مجلة شعر: أسئلة الحداثة القديمة الجديدة

□ الآداب

تَفْتح الآداب في الصفحات التالية ملفّ مجلة **شعر**. وهي في هذا لا تَسْعى إلى ثأرٍ متأخِّر كما قد يُخيّل إلى البعض، ولا تحاول في الوقت نفسه أن تَسْتهين بكلّ أسباب الصراع الذي حَكَمَ علاقة المجلتين إحداهما بالأخرى ـ وبعض هذه الأسباب حقيقيّ إنْ نحن آمنّا بأنّ الإنسان كائنٌ إيديولوجيّ مهما قيل عكس ذلك. حَسْبُ الآداب أنّها أرادت أن تُعيد طرحَ أسئلةٍ مازالت راهنةً عن مفهوم هذه المجلّة (الطليعيّة في نواحٍ عدّة) للشعر وللالتزام، وأسئلةٍ عن علاقتها بالحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، وعن إضافاتها إلى التنظير الغربيّ حول قصيدة النثر، وعن توقُّفها الأوّل والثاني وما يَسْتتبع ذلك من حديث عن «جدار اللُّغة» وعن تحوُّلها ـ هي نفسها كما يقول نديم نعيمه ـ باعثًا على التقليد. كما تَرْغب مجلتُنا في أن تشجِّع زميلاتها المجلات الثقافيّةَ الأخرى على أن تُدْرج في مخططاتها دراسةَ بعضها بعضًا، بما يوسع من أفق الحوار الثقافيّ والمعرفة ويَكْشف عن جذور حداثتنا التي نَعْمل على تطويرها.

لقد حرصت الآداب في هذا الملفّ ألاّ تتدخّل في صياغة الأسئلة، وألاّ يكتب مؤسِّسُها أو رئيسُ تحريرها كي لا يتحوّل الملفّ إلى سِجالٍ جديد لا يُفيد القارئ كثيرًا. ومع هذا اضطررنا إلى التدخُّل في هامشين على سبيل الإيضاح لا غير.

أخيرًا تشكر الآداب أنسي الحاج وأدونيس ونديم نعيمه على تفضّلهم بالإجابة عن أسئلة يسري الأمير. وتأسف لعدم تمكُّنها من أن يكون هذا الملفّ أشملَ وأوسعَ بسبب عدم وفاءِ ما لا يقلّ عن سبعة شعراء ونقّاد بوعدهم أن يكتبوا أبحاثًا أو شهادات.

بيروت

حوار مع أدونيس حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر

أدونيس

أسئلة: يسري الأمير

البدايات

هناك رأي يُطْرح بقوّة، أساسُه أنّ فكرة مجلة شعر كانت مشروعًا للحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، وأنّكَ ويوسف الخال تفرّدتما بالمشروع واستقللتُما بالمجلّة. فما تعليقُك على ذلك؟

أصحابُ هذا الرأي مخطئون كليّاً. ففكرة المجلّة مبادرة شخصيّة من يوسف الخال، وكان قد أصبح خارج الحزب. أمّا من جهتي فقد تعاونتُ معه، باستقلالٍ كاملٍ عن الحزب، وكنتُ لا أزال عضوًا عاملاً فيه. وقد حاولتْ مرّةً قيادةُ الحزب، في شخص رئيسه آنذاك الأستاذ الدكتور عبد اللّه سعادة، أن تثنيني عن ذلك، فلم أَسْتجب.

في مطبخ مجلة شعر كنتَ أنتَ ويوسف الخال أولاً، ثم أنتَ بشكل أساسيّ. والحزبُ وقف ضدّ مشروع المجلة، لكنّ معظم حضور «ندوة خميس شعر» كانوا من أعضائه. فكيف تعلّل ذلك؟ ألم يعنِ ذلك انتماءً سياسيّاً لمجلة كانت تحاول جهدَها أن تتنصّل منه مقابل المجلات الإيديولوجيّة الأدبيّة الأخرى؟

في هذا القول كذلك جانبٌ من الخطإ. فلم يكن «معظمُ حضور ندوة خميس **شعر** من أعضاء الحزب،» وإنّما كان بين الحضور المختلفي الانتماءات عددٌ يَنْتمون إليه. ولم يكن دافعُهم سياسيّاً أو حزبيّاً؛ بل كان حبُّ المعرفة، والتطلُّعُ إلى الجديد، والرَّغبةُ في مواكبة الحركة الأدبيّة ـ الثقافيّة، في أساس هذا الحضور.

وكنّا، يوسف الخال وأنا، نؤكّد باستمرارٍ على استقلاليّة المجلّة، استقلالاً تامّاً، عن الأحزاب والإيديولوجيّات. وقد رَبَطْنا النظرَ بالممارسة، فَنَشرت المجلّةُ نصوصًا شعريّة ونقديّة يتأرجح أصحابُها بين أقصى اليمين وأقصى اليسار، مشدِّدين دائمًا على مُسْتوى النصّ، فنيّاً وفكريّاً، في معزلٍ كاملٍ عن انتماءِ صاحبه، السياسيّ أو الإيديولوجيّ.

بالعودة إلى انطلاقة شعر، كيف كان اجتماعُ أدونيس ويوسف الخال؟ نحن إزاء اختلافات جذريّة في المنطلقات: أنت ملتزم عقائديّ قوميّ ترى العروبةَ وجهًا حقيقيّاً لسوريا الطبيعيّة، فيما يوسف الخال مطرود من الحزب بسبب آرائه «الشخصانيّة» و«الوجوديّة،» ومنتمٍ إلى لبنان وجبله، ومرتبطٌ بشارل مالك وفكره. فهل كان التلاقي قائمًا على إزالة التناقضات وإلغائها، أم تأجيلها، أم التغاضي عنها؟ وهل كان هذا الخلاف أساسَ تردُّد التحرير الفعليّ للمجلة بينكما، ومن ثمّ غيابك عنها طوال سنة ١٩٦٤؟

تأسّس لقاؤنا على قناعةٍ مشتركة: الفصل بين الشعر والفنّ بعامّة من جهة، والإيديولوجيا من جهة ثانية وبخاصةٍ في وَجْهها السياسيّ ـ المؤسّسيّ. كنّا نَعْتقد أنّ القضايا الكبرى يجب أن يواكِبَها فنٌّ كبير. وانطلاقًا من ذلك كنّا نقول: السياسة هي التي يجب أن تكون جزءًا من رؤية ثقافيّة خلاّقة، وتابعةً لهذه الرؤية. فالسيّاسة هي خادمةُ الفنّ، لا العكس. وفي هذا الإطار جاهَرْنا بعدائنا الفنيّ لحركات الالتزام في الشعر آنذاك، دون أن نتخلّى عن وقوفنا إلى جانبِ القضايا الوطنيّة والقوميّة والتحرُّريّة، وعن دعمنا الكامل للنضال من أجلها. وقد أثبتَت التجربة، بشكل ساطعٍ، أنّ هذه الحركات، منذ نشوئها في خمسينيّات القرن العشرين المنصرم، لم تُنْتِجْ، غالبًا، إلاّ الشعرَ الرديء.

هكذا كنّا، يوسف الخال وأنا، متّفقين، شعريّاً، منذ البداية: له «أفكاره،» ولي «أفكاري.» أمّا الشعر فهو، كما يقول الأصمعيّ، «نَكَدٌ بابُهُ الشرّ، فإذا دخل في الخير فَسُدَ.» و«الخير» في نظر الأصمعيّ، كان يتمثّل في «الدين»؛ أمّا بالنسبة إلينا، فقد تمثّل في «الإيديولوجيا.»

وإذنْ لا «تناقضات» ولا «إلغاء» ولا «تأجيل» ولا «تغاضٍ.» كان هناك، منذ البداية، وضوحٌ كاملٌ يَنْهض على قناعةٍ مشتركة.

ومرّةً ثانيةً، أكرِّر أنّ الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، الحزب ـ المؤسّسة، لم يكن راضيًا. على العَكْس، كان غاضبًا عليّ، طبعًا.

غير أنّنا، في الوقت نفسه، لقينا دعمًا معنويّاً مهمّاً وتعاطفًا قويّاً من أشخاصٍ كثيرين يدورون في الفلك الثقافيّ الذي أطْلقه الحزبُ، أو يَنْتمون إليه. ولقينا كذلك هذا الدّعمَ وهذا التّعاطفَ من أشخاصٍ آخرين كثيرين، يُعادون الحزبَ، فكريّاً وسياسيّاً. وأجد في هذا دلالةً مهمّة هي أنّ رأينا الذي يَفْصل بين الفنّ والإيديولوجيا كان يجد قبولاً وتأييدًا لدى أطرافٍ متناقضةٍ في الانتماءِ، والفكرِ، والرأي.

المجلة

هل اعتبرتْ شعر نفسَها صاحبةَ الفضل في ظهور قصيدة النثر وتبلورها؟ وما هي الأسس النظريّة التي اعتمدتْها في دعوتها إلى هذه القصيدة؟ وما هو أثر اعتماد هذه الدعوة على مرجعيّة شعريّة غربيّة؟ وما هي المعايير التي استُخْدمت في تقويم القصائد النثريّة؟

لم «تَبْتكر» مجلّة **شعر** قصيدةَ النثر، وإنّما ابتكرتْ مُناخَها النظريّ. وكانت، تطبيقيّاً، «غرفةَ» العناية بها، و«سريرَها،» والإطارَ - الأساسَ الذي انطلقتْ فيه.

وقد أفَدْنا أساسيّاً من مفهومات هذه القصيدة كما تجلّت في اللُّغة الفرنسيّة على الأخصّ. وهذا ما أشرتُ إليه، بشكلٍ جليّ، في مقالتي الأولى التي ظهرتْ في مجلّة **شعر** (عدد ١٤، ص ٧٥، ربيع ١٩٦٠)، بعنوان: «في قصيدة النثر،» وهو ما تَقْتضيه تقاليدُ الاقتباس والتفاعل الفكريّيْن. ومع ذلك، لايزال حتى الآن يتنافس المتنافسون في اتّهامنا بـ «السَّرقة» - الأمر الذي يؤكّد حاجةَ هؤلاء المتنافسين إلى المعرفة الصّادقة أوّلاً، وإلى أخلاقيّة النّقد ثانيًا.

وقد تبنّيْنا ما اصطلحنا على تسميته بـ «قصيدة النثر» انطلاقًا من ثلاثة مبادئ (مستقلّةٍ عن مفهوماتها الفرنسيّة) أُوجزها كما يلي:

الأوّل، هو أنّ شعريّة اللُّغة العربيّة لا تَستنفدها الأوزانُ، على الرُّغم من كمالها وغِناها، فنيّاً؛ وأنّ هذه اللُّغة تَزْخر بإمكاناتٍ تعبيريّةٍ، طرائقَ وتراكيبَ، يتعذّر أن نضعَ لها حدّاً نهائيّاً تقف عنده - فهي لغةٌ مفتوحةٌ على اللاّنهاية.

الثاني، هو ابتكار طرقٍ وأشكالٍ أخرى للتعبير الشعريّ، تواكب الطُّرقَ والأشكالَ القائمة على الوزن، وتؤاخيها، بما يُغني اللُّغةَ الشعريّةَ العربيّة، وينوِّعها، ويعدِّدها. وفي هذا إثراءٌ للمخيّلة وللذّائقة أيضًا. فقصيدة النثر، كما تبنّيْناها، لم تكن ضِدّاً لقصيدة الوزن، ولم تكن إلغاءً أو نفيًا لها، وإنّما كانت تجريبًا جديدًا في حَقْلِ اللُّغة، إلى جانب الوَزْن. والدّليلُ هو أنّني، فيما كنّا نَنْشر نصوصًا نثريّة، كنتُ أُعِدّ **ديوان الشعر العربيّ** بدءًا ممّا قبل الإسلام، وكنّا نَنْشر مختاراتٍ منه في المجلّة.

الثالث، هو الرّغبة العميقة في جَعْل اللُّغة العربيّة مفتوحةً على جميع التّجارب الشعريّة في العالم، وفي وَضْعِها، إبداعيّاً، على خريطة الإبداع الكونيّ، بخصوصيّتها - لكنْ في الوقت نفسه، بانفتاحها ولانهائيّتها: تفاعلاً، ومُقابَسَةً، وحوارًا.

شنّت مجلةُ الآداب **هجومًا عنيفًا على شعر، وقد كانت خلفيّةُ هذا الهجوم سياسيّةً أكثرَ منها أدبيّة. فهل ترى أنّ دفاع شعر عن تجربتها اتّسم بالطابع الأدبيّ، أم أنّه انساق وراء الموقف السياسيّ بدوره؟**

كان هجومًا ظالمًا، لأنّه لم يَقْتصر على المسألة الشعريّة أو الأدبيّة، بل تجاوزها إلى التجريح الشخصيّ، وإلى الاتّهام بالعمالة والتخريب، وما شابه. وكان، ضمن هذا الحدّ، غيرَ لائقٍ بمجلّةٍ في مستوى الآداب، ومستوى المشروع الثقافيّ السياسيّ الذي تتبنّاه. ولقد بقيتْ مجلّةُ **شعر** في دفاعها حريصةً على احترام الإنسان، ولم تجرّحْ أحدًا، ولم تتكلّم بلغةِ الاتّهام.

في وقت متأخّر خصّصتْ شعر عددًا لقضية الثورة الجزائريّة، كما أنّها نشرتْ قصائدَ لشعراء الأرض المحتلّة.

حوار مع أدونيس حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر

هل كان ذلك تراجعًا عن موقف، أم مراعاةً لمزاج سائد، أم نوعًا من الدفاع ضدّ التهم الموجّهة إليها؟

لم يكن ذلك «تراجعًا» ولا «مراعاةً» ولا «دفاعًا»، وإنّما كان شكلاً من أشكال التعبير عن مساندتنا لقضية الجزائر، ودَعْم الثورة الجزائريّة، من جهة... واحتجاجًا على الاستعمار الفرنسيّ، واستنكارًا لممارساته، ورفضًا له، من جهة ثانية.

وكانت نصوصُ العدد، بالنسبة إلينا، بمثابة «شهادات» وُضِعتْ في شكلٍ شعريّ. كنّا في هذا العدد نهتمّ بتوثيق الموقفِ، والإعلانِ عنه، أكثرَ مما نهتمّ بفنيّةِ الشّعر أو بشعريّته.

ما كان موقفُك من جدار اللُّغة التي أَعْلن يوسف الخال عن عدم القدرة على تخطّيه؟

كنّا على طَرَفيْ نقيضٍ في هذه المسألة، دون أن تختلَّ صداقتُنا. كنتُ أعتقد ولاأزال أنّ المشكلة ليست في اللُّغة بحدِّ ذاتها، وإنّما هي في الإنسان الذي يَسْتخدمها. هذا دون أن أُنْكر أنّ لغتَنا العربيّة يقتلُها أبناؤها، يوميّاً، بطريقةٍ أو أخرى، بدءًا من طُرُقِ تعليمها في المدارس والجامعات، وانتهاءً بأنواع الرّقابة المفروضة على الكتابة بها. واليوم، قلَّما نَجِدُ بين العرب مَنْ يتقن هذه اللُّغة، حتى بين خطباء الجوامع ورجالِ الدين الذين يُفْترض بهم أن يُتْقنوها قبل غيرهم.

اللُّغة العربيّة، بالنسبة إليّ، هي كَيْنونَةُ العرب وهويّتهم. إضافةً إلى أنّها، بالنسبة إليّ كذلك، لغةٌ شعريّةٌ قد لا تُضاهيها في شعريّتها أيّةُ لغةٍ في العالم. لكنّها، كغيرها من اللُّغات، تضيق أو تتّسع بحسب العقل الذي يَسْتخدمها: إنْ كان ضيِّقًا ضاقت، وإنْ كان واسعًا اتّسعَتْ. والفاجعة هي أنّ العقل المهيمِن، دينًا وسياسةً وكتابةً، عَقْلٌ ضيِّقٌ بحيث يكادُ أن يتحوّل إلى قَبْر.

وإذن ليس للُّغة في ذاتها «جدار» سواء كانت عربيّةً، أو غير عربيّة. استطرادًا، فُهِمَ موقفُ يوسف الخال خطأً. ومن الحقّ، في هذه المناسبة، إنصافُه ـ مع أنّني أظلّ مختلفًا معه في ما يَنْتهي إليه.

تَخْتلف دعوةُ يوسف الخال عن دعوة الأشخاص القائلين بالعاميّة لكي تحلّ محلّ الفصحى. وتَخْتلف جذريّاً، على الأخصّ، عن دعوة سعيد عقل. وقوام دعوة الخال هو استخدامُ الفصحى ذاتها، لكنْ دون استخدام الحركات... إضافةً إلى بعض التفاصيل المتعلّقة بصيغ المثنّى، وبالأسماء الموصولة وأسماء الإشارة؛ وهي إجمالاً ثانوية. فهو، إذن، لا يَدْعو إلى العاميّة، وإنّما يَدْعو إلى كتابة الفُصحى نفسها، كما **نَنْطقها** جميعًا في حياتنا اليوميّة وفي أحاديثنا.

برأيكَ ، ما الفرق بين توقُّف شعر الأول وتوقُّفها الثاني؟ وهل ترى أن توقُّف المجلة كان ضرورياً في الحالَيْن؟

الفرق هو أنّ الأوّل كان نتيجةَ اختلافٍ حول ماهيّة الدّفعة الخلاّقة الجديدة التي يجب أن نعطيها للمجلّة في أفقٍ معرفيّ وفنيّ وثقافيّ أكثر تنوُّعًا ورحابةً، وأنّ الثاني كان نتيجةً لانْسداد الأفق ـ ذاتيّاً وموضوعيّاً. وكان من الأفضل لهويّة المجلّة ألاّ يُسْتأنف صدورُها، لأنّ هذا الاستئناف كان نوعًا من العناد لا أكثر، ولم يُضِفْ أيّ شيءٍ جوهريّ.

ولئن كان تأسيسُ مجلةٍ للإبداع في مختلف الميادين ظاهرةً مهمّةً، فقد يكون إيقافُها، إذا كان أفقُ الإبداع أمامها مغلقًا، ظاهرةً مهمّةً كذلك. فالمجلّة حركيّة، وتجدُّد، ورسالة ـ دون تكرار، أو دون دورانٍ مُغْلَقٍ على المقولات ذاتها والأشكالِ ذاتها. وإلاّ، تفقد معناها، وتستمرّ أشبهَ بالجثّة، ويكون موتُها ضروريّاً.

بعد أكثر من أربعين سنة، ما زالت مجلة شعر تثير النقاش والجدل. فكيف تقوّم الدراسات الكثيفة حول تجربتها؟ وهل تَعْتبر أنّها قد أُنصِفتْ؟ وهل تُراجَعُ بوصفها أدبًا أم تاريخًا؟

كلاّ، لم تُنْصَفِ المجلّةُ حتى الآن. ويُمْكنني القول إنّ أطروحاتها الأساسيّة المتّصلة خصوصًا بمعنى الشعر لم تُفْهم تمامًا حتى مِنْ بعض الذين عملوا فيها. بل قُلّصتْ عند بعضهم في مجرّد إهمال

«الوزن» (وهو ليس إهمالَ العارفِ بل الجاهل)، أيْ في مجرّد الكتابة بالنَّثْر. وهذا، على المستوى الإبداعيّ، وفي حدّ ذاته، أمرٌ ثانويّ.

غير أنّها تظلّ، على الرُّغم من كلّ شيء، الشرارةَ النظريَّةَ الأولى التي أضاءت عالَمَ الكتابة الشعريّة العربيّة الجديدة، والحاملةَ الأولى لرايتها. وفي هذه المستوى لا أُبالغ إنْ قلتُ: يُؤرَّخ للشعر العربيّ في القرن العشرين بمفصلٍ حاسمٍ: قبل مجلّة **شعر** وبعدها!

ما بعد شعر

كيف تصف المرحلة التي مررتَ بها ما بين توقُّف شعر وصدور مجلة مواقف؟ وهل كانت مشاركتكَ في عدد الآداب سنة ١٩٦٦ ذات معنى خاصّ عندك، أمْ أنّها جاءت عَرَضًا؟

لستُ مِنَ الذين «يقاطِعون» المجلّات الأدبيّة، بحجج سياسيّة أو إيديولوجيّة أو غيرها، كما تَفْعل «القبائلُ» ـ وكما تمارسُ ذلك عقليّاتٌ «سِحْريّة.» وإذا كنتُ نشرتُ في الآداب، أو لم أنشُرْ، فذلك عائدٌ إلى ظروفٍ شخصيّةٍ خاصّةٍ بي، وليس بمجلّة الآداب نفسها. ولئن كنتُ أتحفّظ إزاء الآداب، فليس ذلك بسببٍ من اتّجاهها السياسيّ أو الإيديولوجيّ، وإنّما بسببٍ من مستوى المادة التي تنشرها، وبخاصّةٍ الشعريّة. وكنتُ، غالبًا، أَسْتغربُ كيف تَرْفض المجلةُ أن تَنْشر «قصيدةَ نثر،» وتنشرَ في الوقت نفسه قصائد وَزْنٍ لا يَعْرف أصحابُها المبادئَ الأولى لعَرُوض الشعر العربيّ، قصائدَ مليئة بالأخطاء العروضيّة.*

ذكرتَ في مكان ما أنّ مجلّة مواقف جاءت لتسدّ نقصًا عجزتْ مجلّةُ شعر عن سدّه. فما هو ذلك النقص؟ وإلى أيّ حدّ نجحتْ في سدّه؟ وهل ثمّة حاجةٌ اليومَ إلى استكمال ما عجزتْ شعر ومواقف معًا عنه؟

نعم، هناك «حاجة إلى استكمال ما عجزتْ **شعر ومواقف**» وما عجزتْ عنه الآداب كذلك، ومختلفُ المجلّات العربيّة الأخرى التي تَرْقى إلى مستواها. وتتمثّل هذه الحاجةُ، كما أرى، في الخروج كليّاً عن السيّاق الفكريّ والشعريّ الذي رَسَمَه لنا ذلك العَصْرُ «العاجز،» العَصْر الذي سمّيناه، خطأً، بـ «عَصْر النّهضة.» وما لم يتمّ هذا الخروج ستظلّ كتاباتُنا، الفكريّةُ والشعريّةُ، نوعًا من إعادة الإنتاج: اجترارًا وتكرارًا.

هكذا يبدو لي أنّ هذا الخروج ضرورةٌ مُطْلقة. أمّا كيف نخرجُ، وما الأفقُ الذي نَفْتحه، وما أُسُسُه وأبعادُه، فذلك أمرٌ آخر وبحثٌ آخر.

بيروت

أدونيس

واحد من كبار الشعراء والنقّاد العرب. من المسهمين الأساسيّين في مجلة **شعر**، تحريرًا وكتابة. أسّس مجلة **مواقف**. ويعيش حاليّاً في ألمانيا.

* ـ يهمّ الآداب، من منطلق احترامها البالغ وصداقتها القديمة والمتجدِّدة لأدونيس، أن تشير إلى أنّ المجلة نشرتْ عددًا كبيرًا من قصائد النثر (وإنْ تحفّظَ مؤسِّسُها الأوّل عن هذه التسمية)، وفي سنواتها الأولى أيضًا. ففي العدد السادس من سنتها الأولى (١٩٥٣) مثلاً نشرتْ افتتاحيّة (!) هي قصيدةُ نثرٍ لجبرا إبراهيم جبرا عنوانُها «هكذا تمرّ بنا الأعوام» وهي منضدّة على شكل قصيدة. وفي السنة الأولى أيضًا نَشَرَتْ ما بات يُعتبر من قصائد النثر الأولى لمحمد الماغوط، إحداها بعنوان «النبيذ المرّ» (العدد الثامن) والأخرى (العدد العاشر) بعنوان «غادة يافا.» وأمّا في التسعينيّات، وقبل ذلك وبعده، فقد نَشَرَت الآداب عشرات من قصائد النثر، أو من قصائد يختلط فيها شعرُ التفعيلة بالنثر، نَذْكر منها ما كتبه عز الدين المناصرة، ووفاء العمراني، وإدريس عيسى، ونجمة إدريس، وعالية شعيب، وبشير القمري، وعشرات آخرون.

وأمّا القصائد التي نشرَتْها الآداب و«لا يَعْرف أصحابُها المبادئَ الأولى لعروض الشعر العربيّ...» فقد كنّا نتمنى على الصديق العزيز أدونيس أن يعطينا أمثلةً عنها.

حوار مع أنسي الحاج حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر

أنسي الحاج

أسئلة: يسري الأمير

بعد أكثر من أربعين عامًا، هل تَنْظر إلى تجربة مجلة شعر على أنّها كانت مشروعًا أدبيّاً مجرّدًا؟ وهل كانت وجهة نظرَ القيِّمين على المشروع متجانسةً إزاءه؟

لا أزال أَشْعر، أمام الشقّ الأوّل من هذا السؤال، والذي يَحْمل رواسبَ ستالينيّات العروبة في أواخر الخمسينيّات، بالغضب الذي كان يتملّكني حينها، وسط تلك الأجواء التي لا تريد أن ترى إلاّ العمالةَ في المجّانيّة، والخيانةَ في التجدُّد، والرجعيّةَ في التقدُّميّة.

لا، لم تكن مجلة **شعر** مشروعًا أدبيّاً مجرّدًا بل كانت مشروعًا كيانيّاً شبهَ شموليّ. كنّا بضعةً لم يَفْهموا الأدبَ إنشاءً لفظيّاً وفصاحةً، وإنّما تجربةً ومغامرةً ومقامرةً بالذات. ولا فَهِمنا الشعرَ طربًا وتطريبًا، بل محاولةً لتغيير حياتنا وعالمنا، ومحاولةً ـ على الأخصّ ـ للكتابة بحسب رؤانا ومعاناتنا وبلغةٍ تُشْبه تلك الرؤى وهذه المعاناة، لا بلغة اتّباعيّة أو محنَّطة.

وليس في مشروع كهذا ولا يُسْتَحْسن أن يكون تجانسٌ، اللّهم إلاّ في العناوين الكبرى، كالتجديد والنوعيّة والانفتاح والجرأة. وما عداها ملء التنوُّع.

ظهرتْ مجلة شعر بشكل حداثويّ لم يكن مألوفًا في المجلات الأدبيّة يومها، شكلاً ومضمونًا. فما هي المؤثِّرات التي ساعدت المجلةَ على تقديم هذا الجديد؟ وكيف اتّخذت نَسَقَها الطباعيّ هذا؟

شكلَها الطباعيّ قرَّره صاحبُها ومُنْشئها يوسف الخال، الذي كان عائدًا حديثًا من الولايات المتحدة. ولقد آثر هذا الشكلَ المتقشِّفَ الأنيقَ انسجامًا منه مع نزعته الكتابيّة والشعريّة إلى التقشُّف والتأنُّق على بساطةٍ وتجريدٍ. لقد كان يوسف الخال يَكْره التصنُّعَ والزخرفَ، وكان يَعْتقد باتّحاد الشكل والمضمون. وكان شكل المجلة يُشْبه مضمونَها: الجوهر لا الزخرف، والكلمة لا اللّفظة.

هل اعتبرتْ شعر نفسَها صاحبةَ الفضل في ظهور قصيدة النثر؟ وما كان موقفُها من التجارب الشعريّة الخارجة عن الشكل الكلاسيكيّ للقصيدة والسابقة عليها؟

كتابي الأوّل **لن** (١٩٦٠) هو أوّلُ وثيقةٍ في قصيدة النثر المكتوبة في اللُّغة العربيّة على أساس هذه الصفة، والمقدِّمةِ نفسَها على هذا الأساس. «دار مجلة **شعر**» نشرت الكتابَ، وقَبْله نشرتْ مجلة **شعر**، بقلم أدونيس، دراسةً عن قصيدة النثر. وقد أَدْرجت المجلّةُ على صفحاتها العديدَ من القصائد المنثورة قبل **لن** وبعده للعديد من الشعراء العرب، كمحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وسواهما. ولكنّ **لن** هو الكتابُ الأوّل المعرِّفُ نفسَه بهذا الاسم، والمكتوبُ بهذه الصّفة تحديدًا، والمتبنِّي لهذا النوع الأدبيّ تبنِّيًا مُطْلقًا، وبنماذج مختلفة في أشكال كتابة القصيدة.

لم تَعْتبر **شعر** نفسَها صاحبةَ الفضل، كما تقول، بل ناقشتْ **لن** في «خميسها» نقاشًا تلاقى فيه التأييدُ بالتحفُّظِ والرفض. وهو نقاش منشور في صُحُف تلك الأيام، وأُعيدَ نشرُه قبل أعوام لمناسبة إعادة إصدار **لن** وسواه من كتبي. فَضْلُ **شعر** أنّها انفتحتْ للجدَل بدون أحكام جاهزة، ولم تَخَفِ الخوضَ في هذا المجهول. وما لبث بعضُ أركانها أن كَتَبوا بدورهم قصائدَ نثر، لا برهانًا على «فضلهم» بل إثباتًا عمليّاً لنظريّة التجريب ولكون الأدب مغامرةً مفتوحةَ الآفاق إلى ما لا نهاية.

ما هي الأسس النظريّة التي اعتمدتْها شعر في دعوتها إلى قصيدة النثر؟ وما هو أثر اعتماد هذه الدعوة على مرجعيّة شعريّة غربيّة؟ وما هي المعايير التي استُخدمتْ في تقويم القصائد النثريّة المرسلة إلى المجلة؟

مجلّة **شعر** لم تَكُن حزبًا بل مجلّة. وقد قاربتْ بين أشخاصها لحظةُ تغيُّرٍ تاريخيّ: لحظةٌ موضوعيّةٌ توزَّعتْ في تجاربَ شخصيّةٍ

كلّ منها مختلفٌ جداً عن الأخرى، ويكاد لا يَجْمع بينها سوى رغبة الانعتاق، فضلاً عن الصداقة. هناك دراسة عن قصيدة النثر نشرتْها المجلةُ لأدونيس، ولم تكُنْ بياناً حزبياً ولا نشرةً عسكريةً بل مجرّد دراسة اعتمَدَ فيها صاحبُها كمرجعٍ له كتاباً كان قد صَدَرَ حديثاً في باريس للباحثة سوزان برنار. ثم نشرتْ لي الدارُ كتاب **لن**، ومعه مقدّمتُه التي يقع قسم منها في التنظير الأدبيّ الشكليّ (يومَها كان يبدو ضرورياً، كما يبدو «التنظيمُ» ضرورياً في ضباب البداية) ويَحْمل القسمُ الآخرُ مفهومًا شخصياً للشعر والحياة، اعتَبَره البعضُ بيانَ حداثة في صورةٍ عامّة.

لن أعود إلى الأسس النظريّة التي تسألني عنها لأنّها استُهْلِكَتْ مرارًا. لم يعد من شيء يقال في هذا الموضوع. ثمة من اعتَبَرَ ولا يزال يصرّ على الاعتبار أنّنا لم نَخْلق شيئًا بل نَقَلْنا إلى العربيّة تجربةً فرنسيّةً. وما يوحي ذلك، هو أنّنا، أنا وأدونيس، استندنا في رسم بعض ملامح قصيدة النثر إلى دراسة سوزان برنار التي لاتزال المرجعَ الأكبرَ في الأدب الفرنسيّ، وربما في الأدب العالميّ كلّه. لقد فعلنا ذلك ظنّاً منّا أنّ الاستشهاد بباحثة أكاديميّة رصينة قد يعيننا على ترسيخ ما لا وجودَ لمثله في تراثنا. ولكنّ الحقيقة أنّنا لم نَكُنْ في حاجةٍ إلى هذا الاستقواء. ولا أحد في مشاريع الخلق يَحتاج إلى مراجع. إنّي أقول الآن ما قلتُه مرارًا. هذه آثارنا، ليقرأْها مَنْ لايزال يريد أن يقرأ، وليَقْبَلْها أو ليرفضْها. فليدخلْ بعضُ القرّاء من مقدّمة **لن**، لا إلى قصائد **لن** فحسب، بل إلى باقي النتاج، نتاجي ونتاج عشرات الشعراء العرب الذين صاغوا حياتَهم وتجاربَهم خلال الأربعين عامًا الماضية في قصائد نثر. انسوا المقاييسَ، وانسوا المواقفَ السياسيّة والحساسيّات الشخصيّة. لتَقْرأْ عيونُ النقدِ والبحث هذا النتاجَ قراءةَ اكتشافٍ وتقييمٍ. إنّه هنا قائم، فلماذا البحثُ خارجَه وعلى ضفافه؟

ولعلّه من المفيد القول في هذا الإطار إنّي لم أُردْ لقصيدة النثر أن تحتلّ محلّ الأوزان المعروفة. لقد أردتُ لها أن تأخذ مكانها إلى جانب الأشكال الأخرى للتعبير. ومع هذا قامت القيامةُ وجرى التخوينُ والاتّهامُ بتخريب التراث. لقد ووُجِهتُ، وأصدقاءَ لي في منتصف القرن العشرين، بأسوأ ممّا وُجِه به المجدِّدون العرب في العصور القديمة، لا لشيء إلاّ لأنّي أضفتُ نوعًا جديدًا إلى الشعر العربيّ.

شنّت مجلةُ الآداب **هجومًا عنيفًا على شعر، وقد كانت خلفيّةُ هذا الهجوم سياسيّةً أكثرَ منها أدبيّة. فهل ترى أنّ دفاع شعر عن تجربتها اتّسم بالطابع الأدبيّ، أم أنّه انساق وراء الموقف السياسيّ بدوره؟ وكيف تقوّم تلك المعركةَ اليوم؟**

أشكر لمجلة الآداب قولَها إنّ خلفيّة هجومها كانت سياسيّةً أكثرَ منها أدبيّة.* كانت بعضُ ردود مجلة **شعر** متأثّرةً طبعًا بالهجوم السياسيّ، ولكنّها لم تَخْرج عن إطار مفاهيمها الأساسيّة في الشعر والأدب. أعتقد أنّ أشدّ المقالات تطرُّفًا، لا ردّاً على الآداب وحدها بل على جميع الأقلام التخوينيّة والمستهزِئة في العالم العربيّ، قد ظهرتْ خارج المجلّة، وفي صحفٍ كـ **النهار** التي كنتُ أحرّر صفحتَها الأدبيّة، وكتبتُ فيها مقالاتٍ كانت تأثيراتُها السلبيّة تَنْعكس أحيانًا على مجلة **شعر** رغم انتقادي السرّيّ لسرقةٍ للمجلة بكتاباتي ومواقفي تلك.

كيف ترى إلى موقف الكتّاب والشعراء من مجلّة شعر وتجربتها؟ وما هي خلفيّاتُ بقاءِ بعضهم ضمن تيّارها

* - وضَعَ الأسئلة الأستاذ يسري الأمير، فاقتضى التنويه. (الآداب)

حوار مع أنسي الحاج حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر

وابتعادِ البعض الآخر، وأحيانًا اتّخاذ بعض المبتعدين مواقفَ قاسيةً من المجلّة؟

إنّها الحساسيّات الشخصيّة، ما خَلَتْ منها عصبةٌ ولا فريق.

ما كان أثر تجربة شعر في ظهور مجلات أدبيّة لاحقة عليها؟

ظهرتْ مجلاّتٌ حاولت أن تملأ فراغ **شعر**. وقد يكون لبعضها أثرٌ جيِّد، ولكنّها لم تملأ ذلك الفراغَ.

خصّصتْ شعر بعضَ أعدادها المتأخّرة لقضايا قوميّة سياسيّة، مثل الثورة الجزائريّة والقضيّة الفلسطينيّة. فهل كان ذلك تراجعًا عن موقف وتغييرًا فيه، أم مراعاةً لمزاجٍ سائد، أم نوعًا من الدفاع ضدّ بعض التهم الموجّهة إلى المجلّة، أم تراه كان غير ذلك كلّه؟

أردنا أنْ نُثْبت أنّ الكتابة «القوميّة» ممكنةٌ بلا صراخ، بعيدًا عن الرواسم الشائعة، وخارج الخطابات العقائديّة. وأَعْتقد اليوم أنّ ذلك لم يكن ضروريّاً، لا لأنّ كثيرين تلقّوْه على غير دعواه، بل لأنّنا استسلمنا في ذلك لإغراء المراعاة، كما تقول، وكنّا في غنًى عنها، كما هو في غنًى عنها كلُّ واثقٍ مِنْ صِدْقه وإخلاصه.

ما الفرق بين توقُّف شعر الأول وتوقُّفها الثاني؟ وهل ترى أنّ توقُّف المجلّة كان ضروريّاً في الحالَيْن؟ وهل كان اتِّخاذ القرار بإيقافها متّفَقًا عليه بين أفراد أُسْرتها؟

كان ضروريّاً توقُّفُها في الحالة الأولى حتمًا. ومن هنا إصراري على أن يتضمّن العددُ الأخير عبارةَ «العدد الأخير،» منعًا للوقوع في تجربة التراجع. عواملُ عديدة تضافرتْ لجعل هذا التوقُّف حتميّاً، منها السَّأم؛ ومنها انصرافُ كلِّ واحدٍ منّا إلى عالمه الشخصيّ كتابةً وتفتيشًا، بحيث ابتعدنا واحدُنا عن الآخر على نحوٍ لم يَعُدْ يَنْتج منه لتجربةٍ مشتركةٍ كتجربة مجلّة **شعر** أيُّ خير. أمّا التوقُّف الثاني فقد كانت أسبابُه ماديّةً أكثرَ ممّا كانت معنويّة. وقبل وفاة يوسف الخال ببضعة أعوام التقينا مرارًا، هو وأدونيس وفؤاد رفقة ونديم نعيمة وأنا، في محاولةٍ لإحياء المجلّة مرّةً ثالثة. وكان أدونيس شديدَ الاندفاع والحماسة، كذلك يوسف وسائر الأصدقاء. ولعلّ تحفُّظاتي كانت سببًا في إخفاق المشروع.

كان لـ شعر أثرُها الكبير في الشعر الحديث. فهل أنتَ راضٍ بشكلٍ عام عن هذا الأثر اليوم؟ وهل تَعْتبر المشهدَ الشعريَّ المعاصر أمينًا لتجربتها؟

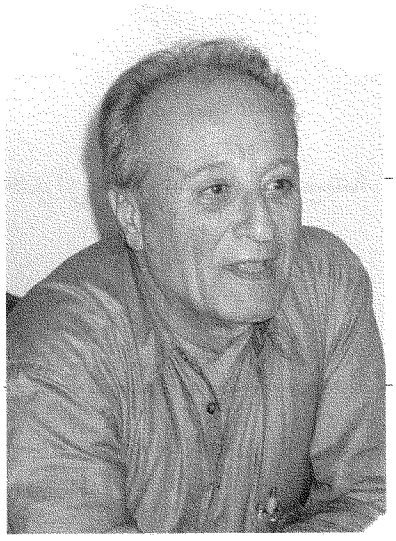
أهمُّ ما في المشهد الشعريّ الراهن حيويّتُه وتنوُّعُ أنماطه. لم تكن مجلة **شعر** نهايةَ مطافٍ بل بداية. ليس ضروريّاً الوفاءُ لها. لعلّ الضروريّ هو الانشقاقُ عنها أو الخروجُ عليها. وإنْ أراد بعضُهم المواصلةَ ضمن خطوطها فذلك يكون أفضلَ ما يكون بالذهاب حيث لم يَذْهب شعراؤها، وبالتوغُّل أبعدَ ممّا توغّلوا، وبأن يكونوا شعراء وخلاّقين أفضلَ ممّا استطعنا نحن أن نكون.

بيروت

أنسي الحاج

من كبار شعراء قصيدة النثر العرب. من المسهمين الروّاد في مجلة **شعر**، تحريرًا وكتابة. وهو منذ أعوام رئيسُ تحرير جريدة **النهار** اللُّبنانيّة.

حوار مع نديم نعيمه
حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر



نديم نعيمه

أسئلة: يسري الأمير

بعد أكثر من أربعين عامًا، هل تَنْظر إلى تجربة مجلة شعر على أنّها كانت مشروعًا أدبيّاً مجرّدًا؟ وهل كانت وجهةُ نظر القيّمين على المشروع متجانسة إزاءه؟

السؤال عمّا إذا كانت تجربة مجلّة **شعر** مشروعًا أدبيّاً مجرّدًا يُطْرح الآن بعد أربع وأربعين سنة من ظهور العدد الأوّل من المجلّة، إنّما جاء يذكّر بما اتُّهِمتْ به **شعر** يومها، ولسنوات طويلة بعد ذلك، من أنّ مشروعَها الأدبيّ ليس بريئًا. بل اتُّهِمت أنّ حدّةً تتّسم بها دعواتُها التحديثيّةُ، التي يطغى على لهجتها الرّفضُ، إنّما تخبّئ وراءها مواقفَ سياسيةً مشبوهةً ليست في مصلحة العروبة وأهلها وتراثها، خاصةً أنّ هذه الدعوات التحديثيّة الرّفضيّة جاءت في عزّ الزلزال الجماهيريّ الذي أَحْدثه عبد الناصر في موقفه من الغرب والاستعمار الغربيّ.

إنّ نظرةً اليومَ إلى الوراء، وعلى امتداد أربع وأربعين سنة، تُظْهر من غير شكّ كم أنّ صخبًا اتّهاميّاً قام طويلاً حول المجلّة، وفي صلبه تهمةُ التآمر على العروبة وتهمةُ العمالة، كان مجرّد عاصفةٍ في فنجان، ليس فقط لأنّ العمالة والتآمر على العروبة والموروث وما شاكلها، تُهمٌ كاد على تقلُّبِ الظروف لا يَنْجو منها صاحبُ أيّ نظرةٍ مغايرةٍ للشائع المقبول، حتى أولئك الذين كانوا في عهدٍ ما مِنْ مُطْلقيها، بل لأنّ هذه السنين الطويلة قد أَظْهرت كم أنّ يوسف الخال، مؤسّسَ هذه المجلّة وعمادَها، كان في عالمٍ، وهذه الاتّهامات في عالم آخر. فضلاً عن أنّ هذا الرجل لم يَعْرِفْ على امتداد حياته أيَّ انفراجٍ ماديّ، ولا تبوّأَ منصبًا نفعيّاً، ولا احتلّ مكانةً دالّةً، ولا احتضنه حتى في مِحَنه ـ وآخرُها محنةُ السرطان الذي أَوْدى به ـ أيُّ حزبٍ أو دولةٍ أو نظامٍ أو سفارةٍ، ولا سَخَّر شعرَه أو قَلَمَه لغيرِ ما كان من أجله الشعرُ، وخلافًا لما تَرْتضيه أخلاقيّةُ القلم. أمّا الذين مازالوا أحياء ممّن تحلّقوا حوله، فشهادتُهم في أعناقهم لكلّ ناظر.

كلُّ ما في الأمر أنّ الخال الذي عاد في أواسط الخمسينات من الولايات المتحدة، حيث كان يتولّى لسنين تحريرَ صحيفة **الهدى** المهجريّة، كان قد أُخِذَ بالتحوُّلات شبهِ الانقلابيّة التي عرفها الشعرُ الإنكليزيّ على يد طائفةٍ من شعراء الحداثة، وعلى رأسهم إزرا پاوند، فشاء هو الآخر بعد أن كانت قد صَدَرَتْ له مجموعتُه **الحرّيّة** ومسرحيّتُه الشعريّة **هيروديا** أن يَنْقلب شعريّاً على نفسه أولاً، وعلى الموروث الشعريّ العربيّ حتى الخمسينات ثانيًا. فألحّتْ عليه فكرةُ أنْ يُصْدر مجلّة باسم **شعر** تكون المقابلَ بالعربيّة، مبدأً ونهجًا، لمجلّة **Poetry** الإنكليزيّة. وصَدَفَ أنْ كنتُ شخصيّاً، بحُكْم الزمالة في الجامعة الأميركيّة، من أوائل الذين اتصل بهم يوسف تجييشًا لتحقيقِ ما كان يَعُدُّه حلمَه الأكبر.

كان يوسف، كما عرفتُه، ذا ثقافةٍ فكريّةٍ، وشعريّةٍ غنيّةٍ، يَرْفدها كرمٌ ظاهرٌ في النفس، واستقلاليّةٌ في الشخصيّة، وحدبٌ على الرِّفاق حتى التضحية، وجرأةٌ وإقدامٌ حتى التسرُّع. أَذْكر أنّ كنّا أربعةً في اجتماعٍ ليليّ لعلّه الاجتماعُ التأسيسيّ الأوّل ببيت يوسف في تفرُّعٍ من شارع السادات في «رأس بيروت،» نخطّط لما يَنْبغي أن تَشْتمل عليه المجلّةُ العتيدةُ من أبواب: يوسف الخال، وأدونيس، ورزوق فرج رزوق، وأنا. وقرّ الرأي، على ما أَذْكر، على أربعة أبواب: باب القصائد الواردة يتولّى أمرَ غربلتها وإقرارها يوسف وأدونيس، وباب النقد أتولاه أنا، وثالث للترجمات لا أَذْكر مَنْ يتولاّه، ورابع وأخير للمراسلات والمستجدّات من الأخبار الشعريّة في العالم العربيّ وفي الخارج ـ ولعلّ رزوق هو الذي كان سيتولّى هذا الباب.

لا أَذْكر أن كان لنا في ذلك الاجتماع أو في الاجتماعات اللاحقة التي تسنّى لي تلك السنةَ أن أَحْضرها، والتي بدأتْ حلقاتُها تتّسع ومداولاتُها الأدبيّة تتشعّب، أيُّ مفاهيم محدّدة للشعر يُتَّفق عليها ويَلْتزم المجتمعون بها، خاصةً أنّهم كانوا على تفاوتٍ كبيرٍ في المستويات ثقافةً وذوقًا وموهبةً ومَشْربًا وحماسة. بل المتوخّى مبدئيّاً من التلاقي، خاصةً في «خميس مجلّة **شعر**» الدوريّ، كان أن

حوار مع نديم نعيمه حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر

يَتَبلور من خلال الاجتماعات وبفضل ما يَجْري فيها من تلاقح، تيارٌ شعريٌّ حديث يُفْضي إلى نتاج شعريّ يُمْكن أن يَسْتقيم مع ما يُكْتب في الغرب الحديث على مستوى واحد. إلاّ أنّ المجلّة ما لبثتْ في سنواتها اللاحقة أَنْ بدأتْ تَخْضع تدريجًا لتوجيهٍ ذوقيٍّ ونقديٍّ واحد قائم على قليلٍ من الرِّفاق، وفي مقدّمهم يوسف وأدونيس. وهذا ما تسبَّب في تحوُّل الملتفِّين حول المجلّة من تجمُّعٍ إلى جماعة.

هل اعتبرتْ شعر نفسَها صاحبةَ الفضل في ظهور قصيدة النثر؟ وما كان موقفُها من التجارب الشعريّة الخارجة عن الشكل الكلاسيكيّ للقصيدة والسابقة عليها؟

أَذْكر منْ أوائل الذين انضمُّوا إلى حلقات مجلّة **شعر** في سنواتها الأولى شابٌّ ظاهرُ الموهبة من جبال سوريا، بدا كجلمود امرئ القيس وكأنّه قُدَّ لتوّه من الوعر. لا يَعْرف من اللغات غيرَ العربيّة، ولا دراسةً منتظمةً سوى التحصيل الابتدائيّ، ولا قراءاتٍ سوى ما كان يتيسّر له كمنتسبٍ إلى جماعة القوميِّين السوريِّين. كان محمد الماغوط يَكْتب مواجدَه بأسلوبٍ ارتضاه لنفسه من غير أن يَعْرف تمامًا ماذا يسمِّيه. أُعْجبت المجلّةُ إعجابًا كبيرًا بمقطوعاته فنشرتْ بعضَها، ثم جمَعَتْها له في كتابٍ دعاه هو **حزن في ضوء القمر**، ودعت هي قصائدَه قصائدَ نثر. ليس للمجلّة ـ وأَعْني الآن، بشكل رئيسيّ، يوسف وأدونيس ـ من فَضْلٍ يُذْكر في شِعْر هذا الشاب الموهوب، سوى فضل التبنِّي والتشجيع وتيسير المنبر والتسمية أيضًا. وكم أَضْحك في سرّي كلّما سَمعتُهم عندنا يهاجمون قصيدةَ النثر من بابِ أنّها في نشأتها اختراقٌ غربيٌّ خبيثٌ للشعر العربيّ الأصيل بهدف تزييفه وتزييفِ التراث واختراقِ الأمّة هكذا من الداخل. أمّا قصيدة النثر بصيغتها المتطوِّرة التي لا تَفْتقر إلى وعيٍ لأصولها الغربيّة ـ إنّما من غير أغراض خبيثة ـ فتُفتقد عند آخرين من جماعة **شعر** وفي مقدّمهم الشاعر أنسي الحاج.

لعلّ أبرز ما يُمْكن أن يُؤْخذ على أصحاب **شعر** ـ خاصةً بعد تحوُّلهم من تجمُّع إلى جماعة ـ أنّهم في غمرة تحمُّسهم لصيغهم الشعريّة الجديدة، ولشدّة إلحاحهم على الحداثة الشعريّة في مقابل الشعر التقليديّ الموروث، قد أُخذوا بأنفسهم إلى حدِّ أَنْ غاب عنهم ما عرفه عصرُ النهضة قبلهم من تجارب تحديثيّةٍ بل ثوريّةٍ لافتة. ذلك أنّه لم يَكُنْ بين شعراء **شعر** واحدٌ يُمْكن أن يقال فيه إنّه قرأ أدبَ ما قبله من عصر النهضة قراءةً حقيقيّةً معمّقةً مسؤولة. إنّ تشديد جماعة **شعر** في غير مناسبة على أنّهم يَنْطلقون في تجاربهم من أرضٍ محروقةٍ هو الذي جعلهم، أكثر من أيّ أمر آخر، يَبْدون لغير المثقفين نهضويّاً دخلاءَ ومقتَلَعين ومُهَجَّنين وما إلى ذلك، لا لأنّهم كانوا فعلاً كذلك.

ما الأسس النظريّة التي اعتمدتْها شعر في دعوتها إلى قصيدة النثر؟ وما أثر اعتماد هذه الدعوة على مرجعيّة شعريّة غربيّة؟ وما هي المعايير التي استُخدمت في تقويم القصائد النثريّة المرسلة إلى المجلة؟

لم تَقُمْ حركة مجلّة **شعر** على الدعوة إلى قصيدة النثر على حساب الصيغ الشعريّة الأخرى بما فيها قصيدةُ الوزن. بل كانت قصيدة النثر واحدةً في جملة الصيغ الشعريّة الأخرى التي اطمأنَّتْ حركتُهم إليها. أمّا الأساس النظريّ الأبرز الذي يُمْكنني أن أُوضح به دعوتَهم ذاتَ الثقافة الشعريّة المستَحْدثة، فهو أنّ اللُّغة بالنسبة إلى الشعر ليست ثوبًا يفصَّل ويُقَدُّ ويخاط على قدّ التجربة الشعريّة في نفس الشاعر. الشعر ليس معنًى يُعبَّر عنه بكلام هو المبنى. التجربة الشعريّة كلٌّ لا يتجزّأ إلى ألفاظ ومضامين. كلُّ ما هو قابل للتجزئة إنّما يخصّ عالَمَ النثر. تولَدُ القصيدة كُلاً متكاملاً شكلاً ومضمونًا كما يولَدُ الجنينُ، حاملاً في صلب تكوينه كلَّ ما به هو كائن. فكما أنّ ما مِنْ جنينٍ يُمْكن أن يترجَمَ إلى غير ذاته ويبقى هو إيّاه ـ كأن يكون ذَكَرًا فينقل إلى أنثى أو بالعكس، أو أسمرَ فيحوَّل إلى أبيض أو أشقر أو أصفر، أو زيدًا فيترجَم إلى عمروٍ ـ كذلك لا يُمْكن للتجربة الشعريّة أن تولَدَ في نَفْسِ الشاعر ثم أن يختار هو لها بعد ذلك هذه الصيغةَ أو هاتيك التي يترجمها إليها.

لذلك كان للقصيدة أن تأتي إيقاعيّةً أو غير إيقاعيّة، مقفّاةً أو بلا قافية، مفعّلةً أو بلا تفعيل، فُصحى أو عاميّةً، إلى غير ذلك ممّا نَعْهده في المخلوقات من تكاوين يتميّز بها بعضُهم عن بعض ولا يُتَصَوَّر لها حصر. يُضاف إلى ذلك أنّ الإيقاع الذي التزمه الشعرُ العربيُّ على امتداد تاريخه ليس شيئًا يستقلّ به اللّفظُ على وجه الضرورة، كما دَرَجَ الاعتقاد. بل ثمّة إيقاعٌ أو إيقاعاتٌ للعواطف والمواجد والتصاوير والرؤى وغيرها مما لا يَجْري ضرورةً وحصرًا في أقنية السّمع. فقصيدةُ النثر، مثلاً، ليست قصيدةً منثورة؛ فالشعر لا يُنْثر. بل هي قصيدةٌ إيقاعيّةٌ تُلتمس مواطنُ الإيقاع فيها خارج المناطق السمعيّة المألوفة.

مثلُ هذه القناعات النظريّة هو الذي يفسّر محنةَ بعض شعراء المجلّة مع اللُّغة؛ تلك المحنة التي كثيرًا ما أساءَ فَهْمَها الخصومُ فحسبوها عندهم مؤامرةً مقصودةً على اللُّغة العربيّة. فالذي عناه يوسف الخال بجدار اللُّغة ـ وهو من أكثر رفاقه معاناةً لهذه المحنة ـ هو أنّه محتوم على الشاعر العربيّ أن يجد نفسَه دائمًا في موقف المترجِم. ذلك أنّ اللُّغة التي تولَدُ بها تجربتُه ليست لغةَ شعره، وأنّ لغة شعره ليست اللُّغة التي وُلِدَتْ فيها تجربتُه.

لماذا ارتبط المشروع الحداثويّ لجماعة شعر بالقصيدة على حساب النثر في رأيك؟ وهل كان مشروع الحداثة عندهم قائمًا في المستوى الأدبيّ وحسب؟

ذلك يعود قطعًا في اعتقادي إلى أنّ يوسف الخال، مؤسّسَ المجلّة ورائدَ حركتها، كان شاعرًا وصاحبَ همّ شعريّ في الأساس. وليس بين الذين تحلّقوا حوله مَنْ لم يكن الشعرُ في رأس اهتماماته. إلاّ أنّ هذا لا يجب أن يغيِّبَ عن بالنا الإسهاماتِ الكبيرةَ لعدد من جماعة **شعر** في عالم النثر أيضًا، رغم أنّهم قاموا بها كأفراد لا كجماعة. لقد أَصْدر كلٌّ من الخال وأدونيس مجلّتَه الأدبيّة، وكان لكلٍّ منهما، خاصةً أدونيس، أعمالُه النثريّة التي لا تقلّ أهميّةً عن شعره. كما كان لعصام محفوظ ومحمد الماغوط تجاربُ ملحوظةٌ في عالم المسرحية والرواية. أما جبرا إبراهيم جبرا فأحد أبرز القصّاصين المحدثين، إضافةً إلى أصالته في ميدان النقد. وأمّا أنسي الحاج الصحفيّ المعلِّق والناقد، فقد ابتدع أسلوبًا متميِّزًا ولافتًا في الكتابة العربيّة يَحْمل طابعَه الخاصّ. هذا بعضُ ما للجماعة من مآثر نثريّةٍ، أَسُوقها لا على وجه الحصر بل على سبيل التمثيل.

شنّت مجلة الآداب **هجومًا عنيفًا على** شعر، **وقد كانت خلفيّة هذا الهجوم سياسيّة أكثر منها أدبيّة. فهل ترى أن دفاع** شعر **عن تجربتها اتّسم بالطابع الأدبيّ، أم أنّه انساق وراء الموقف السياسيّ بدوره؟ وكيف تقوّم تلك المعركة اليوم؟**

مَضَرَّةُ النظر إلى الأدب من خارج ذاته، ووزنِهِ بميزانٍ غيرِ مستمدٍّ من ذاته، أمرٌ لا أرى في تبيانه وإيضاحه أفضلَ ممّا حاوله طه حسين في كتابه **في الشعر الجاهليّ**. أن تَرْبط ربطًا عملانيّاً بين الأدب والعقيدة، أدينيّةً كانت أم سياسيّةً أم غيرَ ذلك، يعني إمّا أن تَحْكم على الأدب بالتبعية فلا يعود صادقًا، أو أن تتيحَ للعقيدة مجرَّد لسان أدبيّ فتوقِعَها في الخطابيّة والتمويه. ما جرى بين مجلّة الآداب وجماعة **شعر** من تراشقٍ اتّهاميّ لم يُفِدْ منه الأدبُ في شيء، ولا أفادت منه السياسةُ، بل كان سياسةً تَفْتقر إلى أدب وأدبًا أفسدتْه السياسة.

كيف ترى إلى موقف الكتّاب والشعراء إلى مجلة شعر **وتجربتها؟ وما كانت خلفيّاتُ بقاءِ بعضهم ضمن تيّارها وابتعادِ البعض الآخر، وأحيانًا اتّخاذ بعض المبتعدين مواقفَ قاسيةً من المجلة؟**

ليست حركة مجلّة **شعر** حزبًا أو ما يُشْبه الحزب، بمعنى أن يكون لها دستور ونظام داخليّ معيَّن بحيث يميَّز بين المنتمي إليها وغيرِ المنتمي أو المعارض. لقد كان أصحابُها أقربَ إلى رفاق طريقٍ منهم إلى حزب. وكما هو شأنُ رفاقِ الطريق، منهم مَنْ يضع نفسَه تلقائيّاً على رأس المسيرة كما فعل يوسف الخال ومن ثم أدونيس،

حوار مع نديم نعيمه حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر

ومنهم مَنْ يُؤْثر هدءة المؤخّرة، ومنهم السالكُ بين بين. وكما هو أيضًا شأنُ رفاق الطريق، فإنّ منهم مَنْ يَخْرج أو يَسْلك شعابًا آخر لأنّ الطريق لم تَعُدْ طريقَه، ومنهم مَنْ ينضمّ جديدًا إلى الجماعة لأنّ طريقهم قد أصبحتْ طريقه. ولا يَنْدر أن يدبّ الخلافُ ويَرْتفع التصايحُ بين أفراد الجماعة أو بين فئة منهم، فلا يَلْبث أن يعود السلام، أو أن يَنْتهي الأمر ببعضهم إلى تجمُّع آخر لمسيرة منفصلة وإنْ في الطريق ذاتها. وعلى كلّ هذه التفصيلات أمثلةٌ حسيّةٌ حصلتْ لا أريد هنا أن أدخل في تفاصيلها.

من أبرز المنتفضين على **شعر** الشاعر خليل حاوي، وذلك بعد فترة وجيزة مِنْ نشرها له أُولى مجموعاته الشعريّة. ومع أنّ الصحافة تناقلتْ كثيرًا هذا العداء مُوردةً أسبابَه المعلنة، خاصةً من قِبل خليل، إلاّ أنّ ما من واحد بين تلك الأسباب كان في حقيقة أمره شعريّاً أو أدبيّاً. فإنْ كان ثمّة من تجانسٍ شعريّ بين أيّ اثنين من جماعة **شعر**، فذاك التجانس هو قطعًا بين الخال والحاوي أكثر ممّا هو بين أيّ اثنين آخريْن. لقد كان أفرادُ جماعة **شعر** متباينيَ الثقافات والأذواق والمشارب والمواهب بحيث إنّ العجب كان مِنْ تَجَمُّعِهم لا من افتراقهم. فبينهم غيرُ المثقف؛ ومنهم المثقفُ عربيّاً أو إسلاميّاً مع إلمام يكاد لا يُذْكر بالفرنسيّة، كأدونيس في ذلك الحين؛ وبينهم ضعيفُ الثقافة الإسلاميّة والعربيّة وقويُّها فرنكوفونيّاً ولبنانيّاً بالمعنى الحصريّ، كشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج؛ ومنهم الذي يَجْمع، إلى ثقافته العربيّة والإسلاميّة، إلمامًا واسعًا من خلال الإنكليزيّة بالتراث العالميّ وبالآداب الأنكلوساكسونيّة على وجه الخصوص مع خلفيّة قوميّةٍ مترسِّبةٍ آتيةٍ من سابقِ انتماءٍ إلى الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، كيوسف الخال وخليل حاوي. إنّ خروج حاوي من **شعر** يوسف الخال، بغضّ النظر عن جميع ما ورد تبريرًا له، هو في الحقيقة خروجٌ من البَيْت الشعريّ الواحدَ الذي لم يَكُنْ بمستطاعه أن يُظَلِّلَ رأسيْن. وهذا بالطبع لا يَنْفي التباينات الكبرى غيرَ الأدبيّة بين الشخصيّتيْن.

قد يُسْتطاع النظرُ من الزاوية عينها إلى الجفوة بين شوقي وأنسي، أو بين يوسف وأدونيس على الرُّغم من أنّ الأخير قد كَرَّسَ لعلاقته، خاصةً الجانب المتوتّر منها مع يوسف، عملاً كاملاً. أدونيس كان أذْكى وأَعْقل من أنْ يَسْمح لعلاقته بيوسف أن تتحوّل إلى قطيعة. الوحيد الذي ظلّ على صلة ودٍّ وولاءٍ خالص بيوسف الخال من غير أيّ توتُّر حتى النهاية، ومن يوسف إلى سائر الرفاق، هو الشاعر فؤاد رفقة. أما أنا شخصيّاً فعلاقتي بالمجلّة فترتْ منذ عددها الثاني لأسبابٍ أُوثر أن تبقى معي، في حين أنّ المحبّة بيني وبين الخال استمرّت حتى ذهابه حاملاً معه حقنةَ الدم الأخيرة التي صَدَفَ أنْ كانت من دمي.

خصّصتْ شعر بعضَ أعدادها المتأخّرة لقضايا قوميّة سياسيّة مثل الثورة الجزائريّة. فهل كان ذلك تراجعًا عن موقف، أم مراعاةً لمزاج سائد، أم نوعًا من الدفاع ضدّ بعض التهم الموجّهة إلى المجلّة، أم غير ذلك؟

لم تكن **شعر** مرائيةً عندما خصّت القضايا القوميّةَ، وبينها الثورةُ الجزائريّة، بجانبٍ من اهتمامها. فالذي يَجْدر ألاّ يغيبَ عن البال هو أنّ العدد الأكبر من جماعة **شعر**، وعلى رأسهم المؤسِّس يوسف الخال، كانوا في السنوات المكوِّنة من أعمارهم وصولاً إلى ريعان الشباب ذوي تنشئة قوميّة طَبَعَتْها شخصيّةُ أنطون سعادة بطابع ثوريٍّ تحريريٍّ صِداميّ، خاصةً في المسألة الفلسطينيّة، ظلّ ماثلاً في نفوسهم حتى بعد تخلّيهم عن الحزب. فهم، وكافةُ أفراد الجماعة من غير نشأتهم، دعاةُ مجتمعٍ مدنيٍّ رأوا في الثورة الجزائريّة بعضَ بشائره الواعدة في العالم العربيّ. أمّا أنّهم كانوا باستمرار متّهمين في عروبتهم، فلأنّهم بحكم خلفيّتهم القوميّة والمدنيّة كانوا يرونها كما كانت مطروحةً، غيرَ بريئةٍ من ملابسات دينيّة.

ما كان الفرق بين توقُّف شعر الأوّل وتوقُّفها الثاني؟ وهل ترى أن توقُّف المجلّة كان ضروريّاً في الحالَيْن؟ وهل كان اتّخاذ القرار بإيقافها متّفقًا عليه بين أُسْرتها؟

لا أَذْكر أنْ كانت للمجلّة أسرةٌ تتقاسم المسؤوليات التي على رأسها المسؤوليّة الماديّة. والذي أَذْكره، قياسًا على السنوات الأولى، أنّها كانت تُطْبع في مطبعة الخال قرب محطة الديك في رأس بيروت. وهي مطبعةٌ يَمْلكها ويديرها رفيق الخال، مع نوعٍ من الاشتراك مع أخيه يوسف. فالجزء الأكبر من أعباء الطباعة كانت تتحمّله المطبعة على هامش أعمالها الأخرى التي كان يعتاش منها رفيق. ولم يَطُلِ العهدُ برفيق أن استقلّ بمطبعته عن المجلّة. أمّا المتبقّي من الأعباء الماليّة فكان يوسف يتحمّله، لا من جيبه الخاصّ الذي كان دائمًا يَشْكو من جوع، بل ممّا كان يَفْرضه حُكْمًا على عدد من أصدقائه الميسورين الذين كنتُ أَعْرفُ بعضَهم. أمّا التوقُّف الأوّل للمجلّة فكان من غير شكّ بسببٍ من اختناقٍ ماديّ. ولا أَعْتقد أنّ هذا الاختناق نفسه كان بعيدًا عن التوقُّف الثاني والنهائيّ ـ على أنّ الخال يعطي سببًا آخر لذلك هو الوقوف شعريّاً، من غير حيلة، أمام جدار اللُّغة الذي سبقت الإشارةُ إليه. إلاّ أنّ المرجّح عندي هو أنّ النضوب الماديّ قد رافقه أيضًا انحلالٌ للقوّة الرسوليّة الدافعة التي كانت وراء نشأة المجلّة في الأساس. فالذي كان يَجْمع بين أعضاء الأُسرة، في الأساس، كان الثورة الشعريّة القائمة على الرّفض. وكانت المجلّة، بالنسبة إلى كلٍّ واحد منهم، المنبرَ المؤاتيَ لذلك. إلاّ أنّهم بعد أن تحقّقَ لهم الرّفضُ، وأصبح لكلٍّ منهم منبرُه الخاصّ، لم يكن عندهم ـ مكانَ الرّفض ـ البديلُ الشعريُّ الذي يَجْمع. فكأنّهم بعد أن حَقّقوا، أو ظَنُّوا أنّهم حَقّقوا، الرفضَ، لم يجدوا البديلَ الشعريَّ الجامعَ الذي يستثير فيهم القوّةَ الرسوليّةَ الموحّدة. فسار كلٌّ في وجهته، تاركين ليوسف وحدَه أن يغنّي تباعُدَ الرفاق الذين تفرّقوا بعد أن كانوا في الأمس «عصبة،» كما تقول في ذلك واحدةٌ من أجمل قصائده على الإطلاق.

بصفتكَ أستاذًا للأدب العربيّ، كيف تقوّم جدار اللُّغة الذي أَعْلن يوسف الخال عن عدم القدرة على تخطّيه؟ وكيف ترى استمرارَ النتاج الأدبيّ بهذه اللُّغة؟

الكلمة نوعان: الكلمة الحرف، وهي الكلمة التي نَسْتخدمها نطقًا وكتابةً بهدف الفهم والإفهام والتواصل. ولكن هناك الكلمة بمعنى النفس أو الروح، أو الكيان الإنسانيّ، أو الـ «Logos» كما يسمّيها اليونانيُّون القدماء، ومَثَلُها بالعربيّة ما وَرَدَ في القرآن الكريم عن عيسى من أنّه روحُ اللّه وكلمته، أو ما نَفْهمه نحن بالذِّكْر الحكيم نفسه من أنّه كلام اللّه، الذي ليس كباقي الكلام. ذلك أنّه ليس تعبيرًا عن الحقّ كما هو شأن سائر الكلام الذي يتوخّى التعبيرَ عن الحقّ، بل هو الحقّ نفسه لا فصلَ فيه إعجازًا بين مبنًى ومعنًى ولا تمييز.

كثيرًا ما حسب بعضُهم الشعرَ من حيث طبيعتُه وطبيعةُ أدائه نوعًا من أنواع النبوّة، ليس بمعنى أنّ الشاعر نبيٌّ بالمصطلح الدينيّ التنزيليّ، بل بمعنى أنّ الشعر قائم على الرؤيا. والرؤيا شيء يُعْطى كما هو في ذاته وبالصورة التي رُئي فيها، دون أن يُنقَلَ إلى كلام آخر من غير ذاته أو يترجَمَ. فكون الشعر من طبيعة النبوّة هو كما يكون الثقابُ من طبيعة اللهب ذاته الذي تتفجَّر به الشمسُ. لذلك كانت مشكلةُ الشعر الجوهريّة دائمًا وأبدًا قائمةً على اللُّغة، كأن يكون الشاعرُ مدعوّاً أبدًا إلى ابتداع لغته ابتداعًا.

يخيّل إليّ أنّ شكوى الخال من جدار اللُّغة ليست في حقيقة أمرها طعنًا باللُّغة العربيّة، بل هي شكوى شاعرٍ ـ والعربيّةُ هي ما هي ـ صعوبةَ بل استحالةَ ابتداعِ لغةٍ داخل اللُّغة. شكوى الخال هي من باب شكوى زميله خليل حاوي «غصّةَ الإفصاح» التي تتردّد في غير مكان من شعره. وهي أيضًا من باب اعتذار الشاعر العربيّ القديم عن تعذُّر التصريح:

قد كانَ ما كانَ ممّا لستُ أَذْكُرُهُ فظُنَّ خيرًا ولا تَسْأَلْ عن الخَبَرِ

إلاّ أنّ غصّةَ حاوي، وجدارَ الخال، واعتذارَ الشاعر العربيّ القديم، لا تَحُول قطعًا، ولم تَحُلْ عند هؤلاء، دون الاستمرار في الإبداع الشعريّ بالعربيّة القائمة. ذاك ما فعله الخال نفسُه على الرُّغم ممّا زَعَمَ أنّه الجدار. قَرَأَ عليّ في ليلة من أُخْريات حياته، وعلى امتداد ساعة وبعضِ الساعة، عملاً شعريّاً جديدًا لم يَكُنْ بعدُ قد اكتمل،

حوار مع نديم نعيمة حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر

بل كان على وشك الاكتمال، سمّاه **الإنجيل الخامس**. كان العمل لا من أجمل ما كتبه الخال حتى ذلك الحين فقط، بل مِنْ أجمل ما أنتجته الحركةُ الشعريّةُ الحديثةُ على الإطلاق. قال لي وهو يرى القبولَ على وجهي: «أتَكْتبُ له المقدّمةَ عندما يَكْتمل؟» فتعهّدتُ. إلاّ أنّ مَرَضَ يوسف اضطره إلى التنقُّل بين لبنان وباريس. وعندما ارتحل بَحَثْنا عبثًا عن **الإنجيل الخامس** بين مخلّفاته وفي كلّ مكان. وهو الآن مايزال علامةَ استفهامٍ كبرى غريبةً وموجعةً جداً.

كان لـ شعر أثرها الكبير في الشعر الحديث، فهل أنتَ راضٍ بشكل عام عن هذا الأثر اليوم؟ وهل تَعْتبر المشهدَ الشعريّ المعاصر أمينًا لتجربتها؟

بين مسالك التأثير التي سلكتْها مجلّةُ **شعر** إلى الآخرين ثلاثةٌ رئيسيّة: أوّلُها تيسيرُ قدرٍ غيرِ قليلٍ من قِيَم الشعر العالميّ، والحديثِ منه بصورةٍ خاصّةٍ، للقارئ العربيّ، وذلك من خلال ترجمات جادّة، وفي غالبها جيّدة أيضًا. أمّا الثاني فهو التشديد على تحرير الشاعر في عمله من كل قيدٍ أو حدٍّ أو التزامٍ على الإطلاق خارجَ ما تَقْتضيه طبيعةُ التجربة الشعريّة ذاتها. وأمّا الثالث فالنظر إلى العمل الشعريّ على أنّه عملٌ كيانيٌّ يرقى عند صاحبه إلى مستوى الوجود نفسه. فهو ليس مجرّد كلامٍ جميلٍ يَخْتار الشاعرُ أن يَسْكب فيه، على قدرِ ما أُوتي من مهارة، ما اتّفق له من طارئات المشاعر والمواقف والأغراض.

إلاّ أنّ مجلّة **شعر** في أغراضها الكبرى هذه، كما في غيرها ممّا هو أقلُّ أهميةً، حاولتْ إيهامَ نفسها، كما عمدتْ إلى إيهام الآخرين، أنّها رائدةٌ كلَّ الرِّيادة في كل ذلك، وأنّها إنّما تَنْطلق في تحرُّكها من «أرض محروقة» كما جرى كلامُها غيرَ مرّة.

هذا الموقف المترفّع والعازل للحركة عن كلِّ ما كان من قبل ـ على ما يَنْطوي عليه واقعًا من باطل ـ قد قَلَّلَ الثقةَ بها عند مَنْ كانت لهم معرفةٌ دقيقةٌ وعميقةٌ وواعيةٌ بإرثِ النهضة وصولاً إلى المهجريّين. أما حسيرو المعرفة هذه من أتباع الحركة والمتأثرين بها فقد حسبوا حركةَ **شعر**، التي ادّعت طلاقًا مع الماضي، إرثَهم الشعريَّ الوحيد. ولأنّهم لم يَفْهموا الأبعادَ الحقّةَ وراء ظاهرة التحرُّر الشعريّ البالغة الدقّة، فقد استسهلوها ودخلوها أفواجًا من غير أن تكون قد ألجأتهم إليها أيُّ ضرورة رؤيويّة قاهرة أو أيُّ إحساس «بغصّةِ إفصاح» أو «بجدار» نُطْقيّ. وهكذا راحوا، في غياب الرؤيا، يقلّدون سابقيهم الذين وفّروا لهم النماذجَ، ويَعْلكون تجاربَ هؤلاء السابقين ورؤاهم، عِوَضَ أن يكونوا هُم التحوُّلَ الجديدَ لتلك الرؤى في عمليّة إبداعيّة متجدّدة. فكان أنّ حركة **شعر**، التي شاءت أن تكون ثورةً على التقليد، قد أصبحتْ من حيث لم تَقْصدْ باعثًا عليه.

أنتَ لا تستطيع أن يكون لك فعلٌ في مستقبلِ أجيالك الشعريّة والأدبيّة ما لم تَكُنْ أنتَ في حاضركَ فاعلاً ومدركًا إذ تَفْعل أنّك المستقبلُ الذي تطوّر إليه وفَعلَ فيه ماضيك، قريبًا كان هذا الماضي أو بعيدًا. وإلاّ كان تاريخُ أدبكَ، كما هو واقعُ الحال، وفيه الذين توارثوا حركةَ **شعر**، تاريخًا تراكميّاً لا ربطَ فيه بين جيل وآخر، وليس تاريخًا انبثاقيّاً ترابطيّاً بحيث تَسْتطيع من موقعِكَ أن ترى تدفُّقَ المياه في النهر الواحد تواصلاً حتى الينابيع، وإنْ لم تَكُنْ هذه المياهُ حيث أنتَ واقفٌ هي نفسها الجارية قبلها على الإطلاق.

بيروت

نديم نعيمه

أستاذ الأدب العربيّ والفكر الإسلاميّ في الجامعة الأميركيّة في بيروت. له عدّة أبحاث ومؤلفات بالعربيّة والإنكليزيّة، آخرها: **الحداثة والتراث**.

ملاحظات تمهيديّة حول مجلّة «شعر»

محمد علي شمس الدين

إنّ صدور مجلّة جديدة يَفْترض وجودَ محطةٍ فكريّةٍ أو إبداعيّةٍ جديدة في صيرورة الثقافة. وذلك ما حصل بالفعل من خلال صدور مجلتَيْ الآداب و**شعر** اللبنانيّتين، وسبقت الأولى الثانيةَ في الصدور بحوالى خمس سنوات. وحين نبدأ الكلام على مجلّة **شعر** بمقارنتها بـ الآداب، فلأنّ المجلتَيْن تقاسمتا جناحَيْ طائر الحداثة الشعريّة العربيّة خلال مرحلة زمنيّة متقاربة. وفي حين أنّ الآداب ماتزال في طور الصدور والتطوُّر على الرُّغم من معاناتها الماليّة (وهي معاناة حقيقيّة)، فإنّها لم تختمْ بعدُ تاريخَها الإبداعيّ. أمّا مجلّة **شعر** فقد توقفتْ منذ مدّة طويلة عن الصدور، وهو ما يَسْمح لنا بالنظر إليها كتجربة إبداعيّةٍ وتجديديّةٍ موضوعيّةٍ في إطار زمانيّ محدَّد، ومن خلال موادَّ إبداعيّةٍ محدَّدة.

صدر من مجلة **شعر** أربعة وأربعون عددًا موزّعةً على إحدى عشرة سنة بدءًا من شتاء ١٩٥٧. وقد أوضحتْ خطّها الفكريّ ببيان أو مقدمة أوليّة، في عددها الأول، حيث جاء أنّ «**شعر** مجلّة أدبيّة شهريّة، رئيس تحريرها يوسف الخال. اختيارُ المواد لا يَخْضع لأيّ مذهب فنيّ يَنْتمي إليه القائمون على تحرير المجلّة، فالمقياس الوحيد ارتفاعُ الأثر الأدبيّ إلى مستوى فنيّ لائق.» وقد صدَّرتْ عددَها الأول بمقالة في الشعر لأريشبالد مكلش، جاء فيها «الشعرُ وحدَه يستطيع السماحَ للإنسان الفرد، كإنسان، بالدخول مباشرةً إلى اختبار الحياة الفرديّ الحيّ. إنّ صلب الأزمة المتغيّرة الدائم عندنا إنّما هو مشكلة الكائن الفرد كإنسان... فليس على أولئك الذين يمارسون فنّ الشعر، في زمن كزمننا، كتابةُ الشعر السياسيّ أو محاولةُ حلّ مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسةُ فنّهم لأجل أغراض فنّهم، وبمستلزمات فنّهم...» وهذه المقدّمة كافيةٌ للدلالة على موقع المجلّة الإيديولوجيّ وفهمها للفنّ عامةً، والشعر خاصةً. فالإنسان لديها فرد، والفنّ متعةٌ ذاتيّةٌ تُطلَبُ لذاتها، وتكتفي بحدودها المقفلة الخاصّة بها، ومن العبث أن تحاول حلّ مشاكل العصر. ولذلك لا بدّ من أن نسجّل أنّ التيار الأساسيّ لشعر مجلة **شعر**، سواء كان عربيّاً أو مترجمًا، هو تيّار ليبراليّ، ذكيّ، يعتبر أنّ «الذات» الخلّاقة هي أساسُ العالم ومن ثمّ مصدرُ الإشعاع والإبداع. وكان هناك تيارٌ مقابلٌ فكريّ سياسيّ أدبيّ، يَعْتبر الذاتَ حلقةً اجتماعيّةً تاريخيّةً محدَّدةً بأسبابها وظروفها الموضوعيّة، ويَعْتبر أيَّ نتاج فنيّ ظاهرةً اجتماعيّةً، ملتزمةً حكمًا بُمجتمعها وظروفه. ويُمْكن ردُّ هذا التيار الأخير إمّا إلى الوجوديّة أو إلى الواقعيّة؛ وهو تيار الأدب الملتزم، وأبرزُ ممثليه مجلّة الآداب. وعليه فإنّ قضيّة الخلاف بين **شعر** والآداب إنّما هي قضيّة فكريّة سياسيّة.

وقد امتازت مجلّة **شعر** بالمميِّزات التالية: ١ ـ التركيز على خط إبداعيّ ونقديّ، ليبراليّ، يستند إلى الثقافة الغربيّة وما يُترجَم منها إلى العربيّة، كأساس. ومن ذلك مقولاتٌ نقديّةٌ كثيرة حول حريّة الإبداع وفرديّته، وتقنيّاتٌ تعبيريّةٌ حديثة ذاتُ أصل غربيّ كقصيدة النثر. ٢ ـ كان خط **شعر** الإبداعي النقديّ واعيًا لذاته، ولم يكن مرتجلاً، أيْ أنّه كان ممنهجًا ومدروسًا بدقّة. ٣ ـ أخذتْ أساليبُ الكتابة العربيّة التراثيّةُ، المستعادة أو الحديثة، حيّزًا غيرَ مدروس في المجلّة، وأطلّت متباعدةً وانتقائيّةً.

عاش تيار مجلّة **شعر** في ما يُشْبه العزلةَ العربيّة. وقد بدأتْ هذه العزلةُ تَنْكسر بالتدريج بعد توقُّف المجلّة، وذلك تمشّيًا مع نهوض قصيدة النثر. ثم انحسرتْ موجتُها مع انحسار موجة هذه القصيدة.

بيروت

محمد علي شمس الدين

شاعر لبناني. من دواوينه: أناديكَ يا ملكي وحبيبي، وأما أن للرقص أن ينتهي. يُصدِّر له ديوان قريبًا بعنوان: ممالك عالية.

أدونيس و«شعر»

محمد جمال باروت

البدايات: الطريقة الصوفيّة الجنبلانيّة

يعود ظهور أدونيس الشابّ لأوّل مرّة إلى القصائد التي نَشَرها في أواخر الأربعينيّات في مجلة **القيثارة** التي كان يصدرُها الشاعرُ السوريُّ كمال فوزي الشرابي في مدينة اللاذقيّة. وقد استُقْبِلتْ هذه القصائدُ يومئذ في بعض الأوساط الشعريّة التحديثيّة المحليّة بوصفها قصائدَ «موغلةً في الرمزيّة.»[1] غير أنّ الحساسيّة الرمزيّة في قصائد أدونيس الشابّ لم تكن وليدةَ ما شاع في الحقل الثقافيّ العربيّ التحديثيّ في الأربعينيّات، بقَدْر ما كانت مستمدّةً عفويّاً من جذوره النبويّة الأولى في الطريقة الصوفيّة الجنبلانيّة (النصيريّة أو العَلَويّة) التي يلتقي فهمُها التأويليُّ للرمز المقدّس في بعض وجوهه مع المفهوم الرمزيّ للرمز الديناميكيّ. فقد نشأ أدونيس في بيتٍ ملائكيّ صوفيّ على تلك الطريقة، التي تبلورتْ كطريقة شيعيّة مستقلّة عن المجال الشيعيّ العامّ المعارض لسلطة الخلافة السُّنّيّة المركزيّة في القرن الرابع الهجريّ/العاشر الميلادي، وشكّلتْ نوعًا من طريقة هرطقيّةٍ خاصّةٍ تتخطّى تفسيرَ ظاهر النصّ القرآنيّ إلى تأويله باطنيّاً في ضوء منهج عرفانيّ يستمدّ جذورَه من الأفلوطينيّة المحدثة. كانت نظرية هذه الطريقة في المعرفة الإلهيّة تتخطّى نظريتَي الاتّحاد والحلول الصوفيّتيْن معًا، وتتبنّى نظرية التجلّي التي تتلخّص في أنّ العلاقة ما بين المعنى (اللّه) والصورة (المرئيّة البشريّة التي يَظْهر فيها) هي علاقةٌ لا تكون فيها هذه الأخيرة مساويةً للأول وإنّما هي دليلٌ لمعرفته ومكانٌ لتجلّيه. وقد شكّلتْ هذه الطريقةُ موضوعَ رسالة أدونيس الشاب التي كتبها عام ١٩٥٤ للتخرُّج من الجامعة السوريّة، وجَعَلَ عنوانَها «نظرية 'الهو هو' بين حسين بن منصور الحلاّج والمكزون السنجاري.»[2] وإذا كان الحلاّج الذي مات في القرن الرابع الهجريّ معروفًا على نطاقٍ واسع في تاريخ التصوُّف العامّ، فإنّ المكزون السنجاري الذي مات في القرن السابع الهجريّ/الثالث عشر الميلاديّ كان أقلّ شهرةً منه، إلاّ أنّه كان من مراجع الطريقة الجنبلانيّة وأعمدتها وأُمرائها، ومن صلبه تَنْحدر شجرةُ نَسَبِ أدونيس نفسه بغضّ النظر عن أسطورة هذا النسب أو فعليّته ـ وهو في منظورنا نَسَبٌ روحيّ.

مع الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ

ربما عبّر انتماءُ أدونيس المبكّر إلى الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ الذي أَسّسه أنطون سعادة عام ١٩٣٣ عن تطلُّع أناه الڤولتيريّة إلى تعويض الوضعيّة الأقلويّة المهمّشة للمجموعة الثقافيّة التي تَنْحدر منها، وإلى الاندماج الاجتماعيّ الأشمل ببقيّة المجموعات الثقافيّة على أساس قوميٍّ علمانيٍّ حديث. فلقد كان هذا الحزبُ أقربَ إلى أخويّة قوميّة نُخبويّة إنتلجنسويّة، منه إلى حزبٍ سياسيٍّ تقليديٍّ. وكان كتاب **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ** لمؤسِّسه سعادة صاحبَ التأثير الأوّل والأكبر في أدونيس الشابّ.[3] وإذا صحّ أنّ سعادة لم يَكُنْ هو الذي أَطْلق على أدونيس هذا اللّقبَ، فإنّ تسمّي أدونيس به كان متّسقًا بشكلٍ تامّ مع خياره القوميّ الاجتماعيّ. ولعلّ تعلُّق أدونيس المبكّر بسعادة هو ما يفسّر استعادتَه الأسطوريّةَ الكاريزميّةَ

١ ـ أدونيس، **ها أنت أيُّها الوقت ـ سيرة شعريّة ثقافيّة** (بيروت: دار الاداب، ١٩٩٣)، ص ٩٥.

٢ ـ أدونيس، «نظرية 'الهو هو' بين حسين بن منصور الحلاّج والمكزون السنجاري،» مجلة **آفاق** (بيروت)، العدد الثاني، خريف ١٩٥٨. وحول حضور هذه النظريّة في أعمال أدونيس اللاحقة من دون تحديدها بطريقةٍ صوفيّةٍ معيّنةٍ، أنظرْ: أدونيس، **الصوفيّة والسورياليّة** (بيروت: دار الساقي، ط ١، ١٩٩٢)، ص ١٤٦ ـ ١٥٤.

٣ ـ حول تحليل هذا الكتاب وأثره في أدونيس خصوصًا ومجلة **شعر** عمومًا، انظرْ: محمد جمال باروت، **الحداثة الأولى** (الشارقة: اتّحاد أدباء وكتّاب الإمارات، ١٩٩١)، ص ١٢٠ ـ ١٢٥؛ ومحمد جمال باروت، «سعادة وحركة الشعر الحديث،» ندوة سعادة، الشوير، لبنان ١٩٩٩. وقارنْ مع أدونيس، **ها أنت أيُّها الوقت**، مصدر سَبَقَ ذكرُه، ص ١٠٧.

له في قصيدته «قالت الأرض»[1] (كتبها عامي ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠ ونشرها في مجموعة مستقلّة عام ١٩٥٤)، التي كانت في رثاء سعادة الذي أُعدم في عام ١٩٤٩ في محكمة صوريّة في بيروت. ونَلْمح في هذه القصيدة معالَم تموزيّةٍ (أو انبعاثيّة) أدونيس الأولى التي ستتكامل مع تشكُّل القصيدة التموزيّة (الانبعاثيّة) في الشعر العربيّ الحديث.

كان جبرا إبراهيم جبرا أولَ مَنْ أَطْلق في دراسة له في مجلة **شعر** عام ١٩٥٨ مصطلحَ «الشعراء التموزيّين» على كلٍّ من أدونيس ويوسف الخال وبدر شاكر السيّاب وخليل حاوي وجبرا إبراهيم جبرا. ثم أَصْدر أسعد رزّوق كتابه **الأسطورة في الشعر المعاصر** (١٩٥٩) الذي حلَّل فيه إنتاجَ هؤلاء الشعراء، ورأى أنَّهم يشتركون في تصوير الحاضر «أرضًا خرابًا» ماتت فيها القيمُ الإنسانيّة ومعالمُ الحضارة، ثم يلوّحون بقيم جديدة، ويرون أنَّ بلوغ العالم الجديد الذي يتوقون إليه لا يكون إلاَّ بالموت الذي يَعْقبه البعثُ والخصبُ، أيْ بعثُ الإله أدونيس ـ تموز.[2] وإذا كانت قصيدة «الأرض اليباب» لأليوت المصدرَ الأساسيَّ في تموزيّة السيّاب وفي قصيدته التموزيّة «أنشودة المطر» (١٩٥٤)، فإنَّ تموزيّة أدونيس تعود إلى تأثُّره بكتاب سعادة **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ** الذي دعا فيه الشعراءَ السوريّين (القوميّين) إلى إيجاد موصل «الاستمرار الفلسفيّ بين القديم السوريّ والجديد السوريّ القوميّ الاجتماعيّ.»[3] من هنا رأى أدونيس في عام ١٩٥٧ أنَّه «ليس بين قصيدتي وقصيدة خليل حاوي أيُّ التقاء، وذلك أنَّ القصيدتَيْن تَنْبعان من مصادر واحدة أَطْلقها في بلادنا عقائديّاً أنطون سعادة، وحقَّقها من ناحية استخدام الشعر شعراءُ في الغرب قبل خليل حاوي وقبلي، فليست مجهولةً دعوةُ أنطون سعادة شعراءَ بلاده للعودة إلى أساطيرهم واستخدامها في نتاجهم، وذلك في كتابه **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ**.»[4] بل يقول في مقدّمة قصيدة «أرواد يا أميرة الوهم»: «أَعْتمد في أسلوب هذه القصيدة كما اعتمدتُ في قصيدة 'وحده اليأس' على الأسلوب الشعريّ القديم في فينيقيا وما بين النهرين... آمل، في استخدام هذا الأسلوب من التعبير الشعريّ، أن أضع مع زملائي الشعراء الآخرين حَجَرَةً صغيرةً في الجسر الذي يَصِلنا بجذورنا وبحاضرنا...»[5] ولا يدع أدونيس أدنى مجالٍ للشكّ في أنَّه يَسْتلهم في هاتَيْن القصيدتَيْن دعوةَ سعادة إلى «ربط قضايا سورية القديمة بقضاياها الجديدة،»[6] بل إنَّه يستعيد أسطورةَ قتال البعل للتنين وملحمةَ البعل وعناة بشكل مقاربٍ بل ومطابقٍ أحيانًا لكيفيَّة إيراد سعادة لهما في كتابه. غير أنَّ هاتَيْن القصيدتَيْن «أرواد يا أميرة الوهم»[7] (نشرها لاحقًا تحت عنوان «مرثية القرن الأوّل») و«وحده اليأس»[8] (ونشرها لاحقًا تحت عنوان «البعث والرماد») لا تستمدّان أهميَّتهما من تعزيز الحساسيَّة التموزيَّة (الانبعاثيَّة) في الشعر العربيّ الحديث وحسب، بل أيضًا من تمثيلهما المُكْتمل لـ «القصيدة

١ ـ أدونيس، **قالت الأرض** (دمشق: المطبعة الهاشميَّة، آذار ١٩٥٤، تقديم سعيد تقيّ الدين).

٢ ـ أسعد رزّوق، **الأسطورة في الشعر المعاصر** (بيروت: منشورات آفاق، ١٩٥٩). قارنْ مع جبرا إبراهيم جبرا، **شعر** ٨/٧، صيف ١٩٥٨، ص ٥٧.

٣ ـ أنطون سعادة، **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ** (بيروت: منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، ١٩٧٨)، ص ٦٢.

٤ ـ أدونيس، **شعر**، أيلول ١٩٥٧، وقد أورده مروان فارس في **مقالات في المنهج** (بيروت: منشورات فكر، ١٩٨٠)، ص ١٤٠ ـ ١٤١.

٥ ـ أدونيس، **شعر**، عدد ١٠، ربيع ١٩٥٩، ص ٧ ـ ٨.

٦ ـ سعادة، **الصراع الفكريّ في الأدب السوريّ**، مصدر سَبَقَ ذكره، ص ٦٢.

٧ ـ أدونيس، «مرثية القرن الأول،» **الأعمال الشعريَّة** (دمشق: دار المدى، ١٩٩٦، ج ٣)، ص ٢٧ ـ ٣٦.

٨ ـ أدونيس، «البعث والرماد،» المصدر السابق، ج ٢، ص ٦٥ ـ ٨٤.

الطويلة» (الرؤيويّة أو الإشراقيّة)، ومِنْ خَلْطِهما ما بين إيقاعات الشعر الحرّ وقصيدة النثر. وبهذا المعنى شكلتْ هاتان القصيدتان ـ النصّان حلقةً مبكّرةً في التمهيد لقصيدة النثر بوصفها نوعًا شعريّاً مستقلاً عن الأنواع الشعريّة النثريّة الأخرى التي سبقتْها، وكشفتا مزايا أدونيس التأسيسيّة المبكّرة في التجديد الإيقاعي العربيّ وتخطّي أشكاله السائدة يومئذ.

ليس مفارقةً تبعًا لذلك أن يُعْرف أدونيس في الوسط الثقافيّ في الخمسينيّات بوصفه «شاعرًا قوميّاً،» إذ كان محورُ استقبال قصيدة «قالت الأرض» إيديولوجيّاً ـ سياسيّاً لا شعريّاً. غير أنّ هذا الاشتهار سيقود تلقائيّاً إلى تهميش موقع أدونيس في خريطة التجديد الشعريّ المتشكّلة يومئذ حول الشعر الحرّ ورهاناتها المفتوحة، والتي كانت محكومةً في الخمسينيّات باستقطاب إيديولوجيّ سياسيّ حادّ ما بين القوميّين العرب الملتفّين حول مجلة الآداب والماركسيّين الملتفّين حول مجلة **الثقافة الوطنيّة** والقوميّين السوريّين الذين لم تَكُنْ لهم مجلةٌ أدبيّةٌ خاصةٌ بهم يومئذ. كانت مجلة الآداب التي تحوّلتْ إلى منبر لتلك الطريقة، وطَرَحَت النزاعاتِ الأولى حول ريادتها، قد نَشَرَتْ لأدونيس عام ١٩٥٤ قصيدةَ «الفراغ»[١] التي مثّلتْ علامةً نسبيّةً في تطوّره الشعريّ، وانطوَتْ على بعض التجديد في شكل الشعر الحرّ. غير أنّه لم يحظَ في المقالة التي كتبها الناقدُ القوميُّ العربيُّ البارز شاكر مصطفى عن «الشعر والشعراء في سوريّة» في العدد الشهير الذي خصّصته مجلةُ الآداب في عام ١٩٥٥ للشعر العربيّ المعاصر إلاّ بإشارةٍ هامشيّةٍ مشفوعةٍ بإبراز انتمائه إلى الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ.[٢] وكان هذا الحزب محكومًا في الخمسينيّات بقيادة توتاليتاريّة ورّطتْه في مآزق سياسيّة قاتلة، وأدْخلتْه في ما يُمْكننا تسميَتُه بمرحلة «المحنة الكبرى» التي تعرّض فيها لتحطيم تنظيميّ وسياسيّ متكامل في سورية. وقد نال أدونيس الشابُّ القوميُّ الحيويُّ حصّةً قاسيةً من هذه المحنة، تمثّلتْ بسجنه إبّان تأديته الخدمةَ الإلزاميّةَ في الجيش السوريّ، وكَتَبَ تحت وطأتها بعضَ القصائد مثل «مجنون بين الموتى»[٣] (١٩٥٦). وقد أرْغمته هذه المحنة على الفرار من سورية إلى بيروت في أواخر تشرين الأول/أكتوبر ١٩٥٦،[٤] أيْ في اليوم الذي كان مقرّرًا فيه للحزب أن يتصدّر ما سُمّي في سورية بـ «المؤامرة الأميركيّة» التي تزامنتْ ساعةُ صفرها مع العدوان الثلاثيّ على مصر. ولربما نَلْمح بعضَ ظلال هذه المرحلة في قصيدة «الصقر.»[٥] وفي بيروت، حيث أُرغم أدونيس الشاعرُ على الانعزال في المحيط الحزبيّ الضيّق والمطوّق، التقى بالشاعر اللبنانيّ يوسف الخال الذي لفتتْ قصيدةُ «الفراغ» اهتمامَه. ونَقَلَ هذا اللّقاءُ حياةَ أدونيس الشاعر من ضفّة إلى أخرى،[٦] إذ سيكون تأسيسُ مجلة **شعر** التي ستَلْعب دورًا حاسمًا في تطوُّر حركة الشعر العربيّ الحديث برمّتها إحدى أهمّ ثمراته.

مع مجلة شعر

شكّلتْ مجلة **شعر** مدخلَ فاعليّة أدونيس النظريّة ـ الشعريّة في تطوُّر حركة الشعر الحديث. ولقد أسْهم في تكوين هذه المجلّة وتوجيهها بقَدْر ما أسْهمتْ هي في تكوينه، إذ وضعتْه منذ عددها الأول في مطلع عام

١ ـ أدونيس، «الفراغ،» المصدر السابق، ج ٢، ص ١٣ ـ ٢١.

٢ ـ شاكر مصطفى، «الشعر والشعراء في سورية،» مجلة الآداب، عدد ١، كانون الثاني ١٩٥٥، ص ١٢٤.

٣ ـ أدونيس، **الأعمال الشعريّة**، ج ٢، مصدر سبق ذكره، ص ٣٥ ـ ٤٨.

٤ ـ أدونيس، **ها أنت أيُّها الوقت**، مصدر سبق ذكره، ص ٣٠.

٥ ـ أدونيس، «الصقر،» **الأعمال الشعريّة**، ج ٢، مصدر سبق ذكره، ص ٨٥ ـ ١٣٢.

٦ ـ أدونيس، **ها أنت أيُّها الوقت**، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦.

١٩٥٧ في صُلْب حركة الشعر الحديث الناهضة بوصفه «طاقةً شعريّة كبيرة» ستَجْعَل منه لا عنوانًا لجيله من الشعراء العرب فحسب بل ستَرْفعه إلى مستوى عالميّ في دنيا الشعر.[١] وكان نَشْرُ مجموعته **قصائد أولى** (١٩٥٧)، التي يؤرِّخ بها أدونيس أُولى مجموعاته، فاتحةَ إصدارات **شعر** الشعريّة. ويكاد جزءٌ أساسيّ من فاعليّة هذه المجلة في تطوُّر الشعر الحديث أن يكون جزءًا من فاعليّة أدونيس القطبيّة فيها، واضطلاعِهِ بدور منظِّرها الأساسيّ. ولعلّ إضاءةَ الحيثيّات التي تشكّلت المجلةُ في إطارها تُوضِح إلى حدٍّ كبيرٍ دورَ أدونيس في تأسيسها واستمرارها. وتستمدّ هذه الإضاءةُ أهميَّتَها في منظور التاريخ الأدبيّ إذ عرفنا أنّ هذه الحيثيّات لمّا تزال حتى اليوم محاطةً بالغموض أو بنوعٍ من الصمت، مع أنّه بات من المستحيل كتابةُ تاريخ الشعر العربيّ الحديث بمعزلٍ عن فاعليّة مجلة **شعر** وإشكاليّاتها.

أ ـ المجلة بين الحزبيّة والاستقلال. تبدأ حكايةُ المجلة مع عودة الشاعر اللبنانيّ يوسف الخال من نيويورك إلى بيروت في عام ١٩٥٦، وقيامِه باتّصالاتٍ تَستهدف إصدار مجلةٍ شعريّةٍ تعيد تأسيسَ حركة الشعر الحرّ على أساس مفهوم الخال للشعر الحديث، وتقوم بـ «لبْرلة» الحقل الثقافيّ ـ الشعريّ الحديث الذي تَحْكمه الإيديولوجيّاتُ المتصارعةُ، وتضطلع في الشعر العربيّ الحديث بما اضطلعت به مجلة **Poetry** التي كان يوجِّهها إزرا پاوند في الشعر الأميركيّ. كان الخال، الذي عُرف بديوانه الشعريّ الأول **أغاني الحريّة** (١٩٤٢)، عضوًا سابقًا في الحزب السوريّ القوميّ الاجتماعيّ، وَطَرَده سعادة منه في عام ١٩٤٨ بسبب نظراته الليبراليّة الشخصانيّة والوجوديّة.[٢] إلاّ أنّه وجد أنّ الإمكانيّة الفعليّة لمشروعه إنّما تَكْمن في المحيط الانتلجنسويّ الحيويّ للحزب الذي كان يشاركه الموقفَ من القوميّة العربيّة والماركسيّة. ومثلَ سائر الذين تربّوا في هذا المحيط يومئذٍ، لم يكن الخال معاديًا لفكرة العروبة نفسها بل كان معاديًا للقوميّة العربيّة. غير أنّ حدّة الاستقطاب ما بين القوميّين السوريّين والقوميّين العرب جعلت الحزبَ كلَّه يبدو وكأنّه ضدّ الانتماء العربيّ نفسه، لا ضدّ حركة القوميّة العربيّة. وكان هذا المحيط متمأسِسًا في إطار «عمْدة الثقافة والفنون الجميلة» التي مَثّلت المكتبَ الثقافيَّ المختصَّ في الحزب. كان الدكتور سامي الخوري عميدًا، والشاعرُ اللُّبنانيّ هنري حاماتي ناموسَه (سكرتيره)، والشاعرُ أدونيس وكيلَه.[٣] وبحُكْم تواري الخوري بسبب صدور حُكْمٍ عليه بالإعدام، كان أدونيس الشابُّ الذي وَصَلَ للتوّ إلى بيروت هو وَجْهَ العمدة. ولعلّ أدونيس قد استَصْدر في ضوء لقائه الأول مع الخال «من العميد الخوري قرارًا بإعادة تشكيل الندوة الثقافيّة في الحزب، وفَتْحِها أمام أعضاء سابقين في الحزب أو من خارجه.»[٤] فقد كان الخوري، المرتابُ بسياسة القيادة المسيطرة للحزب، والتي سيقف لاحقًا ضدّها، قد رأى يومئذ على الأرجح لمَّ شَمْلِ الحزب ومحيطه. وبهذا الشكل عاد الخال إلى المحيط الانتلجنسويّ للحزب، وإنْ لم يَعُدْ إلى عضويّته. ولقد تكوّن هذا المحيطُ أساسًا بواسطة الحزب وأفكاره، إلاّ أنّ كل شيء فيه كان يشير إلى انفتاحه على إشكاليّاتٍ لم يتوقّعها مسبّقًا ولم تكن إجاباتُه عنه متّسقة.

نضجتْ فكرةُ المجلة ـ الحركة التي شكّلتْ حلمَ الخال ومعنى حياته كلَّها في إطار «الندوة،» أيْ بشكلٍ ما في إطار الحزب القوميّ، وافتُرِضَ بها أن تؤمِّن مكانًا للشعراء «القوميّين» يقابِلُ منبرَ القوميّين العرب في الآداب ومنبرَ الماركسيّين في **الثقافة الوطنيّة**. وكان

١ ـ **شعر**، عدد ١، ١٩٥٧، ص ١٠٩.

٢ ـ أنطون سعادة، **النظام الجديد**، الحلقة الخامسة عشرة (بيروت: سلسلة الأبحاث القوميّة الاجتماعيّة، شباط ١٩٥١)، ص ٨٨ ـ ٨٩. ويحدِّدها سعادة بنظرات برديايف وكيركيغارد. قارنْ مع عادل ضاهر، **المجتمع والإنسان ـ دراسة في فلسفة أنطون سعادة الاجتماعيّة** (بيروت: منشورات **مواقف**، ط ١، ١٩٨٠)، ص ٨٧ ـ ٨٨.

٣ ـ ٤ ـ شهادة هنري حاماتي، ندوة سعادة، مصدر سبق ذكره.

هذان المنبران الأخيران في سجالٍ يوميّ حادّ، وشكّل إصدارُ شعر تعقيدًا فيه. وبحُكْم النشأة كان معظمُ «العاملين والمساهمين» في المجلّة من أعضاء الحزب.[1] إلاّ أنّ انفجار أزمة الحزب الشهيرة في عام ١٩٥٧ دَفَعَ الخال وأدونيس إلى الاستقلال بالمجلّة كليّاً عنه،[2] وربّما أدّى إلى تَرْكِ أدونيس الحزبَ نفسَه في عام ١٩٥٨.[3] وكي نَفْهم أدونيس يومئذ فإنّه كان حريصًا على أن يمثّل لقبَ «الشاعر القوميّ» على طريقته، ولَقَبَ «الشاعر» إطلاقًا في آنٍ واحد. فلقد كان لديه هو أيضًا التزامُه الذاتيّ، الذي يَبْدو فيه الخارجُ داخلاً؛ ولربما كان نشرُه لقصيدتَيْ «أرواد يا أميرة الوهم» و«وحده اليأس» محاولةً لإثبات ذلك، ولعلّه كان يفكّر يومئذ بالمحيط القوميّ الاجتماعيّ بشكل أساسيّ. غير أنّه كان في هاتَيْن القصيدتَيْن تحديدًا قد كفّ عن أن يكون «شاعرًا قوميًّا» بالمعنى الضيّق للكلمة الذي شهرتْه به قصيدةُ «قالت الأرض.» ولا ريب أنّ أزمة الحزب كانت طَبَقًا ذهبيّاً للخال كي يتحرّر من أيّ ارتهانٍ فوق الشعر نفسه. ولقد شاركه أدونيس الشاعرُ الشابُّ هذه الرؤيةَ من دون أن يتنكّر للحزب: فلقد كانت لأدونيس الشابّ طريقتُه في حلّ التناقضات، ومن هنا تطوّرتْ فاعليّةُ المجلة منذ البداية في فضاءٍ نخبويّ ليبراليّ اتّسَقَ بشكلٍ كاملٍ مع طبيعة الحداثة نفسها التي تركّز وفق أورتيغا إي غاسيت على «النخبة» التي اكتسبتْ وعيًا جماليّاً عاليًا وخاصّاً. لقد كانت المجلةُ في أصلها مشروعًا حزبيّاً، إلاّ أنّها انخلعتْ للتوّ عنه وغدت «مستقلّة.» فلم تكن لها علاقةٌ تمويليّةٌ بـ «المنظمة العالميّة لحرية الثقافة» التي اتّضح لاحقًا أنّها أحدُ أجهزة المخابرات المركزيّة الأميركيّة؛ غير أنّ منطلقاتها في «البُرلة» الحقل الثقافيّ ـ الشعريّ كانت تلتقي على نحوٍ موضوعيٍّ ما معها. كما أنّ الخطاب المتوسطيّ الخاصّ فيها قد عرّضها لتهمة العلاقة مع ندوات المتوسطيّة المحرّكةِ سياسيّاً وماليّاً؛ غير أنّ المسهمين في المجلّة كانت لهم دعاوى مختلفةٌ في هذه المتوسطيّة ـ ونَعْني هنا متوسطيّة السوريّين القوميّين الاجتماعيّين، الذين استخدموها سلاحًا إيديولوجيّاً استعلائيّاً ضدّ الغرب نفسه، يَنْطلق من أنّ أصول الغرب ذاته إنّما تَكْمن في سورية. غير أنّ هذه المتوسطيّة قادت البعضَ في تجربة قلقة إلى أن تكون رؤيةُ الحداثة عبر الغرب هي نفسَها رؤيةَ الحداثة عبر العودة إلى الأصل. وشكّل ذلك قسطًا مشتركًا من الرؤية بين يوسف الخال وأدونيس الشابّ. فلقد كان لأدونيس بحُكْم نشأته القوميّة الاجتماعيّة أسطورتُه عن الأصل المؤسِّس للتاريخ، الذي تتكشّف جذورُه في سورية؛ فمن هذه الجذور حسب أدونيس تَنْبع أصولُ الحضارة برمّتها. ولقد كان فَهْمُ أدونيس للعروبة هنا هو فَهْمَ سعادة لها، لا في ضوء القوميّة العربيّة بل في ضوء النظريّة القوميّة الاجتماعيّة التي تَنْطلق من مفهوم المجتمع ـ الأمّة، ليتشكّل العالَمُ العربيُّ تبعًا لذلك من أربع أمم ـ مجتمعات هي: الهلال الخصيب ووادي النيل والجزيرة العربيّة والمغرب العربيّ. ويشكّل الهلالُ الخصيبُ الإطارَ الجغرافيَّ ـ السياسيَّ للأمّة السوريّة المؤلّفة من «سلالتَيْن مديترانيّة وآريّة.»[4] فليست سورية هنا «أمّة شرقيّة، وليس لها نفسيّةٌ شرقيّة، بل هي أمّة مديترانيّة، ولها نفسيّةُ التمدُّن الحديث الذي وُضعت قواعدُه الأساسيّة في سورية» وشكلتْ «مصدرَ ثقافة البحر المتوسّط»[5] وأساسَ مدنيّته «التي شاركها فيها الإغريقُ فيما بعد.»[6] وبهذا المعنى كانت المجلةُ متّصلةً برؤية الحزب الحضاريّة لتاريخ المنطقة، وتتبنّى منظومتَه الأنتروبولوجيّة، بقدرِ ما كانت مستقلّةً عنه سياسيّاً وتنظيميّاً.

١ ـ يوسف الخال، **شعر**، عدد ٩، شتاء ١٩٥٩، ص ١٣٦.

٢ ـ حاماتي، مصدر سبق ذكره.

٣ ـ **شعر**، عدد ٢٢، ربيع ١٩٦٢، ص ٩.

٤ ـ ٥ ـ أنطون سعادة، **النظام الجديد**، ج ٧ (دمشق، حزيران، ١٩٥٠)، ص ٥٢ ـ ٥٣، ٢١ ـ ٢٢.

٦ ـ المصدر السابق، ج ٨، ص ١٩.

وقد شارك شعراء آخرون، مثل الشاعر السوريّ اللاجئ إلى بيروت نذير العظمة والشاعر اللُّبنانيّ خليل حاوي، بشكلٍ فعّالٍ في تأسيس المجلّة.[١] إلاّ أنّ تصميمها المسبّق والمتّسقَ كمجلةٍ ـ حركةٍ يعود فعليّاً إلى الخال وأدونيس الشاب، اللذَيْن ما لبثا بعد انفصال خليل حاوي المبكّر عنها[٢] أنْ شكّلا قطبيْها الأساسيَّيْن. ومن هنا كَشَفَ أدونيس عن وعيٍ مسبّق بتصميم المجلة كي تكون «التجسيدَ الأعمقَ والأكملَ» للحركة الشعريّة الحديثة وقيادتها في «تحوُّلٍ وتطوُّرٍ خلاّقيْن لا مثيل لهما»[٣] في تاريخ الشعر العربيّ كلِّه. ولقد عزّز بروزُ أدونيس كمنظِّرٍ أساسيّ للمجلة ـ الحركة محدوديّةَ كتابات الأعضاء المؤسِّسين الآخرين حول الموقف الشعريّ، والتي اقتصر معظمُها على مقابلات وتعليقات ووجهات نظر متفرّقة.[٤] إنّ النقد ليس منفصلاً عن النظريّة لأنّه يتضمّنها بشكلٍ ما، غير أنّ ذلك لا يُغْفل الفارقَ الأساسيَّ ما بين الناقد والمنظِّر الأدبيّ.[٥] وفي إطار ما نَفْهمه اليومَ من هذا الفارق كان أدونيس منظِّرًا معنيّاً بتحديدِ ماهيةِ الشعر الحديث أكثرَ ممّا كان معنيّاً بنقده النصيّ المباشر؛ فقلّما يُصْدر حكمًا على ما هو موجود، وإنّما يحاول في الأغلب أن يتصوّر كيف يجب أن يكون الشعر، كيف تكون علاقتُه بالثورة، بالتراث، ما معنى التجديد، ما دور اللُّغة، وكل ذلك في إطار التصوُّر لما يجب أن يكون عليه التكامُل الكليّ، من خلال الرفض والتجدُّد المستمرَّين.[٦] وفي منظورٍ أوليّ كان تنظيرُ أدونيس في المقام الأساسيّ تنظيرًا لتجربته الشعريّة المتنوِّعة والتجريبيّة نفسها، إلاّ أنّ هذا التنظير المكثَّف بلغة المفاهيم المتّسقة والمؤسِّسة كان في الوقت نفسه صياغةً لوعي الحركة الشعريّة الحديثة بنفسِها التي كانت نظريّتُها ماتزال في طور التكوُّن.

ب ـ الخلاف داخل شعر: الهويّة واللُّغة. كان قطبا **شعر** الخال وأدونيس مختلفَيْن فنيّاً وفكريّاً حول قضايا عديدة. وأدّى تعقُّد هذا الخلاف في سياق التعقيدات الأخرى التي واجهت المجلّةَ، ولاسيّما مواجهتُها الحادّةُ مع مجلة الآداب، إلى انفصال أدونيس عن المجلّة عام ١٩٦٣ ـ وهو ما أسْهم في توقُّفها في عام ١٩٦٤. ولعلّ الخلافَ الأبرزَ ما بين القطبَيْن قد تعقّد حول الموقف من قضيّة اللُّغة الشعريّة. فقد رأى الخال أنّ العربيّة الأمّ تطوّرتْ

١ ـ كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر ـ دراسة حول الإطار الاجتماعيّ الثقافيّ للاتجاهات والبنى الأدبيّة**، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف (بيروت: دار المشرق، ط ١، ١٩٨٢)، ص ٦٣. ويرى خير بك أنّ «يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير عظمة، هم الشعراء الأساسيُّون الذي شكّلوا نواةَ تجمُّع **شعر** في البداية.»

٢ ـ أسْهم حاوي في تأسيس المجلة إبّان أزمته مع قيادة الحزب. إلاّ أنّ انفصاله عنها يعود في تقديرنا إلى أسباب شخصيّة تتّصل بطبيعته البسيكولوجيّة الحادّة، واعتدادِه بقطبيّته في أيّ عمل. وسينضمّ في معركة الآداب/**شعر** اللاحقة إلى جبهة الآداب، ويَطْرح وحدةَ الهلال الخصيب القوميّة الاجتماعيّة باسم العروبة. وكان يطوِّر في ذلك الطورَ العربيَّ للهلال الخصيب الى طورٍ أساسيٍّ يشكّل محورَ هويّته.

٣ ـ أدونيس، «الكشف عن عالم يظلّ في حاجة إلى الكشف،» في **زمن الشعر** (بيروت: دار العودة، ط ١، ١٩٧٢)، ص ٢٧؛ وقد نشرها في **شعر** عدد ٢٢، صيف ١٩٥٩، تحت عنوان: «محاولة في تعريف الشعر الحديث.»

٤ ـ خير بك، مصدر سبق ذكره، ص ٧٢.

٥ ـ حول ذلك أنظرْ تمييز أوستن وارين ورينيه ويليك في **نظريّة الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب (دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢)، ص ٤٧.

٦ ـ إحسان عباس، **اتّجاهات الشعر العربي المعاصر** (الكويت: المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٨)، ص ٣٠ ـ ٣١.

أدونيس و«شعر»

إلى أربع لغات عربيّة دارجة هي لغات: المشرق العربيّ (أو الهلال الخصيب)، والجزيرة العربيّة، ووادي النيل، والمغرب. و«هذه الوحدات اللُّغويّة الأربع تتّصف كلٌّ واحدةٍ منها بتراث خاص، واستطرادًا بلغةٍ خاصّةٍ ضمن المجموعة العربيّة العامّة.. تمامًا مثلما آل إليه أمرُ اللاتينيّة التي تفرّعتْ إلى إسبانيّة وإيطاليّة وفرنسيّة وبرتغاليّة.»[1] ومن هنا رأى أنّ المجلة ـ الحركة قد اصطدمتْ بـ «جدار اللُّغة: فإمّا أن تَخْترقَه أو أن تقفَ صريعةً أمامه. وجدارُ اللُّغة هذا هو كونها تُكتب ولا تُحكى،» وتؤدّي إلى الازدواجيّة بين «ما نَكْتب وبين ما نتكلّم.»[2]

والحقّ أنّ هذا الخلاف حول قضيّة اللُّغة الدارجة كان في عمقه خلافًا حول مفهوم الهويّة، إذ أخذ يَنْشأ في المجلة ما يُمْكن تسميتُه بموقفَيْن: تجذيريّ، وحداثويّ. وقد مثّل أدونيس الموقفَ الأوّل، إذ أخذ يرى أنّ مشكلة التجذير في الشعر «ليست حديثة العهد بل هي قديمةٌ ترجع إلى القرن الثامن،»[3] وأنّ الشاعر العربيّ «هو ضمن تراثه ومرتبطٌ به» لكنّه «ارتباطُ التقابل والتوازي والتضادّ.»[4] وحاول، في ضوء جدليّته عن التجاوز والاستمرار وتخطّي المفهوم التقليديّ المغلق للتراث، أن يَنْشر في المجلة مختاراتٍ من الشعر العربيّ (صَدَرَتْ لاحقًا تحت اسم **ديوان الشعر العربيّ**) تَطْرح الحركةَ الشعريّة الحديثةَ بـ «اعتبارها تطوُّرًا نابعًا من هذا التراث وحلقةً من حلقاته.»[5] وأمّا الموقف الحداثويّ فقد أخذ يَدْعو ضمنيًا إلى انفصال هذه الحركة نهائيًا عن التراث، وراح يَعْتبر الرجوعَ إليه ـ في إشارة ضمنيّة إلى توجُّهات أدونيس ومختاراته من الشعر العربيّ ـ «مرضًا نفسيًا بل يُمْكن القولُ إنّه عدو المعاصرة»[6] أيْ عدوّ الحداثة.

غير أنّ الخلافَ ما بين هذين الموقفَيْن كان يَعْكس في الوقت نفسه تبلورَ موقفَيْن في حركة الشعر الحديث داخل المجلة وخارجها من مسألة تحويل اللُّغة الشعريّة: موقفٍ يَقْترب من «الواقعيّة اللُّغويّة» في الحياة اليوميّة، وموقفٍ يَبْحث عن الشعر في نوع من «لغةٍ عليا» (رؤيويّة). ولقد سبق لمجلة **شعر** أن طَرَحَتْ منذ البيان الأوّل الذي ألقاه الخال في ٢٧ كانون الثاني/يناير ١٩٥٧ ضرورةَ أن تُعبِّر القصيدةُ الحديثة بـ «كلمات وعبارات حيّة بين الناس.» وكان هذا الطرح متّسقًا إلى حدٍّ بعيد مع أطروحة إليوت الشائعة في الخمسينيّات عن اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام الطبيعيّ الحيّ، ومتّسقًا أيضًا مع اقتراب لغة الشعر الحديث نفسها منذ بواكيرها الأولى في شعر نزار قباني في مطلع الأربعينيّات من لغة الحياة اليوميّة. وقد تناغَمَ أدونيس نفسُه مع الواقعيّة اللُّغويّة، وحاول أن يُدْخل بعضَ المفردات العاميّة في السياق الرؤيويّ للغته الشعريّة العليا، بل واخترق بعضَ القواعد اللُّغويّة في اللُّغة الفصحى، مثل إدخاله «يا» على الاسم الموصول في «يا التي» أو إدخالها على الاسم المعرّف بأل مثل: «يا لجراح.» إلاّ أنّ تناغم أدونيس مع ذلك ظلّ محدودًا، ولم يهيمنْ قطُّ على لغته الشعريّة. بل إنّه حاول في شعره وتنظيره معًا أن يَضَعَ حدًّا فاصلاً ما بين الواقعيّة اللُّغويّة وبين اللُّغة العليا الرؤيويّة. ولعلّ هذا ما يفسِّر أنّه لم يَسْتطع لاحقًا أن يرى في لغة صلاح عبد الصبور، التي تحاول استنفادَ طاقات الواقعيّة اللُّغويّة

---

١ ـ عبّر الخال لاحقًا عن ذلك في حوار مع أحمد فرحات، **الكفاح العربيّ**، عدد ١٩٨٣/١١/١٤.

٢ ـ يوسف الخال، **شعر**، العدد الأخير، صيف ـ خريف ١٩٦٤، ص ٧ ـ ٨.

٣ ـ أدونيس، «الشعر العربيّ ومشكلات التجديد،» في **زمن الشعر**، مصدر سبق ذكره، ص ٣١. وقد نشره في **شعر**، عدد ٢١، شتاء ١٩٦٢.

٤ ـ المصدر السابق، ص ٥٣.

٥ ـ **شعر**، عدد ١٥، ١٩٦٠، ص ٩٢.

٦ ـ محي الدين محمد، **شعر** عدد ٢١، ١٩٦٢، ص ٥ (افتتاحية العدد).

في الحياة اليوميّة، إلاّ لغةً بسيطةً أو مبسّطةً تَنْضوي في إطار القِيَم السائدة أو «تحت اللُّغة» حسب تعبيره. ولعلّ وجهًا أساسيًا من المشكلة قد أُثيرَ بمناسبة قصائد محمد الماغوط النثريّة التي نشرتْها مجلةُ **شعر** تحت عنوان **حزن في ضوء القمر** (١٩٥٩)، ثم مع قصائد شوقي أبي شقرا **ماء إلى حصان العائلة** (١٩٦٢). فقد أثارتْ هذه القصائد التي كتبها الماغوط في سجنه في سورية على ورق دخان البيافرا، والتي كانت تُشْبه الشكلَ الحرّ في توزيعها الخطّيّ، سؤالاً عن ماهيّة قصيدة النثر. وقد بادر أدونيس بوصفه المنظِّر الأساسيّ للمجلة إلى تحديد هذه الماهيّة بالاستناد إلى كتاب سوزان برنار **قصيدة النثر منذ بودلير حتى أيّامنا**. غير أنّه حدّد هذه الماهيّة لا في ضوء قصائد الماغوط نفسها، التي اعتُبرت ضربًا من الشعر الحرّ لا من قصيدة النثر، بل في ضوء مفهومه الرؤيويّ للشعر الحديث. ورأى أنّ بنية قصيدة النثر بنيةٌ إشراقيّةٌ، أيْ رؤيويّة[١] ـ وهو ما كان لمضاعفاته أثرٌ في انشقاق الماغوط عن المجلّة ومهاجمتها بمقالٍ قاسٍ يصف يوسف الخال بـ «تشومبي الشعر الحديث،»[٢] مشبِّهًا إيّاه بتشومبي الكونغو الذي خان لومومبا أحدَ رموزِ ربيعِ ثورات التحرُّر الوطنيّ في الستينيّات. لقد حاول أدونيس منذ مقاله التأسيسيّ «محاولة في تعريف الشعر الحديث» (صيف ١٩٥٩) أن يقف في مواجهة هذه الواقعيّة اللُّغويّة داخل المجلة وخارجها. بل حاول في شعره منذ **أغاني مهيار الدمشقي** (١٩٦١) بشكل خاص أن يقيم، على حدّ تعبير سلمى الخضراء الجيّوسي، «الفاصلَ الكبيرَ» في اللُّغة الشعريّة الحديثة بين ما نسميّه «الواقعيّة اللُّغويّة» البسيطة و«اللُّغة العليا» المعقّدة دلاليًا، ودان يقف حائلاً دون تسرُّب الحكيّة والعاميّة والتبسيطِ المفرط، كاشفًا عن افتتانٍ بالغموض الرفيع غدا صعبَ المنال في أيدي كثيرين ممّن حاولوا محاكاةَ طريقته.»[٣]

ج ـ القصيدة الشفويّة والقصيدة ـ الرؤيا. كشف هذا «الفاصلُ الكبيرُ» عن فهمَيْن حديثَيْن مختلفَيْن للشعريّ، سيؤديّان إلى تبلور بنيتَيْن جماليّتَيْن مازالتا مهيمنتَيْن على الشعر العربيّ الحديث: القصيدة الشفويّة[٤] التي تَبْحث عن الشعريّ في الإعتياديّ واليوميّ، والقصيدة ـ الرؤيا التي رسّخ أدونيس منذ أواخر الخمسينيّات مصطلَحها، وكان منْ أعظم مؤسّسيها شعريًا ونظريًا في تاريخ الشعر العربيّ الحديث. فقد وضع أدونيس القصيدةَ ـ الرؤيا في مواجهةِ «القصيدة الشفويّة» التي كانت معالمُها في مجلة **شعر** تتشكّل حول شعر محمد الماغوط وشوقي أبو شقرا. ورأى أدونيس أنّ هذه القصيدة الشفويّة، بأشكالها التي تقوم على «شعر الوقائع» أو «الجزئيّات،» إنّما هي «ضدّ الشعر بمعناه الجديد.»[٥] فالقصيدة ـ الرؤيا «ليست بسطًا أو عرضًا لردود فعلٍ من النفس إزاء العالم. ليست مرآةً للانفعال ـ غضبًا كان أو سرورًا، فرحًا أو حزنًا ـ وإنّما هي حركةٌ ومعنى تتوحّد فيهما الأشياءُ والنفسُ، الواقعُ والرؤيا.»[٦] كانت القصيدة ـ الرؤيا تطويرًا وتمييزًا أدونيسيًا لنوع «القصيدة الطويلة» الذي طُرِحَ مفهومُه في منتصف الخمسينيّات.

١ ـ أدونيس، «في قصيدة النثر،» **شعر** عدد ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ٧٥.

٢ ـ الماغوط، مجلة الآداب، العدد الأول، السنة العاشرة، كانون الثاني ١٩٦٢، ص ٥٧ ـ ٥٩.

٣ ـ سلمى الخضراء الجيّوسي، «الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر،» **الاتّحاد**، الخميس ٣ فبراير ٢٠٠٠.

٤ ـ حول بدايات طرح هذا المفهوم في سورية في إطار تفكيك أطروحات مجلة **شعر**، انظرْ محمد جمال باروت، **الشعر يكتب اسمه** (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٢)، ص ٩٠ ـ ١٢٧. وحول تطويره انظر الكاتبَ نفسَه، «عالم الإنسان الصغير،» مجلة **الفكر الديموقراطيّ**، عدد ٣، صيف ١٩٨٨، ص ١٧٥ ـ ١٨٩.

٥ ـ ٦ ـ أدونيس، **زمن الشعر**، مصدر سبق ذكره، ص ١٢ ـ ٢٧.

وقد ارتبط طرحُ هذا النوع باسم عزّ الدين إسماعيل الذي ميَّزه في ضوء هربرت ريد عن نوع القصيدة القصيرة. والفرق بين هذَيْن النوعَيْن، وفق إسماعيل، هو فرقٌ في الجوهر أكثرُ منه في الطول. فالقصيدة القصيرة غنائيّة بسيطة «تجسِّم موقفًا عاطفيّاً مفردًا أو بسيطًا،» في حين أنّ القصيدة الطويلة التي رأى فيها إسماعيل «التعبيرَ أو النوعَ الشعريَّ البديلَ» معقّدةٌ شكليّاً ودلاليّاً وتقوم على:

«حشدٍ كبيرٍ من تلك الأشياء 'الجاهزة' التي تعيش في واقع الشاعر النفسيّ، وتتجمَّع وتتضامّ ويؤلِّف بينها ذلك الخلقُ الفنيُّ الجديدُ ليُخْرِج منها عملاً شعريّاً ضخمًا. فأنت تجد فيها الخرافةَ والأسطورةَ والرمزَ، كما تجد الحقيقةَ العلميّةَ. وإلى جانب ذلك تجد القصّةَ التاريخيّةَ أو المشهدَ الدراميَّ أو الواقعةَ... وهذا كلّه يَنْتقل من صورته الأصليّة أو من ماضيه ليحتلّ صورةً جديدةً ويستقرّ في حاضر جديد وكأنّه قد خُلِق خلقًا آخر. والشعر في القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الآخر.»[1]

إنّ معالجة مشكلة القصيدتَيْن القصيرة والطويلة لم تكن غائبةً عن أدونيس المنظِّر والشاعر في أواخر الخمسينيّات والستينيّات، غير أنّه لم يَنْشغل نقديّاً إلاّ بالقصيدة ـ الرؤيا (الطويلة).[2] فقد كانت القصيدة القصيرة في الخمسينيّات، بحكم بنائها البسيط ووضوحها الدلاليّ الإيصاليّ المباشر، نوعًا من «شعر الأغنية» أو «الانفعال» في فهم أدونيس للشعريّ. إلاّ أنّ أوّل إشارة له إلى القصيدة القصيرة ستَبْدر في عام ١٩٩٦ بمناسبة إصدار طبعة جديدة لأعماله الشعريّة، حيث صنَّف هذه الأعمالَ في محورٍ ثلاثيٍّ هو: القصائد القصيرة، والقصائد الطويلة، والنصوص غير الموزونة. وتَخْتلف هذه «الأنواع» الثلاثة ظاهريّاً أو على مستوى البنية السطحيّة، في حين أنّها محكومة عمقيّاً بما يُمْكن تسميته بالشعر ـ الرؤيا.

لا تختلف القصيدة القصيرة عند أدونيس عن القصيدة الطويلة في الجوهر، وإنّما في الشكل. بل إنّ سلسلة القصائد القصيرة كما في **أغاني مهيار الدمشقيّ** مثلاً ليست إلاّ إطارًا «مقطّعًا» لقصيدة رؤيويّة طويلة. لكنْ يُمْكن القولُ بلغة كمال خير بك إنّ القصيدة القصيرة «المستقلّة» في شعر أدونيس هي أقرب إلى القصيدةِ الومضةِ التي تَنْحصر في بيتَيْن أو ثلاثة، ويُمْكن لأدونيس أن يسمِّيها قصيدةَ البروق والحدوس؛ في حين أنّ قصائده ونصوصه الطويلة هي أقرب إلى القصيدة المعقّدة البناء.[3] غير أنّ البنية المولِّدة أو العميقة هنا واحدةٌ، وهي بنية الشعر ـ الرؤيا، مع أنّ هذه البنية تأخذ في القصيدة القصيرة عند أدونيس شكلاً «مكثّفًا،» في حين تأخذ في قصائده ونصوصه الطويلة شكلاً «ممتدًا» سواء أكانت هذه النصوص موزونة أو نثرية؛ إذ تتميَّز هذه النصوص بقدرتها المدهشة على توليد إيقاعات جديدة يَصْعب فهمُها في ضوء المعيار العروضيّ الكلاسيكيّ. ويصل ذلك الشكل «الممتدّ» في قصائد أدونيس ونصوصه إلى حدود «النصيّة» التي تكسر النوعيّةَ الأدبيّةَ نفسَها، والتي لا شكّ أنّ أدونيس منذ أواخر الستينيّات هو أوّلُ مؤسِّس لها في الشعر العربيّ الحديث في إطار ما سمّاه في مجلة **مواقف** بـ «الكتابة الجديدة،» وحاول أن يَطْرحها بشكل جديد في **الكتاب**[4] الذي يمثِّل مرحلة نوعيّة جديدة في كتابة أدونيس خصوصًا وفي الكتابة الشعريّة العربيّة الحديثة عمومًا.

حلب

محمد جمال باروت

باحث سوريّ، وخبير بقضايا التنمية السياسيّة والحزبيّة في المركز العربيّ للدراسات الاستراتيجيّة، ومراسل مجلة الآداب في سوريا. له عدّة كتب، منها **الحداثة الأولى**، و**المجتمع المدنيّ مفهومًا وإشكاليّة**.

١ ـ عزّ الدين إسماعيل، **الشعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة** (بيروت: دار العودة، ط ٣، ١٩٨١)، ص ٢٤٣ ـ ٢٥١.

٢ ـ علي الشرع، **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس** (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٨٧)، ص ٥٤.

٣ ـ خير بك، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦٧.

٤ ـ **الكتاب: أمس المكان الآن** (بيروت: دار الساقي، الجزء الأول ١٩٩٥، والجزء الثاني ١٩٩٨).

قصيدة النثر بين الموهبة الفرديَّة والرافد الغربيّ: جماعة «شعر» والتأثير الفرنسيّ

محمد ديب

تقديم وتعريف

تعرّف **موسوعة پرنستون للشعر والشعريّة** قصيدةَ النثر على النحو التالي: «هي قصيدة تتميّز بإحدى خصائص الشعر الغنائيّ أو بكلّ خصائصه. غير أنّها تُعْرَضُ على الصفحة على هيئة النثر، وإنْ كانت لا تُعدّ كذلك. وتَخْتلف قصيدةُ النثر عن النثر الشعريّ poetic prose بأنّها قصيرة ومركّزة؛ وعن الشعر الحرّ free verse بأنّها لا تَلْتزم نظامَ الأبيات؛ وعن فقرة النثر القصيرة بأنّها عادةً ذاتُ إيقاع أعلى، ومؤثّراتٍ صوتيّةٍ أوضح، فضلاً عن أنّها أغنى بالصورة وكثافةِ العبارة. وقد تتضمّن قصيدةُ النثر رويّاً داخليّاً، وأوزانًا عروضيّةً. ويتراوح طولُها، على وجه العموم، بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتَيْن) وثلاثِ صفحات أو أربع، بمعنى أنّها تُماثِلُ القصيدةَ الغنائيّةَ المتوسطةَ الطول. وإذا تجاوزتْ هذا الطولَ فإنّها تَفْقد توتُّراتها وأثَرَها، وتصبح، تقريبًا، نثرًا شعريّاً.»[1]

كُتب الكثير عن هذا الجنس الأدبيّ باللُّغات الأوروبيّة. والذي يَعْنينا هنا إنّما هو الصيغة العربيّة التي طَرَحَها أنسي الحاج لهذا الجنس في مجموعته الشعريّة الأولى، لن.

قصيدة النثر بين الحاج وأدونيس والنصّ الفرنسيّ

يَبْدأ الحاج مناقشته لهذا الجنس الأدبيّ بسؤال أوّل: هل من الممكن أن نصوغ من النثر شعرًا؟[2] ويردّ على سؤاله بالإيجاب؛ ذلك لأنّ «النَّظْم» ليس علامةً فارقة بين النثر والشعر. ويترتّب على ذلك في رأيه أنْ ليس هناك ما يَحُول دون أن نصوغَ من النثر شعرًا، أو أن نصوغ قصيدةَ نثرٍ من الشعر المنثور. وهذا لا يَعْني أنّ «الشعر المنثور» و«النثر الشعريّ» يعادلان «قصيدة النثر»، ولكنّ هذه الأشكال، وبخاصةٍ النثر الشعريّ الغنيّ بالإيقاع، تُعَدُّ موادَّ خامًا لما يُمْكن الاصطلاحُ على تسميته بـ «قصيدة النثر الغنائيّة»؛ إذ لا غنى فيها عن النثر الإيقاعيّ. ومع ذلك لا يتعيّن على قصيدة النثر أن تكون غنائيّةً تمامًا؛ فهناك قصائدُ نثر تُشْبه الحكايات، وقصائدُ نثر عاديّةٌ خاليةٌ من الإيقاع. ويمثّل الحاج على ذلك بـ «نشيد الأناشيد» في العهد القديم، وبشعر سينت جون پرس. ويُستعاض في قصيدة النثر عن «التوقيع» (وهو مصطلحه ويَعْني الإيقاعَ) بما يسمّيه «الكيانَ الواحدَ المغلق،» ورؤيا الشاعر، وعمقِ تجربته المتفرّدة، أيْ عن طريقِ الإشراق الذي يشعّ من بنية القصيدة، لا من الكلمات أو الجمل كلاً على حِدَة. وقد يحسّ المرء بالإحباط عندما يقرأ قراءةً جهريّةً قصيدةً من هذا النوع لهنري ميشو أو لأنطونان آرتو بهدف «الالتذاذ والترنُّح»؛[3] ذلك لأنّه لا يصادف فيما يقرأ سحرًا ولا متعة. ولكنّ أثر القصيدة لا يتحقّق إلاّ عندما تَبْلغ كمالَها عند القارئ كوحدةٍ متماسكة. ومن ثمّ كانت تزكيةُ إدغار آلان پو بأن تكون القصيدةُ قصيرةً. وهذا يَصْدق أكثرَ ما يَصْدق على النثر لأنّ قصيدة النثر تَحْتاج إلى تماسك وإحكام أكبر من الشعر العموديّ، وإلا انتكستْ في منشإها الأوّل ـ أي النثر بتفريعاته من مثل المقالة والقصة والرواية والكتابة التأمّليّة.[4]

ثم يعود الحاج ثانيةً إلى التساؤل: أمِنَ الممكن صوغُ قصيدة من النثر دون استخدام أدوات النثر؟ ويمضي ليؤكّد أنّ على قصيدة النثر، كما تقول سوزان برنار، «أن تَرتفعَ بهذه العناصر، وتوظّفَها جملةً، ولغاتٍ شعريّة، ليس غير.»[5] وهذا يَعْني أنّ عنصرَي

---

١ ـ "Prose Poem," **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (N.Y.: Princeton University Press, 1974), p. 664.

٢ ـ معظم تنظير الحاج عن قصيدة النثر مستخلصٌ من مقدّمته لمجموعته الشعريّة الأولى، لن (بيروت، ١٩٦٠)، ص ٥ ـ ١٥. وسأكتفي في إشاراتي إلى هذا الموضوع ابتداءً من الآن بكلمة «المقدّمة.»

٣ ـ ٤ ـ «المقدّمة،» ص ١٠.

٥ ـ المصدر نفسه. أُنظر: Suzanne Bernard, **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours** (Paris, 1959), p. 514.

قصيدة النثر بين الموهبة الفرديّة والرافد الغربيّ: جماعة «شعر» والتأثير الفرنسيّ

«الوصف» و«القصّ» يَفْقدان في قصيدة النثر «الغايةَ الزمنيّةَ» ليتّحدا في كتابةٍ لازمنيّةٍ، وهي قصيدة النثر. وبهذا تتخلّص هذه العناصر النثريّة من وظائفها السابقة.

وفيما يتعلّق بالعوامل التي تمهّد لنشوء قصيدة النثر، يخصّ الحاج خمسةً منها بالذكر،[1] وهي: ١ ـ تطويرُ النثر الفنيّ، والارتفاع بمستواه؛ ٢ ـ ضعفُ الشعر التقليديّ وانحطاطه؛ ٣ ـ الوعي بعالم مختلف يَقْتضي موقفًا مختلفًا، وهو موقف يَعْرض على الشاعر، بدوره، شكلاً مغايرًا؛ ٤ ـ الترجمات، وخاصةً من الشعر الغربيّ؛ ٥ ـ الإيقاعُ الحرُّ القائم على مبدإ التفعيلة، لا على أساس البيت، كان فعّالاً في السنوات العشر الأخيرة في التقريب بين الشعر والنثر. ويرى الحاج أنّ هذه الظاهرة أكثر وضوحًا بين الشعراء العرب الشيوعيّين، والواقعيّين الذين اقتربوا من النثر، لا في أسلوبهم ومعجمهم الشعريّ فقط، وإنّما في المناخ العامّ وطريقة الأداء كذلك. ويسجّل الحاج كذلك اقترابَ مَنْ يسمّيهم بـ «شعراء المستوى» من النثر لما يتميّز به شعرُهم من بساطة في المفردات وفي بنية الجملة. أمّا فيما يتعلّق بتجاربهم ومواقفهم، فهذه لم يطرأ عليها تغيُّرٌ، وإنّما بقيتْ كما هي وراء سياج من الحصانة الفنيّة. ويَسُوق الحاج بهذا الصدد نموذجَيْن على طرفَي النقيض من ممارسي الشعر الحرّ، هما البيّاتي والخال.

ويرى الحاج أنّ أيّ محاولة لشرح ماهيّة قصيدة النثر تَقْتضي مساحةً أكبر ممّا تَسْمح به «المقدّمةُ.» وربما لهذا السبب أساسًا نرى أنّه يستعير كلّ ما يَنْسجم مع فكره من الكتاب الهامّ الذي ألّفَتْه الباحثةُ الفرنسيّةُ سوزان برنار في ١٩٥٩ وعنوانه: **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**. وبالرُّغم من أنّ الحاج، ومِنْ قبله أدونيس، يَعْترفان بصورة عامة بأنّ هذا الكتاب هو مرجعُهما الأساسيُّ في هذا الجنس الأدبيّ،[2] فإنّنا نجد الحاج يترجم من الكتاب فقراتٍ كاملةً توشك أن تكون حرفيّةً دون الوفاء بحقّ الباحثة الأكاديميّ. وبذلك يَتْرك القارئَ العربيَّ بانطباعٍ خاطئٍ مفادُه أنّ الأفكار والنتائج التي تَحْتويها «المقدّمة» هي من صنعه هو. فالحاج، مثلاً، يعرّف قصيدة النثر على هذا النحو: «لتكون قصيدةُ النثر قصيدةَ نثرٍ، أيْ قصيدةً حقّاً، لا قطعةَ نثرٍ فنيّةً، أو محمّلةً بالشعر، شروطٌ ثلاثة: الإيجاز (أو الاختصار)، التوهُّج، والمجانيّة. فالقصيدة، أيّ قصيدة... لا يُمْكن أن تكون طويلةً؛ وما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول بو، سوى مجموعةٍ من المتناقضات. يجب أن تكونَ قصيدةُ النثر قصيرةً لتوفّر عنصرَ الإشراق، ونتيجة التأثُّر الكليّ المنبعث من وحدة عضويّة راسخة.»[3]

---

١ ـ المصدر نفسه، ص ١١.

٢ ـ يَعْترف الحاج بدَيْنه لكتاب سوزان برنار على هذا النحو: «إنّني أَسْتعير بتلخيص كليّ [تحديدَ ماهيّة قصيدة النثر] من أحدثِ كتابٍ في هذا الموضوع بعنوان **قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا** للكاتبة الفرنسيّة سوزان برنار.» «المقدّمة،» ص ١٢ ـ ١١. ويذيّل أدونيس مقالته عن قصيدة النثر بهذا الهامش: «اعتمدتُ في كتابة هذه الدراسة، بشكل خاصّ، على هذا الكتاب...» ويَذْكر الكتابَ وتفصيلاتِه البيليوغرافيّةَ بالفرنسيّة: انظرْ شعر، العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ٧٥ ـ ٨٣.

٣ ـ «المقدّمة،» ص ١٢. يَكْتفي الحاج في الإلماع إلى «المبدإ الشعريّ» عند بو على هذا النحو: «القصيدة لا يُمْكن أن تكون طويلة، وما الأشياء الأخرى الزائدة، كما يقول بو، سوى مجموعة من المتناقضات.» انظرْ: E.A. Poe, **Literary Criticism of Edgar Allan Poe**, ed. Robert L. Hough (Lincoln: University of Nebraska Press, 1955), p. 33.

ولأسباب متعلّقة بنصّ «المقدّمة،» ولمعرفة الحاج المحدودة بالإنكليزيّة، نميل إلى الاعتقاد أنّ الحاج لم يراجعْ هذا الموضوعَ بالإنجليزيّة، وإنّما اعتمد كليّةً على سوزان برنار. انظر: **Le poème en prose**, p. 439.

فالحق أنّ تعريف الحاج صدى مباشر لنتائج برنار التي تُجْملها في هذه الفقرة: J'ai tenté d'indiquer... les conditions nécessaires pour que le poème en prose atteigne sa beauté propre, c'est-à-dire soit vraiment un "poème" et non un morceau de prose plus ou moins travaillé: brièveté, intensité, gratuité sont pour lui, nous l'avons vu, non des éléments de beauté possibles, mais vraiment des éléments constitutifs sans lesquels il n'existe pas...(١)

لا مشاحةَ أنّ كتابَ سوزان برنار الرائدَ قد أثّر في أدونيس والحاج بصور مختلفة. وقد يَبْدو هذا لنا أمرًا طبيعيّاً لحداثة الجنس، ولتعذُّر الدراسات العربيّة حوله عندئذ. ولكنّ الفرق بينهما واضح: فأدونيس يَسْتطيع في معظم الحالات أن يَخْلع على مقتبساته من برنار طزاجةً وطابعًا شخصيّاً؛ وأمّا الحاج فهو يَأْخذ معطياتِ الباحثة الفرنسيّة مأخذَ التسليم. ولعلّ خير مثال على ذلك يتّضح في الترجمة العربيّة التي طرَحها الأديبان لخصائص قصيدة النثر، وهي الخصائص الثلاث الأساسيّة التي بَلْوَرَتْها برنار:

أدونيس(٣)	الحاج(٢)	Bernard
الكثافة والبلورة	الإيجاز	1. Brièveté
الوحدة العضويّة	التوهُّج	2. Intensité
الإشراق	المجانيّة	3. Gratuité

يتّضح لنا من الجدول أنّ الحاج يتقيّد بالترجمة الحرفيّة، في حين يَعْمد أدونيس إلى التفسير والتأويل. ومع ذلك، فالمصطلحات التي آثرها أدونيس ليست من خَلْقه تمامًا؛ ذلك لأنّ الباحثة الفرنسيّة استخدمَتْها في مواطن مختلفة من كتابها، وبخاصة في الفصلَيْن الثالث والرابع المعنونَيْن على التوالي: «إسطاطيقيّة قصيدة النثر» و«الختام.»(٤)

نأمل مُخْلصين ألاّ يكون من قبيل الافتئات أن نَفْترض أنّ الأديبَيْن العربيَّيْن اكتفيا بالتماس المعلومات الشديدة المساس بقصيدة النثر من هذين الفصلين الأخيرَيْن بدلاً من قراءة الكتاب الضخم برمّته. على أنّ افتراضنا أنّ قراءة الحاج لهذا الكتاب كانت جزئيّةً وانتقائيّةً قد يساعدنا على فهم اضطراب الحاج وتناقضه مع نفسه، وبخاصةٍ في ما يتعلّق بقضيّة الطول في قصيدة النثر. ونرجِّح أنّ الحاج كان من المُمْكن أن يعدِّل موقفَه لو أنّه قرأ بعنايةٍ مناقشةَ برنار لقصيدة النثر القصصيّة في أغاني مالدورور للوتريامون التي تتميّز بطولها.(٥)

ومن الأمور التي تَدْعو إلى التأمُّل هنا أنّ أعلام هذا الجنس الأدبيّ المبرَّزين في الأدب الفرنسيّ، والذين يُعْجب بهم الحاج، أمثال رامبو وميشو وأرتو، وبِرْس يكتبون القصائدَ القصارَ والطوالَ. ومجموعة لن، وهي باكورة الحاج الشعريّة، تصل بتناقض الحاج مع نفسه إلى أقصى حدّ: فبرغم غلبة الأشعار القصيرة نسبيّاً في هذه المجموعة، فإنّ آخر قصائدها، وعنوانُها «الحب والذئب، الحب وغيري،» تَشْغل ستّاً وعشرين صفحةً. كما أنّ مجموعته الخامسة الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع، والتي نَشَرَها في عام ١٩٧٥، تتألّف من قصيدة واحدة طويلة في ثمان وثمانين صفحة.

وفيما يتعلّق بأصل قصيدة النثر كجنس أدبيّ، يقرِّر الحاج أنّها نشأت «انتفاضًا على الصرامة والقيد،» وأنّها مازالت حتى الآن تلك التي طالب بها رامبو في القرن التاسع عشر حين أراد «العثورَ

١ ـ **Le poème en prose**, p. 763.

٢ ـ «المقدّمة،» ص ١٢.

٣ ـ أدونيس، «في قصيدة النثر،» **شعر**، العدد١٤، ربيع ١٩٦٠، ص ٨١ ـ ٨٢.

٤ ـ **Le poème en prose**, p. 408 - 465, 763 - 773.

٥ ـ المصدر نفسه، ص٢٢٠ ـ ٢٤٦.

قصيدة النثر بين الموهبة الفرديّة والرافد الغربيّ: جماعة «شعر» والتأثير الفرنسيّ

على لغةٍ... تَخْتصر كلّ شيء: العطورَ والأصوات والألوانَ.»(١) وهذه العبارة تَتْبع حرفياً الكلماتِ التي وضعتْها بحرفٍ أسود في مقولة رامبو عام ١٨٧١: Cette **langue** sera de l'âme pour l'âme, **résumant tout, parfums, sons, couleurs,** de la pensée...(٢)

وهي أيضًا ما طالب به بودلير عندما ألزمتْه تجربتُه الشعريّة البحثَ عن شكلٍ assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience.(٣)

وترجَمَتُهُ كما التالي: «مَرِنٌ ومتلاطِمٌ بحيث يتوافق مع تحرّكات النفس الغنائيّة، وتموُّجاتِ الحلم، وانتفاضاتِ الوجدان.»(٤)

من المرجّح عندنا أنّ طبيعةَ هذا الجنس الأدبيّ الثوريّة، والطريقةَ التي عَرَضتْه بها سوزان برنار، قد مسّتا وترًا حسّاسًا في جماعة شعر، وانسجمتا مع محاولاتها الدؤوب أن تَخْلق شعريّةً عربيّةً جديدةً على أنقاض التقاليد الأدبيّة الكلاسيكيّة. ولعلّ ممّا أعْجب الحاجّ وأدونيس، في دراسة برنار لهذا الجنس الأدبيّ، هو ما أكّدتْه من أنّ قصيدة النثر تتميّز، في المقام الأول، بقوّة دفع مزدوجة: une force anarchique, destructrice, qui porte à nier les formes existantes, et une force organisatrice, qui tend à construire un "tout" poétique; et le terme même de 'poème en prose' souligne cette dualité: qui écrit en prose se révolte contre les conventions métriques et stylistiques; qui écrit un poème vise à créer une forme organisée, fermée sur soi, soustraite au temps.(٥)

[وترجمته: «قوّةٌ فوضويّة، هدّامة، تَجْنح إلى إنكار الأشكال القائمة، وقوّةٌ بنّاءةٌ تميل إلى تأسيس 'كلٍّ' شعريّ؛ ومصطلحُ 'قصيدة النثر' نفسُه يؤكّد هذه الازدواجيّة: فمن يَكْتب نثرًا يتمرّد على كل التقاليد العَرُوضيّة والأسلوبيّة؛ ومن يَكْتب قصيدةً يَهْدف إلى خلق شكلٍ منظّم، منغلقٍ على ذاته، ومُنبتٍّ من الزمن.»] وإذ نتتبّع كيف انعكستْ هذه الازدواجيّةُ في تصوُّر كلٍّ من الحاج وأدونيس لطبيعة هذا الجنس، نجد أنّ الكاتبيْن العربيّيْن لم يَفْعلا، في الحقّ، أكثر من أن يُعيدا صياغةَ الفقرة السابقة لسوزان برنار. يقول الحاج: « في كل قصيدة نثرٍ تَلْتقي معًا دفعةٌ فوضويّةٌ هدّامةٌ، وقوّةُ تنظيمٍ هندسيّة. لقد نشأتْ قصيدةُ النثر انتفاضًا على الصرامة والقيد... ومن الجمع بين الفوضويّة لجهة، والتنظيم الفنيّ لجهة أخرى، من الوحدة بين النقيضين، تَنْفجر قصيدةُ النثر الخاصة.»(٦) ويقول أدونيس: «تتضمّن قصيدةُ النثر مبدأً مزدوجًا: الهدم لأنّها وليدةُ التمرُّد؛ والبناءُ لأنّ كلّ تمرُّدٍ ضدّ القوانين القائمة مُجْبَرٌ ببداهة، إذا أراد أن يُبْدع أثرًا يبقى، أن يعوِّض عن تلك القوانين بقوانين أُخَر كي لا يصل إلى اللاعضويّة واللاشكل. فمن خصائص الشعر أن يَعْرض ذاتَه في شكلٍ ما، أن ينظّم العالم إذ يعبّر عنه.»(٧)

لا يتبقّى عندنا شكٌّ كثير، في ضوء ما تقدّم، أنّ الكاتبَيْن العربيّيْن يحذوان حذوَ النصّ الفرنسيّ، ويترجمان عنه جوهرَ المبادئ التي تشخّص قصيدةَ النثر. ولكنّ الكاتبين، مع ذلك، يَخْتلفان كثيرًا من

١ ـ لن، ص ٧٧ ـ ١٠٤، ١٢.

٢ ـ Rimbaud, **Œuvres complètes**, ed. Roland de Reneville and J. Mouquet (Paris: Gallimard, 1946), p. 270.

٣ ـ Baudelaire, **Œuvres complètes**, ed. Marcel A. Ruff (Paris: Editions du Seuil, 1968), p. 146.

٤ ـ «المقدّمة،» ص ١٢. والترجمة العربيّة لوصف بودلير لقصيدة النثر هي من عمل الحاج.

٥ ـ **Le poème en prose**, p. 444.

٦ ـ «المقدّمة،» ص ١٢ ـ ١٣.

٧ ـ أدونيس، مصدر مذكور، ص ٧٨.

حيث الصياغةُ، ونبرةُ التأكيد. ويبدو لنا أدونيس أقربَ الرجلين إلى الاعتدال، وأحرصَهما على استخدام لغة الحقائق المجرّدة، وأكثرَهما تقديرًا للشخصيّة الإيجابيّة لقصيدة النثر ولوظيفتِها طبقًا لمنظومة جديدة من القوانين. وعلى العكس من ذلك، يَستعمل الحاج معجمًا مدبّبًا استفزازيًا، ويؤكّد - بصورةٍ واضحة - الطبيعةَ الفوضويةَ لقصيدة النثر.

مقدّمة لن والتأثير الفرنسيّ

يقرّر الحاج في «المقدّمة» أنّ خصائص قصيدة النثر لا تساعد على بلورة هذا الجنس الأدبيّ فحسب، وإنّما تساعد كذلك على استبعاد كلّ ما ليس قصيدةَ نثر. ويَكشف عبر تنظيره لما يسمّيه بـ «القوالب الجاهزة» أنّنا «لا نَهْرب من القوالب الجاهزة لنجهّز قوالبَ أخرى، ولا نَسْعى التصنيفَ الجامدَ لنقعَ بدورنا فيه. كلُّ مرادنا إعطاءُ قصيدة النثر ما تستحقّ: صفةَ النوع المستقلّ.»[1] وكما توجد أجناسٌ أدبيّة كثيرة من مثل الرواية، والحكاية، وقصيدةِ الوزن التقليديّ، وقصيدةِ الوزن الحرّ، توجد قصيدةُ نثرٍ لها، في رأي الحاج، الحقُّ المشروعُ في البقاء. ويذهب الحاج إلى أنّه ليس من المرغوب فيه أن تُرْهَقَ قصيدةُ النثر بالقيود: «لا نريد، ولا يُمْكن أن نقيّد قصيدةَ النثر بتحديدات محنّطة.»[2] فهذا الجنس الأدبيّ الجديد، في رأي الحاج، هو أرحبُ ما وصل إليه الشاعرُ الحديث على صعيدَي التكنيك والمحتوى معًا. إنّ قصيدة النثر تجنّبتْ كلّ ما لا يَعْني الشاعرَ الحديثَ، واستغنَتْ عن الهامشيّات التي توهِن قوةَ القصيدة، وبمُقْتضى قوّتها الخلاّقة: «رفضتْ ما يحوّل الشاعرَ عن شعره لتضع الشاعرَ أمام تجربته، مسؤولاً وحده، وكلّ المسؤوليّة، عن عطائه. فلم يَبْقَ في وسعه التذرُّعُ بقساوة النُّظُم، وتحكُّمِ القافية واستبدادِها، ولا بأيّ حجّة برّانيّة مفروضة عليه.»[3]

ويلخّص الحاج هذه القوانين المتداخلة في ما يسمّيه «القانون الحرّ لقصيدة النثر.» وفي هذا الصدد يسارع إلى الدفاع عن القوانين الثلاثة لقصيدة النثر، وهي الإيجاز والتوهُّج والمجانيّة، بالقول إنّها ليست قوانين سلبيّة، ولا «قوالبَ جاهزة» تُفْرَغُ فيها التفاهاتُ لعمل قصيدة نثر، وإنّما هي الإطار لموهبة الشاعر، وتجربته الداخليّة، وموقفِه من العالم والإنسان. وقد يَقْترب دفاعُ الحاج من الانفعال الشعريّ، إذ يَذْهب إلى أنّ هذه القوانين إنّما تَنْبع «من نفس الشاعر ذاته»؛ ذلك لأنّها «استُخْلصتْ من تجارب الذين أبدعوا قصائدَ نثر،» وهي فوق ذلك «رؤى،» وهي من ثم عناصرُ «ملازمةٌ» لكل قصيدة نثر ناجحة، لا عناصرُ «مخترعةٌ» لقصيدة النثر كي تَنْجح.[4]

كثيرًا ما تعرضتْ اسطاطيقا النقد العربيّ القديم لاتّهامات شتى، لعلّ من أشيَعها أنّها جافيةٌ، وجامدةٌ، وغيرُ قابلة للتغيير. وعلى هذا المهاد يحاول الحاج، كما حاول قَبله أدونيس، أن يَدْرك واحدةً من أهمّ مقدّمات الفنّ المنطقيّة عمومًا، ومقدّماتِ الشعر خصوصًا، حين يقرّر أنْ «ليس في الشعر ما هو نهائيّ.» ويرتّب على ذلك أنّه ما دام صنيعُ الشاعر خاضعًا لتجربته الداخليّة فيستحيل أن تكون الملابساتُ والشروطُ والأسسُ الشكليّة خالدةً.[5]

رفْضُ الحاج للمقولة القديمة إنّ العالم يتغيّر يُفضي به إلى مناقشة قضية اللُّغة ثانيةً. ويَقْلب على مناقشته، في جملتها، فكرُ رامبو وعبارتُه. فهو يرى أنّ الشاعر في ظل هذا العالم المتغيّر يَبْحث أبدًا عن لغة جديدة تَسْتوعب موقفَه الجديد: «لغة جديدة ' تَخْتصر كلّ شيء ' * وتساير في وثبه الخارق الوصف إلى المطلق المجهول...

---

١ - ٢ - ٣ - ٤ - ٥ - «المقدّمة،» ص ١٣ - ١٤.

* - علامات التنصيص من صنع الحاج، والجملة ترجمة حرفيّة لعبارة رمبو: "résumant tout" (م.د.)

قصيدة النثر بين الموهبة الفرديّة والرافد الغربيّ: جماعة «شعر» والتأثير الفرنسيّ

[إنّ الشاعر] في حاجة دائمة إلى خلقٍ دائمٍ لها. لغة الشاعر تَجْهل الاستقرار لأنّ عالمه كتلة طليعيّة.»(١)

إذا تذكّرنا ما أشرنا إليه من روح الرفض والتمرّد غير المحدود والغالب على فكر الحاج وموقفه، فإنّنا لن نجد غرابةً عندما نراه يَعدّ التقاليدَ الأدبيّة الموروثة أخطرَ عائق «يعطّل انطلاق الشاعر، ويَحْرف وجهته.» هذه التقاليد، بحُكْم جاهزيّتها وأُلفتها، في رأي الحاج، أقدرُ من غيرها على إيقاع الشاعر في حبائلها «بما لها من إغراء (إغراء الراحة) ومن سلطان (سلطان التراث الطويل).» ويَخْلص من ذلك إلى أنّ على الشاعر الجديد أن يَبْذل «جهدًا فائقًا لا من أجل الرفض النظريّ فقط [لهذه التقاليد]، بل كذلك للنجاح في التخلّص من رواسبها... وإذ يَجْتاز الشاعر عقبةَ العالم الميت يفرّ من الأقماط.»(٢)

تَبْدأ مقدّمة لن بتعريف قصيدة النثر بوصفها جنسًا أدبيّاً مستقلاً، ومتميّزًا كلّ التميُّز عن التقاليد الكلاسيكيّة للشعر العربيّ. وتَنْتهي بحزمة من المزاعم الخطابيّة عن قصيدة النثر، والمشتغلين بها. فهو يرى أنّه إذا كان كل شاعر في ذاته مخترعَ لغةٍ، فقصيدة النثر هي اللُّغة الأخيرة على سُلَّم طموحه. ويرى أنّ هذه اللُّغة ليست بائدةً، ولا نهائيّةً، لأنّ شاعر قصيدة النثر سيظلّ يَخْترع لغات جديدة.(٣)

ويَخْتم الحاج عرضه لقصيدة النثر بافتراض عجيب، وإنْ لم يَكُنْ مستغربًا تمامًا منه، وهو أنّ قصيدة النثر نتاجُ شاعرٍ ملعونٍ في عصرٍ موبوءٍ بالسرطان: «يجب أن أقول... إنّ قصيدة النثر ـ وهذا إيمان شخصيّ قد يَبْدو اعتباطيّاً ـ عملُ شاعر ملعون... قصيدة النثر، التي هي نتاجُ ملاعين، لا تَنْحصر بهم. أهميّتها أنّها تتّسع لجميع الآخرين... نحن في زمن السرطان... هنا وفي الداخل. والمصابون هم الذين خَلَقوا الشعرَ الجديد: حين نقول رامبو نشير إلى عائلة من المرضى. قصيدة النثر بنتُ هذه العائلة. نحن في زمن السرطان... قصيدةُ النثر خليقة هذا الزمن، حليفته، ومصيره.»(٤)

اتّكاءُ الحاج على رامبو، واستشهادُه به، بوصفه مخترعَ لغةٍ وشكلٍ، وبوصفه ممثّلاً بارزًا لعائلةٍ من المرضى استطاعتْ أن تَخْلق قصيدة النثر، يعزّزان اعتقادَنا أنّ الحاج يَقْرن نفسه بهويّة رامبو فكريّاً وفنيّاً معًا. وبرغم ما نَعْرفه من نفيه لأيّة مؤثّرات خارجيّة ومُعْلنة أو ضمنيّة، فإنّ استخدامَه للعبارة المشهورة «شاعر ملعون» (poète maudit) واسترسالَه في تفريعاتها يؤكّدان لنا أنّه واقع كذلك، على نحوٍ ما، تحت تأثير الشاعر ـ الناقد الفرنسيّ فيرلن وتحت تأثير مفهومه لمن أطلق عليهم مصطلح «الشعراء الملعونين.»(٥)

---

١ ـ ٢ ـ «المقدّمة،» ص ١٤.

٣ ـ هذه الفكرة، الكثيرةُ الورودِ على قلم الحاج عن استمراريّة اختراع اللُّغات والأشكال الشعريّة، مردُّها، في رأينا، إلى مقالة لأدونيس بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث،» وفيها يناقش أدونيس مسألةَ الإبداع الفنيّ عمومًا، ونوعَ الشعر الذي يحاول جيلُ مجلة شعر تحقيقه. انظرْ شعر، العدد ٣، صيف ١٩٥٩، ص ٧٧ ـ ٩٤؛ وكتابَ أدونيس، زمن الشعر (بيروت، ١٩٧٢)، ص ٨ ـ ٢٦. وهذه المقالة أعيدَ صوغُها في الكتاب تحت عنوان: «الكشف عن عالم يظلّ في حاجة دائمًا إلى الكشف»؛ وهذا العنوان مُقْتبَسٌ، باعتراف المؤلّف، من الشاعر الفرنسيّ رينيه شارْ.

٤ ـ «المقدّمة،» ص ١٥.

٥ ـ Verlaines, **Les poètes maudits** (Paris, 1884). وانظرْ أيضًا للشاعر نفسه: **Œuvres en prose complètes**, ed. Jacques Borel, Bibliothèque de la Pleiade (Paris: Gallimard, 1972).

جذور قصيدة النثر عند اعلام شعر

من المُمكن أن نقول إنّ الحاج استطاع أن يشير في مقدّمة لن القضايا الإسطاطيقيّة المركزيّة التي شغلتْ جماعة **شعر** في سنوات التكوين (١٩٥٧ ـ ١٩٦٠). ولكنْ لا بدّ من الاعتراف بأنّ أدونيس تميّز بين أعضاء الجماعة بأنّه الشخصيّة الأكثر ديناميّةً، والأوسعُ إنتاجًا في مجالَي الشعر والنقد الأدبيّ؛ ولا شكّ عندنا أنّ كتاباته عن الشعريّة العربيّة الكلاسيكيّة والجديدة ساعدتْ على بلورة أهداف حركة **شعر** واتّجاهاتِها الفكريّة والفنيّة في الخمسينيّات وما بعدها. ونرجّح أنّ الحاج ـ على الأقلّ في الطور المبكّر من مسيرته الأدبيّة ـ قد وَجَدَ في أدونيس مصدرًا هامًّا من مصادر الإلهام والموازرة. وإذا عددنا قصيدةَ النثر في الصدارة من المنجزات الرئيسيّة لحركة **شعر**، فإنّ أدونيس كان أولَ من زوّد القارئَ العربيّ بدراسة وافية عن نظرية قصيدة النثر وتكنيكها وخصائصِها البارزة.

لقد أدْرك جيلُ مجلة **شعر** في الخمسينيّات عُقْمَ اللُّغة الشعريّة، وعانى كثيرًا القبضةَ الحديديّة للشكل التقليديّ. في هذا المناخ مثّلَ طرحُ قصيدة النثر على صفحات مجلة **شعر** في عام ١٩٦٠ انصرافًا راديكاليًا عن التقاليد الأدبيّة الكلاسيكيّة عند العرب، وأرْهص بطورٍ جديد، وإنْ يك خلافيًا، من أطوار الشعر العربيّ الحديث.

ولكنْ كيف قُدِّمتْ قصيدةُ النثر على المسرح، ومَنْ رَفَعَ الستارَ، أو أطْلق الشرارةَ الأولى؟ هذه قضيّة محفوفةٌ بضباب الخلافات والمغالطات الشخصيّة. وتصريحاتُ الحاج وأدونيس الشخصيّة حول هذا الموضوع لا تساعدنا كثيرًا، بل تزيد الأمرَ تعقيدًا. فالكاتبان، ابتداءً، يَبْذلان جهدًا مضنيًا في إنكار أن تكون تجربتُهما مع قصيدة النثر، وأن يكون طرحُهما لها، نتيجةَ تأثُّرٍ بالنموذج الفرنسيّ لهذا الجنس. وتُسْفر مناقشاتنا مع أدونيس عن ميله إلى تناول قضية التأثير في إطارها العامّ، ويَعْترف، تبعًا لذلك، بدَيْنه للحركة الشعريّة والفكريّة في العالم.[١] أمّا الحاج فيَنْفي نفيًا قاطعًا أن يكون قد تأثّر بأيّ مصدر أجنبيّ: «لم أقرأ أيّ شعر قبل كتابة لن. لقد كتبتُ لن كصرخة عفويّة في الشكل والمضمون معًا؛ فأنا أكتب بطريقة شخصيّة لا علاقة لها بأيّ مصدر شعريّ أو ثقافيّ خارجيّ.»[٢] ومع ذلك، فالأدلّة التي بين أيدينا تشير فيما يَبْدو إلى الاتّجاه المضادّ. فهناك، أولاً، تجلّيات أوتوبيوغرافيّة معيّنة من مثل اعتراف الحاج أنّه قرأ جاك بريفير فور انتهائه من دراسته الثانويّة العامّة.[٣] وهناك، ثانيًا، كتاباتُه التي تتفصّد إعجابًا وولاءً مذهبيًا لأعلام الشعر الفرنسيّ المعاصر مثل آرتو وبريتون وبريفير وميشو. فضلاً عن أنّ الحاج كان أوّلَ رفاقه في تقديم هؤلاء الشعراء وفي الترجمةِ لهم في مجلة **شعر**. وأخيرًا، هناك شعرُ الحاج بلغته، وشكله، ومحتواه، ولونِه السرياليّ الغالب، وهو عندنا سيِّدُ الأدلّة. كلّ هذه الحقائق تَحْمل في أطوانها قوّةً لا تُدْفع تشير إلى أنّ الحاج تعرّض بصورةٍ مباشرةٍ للتأثير الفرنسيّ.

ويوازي هذا الرفضَ من قبل الأديبين العربيَّيْن ـ وأعْني الرفضَ أن يكون للرافد الغربيّ دخلٌ في تقديم قصيدة النثر في الأدب العربيّ ـ إصرارُهما على أنّ هذا الجنس الأدبيّ نشأ أصلاً في الكتابات الصوفيّة. ونحن لا نَمْلك إلاّ أن نفسّر هذا الموقف المزدوج ـ إنكارَ الرافد الغربيّ، وإعلاءَ التراث الصوفيّ ـ في إطار الدفاع عن أطْراد التراث العربيّ فكريًا وأدبيًا، بدلاً من الإقرار بالمؤثّرات

١ ـ لقاء شخصيّ مع أدونيس (بيروت، ٢ أكتوبر، ١٩٧٤). وانظر كذلك أدونيس، «سينت جون پرس وأنا،» **مواقف**، الجزء ٢٩، خريف ١٩٧٤، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

٢ ـ لقاء شخصيّ مع الحاج (بيروت، ٣ أكتوبر، ١٩٧٤).

٣ ـ الحاج، «في غرفة جاك بريفير،» **شعر**، الجزء ٣٥، صيف ١٩٦٧، ص ٥٩. وانظرْ أيضًا الحاج، بالاشتراك مع فواز طرابلسي، «جاك بريفير: مختارات شعريّة،» **شعر**، الجزء ٩، شتاء ١٩٥٩، ص ٦٧ ـ ٨٥.

قصيدة النثر بين الموهبة الفرديّة والرافد الغربيّ: جماعة «شعر» والتأثير الفرنسيّ

السياسيّة والثقافيّة الوافدة ـ وهو إقرارٌ لا تسيغه الحساسيّةُ العربيّة، وبخاصةٍ من جماعة شعر التي كانت تمثّل حينئذ التيارَ المضادَّ للالتزام القوميّ العربيّ.

علينا مع ذلك أن نسأل أنفسنا السؤال العامّ المشروع: هل قصيدة النثر جنسٌ محليّ أصيل في الأدب العربيّ؟ أمّا الذين يقولون بالأصل العربيّ لهذا الجنس فَهُمْ يتعقّبون نَسَبَه إلى الأشكال المبكّرة من النثر المسجوع: إلى نثر القرآن الشعريّ ذي الرويّ الملتزم، وبخاصة في قصار السور، وإلى سجع المقامات، وإلى النثر الشعريّ الذي استُخدم في الترجمة من الشعر الغربيّ. ولكنْ ثمّة فريق من بين الطليعيّين المجددين ـ بدافع من اقتناعهم أو بدافع من حرصهم الاستراتيجيّ على مهادنة التيار المحافظ، والاحتماءِ من اتّهاماته ـ يميل إلى ربط قصيدة النثر بالتربة العربيّة الأمّ. ومعظمُ البيانات في هذا الصدد صدرتْ عن أدونيس، ويوسف الخال، وأنسي الحاج.

فقد كتب أدونيس أولَ مقالة عن قصيدة النثر عام ١٩٦٠، وحاول أن يُبَرْهن فيها ـ ضمن أشياء أخرى ـ أنّ هذا الجنس نشأ أصلاً في الأدب العربيّ، وبخاصة في نثر الصوفيّين. ولكيْ نَفْهم موقف أدونيس في سياقه الصحيح علينا أن نتذكّر أنّه إنّما كتب هذه المقالةَ للدفاع عن الجنس الأدبيّ الجديد في وجه عاصفةٍ متداخلةِ الدعاوى تَزْعم أنّ قصيدة النثر دخيلةٌ على الأدب العربيّ وأنّها من ثمّ تشكّل خطرًا على التقاليد الشعريّة العربيّة. ودفعًا لسوء الفهم، أسارع إلى التأكيد أنّ أدونيس لم يتلطّف إلى المحافظين على حساب كرامته الأدبيّة، ومكانِه في الأدب العربيّ الحديث. فهو يُوضح في عام ١٩٧٤ موقفه بأنّه جاهد منذ البدء أن يُثْبت أنّ هذا الشكل من أشكال التعبير ليس مستورَدًا من أوروبا، كما يقول المحافظون في اتّهاماتهم، وإنّما هو وثيقُ الصلة بالكتابات الصوفيّة. ويضيف أنّه اليوم، وبَعْدَ أربعة عشر عامًا من مقالته السابقة، أكثرُ اقتناعًا بهذا الرأي، رغم أنّه لم يَكُنْ واضحًا تمامًا عندئذ، وأنّه يَسْتطيع أن يدافع عن رأيه الآن بكل تفصيلاته؛ ذلك أنّ هذا النوع من الكتابة عُرِفَ في الأدب العربيّ قبل ظهوره في الآداب الأجنبيّة دون استثناء، لأنّ الأدب العربيّ أقدم من الآداب الأوروبيّة المعروفة.(١)

والإنصاف يَقْتضينا أن نشير إلى أنّ أدونيس واصل جهوده في إحياء الأدب الصوفيّ، وربطِهِ بعجلة الشعر الطليعيّ. وقد تركتْ هذه المحاولة من جانبه آثارًا لا تُنْكر في اتّجاه الشعر العربيّ، والحصارِ الشعريّ فيما بين الستينيّات ووقتنا الحاضر.

أمّا موقفُ يوسف الخال من هذه المسألة فأكثر حذرًا. فالخال يرى أنّ قصيدة النثر وُجدتْ في الآداب كلّها، إلاّ أنّها لم تُبَلْوَرْ ولم تمارَسْ كجنس أدبيّ خارج الأدب الفرنسيّ.(٢)

وأمّا الحاج فيَجْزم، كما بينّا سابقًا، أنّ هذا الجنس نتاجُ أولئك المصابين بالمرض والجنون، نتاجُ الشعراء الملعونين: «قصيدة النثر... عملُ شاعرٍ ملعون. الملعون في جسده ووجدانه.»(٣) والحاج، فوق ذلك، لا يَرْبط قصيدةَ النثر بالأدب العربيّ والنثر الصوفيّ فحسب بل بالأدب الفرنسيّ أيضًا، وخاصةً بأبرز عَلَمَيْن من أعلام هذا الجنس الأدبيّ وهما بودلير ورامبو.

قد يهوّن من شأن هذه العيوب في تصوّر الحاج المبكّر لقصيدة النثر عرضُنا إيّاها في ضوءِ ما لدينا من معلومات عن حياته. فقد نَشَرَ الحاج مجموعتَه الأولى لن ولمّا يكد يَبْلغ الثالثة والعشرين،(٤) ولم تَكُنْ تتجاوز ثقافتُه النظاميّةُ حدودَ التعليم الثانويّ، فضلاً عن بضع سنوات من الخبرة الصحافيّة. وليس من الغلوّ أن نَفْترض أنّ الحاج

١ ـ لقاء شخصيّ مع أدونيس.

٢ ـ لقاء شخصيّ مع الخال، (بيروت، ١ أكتوبر، ١٩٧٤).

٣ ـ «المقدّمة»، ص ١٥ ـ ٦.

٤ ـ انظر تنويه الخال بمجموعة لنْ على ظهر الغلاف. وانظرْ حول نسبة هذا التنويه إلى الخال شعر، العدد ٢٦، ربيع ١٩٦٣، ص ١٣٨.

في هذه السنّ الانطباعيّة المبكّرة كان يوافق بلا تحفُّظ على مقولات أدونيس حول قصيدة النثر، وخصوصًا أنّ أدونيس كان عندئذ أديبًا مستحصد الأدوات، وطاقةً فنيّةً ونقديّةً يُعتدّ بها، على الأقل في محيط الأدبين اللبنانيّ والسوريّ. وأكبرُ الظنّ أنّ الحاج، في تصوُّره لقصيدة النثر، وكتابتِه عنها، اعتمد على موهبته الفرديّة بوصفه شاعرًا رافضًا متمرِّدًا، أكثرَ من اعتماده على أيّة معرفة رسميّة منظَّمة عن النظريّة الأدبيّة، بله الكتابات النثريّة عند المتصوِّفين. فعلى حين يَكْشف الحاج عن قدر كبير من الدراية والكفاية في كتاباته عن السرياليّين وممارسي قصيدة النثر من الفرنسيّين، وفي الترجمة عنهم، لا تكاد أُلْفَتُه بالمتصوِّفين والأدب الصوفيّ تُذْكر؛ وهو نفسه يَعْترف صراحة: «أنا لستُ خبيرًا بالعلم الصوفيّ، وإذا سألتَني أن أسمّي لك شاعرًا صوفيًا، فلن أَسْتطيع أن أَذْكر اسمًا واحدًا.»[1]

مهما يَكُنْ من أمرٍ، فإنّ الكتابات الصوفيّة لم تُسْهم في نشأة قصيدة النثر في أوائل الستينيّات. صحيح أنّ أدونيس يحاول، كما تقدَّم، أن يُثْبت وجودَ هذا الشكل من التعبير في الأدب الصوفيّ، إلاّ أنّه لم يَزْعم قطّ أنّ الأدب الصوفيّ مهّد لظهور هذا الجنس الأدبيّ الجديد. والتاريخ الأدبيّ لهذه الحقبة يقيم الدليلَ على أنّ العامل الصوفيّ لم يَكُنْ له دور يُذْكر إلاّ في مرحلة لاحقة من مراحل التطوُّر التي مرّ بها هذا الجنسُ الأدبيُّ، وذلك، تحديدًا، عندما أَصْدر أدونيس مجلته الثقافيّة **مواقف** في ١٩٦٨. ففي مقالة من أربعة أجزاء، يَدْعو أدونيس إلى تأسيس أسلوب جديد في الكتابة، ويقدِّم للقارئ العربيّ أسلوبَ النّفريّ ـ وهو صوفيّ من القرن العاشر الميلاديّ ـ نموذجًا «قديمًا» لكتابة «جديدة.» ويُلْحظ أدونيس أنّ أبرز خصيصة مدهشة في كتابة النّفريّ تتمثّل في شكل التعبير، وأنّ النّفريّ، في وقت بلغتْ فيه الشكليّةُ الكلاسيكيّةُ أوجَها، استطاع أن يؤسِّس مبدأً آخر لشكل آخر. ولتأكيد المشاكلة والارتباط بين النّفريّ، وبين التجربة الجارية عندئذ في مجال قصيدة النثر والشعر الجديد عمومًا، يُلْقي أدونيس مزيدًا من الضوء على أسلوب ذلك المتصوِّف: «ليس الشكل عند النّفريّ صيغةَ كتابةٍ، وإنّما هو صيغةُ وجود. أَعْني أنّه وعدٌ ببداية دائمة. ومن هنا لا يَنْطلق النّفريّ من أولانيّة شكليّة، بل يَنْطلق، على العَكْس، من أولانيّة اللاشكل. كتابة النّفريّ تَصْدر، ضمن التراث العربيّ، عن أصالة شخصيّة مُطْلقة... لا أثر فيها لأيّ نموذج سابق، ولا أثر فيها للذاكرة الجماليّة.»[2]

إنّ أهميّة النّفريّ، من ناحيَتَي التكنيك والمحتوى، لجيليْ **شعر** و**مواقف**، يُعدّ في حقيقة الأمر أكثرَ من مجرّد اكتشافٍ وَقَعَ بمحض المصادفة؛ ذلك لأنّ المثال الذي يَطْرحه النّفريّ يولِّف بين رفض الأشكال الجاهزة، وارتيادِ المجهول، والأصالةِ المُطْلقة، والحساسيّةِ الميتافيزيقيّة ـ وهذه مُثُلٌ أثيرة عند الشعراء الجدد، يَسْتَشرفون إنجازها.[3]

واقع الأمر ليس أنّ قصيدة النثر سبَقَتْها أنماطٌ كفيّةٌ من الأدب الصوفيّ ـ فهذه وُجدتْ في الأدب العربيّ، والآداب الإسلاميّة لقرون خَلَتْ، ولم تُسْعف في خلق جنس أدبيّ مستقلّ ـ وإنّما المحقَّق تاريخياً ونظرياً أنّ تقديم هذا الجنس الأدبيّ إنّما تمّ في الستينيّات نتيجة لعاملَيْن متداخلَيْن: (أ) عَجْز القصيدة الكلاسيكيّة عن أن تعبِّر عن روح العصر وهمومه، و(ب) الرافد الغربيّ، في شكل قصيدة النثر كجنس أدبيّ راسخ في الشعر الفرنسيّ المعاصر.

كندا

محمد ديب

أستاذ الأدب المقارن في جامعة ألبرتا، كندا.

١ ـ لقاء شخصيّ مع الحاج.

٢ ـ أدونيس، «تأسيس كتابة جديدة III،» **مواقف**، العدد ١٧ ـ ١٨ (نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧١).

٣ ـ عثر أدونيس على كتاب **المواقف والمخاطبات** للنّفريّ بطريق المصادفة البحتة في مكتبة الجامعة الأميركيّة ببيروت. انظرْ **مواقف**، العدد ١٧ ـ ١٨ (نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٧١)، ص ٦. وتَرْجع تسميةُ هذه المجلة الثقافيّة الدوريّة إلى **مواقف** النّفريّ.