"قصيدة النثر" في مرآة الناقد "أحمد كمال زكي"
مع نشر دراسته المخطوطة[1] لأول مرة

أ.م.د/ مي أحمد طاهر حسنين

أستاذ مساعد بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا

الملخص:

الدكتور أحمد كمال زكي (١٩٢٧ – ٢٠٠٨م) من الأعلام البارزين في ميدان النقد الأدبي المعاصر، جمع بين موهبة الإبداع الأدبي –شعرًا وقصة– والتمكن النقدي والمنهجية التحليلية الرصينة؛ مما أهّله ليخلف إرثًا غنيًا من الدراسات الأدبية والنقدية المتميزة.

ومن بين إسهاماته المهمة، تبرز دراسته النقدية المعنونة: "قصيدة النثر: تجريب أم تخريب؟"، وهي دراسة غير منشورة من قبل، ولم ترد في أي من كتبه أو الدوريات العلمية، وتُعدّ من الدراسات الخاصة التي بقيت في طيّ المخطوطات، حيث نعتمد في هذه الدراسة على نصها الأصلي بخط يده، مع تحليل لرؤيته النقدية.

تناول الدكتور زكي في هذه الدراسة إشكالية "قصيدة النثر" من منظور نقدي متوازن، يتأمل من خلاله تشكُّل الأعمال الشعرية الجديدة المنتمية إلى هذا الاتجاه، مع تحليل الموقف منها بين الماضي والحاضر. وقد شدّد على

[1] - أتقدم لأخي الكريم وزميلي العزيز أ.د أحمد عادل عبد المولى أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والمقارن بكلية اللغات والترجمة بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا، بخالص الشكر والعرفان على إهدائي هذه الدراسة المخطوطة **"قصيدة النثر تجريب أم تخريب؟" بخط مؤلفها أ.د أحمد كمال زكي**، وهي وثيقة نادرة لم تنشر من قبل، وكان قد أهداها إليه المؤلف أ.د أحمد كمال زكي أيام أن كان طالبًا معه وحده في مادة الامتياز بالفرقة الرابعة بكلية الآداب بجامعة عين شمس.

ضرورة المزج الواعي بين الثابت والمتحوّل في التجربة الشعرية، محذرًا من أن إغفال الثوابت الشعرية المتوارثة يُفضي إلى خلل في البنية الإبداعية، ومن ثم إلى اضطراب في الموقف النقدي من هذا الشكل.

ويرى زكي أن الثوابت التراثية للشعر العربي ظلّت صامدة أمام التحولات الحضارية المتعاقبة، وأن تحوّل وظيفة الشعر من وظيفته الدينية والأسطورية إلى أدوار اجتماعية وجمالية معاصرة، لم يُفقد القول الشعري جوهره أو مرجعيته الفنية. وقد استعرض في دراسته كذلك ظهور قصيدة النثر في الأدب العربي وما أثارته من جدل بين مؤيديها ومعارضيها.

الكلمات المفتاحية:

قصيدة النثر، الدكتور أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، الأدب العربي الحديث

Prose Poetry in the Mirror of Critic Ahmed Kamal Zaki: A First-Time Publication of His Unpublished Manuscript

Abstract:

Dr. **Ahmed Kamal Zaki** (1927–2008) was a prominent figure in contemporary literary criticism. A renowned critic and writer, he combined the talents of poetry and storytelling with critical mastery, leaving behind several distinguished literary and critical studies. Among his notable works is a unique study on prose poetry titled **"Prose Poetry: Experimentation or Sabotage?"**, which has never been published in any academic journal or in any of his books.

In this study, we present for the first time the handwritten manuscript of this work, along with an exploration of his critical stance on prose poetry. We examine the aspects he relied on in forming his perspective, especially in his discussion of the structure of new poetic works associated with the prose poem movement, and his views on the interplay between tradition and modernity. He emphasized the necessity of blending the two, warning that neglecting this principle leads to a disruption in the overall poetic context and, consequently, in the critical approach to such texts.

He maintained that the traditional constants of Arabic poetry have remained strong throughout history, despite cultural disruptions. Moreover, he noted that the transformation of poetry's role—from religious and mythological functions to non-clerical, modern demands—did not diminish the fundamental nature of poetic expression. Dr. Zaki also reviewed the emergence of prose poetry in Arabic literature and the divergent views it encountered from supporters and opponents alike.

Keywords:

Prose poetry, Dr. Ahmed Kamal Zaki, modern literary criticism, modern Arabic literature

(١)

الدكتور أحمد كمال زكي (١٩٢٧ – ٢٠٠٨م) –رحمه الله– علم بارز من أعلام النقد الأدبي المعاصر، فهو الناقد والأديب الكبير المعروف الذي جمع إلى موهبة الشعر وكتابة القصة، التمكن النقدي، فخلّف عددًا من الدراسات الأدبية والنقدية المتميزة، فضلا عن ديوانه "أناشيد صغيرة"، ومجموعته القصصية "ذات يوم"، وروايته "فارس الفرسان".

وللدكتور أحمد كمال زكي دراسة متميزة عن قصيدة النثر، بعنوان "**قصيدة النثر تجريب أم تخريب؟**" لم تنشر في أي وعاء علمي من قبل، أو أي كتاب من كتبه، كان قد شارك بملخص لها في أحد المؤتمرات بالقاهرة فقط. (سنرفق في نهاية البحث ملحقًا بهذه الدراسة مخطوطةً بخط يده)

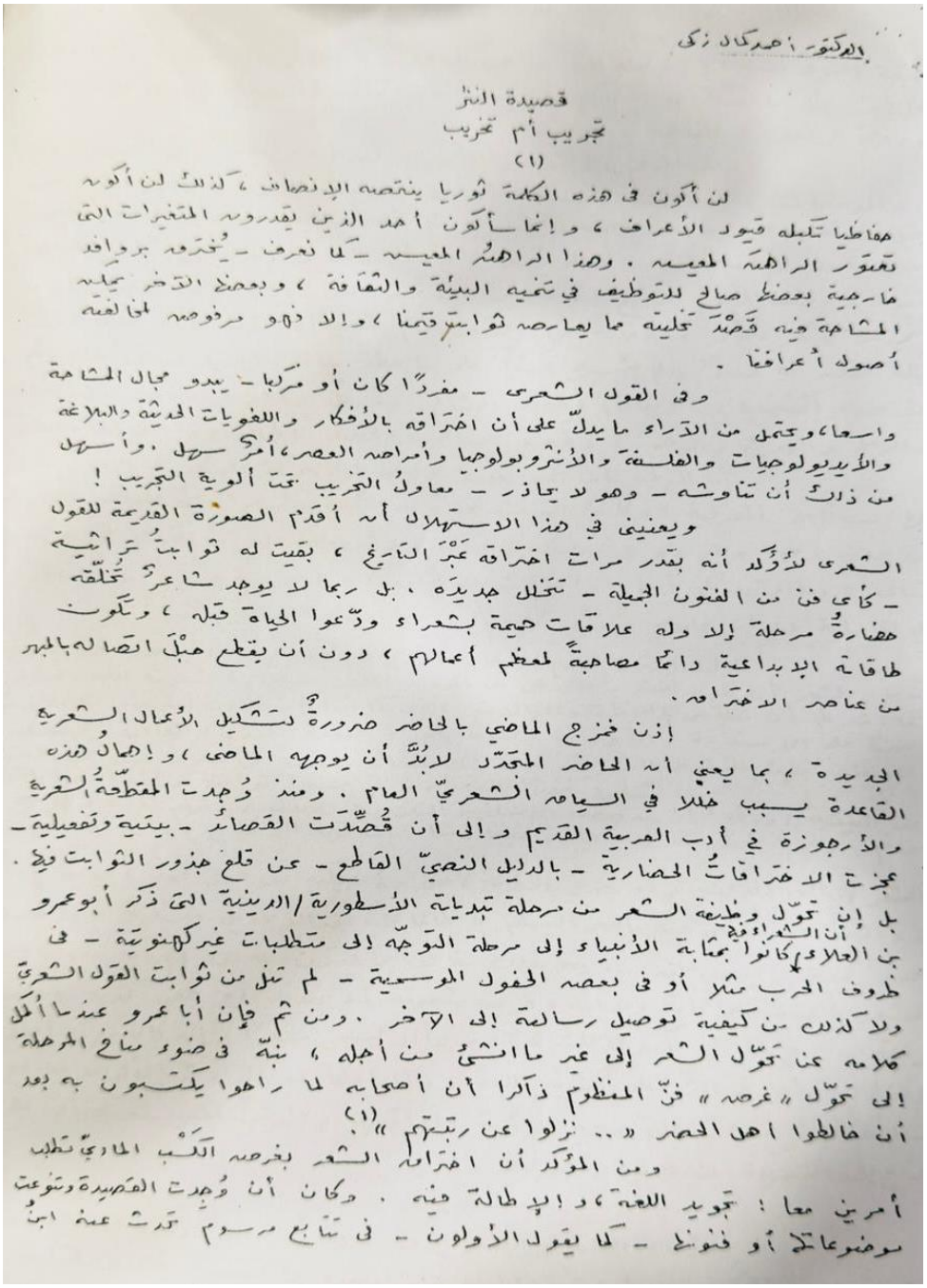
وللدكتور عبد الناصر حسن مقالة بعنوان " أحمد كمال زكى الغائب الحاضر" نشرها في مجلة الأدباء بالعدد الخامس، شفّعها ببليوجرافية[٢] لأعمال الراحل أحمد كمال زكي، ولم تذكر فيها دراسته عن قصيدة النثر التي تنفرد هذه الدراسة بنشرها.

وفي هذه الدراسة يناقش الدكتور أحمد كمال زكي تشكيل الأعمال الشعرية الجديدة التي تنتمي لاتجاه "قصيدة النثر"، ووجهة النظر إليها بين الماضي والحاضر، مؤكدًا على ضرورة مزج بين الاثنين، وأن إهمال هذه القاعدة يؤدي إلى خلل في السياق الشعري العام، ومن ثمّ في التوجه النقدي لها؛ إذ يرى أن الثوابت التراثية للشعر بقيت قوية على مر التاريخ، بالرغم

٢- انظر: د. عبد الناصر حسن: أحمد كمال زكى الغائب الحاضر، مجلة الأدباء، ع ٥ (٢٠٠٨)، ص ٤٧ -54 .

من الاختراقات الحضارية، وكأنه يردد مقولة ابن الأعرابي التي قالها رافضًا توجه أبي تمام الشعري وأقرانه من الشعراء المحدثين في العصر العباسي: "إذا كان هذا شعرًا فكلام العرب باطل".

ويشير إلى أن تحول وظيفة الشعر من دينية وأسطورية إلى متطلبات غير كهنوتية لم يقلل من ثوابت القول الشعري. كما يوضح أن دخول غرض الكسب المادي للشعر تطلب أمرين: تجويد اللغة والإطالة في القصائد. ويستعرض الدكتور زكي ظهور قصيدة النثر في الأدب العربي، وما واجهته من آراء متباينة بين مؤيد ومعارض.



الدكتور أحمد كمال زكي

قصيدة النثر
تجريب أم تخريب
(١)

لن أكون في هذه الكلمة ثوريا ينتصب الإنصاف ، كذلك لن أكونه محافظيا تكبله قيود الأعراف ، وإنما سأكون أحد الذين يقدرون المتغيرات التي تعتور الراهنة المعيشة . وهذا الراهن المعيش - كما نعرف - يُخترقه بروافد خارجية بعضها صالح للتوظيف في تنمية البيئة والثقافة ، وبعضها الآخر جالبة المشاهة فيه قصد تخليته مما يعارضه ثوابتنا قيمنا ، وإلا فهو مرفوض لمخالفته أصوله أعرافنا .

وفي القول الشعري - مفردًا كان أو مركبا - يبدو مجال المشاهة واسعا، ويحتمل من الدراسات ما يدلّ على أن اختراقه بالأفكار واللغويات الحديثة والبلاغة والأيديولوجيات والفلسفة والأنثروبولوجيا وأمراض العصر، أمرٌ سهل . وأسهل من ذلك أن تناوشه - وهو لا يجاز - معاول التخريب تحت ألوية التجريب !

ويعنيني في هذا الاستهلال أنه أقدم الصورة القديمة للقول الشعري لأؤكد أنه بقدر مرات اختراقه عبر التاريخ ، بقيت له ثوابتُ تراثية - كأي فن من الفنون الجميلة - تخلل جديده ، بل ربما لا يوجد شاعرٌ تخلّقه حضارةٌ مرحلة إلا وله علاقات حميمة بشعراء ودّعوا الحياة قبله ، وتكون طاقاته الإبداعية دائما مصاحبةً لمعظم أعماله ، دون أن يقطع حبْل اتصاله بالمبهر من عناصر الاختراق .

إذن فمزج الماضي بالحاضر ضرورةٌ لتشكيل الأعمال الشعرية الجديدة ، بما يعني أن الحاضر المتجدّد لابُدّ أن يوجهه الماضي ، وإهمالُ هذه القاعدة يسبب خللا في السياق الشعريّ العام . ومنذ وُجدت المقطّعة الشعرية والأرجوزة في أدب العربية القديم وإلى أن قُصّدت القصائد - بنيةً وتفعيلةً - عجزت الاختراقات الحضارية - بالدليل النصيّ القاطع - عن قلع جذور الثوابت فيه . بل إن تحوّل وظيفة الشعر من مرحلة تبدياته الأسطورية / الدينية التي ذكر أبو عمرو بن العلاء أن الشعراء في أول أمرهم كانوا بمثابة الأنبياء إلى مرحلة التوجّه إلى متطلبات غير كهنوتية - في ظروف الحرب مثلا أو في بعض الحفول الموسمية - لم تزل من ثوابت القول الشعري ولا كذلك من كيفية توصيل رسالته إلى الآخر . ومن ثم فإن أبا عمرو عندما أحال كلامه عن تحوّل الشعر إلى غير ما انشئ من أجله ، نبّه في ضوء مناخ المرحلة إلى تحوّل « غرضه » فإن المنظوم ذاكرا أن أصحابه لما راحوا يكتبون به بعد أن خالطوا أهل الحضر « .. نزلوا عن رتبتهم »(١) .

ومن المؤكد أن اختراقه الشعر بغرضه الكتب الماديّ تطلب أمرين معا : تجويد اللغة ، وإبطالة فيه . وكان أن وُجدت القصيدة وتنوعت موضوعاتها أو فنونها - كما يقول الأولون - في تتابع مرسوم تدرّج عنه ابن

الصفحة الأولى من الدراسة بخط أ.د أحمد كمال زكي

(٢)

التجديد في القصيدة العربية بين الثوابت الشعريّة ومغايرة النثرية:

يستهل الدكتور أحمد كمال زكي دراسته مؤكدًا سعيه للحياد، فهو لا يريد أن يكون "ثوريًا ينقصه الإنصاف" ولا "حفاظيًا تكبله قيود الأعراف". لأنه يرى أن البيئة الثقافية تتغير باستمرار، وتتأثر بـــ "روافد خارجية"، بعضها إيجابي وبعضها الآخر يحتاج إلى "مشاحة" لتخليته مما يعارض "ثوابت قيمنا".

ويطبق هذا المنظور على القول الشعري، حيث يرى أن اختراقه بالأفكار واللغويات الحديثة والبلاغة والأيديولوجيات والفلسفة والأنثروبولوجيا أمر سهل، ولكنه يخشى من "معاول التخريب تحت ألوية التجريب". يؤكد أن الشعر، على الرغم من اختراقه عبر التاريخ، احتفظ بـــ "ثوابت تراثية".

لذلك يصرّح الدكتور أحمد كمال زكي أن القصيدة العربية برغم ما اعتراها من مظاهر التجديد عبر تاريخها الطويل، فقد ظلت متمسكة بثوابتها، وفي ذلك يعود بكلمة (القصيدة) إلى جذرها اللغوي رابطًا بينه وبين معناها الاصطلاحي، بل وشروط الشعر الجيّد، فيقول:

"وعلى الرغم من تعرض القصيدة لعدة انحرافات –في الحمينيّات مثلا وفي الموشحات– فقد ظلت متمسكة بثوابتها اللغوية والعروضية والمعرفية، حتى قيل في تقعيدها إنها من قصيد اللبن أي من مخه الغليظ السمين الذي يتقصّد بمعنى يتكسر، وعكسه الرَّوب والرير والرار أي السائل الذي يميع كالماء، والعرب تقول في وصف الكلام الرفيع إنه سمين.

ويثبت الفيروزبادي أن القصيد هو ما نُقّح من الشعر وجُوِّد، وإنما سمي الشعر التامّ قصيدًا؛ "لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدًا ولم يحتسِه حسْيًا على ما خطر بباله واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابًا... (يقال) أقصد الشاعر وأرمل وأهرج وأرجز من القصيد والرحل والهرج والرجز، وقَصَّد الشاعر وأقصد أطال وواصل عمل القصائد".

أما الموضوعات التي تُقَصّد، فعلى طول حركة الشعر في التاريخ ظلّت لها سياقاتها المعرفية، وكأنها التزمت بما وضع لكلمة "شعر" في المعاجم اللغوية من معنى، فهي "علم" و "أدرك"، وإلى ذلك ذهب القرآن الكريم في قوله تعالى "وما يشعركم أنه إذا جاءت لا يؤمنون" أي وما يدريكم، ولا كان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، فيما يقول ابن سلام".

وأما عن سمات الشعر الجيد يؤكد الدكتور زكي على أهمية المجاز وكثافة اللغة في الشعر، مستشهدًا برأي حازم القرطاجني وابن خلدون بأن الشعر يجب أن يكون كلامًا بليغًا مبنيًا على الاستعارة والأوصاف مغايرًا للغة المنثور، ومن ثمّ فهو يدعو إلى أن الشعر يجب أن يكون قادرًا على توليد الشرارة الشعرية. ويرى أن طاقة الشاعر يجب أن تكون قادرة على معرفة طبيعة ما يصدر عنه، وأن اللغة أداة لتحويل العالم.

يقول: "ولقد اشترط حازم القرطاجني المتوفى عام ٦٨٤/١٢٨٥ فيما صدر عنه بصدد مفهوم الشعر أن تكون لغته – التي هي من الموزون المقفى – مغايرة بشعريتها للغة المنثور، كما اشترط أن تتلبس بالمحاكاة والخيالات، أي كما يقول ابن خلدون أن تكون كلاما بليغا مبنيا على الاستعارة والأوصاف

ومحكومًا بأجزاء متفقة الوزن والقافية، وبتلك الصفات بنيت الأقوال الشعرية في شكل قصائد – محكمة وأبعد ما تكون بحب المنثور.

ولمّا تسلمها أخيرا التفعيليون لم يمسوا ثوابتها وإنما اكتفوا بالتخلي عن البيتية، ورأوا أن بث بعض الأساليب التقريرية يضعف صياغتهم الجديدة بوجه عام. وهذا ملحظ ينبه إليه حازم حينما أشار إلى قيمة الإقناع، وقدر أنه لا يراد في الشعر على النحو الذي يراد به في الخطابة، حتى وإن يكن من قبيل قول أبي تمام الطائي: "**والنار قد تُنْتَضي من ناضِرِ السَّلَمِ**"[٣] طالما كان من الأقاويل الشعرية ما هو حق ومنها ما ليس به، وكل ذلك يتأكد كرما بما يقترن به من إغراب... فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته. فإذا لم يكن كذلك، يجدر وألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى. وهذا استمرار في الحث على تكثيف اللغة، وإبعادها عن الدارج المألوف – مع سلامة خويا حتى على صعيد الرؤية الواقعية والموقف المعين، أو على ما تحتاجه القصيدة من البنية المعرفية".

تتماشى هذه الفكرة مع وجهة نظر القائلة بأن التجديد في الشعر يجب أن يبنى على فهم عميق للتراث لا أن ينقطع عنه تمامًا. "فأول التجديد هو قتل القديم فهمًا" كما قال الشيخ أمين الخولي –وهو أحد أستاذة الدكتور أحمد كمال

٣- هذا الشطر من بيته القائل: **أخرَجتُموهُ بِكُرهٍ مِن شَجِيَّتِهِ وَالنارُ قد تُنتَضى مِن ناضِرِ السَلَمِ،** وهو من قصيدة في مدح مالك بن طوق التغلبي، ويشير في هذا البيت إلى أن النار قد تستخرج من شجر السلم الأخضر بالرغم من كونه طريًا وأخضر، وفي هذا تشبيه ضمني؛ إذ يشبّه الشخص الذي أُخرج أو أُجبر على إظهار شيء من طبيعته أو فعله بأنه مثل النار التي تُستخرج من الشجر الأخضر، وكأنه يشير إلى قول القائل: "اتق شر الحليم إذا غضب".

زكي- لذلك يرى أن "مزج الماضي بالحاضر ضرورة تشكيل الأعمال الشعرية الجديدة"، وأن إهمال هذه القاعدة يسبب خللًا في السياق الشعري العام. ويستدل بوجود المقطعة والأرجوزة في الأدب العربي القديم، وقصائد البيت والتفعيلة، مؤكدًا أن "الاختراقات الحضارية...عجزت عن قلع جذور الثوابت فيه".

ويؤكد الدكتور أحمد عادل عبد المولى على ارتباط الشعر منذ نشأته بفن الموسيقى عزفًا وغناءً فضلا عن موسيقاه الذاتيّة داخليًّا وخاجيًّا، ارتباطًا لا فكاك فيه، فيقول: "يبدو أنه من نافلة القول التأكيد على ارتباط الشعر العربي بفن الموسيقى ارتباطًا ملازمًا له منذ نشأته، ففضلا عمّا يتمتع به الشعر في ذاته من موسيقى خارجيّة تتمثل في الوزن والقافية، وموسيقى داخليّة تتمثل في ظواهر البديع الصوتيّة المختلفة وغيرها؛ فقد اتسع نطاقه من الإلقاء إلى الإنشاد، ومن القول والأداء إلى اللحن والغناء."[٤]

ويلتقي مع الدكتور أحمد كمال زكي فيما ذهب إليه، الدكتور علي عشري زايد، في دراسته التي بعنوان: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى: دراسة في قصيدة النثر العربية وامتداداتها"، حيث يقول: "وقد عرف الشعر العربي على امتداد تاريخه -الذي جاوز الخمسة عشر قرنا- عددًا من حركات التجديد التي مست كل مقوم من مقوماته، ابتداء بحركة أبي تمام وشعراء البديع التي طورت في مفهوم المعنى الشعرى والخيال الفني معا - وهما عنصران ممتزجان امتزاجا حميما في النص الأدبي وبخاصة في

٤- د. أحمد عادل عبد المولى: العربية والموسيقى، قراءات بينيّة في الشعريّة العربية والأسلوبيّة الموسيقيّة، مكتبة الآداب، ٢٠٢٠م، ص٥.

الشعر– ومرورا بحركة الموشح الأندلسي التي اتجهت إلى عنصر الموسيقى بصفة أساسية، وانتهاء بالمحاولات التي تمت في العصر الحديث التي تناولت كل عنصر من العناصر الثلاثة مثل: "الشعر المرسل"، و"مجمع البحور"، و"الشعر الحر"، أو "شعر التفعيلة". وكل هذه عناوين عامة لمحاولات تجديدية يشمل كل منها العديد من التيارات والاتجاهات والمغامرات التجديدية المختلفة، والتي قد يبلغ اختلافها أحيانا حد التناقض والتصارع.

ولكن كل هذه المحاولات كانت تتم في إطار الحدود العامة لمفهوم الشعر، ومقومات البنية العامة للقصيدة، كما استقرت في الوعي الأدبي العربي؛ حيث انطلقت جميعها من هذه المقومات لتحلق في آفاق متعددة من التجريب والتجديد تكسب بها هذه المقومات حيوية ونضارة وقدرة دائمة على التجدد والاستمرار والبقاء.

وقد استطاعت مسيرة الشعر العربي أن تستوعب كل هذه الحركات وأن تدمجها في نسيجها العام بعد مقاومة كانت تطول أو تقصر وفقا لمدى جذرية التجديد الذي كانت تدعو إليه كل حركة أو هامشيته. وكان العامل الأساسي في استيعاب المسيرة الشعرية العربية لهذه الحركات هو ما أشرنا إليه من عدم خروج مشروعاتها التجديدية عن الإطار العام لمفهوم الشعر الذي استقر في الوجدان العربي عبر القرون، وصدورها عن مقوماته الأساسية.

حركة واحدة من بين هذه الحركات حاولت أن تحطم –بضربة واحدة – مقومين رئيسين من مقومات هذا المفهوم؛ هما الموسيقى والمعنى، بل إن بعض نماذجها حطمت المقومات أو العناصر الثلاثة جميعا. وهذه الحركة هي

ما عرف باسم "قصيدة النثر" وهي حركة نشأت في لبنان في أواخر الخمسينيات واحتضنتها مجلة "شعر" التي صدرت في بيروت في بداية عام ١٩٥٧. وقد نشرت في أعدادها الأولى نماذج من هذا الشكل الأدبي الذي كان يبدعه الشعراء المشرفون على المجلة، وفي مقدمتهم "أدونيس" و"يوسف الخال" و"أنسي الحاج"، و"شوقى" أبو شقرا"، و"محمد الماغوط"، و"جبرا إبراهيم جبرا" .. وسواهم."[٥]

وإذا كانت قصيدة النثر، في أشكالها الأكثر نضجًا، غالبًا ما تستلهم من الإيقاع الداخلي للغة ومن التراث الشفوي، حتى إن لم تلتزم بالوزن والقافية التقليدية؛ فإن النقطة التي يثيرها زكي حول "**التخريب تحت ألوية التجريب**" هي نقطة مهمة يواجهها أي تيار أدبي جديد.

"لقد تسلط هذا التجريب على النص بوصفه لغة قابلة للانتهاك لا للقداسة، وبحكم حميمة الرغبة في الانتهاك، فإنه من المحال التنبؤ بملامح النص الحداثي لإهدار كل المراجع الوضعية والواقعية والعرفية لحساب الشعرية، ثم وصل الإهدار إلى (التوصيل)، فلم يعد من المطلوب أن يقول النص شيئًا ما، بل المطلوب رصد كيفية إنتاج هذا المقول، أي أن (الموضوع الشعري) لم يعد من بين اهتمامات الشعراء، إنما الاهتمام أصبح منوطًا بأدوات الإنتاج وتقنيات التعبير."[٦]

٥- د. علي عشري زايد: الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى: دراسة في قصيدة النثر العربية وامتداداتها، مجلة كلية دار العلوم، القاهرة، ع٥٤، ٢٠١٠م، ص٢٥، و٢٦.

٦- د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٩م، ص٣١، و٣٢.

وهنا قد يلتبس التجريب الحقيقي، القائم على الوعي والرؤية، بالعبث الذي يفتقر إلى الأسس الفنية.

(٣)

بين "الشعر المنثور" و"قصيدة النثر":

يشير الدكتور زكي إلى أن الترحيب بقصيدة النثر لا يعني أنه من مريدي هذا الاصطلاح، كما لا يعني قبوله لـــ "العدد الهائل من الملتفين حوله – بموهبة وبدون موهبة". ويرى أن الأغلبية في مصر يقلدون الرواد "بغير درية، وبلا استعداد فطري تصقله الثقافة". وينتقد "النظام اللغوي الفاسد" و"جمالية التخييلات التي لا تسعف على التوصيل" في نصوص هؤلاء. ويصف الكثير منهم بأنهم "متشاعرة متسللة"، وأنهم "لم يفلتوا بالقصيدة من شباك الخطاب السلطوي المتقنع بحداثوية خارجية".

وهذا النقد اللاذع يمس نقطة حساسة في تطور أي فن. فكل حركة فنية جديدة تجذب الكثير من المقلدين، وبعضهم قد يفتقر إلى الموهبة أو الوعي الفني الحقيقي، وإن كان ذلك لا يقلل من قيمة التجربة في حد ذاتها، بل يدعو إلى التمييز بين الغث والسمين. ويرى الدكتور زكي أن هؤلاء الممارسين يفتقرون إلى "التقنية العالية" التي اكتسبها رواد قصيدة النثر.

ويشير إلى أن "جماعة شعر" مارست نوعًا من "الكتابة النثرية المشعرة"، مستعينين بوجود المصطلح في الآداب الأوروبية. وينتقد اعتمادهم على التأثر بالغرب، قائلا: "على أن "جماعة شعر" حينما مارست هذا "النوع" الشعري المحظوظ بالعدد الهائل من ممارسيه اليوم، تغيرت الحال بجهد أمثال أدونيس

وأنسي الحاج ويوسف الخال والماغوط، مع أنهم يعلمون جيدًا ما للوزن من قيمة في القصيدة، وقد تغطي هذه القيمة على نثرية كثير من العبارات التي تتقاصر فيه الوظيفة الشعرية.

وبتغيّر الحال فُرض اصطلاح "قصيدة النثر" واستُعين على فَرْضه بورود الاصطلاح نفسه أو ما يشابهه – الشعري النثري – في الآداب الأوربية، حتى لكأنه من الضروري أن يكون الداعم غربيا ليتمتع إنجازهم بشرعية البقاء. بل ربما قال بعضهم إنهم تلامذة للشاعر الفرنسي بودلير كاتب هذه القصيدة من منطلق أنها قول شعري غير منظوم، ويتأسس على قيم بيانية مطروحة في النثر المتميّز.

ولأقُلْ في هذا الصدد إني أربأ بهؤلاء المرموقين في ساحتنا العربية أن يتكلوا على ما يستعيرونه من آخرين – مهما تكن جنسياتهم – لأنهم في يقيني غير محتاجين إلى تعليق اختراقاتهم على سواهم. والدليل أنهم روضوا نتاجهم بنجاح على ذوق المرحلة، فأمدّهم بالصور الشعرية المبتكرة التي ربما أسعفت على إيجاد نوع من الرأي العام يحكم لهم".

والدكتور زكي هنا يلمح إلى تأثر جماعة (شعر) بما قدّمته سوزان برنار في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"؛ إذ إن "الرؤية التي طرحها روّاد قصيدة النثر ومنظروها في عالمنا العربي تتطابق تمام المطابقة مع رؤية سوزان برنار لقصيدة النثر الفرنسية، فهذه الرؤية منقولة –بمضمونها ومعناها– عن رؤية "جالو" التي قدمتها سوزان برنار في كتابها، والتي تقرر أن قصيدة النثر هي "قطعة نثر موجزة، من غير إخلال، موحّدة، ومضغوطة

مثل قطعة من البلّور، تتراءى فيها الانعكاسات المختلفة. إنها خلق حرّ، ليس له من ضرورة أخرى غير رغبة المؤلف في البناء، خارجًا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"[٧].

ثم يستشهد بقول الماغوط معجبًا به، ليدلل على أنه خال من التعثر الفني، لكن في المقابل يخالفه الشباب الذين رفعوا في مصر "مظلة القصيد النثري" الذين لا يزالون متجمعين على الشاطئ، لا يجرؤ واحد فيهم على الإبحار إلى أرض الشعر البعيدة؛ إذ ليس ثمة سفينة آمنة، والموج أمامهم كالجبال، وبصرهم كليل، ولغة التواصل فيما بينهم واهنة، وعلاقتهم بأصحاب الخبرة قطعوها منذ شرعوا يجربون السفر! يقول الماغوط:

«أيها العلماء والفنيون
أعطوني بطاقة سفر إلى السماء
فأنا موفد من قبل بلادي الحزينة
باسم أراملها وشيوخها وأطفالها
كي تعطوني بطاقة مجانية إلى السماء
ففي راحتي بدل النقود .... «دموع»
لا مكان لي؟
ضعوني في مؤخرة العربة
على ظهرها

٧- د. محمد إبراهيم الطاووس: الحوار النقدي حول قصيدة النثر، دار النهضة العربية، القاهرة ٢٠٠٤م، ص٢٥، و٢٦. وانظر: سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م، ص١٣٦.

فأنا قروي ومعتاد على ذلك
لن أؤذي نجمة
ولن أسيء إلى سحابة
كل ما أريده هو الوصول
بأقصى سرعة إلى السماء
لأضع السوط في قبضة الله
لعله يحرضنا على الثورة.»

ويعلّق الدكتور زكي على نص الماغوط، فيقول:

"والإعجاب مصدره اقتراب الماغوط بفكرة الشعر من التفعيليين، بمعنى أن تلك الأسطر التي تتدثر بالتحاميل تمتلك أسرار التعبير اللغوي، وتعمق العلاقة بين مستوييه الوظيفي والفني، وربما مال أسلوب الماغوط إلى القص، إلا أنه مع ذلك قادر على الترميز الذي يؤكد فاعلية العربي. وكان انسحاب المسافر في النص من واقعه المقهور المركز الذي "صنع" المفارقة، فهو – المقهور– يريد برحيله إلى السماء، أن يضع سوط العذاب في قبضة الله "لعله يحرضنا على الثورة". والضمير في السياق يعود إلى المتكلم ممثلًا لبلاده الحزينة، في أسطر قليلة تحول فيها المألوف المعين إلى أسطورة تتضمن إرادة التغيير الثوري".

وبذلك يميز الدكتور زكي بين ما لا يمكن اعتماد لغته، وما يمكن اعتماد لغته الشعرية كالتفعيليين، ولا غرابة في ذلك؛ لأنه –كما يرى عبد العزيز موافي– "كان على القصيدة الجديدة أن تلتمس لنفسها ملامح شعرية مفارقة

لسمات الأشكال السابقة عليها، ولقد سقطت تلك القصيدة –في بدايتها– داخل شرك ذاكرة الكتابة السائدة، بمعنى أنها كُتبت من خلال رؤية تفعيليّة. وما من شك أن أي تغير في الشكل من الضروري أن يصحبه تغير في الرؤية إلا أن قصيدة النثر تجلّت أول الأمر من خلال ارتداء ثوب تفعيلي؛ حيث الرؤى مركزية... وبالتالي، صارت القصيدة تأكيدًا على الغنائية أكثر مما كانت نفيًا لها."[٨]

ومن ثمّ اعتمد الدكتور زكي ما اقترب من لغة التفعيليين؛ لأنها تمتلك أسرار التعبير اللغوي في مستوييه الوظيفي والفني؛ مما يجعله قادرًا على خلق المفارقة الرمزيّة، رغم افتقاره إلى موسيقى الشعر المعهودة في الوزن.

(٤)

نصوص لقصيدة النثر ونقدها:

يشدد الدكتور أحمد كمال زكي في دراسته على أن الشعر الحق يجب أن يكون قادرًا على توليد "الشرارة الشعرية"، مبتعدًا عن المباشرة والتقريرية، وأن يتميز بكثافة اللغة، والمجاز. من هذا المنطلق، انتقد الدكتور زكي بعض النصوص التي رأى أنها تفتقر إلى هذه السمات الشعرية، ويضعها ضمن ما يسميه "التشاعرة المتسللة" أو "النثر الذي حاول التشاعر"، وهي:

"**اللعاب المر**" لأسامة الدناصوري:

يقول النص:

"في شقة صديقي

٨- عبد العزيز موافي: دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية، تحولات النظرة وبلاغة الانفصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص٦، و٧.

لهوت مع إحداهن في البانيو
لاعبين معًا أين تختبئ الصابونة
صديقي الذي لم يكن قد مضى على زواجه
أكثر من ثلاثة أسابيع
أخذ ينقل عينيه بين زوجته وفتاتي
ثم غادرنا ساهما
حَرُنَتْ "تانا" أمام سرير الزوجية
المطهّم بالساتان الوردي
يومها .. سلخ موكيت الأرضية ركبتيّ!"

ينتقد الدكتور زكي هذا النص بشدة لـــ "انهيار الوظيفة الشعرية لعدم إحداث التأثير على أي مستوى". ويرى أن النص يفتقد إلى "الوحدات المتماثلة في شبكة العناصر الفنية"، ويعزو ذلك إلى "طغيان فعل الإخبار المتحكم فيه الجوع الجنسي بوجه عام". يعتبر الدكتور زكي أن هذا النص مباشر جدًا، يفتقر إلى المجاز والتكثيف، ولا يحمل أي بعد شعري حقيقي يتجاوز السرد أو الإخبار.

وفي نص آخر، وهو "**جميزة**" لفتحي عبد السميع، يرى أنها "متورطة وواضحة في الإخبار غير المقنع بسحر التهويم بالتخييلات الغريبة"، وأنها لم تستطع "مطاولة شعرية شكسبير المشروطة بالتكثيف".

يقول النص:
"وحَّدَها توتُّرُ لانهائيةِ الصحراء

وتأخذ بنهارات البدنِ المنهوك
تتسلل أغصانُها إلى أغوارِك
وتكره أن تفيض:
ملعونة أمي
جردتني من ثديها
وزينته لقاتل زوجها
وسارق عرشي
ترقد أيها المطارد الصغير
بينما تأخذك الجميزة في حنوّها
وتتأمّل كيف تعبث الدوياتُ بانفعالاتك المكتومة
وكيف يسيل لها تك صانعًا بحيرة صغيرة
يتزاحم حولها اللوتس والبوص
توقد ولا تعرف
أن الجميزة الحنون
ليست سوى أمك."

يرى الدكتور زكي معلقًا أن هذا النص "متورط وواضح في الإخبار غير المقنع بسحر التهويم بالتخييلات الغريبة". ويصف النص بأنه جاء "متواريًا خلف شكسبير" لكنه "لم يستطع مطاولة شعريته المشروطة بالتكثيف وبتلاحم الرؤية بالرؤى". ويشير إلى أن النص يقدم اكتشافًا مباشرًا لكون الأم

هي الجميزة، مع "تورط واضح في الإخبار" بدلًا من الاعتماد على المجاز أو الرمزية العميقة التي تخلق "سحر التهويم".

وفي نص إيمان مرسال: "**ولن أخبرها.. بهذا**" ينتقد الدكتور زكي هذا النص لـــ "مباشرة الأداء"، يقول النص:

"هكذا تطلبين البيرة بالتليفون
في ثقة امرأةٍ تعرف ثلاث لغات
وتورّط الكلمات في سياقات مفاجئة
.. .. ..
وماذا عليّ
عندما تمنحني غرفةَ الفندق صديقةٌ كاملة تمامًا
سوى أن أكوّر في وجهها سوقيّةً تليق بي
وخشونة أنتقيها
انبهري إذن
أنا عادلة
وأترك لك أكثر من نصف هواء الغرفة
مقابل أن تريني بدون أشباه
لماذا لا تخرجين الآن
ربما آكل شفتي ندمًا
وأنا أرى فرشاة أسنانك
أليفة... ومبللة"

ترى المرآة النقدية للدكتور زكي أن الكاتبة تمارس "الآلية التوصيفية في أقل كثافة وبتوصيل دلالي بارد برود الإزاحة للنفحات الشعرية الواجبة". ويعتقد أن النص بمنأى عن الجودة الشعرية والقدرة على خلق جو من التأثير العاطفي أو الفني العميق، ومن ثمّ فهو بعيد عن "القول المُقصَّد".

وفي نص أحمد يماني "**دون عنوان**" يقول النص:

"أي شيء ولو لمبة جاز في آخر الغرفة
لأنني اليوم أقصيتك عني تمامًا
قصصت نصف شعرك وتركتك تبكين
تحت نساء عديدة سأضعها فوقك
لأنني أكره تورّم خيباتك
أكره صرختك وأنا أتحس بظرك
وتبتلّ أصابعي في ثوان
لأنك غبية!"

يصف الدكتور زكي هذا النص بـــ "مباشرات المراهقة"، ويؤكد أنه مما "يرفضه النقاد والرأي العام الشعري". فالنص فاقد لأي قيمة فنية أو شعرية، وهو مجرد تعبير خام مباشر يفتقر إلى الإجادة اللغوية أو الفنية. ولذلك يؤكد أن الكثير مما ينشر تحت مصطلح "قصيدة النثر" هو في الحقيقة "تشاعرة" وليس تجريبًا حقيقيًا مبنيًا على ركيزة إبداعيّة صحيحة.

وتبرز وجهة نظره النقدية وفقًا للنصوص الأربعة السابقة التي انتقدها في النقاط الآتية:

أولا: **المباشرة والتقريرية:** فالنصوص التي تتسم بالمباشرة في السرد أو التعبير، تفتقد القدرة على "توليد الشرارة الشعرية" أو إحداث التأثير العميق في المتلقي.

ثانيًا: **غياب المجاز والتكثيف اللغوي:** فبينما يعتمد الشعر الجيد على المجاز وكثافة اللغة، تعتمد النصوص المنتقدة على لغة "باردة" و"ضعيفة" في إيصال الدلالة الشعرية.

ثالثًا: **الافتقار إلى الإيقاع والمعايير الفنية:** على الرغم من أن قصيدة النثر لا تلتزم بالوزن والقافية التقليدية، لا البيتيّة ولا التفعيليّة، فإن هذه النصوص تفتقر كذلك إلى "الوحدات المتماثلة في شبكة العناصر الفنية" أو أي شكل من الإيقاع الداخلي الفعال.

رابعًا: **القطيعة الثقافية مع التراث:** حيث إن بعض ممارسي قصيدة النثر يسعون إلى "قطيعة فنية تاريخية" مع التراث الشعري، مما يؤدي إلى نصوص "متصدعة" تفتقر إلى الأسس اللغوية والمعرفية.

خامسًا: "**التشاعرة المتسللة**": ويستخدم هذا التعبير لوصف من يكتبون قصيدة النثر دون موهبة حقيقية أو وعي فني عميق، فبينما هم متخفون تحت لواء "التجريب" يمارسون "التخريب" في الشعر.

وعلى ذلك فإن هذه النماذج تمثل انحرافًا عن معايير الشعرية الحقيقية، وتؤكد على أن التجريب يجب أن يكون قائمًا على الوعي والأسس الفنية، وليس مجرد مخالفة العرف.

لقد اعتمد الدكتور زكي في نقده لهذه الأمثلة على معايير نقدية معتبرة هي بالفعل سمات للشعر الجيد بشكل عام، سواء أكان موزوناً أم غير موزون. هذه المعايير تتطلب "التكثيف"، و"المجاز"، و"الغموض المحبب"، و"الابتعاد عن الدارج المألوف". فالمفترض في قصيدة النثر الناجحة –كما يرى مؤيدوها– أن تسعى لخلق إيقاعاتها الخاصة، وتكثيف المعنى من خلال الصورة واللغة، ولكنها قد تفعل ذلك بطرق مختلفة عن معايير الشعر التقليدي، لأنها تحاول تجاوز هذه المعايير لفتح آفاق جديدة، ولكن وقوف الدكتور زكي أمام النصوص السابقة يرينا أنها نصوص لم تقدّم أي محاولة لكي تكون جديرة بالاحترام النقدي!

ثم يستعرض ثلاثة نماذج أخرى مما نشر على أنه جامع لعناصر الشعرية الجديدة، وللأسف فيها من البذاءة ما فيها، ولا يمكن أن يوصف أي منها على أنها قصيدة، بل كما يراه الناقد (هُلاس) لا فاعلية له. (انظر ص٩: ١١ من الملحق المخطوط).

(٥)

تحول وظيفة الشعر وتأثير الكسب المادي:

من الأمور التي أشار إليها الدكتور زكي في دراسته، تحول وظيفة الشعر من مرحلة "الأنبياء" (كما ذكر أبو عمرو بن العلاء) إلى متطلبات غير كهنوتية، مؤكدًا أن هذا لم يقلل من ثوابت القول الشعري. ويرى أن اختراق الشعر "بغرض الكسب المادي تطلب أمرين معًا: تجويد اللغة، والإطالة فيه".

وهذه نقطة تاريخية مهمة تظهر مرونة الشعر وتكيفه مع تغيرات المجتمع ووظائفه. ورغم أن التجويد قد ينبع من دافع فني داخلي، والإطالة قد تكون سمة طبيعية لبعض الأنواع الشعرية. فإنه في سياق قصيدة النثر، ليس هناك ما يبرر ما يراه بعض النقاد من أنها تحررت من "قيود" الوزن والقافية، لكي تسمح بتناول موضوعات جديدة وأساليب تعبيرية أكثر حداثة. وهذا ما لم يتحقق من وجهة نظر المؤلف ومن وافقه!

الدفاع عن النقاد:

ومن ثمّ يدافع الدكتور زكي عن النقاد الذين رفضوا هذا الهراء، مؤكدًا أنه لو صحّ أنهم أصحاب المشاريع التي لا تعكس سوى الرغبة في الاستهلاك العاجز عن الفهم الصحيح، فإن رفضهم لأنهم لم يجدوا فيه شعرية القصيدة، لا لأنهم لم يعطوه حقه من العناية والتفتوا إلى الرداءة فيه فقط!، وهذا ما يدحض اتهام البعض لهم بإنكار "الحداثية".

يقول: " إن النقاد العدول – أو إن بعضهم على الأقل وأنا منهم – يضيقون بهذا النثر إذا حاول المتشاعرون وصْلَه بمتن الشعر العربيّ مهما

تكن حداثته، أو مهما تكن قيمة تحطيم الجملة الشعرية بيتيا أو تفعيليا فيه، بحيث تبدو كما لو كانت غير جملة، وفي الوقت نفسه تبدو موضوعية تتسع لتفصيلات المعين العابد منه والعرضي، الصالح والطالح، النبات والحيوان، الأمنية والرؤى، طالما كانت قادرة على توليد الشرارة الشعرية.

وفي ظني أن هذا فوق طاقة الشعراء، بل إن هذه الطاقة إذا عجزت عن معرفة طبيعة ما تصدر عنه في حدود جعل اللغة أداة لتحويل العالم فلابد من الرضوخ إلى ما قاله القدماء في مبدأ التخلية التي يتم بها الاستغناء عن غير الثوابت – من الظاهرة – ومبدأ التحلية التي تسترق القديم ما ينشط ثوابته ويجددها، أو ينسخ طرفا منها ببديل مخصاب، بدونه لو كان ثمة قطيعة ثقافية – كما يريد المتشاعرون – لما انتهى إلينا شيء من روائع السابقين الأدبية، ومن أساطيرهم وإنجازاتهم الفكرية المتألقة".

الحفاظ على ثوابت الفن الشعري:

يختتم الدكتور زكي دراسته بالدعوة إلى الحفاظ على "ثوابت الفن الشعري"؛ إذ يرى أن "القطيعة الثقافية" التي يريدها "المتشاعرون" ستمنع وصول روائع السابقين الأدبية إلينا. ويؤكد أن القصيدة يجب أن تكون قادرة على "توليد الشرارة الشعرية".

وهذه الخلاصة تؤكد على أهمية الاستمرارية والتراكمية في الأدب. فالتجديد الحقيقي ينبع من فهم عميق للماضي، لا من قطيعة تامة معه. يرى زكي أن الكثير مما يقدم على أنه "قصيدة نثر" يفتقر إلى "حركات الاستدعاء الرؤيوي وتغييب الإيقاع حتى وإن أفضت إلى فقدان حركات الاستدعاء

الرؤيوي وتغييب الإيقاع ولو من وجهة نظر بلاغيينا القدماء في التكرار والقصر والوصل والفصل ثم المشاكلة التي تعني ذكر شيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته"؛ مما يجعلها مجرد "مخالفة للعرف" وليس تجريبًا حقيقيًا.

وينتقد الدكتور زكي "القطيعة المتعمدة" التي يمارسها بعض الشعراء المعاصرين، الذين "يفرغون نصوصهم من أي بعد سياسي أو من أي فكر انتمائي". ويرى أن إصرارهم على "الهلاس" للتعبير عن "ضياعهم الشعري بين المقاهي وعلب الليل" يكون الحاصل إفلاسًا، وإن يكن أساسًا لخططهم الرامية إلى الانفلات من ثوابت الفن الشعري بقصيدته في أدبنا العربي بوجه عام".

(٦)

حول التسمية:

يعبر الدكتور أحمد كمال زكي عن تحفظه إزاء مصطلح "قصيدة النثر"، مفضلًا مصطلحات بديلة أدق من وجهة نظره، فيقترح استخدام "الشعر الحر" للإشارة إلى النصوص غير الموزونة، و"الشعر الجديد" لما يُعرف بالشعر التفعيلي.

كما لا يخفي انتقاده لبعض الكتّاب الذين يخوضون في هذا اللون الشعري دون امتلاك أدواته اللغوية أو المعرفية أو العروضية، واصفًا بعضهم بما سماه "التشاعرة المتسللة"، في إشارة إلى من يقتحمون ميدان الشعر دون دراية حقيقية بأصوله.

فيقول في ختام دراسته:

"ثم أرجو أن أعتذر عن ترددي في استخدام مصطلح قصيدة النثر أو القصيد النثري، وكنت استعيض عنه بما يصفه دون أن أحط من قدر مرتاديه، وأراني وأنا أختم كلمتي أقترح للمهتمين بهذه الحركة التي سيقدر التاريخ لا أنا ولا غيري الإبقاء عليها أو التخلي عنها، أن تستقل باصطلاح "الشعر الحر" وهو النثري الشعري المستخدم في أوروبا للشعر غير الموزون، ويبقى أمام بعض النقاد الذين أطلقوا على نتاج التفعيليين مصطلح الشعر الحر أن يتخلوا عنه ليتسمى به الناشئ المشاكس، وأما التفعيليون الأصلاء، فيستقلون باصطلاح "الشعر الجديد" إن ضاق عنهم اصطلاح "الشعر المرسل"، أي الذي أرسل من قافيته وشرائطها."

ويقول الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه عن هذا الفن "النصّ المشكل": "لا شك أن الحداثة – في حقيقتها – تمرد مستمر غير مرتبط بزمان أو مكان. لأن الحداثة الحقة ذات طابع متعال فارق لكل هذه الأطر. ولا شك – أيضًا – أن هذا التمرد لا يجد نفسه إلا في سلسلة من المغامرات الحرة التي تتحدى التقاليد والقيود والأطر، أو لنقل إنه لا يتحداها، بل إنه لا يعترف بها أصلًا.

وبما أن الشعر كان أكثر الأجناس الإبداعية التزامًا بالتقاليد والقيود. كانت مواجهته أولًا، ثم التمرد عليه ثانيًا من أبرز ملامح الحداثة. وقد وصلت المواجهة إلى ذروتها في توليد جنس إبداعي محايد يجمع بين (الشعر والنثر). وتم الاصطلاح على تسمية (قصيدة النثر) وهي ترجمة للمصطلح الفرنسي (Poeme en Prose)، والمصطلح يعتمد ثنائية بنائية تجمع بين خواص

جنسين متقابلين هما (الشعر) و(النثر). وإن رفض الحداثيون اعتماد هذا التقابل، لأنهم – كما قلنا – يرفضون القيود والتقاليد المحفوظة وغير المحفوظة. ورفض التقابل يعني اعتماد الوحدة، وحدة الطرفين في استحداث جنس طارئ جديد مجموع الجينات الوراثية لكل جنس على حده. لكن بعد إخضاع هذه الجينات لما يمكن أن نسميه (الهندسة الوراثية) التي تخلق ظهور هذا الجنس الجامع بين الموافقة والمخالفة. موافقة كل جنس على حده. ومخالفتهما حال التوحد الطارئ. وبهذا نكون في مواجهة شعر مغاير للشعر. ومواجهة نثر مغاير للنثر.

ولا نستطيع أن ندعي بأن هذه المواجهة جديدة تمامًا. بل كان لها حضور سابق على مرحلة الحداثة. تحت مصطلح ثنائي أيضًا. هو (الشعر المنثور) أو (النثر الشعري) لكن الحداثة أثرت مصطلح (قصيدة النثر) الذي وفد علينا مع مجموع ما وفد من مجموع ظواهر الحداثة في الإبداع والنقد. ويلاحظ أن المصطلح كان ظهوره في فرنسا مصاحبًا لحركة التمرد الشعري عند بودلير، وكلوديل. وأرتو. ورامبو الذي قدم آخر منجزاته في ظل هذا المصطلح (موسم في الجحيم)..."[٩]

وانطلاقًا من هذا التحديد المصطلحي، يرى الدكتور زكي أن كثيرًا مما يكتب تحت عنوان "قصيدة النثر" يدخل في باب "التخريب" أكثر من كونه "تجريبًا" فنّيًا واعيًا، خصوصًا حين يغيب عن هذه المحاولات البعد الفني والنفَس المعرفي. وهو ينتقد بشدة بعض الداعين إلى القطيعة مع التراث

٩- د. محمد عبد المطلب: النص المشكل، مرجع سابق، ص٨٩، و٩٠.

الشعري، معتبرًا أن هذه القطيعة تحرم النصوص من بعدها السياسي وانتمائها الفكري.

لكن في المقابل، يرى المدافعون عن قصيدة النثر أنها لم تأتِ لتعلن القطيعة مع التراث الشعري، بل جاءت لتفتح أفقًا جديدًا للتعبير. فهي تمنح الشاعر حرية أوسع بعيدًا عن القيود الوزنية والقافية، مما يسمح له بالتركيز على الصورة الشعرية، والإيقاع الداخلي، وتكثيف اللغة بما يعبر عن تجارب إنسانية معاصرة قد لا يجد لها مكانًا في الأشكال التقليدية.

"فقصيدة النثر تمتلك رصيدا من الحرية في زمن يتميز بالتمرد والدعوة إلى التجريب والبحث عن أفق جديدة، زمن بحق يمارس الانفتاح الثقافي بكافة معانيه، فكل الأغطية تزول، وكل الحدود تتماهى، ليس فقط على مستوى الشعر، وإنما على كافة المستويات الحياتية، وأعني هنا نظريات الكونية والعولمة، والثورة المعلوماتية والتكنولوجية."[١٠]

أما عن تأثر قصيدة النثر بالآداب الغربية، فيرى هؤلاء أن هذا التأثر طبيعي في سياق التفاعل الثقافي العالمي، وهو لا يعني بالضرورة تقليدًا أعمى، بل إثراءً وتطويرًا للتجربة الشعرية.

ومن ثم يتباين الموقف النقدي تجاه قصيدة النثر: فبينما يعتبرها الدكتور زكي، في كثير من نماذجها، انحرافًا عن جوهر الشعر ومقوماته، ينظر إليها آخرون بوصفها تجربة ضرورية لتطوير اللغة الشعرية وتجديد أساليب التعبير بما يلائم تحولات العصر.

١٠- د. محمود إبراهيم الضبع: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٣م، ص٣٠٣.

ويمكن إجمال ملامح الدفاع عن قصيدة النثر في الآتي:

- يرى مؤيدوها أنها تحررت من القيود الشكلية التقليدية؛ مما أتاح للشاعر حرية أكبر في بناء الصورة وتوظيف الإيقاع الداخلي بعيدًا عن النظم العروضي الصارم.
- كما يعتبرونها قادرة على التعبير عن الوعي المعاصر، وقضايا الإنسان الحديث، بما تحمله من قلق وجودي وأزمات ذاتية.
- والتأثر بالثقافات الأخرى، في نظرهم، لا يُنقص من قيمة التجربة، بل يثريها ويفتحها على آفاق إنسانية أوسع.
- ويؤكد بعض نقادها أن قصيدة النثر الناجحة لا تفتقر إلى الإيقاع، بل تخلق إيقاعاتها الخاصة من خلال التكرار الصوتي، وبنية الجملة، والصور الشعرية المكثفة.

خلاصة:

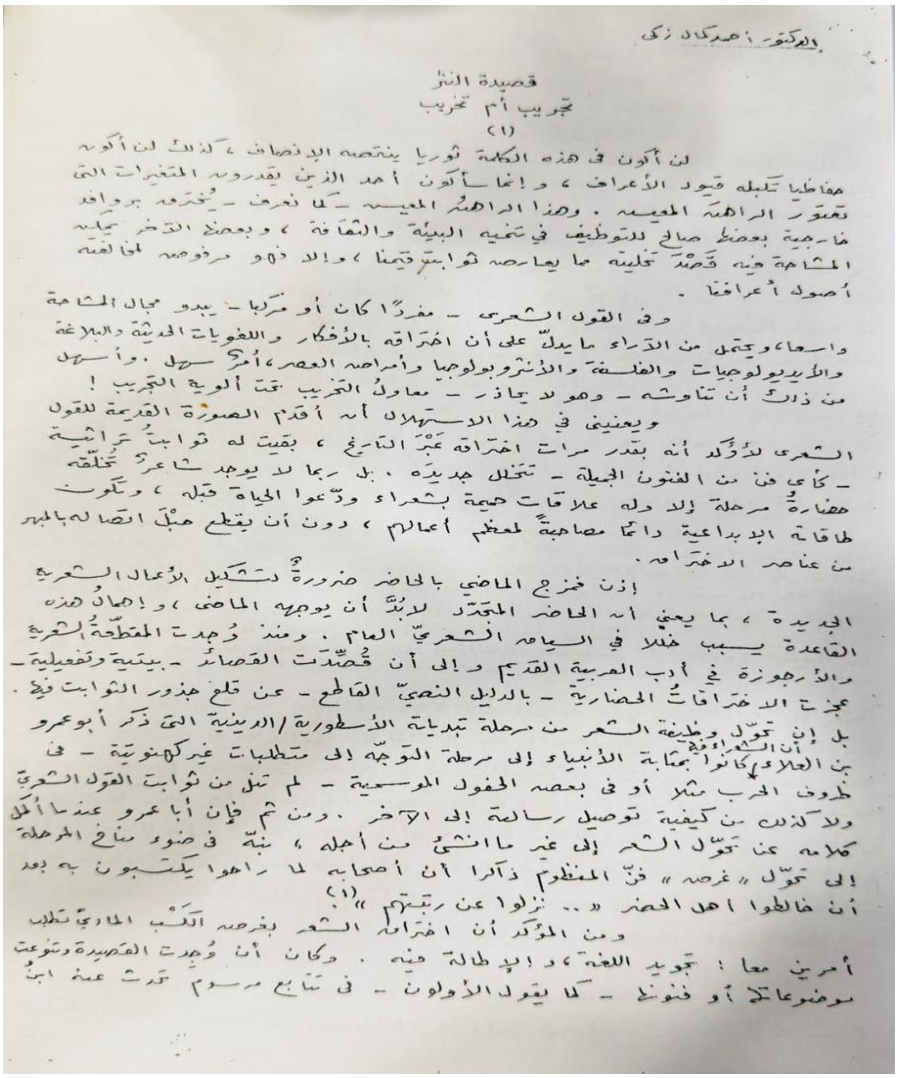
تقدم قراءة الدكتور زكي موقفًا نقديًا صارمًا تجاه ما يعتبره تجاوزًا لمقومات الشعر، محذرًا من الوقوع في فخ الممارسات السطحية التي تسيء إلى الذائقة الشعرية. غير أن الإنصاف النقدي يقتضي القول بأن قصيدة النثر قد تكون نصًّا أدبيًّا لا يصنّف على أنه شعر محض أو نثر محض، وإذا ما توفرت له بعض التجارب الجادة، التي لم تنقطع معرفيًّا مع التراث بقدر ما

تسعى إلى تجديده بأساليب جديدة تستجيب لروح العصر، فلا شكّ أنها ستثري المشهدين الأدبي والنقدي معًا.

والخلاف بين موقف يرى فيها "تخريبًا" وآخر يعتبرها "تجريبًا" يعدّ مشروعًا حين يكمن في التمييز بين من يكتبها بوعي فني حقيقي، ومن يلجأ إليها هروبًا من متطلبات الشعر وأدواته.

الملحق

دراسة الدكتور أحمد كمال زكي مصورة بخط يده



الدكتور : أحمد كمال زكي

قصيدة النثر
تجريب أم تخريب
(١)

لن أكون في هذه الكلمة ثوريا ينتصب الإنصاف ، كذلك لن أكونه محافظا تكبله قيود الأعراف ، وإنما سأكون أحد الذين يقدرون المتغيرات التي تعتور الرؤية المعينة . وهذا الرافد المعين - كما نعرف - يُغرقه بروافد خارجية بعضها صالح للتوظيف في تنمية البيئة والثقافة ، وبعضها الآخر يحاول المشاهة فيه قصدَ تخريبه ما يعارضه ثوابتَ قيمنا ، وإلا فهو مرفوض لمخالفته أصول أعرافنا .

وفي القول الشعري - مفردًا كان أو مركبا - يبدو مجال المشاهة واسعا ، ويحتمل من الدراء ما يدلّ على أن اختراقه بالأفكار واللغويات الحديثة والبلاغة والأيديولوجيات والفلسفة والأنثروبولوجيا وأمراض العصر ، أمرٌ سهل . وأسهل من ذلك أن تناوشه - وهو لا يجاز - معاولُ التخريب تحت ألوية التجريب !

ويعنيني في هذا الاستهلال أنه أقدم الصورة القريبة للقول الشعري لأؤكد أنه بقدر مرات اختراقه عبرَ التاريخ ، بقيت له ثوابتُ تراثية - كأي فن من الفنون الجميلة - تتخلل جديدَه . بل ربما لا يوجد شاعرٌ تخلّقه حضارةُ مرحلة إلا وله علاقات حميمة بشعراء ودّعوا الحياة قبله ، وتكون طاقاته الإبداعية دائما مصاحبةً لمعظم أعمالهم ، دون أن يقطع حبلَ اتصاله بالجديد من عناصر الاختراق .

إذن فمزج الماضي بالحاضر ضرورةٌ لتشكيل الأعمال الشعرية الجديدة ، بما يعني أنه الحاضر المجدّد لابدّ أن يوجهه الماضي ، وإهمال هذه القاعدة يسبب خللا في السياق الشعريّ العام . ومنذ وُجدت المقطّعة الشعرية والأرجوزة في أدب العربية القديم وإلى أن قُصّدت القصائد - بنيةً وتفعيلةً - مجزت الاختراقات الحضارية - بالدليل النصيّ القاطع - عن قلع جذور الثوابت فيه . بل إن تحوّل وظيفة الشعر من مرحلة تبدياته الأسطورية / الدينية التي ذكر أبو عمرو بن العلاء أن الشعراء كانوا بمثابة الأنبياء إلى مرحلة التوجّه إلى متطلبات غير كهنوتية - في ظروف الحرب مثلا أو في بعض الحفول الموسمية - لم تنل من ثوابت القول الشعري ولا كذلك من كيفية توصيل رسالته إلى الآخر . ومن ثم فإن أبا عمرو عندما أحال كلامه عن تحوّل الشعر إلى غير ما انشئ من أجله ، نبّه في ضوء سياق المرحلة إلى تحوّل « غرضه » فإن المنظوم ذكرا أن أصحابه لما رأوا يكتسبون به بعد أن خالطوا أهل الحضر « .. نزلوا عن رتبتهم »(١) .

ومن المؤكد أن اختراقه الشعر بغرضه الكسب الحاليّ تطلب أمرين معا : تجويد اللغة ، وإيطالة فيه . وكان أن وُجدت القصيدة وتنوعت موضوعاتها أو فنونها - كما يقول الأولون - في تتابع رسوم تحدث عنه ابن

قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦/٨٨٩ نقلا عن «أهل الأدب» ومنبها إلى ضرورة مراعاة التلاؤم المتأخر بمثل ما شُرط له المتقدم من ناحية، و«اتفاقه القصيدة كلها في وزن واحد وبروي واحد في القافية»(٢).

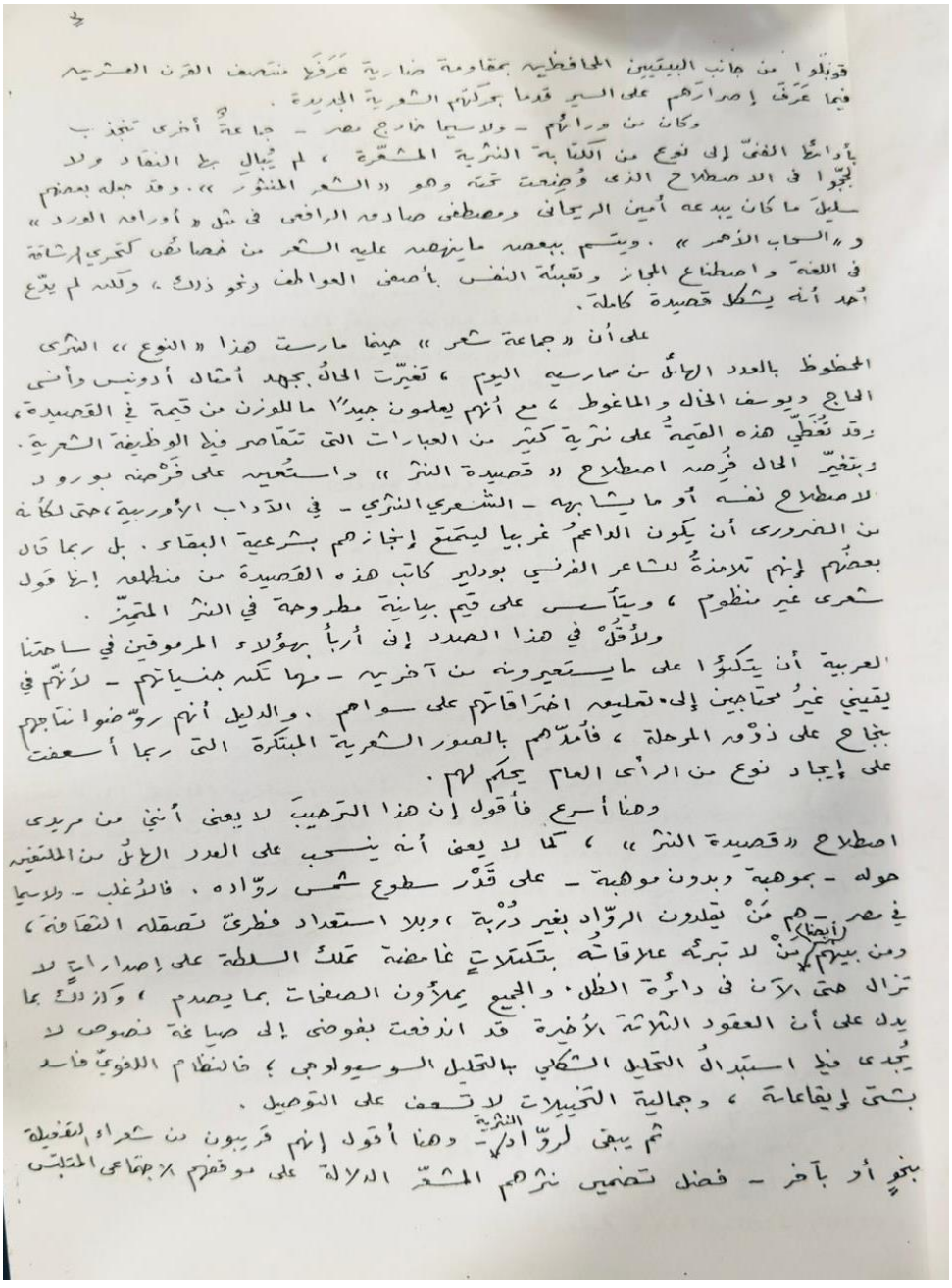
وعلى الرغم من تحرجه القصيدة لعدة انحرافات - في الحينيات مثلا وفي الموشحات - فقد ظلت متمسكة بثوابتها اللغوية والعروضية والمعرفية، حتى قيل في تقعيدها إنها من قصيد اللبن أي من مخه الغليظ السمين الذي يتقصد بمعنى يتكسر، وعلى الرؤوب والوير والوبر أي السائل الذي يميع كالماء والعرب تقول في وصف الكلام الرفيع إنه سمين. ويثبت الفيروزابادي أن القصيد هو ما نُقِّح من الشعر وجُوِّد، وإنما سمي الشعر التام قصيدا «لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يجئ به هكذا على ما خطر بباله واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا ... (يقال) أقصد الشاعر وأرمل وأهزج وأرجز من القصيد والرمل والهزج والرجز، وقصَّد الشاعر وأقصد أطال وواصل عمل القصائد»(٣).

أما الموضوعات التي تُقصَّد، فعلى طول حركة الشعر في التاريخ ظلت لا سياقاتها المعرفية، وكأنها التزمت بما وُضع لكلمة «شعر» في المعاجم اللغوية من معنى. حتى «علم» و«أدرك» وإلى ذلك ذهب القرآن الكريم في قوله تعالى «وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون» أي وما يدريكم(٤). «وقد كان الشعر في الجاهلية ديوان علومهم ومنتهى حكمهم» فيما يقول ابن سلام(٥).

ولقد اشترط حازم القرطاجني المتوفى عام ٦٨٤/١٢٨٥ فيما صدر عنه بصدد مفهوم الشعر أن تكون لغته - التي هي من الموزون المقفى - مغايرة بشعريتها للغة المنثور، كما اشترط أن تتلبس بالمحاكاة والخيالات، أي كما يقول ابن خلدون أن تكون كلاما بليغا مبينا على الاستعارة والأوصاف ومحكوما بأجزاء متفقة الوزن والقافية، وبتلك الصفات بُنيت الذخائر الشعرية - في شكل قصائد - مختلفة وأبعد ما تكون عن المنثور. ولما تسلط أخيرا التفعيليون لم يصنعوا ثوابتها وإنما اكتفوا بالتحلل عن البيتية، ورأوا أن بث بعض الأساليب النثرية يضعف صياغتهم الجديدة لوجه عام. وهذا ملحظ نبه إليه حازم حينما أشار إلى قيمة البديع، وقرر أنه لا يراد في الشعر على النحو الذي يُراد به في الخطابة، حتى وإن يكن من قبيل قول أبي تمام الطائي «والنار قد تُنتضى من ناضر السلم» فالمكان من الأقاويل الشعرية «ما هو هو ومنط مالیس بهو ... وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ... فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو ضعف كذبه وقامت غرابته». فإذا لم يكن كذلك «يجيء شعرا وإنه كان موزونا مقفى»(٦). وهذا استمرار في الحث على تكثيف اللغة، وإبعادها عن الدارج المألوف - مع علاقة ثوابتها - حتى على صعيد الرؤية الواقعية والموقف المعيشة، أو على ما تمتاع إليه القصيدة من البنية المعرفية.

(٢)

هؤلاء الشعراء التفعيليون - وقد كان من رواده جماعة مثقفة آمنت بحرية التعبير، وطرحت قضايا المرحلة المعقدة بما تقتضيه اتجاهاتها المتباينة -



قوبلوا من جانب البيتيين المحافظين بمقاومة ضارية عرفها منتصف القرن العشرين فيما عرف إصرارهم على السير قدما بحركتهم الشعرية الجديدة.

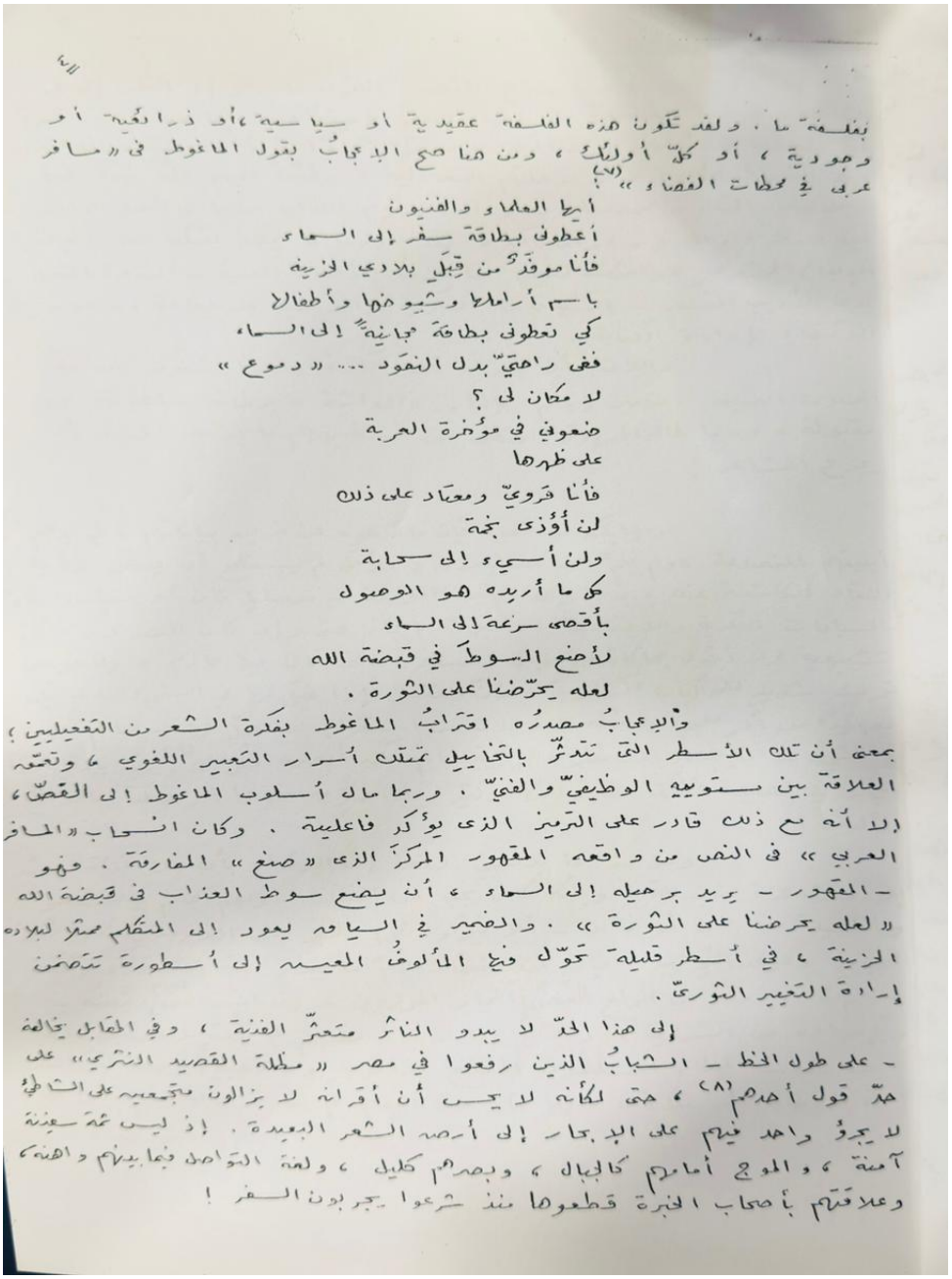
وكان من وراءهم - ولاسيما مدارس مصر - جماعة أخرى تنجذب بأواصر الفنّ إلى نوع من الكتابة النثرية المشعّرة، لم يُبالِ بها النقاد ولم يجرّوا في الاصطلاح الذي وُضعت تحته وهو «الشعر المنثور». وقد حمله بعضهم على ما كان يبدعه أمين الريحاني ومصطفى صادق الرافعي في مثل «أوراق الورد» و«السحاب الأحمر». ويتم ببعضه ما يزهى عليه الشعر من محاسنهن كتحري الرشاقة في اللغة واصطناع الجناس وتقبية النفس بأصفى العوالم ونحو ذلك، ولكنه لم يدّع أحد أنه يشكل قصيدة كاملة.

على أن «جماعة شعر» حينما مارست هذا «النوع» النثري المحفوظ بالعدد الهائل من ممارسيه اليوم، تغيرت الحال بجهد أمثال أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال والماغوط، مع أنهم يعلمون جيدًا ما للوزن من قيمة في القصيدة، وقد تُعطّي هذه القيمة على نثرية كثير من العبارات التي تتقاصر في الوظيفة الشعرية. وبتغير الحال فُرِض اصطلاح «قصيدة النثر» واستُعيد على فرضه بودلير لاصطلاح نفسه أو ما يشابهه - الشعري النثري - في الآداب الأوربية، حتى لكأنه من الضروري أن يكون الدارس غربيا ليتمتع بشرعية البقاء. بل ربما قال بعضهم إنهم تلامذة للشاعر الفرنسي بودلير كاتب هذه القصيدة من منظوره إلى قول شعري غير منظوم، ويتأسس على قيم بيانية مطروحة في النثر المتميز.

ولأقل في هذا الصدد إن أربأ بهؤلاء الموهوبين في ساحتنا العربية أن يتكئوا على ما يستعيرونه من آخرين - مهما تكن جنسياتهم - لأنهم في يقيني غير محتاجين إلى تقليعة اخترقاتهم على سواهم. والدليل أنهم روّضوا نتاجهم بنجاح على ذوق المرحلة، فأمدّهم بالصور الشعرية المبتكرة التي ربما أسعفت على إيجاد نوع من الرأي العام يحكم لهم.

وهنا أسرع فأقول إن هذا الترحيب لا يعني أنني من مريدي اصطلاح «قصيدة النثر»، كما لا يعني أنه ينسحب على العدد الأقل من المتفيهقين حوله - بموهبة وبدون موهبة - على قدْر سطوع شمس روّاده. فالرُغب - ولاسيما في مصر - هم مَنْ يقلدون الروّاد بغير دُربة، وبلا استعداد فطري تصقله الثقافة، ومن بينهم (أيضا) مَنْ لا تبرئه علاقاته بتكتلات غاضبة تملك السلطة على إصدارات لا تزال حتى الآن في دائرة الظل. والجميع يملأون الصفحات بما يصدم، وكأن ذلك بما يدل على أن العقود الثلاثة الأخيرة قد اندفعت بفوضى إلى صياغة نصوص لا تُجدي في استبدال التحليل الشكلي بالتحليل السوسيولوجي؛ فالنظام اللغوي فاسد بشتى إيقاعاته، وجمالية التخييلات لا تقف على التوصيل.

ثم يبقى لروّاد النثرية - وهنا أقول إنهم قريبون من شعراء القصيدة بنحوٍ أو بآخر - فضل تضمين نثرهم الدلالة على موقفهم الجماعي المتلبّس



بفلسفة ما . ولقد تكون هذه الفلسفة عقيدية أو سياسية ،أو ذرائعية أو وجودية ، أو كلّ أولئك ، ومن هنا صح الإعجاب بقول الماغوط في «سافر عربي في محطات الفضاء »(٧) :

أيها العلماء والفنيون
أعطوني بطاقة سفر إلى السماء
فأنا موفدٌ من قِبَل بلادي الحزينة
باسم أراملها وثيابها وأطفالها
كي تعطوني بطاقة مجانيةً إلى السماء
ففي راحتيّ بدل النقود ... « دموع »
لا مكان لي ؟
ضعوني في مؤخرة العربة
على ظهرها
فأنا قرويّ ومعتاد على ذلك
لن أؤذي بنجمة
ولن أسيء إلى سحابة
كل ما أريده هو الوصول
بأقصى سرعة إلى السماء
لأضع السوط في قبضة الله
لعله يحرّضنا على الثورة .

والإعجاب مصدره اقتراب الماغوط بفكرة الشعر من التفعيليين ؛ بمعنى أن تلك الأسطر التي تتدثّر بالتخاييل تمتلك أسرار التعبير اللغوي ، وتعقد العلاقة بين ستويية الوظيفيّ والفنيّ . وربما مال أسلوب الماغوط إلى القصّ ، إلا أنه مع ذلك قادر على الترميز الذي يؤكد فاعليته . وكان انسحاب « المسافر العربي » في النص من واقعه المقهور المركزَ الذي « صنع » المفارقة . فهو - المقهور - يريد برحيله إلى السماء ، أن يضع سوط العذاب في قبضة الله « لعله يحرضنا على الثورة » . والضمير في السياق يعود إلى المتكلم ممثلا لبلاده الحزينة ، في أسطر قليلة تحوّل فيها المألوفُ المعيشُ إلى أسطورة تتضمن إرادة التغيير الثوريّ .

إلى هذا الحدّ لا يبدو الناثر متعثّر الفنية ، وفي المقابل يخالفه - على طول الخط - الشبابُ الذين رفعوا في مصر « مظلة القصيد النثري » على حدّ قول أحدهم(٨) ، حتى لكأنه لا يحس أن أقرانه لا يزالون مجمعين على الشيء لا يجرؤ واحد منهم على الإبحار إلى أرض الشعر البعيدة . إذ ليس ثمة سفينة آمنة ، والموج أمامهم كالجبال ، وبصرهم كليل ، ولغة التواصل فيما بينهم واهنة ، وعلاقتهم بأصحاب الخبرة قطعوها منذ شرعوا يجربون السفر !

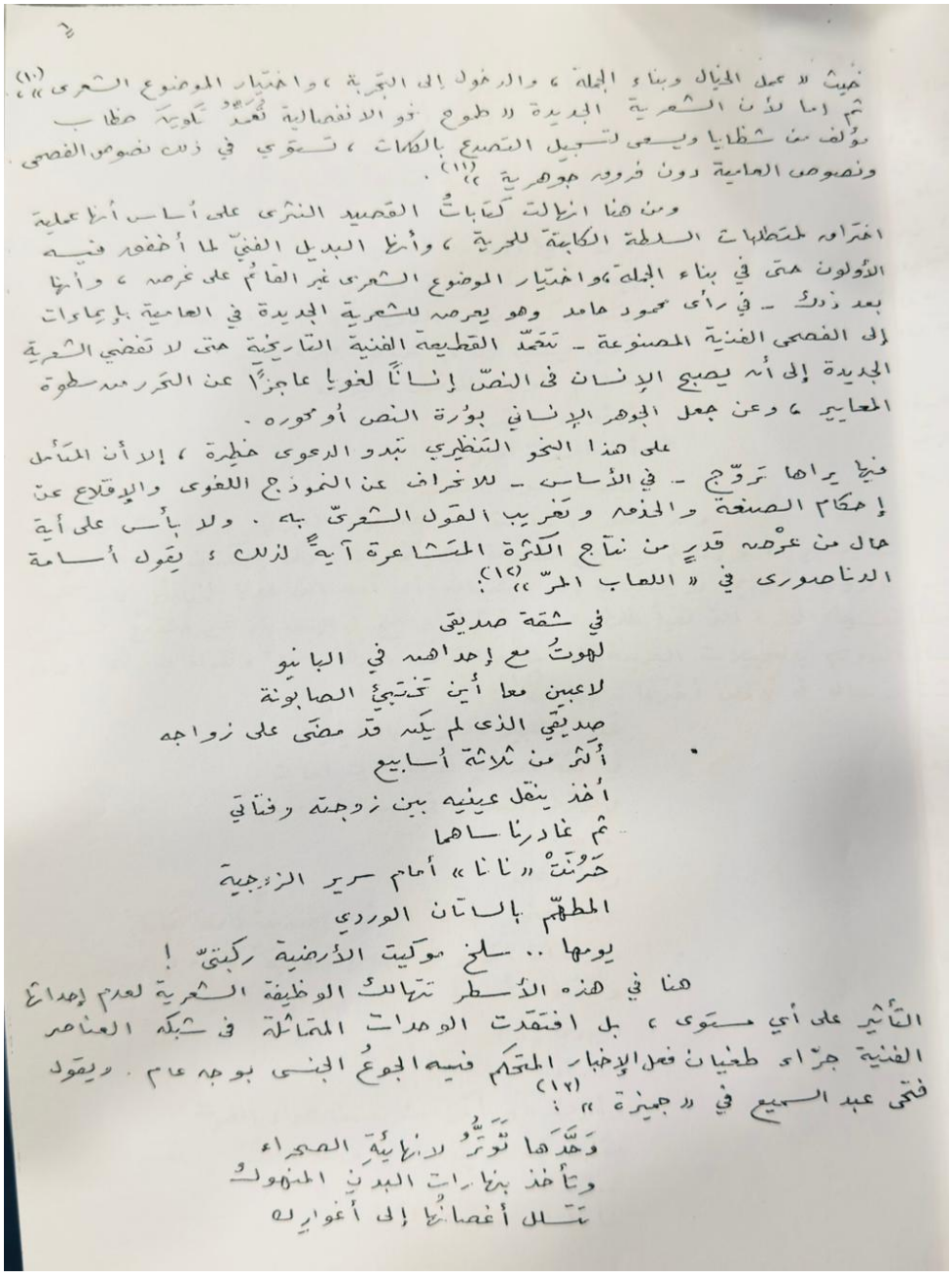
وليس في اصطلاح القصيد النثري ما يدعو إلى القلق إلا في ابتذاله خصوصية القصيدة من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقليصه عناصر الشعرية بأيٍّ ليست مسئولة عن « الحركة » سئولية روّادها أصحاب التقنية العالية . وقد اكتسب هؤلاء طوال مرحلتهم التفعيلية ، وقفت عليهم قلة يذكر فيها - على سبيل المثال - محمد سليمان ورفعت سلام اللذان مزجا في العمل الواحد بين المنظوم والمنثور ، وأما الكثرة فقد جاوزت ما يمكن تقبّله من مألوف الإيقاع الشعري ، واختفت لديهم تفاعلات الأصول الفنية - المتوفرة بالفعل لدى الأديب المتمكن - بالسياقات الفكرية والأبنية الاجتماعية ، بدعوى الاكتفاء بإرادة الكتابة .

واللافت أن أفراد تلك الكثرة راحوا يشنّون على النقاد الحملات العنيفة ، متهمين إياهم بإنكار « الحداثية » برطانة سلطوية غير مقبولة ، وربما طال الجمهور المتلقي من تسفيههم ما يخدش الحياء أو يجرح المشاعر !

(٣)

ومهما يكن من شيء فإن ما طرحوه عن طريق بياناتهم ، لم يدعم أبنيتهم المتصدعة ، ولم يُضفِ على سلبياتهم ، أو فلأقل لم يستطع أن يعطّل رؤية النقاد الكاشفة عنه ؛ بدءًا بإهدار قيمة الموزون - تفعيليا كان أو بينيا - وانتهاءً بالسياقات الفكرية والاجتماعية ، وعبورًا بالمجاز حتى وإن كان النص مجرد محاكاة تشبيهية ولا أقول محاكاة للأحوال المستغربة التي قال فيها حازم « وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة ، لأنّ النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودًا من أمر معجب في مثله ، وجدت من استغراب ما خيّل لها - مما لم تعهده في الشيء - ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل »(٩) ! فما بالنا بافتقاد المجاز في قصيدة عُطّلت من ثوابتها وكثيرًا ما اخترقوها أو نكثت بالدارج المألوف ؟

ولعل هذا ما يدفعني دفعًا إلى الإقرار بأن تلك الكثرة ليست إلا متشاعرة متسللة ، وبأنه كان يجب على النقاد - ولهم علم بالشعر وبالقصيدة منه على نحو خاص - ألا يتركوا لهم الحبل على الغارب ليختاروا سُبُل التجريب بدعوى التجريب ، فإن من النقاد ذمّ ما يقصر عنه الاستعداد وتقعد به الهمّة ، فضلا عن الولع بالنقض من المجاز الموزون - وقد استعصى عليهم ترويضه - وبإخراجه من الشرعية الأدبية ؛ إما لأنه في نظرهم لم يُفلت بالقصيدة « من شباك الخطاب السلطوي المتقنع بعدائية وهابة رجيمة أليمارس عبر النص أعتى طموحاته المستبدة » ، وإما لأنه حتى اليوم لم يفارقه الآليات العمودية من



حيث « عمل الخيال وبناء الجملة ، والدخول إلى التجربة ، واختيار الموضوع الشعري »(١٠) ، ثم إن لدى الشعرية الجديدة « طموح نحو الانفصالية تُعد بموجبه طلاب مؤلف من شظايا ويسعى لتسجيل التصنيع بالكلمات ، تسوي في ذلك نصوص الفصحى ونصوص العامية دون فروق جوهرية »(١١) .

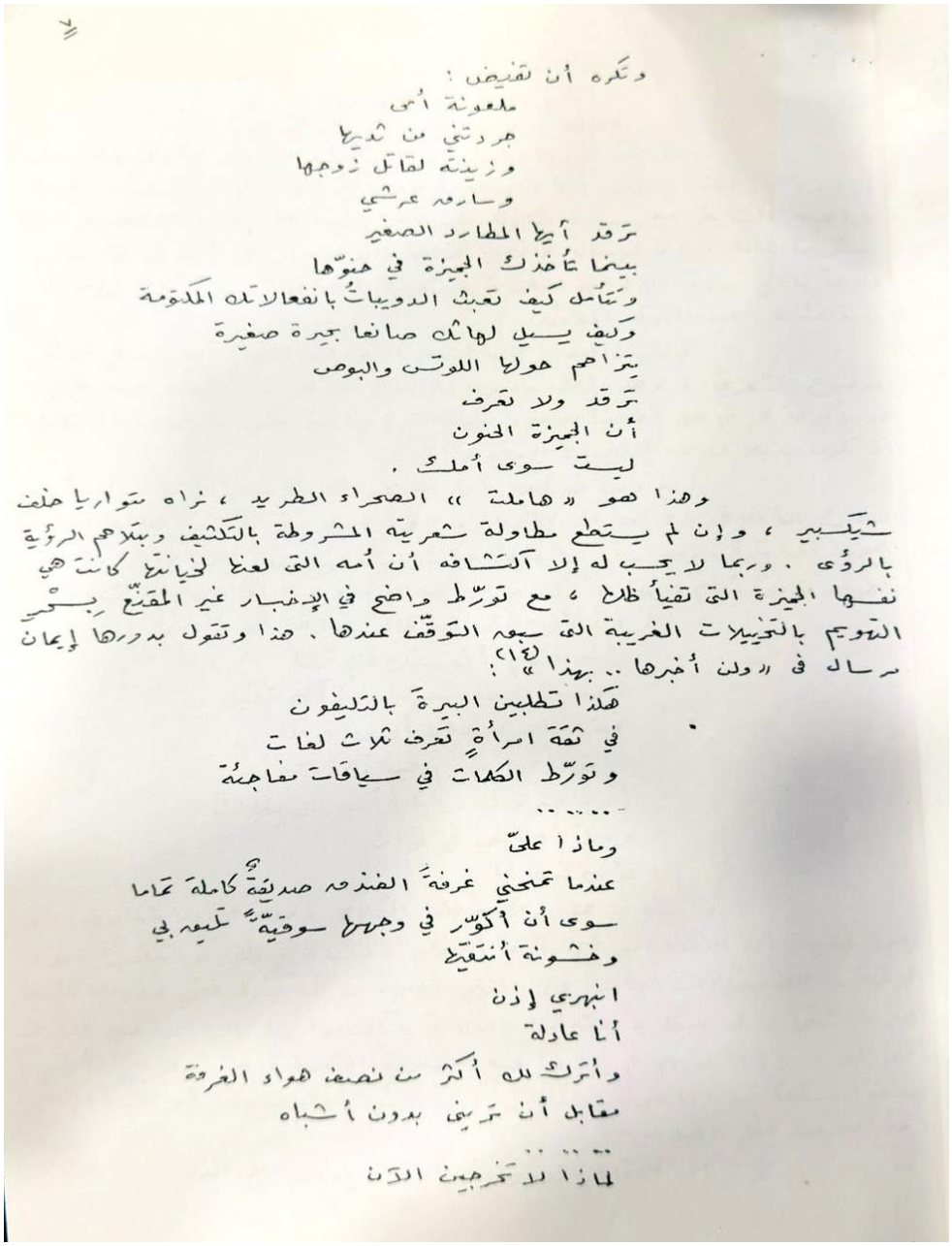
ومن هنا انطلقت كتابات القصيد النثري على أساس أن عملية اختراقه لمنطلقات السلطة الكتابة للحرية ، وأن البديل الفني لما أخفقت فيه الأولون حتى في بناء الجملة ، واختيار الموضوع الشعري غير القائم على غرضه ، وأنها بعد ذلك - في رأي محمود حامد وهو يعرضه للشعرية الجديدة في العامية بإيماءات إلى الفصحى الفنية المصنوعة - تتحدّ القطيعة الفنية التاريخية حتى لا تفضي الشعرية الجديدة إلى أنه يصبح الإنسان في النصّ إنساناً لغوياً عاجزاً عن التحرر من سطوة المعايير ، وعن جعل الجوهر الإنساني بؤرة النص أو محوره .

على هذا النحو النظري تبدو الدعوى خطيرة ، إلا أن المتأمل فيما يراها تروّج - في الأساس - للانحراف عن النموذج اللغوي والإقلاع عن إحكام الصنعة والحذق وتغريب القول الشعري به . ولا بأس على أية حال من عرضه قدرٍ من نتاج الكثرة المتشاعرة آيةً لذلك ، يقول أسامة الدناصوري في « اللعاب المرّ »(١٢) :

في شقة صديقي
لهوتُ مع إحداهن في البانيو
لاعبين معا أين تختبئ الصابونة
صديقي الذي لم يكن قد مضى على زواجه
أكثر من ثلاثة أسابيع
أخذ ينقل عينيه بين زوجته وفتاتي
ثم غادرنا سوياً
حَرَمَتْ « نانا » أمام سرير الزوجية
المطهّم بالساتان الوردي
يومها .. سلخ موكيت الأرضية ركبتيّ !

هنا في هذه السطر تنهار الوظيفة الشعرية لعدم إحداث التأثير على أي مستوى ، بل افتقدت الوحدات المتماثلة في شبكة العناصر الفنية جراء طغيان فعل الإخبار المتحكم فيه الجوع البنى بوجه عام . ويقول فتحي عبد السميع في « جميزة »(١٣) :

وَحَّدَها ثورةُ لذاتيةِ الصحراء
وتأخذ بخارات البدنِ المنهوك
تتسلل أعضاؤها إلى أعوارك



وتكره أن تقبض :
ملعونة أمي
جردتني من ثديها
وزينته لقاتل زوجها
وسارقه عرشي
ترقد أيها المطارد الصغير
بينما تأخذك الجميزة في حنوّها
وتتأمل كيف تعبث الدوريات بانفعالاته المكدومة
وكيف يسيل لهاثك صانعا بحيرة صغيرة
يتزاحم حولها اللوتس والبوص
ترقد ولا تعرف
أن الجميزة الحنون
ليست سوى أمك .

وهذا هو « هاملت » الصحراء الطريد ، نراه متوارياً خلف شيبير ، وإن لم يستطع مطاولة شعريته المشروطة بالتكثيف وبتلاهم الرؤية بالرؤى . وربما لا يجب له إلا اكتشافه أن أمه التي لعنها لخيانتها كانت هي نفسها الجميزة التي تقيأ ظلاله ، مع توسّط واضح في الإضمار غير المقنّع بقصد التورّط بالتخييلات الغريبة التي سيعود التوقّف عندها . هذا وتقول بدورها إيمان مرسال في « ولن أخبرها .. بهذا »(١٤) :

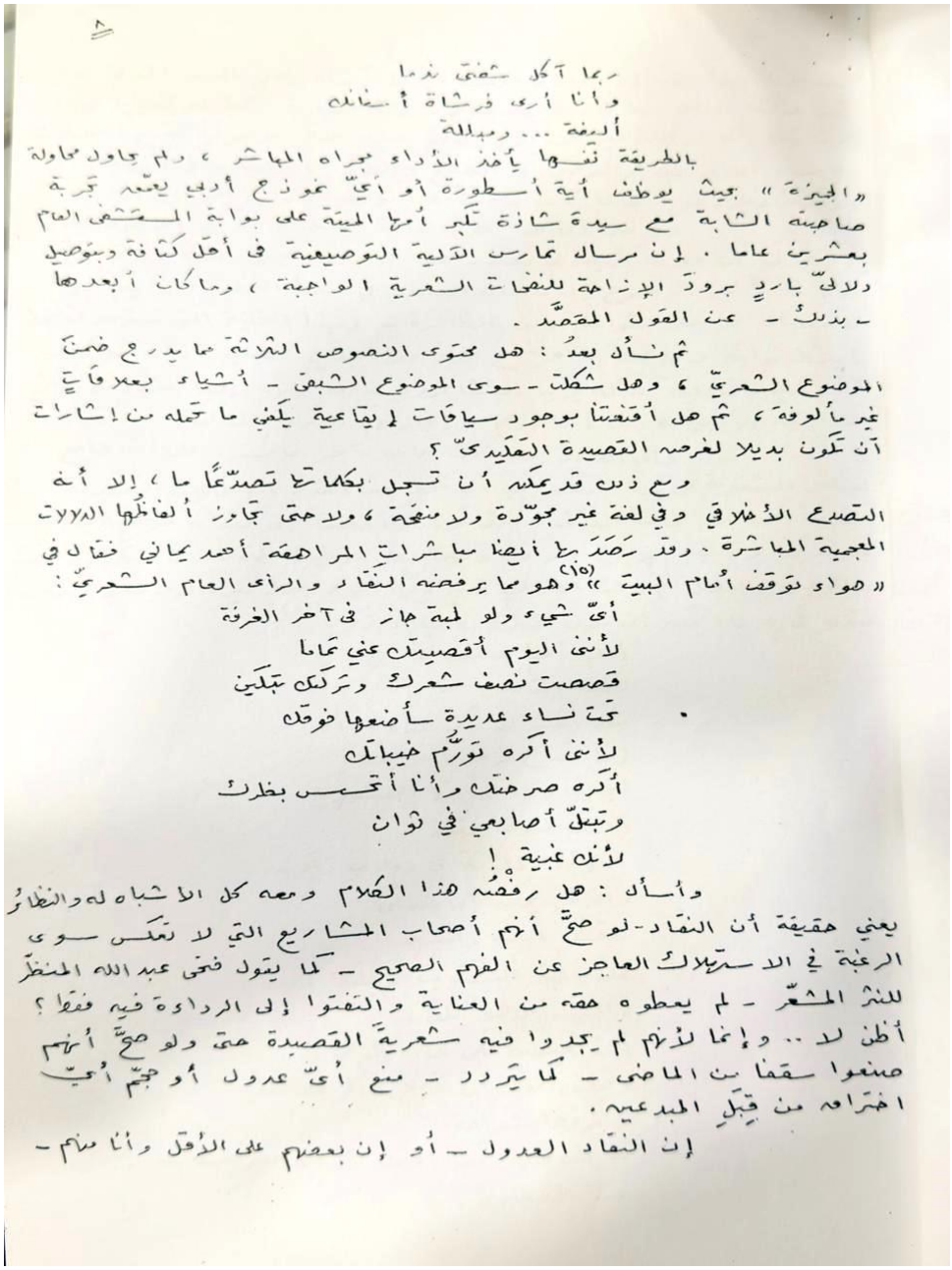
هكذا تطلبين البيرة بالتليفون
في ثقة امرأة تعرف ثلاث لغات
وتورّط الكلمات في سياقات مفاجئة

.....

وماذا عليّ
عندما تمنحني غرفة الفندق صديقة كاملة تماما
سوى أن أكوّر في وجهها سوقيّة تليق بي
وخشونة أنتقيها
انهري إذن
أنا عادلة
واترك لك أكثر من نصف هواء الغرفة
مقابل أن تريني بدون أحذيتها

.....

لماذا لا تخرجين الآن



ربما آكل شطيرة ذرة
وأنا أرى فرشاة أسنانه
البيضة ... وسبابته
بالطريقة نفسها يأخذ الأداء مجراه المباشر ، ولم يحاول محاولة
« الجيزة » بحيث يوظف أية أسطورة أو أيّ نموذج أدبي يعتمد تجربة
صاحبته الشابة مع سيدة شاذة تكبر أمها الميتة على بوابة المستشفى العام
بعشرين عاما . إن مرسال تمارس الآلية التوصيفية في أهل كثافة وبتوصيل
دلالي بارد بروز الإزاحة للنقطات الشعرية الواجبة ، وما كان أبعدها
- بذلك - عن القول المقصّد .

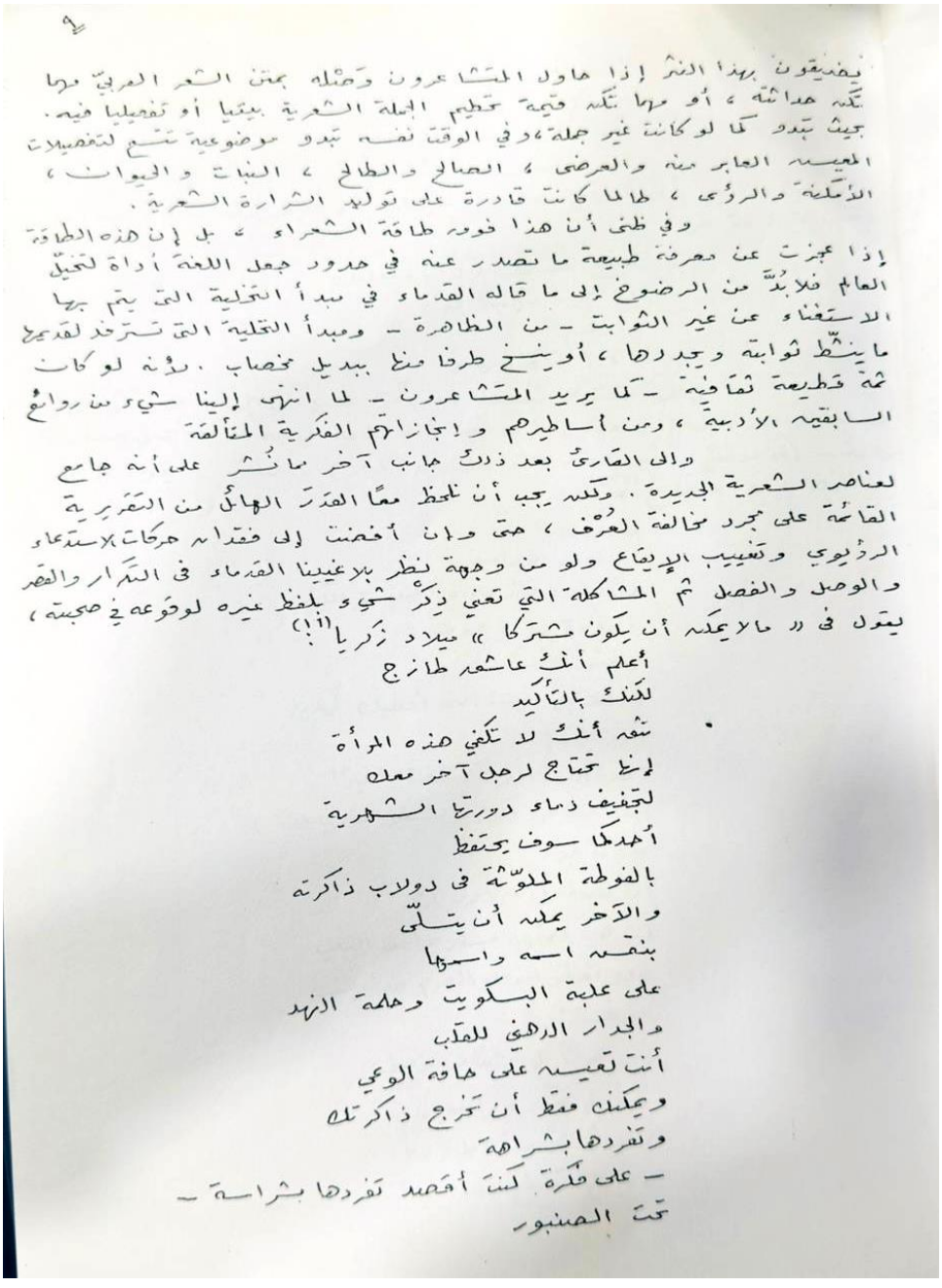
ثم نسأل بعدُ : هل محتوى النصوص الثلاثة مما يدرج ضمن
الموضوع الشعري ، وهل شكلت - سوى الموضوع الشبق - أشياء بعد فاتيّة
غير مألوفة ، ثم هل أقنعتنا بوجود سياقات إيقاعية يكفي ما تحمله من إشارات
أن تكون بديلا لغرضه القصيدة التقليدي ؟

ومع ذلك قد يمكننا أن نسجل بكل تأكيد تصدّعًا ما ، إلا أنه
التصدع الأخلاقي وفي لغة غير مجوّدة ولا منقحة ، ولا حتى تجاوز ألفاظها الدارجة
المعجمية المباشرة . وقد رصد بعض مباشرات المراهقة أحمد يماني فقال في
« هواء توقف أمام البيت »[15] وهو مما يرفضه النقاد والرأي العام الشعري :

أيّ شيء ولو لمبة جاز في آخر الغرفة
لأنني اليوم أقصيتك عني تماما
قصصت نصف شعرك وتركتك تبكين
تحت ساء عديدة سأضعها فوقك
لأنني أكره تورّم خيباتك
أكره صرختك وأنا أتحسس بظرك
وتبتلّ أصابعي في ثوان
لأنك غبية !

وأسأل : هل رفضُه هذا الكلام ومعه كل الأشباه له والنظائر
يعني حقيقة أن النقاد - لو صحّ أنهم أصحاب المشاريع التي لا تعكس سوى
الرغبة في الاستهلاك العاجز عن الفهم الصحيح - كما يقول فتحي عبد الله المنظّر
للنثر الشعر - لم يعطوه حقه من العناية والتفتوا إلى الرداءة فيه فقط ؟
أظن لا .. وإنما لأنهم لم يجدوا فيه شعرية القصيدة حتى ولو صحّ أنهم
صنعوا سقفا من الماضي - كما يتردد - منع أيّ عدول أو هجم أيّ
اختراقه من قِبَل المبدعين .

إن النقاد العدول - أو إن بعضهم على الأقل وأنا منهم -

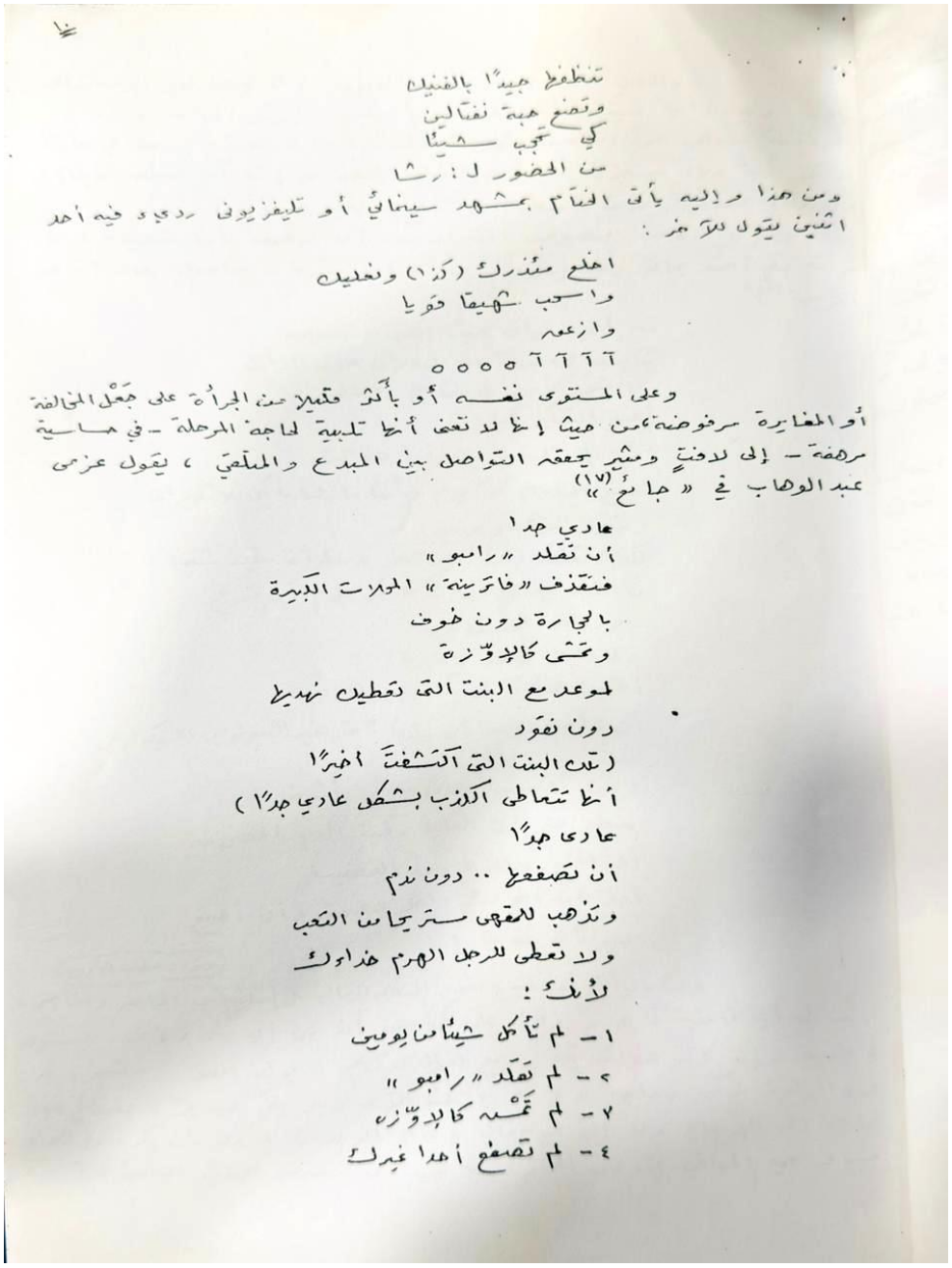


يضيقون بهذا النثر إذا حاول الشاعرون وصفه بمتن الشعر العربي مهما تكن حداثته ، أو مهما تكن قيمة تطبيم البلة الشعرية بيتيا أو تفصيليا فيه. حيث يبدو كما لو كانت غير جملة ، وفي الوقت نفسه تبدو موضوعية تتسع لتفصيلات المعيشة العابرة والعرضي ، الصالح والطالح ، النبات والحيوان ، الأمكنة والرؤى ، طالما كانت قادرة على توليد الشرارة الشعرية .

وفي ظني أن هذا فوق طاقة الشعراء ، بل إن هذه الطاقة إذا عجزت عن معرفة طبيعة ما تصدر عنه في حدود جعل اللغة أداة لتخيل العالم فلابدّ من الرضوخ إلى ما قاله القدماء في مبدأ التخلية التي يتم بها الاستغناء عن غير الثوابت - من الظاهرة - ومبدأ التحلية التي تترخذ لقديم ما ينشّط ثوابته وجددها ، أو ينسخ طرفا منه بديل مخصاب . بدّ أنه لو كان ثمة قطيعة ثقافية - كما يريد الشاعرون - لما انتهى إلينا شيء من روائع السابقين الأدبية ، ومن أساطيرهم وإنجازاتهم الفكرية المتألقة

والى القارئ بعد ذلك جانب آخر مما نُشر على أنه جامع لعناصر الشعرية الجديدة . وكلنه يجب أن نلحظ معًا الحدّة الهائلة من التقريرية القائمة على مجرد مخالفة العُرْف ، حتى وإن أفضت إلى فقدانه حركات الاستدعاء الرؤيوي وتغييب الإيقاع ولو من وجهة نظر بلاغيينا القدماء في التكرار والقصر والوصل والفصل ثم المشاكلة التي تعني ذكر شيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته ، يقول في « ما لا يمكنه أن يكون مشتركا » ميلاد زكريا (!!)

أعلم أنك عاشقة طازج
لكنك بالتأكيد
تعلم أنك لا تكفي هذه المرأة
إنها تحتاج لرجل آخر معك
لتجفيف دماء دورتها الشهرية
أحدكما سوف يحتفظ
بالفوطة الملوّثة في دولاب ذاكرته
والآخر يمكنه أن يتسلّى
بنقعها واسوها
على علبة البكوية وحلمة الزهد
والجدار الراهق للقلب
أنت تعيشه على هامة الوعي
ويمكنك فقط أن تخرج ذاكرتك
وتفردها بشراهة
- على فكرة كنت أقصد تفردها بشراسة -
تحت الصنبور



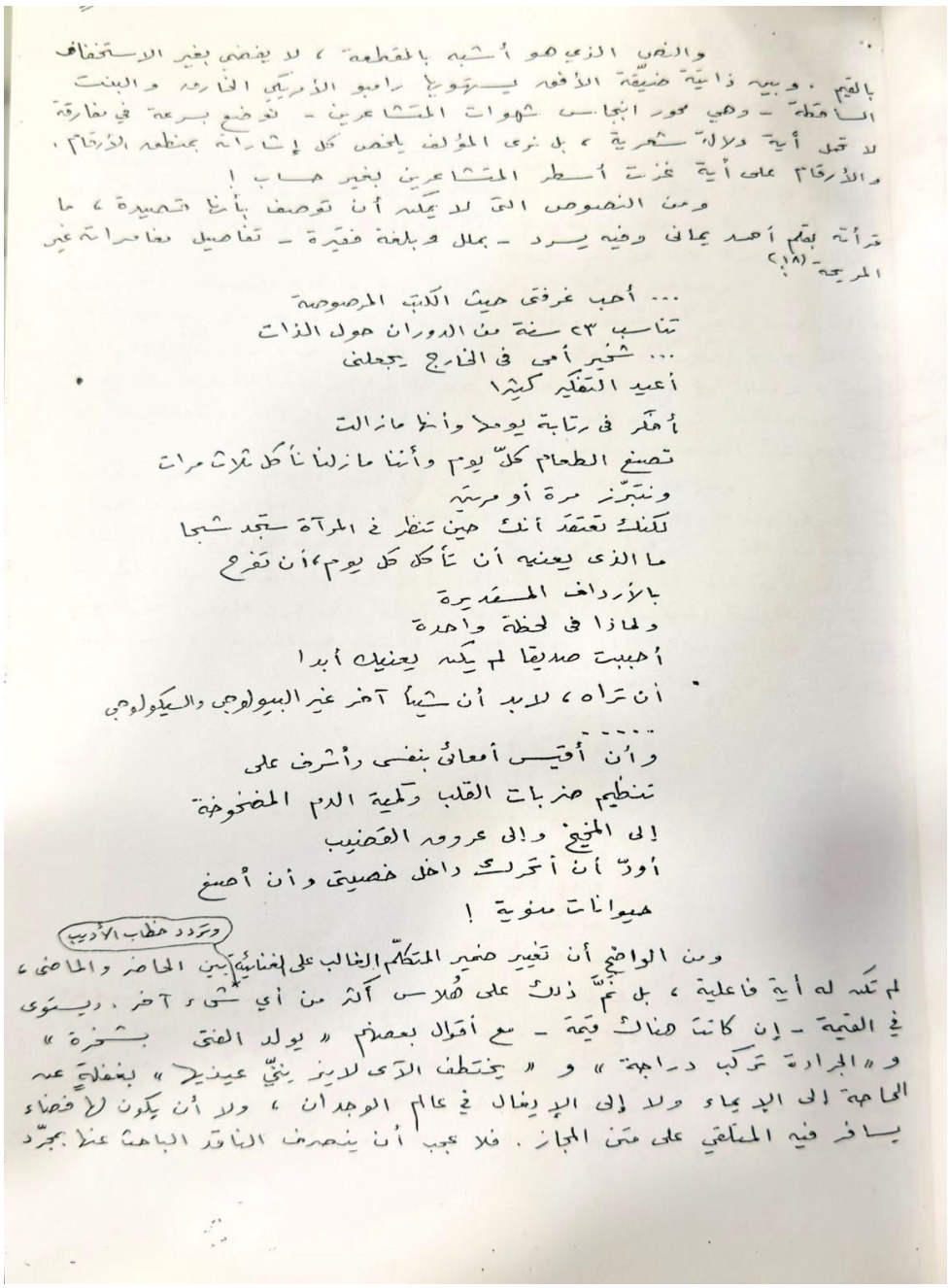
تنظف جيدًا بالفنيك
وتضع حبة نفتالين
كي تجنب نفسك
من الحضور لـ : رثا

ومن هذا وإليه يأتي الفنان بمشهد سينمائي أو تليفزيوني يدعو فيه أحد الشخين ليقول للآخر :

اخلع مئزرك (كذا) ونعليك
واسحب شهيقا قويا
وازعق
آآآآ ٥٥٥٥

وعلى المستوى نفسه أو بأكثر قليلا من الجرأة على جعل المخالفة أو المغايرة مرفوضة من حيث إنها لا تعدو أن تلبية لحاجة المرحلة - في مساسية مرهفة - إلى لافتة ومشير يحققه التواصل بين المبدع والمتلقي ، يقول عزمي عبد الوهاب في « جائع »(١٧)

عادي جدا
أن تقلد « رامبو »
فتقذف « فاترينة » المولات الكبيرة
بالحجارة دون خوف
وتمشي كالبدوزة
لموعد مع البنت التي تعطيك نهديها
دون نقود
(قد البنت التي اكتشفتَ أخيرًا
أنها تتعاطى الكذب بشكل عادي جدًا)
عادي جدًا
أن تصفعك .. دون ندم
وتذهب للمقهى مستريحا من التعب
ولا تعطي للرجل الهرم هداياك
لأنك :
١ - لم تأكل شيئا من يومين
٢ - لم تقلد « رامبو »
٣ - لم تمسه كالبدوزة
٤ - لم تصفع أحدا غيرك



والنص الذي هو أشبه بالمقطعة ، لا يفضي بغير الاستخفاف بالقيم . وبنيه ذاتية ضيقة الأفق يروي راميو الأمريكي الخارجة والبنت الساقطة - وهي محور ابتجاس شهوات المشاعرين - تضع برعة في مفارقة لا تحمل أية دلالة شعرية ، بل نرى المؤلف يخص كل إشاراته بمنطقة الأرقام ، والأرقام على أية غزت أسطر المشاعرين بغير حساب !

ومن النصوص التي لا يمكنه أن توصف بأنها قصيدة ، ما قرأته بقلم أحمد يماني وفيه يسرد - بملل وبلغة فقيرة - تفاصيل مغامراته غير المرجحة (١٨) :

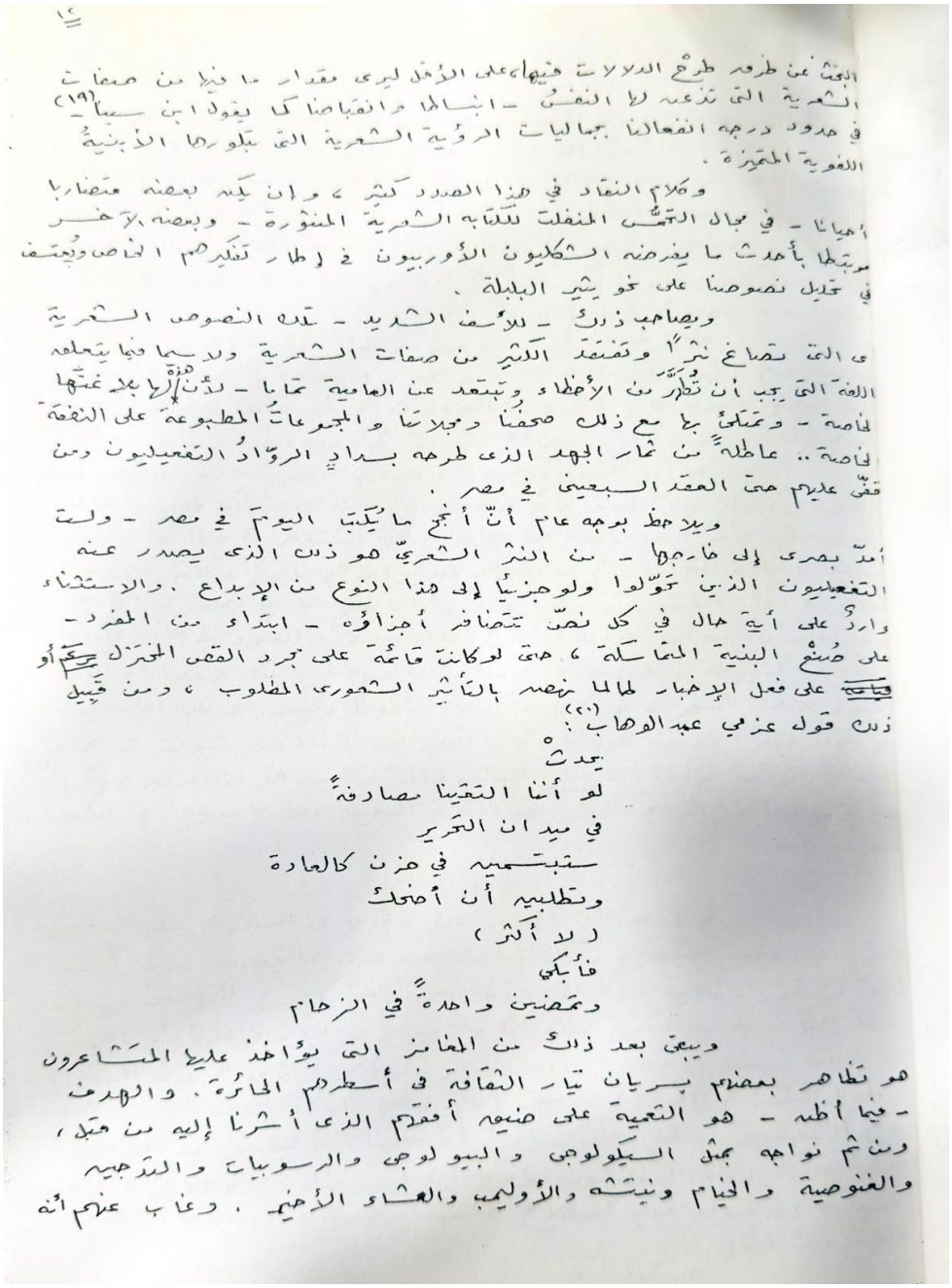
... أحب غرفتي حيث الكتب المرصوصة
تناسب ٤٣ سنة من الدوران حول الذات
... شغير أمي في الخارج يجعلني
أعيد التفكير كثيرا
أفكر في رتابة يوم لم أنه مازلنا نأكل ثلاث مرات
ونتبرز مرة أو مرتين
لكنك تعتقد أنك حين تنظر في المرآة ستجد شجا
ما الذي يعنيه أن تأكل كل يوم، أن تفرغ
بالأرداف المسقدرة
ولماذا في لحظة واحدة
أحببت صديقا لم يكن يعنيك أبدا
أن تراه ، لابد أن شيئا آخر غير البيولوجي والسيكولوجي

.....

وأن أقيس أمعائي بنفسي وأشرف على
تنظيم ضربات القلب وكمية الدم المضخوخة
إلى المخ وإلى عروقه القضيب
أود أن أتحرك داخل خصيتي وأن أصنع
حيوانات منوية !

(تردد خطاب الأديب)

ومن الواضح أن تغيير ضمير المتكلم الغالب على الغنائية بين الحاضر والماضي ، لم تكن له أية فاعلية ، بل عم ذلك على هلاس أكثر من أي شيء آخر . ويستوي في القيمة - إن كانت هناك قيمة - مع أقوال بعضهم « يولد الفتى بشرة » و « الجرارة تركب دراجة » و « يختطف الذي لا يزن بنيّ عيدية » بغفلة عن الحاجة إلى الإيحاء ولد إلى الإيضاح في عالم الوجدان ، ولا أن يكون لا فضاء يسافر فيه المتلقي على متن المجاز . فلا عجب أن ينصرف القارئ الباحث عنا بمجرد



١٤

البحث عن طرق طرح الدلالات فيها على الأقل لمدى مقدار ما فيها من صفات الشعرية التي تذعن لها النفس - ابتهالا وانقباضا كما يقول ابن سينا[١٩] في حدود درجة انفعالنا بجماليات الرؤية الشعرية التي تبلورها الذبذبة اللغوية المتميزة.

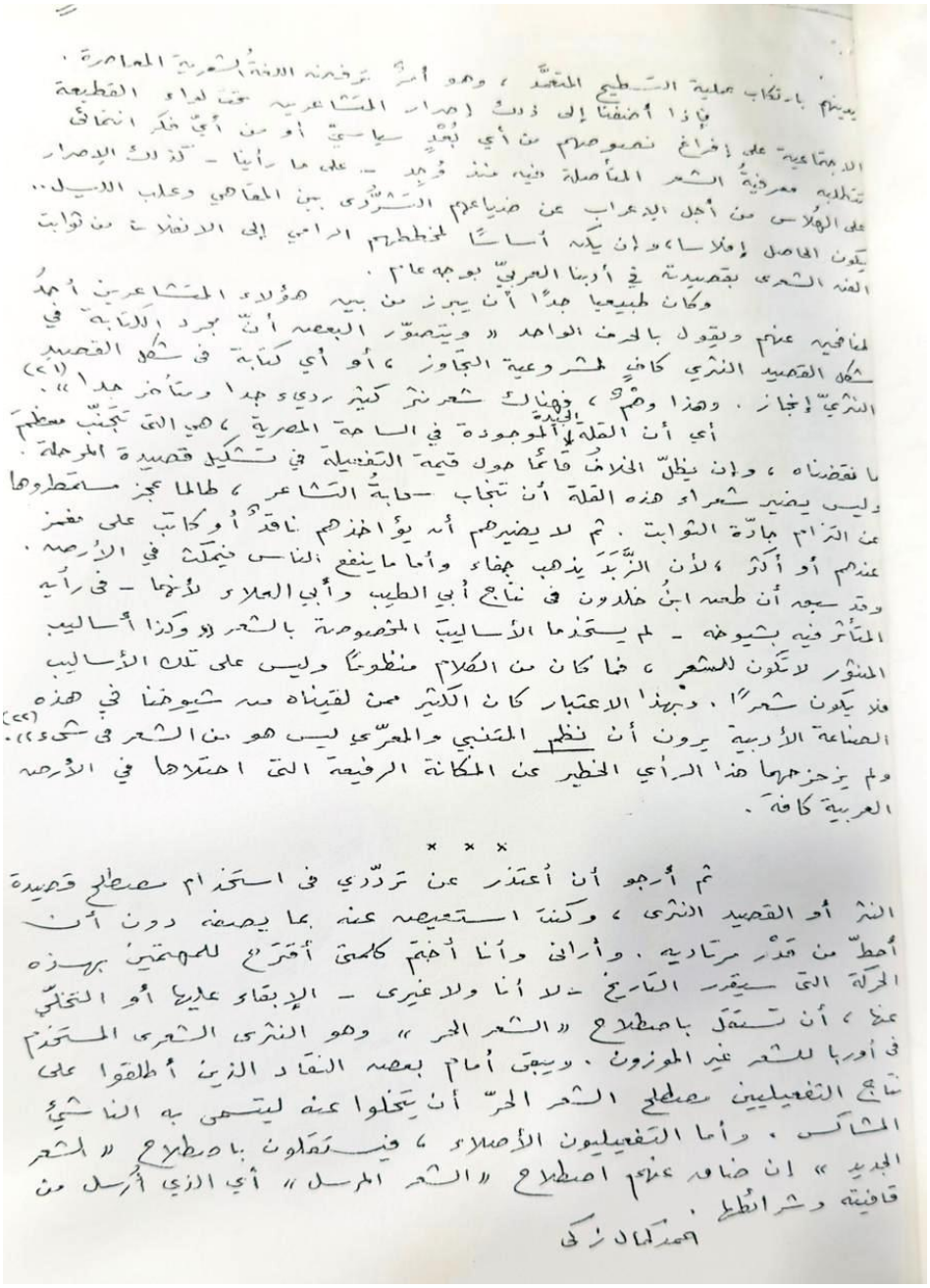
وكلام النقاد في هذا الصدد كثير، وإن كنت بعضه متضاربا أحيانا - في مجال التمس المتفلت للكتابة الشعرية المتورة - وبعضه الآخر مرتبطا بأحدث ما يفرضه الشكليون الأوربيون في إطار تفكيرهم الخاص ويتعسف في تحليل نصوصنا على نحو يثير البلبلة.

ويصاحب ذلك - للأسف الشديد - تدني النصوص الشعرية التي تصاغ نثرا وتفتقد الكثير من صفات الشعرية وربما فيما يتعلق باللغة التي يجب أن تتطهر من الأخطاء وتبتعد عن العامية تماما - لأن اللغة بعد غنتها الخاصة - وتماسكها بها مع ذلك صحفنا ومجلاتنا والمجموعات المطبوعة على النفقة الخاصة.. عاطلة من ثمار الجهد الذي طرحه بدايات الروّاد التفعيليون ومن تلاهم حتى العقد السبعيني في مصر.

ويلاحظ بوجه عام أنّ أخبث ما يكتب اليوم في مصر - ولست أمدّ بصري إلى خارجها - من النثر الشعريّ هو ذلك الذي يصدر عنه التفعيليون الذين تحوّلوا ولوجزئيا إلى هذا النوع من الإبداع. والاستثناء وارد على أية حال في كل نصّ تتضافر أجزاؤه - ابتداء من المفرد - على صُنع البنية المتماسكة، حتى لو كانت قائمة على مجرد القفز المتحرك أو على فعل الإخبار لما لها من أثر بالتأثير الشعوري المطلوب، ومن قبيل ذلك قول عزمي عبد الوهاب[٢٠]:

يحدث
لو أننا التقينا مصادفةً
في ميدان التحرير
ستبتسم في حزن كالعادة
وتطلب أن أضحك
(لا أكثر)
فأبكي
وتمضين واحدةً في الزحام

ويبقى بعد ذلك من المعالم التي يؤاخذ عليها الشاعرون هو تظاهر بعضهم بريان تيار الثقافة في أسطرهم الحائرة. والهدف - فيما أظنه - هو التعمية على ضعف أقدامهم الذي أشرنا إليه من قبل، ومن ثم نواجه بمثل السيكولوجي والبيولوجي والسوسيات والتجريبية والغنوصية والفيام ونيتشه والأوليمب والعشاء الأخير. وغاب عنهم أنه



يبدأ بارتكاب جناية التسطيح المتعمّد ، وهو أمرٌ يرفضه الذوق الشعري المعاصر .
وإذا أضفنا إلى ذلك إهدار الشاعرية عن لدن أي قطيعة الاجتماعية على إفراغ نصوصهم من أي بُعدٍ سياسيّ أو من أيّ فكر انضالي تتطلبه معرفيةُ الشعر المتأصلة فيه منذ قُرِّد - على ما رأينا - كذلك الإصرار على الهلاس من أجل الإعراب عن ضياعهم الشرّي بين المقاهي وعلب الليل.. يكون الحاصل إفلاساً ، وإن يكن أساساً لمخططهم الرامي إلى الانفلات من ثوابت الفنه الشعرى بقصيدته في أدبنا العربيّ بوجهٍ عام .

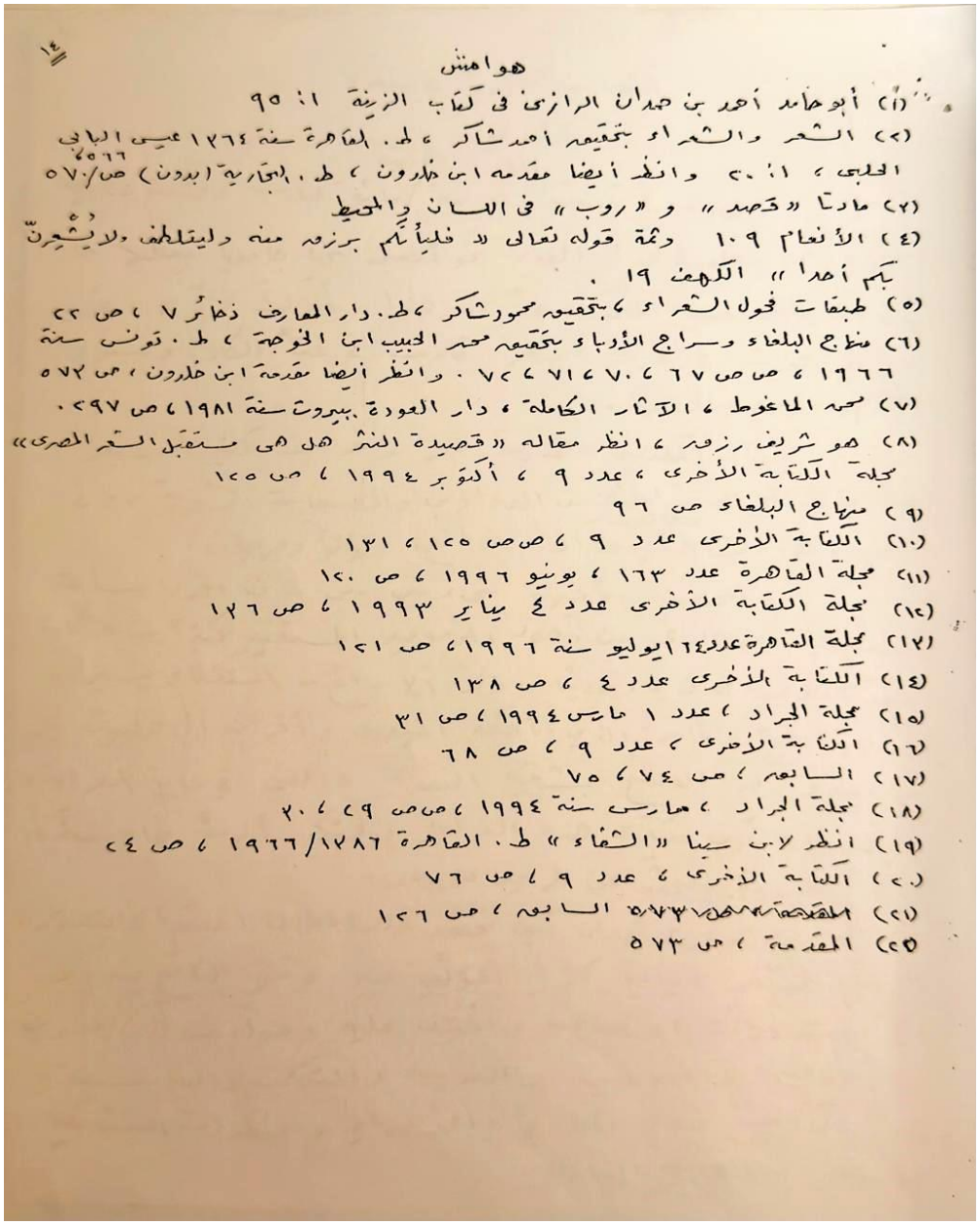
وكان طبيعيا جداً أن يبرز من بين هؤلاء الشاعرين أحمد لمافيه عظم ويقول بالحرف الواحد « ويتصوّر البعض أنّ مجرد الكتابة في شكل القصيد النثري كافٍ لمشروعية التجاوز ، أو أي كتابة في شكل القصيد النثريّ إنجاز . وهذا وهمٌ ، فهناك شعر نثر كثير رديء جداً ومتأخر جداً »(٢١) .

أعي أن القلة الجيدة الموجودة في الساحة المصرية ، هي التي تجنّب معظم ما نقضناه ، وإن يظلّ الخلاف قائماً حول قيمة التفعيلة في تشكيل قصيدة المرحلة . وليس يضير شعراء هذه القلة أن تنجاب عنهم الشاعر ، طالما عجز مستطروها عن التزام جادّة الثوابت . ثم لا يضيرهم أنه يؤاخذهم ناقدٌ أو كاتب على نغمز عندهم أو أكثر ، لأن الزبد يذهب جفاء وأما ينفع الناس فيمكث في الأرض . وقد سبق أن طعن ابن خلدون في نتاج أبي الطيب وأبي العلاء لأنهما - في رأيه المتأثر فيه بشيوخه - لم يستخدما الأساليب المخصوصة بالشعر ، وكذا أساليب المنثور لا تكون الشعر ، فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يكون شعراً . وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعرّي ليس هو من الشعر في شيء »(٢٢) . ولم يزحزحهما هذا الرأي الخطير عن المكانة الرفيعة التي احتلاها في الأرض العربية كافة .

× × ×

ثم أرجو أن أعتذر عن تردّدي في استخدام مصطلح قصيدة النثر أو القصيد النثري ، وكنت استعيضه عنه بما يصفه دون أن أحطّ من قدر مرتاديه . وأراني وأنا أختم كلمتي أقرّع للمهتمين بهذه الحركة التي سيقرر التاريخ - لا أنا ولا غيري - الإبقاء عليها أو التخلّي عنها ، أن تستقل باصطلاح « الشعر الحر » وهو النثري الشعري المستخدم في أوربا للشعر غير الموزون . ويبقى أمام بعض النقاد الذين أطلقوا على نتاج التفعيليين مصطلح الشعر الحرّ أن يتخلوا عنه ليتسمى به الناشئ المشاكس . وأما التفعيليون الأصلاء ، فيتمثلون باصطلاح « الشعر الجديد » إن ضاق عنهم اصطلاح « الشعر المرسل » أي الذي أرسل من قافيته وشرائطه .

أحمد زكي



١٤

هوامش

(١) أبو حامد أحمد بن حمدان الرازي في كتاب الزينة ١: ٩٥

(٢) الشعر والشعراء بتحقيق أحمد شاكر ، ط. القاهرة سنة ١٣٦٤ عيسى البابي الحلبي ، ١: ٢٠ وانظر أيضا مقدمة ابن خلدون ، ط. التجارية (بدون) ص/٥٧٠ ٥٦٦

(٣) مادتا «قصد» و «روب» في اللسان والمحيط

(٤) الأنعام ١٠٩ وثمة قوله تعالى لا فليأتكم برزقه منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا» الكهف ١٩ .

(٥) طبقات فحول الشعراء ، بتحقيق محمود شاكر ، ط. دار المعارف ذخائر ٧ ، ص ٢٢

(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء بتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، ط. تونس سنة ١٩٦٦ ، ص ص ٦٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ . وانظر أيضا مقدمة ابن خلدون ، ص ٥٧٢

(٧) محمد الماغوط ، الآثار الكاملة ، دار العودة بيروت سنة ١٩٨١ ، ص ٢٩٧ .

(٨) هو شريف رزق ، انظر مقاله «قصيدة النثر هل هي مستقبل الشعر المصري» مجلة الكتابة الأخرى ، عدد ٩ ، أكتوبر ١٩٩٤ ، ص ١٢٥

(٩) منهاج البلغاء ص ٩٦

(١٠) الكتابة الأخرى عدد ٩ ، ص ص ١٢٥ ، ١٣١

(١١) مجلة القاهرة عدد ١٦٣ ، يونيو ١٩٩٦ ، ص ١٢٠

(١٢) مجلة الكتابة الأخرى عدد ٤ يناير ١٩٩٣ ، ص ١٢٦

(١٣) مجلة القاهرة عدد ١٦٤ يوليو سنة ١٩٩٦ ، ص ١٢١

(١٤) الكتابة الأخرى عدد ٤ ، ص ١٣٨

(١٥) مجلة الجراد ، عدد ١ مايس ١٩٩٤ ، ص ٣١

(١٦) الكتابة الأخرى ، عدد ٩ ، ص ٦٨

(١٧) السابعة ، ص ٧٤ ، ٧٥

(١٨) مجلة الجراد ، مارس سنة ١٩٩٤ ، ص ص ٩ ، ٢٠

(١٩) انظر لابن سينا «الشفاء» ط. القاهرة ١٧٨٦/١٩٦٦ ، ص ٤ ،

(٢٠) الكتابة الأخرى ، عدد ٩ ، ص ٧٦

(٢١) المقدمة ص ٥٧٣ السابعة ، ص ١٢٦

(٢٢) المقدمة ، ص ٥٧٣

المصادر والمراجع

- **د. أحمد عادل عبد المولى:** العربية والموسيقى، قراءات بينيّة في الشعريّة العربية والأسلوبيّة الموسيقيّة، مكتبة الآداب، ٢٠٢٠م.
- **د. أحمد كمال زكي:** قصيدة النثر تجريب أم تخريب. مخطوطة بخط المؤلف بدون تاريخ.
- **سوزان برنار:** قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧م.
- **عبد العزيز موافي:** دراسات وقضايا في قصيدة النثر العربية، تحولات النظرة وبلاغة الانفصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.
- **د. عبد الناصر حسن:** أحمد كمال زكى الغائب الحاضر، مجلة الأدباء، القاهرة، ع ٥ (٢٠٠٨).
- **د. علي عشري زايد:** الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى: دراسة في قصيدة النثر العربية وامتداداتها، مجلة كلية دار العلوم، القاهرة، ع٥٤، ٢٠١٠م.
- **د. محمد إبراهيم الطاووس:** الحوار النقدي حول قصيدة النثر، دار النهضة العربية، القاهرة ٢٠٠٤م.
- **د. محمد عبد المطلب:** النص المُشْكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٩م.
- **د. محمود إبراهيم الضبع:** قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٣م.