ضفاف

وضع "محمد خضير" لكتابه "الحكاية الجديدة" عنواناً فرعياً هو "نقد أدبي" ومن هنا يأمل القارىء في أن يجد إعادة تركيب للمشكلات الداخلية لعدد من النصوص التي نوّه بها، لكن التصديق بالعنوان الفرعي ليس كاملاً، ومن الممكن القبول الجزئي بجدية ذلك العنوان وخاصة في الصفحات التي تتولى التجربة الشخصية، وفي المقدمة التي جاءت بمثابة خطة لنقد قصصه، وكذلك في الهامش الراديكالي عن إخفاق السرد في قصص ستينيات القرن الماضي، وليست ملاحظاته قليلة الأهمية، بل العكس هو الصحيح، حتى لو تمت المقارنة بسعة ما كتبه عن خلفياته النوعة، والذي يفوق ما صنفناه قريباً من نقد أدبي عام ومن فكر أدبي متخصص بانتاج شخصي، وقد يكون هذا (النقد والفكر) تلميحين إلى سيرة ونقد ذاتي أدبيين.

لا تؤلف ملاحظاتي التالية عرضاً للكتاب كله، بمدخله ومحاضراته ومقالتيه والحوار، حيث نجد إنشاءً متجانساً، بل عمدت إلى انتزاع اللحظات النقدية تبعاً للعنوان الفرعي من الكتاب، وسوف ننتفع بهذه اللحظات في معرفة الكيفيات التي ينظر فيها مؤلف القصص إلى حادثته الأسلوبية، والسبب الذي يتقبل لأجله تاريخ القصة العراقية من خلال ترويجه الفخم لفكرة تجاوز التجربة أكثر من إيمانه باستئنافها، وأخيراً سيمكننا ذلك من وضع اليد على امتيازات قصاص واحد، من بين امتيازات آخرين، استطاع أن يعطي معنى للطابع الانتقالي في ستينيات القرن الماضي والإصرار على تحويل الانطلاقة إلى بناء. إن ملاحظاتنا ستكون مبررة لو نجحت في العثور على ما يؤيدها من قلم القصاص نفسه، القلم المترسل بين تكرار نوعي للجمل ومفاجآت التراكيب، وانفتاح المعجم على خيال مختلس، هذا الانفتاح المعجمي الذي صار لا غنى عنه في التمويه على رتابة اسلوبية لا تقوى التراكيب بقوالبها المتوقعة ولا الأفكار المجردة وحدها على تنشيط مفاصلها.

تؤيد مقدمة الكتاب الاتجاه التقريبي للمواد المنشورة فهي: (تحتفظ بذلك الطابع التجريبي المنفرد، فلم تدخل في حساب النقد الأدبي ومنهجيته، ولا في مداخل النظرية الأدبية ومصادرها إلا بما سمح المدخل المشترك بين التجربة الخاصة والمبدأ العام.. فليتقبلها القارىء على إنها (سيرة نظرية)، وإلا فهي خطرات وشذرات، أو نواتج ثانوية انفصلت عن التفاعل الأساسي لكتابة النص القصصي..).

إن الازدواج أو المدخل المشترك بين التجربة الخاصة والمبدأ العام، على حد تعبيره، سيجد علاقة من نوع مختلف بين القصاص المجهول وبين نصه المعلوم، الراوي وقناعه، أو بين أنا القصاص وأنا القصة، وهي علاقة انفصال واتصال متناوبين، لتتحد الأطراف في مجرة القصص التي لا يكف الواقع عن مراجعة رمزيتها: (إن حياة المؤلف في الحضور والمواجهة تعادل غيابه في حياة النص... فكأن المؤلف المجهول عقل متقنع في مجرة تتساقط عنه الصفات.. ليتجلى شهابه المتهيكل في الرموز المكتوبة... وإلى هذا الأفق من التحول العميق في عملية التأليف، أصبح منتظراً من أفكار هذه المقالات أن تتجرد من خصوصية الدعوى الأسمية لترتقي إلى خاصية التأمل في إدراك النهاية المشتركة التي لابد أن يصلها المؤلفون، واحداً بعد الآخر...).

هكذا يصل (محمد خضير) إلى مجازفة التخلص من خصوصية التأليف وذلك لجمع المؤلفين في مصير عام، ولم يكن محتاجاً ليقرر ذلك إلى سوى إعلان تجربته المكتوبة على رؤوس الأشهاد، ففي اللقاء الصوتي للمحاضرات تباشر اللغة من حيث كونها منطوقة ومسموعة تقديراتها للكتابة التي هي لغة ثانوية.

بناء سيرة نظرية للقصّاص

عبد الرحمن طهمازي

إن معظم أدباء العراق المعاصرين يرغبون في الحديث عن نوعية انجازهم واستطاع بعضهم الحكم على منجزاتهم بوساطة الخلفيات الثقافية والاجتماعية.. الخ.. وهم يقولون بين لونة وأخرى شيئاً ملتبساً عن الوعود التي لم يجنوها بعد.

إن نشاطاً كهذا لا يخلو من فائدة على مستوى التحرر الذي مارسه البعض إزاء النصوص المتعلقة بالخلفيات، لكن المشكلات الداخلية للنص بقيت دون العناية المطلوبة، ولو توصّل هذا النوع من النشاط مباشرة إلى تلك المشكلات لكان دليلاً على نضج التجربة الأسلوبية.

لقد حاول "محمد خضير" أن يعطي قراءة مثل هذا الدليل، وكانت دراساته مثالاً أدبياً على أسلوب جذّاب يعلو على المشكلات الداخلية التي- في أغلب الظن- هو على علم بها بيد أنه لا يقوم بالتعريف بها، وظاهر الأمر أنه أعتبر قصصه مختبراً صحيحاً النظرية أدبية

أما الباقي فهو من الفرضيات التي على نقاد الأدب والمفكرين أن يتأكدوا منها، لذلك كان لا يتداول الجهاز الاصطلاحي مطوّلاً- هذا إذا كان قد انطلق من نقطة إصطلاحية متفق على مادتها. وبدلاً من ذلك فإنه ينسج غطاءً فياضاً بتموجاته، ترجع لحمته إلى حياة المحيط المباشر أما سداه فهو من ثقافة الكتب، لهذا تبدو تعليقاته موازية لقصصه. لقد شرح خلفياته على نحو فريد في الأدب القصصي العراقي المعاصر، وكانت شاعريته تتضاءف بتدفقها الذي ينافس ما عُرفت به قصصه من تدرج متجهم.

علاقة من نوع مختلف بين القصاص المجهول وبين نصه المعلوم، الراوي وقناعه، أو بين أنا القصاص وأنا القصة، وهي علاقة انفصال واتصال متناوبين، لتتحد الأطراف في مجرة القصص التي لا يكف الواقع عن مراجعة رمزيتها: (إن حياة المؤلف في الحضور والمواجهة تعادل غيابه في حياة النص... فكأن المؤلف المجهول عقل متقنع في مجرة تتساقط عنه الصفات.. ليتجلى شهابه المتهيكل في الرموز المكتوبة... وإلى هذا الأفق من التحول العميق في عملية التأليف، أصبح منتظراً من أفكار هذه المقالات أن تتجرد من خصوصية الدعوى الأسمية لترتقي إلى خاصية التأمل في إدراك النهاية المشتركة التي لابد أن يصلها المؤلفون، واحداً بعد الآخر...).

هكذا يصل (محمد خضير) إلى مجازفة التخلص من خصوصية التأليف وذلك لجمع المؤلفين في مصير عام، ولم يكن محتاجاً ليقرر ذلك إلى سوى إعلان تجربته المكتوبة على رؤوس الأشهاد، ففي اللقاء الصوتي للمحاضرات تباشر اللغة من حيث كونها منطوقة ومسموعة تقديراتها للكتابة التي هي لغة ثانوية.

يا ترى هل هناك تجربة متخارجة (مثل: الكتابة والنشر) تستطيع الاختفاء صوتياً إلى النهاية؟ كان على القصاص في مواجهة جمهوره أن يتلصص على تجربته ويخوضها ثانية كأنه شخصية ظرفية فلتت من حوادث النص. في هذه الحالة لا يوضع القناع إلى جانب والنص إلى جانب ثانٍ بل يستمرىء المؤلف، وهو في مناسبة تحرّرية أثناء الارتجال الصوتي، هذه اللعبة الخالدة في الأدب، فلا يزيح قناعاً إلا وقد وضع لغزاً بديلاً كما سيذكره في النبابات المشنوقات: واقعة الإعدام، الحلم الرمزي للصديق، ذكرى فرعية من الأب، وسيكون كل تفسير مؤجلاً إلى حين استنفاد التأويلات. على كل حال، القراءة هي أيضاً تمرين على الانتظار.

ومع أن الملاحظتين السابقتين اللتين بادر "محمد خضير" إلى تقديمهما في المدخل تنمان عن ازدواج في سيرة التأليف وأمل في المصائر المشتركة لنصوص الآخرين، إلا أن ذلك الازدواج قد يبدو فوضوياً أو تعهيداً غير منظم بالنسبة للقارىء الذي لا يستطيع دائماً تقدير مجموعة الأزواج الغامضة وفكها عن الملاحظتين ومن ثم تصنيفها، وقد يسجل القارىء ملاحظة على الفوضى اللامبالية في الفقرة الأخيرة فما أن يخبرنا في الفقرة الأولى إنه قام بعرض تجاربه "الفنية في كتابة القصة القصيرة" والتأكيد على أنه (ما زالت هذه المقالات تحتفظ بذلك الطابع التجريبي المنفرد) حتى يضع دوافعه في مستوى الرواية ويبلبل تحديد تجربته في القصة القصيرة، فيذهب إلى الآن روب غرييه في "نحو رواية جديدة" وميشال بوتور في "بحوث في الرواية الجديدة" وامبرتو ايكو في "العمل المفتوح". لا أريد هنا مشاركة القارىء اليقظ مشاركة تامة حول ميكانزمات الاستطراد اللامبالي في الانشاء العربي وفي الزلات التي يستحسنها لا شعور الكاتب المبتدىء الذي يعالج عربيته العويصة بشيء من الأفكار الناقصة حول وظائف اللغة الشخصية. إن استدعاء كاتب القصة القصيرة هذا الروائيين معاصرين يلتزمون بمعالجات ومبادرات تجريبية خاصة عن الرواية، ليس بعيداً عن فرضيته لنهاية كل المؤلفين، كما ان لذلك علاقة ضمنية وغير جافة بتأليف القصة القصيرة لديه، فتأليفه المزدوج والذي وصفته في مقال سابق بالارتيابي يعتمد على ديكور روائي يتكون بالأساس من السرد الذي ينفتح أكثر مما يقفل، فيما تقوم شخصياته بمقاطعة السرد الروائي لينشأ من هذا النزاع قصة قصيرة حول حادثة يمكن أن تستطيل وتلائم الرواية الفنية فالشخصية هي مادة القصة القصيرة عند "محمد خضير" أما السرد والحادثة فامكانان روائيان داخل قصصه، ومن هنا يبدو واضحاً سبب استدعاء الدليل الروائي كما إن هذا الدليل سيكون مفيداً في تعيين خصائص التفكك الذاتي القائم على الازدواج في أصل التأليف القصصي، ولكن هل يجوز للقارىء أن يعتبر حظه عاثراً لأن المؤلف لم يعترف له بالدوافع الروائية (وأحياناً الشعرية...) لقصصه القصيرة؟ ولم يقم بعد ذلك بتسمية آثار تلكم الدوافع؟ إن النص يتحرر في لحظة منسية من رقابة المؤلف فتكون تلك اللحظة المقتنصة دليلاً يتوسع في النص، كما تحررت الفقرة الأخيرة في مدخل "الحكاية الجديدة".

في مقال "ذاكرة العطار" جاء ما يأتي: (أصر على إنني كاتب واقعي، لكني أعطيت مخيلتي حق أن تذهب إلى الحافة الخطرة للواقعية).

وسيشرح الحافة على انها ما يسبق الواقع وما يعقبه من خيال وسينهوه بـ"الطرق الهوائية" لباسترناك ويقدم ملاحظات عن خيال غوغول الواقعي في "المعطف" ثم يذكر إنه على علم بـ "المشكلات الفنية للرؤية الخيالية، وفي مقدمتها صعوبة السيطرة على الشعاع الخيالي بعد إطلاقه... والمشكلة الثانية: عدم مطابقة حجم البناء الخيالي لحجم الموضوع الواقعي الذي يقوم عليه.. (وإن التغلب على هاتين المشكلتين الفنيتين يتم بوسائل من بينها) استخدام طاقة استيعاب شكل القصة القصوى للموضوع يتوقف "محمد خضير" عند هذا التلخيص بعد أن همهم في مشكلات يعانيها جيداً حول المخيلة. إن إدارة دفة المشكلتين نحو نصوصه لم تتحقق. ومع ذلك فهو قد اثار الصيد كما قيل.

في المقال نفسه لا يحبذ أن يلوم زملاءه القصاصين (الذين يسيرون على الطرق الآمنة كما رسمها لهم الواقعيون الأوائل، ولأنهم يتجنبون السير على (الطرق الهوائية) ذلك أن المسألة لنا جميعاً، مسألة وسائل ووقت ومواقع واختيارات) لكنه في هامش الملاحظة ينتفض ليقرر تاريخ تطلعه القصصي (ما يفتقده القاص العراقي فعلاً هو الجرأة، الجرأة على كسر الإطر التقليدية التي تعيد الرؤية الفنية للنوع القصصي. إن ما اقترفناه من قطع لوتيرة التجديد القصصي شوه المآثر الجميلة التي احترحها كتاب الستينيات بصورة خاصة) ثم يضع مقترحات لإصلاح التجريب القصصي الذي مورس في الستينيات العراقية قياساً بـ"تجربة حياتية واسعة، وأهداف محددة، وافكار كبيرة". إن اختصار السرد في تلك المرحلة بالتجريب ثم نقض التجريب القصصي بالحياة وبتحديد الأهداف إنما هو اختصار مشكوك في جديته وهو نوع من الردود التي لا يستقل فيها نص الأدب عن المؤلف اي نوع من الاستقلال. إن انتاج ستينيات القرن الماضي سواء كان قصة أم شعراً أم نقداً.. الخ يعاني من الخلط الميئوس منه في المستويات كافة، ويعاني أيضاً من عجز الاختزال الذي يسيء إلى الإرث العام، لأن أي تصنيف لذلك الانتاج لم يقم به أحد بعد، مقارنة بالخواطر والحواجز النفسية وأخلاقيات الزمرة وإلى آخره من التطفلات التي لا علاقة لها بالتاريخ الخاص بفوارق الأجيال الثقافية والذي يستند على الوثائق وليس على دوامات المحيط الإنساني للذكريات، مهما كانت الذكريات: نبيلة أو مبتذلة، صادقة أو وهمية، ذات وعي نقدي ذاتي أو ذات ادعاءات حبيسة.. إن هامش محمد خضير لا يدخل في هذا السياق السلبي العارض قدر كونه ناقصاً في القياس والتعميم، حيث يقاس النصّ بآليته دون مواده مما لا يسمح بانتاج صيغة نظرية من داخل النص لها قابلية على التعميم.

في الحوار المعنون (الكتابة حفلة تنكرية) سيكون للتجريب معنى مرافق للدلالات المتحركة في قصصه القصيرة، وهذه الدلالات تنتقل بالقصة من الشخصية إلى السرد على نحو يجعل الحادثة الفنية متصلة بالواقع الذي يستطيع تلبية ما هو خيالي، ومتصلة بالخيال وطاقته في تمثيل الواقعة أيضاً.

(ما بعد الحداثة أو المعاصرة القصوى)

الشعراء الثمانينيون والتسعينيون في فرنسا

إن المعاصرة القصوى هنا هي: ما لا يتفق مع الحديث. لقد بسط الشعر تنوعه حول الإنتاج والتجربة الشعرية، بوصفها عاملاً مزعزعاً للذاتية التقليدية لصالح ذاتية متسامية، وهذه الذاتية هي موضع شك دائم. وسيظل في هذا الشعر اختبار للواقع في: (ما بعد السياسي) البحث، والمعلق، والمكتوم، والواعي، والخفي. إنه تطوير لفكرة أنا الآخر، أو أنا اللاشخصي. لقد حاول الشاعر (جون ميشيل مول بوا) في (المجال العام) التنظير لنوع من الشعر، أطلق عليه (قول الحياة). هنالك صوت يتحدث، هنالك روح تتحدث، هنالك شيء يعلن عن نفسه، بل انك تشعر بأن شيئاً ما يحصل، وبالتالي يتجلى العالم، ولكن لا وجود لشخص على الإطلاق. القصيدة هنا هي تعبير عن الوجود بوصفه علناً لا متناهياً والشاعر هو ذات تنتج هذا العالم عبر انغلاق تكويني، فالشعرية هنا هي بنسبة تنتج مجالاً موضوعياً، مثل: افق، انسان. ولكن شعرية العالم هي التي تتحدث، والذات مسكونة بالحديث مثل الوسيط الروحاني فهي ذات بلا ذاتية على الإطلاق.

أما النوع الثاني فهو على العكس من قول الحياة، إنه الحياة التي تقول بالقول وبالشعر، ويحتاج هذا العمل إلى جهد إضافي. إنه نتاج، وتركيب، وتأليف، وليس طبيعة حرة وموضوعة كما هي، إنه صناعة وتأثيث وترتيب.

د. مي عبد الكريم محمود

والمقصود من هذا البناء والصناعة والتركيب هو إظهار الملامح التي أسهمت في انبناء الطبيعة ذاتها، وطبعاً لهذه الشعرية، لا يوجد عدم تناسب بين الذات والعالم، بين الأنا واللغة، كما هي الحال في (شعرية الذات- الشعر الغنائي) إنما يصبح عدم التناسب هذا مظهراً جمالياً وأخلاقياً حتى في طلب الذات عينها، وأن عدم التناسب (شعرية الذات) لا يمكن حله أو تذويبه في افق، حتى لو كان مقتضباً كاقتضاب لحظة القصيدة.

إن التراتب العنيف في ثنائية (الشكل/ المضمون) لم تعد موائمة، ومثلها شيمات وصور الأساليب في ذاتها، وكان يمكن لهذه القصائد أن تبدو في لحظات تاريخية أخرى شعرية بشكل طبيعي، ولكن مكمن الغموض فيها يتأتى من اقترابها على نحو شامل من (ما يقال) أو بالطريقة التي (يقال بها) هذا الشيء، وبالنتيجة نلاحظ أن كل شيء محتمل يتجلى في هذه الكتابات، وذلك بسبب نزوعها الشديد نحو التجسيد، ولا يعني هذا النزوع طرح النصوص أمام الجمهور بشكل سهل، أو الكتابة على الجسد، بل الالتحام بالانجاز الجسدي في غموض الجسد الذي لا يقهر، وبيان موضع جنون الجسد، ومن هنا فإنها تتوسل الإيقاع أكثر من أي شيء آخر، وتتوسل فكرة تقامر بكل شيء مشكوك فيه ولا يقيني، كما في قصائد (ماري كلير بانكار) في مجمو عتها، بلا مكان سوى الانتظار (ولكن نحن عند الهاوية، تباعدت أيدينا المجتمعة/ بلا كلام للصلاة/ نحو الأعلى/ لنترك الجال لمرور جسد ضخم لملاك/ وانزلقنا على إثرها بلا موضع/ سوى الإنتظار).

إن هذه البعثرة التي يمثلها شعر ما بعد الحداثة هي نزوع نحو تحرير الجسد (الإنسان القصيدة) من الوضعات الإجتماعية والسلوكية، ويمثل رهان الجسد صدى خاصاً في هذه النقطة بوصفه مجالاً للإبداع الشعري الذي ينظر اليه على أنه أقصى توتر شفهي للكينونة، كما في أعمال (كريستيان بريجون) و (دومنيك فوردكار) و (ماري لور نغوا) و (جيروم غام) وأفضل منها هو (هنري لوي) في مجموعته (الحب).

(كانت الحجرة بسرمتها/ في هذه الكومة الجسدي/ عندما سأرحل، عبداً/ وبلا أسف... وبالقرب من الرداء وفي هذا المشهد/ الذي يتوارى/ صوب أعالي فخذيك)

إن المعيار الشامل الذي يجيز تعديد مثل هذا الإسراف المتنافر في الشعر المعاصر كما يبدو لي هو معيار التعلق الجمالي بالكتابة بوصفها بعداً لثورة أنطولوجية تمت تجربتها على الأخص في القطيعة مع التصوير والتجسيد غير المسبوق، حيث إن الـ (ذات)، والـ (فرد)، والـ(أنا) والـ (أنت)، والـ (نحن) لم تعد لواحق كما كانت، بل أصبحت أضرحة ومواد، وصيرورات متنوعة.

(كان في قديم الزمان قصيدة اصبحت اليوم رماداً/ طلوع النهار- ماذا لدي لأقوله للسيد/ على طريق خريفي- إن ما التقط به منفلت/ عن الحقيقة/ الأزهار شبيهة بالأزهار المرمية، وهي ذاتها/ الموضوعة الفارغة، وآلام الجسد المحترق إلى الأبد/ جلتان احترقتا جلتان لامرأتين/ والآلام ذاتها/ هنالك بركتان واسعتان قاتمتان يعتوان/ في نومي/ في النهر العظيم الأسود القلب/ مع البط هو روح أيضاً/ فم لن ننساه. كله ندى كان/ ومن دم امرأة كان ذلك/ ها أنذا أبكي ذهباً من جديد بلا هم/ القصيدة/ والكلمات بلا هم المرأة/ قبالة النوافي أعبدهن وأبكي ذهباً/ وليس لغة). (مانيو نيزيه/ تفصيلات).

ما بعد الحداثة أو نثرنة العالم

إن النثر شبيه بالعرج، إن النثر يجعل من القصيدة سقوطاً مستداركاً، ومن السقوط إنطلاقاً جديداً، إنه يحث دائم عن الحب المزاجي وغير المضبوط. هذه النثرية هي مشكلة كل الشعر المعاصر.

إن الشعر والإنتاج الشعري حسما الشعر لصالح النثر، وحسمت ما بعد الحداثة الشعر والنثر لصالح (نثرنة العالم) بل إنها، (شعرنة النثر) و (نثرنة الشعر) ودمرت كل ثنائية (شعر/نثر) لصالح المعاصرة القصوى، ولكن على سعيد النقد الماقبل حداثي فإن مسألة النثر لم تحسم حتى الآن، وهنالك من يدافع عن الشعر بوساطة العروض، وهناك من جهة أخرى من يبحث عن الكتابة خارج العروض، بالموسيقى.

في الواقع من الصعب رؤية الأمر بوضوح في الشعر الفرنسي حتى وإن كان يبدو الفصل واضحاً بين الشعر والنثر، فهنالك الفكرة البسيطة التي تسير على السطر وهو البيت الشعري كما في قصيدة (ستر تلير مان) (لم يحقق القوس/ لية غنيمة/ وأنت مزاج من التعب/ مرتوخ أو مبهور/ أنت الذي كنت وتراً/ أفكك نضارتك) هذه القصيدة لا تعدو أن تكون وتراً في تصوير وحدة التفكك في الصورة.

وهنالك القصيدة التي لا تسير على السطر ولا تكتفي به، إنما تعبره وتتخطاه، وهي تشبه النثر عادة، ولا تشبهه أيضاً، وهي تسير على الصفحة وتشكل كتلة، ولكن هنالك فراغ بين الكتل، فراغ حقيقي لا يمكن عبوره، لأن القصيدة تكتفي بنفسها ولا تكتفي بنفسها. إنها موضوع في شكل موضوع.

وهذا ما ندركه في لحة بصر على أنه بديهية، بيد أن المشكلة أعقد بكثير، ولا شيء في الحشد الحقيقي للكتابة الأدبية يجري اليوم على أنه حقيقة موضوعة وحقيقية كما هي في الذاكرة، كل شيء تغير، كل شيء اختلف لصالح المعاصرة القصوى. يقول الشاعر (بول لوي روسي) في مجموعته (الولايات المؤقتة) (لا تلتحم لغة العشاق كي تتحدث، وأن تتلامس أحياناً، فلا شيء يوحدهم حقاً حتى أن يكتبها بودلير أو ملارميه، لقد عبر شعر ما بعد الحداثة تجديد هذا (النص/ الشكل)، نحو تجديد (المعنى) والتحم تماماً بنثرية العالم وفوضاه وفوضويته يقول (انطوان كيبو):

(مثل جدار عند انهدامه يكشف عن تصدعاته، وبعد أن ينكسر/ لا يكف الخط اللحني عن التوقف، واستقبال التنهدات والصمت/ وربما الصلوات أيضاً).

حين يضرب من المعنى بهدم الصورة في قصيدة جدار البندقية:

(دخول الموسيقيين الجوالين الذي يعزفون لحناً تائهة صاخبة بجنون الزمن، مرح/ الظلال المنثورة على جدار. إنه مصباح لقناة الأطياف المعاكسة للنور، تسبح/ في أعماق نبضات قلبه في ليل أحد الأماني الطويلة الصاخبة، حتى القبلات/ الفتية التي لها طعم أفواههم).

شعر (أم) نثر

هنالك عدم توافق حقيقي في النقد الفرنسي حول هذه المسألة، ولم يحسم الفرق بين النثر والشعر أو التراتب (شعر/نثر) إلى اليوم إلا عند الأكاديميين الذين وضعوا علم العروض القديم فاصلة في هذا التفريق.

بيد أن هنالك عدداً من الشعراء الشباب الذين أعادوا النظر بالعروض القديمة، واستحدثوا عروضاً جديدة عن طريق إعادة استثمار العروض اللاتينية القديمة أو التحري والتجريب على عروض جديدة، كما فعل (جاك روبو) الذي وضع على نحو كامل نشاط الشعراء الذين تجمعوا حول مجلة (تصريف) في كتابه (الساكون)، وهؤلاء الساكون استحدثوا عروضاً جديدة وغيروا من العروض والأوزان القديمة، ومن العناوين الملتهبة المعبرة عن هذه الروحية هي مجموعة بيار لارتيغ (المسبك الحاذق).

على الجانب الآخر من هذه المحاولات، هناك من يبحث عن الكتابة خارج العروض، وهم الشعراء الذين يعتقدون أن الشعر لا يحتفظ بأية خصوصية شكلية، فهم يكتبون (قصائد نثر) أو (نثر شعري) مثل: (جيل جوانار) و (ميشيل مولبو) ويعتبرون ديوان (غاسبار الليل) لـ(لويزبرس بروترون) أحد مصادرهم، ومجموعة (ماكس جاكوب) النموذجية (بويق النرد) من الشعر بمعناه الدقيق.

إن الصعوبة تكمن في هذا الاقتراح الطارق، اختراع تقطيع شعري غنائي جديد يتلاءم مع ظروف الحياة المدينية الجديدة. ولذلك حل شعراء ما بعد الحداثة في فرنسا هذا الإشكال بوساطة الموسيقى، لكنها موسيقى بلا موسيقى، بلا قافية، بلا إيقاع، بلا جناس، فكيف تكون غنائية اللغة داخل هذا الموسيقى؟ إنه حلم قديم، حلم كتابة معجزة الشعر بالنثر، لكنه نثر خاص، موسيقى خالية من الموسيقى، خالية من القافية، خالية من الإيقاع، إنه نثر أكثر من النثر، إنه في الواقع نثر خاص صعب على الإدراك ولكنه ضروري بالنسبة للشعراء، ويصعب تجنبه، إنه صعب المراس، نثر السيول في الشوارع، نثر ينطوي على إحلال المهمة المألوفة بدلاً من المهمة الأكاديمية (كما يقول الشعراء المهمة الثمانينيون والتسعينيون الفرنسيون) المهمة البسيطة محل المهمة الراقية والغنائية والدوزنة.

لقد استطاع هؤلاء الشعراء أن يزاوجوا بين الهيئة النثرية واستقبال النثري مع فضلات الحياة الحديثة.

إن الواقعة الأساسية في هذا الموضوع هي بلا ريب واقعة الخيار، والقرار الاستراتيجي هو إن خيار النثر لا يمكن فهمه إلا على خلفية التاريخ الذي استطاع النثر عبره الاشتغال تدريجياً على الشعر، وعلى الخلفية التي استطاع فيها الشعر أن يلتهم النثر (من هاجم من/ ومن أصاب الآخر بالصدأ؟).

لقد كان انبثاق قصيدة النثر بتنويعتيها الأساسيتين،

الأولى التي تسعى إلى (تشعير النثر) بوساطة الصورة والإيقاع.

والثانية إلى نثر أكثر نثرية من النثر.

يمكننا أن نسمي الأولى (قصيدة النثر) بسبب صورها الشعرية ومزاياها الإيقاعية والغنية، ويمكننا أن نسمي الثانية ببيان كما في عبارة الشاعر (جود ستيفان) بـ (PROEME) (النثريدة).

إن ما حصل في شعر ما بعد الحداثة هو خيار النثر خارج الشعر وبالضد منه، وحتى ضد النثر. إنه خيار يقع منذ البداية على النثر بالضد من البيت الشعري، إنه الإنحياز إلى (نثر للغاية) وهذا هو الذي أدى إلى تجاوز (قصيدة النثر) لصالح ممارسة النثر، وهي الكتابة التي تنطوي بلا حياء على السوداوات والتجارب والخطاطات والأخطاء والكتابات المشطوبة.

من الصعب أن نسمي هذه الكتابات (قصيدة نثر) بل هي (نثر خاص) هنالك بطبيعة الأمر فضاء شكلي لا يستقر على حال، ويستند إلى مقتربات تختلف جذرياً عما فكر به (بودلير) و (ملارميه)، وقد استندت هذه القصيدة النثرية إن جاز التعبير على كل الخصوصيات الموسيقية، ولكن النوع الثاني طرح كل خصوصية شعرية من (شعره)، واصبحت هنالك إدارة خاصة للقصيدة إن جاز التعبير هي: إدارة المونتاج/ والقطع/ والقص/ المأخوذة من نثر العالم.

فلم يعد الشعر موجوداً في القصيدة والبيت الشعري بل في القص والتنقيط والبناء اللغوي، وأخذ الشعر يتلامس مع النثر ويتداخل معه، وهكذا تجاوزت القصيدة شعريتها نحو كمونية شعرية في اللغة العادية.

(تتلامس روائح الأشجار وروائح الكتب الفاسدة عند الكوة التي يشف فيها الملاك الأصلع مترددا بين العقل والنشوة، وها هي هيئته المتجردة تدعونا إلى تعقبه، حتى الفاصلة بين الخريفين كما لو كان يكف عن التوقف عند.. عتبة الدرسة).

فلم تعد التضحية الشكلية بالموسيقى الوزنية كافية لصالح موسيقى أخرى، إنما الخلاص من كل موسيقى كما يقول (دومنيك فوكارد) فقد تجاوزت هذه القصيدة التراتب (شعر/نثر) واصبح البيت الشعري لوناً وخلطاً، ولم يعد المقطع هو وحدة القصيدة كما في (قصيدة النثر) إنما الصفحة/ والفراغ/ وفضاء الكتابة/ والخلو من أرقام الصفحات/ وتذبذبات السرعة/ والتحكم بالحرك داخل السطر/ وذلك لتنوع إدارته.

إنه شعر جديد، وجيل جديد من الشعراء الفرنسيين الشباب الذين يريدون صناعة الشعر من مادة أخرى غير المادة التي تركها لهم شعراء القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، وما زال هذا الشعر يحمل رهاناته في عالم أفل شعرية مما مضى، ولكنهم أيضاً استطاعوا بفضل إصرارهم على النثرية الطلقة، نقل الشعر من حالة الجمود إلى حالة جديدة، إنهم نموذج الشعراء الهدامين مثل (كرستيان بريمو) و (جان ماري كليز) و (جماعة مجلة تي كس تي) و (مجلة الشعر الجديد) و (آن ماري ألبياش) وغيرهم.

إنهم يسعون إلى ردم الهوة بين الشعر والنثر، إنها ممارسة للشعر بوصفه توضيحاً، نثراً موضوعاً بلا تصنع- العالم- من خلال الوقوف على الأشياء إنه شيء عارض، نثر، وهو أبسط الأشياء وبلا تعليق.