نَحْوُ القصيدةِ وتحولات الشعرية: مقدمة تأسيسية في قصيدة النثر العربية

د. شوكت نبيل المصري

أستاذ مساعد النقد الأدبي الحديث بأكاديمية الفنون

الملخص:

تقدم هذه الدراسة تأسيسًا نظريًا لقصيدة النثر العربية، مستهدفةً الكشف عن أسسها ومرتكزاتها، والوقوف أيضًا على عيوبها أو مثالبها وسماتها الرئيسية. وعلاقة القصيدة بتحقيق مفهومَي النص والشعرية، وترى الدراسة أن قصيدة النثر في نسختها العربية تختلفُ أيما اختلافٍ عن نسختها الغربية التي ذهب كثيرٌ من الدارسين إلى كونها المؤسسة والأصل.

كما ترى الدراسة أن قصيدة النثر العربية لها بنيتها وتحولاتها ومفرداتها الخاصة التي تختلف فيها وبها عن قصيدة النثر الغربيّة، وأنها (أي قصيدة النثر العربية) جملةٌ أصيلة في مدونة الشعر العربي وامتدادٌ لرحلته التي تطورت وشهدت الكثير من التحولات والتغيرات فيما يزيد عن خمسة عشر عقدًا من الزمان.

وتتناول الدراسة مفهومَي "النص" و"الشعرية" في ارتباطهما بالقصيدة العربية المعاصرة، مفنّدةً المفهومين نظريا وإجرائيّا، وتنتهي إلى خصوصية المفهومين في ارتباطهما بقصيدة النثر في منجزها الشعري المعاصر.

الكلمات المفتاحية:

قصيدة النثر– الشعر– البلاغة– مجلة شعر– النحو

Summary:

This study presents a theoretical basis for the Arabic prose poem, aiming to reveal its foundations and foundations, as well as identifying its shortcomings or shortcomings and its main features. The relationship of the poem to realizing the concepts of text and poetics.

The study finds that the prose poem in its Arabic version is very different from its Western version, which many scholars considered to be the foundation and the original.

The study also sees that the Arabic prose poem has its own structure, transformations, and vocabulary that differs in it and with it from the Western prose poem, and that it (i.e. the Arabic prose poem) is an original sentence in the code of Arabic poetry and an extension of its journey that developed and witnessed many transformations and changes in more than fifteen decades of time.

The study deals with the concepts of "text" and "poetics" in their relation to the contemporary Arabic poem, refuting the two concepts theoretically and procedurally, and concludes with the specificity of the two concepts in their connection to the prose poem in its contemporary poetic achievement.

Keywords:

Prose poem - poetry - rhetoric - poetry magazine - grammar

المقدمة:

انبثقت قصيدة النثر (غربيًّا) في القرن الثامن عشر كما تقول "سوزان برنار" من البحث عن التجديد، ليس فقط بعيدًا عن التقليد وإنما بعيدًا عن الشعر نفسه، حيث تقول: "لقد أصبح الذهن والأُذُن مهيَّأَيْن منذ ذلك الحين للبحث عن اللذة الشعرية في مكان آخر غير الشعر"[1]، بينما انبثقت القصيدةُ عربيًّا امتدادًا لتاريخ الشعر العربي، الذي شهدَ تحولات كبرى على المستويين الشكلي والمضموني، هذه التحولات كانت ضمانة استمراره نوعًا أدبيًّا، على الرغم من التغيّرات التي طالته منذ العصر الجاهلي وحتى حركة الحداثة وعصر العولمة وما بعدهما.

لذا فإن الزعم بتشابه القصيدتين (الغربية والعربية) حتى وإن تشابها في التسمية أو في بعض المكونات، هو زعمٌ لا يجب التسليم به أو اعتباره مرتكزًا لقراءة القصيدةِ في إصدارها العربي دون الوقوف على خصوصيتها واختلافاتها.

ولعل السؤال الأجدر بالتناول هنا هو: حينما نسمع هذه التسمية "قصيدة النثر" فهل يتبادر إلى ذهننا أنها تخصيصٌ للنثر (فهذه قصيدتُه) أم نتَّجِه بالمعنى إلى كون التعبير توصيفٌ للقصيدة أي حال كونها منثورة؟ وبصيغةٍ أخرى للسؤال: أيهما هنا مركزٌ رئيسي "النثر أم القصيدة" أم كلاهما معًا تبادُليًّا؟

في ظني أن هذا التعبير يختزل تاريخًا من المحددات بين الصناعتَين/ النوعَين الأشمل في الكتابة: "الشعر" (بما فيه المنظوم) و"النثر" (بما فيه غير الفني)، وهو اختزالٌ يعيدُ الأمرَ إلى مَنْشَئِه الأول، حيث لم تكن المحددات قديمًا تنبني على تعزيز الاختلاف بين النوعين، بقدر ما كانت ترتكِزُ على الناتج والمستهدَف.

---

[1] "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" سوزان برنار، ترجمة: زهير مغامس– دار المأمون للترجمة، بغداد– ط١، ١٩٩٣– ص ٣٣.

فالبلاغيون العرب الأوائل جعلوا تمييزهم بين نصوص الشعر ونصوص النثر قائمًا على قاعدةٍ واحدة ليس منها طبيعة النوع الأدبي، إذ جعلوا القيام بالمعنى مستهدفًا رئيسيًا يسبق المدار (أي النوع) ويسبق الألفاظ المكوّنة للنص أيضًا، فها هو أبو هلالٍ العسكري يقول: "إن الكلامَ ألفاظٌ تشتملُ على معانٍ تدلُّ عليها ويعبَّرُ عنها، فيحتاجُ صاحبُ البلاغةِ إلى إصابة المعنى كحاجَتِهِ إلى تحسينِ اللفظ؛ لأن المدار بَعْد على إصابةِ المعنى، ولأن المعاني تحلُّ من الكلامِ محل الأبدان، والألفاظُ تجري معها مجرى الكُسوة، ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة"[٢].

بل إن أبا هلالٍ العسكري في موضعٍ آخر من الكتاب لا يجعل للقافية والوزن حضورًا في تمييز جودة الشعر، حيث يقول: "والشعر كلامٌ منسوج، ولفظٌ منظوم، وأحسنُهُ ما تلاءَمَ نسجُه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يُستعملُ فيه الغليظُ من الكلامِ فيكون جِلْفًا بغيضًا ولا السوقيُّ من الألفاظِ فيكون مهلهلاً دونًا"[٣]. وهكذا يتضحُ أن مرتكزَ الوزن والقافية لم يكن الأساس الذي بنى عليه البلاغيون العرب الأوائل أحكامهم على النصوص، وبالتالي جاء تعاملهم مع النصوص والتمييز بينها على قواعد تتجاوز الأطر الشكليّة والنوعية أيضا.

وهذا ما نجده مثلا عند "ابن سينا" في كتابه "الخطابة"، حيث يحدد خمسَ حالاتٍ لإيقاع النثر، مُرجِعًا تحقق ذلك الإيقاع بالمستوى الحسيّ للغةِ لا التجريدي لها، وهذه الحالات الخمس تتجلّى في الأسلوب الخطابي وتعودُ إلى: تساوي الجُمَل من حيث الطول والقِصَر، وتساويها في عدد الكلمات، والمناسبة بين هذه الكلمات صرفِيًّا، والمناسبة بين المقصور والممدود من المقاطع،

[٢] "الصناعتين" أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم- مكتبة البابي الحلبي، بيروت- ط١، ١٩٥٢- ص ٦٩.

[٣] "الصناعتين" أبو هلال العسكري، المرجع السابق، ص ٧٤.

والمناسبة من حيث الحركات. بل إن ابن سينا يُدخل السجع في حالات إيقاع النثر، ويُدخِلُ الفصلَ والوصلَ كذلك، وهو يرى فوقَ كل ذلك أن الوزنَ في الكلامِ ليس "عدديًّا" ولا "عروضِيًّا".[٤]

ورغم أن الدمج بين النوعين والذي جسّدَتهُ قصيدة النثر المعاصرة يستعيد صيغةً وقاعدةً بلاغيةً وفكريّةً أُولى، ولو بدون قصد، فإن هذا الدمج أحدَثَ جدلاً واسع النطاق وكأنما خرجَ كتّابُ القصيدةِ على إطارٍ مقدّس لا يجوز المساس به؛ فتسميةُ قصيدة النثر أشعلت منذ ظهورها معارك فكرية ضارية ونقاشًا غير محدود التعقيد، وذلك لما تنطوي عليه هذه التسمية من مواقف "قبل نصيّة" إن جاز لنا التعبير. فبين جزأيها المكونين لاسمها (قصيدة ونثر) تمتدُ مسافةٌ من المعايير والأطر النوعية والتقنيات والفنّيات المختلفة التي وضعها النقاد والدارسين والنظريات، ويمتدُ أيضًا تاريخٌ من النصوص ومنجزٌ من الأعمال الأدبية بطول التجربة الإبداعية للإنسان شاعرًا، كل هذا التاريخ وتلك المسافة أصبحا قيد الاختزال، ليس فقط داخل نصوص هذا الاتجاه الشعري التي أنجزها وسينجزها كتابّه ومبدعوه، ولكن داخل تلك التسمية المستثيرة لهذه الكتابة "قصيدة النثر".

ولعل البحث في أمرِ التسميةِ – كمدخلٍ أوليّ – أجدَرُ بأن يلقى قبول بعض الدارسين أو المهتمّين بهذا التوجّه الشعري، بيد أننا نرى أن أمر التسمية يتخطى هذا الإطار الشكلي لفكرة التسمية والتوصيف والذي اندرجت تحته جملةٌ من النصوص الشعرية، ارتأت لنفسها التمايُز بتقنيات بنائية وجمالية خاصة تختلف عن تلك التقنيات السائدة في النصوص السابقة عليها أو المزامِنَة لها.

---

[٤]– يراجع في ذلك: "الخطابة من كتاب الشفاء" لابن سينا، تحقيق د. محمد سليم سالم– المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٤– نسخة PDF محمّلة من الإنترنت– من ص ٢٢٣ إلى ص ٢٢٥. بتصرف

وقصيدة النثر كتابةٌ تتبنى وجهّةً شعريةً خاصة كأية كتابةٍ سابقةٍ عليها أو تاليةٍ لها في تاريخ القصيدة العربية، وكما يُفترض ألا تُنفى عن نصوصها صفة الأدبية إذا حققتها، يُفرَضُ عليها أيضًا ألا تنفي عن غيرها من النصوص السابقة عليها أو التالية لها الصفة نفسها. فهذه الكتابة بتقنياتها النصيّة الخاصة (وكما تصِفُ نفسها، ويصفُها مبدعوها ومتلقُّوها) تنضوي تحت الجنس الأدبيّ الأشمل "الشعر"، وحتى إن كانت تختلف مع محدداته الظاهرة القارّة في الذائقة الجمعيّة، فهي لا تختلف مع مضمونه الجوهريّ، ولعل الجزء الأول من التسمية والأسبق في وصف هذه الكتابة، بل والأبقى أيضًا هو كونها "قصيدة..".

"قصيدةُ النثر: على هامش القصيدة"

بعيدًا عن البحث السالف في أمر التسمية فإن جانبًا هامًا لا يمكننا نكرانه أو تجاوزه يفرضُ نفسه على أية دراسة تستهدف مقاربةَ قصيدة النثر العربية في تمثُّلِها الحالي نصوصًا، هذا الجانب يُجمِل تصورات المناهضين للقصيدة وما وصلت إليه عبر نصوصها، ويحاول الوقوفَ على ما أخفقتْ في الوصول إليه، أو ما عجز بعض الزاعمين كتابتها عن تحقيقه، خاصةً وأن كثيرًا من المتابعين والمتخصصين والمنشغلين بالأدب عمومًا والشعرِ خصوصًا يرون أن قصيدة النثر قد اقتصرَ حضورها الآنِيّ على فرض واقع شعري بالقوة.. قوّة المزاحمة والانتشار والكثرة.

ولعل الوقوف على هذا الجانب بصورةٍ إجمالية كُلِّيّة قبل الضلوعِ في صياغة مرتكزات هذا النص الشعري المُلغِز أو المغاير لهو أمرٌ جديرٌ بالتناول، حتى لا يصبح إهمال الانتقادات التي وجِّهت للقصيدة والمثالب التي طالَتها تجاوزًا في حق الشعر نفسه. فما من إبداع أو ممارسةٍ أو فعلٍ بشري إلا وفيهِ من جوانب النقص والعوار الكثير والكثير.

وقد عانَت كثير من نصوص "قصيدة النثر" التي يشهدها الواقع الأدبي الشعري من انحراف شديد عن الغايات التي انطلقت من أجلها القصيدة في منطلقاتها ورؤيتها، والتي سنتناولها في المبحث التالي، بينما سنتناول فيما يلي ما أصيبَتْ به القصيدة من مثالب، والتي يمكننا إجمالها في النقاط الأربعة الآتية:

أولا: التكرار وغياب الفردية:

تُنْبِئُ الكثيرُ من نصوص قصيدة النثر التي تمتلئ بها الدواوينُ الشاغلةُ للمشهد الشعري العربي عن معاناةٍ في المميزةِ بين نصوص الشعراء وبعضهم بعضًا، فقد سقط كثيرٌ من كتاب قصيدة النثر المعاصرة في فخ التكرار وغياب الفردية، بمعنى أنه منذ مطلع الثمانينات وحتى نهاية العقد الأول من القرن العشرين افتقدَ جمهورُ الشعرِ القدرةَ على التمييز بين الأصوات الشعرية المختلفة، على عكس ما كان حاصلاً في المشهد الستينيّ وما سبقه، حيث كان المتخصصون والقرّاءُ النوعيّون يستطيعون تمييز ما يكتبه مثلا نزار قباني عما يكتبه صلاح عبد الصبور وتمييز ما يكتبه أمل دنقل عما يكتبه محمود درويش وكذلك الأمر مع أدونيس وعفيفي مطر وسعدي يوسف وغيرهم من شعراء المرحلة.

وقد جاء هذا التشابه الذي عانته قصيدة النثر من وجهة نظرنا بفعلِ عدة عوامل وناتجًا عنها، ومن بين هذه العوامل: سقوط الأفكار الكبرى على المستوى الفكري والفلسفي، وتقارب الطبقات وتداخلها على المستوى الاجتماعي والاقتصادي، وهيمنة القطب الأوحد على المستوى السياسي والعسكري، والتطور التكنولوجي والعولمة وهيمنة نمط الاستهلاك على المستويات كافة. حيث ألقت هذه العوامل بظلالها على الفن والأدب عامةً والشعر على وجه الخصوص، لأن الشعر نوعٌ أدبي غير محايد، إنَّهُ حدّيٌّ متحيّز، وفي فترات التشويش والتقلّبات يعاني التخييل والمجاز أزمةً مع الواقع الأكثر مجازيةً وارتباكًا.

ثانيًا: السطحية والمباشرة:

أُتخِمَتْ كثيرٌ من نصوص شعراء قصيدة النثر بالإغراق في الذاتية وسرد اليوميات، وهي في هذا السرد لم تتبنَّ موقفًا مشابها لموقف الذات المبدعة في المدرسة الواقعية "الاشتراكية أو النقدية"، أي لم تكن هذه الذات شاهدًا ينوب عن الجميع أو رامزًا إليهم؛ وإنما أصبحت ذاتًا مستغرقةً في عالمها الخاص منفصلةً بواقعها ويومياتها عن الآخرين.

وبفعل هذا الإغراق والانفصال انضمَّ إلى ساحة القصيدة وكتّابها جمعٌ كبير من الكُتّاب الذين لا تخرج نصوصهم عن الخواطر العابرة المجّانية، ظنًّا منهم أن الإغراق في الملاحظات التفصيلية اليومية قادرٌ على إنتاج نصٍ مغاير. وجاوَرَ ذلك اطلاعُ وإحاطة الشعراء ببعض المفاهيم والمقولات النقدية، مثل النص وعبر النوعية وتداخل الأنواع واستجابة القارئ والتناص وغيرها من مفردات الدرس النظري للأدب؛ فجاء تعامل بعض الشعراء (المنتسبين للقصيدة قسرًا) مع نصوصهم تعاملا منقوصًا يُستَكمَلُ بمقولات الدرس النقدي ورؤاه.

ثالثًا: العداء مع الماضي:

يشكِّل اتخاذ موقفٍ عدائيٍّ تجاه الماضي الأزمة الأكبر عند كثير من المنسوبين لقصيدة النثر والزاعمين كتابتَها، وكأنما لا يكتمل بهاءُ كتاباتِهِم ونصوصهم إلا إذا وقفوا على مسافة رفض للماضي بكل تفصيلاته دونَ مبررٍ منطقي أو جمالي. ولعل مبعث هذا الاستعداء أمرين: أولهما ميراث تأثُّرٍ غير مفنَّدٍ بمقولات حركة الحداثة وما بعدها، والتي واكبت ظهور قصيدة النثر العربية، وثانيهما انطلاق القصيدة من نقطة خلافٍ مركزية مع التراث خاصةً في القالب الموسيقي والإيقاعي.

وقد أخذ هذا الاستعداء أشكالا متعددة منها ما هو لغوي بتعمُّدِ الاعتماد على ألفاظ ركيكة لمجرد رفض قيمة اللفظ وعلاقته بالمعنى، ومنها ما هو مفاهيمي كتعمد الاختلاف مع المقدس أو العرفي أو الأخلاقي، زعمًا بأن هذا

وحده حَرِيٌّ بتحرير الإبداع، ومنها ما هو بنائي حيث تجاوز ظواهر سابقة كالتناص، أو تجاهل أساليب بلاغية تناولها شُرّاحُ البلاغة العربية في مباحثهم المختلفة كالبديع والمعاني والبيان وثنائية الحقيقة والمجاز وغيرها، دونَ أن يحاول كُتَّابُ قصيدة النثر تحقيق بديل شعري وجمالي داخلَ كثيرٍ من نصوصهم ومشروعاتهم.

رابعًا: غيابُ الإيقاع:

انطلق مشروع قصيدة النثر فكريًّا من موقفٍ مُحكَم ومنطقي فيما يتعلق بالتفعيلة وعروض الشعر من قبلها، وهو ما سنعرج إليه في مرتكزات القصيدة آنفًا، لكن هذا الموقف لم يعيه جمعٌ غفيرٌ من كُتّابها المعاصرين، وبدا الأمر موقفًا متطرفًا من الإيقاع والموسيقى، إلى درجة اعتقاد بعض كتّاب القصيدة أن وجودَ إيقاعٍ ما داخل نصوصهم ينتقصُ من شعريتها.

وهم في هذا الموقف الغريبُ يناقضون أنفسهم في عدائهم للماضي، أي أنهم يتصالحون جزئيًّا وانتقائيًّا مع التراث الأدبي، فتجدهم يأسسون نقديًا لتوجّهات نصوصهم بما قدمه التوحيدي والنفّري والأصمعي، وليس هناك ضير أيضًا من تبني بعضهم مثلا لموقف شعراء الديوان ومقولات العقاد والمازني ضد شوقي وشعراء الإحياء والبعث، بعيدًا عن الوعي الكلّي بطبيعة الأدب عمومًا والشعر خصوصًا وتحولاته وتطوراته.

وبالتالي فإن الخلل في إدراك مفاهيم الإيقاع والجَرْس والناتج الصوتي للحروف عند كثيرٍ من المنسوبين للقصيدةِ يقوم مبررًا على ما وقعوا فيه من حِدّة في هذا الجانب، ناهيكَ عن احتمال عجز بعضهم في التعامل مع الموسيقى وتلقّيها بصورةٍ عامة، وهذا على العكس من بعض رواد قصيدة النثر الذين تحوّلوا إليها من التفعيلة، حيث كانوا قادرين على إنتاج نصوصهم داخل الشكل التقليدي، لكنهم اختاروا قالبهم ونموذجهم الخاص الجديد، فجاءَ منجزهم

مبنيًّا على وعيٍ وقصدية لا نتاجَ عجزٍ وقصور ورغبة في الاختلاف لمجرَّدِ وقوعه وتحقيقه.

وهكذا تلخص هذه المثالب الأربع بشكلٍ إجمالي ما وقعت فيه قصيدة النثر العربية منذ ظهورها وحتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، وما ووجِهَتْ به من انتقادات، ويبدو أن الأمر قد اختلف قليلا مع العقد الثاني من القرن نفسه، فالمشهد الشعري الحالِي بدايةً من ٢٠١١ وحتى يومنا هذا نجحَ في تخليص نفسه من بعض ما أصيبت به القصيدة في مراحل سابقة.

"**قصيدةُ النثر: في متن القصيدة**"

عاش الشعر العربي مئات السنوات موسومًا بغنائيته، فمنذ القصيدة الجاهلية وحتى بدايات القرن العشرين والطابع الغنائي يغلب على الشعر العربي، في مقابل الشعر الملحمي الذي عرفه الشعر في طبعات أخرى من القصيدة وفي عصور سابقة لدى اليونان والرومان والإغريق، وفي مقابل الشعر التعليمي الذي ارتبط بتلخيص المعارف والقواعد، وكان للقصيدة العربية حظها منه في قرون التدوين الأولى وما تلاها من عصور الازدهار للعلوم المختلفة.

ومع أربعينيات القرن العشرين بدأ التحول الأكبر للقصيدة العربية، والتي تأثرت بأمرَين:

أولهما ما قامت به مدرسة الإحياء والبعث من تواصل شديد مع المنجز النثري والأدبي في العصور الأولى وتحديدًا المقامات والموشَّحات الأندلسية، خاصةً مع ازدهار حركة الطباعة في ذاك العصر.

و**ثانيهما** ما شهده الأدب العربي من دخول أجناس أدبية جديدة عليه، والذي كان أهمه ظهور الكتابة المسرحية على يد أمير الشعراء أحمد شوقي.

ومع انتقادات الرومانسيين للإحيائيين ورغبتهم في تحقيق تحول جوهري في القصيدة، وما تبع ذلك من ظهور للمهْجَرِيّين وسواهم، وتحديدًا في خمسينيات القرن العشرين حملَت نصوص مجموعة من الشعراء الجدد مهمّةَ

تحقيقِ تحوّلٍ أكبر في القصيدة العربية، حيث غلب الطابع الدرامي عليها بعد أن عاشت لمئات السنوات غنائيةً بامتياز.

ومن هنا يجب القول إن حضور "قصيدة النثر" ودخولها إلى المشهد الشعري العربي انطوى على أبعاد أخرى تتعلَّقُ بطبيعة هذا التوجّه الشعري وتطوره ومحدداته، لذا كان لزامًا على دارس قصيدة النثر وفقًا لرؤية دراستنا هذه فهمَ **سبعة مرتكزات رئيسية** تعتمدها هذه القصيدة في منطلقاتها وتتجلى داخل نصوصها، وهذه المرتكزات السبع ترتبط بطبيعة قصيدة النثر وهي:

أولا: الرؤية الإبداعية: حيث يستهدف النوع الشعري عمومًا وبطول تاريخه تحقيقَ علاقةٍ متنوعةٍ مع العالم، ليس فقط من خلال "المحاكاة" بمفهومَيها الأفلاطوني والأرسطي، وإنما من خلال التحولات التي طالت هذه العلاقة، وصولاً إلى الانتقال بالعالم من طبيعته الوجودية إلى طبيعةٍ جمالية تعكس مفرداتها القصيدة ليصبح العالم في مرماها، حيث يقدم النص الشعري وفقًا لهذه العلاقة رؤيةً شعريةً للعالم داخل بنيته النصية. أما في قصيدة النثر فإن النص الشعري يتحرك في تحقيق علاقته مع العالم وفقًا لحركةٍ مغايرة تمامًا، منتقلا من العام إلى الخاص ومن الداخل إلى الخارج؛ عبر تخيُّرِ المناطق الشعرية في العالم واستهدافِ إدخالها إلى النص لتحقق هذه المناطق رؤية القصيدة ومستهدفاته الجمالية.

فالقصيدة العربية في تاريخها السالف اعتمدت رؤية العالم أداةً للإدراك الكلِّيّ، على اختلاف أشكال وأنماط هذا الإدراك في اتجاهات الشعر العربي "الكلاسيكية" و"الرومانسية" و"الواقعية" وحتى في "الحداثة"، أما قصيدة النثر فقد اعتمدت "المشاهدة والاختيار" بديلا لـ "الرؤية الكليّة"، فلم يعد النص الشعري مقارَبَةً للعالم وموضوعاته، وإنما أصبح النص الشعري في قصيدة النثر تماهيًا

مع العالم ومفرداته في صيغتها الأوَّليَّة، لتتحقق الشعرية عبر صيغة هذا الحضور الخاص وفرادته.

ثانيًا: رفض النمذجة: وينبع هذا المرتكز من موقف جماعيّ قدَّمَهُ شعراء قصيدة النثر عبر نصوصهم، حيث خرجت القصيدة عن البناء الرسمي للقصيدة العربية على مستوياتٍ عدّة: إيقاعية وبديعية وتعبيرية ولفظية لغوية وموضوعية غرضية أيضًا. ولعل منبع هذا الخروج هو يقين المنتجين/ الشعراء من استنفاد التجارب السابقة عليهم لطاقات التجريب والتحوّل التي عرفها الشعر العربي في عصوره السالفة، والتكرارية التي عانتها القصيدة (وفقًا لوجهة نظر شعراء قصيدة النثر المتحققة في نصوصهم) مما أَفقَدَ العناصر المختلفة التي تكوّن القصيدة لفعاليات تحقيق جماليات مغايرة، ونقصد بهذه العناصر الأبنية الزخرفية والمحسنات البديعية وغيرها من الموروثات القائمة في مدونة الشعر العربي.

كما أن قصيدة النثر في خروجها على النماذج السابقة انطوت أيضًا على رفضٍ للثنائيات المتقابلة، بدايةً من ثنائية "شعر .. نثر" ومرورًا بثنائيات أخرى مثل "ظاهر .. باطن"، و"جميل .. قبيح"، و"ذاتي .. موضوعي"، و"نظام .. فوضى"، و"حقيقي .. مجازي"، و"فردي .. جماعي" وغيرها من الثنائيات؛ وصولاً إلى البحث عن الشعرية أو الجمالية في صيغتها "الخام" أو لِنَقُلْ "الأولية"، وسواءً حققت القصيدة هذا المستهدف أم لم تحققه، فإن موقفها في حد ذاته يظلُّ حاملاً لفعالية تكوين آلية جديدة مختلفة عمّا سبقها من تجارب، حتى وإن وُوجِهَتْ هذه الآلية بانتقادات جمهور التلقّي بسبب إغراق قصيدة النثر في السردية والحوارية والذاتية والاستهلاك واليوميات والمشهدية، وافتقارها إلى الإيقاع والنسج على منوال السابقين ورؤاهم.

ثالثًا: حتميَّة الإيقاع: فقد نبَع الإيقاع في القصيدة العربية كلِّها من اعتماد ثنائية "السكون– الحركة" التي عرفتها القصيدة منذ إرهاصات الرُّجَّاز الأوائل وحداء الإبل، وتطور الأمر مع عروض الخليل بن أحمد الذي حاولَ حصر القوالب المختلفة التي اندرجت فيها التفاعيل فكانت بحورُ الشعر العربي التي استمرت مهيمنةً على مملكة الشعر لأكثر من ألفٍ وخمسمائة عامٍ. ومع الشعر الحر ابتعدت القافيةُ قليلاً أو انزوت، مُزامِنَةً تحوّلاً بنائيًّا في القصيدة العربية وموضوعها ووظيفتها وجمالياتها، وهيمنت التفاعيل على الاضطلاع بتحقيق موسيقى النص الشعري.

لكن قصيدة النثر أعادت اعتماد ثنائية "السكون – الحركة" في صيغتها الحرّة الأولى، وترك الإيقاع الكلي للنص رهينًا بالمشهد الكلي. والأمر هنا أشبه بالإيقاع الفيلمي الذي يعتمد على المونتاج وتتابع اللقطات في خلق حالة إيقاعية وموسيقية مهيمنة، لا تعتمد على إيقاعٍ ظاهر منتظم، وإنما على إيقاعٍ خفيّ، أطلَقَ عليه بعض الدارسينَ "الإيقاع الداخلي"، وربطَ بعضهم الآخر ذلك بالقيمة الإيقاعية الكائنة في منطوق الحرف وأثر ناتجه الصوتي وتكراراته واتصاله بسواه داخل الكلمة الواحدة؛ حيث أن أي منطوق صوتي، حتى وإن كان غير منتظمٍ، له إيقاعه وموسيقاه الخاصة، وإن لم يتعيّن هذا الإيقاع في قاعدةٍ واضحة معروفة.

ويمكننا القول إن الناتج الموسيقي للتفعيلة والبحر الشعري يمكن إبطالُه وبسهولة حالَ تجريد القارئ لمركزية "حروف التقطيع العروضية (لمَعَتْ سيوفنا)" في قراءته للقصيدة، أو حتى حال عدم معرفة القارئ بقاعدة هذا التقطيع.. فلو قرأنا مثلا مطلع معلّقة امرئ القيس بشكل سردي متتابع دون التوقف على أحرف التقطيع المكوّنة لصيغِ التفاعيل، لأمكننا فَقْد أثر الموسيقى والتفعيلة ولو بشكلٍ جزئي تجريدي. ويمكن تجريب ذلك إذا قرأنا مطلع هذه المعلّقَةِ هكذا: "قفا

نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللوى بين الدخول وحوملِ" بدلا من "قفا نبْ / كِ مِن ذكرَى / حبيبن / ومنزلي .. بِسِقطِ الْ / لِوى بينَ لْ / دَخولِ / فحَوملي".

وبالتالي فإن قصيدة النثر في تعاملها مع الإيقاع ترتكز على عدة منطلقات وهي من وجهة نظرنا تتلخّص فيما يأتي:

- الابتعاد عن المثال أو النموذج الموسيقي السابق والاقتراب من الواقع الإيقاعي المباشر.
- اعتماد أثر التشكيلات الصوتية للحركات وخاصةً في نهاية الكلمات (الفتحة والضمة والكسرة والسكون) بديلا عن التفعيلة.
- العناية بالبنية الكلية لإيقاع المشهد والحالة، بديلا عن البنية الجزئية لإيقاع الجملة العروضية أو التفاعيل المتتابعة.

رابعًا: الحكائية والإقناع: كان تحول القصيدة العربية نحو الدرامية منذ خمسينيات القرن العشرين هو السمة الأكبر مضمونيًا على مستوى التغيّر الذي طال القصيدة، لكن غلبة الشكل "التفعيلة" كان جاذبًا أكبر لانتباه جمهور التلقي أكثر مما فعل المضمون؛ حتى تسمت القصيدة آنذاك بقصيدة التفعيلة أو تسمت المدرسة بمدرسة الشعر الحر.

ورغم أن حضور الذات لم ينحسر تمامًا مع قصيدة التفعيلة؛ فإن الحدث وتتابعه الذي يحقق الدرامية ظل مهيمنًا على مركزية الذات الشاعرة، خاصةً مع كون علاقة هذه الذات بواقِعها يتبدى من خلال الصراع الذي يعد التجلّي الأكبر للدرامية. وهو ما يذهب إليه بول ريكور حين يقول "إن اللغة تنتظمُ دائمًا في بنيةٍ وترتبطُ بحدث"[٥].

[٥]– يراجع في ذلك: "عصر البنيوية" إديث كيريزويل، ترجمة: د. جابر عصفور– آفاق عربية، بغداد– ط١، ١٩٨٥– ص ١١٤.

لكن قصيدة النثر كان لها موقفٌ أشد خصوصية في لغتها وبنيتها؛ حيث طورتْ من الارتكاز على الحدث ودراميته، والذي كان عنصرا رئيسيًا في بنية شعر التفعيلة، منفتحةً بِبِنْيَتِها على الحكائية بوصفها أوسع وأشمل من الدرامية، لكن ذاك الارتكاز وهذا الانفتاح كانا بعيدَيْنِ عن المساسٍ بمركزية الذات الشاعرة داخل النص.

وبهذا التحول حققت قصيدة النثر اختلافًا مع مدونة الشعر العربي الطويلة، معيدةً التوازن للذات المبدعة، ولكن هذه المرّة عبر غلبة التقنياتٍ السردية التي توظِّف عناصر الحكاية المختلفة "المكان والزمان والشخصيات والحدث" بدلا من اعتماد الحدث بمفرده. واستتبع هذا تحوّلا في وظيفة اللغة داخل النص الشعري، فبدلا من اعتماد المجازية وتحقيقها للتخييل داخل النص، جاءت التأثيرية بكونِها وظيفةً ناتجةً عن بنية الحكاية، وأصبح الهدف إقناعيًّا أكثر من كونه تخييلي. وهو ما سيأخذنا إلى المرتكز الخامس في هذه المرتكزات السبع.

خامسًا: غنائيةُ السرد: قلنا فيما سبق أن التحوّل نحو الدرامية في القصيدة العربية جاء عبر اعتماد مركزية الحدّث في بناء القصيدة موضوعًا، ويمكننا ملاحظة ذلك فيما قدمه بعض شعراء الرومانسية في قصائدهم، ثم ما قدمه علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل ومن بعدهما نازك الملائكة والجواهري والسيّاب، ثم صلاح عبد الصبور ونجيب سرور اللذَان استغرقا بقصيدتهما في طابعٍ دراميٍّ خالص.

وقد كانت القصيدة العربية كانت على موعدٍ مع تحوّلٍ جديد حيث بدأ طغيان الدرامية على القصيدة ينتقلُ بها من اعتماد الحدث بوصفه مرتَكَزًا، إلى هيمنة الحكاية بوصفها بنيةً سرديّة؛ فاقتربتْ القصيدة على يد شعراء قصيدة النثر وبشدّة من عالم القصة القصيرة على اختلافات جوهرية لكنها أشبه ببرزخٍ لا يسهل إبصاره للعابرين.

وهو ما حققه المتميّزون من شعراء القصيدة الجديدة في مشاريعهم الأدبية على اختلافات وتمايزات فيما بينهم. ونقصدُ هنا "السرديّة"، التي هي تقنيةٌ لا نوع، فكما أن الشعرية ناتجٌ نصيٌّ يمكن الوقوف على محدداته في القصيدة والرواية واللوحة أو الصورة وغيرها من الأعمال الفنيّة والأدبية؛ فإن السرد تقنيةٌ من تقنيات الفن والأدب لا يقتصر على الأنواع الحكائية الخالصة "كالرواية والقصة" دون غيرها.

وبالتالي ارتكزت قصيدة النثر في بنيَتها التي تعكسها نصوص شعرائها على حكائية سرديّة تتموضَعُ فيها الذات الشاعرة مركزًا، وكأننا أمامَ سمةٍ جديدة للشعر العربي تجمعُ ما بين غنائيته التي عُرِفَ بها وحكائيته التي توسَّلَ بعناصرها المختلفة لرصد عالمه وواقعه ووقائعه وانفعالاته داخِلَ سرديةٍ ممتدة، بكل ما تحمله هذه السردية من نزعة حسّية، وتدفقٍ، واسترسال، وامتداد يستهدف في النهاية صورةً مكتملةً ومشهدية، يشكِّلان قوامَ هذه القصيدة الشعري والجمالي.

سادسًا: بلاغة المباشرة: تعيّنت البلاغة العربية في مدارجها الأولى بأنها مطابقةُ الكلام لمقتضى الحال، وتحدَّدَ تميُّزُ النص بمساحة التخييل وتوظيف المجاز اللذَيْنِ يحققهما الأديب شاغلاً المسافة بين النص والعالم، والتي يقف على طرفَيها من ناحية مرسلٌ هو الشاعر، ومن ناحيةٍ أخرى جمهورُ تلقٍّ هم قُرَّاؤه المتعددين.

لكن المسافة بين النص والعالم في قصيدة النثر تحددت على نحوٍ مغاير، فهي تكادُ تتلاشى بفعل المباشرة الحسية التي يتعامل بها الشاعر مع أشياء العالم ومفرداته وموجوداته داخل نصه. وبالتالي يصبح الوعي بهذه الموجودات والمفردات وعيَ انفعال لا وعي خيال، دونما مساس بطبيعة هذه المفردات والموجودات، إنها هي.. خارج النص كما هي داخله.

وهنا تكمن الصعوبة والتحدي في قصيدة النثر آن تعاملها مع العالم والواقع، حيث لا تتحقق الشعرية من طاقة المجاز والتخييل التي يمنحها النص لعالمه، وإنما تتحقق على النقيض من ارتباط هذا الحضور بالسياق النصي الجديد الذي تدخله مفردات العالم وفقًا لطبيعتها الوجودية خارجه، محققةً قيمتها الوجودية وطاقاتها التعبيرية وإحالاتها الدلالية ونواتجها الجمالية داخل سياق النص الشعري، ووفقًا لقواعد استحضاره ورؤيته وقوانينه. ولا يكون على جمهور التلقّي حيال ذلك سوى إعادة قراءة خصوصية هذا الحضور داخل سياقه الجديد المغاير، وإن كان هذا الجمهور وبالأساس طرفًا مهملاً من وجهة نظر القصيدة، كما سنوضح في المرتكز الأخير الآتي.

سابعًا: إقصاء المتلقّي: لقد جرت العادة، وبطول تاريخ القصيدة العربية حتى في عصورها الأولى، على اعتماد حضور المتلقي بوصفه عنصرًا رئيسيًا في عملية التواصل الإبداعي والأدبي، بما في ذلك تقييم المنتج الأدبي وتمييز جيده من رديئه، وبلغ هذا الاعتماد قمته مع حركة الحداثة التي اتجهت كليًّا نحو التمركز حول المتلقي وجعله منتجًا للنص عبر قراءته في فرديّتها وتعددها.

بينما اختلف الأمر تمامًا مع قصيدة النثر، حيث استبعدت القصيدةُ هذا المتلقّي من حساباتها إغراقًا في ذاتيتها من ناحية وتحقيقًا للصدام معه على المستويات الكافة "المعرفية والثقافية والاجتماعية.. إلخ"، بل وبالتأكيد "الشعرية والجمالية" أيضًا، من ناحيةٍ أخرى. أي أن قصيدة النثر أرادت لنفسها الخروج من سلطات النفوذ كافة: سلطة النموذج القائم، وسلطة النوع الأدبي، وسلطة التلقّي وذائقته. متمركزةً حول ذاتها بالأساس منطلقًا وهدفًا.

ولعل هذا هو سبب القطيعة البادية التي وسمت علاقة الشعر بجمهور التلقي في قصيدة النثر، ناهيكَ عن أزمة الحداثة العربية التي واكبت ظهور قصيدة النثر، والتي وصفها د. محمد الجزار في كتابه "لسانيات الاختلاف" بأنها كانت غربيًا "حركة مجتمعية منسجمة على مختلف الأصعدة، [بينما كانت

عربيًّا] طليعية وريادية في مستوىً [يقصد الفنيّ والأدبي] دون بقية المستويات.. كانت الحداثة الفنيّة والأدبية عندنا ردًا إنسانيًّا -كذلك- ولكن على واقع التخلف والقهر الذي تتنفسه مجتمعاتنا، والذي لم ينتج استلابًا تَرَفِيًّا كما في الغرب، ولكن استلابنا كان أشد بدائيةً وأكثر بشاعة"[٦].

ولعل هذا التحديث الذي جاء أدبيًا وفنيًّا بالأساس هو ما أحدث القطيعة بين الأدباء والمبدعين وجمهور التلقي، والذي جاءت قمته في علاقة المتلقّين بقصيدة النثر، خاصةً وأن فنّ الشعر في حد ذاته يعدُّ فنًّا نخبويًّا بالأساس، فما بالنا إذا أضفنا إلى هذه النخبويّة ثورية التغيير التي طالت القصيدة على مستويات حضورها كافة المضمونية والشكلية والبنائية.

"قصيدة النثر: من النَّص إلى الشعرية"

لقد كان اعتماد مصطلح "**النص**" بمفهومه النظري نقطةَ تحولٍ في حركة الشعر العربي على وجه الخصوص، ناهيك عن موقعه من الدرس النقدي الحديث غربيًّا وعربيًّا، فقد زامَنَ شيوع هذا المصطلح على الساحة النقدية جملةً من التطورات الفنية في الكتابة الشعرية، ولاقى ذلك التزامن هوىً عند كتاب القصيدة الجديدة "قصيدة النثر"، نظرًا لتماسِّ المصطلحِ مع وجهتهم الفنية، وانطوائه على بُعدٍ يتجاوزُ القسمة الأجناسية للأدب، معبّرًا عن الأنواع الأدبية المختلفة داخل دائرة أوسع وأقرب إلى مفهوم الكتابة في حضوره الشمولي المجرّد.

لكن مفهوم "النص" لا يمكن قصره على تماسه وهوى شعراء قصيدة النثر ومنظّريها، كما لا يمكن حصره فيما قدمه الدرس النقدي الحديث بشقَّيه النظري والتطبيقي من تصورات ومقولات فحسب، وإنما يجب النظر إلى بعده المعرفي القائم في التراث العربي، وبخاصةً داخل المنظور العربي لاستخدامه

[٦] "لسانيات الاختلاف" د. محمد فكري الجزار- سلسلة كتابات نقدية (٤٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة- ط١، سبتمبر ١٩٩٥- ص ١١.

الاصطلاحي مُعجَمِيًّا، وهو أمرٌ أولى بإعادة الالتفات إليه، بعدما أثبت الإغراقُ في استخدام المفاهيم الغربية لبعض المصطلحات والمفاهيم عجزَهُ عن الإلمام بالممارسات الإبداعية العربية وخصوصيتها، لأسباب عدة منها:

- اختلاف المنطلقات الفكرية والأسس الفلسفية والموروثات الثقافية بين الفكر العربي من جهة والفكر الغربي من جهةٍ أخرى.
- تعدد وتحوّل مقاصد بعض المصطلحات بسبب تنوع أساليب ومدارس الترجمة.
- اختلاف المنتج الأدبي هنا عنه هناك، دونما تعريج على فكرة العولمة والكونية وما ينطوي تحتهما من مثالب وغايات أقلها ضررًا الهيمنة وتغييب الهوية مما لا يتسع له هنا مقام الحال ولا لسان المقال.

وبالنظر إلى دلالة مادة "نصص" داخل المعجم العربي (لدى ابن منظور على سبيل المثال)، نجد أن معجمنا العربي يحقق ما هو أجدر بالالتفات إليه والوقوف عليه فيما يتعلق بمفهوم النص، ففي هذا المضمار يقول ابن منظور في مادة نصص: "النص: رفعُك الشيء. ونص الحديث ينصُّه نصا: رفعه. وكل ما أُظهر فقد نُصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصَّ للحديث من الزُّهري، أي أرفع له وأَسندَ. ويقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصْتُه إليه. ونصّت الظبية جيدَها: رفعته.. وأصل النص أقصى الشيء وغايته.. وقال ابن الأعرابي: النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، ونص كل شيء منتهاه"[٧].

ومن هنا يمكننا القول إن النص بمفهومه المعجمي العربي ينطوي على كثيرٍ من الدلالات الصالحة للاشتغال النقدي، فنظرة شعراء قصيدة النثر للشعر

[٧] "لسان العرب" ابن منظور، قدم له: الشيخ عبدالله العَلالي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٨، الجزء السادس، ص٦٤٨.

تقترب من مفهوم النص المعجمي، من جهات عدة منها نسب القصيدة إلى ما هو أعلى من الشعر بمفهومه الجنسي/ النوعي، وإسناده إلى جنس الكتابة الإبداعية المطلقة، والإثباتُ، والرفعُ، والانتهاء.

أما المفهوم المعاصر لـ "النص" فارتبط حضوره الاصطلاحي بمبحثٍ رئيسي من مباحث النظرية الأدبية وهو "النوع الأدبي" على اختلافٍ كبير بينهما، فمفهوم "النوع الأدبي" يعتمد في حدِّ ذاته على مجموعةٍ من الخصائص المتعالية على النص، والتي هي في الوقت نفسه متحققة داخله. أو بمعنى آخر إن النص (أي نص) يتحدد عبر ثلاث دوائر: اللغوية والدلالية والنوعية، وبينما ترتبط الدائرة الأولى بمكونات النص الداخلية ومفرداته وأداءاته نظامًا، فإن الدائرة الثانية ترتبط بمقاصد منتجِهِ وتحقيق وظائفه وأثره على متلقّيه في علاقةٍ مزدوجة بين الداخل والخارج، وتظل الدائرة الثالثة مرتبطةً بضوابط ومحددات سلطَوية متعالية على النص ذاته، أي أنها ترتبط أكثر بخارجه.

وقد اندرج "النص" الأدبي وفقًا لرؤية البنيويين الفرنسيين تحت مفهوم "الكتابة"، بمعنى أنه جنسٌ منها. ومن أشهر من تبنى هذه الرؤية الناقد الفرنسي "رولان بارت". والتفريق بين الكتابة والنص وفقًا لهذه الرؤية هو نفسه التفريق الألسني البنيوي بين اللغة بوصفها نظامًا وفعل القول الفردي بوصفه أداءً. حيث الكتابة هاهنا "مؤسسة اجتماعية تتمتع بمجموعة سمات تقرر علاقة المؤلف بنصّه من جهة، وعلاقة المؤلف ونصّه بالكتابة نفسها من جهة أخرى، ويصبح النص فرعًا منها بقدر خضوعه وتبنّيه للقوانين والأعراف والتقاليد التي تحددها هذه المؤسسة الاجتماعية. [٨]

---

[٨] يراجعُ في ذلك المبحث الخاص بـ "النص والكتابة" في: "دليل الناقد الأدبي" ميجان الرويلي وسعد البازعي- المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء- ط ٥، ٢٠٠٧- ص ٢٦٠ و ٢٦١. بتصرف

ووِفْقًا للبنيويين الفرنسيين فإن "أسلوب النص ولغته يتَّسِمان بخصوصية المؤلّف الذاتية المتميزة (وهي شبكة معقدة قد لا يعيها المؤلف نفسه من الملفوظات المكررة)، بينما تكون صيغة الكتابة شيئًا محددًا خارج ذاتية المؤلِّف.. ولأن الكتابة مجموعة من الأعراف والتقاليد والشفرات المؤسَّساتية فإنها ستكون الإطار الذي سيحدد ويؤطر نص المؤلف عن طريق خضوع نصِّه لهذه القوانين، وبذلك يحدد هذا الإطار "أدبية" النص ويعطيها مشروعيَّتها بقدر التزامها بقوانين المؤسسة"[٩].

وقد طرَأَ تطورٌ بنيويٌ على هذا المنظور الجوهري، عبرَ إعمالِ دورِ القارئ/ المتلقي في هذه العلاقة بين النص والكتابة، إذ تحقق قدرته على التعامل مع النصوص الأدبية وفقًا لقواعد الكتابة المؤسساتية في إدخال النصوص حيز الأدبية أو إقصائها منها.. وهو ما يأخذنا إلى موضوعِ "قصيدة النثر" باعتبارها "نصٌ" شعري يندرج تحت مظلّة "الكتابة" الأدبية، وفقًا لضوابط النوع والأدبية. خاصةً إذا وضعنا في الاعتبار "إقصاء المتلقي" بوصفه واحدًا من المرتكزات التي حققتها قصيدة النثر في طَبعَتِها العربية المعاصرة.

وقد حدَّدَ "جوناثان كولر" خمسة مستويات للنصوص القابلة للإدراك عند جمهور التلقي، وهذه المستويات الخمس باختصارٍ هي: "النص الاجتماعي الحقيقي وتقعُ فيه الخطابات التي لا تحتاجُ إلى تبريرٍ أو تعليل، والنص الثقافي وتقعُ فيه القوالب المعرفية والثقافية التي يستخدمها المجتمع لكنها لا تتمتع بما يتمتع به المستوى السابق من المصداقية والتسليم، والنص النوعي الأدبي وتقع فيه النصوص الخاضعة للأعراف الأدبية وخطاباتها، والنص الطبيعي (الحقيقي) عُرفًا، وتقع فيه النصوص الخارجة عن الأعراف الأدبية القائمة، والنص المفارِق أو الساخر"[١٠].

[٩] "دليل الناقد الأدبي" المرجع السابق، ص ٢٦١

[١٠] "دليل الناقد الأدبي" المرجع السابق، من ص ٢٦٤ إلى ٢٦٧. بتصرف

والأزمة من وجهة نظري في تحققِ قصيدةِ النثر نصًا أنها تبادَلت في حضورها الأدبي مستويَيْنْ: مستوى النوع الأدبي (عبر مجموعةٍ من الأعراف الأدبية التي خلقت من ارتباطِ نصوصٍ ببعضها بعضًا نوعًا أدبيًا هجينًا له محدداته ومرتكزاته)، فمنحتْ نصوص الشعراء نفسها قواعدها الخاصة ومبررات اختلافها وتناقضها وعدولِها • عن النموذج النوعي القائم للشعر. ومستوى الطبيعي (الحقيقي) عرفًا والذي ينطوي بالأساس (وفقا لكولر) على الادعاء الصريح أو المضمر بالخروج على العرف الأدبي، أو إنتاج نصوص لا يوجد لها ما يفسر قابلية تصديقها على مستوى أعراف النوع الأدبي وتقاليده.

وهكذا تتجلى أزمة "النص" الشعري في قصيدة النثر، وتحديدًا في المراحل الأولى لظهور القصيدة، حيث من المفترض أن يحتوي النص قارِءَهُ عبر مجموعةٍ من الأعراف والتقاليد التي تحقق للمتلقي سلطةً في فهم النص والوعي به وبمحدداته النوعية؛ بينما قصيدة النثر جاءت على النقيض تمامًا مبطلةً الفعالية التقليدية لقرائها ووعيهم الأدبي، حتى استطاعت نصوصها عبر الامتداد والتراكم فرضَ طرائق إنتاج أدبيتها عبر نظام شعري خاص، لم يلبث شعراؤها المتواليين حتى شرعوا في كسره والخروج عليه.

وهو ما يأخذنا إلى مبحثٍ تالٍ وأخير في هذا التأسيس النظري لقصيدة النثر العربية، ألا وهو مبحثُ "**الشعرية**" ومحدداتها، للوقوف على الاستراتيجيات المختلفة التي تبنّتها القصيدة طموحًا إلى تحقيق شعريّتها الخاصة وفرض حضورها المغاير داخلَ مدونة الشعر العربي ومطوّلَته الخالدة.

لعل سائلاً يقول: ما محددات الشعر إذًا؟ وكيف تتحقق الشعريةُ؟ ومن أين تأتي؟ كلُّ هذه التساؤلات قديمةٌ قِدَمَ الكلمةِ التي في البَدْءِ كانت، فكلّما حاولت تعريفاتُ النقادِ والدارسينَ للشعرِ حصرَ الإجابةِ في وجهةٍ بعينها، خرجَ الشعرُ عن إطارٍ محدَّدٍ خانق ليفرضَ حُرِّيّتَهُ وتجدُّدَهُ الدائمين، مؤكدًا استحالَةَ تنميطِهِ داخلَ قوالبَ فنّية مُعَدَّةٍ سلفًا، فهو ليس فقط الكلام الموزون المقفى في

تعريفِ "قدامة"؛ فالنظْمُ أيضًا كذلك، وهو أيضًا ليس فقط الكلامَ الموزونَ المُخيَّلَ، حتى وإن ضربَ "حازمٌ القرطاجني" بالقافيةِ عُرْضَ الحائط.. لعله إذًا المعاني التي طرحها الجاحظُ في الطريق، واعتبَرَ لها جودة السبكِ وحُسنَ التأليف!! ربما.. لكنه يظل أيضًا غيرَ ذلك كلّه.

وكلما دارتْ حول مفهوم الشعر وحصر محدداته مؤلفاتٌ ومصنفات، كلما كانت محاولات الحصر والتصنيف والتعريف مرتهنةً بالمنجز الشعري الذي يقدمه الشعراءُ في نصوصهم خارجين على من سبقوهم؛ لفرضِ تجديدٍ وتغيير طموحًا إلى الاختلاف والتميُّز.

ومع الدرس النقدي الحديث وظهور نظرية الأدب ومباحثها توقّف الدارسون والنقّاد عن محاولةِ تعريف الشعر مكتفين ربما بما احتشد به التراثُ الأدبي والبلاغي من تعريفاتٍ ومحاولات تأطير، وبدأ مبحثُ "الشعرية" في شغل المساحة النقدية والتنظيرية، خاصةً بعدما أوجد المُهْتمُّون بالدرس النقدي والأدبي في أربعينيات القرن العشرين رابطًا بينَ الألسنية والنصوص، وقالوا بهشاشة الحاجز بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي.

لقد جاءت "الشعرية" كما يقول "تودوروف": "فوضعت حدًّا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظِّمُ ولادةَ كل عمل.. [إنها] تبحثُ عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربَةٌ للأدب "مجرّدة" و "باطنية" في الآن نفسه. وليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعيّ الذي هو الخطاب الأدبيّ. وكلّ عملٍ عندئذٍ لا يعتبرُ إلا تجلّيًا لبنيةٍ محددة وعامة، ليسَ العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة"[١١].

[١١] "الشعرية" تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة– توبقال للنشر، الدار البيضاء– ط١، ١٩٨٧– ص ٢٣.

لقد طمحت نظرية الأدب في حديثها عن الأدبية أو الشعرية إلى الوقوف على صيغِ إنتاج المعنى واستقباله وقيمته، والبحث عن اللغة والنظام في علاقتهما بالأدائية والوظيفة والناتج الجمالي، ومن ثمَّ إعادة النظر في قضية النوع الأدبي ومحدداته، وتفعيل دور المتلقي في الاستجابة والوعي، وعلاقة السياقات الخارجية التاريخية والاجتماعية والإيديولوجية بكل ما سبق.

ومع انتقال هذه المقولات إلى الدرس النقدي العربي وظهور قصيدة النثر كان التحدي الذي وقع فيه المنظرون للأدب عمومًا والشعر العربي خصوصًا أكبر وأشمل؛ حيث أننا بصدد التعامل مع موقِفَين، الأول يتبنى كون الشعرية مجموعة من الخصائص والأعراف الثابتة التي يحققها نوع الشعر في تاريخيته المتراكمة، والثاني يتبنى انطواء نوع الشعر العربي نفسه على تحولات وتغيّرات وخروجات جعلت من هذه الخصائص غير ثابتة، بل ويرى في صيرورتها فاعلاً رئيسيًا في تحقيق تميُّز هذا المنجز الشعري العربي وسيروته.

وقد تناوَلَ عددٌ من النقاد والمنظرين العرب مفهومَيْ "الأدبية" و"الشعرية" في دراساتهم، ومن أهم من تناولهما الدكتور "كمال أبو ديب" الذي توسّط في تصوراته للشعرية بين الدرسَيْن النَظَرِيَّيْنِ الغربي والعربي، محاولاً بهذا التوسُّط ملاءَمةَ خصوصية الشعرية العربية في أصوليَّتها وحداثتها، حيث يقول في كتابه "في الشعرية": "إن الشعرية تتجسّدُ في شبكةٍ من العلاقات التي تنمو بين مكوّناتٍ أوليّة سماتها الأساسية أن كلاً منها يمكنُ أن يَقَعَ في سياقٍ آخر دونَ أن يكونَ شعريًّا.. فالشعريةُ تتحدد بوصفها بنيةً كلّيةً، ولا تتحدد على أساسِ ظاهرةٍ مفردة، تُستَنبَطُ من الوزن أو القافيةِ أو التركيب.. إن الشعرية تجاوزُ البنيات اللغوية إلى مواقف فكرية وبنى شعورية أو تصويرية مرتبطةٍ باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية (الأيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكلٍ

عام"١٢، والشعرية كما يراها د.أبو ديب ناتجٌ أصيل من نواتج الفجوة: مسافة التوتر التي تحققها الكلمات، حيث "الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة (قاموسيًّا وتداوليًّا) إلى طبيعةٍ جديدةٍ [يفرضها الشاعر وليس فقط يفترضها]"١٣.

ومن أهم النقاط التي يثيرها مفهوم "الفجوة: مسافة التوتر" عند "كمال أبو ديب" إلغاءُ الامتياز بين الشعر والنثر في تصوراته عن "الشعرية"، حيث هما أصلان متوازيان، ولا امتياز لأحدهما عن الآخر. على عكس ما قال به "جون كوهين" في اعتبار أن الشعر انحرافٌ عن أصلٍ هو النثر. كما ربط الدكتور "كمال أبو ديب" بين الشعرية والعلائقية ومفهوم التحوّل، وهي مقولات ترتبط بمنهجه البنيوي السيميائي.

وبعيدًا عن تفاصيل تصوراته عن الشعرية والتي توسّط فيها "أبو ديب" بين مقولات الغربيين المُحدثين كجاكوبسون وجون كوهين ومقولات العرب الأوائل كعبد القاهر الجرجاني؛ فإن "كمال أبو ديب" قدَّم تحديدًا عميقًا للشعرية وقدّمها بوصفها نهجًا في التفكير ومنهاجًا لرؤية العالم، حيث يقول: "الشعرية ليست قضيةً شكلية أو لعبة تمنح جواز سفرٍ لدخول عالم الشعر.. الشعريةُ لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته.. طريقةٌ في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لُبابِ التناقضات الحادة"١٤.

أما الدكتور "محمد الجزار" فتناول مفهومَيْ "الأدبية" و"الشعرية" في أكثر من مؤلّف نقديّ، وعلى رأسها كتابه في نظرية الأدب المعنون بـ "فقه الاختلاف"، وفي مقدمته النظرية لكتابه "لسانيات الاختلاف" والذي تناول فيه

---

١٢ "في الشعرية" كمال أبو ديب- مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- ط١، ١٩٩١- ص١٤.

١٣"في الشعرية" كمال أبو ديب- المرجع السابق- ص ٣٥.

١٤"في الشعرية" كمال أبو ديب- المرجع السابق- ص ١٤٣.

بالتحليل المنجز الشعري لشعراء السبعينات المصريين. لكنه تناول مفهوم الشعرية بدقّةٍ وإيجاز في دراسته المعنونة بـ "استراتيجيات الشعرية في شعر أمل دنقل"، وهذه الدراسة بالتحديد تعدُّ من الدراسات القليلة التي ربطت بين الشعرية بوصفها مفهومًا نظريًا، والنص الأدبي بكونه مستهدَفًا للتحليل والمقاربة، فجاءت الدراسة على عكس كثيرٍ من الدراسات المناظرة حيويةً ومركزية في تناولها لمفهوم الأدبية والشعرية وعلاقتهما بالنص الشعري العربي الحديث.

يقول الدكتور الجزار عن الأدبية: "غربيًّا يسودُ تصور شكلوفسكي الذي يقيمُ الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية؛ لتكون الأخيرة انتهاكًا منظَّمًا للأولى. ويأتي جاكوبسون لينظرَ لهذا الاختلاف في هيمنة وظيفة الشعرية على بقيّة الوظائف الأخرى التي قد تجاوزُها في النص الأدبي الرسالةُ.. وينتهي الأمر بمصطلح الأدبية الغربي إلى الذهاب لوجود نظامٍ ثانوي يُحَيِّد فاعلية النظام اللغوي في إنتاج الدلالة ليضطلع هو وحده بها"[١٥].

ثم يعرُجُ "د. الجزار" إلى الشعرية تحديدًاحيث يقول: "الشعريَّةُ سمة نصٍ ونتاجه، أما كونها سمة نص فلكونها تقيم مسافة اختلاف ومغايرة بين لغة النص واللغة عموما في مجمل أداءاتها، مسافةٌ تسمح باستثمار إمكانات العلوم والمعارف اللغوية وتحويلها إلى أدوات قراءة. وأما كونها نتاج النص فلأنها إجرائيًا مصطلحٌ يحيلُ إلى حركة بعض عناصر النص اللغوي باتجاه عناصر النص الأخرى كافة، لتعطّل فاعلية النظام اللغوي عن إنتاج الدلالة الشعرية، وتحفِّز إمكان وجود نظام آخر (ثانوي) خاص بعملية الإنتاج هذه"١٦.

ويخلُص "الجزّار" إلى حقيقةٍ مؤداها أن الشعرية تعدُّ سمةً نصية على مستوى التنظير، ومجموعةً من الاستراتيجيات على مستوى الإجراء، فحين

---

[١٥]"استراتيجيات الشعرية في شعر أمل دنقل" د.محمد فكري الجزار- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٦٤، ٢٠٠٤- ص ٢٤٥.

[١٦]"استراتيجيات الشعرية في شعر أمل دنقل" د.محمد فكري الجزار، المرجع السابق، ص٢٤٦.

تناولنا لتحليلِ نصٍ شعري على وجه الخصوص، نجد أن لكل نص شعري استراتيجياته الخاصة، التي تجعل من شعريته نتاجًا غير قابلٍ للتكرار، إلا إذا وضعنا، والكلام نقلاً عن د. الجزار، "إلا إذا وضعنا للتكرارِ مفهوما ينفي عنه مفهوم النسخ، ويجعله محيلاً إلى عددٍ من الخصائص العامة، داخل نصوص معينة، يجمع بينها معيارٌ ضابطٌ لاختلافاتها ومؤوِّلٌ للخصائص الأخرى بها"١٧.

ومن هذه النقطة تحديدًا يمكننا الحديث عن تحقيق قصيدة النثر لشعريَّتها الخاصة والمغايرة، فانطلاقًا من استحالةِ تحديد خصائص محددة وقاطعة للشعر، حتى في تراثنا العربي الكبير، وعودةً إلى منجز البلاغة العربية الذي لا يمايز بين أنواع النصوص في تحديد جودتها، وبناءً على طبيعة الاختلاف والتغيير والمغايرة التي تبنتها القصيدة العربية وبطول تاريخها؛ فإن قدرًا كبيرًا من الحرية وتفجير طاقات الأداء اللغوي والتعبيري خارج محددات الأدبية والشعرية التقليدية، كانَ ركيزةً أساسية لخلق شعرية جديدة عبر ما قدّمه شعراء قصيدة النثر في منجزهم الذي يمتد لما يقربُ من سبعة عقودٍ أو يزيد.

فقد تحددت شعرية قصيدة النثر في الوقوف على النقيض تمامًا من محددات الشعرية القائمة قبلها، أو بمعنى آخر أصبحت خصائصُ شعريَّتِها نفيًا لخصائص الشعرية التقليدية السابقة عليها، فبعدَ أن استنفد التجريب العروضي أدواته في تتابع التفاعيل بديلا عن عمود الشعر التقليدي، وانتهى المجازُ والتخييل منتهاهُما داخل درامية الحدث وسرديته، واستغرقَ النصُّ في كتابيَتِه التي حلَّت محلَّ الشفَهِيَّة مستنفِدًا طاقات الفضاء النصيّ كافة؛ أصبحَ البحثُ عن اللا خصائص إن جاز لنا التعبير ضرورةً وحتميّة لتحقيق شعرية مغايرةٍ وخالصة من وجهة نظر كُتّاب قصيدة النثر ومريديها.

١٧"استراتيجيات الشعرية عند أمل دنقل" د. محمد فكري الجزار، المرجع السابق، ص ٢٤٦.

إن شعرية قصيدة النثر تتمركزُ في المزاوجة بين ما هو أدبي فردي وما هو اجتماعيٌ عام، إذ تقدم القصيدة في نَصِّها رؤيةَ ذاتٍ فرية لواقِعٍ يبدو للوهلة الأولى أنها تنقله كما هو، لكنها لا تنقله كما هو بقدر ما تتبنى في نقلِه لغةً تجمع في حضورها كلَّ الوظائف اللغوية (الاجتماعية التواصلية والأدائية التعبيرية والمعرفية الثقافية) مجتازةً بهذه الوظائف نحو الأدبية، التي تعني هنا القدرة على التحوّل بالمعنى حتى داخل النظام نفسه، دون محاولة تجاوزه أو تفكيكه أو العدول (الانحراف) عنه.

لا مجالَ هنا إذن لمسافة توتر ولا تشبيه ولا مجاز ولا تأويل لدلالاتٍ مضمرة، ولا مجال أيضًا لإيقاعٍ ظاهر أو موسيقى منتظمة، كما أن الحديث عن أغراض متعيّنة وموضوعات أكثر ملاءمةً للشعر هو أمرٌ غير مطروح للنقاش بالأساس، وبالمِثل فإن المسافةَ بين الواقع والخيال وبين الذات والعالم وبين المتن والهامش منعدمةٌ مستحيلةُ التعيين والقياس. بل إن الحديث عن غلبةِ تقنياتٍ بعينها سردية أو حوارية أو مشهَديَّة وتحقيق بنيةٍ منضبطة للنص، هو أمرٌ لا يقع في مستهدف النص وإن حققتْهُ نواتِجُه.

وهكذا تتحقق شعرية قصيدة النثر بانفتاح النص على الممكنات والخصائص كافة، محققةً لها أو مختلفةً معها أو نافيةً لها، منتجةً جمالية مراوغة تكتسبُ خصائصها من اختلافها وتحوّلها الدائمين، فالهامشُ مركزٌ، والمركزُ هامش، والنوع الأدبي هجينٌ من الخصائص والمحددات، ووعيُ الذات بعالمها وعيٌ حسّيٌ مباشرٌ يرى في وجودِ مفردات العالم واستحضار أشيائه كما هي جمالاً في حدِّ ذاته، واللُّغةُ متعددة الوظائف دونَ هيمنةِ وظيفةٍ لها على أخرى. إنها شعريّةٌ خاصةٌ تستهدفُ الاختلاف في خصائصها ومفرداتها، مستبرِئَةً لجمالياتها من أية جماليةٍ سابقةٍ عليها مهما بلغت هذه الجمالية السابقة من تفرُّدٍ وتميُّزٍ وشيوع وهيمنة.

المصادر والمراجع:

١. ابن سينا "الخطابة من كتاب الشفاء"- تحقيق د. محمد سليم سالم- المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٤- نسخة PDF محمّلة من الإنترنت- من ص ٢٢٣ إلى ص ٢٢٥.

٢. ابن منظور "لسان العرب"، قدم له: الشيخ عبد الله العَلالي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٨٨، الجزء السادس.

٣. أبو هلال العسكري "الصناعتين"- تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم- مكتبة البابي الحلبي، بيروت- ط١، ١٩٥٢.

٤. إديث كريزيويل "عصر البنيوية"- ترجمة: د. جابر عصفور- آفاق عربية، بغداد- ط١، ١٩٨٥- ص ١١٤.

٥. تزفيتان تودوروف "الشعرية"- ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة- توبقال للنشر، الدار البيضاء- ط١، ١٩٨٧.

٦. سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"- ترجمة: زهير مغامس- دار المأمون للترجمة، بغداد- ط١، ١٩٩٣.

٧. كمال أبو ديب "في الشعرية"- مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- ط١، ١٩٩١.

٨. د. محمد فكري الجزار "استراتيجيات الشعرية في شعر أمل دنقل"- مقال – مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٦٤، ٢٠٠٤.

٩. د. محمد فكري الجزار "لسانيات الاختلاف"- سلسلة كتابات نقدية (٤٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة- ط١، سبتمبر ١٩٩٥.

١٠. ميجان الرويلي وسعد البازعي "دليل الناقد الأدبي"- المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء- ط ٥، ٢٠٠٧.