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.