

محمد مظلوم

في المستهل من المهم الإشارة إلى أن فوضى التسميات المتعلقة بالشعر المكتوب خارج إيقاع البحور العربية التقليدية، شكلت المجال الحيوي لسجال لم يصل في كثير من الأحيان حدّ الجدل الحيويّ أو الحوار المُجدي خلال العقود الأخيرة من تاريخ الشعر العربي، بيد أن تسمية " قصيدة النثر" بما حملته من إشكالات وتناقضات داخلية أضحت محلّ هذا السجال بامتياز، وبالتالي فإنّ الصيغ الشكليّة داخل هذا النوع الجامع، غير المانع، هي ما يُمكن أن يشكّل حافزاً على قراءة العلاقات المُشوّهة بين حدود الكتابة الشعرية على مُختلف أشكالها الراهنة.

كما أنّ النظرة إلى مُستقبل " قصيدة النثر" بوصفها كتابةً شعريّة خارج الأوزان الموروثة، لا تتمّ بمعزلٍ عن فحص تاريخها المتحدّر من أرومة معقدة حقاً، ومحاولة مقارنة هذا الشكل الشعري الوافد، بتراث شعريّ طويل أكثر تعقيداً، شكّل الهوية الثقافية العربية. فالخلط أو الالتباس الحاصل، على الأقلّ بين "الشعر النثري" و" قصيدة النثر" نصّاً وقراءة ونقداً، يقود اليوم إلى امتناع وجود نقد منهجي ناهيك عن خصومات لا تنيّ تتجدّد حول زيادة شكل جديد في الشعرية العربية.

نستطيع القول أنّ " قصيدة النثر العربية" وُلدت مُتزامنةً، في حساب العقود، مع ما عُرف بالشعر الحرّ، في فوضى تسميات أخرى، أو "قصيدة التفعيلة" في التصنيف الشكلي الهندسي، تمييزاً لها عن الشعر العمودي (قصيدة البيت أو الشطرين) بيد أنّ هذه الولادة لم تكن مرئية تماماً، بفعل البهجة الزائدة التي رافقت الإعلان عن ولادة "قصيدة التفعيلة" وتحوّلها إلى مشروع ثقافيّ قوميّ جديد" في ذروة الحديث عن الجانب السياسي من هذا المشروع، بينما جرى النظر إلى إرهاصات " قصيدة النثر" وكأنها احتمالات تُضطرب خارج هذا المشروع.

وعندما نَزَعُ إنَّمَا ولادةً لـ " قصيدة النثر " من داخل مشروع قصيدة التفعيلة كاحتمال غير منجز وليس استتباعاً أو استدراكاً، فإننا نحدد هنا " قصيدة النثر " في نموذجها العراقي، وهو ما يستدعي الإشارة إلى أن الثقافة الأنكلو سكسونية التي رأى ناقد مثل الدكتور إحسان عباس أنها أسهمت في تحول الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة حدّدتْ توجُّهاً مختلفاً للقصيدة المكتوبة خارج الوزن عن مثيلاتها في بلاد الشام.

فقد كان مفاجئاً للشعر العراقي في الثمانينات وهو يدأب على كتابة " قصيدة النثر " مثلاً، أن شروط سوزان برنار لتحقق هذه القصيدة، لم تحزها تلك الأشعار، إذ لم يجد أي شاعر عراقي حتى مرآة صغيرة تعكس شكل قصيدته في مقولات برنار عن قصيدة النثر في كتابها " قصيدة النثر من بودلير إلى إيامنا ".

فـ " قصيدة النثر " أصبحت خياراً في العراق خلال حرب الثماني السنوات مع إيران، بفعل حافظ من هامش في الشعرية العراقية، لدى حسين مردان وجماعة كركوك، وترسّخت في تلك السنوات بين الشعراء الجدد، لأنّها قصيدة لا تصلح لتلك الحرب بل لحروب أخرى! وهي في كل الأحوال كانت حافظاً وخياراً تغييراً، لا شكلاً نهائياً وخياراً إحلالياً.

أما في بلاد الشام حيث " الثقافة الفرانكفونية " فإن " قصيدة النثر " كتبت بشكل مختلف، لا يتعد كثيراً عن أصولها التي استقصتها سوزان برنار نفسها، فقصاصد محمد الماغوط، وأنسي الحاج، تعد نموذجية في هذا السياق، وإن كانت دياحة الإنشاد واحدة من بعض سماتها التي تشدّها إلى مرجعية ما، كما يمكن استثناء تجربة توفيق الصايغ في هذا المجال.

ربما لا يُسرُّ مثل هذا التحليل رواد " قصيدة النثر " العربية كثيراً، مثلما لم يسر رواد قصيدة التفعيلة في وقت سابق، لكنّ الواقع يُشيرُ إلى أنّ ثنائية المرجع المحفّز ما بين الثقافة الأنكلو سكسونية في العراق والثقافة الفرانكفونية في الشام أوجدتْ نموذجين على الأقل لـ " قصيدة النثر "، غابت معهما الفكرة التي طرحتها سوزان برنار حتى وهي تتقصّى رحلة تلك القصيدة ما بين الثقافتين الفرنسية والأنكلو سكسونية.

ما يرسخ أزمة النموذج أن فكرة سوزان برنار نفسها تتناقض أحياناً مع ما تورده من نماذج ذات إنشاد واضح كإشراقات رامبو وأناشيد لوتريامون بما حملته من شحنة ميتافيزيقية عالية وتدفق حر لا يخلو من بلاغة هرمسية.

نحن إزاء نموذجين حقاً، أحدهما يقبل بـ "قصيدة النثر" على أنها معطى وافد ويستجيب لهذه الفكرة بواقعية فيكتب لنا قصيدة نثر نموذجية ومنضبطة، والآخر لا يجد ثمة مسافة بينها وبين النثر الشعري، ويسعى إلى البحث عن أصولها في الثقافة العربية، حتى وإن بدا ذلك البحث احتطاباً في ليل لا ينتهي، وتنقياً في بحر شاسع، فتكون الحصيدلة زبد وجفاء على حد سواء. قد لا نكون بصدد الغوص تماماً في التاريخ القريب، ونحن نتحدث عن مستقبل "قصيدة النثر" لكن عقد الخمسينات رمى في الواقع بظلال جديدة على مجمل المشهد، وقد أسفر الفوران الشكلي داخل مرجل الشعرية العربية، عن عسف متعُدُّ الأوجه تمثل في شيوع التزعة الإنكارية بين الأشكال والتي غدت سمة جديدة في تاريخ الشعر العربي.

ويمكن الاستطراد في هذا الصدد بتشبيه ما حدث في الشعر العربي عند مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، بما حدث في فرنسا عند القرن التاسع عشر، حيث النثر الشعري إلى جانب الشعر الموزون و"قصيدة النثر" على صعيد التعدُّد الشكلي، والرومانسية والبرناسية بجوار الكلاسيكية، على صعيد المذاهب الفنية، كلها عاشت وتجاورت في وقت واحد. فقد كان الجواهري في عنفوانه وشكيمته الشعرية والسياب والبياتي ونازك وبلند تحت أضواء المدينة الشعرية الجديدة، في وقت ظهر فيه الماغوط وأنسي الحاج وتوفيق صايغ وأدونيس، من مكان آخر. وبينما تلقى الشعر العمودي، بقرونه الخمس عشرة التي نعرفها، والتي أطال من خلالها مكوثه في الذاكرة، ضربة قوية من خلال توجه جيل كبير من الشعراء نحو قصيدة التفعيلة، فإن قصيدة التفعيلة نفسها والتي بالكاد تجاوز عمرها النصف قرن، سرعان ما وجدت نفسها في مضيق آخر عندما زاحمتها من الناحية الأخرى "قصيدة النثر" بانطلاق معظم الأجيال اللاحقة خاصة منذ الثمانينات على كتابة "قصيدة النثر". تزاحمت صنفت الشاعر نفسه، داخل هذه الأطر النمطية، حتى صار الشاعر صار يُسأل اليوم من قارئ حائر ومشغول بتعدُّد الأشكال، عن شكل الشعر

الذي يكتبه، قبل السؤال عن اسمه وعن أعماله، مثلما كان يسأل قبل عقدين أو أكثر، من قارئ آخر إذا ما كان شاعراً يكتب بالفصحى أم بالعامية وعن طبيعة الموضوعات التي يكتب فيها؟ إنها ثقافة الأشكال المنفصلة وغير المتصلة، إذن، بدأت تكررُ سفسطة الجنس الشعري داخل النوع الأدبي!

وتحوّل تصنيف الشعراء من تصنيف زمني إلى تصنيف نوعي، وانتقل توصيف الشعر نفسه من تصنيف غرضي إلى تصنيف في الشكل الشعري، إنها نوعٌ من القبائلية الجديدة في مجتمع الشعر العربي. وسط هذا التنميط السائد كيف للشاعر أن يستعيد اسمه المخبوء في مكان ما خارج النعوت المتوالدة التي تزيد من طبقات انطمار تلك التسمية.

إذا ما سلمنا بأن التحدي الأكبر الذي واجهته ولادة "قصيدة النثر" هو هذه السلالة اليعقوبية المتنازعة، فإن حسين مردان، مثلاً، هو يوسف المنفي عنها، أولاً لأنه لم يجرؤ على تسمية ما كتبه خارج الإرث السلالي، بما يشير علانية إلى الشعر أو القصيدة، بل اكتفى بتسميته "النثر المركز"، وثانياً لأنه نشأ في بيئة ثقافية مضادة، ليس لنمط الشكل الشعري الذي يكتبه فحسب، وإنما لطبيعة القول الشعري كذلك، فهو حوكم مثلاً كأول شاعر على عنوان مجموعته الشعرية "قصائد عارية".

ومع هذا المناخ العدائي لم ينقطع عن تقريض المخيلة في النثر وترسيخ الجموح والتمرد النهلسي في شعره صورة حياة لم تكن متاحة تماماً فقدم مختبراً متعدد العناصر وكيمياء ليست نهائية. وهل الشعر في جوهره سوى تلك الكيمياء؟

فإذا كان مشروع "قصيدة النثر" جاء نزوعاً نحو التحرر من سطوة الشكل التقليدي، فإن حسين مردان بدأ من الشعر العمودي، وتواصل مع قصيدة التفعيلة المولدة للتو، وتجاوز مع كتابات "قطع نثرية" ارتبطت بالصحافة قبل أن يرتكب نصّه المفتوح على هذه الفوضى الشكلانية، حتى بدا وكأنه برتران الضائع في ثقافتنا رغم إن كتبه النثرية تعددت وأشكاله الشعرية أيضاً.

وإذا كانت " قصيدة النثر " قد ولدت مع تحولات الكتابة في عهد الصحافة الأدبية، فإن حسين مردان بخلطه المقالة الأدبية بالتجربة الشخصية بأدب الاعتراف، ونص السيرة والتأمل، والرسائل، يكون قد دفع فوضى التسمية وتوجهات النص الشعري إلى أقصى ما يمكن لشاعر أن يدفع نصه نحوها.

وعلى الرغم من أنه عاش في أوج مجد الجواهري، وصعود نجوم ما عرف بجيل الرواد إلا أننا يمكن أن نصفه هنا بالمعلم المبكر، في كيفية تمثل الأشكال الشعرية المتاحة دون تعصب لواحد منها، فبينما ظل الجواهري في إيوانه الكلاسيكي، وتمسك جيل الرواد بما عندهم حتى الموت، لم يكن ثمة مقدس لدى مردان منذ البداية حتى وفاته في العام ١٩٧٢، فهو الوحيد الذي كتب الأشكال الثلاثة دون لوثة عقائدية. لكن الأهم في هذا كله إن حسين مردان كان معاصراً في كتابته وحديثاً بما يجعله متجذراً وصميمياً في خلخلة سطوة الشكل الشعري على مستوى تعبير الشاعر، ربما لهذا لم يجد له مكاناً واضحاً حتى الآن في حمى التعصب للشكل التي وسمت نصف القرن الماضي من عمر الشعر العربي وما انطوت عليه من نزعات إلغائية وإنكارية، دون أن يتاح لأي من الأشكال المتعددة أن يلغي الآخر، ليصبح السؤال عن الأشكال الميتة والأشكال الحية، حيال استحقاق المراجعة وإعادة النظر حقاً.

والواقع إنني لم أصادف شاعراً أو ناقداً عربياً رأى حسين مردان في مكان ما في سياق المؤسسين لـ " قصيدة النثر العربية " بهذا المعنى لن يبدو مردان، في الظاهر، مؤثراً في الأجيال اللاحقة التي هرعت إلى " قصيدة النثر " لكن هذا لن يمنع من رؤية ما أحدثه وهو في عزله تلك.

ارتبط الشعر العربي بالوزن بوصفه ركناً يدخل في حقيقة الشيء، بينما ارتبطت القصيدة بشروط إضافية داخل الشعر نفسه من هنا فإن التمرد على الوزن هو غاية التمرد على الشعر نفسه، أعني خلخلة الأصل الثقافي في تعريف الشعر والتمرد عليه بالتزوع للتنوع، لا نحو تأصيل أصل لاحق هو القصيدة، ولأن الباروكية اللفظية الزائدة، سمة النثر الفني العربي عموماً، وهي لا تزال مترسخة في الأعم من نماذج " قصيدة النثر ". فإن الديباجة هي أصل ثان، بعد الوزن والقافية

في الشعر العربي، والحال أننا أمام أصول متعدّدة ومعقّدة، تبحث عن تجذرها في قصيدة من سماها أن تكون هي الأصل لنفسها.

وفي ملاحظة التطور الطبيعي للقصيدة العربية وصولاً إلى الثورة ضد الإيقاع الموروث، استغرق الأمر قرناً عدة وتواصلت مع ثقافات أخرى، لردم المسافات المتبقية في الموروث عن عمود الشعر لأن الأوزان والقوافي ليستا المقدسات الوحيدة كما يؤكد المرزوقي وابن طباطبا العلوي ولذلك تعد قصيدة أبي تمام خارجة على عمود الشعر العربي مع أنه التزم أوزانه وقوافيه. من هنا فإن مصطلح " قصيدة النثر " يبقى حقلاً للاختبار والتجريب طالما أن كل الأشكال الشعرية يمكن أن تزرع فيه شرط تخليها عن الوزن. لكن ماذا إذا دخل الوزن نفسه عنصراً متخفياً في هذه القصيدة، هل يمكننا عندها أن نسميها قصيدة نثر؟ رغم أنها كتبت تحت وطأة تلك النية وتبدو في ظاهرها كذلك؟

وماذا بشأن تحول بعض القصائد المكتوبة خارج الإيقاع الخليلي أصلاً، إلى محاولة لتحصيل إيقاع خليلي غير مقصود، ماذا لو أدرك الشاعر أن قصيدته بدأت تنحو هذا المنحى؟ هل سيعمد إلى كسر إيقاعها، أعني تفعيلاتها، لكي لا تنتمي إلى إيقاع الشعر وتغادر إيقاع الشاعر فتلاحق قصيدة أخرى وتشبه بها، وماذا أيضاً لو لم يدرك مآل ذلك المنحى الذي تتجه إليه قصيدته؟ سؤال الحرية معني بالدرجة الأولى هنا وهو موضع اختبار حقاً، ذلك إن ما يتوافر من أشكال شعرية متاحة، ليست عقائد يُجْبُ اللائق منها سابقه، لكنها مقترحات لمقاربة جوهر يبقى بعيداً وعصياً على التشكل في نموذج واحد.

بهذا المعنى فإن البراءة الأولى التي تمتع بها أنسي الحاج ومحمد الماغوط تحديداً، وأفضت إلى نموذج لقصيدة لا تحتاج إلى الوزن أو القافية لتكون شعراً، لم تعد الآن براءة فاعلة عندما لا ترى الأجيال اللاحقة شعلة لبداية قصيدتها إلا من تلك النقطة التي لم تعد بريئة اليوم، وإنما نسج على نول بات معروف الخيوط.

إضافة إلى وجود إيقاع متخف بدقة داخل المفردة العربية مستمد من بنية موسيقية خاصة، لا علاقة لها ببحور الشعر، وإنما بطبيعة اللغة العربية نفسها، سيما أية قصيدة مكتوبة خارج الأوزان الشعرية المعروفة، وزناً ذاتياً مستمداً من المفردة نفسها ويؤثر بالتالي على إيقاع الجملة برمتها. إن دراسة معمقة لقضية الميزان الصرفي في اللغة العربية وأثره في بنية قصيدة النثر العربية، ربما ستضيء جوانب إضافية من قضية الإيقاع في "النثر" وتمنحها شيئاً من الخصوصية التي أعيانا البحث عنها.

فتح التحريض على الاستغناء عن الوزن، إذن، آفاقاً جديدة أوسع مما يحمله مشروع "قصيدة النثر" نفسه، ذلك إن النموذج المقصود أضحى مفقوداً، وصار الشكل قلقاً إلى درجة إن "قصيدة النثر" نفسها صارت ممتنعة التحقق في إطار نصي أو مفهومي.

ففي الغالب مما يكتب من شعر خارج التفعيلة هو شعر حر أو شعر نثر لا "قصيدة النثر" إنما الأبعد عن تناول معظم الشعراء حتى الآن، لذلك فهي من أكثر الأشياء التي يجري الحديث عنها أكثر من تحققها النصي، حتى أضحى شبحاً منشوداً، الثقافات الأخرى تميز بوضوح بينهما، نحن لا نزال منذ نصف قرن نتحدث عن "قصيدة النثر" مخلطين بينها وبين شعر النثر، والشعر الحر أو النثر الشعري.

وإذا طرحنا قضية الوزن جانباً واتجهنا إلى فهم سوزان برنار نفسها عن "قصيدة النثر" سنجد أنها وإن توافقت في مكان ما مع النقد العربي على التفريق بين الشعر والقصيدة بتفكيكها لمعنى القصيدة وأحالتها إلى اسمها: "ينبغي أن نرد لها معناها الاشتقاقي كله على أنها عمل مبني (كامل) إذ غالباً ما يحصل الخلط بين (القصيدة والشعر) كما أننا نسمي قصيدة كل نتاج نصادف فيه شعراً" (٢) لكنها سرعان ما تنقل مفهوماً لافتاً لادغار ألن بو عن لقصيدة: "لا وجود لقصيدة طويلة، وما نعنيه بقصيدة طويلة هو تناقض تام في المصطلحات".

بيد أن أصول نقد الشعر العربي تناقض القول بشأن مفهوم القصيدة، فثمة تفريق بين القطعة والنتفة والقصيدة، بل إن كل ما تحت العشرة أبيات لا يميز النقد العربي تسميته بالقصيدة. أكثر

من ذلك أخرج معظم النقاد العرب الأراجيز عن القصائد لأنها تقوم على القطع بل أهم فرقوا بين الشاعر والراجز. (٢)

لقد انشغل النقد العربي، خلافاً واجتهاداً وتناقضاً في تحديد مفهومين منفصلين محددين لكل من الشعر والقصيدة داخل الشكل العربي الكلاسيكي نفسه، فكيف يمكن أن نتقصى حدوداً بينة بين الشعر والقصيدة، أو بين الشعر وسواه، في ثقافة جديدة لم تعد تجتمع على التعريف والتصنيف بل على التنوع والانكشاف أمام اجتهادات وتعريفات متعدّدة.

فعندما يقيد تعريف القصيدة داخل الشعر نفسه بالقوافي "تقصد القوافي... فتحيل الشعر إلى قصيدة" كما هو الأمر لدى النقاد العرب كقدامة بن جعفر في "نقد الشعر" سنصطدم بثقافة طاردة للتنوع بفعل امتناع التفاعل.

وعندما نركن إلى توصيف مانع داخل ثقافة التنوع يصنف "قصيدة النثر" على أنها قطعة، يجد من عبورها خارج نموذجها المقيد، ولا يجعل منها قادرة على نقل الشعر نحو ضفاف الملحمية، ولا تعود إليها في أي وقت أيضاً! وإلا خسرت اسمها. هل نقول بعد ذلك أنها لا تصلح نشيداً كذلك، ماذا بشأن "أنشيد مالديورور" في الشعر الفرنسي، ماذا عن قصيدة متدفقة ميالة للسرد والإنشاد العالي.

٣

أسئلة الشكل المتضمن، أو المضمّر في القصيدة الحديثة تقود إلى قضية جدل الثقافات، ومستوى استحابة الخصائص الأسلوبية لكل منها لتمثل نموذج معدّل، لتبرز الحدود المتداخلة بين "قصيدة النثر" و "النثر الشعري" وكذلك "الشعر الحر" حتى بين ثقافتين متماستين تاريخياً كالفرنسية والإنكليزية فالأولى تجرأت على كسر القاعدة الصلبة في مكانها ومقلها الصارم، وجعلت من الصرامة حافزاً للتحرؤ في أمكنة أخرى، إنها إذن نوع من الشكل المهجين حصيلة هندسة وراثية في الأدب، ولذلك لا ينبغي أن يتحول إلى عقيدة جديدة عندما ينفذ إلى الثقافة العربية، وإنما تجري مقاربتة من متن الشعر العربي، فالنقد الأوربي نفسه مضى نحو تأصيل "قصيدة النثر" بإحالتها إلى التوراة أو مزامير داوود، لم يعد بودلير أباهما الشرعي ولا أدغار ألن بو ولا حتى أليسيوس برتراند،

تماماً كما حاول النقد العربي بدوره، وكذلك شعراء التفعيلة المنتقلين إلى "قصيدة النثر" كأدونيس تقصّي الأب في الماضي أيضاً: في القرآن وفي خطب علي بن أبي طالب وأحوال المتصوفة وكتب الرحالة، ونثر الجاحظ أو الثعالي أو أبي حيان.

على أن الجدل يقوم أساساً من أجل دراسة الجوهر وليس الشكل، ولهذا لن يخطئ الحديث عن جدل الأشكال الشعرية هذه القاعدة الذهبية عندما يتجه إلى تبني الشعر نفسه كجوهر، ويقاربه من خلال تعدّد الأشكال التي يكتبُ بها حتى الآن، ولأننا نتحدث عن شعر عربي، و"قصيدة نثر عربية" فإن انفتاح الجدل، وقوانينه كذلك، على إمكانات أخرى سيتيح للحركة الجوهرية أن تسفر عن صور وأشكال متعدّدة بالتفاعل داخل النوع نفسه ولا يقف عند حدود الجنس فحسب، ذلك إن التماثل إلى جانب التناقض والتضاد هي سمات "للنوع" بينما يبقى التماثل سمةً للجنس. من هنا فإن قوانين الجدل من تداخل و تشابك مؤثرين، ومن حركة و صيرورة، مروراً بالتغيرات الكمية وحصيلتها الكيفية، والتناقض بقصد التصحيح، وصولاً إلى نفي النفي بتبني الما قبل لتجاوز الما بعد، كلها ستكون عناصر التهجين لتركيب شكلٍ متعدّدٍ على شكل مقترحات، بلا هواجس عن هوية معزولة.

ولأن "قصيدة النثر" أكثر الأشكال الشعرية قدرةً على هضم جماليات الفنون الحديثة، ولأن الشعر نفسه جامع الفنون، فإن من الأولى بها الاستفادة من إمكانات الأشكال الأخرى داخل النوع الأدبي الواحد، ناهيك عن الجنس التماثل، إن هذا الانفتاح على تعدّدية الروافد المعرفية داخل النص يستدعي انفتاحاً على جنيّ الأشكال التي تدرجت من رحلة أسطورية. ذلك ما يجعلنا نفتح على شعر أبي تمام وهوميروس مثلاً، دون أن نخضع صورهما التعبيرية إلى معيارية شكلية، كجزء من تقبلهما كشاهدين على عصرين مختلفين كما وكيفاً. حتى الأديان الرسالية في منطقتنا تبني كل من جاء لاحقاً ما سبقه، فتقبّله واحتواه، لكن في عقائدنا الشعرية الصارمة يأتي كلُّ شكلٍ ليعلن موت ما قبله في الغالب، أو لا يتقبله على الأدنى. أما الشكل السابق فهو الختم ولا من يرثه أو يرثيه! إنها حروب تشن بقصد الإلغاء، ولا تتسم نهايات معاركها بالتسامح ربما هي صورة لتصور قديم يقوم على الإحلال والإبدال، لا على التواصل والتجاور والتحاور.

إزاء هذا كله هناك خياران أمام نموذج " قصيدة النثر ": إما القطيعة المعرفية التامة مع ما قبل، وهو مما يشبه الوهم، بل هو الموت نفسه. أو القدرة على تمثل الجدل لمقاربتها في ثقافتنا وفي سياق متن الشعر العربي.

وعندما نتطلع بنظرة في الأفق القادم إلى ما بعد " قصيدة النثر " فلا يعني هذا التطلع بالضرورة هو رؤية الما بعد بالمعنى بالقطع مع ما قبل والتأسيس الجديد، ربما كان تجاور الأشكال أو قل تصالحها في الشكل الجديد هو الفكرة المناسبة لتوصيف هذا الما بعد. ومن هنا يمكن الحديث عن تاريخ " قصيدة النثر " ومستقبلها بشكل دقيق، من خلال علاقتها مع الأشكال الشعرية الأخرى، علاقة لا تنطلق من التضاد ولا التناقض ولا هي علاقة تراكمية للنفي بل علاقة تفاعلية داخل النوع، عندها نكون قد اخترنا الخوض في سؤال الشعر لا سؤال الصياغة ولا الشكل.

فواقع الحال يشير إلى أننا لم نستخلص " قصيدة النثر " من النثر الشعري، بمعنى أن اشتراط توفر "القصيد" لكي يسمى الشعر قصيدة لا يسوغه الشكل وحده بل القوانين الذاتية الداخلية التي تجعل منها جسراً للانتقال من الشعر المكشوف إلى مأوى القصيدة، والانتقال من الكلمات المبتوثة في براري النثر، إلى العبارة المتجسدة في قصيدة، فالنثر خارجي، إنه معاني الجاحظ، والشعر هو العالم الداخلي للقصيدة، النثر متحقق في مكان ما، والشعر سعي لإعادة تشكيل المتحقق في مكان محدد، لا عبر تمثله بل حتى بالتشكيك به ودحضه، وهذا التعارض من شأنه أن يبيّن فرضيات إضافية تدفع بالقصيدة المعنية إلى اللا تشكل، أو إلى الشكل المتعدّد.

ومن المهمّ ملاحظة إن هناك نماذج عدّة تعكس مفاهيم متباينة لـ " قصيدة النثر " في الشعر العربي، ما بين مطولات وأناشيد وما بين التزام يعكس نمذجة حقيقية للقصيدة عبر مقتضياتها المعروفة. ومع هذا يمكن ملاحظة الارتباط أو قل التجلي الواضح لبنية السرد التقليدي، بالشعر المكتوب تحت ذريعة " قصيدة النثر " ذلك أنها لم تنج تماماً من الموروث التراثي في هذا السياق، إضافة إلى إن القول المستعاد داخل الشكل القديم دفع إلى استثمار الاستطراد والاسترسال كقول إضافي فائض يعوض عن الانغلاق السابق بسبب الهيمنة الشكلية في الشعر العربي، وفي الجانب الآخر تركزت المقطوعة ذات التجاوير المفصلية، والبياضات التي تنبئ عن مسكوت عنه أو محذوف

ما، تيمناً بإيجاز وتكثيف مجتلب، وهي في هذا وذاك كتابة خارج الإيقاع المعهود تطلب الشعرية بحرية.

وفيما كان لـ " قصيدة النثر " أن تفتح أفقاً جديداً في الشعر العربي سنجد أنها وبعد نصف قرن احتلت الأفق تقريباً، ولكن لا ينبغي أن تغلقه إلا بوصفها شكلاً شعرياً شرعياً وطيفاً قابلاً للتفاعل في قوس قزح الشعر.

وبالدرجة ذاتها من فكرة التنوع والتعدّد لا يمكن لمقولة تبدو واقعية بأن " قصيدة النثر " قصيدة كتبتها الأقليات العرقية والثقافية، في المنطقة - ينطبق هذا على حسين مردان بالمناسبة - أن ينحى بها إلى الهامش ذلك إن ثقافة أية أمة، تقوم على فاعلية الثقافات المتنوعة فيها، وقد يكون هذا التبنى الأقلوي المفترض لـ " قصيدة النثر "، سبباً إضافياً لرؤية مستقبلها، لا بمستقبل انعزالي، وإنما تفاعلي يجسد قدرة الثقافات المتنوعة على التعايش في مثل هذا المناخ، لذلك يبدو أن تعايش الأشكال بتفاعلها هو مستقبل القصيدة، دون نعوت عازلة.

فعندما يتحاور الوزن مع اللا وزن، مع البيت والتفعيلة، النثر المركز، في كرنفال شكلي حر لا مقصود منها لذاته ولا مطرود منها بقصد، تنتج لنا شعراً عصياً على التجنيس وهو تداخل الأنواع، بهذا تبدو " قصيدة النثر " أكثر الأشكال قدرة على جعل الشعر قابلاً لإعادة الصياغة من جديد، على الخلق، والخروج من القواعد التليدة، فعمود الشعر لم ينكسر تماماً بعد أن أصبحت القصيدة عموداً آخر، ولذلك تبقى الشعرية العربية مقيدة، ليس بالوزن والقافية فحسب، وإنما بهذا التجمهر حول النموذج بوصفه عموداً مقدساً إضافياً.

من المهم أن تعود قصيدة النثر إلى كونها الانفصال والاتصال معاً، وبهذا تحقق قدرتها على الديناميكية، لا بخلق شكل مفاجئ وصدمة مدوية لا تتفاعل مع الشعرية العربية بل بإعادة مراجعة الماضي نفسه على وفق هذه الصياغة الجديدة.

وعندما نحوز قصيدة بلا نثر، نكون اجتزنا ممرّ التناقض الذي سارت به " قصيدة النثر " خلال العقود الماضية، وأعدنا مراجعة (مشروع الحداثة الشعرية) نفسه من جيل الرواد إلى اليوم، بما انطوى عليها من تشوش في وصف الثورة الإيقاعية التي غطت على ما يمكن من رصد مدى التحولات التعبيرية التي جاءت بها تلك الثورة، حتى بدت وكأنها فن التمرد الأكبر داخل منظومة

الشعر العربي، ومادامت " قصيدة النثر"، تقوم على تمجيد الشعر بالنثر، فإنها بحاجة دائمة لتهجين شكلها نفسه، لتصبح الشعر الذي يخفي شكله الحقيقي في القصيدة المركبة، ولا يتوقع في شكل محدد. وبما أن واحداً من أهم أسبابها هي التطلع الدائب إلى الحرية، فإن من سماتها ألا تتحول إلى معبد وثني منعزل.

الوصول إلى الشكل الأكثر هجنة، المعرف بهجنته والمنعوت بتشكله لا بشكله المسبق، ولا المأخوذ بعقدة البحث عن السلالة، سيبدو سمة ممكنة للقصيدة المكتوبة خارج الإيقاع الخليلي، والهجنة المقصودة هنا هي تحصيل عن الهجنة الثقافية كما يراها أدوارد سعيد، وتمثل في هجنة شكلية داخل الثقافة نفسها، اعني تداخل الأشكال الشعرية العربية أو على الأقل تجاوزها. لعل سمة العصر الذي نعيشه الآن تجعل مثل هذه الهجنة ممكنة ومنشودة في الوقت نفسه، وربما قطع الشعر العربي المكتوب خارج الإيقاع الخليلي مرحلة مهمة على هذا الطريق.

هذا الاختلاط الواضح بين الشعر والنثر، وبين القصيدة والنثر، وبين الشعر والقصيدة، بين الوافد والموروث يتيح للحرية التي سعت " قصيدة النثر" إلى جعلها رسالتها المنشودة، أن تظهر بعض سماتها، ويخرجها من أن تتحول إلى عقيدة جامدة، بهذا تتحقق قوانين الجدل في هذا الشكل، ولا يصبح حتى نفي النفي نفسه إلغاء بل يغدو تخطياً وتجاوزاً ومغايرة.

مزاج الشعراء يجعلهم يستسيغون الإقامة في المتاحف

بلال خبيز
(لبنان)

منذ سنوات ليست بقليلة العدد، أخذت ألاحظ أن أحكامي على القصيدة الجديدة تميل أكثر فأكثر نحو أن تصير أقل قسوة مما كانت عليه من قبل، وأن ما كنت اعتبره لسنوات خلت غير مقبول على الإطلاق، أصبح اليوم مقبولاً بل وفي أحيان كثيرة مرغوباً وممتعاً، إذا ما اعتبرنا مراقبة

الضعف والحيرة التي تعترني الآخرين متعة على وجه من الوجوه. هذا الميل نحو اللين يفترض في مقبله الآخر، أنني لم أعد اتطلب من القصيدة الجديدة ما ليس في مكنتها، وما لا تستطيع تقديمه. والحق أنني سرعان ما انتبهت إلى أن أحكامي القاسية، وتطلبي الأبرز، أخذت تتجه نحو التحليل والنقد أكثر مما تتجه نحو القصيدة، التي يقول فيها بول شاوول شاعرنا الكبير، إنها تولد وتموت ضعيفة، إذا ما تسنى لها الموت. ثم إنني أيضاً لم ألبث، ومنذ زمن ليس ببعيد، أن أخذت أشفق على النقاد والمحللين والصحافيين من أحكامي التي بدت لي جائرة على حين غرة، وجعلت أفكر في أن العلة التي يجب أن أوجه قسوتي نحو أسبابها تنمو ويقسو عودها في مكان آخر.

كنت أحسب لسنة خلت على أبعده تقدير أن في وسع الكلمة الثاقبة أن تفعل فعلها في الاجتماع والسياسة والسلوك اليومي. لكنني وأنا أراقب الجماهير الغفيرة التي تتقلب بين الاتجاهات والشعارات، وتلك التي تستعد لأن تبذل الدم من أجل قائل لا إله إلا الله، كما لو أنه في قوله هذا إنما يقول شيئاً فريداً لم يسبقه إليه أحد (ليس الأمر متعلقاً بتوحد الإله أو الشرك به، بل بكون هذا الأمر يفترض أن يكون من البديهيات التي يجدر بالمؤمنين أن يكونوا متيقنين منها ليتسنى لهم أن يلتفتوا إلى سبل تأمين حياة كريمة وعيش مستقر). وبكلام أقل إشكالية وأكثر وضوحاً في مقصده، أريد القول: أن ما قرأته وما عشته واختبرته لا يعينني في فهم كيف يكون مئات الألوف من الناس مستعدين لبذل الدم في هذا اليوم من أجل خروج الجيش السوري من البلاد ثم وبسحر ساحر ينقلبون على أعقابهم ويستعدون مجدداً لبذل الدم من أجل حماية التدخل السوري في الشؤون اللبنانية. أقول هذا لا لأدخل الناس في متاهات السياسة وتشابكاتها المعقدة، وهي معقدة لأنها لا تستند في ما يظهر إلى المنطق الذي يحكم معظم المشتغلين بالثقافة، بل لتوضيح فكرة مفادها أن الكلمة، التي كان الخلق في البدء صفتها، لم تعد تستطيع أن تخلق ولم تعد تستطيع أن تعترض أو تغيّر أو تقيم عزراً لأصحابها، أو تدمر مجد أعدائها. قد يجوز خلاف هذا الذي ذكرت وقد يصح فيما لو افترضنا أن ما نقرأه من تواريخ وقصص لم يكن من مواليد السلطات الغاشمة، والتي هي غاشمة بمعنى أنها لا تفقه ولا تقيم للحجة وزناً ولا للتبرير اعتباراً، وهذه كلها من نشاطات اللسان ومن بعض ما يحسنه حصراً وعلى نحو محدد.

والحال على نحو ما أخذتني الرأفة بالقصيدة منذ سنوات بدأت أرأف بالكلمة عموماً وبالمنطق السليم على وجه التحديد. (هذه تحية لجبران تويني وسمير قصير، فهما حتى استشهادهما رأيا في القول والخطاب والمنطق سبباً كافياً ليموت المرء من أجلهما).

ولأن الشهداء يقيمون بيننا على نحو لا نستطيع الفكك منه، أحسب أن مدخلي لنقاش آفاق قصيدة النثر واحتمالاتها يبدأ من الموت نفسه. هو يبدأ من شعورنا العارم بالحزن، في هذه الأزمنة بالذات، وبعض القصائد التي كتبت في وداع الذين ماتوا وما كانوا يريدون الموت، اتخذت من العجز عن الفعل والتأثير سبباً للكتابة. وأرجح الظن أن من يريد العودة إلى تلك الكلمات التي كتبت في من فقدناهم، على غير رغبة منا ومنهم على حد سواء، سيجد في هذا العجز ما يقيم أود الكلام برمته. كان ميشال ابو جودة يقول إنه لو تسنى للصحافي أن يكتب مقالاً في قاتله فسيظل يكتب ضد قاتله، وأحسب أن الأصح أنه سيكتب ما كان يريد أن يكتبه من قبل، وكان ميشال شبحاً، وهو صانع من صناعات السياسة اللبنانية، يقول وهو يلاحظ الأوضاع من حوله عاجزاً وواقعاً في الحيرة: أحياناً يكتب المرء للأشجار الكبيرة، للريح. أليس يقع هذا الكلام في الشعر؟

من نافل القول إن تحرر قصيدة النثر من النظم والشكل قد أوقعها في غابة من الأسئلة. ليست الأسئلة تلك التي تشكك بشاعريتها، فهذا أمر لا أعيره الكثير من اهتمامي، وليأخذ الناظمون صفة الشعر لما يكتبونه إلى بيوهم الشعرية، وليطلقوا على هذه القصيدة المنشورة ما يريدون من تسميات فلست كثير الاهتمام في حيازة هذا العرش الإسمي والانتساب إلى مملكته. الأسئلة الجوهريّة التي أرى أنها تواجهني شاعراً وقارئاً تقع في سياقين اثنين:

السياق الأول يتعلق بمدى قدرة هذه القصيدة أن تحتل موقعاً مهماً في غابة خطابات السلطات المتنوعة.

السياق الثاني يتعلق بمدى قدرة هذه القصيدة من جهة أخرى أن تستمر مربوطة إلى قيد المكان الذي تأتي منه.

في السياق الأول أود أن ألاحظ، وهذا أمر يجدر نقاشه بدقة متناهية، فلست أملك أجوبة جاهزة ولا قناعات راسخة. إن القصائد التي تسنى لي أن أعجب بها في السنوات الأخيرة كانت تنتمي بمعنى من المعاني إلى ضرب من ادعاء الوهن والعجز في أصل بنيتها المعنوية. كانت القصائد، ضعيفة، بالمعنى الذي يجعلها تشبه في بنيتها الحقيقية بوحاً يطلق مرة واحدة. من منكم يتذكر فيلم الرجل الفيل لدافيد لنش؟ في هذا الفيلم، تلاحق زمرة من الرجال الرجل الفيل، وحين يجد نفسه محشوراً بين الجدار والزمرة التي تلاحقه، يلتفت، ويسفر عن وجهه ويقول: أنا إنسان. يقول ذلك بما يشبه بوح الرجل لامرأة بأنه يجبها. يبوح لأنه لم يعد يجد حياً كافية لإطالة تواجده معها، فيطلق بوحه بوصفه طلقته الأخيرة. في هذه اللحظة على من يبوح أن ينتظر الحكم. فإما أن تؤمن الزمرة التي تلاحق الرجل الفيل بأنه إنسان فتكف عن ملاحقته وتهديده، وإما لا تقيم للعبارة وزناً فتصرف النظر عن الكلام الذي قاله والكلام الذي يمكن أن يقوله وتقتله كما يقتل الأسد فريسته، من دون أن يقيم وزناً لخطابها، بخلاف ما يرى كاظم جهاد في قصيدته الرائعة "هزيمة النسر" التي تصدر ضمن مجموعة قريباً عن دار الجمل. وفي الحالين يكون الرجل الفيل قد أطلق سلاحه الأخير وأخذ ينتظر حكم الآخرين عليه.

ربما يجدر بنا أن نرفق هذا المثال، بمثال آخر، كان لبنانياً بامتياز: ففي عام ١٩٦٥ نشرت مجلة أوروبية فيلماً من أربع صور لواقعة طريفة بطلاها غزال صغير و كلب دانماركي من الكلاب المتوحشة. في الصورة الأولى نرى الغزال هارباً من الوحش راكضاً بأقصى سرعته، في الصورة الثانية نرى الكلب قد أخذ يقترب من الغزال، وفي الصورة الثالثة نجد الغزال وقد واجه جداراً عالياً لا يستطيع القفز فوقه والكلب وراءه تماماً، أما في الصورة الرابعة، فنرى الغزال قد استدار نحو الكلب وهجم عليه فما كان من الكلب إلا أن ولى هارباً بأقصى ما يستطيع من سرعة. على هذه الواقعة كتب ميشال أبو جودة مقالة في تحليل سياسة الرئيس شارل حلو في العام ١٩٦٨

وكان عنوانها "اوعا الغزال".

أحسب أن القصيدة الحديثة تقف أمام الجدار العالي الذي واجه الرجل الفيل والغزال معاً، لكنها في معنى من المعاني تؤثر البوح على الهجوم، وتؤثر أن يحكم عليها على أن تحكم هي على الآخرين. وفي هذا المعنى فهي تجهد في أن تقع في موقع الضحية. وهذا الموقع بالذات هو ضرب من ضروب السلطات الحديثة ويملك خطاباً متماسكاً يجدر بنا أخذه في الاعتبار. لكن ما يجري اليوم، وأمام الموت الذي يصيب الصحفيين والمفكرين وأهل الثقافة، يمكننا أن نتخيل نهاية أخرى لبوح الرجل الفيل. باح الرجل الفيل بكونه إنساناً وانتظر أن يعفى عنه، لكن الزمرة في ما يبدو قتلته في حالتنا اللبنانية والعربية، وحين يقتل الرجل الفيل، فإنما نقتل معه كل الكلام الذي كان يمكن له أن يقوله في ما بعد، وتتقلص مساحة الكلمة بموت واحد من أصحابها في غير أوانه. أليس هذا ما أصاب سمير قصير وجبران تويني؟

نعود إلى القصيدة: حين تنتحي القصيدة جانباً وتشرع في بوح ينتظر اعترافاً نقدياً أو سياسياً أو ثقافياً أو حتى اعترافاً بهامش اجتماعي خافت النبرة ومستكين، فإن أقصى ما تطمح إليه، يكون، والحال هذه، أن تقع في موقع من يجهد في أن يفسح الطريق أمام جرافات السلطات الأخرى المقرقة في اذن العالم العربي عموماً. تفسح القصيدة مكاناً وسيعاً لشتى أنواع الضجيج، وتقع في نهاية الأمر في المكان الذي يجعلها غير مرئية تماماً، بل وإن نجحت في أن تكون مرئية، فإنها تجهد في جر الكلمة معها نحو المواقع التي لا تؤثر في ما يجري أو يدار. هذه الجماهير الجاهزة التي تتقلب بين الشعارات بأسرع مما تطرف عين متعبة، تريد أن تضع الكلمة على الرف.

في مجال آخر، في وسع القصيدة وهي تحت الخطى نحو تأسيس موقع الضحية وترتيب أعمدة سلطاتها في هذه المملكة، وقد تنجح في ذلك، ولو حصل أن نجحت فإنها تستطيع أن تتخشب على نحو لا علاج بعده. فما أن تقع في موقع الضحية، حتى يقيم الكلام مجداً للشهداء. وما أن يقام مجد الشهداء حتى يعفى الأحياء من التأثير. القصيدة الحديثة تمجد الشهداء، لأن الإقامة في قلعة الموت سبب للمجد الذي لا ترقى إليه الجماهير. وبكلام آخر خروج من الوقائع الحية نحو المتعالي والمترفع، وكتابة للأشجار الكبيرة، والريح. عفواً من ميشال شيحا مرة أخرى.

في السياق الثاني: احسب أن شطراً لا يستهان به من قصيدة النثر اليوم مصاب بنعمة النجوم. وأول شروط تكون النجم، كما حددها لنا ادغار موران، أن يقيم في عالم هو غير العالم الواقعي. عالم مكيف ومضبوط الحرارة كذاك الذي تقيم فيه هيفا وهي في كليتها الغنائية، عالم يمكنه أن يكون في أي بقعة في العالم، شروطه الوحيدة أن يكون متنعماً بالسلم والكهرباء والماء وشبكة الاتصالات اللازمة، وبطاقات الإئتمان. والحال يمكن أن يكون هذا العالم في فندق فينيسيا أو في مراکش أو في أفغانستان سواء بسواء. هذه العاهة التي تنعم بها هيفا وهي هي عاهة تصيب الشعراء. لنفكر قليلاً في حالنا كلبنانيين: نحن خضنا حرباً دامية كلفتنا أكثر من مئة ألف قتيل وعشرات الألوف من المصابين والجرحى وبعضهم مصاب بعاهات دائمة، وفي بلد لا يتجاوز تعداد سكانه الأربعة ملايين، لأسباب شتى، إذ أنه بهذا المعنى يشبه الفندق الذي يتسع لعدد محدد من التزلاء، يشكل وجود عشرات الألوف من المشوهين جسدياً والمصابين بعاهات دائمة نسبة لا بأس بها من اللبنانيين. لكن حبيبات الشعراء دائماً يشبهن آفا غاردنر، بل ولا يخجل الشعراء من القول إنه ما أن تغمض الحبيبة عينها حتى يتوقف الزمن عن الجريان. والحق أنني لا أشك أن مدينة بيروت تزخر بالجميلات كما لا تفعل مدينة أخرى، لكنني أتساءل ان كن هاته الجميلات هم حقاً حبيبات الشعراء. هذه أيضاً تحية لمي شدياق!

أكثر من ذلك: بعض نقد القصيدة النثرية لا يدلنا على موضع أو مكان. دائماً يلحق في الفضاء، حيث الزرقة لامعة ومبهرة، وحيث الهواء نقي ومنعش، دائماً نقرأ ولا نفهم، أين يقيم هؤلاء بالضبط؟ وهل يعانون مثلنا من سوء الحظ الذي يجعلهم يبحثون يومياً عن من يستدينون منه ليكملوا عيشهم في الصمت والوحشة؟ دائماً نسأل، ولأن أحداً لم يجب حتى الآن على هذه المهمة المتصاعدة، لم يعد ثمة من يقرأ نقداً في أي مكان. انظروا إلى صفحاتنا الثقافية، واعتذر منكم سلفاً فأنا واحد من مسؤوليها، من منكم يذكر ما خلص إليه عقل العويط في كتابته عن محمد الماغوط؟ أحسب أن قليلين من شعرائنا والمجتمعين هنا يذكرون الخلاصات، لكن الكثيرين منكم يذكرون ما كتبه عباس بيضون عن الجنرال عون. وأجزم أن كثيرين منكم يذكرون رسالة

عقل العويط إلى الله، وهذا كله يقع في شأن غير شؤون القصيدة. الأمر لا يتعلق بانصراف القراء عن الشعر واهتمامهم بالسياسة. هذه مسألة فيها نظر، لكن هذه المسألة لا تعفينا من طرح السؤال: أين يقيم الشعراء ونقادهم، حتى لا أقول أين يقيم الفنانون ونقادهم؟ مثل هذا السعي الحثيث نحو تقليد النجوم، يجعل من الشعر مادة للتسلية والتذاكر في أوقات التزجية. وهو بالضبط ما حرصت القصيدة الحديثة على تجنبه ورفضه. كانت القصيدة الحديثة تريد الخروج من المتحف حتى لو ضحت بسلطاتها وسلاحها، تماشياً مع الحديث عن سلاح حزب الله اليوم. ضحت بسلاح النظم الذي يجعل من قارضه أعلى كعباً من الناثر وأرادت أن تخرج من المتحف والإطار وسهرات الجنرالات في الفن والثقافة والسياسة إلى الشارع والبيت والعالم الأوسع. لكن مزاج الشعراء سرعان ما يجعلهم مرة أخرى يستسيغون الإقامة في المتحف، فهناك الجو مكيف والرفقة مبهجة، والنساء جميلات والرجال مثيرون.

هل من أفق لقصيدة النثر؟

أزعم أنها يجب أن تخرج من المتحف لترى إن كان ثمة أفق أم لا. لا أفق في المتاحف، على الأقل للأحياء من الشعراء. لكن الناظر اليوم إلى هذا العالم العربي الممتد على رقعتي الدم والفوضى، والواقف عند تخوم مستقبله الكارثي يدرك أن لا خلاص لهذا العالم إلا بالشعر. بالشعر الذي ربما يحتاج أن نعيد النظر في قوالبه مرة أخرى، فلقصيدة النثر قوالبها التي بحث عنها طويلاً، والتي يجلس بها كل الشعراء الذين يقترفون هذه المعصية. لكن الأهم من ذلك، أن الشعاب التي يمكن أن تشقها القصيدة اليوم في غابة الجنون التي نعيش فيها، ليست متيسرة للسياسة ولا للمنطق نفسه. يمكنني أن أكتب ما يلي:

الموت استر،

ذلك أن الجرح المميت يعريني.

أمام العيون الفاحصة التي تفترسني

يجدر بي أن اغتسل بدمي.

هذا ما كانت لتقوله جريحة عراقية وهي تعان عريها أمام كاميرات التلفزيونات لو تسنى لها أن تمسك القلم وتكتب شيئاً ما. وهذا بالضبط ما لا يستطيع المنطق الرياضي أن يحيط به. ذلك المنطق الذي يسند السياسة والأفكار والفلسفات. وحده الشعر قادر أن يقول ما لا يخطر بدهة للسان.