قصيدة النثر وجماليات القطيعة الشعرية – دراسة في الرأس المقطوع لأنسي الحاج

أ.م.د. إيمان عبد دخيل

جامعة بابل/ كلية الآداب

Prose poem and the aesthetics of poetry estrangement - a study in the head of the cut for Ansi Haj

Ass.Prof.Dr. Iman Abdel Dakhil
University of Babylon\ College of Arts

Abstract

The Broken Head - A collection of prose poems by the Lebanese poet Ansi al-Hajj, published in 1963 after his first collection (not) in three years. The return to a literary product half a century ago may require a cash pause characterized by novelty and reading after all that has been said. In addition, returning to this group, not (not), also needs to justify the fact that (not) is the first production of Ansi Haj, Which is the forerunner of leading theorization of this type of different writing; but critical reading often starts from the moment of a major attraction made by the title of catalyst to start the first step, and the title of the pilgrim (head cut) was the kind of catalyst for reading and interpretation

In literary works, the animations are referred to a sphere of space that is stored - according to the skill of selection - the interpretive visions and intertwined with the textual structure of the material. And the descriptive structure: the cut head raises the attention of the reader direct evidence loaded with the violence of cutting, especially since the Arab memory is full of heads cut, and the most martyrs of the revolutionaries and rebels, and resisters of the Sultan of injustice and tyranny; and well do the pilgrim when he chooses an address that draws attention because his presence activates the sensitivity of the recipient in the capture Threads of experiment and re-woven and woven in a new dress of visions and structures. As well as it will be like evidence in the mazes of the dark text, in this collection a poem bearing the same title may come to mind that the poet chose to choose the title of the group of internal addresses, in order to take responsibility for the search for the title of collector and stocktaker of the views of the text, but forget the pilgrim smarter than to do so; The critical reading reveals a connected dialogue between the broken head - the title, and between his body - the collection of poems, at different levels. The cut comes out here from its direct sensory significance to deeper symbolic connotations, in which the pieces turn into rupture, rejection and rebellion. In other words, the estrangement in which the essential components of the poetic experience of the visions and language are formed. These levels can be summed up in three.:

1. Taxonomic separation
2. Rupture vision
3. Discipline of language

The research attempts to identify these three levels, to explore the poetic experience in this group.

Keywords: break, prose, poem, forget the pilgrim

المقدمة

الرأس المقطوع– مجموعة من قصائد النثر للشاعر اللبناني أنسي الحاج، صادرة في 1963 بعد مجموعته الأولى (لن) بثلاث سنوات. قد تغدو العودة إلى منتج أدبي مرّ عليه نصف قرن أمرا يحتاج إلى وقفة نقدية تتسم بالجدة والقراءة المختلفة بعد كل ما قيل فيه، فضلا عن أن العودة إلى هذه المجموعة وليس (لن) تحتاج هي الأخرى إلى تسويغ كون (لن) هي باكورة إنتاج أنسي الحاج، وهي التي حوت مقدمة رائدة في التنظير لهذا النوع من الكتابة المختلفة؛ لكن القراءة النقدية كثيرا ما تنطلق من لحظة انجذاب فارقة يصنعها عنوان محفز للبدء بالخطوة الأولى، وعنوان الحاج (الرأس المقطوع) كان من هذا النوع المحفز للقراءة والتأويل

في الأعمال الأدبية تحيل العنوانات إلى فضاءات دلالية تختزن –بحسب براعة الاختيار– الرؤى التأويلية وتتشابك مع البنية النصية للمتن. والتركيب الوصفي: الرأس المقطوع يثير انتباه القارئ بدلالته المباشرة المحملة بعنف القطع، ولا سيما أن الذاكرة العربية زاخرة بالرؤوس المقطوعة، وأكثرها رؤوس الشهداء الثوار، والمتمردين، والمقاومين لسلطان الظلم والطغيان ؛ وحسنا يفعل الحاج عندما يختار عنوانا يثير الانتباه لأن حضوره ينشّط حساسية المتلقي في التقاط خيوط التجربة وإعادة برمها ونسجها في ثوب جديد من الرؤى والبنى. فضلا عن أنه سيكون كالدليل في متاهات النص المظلمة، في هذه المجموعة قصيدة حملت العنوان ذاته وقد يتبادر إلى الذهن أن الشاعر ركن إلى اختيار عنوان المجموعة من عنواناها الداخلية، دفعا لمسؤولية البحث عن عنوان جامع وخازن لرؤى النص لكن أنسي الحاج أذكى من أن يفعل ذلك ؛ فالقراءة النقدية تكشف حوارا موصولا بين الرأس المقطوع – العنوان، وبين جسده – مجموعة القصائد، على مستويات مختلفة، فالقطع يخرج هنا من دلالته الحسية المباشرة إلى دلالات رمزية أعمق يتحول فيها القطع إلى قطيعة وإلى رفض وتمرد، متشكلة بمظهرات متعددة تأتي على مستويات. وبعبارة أخرى، إن القطيعة بنية تتشاكل فيها المكونات الجوهرية للتجربة الشعرية رؤى ولغة ويمكن إيجاز هذه المستويات بثلاثة :

1- القطيعة التصنيفية
2- القطيعة رؤيا
3- القطيعة اللغوية

ويحاول البحث الوقوف على هذه المستويات الثلاثة، لاستجلاء التجربة الشعرية في هذه المجموعة.

الكلمات المفتاحية: القطيعة، النثر، القصيدة، انسي الحاج.

المبحث الأول: القطيعة التصنيفية . قصيدة النثر بين الجنس والنوع

أسهمت حركة الحداثة في تمييع كثير من الحدود المائزة بين الأجناس والأنواع الأدبية، فتنافذت بينها الخصائص الفنية بصورة باتت تهدد نقاء الجنس أو النوع، ولم يعد التقسيم الكلاسيكي الذي تمسكت به نظرية الأدب الغربية أو التقسيم الثنائي الذي تمسكت به نظرية الأدب العربية مجديا في عصر تداخلت فيه التجارب وتنوعت منتجاته المادية والفكرية والنفسية، تنوعا ضرب بأطنابه في عمق الوجود الإنساني. فيغدو البحث عن أنواع جديدة أو تفكيك أنواع قديمة طمعا " في الانفتاح على أجناس محتملة الوجود "[1] مطلبا ملحا، فضلا عن أن " الحدود بين الأجناس الأدبية تُعبَر باستمرار والأنواع تُخلط أو تُمزج كما أن القديم منها يُحور كما تُخلق أنواع جديدة أخرى مما جعل مفهوم النوع الأدبي نفسه موضع شك "[2]هذا التداخل والتنافذ آل "إلى توليد أنواع جديدة، احتفظ بعضها صراحة بما يرث من الجنس المنقول عنه، مثل (قصيدة النثر)، بينما تسمّى بعضها بأسماء جديدة، تحاول محو سلالة الآثار المكتوبة أو تاريخها النوعي، مثل (النص) أو (الكتابة) كتوليد لنوع جديد يتنكر لأصوله أو يغيّبها كمزايا فنية داخل أبنيته "[3].

ولدت قصيدة النثر وهي تحمل مشكلا خطيرا وغريبا لأنه بذرة تميزها وموتها معا، تمثل في جمعها السافر بين جنسين مستقلين هما الشعر والنثر، امتاز كل واحد منهما بخصائص فنية شكلت حدودا فارقة بينهما، فكانت موجهات للقراءة لا يمكن تجاوزها بسهولة. لذا يغدو السؤال عن جنس هذا النوع من الكتابة محيرا؛ لأنه يختزن التردد بين خيار الجنس الجديد المولد من التقاء الشعري بالنثري، أو خيار النوع الجديد ضمن أحدهما. غير أن مجلة شعر عندما بدأت الدعوة لهذا النوع من الكتابة – وكان أنسي الحاج من أوائل المنظرين والمؤيدين الأقوياء له – لم تترك أمام القارئ فسحة تجربة التردد بين الخيارين الماضيين، بل قررت وبشكل قاطع أن قصيدة النثر تطور نوعي في الشعر العربي، وأحسب أن المقاومة العنيفة التي جوبهت بها هذه الدعوة، كان لها أن تكون أخف وقعا لو ترك للقارئ أن يختار، وأن تُقبل النتاجات التي تكتب تحت هذا الباب كما هي لا بمقياس أجناس أخرى. ومع أنها مازالت تعاني المشكل ذاته إلى يومنا هذا إلا أنها صار لها اليوم أتباعها ومريدوها ومزاولوها، صار لها من يعترف بها على أنها جزء من الشعر.

قد يبدو إقرار النقد المعاصر بهذا النمط من الكتابة أمرا يكاد يكون مفروغا منه سواء أكان هذا الإقرار اعترافا بنصوصه بوصفها قصائد شعرية أم تسميتها جنسا أدبيا جديدا. لكن الأمر مختلف تماما قبل ما يقارب نصف قرن عندما انطلقت هذه الكتابة

مطالبة بصك الاعتراف الرسمي بها في باحة الشعر كانت يوم ذاك – بتوصيف الحاج – " أخف ما تُنعت به أنها هجينة، وأرصن ما يقول فيها المتربصون أنها سحاب زائل يغشى السماء السرمدية "[4]، ولاسيما أن الناس واجهوا " جماعة شعر بكثير من القلق، حيث بدت لهم كما لو كانت مرتبطة بالاستعمار الثقافي"[5] وكثيرا ما اتهم شعراء هذا النوع الأوائل بمرجعتيهم (الأور–أمريكية)، وأنهم يمثلون اليمين التابع لها.." اختيار قصيدة النثر خارج النظام التفعيلي، وبالضرورة، بعيدا عن هدير القصيدة الوطنية، كان خيارا هامشيا بامتياز. إنه كتابة على الهامش المتروك لا المتن المكتظ"[6]، فإذا نظرنا إلى الحقيقة مجردة من تبعات الاندفاع العاطفي والانفعال الحماسي في تأييد المنجز الجديد آنذاك وجدنا أن مشكلة قصيدة النثر أنها كتابة خارج النظم كما يسميها (سفيتان تودوروف)[7]. وتغدو المشكلة أصعب في الثقافة العربية التي ربّت في خلال قرون طويلة ذائقة شعرية، تسمع شعرا بإيقاع منتظم انتظاما عروضيا صارما، لم يشهد خرقا حقيقيا له إلا في العصر الحديث عندما ابتدعت قصيدة التفعيلة، وهذه آنذاك عند بدء الدعوة لقصيدة النثر في خمسينيات القرن المنصرم كانت مازالت تقاوم لإثبات أحقيتها الشعرية.

لعل ذلك أهم معضلة واجهها دعاة قصيدة النثر الرواد، ومازالوا يوجهونها إلى يومنا هذا؛ لأن نقدا كثيرا يرى من منطلقة أنها لا تقع "في حدود الشعر/ القصيدة، لعلة بيّنة تتصل بحدود الشعر. وهذه العلة تتلخص في أن (قصيدة النثر) تفارق عنصرا مهما من عناصر الشعر. هذا العنصر هو الوزن " [8]، وهو منطلق يرى " أن الشعر لا يمكن أن يكتب إلا بالوزن والقافية، فدفع هذا الأمر البعض إلى أن يتطرف في رفضه لقصيدة النثر، فيذهب الناقد السوري محمد منذر لطفي إلى اتهامها بأنها جاءت لـ" نسف جنس أدبي بكامله عن سابق عمد وإصرار ألا وهو الشعر بحجة الحداثة والتجديد المعاصر " [9]، وراحت نازك الملائكة تصف من يسمي قصيدة النثر شعرا بالكاذب[10].

لكن يجب أن نضع في الحسبان أن حركات التجديد الشعرية منذ مطلع القرن العشرين، أتاحت إمكان تحول القصيدة إلى فضاءات مفتوحة على احتمالات التجريب واستشعار آفاق التغاير والاختلاف عن النمطي والثابت، فقد كان لكتابات جبران وأمين الريحاني، وميخائيل نعيمة، وأكثر شعراء المهجر أثر كبير في خلخلة أحادية قطب الثقافة العربية القائمة في الغالب على الشعر، وقد مهد التداني اللذيذ بين الشعر والنثر ولا سيما في نثر جبران خليل جبران الشعري للسياب ونازك الملائكة أن يبحثا عن إيقاعية جديدة تجلت في شعر التفعيلة، الذي حطم سكونية البناء التقليدي لشكل البيت الشعري، وخرج على رتابة النموذج [11]. ونعلم أن ثورة ما سمي بالشعر الحر كانت موسيقية بالدرجة الأساس لأنها استطاعت أن تتخلص من رتابة التنظيم الصارم لتفعيلات البيت الشعري، وأطلقت يد الشاعر ليتحكم بعددها لا العكس، لكنها ظلت محافظة على ما يصل الفرع بالجذر فقد اختارت أرضية التفعيلة الصلبة لتنطلق منها دون أن تدير ظهرها تماما للأصل.

ويبدو أن شعر التفعيلة قد مهد الطريق أمام قصيدة النثر؛ لأنه عمّق جرأة الاستهانة بسطوة الإيقاع الرتيب لموسيقى الأوزان العروضية فضلا عن النمط الهندسي لكتابة البيت الشعري، وشكّل رصيدا تراكميا لمحاولات أسبق منه قربت بين الشعر والنثر في ما سمي بالشعر المنثور الذي كتبه أمين الريحاني، والنثر الشعري الذي اشتهر به جبران خليل جبران، وتجلياتهما في كثير من الأعمال التي سبقت شعر التفعيلة. وكانت إرهاصات هيأت لميلاد قصيدة النثر. وعلى الرغم من إصرار أنسي الحاج على نفي صلتها بهذه المحاولات* فإن هذا النفي لا يلغي أن هذا النوع من الكتابة التي تزاوج بين التخييل الشعري وحرية النثر قد سبق أنسي الحاج، فمنذ أوائل القرن العشرين حدث " على يد الريحاني وجبران إمكانية كتابة القصيدة نثرا، فاتخذت الفكرة شكلا مبدئيا، على الرغم من أن ذلك الشكل لم يصل عندها إلى مستوى ناضج حقا، كما وصل إليه بعد منتصف القرن العشرين"[12] فظهرت محاولات كثيرة للتحرر من الوزن تماما بكتابة نصوص أُطلق عليها الشعر المنثور* وهي التسمية التي أطلقها (جورجي زيدان) على كتابات أمين الريحاني التي كان ينشرها مبكرا في مجلة زيدان (الهلال)، وشاع أيضا مصطلح آخر هو النثر الشعري للدلالة على النصوص التي تكتب كتلة واحدة طباعيا، وأيضا مصطلح الشعر الحر الذي هو ترجمة للمصطلح الانكليزي (free verse) الذي فُهم على أنه شعر خال من الوزن والقافية تماما، مع أنه في مرجعيته الغربية لا يكشف حدودا مائزة بين الشعر المتحرر نهائيا من وزن النبر أو وزن النبر – المقطعي، أو الوزن

الكمي، والشعر الذي قد يمازج بين هذه الأوزان أو يقترب منها متحررا من بعض قيودها[13]، ويبدو أن جبرا إبراهيم جبرا قد تنبه لهذه الحرية الموسعة في هذا النوع من الكتابة الشعرية التي أطلق عليها الشعر الحر فيقول في مقدمة مجموعته الشعرية (تموز في المدينة) الصادرة عام 1959: "ففي قصائدي هذه، أُعنى بالتفعيلة ولا أُعنى. بعض الأبيات موزون وبعضها غير موزون. وقد تتلاحق أبيات موزونة، ولكن لكل منها، في القصيدة الواحدة، وزنا مغايرا للآخر. والقوافي استخدمها أو أغفلها"[14] وأصرّ عليها، رافضا مصطلح قصيدة النثر [15] لا للصراع المرجعي بين أنصار الثقافة الانكليزية وأنصار الثقافة الفرنسية فحسب، كما يذهب إلى ذلك عز الدين المناصرة[16]، وإنما لإخراج هذا النوع الشعري من دائرة النثرية التي تحيل إليها لفظة النثر في المصطلح الفرنسي[17] فضلا عن تأكيد الاختلاف النوعي بين الشعر الحر الانكليزي، وقصيدة النثر الفرنسية الذي ذاب تماما فيما بعد واختلط النوعان عند أكثر الدارسين العرب، فصار كلاهما يُعبر عنه بقصيدة النثر، مع أن قصيدة النثر تستعير كثيرا من تقنيات النثر ووسائله – وهذا واضح في مجموعة أنسي الحاج الأولى (لن)، ثم مال إلى التخفيف منها في مجموعاته اللاحقة– بينما يميل الشعر الحر إلى الإبقاء على إيحائية الشعر وكثافته وإيجازه، والمحافظة على كتابته على هيأة أسطر شعرية مختلفة الأطوال.

وربما يكون لشيوع مصطلح الشعر الحر للدلالة على شعر التفعيلة، سبب مهم في فشل جبرا إبراهيم جبرا في سعيه إلى نشر مصطلح الشعر الحر، ولا سيما أن جماعة شعر كانت قد تبنت مصطلح (قصيدة نثر) متابعة لسوزان برنار، غير منتبهين للمشكل الذي يرافق هذه التسمية المزدوجة، الذي يخلو منه مصطلحا الشعر الحر أو القصيدة الحرة مثلا.

لكن يجب تأكيد أن المرحلة التاريخية التي ولدت فيها قصيدة النثر العربية تختلف عن مرحلة النشأة الغربية. لأنها هناك كانت قد جاءت في مرحلة تلاشى فيها المنتج الشعري الكلاسيكي وصار أفضل ما ينتج " لايوجد في الشعر بل في النثر"[18] بعبارة (كلود يل) فكانت تشكل مرحلة ضرورية تجسد شكل الفوضى الشاملة التي اجتاحت الحياة الغربية ولا سيما في أوائل القرن العشرين وبعد الحرب العالمية الأولى تحديدا، بينما قصيدة النثر العربية جاءت والشعر الكلاسيكي المحدث في أوج قوته ونشاطه الذي أسهم في إعادة إحياء نموذج القصيدة العربية مقرونا بالنزوع الوطني والقومي الذي حفل به هذا الاتجاه، فضلا عن أن حركة شعر التفعيلة التي كانت آنذاك لما تزل في أولى خطواتها تواجه مقاومة عنيفة ورفضا واسعا من أنصار الثقافة التقليدية، مع أنها كانت تمثل تجديدا أصيلا ثقافيا وفنيا، يستدعيه التحول الحضاري في حياة المجتمع العربي.

فيغدو من المستغرب أن تتفجر حركة جديدة ترى في التجديد الذي سبقها قصورا تسعى إلى تلافيه؛ كما يدعي يوسف الخال الذي يقول في بيان توقف مجلة شعر في خريف 1964، واصفا أجواء النشأة: "بعد أن فرض مضمون حياتنا الحديثة تعديلا على الأشكال الشعرية القديمة.. أدركت الحركة أن هذا التعديل الذي لم يصب إلا البحور الشعرية لا موسيقاها، غير كاف لنقل التجربة الشعرية إلى الآخرين نقلا عفويا حيا صادقا. كانت الحركة تظن أن تحطم الأوزان التقليدية الرتيبة بالتلاعب بتفعيلاتها، يحقق مثل هذا النقل العفوي الحي الصادق، بل الاستغناء عن هذا الأوزان جملة باعتماد الإيقاع الشخصي الداخلي يحرر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح أسراره ودخائله. غير أن هذه الخطوة الكبرى لم تحقق من الغاية إلا بعضها"[19].

والأغرب دعاوى الدمار الشامل والفوضى العارمة وتحطيم اللغة والقواعد وغيرها من الدعوات التي نادى بها الحاج التي تبدو وكأنها جلبت من حاضنة حضارة غريبة على المجتمع العربي آنذاك فكرا وشعورا ومزاجا. ولا شك في أن الحاج كان متأثرا بهذا التوجه في بيئته الغربية، لكننا يجب أن لا نغفل عن بذور التمرد والتحطيم التي كانت تنشئ في نفوس بعضهم ممن شكل ثقافة الهامش لا المتن.

إذا كان لنازك الملائكة فضل التنظير الأول لقصيدة التفعيلة والتبشير بها في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد)، فإن أنسي الحاج أراد أن يسجل سبقا في مقدمة (لن). فحدد فيها الخطوط الدقيقة لهذا النوع الجديد القديم معا، وإن تبين فيما بعد أن كثيرا من أفكار هذه المقدمة وأطروحاتها مستقاة بشكل مباشر من كتاب (سوزان برنار)، (قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا). والحاج نفسه أشار إلى ذلك في المقدمة.

نظّر لها على أنها نوع شعري جديد هو قمة تطور القصيدة العربية الحديثة، وأنها مستقبل الكتابة الشعرية[20]، وما الرأس المقطوع إلا محاولة جديدة في هذا المشروع. وقد كانت المحركات الأولى لأنسي الحاج و أدونيس وغيرهم، نماذج غربية بالتأكيد إلا أنهم لم يعدموا– وإن في ما بعد– ما يسندهم في التراث العربي، والشرقي ولا سيما التراث الصوفي: مثل كتابات النّفّري، وابن عربي، فضلا عن لغة الكتاب المقدس الإشراقية، فهذا النثر قادر على اقتناص لحظات شاعرية عميقة وإظهارها في ثوب شعري، وان افتقد الإيقاع الخارجي المتمثل في التفعيلات. وهو قادر على خلق إيقاعه الخاص. يقول أدونيس : "إن قصيدة النثر، وهو مصطلح أطلقناه في مجلة "شعر" إنما هي، كنوع أدبي – شعري، نتيجة تطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأميركية – الأوربية، ولهذا فإن كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة يفترض، بل يحتم الانطلاق من فهم التراث العربي الكتابي، واستيعابه بشكل عميق وشامل، ويحتم من ثم، تجديد النظرة إليه، وتأصيله في أعماق خبرتنا الكتابية – اللغوية، وفي ثقافتنا الحاضرة. وهذا ما لم يفعله إلا قلة. حتى أن ما يكتبه هؤلاء القلة ما زال تجريبيا"[21].

المبحث الثاني: القطيعة رؤيا

في أي نص أدبي وبغض النظر عن جنسه أو نوعه تجربة ذاتية تسعى إلى بلورة رؤيا صاحبه وإلى إعادة خلق الواقع بالطريقة التي تتناسب مع هذه الرؤيا، وقصيدة النثر تسعى هي الأخرى إلى أن تكامل تكاملا حيويا بين البنية الموضوعية والبنية الفنية ولاسيما أنها تجربة جديدة فأصحابها– كما يذهبون إلى ذلك– بصدد خلق لغة جديدة لأن رؤاهم جديدة طازجة، وكأنهم يقولون مع (رامبو): "اختراعات المجهول تطالب بأشكال جديدة"[22]. لا شك في أن التغيير الحقيقي هو نتاج حساسية جديدة ترى في القديم ما لا يمثلها؛ لأن الرؤيا الشعرية "رديف الحلم، والنظر الصوفي، والامتزاج بالكون، والتوحد بأشيائه. إنها تغير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها"[23]، وقد حاول الحاج أن يكشف عن ذلك في مقدمة مجموعته (لن).

الرأس المقطوع مغامرة في بحار الرؤيا ومجاهل النفس الإنسانية وهي أقرب إلى الحلم والنبوءة تتكامل رؤى صاحبها في عوالمها الغامضة، فالشعر عند الحاج "أداة تحريرية وناقل إلى البكر والسحري"[24]، وعالمه الشعري له طقسية مخصوصة يحاول معها الشاعر أن يدخل قارئه إلى عوالم جوانية غامضة ومغلقة غالبا، فقصيدة الحاج استبطانية تستغور دواخل الفرد، وتنطلق في عزلتها نحو فضاءات الحرية الفردية وهي لا تتراءى له إلا بمشاق العاشق ومكابدته، ولهذا لا ينتظر القارئ أن يقع تحت تأثيرها بإرادته الواعية بل بالإدهاش الطازج المربك لاستقراريه الذهن وانسياب المعاني، فهي تهوّم بوعي القارئ بين متاهات المعنى واللامعنى، وبين الصور المجازية الصادمة للموروث المتراكم في ذهن القارئ التقليدي. فيعيد بذلك إلى الأذهان الشاعر الرؤيوي الصوفي الذي تنفتح أمامه أبواب المعرفة الخارقة فلا يعرف نقلها إلا بهذه الواسطة (اللامنطقية) أحيانا.

اللافت أن أنسي الحاج، وعموم جماعة مجلة شعر اهتموا بالتجديد على مستوى الرؤيا، وبرأيهم التغيير الذي أحدثه اتجاه التفعيلة على مستوى الإيقاع ما كان تغييراً جذرياً في القصيدة العربية، بل هو عاجز عن إحداث فرق نوعي، وهذا استلزم البحث عن وسائل جديدة وعن عوالم جديدة تمنح الشاعر حرية أوسع في اختيار الطرائق المثلى لتجسيد الرؤيا الذاتية، حتى وإن خرقت هذه الحرية الأنساق المتعارف عليها مسبقا، وانطلقت نحو فضاءات مغايرة تماماً للمألوف، تسقط في طريقها كل الحواجز والحدود الفارزة بين الشعر والنثر. حرية في الاختيار والتشكل، مؤسسة بذلك كتابة شعرية جديدة. "ويرى أنسي الحاج أن قصيدة النثر هي أفضل الأشكال ملائمة للتعبير عن الرؤى الجديدة للحداثة، معتقدا أن على الشاعر أن يتحرر من الشكل الموسيقي بتركيبته القديمة الرتيبة، ليتمكن من خلال الشكل، من التعبير عن التشظي والحيرة لعالم دائم التغير، وكذلك يرى الشاعر أن فقدان القصيدة للإيقاع الخارجي الذي يفرضه البحر، تعوضه الوحدة العضوية الداخلية للكلمة، التي تقطر موسيقية جديدة تمزج الصوت بالدلالة"[25].

هذا التنظير ينطلق من تصور أولي مبني على الدعوة إلى الحرية الفردية، إلى الشاعر وأفضليته على الآخرين في كشف الجوهري والغوص نحو المدهش ونقله، حتى وإن تقاطع المُكتشف مع ما استقرت عليه ذائقة الآخرين، ومن ثمة حريته الشخصية في اختيار وسائل التعبير المناسبة، وفي التحرر من "جميع القوالب الفنية الموروثة المفروضة على الشاعر، خارج موهبته الفردية وذوقه

الشخصي"[26] كما يقول يوسف الخال، ولهذا غدا عندهم التمرد على الكتابة الشعرية التقليدية أمراً لا مناص منه، وبات التمرد على شعر التفعيلة –الذي ما زال جديدا آنذاك– مطلوبا، بل إن الخضوع لأي شكل شعري وتحديداً وزن مسبق يتنافى مع فكرة الفرادة الذاتية والحرية المطلقة، ومن ثمة يتقاطع هذا مع الرؤيا المتفردة التي تتبناها جماعة شعر. فالشاعر يُنشئ شكله الخاص، وموسيقاه الخاصة، وكل ذلك طبعا ينطلق من رؤياه الخاصة.

والحاج في مقدمته لمجموعته الأولى (لن)، يصرح بذلك بحماسة الرائد واندفاعه. الجذل باكتشافه فعنده"الشاعر الحر هو النبي، العرّاف، والإله – الشاعر الحرّ مطلق، ولغة الشاعر الحرّ يجب أن تظل تلحقه لتستطيع أن تواكبه عليها بالموت والحياة كل لحظة. الشاعر لا ينام على لغة"[27]. هذه الرؤية الرومانسية تتماشى مع تصوره للقصيدة على أنها بناء رؤيوي فني فـ"هي الشاعر.... وهي العالم الذي يسعى الشاعر بشعره إلى خلقه"[28] وتتماشى أيضا مع ربطه التجديد بالتمرد، فالتجديد لا يمكنه أن ينتصر على الانغلاق والتعصب للقديم إلا بجنون التمرد، يقول: "بالجنون ينتصر المتمرّد ويفسح المجال لصوته كي يُسمع ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عالٍ، يلعن، وينبئ"[29].

ولا يمكن لصورة هذا الشاعر: المجنون، المتمرد، المتنبئ، الشاتم، اللاعن؛ أن تكتمل إلا بالتدمير، "فأول الواجبات" الملقاة على عاتق الشاعر–النبي، "التدمير" فـ"التخريب حيويٌّ ومقدّس"[30]. وبما أن الشاعر حرّ فيما يريد قوله، وحرٌّ في مقاربة اللغة بالطريقة والنسق الذي يريد وبما أن التخريب حيويٌّ ومقدّس، فلا أسهل من أن يمسك الشاعر بمعوله لينزل على أصنام اللغة معجما وعروضاً ودلالات محطماً إياها إلى جذاذات، وله بعد ذلك أن يخترع لغته الخاصة ففي" كل شاعر مخترع لغة"، وإذا كانت " قصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلّم طموحه" فإنه لا يكتفي بها مستقبلاً لأنه "سوف يظل يخترعها"[31]

على أننا يجب أن نتنبه لحقيقة مهمة هي أن هذا التوجه نحو عوالم الإشراق والحلم والرؤيا والتشويه والسريالية، ارتبط بقصيدة النثر الغربية في نشأتها الأولى [32]، وواحد من أهم شعراء هذه النوع هو (رامبو) كان يرى أن الشاعر راءٍ وأنه مكتشف للمجهول، وفي اكتشافاته تلك "يترجم رؤياه بطريقة أكثر مباشرة ودون الاكتراث للتقاليد الأسلوبية فإذا كان لما يحمله من هناك شكل، عليه أن يعطيه شكلا، وإذا لم يكن له شكل، فعليه ألا يعطيه شكلا. أي أن عليه أن يجد لغة... تلخص كل شيء: العطور والأصوات والألوان"[33] فلا نستطيع قطع الصلة بين هذا التوجه في قصيدة النثر الغربية وبين ما شاع في نتاج الحاج من مفاهيم تدميرية [34].

الرأس المقطوع هو الشاعر وتجربته المتفردة في الخروج على النسق التقليدي، وحربه مع ممثلي هذا النسق. أولى دلالات هذا الخروج هو العنوان الصادمة فالقطع هنا للإيحاء بأن هذه التجربة مختلفة تماما عما سبقها، إنها الجديد الذي يبشر به الشاعر، وليس مستغرباً أن تكون أول مقطوعة في المجموعة تحمل عنوانا يوحي بالإشراق والتحقق(الفيض)[35]، فهذه الكلمة بمخزونها العطائي تفتح بطواعية بابا نحو آفاق التجربة، مع ما في هذه اللفظة من دلالة تصوفية معروفة، وأولى الفياضات تنبئ بموت الأجناس الممضوغة(المطروقة/ المستهلكة)، وإشعال الشاعر حياة جديدة:

ذهب غراب/ يحوم فوق المسك الممضوغ والأجناس المطفأة

أشعل الغلام المطل لفافة الاستمناء الكبيرة.(ص 7)

فالغراب/ الشاعر التقليدي –ولنلاحظ رمزية الغراب الدالة على الموات–، هو وحده من بقى يحوم حول (الأجناس المطفأة) التي ماتت من كثرة المضغ، ومع تحقق الموت يبدأ دور الغلام/ الشاعر الجديد في الشروع بالمسيرة الجديدة التي تختزنها لفظة (أشعل)، ومخزون الخلق/ الرؤيا الفيضية ستتمدد دلالاتها السياقية فتأتي تباعا تحملها صفحات الكتاب، ثم تنتهي المجموعة بإشعال البنت وتأكيد الخلق:

الأرض نظيفة، تحف الأحلام بالنساء /بنت مشتعلة تنسكب

خلقتُ خلقتُ/ خلقتُ كل شيء.(ص98)

وبين إشعال الغلام/ الشاعر، واشتعال البنت/ القصيدة كانت عملية الخلق – ولنلاحظ هنا توكيد فعل الخلق باستعمال الفعل المضارع بضميره الدال على الفاعل مكررا ثلاث مرات ثم توظيف (كل) بدلالتها العمومية الشاملة في الفعل، فبين أول مقطوعة وآخر مقطوعة كانت قصائد المجموعة تجسد رحلة الشاعر في الخلق الجديد، وبين البدء والمنتهى كان صراع الشاعر مع المتراكم من التقليدي/ الثابت، لتعلن جميعها أن الشاعر مختلف، وإن حاول أحيانا أن يماري:

لم يذكر/ أنه شاشة حمراء/ لأن قلب العالم أبيض/ لم يقل

إنني أسود/ من أجل الليل/ حين ترجع العصافير(ص8)

مستغلا قدرة المفارقة اللونية على توليد دلالة الاختلاف والتمايز بين الشاعر وما حوله.

والشاعر وإن كان يريد الجديد إلا إنه مازال حائرا يبحث عن الولادة الصحيحة. وقد استطاعت ثيمة الجنس أن تصور ذلك خير تصوير. في قصائد مثل الخنزير البري، وكلما أحببتهم وقعوا من القطار، والقيامة، والحقوا السهم.. تظل رؤاه فيها تصارع الولادة والدعوة الجديدة:

امش نخرج من الجثة (ص16)

وعلى الرغم من دلالة الأمر التي يحملها الفعل (امش) فإن الدعوة مازالت لا ترقى إلى فعل حقيقي لأن الفارس:

وقع في حيرة (ص13) فطريق الخلاص لا يبين، والسهم لا يدل على مكان حقيقي بل:

السهم يشير إلى الفراغ (ص21)

فيغدو التعلق بالغد على أمل تحقق المنشود وقيام الولادة الجديدة :

وانقضى النهار ساحرا تضحية جديدة /إلى الغد يا أعزائي (ص14)

بعد المقطع المعنون بالرأس المقطوع، يبدأ الشاعر مجموعة مقاطع جديدة يجمعها عنوان واحد، هو الصمت العابر كالفضيحة – والعنوان يحيل على دلالة المفارقة الحادة بين الصمت والجهر التي تنقلنا إلى فضاء القطع – وقد رقّمها عدديا من واحد إلى ثلاثة. في هذه المقاطع يعلن الشاعر عن رؤياه بوضوح:

فالإصغاء في الصمت (ص29) لا يكشف عن حقيقة في المقطع الأول فيكون الجواب في المقطع الثاني:

نجمة البلد الأبدية / التي ألمت بمجرى الشمس / تغوص / في الوهج الناعم

أكثر حرارة من الندى / أكثر حقيقة من صوت المرآة الآخر

أنقى من غريق ملاك (ص31)

فالنجمة هي الشاعر. إنها المحرك القادر على لف الوجود كله بحرارة الندى، ولا نستغرب من تضاد الدلالات لأنها مقصودة، فالقصيدة قائمة على هذه الآلية ؛ لتخلق حالة التكامل، وان كان هذا التضاد لا ينتج (ديالكتيكا)، لكنه يفضي إلى الخلق:

نجمة البلد الأبدي / تقوم من رماد الوحي

تغوص في جحيمكم الأبيض السكران

...../ يحملها واتبعها / لنتحد / وسرا، بصمت عال

تدخل أخبارنا المقفلة تخرج من الطرف

وتقطعها / بثلوج الشمس الحمراء(ص33–34)

وعند أنسي الحاج كانت الكلمة هي الوجود، وأشياؤه، هي الحد الفاصل بين وجوده ووجود الآخر. وجوده يعني تحقق ما يريد هو لا ما يريده أو ما اعتاده الآخرون، كما أن هذا الحد هو المنقذ، أو هو المغيّر الحقيقي:

اقتربوا أو اهربوا / سأنقذ الغناء / سأشطف الأرض. حنجرتي الشياه الضالة

رماد المراثي والمزامير شعري. آكل القنديل أنفخ

الشبح. أتسطح على روابي الكلمة (ص57)

الشاعر هنا يبشر لهذه التجربة التي يمارسها رائدا، ويرى فيها تجديدا للحياة والمجدد أو المغيّر أو المحرك في رؤيا الحاج هو الشاعر نفسه:

تنهض الصاعقة لإشارتي(ص57)

والآخرون التقليديون يؤثرون صنعتهم التي تظهرهم :

جميلون، مع هذا / كغادرة (ص57)

مع ذلك هم لا ينتجون، بل:

يشمّعون النسل (ص57)

إنه صراع الشاعر المجدد مع الكلمة المسموعة / كلمة الشاعر التقليدي، فموازين المعادلة الآتية تختزل الرؤيا التي بنيت عليها المجموعة كلها:

الشاعر المجدد ⟵ المرفوض ⟵ مفجر اللغة.

الشعراء التقليديون ⟵ المسموعون⟵ مهادنو اللغة.

حتى إن آلت مؤقتا إلى تعطيل دور الشاعر في التأثير في القطيع /المستمعين:

انفجرتُ / وقف القطيع يتفرّج

وقفوا يرمقون ميتتي ويسحبون شَعرهم من الغيظ(ص60)

لأن موته بعث:

اركضوا إلى المجزرة قرقعة عظمي نشيد يقظتكم(ص60)

قد تبدو هذه التجربة الرؤيوية مطروقة كثيرا لكنها آنذاك كانت ما تزال طازجة وصادمة للتقليديين خصوصا، وهي تحدد علاقة الشاعر بالجمهور من جهة وعلاقته بالسائد من جهة أخرى.

والأمر هنا يكاد يتوازى تماما مع التجربة الجديدة التي بشرت بها مجلة شعر–أعني قصيدة النثر لأنها بمفهومها الجديد كانت جديدة، بغض النظر عن محاولات العودة بها إلى تسميات سابقة مثل الشعر المنثور أو الشعر النثري أو النثر المركز.

المبحث الثالث: القطيعة اللغوية

لا يمكن للتجربة الشعرية أن تتجلى إلا لغوياً، والرؤيا تبقى عرجاء إذا لم تختزنها الطاقة المنبعثة من نسج الكلمات في نسق مخصوص " فليس الشعر تعبيرا، إنه تأسيس. باللغة يُظهر الإنسان ما هو، وبها يتأسس ويتحقق، إنها ممارسة كيانية للوجود أو هي شكل وجود قبل أن تكون شكل تواصل. أو بتعبير آخر لم تكن اللغة للإنسان الشكل الأساس لتواصله إلا لأنها كانت الشكل المبين لوجوده. إذ اللغة ليست للإنسان لكي يقول ما هو واقع وحسب (وإلا تساوت بغيرها من الأدوات)، وإنما هي أيضا وقبل ذلك لكي يقول ما هو كوجود – صيرورة وكينونة"[36].

واللغة الشعرية عند الحاج فن خلق بالكلمات إعادة رصفها من حطام التشظي الذي يمارسه المبدع، فتغدو اللغة واقعا جديدا يعيشه الشاعر، وفي هذه المجموعة أراد الحاج أن يكون صانع لغة جديدة، طرية تضرب كل السياقات السابقة عرض الحائط، كتابة تتخطى الممنوع وتسمح لانثيالها أن يمارس حرية مطلقة في تجاوز الأنساق المتوافق عليها. فكان التمرد سلاحه وكان الهذيان والعبثية السريالية السمة الرئيسة لهذا الخلق، فهو "يعمد إلى تحطيم قواعد الكتابة الكلاسيكية، بتوسعه في تراكيبه النحوية وفي تغيير مواضع النبر، على نحو يشبه إيقاع موسيقى الجاز وهو يجمع ما يبدو صورا غير منطقية مثيرة لتعقيدات الحاضر واضطراباته، مما يحيل حياة الشاعر إلى حالة من القلق، وباستخدام اللغة (السريالية) فان أنسي الحاج يبدي تعلقا حميما واضحا بحركات عالمية بعينها"[37].

"إن التوتر إنما ينشأ داخل النص من التقاطعات التي تكونت منها بنيته، ومن علاقات التضاد المتمثلة بانكسار سياقه اللغوي، وما يحمله إلينا من اضطراب في مفاهيم الصيغ وعلاقاتها حيث تتحدد قيمة التوتر من كونه يساعد في تعميق دلالات النص، ويعمل على تحريك مكامن الشعور عند الشاعر والمتلقي على السواء"[38]، فهو يخلق علاقات جديدة تعتمد على تفكيك الروابط المنطقية بين الألفاظ وبناء روابط جديدة؛ تحوي" مجالا أوسع لتكوّن الفجوة الدلالية– مسافة التوتر، وربما يعود ذلك إلى طبيعة الشاعر التي تكون الغلبة فيها للاشعوره، حيث اللغة تتشكل دفقات من الخلق غير محدّدة ... وربما كان الاختلاف الذي يقوم بين الوحدات اللغوية المشكلة لنصوص الحاج سمة عامة فيها. وهو يعود بالدرجة الأولى إلى حدة شعوره، وإلى الحيرة التي تنتابه في علاقته مع الواقع، ومردّها ربما يعود إلى العلاقات غير المنطقية التي تحكم صلته بهذا الواقع وتحددها، وإلى وجهة نظره إزاءها. إن هذا الموقف غير الثابت ينسحب على نص الحاج، فيظهره مفككا، سمة التناقض غالبة عليه"[39]، فهو يكسر التناسق الدلالي ليقيم دلالات سياقية، قائمة على الفوضى تؤسس لزمان تختلط فيه الأشياء وتتداخل بحثا عن ميلاد جديد بإيقاع جديد، وروح جديدة، وما على القارئ إلا أن ينشّط مخيلته ويشحذ أدواته القرائية التواصلية ليكتشف ما يشاء من دلالات طازجة جديدة، وعلى قدر هذا النشاط تأتي طاقة الاستيعاب للعلائق الغريبة ضمن النص لا خارج حدوده.

في هذه المجموعة يمكن أن "نتبين بيسر طغيان مفاهيم سلبية كالدمار، الجنون، الموت، المروق، السرطان ... يرافقها مغامرة جريئة في عالم اللغة، ذات طبيعة سوريالية عمل فيها على كسر حدودها وتشكيلها وفقا لمنطقه الخاص، مصحوبة بشعور بالإثم كبير ومؤكد"[40] وقد تجلى ذلك في لغة المجموعة متمثلا في:

أولا : خلق علاقات لغوية نحوية خارج حدود المواضعات الاصطلاحية

ويمكن أن نستجلي جوانب نسقية مثل:

1- بتر العبارات دون إتمام المعنى: وهذا القطع يتعمده الشاعر لأنه يعول على القارئ أن يؤول المحذوف والناقص و(اللامدون) بعد أن يصدمه بكسر رتابة النمط المستقر من أنساق اللغة، في النص المعنون بـ (فقرات من اعتراف المصطفى الاصطناعي) يستدرج الشاعر القارئ بتراكيب لغوية ذات دلالات شعرية واضحة :

كانت أحاديثي / أرصفة شتوية / والنوم / والثلوج المزيّحة / والشهوة

ثم يقطع التواصل بالسكوت المريب :

شرقت الشمس أو.... / كنت أهرب / أو...(ص68)

وقد يتعاضد إصرار الشاعر على البتر مع ترتيب الأسطر وفق بناء مخصوص يحمّله مايريد من إبهام وتعمية، ينغلق معها إمكان التأويل:

أسحبكِ نحو زمني الكريه

أكرهُكِ...

– مَنْ ؟ مَنْ ؟

– عدالتي وتهربُ (ص63)

في ختام المقطع الأول من النص المعنون بـ(الصمت العابر كالفضيحة) يقول :

ما العمل بالصمت ؟ /تُرى لو سكتنا قليلا.. (ص30)

فيكشف تناقض الموقفين بين الاستفهام الاستنكاري عن جدوى الصمت، واستفهام تمني السكوت الذي تختزنه أداة الشرط (لو) يُحمّل دلاليا بنوع "**الصمت العابر للجسد كالفضيحة**" لتنفتح أمام القارئ أسئلة يثيرها هذا الصمت المقطوع بدلالته الاستفهامية وهي تقنية يلجأ إليها الحاج ليحمّل الكلمة أقصى ما تستطيع من تكثيف تستدعيه هذه الكتابة خوفا على المقطوعة من الترهل والانفلات ولاسيما أنها تفتقر إلى ما تتوافر عليه الأنماط الشعرية الأخرى من وحدة إيقاعية ضابطة للشكل.

2- تداخل العامي والفصيح على مستوى المفردة والجمل.

- **مع السماء لي زوج كلام " (ص48)**
- **وينظر إلي الثور كالزوج المجفصن بالحكم " (ص 50)**
- **.. الغروب والشروق زعيرة في كيس (ص59)**

3- انتظام الجمل في بنية لا ترابطية، إذ إن جمل الحاج وإن استكملت دلالتها مع انتهاء العبارة، إلا أنها لا تتفاعل فيما بينها فعلاقات المجاورة تحتفظ باستقلالها اللغوي، وكأنه بهذا يعلن عن سمة هذا العصر المتمثلة بالعزلة فالقطع على مستوى اللغة يكشف قطعا أعمق في لغة التواصل بين أبناء هذا العصر:

أضع هدوئي عليك، يا صوت. الدعاء

ضجيج يُذكّر الناسين. الأمر نبرتي. أهشم

خطوي وظلّه. طاب ليلكِ أيتها الببغاء ! (ص48)

لنلاحظ هنا توظيفه لعلامات الترقيم ولاسيما النقطة (.) الدالة على انتهاء الجملة المستوفية لمعناها، والبدء بجملة جديدة تستوفي معنى جديدا :

الصفصاف القاطع /العينان الملهمتان في القلب

اللحظة ملساء، سيّدة العطايا. وأنت بإحدى مقلتيك تعوي...(ص62)

وقد يُبنى النص كاملا على تقنية القطع هذه فتغدو أشبه بحوار مبتور بين شخصين، ولعل أوضح نموذج، النص الذي حمل عنوان المجموعة كلها. وهكذا فلغة الحاج مبتورة التواصل فهي لا تعتمد روابط دلالية عقلانية وكأنه يقول لنا مع (بو):" إن الشعر لا علاقة له بالعقل أو الوعي إلا بصورة جانبية"[41]، فالشاعر منشغل بتفتيت الوضعيات المألوفة لبنائية الجمل، وإنشاء علائق واكتشاف صور جديدة بالانزياح المستمر نحو دلالات جديدة، وعبر اختزال المألوف وهذا يؤثر في وحدة الفكرة الشعرية، لكنه لا يفت من عضد الوحدة العضوية للحالة الشعرية. البتر بين الجمل يمنح لغته طابعا سرياليا لا يكتمل معه المعنى وان اكتمل الانفعال. فصوره وكلماته تتصادم في حركة قد تبدو عشوائية، غير أنه يسهر على انتظام هذه الحركة في نسق تأثيري واحد، وإذا كانت قصيدة النثر تفتقر إلى شكل محدد يمايز بين نوعها والأنواع الأخرى فإنها ستظل قلقة متوترة تبحث عن توازنها في لعبة الاستئثار، ولعل أبرز توازن كان الحاج يجيده تمام الإجادة هو القدرة على زرع الكلمات بطريقة تساير المتلقي لتشعره بدخول عوالم إشراقية صوفية ثم تصدمه باختيارات الشاعر للمفردة القلقة المتوفزة التي لا تنظر بعين المودة لما حولها، لكنه يغالي أحيانا في سعيه وراء الجديد، صحيح أن استعمال الأنساق المألوفة يفقد الشعر إيحاءه ويجعله محدود الأبعاد، ففي الشعر هناك هدم دائم للعلائق القبلية بين الكلمات، ومحاولة بناء علائق جديدة تعوض عنها. لكن إعادة الخلق هذه ليست أمرا هينا، فأي خطأ سيؤول مباشرة إلى نتيجة ضارة، وهي انغلاق النص على ما فيه من رؤى واستحالة إيصالها إلى المتلقي. فيغدو الشعر مبهما، عصيا، فاقدا لتأثيريته، خصوصا إذا كشفت القصيدة عن فعالية واعية تتعمد ذلك:

نحن (يتدلى المفتاح من جيبه)/70 نحن. 1000 نحن (يذكر 1000000000000000 نسبة، من المسيحيّين الى العباقرة الى الفاشيست الى الماركسيست الى الاغريق الى البراهمة الى الصارليّين الى الهوهويين الى الأيريّين الى المعتزلة الى الفرينولوجيين الى اللامنتمين الى المكسيكيين الى الاكروماتوبسيين الى الجوهريين الى البسيكو – فيزيو – بسودو – نيو – سكولا – بارا – شيزو – مايو – مايا – نومي – جودا – مالا – اكزي – بيرونّيين وأكلة لحوم البشر وغيرهم).(ص17)

هناك رغبة تمارس حضورها الدائم على أنسي الحاج رغبة الانطلاق من حدود المنطق بحثا عن الفوضى العارمة، لكن ما يعيق هذا الانطلاق هو أن هذه الرغبة تمارس بوعي وتعمد دون أن تكون نتاج اندفاع عفوي لفوران الانفعال وصراحة التمرد. في الفن الفوضى تهدم لكن خيطا من الوعي يبني إنها فوضى تكشف عن نظامها الخاص، أما أن تكون نظاما لفوضى متقصّدة ومشتهاة فهذا

يؤدي إلى الهدم دون البناء، فيجب أن تكون وراء عبثية اللغة ومجانيتها غائية مستترة تمنح تماسكا ووحدة رؤية للقصيدة، لكن يجب أن نضع في حسباننا أن المجانية إحدى الركائز التي تعتمد عليها قصيدة النثر بحسب (بيرنار)[42] ويبدو أن الحاج يتابعها في ذلك فقد قال مرة :"إن مطمح المغامرة العربية التي تتركز أكثر فأكثر في لبنان هو اللعب المجاني"[43].

ثانيا : الإغراق في المجاز.

لغة الحاج لغة حسية، تبتعد ابتعادا واضحا عن التجريد، وهذا الأمر يظهر حتى في اختيار المفردة التي يراعي فيها الشاعر أن تجسد ما يريده خير تجسيد، ويظهر أيضا في تركيزه على رسم صوره الشعرية، وهي مقدرة متأتية من مخيلة الشاعر الصورية التي تعتمد التصوير أكثر من الاستغراق الذهني في البنية الفكرية. لكن انشغال الشاعر في محاولة تفتيت الوضعيات المألوفة لبنائية الجمل وإنشاء علائق مستحدثة واكتشاف صور جديدة أتعب مخيلة الشاعر وأفقد القصيدة حرارة التكامل الشعوري والوجداني، وأبان عن فعالية واعية تنتظم لغة القصيدة، وعلى الرغم من أن اللغة الشعرية لا تتكامل إلا بتحقق هذه الفعالية المهمة، وهي الانزياح المستمر نحو دلالات جديدة، وعبر اختزال المألوف في (اللامألوف)، فإن الانزياح التام نحو لغة المجاز الصرف يُدخل لغة أنسي الحاج شرنقة الغرائبية و(اللامألوف) ومن ثم الانغلاق، فيبدو النص كجدار صعب الاختراق وقد ساعد البناء الكتلة للفقرة الشعرية – وهو بناء دائم التكرار في قصائد المجموعة – في إتمام صورة الانغلاق لتغدو الفقرة لغزا يصعب حله، فأسهم هذا في انغلاق النص أحيانا كثيرة وفي قطع لغة التواصل بين الشاعر والآخرين وتشتت الصور فلا تنطلق من بؤرة مركزية ولا تتمحور حول مولد مشع :

– تتنزّه على حشيش أبطالي (ص 50)

– فاح حناني المربّع (ص52)

–الموت للعمالقة المضمّدين بالنساء يرمون أسهم

الكيمياء والنجمة المذنَّبة يغلون العواصف

كالدجاجة يربطون زبائنهم بصمغ الأثداء /يشمّعون النسل (ص57)

–أعض الطهارة وراء تجاعيدك الكلاسيكية (ص 74)

حبلى بالمصابيح وتجعلينني أحلم بأن أنسج الصوف للخطر، وتجعليني أبصر للبحر (ص 37)

لكننا لا نعدم في بعض صوره جدة وبكارة صادمة مثل:

– شهرزاد ! / كتاب يصيح (ص 49)

– أسلمتُ رفاتي أحسستُ بوحي الكرسي وغدير ساعة الجدار.

على نقيض مع الخيالة (ص72)

– أصابعي تفتح لك جناح السنة المقبلة (ص35)

– تُرخي بحذائها كالبط عضلات الأرض " (ص 50)

– توقّفت وبي رائحةُ الخَبل. سريعا تقصّفتْ أنواري. (ص 52)

– على الأرض فجأة /وطن / غادر الأرض

على رائحة ضعيفة / يطُمّ وجه ولده

من ندمٍ / بريءٍ / حنونٍ / أبديٍّ (ص49)

ففي هذي الصور تتحقق الدهشة ويتحقق العجيب، و"بالتركيز على المجاز والاستعارة، أي على محور التشابه والتماثل، وطرح محور التأليف والترابط والتجاور – الكناية – يمكن الزعم من ثم، أن قصيدة النثر، بطرحها الصوت جانبا كانت قد ركزت على الاستعارة تركيزا هائلا، للتعويض عما طرحته، فكان أن عمقت، دون وعي ما يميز الشعر عن النثر "[44].

وهكذا فلغة الحاج انزياح وقطع لا عن اللغة المعيارية فقط بل هي انزياح عن اللغة الأدبية السائدة آنذاك أيضا.

ثالثا – البحث عن الإيقاع البديل

مشكلة قصيدة النثر الأولى أنها تفتقر وجود إيقاع منتظم قياسا إلى الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وقد أربكت هذه المشكلة رواد هذا النوع ودارسيه فمن قائل أن قصيدة النثر تخلق إيقاعها الخاص الناتج من موسيقى الجمل الشعرية وإيقاع الأصوات الناتج عن بنائية الحروف، فـ" قصيدة النثر تعمل على إيجاد توازنات موسيقية داخلية من خلال الكلمات، والتناسق الدلالي فيما بينها، فالكلمات تنقسم على حركات قصيرة. وأخرى طويلة فضلا عن الاشتقاقات اللغوية التي يمكنها من إحداث إيقاعات خاصة بالحركة والوقف في الحدة والشدة، والتكرار "[45]

ومن قائل أن الشعر لا يحيى بالوزن وحده فروح الشعر لا تتمظهر في الوزن فقط. " إن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر. فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعرا. والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة غير عادية من استخدام اللغة"[46].

وآخر يرى أنها تعتمد موسيقى الأفكار فـ" القصيدة الحرة* البارعة تعتمد شكلا بمفهوم جديد يعتمد على ما يسمى بموسيقى الأفكار. فكما تتردد اللفظة في القافية ووزن التفعيلة في العروض، كذلك الفكرة في الشعر الحر تتردد بين طيات الصورة فتحدث بترددها الواعي نوعا من التكرار هو أحد أسس التناغم (الهارموني) في علم الموسيقى. وفضيلة هذا النوع من موسيقى الأفكار أنها تبتعد بالقصيدة الحرة عن الرتابة التي تؤدي إلى الملل. ويبقى أهم شيء على الإطلاق في الشعر الحر وهو براعة الشاعر نفسه فهي التي تفرض الشكل الخاص للقصيدة الذي يختلف من قصيدة إلى أخرى، ولا يدركه الشاعر مسبقا، بل إنه شكل / ينمو مع المضمون في عملية الولادة الشعرية"[47]

الإطاحة بمهيمنة أساسية مثل الوزن الشعري لا شك في أنها تمثل قمة القطيعة مع النمط الشعري السائد، بل استدارة كاملة عن إرث ضخم حفر عميقا في الذائقة العربية، وشكل ركنا من أركان ثقافتها ؛ و" على الشاعر الذي رفض العناصر الشكلية المادية البحتة، أن يتوجه إلى نفس القارئ على متن أشرعة أخرى أكثر نفاذا وأكثر شفافية تحمله إلى العوالم الجديدة التي اتجه إليها الشاعر الحديث... فالتخلص من الوزن والقافية الذي حسبه الناس سهولة هو صعوبة لا يتخطاها سوى الشاعر الموهوب حقا"[48]. لذا كانت مهمة أنسي الحاج في رأسه المقطوع أن يبحث عن أنساغ جديدة تمنح نصه إيقاعه الخاص بما أنه رفض إيقاع هذا الإرث. وقد راهن على بعض ما رأى فيه إمكانات لغوية تنتج إيقاعا لعل أهمها التكرار وتوازي الصيغ، واستغلال بياض الصفحة، فضلا عن توظيف إمكانات السرد، واعتماد نمط النص الومضة.

في ما يخص التكرار والتوازي فقد كثر ورودهما في المجموعة* مما يتيح لنا القول إن الحاج اعتمدهما تقنية أساسية في خلق الإيقاع الداخلي. والتكرار غالبا ما يربط بين المستوى الصوتي والدلالي، فهو يؤدي "دورين : أحدهما إشباع الإيقاع والثاني دور الرابط بين حالات النص"[49].في النص الذي حمل عنوان(في العيون)،يوظف الحاج التكرار في عشرة أسطر من الثمانية عشر سطرا المكوّنة للنص وهو تكرار ارتكازي ؛ لأنه بُني على متوالية مكونة من لا النافية مع التركيب المنفي :

لا الحدائق الخيالية /.....

لا المغاور المقسمة.....

لا حبل الوهن / لاتفقيس الصرخه

لا دحرجة البجع / لا دربكة الدم.....الخ (ص 46)

فهي تتحول من متتالية لسانية إلى إجراء أسلوبي يمازج بين الشكل البصري والمحتوى الذي يجسده التكرار وتوازي الصيغ، فتؤكد الرفض بإيقاع النفي لأن جوابه يأتي بالإثبات المشروط:

وحتى أُغنّيك أُغنيتي /أجلسُ /مكشوفا، نابضا، صامتا، /في العيون (47)

قد يفيد الشاعر من إمكانات اللغة الواسعة، ولا سيما في تكرار الصيغ المتماثلة :

الرملة المفتوحة الصماء، الخشبة، الغابة الذائعة في الخشبة، وكل شيء رائج هناك وقلبي المقلوب/ للموج ملحه/ للموت لحمه/ وللبراكين خيبتها (44)

فتماثل الصيغ / الصفة المعرفة بال التعريف : المفتوحة – الصماء – الذائعة، وجملة الإسناد التي يتقدم الخبر فيها على مبتدئه مع تكرار لام الجر والهاء ضمير الغائب تنتج إيقاعا ملموسا، ولا سيما عندما يتضافر التكرار مع التوزيع البصري للكلمات والأسطر على جسد الورقة، فقصيدة النثر " قصيدة قراءة تخاطب عبر الجسد الورقي عيني القارئ لا أذنيه، إنها تخاطب معرفته الكتابية لا الشفاهية وهذا يرتب مزايا كثيرة منها استثمار الورقة للتوصيل دون الإلحاح على الوسائل الشفاهية كالقافية والوزن والصيغ أو القوالب اللغوية الشفاهية. لهذا فهي تستغل البياض مثلا لتوصيل الإحساس بالزمن وعلامات الترقيم لغرض توصيل الانفعال.. وهذا ما لا يمكن لنص آخر أن يستثمره وهو واقع تحت هيمنة الوزن والقافية واللغة الشعرية النمطية "[50].

في نص قصير عنوانه (ذكرى)، رُتبت الأسطر الشعرية هكذا :

كمْ

هذا

الليل !

كلُّ نعامة تَدْفنني (ص67)

وزعت المفردات الثلاث (كم / هذا / الليل)على ثلاثة اسطر ولاشك في أن هذا النوع من التوزيع السيموطيقي الذي يفرد لكل مفردة سطرا مستقلا له دلالته الخاصة بنيويا وتوصيليا. فالسطور الثلاثة التي لم تُتم الجملة بالمتعجب منه كما يقتضي سياق الجملة العربية الصحيحة، تهيؤ للضربة المفاجئة الصادمة التي يفجرها السطر الأخير قالبا بمفارقته حقيقة متعارفا عليها وهي أن النعامة تدفن رأسها هي، وليس ذات الشاعر.

اللعب بأسطرة الأبيات ونثر الكلمات يرمز إلى حالة التشظي التي تعيشها القصيدة وكأنها تتخبط وتتطاير، وهذه التشكيلات البصرية واستغلال بياض الصفحة قد تخلق حالة قرب شعرية لأن القصيدة في هذه الحالة تشبه نموذجا سابقا هو قصيدة التفعيلة، وهي من ناحية أخرى تخلق إيقاعا خاصا عبر التوقف والمواصلة.

اعتماد النص القصير أو ما يسمى التوقيعة أو الومضة وهي" قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح أو قاطع حاسم " وهو شكل شعري مستوحى من "نمط الهايكو الياباني "[51]، استطاع أن يختزن كثيرا من الإمكانات التي تمنح الشاعر طاقات إيحائية واسعة، خصوصا إذا اعتمدت تكثيف الصور الشعرية أو وظفت حس المفارقة، وسبق للحاج أن دعا في مقدمة (لن) إلى ضرورة اعتماد تقنية القصيدة القصيرة والابتعاد عن القصيدة الطويلة، وقد تكون القصيدة القصيرة هي الأنسب لشاعر قصيدة النثر لأنها تحافظ على تماسك الحالة الشعورية ووحدتها، وتمنع وظائف الألفاظ والعلائق من التفتت والترهل الذي يصاحب الطول. وفي الرأس المقطوع جاء خمسة عشر نصا قصيرا من الخمسة والثلاثين نصا مجموع نصوص المجموعة، أي ما يقارب النصف، فخلق إيقاعية مميزة ولا سيما أن أغلب هذه النصوص تتعاضد مع المفارقة في خواتيمها فتنتج ضربة إيقاعية مفاجئة، في النص المعنون بـ (لهذا السبب)نجد هذا التحول المفاجئ الذي يخلق اختلافا إيقاعيا:

قال الناطور قف على الشوار تنشق الغيظ.

ماتت الدالية بعد هذا.(ص 71)

في نص آخر هو (الحياة المقبلة) ومضة شعرية تتناص دلالاتها مع مرجعيات تاريخية تستلهم انتحار كليوباترا بلدغة الأفعى، وإعدام لوركا وينتهي النص بهذه التوقيعة:

نعسَ العالم ونام

خرج العاشق من السيف (ص 43)

لاشك في أن إيقاع السرد حتى في الشعر الموزون يقترب بالدفقة الشعرية من روح النثر، خصوصا مع الاسترسال اللغوي وتذكّر التفصيلات والوقوف على الجزئيات، وعندما يُعتمد هذا النوع من السرد في قصيدة النثر فإن ذلك يدخلها مباشرة إلى حظيرة تلك الفقر الشعرية التي تطرز غالبا الروايات والقصص المكتنزة لغويا، فتغدو القصيدة أقرب إلى حكاية تنقل بروح شعرية مميزة. والسرد والحوار تقنيات معتمدة في بعض قصائد الحاج، وعلى الرغم من أن هذه التقنيات تشي برغبة تلح للقص والحكي، تقرب الشعر من النثر وتميل به نحو التقرير والعقلنة؛ لأنها تفقده توتره وكثافته الصورية ووهجه المفاجئ المدهش، كما أنها تعزز فوضى (اللاشكل)، فإن الحاج يحاول أن يخفف من حدة هذا الاقتراب بالنزوع نحو الاستعارات الجديدة أو الصادمة التي لم تفقد حرارتها بكثرة الاستعمال، وعن طريق تحوير السرد إلى لقطات صورية سينمائية، وخلخلة النسق النحوي بالخروج على السياقات الثابتة أو بالتقديم والتأخير التي تعمل على انتشال هذا النوع من الكتابة من وهدة الاسترسال والاستطراد والتسلسل النثري، لكن لا يمكن بحال تجاهل أن خصائص السرد جزء من أدوات كاتب قصيدة النثر وعليه أن يجردها من زمنية الاستعمال النثري بأن لا تسعى إلى البرهنة أو النقل وإنما إلى التكثيف والإيحاء، فالقدرة على توظيف السرد شعريا تعتمد على مهارة الشاعر في التوقيت، والاختزال وعدم الانسياق مع الميل إلى الاستطراد النثري، فتتحول العلائق إلى أنساق الكلام العادي التقريري.

في (كلما أحببتهم وقعوا من القطار)(ص13–14)، يعتمد الحاج ما تسميه سوزان برنار النثر الإيقاعي إذ إن تقنيات النثر تطغى على النص في كتابته كتلة واحدة، وفي توظيف السرد " **كانت الصالة...**" فضلا عن الخاتمة " **إلى الغد ياأعزائي** " التي تذكرنا بخواتيم ليالي شهرزاد التي تحيل إلى المواصلة والاستمرارية.

في نص آخر هو (القيامة)(ص16–19) يضيف إلى تقنياته السردية السابقة الحوار وهي ميزة نثرية بالدرجة الأساس، لكنه يعمد إلى توازي الصيغ والجمل القصيرة مبتورة التواصل، وكأن الجملة عالم مستقل بذاته،:

أرى الأجنبي ينقضّ عليكِ، يطلعُ منكِ. أسمع ألفاظه تنغل فيكِ، تنتفخ وتنتفش وتقشعر كالشعوب. (ص19)

قصيدة النثر مناخ شعري يخلق إيقاعه من جو التجربة النفسي الذي يمارس ضغطه على اختيار نسقية لغوية محددة تظهر إيقاع هذه التجربة، نجد هذه النسقية متجلية في اختيار المفردة وفي بناء الجملة وفي صنع الصورة، وطريقة توزيع الأسطر الشعرية وحس المفارقة، والكثافة الشديدة. وعلى قدر موهبة المبدع وإبداعيته يتوقف نجاح الشاعر، " وبذلك يصبح الإيقاع الداخلي عاملا بنائيا يجسد كلية النص لأنه يحتوي العناصر كلها، ويمكننا مراقبته في البياض الورقي والمغيبات من الدلالات التي تحيل إليها الألفاظ.. وفي توازي أفكارها وتقابلها وعلاقاتها المتغيرة "[52] فهذه كلها تقنيات كان الحاج يسعى للتعويض بها عن فقدان الوزن ولإضفاء شكل فني خاص على قصائده.

الخاتمة

الرأس المقطوع مجموعة من قصائد النثر لأديب لبناني كان له أثره الواضح – تنظيرا ونتاجا – في هذا النوع من الكتابة الأدبية الملتبسة بخصائص وسمات فنية مستعارة، من جنسين أدبيين قديمين هما: الشعر والنثر، فكانت بذلك تحمل مشكلا كبيرا يتمثل في صعوبة القطع بحقيقتها التصنيفية كونها، كتابة شعرية أم نثرية أم عدّها جنسا جديدا ثالثا مختلفا عنهما، وإن شاركهما بعض حدودهما المائزة.

الرأس المقطوع، نصوص أدبية فنية جسدت رؤى مبدعها فكانت تكشف عن موقفه الصريح في عدّها تطورا نوعيا في الشعر العربي، دعت إليه الحياة العربية بتغيراتها الحضارية المتسارعة منذ منتصف القرن الماضي، وما هذا التطور إلا استجابة لرغبة في تجسيد ما يعانيه الشاعر المجدد من رفض الآخرين لمواقفه ورؤاه الحافلة بالتغيير، فلا يبقى أمامه إلا التمرد والرفض والسعي إلى تحطيم الموات لا على مستوى الأفكار والمضامين فقط بل على مستوى أعمق متمثل في اللغة التي تنتج هذه الأفكار ؛ فاللغة هي

وجود الإنسان وتحققه، وعليه فلا يمكن لهذا الوجود المتمرد الرافض إلا أن يبدع لغة شعرية جديدة طازجة وحافلة بالحياة متخلية عن القوالب والأساليب الجاهزة، باعثة روحا جديدة في الكلمات، حتى إن خرجت عن المألوف من السياقات المتعارف عليها.

حاول أنسي الحاج أن يقول من خلال مجموعته هذه ما أحسه من وجوده القلق في مجتمع يعج بالمتناقضات والفوضى والتخاذل، وأن يُنشئ لنفسه لغة جديدة صادمة بانقطاعها المتعمد عن جذورها، وعلى الرغم مما في المحاولة من آثار سلبية لعل أبرزها متمثل في انغلاق النص على ما فيه أحيانا كثيرة وتحوله إلى ما يشبه الهذيان ؛ فإنه في أحيان أخرى استطاع أن يتحول باللغة من طابعها المستقر الثابت إلى آفاق جديدة محملة بطاقات إدهاشية تستجلي جوانب غرائبية غامضة تشد القارئ وتثير فيه رغبة معاودة النظر لاكتشاف دلالات جديدة.

هوامش البحث

1- مدخل لجامع النص، جيرار جنيت –تر/ عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد : 9
2- مرايا نرسيس – الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 1419هـ - 1999م :17
3- ينظر: ن : 19
4- مقدمة لن، أنسي الحاج، دار الجديد، ط3- 1994 : 11
5- آليات قصيدة النثر- نص مفتوح عابر للأنواع، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1 - 2002 : 44
6- طريق الشعر والسفر، أمجد ناصر منشورات رياض الريس للكتب والنشر، بيروت -لبنان، ط 1- 2008 : 78
7- ينظر: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، سفيتان تودوروف - تر/ عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، 2002 : 59
8- قصيدة النثر وحدود الشعر، عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الطليعة الأدبية، ع[1] كانون الثاني / شباط 1990 : 11
9- الحداثة الشعرية لا تعني قصيدة النثر، محمد منذر لطفي، المجلة الثقافية، ربيع الثاني –جمادى الثانية 1421ه حزيران/ يونيو – آب/ أغسطس، 2000 ع 50 : 81
10- ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين-بيروت، ط1978،5: 221
11- ينظر: ن : 60
* يرى أنسي الحاج في مقدمة (لن) أن قصيدة النثر العربية قصيرة العمر فهي تعود إلى عامين فقط أي أن انطلاقتها كانت في العام 1959، ضاربا عرض الحائط بالنتاج الغزير من الشعر المنثور أو النثر الشعري أوً الشعر الحر الذي خلّف كثيرا من المجاميع وبعضه ارتقى إلى مستوى قصيدة النثر التي كتبها الحاج في لن أو كتبها آخرون بعد لن، وعدّه ممهدا من ممهدات ظهورها، ويذهب عز الدين المناصرة إلى هذا الرأي أيضا، ينظر: آليات قصيدة النثر : 12
12- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي –ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1-2001 : 122
* لزيادة الاطلاع على أسماء مجاميع الشعر المنثور الصادرة بين مطلع القرن ومنتصفه، ينظر: تأريخ قصيدة النثر العربية – مقاربة ابستيمولوجية، علي بدر، مجلة الطليعة الأدبية، ع[1] كانون الثاني / شباط 1990 : 17 -19
13- ينظر: الوزن والقافية والشعر الحر، ج.س.فريز، ضمن موسوعة المصطلح النقدي/ ترجمة –عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1 : المجلد الثاني : 542، 547، و الشعر الحر بين النظرية والتطبيق، علي الحلي، الموسوعة الثقافية العدد 21، سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1- 2005: 13-14
14- المجموعة الشعرية الكاملة، جبرا إبراهيم جبرا، دار رياض الريس للكتب والنشر – لندن، ط1، تشرين الثاني / نوفمبر- 1999 : 15
15- ينظر: ن: 9،و الحرية والطوفان – دراسات نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ط2 - 1979 : 28 وما بعدها
16- ينظر آليات قصيدة النثر: 13
17- ينظر: المجموعة الشعرية الكاملة : 10، ويبدو أن الجدال حول شرعية الجمع بين النثر والشعر في مصطلح واحد رافق ظهور مصطلحي الشعر المنثور والنثر الشعري في مطلع القرن الفائت، أي قبل ظهور مصطلح قصيدة النثر وقد جمع بدوي طبانة وقفات النقاد عند هذا الجدال في دراسته للشعر الحر والشعر المنثور في كتابه التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة – بيروت، 1405 -1985 ينظر الصفحة 338 وما بعدها.
18- ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار – تر/ د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد،1993 : 202-203
19- مجلة شعر 31-32 : 7، نقلا عن البحث عن معنى – دراسات نقدية، عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، العراق- بغداد، 1973 : 152-153
20- ينظر: مقدمة لن :22

21- فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة– بيروت، ط1- 1980 : 316
22- قصيدة النثر...،سوزان بيرنار :67
23- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة – بيروت، 1972 : 9
24- خطوات الملك، شوقي أبو شقرا،مجلة شعر،صيف 1961: 101
25- قاموس الأدب العربي الحديث، إعداد وتحرير الدكتور حمدي السكوت، دار الشروق، مصر، ط1 -2007 : 109، وينظر آليات قصيدة النثر : 44
26- افتتاحية مجلة شعر ع12س3، خريف 1959 : 5
27-مقدمة لن : 22-23
28، 29، 30، 31 - مقدمة لن :10، 14، 15،22، على التتالي.
32- ينظر : قصيدة النثر....، سوزان بيرنار:90
33- ن : 95
34- ينظر الاتجاهات والحركات في الشعر الحديث:741-742
35- الرأس المقطوع، أنسي الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت، ط2-1982 : 7
36- مقدمة الوجود والدمية، صلاح ستيتيه، قصيدة ترجمها وقدم لها أدونيس، دار الآداب - بيروت، ط1- 1983 : 6
37- قاموس الأدب العربي الحديث، حمدي السكوت :109-110
38- قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد - دمشق،ط1 -112:1991
39، 40 ن : 108، 145 على التتالي
41- ادكار ألان بو، جان روسلو – ترجمة/كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية، ط2 -985 :6
42- ينظر: قصيدة النثر، سوزان بيرنار : 90
43- أبواب ومرايا –مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1 – 1987 : 144-145
44- شعرية النص الحرج مشروع رؤية لما بعد قصيدة النثر، محمد غازي الأخرس، مجـ/ الطليعة الأدبية ع[1] كانون الثاني / شباط، 1999 : 41
45-قصيدة النثرالإشكالية والمنجز، حسين حمزة الجبوري، مجلة الطليعة الأدبية،س2،ع3 -2000 :95
46- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة- بيروت، 1971: 112-113 وينظر : دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا، عبد الإله الصائغ، ط1، مط الأهالي، دمشق_ سوريا:12_13
* يستعمل عبد الواحد لؤلؤة تسمية الشعر الحر والقصيدة الحرة، للدلالة على قصيدة النثر.
47- البحث عن معنى : 157-158
48- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، دار مجلة شعر- بيروت، 1960 : 72
49- آليات قصيدة النثر : 109
* ينظر الرأس المقطوع : 72،83،95، 95،96،97،98،59،45.،69
50- حلم الفراشة- حول الخصائص النصية في قصيدة النثر مقدمة وتطبيق نقدي، حاتم الصكر، مجلة الأقلام ع[3-4] س[27]، آذار / نيسان، 1992 : 23
51- آليات قصيدة النثر : 168-169
52- حلم الفراشة... : 23

مصادر البحث

1- آليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
2- أبواب ومرايا، مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.
3- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.
4- ادكار ألان بو، جان روسلو، ترجمة: كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1985.
5- افتتاحية مجلة شعر، ع12 س3، خريف 1959.
6- البحث عن الجذور، فصول في نقد الشعر الحديث، خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.
7- البحث عن معنى، دراسات نقدية، عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.
8- تأريخ قصيدة النثر العربية، مقاربة ابستيمولوجية، علي بدر، مجلة الطليعة الأدبية، ع1 كانون الثاني، شباط 1990.

9- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، بدوي طبانة، دار الثقافة، بيروت، 1405هـ/1985م.
10- الحداثة الشعرية لا تعني قصيدة النثر، محمد منذر لطفي، المجلة الثقافية، ربيع الثاني، جمادى الثانية 1421هـ، حزيران/ يونيو – آب/ أغسطس، 2000 ع 50.
11- الحرية والطوفان، دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
12- حلم الفراشة حول الخصائص النصية في قصيدة النثر مقدمة وتطبيق نقدي، حاتم الصكر، مجلة الأقلام، ع3-4 س27، آذار/ نيسان، 1992.
13- خطوات الملك، شوقي أبو شقرا، مجلة شعر، صيف 1961.
14- دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين اسبر أنموذجا، عبد الإله الصائغ، ط1، مط الأهالي، دمشق.
15- الرأس المقطوع، مجموعة قصائد نثر، أنسي الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1982.
16- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1972.
17- الشعر الحر بين النظرية والتطبيق، علي الحلي، الموسوعة الثقافية العدد 21، سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2005.
18- شعرية النص الحرج مشروع رؤية لما بعد قصيدة النثر، محمد غازي الأخرس، مجلة الطليعة الأدبية ع[1] كانون الثاني/ شباط، 1999.
19- طريق الشعر والسفر، أمجد ناصر، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2008.
20- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
21- قاموس الأدب العربي الحديث، أعداد وتحرير الدكتور حمدي السكوت، دار الشروق، مصر، ط1، 2007.
22- قصيدة النثر الإشكالية والمنجز، حسين حمزة الجبوري، مجلة الطليعة الأدبية، س،ع ، 2000.
23- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1993.
24- قصيدة النثر وحدود الشعر، عبد الكريم راضي جعفر، مجلة الطليعة الأدبية، ع1، كانون الثاني-شباط 1990.
25- قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد،دمشق، ط1، 1991.
26- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978.
27- لن، أنسي الحاج، دار الجديد، ط3، 1994.
28- المجموعة الشعرية الكاملة، جبرا إبراهيم جبرا، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط1، تشرين الثاني-نوفمبر، 1999.
29- مدخل لجامع النص، جيرار جنيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
30- مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999م.
31- مفهوم الأدب ودراسات أخرى، سفيتان تودوروف، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002.
32- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، 1971.
33- موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثاني، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
34- الوجود والدمية، صلاح ستيتيه، قصيدة ترجمها وقدم لها أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983.