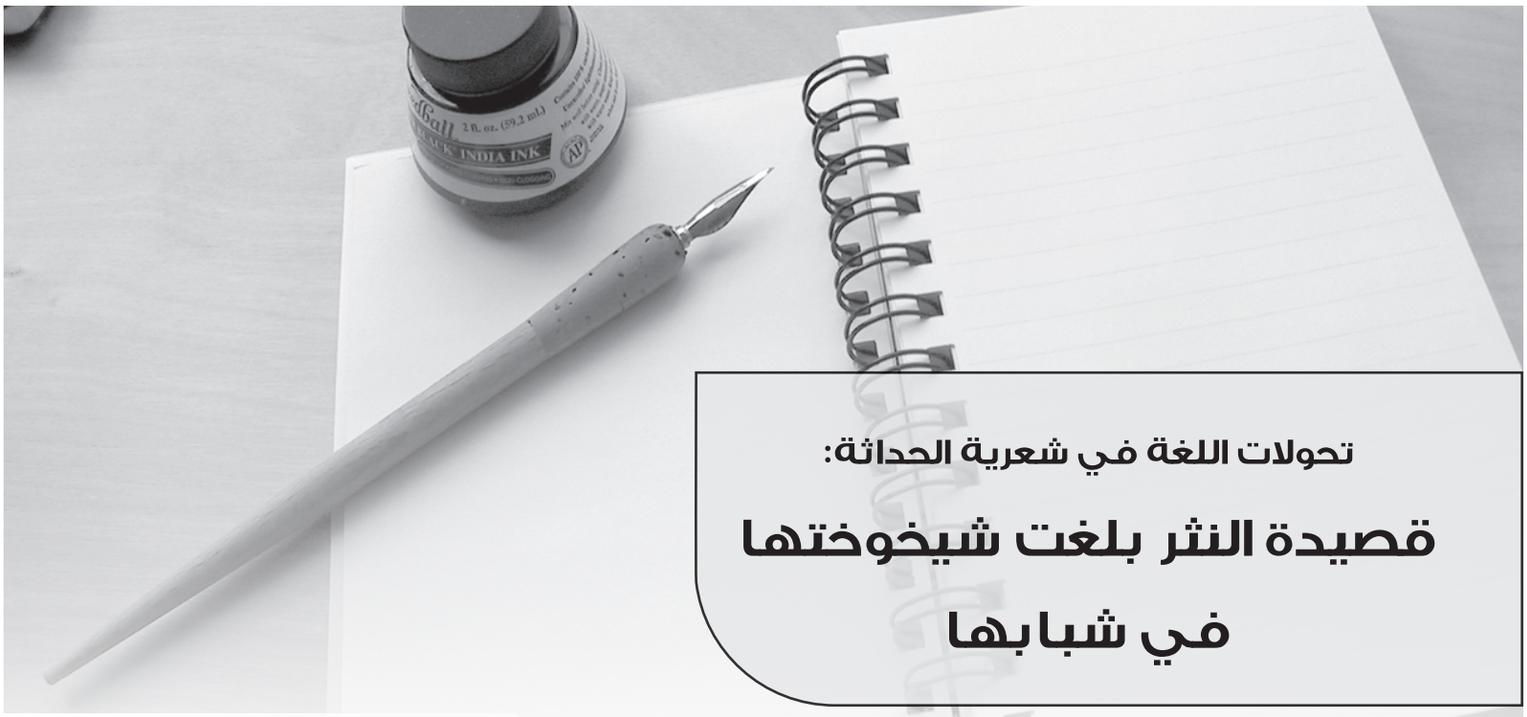


تحولات اللغة في شعرية الحداثة:

قصيدة النثر بلغت شيخوختها في شبابها

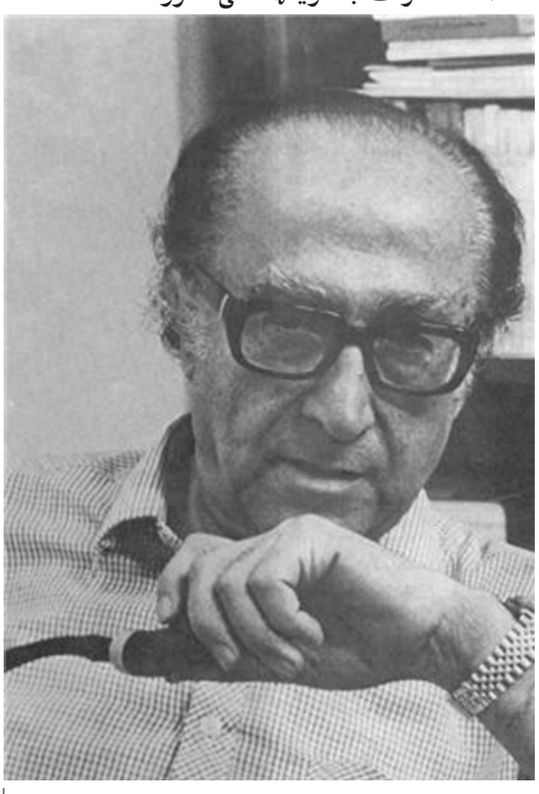
• أ. د. محمد عبد المطلب

سارت الشعرية العربية مخترقة الزمان والمكان، وامتلأت مسيرتها الطويلة مليئة بالتحولات الصاعدة والهابطة. وبرغم الصعود والهبوط، أسست إبداعها على ركائز أساسية حافظت عليها في كل مراحلها التحولية، وصارت هذه الركائز محددة لملامح جوهر الشعرية العربية. وهذه الركائز هي:

1. الإيقاع الموسيقي (العروض الخليلي).
2. اللغة (نقصد اللغة الشعرية).
3. التخييل (أي الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم والتوقع)
4. المعنى (وقد جاء رابعاً، لأن أهميته ليست ذاتية، وإنما أهمية في كيفية إنتاجه).

وصاحبت هذه الركائز الشعر العربي، دون أن تحجب غيرها من التوابع في إنتاج الشعر، وحرصت كل مرحلة شعرية عليها، وجاءت مغامرتها من إعادة ترتيبها على نحو يلائم عقيدتها الإبداعية. وإذا كان الشعر العربي القديم قد حافظ على الترتيب الذي قدمناه، فإن مرحلة الإحياء – أيضاً – قد حافظت على هذه الرباعية بالترتيب نفسه، ثم جاءت مرحلة الرومانسية لتعدل في الترتيب، وتقدم (الخيال) على سواه من الركائز، وفي مرحلة الشعر الحرّ (التفعيلة)، حدث تعديل مزدوج: فقد نابت التفعيلة عن البحر، وتقدمت اللغة على سواها من الركائز، أما المرحلة الأخيرة، مرحلة (قصيدة النثر) فقد تم إسقاط العروض» نهائياً، واعتمدت ركيزتين فقط: اللغة والخيال. اللغة أصبحت هي الركيزة الأولى في زمن الحداثة، ونظر إليها الشعراء بوصفها إحدى مبتكراتهم، لا بوصفها ميراثاً مقدساً، وهم في ذلك كانوا على وعي بموقف الشعراء منها، وبخاصة مغامرات أبي تمام التي جعلت ابن الأعرابي يقول عن شعريته: «إن كان هذا شعراً، فما قالته العرب باطل». إن الوعي الحداثي باللغة كان مغايراً لما كان عليه الوعي القديم الذي كان يراها وسيطاً بين المبدع والمتلقي، ومع الحداثة، أصبح الوسيط طرفاً أصيلاً، إذ أصبحت مهمة الشعر توصيل لغته ذاتها، فالذي يتكلم في الشعر هو صياغته التي تقدم نفسها للمتلقي على نحو فريد، مما يعني أن الجماعي تحول إلى فردي، وبحق هذه الفردية صار من حق المبدع أن يغامر مع اللغة، وأن يدفعها للتعبير عنه، ويطوعها لمهام لم تكن من مهمتها أصلاً، وأصبح من العبث عند الشعراء توظيف اللغة شعرياً فيما يمكن أن يعبر عنه في صيغة نثرية، أو توظيفها في إنتاج (معلبات) فقدت شرط الصلاحية، فشعرية الحداثة تسعى للخصوصية التي تستعصي على النثرية.

إن المغامرة مع اللغة ساعدت على تحرير الشعرية من موروثها الشفاهي الذي كان يبحث عن الصدى الفوري عند المتلقي، أي أنها أصبحت شعرية الكتابة – بمفهوم بارت – لا شعرية الإنشاد بالمفهوم التراثي، ذلك أن الشعرية التراثية – ومن تابعوها – كانت تنال صك الاعتراف بشعريتها على الفور، لأنها وحدت بين لحظة الإبداع ولحظة



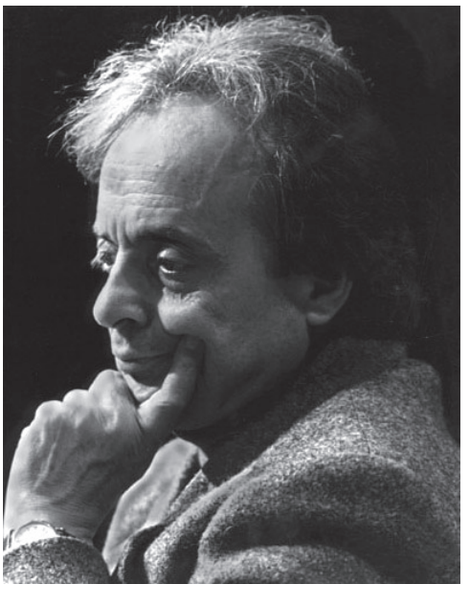
* جامعة عين شمس – القاهرة

التلقي، أما شعرية الحداثة، فإنها لم تعتمد هذا التوحد السطحي، واعتمدت (الوحدة) النافية لكل مظاهر الاحتفال الإنشادي، تأسيساً على تخليص اللغة من طبيعتها المشتركة، وتحويلها إلى أداة فردية، وبرغم كونها أداة، هي غاية أيضاً. ولاشك في أن أكبر مغامرة لشعرية الحداثة، كانت مع (الموسيقى العروضية) التي ظلت محافظة على حضورها الكامل مع البناء العمودي، وحضورها النسبي مع البناء التفعيلي، وجاء إهدارها مع (قصيدة النثر)، إذ من الواضح أن الجيل الأخير لشعرية الحداثة لم يعد يعطي اهتماماً كافياً لموسيقى العروض، لأنه يرى فيها قيداً على شعريته، يحاصر طاقته الإبداعية، إذ هو هيئة صورية غير قادرة على تحقيق التمايز بين الشعراء من ناحية، وغير قادرة على استيعاب مغامرتهم من ناحية أخرى.

وأعتقد أن المقدمات التي لازمت الشعرية في مسيرتها كانت تنبئ بهذه النتيجة، إذ أخذت هذه الشعرية في انتهاك الموسيقى العروضية، ونحن نرجح أن ما رصده الخليل بن أحمد من ظواهر العلة والزحاف وتوابعهما، كان نوعاً من الخروج على النسق المثالي للبحور كما صورها الخليل، ومن التزيد أن نعيد هنا نماذج بعض هذا الخروج العروضي الذي أقدم عليه كبار الشعراء وصغارهم في القديم والحديث.

ومثل هذه التجاوزات العروضية، كانت شبيهة بالتجاوزات اللغوية فيما سمي (بالضرورات الشعرية) فالضرورة نوع من انتهاك قانون اللغة، والعلة والزحاف، نوع من انتهاك قانون العروض، وكلاهما لم يكن له قانون محفوظ في التراث، لكنهما كانا في الوعي الفطري للشعراء على وجه العموم. وقد استمر الانتهاك العروضي مصاحباً لمسيرة الشعرية العربية وصولاً إلى مرحلة الشعر الحرّ (التفعيلة) إذ استخدم بعض التفعيليين تفاعيل لم يعرفها العروض الخليلي، وبتروا بعض التفاعيل، وداخلوا بينها على نحو غير مسبوق، أي أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة وجدوا أمامهم دعوة خفية إلى مواصلة مغامرة الانتهاك، بوصفها حقاً شرعياً مارسه السابقون جميعاً في القديم والحديث، وبما أنه لم يجد أمامه مساحة عروضية مناسبة يمارس فيها مغامرته، أقدم على هجر البحر والتفعيلة، رافعاً شعار أبي العتاهية: (أنا أكبر من العروض). والملاحظ أن كل مرحلة شعرية، كان لها منطقة بدء، ومنطقة وصول، وبينهما مارست مغامرتها التجديدية، في اعتدال حيناً، وفي غلو حيناً آخر، فالإحيائية تراجعت بمنطقة البدء إلى التراث الشعري، مستعيدة قوالبه وتقاليده، وبخاصة (وحدة الوزن والقافية) مع فضل إضافة تجديدية محدودة، فمنطقة البدء هي منطقة الوصول عندهم، ومن منطقة الوصول السابقة، بدأ الرومانسيون مغامرتهم مع الإيقاع الموسيقي بالنظر فيما بين أيديهم من شعر الإحيائيين، فتركوا الوزن على حاله التي كان عليها، واتجه تجديدهم إلى القافية، وانتهكوها في حماية مصطلح (المقطوعية) الذي أتاح لهذه القافية بعضاً من الحرية التي اكتسبتها قديماً في حماية (الموشحات والمربعات والمخمسات، إلى آخره) ومن ثم لم تكن المغامرة في هذا السياق ذات خصوصية، وإنما جاءت الخصوصية في حماية مصطلح آخر هو: (الشعر المرسل) الذي غابت فيه وحدة القافية نهائياً، وقد مارست مدرسة الديوان هذا الإبداع على هذا النحو في بعض نماذجها، وإن تحفظت عليه نظرياً. وجاءت مرحلة التفعيلة لتبدأ مغامرتها من منطقة الوصول السابقة عليها، فوثقت تحرير القافية وتنوعها، ثم انتهكت الوزن باستخدام نظام التفعيلة، والحقيقة، فإنها لم تحترم التفعيلة احتراماً كاملاً، وجاء الجيل الأخير من الشعراء، فوجدوا أن المغامرة السابقة قد انتهكت كلاً من الوزن والقافية، ومن ثم انغلقت أمامهم مساحة المغامرة مع الموسيقى العروضية، فأقدموا على هجرها في حماية مصطلحهم الجديد (قصيدة النثر). ويجب التنبيه على أن تحديدنا لمناطق البدء والوصول لكل مرحلة، ليس تحديداً صارماً، وإنما هو تحديد قابل للاختراق، إذ إن كل مرحلة كانت تتضمن إرهاصاً ببعض ملامح المرحلة القادمة، بل إنها قد تتضمن بعض منجزاتها. وليس معنى هذا أن الحداثيين قد هجروا العروض لمجرد تحقيق المغايرة مع السابقين، بل إن هجرهم كان مؤسساً على عقيدتهم الإبداعية، حيث نظروا إلى الموسيقى العروضية بوصفها بناء استهلك نفسه في تكرارية لم تعد شاغلهم، فشاغلهم، هو

(1) ملاحظة (المحرر): هذه الأوصاف على التوالي لعزالدين المناصرة، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود درويش، ومع هذا، فقد أصدر المناصرة ديوانين من قصيدة النثر، هما: مذكرات البحر الميت، 1969، وكنعانياذا، 1983. كما نشر محمود درويش بعض النصوص النثرية (أثر الفراشة).



التفاعل الداخلي وتسلطه على العالم الحاضر والغائب، ودفعهم ذلك إلى البحث عن إيقاع طارئ، خارج قانون (الحركة والسكون) وخارج نظام (البدء والختام) فإيقاعهم لا يعرف إلا البدايات التي تسلم إلى سواها من بدايات، ولا يعرف إلا الإيقاع الذي يلتحم بالبناء التركيبي والدلالي، لا يكون سابقاً له، ولا لاحقاً عليه. إن الحديث عن (قصيدة النثر) لم يتوقف، وفي كل مرة يتجدد فيها الحوار تحضر مقولة (الشكل) أي البناء الموسيقي، فمعظم رافضي قصيدة النثر أسسوا رفضهم على الربط بين الشكل والموسيقى، مما يعني أن الإيقاع أصبح هدفاً في ذاته، وفي يقيني أن هذه العقيدة الإبداعية تنافي العقيدة الشعرية للعربية منذ أن كان (الشعر ديوان العرب) حتى اليوم، إذ إن هذه العقيدة قدمت الإيقاع بوصفه أداة، لا بوصفه هدفاً، ومن حق كل شاعر أن يختار الأداة التي تناسب ما يعزفه، إذ لو صحت العقيدة بأن الموسيقى هدف، لكانت (ألفية ابن مالك) أعظم عمل شعري في مسيرة الشعر العربي. والشيء اللافت في هذا السياق، أن شعراء كل مرحلة كانوا يتسابقون في تجاربهم ومغامراتهم، وعندما يشعرون أن المغامرة قد وصلت إلى ذروتها، يتوقفون، ويطالبون غيرهم بالتوقف عند الحدود التي وصلوها، وكأن المغامرة والتجريب حق لهم وحدهم، واتهموا كل من اجترأ على المغامرة بعدهم بالمروق، مستعيدين بعض مواقف النقد القديم والحديث: مثل موقف ابن أبي أسحق والأصمعي من الفرزدق، وموقف ابن الأعرابي من أبي تمام، وموقف الصاحب بن عباد من المتنبي، وموقف العقاد من شعراء التفعيلة، ولكن أين المعترضون؟ وأين المعترض عليهم في مسيرة الشعر العربي قديماً وحديثاً؟. والواضح أن معظم الرفض لقصيدة النثر قد صدر من شعراء التفعيلة، فوصفها بعضهم (نصٌّ مفتوح عابر للأنواع) تارة، أو (قصيدة ناقصةٌ خرساء) تارة أخرى، أو (جنسٌ أدبيٌّ ما) في وصف ثالث، وبرغم ذلك أغوت هذه القصيدة بعض هؤلاء التفعيليين[1].

إن الموضوعية تتيح لنا وقفة مؤقتة مع جمهرة شعراء قصيدة النثر في مرحلتها الأخيرة، إذ الملاحظ أن بعضهم أوغل في مغامرته التجريبية، ظناً منهم أن هذا الإيغال سوف يعطيهم خصوصيتهم، لكن المؤسف أن الإيغال تحول إلى (انفلات) وهو ما يمكن أن يقود إلى العشوائية، وقد تبددت مظاهر ذلك في تمرد قصيدة النثر على نفسها، على الرغم من أنها في ميعة شبابها، وهذا التمرد إيذاناً بدخول مرحلة جديدة، وخطورة ذلك أن المرحلة الحاضرة لم تقدم كل عطائها بعد، ومن ثم يكون ذلك حكماً على أن قصيدة النثر قد بلغت شيخوختها، وهي في ريعان شبابها. إن الملاحظ في الزمن اهتزاز مصطلح (قصيدة النثر) ووصلت العلاقة بين طرفيها إلى عكس القضية، إذ تحول المصطلح من (قصيدة النثر) إلى (نثر القصيدة) وبعد أن كانت العقيدة الإبداعية لأصحابها إنتاج نص شعري مشبع بطاقة نثرية، أصبحت العقيدة: إنتاج نص نثري مشبع بطاقة شعرية. وقد داخلني هذا الإحساس خلال متابعتي لكم وافر من النصوص الأخيرة، إذ لاحظت أن المسار الإبداعي لهذه القصيدة قد أوغل في النثرية، فمع غياب الموسيقى، أخذ الخيال في الانحسار، وتبعهما المعنى، حيث استحال إلى إمكانية لغوية ذهنية تكاد تكون مغلقة على منتجها وحده، ودخلت القصيدة قالباً جامداً تكاد تكون نصاً واحداً، لا اختلاف إلا في منتجه، فكلها انشغلت باليومي الحياتي بكل تفصيلاته، وكلها شغلتها اللحظة الآنية بكل مجدوديتها، وخطورة ذلك في أنه لا يحتاج إلى الدخول في الحالة، ذلك أن كل هذه الظواهر التي تعتمد المحاكاة لا تنتج إبداعاً حقيقياً، لأن مهمتها الأساسية هي الإثارة فحسب. إن إيغال قصيدة النثر في النثرية، جعل السرد في مقدمة تقنياتها، بعد أن كان مجرد تقنية من تقنياتها ليس له تقدم عليها، وهنا يمكن القول: إن النثرية أصبحت صاحبة السيادة، لأن السرد لا يحسن التعامل إلا مع ثنائيات (العلة والمعلول، السبب والمسبب، والمقدمة والنتيجة) أي بالتسلسل الذي يحكمه الزمن والعقل والمنطق، وكل هذا يهبط بالشعر إلى النثر الخالص.

أقول قولي هذا، وأنا على يقين من أن الشعرية العربية هي شعرية (التراكم المتطور) أي أن كل مرحلة هي ابنة شرعية لما سبقها من مراحل، ولا يمكن لمرحلة أن تنفي أخرى، وفي يقيني أن الشعرية العربية تعيش الآن أخصب مراحلها، فما زلنا نستقبل القصيدة العمودية، بل إن إبداعاتها الأخيرة قد لامست الحداثة من أوسع أبوابها، وما زلنا نستقبل قصيدة الشعر الحُرّ: (التفعيلة) في أوج نضجها، أما قصيدة النثر فقد استحوذت على كثير من منابر النشر في العالم العربي، وعلينا أن ندرك أن قصيدة النثر ليست نهاية المطاف، أما ما يأتي، فهو في علم الغيب، فالشعر ليس ظاهرة طبيعية يمكن التنبؤ بها، وإنما هو ظاهرة إنسانية عصية على هذا التنبؤ، وما دام هناك إنسان عربي، فسوف يكون هناك شعر عربي.