " فاشية، وكل فاشية لا تجبرك على ألا تقول، بقدر ما تجبرك على أن تقول"([3]) وهي إذ تجبرك على قول ما، فهي تحول بينك وبين ما تريد أن تقوله خارج أنساقها القاهرة، حيث يجد الشاعر الجديد ممكنات تعبيرية بديلة عما تمنعه اللغة من قوله. وهو ما سعت إليه شاعرتنا، هنا، حين لجأت إلى تمطيط البياض بين المقطعين تشغيلا للفجوة ، وبسطا لمسافة التوتر([4]) أمام القارئ باصطلاح (كمال أبو ديب) قصد خلق الدهشة التي يستهدفها نص المتعة الشعرية عادة .

ولأن الشكل الطباعي لجسد النص الجديد لم ينبثق من مشيئة تحديثية جمالية خالصة فحسب، وإنما هو أكثر من ذلك، إنه موقف ثقافي واع ومتربص بالأطر السوسيو ثقافية التي كرست هذه النماذج الجمالية التي تنازع البقاء والتأثير في نظر المجددين. ولكي نقف عند جزء من هذا السجال الفني المحتدم، سوف نستعرض نموذجا شعريا لأدونيس يقول فيه شاعرا وتشكيليا في آن : "

ليس لجسدي شكل

---

[1] - ينظر محمد مفتاح ، المفاهيم معالم ،نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،بيروت ، ط1 ،1999 ، ص 158

[2] - حمدة خميس، غبطة الهوى ، عناقيد الفتنة ، ص37

([*]) - إشارة إلى كتاب رولان بارت (هسهسة اللغة) الذي ترجمه إلى العربية وحققه منذر عياشي والصادر عن مركز الإنماء الحضاري العام 1999 ، ونحن هنا لن نفيد إلا من المفهوم اللغوي لا الاصطلاحي للدال.

[3] - Robert Favre, La littérature française: histoire & perspectives,Presses Universitaires de Lyon, 1998,p 251

[4] - ينظر كمال أبوديب ، في الشعرية ،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ، ط1 ،1987 ،ص 91

لجسدي أشكال بعدد مسامّه

وأنا لا أنا

وأنت لا أنت

ونصحح لفظنا ولسانينا

ونبتكر ألفاظا لها أحجام الشفتين،

الحنك

وأوائل الحنجرة

ويدخل جسدانا في سديم دغلٍ وأعراس

ينهدمان

ينبنيان

في لُجَّةِ

احتفال

بلا شكل ←

بطيئا سريعا

نحو ما سميناه الحياة "([1]).

يريد أدونيس أن ينتهك الشكل المعطى للجسد، وحدوده المرسومة ثقافيا، على مستوى شكل المضمون، وهو في الوقت نفسه يريد أن يدل على ذلك بالفعل في نصه الناضح بتمرده، والكاشف عن مضمونٍ لشكل مختلف يعبر عن نضاله الثقافي في الحياة. لقد انطبق الدال الشعري مع المدلول الثقافي في هذا النص الشعري الذي شفَّ حتى تجلى من ورائه أدونيس/ المثقف الثوري.

[1] - أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع، ص 148

(ليس لجسدي شكل) يقول أدونيس معلنا تعاقده المبدئي المشروط مع قارئه وهو يتفق معه أنه أمام تجربة مختلفة لا تهادن السائد، ولا تسمت قوالب الأنماط التي تعارفت عليها التلقيات التي تنخرط في مواضعات الدارج، والمألوف، والمكرَّس. وكما هو متفق عليه جاء النص والديوان برُمَّته محَّاءً لكلِّ نسق شكلي يشرع في توليفه، فلا يستقيم في عين القارئ نسق طباعي حتى يهدمه ليشرع في توليف إيقاعية طباعية جديدة، لتتعدد أجساد نصوصه، بتعدد تمثله لجسده اللامتناهي والمتعدد في النص حتى تنفتح مسامّ النص على مسامّ الجسد.

يزيح أدونيس كلماته عن الحافة البيضاء من جهة اليمين والتي يعتمدها الشعراء دائما كمنطلق لأسطرهم الشعرية، وهي إزاحة متفاوتة في البعد عن الهامش الأيمن القصي ما يجعل من أسطر النص التي تبدو متفاوتة في الطول، غير متوازية بل متموجة، قلقة وفائرة الحركة خارج أطرها ومضمارها الذي يريد أن يكتنفها فتفيض عن حوافّه ابتغاءً لدلالات أكثر وأبعد وأجدّ بل وأحدّ.

ثم إن أدونيس الذي يبتغي هتك أنساق الثقافة باللغة، يعرف من أين ينال من جبروتها، وذلك بالعودة إلى اللغة الطبيعية/لغة الجسد، أو اللغة التي تنبض بنبض جسد متلفظها (ونبتكر ألفاظا لها أحجام الشفتين/الحنك/ وأوائل الحنجرة)، وكأننا به يريد أن يصل بنا إلى أن اللغة الطبيعية هي اللغة التي لا تستطيع الأنساق أن تتلبسها لأنها لغة تحاكي الطبيعي والجسدي وتحاكي الأشياء في صورتها الأولى التي دنست حقائقها التسمية النسقية. وهو ما أومأ إليه أدونيس في المقطع المذكور حين يباشر الجهاز الصوتي اختطاف العالم من الثقافة إلى الجسد، وإلى الهوية التي ظلت رهينة الاغتراب والغيرية لأنها ظلت تدور في سديم لغة لم تبتكرها. وحين يريد أن يجسد تداعي الجسدين العاشقين بصريا، فإنه يؤثث سقفا عاليا مرصوفا من كلمات (ويدخل جسدانا في سديم دغلٍ وأعراس) لإبراز ظاهرة السقوط والتداعي من على سقف الجسد وأعراسه العالية، وهو تداعٍ من أعلى إلى أسفل وبشكل غير عمودي وغير مستقيم لاختلاف المسافة البادئة للكلمات التي تعمد أدونيس وضعها بهذا الشكل المضطرب، وكأنها وريقات شجر خفيفة تتهاوى على ماء الحياة عبر سلسلة من الانهدامات والانبناءات الاحتفالية.

وفي معرض حديثنا عن (التوكيد البصري) يلجأ أدونيس إلى استفزاز كفاءة اللغة على تبليغ معانيها باستعمال أشكال غير لغوية تعضد الدلالة وتقويها، وهو يستعمل سهما بعد كلمة (بلا شكل)، وكأنه يستشعر تيه القارئ الحائم في فضاء رموزه العائمة والمحلّقة فيأخذ ببصيرته إلى الاتجاه الذي يريده ويؤكده.

إن هذه المنحوتات التشكيلية بالكلمات المجسدة للدلالات المضافة للنصّ الشعري تجد مرجعا هاما لها في الغرب من خلال تجارب الشاعر الفرنسي (أبولينيرApollinaire 1880-1918) رائد السريالية في

أوائل القرن الماضي " وهو الذي لا يستعمل الكلمات إلا ليرسم شكل موضوعها... بعد أن رأى أن الصور السابقة «غير تعبيرية» في حين أن العلاقة بين الصور المتطابقة لأشعاره هي أكثر تعبيرية من كلماتها التي تؤلفها، فقد أعاد خلق الكون مصوَّرًا بالشعر، بتقنية الموافَقَة المتزامِنة، والـ(كولاج) المقطعي "([1]) (فكرة/صورة). ولأن قصيدة النثر كما قلنا كانت ربيبة السريالية الفرنسية، ستظل محفلا لتمارج الفنون، ومجتمعا نسقيا حافلا باختراقاتها وتفاعلها المتبادل.

وتجسد الشاعرة (سعدية مفرح) الحركات والأفعال في ديوانها بتشذير الحروف ونثرها وكأنما هي قانعة بمدلولات المتعارف عليها، والمصطلح عليها اجتماعيا، فتلوذ بتشكيلها بصريا حين تتحدث عن بعثرة حقيبتها في الشوارع كاتبة : "

و أسير في في شوراع

تعلقني على كتفها

م

ب

ع

ث

ر

ةً "([2]) .

وما تأكيد البعثرة هنا بالصَّنيع المجاني العابث، بل سيتأكد للقارئ من خلالها أنها ترمي إلى أبعد من المدلول العرفي، نحو مدلول المدلول، ومعنى المعنى المضاف...إنها مبعثرة الهوية في الثقافة التي همشتها. مثلما أفادت الشاعرة السورية (هالا محمد) من التقطيع البصري الذي تشطر به لفظة بعينها كي تعبر عن

[1] - Marina Ondo, La Peinture dans la poésie du XXe siècle: Tome 1, Connaissances et Savoirs (15 Jun. 2014), France, p 119

[2] - سعدية مفرح ، يقول اتبعيني يا غزالة ، ص 53

انشطارها هي، وانفصامها عن هويتها التي تظل تبتعد عنها في خطاب الأنساق الذكورية ، حين تكتب : "أمارس /منذ نعومتي/كحركة التحرر الوحيدة التي أملك/ إنها/ .../جينات ...الهو.....ية "([1]).

وفي مضرب آخر يتجسد البعد البصري في الكتابة مسفرا عن إيحاء نسقي باد، كالذي يمكن أن يصادفنا عند الشاعرة الجزائرية (سليمى رحال) وهي تتحدث عن الجَدَّة الولاَّدة في مقطع ساخر جدا بالأنساق الثقافية المهيمنة : "

كانت تقطع حبل السُرَّة للطفل العاشر

و تمسك الأخرى

أذنا

كلما تملصها

تطول ."([2]).

كثافة السواد أو السواد الكبّار باصطلاح محمد مفتاح([3])، الذي يهيمن على السطر الأول للدلالة على نمط ثقافي نسقي ينهك المرأة في الإنجاب وبالإنجاب، والذي تتلقاه الجدة بيد، وباليد الأخرى تملص الأذن حتى تطول ويظل إذعانها طويـلا . يتمطط سواد الصمت بالبياض كي يسُودَ و يهيمن كلما استطالت الأذن الأنثوية المذعنة المنصاعة المنصتة لروادع و نواهي الأنساق في المسافة البادئة جهة اليمين.

ونحن في معرض حديثنا عن تجسيم الهيمنة والقمع بالتشكيل الطباعي الذي يبدو سمة عامة في مدونات شعراء قصيدة النثر ما لم يسمح به الشكل العمودي القديم بالطبع، فإن الشاعر المغربي محمد بنطلحة الذي خسر الأرض ليربح السماء بوصفها –في نظره الخاص- حافظة ودائع السلطة والهيمنة والخوف، يلجأ إلى تقنية طباعية تكمن في إبراز بعض الفقرات على حساب أخرى بتكثيف سواد كتابتها. يقول محمد:"

وصحتُ بأعلى صوتي في وجه التمساح:

أيها الشَّره!!

---

[1] - هالا محمد ، هذا الخوف ، ص 28

[2] - سليمى رحال ،هذه المرة ، ص 69 .

[3] - ينظرمحمد مفتاح ، المفاهيم معالم ، ص ص 158،159 .

يا هازم اللذات!!

يا صانع الأرامل!!

لماذا حرَّم الرُّومان:

القُبلةَ"([1]).

تبرز فقرة مقول القول بسواد أكثر من سِواها، وتتقدم جهة اليمين كي تحاكي جرأة قائلها وهو يواجه (التمساح) رمز السلطة الساحقة الماحقة قامعة الرغبات واللذائذ، وصانعة الموت/موت الحياة في نظرهم، وهو حين يعتدُّ بالسواد الكثيف في جملة قوله، فلأنه يريد أن يطغى صوته على صوت السلطة الغالبة على مدار الأزمنة والأحقاب.

كما أن المبدع الجديد قد يلجأ إلى النبرstress الكتابي البصري، فيتكئ على حرفٍ معين ويكرر كتابته أربع أو خمس مرات لتأجيج الدلالة في تلك البؤرة الخطابية، وللفت انتباه القارئ إليها إفادة من لغة الsms في الهواتف النقالة ولغة (التشات) الافتراضية تحديدا في مواقع التفاعل الاجتماعي، وهو ما نجد مثالا له في نص للشاعرة التونسية (آمال جبارة) حين تقول : "

دعي الغمامة أملا

لتكتحل الشمس ذات تبرّج لتضيييييييييييييييييء "([2])

هكذا يلجأ الشاعر إلى استثمار كل الإمكانات الشعرية لرهانه الأول على عين قارئه قبل أذنه، باتساع سبل نشر نصه عبر أكثر من وسيط تقني مبتكر، وانحسار السماع المنبري للشعر.

إن هذه السمات الأسلوبية الجديدة لم تكن وليدة الصدفة والطفرات الجمالية المنبتَّة من اشتراطاتها السوسيوثقافية الحادثة، بل هي الوليدة الشرعية لهذه السياقات المستجدة، ولعلنا نستطيع أن نقرأ أيضا سببين آخرين نوجزهما فيما يلي:

أ- يبحث الشاعر المعاصر -وقد نفض يده من طاولة اللعب الإيقاعي الخليلية التي مجَّها- عن بدائل جمالية دالة تشفع لنصه بالارتكاز والارتهان إلى طاقات دلالية لم تكن في مُكنة الشعرية العربية التي ربت في كنف

[1] -محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، ص 75
[2] - آمال جبارة ، كتاب الانفلاتات (أنطولوجيا شعرية)، منتدى إنانا الأدبي ، ص 27

الثقافة الشفاهية المتمركزة حول الصوت والحضور والمعنى الناجز والمكتفي بملفوظه. إلى تحفيز البصر والحواس والجوارح الجسدية الأخرى التي جرى تحييدها في الشعريات السابقة إبداعا وتلقيا، نحو تأويل وقراءة مختلفة للأثر عبر وسيط الكتابة وذلك قصد خلخلة التمركز القديم باستقطابات أخرى .

ب- يكسر شاعر قصيدة النثر -والتفعيلة أيضا- التلقيات النمطية للمتون الشعرية بدءا بالقراءة الخطية للغة وهي إحدى سمات دالاتها الرئيسية كما يقول دوسوسير (الفونوسونترزمي حسب دريدا) في معرض حديثه عن خطية الدال (linéarité du signifiant)([1]) وبهذا يكشف شاعر قصيدة النثر وشاعر التفعيلة الجديد في نصوصه من خلال مراهنته على ظواهر جمالية ليست من طبيعة اللغة التي هي في الأصل أكبر مؤسسة ثقافية حافظة للأنساق عن رغبة وثّابة للتمرد، وتسويد المهمَّش، وتهميش المسوَّد وهو ما لمسناه جليا في أن معظم الشعريات التي تعتمد هذا الانزياح البصري هي النصوص الأكثر رفضا ومروقا عن أعراف السائد المجتمعي وقناعاته .

3-6-نسق الرفض / نسق السلطة:

اكتوت قصيدة النثر ولا تزال تكتوي بلظى الإقصاء، والتحييد، والقمع داخل ثقافة الأمر بالقديم، والنهي عن الجديد. فاكتنزت نصوصها بنسقية ضدية عالية التمرد والرفض المجسدين في شعرية المفارقة، والصور اللامعقولة والنابية، وجماليات القبح التي يتقصدها الشاعر الجديد دحضا لأي نمطية تنعم بمكانة الهيمنة، وإدارة مسارب الدلالات والمسميات، والتوصيفات داخل السلطة في اللغة، وداخل اللغة في السلطة. ولعل هذا التداعي الحر لمنظومة قيم الوصاية داخل الثقافة، وبالتالي داخل الشعر العربي مرده تاريخيا إلى الانهيارات السوسيو ثقافية والسياسية الكبرى منذ منتصف القرن الماضي، كما أسلفنا في الفصول المتقدمة، ما جعل الشعرية العربية تنتهي إلى قصائد تخلو تماما من الأدلجة، أو الإذعان إلى مرجعية تأسيسية متعالية بعينها.

ويبدو أن بنية التضاد، وشعرية المفارقة، التي يتسم بها النص الشعري المعاصر عامة، وقصيدة النثر خاصة هي مظهر يخفي تحته نسقية شعرية مضادة لأنساق السائد " حين تصبح القصيدة أداة لتجسيد الصراع والتعارض بين القوى البشرية ومصالحها في الواقع ...ولقد استخدم الشاعر القديم التقابل، والتضاد، ولكن في حدود الجانب الحسي، فهو يقتصر في مفارقاته على حدود الألفاظ، أما الشاعر الحديث فقد ركز في مقابلاته

[1] - René Amacker et Rudolf Engler , Présence de Saussure, Publication du cercle Ferdinand de Saussure, Librairie Droz, Genève,1999, p 254

على العناصر الشعورية والنفسية ليجسد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة" ([1]). بعد أن انكسرت هالة المؤسسات الرمزية التاريخية في ذات الفرد، وفي ذات الشاعر خاصة .

"لقد كان المناخ مهيئا منذ نهاية الخمسينات لإحداث تغير كيفي في القصيدة العربية، نتيجة بزوغ علامات فشل مشروع النهضة في تجليه الأخير، وانكشاف زيف الانتصارات الوهمية التي روجت لها بعض الأنظمة السياسية. على أن كل ذلك كان مجرد مقدمة منطقية لما ستجري عليه الأحداث في يونيو 1967، حيث انكشفت المؤسسة العسكرية المهترئة، حين بدا ضعفها بينا أمام الخطر الخارجي المؤكد مقارنة بقوتها العاتية في مواجهة أخطار داخلية مزعومة. في هذه الحالة اكتشفنا-طبقا للبيان الأدونيسي-أننا نعيش في وضع يقول لنا إن الخطر علينا- نحن العرب- يجئ من جميع الجهات: من المستقبل، ومن الحاضر، ومن الماضي. ويقول لنا إن ثقافة هؤلاء الناطقين باسم «الأمة» وثوابتها وحقائقها المطلقة، لا تشوه المعرفة وطرقها فحسب، وإنما تلغيها كذلك. إنها ثقافةٌ مؤسسة على خلل أصلي في العلاقات بين الأسماء والأشياء، وتغيراتها، وإنما تنشأ على العكس من استقراء المقروء: النصوص وتأويلها. المعرفة- بحسب هذه الثقافة- اشتقاق للكلام من الكلام، ومن هذه المعرفة الكلامية يصوغ أصحاب هذه الثقافة العالم وحقائقه"([2])، كما نقل لنا عبد العزيز موافي ذلك في كتابه: (قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية)، مستشهدا ومعلقا على أفول الهالات السلطوية، والمقامات الاجتماعية المهابة التي كانت تلحم عُرى النسق الاجتماعي في الواقع، وبالتالي النسق اللغوي في الخطاب الذي تم تجاوُزه إلى علاقات جديدة بين الأسماء ومسمياتها، كما يرى أدونيس...ويبدو أن هناك عدة مقدمات منطقية تم القفز فوقها بين السبب والمسبب في هذه الظاهرة. أي بين انكسار آليات السلطة، وتعطل أدائها، وافتضاح جدارتها في التصدي، والمواجهة، والانخراط الفاعل في الركب الحضاري الراهن، بوصفها راعية العلاقات بين السائد، والمسود، بين الراعي والرعية، ومراقبة حركة المصالح، والقيم بين الأفراد والجماعات، وعلاقة كل ذلك بحركة الدوال والمدلولات داخل الخطابات عامة. فقد أضحى العربي وهو يحاول أن يستفيق من هول نكسة 1967 يكيل التهم للشعر العربي([*])، ولثقافة الشعارات السياسية الجوفاء

[1] - عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، دار هومة للنشر، الجزائر، ط1، 1998، ص ص، 14، 15

[2] -عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ص، 52، 53

([*]) - كما ورد مرة في خطاب للراحل هواري بومدين: .
https://www.youtube.com/watch?v=nUttaMDdt1E

التي أخذت من البلاغات التقليدية، وأنساق الخطاب العربي المتشعرن قدرتها على اختلاق واقع استيهامي بديل داخل واقع حقيقي صار عصيا على التَّمثُّل، وتضخيم صور الطغيان، وتكريس نموذج الفحل المتعالي المنقذ والمأسطَر.

يقول الشاعر المغربي ياسين عدنان :"

وكان ملوكٌ قصيرو القامة يتلون خطبا مطوّلة

بتفانٍ ونكران ذات

لم يكن واضحا أنهم معنيون بما طرأ على الكون

كانوا مهتمين فقط باحترام قواعد النحو

ومخارج الحروف"([1]).

في النص الشعري الفاضح تعرية للوقائع، وهتك لحجب المعقول والحقيقي الذي يختفي دائما خلف ما يسميه الفرنسي (جان بودريارJean Baudrillard)««السوميلاكرsimulacre» المعطى والمكرَّس من قبل السُّلط ومؤسساتها بديلا عن المشهد الغائب... فالملوك الذين يَبدون في مخيالنا يحجبون الآفاق بصورهم، هم في الواقع «قصيرو القامة». وكل ما هو ضئيل الجسم يتسرّبُ في الخطابُ ليمتصَّه ويختفي خلفه ليظل أثرُه وأثرُ أنساقه. وقد انتبه فيلسوف البنيوية الابستيمولوجية (ميشال فوكو) لذلك حين طرح إشكالية السلطة في المجتمع الغربي إلى أن ابتكر مفهوم " «ميكروفيزياء السلطة»...ولم يتحدث عن السلطة في تمظهراتها السياسية البارزة المتمثلة في مؤسسات الدولة وهيئاتها التي تناط بها عمليات إدارة المجتمع، وتأديبه وتنظيمه أو قمعه... فهذا المفهوم الأخير للسلطة...يعتبره فوكو مفهوما اختزاليا...فهو يقدم مفهوما مغايرا للسلطة يتجاوز معناها الكلاسيكي... ليحل محلها منظور جديد...يسميها بـ«السلطة الحيوية» التي تتم من خلال السيطرة على الأجساد والحياة. ولاشك أن السلطة بهذا المعنى الفوكوي الجديد تمثل خطرا أكبر على الفرد وعلى المجتمع

[1] - ياسين عدنان، رصيف القيامة، ص172

بالنظر إلى امتداداتها الواسعة والدقيقة"([1]) ويشكل الخطاب مرتعا لأنساق السلطة التي تنبثق تجلياتها اللامرئية من خلاله، ويتم تداولها بشكل غير مراقب، ولا واع. وفي النص الأخير لياسين عدنان يظل النسق السلطويُّ -وفق ما يودُّ المقطع الشعري أن يبديه- يستنسخ آليات استحواذه بشكل يبدو محايدا، ومستقلا عن الوقائع، والأحداث؛ (لم يكن واضحا أنهم معنيون بما طرأ على الكون)، فجل اهتمامهم ديمومة مداخل، ومخارج حركة الرساميل الرمزية، والمصالح العامة بين الأفراد والجماعات، والحفاظ على قواعد تلك التراتبيات بين الأعلى والأدنى، بين المراكز والهوامش.

إن قصيدة النثر التي احتضنتها القرائح الشعرية اليافعة من جيل شبابي جديد في الجامعات العربية ، ومن شرائح شعبية كادحة، تكابد شظف العيش المرير تحت سيادة أنظمة وطنية تاريخية لا تزال تتسنم سدة القرار السياسي رغم ما مر بالأمة العربية في كنفها من كبوات قاصمة... هي قصيدة التمرد والرفض والاستهتار بالنماذج العليا والرموز التي تقدسها الخطابات الموازية. ومن قبلهم " عاش محمد الماغوط في بيئة تتميز بمواصفات خاصة إذ كانت طبقة الكادحين والفقراء الأكثرية الساحقة في المجتمع وكانت الخلافات والفوارق الطبقية بين طبقة العمال والمستثمرين تبرز أكثر دوافع الشاعر إلى استخدام المفردات والمضامين المتضادة والمتناقضة للتعبير عن التناقضات والخلافات السائدة في المجتمع وفوارقه الطبقية المؤلمة"([2]) . يقول محمد الماغوط المسفر عن تمرده دوما على غرار سائر الشعراء الشباب من بعده :"

يا من أغريتني بالمروحة بدل العواصف

وبالثقاب بدل البراكين

لن أغفر لك أبدا

سأعود إلى قريتي ولو سيرا على الأقدام

لأنثر حولك الشائعات فور وصولي

[1] -خديجة زتيلي، الفلسفة السياسية المعاصرة: قضايا وإشكاليات، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف الرياض، ط1، 2014، ص 70

[2] - على گنجيان خنارى، فاطمه جغتايى، قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، مجلة : فصلية دراسات الأدب المقارن (محكمة)، س 3، ع 10، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، شعبان 1432، ص 89

وأرتمي على الأعشاب وضفاف السواقي

كالفارس بعد معركة منهكة

بل كما تعبُر الكلاب المدرَّبة حلقات النار

سأعبر هذه الأبواب والنوافذ(...)

محلقا كالنسر(...)

باسطا جناحي كالسنونو عند الأصيل

بحثا عن أرض عذراء

كلما لامسها كوخ أو قصر

أمير أو متسول

وثبت جامحة في الهواء

كالفرس الوحشية إذا مسَّها السّرج"([1]).

يدين النص ثقافة السلطة التي عبرت بالطبيعة البشرية إلى سجن أنساقها المؤسساتية التاريخية، ويتوعدها بالعودة إلى بداوته الأولى لفضحها، ولو مشيا على الأقدام، وفي ذلك دلالة على التنصل من وسائلها، وآلياتها، وتقنياتها القمعية في الباطن غير المفضوح، والتي لا تستطيع الكلاب المدربة غير أن تلهث خلف حلقات نارها المتتابعة... ولأنه لا بدَّ للخلاص من أي سلطة من عبور، واختراق مُضْنٍ. فإن الشاعر سيستاف أبوابا ونوافذ وبرارٍ رحبة باحثا عن أرض لم تطأها أقدام السلطة التي نكلت بروحه التواقة إلى الحرية، والانعتاق. من طغيان يزيف حقيقته، وحقيقة الوجود من حوله، ويهب لرعيته مراوحَ على أنها عواصف، وتسمي لهم أعواد ثقابها براكين...في الحروب القومية الكبرى الخاسرة .

[1] -محمد الماغوط، ديوان محمد الماغوط، ص ص، 324، 325

فلا غرو –إذن- أن تحفل قصائد النثر بوصفها تقف في الطرف القصي من نقد هذه المنظومات التي أثبتت فشلها وإفلاسها بشعريات تنضح سخرية(ironie)، وتعريضا، وكسرا لأفق انتظار التلقي الجمالي بين الأوصاف وموصوفاتها نحو اجتراح صادم لإستيطيقا الفضيع، والقبيح، والمتوحش وغيرها. وما العودة إلى النسق المعرفي الذي يرتهن في مقارباته الشعرية إلى الجسدي، والحسي إلا انكفاء عن أي انخراط في أنساق المجموع المؤسساتي المفلس والمفتضح تاريخيا. يقول الشاعر المغربي محمد بنطلحة:"

يا للجسد!!

حتى وهو نفسه، في اللحظة في نفسها،

سلوقيٌّ وطريدة

يا للجسد!!

منذ أن تعلم الأسماء كلها وأزمة ثقة خانقة

بينه وبين اللغة

هو: مجرّة

هي: قمرٌ صناعي

ونحن، فوق اليابسة استعارات.

وفوق مياه المحيطات: فلتات لسان

يا للجسد!!

له ما لتخت **سليمان**"([1]).

[1] -محمد بنطلحة، أخسر السماء، أربح الأرض، ص ص، 46، 48

عندما تنفرط دلالات وإيحاءات الجسد المراقَبة والمتحفَّظ عليها داخل النص الذي يتماهى مع جسد كاتبه، تنخرط الشعرية في عوالم تخييلية أكثر انفلاتا وحرية، وانتاجية مبتكرة عبر مزاوجات جديدة بين الدوال ومدلولاتها، كما يلمح إلى ذلك نص محمد بنطلحة " فالجسد يمثل بهذا الشكل أو ذاك، أحد المكونات الرئيسية لذات النص وهويته إن لم نقل المجاز الضروري لتمثيله"([1]). فالجسد الذي تدينه المؤسسة الاجتماعية بوصفه مأوى للدوافع والرغبات الدونية، والمرض، والشهوة والانحراف والجريمة، والنزعات غير المنضبطة باعتبارها –أي المؤسسة الاجتماعية- الضابط الروحي والعقلي والقيمي ومستودع المثل المتعالية تُجسِّدها أنظمة حاكمة يثبتُ التاريخ في كل مرَّةٍ خورها، وتناقضها، ووصوليتها... هذا الجسد بأنساقه الجديدة يريد أن يلج بالخطاب الثقافي العربي إلى زمن ثقافي جديد ومختلف، ويتسيَّد ويستحوذ على (تخت سليمان) التاريخي الذي كان يُصرِّف رياحَ التاريخ وفق ما تقتضيه المصلحة العامة التي يُمثلها. إنه زمن ثقافي يعيد تسمية الأشياء، ويقلب أجهزة الإحالة الرمزية للمدلولات بعد أن ضاق هذا الجسد العارف ذرعا بالأسماء القديمة التي لقَّمتها إياه السلطة التقليدية. وهو حين يُقدم حضور هذه الحساسية الجديدة في المشهد الثقافي العربي باعتبارها (فلتات لسان)، فهو يحيل بذلك الانفلات الحر من مراقبة الـ «هو» الجمعي الفرويدي الذي هو واحد من تمظهرات السلطة بتعددها وتشعبها في الحياة وفي الخطاب.

لقد أحدث انهيار الصروح الرمزية الشامخة في هرم الدولة العربية انهيارات فضيعة ومريعة في ذوات الشعراء والمثقفين العرب بصورة عامة...ما أسفر عن مراجعات جذرية لكل القيم، وإعادة موضعة أسئلة الوجود الكبرى داخل سياقات جديدة مختلفة. فلا غرو أن تطالعنا الصُّحف، ونقرأ في سير شعراء قصيدة النثر مماحكاتهم وصداماتهم الدائمة مع هذه السُّلط، وغالبا ما تنتهي بالسجن، أو المنع المحاكماتي كما حدث للشاعر الراحل المصري حلمي سالم مع ديوانه المثير للجدل «الثناء على الضعف»([2]) والذي منع من التداول، و الشاعر الفلسطيني المولود في السعودية أشرف فياض الذي حكم عليه بالإعدام في الرياض، عن ديوانه «التعليمات بالداخل»([3])، ساخرا من السلطة التي تتوغل وتنفذ من مسامات جلدنا إلى أرواحنا

[1] -ينظر فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 25

[2] - حلمي سالم، الثناء على الضعف، دار المحروسة القاهرة، ط1، 2007... وعلى الرغم من العنوان الذي يضمر عكس ما يبدي فإن الشاعر يثني على الضعف الكاسر، الضعف الذي يستهتر بما تدعيه الثقافة لنفسها من قوة، وينتصر للمشاعر الإنسانية المقموعة التي يسخر منها الفحول.

[3] - أشرف فياض، التعليمات بالداخل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2007 .

فتصيبها بالوهن، ومتهكما عنها حين تهدر المال العام في سبيل رغبات سُفلية لا تسمن ولا تغني الشعوب من جوع. وقد جاء في هذا الديوان الذي يقطر تهكما على أمرائنا وحكامنا منه ما يلي:"

(الحَجَّاج) يُقلِّدُ (روبي*) وسام بابل البلاستيكي

في حفل ضخم

إعلان في الأنترنيت عن الحاجة إلى متطوعين في حرب (البسوس)

ومحاولات جادَّة للوصول إلى قارون في أعماق

الأرض ليجيب عن استفسارات المستثمرين عبر

هاتف مجاني "([1]).

يحتاج الشاعر الجديد إلى ألوان من التناصّات الساخرة المقوِّضة للنصوص، والقالبة لمعانيها ومنظومتها الدلالية القديمة، كما يحتاج إلى أكثر من قناع رمزي يعيد من خلاله قراءة شخوص التسلُّط الجديد بالتّسلط القديم ، والوقائع القديمة بالوقائع الجديدة المستمرة، والتي لم تسفر عن تطور لافت، أو تجاوز ملحوظ للحالات التاريخية السابقة، وكأنه يريد أن يقول لنا أننا تلاميذ راسبون في مدرسة التاريخ.

لقد بات المثقف العربي يقرأ على صفحات الجرائد السيارة قصائد ترشح نقدا لاذعا، بل ونابيا، وخادشا للحياء تطال كل المقامات العلية المقدسة، بما في ذلك الذات الإلهية، حتى لجَّ محمد الماغوط يوما في غضبه، واستبدَّ به فقال:"

وكنت أحبكِ يا ليلى

أكثر من الله والشوارع الطويلة

.....

* - (روبي) اسم علم لفنانة وراقصة مصرية مشهورة

[1]- أشرف فياض، التعليمات بالداخل، ص 89

أيها القمر المنهوك القوى

أيها الإله المسافرُ كنهدٍ قديم

يقولون أنك في كل مكان

على عتبة المبغى، وفي صراخ الخيول"([1]).

يحتدم التيه، والشعور بفقد السند الميتافيزيقي بعقل وقلب الشاعر والمواطن العربي وهو يتجرّعُ الخيبة تلو الخيبة، والنكسة الأفدح تلو النكسة الفادحة، حتى ينفرط رُشدُه من عقاله، وهو في غمرة بحثه عن المنقذ الأكبر (الله) /عن المعنى الأكبر الذي بقي له كي تتشبّث به بصيرته التي تذروها عواصف اللاجدوى، وتجتثها رياح اليأس العاتيات، يلوذ بليلاه، بحبه، مستجمعا حواسه المتشعشعة حول جسده كي يتحسس وجوده اللاهث نحو المطلق. بدليل أنه ذكر الشوارع الطويلة في معرض اعترافه بحبه لليلى الذي يجده في قلبه أكبر من الله...ليدور النص حول معناه الظاهر، إلا أنه في ركضٍ دائم طويل نحو حبٍّ أبديٍّ غير طارئٍ يريد أن يجده. غير أن مُدركاتِه الخائرةَ أمام أفق التاريخ العربي القاتم في عينيه تؤوب به إلى الانقطاع الجارح والحاد عن أي تواصل قيمي يفضي به إلى قبول واقعه والاستكانة إلى مآلاته، فتجنح شعريته به إلى هذا الرفض القاتم الذي ينم في داخله عن حاجة قصوى إلى يقين علوي يهدئ روحه المنذورة للتيه والقلق والاضطراب. ولعل في تمادي الشاعر والمثقف العربي الطلائعي في أحلامه، ووقوفه عند حجم هوة الخيبة بين ما تحقق، وما هو واقع، هو الذي زجَّ به إلى اجتراح شعرية لا تهادن ولا تُصالح واقعها، ولا تقبل بمعطياته. وما الارتكاس إلى «الجسدي» وأنساقه في شعر الماغوط، وغيره إلا شكل من أشكال الرفض لأنساق المطلق، والسلطوي، والمؤسساتي التي يرونها أفلست، وباتت بلا رهان أدنى يخوّل لها أي ولوج محتمل إلى مستقبلها. فقد اتضح" جليا عمق المسافة بين واقع أنا الشاعر المحكوم بالعزل والفصل والتقويض وحلمه المفتوح على فضاء لا متناه من الحرية والانطلاق، وتمثل هذه القضية جوهر المتن الماغوطي وهمه الأساس، على النحو الذي يقدم فيه خطابه الشعري بوصفه نضالا كتابيا، يستثمر طاقة الجسد والروح والشعر من أجل إقرار هذا المعنى"([2]).

[1] -محمد الماغوط، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ط2، 2006، ص 48

[2] -محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007، ص 100

إن تحيين (المعنى) وترهينه لم يعد متاحا للشاعر الجديد خارج أطر الجسدي بعد تهاوي ظلال (أولمب) الأساطير والنماذج المطلقة الكبرى إذ لم يجد المعنى القديم مأوًى له غير الجسد. وهو ما يمكن تفسيره بشكل مقارِب في قول الماغوط (أيها الإله المسافرُ كنهدٍ قديم)؛ إذ يبدو للوهلة الأولى أننا إزاء صورة شعرية خانها التوفيق، وشطَّ بها المزارُ إلى مدارِ فكرتها –كما يُقال- غير أننا نتصور أن تعميم كلمة (إله) دون اللجوء إلى عَلَمية الذات : (الله)، يحيل إلى تجاوز تمثل المطلق عبر الروحي الذي لم يعد منتِجًا ومُراهَنا عليه أنطولوجيا، منسحِبا برؤياه إلى تمثل جسدانيٍّ جديد صار يؤثث وعي الشاعر. فالإله (نهد قديم مسافر):

قديم: وهي من صفات المعبودات التاريخية، والمعتقدات التي يُلجأُ إليها دائما لتغيير مجرى التاريخ، في اللحظات العصيبة، والخطوب النازلة الصّائلة التي لا ردّ لها.

مسافر: تعبير يوحي بتصدع الصلة بين المعبود والعابد الذي انقطعت به أسباب الرّجاء وهو يبحث عن معبوده في كل مكان كي ينجده، ويُوجِد معناه، ويأخذ بيده إلى ضفة الخلاص. وهو يبحث عنه على هدى من المرويات التاريخية الجمعية التي تقوم مقام فانوسه الكالح في رحلته الطويلة إلى غايته بدليل قوله : يقولون أنك...

نهد: تَمَثُّل المطلق في الحسي الشهواني الحيوي المتوهج...فالجسد هو آخر وعاء لا يزال ينبض بالحياة ويشي بوجود الشاعر في زمن انطفأت فيه جذوة كل القيم، والتجليات الجوهرانية الأخرى التي يمكن أن تُعرِّف الإنسان وتدلَّ عليه، وأفَلتْ وانطفأتْ كل المعاني، والمحدِّدات الكبرى.

تتجلى السلطة في الخطاب الشعري القديم من داخل الخطاب حيث تتوارى خلف أنساق تحاول أن تضمر دينامياتها وآثارها الضابطة للأطر الدلالية العامة للخطاب. بحيث يبدو ظاهر الخطاب مختلفا بل ومناقضا لباطنه. فالشاعر حكيم معتد برأيه، أو حائز لخواتم الحقائق، أو فارس يبطش، ويُهابُ جانبه فيما يُظهره خطابه الذي يُبطن انصياعا وخنوعا نسقيا وانسحاقا تاما تحت أقدام حاكم جبار يطمع في عطائه، أو منظومة سوسيوثقافية أو إيديولوجية يخشى الضياع، والتشرذم والاغتراب لو انبرى لنقدها... ولعل الشاعر كان يسترفد من مهابة السلطان الممدوح لنفسه شيئا من مهابته، فيمدح نفسه المنضوية تحت هالة ذلك الجبروت ، كما كان يفعل (المتنبي) مع سيف الدولة وهو"يحرص على أن يصور نفسه بجانب ممدوحه، ويفاخر بنفسه

بجانب فخره بالأمير"([1]) لأن السلطة تنبثق من نص الشاعر، إلى الشاعر في الفضاء الثقافي الذي يحياه الشاعر... فالسلطة بقدر ما تأخذ بالرقاب، وتنصاع الرقاب لها، ترتفع بها بمقابل تنازل الفرد عن صوته لصالح أنساقها الجمعية التنميطية.

أما في قصيدة النثر التي يتقوض بها ذلك النمط، فلا ظاهر يخفي باطن، ولا تآلفَ يحمي صوت الفرد داخل سمفونية منظومة المجموع من عراء نشازه الحاد في برية الاغتراب والتمرد والتفرّد. فهي جمالية التشكل، والتخلُّق المتعدد والمستمر والتي لم تستند بعدُ إلى جمهور عريض يَحملها فوق الرؤوس إلى منصات التتويج والاحتفاء، ولم تزل مؤسسات السلطة والمجتمع لا تراهن على شعرية بلا تاريخ، وبلا جمهور كي تتكاتف إلى جانبها في استيعابه واحتوائه. ولا أدلَّ على ذلك من أنه يندر أن نجد جائزة أدبية عربية قيِّمة وثمينة باسم قصيدة النثر إلى اليوم. بعد أن" تضاعفت[أخيرا] قيمة الجوائز المادية لمئات الآلاف من الدولارات ليصل إجمالي ما ينفق عربياً بشكل سنوي على الجوائز الأدبية المقدمة من الدول أو المؤسسات الأهلية إلى أكثر من 2مليون و500 ألف دولار أمريكي... أما النوع الأدبي اليتيم وسط بقية الأنواع فهو: قصيدة النثر، فهذا الفن منبوذ تماماً لا توجد ولا جائزة مخصصة باسم قصيدة النثر. والجوائز الخليجية الشعرية لديها موقف حاسم من قصيدة النثر حيث دائماً ما تحتوي على شرط يؤكد ضرورة أن تكون القصائد عمودية موزونة أو من شعر التفعيلة الحر"([2]). باعتبار أن هذه الجوائز تديرها مؤسسات حكومية تابعة لسياسات دول لها توجهاتها ومشاريعها الثقافية المحددة، وغالبا ما تُراعى الولاءات الإيديولوجية في ترجيح كفة شاعر على حساب آخر. وفي بعض مسابقات الشعر يفرض على الشاعر أن يحمل قناع النابغة الذبياني في بلاط النعمان بن المنذر، أو قناع المتنبي تحت عرش سيف الدولة في كرنفال ميلودراميٍّ بائس. وهو ما لا ينسجم مع قصيدة النثر وعوالمها وأنساقها المنعتقة والآبقة من خدمة هذه المنظومات التي يسمها الحداثيون بالرجعية. لتظل قصيدة النثر حرة لا تبتغي سؤددا ماديا أو رمزيا أو مؤسساتيا، ويظل تعريضها بالسلطة عبر مختلف أشكالها الثقافية والسياسية وحتى الدينية واضحا صريحا، وهو تعريض لا يحمل موقفا جديدا، ولا تصورا مختلفا، ولا يريد أن يُحِلَّ إيديولوجيا محل أخرى... بل تنعكس الذات القادحة في امبرياليات المعنى الواحد،

[1] -أحمد سويلم، الشعراء والسلطة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2003، ص61

[2] -الموقع الألكتروني:
http://www.alimbaratur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3072 ، أحمد ناجي،فضح الرموز، 2,5 مليون دولار سنوياً ينفقها العرب علي الجوائز الأدبية، بدون تاريخ.

والنمط الواحد، والجمالية الواحدة متشظية، متشعشعة فوق خطابها، معبّرة عن بَرّانيتها وحسب داخل تلك المنظومات. وكأنه يرى أن الخلود للصيرورة، وللتغير المستمر الذي بيده وحده مقاليد السلطة السرمدية. كما يقول الشاعر العراقي المغترب (سركون بولص):

"كرسي جدي ما زال يهتزُّ على

أسوار أروك

تحته يعبر النهر، يتقلَّب فيه

الأحياء والموتى"([1]).

يرمز الجدُّ وكرسيه إلى السلطة الأبوية التي ستظل تهتزُّ صعودا ونزولا، خفاءً وجلاءً فوق نهر التاريخ منذ أن تركتْ أعتاب وأسوار (أروك) السومرية القديمة. وهو إذ يأتي على ذكر النهر هنا، فهو يحيلنا إلى مقولة هيراقليطس اليوناني الشهيرة "إنك لا تخطو مرتين في نهر بعينه، لأن ماءً جديدا سيظل دفّاقاً عليك"([2])، في معرض حديثه عن التغير الشامل لكل شيء في تدفق الصيرورة الدائم الذي لا يُبقي أي أمر على حاله في مجراه المتحرّك، فينقلب الضد إلى ضده، والنقيض إلى نقيضه في سرمد التغير الدّفاق. إلى أن يصبح المهيمِن مهيمَنا عليه، والسَّائد مسودا ....وهكذا دواليك.

وتبدو ذات الشاعر الجديد في كل تجلياتها محايدة، وعرضية في موقفها من السلطة والتحيزات الإيديولوجية والفكرية والسياسية، طالما أنها ذات تراقب، وتلاحظ، وتلتقط وحسب، بعين شعرية مختلفة، كما يقول الشاعر البرتغالي الكبير (فرناندو بيسواFernando Pessoa) :" أنا لستُ شاعرا بالمرة، إني أرى، وإذا كان ثمّة قيمة فيما أكتبه، فهي ليست لي، فالقيمة كامنة في أشعاري، مستقلة عن إرادتي"([3]) . وكلما كان الشاعر مستقلا عن إرادته في تعبيره الشعري كان أكثر حرية، وأكثر انفلاتا من أحبولة الأنساق التي تراقب

[1] - سركون بولص، عظمة أخرى لكلب القبيلة، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، بغداد ط1، 2008، ص9

[2] -برتراند راسل، تاريخ الفلسفة الغربية، تر: زكي نجيب محمود، مراجعة أحمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الكتاب الأول، دط، 2010، ص 92

[3] - Aimberê Quintiliano,Sur la théorie phénoménologique de l'intuition, Volume 2, L'Harmattan , Paris, 2011, p49,

وتحسب سكناته الشعرية وخلجاته. وهو حين يُقصِر مدار شعريته على حواسه، وخاصة حاسة الرؤية، والنظر المتخلص من أي ذاكرة، أو إيعاز تصوري ناجم عن قولبة ثقافية معينة يتعرض لها الرائي/الشاعر للظواهر، فهو يريد أن يتخلص تماما من أنساق السلطة داخل أفكاره وأشعاره، لتصبح معرفته للكون، معرفة آنية متزامنة مع لحظة رؤيته، وتمثله للأحداث والأشياء، لينقلها شاعر قصيدة النثر الجديد إلى نسق معرفي مختلف لمقاربة الذات ومظاهر الوجود، وبالتالي الابتعاد عن أنساق الهيمنات الرمزية، إنه نسق (المعرفة بالولادة-مع الأشياء)، وكأن الأشياء لم تكن موجودة قبل تحديق الشاعر فيها، وصارت متحققة بعد انكشافها في ذاته أو –بالأحرى- انكشافها لذاته. وهو ما يحيلنا إلى مقولة الشاعر الفرنسي الكبير (بول كلوديل Paul Claudel) التي مفادها أن كل معرفة لشيء ما هي ولادة متزامنة بين الشيء المدرَك والذات المدرِكة "Toute connaissance est une co-naissance"([1]) من هاهنا يتم تقويض آثار السلطة في المعرفة، وفي الخطاب، وبالتالي في الحياة... ذلك أن اللغة هي العش الآمن والخفي للسلطة وأنساقها وآليات تحكمها ومراقبتها وتحيّزها وهي التي تسمح بتسرب السلطة وتعليماتها إلى دواخلنا (حسب أشرف فياض) لكوننا لا نفكر مع ذواتنا إلا باللغة. وطالما أن "إنتاج الخطاب في كل مجتمع إنتاج مراقب، ومنتقى ومنظم، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات، التي يكون دورها هو الحدُّ من سلطاته ومخاطره، والتّحكّم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة"([2]) فإن السلطة ستستمرُّ في دواخلنا كما تمثل ذلك الشاعر العراقي الكبير المقيم في السويد (عدنان الصايغ) حين كتب في دمشق عام 1996 ما يلي:"

يملونني سطورا

ويبوبونني سطورا

ثم يفهرسونني

ويطبعونني كاملا

[1] - Nina S. Hellerstein, Mythe et structure dans les Cinq grandes odes de Paul Claudel, Annales Littéraires de l'Université de Besançon- vol.414 Diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1990, p63

[2] -ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2007، ص4

ويوزعونني على المكتبات

ويشتمونني على الجرائد

وأنا

لم

أفتح

فمي

بعد"([1]).

ويبدو أن إشارته لعتبة التاريخ دالة، فالنص دمشقي لناصٍّ عراقي لاجئ من قسوة الحياة في بغداد، إلى بلد عربي مشرقي أكثر حرية، لكنه لا يقل انخراطا في الزمن الثقافي الاستبدادي المخيم على العالم العربي عامة قبل أن يحلق في الفضاءات الشمالية والباردة في أوروبا، وهو يوغل في خطاب العتبات الموازية لنصه عبر تعبيرية بصرية يتكثف فيها السواد في قسم النص الأول، لينحسر إلى عمود شاحب تتشذر من خلاله عبارة (وأنا لم أفتح فمي) لتدلَّ على ضيق هامش الحرية المتاح في فضائه الحيوي. فهو يشعر أن نصه وكيانه الإبداعي يتحرك برمته خارج مجرى إرادته. وحين نطابق بين توصيف (عدنان الصايغ) لحالاته الشعرية، وعالمه الإبداعي بتوصيف (فرناندو بيسوا) في فضاء ثقافي مختلف، نجد نوعا من التشابه من حيث محدودية امتلاك الذات في غمرة التدفق الشعري العارم والمنداح، واختلاف جوهري في درجة التحرر من السّلطة السوسيوثقافية والفنية. باختلاف المسافة التي قطعها كل مجتمع نحو انعتاق وتحرر الفرد فيها من سيطرة المجموع. فحين تنقشع ذات الشاعر العربي (عدنان الصّايغ) في خطابه تتجلى أنساق المجموع التي تحرك خيوط وجوده الإبداعي، ويستحوذ (الآخر) على المشهد الخلفي المعتم لنصوصه. أما بخصوص (فيرناندو بيسوا) فإن ذاته تفكُّ أغلال إرادته لتذوب في الخطاب، وتأخذ مجراها في مجراه. إنها تتخفَّف من مرجعيتها كي يستطيع الخطاب أن يحلق معها إلى ممكنات جمالية أبعد وأكثر اختلافا. عبر شعرية غير طباقية، تبتكر خطوتها في برية التاريخ دون قيافة

[1] -عدنان الصايغ، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص10

أثرية لدروب الأجداد. لذلك تبدو قصيدة النثر مختلفة، ومحرّضة ومستنفرة وجريئة في البوح بالمسكوت عنه، وطرح الأسئلة باتجاه اللامفكر فيه، واستنفار شعرية باتجاه حساسية جديدة تستشعر جماليات مختلفة نحو أشياء وموضوعات لم تكن تجد فيها الشعريات السابقة مادة للاستجابة الجمالية. ولأنها كذلك فلأن القطائع الإيقاعية والتركيبية في خطابها يخفف من تأثير آليات التحكم القبلي السلطوي ما يُهذب أيضا ويُشذِّبُ من ظلال الذات، وتمركزها. فتبدو تتبرَّم من الانحياز لأي موقف وجودي بعينه كما نقرأ مثالا عليه في نموذج من مجموعة الشاعر الجزائري (فارس كبيش) «كرز الحقد» :"

أنا لست ضد أحد

أنا لم أكن مع أحد

ولن أكون مباليا بأحد"([1]).

هذا الانحياز إلى اللاإنتماء عند شاعر قصيدة النثر بانفصاله عن ثقافة المؤسسة هو الذي وسم شعره بهذه الحيادية التي تتسم دائما بالرفض، وخفوت الصوت الهامس كما وسم به الناقد الكبير (محمد مندور) الشعرَ الحديث ذات يوم و هو الشعر –في نظره-الذي " يبلغ من الصدق حدّ التهامس بالأسرار...لا شعر الخطابة والطّنطنة"([2]). فالصوت الخادم للسلطة هو دوما صوت أعلى، لأنه يأخذ من تعاليها وتعالي أنساقها المحتكرة للحقائق تساميه على بقية الأصوات ووصايته عليها وادعائه بأنْ لا خلاص إلا برؤاه، فيأتي نص قصيدة النثر تبعا لهذا البسط بعيدا عن التشنج والتوتر والحدة النابرة التي تطبع النصوص الشعرية التي تعد وتتوعَّد وتعظ وتستشرف بإملاء من تصورات تَكبُرها وتُؤطرها. وهو ما صدَّر به الشاعر العراقي «سعدي يوسف» المجموعة الكاملةَ للشاعر السوري (لقمان ديركي) بقوله:" ...أما الرَّاهنية التي أنقذت لقمان من الذوبان في تفاهة السائد، فهي متّصلة بأنه خارج الاعتبارات والمنافع والوظائف، ليس موظفا في صحيفة، ولا ناشطا في تنظيم سياسي، بل ليس ذا شغل ثابت على أي حال. هكذا صار خارج التزوير والكذب، والضحك (شعريا) على القارئ البريء عادة. ثم إنه ليس مغرما بالقراءة، أي أنه ليس دودة كتب. مادته الخام مباشِرةٌ من

[1] - فارس كبيش، كرز الحقد، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2009، ص 109
[2] -لمعي المطيعي، موسوعة رجال ونساء من مصر، دار الشروق القاهرة، ط1، 2003، ص 556

الحياة...واستعداده للاستقبال مستنفرٌ على الدوام، كأنه آدم في هبوطه الأول على أرضنا ذات الرتابة، الرتابة التي لن يعرفها"([1]).

يعترف سعدي يوسف للقمان بأنه شاعر حرٌّ، لأنه عصيٌّ على أن تستخدم صوتَه مؤسسة أو توجه فكري أو ثقافي أو اجتماعي بعينه فهو حلٌّ من أن يرتبط في خطابه بأي منها، والمؤسسة لا تحتاج إلى صوته بالمقابل. ويعترف لقمان ديركي في خطابه أيضا كما يعترف كل شاعر علنا أو ضمنا أن السلطة قدر كل نص، فهي تتسرب بآلياتها الخفية إليه، وتحكم تمفصلاته وتوجه محاوره اللغوية والدلالية وأطره السياقية والنسقية، غير أن النصوص الشعرية الراهنة تتميز عن غيرها بهذه النزعة المضادة التي تتغيا كشف الديناميات الملتبسة للسلطة في الخطاب وتحاول فضحها، والقبض على مناوراتها النسقية المبَطَّنة. كما يقول لقمان ديركي رامزا للسلطة في التاريخ بالتراب والرَّمل المنداح على صوته:"

يا ترابُ لقد استدرجتك إليَّ

اخرج قليلا من كلامي

اخرج إذن

لقد طمرتني"([2]).

[1] - لقمان ديركي، الأعمال الشعرية، ص ص، 8،9

[2] - لقمان ديركي، الأعمال الشعرية ، ص 366

4- قصيدة النثر جنس عبر-ثقافي:

لا شك أن الانبثاق الجينيالوجي التثاقفي لقصيدة النثر سيظل يسم قصيدة النثر بميسم الهشاشة التفاعلية وهي تبتعد عن صرامة التشكل النهائي المكتفي بذاته داخل خصوصية ثقافية أو لغوية معينة. فمنذ نشأتها وهي تتكرس لصالح نسقية (البين- بين): بين الشعر والنثر/ بين الذات والآخر، بين الصوت والكتابة والصورة/بين الواحد والمتعدد/ بين الفحولة والجنوسة المتحولة....، وقد رأينا كيف أن هذا الجنس الشعري المتنازع حوله سيظل مدينا بوجوده لعدة روافد وفعاليات ثقافية متعددة كالنُّقول والتراجم، والإرث الحضاري الشرقي القديم، والتفاعل مع الغرب، وغيرها. وهو ما سيؤهل أنساقه إلى أن تظل حافلة باستلهام، وامتصاص أي تجربة جمالية إنسانية، كما سيؤهلها أيضا –بحكم مرونتها- إلى التقولب وإعادة التقولب الوظيفي والشعري والتداولي الطَّيِّع مع الوسائط المتغيرة، والتي تتغير تبعا لها أنساق الثقافة الكونية الجديدة .

4-1-تجربة «الهايكو» اليابانية عربيا:

قصيدة النثر العربية التي نضت عن هيكلها القوالب الخارجية التي تجعلها رهينة مَحليتها انفتحت على جماليات الدنيا، وتفاعلت معها منذ مراحل تشكلها الأولى في مقر (جماعة شعر) أين كانت ترجمات الشعر العالمي الفرنسي والانجليزي والأمريكي تترى وتتوالى في أعمدتها. ثم إن قصيدة النثر منذ أن اكتملت ملامحها الأولى في فرنسا وفق ما نظرت لها سوزان برنار على ضوء ما استقرَّ إلى زمنها مما رأته معاييرَ دنيا لها؛ كالإيجاز والتوهج والمجانية، وقصيدة النثر تصقل أدواتها الشعرية كي تبتعد عن كل ما يحول بينها وبين كونيتها المتفاعلة على النص الإنساني في كل مكان. فالتخييل الشعري الذي يمتثل للأفكار الكبرى، ولأنساق بيئته الثقافية من شأنه أن يحظى بخصوصية إبداعية متفردة تصنع قيمته في محفل الشعريات الكونية، لكنه في الوقت نفسه يظل حبيس أنساقه المنكفئ حولها، وحبيس محلّية التلقي، وقُطرية الاستهلاك والاستجابة الجمالية. غير أننا سنظل نتساءل –مع كل هذا- عن سرِّ الانتشار الواسع والعريض لنموذج الهايكو الشعري الياباني في السنوات الأخيرة عبر قارات العالم الخمس. ولِمَ انخرط شعراء قصيدة النثر العرب أكثر من شعراء قصيدة الوزن في هذا النمط من الشعر بالذات ؟.

"قصيدة الهايكو«俳句» هي جوهرة الشعر الياباني الذي ترجع أقدم نماذجه المجموعة في كتاب إلى القرن الثامن الميلادي ...وقد عُرفت على يد شعراء كبار من أمثال «ماتسو باشو»(1644-1694)و«يوسا بوسون»(1716-1784)و«كوبایاشي اسا»(1763-1827) باسم «الهوكو» أي القصيدة المطلع، وكانت تكتب قديما لتكون مطلع قصيدة من النوع المكون من حلقات متصلة (الشعر المسلسل) ويدعى «رنجا» ...ثم اتخذت «الهوكو» شخصية مستقلة، وهكذا كُتبت إلى أن أطلق عليها اسم «هايكو» علي يد «شيكي» وأصبحت، رغم أنها تُماثل «الهوكو» في بنيتها الإيقاعية وعناصرها التصويرية، تكتب وتقرأ بوصفها قصيدة مستقلة مكتملة بذاتها أكثر مما هي جزء من سلسلة أطول"([1]).

ويبدو أن قصيدة الهايكو في اليابان قد طرأت عليها عدة تهذيبات وتحويرات بنيوية وجمالية في تاريخها حتى استطاعت أن تتخلص من كل ما يرهنها في محليتها وتحظى بهذا الانتشار الكوني الواسع. حتى صارت بحق قصيدة العالم المعاصر. فكل من يتصفح شبكات التواصل الاجتماعي وخاصة (الفايس بوك) يسترعي انتباهه منتديات الهايكو بكل لغات العالم، كمنتديات الهايكو العربي باسم مختلف الدول العربية، والهايكو الفرنسي، والهايكو الانجليزي، والألماني والصيني، والسويدي ومما لم تطلع عليه أعيننا وترصده. كما أن هذه القصيدة أغرت شعراء عالميين كبار بالكتابة على منوالها كما هو شأن إزرا باوندEzra Pound، ييتسYeats، فروستFrost، آيمي لويلAmy Lowell، كونراد ايكنConrad Aiken، اكتافيو باثOctavio Paz، والشاعر السويدي " توماس ترانسترومر الذي فاز بجائزة نوبل للآداب بسبب انتهاجه في شعره الهايكو"([2])، وغيرهم كثير في كل مكان وزمان.

يلتزم الهايكو بقواعد شكلية ومقطعية محددة بنظام مقاطع" يتكون من ثلاث جمل، تحوي الأولى؛ خمسة مقاطع والثانية؛ سبعة، والثالثة خمسة، كما تحمل كلمة، توحي إلى الفصول، وأخرى تفصل بين الجملتين"([3]). وفي المحصِّلة فإن مجموع المقاطع الصوتية المعتمدة في الهايكو هو 17 مقطعا، ويبدو أن اللغة العربية لا تتجلى فيها تمفصلات المقاطع الصوتية كاللغات اللاتينية –مثلا- بحكم تمازج وتداخل الأصوات بحركاتها ومدودها،

[1] - كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، تر: محمد الأسعد، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 316، فبراير 1999، ص 10

[2] - جمال بوحويرب، يوميات، العبيكان للنشر، الرياض، ط1، 2015، ص 387

[3] - آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ص142

لذا فإن الضبط المقطعي للهايكو تتليّنُ صرامته عند الشعراء العرب، وتتعدد أبعاد مقاطعهم ما أدى إلى اختلاف تجاربهم وتمثلهم لهذا اللون الشعري العالمي الجديد.

لقد ارتبطت قصيدة النثر في تطورها الشكلي والمضموني إلى درجة يصبح فيها تناغمها مع أنساق قصيدة الهايكو أمرا محتملا حين يصبح الهايكو تنويعا فنيا يثري شاعر قصيدة النثر بها تجربته.

فقصيدة النثر التي تخلت عن مُطوَّلات الشعر السابق، بعد أن أفادت من تجارب شعرية نزَّاعة نحو القصر والتوهج والاقتصاد اللغوي –باصطلاح الجزائري عاشور فني([1]) أحد رواد نص الهايكو في الجزائر- على غرار قصيدة الومضة، والتوقيعات الشعرية، عبر تقنية التكثيف، والبثّ الجمالي الخاطف بعد أن طور الشعراء " شعرية التوقيعة إلى شعريات: اللافتة، والملصقة، والخبرية، وشعرية الهايكو..."([2]) ما يحملنا على القول بأن هذا الامتداد المستمر في التحديث الذي دشنته قصيدة النثر العربية حتى تصير بمثل ذلك الإيجاز المتوتّر بالدلالات الرامزة في عبارات ومتواليات جمالية محدودة سوف يجعلها قادرة على أن تحضن في أحشائها، وضمن منظور شعرائها، قصيدةَ الهايكو.

فقِصَرُها الذي يتأتَّى من نظامها الداخلي –نقصد هنا قصيدة النثر-" ومن كثافتها النوعية ومن حدتها المتزنة. التي ليس لها أية غرضية، بل خالية من أي تلميح إلى مرجع شخصي: كتلة قائمة بذاتها.. أو كما كتب الشاعر الفرنسي (ادموند جالوEdmond Jaloux) عام 1942، «قطعة نثر موجزة على نحو كاف، منتظمة ومرصوصة مثل قطعة الكريستال يتلاعب فيها مائة انعكاس مختلف... إبداع حر لا ضرورة أخرى له سوى متعة المؤلف، خارج أي تصميم ملفق مسبقا، في بناء شيء متقلص، إيحاءاتُه بلا نهاية، على غرار الهايكو الياباني» "([3]). ثم إن قصيدة النثر تستعيض عن " «التوقيع» بالكيان الواحد المغلق...أي بالإشعاع الذي يُرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة"

[1] -ينظر عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 16

[2] - ينظرعبد الرحيم مراشدة، قصيدة النثر في نهر الشعر العربي، منشورات الزرقاء، الأردن، ط1، 2010، ص 58

[3]-الموقع الألكتروني:
http://elaph.com/elaphweb/ElaphWeb/ElaphFiles/2006/5/150324.htm?KeyWords، عبد القادر الجنابي، ما هي قصيدة النثر، التاريخ: 2006 13:15 GMT الإثنين 22 مايو

([1]) ... وهو ما يجعل من النص كتلة متكاملة تسهم كل عناصرها في صناعة المشهد الجمالي، فلا مجال للحديث هنا عن «بيت القصيد»، ولا للتمفصلات المقطعية الشعرية التي تهيكل بناء النص واحدة إثر أخرى. وهي كلها محددات تملي علينا أن نُقِرَّ بوجود ترافد وتضافر بين أنساق الهايكو والأنساق التي آلت إليها قصيدة النثر العربية المعاصرة.

إن قصيدة الراهنة لم تعد –أيضا- تحفل بالتأملات العميقة بعد أن أصبح الشاعر فيها " يعتمد على الحدس الانطباعي، ومن هنا كان احتفاؤه باليومي والعرضي والهارب...وقد أدى ارتباط الشاعر بالتجارب اليومية، إلى أن تكون اللغة التداولية هي النتاج الطبيعي لهذا الارتباط. وبالتالي أصبح الشاعر يستهدف إنتاج ما نسميه «شعرية التقرير» والتي لا تتحقق عبر شعرية الكلمات ولكن من خلال شعرية العلاقات"([2]) . وهو ما يقترب إلى حدٍّ ما مما يلحُّ عليه الشعراء اليابانيون في سبيل بسط مفهومهم للهايكو الأمثل وكما أوضحه «أوتسوجي» أحد كبار منظري الهايكو بقوله:"إننا نستطيع دخول عالم الإبداع عندما نكون نزيهين ومتواضعين إزاء الطبيعة. ومع هذا، فإننا نكون أحرارا وبلا خشية عندما لا ننفصل عن الطبيعة، وعندما لا نولج تخيلاً تافهاً أو نقع في قبضة التأمل" ([3]). فالتأمل العميق يفسد الهايكو ويحيِّده عن طبيعته. كما أن قصيدة الهايكو أيضا تتخفف من حذلقات البلاغة وكثافة بهارجها اللغوية جانحة إلى لغة شفافة نقية تستعيض عن جمالية الألفاظ والتراكيب بأوضاع العلاقات الجديدة بين الألفاظ والتي تنضح إيحاءً وتركيزا ومباغتة، والتفاتا لنظرة أخرى لمواقع الأشياء في الطبيعة. وكأننا أمام شاعر يرسم بالكلمات لوحاتٍ انطباعية تذكرنا بما تفعله يد الفنان الفرنسي الكبير (كلود مونيه) وهو يعكس انطباع مشاهد الطبيعة في ذاته. كالذي نقرأه من شعر (باشو) :"

تحت الإفريز

هيدرانجيا كبيرة مزهرة

[1] -سمير الشيخ، الثقافة والترجمة، ص 112
[2] -عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التّأسيس إلى المرجعية ، ص 17
[3] - كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، ص 36

تطفح بأوراقها"([1]).

تغيب الذات الشاعرة في هذا الهايكو الخالص لتحضر حواس الجسد عائمة في الفضاء الكوني الذي يغمر كينونة الشاعر التي هي ليست مركزا للكون بقدر ما هي امتداد فيه، وتلعب العين الرائية دورها في رصد الظواهر الطبيعية واستنطاق صمتها الآسر والمثير في آن. حيث يكتفي الشاعر بكلمات قليلة دقيقة ومنتقاة بعناية تقنية فائقة كي تفي العبارة الشعرية بنقل المشهد بالكيفية التي ارتسمت في عين (الهايكيست) المختلفة دون تكلُّف أو إبهار جمالي لغوي، أو تأمل يفلسف الظواهر، وهي صور ذهنية بالأساس مستلهمة من عقيدة الزن (zen) البوذية اليابانية والتي هي"سلوك ذهني وطريقة مختلفة لإدراك الواقع، إنه أن ترى الشيء عاريا مجردا، دون معرفة ذهنية قبلية، وبلا تشويش انفعالي: زهرة، حجرا، مشهدا، طيرا أو ضفدعة...

بركة ماء قديمة

ضفدعة تغطس فيها

صوت الماء"([2]).

إن هذه الحدوس الشعرية العارية من أي تصورات قبلية تحكم نظر الشاعر إلى الأشياء، باتتْ تنحت نسقها الخاص داخل أنساق لغتها وثقافتها، وتنسحب بحياديتها الخالصة عن أي فكرة، أو إيديولوجيا أو معتقد يمكن أن يُنسب إلى ثقافة بعينها، وهو السِّر الوحيد – ربما- الذي يكمن خلف هذا الانتشار الكاسح لقصيدة الهايكو في كل أقطار المعمورة، واعتناقها من قبل كل شعراء الكون، لتصير ربيبة النسق الإنساني العام بامتياز." فلقد كانت شعوب العالم وما تزال تتلقف الهايكو الياباني لأسباب عدة منها البنيوية المغايرة ومنها الرؤيوية. ولما كان للفنون أهداف ومقاصد إنسانية تؤشر توجهاتها، فإن أهداف الهايكو كانت جمالية رؤيوية. وليست أيديولوجية ضيقة. وأمام الجمال تندحر الأيديولوجيا وتنهار حدودها والقيود، ولهذا كانت حركته حرة في اتجاهات عدة ولعل في اختلافه عن شروط الشعرية المتعارف عليها عربيا وغربيا ما يفسّر بعض ذلك

[1] - كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، ص30

[2] -هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، ع353، أبريل 2005، ص 5

أولا"([1]) بعد أن أفادت من حركية الوسائط التقنية الجديدة التي صهرت الحدود، وفتحت الخصوصي على العام داخل ثقافة كونية إنسانية تم فيها كوكبةُ التلقي الجمالي، وقضاء تدريجي على التوجس المتحفظ من أي حساسية ثقافية تأتي من الآخر. ف" برزت أشكال جديدة باعتبارها نتيجة دينامية داخلية، تعكس الدينامية نفسها التي تشهدها حركة التاريخ، والسيرورة التي آلت إليها تلك الحركية، باعتبارها نتاج ظروف ذاتية وموضوعية، ما يعني أن وراء أي شكل جديد تقبع فلسفة، أو رؤية معرفية، هي التي تتحكم في تحويل الأشكال وولادة أخرى. لقد بات من الطبيعي أن بروز أي شكل، يحمل فلسفته الخاصة به، وإن يرتبط بما سبقه، ارتباطا تفاعليا تطوّريًّا، فهل اعتماد **الهايكو** اليوم له ما يبرّره تاريخياً إذا ما اعتبرنا أنه زمنياً لاحق على قصيدة النثر، التي كانت نتاجاً طبيعياً لقصيدة التفعيلة؟"([2]) كما استفهمت الباحثة الجزائرية آمنة بلعلى، وهو تساؤل يطرح فكرة المهاد النسقي الذي وضعته قصيدة النثر، ومن قبلها قصيدة التفعيلة لانتشار **الهايكو** العربي عبر تحولات ثقافية وتكنولوجية أثرت في المخيال وفي الذائقة الشعرية على حدٍّ سواء.

لم يعد المتلقي العربي والعالمي في عصر السرعة، والتدفق الإعلامي والمعلوماتي، والرسائل القصيرة يستمرئُ النصوص الطوال، والفكرة التي تأتي بخَرَاجِها الدلالي بعد أكثر من عبارة... ونص الهايكو الوامض، ببساطته، وطبيعيته، وشفافية لغته، وكثافته المتوهجة القصيرة والدالة في لفتة توليفية لا تخلو من حكمة وعمق، صارت جديرة بأن تستجيب لمتطلبات هذا المتلقي الجديد، داخل هذه الأنساق الجديدة المختلفة.

وعلى الرغم من شفافية هذا النمط من الكتابة، وحياديته الرائقة الذائبة في صفاء الطبيعي، والانطباعي والمباشر فإننا لا ينبغي أن نتصوره خلوًا من أي فلسفة، أو قصدية ثقافية، أو تحيز لوجهة نظر معينة. غير أن كل ذلك يتشكل في كنف تصورات جديدة مختلفة، بل ومضادة لأنساق ماضوية تم تجاوزها" فالكلمة الواضحة في الهايكو لا تستعمل لوضوحها، بل لأدائها دلالة أبعد من الوضوح، وهذه سمة أخرى من سماته. إن كل زهرة وفراشة في الهايكو، وكل حبّة رمل، وكل شجرة تمثل صورة مصغَّرة للحياة التي نعيشها"([3])...غير

[1] -بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، مجلة إلكترونية فصلية، www.poetryletters.com س 1، ع 3، تموز 2015 ، ص ص 47، 48

[2] -آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ص ص، 136، 137

[3] - بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ص 48

أن خلفية هذا التوجه الثقافي الجديد لا تبرز بشكل سافر، ولا تكشف نفسها بوضوح في نص الهايكو إلا بعد قراءات فاحصة يتم من خلالها تقطير النسق الضدي الرابض في ثنايا ذلك النص من غيره.

يقول الشاعر الجزائري وأحد رواد هذا اللون الشعري الجديد (معاشو قرور) في مجموعته «هايكو اللقلق»:"

فَرْشتُهُ الخضراء أبي-

حين الوفاة يوصي بها،

لفزّاعة الحقل"([1]).

يبدو النص في ظاهره على درجة عالية من التقرير الشعري المحايد الذي يعكس وقائع من الحياة بحيادية عين شاعرة تلتقط ما تقع عليه من مشاهد لا تخلو من شعرية في خامتها الطبيعية حيث لا تتعدى مهمة الشاعر أبعد من أن يميط لثاما شفافا عليها لتتجلى. فظاهر الخطاب أن أباه وهو على فراش الموت يوصي بفرشته الخضراء إلى فزاعة الحقل في مفارقة شعرية لافتة يحفل بها المقطع الأخير. وهو المقطع الذي ينزاح به (الهايكست) دائما نحو إذكاء بلاغة المفارقة المتوهجة في بنية شعر الهايكو. رغم ما توصف به هذه الشعرية من تخففها الواضح من ثقل البهارج البلاغية والجمالية واللغوية عامة.

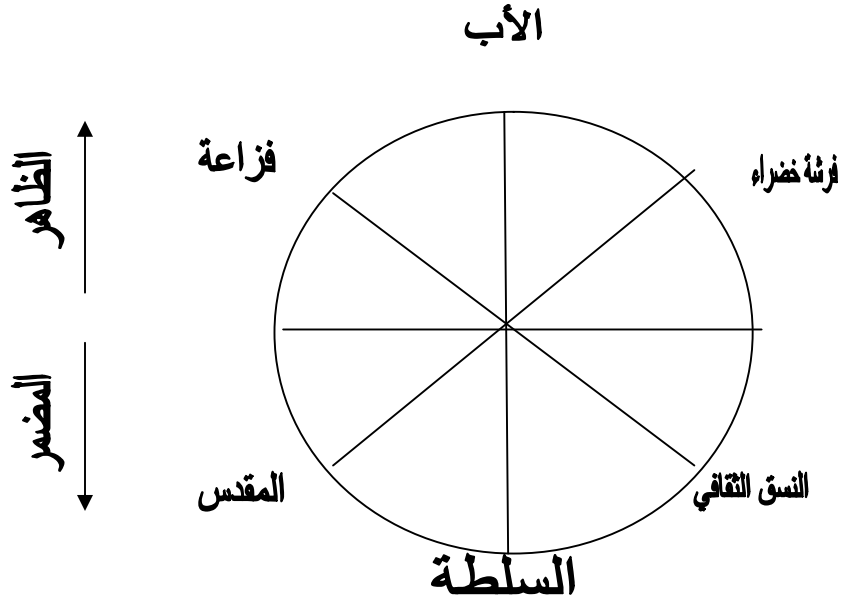
إن القراءة الكاشفة لطَوِيَّات هذا الهايكو الذي يبدو ساكنا" لكنه يختزن طاقة حركية تكمن شعريتها في هذا اللبس الكامن بين الصمت الظاهر والحركية المضمرة، بين التعبير المقتصد لغويا والدلالة المطلقة ذهنيا"([2])، تضيء خلفيات عديدة لرؤيا شاعرها الجديد. ففي هذا المقطع تسفر السلطة الأبوية عن ديمومة آثارها، واستمرارية وصايتها التي لا يُبلي مِنْسَأَتَها الموت، ولا يفلُّ الغياب من حضورها الفاعل في وجود الخلف بعد موت السلف. وهو حين يختار رمز (الفزاعة)([*])، وكأنه يومئ إلى استمرارية رهبة السلطة الأبوية حتى بعد وفاة

[1] -معاشو قرور، هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 57

[2] - بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، ص 48

([*]) - تحيلنا رمزية الفزاعة في هذا الخطاب الوامض إلى تجليات النسق الثقافي الأزلي وأثرها السرمدي في سلوكيات الأجيال المتعاقبة داخل جماعة بشرية معينة تحكمها ثقافة معينة، بحيث يغيب المؤثر والفاعل السردي في السردية الكبرى ويبقى الأثر. كما تحيلنا أيضا إلى ما يصطلح عليه السلوكيون المعاصرون بنظرية «القرود الخمسة Five Monkeys Theory » كما مر بنا آنفا.

من يمثلها واقعيا. فهي تظل محافظة على مهابتها في أشكال رمزية أخرى تحل محلها وتوهم ببقائها وكأنها لم تغب عن وجودنا. وهو حين يختار (الفرْشة الخضراء) من كنوزه التي أوصى بها إلى ذلك الرمز الدال، فهو يتوسّل بـ(المقدس)، كدأب أي سلطة تتمسح بأعتاب الغيبي كي تسترفد منه هالتها الرادعة وثقلها الرمزي الوازن . يختفي النسق المضاد الفاضح لنسق الأب في ثنايا هذا النص الذي يختلف ظاهره عن مضمره، فالظاهر يعرض صوتا لذاتٍ محايدة، تكتفي بالنظر للواقعة دون ما يطلق عليه السرديون أي «تبئير» رؤيوي. أما ما يخفيه النص ويميط التحليل اللثام من فوقه، فهو كشف عن وعي مضاد يفضح ميكانزمات أنساق ثقافة لا تزال تهيمن.



لقد جاء نص الهايكو كي يسهم في دعم ما دشنته قصيدة النثر العربية من أنسقة جديدة تبدو مضادة ومختلفة عن أنساق الشعر السابق، ومن أهم ملامحها انزياح تمركزات الذات إلى هامش الخطاب، بل كسوفها التام في بعض الأحايين.." فلقد كان الشاعر العربي وحتى في الموضوعات الأكثر إيديولوجية أو واقعية أو سياسية أو دينية هو الصوت المهيمن، فكل شيء كان يُنظر إليه من داخله، ولا يزال القارئ العربي يسأل عند قراءة أي قصيدة ماذا يريد أن يقول وهل هو حزين أم سعيد أو وحيد أم نرجسي..."([1]).

تعتمد قصيدة الهايكو على التجربة في مقاطعها الثلاثة التي تجسدها عبر الأسئلة التي يمكن أن يمثلها كل مقطع (أين؟- ماذا؟- متى؟) وهو " أمر أساس بالنسبة لتجربة الهايكو. هذه العناصر الثلاثة هي [بتحليل لهايكو الشاعر الياباني الرّائد (باشو)] :

أين؟ على غصن ذابل

ماذا؟ يجثم غراب وحيد

متى؟ مساء الخريف الآن"([2]).

وقد ينزع شاعر إلى عدم اعتماد هذا الترتيب لكنهم في الغالب يعتمدون على المحددات الزمكانية والحدث المشهدي الذي يكشفه سؤاله عنه بماذا؟... وقد يستبدل ضلع من أضلاع المثلث بتكراره في الزمان وفي المكان...وقد يلجأ بعض الشعراء العرب –مثلا- إلى الانتهاء من المقطوعة بسؤال : من أو ما؟ الفاعل السردي في الحدث الذي يتم إرجاؤه، والكشف عنه في آخر مقطع إمعانا في تشويق المتلقي لمعرفة من يدور حوله الكلام، وإذكاءً لفضوله وتوقعه الذي يخيب عادة عبر شعريةِ مفارقةٍ بارعة ، كما نقرؤه في مقطع للشاعر العراقي عبد الستار البدراوي:"

يعانقني بحرارة.....ماذا؟

ذاك الذي يعيش بداخل قميصي.....أين؟

[1] - آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، ص 150
[2] - كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، ص 83

ظلُّ مخيلتي.....من/ما ؟"([1])

أو كما كتب الشاعر السوري باسم القاسم :"

فجر صافٍ .....متى؟

قليلا ...وينبت أنملةً...أنملةْ...ماذا؟

ظلُّ السّارية..... من/ما؟([2]).

وفي معرض حديثنا عن الأسئلة الثلاثية التي تحرك مصاريع الهايكو، فإننا نلمس في السؤال : متى؟ إحالة دائمة إلى الزمن الحاضر، فالهايكو هو تجسيد لمشهد حي يرتسم أمام عين شاعره، وقصيدة النثر فيما صارت إليه من تناسخاتها النسقية الجديدة تطفح بشعرية المشهد والتفاصيل الآنية التي يتم إحالتها وتحيينها الزمني في الحاضر(كما رأينا ذلك في عمل للشاعر الجزائرية سليمى رحال)، فالشاعر الجديد، كما هو شأن شاعر الهايكو منذ باتشو الذي ينهي قصائده دائما باللفظ الظّرفي الدال على الزمان (الآن)، لا يلجأ للماضي كي يفسر سيرورة ما آلت إليه كينونته، وما آلت إليه حوادث التاريخ إلى الحاضر. وهو لا يسترجع كي يحنَّ إلى اكتمال أو امتلاء أصلاني ماضوي قديم حنين مياه الصيرورة إلى نبعها الأول. كما أنه لا يستشرف ولا يتطلع إلى فراديس موعودة، وأحلام تنتظره على أعتاب الغيب العالية...إنه شعر لا يريد أن تفلت منه اللحظة الحياتية الحرَّى من قبضة بصيرته، لتكمن شعرية الهايكو دائما في تجميد صورة متحركة يتم التقاطها بخائلة شعرية مدرَّبة قبل أن تتماثل إلى تدفقها العادي في نهر الحياة. إنه حاضر فائق الحضور وفائض عنه إلى درجة لا تحملنا على الاطمئنان لثباته، فهو بين الصيرورة والتاريخ الفالت" وقد اخترع بيغي Pégy اصطلاحا لهذه الصّلة، بين ما اعتبره الأبدي والتاريخ هو L'Internel؛ إنه اللامتناهي-الآن، L'intempersif.أو هذا الآن الذي ينتقل في كل أبعاد الزمن، من مستقبل وحاضر وماضٍ، مؤسسا حضور الكائن بالنسبة لكينونته أولا. الآن هو الراهن، كما دعاه فوكو: L'Actuel ...ولعلّ دولوز يتمسّك أكثر بمصطلح صديقه فوكو. لأن الراهن يختلف عن الحاضر. فالحاضر يأتي ولا يلبث أن ينقضي، بينما الرّاهن هو ما يوشك الحاضرُ

[1] - ينظر مجلة رسائل الشعر، ص 62
[2] - المرجع نفسه، ص 63

أن يأتي به ثم يتراجع عنه"([1]). ونحن إذ نقرأ مشهدا مشعا مقتطفا من غصن الحياة الملتهب نشعر بوحشيته واختلافه عن نسق عُرجونه مهما كانت ألفاظه وتراكيبه التي وُصف بها تبدو عادية، بلا تحريك تعبيري، وبلا انزياح يعتري لغتها الواصفة. وكأنه حاضر لم يحضر أبدا، ولم يشهده إلا شاعره ... إنه حاضر حلمي خاطف يفلت دوما إلى الأمام، ويوحي لشاعره أنه لم يكن، بل لا يزال...حاضرٌ تظل الحواس تمسك به وهو يفلت منها. كما نقرأ نموذجا متميزا منه في شعر الجزائري (الأخضر بركة:"

سيفوتني ما حييتُ

سماع أنين الصخرة

تجرحها قطرة ماء"([2]).

والمقطع الشعري الأخير من مجموعته الشعرية التي وسمها بـ«حجر يسقط الآن في الماء» والعنوان شاهد كُبَّار على اللعب الشعري على ديمومة زمن حاضر خاطف (يسقط الآن) كي تبتلع لحظةٌ وامضةٌ (أوقيانوسًا) من الرموز والدلالات التي لا يكفيها ديوان شعري بأكمله يحاول أن يستمهل حجرا وهو يسقط في الماء كي يبوح بكامل أسراره الشعرية الخبيئة.

ولعلّ بابتكار صفة الرّاهنية للشعر الجديد وتكريس تداولها أكثر من المعاصرة إمعانا للتفريق بين التاريخي، والصيروري، ذلك أن الشعريات الجديدة تقارب حاضرها دائما بشكل لا تتناهى معه إليه إلا بانقضائه هو، وانقضائها، هي، إلى تمثله بشكل يوشك أن يكونه. إنه ابتكار للحياة في الحياة وبأدواتها وداخل أطرها دون تعالٍ عليها بالتطلع إلى مستقبل أفضل تصير إليه، أو الإعراض عنها بالحنين إلى ماضٍ تخلت عن أصوله. لتظل الحياة في عنفوان لحظتها المتكوثرة مرتع شعرية شاعر الهايكو، ويظل يركض خلف كل شاردة وواردة في دروبها الفائرة العاجَّة بإلمعاتِ صُورٍ ذات حافزية مثيرة ومستفزة للشاعر. كما حرَّضَ يوما ما الفرنسي رولان بارت شعراء أوروبا لكتابة الهايكو واصفا إياه بأنه مثير للغبطة:" فكم من القراء الغربيين لم يحلموا بأن يَسِيحوا

[1] -جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة؟، ترجمة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، بيروت، من المقدمة، ط1، 1997، ص 18

[2] - الأخضر بركة، حجر يسقط الآن في الماء، سلسلة منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية،ع 9، 2015، ص 24

في الحياة وبأيديهم دفترا يسجلون عليه، هنا وهناك، انطباعاتهم، حيث الإيجاز يضمن الكمال، والبساطة تشهد على العمق !! "([1]). فقصيدة الهايكو طريدة الشاعر المتأمل، وثمرة سياحة روحه في الطبيعة وفي الحياة كما ارتسمت إحداها يوما في عين الشاعرة الأفغانية العربية (لاجورد عبد المجيد) حين رأت فقالت:"

الرياح القوية

تهدي الشجرة ثوبا

من حبل الغسيل"([2]).

الفعل المضارع (تهدي) يدل على حاضر مستمر وممتد في اللحظة الملتقَطة من زمن تمَّ توقيف مجراه في المشهد. مع أن الرياح القوية ضربت بقوتها العاتية المكان، وتم اجتثاث الثوب من حبله إلى الشجرة، وانتهى الأمر، ولم يستمرَّ...ولا ينبغي له أن يستمرَّ...لكن شعرية المشهد الحي النابض لا تكتمل إلا بصياغتها التحيينية التي تبقيه مرتعشا طازجا، ليظل الأثر الجمالي في خيال قارئه دائم الحركة والإيحاء.

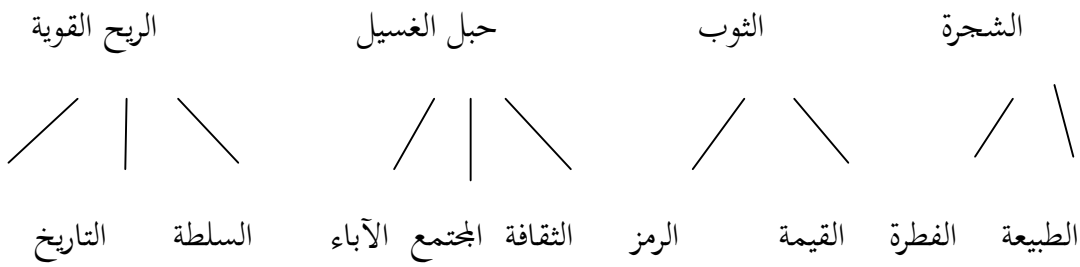
وهو ما حدا ببعض الباحثين الغربيين إلى تمثل الهايكو بمشهديته الوامضة العاجة بالحركة بوصفه كليب (clip) شعري ذلك أنه" جاء مُواكبا ...للانحلال التدريجي لحضارات (الديمومة durée)، فليس غريبا أن يزدهر في ثقافة (الفلاش)، (الكليب)، اللحظي، الظرفي والمؤقت حسب (آلان كروفرن) وهذا أمرٌ يُحتَمَلُ. غير أن (رولان بارت)، كما تمثَّل فنَّ الهايكو، وكما سنفهمه منه، يراه مختلفا تماما عن جماليات الكليب (l'esthétique du clip). فالهايكو عنده لا ينفي بتاتا (الديمومة)، الذكريات...وهو ليس كاسرا، جافًّا، وصاخبا، إنه: كتوم، غامض، ماكر، جذريٌّ ورشيق في آن...أما الكليب فهو اشتغال خالص على السَّطح الخارجي. إن الهايكو تجربة ذاتية وذهنية. فاللامألوف في الكليب مصطنع، ومفبرك في حين يتم التقاطه في الهايكو من العالم الطبيعي الذي يرتسم في عين شاعره...إن فن الهايكو يحررنا، في الواقع، من قيود

[1] - Plusieurs auteurs, La Nouvelle revue française de Jean Paulhan: (1925 - 1940 et 1953 - 1968 ..., Sous la direction de Jeanyves Guérin, Ed. Le Manuscrit, 2006 p 75

[2] -لاجورد عبد المجيد، وددت أن أكون شجرة، ص 102

خطابنا الغربي... من ثقله ومن ضراوته"([1]) كما يقول بارت وهو يبسط لنا تصوره للهايكو، وفضائله وأفضاله على الشعر عامة، وعلى الخطاب الثقافي الغربي خاصة. وهو بهذا التعريف يبدي موقفا مدافعا عن عمق فكرة الهايكو، وعمق تصميمه، وبعد نظره...فعلى الرغم من البساطة، والمجانية التي تبدو لنا موغِلة في المباشرة إلا أن القراءة النافذة المتأنية تدرك أن وراء أكمة هذا التوصيف الماكر –بوصف بارت- ما وراءها" إنه شعر بلا أفكار، ومع ذلك فمن الممكن أن توجد به أفكار من تلك التي تحدث عنها (أسوجي آسو) أحد دارسي الهايكو البارزين [بقوله:] وحتى لو وجدنا فيه فكرة، فستكون شيئا متغلغلا في ثنايا العمل الفني كله مثل الهواء"([2]).

وحين نقف مرة ثانية عند المقطع السابق للشاعرة (لاجورد عبد المجيد) نشعر بأن النص لا يمكن أن تتوقف قراءته عند مجرّد ريح قوية تهبُّ في المكان لتقتلع ثوبا من حبل غسيلٍ وتكسوَ به شجرةً. إننا أمام معادلة نسقية مكتملة العوامل رغم أنها تبدو بشكل خفي خافت كعوالم الهايكو تماما:



إنه هايكو الموقف الذي لا يخلو من براءة التشكيل العفوي، والنقل الفوتوغرافي المنزَّه عن أي فكرة مسبقة، أو إيديولوجيا موجِّهة. فالشجرة/الأنثى الثابتة التي لا تتحرك ولا تملك أن تغير موقعها وتتفادى ما لا تريد أن يقع عليها تتقبل عن طواعية ما يوضع عليها.

إن حبل الغسيل هنا ليس أكثر من السِّجل النسقي الذي يكسو الطبائع رموزا وقيما ونعوتا وتراتبيات وتفاضلات وقوانين تحددها الجماعة في التاريخ...حين تتحرك الثقافة بقوة السلطة (الرياح القوية) باتجاه الطبيعة الثابتة، لتمنحها حضورا جديدا. ففي النص فضاء صناعي ثقافي، وفضاء طبيعي يتوسطهما أثر

[1] - Yves Vadé, Poétiques de l'instant, Presse Universitaire de Bordeaux, 1 janvier 1998, p146

[2] - كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، ص 21

متحرك (الرياح/القوة) التي تحكم العلاقة بين الطبيعي والثقافي. لكن النص الشعري لا يطرح هذا الموقف بشكل معلن، بل ولا يتقصَّده أحيانا باعتبار أن الشاعر الجديد لا يلج إلى عوالمه التخييلية عبر المدخل الوعظي الإيديولوجي الصَّائت، لكن الشاعر الجديد وهو محمول فوق أنساق ثقافية طافرة بفعل التحولات الكونية المتوالية يجد نفسه يجترح نصوصا تختلف به عن متون الذاكرة، ويجد حواسه بعفوية المداخل المتعددة والمفتوحة للنص الشعري أكثر حرية في التقاط كليشيهات من الحياة .

لقد ساهمت تجربة الهايكو اليابانية في تلقيم قصيدة النثر العربية بتلك المسحة الشعرية الحلولية في الطبيعة والأشياء حين تسحب الذات ظلالها من الخطاب- وهي المتكوثرة حول أسئلتها ونظرتها إلى الوجود وقلقها فيه- لتتجلى الموجودات بتمظهرات غير مألوفة... بعد أن اندلعت الأضواء في الفراغات الرابطة بين علاقاتها التي كانت معتمة ومشغولة بالأفكار والأنساق والصور النمطية الكبرى التي ظلت تحكم المسميات ومدلولاتها وتآلفاتها داخل النسق السوسيوثقافي الأكبر. ومن ثم أمكن إزاحة التمركز حول الذات بوصفها هوية نووية صغرى داخل الهوية الجمعية وتخفف الخطاب من توتره اللغوي، واكتنازه البلاغي العارم، ووعظيته التي تحيل دائما إلى السياقات الخارج نصية إذ صارت تضيق بها قصيدة النثر التي لفحتها نسائم تجربة الهايكو اليابانية بخفتها وانسيابيتها وشفافيتها. كما نقرأ مثالا شاهدا على التداخل الكبير بين الهايكو وقصيدة النثر الوامضة عند الشاعر العراقي عذاب الركابي حين يقول:

"لا تحضرُ الزنبقةُ

مجلسَ الشمسِ الّتي

تغتابُ العصافير !!

* * *

يمتحنُ

العصفورُ حُنجرتهُ ،

بأغنيةٍ قديمةٍ ،

على شبّاك عاشقْ !!"([1]).

وهو تداخل يجعلنا نقف أمام مزْج ملتبس من الشعريات التي تختلط فيها تجارب الهايكو الأصيل وفق ما تجسَّدَ في كتابات آبائه وباعثيه اليابانيين، وتجارب قصيدة النثر الومضة بمختلف تجلياتها. فهناك من يقحم تعريفه التصنيفي لنصه على أنه (هايكو)، ونصه لا يقترب البتَّةَ من تقنياته وإيقاعاته المتعارف عليها داخل هذا المِنْشَط الفني المجتلب....غير أن روح الهايكو وأرومتها الموضوعاتية والفنية قد فاضت وتم تشرُّبها داخل هذه التجارب. على غرار تجربة (عذاب الرّكابي) التي استشهدنا بمقطعين منها حيث اكتملت الصورة الشعرية فيها بعبارات موجزة، وبألفاظ متداولة لا يجنح الشاعر فيها إلى اختيار الغريب والشارد وغير المطروق في معجمه الشعري...ومن شأن نص تنحسر فيه مساحة السواد، ويُكتفى فيه بكلمات معدودات محدودة، أن تتوتر طاقة الإيحاء الكامنة في نصه متناسبة عكسا مع كل اختزال لفظي يتقصَّده شاعره ...أوَلسنا نستذكر دائما مقولة (النفّري):" كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة "([2]) ؟؟؟ لنصل بالنتيجة المستلهمة من قراءتنا لها مرة أخرى إلى أنه كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤية أيضا، بل واختلفت وتجددت.

وليس بعيدا عن هذا الاقتراب التعاشقي بين تجربة الهايكو وقصيدة النثر الجديدة، نقرأ مقطعا شعريا للمصرية (إيمان مرسال) تقول فيه :"

بيدِه من شَعري...

شدَّني رجل كان قد رآني أغرق

بعد أن كنت أمشي

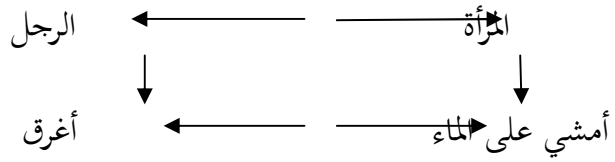
على الماء"([3]).

[1] - عذاب الركابي، رسائل المطر، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص ص، 7، 8

[2] - علي زبعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 1984، ص 40

[3] -إيمان مرسال، حتى أتخلى عن فكرة البيوت، دار شرقيات، القاهرة، دار التنوير، بيروت، ط1، 2013، ص 81

يقترب الأسلوب الشعري في هذا المضرب من الأسلوب الذي يعتمده عادة شعراء الهايكو حين يقتحمون فضاء البوح بالإحالة إلى ما ومن سيتقدم ذكره –عكس ما نألفه في الخطاب العادي- حيث يتم إرجاء المشار إليه إمعانا في التشويق، وإذكاء لحاسة التطلع لدى القارئ بتعليق المشار إليه، من جهة، ومن جهة أخرى إعادة لترتيب المشهد في ذهن الشاعر بتقديم مضافات، وأشباه جمل على حساب الجملة الرئيسية التي تحمل الموتيف السردي الدال والرئيس، وهي سمة أسلوبية تكاد تضطرد عند لفيف هامّ من شعراء هذا اللون الجديد لأهمية بعض المداخل الثانوية للمتون، وإمعانا في إزاحة نمطية الأنساق السردية المألوفة في النص الشعري الجديد، وفضلا عن ذلك إيغالا في الإيجاز والتركيز عبر اقتحام المتن السردي الشعري من عمقه واعتماد الحذف بالإحالات المباشرة إلى غائبين ووقائع لم تُذكر، وهي ظاهرة فنية تكرَّست عبر نصوص الهايكو خاصة....مثلما افتتحت إيمان مرسال نصها بـ : (بيده من شَعري)...لتختصر بهذا المدخل قوة الجبروت الرمزي الذكوري الذي يُحكم قبضته على وجودها وحريتها. وهي إذ تقول : (شدَّني رجل كان قد رآني أغرق) تضع هذا المشهد في مواجهة مشهد آخر مضاد، ومناقض له تماما : (بعد أن كنت أمشي على الماء)... ففي نظر الرّجل الذي يحدّق في المرأة من خلفية ثقافية متعالية ترفعه الوصاية الفحولية عليها وعلى كينونتها التي توصف دائما من قِبل الرجل النسقي، أو النسق الرجولي أنها ضعيفة، هشة، تابعة ومحظية ومحروسة بعين الذكر كي تظل دائما وهي بهذه النعوت تحت رعايته كي لا تغرق.



إننا وفق هذا التحليل سنصل إلى أن الغرق معطى ثقافي مفترض...إنه ليس غرقا في الواقع...إنه غرق مختلق ولا يرتسم إلا في عين المهيمِن ولا يتجلى مشهديا فوق الرَّكح الذي أرست الثقافة هياكله ...كما أنه غرقٌ يتطلب قوةَ شدٍّ وضبط نسقي محكم كي يعدِل أي ميلان، ويعيد كل انحراف إلى الجادة ...ومن زاوية النظر الأخرى ينقلب المشهد على ظهره .حين تختلف زاوية التحديق الجديدة غير المعتدِّ بها سلفا في الثقافة

الذكورية الغالبة ...إنه تحديق الأنثى الخاص والمختلف والحر...إنها لا تغرق كما رأى الرجل...إنها تمشي على الماء... وتخطو في دروب حياتها مبتكرة مسالكها بعيدا عن معالمه وتوجيهاته...إنها تمشي على الماء لأنها ترى الأشياء بعينيها لا بعينيه، وتقول الأسماء وتضع المعاني بنفسها من معجم روحها لا من معجمه الذي يُسمي ركضها الواثب فوق الماء غرقا. كما يُسمي الحاكم اليوم أي حراكٍ اجتماعي بالفتنة، ويسميه صنَّاعه بالثورة...إن الصراع اللغوي المعجمي حول تسمية الأشياء واحتدام التجاذب عبره هو صراع إرادات تريد امتلاك قوة التمثيل الثقافي في الوجود وفي الموجودات من خلال اللغة. وهو ما يذكرنا هنا بموقف الشاعر البرتغالي الكبير (فرناندو بيسوا) الذي يريد أن يُفرغ هذا الاحتدام من محتواه، ويبطل مفعول السلطة بإبطال مفعول آليات الإحالة التي تعطي للأشياء معاني تُدلِّسُ على حقائقها :"

في كل مرة أُحَدِّق

.....

وأنا الذي لا أشبههم أبدا

.....

في كل مرة أنظر إلى الأشياء

وأفكر في فكرة هؤلاء عنها

أضحك كجدول ماءٍ يرنُّ رقراقًا على حجر

لأن المعنى الوحيد المختفي للأشياء

هو أنْ لا معنىً مختفٍ لها "([1]).

أي ليس لها معنى سابق ومتعالٍ يجده الشاعر في الأشياء أو توجِدها له الثقافة والميتافيزيقا عبر اللغة في تثبيتها لتلك الأشياء والموجودات والظواهر ، كما يقول هو نفسه في القصيدة ذاتها. حين يثور ساخرا على

[1] - Aimberê Quintiliano, Sur la théorie phénoménologique de l'intuition, Volume 2, op.cit, p 5

ظواهر التحديق بالنيابة عن الذات في الثقافة لتصير (عينُه هو) مرجعَ معارفه وجمالياته وغبطته بوجوده...(في كل مرة أحدّق/أنا الذي لا أشبههم)...وهو ما تراهن عليه قصيدة النثر الراهنة، ويراهن عليه شعراء الهايكو داخلها حين تختلف بهم نظرتهم إلى الشعر وإلى العالم داخل الشعر إلى ابتكار علاقات جديدة بين المرئيات في الذات لتتجلى بصورة تستنفر أُلفَتَها كي تخرج من برواز التصورات السابقة التي وضعتها وجهة نظر الأسلاف عنها داخلها... هي تجربة تبدو في منتهى البساطة، وفي غاية العفوية لكنها لا تؤتى إلا بمكابدات تأملية جريئة، وتدريب وانهمام مستمر لتشذيب الذات واللغة مما يحجبها عن شفافيتها التي تؤهلها كي تنظر من مرقاب مختلف لما كانت تطل عليه عادة.

4-2 قصيدة النثر تحت أثر الفراشة :

يعد (أثر الفراشة أو تأثير الفراشة) من أهم وأغرب وأطرف النظريات الجديدة في الفيزياء والفلسفة المعاصرة، وخاصة في نظرية الفوضى أو (الشّواش) التي عرفت انتشارا مدويا، وإقرارا برجحانها النظري والتطبيقي أواخر القرن الماضي. فالفروق الطفيفة في أنظمة الكون أثناء شروطها الابتدائية التي لم تكن ذات تأثير مذكور في ديناميكية هذه الأنظمة، سيتطور وينمو ويكبر تأثيرها بشكل بالغ وخطير في أزمنة لاحقة وأمكنة مختلفة. وهذا يعني أن" تغييرا بسيطا في نسق ما في لحظة معينة يمكن أن يولِّد سريعا تغيرات كبرى وغير متوقعة، وهو ما يجعل من مثل هذه الأنساق، أنساقا فوضوية في الظاهر، بسبب تقلباتها المستمرة، وتغيراتها الفجائية... فسرعة الرياح، واتجاهها، ودرجة الحرارة، والضغط، والرطوبة ....ثم هذه التغيرات تُحدث أخرى على المستوى الإقليمي، وهذه لا تلبث أن تتسع لتشمل القارة فالمحيطات ،وبعدها حالة الطقس للأرض كلها ... بفعل (أثر الفراشة Effet papillon)؛ أي كيف للفراشة التي تحرك الآن جناحها بالصين أن تتسبب بعد مدة في ظهور عاصفة ممطرة بنيويورك ؟....ونعرف في تجارب الحياة وتاريخ الإنسان كيف يكون في بعض الأحوال لحدث بسيط ومحدود آثار هائلة على المستويات الكبيرة، ولعل هذا ما يعنيه المؤرخون بمفهوم الحوادث –غير المتوقعة- للتاريخ Les accidents historiques"([1]).

ويبدو أن قصيدة النثر وفق مآلاتها النسقية الحاسمة في الثقافة العربية لا يستجيب تطورها إلا لمثل هذه النظريات التي انبثقت من مخابر البحث العلمي وصارت تُستثمر اليوم في الفلسفة وعلم الاجتماع والاقتصاد والسياسة . ويبدو أن توجس السلفيين الأوائل من استفحال ظاهرة قصيدة النثر وانتشارها كظاهرة جمالية في الأدب العربي أصبح اليوم مُبَرَّرا وفق هذه النظرية من حيث لم يكونوا يدرون حينها. فالإزاحة الطفيفة في نظام جمالي معين داخل أنظمة ثقافية أشمل داخل مجتمع وأُمَّة أكثر شمولا من شأنها أن تحدث انهيارات وانقلابات مهولة في عدة أبنية وعلى أكثر من صعيد...أو من شأنه –على الأقل- أن يكون مصاحبا لهذه التغيرات المتتالية التي اعترت وستعتري تلك الأبنية. وسيغدو ما كان متناقضا على مدار السنين مؤتلفا ومنسجما.

[1] - إلياس بلكا، الوجود بين السببية والنظام ، هرندنن فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1 ، 2009 ، ص 314

إن نظرية الفوضى أو علم الفوضى science de chaos ، هو " نوع من التحول في العلم الغربي الذي كان كمّيا بالدرجة الأولى، وينزع نحو حساب الكمّ ودراسته، ويهمل الكيف والخصائص الكيفية للأشياء. ومن نتائج هذه النظرية أيضا أنها أعادت الاعتبار للصيرورة والحركة والتغير، بعدما كان العلم الكلاسيكي يطور رؤية للطبيعة تتميز بالثبات والتوازن والاستقرار. ولذلك فإن الفوضى بالنسبة لبعض الفيزيائيين، علم الصيرورات والتطورات أكثر مما هو علم الأحوال المستقرة"([1]).

وقصيدة النثر التي لا تستقر على معيار، وتتعدد تجاربها بتعدد مبدعيها ومبدعاتها... ويظل مَدُّها الشعري زاحفا إلى تخوم آمادِ أزمنة الثقافة العربية وقد هدَّت سدود الأنساق الثابتة، ومِتْراسَ النموذج الأبوي الرّاسخ توشك أن تقول لنا: لقد غير العِلم العالَمَ، واستجاب الكون لحقيقة أنْ لا نُظمَ ثابتة تظل تحكم حركة الظواهر بشكل محسوب ومرصود ومتوقَّع... لقد غير العلم وهو الموسوم بالشمولية والدقة والنظر المقياسي الموضوعي المقعَّد من تصوراته السابقة، فكيف يتوجس الشاعر والفنان والأديب من أن ينتصر للتغيير، والتجاوز، والغيرية، والاختلاف المضطرد.

لقد ظل الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش ممن يعارضون قصيدة النثر، ويترددون في الاعتراف بشعريتها وإيقاعها وانتمائها الأجناسي الهجين كما رأينا آنفا في فصول هذا العرض إذ بدا أنه كان يوما يتصدّر لفيف الشعراء المواجهين لقصيدة النثر مُباهلاً وهو يطلب من شعرائها المبارزة الحاسمة (نصا بنص) في سبيل دحض قصيدة النثر ومحق أباطيل شعريتها محقا مبرما في نظره. وهو الذي كان استفهم يوما ساخرا ومفرغا مصطلحات قصيدة النثر من محتواها بقوله :"هل شرح الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج: تفجير اللغة؟ وهل أوضحوا مفهوم «الموسيقى الداخلية» في إصرارهم على احتقار الإيقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر"([2]).

لم يقرّ محمود درويش يوما بانتماء قصيدة النثر إلى إقليم الشعر. ولم يعترف علنا -في كتاب، أو بتصريح صحافي أو عام- أنه تراجع عن أحكامه الحاسمة التي أطلقها يوما في حق هذا الجنس الطارئ على ثقافتنا. على الرغم من أنه رحل " وهو على علاقة جيدة مع من يراهم (أفضل شعراء قصيدة النثر). أزعم، كذلك،

[1] - إلياس بلكا، الوجود بين السببية والنظام، ص 309
[2] - أحمد بزون، قصيدة النثر العربية ، الإطار النظري، ص 110

أن أقرب الشعراء العرب إلى ذائقته، في مرحلته الأخيرة، هم أولئك"([1]) كما يقول أمجد ناصر الذي اعترف محمود يوما بشعريته بهذا الجنس الذي اعتمد فيه تفجيرات عارمة للغة، وإيقاعية داخلية عالية وعارية من أي صخب إيقاعي نمطي. فما الذي حدث لموقف محمود درويش من قصيدة النثر حين ينتهي في شعره إلى أنساقها وينخرط فيما تهدف إليه من أنماط تَمَثُّلٍ شعريٍّ جديد للذات وللوجود؟ ولماذا يُحجم عن وسْم ما ظهر في كتاباته الأخيرة بقصائد نثر وهو الغارق في أتونها من رأسه إلى قدميه؟.

من أواخر ما صدر للشاعر محمود درويش مجموعة غريبة ومختلفة اللون والشكل والمحتوى عن سائر عناقيده الإبداعية المتدلية للمشهد الشعري العربي، مجموعة بعنوان (أثر الفراشة) ثم يردفها بعنوان فرعي يتحدد من خلاله ما يسميه السميائيون بالتعيين الأجناسي للأثر وقد اختار لفظة (يوميات) ليسم بها تحديده لجنس ما كتب. ونحن إذ نحاول أن نقرأ هذه المصاحبات النصية في عتبة الدخول إلى هذه المجموعة، فإننا لا نعْدِم منطلقاتٍ تصوريةً بدئية مفادها أن اختياره لهذا العنوان بالذات وفرعه لم تكن (رمية نرد) ، وهو الذي كان دائما يريد من قصائده ألا تنتهي. وإذا كان الناقد الغربي ميشال هاوسر يقول: " قبل النص هناك العنوان، وبعد النص يبقى العنوان" ([2])، فإن (أمبرتو إيكو Umberto Eco) يرى :" أن على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها Un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader"([3]) لنخلص من خلال ما حدث لنا بعد قراءة مجموعة (أثر الفراشة -يوميات) لمحمود درويش بدءا من عتباته الأولى إلى أن ما بقي بعد كل ذلك، هو أننا تهنا، وأكلت الحيرة صوابنا نحو وصول تأويلي مضمون لأعتاب خواتيم نصه. فمحمود درويش حين اختار (أثر الفراشة) عنوانا لنصه أراد أن يثير أكثر من إيحاء في ذهن قارئه وعلى مستويين: شعري جمالي- وفكري مضموني. الأول لما يوحي به لفظ (الفراشة) وأثرها الخفيف على الروح من جمال وخفة وأجواء ربيعية ملوَّنة حالمة ، وانتقال رشيق أنيق بين الحقول والمجالات الخصيبة دون حدود ولا قيود. وما يوحي بكل ما هو خاطف الوجود، وامِض الحضور دائم الأثر خالِده ليراوح معناه قرب دلالة النار/الخلود، الاقتراب/الغياب عند شاعرية النار كما فهمها الفرنسي

[1] -أمجد ناصر، محمود درويش وقصيدة النثر، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، العدد 90، آذار 2009، ص 111

[2] - بخولة بن الدين، عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، مجلة «سمات» Semat ، جامعة البحرين، مج 1، ع 1، ماي 2013، ص 105

[3] - Jules Gritti, Umberto Eco, Editions universitaires, Paris, 1991, p 108

(غاستون باشلارGaston Bachelard) ([1]). عبر برومثيوسية من يدنو من اللهب ويتوهج ويحتفي بتوهجه الفاني ليغيب في مسارب الصيرورة.

أما المستوى الثاني الفكري المضموني، فهو ما تشير إليه الدلالة العلمية الكاووسية الفوضوية من أن أي نظام معتدٍّ باستقراره وثباته معرّض لتأثير الفراشة ولصيرورة التغير المضطرد.

ومحمود درويش الذي كرَّس ملمحه الإبداعي عربيا بوصفه شاعر تفعيلة، والذي ظل وفيا لهذا النمط من البثّ الجمالي، يظهر في هذه المجموعة شاعرا بالنثر تحت أثر فراشةٍ شعريةٍ ما، زَجَّت به فيما كان يهيب بشعره أن ينزل إليه. ولأن العنوان بقدر ما يقدح شرارة القراءة ويزج بالقارئ في معمعان النص وفضائه العلاماتي العائم، بقدر ما يربك ويبلبل ويشوش تصوره الأولي للأثر حسب (إيكو)، فإن محمود درويش لم يُرد أن يقرَّ لنا مُسَلِّما بأن ما كتبه هو قصائد نثر، بل عدل عليها إلى العنوان الفرعي (يوميات). وحين يوغل القارئ في عباب هذا الكتاب يجد نفسه أمام سؤال لحوح عند كل نص: هل آل محمود درويش إلى شعرية قصيدة النثر في (أثر الفراشة) وبـ(أثر الفراشة) دون أن يعترف لنا بذلك علنا في تعيينه لجنس ما يكتب عند أعتاب الواجهة؟.

إن محمود درويش وهو من مبتكري نثرية الحياة، ومن مفجري شعرية اليومي في قصيدة النثر، ظل على الرغم من استماتته المبكرة في نقض شرعية قصيدة النثر يمشي في الخطوط الحافة بين السرد والشعر، وهي خطوط هشة ويمكن أن تكون مأهولة بتجاذبات آثار الفراشة التي يبدو أن شعريتَهُ خرَّت صريعتها في هذه المجموعة . إن (نثر الحياة) كما يقول (أمجد ناصر) يُمكن :" رؤيته، بوضوح، في أكثر من عمل له، خصوصا، في المرحلة التي دشنها ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيداً» وصولا إلى «أثر الفراشة» الذي أزعم أنه يُمثل حلول درويش في أرض قصيدة النثر من دون إعلان مسبق" ([2]). ويحتدم أثر الفراشة في هذه الشعرية حين نستشعر الحركة الطيفية المتذبذبة والسريعة في ارتحال نسق البث الشعري من الشعر العمودي الذي قلما التزم

[1] - ينظر غاستون باشلار، التحليل النفسي للنار، تر نهاد خياطة، دار الأندلس، للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984

[2] -أمجد ناصر، محمود درويش وقصيدة النثر، ص 115

به محمود درويش طيلة مشواره الشعري، والشعر بالنثر والتفعيلة ونحن نشايع بأعيننا حركة هذه الفراشة الدؤوب بين زهرة وأخرى، بين حقل وحقل. إنه شعر بالنثر كقصيدة نثرية تماما –على حدّ قوله- :"

صيفٌ خريفيٌّ على التلال كقصيدةٍ نثرية. النسيم

إيقاعٌ خفيف أحسُّ به ولا أَسمعه في تواضُــع

الشجيرات . والعشب المائل إلى الاصفرار صُوَرٌ

تتقشَّفُ ، وتُغري البلاغة بالتشَبُّه بأَفعالــها

الماكرة. لا احتفـاء على هذه الشِــعاب إلاّ

بالمُتـاح من نشــاط الدُوريّ ، نشاطٍ يراوح

بين معنـىً وعَبَث. والطـبيعة جـسدٌ يتخفَّف

من البهرجة والزينة ، ريثما ينضج التين والعنب

والرُمَّـان ونسيانُ شهواتٍ يوقظها المطر . لولا

حاجتي الغامضة إلى الشعر لَمَا كنت في حاجة

إلي شيء . يقول الشّـاعر الذي خَفَّتْ حماسته

فقلَّت أخطـاؤه . ويمشي لأن الأطباء نصحوه

بالمشي بلا هدف، لتمرين القلب على لامبالاةٍ ما

ضـروريـةٍ للعـافية . وإذا هـجس ، فليس

بأكثر من خاطرة مجانيّة. الصيف لا يصلح

للإنشاد إلاّ في ما نـدر . الصيف قصـيدةٌ

نثريَّةٌ لا تكترث بالنسور المحلِّقة في الأعالي"([1]).

ولكي يتمادى في تشتيت ذهننا عن اقترابه الشديد من أنساق قصيدة النثر وفي تمويه هوية هذا النص بالذات، يخبرنا بأنه كقصيدة نثر حين يعنون هذا النص هكذا (كقصيدة نثرية). وهو الذي ظل مستميتا جاحدا هذا المصطلح، منكرا له. أي أنه كتب نصا يشبه قصيدة نثر لم ينبغ له أن كتبها في حياته. ثم إنه يمعن في تحييد نظرنا حين يختار توزيعا طباعيا على البياض لهذا النص الذي يشبه قصيدة النثر بشكل مختلف عن التوزيع الذي يعتمده شعراء هذا الجنس في كتاباتهم بأسطر متفاوتة الطول. فهو هنا جعلها على نسق طولي واحد، وهو الذي يكتب قصيدة التفعيلة بالتوزيع الذي تعتمده قصيدة النثر. لتتضح لنا مكيدته الجمالية المواربة التي اجترحها لنفسه ولنا وهو الذي يحاول أن لا يبدو في مواقفه الأدبية مضطربا ومتناقضا، ومُلتفًّا حول آرائه وقراراته التاريخية. غير أن أثر الفراشة جعل من صرامة اعتداده ، بمساره وتشبثه بخطه الفني أكثر رهافة وخفة وهشاشة وتذبذبا في أخريات كتاباته التي لم يستطع من خلالها مقاومة إغراء الاختراق، والميلان إلى برازخ الحقول الفنية والتعبيرية.

يريد محمود درويش باللواذ إلى الميتا-شعر أو النص الشعري الشارح —في آخر المقطع بالخصوص-أن يكون شفافا واضحا لا تغبش صورته عند متلقيه فلا يظلمه ولا يخيب ظنه، وهذا ملمح آخر من ملامح نص البياض، فنحن حين نقرأ له (الصيف قصيدة نثرية لا تكترث بالنسور المحلقة في الأعالي). وحين نقرأ له أيضا في قصيدة أخرى من المجموعة:"

.....عليك أن تعرف كيف تصحو

فاليقظة هي نهوض الواقعي من الخيالي منقحا،

وعودة الشعر سالما من سماء لغة متعالية

إلى أرض لا تشبه صورتها..... " ([2])

[1] -محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص ص 21، 22
[2] - محمود درويش، أثر الفراشة، ص 64

نفهم تصوره الشعري بالفعل وبالقوة ، وقد ارتدى مسوح الناقد في الشاعر، وبنفسه، حتى يبتدر يد الناقد قبل أن تخنقه .هذا من جانب ، ومن جانب آخر، يتبين لنا أن محمودا يرافع على شعرية لا تتعالى على الوجود والموجود ، شعرية دينونية جديدة باصطلاح صديقه في النضال (ادوارد سعيد) بعد أن لفحت رياح ما بعد الحداثة وأمواجها العاتية (الأولمب) الرملي لليوطوبيات وميتافيزيقيات سلطة الحضور بأشكالها المختلفة .

نحن، إذن، إزاء شعرية تعود إلى الأرض لكنها ستصف أرضا لا تشبه صورتها...وهو استدراك مهم يحفظ للتقرير والخطاب اليومي جمالياته .إزاء فصاحة جديدة –أيضا- لم تعد حكرا على لغة درست وعفت ديارُها ومضى ناسها، بل ها نحن نستشف مما نقرأ فصاحة تقول لحظتها، وتحسن لفظ وقائعها بشعرية راهنها. إنها فصاحة جديدة باصطلاح الباحث العراقي عبد الله ابراهيم –التي أثار بها لغطا كبيرا- حين عرفها بقوله : "الإفصاح عن مقتضى الحال، الذي هو الإبانة الفائقة عن المعنى المرجعي للخطاب الأدبي، ولتوضيح القصد من كل ذلك[يقول عبد الله]، نستعين بجانب من التركة الاصطلاحية العربية للفصاحة مؤكدين على أن (الفصاحة السردية الجديدة) لا تقوم على اللغة بذاتها إنما على قوة التمثيل، حيث تكون اللغة عنصرا في منظومة أشمل للتمثيل العام.... وقد اشترط العرب لفصاحة الكلمة: خلوّها من تنافر الحروف، ومن غرابة الاستعمال، ومن مخالفة القياس، ومن الكراهة في السمع. أما فصاحة الكلام فتشترط فصاحة كلماته المفردة، وعدم تنافرها مجتمعة، وقوة التأليف فيما بينها، وخلوّها من التعقيد اللفظي والمعنوي، وتجنّب تكرار الكلمات، والابتعاد عن الإضافات المتتابعة والمتداخلة، وهي الشروط نفسها لفصاحة الخطاب المكتوب. وإذا تحقّق كل ذلك يكون الخطاب بليغا، لأن البلاغة، هي: الوصول إلى المبتغى والكشف عنه، أي أنها القدرة على بلوغ المعنى المرجعي بأفضل الاحتمالات الممكنة "([1]). ليقول بأننا إزاء فصاحة جديدة لمبتغى جديد، ولمرجعيات جديدة. هذه الفصاحة المبتكرة في أكثر من متن شعري وسردي معاصر تجد في قصيدة النثر الراهنة أفضل وأخصب مجال يحفل بتجليها وترددها تعيد من خلالها الشعر من تعاليه السماوي إلى الأرض كما يرى محمود دويش، لتتجلى هذه الأرض وتستدير على غير هيئتها، وقد اكتسى المألوف حُلَّةَ العجيب والخارق.

[1] -الموقع الألكتروني: http://www.alriyadh.com/910330،
عبد الله ابراهيم ، الفصاحة السردية الجديدة، جريدة الرياض، المملكة السعودية، ، ع 16707 ، 22 مارس 2014 - الموقع الإلكتروني .

لقد راهنت قصيدة النثر المعاصرة على الكتابة البيضاء، كما راهن محمود درويش على تقنيتها منذ مطالع مشروعه الشعري. فالكتابة البيضاء- التي تراهن على الحذف والفراغ والإحالات الخارجية، وتَخَفُّفِ الرسالة من الانهمام بوحداتها التركيبية لصالح لغة تداولية تواصلية لا تبتعد كثيرا عن لغة التخاطب اليومي -هي كتابة اختارت لنفسها أن تكون في مواجهة متن ما، أو تمركزات بعينها، أو واقع ثقافي تدينه وتحتج على أنساقه وتروم تجاوزه عبر التوسل بشعرية لا تنحاز، ولا تصرخ، ولا تعظ، ولا تمدح مُثلا أو قيما تقع في أسرها معلنة عن أكثر من موت في أكثر من اتجاه. فهي كتابة-كما يرى رولان بارث-: "تحدد طريقة في التعبير (بريئة) و(محايدة) حاملة علامات موت (الكتابة)، وموت الكاتب مما يؤدي إلى تجفيف وتمييع الكتابة، فالدرجة صفر للكتابة –بعد أن سمحت بإعادة تأمل تاريخ الكتابة بعد النصف الثاني من القرن العشرين- تطرح نفسها معادلا لإيديولوجيا (موت الموضوع) و(نهاية التاريخ) "([1]).

وهي ميتاتٌ ستسفر عن ذات لا مبالية ولا تكترث لحادثات الزمان، كما نلمسه جليا في مثال من شعر الفلسطيني أنس العيلة بقوله:"

مع مرور الزمن

وتغيّر الأحوال

لم تعد تؤلمنا الأشياء ذاتها

اكشفوا لي عن جرح قديم

عن سرٍّ

خبّأتموه عني

لأعرف ما ضاع مني"([2])

[1] - Pierre Ballant, L'écriture blanche, Un effet du démenti pervers, Ed. L'Harmattan, Paris, 2007, p15

[2] -أنس العيلة، مع فارق بسيط، ص 30

لقد غير النضال الفلسطيني في الشعر الجديد من ملمحه، بعد تتالي الخيبات الكبرى، وإفلاس المرجعيات الكبرى في الصمود في وجه الأمر الواقع المريع والفادح. ونحن هنا إذ نقرأ شعر أنس العيلة ودرويش بالذات، لا نزعم أن نصوصهما يتطابق مضمرها النسقي تماما مع هذا الملمح الذي اكتشفه بارث وغيره في تلكم الكتابة بقدر ما يمكننا القول بأن هناك أثرا ما تلبَّس شعريته ووسمها بميسمه بطريقة أو بأخرى، وميزتها عن كتاباته السابقة في الوقت الذي ظلت فيه محافظة على روحها النضالية، ونزعتها المقاومة بشعرية مختلفة، وهي هنا تطرح في ظاهرها مفارقة لافتة ، إذ كيف للنص القومي المقاوم أن يوصف بالحياد وتعزى كتابته للبياض ؟.

يموت الموضوع بمحدداته الزمانية والمكانية في شعر محمود الأخير، وتموت الأسماء الدالة بعكس نصوصه الأولى لينفرط المطلق من عِقد الخاص، والكوني من الذاتي وتتحلل الملامح الجنسانية لنصوصه كما تتحلل بروفيلات الشخوص والخصائص المميزة ليصبح الإطار فضاءً، والتخوم آفاقا، والعتبات برازخ تُحيل دوما إلى ما يُكَوكب دلالاتها حول سديمِ مُطلق التأويل الكوني الواسع . ذلك أن الشعرية الراهنة الفائقة التحديث والتفاعل المعولم تنتصر أحيانا لفكرة أن " اختفاء الموضوع هو الثيمة الأساسية "([1]) دوما -كما يرى تيري إيجلتون - ففي قصيدته (بطاقة هوية) من دواوينه الأولى ،نقرأ له :"

سجل أنا عربي/أنا إسم بلا لقب/صبور في بلاد كل ما فيها /يعيش بفورة الغضب

جذوري.../قبل ميلاد الزمان رست/وقبل تفتح الحقب/وقبل السرو والزيتون

قبل ترعرع العشب/...../أنا لا أكره الناس/ولا أسطو على أحد/ولكني ...إذا ما جعت /

آكل لحم جلادي/حذار...حذار ...من جوعي/ومن غضبي"([2]).

محمود درويش هنا ماثل بذاته الفلسطينية الخاصة ،مادحا فرادتها في التاريخ وفي حاضرها المرير عبر مشاعر غاضبة مسفرة عن إدانة صريحة للآخر المغتصب، ومحمود هنا تتلبسه كل ذات فلسطينية مصادرة الحق في المواطنة الكريمة، وفي امتلاك ما اغتُصب منها، مستعملا ضمير المتكلم وياء النسبة لذاته، منحازا لقضيته

[1] - ينظر بول ديمان، العمى والبصيرة، تر: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1 ، 1995 ، ص 270

[2] - محمود درويش، ديوان محمود درويش –الأعمال الكاملة - ، دار العودة، بيروت ، ط6، 1979، ص ص 123 ، 127

علنا وبوضوح تقصَّده الشاعر. وكأن في الإعلان المقموع عن الهوية الأصيلة دحر لصلف وجبروت العدو. ولنأخذ نموذجا شعريا آخر من كتابات محمود الأخيرة ، حين يقول :"

إن صرختَ بكل قواك، ورد عليك الصدى/(من هناك؟) فقل للهوية: شكراً!

إن نظرت إلي وردة دون أن توجعك/وفرحت بها، قل لقلبك: شكرًا!"([1]) .

إلى أن يقول في يومياته النثرية الشعرية في (أثر الفراشة):"

فضاء شاسع متقن التكوين والتلوين

من فرط الإتقان

أخشى من حريق في الغابة

ومن غارة على النوارس

ومن سطو على زوجة نبي

أخشى من خلل طارئ في نظام الأشياء

وأخشى من كتابة قصيدة موزونة...على سطح هذه الشفافية"([2]).

لقد صار يخشى على النظام الطبيعي للأشياء من نظام القصيدة الموزونة... صار يخشى من استشفافه الشعري الصافي لِكوْنٍ شاسع عذري رائع التكوين من أن يقارب هذا الفضاء وقد تجلى لروحه بقصيدة جاهزة البناء المحكم، مضبوطة الأوزان له . ومحمود درويش عبر هذه المقاطع الثلاثة التي تختصر، إلى حدٍّ ما، مسيرته الشعرية ينسحب من نصه، في المقطع الثاني، ويلملم الموضوعُ ظلاله من سطح الملفوظ الشعري لينكفئ في ثناياه الخفية عبر هذا المقطع، بعكس المقطع الأول الذي يحفل بحياة الموضوع وقائله احتفالا باذخا مُشهِرا حضورَه في وجه الآخر الذي يتوعده بالمحو والغياب .ولم تعد (ياء المتكلم) الدالة على فاعلية المتلقي والتحامه

[1] - محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، منشورات رياض الريس للكتب، بيروت، ط 1، 2005، ص21
[2] - محمود درويش، أثر الفراشة، ص ص 97، 98

بأحداث النص حاضرة إذ استعاض عنها بأفعال الأمر في هذا المقطع الحواري الهادئ ....فالشاعر في هذا النص متعال على الأحداث ...محدِّق من علٍ فوقها ...يقف على مسافة واضحة- أو لنَقُلْ- على علو واضح من نهرها الهادر ...فالشاعر هناك غير الشاعر هنا... وقد عركته التجارب السياسية والثقافية، وخبر انعطافاتها، وخيباتها، وانكساراتها، وانتظاراتها. إذ نستشعره هنا لا منتميا لأوديسة الوجود، مكتفيا بدور المتأمل الملاحظ والمعلق على ضوء تجاربه في مآلات أحداثها. مستحضرا شخصية وهمية تحمل مواصفات كائن بشري جديد مقبل على معركة مصيره بجموح غض، وينبري الشاعر لإسداء النصح له مستلهما خساراته السابقة، وما ينتظر المنصوح من استحقاقات وجودية جديدة، وقد استدار الكون دورته .وكل ذلك عبر شعرية شفافة تنتبه إلى وشك انبثاق حياة جديدة من حياة مستنفذة، بدل أن تشتغل بتجميل ذلك العالم المنجز، وبذلك ظل " شاعرا تعبيريا من الطراز الأول [حسب صلاح فضل] مهما كانت التغيرات التي تعتري بشرته الأسلوبية، فهو يصنع الواقع كما يتمثله ويعيد إنتاجه في جانب، والكشوف الجمالية التي ينجزها لإعادة صنعه من الجانب المقابل .ومهما بدا أنه قد أمعن في استصفاء تقنيات الحداثة الشعرية ظل هاجس الشفافية هو أكثر ما يطارده"([1]) .كما تجدر الإشارة إلى أن النص الثاني والثالث هما أخفت صوتا وأهدأ جرسا من النص الأول الصاخب الساخط الغاضب كنشيد جرماني قديم.

وفي النص الثالث تعود الذات على غير هيئتها الأولى. ذاتٌ هذبتها التجارب، وعركتها تشذيبات الأنساق الكونية الإنسانية الجديدة، وتخلصت من دوغمائيات الاستلاب الثقافي وهيمناتها. ذات تتوق إلى أن تتحقق وتصير، وتتهيب كل الترسيمات الجوهرانية التي تُعدُّ لها .

هذا الانزياح الحاد في زاوية النظر سيسفر عنه انزياح مواز في طرائق القول الجمالي وأساليب بثه عبر تجاوز حثيث للذات وللموروث على حد سواء " ذلك أن الشاعر ...لا يبقى أسيرا لما يؤسسه ، رغم أن(كل ما يبقى يؤسسه الشعراء) كما يذهب الشاعر الألماني هولدرلين "([2])، فالشاعر أكثر وعيا بحياة اللغة باعتباره أحد مولديها ومعيدي صياغتها، واللغة " حية تتفاعل مع المجتمع ...أي أنها تتطور، وهي حين تتطور ينشأ

[1] - صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 142

[2] - عدنان الصايغ، اشتراطات النص الجديد ويليه في حديقة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ، ط 1، 2008، ص 51

بينها وبين المجتمع اتصال فيزيولوجي، ووظائف عضوية "([1]) غير أن سدنة الأنساق القديمة وحراس الأنماط يقفون أبدا حائلا منيعا دون وعينا بهذه الحيوية التي تنعش وتثري اللغة وأساليب الخطاب الجمالي، وبالتالي تنتعش الحياة في الكينونة المسحوقة والمهمشة، كما ذهبت لذلك الأديبة والشاعرة الكويتية حين عنونت سيرتها الشعرية كالتالي " تتكسر لغتي ...أنمو"([2]) وفي كل نمو انكسار، وفي كل انكسار انعتاق.

لقد اقتربت كتابات درويش الأخيرة إلى الدرجة صفر التواصلية لكنها ازدادت غموضا ودلالات متعددة وإحالات ومتاهات متوالدة لا حصر لها على الرغم من شفافيتها الظاهرة، بعد أن انزاح بشعره إلى حدود السرد والنثر اليومي مدشنا شعرية عبر-نوعية جديدة تضيق ذرعا بالبرازخ والأقانيم والمعايير السابقة بعد أن استشعر أن :" فعل الكتابة هو تحطيم للأجناس للولوج إلى السعادة البابلية عبر التداخل اللغوي ...فهي طريقة لسد سيول المنطق، ولتحطيم المحتوى ...هي إعلان موت اليوتوبيا بكتابة (صفرية) بيضاء . لكنها لا تقترح أية حقيقة جديدة "([3])... إلا عدميتها المشككة في كل اليقينيات التي تراودها عن أنساقها الجديدة . لذا كان محمود درويش واضح الاحتماء بهذه الموجة الجديدة في (أثر الفراشة وبأثرها) حين قال:".....

نسي مشاريعه البعيدة، وانتظر اللا موجـود

وقد وُجد محلقا في رفّ حمـام، أرى في سمـاء

لبنان كثيرا من الحمام العابث يتصاعد من جهة العدم"([4]).

لا وجهة للحمام في سماء العدم، ولا ذاكرة تقود بصيرته إلى عشه الأول، أو إلى حتفه القادم...ولا أروقة، ولا مسارات أو مدارات تحدد تحليق شعريته الجامح المجنَّح في فضاء التشكل وإعادة التشكل الحرّ.

إن كتابة البياض والمحو والحياد الأسلوبي التي تنضح بها دووين درويش الأخير وديوانه (أثر الفراشة) خاصة تشِي بقصدية واضحة متعددة التدليل على مرموزها كالسخرية السوداء من كل خطاب جمالي أو سياسي أو

[1] - سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، القاهرة، ط4، 1964 ، ص ص 43 ، 44
[2] - نجمة إدريس، تتكسر لغتي ...أنمو ، سيرة شعرية وشواهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 ، 2004
[3] - Patrizia Lombardo, Littérature et modernité, Birmingham, Summa Publications,Inc, 1985, p 113
[4] -محمود درويش، أثر الفراشة، ص 34

ثقافي سائد، ورفض العادات الشعرية المكرورة التي لم تزل مأهولة بأنساق فحولة مكسورة ومثلومة تاريخيا، بدليل هذا المقطع الواضح من شعره الأخير : "

المجاز...الكناية ...والإستعارة والتورية/هي ظل الكلام، فلا

صورة الشيء كالشيء ...أو عكسه/إنها حيلة الشعر في التسمية

ولي في المجاز مآرب أخرى/كأن أترك الأغنيه

على رسلها تتلفت شرقا وغربا/وتقفز بين السماوات والأوديه

وتعالج أوجاعها/بقليل من السخرية "([1])

تخدعنا البلاغة، وتغير اللغة المترعة بالمجاز القديم نظرتنا للعالم وللأشياء وفق هذا المنظور الجديد...وهو ما يجعل الشاعر يطلق وثاق أغنيته من وتد البلاغة القديمة وتنميطاتها ومعاييرها داخل الثقافة لتقفز حرة يمينا وشمالا وفي كل فضاء. ومع أنه كتب هذا النص على تفاعيل يقتفي وقعها، لكنه يدعو إلى التحرر من أوزارها، ودشاديشها التي تثقل كاهل أغنية تبتغي القفز بين السماوات والأودية. بمرح السخرية الذي تبدو من خلاله أكثر خفة وأقل سوداوية وحزنا وقلقا وجوديا قاتما كالذي كان يسم ويطبع الشعر الرومنسي والكلاسيكي وما شاكل ذلك.

نرجِّح أن محمود درويش كان شديد الدقة والقلق، وطويل الصبر في اختيار عناوين لمجاميعه الشعرية. وهو حين اختار المجموعة التي انفتحت على مروج شعرية وأدبية وثقافية متعددة، واستشعر بهوة الوثبة الجريئة تحت أقدامه في سماء تحليقه الجمالي الخارق لم يجد أفضل من (أثر الفراشة) وسْمًا لتجربته تلك. فهو ذو اطلاع واسع ثري بالعلوم والثقافات الكونية ثراءَ نصوصه الشاهدة على تعدد منابعها وبالتالي مآلات ومصبات قراءاتها وتأويلاتها. وهو، أيضا، الفلسطيني الذي يقف في مهب عواصف أحداث الشرق الأوسط ويرى بأم عينه كيف أن أدنى حدث يهبُّ في مكان ما في أقطار الدنيا تمطر على إثره السماء نارا ولهبا في بلاده...كما أن روحه تدربت جيدا على الإصغاء العميق لحفيف الكون ودبيب الحياة في الأشياء والوقائع والكلمات.

[1] - محمود درويش في حضرة الغياب، منشورات رياض الريس للكتب، ط 1، 2006، ص 73.

كما أنه استلهم من صديقه (ادوارد سعيد) ذلك المثقف الموسوعي النادر نظريته النقدية الدينونية حين ينحلُّ الأبدي في اليومي ويصبح طريدة عين " حيث يمزج [ادوارد سعيد في مشروعه الفكري] بين الشخصي والعام، بين النظرية والممارسة الحياتية، للتشديد على وظيفة المثقف في العالم، والتأكيد على (دنيوية) عمله وانخراطه في الدفاع عن المظلومين الذين لا صوت لهم ولا حول ولا قوة "([1]) .

ودنيوية ادوارد سعيد ستلقي بظلالها على كتابات درويش المنفية فوق الحدود والفواصل والمحطات، حين يحتدم السرد في الشعر، واليومي بالمجازي والقومي بالكوني كما" خلع ادوارد سعيد على المنفيّ الميزة المتفردة، بقوله: (يعلم المنفي أن الأوطان في العالم الدنيوي عارضة ومؤقتة، بل إن الحدود والحواجز، يمكن أن تغدو سجونا ومعازل، وغالبا ما يدافَع عنها وتُحمى بلا مبرر أو ضرورة.أما المنفيون فيعبرون الحدود، ويحطمون حواجز الفكر والتجربة) وكل ذلك له صلة بفكرة الانتماء التي تتلاشى عند المنفيين، بمعناها المباشر، فتصبح الهوية رمادية تطوى في داخلها هويات متمازجة كثيرة "([2]) هكذا تصطبغ ذات المنفي بمسوح كوسموبوليتي cosmopolitisteيسع الكل ويتقبلهم ويصغي إلى هسيس ثقافاتهم دون أن تحول دونه ودونهم أي دوغما أو إيديولوجيا متغلبة على كينونته .

من هنا نستطيع أن نقرأ محمودا في نصه (أثر الفراشة) من زاوية نظر أقرب حين يقول : "

أَثر الفراشة لا يُرَى / أَثر الفراشة لا يزولُ/هو جاذبيّةُ غامضٍ، يستدرج المعنى

ويرحلُ حين يتَّضحُ السبيلُ/هو خفَّةُ الأبديِّ في اليوميّ

أشواقٌ إلى أَعلى وإشراقٌ جميلُ/هو شامَةٌ في الضوء تومئ حين يرشدنا إلى الكلماتِ باطننا الدليلُ

هو مثل أُغنية تحاولُ أن تقول/وتكتفي بالاقتباس من الظلالِ ولا تقولُ/

أَثرُ الفراشة لا يُرَى ، أُثرُ الفراشة لا يزولُ!"([3])

---

[1] - مجموعة باحثين ، مرايا الذوق الأدبي، عمان ، الأردن، دار الفنون، مؤسسة خالد شومان، ط1، 2005، ص 21

[2] - عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة جديدة موسعة، ج2، 2008، ص 454

[3] - محمود درويش ، أثر الفراشة ، 131، 132

الفراشة هي ذات المنفي الخفيفة الدائبة الترحال من زهرة لأخرى ، بل من نار لنار ذات لهيب أعلى، والنص خفيف شفيف شعريا ليتلاءم مع عنوانه ويتماهى ...غير أنها خفة موجعة لها مضاعفات قرائية عديدة على قلب قارئها بمجرد أن يتناولها، فعلى الرغم من أن أثر الفراشة لا يرى لكنه في الوقت نفسه ذو أثر دائم لا يزول كنص شعري باذخ يواجه نسقا ثقافيا يحمل ملامحه ذاتها من حيث أنه لا يُرى له أثر، وهو، أيضا، يحاول ألا يزول... غير أن أمواج الصيرورة العالية العاتية تغمره وتطمر أثره.

تزخر نصوص قصائد النثر المعاصرة بالإحالات الغامضة إلى مجاهيل، وبالمعاني غير المكتملة، والدلالات التي لا تلبث أن تتضح حتى تسقط في عتمتها، ويعدل عنها شاعرها إلى ظلالها...إنها كتابة المحو –باصطلاح محمد بنيس- وكتابة النقض والنقض المضاد في متواليات لا تنتهي، تجمع بين الأضداد، وتتعدد أصوات المتناقضات في بوليفونية جديدة تريد أن تستوعب الواقع الجديد. يقول الشاعر الفلسطيني طارق الكرمي على غرار ما يتجلى في (أثر الفراشة):"

الحياة هي الوجه الآخر لعملة الموت

الحياة إذا شئت هي الموت المستمرّ

والحياة شيء ضد الحياة

الحياة حرير يعلق في مخالب الموتى

الحياة رغيف شوك وكعكة مسامير

الموت شربة ماء"([1])

إنه يكتب ويمحو، ينقض ويثبت في آن، ويرى في الأشياء الوجه الخفي لأضدادها فلا نستقر على مدلول لدال محدد. ومحمود درويش على ذات هذا النسق أيضا لا يسمي، ويشير دائما إلى مبهمات وإلى غوامض وحالاتِ لا تَعَيُّنٍ تدل على اللاجدوى واللامعنى واللادلالة، ويقول الشيء ونفيه في العبارة الواحدة ، بل ويستدرك قوله في ذات الجملة، وكأنه يكتب ويمحو، وكأن مسودته الشعرية لن تنتهي من تردده الجامح أبدا

[1] - طارق الكرمي، كتاب الانفلاتات، ص 68

فيمضي لا يلوي على تنقيح .وهي من علامات (الكتابة البيضاء) التي وصف رولان بارت نص رواية (الغريب) لـ(كاميCamus) ولأعمال (بلانشوBlanchot) و(مالارميه Mallarmé) وغيرهم .

ولقد رصدنا في كتابه (أثر الفراشة) عدة عبارات وألفاظ دالة على هذه الحالات :

- لأن يدا ما إلهية ص17

- في خبر عاجل... لم يعد عاجلا ص18

- لا صدى للصدى.....ص18

- نصحوه بالمشي بلاهدف لتمرين القلب على لامبالاة ضرورية للعافية .....ص 22

- لا أحن إلى أي شيء.....ص23

- ليتني حجر ما.....ص23

-لانبثاق الضروري من عبث اللاضروري.....ص23

- مجازا أقول انتصرت/مجازا أقول خسرت.....ص 38

-فاذهب إذن ،واذهب كأنك قد وصلت ولم تصل.....ص 41

-وأرمي القصيدة هذي القصيدة في سلة المهملات.....ص49

-لو كنت أنت أنا/لما احتاج الغريب إلى الغريب.....ص76

-فليس وراءنا إلا الوراء.....ص 88

-هو اللاشيء يأخذنا إلى اللاشيء.....ص 103

- ربما هو...أو ربما هو....ص 104

- لم أحزن ولم أفرح/فلا شأن للاشيء بالعاطفة....ص 132

-علي أن أوصي بشيء ما/فلم أعثر على شيء..... ص 181

-أنا لا أنا في العراق/ولا أنت أنت...وما هو إلا سواه..... ص 191

يكتب محمود درويش ويمحو، يفصح ويضمر في آن لأنه المنفي الذي لا يملك كي يفقد، أو يبكي على ما يفقد هذه هي أفدح مأساوية يريد أن يطرحها نصه المتشظي المتطاير من منافذ قلبه المتفجر عبر عبارات معزولة متضادة تنسخ الواحدة منها التي تليها بدل أن تؤكدها، أو تقوي دلالتها، ليهيمن البياض على الأفق الدلالي لنصه وتستتب بلاغة الصمت القاتم فوق فضائه ، تماما كما قرأ (جون بول سارتر Jean-Paul Sartre) غريبَ كامي حين قال: "بين كل جملة وما يليها ينعدم العالم ويتخلق من جديد ....فكل جملة من جمل (الغريب) هي جزيرة بحد ذاتها إذ يتحتم علينا أن نتسلق الجملة إلى الجملة والعدم إلى عدم آخر " . ([1])

تُفهم أساليب توليد الخطاب في النص الشعري المعاصر عامة، كما في النصِّ الدرويشي على محور الاستبدال Paradigmes أكثر منها عند محور التراكيب Syntagmes . إذ تبرز شعرية الألفاظ المفردة وتحتدم رمزيتها المتكورة على ذاتها أكثر من علاقاتها بما حولها، فالتركيب مرتبك حائر متوجس من أي نمطية تعيق تحليقه الأسلوبي المنفرد والجمالية البلاغية لا تأتلق على صعيد التركيب الجملي البلاغي بل على محور الغياب البراديغمي. إذ يجد القارئ نفسه أمام متوالية جُملية يصعبُ رصد مساراتها ونهاياتها المفترضة. إننا أمام نص لا يستطيع متلقيه أن يتوقع الوثبة الثانية بمجرد استيعابه لسابقتها، فنصوص درويش تفْجَأ قارئها بين التهويمة وجارتها، وهو ما فسره (جون بول سارتر) بالعدم الأوقيانوسي الذي يتخلل جزر العبارات في النص الأبيض الحديث .يقول درويش في مقطع نثري من يومياته تلك :"

هل كان علينا أن نسقط من علو شاهق

ونرى دمنا على أيدينا، لندرك أننا لسنا

[1] - Jean- Paul Sartre, Explication de L'Etranger, In; Jean- Paul Sartre(Hg.),Situation1, Paris, Gallimard, 1947, p117

ملائكة كما كنا نظن ؟" ([1])

لا منطق يبرر العلاقة بين العبارة الأولى والعبارة الأخيرة غير منطق الإدهاش و الأبوريا Aporie العصية على التمثل لصالح شعرية فائقة الجموح، زاد من وهجها حبسات الصمت المتأمل المترقب بين كل جملة لمآلات مربكة وانزياحات غير منتظرة بصياغة شفافة خالية من أي بهرجة تمثيلية أو تصنع باذخ . هذه هي الكتابة الجديدة التي يصفها بارت باعتبارها :" صيغة موقف جديد يجد الكاتب نفسه فيه. وهي حالة من حالات وجود الصمت. وهي تفقد عن طواعية كل لجوء إلى التأنق أو الزخرفية" ([2]).

انسحاب محمود درويش، وشعراء قصيدة النثر على شاكلته، من قبل ومن بعد، لمثل هذه الكتابة البيضاء ليس محض اختيار فني وحسب بل هو خيار أسهمت التحولات الأنطولوجية والكونية داخل ذاته في صناعته وتحفيزه " فإعادة الاعتبار لهذا البعد في المسألة الشعرية لا يحتمها الخطاب الشعري وحسب، بل تتأكد وفق حاثات ثقافية معقدة تومئ إلى هذا، فالقصيدة الجديدة، كما تتمثل في القصيدة النثرية، ومن خلال علاقتها كإبداع بفكرة الإنسانية، لا يحاولها شاعر بقدر ما يعيشها إنسان، فهي فعل اختراقي في الجوهراني من العناصر لا لعب بالشكلاني "([3]) كما يرى الناقد السعودي محمد العباس. ويدلل على ذلك أن محمود درويش يضطر في أكثر من مضرب من يومياته هذه وفي دواوينه الأخيرة خاصة إلى طرح موقفه واضحا من القصيدة والشعر والحياة والموت والوجود داخل نصوصه.

إن كل قارئ حصيف لشعرية درويش الأخير يلمس بروز سِمَتين اثنتين تتبادران أطراف نصوصه ما جعلها بمثل هذه الشفافية الشعرية المتميزة هما: ثميتا السردNarration، والموضعةObjectivation . وللسرد تردد كبير في أعماله عبر لجوئه المستمر للحوار، والمونولوج الداخلي، والحدث الوامض، فأحيانا نشعر بأن محمودا يكتب القصة القصيرة جدا ببنيتها الحديثة مع فارق الوزن و(الإيقاع الشعري لا السردي)، والتوليفات الشعرية المفارقة. نحن إذن أمام نص شعري عابر للأجناس ولحدود الجماليات الأدبية يكتبها منفي عابر للقوميات وللثقافات. وقد أضفى على شعره بالسرد مسوحا حياديا جعله على مسافة من الأحداث الموصوفة

[1] - محمود درويش، أثر الفراشة، ص 269
[2] - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر،تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط 1، 2002، ص 102
[3] - محمد العباس، ضد الذاكرة، ص ص، 47،48

بانزياحه إلى وظيفة الراوي، حين يستعمل ضمير الغائب (هو) أو (هي)، أو الحوار بـ (قال) و(قالت) في مجموعته (أثر الفراشة): "

لا لن يكون الأمر مختلفا كما/كنا نظن...لو انتظرنا ساعة أخرى/يقول لها ويذهبُ

ربما لو حط عصفور على كتفي/لكان الأمر مختلفا/تقول له وتذهبُ"([1])

هكذا يمكننا في هذا الصدد استحضار مقولة جون كوهين حين يقف عند هذا التمارج الجنساني السردي الشعري الذي انعطفت إليه مسيرة الشعر الحديث حين صرح بأن" القصيدة باتت تأخذ عن الشعر المنحى الانفعالي للتجربة، وعن السرد الحياد اللغوي"([2]) كما أشرنا إلى ذلك في سابق صفحات هذا العرض. وهو ما يجعل من درويش ومن شعره باعثا حقيقيا ودافعا نسقيا يدعم استفحال قصيدة النثر في جسد الثقافة العربية بما آلت إليه من تطور، حتى استوى سوقها على هذه الأنماط من الكتابة. فهو –أي محمود درويش- يُعدُّ باعث الشعرية في النثر، وباعث النثرية في شعر التفعيلة الذي ظل وفيا لمنظومته الإيقاعية حتى أواخر ما كتب...وهو حين يستشهد بمقولة أبي حيان التوحيدي الشهيرة في ليلته الخامسة والعشرين من (الإمتاع والمؤانسة) في مقدمة ديوانه الشعري «كزهر اللوز أو أبعد» والتي جاء فيها:" خير الكلام ما قامت صورته بين نظم كانه نثر ونثر كانه نظم"([3])، فهو بذلك يريد أن يُجريَ عقدَ وفاقٍ مع قارئه حين يضعه أمام أفق توقُّعٍ واحد معه، حتى يتهيأ معه لرهانٍ ظافرٍ يقوم على أساس شعرنةٍ ممكنة لنثرية اليومي، داخل قصيدة التفعيلة المدوَّرة والمتحررة من القوافي، والتراكيب المتوازية، لتقترب من قصيدة النثر، حتى أطلق عليها أحد النقاد المعاصرون السعوديون (عبد الله الفيفي) مصطلحا منحوتا بين (قصيدة النثر) و(التفعيلة) اسم (النَّثْرِيلَة)([4]).

ونحن نستعرض الأبعاد النسقية التي تَلُوح، وتمتد بمجموعة (أثر الفراشة) إلى أكثر من قراءة ثقافية، لا ينبغي لنا أن نغفل التجربة النثرية التي سبقت (أثر الفراشة) عند درويش، فقد كانت له تجربة نثرية حرة، في العام 1982، من بيروت، عنوانها (ذاكرة النسيان، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، في عز تجاهله

[1] - محمود درويش، أثر الفراشة، ص258

[2] - جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، 1985، ص37.

[3] -محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 11

[4] -ينظر، عبد الله الفيفي، من قصيدة النثر إلى قصيدة النثريلة، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع 449، ديسمبر 2007، ص ص 14، 21

لقصيدة النثر في الشعر، وفي المجموعة تمارين رؤيوية أفضت بدرويش إلى ابتكار العادي، واليومي في الشعري، وخلُصت به إلى تقنية جمالية شفافة ارتقت به إلى ذروة تميزه وفرادته في أنسنة الأشياء التي تهيمن وتخيم على أجواء مجموعته (أثر الفراشة) . فحين نقرأ له النص التالي الذي عنونه (بالبيت قتيلا) :" البيت قتيلاً هو بَتْرُ الأشياء عن علاقاتها وعن أسماء المشاعر، وحاجَةُ التراجيديا إلى تصويب البلاغة نحو التبصُّر في حياة الشيء. في كل شيء كائنٌ يتوجّع... ذكرى أصابع وذكرى رائحة وذكرى صورة. والبيوت تُقْتَلُ كما يقتل سكانها. وتُقْتَلُ ذاكرة الأشياء: الحجر والخشب والزجاج والحديد والاسمنت تتناثر أشلاء كالكائنات. والقطن والحرير والكتان والدفاتر والكتب تتمزق كالكلمات التي لم يتسنّ لأصحابها أن يقولوها. وتنكسر الصحون والملاعق والألعاب والأسطوانات والحنفيات والأنابيب ومقابض الأبواب والثلاَّجة والغسّالة والمزهريات ومرْطبانات الزيتون والمخللات والمعلبات كما انكسر أصحابها. ويُسحق الأبيضان الملح والسكر والبهارات وعلب الكبريت وأقراص الدواء وحبوب منع الحمل/ والعقاقِير المنشطة وجدائل الثوم والبصل والبندورة والبامية المجففة والأَرُزُّ والعدس كما يحدث لأصحابها. وتتمزق عقود الإيجار ووثيقة الزواج وشهادة الميلاد وفاتورة الماء والكهرباء وبطاقات الهوية وجوازات السفر والرسائل الغرامية كما تتمزّق قلوب أصحابها. وتتطاير الصور وفُرَشُ الأسنان وأمشاط الشَعْر وأدوات الزينة والأحذية والثياب الداخلية والشراشف والمناشف كأسرار عائلية تُنْشَرُ على الملأ والخراب. كل هذه الأشياء ذاكرة الناس التي أفرغت من الأشياء، وذاكرة الأشياء التي أفرغت من الناس..."([1]) ...

فهو هنا ينزع إلى ما أشرنا إليه آنفا نحو أنسنة الأشياء، مقابل تشيُّؤ الإنسان في خضم الحضارة الكوكبية الجديدة، وما أفرزه الاقتصاد المفتوح والليبرالية السائلة من ظواهر وصيرورات. وما خلفته ماكنة الحرب المرعبة، الفادحة الدمار والخراب المادي والرمزي من إراقة ودهْق لإنسانية الإنسان في الأشياء التي تولت بالنيابة عن غيابه بالحضور الفاجعي.

تزدحم الأشياء في هذا النص وتتكدس في سرد يتخفف من التذويت لتختطف الأشياء الركح، ولتعلو درجة الحيادية الموضوعية في مشهدية هذا العرض الذي تلعب فيه الجمادات دور البطولة المنفردة، والفاعلية الأولى في تحريك السرد المشهدي.

[1] - محمود درويش، أثر الفراشة، ص35

هكذا يتشيأُ الإنسان الفلسطيني تحت ماكنة الموت بمجرد أن يصير مجرد رقم حسابي لضحايا جنون البشر في الأشرطة الحمراء العاجلة أسفل شاشات العالم، لتتولى أشياءه تشييع حضوره المسجَّى في بقاياه، وهذا ما يريد هذا النص الهادئ الموحي في غير صخب ولا غضب ولا إدانة مجلجلة أن تقوله . نلمس ما يقابل هذا عند مواطنه أنس العيلة الذي يصير إلى أشيائه، لتكونه الأشياء، في نص له يقول فيه:"

أنا سيجارة

تحترق وتذوب

بين الشفتين

سيجارة تصنع غيوما سمينة فوقنا

بلا مطر.

ليت وجهي لوحة بيكاسو

وليت لي بحّة القط الذي تحبين"([1]).

خلاصة القول ...أن المجازات والمفاوز البلاغية الجديدة التي اختطتها الشعريات الجديدة اختلفت بها إلى لغة بيضاء /لغة محو/لغة قتل باصطلاح رولان بارت ...فإذا كان موقف اللامنتمي بوصف –كولن ولسن- هو الذي حدا بكافكا وكامي وبيكيت إلى الجنوح إلى اللغة عند تخوم الدرجة صفر للكتابة، فإن موقف المنفي – باصطلاح ادوارد سعيد- هو الذي قتل في لغة درويش قابليتها للانصياع والاستلاب النمطي، وكما أفرزت الحربين العالميتين خرابا شاملا في العمارة والحياة الأوربية كما في أرواح وعقول وذاكرة ساكنيها، تركت آلة الحرب الإسرائيلية والتواطؤ الإمبريالي الغربي ثقوبا بيضاء مرعبة في ذاكرة الفلسطيني والعربي الجمالية ساعدها –ربما ومن حسن حظ الشعرية العربية – على هذا الوثب السلس وغير المراقب بين الأجناس والثقافات والمجالات المعرفية البشرية . كما أن محمود درويش تخفف من عبء لقب شاعر المقاومة وشاعر القضية بانفتاحه على الإنسان الكوني المسحوق في كل مكان وفي كل مجال، في الحب كما في الحرب، وهو انفتاح

[1] -أنس العيلة، مع فارق بسيط، ص 65

استشعر فاعليته في خدمة قضيته أكثر من غيره " فالشاعر لم يبتعد عن قضيته الوطنية، كما يظن الوعي القاصر وأنصار النميمة، لكنه تعلم أن التجربة الفلسطينية، الموزعة بين الغرق والنجاة، تأمر بأشكال مختلفة من المقاومة"([1]). داخل الثقافة وخارجها. داخل الشعر وخارجه. إن (أثر الفراشة) ناعم وخفي ورهيف، لكنه مع مرور الأحقاب والأزمنة عاصف ناسف ولا رادَّ لآثاره الغالبة والتي أذعن لسطوتها محمود درويش نفسه، وراجع مساره بخجل ماكر وغير معلن بخصوص شعرية النثر. لتظلَّ شعرية محمود درويش من خلالها تطفو وتختفي أمام أعين متابعيها ودارسيها المشدوهين بدهشة بقائها وبثها الجمالي المتجدد وهي لما تزل متمسكة بقشة مجازاتها الخفيفة مقاوِمة ومنافحة عن حياة مَنفيٍّ فلسطيني خالد الأثر، كما كان يقرأ وبشعره المنثور :" أعلم أن الوحش أقوى مني في صراع الطائرة مع الطائر، لكني أدمنت، ربما أكثر مما ينبغي، بطولة المجاز" ([2]).

4-3 نص الافتراض والفضاء التفاعلي :

كان للهزات الارتدادية العنيفة للسبيرنيطيقا الكونية على الثقافة العربية أثر في خلخلة تمركزاتها المتعالية التي تكلست وتراكمت في كنف الثقافة الأحادية القانعة المطمئنة. فالتحولات الكبيرة التي اعتورت نمط الوسيط/ الحامل للنص الأدبي والشعري، باعتبار أن " الوسيط هو الثقافة، فطبيعة الوسيط، إذن، هي من تحدّد طبيعة الثقافة ممّا يعني أن التحوّل في تكنولوجيا المعرفة ليس مجرّد تحوّل من تقنية إلى أخرى بل يعني التّحول إلى عقل آخر"([3])، وهو رأي يقترب من مقولة مارشال ماكلوهان التي أوردناها والتي يوجزها في عبارته (الوسيط هو الرسالة) .

ونحن نلمس كيف أن طبيعة الوسيط الجديد أثّرت على طبيعة الرسالة والنص الشعري، وصار جليا أمامنا اليوم " كيف أصبحت القصيدة تميل إلى الكثافة والتمركز والقصر كاتجاه عام، حتى باتت قابلة للانتشار على الشبكة العنكبوتية (الانترنيت)، بينما فشلت الرواية في طولها النسبي الذي نرى أنه بدأ [أي حجمها] في

[1] - محمد عيسى صالحية وآخرون، مشاعل عربية على دروب التنوير، عمان، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، ، ط1، 2008، ص 57

[2] - محمود درويش، أثر الفراشة، ص 26

[3] - عمر زرفاوي، العصر الرقمي و ثورة الوسيط الإلكتروني، ص 117

التقلص أيضا "([1]) لذا وجدت قصيدة النثر وهجها وازدهارها في الفضاء الأزرق، أكثر من الرواية التي ما زالت محافظة على قيمة الجليس الخَيِّر في الأنام / الكتاب. وأبرز من كليهما انتشرت قصيدة الهايكو اليابانية وأفادت من تقنيات الفضاء الأزرق، وكثر قراؤها وكتابها وتعددت مهاراتهم في آليات إبرازها السيبرنيطيقي الجمالي بشكل أكثر شعرية، وأثرى توصيلا.

نموذج لهايكو عربي يوظف اكثر من تقنية في بثه، ويتضافر أكثر من مبدع في إبداعه

وباتساع دائرة الوسائط الثقافية، ووصولها وارتباطها بكل أفراد المجتمع الكوني الجديد، حينها يَمْلُصُ الفرد من رقابة المجموع ومن تسيّد أنساقهم ومراقبتها لسلوكه، وتصرفاته وكتاباته، بشكل واعٍ أو لا واعٍ، فقد أمكن في السنوات القليلة الماضية أن تجد شاعرا مغمورا في فيافي صحاري العرب لم يسافر من مكانه طيلة حياته، ويكتب على شاكلة شعراء معاصرين في صالون أدبي من دولة غربية في الزمن ذاته، بل في اللحظة ذاتها، وبروح كونية مختلفة تماما عن أنساق ثقافة بيئته، إذ لم تعد البيئة في ثلاثية رائد المنج التاريخي الفرنسي

[1] - حسن جعفر، تمنع الغابة الطرية ، توغلات في نصوص شعرية ، ص 7

(هيبوليت تينHippolyte Taine) المتمثلة في : الجنس، والبيئة، والزمن...تتحكم في اللون الإبداعي الذي يكتبه أديب يخضع لذلك المثلث. فالوسائط الجديدة انفلتت بالنصوص الإبداعية إلى معالم وعوالم وفضاءات يصعب توقعها، والرجوع بها إلى سياقات محددة، يعقلها الرَّقيب والمراقِب على حدٍّ سواء " الأمر الذي يعني أن الانترنيت والفضائيات صارت هي مجال النشر غير المراقب، وصار فيها مجال لتجاوز الرقيب، حتى من خلال المسجات المتحركة، فضلا عن الإعلانات"([1]). فلقد صارت الحماية الاجتماعية للفرد تحت جناح الجماعة التي بها يَقوى أو يُغوى أو يرشد وهْمًا أُثبِت زيفه، وصار في مقدور أي فرد معزول متشرذم في أقصى مغارة واطئة متطرفة من هذا الكون أن يقلب عالي الأشياء على سافلها تحت أعتى إمبراطورية و بلمسة زرّ.

ففي تحرك الوسائط وانزياحها خلخلة للسُّلط ، وتهديد لتحيزاتها ولمراقبات سيطرتها على تحرك الأفراد والأفكار والأشياء والمعلومات، وفي هذا الصدد يؤكد " (هارولد إنيسHarold Innis) أن الاحتكار الفكري الذي مارسه رهبان العصور الوسطى(...) قُوِّض بواسطة الورق والطباعة، تماما كما دُمرت السلطة الاحتكارية للكهنة في العصر الهيروغليفي بوصول اليونانيين وحروفهم الهجائية "([2]).

والنص التفاعلي الذي هو إبداع تفاعلي يلخصه سعيد يقطين بكونه " مجموع الإبداعات التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطورت من أشكال قديمة ولكنها اتخذت مع الحاسوب صوراً جديدة في النتاج والتلقي "([3])، هذا الجديد في النتاج والتلقي أفرز كاتبا رقميا ومتلقيا رقميا يقرأ نصا رقميا بوسيط رقمي في منظومة تواصلية مختلفة يصبح النص فيها عنكبوتيا شبكيا متعدد الوسائط والطبائع والروابط (links/liens)يختلف قراؤه الافتراضيون في الولوج إلى فضاءاته القرائية المتعددة المداخل، فقد يصير المطْلع خاتمة للنص بالنسبة لقارئ، عكس ما هو عند قارئ آخر، فيغدو مركز النص متشظيا في كل أجزائه، فالهامش مركز والمركز هامش، وتتعد القراءات بتعدد تشعبات وتشابكات النص واحد، كما يتعدد

[1] - نورة آل سعد، الشمس في أثري، مقالات في الشعر والنقد، ص 188
[2] - آسا بريغز و بيتر بروك ، التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتنبرغ إلى الانترنت ، تر: مصطفى قاسم ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، ع 315 ، 2005 ، ص 11
[3] - سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص ص 9،10

القراء بتعدد الروابط ومسالك الإبحار. وكل ذلك وصاحب النص شاهد مستمر على مصير نصه في نهر القراءات، وهو ينفلت منه إلى أن يصير بدوره متلقيا تفاعليا له بدوره .

والنص الشعري لم يعد يتراسل افتراضيا مع أجناس قريبة منه فحسب، بل صار يتصادى مع خلفيات تأثيرية تُثوِّر دلالاته، وإيحاءاته وتكثفها كالموسيقى، والفيديو، والفنون البصرية المتعددة، والبرامج المعلوماتية إلخ... تستهدف كل حواس وخيالات المتلقي، وربما أعضاءه، بعد أن أصبح العمل الفني غير محدد ببدايات أو نهايات. بل متعددا فى صورة لانهائية من التفاعلات.

كما أن المعجم اللغوي لم يعد الوسيلة الوحيدة للبث الجمالي الأحادي التوصيل، فقد اتسعت الدائرة لتشمل رقعا معجمية جديدة لم تكن تتماشج عضويا مع هيكل العمل الأدبي وتكوينه، وهي لغة الكومبيوتر والبرمجية ، والSoftware والHardware، وغيرها . ما يجعل الشاعر(ة) على مسافة من إكراهات اللغة النمطية. لتتفجر المتون الشعرية الجديد باصطلاحات العالم الافتراضي الكوني الجديد التي يشترك في فهمها كل البشر، وتمتاز بالتجرد والحياد لكونها سليلة التقانة والمخابر العلمية والقوانين الرياضية التي تتعالى ظاهريا عن تحيزات الثقافات الإقليمية، كما يتجسد بشكل مسرف وباذخ في نصوص الشاعرة السورية (لينا الطيبي) في مجموعتها التي تحمل عنوانا صادما (Delete/Shift) (*)، وكأنها تتغنى في نشوتها القصوى بحرية الكتابة بالمحو والمرونة التشكيلية التي يمنحها العالم الافتراضي التفاعلي لها ولقارئها، من جهة، ومن جهة أخرى فإن كلمة (Delete) لوحدها كفيلة بأن تمحو، ولكنها تريد أن تمحوَ بالكامل، ولا تريد أن تستعيد، أو تُراجع، فاستعملت معها (Shift) فهي بذلك تقدم نصها لمتلقيها كقطيعة مع الأنماط السالفة عبر هذا العنوان المفارق، تقول (لينا الطيبي) في قصيدة واجهة الديوان التي ترصع غلافها الخارجي الملون بالرمادي المائل لخضرة باهتة دالة على فضاء الافتراض الرقمي الذي تسبح فوقه حروف عنوان الديوان:"

الذاكرة التي فاضت/انكسر أمامها زر « ديليت»/الـ « ديليت» ليس بوسعه أن يعود بك إلى الصفر /الصفر يحتاج لذاكرة أوسع /كي تجتاحه /لابد أن ترمى كل ملفات الـ « بكتشر» "([1]).

(*)- صدر مؤخرا عن دار العين للنشر، القاهرة ، 2010 ، بعد أن نشرته إلكترونيا كعادة الشاعرات الرقميات المعاصرات .

[1] - لينا الطيبي، Delete/Shift ،الغلاف الخارجي للمصدر .

وقد يستعمل الشاعر(ة) مصطلحات عوالم الاتصال الحديثة، كالهاتف النقال الذي أصبح جزءا لا يتجزأ من أعضاء الكائن البشري، يتلبس جسده، و يأخذ جنس صاحبه وهويته، فللمرأة هاتفها بألوانه وملحقاته وغطائه الخاص وللرجل ما له أيضا ... وتتقمص الرسالة الشعرية طبيعة الوسيط وتتماهى معه كما في ديوان الشاعرة التونسية الرقمية (راضية الشهايبي) الجديد والموسوم بـ(المسار الرقمي للروح) و التي نشرتها في موقع (إنانا) (18أكتوبر2008 في الساعة 2:31 pm)بوصفها إحدى المشرفات عليه ، تقول : "

رقم جواله 70000000000000000000000000002

أحتمي بأرقام من وهج ضياعك في مداها أتعلق بها حد الترقّم

تفهمني فتعطف وتستكين سريعا بذاكرتي تقبع مستنفرة لتتجمّع في هيئة عدد يتطوّع براقا يسري بالسعير المتّقد هي الأرقام إذن أرحم

[.....]

تغطية Réseau

لأجلي دعي الريح تعبرك أيتها السماء لتهيأ لمسار الروح تغطية تليق بالحلم المشفر

على شكل ذبذبات

[.....]

مكالمة Appel reçu ...

هل هاتفتني عميقا داخل الليل؟؟؟أم أظنني أحلم حد الالتباس باليقظة

[.....]

رنين sonnerie ,,,

هي أرقام تتمركز إشارات وصل بدمي كلما رتبتها اتقد النبض داخلي

[.....]

مكالمات لم يرد عنها ...Appels en absence

اسمع رنينا ... هي وصلات صاعقة لمركز التيه في الشريان الـ به يزدحم

[.....]

أيتها التغطية الرحيمة لا تمرري وأنا قربه أي تنبيه خاطئ النداء لي

..... "([1]).

والمفارقة التي تصادفنا في هذا النص هي أن الشعرية فيه تستقي رَواءها من منبع آخر غير معهود في أغلب النصوص الشعرية السائدة، فحسب (رومان جاكوبسنRoman Jakobson) فإن الوظيفة الشعرية للغة تكمن" حين تكون متمركزة حول الرسالة ومضمونها La fonction poétique est centrée sur le message et son contenu"([2]).

أي أن تركيزها الأساس على الرسالة الشعرية نفسها، من أسلوب، وبلاغة، وصور، ومحسنات وغيرها. غير أن هذا النص يتطرف بالوظيفة الشعرية إلى الانشغال بـ(قناة الاتصال) حيث لم تفقد الشعرية وهجها في تفاعلها مع الوظيفة الانتباهية phatique. وهي إحدى المنعطفات الجمالية التاريخية الكبرى التي يتأهب الخطاب الشعري العربي المعاصر لاجتيازها، متحررا ومتجاوزا ومخترقا لكل النظريات الشعرية والمعايير القديمة والحديثة على السواء. كما أن الشاعرة راضية الشهايبي تنقل لنا خطابا يوميا راهنا في فضاء جديد، خطاب وجد أُلفته التداولية في تلك المصطلحات التي صارت رائجة.

فالنص الشعري الجديد هو، إذن ، نص تفاعلي بامتياز، يتخفف من أَثَرَة المبدع وأناه المتعالية، ليصبح هذا النص التفاعلي في المحصلة مقبرة لأي استحواذ أو مصادرة، ومشتلة للاختلاف والتفاعل والتعدد" في عالم

[1] - ينظر http://bb.inanasite.net/viewtopic.php?f=2&t=20452&start=30، راضية الشهايبي، المسار الرقمي للروح، 18أكتوبر2008 ، الساعة 2:31 pm

[2] - Jean-Pierre Robert, Dictionnaire pratique de didactique du FLE, Ed.OPHRYS, Paris,2008,p 94

صارت فيه التقنيات المتوالدة تحاول، وباستمرار، كسر الشكل الواحد المهيمن، والمضمون الأحادي الموقف، لهذا نستشهد بقول إليوت « لقد صار الشعر إقلاقا للوعي السائد»" [1]، وأصبح أكثر إقلاقا في كنف التقانة المعاصرة للأنساق السائدة.

وهو مناخ ملائم لتفتق إبداعات شعرية يكتبها كل مقموع ومُهمَّش من قبل مؤسسات الثقافة الرسمية التي لا تحابي إلا ذوي النفوذ والوجاهة، وسكان الأقطاب، والمدن الكبرى، ليجد أي مبدع داخل هذا السديم الصيروري الأزرق الذي لا سيادة فيه لقطب على قطب، ولا هيمنة فيه لمركز على أي طرف. كما تجد الشاعر المرأة فيه في المجتمع الشرقي القبلي المحافظ فرصتها في نقل أحاسيسها وآرائها، وإبداعها الحر بأي اسم تختاره لنفسها، وعلى أي وجه، وفي كل زمان. إذ تميل المرأة المحاصرة للنشر "عبر الانترنيت، وتحاول اختراق محيطها، وإلغاءه، والاستعاضة عنه بواقع افتراضي تتفاعل به ومن خلاله بكل ما يدور حولها...ثم وبعد سنوات يكبر عالمها الافتراضي ويتسع وتغدو فيه فعالة ومؤثرة ومعروفة لدى قارئها "([2]).

ولو عُجْنا على بعض المواقع الإلكترونية الشعرية الكبرى مستطلعين و متحسسين لأثر هذه المنابر السيبرنيطيقية على موضوعنا لوجدناه مجسدا، ملموسا ومؤكدا. فموقع ك(إنانا) أو (جهة الشعر) أو(مدد) أو (الإمبراطور) أو (فوبيا كوم)أو (الخيمة) أو (اتحاد كتاب الانترنيت العرب) أو أهمها جميعا مواقع التفاعل الاجتماعي ذات الانتشار العريض كالفايس بوك والتويتر، أوغيرها من المواقع التي لا تكف عن التكاثر كل يوم، بل كل ساعة، تزدحم فيها الإبداعات الشعرية التي تنضوي تحت مسمى (قصيدة النثر) بشكل طاغ ومهيمن، إلى الحد الذي أجاب فيه الناقد صبحي حديدي وهو أحد المشرفين على موقع (جهة الشعر) في معرض إجابته عن سؤال يخص هيمنة قصيدة النثر على العمودي والتفعيلي قائلا:"وإذا كانت الغلبة واضحة لشكل قصيدة النثر، من حيث الكم والنسبة العددية في الأقل، فليس هذا لأن تحرير (الجهة) يميل في المزاج

3-سلمان كاصد ، قصيدة النثر ...تحولات الكتابة ، مجلة غيمان ،صنعاء ، اليمن، ع 3 ، خريف 2007 ، ص 56

[2] - عدنان الصايغ ، اشتراطات النص الجديد و يليه في حديقة النص ، ص 370

إلى هذا الشكل دون العمود والتفعيلة، بل، ببساطة، لأن قصيدة النثر هي الشكل الغالب في الكتابة الشعرية العربية اليوم "([1]).

[1] - قاسم حداد ، جهة الشعر Jehat.com، عشر سنوات من «جهة الشعر»، شهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2008 ، ص 112

الفصل الثالث: قصيدة النثر النسوية وتأنيث النسق الفحولي

1- قصيدة النثر وحوافز التأنيث النسقي

1-1 مرحلة النص النؤنث

2-1 مرحلة النص النسوي

3-1 مرحلة النص الأنثوي

2- قصيدة النثر والانثيال النسوي

1-2 اللامعيارية والهوية المرجأة

2-2 قصيدة النسق القطائعي

3-2 تداعي المنبر القديم

4-2 التأنيث بالسرد

5-2 تداخل الأجناس

6-2 شعرية التشيؤ والتفاصيل

7-2 أنساق النص المديني

3- قصيدة النثر وتحولات الفحولة المعاصرة

1-3 ثيمة الرجل/ الأب

2-3 الرجل/ آدم

3-3 التحول النسقي لثيمة الرجل

1-3-3 الرجل المنقذ

2-3-3 الرجل العاشق/ الفرار بالجسد

3-3-3 تجاوز الوهم الفحولي

4- ملاحظات وامضة على هوامش الشعر النسوي الراهن

1- قصيدة النثر وحوافز التأنيث النسقي:

لقد اتجهت قصيدة النثر بخطى حثيثة نحو كل ما هو مُهمش ومحيَّدٌ لإعادة تأهيله كي يحظى بجدارته الشعرية، ويصير قابلا للشعرنة بدوره. كالتأنيث بوصف الشعر العربي القديم، والنقد العربي قام أساسا على الإعلاء من قيمة الفحولة ومواصفاتها كالقوة، والجزالة، والبعد عن التخنث، والفروسية، وهي كلها مصطلحات نقدية تم جلبها من تراتبيات الجنوسة في مجتمعنا العربي القديم. وهو ربما ما جعل من الصوت الشعري النسوي تاريخيا خافت الحضور في فهارس الشعرية العربية، ولم ينتعش إلا عبر هذا الجنس الشعري الجديد «قصيدة النثر».

ورب سائل يتساءل أن الأسماء الكبيرة التي جرجرت قصيدة النثر نحو الدائرة النسقية للأنثوي معظمها أسماء رجال، وقد ندرت الأسماء الأنثوية التي شاركت بصورة مباشرة في ذلك. فكيف نجرأ على وسمها بالتأنيث ؟

حين نفحص ظاهرة قصيدة النثر العربية من زاوية تحديق النقد النسوي الثقافي عبر نظرياته ومصطلحاته تتضح لنا خفايا نسقية عديدة يتحدد لما من خلالها الإشكال الثقافي الذي موقعت فيه قصيدة النثر كيانها في النسيج الرمزي العربي. من حيث كونها جمالية مفارقة، تحركها أنساق تُسائل، وتواجه أنساقا أبوية قائمة. فجدلية الذكورة والأنوثة بين النسقين، أو لنقل ترهل وشحوب نسق الفحل في قصيدة النثر التي يكتبها الشاعر المعاصر بحيادية جُنوسية ثقافية واضحة أمام تضخم أنا الفحل في الشعرية الوازنة/الموزونة على معايير الفحول توحي بأن رهان التأنيث في قصيدة النثر العربية كان رهانا تحديثيا مؤثرا .

يذهب عبد الله الغذامي إلى أنه " حين نتحدث عن (الشعر والتأنيث) يجب أن ننتبه إلى مسألة مهمة وهي أن (التأنيث) ليس فعلا محصورا ومحددا على المرأة، والشعر والتأنيث لا يعني ولا يرادف عبارة (الشعر والمرأة)...إن التأنيث مرتبطا بالخطاب اللغوي لهو نسق ثقافي يصدر عن الرجال كما أن التذكير نسق ثقافي آخر يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال.وكم من امرأة عززت الخطاب الذكوري، إما بأشعارها أو كتاباتها ...كما أن للرجال دورا ...في تأنيث الخطاب اللغوي أو الإبداعي "([1]) فقد تكتب المرأة شعرا رجوليا يصب في مصلحة الفحول كما الرجل الذي يكتب شعرا فحوليا كما فعلت الخنساء بمدح أخيها صخر، وكقول ليلى الأخيلية : "

[1] - عبد الله الغذامي ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، ص 71.

نحن الأخايل ما يزال غلامنا حتى يدب على العصا مذكورا "([1]).

وهناك شعر تأنيثي يكتبه الرجال والنساء دون تحديد للجنس، فيؤسسون ويكرسون أنساق التأنيث كما هو الشأن في بعض القصائد المعاصرة مثلا .أما الشعر النسوي فهو ذلك الذي تكتبه المرأة تحديدا والذي يبدو بديهيا لنا بحكم نسبته لجنس كاتبته ، غير أن النقد النسوي وضع مدارج لتطور وعي المرأة بذاتها في الكتابة وقسمها إلى مراحل ثلاث تتداخل مع ما ذكرناه آنفا :

1-1 – مرحلة النص المؤنث :

تنبع الأنوثة كمصطلح " من التراكيب والتصورات الاجتماعية.... فالأنوثة مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة (الحقيقية) للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة، على الرغم من الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً، والذي أصبح مستقِراً في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها"([2]) . فالمرأة حين تلجأ إلى الكتابة في هذه المرحلة فهي سوف لن تنتقي الأنماط المرنة والهشة والتي لم تتكلس ولم تتسلح بذاكرة نسقية متينة معدة سلفا ... إنها تنصاع للنسق المهيمن لتخدم أفكار الرجل ورغباته، وتمثلاته، أو تلوذ بالصمت لتترك المجال واسعا لحضور الرجل الطاغي. فالمرأة لا تزال في هذه المرحلة خاضعة لتمثلات الذكر، ولا يزال شعرها يسامت تعاليمه، وبالتالي فالتأنيث هنا صيغ ثقافية وأوصاف وتراتبيات وملامح رمزية تُعطى للمرأة في الثقافة من قبل الذكر تتلقاها المرأة قانعة خاضعة، وعلى مُسلماتها المفروضة يتحدد وجودها سلفا . هذه المرحلة تتجسد فيها مقولة (سيمون دو بوفوارSimone de Beauvoir) الشهيرة : " On ne naît pas femme, on le devient لا تولد المرأة امرأة، لكنها تصيرها "([3]). والمرأة العربية الشاعرة في هذه المرحلة تستعمل أدوات الرجل في الثقافة والكتابة، وتعزز هيمنته على معانيها الأنثوية، " و كتابتها في هذه

[1] - خير الدين الزركلي، الأعلام ، ص 249.

[2] - سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي،، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1 ، 2002 ، ص337

[3] - Voir Simone DE BEAUVOIRE, Le Deuxième Sexe ,Presses de l'Université Paris- Sorbonne,2004 , p 315

المرحلة ،بصورة عامة، غامضة ومنتزعة من مكانها وساخرة وغير هادفة "([1]) نظرا لأن نصها انخرط فيما يُغَرّبها بوصفها آخر، وهي إذ تفعل ذلك أو تكتب نصا عموديا مشبعا بالرمزية القضيبية، تُستخدم بذلك في ثقافة الرجل وهي تتباهى، واعية أو غير واعية، بصفات الفحل الذي قد يكون أباها أو أخاها أو حبيبها أو حاكمها أو مالكها ، فهي – بذلك - تؤكد، بطريقة أو بأخرى، نظرية الحسد القضيبي الفرويدي envie du penis . " والحسد القضيبي عنصر أساسي في النزعة الجنسية الأنثوية والقوة الحركية لجدليتها، عنده [أي عند فرويد]، وينشأ-هذا الحسد- من اكتشاف الفروق التشريحية بين الجنسين، فتشعر البنت بالظلم بالقياس إلى الصبي، وترغب في امتلاك عضو ذكري مثله "([2]).هذا النقص الجنسي يخلق بداخلها شعورا بعدم الاكتمال والنقص في كل ما يصدر عنها وبالمقابل تشعر أن كل ما يصدر عن الرجل وما هو عليه من طبيعة أو ثقافة فهو المثال والاكتمال والنموذج الأعلى . حيث تكرس المرأة في هذه المرحلة نسق الرجل الشعري وتكرس بالتالي تعريف أرسطو الشهير لها:"أن الأنثى أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص"([3]). وفي هذه المرحلة تكون المرأة الخاضعة لصفات التأنيث المعطاة لها واعية بأن صوتها عورة كي تفسح المجال لحضور صوت الرجل وعلوه على صوتها. فتلجأ بعض الشاعرات الجريئات اللواتي يستشعرن بدواخلهن جذوة الإبداع إلى انتحال أسماء مستعارة اتقاءً لوعيد الأنساق الطاغية والمنتصِبة بدل الصمت، في عصر الكتابة الذي يسمح ببدائل تواصلية من وراء مسارات السلطة المحروسة." ففي كتاب صدر عن الشاعرات في «نجد» نلاحظ ألقابا مثل فتاة الوشم، أغاريد السعودية، ريم الصحراء، وأحيانا يأتي الشعر مرويا لامرأة بلا اسم و لا لقب "([4])، و يبدو أن من يستعملن هذه الدروع الرمزية معظمهن ينضوين تحت عنوان هذه المرحلة من اللواتي يكتبن القصيدة العمودية أو يحاولنها فإنهن " وحدهن من يجدن أنفسهن محكومات بهذا الشرط ... بينما لا نجد ذلك لدى شاعرات القصيدة التفعيلية وقصيدة النثر"([5]) كما علق عبد الله الغذامي، فالوعي بخطورة النسق وهيلمانه على ملفوظهن الجمالي الخانع يجعلهن أكثر تحفظا واحترازا. و حين يصل إبداع المرأة إلى المثال الفحل تتهم المرأة بأن رجلا ما يكتب

[1] - العنود محمد الشارخ ، الغضب الناعم ، الرواية النسوية بين العربية والإنجليزية ،دراسة مقارنة ، تر سامي خشبة ، المركز القومي للترجمة ،ع 1153 ، ط 1 ، 2007 ص 12
[2] - رامان سالدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 194
[3] - رامان سالدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 192
[4] - عبد الله الغذامي ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف ، ص 80
[5] -المرجع السابق، ص 80

لها طالما أن شعرها أو نصها متين مكتمل المواصفات المعيارية المطلوبة . فالشعر الجزل من صنيع الفحول (*) دائما. والكتابة النسوية في هذه الحالة تجسد لنا صورة امرأة «إلكترائية (**)» يصدق على أمثالها قول (لوسي إيريجاريLuce Irigaray) : أن عددا كبيرا من النساء " يبقين لأمد طويل جدا من الزمن متعلقات بحب الموضوع الأبوي، لا بل بالأب ذاته "([1]) وبمتعلقاته النسقية كعمود الشعر المكتنز بالدلالات الرمزية القضيبية.

إن ما يمكن أن نفهمه في هذه المرحلة أن هناك علامات رمزية معطاة (للذكر والأنثى) تحظى بقبول وتلقين اجتماعي دائم عبر آليات ووسائط لغوية وفنية عديدة تكرس هذه العلامات والتمثلات والتراتبيات، كالأغاني، والأمثال، والأشعار، وغيرها، وبتكرارها عبر الأجيال والجماعات داخل المجتمع الواحد تأخذ شكل أنساق ثابتة تتعالى في التاريخ، وتخلد. ومن خلالها تتقبل الأنثى أنوثتها المعطاة، ويتقبل الذكر ذكورته المعطاة كذلك. ذلك" أن كل التصورات الجنسية والمتعلقة بالنوع تؤدى وتصاغ من خلال إعادة استخدام العلامات المرتبطة بالنوع، والتي ترمز إلى الرغبة والطبيعة الجنسية. فلا توجد ذات مذكرة في جوهرها، مثلما لا توجد ذات مؤنثة في جوهرها.والذات ...تستطيع أن تختار تحديد وضعها عن طريق المحاكاة"([2]) وما المحاكاة إلا نمط من المطابقة والامتثال لنماذج رمزية وتقابلات قيمية أولية تنبثق عن الثقافة، ويُجرى تَوخِّيها في سلوكات وأقوال الناس وفق المحاصصة الرمزية النسقية بين الجماعات والأقليات والرجل والمرأة، والسلطات والرعايا كلٌّ بحسب موقعه.

(*) - اتهمت سعاد الصباح بأن الشاعر نزار قباني كان يكتب لها، ويجزم البعض بوجود مسودات بخط يده في حوزتها وكأن بوليس البطريركية الأبوية داهم عليها حجرتها ووجدها متلبسة بصوت رجل . و اتهمت سنية صالح بالماغوط ، واتهمت أحلام مستغانمي (في ذاكرة الجسد) بأن كاتبها الأصلي هو سعدي يوسف، ولسنا هنا بصدد التأكيد أو النفي، لكن ذلك يطرح فكرة مفادها أن المجتمع الثقافي العربي لا يزال يجد صعوبة في تقبل امرأة تكتب كما الرجل، طالما أن اللغة لغته، والإبداع إبداعه، والمعايير معاييره. " فالمرأة تلغى هكذا من مجال الكتابة، لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار ...لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من قبل الرجل ...و مساهمة المرأة في هذا النظام من خلال فعل الكتابة ، لا يمكن أن يتم إلا عند تقديم تضحيات لا حصر لها " ينظر محمد أفاية ، الهوية والاختلاف، في المرأة والكتابة نقلا عن حفناوي بعلي ، مدخل في النسوية و مابعد النسوية، ص 41.

(**) - نسبة إلى الشخصية الأسطورية Électre " وهي ابنة آغامَمنون وكليمتمنسترا. تذكر الأساطير أنها قد أبعدت أخاها، الذي كان صغيرا...إلى مكان بعيد بعد أن قُتل أبوها الذي عاد من حروب طروادة...على يد زوجته بالتآمر مع عشيقها...وقد تساعد إلكترا أخاها على الأخذ بثأر أبيها من أمها وعشيقها " ينظر محمد ألتونجي، موسوعة أعلام النساء ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 2001 ، ص 28 ... ترمز إلكترا دائما لتحالف المرأة مع الأب وقضاياه ضد الأم.

[1] - لوسي أريجاري ، سيكولوجية الأنوثة، مرآة المرأة الأخرى، تر علي أسعد ،دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، ط 1، 2007 ، ص44

[2] - سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ص 100

1-2 – مرحلة النص النسوي :

يشير مصطلح النسوية "إلى كل من يعتقد بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات التي تصنع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة. وتصر النسوية على أن هذا الظلم ليس ثابتاً أو محتوماً، وأن المرأة تستطيع أن تغير النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي عن طريق العمل الجماعي، ومن هنا فإن هدف المسعى النسوي هو تغيير وضع المرأة في المجتمع "([1]) .وفي هذه المرحلة يكون نص المرأة اعتراضا على المعايير والقيم السائدة .غير أنه لا يعدو أن يكون نصا مارقا ساخطا على الظلم المطبق على المرأة، ولا يحاول أن يسعى إلى التماهي مع خصوصية الهوية الأنثوية لأنه لم يبرح بعد حالة الشجْب والإدانة للقيم التي رهنت حضور المرأة وهمشته . كمثال نازك الملائكة في هذا المقطع الذي لم يتخلص من أوزان الفحول الخليلية ، ويرافع عن قضية المرأة واعتبارها أمام الرجل في نص يحاول أن يجد لأنثاه خصوصية ما ،لكنه لا يزال على مسافة طموحة تتشوف إلى غاياتها .

تقول نازك و هي تحاور آدم : "

لا ، لا ... دعني صامتة منطويه

اترك أخباري وأناشيدي حيث هيَ

اتركني أسئلة وردودا منــزويه

***

يا آدم لا تـسأل ... حواؤك مطويه

ذلك ما شاءته أقـدار مقــضيه

آدم مثل الثـلج وحواءٌ ناريـــه "([2]).

لا يبرح هذا النص الشعري (التفعيلي) دائرة البوح، ولا يشي صوتها بأكثر من الأنين والتضجر من وضع المرأة الدوني في المجتمع الشرقي. وهو صوت لا يُفصح، ولا يُعربُ بفصاحة وبإعراب أصوات الرجال...وكلما حاولتْ أن تُحلق وتتقلب في ملكوت بلاغتها الخاصة الواصفة لتطلعاتها ورغباتها وهواجسها الذاتية سقطت في لغة الرجل، وبالتالي في رؤاه ونعوته وأوصافه داخل أنساقه...فتشعر أنها صامتة في عز البوح (دعني صامتة

[1] - سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية، ص 338
[2] - نازك الملائكة ، ديوان نازك الملائكة ، ص 485

منطويه)، ولا يسفر نصها في الأخير إلا عن جمل مقطوعة، وعبارات إنشائية تكتنفها أدوات النداء والاستفهام، والنقاط المتقطعة المعبرة عن احتراق الذات واستنزافها في دوامة البحث عن خلاص بالبوح المستحيل داخل أنساق الرجل الذي لا يفهم حرقتها اللاهثة داخل الخطاب الأبوي الذكوري الذي يتمثَّلُه ويستعمله وينسجم معه على حد وصفها ببرودة مقابل نارها المتأججة في ذاتها.

3-1 – مرحلة النص الأنثوي :

" تشير كلمة (أنثى) بمعناها الحرفي إلى كائن ذي مجموعة معينة من الخواص البيولوجية مثل القدرة على الولادة، فالأنثوية أمر بيولوجي، ومن هنا تختلف عن كلمة (الأنوثة) التي تصف الصورة التي يكونها المجتمع عن المرأة ككائن له هذه الخواص "([1]).

وهي أرقى ما يمكن أن يبلغه الوعي النسوي بذاته وبالآخر." ويميز الناقد المقارني (إدوارد سعيد) في مصطلح [النقد النسوي الجديد] بين أمرين : فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة و الأدب النسوي . أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع من التعلق بما به يعتقد صاحبه، أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه، فإنه يسميه أدبا أنثويا موازيا "([2]).

تحاول المرأة في هذه المرحلة أن تفكك اللغة والثقافة والنظريات التي جعلت من حضوريا ملحقا وآخر في مقابل الرجل وقيمه. فمبدأ الأنثى يتعرض للقمع والسلب من أي سلطة في إطار الخطاب الأبوي الذي يؤدي إلى تغريب المرأة عن طبيعتها الأنثوية. وترى الأمريكية (ماري ديليMary Daly) أن التحرر " يقتضي أن نناضل لاكتشاف هذه الذات باعتبارها صديقة لكل ما هو أنثوي بحق"([3]). وتقول (إليزابيث جروزElizabeth Grosz) :" إن لوسي أريجاري وغيرها من النسويات اللائي يقلن بالاختلاف لا يشرن إلى جسد الأنثى بالمعنى البيولوجي، ولكن بقدر ما تكتنفه اللغة وتنتجه وتضفي عليه المعنى" ([4]). أي الجسد الجندري لا الجسد الجنوسي " فكلمة الجندر تترجم عادة بالنوع الاجتماعي، وهي أساسا مقولة ثقافية وسياسية، تختلف عن الجنس باعتباره معطى بيولوجيا ... والبحث عن الجندر يمكننا من تعويض الماهوية البيولوجية بالبنائية الثقافية، بحيث يتبين لنا أن الاختلاف بين الرجل والمرأة مبنيٌّ ثقافيا وأيديولوجيا ، وليس

[1] - سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية، ص 335
[2] - حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية ، ص 30
[3] - سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية ص336
[4] -المرجع السابق، ص 373

نتيجة حتمية بيولوجية .... والحال أن الجسد يبني أنوثته أو ذكورته أو غير ذلك، في أشكال إبداعية تتحدى البناء الاجتماعي للهويات "([1]) وهو ما يصل بالنص الأنثوي في هذه المرحلة إلى الوصول إلى كتابة تقبل الموازين والمعايير المهيمنة، عبر استراتيجية المقاومة من الداخل الرمزي وبأدوات هذا الداخل الفحولي ذاته بالتمثل الساخر، حينا، وحينا بتفكيكه وإعادة صياغته حتى يخدم الغرض الأنثوي، وباختراق الفراغات البيضاء بين سطور المتن الذكوري واحتلالها إلى آخر هذه الآليات التي استطاعت المرأة من خلالها التعبير عن خصوصياتها عبر" كتابة تتكلم صيغة المؤنث وفتنته، ومفعمة بالنفس الأنثوي الذي سرى في جسد اللغة وفتّت آلياتها، وأعاد تسمية كثير من مفرداتها المادية والرمزية، بفضل التهوية التي أتاحتها ذاتها الكاتبة وهي تضع إصبعها في الجرح، وتسميه بنفسها...وبهذا المعنى، رفضت أن تكتب نصا تحت أطر القولبة أو تطمئن إلى التنميط الذي يستغرق غنائيتها أو شفافيتها الخاصة، فبدا قاموسها الشعري هامسا وعفويا، وتماوج على إيقاع خطابها بأنفاس غوايتها وشروخ جسدها، وتراقصت على أطراف كتابتها مخايل من هشاشتها وحياتها الصغيرة"([2]) لتصير هشاشة قصيدة النثر ورخاوة معاييرها وطواعية تمثُّلِها أقرب لتطلعات الأنثوي الذي يصبو إلى استدراج هذه الأنماط إلى هامشه، وتأثيثها بأنساقه. حتى صار في وسع الشاعرة الجزائرية (صليحة نعيجة) التي تكتب قصيدة النثر، أن تزدهي بشعريتها عبرها قائلة:"

مرحبا

باللغة التي ترفل في ثوب الهروب

والاغتراب

عادت

إني أطوقها

وأمخر عبابها في الحضور والغياب

لغتي

مرحبا

[1] - حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية ، ص 44

[2] - عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط1، 2014، ص35

يا هاجسا اتقدتَ بين جوانحي"([1])

إن هذه اللغة المائية اللدنة كجسد المرأة المرن القابل للتشكيل وإعادة التشكيل، هذه اللغة الفلوتة الهاربة العائدة حريٌّ بها أن تحاكي أحوال الشاعرة، وتجاربها وخبراتها في الحياة، أكثر من لغة الرجل التي غربتها عن ذاتها وصفاتها. هكذا تنثني الأنثى إلى قصيدة النثر، وتجنح إلى أنساقها، فقد استطاع مبدعها -رجلا كان أو امرأة- من خلال هذا الجنس المثير الوثبَ من تأنيث الخطاب إلى أنثويته. واستطاعت الشاعرة العربية من خلال مرونة هذا الجنس الأدبي الجديد -الأقرب إلى مرونة جسدها الولود- أن تنسجم مع هذا النمط الذي هذبته التدافعات التحديثية في الخطاب اللغوي، الثقافي، الشعري العربي لصالح الأنثوي. ويؤكد الباحث المغربي(عبد اللطيف الوراري) بشكل ناتئ أهمية العلاقات الجديدة بين الدوال ومدلولاتها في هذا التحديث التأنيثي، وفاعلية إعادة تسمية الأشياء والظواهر في تحديد معالم هذه الخصوصية، إذ صار الأنثوي يتطلع بنفسه إلى زعزعة الترابطات الآمنة المطمئنة بين الأسماء ومسمياتها فعبر هذه العُرى العريقة المتينة تربض الأنساق الأبوية، وتثوي، وتخلد باثّةً آثارها في الحياة وفي الثقافة من خلالها. ولا سبيل لتثبيط ديناميتها في نظرهم سوى بالارتهان إلى كتابة خلاقة —كما يرى أدونيس- " تُجدد الأشياء من حيث أنها تجدد صورها وعلاقاتها، وتجدد اللغة من حيث أنها تنشئ علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمات والأشياء"([2]) .

و يجدر بالذكر أن هذه المراحل (النص المؤنث- النص النسوي- النص الأنثوي) قد تتداخل فيما بينها في التجربة الشعرية الواحدة عند الشاعر، أو الشاعرة الواحدة، وربما في النص الواحد، إذ أن تعاقبيتها ليست مسألة خطية تطورية تاريخية حتمية نستطيع من خلالها أن نرصد مدى تقدم الكتابة النسوية ونضالاتها ضد أنساقها . بقدر ما هي معالم نرصد من خلالها درجة انحراف الأثر الأنثوي عن المعيار الجندري الذي انطلق منه .

نستنتج مما سلف أن فعل التأنيث في الخطاب الشعري ليس حكرا على النساء فحسب ، بل هو جهد تراكمي تدافعي يحتدم داخل البنية الثقافية في كر وفر ضد أنساقها. وأن قصيدة النثر التي شهدتْ بانبثاقها في الثقافة والأدب العربي انبثاق الصوت الشعري النسوي من خلالها هي جنس أدبي وَلاَّدٌ لأنساق جديدة تقف

[1] -صليحة نعيجة، لماذا يحنُّ الغروب إليّ، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، ط1، 2013، ص ص 7، 8
[2] -أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 186

على الضد من ثقافة أبوية قديمة تراها لم تعد جديرة بتمثيل الصوت الشعري الجديد، في ظل التحولات الثقافية الحادثة.

2-قصيدة النثر والانثيال النسوي:

لقد استطاعت قصيدة النثر العربية التخلص من مقاومة الجسد الثقافي العربي الذي ظل يكابد كي يلفظها حتى استفحلت فيه، فتربعت بهو المشهد الثقافي مكتسحة صفحات المجلات والجرائد الثقافية، وزوايا المواقع الإلكترونية، وقوائم الإصدارات الشعرية في دُور النشر العربية بشكل لم يتوقعه لها أنصارها ولا خصومها وقراؤها ومتابعوها. مستجيبة لما تنبأه لها الناقد الراحل إحسان عباس في إحدى حواراته وهو يتحدث عن مستقبل الشعر العربي قائلا :" أما مستقبل القصيدة العربية فلا مفر من أن يقود إلى ما نسميه قصيدة النثر ... لا بد من مزاولة هذا الشكل، ولا بد أن ينتهي إليه النظم الشعري ... فليس غريبا أن نكتب شعرا يتحرر من هذه القيود، و سيأتي بعدنا من يتحرر من هذا التحرر ... وهذه حتمية الحياة " ([1]) .

لقد تحقق السقوط الحتمي للشعر العربي في دوامة الصيرورة عبر تجارب تحديثية وانحرافات نسقية حدّية تصدرتها قصيدة النثر وبات – عبرها- ما كان عصيا على التجاوز والتخطي والانتهاك أمرا واقعا، من خلال تراكم الكتابات المغامرة التي تحفر في اللحم الحي للأنساق، وتقوض مرتكزاتها. وهي مرتكزات كرست هيمنة الصوت الذكوري على حساب الأنثوي وصفاته وسَامتْه سوءَ التقدير والاعتبار. فبمجرد قراءة سريعة ماسحة للأنطولوجيا الشعرية النسوية في الشعر العربي قديمه وحديثه، يلفت انتباهنا مؤشر بياني تصاعدي حادّ، في مجال زمني قصير- لعل أقصى مداه من ثمانينيات القرن الماضي إلى يومنا هذا- دالٌّ ومُعَلِّمٌ على انثيال نسوي عارم شعريا عبر مطية قصيدة النثر (الراهنة) . في مقابل حضور خافت ومستتب للصوت النسوي الشعري قبل هذه النقطة التاريخية الحدّية، إلى أزمنة سحيقة ماضية .

وقد ذهب يوسف وغليسي في كتابه (خطاب التأنيث) شاهدا على الهجرة الجماعية للنسوة من شعر العمود ونسقه الصّارم إلى ملجأ قصيدة النثر وعوالمها المتحررة إلى قوله : " بين يدي هذا البحث [أي بحثه الذي هو في الأصل دراسة في الشعر النسوي الجزائري و معجم لأعلامه] ما لا يقل عن 45 ديوانا نثريا نسويا جزائريا،

[1] - علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ،2006 ، ص 100

ومئات القصائد النثرية المنشورة في الجرائد والمجلات بأقلام شاعرات جزائريات لم يتح لهن نشر مجموعاتهن الشعرية، وهو كم كبير يشكل ما يقارب 80% من المادة الشعرية المعروضة للدراسة، أي أن الهوية النوعية لأغلب مواطنات المدن الشعرية الجزائرية تدل على أنهن شاعرات من أصول نثرية، أو ربما ناثرات بملامح شعرية "([1])، وهو ما جعله يصل إلى توصيف لافت لقصيدة النثر، مبتعدا بها عمن وصفوها بالهجنة الخنوثية، ذاهبا إلى اعتبارها:" جنسا شعريا لطيفا بامتياز"([2]) على أساس الاصطفاء الأنثوي الواضح لهذا الجنس الشعري الجديد. وهي سمة تستغرق العالم العربي برمته، وليست امتيازا جزائريا مفردا. ففي تونس- مثلا – تقول الشاعرة آمال موسى في تصريح لها بمجلة الحياة الثقافية وهي التي مَرِسَتْ وعالجت واقع الشعر النسوي العربي عامة والتونسي خاصة شاهدةً بأن " أغلب الشاعرات العربيات اليوم يكتبن قصيدة النثر، وتدعو ...إلى كتابة أنثوية بعيدا عن قوامة الجهاز الشعري الذكوري "([3]) . و في البحرين بلغ ما أنتجته المرأة في مجال الأدب من قصة وشعر ونصوص " زهاء 115 عنوانا من بين 276 عنوانا صدر لها من 1976 إلى 2006 ...وبلغ عدد الدواوين التي صدرت 86 عنوانا ... تدخل ضمن الشعر الحديث وبخاصة قصيدة النثر... لدرجة أنه لا يوجد إلا ديوان واحد فقط من الشعر العمودي "([4]) .

وفي الأردن –مثلا- " تشير الأرقام المتوفرة ... بأن مساهمة الشاعرات الأردنيات حتى عام 2003 كانت 89 ديواناً. وأن قصيدة النثر المسماة بقصيدة المرأة قد تسيَّدت المشهد الشعري النسوي الآن، حيث بلغت نسبتها بين 2115 قصيدة 60.66 % والتفعيلة 33.75 % ، فيما لم تتجاوز قصيدة البيت الفراهيدي الـ 5.6 % . وعدد الكتب النقدية الصادرة بين 1955 و2008 حوالي (56) كتاباً، من بينها 16 صدرت حتى بداية التسعينيات و40 كتاباً، حتى 2008 "([5]).

[1] - يوسف وغليسي،خطاب التأنيث ، دراسة في الشعر النسوي الجزائري و معجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي ،قسنطينة ،ط1، 2008، ص 89

[2] - المرجع نفسه، ص91

[3] -المرجع نفسه، ص 92

[4] - منصور محمد سرحان ، دور المرأة البحرينية في رفد الثقافة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ،2009 ، ص96

[5] - توفيق عابد ، جريدة الإتحاد الإماراتية ، الملحق الثقافي ، مقال :كاتبات في حضن الذكورة ، 2009/12/17، ع 40383، ص9.

واكتسحت النسوة الشاعرات المواقع الالكترونية الثقافية الهامة، نذكر منها على سبيل الاستشهاد لا الحصر: موقع (جهة الشعر)، ومجلة (أدب فن) الإلكترونية، وموقع (مدد) ، و(كيكا)، واتحاد كتاب الأنترنت العرب، موقع النور، و(أصوات الشمال) و(دروب) و (مدد) و(الامبراطور) و (إنانا) ، هذا الأخير الذي أصدر ديوانا شعريا مشتركا لشعراء عرب بعنوان (كتاب الانفلاتات) والذي ضم 22 صوتا نسويا كلهن يكتبن نصوصا شعرية نثرية . ومواقع التواصل الاجتماعي الحافلة بمجموعات قصيدة النثر، وغيرها من المواقع التي لا تكف عن النتق والتوالد والتنوع والانتشار يوما إثر يوم.

هكذا استأهلت قصيدة النثر أن تكون الجنس الشعري المفضل لاعتناق الشاعرة العربية المعاصرة فقد " انتفضت تكويناتها الغضة في يد الكاتبات بما يشغل غيظ شيوخ الأدب ويثير حنقهم، فيسلقونهم بالسوط حينا وبالصمت في معظم الأحيان"([1]) .

هذا السلق بالسوط حينا، و بالصمت أحيانا لقصيدة النثر النسوية التي يُلَمّح لها – صلاح فضل – في معرض حديثه عن هذه الظاهرة الشعرية الجنوسية المعاصرة في عالمنا الثقافي العربي، يجعلنا نستشف من طرحه الكيفية التي يتلقى بها النقد المعاصر قصيدة النثر النسوية. غير أن الأنثوي استشعر في هذا الرفض الأبوي لهذا الاعتناق تهديدا لسلطهم، وتكريسا لهوية المقموع عبر هذا الجنس الشعري الذي مثّل للصوت الأنثوي – حسب الناقد صلاح فضل دائما - "الوعاءَ المناسب لصبِّ تجربتها المكتومة المكفكفة عبر عصور مديدة، لبث شجونها ونفث همومها وتحقيق ذاتها "([2]) حتى شهدنا اكتساحا غير مسبوق في تاريخ الشعر العربي لمنابر قصيدة النثر التي تتداول الشاعرات على اعتلائها. وهو ما يطرح استفهاما ضخما حول أسباب التفاف الشاعرات حولها، وبهذه الوفرة اللافتة. وماهي أهم مدارات هذا التجاوز النسقي التي أسهمت في هذا الانثيال؟

[1] - صلاح فضل ، قراءة الصورة و صورة القراءة ، دار الشروق ،القاهرة ، ط1 ،1997 ، ص 109
[2] -المرجع نفسه، ص 109

2-1-اللامعيارية والهوية المرجأة :

قصيدة النثر لم تزل بعد مرجا بكرا لم تطأها –بعد- سنابك الفكر الفحولي، وتنظيراته وتحيزاته المتأنسِقة التي سبقت المرأة، وسبقت الحضور الأنثوي إلى مجالات جمالية وثقافية عديدة. باستثناء قصيدة النثر التي ستظل في صيرورة التشكل والتكوين المتجدد، فالمتلقي العربي لم يستفق –تماما- من صدمة الحداثة الأولى (التفعيلة)، حتى تعرض ذوقه لهزة ارتدادية أعنف (بقصيدة نثرٍ) حلقت بعيدا عن متناول أي متابعات قرائية ترصد تحولاتها في فضاء التشكل والتمثيل " ذلك أن حساسية التذوق الفني الجديدة للشعر، والتي بدأت تتشكل مع قصيدة التفعيلة فنيا لم تتطور بما يكفي لتلامس إضاءة قصيدة النثر "([1]) ، كما يقول الناقد البحراني جعفر حسن. وهو ما دفع بأدونيس – الفحل المعاصر بوصف الغذامي – إلى القول بأن قصيدة النثر " لا تزال مضطربة وعائمة ولا هوية لها، نحن نأمل و ننتظر أن تتخذ هذه الكتابة هوية لها "([2]). وكأنه أراد لقصيدة النثر أن تتيبَّس عند معايير أولية تحكم وتضبط ركضها في مضامير الصيرورة، من منطلقاتهم الأولى –ربما- في مجلة شعر –على الأقل-، أو في مجلة«مواقف» بعد ذلك.

لقد ظلت قصيدة النثر جنسا فلوتا مراوغا، ولا يستقر على شكل أو نسق واحد، مما يجعلها محلَّ إدانة، واستنكار من طرف نقادها على غرار (نجيب العوفي) الذي صرَّح مُعبرا عن عدم احتمال مدركه المعياري لاستيعاب هذا الموج المتلاطم وغير المستقر لقصيدة النثر حين أراد أن يبحث لها عن إيقاع داخلي مقنن وثابت يستغرق كل النصوص . فوصل إلى أنه: " مُراوغ وزئبقيّ من الصعب القبض عليه، وتحديده وتوصيفه توصيفا موضوعيّا دقيقا "([3]). ولا شك أن في بحثه عن توصيف لإيقاعها الداخلي الفلوت بحثا عن معايير أو قوانين تحكم هويتها المنذورة للإرجاء وللصيرورة الغارقة في سرمد من الاختلافات التي لا تكف عن التشكل وإعادة التشكل في كل تجربة. ولا ريب أيضا أن معضلة الاطمئنان إلى تجربة جمالية لا تستقر على معيار، والاعتراف بها، ظل أمرا عصيا على التقبل في عالمنا العربي أو في الغرب، وداخل محاضن قصيدة النثر الأولى، حتى كان من موريس بلانش أن لاحظ " في المقدمة الممتعة التي تتصدر مؤلفه الموسوم (مختارات من قصيدة

[1] - جعفر حسن، تمنع الغابة الطرية، توغلات في نصوص شعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1،2005 ص14

[2] - رشيد يحياوي ، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة ، ص 144

[3] - ينظر عز الدين المناصرة ،إشكاليات قصيدة النثر ـ نصّ مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1 ، 2002، ص 263

النثر)، أنها نوع لما يتجرأ مُنظِّرٌ بعد على أن يصوغ قوانينه، ويضيف أن هذه الحرية تضفي عليه حيوية فقدتها جميع أنواع الغنائية التقليدية الأخرى...قصيدة النثر لا يمكن تعريفها. إنها موجودة"([1]).

إنها موجودة رغم ضبابية مفهومها، وموجودة رغم هويتها المضطربة، وأصولها الجنسانية الهجينة، وقوانينها العائمة المتحركة. إنها مع كل ذلك وأكثر، موجودة...!! ولا تكف عن الانتشار والاستحواذ على الخطوط المتقدمة من المشهد الشعري العربي والعالمي.

والمصطلح العائم لقصيدة النثر يتمنع من أن تُفك شفرته بالآليات التي تتورّعُ من (اللعب) الذي لا يريد أن يرتبط بميتافيزيقا الحضور، لأنها آلياتٌ تفترض " أن لكل دال مدلولا من جنسه يفسره وفق ما يشتهي مركز الإحالة المتعالي (سلطة اللوغوس logocentrisme)[كي تجد قصيدةُ النثر تفسيرها في استراتيجيات التفكيك] فهو تفسير لم يعد يتجه نحو (الأصل)، ويوجب (اللعب) محاولا أن يتجاوز سلطة الإحالة المركزية باعتبارها اسم الكائن الذي حلم بالحضور الكامل، طوال تاريخ الميتافيزيقا "([2])، والكائن في موضوعنا هنا هو الذكر وصفاته ونعوته. وقصيدة النثر في بكارة هويتها المرجأة لم تزل تقاوم وتنازع كي تحافظ على عذريتها من اغتصاب الوعي الذكوري لكينونتها، بل هي تنازع لتفكيكه وتقويضه، وهو ما جعل الشاعرة المعاصرة تجد في بنيتها المضادة مجالا خصبا متحررا من (مؤسسة) الفحول ونظرهم أو(تحديقهم) السلطوي. مجالا شعريا خاليا من ردع أو زجر المعايير الأبوية التي تسبق المرأة إليها.

قصيدة النثر،إذن، هي جنس غير معياري. وهو ما حفز المرأة على ارتياده بوصفه الـمَـنْـشط الثقافي الوحيد الذي تجد فيه المرأة ذاتها بعيدا عن الأوامر والروادع والنواهي المتسلطة التي تُذكرها دائما بأنها قاصرة وغير ذات أهلية لِتَمثُّل قوانين اللغة ومعايير النحو والعَروض وما إليه، وهي كلها حدود وقوانين ومعارف من صنع الرجل وليست من صنعها. لأنها " معارف بعيدة عنها ... وحين تعرف فهي تعرف معرفة الرجل على حد قول (روسو)"([3])، فقصورها لا يتأسس إلا بالنسبة إلى معيار، والمعيار رجولي، وأغلبهن يتقبلن هذا الحكم القامع

[1] - سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص ص 11، 12
[2] - خضر محجز، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، سلسلة الدراسات الإنسانية ع2 ، مج 17 ،يونيو 2009، ص 110
[3] - وفاء شعبان ، الجنسان و الاختلاف ، كتابان حول الأنثوية ،مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، باريس، ع 109/108 ، شتاء 1999 ،ص 141

المذعن في الأجناس الأدبية والثقافية والمعرفية الفحولية، ويسلمن " بها من غير برهان...عبر حلقة عنف [رمزي] مورست ضد المرأة من أجل كبتها بواسطة عمليات متكررة لتهديدات إدراكية جعلتها تفقد ثقتها بنفسها، فأصبحت غير قادرة على تبيان علاقة التبعية الدونية أو الوعي بالعنف الذي تتعرض له من قبل الرجل، وتصاب بنوع من عدم المعرفة تسميه [ميشيل لودوف] «القفل الإدراكي» "([1]) .

ولأن الوجود النسائي الرمزي، حسب ما تؤكده الكاتبة المغربية (يسرى مقدم)" يبدو أكثر حضورا في الوعي اللغوي من حضوره في الواقع، فزمن اللغة غير زمن الأشياء، فما يتسلل إليها يستعصي عادة على الحذف والإلغاء"([2]) وفي الشعر بوصفه فنا قوليا داخل أبنية اللغة تصبح تمثيلات المرأة فيه أكثر رسوخا وثباتا، وأمتن حضورا. لأنه بناء داخل بناء. وفي سبيل الخروج من أقفال هذه الأنساق تستشعر المرأة (قفلها الإدراكي) الذي يحول بينها وبين التعبير الحر عن ذاتها وصفاتها وهي تواجه هذا القهر الرمزي الذي تمارسه ثقافة الرجل ولغته ومعاييره عليها وعلى كتاباتها. ما أسفر عن منجز أنثوي مكتوب ومستلب ذي أسلوب مرتبك ولغة متعتعة الدلالة والبناء، تنم عن ذات تشكو الرعب من رُهاب كسر الأنماط العاتية التي هي ليست أنماطها ولا معاييرها بقدر ما هي معايير الرجل التي تصب في مصلحته وامتيازه الرمزي الفائض "حتى تلغى المرأة، هكذا، من مجال الكتابة، لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار ... ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة، لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من قبل الرجل "([3]).

ولعل في ميل المرأة العربية المعاصرة لكتابة قصيدة النثر، وتهافتها الجامح عليها ما جعل النقاد – في معظمهم - يتهمون المرأة بأنها تلجأ إلى قصيدة النثر تسترا عن خَوَرها المعرفي اللغوي الثقافي، وضعف كفاءتها في النحو والعروض، وبالتالي اضطراب أدائها التعبيري كلما أسلمت مخيالها لمنظومة القديم. بل إن بعض النقاد ممن قاموا بدراسة شعر المرأة، في أعمال نقدية أو في معاجم وأنطولوجيات عدة يعتبرون مروق شاعرات النثر عن هذه المعيرة المهيمنة، وعدم رجوعهن الخانع لبيت الطاعة العمودي الهرمي النسقي الفحولي مردُّه إلى نقص كفاءة

[1] - وفاء شعبان ، ميشيل لودوف ،جنس المعرفة، ص 68
[2] - سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2013 ، ص 196
[3] - محمد نور الدين أفاية ، الهوية والاختلاف، ص 33

الامتثال للمعايير من قبلهن. كما ذهب (باسم خطايبة) إلى "أن لجوء الكثير من الشواعر إلى كتابة الشعر الحر أو قصيدة النثر إنما يرد إلى التخلص من المآزق الإعرابية والعروضية، لنقص الثقافة العلمية فيهما، وما وقوف الكثيرات منهن عند الساكن في أواخر كل شطر إلا وسيلة للنجاة من الوقوع في الخطأ – عملاً بالقول المتعارف عليه في التعريض بدعاة التسكين، قول القائل بلسان حالهم: سكن تسلم "([1]) . ولم يروا في قصيدة النثر انزياحا نسقيا يتغيا البحث عن نص يتماهى مع خصوصية الذات الشعرية الجديدة. خارج ترسيمات (الجندر) القديم.

ويذهب الناقد (حسن مخافي) إلى نعوتٍ تستقي من معين المعجم الفحولي النقدي حين تبلغ به السخرية بمثل هذه الكتابات إلى وصف قصيدة النثر بحمار الشعر المعاصر، وهو مصطلح قديم كان يزري بالشعراء الرجازين الذين لم يبلغوا شأوا في مدارج الفرسان أو الفحول لما في شعرهم من ليونةٍ وخَوَر . وقصيدة النثر المعاصرة هي بالمثل " يمتطيها كل من يفتقر إلى توازن كي يصعد سُلّم الشعر الطويل والصعب " ([2]) حسب حسن مخافي. والشاعرات المعاصرات في نظر مثل هؤلاء النقاد حين يلجأن لهذا الجنس الهجين فهن بذلك يدرأن عجزا أو يوارين قصورا لغويا وثقافيا وشعريا يعتور قرائحهن في نظر بعضهم .

ولا أحد يتابع مستجدات الساحة الأدبية العربية وإصداراتها يستطيع أن يتستر على هذا الجانب الرخو في إبداع الشاعرات المعاصرات، والذي يكاد يحجب إبداعات نسوية متميزة ومفارقة عن منصة البروز، بحيث يكاد يوصف سائر إنتاج المرأة في قصيدة النثر بسمة الرداءة والركاكة والابتذال الأسلوبي. غير أننا ينبغي أن ننظر بعين أخرى لإبداعات نسوية تعتمد كسر الأنماط التعبيرية الجاهزة بوعي وبقصدية فطنة لا تحملنا البتة على أن نسِمها بذرائعية الهروب من متن يستعصي عليها، بقدر ما تحملنا إلى القول بأنها تحتمل ثورةً وتجاوزاً وانقلاباً على جبروت رمزي – بوصف الغذامي – كامن في لغة وثقافة الرجل، حتى " يظل الإبداع القيمة الثابتة التي تتيح بعض التجاوزات وتُوهم بتحقيق الحرية المرجوة. و لكن، وكما أثبتت [المرأة] الكاتبة بعبارة راقية وتناول خطير للمسائل ...فإن الابداع بدوره محكوم بهذه السلط، قاصر عن تحقيق كل الآمال، وإن سمح بالتعبير عن

[1] - باسم الخطايبة، شعر المرأة في الأردن بين 1980-2000، وزارة الثقافة الأردنية ،سلسلة الكتب الثقافية ، عمان،ط1، 2003،ص ص266 ،267.

[2] - حسن مخافي ، الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث ، نقلا عن مجلة جامعة ابن رشد في هولندا (دورية علمية محكمة)، ع4 ،ديسمبر 2011 ، ص 35

أغلبها، لأن أكبر سياج يواجهه المرء ويحول دونه ودون تخطي عراقيل المجتمع والحياة مطلقا هو سياج اللغة...واللغة هي أشد المجالات تشبثا بالقيم [و المعايير] الذكورية " ([1]). وهو ما يجعل من قصيدة النثر التي تتباهى بكفافها المعياري، عبر بنيتها المكثفة والمتوهجة، تسعى إلى البحث عن نماذج تركيبية لا قِبل للغة النمطية المتداولة بها، تاركة شاعرها في حرية تامة لتفجير كل ممكناته الشعرية الكامنة والفردية، بعد أن عطلت ماكنة الاستنساخ النسقي المحاكاتي المتمثلة في البنى المتوازية والمتشاكلة والموقّعة والمقفّاة . وعلى ضوء هذا يرى صلاح فضل في مزية قصيدة النثر كونها ترتكز "على تعطيل المعامل الأساسي في التعبير الشعري وهو الأوزان العروضية، دون أن تشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخيلية والرمزية، ومن ثم فإن وضعها على الأعراف [نسبة لأهل الأعراف يوم القيامة] بين التعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة لاستراتيجيتها الشعرية. فما يبقيها في نطاق الشعر هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السلم تعويضاً لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الذي يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوي والكثافة والتشتت الناجم أساساً عن انفراط العقد الموسيقي، ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدلالي من أنماط التعبير المألوفة..."([2]) . وبالتالي التحرر الوجودي حتى يعاود المرأة الشاعرة حنينها إلى طفولة الكون و طفولة الأشياء قبل أن يتدخل (اللوغوس الذكوري) و يمارس عليها ترتيباته ومعاييره وهيمنته وقمعه ومنعه ونُظمِه اللغوية والثقافية الصارمة .، كما تقول الشاعرة الجزائرية زهرة بوسكين : "

تمنيت أن يتوقف الزمن

سنة ، يوما ،

لحظة

أن أبقى دوما طفلة

تركض في أزقة المدينة " ([3]) .وتركض ، أيضا ،في أزقة الخطاب الشعري المنفرط من التاريخ الذكوري المعطل، بدون أن تتجشم عناء التوقفات الاضطرارية، والانصياع لقوانين مرورِ وإدارةِ الخطابات التي هي إرهاص فحولي

[1] - نور الهدى باديس ، دراسات في الخطاب ، ص ص 172 ، 173.
[2] - صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ،ط1 ، 1995 ،ص217
[3] - زهرة بوسكين ، إفضاءات من زمن الدهشة ،من إصدارات الجزائر عاصمة للثقافة العربية ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 2007 ، ص 60

خالص "حاصَرَ المرأة وقدراتها الإبداعية وقواها النفسية من تابوهات ومُحرمات وخطوط حمراء... تصب في أنساق ثقافية وقوالب حددت مساحة القول والشعور في الشعر النسوي، وروضته ليكون على مدى الحقب شعرا طيعا وخادما وأمينا للنسق الثقافي المرغوب أو المسموح به "([1]).

لذا تصرخ الشاعرة الفلسطينية ريتا عودة ثائرة على هذه المعايير قائلة: "

أتحدى

السير على طريق مرسومة

منذ عصر وأد البنت " ([2]) .

وهو تحد ورفض يؤهل قصيدة النثر ليس بوصفها مجرد انزلاق غضروفي في هيكل القصيدة العربية بقدر ما هي مؤشر ثقافي دال . و بقدر ما هي، أيضا، نموذج يمنح الصوت الشعري الأنثوي القدرة على السباحة الحرة ضد التيارات الذكورية. فهي كتابة خارج المعايير النمطية، تُرشح نفسها كي تكون الجنس الأكثر استجابة للصوت التحرري للمرأة الشاعرة المنفلتة من هذه المعايير ووطئها الثقيل. وهو ما حدا ببعض القراء لهذه التجارب النسوية المنزاحة والمغامرة إلى التلميح بضرورة فهمها على أنها انفلات بالذات الموءودة بالأساس. وهو ما ذهبت إليه الباحثة (العنود محمد الشارخ) حين قالت بأنه :"في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي الخمسين عاما الماضية، قدمت المرأة العربية لغة جديدة، واتبعت طريقة مبتكرة لاستخدام اللغة العربية في التعبير عن نفسها وعن العالم الذي يتغير من حولها، فاستخدمت...الشعر والدراما والقصة القصيرة لتقويض الحصون المنيعة لإبداع الرجل..." ([3]) أو – بالأحرى – للإبداع الآهل بمعايير الرجل .

هكذا ينداح السيل النسوي نحو قصيدة النثر بعد أن تهاوت معايير الذكورة المستحكمة في شعريتها بالذات، وهي معايير راكمتها الذاكرة الشعرية والتاريخ الأبوي منذ عصور، وهكذا تتجسد قصيدة النثر في تواطئها

[1] - نجمة إدريس، تتكسر لغتي ...أنمو ، سيرة شعرية وشواهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 28

[2] - ريتا عودة، ثورة على الصمت، دائرة الثقافة العربية ، وزارة المعارف والثقافة، مطبعة كفركنا، الجليل، 1994، ص 12

[3] - العنود محمد الشارخ ، الغضب الناعم، الرواية النسوية بين العربية والإنجليزية، ص 45.

النسقي الجلي مع الصوت الشعري الأنثوي، حتى أن الباحث محمد العباس في كتابه النقدي حول الشعر النسوي المعاصر، خلص إلى القول بأن "ظاهرة ازدحام المشهد الثقافي ...بأصوات نسوية ... إشارة شعورية حادة إلى كائن مقيم خلف النص المضيَّع منذ أمد بعيد، متربص بلحظة الانوجاد، أو الانفتاح على مكامن الوجود، بذات مغيبة تعي سر قصورها وإقصائها، وبالتالي ضرورة تمردها على الصيغة التي كتب بها تاريخ الكائن، من حيث علاقته بالكتابة، وليس وفق معيارية التمييز بين الذكوري والأنثوي وحسب،على اعتبار أن ذلك التاريخ كان بمثابة المنفى الأكبر للمرأة "([1]) ويضيف الباحث محمد العباس:"إذا لم تنطق حواء بصوتها، كما تقر الشاعرة ظبية خميس، فقد كانت ببغاء آدم أحيانا، وشهرزاد شهريار أحيانا أخرى، تلك الهمهمة التي تردد [بها] ما يقال عنها بصوت الأنوثة، وذاكرة الذكورة المبررة "([2]).

2-2- قصيدة النسق القطائعي :

قصيدة النثر نص قطائعي وليس نصا قطيعيا (هو نص قطيع(ة) بتاء التأنيث لا نص قطيع) باعتبار أنه نص يقطع مع وصايا الشعر العمودي السابق الذي يُكرِّس قيم الذكر على حساب مواصفات التأنيث فهي – أي قصيدة النثر- " نوع من التمرد والحرية، أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعري "([3]) كما تقول سوزان برنار، فلا غرو، إذن، أن يرتبط الانبثاق الأول لقصيدة النثر في تاريخ الشعر العربي بدواوين تتسم دالات عناوينها بالرفض كالديوان الأول المشفوع بمانيفستو قصيدة النثر العربية الشهير لشاعر مجلة (شعر) أنسي الحاج والذي وسم ديوانه /الباكورة بـ (لـــن) الصادر عام 1660. ومن قبله في نماذج لألبير أديب في مجموعته (لمن ؟) الصادرة عام 1952م([*])، إذ تمثل هذه العناوين القطائعية الصادمة، والتي تخلت عن الشعرية المألوفة التي درجت عليها الذائقة العامة في ابتكار عناوين الدواوين الشعرية، موقفا جديدا في التعاطي مع الشعر، كما توحي بتموضع جديد، كذلك، من الثقافة وتمثيلاتها.

---

[1] - محمد العباس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، مؤسسة الانتشار العربي ،، بيروت ،ط1 ، 2003، ص27

[2] -المرجع نفسه، ص27

[3] - سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص 145

([*]) - صدر ديوان اللبناني ألبير أديب (لمن ؟) و به نماذج عديدة من قصيدة النثر عن دار المعارف ، القاهرة ، 1952.

كما ترمز هذه العناوين الجديدة إلى عُدولٍ واضح عن الإمعان في تراكيب الجمل العربية القديمة الطوال، بأسانيدها ومضافاتها، وعواملها ومعمولاتها، فالعنوان يحمل في جيناته المختزلة شفرات النص، وملامح تجلياته المبكرة. وقصيدة النثر تحفل بهذه الجمل المشَذّرة، غير المكتملة، إمعانا في التكثيف، ومجانية التقارب بين الكلمات، والابتداع في ترتيب الكلام وإعادة تنظيمه واستخدام مفرداته. ولم تكن الدعوة إلى استخدام اللغة العامية والأمثال الشعبية المتناصّة مع نصوص شعراء قصائد النثر إلا تحررا من ربق اللغة الكلاسيكية الفخمة: لغة قفا نبك من ذكرى ، ويا حادي العيس الذي لم يعد يعرف العيس. كالذي نجده عند الشاعرة الجزائرية رشيدة محمدي التي تَبرز عن غيرها بتوظيف الأمثال واللغة الشعبية في خطابها الشعري بشكل مضطرد. تقول رشيدة في (شهادة المسك): "في الردهة

في الدور الأخير

هذا باب داري أعرفه

يعرفها (نجل الفقير)

« سير ..سير.. سير

سير يا لزرق ..سير »

رقم انتمائي

فائض للحب الشهي "([1]).

هذا المروق المستفز للغة الفحول ولهيكل عمودهم الشعري بتلقيمه باللغة المحكية الشعبية كالذي نقرأه في خطاب(ألف ليلة وليلة)، لا يهدف إلى أقل من تقويض مؤسسات الهيمنة والإخصاء والإقصاء الثقافي فلقد كانت " عملية تقويض البنية اللغوية وامتهان قداسة (الفصحى) والعبث بقاموسها النبيل، بمثابة ثورة على البنية القديمة، بوصفها نظاما شاملا للحياة والتفكير"([2]) والذي تشعر المرأة عبر شموليته واكتماله بأن هذا النظام أُعِدَّ

[1] - رشيدة محمدي ، شهادة المسك ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،مطبعة دار هومة ، ط1 ، 2001 ، ص 102

[2] - نورة آل سعد ، الشمس في أثري ، مقالات في الشعر و النقد ، ص 96

في غياب الأنثى، أو- لنقل - استُكمل في شروط ثقافية كانت المرأة فيه مجرد(كمبرس) على هامش الملحمة الأنطولوجية آنئذ . ما يجعلها على جبهة قطائعية مع عمود الفحول مدفوعة بـ(قلق التأثير) الأوديبي، حسب (هارولد بلوم)، وهو قلق يفسر هذه الرغبة النسوية الملحة من الانفلات والتحرر من أشياء الأب، ومن وصاياه الجمالية، والبحث عن استقلالية تامة عن النمط الأبوي الفحولي. فقد كان شعار النسوية الفرنسية سيمون دو بوفوار الشهير التي تقول – نقلا عن هيغل - أن " ميلاد الأبناء رهين بقتل الآباء La naissance des enfants ,c'est la mort des parents"([1]) العبارة التي تُسيِّج دلالات القلق من آثار الأسلاف في نصوص وسلوكات وطموحات الخلف في افتكاك وجودهم من وصاية الإرث الجمعي الأبوي، وهو، تماما، ما عبرت عنه الشاعرة المغربية (ريحانة بشير) بشكل لمّاح لافت في إحدى نصوصها التي توحي بما يشبه ما أشرنا إليه إذ تقول :

"إني أتكلم داخل الكلام

كل شيء يقطر مني

.....

لا شيء لي

لا شيء تبقى مني

غير قطرات ترتجف على زجاج النافذة "([2]) .

نستشعر، هنا، قلقها من تأثير كلام الأب عبر هذا التشبيه الموفّق لكينونتها الشعرية المغرَّبة بقطرات راجفة على الزجاج تكاد أن تنفصل عنه ولا تستطيع، وتحاول أن تمتلك خصوصية داخله فيتأبى عليها الحال، وفي ارتجافها وتوجس الأنثى فيها ما يشبه ارتجاف القطرات التي تحاول أن تجد لها شكلا أو هوية على الزجاج فتسيح وتندلق، مأهولة بقلقي (التحرر والاحتواء). وفي دوامة هذا التشادّ والانفكاك والتنابذ تتدافع النصوص

[1] - Simone De Beauvoir ,Le Deuxième Sexe ,Tome 2, Ed. Gallimard, Paris 1990, p309

[2] - ريحانة بشير ، حين يتكلم الماء ،التنوخي للطباعة و النشر و التوزيع ، الرباط ، المغرب ،ط1 ، 2011 ص ص 20،21

والآثار السابق منها باللاحق. وحين تقول (إني أتكلم داخل الكلام) فهي تلوذ بأسلبة (ميتا- شعرية) وظيفتها مناوشة ومشاكسة النسق الشعري المتربص بكلامها في ذاكرتها.

هكذا تستدير القصيدة على تكوينها بقلق تأثيري بيِّن، محدِّقة في مراياها الأمامية والخلفية قبل أن تخرج للآخر، مدركة أن شكلها المارق عن مستنسخات الأنماط قد يدفع بمتلقيها للرفض والإنكار أو سوء التعاطي مع بثها الجمالي غير النسقي بوصفها قصيدة مضادة antipoème(*) قبل أن تكون قصيدة نمطية.

و(قلق التأثير) مصطلح فرويدي بالأساس . استلهمه (بلوم) للحديث عن أن أي شاعر " يعاني من قلق ناشئ عن كونه تالٍ زمنيا لشعراء سابقين له، قلق شبيه بقلق أوديب في علاقته بأبيه "([1]). وهو " مفهوم جاء به (هارولد بلومHarold Bloom) وأعاد على أساسه كتابة التاريخ الأدبي بالارتباط مع (عقدة أوديب)، فهو يرى أن الشعراء يعيشون بقلق في ظل شاعر «قوي» سبقهم، كما يعيش الأبناء في ظل قمع الآباء الذي ينالهم. وهكذا تكون قصائد هؤلاء الشعراء محاولة للفرار من قلق التأثير هذا عن طريق صياغتها الجديدة لقصيدة سابقة، بمعنى أن الشاعر وقد أطبق عليه التنافس الأوديبي مع سلفه (الخاصي) يلجأ إلى تجريد تلك القوة من السلاح عن طريق اقتحامها من الداخل، كاتبا بطريقة تفتح، وتُبدّل، وتعيد سبك قصيدة السلف " ([2]).

غير أن قصيدة النثر عامة والنسوية منها خاصة كانت حادة القلق من هاجس التأثير هذا إلى درجة أنها لن تكتفي بإعادة السبك والصياغة أو مجرد التبديل بل تذهب إلى حد التقويض والخلخلة الجذرية لعمود الفحولة الأبوي ذلك أن "الكتابة الشعرية [كما يقول محمد العباس] مثالٌ صريح لقلق الروح، يغدو النص الشعري

(*) - إذا جاز لنا أن نستعمل هذا المصطلح الذي يشيع استعماله في السرديات (كمصطلح الرواية المضادة anti-roman) ويشيع تداوله أيضا في "المسرح و المذكرات ، و تعني معارضة الأساليب الشائعة في الفن، لتبيان هزالتها وتفاهتها وعقمها " (لطيف زيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية، ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ط1 ،2002ص ص 101،102).

[1] - ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 210

[2] - ادوارد سعيد ، بعد محفوظ ، تر ثائر أديب، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،ع 407 ،آذار 2005، ص 64

الأنثوي فرصتها للنفاذ إلى حرية الحضور بالكلام الحر ليتأكد الإحساس بالطبيعة الأنثوية المميزة. رغبة الذات الحادة في تهشيم العادات الفحولية والتموضع الذاتي الواعي على خط الزمن "([1]).

ويبدو أن هارولد بلوم يحدق من زاوية نظر الذَّكر/ الرجل إلى الأشياء والوقائع الثقافية حين يكتفي بوصف هذا القلق بالأوديبي وكأنه أمام نهر تاريخي هادر من الكتابات الشعرية الذكورية لا مجال فيها لأي إسهام أنثوي. ذلك أن عقدة (أوديب) للذكر تقابله (ألكترا) للمرأة أو عقدة (ألكترا) (Le complexe d'Électre) التي تحالفت مع أبيها في قتل أمها. غير أننا سنستأنس ببعض القواميس العلمية التي تجمع بين عقدة أوديب وعقدة ألكترا في عبارة واحدة ، كهذا التعريف : " عقدة أوديب : - حسب الأسطورة - فإن أوديب هذا قتل والده لايوس دون علم منه، وتزوج أمه ...(هذه العقدة يطلق عليها عقدة ألكترا عند الفتاة) للدلالة على جملة الرغبات الحميمية والعدوانية في آن، والتي يشعر بها الطفل تجاه والديه "([2]) ومعظم القواميس و المعاجم النفسية المتخصصة لا تولي عناية بهذه العقدة و تلحقها بعقدة أوديب عند الذكر للدلالة على ما يشعر به الأطفال عامة نحو آبائهم . وهو ما قد يتيح لنا التحدث عن ألكترا أوديبية – تجوزا ما دام التذكير عند النحويين هو الأصل والتأنيث هو الفرع كما يقول ابن مالك النحوي([3]) – تحاول الفكاك من سلطة أبوية قمعية لا تستجيب لرغباتها وتطلعاتها.

ونحن إذ نصر على إعادة الاعتبار لرمزية (إلكترا) إلى جانب (أوديب) فقط كي نؤكد على ضرورة التحديق المتوازي من وجهة نظر الأنثى كما الذكر، في ظواهر الثقافة والتراث الإنساني، وإلا فإن الأوديبية التي توضع أبدا في مواجهة الأبوية هي التي تستهدف حضور الأنثوي في الثقافة، ولم يسجل التاريخ كبيرَ أثرٍ لمنازلات رمزية (ألكترائية- أموسية) حاسمة. على الرغم من أن (ألكترا) بقتلها لأمها تحاول أن تستعيد مجد الأب الضائع...لكن تاريخ الثقافة يحاول أن لا يرى للمرأة أي فعالية، وتحريرها لا يأتي إلا من (أوديب) الابن/ الذكر ضد الأب الذي رهنها.

---

[1] - محمد العباس، سادنات القمر، سرانية الشعر النسوي، ص 20

[2] - Voir ,Jean Ferre, Dictionnaire des APS ,Anatomie , Juridique , Sciences humaines…, Editions Amphora ,Paris, 1998, p161

[3] - ينظر عبد الله بن صالح الفوزان، دليل السالك إلى ألفية ابن مالك ،دار المسلم للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ج3 ، ص 129

هذا التجاوز الجمالي المنزاح عن شعرية الآباء ووصاياهم بعمود الفحولة الراسخ هو أكبر سمة تنماز بها قصيدة النثر العربية النسوية، بوصفها انخراط ضمني في القتل الرمزي للأب ولكل ما يرمز للفكر الأبوي أو إدانته، على الأقل، وهو ما نتلمسه بشكل خلاسي ومُبطَّن عند الشاعرة (سليمى رحال)، والتي وجدت في قصيدة النثر مجالا رحبا لبثّ ما يوغر صدرها الصغير من الأب والثقافة الأبوية التي تُطْبق على روحها وروح أمّها و روح كل أنثى وثابة للطيران الحر.

تقول سليمى محتجة :"

هل ترون تلك الغيمة ؟

الكثيفة فوق بيتنا!

إنها تنهيدة أمي حين أبي!!! "([1])

إنها تنهيدة الأنثى الشرقية كحادث إنساني ظل مستمرا في الزمن الذكوري السرمدي المديد الذي رمزت له سليمى رحال بمكر، ومكيدة لغوية موحية بظرف الزمان (حين) المضاف إلى الأب. مشيرة إلى صُعَداء القهر الأنثوي بغيمة فوق سماء الشرق العربي المتطلع إلى فضاء تحرري جديد عبر لغة تنزاح عن التراكيب النحوية المألوفة والتي تتعمد سليمى تفجيرها وإرباك تآلفاتها وخلخلة متوالياتها. فقصيدة النثر هي " النص الشعري الأنثوي [الذي]يهب مقابله الذكوري شفرات معيارية هي بمثابة المفاهيم الحقوقية والنفسية والشعورية لذلك الكائن"([2]) لذا فقد كانت بمثابة المتنفس التعبيري الذي لم يُخرج المرأة من دائرة التأنيث، ولم يخرجها من دائرة الشعر أيضا كما فعل النسق العمودي الأبوي الفحولي.

وقصيدة النثر ليست دعوى لقتل الأب وحسب، بل هي دعوى لقتل الابن أيضا. فهي أفرزت شعراء لا يحفلون بالمريدين وبالأتباع . وبالطابع المدرسي التبشيري. فلا قمم في الأعالي، ولا أصنام تُنصَب في (أولمبها).

فطالما أن هذه القصيدة دعوى لشق عصا الطاعة والولاء للآباء، فهي تزجر أبناءها، وتحضهم دوما على مواصلة حمل مشعل الرفض والتحرر والتفرد والاختلاف والمغايرة حتى على أنماطها. " فالشعر يعيش اليوم

[1] - سليمى رحال، هذه المرة، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1 ، 2000 ،ص 84
[2] - محمد العباس، سادنات القمر ،سرانية النص الشعري الأنثوي ،ص 8

عصرا ذهبيا [كما يقول بول شاوول]...انتهينا من الأصنام التي صنعتها الأيديولوجيات أو الأحزاب أو المدارس، ربما للمرة الأولى يعيش الشعر حرا بدون أصنامه، إنما بعزلته وإحساسه وحريته، لم يعد عندنا مرجعيات شعرية ثابتة. صارت مرجعياتنا في المستقبل ، [و] فيما لا نعرفه "([1]). وطالما أن مرجعية المستقبل هي مرجعية بيضاء خالية من أي تحيز أو قمع تجاه المرأة فهي أيضا مرجعية تتحرك في اتجاه الظني المرتاب والمحتمل والمرجأ ضد نسق اليقيني والقطعي والضروري والجاهز الحاصل والمكتمل.

وهي الخصوصية التي أغرت النسوة الشاعرات في قصيدة النثر كي يقطعن صلتهن بالأنساق الثقافية القاهرة عبر خطاب هذه القصيدة التي حفلت بنبرة رفض وإدانة واحتجاج حاد لهن فيها. كالتي نلمسها عند الشاعرة الجزائرية (زينب الأعوج) وخصوصا في ديوانها الرافض (رباعيات نوارة لهبيلة) التي تبشر بشعرية الآتي، وتنفض عن نصها أية نبوءة أو معاريج سماوية أو يقينيات تتعالى عن الحوادث ، فتقول : "أنا الحاملة

لنواقيس

المدن الآتية

أسراب عناء

أحلم

بإسراء

ومعراج

مني إلي

أنا التي

لم يسكنها في هذا الزمن

[1] - بول شاوول، العزلة هي الانفتاح السري العميق على العالم (حوار)، مجلة نزوى ، ع 58 أفريل 2009، ص 159

أي يقين "([1]).

المدن الآتية التي تتطلع إليها الشاعرة في معاريجها العلوية، عبر مسار إسرائي معراجي عمودي تشرف فوق تلال مستقبلها، كما أن معراجها وإسراءها يمتد من وإلى أفق ذاتها ولا يتعداه إلى أفاق أبعد لا يصله يقينها. كما أنها، أيضا، تأنف من معطيات الواقع الرمزي الأفقي الذي يكتنف وجودها، ويلقي بها في حمأة القلق، والشك. لذا فقد أخذ فضاء النص تعبيريته المتأيقنة مع البياض في شكلٍ عمودي، كي يساهم في نحت دلالة النص.

ولقد حاولت بعض القراءات النقدية المعاصرة أن تقف عند هذا الحس القطائعي في شعر النساء العربيات الأجدّ، عبر بعض النصوص التي تسفر عن نسقية مضادة وبيِّنة . غير أن تباين المناهج المتبعة في مقاربة هذه النصوص، تتباين معها درجة الغوص في الخطابات نحو أعمق الأغوار النسقية الملتهبة والمحتدمة .

فقراءة الناقد المصري صلاح فضل لشاعرتين عربيتين تكتبان قصيدة نثر في أسمق تحديها النسقي، فاطمة قنديل، وإيمان مرسال، من شأنها أن تُدرج في خانة القراءات القليلة التي انتبهت للتحرش النسقي القطائعي المضاد التي انبرت له هذه القصيدة. وهي تأوي في خندقها أصوات الشاعرات العربيات المعاصرات، يقول صلاح فضل :" لا نكاد نتقدم خطوة في قراءة المجموعتين حتى تستوقفنا بعض اللَّفتات المدهشة المشتركة دون سابق اتفاق أو تأثر، فكل منهما تعبر عن موقف شعري متفرد، لكنهما ينطلقان من لحظة وجودية متعينة، تنتفض فيها الذات لتخبر بشكل مفاجئ ما فرض عليها من علاقات، وتقوم بتفكيك أكثر العناصر التحاما مثل الاسم والمسمى، فتقول فاطمة قنديل في قصيدة وجيزة:(أستطيع أن أكتب لي اسما آخر/على زجاج يتغبش الآن /بأنفاسي...) فنقش الاسم الخاص على سطح الأشياء تعبير مألوف عن شهوة الخلود،لكن تغييره باسم آخر ورسمه على زجاج مغبش ببخار النفس الحميم، سرعان ما يتطاير، تكثيفا للحظة أخرى أكثر شعرية وجدة، تتمثل فيها رغبة الانخلاع من الذات المألوفة، وعدم اليقين بخلود أي شيء في الحياة ،مع الثقة بإمكان تغيير المصير عندما نلتزم بأن نكون نحن " ([2]) .

[1] - زينب الأعوج ، رباعيات نوارة لهبيلة ، منشورات الجمل ،بغداد ،بيروت ، ط1 ،2010 ، ص ص 60،61
[2] - صلاح فضل ، قراءة الصورة و صورة القراءة ، ص ص 109 ، 110

تستوقفنا في هذا التحليل عدة أجراس نسقية ترن في أذهاننا من خلال (الخلود) و(الاسم و المسمى) من جهة، يقابلها الثقة في تغيير المصير والكتابة ببخار النفَس المتلاشي من جهة أخرى ...

فالمعركة بالأساس هي معركة خلود الأنساق داخل العلاقات اللغوية المتشبثة والعالقة في ثنايا الدوالّ ومدلولاتها عبر الأزمان والأحقاب . أنها معركة ضد تحيز اللغة الذكورية بدءا من مسميات الأشياء ، إلى التذكير والتأنيث ، إلى تشييد المؤسسات الرمزية الراسخة كالشعر، وسائر المنظومات الخطابية الثقافية المضادة للأنوثة المتحررة والمتطلعة للانعتاق، وإلى تغيير مصير هذه العلاقات الجبرية الكثيفة والعصية على الاجتثاث، عبر دلالات عائمة وحرة تجري في نهر الصيرورة الرقراق، تقول لحظتها، وتتلاشى كأثر نفَسها المتلاشي فوق بلّور الحياة بِلُغتها وأشيائها . حتى تعبّر عن رفضها لمن يترك ظلاله تَخنق وتُعتِّم على وجود الآخرين من بعده ويمضي، ولطالما اكتوتْ – وهي الأنثى- بذات هذه النار.

وقصد الدخول الموغل في سرانية التأنيث في النصوص الشعرية النسوية التي هي بمثابة (الغرف الشخصية)([1]) المعطرة بأنوثتهن الخاصة، تجد بعض القراءات النقدية المواكبة للشعر النسوي المعاصر في نكوص الشاعرات نحو الثقافة الإنسانية في مرحلتها البكر أو في تماهياتها الطفولية الأولى مع الطبيعة -حيث الأساطير (الأموسية) الممجدة للأنوثة- منحىً قطائعيا واضحا . فقد انتبهت الناقدة العراقية (وجدان الصايغ) لهذه السمة في الشعر النسوي المعاصر وهن يلجأن إلى رباتهن وأمهاتهن الأوائل على غرار (عشتار)،(إنانا)، (زرقاء اليمامة) أو(ليليت)، بقولها :" تنعكس عبر متون القصائد مهارة الخيال الأنثوي في تأسيس رؤية طريفة تتوق لامتلاك الزمن الأنثوي الخاص وتستشرف آفاقه وتضيء لغة شعرية تنفذ ترميزاتها إلى عالم الأنوثة بعد أن ظلت تعمل داخل الخطاب الذكوري. فأنت تشهد تمركزاً للمؤنث بشكل لافت وتغييبا، وإقصاء للمذكر على صعيد البنية التركيبية، أو الإيحائية، بل إن الوجوه الأنثوية التي شاء المتن استجلابها من عمق الذاكرة الأسطورية أو الحكائية أو الجمعية كانت تؤكد إحساسات الاغتراب إزاء التهميش الأنثوي المتمظهر في المعادلة الثقافية المكرورة : ذكر

[1] - إشارة إلى النسوية التحررية الكبيرة (فرجينيا وولف Virginia Woolf) و كتابها (في الغرفة الخاصة) ، ينظر حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية ، ص 134

+ أنثى = متن + هامش " ([1]) .فهل يمكن لنا أن نستنتج من هذه المعادلة أن (قصيدة +نثر = قصيدة نثرٍ تجيء إلينا من الهامش القصِي و المقصَى) ...؟.

هذه الإرهاصات وغيرها التي دفعت الشواعر العربيات المعاصرات – فيما نتصور - إلى أن يدلفن لهذا الفضاء التعبيري الحر، بعد أن آنسْنَ فيه ما يستجيب لقضاياهن ويحتفي بأصواتهن المنفلتة والتي تقطع مع أي تنميط نسقي داخل الثقافة الفحولية السائدة. وبتأمل الأسباب والملابسات التي دفعت الشواعر إلى الالتفاف حول هذه القصيدة، تنكشف أمامنا مسوغات وصف هذه الكتابات بالرداءة والركاكة والابتذال والسطحية والتفكك وغيرها. غير أن النظر المنصف الذي لا يحابي ولا يحيف، يرى بأن - في خضمّ هذا اللغط الشعري الذي يَهِيج - هناك متنا شعريا جديدا وجادا وجدت فيه الشاعرات ذواتهن وخصوصيتهن التعبيرية القطائعية مع العادات والتقاليد القرائية الموروثة، لنخلص، في الأخير، مع رأي محمد العباس حين يرى بأن " مردّ القطيعة [هذه] لا يمكن أن يعود إلى رداءة النصوص الحديثة أو ضعف موهبة الشعراء الجدد كما يُزعم دائما، ولكن بسبب تحولات دراماتيكية سريعة في الحساسيات والقيم "([2]).

لا يمكن إذن، أن نتصور قصيدة النثر إلا بوصفها طيرانًا حرًا تحت سماء منخفضة فوق تضاعيف المدونة الشعرية والثقافية الفحولية، تحاول أن تتجاوزها بقدر ما تظل تراقبها وتحاورها وتثور في وجهها بجرأة غير مسبوقة وبندية واضحة.

فهل نجد في الخطاب النقدي العربي المعاصر ما يقوم كشاهد يربط بين المروق النسقي الخطابي عبر قصيدة النثر ، والمروق الثقافي . خاصة وأن قصيدة النثر النسوية تحفل بأسلوب الالتفات والإحالة بضمير المخاطب أو الغائب إلى مجهول يمسي أكثر من معلوم ممثلا في الرجل بصورة جامعة لكل دلائل الهيمنة و التحيز و القمع ...؟

تحاول الناقدة نورة آل سعد في قراءتها لنص شعري نسوي للشاعرة القطرية سعاد الكواري أن تسبر أغوار الذات الأنثوية ، باحثة عن محددات نسقية تضع الشاعرة على مسافة صدامية مع واقعها، ومحيطها فتقول : "نجد أنفسنا أمام رغبة نسوية في التحقق والاكتمال بعيدا عن التماهي مع الآخر .إن الحب هنا مستبعد في شعر سعاد لأن الذات غير راغبة في الدخول تحت جنح الآخر أو التماهي فيه، أو الاختزال في علاقة عاطفية

[1] - وجدان الصائغ ، مباهج النص ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء،ط1، 2006، ص 33 .
[2] - محمد العباس ، ضد الذاكرة ،ص 76

معه ...أما الآخر عندما يتشخصن فمن المحتمل أن يكون أبا قاسيا : (لا أتذكر ملامح أبي /أتذكر فقط بصماته الثقيلة على جلدي/أتذكر أيضا الجدران/كل الجدران التي علقني عليها /وتركني معلقة "([1])، وتواصل نورة تعليقها بقولها : "إن الانعزالية الفردية أو الروحية التي تسبح فيها الذات تمثل (تمردا على الخدمة)"([2])، والشاعرة هنا تتمرد -أيضا- على الخدمة الشعرية النسقية التي تصب في مصلحة الفحول المعاصرين، عبر نص شعري يتحرَّف لتشظية البنية الفحولية الشعرية القديمة ، وهو نص سيكون بمثابة (غرفة أنثوية خاصة) كما ذهبت إلى ذلك النسوية الكبيرة فرجينيا وولف، فضلا عن تمردها الثقافي الظاهر الذي تقصده نورة آل سعد رأسا –هنا –وهو الرغبة في زحزحة هذه الأغلال الثقافية والإيديولوجية التي يرزح الأنثوي تحت نيْر تحيزاتها، عبر أقنعةِ ومجازاتِ خطابٍ ذكوري مكرَّس. من هنا يمكن أن نفهم هذه الشعرية الراهنة باعتبارها أيضا خرقا للتواطؤ الإيديولوجي، ونزعا للأقنعة الكلامية، والمجازات، والاستعارات، والأساليب التي تراود المرأة عن دونيتها وامتهانها، لامتلاك سلطة الخطاب في خطاب (السلطة) الذي كان الشعر العمودي القديم من أكبر سدنته.

إن النص السابق للشاعرة (سعاد الكواري) الذي استشهدت به الناقدة نورة آل سعد محتقن لدرجة التوتر بنسقية حادة يسهل الكشف عنها بالنفاذ إلى عمق النص الذي يمكن أن يبوح لنا بآليات حركة الأنساق في الثقافة بمجرد الاقتراب منه.

فالأب هنا رمزي و جمعيٌّ بامتياز. بدليل أنها لا تتذكر ملامحه وهو الذي علقها على جدران الغياب و التشيُّؤ والاستلاب والقمع . لم تعد تتذكر إلا الجدران و الحجب التي تكبل صوتها ووعيها بذاتها. وبصماته هو، أي مجموع الآثار النظرية والثقافية التي جعلت من المرأة هذه الرهينة المعلقة على الحيطان الشرقية العالية.

وقصيدة النثر خيار جمالي للتخلص من البصمات المرعبة والآثار القامعة لهذا الأب المتسلط. ونصُّ (سعاد الكواري) علاوة عن صغره، فهو مكثف بدلالات نسقية متضادة لا تستوعبها أكثر من قراءة .

يتعرى النسق على آخره في هذا النص الموارب بمجرد أن نخلع بعض الكلمات، فنحصل على الآتي :

(لا أتذكر أبي)(أتذكر البصمات + الجدران) = أنا معلقة.

لا تتذكر الشاعرة الأبَ النسقي الذي سن هذه المعايير والقوانين التي كبلتها، ووسمتها بالدونية والنقصان والسلبية . لم تكن الأنثى حاضرة أيّان تقاسم الآباءُ الفحولُ العيرَ والمآثر الرمزية التي أعلت من صفات وقيم الرجل على حساب المرأة . فهي لا تذكر شيئا من كل هذا . هي لا تذكر سوى البصمة والأثر الذي يتجسد

[1] - نورة آل سعد ، الشمس في أثري ، مقالات في الشعر و النقد ، ص ص 155 ، 156
[2] - المرجع نفسه ،ص 158

في اللغة والثقافة وخطابها الشعري. فما يبقى في اللغة وفي الثقافة يخلد ولا يزول، لأن "عمر الكلمات أطول من عمر الأشياء كما يقول بيير غيرو"([1])، وبالتالي تخلد الأنساق بخلود الكلمات التي تكرس ديمومة آثارها . وسعاد الكواري لا تذكر سوى جدران الموانع والمحظورات والمحرمات التي تبقي هويتها معلقة ومرجأة في تضاعيف الوجود طالما أنها - وهي في سيرها في دروب هذا الوجود - تجد ذاتها مراقبة دوما من قبل الرجل وثقافة الرجل وشرائعه .

غير أن النقد المعاصر لا يسعفنا بمثل هذه القراءات النسوية التي قد تعدم-في معظمها - الأناة والصبر مع/على كتاباتهن، إلا ما ندر. فحين نتصفح المدونة النقدية المتميزة للناقد السعودي محمد العباس —مثلا- في كتابه (سادنات القمر) نلمس انتقاءً ثريا لنصوص شعرية نسوية تنضح احتجاجا وإدانة للوضع الذي رسمه الذكر للمرأة في المجتمع الشرقي. لقد وجد محمد العباس في نصوص الشاعرة المصرية (مي تلمساني) ما يُقوِّم فكرة أن قصيدة النثر حفلت في قطاع عريض من رفوفها بصفحات مترعة بالرفض للسلبية الجنوسية التي وسمتها بها الثقافة المذكرة.

يقول محمد العباس في فصله المعنون بـ(كرزة حمراء يصهرها رجل معتم) : " و لكونه متخما بالادعاءات، حسب رأيها، فهو مدمن على الإطراء، لكن خلف مظهر القوة لديه، يكمن قلقه الشديد وتتوارى مواطن ضعفه ، فهو غير مخلص وأناني، ومستبد ومتسلط. وباعتباره مخلوقا شهوانيا، فهو يتبع غرائزه الجنسية ... كما تصف ذلك بقولها : (لم يلقن شيئا سوى الشهوة/لم يهتم بشيء سوى المظاهر/أينما ذهبوا همسوا بأذنيه/خلقت المرأة من أجل شهوتك...[و يعلق محمد العباس من جديد على النص] وتُكمِل على ذلك التصور التحريضي ضد مكتسبات الذكورة في لقطة أخرى بتوجيه الخطاب إلى المرأة ...لأن اليوم لها الحق في بدائل أرحب : (وأنتِ/بقلب صادق/أيتها المرأة /لا تبحثي عن الإخلاص في رجل /...) .

ذلك ما تسميه (أروى صالح) في كتابها (المبتسرون) البرجوازي الصغير، المنافق، المتثاقف، الذي يتحدر من فئة يتحدثون عن أحر القضايا وعيونهم على ذلك الجزء الأسفل من المرأة، فيما تؤدي كل الطرق لديه إلى الذات، حتى الحب فهو صيغة من صيغ الأنانية والاستئثار وحب التمتع ...[إلى أن يقول] بمثل هذه المشاكسة العاطفية المفهومية تحطمت محدودية الأطر المتاحة للشاعرة في رثاء الموتى والتفاخر بالأخ والأب والقبيلة، أو التغزل من قبل القيان بمفاتن الرجل في العصور المتأخرة، وبذلك انتهت فترة التقنع والاستعارة والتواري خلف رهانات التأجيل، ورهابات الحيف الذكوري"([2]).

[1] - سعيد بنكراد، وهج المعاني، ص 194
[2] - محمد العباس ، سادنات القمر ، سرانية النص الشعري النسوي ، ص ص ، 170، 171

بمثل هذه المقاربات النسقية التي تحفر في أعماق النص الشعري النسوي الجديد عبر قصيدة النثر، تنفتح نصوصهن أمام ممكنات قرائية مشرعة على شغب التعدد غواية الاحتمال. بعيدا عن استدراجات القراءة الجمالية التي تحجب عنا قبحيات الأنساق المستحكمة تحت طبقات الجماليات التي تجاوزتها المرأة وعافت استحضارها في مخيلتها جانحةً لقصيدة بلا ذاكرة فحولية باصطلاح (محمد العباس) . وكما أن هناك شروخا اعترت صورة الفحولة في عصرنا الراهن، بعد أن تفسخت وفسدت قيم الذكورة الأصيلة التي كانت محمولة على متون الأشعار والأخبار ، فمن المنطقي أن تدين امرأة معاصرة هذا التداعي القيمي وآثاره على روحها وعلى جسدها، وتحتج على تحيزاته القديمة، ببرنامج شعري جديد، أبعد من أن تراهن على نصوص تستعير وتستحضر فيها قواعد وقوانين واستعارات الفحول التي أفلست معهن، وتم تجاوزها من قِبلهن .

غير أننا لم نجد عند العباس ما يشير إلى قصيدة النثر ودورها البنيوي في التحريض على بنى الفحول، ولا يذكر بسن القلم البارز أنثوية قصيدة النثر، أو يقرأ سر تهافت الشاعرات على الكتابة تحت يافطتها النوعية المثيرة -على الرغم من أنه أفرد قبل كتابه هذا كتابا كاملا عن قصيدة النثر - لكن مقاربته النسقية الثقافية لتجاربهن تثري وتوجه القراءات النقدية نحو هذه التجارب من جهة، وتنصف كتاباتهن وتحميهن من هراوات البلاغيين والأسلوبيين الجدد الذين لم يتخلصوا بعد من إرث معايير (قدامة بن جعفر)، والمدونة الفحولية المتجددة .

2-3-تداعي المنبر القديم :

قصيدة النثر نص غير غائي ولا وعظي ولا منبري، سماتها " الوحدة العضوية والمجانية [حسب سوزان برنار] بمعنى أن ليس لقصيدة النثر أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها. والإيجاز، أي تبتعد عن الاستطراد في الوعظ الخلقي وغيره، كما تبتعد عن التفاصيل التفسيرية "([1]) وهو ما يجعل منه نصا غير متعال وذرائعي وغير سلطوي. والسلطة في مجتمعاتنا الأهلية سمة ذكورية بالأساس، وأخطر آثارها تلك التي تتسرب وتخنس في الخطاب. فالمتسلط واعظ ومفسر ومبرر لأفعاله ومدّعٍ أن الحقائق رهن خطاباته ومعانيه ، وأن الصواب والخلاص والمعقول هو ما تراه عينه. لذا يلجأ للتفسير والإقناع والوعظ . وقصيدة النثر لا تحفل بمثل هذه الأساليب التي عمّرتها الثقافة الذكورية بيقينياتها. بقدر ما تريد أن ترُجَّ المنبر النسقي من تحت أقدام المركزية الخطابية الصوتية التي يعتليها الرجل في الثقافة العربية . فقصيدة النثر نص قرائي كِتابي تأملي بالأساس أكثر من كونه نصا خطابيا تعبويا تهييجيا يُلقى أمام جمهور، نظرا لطبيعتها التي نظَّرتْ لها سوزان برنار (الإيجاز و

[1] - حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية ، ص285

الكثافة و المجانية) والتي تختلف بها عن نمط القصيدة المنبرية ذات الإيقاع الخارجي الذي يستميل المتلقين في الملتقيات والمنابر الثقافية الصاخبة التي لا حظّ للمرأة ولا لقصيدة النثر فيها. ذلك أنها نص يستدعي تلقيا صامتا مفردا وصيروريا لا آنيا يتلاءم مع هذا الجنس الشعري الجديد الذي يشكل " إعلانا عن روح فردية تعيش صراعا ضد المبادئ السلطوية للكلاسيكية "([1]) كما تقول سوزان برنار .

لقد انكسر المنبر الصوتي المتعالي الذي علا وارتفع في كنف الثقافة الشفاهية، وفي كنف سلطة الحضور و"سلطة الصوت الذي يحرس الصمت"([2]) والتماثل والامتثال.

فالتمركز حول الصوت هو تمركز حول الذات وحضورها الطاغي بالأساس، فالذات في الثقافة الشفاهية العربية قد تتعالى – حتى- عن صوتها وكلمتها. فالتناقل الشفاهي للآثار يسمح لنفسه بأن يضيف،وينْحَلَ ([3])،ويهلهل ويمطط المنقولات الشعرية في إطارها الجمالي، وتبقى الإحالة واحدة لا تظل طريقها إلى الشاعر كذات أو ككيان ثقافي نسقي واحد ومتعارف عليه. وتبقى أسماء الشعراء المعدودين الذين تُردُّ إليهم هذه القصائد المنحولة هي هي – أي هذه الأسماء – لأن الشاعر في هذه المنظومات الثقافية عُبوة رمزية ثقافية مشحونة قد تتعالى حتى عن الوقائع والأزمنة .

والشاعر الإحيائي حين يلوذ بالشعر العمودي ويتمسك بتلابيبه، فهو يسترفد من هذا الإرث الكموني المأثور من الاستفحال والتعالي والهيمنة عبر التلقي الصوتي الآني والسلبي الذي لا مجال فيه للحوار والانفتاح على الآخر/المتلقي ما يجعل من هذا الشاعر الإحيائي فحلا معاصرا.

فالشاعر المنبري يتفاقم حضوره و يتضخم حتى يطغى على نصه أولا، ثم على متلقيه . وتُغَشِّي الصلصلة الصوتية الخارجية شعريةَ المقول ، فلا شيء فوق سطح هذه الظاهرة الثقافية إلا الشاعر.

أما في قصيدة النثر، فالشاعر يكون فيها شاعرا دون أن يلعب دور الشاعر، أو بالأحرى ، دون أن يعنيه أن يكونَه كقصيدة النثر التي يكتبها، والتي تجعل الشعر فيها في حِلٍّ من أن يدعي أنه شعر بالمفهوم العرفي للشعر.كما كان يقول محمد الماغوط : " أنا أكتب نصوصا، ولن أغضب إذا قيل إنني لست شاعرا، وإنما

[1] - علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص 89
[2] - جاك دريدا ، الصوت و الظاهرة ،مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل ،تر فتحي انقزو ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ط1 ،2005 ، ص 117
[3] - ينظر للاستزادة ، مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، جـ1 ، ص 228

كاتب نصوص"([1]). وكأنه يستعجل الجلبة والضجيج الذي يمكن أن تحدثه هوية الجنس الذي يكتبه، وبالتالي إمكانية تصنيف كاتبه، حتى يُتجاوز كلُّ ذلك إلى قراءة النص، ولا يحول الجدل دون التواصل معه.

إن شاعر قصيدة النثر يثق في أن نصه في معزل عن أي استخدام تعبوي، إيديولوجي، وعظي ، تجييشي، تربوي، ...وهي كلها من سمات الشعر المنبري الذي تسيده الفحول واستعمره منذ دهور. هكذا استطاعت قصيدة النثر- ربما- من هذه الزاوية أن تقنع المرأة الشاعرة المعاصرة ببعدها عن منابر الرجال الشعرية التي همشتها فارتمت في غمار هذا الجنس الجديد.

يقول محمد عبد المطلب : " إن المغامرة مع اللغة ساعدت على تحرير الشعرية من موروثها الشفاهي الذي كان يبحث عن الصَّدى الفوري عند المتلقي، أي أنها أصبحت شعرية الكتابة -بمفهوم بارت- لا شعرية الإنشاد بالمفهوم التراثي "([2]) ، وقصيدة النثر هي نص الكتابة، وأثر المكتوب في الغياب. في الضد النسقي من قصيدة الصوت العمودي أين تكمن سلطة الحضور ومركزيته التي تصدى (جاك دريدا) لتفكيكها و تقويض تعالياتها، معيدا الاعتبار للكتابة ولأسبقيتها على تمركز الصوت منذ (محاورات أفلاطون) إلى لسانيات دوسوسير وهيمنته حين دمج جاك دريدا " كثيرا من المعطيات المرئية والصورية الملازمة للإنسان في الطبيعة، فجعل منها كتابة أولية تسبق الكلام لأنها تنتج نظاما تعبيريا لا يقوم في أسسه على الصوت"([3]).

فقصيدة النثر تنتصر للغياب، وتمنح المتلقي حرية تمثلها، في الوقت الذي ينحسر فيها تعاليَ كاتبها، بعكس ما في منبرية قصيدة العمود من حضور طاغ لصوت الشاعر، الذي لا تصطدم أنساقه مع انساق المتلقي، فهي أنساق الجماعة، والحقيقة محفوظة، ومرصودة، ومقررة، سلفا، بينهم، وما النص الشعري إلا مردِّدٌ ومجددٌ لذكرها... بعكس قصيدة النثر، التي هي جنس بصري كتابي يستجيب إلى التداوليات المعاصرة للخطاب الذي يستكمل دلالاته بتحفيز حاسة البصر على الالتفاف الشامل حول معانيه، وتساهم أكثر من تقنية موازية في أدائه، وبالتالي فإن سلطة إدارة المعنى وامتلاكه تتوزع وتتشظى عبر أكثر من فضاء. ويبدو أن المرأة العربية قد وجدت ضالتها في جنس ثقافي أقل صرامة، وأقل مراقبة، وأكثر ديمقراطية، وحرية من سلفه الذي كان يطالبها بالحضور إلى منابر الرجل، باشتراطات الفحول.

---

[1] - رامي أبو شهاب ، قصيدة النثر الماغوطية ،ثورة على الثورة (مقال)، مجلة الجوبة ، مجلة مُحكمة تصدر عن مؤسسة عبد الرحمان السديري الخيرية ، الجوف ، المملكة العربية السعودية ، ع 19 ، ربيع 2008 ، ص 29

[2] - محمد عبد المطلب ،تحولات اللغة في شعرية الحداثة ، مجلة فيلادلفيا الثقافية ، عمان ، الأردن ، ع5 ، ماي 2010 ، ص 68

[3] - عبد الله إبراهيم ، المطابقة والاختلاف ، ص 642

ولا أحد يستطيع أن يزعم أن في انبثاق قصيدة النثر خلاصا شعريا من مركزية الصوت التي لم تزل قدرَ الملفوظ الشعري العربي . غير أن هذه الثورة العاصفة بالتمركزات والمسلَّمات القارة آنست لدى القضايا النسوية تقبلا ولو ضمنيا لما يمثل تهديدا لهذه التمركزات الذكورية وليتافيزيقيات الحضور الصوتي واللوجوسي والقضيبي، خاصة في ثقافةٍ مشرقية كان صوت وجسد الشاعر الشفاهي المتعالي فيها شرط حضورٍ وتلقٍّ و تَعالٍ، في الوقت الذي كان فيه صوت المرأة عورة، وحضورها في المجالس الرجالية فحش وانحلال، في ظل مجتمعات ومؤسسات شفاهية يُتلقى الشعر فيه بالرواية التي كانت أيضا حكرا على الرجال. وعلى أثَرها ظل الشعر العمودي إلى اليوم متلبسا بتلك البيئة وتلك الشروط . تأتي قصيدة النثر المعاصرة نصا معدا للكتابة و للتلقي المكتوب.نصا غير منبري ولا سماعي ولا يشترط الحضور الجسدي العيني لقائله الذي تفترض الدراسات المعاصرة موته. وهو ما يسمح للمرأة أن تبث أثرها المكتوب دون وكالة أو وصاية أو رقابة .

لم ينتبه أغلب النقاد المعاصرين،إذن، إلى أن قصيدة النثر تمثل قطيعة نسقية مبرمة مع الشفاهي والسماعي في الثقافة العربية .وكلاهما ثقافة مجموع / عشيرة / جماهير/ حشود تتلقى آنيا وتستقبل . فعندما تنخرط قصيدة في منظومة تواصلية كتابية تراهن على الفرد القارئ الذي ينزوي بفردانيته الحرة في مواجهة النص، فهي بذلك نص تحرر وتفرد. لذا وجدت المرأة المقهورة في هذا النص التحرري مجالا لبث بوحها المخنوق ولو من وراء حجابِ اسمٍ مستعارٍ تضحِّي فيه باسمها الحقيقي قربانا لانعتاق نصها وإبداعها المهدَّد بالوأد .و في هذا أقسى «قتل للمؤلف» ، قتل حقيقي غير رمزي ولا افتراضي، قتل كاميكازي انتحاري للوصول إلى القراءة والمقروئية بأفدح الخسائر- وهو الحل المتاح في عتمة هذه الهيمنة المستحكمة – لأن " هذا الحَجْب أو الشطب [للاسم] هو إلغاء لتلك النرجسية الخلاقة تماما، و تنازل عن حقها بالفرح والزهو بما أبدعته، لأن هذا النتاج قد سُجل في ذاكرة الناس أو التاريخ باسم آخر من وحي الخيال ... فهل تجسد نظرية «موت المؤلف» حال و دوال هذه النصوص التي أبدعتها نساء لا أسماء لهن؟ "([1])، كما تساءل يوما عدنان الصايغ. وكل هذا من أجل ترحيل نصوصهن في أبدية البث المتجدد، بعيدا عن أي سلطة ،بدءا من سلطة حضورهن الموءود، و هو ما لا تتيحه إلا الكتابة والغياب والاختراق المغامر والمفارق لقصيد الحضور العمودي الذي دجَّن المرأة ووأد صوتها . لذا يؤكد صلاح فضل خصوصيتها التي ركنت إليها الشاعرة المعاصرة حين يقول: " وأول ما يتبادر إلى الذهن الآن أن هذا الجنس المهجن الجديد قد أصبح أكثر الأشكال الفنية تلاؤما واتساقا مع «صوت المرأة» الحاد الرفيع

[1] - عدنان الصايغ ، اشتراطات النص الجديد و يليه في حديقة النص ، ص 371

،الذي أخذ يشق فضاء الثقافتين العربية والعالمية، ويزاحم أصوات الرجال الجشة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة "([1]) وهو يومئ إلى تآكل المنبرية الفحولية العتيقة التي كان الشعر العمودي أكبر قلعة رمزية تحفظ خلودها.

تقول الشاعرة الجزائرية (صليحة نعيجة) في قصيدة لها بعنوان (تسامي):"

في حضرة الفكر المباغت!!

تتبختر اللغات في غنج عند كل أمنية جديدة

تتبختر فكرا صاخبا

أهمل رونق النظر إليه مسلكا للعابرين

إلى بلاهة الوهم الذي قاله هدهدي يوما

ها...قهقهات الفكر

ها...لغاتكِ

ها...وحيكِ

ها...وعيكِ

وأحلامك المسافرة العنيدة إلى وطن –قد- يحتويها.

أيها الصّمت الذي أنحته في كبرياء

أيتها الأزقة...

يا الشاهد الوحيد على ارتجال ذاكرتي"([2])

تتبختر اللغات الفحولية المعتدّة بحقائقها المتعالية أمامها، وتتبختر في غنج وخيلاء صاخب يخفي قبحياتها وتحيزاتها ضد كينونتها كانثى، فتهمل الشاعرة رونق النظر إليها، ولا تروعها صلصلتها وجلبتها العالية، وتلوذ بما يسميه المنطوق والمنطق الفحولي (بلاهةً ووهماً)، حيث تجد كبريائها في الصّمت، الكتابة، والعمق المقوّض

[1] - صلاح فضل ، قراءة الصورة و صورة القراءة ، ص 107
[2] - صليحة نعيجة، لماذا يحنُّ الغروب إليّ، ص 44

والقالب لأساسات تلك التمركزات. ذلك العمق الذي سيكون الشاهد الوحيد على مغامرتها العارية في أزقة الحياة الجديدة، وعلى ارتجال ذاكرة خاصة بها. في مفارقة لافتة إذ أن الذاكرة لا ترتَجل، في العادة، بقدر ما تُستحضر ليظلّ وجودنا ينبض على إيقاعها...وهو ما لا تجده مبتغى وغاية يخدم قضيتها... في مقطع نصي يتجاذبه قطبان نسقيان متضادّان: الصوت المنبري مقابل صمت الكتابة الجديدة الشاهدة على انهيار الأول.

2-4-التأنيث بالسرد :

قصيدة النثر هي كسر لصلابة العمود الفحولي بمعول السرد. والسرد في أصله -كما يرى الناقد عبد الله الغذامي - " لم يكن سوى ذلك الجانب الأنثوي في الخطاب اللغوي . فالأصل أن الحكاية أنثى . تنتجها المرأة وتعيش فيها وبها تاركة الفلسفة والشعر والكتابة للرجل. ولعل مثال (ألف ليلة و ليلة) أصدق الأدلة على أن الحكاية اكتشاف أنثوي "([1]) يناور ويخاتل السلطة الذكورية للانفلات من وعيدها القاتل ومن ثم تقويضها. وقصيدة النثر إذ تتوسل بالسرد فهي تُهجِّن الأصالة الذكورية للقصيدة القديمة بجينات الأنوثة كي تصبح مرفأً أنثويا مستجيبا لتمثلات التأنيث.

تقول الشاعرة الفلسطينية سمية السوسي وهي تستدعي شهريار للحكي : "

هذا النص يشبهك

يكتبني بحبرك

أسقط

ككرة عاندت مدارها

.....

الجرّة ما زالت فارغة

أحتاجك لنملأ **الحكاية** "([2]) .

[1] - عبد الله الغذامي ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ص 91

[2] - سمية عبد الرزاق السوسي ، أبواب ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ط1 ، 2003 ، ص 83

سمية تعاني النص الشعري المعتدّ بالمعايير والقوانين اللغوية، والنحوية، والبلاغية، والإيقاعية القديمة التي تصنَّمت في المخيال البطريركي الجمعي والفحولي، فيغالبها هذا النسق الغالب على ذاتها المبدعة والمغامرة والمعاندة للمدار الذي رسَمه الفحول لها في منطقة الشعر. فتسقط ككرة لأن النص والمدار المرسوم يشبه (الرجل) ولا يشبهها. ولأنها من المرونة والخفة والنعومة الوثابة ككرة، ولأن ذاتها تستدير على ذاتها في ملحمتها السيزيفية الوجودية في الثقافة العربية، ففي وصف الكرة وشكلها ما يحول بينها وبين أن تجاري وتثبت في مثل هذه المضامير المتصلبة التي أبقت جَرَّتها فارغة. وفي مصطلح الجَرَّة ما يحيل إلى القارورة السهلة الانكسار، وهي جمع قوارير أي النسوة في الحديث النبوي المأثور، وترتبط في المخيال العام صورة المرأة مع الجرة دائما وهي تغدو وتروح إلى النبع تحمل الماء إلى بيتها. لذا فهي تدعو الرجل وقد سقطت من مداراته المتخشبة القديمة إلى منطقتها هي. منطقة الحكي / السرد كي تصل إلى الامتلاء النصي - امتلاء من منظورها لا من منظوره (*) - وهو ما تجسده عبارة (لنملأ الحكاية)، طالما أنها منذورة للنقص وعدم الاكتمال في النسق الفحولي. من هنا يتجلى لنا عبر هذا المقطع قيمة السرد وتقنياته في الشعرية النسوية الراهنة من منظور نسقي. فساردة بحجم امرأة معاصرة كأحلام مستغانمي – في حقيقة أمرها – لم تكن إلا شاعرة متنكرة في عوالم السرد الروائي ولاجئة في شوارعها الليبيرالية بعيدا عن ديكتاتوريات الشعريات الفحولية حتى يتسنى لها أن تمرر شعرها بحرية أكبر، وبعناء أقل مما تجشمته في تجاربها الشعرية الأولى "(على مرفأ الأيام)،(الكتابة في لحظة عري)و(أكاذيب سمكة)"([1]).

فقصيدة النثر" تستفيد من نصيتها وإفلاتها من التجنيس في الإفادة من **الخصائص السردية**، لا سيما الأزمنة والأمكنة ولغة القص والتسميات والحوار والحدث، رغم أن لها زمنها الخاص؛ الزمن الشعري الذي لا يتطابق بالضرورة مع الزمن الخارجي"([2]) .

لذا تجد قصيدة النثر في استدعاء السرد هتكا للحد الفاصل بين الشعر بنقاوته الأصيلة وعدّته المفهومية والمعيارية القديمة والمنيعة ، والنثر بتقنياته المعاصرة وإحالاته الماضوية إلى التأنيث والحكي الشعبي العامي المهمش كالذي نقرأه في الليالي الألف. و هو – ربما – ما يجعل من قصيدة النثر جنسا بذاكرة ومرجعية تحفل بالأنثوي وبصوته غير المقصى وغير المقموع كالذي عرفه في الذاكرة الشعرية .

(*) - هو امتلاء بما تسمه معايير الفحول والثقافة المتشعرنة بالنقص والإضافة والتبعية والملحق .
[1] - للاستزادة ، ينظر يوسف وغليسي ، خطاب التأنيث ، ص ص 121 ، 122
[2] - حاتم الصكر ، حلم الفراشة ، ص 60

وبالسرد تتخفف القصيدة من أوزار الفكرة، وأعباء الوعظ، وحمولة المرجعيات المعرفية الثقيلة. هكذا تصبح قصيدة النثر نزاعة إلى عدم الانحياز واللّاإنتماء السردي – إن جاز لنا التعبير- . فلقد " باتت القصيدة تأخذ عن الشعر المنحى الانفعالي للتجربة، وعن السرد الحياد اللغوي"([1])، كما يرى جون كوهين. و هو حياد يرحب به الأنثوي بوصفه – أي السرد – نمطا مرنا و حرا وطيعا لتداعي الحكي و(النمائم النسوية)، فضلا عن أنه غير مدسوس بالنظر الفحولي، وتحيزاته كما هو شأن الشعر العمودي.

ولعل في هيمنة الهسيس الحواري الداخلي أو (المونولوج) أو ما يصطلح عليه بـ(تيار الوعي) في قصائد النثر النسوية أكثر من دلالة نسقية تحتاج مني إلى وقفة ولو وامضة .

" يعرف دو جاردن أسلوب المونولوج الداخلي بأنه الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمية القريبة من اللاوعي : إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية، وجمله مباشرة، قليلة التقيد بقواعد النحو، كأنها أفكار لم يتم صياغتها بعد "([2]) . وهو تعريف لا يبتعد كثيرا عن خطاب قصيدة النثر، وقصيدة النثر النسوية، بخاصة، باعتبارها نصا هاربا من رقابة الأنساق الشعرية المتوارثة، ومن عادات قرائية مباركة من هيئة الأنماط الثقافية الأبوية الراسخة في العلية الرمزية، نصا متمردا عن معمدان المؤسسة الفحولية فهو مرفوض ومدان. فتلجأ المرأة إلى إصغاء ذاتي وتأثيث يستقوي بالتأمل والاستبصار الذاتي، دون أن تعبأ بالمعايير اللغوية والشعرية الذكورية، في مشروع جمالي يحاول أن يقوض منطق الرجل الميتافيزيقي المتأصل. كما تقول وجدان الصايغ في كتابها النادر عن الشاعرة العمانية تركية البوسعيدي :" تلوذ الأنا الأنثوية المسكونة بالإبداع بأسلوب الحوار الذاتي حين تتصاعد أزمتها إزاء الآخر المنغلق على نرجسيته، فلا تجد لها متنفسا خارج حدود الذات، لذلك فإنها وبوعي جماعي تغلق أبواب ذاتها ونوافذها لتغدو جداراً أملس يقيها وعورة الآخر وشراسة قهره "([3]).

فحين نقرأ للشاعرة السورية ليلى العش هذا الحوار الداخلي الذي تستحضر من خلاله شخصية حبيبها الغائب الذي يحنُّ إلى قهوتها الليلية، في مشهد ثقافي متحوِّل يسمح بوجود صداقات عابرة بين الرجل والمرأة التي تبدو أنها مستقلة بحياتها، وشقتها الخاصة، تلجأ إلى حوار داخلي تجسد من خلاله نظرة عشيقها إلى المرأة فتقول على لسانه في قلبها:"

ما زال الليل يحمل مع نسائمه رائحةَ قهوتكِ الليلية

[1] - جون كوهن، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط 1985، ص37.
[2] - لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ص 163
[3] - وجدان الصايغ ، القصيدة الأنثوية العربية ، ص 117

وينعكس في القمر حلمُ عينيكِ الحالمتين

وهناك خلف مئذنتي ابتسامة رقيقة...تناديني «تعالي»

«نامي هنا على ورد الهوى»

«دعيني أمحُ جروح أيامك...دعيني أحرسْ أحلام غدك...»

«دعيني أدافع عن الرجولة التي تشوّهت في قلبك سيدتي»"([1])

من هنا نستطيع أن نستبطن فعالية السردي في الشعري في قصيدة النثر النسوية المعاصرة عبر مدخلها النسقي المضاد . على الرغم من أن النقد المعاصر حصر جل اهتمامه بالرواية والفنون السردية النسائية الأخرى كالقصة والسيرة الذاتية دونا عن قصيدة النثر النسوية، التي قدحت نارها النسقية بضرب حجرة الشعر الفحولي بحجرة السرد النسوي، فآنست دفئَها من صقيع التاريخ الثقافي البطريركي المتشعرن. غير أننا قلما نجد دراسة نقدية تحاول أن تقارب هذا الأثر الجمالي الأجدّ باعتباره حادثة ثقافية بامتياز، وهي ندرة مضاعفة ومضافة إلى ندرة الدراسات النقدية المقاربة لقصيدة النثر بصورة أشمل.

لقد وجد الباحث الأردني (محمد صبيح) في قصائد الشاعرة الإماراتية (ميسون صقر القاسمي) النثرية رفْدا للشعر بجرعات سردية عالية، بشكل يشي بوعيها القاطع بأنوثة السرد، و بالتالي تأنيث قصيدة النثر بالسرد . لكن الباحث في مقاله (السرد في متن الشعر...الشعر في هامش السرد) يلمح لهذا الجانب أكثر مما يوضح و يبوح به ، حين يقول : " تتميز مجموعة القاسمي الشعرية بأسلوبية متقاربة ومتلامسة موضوعيا مع أجواء النصوص الشعرية، والتي تحيل فيها النص النثري المتشعرن إلى سرديات قصيرة ومكثفة لذات أنثوية متشظية بين الداخل والخارج ، بين الماضي والحاضر، بين المنفى والوطن، بين الغربة الداخلية والاغتراب الخارجي، وكل هذه الثنائيات تبذرها (الذات الرائية الراوية) ...[كما في قصائدها]آخر قطرة في الكأس /صندوق الميت/كان أبي/مائدة العشاء الأخير ...وفي أغلب هذه النصوص تتدفق الذات الشاعرة بوصف اللحظة الكابوسية التي مرت وتمر بها...في كوكب تصفه بإسقاط(للسياسي والاجتماعي) تلجأ له أحيانا وعبر اللغة اليومية بعيدا عن الغنائية أو وهم تستدعيه (القصيدة النثرية) كأحد تعويضاتها الحرفية بانتشال عشب الشعر الحار من غابات

[1] -ليلى العش، حكاية قهوة وياسمين، دار فضاءات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص38

السرد الباردة التي تحاول المستضيفة الغريبة (الذات الساردة) فعله:لست شاعرة كبيرة/من يهمه الأمر/لا يهمني أنا أيضا/لكنني أحاول إيقاد جذوة اللغة في لسان الحال "([1]).

يعضد (محمد صبيح) الموقف النسقي الحرج لقصيدة النثر في نظر النقاد والقراء التقليديين بشاهد مهم من نصوص (ميسون القاسمي) ، التي تَعرف أنها ليست شاعرة كبيرة بمعايير الفحول عبر قصيدة نثرٍ يوصف من يكتبها أو تكتبها بِخوَر الموهبة، واستسهال الظهر الواطئ لركوب بردعة الشعر...ومع هذا فقد اختارت مصيرها الشعري عبر هذا اللون الذي تنتشل من خلاله (عشب الشعر الحار من غابات السرد الباردة) كما يقول محمد صبيح، الذي نراه يلمح إلى أن تشظية الذات الأنوثية الشاعرة في الوجود هي التي يمكن أن تفسر لنا هذا التهافت الأنثوي العارم نحو جنس شعري متشظ، يُستساغ عبره أن تتلاقى الأنواع الأدبية المتوازية المتَحافّة، وتتصاهر في جنس واحد . هذا ما نستنتجه ونستدرُّه -ضمنا لا علنا- من تضاعيف هذه القراءة الموجزة . غير أنه —كغيره من عديد النقاد- لا يشير صراحة وبالتسمية الاصطلاحية لقصيدة النثر وما أتاحته من حرية وانسيابية عابرة بين الأنواع والأجناس، والأبعاد النسقية الثقافية التي تقف وراء هذا المشهد المستجد. كالذي نجده عند الناقد المصري عبد الله السمطي، الذي نراه أوغل أكثر من غيره في هذا الخضم متقدما بقدَمٍ أكثر جرأة وجسارة في مقاربة نصوصهن، محاولا أن يصغي لنبض هذا الجسد الشعري الأنثوي الجديد ، و يقرأ أسراره الخبيئة، راصدا ملامح للسرد في هذا النص بقوله : " تحقق البنية السردية في النص الشعري انسيابا للجمل الشعرية، وتمددا لها، لارتباط السرد بالحكاية، وحين يكون المشهد حكائيا، لا يمكن اختزال جزء منه، بل تأتي الجمل متوالية يحفظها عنصر السببية الذي يتتالى بشكل خطي أفقي، كما أن هذه البنية تحفظ للنص تماسكه الدلالي على الأقل لأنها تصوغ حكاية ما داخل المشاهد الشعرية، وفي مشهد لصفاء فتحي من : عرائس خشبية«تسرد شعريا : «ذهبنا معا لتفقد حور العيون الذائبة في التراب تحت أمطار لم يكن بإمكانك أن تلعقها . كانت العربات جميلة والشوارع مستوية ظهر يوم أحد في أغسطس في الطريق المؤدي إلى مقبرة الكتاب حين تبدأ في اللعب مع الأموات في المسارح»....

من الجلي هنا أن استثمار قصيدة النثر للبنية السردية، يعطي قدرا من التنوع التعبيري داخل النص، كما يقيم حوارية جمالية شكلية بين نمطين من التعبير، أولهما : البنية المكثفة، القصيرة التي تعتمد الاختزال، والتكثيف، والإضمار، والحذف، والتقشف الشديد في المفردات، وبين بنية ثانية تعتمد الاسترسال، والحكي، وحضور العناصر النحوية بما يتطلبه السياق القصصي لها، ومن ميزة هذا الاستثمار الجمالي أن قصيدة النثر تنفرد

[1] - محمد صبيح ، السرد في متن الشعر ،الشعر في هامش السرد (مقال) ، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، سلطنة عمان ، ع 68 ، أكتوبر 2011 ، ص 256

وحدها بالمقارنة مع الشكلين الآخرين، باحتضان أقصى طاقات واستقصاءات هذه البنية، خاصة أنها تنفتح على مجالات دلالية خصبة، ولا يقف بها التوجه الشعري، والخيال الإبداعي عند حد "([1]).

غير أن معظم المتابعات النقدية تقف عند توجهٍ ... و خيالُ النقاد المتابع لهذا المد الشعري النسوي الكاسح والمتميز يقف عند حدّ. والباحث عبد الله السمطي وقف هنا عند حد القراءة النصوصية المتبنينة – إن جاز الاصطلاح- و كفاه المنهج الذي اقتفاه عناء البحث في سرانية هذا التحريض السردي السافر للكتابة الشعرية الأنوثية داخل أوصال القصيدة العربية، على الرغم من أن عنوان مقاله (انبثاق قصيدة النثر النسوية) قد يسعفه في المغامرة خارج أسوار هذا البرنامج التحليلي المغلق والذي في رأينا لم يضف جديدا باتجاه درسات نسوية ثقافية يمكن أن يتوسمه القارئ للعنوان الواعد الناكث...

ويبدو أن ندرة الدراسات التي تحتفي بالمتون الشعرية النسوية المعاصرة، تجعل من أي عرض قرائي لنصوصهن لا يعدو أن يكون مسحا بانوراميا أنطولوجيا أفقيا لأعمالهن ، وهو ما يجعلنا نقول أنه من المبكر الحديث عن جنى وافر يسبر الأغوار النسقية العميقة لهذه النصوص عبر مشاريع نقدية مثمرة تواكب الراهن، و تحايث الوفرة الإبداعية الشعرية التي تخلَّف النقد المعاصر عنها -بقصد أو بغير قصد- بمسافات متفاوتة قد يوجد لها أكثر من تبرير نسقي. وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر أفرغ جامّ جهده القرائي في الأعمال السردية النسائية بشكل محسوس وملاحظ وأوفر حظا مما ناله الإنتاج الشعري النسوي، فالرواية غربية الأصول، ولم تنشأ في أحضان أجناسنا الأدبية، وفي أمشاج ثقافتنا. ويسهل –بالتالي- علينا أن نتقبل منها أن تَتَحَرْبأ في أنساقها وتبدل جلدها كيفما ومتى شاءت .أما الشعر العربي فقد ظل رهين الذائقة الجمعية المحافظة.

لقد "تكشفت التحولات الدالة لقصيدة النثر بوصفها فضاءً شعريا مفتوحا[يقول الناقد المصري عبد الله السمطي]عن انبثاق صيغة جلية للكلام الجمالي النسوي، أصبحت فيه المرأة العربية المبدعة أكثر تفتحا وإشراقا وتعبيرا عن همومها الحقيقية بشكل غير مسبوق في الشعرية العربية القديمة والمعاصرة على السواء، حيث كان من نتائج التحولات الجمالية المثمرة لقصيدة النثر احتضان الصوت النسوي شعريا ليعبر من خلال هذا الشكل بمعياريته الفنية المفتوحة، حيث تجلت ظاهرة القصيدة النثرية النسوية بوصفها إحدى الفعاليات الجمالية المبدعة التي مارست المرأة فيها الكتابة بشكل مطلق، لا يعتد بالحالة الرومانتيكية البسيطة التي كانت تصنف ضمنها

[1] -الموقع الإلكتروني: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1817، عبدالله السمطي، انبثاق قصيدة النثر النسوية، التاريخ 1 يوليو 2008.

كتابة المرأة العربية، أو بالأفكار الأولية التي كانت تحصر كتابة المرأة في نطاق ما هو سردي يتوخى في الأساس الكتابة عن الآخر، وعن التعبير عن بعض إشكاليات القهر أو الحب، أو التجارب الوجدانية الصغيرة([1]).

2-5- تداخل الأجناس :

الرجل جنس بشري خالص ... والشعر جنس أدبي خالص ... للرجولة صفات جوهرية تكتسب جوهرانيتها من اختلافها وتضادها مع الجنس الآخر ... وللشعر صفاته الحدية التي تبتعد به عن النثر. ونصادف كثيرا ونحن نقرأ كتب التراث عبارة (حد الشعر كذا وكذا) إمعانا في فصله والتعالي به عن أن يمرج ويختلط بغيره، كحد الشعر الذي وضعه قدامة بن جعفر في القسم الأول من كتابه نقد الشعر: " إن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن: معرفة **حد** الشعر **الحائز** له عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز - مع تمام الدلالة - من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"([2]). هذا الحد الحائز الفاصل المتين البائن عن المنثور – في اصطلاح الأقدمين – يصر أسلافنا على حصرية الشعرية في مجاله بشكل بائن، والبائن هو "المنفصل، وبانت المرأة عن الرجل، وهي بائن، انفصلت عنه بالطلاق"([3])، وهي في هذا الصدد تعني ما يفصل الشعر عما عداه من الأجناس. وحدُّ الرجل لغة – كما ورد في لسان العرب – هو بإيجاز : " خلاف المرأة "([4]) فالحد الفاصل بين الجنسين مبني على الاختلاف فيما بينهما. وجوهر أحدهما يتحدد بما لا يوجد في الآخر.

لقد أصبح بين القصيدة والنثر في عصرنا تداخل وتجاذب على الحدود التي كانت فاصلة فيما بينهما قديما، يقرأها الناقد العراقي حاتم الصكر بطريقة لافتة وهو يقارب نصا لأنسي الحاج، قائلا : "في قصيدة من الشعر الصيني القديم (...) تستيقظ المرأة الحالمة فلا تعلم إن كانت فراشة حلمت أنها امرأة، أم امرأة حلمت أنها فراشة . وهكذا تتماهى المرأة بالفراشة، فتغدوان كائنا واحدا، بحلم مشترك. بين الشعر وقصيدة النثر وشيجة حلمية شبيهة بذلك أيضا، حيث لا ندري هل أصبح الشعر نثرا، أم النثر هو الذي حلم أنه صار في القصيدة شعرا"([5])، ولعل من مصلحة النسوية النسقية المضادة عبر قصيدة النثر أن لا يستفيق أحد من هذا الحلم.

---

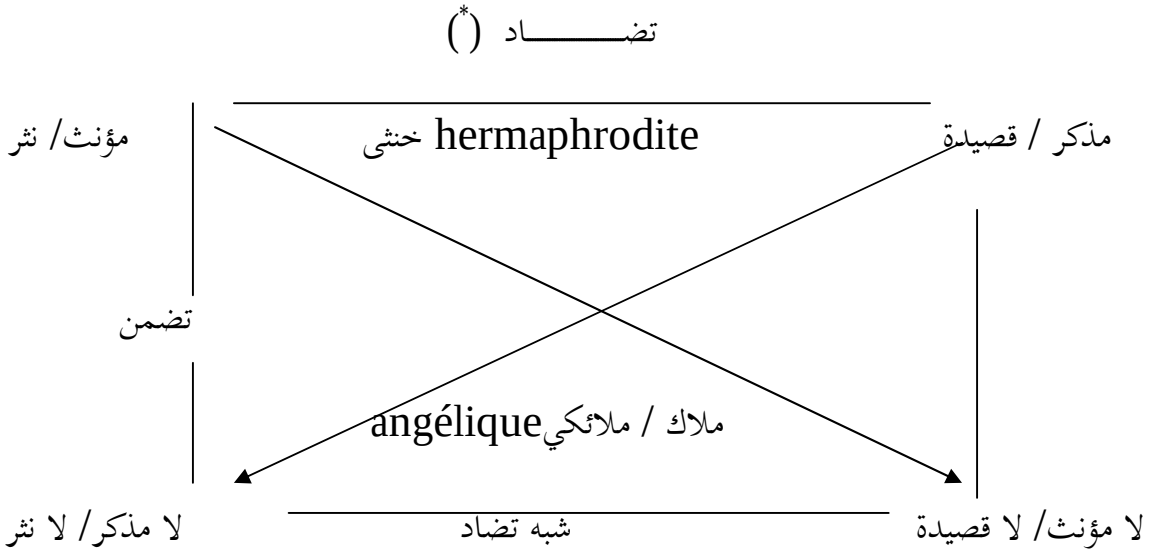
[1] - عبدالله السمطي، انبثاق قصيدة النثر النسوية، الموقع السابق.
[2] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العربية، بيروت، لبنان، دت، دط ، ص 64
[3] - ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، مادة بين ، دار صادر بيروت، المجلد 13، ط3، 1414 هـ ، ص 64
[4] - ابن منظور، لسان العرب، مجلد 11، ص 265
[5] - حاتم الصكر ، حلم الفراشة ، الإيقاع الداخلي و الخصائص النصية في قصيدة النثر ، ص7

وتأتي الفتوحات السميائية المعاصرة كي تحفر في تجسدات المعنى عبر تماثلاته وتضمُّناته وتضاداته وتناقضاته، كي تتجاوز ما وقفت عنده القراءات القديمة للمعاني وعلاقاتها المتداخلة المنزاحة والمتغيرة في إحالات لا تنتهي .

فلا رجل لا يعني امرأة ، و لا امرأة لا يعني رجلا، والمِثل بالمثل؛ لا قصيدة لا تعني نثرا خالصا، كما لا تعني القصيدة اللاَّ نثرَ . وهكذا ....

عبر هذه الالتفافات الإشكالية في مصطلح قصيدة النثر وعلاقتها بالتأنيث، وقراءتنا لها وفق ماتتيحه لنا المناهج المعاصر من أدوات ومعاول ومفاتيح نحاول استثمارها في هذا الصدد. كالمنهج السيميائي السردي الذي " يجعل من كل عنصر متعينا بضده (مؤنث/مذكر، أسود/ أبيض، تغير/ استمرار) وبتناقضه مع غيره (مذكر/ لا مذكر ،أبيض / لا أبيض،تغير /لا تغير) "([1]).

[1] - Voir Dominique Christian, A la recherche du sens dans l'entreprise...: compter, raconter? La stratégie du récit ,Maxima , Paris, 1999, p p 85,86



«هذا الشكل يوضح الشبكة الدلالية التي يمكن أن تتموقع في خضمها قصيدة النثر العربية »

إن التضاد الاصطلاحي بين القصيدة والنثر في المصطلح الواحد حال دون تقبّل هذا الجنس حتى وُصف بالخنثى – كعز الدين المناصرة على الرغم من أنه انطلق نحو مفهوم الخنثى من منظور تصنيفي جنساني خاضع للمنظومة النسقية العريقة - فيما يبدو كما مر بنا – و هي خنوثة أربكت الحدود المحروسة من قبل الأنساق في الفصل بين ما هو ذكر وما هو أنثى، وعلى ضوء هذه الحدود المحمية، تتعالى الحدود بين الأجناس الأدبية، لتَعالُق بعضها واختصاصها واحتكارها من قبل طبقة اجتماعية أو جنس دون آخر في مجتمعات دون أخرى، حفاظا على مراتبية المجتمعات، ذلك" أن الشكل أو الجنس الأدبي أو الفني ...يخضع لتأثيرات ثقافية

(*) - بالرجوع إلى المربع السيميائي الغريماسي(نسبة إلىAlgirdas Julien Greimas) يتبين لنا على محور التضاد أن قصيدة النثر باصطلاحها الهجين تنزع نحو تهجين نقاوة الأصالة في كلا الجنسين (النثر والسرد) كي يتخلق لنا جنسا (هرمافروديتيا) خنثويا لا هيمنة فيه لمذكر على مؤنث والعكس صحيح . ويقابله محور(شبه التضاد) فلا مذكر ولا مؤنث حسب (دومينيك كريستيان) يعطينا جنس الملاك أو الملائـــــكي ، ومعلوم أن كتاب الله المنزل كان بالواسطة الملائكية ، فيحصل عندنا أن القرآن السماوي ذا الطريق الملائكي هو لا قصيدة ولا نثر **(وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ)** (الآية 69،سورة يس)، ويبدو –ربما- أن في تنزيه القرآن الكريم من الشعر والنثر، ما يجعل البعض يتصور توهما أن القرآن يتوسط بينهما، وهو الأمر الذي جعل قصيدة النثر في موقف حرج وهي تتوسط المكان القرآني في المخيال الجمعي. يقول رشيد يحياوي:" في تاريخ التلقيات العربية حدثان لغويان بليغان/ بلاغيان رئيسيان، لا يعادلهما حدث آخر ، هما القرآن الكريم وقصيدة النثر ...المثير في الأمر أن نفس الأسئلة طرحت في الحدثين، وإن بصيغ مختلفة يتقدمها هذا السؤال: ما هو هذا الشيء وكيف هو ؟...والأكثر إثارة في الحدثين أنهما وُجِها بسؤال واحد حول موقعهما بين الشعر والنثر : هل القرآن شعر أم نثر؟هل قصيدة النثر شعر أم نثر ؟ والخلاف بينهما في الانتساب أو نفيه، فالقرآن نفى عن نفسه الشعر، أما قصيدة النثر فنفت عنها النثر ...والمعاندون المخالفون ذهبوا ضد ما قصده الحدثان . فالأوائل المعاندون المخالفون قالوا بأن القرآن شعر، فيما ذهب المعاندون المخالفون للحدث الثاني إلى القول بأنه نثر لا شعر " (رشيد يحياوي ، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة ، ص ص 224 ، 225).

واجتماعية وثقافية وتاريخية ...الخ "([1]) ما جعل من القصيدة العربية مجالا محتكرا لخصائص التفحيل والتذكير، في الوقت الذي ارتبط فيه المخيال الجمعي دوما بتصورات مؤداها أن النثر والسرد مؤنثان منذ الليالي الألف. ويجري استهلاك وتلقي هذه النتاج الثقافي الخاضع لهذه الأجناس المراتبية النسقية بصورة موجهة .

" فلقد سعت نظرية الأنواع النقية إلى الإبقاء على المتلقي مستهلكا سلبيا، قاصدة توجيهه كما تشاء، لأنها لا تهدف إلى إرهاف حاسة التلقي لديه وتدريبها وتطويرها، لتقبل أي تغيير جزئي أو كلي، فذلك لا ينسجم مع مقولات الوضوح والثبات التي تقوم عليها تلك النظرية. ومن هذا المنطلق يظل العقد المبرم بين الكاتب والقارئ مقدسا عندها، ولا يجوز الطعن فيه"([2]). هذا التزمت والحزم الصارم المتشدد في الحرص على نقاء وأصالة هذه الأجناس التي تستقي قداستها من مراتبية المجتمع الإنساني وتحيزاتها ولَّد ردود فعل مضادة تنادي بعدم الامتثال للخطوط الوهمية الحمراء بين الأجناس واختراقها وكسرها، خاصة في كنف (الكتابة) والتعالقات التناصية الحديثة المضطردة، والتحول الكوبرنيكي الهام من العمل الأدبي oeuvre إلى النص texte– أو كما ذهب إليه رولان بارت —.

فالنص (العبر- نوعي) الجديد العصي على التماثل للتصنيف والتجنيس وفق المعايير الصارمة للأنواع صار لا يعبأ بأية تقسيمات حدية ثقافية متعالية وقبلية، وهو ما تطفح به شعريات نسوية معاصرة راهنة، كالذي نلمسه عند المغربية فاطمة الزهراء بنيس وهي تقول : "

أنا ما ثرتُ

إلا على من ميز بين الماء والهواء

من أباد الفراش

وسلطن الجراد" ([3]).

إنها تثور على هذه التمييزات الذكورية التي تراها تعلي من قيم أشياء، وتهمش وتقمع أشياء تتصور الشاعرة أن الوجود كان سيكون أكثر جمالا، وعدلا، ومساواةً وإنسانية مما لو ينخرط الكون برمته خلف هذا المنظومات التي باركها التاريخ، وانساقت الإنسانية خلف ركابها.

[1] - نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006، ص 18

[2] - رشيد يحياوي ،مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية ،إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،ط1 ، 1999 ، ص20

[3] - فاطمة الزهراء بنيس، لوعة الهروب، مطابع الشويخ، تطوان، المغرب، ط1، 2004، ص 42

وهو خلاف ما تفعله قصيدة النثر العربية وهي تتحدى مراتبيات الفحول وتمييزاتهم الراسخة، حين تجرجر القصيدةَ العربية نحو السرد، وتتوسط بها معلقةً في منطقة الما بين- بين البرزخية القلقة، دحضا للقيم النقية الأصيلة التي يدعيها جنس موجب على حساب اختلافه الحاد والمضاد لجنس سالب بوصف الثقافة المهيمنة السائدة، وهي إذ تفعل هذا فإنها تحاول أن تؤنث هذا الشعر العربي الذي ظل لعصور مديدة قلعة ذكورية راسخة. أو لنقل : تحاول أن تسحق أية هامة متعالية لأي جنس على جنس.

هذا التعارض الفصامي الاصطلاحي الجنساني الذي تخلقت قصيدة النثر في كنفه حَدّد منذ البدء المأزق النسقي الذي سيتحتم على النص عبورَه مصيرًا جينيالوجيا مثيرا للجدل الدائم . فبنات شهرزاد اللواتي انتقمن بالسرد من بطش الليالي البطريركية في بلاط شهريار الفحل، ينتقمن بالسرد في هذا العصر داخل عرين الذكر الرمزي المشيد، ألا وهو الشعر الذي بقي على رأي الناقد صلاح فضل : " **رجُلا شامخا** يستعلي على الاقتران **بأنثى** الحكاية و يترفع عن الابتذال في فراشها، فحكم على نفسه بالعقم، وعلى تاريخنا الأدبي بالحرمان من الأبناء النجباء الذين أسعدوا غيرنا "([1]) كقصيدة النثر التي تبتهج الشاعرة المعاصرة بشبابها الزاهي ...

ولعنا ونحن في معرض الحديث عن توالجات أنساق السرد والشعر في قصيدة النثر، نستحضر في هذا الصدد التداخل والالتباس التحديدي الذي ذهب النقاد المعاصرون في شأنه (شذر مذر) –كما يقول العرب- واتخذوا بشأنه طرائق قددا في الفصل والوصل بينهما...نقصد بالتحديد قصيدة النثر، والقصة القصيرة جدا المعاصرتين اللتين لا تزالان من كبائر معضلات النقد المعاصر من حيث استقراء معاييرهما، والتمييز التجنيسي الفاصل بينهما.... ونحن هنا سوف لا يشغلنا بشأنهما إلا الإطار الجندري الثقافي الذي انطلقا منه، وعلاقة النسق الجندري السوسيوثقافي، بالأدبي في ذلك. فإذا كانت ملهمةُ قصيدة النثر العربية امرأة فرنسية اسمها (سوزان برنار)، بعد نازك الملائكة التي ليَّنت بنية العمود العربي، وغدا إمكانية تشكيله وإعادة تشكيلها، وبالتالي اختراق أنساقه الجاثية المضمرة أمرا هينا، فإن باعثة القصة القصيرة جدا في الغرب كانت أيضا امرأة اسمها (ناتالي ساروت 1900-1990م) حيث صدر لها في العام 1938م كتاب (انفعالات/Tropismes)" وقد عُدّ هذا العمل أول بادرة موثقة علمياً بأوروبا لبداية القصة القصيرة جداً هناك، وأصبحت هذه المحاولة نموذجاً يحتذى به في الغرب. ويتضمن هذا العمل أربعة وعشرين نصاً قصصياً قصيراً جداً بدون حبكات معقدة أو شخصيات أو أسماء أعلام؛ حيث تتكئ الكاتبة على الضمائر الشخصية تنويعاً وأسلبة، وتوصيف الانفعالات الداخلية، وربط الداخل النفسي بالخارج الحركي"([2]). وقد حددت قبل ذلك النسويةُ الكبيرة

[1] - صلاح فضل ،إنتاج الدلالة الأدبية ،مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1987 ، ص11

[2] -جميل حمداوي، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية) ،شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة/ المغرب، ط1، 2011، ص 13

(فرجينيا وولف) مستقبل القصة بقولها:" إن مستقبل القصة لا محالة صائر إلى أن يصبح شعرا، وسيُدخل في النثر الكثير من خصائص الشعر؛ لأن الشعر قد فشل – في تصورها- في خدمة غايات القرن العشرين، وترى أن حل المشكلة يكون على يدي القصة الشعرية، أي أن «تتبنى القصة شيئا من سمو الشعر، وكثيرا من طبيعة النثر العادي»" ([1]) فالظاهر أن ارتباط انفراط الجنسين من تمثيلات الآباء في الثقافة العريقة واحدٌ في كليهما، وقد لا يجانبنا الصوابُ كثيرا إن التمسنا تخريجا محتملا لكون الأمر لا يخلو من إزاحة (جندرية) ثقافية مضمرة تبدو في ظاهرها مجرد إزاحة فنية جمالية صرف. كما أن للتحولات الثقافية والاجتماعية دورا حاسما في ظهور مثل هذه الأجناس الحَدِّيَّة المربكة للتقسيمات الرمزية التي دَرجت عليها الثقافات الإنسانية إذ أن السرد الطويل صار "يحتاج إلى جهد فائق، ويستلزم خبرة تقنية ووقتا طويلا قد لا يتاحان لكاتب من شباب مبدعٍ مهمومٍ بالوطن وثقافته، تشتعل روحه في لحظة إبداع لا يستطيع كبتها، وتُلِحُّ تجربته في الخروج إلى الوجود، شكّلت القصة القصيرة جدّا مخرجاً تعبيرياً يماثل **القصيدة بلا قيودها، وبخصائص أكثر مرونة.** ولأنّ الأسباب ذاتها تكاثفت مع المتغيرات الثقافية، خرجت للحياة القصّة القصيرة جدّا التي تُعَدُّ وليداً غضاً مقارنة ببقية الأجناس الأدبية، وهي لم تتشكّل على حساب الأجناس السردية الأخرى بقدر ما تكوّنت نتيجة متغيرات اجتماعية واقتصادية وما ارتبط بالظّروف مثل العولمة وثورة الاتصالات، وهي في صميم تكوينها قصّة قصيرة ، فليس مهما المساحة السردية وإنّما المضمون"([2])كما يرى الباحث السعودي عبد السلام الحميد، وهي من الاشتراطات التاريخية التي أهلت جنسا بعينه كقصيدة النثر عندنا في أن يكون جديرا بالحضور والانتشار. كما صرنا إلى حالة عدم الانفصال وعدم الانكفاء على الذات، بحيث يمكن أن تتقاطع أكثر من حوافز ثقافية خارج مجالنا الثقافي داخل ثقافتنا وتؤثر على تراتبياتها وتمثيلاتها ومظاهر تجلي فنونها وآدابها.

لكن هل استوقف هذا الانثيال النسوي العارم نحو قصيدة النثر النقاد المعاصرين ؟ وهل أثار في خلدهم تساؤلات حَرَّى حول هذه المنطقة الجنسانية المحتدمة و البرزخية التي تتوسط السرد و الشعر بالذات ....؟؟؟ خاصة إذا أقررنا أن التزام الناص /المبدع بجنس أدبي بعينه من شأنه أن يحجب أي خصوصية لهويته الجندرية، كما ذهب بعض النقاد إلى أن سلطة النمط في الجنس الأدبي من شأنها أن تُحيّد أي تميز جنوسي بين كتابة المرأة وكتابة الرجل حين ذهبوا إلى أن هذه الكتابة الإبداعية في مجموعها لا يمكن إلا " أن تنتمي إلى جنس أدبي له سمات أسلوبية، يفرض الشكل الأدبي بعض الأنماط التعبيرية التي تتجدد وتتطور وتتغير مع التطور

[1] - امتنان عثمان الصمادي، القصة القصيرة جدا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 34، ع1، 2007، ص 144.

[2] - عبد السلام الحميد (على هامش القصّة القصيرة جدّا) مجلة الجوبة الثقافية، الجوف، مركز الأمير عبدالرحمن السديري الثقافي ، المملكة العربية السعودية ، ع 27 ، ربيع 2010 ، ص 11.

الشكلي للجنس الأدبي في ضوء المعايير التي تطرحها النظريات الأدبية، التي تغذي العملية الإبداعية، وتحيط بسياقها في كل فترة زمنية، وتطرح هذه الأنماط التعبيرية نفسها في الخطاب الإبداعي، وكأنها جزء من هوية الخطاب ذاته، بصرف النظر عن هوية المبدع من حيث التذكير والتأنيث " ([1]).

فالأجناس الراسخة القوانين، المعتّقة في صفائها المعياري كالشعر العمودي –مثلا- الكثيف بقواعده واشتراطاته الصارمة من شأنه أن يحجب أي فرجة أو منفذ تعبق من خلاله هوية وذات وخصوصية كاتبها بيسر يستشفه قارئ ما. ومن شأنها أيضا أن تكبل حركة الذات الشاعرة الحرة في الخطاب.

من أجل هذا تفر هذه الذات إلى المنطقة الحافِّية الأقل وطأ معياريا، والأكثر تخففا من سطوة زجر فقهاء الجنس الشعري العتيق، فطاب لها المقام داخل الشعر خارجه، خارج السرد داخله ... في هذه التخوم المرنة الرخوة. ولعل الناقد عبد الغذامي، قد أشار –كما أسلفنا في الفصل الأول – إلى سر اعتماد (نازك) في مشروعها التجديدي على البحور الصافية دون البحور المركبة التي لا تتناسب وطبيعة أنوثتها المرنة واللدنة والقابلة للتمدد والتوالد ... مع أن قصيدة النثر ضاقت ذرعا بكل بحر إيقاعي عبأه الرجل على مدار التاريخ بأنساقه. غير أن القراءات والمتابعات النقدية لمتونهن المعاصرة لا تشير علنا إلى هذا الفالق الأجناسي الدال والذي عبَرت من خلاله الشعرية الأنثوية إلى مدارات شعرية تكاد تكون أكثر خصوصية عبر قصيدة النثر إلا في النادر الأخص. فقد وقفنا – استشهادا لا حصرا- عند قراءة الأكاديمي التونسي (أحمد الجوة) لديوان الشاعرة آمال موسى، إحدى شاعرات قصيدة النثر العربيات المبرزات المعنون بـ(أنثى الماء) باحثا في ثنايا نصوصها المنتقاة بعناية يدٍ أنثوية ناعمة عن تطابقات دالة بدءا من عناوين دواوينها ، فيقول : "إن تخيرها «أنثى الماء»...يؤكد جريان كلامها الشعري في جداول الماء وعالم الأضواء .فالتسمية الواسمة ما فاضت به قريحتها شعرا، تؤكد الجوهر المائي للشاعرة المتكلمة في قصائد الديوان، وتحول المعدن الأنثوي إلى كينونة مائية انسيابية "([2]).

فنعومة الماء من نعومة ملمس الأنوثة، وقابلية الماء للتشكل وإعادة التشكل والجريان المرن المنساب يجعل من التوسل بدلالاته تجاوزا واستعصاء على القولبة والتنميط أمرا متاحا. أمام يابسة الرجل، وصلابة أنساقه التي تملأ وجودها... ففي اليابسة اكتمال، وصمت، وخنوع، وتوقف، وحدود مرسومة محفوظة، وفي سيولة الماء حركة،

[1] - سيد محمد قطب ، عبد المعطي صالح ، عيسى مرسي سليم ، أدب المرأة ، الشركة المصرية العامة للنشر ،لونجمان ، سلسلة أدبيات ، القاهرة ، ط1 ، 2000،ص 48

[2] - أحمد الجوة ،آمال موسى و تجليات الماء و الضوء في شعرها ،مجلة نزوى(مرجع مذكور) ،ع 61 يناير 2010 ، ص 273

وصخب، وتمرد، وأمواج تحفر بنعومتها، واستمرارية مدها وجزرها وقائع وجودية جديدية، ومعالم أخرى لإحداثيات الأنساق.يقول الشاعر الجزائري «ميلود خيزار»:"

وكل البحار

ضفائر أمي

وكل أبي

هذه اليابسة" ([1])

لذا وُفقت التونسية آمال موسى في أن محورت مواضيع ديوانها حول الثيمة المائية التي أطَّرتْ مجموعتها، لأن في الشفافية الفائقة للماء مرآة عاكسة لنرجس الأنوثة المعتدة بذاتها وبكيانها، ما جعلها تجد في قصيدة النثر مائية رهيفة ومضيئة لا تحجب عنها انعكاسات أضواء ذاتها العميقة، كما هو حالها مع العمود الشعري الكثيف المعتم بمعاييره الحاجبة لأنوثتها. لذا جاء في تصدير الراحل (محمود المسعدي) للديوان ما يحيل إلى أسطورة نرسيس([2]).

وأصدق مثال على ذلك من نصوصها في ذات الديوان والتي استشهد بها الباحث أحمد الجوة، حين تقول :

" لؤلؤة

حولي أدور

ويطوف بشعابي المريدون

مائي اللؤلؤ

حبة الرمل نطفتي

تشكَّلتُ

[1]- ميلود خيزار، شرق الجسد، ص ص، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2000، ص ص 73،74

[2] - يقول المسعدي: "و قد يخيل إليك و أنت تقرؤها أن نفحة من الروح اليونانية التي ولدت من الماء عرائس البحر المغريات هي التي حدت بالشاعرة هنا إلى مغامرة الغوص إلى طوايا نفسها و أسرار ذاتها و الولوج في جدلية ما بين الأنوثة و الجسد و الماء " (آمال موسى أنثى الماء ، سراس للنشر ، تونس ،ط1 ، 1997 ، ص 3).

في قطرة الندى "[1]

تسمح قصيدة النثر للشاعرة بمثل هذا التنقل الإيقاعي والدوران الوثاب الحر بين الحقول الدلالية واللغوية والموسيقية فهي هنا " تجمع في تشكيل أنوثتها بين الماء والرمل والندى والحجارة الكريمة، وتحول الأنوثة محور دوران ومركز حركة صوفية ونقطة انجذاب "([2]).

هذه القراءة المختلفة التي تشير إلى المفاتيح التي تضعها قصيدة النثر بيدها تفتح مغاليق خطابها للذات، وتطلق أجنحة ذاتها في خطابها تُضاء مناطق ظل معتمة في الظاهرة، وتنكشف جوانب محتجبة في العلاقات الجديدة بين الجمالي والثقافي التي لا توصلنا القراءات النمطية إلى تخومها بيسر. وفي مثل هذا النص الشعري، يتسنى لنا –ربما- فهم انحياز الأنثوي إلى الأنساق الهشة الذي يسمح بجريان تعبيرها الطَّلق بعيدا عن سبائك التفعيلات الفولاذية المتغضنة والتي مهما تناهت في صغرها، وأمعنت في صفائها -قد- لا تتيح للشاعرة مثل هذا الأداء الشعري الوثاب والمرن والمرفرف بحرية فوق الأطياف الدلالية واللغوية والكونية.

2-6- شعرية التشيـؤ والتفاصيل :

قصيدة النثر تنزع نحو أسلوب شعري يرتدي مسوح الحياد العاطفي، ووجهة النظر العرضية، والانطباعات الجزئية باتجاه شعرية التفاصيل، وشعرية السرد والتقرير التي بَهُتَ عبرها حضور الأنا الشاعرة المتضخمة في الخطاب، هذه الأنا التي هي في الغالب مذكَّرة فحلة في مقابل أنوثة القصيدة. تحاول قصيدة النثر- من خلال هذه الخصائص- أن تنتشل المرأة من بئر عميقة، هي بئر الموضعة objectivation في الخطاب الشعري منذ عصور.فالمرأة ظلت إلى عصرنا الحديث موضوعا مفضلا لشعر الرجل وعتبة من عتباته التي يلج من خلالها ويعبُر إلى أقاصي شعرياته الممكنة . فالشاعر هو الذي يفض بكارة المعاني البكر، وهو الذي ينتهك القصائد العذراء في خدرها الأفروديتي . حتى لتغدو القصيدة والشعر أنثى خالصة في غنجها وخفرها وتمنعها الذي يغري الشاعر بالركض خلفها .

هكذا ينفرد الرجل وحده " باحتكار الخطاب و منع تسربه إلى [المرأة] والتنافس حول امتلاكه ، لأن امتلاكه امتلاك للشرعية و حدٌّ لطموح الخصم أو مغامراته "([3]).

---

[2] - أحمد الجوة ، آمال موسى و تجليات الماء و الضوء في شعرها ، ص275

[3] - محمد علي الكبسي ، ميشيل فوكو، دراسة، دار الفرقد للطباعة و النشر ، دمشق ط 2 ، 2008، ص 9

وفي تماهي القصيدة الرائعة بالأنثى الباهرة الفاتنة تعبير ذكوري مخادع للمرأة، فهو فيما يوحيه المعنى البادي من هذا الكلام؛ أن المرأة في قمة حظوة واحتفاء الشاعر الفحل بها، فهي ربة الشعر وربيبته وملهمته، إلا أنه لا يتعامل معها إلا من منظور تحديقه الشبقي الممتهن لإنسانها وكرامتها. وهي لا تتجلى في قصائده غالباً إلا من خلال أحداقها الواسعة، وخلاخلها، وأساورها، وأردافها،ونهودها... وهي إذ تحضر فلكي تحرّض الشاعر على مباشرة الشعر، وامتطاء صهوة القصيدة بوصفه فارسها الوحيد.

أما إذا كانت الشاعرة المبدعة أنثى؟ فيقع الحرج التوصيفي ويفدح أمره .

فهل لها أيضا أن تجرؤ على القول بعد كل مقطع فائق وباهر من إبداعها أنها فضت بكارة القصيدة؟.

من هاهنا يتجلى لنا مدى احتكار الرجل للشعر ولموضوعة المرأة في القصيدة.

وحتى لو كتب الشاعر عن الوطن أو الحرية أو الحياة فإنه يؤنسن ويشخصن هذه الموضوعات في صورة امرأة تستفز فحولته الشبقية، كالشعراء الذين اتخذوا من المرأة معادلا فنيا لفلسطين السليبة، " فتصبح هذه الأرض امرأة قابلة للاختطاف والاغتصاب، أو تصور فلسطين كأم تنجب وترضع . وتغدو مشخصنة في امرأة مقدسة عرضة لكل الأنظار النهمة في الوقت الذي تُركت فيه تغتصب ... ف (اغتصاب) فلسطين يكشف عن خيبة دور الرجال بوصفهم حراسها وحماتها (...)وبالتوازي مع شخصنة الأرض، فإن التماثل بين الأرض والمرأة يؤدي إلى موضعة objectivation الأنثى التي تصبح موضوعا للتملك وللتصرف... أين تتجسد كثيمة سالبة ومعطلة تؤخذ وتغتصب "([1])([*]).

لا نزعم أن في قصيدة النثر الراهنة قطيعة كلية مبرمة مع هذه الموضعة للمرأة، لكن المتأمل في المنجز السائد من هذا النمط يرسخ في مدركه الاستقرائي أن المشترك الرؤيوي فيما آلت إليه قصيدة النثر عند جل الشعراء المعاصرين يجعل من تمثل المرأة في الخطاب توسلا رومانسيا غنائيا لا تحتمله خفة هذا النص المجاني الكثيف والمتوهج – باصطلاحات سوزان برنار- .

فلقد سَحبت الأنا الشاعرة المحايدة الجديدة ظلالها الثقيلة من فوق الكلام، وانزوت فاعليتها في زوايا المرسول الجمالي، ولم يعد في مُكْنتها أن تُموضِع أو أن تَستخدم بعد أن تشيأت الشخوص، وتشخصنت الأشياء، بما في ذلك الشاعر نفسه . بحيث أصبحت الأشياء تقوم بدور البطولة في مسرح الشعر جنبا إلى جنب مع

[1] - Pénélope Larzillière ,Etre jeune en Palestine ,Voix et Régards, Ed. Balland,Paris,2004,p 40

([*]) - وكأن(بينيلوب لارزيلبير) تشير ضمنا إلى قصيدة الشاعر العراقي (مضفر النواب) الشهيرة (القدس عروس عروبتكم) من ديوانه (وتريات ليلية).

الأشخاص ذات الملامح المحايدة ، فلا طغيان لعنصر فيها على عنصر، ولا فحولة فيها لذات نشعر من خلال تضخم فاعليتها داخل الخطاب أنها وحدها المحركة والموجهة والقطب الذي تدور حوله رحى الخطاب.

لقد انفلَّتْ فحولةُ الشاعر العربي بعد تعاقب الظروف، وتحولات حوداث الأيام، وقد دارت الدوائر بقيم مجتمع الآباء، وتجاذبت الثقافة العربية أنساقُ الأغيار، بعد أكثر من نكبة، واقتحام، واستعمار، واستيطان، وهيمنة ثقافية، واقتصادية وغيرها –كما أسلفنا- ولم تعد صورة الشاعر الملحمي البعثي التموزي، المبشر بصباحات الأمة المضيئة، وبابتعاثها من رمادات أفولها تغري الشاعر الجديد بأن يرتدي مسوحها، ولم يعد الشاعر الجديد يحفل بأقنعة فينيق، أو بعل، آداد وغيرها بعد أن " سقط البطولي، وانكسرت الأحلام الإيديولوجية، وبقي العالم المقيت من دون أبطال ذوي أحلام كبرى"([1]).

وأصبحت آمال الشاعر الكبرى كما ألامه الوجودية الكبرى مبعث سخرية، واستخفاف من قبل الشعراء الجدد بعد انهيار وقع السرديات الكبرى في ذواتهم. وهو ما نلمس نموذجا منه جليا في شعر اللبنانية عناية جابر حين تقول:"

الألمُ الطويلُ لم يبلِّدني

وعذابي أعددته بدقة

وعملتُ

على جميع تفاصيله

بما في ذلك الحذاء"([2]).

لقد صرنا نشهد شحوبا للذات الشاعرة في مدونات شعراء قصيدة النثر الجدد، فالشاعر لم يعد يُبئِّر منظوره الشعري حولها، وفي الوقت نفسه لم يعد يحفل بالأفكار الكبرى في تفسير ما يرى، وهو يقدم نفسه للكون، وللوجود بوصفه مجرد ملاحظ عرضي يذكرنا بلامنتمي (كولن ولسنColin Wilson) في الفصل الثاني الذي يرى عالمه من ثقب باب غرفته. هو ما سيسفر عن أنساق جديدة توصف بالتشيؤ الإنساني، وبالمقابل سوف تأخذ الأشياء حركية، وحيوية إنسانية من خلال غياب إنساني ما داخل الظاهرة الشعرية الجديدة. أو

[1] -سعد الدين كليب، التحولات الجمالية في الحداثة الشعرية في سورية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008، ص 124

[2] -عناية جابر، استعدّ للعشاء، رياض الريّس للكتب، بيروت، ط1، 1999، ص 12

لنقل من خلال تعري الإنسان المرعب من إنسانيته التي لم يعد يعتدُّ بها حتى أمام الأشياء والموجودات من حوله. يقول أنسي الحاج :"

غيومُ يا غيومْ

يا صُعداء الحالمين وراء النوافذ

غيومُ يا غيومْ

علميني فرح الزوال

غيومُ يا غيومْ

باركي الملعون السائر حتى النهاية

باركيني

علميني فرح الزوال"[1].

وحين نقارن نص أنسي الحاج،بنص للشاعر الجزائري المعاصر محمد بن جلول، وهو يقول:"

أنا مضرٌّ بوحدتي

أحيانا.

أبني سُلما بأعقاب

سجائري

وأصعد

وهما من دخان نافر

يتلاشى"([2])

[1] -أنسي الحاج، غيوم، ملحق جريدة النهار اللبنانية، بيروت، 1999/11/20

[2] -محمد بن جلول، الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص 43

ثم نتبعهما بنص للشاعرة الأفغانية العربية لاجورد عبد المجيد من ديوانها الذي تودُّ أن تكون فيه شجرة، والذي تقول فيه:"

ثمة ريشة

طارت من جناح العصفور

هاربة من القفص

فكانت آخر ما تبقى

في المكان"([1]).

النصوص الثلاثة مع اعتبار التفاوت الزمني،1999، 2015،2016...ترسم معلم كسوف الذات الشاعرة، وانغمارها في غمامة أشيائها. فابتداءً بنص أنسي الحاج الذي تبدو فيه الذات أوضح مما هو حال نصَّيْ بن جلول، ولاجورد. لكنه وضوح يتوسل بالانسحاب، والزوال...ومع أن قرائن الذات في الخطاب واضحة ومُشارٌ إليها بضمير المتكلم المتصل (الياء)، لكن في توسل الذات الإنسانية بالأشياء المتلاشية، محوٌ لها لحظةَ انكتابها، وإدانة مضمرة لأنساق الأنسنة التي بثت السأم والكدر في الوجود، حتى جعلت الذات تتوسل بالأشياء، كي تهبها قدرتها على الزوال، والوجود العرضي العابر.

أما في نص بن جلول فإنه يفتتحه بضمير المتكلم المنفصل (أنا)، لكنه لا يلبثُ أن يحرق أعقاب هذه الذات بأعقاب سجائره، ويُطيِّر دخانها في دخان أنفاسه المتلاشية...وهكذا تمعن الشعريات المعاصرة في تحييد الذات، وتحييد وجهة نظر الشاعر التي صارت عرضية، راصدة، شاهدة، تعفُّ عن التفسير، والتأمل بإيعاز من الأسئلة الوجودية الكبرى. إنها كتابة التداعي الحر، والملاحظة المنفلتة من رقابة التجربة، والتمارين النسقية حين تذكرنا بما قاله يوما الشاعر البرتغالي فرناندو بسوا :" أنا لست شاعرا...إني أرى، وإذا كان ثمة قيمة فيما أكتبه، فهي ليست لي، فالقيمة ثاوية في أشعاري، مستقلة عن إرادتي"([2]). عبر شعرية تأخذ فيها الأشياء والموجودات اللاإنسانية دور البطولة المطلقة عن الإنسان، كما قرأنا ذلك في نص لاجورد عبد المجيد. حيث تصبح التفاصيل الصغيرة التي لا يُنتبه إليها على غرار (ريشة العصفور) هي التي تحتل المكان وتملأه وتؤثث مرموزه بالكامل. حين تتلاشى الدوال ومدلولاتها، والذوات وحضورها، ويصمد (الأثر) وحده مستميتا في الإحالة إلى ما كان.

[1] -لاجورد عبد المجيد، وددت أن أكون شجرة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2016، ص 15

[2] - Alain Bellaiche, Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard, Presse Universitaire de Louvain, Belgique,2012, p49

إن شعريةً تنزع إلى تأهيل دور الآثار، هي بلا شك شعرية لا تعوّل على الحضور، بقدر ما تراهن على الغياب، لتصبح الأشياء والتفاصيل، وعوارض الظواهر تتحرك وتنزاح بجلاء محتلة مركز المشاهد الشعرية عن هامشها المعهود . فهي بالتالي، أيضا، ظاهرة انقلابية تستهدف مقامات الذات بالأساس، وهي سوف تخلو حتما من تحيزات آباء الأنساق الأولى، ضد المرأة وضد المقموعين داخل المجتمع العريق، طالما أنها شعرية يتنصل شاعرها وهو يلج عوالمها من أن يحمل معه زوّادة أنساقه، وبصمة تراتبياته التي أودعتها ثقافتُه في لغته. ومن أخطر تجليات حضور الذات النسقية في الخطاب موضوعة المرأة، لتصير موضوعا شعريا يجسّدُ حضور الذات المشتهاة/ذات الشاعر الفحل.

لقد فضح الناقد السعودي محمد العباس في كتابه (ضد الذاكرة) الموقف النسقي المبطن الذي يقف وراء النظرة المتوجسة لفحول الشعراء والنقاد المعاصرين إزاء قصيدة النثر عامة، والنسوية منها بالخصوص. فقد لمح إلى أن ضمور الموضعة الأنثوية في أنساق الخطاب الشعري الأجد، وتمنع امتهان التأنيث في العُروض الشعرية الجديدة ربما هو السر في توجس الفحول الجدد من هذا النص الشعري الأجدّ، يقول محمد العباس : "لنتأمل مآلنا الشعري من أفواه الكبار، فما نشهده لا يرقى إلى مستوى الجدل، إنما هو ملاسنة، فمحمود درويش الذي لا يحتاج لشهادة حسن سيرة وسلوك (شعرية) يباهل النثريين بمنتهى الغياب واللاشعرية عن الوعي واللاوعي الإبداعي «تعالوا نتبارز نصا لنص» ثم يعلن أنه يخاف من مليشياتها. أتراه مذعورا من القادم، خصوصا أن (الفلسطنة) والقضية تحديدا كوقود لشعريته نفذ تقريبا !؟، فقبله جورج جرداق بقامته ومكانته الأدبية والفكرية تقوّل على النثريين، وعيرهم بالفيل الذي داس على شارب البرغوث، ربما لأنه لم يحس بالمرأة في ثنايا القصيدة النثرية، أو رآها متخشبة، وهو الذي لا يقر نصا لا تكون المرأة عروسه"([1]).

هذا هو سر التوجس اللاواعي الذي يقف-ربما- أمام تقبل هؤلاء لقصيدة النثر، وهو سر انهمار الشعريات الأنثوية وانثيالها عبر هذا الخطاب الذي هُذب و شُذب من آثار الأنساق الفحولية المكرسة. وجعل الصوت الأنثوي يتجاوز مرحلة (الكتابة النسوية) الباكية على وأدها الرمزي، المؤَلْوِلة المتوعدة بالثأر الشاكية المحتجة([2])على حكم وقوانين ...الرجل ، إلى مرحلة النص الأنثوي الذي تتجاوز به عقدة الدونية الجنسية إلى خطاب يعضد فرادة ذاتها وتميزها . كما أن الشاعر الرجل يمتلك من خلال هذه الأنساق الجديدة فرادة تمثل الآخر، والأشياء من حوله بعيدا من إملاءات ذاكرته النسقية.

[1] - محمد العباس ، ضد الذاكرة ، ص 15
[2] - ينظر العنود الشارخ ، الغضب الناعم ، ص 12

إن قصيدة النثر في نزعتها الضمنية نحو مقاومة آثار موضعة المرأة بوصولها إلى التشيؤ والانطباع العابر الذي يحد من هيمنة التذويت والأنسنة في الخطاب، باعتبار أن " الشاعر فيه أصبح مجرد إنسان مبصر "([1]) بحيث لم يعد النص الشعري الأجدّ موزعا بين قاهر ومقهور، أو بين صائت وصامت، فاعل ومنفعل، كما شاءت الأنساق. إذ غدا الكون كله بجماداته وأشيائه وأناسه كُورالا بوليفونيا يسهم الكل بصوته في سمفونيته، وقد انفصلت الذات عن ذاتها وحلت في الموجودات كما نقرأه في أشعار (هالا محمد) في ديوانها (هذا الخوف) في شعرية تذهب إلى أن تأنسن كل شيء تمسحه بصيرتها : "

بشبابيك سوداء مغلقة

تصرخُ في جوفها الأغاني

«مارسيدس»

تدعي أنها وُلِدت في الشارع "([2]).

إن ما تفعله قصيدة النثر الراهنة حين تعطي الهيمنة والفاعلية والحضور المتأنسن فيها لكل شيء، أشبه ما كانت تطالب به الدول المستضعفة في القرن المنفرط بما كان يسمى بـ(توازن الرعب) وحَقّ أكثر من دولة في امتلاك أسلحة الدمار الشامل دون أن تنفرد دولة واحدة امبريالية متعالية به . ذلك أن شمولية مراكز إنتاج الرعب أرحم وأهون من خصوصيته واستئثار قطب أو قطبين به. والمرأة هنا، وهي التي كانت ثيمة صامتة هامدة في خطاب الرجل، لم تَسْعَ إلى قلب الأدوار عليه فحسب، بل منحت الأنسنة لكل شيء واستنطقت كل ما لا ينطق، حرقا لكل بذور و فسائل الهيمنة والاستلاب ، من جهة، ومن جهة أخرى فهي إذ تنتصر لكل مقهور على شاكلتها في خطابه، تنبه الرجل –ضمنا -إلى أن هذه الأشياء التي كانت المرأة واحدة منها في تحديقه ومنجزه الخطابي الشعري، صارت ناطقة متأنسنة تحتج على هامشيتها وعرضيتها التي أدانتها بها الأنساق بعد أن تشيأ إنسان عصر ما بعد الحداثة في الخطاب الشعري وفي الحياة وقامت قيامة المسلمات واليقينيات وسلالم القيم في ظل التغول الرأسمالي المعولم. والمرأة هنا لا تحفل بتشيئها في هذا الخضم الثقافي الكوني الراهن ، ولا يخدم قضاياها المتحررة من الأنساق تكريس تشيئها بتاتا، فيما نتصور، بقدر ما تحفل بمشاعية التشيؤ الإنساني بينها وبين الرجل أمام الكون والأشياء فلا غالب ولا مغلوب بعدئذ .

[1] - محمد الشحات ، قصيدة النثر العمانية ، الخطاب و السياق ، مجلة نزوى ، عدد 68، أكتوبر 2011، ص 261

[2] - هالا محمد، هذا الخوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006، ص 17

ويبدو أن توالي الضربات التاريخية الموجعة للمثل الفحولية الرمزية في ثقافتنا العربية، وتسلسل الهزائم القومية الكبرى قلبت وسلبت وغيرت أوراق اللعب النسقي فانقلبت بالتالي قواعدها على طاولات الخطابات .كما ذهب إلى ذلك الناقد المصري شكري عياد حين يقول: " ولعل هزيمة 1967 [مثلت]بالنسبة للكثيرين نهاية لفترة طويلة من الخداع وخداع النفس، ومن محاولة العثور على الحقيقة بالاعتماد المطلق على الذات، إذ لم يعد مما هو جدير بالثقة خارجها، وانطلقت كل المحاولات الجادة التي نشهدها اليوم لتشكيل نموذج شعري جديد لعلها تكون ثنائية المرء وذاته ... هي محور هذا النموذج الجديد "([1]). لقد تلاشت الهالات الرمزية المقدسة التي كانت ترزح تحتها الذات الشاعرة ، وفجأة وجدت نفسها عارية في مواجهة ذاتها، مشكلة هويتها وخطابها بعيدا عن أية وصاية خارجية تحتكر لنفسها معاني التعالي والسمو والنبل والنقاء. وقصيدة النثر الراهنة وهي تتوسل بحياد السرد بشكل لا يمنح الذات أكثر من استبصارها العرضي العابر، تبدو شاحبة بحضورها المتقشف فوق ركح الموجودات والكائنات الشعرية التي تؤثث الخطاب الشعري، كما نلمسه عند الشاعر اللبناني الراحل (بسام حجار) في مقطع غاية في التعبير عما ذكرنا:"

طرف **مائدة**

أطباق و**كؤوس** ما زالت نظيفة

أشخاص أعرفهم جيدا

عند الزاوية اليسرى ، على **الطاولة**

علبة **تبغ** معدنية و **قداحة** من فضة **مطرقة** قديمة

على **العلبة** مبسم **سيجارة** عاجي

و**كرسي** شاغر

وكانوا **في غيابه**

ريثما يعود"([2]).

[1] - شكري عياد، انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر، سلسلة عالم الفكر، إصدارات وزارة الإعلام، الكويت، مج 19، ع3، خريف 1988، ص 81

[2] - بسَّام حجَّار، ألبوم العائلة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط 1 ، 2003 ، ص 29

تزدحم الأشياء وتتكدس في سرد يتخفف من التذويت، لتعلو درجة الحيادية الموضوعية في مشهدية هذا العرض الذي تلعب فيه الجمادات دور البطولة المنفردة، وتبتدر الفاعلية الأولى في تحريك السرد المشهدي، في ظل الخرس النسبي لذاتٍ يتعمد الخطاب تغييبها، في قصيدة نثر معاصرة. فبالمقارنة بين الشاعرين الذَّكرين(المتنبي الذي يرى الدهر راويا لأشعاره، وبسام حجار) في نمطين شعريين متغايرين، نستطيع تقدير المسافة النسقية الفارقة التي قطعتها الشعرية العربية باتجاه زحزحة الذات عن مركزها في بؤرة البث الشعري، وهو أمر يطال الفحولة والاستفحال الشعري بالأساس ، وهو ما راهنت الشعرية المعاصرة في قصيدة النثر على تقويضه وخلخلته.

ولقد حاولت بعض القراءات النقدية المعاصرة أن تجوس حوالي هذا الاشتغال المضني على النص الشعري المهاجر من شعريات التذويت المتعالي إلى شعرية التشيؤ والتفاصيل الشاهدة على انكسار الذات وخراب المثل الفحولية في كل شيء. فالمثال الشاهد على الموضعة الأنثوية في قصيدة الشاعر العربي مضفر النواب (القدس عروس عروبتكم/فلماذا أدخلتم كل زناة الأرض إلى حجرتها) مشيِّئا المرأة/الأرض في نصه، باكيا كأي شاعر فحل على عرضها المسفوح، يجد – هذا الشاهد – ما يقابله ويناقضه وينقلب على رؤاه وتعاليمه النصانية النسقية في أشعار شاعرة أردنية تنتفض لقضية فلسطين في شعرها بأسلبة جمالية جديدة جديرة بأكثر من قراءة عبر قصيدة نثر تحمل يافطةَ قضية قومية، بلا صوت منبري تهييجي تحريضي أجش، ولا ذات متضخمة الحضور، ولا غيرها مما نعرفه عن نصوص مثل هذه القضايا.تتحسس الشاعرة « أمينة العدوان» الأشياء بقلبها وتلوذ بالعرضي واليومي واستنطاق ما كان الشعر المكرس يأنف من استنطاقه في خطاب مشهدي تسجيلي محض يستخدم تقنية المعادل الموضوعي (الإليوتي) الذي يحدُّ من تدفق مواجيد الذات في الخطاب وهي تُعبّر عن أشد الخسائر القومية فداحة كقضية فلسطين، وكأنها تراهن على أسلحة خطابية غير مجربة كالتي انتكست، وكانت حارسة لأوهام نسقية عنترية اهترأت. هذه التحولات هي التي أسهمت في اعتناق الشاعرات العربيات –ربما- وبآلية غير واعية لقصيدة النثر ولأنساقها.

يقرأ الناقد الأردني (مصطفى الفار) شعر أمينة العدوان بقوله في مقال بعنوان (**الالتزام** في شعر أمينة العدوان)**:** " في مجموعتها الجديدة « قهوة مرة » تتابع أمينة العدوان خط بحثها الشعري، لرسم لغتها الشعرية داخل عناصر الواقع الأكثر بساطة، وتستعين بالحدث لتحقق استدارات القصيدة ،فتصبح القصيدة لحظة، واستجماعا للحظات متتالية يوحدها الحلم الواقعي والاتكاء على قدرة الشاعرة في غسل لغتها اليومية وجعلها بيضاء عبر استدارات غنائية تحقق ترابط الحلم حتى ليبدو وكأنه قطعة من الحدث اليومي:

أتفقد دلة القهوة

المرة

فلا أجد غير الفنجان... "([1]).

يقول (مصطفى الفار) مرة أخرى:" تقرأ من هذه النماذج لقطات من شعرها في مجموعتها الموسومة «دخان أسود» فنتبين فيها شكلا جديدا في كتابة القصيدة الحديثة ذات اللقطات السريعة التي تضيء أمامنا الطريق قبل هطول المطر في قصيدة بعنوان «عملية استشهادية »:

الأسوار و الحواجز

يبنون

وبيتي أصبح

لا يبدو

فتراني

أقفز

على السور "([2]) .

هذا هو (الالتزام) الجديد في الشعر وهذا أقصى ما يستطيع أن يُحقن به الشعر من أيديولوجيا عالية ومركزة، بعد أن أصبحت مساحةُ عينِ الشاعر المعاصر أكبرَ من قلبه الذي كان نبويا رائيا يستشرف و يستنهض. لقد صار بوسع الشاعرة أن تقفز فوق الأسوار، والحواجز التي وجدت ذاتها فيها. من حواجز العدو، إلى حواجز الأنساق الأبوية. وحين تشتعل فتيلة القيامة لتنفجر في الحياة، فلا اعتبار لأي حاجز...ولا لأي وصاية أو سلطة، وقتها يخرج الكائن البشري من جسده عاريا، يصرخ في وجه العدم.

ولعل الباحث السوري أحمد زياد محبك وقف ولو لمحا وامضا عند أعراض التشيؤ التي تلقي بظلالها على بعض قصائد الشاعرات المعاصرات، وهو يحاول أن يشهدنا على التحور النسقي الكبير الذي اعتور الشعر العربي النسوي في الأزمنة الأخيرة، يقول قارئا لنص الشاعرة السورية (عائشة أرناؤوط): "

[1] - أمينة العدوان، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 ،ص ص 766، 767

[2] - المرجع نفسه ، ص 808

وتفجع الشاعرة عائشة أرناؤوط بموت أخيها الفنان التشكيلي عبد القادر فتقول :

لن تخالجك بعد الآن دهشة المروج

التي تقتحمها الذئاب

ولا رعشة الغزلان الجريحة

لن تعتريك بعد الآن رعدة الأسئلة

ولا غصة الإجابات

ها أنت ذا تكتمل

كجنين في الرحم

تغادر طاولة النرد

تخرج منا

لترضع لبن المجرات

يحتاجك الكون

هناك ستكون أكثر أمنا.

وهي بذلك [يواصل أحمد زياد محبك]ترى في الموت خلاصا من قهر الحياة وقبحها. كما ترى في الموت اكتمالا، وعودة إلى رحم جديد من أجل حياة جديدة، أكثر أمنا وأكثر جمالا. وهي معان راقية، لا ضعف فيها ولا بكاء، عمادها السمو والتحليق ...ولغة النص لغة غير عادية، هي لغة تصويرية عمادها الصورة الجديدة المبتكرة"([1]). غير أن أحمد زياد محبك لا يذهب بعيدا في مراودة هذا النص الحافل بندية نسقية واضحة، خاصة إذا عارضناه أمام نص شعري في ذات الغرض للخنساء وهي ترثي أخاها (صخر) تحت خيمة الفحول وفي عزهم الرمزي العمودي العتيد، لتنكشف أمامنا انفراجات واسعة مسحتها قصيدة النثر وهي تبتعد بمواجيد الكائن الأنثوي في الثقافة العربية نحو ضفاف جديدة احتلتها:

[1] - أحمد زياد محبك ، قصيدة النثر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ،2007 ، ص ص 74،75

أ- في شعرية الخنساء فاجعة فقْد تحفر في الذات التابعة هوة عدمية لا تنردم أبدا داخل الخطاب الرثائي الفحولي الذي يشعرنا بأن الموت في الأصل هو موت الشاعرة لا موت أخيها من وجه، ومن وجه آخر فالموت هنا هو موت الحماية التي كانت تركن لها ذات الأنثى في كنف أخيها الفحل. أما نص عائشة الأرناؤوط فالموت ظاهرة معيشة لا متعالية، وهي تقف على مسافة منه ومن الأشياء والظواهر، عكس الخنساء التي اندلقت ذاتها رغما عنها في ظاهرة فناء أخيها. فالموت هو نفسه الموت، وعلى مر العصور، منذ (جلجامش) الذي ذهل أمام موت أخيه (أنكيدو) ،" غير أن تفسيره والموقف منه والتعبير عنه هو ما كان في تغير مستمر عبر العصور...وقد عبرت قصيدة النثر عن مواقف من الموت ليس فيها شيء من معاني الرثاء المألوف"([1]) كما يقول أحمد زياد محبك، وهو ما يفسره الناقد الثقافي الجديد بالتحول النسقي.

ب- كان في شعر الخنساء أنسنة لكل شيء، فالذات سائلة مندلقة عائمة في كل الأشياء والظواهر والموجودات ، فهي – حتى- تنادي حواسها كي تبكي معها (أعيني جودا ولا تجمدا)، أما في هذا النص الراهن الذي أفقد الموت كل مقومات فجائعيته عبْر حديث الجثة واستحضارها، وتفسخ فكرة الموت عبر تعانق الأضداد ؛ فالجثة جنين يكتمل، والحياة رعدة وجرح، والموت أمن ودعة يدخل إليه ميتها تاركا – ببساطة هينة – (طاولةَ اللعب) وكأنه يدلف إلى غرفة مضيئة مجاورة.

ت- الشاعرة /الأنثى في هذا النص ليست مهيضة الجناح. ليست منكسرة ولا كاسرة، ثائرة، محتجة، وذاتها المتقشفة الحضور في هذا النص الذي استشهد به أحمد زياد محبك دليلا للتحور النسقي الكبير الذي اعتور نصوص الشاعرات العربيات المعاصرات عبر ضمير المخاطب (أنت)لا ضمير المتكلم (أنا) و(يا لهفي)، لتترك الأشياء المستنطقة تمر وتتحرك بفاعلية عالية أمام شاشة عرضها الخطابي.

إن تشيؤ الإنسان في الخطاب بوصفه سمة بارزة تميز الشعريات الراهنة، يقابله في النص السابق أنسنة للأشياء أو تأهيل لفاعليتها في الحدث الشعري على حساب الكائن البشري، ولا ينبغي أن نفهم من هذا سلبا لحضور الذات الأنثوية الشاعرة في الخطاب فالأمر أخطر وأدهى مما نظن. فالشاعرة المعاصرة تحاول بهذا أن تقلب الماكنة النسقية العتيقة برمتها فوق الموازين الرمزية المألوفة في الأداءات الجمالية الشعرية المكرسة . فالمرأة ككائن بشري كانت الموؤودة، المستلبة والمشيئة في الخطاب الشعري، وهي تدرك أنها، قد تنتصر حين تنتقم لذاتها وتَحُلّ محل قاهرها القديم، وتستبدل دوره بدورها، لكنها لن تنتصر على أنساقه المبثوثة في أوصال خطاباته الثقافية. إنها تريد أن تحرق خيمته النسقية برمتها. وتخرب ذاكرته الصلبة، بأن تكرس مخيالا جماليا يعيد توزيع

[1] - أحمد زياد محبك ، قصيدة النثر ، ص 72

الأدوار، ويداول فعاليات تحريك الأثر الجمالي بين الكائن البشري وبقية الأشياء والشركاء الخطابيين داخل الكون الشعري عبر «شعرية التفاصيل».

لقد استوقفتنا قراءة ثرة للناقد المصري (صلاح فضل) في ذات الصدد، وهو يقارب شعرية التفاصيل في ديوان الشاعرة المصرية (إيمان مرسال)، وهو نص مرفوع إلى إحدى صديقاتها، تقول فيه: "تطلبين البيرة بالتليفون

في ثقة امرأة تعرف ثلاث لغات

وتورط الكلمات في سياقات مفاجئة

من أين لك كل هذا الأمان

كأنك لم تتركي بيت أبيك أبدا

و لماذا لحضورك هذا التخريب

الخالي من القصد

صديقتي الكاملة تماما

لماذا لا تخرجين الآن؟

تاركة كل هذا الأكسجين لي

قد يدفعني هذا الفراغ الذي خلفك

لأن أعض شفتي ندما

و أنا أرى فرشاة أسنانك

أليفة ... مبللة ...

[يعلق صلاح فضل]هنا ندرك أن الكتابة الشعرية لم تعد استمدادا يستحلب المخزون في الذاكرة الجماعية من تجارب وصيغ وأنماط من القول، إنها فعل جديد يستفز المعايشات اليومية الفردية الخاصة، ليستخرج منها معالم قول مختلف جدا، فادح البعد عن العلاقات الماضية، فهو يبني تصوره الجديد عن العالم بحساسية خاصة تباشر

مقاربة عديد من العناصر: تقارب الأشياء لتحدد مذاقها الشخصي ورؤيتها الشكلية وتقارب الكلمات، لتختار منها المدهش وغير المسبوق في هذا السياق فيؤدي بها بداهة إلى خلق تكوينات وصيغ مفاجئة في الشعر، كنايات ساخنة على وجه التحديد، فطلب البيرة بالتيليفون في غرفة الفندق من عمل الرجال، لكنه يستخدم هنا للدلالة على ثقة المرأة بذاتها، واكتمال شعورها بالأمان والاستقلال والنضج، كما أن الحضور المخرب لها في وجدان الفتاة [صديقتها]**...يعلي من شأن تجريب التخريب، ويجعله هدفا ونموذجا مغريا** ...ثم لا تلبث أن تستوقفنا صيغ أخرى مثل (ترك أكسجين الغرفة لي) و(رؤية فرشاة الأسنان أليفة و مبللة) وهي من قبيل الكنايات المباشرة المعاصرة، والجريئة في إقحام ما لم يكن أحد يظن يوما أنه سيدخل في لغة الشعر ويصبح من صيغه...[إن] مسافة الانحراف التي تقطعها هذه الصيغ عن النموذج المستقر في المخيال الجماعي لقراء الشعر تصنع **قطيعة متزايدة** "([1]).

إن المصطلحات والملفوظات المفتاحية الواردة في الخطاب النقدي لصلاح فضل من قبيل (يستفز-مختلف-فادح-ساخنة -التجريب –التخريب-الجريئة-إقحام-إنحراف- قطيعة) وأخيرا (الشعور بالأمان) لهي معجم ينضح بدلالات صدامية ندية حادة التلاحم والتفاكك بين منظومتين سابقة ولاحقة فوق سهم الزمن الثقافي العربي، حتى يشهدنا على المسافة النسقية الفائقة التي قطعها الخطاب الشعري الحداثي عامة والنسوي منه خاصة عبر قصيدة النثر العربية الراهنة وهي تتصادى وتتناغم مع هرمونيا الأركسترا التحديثية الكونية التي يبدو الفكاك من التفاعل معها أمرا عصيا على التصور. فلقد هوى الشاعر من عليائه المقدس ومن برجه النبوي الرؤيوي المتعالي في قصيدة النثر التي هي بشارة أرضية بموت اليوطوبيات والإيديولوجيات والتواصل الاستشرافي مع الغيوب و" الأسئلة الكبرى-الموت والحب والعدالة والمطلق ...كما تناولها شعر التفعيلة الحديث "([2])، إلى نص الحياد العاطفي وشعريات المواقف العابرة وتشيؤ الإنسان وأنسنة الأشياء بعيدا عن الشاعر/النبي، المتضخم الأنا المؤلهة المستفحلة القامعة.

2-7-أنساق النص المديني :

قصيدة النثر جنس مديني، على الضد من قصيدة العمود الفحولي البدوية العشائرية القبلية. التي تحيل إلى مرجعية الأب أو شيخ القبيلة حين يلتئم شملها وأمرها تحت ظل خيمته. والأب الأكبر للشعر العربي (الخليل بن أحمد) لم يكن ليتنصل لمرجعية خيمته عندما" ربط بين القصيدة والخيمة، وجعل كل الأسماء والصفات الخاصة

[1] - صلاح فضل ، قراءة الصورة و صورة القراءة ، ص ص 113 ، 114

[2] - ادوارد الخراط، شعر الحداثة في مصر، درسات وتأويلات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ط1 ، 1999 ،ص 592

بالخيمة مصطلحات عروضية تدل على حالات القصيدة وصفاتها. وقال في ذلك (رتبت البيتَ من الشِّعر ترتيب البيت من بيوت الشَّعر، كما ينقل المرزباني في الموشح) وهذا يفسر التقارب بين بيت الشَّعر وبيت الشِّعر. وهو تقارب لا يقف عند حدود التقارب الصوتي وإنما يشمل علاقتهما بالإنسان. وهي علاقة عضوية تجمع القصيدة والخيمة و صاحبهما في كينونة واحدة متلاحمة، من هنا كانت البداوة سمة بارزة عند العربي من حيث ارتباطه العضوي بشجرتها "([1]). وبهذا البيت الشعري – بالفتح و بالكسر- يسْكن العربي و يستكين، في شعر اللغة وفي لغة الشعر، "فاللغة مسكن كائن ومأواه، كما يقول هايدغر، وبها يعمل، بشكل واع أو لا واع، على صياغة هويته وإعلان ذاته "([2]). ولو أن هايدغر يلوح بالمسكن المجازي للغة الإنسان، والعربي يستوطن اللغة ويستوطن الشعر بالحس وبالمجاز معا، بشكل ظل معه الشعر محافظا على أنساقه وعموده المعياري المستلهم من البيئة الصحراوية ومن طبائع ونظم المجتمع البدوي. بكيفية يعسر معها على شاعر معاصر -وهو يرتاد نمطا شعريا محكم الإيقاع، صارم البناء- على نسق الأسلاف أن يبتعد في تعبيره، بشكل تام، عن أجواء البادية والصحراء والحل والترحال والخيل والظباء والعير والحداء والريح والنجوم والقمر والبدر والظواهر الليلية التي لا تظهر لساكني المدن، كالبعد والنوى والسهر والجوى التي تصنعها مسافات الصحراء، وتردمها نتاجات المدن وعوارض التمدن، ليظل النص الصحراوي الفحولي يَفزُّ بدوال البعد والنوى عن مواضيع الرغبة، ويتمطّى عبر مسافات الاشتياق التي طوتها التكنولوجيات المعاصرة ووسائل الاتصالات الفائقة.

وفي البوادي والأرياف بعيدا عن المدن والاجتماع الحضري "تسود الرقابة الأولية حيث الأفراد معروفون للجميع، وتقوم فيه الاتصالات والتفاعلات الاجتماعية بين الأفراد على أساس القرب والبعد. وأهل الريف أكبر تجانسا، ولهم خصائص نفسية تميزهم عن الحضريين، كالتمسك بالقواعد الأصيلة للسلوك الجمعي والعرف(...) وكل ذلك نقيض لخصائص المجتع المديني الذي يبرز الفردية وسرعة التحرك والتجانس "([3]) .

نستنتج من هذا أن خصائص الريف تختلف عن خصائص المدينة، ففي الريف تترسخ أنساق وقيم تُحفظ في سلوكيات ووعي وقناعات تتشكل في ذوات الأفراد بالتنشئة والرقابة، والتجانس وعدم الاختلاف، والتباين عن الأنماط والأعراف الأبوية المكرسة. فهم أقرب إلى أنساق الأسلاف منهم إلى ما آلت إليه ثقافة وسلوك العربي المعاصر في المجتمع المديني الذي ينزع إلى الاختلاف والتنوع والفردانية والبعد عن الرقابة الاجتماعية الصارمة.

[1] - عبد الله الغذامي، من الخيمة إلى الوطن ،سؤال الثقافة في المملكة العربية السعودية، منشورات علي محمد العمير، جدة ، ط1، 2004،ص10

[2] - نور الهدى باديس ، دراسات في الخطاب ، ص 173

[3] - مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 196، أفريل 1995، ص 26

وإننا هنا سنكون في منأى عن الخوض في الجدل المطروق في التأثير والتأثر التفاعلي والانفعالي بين حداثة الأدب والثقافة وحداثة الدولة والمدينة العربية، أو إلى أي مدى ينطبق على قصيدة النثر العربية ما قاله أفلاطون قديما : " عندما يتغير إيقاع الموسيقى، تهتز أركان المدينة "([1]) أو إن كانت هناك مدينة عربية تنطبق عليها هذه التسمية المعاصرة أصلا. وهي تفرعات ليست من صميم بحثنا. غير أننا نتطلع في هذا الصدد إلى نمط تجلي المدينة في قصيدة النثر، ومدى استجابة هذه الأخيرة لمعطيات المدينة، وتحويرات الأنساق في هذا التجلي وعلاقة كل ذلك بانعتاق الأنثوي في هاتيك الأنساق الجديدة.

نلمس في القصيدة العربية الحديثة (صدمة اغتراب مديني) لشاعر ريفي قُذف في حضنها الإسمنتي البارد على اعتبار أن "عددا من الشعراء المعاصرين ريفيو النشأة ثم هاجروا إلى المدن "([2])– كما يقول إحسان عباس- وهو اغتراب مرده الحنين إلى الريف وإن كان ضربا " من الحنين إلى الوطن يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح من المدينة ... هذا الحنين لدى شعرائنا مظهر من مظاهر الرومانسية التي خلفت بعض سحاباتها ،فشعراؤنا وإن كانوا ينتسبون إلى غير الرومانسية لم يتخلصوا كلية من بعض سماتها"([3])- وهيَ ما تبدَّت جلية في رومانتيكيات الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي خاصة - في تشبُّثها بعوالم الطَّبيعة ومفردات الحياة الريفية، في سياقاتٍ تجنحُ نحو النَّقاءِ والبراءة، في مُقابل المشهدِ المديني الذي بدا فضاءً للمادية والشُّرور والتَّغريب، وقد جسَّد هذا الموقفُ، أيضا، مواجهةً بين الإنسانيِّ واللاإنسانيّ. أين تتبدّى الذات في احتدامها الضدي الصراعي مع المدينة /الآخر، كما نلمسه واضحا في ديوان أحمد عبد المعطي حجازي (مدينة بلا قلب): "

هذا **أنا**

وهذه **مدينتي**

عند انتصاف الليلْ

رحابة الميدان، والجدران تلْ

يبين ثم تختفي وراء تلْ

[1] - منيرة مصباح، حوارات وإشراقات في نصف قرن، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2004 ، ص 225

[2] - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت،ع 2 ، فيفري 1978،ص 90

[3] - مختار علي أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، ص 26

وريقة في الريح دارت، ثم حطت،

ثم ضاعت في الدروبْ

ظلٌّ يذوبْ

يمتد ظلْ

.....

وجاش وجداني بمقطع حزين

بدأته ، ثم سكتُّ

من أنت ...يا من أنت ؟

الحارس الغبي لا يعي حكايتي

لقد **طُرِدْتُ** اليومْ

من غرفتي

وصرت ضائعا بدونِ إسمْ هذا **أنا**

وهذه **مدينتي** ! "([1])

هكذا تظل الذات في صراعها مع المدينة متصلبة الكينونة تستعصي على الحلول أو الذوبان في هذا الطارئ المهيمن والمطوق لجوهرها الذي يصر أن يظل غريبا منفصلا عنها، ضائعا طافيا فوقها (هذا أنا و هذه مدينتي)، مصرحا برغبته في العودة إلى فردوس الريف المفقود برومانتيكية (جان ملتونJohn Milton) الغابر. فحجازي لا يتوانى أن ينفك عن المدينة وينادي الريفي والريفيين أن ينتشلوه من غبارها، في نص مطلعه : "يا أيها الإنسان في الريف البعيد..

أدعوك أن تمشي على كلماتنا بالعين، لو صادفتها..

[1] - أحمد عبد المعطي حجازي ، مدينة بلا قلب ، مطابع دار أخبار اليوم ، القاهرة، دط ،1989 ، ، ص ص ، 99 ، 100

أن تقرأ الشوق الملح إلى الفرح..

شوقاً إلى فرح يدوم..

فرح يشيع بداخل الأعماق، يضحك في الضلوع..

....."([1])

على العكس تماما مما سنجده في قصيدة النثر الراهنة. فقصيدة النثر بنْتُ المدينة المنبثقة أصلا من صلبها، فلقد كانت " واحدة من جملة المخلوقات العجيبة التي انبثقت في مقاهي بيروت، وكان لمقهى (الهورس شو) ومطعم (فيصل) شأن كبير في تأسيس الكتابة الشعرية الجديدة على أيدي سوريين مهاجرين أمثال : يوسف الخال،أدونيس ومحمد الماغوط ونذير العظمة ورياض نجيب الريس وكمال خير بك وفؤاد رفقه، وهؤلاء، جميعا، أسسوا (مجلة شعر) وأحدثوا انقلابا كاملا في بنية القصيدة العربية"([2]). فقصيدة النثر سليلة المدن وربيبة شوارعها ومقاهيها وأرصفتها وصخبها ونظرات ساكنيها العابرة السريعة الغير متأملة، ووقفاتهم العجلى، والتفاتاتهم الطارئة.

وفي توسل قصيدة النثر بالسرد ومعراجها الأنطولوجي الذي يقترب بها من مياهه باعتبار أن الرواية هي أيضا " إبداع المدينة والبنت الشرعية للبرجوازيات الصاعدة، [على الرغم من أن] ثورة الاتصالات جعلت مختلف أشكال الآداب والفنون بمتناول الجميع، وصارت أكثر الأماكن نأيا ...قادرة على إنتاج إبداعات "([3]) مع هذا فإننا نستطيع القول أن قصيدة النثر كانت وظلت مدينية النشأة و الانتشار، خاصة في ظل تطور الفكر الإنساني وانتقاله من البداوة والتريف المتسم بالأبوية الذكورية إلى المدنية، والفكر المدني الذي يتساوق مع تطلعات المرأة و قضاياها.

حين نقارن بين ذات الشاعر المعاصر أحمد عبد المعطي حجازي في مدينة (بلا قلب) مع ذات شاعر قصيدة النثر الراهنة التي تحل في أشياء المدينة، وتحل أشياؤها فيها متشيئة في تأنسنها كتقنية شعرية تعتمدها قصيدة النثر في نسختها الأجد. تبدو الذات وإن كانت مهمشة أو رافضة ثائرة أو منفصلة عن المدن أقرب إلى عمق هذه المدينة وتفاصيلها بشكل يبتعد بهذه الذات من أن يكون رفضها لمعطيات المدينة رفضا تبشيريا بعوالم فردوسية متعالية، أو أن يكون متطلعا بدلا عنها إلى يوتوبيات فاضلة يصبو إليها، ذلك أن شاعر قصيدة النثر

[1] - أحمد عبد المعطي حجازي ، مدينة بلا قلب ، ص 27
[2] - صخر أبو فخر،الدين والدهماء و الدم و استعصاء الحداثة ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط2 ، 2007 ، ص 226
[3] - نزيه أبو نضال ، التحولات في الرواية العربية ،ص 155

يقترب بذاته إلى أن يصير جزءا من أشياء المدن وضجيجها ومن صخبها العالي. كما نلمسه عند الشاعرة الجزائرية لميس سعيدي في مجموعتها (نسيت حقيبتي ككل مرة) في نص بعنوان (فتاة الأكورديون):"

قرميد المدينة الأصفر

يرنو إلى سماء

ثغرها جاف

وغدائر الأكورديون

تحيك من السلالم الفضية

أقراطا لأكواخ صماء

وحدها تتزين

وتسقي عرائس التوت

أصدافا قبل في النور"[1]

تتخذ لميس من فتاة الأكورديون قناعا أو معادلا موضوعيا لموقفها من المدينة والعالم والأشياء من حولها إذ يُجيِّد السرد ذاتها عن الخطاب بهذه التقنية التي تجعلها راوية خارج السرد extradiégitique[2]، وبشكل يجعلها أقرب إلى النظر الموضوعي مما لو كانت ذاتها مقحمة في الخطاب، والذات لا تتصدر المشهد الخطابي الشعري إلا إذا كانت مهددة مستهدفة في فضاء المدينة، فيبرز رثاؤها الرومنسي المتغني بمفقودها الروحي ونوستالجياتها الطوباوية . أما شاعرة قصيدة النثر المدينية، فهي من مواليد هذه المدينة، ومن منتجها ومن عناصر معمارها المادي والرمزي، فحتى لو تنقم (فتاة الأكورديون) على قيم مدينتها وصلفها الروحي البارد، وحتى لو حاكت من سلالمها الفضية أقراطا لأكواخها- كما كان ينقم أبو قصيدة النثر الفرنسية بودلير في (سأم باريس) منها - فهي لن تنفصل عنها. طالما أن هذه القصيدة هي من صلب المدينة، وشاعرتها التي وجدت في فضائها المركب والمعقد والمكتظ بالاختلاف والتنوع الخالي من النمطية والرقابة، تجعلها الفضاء الأقرب لتجسيد طموحها الوجودي، لدرجة التماهي مع أنثاها، ولدرجة أن

(1)-لميس سعيدي ، نسيت حقيبتي ككل مرة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص ص 39،40
(2)-ينظر ، لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ،ص 95 ، 96

تمنحها اسمها، كما حصل مع الشاعرة المغربية فتيحة النوحو التي تنخرط كلية في عوالم مدينها فتتوجع لوجعها لأنها مدينة للمدينة بكونها امتصت غربتها و ابتلعت خوفها : "

يشتد وجعي

يشتد وجع المدينة

ينبعث الصراخ

الصراخ

من رحمي

تبتلع

المدينة

خوفي

واغترابي" ([1])

والنقد العربي المعاصر حين تلقّى قصيدة النثر المعاصرة بدءا من ترجمات سوزان برنار في كتابها الشهير، تلقاها من (سأم بودلير الباريسي) كما أسلفنا ،فهو -كما تقول برنار- : " شعر حديث لا يمكن أن يكون في واقع الحال سوى شعر «مدني» تابع مباشرة من تردده على «المدن الكبرى» التي يشهد القرن التاسع على تطورها الهائل ...إن بودلير الذي يفسر نظريته في الحداثة وذلك الوجه الهارب النسبي للجمال، المتغير مع كل عصر، كان يضيف منذ عام 1846 أن الحياة الباريسية خصبة بالمواضيع الشعرية الرائعة "([2]). هذا التلقي لا شك أنه سيحفن معه محمولات نسقية هجينة سيحتقن بها خطابنا الشعري لحظة أرضنتها في ثقافتنا، ويبدو أن قصيدة النثر بالشكل الذي آلت إليه لاحقا تتمنع وتتأبى على مبدعها إلا أن تكون مدينية القالب والقلب، كمدينية السرد والرواية، والمسكوكات الاصطلاحية النقدية الشائعة في أيامنا القريبة، ذلك أن " قصيدة النثر تؤسس لشعرية المدينة الكونية، وسيادة الثقافة المكتوبة على الشفوية، فيما تتمثل مفهوم القطيعة مع التراث

[1] - فتيحة النوحو ، إليك أيها الظمأ، البوكيلي للطباعة و النشر ، القنيطرة ، المغرب ط1 ،2008ص ص 45،46

[2] - سوزان برنار ، قصيدة النثر ، ص 65

الشعري العربي"([1]). والثقافة المكتوبة ترفدها المؤسسات الثقافية ودور النشر، وصالونات الثقافة. والمعاهد والجامعات، لأن قصيدة النثر بنت الوسائط ولا تنتشر إلا بوصفها محمولة عبر وسيط ما. وشعراؤها هم دوما، شعراء المدن، أو الشعراء الذين اختاروا العيش في المدن. وعكروا العيش فيها، واختلفت مشاعرهم وانفعالاتهم وأحاسيسهم داخلها. فالقارئ لشعرهم الجديد عنها لا يخرج بموقف واحد واضح منها، فهم ينقلون لنا دوما صورا مركبة تمسح جوانب متعددة عن فضائها العائم في الصخب والضجيج. كما نجده عند الشاعر العراقي (قاسم سعودي) في نص مطول من تسع صفحات، تتكرر فيه لفظة (المدينة) أكثر من 90 مرة، في أكثر من مئة مشهد مختلف لها، حين تصبح عين الشاعر لا قلبه هي الكاميرا المتحركة فوق فضائها بحيادية لا تعبأ كثيرا بنقل تعابير الذات، ومواقفها التي تشظت في المكان العامر الموحش. يقول في مقطع من الديوان:"

المدينة منطاد خاو يسأل دائما من أنت؟

المدينة طائرة ورقية تخفق بنصف قلب

المدينة نهر أعوج يجري في وريد القنابل

المدينة هاتف لا يرد على دم العنيد

المدينة امرأة يتوقف قلبك حين تراها بسوق الكتاب

المدينة معطف من قطن مسروق

المدينة صفحة حمراء لا تُقلب"([2]).

ويبدو لنا جليا ارتباط المدينة بانكماش هالة الفحولة المخيمة على الثقافة في أروقها، وشوارعها، ودورها، وعماراتها. فالمدينة تحفل بالأنثى، وتفتح لها فضاءات للتحرر، والحركة غير المراقبة، حين تشتبك العلاقات والوظائف، وتتعدد الوجوه أمام الوجه الواحد، تفتر قوة السيطرة الأبوية، وتتشعشع أحكامهم في الأبناء. فلا غرو أن تصطبغ المدينة بالتأنيث في عين الشعراء في الوقت الذي يُعزى الريف إلى دوما الذكورة...وهو ما استشففناه جليا في نماذج عديدة لرائد قصيدة النثر في الجزائر؛ الشاعر عبد الحميد شكيل، وهو يُقاربُ أنثويا مدينته التي احتضنت قلقه وتسكعه الشعري الحالم الهائم في دروبها (عنابة) قائلا:"

[1] - عبد الناصر مجلي ، أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص493

[2] -قاسم سعودي، مصباح مغلق، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص ص 137، 138

أحب عنابة

صدح الأغاني في الشرفات

صخب النساء،

وهنّ يجتزن الممرّ!!

قلق الكاعب

في آخر الشارع،

احتدام الثوب بالجسد،

وفرة المتاع"([1]).

وحين حاولت الناقدة القطرية (نورة آل سعد) أن تقارب الحس المديني في شعر مواطنتها سعاد الكواري في ديوانها الذي يزدحم بما يشي بتواطؤ المدينة مع نزعتها الأنثوية المتمردة للانعتاق والتمرد، وبما يرمز بشكل سافر للرغبة الجامحة في الخروج العسير والمضني من ربق الحريم الضيق إلى فضاءات المدينة والتمدن فإنها وجدت في انفراط الفرد من المجموع من الريف إلى المدينة نوعا من التحرر والانفلات عن سيطرة نسق الهيمنة الأبوية ف :" الانعزالية الفردية والروحية التي تسبح فيها (الذات) عند سعاد تمثل تمردا على **الخدمة**، وتصبح نموذجا للعلاقات الأخلاقية في قصيدة (سعاد الكواري)، إذ تصبح الذات هي كل النساء، وهي العالم وهي النموذج الإرشادي للمجتمع ذاته، في تنميطه المكاني لصورة البيت والمكتب والمقهى والشارع :

الممر الوحيد بين مكتبي

وسلم الخروج

الممر القصير بين رأسي

وتلك الرؤوس الكثيرة

المنكبة على أوراق حكومية قديمة

[1] -عبد الحميد شكيّل، مرايا الماء، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005، ص 134

الممر القصير يطول

كأنها ممر ليس لها آخر...

في الشارع

رأيته يئن

ولم ألتفت

تابعت سيري

في المقهى تراكم أنينه على الطاولة

فقلبت فنجان القهوة

في صحن مزخرف الأطراف

ورحت أقلبه

فلم تسقط القهوة

لم يسقط أي شيء....

أكان جميلا أن نقف أمام الباب

دون أن يكون لنا أي هدف

غير النظر إلى آخر الشاعر

حتى ولو هبطت على رؤوسنا

صرخة الغريب"([1]) .

لا تشير نورة آل سعد في قراءتها إلى شبحية النسق المطارِد للذات، والتصوير الملحمي الوجودي الكابوسي لمواجهته، والرغبة في التخلص من ظلاله، في الواقع، وفي الخطاب، عبر فضائين نصيين متقابلين، دهليز مظلم/

[1] - نورة آل سعد ، الشمس في أثري ، ص 158

مغلق/سلطوي/رقابي/قهري، ومفتوح إلى آخر الشارع المديني المضيء أين تكتشف ذاتها بجمال وهي تقف أمام الباب خالية الذهن من أي رهاب أو أي هاجس رمزي أو فيزيقي يلاحقها. غير أن أغلب القراءات النقدية التي تريد أن تنتصر للصوت الشعري المعاصر وتثمن حضوره، تكتفي بالمسح الأفقي لأكثر من تجربة، غاضّة النظر عن أعماقها الجمالية أو النسقية المضمرة في علاقته بالمدن . و لا يبتعد الجهد البحثي الهام الذي أثرى به الباحث الجزائري (يوسف وغليسي) في سبيل (معجم للشعر النسائي الجزائري) كثيرا عما أشرنا إليه آنفا، وهو يقارب نصوص الشاعرة الجزائرية (منيرة سعدة خلخال) واقفا عند مدى تواشج بناه مع بنى مدينتها (قسنطينة/سرتا) ومعمارها العجيب، ومدى حلولها في نصوصها: "منيرة – إلى جانب أختها في الشعر والفضاء: نسيمة بوصلاح-من الشاعرات القليلات اللائي انشغلن بشعرية المكان، وتعلقن بجسور سرتا المعلقات ونوباتها الأندلسيات الجميلات...يحدث ذلك في كثير من نصوصها(فيروز- سرتا- والشاطئ الحزين) و(سرتا وأنا)....و(الصحراء بالباب) .

هنا تجتاف أحزان المدينة أو تُسقط أحزانها الذاتية عليها، في جو درامي مثير من الاستحضار والاستذكار والتساؤل، تذكيه إحالات التفاصيل المكانية وتداعيات الذاكرة الشعبية ورنات المالوف وطقوس العيساوة العجيبة...في (أصداء الزنزانة 25) –على سبيل المثال- تقرأ الحاضر الوطني القسنطيني في(مدينة مقلوبة) بعين الطاهر وطار في روايته الشهيرة المبنية على هندسة المكان القسنطيني، تقوم بشعرنة (الزلزال) المسرود هناك، تحيِّ بطلها (عبد المجيد بولرواح)، وتبعثه من عالمه الورقي شخصية شعرية جديدة، تمدد نبوءات عمها الطاهر في (خيال الوقت)، وتضرم حريقا شعريا استفهاميا حارقا في (سرتا) وما يؤثث فضاءها من أحياء وجسور :«...و المدينة مقلوبة/عزيز خطبها، أخاذ ! /عائم في صقيع الصمت المسنون...»([1])، وهي قراءة فارهة، ولاشك، تضيء كواليس معتمة للقارئ لحظة تخلق هذه النصوص، ولا تفلت من ظن قارئ لبيب كون صاحب القراءة ممن يعرف عن قرب صاحبة النصوص، وهي ظاهرة تجعل قراءته وهي تمخر أعماق الخطاب تنتق في كل منعرج تأويلي إلى الخارج ، مستعينة بمشهد حياتي، أو بصمة شخصية تتعلق بسيرة المؤلف عساها ترفد خطابه القرائي، وتستنير بما يضيء جوانب غابشة في المدونة المدروسة. وهي تقنية إذ تبتعد عن صرامة المنهج الرتيب، تُتَبّل القراءة غير المتخصصة لمثل هذه النقود بنكهة المتابعة التسجيلية المؤثثة بشواهد حياتية استلهمها الباحث من مراسه اليومي في الإعلام الثقافي زمنا حين ولجه يافعا. غير أنها قراءات بانورامية شاملة تأنف من مكابدات النصوص، والغوص المضني في استشفاف أسرارها الخبيئة، ما يجعلها تسقط أحيانا في أحكام القيمة التي تجني –ربما- على النص أحيانا أكثر مما تجني منه. ففي إحدى مضارب نقده للشاعرة (منيرة سعدة

[1] - يوسف وغليسي ، خطاب التأنيث ، ص 313

خلخال) يتحدث عن إيقاع نصوصها البصرية بأحكام نسقية معيارية جادة، وصائبة للغاية وفق المنظور الذي وقف عنده في رصده لنصها. غير أن منيرة سعدة خلخال قد تنجو بقراءة أخرى في نظرنا المتواضع، حين يصبح للتشكيل البصري دلالته القابلة للتأويل المتجدد. فحين يقول الباحث يوسف وغليسي:" تسهر الشاعرة على هندسة نصوصها بطريقة مقطعية لافتة للانتباه ...وقد وقفنا على خطتها المعمارية في نسج قصائدها، وقد أشدنا ببراعتها في تقطيع المقاطع وتفصيل المشاهد...وعلى العكس من ذلك، ينبغي أن نشير إلى الهندسة الوهمية الخداعة التي تقوم عليها قصيدتها (تسكت الأمطار) ...والنصف الأول من قصيدتها (الصحراء بالباب)...إذ يتغلب السواد على البياض في فضاء الصفحة، وتمتلئ السطور الشعرية المتدافعة المتلاحقة بشكل يوهم بأن الأمر متعلق بقصيدة حرة مدورة (تقوم على نظام الجملة الشعرية التي تتمفصل تفعيلاتها بين نهاية السطر وبداية السطر الثاني)،...ولكننا نؤكد أن مثل هذا الإبهام بالوزن في قصيدة غير موزونة أصلا، حين يحدث إنما يحول القصيدة إلى خاطرة أو نص عادي من النثر الفني الجميل "([1]) .

يوسف وغليسي في قراءته النقدية ينهر منيرة أن تجترح شكلا شعريا لا ينضبط بالهوامش النمطية التي حُددت له ، فتشوش على الذوق العام بشغب بصري تكتب عبره قصيدةَ نثرٍ بمعمارية عمودية تليدة ،حتى لا تتحايل على التلقي العادي فيظن أنها قصيدة عمودية . ونحن لا نعتقد أن منيرة سعدة خلخال لا تعرف التوزيع البصري المتعارف عليه لقصيدة النثر، وهي من إحدى شاعراتها، وديوانها حافل بالتوزيعات الطباعية المألوفة عند قراء قصيدة النثر. غير أن عنوان النص –ربما- (الصحراء بالباب) يبرر – فيما نعتقد- شكل النص، فكل عناصر النص ومحيطاته وحوافه وملحقاته ذات دلالة، كما علمنا السيميائيون –وهو واحد ممن عرَّفنا بمنهجهم- .

فالشاعرة تتهيب من تريف المدن وتصحرها، فتلوذ بالانزياح البصري في تغليب السواد على البياض الذي هو سمة النص العمودي، في قصيدة نثر تتهكم وتسخر وتكر وتفر من أحبولة الأنساق. أو ليست الصحراء بالباب ؟؟، أو ليست ثقافة الصحراء وأنساقها الموشومة في أعمدة الخليل بالباب؟؟. لقد استدعى نصها الشعري المضاد (anti-poème) ظلال الشكل القديم المعتم ليسخر، ويُدين، ويُعبِّر عن اجتياح نسق الصحراء لنسقه، في الوقت الذي يحاول أن يفلت من زحفه ولا ينساق وراء تقعيداته، طالما أن استدعاء نمط الكتابة القديمة لا يعدو أن يكون استنطاقا وإدانةً ومساءلةً أكثر من كونه تبركا أو تمسحا لنقص تستشعره في طوية قريحتها، طالما أن (منيرة) لم يُعرف عليها مرة حاولت فيها أن تضبط جملها الشعرية على سلم الخليل الموسيقي.

[1] - - يوسف وغليسي ، خطاب التأنيث، ص 316

ومع هذا فقد أشاد الباحث بافتتانه بالتعددية المعمارية في نصوصها، التي هي من معمار مدينتها.حتى أنه قرأ في انفتاحات نصوصها على الآخر([1])، وتناصات نصوصها ذات الصوت البوليفوني المتعدد تماهيا مع جسور مدينتها قسنطينة المعلقة كنصوصها على المرجأ والمطلق، والارتكاز غير اليقيني، وشهوة السقوط المغامر في اللاقرار الصيروري. نقول هذا حتى لا نحمِل الباحث المجدد على أولئك الذين يسِمون قصيدة النثر عامة والنسوية خاصة بالفطر الوحشي السام الذي رَبَا في أكوام التمدن الغربي تحت ركام التفسخ الثقافي الهجين وهم كثر، على رأي محمد العباس القائل:" تتبعثر أسباب وأوهام. إشاعات وخرافات. تأثيمات وتخوينات. تحذيرات وتوصيات. فمن قائل بالجنوح إلى السياسي كعلة لوهن القول الشعري. ومن متبرم من تضاؤل دور الانتلجنسيا حتى ضمن دائرة الوعي والحداثة الشعرية. ومن لائم للقارئ الذي انصرف عن الشعر إلى بهرجة الصورة وسطوة الأنفوميديا والميدلوجيا عموما كما تتمثل في القنوات الفضائية كأسوأ صيغة أو محصلة معرفية. ومن متهم للفضاء المديني كقاتل للمتخيل. ومن رابط بين انكسار عمود الشعر وانكسار الإنسان العربي يوم النكسة، ومن قبلها النكبة.. وهكذا "([2]). لتأخذ المدينة نصيبها من هذا التحريض السلفي المناوئ، ومع هذا يبقى حال(منيرة سعدة خلخال) مع مدينتها حلوليا في ذاتها وهي تقول:"عن مدينة تحل بي

توقظ فيَّ جرحها الأول

تفرد لي سحنة البجع الرائد

في السفر الكاسر

والنواح

مدينة أعارتني اسمها المكبل بالتيه "([3]).

تنحل الذات في الموضوع والموضوع في الذات الشاعرة في نص المدينة هذه، وهي ذاتٌ أقل تعاليا من الذات الرومنسية التي لم تبتعد كثيرا عن تمركزها واعتدادها بالحقائق الكلية والمعاني المفارقة للواقع الذي تمقته وتتعالى عليه، فمنيرة تفتح روحها للمدينة التي وهبتها اسمها ونسقها المنذور للتيه، والاختلاف، وما لا تحتمل السلطة النمطية ضبطه. لذا صار يرعب شاعرةً كمنيرة سعدة خلخال فكرة زحف الصحراء إلى باب شعرها المتحرر من خيمة الآباء وأنساقهم المهيمنة.

[1] - ينظر يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، ص ص 312، 313

[2] - محمد العباس ، ضد الذاكرة ، ص ص 14 ، 15

[3] - منيرة سعدة خلخال ، أسماء الحب المستعارة ، منشورات أصوات المدينة ، الجزائر ، ط1 ، 2004 ، ص ص 75، 76

يأخذ النسق المديني ملمح التشظي الذي يكاد يكون سمة الشعريات الحديثة كما يذهب إلى ذلك (موريس بلانشوMaurice Blanchot) مقابل نسق الوحدة، والانتظام والانسجام الذي يمثله النسق الريفي، وينعكس ذلك على تجليات الذات الشاعرة في موضوعها، فهي واضحة، ومحددة، ومتموقعة في طرف ما من خطابها في النسق الريفي، ومتشظية، وعرضية، ومحيَّدة في النسق المديني الذي يكاد يهيمن على كتابات شعراء قصيدة النثر العربية الراهنة. فلأن المدينة تصدم دائما ألفة الطبائع الريفية، وصفاء سريرتها، وهدوئها المذعِن إلى مرجعياتها الواضحة، تأخذ قصيدة النثر من المدينة قدرتها على تشظية نواة المرجعية العشائرية، والقبلية، والأبوية نحو حلحلة الروابط الأسطورية التي تربط الأنساق بأوتاد الأصول، لتتجلى نواة الفرد داخل حشد من الأفراد الهائمين في سديم ما يسميه (بيير بورديوPierre Bourdieu) بالـ(الهابيتوسhabitus) الحضري([1])...فلا يصير في مُكنة الأفراد بعدئذ ولو تجمعوا أن يكوّنوا قبيلة. ولقد كانت ثيمة المدينة حاضرة منذ إطلالات الدواوين الشعرية الأولى لجماعة شعر. فقد أصدر جبرا إبراهيم جبرا ديوانه الأول (تموز في المدينة 1959) صوَّر فيه تلاشي الروح، والروابط الروحية في فضائها العائم، بإيحائية عالية، يقول فيها:"

والروح في الشارع المشدود

بحبال الضوء والظلّ ما زالت تلد

بضع قشّات فارغات

في الريح تكبو وتقشعرّ"([2]).

جاءت قصيدة النثر إذن، إيذانا بولوج الشعر العربي إلى أعتاب المدن، حيث التعدد، والصخب المشوش لسلطة الواحد الأبوي/القَبَلي الحاكم بأمره، حيث تخف جاذبية الفرد من تحت قدميه إلى يقينياته، وأنساقه، وتصوراته التي أُنشِءَ على الخضوع لمسلّماتها...ليصير الأفراد في فضاء المدن أوراق قش هائمة تدلُّ بها الريح/ريح الصيرورة على اتجاهها الحر، والمتحرر، المنعَتق والمعتق في آن... وهو ما يجيب عند بعض تساؤلاتنا المستفهمة حول سرّ اعتناق الشاعرات العربيات المعاصرات لهذا الجنس الشعري الذي يكاد يكونُ –وشعراؤه وشاعراته- مَدِينيا خالصا.

[1] Voir Philippe Corcuff, Pierre Bourdieu, Le champs de la critique, Bibliothèque - publique d'information, Paris,2004, p7

[2] -جبرا إبراهيم جبرا، المجموعة الشعرية، رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 1990، ص 25

3- قصيدة النثر وتحولات الفحولة المعاصرة

مدخل:

ظلت المرأة موضوعا تأثيثيا لشعر الرجل في متونه الفحولية طيلة العصور الخالية . كان صوتها فيها مغيبا تحت الذرائع الجمالية التي استنَّتْها الثقافة الذكورية لمواصفات القصيدة المثال والأنموذج، حتى غدت صورة المرأة متماهية مع صورة النص وصورة القصيدة الأنثى. إلى الحد الذي أدى بالإذعان الأنثوي لسطوة النسق إلى أن قبلت المرأة على نفسها أن تُستنوق في نسختها التاريخية الجاهلية، ويندغم حضورها بحضور الناقة في الرحلة إلى مجاهيل الفحول الباكية على الطلول الدارسة في القصائد المتعددة المواضيع . فقد بلغ اليعاريب على- حد وصف خليل عبد الكريم – أن " ابتدعوا ما يمكن أن نسميه (تناسخ الأجساد)و خلاصته أن تغدو المرأة على هيئة الناقة في بعض أجزائها ، وعلى صورة الفرس أو الحِجْر (*) أو الفريسة في سائر الأعضاء "([1]).

فالمرأة والفرس والناقة ترجيعات جمالية رمزية دالة تضمر توقا فحوليا إلى التجاوز والعبور السندبادي إلى ضفاف حلمية حرة وبعيدة عن قسوة وقهر الواقع. كما تم إعادة إنتاج المرأة في الخطاب كي تذعن لهارمونيا الأسلبة المتعددة الثيمات في المطالع النصية التي طالما أنَّثتْ شعرية الفحل العربي، مع الحيوانات والجمادات الدارسة، فقط لكي يتسنى للشاعر الفحل أن **يحسن التخلص** من موضوع لآخر في منظومته الشعرية.

تتأهل قصيدة النثر النسوية المعاصرة لأداء نسقي ينحاز للصوت النسوي في الخطاب الشعري، قالِبًا الأدوار لصالح فعالية المرأة وحيوية تجسدها في المتن النصي. ليصبح الرجل موضوعا **لتحديق** المرأة الموجَب، بعد أن حلق صوتها مُفرِدَ الجناح في فضاءات المرموز الشعري المنطلق الذي أتاحته قصيدة النثر الجديدة له. ولقد تعددت تجليات الرجل في هذا المتن الجديد إلى عدة بروفيلات وكليشيهات قلّبت فيه المرأة صورةَ الرجل وفقا لتطلعاتها أو إداناتها لوضعها أو وفقا لرغباتها التي كانت الأنساق القديمة تئدها وتضمرها.

3-1- ثيمة الرجل/ الأب :

يتعدد رمز الأب في الشعر النسوي المعاصر بشكل يتسع معه مدلوله ومفهومه الرامز إلى عدة أوجه تفرَّسَها استبصارُ الأنثى في خطابها الشعري، فمن صورة الأب/ الرقيب الثقافي والعرفي، والأب/ آدم /الأصل المتفرعة

(*)- الحِجر الفرس الأنثى ، والجمع أَحْجارٌ ينظر ابن منظور ،لسان العرب ، مادة حجر ، دار صابر بيروت، مج 4، ص 170.

[1] - خليل عبد الكريم ، العرب و المرأة ، حفرية في الإسطير المخيم ، الانتشار العربي ،سينا للنشر ،القاهرة ، ط1 ، 1998 ، ص 86 .

من ضلعه، والأب /الحاكم الطاغية، والأب / النص الأول إلى ما لا يحصر من صور لأب يجسد الصوت الأعلى للهيمنة والطغيان والرقابة على ملفوظها الخطابي، وسلوكها الوجودي. فتلوذ بالكتابة عموما، وقصيدة النثر خصوصا لاستعادة ما سُلب منها، كما تقول أحلام مستغانمي:" نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه، وما سرق خلسة منا "([1])، " نحن نكتب لنقتلَ (...) الذين أصبح وجودهم عبئا علينا، نحن نكتب لننتهي منهم "([2]). فالمرأة تكتب لتنتقم أولا، ولتستدرك البياض الصامت الذي كانت مسجَّاة فوقه على هامش متن الصوت الأبوي الذي شيأها. وكبلها وطغى عليها ثانيا، كما تبوح لنا به هذه الكتابات الجديدة عامة والشاعرة القطرية (سعاد الكواري) خاصة حين تقول :

"

لا أتذكر ملامح أبي

أتذكر فقط بصماته الثقيلة على جلدي

أتذكر أيضا الجدران

كل الجدران التي علقني عليها

و تركني معلقة "([3]) .

فالأب هنا رمزي و جمعيٌّ بامتياز. بدليل أنها لا تتذكر ملامحه وهو الذي علقها على جدران الغياب والتشيُّؤ والاستلاب والقمع. لم تعد تتذكر إلا الجدران والحجب التي تكبل صوتها ووعيها بذاتها. وبصماته هو، أي مجموع الآثار النظرية والثقافية التي جعلت من المرأة هذه، الرهينة المعلقة على الحيطان الشرقية العالية .

و نصُّ سعاد الكواري على صغره مكثف إلى درجة التوتر المضغوط بدلالات نسقية متضادة . يتعرى النسق على آخره في هذا النص الموارب بمجرد أن نخلع بعض الكلمات، فنحصل على الآتي:

(**لا أتذكر** أبي)(**أتذكر** البصمات + الجدران) = أنا **معلقة**

لا تتذكر الشاعرة الأبَ النسقي الذي سن هذه المعايير والقوانين التي كبلتها، ووسمتها بالدونية والنقصان والسلبية . لم تكن الأنثى حاضرة أيّان تقاسم الآباءُ الفحول العيرَ و الغنائم الرمزية التي أعلت من صفات و

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ،دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000 ،ص 105
[2] - المرجع السابق ، ص 123
[3] - سعاد الكواري، وريثة الصحراء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2001 ، ص 13

قيم الرجل على حساب المرأة، فهي لا تذكر شيئا من كل هذا . هي لا تذكر سوى البصمة والأثر الذي يتجسد في اللغة والثقافة وخطابها الشعري الموروث، و هي لا تذكر سوى جدران الموانع والمحظورات والمحرمات التي تُبقي هويتها **معلقة** ومرجأة ورهينة تابعية الأب وتمثلاته، طالما وأنها وهي في سيرها في دروب هذا الوجود تجد ذاتها مراقبة دوما من قبل الرجل وثقافة الرجل وشرائعه ، التي ترمز لها الشاعرة المصرية (فاطمة قنديل) بالظل :

"لماذا أسير و فوقي ظل

يراقبني طوال اليوم "([1]) .

إنه فعل النسق في حياة وفي خطاب الأنثى، إنه ظل شبحي فلوت، خَانس وسرمدي الأثر، رمزت له سعاد الكواري بالأب الذي يظل مستحكم الأثر خلف، وتظل تحت سلطة هذا الأثر مهما حاولت الفكاك منه. وقد رمزت له فاطمة قنديل بالظل الذي يتبعها و يلتصق بها وهي في سيرها الوجودي والخطابي الصعب والأصعب – كما تقول فدوى طوقان - هكذا تُبرز شواعرُ قصيدة النثر المعاصرة الأبَ في خطابهن مُقَنَّعا بعدة أوجه ومتلبسا بأكثر من برقع، وهكذا تعبِّر شاعرة قصيدة النثر عن موقفها من آليات قهر وتسلط «المجتمع الأبوي» بأنساقه ضد كينونتها المستلبة .

و«المجتمع الأبوي» هو مجتمع قائم على مبدأ تأسيس الحياة على حاكم واحد أعلى، طالما أن الأب يمثل مرجعا عاليا متعاليا، يحكم ويقرر دون أن يُساءل أو يرد له حكم، فأحكامه دوما تتسم بالسداد وبالحكمة وبالعصمة. وفق قيم تقيم الحياة على مبدأ التفاوت، وتجعل التفاوت العاملَ الرّئيس في ثبات تلك القيم وثبات ديمومتها المؤثرة. ولهذا يتساوى الأبناء في خضوعهم للإرادة الأبوية بتفاوت خضوع الذكر الأدنى من خضوع الأنثى، الأمر الذي يدفع بالأنثى إلى إذعان مزدوج: فهي خاضعة للأب كغيرها، وهي خاضعة للأخ – الذكر/ الوريث والوصي الشرعي على استمرار تراتبيات القوامة، وتواضعات الأنساق ، ويعادلها في السلطة الأبوية حاشية خفية ومتحركة في شرائح المجتمع تتولى الحفاظ المستميت على المثل والعادات الموروثة، وكأنها (أوليغارشية) ثقافية رمزية طالما أنها فئوية تعزو السيادة لفئة من المجتمع دون غيرها، وهي التي تتوارث الأنساق الثقافية وترعاها وتحفظها وتراقب تجسدها في الواقع وفي الحياة. من هنا علينا أن نتمثل مدى القهر المزدوج الذي تقاسيه المرأة في الأوطان المقهورة بحاكم/ طاغية، فهي تقاسي الأمرَّين من القهرين، الداخلي منه والخارجي" كما يذكر إبراهيم الحيدري في مقدمة كتابه (النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب) أن المرأة

[1] - فاطمة قنديل ، صمت قطنة مبتلة ، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص 70

تواجه ثلاثة أشكال من الاضطهاد : النوعي و الأبوي و القانوني "([1]) ونضيف إليها الثقافي واللغوي، وتضيف فوق هذا كله الباحثةُ والأديبة رضوى عاشور هيمنة القوى الامبريالية الكونية العظمى حين تقول:"أنا امرأة عربية، ومواطن من العالم الثالث، وتراثي في الحالتين تراث الموءودة، أعي هذه الحقيقة حتى العظم"([2])، فأصبحت المرأة كائنا متشرنقا داخل هذه الشبكة من الهيمنات، حتى لو أنها لم تجد لها سَدًّا لبنتْ لها سدا كي تكون الأنثى التي يريدون، كما تقول الشاعرة الفلسطينية فاتنة الغرة من ديوانها (امرأة مشاغبة جدا):"

كل الحضارات تمطر فيَّ

وأنا أستنفذ قواي

لأبني سداً آخر"([3]).

تتعدد صورة الأب في الخطاب الشعري النسوي – إذن - و تتألق من بينها صورة الرجل/الحاكم / الطاغية/المستبد، بوصفه تاج الهيمنة المتجسدة في الهرمية الاجتماعية. كما يتجلى في قصائد الشاعرة السورية (هالا محمد) - مثالا لا حصرا – في ديوانها (هذا الخوف) متحدثة عن طاغية مستبد لا يرتاح إلا باستسلام الأنثى وإذعانها لمشيئته حين تقول: "

كنقطة ماء

في بئر جف ماؤه

تحدِّقُ في الدلو

....

ينهال عليها بالصراخ !!

تغمضُ ماءها

وتستسلم "([1]) .

[1] - شاكر النابلسي ، لماذا ؟ أسئلة العرب مطلع الألفية الثالثة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ، ط1 ، 2006 ص 81

[2] - رضوى عاشور، على مدارج الكتابة، مجلة الآداب، السنة الأربعون، ع 11 ، تشرين الثاني ، 1992، ص 67

[3] - فاتنة الغرة ، امرأة مشاغبة جدا ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003، ص 90

هذا الطغيان الذي يسلب الأنثى قدرتها على التفكير والتغبير والحياة الحرة، والمتجسد في صورة أب متسلط يصرخ ويزمجر في المرأة، وهي تجنح إلى تلمّس طريقها نحو الحرية . هكذا صورت لنا هالا محمد هذا الأب / الظالم/ الحاكم بأمره على الرقاب ، إنه الأب الطاغية، قامع الحرية والرغبة الحيوية في الإنسان، عبر القوانين والدساتير والنظم الغاصبة المغتصبة، والذي حدد (جاك لاكان) وظيفته لنا بقوله : "(إن الوظيفة الحقيقية للأب هي توحيد الرغبة في قانون) أو أن (الأب هو مؤشر توجيهي لتجسيد الرغبة في قانون) "([2])، وهو قانون ترسخه المؤسسة الأبوية الرمزية منذ صغر الكائن البشري ويرغم على تقبلها، ويجد ذاته منساقة بلاوعي منه في الدفاع عنها حتى ضد طبيعته ورغباته الشخصية، بقوة الإخصاء والقمع والكبت، كما تصف لنا الشاعرة السورية (هالا محمد) وقائع أقرب من هذه : "

مذ صرختي الأولى

أسكتني

على ثدي أمي

دربني على النطق و المشي

و الخشية

أشعر بأمانِ رفقتِه

لا غربةَ

و مفاتيحي له

.....

أنا السجين الطليق

الحرُّ...العبد

ما الفرق !؟

---

[1] - هالا محمد ، هذا الخوف ، ص15

[2] - Isabelle Morian, La phobie, Le vivant, Le féminin, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, France 2009,p 361

أطفو بلا خشبة ! "([1]).

هكذا تُسْلم الأنثى أمرها للأبوة الرمزية التي سطرت قدرها ومشوارها الوجودي بعد أن أخرسَ صوتها وثبط فاعليتها، وشمَّع على إرادتها إلى أن صارت خشبة آدمية طافية بلا وجهة وبلا غايات ذاتية فوق يمِّ الموجودات.

وهناك صورة أخرى للأب، هي صورة الأب الطاغية الذي يضع يده على رغبات الرعية و طموحاتهم ، بطغيان مبرر بقوة القانون / قانونه الذي يضفي عليه هالة من المعقولية تمنحه القابلية لدى المقهورين . هكذا يصبح القانون والمعيار – مهما كان – سياسيا أو اجتماعيا أو شعريا مبعث كبت و قمع من قبل المرأة ، وهو مهما كان ذكوري المصدر يصب في مصلحة التعالي الأبوي الفحولي .

وتذهب الشاعرة هالا محمد في مضرب آخر إلى أن تذكر الحكام / الطغاة بضعفهم لا بضعفها الأنثوي ، عندما كانوا أطفالا يحتاجون ويصرخون، وحين كبروا صار الكل يصرخ و يبكي من طغيانهم... تقول : "

الحكام حين كانوا أطفالا

كانوا يصرخون مثلنا

يبكون مثلنا

يخافون

يضحكون

يمرضون

و يحتاجون أيضا مثلنا

الحكام ...

....

حين صاروا

صرنا نصرخ

[1] - هالا محمد ، هذا الخوف، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ،2006 ص ص 41، 42

ونبكي "([1])

إنه الرعب الذي يخيم على الواقع والثقافة والخطاب ، والذي يُفقد المرأةَ تواصلها العاري مع حلمها وطموحها الذي لا يتفجر علنا وبصورة مكشوفة إلا عبر الكتابة، وعبر نسق قصيدة النثر الحر الذي يتخفف من الذاكرة الإيقاعية الحاملة لأنساق القول عبر تداعياتها النمطية، تلجأ الشاعرة البحرينية (فاطمة التيتون) إلى التعبير عن رعبها وهلعها الوجودي من هذا الطغيان المستحكم، ورفضها له في آن، وتعاليها عليه قائلة : "

إني ترفعت عن ماء ،عن بلد ،عن تراب مريض

و أنام على شك، على شجر يابس

و ألبستي تنتهي، وأوراقي تتطاير خائفة مني

من كلماتي، من زهوي، من أحلامي"[2](i)

مصدر حدة هذا الرعب وفضاعته ليس من الطغيان ومن مؤسساته ، بل هو من المقهور نفسه، الرعب يصدر من الهامش المسحوق. إنه الضعف الإنساني في أفدح تجل يؤول به إلى الانفجار والتشظي في وجه الجلادين والمستبدين، وقد استفحل الرعب في البشر والشجر وفي الكلمات أيضا . فهي هنا إذ تتعرى، لا تتعرى كغواية أنثوية مستفزة، بل تتعرى كقنبلة وجودية متوهجة .

لقد حاولت الشاعرة أن تنفجر بخطابها في مباني الطغيان، كما انفجرت في مباني البيان، عبر هذا النمط الكتابي الشعري الآبق الذي عضدته الشاعرة ببدائل أسلوبية عن إيقاع الفحول يتواءم مع هذا الانفجار المتتالي من خلال تقنية التكرار والجمل القصيرة المتلاحقة وكأنها حُطام بُرْجٍ علويٍّ راسخ. على الرغم من أنها تبدو مكسورة الجناح في هذا النص الذي يضمر تحديا صارخا وعميقا يستهدف الجذور رأسا .

وتذهب الشاعرة الأردنية (أمينة العدوان) إلى التهكم من خواء السلطة الأبوية المستحكمة في الرقاب و التراب إلا من الرعب والخوف غير المبرر وغير الرحيم الذي تبثه في قلوب الناس وفي قلب الشاعرة الأنثى التي سترغم على لغة الأب وثقافة الطاغية الموصوف هنا بالجنرال حين تقول : "

يطوف هذا الجنرال **المتقاعد**/بلا معجم و بلا مترجم/و يقول لي :

---

[1] - هالا محمد ، هذا الخوف ، ص ص 18 ، 19

[2] - فاطمة أحمد التيتون ، كتاب الشمس، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1 ،2003 ، ص 27

منذ اليوم

ستتحدث باللغة التي أتحدث بها "([1]).

ويجري تغييب هذا النسق الأبوي (المتقاعد) دائما في الخطاب الأنثوي لتأكيد آثاره الخفية، وسلطته غير المدركة التي جسمتها أمينة العدوان في جنرال متقاعد يقبع داخل اللغة والخطاب المتسلط، وفي دلالة كلمة (متقاعد) تضادٌّ مفارق فهي تحمل معنى القعود والمكوث و ثبات الحال فضلا عن معنى الغياب والتخلي والانسحاب من الوظيفة . فكما أن النسق الأبوي في الخطاب مضمر الوظيفة وظاهر، جلي الأثر وخَفِيُّهُ في الوقت نفسه، وفوق كل هذا فهو راسخ ومستمر عبر آثاره العابرة للأجيال وللخطابات التي يتسلل إليها وينسرب . هكذا يسفر الصوت النسوي في قصيدة النثر عن ثورة أكثر صدامية وأكثر احتجاجا على نسق السائد الفحولي، وبشكل يوحي ويهمِز ويلمِز أكثر مما يُصرِّح ويصرخ ، وكأنما هي واعية بطبيعة مؤسسات الأنساق وحرسِها التي تتصدى لها وتستهدفها.

كما نجد نماذج لذلك، أيضا، عند الشاعرة الجزائرية (ربيعة جلطي) التي مثلت لنا (نسق)السلطة الخفي خلف (تصدعات) الخطاب المتشظي، والذي كان مُعتدا بتمركزاته الصوتية المتعالية في صورة رجل منتفش كطاووس يرتدي (برنوسا) (*) وهو لا يراها (كما هو الحال في صورة الأب المتسلط عند الشاعرة سعاد الكواري كما رأينا) وهو لا يحفل بحضورها ولا بوجودها. وقد تولى بنفسه - منذ الأزل و بأشكال متجددة ومتعددة - مهمة توضيب وإدارة حياتها، تقول ربيعة جلطي : "

يزوخ ببرنوسه عليّ، وليس يراني

ذلك السياسي النبيه جدا

يحشر أحلامي في ثقوب خطبته

ثم يلقي بها، تحت كرسي البرلمان "([2])

هذه هي خلاصة صورة الرجل/الأب/الحاكم/الوصي على المرأة ، وهذه هي صورة القوامة النسقية في بيت الطاعة الثقافي المبطنة في تضاعيف المتن الشعري النسوي المعاصر من خلال قصيدة النثر وأول ما يسترعي

[1] - أمينة العدوان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 473

(*) - لعل الصورة المثال في مخيال ربيعة جلطي التي حضرت لحظة الكتابة هي صورة الراحل (هواري بومدين)

[2] - ربيعة جلطي ،حجر حائر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1 ،2009 ،ص18

انتباهنا في هذا المضرب من الاستشهاد، بروز واستنفار ملامح الذات الأنثوية واضحة جلية، في هذه النصوص الجديدة، وبالمقابل ينزع شاعر قصيدة النثر المذكر في أيامنا إلى نوع من تحييد الذات، وتجنب تركيز الخطاب المنبثق من خلالها...وهي ملاحظة جديرة بالإشارة، وتكاد تكون لافتة إلى درجة تصعيدها إلى مصاف الظاهرة. وقد يكون مردُّ بعض ذلك إلى استشعار المرأة بفضاء من الحرية الناجم عن التحولات الثقافية الكبرى المخلخلة للمواقع والأوضاع السابقة، ما سمح لها أن تشرئبَّ لتملأ خواءً كبيرا عبر تجربة جديدة تسمح لذاتها في الخطاب الشعري أن تتجلى سافرة متباهية بحضورها، ومُدينة للأسباب الثقافية التي كانت من وراء وأدها وحجبها. في الوقت الذي استشعر فيه الصوت الذكوري الجديد استنفاذ الأنساق العتيقة لمبررات حضورها في ظل انقلابات متتالية لقيم وأوضاع ومراكز الهيمنة في سُلّم الثقافات الكونية التي لم تعد تهنأ بمحلياتها التي تحفظ لها طوبوغرافية معالمها الرمزية القديمة .

3-2- الرجل/آدم :

يتردد تواتر الدال (آدم) في الشعر النسوي عموما، وفي قصيدة النثر النسوية الراهنة خصوصا وبشكل مضطرد، تحاول المرأة من خلاله أن تعيدنا إلى التفاحة الأولى منذ انجراحها الأزلي النازف بوسْمِها بأصل الخطيئة المخرجة للإنسانية قاطبة من فراديس السماء. منذ أن " حطَّ من قيمة المرأة موقفُ الكنيسة من صورة المرأة التي تعتبر أن حواء هي أصل الخطيئة الأولى "([1]) ومنذ أن وحَّد الفكر الميثولوجي الشرقي خصوصا " بين المرأة و الشيطان والحية جاعلا المرأة سبب الخطيئة، ومصدر السقوط والشقاء، فقصة خلقها من الضلع الأعوج، وتوحدها بالحية وبإبليس، والطّرد من الجنة يشكل الإطار المرجعي المؤسس لاضطهادها التاريخي الذي تضرب جذوره في أعماق الأساطير"([2])، مُذَّاك والمرأة مدانة بالإثم والغواية والخداع، واستطاعت هذه المرجعة الأسطورية ومن بعدها المعرفية أن تُسمِّرَ المرأةَ وتلصقَها في موضع المنفعل السالب الناقص الطائش الذي ينبغي أن يوكل للوصاية والمراقبة الرمزية الذكورية. من ها هنا ظل التهميش قدر المرأة وقدر صوتها وحضورها في الثقافة .

[1] - شاكر النابلسي ، لماذا؟ ،أسئلة العرب ، مطلع الألفية الثالثة ، ، ص 82

[2] - ينظر مديحة عتيق ، جحيم الأنثى في شعر إلياس أبي شبكة ،مجلة كتابات معاصرة ، بيروت، ع 76، مج 19، أيار 2010 ، ص 105

كانت قصيدة النثر المدانة أقرب عزاء للمرأة بوصفها تسلقت أسوار الأجناس، وقضمت الفواكه المحرمة على جنس الشعر النمطي الموصوف بالسمو والنبل وليس له أن يقرب شجرة النثر، فتم طرد قصيدة النثر من جنة الشعر. ولرُبَّما تمثل الأنثوي هذا، فانداح نحوها آبقا على آبق، من قبيل الطيور على أشكالها....

وهو ما دفع بالشاعرة الجزائرية (سُليمى رحال) إلى العودة إلى أسئلة التكوين الأول والبدايات الأولى إذ تقول :"

تسقط تفاحة من مدارج الغواية

.....

تنفلت حواء من دهشتها

إذ تسقط في مبخرة الحزن

تحمرُّ من شجن

و تعتم الروح بتراتيل السأم

تجلل بالسحر حلمتها

و تبلل الكون بندى الشفاعة

تنفتح كجرح

و آدم يطلع من أنساقه

يتنصل من تراتيل الشرود

يستحم بدم الخطيئة

من فيوضات الركوع

فيشع كزغرودة

يسقطان توأمين من ذهول" ([1])

[1] - سليمى رحال، البدء، منشـــورات البيت ،الجزائـــر،ط1، 2008،ص ص،8،7

قصيدة النثر ليست مروقا عن نسق جمالي في الشعرية العربية وحسب، هي كذلك، وهي أكثر وأخطر من كل ذلك . هي لا تكتفي بالفلتان من قبضة المعايير الشكلية بل تتعداها إلى أن تثب على المحمولات الثقافية لهذه المعايير بوصفها انحيازا للسرديات والمرويات الفحولية (الكبرى) التي تعلي من قيمة جنس على حساب آخر، كما أشرنا في أكثر من موضع هنا.

تنتفض سليمى في نصها الموارب هذا على المروية التكوينية الكبرى التي تُحمّل المرأة لوحدها مسؤولية قضم ثمرة الخطيئة الأولى، فكانت السبب في خروج البشرية قاطبة من جنان الملكوت العلوي. هذه المروية التي انحازت لآدم في أنساق متماثلة تقاسمها الوعي البشري في سائر ثقافات الكون(*)، على الرغم من أن آدم كان الشريك المتواطئ والوصي على الأمانة الإلهية والتي **(تنصل)** منها ووسم حواء وحدها بهذا الإثم الأزلي المتأصل ليسقطا زوجين ذاهلين مكسوري الجناح في الأرض الخواء . لتبقى المرأة بعدها مُدانة وإلى الأبد منذ تفاحة (البدء) بالغواية ...

تذهب سليمى رحال إلى إعادة تركيب سيناريو البدء كما يليق بها كأنثى . ليصير آدم المتنصل هو المستحم بدم الخطيئة . وتضع حواء التي فعّلت سليمى دورها بأكثر من سبعة أفعال مضارعة في الدائرة الموجبة والديناميكية المضيئة من المشهد، لتبدو أكثر التياعا بوهج الأمانة الكونية، وأكثر انهماما بدورها المسئول من آدم الذي أنث الخطاب دوره السالب، وطالما أن الخطاب أدانه بأن يحمل الأوزار التي حملتها الأنثى على مدى الدهر، فحملها آدم وسقط (مُشعًّا كزغرودة أنثوية علنية) في الوجود منحتها الشاعرة هنا للذكر الأول.

وفي دلالة الزغرودة كصوت نسقي ينفلت عاليا مدويا في المحافل إذ " تعودت النساء هنا منذ قرون على حمل رغبتهن كقنبلة موقوتة مدفونة في اللاوعي، لا تنطلق في كبتها إلا في الأعراس، عندما تستسلم النساء لوقْعِ... "([1]) الحادثِ الاستثنائي غير المراقب، ونص سليمى رحال المشرقية لا يستشعر جموح الصوت العلني المتعالي إلا في الزغاريد التي وصفت بها الحضور المزمن الأزلي والطاغي لصوت الرجل .

الصراع على القوة و الهيمنة إذن هو على مستوى هذه السرديات الكبرى، وعلى مستوى الخطاب عموما والخطاب الشعري خصوصا، واستراتيجية كل طرف في احتكار آليات التحكم والمحافظة على التراتبيات

(*) - يسوي الإسلام الرجل بالمرأة في اقتراف الإثم المُخرج لهما من الجنة ، حين يتوجه الخطاب القرآني لهما معا بقوله **(**فأَزَلَّهُمَا الشَّيطَانُ عَنْهَا**)**البقرة ،36 . و في مضارب أخرى يدين آدم بمفرده (فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى) طه ،120 ، ومع هذا يقول نصر حامد أبوزيد أنه : "بصرف النظر عن أن القرآن لا يحمل حواء-في منطوقه –خروجَ البشر من الجنة ،يظل الضمير الإسلامي ينسب للمرأة وحدها مسؤولية تلك الجناية " (نصر حامد أبو زيد ، دوائر الخوف ، ص ص 20، 21)

[1] - أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، ص 316

المرجعية التي تحدد المهيمِن من المهيمَن عليه، فالقوة والسلطة " لا تقتصر على مجرد استعمال القمع والعنف ...بل تنتج المعارف والحقيقة [أيضا]...والسلطة لا تبحث عن إرضاء الناس بقدر ما تبحث عن النظام والتصنيف والمراقبة . والفصل والانتقاء، وكل هذه النعوت أسندها (فوكو) للخطاب "([1])، والخطاب بلا شك يخفي عنفا وضبطا يبيح كل أشكال التحكم في الذات عبر التحكم في الجسد ومراقبته انطلاقا من هذه الأصول السردية المحنطة بملح المقدس. كما لو أن هناك مراقبة لجسد الخطاب الشعري على محور الرغبة من تمثلات الجسد الأنثوي سواء بالموضعة أو التشييئ أو القمع وفق منظومة المركزي القضيبي. لذا لا يمكننا أن نتصور أن أثر مدلول نص سليمى رحال السابق سيكون بالغا لو كان على منوال شعر الفحول وتفاعيلهم، فهو يستمد شحنته الدالة من موضعه السجالي خارج المتن المكرس. وهي تلجأ إلى نموذج خطابي شعري يقطع مع أنساق (آدم العرب) الشعرية، وهو نموذج حافل بمسارات حرة، ومنافذ بكر للانفلات والإغارة على مناطق قوة البيان الفحولي ومفاهيمه وحقائقه المتعالية .

من أجل هذا تتجه الشاعرة الأردنية (رانة نزال) رأسا إلى المتون، والخطابات الذكورية، دون أن تتجه للرجل كائنا مشخصنا، بل إلى الرجولة أو الذكورة كتراكم خطابات ومعطيات وآثار كرست وضع الأنثى في الوجود على ما هي عليه ،حين تقول : "

زمرّد قطيفته

نونٌ

على قلم يخبئ راية الضلع المعوجّ

و ما يسطرونَ

فلا تُعِدْ سيرة التفاح الْتمرُها يبكي

يلتفُّ بموجه الأزرق

و يرخي رايته المعدمة

حارثا الألفة الضحية

[1] - محمد علي الكبسي ، ميشيل فوكو، دراسة ، دار الفرقد للطباعة و النشر ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 2008 ص ص ، 57 ، 58

خالعا فخاخ الأحفاد

مسلما أنصافه الكامنة

لبراثن الخطب " ([1])

تشكل السردية الكبرى لحادثة خطيئة البدء (الثيمة /الإطار) لهذا النص، معلنة - رانة نزال - فيه أن الانكسار الكوني الأزلي للتأنيث هو في الأصل انكسار بالخطاب وفي الخطاب الذي يتسم بازدواجية الإظهار والإخفاء (يخبئ راية الضلع المعوج)+ (يسطرون) . ومن خصائصه أيضا كما يرى فوكو (الندرة والتراكم)([2]) ، ذلك أن في ندرة العبارة ما " يحظى بأن يصير مقولا(...)كونها من الأشياء التي تنقل وتحفظ ، وتتمتع بقيمة مما يجعلها عرضة للتملك، تكرر ويعاد إنتاجها، وتتحول، وتهيأ لها منعرجات جاهزة "([3])، وهو ما حدا بالشاعرة إلى أن تدعو الرجل لمحو هذه الأثر المتردد في كل مسرود أو ملفوظ خطابي حين تقول له (فلا تُعِد سيرة التفاح !) ، غير أن الرجل يتماهى مع خطابه حين (يلتفّ) عليها، مستمرا في حرث المألوف والسائد واستثماره عبر أنساق تنفذ في الزمن، باثَّة آثارها في (الأحفاد) . وينتهي النص بتأكيد كمونية هذه الأنساق في الخطابات، التي تُظهر وتُضمر تبعا لاستراتيجيات القوى المتحكمة حين تقول : (خالعا فخاخ الأحفاد /مسلما أنصافه الكامنة/ لبراثن الخطب) هذه الأخيرة (الخطب) التي وصفتها بالبراثن تعبيرا عن تذمر الشاعرة من أنساق خطابية لم تجد منها إلا الاستلاب والاغتراب والفضاءات والدروب الشائكة، التي ورثتها كرها من حواء أمها الأولى كما تقول الشاعرة الفلسطينية (أنيسة درويش) :"

أعلمُ أنك رجل

حواء جدتي

أورثتني الدروب الشائكة " ([4]).

وللتملص من عبء هذا القهر الرجولي ، ووعورة هذا الدرب الشائك الذي ورثته حواء من آدم ، تلجأ شاعرة لبنانية اسمها (جمانة حداد) للتملص من عبء هذا القهر الرجولي للحفر في التراث الشرقي القديم لائذة

[1] - رانة نزال، بيت العين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2008، ص ص 39 ،40
[2] - ينظر محمد علي الكبسي ، ميشيل فوكو، ص 110 و ما بعدها
[3] - محمد علي الكبسي ، ميشيل فوكو ، ص 111
[4] - أنيسة درويش ، و أهون عليك ، منشورات دار الكاتب ، القدس ،دط، 1991 ، ص 35

بامرأة أسطورية قبل حواء تدعى (ليليت) لتتماهى معها ومع صوتها المتمرد. و"ليليت (Lilith) جاء ذكرها في الميتولوجيات السومرية والبابلية والأشورية والكنعانية، كما في العهد القديم والتلمود.

تروي الأسطورة أنها المرأة الأولى، التي خلقها الله من التراب على غرار آدم. لكن ليليت رفضت الخضوع الأعمى للرجل وسئمت الجنة، وهربت ورفضت العودة . آنذاك نفاها الرب إلى ظلال الأرض المقفرة، ثم خلق من ضلع آدم المرأة الثانية، حواء " ([1]). لتقول لنا جمانة حداد أنا ليليت وقد عادت، متمردة عن الخنوع والخضوع لآدم عن أن تُسام بالنقص وبالضعف :"

أنا ليليت المرأة الأولى ،شريكة آدم في الخلق لا ضلع الخضوع . من التراب خلقني آدم لأكون الأصل، ومن ضلع آدم خلق حواء لتكون الظل " ([2])

فهي الأصل لا الظل، وهكذا تقلب جمانة حداد كل شيء، وتنسف نظرية البدء التَّخطيئي رأسا على عقب بوصفه أساس كل إدانة للأنثوي إلى اليوم .

" أنا ليليت المخلوقة الندّ و الزوجة الندّ

ما ينقص الرجل كي لا يندم

وما

ينقص

المرأة

كي

تكون"([3]).

[1] - جمانة حداد ، عودة ليليت ،الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، الجزائر ط2 ،2010 ، ص9

[2] - المرجع السابق ، ص 12

[3] - جمانة حداد ، عودة ليليت ، ص13

3-3- التحول النسقي لثيمة الرجل :

لقد أخرجت قصيدة النثر الراهنة المرأة من سلبية الموضعة objectivation إلى فعالية التذويت subjectivation كما سبق وان أشرنا إلى ذلك سابقا. والتذويت ليس مجرد نسبة خطاب إلى ذات متلفظة، بل هو تخصيص يطال جميع المستويات الخطابية والنفسية والاجتماعية. فهو خطاب تقول من خلاله الذات كلامها واستيهاماتها وشكوكها وأحلامها وتمزقاتها، داخل نموذج شعري مضاد لنموذج أبوي فحولي صيغت معاييره كي تكون الأنثى وصفاتها ونعوتها موضوعا، وأدواتٍ لا ذاتا فاعلة في الخطاب. فالقصيدة العمودية التي يمتطيها الذكور هي مضجع أنثوي تكتمل به فحولة شاعرها، وتمتحن بها مدى انتصاب أوصافه المذكرة حتى قال أبو تمام : "

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه "([1]).

ظل صوت المرأة عصيا على الإمكان في عمود الشعر بوصف المرأة – أصلا - شعرا وقصيدا ومادة للتغني عصورا عديدة، إلى أن انتبهت المرأة المعاصرة لفداحة امتهانها في هذه الأنساق، وتعرَّى أمام ناظرها دورها السالب، وصوتها المكتوم المخنوق، وأناها المضطربة الباهتة في المنجز الشعري عامة .

فانقلبت على وضعها عبر اعتناق أنماط كتابية لا تُذكِّرها ولا تعيد عليها هواجس الوأد الثقافي النسقي المتجاوَز متطلعة إلى فنون كالرواية و السيرة الذاتية وغيرها، وشعريا إلى قصيدة النثر التي تعالى صوتها عاريا مزهوا بنرجس أناه بلا رقيب معياري، ولا حسيب ثقافي أبوي .

لم يكن يليق بالمرأة العربية قديما أن تتغزل بالرجل " لمكان المرأة بينهم ، وشدة الغيرة فيهم "([2]) كما يقول الرافعي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لكون الغزل مجرد عتبة مطلعية ضرورية لمتون الفحول وأغراضهم الكبرى كالمديح و الهجاء، أو لنقل هو" مجرد لعبة مجازية تأتي لتزيين الكلام وافتتاح القول به"([3]).

هكذا كانت المرأة في الخطاب، متاعا جماليا لا يُعول عليه، بل هو مَعْبَرٌ لمتون وموضوعات الفحول المكرسة للهيمنة البطريركية وتفاضلاتها. وبالتالي فالمرأة لا ترقى حتى إلى أن تكون موضوعا رئيسيا لشعر الفحل، بل هي مجرد زينة لشعره وهو ما يليق بها من خلال كل ذلك .

---

[1] - الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، ، ج1 ، ص413

[2] - مصطفى صادق الرافعي ، تاريخ آداب العرب ، ج 3 ، ص 48

[3] - عبد الله الغذامي ، عبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، ص 58

تأتي قصيدة النثر الراهنة مؤكدة لذات الأنثى ولصوتها، معبرة عن حسها وقلقها ورغباتها وقضاياها وآمالها مستعيدة دورها السليب في الخطاب ومنتشلة ذاتها الموءودة فيه. ويحل الرجل بعدئذ في خطابها وديعا محبوبا معشوقا بلا أظافر من حديد -كما وصف لنا الرافعي ذلك في الفصول السابقة- ، وبلا سيف مثلوم، وبلا صوت مهيمن مجلجل طاغٍ على صوتها.

صار بوسع الأنثى أن تعلن حبها وترفع عقيرتها أمام الكون بالهيام في الرجل، وآن أوان الرجل أن يجثم صامتا أمام (تحديقها) في الخطاب وموضعته فيه. ونستطيع رصد ثلاثة أوضاع لصورة الرجل في منظور المرأة في هذا الجنس الشعري الأجدّ تبعا لتطور وعي المرأة بذاتها في المجتمع وتبعا لمراحل تحررها وانعتاقها.

3-3-1-الرجل المنقذ :

يصبح الرجل – في هذه المرحلة - معادلا موضوعيا للخلاص والانفلات الخفي من وطأة العادات والأعراف المكبلة، فالمرأة هنا لم تزل تتهيب الخروج العلني على هذه النظم والأنساق المستحكمة، لاجئة مستغيثة برجل مُخَلِّص في البعيد ينتشلها من قيودها، نلمس ذلك عند الشاعرة الجزائرية (نصيرة محمدي) في ديوانها (غجرية) وهي تنادي عاشقها القصي أن يأخذ بيدها إلى عوالمه الوردية الحالمة ، وإلى بهجة الهروب والزوغان عن أعين الرقيب الاجتماعي قائلة : "

علمْني كيف أفنى في حضرة الفرح

و أصمت...

خذني إلى طفولة الأشياء

لأتوحد و أصمت

احملني في حدودك البحرية

لا تدعني أنتهي قهرا أو غرقا "([1])

إنها تتوسل بمخلص ذكوري خارجي، حدوده بحرية لا متناهية، وكأنها تريد أن تتواصل مع أنساق جديدة لا تنهَى ولا تزجر ولا تكبح جموحها المنفلت بلا قيد إلى الحياة والحرية، حتى تتوحد بذاتها وبهويتها المستلبة التابعة قبل أن تسقط فريسة ﴿للقهر والغرق﴾ .

[1] - نصيرة محمدي ، غجرية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1، 2000 ، ص 9

وتبدو لهفة الأنثى للرجل البعيد أكبر، وهي رهينة الألم والقمع كما نلمسه عند الشاعرة البحرينية (فوزية السندي) في مجموعتها الشعرية (رهينة الألم) وهي تخاطب طيف رجل عابر مرّ يوما بمحبسها النسقي : "

مرةً تعاونتُ على حواسّي كلها

لأتهجّى هبوبكَ، حين مررت"([1])

تقارع الشاعرة في هذا المنحى المختلف الذاكرة التسجيلية للنمط الشعري المكرس، مواجِهة النص الشعري بشفافيتها الشعرية الخالصة المتخلصة من أوزار رأسمالها الرمزي المتداول الذي تأنف عن تحمله من داخل هذا الإطار، إذ يأتينا صوتها الواهن المحتج من أدغال الصمت النسقي الذي كانت رهينته، فهي، بعدُ، لم تزل تتحامل على قواها، وتستجمع حواسها كي تتواصل مع من يخلصها كي تقاسمه ثمار الحرية المحرمة التي تتدلى لها من فوق شبّاك سجنها. وهي، أيضا، إذ تتهجى فهي على مسافة بعيدة من الوصول إلى الرجل/ مُنتهى غايتها، وموضوع رغبتها الذي لا تملك منه وهي في قبوها الحريمي سوى هبوب ذاته العابرة من خلل شبابيكها. إنه مرَّ وارتحل، وظلت تستجمع حواسها كي تستعيد حضوره في ذاتها عبر ما رشح منه وما بقي في ما تذكره أحاسيسه منه . ليظل المعبر الشعوري الوحيد والمتخيل الذي يربطها بالعالم الخارجي، أين تسطع شمس الحرية والانعتاق.

3-3-2-الرجل العاشق/ الفرار بالجسد :

تبدو المرأة في المرحلة السالفة أدنى درجة من الرجل الذي تستصرخه وتستغيث به، وفي هذه المرحلة التي حصلت فيها على موضوع رغبتها (باصطلاح السيميائيين) و(الأداة السحرية) هنا هي (قصيدة النثر) فالمرأة تقف على قدم سواء مع الرجل العاشق، الذي سيصير شريكها في الانعتاق والإدانة و الخطيئة والانتقام والانتصار والانكسار ...

هنا حين تنفرد المرأة بعاشقها من وراء خيام الوصاية الأبوية، تصير أكثر جرأة في الحديث عن ذاتها، عن جسدها، عن حميمياتها ورغباتها المحمومة، وعن عاشقها الذي تستنطق صمته وهي تدعوه إلى مائدة البوح في خطابها الخاص، وهي في قمة انفراطها الوجودي المتحرر من أي إكراه أو وعيد . تقول الشاعرة الكردية فينوس فايق في ديوانها الأنثوي الجريء (طلاء الأظافر) : "

أعود إليك لاهثة

[1] - فوزية السندي ، رهينة الألم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 30

لأقول إنني عزمت على أن أرتكب معك دهشتي الأخيرة

لأنفق عمري الآتي على شمّ راحتيك

وأنت تمسح عن جبيني العرق

بعد عناق طال حتى انطفاء الشمس خلف الدجى

.....

.....

.....

في نهاية الرصيف لاقيت حتفي الجميل

تعثرت بظل شاعر رشيق

كاد يموت مغرما بطلاء أظافري..

قال: (في النهاية دائما أقول ما أقرّر أن لا أقوله)

ـ فقلت: أحبك " ([1])

كان المحبان يتواعدان في الشعر القديم تحت جنح الظلام وفي (غياهب الغسق)، بعيدا عن أعين الرقباء والعاذل الاجتماعي المعدِّل لكفة موازين الأنساق من أن تميل ميلا عظيما. ها هي فينوس فايق بحضورها الجرئ الفائق، وبكامل ازدهائها بأنوثتها المطلية الأظافر، تخطئ وتعيد انتهاك المحظور كي ترجع لاهثة لعاشقها في عناق يصل الليل بالنهار، والموت بالميلاد، في قصيدة مفعمة بالأنوثة، وبعطرها المستفز اللاذع. و يحتدُّ استفزاز هذا البوح العريان السافر حين يأتي على غير منوال الفحول الذي يضبط تدفق العبارات الشعرية في قوالب تصطفي وتنبذ.

وهي إذ تستقوي بهذا الوعي الصقيل بذاتها وبالآخر فهي تستعيد جسدها وتفْتَكُّه من آليات الثقافة الفحولية التي تريده ممتهنا مستغلا تابعا خاضعا ومتشيئا، كي تجعل منه نذرا خالصا للحب. وهو ما يجعل من لغة

[1] - فينوس فايق ، طلاء الأظافر، مديرية الطبع والنشر في السليمانية، كردستنان العراق، ط 1، 2008، الصفحات ، 10، 11، 12

جسدي العاشقين في مواجهة لغة الثقافة السائدة، ذلك أن في النهاية سيقولان ما لا يقرران أن يقولاه في البداية حسب ما يوحي به نص فينوس فايق . حتى تستعيد كامل كمونها الحيوي الطبيعي في تواصلها مع الآخر/الرجل الذي تستطيع أن تفتكه وتركض به إلى عوالمها بعد أن كان هو فارسها الخاطف، كما تقول (رانة نزال) : "

أجري بكَ

حدَّ الغليان

كي أتطهّر بي

إذ أتطهّر بك "([1])

ولا تتهيب الشاعرة من أي رقيب اجتماعي أو ثقافي على ملفوظها وهي تفجر في نصها ينابيع إيروسية أنثوية لا تجرؤ شاعرة أخرى على الاقتراب منها. فهي إذ تقترف الحب، وتمنح جسدها لعاشقها فهي تتطهر مما يمكن أن يدينها حراس الأنساق بأحكامهم الجاهزة...فهي تتطهر من معطى الطهر ومدلوله الراسخ... وهي حين تجري بعاشقها هاربة به إلى مثوى آمن فهي هنا تأخذ دور البطولة الملحمية الجديدة والمختلفة عما عهدناه في أوديسة الفحول من أن الرجل الفارس العاشق هو الذي يختطف حبيبته من على جواده ويفلت بها إلى حيث لا تختبئ العفاريت ويختبئان.

لم يعد الجسد الهارب، أو الجسد المهرَّب مستودعا للرغبات المقموعة والممنوعة، وهدفا لتربص المؤسسة القانونية والفقهية التي تدينه دوما بالإثم والغواية المحرمة. لقد صار عتبة لتوثبات الوعي الفردي بوجوده... حتى صار فكرة جديدة مختلفة . ف(الفكرة) حول الجسد الأنثوي فيه، هي التي غربت المرأة عن ذاتها فانحرفت معرفيا أمام مرآتها (باصطلاحات جاك لاكانJacques Lacan)، وهي -المنساقة تحت التصور السائد - إذ تسعى إلى أن تعطي جسدها كامرأة في خطابها، فهي بهذا تحاول دحض وتفكيك أوهام الفحولة والذكورة باعتبارها مرجعيات تسلط وإخصاء واستغلال لقارة الجسد الأنثوي وملفوظه. فإذا كان الرجل يحتفي بفحولته الطافحة المتفوقة، فالمرأة تحتفي بجسدها المختلف والمستعاد، الذي صار قيمة وامتيازا في ذاته، فهي التي تملكه وهي التي تعطيه وتمنع، وتحجب وتعري، وترغب وتسأم، فالجسد بقدر ما هو مقموع بقدر ما هو رهان أنثوي للاختلاف، كما يقول – محمد علي الكبسي – أن "الجسديّ ينْبوعُ الاختلافُ، والمطمورُ منه أكثر بكثير ممّا

[1] - رانة نزال ، بيت العين ،ص 57

يظهرُ منْه وعَنْهُ " ([1]). والمرأة الشرقية تشعر أن جسدها هو الأكثر إدانة وقمعا ومحاصرة، والأكثر عرضة للضغوط والعنف والتسلط من قبل ثقافة تعتبر الشعر العمودي ديوانها وذروة سنامها. على الرغم من أن النقاد المعاصرين الفحول لم يملكوا أن يصفوا هذه الكتابات الصادمة إلا بكونها "كتابة غرف النوم، وكتابة الشبق "([2]) ، لكن المبدعة لطيفة الزيات ترد عليهم قائلة : " في الكتابة غير الإبداعية أنشغل بجانب من قدراتي ،...أملك أن أرفع اسمي عن مقال نقدي أو ثقافي أو سياسي ،فلا يملك أن يعرف قارئ المقال إن كان كاتبه رجلا أم امرأة ، أما أعمالي الإبداعية ، فتحمل بصمتي كامرأة ،...أخلع أقنعتي فلا أبقي شيئا سوى وجه الحقيقة العاري"([3]) ، لذا من الطبيعي أن تتصادم رؤية الرجل الناقد النسقي الفحل، مع هذا الطرح الأنثوي الجريء، وهو ما يدفع شاعرة تونسية تدعى (فاطمة بن فضيلة)التي تكتب قصائد نثر وقصائد تفعيلة على السواء، أن تشهر مقولة جسدها المربك في وجه رجل يلوذ بثقافة الفحول المتشعرنة قائلة : "

لماذا يخيفك عربي؟

و تهرب مني إلى القافية "([4])

لقد استأهلت المرأة عبر الخطابات الشعرية الجديدة حقها من منظور اختلافها عن الرجل لا مساواتها به، وهو اختلاف تحتفي وتزدهي به أمام عاشقها الذي لا يبدي أي تميز يطغى به عن خصائصها بقدر ما يصير متواطئا معها بوصفه أداة لرغبتها، ومطية لتفجير وخلخلة الراسخ والمكين في الذات وفي العالم وفي الثقافة، كالعشيق الذي ورد في نص الشاعرة البحرانية(حمدة خميس) شقيقة (ظبية خميس)،حين تقول : "

عندما لمِسْتَني

هرولتْ سيول

في جسدي

[1] - محمد علي الكبسي ، الجسد ولعبة الأسماء في كتاب تاريخ الجنون، مجلة الفكر العربي العالمي، مركز الإنماء العربي، بيروت،، العدد الأول، شتاء 1988م ص 105

[2] - هدى النعيمي ، الأنثى المبدعة ،مجلة الدوحة (ملف خاص عن الكتابة بين الذكورة و الأنوثة)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و التراث ، الدوحة ،قطر،العدد1 (بعد توقف)،2010 ص 52

[3] - المرجع السابق ، ص 52

[4] - فاطمة بن فضيلة ، لماذا يخيفك عربي ...!،الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم ، تونس ، ط1 ،2003 ،ص 64

ولم تهدأْ

بعدُ

عندما قبَّلتني

اختلّ نظام المجرات

و تساقطتْ

نجومٌ

على جسدي "([1]).

من هنا يبدو الرجل شريكا، ومتواطئا، لاجئا، فارًّا معها من جبروت وهيمنة المراقب الثقافي والاجتماعي الذي يلاحقهما معا في هذه المرحلة التي تنماز على المرحلة التالية بشكلٍ جليٍّ كي تشفَّ عن تطور كبير في نظرة المرأة لذاتها وللآخر.

3-3-3- تجاوز الوهم الفحولي :

و هي مرحلة مكتسبة بعد مخاضات اجتماعية وثقافية كبيرة، وتحولات تاريخية خطيرة مر بها الوعي العربي، وبخاصة بعد هزيمة حزيران 1967، واجتياح بيروت، وحرب الخليج الثانية، والأحداث المستجدة على عالمنا العربي والتي شهدت اندحار صورة الرجل الفحل المتعالي برصيده الوافر من الهزائم والانكسارات التي كشفت عورة ذاته السليبة التي لا تستأهل كل هذا الدور الاجتماعي الكبير الذي وُكِّل به لحماية المرأة والعرض والأرض. وهو ما تفطنت إليه ووقفت عند حقيقته المريرة مثيلات الشاعرة الفلسطينية رجاء أبو غزالة إذ تقول : "

إن الرجال لا يصلحون للحب في الهزيمة،

ولا للشعر المجنح بالخيالات الحميمة،

عندما يعبرون جسد الأرض

يحترق بالعقم وتصفر الأوراق.

[1] - حمدة خميس ، غبطة الهوى ، عناقيد الفتنة ، ص 38

وعندما يرفعون وجوههم السمر

وأجسادهم ترتجف بالأمل،

تبني العقبان أعشاش الذل في نظراتهم. "([1])

هذه الانكسارات القومية والسياسية كان لها بالغ الأثر في تراجع مهابة الحضور الفحولي في ذات الأنثوي إلى الحد الذي يدفع هذا الكائن التابع الموصوف بالضعف إلى تحمل مسؤوليته وامتطاء قواه الكامنة ماسكا بزمام أموره الخاصة والعامة على حد سواء . فيتجلى أمامنا مشهد جديد لرجل يتراجع وامرأة تتقدم، رجل يصغي وامرأة تتكلم . رجل يتعلم وامرأة توجّه و تنصح وتحذر، كما نقرأ مثل ذلك في شعر التونسية (إيمان عمارة) وهي تقترح حضورا جديدا لرجل كي يستأهل تواصلها معها : "

سأسكنكَ متى استويتَ

كما أشتهي

فتعلّم كيف تُفتّحُ عبق الآس

في مفترق الشّفتين

تعلّم كيف تشرح صدرك

للعشب النّديّ

و**استدرج** خيول الرّغبة

تُرابطْ في ساحة عينيك"([2])

كان الصوت الأنثوي في الشعريات النمطية منخفضا مرتبكا مترددا متهيبا من أن يخطئ أو يلْحن أو يرتكب هنة تسمه بالتخنث والانكسار في تضاعيف الخطاب الفحولي، وكان أسلوب الخبر البلاغي يسعفها في وصف وضعها الدوني، وأسلوب الإنشاء يطاوعها في الاستفهام والتساؤل الاستنكاري حول ما يجري لها وما يجري حولها. أما أن تَحُضَّ المرأة و تنهر وتأمر، والأمر عند البلاغيين والتداوليين الجدد " هو طلب حصول الفعل

[1] - رجاء أبو غزالة، معك أستطيع اغتيال الزمن،مطابع دار الشعب، عمان - الأردن، دط ، 1977، ص 37
[2] - إيمان عمارة ،بلا مطر ، دار إشراق للنشر، تونس ، ط1 ، 2009، ص 65

على جهة الاستعلاء "([1]). وهي هنا تهيب بالرجل أن يسمو إلى مقاماتها العالية فهذا – لعمري – ضرب من التجاوز، والتخطي -الواثق بالذات وبالكينونة- لوضع الرجل أولا ولموضعته – هو – لها ثانيا.

والمرأة في هذا الخطاب تستنهض الرجل كي يرقى ويتحضر ويُروِّض طبيعته كي تتهذب في حضرة السمو الأنثوي، وكأني بهذا النص يسترفد روحه من الحضارة السومرية الشرقية الأمومية القديمة. " فلو دققنا في ملحمة جلجامش فيما يخص الشخصية (أنكيدو) المتوحش، كيف أنه فُتن بجسد امرأة عند نبع . فتحول بفعل المؤثر الجنسي الأنثوي من كائن بدائي متوحش إلى إنسان عارف متحضر "([2]) لأيقنَّا بأن المناورة النسقية في هذا النص لا تُعدم . وإن كانت لامحة متأوَّلَة بشكل يجعله يتضاد ضمنا مع نص العمود الفحولي الذي يُعلي من قيم الفحولة الأبوية في أغراضه، وفي شكله، وموضوعاته . هذه هي الحالة التي آلت إليها صورة الرجل الجديد في قصيدة النثر الجديدة، وفي الشعرية النسوية المعاصرة . رجل طيع، منصاع كموضوع أمام مشيئة الخطاب الأنثوي الذي يكوثره، ويكثفه كما يشاء، كما تقول الشاعرة الجزائرية (نسيمة بوصلاح) في مقطع لها من قصيدة نثرية ([*]):

"كم يلزمني من المسامير

كي أدق ذلك الرجل على جدار الأمنية

كي أراه يكبر في قطن اللغة "([3])

لقد استدارت طاولة اللعب في الخطاب الثقافي المعاصر، وصارت الفحولة عرضة للتآكل الدلالي المتواتر عبر تطور الماكنة العلمية والتقنية والمعرفية التي تعتمل حولها، لدرجة فقدان وهجها المعنوي العتيق " فلقد تضاءلت أهمية القوى العضلية، التي كانت ميزة غير منكورة لتفوق الرجل على المرأة ... والكومبيوتر أدى إلى تمييع الحدود بين الآلة والإنسان، مما يمكن أن يؤدي في النهاية إلى اليوتوبيا التي نحلم بها [كما تقول الناقدة النسوية دونا هاراواي Donna J. Haraway]، يختفي فيها تصنيف الذكر والأنثى، وتفتح الطريق لعالم من الحرية، فيما وراء الفروق بين النوعين "([4])، فالحروب البشرية بوصفها أكبر امتحان للفحولة، وأكبر محك لرجولة الرجل

---

[1] - أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، البيان و المعاني و البديع ،المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ،ط 1، 2004، ص64

[2] - منير الحافظ ، الجنسانية ، أسطورة البدء المقدس ، دار الفرقد للطباعة و النشر ، دمشق ، ط1 ،2008 ، ص 170

([*]) - تكتب نسيمة بوصلاح القصيدة الموزونة والنثرية كما في ديوانها (حداد التانغو) الصادر عن دار نينوى للنشر 2010و التوزيع بدمشق ، و قد تعدتهما للرواية .

[3] - نسيمة بوصلاح ، كتاب الانفلاتات (أنطولوجيا شعرية) ، منتدى إنانا الأدبي ، ص 122

[4] - حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية ، ص 333

وشجاعته وإبائه وبطشه الغاشم إزاء المرأة ولينها وهشاشتها وانكسارها - حتى لا يقعد مع القواعد (كما سخر القرآن الكريم من جبن المنافقين) – أصبحت (هذه الحروب) تدار الآن بلمسة زر ناعمة . وأصبحت ألطف امرأة أمريكية أو بريطانية في مقدورها أن تبث الرعب والذعر في أعتى الحصون الذكورية والفحولية في الكون، طالما أن الآلة المطواعة تنحاز إلى نعومة أصابعها .

لقد ابتعدت الفحولة كثيرا عن ذاكرتها، وهي اليوم تتعرض لهزات وامتحانات ومساءلات عنيفة لمرتكزاتها. والشاعرة العربية المعاصرة تدرك مدى ارتباط عمود الشعر النمطي يكمن بتعالي الفحولة داخل أسيقتها التاريخية والثقافية الاجتماعية التي تشكلت في كنفها، لذا نلمس في أشعارهن الراهنة اختراقا كبيرا لدوائر الفحولة الحصينة، وإغارة على مرموزاتها في الخطاب، ولم يعد يأخذنا العجب إن تمادت شاعرة على شاكلة التونسية أسماء عمارة في جموحها الشعري المتماهي مع الراهن، واغتَصَبتْ فحولة الرجل واستيهاماتها الموروثة، وزرعتْ في رحِمِه نطفة الحب/ الحضارة/السمو الإنساني (كما يُفهم من قصيدتها)، نطفتُها هي التي يرفضها ويتمنع من أن يقبلها، فتصرخ في ذاته المجهضة : "

أمنحكَ نطفة الحبّ الأولى

فتجهض مرّتين :

مرّة حين تُحمِّلك شكّا

ومرّة حين تحْملها يقينا "([1]).

تهب المرأة الرجل العصا السحرية التي تفتح أمام عينيه مملكة الحرية، والحضارة، لكنه وهي تزرع في عقله نطفة السُّموّ يُجهضُ كلما حملها كعادته على محمل اليقين السلطوي النسقي لكون الرجل ينزع دائما لاستعادة جبروته الرمزي كلما شعر بانسحابه من قبضته. ويُجهض كلما احتملها فوق رغبته على محمل الشك، ولم يطاوع المرأة الجديدةَ في أن يركب معها موجة الارتياب العقلي والروحي الذي يتوجهما ملكان على عرش ذاتيهما الحرة المنعتقة من أي تمثل جمعي مسبق.

هكذا تتجلى لنا مختلف تمظهرات ثيمة الرجل في القصيدة النثرية النسوية المعاصرة، وفقا لوعي المرأة وتطور رؤيتها لذاتها وللآخر وللكون من حولها، وهو تطور لا ينفك بحال عن التغيرات التي طالت البنى الاجتماعية،

[1] - أسماء عمارة ، بلا مطر ، ص 38

وتوزيع الأدوار والوظائف بين الجنسين، فضلا عن التطور التقني والميدياتيكي المهول الذي ترك آثاره البالغة على كل ذلك ما يفرز منجزا ثقافيا موسوما بميسم كافة هذه الإرهاصات المستجدة .

4-ملاحظات وامضة على هوامش الشعر النسوي الراهن:

غيرت أنساق الهيمنة والتحيز في الثقافة العربية من مواقعها، لتأخذ أقنعة جديدة وأدوارا مختلفة لآلياتها القديمة...وهو ما ظلت تواجهه الأديبة والشاعرة العربية المعاصرة عامة، وشاعرات قصيدة النثر من ضمنهن في محيطها الثقافي، وهي تحفر بأظافرها الدامية كينونتها الإبداعية المتفردة في صلصال واقعها الذكوري الذي لم يبرح بعد تمثيلاته الثقافية العتيقة، وهو يتمسح بالعصرنة والتحديث. ونحن نقلب أطراف المدونة الشعرية النسوية المعاصرة بقيت في حوزة إضْبَارتنا لم يتأتَّ لنا أن ندرجها ضمن فقرات هذا الفصل، وهي كما يلي:

أ - انتبهت الشاعرات المعاصرات إلى ما يكمن وراء النسوية النسقية التي تحركها أنامل (فلول) البطريركية القديمة في كتاباتهن، ومع أنهن يبحثن عما يرسخ اختلافهن وتميزهن في خطاب شعري بلا ذاكرة نسقية متحيزة، إلا أنهن يشتممن في بعض المفاهيم والتصورات الرازحة تحت نير الأنساق القديمة رائحة فصل عنصري مقيت، ورجعي، تفوح من خطابات معظم النقاد المعاصرون الفحول. "وقد أنجزت الشاعرة ظبية خميس بحثا حصرت فيه الأوصاف النقدية التي تستخدم للحديث عن تلك الكتابات. فهي،على سبيل المثال، لطيفة، رقيقة، حنونة، ناعمة، هامسة، أنثوية بحق، تموج بالمشاعر الجياشة، إلى آخرها من تلك الصفات التي لا يمكن أن نسمعها عندما يتعرض الناقد للحديث عن عمل لأديب مبدع "([1]) وهكذا يتم تحديد الإطار الممنوح للمرأة بالتحرك داخله في تجاربها الحياتية النوعية " كالإباضة و الطمث و المخاض"([2]) والأمومة والوضع ومكابدات ذاتها المستلبة في المجتمع والثقافة، وهو إطار قد يضيق بالذات الأنثوية المعاصرة وينحصر في همومها وانشغالاتها التي تبتعد بها عن خصائص الرجل، الذي يمكنه ارتياد الآفاق الواسعة في التعبير عن الثقافة والسياسة والموضوعات المختلفة . تحاول الشاعرة المعاصرة الخروج من هذه التنميطات الذكورية المستحدثة، مع ما في ظاهر هذا النقد من محاولة للإنصات لخصوصية تجاربهن، ومع أن النقد النسوي والمبدعات النسويات ناضلن من أجل هذه الخصوصية في بادئ الأمر، لكن أن تُوسم المرأة دوما بتلك الصفات المشتقة من التمثلات النسقية البطريركية الراسخة نفسها، والخارجة من مسلة الضعف والدونية، فهذا يبطن استلابا جديدا. وقصيدة

[1] - شيرين أبو النجا، كتابة بلا حدود، عن خروج المرأة من الخزانة الضيقة التي حشرت فيها ،مجلة الدوحة، ع1 (مرجع مذكور)، ص 74

[2] - رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص196

النثر التي وجدت الشاعرة المعاصرة ذاتها فيها حتى وصفها البعض بأنها قصيدة ناعمة بامتياز، هي في الواقع قصيدة الحياد الجنوسي لا أكثر، غير أن وجودها في مواجهة القصيدة العمودية المترعة بفحوليتها هو الذي يبديها بذلك الملمح .

هكذا وجدت الشاعرة المعاصرة نفسها من جديد في مواجهة هذا العُتي الفحولي الغالب دوما، والذي يرهنها عند نعوت محددة يبقيها على هامش الفاعلية الثقافية. ذلك أن " (لعبة) الذكر، كما تؤكد على ذلك الثقافات القضيبية الرجالية الفحولية، تتمثل في تلقين وحقن دماغ الذكر بأن يكون شديدا، عنيفا، عاقلا، حكيما، بطلا، مقداما حائزا لكل ما يمنحه السيطرة كالعنف والبطش، لذا تنسب هذه الثقافة الذكرَ إلى الحكمة والعقل، وفي مقابل هذا الإطراء الاحتفالي الطقوسي للحكمة والشدة والمبارزة، تشترط أنوثة الأنثى ثقافيا الميوعة والنعومة واللزاجة والعاطفة والحدس والرومنطيقية. ألم يقل هايدجر:(بالعواطف الجميلة ينشأ الأدب الردئ)"([1]). وهو ما ترفضه الشاعرة السورية (إنانا الصالح) رفضا مبرما يندُّ من نصوصها ، كما هذا المثال: "

الآن أرسم طريقا منفردا

.....

أنتعل فقاعات الحكمة

..أرقص على صوت اختفائها

.....

.....

أمسك شعري صوتا

لأطرد به بقايا الفكرة مني

و أصهل بالغربة

أنا الخارجة عن دائرة العالم

.....

[1] - سليم دولة ، الثقافة...الجنسوية الثقافية ، ص 32

.....

لي أعقابٌ من الحكايا

و ريش (طافشٌ) من حريتي

و قدرٌ مطعم بالشوك

و براغيثٌ بحجم أحلامي"([1])

هكذا تحضر جمالية القبح والقسوة والعنف، تحضر الحشرات والريش الطافش والسوط والشوك، وكل معاني القسوة والشقاء الإنساني والانتقام في هذا النص الشقي كي تعبر الشاعرة عن رفضها للثقافة النسقية الذكورية وتمردها البائن عنها وعن إكراهاتها التي تمقتها وتمجها وتدفع بالقارئ عبر هذا التصوير المهين إلى أن يشاطرها هذا البرم والتقزز من أجوائها.

ويبدو أن المرأة المبدعة صارت تسير فوق صراط ضيق نحو هويتها، والتوجس من كل صيحة نقدية رجالية يرعد فرائسها، شاهرة فوهة شكها المتسائل في وجه كل عبارة نقدية ذكورية تشير إليها بما يذكِّرها بالأنساق القديمة .

ب- من خلال الملحوظة المطروقة آنفا، تُطرح لغة المرأة على طاولة التشريح والفحص أمام افتراضات مسبقة مفادها أن لغة المرأة تختلف عن لغة الرجل، لكننا قد نفاجأ – ربما – بعكس ما نتوقع إيجاده ، فالشعر النسوي المعاصر تملص من الشراك النسوي النسقي المفترض، لأنه يريد أن يقول هويته التي هي ليست أبدا معطى ذكوريا. ولذا استرعى انتباه الناقد (صبحي حديدي) أثناء تقديمه لديوان (لينا الطيبي) المعنون بـ(هنا تعيش لينا الطيبي) خلو أي إحالات مباشرة في شعرها لكونها امرأة بيتوتية من الشرق ، قائلا : " ... هذه ليست نسوية معتدلة أو نسوية مضمرة مقلوبة على رأسها، وليست تحويل آليات المنزل الرتيبة إلى شعر، لأن موضوعات القصائد، ببساطة، ليست امرأة وليست حياة امرأة، إنها الفضاءات العريضة التي تقارها أنثى مسكونة بإنسانية وجودها"([2]) . لذا تباغت الشاعرة المغربية (علية البوزيدي) عبر مجموعتها الشعرية (حانة ...لو يأتيها النبيذ) قراءَها بمجموعة شعرية لامرأة في غير موقعها المعتاد الذي رسمه التوقع القرائي النسقي لها، امرأة (نوّاسية)معاصرة هائمة في عشق الخمرة الحسية، وكأنها تنتقم لذاتها من ارتباط المرأة و الخمر في المطالع

[1] - إنانا الصالح، كتاب الانفلاتات (أنطولوجيا شعرية)، ص ص29 ،30

[2] - صبحي حديدي، المبنية للمجهول في المضارع البسيط (تقديم)، هنا تعيش لينا الطيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 – 1996 ، ص ص 7 ، 15

الشعرية الفحولية وامتهانها واستخدامها النسقي الفحولي، فها هي التي تَحتسي ولا تُحتسى، وتقول بملء شدقها الثمل:"

كنت أحملها

صافية

أزهرت

في شفتي

.....

يا كأسا عليّ من السماء يطل

منذ ألف عام " ([1])

والديوان برمته يقطر خمرا ونبيذا وسخرية بالمؤسسات السلطوية الفحولية كقولها:" تمد يدها

لتحتال على الكأس الساقط

من يد النادل النحيلة

تمرغ أنوثتها

كتيس هائج

...تُقسِّم خندريسها ([*]) :

قبائل تردد : صامدون هنا "([2])

[1] - علية الإدريسي البوزيدي ، حانة ... لو يأتيها النبيذ ،دار التوحيدي للنشر ، الرباط ، ط 1 ، 2009 ص ص 80،81

([*]) - الخندريس هي الخمر القديمة

[2] - المصدر نفسه، ص 48

ولقد نصادف مفارقات في خطاب الأنوثة من قبيل شعريات القبح –مثلا- أو الهجاء المر للسلط والمؤسسات القمعية، أو استدعاء معجم نابي فظ خادش لحفيظة المتلقي النسقي، كما نلمسه في بعض نصوص الشاعرة السورية (عائشة أرناؤوط)، على سبيل الاستشهاد لا الحصر، حين تقول مثلا : "

أيها الفجر الهائم

تعال احتذ جسدي المهترىء

وتسكع في روث الزمن

في ركام الجثث المتخبطة بالحجارة "([1])

أو كما نقرأه في نصوص (هدى حسين) الشعرية المارقة و المعرية لبواطن الأفراد والمجتمعات ، وحقيقة ما يدور في خلواتهم السرية، وذكريات طفولتهم النزقة ، تقول : "

وللحنين إلى أصدقاء الطّفولة

الذين مازالت أسماؤهم محفورة على أبواب حمامات المدرسة

والذين تساقطوا الآن في طريق العودة في أكياس للتبوّلِ اللا إراديّ

ستطرب العجائز المتصابيات

لاكتشاف عطورهن

في ذكورة تُريد أن تتقافز من فتحات من السَّراويل

تمامًا كانفلاتهم من فتحات السُّور المدرسيّ "([2])

تقول سيمون دوبوفوار في معرض احتجاجها على من قننوا للمرأة صفات ملفوظها و حصتها الأنثوية المتاحة من اللغة الموروثة " ما زال المجتمع يحصر المرأة في لغة/الأنثى ، ولا يقبل من المرأة فظاظة التعبير ،التي لا يجد غضاضة في أن تكون عند الرجل .فما نجده رائعا عند ميشال تورنييه ، أو ميلر أو مايلر ، يستمر في إثارة

[1] - عائشة أرناؤوط ، الوطن المحرم ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ، 1987، ص61

[2] - هدى حسين ، ليكن ،سلسلة الكتاب الأول، المجلس الأعلى للثّقافة ، القاهرة ،ط1 ، 1996 ، ص، 31.

الصدمة ، إذا فاهت به المرأة أو كتبته فالرجل وحده من له الحق في التلفظ بعبارات (فرج ، إست ، طز)" ([1])

.

جـ- ومن قبيل المفارقات التي تصادف القارئ المستقرئ للشعر النسوي المعاصر، أن المرأة التي توصف في الأمثال والمرويات الثقافية الشعبية والتراثية بالثرثرة، واللغو المستطرد في صور نمطية ترسخها الأنساق في المخيال الجمعي، تلجأ في نهاية أزمنة الشرق الثقافية إلى (قصيدة النثر) التي من أبرز سماتها الإيجاز والتكثيف، كما وصفتها سوزان برنار بأنها«موحدة ومكثفة كقطعة من البلور» ما يجعل خطابها بالنتيجة آهلا بالفراغات وبالصمت والإيحاء دونا عن كل الأنماط الشعرية الأخرى التي تجنح نحو الإطالة والإسهاب كالشعر العمودي سليل المعلقات، والتفعيلي/الحر، الذي قد يُسوِّد الشاعر فيه ديوانا واحدا كبيرا في قصيدة واحدة (كمديح الظل العالي لمحمود درويش مثلا) . ويبدو أن الثرثرة معطى نسقي بقي تداوله يرن في الأذهان، واضمحلت الشريحة التي كان يشير إليها بعد أن انردمت الهوة التي كانت تفصل واقع المرأة عن واقع الرجل في المجتمعات القديمة بسبب خروج المرأة للعمل والمشاركة في كافة مناحي الحياة جنباً إلى جنب مع الرجل، فتلاشت بذلك الفوارق اللغوية الفجة بينهما، ولعل مرد هذه الثرثرة النسقية المتلاشية إلى نمط توزيع العمل في المجتمعات القديمة كما يفسرها لنا (أوتو جسبرن): " منذ آلاف السنين كان العمل الذي أنيط بالرجال من ذلك النوع الذي يحتاج إلى استعراض قوي للطاقة خلال فترة قصيرة نسبياً لاسيما في الحرب وفى الصيد [...] وحين ينتهي الرجل من عمله القاسي كان يستسلم إلى الكرى أو يبدد وقته بطريقة ما، أما المرأة فقد أنيطت بها سلسلة من الواجبات المنزلية لم تتطلب مثل تلك الطاقة العضلية الهائلة. ولم توكل بها الزراعة والأعمال الأخرى الكثيرة التي يتولاها الرجال في أوقات السلم العادية بل كلفت أيضاً بتلك المجموعة من الأعمال التي ظلت حتى وقت قريب جداً مهمتها الرئيسية: تعهد الأطفال والطبخ والخبز والخياطة والغسيل..وهى أشياء لا تتطلب فكراً عميقاً وكانت تؤدى في وسط مجموعة من النسوة وما أسهل أن ترافقها ثرثرة مستطرفة. ومازالت آثار هذه الأوضاع قائمة في هذا العصر بالرغم مما يحدث في أيامنا هذه من تطورات اجتماعية هائلة قد تكون سبباً قوياً في تعديل العلاقات اللغوية عند الجنسين " ([2])، من هنا تخفت حدة المفارقة في فهمنا لاعتناق المبدعات المعاصرات لقصيدة النثر،ليبقى أمامنا إلا الرهان النسقي على هذا النمط من الكتابة بوصفه تحديا لكافة أنماط الهيمنة في المؤسسات الثقافية القديمة . فالمرأة في وسعها أن تسترسل و تثرثر وتستطرد بالقوالب الجملية النحوية المعيارية، بدليل تفوقها المشهود في الرواية مثلا. لكنها في مملكة الشعر التي موضعتها وشيئتها لم يبق أمامها إلا أن

[1] - حفناوي بعلي ،مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية ، ص40

[2] - أوتو جسبرسن، اللغة و المرأة، تر حسام الخطيب ،مجلة الآداب البيروتية، بيروت، ع6 ،السنة 11يونيو، 1963، ص 55

تتململ وتنفلت وتشاغب، فتصاب بالاحتباس المعجمي والتوتر واللعثمة – أحيانا -، التي وَصفتْ بها الناقدةُ (خالدة سعيد) شعر (أنسي الحاج) رائد قصيدة النثر بقولها:" هذه اللعثمة التي حجبت شعره السابق عن عامة القراء الذين اعتادوا الفكر المقولب المكبسل المنمق التفسيري، وهي نفسها جعلت له في نظر قرائه جاذبية خاصة "([1]) ، وهي حتما ستكون لعثمة مضاعفة في شقها النسوي التي تجثم تحت قهر مضاعف ، فقد شاطرت (جوليا كريستيفاJulia Kristeva) جاك دريدا وجهةَ نظره في أن " اللغة هي جهاز حبس وقمع ضد المرأة La langue est un instrument de blocage est d'oppression contre la femme"([2])، وفي ثقافتنا العربية فاللغة المرتبطة بالشعر وبالثقافة المتشعرنة التي حافظت لعهود على نمطيتها، من شأنها أن تجترح وسائل أكثر وطأة على الشاعرة المعاصرة. لذا تتجسد هذه اللعثمة الجُمَلية في التقطعات والأفضية البيضاء، والنقط الصامتة الدالة بشكل مسهب في متونهن المهمشة.

وأصدق مثال على هذه اللعثمة ما ورد في ديوان (البدء) لـ(سليمى رحال) الآهل بالفراغات وبالفجاج البيضاء المربكة والموقوتة كعبوة صامتة بالإيحاءات المرعبة ، حتى تصل إلى آخر صفحة في الديوان وتكتب قصيدة كاملة عنوانها (عبث) بهذا الشكل

: " ربما لم أقل شيئا و لكن

أوف !!"([3])

وتتجلى اللعثمة في أبلغ صورها، أيضا، من خلال الجمل القصيرة جدا والكلمات غير المكتملة، والانكفاء أحيانا بالمقاطع الاسمية، ذلك أن المرأة تعدل عن الجملة النمطية إلى مقطع جملي جديد كلما استطالت وكشفت لها عن رؤوس أنساقها القبحية المضمرة، كما نجده في نصوص الشاعرة السورية (هالا محمد) : "

الجدرانُ

التي تقسم الحياة إلى

ملاجئ /وسجون /بيوت /غرف /حدائق /مقابر / ومستشفيات /ملاعب / ملاه /...

[1] - خالدة سعيد، الهوية المتحركة، مجلة مواقف، نقلا عن رشيد يحياوي ، قصيدة النثر أو خطاب الأرض المحروقة ،ص 53

[2] - Ikechukwu Aloysius Orjinta, Le féminisme et le patriarcat, le rôle médiateur de la religion , GRIN Verlag,Germany,2011,p12

[3] - سليمى رحال ، في البدء ، ص 58

يحاذيها الفقير كأنه السهم

به يرسم الشارع "([1])

د- هل يمكن أن نجرؤ على القول، بعد كل ما ذكرنا، بأن في لجوء المرأة المبدعة المعاصرة في شعرها إلى الأصوات الطبيعية onomatopées ([*])، وتوسلها بالوظائف الميتا شعرية والميتا لغوية داخل اللغة وفي الخطاب الشعري الذي تزعم أنها مؤسسات ذكورية غير محايدة ، ما يكرس تمترسها وتخندقها النسقي في مواجهة و مقارعة هذه المؤسسات ؟

لقد مر بنا حديث عابر عن الصراع الأزلي بين الطبيعة مع الثقافة. فالمرأة المتحررة تلوذ دوما بالطبيعة كلما أشهر الرجل في وجهها ثقافته . ويذهب بنا الخطاب الدوبوفواري – بمقلوبه – كي نصل "إلى أن الرجل لا يولد رجلا وإنما يصبح بالثقافة رجلا "([2])، فالجنوسة هي المعطى الثقافي الذي شوه طبيعة الأشياء والوقائع والكائنات، وبما أن اللغة منتج ثقافي وضرورة تواصلية لا غنى للمرأة الزاعمة أنها مقهورة فيها عنها، فإنها تلجأ إلى الحيز الطبيعي في هذه اللغة رغم هامشه الأونوماتوبي الضيق فيها من قبيل (أخخخ! ، أشش ! ،أوف! ،واووو!، آه!)، و تمعن في إبراز حضوره في خطابها الشعري كي تحفز أذهاننا إلى أن نستشعر أن في هذا الانزياح عن المتن احتجاجا مضمرا، ورفضا نسقيا مضادا للانصياع للمعايير الذكورية داخل سجن اللغة والخطاب الشعري، ففي الأنوماتوبيا يتطابق الدال مع مدلوله مع مرجعه الخارجي في تلاحم عنيد صعب على الثقافة الفحولية أن تملأه بتحيزاتها، لذا تصدمنا الشاعرات كثيرا بهذه الوقائع اللغوية التي لا تحفل بها غير قصيدة النثر، باعتبار أن التفاعيل المعدنية الخليلية لا تطاوع هذه الأشكال اللغوية الغشيمة وغير المنمطة . ومن ذلك تقوله الشاعرة ريم اللواتي:"

مواءٌ ثقيل

تقف خلف الإطار

تخبربش في الجغرافيا

مياو

---

[1] - هالا محمد ، هذا الخوف ، ص ص 9 ،10

([*]) -"يقر دوسوسير بوجود حالات جزئية تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة غير اعتباطية كما يلاحظ في الكلمات الطبيعية onomatopée" (أحمد حساني ،مباحث في اللسانيات ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، دط ،1999، ص 41).

[2] - سليم دولة ، الثقافة ...الجنسوية الثقافية ، ص 127

مياو

ما عاد للوطن من لغة "([1])

هكذا تخرس لغة الشاعرة في زنزانة الاستبداد النسقي و تتلعثم مهاميزها الدالة التي تريدها أن تفصح بلغة الفحول فتنحبس و تتلكأ. فاللغة معبأة بالأنساق التي تذكر المرأة بحفرة وأدها الأولى بمجرد أن توغل في امتدادات جملها و تراكيبها ، فترتد الشاعرة إلى طفولة اللغة (في حالتها الطبيعية) قبل أن تختطفها الثقافة و هي في خدر عذريتها و ترهنا خادمة تحت أقدام الرجل . هكذا لجأت الشاعرة ريم اللواتي إلى هذه الأصوات الطبيعة التي تحمل هنا أكثر من دلالة بليغة و أكثر من معنى كثيف وارف .

هـ- تطغى هيمنة الميتاشعري - المتفرع عن الميتالغوي أين " تصف اللغةُ اللغةَ...كما هو الحال في الميتاقصة ...حين تتحدث عن نفسها وأساليبها "([2])- في قصيدة النثر النسوية لتظل المرأة تراهن على هوامش وحواشي المتون اللغوية والشعرية . وهي تقنية تتيح وظيفتها الشارحة لهن التعبير عن موقفهن من الشعر ومن اللغة ومعاييرهما القاهرة طالما أن اللغة تاريخياً وواقعياً يتم التعامل معها على أنها مؤسسة ذكورية، وهي إحدى قلاع الرجل الحصينة " ([3]) كما يقول الغذامي، تلجأ المرأة إلى نفي لغة الرجل وأنساقه عبر هذه المتوازيات الميتانصية التي تبتغي الشواعر من خلالها إعادة بناء عوالمهن وكينونتهن للدلالة على وظيفة النص الشعري وتشكله ودوره الخطير في الثقافة وفي الواقع عبر الخطاب الشعري الشارح الذي لم يعد مجالا تعبيريا عن المشاعر والأحاسيس والرؤيا تجاه العالم والكون والآخر، بقدر ما هو أيضا خطاب داخل خطاب، ومساءلة مراجعاتية حثيثة لبناه وأنساقه وجينيالوجيا تكونه. مثلما نجده في نص للشاعرة المغربية ريحانة بشير بعنوان (حيث القصيدة في ثوب الذات) تقول : "

أكتبك على جذر السحاب

...

من أين آتي بتأويل الكلام

أستحم من ظني

[1] - ريم اللواتي ، كوميديا الذهول، ص 102
[2] - محمد عناني ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص 54
[3] - عبد الله الغذامي ، المرأة و اللغة ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 3، 2006، ص 111

يصرخ القلم ...أكتبُها...

فكتبت ... أنا "([1])

أو كما مر بنا نص لسليمى رحال من ديوانها (هذه المرة) تقول فيه : "

خذ هذه القصيدة /اقرأها /و لأجل خاطري لا تقل :

إقواءٌ..

تضمينٌ..

إسنادٌ ردفٌ..

دخيلٌ..

تأسيسٌ..

اقرأها / و لا تقل شيئا

لا بحر في القصيدة كي تصطاد فيه "([2])

ومثلما نقرأه في مجموعة (امرأة من رمل) للشاعرة العراقية (بلقيس خالد) و هي تريد أن تبحر هاربة من ليل الثقافة النسقية البطريركية المعْتم عبر الشعر الذي ستصنع منه ما يشبه الزورق لتخترق مياه الممنوع في هجرة غير شرعية صوب مرافئ الانعتاق والخلاص ، تقول : "

لليلٍ

يتسلل صوبي

ها هو

يسير على أطراف أظلافه

يصفعني بالوحدة

[1] - ريحانة بشير ، حين يتكلم الماء ، ص 17
[2] - سليمى رحال ، هذه المرة ، ص 104

فأردُّ الصفعة له

بكتاب استعمله زورقاً"([1])

في لحظة الكتابة تنتبه الشاعرة إلى مكتوبها موجهة انتباهنا إلى وظيفة الشعر في حد ذاته ، ووظيفة قصيدتها(قصيدة النثر) في ملحمة الوجود ، ورهانات الهوية المستعادة والمستحقة بوسيط الكتابة الجديد وبوسيط التواصل الفائق التحديث يصير في وسع المرأة أن تبلغ غاياتها الكبرى في الوجود، بعكس حالها في كنف ثقافة الصوت القبلي الذي ربا فيه الشعر العمودي القديم .

إن هيمنة الميتا-شعر العالية التردد في مدونات الشاعرات المعاصرات، وهن يترصدن في مكتوبهن أي تسلل أو تسرب ميكروفيزيائي نسقي لأنماط الفحولة المتسلطة المتحيزة يجعل منهن أكثر وعيا بكيان القصيدة وبطبيعة تشكل مكتوبها لحظة الكتابة، وأكثر حرصا وانتباها وترصدا لارتدادات وعيها في معترك الأنساق .

لذا تطغى مهيمنة الميتا-شعر في كتاباتهن كقيمة أسلوبية لا تخلو البتة من أي إيحاء ثقافي دال .

و- التناص قدَرُ كل نص كما أشار (باختين) لذلك في معرض تعريفه له " كل نص هو صدى لنص آخر إلى ما لا نهاية "([2]).وإذا كانت قصيدة النثر النسوية نصا جماليا ذا استراتيجيات نسقية مضادة ومتموقعة في سجال أنطولوجي مع أنماط السائد النصية بحكم أنها تقدم شعريتها فيما يقترب من وصف (ادوارد سعيد) للشعر المعاصر بكونه " تلاحما عسيرا للشعر وللذاكرة الجمعية، ولضغط كل منهما على الآخر"([3])، فإن تقنية التناص سيكون لها أكبر الاعتماد في هذه الكتابات التي تثق في الإمكانيات التي تتيحها هذه التقنية في تفكيك النصوص السابقة، أو في محاورتها ومساءلتها، أو في إعادة قراءة الموروث بوصفه حاملا لأنساق الهيمنة، أو في تجاوز (قلق التأثير) الأوديبي لنصوص وآثار الآباء. وما يعنينا في هذا الصدد هو التناص كرهان نسقي مضاد بالشكل الذي وصفه (باختينBakhtine) حين يسمه بأنه " معارضة أسلوبية مخيفة للأسلوب

[1] - بلقيس خالد ، امرأة من رمل ،دار الينابيع للطباعة و النشر ، دمشق ، ط1 ، 2009 ،ص 51
(*) إشارة إلى النسوية التحررية الكبيرة فرجينيا وولف و كتابها (في الغرفة الخاصة) ، ينظر حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية ، ص 134
[2] - ديزيريه سقال ، التناص (أو البينصية) ، مجلة كتابات معاصرة ، ع 60 ، مجلد15 ، أيار 2006 ، ص 88
[3] - من كلمة إدوارد سعيد على غلاف ديوان لماذا تركت الحصان وحيدًا لمحمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، 1995

الآخر"([1]) . ويذهب محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب السعري ،استراتيجية التناص) إلى استخلاص تعريفات من عدة مصادر أوجزها في الآتي :

هو : " فسيسفاء من نصوص أخرى أدمجت فيه [في النص] بتقنيات مختلفة وهو ممتص لها يجعلها من عندياته ويُصيرها منسجمة مع فضاء بنائه (...)محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها "([2]) ، ويطرح محمد مفتاح فكرة التناص التهكمي، ضاربا مثلا بأبي نواس " فقد كان تناصه مع الشعر الجاهلي لا يهدف إلى مسايرته ، ولكن لينسف قيوده ، ويتهكم على تقاليده الفنية ... وكذا نجد لدى الشعراء المحدثين والمعاصرين إذ تعكس آثارهم هدما للتقاليد الفنية المتوارثة، فنعثر على امتزاج للأجناس الأدبية في جنس واحد، ولا يعني التوفيق والتلفيق، كما نجد لدى الاتجاهات المحافظة ولكنه يدل على أنه اتخذ التناص (استراتيجية للتشويش)" ([3])، وهو ما تعتمده بعض النصوص الشعرية النثرية النسوية المعاصرة كتقنية لتقويض وخلخلة البنى الفحولية القديمة ودحض أنساق الهيمنة التي تضمرها. كما تعمد الشاعرات المعاصرات - من منطلق ما اصطلح عليه محمد مفتاح (التشويش) وبتمطيط دائرة تمثيل هذا المصطلح -إلى تأثيث نصوصهن بملصقات شعبية (شعرا أو مثلا أو أغنية تراثية) أو باجترائهن على النسق الجملي المصون للمتن المكرس فيَلْزقْن مصطلحات أجنبية وتقنية محض، صادمةً أفق انتظار القارئ للنمط المكرور والسائد. و قد يلجأن إلى التناص متوسلات بمناطق هامشية نيرة في التراث تحفل بالأنثوي وتنتصر لقضاياه، غير أن التاريخ الذكوري طمسها وعتم عليها، أو حيدها .

وعلى الرغم من أن التناص يعزوه البعض لتداعيات قاهرة تتسرب للشاعر التالي بآلية لاواعية في نصوصه من متون الأوائل وأنماطهم ومدوناتهم المكرسة والمحفوظة، فإن أغلب شعراء قصيدة النثر وبوصفها مدار بحثنا، والشاعرات النسويات بها حصرا يتعمدن استحضار هذه المتون بقصدية، وبوعي مسبق، (وبشكل قد تنفصل فيه أحيانا عن هذه المتون كاقتباسات يشار إليها في الحواشي). وبخاصة أن قصيدة النثر تخلو من الإيقاع الخارجي الذي يرتبط بالتداعي الاسترجاعي اللاواعي للمحفوظات الشعرية الماضية. من جهة، ومن جهة أخرى، أن قصيدة النثر النسوية هي نص القطيعة والتجاوز لأنماط الأسلاف الشعرية المقولبة، ما يجعل البحث عن تجليات هذا التناص في قصيدة النثر الراهنة عزيز المأتى بالمقارنة مع ما يصادفنا في معرض دراستنا لقصيدة الإيقاع الخليلي بنوعيها .

---

[1] - مصطفى السعدني ،التناص الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات ،توزيع منشأة المعارف ، الأسكندرية ، دط ،1991،ص 77

[2] - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 3، 1992، ص 121

[3] -المرجع نفسه، ص 133

ويتجلى لنا التناص في أكبر تجسداته النسقية المضادة في الشعر النسوي المعاصر في شعر الشاعرة الأردنية (رانة نزال) حين تقول : "

هل بقصدِ خطايَ

اخترتُ صحاريَّ الموشومة

حين تميل قوافيها

وخيامها

ونخيلها

حيث أميل "([1]).

تجد رانة نزال نفسها منخرطة في خطاب ينساق في قيافة أطراس الأسلاف، في صحراء موشومة الآثار. ولدلالة الوشم بُعدٌ مزدوج الإحالة ،نسقيٌّ أولا ، ونصانيٌّ ثانيا. فمن حيث بعدها النسقي فهي تحيل إلى رسوخ الوشم، وبقائه، واستعصائه على الانمحاء والتلاشي كالأنساق الرابضة الأثر في تضاعيف الخطاب الشعري والثقافي عامة والذي يعترض ويصد توجه المرأة إلى خطاب ينصف هويتها المهمشة في أنساق الفحول فتنكسر وتخيب . ومن حيث بعدها النصاني فخطابها يترابط كنص لاحق hypertexte مع نص سابق hypotexte هو نص الشاعرة العربية القديمة ضاحية الهلالية والتي أوردنا بيتها الشهير في فصول عرضها حين تقول:

«وإني لأنوي القصد ثم يردني عن القصد ميلات الهوى ...فأميل»

وهو البيت الأشهر الذي تحوم حوله الكتابات الشعرية، وتدور حول غرزه بوصفه أبلغ شاهد عن غربة الصوت النسوي في البحث عن خصوصيتها داخل المنظومة الجمالية الفحولية .

ويحيلنا هذا النص أيضا إلى وشوم المقدمات الطللية الشهيرة في تشبيههم لآثار الأطلال الدارسة وبقائها في المكان وفي الوجدان وترددها في فواتح ومقدمات أغلب أشعار الفحول العرب القدامى([*]). ويتعدى رسوخ

[1] - رانة نزال ، بيت العين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2008، ص 10

([*]) - كمطلع معلقة طرفة بن العبد : لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

وشوم الأطلال في المكان وفي الوجدان، إلى رسوخها في الثقافة النسقية المتشعرنة بوصف عمود الشعر ديوان العرب ومستودع حكمتهم .

وتذهب بعض الشاعرات العربيات إلى الاستضاءة القابسة من النص القرآني السماوي وقد يتوسلن بالتآويل الشيعية لآياته التي تُرجع كل الأنوار العرفانية لمشكاة واحدة يتجسد في شخص (فاطمة الزهراء) ([1])– رضي الله عنها- بوصفها عندهم مشكاة النور الإلهي الوارد في سورة النور ﴿اللَّهُ نُورُ السَّماواتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكاةٍ فِيها مِصْباحٌ الْمِصْباحُ فِي زُجاجَةٍ الزُّجاجَةُ كَأَنَّها كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكادُ زَيْتُها يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ نُورٌ عَلى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (الآية 35) ، وكأن بسعدية مفرح وصويحباتها بصدد الحفر في الأصول عن نسوية إسلامية مصادَرة ومستلبة تاريخيا في نظرهن ، حين نقرأ لها : "

تتوهجين

تضيئـين و لم تمسسك نار

تتراكمين على ذاتك نورا على نور" ([2]) ([**])

و تتناص الشاعرة البحرينية (ليلى السيد) في ديوانها (مررنا هناك) مع المصطلحات العلمية النحوية واللغوية والإنشائية المرسخة سلفا في كنف المؤسسة الثقافية الذكورية، ساخرة ساخطة على مهيمناتها، معبرة عن تمنع اللغة عليها من جهة واحتكار الرجل المستبد للغة وللخطاب الشعري من جهة أخرى، متوجهة في خطابها للرجل النسقي الذي ألبسته قناع الزوج وقالت :"

سمائي

تجرجرها سلاسل الحرفِ

حرفُ العطفِ

[1] - ينظر محمد باقر المجلسي ،بحار الأنوار ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ،ط 3 مصححة ، 1983 ،ص 304 ، "المشكاة فاطمة (...) ، فيها مصباح (الحسن) ، المصباح (الحسين) ..."

[2] - سعدية مفرح ، يقول اتبعيني يا غزالة ، منشورات البيت ، سلسلة المكتوب العربي ،الجزائر،ط1 ، 2010 ص 259

([**]) - الفضاء الدلالي لهذا النص بكامله يعضد فكرة المشكاة الفاطمية ، غير أن طبيعة العرض اقتضت منا الاقتصار على هذا المقطع

الذي أغلق نوافذ السماوات

معطوفة على جسده

حين يتوسدني

معطوفة على فكرهِ

ديوانهِ

أملاكهِ

هوائي

أيضا أقر بعطفي

على صدى شخيره الليلي "([1])

يتخلق من هذا التناص النحوي تورية ثقافية تتوارى تحت تورية بلاغية، ففي العطف النحوي تابعية يفرضها العاطف على معطوفه في كل حركاته وسكناته، حتى يستحكم ويستوي على خضوعها واستعبادها الذي تقر به رغم سأمها من شخيره الصوتي اللغوي المتمركز والصاخب الذي تمجه وتريد أن تغادر مهجعها معه إلى انفرادها الهادئ بذاتها، هكذا تتماهى التورية البلاغية وتُختصر في تورية جُملية ثقافية وجيزة .

وفي مضرب آخر من التناص النحوي، تطرح الشاعرة الفلسطينية (ريتا عودة) سؤالا وجوديا حاسما داخل رهان اللغة وأنساقها المستحكمة التي صيرتها على الدوام منفعلة، متناصة أيضا مع جملة شكسبير الهاملتية الشهيرة (أكون أو لا أكون ، تلك هي المسألة) حين تقول : "

أن أكون فاعلاً

أو أكون مفعولاً به

تلك

تلك هي المسألة ! " ([1])

[1] - ليلى السيد ، مررنا هناك ، سلسلة الإصدار الأول ، وزارة الإعلام و الثقافة ، البحرين ، ط1 ،2003 ، ص 35

هكذا تراجع الشاعرة المفاصل التراثية الملتهبة والمحتقنة بذاتها وبهويتها، مفككة، متسائلة، ساخرة ومُدينة لكساحها الثقافي، وأثرها في القولبة والتوجيه والمراقبة المضمرة في الخطابات، وهي حين تتناصّ مع حكايا (ألف ليلة و ليلة) ، فهي ترفض أن تندحر خصوصيتها الخطابية والتعبيرية تحت إصغاء الرجل وإنصاته . ترفض أن يظل تابعا لتنظيراته ورؤاه المفهمية حين تقول : "

تريدني شهرزاد

تقرأ لك كل ليلة

قصة ..

من قصص ألف ليلة وليلة ! " ([2])

وقد تتمادى بعض التجارب الشعرية النسوية في السخرية بالمؤسسات الاجتماعية إلى حد الاجتراء على (المقدس) ، كما تسخر الشاعرة التونسية (آمال موسى) بشكل يوحي و يلمز أكثر مما يصرح و يوضح ، عبر تقنية التناص ، موجهة خطابها لـ(مؤسسة الحجاب) الذي تصفه مواطنتها رجاء بن سلامة المتطرفة في جراءتها على مؤسسته تحررا وتفكيكا بأنه " بنية من البنى الأبوية الضاربة في عمق التاريخ "([3]) ، تقول آمال موسى في نص بعنوان (الحجب):"

يا من سلمتني ثوب الحقيقة

بعد أن قطفت مني أزراره

جسدي يكبرك كثيرا

وقامتي نهر معتد بعذوبته

سأغزل للعراء الممتد

من الفخذين إلى القدمين

---

[1] - ريتا عودة ،ثورة على الصمت ، دائرة الثقافة العربية ، وزارة المعارف والثقافة، مطبعة كفركنا، الجليل ، 1994، ص80

[2] - المصدر نفسه ، ص 67

[3] - رجاء بن سلامة ، بنيان الفحولة ،أبحاث في المذكر و المؤنث، ص ص 59،60

ما يكفيه من حجب

فلا يليق بحُرّة

أن تلبس ثوبا قديم الأزرار"([1])

هكذا تريد أن تخلع عن جسدها الثوب النسقي القديم الذي يحتكر الأصل والحقيقة – كما يوحي به هذا النص المارق- الثوب الزنزانة الذي وضعه الرجل على جسدها العاري، وقطف أقفاله كي تظل رهينة داخله إلى الأبد، والنص يتعالق - بشكل أو بآخر- في مقطعه الذي يقول (فلا يليق بحرة أن ...) مع القول المأثور"تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها"([2])، وغيرها من الأمثال والمأثورات التي تضع لفظة الحرة في سياق نسقي يخدم المؤسسة الذكورية أكثر مما يخدم المرأة، وهي هنا تضع لفظتها الحديثة (الحرة) في التضاد النسقي الساخر بالسياق القديم لذات اللفظة . فهي حرة من الأزرار القديمة المهترئة لثوبها القديم، وليست حرة بمواصفات الرجل النسقي الماضوي.

يلعب التناص - إذن - دورا نسقيا هاما للمناورة ، والاقتحام الأنثوي للحصون الثقافية الراسخة، لما له من خصائص أسلوبية يؤهل النص الأنثوي لأن يفكك، ويقلب، ويسخر ويشاغب المتون التي تمثل البؤرَ النسقية الأكثر احتقانا بالتفحيل والاستفحال الثقافي إنتاجا ومراقبة وإقصاء وإخصاء . كما تلجأ النسوة الشواعر إلى اللعب على الأقنعة المتعددة للذات الأنثوية وإحالاتها المتكوثرة لرموز نسوية مقموعة أو ثائرة . واستحضار التاريخ والخطابات التاريخية والتسمر في تمفصلاتها النسقية الرخوة قصد خلخلها و تقويضها والكشف عن تناقضاتها القبحية المضمرة، وتحيزاتها الفجة التي يحجبها الخطاب الشعري النمطي عادة .

ز- تلجأ بعض الشاعرات النسويات، أحيانا، إلى أن يعطرن (غرفهن الشخصية)([*]) بأبخرة أنثوية كثيفة وقوية حتى يطردن أي أثر لأرواح الرجال المناوشة لحضورهن المتفرد في نصوصهن. كأنْ يلجأن إلى الرموز الأسطورية الأنثوية على غرار (عشتار) (إنانا) أو (زرقاء اليمامة) أو(ليليت)، وتبررالناقدة العراقية (وجدان الصايغ) هذا اللجوء إلى هذه الأساطير بقولها : " تنعكس عبر متون القصائد مهارة الخيال الأنثوي في تأسيس رؤية طريفة تتوق لامتلاك الزمن الأنثوي الخاص وتستشرف آفاقه وتضيء لغة شعرية تنفذ ترميزاتها إلى عالم الأنوثة بعد أن

[1] - آمال موسى ، جسد ممطر، ص88

[2] - أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة، 1955 ص 122

([*]) - إشارة إلى النسوية التحررية الكبيرة فرجينيا وولف و كتابها (في الغرفة الخاصة) ، ينظر حفناوي بعلي ، مدخل في نظرية النقد النسوي و ما بعد النسوية ، ص 134.

ظلت تعمل داخل الخطاب الذكوري. فأنت تشهد تمركزاً للمؤنث بشكل لافت وتغييبا ، وإقصاء للمذكر على صعيد البنية التركيبية ، أو الإيحائية ، بل إن الوجوه الأنثوية التي شاء المتن استجلابها من عمق الذاكرة الأسطورية أو الحكائية أو الجمعية كانت تؤكد إحساسات الاغتراب إزاء التهميش الأنثوي المتمظهر في المعادلة الثقافية المكرورة : ذكر + أنثى = متن + هامش"([1])، فتنتقم الأنثى لذاتها في نصها الشعري عبر مقاومة أطياف الذكر /الفحل في نصوصها باستحضار الأيقونات النسوية الأسطورية كما لجأت الشاعرة الجزائرية (رشيدة محمدي) إلى البطلة الأسطورية الطارقية (سيريا) " التي حرضت نساء الطوارق على الحفر بحثا عن الماء في لحظة جفاف لم تُشحذ [فيها]همم الرجال لفعل المثل.و عندما عثرن على الماء تلثم الطارقي بلثامه المشهور، خجلا من نساء القبيلة، واعترافا بإرادة سيريا، وهكذا أزاحت المرأة الطارقية اللثام ليضعه الطارقي على وجهه بدلا منها إلى يومنا هذا "([2]) ومُذّاك والرجل الطارقي يلقي بمقاليد أموره لزوجته، طائعا قانعا، في أقاليم نسقية تختلف عن غيرها في العالم العربي والإسلامي. ولقد وجدتْ (سيريا) في سلوك الرجل الطارقي الطلائعي الرائد سلوانا لها عن غربتها و قهرها واستعبادها ، قبلئذٍ، فيما استمرت غربة الشاعرة المعاصرة رشيدة محمدي في هذا النص، وكأنها تستمطر التاريخ أن يغيثها بمثل تلك الفلتات النادرة :"

أميل للغيم الصدئ

غربة الياقوت، نداء، سيريا

بعضي الخارق

سفري المحدود الكف "([3]) .

رشيدة محمدي شاعرة ، و فضلا عن ذلك فهي أكاديمية ، لذا لا يفوتها أن تضع تهميشا توضيحيا في ديوانها لأسماء الأعلام و المعالم ، كما فعلت مع (سيليا) الطارقية هذه ، غير أننا في بحثنا عن جذور هذه الحادثة الثقافية الطارقية في أكثر من مرجع ، التبس علينا الأمر باسم أنثوي آخر للواقعة الثقافية الطارقية هذه ، وهو الاسم الأشهر فيما قرأنا، ألا وهي الملكة الطارقية (تين هينان Tin Hinan) مؤسِّسة المجتمع الماتريارکي الطارقي . ولا مشاحَّة في التسمية، طالما أن الدلالة الثقافية للإحالة واحدة ، وهي الحنين إلى هذا المجتمع الماتريارکي النادر و المتفلت من تاريخ البشرية، في هذا النص أو في غيره كما صرخت يوما (زينب الأعوج) صادحة : "

[1] - وجدان الصائغ ، مباهج النص ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء،ط1، 2006، ص 33 .
[2] - رشيدة محمدي ، شهادة المسك ، ص67.
[3] - المرجع نفسه، ص 67.

زنوبيا أنا ...

الكاهنة

أو بينيلوب

كليوباترا...أنا

.....

تينهينان أنا

تنسج زرقة الغيم

فرحا لعريس الرمل "([1]).

لقد وجد الأنثوي في قصيدة النثر أكثر من حافز نسقي أهَّله كي يبث بوح خصوصياته وحميمياته وملامحه الخاصة ما لم يجده بحرية في الأشكال الشعرية الأخرى، وتفجر من ينبوع هذا المنحى الجمالي الحادث أكثر من عين فائرة باحتمالات تعبيرية ثرة، بمجارٍ فنية تضمر أنساقا ثقافية مختلفة المدارات، متشعبة المقاصد والمسارات، في فلتانٍ صيروري صار نذيرا بانحلال السيطرة النسقية القديمة على دواليب إنتاج الخطابات، وإدارة القوة والهيمنة فيها .

[1] - زينب الأعوج ، رباعيات نوارة لهبيلة ، ص 31.

الخاتمة

خاتمة

ها نحن نخلد إلى هدأة التأمل التي تتلو رُسُوَّنا إلى آخر ضفة من لُجَاجِ عرضنا المتلاطم هذا في رحلة استكشافية شاقة وممتعة في آن، رحلة رسمنا لها أهدافا وغايات ننهد من خلالها إلى الوصول إلى نتائج كانت مجرد افتراضات أولية عبَّدتْ أعتاب منطلقاتنا الأولى نحو آفاقِ ما اتجه إبحارنا صوبه... لكننا مع ذلك استشعرنا في أكثر من محطة من محطات مسارنا جموح موكبنا الاستقصائي نحو جزر وأحراش جانبية أغرته بالتطلع إليها، وعين البحث المنهجي تنظر شزرا إلى ما ألنا إليه . وشيء ما في داخلنا يسلو رغبتنا العصية على التحقق في الوصول إلى الغايات الكبرى التي اختطها العرض لنفسه؛ أننا اغتبطنا ونحن نجوب أغوار التراث العربي، في قيافة أنساقه الثقافية التاريخية التي تُعلِّمُ آثارها على الركام الحي المتدافع والمتنافر للشعريات العربية عبر العصور والأجيال...وقد تكشَّفتْ لنا جوانب حُوشية معتمة ونحن نحاول أن نقرأ الإحداثيات الموضعية النسقية المضادة الذي انزاحت لها قصيدة النثر العربي في الفضاء الحيوي الكوني الجديد والحرج من عمر ثقافتنا العربية، نوجزها فيما يلي :

1- ظل الشعر العربي في فترة من المرْسَلات الجمالية التي تُحصى بالأعصر والعهود محافظا على أعرافه ونُظُم بثه، وإيقاعات بَوحِه مكتفٍ بشرف أنساقه داخل ثقافة عمّدته ديوانَ مجتمعها، ومستودع حكمة أفرادها، ومبلغ علومهم، ومرجع أنسابهم، وحافظ أصدائهم في الوجود في كنف تواصل شفاهي حضوري يتوجس من الأخر، وينزع إلى تحري الأصول النقية في الإعلاء والانتقاء والفرز و«الانتخاب الثقافي» الصارم في ظل امتداد الدولة الإسلامية شرقا وغربا، ومع ذلك ظل الشعر العربي أوَّابا إلى أنساقه، حتى انتصف القرن العشرون مسفرا عن اختلالات مريعة، وتداعيات متتالية، وتحديثات متسارعة تحبس الأنفاس، في برهة تاريخية وجيزة أسفرت عن انبثاق قصيدة النثر الجنس الإشكالي المثير للجدل وللأسئلة الكبرى المقلقة لليقينيات والمسلمات الجمالية والثقافية. ولقد رجَّحنا دور الوسائط في ملمح الإرساليات الرمزية داخل الثقافة، إذ أن استقرار الأنساق باستقرار الوسيط في الثقافة، وتغييرها بتغيُّره.

2- القراءة الثقافية النسقية وحدها الكفيلة بمقاربة موضوعية تنصف شعرية هذا المنحى الشعري العابر للأجناس، والفنون والثقافات. فالنظر إلى قصيدة النثر بوصفها **حادثة ثقافية** أكثر من كونها أثرا جماليا يجعل منها في منأى عن القراءات التي تفرض عليها استجابة فنية في المنظور المعياري الذي تترصده عبره هذا المشروع القرائي

النمطي، وقصيدة النثر التي تنتهك وتخرق كل آفاق انتظاراتهم الجمالية ستظل مدانة بقصورها الجمالي، لعدم امتثالها لقوالبهم من جهة، وسيظلون أبعد عن تمثلٍ قرائي لا يتساوق مع طبيعتها، ونسقيتها الحادثة المتحولة، والمختلفة.

3- إن ما يتعرض له الشعر العربي من تحديث تجريبي متسارع وحثيث بدءا بالأزمنة القريبة المذكورة لا ينبغي أن يُفهمَ أن كل الأسباب التاريخية تضافرت واكتملت ابتداء من تلك الفترة ،ذلك أن أية حداثة لا تذكر أن لها أبا واحدا ،ولا يمكن أن تعزى لحدث معين ، أو يستأثر بها قطر دون آخر بل هي حصيلة تراكمات عدة وسلوكات و تجارب مكرسة ومكررة منتجة لأنساقها الخاصة ،ودليلنا في ذلك أن ''الشّعرَ الحر'' لم يكن- مع ما تحتمله التّسمية من التباس - إلّا ''ظاهرة عروضيّة'' في بادئ الأمر، وكان في أغلب متونه استئنافا مضمونيا بشكل مختلف ''للإرث الكُلاسي'' ولا يُفارِقه الوعْيُ به، حتّى مع روّاده الأوائل، بمن فيهم بدر شاكر السياب ونازك، بل وستنقلب أنساق الصيرورة الجديدة حتى على موقدي فتيلها الأول منذ أن صرنا نقرأ عن رجعية أدونيس، وآباء الحداثة الجدد ... فالنسق لا يطرأ بقدر ما يُكرَّس ويُنمط حتى يصيرا مهيمنا مستتبا كامنا، بغض النظر عن زمنيته... فالتاريخ سيظل يشهد دوما انعطافات كبرى تنتج عن وقائع تكون بمثابة الشرارة التي تلتهم غابة النمط السائد .فترتسم للقارئ أو الدارس نتوءات وفواصل حَدِّية بين المراحل والمحطات والتجارب .

4- لا تزعم هذه الدراسة أنها بعجت مسلكا جديدا في بابها، فذلك لعمري مطلب تعزُّ تطلعاتنا أن تتلمَّسه في غمرة الدراسات والقراءات المتعددة والحثيثة والتي يتعذر علينا مواكبة دفق تحديثاتها اليومية في جامعاتنا، وصحفنا السيارة، ومنابرنا وصالوناتنا ودور ثقافتنا العربية المعاصرة...غير أن الدرس الثقافي سواء في نسخته الغربية المتطورة أو في تطبيقاتها وإسقاطاتها على ثقافتنا العربية لم تشأ أن تخوض فيما لم يُوقِفْ التحليل الثقافي بحثه عنده. والانفتاح بذلك التحليل إلى ظواهر ثقافية لا جماهيرية، في حين أنها تشهد إنتاجية عريضة، وتحظى بانتشار إبداعي كاسح لا يمكن للنقود الثقافية الحديثة أن تشيح بوجهها عنها طالما أن هناك أنساقا ثقافية طارئة حتما تقف وراء استفحال هذه الظاهرة. وقصيدة النثر العربية المعاصرة في استقرائنا المتواضع لم تحظ بمقاربات باتجاه هذا المنظور.

5- إن مركزية النسق في التحليل والنقد الثقافيين يقابله في جملة ما وصلنا إليه من نتائج مركزيةٌ لنسقية ضدية ناتئة المعالم تجد نموذجا لتجليها في قصيدة النثر العربية المعاصرة مقابل نسق العمود الفحولي العربي وتد خيمة الثقافة

العربية المتين...لذا فالتحليل الثقافي الذي انبرى للشعر العربي قراءةً وتأويلا وتقويضا كان في مجمله بحثا في «قبحيات» وأسقام أنساق الثقافة العربية تحت طَوِيَّات الجماليات والبلاغات الشعرية، قصد فضح وإماطة الحجب الفنية من على هاتيك الأنساق وهي تكرس الهيمنة، والحيف الرمزي، وتنتج الطغيان وتضخم الأنا وكل كساح نسقي يعتور كيان الثقافة ويستهدف فئاتٍ وشرائحَ وأجناسا بعينها داخل هذا المجتمع...غير أن قصيدة النثر يمكن في نظرنا أن تُشرِع التحليل الثقافي إلى مجالات بحثٍ عن «جماليات» نسقية مضادة للعطالات النسقية التي توقفت عندها النظم الثقافية العتيقة، بل وتخرجه من معضلة الإسقاطات التعميمية التي حصرته في عقدة القبح النسقي التراثي أيضا، وكأن كل ما يأتي من الأمس مأزوم ومأهول بلوثة الرجعي النسقي، من جهة، ومن جهة أخرى وكأن قصارى ما يتطلع إليه الدرس الثقافي أن يبحث في قبحيات ظاهرة سوسيوثقافية معينة وحسب.

6- لقد فرضت المركزية الثقافية الفحولية على الصوت الشعري الأنثوي سباتا نسقيا طويلا دام قرونا عديدة، والمتصفح لتاريخ الشعرية العربية يسترعي انتباهه، انكساف الأثار النسوية، وإسهامات الأنثوي الجمالية في تشييد الذاكرة الشعرية العربية . فقد ظل الصوت الشعري النسوي على هامش الملحمة الأنطولوجية الشعرية ردحا من الزمن، شحَّت فيه الأسماء، وغارت فيه ينابيع المد الأنثوي حتى الهزيع الأخير من القرن الفائت. حين تسنى لنا أن نشهد جنوحا نسويا لافتا لشواعر ينتق عددهن و يربو يوما بعد يوم من خلال هذا الجنس الشعري المقاوم للأنساق . فقصيدة النثر بوصفها نصا جماليا يقطع مع المعايير الموروثة و المكرسة والمدرسية، ظلت إلى اليوم عصية على المطاردات النقدية التي تريد أن توقعها في أحبولةِ التمثل والتلقي المنمّط والممعير، فهي بعدُ، لم تزل مُدانة بغياب قوانين تحكم جمالياتها، وظلت عائمة فوق فيض من تعدد برامج التجارب الشعرية التحديثية لشعرائها ما أربك أحكام القراءات النقدية لها، هذه القراءات التي لم تزل تقفو الآثار وفق مركزية النموذج الفحولي الأوحد، على نظرية وضع الحافر على الحافر – كما يقول القدامى - هكذا ظلت قصيدة النثر في منأى عن التفاف المؤسسة الفحولية حول هويتها الصيرورية المرجأة، وبالتالي فهي ستظل مجالا رحبا ومغريا لارتماء الصوت الأنثوي في غماره.

7- قصيدة النثر إلى اليوم ستظل جنسا سجاليا إشكاليا يتعدى حدود احتدامه النسقي الإطار الجمالي إلى الإطار الثقافي الأوسع ، وسيظل ترحالها نحو شكل ومعيار نهائي وقارّ لا يعرف مرفأ يرسو إليه في عُباب من المعايير

التي تقود إلى عُباب أكثر تلاطما وتموجا مفتوحا على أكثر من احتمال جمالي مرجأ...وهو ما يجعلها مرجا خصيبا لتعاشق أنساق عدة حداثية وما بعد حداثية وتاريخية تمت إزاحتها إلى مواقع متغيرة في تربة كونية جديدة متحركة...

ونحن نسحب ظلالنا في هدوء المتوجس من أن تتشبث بأيدينا أسئلة أخرى من هذا البحث المحتدمة المتأججة نلوذ بأمنية يتيمة أن يضيء البحث زوايا معتمة من هذه الظاهرة ، وأن تغري قارئا أو باحثا آخر بأن يرتمي في أتونه بجسارة وجراءة واعتداد علمي أمتن وأصلب عودا ...

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص

أولا: قائمة المصادر:

1. الأخضر بركة، حجر يسقط الآن في الماء، سلسلة منشورات نادي الهايكو العربي الإلكترونية، ع 9، 2015.
2. أدونيس، التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، طبعة جديدة، 1988
3. أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب ، بيروت،طبعة جديدة ، 1988
4. أشرف فياض، التعليمات بالداخل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2007
5. آمال موسى أنثى الماء ، سراس للنشر ، تونس ،ط1 ، 1997.
6. أمجد ناصر ، أثر العابر ،دار شرقيات للنشر ، القاهرة ،دط، 1995
7. أمينة العدوان ، الأعمال الشعرية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2004 .
8. أنس العيلة، مع فارق بسيط، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006
9. أنسي الحاج، خواتم، دار رياض الريس للكتب، لندن/قبرص، ط1991،1، ص ص 190،191
10. أنسي الحاج، غيوم، ملحق جريدة النهار اللبنانية، بيروت، 1999/11/20
11. أنسي الحاج، ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة، دار الجديد، بيروت، ط2، 1994
12. أنيسة درويش ، و أهون عليك ، منشورات دار الكاتب ، القدس ،دط، 1991 .
13. إيمان عمارة ،بلا مطر ، دار إشراق للنشر، تونس ، ط1 ، 2009 .
14. إيمان مرسال، حتى أتخلى عن فكرة البيوت، دار شرقيات، القاهرة، دار التنوير، بيروت، ط1، 2013
15. بسَّام حجَّار، ألبوم العائلة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط 1، 2003 .
16. بلقيس خالد ، امرأة من رمل ،دار الينابيع للطباعة و النشر ، دمشق ، ط1 ، 2009 .
17. جبرا إبراهيم جبرا، المجموعة الشعرية، رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 1990.

18. جبران خليل جبران ،الأعمال الكاملة ، جمع و تقديم أنطوان القوال ،دار الجيل ، ط 1 ،1994
19. جمانة حداد ، عودة ليليت ،الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، الجزائر ط2 ،2010 .
20. حسام الوحيشي، كيف يأتيك التّجلي، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2007
21. حسان بن ثابت، الديوان، تقديم عبدا مهنّا، دار الكتب العربية، بيروت، ط2، 1994.
22. حسن نجمي، حياة صغيرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1995
23. حسين مردان، الأرجوحة هادئة الحبال، منشورات مطبعة الرابطة، بغداد، دط، دت،
24. حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، بغداد 1972
25. حلمي سالم، الثناء على الضعف، دار المحروسة القاهرة، ط1، 2007
26. حمدة خميس ، غبطة الهوى ، عناقيد الفتنة ، منشورات وزارة الثقافة و التراث و الإعلام ، البحرين، ط 1 ،2004
27. خالد بن صالح، سعال ملائكة متعبين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
28. دارين حوراني، الياطر الحزين، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2012.
29. رانة نزال ، بيت العين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 ، 2008.
30. ربيعة جلطي ،حجر حائر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1 ،2009 .
31. رجاء أبو غزالة، معك أستطيع اغتيال الزمن،مطابع دار الشعب، عمان - الأردن،دط 1977.
32. رشيدة محمدي ، شهادة المسك ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،مطبعة دار هومة ، ط1 ، 2001 .
33. ريتا عودة ،ثورة على الصمت ، دائرة الثقافة العربية ، وزارة المعارف والثقافة، مطبعة كفركنا، الجليل ، 1994.
34. ريحانة بشير ، حين يتكلم الماء ،التنوخي للطباعة و النشر و التوزيع ، الرباط ، المغرب ،ط1 ، 2011 .
35. ريم اللواتي ، كوميديا الذهول ،دار الفرقد ، دمشق ، ط1 ،2008
36. زاهي وهبي، ماذا تفعلين بي؟ ، رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 2004،

37. زهرة بوسكين ، إفضاءات من زمن الدهشة ،من إصدارات الجزائر عاصمة للثقافة العربية ، دار الهدى ، عين مليلة ، الجزائر ، 2007
38. زينب الأعوج ، رباعيات نوارة لهبيلة ، منشورات الجمل ،بغداد ،بيروت ، ط1 ،2010 .
39. سركون بولص، عظمة أخرى لكلب القبيلة، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، بغداد ط1، 2008،
40. سعاد الكواري، وريثة الصحراء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2001
41. سعدية مفرح ، يقول اتبعيني يا غزالة ، منشورات البيت ، سلسلة المكتوب العربي ،الجزائر،ط1 ، 2010
42. سليمى رحال ، هذه المرة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1 ، 2000
43. سليمى رحال، البدء، منشورات البيت للثقافة والفنون، الجزائر، ط1، 2009
44. سمية عبد الرزاق السوسي ، أبواب ، ميريت للنشر و المعلومات ، القاهرة ، ط1 ، 2003 .
45. سيف الرحبي، ذاكرة الشتات، منشورات دار الفارابي واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1991.
46. سيف الرحبي، رأس المسافر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986
47. صليحة نعيجة، لماذا يحنُّ الغروب إليّ، دار فيسيرا للنشر، الجزائر، ط1، 2013
48. ظبية خميس ، قصائد حب ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1985
49. عائشة أرناؤوط ، الوطن المحرم ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ، 1987،
50. عبد الإله الصالحي، كلما لمست شيئا كسرته، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2005،
51. عبد الحميد بن هدوقة، الأرواح الشاغرة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1981.
52. عبد الحميد شكيّل، مرايا الماء، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2005.
53. عدنان الصايغ، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
54. علي البزار، معا نقلد الوردة مداها، دار التوحيدي للنشر، الرباط، ط1، 2011
55. علية الإدريسي البوزيدي ، حانة ... لو يأتيها النبيذ ،دار التوحيدي للنشر ، الرباط ، ط 1 ، 2009 .
56. عناية جابر، استعدّ للعشاء، رياض الريّس للكتب، بيروت، ط1، 1999.
57. فاتنة الغرة ، امرأة مشاغبة جدا ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003
58. فارس كبيش، كرز الحقد، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2009.

59. فاطمة أحمد التيتون ،كتاب الشمس ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ،2003 .
60. فاطمة الزهراء بنيس ،لوعة الهروب ، مطابع الشويخ ، تطوان ، المغرب ، ط1 ، 2004.
61. فاطمة بن فضيلة ، لماذا يخيفك عربي ...!،الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم ، تونس ، ط1 2003،
62. فاطمة قنديل ، صمت قطنة مبتلة ، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1996 .
63. فاطمة ناعوت، الأوغاد لا يسمعون الموسيقى، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2016
64. فتيحة النوحو ، إليك أيها الظمأ ،، البوكيلي للطباعة و النشر ، القنيطرة ، المغرب ط1 ،2008.
65. فوزية السندي ، رهينة الألم ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2005
66. فينوس فايق ، طلاء الأظافر، مديرية الطبع والنشر في السليمانية، كردستنان العراق، ط 1، 2008،
67. قاسم سعودي، مصباح مغلق، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
68. لاجورد عبد المجيد، الحمامة وراء القضبان تغني، مقهى الشذرات للإبداع الأدبي والفلسفي،سلسلة شذرات الحب، ع 1، 2015
69. لاجورد عبد المجيد، وددت أن أكون شجرة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2016.
70. لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر ، بيروت، دت ، دط،
71. لقمان ديركي، دار نينوى للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2006
72. لميس سعيدي ، نسيت حقيبتي ككل مرة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1 2007،
73. ليلى السيد، مررنا هناك، سلسلة الإصدار الأول، وزارة الإعلام والثقافة، البحرين، ط1 ،2003.
74. ليلى العش، حكاية قهوة وياسمين، دار فضاءات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013.
75. محمد الصابر، لا كالوميض،لا كحطام الضوء، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015
76. محمد الماغوط ، ديوان محمد الماغوط ، الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ،ط 1، 1973
77. محمد بن جلول، الليل كله على طاولتي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2015،1.
78. محمد بنطلحة، أخسر السماء وأربح الأرض، مؤسسة نادي الكتاب، الدار البيضاء، ط1، 2014
79. محمد عمران، أنا الذي رأيت، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1978

80. محمد قسط، الموت موجا، دار فسيرا للنشر، الجزائر، ط1، 2014
81. محمد مظلوم، محمد والذين معه، سلسلة منشورات كراس، بيروت، ط1، 1996
82. محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت2008.
83. مراد العمدوني، ،كتاب الانفلات،أنطولوجيا شعرية، منتدى إنانا الأدبي، تونس،ط1 ، 2007
84. معاشو قرور، هايكو اللقلق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.
85. منيرة سعدة خلخال ، أسماء الحب المستعارة ، منشورات أصوات المدينة ، الجزائر ، ط1 ، 2004 .
86. نائل العدوان، نكاية في الشعراء، دار فضاءات للنشر، الأردن، ط1، 2015.
87. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط4، 1982
88. نصيرة محمدي ، غجرية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2000 .
89. هالا محمد ، هذا الخوف، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ،2006
90. هدى حسين ، ليكن ،سلسلة الكتاب الأول، المجلس الأعلى للثّقافة ، القاهرة ،ط1 ، 1996 .
91. وفاء العمراني، الأنخاب، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1991.
92. ياسين عدنان، رصيف القيامة، دار التوحيدي للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2010.
93. يوسف الخال، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت،ط3، 1979 .

ثانيا قائمة المراجع الحديثة والمعاصرة:

1. إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري،دار الثقافة، بيروت ،ط4، دت،
2. أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ،دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000 .
3. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، الإطار النظري، دار الفكر الجديد،بيروت، ط1، 1977.
4. أحمد بن علي آل مريع، خطاب الجنون في التراث العربي: الحضور الفيزيائي والغياب الثقافي،شركة العبيكان للتعليم،الرياض، ط1، 2014

5. أحمد حساني ،مباحث في اللسانيات ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، دط ،1999.
6. أحمد دلباني، موت التاريخ، منحى العدمية في أعمال محمود درويش،دار التكوين للتأليف والترجمة، دمشق، ط1، 2010
7. أحمد زياد محبك ، قصيدة النثر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ،2007 .
8. أحمد سويلم، الشعراء والسلطة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2003
9. أحمد عبد الحليم عطية، جيل دولوز، سياسات الرغبة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.
10. أحمد عبد الحليم عطية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة،دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010
11. أحمد عبد المعطي حجازي ، مدينة بلا قلب ، مطابع دار أخبار اليوم ، القاهرة، دط ،1989 ،.
12. أحمد عبد المعطي حجازي ، مدينة بلا قلب ، مطابع دار أخبار اليوم ، القاهرة ،1989 ، دط .
13. أحمد عبد المعطي حجازي،قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، كتاب صادر عن مجلة دبي الثقافية،دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي،ط 1 ،2008
14. أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، البيان و المعاني و البديع ،المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ،ط 1 ، 2004 .
15. أحمد ناشف، تعريب التعليم في الجزائر بين الطرح الإيديولوجي و الطرح المعرفي،مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.
16. أحمد ياسين العرود ، مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2004
17. أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف،بيروت، الجزائر،ط1، 2007.
18. أحمد يوسف، يتم النص، الجينيالوجيا الضائعة،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002
19. ادوارد الخراط ،شعر الحداثة في مصر ،درسات وتأويلات،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ط1 ، 1999 .
20. ادوارد سعيد،العالم و النص و الناقد ، تر: عبد الكريم محفوض ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000
21. أدونيس ، ها أنت أيها الوقت ، سيرة شعرية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ،1993

22. أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع و الإتباع عند العرب ، دار الساقي، بيروت،ط9،ج4، 2006
23. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989
24. أدونيس، الصوفية والسوريالية دار الساقي، بيروت،ط3، 2006
25. أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1993
26. أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط5، 1986
27. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، ط،1980 .
28. إلياس بلكا، الوجود بين السببية والنظام ، هرندنن فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط1 ، 2009
29. أمجد ناصر، محمود درويش وقصيدة النثر، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، فلسطين، العدد 90، آذار 2009
30. آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014.
31. أنسي الحاج ، ديوان (لن) ، دار الجديد ، بيروت ، ط3 ، ، 1994 ،
32. أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،دط، 2014
33. أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، دط 1988م.
34. باسم الخطايبة، شعر المرأة في الأردن بين 1980-2000، وزارة الثقافة الأردنية ،سلسلة الكتب الثقافية ، عمان،ط1، 2003.
35. بنت الشاطئ ، الخنساء ، سلسلة نوابغ الفكر ، دار المعارف ، مصر ،(دط) (دت) .
36. جابر عصفور،في محبة الشعر، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة ، ط1، 2009.
37. جعفر حسن، تمنع الغابة الطرية، توغلات في نصوص شعرية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1 ،2005 .
38. جمال بوحويرب، يوميات، العبيكان للنشر، الرياض، ط1، 2015
39. جميل حمداوي، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية) ،شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة/ المغرب، ط،1، 2001.
40. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1984،1،
41. جهاد فاضل،أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1993

42. جون كوهن ، بناء لغة الشعر ، تر أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط 1985.
43. حاتم الصكر، حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009 .
44. حسن جعفر ، تمنع الغابة الطرية ، توغلات في نصوص شعرية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2005
45. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003
46. حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003
47. حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي،دراسة تاريخية ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،دت.
48. حسين مردان، الأزهار تورق داخل الصاعقة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، 1972.
49. حسين مردان، مقالات في النقد الأدبي، المطبعة العصرية، بغداد، ط1، 1955.
50. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية الأدب الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
51. خالد عبد الرحمان العك، أصول التفسير وقواعده، دار النفائس، بيروت، ط2، 1986، ص 141
52. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب الحديث، دار العودة بيروت، ط2، 1982
53. خديجة زتيلي، الفلسفة السياسية المعاصرة: قضايا وإشكاليات، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف الرياض، ط1، 2014.
54. خليل عبد الكريم ، العرب و المرأة ، حفرية في الإسطير المخيم ، الانتشار العربي ،سينا للنشر ،القاهرة ، ط1 ، 1998
55. خوجة غالية ، قلق النص ،محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط1 ، 2003
56. رجاء بن سلامة ،بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005،
57. رشيد يحياوي ، قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة، المحروقة ، دار أفريقيا الشرق ، المغرب ،ط 1 ، 2008
58. رشيد يحياوي ،مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية ،إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ،ط1 ، 1999.
59. رشيد يحياوي، الشعري والنثري، في الأدب العربي الحديث، مفاهيم وتحاليل،دار كنوز المعرفة للنشر، عمان-الأردن، ط1، 2016

60. سارة جامبل ، النسوية وما بعد النسوية، دراسات ومعجم نقدي،، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1 ، 2002 ، ص337
61. سامح الرواشدة، مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006
62. ساندي سالم أبو يوسف ،قضايا النقد و الحداثة ،دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) البيروتية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
63. سعد البازعي، مشاغل النص، واشتغال القراءة، طوى للثقافة والنشر، لندن، ط2014،1.
64. سعد الدين كليب، التحولات الجمالية في الحداثة الشعرية في سورية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008.
65. سعيد العسيلي، تاريخ الفن الزجلي، دار الزهراء للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999
66. سعيد بنكراد، وهج المعاني، سيميائيات الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003
67. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2005،
68. سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، القاهرة، مطبعة التقدم ، ط4، 1964
69. سليم دولة ، الثقافة.. الجنسوية الثقافية ، الذكر و الأنثى و لعبة المهد ، دار الفرقد ، دمشق ، ط1 ، 2009 .
70. سمير الشيخ، الثقافة والترجمة،أوراق في الترجمة، دار الفارابي،بيروت، ط1، 2009.
71. سيد محمد قطب ، عبد المعطي صالح ، عيسى مرسي سليم ، أدب المرأة ، الشركة المصرية العامة للنشر ،لونجمان ، سلسلة أدبيات ، القاهرة ، ط1 ، 2000.
72. شاكر النابلسي، لماذا ؟ أسئلة العرب مطلع الألفية الثالثة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ، ط1 ، 2006 .
73. شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي ،العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 24 ، 1960
74. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط11، دت
75. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الأول، دار المعارف، ، القاهرة، ط 16، 2004
76. صالح خرفي، رمضان حمود. المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، دط، 1985.
77. صالح هويدي ناصر، النقد الأدبي الحديث وقضاياه ومناهجه، منشورات جامع السابع من أبريل، ليبيا 1998.

78. صبحي حديدي، المبنية للمجهول في المضارع البسيط (تقديم) ، هنا تعيش لينا الطيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1996
79. صخر أبو فخر،الدين والدهماء و الدم و استعصاء الحداثة ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط2 ، 2007 .
80. صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ،ط1 ، 1995 .
81. صلاح فضل ، قراءة الصورة و صورة القراءة ، دار الشروق ،القاهرة ، ط1 ،1997
82. صلاح فضل ،إنتاج الدلالة الأدبية ،مؤسسة مختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1987 .
83. صلاح فضل، شفرات النص ،دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية ،القاهرة، ط 2 ، 1995
84. صلاح قنصوه، تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2007
85. ضياء الكعبي ، السرد العربي القديم ،الأنساق الثقافية و إشكاليات التأويل ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ،ط 1 ، 2005
86. ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسات في الشعر العراقي الحديث،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط1، 2000
87. الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1999،8
88. طه حسين، في الشعر الجاهلي،دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، دط، دت،
89. عادل ضرغام، في تحليل النص الشعري، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009
90. عاشور فني، هنالك بين غيابين يحدث أن نلتقي، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007
91. عبد الرحمان بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، نقلا عن عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994
92. عبد الرحيم مراشدة، قصيدة النثر في نهر الشعر العربي، منشورات الزرقاء، الأردن، ط1، 2010
93. عبد الرزاق الداوي ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة بيروت ، دط ،2000 .
94. عبد الرضا علي، الذي أكلت القوافي لسانه و آخرون، شخصيات و مواقف في الشعر و النقد و الكتابة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009.
95. عبد السلام بنعبد العالي، الميتافيزيقا، العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت، ط2، دت.
96. عبد العزيز المقالح ،الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة ، بيروت، ط 1 ، 1981 .

97. عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه ،دراسة في سلطة النص ، سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ع 298 ، نوفمبر 2003
98. عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1،2006
99. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
100. عبد الفتاح كيليطو، الغائب، دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.
101. عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2001
102. عبد القادر الجنابي، أنسي الحاج، من قصيدة النثر إلى شقائق النثر، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2015.
103. عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة تريفة، بركان، المغرب، ط1، 2007 .
104. عبد القادر محمد مرزاق ، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي ،المعهد العالمي للفكر الإسلامي ، هرندن ، فرجينيا ، الو، م ، أ ، ط 1 ، 2008
105. عبد اللطيف الوراري، في راهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط1، 2014
106. عبد الله الغذامي ، المرأة و اللغة ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 3،2006 .
107. عبد الله الغذامي ، المشاكلة و الاختلاف ، قراءة في النظرية النقدية العربية ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1994
108. عبد الله الغذامي ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، مطبعة دار البلاد، جدة، ط2، 1991
109. عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ،ط3 ، 2005 .
110. عبد الله الغذامي ، تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005
111. عبد الله الغذامي ، عبد النبي اصطيف ، نقد ثقافي أم نقد أدبي ، دار الفكر ، دمشق ،دط 2004 ، ص ص 20، 21

112. عبد الله الغذامي، من الخيمة إلى الوطن ،سؤال الثقافة في المملكة العربية السعودية، منشورات علي محمد العمير، جدة ، ط1، 2004

113. عبد الله بن صالح الفوزان، دليل السالك إلى ألفية ابن مالك ،دار المسلم للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ج3 ،

114. عبد الله شريق ، في شعرية قصيدة النثر ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ،ط 1 ، 2003

115. عبد الوهاب المسيري ، اللغة و المجاز ،بين التوحيد ووحدة الوجود ،دار الشروق ، القاهرة ، ط 1 ، 2002

116. عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة، ط1، 2006.

117. عدنان الصايغ،اشتراطات النص الجديد ويليه في حديقة النص، بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2008

118. عز الدين المناصرة ،إشكاليات قصيدة النثر . نصّ مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط 1 ، 2002.

119. عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر، فلسطين ط1، 1998.

120. عزالدين المناصرة، قصيدة النثر، المرجعية والشعارات،منشورات بيت الشعر، رام الله، آب/اغسطس، ط1، 1998

121. علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، ط1 ،2006 ،

122. علي أحمد الديري، مجازات بها نرى، كيف نفكر بالمجاز؟ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2006

123. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار فضاءات للنشر، عمان ، الأردن، ط3، 2013

124. علي حرب، حديث النهايات، فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2004،2.

125. علي زبعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 1984

126. العنود محمد الشارخ،الغضب الناعم ، الرواية النسوية بين العربية والإنجليزية ،دراسة مقارنة، تر:سامي خشبة،المركز القومي للترجمة، ع 1153، ط 1، 2007

127. فاضل ثامر، شعر الحداثة، من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق، ط1،2012.

128. فخري صالح ، عين الطائر في المشهد الثقافي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003 .

129. فدوى طوقان ، رحلة جبلية ،رحلة صعبة ، دار الشروق عمان ، ط3 ،1988

130. فراس السّوّاح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1985

131. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2003.

132. قاسم حداد ، جهة الشعر Jehat.com، عشر سنوات من «جهة الشعر»، شهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2008

133. قاسم حداد ، ما أجملك أيها الذئب ، جائع و تتعفف عن الجثث ! / مقالات ،المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ، ط 1 ، 2006

134. كمال أبوديب ، في الشعرية ،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ، ط1 ،1987

135. لمعي المطيعي، موسوعة رجال ونساء من مصر، دار الشروق القاهرة، ط1، 2003.

136. مجموعة باحثين ، مرايا الذوق الأدبي، عمان ، الأردن، دار الفنون، مؤسسة خالد شومان، ط1، 2005

137. مجموعة مؤلفين، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2003.

138. محسن جاسم الموسوي ، النظرية والنقد الثقافي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ،2005

139. محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، الكتابة العربية في عالم متغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

140. محمد أحمد البنكي ،دريدا عربياً: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2005.

141. محمد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، المستقبل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ع228، 1999

142. محمد العباس ، شعرية الحدث النثري ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2007

143. محمد العباس، سادنات القمر، سرانية النص الشعري الأنثوي، مؤسسة الانتشار العربي ،، بيروت ،ط1 ، 2003
144. محمد العباس، ضد الذاكرة ، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000،
145. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010،
146. محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، بيروت ، ط1، 1991.
147. محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء،تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، 1995.
148. محمد بنيس ،كتابة المحو ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، بيروت، ط1 ، 1994.
149. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1986.
150. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،الرومنسية، دار توبقال،الدار البيضاء، ط2، 2001.
151. محمد جمال باروت، الحداثة الأولى،اتحاد كتاب الإمارات، ط1، 1991
152. محمد حلمي عبد الوهاب، ولاة وأولياء، السلطة والمتصوفة في إسلام العصر الوسيط، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009
153. محمد شوقي الزين، الثقاف في الأزمنة العجاف،فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.
154. محمد صابر عبيد، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.
155. محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007
156. محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1962
157. محمد عبد المطلب ،النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،، سلسة الشباب، ع5 ط1، 2003
158. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997
159. محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النثر نموذجا، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005

160. محمد علي الكبسي ، ميشيل فوكو، دراسة ، دار الفرقد للطباعة و النشر ، دمشق ، سورية ، ط1 ، 2008

161. محمد علي الكبسي ، ميشيل فوكو، دراسة، دار الفرقد للطباعة و النشر ، دمشق ط 2 ، 2008.

162. محمد عيسى صالحية وآخرون، مشاعل عربية على دروب التنوير، عمان، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، ، ط1، 2008

163. محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984

164. محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

165. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 3، 1992.

166. محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1996.

167. محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،بيروت، ط1999،1

168. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985

169. محمود درويش في حضرة الغياب، منشورات رياض الريس للكتب، ط 1 ،2006 .

170. محمود درويش، ديوان محمود درويش –الأعمال الكاملة - ، دار العودة، بيروت ، ط6، 1979

171. محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، منشورات رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 2005

172. مصطفى السعدني ،التناص الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات ،توزيع منشأة المعارف ، الأسكندرية ، دط ،1991.

173. مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 2005

174. مفدي زكريا ، إلياذة الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، دط 1987

175. منصور محمد سرحان ، دور المرأة البحرينية في رفد الثقافة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ،2009 .

176. منير البعلبكي، معجم أعلام المورِد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992.

177. منير الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، دار الفرقد للطباعة والنشر، دمشق، ط2008،1

178. منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1979،1.

179. منيرة مصباح، حوارات وإشراقات في نصف قرن، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2004 .

180. منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان،دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

181. ميخاييل نعيمه ، الغربال ، نوفل للنشر ، بيروت لبنان ، ط 15 ، 1991

182. ميلود خيزار، شرق الجسد، ص ص، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2000.

183. نادر كاظم، تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004

184. نادرة السراج ، نسيب عريضة ، دار المعارف القاهرة ، دط ، 1970 .

185. نازك الملائكة ، ديوان نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ، المجلد 2 ، ط 2 ، 1979

186. نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط3، 1967

187. نجمة إدريس ، تتكسر لغتي ...أنمو ، سيرة شعرية و شواهد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2004 .

188. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط4، 1982.

189. نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت،ج7، ط 2، 1999.

190. نزيه أبو نضال ، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2004

191. نزيه أبو نضال ،التحولات في الرواية العربية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2006 .

192. نصر حامد أبوزيد في، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2004

193. نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ، ط1 ، 2008،

194. نورة آل سعد، الشمس في أثري، مقالات في الشعر والنقد،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،2007

195. وجدان الصائغ ، مباهج النص ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء،ط1، 2006.

196. وجدان الصائغ ، مباهج النص ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء،ط1، 2006.

197. وفيق سليطين ،في نار الشعر وخاصيات الكتابة الليلية ،تصدير ديوان جسد ممطر ، آمال موسى ، دار الفرقد ،دمشق ، ط1 ، 2010
198. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004

ثالثا : قائمة المراجع التراثية:

1. ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، القسم 1، المجلد1، دط، 1997
2. ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، نقلا عن محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر،دار يافا العلمية للنشر،عمان، الأردن، ط1، 2010.
3. ابن قتيبة، الشعر والشعراء ،تح دي غويه، وزارة الثقافة، إصدارات الجزائر عاصمة للثقافة العربية، طبعة جديدة ،2007.
4. ابن هشام، السيرة النبوية، تح: عمر عبد السلام تدمري،دار الكتاب العربي، بيروت، ج1، ط2، 1990.
5. أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983.
6. أبو الفضل الميداني ، مجمع الأمثال، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ،1955 .
7. أبو القاسم ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، تح: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت،دط، ج13، 1995.
8. أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تح: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1951.
9. أبو حيان التوحيدي،الإمتاع والمؤانسة،تح: أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج2، 1942.
10. أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين ،تح: فوزي عطوي دار صعب للنشر ، بيروت، ط1، 1968.
11. أبو نواس، ديوان أبي نواس، تحقيق عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت 1992

12. أحمد بن المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر- بيروت – لبنان ج4، ط1، 1997
13. الخطيب التبريزي ،شرح ديوان أبي تمام ،تقديم راجي الأسمر ،دار الكتاب العربي،بيروت ،ج1 ،ط 2 ،1994.
14. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1984 .
15. عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،منشورات دار الخانجي، القاهرة، ط 5، 1424 هـ، 2004.
16. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العربية، بيروت، لبنان، دت، دط .،
17. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، عني بتصحيحه س.أ. بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، 1956.
18. محمد باقر المجلسي، بحار الأنوار، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 3 مصححة ، 1983 .
19. محمد بن الحسن الحاتمي، حلية المحاضرة، نقلا عن، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،دار الثقافة، بيروت، ج1، ط4، 1983.
20. محمد عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تح: أرثر يوحنا أريري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1934
21. المرزباني ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر،1965.

رابعا: قائمة المراجع المترجمة:

1. أ.آدو بواهن، تاريخ إفريقيا العام،اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ افريقيا العام(تر: اليونسكو) المطبعة الكاثوليكية ش،م،أ، بيروت، دط، 1990
2. أوكتافيوباث، اللهب المزدوج، تر: المهدي إخريف، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 1998.
3. إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم وجابر عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع244، أبريل،1999.
4. برتراند راسل، تاريخ الفلسفة الغربية، تر: زكي نجيب محمود، مراجعة أحمد أمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الكتاب الأول، دط، 2010
5. بول ديمان ، العمى والبصيرة، تر: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1 ، 1995

6. بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1، 1995.
7. تزفيتان تودوروف ،الشعرية ، تر: شكري المبخوت-رجاء سلامة.دار توبقال،المغرب ، 1987
8. تيري ايجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب، ، تر: ثائر أديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دراسات نقدية عالمية ع 29، دط، 1995 .
9. جاك دريدا ، الصوت و الظاهرة ،مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر: فتحي انقزو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ط1 ،2005.
10. جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1992
11. جاك دريدا،المهماز، أساليب نيتشه، تر: عزيز توما ،دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية،سوريا، ط1 ، 2010 .
12. جون تومليسون، العولمة والثقافة، تر: إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع354، أغسطس 2008، ص 206
13. جون كوهن ، بناء لغة الشعر ، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط 1985،
14. جيل دولوز، فليكس غتاري، ما هي الفلسفة؟، تر: وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1997
15. رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة، د ط، 1998
16. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر،تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط 1، 2002.
17. ساردار،زيودين، فان لون،بورين، الدراسات الثقافية، تر: وفاء عبد القادر،القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع588، 2003.
18. سوزان برنار ، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، تر: زهير مجيد مغامس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، دط ، 1996
19. غاستون باشلار، التحليل النفسي للنار، تر: نهاد خياطة، دار الأندلس، للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984
20. فنسنت ليتش ، النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات ، تر: محمد يحي ، المجلس الأعلى للثقافة ، دط ،2000 .

21. كولن ولسن ، اللامنتمي ، تر: أنيس زكي حسن ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط3 ، 1982
22. كينيث ياسودا، واحدة بعد أخرى تتفتح أزهار البرقوق، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو اليابانية، تر: محمد الأسعد، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 316، فبراير 1999،
23. لوسي أريجاري ، سيكولوجية الأنوثة ،مرآة المرأة الأخرى ، تر علي أسعد ،دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية ، ط1، 2007.
24. ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، تر:ثائر أديب،دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط3، 2008.
25. ميرلو بونتي، العين والعلم، تر: حبيب الشاروني، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1989
26. ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، أنطولوجيا المعرفة الإنسانية، تر: مطاع صفدي وآخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 2013
27. ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2007.
28. ميشيل فوكو، مسيرة فلسفية، تر: جورج أبي صالح، مركز الأنماء القومي، بيروت، 1984
29. هاربرت ماركيوز، الانسان ذو البعد الواحد نقلا عن عبد الله إبراهيم ، المطابقة و الاختلاف ، بحث في نقد المركزيات الثقافية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط 1 ،2004
30. هنري برونل، أجمل حكايات الزن يتبعها فن الهايكو، تر: محمد الدنيا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، ع353، أبريل 2005
31. والتر .أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفون والآداب ، الكويت ، ع182، فبراير 1994
32. ينظر، تيري إيغلتون، أوهام ما بعد الحداثة، تر: ثائر أديب، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 1، 2000 .

خامسا: قائمة المراجع الأجنبية:

1- Aimberê Quintiliano,Sur la théorie phénoménologique de l'intuition, Volume 2, L'Harmattan , Paris, 2011

2-Alain Bellaiche, Pensée et existence selon Pessoa et Kierkegaard, Presse Universitaire de Louvain, Belgique,2012,
3-Axel Gellhaus, Années vingt - Années soixante, réseau du sens - réseaux des sens, Peter Lang, Berne,2009.

4-Ayse CEYHAN, Identifier et surveiller, Les technologies de sécurit, Ed. L'Harmattan, Paris, n°64,hiver 2006
5-Benoît Berthou,Vincent Delègue, Gilbert Guislain Fiches de culture générale, Jeunes Editions Studyrama,Paris, 19 sept 2005

6-Chang-kyum KIM ,La poétique de l'aphasie chez Henri Michaux, Editions Visaje, Paris, 2007,
7-Charles Beaudelaire, Oeuvres Complètes, Petits Poèmes en Prose-Les Paradis Artificiels, Michel Lévy Frères Editeurs, Paris, 1968.
8-Danielle Desmarais, Isabelle Fortier et Jacques Rhéaume, Transformation de la modernité et pratiques (auto)biographiques, Presse de l'université du Québec, 2010,
9-Dominique Christian, A la recherche du sens dans l'entreprise...: compter, raconter? La stratégie du récit ,Maxima , Paris, 1999,
10-F. Frandsen, N. Brügger, D. Pirotte, Lyotard. Les déplacements philosophiques, Collection : Le point philosophique, Editeur : De Boeck, Belgique, (25 août 1993).

11-Florence MONTREYNAUD ,Le féminisme n'a jamais tué personne,Ed.Fides,Québec,2004

12-Françoise HEINDERYCKX, Une introduction aux fondements théoriques de l'étude des médias, Ed.du CEFAL SUP,Liège, Belgique,2002
13-George BARKER, Poésie britannique des années trente, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux3, France, 1996.

14-Gérald SCHAEFFER , Arthur RIMBAUD , Lettres du Voyant, Librairie Droz , Génève , 1975
15-Ikechukwu Aloysius Orjinta, Le féminisme et le patriarcat, le rôle médiateur de la religion , GRIN Verlag, Germany,2011.
16-Isabelle Morian, La phobie, Le vivant, Le féminin, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, France 2009.
17-Jean Ferre, Dictionnaire des APS ,Anatomie , Juridique , Sciences humaines…, Editions Amphora ,Paris, 1998.
18-Jean- Paul Sartre, Explication de L'Etranger,In; Jean- Paul Sartre(Hg.),Situation1, Paris, Gallimard, 1947.
19-Jules Gritti, Umberto Eco, Editions universitaires, Paris, 1991.
20-Lambertus Marie De Rijk, La Philosophie au Moyen Āge, Leiden,E.j.BRILL, 1985.

21-Lise Gauvin, Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999,
22-Marie-Christine Gronjin, Penser avec Michel Foucault, Edition KARTHALA, Paris, 2005
23-Marina Ondo, La Peinture dans la poésie du XXe siècle: Tome 1, Connaissances et Savoirs, France, (15 Jun. 2014),

24- Nina S. Hellerstein, Mythe et structure dans les Cinq grandes odes de Paul Claudel, Annales Littéraires de l'Université de Besançon- vol.414 Diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1990.
25- Pascal Ory, La censure en France à l'ère démocratique,; Ed. Complexes, Bruxelles, 1997,
26- Patrizia Lombardo, Littérature et modernité, Birmingham, Summa Publications, Inc, 1985.
27- Pénélope Larzillière ,Etre jeune en Palestine ,Voix et Régards, Ed. Balland, Paris,2004,
28- Philippe Corcuff, Pierre Bourdieu, Le champs de la critique, Bibliothèque publique d'information, Paris,2004,
29- Pierre Ballant, L'écriture blanche, Un effet du démenti pervers, Ed, L'Harmattan, Paris,2007.
30- Plusieurs auteurs, La Nouvelle revue française de Jean Paulhan: (1925 - 1940 et 1953 - 1968 ..., Sous la direction de Jeanyves Guérin, Ed. Le Manuscrit, 2006
31- René Amacker et Rudolf Engler , Présence de Saussure, Publication du cercle Ferdinand de Saussure, Librairie Droz, Genève,1999
32- Robert Favre, La littérature française: histoire & perspectives, Presses Universitaires de Lyon, 1998,
33- Roger Chartier, Le jeu de la règle: lectures, Presses Universitaires de Bordeaux, Etudes Culturelles, France 2002
34- Rudy Steinmetz , Les styles de Derrida , Boeck-Wesmael ,Bruxelles, 1994 .
35- Samuel Fasquel, Quevedo et la poétique du burlesque au XVIIe siècle, Bibliothèque de la Caza de Velazqev, Madrid,2011

36- Stuart Sim , Postmodernism and Philosophy, In Stuart Sim, (ed.) The Routledge Companion to Postmodernism, London and New York, 1999.

37-Simone De Beauvoir, Le Deuxième Sexe ,Tome 2, Ed. Gallimard, Paris 1990.

38-Thiery Vuagnoux, La clé de votre bien- être, Ed. BoD, Paris, 2013.

39-Yann Mortelette, Histoire du Parnasse, Fayard, Paris, 2005.

40-Yves Vadé, Poétiques de l'instant, Presse Universitaire de Bordeaux, 1 janvier 1998..

سادسا: قائمة المعاجم والموسوعات:

1. Jean-Pierre Robert, Dictionnaire pratique de didactique du FLE, Ed.OPHRYS, Paris,2008,
2. ابن منظور ، لسان العرب ، مادة بين ، دار صادر بيروت، المجلد 13،ط3، 1414 هـ.
3. خير الدين الزركلي ، الأعلام ،قاموس تراجم ، دار العلم للملايين،بيروت ، ج3 ، ط 15 ، 2002 .
4. عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربية 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة جديدة موسعة، 2008
5. عبد الناصر مجلي ، أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت لبنان، ط1، 2005 .
6. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983 .

7. عبد الوهاب الكيالي،كامل زهيري، الموسوعة السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،دط ، 1974
8. فيصل الأحمر ، نبيل داودة ، الموسوعة الأدبية ، دار المعرفة ، الجزائر ،ط1، 2009 ، ج1
9. كامل سلمان الجبروري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002 - ، منشورات دار الكتب العربية، بيروت، ط1، 2002
10. لطيف زيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية، ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ط1 ،2002.
11. لمعي المطيعي، موسوعة رجال ونساء من مصر، دار الشروق، القاهرة،ط1، 2003.
12. مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ،مكتبة الشروق الدولية ،مصر ، ط4 ، 2004 .
13. محمد ألتونجي، موسوعة أعلام النساء ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 2001.
14. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
15. يوسف وغليسي،خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، ط1، 2008.

سابعا: قائمة الصحف والمجلات:

1. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر،سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت،ع 2 ، فيفري 1978.
2. أحمد سعيد عبيدون ، أرابيسك الدلالة قراءة في قصيدة " الربيع " لأبي تمام ، مجلة غيمان ، مجلة تعنى بالكتابة الجديدة ، صنعاء ، ع3 ، ، خريف 2007
3. ادوارد سعيد ، بعد محفوظ ، تر ثائر أديب، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،ع 407 ،آذار 2005 .
4. آسا بريغز و بيتر بروك ، التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتنبرغ إلى الانترنت ، تر: مصطفى قاسم ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، ع 315 ،2005
5. امتنان عثمان صمادي، القصة القصيرة جدا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 34، ع1، 2007

6. أوتو جسبرسن، اللغة و المرأة، تر حسام الخطيب ،مجلة الآداب البيروتية، بيروت، ع6 ،السنة 11يونيو،1963
7. بخولة بن الدين، عتبات النص الأدبي، مقاربة سيميائية، مجلة «سمات» Semat ، جامعة البحرين، المجلد1، العدد1، ماي 2013
8. بشرى البستاني، الهايكو العربي بين البنية والرؤى، مجلة رسائل الشعر، مجلة إلكترونية فصلية، www.poetryletters.com السنة الأولى، ع3، تموز 2015
9. بول شاوول ، العزلة هي الانفتاح السري العميق على العالم (حوار)، مجلة نزوى ، ع 58 أفريل 2009.
10. توفيق عابد ، جريدة الإتحاد الإماراتية ، الملحق الثقافي ، مقال :كاتبات في حضن الذكورة ، 2009/12/17، العدد 40383 .
11. جابر عصفور، الوزن و ذاكرة الشاعر التقليدي ، مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ع 459 ،فبراير 1997.
12. حاتم الصكر، قصيدة النثر وحجاب التلقي، مجلة غيمان ،صنعاء، اليمن، العدد الخامس، صيف 2008،
13. حسان عزت ، القصيدة العربية الجديدة في سورية عقد الثمانينات، افتراق وتحول ،مجلة نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان ، ع 12 ،يونيو 1997 .
14. حسن مخافي، الأسس النظرية لقصيدة النثر في الأدب العربي الحديث ، نقلا عن مجلة جامعة ابن رشد في هولندا (دورية علمية محكمة)، ع4 ،ديسمبر 2011 .
15. حسونة المصباحي، يوسف الخال بطريرك قصيدة النثر، صحيفة العرب،السنة37، العدد9692، 27\09\2014،
16. حسين مردان، مختارات، مجلة الأقلام العراقية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، المجلد 19، ع7-12، 1984
17. خضر محجز ، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر ، مجلة الجامعة الإسلامية ، غزة ، فلسطين ، سلسلة الدراسات الإنسانية ع2 ، مجلد17 ،يونيو 2009.
18. د،هـ، باجو، الصورية،تر: معجب الزهراني،مجلة نوافذ، النادي الأدبي، جدة، العربية السعودية، ع2، 1997.
19. ديزيريه سقال ، التناص (أو البينصية) ، مجلة كتابات معاصرة ، ع 60 ، مجلد15 ، أيار 2006 ،

20. رامي أبو شهاب، قصيدة النثر الماغوطية، ثورة على الثورة (مقال)، مجلة الجوبة، مجلة مُحكمة تصدر عن مؤسسة عبد الرحمان السديري الخيرية، الجوف، المملكة العربية السعودية، ع 19، ربيع 2008 ،
21. رضوى عاشور ، على مدارج الكتابة ، مجلة الآداب ، السنة الأربعون ، ع 11 ، تشرين الثاني ، 1992
22. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير في الآداب، الجامعة الأمريكية في بيروت، آذار 1974.
23. سلمان كاصد ، قصيدة النثر ...تحولات الكتابة ، مجلة غيمان ،صنعاء ، اليمن ، ع 3 ، خريف 2007

24. شربل داغر، تواشجات الإيديولوجيا والحداثة: أنطون سعادة وأدونيس نموذجا، (مقال) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،مج16،ع2 خريف 1997.
25. شكري عياد، انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر، سلسلة عالم الفكر، إصدارات وزارة الإعلام ، الكويت، مجلد 19، ع3 ،خريف 1988 .
26. صبحي حديدي، محمد الماغوط، وسيط النثر، أداء الشاعر وجدل القصيدة، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية،رام الله، فلسطين، ع88-89، 1 يوليو 2006

27. عادل نذير بيري الحساني، قصيدة النثر العربية، النشأة والمرجعيات اللغوية، مجلة أهل البيت،جامعة كربلاء، العراق، ع5،2005.
28. عبد الحق ميفراني، الأدب البحر، مقال، مجلة الدوحة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، س 7، ع83، سبتمبر 2014
29. عبد السلام الحميد (على هامش القصّة القصيرة جدّا) مجلة الجوبة الثقافية، الجوف ، مركز الأمير عبدالرحمن السديري الثقافي ، المملكة العربية السعودية ، ع 27 ، ربيع 2010 .
30. عبد الله إبراهيم، حوار الثقافة والقيم، مجلة ثقافتنا للدراسات والبحوث، طهران المجلد 5، ع17،2008،

31. عبد الله آصف، الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، مجلة الموقف الأدبي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 343، تشرين الثاني 1999.
32. عبد الله الفيفي، من قصيدة النثر إلى قصيدة النثريلة، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع 449، ديسمبر 2007.

33. عبد الوهاب البياتي، الشاعر العربي والتراث، مجلة فصول . مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد 1 . ع 4 . جويلية 1981 .
34. علوان مهدي الجيلاني، قصيدة النثر العربية، قراءة في تبدلات النسق المعرفي وأثرها على النوع الشعري، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان، ع 63، يوليو 2010
35. على گنجيان خنارى، فاطمه جغتايى، قصيدة النثر عند محمد الماغوط وأحمد شاملو، مجلة : فصلية دراسات الأدب المقارن (محكمة)، السنة 3، العدد 10، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، شعبان 1432
36. عمر زرفاوي، العصر الرقمي وثورة الوسيط الإلكتروني، جامعة محمد خيضر، بسكرة،مجلة المخبر- وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،ع2009،1.
37. كمال أبو ديب، اللحظة الراهنة ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مجلد15، ع3، خريف 1996.
38. م.هـ. ابرامز،تاريخ الأدب الأنجليزي،تر: بدر الرفاعي،مجلة الثقافة العالمية،الكويت، ع87، مارس، أبريل،1998
39. مجلة شعر ، باب أخبار وقضايا،بيروت، ع1، س1،كانون الثاني 1957 .
40. محمد إحسان النص ،رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 83 ،الجزء 1 ،أبريل 2008
41. محمد الشحات ، قصيدة النثر العمانية ، الخطاب و السياق ، مجلة نزوى ، عدد 68، أكتوبر 2011
42. محمد بودويك ، ثريا ماجدولين ، المسرى الفاتن و المجرى العذب (مقال)، مجلة نزوى ، العدد68 أكتوبر 2011
43. محمد جمال باروت والبروفيسور ذكر الرحمان،أدونيس و حركة الشعر العربي الحديث، مجلة ثقافة الهند،المركز الثقافي الهندي العربي،نيودلهي، مجلد24، ع1، 2013
44. محمد خرماش، جبران خليل جبران، أبعاد رومانسية وحداثية ، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، الإمارات العربية، ع 166، يونيو 2011
45. محمد صبيح ، السرد في متن الشعر ،الشعر في هامش السرد (مقال) ، مجلة نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة و النشر ، سلطنة عمان ، عدد 68 ، أكتوبر 2011 .
46. محمد عبد المطلب ،تحولات اللغة في شعرية الحداثة ، مجلة فيلادلفيا الثقافية ، عمان ، الأردن ، ع5 ، ماي 2010 .

47. محمد عبد المطلب، النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية 92، يوليو، 1999،
48. محمد علي الكبسي ، الجسد ولعبة الأسماء في كتاب تاريخ الجنون، مجلة الفكر العربي العالمي، مركز الإنماء العربي، بيروت،، العدد الأول، شتاء 1988.
49. محمد لطفي اليوسفي ، قراءة في المصطلح النقدي ، مجلة جامعة الأقصى ، مجلد 14 ، ع 1 ، يناير 2010
50. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع 196، أفريل 1995 .
51. مديحة عتيق ، جحيم الأنثى في شعر إلياس أبي شبكة ،مجلة كتابات معاصرة ، بيروت، ع 76، مجلد 19 ، أيار 2010 .
52. نوري الجراح ، شهادة أنسي الحاج ، مجلة نزوى ،مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان ، سلطنة عمان ،العدد 29 ،يناير 2002
53. هدى النعيمي ، الأنثى المبدعة ،مجلة الدوحة (ملف خاص عن الكتابة بين الذكورة و الأنوثة)، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و التراث ، الدوحة ،قطر،العدد1 (بعد توقف)،2010 .
54. وفاء شعبان ، الجنسان و الاختلاف ، كتابان حول الأنثوية ،مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، باريس، ع 109/108 ، شتاء 1999.

ثامنا: الرسائل الجامعية:

1. عبد الرحمان الدايم ، النسق الثقافي والكناية ، (مذكرة ماجيستير) ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو ، جويلية 2011.
2. عبد الله العشي ، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ، رسالة دكتوراه ، جامعة وهران 1991 /1992

تاسعا: المواقع الإلكترونية:

1- http://www.psy-luxeuil.fr-; Pierre ,16 juillet 2013 - Grosdemouge, Traduit de Douglas Kellner

2- http://bb.inanasite.net/viewtopic.php?f=2&t=20452&start=30،راضية الشهايبي، المسار الرقمي للروح، 18أكتوبر2008 ، الساعة 2:31 pm

3- http://elaph.com/elaphweb/ElaphWeb/ElaphFiles/2006/5/150324.htm?KeyWords، عبد القادر الجنابي، ما هي قصيدة النثر، التاريخ: 2006 GMT 13:15 الإثنين 22 مايو.

4- http://www.alhayat.com/m/opinion/13900137 ،أدونيس، مدارات (ميريدا، مايا، جبران إلى لمياء وإيرفينغ)، جريدة الحياة اللندنية، الخميس 11 شباط 2016

5- http://www.alimbaratur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3072 ، أحمد ناجي،فضح الرموز، 2,5 مليون دولار سنوياً ينفقها العرب علي الجوائز الأدبية، بدون تاريخ.

http://www.alriyadh.com/910330،

6- http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39328/#ixzz3lv6WK39K جميل حمداوي، التاريخانية الجديدة، التاريخ: 2012/03/15

7- http://www.nizwa.com/articles.php?id=1817، عبدالله السمطي، انبثاق قصيدة النثر النسوية، التاريخ 1 يوليو 2008.

8- https://www.youtube.com/watch?v=nUttaMDdt1E

9- pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/30/199623.html ، كريم عبيد، مخاتلة الشكل وانبثاق العمق، قصيدة النثر العربية، بتاريخ: 2010/05/30

10- عبد الله ابراهيم ، الفصاحة السردية الجديدة، جريدة الرياض، المملكة السعودية، ، ع 16707 ، 22 مارس

11- عز الدين المناصرة، إشكالية قصيدة النثر، موقع الحوار المتدن، العدد13،2015/12/5012، 15:34. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=496622

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
مقدمة	أ - ح
المهاد النظري	
1- مقولة النسق في الدرس الثقافي: تقاطع الاصطلاح وتماشج المفاهيم	9
1-1 النسق في اللغة والاصطلاح	14
1-2 النسق الثقافي وتمظهراته الشَّبحية	18
1-3 أنماط الأنساق	25
1-3-1 الأنساق التاريخية المستحكمة	25
1-3-2 الأنساق المضادة	25
1-3-3 الأنساق الطارئة	27
1- النقد الأدبي والنقد الثقافي- تكامل أم تفاضل؟	29
2- النقد الثقافي وانفتاح النسقي	31
3- النسق الثقافي والمعطى البلاغي الجديد	37
4- الاستهلاك الجماهيري وغواية الأنساق	42
5- التحولات الثقافية وانبثاق الأنساق المضادة	44
6- ثقافة المشافهة حاضنة أنساقها	52
7- الوسيط، تحيز وهيمنة	54
الفصل الأول: قصيدة النثر/ الجذور والمآلات	
1- قصيدة النثر وروافد تخلقها 1-1 سجاليات النثري والشعري	66
1-2 شعرية التململ النسقي في التراث	69
1-3 قصيدة النثر والمرجعية الصوفية	74
1-4 شعرية المهاجر/ارتحال الشعري إلى النثري	80

1-5 قصيدة النثر والترجمة	84
2- قصيدة النثر في أكناف «جماعة شعر»	93
2-1 مجلة شعر (نشأتها وأثرها الثقافي في المشهد الإبداعي العربي)	94
2-2 بيروت: مرفأ التحديث وفضاء التثاقف المفتوح	95
2-3 وقائع الانبثاق الصعب وضرورة التجاوز	99
2-4 جماعة شعر والحس الإيديولوجي	104
2-5 جماعة شعر وأنساق الفحل المعاصر	109
2-6 فحل جديد أم محرر جديد؟؟	116
3- قصيدة النثر الماغوطية/ قصيدة الحزن الكاسر لفحولة النسق	124
4- حسين مردان/ خروج المارد الكوني من جَرَّة النثر المُركّز	134
5- قصيدة النثر والشعر الحر بوصفهما تأنيثا للأنساق	141
6- قصيدة النثر وأنماط تلقيها	156
6-1 مشكلة التجنيس	157
6-2 الموقف الأخلاقي	160
6-3 الموقف القومي	164
6-4 الموقف من إيقاعها	168
6-5 الحادثة الثقافية والقراءة النسقية	176
6-6 عبد الله الغذامي وقصيدة النثر/توجس المحارب القديم	179
الفصل الثاني: مدارات التجاوز ومقامات الذات	
1- حرج الصيرورة وحتمية التحول النسقي	188
2- شعرية النسق الكوني الجديد	197

3- الحافز النسقي الجديد وشعرية الانفلات	205
3-1 نسق التشظي / نسق التماسك	205
3-2 نسق الحركة/ نسق الثبات	210
3-3 أنساق النقص/ أنساق الامتلاء	219
3-4 نص الجسد وجسد النص	226
3-5 نسق العين/ نسق الأذن	241
3-6 نسق الرفض/نسق السلطة	252
4- قصيدة النثر جنس عبر- ثقافي	268
4-1 تجربة "الهايكو" اليابانية عربيا	268
4-2 قصيدة النثر تحت أثر الفراشة	286
4-3 نص الافتراض والفضاء التفاعلي	307
الفصل الثالث: قصيدة النثر النسوية وتأنيث النسق الفحولي	
1- قصيدة النثر وحوافز التأنيث النسقي	316
1-1 مرحلة النص المؤنث	317
1-2 مرحلة النص النسوي	320
1-3 مرحلة النص الأنثوي	321
2- قصيدة النثر والانثيال النسوي	324
2-1 اللامعيارية والهوية المرجأة	327
2-2 قصيدة النسق القطائعي	333
2-3 تداعي المنبر القديم	345
2-4 التأنيث بالسرد	350
2-5 تداخل الأجناس	356

2-6 شعرية التشيؤ والتفاصيل	364
2-7 أنساق النص المديني	377
3- قصيدة النثر وتحولات الفحولة المعاصرة	391
3-1 ثيمة الرجل/ الأب	391
3-2 الرجل/ آدم	399
3-3 التحول النسقي لثيمة الرجل	405
3-3-1 الرجل المنقذ	406
3-3-2 الرجل العاشق/ الفرار بالجسد	407
3-3-3 تجاوز الوهم الفحولي	411
ملاحظات وامضة على هوامش الشعر النسوي الراهن	415
الخاتمة	435
قائمة المصادر والمراجع	440
فهرس الموضوعات	

ملخص :

ظلت قصيدة النثر الجنس الأدبي الأكثر إثارة للجدل حول اصطلاحها وهويتها ومعاييرها المتحركة العصية على الامتثال لأي قولبة أو تقعيد فني قارّ...فضلا عن تخلقها الثقافي المارج والمريب في صلب الأنساق العربية الأصيلة....وبقي ذلك الانبثاق منذورا للهجنة والتواطؤ (الطروادي) الرمزي ضد النقاء النسقي المصون داخل الثقافة العربية. وهو جدل يرجح في نظرنا إمكانية مقاربة ثقافية لظاهرة قصيدة النثر الراهنة عبر الكشف عن الأنساق المتأصلة الثاوية خلف تلقيها وانتشارها وتمثلها من جهة، في مقابل ما تحفل به قصيدة النثر من أنساق ثقافية جديدة وأحيانا مضادة للأنساق القديمة ما يؤهلها لأن تكون بامتياز- ظاهرة ثقافية حادثة أكثر من كونها مجرد إزاحة جمالية عن متن شعري مُكرَّس بتمركزاته التاريخية في الثقافة العربية. كما تهدف الدراسة للكشف عن الدور الذي تلعبه الوسائط التواصلية في تكريس أنساق ثقافية أصيلة، أو تحييدها والحد من تأثيرها، أو نشوء أنساق جديدة تكون في الغالب مضادة للأنساق القديمة أو مختلفة في فعالياتها ووظائفها.

Abstract:

Prose poetry remained the most controvesial literary genre vis-à-vis its acceptation, identity and its mutable unadaptable standards for any form or stable artistic bases… as well as its confusing and equivocal cultural formation in the core of the arabic patterns. This emanation remained vowed to deploration and to the symbolic Trojan complicity against the unspoiled arabic pattern purity.

It is a controversy that favors, from our point of view, a possibility to a cultural approache to the actual prose poem phenomenon by identifying the inherent constant patterns behind its reception, spread and representation in one hand; and , in the other hand, the richness of the prose poem with new cultural

patterns that may adverse in some situations the ancient ones, which entitles it to become, niftily, a more innovating cultural phenomenon than just an aesthetical farness from an enshrined poetical model in the arabian culture.

The study aims, also, to unveil the role played by communicative media in consecrating inherent cultural models, or neutralizing them and restricting their influence; or, the emergence of new paradigms that are often opposing the ancient paradigms or different from them in their influences and functions.