تشاكل الشعر والنثر

في ضوء تداخل الأنساق اللسانية

سطمبول ناصر*

لقد ظلت إشكالية تحديد النص الأدبي في التصور النقدي الحديث أو المعاصر، تمثل إحدى الطروحات الصعبة من جهة القبض على مسالك التحديد لمعالم الصوغ الشعري والنثري، إذ إن المسألة ظلت لدى النقاد رهن حقل التصنيف المسبق، حين التمست معاينة فوارق التمايز وفق ما توافر لديها من المواضعات النقدية أو النزر اليسير من المقولات التنظيرية.

وفي ضوء الإلمام بالرؤى المعرفية والتصورات التنظيرية والمفاهيم المنهجية، ظل منطق التعامل مع محددات النص الأدبي يرتكز على معيارية التصنيف من خلال سلم التحديد لسنن التباين بين الشعر والنثر، نحوما انبرت له بمواجهة التصور بالتصور أو المرحلة بالمرحلة أو مقايسة النص بما يماثله، بعيدا عن معاينة خصوصيات النص الأدبي والاحتكام إليه.

وفي هذا الصدد لجأ النقد العربي الحديث إلى مثل هذا الإجراء من المقايسة بين طبيعتي جنس الشعر والنثر لدى العرب، في مقابل التعدد للفنون الشعرية أو النثرية لدى الغرب[1] ـ انطلاقا من التراث الإغريقي ـ أو نحو إقامة معايير التباين لدى المبدع، بوصفه واضعا للشعر أو النثر، ومن ثم ظل النقد العربي الحديث مكرّسا نصب شراسة استقراء محددات التباين بين الشعر والنثر، ضمن دائرة تكاد صورية تمتهن فعل المقايسة الأجناسية في غياب الاحتكام إلى خصوصية النص الأدبي، لذلك، وهي على هذا النحو من الإثبات، يذهب **عزالدين إسماعيل** متسائلا:(هل يكون الفرق بين الأدب الشعري والأدب النثري مجرد فرق في الدرجة ؟ هل المسألة مجرد كون الإيقاع في الشعر أكثر انتظاما وأن الاعتماد على الإيحاءات والعلاقات وموسيقى الألفاظ أعظم فيه مما هي عليه في النثر ؟ وإذا كان الأمر كذلك **فأين يمكن أن نضع الخط الفاصل بين هذين النوعين من التعبير الأدبي ؟)**[2]، ووفق هذا التعداد لرسم المساءلة يحتكم من جهة أخرى لينعطف إلى حقل الإبداع بوصفه مجالا لتخلّق الطبيعة الأجناسية، ليمارس

* – أستاذ وباحث أكاديمي من جامعة وهران 1 أحمد بن بلة – الجزائر –.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضمنه نمطا آخر من السؤال، حين يحتكم إلى ذات المبدع، كونه عاملا محددا، يسهم في فضّ دائرة الإشكال قصد الانتهاء إلى رسم محددات الفاصل الأجناسي بين الشعر والنثر.

وفي المقابل يؤدي السؤال وجهته إلى مسلّمة أخرى قد مارستها المُساءلات السياقية لمدارس علم النفس على حقل الإبداع بعامة و على طويّة المبدع وجوانيّته بخاصة، محتكمة إلى ثنائية العقل والوجدان في تجنيس الفنون الإبداعية، ومن ثم يعنّ لها بعض من تكشفها لدى **عز الدين إسماعيل** حسب الآتي من هذا الطرح: (لماذا يكتب الشاعر حين **يكتب شعرا، ولا يكتب نثرا** ؟ بعبارة أخرى أكان يستطيع أن يكتب نثرا ؟ ولكنه عدل عن ذلك واصطنع هذا النوع من التعبير الشعري؟ الواقع أن الشاعر لا يختار بين الشعر والنثر حين يبدأ عمله الفني ، ولكنه يجد نفسه مدفوعا إلى هذا النوع من التعبير، وما الذي يدفعه ؟ ونجيب عن ذلك فنقول: إن حالته الوجدانية هي التي تجعله في وضع يكون فيه التعبير الشعري.. هو التعبير الوحيد الكافي.)[3]، على هذا النحو، يتم التعامل بين المبدع والنص المبدَع بكيفية تسهم في تحديد أجناسية الشعر والنثر بوصفهما معيارين تتقفاهما المعرفة النقدية للتوصل إلى محددات التباين .

وعليه، تصبح عملية الأخذ بالتفسير السياقي للأجناس الأدبية بعامة،مسلمة تعضدها تلك المرجعية المسبقة في إحداث النصنيف للشعر أو النثر حيث تم درج تخلقهما إلى الملكات الباطنية للذات البشرية، أو الوقائع الخارجية للطبيعة، وفق ما انتهت إليها التصورات الرومانتيكية للفن ومن ضمنها ما عناه **شليغل** في كون (أن نقطة البداية في كل شعر إنما هي إلغاء قانون العقل وشتى المناهج العقلية)[4]، وهذا التصور انحدر إلى تأويل طبيعة التفريع الأرسطي للشعر،(فاستقطب كامل النظرية الأدبية للرومنطقية الألمانية وبالتالي الرومانطقيات الأخرى، حيث ذهبت إلى أن الشكل الملحمي ذاتي وموضوعي والشكل الغنائي ذاتي ،بينما الدرامي موضوعي فقط)[5]، ولعل عملية إسقاط معطى الوجدان على الشعر هو تشذير للصنّافة التقليدية.

في مقابل هذا الطرح لم يكن التفكير النقدي العربي ينهض على معرفة تنظيرية أو يحفل بمرجعية تصوّرية تؤدي إلى إبداع المقولة، وبالتالي ظل رهن ترجيع *لموروث نقدي، فانتهى حقل التصوّر النقدي عند عتبة رسم محدّدات الشعر والنثر في ضوء ثنائيات تترجم آلية التصنيف القسري، إلى غاية أن تم لهم الالتفات إلى نظرية الخيال لدى **كولردج** " **Coleridge** " بوصفها شعرية تالية لشعرية **أرسطو**[6] أنتجها التصور الرومانسي في ضوء مقولة الخيال وانطلاقا من عضوية النص الشعري التي تجليها محددات الكشف الحدسي .

إن هذه المعرفة وردت وهي تعضد جنس الشعر في الفكر النقدي من حيث الطبيعة العضوية للنص الأدبي، وكذا كونها أرهصت لفعل التعادل بين جملة من الثنائيات والتي كانت في الواقع مرجعيات اعتمدها التصوّر النقدي الكلاسيكي فأضحت مكرسة لإحداث محددات التمايز الأجناسي بين الشعر والنثر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد تهيّأ هذا التوازن في تصوّر النقدي العربي الحديث للشعر من جهة تلاشي العلامات المائزة للشعر والنثر من حيث المعنى والموسيقى، العقل – العاطفة، الشكل – المضمون[7]، وهذا التصور ورد من مجمل ما قدمته الرومانسية حين أحدثت للنص الأدبي توصيفا يرد لدى **كولردج** حول **لغة الشعر والنثر** وهو **لا يفرق بين لغة النثر ولغة التأليف الموزون**[8] نظرا لما أسهم به تصوره من إحداث لفعل **التداخل** بين مجمل الإجراءات المائزة، نحو الوزن بالنسبة للشعر، (لأن الوزن قد ارتبط بالشعر زمنا طويلا ولأنه يتلاءم معه بشكل خاص وعليه فقد أصبح من المحتم أن يكون كل ما يرتبط بالوزن -حتى وان لم يكن ذاته شعريا في جوهره - صفة مشتركة مع الشعر، ..... ويدلّل **وردزورث** بموقف يرد له في قوله : إننا لن نجد فقط أن اللغة في جزء كبير من كل قصيدة جيدة حتى في أرفع أنواع القصائد وأنبلها هي بالضرورة لا تختلف عن لغة **النثر الجيد** اللهم إلا فيما يتعلق بالوزن، وإنما نجد أيضا أن أكثر أجزاء القصائد قيمة وتشويقا هي تلك الأجزاء المكتوبة بلغة هي عينها لغة النثر مكتوبا بأسلوب جيد)[9]، يسلك هذا التصور فرضية التنظير للغة الخطاب الأدبي محدثا بذلك خلخلة في تراتبية التصنيف للغة الأجناس الأدبية.

وفي المقابل، يؤدي هذا التصور توصيفا للغة الشعر،حيث يصوغ من ورائه منطقا للتداخل، التداخل الذي يبدأ لدى التصور الرومانسي انطلاقا من إزاحة مقولة العقل التي اعتمدتها الكلاسيكية، ذلك أن (العقل لا يصل بمفرده إلى الحقيقة في جوهرها، لأن إدراك جوهر الحقيقة عاطفي عقلي في آن ... وجوهر الحقيقة "وحدة " قائمة وراء الجزئيات والعناصر الظاهرة، والذي يصل إلى هذه الوحدة إنما هو الخيال)[10]، من هنا وضمن مدارة **الوحدة**، يقترب **كولردج** من الكشف الداخلي للغة الشعرية بعيدا عن أسر التصنيف، والمحددات المعيارية لجنس الشعر أو ما يتفرع عنه، حيث الوجود الفعلي لعيانية القصيدة، بوصفها نصا يحدد مدلوله نظرا لما تجليه من تهيئة مرآوية، يمليها سنن الجنس الشعري، ومن ثم ينحصر كون الشعر في وجوده (على مجرد إضافة الوزن مع القافية أوفي كون القصيدة هي ذلك النوع من التأليف الذي ... يختلف عن أنواع التأليف الأخرى ... فتتمثل في سلسلة الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها وحده بانتباه القاريء التام أم أن السبب الوحيد الذي يجعلنا نسمي الكلام الناتج قصيدة هو أنه يتميز عن النثر بما فيه من وزن أو قافية أومن وزن وقافية معا ....وربما أننا نجد لذة خاصة في توقعنا تكرار كميات وأصوات معينة ومن ثم يستدعي أن نسمي كل تأليف قصيدة .... غير أن توصيل اللذة قد يكون الغاية المباشرة لعمل غير موزون ... كما هو الأمر في الروايات والقصص، فهل تكفي مجرد إضافة الوزن مع القافية أو بدونها إلى هذه الكتابات لأن تخول لنا الحق في تسميتها قصائد إذن .....**وإذا سلمنا بأن هذا وصف مرضي للقصيدة فلا زلنا بحاجة إلى البحث عن تعريف للشعر.)**[11]، يُشكّل هذا الطرح لدى **كولردج** بالإضافة إلى مجمل تصوره دفعا تنظيريا، يرهص لمسألة تلاشي الفواصل الأجناسية بين الشعر والنثر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعليه تصبح هذه المطارحة مساءلة تسلك فعل التشذير لمشمولات التشكّل الشعري، كي تكشف بفتقها هذا، نص القصيدة، ولتلك الجاهزية الأجناسية بوصفها حجابا حاجزا أفرزتها أعراف ومحددات التسنين الكلاسيكي تجاه جنس الشعر، والتي انتهت به إلى مثل هذه الصيغة الصرفة أو الآلية الصورية التي يؤديها وهو ينقض بالضرورة جنس النثر، بفعل التدافع المتوخّى سلفا ضمن مقولات التنظير الأجناسي.

لذلك، فإن الفواصل القائمة بين الشعر والنثر لا تثبت في تصور **كولردج** لكونه يدرك أن اللغة تحدث حضورا جامعا ضمن أساليب الكتابة، و(أن الشعر ليس نقيضه النثر كما يتواضع على ذلك البعض وإنما نقيضه وهكذا نستطيع أن نعرف الشعر أو ...العلم في الحقيقة ، كما أن النقيض الحقيقي للنثر ليس هو الشعر بل الوزن القصيدة بأنها ذلك النوع من التأليف الذي يضاد العلم في أنه يرمي إلى توليد لذة عقلية، ويحقق هذه الغاية عن وبما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها إلى حالة من .....طريق استخدام **اللغة الطبيعية** التي تلائم حالة الانفعال والوزن يتكون على نحو صناعي أي .....**الانفعال الزائد** ينبغي للوزن أن يكون مصحوبا **بلغة الانفعال الطبيعية** نتيجة فعل إرادي لأجل مزج اللذة بالانفعال فتكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه لذا فلا بد أن تتداخل العاطفة والإرادة إحداهما في الأخرى ويمتزج الدافع التلقائي والغاية الإرادية)[12] .....الإرادة ضمن هذا المجتزأ من تصور **كولردج** يجلّي قيمة التمفصل المتداخل بين الشعر والنثر والذي تديره، مُجملا، نظرية الخيال من موقع الأخذ بجوهر التشاكل القائم بين لغة النثر ولغة الكلام الموزون أو مابين لغة الانفعال الطبيعية ولغة الانفعال الزائد، وعليه يظل تصور **كولردج** مشدودا إلى هاجس البحث عن الجامع قصد القبض على مواقع الائتلاف و ملامح التواشج، وكذا مواضع التداخل، فتترجمها الوحدة التي تؤدي إلى الأصل أو اللحظة الواحدة أو الأثر الكلي.

والطرح الذي صاغه **كولردج** في مقابل المتواضع أو المرضي من المسلم به يؤدي في تصوره بالضرورة إلى البحث عن تعريف آخر للشعر، ولعل الذي دعاه إلى ذلك هو الاقتراب من لغة الخطابات الأولى بوصفها أنماطا بدئية تنفلت لغتها عن محدّدات التصنيف المسبق، فتتعاضد فيما بينها عند خطية من الانبثاق المتصل، فتنبجس من مصدر خفي واحد، ومن ثم فقد وردت طافحة بلغة متأججة بالشعرية تجاه الوجود المطلق، فتمثّلت لدى **كولردج** في (كتابات **أفلاطون** والأسقف **تيلور** وكتاب" **النظرية المقدسة** " **لبيرنت**، ومن ثم فهي تحتوي على أدلة لا سبيل إلى إنكارها على **أن أسمى أنواع الشعر قد يوجد بدون وزن** وبدون الغاية التي تميز القصيدة، كذلك الإصحاح الأول من سفر" **إشعياء** " من الكتاب المقدس ..... شعر بالمعنى الأكبر للفظة ..... ويمكننا بالإجمال أن نقول إنه مهما كان المعنى الخاص للفظة " **الشعر** " في أذهاننا، فإن هذا المعنى يتضمن نتيجة ضرورية، ألا وهي أنه لا يمكن ولا ينبغي للقصيدة التي هي على شيء من الطول أن تكون كلها شعرا. ومع ذلك فلكي تصبح القصيدة كلا متناسقا ينبغي على الأجزاء التي ليست شعرية فيها أن تلائم الأجزاء الشعرية وتنسجم معها)[13]، ضمن هذا الطرح وإضافة إلى ما سلف ذكره نجد أن **نظرية الخيال** لدى **كولردج** أسهمت في إحداث تصور آخر في التفكير النقدي الحديث، إذ يكاد يضارع قبل ظهورها تلك التصنيفات القديمة التي أملتها بلاغة الشعر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن مُكنة هذا التصور- إضافة إلى ما أفاضه من الرؤى المعرفية تجاه الشعر -انعطف إلى النثر، وفي مقابل هذا كله اهتدت القراءة إلى نهجه في تحديث طروحاتها الإجرائية، إذ أفرزت تأسيسا متجددا لماهية الشعر بعامة، والخطاب الشعري بخاصة، ذلك (أن الشعر الحديث قائم على مبدأ الانبثاق من الخيال، بل على التطرف في المنزع من موقع الاستواء إلى توثين الشكل، ولا مراء في أن الخيال برهة ماهوية في كل شعر)[14]، وعلى شفير هذا الملمح من الحذو، انتهى توجه النقد الحديث والمعاصر إلى تجاوز اتباعية محددات الموروث البلاغي للشعر،حيث انزاحت عن عيانية الصورة الجزئية إلى شعر الخيال، شعر الصورة المركبة أو المتكاملة [15].

في الوقت الذي كان فيه التحوّل بطيئا في مسار النقد العربي الحديث قصد الظفر بصوغ جديد لمفهوم الشعر انطلاقا من **هازلت** مُنظّر المدرسة الانجليزية والتي تقفّى أثرها **العقاد** - دون الأخذ من أعلام أخرى أكثر حُظوة في التنظير للشعر- مرورا **بجبران** حيث بدأت إرهاصات منازعة الشعر بالنثر، كانت وتيرة التغير قوية لدى الغرب في صوغ تصور للتنظير الشعري، تهيأت أصوله لدى منظري الأدب انطلاقا من مسألة انتفاء التصنيف لمحددات الأجناس الأدبية.

وهذا المخاض تولّد سرعان ما اعتركت الكثير من المعارف لصوغ مفهوم جديد للشعر انطلاقا من (الرومانتكيين الألمان و **كولريدج** و**أمرسون** و**نيتشه**، حيث أملت فيه التصورات الغربية للخيال في الشعر مسألة الالتفات إلى لغة أخرى ترتكز على الرؤية المزدوجة وكشف ما لا يدرك والأخذ بالفعاليات كالتفكير المجازي والأسطوري، التفكير بواسطة المجازات، التفكير في سرد شعري أو رؤيا، والنهوض بلغة شعرية أخرى تتأسس على الاستعارة الجمالية والقائمة على المجازات الاشتقاقية للغة حيث التفاعل والتداخل اللذين هما، بحسب النظرية الشعرية الحديثة، صورة أساسية للعمل الشعري، يحدثان بأعظم غناه هما في المجاز الموسع)[16]، لذلك وفي مقابل هذا التمثّل المتجدّد لمفهوم الشعر، كان تصور النقد العربي الحديث لمسألة تجاوز معيارية الشعر بوصفها علامة بارزة في ممارسة الكتابة، تمثّلت لدى **جبران خليل جبران** من جهة ما توسّمه النقد في كتاباته من تجاوز للفواصل القائمة بين الشعر والنثر وبخاصة لدى **أدونيس** انطلاقا من خطاب الجنون والسخرية، ولعل اللجوء إلى إثارة لغة هذه الأخيرة نظرا لما تتضمنه من وحدة خطابية متداخلة، إذ انبثقت ـ في البدء ـ من لغة الخطاب المسرحي نظرا لما تنهض به على قدر كبير من المأساوية[17]، والواقع أن لغة السخرية انحدرت من أصول رومانتكية – الرومانتيكية الألمانية – حيث تنسب إلى أقوال **فريدريك شليغل** و**نوفاليس** وهي المحدثة لفعل الانعطاف والتواشج والخلط " **الكاوس** " **Chaos** ومن ثمّ أضحت تُطلق على غير المألوف من الخطابات لما تجلّيه من تداخل وتواشج، ولم يظل أمر حضورها رهن الأنماط المنحطة من الصيغ بقدر تصعّدت بعيدا إلى تخوم القيمة الميتافيزيقية، فأضحى لها الأثر الكبير والبالغ في نظرية الشعر الحديث [18]، لذا فهي تنهض لدى **جبران** على قدر من الشعرية حيث استعارها لخطاب الكاهن والمجنون والنبي فارتقى بها إلى لحظة الخطاب الخالص الذي تتلاشى فيه المحدّدات الأجناسية حيث العدمية واللامنتهي وفق تصور **أدونيس** يرد من التخييل وهو الذي يتحرك من المنتهى إلى غير المنتهى .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي ضوء هذا كله يقدم **أدونيس جبران** بوصفه مصوّغا للغة تجاوزت اتباعية البلاغة العربية إلى شعرية أفرزتها العلاقات النسقية في الإيجاز، حيث يلتمس لدى جبران معالم التداخل بين الشعر والنثر، فهمّ في تعداد مواصفات الكتابة الجبرانية بشتى الصيغ، مراوحا بين قصيدة النثر والنثر الشعري[19]، ثم يقف الناقد **محمد بنيس** ضمن معلم تصوّري يسمه بالحدود بين الشعر والنثر ضمن مؤلفه الموسوم **بالرومانسية العربية** مُتّخذا من الخطاب الصوفي والخطاب الجُبراني علامات للاتحديد واللاتمايز، والتي تفرض مصوّغات أخرى من التحديد، مستعيرا لها بذلك ما يعضدها من الشواهد التصوّرية للشعرية العربية المحاذية أو المجانبة للشعرية التي يتمثلها الطرح المعاصر.

وفق هذا التجاوب التصوري الذي يحدثه **بنيس** بين شتى الآراء يقدم مصوغا للآداء المشترك أو التقابلي بين المُحدث والقديم في معالجته لإشكالية التحديد بين الشعر والنثر في ضوء فكرتي التدافع المتعارض والتواشج المتلاحم بمنأى عن التأريخ لأنماط الخطابات، مُحدثا بينهما فعل المساءلة حول اللامفكّر فيه تجاه الخطاب الصوفي، لكونها في رأيه (لم تثر فضول الشاعريين والبلاغيين ... لم تُثرهم الكتابة الصوفية إجمالا، وقد يصعب علينا الآن ..... إعطاء فرضيات بشأن الكتابة الصوفية. ما نلاحظه هو السكوت عن هذه الممارسة النصية التي اخترقت بصرختها الصامتة ممارسات نصية برمتها)[20]، من هنا يؤدي الخطاب الصوفي تشكلا بيْنيا، إذ لا يقع له تحدّد يُذكر أو يؤديه تصور فتشمله الصفة، ومن ثم فهو يكاد يضارع من حيث الموقع الذي يحرزه، جملة الخطابات الفلسفية التأملية والكتابات الدينية والمدونات التأملية التي تنهض على لغة تأخذ رسم المحاذاة الجامعة التي افترعت المحدّدات الأجناسية للغة الشعر والنثر معا فكانت بمثابة الوحدة المضارعة لمنطق التفرع.

في مقابل هذا يتقفّى **بنّيس** أثر أدونيس وهو يتوسّم في أدب **جبران** بوارق الكتابة المنشودة، التي اتخذت من الفعل الشعري كلية تنأى عن تلك القصدية الأجناسية التي تمارس الانفلات من أسر التكوين الجاهز و الانعتاق من راهنية السائد من المواضعات كي تتّخذ (من الشعر فعلا شموليا يلغي الحدود بين الشعر والنثر، بين الشعر والسرد، بين الخيال والفكر، بين الغنائي والملحمي، باختصار أعطى للشعر حق عبور اللغات والأجناس الأدبية، باحثا عن ذلك يجعل من الشعر لغة الاستثناء، نكاد نلمسه، ولا نعرف كيف نسمّيه)[21]، يرد هذا المُقترب التصوري إلى جهة تصوّر آخر يكاد يضارعه، وهو يُحاذي في مباشرته رسم **الخطاب الصوفي** تجاه لازمة التقابل بين **الشعر والنثر**، هذا ما يسلكه **يوسف اليوسف** في تساؤل يصوغه في هيئة سؤال يسمُ به مؤلفه في هذا النحو: " **ما الشعر العظيم ؟**" حيث يطرح قصدية المغزى من إحداث المغايرة بين الشعر والنثر فهمّ في عرض جملة ما يشمله التمفصل بينهما، في نحو من هذا القبيل المؤدى لديه: (يتعذّر علينا أن نفسر **كونية الشعر** وعلُوّ مقامه على الفنون جملة بغير مقولة اللغة، أعني دون الانطلاق من أسيّة الصوت واتخاذها ينبوعا **بؤرويا للعقل**، بيد أن النثر صوت هو الآخر، **فلماذا كان الشعر فوق النثر؟** لافتقاره إلى الموسيقى الأغزر، وبالتالي إلى صرامة النظام ودقته، ففي **النثر نظام وموسيقى**، ولكن نظاما إضافيا وموسيقى إضافية تولج في نسيج الشعر، ويحرم منهما النثر. ولست أقصد الإيقاع العروضي الخارجي، وإنما أعني، حصرا وبكل دقة، تلك النغمة الداخلية العميقة التي تستوطن ألفاظ القصيدة، والتي يتعذر إطلاقا أن يتمكن النثر من تزويد أنسجته بمثلها.)[22] يؤدي هذا التساؤل المتقلّب بين حدّي الشعر والنثر صيغة الطرح الحفري لمحددات المواضعة التي حجبت سرّ التشكل المتواشج، من جهة الصوت بوصفه جوهر التهيؤ البنائي لكل منهما، وميتافيزيقا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوجود الباطني، **فالصوت هو نمط تعبير الباطنية**[23]، الداخلي العميق، البؤرة المؤدية إلى أصل التكوين والتي دفعت بيوسف اليوسف ليقلّب حضورها وفق التوزّع الكمّي بين الشعر والنثر، وعلى قدر انتظام تدفقها ترد عيانية التشكّل النسقي لكل منهما.

وعليه فالصوت المحلول والصوت المنتظم أو المعقود تسبقهما وحدة صوتية يجليها **يوسف اليوسف** في كثير من الصيغ المختلفة، حيث ترد لديه متعاقبة ومتراوحة بين الكونية والجوهرية والشمولية والأبدية الراسخة، ولذلك فهو يعتمدها في مواجهة خطاطات التفريع ومواضعات التصنيف للشعر والنثر، ومن ثم ففي تصوره (أن أي عمل فني غير شفوي لا يملك أن يكون إلا برهة واحدة وحسب، إلا آنا واحدا من آنائنا التي **قد لا ترضخ للحصر والتعداد**، ولاسيما الشعري، أن **يكون شموليا بحيث يعانق أبعادا كثيرة ومتعددة**.)[24]، إن هذا التمثّل المعرفي يمتح تصوره من نظرية الخيال أويكاد يكون اقترابها وشيكا وهي تقع بمحاذاة من شفير **مقولة الخيال** لدى **كولردج**.

يتخذ **يوسف اليوسف** من مقولة الخيال مرجعية تصوريّة لتشاكل الشعر والنثر، على الرغم من آليات التطفيف البنائية التي تظل عالقة بكل منهما، ومن ثم تؤدي نتيجة غلبة تمظهرها لتؤكد في المقابل هويتها الأجناسية، وضمن الأخذ بهذا المنحى من التصور، يُحدث مسلكا من التقابل بين الشعر والنثر، يؤدي من خلاله ثنائية التغاير والتشاكل، فيسترشد بهذين المعلمين في صوغ حجاجي تقابلي، بين السواء المؤتلف والتأرجح المختلف، إذ يرى من البديهي أن (يملك الخيال في النثر أن يكون خصيبا باسلا وقادرا على افتراع البكارات الزاغبة، كالشعر سواء بسواء. بيد أن النغمة الداخلية الحاملة للإنفعال والمسهمة في التعبير عن الداخل، وهي ملك الشعر وحده، تؤطر بمناخ جواني يتعذر على النثر أن يتزود بمثله) [25]، يتضح من خلال هذا، أن هناك تقاطعا في هذه الرؤيا التي ينتهي إليها يوسف اليوسف والتي تقع بين المغزى من **الشعر العظيم** لديه و**الشعر الجيد** لدى **كولردج**، حيث هذا الأخير قد عنّت له أن المواضعات المعيارية للقصيدة هي جزئية تحجب إدركنا عن الكُلية التي تجلّي الشعر بوصفها مصدرا للأحكام التركيبية الأولية، (فالقصيدة تحتوي على نفس العناصر التي يحتوي عليها تأليف نثري، ولذلك فلا بد أن يكون الفرق بينهما في الطريقة التي تمتزج بها هذه العناصر، والتي تحددها الغاية المختلفة لكليهما **فالاختلاف في الغاية هو الذي يحدد الاختلاف في كيفية مزج العناصر.)**[26]، وعليه يصبح الكلّي هو مصدر التداخل، وفي الحالة التي تؤدي بنا إلى الأخذ بالمختلف والتسليم بمواصفات تركيب الجزئي (القصيدة) في مقابل حجب الكلّي (الشعر) يؤدي بنا -على النحو الذي يذهب إليه **كولردج** - أننا مازلنا بحاجة إلى البحث عن تعريف للشعر.

من هنا يصبح الخيال هو المرادف للمثال أو الوجود الصرف، الذي تندغم فيه مجمل المفارقات والفواصل، فهو الوحدة والإتصال، ولا يترجم حضوره إلا الشعر الجيّد أوالعظيم، بوصفه التشكل الكلي الذي ينزاح عن التحديد الجزئي، **فأسمى أنواع الشعر قد يوجد بدون وزن وبدون الغاية التي تميز القصيدة**3 ولما كان التصنيف يؤديه المنطق، رأى يوسف اليوسف (أن عصرنا أكثر ميلا إلى التمييز من موقع ..... أن لغة الشعر ... مشوشة متداخلة مائجة، أما لغة النثر فمستقيمة سديدة تقصد أهدافها قصدا.)[27] ، وفي مقابل هذا الإكراه ينتهي إلى كونية اللغة الشعرية والتي يمتح يوسف اليوسف كثيرا من مصوغات التحليلية من **كولردج**.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من جملتها، يأتي مصوغ التساؤل عن ماهية الشعر بوصفه هو الهم الوحيد ، فيخلص إلى (أن الشعر لغز سماوي يشعرنا بأنه عصي على الذهن استيعابه، بحيث لا تبقى إلا الذائقة، من بين طاقاتنا جملة ، لكي تدارسه المدارسة الحقة، فالذهاب إلى أن الشعر صفاء اللغة وآنها الأنبل والأطهر، وأنه تجريدها من بعدها النفعي ومن مباشريتها، وقبل ذلك من سوقيّتها، وأنه فوق ذلك تخليصها من بعدها الأدائي إلى بعدها الغائي، ومن سماتها التجسيدية إلى سماتها التجريدية)[28]، ويعقب بحكم يفرده في هيئة خلاصة، حيث يتوجه إلى **ذات الشاعر** قبل الشعر بوصفه مدارة التخلق الشعري التي تجيب عن العصيّ لمدلول الكونية ، ومن ثم فهو أصل الامتزاج والتداخل وعليه يُقبل **يوسف اليوسف** على هذا الافصاح التصوري: (ولئن طلب إليّ أن أجيب إجابة مختصرة عن سؤال **كونية الشعر** لقلت في الكلم **الشاعر** قبل سواه ، بل كل ما عداه ، يملك الروح أن يعانق ذاته ويتذوقها)[29]، من هنا يمكن التساؤل عن مدلول كونية الشعر، وكيف انتهى تحدده في ذات الشاعر؟، وهل تعني الذات المنتهى المطلق ؟ وبالتالي فهي المرادف للكون الداخلي الذي يأبى الجبر لقيود الضرورة وفق ما يذهب إليه تصور **فيشته**، ذلك **(أن** كل ما في العالم الخارجي يتّصف بالتحدّد والتعيّن، والتغيّرات الملحوظة فيه تسير طبق قوانين ثابتة لا تتغير،..... هذه القوانين الثابتة تجعل الحوادث متسلسلة ، وهذا التسلسل يربط **الجزء** الملموس **بالكل** ، فكل موجود مترتب على موجود آخر سابق عليه، والذي جعله يفرض وجود هذا التسلسل : أنه تبين الموجود الجزئي ناقص.. و أنه تبين فيه سلبية... لذلك توجب وجود إيجابية تقابلها.)[30]، يقتضي هذا الطرح تفسير ما ألمح إليه **يوسف اليوسف** بكونية الشعر منتهيا إلى ذات الشاعر التي توسّل بها انطلاقا من مقولة الخيال لدى **كولردج** إلى حدّ الحرفية المقتبسة، حيث تستند هي الأخرى للخروج من محدّدات الجزئي ـ القصيدة ـ إلى الكلّي ـ الشعر ـ إلى الشاعر بوصفه كونا ثرّا بالخيال حيث الكلّ المطلق، تندغم فيه وتتلاشى الفواصل والتعيينات، ومن ثم يقتضي لديه أن (مسألة **ماهية الشعر** تكاد تكون نفسها مسألة **ماهية الشاعر** حتى أن الإجابة عن الواحدة تتضمنها الإجابة عن الأخرى . فالذي يحفظ الصور والأفكار والانفعالات في ذهن الشاعر، ويعدل منها ويشكلها جميعا، إنما هي قوة أو خاصية مصدرها عبقرية الشاعر ذاتها ... **الشاعر في صورته المثالية الكاملة** .... وهو يصهر الأشياء عن طريق تلك القوة التركيبية السحرية التي ـ أُفردت ـ له لفظة " **الخيال** " .... وتكشف لنا هذه القوة عن ذاتها في خلق التوازن أو في التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، فهي توفق بين المتشابه والمختلف، بين المجرد والمحسوس، بين الفكرة والصورة ...) [31]، يُسلم هذا الطرح مجمل ما سلف ذكره إلى جهة الاحاطة بالرؤيا التصورية لنظرية الخيال بوصفها وردت في النقد العربي الحديث وعيا بماهية الشعر والشاعر معا، على الرغم من أن مسألة الأخذ بالشاعر ـــ المؤلف ـــ هي الأخذ بالإمكانات النصيّة اللامحددة، الكلّي الإيجابي في مقابل الجزئي السلبي .

وهذا ما دعا بيوسف اليوسف ليلتفت إلى شعرية النثر الصوفي، وإلى الشاعر الصوفي معا ـــ الوجدانية الخالصة ـــ وهذه الخاصية يفرد لها حضورا كليا في مقابل الجزئي " **قصيدة النثر** "، فيسم الخطاب الصوفي (بالشمولية التي ترى الأشياء في برهة عناق أبدي حميم، في تواصل ووحدة لا تعرف التفكك إطلاقا..... وأن واحدا من أهم **معايير الشعر العظيم** يكمن في عبارة الحساسية المطلقة.. هي بالضبط مضامين الروح الأبدية ... التي تخلصت من كثائف العناصر وجرمية الكائنات المادية، بل والخروج من دوائر الزمان وأغلال المكان، ولما كانت نزعة الرفعة هذه عنصرا ماهويا في تركيبة النفس البشرية، فقد كان التعبير عنها بالتخييل والصور النبيلة واللغة الرشيقة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنغومة ضربا من شعر جليل وعظيم ... ... إن الشعر العظيم هو ما نبع من سنن الفؤاد..... وقبل **رامبو** ببضعة قرون، استطاع **محي الدين بن عربي**، أول شاعر رمزي كبير ... وواحد من أقدم من كتبوا **قصيدة النثر..... وأن** الصوفيين العرب كانوا أول من أنجز الانتقال من حساسية الوجدان إلى حساسية الخيال، **ولكنهم فعلوا ذلك في النثر أكثر مما فعلوه في الشعر، فكان نثرهم ليس بأقل شاعرية من شعرهم)**[32]، إن عملية إسناد الشعر للشاعر أو الخطاب الأدبي لمؤلفه هي انخراط في المتعدّد والإمكانات اللامتناهية التي لا تتماهى بالمجموع المألوف أو السنن المتواضع عليه.

لذلك فالأخذ بالذات المبدعة في مقابل الشعر هو تحويل التنميط من نحوية السنن الأجناسي إلى التنميط بالمؤلف، وهذا التصور أفرزته الرؤيا الرومانسية وهي تلتفت للذات المبدعة بوصفها سننا مطلقا للتكاثر والانسياب اللامحدود للدلالات.

إن مسألة اللاتحدد لجوانية الذات المبدعة تعضدها في ذلك شرعة الخيال وما انجرّ عنها من تماه تسلكه في ذوات أخرى(الشاعر، الصوفي، النبي، المجنون)، إضافة إلى التنظيرات التي وجدت في الشعر شاهدا يعضد تصوراتها بمعيّة الشاعر، ومثل هذا التنميط (لا يمكن أن ينبني على الخصائص النحوية والأبنية الشكلية ..... إذ من المحتمل أكثر أن توجد خصائص أو علاقات خاصة بالخطاب (ليست مستخلصة من أصول النحو أو المنطق) ..... إن صيغ تداول الخطابات، وتثبيتها ونسيها، وتخصيصها، تختلف مع كل ثقافة، وتتعدل في إطار فعالية وظيفة المؤلف وتبدلاتها، أكثر مما يمكن فهمها في إطار التيمات والمفاهيم التي تستدعيها الخطابات .....ويبدو أنه يمكن للمرء ... أن يعيد شرح مكانة الذات والعودة إلى مسألة الطابع المطلق للذات ودورها المؤسس ...و كيف يمكنها أن تنشط قواعد لغة ما من داخلها ... ورغم أن المؤلف قد لعب دور... المشرّع للخيال ..... رغم ذلك لا يبدو ضروريا أن تبقى وظيفة المؤلف ثابتة في شكلها، وتعقدها ... ووفقا لصيغة أخرى.. سيوجد شخص آخر ليس هو المؤلف، ولكن لابد من تحديده و ربما لابد من لمسه)[33]، وعليه لم يقدم يوسف اليوسف تبريرا لمواصفة الشعر أو النثر الصوفي من جهة اللغة التي ينهجها في كتاباته.

وفي مقابل ذلك وردت لغته النقدية في عرضها لمواصفة الخطاب الصوفي في هيئة توقيعات مجتزأة تنم عن حداثة تصورية لمدلول الكتابة الصوفية في مقابل المتعدد المعتاد و المتنوع المألوف، فكان همّه تقريب الذات الصوفية من التمفصلات الواصفة التي تنتهجها المعرفة الرومانسية للشعر والشاعر[34]، و كذا تقريب الكتابات الصوفية من رمزيات شعراء الرومانسية.

إن هذا القصد هو تبرير لإمكانية الشعرية العربية القديمة- الموروث الصوفي- ضمن كتابة اعتمدتها التصورات النقدية الحداثية في الأخذ بمحمُولاتها التصوّرية وكذا اللغة التى تماهت بها الكثير من الإبداعات الشعرية المعاصرة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن طبيعة هذا الاختراق ينزاح فوق مستوى التفريعات الأجناسية لما تنهض به من غرابة لا يحوطها التحديد ولا تشملها الصفة، ومن ثمّ فهو الجيّد والمستثنى الذي أدى بيوسف اليوسف ليتساءل تجاهه: (وبما أن أحدا لا يملك أن يبرهن بمنهج منطقي على أن معيار القيمة كلي، أو صالح للاستعمال بشكل شمولي أو ديمومي، فإن من الواجب الإفساح في المجال كي تسهم الذائقة إسهاما في إصدار حكم القيمة. ولكن دون أن نجعل منها أسّ النقد الأدبي أو جذره الوحيد. ويبدو أنه لابد من الوساطة بين الذوق والمعيار، أو بين الانطباع والتعليل، أي بين الوجدان والذهن اللذين يتنازعان السلطة على النص الأدبي، فمن جهة، لا محيد عن القول بنسبية المعيار، ما دام ليس ثمّة من معيار واحد يقبله الجميع ..... الشعر الجيّد لا يكون له وجود أصلي إلا حيثما كانت اللغة الاستثنائية ... ولكن ما هو معيار هذا الصنف من أصناف اللغة ؟ .. و لكن من ذا الذي سوف يقرر أن هذه اللغة استحالت إلى **صفاء خالص**، وأن لغة أخرى لم تحقق هذه الاستحالة نفسها ؟)[35] وهذه اللغة نفسها حدثت لدى **بنيس** في نمط آخر من التساؤل حين تمثل حضورها بنفس التحليل التقابلي الذي أداه سلفا **يوسف اليوسف** ولكن في تقديم أكثر تحديدا، حيث عطف به الحديث عن قصيدة النثر في الرومانسية العربية إلى التساؤل عن الإهمال الذي مسّ (الكتابة الصوفية وغيرها من الكتابات التي خرقت الحدود بين ما هو شعر وما ليس شعرا)[36]، وحين يتحدد الموروث الصوفي ضمن حقل **الكتابة** في التصوّر النقدي الحداثي لكونها تؤدي تشكّلا مخالفا ومغايرا لكل المواضعات البنائية التي انتجها الشعر والنثر، ومن ثم وهي تتموقع خارج المجمل المتفرّع، يتعذر وسمها وفق نحو التشكّل السائد.

من هنا، تقع الكتابة نُصب ثنائية الشعر والنثر بوصفهما آليتين متغايرتين داخل حقل الممارسة، وبالتالي تكاد تختزل مساحة الأدب في هذا التقابل المتمايز (فالشعر هو دائما مغاير للنثر لكن هذا الفرق ليس في الجوهر وإنما في الكم. إذ هو فرق لا يمس وحدة اللغة التي هي عقيدة كلاسيكية ..... حينئذ يغدو كل شعر مجرّد معادلة تزيينية تلميحية أو مشحونة، لنثر محمّل يرقد بالجوهر وبالقوة في أية طريقة من طرق التعبير...إن اقتصاد اللغة.. نثرا وشعر، ذو طابع علائقي، خدمة لمصلحة العلاقات. فليس هناك لفظ يستمد الكثافة من نفسه، بل هو يقتصر على الإشارة لشيء ما، ويكون على الأصح طريقا ممهدا لعلاقة ما بدلا من أن يغوص اللفظ في حقيقة داخلية جوهرية بالنسبة لشكله)[37]، يمكن أن تسقط هذه المواصفة الأخيرة على لغة الكتابة الصوفية التي تجليّ شعرية حيادية مكّنت القراءات الحداثية من محاذاتها بلغة قصيدة النثر أو بموازاتها بلغة تنشدها الرومانسية، من جهة التراكيب التي أحدثتها أو الرؤى التي تضمنتها.

من هنا، يمكن الأخذ بالكتابة الصوفية من جهة رجحانها إلى لغة مستقلة تشاكل بين لغة الشعر والنثر، تقاطعت في الكثير من تجلياتها مع خطاب الآخر، وبخاصّة مع (الشعر الذي تخلى عن ضوابط البيت وتقلبات الشكل واستفزاز العواطف وانخرط في أن يكون غامضا، مترددا لا منطقيا، دون أن يميل إلى التجميل أو التصعيد بحثا عن حقيقة خفية يجهلها الحس السليم، وتجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم.. ولحاجته إلى الحرية المطلقة في التصوف والتنبؤ والمرتبط بالمدهش والغريب عند التخوم الفاصلة بين الشعر والنثر)[38]، إن اصطلاح الكتابة انحدر من التصور النقدي العربي الحداثي الذي انبثقت رؤاه البنائية من الخطاب المقدّس وبخاصة الصوفي منه، عقب تقفّيه محدثات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كتابة الآخر[39]، ففكّكت لديه ثنائية الشعر والنثر ومن ثم تلاشى الحجاب الحاجز، وتبدّدت فواصل المُناجزة باللفظ بين الأبنية.

لأجل هذا المقتضى التصوري، انبرت رؤى كل من **أدونيس** ومحمد **بنيس** وغيرهما، لتعضد مشروعها التصوري للكتابة في مقابل السائد أو السالف فتهيأت لديهم تجربة تنشد المستحيل في ممارسات نصية مختلفة، بحيث (لا تكتب الكتابة عن شيء، بل تنكتب مع شيء. ليست صورته بل أثره، في انفلات الحدود بين الداخل والخارج، بين الأدب والفكر، بين الشعر والنثر، بين السواد والبياض، تبحث الكتابة عن مقامها، إنها شفيع التجربة التي تنتهي لتبدأ.)[40]، وفي داخل هذا الحقل يكاد يعود الأمر إلى تلك المثاقفة التي استهوت حضور النمط البدئي للخطابات ضمن كتاباتها سواء المقدسة منها أو التأملية.

تكاد الكتابات الصوفية أن تظفر بالسّهم الأوفر من الحضور داخل الكتابات الشعرية انطلاقا من **ابن عربي والبسطامي والحلاج والنفّري وابن الفارض**، ومن صميم كونها تخلّق الوعي النقدي بالكتابة، وبالتالي انحدر تصور الكتابة من صلب كونية النص العرفاني، نظرا لما يتضمنه من تخوم العبارة وغرابة التراكيب وفرادة البلاغة التي لا يشملها تزامن الجمالية المعيارية على النحو الذي طرحت أفكار **فيخته وشلينغ وهيغل وشوبنهور ونيتشة** عرفانية تضارع المعرفة الصوفية، ناشرة في أُرُوبا مزيجا من مذاهب القدرية والعدمية ووحدة الوجود والإرادة الحرة[41]، وهذا المجمل برمته يجلّي تلك المعرفة، (المعرفة القصوى التي لا تعنى بالأشياء المتحولة، حتى ولا بقوانين الاقتران والتعاقب العامة الدائمة التي تصح على تلك الأشياء وتحولاتها ... بل بعالم من المعقولات الصرف)[42]، جراء هذا المنطلق تأسست اللغة في كتابة تفصح سلفا عن تشاكل الشعر والنثر.

إن هذه اللغة انحدرت من تشكل تثقّف بنسقية لها فرادتها في التميز البنائي بعيدا عن المعيارية الآسرة في رحاب الصيغ المفتوحة، لا تأبه بالخطّية أو التعاقب، فكان لها مطلق التوثّب في تشكل يتأبّ النمطية الصارمة.

ولعل ممن انخرط ضمن هذه المدارة المفتوحة وأحدث عتبة تصورية لكتابة تُشاكل بين الشعر والنثر تمثّلت أساسا لدى **جبران خليل جبران وغيره***، حيث تم له اعتماد آلية التهجين و التنويع في الشعر والنثر معا، (التنويع في الوزن والقافية، وكذا المزج بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة وتغيير مواقع القوافي تغييرا لا سبيل إلى الضبط والقياس .. وهذه كانت موجودة إلى جانب أفعال شعرية أخرى لخرق القواعد الصارمة للنمط الأولي نحو قصيدة النثر، التي كانت معروفة بـ " الشعر المنثور " والشعر +الحر والشعر المرسل)[43]، ولم يكن التنوع قاصرا على

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا النحو لدى **جبران** بل كان ينتهي إلى إدماج اللغة الساخرة، تلك اللغة التي أفرزت بدورها صيغ التعدّد ضمن النص الواحد.

لأجل هذا، تخلّقت مُكنة الكتابة بآلية أخرى تعمل دوما على تخطيّ تلك الخطاطة المعيارية بلغة لا تنصاع لبلاغة تراصف الأبنية وفق سنن ما، وهو ترسيخ انتهت إليه الرومانسية قصد تأسيس فعل متميّز للكتابة، وهي لعبة تمارسها اللغة في صيغة تواشج الأضداد، حيث (يعد **شليغل** رائد اقتباس مفهوم السخرية، في ميدان الأدب مستفيدا من اليقظة الفلسفية ومن مبادئ **فيشتة** الذي يرى في الأنا المجرد والشكلي، المبدأ المطلق للمعرفة ... وتمتلك السخرية تعبيرا مضاعفا، فهي تشير من جهة إلى شاهد السخرية، وإلى خطاب التخيّل من جهة ثانية ... إنها اللحظة التي تتجاوز القانون – وفق تعبير **جيل دولوز** – وهي نمط من التواصل الحواري وتداخل حركات، يطلق عليها " **الإدراك الكرنفالي للعالم** " ويقلب هذا الفهم، التعريف الكلاسيكي للبلاغة - وفق ما يذهب إليه **ميخائيل باختين .)** [44]، وهذا النمط من الخطاب أضفى التعدد والتنوع، بحيث لم يعد في مُكنته الارتباط بلغة معينة أو ما يتبعها من علائق أملاها المفروض من الإكراهات.

لذلك دعت الضرورة إلى توخيّ الصيغ المفتوحة التي استدعتها الكتابة فامتاحت حضورها التعدّديّ من الحُقول المعرفية الجمالية لدى كل من **هيدجر و هولدرلين** و **كانط**، فتأسّست انطلاقا من الفلسفة المثالية، فأضحت (القاعدة في الشعر هي الشكل ذاته للفكرة التي تتحرك من خلالها الروح بكل حرية وليس في مواجهة تتم عرضا لهذه القواعد وهذه القوانين التي تقتل شكل الفكرة والتي يبتغي الانسان فرضها على ما هو إلهي، حيث إن هذا الأخير لا يمكنه أن يتخذ جسما بواسطة الفكر الإنساني. هذا الجسم هو الشعر وهو الشكل المثالي) [45]، إذ هذه الرؤى التنظيرية للكتابة الشعرية، مثلت فعل الشروع، فتأسست عنها ضمن حقل الإبداع الشعري المعاصر تجليات تكاد تتمثّل نزوعا يخرج عن بلاغة عمود الشعر إلى مسارات متنوعة، فكان **جبران** علامة تقبّل أوّلي لمسار الكتابة الحداثية، حيث (قام بمحاولات جديدة ليمحو الفواصل بين ما يسمى بالأنواع الأدبية من شعر ونثر من مقالة وقصيدة من قصيدة وقصة...إذ كان يهدف إلى حدسها وكشفها والقبض عليها بالعبارة بينما كان معاصروه يصرفون همهم إلى إحياء الأنواع الأدبية القديمة أو تطويرها أو إدخال بدائل عنها إلى أدبنا الحديث) [46]، وفي ضوء هذا النزوع من الكتابة يقدم **أدونيس** قراءة ترد ابتداء من هذا المنطلق لحداثة البناء الشعري، إذ تنهض أساسا لديه على تقويض المحدّدات لنحو الشعر، حيث لا يتأسس (التمييز بين الشعر والنثر على الوزن والقافية ... ذلك أن هذه الأخيرة كثيرا ما تنحصر في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة ..... إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزن شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر.) [47]، يرد هذا الرأ ي لدى **أدونيس** انطلاقا من تفصيل لمتوالية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشواهد التي يقدمها، وهي تبرّر تعالق الشعر بالكتابة أو نمطية اللغة التي تجلّيها بدءا من لغة الموروث الشعري (**ذو الرمة أبو تمام والمعري ,أبو نواس والشريف الرضي**) إلى المستحدث منه لدى **جبران**.

وهذه الشواهد بمجلها أفرزت توجّها يؤدي فعل المساءلة تجاه الصيغ الشعرية المفتوحة ونمط اللغة الشعري المتجاسر، حُجّتها في ذلك حداثة اللغة، بغضّ النظر عن زمنها الذي تعايشه، ما دامت تكابد نقله ببلاغة أخرى، وتتمثّله صوغا تصوريا للكتابة، و(الكتابة الجديدة التي يقترحها **أدونيس** لا تقتصر على الدعوة إلى الثورة على النمط الشعري الكلاسيكي (الشعر العمودي والشعر الحر) وكسر القيود التي تكبله وحسب، بل تتجاوز ذلك إلى كسر الحدود – إطلاقا – بين جميع أنواع الكتابة شعرا ونثرا ورواية وقصة قصيرة. و بذلك تصبح القصيدة شبكية البناء يشد نسيجها المرن إلى اتجاهات متعدّدة وتسهل فجواتها الشبكية عبور المحاور، بحيث يضيف كل محور خيوطه الجديدة التي توسع رقعة النسيج الشبكي وتغنيه بأصوات المحاور المتناوبة دخولا وخروجا.)[48]، من هنا يأتي تفعيل اصطلاح الكتابة في مقابل التعدّد الأجناسي الذي كرسته القراءات التنظيرية في رسم من االمواضعات القائمة على رصد محددات الأشكال القسرية وإكراهات المعايير ، ومعالم الفواصل الإلزامية .

وعليه، أضحى الشعر لدى **أدونيس** يجلّي كلية ضمن حقل الكتابة، الكتابة التي لا يؤديها النظم أو القريض ومجمل الأنما ط المسبقة التحديد، نظرا لكونها مفتوحة ولانهائية، يتأتى حضورها وفق ما يسمُها **أدونيس** بـ(" **القصيدة الكلية** " – القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح **لحظة كونية** تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنا، بثّا وحوارا غناء وملحمة وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي، حدوس الفلسفة والعلم والدين، فليست **القصيدة الجديدة** شكلا من أشكال التعبير وحسب وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود.... إن **القصيدة الجديدة**، نثرا أو وزنا، خطرة لأنها حرة. الإبداع الشعري يرفض مفهوم المغلق المنتهي، يرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر، وتخضع القصيدة لبنية العقل - لحدوده وقواعده والزاماته المنطقية)[49]. يتحدد مثل الطرح قصد إثبات التجاوز لمسألة الفوارق والتغاير لكل من الشعر والنثر، على الرغم من كونه يحصي ويعدد المواصفات لكل منهما[50] والتي تتراوح بين المطرد المحدود والغامض المتعدّد.

إزاء هذا يمكن الانعطاف إلى ما انتهت إليه اللسانيات بعامة واللسانيات النصية بخاصة كون هذه الأخيرة فجّرت تلك الكليات الأجناسية كي تخلص إلى أنساق الصوغ النصي عبر مقولات النسق انطلاقا من لسانيات **دوسوسير**، وبهذا تتخطّى تلك الجاهزية الاتباعية في تأويل التداخل عبر إئتلاف المكونات الأنواعية، أو انطلاقات من **شعرية أرسطو** وفق حصر النص بجنسه في صرامة التحدد الأجناسي، ومن ثم فأن الاتساق مكّن النصوص كي تنسف مواضعات المعتاد التكويني حيث أفرز نمطا من التخطي في صياغة مكون آخر لتأطير نصي مغاير لجاهزية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسنن النصية، مما كشف عن النص كي يصبح خارج سُلّميات التحديد، إذ النص أضحى حاملا لأنساق دفينة ضمن تكوينه النسقي، ومن ثم تظل تدفع حرج التحديد وضيق التعيين السنني الذي تسلطه مهيمنات التجنيس وإكراهات الصوغ الأنواعي الذي لُزّت إليه طبيعة التعدد النسقي للنص، **فالكلمة** لدى **باختين** بوصفها إكسير التكوين النصي نسقيا، (تنساب داخل الغِنَى الذي لا ينفذ، والتعدّد الشكلي المتناقض للموضوع ذاته .... لذلك فالكلمة لا تفترض شيئا خارج حدود سياقها، ... إن الكلمة تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضا متعدّد اللسان...فإن الموضوع هو نقطة ائتلاف أصوات مختلفة)[51]، إزاء هذا يلغي النص كل علامة مائزة مكرسة لوسم مُكوّن محايث مقدّر سلفا عبر دلالة ترهنه للتحدّد القبلي، حيث النسق النصي يرتهن إلى نحوية النوع التي لا تمكنه من ممارسه فعل التعدّد اللساني الذي يتضمن تكوينه، فالعلامة ترهنه إلى الكابح الأنواعي عبر أسنن االتصنيف والميز الأنواعي.

هوامش البحث:

1- ينظر: مندور (محمد)، فن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص / 06، 07،21 ...23 .

2- اسماعيل (عزالدين)، الأدب وفنونه . دراسة ونقد . دار الفكر العربي، القاهرة، ط/ 04، 1968، ص/ 26.

3- المرجع نفسه، ص/ 127، 128.

4- ينظر: ابراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة . الفجالة، القاهرة، ص/ 296.

5- جينيت (جيرار)، مدخل لجامع النص، تر/ عبد الرحمن أيوب، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، ص/ 49، 50، 51.

* . يقارب هذا ما انتهى إليه طه حسين من تصنيف يقع لديه في تقسيم الكلام إلى شعر وخطابة وكتابة بدل الركون إلى مواضعة تقسيم الكلام إلى شعر ونثر، لكونها لا تغني من الناحية الأدبية.

. ينظر، حسين (طه)، من حديث الشعر والنثر، ص/ 28، 40.

6- ينظر: تليمة (عبد المنعم)، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط/2، 1979، ص/194.

7- ينظر: الربيعي (محمود)، من أوراق النقدية، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص/ 46.

8- ينظر: بدوي (محمد مصطفى)، كولردج، دار المعارف بمصر، ص/ 172.

9- ينظر: المرجع نفسه ، ص/ 178، 173.

10- ينظر: تليمة (عبد المنعم)، مقدمة في نظرية الأدب، ص/ 194.

11- ينظر: بدوي (محمد مصطفى) ، كولردج ، ص/ 147 ... 150 .

12- ينظر: المرجع نفسه، ص/ 56، 175.

13- ينظر: المرجع نفسه، ص/150، 151.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

14- اليوسف (يوسف سامي)، القيمة والمعيار، - مساهمة في نظرية الشعر- داركنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط/1، 2000، ص/36.

15- ينظر: ساعي أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، 1978، ص/ 304.

16- ينظر ، ويلك (رينيه) ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترمحي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، ط/ 2 ، 1981 . ص / 198 ، 204 ، 205 ، 211 ، 212.

17- ينظر :أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الثابت والمتحول ، - صدمة الحداثة - ، دار العودة ، بيروت ، ط/ 2 ، 1979 ، ج/ 3 ، ص/ 175 ، 176 .

18- ينظر: مكاوي عبد الغفار، ثورة الشعر الحديث – من بودلير إلى العصر الحاضر. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1977 ،ج/1، ص/ 57، 58.

19- ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الثابت والمتحول ، - صدمة الحداثة - ج / 3 ، ص/ 198 ، 209.

20- بنيّس محمد ، الشعر العربي الحديث - الرومانسية العربية –، ص/48.

21- بنيّس (محمد)، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، المغرب، ط/01، 1994، ص/ 68.

22- اليوسف (يوسف سامي) ، ما الشعر العظيم ؟ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص/ 28.

23- ينظر: كوفمان ساره ، روجي لابورت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ، تر/ إدريس كثير ، عزالدين الخطابي ، أفريقيا الشرق ، ط/ 3 ، 1994 ، ص/ 68.

24- اليوسف (يوسف سامي)، ما الشعر العظيم ؟ ، ص/ 31.

25- المرجع نفسه، ص/، ص/ 28.

26- بدوي (محمد مصطفى)، كولردج، ص / 147. 150.

27- ينظر: اليوسف (يوسف سامي)، ما الشعر العظيم ؟ ، ص/ 29.

28- المرجع نفسه، ص/ 31، 32.

29- المرجع نفسه، ص/ 32.

30- ينظر: فيشته (جوهان جوتليب) ، غاية الإنسان ، تر/ فوقية حسين محمود ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط/ 1 ص/ 96 .

31- ينظر، بدوي (محمد مصطفى)، كولردج، ص / 151 ... 153.

32- ينظر: اليوسف (يوسف سامي) ، ما الشعر العظيم ؟ ، ص / 50، 58، 146، 148.

33- ينظر: فوكو (ميشيل) ، ما معنى مؤلف ، ص/ 211 ، 212 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

34- ينظر: اليوسف (يوسف سامي) ، القيمة والمعيار ، . مساهمة في نظرية الشعر. ص / 35، 36 .

35- ينظر: المرجع نفسه، ص / 47. 49.

36- ينظر: بنيس محمد ، الشعر العربي الحديث - الرومانسية العربية – ، ج/ 2 ، ص / 49 .

37- بارت (رولان)، الدرجة الصفر للكتابة، تر/ محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط/3، 1985، ص/ 60 ..62.

38- ينظر: ألبيريس (ر. م) ، الإتجاهات الأدبية الحديثة ، تر/ جورج طرابيشي ، منشورات عويدات ، بيروت . باريس ، ط / 03 ، 1983 ، ص / 131 ، 132.

39- ينظر: بنيس (محمد) ، كتابة المحو ،دار توبقالالدار البيضاء ، المغرب،ط/01، ،1994 ، ص / 86 .

40- المرجع نفسه، ص/ 14.

41- ينظر: نيتشة (فريديك) ، هكذا تكلم زرادشت ، منشورات المكتب العالمي للطباعة والنشر، بيروت ، ص/ 18 .

42- لفجوي (آرثر)، سلسلة الوجود الكبرى، - محاضرات في تاريخ الفكر الفلسفي - تر/ ماجد فخري، دار الكتاب العربي، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت . نيويورك، 1964، ص / 84.

* - أمين الريحاني، أبوالقاسم الشابي، عبد الرحمن شكري، ميخائيل نعيمة، زكي أبوشادي....

43- ينظر: بنّيس محمد، الشعر العربي الحديث - الرومانسية العربية –، ج/ 2، ص / 51.

44- ينظر: علوش (سعيد) ، هرمنوتيك النثر الأدبي ، ص/ 38 ، 39 ، 40.

45- Les Romantiques Allmandes – Guerne Armel, Disclée De Brouwer Paris , 1963 , P , 80 , Bibliothéque Européenne ,

46- العظمة (نذير) ، مدخل الى الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ط/ 01 ، 1988 ، ص / 107 .

47- ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد) ،مقدمة للشعر العربي ،دار العودة ، بيروت ، ط/ 03 ، 197 ،ص / 113 ، 115 ، 112.

48- درويش (أسيمة) ، مسار التحولات - قراءة في شعر أدونيس – دار الآداب ، بيروت ، ط / 01 ، 1992 ، ص/ 118 .

49- أدونيس (علي أحمد سعيد) ،مقدمة للشعر العربي ، ص / 117 ، 118.

50- ينظر: المرجع نفسه، ص/ 112 .

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

51- باختين (ميخائيل باختين)، الخطاب الروائي ، تر/ محمد برادة ، دار الأمان، الرباط ، المغرب، ط/02، 1987، ص/ 45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com