قصيدة النثر أو «النثعيرة»

الحقيقة خلف ركام الأوهام

. محمد توفيق الصواف* .

I ـ تقديم: التسميات المختلفة

حار في تحديدها مؤلِّفوها ونقَّادُها، وكذلك مؤيِّدوهم ومعارضوهم. فالمصرِّون على رفع شأنها إلى مرتبة الشعر قالوا: هي شعر منثور. وما كادوا يفعلون حتى عارضهم مَنْ لم يجدوا فيها للشعر أثرًا ولا رائحة، مؤكّدين أنها ـ في أحسن نماذجها ـ لا تعدو أن تكون لونًا من ألوان النثر الفنيّ،[1] وأنَّه إذا كان لا بدّ أن توحي تسميتُها بوجودِ نسبٍ ما بينها وبين الشعر فلتسمَّ بـ «النثر المشعور» لأنَّ النثر فيها غالب.

أما مَنْ لم تعجبه هاتان التسميتان، فقد اجتهد، فأفتى، فقال: هي «شعرٌ حرّ.» وحين سُئِلَ المزيدَ من البيان، أَفْصح مُوضحًا: أَقْصد أنها شعر بلا وزن ولا قافية، ولا يرى مؤلِّفوها ضرورةَ الالتزام في كتابتها بأيّ نوع من أنواع القيود.

وأما مَنْ لم يَجِدْ بين كلّ ما سبق من تسميات ما يدلّ على هذا الضرب المحْدَث من القول دلالةً دقيقة، فقد اجتهد وفكّر، ثم عبس وبسر، ثم أَقْبل وأَدْبر، إلى أن توهَّم أنْ قد عَثَر على الاسم الصحيح: «قصيدة نثر.»[2] فسارع يذيعه بين البشر، تيّاهًا بعثوره عليه، تِيهَ من جاء بالدبّ من ذَيْله، وقد غفل جاهلاً أو تغافل عامدًا عن انتفاء الألفة والانسجام، فنيّاً ومنطقيّاً، بين طرفَي هذه التسمية، وخصوصًا في نَظَرِ مَنْ لم يجد شبهًا لصلة القصيد بالنثر إلا صلةَ الأكل بالهوا!

وأخيرًا، ثمة مَنْ نَظَرَ في هذا الضرب من القول، فرآه مذبذبًا بين الشعر والنثر، لا ينتمي إلى أيّهما صراحةً، فوصفه بـ «الخُنْثى.»[3] وهو وصف يعيد إلى الذاكرة بيتًا قاله المرحوم وجيه البارودي، هازئًا بنَظْم أحد معاصريه: «قلتَ: شعرًا، قلتَ: نثرًا / قلتُ: حاشا ثم حاشا!»

وبعد، ربما هناك تسمياتٌ أخرى لم يَطُلْها علمي المتواضع. لذا أرجو أن لا أُتَّهم بتعمد انتقاص شأنِ ما نسيتُ منها، أو شأنِ مُطْلقيها، إنْ أنا لم أذكرْها.

وإنْ تَعْجَبْ، فعجب أن يَحارَ مؤلِّفو هذا الضرب من الكتابة ويعجزون عن التوصل إلى تسمية دقيقة له، وفيهم الكثيرُ ممن يَزْعمون أنهم جهابذة العربية المعاصرون.[4] لهذا، ولقناعتي بأنَّ العجز لا يسوِّغ الاستسلامَ، ثمَّ لإيماني بأنَّ الله سبحانه وتعالى قد يضع سرَّه في أضعف خلقه، ولظنّي بأنني ذلك الأضعف، فقد توهمتُ في نفسي القدرةَ على بلوغِ ما عجز عنه أولئك الجهابذة. فكان لي، وبقليل جهدٍ، ما أردتُ. فوُلد مصطلحُ «النثعيرة» على يدي ـ والحمدُ للّه ـ في غرَّة الشهر الأخير من عام ٢٠٠٠ الفائت.

وقد كانت بدايةُ تفكيري بتوليد هذا المصطلح قناعتي بأنَّ لغتنا الجميلة مطواعة، وتسمحُ لنا باختصار كلمتيْن أو أكثر في كلمة واحدة ـ وهو ما يسمَّى في الصَّرف العربيّ بـ «النحت الكبَّار.» ولذا وَهِمتُ أنَّني قد لا أكون مخطئًا لو حاولتُ أن أَنْحت من كلمتيْ «نثر» و«شعر» كلمةً

---

* ـ باحث وإعلاميّ سوريّ. متخصِّص في السياسة والأدب الإسرائيليَّيْن.

١ ـ وهذا هو رأي للشاعر الكويتيّ يعقوب الرشيد، وقد ورد في حوار أجراه معه فؤاد مسعد في صحيفة **الثورة**، الصادرة بتاريخ ٢٠٠٠/١٠/٢٢، ص ١١.

٢ ـ وَرَدَ هذا المصطلح، بالإضافة إلى مصطلحيْ «شعر منثور» و«نثر مشعور،» في كتاب د. عبد الإله الصائغ، **دلالة المكان في قصيدة النثر** (دمشق: دار الأهالي، ١٩٩٩)، ص ١٣ ـ ١٤.

٣ ـ انظر المرجع السابق، ص ٩. وانظرْ: عز الدين المناصرة، صحيفة **الرأي** الأردنيّة الصادرة بتاريخ ١٩٩٧/٢/١٨ و١٩٩٧/٣/١٤.

٤ ـ وفي مقدمتهم اللبنانيّ شوقي أبي شقرا، كما زعم هو ومدّاحوه في السهرة التلفزيونيّة التي استضافه فيها زاهي وهبي ضمن برنامجه الأسبوعيّ «خلّيكْ بالبيت» في تلفزيون المستقبل، مساء يوم ٢٠٠٠/٦/٢٧.

جديدةً تأخذ من كلتيْهما وتدلّ، في الوقت نفسه، على مغايرتهما معًا. فكانت «النثعيرة» هي تلك الكلمة التي وُفِّقتُ إليها.[١]

وما أراني، بعد الآن، أدعو مروِّجًا لمصطلح «نثعيرة» الذي نحتُّه، إلا لقناعتي بأنه الأدقُّ دلالةً، فضلاً عن كونه مؤلَّفًا من كلمة واحدة يَسْهل تصريفُها والنسبةُ إليها. فمن المصدر «نثعرة،» الذي يعني نَثْرَ الشعر أو شعرنةَ النثر، يمكننا أن نشتقَّ ماضيًا رباعيّاً هو «نَثْعَرَ.» أما بالنسبة لاسم الفاعل فلنا في «مُنَثْعِر» لفظٌ لا غبارَ على اشتقاقه. فإذا جنحنا إلى الخروج على القياس الصَّرْفيّ، نزولاً عند رغبة مَنْ يتراءى لوهمهم الحداثويّ أنّ لفظة «منثعر» غليظةُ الدم ثقيلةٌ على اللسان، فما علينا إلا أن نستبدلَها بلفظة «نثعور» التي قد تتراءى لهؤلاء مُمَوْسقةً خفيفةَ الدم والنطق.

هذا بالنسبة إلى اشتقاق المفرد. أما بالنسبة للجموع، فلا أظنني أُجانِبُ القياسَ إذا جمعتُ نثعيرة على نثعيرات، ونثعور على نثاعير، ونثعورة على نثعورات، والله أعلم.

ورُبَّ سائلٍ يسأل: أَمَا كان الأَوْلَى بكَ أن تستخدم المصدر «نثعرة» للدلالة على قصيدة النثر، بدلاً من كلمة «نثعيرة» التي يحار المرءُ في تعليل وجود هذه الياء الزائدة التي حَشَرْتَها بين عينها ورائها؟ وأبادر إلى القول: هي ياءٌ زائدةٌ فعلاً، وقد حشرتُها في بنية «النثعيرة» لأدلَّ بطريقة حداثويّة على أنها ضربٌ قوليٌّ زائد حَشَره قائلوه، دون وجهِ حقّ، بين الشعر والنثر، رغم عدم انتمائه إلى أيٍّ منهما، كما سأبيِّن لاحقًا.

II ـ سماتُ النثعيرة

في ضوءِ مجملِ ما سبق، يُمكن تعريف النثعيرة بالقول: إنّها ضربٌ مُحْدث من القول، لا هو بالشعر فيُطْرِب، ولا بالنثر فيُعْجِب، بل خنثى بينهما. وللنثعيرة سماتٌ تميِّزها، فنّاً ومضمونًا، أهمُّها:

١ ـ الطلاق مع موسيقى الشعر. يَرفض النثاعيرُ، وبازدراء، التزامَ أيٍّ من أوزان الشعر العربيّ المعروفة. وإذا ما دَعَوْا إلى أقلّ من ذلك، كالتزام التفعيلة مثلاً في ما يَكْتبون، تراهم يتأفّفون، وباستعلاءٍ يُعْلنون طلاقَ كلِّ ما يمتّ إلى الإيقاع الشعريّ بصلة.[٢] ذلك لأنّ التزامَ أيِّ وزن، أو مراعاة أيّ إيقاع موسيقيّ، يشكِّلان قيدًا يَحدّ من انطلاق «مواهبهم» إلى حيث لا يَعْلم أحدٌ غيرُهم والراسخون في نقد نثعيراتهم. لكنّ هذا التعليل ما يلبث أن يتهافت أمام حقيقةِ عَجْزِ معظمهم عن التزام الوزن والإيقاع في نثعيراتهم، كما اعترف بذلك صراحةً اثنان من أكابرهم هما: شوقي أبي شقرا[٣] وأنسي الحاج.[٤]

على أيّ حال، فلا أظنّ من الخطإ القولُ: إنّ خلوّ نثعيراتهم من أيّ نظام موسيقيّ يَجْعلها خارج الساحة الدلاليّة لكلمة «شعر،» لأنّ «بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطًا حيوياً»[٥] كما يؤكّد إمامُ الشعراء

١ ـ قد يَسأل سائل: لِمَ قلتَ «نثعيرة» ولم تقل «نشعيرة»؟ والجواب: لأنّني أرى أنّ المسمّاة «قصيدة نثر» هي أقربُ إلى النثر منها إلى الشعر.

٢ ـ انظرْ في هذا المجال دراسةً لبيان صفدي بعنوان: «مدخل إلى تكوين قصيدة النثر،» ملحق **الثورة** الثقافيّ، ٢٠/٢/٢٠٠٠، ص ٧.

٣ ـ اعترفَ أبي شقرا بذلك في ثنايا اللقاء التلفزيونيّ المذكور سابقًا.

٤ ـ انظرْ دراسة لعبد الكريم الناعم بعنوان «في قضيّة قصيدة النثر،» مجلة **الموقف الأدبيّ**، العدد ٨١ كانون الثاني ١٩٧٨، ص ٩٩. ويقول النّاعم إنّ الحاج اعترف لأحمد دحبور بأنّه لا يُحْسن الوزن، ولو فعل لكتب الشعرَ الموزونَ.

٥ ـ د. محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد** (بيروت: دار الفكر، ط ٢، ١٩٧١)، ص ٢٠. وتجد في هذا الكتاب ترجمةً لمعظم محاضرة أليوت التي ألقاها في جامعة غلاسغو عام ١٩٤٢.

المحْدَثين في العالم ت. س. إليوت. ولا أدلّ على قوة هذا الارتباط من ضياع جانب كبير من جماليّة القصيدة حين تترجَم من لغة إلى أخرى بكلمات منثورة. وربما لإيمان إليوت بهذه الحقيقة التي اكتشَفها متأخِّرًا، لم يترددْ في الاعتراف «بأنّ أكثر ما كتبه، في فترة من حياته، لم يكن يعدو كونَه نثرًا عاديّاً، بينما كان يظنّ أنه الإبداع.»[١]

إذن، وعلى خلفيّة القناعة بضرورة الموسيقى للشعر، ثم نظرًا لوجود ثروة إيقاعيّة كبيرة في عَروضنا العربيّ، فإنّ دعوة النثاعير إلى التخلّي عن هذه الثروة تغدو في نظر كثيرين محضَ جنون. ولأننا نَرْفض الجنون، ترانا نضمّ صوتَنا إلى صوت الشاعر محمود درويش، وهو يَطْرح على النثاعير سؤاله الاستنكاريّ: «لماذا نفرِّط بثروتنا الإيقاعية؟»[٢]

ولعلّ من المثير للدهشة والشفقة معًا أن يسارع بعضُ النثاعير إلى الإجابة عن هذا السؤال بالقول: ومَنْ قال إنّ نثعيراتنا خلْوٌ من أيِّ موسيقى؟ إنّ لها موسيقاها الخاصّة، وهي موسيقى داخليّة مهموسة، استعَضْنا بها عن ثروتكم الإيقاعيّة ذاتِ الضجيج المزعج! لكنْ هيهات، لأنّ نتائج البحث الموضوعيّ في ركام هائل من النثعيرات يؤكِّد خلوَّ معظمها من أيّ موسيقى داخليّة أو خارجيّة أو حتى ما تحت صوتيّة. لا بل إنّ بعض النثعيرات يقترب في بنيته من نثريّة الخبر الصحفيّ أحيانًا، كما في نثعيرة «موت الشاعر» للنثعور عبد اللطيف خطّاب: «مررتَ بهم؟/ وبعد مرورك بالأقدام الثقيلة، والإذاعات التي لا تصمت، وضعت/ نفسَكَ، وإحساسَكَ، وشعورَكَ وخيالاتكَ الإدراكيةَ، وأظافركَ، وشعرَ/ يديْكَ، في محرقة لم ترها في وادي الجحيم...»[٣] وثمة نثعيرات كثيرة مماثلة كتبها نثاعير من أمثال هادي دانيال،[٤] وفايز مقدسي،[٥] وغيرهما، وكلُّها يخلو تمامًا من أيّ موسيقى. بل يمكن القول إنّ في سَجْع الكهّان، وخُطبِ القدماء، ومقاماتهم، من الإيقاع، أكثرَ ممّا في الكثير من هذه النثعيرات.[٦] والغريب أنّه رغم غنى هذه النماذج النثريّة القديمة بالموسيقى الداخليّة، لم نسمعْ أحدًا عَدَّها شعرًا.

لن نَعْدم نثعورًا، أو ناقدًا مؤيّدًا للتنثعر، يبادر إلى رفع سبّابته في وجوهنا محذِّرًا: كفاكم! فالمسألة ليست مسألةَ وزن وإيقاع، كما تتوهَّمون أيها المتخلِّفون، بل مسألة حداثة. والحداثة تعني تحرُّرَ شاعر اليوم من أيّ التزام وزنيّ. أفلا تَعْقلون؟!

لأدرأ عن نفسي تهمةَ الافتراء على النثعيرة ونثاعيرها، وتهمةَ العداوة للحداثة والتحديث، أرى تركَ الردّ على هذه السفسطة لأدونيس، الذي لا يقلّ احترامي له فنّانًا وناقدًا عن احترام الذين يُعْلنون أنفسَهم أتباعًا له من نثاعير اليوم ونقّادهم. يقول أدونيس: «الحداثة ليست مجرد تقنيّة، نثريّة أو وزنيّة، وإنما هي رؤيا شاملة. للمناسبة، ما أكثرَ ما يَسْتسهل قرّاؤنا الحداثةَ. كلما رأوا نصّاً شعريّاً بلا وزن أو

---

١ ـ د. أحمد سليمان الأحمد، **هذا الشعر الحديث** (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٤)، ص ١٩٦.

٢ ـ نقلاً عن كتاب عزّ الدين المناصرة، **قصيدة النثر: جنس كتابيّ خنثى** (رام اللّه: بيت الشعر، ١٩٩٨)، ص ١٥.

٣ ـ مجلة **الناقد**، ع ١١، أيار ١٩٨٩، ص ٤٥.

٤ ـ المصدر السابق، ص ٣٩.

٥ ـ **الموقف الأدبي**، أيار ١٩٨٠، ص ٧٦.

٦ ـ راجعْ، على سبيل المثال، خطبةَ قسّ بن ساعدة الأياديّ المشهورة، وسجعَ الكهّان قبل الإسلام، وشطحاتِ بعضِ كبار الصوفيّين من أمثال أبي يزيد البسطاميّ وجلال الدين الروميّ والنفريّ والحلاّج وغيرهم.

اليوت يؤكّد أنّ «بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطًا حيويًا،» ومحمود درويش استنكر أنّ «نفرّط بثروتنا الإيقاعيّة»

قافية سمَّوْه 'حديثًا'. هذا فهم خاطئ، إنْ لم يكن جهلاً. إنّ معظم النصوص التي تُكتب اليوم، نثرًا، باسم الحداثة، لا علاقة لها بالحداثة، إطلاقًا...»[1] ومن ثمّ، فإنّ الحداثة الشعريّة، كما يؤكّد أدونيس، ليست محصورةً في النثر وحده، اللهم إلا في رأي بعضِ الأشخاص الذين كَتَبوا الشعرَ نثرًا. وهو رأي يمثّل في نظر أدونيس «الوجهَ الآخرَ للعموديّة الجاهليّة. فمقابل القول: لا شعرَ إلا الموزون المقفّى، يقول أصحابُ هذا الرأي: لا شعرَ إلا النثر. وأظنّ أنّ هذا بحث آخر، وظلام آخر، عدا أنه يَكشف عن فهمٍ خاطئٍ للشعر وللحداثة معًا.»[2]

٢ ــ المبالغة في التنظير لأهميّة الصورة. يسوِّغُ بعضُ النثاعير نسبةَ النثعيرة إلى الشعر بالقول: إذا كان الشعرُ ليس إيقاعًا وموسيقى فحسب بل صورة فنيّة ذات خصائص مميّزة أيضًا؛ وإذا كان الوزنُ قد أتاح قديمًا لقصائدَ عموديّةٍ كثيرةٍ أن توصَف بالشعر رغم خلوّها من أيّ صورة شعريّة، فلماذا لا تتيح الصورةُ الشعريّةُ للنثعيرة الاتّصافَ بالشعر حتى وإنْ خلت من الوزن والإيقاع؟ الواقع أنّ نقّادَ العرب القدامى ميَّزوا بين الشعر والنَّظْم، فأخرجوا كلَّ مفتقِرٍ إلى الرؤية الشعريّة واللغة الشعريّة من دائرة الشعر وسمَّوه «نظمًا.» وبالمقابل، أَطْلقوا صفةَ «النثر الفنيّ» على النصوص النثريّة الزاخرة بالصور الشعريّة والمكتوبة بلغة شعريّة موحية؛ أيْ أنّهم لم يَعدّوها شعرًا هي أيضًا لاعتقادهم أنّ الشعر طائر لا يطير إلا بجناحيْن هما الصورةُ الشعريّة الموحية والإيقاعُ الموسيقيّ المطْرب. أما نثاعير اليوم فيُصِرُّون على تسميةِ ما يكتبونه شعرًا وإنْ خلا من أيّ إيقاع، مؤكّدين أنّ الصورة الموحية وحدها قادرة على التأثير في المتلقّي وتحريكه.

ومع عدم القناعة بهذا الافتراض، فليت النثاعير تقيّدوا بما وضعوه لأنفسهم من تنظيرات، فلم يستغنوا عن الصورة الشعريّة الموحية هي أيضًا، ليغْثوا أنفسَنا بصورٍ من أبرز سماتها:

أ ـ غرائبيّة لا جمال فيها، كهذه الصور التي حَشَدها النثعورُ علي سفر في نثعيرته «غناء» التي يقول فيها: «وسمعتهم يصلصلون فداحة القفز/فهجتَ آخر أفعالكَ/ثم انتظمتَ دفقةَ الكرة النطاطة درجتين/أو أدنى من سلّم المجد/يواتيك ضروس نظافةٍ/من شبهةِ المستحيل.»[3]

وبقدْرِ ما كان التركيبُ الملغز ـ عمدًا ـ لصورِ نثعيرة علي سفر هذه هو مصدرَ الغرائبيّة فيها وفي مثيلاتها، كان الخيالُ السقيمُ للنثعور فائز العراقيّ هو مصدرَ الغرائبيّة في الصورة التي ضمَّنها مطلعَ نثعيرته «النشيد الأول»: «من جديد/سأكتبكِ أيتها الأبديّة/فوق قدور السماء النحاسيّة.»[4]

لَكَمْ تبدو هذه الصورةُ مثيرةً للسخرية والشفقة معًا، خصوصًا حين لا يجد القارئ تفسيرًا مقبولاً، منطقيًا أو جماليًا، لعبارة «قدور السماء النحاسيّة،» وقد لا يتردد في أن يسأل ساخرًا: ولماذا كانت هذه القدورُ نحاسيّة، لا حديديّة أو رصاصيّة أو برونزيّة مثلاً؟ ثم لماذا هي قدور وليست أباريقَ أو كؤوسًا أو صحونًا؟ لا أدري. ولكن ما أنا على يقين منه أنّ هذه الصورة، التي أظنّها مصنوعةً ومفتعلةً لإثارة استغراب القارئ لا أكثر، تفتقر إلى الحد الأدنى من الجماليّة المؤثِّرة والموحِية، هذا فضلاً عن كونها مجانيّةً لا وظيفةَ لها، كأن تسعى، مثلاً، إلى إيصال معنى أو فكرة أو شعور إلى المتلقّي. وحتى لو وافقنا أدونيس على رأيه في أنّ مهمة الشاعر الحداثويّ إثارةُ

١ ـ٢ـمن لقاء أجراه معه جوزيف كيروز عام ١٩٧٨، ونُشر في **الأسبوع العربي**، بتاريخ ١٩٧٨/٨/٧، بعنوان «زمن الانهيار،» ص ٥٥.

٣ ـ من مجموعته **صمت** (دمشق: دار الشموس، ط١، ١٩٩٩)، ص ٥٧.

٤ ـ من نثعيرة «النشيد الأول،» في مجموعته **أناشيد الأبدية** (دمشق: منشورات دار الجليل، ط١، ١٩٨٦)، ص ٨.

رغبة البحث عن معنى في نفس المتلقّي وعقله، لا تقديمُ المعنى جاهزًا له،[1] فإنّنا نلاحظ أنّ النثعيرتيْن الآنفتَي الذكر، ومثلهما كثير، لا تستطيعان تحريضَ قارئهما على البحث عن أيّ معنى في تلافيف غموضهما الدامس. وهذا يعود إلى سبب بسيط جداً، هو افتقارُهما إلى المعنى أصلاً؛ وفاقدُ الشيء لا يعطيه.

ب ـ السمّاجة والقبح. ثمة نماذج من النثعيرات يتمنى قارئُها لو أنّها خَلَتْ من الصور تمامًا، لسماجةِ وقبح ما تفتّق عنه خيالُ كاتبِيها من صورَ، كتلك التي تضمّنتْها نثعيرةُ «مؤسسة الحبّ» للنثعور خليل صويلح التي يقول فيها: «كم كيسًا/ من إسمنت القبلات/ يكفي/لبناء مؤسسة الحب؟»[2]

الحمدُ للّه أن وَهْمَ التجديد عند هذا النثعور لم يدفعْه إلى صياغة تصوراته الإسمنتيّة لعاطفة الحب في شكل مسألة رياضيّة، كأن يَطْلعَ علينا قائلاً: إذا كان كلُّ كيس من إسمنت القبلات يَزِنُ طنّاً من غلاظة المشاعر، وإذا كان كلُّ متر مربّع من مؤسسة الحب يحتاج إلى كيسيْن من إسمنت القبلات، فكم كيسًا يحتاج بناءُ هذه المؤسسة إذا كانت مساحتُها بحجم بلادة مشاعر النثعور الذي كتب هذه النثعيرة؟

ألاَ إنّ بُعْدَ هذه النثعيرة عن الشعر بقدْرِ بُعْدِ الإسمنت وقساوته عن الحب ورقته، وبقدرِ بُعْد عفويّته وتحرره من كل قيد عن مفهومِ المؤسسة الجامد. إنه خيال سقيم خالٍ من حساسيّة الجمال ورقة الشعور، هو خيالُ ذلك الذي كَتَبَ هذه النثعيرة والتي ـ على عيوبها الكثيرة ـ قيل لي إنّها ليست للنثعور صويلح أصلاً، بل ملطوشة من مجموعةِ نثعورٍ آخر رجاني ألا أذْكر اسمَه!

وإذا أردنا مثالاً آخر على السماجة ومجافاة الذائقة الجماليّة، فما علينا إلا قراءة ما كتبه النثعور فوزي كريم في نثعيرته «قصيدة حب»[3] التي يبدو أنْ لا علاقة لها بالحب، بل بالجنديّة ومفرداتها العسكريّة. وهو ما يتضح في قوله: «أجنّد حبّك لي، واحتراسي من الحب/هذا الفم القرويّ/أجنّده/ووعدك أن لا أعود وحيدًا/أجنّد طيرَ المحطّات فوق المصابيح/والفجرَ في ردهات المخافر...»

ويظلّ هذا النثعورُ يجنِّد ما لا أدري من المشاعر ومظاهر الطبيعة، لتحقيق هدف واحد بسيط، وهو أن يتكلم. فتصوّروا! ورغم تذييل النثعور لنثعيرته هذه بالإشارة إلى أنّ مكان إبداعها هو لندن، فإنّي أجدُني ميّالاً إلى الاعتقاد بأنّ سبب هيمنة أجواء الجنديّة ومفرداتها على هذه النثعيرة هو تزامُنُ كتابتها مع تأدية نثعورها لخدمته العسكريّة.

ج ـ غياب الصورة تمامًا. عمد بعضُ النثاعير، بذريعةِ إطلاقِ ما يسمّونه حريّتَهم في التعبير والإبداع إلى أقصى حدٍّ ممكن، إلى الاستغناء عن الصور تمامًا، كما فعل النثعور محمد فؤاد في نثعيرته «طاغوت الكلام» التي يقول في أحد مقاطعها: «هل كانت، هكذا، البداية؟!/ليست، تمامًا، كانت ككل البدايات/ولا شيء يمنع أن تختلف قليلاً في الخطوط العريضة أو/الخطوط الطويلة للموقف...»[4]

وبعد، فبالله عليكم، سادتي النثاعيرَ والقرّاءَ، لو قارنّا الصورَ الواردة في النثعيرات الآنفة الذكْر بهذا المقطع من رواية **الجحيم** لهنري باربوس: «إنّني وحيد هذه الليلة، ساهرٌ أمام طاولتي. مصباحي يطنّ كالصيْف في الحقول. أرفع عينيّ. النجومُ تتباعد وتدفع السماءَ

---

١ ـ كما قال في مقابلة أخيرة أجراها معه تلفزيون المستقبل ليلة ٢٠٠١/٤/١٠.

٢ ـ من كتابه **افتتاحيات** (دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٨٢)، ص ٣٩.

٣ ـ من مجموعته **عثرات الطائر** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت)، ص ١٦.

٤ ـ مجلّة **الناقد**، مصدر مذكور، ص ٥٥.

فوقي، والمدينةُ تَغْرق أمام قدميّ، والأفقُ يَهْرب أبدًا إلى جانبي. الظلالُ والأنوار تشكّل دائرة لامتناهية، ما دمت أنا هنا...»[1] أفلن يبدو واضحًا أنّ فيه من الشاعريّة أكثرَ ممّا في النثعيرات الثلاث؟ ومع ذلك لم يزعمْ باربوس أنّ روايته، أو بعضَ مقاطعها، شعرٌ منثور أو نثرٌ مشعور.

٣ ـ تعَمُّد الغموض والإلغاز. رحم اللّهُ ذلك الزمانَ الذي كان أهلُه يَعدّون الغموضَ عيبًا فنيّاً، إنْ أصاب شعرَ أحدهم، سهوًا أو عجزًا، سلقه النقّادُ بألسنةٍ حِداد. فقد صرنا إلى زمن يتعمّد نثاعيرُه الغموضَ، ويفاخرون بالإلغاز والإبهام، إلى حدِّ اعتبارِ فَهْمِ المتلقّي لما ينثعره بعضُهم فشلاً، كما يقول النثعور پول شاوول مفاخِرًا: «إنّ قصيدتي إذا وصلتْ لأحد فمعنى ذلك أنها فشلتْ.»[2]

وهنا، ليَسْمحْ لي النثعور پول بالسؤال: إذا كنتَ يا سيِّدي لا تريد لأحد أن يَفْهم نثعيراتكَ فلماذا تنشرها؟ وإذا كان فَهْمُ إحداها يعني فشلَها، أفلا تخشى أن يبعث اللّهُ عليها ـ وهو القادرُ على كلّ شيء ـ مَنْ يفهمها جميعًا؟ لهذا أناشدكَ يا سيدي أن تُبقي نثعيراتكَ في دَرَجِ مكتبكَ، خشيةَ أن يطّلعَ أحدٌ على بعضها فيفهمه، فيكتشف مثلاً أنّ سرَّ غرامِكَ، وأمثالك من النثاعير، بالغموض المتعمّد، لا يعود إلى العمق كما تدّعون. فإنْ كنتَ ما تزال، وغيرك، في ريبٍ ممّا أقول، فَلْتُرِني أين العمقُ في مثل هذه العبارات التي تضمنتْها نثعيرةٌ بعنوان «مغامرات نبع» للنثعور شوقي أبي شقرا الذي لا أظنكَ تَجْحد علوَّ كعبه في عالم النثعرة: «أنا مصطاف/أهوى المغاورَ والاختصار/أَدْخل في الحائط وأَخْرج منه/حفظتُ الجغرافيا/نلتُ في الخطّ والفسيفساء علاماتٍ جيدة/نجحتُ في الغناء/صنعتْ لي والدتي كعكعةً كبيرةً فأكلتُها وأنا ماشٍ/ كتبتُ فروضَ العطلة/مزحتُ مع الماشية/مررتُ تحت الدير فصقّع الرهبان/أتكون من الأوجاع العصبيّة؟/يظنني الحطّابُ هرةً سوداء/عدوةَ الجرذان والعصافير/أحبّ زيّ الأمير فخر الدين/كان الأمير قصيرًا كالموزة/يَكْرَه الزحامَ والصفير/يمشي فيترك بياضًا حواليه.»[3]

أين عمق المعنى في هذه العبارات المشوَّشة المتداخلة تداخُلَ عبّاس بدبّاس؟ بل أين المعنى نفسُه، أو مجرّدُ التحريض على اكتشافه؟ وهل هذه هي الحداثة التي يتشدّق النثاعيرُ في الحديث عنها ويتفاخرون في ادّعاء الانتماء إليها؟ فإنْ كان الجواب نعم، وكانت ثمارُ حداثتكم من طينة هذه النثعيرة، فإنّي أولُ كافرٍ بها، لأنّها لا تعدو كونَها ورقةَ تينٍ لستر ضحالة الموهبة عند كبار النثاعير. أما بالنسبة إلى صغارهم، فالمصيبة أعظم. ومن يُرِد الدليلَ فليقرأْ معي هذه العبارات التي تضمنتها نثعيرةُ «ارتجالات» للنثعور علي سفر الذي يقول في مقطعها الأول: «ريقٌ شقَّ سائلَ بركتك/نظر اللفافة الملوثة فضاءً ينحني ثم يبتهل انشدادك من/حدود يدٍ../أربع أحجارٍ مازجها حرفٌ لاتينيّ/وعودتك المسماة/تغرقين عربات آيبة لتُرى في إطار الزجاج انعدام مسرة/قيام الاحتمال بما يكفله رب السلطة/هدم الغرف ومكننة ضجيج اللغة.»[4]

لعلّي لا أكون مبالغًا أو مفتريًا لو زعمتُ أنّ هذه العبارات تُعدّ أفضل مثال للدلالة على معنى كلمة «هَذْر.» بل أزعم أنّ التزايد السرطانيّ لمثيلاتها على سطح ساحتنا الأدبيّة هو أحدُ الأسباب الرئيسة لانفضاض الناس عن النثاعير، ومن ثَمَّ

١ ـ هنري باربوس، **الجحيم**، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الآداب، ط٢، ١٩٧٩)، ص ٢٠٧.
٢ ـ من مقال بيان صفدي، مصدر مذكور.
٣ ـ ألقى أبي شقرا هذه النثعيرة في اللقاء التلفزيونيّ المذكور آنفًا.
٤ ـ من مجموعته **صمت**، مصدر مذكور، ص٢١.

انصرافهم عن الشعراء المجيدين أنفسهم، ظنّاً منهم أنّ الانحطاط النثعيريّ قد أتى على أخضر الشعر ويابسه.

وبعد، هل كان الهَذْر الثمرةَ المُرَّةَ الوحيدةَ لتعمد النثاعير الغموضَ سترًا لضحالة مواهبهم، أو لانعدامها أحيانًا؟ بالتأكيد لا، فثمة ثمارٌ أخرى لا تقل عن الهَذْر مرارةً، وفي مقدمتها الهراء.

من المعروف أنّه لا بدّ لأيّ كلام من معنى، حتى ولو كان قائلُه أميّاً. فإنْ خلا من المعنى، فسرعان ما نبادر إلى وصف ما يقوله بالهراء. وهو وصفٌ يوافق قولَ المتنبي في تعريف الكلام الخالي من المعنى: «ولولا كونُكُم في الناس كانوا/ هراءً، كالكلامِ بلا معاني.»

وكمثال على النثعيرات الهرائيّة واحدةٌ للنثعور أنسي الحاج في مجموعة **لن**، يقول فيها: «الحياة حيّة، العين دَرَج، العين قَصَب، العين سوقٌ سوداء/عيني قِمْع تقفز منه الريح ولا يصيبه/هل أعوي؟ الصراخ/بلا حبل. هناك أريكة وسأصعد.»[1]

ألاَ بمثلِ هذا فليأتِ الأدباءُ والنقّادُ بأمثلة لتعريف الهراء الحداثويّ في أدبنا العربيّ المسكين. ولا شكَّ أنّ مضمون هذه النثعيرة يُعدّ أيضًا نموذجًا دالاً على ما يُمْكن وصفُه بالعبث اللغويّ المجانيّ، وهو وصفٌ يؤكّده الحاج نفسُه في معرض حديثه عن تجربته النثعيريّة، فيقول: «يوجد لديّ عبث في الكتابة، مُجون، لعبٌ في اللغة. أحيانًا يكون هذا اللعب جامحًا إلى حد اللهو المجانيّ، وكأنه أرجوحة وأنت تحاول الذهابَ بها إلى الأقصى.»[2]

ويبدو أنّ اتجاه عدد من كبار النثاعير إلى الهراء في بعض نثعيراتهم قد شجّع الكثير من صغار النثاعير على أن يحذوا حذوَهم، كما نجد في نثعيرة «عود ثقاب يحترق» للنثعور لقمان ديركي: «أنا الراقص المرتبك/الذي نهض لأجلك/وفي علبة السردين المصنوعة في/المغرب/أنا رأس الفلفل الحار/الذي يرميه كلُّ مَنْ يفتح العلبة في/المشرق.»[3]

ويصل الانحطاطُ الهرائيّ عند نثاعير آخرين إلى حد ممارسة العواء، كما فعل النثعور فائز العراقي في نثعيرته «سفر في غابة العواء» التي يقول في بعض سطورها: «يا رجل الليل/ادلهمت الغابة/والذئاب سدَّت منافذَ الطرق/عيون زجاجية حمراء/ وأشلاء تتناثر نتفًا/عووو... عووو... عووو...»[4]

ألاَ إنّه انحدارٌ مؤلمٌ هذا الذي بلغه بعضُ النثاعير، وهم يتوهمون أنّ هراءهم هذا دليلُ واقعيّتهم في التعبير تارةً، ودليلُ انتماءِ ما يهذرونه إلى الحداثة تارةً أخرى. فلو قبلنا أن تكون ثمارُ الحداثة على نحوِ ما يَطْرحون في نثعيراتهم، فليس يلام نثاعيرُ الغد إذا ما استخدم أحدُهم كلمَتَيْ «هشششش» أو «حاااء» مناديًا على حماره أو بغله ليقف أو ليمشي، أو إذا ما استَخْدم نثعورٌ مستقبليٌّ آخر كلمة «نووو» للحديث عن قطته التي يَرْمز بها لحبيبته، وبهذا تصبح كلمةُ «نووو» معادلاً رمزيّاً في عرْفه لكلمة «أحبّكِ.»

ويبدو أنّ النثعور فائز العراقي، لتوهمه أنّ الكتابة على هذا النحو تجعله أكثرَ حداثويّةً، راح يدمدم[5] تارةً، وتارةً

---

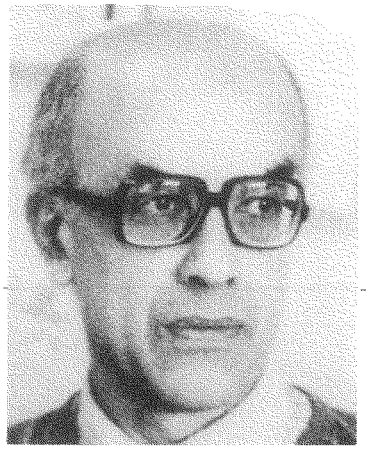
١ ـ أنسي الحاج، **لَنْ** (بيروت: دار الجديد، ط ٣، ١٩٩٤)، ص ٢٨.

٢ ـ **المحرر نيوز**، ٢/٢٥ ـ ٢٠٠٠/٣/٢، ص ١٨.

٣ ـ ملحق **تشرين** الأسبوعي، العدد ١٢٣، تشرين الأول ٢٠٠٠، ص ٥٢.

٤ ـ من مجموعته **أناشيد الأبدية** (دمشق: دار الجليل، ط١، ١٩٨٦)، ص ٧٢.

٥ ـ كما في نثعيرته «دمّر في أمسية شتائيّة» التي يقول فيها: «تقرعها خطوات الشاعر الواثقة:/دُمْ.. دُمْ.. دُمْ...» انظر مجموعته **كريفونة الغياب** (دمشق: منشورات الأهالي، ط١، ١٩٨٩)، ص ٤٠.



بعض النثعيرات لأبي شقرا وأنسي الحاج يعدّ نموذجًا دالاً على العبث اللغوي المجاني

أخرى يتكتك،[1] وتارةً ثالثة يصهصه،[2] وهكذا. فلا حول ولا قوّة إلاّ باللّه.

وقبل أن أنهي إطلالتي السريعةَ هذه على الهراء النثعيريّ، أود أن أتوقف عند نثعيرة بعنوان «أختي العروس» للنثعور حسّان عزت، يقول في مطلعها المفلفل: «يا أختي العروس الطالعة بالأمطار/والخمر/ المراكب الحرّى وأحمال البهار/من أشرع الحرام ومنح نجمة السوسن/طعمك الأخ صهّال الحلاوات/الشابق بالخلاصة والنكهة.»[3]

وبعد هذا المطلع الشهيّ الذي دَلَقَ النثعورُ أحمالاً شتّى من البهار فوق عباراته، على أمل أن تصبح سائغةَ الطعم والرائحة فلا تَقْلبَ مَعدة القارئ وهو يحاول فهمَها وهضمَها، إذا بالبهار يَفْعل أولَ أفاعيله في رأس هذا النثعور نفسه، فيُسْكره إعجابًا بما أفْرز من صور سقيمة، ثم يُطْلق لسانه بشدوٍ هرائيّ يَبْلغ ذروةَ غموضه في قوله: «يا متقن الغزو/اشتعلت بيادر الغلات لات نا/يا أيّا ياتِ ياتنا/يا صعبُ.»[4]

باللّهِ عليكم أفيدوني، يا سادتي القراء، بأيّ لغةٍ كَتَبَ هذا النثعورُ مقطعَه السابق؟ أبالعربيّة حقّاً؟! وإنْ كان بها، فهل قرأتم أرداً من هذه العبارات المفككة التي لا معنى لها ولا مبنى، ولا يتميّز لها رأسٌ من ذنب؟ ألاَ إنّها نموذج جديد، بل نمط متفرد، من الهراء النثعيريّ القائم على أساس ضَفْرِ الطلاسم والألغاز في تراكيبَ بالغةِ الركاكة، وعباراتٍ غيرِ قابلة للذوبان في أيّ محلول ذوقيّ. وما ذلك إلاّ لأنّ مؤلفها يتوهم، وأمثاله، أنّ ما ينثعره موجّهٌ إلى خاصّة الخاصّة من متذوقي الهراء، لا إلى أمثالي ممن لا يَعْرفون الخمسة من الطمسة في عالم الغموض النثعيريّ الحداثويّ.

ولا داعي لإعطاء أمثلة أخرى على هذا النمط من الغموض الذي يؤدّي إلى انقطاع الصلّة تمامًا بين النثعور والمتلقّي. لكن من المدهش فعلاً أن تجد بعضَ كبار النثاعير يفاخر بهذه القطيعة، كما يفعل پول شاوول الذي يقول متبجّحًا بقطعِ كلّ ما يصله بعالم القراء: «لا أخاطب أحدًا ولا أقيم حوارًا مع أحد.»[5]

نُشير في هذا المجال أخيرًا إلى أنّ النثاعير كثيرًا ما يسوّغون غموضَهم بالاتّكاء على «أسوة» حسنةٍ يجدونها في شعر المتصوِّفة القدامى، من أمثال النفريّ والحلاّج وابن عربيّ.[6] لكنّ مقارنة نثعيراتهم بقصائد أولئك المتصوفة تؤكّد أنّ القليل جدّاً من هذه النثعيرات يجوز تشبيهُ غموضه بغموض شعر المتصوّفة القدامى. وأمّا غالبيّتها العظمى فلا علاقة لها بالتصوّف، اللّهم إلا من ناحية التقليد الشكلانيّ المضحك الذي حاوله بعضُ النثاعير لبعض نماذج الشعر الصوفيّ، كما في نثعيرة فايز مقدسي المسماة «طوطم،» والتي يقول فيها: «تفاجأتُ بمفاجأة المفاجئ فتفاجأ بمفاجأتي/لم يجئ يفاجئني فتفاجأتُ ولو جاء يفاجئني/لما تفاجأتُ/جاء، جال من أجل جلو رغابي.»[7]

١ ـ كما في نثعيرته «السؤال،» المنشورة في مجموعته **كريفونة الغياب** أيضًا، والتي يقول فيها: «إنهض، نَمْ/نَمْ، إنهض/تكتكْ، تَكْ/تَكْ،» ص ٩.

٢ ـ كما في نثعيرته «حين يَطعن الشاعرُ وجهَ قصيدته،» المنشورة في مجموعته **كريفونة الغياب** أيضًا، والتي يقول فيها: «صَهْ...صَهْ/ملائكة الشعر نائمة/لا توقظها بصمتك،» ص ٥٠.

٣ ـ مجلة **الناقد**، مصدر مذكور، ص ٥٠.

٤ ـ المصدر السابق والصفحة نفسها.

٥ ـ من مقال بيان صفدي، مرجع سبق ذكره.

٦ ـ للاطلاع والتوسع، انظر كتاب يوسف حامد جابر، **قضايا الإبداع في قصيدة النثر** (دمشق: دار الحصاد، ط١، ١٩٩١)، ص ١٦ ـ ١٧.

٧ ـ من دراسة بعنوان «فايز مقدسي مشروع تجريبيّ خاسر في القصيدة النثريّة،» مجلة **الموقف الأدبي**، العدد ١٠٩، أيار ١٩٨٠، ص ٧٧.

لَكَمْ تبدو هذه الجأجأةُ المفتعلة الغثّة والركيكة مسخًا تافهًا أمام روعة الأصل الحلاّجيّ القديم: «لي حبيبٌ حبُّهُ حشو الحشا/ إنْ يشا يمشي على قلبي مشى/روحُه روحي، وروحي روحُه/إنْ يشا شئتُ، وإنْ شئتُ يشا.»

لكم تبدو ظالمةً مقارنةُ شأشأة الحلاّج الرائعة والرقيقة هذه بجأجأة فايز مقدسي البائسة، التي لا أرى أن تُقارنَ إلا بشأشأة تلك الدعابة اللفظيّة التي كنّا نتحدّى بعضنا بعضًا ـ ونحن صغار ـ في ترديد كلماتها بسرعة ودون خطإ: «شريفْ وشَرَفْ اشتريا شرشفيْن، قاس شريف شرشفه على شرشف شرف، فإذا بشرشف شريف أطول من شرشف شرف بشرشفين وشرشف.» أليس في هذه الدعابة الشرشفية من الإيقاع والمعنى أكثرُ ممّا في نثعيرة مقدسي الجأجأية؟ بلى. ولَكَمْ أصاب الناقد محمد جمال باروت حين وصف تلك النثعيرة بأنّها «لغو لاشعريٌّ،» وأنّها لدى مقارنتها بقصيدة الحلاّج تغدو «بناءً لغويّاً منحطّاً، لا علاقة له من قريب أو بعيد بالشعر.»[1]

٤ ـ الانسجام الانحطاطويّ بين الشكل والمضمون. ليس فايز مقدسي بدْعًا بين النثاعير الذين تمكنوا من تحقيق هذا القدر من الانسجام الانحطاطويّ المدهش بين شكل نثعيراتهم ومضمونها. بل إنّ معظمهم استطاع اجتراحَ هذه المعجزة، لا فضلَ لكبيرهم على صغيرهم إلاّ بكونه أكثرَ قدرةً على الإسفاف في المضمون، والتحلل من كل قيد أخلاقيّ، إلى حدّ الإباحيّة التي تَصْدم الذوقَ والحسَّ السليمين، بقدْر ما تَصْدمهما الصياغةُ الركيكةُ للعبارات التي صيغتْ بها هذه الإباحيّة. ويكفي مثالاً على ذلك هذه العباراتُ اللاوطنيّة البذيئة للنثعور أنسي الحاج: «يا بلادي في الموت إذا استدعيتُكِ، فلرَحمِكِ أوسعها لأرفع عَلَمَكِ عُضْوي، أوهمكِ ذلك (مسيحي أنا) أُشْبعِكِ بوهم أنّ عضوي أنتِ، تصدّقين، وترتاح أعصابُكِ، عضوي أنتِ! عضوي أنت...»[2]

٥ ـ التقليعات الشكلانيّة في كتابة النثعيرة. كثيرة جدّاً هي الحملات الشعواء التي شنّها النثاعيرُ ونقّادُهم على الأوزان العروضيّة القديمة، ثم على التزام التفعيلة الواحدة في القصيدة، مؤكّدين أنّ التزام هذه الأشكال جميعًا يحدّ من انطلاق مواهبهم. وبعد أن صدّقنا دعاواهم هذه، إذا بنا نفاجأ وقد حذا بعضُهم، في التزام ما لا يَلْزم، حذوَ الكثير من القدماء المقيَّدين بعروض الخليل، بل حذوَ شعراءِ ما يُسمَّى، افتراءً، عصرَ الانحطاط، يقلِّد صغارُهم في هذا الالتزام كبارَهم، عن غير وعي ولا إدراك غالبًا. فإنْ تَرَكَ أحدُ كبار النثاعير بياضًا على يمين إحدى نثعيراته أو شمالها أو بين سطورها، تبارى الصغارُ يوسّعون مساحةَ البياض في مجموعاتهم النثعيريّة، حتى صار عددُ الكلمات في بعض هذه المجموعات لا يتجاوز عددَ كلمات مقالةٍ صغيرةٍ في صحيفة يوميّة، رغم أنّ عدد صفحات هذه المجموعة يصل إلى الستين أحيانًا، وذلك لكثرة البياض المتروك فيها عمدًا لإسباغ صفة الحداثويّة عليها. وحين تَرَكَ بعضُ النثاعير المشهورين سطورًا فارغةً في بعض نثعيراتهم ـ رصُّوها بالنقاط بدلاً من الكلمات ـ صار تركُ السطور فارغةً تقليعةً نثعيريّةً واجبةَ التقليد على كل نثعور صغير. وليس ثمّة حاجةٌ لإيراد شواهد دالة على هذه التقليعة النثعيرية وسابقتها، إذ بإمكان أيٍّ منّا العثورُ على ما لا يُحْصى من الشواهد عليهما في أيّ مجموعة نثعيريّة يفتحها.

---

١ ـ المرجع السابق، ص ٧٨. ومثلُ هذا يصحّ أيضًا على نثعيرة أخرى وصفها باروت بـ «الهأهأة،» وفيها يقول فايز مقدسي: «وهوت بنا أهواؤنا/هوى الأهواء أن أهوى فتهواني الهوة/فأهوى هوتها وهواي في هواها يهوى كتهاوي/في هوتها الهاوية وهي هائمة في هواها.»

٢ ـ أنسي الحاج، **لَنْ**، مصدر مذكور، ص ٨٤.

وتشاء موهبةُ نثعور كبير آخر أن يوزِّع سطور نثعيرته على شكل هندسيّ معين.[١] وما تكاد هذه النثعيرة المعجزة ترى النور حتى تجد كلَّ مَنْ هبَّ ودبّ من صغار النثاعير يشترون العُلَبَ الهندسيّة لاستخدام محتوياتها في رسم أشكال شتى، يوزِّعون عليها كلماتِهم الجوفاءَ. ويظلّ بعضُهم يبالغ في اصطناع هذه الأساليب تحت ستار الحداثة، إلى درجةٍ تَكْره معها كلَّ ما يمت إلى الحداثة وأتباعها بصلة؛ وذلك لأنَّ ما وصل إليه مقلِّدو هذه الأساليب يذكِّرك، كما يقول الناقد المغربيّ محمد السرغيني، بـ «الكتابة الشعريّة في عصرِ ما اصطُلِحَ على تسميته بعصر الانحطاط في تاريخ الشعر العربيّ، حيث تقرأ القصيدة طردًا وعكسًا بمعنيَيْن مختلفين، أو من اليمين إلى اليسار وبالعكس، أو من أعلى إلى أسفل وبالعكس، بمعنييْن مختلفيْن كذلك. وهو ما يتطلّب مهارة فائقة في الصناعة.»[٢]

وثمة تقليعة أخرى انتشر استخدامُها في نتاج النثاعير، كبارًا وصغارًا، انتشارَ النار في الهشيم، وهي تقليعة إدخال أل التعريف على الفعل المضارع. ذلك أنّ صغار النثاعير، بشكل خاصّ، راحوا يدخلون هذه الـ «أل» على أيّ فعل يصادفونه في طريقهم، مضارعًا كان أو غير مضارع، بمناسبة وبغير مناسبة، آملين أن يصلوا باستخدامها المكثَّف إلى امتلاك ناصية الحداثة. من ذلك مثلاً ما فعله النثعور علي سفر في قوله: «بلا صكوك غفران القلب/السَرَقَتْه العاهرة.»[٣] وهنا لا بد من تساؤل: إذا كنّا نَعْذر الشاعرَ القديمَ في إدخال هذه الـ «ال» على الفعل لضرورةٍ وَصَفَها ابنُ هشام بالقبيحة،[٤] كما في قول الفرزدق المشهور: «ما أنتَ بالحَكَم التُّرْضى حكومتُه / ولا الأصيلِ ولا ذي الرأيِ والجدلِ،» فما هو عذرُ النثاعير في اللجوء إلى هذا الاضطرار الوزنيّ، وهم الذين تخلّوْا عن كلِ وزنٍ وإيقاعٍ لتأمين انطلاق مواهبهم؟

ومن التعليقات الشكلانيّة أيضًا ما يُمْكن تسميتُه النثعيرة القصيرة جداً. فبعد ظهور فنّ القصة القصيرة جداً، غار النثاعيرُ، كما يبدو، من القاصين ـ ومَنْ لا يغار حمار. ويَظْهر أنّ النثعور سعد الأبطح من المعجبين جداً بهذه النثعيرة، وأظنُّه من روّادِها، لكثرةِ ما حشد من نماذجها في مجموعته النثعيرية **ضلالات الساري**. وهي نماذج يتميز معظمُها بـ «طُولِه» الذي لا يتجاوز الجملةَ الواحدةَ أحيانًا، يشدّها هذا النثعورُ ويمطّها، ويبعثر كلماتها بقسوة على طول الصفحة وعرضها، كما في نثعيرته «حقيقة» التي يقول فيها: «أيُّها الموتى/ ما/ معنى/ أن/ تعلّقوا/ أحلامَكم/ على/إفريز/ نافذتي.»[٥]

عزيزي القارئ، صَدِّقْ أولا تصدِّقْ، هذه الكلمات العشر فقط هي كلُّ قوام نثعيرة «حقيقة» التي لا يمتّ مضمونُها إلى أيّ حقيقة في العالم بصلة!

٦ ـ الاتكاء على شرف المضمون. في السبعينيّات والثمانينيّات من القرن الماضي، حين صار الحديثُ عن الثورة والسجن والقتال والمعارك جوازَ مرورٍ إجباريّاً إلى منابر النشر الضيّقة الأفق، صار كلُّ ضحل الموهبة يظنّ أنه إذا تحدث عن هذه الموضوعات بأيّ لغة وبأيّ أسلوب مهما كان ركيكًا لا بدّ أن ينال إعجابَ الجمهور واحترامَ النقّاد، وأن يشقّ طريقَه

١ ـ انظر نماذج لهذا التشكيل البصريّ للقصيدة الحديثة في دراسة بعنوان «تشكيل فضاء النص الشعريّ بصريّاً» للناقد علوي الهاشمي، مجلة **الوحدة**، العدد ٨٢، تموز ـ آب ١٩٩١، ص ٩٢ وما بعدها.

٢ ـ من دراسة له بعنوان «الشعر والتجربة،» منشورة في مجلة **الوحدة**، المصدر السابق، ص ١٣٤.

٣ ـ من مجموعته **صمت**، مصدر مذكور، ص ٦٦.

٤ ـ عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري، **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب** (دار الكتب العربيّة ودار الكتاب، د.ت.)، ص ٢١.

٥ ـ من مجموعته **ضلالات الساري** (حمص: دار جفرا، ١٩٩٥)، ص ٥١.

إلى عالم النشر والشهرة. وهكذا تراكَمَ في المكتبة العربية كمٌّ هائلٌ من النثعيرات والقصائد المتَّكِئة على شرف مضمونها الإيديولوجيّ أو الوطنيّ، والخالية ـ في الوقت نفسه ـ من أيّ جماليّة فنية.

ومن الأمثلة القويّةِ الدلالةِ على هذا النمط من النثعيرات نثعيرةٌ بعنوان «جبهة،» ظنّ مؤلِّفُها جليل حيدر أنه إذا كتب عن الرصاص صار شاعرَ الثورة والتمرد، حتى ولو كان ما يكتبه على النحو التالي: «إلى الرصاص دُرْ/إلى الرصاص أولاً/إلى الرصاص ثانيًا/إلى الرصاص ثالثًا/الى الرصاص رابعًا/إلى الرصاص خامسًا/ إلى القتال سادسًا/إلى النضال سابعًا/إلى الرصاص دُرْ/إلى الرصاص والرصاص/فالرصاص/سبيلُنا الأول والأخير للخلاص.»[1]

كلما قرأتُ هذه النثعيرة حمدتُ اللّه على أن نَفَسَ نثعورنا الحربجيّ هذا توقّف عند الرقم سبعة. إذ ما كان بإمكاننا أن نفعل لو أنّ نفَسَه طال فامتدّ به العدُّ إلى الألف أو المليون مثلاً؟!

ومن هذا النمط نثعيرةُ «حصار»[2] لمؤلِّفها بندر عبد الحميد، الذي ظنّ أنّ مجرد ذكره للسادات وإسرائيل في نثعيرته تلك يكفي لَنْجاتها من السقوط في هوّة البؤس الفنيّ. ولا ينجو النثعور فجر يعقوب من عيب الاتّكاء على شرف المضمون هو أيضًا، في بعض نثعيرات مجموعته **النوم في شرفة الجنرال**،[3] وإنْ كان لا يسفّ فيها إسفافَ جليل حيدر مثلاً.

٧ ـ **القصصيّة**. من السمات البارزة في نتاج عددٍ كبيرٍ من النثاعير نفيُ أسلوب القصّ وسرديّته لشاعريّة الصورة. وهذا ما نجده مثلاً في نثعيرة «كوكاكولا» للنثعور بندر عبد الحميد، التي يمكن اعتبارُها قصةً قصيرةً جدّاً، لا علاقة لها بالشعر المنثور أو المقبور: «عندما صرخ أرخميدس/'وجدتها' / اجتمع مجلسُ الإدارة/في شركة كوكا كولا/واتخذ قرارًا سريّاً/لأنّ أرخميدس يعرف كلّ شيء/كان يصرخ أحيانًا/ ويصمت كثيرًا/ليفكّر/ويسأل/ماذا سيحدث/ويقف على الشاطئ/ يتأمل البحر ويهزّ رأسه/ بعد أيام/ وُجد أرخميدس مقتولاً/ وإلى جانبه فأس دامية.»[4]

ويهيمن أسلوبُ القصّ وسرديّته على شاعريّة النصّ النثعيريّ في مجموعة **سيرة العائلة**[5] للنثعور حَكَم البابا، التي لا أراها تزيد عن كونها خواطرَ وجدانيّةً نثَرَها مؤلِّفها قصةً تحكي تاريخَ أسرته، بأسلوب لا يصل ـ رغم رقته وحساسيّته ـ إلى مستوى الشعر بحال.

III ـ خاتمة

من المؤكد أنني لم أكتبْ هذه الدراسة لكوني أحدَ حرّاس الشعر الموزون. ولم أكتبها لأنّني ضدّ الحداثة والجدّة. ولكنّني كتبتُها لأبقيَ البابَ مفتوحًا أمام قرائها عساهم يهتدون إلى الإجابة الصحيحة عن السؤال الهامّ التالي: هل النثعيرات الواردة في هذه الدراسة ومثيلاتها تَخْدم اللغةَ العربيّةَ وأدبَها، أم لا؟

وأخيرًا، كنتُ أتمنى أن تتسع هذه الدراسة لعرضٍ ومناقشةِ جميعِ ما عثرتُ عليه من سماتِ النثعيرة، ولكنَّها لم تتَّسع: فأحلتُ الحديثَ عنها، وعن بعض الموضوعات الأخرى ذات الصلة بالنثعيرة (كموضوع دكتاتورية النثاعير في منابر النشر المعاصرة)، إلى كتابٍ أرجو أن يَصْدر قريبًا.

دمشق

---

١ ـ من مجموعته **رماد الكاكي** (دمشق: دار منشورات صبرا للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥)، ص ٨٥ ـ ٨٦.

٢ ـ من مجموعته **مغامرات الأصابع والعيون** (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨١)، ص ٧٢.

٣ ـ فجر يعقوب، **النوم في شرفة الجنرال** (دمشق: دار الجليل، ١٩٨٦).

٤ ـ **مغامرات الأصابع والعيون**. مصدر مذكور، ص ٣٦ ـ ٣٧.

٥ ـ **سيرة العائلة** (دمشق: دار الأهالي، ط ١، ١٩٨٩)