

الشعر العربي المعاصر

قضايا

وظواهره الفنية والمعنوية



الطبعة الأولى

د. عز الدين اسماعيل

دار الفكر العربى

الشعر العربي، أصله وحاصله

قضايا وظواهر الفنية والمعنوية

تأليف

الدكتور عز الدين إسماعيل

الطبعة الثالثة

مزيدة ومنقحة

مكتبة الطبع والنشر
دار الفكر العربي

فهرس الكتاب

الموضوع	صفحة
افتتاح	٥
مدخل : الشعر بين العصرية والتراث	٧
الباب الأول : قضايا وظواهر فنية	٤١
الفصل الأول : التشكيل الموسيقى لتجربة الشعر الجديد	٤٣
الفصل الثاني : قضايا الاطار الموسيقى الجديد للقصيدة	٧٩
الفصل الثالث : تشكيل الصورة فى الشعر المعاصر	١٢٤
الفصل الرابع : من صور الشعر المعاصر	١٤٢
الباب الثاني : قضايا وظواهر فنية ومعنوية	١٧١
الفصل الأول : المصطلح الجديد وظاهرة الغموض	١٧٣
الفصل الثاني : الرمز والاسطورة	١٩٥
الفصل الثالث : المنهج الأسطوري فى الشعر المعاصر	٢٢٢
الفصل الرابع : معمارية الشعر المعاصر	٢٣٨
الفصل الخامس : النزعة الدرامية	٢٧٨
الباب الثالث : قضايا وظواهر معنوية	٣٢٣
الفصل الأول : الشاعرة والمدينة	٣٢٥
الفصل الثاني : ظاهرة الحزن فى الشعر المعاصر ..	٣٥٠
الفصل الثالث : الالتزام والثورية	٣٧٣
تذييل : وماذا بعد ؟	٤١٧

افتتاح

هذا كتاب شئت به أن أشارك في تجلية الصورة الراهنة لشعرنا العربي ، بأن استعرض كل القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بهذا الشعر ، التي أثرت في خلال الخمس عشرة سنة الماضية ، وأن استكشف كذلك ما لم يثر من قبل من هذه القضايا والظواهر ، وأن أخضعها جميعا لدراسة تحليلية موضوعية ، تستهدف الكشف عن القيم الجديدة التي أبرزها هذا الشعر ، والتي جعلته متميزا عن التجارب الشعرية السابقة ..

وقد جاء هذا الكتاب متأخرا عن أوانه بعض الوقت ، ولكن ذلك قد مكنتني من أن أجعله مستوعبا لمعظم أفكارى التي كونتها في تجربتنا الشعرية الجديدة منذ بدايتها حتى اليوم ، كما أن مرور مدة مناسبة على هذه التجربة كان بدوره كفيا لنضجها وبروز معالمها المميزة أمام الدارس ..

ومع أن صلتى بتجربتنا الشعرية المعاصرة ترجع في التاريخ الى بدايات هذه التجربة ، ومع أنني طوال هذا الزمن كنت أنشر المقالات ، وأذيع الأحاديث التي تدور حول هذه التجربة ، فقد سبقني الى إصدار كتب مفردة عنها السيدة الشاعرة العراقية المعروفة نازك الملائكة ، حيث أصدرت كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، والأستاذ جليل كمال الدين ، حيث أصدر كتابه عن « الشعر العربي المعاصر وروح العصر » ، والدكتور محمد النويهي ، الذي أصدر كتابه « قضية الشعر الجديد » ، وأخيرا الأستاذ عز الدين الأمين ، الكاتب السوداني المعروف ، صاحب نظرية « الشعر المتجدد » .

وأنا أحمل لكل هؤلاء الدارسين الاحترام والتقدير ، ولكنني أعتقد - كما قلت في البداية - أن القضايا التي أثاروها ما تزال في حاجة الى إعادة النظر والتمحيص والتعمق ، وأن هناك قضايا أخرى مروا بها مروؤا عابرا أو لم يتوقفوا عندها على الإطلاق ، كالنزعة الدرامية في شعرنا المعاصر ، وظاهرة الحزن ، وتجربة المدينة ، وغير ذلك مما تضمنته فصول هذا الكتاب من القضايا والظواهر . وهذا ما شجعتني على إخراج هذا الكتاب ..

ولست أنكر أنني صادفت مشقة كبيرة في استكشاف منهج هذا الكتاب ، فقد كنت أمثل قضايا شعرنا المعاصر وظواهره الفنية والمعنوية في وحدة

• هذا التاريخ صحيح بالنسبة إلى الطبعة الأولى .

متشابهة متداخلة الأضراف ، حتى ليصعب على الإنسان أن يعزل جزءا منها خارج هذه الوحدة كى يحصه مستقلا عن بقية الأجزاء . من الصعب أن نتحدث عن « الصورة الشعرية » دون أن يتداخل « الرمز » في هذا الحديث وليس ينرا أن نتحدث عن موسيقى القصيدة مستقلة عن معماريتها ، أو نتحدث عن الغموض دون أن تدرس ظاهرة اللغة ، وهكذا . لكن الدراسة تفقد - من جهة أخرى - شكلها الطبيعي إذا ما تداخلت فيها بعض الأشياء في بعض . ومن هنا كانت الضعوبة الحقيقية ؛ فطبيعة الموضوع تبدو مستعصية على الشكل الطبيعي لكتاب ينقسم الى أبواب وفصول ، ومع ذلك لابد أن يأخذ الكتاب شكله الطبيعي .

وأخيرا اهتديت الى نوع من التقسيم اعتقد انه لا يفقد وحدة الموضوع كثيرا ؛ فقد تبين لى أن قضايا شعرنا المعاصر وظواهره يمكن تمثيلها في ثلاثة أطر كبرى ، ومن هنا كان الباب الأول من هذا الكتاب متصلا بصفة أساسية بالقضايا والظواهر الفنية ، تلك التى تتصل بعنصرى الموسيقى والتصوير ، وكان الباب الثانى متصلا بالقضايا والظواهر ذات الطابع الفنى والمعنوى ، أى التى ترتبط فيها القيم الفنية مباشرة بالقيم المعنوية ، ثم كان الباب الأخير متصلا بالقضايا والظواهر المعنوية الصرف . أما الفصول التى ضمها كل باب فكان تحديدها بعد سيرا ..

ولما كان هذا الكتاب يناقش القضايا والظواهر الجديدة الخاصة بشعرنا العربى المعاصر فقد كان لازما أن أقدم بين يدى الكتاب تمهيدا أحدد فيه معنى العصرية التى تعد اضارا للشعر الذى أدرسه ، ثم علاقة هذا الشعر العصرى بترائنا العربى وبالتراث العالمى . وكان الكشف عن الصلات التى تربط هذا الشعر بذلك التراث من أهم العناصر الكاشفة فى الوقت نفسه لمعنى عصريته من جهة ، وشرعية وجوده من جهة أخرى ..

ولما كانت التجربة الشعرية الجديدة - مع بلوغها حدا كافيا من النضج والاستواء والاستقرار - ما تزال ممتدة ، وما زال من الممكن اكتشافها فى المستقبل القريب أو البعيد عن ظواهر وقضايا جديدة ، فأنى لا أستطيع - والحال كذلك - أن ادعى لهذا الكتاب سوى أنه دراسة لقضايا هذه التجربة وظواهرها كما تبئت لى فى وقتنا الراهن . وربما اضطرنا المستقبل الى التعديل فى بعض التصورات أو فى كثير منها . والى أن يحدث هذا أرجو أن يودى الكتاب بصورته الراهنة الهدف الذى من أجله ظهر ..

القاهرة فى ١٩٦٦/٢/٢٠ م

عز الدين اسماعيل

مدخل الشعر بين العصرية والتراث

الشعر بين العصرية والتراث

« الشعر المعاصر » عبارة تستثير في النفس منذ الوهلة الأولى سؤالين أساسيين أولهما عن معنى المعاصرة ، وثانيهما عن علاقة هذا الشعر المعاصر بالتراث . ونود في هذا الفصل أن تقدم بالإجابة عن هذين السؤالين ، لما نراه لهما من أهمية في جلاء بعض التصورات العامة من جهة ، وتحديد نوعية الشعر الذي يسجل هذا الكتاب زواهره الفنية والمعنوية من جهة أخرى . وكان في وسعنا أن نقرر في بساطة أن الشعر المعاصر الذي نعنيه هو ذلك الشعر الذي تتعرض فصول هذا الكتاب المختلفة لقضايا وظواهره ، وأن نطلب من القارئ أن يتتبع السمات المميزة لعصره كما هي متمثلة في هذه الفصول . ذلك أن كل القضايا والظواهر التي يتناولها هذا الكتاب هي القضايا والظواهر الخاصة بما نسميه الشعر المعاصر . ولكننا مع تقريرنا لهذه الحقيقة نحس بضرورة عقد هذا الفصل ومناقشة قضيتيه ، قضية العصرية وقضية التراث ، مناقشة مستقلة . والقصيتان بعد غير منفصلتين ، وانما تستدعي أحدهما الأخرى . فأت لكى تكون عصرنا لابد أن تحدد موقفك من التراث ، كما أنك لا تستطيع أن تفسر نوعية موقفك من التراث الا من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة ..

١ - الشعر والعصرية :

هل يمكن أن يكون الشاعر الا عصرنا ؟ أعنى هل يملك الا أن يكون معبرا عن عصره من وجه أو آخر ؟ وبعبارة أخرى أيمكن أن يعيش شاعر في عصر ويعبر في الوقت نفسه عن عصر آخر ؟

حاول الدكتور زكي نجيب محمود تفهم معنى « العصرية » في الشعر من حيث هو أساس لاتجاه التجديد المعاصر ، فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون ، لسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر ^(١) . غير أنه بعد أن فصل القول في هذا المعنى عاد فعدل عنه على أساس أنه ليس تصورا كافيا لقضية التجديد ، فالشاعر قد يعيش حقا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحال عصور غبرت . ونضيف انى ذلك أن الجديد ليس دائما وبالضرورة عصريا ، الا في ظروف بعينها ، والا فان الواقع يدلنا على أن الشعر قد يكون جديدا في شكله وان تغلف فيه نبض الشعر القديم وروحه ، وكذلك قد تصادف في الشعر الجديد مجرد احتذاء وتقليد للنماذج الحديدية الأصلية لا يجاوز الظاهر . فالعلاقة بين الجدة والعصرية إذن ينبغي أن تتناول في حذر شديد .

كل شاعر في تصوره أنه ابن عصره ، وأنه يمثل ، ولكن صدق هذا التصور مرتبط الى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهمه لروحه . ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية ..

وفي اطار هذا المعنى يحق لنا أن نلاحظ نمطين من العصرية كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية . النمط الأول هو ذلك الذى يتمثل فيما نسميه النظرة السطحية لمعنى العصرية ، حيث نجد الشاعر يتحدث عن مبتكرات عصره ومخترعاته ، فلنا منه أنه بذلك يمثل عصره ويشارك فيه ، والحقيقة أنه بذلك انما يعيش على هامشه . والنمط الثانى يتمثل فى الدعوة المغالية التى تدعو الى العصرية المطلقة ، والتى توشك أن تنفصل نهائيا عن التراث ..

(١) د . زكى نجيب محمود ، الجديد فى الشعر الجديد ؛ انظر كتابه « فلسفة فن » ، ص ٣٤٥ وما بعدها .

ويمثل النمط الأول دعوة كدعوة أبي نواس القديمة . فقد شاء أبو نواس أن يكون عصريا بأن يهجر الحديث عن الأطلال والدمن ، ذلك الحديث الذى لاءم الشعر فى العصر الجاهلى ، وأن يتحدث بدلا من ذلك عن حانات عصره . ويعود هذا النمط فيتمثل كذلك فيما حاوله شوقي فى العصر الحديث من وصف لمخترعات هذا العصر فى شعره . فالحانات بوصفها بدلا من الدمن ، والفواصة بوصفها بدلا من المركب الشراعى ، لا تعنى من العصرية سوى الجانب الشكلى لا الجوهرى ..

أما النمط الثانى فقد مثلته دعوى العصرية التى كان الشاعر الفرنسي « رامبو » من دعا إليها ، فقد أطلق عبارته المشهورة « لا بد أن نكون عصريين بصورة مطلقة » وكأنها الأمر يصدره القائد العام لجيش من الكتاب والفنانين والمؤلفين لمدى حنطة ربما بلغت خمسين عاما . وقد كانت هذه الصيحة بمثابة المثير الذى جعل الكتاب يتهاون لدعوة « العصرية » وتحمي كتابتهم وجهة يتحقق فيها معنى هذه العصرية ..

ومعنى هذه العصرية المطلقة أن يظهر من خلال الفنون شعور بالظواهر المعاصرة كالألة والمدينة الصناعية والسلوك العصاى .. الخ . وقد كان « اليوت » عصريا عندما لاحظ فى مقال مبكر له أن ضجة الآلة التى تدار بالترول قد غيرت من الحساسية المرفهة عند الشعراء . وكان حمل العصري هو أن يتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب ..

وكون الشخص عصريا بصورة مطلقة كان يعنى اذ ذاك التسليم بالفساد التام لكل القيم التقليدية أو المشاركة فى ذلك ، بأن يلقي الشخص بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة ، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التى تتميز بزيادة المראה فى الشعور — يستخدمها فى أن يخلق منها فنا وأدبا . ويقول

« ستين سندر » : « يستطيع الانسان أن يعجب بالعصرين كلما تناولوا التوتر الناتج من التعارض بين فرديتهم وقسوة المدينة . ولكن بمجرد أن يبدأ مثل هذا الموقف في اعطاء ثماره فانهم يأخذون في التليل العقلي لنجاحهم . ومن ثم يصبح اتجاههم موقفاً مجسداً . سرعان ما يظهر في اتجاههم » (١)

من أجل ذلك صلحت دعوى « العصرية » تلك مدة معينة عاد بعدها العصريون الى التقاليد والمجتمع ، حيث ان المعرفة قد وقعت على نحو غلاب بينهم وبين ما بصقوا عليه . وأكثر من هذا فان الطبيعة السياسية للعصر الذى نعيش فيه تجعل دور الشخص المنعزل اجتماعياً غير ممكن تقريباً

ومن هذا نخلص الى أمرين : أولاً ، أن دعوة العصرية تلك قد أخذت بعد أن سادت ردحاً من الزمن لأنها كانت ناقصة . مثلها تماماً مثل العصرية التى دعا اليها « أبو نواس » والتى حاولها « شوقي » .

ثانياً : أن إختناق الدعوة لا ينسحب على مستقبل دعوة التجديد القائمة الآن ، لأن هذه الدعوة تأخذ مزايا العصرية تلك ولا تلتزم بمجملها . وهى تأخذ على وجه التحديد ببدأ أن يلقي الشخص بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة ، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التى تتميز بزيادة المראה فى الشعور فى أن يخلق منها فناً أو أدباً .. ومن ثم يخطئ كل من يتوقع لدعوة التجديد نفس المصير الذى لقيته دعوة العصرية ، لأن دعوة التجديد هذه لم تتورط فى أخطاء العصرية ..

(١) انظر : Highlights of Modern Literature (Mentor Books, M-104) P 89.

ليس المجدد في الشعر اذن هو من عرف الطيارة والصاروخ وكتب
عنهما ، فهذه في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة . فالشاعر قد يكون مجددا
حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمال . فليس المهم بالنسبة للتجديد هو
ملاحظة « شواهد » العصر ولكن المهم هو فهم « روح » العصر . وهذا
هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة ، اذ ينبغي على كل شاعر وفنان
أن يصرف جهده لفهم روح عصره والتعبير عنه . وعندما يتطور الزمن
ويصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل المبدأ قائما وصالحا ..

ونعني أن المميزات العصرية لشعرنا المعاصر سوف تتضح تفصيلا في
الفصول التالية كما قلنا ، نود هنا أن نحدد الخطوط الأساسية المميزة
لهذه العصرية ..

أولا — هناك التجربة الجمالية للشعر المعاصر ، وهي التجربة الماثلة في
حركة التجديد الأخيرة بعامة . وفي هذا الصدد نقول
بإيجاز ان الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافا جوهريا
عن الفلسفة القديمة ، وذلك في أنها تتبع من صميم طبيعة العمل
الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة . فالشعر المعاصر يصنع
لنفسه جمالياته الخاصة ، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل
والمضمون .. وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر
بحساسية العصر وذوقه ونبضه ..

ثانيا — يرتبط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياها لا ارتباط المتفرج
الذي يصف ما يشاهد ويتفاعل بما يصف وانما هو يعيش تلك
الأحداث وهو صاحب تلك القضايا . وشعرنا القديم يتجه الى
تسجيل المشاهد والمشاعر وليس امتدادا وراءها . أما الشعر
الجديد فمحاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها ..

ثالثا — تتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها وتنعكس في الشعر المعاصر .
فالشاعر المعاصر بحق لابد أن يكون مثقفاً بأوسع معاني الثقافة .
وليس من أحد ينكر أن من قدامى الشعراء أو المترسمين خطاهم
من كانوا مثقفين . ولعل أجمل ما نفعل به الآن من الشعر
القديم هو شعر أمثال هؤلاء . غير أن الغالب أن المثقفين من
الشعراء المحدثين الذين يقتفون أثر القديم قد عزلوا شعرهم عن
ثقافتهم . وربما كان ذلك تحت تأثير الفكرة التي شاعت من أن
الشعر فوق الحياة وإن نزل إلى الحياة . الشعر المعاصر محاولة
لاستياعب الثقافة الانسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف
الانسان المعاصر منها . وهذا معلم من معالم حياتنا الراهنة
نلمسه في اتجاهنا نحو البناء . وليس عبثاً أن تكون محاولة
التجديد هذه قد ولدت في الوقت الذي كان الغليان الفكري
والسياسي في قمته ، وأنها تجد في عصرنا هذا أقوى سند ..

رابعا — أن كل الشعر ، قديمه وجديده ، تعبير عن خبرة شعورية . هذا
صحيح ، ولكن الخبرة الشعورية التي تقف عند حدود الشاعر
الشخصية وتشتق منها لا تكفى . في الشعر المعاصر مشاركة في
الخبرات الجماعية وبلورة لها ، في أى اتجاه كانت هذه
المشارع . فالقيم الاجتماعية التي يحاول مجتمعنا تبنيها هي
خلاصة تجارب الانسان المعاصر وميراث الأجيال الماضية
والحاضرة على السواء . وارتباط الشاعر بالمثل المجتمعية
أبالية يعزله عن حاجات عصره ، ويخرجه من اطاره ..

خامسا — يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله من منظور عصره .
وفكرة الانسان كما نعرف فكرة مرنة متقلبة ، وهي من أجل

ذلك فكرة حية ، فهي تنتقل وتشكل في كل عصر أشكالا مختلفة . وميزة المعاصر دائما في هذا الصدد انه يستطيع الافادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة ..

وهذا يسلمنا الى حقيقة ان الشاعر المعاصر لا يرتبط بالتاريخ ارتباطا طويلا فحسب ، وانما يرتبط به كذلك ارتباطا عرضيا . فقد حقق الترابط بين أطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم . وصارت كل قضية انسانية يعيشها الانسان في أى مكان على وجه الأرض هي قضية الانسان — كل انسان — حيثما كان . ولا يكفى مرة أخرى أن أقفل بالأحداث تجرى في جزر « هايتى » مثلا وأعبر عن هذا الانفعال ، وانما الشاعر المعاصر هو الذى ترابط في نفسه أحداث عصره ، سواء في بيئته المحلية المحدودة أو في البيئة العالمية ، فتعكس الأحداث بعضها على بعض ، مشكلة في نفسه دراما الانسان المعاصر . وهذا بدوره معلم من معالم حياتنا المعاصرة ؛ فنحن الآن لا نعيش قضايانا وحدها ، لأن قضايانا لم تعد منفصلة في الزمان أو المكان عن قضايا كل انسان ..

سادسا — عصرنا عصر تسوده الخبرة الفنية ، الأمر الذى لم يتحقق على

هذا النحو في أى عصر مضى . وليس طبعيا أن نتناول مضامين جديدة بخبرات فنية قديمة ، فالخبرة تفرض اطارها وتختاره . ومن هنا تسقط دعوى أن خبرتنا الفنية القديمة في ميدان الشعر تكفى مضامين حياتنا الجديدة . وكذلك يسقط القول بأن الاطار الشعرى القديم يقبل كل المضامين الجديدة ولا يعجز عن تحملها . فالحياة قد تغيرت في مضمونها واطارها ، وهى تعبر

في كل مكان مع الزمن ، فكان لابد أن يتغير معها اطار التعبير .
وفلسفة الشعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية ، هي أننا
لا نشد المضمون على القالب أو في الاطار ، وانما ترك المضمون
يحقق لنفسه وبنفسه الاطار المناسب ..

سابعاً — يرتبط الشعر المعاصر بالاطار الحضارى العام لعصرنا في مستوياته
الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة . وهو في هذا الارتباط
ليس جديداً وليس بدعاً ؛ فقد كان الشعر دائماً معبراً عن روح
الاطار الحضارى المتميز في كل عصر . ومن ثم يعد كل الشعر
عصرياً بالقياس الى عصره . وعصرية شعرنا نابعة من هذه
الحقيقة ومؤكدة لها ؛ فهو عصرى لأنه يعبر عن عصرنا ، بكل
أبعاده الحضارية ، ولا يعبر عن أى عصر آخر ..

وهذه الخطوط العامة المميزة لعصرية شعرنا لم تتورط في خطأ العصرية
المطلقة ؛ فهي لم تسقط الزمن الماضى وما فيه من تراث من حسابها ، ولم تبتز
الحاضر عن الماضى والمستقبل ، وانما هي قد أكدت ارتباط الحاضر بالماضى ،
أو الواقع بالتاريخ . فالعصرى الذى ينفصل عن الجذور انما يشبه النبات
الذى يعيش على سطح الماء ، فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة ..

وهنا تبدو المفارقة العجيبة بين أن يكون الشاعر عصرياً وشديد الاتصال
في الوقت نفسه بالتراث . وعندئذ نكون قد أشرفنا على القضية الثانية ،
قضية التراث وموقف الشاعر المعاصر منه . وقد يكون الأهم — ما دنا
تحدث عن الشعر « العربى » المعاصر أن تمثل هذه العلاقة الجدلية بين
الشعر المعاصر والتراث العربى ، وهذا ما لا بد لنا من أن نتحدث عنه بإفاضة ،
ولكننا نرى كذلك ضرورة للإشارة الى علاقة هذا الشعر بالتراث الانسانى

بعمامة . وأقول انها علاقة جدلية لأن الشاعر المعاصر لا يقبل التراث كله ولا يرفضه كله ، وانما تتشكل بينه وبينه علاقة من التفاعل والتحاذب ، يصفى خلالها التراث من منظور العصر ..

ب - الشعر المعاصر والتراث :

في زحمة اشتغالنا بتجربة الشعر الجديد والتجديد بعمامة تحتد بعض عباراتنا أحيانا حتى يخيل للإنسان أن هذه التجربة انما بزغت الى الوجود لكي تعبر عن موقف عدائي مباشر أو غير مباشر للتراث الأدبي العربي بعمامة وللشعر القديم بخاصة ، أو هكذا يخيل لثمة من الناس تنسب لنفسها الغيرة على ذلك التراث وهي في الوقت نفسه لا تدرك من قيمة هذا التراث الحقيقية شيئا . ومن هنا تنشأ معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة لا تنس جوهر القضية في شيء وانما هي تعبير في أقصى صورها عن موقف شخصي صرف لفئات المتحاورين . وقد لقيت حياتنا الأدبية المعاصرة من ذلك اللجاج عنتا غير يسير ، لأن الجدل والحوار لم يكن مخلصا للقضية ذاتها بقدر ما كان وسيلة لتأكيد موقف شخصي أو آخر ، ومن ثم كان معوقا للنمو الطبيعي الصميم لتصوراتنا الأدبية التي خرجت منها التجربة الجديدة ، والتي صاحبت هذه التجربة في تطورها ونموها .

لقد عودنا تاريخ الأدب بعمامة على ما نسميه « المعركة بين الجديد والقديم » حتى أصبح هذا التصور تقليديا . وقد ارتبط بهذا التصور بطريقة تلقائية تصور آخر هو أن كل تجربة جديدة انما تحفل نوعا من العداء للقديم المتوارث أو المستقر . واعتقد أنه قد آن الأوان لأن نعيد النظر في هذا التصور المقتعل ، فمن العبث والمضيعة أن نظل حتى الآن نتحادل في أمر الشعر داخل اطار « المعركة بين الجديد والقديم » . ينبغي

لنا أن ندع هذا التصور يتحلل في أذهانتنا ويندوب ، وأن نصرف جهدنا في دراسة الشعر ، سواء منه القديم والجديد ، الى الشعر ذاته ..

إن منهج المقارنة أو الموازنة يستبد بنا في معظم الحالات ، فما نكاد ندرس شيئاً من الشعر المعاصر حتى نعكسه على الشعر القديم ، قاصدين بذلك بيان روعة الجديد وتميزه على القديم . والأمر كذلك بالنسبة لمن يدرسون الشعر القديم ، فإن تعاطفهم معه وأعجابهم به يدفعهم الى تهجين الجديد والمجدين . وهكذا يحدث شقاق مفتعل كما قلت ، لم يدفع اليه إلا منهج المقارنة أو الموازنة . وجدير بالالتفات اليه هنا أن هذا المنهج نفسه قد ترسب في نفوسنا بطريقة تلقائية من خلال معاشتنا للنقد العربي القديم نفسه ؛ فكل من يتبع هذا النقد منذ مراحلته الأولى ، حين كان أحكاماً غابرة تلقى ، الى أن صار أعمالاً ضخمة تضمها مؤلفات ، يلاحظ أن منهج الموازنة هو المحور الأساسي لهذا النقد . منذ كان الانسان يسأل : من « أغزل.. » الى « موازنة » الأمدى و « وساطة » الجرجاني و « عمدة » ابن رشيق و « عيار » ابن طباطبا — ظلت الموازنة هي العمل الأساسي للناقد . وحين احتدمت معركة « الجديد والقديم » منذ صدر العصر العباسي كان محور المعركة هو الموازنة بين الجديد والقديم . وما زال منهج الموازنة نفسه هو المتسلط على معركة الجديد والقديم في وقتنا الحاضر ..

وإذا كنت الآن أدعو النقاد والدارسين المعاصرين الى الخروج من رتبة هذا التصور فليس هذا بدوره يمثل أى عداء منى لمنهج تقادنا القدامى ؛ فليست أنكر قيمة الموازنة في أى دراسة هدية ، وإنما أنكر الموازنة حين تستهدف الوصول الى حكم بالأفضلية ، حين يكون القصد من الموازنة

الحكم المطلق بأفضلية شعر على شعر ، وهو القصد الغالب على من يستخدمون هذا المنهج في إطار المعركة المفتعلة الراهنة بين الجديد والقديم . لكن الموازنة تصح وتشر في كل دراسة أدبية حين يكون هدفها استكشاف « نوعية » القيم هنا وهناك ؛ أى تجلية ما يتضمنه الطرفان ، القديم والجديد من قيم خاصة مميزة . فإذا نحن لحقنا الى هذا الطراز من الموازنة ، ومن حقنا أن نصنع هذا أحيانا ، فينبغى ألا يصدر هذا عن رغبة من في تفضيل الجديد على القديم ، أو العكس ، وإنما يكون هدفنا من ذلك تجلية القديم والجديد على السواء ..

كذلك الأمر فيما يختص بالعلاقة بين الشعر المعاصر أو أى تجربة شعرية جديدة والتراث الأدبي ؛ فهي ليست — فى أسوأ صورها — علاقة عداة ؛ لبدئية أولية ، هى أن المغايرة لا تعنى المعادة . فإذا كانت التجربة الجديدة تختلف فى منحها الجمالى — شكلا وموضوعا — عن منحنى الشعر القديم فينبغى ألا نسرع فنستخلص من هذا أن أصحاب هذه التجربة يعادون الشعر القديم ؛ فقد كان هذا وليدا شرعا لكن ما سبقه من الاتجاهات . ويكفى أن تذكر هنا كيف كانت المحاولات الأولى ليدية التجربة — مع ما ظهر فيها من مغايرة نسبية لإطار الشعر القديم شكلا وموضوعا — قريبة بروحها من شعر الرومنتيكيين الذين ساد شعرهم من العقد الثالث الى العقد الخامس من هذا القرن . بل إن بعض رواد الحركة الجديدة يحدثوننا عن تأثيراتهم الأولى المفعنة بشعر على محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وإبراهيم ناجى وإيليا أبى ماضى ، لا فى مصر وحدها بل فى الوطن العربى كله ، وبخاصة فى العراق ، حيث ظهرت بواكير التجربة الجديدة فى أواخر العقد الخامس . صحيح أن التجربة اليوم قد نمت وتصورت عنها بالأمس ، حتى أننا لا نكاد نحس فى الدواوين الأخيرة أى نفس شعري

لأولئك الرومنسيين أو أى نبرة من نبراتهم ، ولكن هذا مرجعه الى
التطور الطبيعى الذى أخذ مجراه مع الزمن

— ومع ذلك يحق لنا هنا أن نسأل سؤالاً يدلف بنا الى جوهر موضوعنا
وهو : هل انقطعت الصلة تماما بين هذه الدواوين وتراثنا الشعرى ؟
أم ما زالت هناك علاقة ما تربط هذا الشعر بالتراث ؟ ..

على أن قضية علاقتنا بالتراث لم تظهر مع ظهور تجربة الشعر الجديدة
أو الأخيرة ، كل ما فى الأمر أن ظهور هذه التجربة كان باعثا ومثيرا جديدا
لها ، وذلك عندما توقفت النظرة السطحية عند شكل التجربة وراحت تمثل
فيها خروجاً سافراً على تقاليد الشعر العربى المتوارثة . فكل العناصر الفنية
التي بلورها القدامى فى سبعة مبادئ تمثل ما يسمى « عمود الشعر » قد
تجاوزت فى هذه التجربة ، بل تحطم اطار القصيدة القديم اجمالاً وتفصيلاً .
وكان ذلك كله سبباً كافياً أمام النظرة السطحية لاتهام التجربة الجديدة
بالانفصال عن التراث ومحاولة قتله . ومن ثم أصبح وضع هذه التجربة
من ذلك المنظور الضيق حرجاً ، لأنه من خلال هذا المنظور أمكن توجيه
كثير من التهم الجزافية التى تدفع هذه التجربة على المستويين القومى
والسياسى على السواء ..

ومع أن « المدرسة الابتداعية » — كما كان أصحابها يطلقون على
أنفسهم — قد خرجت الى الناس منذ أوائل العقد الثانى من هذا القرن
بدعوة تجديدية صريحة ، بل بحملة شديدة الضراوة على « المدرسة
السلفية » أو — كما كانوا كذلك يسمونها — الاتباعية فان أحداً لم يوجه
إليها فى ذلك الوقت أى تهمة قومية أو سياسية . والسبب فى ذلك بسيط
إذا نحن تمثلنا ظروف التجريبتين ، تجربة الابتداعيين والتجربة الجديدة ؛

فلم يكن مفهوم القومية العربية أيام الابتداعين قد ظهر بشكل يمثل عصب التفكير العربى كما هو حاصل الآن ومنذ حرب فلسطين فى عام ١٩٤٨ ، التى تعد المعلم التاريخى الذى أخذ معه مفهوم القومية العربية يتبلور (ومن الجدير بالملاحظة هنا أن تجربة الشعر الجديدة قد بدأت — كما سبق أن أشرنا — منذ هذا التاريخ) . ومن جهة أخرى فإن الابتداعين لم يحطوا بآطار القصيدة القديم ، أو هم لم يتدعوا إطارا جديدا لها ، وكل ما أحدثوه فى هذا الصدد لا يخرج عن أن يكون تنويعات داخل هذا الإطار ، لا ينكرها هذا الإطار نفسه ، وترشح لها محاولات سابقة فى تراثنا الشعرى . ومن ثم لم يستطع أحد أن ينكر شعر هؤلاء الابتداعين أو يتهمه بأنه جناية على التراث . بل ربما كانت طاقة الابتداعين النظرية أكبر من طاقتهم الإبداعية ؛ فتمكن دعوتهم إذن ما تكون ، ولكن شعرهم لم يكن فيه ما يصدم الذوق التقليدى بل لقد تضمن — عن غير إرادة منهم — كثيرا من وسائل التعبير التقليدية التى كانت قد ترسبت فى نفوسهم ولم يستطيعوا الفكك منها . ولنتذكر هنا أن رواد هذه الحركة الأوائل كانوا قد تشفقوا أدبيا على « وسيلة » الشيخ المرصفى فى مسهل حياتهم الأدبية . وكل هذه العوامل كانت كافية لاستبعاد أى مظنة فى محاولتهم .

لكن مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومى من قبل كما ارتبطت به فى الآونة الأخيرة من حياة الأمة العربية . ومن ثم كان ظهور قضية التراث فى هذه الآونة مرتبطا ارتباطا مباشرا بذلك المفهوم . ولكن قضية التراث — كما سبق أن قلت — لم تظهر فى الآونة الأخيرة ، وإنما هى قد صحت حركة النهضة الحديثة منذ بواكيرها فقد شهد للنصف الثانى من القرن التاسع عشر حركة إحياء للتراث العربى بعد أن كان الحكم العثمانى وما أعقبه من تطورات قد انحدر بالثقافة العربى الى حالة ركود امتدت

أجيالا فباعدت بين الناس وثروتهم الفكرية والأدبية القديمة . ومع الوعي الجديد بالذات وحركات التحرر كان لابد من أرض صلبة تمنح الذات صلابة واطمئنانا ، فليس من السهل أن يتحرر الانسان والأرض ردمو تحت قدميه ، أو — اذا نحن تركنا المجاز جانبا — لنقل ان الذات لا تتحرر الا مع كامل الشعور بذاتها ، والا اذا كان لها رصيد كاف من الوجود تعجز به . ومن ثم برزت ضرورة احياء التراث العربي في ضمائر الناس .. واستهدفت هذه المحاولة ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصلت أعنى التاريخ الحي المتطور للثقافة العربية — بعضها بعض . ولدينا في ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الاحياء هذه ، متشلا في شخصية محمود سامي البارودي وفي شعره . فقد عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم وبخاصة ديوان الحاسنة ، واطلع بذلك على أروع النماذج الشعرية المختارة من التراث الشعري واستظهرها ، ثم انطلق يتغنى ويعبر عن أزمااته الخاصة والعامة فاذا هو صوت متميز النبرة بالقياس الى من سبقوه من الشعراء . وقد نجح البارودي في أن يستغل كل امكانيات الشعر القديم فلفت بذلك الأنظار الى قيمة هذا الشعر ، سواء بما أنشأ من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من « مختارات » من ذلك الشعر . وفي عبار هذه المحاولة عادت الى أسماع الناس أصوات قديمة متميزة النبرة . من خلال ما شاع حينذاك . من مبدأ « المعارضات » ، على يد البارودي نفسه ، وأيدي من ساروا على نهجه حتى على الجارم . وليست هذه المعارضات — في مدلولها — الا استعادة واستحياء لقطع عزيزة من تراثنا الشعري ..

واذا نحن تأملنا في حركة الاحياء هذه من خلال قضية « الشعر والتراث » تبين لنا منذ الوهلة الأولى أنها حركة متعاطفة كل التعاطف مع

التراث . أليست أحياء نه ؟ .. ولكن مع مزيد من التأمل قد ندرك معزاها التاريخية ادراكا أبعد من هذا . فـصوات الحثري والمتنبى وابن زيدون والبوصيري وغيرهم ، التي عادت ترن في أسماع الناس في هذه الحقبة سواء من خلال « المعارضة » الصريحة أو مجرد التأثير الخفى قد عادت الى الناس كما هي ، ترى الأشياء وتنفعل بها من منظورها القديم وبأسلوبها القديم . وكأنا حين نطالع هذا الشعر — مع ما قد تتضمنه بعض قصائده من موضوعات أو مواقف عصرية — إنما قد عدنا لنعيش في العصر العباسي لكي نستأنف حركتنا التاريخية من هناك . فهذه الحركة اذن — شأن حركة النهضة الأوربية الى حد بعيد — تمثل نوعا من الردة الى الماضى لامتداد منه الى الحاضر . انها — بعبارة أخرى — تمثل امتدادا لماضى في الحاضر ، وتحقق نوعا من الاتصال بينهما . لكن التعاطف في هذه الحركة مع التراث الشعري القديم — مع ما حققته من الترابط بين الماضى والحاضر — قد نظرت الى هذا التراث من زاوية واحدة ، ولتحقيق هدف واحد . نظرت اليه من زاوية فنية صرف ، فوجدت فيه النموذج الأعلى في التعبير الذي ينبغى أن يحتذى ، وحققت بذلك رقيا في مستوى التعبير الشعري بالقياس الى المستويات السابقة . وكانت النتيجة هي ذوبان الشاعر الحديث في اطار الشعر القديم ..

لا نستطيع أن نقول اذن ان مدرسة البارودى قد فجرت أى طاقة روحية أو فكرية في التراث الشعري العربي ، وإنما هي قد أعادت النص لهذا التراث في نفوس الناس . ومن ثم فإن ارتباطها بالتراث كان ارتباطا سطحيا أو شكليا ، لأنها لم تنبه الضمائر الى هذا التراث من أى منظور تفسيري ، ولم تلفتهم اليه من حيث هو حصيلة مواقف انسانية لها أبعادها الروحية والفكرية خلف العبارة وخلف الفن ، وإنما هي قد اقتصرت مهمتها

على استحياء هذا التراث ، واعادته — بكن مشخصاته الفنية — الى
فأرى العصر

وأرجو ألا يستببط أحد من هذا التحليل اضمارا للحظ من قيمة هذه
المدرسة والحركة التى قامت بها ؛ فهى — كما قلت — قد أدت دورها
التاريخى على أكمل وجه ، ولا يحق لأحد أن يتطلب أو يتوقع منها أكثر
ما صنعت ، ما دنا ملين بالظروف التاريخية التى مرت بها . كل ما نرجوه
هنا هو أن تتعرف على طبيعة العلاقة بين شعر هذه المدرسة والتراث حين
تأمل طبيعة العلاقة بين شعر المدرسة الجديدة وهذا التراث ..

على أن طبيعة العلاقة بين شعر مدرسة الاحياء والتراث كان لها
— وما يزال — تأثير ملحوظ فى سوء تقدير ما بين شعر المدرسة الجديدة
والتراث من علاقة ، لدى كثيرين ممن يتعاطفون مع هذا التراث بنفس
الطريقة التى تعاطف بها شعراء مدرسة الاحياء معه

وقد مرت قضية العلاقة بين الشعر العربى والتراث منذ ذلك الحين
فى عدة مراحل أو تمثل فيها أكثر من موقف . ففى الوقت الذى كانت العيون
فيه قد أخذت تتفتح على الثروة الفكرية والأدبية الهائلة التى خلفها لنا
أسلافنا ، وفى الوقت الذى نشطت فيه عملية الاحياء عن طريق طباعة أمهات
الكتب القديمة دون تحقيق علمى ، ثم مع التحقيق والدراسة (تلك
العملية التى ما تزال نشطة حتى اليوم) — فى هذا الوقت كانت البعثات
العلمية الى الخارج قد فتحت أمام الفكر العربى أفقا جديدا ، وكشفت
له عن مناهج فى التفكير وعن مفهومات وتصورات جديدة فى شتى فروع
المعرفة . وكان من هذه المفهومات والتصورات التى أتاحتها التواصل بين
الشرق والغرب ما يتصل بطبيعة الأدب بعامة والشعر بخاصة . وقد فتن
الغضب من أتيح لهم الاطلاع على الآداب الغربية بهذه المفهومات ، وحين

راحوا ينظرون الى التراث من خلالها ، أى حين أخذوا يطبقونها تطبيقاً حرفياً وشكلياً على النتاج الأدبى القديم ، خذلهم هذا النتاج ، فتصوروا فيه عندئذ من العيوب والقصور ما شاءوا . وولد ذلك فى نفوسهم عدم الثقة بقيمة هذا التراث الأدبى .

وفى الوقت نفسه كان المستشرقون عاكفين على دراسة التراث الفكرى للعرب ، واتفى النصفون منهم الى بيان قيمة هذا التراث فى شتى فروع المعرفة . ولكنهم فى الوقت نفسه لم يهتموا بدراسة الأدب العربى من حيث هو أدب ، لأسباب لا نحتاج لبيانها ، ولذلك لم يفد الينا من دراساتهم ما يشيد بقيمة هذا الأدب ..

كل الروافد الثقافية اذن كانت تهىء نفوس المتلقين لها للشكر للأدب العربى . وانكار ما يتضمن من قيم ..

ولم يكن لهذا الموقف بطبيعة الحال أى صانع شمولى ، فانا نجد علماً من أعلام نهضتنا الأدبية هو الدكتور طه حسين يصرف اهتمامه منذ وقت مبكر ، ومع ما تفتح له من أبواب الثقافة العربية ، لدراسة الشعر الجاهلى فى ضوء معارفه وتصوراته الأدبية العصرية . مؤكداً أن قيمة هذا الشعر تثبت لكل امتحان . ومهما قيل فى المنهج والنتائج التى انتهت إليها هذه الدراسة ، فالذى لا شك فيه أن نظرة التقدير الى هذا التراث قدم تحققت من خلال هذه الدراسة . وفى هذا الاتجاه كذلك كانت دراسة العقاد للمتنبى ولابن الرومى ، ودراسة المازنى لبشار ، وفى هذه الدراسات وأشابهها تمثلت محاولة لاستكشاف قيم فى شعر هؤلاء الشعراء لم يلتفت إليها القدماء أنفسهم ، أعان عليها بلا شك تمثل هؤلاء الدارسين لمفهوم الأدب فى التصور العربى ..

ومعنى كل هذا أن موقف الإنكار لقيمة التراث الأدبي العربي قد صاحته كذلك محاولة للاتصار لهذا الأدب . وهى محاولة تختلف كثيرا عن محاولة مدرسة الأحياء ؛ لأن التعاضف مع هذا الأدب والاتصار له كان قائما على أساس من التقريب بين مفهوم الأدب بعمامة فى التصور العصرى والنتاج الأدبى القديم . هى خطوة اذن أبعد فى تقدير هذا النتاج ، استهدفت تمحيصه وإبراز ما فيه من قيم ذاتية لها تقديرها . لا فى ميزان التصورات القديمة فحسب ؛ بل فى ميزان التصورات الحديثة كذلك ..

بعد مرحلة إحياء التراث الأدبى جاءت مرحلة الهجوم عليه والدفاع عنه فى وقت معا . وكان من المفارقات العجيبة أن تكون وسائل الهجوم عليه ووسائل الدفاع عنه هى نفس الوسائل ، وأعنى بذلك المصيومات العصرية للأدب . فقد تبين للبعض أن هذا التراث الأدبى لا يثبت أمام التصورات والمبادئ الأدبية الوافدة ، وحاول البعض الآخر أن يثبت سلامة انطباق هذه التصورات والمبادئ على هذا التراث ، متكلفا فى سبيل هذه المطابقة كل جهد وذكاء ..

فاذا نحن توقعنا هنا كذلك تدبير مغزى هذا الموقف من خلال قضية العلاقة بين الشعر والتراث تبين لنا أنه يمثل خطوة جديدة حقا ولكن فى نفس الاتجاه الذى بدأته مدرسة الأحياء ؛ لأن الاتصار للتراث الأدبى فى ضوء التصورات والمبادئ العصرية ما زال يوحى بصلاحية هذا الشعر لأن يكون نموذجا أعلى يحق للشاعر المعاصر أن ينسج على منواله ، دون خشية من أن يتهم بالتخلف عن روح العصر الذى يعيش فيه

لقد استطاعت محاولة الاتصار للشعر القديم على أساس من المبادئ الحديثة أن تحقق لنفسها نوعا ما من « البعد » عن هذا الشعر يمكنها

— الى حد ما — من رؤيته رؤية جديدة . وهي في ذلك تختلف عن محاولة الاحياء ، حيث وجدنا القائمين بها يذوبون في هذا التراث ذوبانا كليا فلا يتمكنون بذلك من رؤيته . واذا كان المنتصرون للشعر القديم لم ينجحوا الا في تحقيق قدر بعينه من البعد بينهم وبينه فان المهاجمين له قد غالوا فباعدوا بين أنفسهم وهذا الشعر مبعدة مفردة لا تمكن كذلك من الرؤية الواضحة الصادقة ..

لابد من الانفصال عن الأشياء واتخاذ بعد ، معين منها حتى تتاح الرؤية الواضحة والحكم السليم . هذه حقيقة قديمة شرحها أرسطو في سياق آخر غير سياقنا ، ولكننا نراها هنا دفعة في تجلية قضيتنا . فأتى لن نستطيع الحكم الصحيح على الشعر ، قديسه وحديده . (وهي الدعوة التي وجهناها في صدر هذا الكلام لكل المشتغلين بالشعر) الا اذا فصلت نفسك عنه أولا ، أى استبعدت كل عواطفك الشخصية ، واتخذت منه بعدا كافيا ، لا هو بالقرب ، فلا ترى منه الا جانبا واحدا ، ولا هو بالبعيد فلا تراه الا شيئا ضئيلا . وهذا ما أخفق فيه أصحاب مدرسة الاحياء أولا ، ثم المهاجمون والمنتصرون للشعر القديم ثانيا ..

ثم تأتى المرحلة الأخيرة في قضية الشعر والتراث : وهي المرحلة التي يظن فيها أن تجربة الشعر الجديد قد ألغت القضية كلية ، وانفصلت بذاتها عن التراث الشعري بما له وما عليه . هل حقا يفصل شعراء هذه التجربة عن التراث ؟ نجيب عن هذا — دون معازلة — نعم ولا . نعم لأن اطار شعرهم يختلف اختلافا كليا عن اطار الشعر القديم . وهم لم يعودوا يتخذون ذلك الاطار القديم مثالا أعلى يحتدى ولا لأنهم وان انفصلوا عنه فانهم لم يثروا الصلات المعنوية التي تربطهم به وبالتراث بعامه . انهم ادن قد

انفصلوا عنه لكي يقفوا معه مع ذلك على بعد بعينه يسكنهم من رؤيته رؤية
أصدق وتمثله تمثلا أعمق ..

__ وموقف شعراء التجربة الجديدة هذا ليس الا انعكاسا للموقف الحالي
من التراث ويمكننا أن تمثل هذا الموقف في ضوء مجسوة من
الاعتبارات

الاعتبار الأول يتصل بالدعوة الى ضرورة تقدير التراث في إطاره
الخاص ، فلا نحمله . وكذلك لا نحمل عليه ، ما لا يطبق . أن تمثله من
حيث هو كيان مستقل يرتبط به وشائج تاريخية ..

الاعتبار الثاني يتصل بإعادة النظر اليه في ضوء المعرفة العصرية ،
لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث ، ولكن لتقدير ما فيه من
قيم ذاتية باقية ، روحية وإنسانية ..

الاعتبار الثالث يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث ،
لا عن طريق الردة الى الماضي كلية ، كما صنع أصحاب الاحياء . ولا عن
طريق الاجتهاد في جعله مسارا لتصورات العصر ، كما حدث كذلك ، ولكن
عن طريق استلهام مواقفه الروحية والانسانية في ابداعنا العصري

الاعتبار الرابع والأخير يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي
بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر

وكل من يتأمل تجربة الشعر الجديد يجد هذه الاعتبارات شديدة
الفعالية فيه ، عظيمة الدلالة فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا — لأول
مرة — أن ينظروا الى التراث من بعد مناسب ، وأن يمثلوه ، لا صورا
وأشكالا وقوالب ، بل جوهرها وروحها ومواقف ، فأدركوا فيه بذلك
أبعاده المعنوية وهم في خروجهم على الاطار الشكلي للشعر القديم

لم يكونوا بذلك يخطون التراث ، بل كانوا يخطون شكلا كان قد تحدد ومن شأنه أن يتطور ويتجدد ، فليس للشكل هو روح التراث وان ارتبط به في يوم من الأيام . ويصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه اذا كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه . وانما الشيء الباقي الفعال في أى تراث هو قيمته الروحية والانسانية الكامنة فيه ، أى قيمته المعنوية . وليس في الكتاب والشعراء الأوربيين منذ قرون من ألزموا أنفسهم بشكل المسرحية أو القصيدة الاغريقية ، وان عاجلوا في بعض الأحيان نفس القضايا أو تناولوا نفس المواقف الانسانية التي سبق أن عاجلها الكتاب والشعراء الاغريق . واخلصنا للتراث لا يكون باحتذائه . أى السير معه أو في خط مواز له ، ولكن بمواجهته ..

فتجربة الشعر الجديدة اذن تخلص لروح التراث وان تمرت على أشكاله وقوالبه ، والشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانبا — كما توهم بعض الناس — بل هو أعمق وأصدق ارتباطا بها . وكل من يتجاوز عن قضية الشكل ويتأمل هذا الشعر يلمس بوضوح كيف يعيش التراث في ثنياه . كل ما في الأمر أنه لا يعيش فيه شكلا وقوالب ، كما كان الحال عند شعراء مدرسة الاحياء ، ولا يعيش فيه نتيجة ترسيات لا ارادية . كما كان الحال عند شعراء المدرسة الابتدائية ، بل يعيش فيه كيانا بنائيا مقصودا اليه قصدا ، وله أبعاده الفكرية والانسانية ..

وفي هذا يتحدد الفرق الجوهرى بين أن نعيش « في » التراث وأن نعيش « ب » التراث ..

واذا نحن تحولنا الآن في دواوين الشعر الجديدة أدركنا نوعية العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بالتراث العربى . وسوف يتضح لنا من النماذج

التي سنسوقها الآن أن علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك وإع للمعنى الانساني والتاريخي للتراث وليست بحال من الأحوال علاقة تأثير صرف . ومن خلال هذه النظرة كان استخراج الشاعر المعاصر للمواقف التي لها صفة الديمومة في هذا التراث ، سواء أكانت هذه الصفة لازمة للموقف إلقديم أم مضافة من قبل الشاعر . وفي كلا الحالتين نلاحظ أن الموقف انما يكتسب هذه الصفة من ارتباطه (أو ربطه) بأحد بعدين ، البعد الانساني والبعد التاريخي (أو الزمنى) ، أو بهما معا ..

ومن استقراء النماذج التالية من الشعر المعاصر يتضح لنا أن مصادر التراث في هذا الشعر تتوزع بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الانسانية . ولن أدعى هنا استقصاء كل النماذج التي تستمد من هذه المصادر ، فكثيرا ما يتكرر المصدر في أكثر من قصيدة ولأكثر من شاعر (وسوف نشير الى شيء من هذا) ، وربما استخرج الشاعر أكثر من دلالة لموقف قديم ، ولكن هذا الاستقصاء يخرج بنا عن حدود موضوعنا ، وموضعه دراسة لحياة الرمز القديم في الشعر المعاصر . ومن ثم فانا نكتفى هنا بالنماذج الرئيسية الدالة على مصادرنا من التراث ، دون التعرض للتوزيعات المختلفة التي أدخلها الشعراء المعاصرون على مادتها ..

ولنقف الآن من قصيدة « شناسيل ابنة الجلبى » للسياح عند قوله :

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعة

تراقصت الفقائع وهي تفجر — انه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

يجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب

سيصلب منه حب الآخرين : سيرى الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتا هذه التعب
من السفر الطويل الى ظلام الموت . يكسو عظمه اللحم
ويوقد قلبه الثلج فهو بحبه يثب !

وواضح هنا هذا الاستغلال الشعري للآية الكريمة : « وهزى اليك
بجذع النخلة ... » الآية . وهو استغلال شعري وليس اقتباسا محضا ؛
فالشاعر الذى هذه السفر وأياسه المرض لابد أن ينتظر معجزة تفتح أمامه
باب الحياة من جديد ، وتذهب بالخوف في نفسه . وتشيع فيها الأمن
ولتتدبر كيف تسرب هذا المعنى الى نفس الشاعر من بقية الآية : « .. فكلى
واشربى وقرى عينا .. » . لقد اتخذت الآية انكريمة في نفس الشاعر مسارا
نفسيا خاصا ، وتحددت أمامه ببعد شعورى يرتبط بأزمته الراهنة ..
ومن الأغنية الثانية فى المقطع الثانى من قصيدة « فصل المواقف »
لأدونيس قرأ قوله :

من يعطينى ورقة أحلها أكدا من البخور والصندل
أنقطها كالعروس وأجلوها
أقرأ عليها سورة مريم
أهز فوقها جذوى من الشوق والحلم .
وأرسلها الى أحبابى
ملية كالنفاحة
خفيفة وخضراء كمهرة الخضر

فهنا تلمس صدى نفس الآية ولكن بعد أن أخذت مسارا نفسيا آخر
فى نفس الشاعر . فالشاعر هنا يريد أن يبعث برسالة الى أحبابه ، رسالة هى

الموقف تكمن معاني الامتلاء والولادة ثم الصمت عن الكلام . وهى نفس المعانى التى يحسنها الشاعر . فهو مستلئ بشئ (هو رسالته) وهو يريد أن يخرج هذه الرسالة الى النور (وهذا نوع من الولادة) لكن الكلمات لا تسعف (ومن ثم كانت رسالة صامتة لا كلام فيها) . هى رسالة أقصى ما يستطيعه الشاعر ازاءها هو أن يصفها . وهو يصفها بالامتلاء والخفة والاختصار ..

هذا تنوع جديد على نفس الموقف ، يؤكد أن العملية ليست مطلقا عملية اقتباس لنص من التراث ، وانما هى عملية تفجير لطاقات كامنة فى هذا النص ، يستكشفها شاعر بعد آخر ، كل حسب متوقفه الشعورى الراهن . ولعل هذا يوضح لنا أن قراءة الشعراء المعاصرين للقرآن الكريم وتفاعلهم معه ، فى الوقت الذى تؤكد فيه ارتباطهم الصميم بالتراث ، توضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة ، وتميزها عن النظرة التقليدية الى النص القرآنى وطريقة تفهمه والتفاعل معه . انها قرلة أقل ما يقال فيها انها أكثر عمقا وتدبرا وأصالة . ولعلها القراءة السليمة التى تجعل نصوص القرآن حية نابضة فى الضمائر على الدوام ، لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة

وفى هذا الضوء يحق لنا أن تأمل قول صلاح عبد الصبور فى قصيدته « رسالة الى صديقه » :

حصانك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

وهو قميص يوسف الذى قربه يعقوب من عينه فارتد به بصيرا بعد

أن كانت عيناه قد ابيضتا من الحزن . وهذا يذكرني بقولي في قصيدة
« ذات يوم » :

تقضى زمانا باهت اللون وتنعى حظنا
تقضى زمانا لم نخط فيه حرفا
نعيش فيه صفحة يابضا من عين يعقوب
فقد فجر كل منا من القصة القرآنية الدلالة التي تتفق وسياقه
الشعوري ..

وفي نفس الضوء ينبغي تدبر قول أدونيس في المقطع الرابع من قصيدة
« تجولات العاشق » :

نحنى ، توتر ، تفاعل ، تقاطع ، تتحاذي
أنا لباس لك وأنت لباس لي .
فوراء هذا القول الآية الكريمة : « هن لباس لكم وأتم لباس لهن »
وهو استخدام شعوري خاص يتكرر عند أدونيس ^(١)

على أن هذه النماذج التي تدل في صلبها على المصدر القرآني الذي
فجر منه الشاعر ما يعينه في موقفه الشعوري ليست الا صورة صريحة نسبيا
من صور العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بالنص القرآني . وهناك صورة
أخرى لهذه العلاقة هي أكثر خفاء ، وذلك عندما تكون الآية من الآيات
هي نقطة الانطلاق والمحور الشعوري والفكري في الوقت نفسه للقصيدة
من حيث هي كل . ولولا أن الشاعر في هذه الحالة يلتزم الأمانة الشعورية
ويصدر قصيدته بالآية لصعب علينا تلمس مصدرها الشعوري ؛ لأن
القصيدة عندئذ تخلق خلوا تاما من منطوق الآية ومن عباراتها ولكننا

(١) انظر ديوانه « كتاب الهجرة والتجولات » ص ١٦١ .

ما نكاد نقرأ الآية في صدر القصيدة حتى نبتدى بها ، وتخذ منها مفتاحا شعوريا وفكريا نلج به أبواب الشاعر والأفكار التي تتضمنها القصيدة . وفي هذا الضوء يمكن قراءة قصيدة « أقاليم النهار والليل » لأدونيس ، حيث يصورها بالآية الكريمة : « تولوا وأعينهم تفيض من الدمع حزنا » . ويقول الامام على : « آه من قلة الزاد وبعد السفر ووحشة الطريق » ، ثم يقول أبي القاسم الجنيدي : « وكنت لا أرى في النوم شيئا الا ورأيت في اليقظة » . ولعل هذه الصورة من الاستلهام أصدق ما تكون وعيا بحقيقة التراث ..

فاذا تركنا المصدر القرآني في الشعر المعاصر وانتقلنا الى المرويات ، سواء منها ما كان موثقا أو ما كان ذا طابع أسطوري ، فاننا نجد الشاعر يتعامل مع هذه المرويات بنفس المنهج . انه يتأملها من خلال موقفه الشعوري الراجح . ويتبعث فيها النبض والحياة مرة أخرى ، بإدخالها في سياقه الشعوري الخاص . ومن ذلك قول البياتي في قصيدته « سفر الفقر والثورة » :

لو أن الفقر انسان .

أذن لقتلته وشربت من دمه

لو أن الفقر انسان .

فوراء هذه الأسطر عبارة الامام علي المأثورة : « لو كان الفقر رجلا لقتلته » ..

ومن المرويات ذات الطابع الأسطوري قصة « ارم ذات العماد » . فبعيدا عن النص القرآني الذي يشير الى شعب ارم الذين طغوا في البلاد وأكثروا فيها الفساد ، هناك قصة أسطورية نشأت منذ القدم حول ارم ، واستغلها السياب في قصيدته التي تحمل عنوان « ارم ذات العماد » ..

ويفضى بنا هذا الى التراث الشعبى الذى يتعته الشعراء المعاصرون
فى قصائدهم ، مستغلين أبعاده ودلالاته القديمة ، مضيفين اليها من واقعهم
الشعورى أبعادا ودلالات جديدة . وفى هذا المجال نجد « ألف ليلة وليلة »
تمد هؤلاء الشعراء بشخصيتين غنيتين بالدلالة هما شخصيتا « شهریار »
و « السندباد » ..

يقول أدونيس فى الأغنية السادسة من المقطع السادس من قصيدة
« تحولات العاشق » :

لم يزل شهریار
فى السرير المسالم ، فى الغرفة المطيعة
فى مرايا النهار
سأهرا يحرس الفجیعة .

وقد استخدم هذه الشخصية غیر أدونيس ، ولكن شخصية السندباد
قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين ان لم تقل كلهم . ويكفى أن
تفتح أى ديوان جديد حتى يواجهك السندباد فى قصيدة منه أو أكثر .
وكم فجر الشعراء فى هذه الشخصية الشعبية الغنية من دلالات . لقد تصور
كل شاعر فى وقت من الأوقات أنه هو السندباد . ومن ثم تعددت « وجوه
السندباد » ^(١) ، بل اتنا نجد خليل حاوى — وقد قمص شخصية
السندباد — يقوم بسياحة جديدة فى قصيدة طويلة يسميها « السندباد
فى رحلته الثامنة » . وهى — من منظور الشاعر — الرحلة التى لم يقم بها
السندباد قديما ، والتى كان لابد أن يقوم بها لو أنه كان حيا بيننا . وقد
أحياء الشاعر بكل أبعاده النفسية القديمة لكن يضيف اليه من أبعاد العصر
مالم يتح له من قبل ..

(١) هذا عنوان كذلك لقصيدة لخليل حاوى فى ديوانه : « النأى والريح » .

ومن الشخصيات التي تظهر في المأثورين ، التاريخي والشعبي ، والتي استغلها الشعراء المعاصرون كذلك ، شخصية « الخضر » . وأدونيس يكثر من استعادة هذه الشخصية ذات الأبعاد الروحية الغنية ، ويأنس بصحبته . وفي نص سابق له رأيناه يستغل « مهرة الخضر » في أحد المواقف وكثيرون من الشعراء المعاصرين يأنسون كذلك بشخصية النبي « أيوب » ويستغلون موضوع عذابه في قصائدهم . وكذلك نجد السياب في هذا الاتجاه نفسه يستغل قصة الحب البدوي التي تتردد في التاريخ العربي وفي المأثور الشعبي ، وهي قصة عنتر وعبله ، وذلك في قصيدته « مارم ذات العماد » ، حيث يقول :

وافرج الغيم فلاحت نجمة وحيدة
ذكرت منها نجمتي البعيدة
تمام فوق سطحها وتسمع الجرار
تنضح (يا وقع حوافر على الدروب
في عالم المنعاس ، ذاك عنتر يجوب
دجي الصحارى . ان حى عبله المزار)

ولست في حاجة لأن أعيد هنا ما قلته في هذا التلاحم بين المأثور والواقع النفسي للشاعر ، فقد وجد الشاعر في هذه القصة القديمة توجيهها نفسيا كافيا يحدد لنا المسار النفسي لشعوره الراهن ..

وهكذا يكون المأثور الشعبي ، بشخصه ووقائعه الخاصة ، مادة حية في ضمير الشاعر المعاصر ، يمثلها أبعادا روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزماته وتطلعاته الخاصة ..

وإذا كانت شخصيات التراث الشعبي غنية بدلالاتها فان شخصيات التراث الأدبي غير الشعبي لا تقل عنها — في منظور الشاعر المعاصر —

غنى وأهمية . ومن هذه الشخصيات التي عاد لها نبضها في الشعر المعاصر شخصيات المتنبى وأبى العلاء المعرى والحلاج والرازي وجابر والسهروردي^(١) وغيرهم . وكما تظهر هذه الشخصيات في صلب القصائد لكى تحدد المعالم النفسية لموقف شعورى من مواقفها فانها كذلك تكون موضوع الهام لقصائد بكاملها . وفي هذا الاتجاه نجد قصيدتى « عذاب الحلاج » و « محنة أبى العلاء » للبياتى من أروع القصائد التى وفق فيها الشاعر المعاصر فى احكام الرابطة الروحية بين الماضى والحاضر ، أو بين التاريخ والواقع . ثم طلعت علينا أخيرا مسرحية شعرية كاملة تتخذ الحلاج رمزا لقضايا فكرية معاصرة ، هى مسرحية « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور . وكل هذه النماذج تؤكد احساس الشاعر المعاصر بغنى التراث العربى من جهة ، كما تعمل على اعادته من منظور العصر الى ضمائر الناس حيا نابضا ..

والى جانب المصادر الدينية والمرويات الماثورة والشعبية والشخصيات ، هناك المواقف التاريخية المشحونة بالدلالة . وقد استغل الشاعر المعاصر هذه المواقف كما استغل تلك المصادر ، وبنفس المنهج . ويكفى أن نشير فى هذا الصدد الى حادثة نوم على (كرم الله وجهه) فى فراش الرسول (عليه السلام) ليلة ازماعه الهجرة الى المدينة . هذا الحادث المحورى فى حياة الرسول وحياة الاسلام قد استغله صلاح عبد الصبور أحسن استغلال فى قصيدة « الخروج » . وبنفس الطريقة كان استغلال أحمد عبد المعطى حجازى لقصة مقتل الحسين ، فى قصيدته « الأمير المتسول »

ولعلنا ، بعد هذا الاستعراض لحياة التراث فى الشعر المعاصر ، قد

(١) انظر ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ من ديوان « كتاب الهجرة والتحولات .. »
لأدريس .

أكدنا العلاقة بين هذا الشعر والتراث من جهة ، كما بينا نوع هذه العلاقة من جهة أخرى . ثم نعود لكيؤكد أن التراث العربي من حيث هو جوهر لم يظفر بتقدير وحسن تفهم واستيعاب من الشعراء قدام ما ظفر به من شعراء التجربة الجديدة ..

* * *

بقيت أخيرا الإشارة التي قررنا ضرورتها ، والتي تتصل بموقف الشاعر المعاصر من التراث الانساني بعامة ..

وقد سبق أن ذكرنا من مميزات الشاعر العصري أنه في حاجة — لكي يبدع شعرا له وزنه من منظور عصره — لأن يحصل أكبر قدر مستطاع من الثقافة ؛ فالثقافة هي سلاحه الحقيقي والضروري . والتنوع في هذه الثقافة ضرورة كذلك يفرضها عصرنا ؛ فلم يعد يكفي الشاعر المثقف أن يلم بالشعر العربي وحده ، أو بالثقافة العربية وحدها ، وإنما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته فتشمل كل ما يمكن أن يوسع من نظره الى الأشياء ويعمقها . ولهذا فانه يفتح نفسه للتراث الانساني كله ، قديمه ووسيطه وحديثه ، شرقيه وغربيه ، دون مفاضلة أو تمييز ..

وقد أثار هذا الموقف بعض الشبهات لدى من يرفضون تجربة الشعر المعاصرة ، أو أثار هؤلاء أنفسهم هذه الشبهات . فقد اتهموا شعراء هذه التجربة في قوميتهم العربية ، وذلك عندما وجدوهم يستخدمون في أشعارهم أساطير قديمة من التراث الاغريقي أو الروماني أو البابلي أو الفرعوني ، كما اتهموهم في اسلامهم حين وجدوهم يعرضون لأفكار من التراث الوثني أو المسيحي (بخاصة فكرة صلب المسيح ، وفكرة الخلاص أو المخلص ، وما الى ذلك) ..

ولسنا في حاجة لأن نقاش هذا الموقف ؛ لأن ضيق الأفق فيه لا يحتاج الى بيان . ويكفى أن نذكر هنا بما رأيناه في الفقرة السابقة من هذا المدخل ، حيث اتضح لنا كيف أن شعراء التجربة المعاصرة لم ينسلخوا عن التراث العربي والاسلامى ، بل تفهموه وأحسوه تفهما واحساسا لم يتح لشعراء أى عصر مضى ، وكيف أنهم حين استلهموه كانوا في الوقت نفسه يبرزون ما ينطوى عليه من قيم انسانية صالحة للبقاء . وكل ما في الأمر أنهم وجدوا كذلك في التراث الانساني العام مادة شعرية أو صالحة للدخول في السياق الشعرى فاستغلوها . وهم لم يتحروا في اختيار هذه المادة مصدرا واحدا ، كأن يكون اغريقيا أو فرعونيا أو مسيحيا ؛ فلم يكن المصدر نفسه ذا أهمية خاصة من منظورهم ، وانما كانت الأهمية كل الأهمية لطبيعة المادة التى يقعون عليها . وصنيعهم هذا ليس بدعا اذا نحن نظرنا الى ما صنعه الشعراء غير العرب . ويكفى أن نذكر هنا أن شاعرا مسيحيا مثل اليوت لم يجد — ولم يجد معه أحد من أبناء قومه — غضاضة في أن يستخدم مادة من التراث الفرعونى في شعره ^(١) . ومن قبل دخلت مادة ثقافية عربية كثيرة في أشعار جوته . وحياة الثقافة العربية في الشعر الغربى موضوع طويل ليس هنا مجاله ، وكل ما نود تأكيده هنا هو أن شعراءنا المعاصرين قد أيقنوا من أن الافادة من التراث الانساني كله من حقهم ، ان لم تكن من واجبهم ..

وماذا أفاد شعراؤنا من مصادر التراث الانساني المختلفة ؟

لقد تعاملوا مع هذا التراث بنفس المنهج الذى تعاملوا به مع التراث

(١) راجع عبارة « أجمل الكلب خارج السور » من قصيدته « الأرض الخراب » ، حيث يعتمد على الدلالة الرمزية للكلب في التراث الفرعونى .

العربي ونفس المنطق . استغلوا فيه المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف ذات الأبعاد الانسانية ، الغنية بالدلالة والمعزى ..

ولما كان الشعر المعاصر يتكئ كثيرا على الرموز والأسطورة ، وينهج في بنائه المعنوي منهجها في كثير من الأحيان ^(١) ، كان طبيعيا أن يستغل الشاعر كل مادة في التراث الانساني لها طبيعة الرمز والأسطورة ، غير مفرق في هذا بين تراث عربي وغير عربي ..

وقد كانت حجة بعض المعتدلين ممن أنكروا هذه الرموز الأجنبية في شعرنا المعاصر أن هذه الرموز لم تدخل من قبل في ثقافتهم ولم تمتزج بدمايتهم ^(٢) ، وأنهم لذلك يشعرون بغربتهم عن الشعر الذي يستخدمها . بل باستغلاق المعنى عليهم في أكثر الأحيان ..

والواقع أن حجة هذا الانكار تؤكد قيمة خاصة في شعرنا المعاصر ؛ فهي تؤكد أن هذا الشعر قد أضاف مادة ثقافية وانسانية جديدة الى عالمنا الشعري ، كما تؤكد — ما هو أخطر من هذا — أن شعرنا المعاصر قد أخذ يمثل حلقة من سلسلة التراث الانساني الشعري ، خلال هذا الترابط المعنوي بين رؤية الشاعر المعاصر وكل التراث

(١) راجع فصل « الرمز والأسطورة » وكذلك فصل « المنهج الأسطوري » من هذا الكتاب .

(٢) انظر مقال « اللغة والشعر أيضا » للأستاذ محمد مريد أبو حديد ، مجلة الثقافة ، ١٦ ، في ٥ نوفمبر ١٩٦٣ .

البَابُ الْأَوَّلُ
قَضَايَا وَظَوَاهِرَ فَنِيَّةٍ

الفصل الأول

التشكيل الموسيقي لتجربة الشعر الجديد

— مدخل :

شهد القرن العشرون محاولات شتى في سبيل تطوير الشعر العربي ليس لها نظير في تاريخ هذا الشعر الطويل . و فرق بين التطوير والابتعاث ؛ لأن البارودي وشوقيا واسماعيل صبرى وأضرابهم لم يطوروا هذا الشعر ، وإنما هم قد اتسلوه — كما ذكرنا في المدخل — من الوهاد المنحلة التى كان قد تردى فيها في عصور الاجداد الثقافي والتخلف السياسى على السواء ، وحاولوا النهوض به الى مستوياته الراقية التى بلغها ذات يوم على أيدي كبار الشعراء القدامى من أمثال البحرى وأبى تمام والمتنبى وأضرابهم . ولعل شيوع مبدأ « المعارضات » بين هؤلاء المحدثين من الشعراء وأولئك القدامى يؤكد ما نذهب اليه . فقد كان هم هذه المعارضات بلوغ المستوى الفنى الراقى الذى وصل اليه كبار الشعراء القدامى والارتفاع عليه ان أمكن . ومن ثم خبر المحدثون كل الوسائل الفنية الحرفية التى تمثلت في شعر الأقدمين ومهروا فيها ، وبلغت هذه الوسائل فى أيديهم مبلغها من النضج والابتواء ، وصرنا نقرأ قصيدة لشوقي فتتمثل روح المتنبى أو البحرى أو ابن زيدون وقد أضفت على القصيدة طابعها . ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول ان شوقيا فى أروع

قصائده يشل لنا أرقى مستوى وصل إليه الشعر العربي في صورته التقليدية . وعلى هذا لا يمكننا أن نعد شوقيا أو مدرسته .. الشاعر أو المدرسة التي طورت الشعر العربي بالمعنى الحقيقي للتطوير ، وأنا الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر الى نقطة البداية التي كان ينبغي أن ينطلق التطور منها . كان ينبغي أن يتطور الشعر العربي على يد البحترى وأبى تمام والمتنبى وأبى العلاء ، بل كان ينبغي أن يتطور من قبل على يد بشار بن برد . لكن شيئا جوهريا من هذا التطور لم يحدث . ومحاولة كمحاولة أبى نواس لاحداث بعض التغير في تقاليد القصيدة العربية كما وصلت اليه ، كرفضه فكرة افتتاح القصيدة بالوقوف على الأطلال مع أن الناس كانوا قد صاروا يعيشون في المدن ، ودعوته الى الحديث عن الخمر بدلا من ذلك ، هذه المحاولة على الرغم من وجاهتها ودلالاتها لم تكن دعوة الى تطوير جوهرى للشعر أو القصيدة ، لأنها كانت تستبدل بتقليد تقليدا آخر موازيا . أما صلب القصيدة واطارها أو صورتها العامة فلم تكن منه موضع نظر أو موضع تغير . ومع ذلك ، فقد كانت محاولة ، لو قدر لها النجاح لفتحت الطريق أمام التطوير الجوهري الحقيقي . لكنها — للأسف — لم تنجح ، كما لم تنجح محاولة المتنبى على السواء . فقد وقف المتنبى كذلك عند التقليد المأثور في افتتاح القصيدة واتقده ، وقال في ذلك بيته المشهور :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرا مقيم !؟

وكان المتنبى صادقا مع نفسه ، إذ لم يتجر في قصائده أن يبدأها بالنسيب كما كان التقليد بين الشعراء . غير أن هذا التمرد الجزئى لم يكن ليتجاوز أثره المتنبى نفسه ، ولم يكد يحس به ويندفع وراءه ويوسع من دلالاته

ويعتق جذوره شاعر آخر . وانهى المتنبي وانتهت ثورته وظلت القصيدة العربية هي القصيدة العربية بكل ميراثها وتقاليدها الفنية ، وظل مفهوم الشعر هو المفهوم الذى استقرت أصوله ومواضعه على أيدي الشعراء عصرا بعد عصر . وبنهضة الشعر مرة أخرى على أيدي البارودي وصبرى وشوقي وحافظ ، والوصول به الى مستوى أروع نماذجه القديمة ، تبيأ الجو الحقيقى لكل من شاء التطوير .

وقد تولى عملية التطوير هذه مدارس شعرية مختلفة ، أو أفراد لا ينتسبون الى مدرسة بذاتها . وليس غرضى هنا أن أتابع هذه المحاولات متابعة تفصيلية ، لتقرير مدى ما طورت به الشعر ، أو شاركت فى تطويره . ومن ثم أكتفى بأن أشير سريعا الى أن مدرسة العقاد قد أدخلت ، ولا شك ، على مفهوم الشعر الذى كان سائدا ، تعديلا يعد جوهريا ؛ فقد صار الشعر على أيدي أفراد هذه المدرسة ، كشكرى والعقاد والمازنى ومحمود عمار ، عملا يتسم بطابع الجدية ، ويحرص على احترام متلقيه ، فلا تقدم اليه المهارة الصياغية والآلية التعبيرية التى كانت قد فضحت واستقرت — كما قلنا — على يد المدرسة الشوقية ، تلك المهارة وتلك الآلية اللتان تروعان متلقى الشعر روعة صاخبة دون أن تقدما اليه شيئا من التجربة الانسانية الجادة ، التى هى بمثابة الأرضية اللازمة لتخطيط أى عمل شعري بحق . وانما تحررت هذه المدرسة أن تقدم شعرها حصيلة شعورية تبرر معاناة الانسان للحياة ، ويسبدها عقل حفيف ، وذكاء للاح . أما الاطار الشعري أو اطار القصيدة فلم ينل من هذه المدرسة تغييرا جوهريا ، فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هى المسيطرة ، رغم الخروج الى المقطعات أو الرباعيات أو ما الى ذلك من صور التقسيم التى أمكن ادخالها على القصيدة ، تخفيفا من حدة الأوزان أو رتابة القوافي

وشبه بهذه المحاولة محاولة أخرى قامت بها مدرسة الشعراء المهجرين . وكذلك محاولة شعراء مدرسة أبولو ، مع فروق مردها الى أفراد الشعراء وطبائعهم الخاصة أكثر مما هي فروق مذهبية جذرية . وسوف نصادف في سياق الحديث أطرافاً من هذه المحاولات نرجى الحديث عنها الى مناسبتها . على أن ما يعنينا الحديث عنه في هذا المقام هو الجانب « التشكيلي » في شعرنا العربي ، قديمه ومعاصره ، وما نال هذا الجانب على أيدي المحدثين والمعاصرين من التطوير . فمنذ أكثر من خمسة عشر عاماً ظهر منحى جديد لدى الشعراء المعاصرين تناول الشعر في جوهره ، والقصيدة في صورتها ، بتغيير شامل ملموس . انه تغيير يتناول المحتوى كما يتناول الاطار ، ويتطور بالمنحى الشعرى وبالجوهر الى أرقى مستوى يمكن أن يصل اليه الشعر . فمن ناحية الجوهر سامت الشعر المستوى الدرامي فصار أكثر ارتباطاً بالحياة واندماجاً في قضايا الانسان الكبرى بها ^(١) ، وأما من حيث الاطار فقد سيطر المنحى التشكيلي سيطرة صارت معها القصيدة عملاً مناوئاً بحق للفنون التشكيلية المعروفة كالتمثيل والنحت وما أشبه .



— معنى التشكيل الموسيقي للشعر :

والآن ماذا نعني بالنزعة التشكيلية حين نتحدث عن الشعر ؟ أهى مجرد استعارة طريفة نلقى بها ضوءاً على حرفية القصيدة العربية الجديدة ؟ أهى تعبير عن شيء حقيقى عرفته هذه القصيدة ولم تعرفه القصيدة القديمة ؟

(١) ولهذا الموضوع المهم أفردنا فصلاً من فصول هذا الكتاب بعنوان « النزعة الدرامية في الشعر المعاصر » .

وما قيمة هذه النزعة من الناحية الفنية ؟ وما دلالتها ؟ وما مستقبلها ؟ هذه الأسئلة نطمح في أن نوفق الآن للإجابة عنها .

حين تحدث عن النزعة التشكيلية في الشعر يمر بخاطرنا التمييز الذي عرف واستفاض منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، ذلك التمييز بين « فن الكلمة » في أى شكل من أشكاله ، من حيث هو فن زمانى ، كفن الموسيقى ، وبين الفنون المكانية الصرف ، كالرسم والتصوير والنحت وما إليها . وقصة التمثال « لاوكون » الذى صنعه بعض الفنانين الرودسين ، وكتاب الناقد الألماني المشهور لسنج المسمى « لاوكون Laokoon » أو فيما بين فن التصوير والشعر من حدود . الذى تناول فيه بالتحليل الفروق المادية والمعنوية بين التناولين الشعرى والبلاستيكى للموضوع الواحد — كلاهما ذائع مشهور . وقد تبلورت النظرية آنثذ في أن اختلاف الأداة التى يستخدمها الشاعر (وهى الكلمة) عن الأداة التى يستخدمها الفنان التشكيلى كالرسم مثلا (وهى الألوان والأصباغ وما إلى ذلك من مواد جامدة) هو الفصل فيما يستطيع أن يحققه كل من الشاعر والرسام من تصاوير .

ان اللغة حقا أداة زمانية ، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة الى مقاطع تمثل تابعا زمنيا لحركات وسكنات فى نظام اصطلاح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها . وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن ، أو هى فى الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة ، تماما كما أن الرسم تشكيل للألوان فى المكان له دلالة . أو هو تشكيل للمكان . للمادة الغفل ، بحيث تكتسب معنى خاصا .

غير أن اللغة وإن كانت زمانية في طبيعتها تحل في الوقت نفسه دلالات مكانية ، حتى أننا نستطيع أن نجد تشكيل الأصوات الزمانية تشكيلا في الوقت نفسه لحيز مكاني . وكلية مثل كلمة « مستقيم » توضح لنا ما نقصد؛ فالمقاطع الصوتية الثلاثة (مـ ـ تـ ـ قـم) التي تتكون منها هذه الكلمة تدل على ثلاث حركات تنتهي كل منها بساكن ، ومن مجموع هذه المقاطع الثلاثة تتكون بنية صوتية تمثل الكلمة ، لكنها في الوقت نفسه تمثل بنية مكانية أو تنقل حيزا مكانيا له معنى خاص . فاللغة في هذا المستوى تشكيل صوتي له دلالة مكانية . والشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد .. إنه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة . فإذا كانت مهمة الموسيقى تتركز في التأليف بين الأصوات (في الزمان) . ومهمة الرسام تتركز في التأليف بين المساحات (في المكان) . فإن الشاعر يجمع بين المميتين مندمجتين غير منفصلتين ؛ فهو يشكل للمكان في تشكيله الزمان . أو هو يشكل الزمان في تشكيله المكان ، فهذه هي طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير . ومن أجل ذلك كان النظر إلى امكانيات التعبير اللغوي على أنها تفوق امكانيات التعبير « التشكيلي » الصرف ، كالرسم مثلا .

والواقع أن هذا التفريق شكلي صرف ، لأننا حين نتعمق جوهر الشعر وجوهر الرسم نجد نوعا من الالتقاء تتحطم لديه فكرة امتياز التعبير اللغوي على التعبير « التشكيلي » الصرف ، كما يتراءى لنا أن التشكيل المكاني في لوحة مرسومة يرتبط في الوقت نفسه بنوع من التشكيل الزماني الذي يمثل على نحو أو آخر في اللوحة نفسها ، كأن يمثل في تنسيق الألوان وفيما يحدث هذا التنسيق من إيقاع لا يمكن فهمه إلا بترجمة تلقائية غير ملحوظة إلى صورة من تنسيق زماني خاص .

على أن مسألة التفريق والمفاضلة هذه لا تعينا كثيرا ، إذ إن مقدرة الفنان التى تجعل من الحجر بنية تتفجر منها الحياة ، ومن الألوان صوراً ناطقة .. هذه المقدرة لا تتف دونها والتعيز الفنى البالغ ، أى عقبات .

وانما الذى يجدر بنا الالتفات اليه الآن هو أن اللغة بما يتوافر فيها — بحكم طبيعتها — من تشكيل زمانى ومكانى ، لا يمكن أن تعد محمّدة أو فضيلة فى فن الشاعر ، لأنه انما يتخذ فى شعره اللغة التى هى تشكيل زمانى مكانى سابق . ان الرسام يصنع من اللون والشكل شيئا جديدا . ومن العجائن المختلفة يصنع المثال تمثالا له معنى ، وهذه وتلك مادة غفل فى أصلها ، ليس لها أى شكل ، وليس لها أى معنى ، لكنها مادة مرنة طيعة ، ما تلبث على يدي الرسام والمثال أن تأخذ شكلا معينا ويصبح لها معنى خاص . انها مادة قابلة للتشكيل ، ومن أجل ذلك أطلقت عبارة « الفنون التشكيلية » على تلك الفنون المكانية ، اشارة الى قابلية المادة المستخدمة للتشكيل من جهة ، والى المهمة التى يأخذها الفنان التشكيلى على عاتقه من جهة أخرى . ومعنى هذا أن الفنان التشكيلى حين يرسم لوحه أو يجسّم تمثالا ، فانه فى الحقيقة يصنع شيئا . وهو يصنعه صنعا حقيقيا ..

أى أنه ينشئه انشاء ، أو هو يبدعه . أما فى حالة الشاعر فيبدو لنا للوهلة الأولى أن الأمر يختلف كثيرا ؛ لأن الشاعر يستخدم ألفاظ اللغة ، وألفاظ اللغة ليست مادة غفلا قابلة للتشكيل ، بل هى صور تم تشكيلها ، وهى تتبادل بين الناس بنفس هذه الصورة التى شكلت عليها ذات يوم . كلمات : الباب والنار والمستنقع والعين والكوكب وما أشبه .. كلمات شكلت ذات يوم تشكيلا صوتيا على نحو ما هى عليه الآن ، واستخدمها الناس وما زالوا يستخدمونها على نحو ما تواترت لديهم . فاذا استخدمها الشاعر

فأى فرق بين استخدامه لها واستخدام أى شخص آخر ؟

ترى أيعنى هذا أن الشاعر حقا لا يقوم بأى عملية تشكيل، أيعنى هذا أن الشاعر لا يصنع الشيء صنعا حقيقيا .. كما يصنع الرسام مثلا؟ وفيما أذن يكثر الحديث عن الابداع في الشعر؟

الواقع أن تشكيل مفردات اللغة ليس هو العملية الفنية التشكيلية التي يقوم بها الشاعر (وإن كان يشارك فيها أحيانا حينما نحت أو يشق صيغة جديدة لم يسبق استخدامها) وإنما تأتي عملية التشكيل تالية للمفردات ذاتها . فالقصيدة من حيث هي عمل فنى ليست الا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة . وهو تشكيل « خاص » لأن كل عبارة لغوية ، سواء أكانت شعرية أم غير شعرية ، تعد تشكيلا لمجموعة من الألفاظ . لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعرى طابعه المميز . فحين نتحدث إذن عن « التشكيلية » في الشعر لا نعنى مجرد استعارة طريفة حين تنقل الدلالة « التشكيلية » من ميدانها الأصلي في هذه الفنون التشكيلية الى ميدان آخر اصطلح على تسميته بالفنون التعبيرية فعملية التشكيل قائمة في هذه الفنون وتلك على السواء . كل ما يمكن أن نستدركه من اختلاف هو أن التشكيل في الفنون التشكيلية حسي Sensuous في حين أنه في الفنون التعبيرية أميل الى أن يكون وراء الحسى Supra-sensuous ، بمعنى أن الفنان التشكيلي إنما يشكل مادة ، وينتج عملا ، كلاهما تتلقاه الحواس تلقيا مباشرا يحدث معه التوتر العصبي الذي تثيره المحسوسات ، في حين أن الشاعر رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس وأن يحدث التوتر العصبي المنشود — يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم الى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات . الرسام يؤثر باللون الأحمر على أعصاب المتلقى لفنه مباشرة ، أى بما في المادة ذات اللون الأحمر التي استخدمها في تلوين جزء من لوحته

من قدرة على الاثارة ترجع الى مدى كثافة اللون ودرجته وما الى ذلك من خصائص ذاتية في اللون نفسه . أما الشاعر فانه لا يستطيع أن يؤثر هذا التأثير الحسى المباشر ؛ لأنه لا يستخدم اللون استخداما مباشرا . أى لا يضعك وجها لوجه أمام اللون ، وإنما هو يتعث فيك اللون من خلال الرمز الصغير الذى يدل به عليه ، والذى تنطوى عليه كلمة ذات عدد صغير من المقاطع الصوتية لا تحمل أى خصيصة من خصائص اللون المذكور وإن كانت قادرة على استثارته . هذا اللون تلتقاه الأذن كلمة ذات مقاطع معينة ، أو تلتقاه العين شكلا منقوشا في حروف بذاتها ، لكنها لا تنفعل به إلا عندما تعود به من صورته المجردة هذه الى صورته الحسية المباشرة: وعلى ذلك نستطيع أن نقول انه إذا كان الفنان التشكيلي انما يشكل في عمله الفنى المحسوسات المباشرة فإن الفنان التعبيري يقوم في عمله الفنى بعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها .

هذا من حيث مفردات التشكيل ، أعني المفردات الأولية (كاللون عند الرسام والكلمة عند الشاعر) التى يتم من مجموعها تشكيل عمل كبير كلوحة فنية أو قصيدة شعرية .



وقد آن الأوان لأن نتحدث عن التشكيل فى القصيدة ؛ فقد قلنا ان المسألة فى الشعر ليست مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن فى أى عبارة لغوية ، وإنما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرا دون غيره من ضروب الكلام . فما الطابع التشكيلي الخاص الذى يجعل الكلام شعرا ، أو يجعله بصفة خاصة قصيدة شعرية ؟

ونعود الى طبيعة اللغة من حيث هي زمانية مكانية فنقول : ان التشكيل في اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل الزماني والمكاني . غير أنه وان صح أن ترتيب مقاطع الكلمات بما فيها من حركات وسكنات يمكن أن يعد نوعاً من التشكيل الزمني فإن الأمر يختلف فيما يخص بالتشكيل المكاني . وقد رأينا أن التشكيل المكاني الحقيقي هو ذلك الذي يثل في الفنون التشكيلية الصرف ، حيث يكون للمفردات الواقعة في المكان ، والملموسة للجواس ، أثرها المباشر في الجهاز العصبي لمتلقي العمل الفني . أما في فن تعبيرى كالشعر فالتشكيل المكاني لا يتم الا على نحو يجاوز المكان نفسه ، ويعلو عليه . وقد قلنا ان عملية التشكيل الشعرى لا ينفصل فيها التشكيل الزماني عن التشكيل المكاني ، وانما يندمج التشكيلان في عملية واحدة ، فاذا القصيدة بنية زمانية ومكانية في وقت واحد ، وان كانت في الحقيقة مجاوزة للزمان والمكان معا .

غير أننا — لغرض الدراسة فحسب — نستطيع لكي نحدد الشخصيات الخاصة لعملية التشكيل في الشعر أن تفصل مؤقتاً بين الصورتين التشكيليتين في الشعر ، الزمانية والمكانية .

والمقصود بالتشكيل الزمانى في الشعر هو كل ما يتصل بالاطر الموسيقى للقصيدة . وفي الحديث عن هذا الإطار لابد أن تتناول الوزن والإيقاع والصورة الموسيقية . ولقد عرف الشعر العربى القديم الأوزان ولم يحفل بالإيقاع . ذلك أن طبيعة اللغة العربية ذاتها ساعدت على ذلك فالمعول في البناء الموسيقى للكلمة على المقاطع ، أى على الحركات والسكنات ، دون الالتفات الى الصفات الخاصة التى تميز الحركات بعضها عن بعض . فنحن نقول : « م — ت — ق » مثلاً ، ونقول كذلك

« مبه تشفى » فيتساوى في نظر الوزن الشعرى المتطعان الأخيران من هاتين الكلمتين أعنى « قع » و « فى » وعلى هذا النحو يتساوى أن تقول نور — بئر — باب — عين — قفل — فكلها على زنة واحدة هى « فعل » . ومن هنا كان التشكيل الموسيقى الخاص في الشعر العربى هو ذلك التشكيل الوزنى المعروف بالبحر ، ذلك التشكيل الذى لا يؤبه فيه الا لتساوى الوحدات العروضية التى تتكون كل وحدة منها من نظام معين من الحركات والسكنات . أما « وقع » هذه الحركات والسكنات فشىء لا يلتفت اليه . انه تشكيل لصورة مجردة من الحركات والسكنات دون التفات للخصائص المميزة لهذه الحركات والسكنات . واذا نحن أخذنا في الاعتبار هذه الخصائص كان من الصعب علينا أن نساوى من حيث « الوقع » بين كلمتى بئر ونور مثلا . وعلى هذا (فالأوزان العروضية المعروفة في الشعر العربى لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تسيقا تجريديا صرفا . السنا نزن البيت فنقول فاعلاتن مستعلن فاعلاتن — مثلا ؟ فإذا تمشت فيه الحركات والسكنات وفق هذه الصورة المجردة كان الوزن سليما وحاز رضاءنا . أما الإيقاع الداخلى للكلمات ، أى إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أولين ، ومن طول أو قصر ، ومن هيس أو جهر ، فشىء قلما يدخل في التقدير ، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه .)

محاولات أولية :

ومن أجل هذا نستطيع أن نقول ان الشاعر القديم لم يكن حين ينظم قصيدته يقوم بعملية تشكيل زمنية حرة ، لأن الشكل الزمانى للقصيدة (أى البحر العروضى) كان بالنسبة اليه شيئا فاجزا . انه بمثابة الأدراج

التي يطلب منه أن يملأها . أما تصميم هذه الأدراج ذاتها فلا دخل له فيه . على الشاعر أن يطوع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه ولم يشارك في صنعه . انه بذلك كمن يشكل نفسه من خلال الطبيعة ، لا كمن يشكل الطبيعة من خلال نفسه . وهذا هو الأساس الجمالي الذي نريد أن نبرزه في هذا المجال ؛ إذ ان محاولة قديمة ترجع الى واضع العروض العربي نفسه وهو الخليل بن أحمد ، قد شاعت واستفاضت وربما كان ما يزال لها أنصار حتى الآن ، ترمى الى دفع هذه الشبهة . وقلنا تبلورت هذه المحاولة في تحديد طابع نفس لكل وزن أو مجموعة من الأوزان ؛ فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن ، وبعضها يتفق وحالة البهجة ، وما الى ذلك من أحوال النفس وعلى هذا فالشاعر حين يعبر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعرية . وعندئذ يمكن أن يقال ان الوزن — مع أنه صورة مجردة — يحمل دلالة شعرية عامة مبهمه ، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة .

والواقع أن هذه الفكرة لا تصح الا بالنسبة للشاعر الأول الذي استخدم الوزن المعين لأول مرة . فالمؤكد أنه كان في هذه المرة ينسق الطبيعة (أعنى الصورة الزمانية) تنسيقاً خاصاً يتلاءم مع حالته الشعورية . وهذا هو المبدأ الذي ندعو اليه ، أو على الأقل نقف الى جانبه ، وهو أن يكون تشكيل الشاعر للطبيعة من خلال نفسه ، لا أن يكون التشكيل الطبيعي تشكيلاً متعالياً يتحكم في نفس الشاعر . وآلاف الشعراء الذين جاءوا بعد الشاعر الأول فكتبوا قصائدهم في نفس الوزن الذي ابتدعه ذلك الشاعر ... هؤلاء الشعراء كانوا — على نحو أو آخر — خاضعين لتلك الصورة الموسيقية التي ابتدعها ذلك الشاعر . هذا فضلاً

عن أن الربط بين بعض الأوزان وحالة شعورية بذاتها لا يمكن الاطمئنان
إليه ، إذ من السهل أن تعبر عن حزنك في وزن وعن سرورك في الوزن
نفسه . وعملية استقراء بسيطة تؤكد لنا هذا النقد .

وعلى هذا كان من الطبيعي أن يحاول الشعراء على مدى العصور
أن يتحللوا من ذلك الإطار الملزم الذي يمثل في الصورة الكاملة للبحر ،
وفي القافية التي تلتزم في القصيدة كلها من حيث هي صوت مفروض على
الآليات فرضاً دون أن يكون له مبرر كاف في كل حالة .

غير أن هذه المحاولات ، مع كثرتها وتنوعها ، لم تكن تضرب في
الصميم ، فلم يكن التغيير الذي تحدثه تغييراً جوهرياً في التشكيل الصوتي
للقصيدة ، بل كان تغييراً جزئياً وسطحياً . أقول هذا وأنا أذكر المحاولات
التي بدأت منذ وقت مكر في العصر العباسي لأحداث بعض التلوين
الشكلي في البنية الموسيقية للقصيدة . ونذكر من ذلك هنا الموشحة التي
تمزج خطاً لابن المعتز ، والتي يقول فيها .

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع
ونديم همت في غمرته
وبشرب الراح من راحته
كلما قد فاق من سكرته

جذب الزق إليه واتكا وسقاني أربما في أربع

فهذا التشكيل يروغنا « منظره » للوهلة الأولى ، لكنه في الحقيقة
لا يحمل أى جديد ذى خطر . فالوزن المستخدم في هذه الشطرات السبع
وزن واحد . وكل شطرة منها تساوى مع أى شطرة أخرى وزناً ولم يبق
إلا ذلك التلوين في القافية . على أنه تلوين ما يزال خاضعاً للصورة

المقررة قبلا لنظام هذه المجموعة من الشطرات . وهو بعد نظام سيلتزم في الوحدات التالية . وعلى هذا فكل قيمة المحاولة هو التخفيف من حدة التكرار المألوف في الصورة التقليدية للقصيدة ، حيث يمثل البيت بشطريه الوحدة الموسيقية المتكررة في سائر الأبيات ، وحيث القافية والروى المتكرران في نهاية كل بيت . فبدلا من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة صارت مجموعة من الشطرات ، منظمة تنظيما خاصا — وان كانت ما تزال ملتزمة بنفس الوزن ، ومرتبطة بنظام معين للقافية — صارت هي الوحدة المتكررة .

وأغلب المحاولات التي حاولت لتجديد الاطار الموسيقى للقصيدة العربية ، وتشكيل هذا الاطار تشكيلا فنيا ، تكاد لا تخرج في منهاها عن هذه المحاولة المبكرة . قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات والخمسات والمسدسات وما أشبه ؛ فكلها أطر تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة . وبديهي أننا لا نقصد أن يخرج الشاعر على كل هندسة في تشكيله عمله الفني ؛ فنحن نؤمن بأن النظام عنصر أساسي في الأعمال الفنية ، لكننا حريصون على جعل هذا النظام شيئا يصدر عن نفس الشاعر لا شيئا يفرض من الخارج ، أو يفرضه الشاعر نفسه على نفسه .

أما المحدثون فقد وقفوا عند المحاولات التشكيلية القديمة فقلدوها ، وأضافوا اليها مزيدا من الأشكال الهندسية الجديدة التي وقفوا اليها . ومن ذلك الأشكال التي خرج اليها المهجريون في بعض قصائدهم ، وكذلك بعض الشعراء الذين لم تدع شهرتهم من شمال افريقية ، وغيرهم في الأقطار العربية .

ولم يكن هم مدرسة العقاد الشعرية ، كما ذكرت من قبل ، تطوير ذلك الاطار التقليدى المعروف للقصيدة العربية ، وانما حرصت هذه المدرسة على ابراز التجربة الانسانية الجادة فى نفس الاطار القديم أو الاطر التى استطاع الشعراء الآخرون من قبل الخروج اليها . ومن أبرز المحاولات التى حاولت بها هذه المدرسة ، على قلة ثمرتها تغيير الاطار الموسيقى التقليدى للقصيدة ، قصيدة « بعد عام » للعقاد . يقول فيها :

كاد يضى العام يا حلو التنى	أوتولى
ما اقتربنا منك الا بالتمنى	ليس الا
مذ عرفناك عرفنا كل حنن	وعذاب
لهب فى القلب فردوس لعينى	فى اقتراب ... الخ

وهذه المحاولة لا تعدو أن تكون اضافة لقيد جديد لا تخففا من القيود القديمة ، لأنها أضافت لازمة جديدة هى تلك القافية الداخلية فى البيت ، وكثير من أبيات الشعر القديم قد صنع فيها أصحابها هذه القافية الداخلية ، ودرس البلاغيون هذه الظاهرة تحت عنوان « التقسيم » ، والمقصود تقسيم البيت الى وحدات ثلاث أو أربع كل منها تنتهى بنفس القافية التى ينتهى بها البيت . وقد تحدث مخالفة فتفق قوافى الوحدات الثلاث الأولى وتختلف عن قافية البيت الأصلية . وما أشبه محاولة العقاد تلك بمحاولة شاعر من أقطاب المهجرين هو الياس فرحات حيث يقول :

يا عروس الروض يا ذات الجناح	يا حمامه
سافرى مصحوبة عند الصباح	بالسلامة
واحملى شوق قواد ذى جراح	وهيامه

وعندئذ نجد أنفسنا قد عدنا بالشعر الذي كانت صورة كتابته توحى
بانفلاته من أسر القاعدة الى وضعه الحقيقي فاذا هو نسق من الموشحات .
ومع الاحساس بوطأة الروى المتكرر في نهاية أبيات القصيدة نجد
الشاعر عبد الرحمن شكرى — وهو من أقطاب مدرسة التجديد الأولى —
ينظم الشعر المرسل . وقصيدته الطويلة « كلمات العواطف » ، المنشورة
في ديوانه الأول ، خير مثال على محاولة كسر الاطار الموسيقى التقليدى
للقصيدة العربية . وهو يجرى فيها على هذا النمط

خليلى والاخفاء الى جفاء اذا لم يغذه الشوق الصحيح
يقولون الصحاب ثمار صدق وقد نبلو المرارة فى الثمار
شكوت الى الزمان بنى اخائى فجاء بك الزمان كما أريد

ويذهب الأستاذ نقولا يوسف فى المقدمة العامة التى كتبها لديوان شكرى
(١٩٦٠) الى أن شكرى « كان له الفضل فى أن يكون أول من يثور على
القافية ، ويرى فيها عائقا عن الوحدة العضوية للقصيدة ، فدخل الشعر
المرسل . وبذلك أسهم فى وضع أساس القصيدة العربية الجديدة » .

وواضح من المثال السابق أن الأبيات الثلاثة — كسائر أبيات
القصيدة — مقفاة صحيحة القافية ، أعنى أنها مبنية على زنة واحدة
(مع التجاوز عن حركة المد بالألف فى كلمة « الثمار » . حيث لا يجوز
الانتقال من الياء الى الواو — وفقا للقاعدة القديمة — ولا يجوز
الانتقال منها الى الألف) وكل ما تغير هو حرف الروى .

على أن تجربة الشعر المرسل هذه لم تتطور الى أبعد من هذا ،
بل ليس فى وسعنا أن نعدها ظاهرة واسعة الانتشار ؛ فقد وقف بها
أصحابها عند هذا الحد ، ولم يمارسوها الا فى عدد محدود جدا من

ونستطيع أن نضيف عددا كبيرا من النماذج التي تمثل هذا النمط من التشكيل الموسيقي . لكن كثرة النماذج لن تغير من حقيقة هذه المحاولة ، وهي أنها محاولة سطحية لتشكيل موسيقى القصيدة وليست محاولة جوهرية . بل لعلنى لا أبعد كثيرا حين أذهب الى أنها مجرد تنسيق للكلمات على الورق على نحو يوحى للوهلة الأولى أنه قد أحدث فى القافية مثلا حدثا خطيرا حتى يبدو للناظر للوهلة الأولى أن هذا الشاعر قد صار لا يلتزم القافية وانما هو يطلق أبياته مرسله دون قافية . وهذه العملية تنطوى على شيء من الخداع ، والقارىء أو الناقد الذى لا يستبصر بها مخدوع . فاذا قرأنا مثلا قول الشاعر نعمة الحاج :

يا حمامات الحمى هجتن بى كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا والصبا هيهات لى أن يرجعا
أىكون العمر الا موجعا بعد هذاك الزمان الطيب
زمن اللهو ولذات الهوى !

فينبغى ألا تصور أنه قد تحلل من نظام خاص للقافية بل الحق أن هذه الأبيات تسير وفق النمط الذى عرف فى الموشحات ، والذى سبقت الإشارة إليه . وعلى هذا فالوضع الصحيح لهذه الأبيات هو وضع الموشحة ، أى هكذا :

يا حمامات الحمى هجتن بى كامن الشوق ونيران الجوى
ذهب العمر وولى مسرعا
والصبا هيهات لى أن يرجعا
أىكون العمر الا موجعا
بعد هذاك الزمان الطيب زمن اللهو ولذات الهوى

قصائدهم ، بل لعلهم سرعان ما كانوا يعدلون عنها عائدين الى الصورة
التقليدية للقصيدة .

والحق أن كل محاولات التجديد التي تمت في الاطار الموسيقى
للقصيدة على أيدي شعراء هاتين المدرستين الكبيرتين انما كانت تستلهم
تلك المحاولات التي قام بها حشد من الشعراء القدامى أنفسهم . وفي نفس
الاتجاه ، وتحت نفس التأثير ، يمكن النظر الى محاولات التلوين الموسيقى
التي جاءت بعد ذلك على أيدي الشعراء الذين تمرسوا بالصورة التقليدية
للقصيدة حين سمحوا لأنفسهم بأحداث بعض التلوين . وأسوق هنا مثالا
من شعر حسن كامل الصيرفي ؛ فهو يقول في قصيدة بعنوان « سحر
صوت » :

ان غرد الببلل في هدأة الأسداف

وصفق المجداف

في صفحة الجدول

فصوتك المرسل أنغامه أطياف

تطوف في دل

في مرقص الليل

كشرد الأحلام - براقعة الأجسام

من عالم الوهم

قيشارة توحى من صوتها العذب

معاني الحب

بسرّها توحى
للقلب والروح يا نعمة الغيب
فى مسمى ظلى
وجمعى حولى
عرائى الالهام باحر الأنعام
فى ساعة الحلم

و مع تماوج النغم نتيجة لتوزيع القافية ما زال الشاعر يرتبط بترتيب معين لبعض القوافى يكرره فى كل وحدة ارتباطا يذكرنا بنظرية « القفل » فى الموشحة الأندلسية . وبعد ذلك ما تزال القصيدة مجموعة من الشطرات المقيسة على الوزن والمتساوية .

* * *

وفى كل تلك المحاولات التى عرضنا لها لا نستطيع أن نقول ان الشاعر كان يقوم بحق بعملية تشكيل موسيقية لقصيدته . وقصارى ما يمكن أن نسلم به هو أن الشعراء أحسوا بوطاة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم ، أحسوا أن مشاعرهم ووجداناتهم لا يمكن حصرها فى تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها ، وأنهم فى حاجة ، كما يعبروا عن الموسيقى التى تنغمها مشاعرهم المختلفة ، الى شئ من التعديل فى الفلسفة الجمالية التى تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة . غير ان استقرار تلك الفلسفة الجمالية فى ضائر الشعراء لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدى وما نظموا على نسقه حالت دون الخروج الحقيقى على تلك القوالب ، الخروج الذى يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ فى الاعتبار الأول قيمة الايقاع النفسى للنسق الكلامى لا صورة الوزن العروضى للبيت الشعرى .

إن تلك المحاولات التجديدية للإطار الموسيقى في الشعر العربي لا تختلف في كثير من تلك المحاولات الشكلية التي حاولها أمثال أبي نواس والمتنبي ، التي أشرنا الى بعضها في مستهل هذا الحديث ، والتي لم يقدر لها أن تحدث في الشعر العربي حدثا له خطورته ، وإنما انتهى أمرها بانهيار أصحابها . ذلك أنها محاولات جزئية وسطحية ما تزال تخضع في صميمها للإطار التقليدي المستقر في ضائر الشعراء والناس على السواء .

غير أنه كما كان من الضروري أن تظهر مدرسة شوقي لكي تعود بالشعر الى مستوياته القديمة الراقية ، كان ضروريا كذلك أن تعود المحاولات القديمة الجزئية الشكلية لتجديد الإطار الموسيقى للشعر أو التحوير فيه ؛ فمن هذه المستويات وهذه المحاولات يمكن أن يبدأ الانطلاق الحقيقي . وهو انطلاق واع متدبر تسنده فلسفة جمالية لها وزنها وخطورتها . وهذا ما كان . فقد غامر بعض الشعراء مغامرة فنية للخروج بالقصيدة العربية من سجنها الذي حبست فيه قرونا وقرونا ، الى آفاق أكثر رحابة وأكثر خصوبة وامتلاء .

* * *

— التشكيل الموسيقي للشعر الجديد :

في خلال الخمسة عشر عاما الأخيرة كان الاحساس بالحاجة الى التغيير في الإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته ، وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة في سبيل هذا التغيير . ولم يكن التغيير المنشود والمتحقق في هذه المرة تغييرا جزئيا أو سطحيًا ، بل كان تغييرا جوهريا شاملا . كان تشكيلا جديدا كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى ، أو من حيث الإطار والمحتوى . ولن نتحدث الآن عن فلسفة القصيدة الجديدة بعامة ،

واننا سنقصر الكلام على الاطار الموسيقى الذى انتهت اليه القصيدة العربية الجديدة .

وطبيعى أن التغير لم يظهر دفعة واحدة ، ولم يبلغ حد النضوج منذ المحاولة الأولى ، بل لعلنا ما زلنا فى حاجة من الزمن لانضاج المحاولة وجنى المزيد من ثمارها الطيبة . ومع ذلك ، ومع أن فترة التجربة لم يسض عليها أكثر من خمس عشرة سنة بكثير ، وهى فترة جد قصيرة بالقياس الى مئات السنين التى عاشتها القصيدة التقليدية — فان النماذج الناضجة لهذه المحاولة تستطيع أن تقف على أرض ثابتة ، كما تستطيع أن تقدم البرهان على قيمة المحاولة ودلالاتها الفنية .

ونبادر هنا فنذكر أن المحاولة لم تكن تتيجه عجز من الشعراء عن نظم شعرهم فى قالب القديم ، كما أن المسألة لم تكن مجرد الرغبة فى التخفف من أعباء الوزن والقافية ، فما أيسر التزامهما بعد قليل من الدربة والمراس ، وانما كان الدافع الحقيقى هو جعل التشكيل الموسيقى فى مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التى يصدر عنها الشاعر . فالقصيدة فى هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة ، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق ، محدثة نوعاً من الإيقاع الذى يساعد على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة . ونحن فى الحقيقة لا نرضى عن العمل الفنى الا لأنه ينظم لنا مشاعرنا وينسقها ويؤلف بينها فى اطار محدد .

ومن هنا لم تكن الصورة التشكيلية لموسيقى الشعر القديم لتفى بهذا الغرض ، لأن القصيدة لم تكن فى مجملها تمثل نية أو صورة موسيقية على هذا النحو ، بل كانت — كما ذكرنا — وحدة موسيقية متكررة

ومرة تكون هذه الوحدة بيتا ينتهى بقافية متكررة ، ومرة تكون مجموعة من الأبيات لها نظام وقواف تكرر فى الوحدات الأخرى . كانت القصيدة القديمة شكلا موسيقيا « مفتوحا » اذا أمكن التعبير ، يمكن أن تكرر فيه الوحدة الموسيقية الى ما لا نهاية ، شأنها شأن الزخرفة العربية (فن الأربسك) . أما الصورة التشكيلية الجديدة لموسيقى القصيدة فتجعل من القصيدة كلها وحدة تضم مفردات نغمية كثيرة فى اطار شعري شامل . انها صورة مقفلة ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعرية الخاصة التى يستطيع متلقى القصيدة أن يدركها فى غير عناء ، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلى للقصيدة .

ان موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض : ان القصيدة بنية ايقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعرية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها الموهشة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشاعر ، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم الموهشة وفقا لنسقها .

هذا هو الأساس الجمالى لفكرة التشكيل الجديدة لموسيقى القصيدة . وهذا الأساس مغاير تمام المغايرة للأساس الجمالى القديم ، وهذه المغايرة لا تعنى أى عدااء كما قد يتبادر للذهن ، لأن الشعر التقليدى له روعته الخاصة . أليس لفن الأربسك روعته الخاصة ؟ وكذلك الشأن بالنسبة للشعر الجديد ، من حيث هو تعبير عن وجهة نظر جمالية أخرى ، لا يمكن الا أن يكون له روعته الخاصة به . أما الى أى الشعرين نيل فهذا يحدده مذهبنا الجمالى الذى نرتضيه . وفى حدود الاطار الموسيقى للقصيدة قد نيل الى القصيدة القديمة عندما نكون مثالين فى نظرتنا

الجمالية ، حسين في تذوقنا الجمالى ، وقد نيل الى القصيدة الجديدة
عندما تأخذ بنسقة جمالية تؤمن بقيمة الواقع الإنسانى فى الفن والحياة
على السواء .

وقد كان طبيعيا — وقد قامت القصيدة الجديدة على أساس جمالى
جديد — أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلة الموسيقية
القديمة ، وأبرزها الوزن والقافية . لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة
الجامدة للوزن والقافية ، وكان لابد من ادخال تعديل جوهري على هذين
العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة . غير أن الوزن والقافية —
بعيدا عن أى مذهب جمالى خاص — هما عصب الشكل الشعرى ، هما
الصفة « الخاصة » التى قلنا انه لا بد من توافرها حتى يكون الكلام
المشكل أممنا شعرا وليس مجرد كلام . ترى أيمكن أن تلقى النظرة
الجديدة العنصرين الأساسيين من التعبير الشعرى فيقوم الشعر عندئذ
بغير وزن ولا قافية ؟ مستحيل فالشعر — كائن ما كان مذهبنا الجمالى —
لا بد أن يتوفر على الوزن والقافية . ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من
الارتباط بهذين العنصرين ، على الرغم من كل شىء .

ان الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أباح لنفسه —
وهذا حق لا مراءاة فيه — أن يدخل تعديلا جوهريا عليها لكي يحقق
بها الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الاطار القديم
يسعف على تحقيقه . فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط
بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين وذى التفعيلات المتساوية العدد
والموازنة فى هذين الشطرين . وكذلك لم يتقيد فى نهاية الأبيات بالروى
المتكرر أو النوع على نظام ثابت .

ولما كان الهدف من الصورة التشكيلية الجديدة هو إعطاء صورة
إيقاعية للحالة الشعورية ، ولما كانت اللغة العربية بحكم طبيعتها — كما
سبق أن رأينا — ليست لغة إيقاعية ، أو لم نألف أن نجعل منها لغة
إيقاعية ، فقد برزت أهم صعوبة فنية أمام الشعراء في محاولتهم التشكيلية
الجديدة ، وهى كيف يجعلون القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة ، دون
أن يلغوا الوزن والقافية . وكان الحل الوحيد لهذا الاشكال هو أن
يحطسوا الوحدة الموسيقية للبيت ، تلك الوحدة التى كانت تفرض على
النفس حركة معينة لم تكن فى أغلب الأحيان هى الحركة الأصلية التى
تموج بها النفس . وقد تتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا
وفق مدى الحركة التى تموج بها نفسه . قد تكون حركة سريعة لا تلبث
أن تنتهى ، وعندئذ ينتهى الكلام أو ينتهى السطر ، وقد تكون ذبذبة
بطيئة هينة متماوجة وممتدة ، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها
الى غايتها . وفى كلتا الحالتين لا يزال الكلام يحمل الخاصة المميزة لتشكيل
اللغة تشكيلا شعريا ، وأعنى بذلك خاصة الوزن . فالسطر الشعري
فى القصيدة الجديدة ، سواء أطلال أم قصر ما زال خاضعا للتنسيق الجزئى
للأصوات والحركات ، المتمثل فى التفعيلة ، أما عدد هذه التفعيلات فى كل
سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام معين ثابت . وسرى النماذج بعد
قليل ، غير أن الحديد فى هذه الحالة هو أن الكلام ، بالإضافة الى عنصر
التنسيق الصوتى للمجرد الصرف الذى تكفله التفعيلة العروضية ، قد
حاز خاصية موسيقية جوهرية هى ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق
الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر .

وعلى هذا فقد أضيف الى الوزن التقليدى فى القصيدة القديمة
قيد تشكيلى جديد ، لكنه أكثر حيوية وامتلاء ، هو قيد الإيقاع . ولم

تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن ، بل أصبحت توقيعات
نفسية تنفذ الى صميم المتلقى لتبهر أعماقه في هدوء ورفق .

أما متى ينتهى السطر الشعرى في القصيدة الجديدة فشىء لا يمكن
لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه ، وذلك وفقا لنوع الدفءات والتموجات
الموسيقية التى تسوج بها نفسه فى حالته الشعورية المعينة . ومن أجل ذلك
برزت فى الشعر الجديد مشكلة القافية . ولم يكن الشعر ليستغنى عن
القافية ، لكنه يستطيع أن يستغنى عن الروى المتكرر فى نهاية انسطور .
ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية بوضعها القديم ، لكنه ألزم نفسه
مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة . تلك التى لا ترتبط بإتقانها
أو لاحتقانها الا ارتباط انجم وتآلف ، دون اشتراك ملزم فى حرف الروى .
وبذلك صارت النجاية التى تنتهى عندها الدفعة الموسيقية الجزئية فى السطر
الشعرى هى القافية ، من حيث أنها النجاية الوحيدة التى تروح اليها
النفس فى ذلك الموضع . فالقافية فى الشعر الجديد — ببساطة — نهاية
موسيقية للسطر الشعرى هى أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية .
ومن هنا كانت صعوبة القافية فى الشعر الجديد ، وكانت قيمتها الفنية
كذلك . فالقافية فى القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر الى حيلة
لغوية واسعة . وكثيرا ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافى قبل
أن ينظموا الأبيات ذاتها . وكلنا نعرف هذا ، ونعرف مدى جنايته على
التعبير الشعرى الصادق الأصيل . أما القافية فى الشعر الجديد فكلمة
لا يبحث عنها فى قائمة من الكلمات التى تنتهى بنجاية واحدة ، وإنما هى
كلمة « ما » من بين كل كلمات اللغة ، يستدعيها السياقان المعنوى والموسيقى
للسطر الشعرى ، لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لذلك السطر
نغاية تروح النفس للوقوف عندها .

ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفسا واحداً أو تكاد ؛ يتخلل ذلك
وقفات ارتياح لا بد منها للمتابعة ؛ وهذه الوقفات ترتبط في الانسان
بالعاملين الفسيولوجي والنفساني على السواء . فالنفس المتردد بين الشيق
والزفير له قدرة محدودة على الامتداد . فاذا كانت الحركة الموسيقية
بحيث لا ترهق هذا النفس وانما تتماوج مع حركات الشيق والزفير في
يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للاحساس بارتياح ازاء هذه الموسيقى .
وكذلك الأمر بالنسبة للعامل النفساني ؛ فنحن كثيراً ما تنهياً نفسياً
لاستقبال جملة من مدى صوتي معين بسجرد أن نبدأ في قراءة هذه الجملة .
فاذا حدث توافق في المدى بين ما كنا نتوقعه وما هو حادث كان ذلك
مجلبة لارتياحنا ، فان لم يحدث التوافق قام نوع من الخذلان والتعثر ،
وبذل المجهود اثر المجهود للتكيف مع ما هو حادث . وكل ذلك مدعاة
للضجر ، وقد ينتهي بنا الضجر الى أن نترك هذه القصيدة المتعثرة موسيقياً
فلا تتم قراءتها .

كل ذلك جعل القصيدة الجديدة نسقا موسيقياً بالغ الحساسية ،
بالغ الصعوبة . فكل حركة فيها بميزان دقيق ، وكل حركة ترتبط إيقاعياً
مع سائر الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي
يخضع لها الشاعر . أما الوقفات (التي نسميها قوافي) فاختيار أماكنها
واختيار أنسب الأصوات إيقاعياً لها أمر بالغ الخطورة ، ويحتاج في الشاعر
الى أصالة واقتدار .

ولما كانت القصيدة الجديدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعي
أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية الى العناصر التي تحقق الانسجام
بين مفرداتها . فعملية التشكيل التي يقوم بها الشاعر في القصيدة الجديدة
عملية معقدة غاية التعقيد . (ونحن لا نتكلم الآن الا عن عنصر واحد

من عناصر هذا العمل الشعري المعقد) لأنها تأخذ في الاعتبار الأول أن تكون القصيدة من مهما طالت — هي الوحدة الفنية التي تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق . فإذا كان هم الشاعر التقليدي أن يجد بناء البيت الشعري فقد صار هم الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هي كل . والبناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها ، هو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها ؛ ومن ثم كانت خطورته ، وكانت العناية به .

وتتراوح محاولة التجديد بين مجرد عدم التزام نظام ثابت في طول السطور وفي القوافي ، مع احتفاظ بروح القصيدة القديمة ، إلى خروج حقيقى من الاطار القديم والروح الشعري المسيطر فيه . أجل ؛ إن للشعر القديم روحا غالبا لا يخطئه الانسان حين يمثل في قصيدة بين مئات القصائد . وأى تجديد ، مع الاحتفاظ بهذا الروح من حيث هو بلورة للفلسفة الحمالية الشعرية القديمة ، لا يمكن أن تكون له نتائج حاسمة ، تماما كتلك المحاولات التي سقت الإشارة إليها . أما القصيدة الجديدة فيتفجر فيها روح آخر ، لا يخطئه الانسان وان لم يستقر بعد في النفوس الاستقرار اللازم . والمسألة بعد مسألة زمن .

في ديوان « شظايا ورماد » للشاعرة المجدة نازك الملائكة ، نقرأ قولها ترثى يوما تافها :

كان يوما تافها ، كان غريبا
أن تدق الساعة الكسلى وتحصى لحظاتي
انه لم يك يوما من حياتى
انه قد كان تحقيقا رهيبا

لبقايا لعنة الذكرى التى مزقتها
هى والكأس التى حطمتها
عند قبر الأمل الميت خلف السنوات
خلف ذاتى !

فهذه الأسطر — وليست الأبيات — تختلف طولا وقصرًا ، وكل
سطر فيها ينتهى بحق النهاية الموسيقية المريحة ، دون تقييد بنظام ثابت
لهذه النهايات ، ودون التزام لحرف روى واحد فى كل هذه النهايات .
وانسا راوحت الشاعرة بين حيوف الروى الثلاثة التى استخدمتها فى
نهاية هذه السطور الثمانية . ومع كل هذا ، ومع اعجابى الخاص بالشاعرة ،
لا أملك الا أن أقول ان روح القصيدة القديمة ما زالت تطل — على
استحياء — من خلال هذه المجموعة من السطور . فمازالت النغمة
الخطائية التى تميز الصياغة التقليدية تضى على هذه السطور مسحة من
الروح القديم .

وإذا كنا قد دفعنا وهما باطلا يتسل فى النظر الى الشعر الجديد على
أنه خلو من الوزن والقافية ، فان وهما أشد خطرا يدعونا هنا الى دفعه .
فقد خيل لبعض الشعراء أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم
الا فى الصورة التى يكتب بها على الورق . وعندئذ جاءوا بقصائدهم
التي نظموها على النمط القديم وراحوا يقسمونها تقسيما عجيبا فلنا منهم
أن هذا هو المقصود بتحطيم وحدة البيت الموسيقية ، فصارت القصائد
من حيث شكلها على الورق توحى بأنها من الشعر الجديد ، حتى اذا
قرأنا فيها تبين لنا الخداع والفهم الساذج . والغريب أن يتورط فى هذا
الفهم بعض شدة النقد الأدبى . فقد أورد بعضهم قصيدة « النهاية »
للشاعر المهجرى نسيب عريضة ، التى يقول فيها :

كفنوه

وادفنوه

أسكنوه

هوية اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب

ميت ليس يفيق

هتك عرض

نهب أرض

قتل بعض

لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟

ليس تحيا الحطبة !

يورد هذا على أنه مثال للتصرف في الأوزان والقوافي . والحقبة أن

هذا الشعر تقليدي في الوزن والقافية بصفة خاصة . وطريقة كتابته على

هذا النحو لا نخدعنا ، فقد كان من الممكن أن يكتب هكذا .

كفنوه وادفنوه ، أسكنوه هوية اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق

* * *

هتك عرض ، نهب أرض ، قتل بعض لم تحرك غضبه

فلماذا نذرف الدمع جزافا ليس تحيا الحطبة

وعندئذ نكون قد عدنا الى الأشكال الجديدة^{الترمية} المنتزعة لنظام محدد

في الوزن والقافية ، وليس هذا من الشكل الجديد في شيء .

وهذه الطريقة نفسها نجدها عند أكثر من شاعر من الشعراء الشباب الذين اقتحموا ميدان الشعر الجديد . وأمامي الآن ثلاثة دواوين من الشعر هي « أغاني أفريقيا » للفيثوري و « عير الأرض » للعتيل و « الطين والأظافر » لمحيي الدين فارس ، وفيها نماذج كثيرة للقوائد ذات الصياغة التقليدية التي قطعت فيها الأبيات تقطيعا عجيبا لكي تأخذ في الكتابة شكل الشعر الجديد . وأكتفي الآن بمثال من بعضهم ، يقول الفيثوري في مستهل قصيدة طويلة بعنوان « امرأة عاشقة » :

لا ... لم يكن وهما هواك

ولم يكن وهما هواي

ان الذي حسبه روحك

قد تبعثر في خطاي ...

ما زال طفلا صارخا

جوعان يرضع من دماي !

فهذه السطور كانت في الأصل هكذا :

لا لم يكن وهما هواك ولم يكن وهما هواي

ان الذي حسبه روحك قد تبعثر في خطاي

ما زال طفلا صارخا جوعان يرضع من دماي

وهذا هو نسقها الموسيقي الذي لا يمكن تمثيلها الا فيه ، لأن عملية

التقطيع الاعتباري للبيت وتوزيعه على سطرين بدلا من سطر واحد،

أفقدت بعض السطور مداها الموسيقي . يتضح هذا في البيت الثاني

حيث لم يتفق التقطيع مع نهاية الشطرتين المكوّنتين للبيت ، كما هو الحال

في البيتين الأول والثالث ، وذلك في قوله .

«إن الذى حسبته روحك» فليس هناك أى مبرر لا من الناحية المعنوية ولا من الناحية الموسيقية لانتفاء السطر عند كلمة روحك . فهذه الصورة من انتفاء السطر تجانى الأساس الموسيقى الذى تقوم عليه نهاية السطر فى الشعر الجديد بحق .

وأحب هنا أن أستدرك أن « الفيتورى » صاحب هذه القصيدة قد عدل فيما بعد فى غيرها من القصائد عن هذه الطريقة من تقطيع الكلام ، وسار قدما فى تحقيق الاطار الموسيقى الجديد بكل مقوماته الجمالية المقبولة .

وإذا كانت السطور الماضية من شعر الفيتورى قد أمكن ردها الى صورتها الحقيقية فإذا هى أبيات موزونة ومقفاة من الغراز التقليدى فإن الموقف يختلف شيئا ما مع شاعر آخر أصدر حتى الآن ثلاثة دواوين واكتسب لنفسه مكانة فى ميدان الشعر الجديد هو الدكتور خليل حاوى . فأت حين تقرأ شعره تجده لا يعترف بالسطر الشعرى نفسه . أى لا يهتم وزنا لوقع الكلمة الأخيرة فى السطر ، وإنما هو يأخذ فيما يبدو بما يمكن أن نسميه « الجملة الشعرية » . انها جملة تقال فى نفس واحد وان جزئت على ثلاثة أسطر أو أربعة أو خمسة والاختلاف فى هذه الحالة عن الحالة الأولى هو أنك لا تستطيع أن تستخرج من مجموع هذه الأسطر بيتا يمثل فيه نظام الوزن التقليدى وان اتفقت هذه الجمل فى نهاياتها أحيانا فى القافية والروى والسبب فى هذا يرجع غالبا الى اختلاف عدد التفعيلات المستخدمة فى الجملة عنها فى الجملة الأخرى ، الساقية عليها أو التالية لها ، ثم اختلاف هذا العدد من جهة أخرى عن العدد التقليدى فى وزن البحر المستخدم .

ولنضرب مثالا نوضح به هذا الشكل . يقول الشاعر في المقطع
الثانى من قصيدة « عند البصرة » :

هيهات لن يختر الصمت
ويعطى ثمرات
جزرا تهزج عبر الصحو والسكون .
وربما انشق ضمير الصمت
عن شمس بلا ضوء
وحمى أنجم محمرة يغزلها الجنون .

فالأسطر الثلاثة الأولى جملة تنتهى بكلمة «السكون» ، والأسطر الثلاثة
الأخيرة جملة تنتهى بكلمة « الجنون » . لكن الجملة الأولى تتكون من
ثمانى تفعيلات من بحر الرجز (أى مستفعلن ثمانى مرات) والجملة الثانية
تتكون من تسع تفعيلات . ومن ثم يختلف المدى الصوتى للجملتين . ثم ان
البيت من الرجز لا يقبل أكثر من ست تفعيلات (أى مستفعلن ست مرات) ،
ومن ثم تختلف الجملتان مرة أخرى من حيث المدى الصوتى عما يسمح به
هذا البحر ؛ فقراءة أى من الجملتين كاملة لا يمكن أن يوحى بيت الرجز.
فلو أننا كتبنا هاتين الجملتين فى سطرين بدلا من ستة أسطر لما أمكننا أن
نخرج بيتين من بحر الرجز كما خرجنا من قبل من سطور الفيتورى الستة
بثلاثة أبيات من الكامل . اتنا هنا بأزاء جملتين لهما مداهما الموسيقى
الخاص . لكل جملة مداها ووقعها الموسيقى اللذان لا يمكن أن يتحولا فى
آذاننا الى المدى والوقع المألوف لوزن الرجز التقليدى ، وانما صارت
الجملة الشعرية « تشكيلا » موسيقيا مستقلا يفرضه النفس الشعرى
وحده .

لم اذن قطعت هاتان الجملتان على ستة أسطر ؟ هذا ما لا نجد له مبررا من الناحية النغمية ، بخاصة اذا لا حظنا أن الشاعر حريص على أن يضع شكل الحرف الأخير في الكلمات التي تقع في نهاية هذه السطور ، وهو شكل يلزم القارئ بالاستمرار في القراءة ووصل السطور بعضها ببعض . أما كان من الأولى أن تكتب كل جملة اذن في سطر واحد بدلا من تقطيعها عفويا وتقسيمها على مجموعة من الأسطر ؟

على أن الخطورة لا تكمن في هذه الملاحظة ، فليكتب الشاعر شعره على الورق كيف شاء ، لأن موسيقى الشعر لا تتكشف بحق الا من خلال قراءته ، وانما اللبم هنا هو أن تتساءل : كيف يكون وقع جملة شعرية ممتدة في عدة أسطر .

وفي ضوء ما قررناه من أن النفس المتردد بين الشيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد ، وأما بمجرد أن نبدأ في قراءة — أو سماع — جملة فالتأهب نفسيا لمدى معين تنتهي عنده هذه الجملة — أقول : في ضوء هذا نستطيع أن نقرر أن عيب مثل ذلك التشكيل الموسيقي للجملة الشعرية يأتي عادة من ناحيتين : أما من حيث طول النفس الذي نحتاج اليه لتابعة الجملة حتى نهايتها ، وهو شيء قد يخرج عن حدود قدراتنا ، أو هو على الأقل قد يرهقنا ، وأما من حيث أن هذا النفس الصوتي الواحد (أى الجملة الشعرية) قد يكون متضمنا أكثر من جملة ، أى أن المعنى يحتم التوقف في حين يحتم النفس الموسيقي الاستمرار . في المقطع التاسع مثلا من قصيدة « وجوه السندباد » لنفس الشاعر تقرأ قوله :

دما في دمه يسترجع

الخصب المعنى

حلله ذكرى لنا
رجع لما كنا وكان .

وواضح أن السطرين الأولين ، كالسطرين الأخيرين ، لابد أن يقرأ
في نفس واحد . أما الجملة الأولى الماثلة في السطرين الأولين فيتدفق فيها
المعنى مع الموسيقى في وحدة متماسكة ، وأما الجملة الثانية الماثلة في السطرين
الأخيرين فإن المعنى يقتضى لحظة توقف عند نهاية السطر الأول منها ،
في حين أن البنية الموسيقية تقضى بقراءة السطرين في نفس واحد ؛ لأن
ابتداء السطر الأخير بنفس جديد يجعل موسيقاه ناشزة . وقد كان من
الممكن في هذه الحالة ، ما دام المعنى يقتضى لحظة توقف عند كلمة
« لنا » ، أن يدعم السطر الأخير موسيقيا بحيث يمكن الابتداء به بنفس
جديد دون أن يحدث أى تداخل . كان في وسع الشاعر أن يقول مثلا :

حلله ذكرى لنا
حلله رجع لما كنا وكان .

وسوف نعود الى هذا بتوسع عند مناقشة القضايا الجزئية التي
يثيرها الشكل الموسيقى الجديد للقصيدة ، وصور التلوين المختلفة التي
طرأت — وما زالت تطرأ — على هذا الشكل .

ولما كانت القصيدة الجديدة تشكيلا موسيقيا خلال وحدة منسجمة
فقد يتحتم علينا أن نورد نسا كاملا لاحدى القصائد الجديدة حتى نستبصر
بذلك التشكيل النغمى الجديد في صورته الكاملة وحتى تتمكن من
الاحساس بالروح الشعرى الجديد الذى يتفجر من خلال هذه الموسيقى .
وقد تطول بنا الوقفة لو أننا صنعنا ذلك ، غير أنى سأعرض الآن بنية
موسيقية من ثلاث وحدات تكون قصيدة للشاعر صلاح الدين عبد الصبور

بمعنوان. « أغنية حب » . فهذه « البنية » تمثل صورة مصغرة للبنية الكلية
التي تشمل القصيدة . يقول :

صنعت مركبا من الدخان والمداد والورق
ربانها أمهر من قاذ سفينا في خضم
وفوق قمة السفين يخفق العلم
وجه حبيبي خيمة من نور
وجه حبيبي يبرقي المنشور
جبت الليالي باحثا في جوفها عن لؤلؤة
وعدت في الجراب بضعة من المحار
وكومة من الحصى وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤة
سيدتي ، اليك قلبي ، واغفرى لى ... أبيض كاللؤلؤة
وطيب كاللؤلؤة
ولامع كاللؤلؤة
هدية الفقير
وقد ترينه يزرن عشك الصغير .

هذه الوحدة تمثل النمط الحديد من التشكيل الموسيقى للقصيدة
فأنت لا تحس بأى ظل من الظلال النغمية للبيت القديم وأنت تقرأ
هذه السطور . وأنت في الوقت نفسه تحس بارتباط نغمي بين السطر
وما يسبقه وما يليه . هذا بالإضافة الى قسط ارتكاز نغمية تبرز من وقت
لآخر لكى توجه الحركة النفسية التالية مع الحركة الموسيقية ؛ بل أكثر
من هذا تتكرر الكلمة الواحدة (اللؤلؤة مثلا) في نهاية عدة أسطر ،

سواء أكان بينها فاصل أم لم يكن ، غير أن هذا التكرار لا يزعجك كما هو شأن التكرار ، بل يكون في ذلك الموضع عامل توكيد نفى أنت في حاجة اليه .

وعلى هذا تحتفل القصيدة الجديدة بالتشكيل الموسيقى أيما احتفال ، لا لأن ذلك ضرورى فى الشعر بعامة ، بل لأنه أساسى فى الشعر المعاصر بخاصة . فالكيان الفنى للشعر المعاصر قائم فى هذا التشكيل الموسيقى الذى جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس لا مجموعة من الأصوات التى تروع الأذن . ومن ثم تتحدد قيمة هذه النزعة التشكيلية فى الشعر الجديد . وهى بداية لتطوير حقيقى وجوهري للقصيدة العربية وللشعر بعامة .

الفصل الثاني

قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة

وأحب الآن أن أعود بشيء من التوسع لعرض بعض المظاهر الموسيقية الجزئية في إطار القصيدة الجديدة ومناقشتها ، لعلنا نستكشف من خلال هذا العرض وهذه المناقشة أبعاد التجارب الجديدة في الإطار ، وإمكانياتها التعبيرية ، وقيمها الجمالية .

وكل من يتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في سر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية :

المرحلة الأولى هي مرحلة « البيت » الشعرى ذى الشطرين المتوازيين عروضيا ، الذى ينتهى بقافية مطردة فى الأبيات الأخرى . وفى هذا النوع من البيت الشعرى تمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التى عرفها الشعر العربى منذ البداية .

والمرحلة الثانية هي المرحلة التى فتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي « التفعيلة » ، تقوم وحدها فى السطر أو تتكرر فى عدد غير منضبط فى بقية السطور . وهذه المرحلة هي مرحلة « السطر » الشعرى .

أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة ، ويمكن تسميتها بمرحلة « الجملة » الشعرية .

وكل مرحلة من هذه المراحل لها مشكلاتها الجمالية . وهذا ما نود
أن نعرض له الآن تفصيلا .

— جماليات موسيقى البيت :

ولست في حاجة لأن أعيد هنا الحديث عن جماليات « البيت »
الشعري ^(١) ، وكل ما يهمنا منه ظاهرة جمالية لها وزنها لا بالنسبة للشعر
فحسب بل بالنسبة للفن أجمع ، وأعني بها ظاهرة « النظام » . فالنظام
عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها . ولكل فن من
الفنون وسيلته الخاصة وقواعده الأساسية التي توفر للعمل الفني هذا
العنصر . وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد
الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي . وهذه القواعد هي الملتزمة في كل
الشعر التقليدي . وقد كان من أهم ما وجه الى تجربة الشعر الجديدة
أنها كسرت صورة ذلك النظام ، وأن القصيدة الجديدة قد تورطت من
حيث اطارها فوقعت في الفوضى حين كسرت ذلك النظام العتيق .

أقول انه لا بد من وقفة تدبر هنا لهذه المسألة ، لأنها جوهرية بالنسبة
للتصور العام للفن ، وللموقف الجمالي الذي يمثل اطار القصيدة الجديدة
بصفة خاصة .

هل النظام هو الجمال ؟

لا يشك أحد في أن النظام في الفن كما هو في الحياة من الأمور
المريحة ؛ فكونك تجد كل شيء في موضعه المألوف هو في حد ذاته عون

(١) لمن شاء التوسع في هذا الموضوع أن يراجع كتابنا « الأسس الجمالية
في النقد العربي » .

لك على تفهم الأشياء ذاتها والالام سريعا بالاطار الذى يجمعها . لكن أحدا لا يستطيع أن يفامر بالقول ان النظام هو الجمال ، وأن الفن يكون جميلا لأنه منظم ، وأن هذا العمل الفنى أو ذاك جميل لأنه موافق لكل القواعد التنظيمية التقليدية . فكم تكون الأشياء منظمة وهى مع ذلك غير جميلة ، ولا أغالى اذا قلت ان النظام الذى يبدو ظاهرا للحواس ، طاغيا فى استحواذة عليها وتأثيره فيها ، كثيرا ما يكون ثقيلًا على النفس ، بخاصة فى الموضوعات الجمالية . ولهذا فأتنا كثيرا ما نجد منظرا طبيعيا فطريا أجمل فى وقعه من نقوسنا من منظر طبيعى آخر نظمت فيه الطبيعة تنظيمًا خاصا وفقا لتصور المنظم نفسه . قد « نمجب » بالنظام فى هذا المنظر ، الطبيعى ، ولكننا « ننفعل » بالمنظر الآخر الفطرى .

وليس معنى هذا أن المنظر الفطرى جميل لأنه فقد النظام ، ولكن الحقيقة أن كل منظر من هذا النوع له نظامه الخاص . وهو بعد نظام خفى لا يبدو لحواسنا بمجرد المعاينة ، وانما هو نظام تلقاه أرواحنا تلقيا خفيا وترجمه ترجمة أكثر خفاء ومن ثم يكون انفعالنا .

وخلاصة كل هذا أن النظام فى ذاته ليس قيمة جمالية يمكن أن يكتسبها الشيء باضفاء النظام عليه ، وانما يكون النظام عاملا من عوامل التأثير الجمالى عندما يكون خفيا وثابعا من طبيعة الشيء نفسه .

والاطار التقليدى للقصيدة العربية اطار منظم من غير شك ، ونظامه دقيق بلا جدال ، ولكنه كذلك نظام مباشر ظاهر للحواس . بل لعله هو أول شيء وأقوى شيء فى هذا الاطار يده الحواس . وهو الى جانب ذلك نظام صارم ، بل الأصح أن نقول انه نظام ثابت وجامد .

وفى الاطار الجديد للقصيدة نظام كذلك ، ومن التجنى أن نقول انه اطار فوضوى لا يعرف النظام ، وأنه لذلك يجافى الفن . لكن النظام

الذى يمثل فى هذا الاطار نظام داخلى ، أو لنقل — اذا نحن تحررنا
الدقة — ان معظم هذا النظام داخلى ، يرمى الى الشئ نفسه (القصيدة)
وينبع من داخله ، وليس شيئا (تصورا) خارجيا مفروضا عليه .

ومن ثم كان للبيت الشعرى التقليدى شكل ثابت ، لأنه يتبع نظاما
ثابتا . انه نظام يعرفه من قبل « الآخرون » . ألا يحدث كثيرا أن يبدأ
أحدنا بالبيت التقليدى ، فما يكاد ينتهى من صدره حتى يتم له شخص
آخر عجزه ؟ ! انا نستطيع — على أقل تقدير — أن تصور عجزه
ولا نسب لهذا الا أنا نعرف من صدر البيت النظام الذى يتحتم أن
يتبعه كل البيت . وهو نظام لا يمتلكه الشاعر وحده صاحب البيت ،
وانما هو نظام نمتلكه نحن جميعا . ولست أنكر أنه كان من عوامل
العجاب بالشعر والشاعر أن « يسبقه السامع الى القافية » ، وأن
هذه الظاهرة ظلت مهيمنة على الذوق الأدبى ، بل لعلها ما تزال تسيطر
على أدواق ذوى الثقافة التقليدية .

ولا أحب أن أتوسع فى هذه المسألة الفرعية ، وانما المؤكد أن اعجابنا
بقدرتنا على اكمال البيت بنفس الطريقة التى أكمله بها الشاعر نفسه هو
السبب الحقيقى لما قد نبديه من اعجاب بالشعر والشاعر . وتبقى بعد
كل هذا حقيقة أن التزامنا بنظام واحد محدد وثابت هو الذى يتيح
لنا تلك القدرة . فاذا نحن تنازلنا عن اعجابنا بقدرتنا الشخصية هذه ولم
تأثر بالذوق التقليدى كان من المحتمل جدا أن يختلف تقديرنا للبيت
ومثله من الأبيات .

وفى الاطار الجديد للقصيدة لم يعد للبيت التقليدى وجود ، أو لنقل
أنه لم يعد للنظام التقليدى للبيت تحكم ، بعد أن كسر هذا الاطار

المبسّط ، وترك مفتوحا لاحتتمالات كثيرة ، أعنى لأشكال مختلفة من النظام ، لا نعرف على وجه التحديد أى شكل منها سيأخذ البيت . ومن هنا لم نعد نسمى البيت بيتا ، بل صرنا نسميه « سطر » من الشعر .

* * *

— جماليات موسيقى السطر الشعرى

والسطر الشعرى تركيبة موسيقية للكلام ، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعرى ، ولا بأى شكل خارجى ثابت ، وانما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذى يرتاح له الشاعر أولا ، والذى يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له . وقد سبق أن قررنا أن هذا الشكل الجديد لم يستبق من صورة النظام القديم للبيت الا الوحدة الموسيقية الأساسية التى تكرر فيه وهى « التفعيلة » . وأود هنا أن أوضح هذه الحقيقة .

فالتفعيلة من غير شك هى أساس النظام الصوتى الذى يقوم بتكراره الشعر . فان يكن للبيت التقليدى نظام خاص يتعلق بعدد التفعيلات المستخدمة فى البيت لقد جاء هذا النظام تاليا — فى تصورى — لنظام آخر أدق وأخص ، هو نظام التفعيلة ذاتها . وكل من يراجع كتب العروض يدرك من غير شك أن نظام التفعيلة يمثل أساسيات العروض ، وأنه نظام معقد نوعا ما .

لماذا كانت التفعيلة هى أساس العروض ، أى أساس الميزان الموسيقى للكلام ؟

ان التفعيلة ليست صوتا مفردا بل عددا صغيرا من الأصوات ينضم بعضها الى بعض فى نسق بعينه . واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف

التفعيلات . ولو أتينا فحطنا كل التفعيلات المعروفة في العروض لما خرجت الأصوات الأساسية المستخدمة فيها عن صوتين هما الحركة المفردة (—) والحركة يليها الساكن (— هـ) ، ثم يخرج من التأليف بين هذين الصوتين صوت ثالث هو حركتان فساكن (— — هـ) ، فإذا أضفنا الى هذا الصوت الحركة المفردة في بدايته خرج لنا صوت مكون من ثلاث حركات فساكن (— — — هـ) . ولو حللنا التفعيلات المعروفة في العروض لما خرجت واحدة منها عن أن تكون تأليفا بعينه بين عدد من هذه الأصوات . فمثلا (فعلن) ليست الا الصوت الثالث يليه الصوت الثانى . و (مفاعيلن) ليست الا الصوت الثالث يليه الصوت الثانى مكررا . و (مستعلن) تتكون من الصوت الثانى مكررا يليه الصوت الثالث . و (مستعلن) تتكون من الصوت الثانى مكررا يليه الصوت الأول (أى الحركة المفردة) ثم الصوت الثانى مرة أخرى . والحال مطرد في بقية التفعيلات . فإذا صح أن الصوتين الأولين هما أساس أى تركيبة تفعيلية ، ألا يعنى هذا أن التفعيلة ذاتها ليست الا نظاما بعينه ينسق بين أصوات هى فى أصلها صوتان ؟ وقد كسر السطر الشعرى نظام البيت التقليدى ، ولكنه ظل ملتزما بنظام آخر هو الأساس فى الحقيقة ، وأعنى به نظام التفعيلة .

وقد كان من الممكن فى ضوء تحليلنا السابق للبنية العروضية (التفعيلة) أن فرد العروض كله الى الحركتين الأوليين ، أعنى الحركة الخفيفة (—) والحركة الثقيلة (— هـ) ، وأن نبدأ فى تشكيل تصوراتنا العروضية من هذه البداية ، فنقيم ميزانا عروضيا جديدا على أساس من نظام أو أنظمة مختلفة تنسق فى الكلام بين الحركات الخفيفة والحركات الثقيلة . ولكن هذه المحاولة الآن سابقة لأوانها ، لأن تصورنا لطبيعة اللغة

العربية ذاتها لا يسمح لنا حتى الآن بهذه التجربة ، ولأن تجربة الشعر الجديد وان خرجت بالكلام من اطار البيت التقليدى مازالت مرتبطة بنظام التفعيلة . وسوف تظل التفعيلة أساسا للعروض ، أى أساسا موسيقيا لبنية الكلام مادام نظام الضغط على مقاطع الكلمة العربية غير ثابت . ففى العبارة الموسيقية التالية (وهى عبارة موزونة عروضيا) حين نقول مثلا : « مرقناهم كل مرق » نجد فى الكلمة الأولى أربعة مقاطع هى : مَر — زَق — نا — هم ، ولكننا لا نستطيع أن نحدد وفقا لقاعدة ثابتة فى ضغط مقاطع الكلمة أى مقاطع هذه الكلمة مضغوط وأيها لا يضغط ؛ لأنه ليست هناك أصلا قاعدة .

واذن فلم يكن أمام محاولة التجديد فى الاطار الموسيقى للقصيدة الا أن تسلم بنظام التفعيلة وتلتزم به ، مادام نظام الضربات الثقيلة والخفيفة لا يمكن الركون اليه . والحق ان نظام التفعيلة هو النظام الذى تفرضه طبيعة هذه اللغة . ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعا ، ما دام النظام الأساسى والضرورى قائما ، وهو نظام التفعيلة .

ومن هنا أمكن أن يقوم سطر شعري على تفعيلة واحدة ؛ لأن التفعيلة ذاتها بنية موسيقية منظمة .

وكما يقوم السطر الشعري على التفعيلة الواحدة يقوم كذلك على أكثر من تفعيلة ، حتى يصل فى بعض الأحيان الى تسع تفعيلات . وقد تبع هذا بالضرورة ألا يستخدم فى السطر تفعيلات تختلف عن التفعيلة الأولى الأساسية . وذلك لأن استخدام تفعيلة مغايرة يقتضى نظاما ثابتا لتكرارها فى السطر نفسه وفى السطور التالية . وهذا بدوره عنصر تحكمى يفرض نفسه على الشاعر ، كما كان الحال فى الاطار التقليدى

للبيت ، وقد تتج عن هذا بعض مشكلات سنعرض لها وشيكاً بعد أن نفرغ من الالمام بقضية أخرى صاحبت كذلك ظهور « السطر » الشعرى ، وهى قضية ضيق نطاق الأوزان الشعرية التى يمكن استخدامها فى هذا الإطار الجديد .

فمن المعروف أن الأوزان العروضية القديمة بمجزوءاتها ومشتقاتها وأشكالها المختلفة تصل الى ما يقرب من الثمانين ، فى حين أن تأسيس السطر الشعرى على نظام التفعيلة يحد من هذا العدد الهائل . فالسطر الشعرى لا يخرج عن أن يكون مؤسباً على واحدة من هذه التفعيلات : فـعـول — مفاعيلن — فاعلاتن — مستفعـلن — متفاعـلن — فاعـلن — فـمـلـن . ومعنى هذا — فيما قد يقال — أننا اخترنا ذلك العدد الهائل من الأوزان المتنوعة التى كان الشاعر التقليدى يتحرك بينها الى هذا العدد المحدود .

وأحب فى البداية أن أقرر أنه برغم تلك الأوزان الكثيرة لا يخرج معظم الشعر التقليدى عن سبعة أوزان . ولئن شاء أن يتصفح ديوان المتنبى مثلاً ، فسوف يستبصر من خلاله بهذه الحقيقة . ومع ذلك فأتنى لا أعلق أهمية كبرى على هذه الملاحظة ؛ لأن الإطار الموسيقى الجديد للقصيد لم يظهر نتيجة للشكوى من ضالة عدد الأوزان التى يتحرك فيها الشعر التقليدى ، والا كان الرد على هذه الشكوى يسيراً بأن يقال للشاكين : وما يمنعكم من استخدام بقية الأشكال وهى عشرات ؟ ! لكن الحقيقة أن نظام السطر وإن اقتضى الحركة فى إطار عدد محدود نسبياً من التفعيلات قد أتاح للشاعر فى الوقت نفسه فرصة التحرك فى إطار عدد غير محدود من الأشكال . ويكفى أن يكون عدد التفعيلات المستخدمة فى السطر

الواحد غير محدد وغير ثابت ، وأنه لم يعد هناك الزام خارجي بتساوي عدد التفعيلات المستخدمة في كل سطر من سطور القصيدة — يكفي هذا لأن ندرك مدى التنوع الموسيقي الذي يتيحه الاطار الجديد

ثم نعود الى مشكلة مدى امكان تنوع التفعيلة في السطر الواحد ، فان هذه الفرصة لو أتاحت للشاعر فائضا — فيما يبدو — توسع من دائرة الأوزان التي تتحرك فيها القصيدة الجديدة .

ومع أننا لا نشكو من ضآلة الأوزان المستخدمة في الاطار الجديد فاتنا مع ذلك نجد أنفسنا مضطرين لمناقشة هذه القضية ، بعد أن ظهرت محاولات في الشعر الجديد نفسه لتنويع التفعيلة في السطر الواحد ، وبعد أن طرحت هذه القضية للمناقشة في دراسات سابقة :

وقد كان وزن البحر السريع هو الوزن الذي ظهر يجتي الآن في مناقشة هذه القضية ، وهو يتكون من (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مكررة. فقد ذهبت السيدة الشاعرة « فاذك الملائكة » ^(١) الى ضرورة تكرار (فاعلن) في نهاية كل سطر شعري ، مع ترك الحرية للشاعر لأن يستخدم العدد الذي يراه من (مستفعلن) في السطر نفسه وعلى هذا رأيت أن الشعراء يخطئون في هذا كثيرا فيخرجون من (السريع) الى (الرجز) فتأني (مستفعلن) أو مشتقاتها بدلا من (فاعلن) ونهجت أن تشير هنا الى أن حرية عدد التفعيلات التي سيحت بها المؤلف للشاعر تتعارض وهذا القيد ، لأن هذه الحرية تعني أن السطر الشعري قد يقوم على تفعيلة واحدة . وعندئذ سيجد الشاعر نفسه مضطرا في مثل هذا السطر حين يلتزم بالقاعدة ، لأن يستخدم التفعيلة (فاعلن) لا مستفعلن ، لأنه

(١) في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، ص ٦٢ .

لو استخدم (مستفعلن) لتحتم عليه عندئذ أن يتبعيا في نفس السطر
بـ (فاعلن) . ولما كان المعنى في هذا السطر لا يحتاج الى تفعيلتين
(الا باستخدام تحشو من الكلام تخلص منه الشاعر المعاصر) فقد تحتم
عليه اذن استخدام (فاعلن) وفقا لقاعدة المؤلفة . وعلى هذا قد تكون
أوزان مجموعة من السطور جارية على هذا النحو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

وفي هذه الحالة سيشكل السطران الثاني والثالث معا هذه الصورة
(مستفعلن فاعلن فاعلن) ، وهي صورة تجافي الوزنين معا (السريع)
و (الرجز) . ولو أننا لم نلتزم بـ (فاعلن) في نهاية كل سطر ، فحل
(مستفعلن) بدلا من (فاعلن) في السطر الثاني مثلا لكان ههنا صورة
السطرين الثاني والثالث معا هكذا (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، وهي
صورة وزن (السريع) المعروفة . على أننا ينبغي أن نخت بالاضافة الى
ذلك الى أن (فاعلن) في نهاية السطر لا تشكل القافية بكاملها وإنما تتحدد
القافية بالجزء الأخير . وليس يخفى أن (مستفعلن) و (فاعلن) تنتهيان
كلاهما بالوتد المجموع (علن) . وهذا يكفي لأن يجعل الايقاع متشابها
في نهاية الأسطر ، سواء انتهى السطر بـ (فاعلن) أو (مستفعلن) .

على أن المؤكد أن عددا لا بأس به من القصائد الجديدة يلتزم بهذه
القاعدة ، فينتهي الشاعر كل سطر بـ (فاعلن) مهما تعددت (مستفعلن)
قبلها . وفي ظني أن التزام هذا الشكل لم يفرضه الا تصور الشاعر أنه

ما يزال يتحرك في نطاق الصورة التقليدية للوزن العروضي ، والرغبة في دفع تهمة الاطار الجديد بأنه لا يستطيع أن يستخدم أكثر من نوع واحد من التفعيلات . وألا فما المبرر الفني الخاص الذي يجعل الشاعر يعدل عن (مستفعلن) في نهاية السطر الى (فاعلن) ؟ وأحب أن أكون هنا أكثر صراحة حين أعبر للشعراء الذين يستخدمون (فاعلن) هذا الاستخدام عن عدم ارتياحي نفسيا لوقع (فاعلن) في نهاية أسطر مؤسسة على (مستفعلن) . أقول انها غير مريحة ، والسبب عندي يرجع الى أن (فاعلن) كان لها وقعها في اطار الوزن القديم حيث البيت ذو الشطرين ؛ فكان كل شطر من (مستفعلن) مرتين تليها (فاعلن) ، وهكذا في بقية الأسطر . عند ذلك كان لـ (فاعلن) وضعها لأنها كانت متوازنة في الشطرين . ولكن حيث لم يعد لنظام الشطرين وجود في السطر الشعري فان ظهور (فاعلن) في نهاية السطر يجعلها ناتئة موسيقيا ، ولا يمكن أن يخفف من وقع تنوئها أن تتكرر بعد ذلك في نهاية الأسطر التالية .

اتى أعبر هنا عن شخصي ولا شك ، ولكن لعلني قدمت لهذا الانطباع مبرره الملموس . ولا شك أننا مضطرون في تذوق جماليات الاطار الشعري الجديد لأن تنكبي في بعض الأحيان على أذواقنا في وزن ما يروق وما لا يروق .

ومن ثم لا أجد مبررا لتنويع التفعيلات في السطر الشعري الواحد ، والا ردنا ذلك بالضرورة الى نوع من الاطار المحدد الجامد ، وهو الشيء الذي تخلص منه الشعر المعاصر .

ان السطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم من النظام المحدد للتفعيلة ذاتها ما يكفي لتسيق الكلام موسيقيا ، ولا ضرورة مطلقا لفرض

التزامات جديدة هناك مندوحة عنها . وبعبارة موجزة أقول : ليس هناك
مبرر فنى ظاهر لالتزام ما لا يلزم .

* * *

ولفقد الشعر العربى المرحوم بدر شاكر السياب تجربتان فى موضوع
تنويع التفعيلات فى السطر الشعرى تستحقان منا هنا وقفة مليّة . وما تزال
تجارب الرواد من المجددين فى الشعر تمدنا بالنماذج الواقعية .

حاول السياب فى ديوانه « شنائيل ابنة الجلبى » أن يستغل البحور
المتنوعة التفعيلات فى اطار القصيدة الجديد بطريقتين :

الطريقة الأولى تبدو للوهلة الأولى عقلانية ؛ فقد ذيل قصيدته
« جيکور أمى » فى هذا الديوان بقوله : « اذا كان ٣ فاعلاتن مستفعلن
فاعلاتن) = ٣ فاعلاتن ، ٣ مستفعلن ، ٣ فاعلاتن مثلاً فان الفرضية التى
تقوم هذه القصيدة ، موسيقياً ، عليها صحيحة » . يعنى بذلك أن السطر
من بحر الخفيف يتكون من : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ، وأنه مع تغاير
التفعيلة فيه فانه موسيقياً مقبول . فلو أننا اذن ضاعفنا فاعلاتن أى عدد ،
واستقلت فاعلاتن عندئذ فى سطر بكامله ، فانه يكون من الممكن مضاعفة
مستفعلن نفس العدد فى السطر الذى يليه ، ثم نعود مرة أخرى الى
فاعلاتن فى السطر الثالث وهلم . وقد تحقق هذا الشكل الموسيقى عملياً
فى القصيدة على هذا النحو . يقول الشاعر .

١ — تلك أمى وان أجئها كيحا

٢ — لا ثما أزهارها والماء فيها والترابا

٣ — وناقضا ، بمقتلى أعشاشها والغابا :

٤ — تلك أطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

٥ — أو ينشرن في بويب الجناحين : كزهر يفتح الأفوافا .

٦ — ها هنا عند الضحى كان اللناء

٧ — وكانت الشمس على شفاهها تكرر الأطيافا .

فالسطر الأول يعلن فيه الشاعر عن الصورة الأساسية لتنويع التفعيلات، فإذا بهذا السطر يمثل شطرا من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) واذن فسوف يكون التنويع في التفعيلات بين فاعلاتن ومستفعلن . ثم جاء السطر الثاني فإذا كله من فاعلاتن ، أما الثالث فمن مستفعلن . ثم يعود الشاعر في البيت الرابع الى فاعلاتن . وبذلك تكون الدوراه الموسيقية قد اكتملت . وهى لا تكتمل الا لكى تبدأ من جديد ، فإذا السطر الخامس بيت كامل من بحر الخفيف ، كالبيت الأول ، ثم يليه السادس من فاعلاتن ، فالسابع من مستفعلن ، وهكذا .

ان الشاعر يقصد من هذه التجربة ولا شك أن يستغل تنوعا محددا ومعترفا به لكى يخلق منه اطارا أوسع . فما دام ذوقنا يقل التنويع في التفعيلات على مستوى البيت فلماذا لا يقبل نفس الصورة من التنويع على مستوى الأبيات ؟ وبعبارة أخرى نقول : لماذا يكون البيت الشعرى هو الوحدة الموسيقية التى تقبل تنويع التفعيلات ، ولا تكون هذه الوحدة مكونة من عدة أبيات ؟

ولست أدري ان كان الشاعر قد قصد من هذه التجربة الى أبعاد من هذا . ومع ما لى من تحفظات على قيمة هذه التجربة أحب أن أعرض هنا لما يمكن أن نسميه « علاقة التداخل » بين مختلف التفعيلات ؛ فبين بعض التفعيلات وبعضها الآخر تتحقق مثل هذه العلاقة ، فيتداخل عندئذ جزآن من تفعيلتين بحيث يمكن مع التكرار أن تسلم واحدة منهما الى

الأخرى . والتفعيلتان المستخدمتان في تجربة الياب (فاعلاتن — مستفعِلن) من هذا النوع . فاذا قلنا مثلا :

— فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلا

تن فاعلا — تن فاعلا — تن فاعلا ... الخ

(مستفعِلن — مستفعِلن — مستفعِلن)

كان السطر الثاني كله من مستفعِلن ، كما هو ظاهر .

واذن فالانتقال من سطر مؤسس على فاعلاتن الى سطر مؤسس على مستفعِلن ممكن ، بل انه لا تقف في وجهه أى صعوبة فنية خاصة بطبيعة هاتين التفعيلتين سوى في حالة خروج مستفعِلن الى متفعِلن ؛ فعند ذاك يستعصى انسياب فاعلاتن في مستفعِلن . ولكن متفعِلن على كل حال ليست الا امكانية من امكانيات مستفعِلن ، ويمكن في حالتنا هذه التنازل عنها . ولكن لعلنا لاحظنا في المثال الذى أسلمت فيه فاعلاتن الى مستفعِلن أن السطر الأول انتهى بالتفعيلة مجزوءة فصارت : فاعلا ، وأن جزءها الباقي (السبب الخفيف تن — ه) هو الذى أدى — باضافته الى بداية السطر الثانى الى مستفعِلن . وفي ظنى أن الانتقال من فاعلاتن في السطر الأول الى مستفعِلن في السطر الثانى لا ييسر الا على هذا النحو . ولأضرب لذلك مثلا أرجو أن تذوقه موسيقيا فحسب . فحين نقول مثلا :

لا تسلى كيف جئنا ومتى

ما كنت أدري لى يوما وطننا

لا تسلى لا تسلى

هذا كلام مفتعل .

يتضح لنا أن كل سطر بنية موسيقية مكفية الى حد كبير بذاتها ، ومع ذلك فالسطران الأول والثالث من فاعلاتن ، في حين أن الثانى والرابع من

مستفعلن . وفي غنى أن هذه الأبيات متبولة موسيقيا ، ولكن سر قبولنا لها هو أن هناك تداخلا موسيقيا خفيا بين السطر الأول والثاني ، ثم بين الثالث والرابع ؛ فأتت اذا ضمت كل بيتين لكى تزهدا موسيقيا معا لكانا جميعا من فاعلاتن ، ومن فاعلاتن وجدها .

فاذا عدنا الى تجربة السياب وجدنا استحالة انسياب التفعيلات بعضها فى بعض على هذا النحو ، مع أنه لم يستخدم سوى نفس التفعيلتين اللتين استخدمناهما هنا ، أعنى فاعلاتن ومستفعلن . والسبب فى هذا — عندى — يرجع الى أنه فى السطور التى أسسها على فاعلاتن لم يترك التفعيلة الأخيرة مفتوحة ، أى لم يجتزئ منها بد (فاعلا) ، وانما استخدمها كاملة ، أى (فاعلاتن) ، ومن ثم ظهر التواء فى ابتداء البيت بد (مستفعلن) . فأتت اذا وزنت بيته الثانى مثلا كان هكذا :

فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن

يليه البيت الثالث ووزنه :

مفعلمن (مستفعلن) — مفعلمن (مستفعلن) — مستفعلن — مفعولن (مستفعلن) ومن ثم يستحيل انسياب السطر الأول فى الثانى موسيقيا ، لأنه يستحيل أولا اجراء البيتين معا — موسيقيا — على فاعلاتن .

واذن فتجربة التنويع بين التفعيلات من سطر لسطر ممكنة ، بخاصة التنويع بين التفعيلات التى بينها « علاقة تداخل » ، ولكن لابد لانحاز هذا بصورة مقبولة من مراعاة هذا التداخل وتحقيقه ، كما بينا بصورة عملية فى المثال الذى مثلناه .

أما تجربة السياب الثانية فقد صنعها فى قصيدتين أخريين من نفس الديوان ، الأولى هى قصيدة « ها .. ها .. هوم » والثانية هى « يا غروب

الروح » . وهى تجربة أقل خطرا بكثير من التجربة الأولى . فقد استخدم الشاعر فى القصيدة الأولى بحر الطويل ، والتزم فيها بالنظام التقليدى للبيت ، فصارت (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) ، وهى زنة الشطر التقليدى ، هى الوحدة الموسيقية المتكررة فى بقية الأَشْطَر ، الا فى بعض الأَشْطَر ، وهنا موضع التجربة ؛ فقد كان يكتفى فيها بنصف زنة الشطرة ، أى بـ (فعولن مفاعلن) .

يقول الشاعر فى هذه القصيدة :
تنامين أنت الآن والليل مقمر
أغانيه أنسام وراعيه مزهر
وفى عالم الأحلام من كل دوحة
تلقاك معبر

فالشطور الأولى تمثل ثلاث شطرات كاملة من بحر الطويل ، أما الشطر الرابع فيمثل النصف الأخير من الشطرة . فإذا لاحظنا هنا أن نظام التقفية هو النظام التقليدى كذلك أمكننا أن نكتب هذه الشطور على النحو التالى :

تنامين أنت الآن والليل مقمر أغانيه أنسام وراعيه مزهر
وفى عالم الأحلام من كل دوحة تلقاك معبر

ومن هذه الصورة يتضح لنا أننا بازاء بيتين يتبعان الشكل الموسيقى التقليدى ، كل ما فى الأمر أن حشو البيت الثانى ناقص . وكان من الممكن أن يتم البيت على النحو التالى مثلا :

وفى عالم الأحلام من كل دوحة (تلقاك ظل أو) تلقاك معبر

وعندئذ يكون اطار البيت قد اكتمل وفقا للشكل التقليدى . ولكن لماذا لم يتم الشاعر نفسه البيت على هذا النحو ؟ هنا تكمن القيمة الحقيقية للتجربة ؛ فمن أهم غيوب الاطار الكامل للبيت أن الشاعر — مهما تكن مقدرته الشعرية — كثيرا ما يجد نفسه مضطرا لمنع حشو في الكلام داخل البيت حتى يصل الى قافيته . وما دام من أسس التجربة الشعرية الجديدة أن يقول الانسان ما في نفسه ، وألا يخلق الكلام اختلافا ، فان أول ما كان الشاعر مطالبا به في هذه التجربة هو التخلص من الحشو ولم يشأ السياب أن يقول في بيته هذين أكثر مما قال ، وهو من ثم لم يجد ضرورة لأن يكمل اطار البيت بأي كلام .

هذه التجربة اذن لا تعدو أن تكون تصرفا محدودا في الاطار التقليدى للبيت ، تبرز لنا عليا كيف يصطدم الشاعر بضرورات لا مبرر لها نفسيا في ذلك الاطار .

ويظل التنوع في التفعيلات ، الذى يشغلنا هنا ، هو ذلك التنوع الذى نعرفه في الشكل التقليدى لبعض الجور القديمة . لكن الشاعر لم يكن — على الأرجح — يهدف الى اثبات هذه الحقيقة عليا ، فليس هناك — فيما أظن — من ينكر ظاهرة الحشو في الاطار التقليدى للبيت ، وانما كان الهدف — فيما يبدو لي — خلق نوع من المرونة في آذانتنا لتلتقي أشكال موسيقية غير مألوفة لنا داخل أشكال مألوفة . فما تكاد آذانتنا تستقيم في المثال السابق الى وزن الطويل في صورته الكاملة خلال الشطرات الثلاث الأولى حتى تلتقى في الشطر (أو السطر) الرابع بما يفوق ، ولا أقول بما يصدم . فلا شك في أن السطر الرابع قد أحدث في آذانتنا تنبها مفاجئا ، ولكننا لم نستطع أن نتكره ؛ لأنه في الوقت الذى

بدأني هذا السطر غريباً بعض الشيء على الإطار الذي كنا قد أخذنا نتحرك فيه موسيقياً إذا بالشاعر يحكم الربط بينه وبين الإطار العام ، وذلك من خلال استخدامه في هذا السطر تفعيلتين سبق استخدامهما في الشطرات الأولى وينفس الترتيب ، ثم من خلال ربطه هذا السطر نغماً بالشطرات الأولى من خلال التقفية . وعندما يفقد هذا السطر هذا الربط النغمي يبدو يحق نائماً موسيقياً ، صامداً لآذانا . فالشاعر يقول مثلاً ، بعد السطور الماضية مباشرة :

وباب غفا بين الشجيرات أخضر
لقد أثمر الصمت (الذي كان يشمر
مع الشيخ بالبوقات أو نوح بائم) ،
بتين من الذكرى وكرم يقطر
(على كل شارع)
فيحسو ويسكر
برفق فلا يهدى ولا يتنمر

فوانح هنا أن فقدان الربط النغمي عن طريق التقفية في قوله « على كل شارع » قد جعل هذا السطر نائماً ، وكان من الممكن الغاؤه نهائياً ، أو كانت التقفية لازمة له حتى يمكن تقبله ، كما حدث في قوله « فيحسو ويسكر » .

ومن ثم يمكننا أن نقول انه لا يكفي التفكير العقلاني في أي تجربة جديدة في الإطار الموسيقي للتقصيدة ، وإنما تنجح التجربة أو تفشل من خلال التحقيق العملي لها في الشعر نفسه ؛ فعند ذاك يكون هذا التحقيق العملي هو موضع النظر ، وعند ذاك يسهل علينا أن نستكشف النجاح والإخفاق .

ولئن كانت التجربة مخفية في هذا المثال الأخير للسبب الذي بيناه
لقد نجحت في المقطع الثاني من القصيدة حيث يقول الشاعر

رأيت الذي لو صدق الحلم نفسه
لمد لك النسا

وطوق خصرًا منك واحتاز معصما
لقد كنت نفسه

وشاء احراقًا فك فالقلب يصهر
فيدو ، على خديك والشعر ، أحمر
وفي لهف يحسو ويحسو فيسكر

ففي هذا المقطع يبدو التنويع واضحًا ومقبولًا ، وإن كان الربط اللغوي
يظهر معكوبا (كما هو بين الشطر الثاني المجزوء والشطر الثالث الكامل)
أو متاعدا سئاما (كما هو بين الشطر الأول والشطر الرابع المجزوء)
أما القصيدة الثانية فشكل التجربة فيها لا يختلف عنه في القصيدة
الأولى ، إلا في اختلاف الوزن الأساسي واختلاف التفعيلات المتنوعة فيه
تتجه لذلك ، ولهذا أكتفى بأن أسبق منها هنا مثالا يقول الشاعر في
مطلع القصيدة

ما غربة الروح في دنيا من الحجر
والثلج والغار والفولاذ والضجر
يا غربة الروح لا شس فأتلق
فيها ولا أفق

يطير فيه خيالي ساعة السحر

والتجربة هنا ، كما هو ظاهر ، لا تختلف عن التجربة الأولى إلا في
استخدام البحر

وفي تقويم هاتين التجربتين — في ضوء موضوعنا الأساسي هنا ، وهو موضوع تنوع التفعيلات في السطر الشعري — يمكننا أن نقول أن تنوع التفعيلات في السطر الشعري الجديد غير متيسر — حتى الآن — إلا داخل الاطار القديم نفسه . وعندئذ يستطيع الشاعر المعاصر أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات كأستخدامه الأوزان الموحدة التفعيلات ولكنه في الحالة الأولى لا يمارس حريته كاملة كما يمارسها في الحالة الثانية .

* * *

والواقع أن التنوع بين التفعيلات لم يتيسر من قبل في السطر الشعري الواحد ، حيث كان السطر الشعري يؤسس على تفعيلة موحدة ، وانما ظهر التنوع بين التفعيلات من سطر لسطر ، فيؤسس سطر على تفعيلة ، ويليه سطر مؤسس على تفعيلة أخرى .

وفي ديوان « الطين والأظافر » الذي ظهر في عام ١٩٥٦ للشاعر السوداني محيي الدين فارس قصيدة بعنوان « موعداً بعد غد » ، تصح موضعاً للنظر هنا ؛ فقد خرج الشاعر فيها من وزن لوزن أكثر من مرة ، أعني أن سطور القصيدة لا تلتزم بتفعيلة موحدة ، وانما تنوعت التفعيلات المستخدمة فيها من سطر لسطر .

فالقصيدة بدأت بسطر تنوعت فيه التفعيلة ، حيث اجتزأ الشاعر من بحر الخفيف بـ (فاعلاتن مستعلن) ، واضطر لهذا أن يساوى في الوزن بين كل السطور في صدر القصيدة ، ثم اذا به يستمر على هذا في ثلاثة عشر سطراً ينتهي عندها المقطع الأول من القصيدة . ثم يبدأ المقطع الثاني فاذا به يستخدم تفعيلة أخرى يكررها بحرية في السطر ، وهي فعولن . يقول :

أنت لى .. أنت والهوى
والصبابات ... أنت لى

.....

مثلا حن جدول
فى صباه لجدول

* * *

(ولى ستكونين يا أخت روحى
فضاء يدفد فى جناحى) الخ
ثم يستر خمسة وعشرين سطرًا يستخدم فعولن هذه أساسا لكل السطور
ثم ينتقل فى البيت السادس والعشرين الى تفعيلة أخرى هى مفاعلين .
يقول :

معى ستسرين .. رحانة على الدرب .. درب الحياة الكبير
(فصاحت .. مثلاً تقفز عنفورة
تضحك حولها جدول) الخ

ثم يستر الى نهاية هذا المقطع والمقطع الذى يليه بكامله ثم الى بداية
المقطع الأخير من القصيدة يستخدم مفاعلين أساسا لكل السطور
وربما كان من الواضح حتى الآن أن الشاعر لم ينتقل من تفعيلة الى
تفعيلة الا مع انتقاله من مقطع الى مقطع . وفى المثال الأخير الذى سقناه
لأنجد أى علامة فى القصيدة توحى بأن المقطع انتهى عند (درب الحياة
الكبير) ، وأن مقطعا جديدا يبدأ بقوله (فصاحت .. الخ) ، فالبيتان

متأليان في القصيدة هكذا كما أوردناها . ولكن الشكل هنا لا يعنينا ، لأن هناك فاصلا معنويا بين البيتين يكفي لجعل البيت الثاني بداية لمقطع جديد مؤسس على تفعيلة جديدة . فبعد أن كان الشاعر في المقطع الأول يتحدث عن نفسه وأحلامه ويفضي بذلك الى صديقه اذا به يتحول الى الحديث عنها ووقع كلامه منها ومدى تجاوبها معه . واذن فتغير التفعيلة هنا كذلك جاء مع تغير في الموقف ، اقتضى مقطعا من نغم جديد .

واختلاف التفعيلة من مقطع لمقطع في القصيدة ليس جديدا كل الجدة ؛ ففى محاولات التجديد في الاطار الموسيقي للقصيدة على أيدي مدرسة التجديد الأولى كان من المألوف كذلك تنوع الأوزان أو على الأقل التوافي بين مقاطع القصيدة . وكثير من قصائد الشعر الجديد المعاصر تصطنع هذه الامكانية في حالة انتقال الشاعر — بخاصة في القصيدة الطويلة — من موقف شعوري الى آخر . فالتنوع اذن في هذه الحدود قديم نسبيا ، ومعرّف به على كل حال . ومن ثم لا نجد غضاضة في ذلك التنوع الذي يبناه في قصيدة الشاعر محيي الدين فارس . ولكننا عندما نقرأ المقطع الأخير من هذه القصيدة نجد السطرين الأولين — كما سبق أن قلنا — مؤسسين على مفاعيلن ، ثم يأتي السطر الثالث فاذا هو من فعلن . يقول

وتحت ظلال صفصافة مفاعلتن (مفاعيلن) ، مفاعيلن

على الشطآن مضيافة مفاعيلن ، مفاعيلن

(ويدي في يدها نهران)

فعلن ، فاعل (فعلن ؟) ^(١) ، فعلن ، فعلن

رعشات ضلوع معطاءة (الخ .

(١) سنناقش ورود « فاعل » في الخبب بعد قليل .

فهنا يبدو الانتقال من مفاعيلن الى فعلن لا مبرر له ، لأنه لم يصحب بداية مقطع جديد في القصيدة ، أو يدل على انتقال شعوري في الموقف ، أو لفظة شعورية خاصة . ومن هنا يبدو التنوع مفاجئا وصادما في الوقت نفسه

ولعلنا الآن — من خلال عرضنا ومناقشتنا لتجارب التنوع الموسيقي داخل السطر الواحد ، وبين بعض السطور وبعض — نستطيع أن نخلص الى هذه النتائج :

أ — أن تنوع التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن الا في اطار الوزن التقليدي . أى وفقا لنظام التنوع في البحور المتنوعة التفعيلات . ولم تظهر حتى الآن تجربة للتأليف بين تفعيلات متنوعة في السطر الواحد تخرج على ذلك النظام . وليس هذا قضاء نهائيا باستحالة استكشاف نسق جديد من التفعيلات المتنوعة

ب — أننا حين نأخذ باستقلال التكوين الموسيقي للبيت . مع استخدام تركيبه بعينها من التفعيلات المتنوعة في السطر ، فاننا عندئذ نجد أنفسنا مضطرين في الأسر الأخرى لالتزام هذا النسق ، ونحن بذلك نكون قد استبدلنا بالاطار القديم للبيت اطارا مائلا ، من حيث انه قائم على نفس الأساس .

ج — أننا مهما اجتزأنا من النظام الذي سرننا عليه في بعض السطور بجزء منه في سطر يقوم بمفرده فاننا مضطرون لالتزام نسق التفعيلات المستخدمة حتى في هذا الجزء (فمولن مفاعيلن مثلا ، كما هو واضح في تجربة السياب) .

د — أن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة الى سطر آخر

مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحقيقه وقبوله إلا في الحالات الآتية :

- ١ — أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة .
- ٢ — أو أن يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعورى .^١
- ٣ — فإن لم يكن هذا ولا ذاك فيتحم عندئذ أن تكون هناك « علاقة تداخل » بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الذى يليه ، على أن يدخل في اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فنيا ، كما سبق أن بينا .

ويبقى بعد هذا بالنسبة للسطر الشعرى مشكلتان ، الأولى تتعلق بعدد التفعيلات التى يمكن استخدامها في السطر الواحد ، والأخرى تتعلق بطبيعة التفعيلات ذاتها وبقواعدها . وقد سبق أن تعرضت الشاعرة نازك الملائكة لهاتين المشكلتين في كتابها ، ولهذا أجدنى مضطرا هنا لعرض وجهة نظرها ومناقشتها لعلنا نهتدى معا الى الحقيقة

لقد أخذ الشاعر الحديث يستخدم في السطر الواحد عددا من التفعيلات لم يكن يستخدم في الأوزان القديمة . فالأوزان القديمة التى تكون من ثلاث تفعيلات تكرر في الشطر الثانى مألوفة وكثيرة ، أما أن يكون البيت بشطريه مكونا من خمس تفعيلات أوسع أو تسع فلم يكن ليحدث ، لأن التفعيلة الخامسة والسابعة والتاسعة تقف عندئذ بمفردها ، نظرا لأن شطرى البيت لابد أن يكونا متساويين . وتفسر المؤلفه هذه الظاهرة بقولها ^(١) ان ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين ، أولاها أن العرب لم يكتبوا شطرا مدورا أطول من ثمانى تفعيلات ، وثانيها أن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع فى السمع ، كالرقم خمسة تماما . فليس الطول

(١) نفسه ص ١٠٢ .

وحده هو الثقيل فيه ، وانما لأنه أيضا ذو تسع تفعيلات . وهذا بيت من الأبيات التي تمثلت بها المؤلفة ، مكون من تسع تفعيلات :

« أرانى ما زلت أحيأ كما كنت لا الموت جاء ولا ثار حولي الصباح »
والمؤلفة تسمى كل هذا شطرا ، وتقول : « وليس لنا مفر من أن نعدده شطرا واحدا ، لأن العدد تسعة لا يتقسم على اثنين بحيث نستطيع أن نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله » .

ولست أدري ما الذى يجعلنا مازلنا مرتبطين بفكرة البيت ذى الشطرين المتساويين ونحن نعترف للقصيدة الجديدة بأطوارها الخاص . ولست أذكر أن المؤلفة عابت فى كتابها أن يتكون السطر أحيانا من تفعيلة واحدة . فاذا اعترفنا بأن هذا ممكن الحدوث — وهو يحدث كثيرا — فى الشعر المعاصر الجديد ، أيمكن عندئذ أن نطلق على سطر كهذا لفظة شطر ؟ اننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدى يتكون شطراه معا من تفعيلتين . ومعنى هذا أن تسمية السطر الشعرى الجديد شطرا تسمية خاطئة ، وأفضل من هذا أن نسمى السطر شطرا ، وأن نستبعد من أذهاتنا فكرة البيت ذى الشطرين المتساويين وأن نسمى كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتحة « توقيعة Sone » ، وبذلك يكون السطر الشعرى جزءا من توقيعة موسيقية هى بذاتها تمثل جزءا من إيقاع القصيدة العام

وعلى هذا يمكننا أن قبل فى السطر الشعرى تفعيلة واحدة وثلاث تفعيلات وخمسا وسبعا وتسعا تماما . كما قبل التفعيلتين والأربع والست والثمانى . ولست بعد هذا أحس أى ثقل أو نشوز فى البيت السابق ، كما أتى كذلك لم أحس بشئ من هذا وأنا أقرأ قصيدة المؤلفة الشاعرة نفسها « طريق العودة » حيث تقول :

وكنا نسميه دون ارياب طريق الأمل

فما لشده أفل

وفي لحظة عاد يدعى صريق للملل

فالبث الأول مكون من ست تفعيلات ، والثاني من ثلاث ، والرابع من خمس . وأنا على يقين من أن الشاعر ذات الأذن المدربة والحن الشعرى الموهبة كانت خليفة بأن تدرك ثقل هذه التفعيلات الخمس لو أنها كانت بحق ثقيلة لكنها بعير شك ليس ثقيلة . وفي موسيقانا العربية ما يؤيد ذلك ؛ ففيها الأوزان الثنائية ، وفيها الأوزان الفردية ، وتسمى الأوزان العرجاء . وهي ليست عرجاء لأن فيها تشنوزا وإنما لكونها فردية العدد . وكثير من الألحان التي نسمع إليها في هذه الموسيقى من هذه الألحان العرجاء ، فلم نحس قط بأنها ثقيلة .

هذا فيما يخص بعدد التفعيلات التي يمكن استخدامها في السطر الواحد . ولا شك في أن إطلاق الحرية للشاعر في أن يستخدم من التفعيلات العدد الذي يراه قد ساعد — كما سبق أن قلنا — على خلق إمكانيات إيقاعية للسطر غير منتهية ، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وإن كان لها استقلالها الخاص قد صارت جزءا من تنوع موسيقى يشمل القصيدة كلها . إن هذا التنوع في طول الأسطر وقصرها إنما فرضته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة .

أما فيما يخص طبيعة التفعيلات وقواعدها أي ما يحور فيها وما لا يجوز ، فأحسب أن الشعراء المعاصرين مقرون لها وملتزمون بها . فإذا كانت مستغلان مثلا يمكن أن ترد في بحر الكامل نديلا من متاعلن ، والعكس غير صحيح ، فكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعري الجديد

المؤنس على مستفعلن ؛ فلا يستطيع الشاعر عندئذ أن يستخدم متفاعلين دون أن يوجه الى هذا الخطأ . وهذا راجع — كما سبق أن قلت — الى أن نظام التفعيلة القديم نظام أساسى تفرضه طبيعة اللغة ذاتها ، وليس من اليسير حتى الآن ابتكار أشكال جديدة للتفعيلة ، أو الاستغناء عنها بنظام أو أنظمة من الضربات الخفيفة والضربات الثقيلة

وكل ما ظهر من جديد فى هذا المجال هو استخدام (فاعل) فى وزن الخب . وهى لم ترد من قبل فى الشعر القديم ولم ينبه اليها العروضيون . والشاعرة نازك الملائكة تنسبها لنفسها ، وهى تحدثنا أنها قد استخدمت هذه التفعيلة بطريقة لا شعورية فى أول قصيدة لها من الشعر الحر وكانت من بحر الخب . وقد نهى البعض آنذاك الى أنها ارتكبت بذلك خطأ عروضيا . فلما تأملت الموقف كان جوابها : « ان أذننى ، على ما مر بها من تمرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذا فليس هو خطأ وقعت فيه وانما هو تطوير سرت اليه وأنا غافلة » . ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تستنع فى بحر الخب . لأن الأذن العربية تقبلها فيه . واذن فلماذا لم يقرها العروضيون ؟ وهل من حقى أنا أن أثبت تفعيلة فى بحر عربى ضبط منذ عصور طويلة ؟ الواقع أنه ليس من حقى . كما أنه ليس من حق أى شاعر أن يفعل ذلك . انما يقرر القواعد القبول العام

ونحن نحمد للمؤلفة هذه اللهجة ، لكن المهم فى قصتها هذه أن الشاعر المحدث قد يخرج على قواعد الوزن القديم فيكشف امكانيات موسيقية جديدة لا تقل فى وقعها عن الامكانيات المرصودة من قبل

على أن المؤلفة راحت تدافع عن كشفها لكى تمكن لتفعيلتها الجديدة فى الذوق العام ، فذهبت الى أن (فعلن — — — = فاعل — — —)

وأن هذا التساوى يتضح إذا ما كتبنا التفعيلتين بلغة الموسيقى . وتقول (١)
ولعلنا حريون فوق ذلك ؛ بأن نلتفت الى أن (فع لن) ليست ألا مقلوب
(فاعل) والعكس صحيح أيضا . فنو قلنا (لن فع ؛ لن فع) لكات مساوية
لقولنا (فاعل ؛ فاعل) . ولا يخفى أن ذلك كان سببا في تفرع الخب من
المتدارك الأصلي . وكل هذا يجعل ورود « فاعل » في الخب سائما مقبولا
حتى ليصح في عديدتي أن نكتب قصيدة خبية وزنها كما يلي :

فاعل فاعل مفتعلن

أقبل فجرك يا وطني

إن الأذن العربية تقبل هذا . فكيف بها وهو يرد على وجه التوزع .

عبر وزن الخب ؟

ثم تنهى المؤلفة هذا الدفاع بقولها : ورأيت أن أقرر ذلك قاعدة في
بحر الخب يضيف سعة وليونة الى هذا البحر .

وواضح بطبيعة الحال أن (فع لن) لا تساوى (فاعل) تماما انها قد
تنتسب الى دائرتها ، وهى بذلك تشبه (مستفعلن) و (مفاعيلن) حيث
ان الواحدة منهما هى مقلوب الأخرى ، وهما بالإضافة الى هذا مساويتان
من حيث عدد الحركات والسكنات ؛ لكننا مع ذلك لا نستطيع أن نمزج
بينهما لا فى الرجز الذى تنتسب اليه (مستفعلن) ولا فى الهزج الذى تنتمى
اليه (مفاعيلن) . وبفس هذه الحجة العروضية يمتنع دخول (فاعل) فى
الخب وان تساوت مع تفعيلته الأساسية (فع لن) فى عدد الحركات
والسكنات . على أن هذا التساوى لا يلوح الا مع تكرار (فاعل) ؛
فعندئذ سرعان ما نجد (عل فا) (عل فا) وهلم ، فهذه الوحدة الجديدة

(١) نفسه ص ١١١ .

(عل فا) هي التي تساوى (فعلن) . وواضح أن هذا لن يستقيم في حشو الخبب الا بزيادة سبب خفيف (فا) يفصل في هذه الحالة بين (فعلن) و (عل فا) التي تساويها والتي قد تكرر . فاذا خرجنا منها مرة أخرى الى (فعلن) كان لابد من اسقاط (عل) من التفعيلة السابقة عليها . وأمثل لهذا بالتفعيلات على النحو التالي :

فعلن فعلن فعلن

فعلن (فا) عل فا عل فا (عل) فعلن

ومعروف في العروض القديم أن زيادة سبب خفيف على التفعيلة لا يمكن أن يرد في الحشو ، وأنه يرد بقله في أول صدر البيت وفي أول عجزه ، وهو يعد عندئذ غلة من العلل الحارية مجرى الزحاف . ويسميه العروضيون الخزم ، أما حذف (عل) من التفعيلة الرابعة في السطر الثاني فلا أعرف له وجها .

فأما اذا جاءت (فاعل) في أول البيت كما هو الحال في المثال الذي قدمته المؤلفة : فانه يتحتم في هذه المرة حذف سبب خفيف من أوله فقولنا :

أقبل فجرك يا وطني

فاعل فاعل مفتعلن

وهو ما صح في عقيدة الشاعرة ، يكون أكثر صحة لو أننا رددنا اليه السبب الخفيف المحذوف من أوله ، الذي ورطنا في الوقت نفسه في (مفتعلن) التي هي في الحقيقة سبب خفيف (مف) أضيف الى التفعيلة الأساسية للخبب (تعلن) أي (فعلن) . فلو أننا قرأنا البيت هكذا :

(قد) أقبل فجرك يا وطني

فعلن فعلن فعلن فعلن

اذن لاستقام ميزان الخب .

ولم أشأ من هذه المناقشة العروضية لمشكلة دخول (فاعل) في حشو الخب الا أن أبين أن العروض القديم لا يمكن أن يسعفا بما يبرر استخدام فاعل في الخب ، ولكن هذا لا يمكن أن يكون سيفا مسلطا على تجارب الشعراء الجديدة . وقد أعلن الذوق العام تقبله لهذه التفعيلة الطارئة على وزن الخب ، بعد أن نفشت في قصائد كثيرة من الشعر المعاصر الجديد . وفي ظني أنه لم يكن لهذه التفعيلة في الذوق ، ولم يكثر استخدامها في الشعر الجديد ، الا لأن بينها وبين تفعيلة الخب نفسه (أى فعلن) ما سيناها بعلاقة التداخل .

* * *

موسيقية الجملة الشعرية :

أما الصورة الثالثة من صور التشكيل الموسيقي للشعر الجديد فنصوره الجملة الشعرية ، وهي — كما قلنا — الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري . فإذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الخيز سطرأ من القصيدة ، يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات الى سبع تفعيلات ، وإذا كانت هذه البنية مكتفية بذاتها وان مثلت جزئية ترتبط موسيقيا بباقي الجزئيات وتتفاعل معها — فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر وان ظلت محتفظة بكل خصائصه فالجملة تشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحيانا الى خمسة أسطر أو أكثر ولهذا الامتداد اعتبارات نرجو أن نعرض لها الآن ، لكن الجملة تظل — مع هذه الاعتبارات — بنية موسيقية مكتفية

مذاتها. وان مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أهم هي القصيدة .

وكل من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشعورية في النفس في بعض الأحيان فتبلغ حدا من الطول لا يقبله اطار البيت التقليدي المحدود الطول ، المعلق بفعل القافية ، كما لا يكفيه السطر الشعري الواحد وان امتد زمنا الى تسع تفعيلات . وقد كان الشاعر التقليدي مضطرا — بحكم تحركه عليا في اطار البيت — لأن يمزق هذه الدفقة الشعورية الممتدة ويقسها موسيقيا على عدة أبيات ، أي عدة وحدات موسيقية ، يفصل بعضها عن بعض ويستقل ومعنى هذا أن الدفقة الشعورية الممتدة لا تظهر من الشاعر بنية موسيقية موحدة وموازية ومساوية لهذه الدفقة

وضرورة الاخلاص لطبيعة الشعور الذي تحرك به النفس تقضى بأن تكون الصورة التعبيرية بكل مقوماتها — والمقوم الموسيقي بصفة أساسية فيها — طليقة تحرك مع هذا الشعور في مرنة وطواعية . ونحن نصدر في هذا الحكم عن تسليم مدني بحقيقة أن التعبير ملك وتابع للشعور ليس العكس فاذا كنا بسبيل دفقة شعورية ممتدة فيسعى أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة ومعبرة عن هذا التدفق وقد كان الخروج الى السطر الشعري وسيلة ناجحة لاجداث هذا النوع من التساوق الحثالي بين الشعور وصورة التعبير ، فكان السطر ينتهي مع الدفقة ، فان كانت قصيرة قصر ، وان كانت ممتدة امتد ولكن لعله قد تبين للشعراء أن السطر منها امتد فان له طولاً « معقولا » لا يستطيع أن يجاوزه ، وأن الدفقة قد تمتد في بعض الأحيان الى مدى أبعد ومن ثم يمكن أن يقال أن فكرة السطر الشعري قد حلت مشكلة الدفقة

السريعة أو القصيرة ، ولكنها لم تحل مشكلة الدفقة الممتدة الا جزئيا ، وكان لابد عندئذ من تطويع الشكل التعبيري للشعور : مهما امتدت دفقة هذا الشعور . ومن هنا كان لابد من الخروج الى ما سميناه بالجملة الشعرية .

والجملة الشعرية نفس واحد ممتد ، يشغل أكثر من سطر . فاذا استعصى من الناحية البيولوجية — كما سبق أن أوضحنا — أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفى لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة حين تمتد في عدة أسطر وقات يستطيع الانسان عندها أن يلتقط نفسا جديدا . وليس حتما عندئذ أن يحدث هذا عند نهاية كل سطر ، أو عند نهاية أى سطر ؛ وانما قد يحدث هذا التوقف كذلك داخل السطور نفسها ؛ فليس لهذا قاعدة ، ولا يمكن أن تكون له قاعدة ، وانما هي مسألة جمالية صرف ، ينجح الشاعر أو يفشل في تحقيقها . وكان الأولى أن أقول : تنجح فيها نحن قراء الشعر أو نخفق ؛ فقدراتنا نحن على القراءة تختلف ، فقد يكون في مقدور أحدها أن يقرأ ثلاثة أسطر في نفس واحد قراءة شعرية سليمة ، في حين ينقطع النفس بآخر في منتصف الطريق . أقول انه كان الأولى أن أرد الأمر كله الى قدراتنا نحن القراء ، ولكن ليس من السهل إعفاء الشاعر هنا نهائيا من المسؤولية ؛ فهو مطالب كذلك بأن يتيح لنا فرصة التوقف أحيانا داخل الجملة دون أن يمزق هذا التوقف خاصية التدفق الشعوري من جهة ، ودون أن يمزق الترابط المعنوي للكلام كذلك .

ونسوق الآن مثالا للجملة الشعرية من قصيدة « أحييني » للسياب ، وهو بسيل الحديث عن صوحيباته . يقول :

وكل شبابها كان انتظارا لى على شط يهوم فوقه القمر

وتنفس فى حماء الطير رشن نعاسها المطر

فنبهاء فطارت تماأ الآفاق بالأصداء ، ناعسة .

تؤج النور مرتعشا قوادمها . وتخفق فى خوافيها

ظلال الليل . أين أصيلنا الصيفى فى جيكور ؟

والسطر الأول هنا قائم — موسيقيا — بذاته ، وقد أوردناه هنا لكى يتضح السياق المعنوى فحسب . أما الأسطر الأربعة التالية فجملة واحدة متصلة ، تكون من خمس عشرة تفعيلة اذا نحن توقفنا عند كلمة « الليل » فى السطر الأخير ، ومن ثمانى عشرة تفعيلة اذا نحن امتددنا الى نهاية السطر . والواقع أننا لا نستطيع الا أن نمتد بالقراءة الى نهاية السطر ؛ لأنه مع امكان قيام جملة الأخيرة (أين أصيلنا الصيفى فى جيكور ؟) مستقلة معنويا فانها من الناحية الشعورية امتداد للجملة الرئيسية لا يمكن فصله . وليس فى وسعنا أن تمثل فى هذه الجملة كل سطر على أنه وحدة موسيقية يمكن التوقف عند نهايتها ، بل نجد هذه السطور تتدفق فتلتحم نهاياتها بداياتها التحاما قويا . ولما كان من الصعب قراءة هذه الجملة المتدة فى أربعة أسطر فى نفس واحد فاننا نجد أنفسنا مضطرين للتوقف من آن لآن توقفا يختلف طولا وقصرا . فنحن لا نكاد نتوقف بعد كلمة « الطير » حتى نتطق بما يليها . وكذلك الحال بعد كلمة « المطر » ، ولكننا نتوقف توقفا مليا بعض الشيء عند مواضع الفصلات (ينبغى أن أذكر أن هذه الفصلات من وصعى ولم يضعها الشاعر نفسه ، الا الفاصلة التى بعد قوله « قوادمها » فهى من وضعه) وكان المتوقع أن تتوقف توقفا أطول بعد كلمة الليل ، حيث وضع الشاعر نقطة علامة على نهاية الجملة ، ولكننا مع ذلك لا نتوقف هنا الا لكى نتطق على الفور ببقية

الكلام ؛ فالنقطة هنا علامة على انتهاء الكلام « لغويا » ، أما « شعوريا »
فالكلام ممتد ولا شك .

ومن هذا المثال يتضح لنا أن نهايات السطور لم تكن نهايات صوتية
يمكن التوقف عندها ، وإنما جاءت الوقفات في خلال السطور وعلى
هذا لم تعد هذه السطور سطورا شعرية تقوم — من الناحية الصوتية —
بذاتها ، وإنما نحن هنا بازاء جملة شعرية ممتدة يتدفق فيها الشعور ،
ولكنها ليست كذلك نفسا واحدا ، حيث تخطلها امكانيات للتوقف الذي
يسترده فيه القارئ أنفاسه من حين لآخر . وفي ظني أن الاحساس بحطال
الجملة موسيقيا يرجع الى تنسيق الدفقة الشعرية في المدى الزمني تنسيقا
يفرض نفسه على توترنا العصبى فينسق بدوره بذماتنا الشعرية تنسيقا
خاصا

وينبى أن نقرر أخيرا أنه ليس من الضروري أن يكتب الشعر
الحديد بطريقة الجملة ، فما يزال للسطر الشعرى فعاليتها ، وإنما هي
امكانية يستغلها الشاعر عند الحاجة ، ولذلك تجده يستخدم في القصيدة
الواحدة المنهجين معا : منهج السطر ومنهج الجملة ، وفقا لما يقتضيه
الشعور المعبر عنه . وكذلك ليس منهج الجملة جديدا كل الجدة ، ولكنه
صاحب حركة التجديد الأخيرة منذ البداية ، فعرفناه في الشعر المبكر
للسياب نفسه ، ولليثاني وصلاح عبد الصبور و خليل حاوي وغيرهم من
الرواد كل ما في الأمر أن منهج الجملة هذا قد أخذ يستحوذ شيئا
فشيئا على الشعراء حتى كثر استخدامهم له في شعرهم ، ووجدنا من
شعراء الجيل الجديد ، كالشاعر السوداني صلاح أحمد ابراهيم مثلا ،
من يكثرون من استخدام هذا المنهج . والمسألة بعد مسألة طبيعة وميل
وتأثر

مشكلة القافية :

بقيت قضية أخيرة وخطيرة من قضايا التشكيل الموسيقى الجديد للقصيدة ، وأعنى بها قضية القافية . وقد مرث بنا من قبل محاولات التوزيع المختلفة في القوافي بما يؤكد الاحساس برتابة وقعها في نظامها التقليدى . ومن ثم لا يكون غريبا أن تخرج حركة التجديد الأخيرة بتصور جديد للقافية ، يستبعد منها كل عوامل الاملال والرتابة من جهة ، ويجعل منها عنصرا موسيقيا فعالا بحق .

على أنه حين اختفى النظام القديم للقافية من الاطار الجديد للقصيدة حسب البعض — بشيء من التسرع — أن هذا الاطار قد أهمل شأن القافية بل ألغاه . والحقيقة أن الشعر الجديد لم يهمل القافية إذا كنا نقصد الدور الفنى الذى تلعبه في موسيقى القصيدة ؛ فالقافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد وإن أخذت شكلا آخر هو في الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة . ولست أدري أوضح لمن يتحدثون عن القافية القديمة أن القافية شيء وحروف الروى شيء آخر ؟ ان كل من يقرأ في كتب العروض يعرف أن القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة ، أى أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات ، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذى للأوزان . أما الروى فلا بد أن يكون حرفا من حروف الهجاء لا يدخل الاطار الموسيقى الا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس . فإذا اتضح هذا تبين لنا أن كل ما يعنينا من القافية هو التنسيق الموسيقى لآخر السطر الشعرى بما يتمشى وموسيقى السطر ذاته . وهذا ما هو قائم في الشعر الجديد . أما حرف الروى الذى يتكرر في نهاية كل الأبيات فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث انه — من نفسه على يفرصه

القافية من جهة ، وعامل املال لتكراره المستمر — سواء آكانت هناك حاجة موسيقية له أم لم تكن — في سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى . ومن هنا كان الفاصل في مقدرة الشاعر حصيلة اللغوية . وقد حدثنا الشاعر القديم كيف أنه كان يبيت الليالي يقتنص القوافي وهو اشكال عانى منه القدامى أنفسهم ، من صدر منهم عن طبع أو عن صنعة . ولو أنهم اكتفوا بالقافية دون الروي لما ألزموا أنفسهم ببعض المعاني التي سيفوا إليها فحولتهم عما كانوا يريدون الافضاء به من ذوات أنفسهم .

القافية القديمة اذن قد تسهل من أمرها الحصيلة اللغوية ، ولكنها بعد هذا تشل حركة التموج والتلون الموسيقى في القصيدة شلا . أما القافية الجديدة فقد حاولت أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي ، أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا ، قد يختلف من سطر الى آخر وقد يتفق ، وفقا لما يحتاجه الاطار الموسيقى العام للسطر وللأسطر . وبذلك صارت القافية هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها الى السطر التالي . القافية الجديدة اذن كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد ، في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارئ . واذا كنا منذ زمن قد رفضنا فكرة وحدة البيت فطبيعى أن نرفض الآن وحدة الروي ، وأن نشكل القافية على النحو الذي بينته ، فنضمن بذلك مرونة الأداء ، وارتباط أبيات القصيدة موسيقيا ارتباطا عضويا كلنا قد صرنا الآن ندركه . ولعله من هذا يتضح لنا كيف أن القافية بمفهومها الجديد أصعب مراسا من القديمة ، فهي لا تعتمد على الحصيلة اللغوية بل تعتمد أساسا على الحاسة الموسيقية

لدى الشاعر ، فضلا عن الحصيلة اللغوية . فهناك دائما كلمة واحدة هي
أصلح كلمة يمكن أن ينتهى بها السطر الشعرى ، وعلى الشاعر أن يبحث
عنها فى كل مفردات اللغة ، وليس فى هذه الكلمة من العناصر الخارجية —
كحرف الروى — ما يهديه للعثور عليها ، وانما هناك السياق الموسيقى
فحسب .

وطبيعى أن هذا التحديد للقافية لا يصح الا بالنسبة للسطر الشعرى ،
أما اذا كنا بازاء جملة شعرية فلا سبيل مطلقا للبحث عن وقفة موسيقية
مريحة فى نهاية كل سطر ، لأنه ليست للأسطر عندئذ طبيعة السطر
الشعرى ، وانما ترد هذه الوقفات حسبما يقتضى النفس الشعرى وطبيعة
التدفق الموسيقى الذى يمليه الشعور . عند ذاك قد ترد الوقفات فى نهاية
السطر — دون التزام — كما ترد فى أثنائه .

وفى حالة السطر الشعرى قد يلتزم الشاعر بحرف روى واحد فى
عدة أسطر ، لأنه يحس بالحاجة عندئذ لترديد صوت معين ، ولكنه سرعان
ما ينتقل منه الى أصوات أخرى . فاذا هو استمر فى القصيدة كلها يستخدم
جربا واحدا (حرف روى) فى نهاية أسطرها فانه يكون عندئذ عرضة
للوقوع فى الرتابة والاملال : وقد فأت هذه الحقيقة السيدة نازك الملائكة
حين تعرضت لنماذج من الشعر الجديد تمثل هذه الظاهرة . ^(١) فهي تشير
الى قصيدتين احدهما مرسله والأخرى ذات قافية ، ثم تقارن بينهما من
الناحية الموسيقية . ومن القصيدة المرسله أوردت قول الشاعر صلاح
عبد الصبور :

(١) نفسه ص ١٦٢ .

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذرين كآلهة

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام ، مضى المساء لاجاجة ، طال الكلام
وابتل وجه الليل بالانداء
ومشت الى النفس الملالة والنعاس الى العيون

ثم قالت : كانت هذه القصيدة مرسله من دون قافية ، وقد أفقدها
ذلك جمال الوقع وعلو النبرة . فأين هي من قصيدة نزار قباني من
(الكامل) :

ولمحت طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجنة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهم فارسك الجليل بأخذه قتمانين
وتتقيهن

« لا شيء يستدعي انحناءك ، ذاك طوق الياسمين »

وعبارة المؤلفة « فأين هي من .. » الخ تعني أنها تفضل قصيدة
نزار ، لأن وقعها أجمل ، ونبراتها أعلى . وأنا أخالفها في هذا كل المخالفة ،
فليس وقعها أجمل من جهة ، ثم أن علو النبرة بمعنى الصخب شيء يجافي
طبيعة الشعر الجديد . والواقع أن أبيات نزار ليست من الشعر الجديد .
فإذا نحن حذفنا كلمة « وتتقيهن » كان لدينا أربعة أبيات من مجزوء
الكامل مقفاة ، البيت الأول منها مصرع . ترى أيعنى هذا أن المؤلفة
ما زالت تجد في إطار القصيدة القديم ، حيث البيت الكامل ذو الشطرين

المساويين والقافية ذات الروى الموحد ، وقعا أجمل ونبرة أعلى من اطار
القصيدة الجديد ؟

ومهما يكن من شيء فأتى أحسن ، خالصا مخلصا ، أن أبيات صلاح
أوقع موسيقية من أبيات نزار ، مع استغنائها عن حرف الروى المشترك في
نهاية السطور . وأبدأ ببيان ما يصدمنى في أبيات نزار . فالمقطع (ين)
الذى ينهى به قوافيه ثقيل بطبيعته . فإذا ما تكرر زاده التكرار ثقلا
والتكرار ان لم يكن له مبرر نفسى عد املا لا وسخفا . على أن هناك
سببا آخر يرتبط بجماليات البيت القديم دى الشطرين ، وهو أن القافية
فيه هى نقطة الارتكاز الموسيقية ، ومن ثم تجدنا تتعاقل عن أى بناء
موسيقى داخل فى البيت ، لأتينا مطمئنون عندئذ الى أن نقطة الارتكاز
فى القافية سوف تعوض كل شيء . أما فى أبيات صلاح فالأمر يختلف عن
هذا . ان فى نهاية كل سطر نقطة ارتكاز من غير شك تتمثل فى القافية (لأن
هذه الأبيات مقفاة وان لم تلتزم حرف روى فى كل السطور) ، غير
أنها ليست نقطة الارتكاز الوحيدة ، وليست كذلك من القوة والثقل
(مثل ين المتكررة) بحيث تلهينا عن أى نقط ارتكاز أخرى . فعلى داخل
الأبيات نقط ارتكاز لها نفس الأهمية والخطورة التى للقافية . وأرجو
من القارئ أن يسأل نفسه ما اذا كان يحس بوقع لأبيات صلاح فى نفسه
أقوى من وقع أبيات نزار ، كما أدعوه الى الوقوف عند نقط الارتكاز
التالية (ظهر الطريق عصاة) (متعذرين كآله) (والزمن الميت —
طال الكلام) ، فلو تسمن فيها القارئ لأدرك سر هذه الحركة الموسيقية
التموجة فى كل الأبيات لا المتركة فى نهاياتها .

على أن الملاحظ أن الشعراء الجدد كثيرا ما يلتزمون فى القصيدة
الواحدة بجرسين أو ثلاثة يهون بها سطور القصيدة مع شيء من التلون

والتنوع . يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته « البطل »
مثلا :

فلنملا الطريق ، هذا هو ركب المتصر
هذى يدها ، وجهه ، ابتسامته
جيينه الذى يموج بالفضون
هذا الذى سعى اليه ألف سيف وانكر
هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلود العيون
هذا الذى مشى على أيدى المنون
وعاد باسا ، كما يعود زارع تسهم المطر
كما يعود عاشق من السفر

فواضح أنه قد استخدم فى سبعة أسطر من هذه الثمانية جرسين اثنين
هما الرء الساكنة والنون المسبوقة بحرف المد . وتقس هذه النسبة صحيحة
بالقياس للقصيدة كلها . وواضح كذلك أن كل سطر يقبل التوقف عند
نهايته . لكن الشاعر لم يكرر جرسا واحدا فى القصيدة كلها ، بل انه لم
يلتزم بالجرسين اللذين ارتاح لهما كل الالتزام ، فقد رأينا كيف أنهى
السطر الثانى بجرس مخالف (الهاء الساكنة) ، وكان هذا الجرس
أنسب ما يكون نهاية لذلك السطر . وأنا واثق هنا من أن الشاعر لم
يفكر فى التزام جرسين اثنين بيمينهما فى القصيدة ، بل لعله لم يتنبه أصلا
الى هذا الذى صنع ، ولذلك لم يجد ما يمنعه من أن يستخدم جرسا
مختلفا فى نهاية بعض السطور ، بل أكثر من جرس . أما التعمد (وهو
أسوأ ما يكون عندما يلتزم الشاعر بجرس واحد ينهى به كل سطور
القصيدة) فيجافى جماليات القافية الجديدة .

فاذا تركنا الجرس الأخير للسطر الشعري (جرف الروى) وتدبرنا شكل التركيبة الموسيقية التى ينتهى بها السطر (القافية) ظهرت بعض المشكلات من ذلك ما سبق أن ناقشناه فى دراستنا لطبيعة التفعيلة وضرورة ورود (فاعلن) فى نهاية « الزرع » ، ولا حاجة بنا للعودة الى هذا الآن . وفى ضوء تلك المناقشة السابقة نفهم يمكننا أن تدبر كذلك القضية التى أثارها السيد نازك الملائكة (١) ، أعنى قضية خلط النهايات العروضية للوزن الواحد فى القصيدة الواحدة فالصورة القصيدة للقصيدة كانت تشترط التزام الشاعر بشكل واحد من الأشكال التى يمكن أن ينتهى بها السطر فى كل القصيدة . والمؤلفة تريد أن تلزم الشاعر المعاصر بنفس القاعدة ، مع أن شكل القصيدة الجديدة يختلف اختلافا جوهريا عن الشكل القديم . وهذه هى دائما المفارقة التى تجعل ما رصدته المؤلفة من أخطاء فى الشكل الجديد لا قيمة له ، والا ففهم يختلف الشكلان ؟ . ومن ثم عابت نهايات أبيات جورج غانم :

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حميا (متفاعلاتن)

وعزائهم أن الحياة تقول للإبطال هيا (متفاعلاتن)

منا الصدى منى (فعلن)

من مقلتي وفمى (فعلن)

فأخسه نارا ووعدا وارقبابا للغد (متفاعلاتن)

وتعلن بقولها : « هذه خمسة أشطر متجاوزة من القصيدة قد أوردت فى (ضربها) أربعا من تشكيلات البحر الكامل . والأذن العربية لا تقبل فى القصيدة الواحدة الا تشكيلة واحدة » . أجل ولكن فى أى شكل من أشكال القصيدة لا تقبل الأذن العربية الا تشكيلة واحدة ؟

(١) نفسه ص ٧١ -

ان الميزان الجديد الذى يمكن أن تقوم به موسيقى شعرنا الجديد لا يمكن أن يكون هو الميزان القديم بحذافيره ، لأننا ننظر الى كل قصيدة جديدة على أنها قطعة موسيقية فى ذاتها وغير متكررة فى قصائد أخرى . ففى حين تتماثل موسيقى القصائد التقليدية التى كتبت من بحر الكامل مثلا نجد لكل قصيدة جديدة من القصائد التى أسست على تفعيلة الكامل (متفاعِلن) صورة موسيقية خاصة ووقعا خاصا . فلاشتراك فى التفعيله لم يعد الشيء المحدد لقيمة موسيقى القصيدة كما كان الشأن فى القصائد القديمة الجارية على وزن واحد ، وانما تحدد هذه القيمة من خلال التلوين فى الإيقاع ، سواء فى حشو السطر أو فى نهايته ، وفى علاقة السطور بعضها ببعض ، وفيما يترب خلالها من حركة نغمية . والالزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيله فى نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية إلا نوعا من الإيقاع الرتيب .

أما بالنسبة للجملة الشعرية فقد قلنا ان الوقفات الداخلية تؤدي دور القافية فى إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معا . وهى عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة فى نهاية السطر الشعرى . ومع ذلك فقد حرص الشعراء غالبا فى كتابتهم وفقا لمنهج الجملة الشعرية أن ينهوا آخر سطر فى الجملة ، أى آخر الجملة ، بقافية وروى يتكرران فى جمل أخرى . ولعلمهم لا يلجأون لهذا إلا لآحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر لكي تحدث توازنا موسيقيا فى القصيدة كلها . على أنه لا يمكننا تقبل هذا إلا عندما تطول الجملة الشعرية ، كالجملة التى سبق أن تعرضنا لها من شعر السياب . أما عندما تقصر فائتا سرعان ما تمثل روح القصيدة القديم . وقد تبين لى — من تدبرى لدواوين الشاعر خليل حاوى — أن الصورة الأساسية لبنية قصائده الموسيقية تقوم فى الغالب على أساس

سطور طويلة (لا جمل) يصل المدى الزمنى للسطر منها أحيانا الى ثمانى
تفصيلات أو تسع ، وإن قسم السطر بعد ذلك فى عدة أسطر . وقد سبق
أن عبت على بعض الشعراء تقسيمهم لأبيات القصيدة التقليدية حتى تبدو
فى صورتها مشاكلة للإطار الجديد . وهنا لا أستطيع أن أقول ان الشاعر
خليل حاوى يصنع نفس الشيء ، لأنه لا يقسم « البيت » فى أكثر من
سطر ، وإنما يقسم « السطر » نفسه فى أكثر من سطر . مثال ذلك —
ومعظم شعره يصح مثالا على هذا — قوله فى قصيدته « البحار
والدرويش » :

بعد أن عانى دوار البحر ،
والضوء المداجى عبر عتات الطريق
ومدى للجهول ينشق عن المجهول ،
عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقا للغريق
وتمطت فى فراغ الأفق أشداق كهوف
لنفا وهج الحريق
بعد أن زاوغة الريح
رماه الريح للشرق العريق

فهذه الأسطر التسعة كان ينبغى كتابتها فى خمسة أسطر هكذا .
بعد أن عانى دوار البحر والضوء المداجى عبر عتات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول ، عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقا للغريق
وتمطت فى فراغ الأفق أشداق كهوف لنفا وهج الحريق
بعد أن زاوغة الريح رماه الريح للشرق العريق

كان ينبغي كتابتها هكذا لأن أطول سطر منها لا يزيد مداه الزمنى على ست تفعيلات ؛ فهذا العدد مقبول بالنسبة للسطر الشعري ، بل هو مقبول كذلك بالنسبة لنظام تفعيلات البيت الشعري من الرمل (أى فاعلاتن ست مرات) . ومع أن كل الأسطر في هذه الصورة الأخيرة تنتهى بقافية موحدة وروى موحدة فائنا لا نستطيع أن نعدّها آياتا من النسق القديم ، وذلك لأن عدد التفعيلات فيها مختلف ؛ فالسطر الأول يتكون من ست تفعيلات ، والثاني من خمس ، والثالث من ثلاث ، ثم يعود الرابع فيتكون من ست تفعيلات ، يليه الخامس والأخير فيتكون من خمس تفعيلات . وهذه المخالفة في الطول تمنعنا من أن نعد هذه السطور آياتا ؛ فقد تخلّصت هذه المقطوعة بحق من اطار البيت ، ولكننا عندما تدبر القافية والروى نجد أنفسنا نواجه في هذه المقطوعة صورة الاطار الموسيقى الجديد الذى يلتزم مع ذلك بقافية موحدة . وقد مر بنا نموذج لذلك من شعر نزار قباني وبيننا موقفا منه . ولكننى أرى من حق الشاعر خليل حاوى علينا هنا أن تقرر أنه لا يلتزم بالقافية الموحدة في كل القصيدة ، وإنما الأغلب على شعره التزام القافية الموحدة في عدد محدود من الأسطر ، ثم الانتقال بعدها الى قافية أخرى تكرر في عدد محدود كذلك من الأسطر ، وهكذا . لنقرأ مثلا قوله في بداية المقطع الثانى من قصيدته . « عودة الى سدوم » :

١ — وليمت من مات بالنار

حملت النار للفندق ، للبيت المخرب

٢ — فيه أطار أبى ، عكازه (١)

ويضىء البيت خفاش مذهب

٣ — دونه يخشع أهلى ، اخوتى ...

نسل السبايا

(١) واضح أن لهذا السطر تقفية مستقلة .

٤ — خلفتهم غزوات الشرق والغرب

لصوصا وبغايا

٥ — خرقا ، ممسحة في فندق الشرق الكبير

٦ — بتهم تستمرىء التاب الذى يغرز

في البض الحرير

فهذه الأسطر الشعرية الستة (كما هو واضح من الترقيم الذى وضعناه ولا حاجة بنا الى اعادة كتابتها) يتفق كل سطرين متالين منها فى القافية كما هو ظاهر ، وان كان جرس الرءاء بحرف مد فى آخر سطرين قد استهواه فامتد به بعد ذلك عدة أسطر . كما هو فى المثال الأول .

ولا يخفى أن التزام التقفية على هذا النحو مبرر . وأقل ما يقال فيه هو أنه يشى بروح الاطار القديم وإن اختلفت أطوال السطور . وما دام قد صار من الواضح أنه من الممكن أن تمثل منهج السطر الشعرى فى قصائد خليل حاوى : أى ما دامت جملة لا تبلغ من الطول حدها عند شاعر كالسياب مثلا ، بحيث يتعذر علينا تمثل منهج السطر الشعرى فيها — ما دام الأمر كذلك فانه كان فى وسع الشاعر أن يستغل امكانيات التنويع فى القافية والروى ، التى تجعل القصيدة كلها بنية موسيقية متلاحمة ، لاوحدات موسيقية يفصل بعضها عن بعض . ان موسيقى شعر خليل حاوى موسيقى بنائية ، تحس فيها القالب يوضع فوق القالب ويخالفه حتى يترك مكانا لقالب آخر وهلم ، وهى بذلك لا تفرق عن موسيقى القصيدة التقليدية الا فى هذه المخالفة بين قوالب البناء ، حيث كانت القوالب فى الاطار القديم متساوية ومتوازية ومتوازنة . ومن ثم قلت ان روح البناء الموسيقى لشعره ما زال « يشى » بالروح التقليدى . وواضح أن التقفية هى المسئولة أولا وأخيرا عن كل هذا .

الفصل الثالث

تشكيل الصورة في الشعر المعاصر

في فصل سابق عن التشكيل الموسيقى للشعر الجديد تعرضنا لناحية التشكيل الزماني (أى التشكيل الموسيقى) للقصيدة العربية ، وما طرأ على هذه القصيدة من تغير جوهري في حركة التجديد الأخيرة التي قام بها المحدثون من الشعراء . ومع أن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى الى صورته الموسيقية ، بل ربما كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه الى هذه الصورة الموسيقية (وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر ، وما يحدثه فنيا من حالة نوم مغناطيسى ، الى صورته الموسيقية) فانه ما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية ، أو ان شئنا الدقة قلنا مقدرته الفنية ، وهو ميدان التشكيل المكاني (ونستخدم للتعبير عنه مبدئيا كلمة « الصورة ») . فالشاعر — ككل فنان — يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسى بينه وبين العالم الخارجى عن طريق ذلك « التوقيع » الموسيقى الذى يعد أساسيا في كل عمل فنى . ونحن لا تتأثر بهذه الموسيقى الا لأنها تسمى لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والایقاع في هذا العالم الخارجى ، المنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر . ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة ؛ لأن الشاعر ان لم يوفق من خلال هذه الصورة الى خلق حالة التوافق بين الحركة التى

تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء ، وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء ، فإن الصورة الموسيقية عندئذ ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص ، تحقق في تحقيق غايتها الفنية ، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد ، أى أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجى ، وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفى في ذلك الوجود .

غير أن الشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة الى ذلك التوافق « النفسى الطبيعى » فانه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق .. وربما كان الغرض الذى يكتنف الصورة المكانية وما تحدته فينا من آثار أقل بكثير من تلك الأسرار المخيطة بالصورة الموسيقية ، بل ربما كان من السهل الآن دراسة العناصر المؤثرة في الصورة المكانية دراسة تربط الميئات بالأسباب . وتنصب هذه الدراسة في الغالب على المفردات المكونة للصورة من حيث خصائصها الطبيعية الكامنة فيها ، وصفاتها الخارجية المتواضع عليها بين الناس ، التي قد تصل في بعض الأحيان الى درجة تختلط فيها بالخصائص الطبيعية الكامنة ذاتها ، ثم من حيث العلاقات التي يحدثها الشاعر في تشكيله للصورة بين المفردات . فهذه الخصائص والصفات والعلاقات بين المفردات أشياء قابلة للتفسير وآثارها قابلة للتعليل ، أو هي — على الأقل — أكثر طواعية لمن يريد أن يفهمها من طبيعة الصورة الموسيقية وآثارها .

والموقفان الفنيان المتعارضان، اللذان يلخصان فلسفة الفن قديما وحديثا، هما الموقفان المتمثلان في موقف بعض الفنانين الذين يريدون أن ينسقوا وجودهم وفقا للوجود الخارجى ، وموقف الآخرين الذين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجى وفقا لشاعرهم ووجدانهم وقد رأينا أن

حركة التجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة العربية كانت انتقالا فلسفيا وفنيا من أحد الموقنين الى الآخر ، أى محاولة لتسيق هذا الشكل وفقا لحركات النفس التى تجدد وتتلون مع كل عاطفة وكل شعور ، بعد أن كان التحكم في هذا الشكل مجسوة من القوالب الطبيعية الخارجية المحدودة والمفروضة والقائمة من قبل . فماذا يمكن أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية وقد أخذ نفسه في الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلا نفسيا قبل أن تكون تشكيلا طبيعيا ؟ بديهى أنه لابد أن يكون هناك تماشي في الموقف ، فما تمثل في القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية لابد أن يتمثل في موقفه من الصورة المكانية . ففلسفة الشاعر في الزمان أو — على الأقل — احساسه به لا ينفصل عن فلسفته للمكان واحساسه به . والمتبع لفلسفة الزمان « ذات الطابع الشعري » منذ القديس أوغسطين حتى العصر الحاضر يعرف أن الزمان في كل حالة تشكيل نفسى أكثر منه كيانا موضوعيا قائما بذاته . وكذلك كان الزمن حقيقة شعورية عند الشعراء والروائيين الذين تعرضوا له في أعمالهم الفنية . ومن هنا يمكننا أن نضع المسئلة الأولى التى يقوم عليها تشكيل « الصورة » في الشعر الجديد ، وهى أن التشكيل المكاني في القصيدة — كالتشكيل الزماني — معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها . وعندئذ يأخذ الشاعر بكل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقا لتصوراتها الخاصة ، اذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدر في التعبير عن نفسه .

وليس في هذا الموقف أى تعارض مع النظرية التى تجعل الفن نوعا من الجهد الذى يبذله الانسان لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعى والابتاعات الحيوية للحياة ؛ لأن التكامل لا يكون

بالخضوع الكلى للنظام الطبيعى؛ فنى هذا الخضوع تضحية كبيرة بالإنسان،
وانما يتحقق هذا التكامل على نحو مشرف للإنسان فى ذلك الموقف الآخر
الذى يستغل فيه الفنان الطبيعة فى التعبير عن نفسه ؛ فهو فى هذه الحالة ،
ومع ما قد يكون من تمرد على كل نظام سابق أو خارجى ، مازال يرتبط
بالوجود الطبيعى برابطة التعاطف ؛ فهو يندمج فى الأشياء ويضفى عليها
مشاعره . وقد قيل فى هذا المعنى ان الفنان يلون الأشياء بدمه .

هذا فى الحقيقة هو « التكامل الفنى » الصحيح بين الفنان والطبيعة ،
وهو الموقف الذى تقوم على أساسه فلسفة « الصورة » فى شعرنا الجديد
بخاصة . فعالم الأفكار — وهو بطبيعته غير واقعى — يحاول أن يصبح
واقعيا بمعايقته للأشياء والبروز من خلالها . لكن هذه المعايقه ليست
فناء للفكرة فى الشيء أو مجرد تحول الفكرة الى الشيء ، أى انتقالا كليا
من اللاواقع الى الواقع ، بل على العكس ، تظل الفكرة فى ذاتها هناك
بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة
ومن هنا كانت « الصورة » دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ؛
لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمى فى جوهرها الى عالم الوجدان
أكثر من انتمائها الى عالم الواقع . ومن ثم يبدو لنا فى كثير من الأحيان
أن الشاعر أو الفنان يعبث فى صورته بالطبيعة وبالأشياء الواقعة ، وقد نطلق
على هذا العبث لفظة « التشويه » ، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا
وقد تبدو مزيفة . غير أن الحقيقة أنه لا تشويه هناك ولا تزيف ، لأنه
ليس من الضرورى أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الوقائع ،
أو أن يكون الذاتى تكرارا للموضوعى ، بل الغالب أن يكون للذاتى
واقعيته الخاصة ، وعندئذ ، وحينما يحاول الفنان أن يصنع من الذاتى
واقعيا من خلال الصورة المحسوسة ، يبدو هذا الواقع الجديد مغايرا

للوامع القبلية المرصود . ان هذا الواقع الجديد ليس في الحقيقة واقعا على الإطلاق الا بمقدار ما يمكن أن نزعج للوجدان حين يعاقب الطبيعة من واقعية . وليس معنى هذا أن الفكرة تكون مهوشة حين تظهر الصورة الموضوعية لها مشوهة . وانما المسألة لا تعدو المبدأ الأساسي في موقف الشاعر من الطبيعة ؛ فهو اذا قبل صورها الناجزة كان كمن يتسلم لحقيقتها فينس عندئذ وجوده الفكري ، ان كانت الأفكار تقبل هذا التنسيق . وفقا لهذه الصور . والشاعر عندئذ لن يصنع صوراً بالمعنى الفني للصور ، بل سيضفي النسق الطبيعي القبلي على الفكرة عنده ، فتخرج عندئذ «أشكال» صحيحة مبرأة من كل تشويه ، ولكنها ليست «سورا» على الإطلاق . أما اذا لم يقبل الشاعر صور الطبيعة الناجزة ، وهذا هو الغالب في الشعر الجديد ، وجعل للفكرة الأهمية الأولى ، كانت الأشياء الواقعة بالنسبة اليه وسائل لتصوير الفكرة لا لتصوير الطبيعة ، وهي عندئذ لابد أن تنسج في نسقها الى الفكرة ذاتها لا الى الطبيعة . وعندئذ نستطيع أن نقول ان « الصورة » كالفكرة شيء غير واقعي . (كلمة الواقع أو الواقعية تستعمل هنا بمعناها العادي لا بمعناها المذهبي).

وهنا تلتقي فلسفة الصورة مع التفسير « الشعري » للمكان . فحين نقول ان الشاعر يشكل « الصورة » وانه يستمد في تشكيله لها عناصر من عينيّات ماثلة في المكان ، وكأنه بذلك يصنع نسقا خاصا للمكان لم يكن له من قبل ، تماما كالنسق الزماني (الموسيقي) الخاص الذي صنع به الصورة الصوتية للتصيدة . فاذا كانت حقيقة المكان — كحقيقة الزمان — نفسية وليست واقعية ، كان تشكيل « الصورة » بالمعنى الذي شرحناه ، أي من حيث هي نسق للفكرة وليس للطبيعة ، متفقا تماما مع حقيقة المكان النفسية . حقيقة المكان النفسية تقول ان الصفات الموضوعية للمكان ليست

الا وسيلة أو وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية ،
تأما كالمقاييس الموضوعية للزمن . أما اذا جاوزنا تسقي المصالح اليومية
بين الناس فان تلك الصفات الموضوعية تبدو مفروضة على المكان وليست
خصائص كامنة فيه . وعندئذ يكون تشكيل الشاعر للمكان في أغلب
الأحيان مجافيا لهذه المقاييس ، لكنه في الوقت نفسه يكون تعبيراً صادق
عن حقيقة المكان النفسية . وعلى هذا ينبغي أن ننظر الى « الصورة »
لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي . وكل ما ترتبط به
« الصورة » من المكان المقيس هو المفردات « العينية » بها لها من صفات
حية أصيلة فيها أو مضافة إليها . ولهذا الصفات دور خطير في تشكيل
« الصورة » ، حتى اننا لنجد الشاعر في بعض الأحيان يفت الأشياء الواقعة
في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البائى المائل أمامنا ولا يبقى منها
الا على صفاتها . كثيراً ما تعنيه مثلاً قسوة الاحمرار دون أن يقف عند الدم
نفسه . ومن ثم يختلط تشكيل العينية (أى الأشياء المرئية بالعين)
بشكل الصفات الأساسية أو المضافة . وهذه الصفات متنوعة ، يفرق
ادراكها بين الحواس جميعاً . ومن هنا قد ترتبط المراتب في الصورة
الشعرية بصفات أخرى هي في أصلها صفات لمسوعات أو مشومات
أو ملموسات ... الخ . ولا يكون لكل ذلك معنى الا أن « الفكرة »
الكامنة لا يمكن أن تظهر الا من خلال تركيبة بذاتها ، لها طبيعتها الخاصة ،
هى التى نسيها « صورة » .

ان ألوان الأشياء وأشكالها هى المظاهر الحسية التى تحدث توتراً في
الأعصاب وحركة في المشاعر . انها مشيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس .
لكن المعروف أن الشاعر — كالطفل — يجب هذه الألوان والأشكال ،

ويجب اللعب بها . غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب ، وإنما هو لعب تدفع اليه الحاجة الى استكشاف الصورة أولاً ، ثم إثارة القارئ أو المتلقى ثانياً . فالشعر اذن ينبت وترعرع في أحضان الأشكال والألوان ، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن . وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاص . إنه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها ، والا كان شيئاً مملاً . وليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر الحية التي تجتذب الشاعر ، بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية ، لأن العقل لا ينفذ الى الطبيعة من خلال النظر فحسب ، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها (أو مجرد الصفات الحية الأخرى المترجمة الى مرئيات ، كما يصنع الرسام حين يصور « الملاسة » مثلاً) ، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات ، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية . ومن ثم ينبغي حين نتحدث عن تشكيل الصورة الشعرية أن نفرق بين التفكير الحسي والرؤية البصرية للشيء المكاني . بعض النقاد يجعل المرئى مثلاً للحسى : ولا شك أن المرئى حسى ، ولكن الصورة الحسية ليست دائماً هي الصورة المرئية . وعلى هذا لا نستطيع دائماً — حين نطالع الصورة الشعرية — أن نمثلها شيئاً عياناً قائماً في المكان ؛ إذ أن كثيراً من مفردات هذه الصورة — مع أنه حسى من الطراز الأول — يصعب في كثير من الأحيان تمثله واقعاً في المكان . صحيح أنه من الضرورات الأولية في قراءتنا للشعر أن ندرك الألفاظ ادراكاً تصورياً ، فنرى الصورة رؤية واضحة كما يقدمها الشاعر ، وأنه بغير هذه الرؤية — كما يذهب جيننجز ^(١) Jennings

(١) انظر Richards (I.A.) Practical Criticism, Routledge & Kegan Paul

London, 8th. impr. 1952, pp. 362-3.

في كتابه « الاستعارة في الشعر Metaphor in Poetry » لا يجد القارئ أمامه بحال من الأحوال ما كان أمام الشاعر في أثناء الكتابة ، وهو كذلك لا يستطيع أن يشاركه عواطفه بأي معنى من معاني المشاركة التامة . كل هذا صحيح ، غير أنه ليس من الضروري أن يكون استحضارنا لصورة الشيء الذي يدل عليه اللفظ دليلا على أننا قد بدأنا تفكر في شيء ما بطريقة حية . فالواقع أنه في استطاعة كثير من الناس — كما يقول الناقد المشهور ريتشاردز — أن يفكروا بطريقة غاية في التخصص والحسية ومع ذلك لا يستخدمون الصور المرئية على الإطلاق . بل يذهب ريتشاردز الى أبعد من هذا فيقول : انه من الممكن كذلك التفكير بطريقة حية دون أي تصور من أي نوع ، أو على الأقل (لأن هذه المسألة موضع نزاع) دون تصور يتصل على أي نحو اتصالا وثيقا بما يتعلق به التفكير (وهذه المسألة لا نزاع فيها) . والتخيل الذي نستخدمه (اذا كنا نستخدم شيئا منه) قد يكون غاية في الاختلاط والغوض والتفكك ، ومع ذلك يكون تفكيرنا خصباً ومفصلاً ومتماسكا (١) .

وعلى هذا لا تصح نظرية « جينجز » — ان صحت — الا في حدود ضيقة ؛ اذ ان تمثل الأشياء في وجودها العياني أو المكاني وان كان له قوة التأثير الحسي لا يدل على أننا أدركنا الشعر في « الصورة » ادراكا كافيا ، اذ ان التشابه العيني غير كاف لادراك الشعر ، بل انه غير صحيح على الإطلاق . فالعلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضا وبعدا من العلاقة بين الصورة و « الشيء » المصور ، في الرسم مثلا . فالكلمة التي تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن

(١) انظر * Richards : ibid., p. 336.

ان الكلمات — بخاصة في الاستعمال الشعري — ليست الا مجرد أدوات تمثل الأشياء . وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات الا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة . وينبغي ألا نخلط بين التعبير والتشابه . فلكي يكون أمعبرا عن (أ) ليس من الضروري أن يكون أ شيئا ب (أ) أو نسخة منه بحال من الأحوال . يكفي أن يكون لـ أ عندنا نفس الأثر الذي لـ (أ) على نحو ما . وهذه على الاجمال هي الطريقة التي تمثل بها الكلمات الأشياء أو تعبر عنها . ولكي تكون الكلمة ممثلة لشيء ، كما تمثل كلمة « بقرة » ، فإنه ليس من الضروري استحضار صورة بقرة تشبه البقرة ، اذ يكفي أن تثير الكلمة أى قدر له قيمته من تلك المشاعر والأفكار والمواقف والميول الى الحركة وما أشبه ، مما قد يثيره الادراك الحسى لبقرة .

ان الصورة المطابقة (من حيث انها تمثل الشيء بأن تكون نسخة منه) لا تستطيع أن تمثل الا الأشياء التي يشبه بعضها بعضا . أما الكلمة فتستطيع أن تمثل بدرجة متساوية وفي وقت واحد أشياء بين بعضها وبعضها بون شاسع ، وتستطيع — من ثم — أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة . ففي الكلمة قد يلتقى أو يتحد كثير من المؤثرات . ومن ثم كانت خطورتها في المناقشات النثرية ، وخداعها لقراء الشعر المتسرعين . لكنه من ثم كذلك كان تأرجح الكلمات على نحو أخذ بين الأديب المتسكن .

فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهنى معين له دلالاته وقيمه الشعورية . وكل ما للألفاظ الحسية فى ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة الى تنشيط الحواس والهاجها ، لأن الشعر اذا كان تقريرا أو عظما صرفا كان مدعاة للملل كما قلنا .

غير أن الأداء الحسى الذى يشل الشعر — كما يقول « اروين ادمان »
« E. Edman » فى كتابه « الفنون والانسان »^(١) « Arts and the Man »
لا يمكن الوصول اليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية ؛ فكثير من هذه
الكلمات قد صار باردا حائلا اللون خلال الاستعمال (الروتينى) . وانما
يشير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع
الذى يخطف الأبصار .

ومعروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن اتقاده فى الشعر ، بل
ربما كان هو المطلوب المحبوب فيه وإن تكن الحقيقة الواقعة لا تقبله . ذلك
أن هذا الارتباط يكون دائما شيئا جديدا يحل الاثارة . وفى هذا تتفق
الصورة الشعرية الى حد كبير مع صورة الرسام الحديث فى اعطاء كل
القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا الى هذه المفردات . على أن هذه
العلاقات الجديدة التى تُستكشف دائما لا يتوصل اليها الشاعر أو الفنان
بطريقة منطقية مستأنية يقبلها العقل ويرتاح لها من حيث هى نسق من النظام
الطبيعى ، بل تحصل هذه العلاقات فى النفس دفعة واحدة بطريقة لقائية
intuitive خاطفة .

وكل هذا النقد لنظرية « جينجز » فى الاستعارة انما قصدنا به الى
بيان موقف الشاعر الحديث من هذه البلاغة القديمة ، وكيف أنه جاورها
الى بلاغة أخرى من بلاغات التعبير أطلق عليها اسم « الصورة »

وقد كتب « بول ريفردى » ، وهو شاعر فرنسى حديث ، يقول « ان
الصورة ابداع ذهنى صرف . وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وانما

(١) انظر Irwin Edman : Arts and the Man; an introduction to Aesthetics

(Mentor Books, 3rd. impr. 1951), p. 67.

تتبع من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة ... ان الصورة لا تروعا لأنها وحشية أو خيالية بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة .. ولا يمكن أحداث صورة بالمقارنة (التي غالبا ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما ، وانما يمكن — على العكس — أحداث الصورة الرائعة ، تلك التي تبدو جديدة أمام العقل ، بالربط ، دون المقارنة ، بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل » (١) .

ان الصورة تكشف شيئا بمساعدة شيء آخر (٢) . والمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته ، أى معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف . ولهذا لا يكون التشابه بين الشئين تشابها منطقيا . وكما يقول العالم اللغوى « كارل فسر » : « ان صورة الاقتران اللغوية التى من هذا النوع ليست على الاطلاق حركات منطقية للتفكير . انها حلم الشاعر ، حيث تنظام الأشياء ، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد ، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية » (٣) .

والشاعر « ايزرا باوند » يعرف الصورة الشعرية بأنها « تلك التى تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن » (٤) .

وأظن أنه قد آن الأوان لأن تنفى نهائيا هذا النوع من الشائبة في التفكير حينما نتحدث عن « الصور » ؛ فنحن تصور أحيانا — متأثرين

Cf. Herbert Read : Collected Essays in Literary Criticism, (Faber & (١)

Faber, London) pp. 98-9.

Ibid., p. 99. (٢)

Loc. cit (٣)

Whalley (G.) : Poetic Process, p. 76. (٤)

بالبلاغة القديمة — أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر ، وأن الصورة تعبير عن الشعور أو الفكرة . ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيراً إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة . اتنا نقول مع « هوبلى » في كتابه Poetic Process : إن الشعور ليس شيئاً يضاف الى الصور الحسية ، وإنما الشعور هو الصورة : أى أنها هى الشعور المستقر في الذاكرة ، الذى يرتبط في سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها . وعندما تخرج هذه المشاعر الى الضوء وتبحث عن جسم فانها تأخذ مظهر الصور في الشعر أو الرسم أو النحت — وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى ^(١) .

ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة ، وعدم امكان تصورهما مستقلين ، حقيقة نقدية مألوفة ، هى أننا لا نستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا ، بل علينا — إذا أردنا أن نحفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها — أن نقدمها الى الآخرين في صورتها الخاصة ، تلك الصورة التى تتولد — لقائنا — مع الشعور نفسه أو الفكرة . وقد عرف معلمو البلاغة — أو لعلمهم عرفوا الآن — أن حفظ التلميذ للتشبيهات والاستعارات الناجزة لا يصنع منه شاعراً أصيلاً ؛ إذ إن هذه البلاغات لا بد أن تبدأ حركتها من النفس ، فتنبثق مع الشعور ولا تكون سابقة له . ذلك أن قيمة الصورة الشعرية — كل صورة — قيمة منتهية وليست قيمة أبدية أو ثابتة . وليست هناك قائمة بصور أو أى تركيبات حسية ذات شحنات مرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ اليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه . ولو وجدت لصاغت كل أهمية للشعر ، ولصرنا في غير حاجة الى الشعراء .

غير أنه — لحسن الحظ — لم يفتن برصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات في كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائما لإبداع الجديد في مجال الصور . والحقيقة أنه ليس طموحا بمقدار ما هو ضرورة يحتمها على الشاعر رغبته في التعبير عن مشاعرة الأصيله تعبيراً أصيلاً صادقاً .

أن الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة . ولابد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها . ولكن يبدو أن الصور التي يقدمونها لمشاعرهم ذات طبيعة مرنة — فضلا عن أنها منتهية كما قلنا . وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر يساعدنا على تنسيق مشاعرنا من خلال الآثار المتنوعة التي تثيرها فينا صوره . وهنا نصيف أن هذه الآثار التي تستثار في عقل من العقول ليس من اللازم أن تماثل الآثار التي تكون على نفس القدر من الحيوية ، والتي يثيرها البيت من الشعر — نفس البيت — في شخص آخر ، كما أنه ليس من اللازم أن تكون لأي من المجموعتين من الصور علاقة بأي مجموعة من الصور تكون قد نبئت في عقل الشاعر . وهذا شيء طبيعي إذا نحن عرفنا أن رصيد الأشياء (الأشكال والألوان وكل المحسوسات) من المشاعر يختلف عند الأشخاص المختلفين . وهو يختلف من حيث النوع ويتفاوت من حيث الكم .

ويرجع هذا الاختلاف والتفاوت إلى أن الناس ليسوا نمطا واحدا في استجاباتهم للأشياء أو تأثيرهم بها . وقد استطاع « كرتشمير » أن يعرف خصائص أنماط أربعة للناس تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا . وهذا الاختلاف الجوهرى في الطابع لابد أن ينتج عنه اختلاف الناس في استجاباتهم للصورة الحسية ومدى تأثيرهم بها . وليست هذه قضيتنا هنا على كل حال ؛ كل ما يعنينا هو تقرير القيمة المرنة للصورة الشعرية

ولحسن الحظ استطاعت الدراسات النفسية التحليلية أن تلقى فيضاً من الضوء على هذه القضية لتفسيرها فإذا كان الناس يختلفون إزاء المفردات الحسية التي تشكل منها الصورة فطبيعي أن يخلقوا إزاء الصورة نفسها ، بخاصة أن العلاقات التي أنشأها الشاعر بين مفرداتها بتوجيه من فكرته أو شعوره تنتهي إلى طبيعة الشاعر النمطية إلى أبعد حد .

ادراك الصورة إذن — كشكلها — يعتمد إلى حد بعيد على طبيعتنا النمطية وادراكنا للصورة — على هذا الأساس — ليس إلا إعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا النمطية . وليس غريباً بعد ذلك أن تختلف تأثيراتنا أو مشاعرنا المثارة إزاء صورة بذاتها .

* * *

وإذا كان تشكيل الصورة في المذاهب الفنية الحديثة ، كالتأثرية والرمزية والسيرالية ، يتفق من حيث المبدأ مع تشكيل الصورة بكل مشخصاتها التي شرحناها فانه ما تزال للصورة الشعرية امكانيات أوسع من امكانيات الصورة المرسومة . ان الصورة المرسومة تشكل مكاني صرف وهو حقاً قد يوحى بالزمان في كثير من الحالات، فليس من الصعب على الفنان أن يجسم « الحركة » ، والحركة زمانية ، وعندئذ يمكن أن يقال انه لا فرق بين الصورة اللغوية (الزمانية المكانية في طبيعتها) والصورة المرسومة . غير أن المسألة ليست مجرد التغلب على العنصر الزماني في اللوحة المرسومة والايهام بحضوره ، فما تزال هناك على الأقل المحسوسات الشمية والذوقية التي لا تقل خطورة في تشكيل الصورة عن المراتب . فإذا قلنا انه في استطاعة الرسام أن يدل على هذه الأحاسيس كذلك في صورته بطريقة أو أخرى بقي الفرق الجوهرى الذى يرجع إلى طبيعة اللغة ذاتها ، أو — ان شئت الدقة — إلى طبيعة الرمز اللغوى .

ان التصوير السينمائي الذى يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة فى هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين « الصورة » اللغوية والصورة المرئية ؛ إذ أمكن فيه التغلب على العنصر الزمانى نهائيا . غير أن هذا النوع من التصوير الذى ينقل إلينا الشيء متحركاً (أو المكان متزماً) ، أى الذى يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية ، لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوى نستطيع أن نسميه « التصوير السردى » ، وهو التصوير الذى نطالع فيه الأدب القصصى . و الفرق كبير بين الصورة الشعرية والتصوير القصصى فى الصورة الشعرية نوع من التكثيف الشعورى الناتج عن تلاشى الأبعاد أو القيود الزمنية التى تفصل بين الأشياء . والشعر — مع أنه فن زمانى فى جوهره — لا يعترف بأبعاد الزمان . ذلك أنه — كما سبق أن قلنا — لا يعترف بموضوعية حقيقته . والتصوير القصصى يقترب من التصوير الشعرى كلما أهمل عنصر الزمان فى تنسيق علاقات الصورة المرودة .

فالمشهد السينمائى أو القصصى وإن كان زمانياً يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية ، لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان ، أى بنسقه الطبيعى الذى يمثل فى الامتداد والتتابع فى اتجاه . أما الصورة الشعرية فهى — كما قال قسطنطين خلم الشاعر ، والحلم لا يعترف بالتنسيق المنطقى للزمان ، ولا يعترف — نتيجة لذلك — بالسببية . وهذا يتيح للصورة الشعرية الخصوبة النفسية ، أو ما سميناه كثافة الشعور .

ان الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور ، والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة . الرمز أكثر شعبية من الحقيقة الواقعة . فهو مائل فى الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى^(١) .

(١) هذا رأى « فرويد » فى كتابه « تفسير الأحلام » ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ، ص ٣٥٨ .

والتفاهم بطريق الرمز بين الناس شيء مألوف . والناس يلتقون عند الرمز
لأنه أثر للتراث السحري ؛ فهو يأسرهم ويجذبهم اليه بقوة خفية لا تجذبهم
بها الحقيقة الواقعة .

وإذا كانت المذاهب الفنية الحديثة في التصوير تصدر عن نفس المبدأ ،
فلا يرتبط الفنان بنسق الأشياء كما هي واقعة في الحياة بل يلجأ الى أغوار
نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة في الزمان والمكان ليعبر
عن شعور أو فكرة أو حالة نفسية — فانه ما تزال صورة الشاعر أوسع
مدى وأكثر رحابة . لأن القصيدة من حيث هي حلم — كما يقول أروين
ادمان — تعد ارتباطا بين مجموعة من الصور والرؤى والأفكار المندمجة في
وحدة مفردة خلال حالة نفسية تربط بينها . أي أننا في القصيدة نستقبل
حشداً من الصور المتابعة المرتبطة لا صورة واحدة . وهذه الصور
لا ترتبط وفقا للنسق الطبيعي للزمن كما هو الشأن في المشهد السينمائي
أو التصوير السردى في الأدب القصصى ، بل وفقا للحالة النفسية الخاصة .

إن تشكيل الصورة الشعرية معضل ولا شك ، وتشكيل القصيدة أكثر
اعضالا . وما زلنا في حاجة الى اضافات علمية تلقى مزيدا من الضوء على
هذه العملية . لماذا نلجأ الى تشكيل الصورة الشعرية على هذا النحو ؟
أي ماذا يدفعنا الى هذه المغامرة ؟ ولماذا تؤثر اللعب بالرموز دون الحقائق
الواقعة ؟ وما المعايير التي تصدر عنها في خلق علاقات بذاتها بين هذه
الرموز المتباعدة غير المرتبطة من قبل ؟ هذه الأسئلة وغيرها تحتاج الى
دراسات علمية يستضيء بها النقاد . فليسبب ما غير الرغبة في التأثير البلاغي
تؤثر في الشعر استخدام الصورة وتشكيلها على نحو خاص بها . وهو
سبب يرتبط بنا أكثر مما يرتبط بالآخرين . ومن ثم يمكن دائما استكشاف
عناصر شخصية في صورة شعرية الى جانب العناصر النمطية . ونحن نؤثر

الرموز لأن الطابع الثائى ، وفقا لنظرية « فرويد » فى الرموز وهو الطابع الذى يجمع الحقيقى وغير الحقيقى ، كامن فيها . وبهذه الطريقة يصبح الرمز حلقة الاتصال بين الغرائز المتصارعة . أما ميزان العلاقة بين الرموز المكونة لصورة شئ غاية فى المرونة ولا يمكن ضبطه . ولعل السبب يرجع الى تلك الثائية فى طبيعة الرمز ، تلك التى تجمع فى وقت واحد بين الحقيقى وغير الحقيقى ، والى مرونة المادة النفسية بصفة عامة . و «فرويد» فى كتابه « تفسير الأحلام » يقرر أنه قد يكون من الواجب فى أحيان جد كثيرة ألا يفسر الرمز الظاهر فى محتوى الحلم بالمعنى الرمزى بل الحرفى . ونفس الشئ يمكن تطبيقه بالنسبة للصورة الشعرية . ألم تقل انها حلم الشاعر ؟ وعلى هذا يبرز الرمز فى الصورة الشعرية بالحقيقة حتى انا لا نعرف فى كثير من الحالات ما هو رمز وما هو حقيقة . غير أنه من المؤكد أن المسألة لا تتم نهائيا بغير معايير ؛ فحين نلاحظ — من جهة أخرى — أن اختيار الرمز فى تشكيل الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، وانما تظل أصداؤه تتجاوب فى أنحاء القصيدة ، مؤكدة شئ ما . فليس اختيار الرمز اذن تعسفيا أو اعتباطيا وانما تدعو اليه كذلك ضرورة نفسية .

ان الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة ، هى بلا شك أكثر تعقيدا من أى صورة فنية أخرى . وتحديد طبيعتها — نتيجة لذلك — محفوف ، كما رأينا ، بكثير من الصعوبات . وأمام هذه الصعوبات اقترح «هوبلى» أن نستبدل بكلمة الصورة image كلمة يشتقها هو اشتقاقا جديدا فى اللغة الانجليزية هى كلمة sone (ويمكننا أن نضطلع على ترجمتها بكلمة « توقيعة ») ليدل بها على مجموعة الألفاظ التى تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها فى عملية الاستعارة . فالتوقيعة هى الوحدة الحيوية فى

الشعر التي لا تقبل الاختصار . لكن ليس من الضروري أن تبنى القصيدة من مجموعة من هذه الوحدات التوقعية كما لو أنها كانت قوالب من الحجارة . ثم إن زيادة التوقعات أو مضاعفتها لا يمكن أن يكون بذاته قصيدة . بعض التوقعات يكون خصبا وبعضها الآخر يكون عقيما . والتوقعية العقيمة هي الاستعارة التي تدل على ذكاء ولكنها تفشل في أن تحدث في السياق العام أصداء متجاوبة . أما التوقعية الخصبة فتشمل — عندما تصل الى أقصى حد من النماء وقوة التوقع — في القصيدة كلها ، وإن كان من الممكن في بعض الأحيان أن نميز توقعات داخلية بعضها يكون مرئيا في طابعه بشكل يكفى لأن نسميها صورا .

وعلى هذا ترتبط « الصورة » بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ، أى ما يمكن تشله قائما في المكان ، كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية . أما القصيدة فمجموعة من التوقعات التي قد تشتمل على مثل هذه الصورة المكانية الى جانب الصور الحسية الأخرى التي سبق الحديث عن ضرورتها وأهميتها في تشكيل الصورة الشعرية . على أن هذه الصور بعد ذلك تعبر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسى تجعل من القصيدة في مجملها « صورة » واحدة من طراز خاص يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة .

الفضل الرابع

من صور الشعر المعاصر

في الفصل السابق عن « تشكيل الصورة الشعرية » عرضنا للجانب النظري من قضية الصورة الشعرية ، والوجه الفلسفية الجديدة التي على أساسها يقوم تشكيل الصورة في الشعر الجديد . ولما كانت الفائدة من هذه الدراسة النظرية لا تؤتي ثمرتها الحقيقية الا اذا ساندتها دراسة تطبيقية ، فقد رأينا أن نقر هذا الفصل لدراسة تحليلية لمجموعة من الصور الشعرية الجديدة ، تبين من خلالها القيمة الفنية لطريقة التشكيل الجديدة ، وما يمكن أن يكون بينها وبين الطريقة التعبيرية القديمة من فروق .

وينبغي أن نقرر منذ البداية أن تشكيل الصورة الشعرية في ضوء الفلسفة الجمالية الجديدة أو على أساس منها ، لا يتأتى في سر لكل شاعر ، وهو كذلك لا يتأتى للشاعر بمجرد أن يلم بالحقائق التي سبق أن عرضناها والتي نسوق لها الآن صورا من التطبيق (وما كنا لنزعم قط لدراستنا هذه أن تكون تعليمية) ، وانما تفجر الرغبة في الاتجاه نحو هذا التشكيل الجديد في نفس الشاعر المعاصر وفقا لثقافته ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني . ومن ثم لا يجدى التقليد قط اذا لم يكن الشاعر على وعي تام بهذه الحقيقة الفنية . ومن ثم كذلك نتحقق بعض محاولات التشكيل الجديدة ، أو يجانبها النجاح على أقل تقدير .

ومن أجل هذا نجد أنفسنا مضطرين الى بيان الأفكار النظرية السابقة — من خلال التطبيق — عن طريق تحليلنا للصور الناجحة والصور غير الناجحة على السواء . وبضدها — كما قيل — تميز الأشياء .

* * *

ونبدأ الآن بالوقوف عند الفكرة القائلة (: ان « الصورة » تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر ، وأن المهم هو هذا الاستكشاف لا المزيد من معرفة المعروف) . وقدما كانت وسيلة الشاعر الى الاستكشاف تتمثل في أعلى صورها التعبيرية في « التشبيه » و « الاستعارة » . وقد سبق أن عرفنا (أن البلاغة الجديدة ، بلاغة « الصورة الشعرية » ، تعد أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وان أفادت منهما . فليس بين الصورة اذن وبين التشبيه أو الاستعارة جفوة ، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان الى درجة من الخصب والامتلاء والعمق الى جانب الأصالة والابتداع بحيث تثل « الصورة » وتؤدي دورها . غير أن الصورة وان تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تحقق بها ومن خلالها)

ولنقرأ الآن هذه الأسطر من مطلع قصيدة بعنوان « ذات مساء » من ديوان « الطين والأظافر » للشاعر محيي الدين فارس . يقول .

ذات مساء عاصف ..

ملفع الآفاق بالغيوم ..

والبرق مثل آدمع تفر من محاجر النجوم

والريح ما تزال في أطلالنا تحوم

وتزرع المموم

واختأت حتى طيور الغاب في مخابئ الكروم

كالطفل خلف أمه الرؤوم

انطلقت بلادنا من قبوها الضرير

علاقة .. علاقة الزئير .

وهي أسطر — كما يبدو للوهلة الأولى — مشبعة بكثير من التشبيه والاستعارة . وإذا نحن تجاوزنا السطرين الأولين الى الثالث صادفنا في هذا السطر تشبيها واستعارة . أما التشبيه ففي قوله « والبرق مثل أدمع » وأما الاستعارة ففي « محاجر النجوم » . ترى هل يصنع هذا التشبيه وهذه الاستعارة كلاهما صورة فنية ؟ أو هل يتعاونان معا — على أقل تقدير — في ذلك السطر من الشعر على إبراز تلك الصورة ؟

من الناحية البلاغية الصرف يمكن انتقاد التشبيه من حيث ان علاقة التشابه غير قائمة ؛ فالبرق ليس كالأدمع . البرق لمح خاطف والدموع تترقق في العيون أو تساب هونا . وكون هذه الأدمع « تفر » من محاجر النجوم لا يعنى أنها كالبرق تلمح في لحظة ثم تختفى . ان فرار الدمعة من العين تصوير لحركة خروج الدمعة ، أى أنه تصوير للفعل وليس تصويرا للشيء نفسه .

هذا من ناحية التشابه المحض . وأما من ناحية الاثارة — وهي الأقرب الى معنى « الصورة » — فالمعاني النفسية التي يثيرها البرق تكاد لا تلتقى في شيء مع ما يثيره الدموع ، سواء أكانت هذه الدموع بعد ذلك تفر من عين الانسان أم من محاجر النجوم .

غير أن هذا النقد البلاغى فقير . وربما بدت الصورة بدورها فقيرة من خلاله . فالتشبيه على هذا النحو يكاد لا يفى بالعرض البلاغى القديم

فضلا عن الغاية التصويرية . انه — بعبارة أخرى — لم يزدنا معرفة بما هو معروف فضلا على أن يتكشف لنا غير المعروف .

وكذلك حين ننظر الى الاستعارة في « محاجر النجوم » لا يثيرنا الكشف الذي وصل اليه الشاعر . فكون النجوم لها محاجر ، أو كونها هي ذاتها محاجر ، لا يبعث في نفوسنا أى حقيقة وجدانية أو أى استشراق لحقيقة وجدانية ، بل انها لا تكاد تعمق أو تزيد معرفتنا بما هو معروف هذا فضلا على أن « عين النجم » قد صارت — ولعلنا كانت منذ قديم — استعارة تقليدية . هذا من جهة . ومن جهة أخرى لا تضي المحاجر — وان كانت هي ذاتها حية — أى عنصر حى على النجوم أكثر إثارة من النجوم ذاتها . المحاجر لا تضي على النجوم أى نون أو شكل أو طعم أو ملمس ، أو أى تركيبة حية لها أثر خاص في تحريك مشاعرنا أو تلوينها أو مجرد اتعائها .

وواضح أننا لسنا نغيب هذه الاستعارة من حيث ان الشاعر جعل للنجوم محاجر ، بل لأن المحاجر هنا لفظ فقير في اثرته فضلا على عدم خصوصيته في هذا الموضع . والحقيقة أن التشبيه لا ينفصل عن الاستعارة في هذا السطر الشعري . فان تكن الصورة الماثلة في التشبيه ، وكذلك الصورة الماثلة في الاستعارة ، كلتاها قاصرة بذاتها وفي ذاتها من الناحية التعبيرية فاتنا ينبغي أن تنتقل نوا الى تشل هاتين الصورتين الجزئيتين في وحدة شاملة تربط بينهما . فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مشيرة أو مؤثرة بذاتها ، ولكننا حين تشملها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب

الصورة في مجملها — اذا اقتطعت من السياق — تدل على مهارة وذكاء وان لم تكن تدل على شاعرية . فالغرابية أو الجفوة التي يحسها

الانسان للوهلة الأولى بين البرق والدموع ما تلبث أن تخف وطأتها حين يعرف الانسان أن هذه الدموع ليست الا دموع النجوم . لكن هذه الجفوة لا تزول الا ليحل محلها نوع من الجمود والبرود . ان الصورة المجلة قد صارت بحيث لا تنكرها الطبيعة ذاتها ولا تنكرها الحواس . فالنجوم تلامس بالياض ، وعلاقة الياض للمناج بين البرق والنجوم تدركها الحواس ادراكا مباشرا يسيرا . ولو بكت النجوم حقا لما بكت الا برقاً أو شيئاً يشبه البرق . وهنا — ومن أجل ذلك — يتجمد أمامنا المشهد ، وتصبح العلاقة بين « الصورة » والحقيقة الطبيعية علاقة موازاة وتطابق بين شيئين كلاهما حى . فهناك البرق والنجوم ، يقابلهما الدموع والعيون ولو شئت أن تلمس المطابقة بين هذه العناصر الحسية جميعاً لما أغيتك الحيلة . وهذا النحو من التصوير الذى يعتمد فيه الشاعر على ذكائه فى عقد مثل هذه المقارنة بين الأشياء أو المطابقة بينها لا يكون تصويراً شاعرياً خصباً وان كان فى بعض الأحيان يشل بلاغة آسرة . فهذه الصورة اذن تروعننا بذكائها أكثر مما تروعننا بشاعريتها ، مثلما تروعننا بلاغة المطابقة فى الصورة التى رسمها ابن المعتز ذات يوم للهِلال حين قال :

وانظر اليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من غنبر

فصدق المطابقة هنا لا يثيرنا كما تثيرنا الصورة الشعرية الصادقة . ان المطابقة لا تفجر فى نفوسنا تلك المشاعر الثرة التى تفجرها الصورة التى تبدأ رحلتها من هناك ، من وجدان الشاعر ، والتى تخرج الى الوجود بما تجسم فيها من أهواء ونزعات تختلج فى اللاشعور الجمعى عند الانسان . واذا نحن مثلنا الصورة التى يتضمنها هذا السطر الشعرى فى السياق العام من الصور التى تزخر بها القصيدة استطعنا أن نلمس ذلك التلوين

الشعورى الذى قد يلوح لنا — واذا كان باهتا — خلال هذا السياق .
فالمساء كان عاصفا كثيبا بما تلبد فيه من غيوم ، والريح كانت تحوم في
الأطلال تحمل معها الهموم تزرعها في النفوس ، واذا فلماذا أن نجوم
السماء كانت « حزينة » ، وليس البرق الذى يشاهد خلال تلك الغيوم
الا دليل حزنها . انه أدمعها كما قاله الشاعر . وحين اتضحت الرؤية
الشعرية فيما بعد أمام الشاعر ، وكشف لنا عن ارتباط ذلك المحال
الشعورى بكيائنا ، عاد الى المشهد الأول في ختام جولته الشعرية ليقول
في وضوح :

.. وليلها رهيب

نجومه مطرقة حزينة .

ان شعور الكتابة والحزن هو الذى يُلَوِّن المشهد كله . غير أننا في
الحقيقة حين تتسل هذه الصورة (والبرق مثل أدمع نفر من محاجر
النجوم) « نعرف » أن الشاعر يريد أن يقول ان النجوم حزينة ، تماما
كما قالها فيما بعد ، لكن المعرفة شيء والكشف شيء آخر . ان حزن
النجوم يفقد أماننا جديته حين تتسله من خلال البرق اللامع .

وعلى هذا النحو خفق هذه الصورة أو يجانبها النجاح الفنى سواء
في وضعها المحدود أو في السياق العام ، لأنها لم تتضمن أى كشف وجدائي
جديد . والحق أننا قليلا ما نصادف مثل هذا الكشف ، لكنه حين يتحقق
يرتفع بالشعر الى مستوى رفيع من الجلال والتبل .

تقول الشاعرة ملك عبد العزيز في أغنيها الأولى الى « نجمة
الغروب » :

لذا نخرج من غابة النجوم
لنرى ما وراءها

هناك خلف غابة النجوم
وخلف أستار الغيوم والظلام
تربيع الاله .

والذي يسترقنا هنا بصفة خاصة قولها « غابة النجوم » ؛ فكلمة « غابة » هنا قد ابتعثت في نفوسنا ازاء النجوم في السماء فيضا من المعاني والمشاعر . الغابة ترتبط في نفوسنا بمعاني الظلام والوحشة ، وقد ترتبط كذلك بمعنى الضياع . فنحن في حياتنا لم نعرف الغابات الطبيعية ، ولم نتخذ منها — كما يصنع الأوروبيون مثلا — ملاذا من حرارة الجو أو مرسحا للمشايق ، والا لكان لها في نفوسنا وقع آخر ، وانما ترتبط مشاعرنا ازاء الغابة بقصص الطقولة الخرافية وما فيها من تهاويل وتصاوير . ان اختراق الغابة والخروج منها خروج الى بر الأمان ، الى النور والى الحياة . فالغابة اذن في هذا السياق الشعري لابد أن تكون صورة للاحساس بالحجاب الكثيف والحائل الضيق دون الشاعرة والحيقة ، دون الشاعرة والنور ، وان تكن هذه الغابة غابة من النجوم . فالنجوم المتلألئة — رغم نورها الساطع — ليست الا غابة موحشة رهبة . وهذا النور المنبعث منها ليس — في احساس الشاعرة — نورا على الاطلاق ، وانما يكمن خلفها النور .

وهكذا استطاعت « غابة النجوم » في بساطة عجيبة أن تولد في نفوسنا هذه المعاني ، وربما ولدت غيرها في نفوس الآخرين ؛ فان ميزة الصورة الخصبية أنها تستطيع أن تشع في كل اتجاه ، وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك . انها صورة معطاء ، تكشف عن الجديد دائما .

ويتبع هذه الفكرة في طبيعة « الصورة الشعرية » الجديدة أن تكون بحيث تتجاوب أصدائها (سواء كانت تشبيها أو استعارة أو رمزا) في كل مكان من القصيدة (فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوى فى الصورة العامة .
أما إذا هى تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب)

ولنقرأ الآن هذه الصورة ؛ أنها قصيدة بعنوان « أنا والمدينة »
للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى . يقول الشاعر :

هذا أنا

وهذه مدينتى

عند اتصاف الليل

رحابة الميدان ، والجدران تل

تبين ثم تختفى وراء تل

وريقة فى الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت فى الدروب

ظل يذوب

يمتد ظل

وعين مصباح فضولى ممل

دست على شعاعه لما مرت

وجاش وجدانى بقطع حزين

بدأته ثم سكت

— من أنت يا ... من أنت ؟

الحارس القبي لا يعنى حكايتى

لقد طردت اليوم

من غرفتى
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتى !

وأول صورة تصادفنا فى هذه القصيدة هى صورة الجدران التى تقف كالتل ، أو كالتلال المتراسة بعضها وراء بعض . والحق أن أبرز ما فى المدينة الجدران ، بخاصة أمام عين الريفى الذى ألف الطبيعة المفتوحة . ان الطبيعة فى الريف تكشف عن نفسها ، ومرمى العين فيها يصطدم بالأفق البعيد . أما المدينة فكلها خفايا وأسرار ، وجدار يقوم بعد جدار ، يحجب النظر ، ويغلق الطريق أمام النفس فلا تجد ما تنعاطف معه . ان هذه التلال من الجدران لتشعر الانسان بحقارته وضآلته حين يقبس نفسه اليها . ترى أتردد فى القصيدة أصداء هذا المعنى ؟ ان القصيدة لتسمى هذا الشعور وتؤكد من خلال الصور الأخرى التى ترد بعد ذلك . الوريقة (وكونها وريقة يعلن منذ اللحظة الأولى عن تفاهتها وحقارتها) التى دارت فى الريح ثم حطت ثم ضاعت فى الدروب ليست الا صورة لتفاهة الانسان وضياعه . وكل شيء فى المدينة يضيع . كل شيء يتساقط دون الجدران . وكذلك الظلال ما تكاد تمتد حتى تذوب . كل شيء يتحرك ، وكل شيء يتطور ، وكل شيء ينتهى الى لا شيء ، الى الضياع . وليست الجدران وحدها ما يميز المدينة ، بل تميزها العيون كذلك . العيون التى تصنع بنظراتها سياجا من الجدران حول الانسان تسجنه فيه . انها تشل حركته وإرادته ، وتجعله عبدا للآخرين لا ملك نفسه . وكل هذه العيون قد تجملت فى « عين المصباح الفضولى الملل » ، فى عين ذلك « الحارس القبي » الذى لا يعنى حكاية الشاعر . انها حكاية مريوة ولا شك ؛ حكاية

هذا الشاعر . ان الجدران تحجب عن نفسه كل شيء ، وتحول دون
مطامحه ورغباته . انه الآن طريد « غرفته » التي لقي فيها ذات يوم الأمن
والراحة ، طريد نفسه التي هجرته وانشقت عليه ، وتركته يضيع كما يضيع
كل شيء في المدينة ، ولا تبقى الا الجدران ، تلالا وراء تلال ..

وهكذا نجد رمز « الجدران » قد ترددت أصداؤه في شتى جوانب
القصيدة ، كما أنه يتفاعل مع الرموز الأخرى — الوريقة ، الظل ، عين
المصباح ، الحارس — قد أحدث نوعا من التباسك الشعوري في القصيدة
كلها حتى جعل منها صورة نفسية موحدة .

وهنا تتضح لنا طبيعة الرمز العجيبة ، تلك الطبيعة الثنائية التي تجمع
بين الحقيقي وغير الحقيقي في وقت واحد ؛ فالجدران والدروب والمصباح
والحارس كلها عينيّات واقعة في المدينة ، وهي بعين شك عوامل اثارة .
اتها تمثل وقائع في حياة المدينة لا يمكن انكار قيامها . لكن هذه العينيّات
والوقائع في الوقت نفسه لا تمثل — ولا تقدر بذاتها أن تمثل — أى
تركيبية عقلية ذات دلالة خاصة . وقد رأينا في تحليلنا للصورة المحملة
التمثلة في القصيدة كلها أن هذه العينيّات قد خضعت لتركيبية عقلية خاصة
جعلت لها في مجموعها وفي مفرداتها كذلك دلالة خاصة . ان الصورة
النفسية هي التي جمعت بين هذه العينيّات وألفت بينها ، وهي التي نقلتها
من واقعها المرئي الى ذلك الوجود الفكري . ومن غير شك سبقت هذه
المرئيات مرئيات لها دلالتها الخاصة على وقائع معينة من الحياة . ولا نزاع
مطلقا بين وجودها الواقعي وغير الواقعي ؛ ففي قمة الدلالة الرمزية
ما تزال الواقعة المرئية تثبت وجودها وتؤدي دورها ، وقد يستعمل الرمز
لدلالته الحقيقية الواقعة . كل هذا صحيح ، غير أن الصورة المحملة هي

التي تحدد للرمز دلالاته المطلوبة في اقترانه بالرموز الأخرى . وهذه الصورة المجلة — كما قلنا — تركيبة عقلية لا تخضع لعالم المشاهدة . وتوضح لنا هذه الحقيقة حين نطالع كذلك — على سبيل المثال — قصيدة الشاعرة العراقية نازك الملائكة ، وهي بعنوان « طريق العودة » . تقول فيها الشاعرة :

نعود وهذا طريق الاياب
يسد مرارته ورتابة أسرارهِ
نسير ويبرز باب
هنا ، وجدار هناك يسد الطريق
بأحجارهِ
وثم سياج عتيق
تهدم عند النهر .
وعابرة ، دون معنى تمد البصر
الى حيث لا نعلم
تمر بنا لا تفكر فينا
وتسى ونجهل أنا نسينا
ولا تفهم

وأكتفى هنا بهذا المقطع ، فالقصيدة طويلة ، وهو يكفي لمرضا . فالطريق والباب والجدار والسياج والعبارة كلها رموز تشكل الصورة العامة في هذا المقطع . والسأم والضجر برتابة الحياة هو الشعور الذي ألف بين هذه الوقائع في صورة متكاملة :

.. وعدنا نسير ويسلمنا المنحنى

الى آخر ضيق

ويدفعنا كل شيء نراه

الى ياسنا المطبق

* * *

ومن الحقائق التى قررناها بشأن الصورة الشعرية ؛ أن الشاعر كثيرا ما يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائى ولا يبقى منها الا على صفاتها أو بعض صفاتها ، سواء لأصيلة فيها والمضافة اليها فليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية مكتسبة التكوين أمام العين البصرة ، أى موافقة لمنطق المكان والتسيق المكانى للأشياء . صحيح أن « الرؤية » الشعرية ينبغى أن تكون واضحة ومحددة أمامنا منذ البداية حتى نستطيع النفاذ الى الفكرة أو الشعور المائل فيها . غير أن « الرؤية الشعرية » لا تقف عند حدود الرؤية البصرية ، انما هى قد تفتتها وتتجاوز عن بعض عناصرها التى لا تؤدى دورا حيويا فى تلك « الرؤية الشعرية » .

يقول الشاعر محيى الدين فارس من قصيدة بعنوان « السلم »

« والريح تجلدنى سواعدها المديدة »

وفى هذه الصورة نلاحظ أن الشاعر لم يستطع أن يتخلص من تصويره الطبيعى لعملية الجلد ؛ اذ يرتبط بالسوط ، أو بأى شيء دى أطراف طويلة . فاذا كان الجلد هنا هو الريح فلا بد أن تكون لها سواعد مديدة تشبه السياط . ومن هنا اكتملت أمام أعيننا صورة الجلد بكل حذافيرها فكان ذلك عائقا بدوره دون الاستغراق فى الرؤية الشعرية . كان لابد هنا

من تفتت هذه الصورة الطبيعية أو شبه الطبيعية والاستغناء تماما عن السواعد المديدة . أما الاهتمام بهذه البلاغة الهزلة في جعل الريح لها سواعد فشيء يفسد الصورة ؛ إذ المهم في الصورة أن تصور الريح جلادا وليس المهم فيها أن يكون لهذا الجلاد سواعد مديدة . فالريح ليست جلادا في واقع الأمر ، إنما هي كذلك في التصور الشعري ، وعندئذ ينبغي ألا يهتم بها الشاعر من حيث هي ، إنما من حيث الوصف الذي يستطيع أن يشتقه منها . فإذا هو تمثلها جلادا فهذا من حقه ، لكن ليس من حقه أن يوهما بصدق هذا الوصف — لأنا في غير مجال الحاجة على كل حال — من خلال واقع عيني يطاول أن يضيفه الى تلك الصورة الشعرية حين يجعل للريح سواعد مديدة . وبعبارة موجزة أقول : ان الصورة الشعرية اكتسبت عندما قال الشاعر « والريح تجلدني » ثم هبطت عندما أضاف إليها « سواعدها المديدة » .

ولقد صادفت أكثر من شاعر يحدث يستخدم هذه الصورة استخداما موقفا على النحو الذي أشرت إليه . قال الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي يقول مثلاً في قصيدته « الموت في الخريف » :

« يا صامتا والسنديان الشاحب المرقور تجلده الرياح » .

والشاعر حسين علي صعب يقول :

« الريح يجلد جبهتي ويسر ملتاع الهبوب » .

والشاعر خليل حاوي يقول في قصيدة « السجين » :

هل أخليها ..

شبحا تجلده الريح

ولم يشأ واحد منهم أن يدلنا على الأداة التي استخدمها الريح في عملية الجلد ، لأنا في غير حاجة الى معرفتها . هذا وإن عناد الشاعر

« صعب » فأفسد الصورة بحديثه الجديد عن مرور الريح ملتاعة الهبوب .
وصورة أخرى تزيد الأمر جلاء . يقول الشاعر في قصيدته « ذات
مساء » التي سبقت الإشارة إليها :

وفجرنا الجريح
لبلاية تعرش السماء
مصلوبة كأنها مسيح .

فالوصف الذى أضيف الى اللبلاية بأنها تعرش السماء قد حدد مجال
التصور ، لأنه أشعرنا على التو. كما لو أن الشاعر يتحدث عن لبلاية
حقيقية ، فمن طبيعة اللبلاية الحقيقية أن تعرش . ولو أنه فتت هذا الواقع
الطبيعى واكتفى باللبلاية المصلوبة فقال :

وفجرنا الجريح
لبلاية مصلوبة كأنها مسيح

لكان ذلك أكثر فنية ، ولكانت الصورة أكثر خصباً وأكثر إحياء .
ومن الحقائق التى قررناها كذلك بشأن الصورة الشعرية أنه ينبغى
التفريق بين التفكير الحسى والرؤية البصرية للشيء (صحيح أن الرؤية
ضرب من الحس ، وصحيح أن الصورة المرئية تمثل للعيان ، لكن التفكير
الحسى أكثر إيقالاً فى صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطوحها
وأشكالها المرئية) وقد ذكرنا أن كثيراً من المذاهب الفنية الحديثة فى
التصوير تحاول أن تنزع هذه النزعة الحسية فى التفكير وفى التعبير على
السواء . فلم يعد المصور يعنى بحرفية الشكل الخارجى وما فيه من تناسق
وجمال بمقدار عنايته بتناسق الحركة الماثلة فى الأشياء فى صميمها وفى علاقتها
ببعضها ببعض . ونحن ن فكر فى الأشياء تفكيراً حسياً عندما نفكر فيها على
هذا النحو .

وقد كان الشاعر القديم يجيد محاكاة الأشياء ونقل المشهد تقلا أمينا
لا يفوته منه شيء مما تقع عليه الحواس وكثير من شعر أبى تمام والبحتري
وابن الرومي وغيرهم يمثل هذا الاتجاه . نذكر على سبيل المثال وصف
أبى تمام لحريق « عمورية » حيث يقول :

ضوء من النار والظلماء عاكفة وظلمة من دخان في ضحى شجب
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلت والشمس واجبة من ذا ولم تجب

هذه الصورة تتوافر فيها كل الخطوط والألوان المرئية التى يصنعها
الحريق . كل شيء فى مكانه ، الضوء والنار والظلماء والدخان . والصورة
مكتملة أمام العين المبصرة ، وهى من الناحية التشكيلية تماثل الواقع تماثل
مطابقة ، لكنها بعد كل ذلك لا تدل على تفكير حى . والبيت الثانى
الذى تلاعب فيه الشاعر بالشهد نفسه مرة أخرى ، فترك الضوء والظلام
والنار والدخان الى مقابلاتها الحسية من طلوع شمس فى الظلام وغروب
شمس فى الدخان — هذا البيت كذلك لا يخرج عن اطار الصورة المرئية
نفسها ، ولا يعدو أن يكون مضاعفة لها وتأكيدا لخطوطها وألوانها . وهذه
الصورة — بعد — تبدو أمامنا كما لو كانت مشهدا متجمدا على لوحة ،
فى استطاعة المصور التقليدى أن ينقله بحذافيره ليصنع منه لوحة فنية
تقول — غاية ما نقول — ان ها هنا حريقا ، دون أن تثير فىنا احساسا
بأى شيء .

ولست فى حاجة هنا لأن أبرز الامكانيات الفنية التصويرية التى كان
من الممكن أن تنفجر من مشهد الحريق ذاك ؛ فان تجاوز الألوان والخطوط
فى هذا المشهد الى الحركة الداخلية التى تموج بها النفس ازاءه كقيلة بأن
تشكل هذا المشهد تشكيلا جديدا مثيرا .

والشاعر القديم قد يصور الأشياء جامدة في المكان كما صنع أبو تمام هنا . وقد يصورها في حركتها ، وعندئذ يصنع — تقريبا — ما يصنعه الشريط السينمائي حين يتابع الأشياء في حركتها . ونذكر هنا على سبيل المثال مشهدا رسمه لنا الشاعر الجاهلي ؛ فهو بعد أن يحدثنا عن ناقته وعن سرعتها يقول :

فترى خلفها من الرجوع والو قع منينا كأنه أهـباء
وطراقا من خلفهن طسراق ساقطات ألوت بها الصحراء

فهي إذ تجرى تثير خلفها الغبار . وترك في الرمال آثار طرقاتها المتتابعة المبتدة خلفها ، التي تلاشي وتستمر تلاشي على البعد كلما أمعت الناقة في المسير .

هذا الشهد المتحرك مشهد سردي ، كثيرا ما تصادفه على شاشة السينما ، لكنه مع توافر الحركة فيه لا يعد تصويرا حسيا ولا يدل على تفكير حسي . انها « لقطة » أمينة للمشهد ؛ والحركة التي فيها حركة مرئية كأي شيء مرئي . ولا شك في أن الشاعر قد استخدم فيها مقدرته على الملاحظة وقدرته على تطويع اللغة لمتابعة تلك الحركة ، أعنى الحركة المرئية

(أما الشعر الحديث فيغلب عليه طابع التفكير الحسي بالمعنى الذي سبق أن شرحناه . فليس العيب في صورة أبي تمام افتقادها الحركة ، وانما افتقادها الحركة الباطنية . والشاعر المحدث يولى هذه الحركة كل عنايته ؛ فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ، ومن حيث تفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية ، ومعاقته بذلك للحقائق الجوهرية .)

يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى من قصيدة له بعنوان « حلم
ليلة فارغة » :

وبعد صمت لم يطل
الطائر الأخضر طار
الفضن ما زال بسحره يميل
كأنه ما غادر الفضن ولا اختفى
كأن نجمة خفيفة تدور
كأنتى أحس رحلة العصور
وهو يسير فى شرايين الزهر
كأنتى شجيرة من الشجر
مرت بها الأمطار
فسار فى أعماقها حلم الثمر
وانحلت الأسرار
بعد طفولة طويلة ، بعد انتظار .

فالطائر الأخضر رسول محبوبته أفضى فى صمته برسائله ، ثم طار .
ولسنا ندري ماذا كان مضمون الرسالة ، كل ما فى الأمر أن شيئاً فى الطبيعة
قد حدث ؛ فالفضن دب فى حركة انتشاء . ان الحياة قد تحركت فى
الأعماق ، وهى حركة لا تراها العين ، انما تحسها النفس ؛ انها حركة خفية
مبعثها خفى .

فكيف صور الشاعر هذه الحركة ؟ انه يحس فى نفسه رحلة العصور
وهو يسير فى شرايين الزهر . انها رحلة الحياة فى الجهاد ، رحلة الدم
فى الجسم حين ينشط فيوزع القوت على كل جزء من الجسم وينبه الكسول

أو المتكاسل . أنها حركة لا تراها العين وإن كنا نحسها في انبهام . حركة لا يمكن تصويرها في لوحة ولا على شريط سينمائي . وما حاجتنا الى هذا التصوير ونحن نحسها في صميمها ؟ اننا نعرفها في نفوسنا ، وقد استكشفها لنا الشاعر هنا . عن طريق تفكيره الحسى في الطبيعة . ان الطبيعة كذلك تتضمن حركة ، وتتضمن أحاسيس تصحب هذه الحركة . وليست رحلة العنبر في شرايين الزهر الا باعثا على الحركة والتفتح . اننا نرى الزهر وقد تفتح ، لكننا لا تفكر عادة في تلك الحركة الداخلية غير المرئية التى انتهت بالزهر الى التفتح . لكن الشاعر ذا الأحاسيس الحادة هو الذى استطاع أن يحس تلك الرحلة الطويلة التى تنتهى بالتفتح ، رحلة العنبر في الشرايين . انها رحلة الدم في شرايينه أولا وقبل كل شيء ، وإن احسسه الغامض بهذه الرحلة ليترجم نفسه من خلال الطبيعة فاذا هو خلال هذه الترجمة يستكشف لنا أسرار الطبيعة .

وعلى هذا النحو يمثل التفكير الحسى في الصورة الشعرية ؛ ذلك التفكير الذى يتغلغل فيه الشاعر من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفية التى تترجم ذلك التفكير

وهذا اللون من التفكير نفسه يتسل وراء تلك الصورة الأخرى التى أحس الشاعر فيها نفسه شجرة مرت بها الأمطار فتحركت في صميمها تلك الرغبة الحادة التى يحس بها الانسان للبذل والعطاء ، الرغبة فى أن يشج ويشمر ، بعد فترة طويلة من الجذب . لقد انقضى عيد الطفولة الحمية ، حيث تغلف الأحاسيس نفسها بالحياة ، وتكشفت تلك الأحاسيس صريحة بأثر ذلك المثير ، ذلك الطائر الأخضر الذى حمل رسالة البعث الى الشاعر . هذه الثمرة الحسية ecstasy التى تموج فى نفس الشاعر لم يكن سبيل

الى تصويرها وهى خفية صورة تجسمها الا بمثل صورة الشجرة تلك .
فن خلال تصورنا أو ادراكنا الحسى للشجرة اذ تبهجها الأمطار وتثر فيها
الرغبة فى الانتاج واعطاء الثمار بعد أن عانت الكثير من الجفاف والاجذاب
— نستطيع أن تمثل تلك الفورة الحسية التى ملأت نفس الشاعر .
الصورة الماثلة أمام عيوننا لا تقول شيئاً ذا بال ، صورة الشجرة تساقط
عليها الطر لكن هذا المشهد الخارجى لا يفصل أمام الشاعر عن مشهد
داخلى يدركه بحسه ، لأنه قبل كل شئ، يحسه فى نفسه . وليست هناك
فى الحقيقة شجرة وليس هناك مطر . انه مشهد مختلق ولا شك ، وان
كانت العين المصرة لا تشكره . والشاعر لم ير هذا المشهد فى البداية ولم يرد
قط أن يصوره لنا ، كما قد يصنع شاعر تقليدى حين يريد وصف الربيع
مثلاً . فليس لدى الشاعر أى نية من هذا النوع ، انما هو لون من التفكير
الحسى تجسم فى ذلك المشهد فلم يجد الشاعر بداً من أن يتنادى حتى يعاق
نفسه . وفى هذه المرحلة ، حين يتعاق الشاعر والطبيعة ، تخضع الطبيعة
للتشكيل الحسى لدى الشاعر ، تخضع لفكرته ، فاذا هى صورة لفكرته ،
ولست صورة لذاتها . هكذا كان الأمر حين جرى العصور فى شرايين
الزهر ، وهكذا كان الأمر كذلك حين أحست الشجرة بالرغبة فى الانتاج
واعطاء الثمار ، وحين أحست بأن الأسرار قد تفتت ، وأنها لم تعد طفلة .
هذا اللون من التفكير الحسى يختلف تماماً عن استخدام الشاعر
للألفاظ الحية أو استخدامه المزيد منها . وهذا يدهى اذا نحن تذكرنا
أن الألوان فى ذاتها والمزيد منها فى اللوحة التصويرية لا يضمن للوحة
النجاح الفنى . المحسوسات والحسيات فى ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب
بغير شك ، والشاعر — كالرسام — يستخدم هذه الأدوات ، لكنها لا تؤدى
وظيفتها على الوجه الصحيح الا بتوجيه من الشاعر وهذا التوجيه
مصدره الفكرة أولاً وآخرها .

يلى هذا من الحقائق الأساسية الخاصة بالصورة في الشعر الجديد ظاهرة التكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها ففي الصورة الشعرية تجتمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تألف في إطار شعوري واحد . وهذا يفسر عادة من وجهة نظر التحليل النفسي بأن العمل الفني إنما يتم والفنان في حالة حلم . وكثير من الشعراء يحدثوننا عن أنهم كتبوا أروع أعمالهم الشعرية وهم في حالة تشبه حالة المسحورين . ومن ثم قيل — كما سبق أن ذكرنا — أن القصيدة حلم الشاعر . وفي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية ، وتضطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرة في نفس الشاعر ، عن الهواجس والطامح ، عن التفكير الذي تمليه الرغبة . وعلى هذا ينبغي ألا نأخذ المسألة من ظاهرها فتتصور أن تلك المفردات المتباعدة في الزمان والمكان إنما تلتقي في الصورة الشعرية اعتباطا ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك وقد تثير الاستئزاز ، كما نصنع أحيانا في بعض ألعاب التسلية البيتية . وقد أخفق المذهب الدادى Dadaism . في أن يخرج للوجود أعمالا شعرية رائعة لأن فكرة أصحابه الأساسية في كتابة الشعر كانت تقوم على أساس الاختيار الاعباطي للمفردات ، وورصفها بعضها بجانب بعض كيفما اتفق

إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل . إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطا منطقيا ما يزال هذا الارتباط — ولا بد أن يكون — خاضعا لمنطق الشعور .

يقول الشاعر محمد عفيفي مظهر من قصيدة له بعنوان « قبض الريح » ، بعد أن تحدث عن لقيا ممتعة له بحييته لم نعما سوى فكرة

هرمة في زى شيخ ينثر العظات ويهدد هذا الحب الناعم بالمصير الأليم
الذى يخضع له كل ما يخضع للزمان والمكان ، وبعد أن ضرب موعدا
لللقاء آخر ونزهة حاملة ، يقول وقد عاد في وحدته الليل والصمت والهواجس :

.. ويا ليلاي قد أطعمت روح الليل أحزاني

وأورادي وألحاني

وهاجت في عروق الصمت كأسات من الأفكار

وفي عيني شادوف يصب الليل أوهاما ضبابية

ودوامات أشباح ، وغدراننا من الآهات

تعموم على حواقيها تصاور خرافية :

أفاع تاكل الأضواء . حتى الشمس تأكلها

غير الزهر مسموم الخطي يلهث

وغابات هطول الريح بعثرها

ودود يحفر الساحل

يوارى فيه انسانين مسحورين

ويا ليلاي لو أن الكرى يخطر

على عيني كى أرتاح .. كى أرتاح !

وأحضن طيفك المخبور فى جنفى حتى الصبح

وكى أنسى نباح الجرح

وأنسى رجفة الطاحون

إذا ما دار هدارا على الأحياء ..

فالدوامات والغدران التى تعموم على حواقيها الأفاعى التى تاكل
الأضواء ، وغير الزهر المسموم الخطي ، والغابات التى بعثرها الريح .
والدود الذى يحفر الساحل ليوارى انسانين - كل هذه الصور الجزئية

ليست تشكيلا عقليا واعيا ، وليست كذلك تشكيلا اعتباطيا ، انا هي صور ترسبت في لا شعور الشاعر ، ولم يرها هنا ولم يجمع بينها الا شعور خفي بالخوف من المستقبل ، من الفكرة الهرمة التي دخلت في ميراث الشاعر الروحي ، من الطاحون الذي يدور هدارا على الأحياء ، من الموت . هذا الخوف الكبير الضارب في أعماق الشاعر هو الذي أثار هذه الصور ، وهو الذي جمع بينها . انه حلم ملء بالرعب . والرعب هو الذي جعل الأفاعى تعوم على دوامات الأشباح ، وجعل الدود يخفر في الساحل قبر انسانين .

وواضح أن هذه الصور الجزئية لا تمثل وحدات طبيعية تجتمع أو تتلاقى في منطق الزمان والمكان كما التقت هنا . فالأفاعى هنا تعوم على حوافي الدوامات أو الغدران (بغض النظر كذلك عن أنها دوامات أشباح وغدران آهات) . وهذا نسق في المكان لا يقبله منطق المكان . وهذه الأفاعى نفسها كانت تأكل — في رؤية الشاعر — الشمس ، في حين — أى الشاعر — كان يحدثنا عن الليل ؛ فقد كان في عينيه « شادوف يصب الليل أوهاما ضبابية » ، وهذا نسق في الزمان لا يقبله كذلك منطق الزمان . انما التقت هذه الأشياء المتباعدة في المكان الطبيعي والزمان الطبيعي — التقت في هذه الصورة الشعرية ، في هذا الحلم المروع ، لأنها جميعا أكثر الأشياء تجاورا في نفس الشاعر . وفي الصورة الشعرية يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلا نفسيا خاصا يتفق وحالته الشعورية المسيطرة . انه يقوم — كما رأينا — بعملية تكثيف للزمان والمكان ، فاذا بالأشياء المتباعدة في زماتنا ومكاننا تتقارب وتتشابك وقد تتداخل في زمانه ومكانه . وليس لهذا التكثيف من سبب الا أن بنية الصورة الشعورية الى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة

المطابقة . ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلي ، لأن النظر العقلي سيرفضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراك الشعر فيها

وفي مثل هذه الصورة كثيرا ما يتغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التي تنقلها اليه الخرافات والأساطير والحكايات أو التي ينسجها خياله على غرار تلك الصور . وهي في كلا الحالين تمثل وسيلة تفاهم روحي أوضح وأقوى من أي وسيلة أخرى .

يقول الشاعر محيي الدين فارس في قصيدته « ذكريات الحرب » :

« .. وَيَحْتَقُ اللَّيْلُ حَتَّى إِخَالَ جَنَائِزَ هندية تَحْتَرِقُ »

فنحن لم نر الجنائز الهندية فضلا عن أن نراها تحترق . وما أحسب الشاعر رأى شيئا من ذلك . لكن الصورة هنا كانت مثيرة حقا . انما نعرف — من أين لا يهمنا الآن — أن الطقوس الهندية من أشد الطقوس الدينية تعقيدا وازدحاما بالحركة والألوان والدخان والكتل البشرية . والذي استقر في ضمير الشاعر أن الجنائز الهندية لا بد أن تصحبا تلك الطقوس . ثم لم يقف خياله عند هذا الحد حتى جعل تلك الجنائز تحترق . ولنا ندرى بطبيعة الحال كيف تحترق الجنائز فضلا على الجنائز الهندية ، لكن هذا لا يهم ، انما المهم أن تتسل بعد كل هذا كيف كان الليل « يخنق » . وأي اختناق !

ويقول الشاعر صلاح الدين عبد الصبور من قصيدة بعنوان « رسالة إلى صديقة » :

« خطابك الرقيق كالتميص بين مقلتي يعقوب »

وهنا نلاحظ كيف يستوعب الشاعر تاريخ الانسان الزاخر في نفسه ، وكيف يستمد من هذا الوجود التاريخي الزاخر بالقصص والدلالات

الصورة المعبرة . وقصة قميص يوسف الذي ارتد به يعقوب بصيرا زاحرا بالدلالة ، مستقرة في الضمير الجمعي للشعب . والشاعر هنا لم يقم بتركيب صورة كما رأينا في الأمثلة السابقة ، وإنما راح يفجر في هذه الصورة الناجزة المستقرة على نحو ما في ضمائر الآخرين كل طاقاتها التعبيرية . ويتحدد ذلك من خلال موقع الصورة من تطور السياق النفسى في القصيدة كلها (من الطريف مقارنة هذه الصورة بالصورة التى تحدثنا عنها من قبل للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى مجال الحديث عن التفكير الحسى فى الصورة الشعرية ؛ فقد تحدث الشاعران عن أثر خطاب المحبوب فى نفسيهما ، عن حالة البعث التى صنعها بعد الهمود ، بنهجين فى التصوير مختلفين وإن كانا من أميز ما يمثل التفكير الشعرى الجديد) . ووصف الخطاب بأنه كالقميص .. الخ ، بعد حالة اليأس والتدهور والانكسار التى عبرت عنها القصيدة ، يعطى الجانب الآخر المؤمل فى الحياة ، وتعلق هذا الخطاب بالصحة والشفاء والنهضة ، بنور الأمل بعد ظلام اليأس كما عاد النور من قبل الى عيني يعقوب . وفى هذا الاتجاه ذاته يقول الشاعر نفسه فى قصيدته « أبى » :

« وأبى يشى ذراعه

كهرقل »

ومكذا قد يلجأ الشاعر الى عملية التكثيف الزمانى والمكانى فى تشكيل الصورة ، وقد يستغل رواسب الصور الشعبية التى تنقلها القصص بعد أن يضيف إليها من عنده بعض الألوان ، وقد يستمد الصورة كما هى من تراث الانسانية الزاخر والمستقر فى الضمائر . وفى أى من هذه الحالات يعبر الشاعر عن نهج جديد فى تشكيل الصورة الشعرية ، ووعى سليم بدورها الفنى .

بقيت القضية الأخيرة في شأن الصورة الشعرية ، قضية « التوقعات » .
 فالقصيدة الجديدة في تصور بعض النقاد المحدثين مجموعة من التوقعات
 النفسية التي تأتلف في صورة كلية تمثلها القصيدة في مجموعها . وهذا شيء
 آخر غير ما يقال في بنية « القصيدة الطويلة » . في القصيدة الطويلة ترتبط
 الأجزاء ارتباطاً عضوياً ينمو خلاله الشعور أو الفكرة ويتطور ، أما فكرة
 التوقعات فشيء يرتبط بعملية التصوير أكثر من ارتباطه بعملية البناء ؛
 إذ أننا نصادف في القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض
 كل الاتصال ، يكاد كل مشهد فيها أن يقوم بذاته ؛ لكننا ما نلبث أن ندرك
 ادراكاً مبهماً أن شيئاً ما يصادفنا في كل مشهد ، كأنه يتخذ في كل مرة حقناً
 جديداً ، حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة
 بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة . ان الفكرة وقد ملأت نفس الشاعر تبدأ
 تتراءى له من خلال كل ما تقع عليه عينه ، وما يقع عليه حسه ، وما هو
 مستخف في نفسه من تراث انساني وروحي ، كأنك تحس بها قد أغلقت
 دونه كل طريق ؛ فحيثما اتجه تمثلها هناك ، فإذا هو أغلق نفسه دون الأشياء
 اصطدم بها كذلك في أعماق نفسه . وفي هذه الحالة نجد أنفسنا نتقل مع
 الشاعر من شيء يقع في حياته ويعيشه ، وقد يقع كذلك في حياتنا ونعيشه ، إلى
 شيء ندركه في خفاء دون أن نعيشه ، لكننا نحس في كل مرة بأن شيئاً
 ما يلح علينا ويتأكد وجوده . وفي هذه الحالة نجد أنفسنا منصرفين عن كل
 بلاغة جزئية قد تصادفنا إلى تمثل للمشهد في مجموعه ، وفي الصدى الذي
 يتجاوب فيه من المشاهد الأخرى .

هذه الصياغة الجديدة في الشعر بعامة وفي شعرنا العربي بخاصة ،
 وليس يقدر على انجازها كل شاعر . ويعد الشاعر ت . اس . اليوت أعظم
 الشعراء المعاصرين في امتلاك ناصية هذه الصياغة . وفي شعرنا العربي

أستطيع أن أعد قصيدة «رحلة في الليل» للشاعر صلاح الدين عبد الصبور
من أنضج مظهر مبكراً من شعر في هذا الاتجاه .

تكون هذه القصيدة من ست توقيعات ، ولكل توقيعة عنوان مستقل
كما لو كانت قصيدة بذاتها (بحر الحداد — أغنية صغيرة — نزهة الجبل —
السندباد — الميلاد الثاني — إلى الأبد) .

في بحر الحداد يحدثنا الشاعر عن «رحلة الضياع في بحر الحداد» ، حين
يقبل عليه المساء ويتفرق الرفاق ، وينتهي الصراع الوهمي الدائر على رقعة
الشطرنج لكي يبدأ في غد من جديد . وفي الأغنية الصغيرة يحدث الشاعر
صديقه عن الطائر الصغير الذي يعقد جناح الحنان على واحد الزغب في
ظلام الليل ، وإذا بأجلد منهوم يحط ذات مساء ليفتك بالطائر الصغير .
ثم يختم الأغنية بقوله :

معذرة صديقتي .. حكايتي حزينة الختام

لأنتى حزين ..

وفي نزهة الجبل يتحدث الشاعر إلى صديقه عن الطارق المجهول
الملثم الشرير الذي جاء يدعو إلى المصير «والمصير هوة تروع الظنون»
يود الشاعر لو عاش كي ينعم مع صديقه بنزهة الجبل التي كانت قد وعدته
بها ، لكن ذلك الطارق الشرير لا يمهله بل يسوقه إلى المصير المروع . وفي
السندباد يحدثنا الشاعر عن آخر المساء بعد أن يبلغ منه العناء مبلغه ، ويعود
السندباد ليرمي السفين :

وفي الصباح يعقد التدمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم

وفي الميلاد الثاني يحدثنا الشاعر عن ميلاده الجديد بعد رحلة الضياع في بحر الحداد والضياع . وفرحة الشاعر بهذا الميلاد كبيرة ، لأنه يعود فيها الى الحياة مرة أخرى بكل ما فيها من حسن وقبح ، ويعود أمله في نزهة الجبل . وفي التوقيعة الأخيرة « ابي الأبد » يقول الشاعر :

« الرخ مات — لا ترع — فالشاه ما يزال »

« والشاه باليادق التأم »

« الى اللقاء » ، واقتربنا ، « تلتقى مساء غد ؟ »

لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غد ! وبعد غد !

سنلتقى الى الأبد

في كل توقيعة من هذه التوقيعات يحس الانسان بالمعنى الأسيان في رحلة الضياع ، تلك الرحلة المخيفة التي تتكرر في حياة الشاعر كل ليلة ، وفي حياة الانسان منذ استهوته المغامرة ، في حياة أو ليس وسدباد وشيريار وأمثالهم انه صراع أبدي لا ينتهي الا ليعود من جديد ، كذلك الصراع الدائر على رقعة الشطرنج ، يموت فيه الملك كل ليلة ليعود فيحيا في اليوم التالي لخوض معركة جديدة

هذه المشاهد المختلفة تبرز في مجملها حقيقة الصراع الذي به تقوم الحياة ، وموقف الانسان من هذا الصراع . وكذلك يقوم كل مشهد منها على حدة . وفي هذا سرنجاح هذه الصور ، في ذاتها وفي مجموعها .

وأحب أن أته أخيرا الى أن الأمر في هذا المنهج من التشكيل الشعري أنه لا يتأني بسجد التقليد ، وليست المهمة كذلك أن قهس القصيدة الى

عدة أجزاء وأن نضع لكل جزء عنوانا (قصيدة « دفاع عن الكلية » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى تبعت هذا المنهج ؛ فقد قسمها الشاعر الى عدة توقيعات وأطلق على كل توقيع عنوانا مستقلا ، لكن الحقيقة أن القصيدة لا تختلف فى منهجها التشكيلى عن أى قصيدة أخرى من الشعر الجديد . ومن الممكن الاستغناء تماما عن العناوين الجانبية فيها وضم أجزاءها بعضها الى بعض فتمثل بذلك منهج البنية العضوية النامية لا منهج البناء «التوقيعى» . وانا تتركز المشكلة أولا وآخرا فى المنهج النفسى المتبع فى تصوير الفكرة .

البابُ الثاني

قضايا وظواهر فنية ومعنوية

الفصل الأول

المصطلح الجديد وظاهرة الغموض

• ما زال القلب في حاجة الى لغة ، وما زالت
الغريزة العريقة تعيد الألفاظ العريقة ، •

كولردج

• أعرف أن الطريق
لغة في شعوري ، لا في المكان
لغة في العروق وفي نبضها ، لغة في السريرة
حيث تأتي المسافات من أول الروح موصولة بالبريق
ببريق الفتوحات والكشف والعليرين
في التخوم الأخيرة ، •

ادونيس

١ - المصطلح الجديد :

اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة
للتعبير . هي أول شيء يصادفنا ، وهي النافذة التي من خلالها نطل ، ومن
خلالها تنسم . هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب ،
والجناح الناعم الذي ينقلنا الى شتى الآفاق . وقد عرف الانسان العالم ،
أو حاول أن يعرفه لأول مرة ، يوم أن عرف اللغة . وهو لم يعرف السحر
الا يوم أدرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر الا يوم أدرك قوة السحر
فاللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة في حياة الانسان ومتساندة . وليس
في وسعنا أن تمثل الشعر منفصلا عن جذوره الأولى العريقة في القدم ،

يوم فرح الانسان فرحته الأولى الغامرة ، يوم استكشف اللغة ، ويوم
نهأ له استكشاف الوجود عن طريق هذه اللغة . فالشعر هو الامتداد
المستمر لتلك الفرحة الأولى ؛ هو استكشاف دائم لعالم الكلمة ،
واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة . ومن ثم كان الشعر هو الوسيلة
الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء . والشعر الذى لا يحقق هذه
الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرا بحق ..

وفى اطار هذه الفكرة يحق لنا أن تدبر موقف التجربة الشعرية الجديدة؛
فقد صار من الواضح أن شعر هذه التجربة يتعامل مع اللغة تعاملًا خاصًا
وجديدًا ، كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها بنفس المنهج . ولو أننا حللنا
هذا المنهج لارتد بنا الى تلك الوظيفة الحيوية التى حقتتها اللغة وحققها
الشعر فى البداية ..

لقد صار الشعراء المعاصرون على وعى كاف بتلك الوظيفة ، حيث
أدركوا أن الكشف عن الجوانب الجديدة فى الحياة يستتبع بالضرورة
الكشف عن لغة جديدة ، فليس من المعقول فى شيء ، بل ربما كان من غير
المنطقى ، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة . لقد أيقنوا أن كل تجربة
لها لغتها ، وأن التجربة الجديدة ليست الا لغة جديدة ، أو منهجا جديدا
فى التعامل مع اللغة . ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر
التقليدية ..

وليس غريبا أن تميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم ،
بل الغرب ألا تميز عنها . ولو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة الى تطور
اللغة مع تطور الحياة واختلاف التجربة أيقنا من سلامة منطق الشاعر المعاصر
فى بحثه الدائب عن اللغة الجديدة ..

ان لكل عصر همومه ومشكلاته وقضاياها ، والانسان مطالب في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك . ومن خلال هذه المواجهة ترسب قيم العصر وتبلور مثله . واللغة — بوصفها ترجيما لكل فعل ، أو المقابل اللفظي لكل موقف — انما تتكيف ، بحكم ما في طبيعتها من طواعية ومرونة ، وفقا لكل فعل وكل موقف ، فاذا هي تتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية كلما تجددت الأفعال والمواقف . ومن ثم تظل اللغة دائما أوضح وأقوي وأدل ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي تميته الأمة . وليس مبالاة أن يقال : اذا أردت التعرف على الاطار الحضاري لشعب من الشعوب في زمن من الأزمان فادرس لغته . فنى عروق اللغة — اذا صح هذا المجاز — يعيش نض العصر ..

(ولغة عصرنا تختلف بكل تأكيد عن لغتنا في أى عصر مضى ، وهي لا تختلف عنها من حيث هي لغة مجردة ، فما زالت عربيتنا الأدبية أو الكتابية بعامة هي العربية الفصحى ، وانما تختلف من حيث عرائنها بظروفنا المعاشية الراهنة ، بأفكارنا وتصوراتنا وآرائنا ، بشكلاتنا وقضايانا ، وبكل ما يثقل الجوانب الروحية والمادية في حياتنا . وكل هذا من شأنه أن يشكل اللغة تشكيلا جديدا يتناسب وواقع هذه الحياة ، حتى يكون للشعر دور فعال في نفوس متلقيه) لم تعد عبارة مثل « يا حادى العيس .. » مثلا تعنى شيئا بالنسبة للانسان المعاصر ، وكذلك لم تعد المبالغة في مثل قول الشاعر

تركت منى قليلا من القليل أقبالا
يكاد لا يتجزأ يقل في اللفظ عن لا (١)

(١) مع ما قد يقال في تكلف الشاعر في هذين البيتين ، وأن الصنعة بادية عليهما ، فان هذا الشعر محسوب علينا ، وهو يمثل عصرا كان الذوق فيه يقبل مثل هذه المبالغة المتكلفة ..

— لم تعد مثل هذه المبالغة مقبولة في عصرنا لتعبير الشاعر عما يضعه
الحب بجسمه .

وهذان المثالان اللذان يرتبط أحدهما بصورة من صور الحياة المادية
والآخر بصورة من صورها للمعنوية يكتفيان للتدليل على أن مواضع
العصر لا تسمح بالتعامل مع روح اللغة الذي كان ممثلاً لعصر آخر
ومقبولاً فيه . فليس لحادى الميس وجود فعال في حياتنا حتى يصح أن
ترتبط به بعض مشاعرنا . وكذلك الشأن فيما يختص بالحب ، تلك العاطفة
الإنسانية الخالدة ، فقد تشكلت هذه العاطفة في عصرنا بحيث صار حديث
المحب عن هزال جسمه نتيجة لهيامه بمحبوبته شيئاً قد يبعث على الضحك ،
ولكنه لن يثير التعاطف في قفوس الآخرين معه ..

وقد كانت قضية لغة الشعر تثار دائماً عند كل مرحلة من مراحل
التجديد والتطور . ولا إنكار لوقوع هذه القضية من قضايا التجديد في
شعرنا المعاصر موقفاً أساسياً . ومعروف أن النزاع يدور حول مدى قرب
لغة الشعر من لغة الناس . وليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس
التي تجرى على ألسنتهم في الحياة اليومية ، وإنما المقصود هو روح اللغة
كما يتسل في كلماتهم . وقد كان مما عيب على شوقي — وله نصيب في
تجديد الشعر العربي الحديث لا ينكر — أنه صاغ في شعره كثيراً من الحكم
الشعبية بلغة هي أقرب ما تكون إلى لغة هذه الحكم . عيب عليه هذا من
فريق وامتدحه وبش له فريق آخر . أما الذين عابوا عليه هذا فقد كانوا
يتصورون لغة الشعر ألفاظاً غريبة عن مألوف الناس وعن ثقافتهم ، وتراكم
فيها اعطال وبعد عما استقر في قفوسهم . وما زال هناك من يتصورون لغة
الشعر على هذا الأساس ، ويرفضون — نتيجة لذلك — ما يظهر في
محاولات التجديد من الاقتراب من لغة العصر . أما الآخرون الذين امتدحوه

فقد كانوا على وعى بحقيقة التطور !للازم للغة الشعر حتى يحمل نبض العصر ويكون أقرب إلى نفوس متلقيه . وتصور الأولين — في رأينا — خاطيء ، لأنهم يظنون أن الشعر العربي القديم كان يصطنع لغة خاصة بعيدة عن لغة الناس ، في حين أن الحقيقة أن الشعر العربي كان يحمل في كل عصر صورة للغة الناس والحياة في هذا العصر

وقد تأيدت هذه الحقيقة من دراستين جادتين قام بهما أستاذان جامعيان متخصصان في الأدب العربي ، فقد أخرج الدكتور ابراهيم عبد الرحمن كتابا عن الشاعر ابن قيس الرقيات وشعره ، وفيه يقول : « وفي الحق ان غزل ابن قيس في رقية وفي غيرها من النساء يمثل هذه النهضة التي نهضها الشعر الفنائى في عصره ، بما شاع فيه من الملازمة بين لغته ولغة الجمهور » ^(١) . وهو يعنى بالجمهور هنا جمهور الشعب العربي في صدر الاسلام والعصر الأموى . وهو لم ينته الى هذه النتيجة جزافا ، وانما انتهى اليها بعد التمحيص الدقيق للغة الشاعر وشعره ، رابطا بين هذا وبين وجه الحياة الأدبية في ذلك العصر ، مسجلا بذلك تطور الشعر العربي ولغته نتيجة لتطور وجه الحياة العربية والمجتمع العربي ..

وهناك مثال آخر قدمته لنا الدراسات الأدبية الحديثة التي تستهدف إعادة النظر في تراثنا الأدبي وفيما استقر في أذهاننا عنه من تصورات . فقد أنف الدكتور محمد التويهي كتابا ضخما عن الشعر الجاهلى ، سبق أن نشر بعض فصوله في مجلة الثقافة التي كانت تصدر في القاهرة . ونستطيع أن نشير هنا في هذا الكتاب الى جانب رئيسى من النظرية التى أقام عليها الباحث دراسته ، وهو الجانب الذى يهنا في هذا المقام ..

(١) ابن قيس الرقيات ، ص ١٥٤ (نهضة مصر ١٩٦٥) ..

وقد استقر رأى الباحث في هذه الدراسة الضخمة على أن الشعر الجاهلى كان يستخدم من الألفاظ ومن صور التعبير ما هو شديد القرب من لغة الناس في ذلك العصر . وهو يرى أنه من الواجب علينا كى نحسن تذوق هذا الشعر أن تمثله في اطار روح اللغة كما كان العرب في الجاهلية يستخدمونها في حياتهم العادية . بل لقد استطاع الباحث في مواطن كثيرة من دراسته لنماذج ذلك الشعر أن يقربها الى ذوق المتلقى وحسه من خلال العبارات الشعبية التى ما زلنا حتى اليوم نستخدمها في حياتنا اليومية . وفي هذا تأكيد جديد لسريان نبض لغة الحياة في لغة الشعر ، في كل عصر ..

فاذا كانت الدراسات المتخصصة قد أكدت لنا علاقة لغة الشعر بالحياة في العصرين الجاهلى والأموى فان الدعوة العصرية لضرورة الملاممة بين لغة الشعر ونبض الحياة الراهنة تكون دعوة وجيهة لبا ما يبررها

وقد يبدو لنا نتيجة لرواسب تفكيرنا القديم أن نستكر للوهلة الأولى أن تكون اللغة نابضة بروح العصر وشعرية في الوقت نفسه ، ولكننا الآن نستطيع أن نقول انها لا تكون لغة شعرية بحق الا عندما تكون نابضة بروح العصر . وليس من اليسر على الشاعر الذى تربى ذوقه على شعر عصر آخر له لغته الخاصة ونبضه الخاص أن يقول الشعر بلغة عصره ، لأنه يحتاج في البداية الى عملية تخل عن القوالب والصيغ التعبيرية القديمة لكي يستكشف القوالب والصيغ الجديدة التى تحل نبض العصر أكثر من غيرها . وليست هذه بالعملية الهينة ، لأن استكشاف لغة جديدة للعصر هي بمثابة خلق لهذه اللغة ..

ان عملية الابداع الشعرى تمثل أقوى ما تمثل في ابداع اللغة . ولعلنا تمثل مشقة هذه العملية حين تذكر كيف أن بعض الأديان تمثلت الكلمة

خلقاته كخلقه للكون ، بل تشلها أصلا لكل خلق (كن فيكون — في البدء كان الكلمة) . والشاعر المبدع هو الذي يصنع لغته

أعرف أن هذه القضية جدلية ، إذ إن لغة الشاعر الخاصة لن تكون بهذه المثابة وسيلة تواصل ناجحة بينه وبين متلقي شعره ، والمطلوب أو المفروض في أى تعبير فنى أن يكون أداة توصيل من المبدع الى المتلقى . ومن وجهة أخرى لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية . فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طلاقة تعبيرية مصناة ومكثفة . ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس وأن تكون لغتهم في آن واحد . وفي هذا تناقض ظاهر ، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك ، وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها ..

على أننا نستطيع شئ من إمعان النظر أن نحل هذا التناقض الظاهري حين نعود الى فكرة نبض العصر ؛ فلبغة الشعر تخاطب الناس بما تحل من هذا النبض ، وإن اختلفت من حيث هي لغة عن لغة الناس اليومية ..

هذه فكرة نلح عليها هنا لأنها تبدو لنا المفتاح لقضية التحديد في لغة الشعر المعاصر ..

والشعراء المعاصرون على وعى كاف بخطورة هذه القضية ، ومن ثم فانهم لم يكتفوا بتجديد لغة الشعر وخلق أفق جديد للمصطلح الشعرى ، بل نجدهم كثيرا ما يحدثوننا في قصائدهم وخارج قصائدهم عن معاناتهم للكلمة ، وسعيهم الدائب لاستخراجها من مكانها طازجة وغضة ومفعمة بالنبض . لم تعد قضية الشاعر مع اللغة تحل ببساطة — كما كانت من قبل تحل — عن طريق تحصيل ثروة كافية من ألفاظ المعجم الشعرى القديم ،

وانما صار الحل الوحيد هو خلق معجم شعري جديد يناسب تجارب العصر الجديدة ..

لم يعد الشاعر المعاصر يحس بالكلفة على أنها مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى ، وانما صارت الكلمات تجسما حيا للوجود . ومن ثم اتحدت اللغة والوجود في منظور الشاعر ، أو صار هذا الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها ..

وقد نتج عن هذا الموقف ، أغنى الاحساس بضرورة الاتحاد بين اللغة والوجود ، أن تميزت لغة الشعر المعاصر في مجمله ، كما تميزت لغة كل شاعر على حدة ، بل كادت تتميز لغة كل قصيدة ، بميزة التفرد . ذلك أن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة ، وهي الضرورة التي يحس بها ويقررها الشاعر المعاصر ، من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزئيات الوجود ، أي كل تجربة جزئية لهذا الوجود ، لغتها الخاصة ..

لم تعد اللغة في تصور الشاعر المعاصر وسيلة « ترجمة » للوجود أو للتجربة ، ولم يعد الشعر — كما كان التصور من قبل — « ترجمانا » للشاعر والأفكار ، أو — كما كان يقال في تعميم — « ترجمانا للحياة » ، وانما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة ..

لنستمع الى حجازي في قصيدته « موعِد في الكهف » ^(١) حيث يقول :

وَكُنْتُ شَاعِرًا حَكِيمًا ذَاتَ يَوْمٍ

حَتَّى إِذَا اسْتَطَعْتُ أَنْ أَحْمِلَ اللَّفْظَيْنِ مَعْنَى وَاحِدًا!

فَقَدْتُ حِكْمَتِي وَضَاعَ الشَّعْرَ مِنْ بَدْدَا .

(١) من ديوانه ، لم يبق الا الاعتراف ، ، ص ٣٣ - ٣٤ .

ففى هذه الأسطر يمس الشاعر علاقة اللغة بالشعر ما قويا . فيؤكد لنا بطريقة غير مباشرة ضرورة التلاحم بين لغة الشعر والوجود . وتقرّد هذه اللغة نتيجة لهذا التلاحم . فاللغة ليست صندوقا نحتفظ به فى خرائطنا ونستخرج منه الألفاظ لكى نضعها علامة على الأشياء والأفكار . وليست الألفاظ منفصلة عن الوجود حتى يصح أن نضع على الشئ الواحد أكثر من كلمة تدل عليه . ولو أننا تصورنا اللغة هكذا ، وتصورنا أن هذه هى وظيفتها ، اذن لأضعنا حكمة الوجود فى هذا اللب السخيف بالألفاظ ، ولأفقدنا الشعر — نتيجة لذلك — قيمته ..

ويقول الفيتورى فى قصيدته « من أجل عيون الحرية »^(١) :

اكتب .. اكتب لا تتردد

اكتب فالظلمة تتوقد

اكتب فالكلمة تتجدد .

وهو فى هذا يشير فى وضوح الى دور الكلمة فى الشعر ، أو الكلمة الشعرية . فالكلمة ليست مجرد صوت له دلالة ، وانما هى وجود وحضور له كيان وجسم . ومن ثم فاتنا نجده فى قصيدته « نكروما »^(٢) يقول :

كلماتى أشواق سجين عاش وثار سجين مات

كلماتى أجساد ضحايا مصلوبين على الطرقات

كلماتى أحشاء جلى تتلوى تحت الطعنات

كلماتى أصوات حياة لا تعرف موت الكلمات

فكل كلمة اذن هى قطعة من الوجود أو وجه من وجوه التجربة الانسانية . ومن ثم فان لكل كلمة طعنا ومذاقا خاصا ليس لكلمة أخرى ،

(١) من ديوانه « عاشق من افريقيا » ، ص ٢٢ .

(٢) من نفس الديوان ، ص ٢٣ .

لأن التلاحم بين اللغة والتجربة يجعل لكل كلمة كيانا متفردا عن كل ما عداه . فأشواق السجين الحى ، وثأر السجين الذى مات ، وأجساد الضحايا المصلوبين ، والأحشاء الجلى التى تتلوى تحت الطعنات ، كلها كلمات تنطق بها الحياة مباشرة ، وليست مجرد كلمات وصفية ..

هذا التلاحم بين لغة الشعر والوجود هو اذن ما يستفد جهد الشاعر للمعاصر ويشكل القدر الأكبر من معاناته للغة . وقد حدثنا معظم رواد الشعر عن هذه المعاناة كما قلنا ، حدثنا عنها صلاح عبد الصبور والبياتى والسياب وأدونيس . ويطول بنا الحديث لو أننا تتبعناهم فى كل ما قالوا عن هذه المعاناة . ولهذا فأتى أكتفى هنا بالوقوف مع أدونيس وقفة خاصة فى هذا الصدد ؛ فقد استطاع أدونيس أن يشتق لنفسه لغة خاصة ، وأن يكون لنفسه عبر دواوينه المختلفة معجما شعريا واضح التميز . وهو قبل كل هذا من أشد الشعراء المعاصرين معاناة لمشكلة اللغة ووعيا بها وبما يصنع ..

يقول فى مزمور قصيدة « الزمان الصغير » :

أبحث عما يعطى للكلمة عضوا جنسيا ..

أبحث عما يعطى للحجر شفاة الأطفال ، والتاريخ قوس قزح ، وللأغاني جناير الشجر .

...

أبحث عما يوحد نبراتنا — الله وأنا ، الشيطان وأنا ، العالم وأنا (١) ..

ولسنا فى حاجة الى الاشارة من خلال هذا الكلام الى فكرة التوحيد بين اللغة والوجود ؛ فهى أوضح من أن تحتاج الى بيان . وقد انتهى به هذا البحث الى الكشف عن لغة الوجود واتخاذها لغة خاصة له :

(١) من ديوانه « أغاني مهيار الذمشقى » ، ص ١٦٩ .

واليوم لى لعتى
ولى تخومى ولى أرضى ولى سمتى ^(١)
كيف توصل الشاعر الى هذا ؟ وأين استكشف هذه اللغة ؟
قلت لكم أصغيت للبحار
تقرأ لى أشعارها ، أصغيت
للجرس النائم فى المحار ^(٢)
وهو يكمل الحديث عن طريقة هذا الكشف فى قصيدته « أيام الصقر »
حيث يقوله :

فى الشقوق تفيأت
كنت أجس الدقائق
أمخض ندى القفار ^(٣)

سمعت العقارب كيف تضىء ، هديت القطا فى المجهل — مت
تلبدت بالأرض صبرا من الأرض — مت انكست
على كاهل الريح

صليت
وشوشت حتى الحجار
وقرأت النجوم ، كتبت عناوينها ومحوت
راسما شهوتى خريطة
ودمى حبرها ، وأعماقى البسيطة ^(٤) .

- (١) من قصيدة « ساحر الغبار » بنفس الديوان ، ص ٩١ .
(٢) من نفس القصيدة ، ص ٨١ .
(٣) من ديوان « كتاب التحولات والهجرة » ، ص ٣٣ .
(٤) نفس الديوان ص ٣٣ - ٣٤ .

تختلف حول مدى صوفية تجربة أدونيس وواقعيتها . والحق انها تجربة صوفية بقدر ما هي واقعية . على أننا بازاء لفته لن نختلف ، فلفته جديدة وبكر ، لأنها تجتمع فيها لأول مرة كل أبعاد التجربة الصوفية الواقعية اذا صح التعبير . انها تتولد نتيجة للحزن والتقيب في سراديب الواقع . انها لغة تتجاوز قشرة الوجود الى أعماقه . وليست الكائنات والظواهر الكونية في منظور الشاعر الا الحروف التي ينسج منها الوجود الكلى لفته ..

لغة الشعر المعاصر اذن لغة تتجسم في الوجود وتتحد به .. ولا عبرة بالنماذج الشعرية الرديئة أو غير الناضجة التي قد تصادفنا في بعض قصائد هذا الشعر ، فالقدرة على خلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين الشعراء ، ولا يتكون للشاعر مصطلحه الشعرى الا بعد كثير من المعاناة والمثابرة .. ومن ثم تلوح أمامنا ميزة لهذه اللغة تابعة للميزة السابقة ، وهي أنها لغة مصفاة ومركزة ، فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ الا أن يكون هو اللفظ الأوحى الذى يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق . أما الألفاظ التي تأتي « حشوا » ، وقوالب التعبير التي تأتي « اسعافا » فلم يعد لها مكان في هذه اللغة . ولن تكون اللغة ذات طاقة شعرية مالم تكن مصفاة ومركزة . والغريب بعد هذا أن يتهم الشعر المعاصر بالثرثرة ..

ان النماذج الرديئة لم تكن أبدا هي المقياس . والغريب أن الذين يوجهون الى هذا الشعر هذه التهمة هم أبعد الناس عن فهم حقيقة لغة الشعر . ونحن نذكر هنا المحاولة المضحكة التي قام بها أحد نظامى الشعر العربى حين نشر في مجلة الثقافة التي كانت تصدر بالقاهرة ما سماه ترجمة شعرية لبعض شعر صلاح عبد الصبور . نذكر من هذا على سبيل المثال أخذه لقول صلاح :

قلت لى ..

لا تدس أنفك فيما يعنى جارك

لكنى أسألكم أن تعطونى أنفى

وجهى فى مرأتى مجدوع الأنف

ثم صياغته على النحو التالى :

قلت قولاً شديداً هز أركانى بعنف

لا تدس الأنف فيما ليس يعنى غير جارك

اتى أسألكم أن تمنحونى الآن أنفى

أنفى المجدوع فى المر آة يدعونى لذلك

وقد ضحك كل من قرأ هذه الصياغة ، لأن الصائغ الجديد لا يقدر معنى الكلمة الشعرية حين يستخدم الكلمات بلا حساب ، ويكثر منها توها منه أنه بذلك يزيد الشعر وضوحاً فإذا به يضى عليه بلادة وجموداً . لقد أخذ عبارة « قلت لى » فأضاف إليها ما ظنه تفسيراً وهو فى الحقيقة قتل ، فراح يشرح هذا القول بأنه « قول شديد » ، ثم راح يصور وقع هذا الكلام على نفس الشاعر فقال « هز أركانى بعنف »

ولا أطيل على القارئ فى التعقيب على هذا الفهم المتخلف للشعر وللفته ، ويكفى أن أنبه الى النثرية الباهتة التى صار إليها كلام صلاح على يد نظامنا الهام . فعبارة « هز أركانى بعنف » ليست الا نثراً هزئياً ، فضلاً عن أن عريبتها ركيكة ، فالفصيح يقول : هز أركانى فى عنف ، أو يقول : هز أركانى هزاً عنيفاً ، والأفصح من قال : هز أركانى عنيفاً ..

ويذكرني هذا بقصيدة استمعت اليها من أحد شعراء الاسكندرية ،
مطلعها :

كأننا النار في جنبى تضطرم جوعى تسألنى ماذا ستلتهم

وقد قلت له ساعتها « لقد أكثرت يا صديقى وتسهلت فى استخدام
الإنفاذ فإذا البيت ثلثاه حشو ولغو وإفساد للجوهر ، وكان فى وسعك
أن تصفى هذا البيت وأن تركز على الجوهرى منه ، كأن تقول : النار
فى جنبى جوعى . أما التشبيه بكأن فى صدر البيت فنافلة ، وأما أن « النار
تضطرم » فقاب لغوى جاهز لا فضل لك فيه ، والفضل لك فى أن النار
« جوعى » ، وما دامت جوعى فانه من التزيد هذا التساؤل غنا ستلتهم ..
وأنا أسوق هذا المثال هنا لأنه معكوس تجربة ناظمنا الهام ، وأن
كانت الحقيقة التى نستخلصها فى الحالين واحدة ، وهى أن الشعر المعاصر
عدو النثرية ، وعدو القوالب الجاهزة ، وأنه يتوخى اللغة المركزة المصفاة ..
لقد استطاع الشعراء المعاصرون خلال تجربة الشعر الجديدة ، وعبر
ما يقرب من عقدين من الزمان ، أن يصنعوا للشعر العربى مصطلحا جديدا
ينبض بروح العصر وإن كانت اللغة المركبة منه جديدة وغريبة على الأساع .
وفى دراستنا لدرامية هذا الشعر واستخدامه الصورة والرمز والأسطورة ،
فى فصول مختلفة من هذا الكتاب ، ما يكشف لنا عمليا عن الطاقة التعبيرية
الفذة التى تستع بها لغة هذا الشعر . والشئ الذى لا يسكن انكاره هنا
هو أن ظهور المصطلح الشعرى الجديد قد صحبه لدى المتلقين احساس
بغموض هذا الشعر ، ومن ثم تفرد الفقرة التالية من هذا الفصل لهذه
الظاهرة .

* * *

ب - ظاهرة الغموض :

وكثير ممن ألفوا قراءة الشعر العربي القديم يواجهون صعوبة كبيرة في التجاوب مع الشعر الجديد وربما رفضوه من أجل هذه الصعوبة فالمؤكد أن هذا الشعر الجديد يشل اتجاهها جاليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم بل ربما وقف منه موقف التقيض . وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يكيفوا أنفسهم وهذا الاتجاه الجديد ، ولكن كثيرا ما يقف حائلا دونهم وهذا التكيف خاصة في الشعر الجديد هي في الحقيقة مقوم من مقومات وجوده ، وأغنى بذلك غموض هذا الشعر

إن الشعر الجديد يتسم في معظه ، بخاصة في أروع نماذجه بالغموض . وهناك حقيقة عامة تقول إنه إذا كان « الوضوح » مسكنا فإن « الغموض » عجز . وهي حقيقة ينبغي إعادة النظر فيها بخاصة عندما نتحدث عن الشعر ^(١) ، ولكنها على كل حال تسند موقف أولئك الذين يرفضون الشعر الجديد لما يغلب عليه من طابع الغموض . فهم يقولون عندئذ إن هناك قدرا هائلا من الشعر الذي يتسم بالوضوح والبساطة . هو في الوقت نفسه قادر على أن يهزنا ويشيرنا ، وكم أنفع لنا بهذا الشعر الواضح البسيط ! فالعدول إذن عن البساطة والوضوح إلى الغموض لا يشل ضرورة فنية وشعرية على الإطلاق .

وهذا الجدل يبدو منطقيا ومعقولا ولكننا أميل إلى التريث في قبوله . فنحن متفقون مبدئيا على أن الشعر قد يكون بسيطا سهلا وأنه مع ذلك يهزنا ، ولكن ليس كل الشعر الذي يهزنا بسيطا سهلا ، وإنما هناك كذلك

(١) راجع تجربة التوضيح التي قام بها أحد نظامي الشعر لصياغة شعر صلاح عبد الصبور ، والتي مرت بنا في الفقرة الأولى من هذا الفصل

من الشعر ما يثيرنا وإن كان غامضا . فالغموض اذن ليس خاصية يتفرد بها الشعر الجديد ، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء ، وكل ما فى الأمر هو ان الغموض قد صار ظاهرة واضحة فى الشعر الجديد تدعونا الى التأمل . فلا يمكن أن تكون المسألة فى هذا الشعر عدولا متعمدا عن الوضوح الى الغموض ، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء فى ارضاء ذواتهم عن طريق اغاظة متلقى الشعر بوضعه فى اطار من التباس الذى نتحدى الفهم كما كان المتنبى يصنع ، فبييت ملء جفونه ناعم البال ويترك الناس ساهرين يجادلون ويختصمون فيما قال من شعر ، فما زال هذا العمد الى الاغراب شيئا رخيضا لا علاقة له بالشعر نفسه ..

وهنا ينبغى أن نبدأ بشئ من التحديد اللازم لمعنى الغموض فى الشعر ، فربما ارتبط الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتى يمكن القول فى بعض الأحيان ان الشعر هو الغموض ، وعند ذاك يكون شيعوع ظاهرة الغموض فى الشعر الجديد دليلا على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية ، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية . ولهذا أقول انه ينبغى علينا أن نحلل طبيعة الغموض ذاتها ، وأن نقف على الضرورة الجمالية التى تجعل الغموض عنصرا جوهريا فى الشعر ..

وقد قلنا ان الشعر القديم نفسه تتسم بعض قصائده ، أو على وجه الدقة بعض أبيات هذه القصائد ، بالغموض . ولكن أحقا هذا هو الغموض الذى نعبه ؟ أمبكتنا أن نعد تالاسم المتنبى غموضا ؟ هل بيت الشعر التقليدى الذى يقول :

وما مثله فى الناس الا ملكا

أبو أمه حي أبوه يقاربه

بيت شعر غامض ؟

ان هذا يدعونا على الفور الى التفكير في نوعين من الغموض ينبغي التمييز بينهما حتى لا يختلط علينا الأمر فنجعل الرأي الواحد في أحدهما ينحسب تلقائيا على الآخر . ينبغي أن نميز بين الغموض والابهام . وأنا أستخدم هذين اللفظين في مقابل اللفظين الانجليزيين ambiguity و obscurity ؛ فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض ونادرا ما نستخدم لفظة الابهام ، مع أن الشيء المبهم المستعلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض . وقد سبق أن حلل « أمبون » ^(١) صفة الابهام هذه تحليلا ذكيا في كتابه « أنساط سبعة من الابهام » (لندن ١٩٣٠) اعتقد أنه من النافع هنا الاستفادة منه . فالابهام عنده صفة نحوية بصفة أساسية ، أى ترتبط بالنحو وتركيب الجملة ، في حين أن الغموض « صفة خيالية » تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية ، أى قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية ..

ومن هنا يتضح لنا أن البيت السابق ليس غامضا ولكنه مبهم ، لأن المشكلة الأساسية فيه لا ترتبط بالخيال أو بشيء منه ، وانما هي قبيل كل شيء مشكلة لغوية قائمة في طبيعة التركيب اللغوي نفسه . وفهم البيت — على هذا الأساس — يتطلب منا حل مشكلة هذا التركيب اللغوي لا أكثر ولا أقل . فبمجرد أن نحدد عائد الضائير في هذا البيت تكون كل المشكلة قد حلت ، ويكون المعنى قد اتضح تماما ..

ويقاس على هذا كذلك أبيات المتنبي التي تشبه الطلاس ، والتي كان يعتمد فيها هذا النوع من الابهام عن طريق التعقيد في التركيبة اللغوية للتعبير . على أن هذا الابهام لا يمثل عندئذ ضرورة فنية لم يكن في وسع

(١) انظر : H. Read : Collected Essays in Literary Criticism, p. 92.

الشاعر أن يقطعها ، بل هو — على العكس — لا يمثل أي صفة فنية على الإطلاق ، ومن السهل أن نعدده صفة سلبية في الشعر ، أي شيئا معيبا .. أما الغموض في الشعر فلا يمكن النظر اليه — كما يقول هربرت ريد — على أنه مجرد صفة سلبية ، أي على أنه إخفاق من جانب الشاعر في الوصول الى حالة الوضوح التام ، وانما هو صفة ايجابية ، بل أكثر من هذا هو مجسوة كاملة من الصفات الايجابية . فبعيدا عن قيم الألفاظ الصوتية الصرف ، التي لا تحمل معنى ، وبعيدا عن سحرها اللاعقلي ، أي عما لها من قوة التعويذة السحرية — وهو جانب من المسألة لم ير « ريد » ضرورة لأكثر من مجرد ذكره — بعيدا عن كل هذا نجد غموضا جوهريا في عملية التفكير الضمنية ، وهو غموض يرجع الى أمانة الشاعر وموضوعيته ..

ومعنى هذا أن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة « التفكير الشعري » وليس خاصية في طبيعة « التعبير الشعري » ، وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها . ويمكننا أن نستبين هذا اذا نحن رجعنا الى نظرية قديمة ترجع أصولها الى « فيكو » ، تقول (١) : ان الانسان يشكل أفكارا خيالية قبل أن يشكل أفكارا عامة ، وأنه يدرك الأشياء ادراكا مهوشا قبل أن يصل الى مرحلة التفكير في هذه الأشياء تفكيرا منظما ، وأنه ينشئ قبل أن يقول كلاما محدد المقاطع ، وأنه يقول الشعر قبل أن يعرف النثر ، وأنه يستخدم الاستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الاصطلاحية ، وأن استخدامه للألفاظ استخداما استعاريا هو بالنسبة اليه شيء طبيعي . ولقد كانت الحكمة الأولى — كما يقول فيكو —

(١) انظر : ibid. , p. 42.

حكمة شعرية كانت هي الميتافيزيقا النابعة لا من الاستبطاء والتجريد
كما هو شأن الفلسفة الحديثة ، بل من الشاعرية والخيال . فميتافيزيقا
هؤلاء الناس كانت هي الشعر ، فكان الشعر نتيجة لضرورة خلق ميتافيزيقا
أو تفسير للكون . والضرورة — كما يقال — أم الاختراع ، والاختراع
تعبير بلفظ آخر — كما يقول هيربرت ريد — عن الخيال . والخيال بديل
من المعرفة ، فقبل أن تكون المعرفة مسيرة كان الخيال سد حاجات الانسان
المسائل بطبعه لشرح الأشياء غير الواضحة . فقد اخترع الشعراء الآلهة
والبسوم أزياء لونوها بخيالهم لكي يفسروا من خلالها كل ما هو فوق
طاقة الإدراك البشرى . ومن ثم كانت الخاصية الأولى للشعر — كما يقرر
فيكون — هي أن يجعل غير الممكن قابل التصديق ..

هذا من حيث الأصل العام للشعر والضرورة التي أوجدته . ومن جهة
أخرى نجد أن الاستعارة التي هي من أهم صور التعبير الشعري وأبرزها ،
قد ارتبطت في نشأتها بالخرافة أو بالأسطورة . وفي الخرافة تتسل كل
الخصائص التي تركز فيما بعد في المجاز ، وأهيا نسبة الشاعر والعواطف
الانسانية الى الكائنات غير الحية . فالمجاز في جوهره يمثل هذه العملية
غير المنطقية أو غير المعقولة التي هي أثر من آثار الخرافة ، أعنى عملية
المبادلة بين صفات الكائنات الحية وغير الحية . ويمكننا — لهذا — أن
نقول ان المجاز خرافة أو أسطورة لخصت في عبارة موجزة شديدة الإيجاز ،
ما زالت تحمل أهم خاصية من خاصيات الخرافة وهي لا منطقيتها . حتى
المجازات الشديدة الإيجاز ، التي قد لا تتجاوز الكلمتين ، ما تزال تحمل
نفس الخاصية . فقولنا مثلا ، الريح تعول ، والسماء تبكي ، وقولنا
كبد الحقيقة ، وعين المسألة ، وما شاكل ذلك من عبارات لم يعد ينظر اليها
الآن على أنها مجازات ، انما هي عبارات محاذية لا تتفق ومنطق العقل
وانما خلقها من قبل منطق الخيال ..

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم معنى الغموض في الشعر . فالشعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة التي تعللها ، وهذا شيء أظن أننا جميعا نتفق عليه . وهو كذلك لا يستخدم اللفظ بدلالته التي قصدتها حين نستخدمه في حياتنا اليومية . ثم انه كذلك لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقياً يقبله العقل . ومن ثم فأتينا نصف الشاعر بأنه غامض ، والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم الا لأتينا منطقيون ، ولأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في وضوح . أما الشاعر فيدرك الأشياء إدراكاً أبعد مدى مما نصنع ، وهو لذلك لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقة واثقان . وهو من هنا يذهب الى الاختراع ، اختراع الألفاظ واختراع صور التعبير . والاختراع كما قلنا خيال ، ومنطق الخيال غير منطق الواقع ، وعند ذلك يلعب المجاز الدور الأول ، فإذا للكلمات من حيث دلالتها أبعاد جديدة ، وإذا الصور رموز اخترعها الخيال لأفكار ومدرجات ، وإذا بالقصيدة في مجموعها صورة تزخر بحقيقة الموقف . والقصيدة في هذه الحالة تمثل وحدة عاطفية لم يكن من الممكن أن تتحقق من حيث هي مادة الا في ذلك الإطار الذي اختاره الشاعر ..

ان الشاعر ينطلق الى العمل — كما يقول هيربرت ريد — من وحدة عاطفية . ومن الممكن أن تكسى هذه الوحدة بما يسميه كارل فسر « الصورة اللغوية الداخلية » ، ولكن ليس هناك اتصال أو علاقة ضرورية بين هذه الصورة اللغوية الداخلية والصورة اللغوية الخارجية التي نعبر بها عن أفكارنا اليومية المنطقية . ولابد للشاعر — كما يظل مخلصاً للصورة اللغوية الداخلية — من أن يخترع الكلمات ويبدع الصور وأن يتلاعب بمعاني الألفاظ ويوسع من نطاقها ..

وكما أنه من الجرم — كما يرى بول فاليري في كتابه Variété — أن تشرح القصيدة في لغة ثرية لكي تفهمها لأتينا بذلك تفقدنا صفتها المشخصة لها وهي الشعر . فكذلك من الخطأ مطالبة الشاعر نفسه بشرح شعره ، فإن هذا هو الطريق المضلل لتناول الشعر . فالوحدة العاطفية التي هي قوام القصيدة لا يمكن أن نخضعها لمقاييس العقل ومنطقه ، وإنما ينبغي أن نستقبل القصيدة جملة ، فلا يحق لنا أن نفقت وحدتها — وهذا قد يسمح لنا به في مجال الدراسة فحسب — وأن ترجعها إلى لغة أخرى منطقية ومعقولة . والا فقد كان الأولى بالشاعر عندئذ أن يكتب ما كتب نثرا منطقيا مفهوما على نحو ما نصنع نحن بقصيدته ..

وعلى هذا ينبغي علينا أن نستقبل القصيدة جملة . فإما أن نقبل عليها وأما أن نفر منها . أما أن نحبها وأما أن نكرها . والشاعر إنما يحاول بالألفاظ وكل ما يتصل بعناصر التعبير الشعري أن ينقل إلينا صورة لتجربته العاطفية . وقد لا تؤدي الألفاظ في ذاتها معاني محددة ، ومع ذلك فليس هناك ما يمنع في هذه الحالة من أن تعكس إلى القصيدة صورة لتجربة شعرية . فيكفي إذن في ألفاظ القصيدة أن تنقلنا إلى حالة نعاين فيها الوجود فنحقق بذلك جزءا من وجودنا ونحس بحركة سيرورتنا ..

ومن هذا كله يتضح لنا أن الغرض في الشعر ليس تقيضا للبساطة . وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عتيق ، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا . وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر العامض بل هي أخرى أن تعطفنا إليه ، لأن البساطة العميقة والغوص كإلهامها شددت المساس بجوهر الشعر الأصيل . ومن ثم يمكننا أن نقول أن القدر الأكبر

من الشعر القديم يغلب عليه طابع الوضوح والسهولة . لأنه يستخدم لغة محددة الأبعاد ، منطقية ، لا يميزها عن لغة النثر الا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية . انها حقا تعرف الاستعارة والمجاز ولكن في صورة جامدة يندر فيها الابتكار والأصالة ..

فاذا كان الشعر الجديد اذن يغلب عليه طابع الغموض فلأن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله ، وهي أن يقول الشعر أولا ، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضى بها ضرورة أنه يقول الشعر وهذا معناه أننا نستقبل في الشعر الجديد — مع أنه غامض ، بل بسبب أنه غامض — شعرا تميزه الأصالة ، أو لنقل في بساطة : شعرا حقيقيا ..

وبهذا الطراز من الشعر يمكن أن تعنى اللغة وتزداد ثراء من جهة ، كما يمكن — مع الزمن — تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارئ . فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة ، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر ، وأن نروض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض ، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا ..

الفصل الثاني

الرمز والأسطورة

من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديدة الاكثار من استخدام الرمز والأسطورة أداة للتعبير وليس غريبا أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في شعره ، فالعلاقة القديمة بينهما وبين الشعر تروشح لهذا الاستخدام ، وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري . ولكن التأمل في طبيعة الرموز والأساطير التي يستخدمها الشعراء المعاصرون وفي طريقة استخدامهم لها يدعو دعوه ملحة الى الاهتمام بهذه الظاهرة اجمالا ، وتقويمها (فليس يكفي الآن — وقد خلت التجربة في طريق تبلورها خطوات فسيحا — أن نقنع بملاحظة الظاهرة من خارجها . وأن نكتفي بمجرد ملاحظتها ورصدها عندما تتوقف لرصد الجديد في هذه التجربة . ينبغي أن تدبر هذا الموقف قبل أن تكثر الأصوات التي ترد أن كثيرا من قوالب التعبير في هذا الشعر قد أخذت تتجدد ، وأن التكرار — بخاصة في مجال استخدام الرمز — قد أوشك أن يعلن افلاس الشعراء وافلاس التجربة ..)

ولعلنا في حديثنا عن الصورة قد قدمنا بعض التحليلات التي تكشف لنا منهج تكوين الصورة واستخدامها في الشعر المعاصر ، بما فيه من مزايا وما يتورط فيه من عيوب . وليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة . غير أننا نقرب في هذا الفصل من موضوع الرمز والأسطورة في

هذا الشعر من طريق آخر ، نخض فيه الرمز والأسطورة وحدهما دون
الانعطاف على موضوع الصورة ، بالفحص والدراسة ..

* * *

وطبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة ، تتفرق دراستها في فروع شتى من
المعرفة ، في علم الديانات والاثروبولوجى وعلم النفس وعلم الاجتماع
وعلم اللغة نفسه ، ولكن طبيعة هذا الكتاب بعامة ، وطبيعة هذا الفصل
بخاصة ، لا تسمح بمثل طبيعة الرمز — وكذلك الأسطورة — في أطر
هذه المعارف المختلفة ، وانما يهنا هنا أن تفهم طبيعة « الرمز الشعرى » .
ومهما قيل من امكان استكشاف جذور الرمز والأسطورة عن طريق هذه
المعارف فانا نستبعد هذه الغاية من دراستنا ؛ فليس ههنا هنا أن نبث
أصول الرمز اطلاقا ، وانما يهنا التعرف على طبيعة الرمز ، والرمز الشعرى
على وجه التحديد . وبعبارة أخرى أقول انا لا نريد هنا تفسير الرمز
أو الأسطورة في اطارهما التاريخى الروحى من حياة الانسان وانما نود
مجرد التعرف على طبيعة الاستخدام الشعرى للرمز ..

هل للرمز الشعرى طبيعة تختلف عن طبيعة الرموز في المجالات الأخرى ،
كالمجال الدينى (أو الصوفى) والمجال العلمى (أو الرياضى) والمجال
اللفوى الصرف ؟

ان الرغبة الدائمة الملحة على الانسان هى رغبة الوجود . وكل
مغامرات الانسان الطويلة ليست — فى أقصى غاياتها — الا طريقا لتحقيق
وجوده ، ومن ثم لادراك معنى هذا الوجود . وقد أخذت هذه المغامرات
أشكالا مختلفة ، فهى تمثل مرة فى البحث عما نسميه الحقيقة ، وأخرى
فى البحث عن الله ، وثالثة فى محاولة تفهم ما النفس . واذا نحن ترجمنا

هذه المحاولات في إطار أعم أمكننا أن تمثلها في علاقة الإنسان بالكوفة ، وعلاقته بالله ، وعلاقته بالإنسان نفسه . ويتفرع عن هذه العلاقات كل المواقف الثانوية من النظر في الحياة والموت ، في الحب والكراهة ، في الخلو والفناء ، في الشجاعة والخوف ، في الخصب والامحال ، في النجاح والإخفاق ، في العدل والظلم ، في الفرح والحزن . وكل هذه المعاني مستقرة في الضمير الإنساني . وقد استقرت فيه منذ وقت مبكر ، منذ أن تبلورت التجربة الإنسانية في العقيدة الدينية . لقد استقرت في ذاكرة الإنسان التي تكونت عبر التاريخ ، وانطبعت آثارها — من ثم — في عاداته المجتمعية . وقد ارتبط الرمز بهذه المواقف منذ البداية ، ومن ثم ارتبط الرمز بالدين أو بالعقيدة ..

لكن الشاعر المعاصر في استخدامه للرمز لا يفكر بالعقيدة الدينية . يتضح لنا هذا إذا نحن أدركنا الفرق بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية . صحيح أن الصوفي والشاعر كلاهما يتأمل ، وكلاهما يستكشف . وربما استطاع الصوفي أن يعبر عن رؤيته أحيانا ، ولكن في مراحلها الأولى ، ولكنه عندما يوغل في « الطريق » يستعصى عليه أن يعبر عن هذه الرؤية ، والغالب أنه هو نفسه في هذه المرحلة المتقدمة ، لا يرغب في أن يعبر عن رؤيته . أما الشاعر فانه يعبر بمجرد أن يرى ، أي أن الرؤية وسيلته إلى التعبير ، مهما أوغل في الرؤية . وفرق آخر هو أن موضوع الرؤية يظل واضحا أمام الشاعر في كل لحظة ، في حين أنه يختفي في التجربة الصوفية . ومع أن بعض الشعراء أحيانا يملكون تجارب شبه صوفية فانها تظل متميزة عن التجربة الصوفية الصرف في أن موضوع الرؤية والتأمل يظل قائما وواضحا ومحددا . ومن هنا كان الرمز الشعري نابعا من موضوع بعينه ومرتبطا به .

أما الرمز العلمى فوسيلة استكشافها الانسان فى وقت متأخر نسبيا ، وذلك عندما أراد أن يشير الى مادة المعرفة اشارة موجزة. وطبيعة الرمز العلمى أنه يشير الى موضوع دون أن يرتبط به ؛ فهو ينشأ نتيجة لعملية ذهنية تجريدية . فعندما نقول أن أ = ب ، وأن أ = ج فإنا نستنتج من ذلك أن ب = ج . هاتان المقدمتان والنتيجة المستخلصة منهما كلها تشير الى موضوعات دون أن ترتبط بموضوع بعينه . أما الرمز الشعرى فليس تجريديا وليس ذهنيا ، وبينه وبين الموضوع المعين علاقة تداخل وامتزاج ..

والرمز اللغوى نفسه رمز اصطلاحى ، تشير فيه الكلمة الى موضوع معين اشارة مباشرة كما تشير كلمة « باب » الى « الشئ » الذى اصطلاحنا على الاشارة اليه بهذه الكلمة ، ولكن دون أن تكون هناك علاقة جبرية (علاقة التداخل والامتزاج التى تكون بين الرمز الشعرى وموضوعه) بين الرمز والمرموز اليه ..

وعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل « البحر ، الريح ، القمر ، النجم .. الخ » فانه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية ، وربما كانت بعض هذه الدلالات — على الأقل — مشتركة بين معظم الناس ، ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعرى ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز ، وما لم يضيف الى ذلك أبعادا جديدة هى من كشفه الخاص . فالرمز الشعرى مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التى يعاينها الشاعر ، والتى تمنح الأشياء مغزى خاصا . وليس هناك شئ ما هو فى ذاته أهم من أى شئ آخر الا بالنسبة للنفس وهى فى بؤرة التجربة ، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها . ذلك أن التجربة — كما قلنا — هى التى تمنح الأشياء أهمية خاصة . وعند استخدام اللغة فى الشعر استخداما

رمزيا. لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا ، إذ المعول
في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحية التي تربط الشيء بعيره من
الأشياء ..

ومن هنا تبرز أمام الشاعر امكانية عظيمة الدلالة ، هي أنه من حقه
دائما أن يستخدم أى موضوع أو موقف أو حادثة استخداما رمزيا وأن
لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام . ونفس الامكانية متاحة
للشاعر إزاء الشخصيات ذات الطابع الأسطوري ، فهو يستخدمها بنفس
النهج الذي يستخدم به الرمز القديم ، وهو كذلك يصفى أحيانا على بعض
الشخوص المعاصرة التي لم تدخل من قبل عالم الأسطورة طابعا أسطوريا
وسوف تقف عند نواذج لهذا في الشعر المعاصر ، تقشّر فيها مدى توفيق
الشاعر أو اخفاقه في التعامل مع الرمز والأسطورة تعاملًا شعريا ..

وفي تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرونا بعدان أساسيان
هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص . فالتجربة الشعرية بما لها
من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد
فيه التبريق الكلي لما تحل من عاطفة أو فكرة شعورية ، وذلك عندما يكون
الرمز المستخدم قديما ، وهي التي تضافى على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز
فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية ، وذلك عندما يكون الرمز
المستخدم جديداً ..

ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ،
ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أى بوصفها رموزا
حية على الدوام) فاتها — حين يستخدمها الشاعر المعاصر — لا بد أن تكون
مرتبطة بالحاضر ، بالتجربة الحالية ، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها ؛

فالقيمة كانت في لحظة التجربة ذاتها ، وليست راجعة لا الى صفة الديمومة
التي لهذه الرموز ولا الى قدمها ..

من واجب الشاعر المعاصر اذن — حين يستخدم رمزا جديدا — أن
يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز ، لأنه اذا استخدم الرمز منفصلا
عن السياق كان ذلك نوعا من الرمز الرياضى أو الرمز اللغوى الأولى كما
شرحناهما . وكذلك الأمر بالنسبة للرموز القديمة ، لا بد لبث الحيوية فيها
من ورودها في سياق رمزى . وفي هذه المناسبة يصح لنا أن نلاحظ أن بعض
الشعراء المعاصرين (بخاصة من الناشئين) يخطئون فهم مغزى الرمز ،
فيستخدمون الرمز الذى استخدمه غيرهم من الشعراء استخداما هزىلا .
لأنهم يخفقون في أن يخلقوا له السياق الرمزى المناسب ، فضلا عن عدم
الارتباط الحيوى في شعرهم بين الرمز والتجربة . فالواقع أن الرمز اذا
كان له مغزى فان هذا المغزى يختلف — نوعا من الاختلاف — من سياق
الى آخر ، لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر ، هو
أشد حساسية بالنسبة للسياق الذى يرد فيه من أى نوع من أنواع الصورة
أو الكلمة . فالقوة في أى استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه
بمقدار ما تعتمد على السياق ..

وينبغى أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعرى يضيف
عليه طابعا شعريا ، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف
وتحديد أبعاده النفسية . وفي هذا الضوء ينبغى تفهم الرمز في السياق
الشعرى ، أى في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها .
أما النظر الى الرمز في الشعر بوصفه مقابلا لعقيدة أو لأفكار بعينها فان هذا
النظر يخطئ معنى الرمز الفنى ورمزية الشعر اجمالا (وهو عيب يتورط

فيه بعض النقاد أحيانا ، حين يقنعون بأن « كذا » يرمز الى فكرة أو مذهب (أو عقيدة كيت) . فالرمز المقابل لعقيدة أو فكرة يخضع لعملية تجريد عقلى تختلف تماما عن العملية النفسية التى تصحب استكشاف الرمز واستخدامه . ولهذا فان علماء الأنثروبولوجيا يستخدمون لهذا النوع كلمة أخرى غير كلمة symbol ، هى كلمة emblem

وعندما نقول ان الشاعر قد استخدم كلمة « البحر » مثلا استخداما رمزيا (أو أى كلمة أخرى صار لها فى السياق الشعرى قوة الرمز) فلا معنى لقولنا عندئذ ان البحر هنا يرمز الى الخوف أو الرهبة مثلا ، ما لم تدبر هذا المعنى فى السياق الشعرى نفسه . فالبحر ليس رمزا أبديا ومطلقا للخوف أو الرهبة ، ولكنه يكون كذلك عندما يشحن الشاعر صورة البحر بشاعر خاصة تستثير فى نفسى مشاعر الخوف أو الرهبة . وما دام شعور الخوف أو الرهبة يرتبط فى نفسى بتجارب لها وزنها فانى أمنح نفسى عندئذ الحق فى أن أطلق على صورة البحر فى هذا السياق المعين معنى الرمز ، لأنها استخدمت فيه استخداما رمزيا سليما ، وأن أضيف كلمة البحر بأنها رمز ، لأنها كانت البؤرة التى تولد من خلالها فى نفسى شعور الخوف أو الرهبة .

كذلك الأمر بالنسبة للأسطورة وللشخص الأسطوريين ؛ فتعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة القديمة أو مع شخصها يخضع — أو ينبغى أن يخضع — لنفس المبادئ التى تحكم استخدام الرمز الشعرى . ذلك أن الأسطورة أقرب الى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة . يجسم فيها الانسان وجهة نظر شاملة فى الحقيقة الواقعة . وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة ومنطقية بينها ، وإنما هى فى الغالب علاقات « جدلية » ومن ثم تعود رموز الأسطورة لكى

تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري ، شأنها في ذلك شأن الرموز غير المرتبطة بأسطورة . وفي هذا لا تختلف العناصر الرمزية في الأسطورة عن شخوص الأسطورة ؛ فحيثما يظهر السندباد أو سيزيف في القصيدة ينبغي أن يكون ظهورهما نابعاً من منطق السياق الشعري للقصيدة ، شأنهما في ذلك شأن الرموز . ولهذا فأتى أسمح لنفسي هنا بأن أطلق على هذا النوع من الرموز عبارة « الرمز الأسطوري »

وفي ضوء هذه المقدمات يحق لنا أن نتأمل رموز الشعر المعاصر . القديم منها والجديد ، والأسطوري منها وغير الأسطوري ، لنذكر مدى توفيق الشاعر أو اخفاقه في استخدامها استخداماً شعرياً بحق . ولم يلفتنا إلى دراسة هذا الموضوع الا كثرة استخدام الشعراء المعاصرين للرمز والأسطورة ، حتى أصبح ذلك ظاهرة عامة .

ومن متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون يتبين لنا ان معظم العناصر الرمزية انما ترتبط بالقديم بشخوص أسطوريين (أو دخلوا على مر الزمن عالم الأسطورة) . وبرز هذه «الرموز الأسطورية» واكثرها دوراً هي شخوص السندباد وسيزيف وتمور وعشروت وأيوب وهابيل وقابيل وأنياس والخضر وعنتر وعبله وشهريار وهرقل والتبار (وان كان اسماً لجماعة) والسيرين وسقراط وغيرها من الشخوص الأسطوريين الإغريقين وغير الإغريقين .

والى جانب ظهور هؤلاء الشخوص الأسطوريين نجد الشعراء أحياناً يستلهمون الأسطورة القديمة في مجملها من حيث هي تعبير قديم ذو مغزى معين ، كاستلهمهم أسطورة أوديب وأبي الهول أو قصة بنيلوب وأوليس أو خير نوم الامام علي في فراش الرسول ليلة الهجرة . فالعناصر الرمزية

التي يستخدمها الشاعر المعاصر ، بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعورية ، معطيها مرتبط في الأسطورة أو القصة القديسة بالشخص أو بالمواقف . وهذه الشخص أو المواقف انما تستدعيها التجربة الشعورية الراهنة لكي تضي عليها أهمية خاصة . فالتجربة انما تتعامل مع هذه الشخص والمواقف تعاملها شعريا على مستوى الرمز ، فتستغل فيها خاصة الامتلاء بالمعزى أو بأكثر من معزى ، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني

لنقف قليلا عند السندباد ، وهو شخصية عرفها التراث العربي في حكاياته الأدبية الشعبية ، فماذا نجد ؟ السندباد نفسه تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف ، ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها الا بعد عناء ومغامرة . هذه الشخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه . هي عادية على المستوى الجمعي للإنسان ، لأن قصة الانسانية اجبالا — وفي ايجاز — هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول . وهي غير عادية على المستوى الفردي ، لأننا ألقنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الانسانية نادرا . وكون السندباد عاديا وغير عادى في الوقت نفسه هو الذى جعله — بغض النظر عن حكاياته القديسة — شخصية رمزية أو رمزا . فطبيعة الرمز تجمع في وقت واحد بين الحقيقى وغير الحقيقى ^(١) ، بين العادى وما فوق العادى (أو غير العادى) ..

وعلى هذا الأساس ينبغي أن تقدر معنى استكشاف الشاعر المعاصر لهذه الشخصية وتفاعله معها . فهي كما رأينا شخصية رمزية من الطراز الأول ، يجتمع فيها أكثر من مستوى من الدلالة والمعزى . بل على هذا

(١) راجع الفصل الخاص بتشكيل الصورة في الشعر المعاصر ، في هذا الكتاب .

الأساس ينبغي أن تنظر الى سائر الشخوص الأسطوريين (أو الذين دخلوا عالم الاسطورة على الزمن) ؛ فكل شخصية من هذه الشخصيات لها تجربتها الخاصة الواقعية ، أو الممكنة ، ولكنها في الوقت نفسه تلخص وجها من وجوه التجربة الانسانية الشاملة الممتدة . فهذه الشخصيات المحدودة العدد ، التي طفرت على سطح التاريخ الانساني ، ليست الا أدوات عبر بها الانسان على مر الزمن عن تجربته منذ بدايتها في حضن العقيدة وفي امتدادها بعد ذلك الى العرف والتقاليد — عبر بها عن تلك العلاقات التي تربطه بالله والكون وب نفسه ، وعما تضمنته هذه العلاقات من معاني الحياة والموت ، والخلود والفناء ، الشجاعة والخوف ... الخ هذه المعاني التي بينها في صدر هذا الفصل ..

ويقتضينا هذا التصور لهذه الشخصيات الرمزية أن توقعها في السياق الشعري نفسه وقد حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة ، أي عبء تجربته الخاصة المتفردة ، وفي الوقت نفسه قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الانسانية العامة أو عن وجه من وجوها الأساسية ، من جهة أخرى . ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام ، أو — بعبارة أدق — الفردي والجمعي . فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي ، وفقدت — نتيجة لذلك — تأثيرها الشعري المنشود ..

أقول ان ما ينطبق هنا على شخصية السندباد في استخدامها الشعري ينطبق على سيزيف وأيوب وتموز وسائر هذه الشخصيات الرمزية ، بل ينطبق كذلك — دائما — على الرموز الحديثة ، سواء منها ما كان شخصا أو عناصر مادية ..

وأنا أكتفى هنا بتقرير هذا الأساس الذي يمكن أن تستضيء به أى دراسة نقدية للرموز والأساطير فى الشعر المعاصر ، فليس من المستطاع فى هذا الفصل تقصى كل تلك الرموز فى هذا الشعر ودراساتها فى مساقاتها الشعرية دراسة نقدية ، فربما احتاج هذا الكتاب بمفرده ، ومع ذلك فاتى سأسمح لنفسى هنا باختيار بعض النماذج التى يمكن تمثل النظرية من خلال دراستها تمثلا عمليا ..

وأحب فى هذه المناسبة أن أشير الى تعامل النقد مع هذه الرموز أو مع بعضها ، فبعض النقاد قد صنفوا هذه الرموز تصنيفا فكريا خاصا ، وراحوا — بناء على هذا التصنيف — يصنفون الشعراء أنفسهم ، أو يصنفون شعرهم فى مراحلهم المختلفة . من ذلك ما صنعه الأستاذ جليل كمال الدين فى كتابه « الشعر العربى الحديث وروح العصر » ؛ فقد صنع من « سيزيف » و « بروميثيوس » رمزين ، بل مقولتين يفحص فى ضوءهما شعر ستة من رواد الشعر المعاصر ويصنفه وفقا لهما ^(١) . فالقصيدة أحيانا « سيزيفية » وأحيانا « بروميثيوسية » ، وقد يلتقى فيها فى بعض الأحيان « سيزيف » و « بروميثيوس » معا ..

هذا التعامل مع الرمز وتحويله الى مقولة عقلية انما يجسد الرمز نفسه ويحصر مغزاه فى إطار ضيق . واذا صح للنقد أن يلتصق لنفسه — تحقيقا للموضوعية — أدوات ووسائل فكرية محددة ، يتخذ منها الناقد أسبا للنظر فى الشعر وتصنيفه ، فإن الشعر نفسه يجافى هذا المنهج ، ولا يعترف بالقوالب الفكرية المحددة والجامدة ، وبخاصة عندما يتعامل مع الرمز .

(١) وهذا شبيه بتصنيف الشعراء كذلك وفقا للمقولتين « الديونيسية » و « الأبولونية » المستخرجتين من شخصيتي « ديونيسوس » و « أبولون » الرمزيتين فى الأسطورة الاغريقية ..

فالرمز — كما قلنا — يجمع في السياق الشعري بين الخاص والعام ، أو بين
الفردى والجمعى . وحين يقسم أدونيس هذا القسم :

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء

* * *

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمى وللشرار

أبحث في المحاجر الضريرة

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب وللخريف

قصيدة الغبار (١)

* * *

أقسمت أن أعيش مع سيزيف

لا يحق لنا أن نعلق لافتة على أدونيس أو على شعره تقول : « هذا

سيزيفى » ، ونكون بذلك قد فرغنا من أدونيس ومن شعره .

ان القضية أخطر من هذا كثيرا ، فأدونيس يتعامل هنا مع سيزيف

الرمز لا سيزيف المقولة . هذا ما ينبغي للشاعر والشعر وسيزيف في

هذا السياق الشعري يعنى بالتأكيد شيئا خاصا — أو فرديا — بالنسبة

لتجربة الشاعر ، ولكنه في الوقت نفسه — شأن كل رمز شعري —

يخاطب ضميرا انسانيا جمعيًا). وليس من الصدق في شيء أن نسم الشاعر

بالسيزيفية أو التوقع في الذات واجترار الهومو الشخصية الصرف التي

(١) مقطع « الى سيزيف » من قصيدة « الاله الميت » ص ١٢٧
من ديوان « أغاني مهيار اللمشقى » لادونيس

لا تعنى الـ « نحن » فى شىء (١) . بل انه اذا جاز لنا — لغرض التصنيف — أن نقول شيئاً من هذا فائناً عندئذ لا تكون قد قلنا شيئاً عن الشعر نفسه ، فضلاً عن الرمز ..

وقد لزم هذه الاشارة هنا لما يسكن أن يحدثه المقياس النقدى من أثر فى تعامل الشاعر الناشئ مع الرموز ، فقد يتصور أن عليه أن يتجنب رمز سيزيف أو ما هو من واديه حتى لا تهوى عليه سياط النقد والاتهام بالتقوقع والداتية ، وأن يبحث دائماً عن الرموز البروميثيوسية حتى يظهر بالتقدير . وخطأ هذا — وخطره فى الوقت نفسه — راجع الى افتقاد الرمز دوره الحيوى فى السياق الشعرى ، واستخدامه بوصفه مجرد مقابل لعقيدة خاصة أو مبدأ معين . وليس هذا — كما سبق أن رأينا — من الرمز الشعرى ، فى شىء . ولا ينكر أحد أن بعض هذا الأثر الخطر قد أخذ يظهر فى بعض قصائد لشدة الشعر ، فقد أخذوا يرددون فى شعرهم أسماء شخوص رمزية ترديدا بعباويًا ، دون حبرة كافية بعالم الرموز التى يستخدمونها . وأخطر شىء على الشعر هو استخدام الرمز فيه بطريقة آلية

ولنعد الى رمز السندباد الرمز الذى استهوى معظم الشعراء . ويخيل لى أن قصيدة « رحل النهار » للسياب خير مثال يوضح لنا كيف يستخدم الرمز استخداماً شعرياً ناحجاً

ان السندباد هو الرمز الوحيد الذى يظهر فى هذه القصيدة ، فهو يصادفنا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة فى كل جزء منها . فيه يتطور

(١) يرتبط هذا بخطأ فى تصورنا لمعنى السلبية والابجابية فى علاقة الفن بالحياة . انظر تفصيل ذلك فى الفصل الخاص بالالتزام والثورية من هذا الكتاب

المحور الشعوري للقصيدة ، وبه يرتبط سياق القصيدة اجمالا . وأدل ما يكون على نجاح الشاعر في استخدام هذا الرمز استخداما شعريا أنه لم يتعامل معه من الخارج ، أى لم يقحه على السياق الشعري اقحاما ، مكثفيا بأبعاده الذاتية أو بما يمكن أن يكون له من مغزى لدى الآخرين ، بل أضفى عليه من موقفه الشعوري ومن تجربته الخاصة . وهو في الوقت نفسه لم يحمل عليه من عنده أكثر مما يطيق أو مما تسع له دائرته ، بل هو في كل ما أضفاه على هذا الرمز ما زال مرتبطا بمعطياته الشعورية . وقد تكون بعض هذه المعطيات كامنة في الرمز غير مكشوفة ، والشاعر هو الذى يستطيع — من خلال موقفه الشعوري الخاص — أن يكشفها . ومن ثم حدث التلاحم بين تجربة الشاعر والرمز الذى استخدمه ، فاذا الرمز يعطى التجربة بقدر ما يأخذ منها ..

ولننظر فى القصيدة لتبين مصداق ذلك . ويبدأ الشاعر قصيدته بقوله :

رحل النهار

ها انه انطفاأت ذبالته على أفق توهج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

وفى هذه الأسطر نجد السندباد الذى نعرفه قد خرج لسفرة من سفراته ، طال أمدها (رحل النهار) ولكنه ترك وراءه قلبا ينتظر عودته ؛ فرحلات السندباد — مهما طال أمدها — تنتهى دائما بعودته . لكن الأمل فى عودته هذه المرة قد أخذ يذبل مع مضى الزمن (ها انه انطفاأت ذبالته) . يؤكد هذا أن (البحر يصرخ بالعواصف والرعود) والسندباد

لا يملك في رحلته الا السفين والشرع . السندباد الشجاع الهمام قد
صار في قبضة المقدور ، فليس بيده إذن أن يعود أو لا يعود . ولا بد أنه
فقد القدرة على الرؤية ، فالتنهار الصريح قد رحل ، والليل المظلم قد
أقدم . لقد خرج السندباد اذن من منطقة المعروف الى المجهول ، من
الذلول الى العصى ، ومن الوجود الى الضياع والعدم ..

ولم يكن هكذا السندباد القديم ، ولكن لا غرابة في أن يكون
فهكذا رآه الشاعر ، أو رأى نفسه فيه . ان رحلته ليست رحلة كشف
ومغامرة يعود بعدها بالطرف الفريدة كما كان شأن السندباد ، ولكنها
رحلة في عالم الضباب والمجهول ، رحلة لا عودة منها :

هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والنجار

هو لن يعود

رحل النهار

فلترحلى ، هو لن يعود

انها رحلة مقطوع بعدم رجوعه منها ، هي رحلة الموت . والزمن
الذي مضى لن يعود ، والانتظار لم يعد له مبرر أو منه جدوى . هكذا
تقول النذر :

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود

الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار

الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار

رحل النهار

وواضح أن رمز السندباد هنا ، مقترنا بالزوجة التي تحترق انتظارا لعودة زوجها المغامر ، دون أن تفقد الأمل في عودته (— على الرغم من كل الدلائل المادية — انما يفتح على رمز أسطوري آخر هو رمز أوليس وبنيلوب زوجته . فبنيلوب ظلت تنقض ما تغزل ، والزمن يمضى ، ولكنها لم تفقد الأمل في عودة أوليس . ومهما تقدم بها السن ، وفقدت زهرتها نصارتها ، فانها قد علقت حياتها على أوهى خيط من الأمل في عودته . وهى مع كل ما ألم بها من ضيق وتعرضت له فى الوقت نفسه من اغراء ظلت متعلقة بذلك الخيط الواهى . فماذا حدث هنا لصاحبة السندباد ؟ .

لقد شاب شعرها الأشقر ، وابتلت رسائل الحب بالدموع حتى انطمس الكلام فيها والوعود ، وجلست تنتظر مشتة الخاطر ، وفى رأسها دوار ، تحدث نفسها :

« سيعود . لا . غرق السفين من المحيط الى القرار

سيعود . لا . حجزته صارخة العواصف فى اسار

يا سندباد أما تعود ؟

كاد الشباب يزول ، تنطفئ الزنايق فى الخدود

فمتى تعود ؟

أواه ، مد يدك بين القلب عالمه الجديد

بهما ويحطم عالم الدم والأظافر والسعار

يبنى ولو لهنية دنياه .

آه متى تعود ؟

ان حيرتها ظاهرة ، وخوفها من زوال شبابها مسيطر عليها ، وقد تستشف أنها بذلك موضع اتهام ، ولكنك قد تستشف كذلك أن السندباد كان هو المسئول :

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار

ومهما يكن من تجربة انتظارها فانها ما زالت تطمح في أن تعود يدا
السندباد لكي تبني للقلب عالما جديدا غضا وبرئا ، بعد أن تخطما عالم
الدم والأظافر والسعار ، هكذا صنع أوليس عندما عاد وشد قوسه ، فقد
حطم الجشع والسعار الذي أحاط بينيلوب طوال غيبته ، وأعاد لقلبها
نضه الدافق ..

ولكننا نعود فتذكر على الفور أن الشاعر قد قطع بأن رحلة
السندباد — أو رحلته هو — لا أمل في العودة منها . وربما كان فقدان
الأمل راجعا الى مرضه العضال ، ولكن سببا آخر لذلك يمكن البحث
عنه في الشبهات التي أثارها . وانه يبدو في القصيدة كلها وكأنه يريد أن
يحمل صاحبه حملا على فقدان الأمل في عودته والكف عن انتظاره .
ومن ثم نجده — بعد أن أسمعنا حديثها لنفسها عن أملها في عودته لرأب
الصدع وبدء حياة جديدة — ينهى القصيدة بمقطع أخير من كلامه ،
يقول :

رحل النهار

والبحر متسع وخوا . لا غناء سوى الهدير
وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات ، وما يطير
الا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار

رحل النهار

فلترحلى ، رحل النهار

فإذا به يعود لتأكيد له عدم جدوى الانتظار ، وضرورة قطع الأمل
في عودته .

ومرة أخرى يفتح الرمز على رمز آخر يمثل في عبارة « البحر متسع وخاو » ، فقريب من هذا كانت عبارة الأمير تريستان في قصة « تريستان وايزولده » المشهورة ، حيث يطلب الى رفيقه أن ينظر الى البحر لعله يبصر سفينة محبوبته ايزولده . ولكن رفيقه ينظر فلا يرى شيئاً . ويقول له : « البحر هادئ وخاو öd und leer das Meer » . وحيث انه لم يتم بعد ذلك لقاء تريستان بايزولده ، فكذلك الأمر بالنسبة لصاحبة السندباد ، أو صاحبة الشاعر . ولم يكن بالسياب حاجة هنا — وقد استخدم هذا الرمز مؤازراً به رمز السندباد — أن يعود ليقول ان ذلك البحر المتسع الخاوى يتراءى فيه شراع رنحته العاصفات . ولكن لما كان السندباد هو الرمز المحورى في القصيدة كلها لم يكن من الممكن شعورياً — فيما يبدو — أن تتوقف القصيدة عند مغزى عبارة تريستان الرمزية فالرؤية الأولى متمركزة في السندباد ورحلته ، وما يملك من سفين وشراع . فاذا بدأ لنا هنا تعارض بين « البحر متسع وخاو » و « ما بين سوى شراع رنحته العاصفات » فانه في الحقيقة يعارض ظاهري صرف ، أما المغزى فمتحد ، وهو فقدان الأمل في العودة ..

وهكذا نجد رمز السندباد في هذه القصيدة وقد جمع بين مغزاه الشعورى العام والمغزى الشعورى الخاص الذى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر الخاصة . والتجربة الخاصة بذلك قد أفادت من ذلك المغزى العام بمقدار ما أضافت اليه . وفي هذا يتشكّل التعاقب الصادق بين الحقيقى وغير الحقيقى ، وهو من أهم ما يميز الرمز الشعرى . وقد تمثّل في أن الشاعر استطاع أن يشعرنا بأنه انما يعبر عن أشياء واقعية في مجاله الشعورى في حين كان يبنى في الوقت نفسه صورة خيالية لمشاعره ..

وكثير من الشعراء المعاصرين قد استخدموا هذا الرمز (السندباد) مع تفاوت بينهم في النجاح والإخفاق. وليس مجالنا الآن استقصاء النماذج التي استخدم فيها ودراستها ، وإنما يكفينا هنا أن نسجل الظاهرة ونمثل لها ، وترك هذا الاستقصاء لدراسات أخرى ..

كذلك الأمر فيما يختص ببقية الرموز القديمة التي سبقت الإشارة إليها ، فإن الألمان بالنماذج التي استخدمت فيها يحتاج الى دراسة مستقلة . ولكننا هنا ، ما دمنا نكتفى بتسجيل الظاهرة ودراستها ، نجد أنفسنا مطالبين بأن تقدم نموذجاً آخر لا يوفق الشاعر فيه في استخدام الرمز القديم وغالباً ما يرجع عدم التوفيق هذا الى أحد سببين أو اليهما معا : فاما أن يستخدم الشاعر الرمز القديم بوصفه مقابلاً عقلياً فيفقد طبعه الرمز ، واما أن يكس هذه الرموز تكديساً يصعب معه تمثل دور كل رمز منها في السياق الشعوري للقصيدة ..

والشاعر يوسف الخال من أكثر الشعراء المعاصرين ولعاً بتكديس الرموز الأسطورية القديمة في شعره ، وعدم توفير المجال الحيوي اللازم لها في القصيدة ، واحالتها الى مقابلات عقلية . ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة « الدعاء » (١) :

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخراف
واحداً لعشروت ، واحداً لأدونيس
واحداً لبعل ...

أو قوله في قصيدة « الوحدة » (٢) .

(١) من ديوانه « البشر المهجورة » ، ص ٧٣ .

(٢) ديوان « البشر المهجورة » ، ص ٣٠ .

بلى ، وكنا الشاطيء يشده
بشاطيء طموحنا الرهيب ، المغارة اليتيم
فيها ألسباد ، الشرفة اليطل
منها قيصر وهنيعل ، الموكب اليشق
دربه الصليب

ففى هذين النموذجين يتضح لنا تتابع الشخص الرمزى الأسطوريين
على نحو لا يتيح لنا فرصة تمثيلها فى الاطار الرمزى الشعرى السليم ،
وانما تتعامل معها بوصفها رموزا عقلية لا تحل فى القصيدة سوى مغزاها
المحدد القديم ..

وكثير ممن يتلقون الشعر المعاصر بحماسة قد صاروا يتأففون من
استخدام هذه الشخص الأسطورية الرمزية القديمة بعامه . والمؤكد أن
هذا التأفف يرجع الى سوء استخدام بعض الشعراء لهذه الرموز ، فبعض
الشعراء يتصورون فى حشدهم لهذه الرموز فى شعرهم دليلا على اتساع
ثقافتهم ، وهم لذلك يبحثون وينقبون حتى يعثروا فى التراث الانسانى
على مزيد من هذه الرموز . ولا ينكر أحد على الشاعر المعاصر أن يكون
مثقفا ، بل لعل الشاعر المعاصر مطالب بذلك ، ولكن الانكار ينصب على
طريقة استخدامه لهذه الرموز ..

ومن ثم نجد صورة أخرى من صور التعامل مع هذه الرموز القديمة ،
تتمثل فى استلهاام الشاعر المعاصر تلك الرموز . وفى هذه الحالة لا تظهر
أماننا الشخصية الأسطورية القديمة ، وانما تكون بمثابة خلفية للسوقف
الشعورى الذى يعبر عنه الشاعر ..

وفى هذه الصورة ينحل الرمز القديم الى واقعة انسانية عامة ذات
مغزى رمزى . واذا كان الشاعر انما يحدثنا عن واقعه الشعورى الذى

يرتبط في الوقت نفسه ارتباطا شعوريا وثيقا بتلك الواقعة الرمزية القديمة
فان تعبيره عندئذ عن هذا الواقع انما يأخذ طابعا رمزيا ، لانه استطاع
أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة والواقعة الأسطورية العامة (١)

يقول أحمد حجازي في قصيدته « شهيد لم يمت » (٢) :

سيفك البتار يسقى الموت للوحش الذي أقعى على باب المدينة .

ونحن ما نكاد نقرأ هذا السطر حتى تذكر أسطورة أوديب وأبي الهول،
يسوقنا الى ذلك عبارة. « الوحش الذي أقعى على باب المدينة » ، فقد
كان أبو الهول هو ذلك الوحش الذي أقعى على باب مدينة طيبة ، ونشر
الذعر في نفوس أهلها ، حتى جاء أوديب فخلص المدينة من شره ..

الشاعر هنا انما يرثي أبا جاسم الذي ناضل في سبيل تحرير العراق
وسقط شهيدا في الميدان . سقط وهو يجرع الوحش الذي أقعى على
باب بغداد كأس الموت . سقط وهو يحارب الطغيان والقوى المساندة له .
هذا هو الواقع الذي عاينه الشاعر ، ولكن العبارة التي استخدمها في
التعبير عن هذا الواقع عبارة لها قوة الرمز ، لأنها تستدعي في النفس على
الفور الواقعة الرمزية في الأسطورة القديمة . وهي تستدعيها دون أن تنص
عليها ، فالشاعر لم يقل لأبي جاسم انه « أوديب » الذي صرع أبا الهول عند
باب « طيبة » ، وهو كذلك لم يعبر تعبيراً مباشراً عن الواقعة الحالية ،
فلم يقل لأبي جاسم انه كافح القوى الآخذة بخناق بغداد ، وانما كانت
عبارته متضمنة المغزىين معا ، المغزى الواقعي والمغزى الأسطوري . انها

(١) من أروع القصائد التي تمثل ذلك قصيدة « حكاية قديمة ، لصالح
عبد الصبور ، وقصيدة « سفر أيوب ، للسياب ، بخاصة المقطعان الثاني
والثالث منها ..

(٢) ديوان « لم يبق الا الاعتراف » ، ص ٤٣

عبارة تحرر على المستويين وتربط في الوقت نفسه بينهما . وهي بذلك تستفيد من المغزى الأسطوري في تعميق الرؤية الحالية ، كما تستفيد الأسطورة نفسها من هذا البعد الواقعي المتمثل في هذه الرؤية ..

هذه هي صورة التعامل غير المباشر مع الرمز القديم . وهي كما رأينا تفسى على الشعر قوة تعبيرية لها وزنها وقيمتها . وفيها يتجنب الشاعر التورط في جسد الرموز الأسطورية القديمة على نحو يثقل كاهل التعبير . وميزة هذه الصورة من التعامل مع الرمز الأسطوري القديم أنها لا تفرض على متلقى الشعر خبرة أو معرفة بالأسطورة القديمة وبمعناها حتى يستطيع تمثل المغزى الذى تؤديه العبارة ، وإنما يستطيع هذا المتلقى أن يفعل بالعبارة حتى وإن لم يلم بالأسطورة . ففى المثال السابق هنا نستطيع — حين نكون جاهلا بأسطورة أوديب — أن نتفعل بالعبارة شعريا ، لميزة ما تزال فيها ، وهي أنها ليست تعبيرا مباشرا عن المغزى ، أى ليست عبارة تقريرية . فإذا كان المتلقى ملما بالأسطورة واستطاع أن يتسلها بوصفها خلفية لهذه العبارة فإن احساسه بشاعرية العبارة أو بقوة التعبير الشعرى فيها يكون أقوى وأعمق . أما عندما يكون المتلقى غير ملم بالأسطورة . وكان الشاعر قد استخدم الرمز القديم استخدما مباشرا ، كأن يقول مثلا :

أنت « أوديب » الذى قد صرع الوحش على أبواب « طيبة »

فإن المغزى يستغرق في هذه الحالة على المتلقى ، ويفقد — نتيجة لذلك — فاعليته . ولهذا نجد بعض الشعراء يصدرون قصائدهم بموجز شئ للأسطورة التى يتخذون منها رمزا فى صلب القصيدة ^(١) . على أن

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة « نداء البحر » من ديوان « البشر المهجورة » ليوסף الخال ، وقصيدة « ارم ذات العماد » من ديوان « شناسيل ابنة الجلبى » للسياب

بعضهم يترك مثل هذه الإشارة حتى بالنسبة للأساطير والرموز غير الشائعة ، وعند ذاك يتكلف متلقى شعرهم جهد البحث عن أصل الأسطورة ، وهو جهد قد يتكلفه الدارس ، أما متلقى الشعر فيندر أن يكلف نفسه هذا العناء ، وتظل القصيدة معماة أمامه ، فلا يملك عندئذ إلا أن يصف القصيدة بالغموض ..

ومع أننا تحدثنا عن الغموض في مكان آخر من هذا الكتاب فإنا نقول هنا أن الإيمان بضرورة توصيل التجربة الشعرية الى المتلقى يفرض على الشاعر أن يكون تعامله مع الرمز القديم — بخاصة اذا لم يكن لهذا الرمز ذبوع وشهرة في أوساط قراء الشعر — استحيائيا ، على النحو الذى رأيناه في المثال السابق من قصيدة حجازى . هكذا صنع اليوت في شعره ، فأتاح لقرائه أن يتجاوبوا معه شعريا دون أن يكونوا ملينين بأصول كل الاشارات الأسطورية والرمزية التى وُردت في ثنايا شعره ..

* * *

وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة . وهو في هذا يحتاج الى قوة ابتكاريه فذة ، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة الى مستوى الواقعة الانسانية العامة ذات الطابع الأسطورى ، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة الى مستوى الكلمة الرامزة ..

استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من شخصية جميلة بوحد شخصية أسطورية . ولست في حاجة لأن أنص على القصائد التى تحدثت عن جميلة ، فحن نعرف أن معظم شعرائنا المعاصرين قد اتفعلوا بهذه الشخصية

وكتبوا عنها ، حتى لم تعد جميلة مجرد مناضلة وطنية عرفت ثورتها الجزائر ، بل صارت رمزا للنضال الانساني في سبيل التحرر ..

ومن قبل ظفرت « أم صابر » باهتمام الشاعر ^(١) ، وصارت قصتها رمزا لبطش المستعمر الغاشم بالانسان الضعيف . وكذلك حاول السياب أن يجعل من « حفصة » . الفتاة العذراء الموصلية التي صلبها الشيوعيون ومثلوا بها ، شخصية أسطورية ^(٢)

وواضح أن مجال ابتكار الشخصية الأسطورية العصرية مرتبط بنساج الكفاح الوطني ، وهو مجال من مجالات الأسطورة العصرية ، وتبقى بعد ذلك مجالات الأسطورة المرتبطة بعبادة الانسان المعاصر في شتى صورها . ويمثل الجانب الابتكاري في هذا الميدان في انتاج الشاعر المعاصر منهج الأسطورة في التعبير عن موقفه الشعوري . وقد أفردنا الفصل التالي برمته لدراسة هذا المنهج التعبيري الذي يغلب على أسلوب كثير من قصائد الشعر المعاصر

أما فسا يختص بالرمز الذي يتطور في كلنا واحدة فان الشعراء المعاصرين قد بدّلوا في هذا المجال جهدا ملحوظا ، حتى كاد كل شاعر يعرف برمزه المبتكر . ومن ملاحظتنا لطبيعة هذه الرموز نجد أنها تنقسم الى نوعين : نوع يرتبط بعناصر طبيعیه ، كالمنظر ، والبحر ، والنجم ، والنأي ، والريح ، وفارس النحاس ، ونوع يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعوري الخاص : كدثشواي ، وجيكور ، وبوب ، والبصرة وبور سعيد ، وأوراس ، وما أشبه

(١) انظر قصيدة « أم صابر » من ديوان « أناشيد صغيرة » لأحمد كمال زكي ص ١٢١ .

(٢) انظر قصيدة « الى العراق الشاعر » من ديوان « منزل الأقبان » للسياب ، ص ١٣٥ .

والشاعر المعاصر في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة انما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي ، كلفظة المطر مثلا ، من مدلولها المعروف الى مستوى الرمز ، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة ..

لنأخذ رمز الناي مثلا ، وهو رمز خلقه خليل حاوي وارتبط به ^(١) . فالناي هو الآلة الموسيقية المعروفة ، ومسايق هذه اللفظة المألوف في التعبير الشعري يوحى دائما بالمشاعر الأسبانية ، لأن الناي بطبيعته لا يخرج الا ألحانا شجية . لكن الشاعر هنا لم يستخدم لفظة الناي رمزا للأسى والحزن ، لأنه لو صنع هذا لظل استخدامه لللفظة هو الاستخدام المألوف ، وانما جعلها رمزا لأسباب الأسى الذي يعتصر نفسه ، رمزا للقيود العاطفية التقليدية التي تشمل خطوته وتوقعه عن الانطلاق الى آفاق التجربة البكر . ثم يصبح الناي رمزا لكل القيود والتقاليد البالية ..

ولست أحب أن أقف هنا عند النقد الايديولوجي الذي يتهم عقيدة الشاعر بهذه المناسبة ، لسبب بسيط شرحناه من قبل ، هو أن الرمز الشعري لا يجوز التعامل معه بوصفه مقابلا لعقيدة ، ما دام الرمز قد استخدم استخداما شعريا سليما ..

والشعراء المعاصرون بمحاولتهم خلق الرمز العصري انما يعملون في الوقت نفسه على اثراء المصطلح الشعري . وكل من يتصفح دواوين

(١) انظر المقطع الثالث من قصيدته « الناي والريح » في الديوان الذي يحمل نفس العنوان .

الشعر الحديثة يستطيع في يسر أن يمثل الفن التعبيري الذي أفادته لغة الشعر على أيدي هؤلاء الشعراء (١) ..

ولعله من الطريف أن نذكر هنا أن الشاعر المعاصر قد يتعامل مع الرمز الذي ابتكره شاعر آخر دون أن يلتزم بمغزاه الأول . وطبيعي أن الرمز إذا تجدد عند مغزى بعينه فقد قيمته الشعرية ، ومن ثم كان دور الرمز المعين في كل قصيدة يختلف نوعا من الاختلاف عن دوره في قصيدة أخرى ، سواء آكانت للشاعر نفسه أم لشاعر غيره . لكن الطريف الذي نود الإشارة إليه هنا هو استخدام الشاعر للرمز في اتجاه معارض للاتجاه الذي اتخذه على يد شاعر آخر . وقد رأينا كيف استخدم خليل حاوي رمز الناي والمغزى الذي شحنه به . وهنا نقف عند استخدام البياتي لنفس الرمز ، فنجدته يقول في المقطع الرابع من مراثيه لناظم حكمت (٢) :

« أصغ الى الناس يئن راويا ...

قال جلال الدين —

النار في الناي

وفي لواعج المحب ..

والحزين .

الناي يحكى عن طريق طافح بالدم ..

يحكى مثلما السنين ... الخ

النار اذن في الناي ، والناي يحكى عن طريق طافح بالدم . فالناي هنا

(١) راجع الفصل الخاص بالمصطلح الجديد وظاهرة الغموض من هذا الكتاب .

(٢) انظر ديوان « النار والكلمات » ، ص ١٢٨ .

رمز للروح المحترق على طريق الكفاح وليس رمزا للتقاليد البالية التي هي
قيد للحركة ، كما هو الشأن عند خليل حاوي ..

ولست أحب أن أفيض هنا في هذا التقابل وفي مغزاه العقيدى ، فليس
يحق للناقد أن يقول أيهما كان على صواب ، لأن بحث الصواب والخطأ
يبعدنا عن الشعر نفسه . ويكفينا هنا أن نسجل أن الشاعرين استخدما
الرمز استخداما شعريا سليما ، وأن المغزى الذى شحن به كل منهما هذا
الرمز وثيق الصلة بالتجربة والموقف الشعورى الذى يعبر عنه كل منهما فى
قصيدته . وليس هذا التعارض بينهما الا دليلا جديدا على ثراء الرمز
الشعري وقوته التمييزية حتى انه ليجتمع فيه الشئ وتقيضه ..

الفصل الثالث

لمنح الأسطوري في الشعر المعاصر

• كما أن الخيال يجسم صور الأشياء غير المعروفة
فإن يراع الشاعر يحيلها الى أشكال
ويمنح الأشياء الشفيفة
حيزا محدودا ، ويجعل لها اسما ،
شيكسبير .

العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة ، فكم كانت الأساطير مصدر
الهام للفنان والشاعر ، وكم بين أيدينا من الأعمال الفنية والشعرية ماهو
صباغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة . وربما استطاع باحث
أو آخر أن يبين لنا أن الأعمال الفنية التي استطاعت أن تعبر الزمن الينا ،
محتفلة بقيمتها وأهميتها بالنسبة للإنسان في كل عصر وكل مكان ، لم
تظفر — دون غيرها — بهذه الطاقة الحيوية الدائمة الا لأنها قد ارتبطت
في جوهرها بالأسطورة . ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي
يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان،
وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة ، وإنما هي عامل جوهري وأساسي
في حياة الإنسان في كل عصر ، وفي إطار أرقى الحضارات . وفي إطار
الحضارة الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها
وحيويتها ، وما زالت — كما كانت دائما — مصدرا لالهام الفنان

والشاعر ، بل لعلها فى إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاطا منها فى عصور مضت . وإذا نحن اقتصرنا هنا على مجال الشعر قلنا ان الشعر لم يكن فى يوم من الأيام أقرب الى روح الأسطورة منه فى الوقت الحاضر .

على أنى لا أتحدث هنا عن الأعمال الفنية التى تعد صياغة جديدة لأسطورة قديمة ، فهذه الأعمال تكشف فى وضوح عن علاقتها المباشرة بالأسطورة ، وتجعل الجدل حولها وتقدير الفن فيها ينصرفان الى قضايا خاصة ناقشناها فى الفصل الماضى . وبعد هذا يبقى فى مجال دراستنا كل عمل شعرى يمثل الطابع الأسطورى أو تتمثل فيه روح الأسطورة ، أى كل عمل شعرى تكشف لنا بنيته عن تركيبة أسطورية ومضمون أسطورى . وكل من يتابع الشعر المعاصر فى وسعه أن يدرك أن له — فى مجمله — طابعا يميزه عن الشعر القديم فى جملة . ويروق لى هنا أن أسمى هذا الطابع المميز لهذا الشعر بالطابع الأسطورى .

* * *

وليس غريبا أن تشيع كلمة « الأسطورة mythos » حولها كثيرا من الغموض وما أكثر الدراسات الحديثة التى حاولت أن تحدد معنى هذه الكلمة . وبكفينا من كل هذا أن نعرف مصدر الغموض الذى يكتنفها . وهو غموض يرجع فى أصله الى الدلالة الاشتقاقية الأولى للفظ « mythos » ، فهذه اللفظة تعنى فى الأصل « الكلمة » . وقد كان ظهور الكلمة فى حياة الانسان معجزة لم يعد لها فى حياته من بعد معجزة أخرى . لقد كانت الكلمة عند ذاك هى المقابل لكل الوجود ، بل ربما ظن الانسان الأول أنها تشتمل على كل الوجود . وقد استطاع الانسان أن يميز لأول مرة بين نفسه وغيره من الحيوان عن طريق اقتداره على الكلام وامتلاكه الكلمات .

ويمثل تطور استخدام الانسان لهذا اللفظ من mythos الى Epos الى Logos قصة تطور استخدام اللغة ذاتها ، أى التطور من « الكلمة » التي تعنى تفكير الانسان الرمزي وتعبيره عن أقدم صورة من صور وعيه ، الى « الكلمة » التي تعنى تركيبة من الأحداث تستغرق زمنا ، الى « الكلمه » التي تعنى طرازا من القيم العقلية . ويمثل لنا هذا الاختلاف في دلالة اللفظ عبر الأزمان عندما تمثل الأساطير القديمة ذات الطابع الخرافي الصرف حيث كان التعبير كله رمزا ، ثم اطلاق أرسطو كلمة mythos على المسرحية فيقابل كلمة plot في المصطلح الحديث ، أى مجموعة الأحداث المرتبطة التي تكون في مجموعها بنية موحدة ، ثم استعمال كلمة « أسطورة » في العصر الحديث عندما تتكلم عن « أسطورة النازية » . فهذه الصور المختلفة من استعمال اللفظ تكشف لنا عن تطور مدلوله وفقا لتطور منهج التفكير من جهة ، وعن ارتباط هذا المدلول بالحاجة الحيوية للانسان من جهة أخرى . على أنه ينبغي ألا تتصور بطبيعة الحال أننا نتحدث عن مراحل مستقلة تنتهي المرحلة منها عند بداية الأخرى ، فقد نال منهج التفكير الأسطوري في صورته الرمزية بطن عن نفسه في كل تعبير انساني لدى الشعوب المختلفة في الأزمنة المختلفة ، حادا حيناً ، وخافتا حيناً . ويبدو أن الظروف العالمية المعاصرة لم تعد تجد في المنهجين السردى والعقلى (ويمثلان في التطور الطبيعي المرحلتين التاليتين على التتابع لمرحلة المنهج الرمزي) وسيلة كافية لتفهم كل المتناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخطا العجيبة المزرقة . وكان الانسان المعاصر قد صار يواجه الحياة مرة أخرى بنفس الوجه الذي رآها به في البداية يوم بدت له لغزا كبيرا وسرا رهيبا . وعند ذلك أحس الانسان المعاصر بحاجة الى المنهج الأسطوري القديم في وضع المعادلة الجديدة التي تجعل الحياة بالنسبة اليه مقبولة ومفهومة .

حقا ان الحكايات القديمة التى نسميها أساطير هى حكايات خرافية
تعبّر عن استجابة الانسان الأولى لعالمه ، لكن « طريقة » هذه الاستجابة
تنشأ عن استعداد يتسل فى كل المصور التى عاشها الانسان . فان يكن
عصرنا قد غنى بالأسطورة واتجه اليها الفنانون والأدباء فليس معنى ذلك
أنهم عادوا الى المرحلة البدائية فى حياة الانسان ، أى عادوا يرددون نفس
الأساطير الأولى ، وانما هم فى الحقيقة قد تقيموا روح هذه الأساطير ،
فصدروا فيها ينتجون من فن وأدب عن روح أسطورى . ومن ثم يبرز
فى أعمالهم منهج الأسطورة القديمة ، وإن ظل نتاجهم يتسع بطابع الجدة .
وبعبارة أخرى قوله : انهم قد استخدموا منهج الأسطورة القديم فى
صنع أساطير عصرهم . وقد ساعدتهم على هذا بطبيعة الحال ذلك الاستعداد
الانسانى الدائم للاستجابة للأشياء بطريقة أسطورية .

وهذه الطريقة الأسطورية ، أو ما نسميه المنهج الأسطورى ، هى
التي تجعل للشعر طابعا مميزا فى باب المعارف الإنسانية ، يميزه عن
الفلسفة وعن العلوم التجريبية ، ويجعله « شعرا » .

ولكن بم تشخص هذا المنهج الأسطورى ؟

وقبل أن تنسّ فى الانسان القدرة على التفكير المنطقى والتعقيل
العقلى ، بل قبل هذا بكثير ، اتخذت المادة التى انتقلت الى عقل الانسان
عن طريق حواسه معنى فى الأسطورة ، وتشكلت فى نفسه العوالم الخارجية
ذات الطبيعة الفيزيائية وذات الطابع الانسانى ، بالإضافة الى الحركة
والسمى المتصل ، وكذلك عالمه الداخلى الخاص باستجابته الشعورية
واللاشعورية لهذه الأشياء — تشكلت فى نفسه هذه العوالم المختلفة ،
ثم عاد فشكلا وطورها هو نفسه فى أشكال رمزية . وفى مدركات وحسور

من التعبير مجازية . وكانت هذه هي الخطوة الأولى التي قام بها الانسان البدائي في سبيل الوصول الى ما تسميه « اليزايث دور » النظام والشكل .
أى اضعاء الانسان على تجربته في مجملها الشكل الخيالى والدلالة .
فالمنهج الأسطورى اذن هو تقديم التجربة في صورة رمزية . وقد كانت هذه الصورة من التعبير أقدم صورة عرفها الانسان ، وما تزال حتى اليوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير .

ولكن كيف يتسنى للأسطورة أن تعيش في عصر العقل ؟ لقد تجاوزنا المرحلة البدائية في حياة الانسان منذ زمن بعيد ، بل لعنا قد خطونا في مضمار الحضارة شوطا كبيرا ، واستطاع الانسان أن يمارس نشاطه العقلى المنطقى حين بلغ العقل فيه قمة النضج والاكتمال . ترى أبلغى الانسان المعاصر كل قدراته العقلية في سبيل أن يواجه الحياة بمنهج أسطورى ؟ فان لم يكن هذا مستطاعا فكيف يتفق له وهو ذو العقل الناضج أن يتجه في فهمه للحياة وللعالم ولنفسه الى منهج أسطورى هو من بقايا التفكير البدائي في هذه الأشياء ؟

ولكى نفهم هذا الوضع الراهن ينبغى أن نواجه أنفسنا بهذا السؤال :
ما العلاقة بين الأسطورة والفكرة ؟

في رأى « مارك شورر » أن لفظ الأسطورة لا ينفى الأفكار ، كما أنه لا يعنى شيئا عكسها . وانما يعنى الأساس الذى تقوم عليه هذه الأفكار ، يعنى نسيجها الأساسى . فالأسطورة هي العنصر الذى تنشط الأفكار عن طريقه . وفي رأى « لزلى ستيفن » أن النظريات التى اعتنقها الناس لا تصير ذات أثر فعال في سلوكهم ما لم تولد نوعا من الرمزية الخيالية .

لقد اعتدنا أن ننظر الى نفوسنا بوصفنا كائنات بشرية ، على أننا مخلوقات عقلية في المحل الأول . وفي رأى « شورر » أن هذا التصور خطأ ، فالحقيقة أننا مخلوقات عقلية ولكن في المحل الأخير . ويكفى أن نتذكر أن الحضارة لم تظهر الا بالأمس القريب ، بعد ماض في البدائية لا يمكن تجديد مده . وقد صرفنا اذا نحن آمنا بفكرة أو نظرية نسرع فنسب هذا الايمان الى نشاطنا العقلى . على أننا لو أتمعنا النظر لبدا لنا أن كل ايمان لا يتكون الا بعد تجربة ، وعلى هذا فالإيمان ينظم لنا التجربة ، لا لأنه عقلى بل لأن كل ايمان يعتسد أساسا على تصور حتى ضابط للتجربة ومنظم لها . وليس الايمان العقلى سوى التشكيل الفكرى لهذا التصور الحسى . وكل تلك المذاهب التجريدية التى نطلق عليها اسم « الايديولوجيات » لا تؤثر فى سلوكنا — اذا هى أثرت — الا لأنها هى ذاتها قد تأثرت بالظهور ، أى بالتشكيل الحسى للأشياء فى بنات خيالية تدركها الحواس . لكن هذه الصور الحسية ذاتها قد تتوارى ولا يبقى أمامنا سوى التشكيل النظرى — أى العقلى الصرف لما نسميه عقيدة أو مذهبا .

وحين كتب « ينج » عن اللغة قدم لنا نظرية تؤكد لنا العلاقة بين اللغة من حيث هى تصور عقلى والتجربة من حيث هى واقع محسوس . قال : « ان الكلام مستودع للصور التى قامت على أساس التجربة . ومن ثم فان الأفكار المفرقة فى التجريد لا تستطيع فى يسر أن تجد لها أصلا فيه ، أو هى تعود فتتلاشى لما ينمضها من اتصال بالحقيقة الواقعة » وهى ملاحظة كبيرة فى الدلالة ، وغاية فى الأهمية ، لأنها تجعل لكل تفكير — أو تريد أن تجعل لكل تفكير — أساسا من الواقع الذى تضمنته اللغة عن طريق المعاشة والتجربة . وكأنه من غير المستطاع الوصول الى

تصور عقلى صرف أو الى نظرية دون الاعتماد على التجربة ذاتها أو الى الصور التى قامت فى اللغة على أساس من التجربة .

والأساطير هى الأدوات التى تناضل بها على الدوام — كما يقول سورر — من أجل أن تفهم تجربتنا . فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تصفى على الوقائع العادية فى الحياة معنى فلسفيا ، أى انها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة . وبدون تلك الصور التى تقدمها الأسطورة تظل التجربة سديمية ممزقة ، أى مجرد تجربة ظاهرية . وسديمية التجربة هى التى تدفع الى خلق هذه الصور ، بقصد أن تعمل هذه الصور بدورها على تنقية التجربة ذاتها وتوضيحها .

حتى عندما تتكاثر الأساطير — كما هو الحال فى الحضارة الحديثة — وتفصل ، وتميل لأن تصبح تجريدية الى حد أن الصور ذاتها تتقهقر ويبتل لونها حتى فى هذه الحالة ما تزال الأساطير هى النسيج الأساسى لكل النشاط الانسانى . وبهذه الطريقة ، وعلى هذا الأساس تعيش الأسطورة فى عصر العقل ، بوصفها النسيج الأساسى الحى لكل فكرة أو نظرية أو مذهب .

* * *

هذا من حيث المنهج فماذا عن الغاية ؟
ذلك أن كل منهج يستهدف تحقيق غاية . فماذا حققت الأسطورة بالنسبة للإنسان القديم ، وماذا يمكن أن تحقق بالنسبة للإنسان المعاصر ؟
الأسطورة فى ذاتها تركيبة درامية ، ودراما الأسطورة القديمة هى المحاولة الدائمة للربط بين العالمين الخارجى والداخلى ، بين المرئى المحسوس وغير المحسوس فى سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين

فى ضمير الانسان الذى يرتبط — وفقا لاستعداداه الخاص — بالعالمين
 على السواء ، وبقدر متوازن فى أصله . وقد كشف « فرويد » عن عنصرى
 هذه الدراما وخلصهما فى مفهومى الجنس وغريزة الموت . وتحت كلمة
 « الجنس » نضم كل الدوافع الانسانية من أكل وشرب وحب وكره وأمل
 وخوف ورغبة ونكوص .. الخ ، وكلها أمور تقع فى نطاق المحسوس .
 أما غريزة الموت فقد ظلت سرا مطلسا يعبل فى الخفاء وراء كل ما هو
 قابل للإدراك . وعند ذاك نشأت أمام الانسان مشكلتان جوهريتان :
 مشكلة مع نفسه ، وما تطوى عليه من معيات ، ومشكلة مع الكون
 خارجه ، المدرك منه وما هو وراء المدرك . وبتحوير طفيف فى صياغة
 هاتين المشكلتين نجد الانسان مطالبا بأن يحل كل مشكلاته الروحية ،
 أى مشكلاته الخاصة به من حيث هو فرد ، وكل مشكلاته المجتمعية ،
 أى الناتجة عن علاقته بآخرين يصنع معهم بنية موحدة . وقد استطاع
 الانسان عن طريق الأسطورة أن يرضى حاجته الروحية من جهة . وحاجته
 الى التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى . فقد استطاعت الأسطورة
 بما اصطنعته من رمز أن تخضع غير المدرك وتدخله فى نطاق المدرك ،
 كما استطاعت أن تؤكد وضع الانسان الاجتماعى من خلال وحدة التجربة
 أو الشعور الانسانى المشترك ، الذى أطلق عليه « ينج » عبارة « اللاشعور
 الجمعى » . فإذا كانت الحياة ذاتيا شتيئا مختلفا فان الأسطورة قد نظمت
 هذا الشتيت ، وحددت للانسان وضعه ، ورأت كل صدع كان بينه
 وبين نفسه ، أو بينه وبين مجتمعه . بالأسطورة استطاع الانسان القديم
 خلق صور من التعبير تفى بحاجته الى توطيد كيانه الروحى واستقراره
 الاجتماعى . وبواسطة غريزة صنع الرمز المركبة فيه استطاع أن يجسم
 معرفته بالعالمين الخارجى والداخلى وخبرته فيهما تجسيما حيا ، وأن

يُضفى عليها الحياة ويصنع لها حدودا ويكسبها المعنى ، أو لنقل — فى بساطة — انه حول القوة الى شكل .

* * *

وربما كان « اليوت » فى العصر الحديث هو أوضح شاعر التفت الى قيمة المنهج الأسطورى فى الشعر نظريا وعليا . ولا شك فى أن شعراء آخرين سبقوه قد أنجزوا بعض أعمالهم الشعرية وفقا للمنهج الأسطورى مع تفاوت ، لكن اليوت هو الشاعر الحديث الذى أكد فى أعماله الشعرية ضرورة هذا المنهج وأهميته بالنسبة للشعر . وقد كان منذ البداية يؤمن بأن العاطفة الشخصية أو التجربة الشخصية انما تمتد وتتم فى شىء غير شخصى . وليس المقصود بهذا الشىء غير الشخصى أنه منفصل عن التجربة أو العاطفة الشخصية ، فالشعر الذى ينتج عن هذا لا يكون شعرا جيدا . ذلك أن قيمة الشعر لا تتركز فى مشاعرنا ولكن فيما نصنع من مشاعرنا من صور . وقد استطاع فى قصيدته « أغنية حب لآلفرد بروفروك » — على سبيل المثال — أن يبلور الفكر فى شعور ، والشعور فى صور حسية . استطاع أن يبرز الحياة الداخلية فى اطار من المشاهد الطبيعية والطقس والأصوات والصور .. الخ ، بالإضافة الى أنه نى المنهج الجديد فى استخدامه التحليل الفلسفى فى الاطار الشعرى ، وخرج من المزج بينهما بشعر تأملى هو حسى بمقدار ما هو عقلى .

ولا شك أن اليوت قد وجد فى البداية من جمهوره اعراضا مرجعه الى صعوبة فهم الناس للغة الجديدة . ذلك أن اليوت كان يهدف الى نوع من التكامل فى منهجه الشعرى كما كان التكامل بصفة عامة هو غايته البعيدة ، التكامل بين الروح والمادة ، بين الشعر والحياة . وفى اطار

هذه الغاية من التكامل كان من الضروري أن يخرج اليوت على اللغة الصناعية الاستهلاكية التي يتداولها الناس ، وأن يبحث عن اللغة الأصلية التي تكمن في أغوارهم ، والتي تمثل في الوقت نفسه صورة التكامل الانساني في كل مكان وكل زمان ، في الماضي وفي الحاضر . وقد وجد اليوت أن هذه اللغة هي لغة الرموز ، ومنطقها هو منطق الخيال . ولم يكن في وسع اليوت أن يدافع عن هذه القيم التعبيرية الجديدة الا بأن يزيد من تأكيدها في شعره ، فشعره هو الدافع الوحيد عن منهجه . ولا شك أن مرور جيل أو جيلين بعد ظهور هذا الاتجاه ، وكذلك مشاركة الشعراء الآخرين فيه فيما بعد ، قد أكدا للناس تلك القيم . وقد كان اليوت يؤمل من استخدام هذا المنهج في شعره في أن يصل في خضم فوضى حياة الانسان المعاصر الى « النظام والشكل » ، وهو — كما سبق أن رأينا — نفس الهدف القديم الذي قامت الأسطورة لدى الانسان البدائي لتحقيقه .

على أن تبني هذا المنهج في العصر الحاضر ليس مجرد طريقة لحل موقف انساني ، وانما هو كذلك أسلوب شعري وفني من الطراز الأول . فالشعر القديم كان في معظمه يتحرك في حدود الاستعارة والتشبيه ، فكانت اللغة عندئذ تمثل وجودا غير حقيقي لوجود حقيقي ، أما الرمز فليس له هذه الصفة ، لأنه وجود في ذاته ، وقيمه في وجوده . هذا لا فيما قد يفهم خطأ من أنه يشير الى وجود آخر . وفي هذا يتحقق بالضرورة معنى الأبداع في الشعر ، في حين أن الحركة في اطار التشبيه والاستعارة كثيرا ما تنقلب الى حرفية تفقد الشعر جوهره الأصيل . وقد كان اليوت يرى بحق منذ البداية ، سواء في النظرية والتطبيق ، أن الرمزية الحسية

هى أغنى صورة من صور الإدراك الإنسانى ، وأن إخراجها فى شكل منظم هو أساس فنية الشعر .

* * *

وقد صاحب حركة التجديد الأخير فى شعرنا ميل لعله نتيجة مباشرة أو غير مباشرة للتأثر بهذا المنهج الجديد . فليس من الصعب على الدارس أن يلمس فى كثير مما ينتجه شعراؤنا المعاصرون التأثير المباشر باليوت وازراباوند بصفة خاصة ، لكن التأثير الأهم من هذا ، والذي تم بطريقة خفية غير مباشرة ، هو أن هؤلاء الشعراء قد صاروا فى شعرهم يصدرن — واعين بذلك أو غير واعين — عن إيمان بالمنهج الأسطورى . وهم قد يتفاوتون فى مدى قربهم من روح هذا المنهج ، ولكنهم على العموم منخرطون فيه . وهم يتدمون إلينا أروع النماذج الشعرية كلما اقتربوا منه وتحركوا فى إطاره .

وقبل أن نعرض الآن لنماذج من أعمالهم تكشف لنا هذه الحقيقة أود أن أنفى هنا شبهة قد تقلل من قيمة هذه الأعمال ، وهى شبهة المحاكاة والتقليد . فكثير من الشعراء يدينون من غير شك لليوت فى كشفه نظريا وعمليا عن روح هذا المنهج وغايته ، ولكنهم فى الوقت نفسه يتحركون بجهد شخصى يزيد من أبعاد هذا الكشف ويعمقها ، شأنهم فى ذلك شأن علماء الطبيعة الذين يدينون لأينشتاين وإن كانوا ما زالوا يفاجئونا كل يوم بكشف جديد .

* * *

وكل من يتأمل أعمال شعرائنا المحدثين يتضح له منذ البداية أن مادتهم تغطى كل مساحة الطبيعة الخارجية . وهم فى ذلك كغيرهم من

الشعراء القدامى ؛ فكل الشعراء يستخدمون العناصر الطبيعية من جبال ووديان وصحراء وتلال وكثبان وزرع وثمار ونخيل وأشجار وأزهار ، ومن حيوان ونبات وطيور ، وما يرتبط بكل هذه العناصر من أشكال وحجوم وألوان وأصوات .. الخ . وكل هذا يجعلنا ندرك أن الشعر انما يتحرك دائما في نفس الاطار من العالم الحسى الذى كانت الأسطورة تتحرك فيه . وهو في كل ذلك يحاول أن يبنى وجودا خارجيا لعالم من الموجودات الداخلية أى يحاول أن يربط ويوحد بين الذات والموضوع . لكن الفرق بين موقف الشاعر القديم والشاعر المعاصر هو أن استخدام الأول لعناصر الطبيعة هذه كان استخداما جزئيا ، كان وسيلة بلاغية أكثر منها شعرية ، وقد تمثل هذا فيما استخدم الشاعر من تشبيه واستعارة أما الشاعر المعاصر فانه يمثل الصورة كاملة ، فترتبط في رؤياه هذه العناصر ارتباطا عضويا يجعل الصورة كلها تفرض لنفسها وجودا خلال منطق الخيال هو أكثر واقعية من الواقع نفسه ، شأنها في ذلك شأن الأسطورة القديمة

ويمكننا أن نقف الآن عند قصيدة «لحن» من ديوان «الناس في بلادى»،
للشاعر صلاح الدين عبد الصبور لتستل كيف صنع الشاعر في هذه
القصيدة هذه الصورة أو لتتل هذه الأسطورة . يقول :

جارتى مدت من الشرفة جبلا من نغم .

نغم قاس رتيب الضرب متزوف القرار .

نغم كالنار .

نغم يقطع من قلبى السكينة .

نغم يورق فى نفسى أدغالا حزينة .

بيننا يا جارتى بحر عميق .
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق
وأنا لست بقرصان ولم أركب سفينة
بيننا يا جارتى سبع صحارى
وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صيا
ألقيت فى رجلى الأصفاد مذ كنت صيا
أنت فى القلعة تغفين على فرش الحرير
وتذودين عن النفس السامة
بالمرايا والآلى والعطور
واتنظار الفارس الأشقر فى الليل الأخير
« أشرقى يا فتتى »
« مولاي ! »
« اشواقى رمت بى »
« آه لا تقسم على حبي بوجه القمر
ذلك الخداع فى كل مساء
يكسى وجهها جديدا ... »
جارتى ! لست أميرا
لا ولست المضحك المراح فى قصر الأمير
سأريك العجب المعجب فى شمس النهار
اتنى خاو وملوء بقش وغبار
أنا لا أملك ما يملأ كفى طعاما
وبخديك من النعمة تفاح وسكر
فاضحكى يا جارتى للتعماء

نغمى صوتك فى كل فضاء
واذا يولد فى العتمة مصباح فريد
فاذكرى

زيتته نور عيونى وعيون الرفقاء
ورفاقى تمساء

ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم
ويمرون على الدنيا خفاقا كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامه

وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد فى العتمة مصباح فريد

وأعذر أولا عن اقتباس التصيدة كلها ، لكنها الضرورة . فليس
فى وسع الانسان أن يجتزىء ببعضها ، لأنها تصنع فى مجموعها صورة
موحدة ، أو أسطورة .

وأبدأ بالملاحظة الأولى ، وهى أن عناصر هذه الصورة كلها عناصر
طبيعية حسية ، فالجبل والنغم والنار والأدغال والبحر .. الخ كلها عناصر
طبيعية نعرفها فرادى فلا يختلف واحد منا فى هذه المعرفة عن الآخر
انها جميعا مدركات حسية أولية . ولكننا عندما ننظر اليها فى التركيبة
الجديدة نجد أنها قد صنعت خلال علاقاتها الجديدة صورة أكثر من
حسية ، أو فوق الحسية ، بمعنى أنها لم تعد تقبل الاختبار الحسى
وان كان ما يزال من الممكن ادراكها ادراكا حسيا . لقد صارت « رموزا »
حسية بعد أن كانت مجرد محسوسات . فجل النغم الرتيب المنزوف
القرار يتحرك نائرا كالنار فيقطع السكينة من القلب ويورق أدغالاً حزينة
فى النفس . هذه صورة حسية مكتملة جسم فيها الشاعر شعوره ازاء

كلمة ألقتها عليه جارتة . ولست أدري ماذا كان في وسعه أن يقول غير الذى قال ، ولكن المؤكد أنه قد تحرك من حالة سديمية هى حالة الشعور المبهم الغامض فركب خياله هذا الرمز أو هذه الصورة الحسية التى تمثلت له وجودا حقيقيا بل أكثر من الحقيقى . وهو فى هذا لا يختلف عن الرمز الحسى الذى يصنعه الحلم . ويمكننا أن نتصور كيف أن حلما من الأحلام قد يبدأ بهذه البداية ، ويتحرك بنفس الطريقة . فمن الممكن أن يرى النائم فى حلمه امرأة ما يلبث أن يستكشف أنها جارتة ، وأن هذه المرأة تلقى بحبل لكنه ما يلبث أن يجد هذا الحبل مجرد نغم ، فإذا ما تأمل هذا النغم وجده شظية نار تنطلق فتقتحم صدره فتثير فيه الاضطراب ، ثم ما يلبث أن يجد هذا الصدر قد اتسع وخرج على مألوف طبيعته فإذا هو غابة من الأدغال القاتمة . وكل هذا ينم لنا عن الموقف الشعورى بين الشاعر وهذه المرأة . ولو أننا مضينا مع القصيدة بنفس الطريقة لتبين لنا أنها تمثل ما كانت تمثله الأسطورة من صراع بين الجنس وغريزة الموت . ذلك أن الصورة العامة للقصيدة تعكس لنا — من حيث هى رمز حسى — صورة للسرعة فى تأكيد الذات ازاء عوامل الفناء المهددة . فالشاعر يريد الوصول الى المرأة ، لكن كلماتها تزرع فى نفسه الحزن ، وهو يود الحصول عليها ، ولكن بحارا وصحارى من العجز تحول دونه . انها تعيش فى قلعتها على فرش الحرير بين المرايا والآلىء والعطور ، وفى خديها تفاح وسكر ، ولكن سبيل الوصول اليها والحصول عليها شاق ، لا يستطيعه سوى أمير . انه أمير خرافى ، جسمه الحلم لكى يكون رمزا لما فوق طاقة الانسان ، وهو القدرة على الاستمتاع بالحياة دون الشعور بأى فكرة منعصمة ، دون الشعور بالمصير الانسانى وليس الشاعر هو هذا الأمير ، لأنه يتعذب بمصيره . وهو فى اطار هذا العذاب يسعى الى تأكيد

ذاته بوصفه انسانا يعرف مصيره ، فيسعى الى الحصول على المرأة ، أو على الحياة في أكمل صورها وأجملها ، مقاوما بذلك شعور التدهور ازاء ذلك المصير المخيف . ومن هنا كان حديثه عن ميلاد مصباح جديد ، يضيء من زيت عينيه في قلب هذه العتمة الكبيرة ، عتمة ما وراء الحياة .

هذه القصيدة اذن تجسم لنا شعور الرغبة في الحياة والخوف من المجهول وهو شعور قديم حاول الانسان منذ القدم أن يعبر عنه ، وصنع من أجل ذلك الأساطير المختلفة التي شاء بها أن يخلق لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول . ونفس الشيء صنعه الشاعر الحديث حين واجه ذلك التقابل الحاد بين المادى والروحي ، فحاول أن يخلق الأسطورة التي تفسر له هذا التقابل ، وتجمع بين هذين المتقابلين في اطار حيوى يصنع منها شكلا واحدا منظما ، ووجودا متسقا .

وهكذا تستحيل التجربة أو الشعور وفقا لمنهج الأسطورة الى بنية وجودية حسية سرعان ما نستكشف لها أبعادا فكرية ودلالات عقلية . وبهذا المعنى ، ووفقا لهذا المنهج ، يكون الشعر صورة حية للفلسفة ، وان ظل أبعد ما يكون عن الفلسفة ومنهج الفلسفة .

الفصل الرابع

معمارية الشعر المعاصر

التوفيق في بناء العمل الفني أصعب مثالا من الوقوع على المضمون الصالح .

أصوغ هذه الحقيقة بلغة حادة لكي ألفت النظر إلى شيوع نزعة لدى كثير من نقادنا المعاصرين في دراستهم للأعمال الفنية بعامة والشعرية بخاصة ، هي نزعة البحث عن المضمون ، والاحتكاك بالعمل الفني على المستوى الفكري ، دون المعاينة الحقيقية للجهد الإبداعي المبذول فيه . وبصفة خاصة في بنائه أو في معماريته ..

ولست بذلك أنكر قيمة البحث عن المضمون الفكري للشعر الذي ندرسه ، وعن الظواهر العامة والمواقف ذات الطابع التجريدي أو الشمولي التي تشتمل فيه ، وكيف يكون ذلك وأنا حريص في هذا الكتاب على أن أستخلص من شعرنا المعاصر — قدر طاقتي — تلك الظواهر والمواقف^(١) ، ثم إن شعرنا المعاصر يحملنا على مثل هذا البحث ، والاستخلاص ، حيث صار الشاعر أشد ما يكون التحاما مع التجربة ، وانهماكا في الواقع المادي والمعنوي للحياة ، ولكن ينبغي — وهذا ما شئت أن ألفت إليه وألزم نفسي به في هذه الدراسة — أن يكون حرصنا على استخلاص الظواهر العامة

(١) راجع الفصل الأخير من هذا الكتاب ، الخاص بالالتزام والثورية ..

والتضاي والمواقف الفكرية بقدر حرصنا على معاينة الخبرات والمهارات
التي يمارسها الشاعر في سبيل أن يقول ما يقول ..

وقد عرضنا في فصول من هذا الكتاب لعناصر الاطار الشعري الذي
خرجت اليه القصيدة الجديدة ، من حيث الموسيقى والصورة ، ومن
حيث اللفظ والعبارة ، من حيث الرمز واستخدامه وإبتكاره والتزام منهجه
وكانت هذه العناصر أدوات جزئية تستغل في صلب القصيدة ، ولم يبق
الا ان نتحدث عن الاطار العام للقصيدة الجديدة ، عن صور هذا الاطار
وطريقة بنائه ..

وبديهي ان القصيدة الجديدة وقد لجأ فيها الشاعر الى التعامل مع
الموسيقى ، واللفظ والصورة .. الخ تعاملًا جديدًا ، بديهي ان يختلف
الاطار العام الذي يضم هذه العناصر عن الاطار القديم . وكما كان هذا
الاختلاف بين الشاعر المعاصر والشاعر التقليدي في استخدام وسائل التعبير
الشعرية الأساسية ضرورة فرضها التطور العام في معنى الشعر ومهمة الشاعر
فكذلك كان اختلاف اطار القصيدة الجديدة عن الاطار القديم ضرورة
يفرضها ذلك التطور نفسه ..

وقد يبدو من التعميم المخل ان نذهب الى ان الروح المهيمن على
معمارية القصيدة الجديدة روح واحد ، لكننا لا نجد في ذلك بأسا اذا
نحن تحررنا فقررنا كذلك أن هذا الروح يظهر في شعرنا الجديد على تفاوت
بين الشعراء ، يدعوننا الى هذا التحرز أن الحقبة الماضية في حياة القصيدة
الجديدة كانت حقبة استكشاف وانضاج ، تم فيها التخلص من روح
القصيدة القديم شيئا فشيئا وعلى حذر . ولو قارنا اول قصائد نازك
والسياب والبياتي وصلاح عبد الصبور التي كتبوها في الاطار الجديد ،

بآخر ما كتبوا لتبين لنا اختلاف واضح في الروح الشعرى المهيمن على معمارية هذه القصائد الأولى والأخيرة . وخلال هذه الحقبة — وهي لا تتجاوز خمسة عشر عاما بكثير — تم استكشاف عدة أطر للقصيدة ، كان آخرها اطار القصيدة الطويلة ، وكان هذا التطور نفسه في اطار القصيدة الجديدة مصاحبا لبروز النزعة الدرامية وغلبتها على الشعر المعاصر (١) .

أدرى أن للسياب مطولات مبكرة ، فيها جهد البناء المتماك كمطولاته « الاسلحة والأطفال » و « المومس العمياء » وما اشبه ، لكن الفرق بين معماريتها ومعمارية «عذاب الحلاج» مثلا للبياتي في ديوانه «سفر الفقر والثورة» هو الفرق بين العمارة ذات الغرف الكثيرة من طابق واحد والعمارة ذات الطوابق والدهاليز والشرقات والنوافذ الخلفية و « البدرزم » وهذا الوصف نفسه يصح بالنسبة لهذه المطولات وقصائد السياب نفسه الطويلة الأخيرة .

ومعنى هذا أن معمارية القصيدة الجديدة قد تطورت على أيدي الشعراء أنفسهم في الاتجاه الدرامي ، حتى وجدنا بعض الشعراء قد صار لا يكتب الا في اطار القصيدة الطويلة . ودواوين خليل حاوي الثلاثة : « نهر الرماد » و « الناي والريح » و « يبادر الجوع » ، وكذلك ديوانا أدونيس المسميان « أغاني ميمار » و « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » هي مجموعة من القصائد الطويلة ، بل ربما أمكن الحكم على بعض هذه الدواوين الأخيرة بأن كل ديوان منها ليس الا قصيدة طويلة تعدد فيها الانتاس . فان لم يكن الشعراء أنفسهم قد قصدوا بدواوينهم هذه هذا المعنى قصدا فقد حدثنى الصديق

(١) راجع في هذا الكتاب الفصل الخاص بالنزعة الدرامية .

العراقي ، الشاعر عبد الوهاب البياتي ، عن اشتغاله في وقت مضى بقصيدة طويلة تصنع ديوانا بفردتها ، ومن قبل نشر الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي مطولته « أوراس » مستقلة في كتيب . وكل هذا يدلنا على أن مفهوم « القصيدة » قد تغير ، فلم تمد عملا « اضافيا » للانسان يزجى به أوقات فراغه أو يمارس فيه هوايته ، وانما صارت عملا صميميا شاقا ، يحتشد له الشاعر بكل كيانه . صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الانساني ، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة ، أو — لنقل في ايجاز — انها صارت بنية درامية ..

ويستمر خط التطور بالقصيدة الجديدة في هذا الاتجاه حتى تظهر القصيدة الدرامية وقد اتخذت الاطار المسرحي الكامل . ففي السنوات القليلة الماضية كتب عبد الرحمن الشرقاوى مسرحية « جميلة » ، ثم نشر في هذا الموسم مسرحيته الجديدة « الفتى مهران » ، وكذلك نشر صلاح عبد الصبور في هذا الموسم نفسه مسرحيته الأولى « مأساة الحلاج » ، وهناك مسرحيات شعرية أخرى لم تصل اليها يدى ، ولا شك ان ظهور المسرحية الشعرية الجديدة يعد تطورا طبيعيا للقصيدة الدرامية الطويلة ..

وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين مسرحنا الشعرى كما كتبه شوقي وعزير أباطة وكما يكتبه هؤلاء الشعراء الجدد ، نحن انتقل شوقي ومثله عزير أباطة ومن سار في الدرب ، من اطار القصيدة العربية التقليدية (ذلك الاطار الغنائى المفتوح) الى المسرحية ، أى الى اطار العمل الدرامى الصرف ، فقدت تلك المسرحيات التلاحم الضرورى بين التعبير والموقف الدرامى ، وفقدت — نتيجة لذلك — البنية الشعرية الدرامية للمسرحية فى مجموعها . ولعل هذا هو سر ما انعقد عليه رأى معظم النقاد من أن

مسرشنا الشعرى القءىم وان ءضمن ميزات الشعر القلىءى فانه من الناجبة المشرىة؁ أى من حىء ءرامىته؁ ضعيف ولىس بشىء ..

ان النقلة كانت مفاجئة؁ والهوة سحىقة؁ بىن اطار القصىءة القءىم واطار المشرىة . ولم يكن فى وسع شوقى ومءرسته المشرىة ان يصنعوا أكثر مما صنعوا؁ ما ءاموا لم ىنفكوا مرتبطين — حتى فى مسرحاتهم — باطار القصىءة القءىم وبروحها العام . فى حىن نجحت تجارب الشعراء المعاصرىن فى أن ىكتبوا المشرىة الشعرىة الناجحة؁ لأنهم وصلوا الىا بعبء أن مروا بتجارب كثرىة تطورت ءلالها القصىءة من الغنائة الى ءءرامىة؁ فاقتربت بنة القصىءة وروحها شىئا فشىئا — مع اتساع اطارها واستىعابه لكثير من الأصوات ءءالىة — من بنة المشرىة ..

لقد صارت ءءراما ءتحقق فى هءه التجارب الجءىءة بالشعر؁ وكانت مءرسة شوقى ترىء لها أن ءتحقق بىعزل عن الشعر

على انه لىس هءفنا ان ءفىض فى ءءلىل مسرشنا الشعرى؁ وانما ىكفىنا أن نسجل هنا أن الشعر العربى لم ىتطور من ءءله تطورا حقىقىا الا فى التجارب الجءىءة الآخىرة ..

ثم نعود الى ما نحن بصدءه من ءسجل لالشكال البنائىة التى ءقلبء؁ وما تزال ءتقلب فىها القصىءة . فعلى الرغم من التطور الواضح فى القصىءة الجءىءة من اطار القصىءة القصىرة الى اطار القصىءة الطولىة؁ ومع وفرة ما أءجه شعراؤنا من قصائء طوال؁ وغلبة هءه النزعة على كثرى منهم؁ ما تزال القصىءة القصىرة ءشغل حىزا لا بأس به فى ءواوىنهم؁ وما زال شعراء الجيل الطالع ىكتبونها ..

ومن الواضح ان شعراء الجيل الطالع ىفىءون كثرىا من تجارب الرواء وىستغلون ثمار مغامراتهم وكشوفهم فى عالم الشعر . ومن حقىق أن

يصنعوا هذا ، ضمنا لتجدد دم الشعر على الدوام ، ولكن الخطورة التي أحب ان أنبه اليها هنا هي ان كشف اولئك الرواد لم تهبط عليهم من عالم الغيب ، وانما هي نتيجة جهد مضن ، ومكابدة تسلحوا لها بالثقافة العريضة ، ومعاناة كلقتهم أعصابهم ودماءهم ، فلم يجرؤ واحد منهم على ان يكتب القصيدة الطويلة الا بعد رحلة من المعاناة والعرق . وقد لمست فيما تنشره بعض مجلاتنا الادبية من قصائد طموح بعض الشباب الطالع الى كتابة القصيدة الطويلة قبل أن يتعرفوا على طبيعتها تعرفا كافيا ، وقبل أن يتسلحوا لها التسليح الضروري ، فاذا بهم يسقطون في مزلق فنية معيبة دون أن يشعروا . فان تكن الافادة من تجارب الآخرين حقا لتد كان التقليد الأعمى مقبلا في كل حال . ولهذا السبب نفسه تساقطت قصائد لا حصر لها ، بل تساقط كثير من الشعراء الناشئين الذين شاءوا من أول وهلة ان يسامتوا الرواد وأن يركبوا الموج . يصح هذا بالنسبة للقصيدة القصيرة كما يصح بالنسبة للقصيدة الطويلة على السواء ..

* * *

لقد ترددت عبارتا « القصيدة القصيرة » و « القصيدة الطويلة » في حديثنا السابق كثيرا ، فلم يبق الا ان نحدد طبيعة هذين الشكلين الشعريين ، وأن نتخذ من هذا التحديد وسيلة لتفهم الأطر البنائية للقصيدة الجديدة بعامة ..

وبنظرة فاحصة الى الشعر العربي القديم يتبين لنا انه قام على أسس واعتبارات فنية خاصة ، بعضها يرجع الى مؤثرات طبيعية واجتماعية وبعضها جاء نتيجة للوراثات والاستعدادات ، وبعضها الأخير تضمنته طبيعة اللغة ذاتها . وقد تحالفت هذه المؤثرات جميعا على ان تخرج لنا الشعر العربي

لأنه تقريبا صورة واحدة ونسطة واحدا ، أو — كما يقال عادة في ميدان الأدب المقارن — نوعا واحدا ، هو الشعر الغنائي ، وهو ذلك الشعر الذي يتغنى فيه الشاعر بعاطفة من العواطف فيضمن القصيدة طائفة من المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع . ومن هنا يمكن ان توصف كل قصائد العربية تقريبا بأنها قصائد غنائية . وطبيعي أن ينشأ الشعر في أمة من الأمم نشأة غنائية ، كما هو مقرر بالنسبة لنشأة الشعر العربي ، والغريب أن تستمر فيه هذه النزعة ، وأن تستمر طويلا ، على الرغم من تطور الحياة . ولسنا بذلك نريد أن نقصر الغنائية على حقبة بذاتها من حياة الأمة أو حياة اتاجها الفني ، فإن الغنائية قاسم مشترك بين كل الشعراء في كل زمان ومكان . ولسنا بذلك نكرر ان يطعن علينا الشاعر في القرن العشرين بقصيدة يتغنى فيها بعاطفة ما من عواطفه ، ولكن الذي نعجب له ونكره في الوقت نفسه هو ان يظل تراث الأمة الأدبي لونا واحدا أو كما قلنا نوعا واحدا هو القصيدة الغنائية . وكنا نتظر ان تظهر الأنواع الشعرية الأخرى وتحتل مكانها بجانب ذلك الشعر الغنائي . (وأود مرة أخرى ألا يفهم أحد أنني أزرى بالشعر الغنائي وقيمه ، فللشعر الغنائي قيمته الفنية ، وله نماذج في الشعر العربي تبلغ حد الروعة) ..

ولا يقف في وجه هذا الحكم ان بعض الشعراء كان يقضى المدة طويلة في نظم قصيدته (كما هو شأن زهير مثلا) فإن المهم ليس هو طول المدة أو قصرها ، فإن زهير لم يكن يقضى هذه المدة الطويلة في العملية البنائية المعقدة التي يتميز بها الشعر الملحمي مثلا ، ولكنه يقضيها في « تحكيك » هذه القصيدة كما كان يقال قديما ، أي في الاحتفال بالصنعة الشكلية والمعنوية التي تجعل من كل بيت من أبيات القصيدة على حدة حكمة غالية من وجهة نظره على أقل تقدير . وكذلك لا يقف في وجه هذا الحكم ان

توجد في الشعر العربي قصائد طويلة كالمعلقات وملحة الراعي والمقصودات وقصائد ابن الرومي الطويلة وقصائد غيره من الشعراء ، فليس طول القصيدة أو قصرها هو الذي يجعلها غنائية أو غير غنائية كما سنرى بعد قليل . على أن القصيدة العربية الطويلة إنما كانت تكتسب طولها في الواقع من اشتغالها على عدة موضوعات غنائية . أو لنكن أكثر دقة فنقول . لاشتغالها على مجموعة مفرقة من الشاعر الجزئية السريعة ومن ثم كثر عدد أبياتها ، وامتدت القافية ، وإن ظلت في جوهرها غنائية

ويدعونا الانصاف الى أن نذكر أن نهضتنا النقدية في القرن العشرين قد وضعت مشكلة الصورة التقليدية للقصيدة العربية نصب عينها ، فوجدنا « العقاد » منذ اللحظة الأولى يحمل على هذه القصيدة مثلة في شعر « شوقي » وقد كانت هذه الحملة تدعو الى « وحدة القصيدة » ، أى وحدة الغرض من جهة ، كما أن تكون القصيدة « بنية حية » من جهة أخرى أما شوقي والمدرسة القديمة فقد أفادت من هذا النقد — أو لعلها أفادت — شيئاً واحداً هو وحدة الموضوع ، فقد بدأ الشعراء يركزون عليهم في القصيدة حول غرض واحد . وظهر أثر ذلك في أن الشعراء راحوا يضعون العناوين المختلفة لقصائدهم ليدلوا على موضوعها بعد أن كانوا يسمون القصيدة بحسب حرف الروى في قافيتها فيقولون السنية أو النونية ولكن الاكتفاء بوحدة الموضوع لم يخرج القصيدة العربية من إطارها الغنائي ، ولم يصف اليها قيماً جديدة ، فشوقي يتحدث عن النيل وعن شيكسبير فيلتزم موضوعاً واحداً ، ولكن القصيدة مع ذلك تظل غنائية في جوهرها . أما من حيث البناء فلم يحدث في صورته القديمة أى تغيير ، وظلت الصورة التقليدية لبنية القصيدة هي السائدة ولم يتحقق مفهوم « البنية الحية » ..

* * *

ولعل القارئ يتساءل الآن : بماذا تفرق القصيدة الغنائية بما هي نوع أدبي عن القصيدة الطويلة بما هي نوع آخر ؟

ونحن نعرف ان « هربرت ريد » واحد من أولئك النقاد المعاصرين القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية . وقد وجد ان مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عبلا شعريا ضخما . فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول . وهذا الاختلاف يثير مشكلة الغنائية ، فحين نسمى القصيدة القصيرة في العادة غنائية . وكان ذلك يعنى في الأصل قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها في ساعة متعة . ويمكن تعريف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا . هي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو انبساط غير منقطع أما القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي انها قصيدة تربط بسيرة بين كثير من تلك الحالات العاطفية ، وان كان من الواجب هنا ان تصحب المباشرة فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة . ثم يقول ريد : « وأريد بصفة خاصة أن أضغط على لفظي عاطفة وفكرة في موضعيهما الحاصين ، وينبغي أن يتضح انهما هما اللفظان اللذان يؤديان — بتسلطهما على طبيعة الشعر — الى التمييز الجوهرى الذى نرغب فى عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية . ونبه ريد الى ان بعض الأنواع الأدبية يكون الطول فيها ملزما بحكم موضوعها ، كتصنيف كاتربرى ، فبى طويلة بحكم ان الشاعر كان عليه ان يسرد مجسوة من القصص فى الشعر ، وليس هذا هو العمل الشعرى الضخم أو الطويل . ومعظم الشعر الملحن من هذه الأنواع . ولكن الالبادة ملحمة بمعنى من المعانى ، والفردوس — المنقود ملحمة بمعنى آخر . الالبادة طويلة بسبب قصتها ، ولكن قصيدة

ملتن تدلنا على انه كان هناك فى عقله شىء أكثر من مجرد القصة .
فقصة الخطيئة The fall هى مجرد الموضوع الذى ينشئ الشاعر حوله
خرافة درامية أولا ، وموضوعيا فلسفيا ثانيا . فهنا نستطيع أن نقول
ان الملحمة تسيطر عليها فكرة . والنتيجة التى ينتهى اليها « ريد » هى
انه « عندما تسيطر الصورة على المفهوم (أى عندما يحدد المفهوم تحديدا
كافيا لينظر اليه بوصفه وحدة مفردة ، أى يؤخذ منذ البداية الى النهاية
فى توتر ذهنى واحد) ، فان القصيدة يمكن أن تعرف بحق بأنها (قصيرة) .
وعلى العكس ، عندما يكون المفهوم غاية فى التعقيد بحيث يتحتم على العقل
أن يستوعبه فى وحدات غير متصلة ، ثم ينظم أخيرا هذه الوحدات فى وحدة
مفهومة فان القصيدة تعرف بحق بأنها (طويلة) » ..

وبهذا يدخل التعقيد عنصرا أساسيا فى طبيعة العمل الشعرى الضخم
أو القصيدة الطويلة ، فى حين ان البساطة والتحدد فى العاطفة من طبيعة
القصيدة الغنائية ..

وقليل من النقاد من التفت الى العلاقة بين الطول فى الاعمال الفنية
وبين التعقيد والعظمة . ويمكن الانتهاء فى ذلك الى قاعدة عامة هى ان السطر
الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تنهى لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة اذا
هى جاءت فى عمل شعرى طويل . ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحقيقه
فى الحيز المحدود . وليس الطول فى ذاته هو الذى يشعر بالتعقيد أو يبعث
عليه ولكن كل قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الايحاء والمعنى بسبب
علاقته بالكل . فمثلا آخر كلمة نطق بها هاملت ازاء مشكلة الحياة والموت
هى : « ان البقية صمت ! » وهى عبارة لا تعطى حلا واحدا للمسألة
وانما هى توحى بأن البقية راحة . ولكنها من الممكن أن تعنى أن هاملت لن

ستطيع الكلام بعد . ويمكن أن تعنى كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات
لثانية فإن الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلية ..

— وقد جاء ذكر ملحمة هوميروس « الإلياذة » وملحمة ملتن « الفردوس
المفقود » على أن الأولى طويلة من حيث الكم فحسب ، وإن الثانية طويلة
من حيث النوع . هل معنى هذا أن القصيدة الطويلة هى ما حققت صورة
ملحمة ملتن من حيث الشكل والجوهر ؟ إن دارسى فن الملاحم يحدثونا
أن زمن تأليف الملاحم قد انتهى ، وإن عصرنا لا يتناسب مع هذا النوع
من التأليف الأدبى ؛ فليس بين الشعراء من هو على استعداد لأن ينفق
عشرة أعوام على أقل تقدير لكتب لنا ملحمة شعرية ، فإن عشرة
أعوام فى تاريخ العالم المعجل الآن تعد مدة كافية لتغير القيم الإنسانية ،
فضلا عن أن العالم قد أصبح من الضخامة بحيث لا تستوعبه ملحمة
أو ملاحم ..

ولكن إذا صح أن عصرنا ليس عصر الملحمة — وهى قضية ما تزال
تحتل النظر — فإن القصيدة الطويلة فى العصر الحاضر هى التعبير
أو النوع الشعرى البديل . ونستطيع أن نقرر — وفقا لنظرية تطور
الأنواع الأدبية — أن جوهر القصيدة الملحمية الطويلة قد ازداد وضوحا
وساء وتيزا فى العصر الحديث ، ولم تفقد الملحمة إلا خصائصها الشكلية
وملابساتها العامة ، كالطول المفرط والمدة الطويلة التى يستغرقها نظم
القصيدة . وكما تطور النوع تطور الاسم الذى يطلق عليه فأصبحت
« القصيدة الطويلة » بديلا من « الملحمة » . وقصيدة « الرجال الجوف »
أو « الأرض الخراب » للشاعر توماس اليوت من أوضح الأمثلة على
القصيدة الطويلة المعاصرة ..

ولسنا نعطف كثيرا على نظرية تطور الأنواع الأدبية ، ولكن دارسى
فن الملاحم كانوا حراسا على أن يفرقوا بين الملحمة القديمة والملحمة الحديثة
فتبينوا في الحديثة طابعا أدبيا أوضح فأطلقوا عليها اسم الملحمة الأدبية
فاذا كانت القصيدة الطويلة تطورا للملحمة الأدبية ، فهل من خاصية فنية
جوهرية تختلف بها القصيدة الطويلة عن الملحمة الأدبية سوى تلك
الخصائص الشكلية والملابسات العامة التى سبق ذكرها ؟ يتحدد الجواب
عن ذلك من ملاحظة الطابع العام الذى يكاد يتمثل فى كل الشعر المعاصر .
ويحدثنا جايتان بيكو Gaetan Picón وهو من أبرز النقاد الفرنسيين
المعاصرين ، عن أن الشعر المعاصر قد أصبح نشاطا روحيا مصاحبا للواقع ،
فهو ليس سوى ابداع فنى للواقع Rien d'autre qu'une creation
poétique du réel ويستوى أن يكون الواقع هنا خبره نفسية
أو موضوعا وصفيا أو قصة تاريخية أو سوى ذلك

فالقصيدة الطويلة حشد كبير من تلك الأشياء « الجاهزة » التى تعيش
فى واقع الشاعر النفسى وتتجمع وتتضام ويؤلف بينهما ذلك الخلق الفنى
الجديد ليخرج منها عيلا شعريا ضخما ، فانت تجد فيها الخرافة والأسطورة
والرمز ، كما تجد الحقيقة العلمية ، وإلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية
أو المشهد الدرامى أو الواقعة ، وبعبارة أخرى تجد فيها الخرافة والحقيقة
والقصة والرمز والخبرة الانسانية والمعرفة ، أو لنقل تجد فيها آفاقا
فسحة متعددة من الحياة . وهذا كله ينتقل من صورته الأصلية أو من
ماضيه ليحتل صورة جديدة ويستقر فى حاضر جديد ، وكأنه قد خلق
خلقا آخر . والشعر فى القصيدة الطويلة هو ذلك الخلق الآخر . ولا تتجمع
هذه الآفاق الفسيحة الكثيرة فى القصيدة الطويلة بصورة اعتباطية ،
والا أصبحت أمشاجا لا لون لها ولا طعم ، ولأصبحت القصيدة شيئا آخر

ليست بالطويلة ولا بالفائية . ولكنها تتجمع في خلقها الجديد ليربط بينها
برباط حيوى هو ما سماه ريد من قبل « الفكرة » ..

هذه الاعتبارات الخاصة بالقصيدة الطويلة قد أخذت تعمل في خفاء
لتدخل نوعا شعريا جديدا في الشعر العربى لم يعرف فيه من قبل هو
شعر الفكرة . فلم يعد مفهوم الشعر انه مجرد مشاعر بل أصبح — كما يقول
الشاعر الكبير ركله — خيرات انسانية وتجارب عميقة ..

وقد وجد الشعراء أمامهم صعوبة كبيرة — كما سبق أن قلنا —
في أن ينتقلوا من انتاج الشعر الفائى الصرف الى انتاج هذا اللون الجديد
من الشعر ، حتى كانت السنوات الأخيرة حدا فاصلا تبدأ عنده مرحلة
جديدة . وفي الانتاج الشعرى الذى يستند الى تلك المفهومات الجديدة ،
وفي خلال محاولة تحقيق تلك المفهومات ، تحققت الدعوة المبكرة الى أن
تكون القصيدة بنية حية . والحق ان شرط البنية الحية لازم لزوم شرط الفكرة
العامة لتكوين القصيدة الطويلة . فالتكوين الفكرى الموحد لن يتحقق في
قصيدة فتدت الوحدة في بنائها العضوى . ولا يفترض هذا توازيا بين
عمليتين مستقلتين ، والا ، أصبحت تلك الأشياء « الجاهزة » شيئا
والتناول الشعرى شيئا آخر ، ولكنها عملية واحدة تتحقق فيها هذه الأشياء
وتتحقق الفكرة ويتحقق الشعر ..

نوعان اذن من القصيدة يتحتم علينا الوقوف عندهما لدراسة الاشكال
المعمارية التى تسود في شعرنا المعاصر ، وأعنى بهما « القصيدة القصيرة »
و « القصيدة الطويلة » ..

ان القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها ، فهل هى نفس القصيدة العربية
التقليدية ؟ ان العاطفة أو الموقف العاطفى هو الاطار الموضوعى الذى

تتفق فيه القصيدة القصيرة المعاصرة مع القصيدة التقليدية ، ففيم اذن
تختلفان ؟

انهما تختلفان من حيث التعامل مع اللغة والصور والرموز ، كما تختلفان
من حيث نوعية التجربة ومدى اصالتها وصدقها وحيويتها . ولكن ربما كانت
هذه الاعتبارات نسبية ، تتحقق هنا وهناك على تفاوت . أما الفارق
الحاسم بينهما فيتمثل في معمارية القصيدة الغنائية المعاصرة ..

ولو أننا رسمنا خطأ بيانيا للقصيدة الغنائية المعاصرة لقلنا انها
تصوير لموقف عاطفى مفرد يتحرك أو يتطور فى اتجاه واحد . وهذا
هو المعيار الذى نستبصر من خلاله بالقصيدة الغنائية المعاصرة . واذا
كنا قد أطلقنا عليها كذلك اسم القصيدة القصيرة فينبغى ان يكون واضحا
هنا ان القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة ، فقد تكون القصيدة
طويلة من حيث عدد الأسطر ، بل قد تشتمل على عدة مقاطع (كما يصنع
كثير من شعرائنا المعاصرين حين يذهبون الى حد ترقيم مقاطع القصيدة)
ومع ذلك تظل القصيدة غنائية ، ومن ثم « قصيرة » ، ما دامت تصور
موقفا عاطفيا فى اتجاه واحد ..

وفى ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن تبين الفارق المعمارى بين بنية
القصيدة الغنائية المعاصرة والقصيدة التقليدية ..

فالقصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعورى واحد ، يبدأ فى
العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف فى سبيل الوضوح شيئا فشيئا
حتى ينتهى الى افراغ عاطفى ملموس ..

وحدة العاطفة اذن وتطور هذه العاطفة فى اتجاه واحد هما السمتان
المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة . أو لنقل انها تمثل

رؤية ممتدة في اتجاه واحد ، يوجهها شعور موحد . وهذا هو الهيكل
المعماري لهذه القصيدة . أما الصورة الخارجية لهذا الهيكل ، حين يكتب
اللحم والدم ، فتتعدد أشكالها . في بعض القصائد يمثل إطار بنائي محكم ،
يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ . ومن أمثلة ذلك قصيدة
البياتي « مقاطع من السفونية الخامسة لبروكوفيف » ^(١) ، فهي من
ثمانية مقاطع قصيرة ، المقطع الأول منها يقول :

قطارنا الأخير في الفسق

أعول واحترق

قطارنا أعول واحترق .

ويقول المقطع الثامن والأخير :

قطارنا الأخير في الفسق

أعول واحترق

وهذه القصيدة (مع انها مقسمة الى ثمانية مقاطع مرقمة) نموذج
للقصيدة الغنائية أو القصيرة المعاصرة . هيكلها البنائي يمثل في الشعور
بالوحدة والضياح والبحث عن المرفأ وترقب الخلاص ، وكلها مشاعر
جزئية متجانسة ، يتولد بعضها من بعض ، وتصنع في مجموعها موقفا
شعوريا موحدًا . فاذا نحن انتقلنا الى التحسيم الحي لهذه المشاعر وجدنا
المقطع الأول يحدثنا عن احتراق القطار الأخير ، وهو مقطع ضبابي ، يستمد
ضابيته من رمز « القطار » ، وهو رمز غني بالدلالة ، لا يملك الانسان
أن يستكشف بعده في هذا المقطع وحده . ترى أهو يرمز الى الأمل
الأخير الذي ضاع ، أم ضياح الطريق ، أم الانفجار من الداخل نتيجة

(١) ديوان « النار والكلمات » ، ص ٩٥ .

الملل من رتابة السير ورتابة الطريق ؟ مشاعر مختلفة يوحى بها الرمز ولا يستطيع الانسان من هذا المقطع وحده أن يستقر منها على شعور بعينه ، فالرؤية مازالت ضبابية ، بخاصة أنها اقترنت بنوع من التجريد فلم تشمل أمامنا أطراف واقعة شعورية سادة ، نرى فيها الانسان منخرطاً في موقف بعينه ، فراكب القطار المحترق هنا كـ الـ « نحن » (قطار « نا ») بما فيها من تجريد وتعميم ..

فاذا نحن انتقلنا الى المقطع الثاني برز صوت الانسان المفرد المحدد من بين هذا الـ « نحن » :

تركتنى يسوع فى منتصف الطريق

وعندئذ يبدأ ضباب الرمز والتجريد فى المقطع الأول ينكشف ويتحدد، فهنا انسان يتحدث عن تجربة بعينها ، عن الشعور الذى تولد فى نفسه نتيجة لتخلي يسوع عنه فى منتصف الطريق . وعندئذ يبدأ رمز « القطار » يتحدد نوعاً من التحدد فى كلمة « الطريق » . لكن كلمة الطريق نفسها ليست كشفاً كلياً للرمز ، انها مجرد نوع من التجديد . فاذا نحن مضينا فى قراءة هذه المقاطع وجدنا الشاعر يقول :

كلماتى احترقت

يسوع ! فى منتصف الطريق

وعندئذ يحل بديل جديد للقطار غير الطريق ، هو كلمات الشاعر وبذلك يصبح الرمز أكثر تحديداً ؟ فقد خرجنا بذلك تماماً من منطقة التجريد الضبابية الى المعاناة الفردية المحددة ، اتنا نواجه الآن انساناً يموت لأنه احترق من داخله ، احترقت كلماته ..

وهنا نلاحظ كيف ان الشعور المستخفى وراء الرمز التجريدى هو

نفس الشعور الذى أخذ يتكشف لنا شيئا فشيئا كلما مضينا فى قراءة القصيدة ..

نحن الآن اذن أمام انسان يتعذب حيث ضاعت منه الكلمة ، لكنه يعرف كذلك أنه لم يقطع الطريق كله ، وأنه مازالت هناك كلمات يسكن أن تقال ، لكن قولها رهن بخروجه من ضياعه ووحدته ، رهن بيدي صديق تمتدان اليه . ومن ثم فانه ينتظره ويبحث عنه :

بحث عنك طول ليل الليل وانتظرت

ومع الشعور بالضياع فى منتصف الطريق يبرز الأمل فى الخلاص . ولكننا حتى الآن لم نعرف السر فى هذا الشعور . أهو احتراق الكلمات ؟ ان القطار قد « احترق » من داخله ، ولم يحرقه أحد ، فلماذا احترقت الكلمات ؟

المقطع الرابع يتحدثنا عن المدينة التى دمرها الزلزال وأفنى أهلها الطاعون وعاثت بها القُرآن : وهى بعد مدينة الشاعر ، هى أرضه ووجوده . فضياعه واحتراقه اذن ليسا الا نتيجة لضياع المدينة واحتراقها . لقد فقدت مدينته وجهها ، وهى فى حاجة الى من يخلصها من نفسها ، الى من يعيد اليها وجهها فيعيد اليه صوته وكلماته ..

ومن ثم يضيف هذا المقطع مزيدا من الكشف للشعور الأول البهيم . وبإضافة المقطع الخامس اليه ندرك مصدر ذلك الشعور ، وأن بزوغه فى نفس الشاعر كان انعكاسا لضياع المدينة وموتها . انه ميت فى هذه المدينة يعيش بين ميتين :

أحمل — فى مدينتى الأموات

من بيت الى بيت —

صليبي

وهكذا يمتد الخط الشعوري من القطار المحترق الى ضياع الطريق الى البحث عن المخلص للشاعر والمدينة الضائعة مصدر عذاب الشاعر . ثم يأتي المقطع السادس معبرا في شيء من التجريد والضيائية عن فقدان الأمل في الخلاص :

ومات في المجهول

سر صغير متعب مغلول

فليس الخلاص في الحقيقة رهنا بعودة يسوع ، ولكن بعودة الانسان الى نفسه ، فخلاصه في داخله ، وشعوره بالوحدة والاحتراق ليس الا نتيجة لانفصاله عن ذاته .

هكذا يكون خلاصه وخلصنا ، لكن :

قطارنا الأخير في الفسق

أعول واحترق .

وهكذا نصل في النهاية الى المنطقة التي بدأنا منها ، ولكننا بعد أن درنا هذه الدورة ، بعد أن عدنا الى حيث بدأنا ، ينحل في نفوسنا كل توتر شعوري أحدثته تلك البداية التي كانت في الوقت نفسه هي النهاية ..

وهذا نموذج مثالي في بناء القصيدة القصيرة المعاصرة ، يكشف لنا عن اطارها الخارجى المتكتم ، وترايط جزئياتها داخل هذا الاطار ترابطا عضويا حيا ، يؤكد تحاوب هذه الأجزاء ، وتولد بعضها من بعض ، وانعكاس بعضها على بعض في ترادف كاشف ..

فإن شئنا الآن أن نلخص هذا الشكل المعماري للقصيدة في عبارة واحدة قلنا انه الشكل الدائري المغلق ..

على أنه ينبغي أن نلتفت هنا الى هذه النهاية التي تأتي مطابقة في هذا الشكل للبداية . ففي النموذج الذي عرضنا له آتينا تمثل هذا التطابق في تكرار مقطع البداية بنصه في النهاية ^(١) . ولا يمكننا أن نستخلص من هذا قاعدة عامة يطبقها الشاعر في بنائه لتصيدته تطبيقا حرفيا أعنى حتى يضمن بذلك التحام طرفي الدائرة ، فما أيسر أن يكرر الشاعر في نهاية القصيدة المقطع الذي بدأ به ، لكن ذلك التكرار لا بد أن يكون له مبرره الفني ، أعنى أنه لا بد أن يكون كذلك نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة ، أن يكون امتدادا للرؤية الشعورية . والخط الشعوري الممتد في القصيدة ، أن يكون — في عبارة موجزة — ضرورة شعورية ..

ويتفرع عن هذه الحقيقة النقدية حقيقة أخرى هي أن تكرار البداية في النهاية عندما يكون ضرورة شعورية لا يكون حتما تكرارا لهذه البداية بنصها ، أى بنفس كلماتها ، كما رأينا في المثال السابق ، فالميم هو الانتهاء الى « الموقف الشعوري » الأول ..

وفي وسعنا أن نزداد تنبها للسنيح النسي لمعارية هذا الشكل عندما ندرك أن الموقف الشعوري الذي تبدأ به القصيدة ليس هو — بالنسبة لتاريخ تولد هذا الشعور في نفس الشاعر — نقطة البداية بل هو في الحقيقة نقطة النهاية . اننا نباية لمراحل من تجمع لمشاعر متفرقة هي أشد ما تكون خفاء بالنسبة للشاعر نفسه . وبزوغ هذه النهاية في نفس الشاعر — مما تكن ضبابية — هو ما يخفزه على أن يفوص في نفسه ، بحثا عن

(١) راجع نموذجا آخر لهذا الشكل في قصيدة « درم » من ديوان « منزل الاقنان » للسياب ، وكذلك قصيدته « قصيدة من درم » بنفس الديوان ، ثم قصيدة « النار والكلمات » للبياتي في ديوانه الذي يحمل نفس العنوان ، وكذلك قصيدته « الى محارب قديم » في نفس الديوان ..

تلك التقديمات المبهمة . وعلى هذا النحو يتحقق بناء القصيدة من حيث هي تحقيق موضوعي لهذه التجربة ، تجربة استكشاف الشاعر لأبعاد ذلك الشعور الذي تبلور في نفسه ، استكشاف تاريخ هذا الشعور والمراحل المبهمة التي مر بها في نفسه . وعند ذلك تتحرك القصيدة في الظاهر الموضوعي الى أمام ، في الوقت الذي يكون الشاعر فيه قد أخذ يتحرك نفسيا الى خلف . ويظل الشاعر يتحرك الى خلف ، مستكشفا لنفسه ، ولناه أبعاد ذلك الشعور حتى يستنفدها ، وعند ذلك يكون قد أتم الدورة وعاد الى حيث بدأ ..

على أن الشاعر لا يمتد في دورته هذه مقتفيا أثر شعوره في مناطقه النفسية المجهولة ، وانما يكتفى بلحظة رؤية واحدة ، أى بمعاينة منطقة واحدة يجد فيها مصدر الاثارة . وعند ذلك تكون الدورة قصيرة وسريعة . ولكنها تمثل دائرة مغلقة على كل حال ، تنتهى فيها القصيدة الى حيث بدأت . وقصيدة الشاعر محمد النيتورى « في ضوء التمر » من ديوانه « عاشق من افريقيا » مثال على ذلك ..

فهيبدأ الرؤية هكذا :

في ضوء الفجر ابتلت بالدم خيس (١) رؤوس

لكن هذه الرؤية أو هذا المشهد ليس بداية تتحرك منها الشاعر نفسيا الى أمام ، وانما هو يتحرك منها الى خلف ، فقبل أن يتل ضوء الفجر يد هذه الرؤوس كانت هذه الرؤوس شموعا تنير في آفاق البلاد وتتألف في طريق الكفاح من أجل الحرية والاستقلال . ولا شك أن وراء هذه الرؤوس

(١) هكذا في النص ، ومعروف ان الرأس مذكر ، «^١» و «^٢» أن يقال

خمس رؤوس ..

التي هوت وتدفق الدم من أعناقها كالشلال تاريخاً طويلاً في المعاناة والكفاح ، قوامه ان التضحية والاستشهاد هو الثمن الذي لابد من دفعه ثمناً للحرية :

أوه ... يا ثمن الحرية
أو لا زال علينا كي نعبر درب الهم
أن نفصل أوجعنا بالدم
دم خمس رؤوس بشرية

أجل ، هذا هو الثمن ، هو ضرورة لا مناص منها . ومن أجل ذلك سقطت تلك الرؤوس ، وخضبت بدمائها ضوء الفجر . ومن ثم يعود المقطع الأخير في القصيدة الى الرؤية الأولى ، رؤية الدم الذي خضب وجه الفجر:

في ضوء الفجر الأخضر ...

كان الليل يجر خطاه

جاحظة فوق الدم عيناه !

وهكذا كانت الجولة النفسية في هذه القصيدة سريعة ، حيث استكشف الشاعر بعداً نفسياً للمشهد هو ضرورة بذل الدم ثمناً للحرية . ولعله أول بعد استكشفته رؤية الشاعر ، ولكنه وجد فيه الكفاية ، وجد فيه التبرير الشعوري الكافي لأن تسقط تلك الرؤوس الخمسة عند الفجر.. ان هذا المشهد قد يبدو في أول القصيدة مروعا ، ولكن بعد أن استكشف له الشاعر ذلك البعد ، ذلك التبرير ، اذا بالمشهد نفسه يعود في نهاية القصيدة ، هو هو ، ولكنه عند ذاك يبدو مشهداً رائعاً ، لا مروعا . وهكذا تنعكس النهاية على البداية ، بعد ذلك الكشف الشعوري في صلب القصيدة ، فاذا هي محددة للشعور الذي يثور في نفوسنا للوهلة الأولى.

لقد كان الشاعر اذن يعبر عن شعور رضى وارتياح لا شعور أسى وضيق .
ولا غرابة أن نجده لذلك يلون ضوء الفجر الذى سال عليه دم الشهداء
الخشنة :

فى ضوء الفجر الأخضر ...

* * *

ويتضح فى الشكل السابق الاحكام المعمارى ، حيث يلتحم فيه طرفا
الدائرة فاذا هى مغلقة على ذاتها . ولكن ليست كل القصائد الغنائية
أو القصيرة الجديدة تتبع هذا المنهج ، وانما هناك أشكال بنائية أخرى
كثيرة الشيوع ..

ومن هذه الأشكال شكل يتفق فى كل شئ من الشكل السابق ولكنه
يختلف عنه من حيث النهاية . فالشاعر فى هذا الشكل لا يتم دورته
الشعورية حتى يعود الى حيث بدأ ، وانما هو ينتهى فى القصيدة الى نهاية
« غير نهائية » . انها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطاً عضوياً ، ولكنها ليست
هى البداية . انها نهاية « مفتوحة » — اذا صح التعبير . وربما كان السر
الجمالى وراء هذا الاطار المفتوح هو احساس الشاعر بلا نهائية التجربة ،
فليس فى وسع الانسان أن يقتطع من وجوده جزءاً له صفة التفرد
والاستقلال عن بقية أجزاء هذا الوجود . والنش عما ولد فى النفس
شعوراً بعينه يفرى بمزيد من النش ، وتكشف المجهول يفرى باستكشاف
ما وراءه ، وهكذا . وربما كان من الاقتئات على التجربة الشعورية وضع
نهاية حاسمة لها ..

ربما كانت هذه هى الأسباب النفسية التى تجعل كثيراً من الشعراء
المعاصرين يؤثرون فى بناء قصائدهم ذلك الاطار المفتوح . وهم بذلك

لا يهدفون الى أن تنقل القصيدة عنهم تجربة شعورية كاملة بمقدار ما يهدفون الى تحديد اتجاه الشعور ومساره النفسى . يكتفيهم أن تحرك القصيدة شعور متلقيها فى اتجاه بعينه . فإذا ما انتهت القصيدة من حيث هى مثير موضوعى لهذا الشعور استطاع المتلقى نفسه أن يتحرك بمفرده ، ذلك الاتجاه الشعورى كيف شاء وبقدر ما يطيق ..

ومعمارية هذا الشكل أبسط كثيرا من معمارية الشكل السابق ، اذ ان الشاعر هنا يتحرك فى اتجاه شعورى ممتد فى خط مستقيم . وقد يتعرج هذا الخط فى شكل موجات متلاحقة (حين تتعدد مقاطع القصيدة) ولكن هذا التعرج نفسه يأخذ طابع الامتداد اللانهائى ..

ونماذج هذا الشكل فى الشعر المعاصر كثيرة ، لأنه يمثل أبسط الأشكال معمارية . وربما كان من التزيد أن نعرض هنا بالتحليل لأحد هذه النماذج ..

* * *

ومن أشكال القصيدة القصيرة المعاصرة شكل آخر تأخذ معماريته طابعا « حلزونيا » وهو شكل ينتشر بكثرة فى شعرنا المعاصر ..

فى هذا الشكل يظل الهيكل البنائى للقصيدة شعورا موحدا أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة . انه يمثل وحدة شعورية تكشف أبعادها فى القصيدة بعدا بعد آخر ، ولكن الطريقة التى تكشف بها هذه الأبعاد تختلف عن تلك التى تتمثل فى الشكل البنائى الأول ، الشكل الدائرى المغلق . فليست هذه الأبعاد هنا مراحل تكشف لأبعاد التجربة أو الرؤية الشعورية ، يسلم بعضها الى بعض ، وانما هى مجرد آفاق شعورية لهذه التجربة أو الرؤية ، وكل أفق منها له وجهه ..

في هذا الشكل تكون الرؤية الشعرية الأولى مركزا على الدوام لكل انطلاقا الى آفاق هذه الرؤية . ومن هنا تتحدد الطبيعة الحزونية لمعارية هذا الشكل ، فكل دفقة من دقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى ، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يترأى له ، لكن هذه الدورة وإن صنعت دائرة شعورية كاملة فإنها تظل مع ذلك دائرة غير مغلقة على ذاتها ، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى الى نقطة البداية ، قطعه الانطلاق الأولى ، ثم يعود فيدور دورة أخرى ثم أخرى ، وهكذا . وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية اليه مجموعة من الحلقات المستقلة ، ولكنها في الحقيقة مترابطة ، يربط بينها الموقف الشعوري الأول ..

وهذا الموقف الشعوري الأول ، الذي يتخذ في كل مرة منطلقا الى آفاق الرؤية المختلفة ، هو في أغلب الأحيان ذو طابع تجريدي ، ومن ثم ضبابي ، الى حد كبير . وهو يتكشف في كل دفقة في القصيدة ، أو في كل دائرة من دوائرها ، عن وجه محدد القسمات . ومن ثم تكون القصيدة في مجموعها هي استكشاف التجسيمات الحية المختلفة في واقع الشاعر النفسي لتلك الرؤية التجريدية ..

وقد يعكس الشاعر في بعض الحالات هذا المنهج فإذا به يجعل الرؤية التجريدية الأولى نهاية يتوج بها كل أفق شعوري يستكشفه ليا من واقعه النفسي ، فإذا بالمشاعر الجزئية التفصيلية تسلم في كل مرة الى نفس الرؤية العامة ..

على أن هذا الاختلاف ليس اختلافا جوهريا ، لأننا سنظل في القصيدة

التي يتبع بناءها هذا المنهج أمام مجموعة من الدوائر التي تنتهي عند نهاية واحدة بعينها . وكل ما في الأمر أن الشاعر في مثل هذه القصيدة لا يحتاج لأن يصنع لها نهاية ، لأن النهاية التجريدية التي تنتهي بها كل دفقة فيها تأتي بالضرورة في نهاية القصيدة كذلك . وبعد هذا التجريد لا يمكن أن يخرج الشاعر إلى تجريد جديد ، أو إلى مزيد من التجريد . أما عندما يرد التجريد في أول القصيدة ، ويرد بالتالي في أول كل دفقة منها : فإن الشاعر قد يجد نفسه مضطرا لأن يجعل للقصيدة نهاية ، هي في الغالب نفس الرؤية التجريدية الأولى . وهو عندما يصنع ذلك يستعير من الشكل الأول أحكامه ، حيث يلتقي في نهاية القصيدة طرفا الدائرة فاذا هما شيء واحد ونفس الشيء ..

ولنرجع الآن معا إلى قصيدة « أغنية للشتاء »^(١) لنتمثل في معماريتها هذا الشكل ..

تبدأ القصيدة برؤية غامضة ، بشعور مبهم راود الشاعر نفسه ، ولكنه — فيما يبدو — استولى عليه واستبد به :

ينبتني شتاء هذا العام أتني أموت وحدي
ذات شتاء مثله ، ذات شتاء .

هي لحظة من الزمن استولى عليه فيها الشعور بالموت ، لكنها ليست لحظة منفصلة عن الزمن ، أعني أنها ليست منفصلة عن التجربة . فإن لم يحدث الموت « الآن » فإن هذه اللحظة نفسها متكررة لأن الشتاء يأتي لا محالة كل عام ، وفي مثل هذه اللحظة سوف يكون الموت « ذات شتاء » والشتاء هنا بقدر ما يبدو حقيقة موضوعية هو كذلك واقع نفسي ، فالشاعر

(١) ديوان « أحلام الفارس القديم » للشاعر صلاح عبد النبور .

— وقد أخذ يستجلى هذا الشعور — يحس بالرجفة في داخله ، لأن قلبه مات منذ الخريف ، ولا أمل في أن يعيد اليه النيف — بجزارته — حرارة الحياة ..

هكذا تبدأ القصيدة بنبوء الشتاء المفزعة ، نبوءة الموت ، ثم يكون المقطع الأول — أو الدفقة الشعورية الأولى — من القصيدة محاولة للتعرف على الدافع الداخلى لهذا الشعور . فإذا ما انتهى الشاعر من ذلك عاد الى النبوءة مرة أخرى ، التماسا لمزيد من التكشف ، فإذا بالشتاء ينبئه في الدفقة الثانية أنه قد يموت « ذات شتاء » وحيدا في « زحمة » المدينة ، في أى لحظة ودون مقدمات ، دون أن يأبه بسوته أحد :

وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا

في زحمة المدينة المنهمة

أموت لا يعرفنى أحد

وهكذا يكشف لنا هذا المقطع عن بعد جديد للنبوءة ، فكما أوحى برد الشتاء في المقطع الأول بالرجفة وتحجر القلب (وهى مقدمات الموت) فقد أوحى وحشة الشتاء في هذا المقطع بالموت المفاجئ الذى لا تسمح زحمة المدينة بالالتفات اليه أو الانفعال به انفعالا غائرا وممتدا ، فكل ما تسمح به هذه الزحمة أن يقول الأصحاب لأصحاب الشاعر أنفسهم ، وهم في مجلس سمرهم :

مجلسه كان هنا ، وقد عبر

فيمن عبر

يرحمه الله ...

وواضح أن هذه الانطلاقة ، وإن ظلت مرتبطة بالشعور العام ، قد

أصافت وجهها أو أفقا جديدا للتجربة . فلئن كانت نبوءة الشتاء قد جاءت
بالموت في المقطع الأول لقد جاءت في المقطع الثاني بالخوف من الوحدة
والإهمال بعد الموت ..

ان سعى الشاعر — ككل فنان — هو أن يعيش في نفوس الناس حتى
بعد أن يموت ، وكل مغامراته الفنية ليست الا وسيلة الى ذلك . وهنا نجد
المقطع التالى فى القصيدة وقد بدأ كذلك من نبوءة الشتاء ، يكشف لنا عن
بعد جديد لتلك الرؤية المبهمة ، فقد علق الشاعر حياته بالكلمة الشعيرة ،
وظن أن فيها حياته ومجده ، وأنها الطريق الذى يصمد أمام الموت :

لكننى من يومها ينزف رأسى

الشعر زلتى التى من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت

من أجلها صلبت

وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعْد

ترجنى خوفا

وحينما ناديت لم يستجب

عرفت أنتى أضعت ما أضعت

تراه قد ضيع الحياة من أجل ما بعد الحياة ؟ لقد شاء أن يقهر الموت
فى نفسه بالشعر ، وكانت هذه هى التجربة الحية التى عاشها . فاذا عدنا الى
بداية هذه الدفقة وجدنا نبوءة الشتاء قد صنعت من هذه التجربة هذا
التجريد .

ينبئنى شتاء هذا العام أن ما ظننته شفاى كان سى

هذه الحقيقة الشعورية لم يفجرها في نفس الشاعر كذلك إلا مقدم الشتاء ، الشتاء من حيث هو واقع محسوس وواقع نفسي على السواء . فقد تبين للشاعر أن الشعر لن يدفي قلبه ، وليس فيه الخلاص . من « الشتائية » ، من مشاعر الوحشة والخوف والموت التي استقرت في نفسه . فالشعر يحقق نفسه عندما يريد ، لا عندما يريد الشاعر . وقد شاء شاعرنا أن يلوذ به لكي يتناسك أمام نبوءة الشتاء المروعة ، ولكنه في تلك اللحظة لم يستجب له ، فأحس الشاعر بالضياع :

عرفت أنني أضعت ما أضعت

الموت والوحدة والضياع اذن هي المشاعر التي صنعت نبوءة الشتاء أو هي وجوه مختلفة لها ..

ثم يعود الشتاء في المقطع الأخير من القصيدة فينبئ الشاعر بأنه لكي يعبر مشاعر الشتاء كان عليه أن يعانق الحياة — لا الشعر — في ماضى أيامه ، وأن يخزن من طاقتها ما يعينه على قسوتها ، أو ما يعينه على مواجهة نفسه ومصيره ، عندما تلم به مشاعر الموت والوحدة والضياع .

.. لكي نعيش في الشتاء

لا بد أن نخزن من حرارة الصيف وذاكراته ..

دفعنا

لكن الشاعر لم يدخر من عنفوان الحياة فيه ما يعينه على الصمود عندما تدور الحياة دورتها ، فيتسرب الشتاء وما يصحبه من مشاعر الموت والوحدة والضياع الى نفسه

لكننى بعثت كالسفيه في مظالم الخريف

كل غلالى

ان الشتاء هو فترة القحط والامجال التي ينبغي أن ندخر لها بعض
غلال العام . حقيقة أولية يعرفها كل انسان ، ولكن الشاعر أخطأها
— ربما كان ذلك عن عمد منه — فيدد كل طاقته ، حين كان في عنفوانه ،
سعيًا وراء الشعر . حتى اذا ما استهلك الشعر هذه الطاقة ، ثم عاد فتمرد ،
وجاء الشتاء .

كان جزائي أن يقول لى الشتاء اتى
ذات شتاء مثله ..

أموت وحدى

وهكذا ينتهى هذا المقطع الأخير بما أنبأ به الشتاء فى أول القصيدة ،
وربما تكرر فى بداية كل مقطع منها ..

ولعلنا من استعراضنا هذا السريع للقصيدة تمثل فى معماريتها ما سميناه
بالطابع « الحزوني » . لقد دارت القصيدة أربع دورات مختلفة ، مبتدئة
فى كل دورة بشعور مبهم يرتبط بمقدم الشتاء ، ومنطلقة منه الى أفق بعينه
من آفاق الرؤية الشعورية حين تلامس واقع الشاعر النفسى . وقد انتهت
القصيدة بنفس البداية التجريدية التى بدأت بها بعد أن برز الشاعر العودة
اليها تبريرا شعوريا مقنعا ، فأحكم بذلك الربط بين البداية والنهاية (١)

وأحب فى هذا السياق أن أقول ان فكرة « كل ما له بداية فله نهاية »
فكرة تسلط على تفكيرنا الفنى ويتشبث بها تفكيرنا النقدى على السواء .
ولو أننا أمعنا النظر لربما بدت لنا الأشياء لا نهائية ، كالحياة فى مجملها .
فعمارية الحياة — اذا جاز التعبير — لا تعرف النهاية الحاسمة ، والموت

(١) راجع نماذج أخرى لهذه المعمارية فى قصائد « هرم المغنى » ،
و « رحل النهار » للسياب ، و « لومات فى شفتى الكلمات » للفيتورى ..

نفسه . ليس مرحلة نهائية فيها . لكن ما نسميه في الفن بإحكام البناء يفرض علينا أن تمثل تجاربنا الشعورية في بنيات منتهية ، ومن ثم تمثل الشكل الذي نعبر فيه عن هذه التجارب شكلا منتهيا ..

ان الفن بذلك محاولة مستمرة لاستيقاف الحياة لحظة ، محاولة لحصر التجربة في اطار مغلق ، وفي ذلك تكمن المقدرة الفنية ، كما تتمثل جدلية الفن والحياة . ولذلك فانا — مهما تكن فكرتنا عن معمارية الحياة — نرتاح للحظة التي يستوقف فيها الفنان الحياة ، ويحصر فيها التجربة ويفردها داخل اطار مغلق . هذه — بعبارة موجزة هي « فنية » الفن . ولعلنا قد تحققنا مما مضى كيف أن القصيدة المعاصرة قد نجحت في تحقيق هذه الفنية ..

* * *

هذه هي الأشكال المعمارية الشائعة في بنية القصيدة القصيرة المعاصرة ، وكلها تؤكد معنى التلاحم العضوي بين التجربة الشعورية والتعبير . ويبقى علينا الآن أن تمثل معمارية القصيدة الطويلة في واقع شعرنا المعاصر ..

والحق ان القصيدة الطويلة هي الكشف الحقيقي في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة ، والاضافة الجديدة الجديدة بمزيد من الاهتمام في وقتنا الحاضر . وأقول « في ميدان الشعر العربي الحديث بعامة » لأن الطموح الى كتابة هذا النوع من القصيدة — مجرد الطموح — لم يظهر مع التجربة الشعرية الجديدة ، وإنما يقع الانسان على مقدمات له في بعض أعمال المدرسة الشعرية الرومنطيقية ، مبتدئة بعبد الرحمن شكري وممتدة حتى صالح الشرنوبى في جهة ، وشعراء المهجر ، وبخاصة ايليا أبو ماضي ، في جهة أخرى ..

وليس عجيباً أن تظهر لدى شعرائنا الرومنتيكيين بدايات درامية لأن معنى التجربة الشعرية وأفقها قد اتسع على أيديهم واصطبغ بغير قليل من الجديدة في معاناة الحياة . ومن ثم ينبغي أن يكون واضحاً في أذهاننا أن تجربة الشعر الجديدة — مع اختلافها الحالي كلياً وجزئياً عن تجربة أولئك الرومنتيكيين — ينبغي تمثلها بوصفها مرحلة متطورة عن تجربة هؤلاء . ومن الحق أن رواد هذه التجربة قد تأثروا في مستهل حياتهم الشعرية شاعر أو أكثر من هؤلاء ..

غير أن الانصاف يدعونا كذلك إلى أن نقدر الجهد الذي بذله شعراء المدرسة الجديدة حتى وصلوا بالقصيدة إلى الصورة الحالية . أما فيما يختص بالقصيدة الطويلة فإن جهدهم فيها يدعو إلى مزيد من التقدير والاعجاب ، فقد تطورت على أيديهم خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة — كما سبق أن قلنا — حتى وصلت إلى مستوى رفيع من النضج والاكتمال ..

في قصيدة « الملك لك » لصالح عد الصبور (وقد كتبت عام ١٩٥٣) بداية طيبة في طريق القصيدة الطويلة بمفهومها الذي سبق أن شرعناه ، وهي وإن لم تكن من حيث الطول الحرفي طويلة فإن معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة ، وأعني بذلك المعمارية الدرامية ..

لكن القصيدة الطويلة في السنوات الأخيرة وإن ظلت معماريتها درامية قد ازدادت تركيباً وتعقيداً ، حتى صارت الفكرة نفسها التي تمثل عصب القصيدة وتكمن خلف مواقفها وأجزائها المختلفة فكرة بالغة التركيب والتعقيد في ذاتها ، لأنها هي ذاتها فكرة ذات طبيعة درامية

وعلى ذلك فانه بعد أن كانت تسيطر على القصيدة فكرة واحدة مفردة وبسيطة إذا بنا نجد هذه الفكرة في القصيدة الحالية قد تحللت بدورها إلى

عناصر فكرية متجاذبة ومتصارعة ومتكاملة في الوقت نفسه . وهذه العناصر الفكرية تنتشر في أجزاء القصيدة المختلفة محدثة بيننا تجاوبا يبدو مرة في شكل تنافر وتعارض ومرة في شكل تقارب وتساند ..

البنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحزونية في القصيدة القصيرة ، مع فارق جوهري بطبيعة الحال ، تتمثل في هيئة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة ، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة ..

ونود الآن أن نعرض لنموذج تتمثل فيه معمارية القصيدة الطويلة المعاصرة . وليكن نموذجنا قصيدة « الظل والصليب » لصلاح عبد الصبور من ديوانه « أقول لكم » ..

تتكون هذه القصيدة من أربعة مقاطع مرقمة (وأعود هنا فأنبه الى أنه ينبغي ألا نلحق بالآلى ترقيم الشاعر لفقرات قصيدته ، فليس ترقيم الفقرات ما يجعل القصيدة طويلة . وقد سبق أن عرضنا لقصيدة مرقمة الفقرات ولكنها مع ذلك تمثل القصيدة القصيرة) ..

يبدأ المقطع الأول منها بتجريدات تمثل خلاصات لتجارب شعورية متجانسة . وهذه التجريدات تبرز أماننا بوصفها حقائق كلية بمقدار ما هى انعكاس لواقع الحياة التى نعيشها . التجريد هنا ليس رؤية غائمة ، كما هو الحال - كما سبق أن رأينا - فى مستهل القصيدة القصيرة ، ولكنه رؤية مفرطة فى الوضوح والحسم ، بل هى أقرب ما تكون الى التثريب

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

ديب فخذ امرأة ما بين اليتى رجل ...

سأم
لا عمق للألم
لانه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لانه لا يحملون الوزر الا لحظة ، ويهبط السأم
يفسدهم من رأسهم الى القدم ... الخ
هذه الدفقة الأولى من المقطع الأول لم يظهر فيها صوت الشاعر ،
أو لم يظهر فيها أى تخصيص للتجربة ، وكأنها « البرولوج » الذى يصور
فيه الشاعر المهاد الفكرى للقصيدة كلها ..
السأم اذن هو الاطار العام للحياة ، والانسان - أو الشاعر - ليس
الا واحدا ممن يمارسون الحياة داخل هذا الاطار . ومن هنا نجد صوت
الشاعر نفسه يرتفع فى الفقرة الثانية من هذا المقطع منتها الى أنه يعيش
الحياة ، لا هو وحى ولا هو ميت :

أنا الذى أحيأ وبلا ظل ... بلا صليب
ثم يمضى فيصور لنا الصراع بين الظل والصليب ، أو بين الحياة والموت ،
منتها ، فى الفقرة الثالثة والاخيرة من هذا المقطع الى أن :

انسان هذا العصر سيد الحياة

لانه يعيشها سأم

يزنى بها سأم

يموتها سأم .

وربما جاز لنا هنا أن نستخلص الموقف الفكرى أو الفكرة المسيطرة
على هذا المقطع ، وهى أن الدافع الكامن وراء مزاوله الحياة فى قوة هو نفس

الدافع الكامن وراء الاستسلام للموت . قالنيم الي الحياة يدفع اليه السأم ،
والتخلص من الحياة يدفع اليه السأم نفسه . الحياة والموت ليسا الا وجهين
لتجربة واحدة ، هي تجربة السأم . السأم هو الحقيقة ، في ضوءه نستطيع
أن ندرك معنى الحياة والموت على السواء ..

هذه هي الفكرة التي يمكن استخلاصها من هذا المقطع ، وفي ظني
أنها لا تقتات على النص في شيء ..

فاذا انتقلنا الى المقطع الثاني من القصيدة وجدناه مقطعا قصيرا من فقرة
واحدة يقول فيها الشاعر

قلتم لي : لا تدس أنفك فيما يعني جارك

لكني أسألكم أن تعطوني أنفي

وجهي في مرآتي مجدوع الأنف

هل يعكس هذا المقطع نفس الفكرة ، أو على الاقل جانباً منها ؟ هل
هو تصوير لها ؟ ينبغي أن نلتفت أولاً الى هذا الجوار المائل في هذا المقطع .
الشاعر يتحدث هنا الى أولئك الذين يطلبون منه أن يهتم بنفسه وحدها
وألا يتجسس على الآخرين . فهل حدث هذا التجسس حقاً ؟ أجل ،
ألم تكن فكرته التي أبرزها في المقطع الأول ذات طابع شمولي ؟ ألم يتحدث
فيها عن « انسان هذا العصر » ، عن الانسان المطلق في هذا العصر . ألم يقرر
أن هذا الانسان يعيش الحياة ويزني بها ويموتها مدفوعاً بالسأم ؟ قد تكون
هذه الحقيقة مرتبطة بتجربته الخاصة ، وهي من غير شك كذلك ، ولكنه
أضفى عليها طابع التعميم ، أو قل انه فضح بها الآخرين . أليس هذا
تجسساً عليهم ؟ .

انهم يطلبون منه أن ينصرف الى حاله وأن يتركهم في هدوء . فقبل تركه
هم في هدوء ؟ ألم يستنزفوا كل طاقة ؟ ألم يحددوا أنه ؟
— انه لم يكن يدس أنه في شئون الآخرين الا سأم . انه لا يصنع
هذا المحذور المنوع الا سأم . انه — كغيره من الآخرين — « يزنى بها
سأم » . هذه هي العلاقة الفكرية التي تربط هذا المقطع بالمقطع الأول .
ولنتذكر في هذا السياق — تأكيداً لفكرتنا — دلالة الألف على الجنس
في التصور الشعبي ..

وهو اذ ينظر في المرأة يجد « أنه » مجدوعاً ، يجد نفسه قد وصل
الى المرحلة التي يفقد فيها الانسان ايجابيته ، وهي مرحلة تتولد كذلك
من السأم ..

واذن فقد أضاف هذا المقطع بعداً جديداً للفكرة الأولى . فاذا كان
الانسان يعيش الحياة ويموتها سأماً فانه كذلك يزنى بها ولا يزنى بها سأماً
كذلك ..

هذا المقطع اذن ، وان بدا للوهلة الأولى أنه بعيد عن فكرة المقطع
الأول ، هو شديد التعلق بهذه الفكرة ، لأنه — كما رأينا — استكمال لأحد
وجوهها ..

ثم يأتي المقطع الثالث فاذا هو تحليقة جديدة في أفق الموقف نفسه
أو الفكرة نفسها . ففي هذا المقطع نجد الملاح ، قد استبدت به حالة من
الجنون ، يدعو اله النعمة مرة واله النعمة أخرى ويتشبث بالمجذاف
والسكان ، أو قل يتشبث بالحياة حتى يحقق وجوده . لقد حقق هذا الوجود
من قبل على الوسادة « التي لوى عليها فخذ زوجه ، أولدها مجتداً وأحمداً
وسيداً وخضرة البكر » . وانه ليدعو اله النعمة « أن يرعاه حتى يتقضى

الصلاة ، حتى يؤتى الزكاة ، حتى ينحر التبران ، حتى يتتى بحر ماله
كنيسة ومسجدا وخان .. » للفقراء التاعسين ..

والملاح هنا هو الانسان فى رحلة الحياة . وانسان العصر ، مدفوعا
بالسأم ، يلوى فخذ زوجه ويولدها البنين والبنات ، لكن هذا العمل
لا يذهب بالسأم ، فهو ما يكاد ينتهى حتى يزداد السأم حدة ، وحتى يتراءى
المصير المروع ، الموت . وانه ليحاول عندئذ أن يحقق وجوده من خلال
الآخرين ، من خلال العمل الخير الذى يستهدف به مصالح الفقراء التاعسين ،
فهو يؤتى الزكاة ويتتى المأوى ودور العبادة لهم . وليس هذا الا وجبا
آخر لقتل السأم ، ولكنه ما زال فى بعده النفسى تعبيرا مقنعا عنه ..

لقد قلنا اتنا نستكشف فى هذا المقطع أفقا جديدا للفكرة نفسها ،
ويمكننا الآن أن نبلوره على الوجه التالى . لقد رأينا فى المقطعين السابقين
أن انهماك الفرد فى اللذة الشخصية وكذلك انصرافه عنها انما هما سلوكان
للغرد يدفعه اليهما دافع واحد هو السأم . وهنا نرى أن انهماك الفرد فى
تحقيق وجوده ، سواء عن طريق تحقيق اللذة أو المنفعة الشخصية ،
أو عن طريق تحقيق المصلحة الجماعية ، انما يستخفى وراءه نفس الدافع ..

ولكن ماذا حدث للملاح أو للانسان ؟ :

ملاحنا هوى الى قاع السفين واستكان

وجاش بالكلا بلا دمع ... بلا لسان

ملاحنا مات قيل الموت ...

ولم يمش ليتنصم

ولم يمش لينهزم

وفي ثانيا هذا المقطع نجد مقارنة عابرة بين الملاح والشاعر . فقد اشرفت بهما المركب على جبال الملح والقصدير ، على المنطقة المحظورة ، حيث يكون الهلاك . وعند ذلك يصيح الملاح :

وانكبتا ... ندنو من المحذور ، لن يفلتنا المحذور

أما الشاعر نفسه فيصيح :

وافرحا ... نعيش في مشارف المحذور (١)

فهنا انسان يرتعد أمام « المحذور » وآخر يتبجح به . أحدهما لا يريد أن « يدس أنفه » فيما لا يعنيه : والآخر يقدم على ذلك . أولهما يصنع ذلك سأمًا ، وعزوفًا عن الرغبة في الانتصار (أى التحقيق الإيجابي للوجود) وعن الهزيمة (أى التحقيق السلبي للوجود) ، وأما الآخر فيقدم (مدفوعًا بالسأم نفسه) لقتل السأم . ان المصير واحد ، وهو الموت . وقد مات الملاح « قبيل الموت » ، أما الشاعر فقد كانت بهجته بمشارفة المحذور نابعة لا من الاستمتاع بالمحذور ذاته ولكن من الفرصة التى أتيح له فيها أن يمد « ظله » على الارض ، بأن ينهض مرة على قدميه . (فالظل لا يكون الا مع النهوض) . ان فى مباشرة المحذور كسرا لروتينية الوجود الخالى من المفاجأة ، وروتينية العقل والتدبر :

نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير

وبعد آلاف الليالى من زماننا الضرير

مضت ثقيلات الخطى على عصا التدبر البصير .

(١) يذكرنا هذا الموقف بالمعنى الشمولى فى قول « كولريج » :

No one can leap over his shadow, but poets leap over death.

ثم يأتى المقطع الرابع والأخير . ولعلنا نتذكر التقرير الذى بدأ به المقطع الأول (هذا زمان ^(١) السأم) بمجرد أن قرأ السطر الأول من هذا المقطع الأخير ، حيث يقول :

هذا زمن الحق الضائع

وهذا الحق الضائع أو الحقيقة الضائعة ، تمثل فى أن هذا الزمان :

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

فقد اختلط كل شيء بكل شيء ، وتداخلت الأطراف بعضها فى بعض حتى صار من المتعذر افراد حقيقة واحدة متميزة من وسط هذا التداخل والتشابك حتى وان كانت هذه الحقيقة شديدة المساس بالفرد المعين . فالمقتول نفسه لا يعرف من قاتله الحقيقى ، ومتى كان هذا القتل ، قد يكون الانسان هو قاتل نفسه ، وقد يكون الآخرون هم القتلة ، من يدري ؟ .

اتنا نعيش عصرا خارج الزمن ، اختل فيه نظام القيم والمعايير ، وما كان البدائي يقيمه فى العصور الأولى من تفسير أسطورى لتشابك الحياة وتقعدها ، مثلا ذلك فى حيوان له رأس انسان مرة ، وانسان له رأس حيوان أخرى — قد صار واقعا حيا وملموسا فى هذا العصر

فروع الناس على جثث الحيوانات

ورعوس الحيوانات على جثث الناس

وهذه الصورة الواقعية تذكرنا على الفور بأبى الهول ، حيث يستقر

رأس الانسان على جسم الحيوان ، وبالإله « توت » ، حيث يستقر رأس

(١) يتناسب ومنهج الدكتور محمد النوبنى فى دراسة الشعر ملاحظة التوافق بين استخدام الشاعر لكلمة « زمان » بما فيها من مد مع « السأم » ، فى حين يتوافق استخدام كلمة « زمن » مع كلمة « الحق » بما فيها من قطع وحسم .

حيوانى على جسم آدمى . ومن الطريف أن نلاحظ أن تركيبة الجسم الحيوانى ذى الرأس الانسانى ترتبط بالشر ، فى حين ترتبط التركيبة الأخرى بالخير . وليس أدل فى التمثيل على تداخل الخير والشر من هاتين الصورتين .
وحيث يتداخل الخير والشر تضيق الحقيقة . وهما متداخلان فى الانسان نفسه ، وأخرى به أن يعرف نفسه أولا — كما قال الحكيم القديم ..

وليس الشر والخير قيمتين مطلقتين فى هذا السياق ، فزمن الحق الضائع هو نفسه زمان السأم . ومن ثم نعود الى الفكرة الأولى فنجد أن ذلك التداخل بين الشر والخير فى بنية الانسان ليس الا انعكاسا لتداخل الحياة والموت فيه ، لتلازم الظل والصليب ..

وهكذا تترايط مقاطع القصيدة — التى قد تبدو لنا عند الوهلة الأولى غير مرتبطة — من خلال موقف فكرى موحد . لقد بدت لنا هذه المقاطع شعبا مختلفة ومتباعدة ، وانها كذلك ، ولكنها فى الوقت نفسه تنتمى الى واد واحد . انها كالتنوعات المختلفة فى العمل الموسيقى المركب على جملة موسيقية أساسية ..

والواقع أن القصيدة الطويلة تتطور الآن تطورا ملحوظا ، فتزداد بنيتها تعقيدا حتى صارت القصيدة موقفا فكريا غاية فى التعميم والشمول ، وغاية فى الدقة والرهافة فى الوقت نفسه . صارت القصيدة عنوانا عاما يضم مجموعة من القصائد ، حيث تستقبل كل قصيدة بعنوان خاص ^(١) ، وتطورت فى اتجاه الشكل الدرامى فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة

(١) انظر من أمثلة ذلك قصيدة « أقول لكم » لصلاح عبد البور ، وقصيدة « نداء البحر » ليوסף الخال ..

والتميزة ^(١) ، وازدادت تركيبا وتعقيدا وافرطا في الطول حتى قاربت
منهج التأليف الموضوعي ^(٢) ، ولكنها منها اختلفت أشكالها أو أطرها
الخارجية فان معناريتها تظل هي معنارية القصيدة الطويلة : الفكرة التي
تتظم الكل ، أو الوحدة التي تضم التنوع ..

(١) انظر قصيدة « الذي ياتي ولا ياتي » للبياتي
(٢) انظر قصيدة « اقاليم الليل والنهار » لادونيس ..

الفصل الخامس الزغبة الدرامية

هناك عبارة شائعة قال بها الناقد الانجليزي المشهور والتر بيتر تولا عن الفيلسوف الألماني الأشهر شوبنهاور تقول ان كل ضروب الفن تصبو الى الوصول الى مستوى التعبير الموسيقى . وفحوى هذه الدعوى أن فن الموسيقى يلخص كل الامكانيات التعبيرية التي تتحقق في الأشكال الفنية المختلفة .

وليس هدفنا الآن أن نمحص هذه الدعوى ، وانما نود بالمثل أن نذهب مذهبا آخر في مقارنة الأشكال الأدبية القولية فحسب بعضها ببعض لنقرر أى هذه الأشكال الأدبية يمثل المطمح الذي تصبو الأشكال الأخرى الى الوصول اليه ، مثلما تصبو أشكال التعبير الفني على اطلاقها الى مستوى الموسيقى . فالقضية التي أحب أن أطرحها الآن يمكن صياغتها على النحو التالي : ان كل الأنواع الأدبية تصبو الى الوصول الى مستوى التعبير الدرامي . ففي حدود دراستي لهذه الأنواع الأدبية ومعاناتي لبعضها تبين لي أن التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي . وربما بدت هذه الدعوى جزافية للوهلة الأولى ، ولكن يكفي مبدئيا أن نتذكر أن الكاتب المسرحي الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه فاذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون فان العمل الأدبي الدرامي يلخص كذلك كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول

وكلنا نعرف ما الدراما ، فهي تعنى في بساطة وإيجاز الصراع في أى شكل من أشكاله . والتفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الذى لا يسير فى اتجاه واحد ، وانما يأخذ دائيا فى الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وان كانت سلبية فى ذاتها فان تبادل الحركة بينها يخلق الشئ الموجب . ومن ثم كانت الحياة نفسها ايجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات .

فاذا كانت الدراما تعنى الصراع فانها فى الوقت نفسه تعنى الحركة ، الحركة من موقف الى موقف مقابل ، من عاطفة أو شعور الى عاطفة أو شعور مقابلين ، من فكرة الى وجه آخر للفكرة . فاذا كانت طبيعة بناء الحياة فى مجملها قائمة على هذا الأساس الدرامى فلا غرو أن تتسلل الخاصية الدرامية فى كل جزئية من جزئيات هذا البناء ، أعنى مفردات الحياة ذاتها . فكل واقعة جزئية من وقائعنا اليومية ، بل كل نظرة وكل كلمة ، هى بنية درامية مهما ضؤل حجمها ، وسواء التفتنا الى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت .

لنتذكر مثلا فى هذا الصدد أن فنا قوليا كفن القصة مثلا قد تطور فى خلال القرون الثلاثة الماضية حتى وصل فى عصرنا الحاضر الى ما نسميه — حين تصنف الفنون القصصية — بالقصة الدرامية . ولا شك أن القصة ذات الطابع الدرامى هى أرقى أشكال التعبير القصصى المعاصر . وذلك لأنها لم تعد مجرد قطاع طولى فى الحياة ، بل صارت فى الوقت نفسه قطاعا عرضيا ، تبرز فيها عندئذ السطوح والأعماق فى وقت واحد ، حيث تتحرك السطوح نحو الأعماق كما تبرز الأعماق على السطوح .

ولعل تطور الفن القصصى الى ما نسميه بالقصة الدرامية يعزز دعوانا

التي ادعيها ، من أن كل فنون القول تصبو الى مستوى التعبير الدرامي
وتتحرك من ثم نحوه .

ومن أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي الى حد بعيد ،
حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا . ففي إطار التفكير
الدرامي يدرك الانسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات
الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامه ، وإنما هي دائما ومهما كان لها
استقلالها ، ليست إلا ذاتا مستمدة أولا من ذوات ، تعيش في عالم موضوعي
تتفاعل فيه مع ذوات أخرى . وقد عرف هذه الحقيقة كبار الفنانين وقررها
الشاعر الألماني العظيم جوته . فكيف يسكن — في إطار هذا التفكير —
أن يعبر الانسان تعبيرا ذاتيا صرفا عن ذات تربطها بالعالم الخارجي علاقات
متبادلة ؟ ان الذات والموضوع معا ، وما بينهما من علاقات متبادلة ، هما
الذاتان يصنعان الموقف والفكر والشعور . وليس في وسع الفنان الذي
يدرك هذه الحقيقة إلا أن يمثل ما يحسه موقفا أو فكرا أو شعورا ذاتيا
في إطار البنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة .

ولعلنا الآن نكون قد اقتربنا من الحديث عن « درامية التفكير
الشعري » . ولنا الآن في حاجة الى جرأة كبيرة لكي نتحدث عن التفكير
الشعري أو اقحام الفكر على ميدان الشعر كما حدث بالنسبة للجيل الرائد
من المجددين في حياتنا الأدبية الحديثة ، أعنى العقاد ومدرسته ، التي كان
عليها أن تجادل كثيرا في علاقة التفكير بالشعر ؛ فقد صار من المسلم به
الآن لدى الأكثرين أن الفكر ليس عنصرا غريبا تأباه طبيعة الشعر وترفضه ،
لما يتميز به من خاصية موضوعية غالبا ، وإنما صار التلاحم بين الشعور
والتفكير هو المسئلة الأولى لكل عمل فني ، سواء أكان شعرا أم سواد .

فإذا كان الشعور ترجمانا مباشرا عن الذات فإن الفكر هو الاطار الموضوعي الذي يضم هذا الشعور (١) .

وكما تطورت القصة نحو القصة الدرامية فكذلك تطور الشعر من الغنائية الصرف الى « الغنائية الفكرية » ، وصارت أروع القصائد الحديثة العالمية هي أولا وقبل كل شيء قصائد ذات طابع درامي من الطراز الأول . وكما تذكر القصة الدرامية عند تصنيف الأنواع القصصية فكذلك تذكر ال ode — أى القصيدة ذات الفكرة أو الموقف الفكرى — عند تصنيف الأنواع الشعرية .

والى جانب خاصيتى الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامى هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي خاصية التجسيد . فالتفكير الدرامى لا يألف ومنهج التجريد ، لأن الدراما ، أى الحركة ، لا تتمثل فى المعنى أو المفزى ، وانما هي تتمثل فيما قد يؤدى فيما بعد الى معنى ومفزى ، أعنى فى الوقائع المحسوسة التى تصنع نسيج الحياة . ومن ثم كان التفكير الشعرى تفكيراً بالأشياء ومن خلال الأشياء ، أى تفكيراً مجسماً لا تفكيراً تجريدياً .

ولعلنا نذكر هنا كيف أن هذا الطراز من التفكير الشعرى لم يكن مقبولا لدى عامة النقاد العرب القدامى ، وكيف كان موقفهم من بعض أشعار أبى تمام التى تبدو فيها على استحياء هذه الظاهرة ، مع أن أبى تمام لم ينسج القصيدة كلها على هذا الطراز ، بل كان أحيانا اذا وقع على

(١) من المناسب أن نتذكر هنا ما ذهب اليه اليوت من أن الشاعر كلما ازداد نضجا ازدادت قدرته على الخروج من اطار مشاعره الذاتية الى الاطار الموضوعي .

الفكرة المجردة فانه يصوغها في اطارها التجريدي أولا ثم يحاول أن يجسها في صورة حية .

ولكن الشعر العربي قد أخذ يتطور في القرن العشرين تطورا ملحوظا نحو المنهج الدرامي ولست أعنى بذلك كتابة أعمال درامية شعرية كسرحيات شوقي مثلا ، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة ، سواء أكتب شعرا أم نثرا ، وانما أعنى تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصة التجريد الى الغنائية الفكرية التي تتسل في القصيدة الدرامية

ولا شك أن تجربة الشعر الجديد كان من أهم بواعثها وعى الشعراء بهذه الحقائق ، سواء أكان ذلك نتيجة ثقافتهم المعاصرة أم ضرورة فرضتها عليهم طبيعة ظروف الحياة التي يعيشونها ، أم هذا وذاك معا . فنبسأ يكن الحافظ الذي دفع شعراء الموجة الجديدة الى اصطناع التعبير الدرامي في شعرهم لا يخطئ أحد — حين يتأمل أشعارهم — أن يدرك ميزات دراميه واضحة يخطئها اذا هو تأمل معظم الشعر العربي التقليدي . سوف يدرك مع التأمل كيف أن حاسة الشاعر تهديه دائما الى الموقف الدرامي ، وكيف تنعكس درامية الموقف على العبارة نفسها واللغة التي ينسج منها هذه العبارة ، وكيف صار الشاعر يستغل كل وسائل التعبير الدرامي ، من حوار وحوار داخلي وسرد وما الى ذلك لكي يجسم التجربة الذاتية الصرف في اطار موضوعي حي وملسوس .

فاذا قلنا ان الشعر العربي قد تطور في التجربة الأخيرة تطورا حاسما فينبغي أن نتذكر أن الشاعر نفسه قد تطور . لقد تطور من حيث تكوينه الثقافي ، وتطور من حيث ادراكه لعمله ووعيه بأهمية هذا العمل وقيمه بالنسبة للحياة ، ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لازياء وقت

الفراغ أو تصوير للمشاعر والأحاسيس ، بل أصبحت القصيدة وحدة في بنية متكاملة تثل حياته ومغامراته الانسانية في سبيل استكشاف الحقيقة أو مجسوة الحقائق الجوهرية .

وإذا كنا قد قررنا مجافاة المنهج الدرامي للنزعة التجريدية ، وأن البنية الدرامية تعتمد أساسا على التفصيلات الحية ، وإذا كانت الموضوعية من أبرز سمات هذا المنهج ، فينبغي أن نحذر أنفسنا هنا من اختلاط هذه المفهومات بحقيقة الفكرة الدرامية ، فالواقع أنه لا يكفي الشاعر أن يكون منهجه موضوعيا وأن يعنى بالتفصيلات حتى يكون شعره ذا طابع درامي . ذلك أن مجرد ملاحظة الحياة في تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردى (القصصى) ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي . وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهرى (على الأقل من منظوره الخاص) والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية .

وقد كان من نتيجة عدم ادراك بعض الشعراء المعاصرين لهذه الحقيقة أن امتلأت بعض قصائدهم بتفصيلات للسوق كانت القصيدة في غنى عنها ، وكان من نتيجة ذلك أن ضاع الجوهرى وسط ما هو نافله ، وتمزقت تبعاً لذلك الرؤية الشعرية ، وفقدت القصائد تأثيرها الدرامى المنشود .

إن الرؤية الشعرية هي العملية التى يتم خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهرى من التفصيلات الحية التى تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة .

وإذا كانت الرؤية الشعرية عملية ذاتية صرفاً فإن هذه التفصيلات الحية هي المادة الموضوعية التى تتجسم خلالها الرؤية . فإذا كانت الدراما قائمة في الحياة فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر . نفسه ، لأنه هو الذى قد يستكشفها وقد تند عن استحضاره .

بين الذات والموضوع اذن تقع الدراما ، سواء تحركت الذات نحو الموضوع أو بزغ الموضوع على سطح الذات .

— وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامى فى عمل شعرى مالم تتسل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التى لا تتحقق الدراما بدونها ، وأغنى بذلك الانسان والصراع وتناقضات الحياة . فالانسان والصراع وتناقضات الحياة هى العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامى . فالانسان فى كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا ، أى مع ذاته ، وأحيانا أخرى مع الآخر ، أى مع ذوات أخرى قد تكون ذواتا علوية أو طبيعية أو انسانية أو أى نوع من الذوات التى يعطدم بها الانسان فى حياته . فان لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذى تتصوره ، وتجنب الانسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر ، ذلك الاحتكاك الذى يذكى لهيب المعركة ، واكفى بأن يعمل النظر وأن يتابع الأشياء والحياة فى دوراتها ، عندئذ لا يخلو الأمر من أن تتفتح بصيرته فى سعيه الدائب لرصد الأشياء وفهم الحياة على التناقض الذى يمثل سواء فى أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيدا . والانسان فى الحالتين ، حالى الصراع ورصد المتناقضات ، يستطيع — اذا ما أوتى القدرة التعبيرية — أن يقدم لنا اتجاها دراميا من الطراز الأول . يستطيع أن يقيم بناءا فلسفيا يفسر لنا فيه الحياة والأشياء تفسيراً خاصاً . وهو تفسير له قيمته الخاصة لأنه ناتج عن ممارسة مباشرة للحياة وتسلل لها ، بل نستطيع أن نذهب أبعد من هذا ، الى أن ما يقدمه لنا فى اتجاهاه الأدبي على أنه تفسير للحياة ، أو كما قال كولريديج « نقد لها » ، ليس تفسيراً أو نقداً على الإطلاق ، وانما هو أقرب الى بناء الحياة منه الى ذلك التفسير أو النقد .

فتفسير الحياة يفترض منذ البداية أننا قد أصبحت قائمة أمامنا قياما
عيانيا مكتسلا ، وأتينا نريد أن نحللها وننقد مفرداتها وجعلها ، أو — بعبارة
مبذلة — أن نبرز فيها نواحي الجمال ونواحي التبحر ، والحقيقة أن
الشعراء لا يصنعون هذا تماما بل لا يصنعونه على الإطلاق ؛ لأن الحياة
ليست ذلك الشيء الجاهز الذى يمكن أن نمتلكه ، ولكنها تلك المفردات
المتفرقة المختلفة التى نحاول أن نجعلها ، وأن نربط بعضها ببعض ، وأن
نؤلف منها ذلك المخلوق الذى نسميه بعد ذلك الحياة . والشاعر الكبير
يضىئ نفسه ويفنى عمره فى سبيل أن ينتهى آخر الأمر الى تكوين صورة
كاملة ما أمكن للحياة . وكل ما يمر به الشاعر فى حياته من صراعات ،
أو ما تقع عليه بصيرته من المفردات المتناقضة ، هو بمثابة المادة الهائلة التى
يبنى منها عمله الفنى .

وهكذا يتضح لنا أن العمل الشعرى ذا الطابع الدرامى انبعاث هو بناء
على مستويين ، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها ؛ فنحن لا نستبصر
فى القصيدة ذات الطابع الدرامى بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعرى
بناء فنيا فحسب ، بل نعاين كذلك — وهذه هى القيمة الموضوعية لعمله —
مدى قدرته على المشاركة فى بناء الحياة وتشكيلها . وهو عمل ينظر اليه
فى مجمله كما ينظر الى البناء الذى يقوم بعضه على بعض ، وترتبط أجزاؤه
فى احكام ودقة . وعلى هذا نستطيع أن ننظر الآن فى دواوين لتمثل صورة
متكاملة للحياة بكل ما فيها من صراع وتناقض ونستطيع أن ننظر فى قصيدة
واحدة لتمثل فيها مفردة من مفردات ذلك الصراع أو التناقض ونحن فى
الحالتين نواجه ارادة فعالة ايجابية تعمل فى صدق واخلاص فى سبيل
تشديد البناء .

* * *

ونود الآن أن نتناول بعض مقطوعات وقصائد من الشعر الجديد
بالتحليل لكي تمثل بصورة عملية كيف يتحقق الطابع الدرامي في هذا
الشعر ، واقفين في ذلك عند كل العناصر الدرامية التي تتمثل في هذا
الشعر ، سواء ما تمثل منها في الاطار الفني أو في المضمون الكلي .

في مطلع قصيدة « أسير القراصنة » للشاعر بدر شاكر السياب قرأ :

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت لا حب ولا دار

يسلك المشرق

الى مغيب ماتت النار

في ظله .. والدرب دوار

أبوابه صامته تغلق

وإذا نحن وقفنا تأمل النسيج الفكري لهذه المقطوعة من القصيدة
برزت أماننا الطبيعة الحوارية الداخلية التي تتحرك خلال الصورة في
مجلها . فمنذ البداية تطالعنا الطبيعة الخارجية بصورة توحى على أقل تقدير
بدالتين أساسيتين . أما الصورة ذاتها فهي صورة الأجنحة التي تخفق
في الدوحة . أما الدلالة الأولى فهي أن هناك الفين من الطير يتناغان
وتخفق أجنحتهما من السعادة . ألم يقل الشاعر انها أجنحة أربعة ؟
وأما الدلالة الثانية فهي أن هذين الالفين مطمئنان في وكرهما الذي ابتناه
على غصون الدوحة ، ففي الدوحة مقرهما وبيتهما ووطنهما جميعا ، يعودان
اليه بعد رحلات السعي من أجل الحياة طوال اليوم ، فيجدان فيه الطائنة
والسعادة .

هذه الصورة الطبيعية التي تطالعنا في السطرين الأول والثاني من هذه المقطوعة . فإذا انتقلنا الى السطر الثالث وجدنا فيه صورة أخرى مقابلة للصورة الأولى . الصورة الأولى مشتقة من الطبيعة ، يذكركها البصر ادراكا عيانيا فلا ينكر قيامها ، أما الصورة الثانية فابعة من « ذات » الشاعر ، وهي شديدة المساس بذاته ، ولا تعتمد في تكوينها على أى عنصر طبعى . فالتقابل بين الصورتين اذن من حيث تكوينهما واضح . وكذلك هناك تقابل بينهما من حيث الدلالة ؛ ففي الوقت الذى تحكى فيه الطبيعة عن الحب والاستقرار اذا بالذات تستشعر فى صميمها تقيض ذلك (وأنت لا حب ولا دار) .

هذه الأسطر الثلاثة اذن يمكن أن نلخصها من حيث تركيبها بطريقة تجريدية فيما نسميه « الحركة » و « الحركة المقابلة » . فهناك حركة خارجية ماثلة فى الطبيعة ، وهناك حركة أخرى داخلية ماثلة فى نفس الشاعر . قد ترجع الصورة الخارجية الى رؤية بصرية حقيقية أثارت فى نفس الشاعر الصورة الشعورية الذاتية المقابلة . وقد تكون هذه الصورة العيانية مختلفة وان كانت ممكنة الوقوع . وفى أى من الحالين يدلنا التقابل بين الصورتين على منهج درامى واضح ، فى « التفكير » الشعري

كان فى وسع الشاعر — اذا كان كل غرضه هو مجرد التعبير عن مشاعره الخاصة — أن يقول مباشرة (بلا حب ولا وطن أعيش) ، أو كان فى وسعه أن يكتفى بالسطر الثالث ، ولكنه عندئذ يظل غنائيا وتقريرا معا . ولا عيب فى الغنائية ؛ فالتعبير عن المشاعر الذاتية أمر مفترض ومسلم . وفى الشعر الغنائى الذى تنسب اليه القصيدة ، بل هو عنصر أساسى لا يمكن اغفاله ، ولكن الفرق واضح بين تأثير قول الشاعر (وأنت لا حب ولا دار) ،

الذى يعبر فيه عن شعوره ، اذا هو اكفى بهذه العبارة ، وبين تأثير هذه العبارة في السياق الدرامى الذى وردت فيه . فلا شك أن التقابل بين الصورتين الطبيعية والذاتية قد عمق من دلالة الشعور بضياغ الحب والبعد عن الوطن الذى أراد الشاعر أن يعبر عنه .

ان الشاعر هنا لا يعلق نفسه على مشاعره فلا يستجير الا بما يدور فيها ، ولكنه يتجاوز هذه العملية التى تمثل ذاته في الازار أبعاد أخرى خارجية . وأرجو ألا يختلط هذا بما يصمه الشاعر أحيانا حين يصفى مشاعره على الطبيعة . فيجعل الحيام مثلا يتف شجوا لأنه هو حزين ، أو يترلم طربا لأنه هو سعيد ، فهذا التجسيم للمشاعر الذاتية في عناصر طبيعية ، على ما له من تأثير فنى بالغ ، يختلف كل الاختلاف عن منهج التفكير الشعري الدرامى الذى نحن بصدده . شوقى مثلا يقول في نوبته:

يا فائح الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك ام نأبى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يدا
قصت جناحك جالت في حواشينا

وتستمر هذه النغمة التى يجمع فيها الشاعر بين مأساته ومأساة الطائر المهيض . ولو شاء السياب أن يعبر عن وحدته وعن ضياغ حبه وبعده عن وطنه بنفس المنهج لاختار طائرا واحدا غريبا (لا الفين) . وجعله مصابا في رجليه أو جناحيه فلا يقوى على الحركة (كما كان الشاعر نفسه ، رحمه الله) ، وعندئذ يكون قد جسم مشاعره الأسيانة من خلال هذا الطائر . ولكنه لم يصنع هذا ، فقد عبر عن كل تلك المشاعر دون أن يرضى على الطبيعة . بل كان تعمرده عنها أوقع وأدل على عنتها في نفسه وصدتها

من خلال المخالفة بينها وبين الطبيعة . أما لماذا يكون هذا المنهج في الغالب أوقع في النفس وأدل فيرجع الى حقيقة أننا مهما زدنا اللون الأسود سوادا فلن نزيده ظهورا وتأثيرا ، فبدل أن يكون الشاعر وحده هو الحزين يكون هناك اثنان يتفقان في الحزن هما الشاعر نفسه والطائر . ولكننا بمجرد أن نضع الأبيض بجانب الأسود ، أى بمجرد أن نرى الوجه والوجه المقابل ، فأننا نزداد احساسا بالوحين معا . وهذا ما صبغه السياب ، فقد كانت الصورة الأولى مليئة بكل ما هو سلب في الصورة الثانية . الحب المائل بين الألفين ، والسعادة المرفقة عليهما ، والموطن المطمئن بهما كلها عناصر ايجابية ماثلة في الطبيعة ، أى في الصورة الخارجية ، وهى في الوقت نفسه مفتقدة بالنسبة للذات ، أى تفتقر اليها الصورة الداخلية . ويزيد من عمق دلالة هذا التخالف أن الصورتين المتخالفتين يضمها اطار واحد ، فالالفان السعيدان بالحب في عشهما ، والشاعر الذى افتقد الحب والوطن ، هم جميعا عناصر لوحة واحدة ، ولا يمكن عندئذ النظر الى بعض هذه العناصر منفصلا عن بقية العناصر . هناك تلازم زمنى (تزامن) بين هذه العناصر المتخالفة ، يفرض بالضرورة قيام علاقات بين هذه العناصر ، فاذا ببعضها ينعكس على بعض فيزيد تعبيرته نضاعة وعمقا . ولو لم تجتمع هاتان الصورتان الجزئيتان في اطار واحد لبهطت قوتهما التعبيرية . فلو تحدث الشاعر عن الالفين وحدهما ، أو عن نفسه وحدها ، لكانت عبارته عندئذ مجرد تقرير لمعنى عادى . لكنه بجمعه — على النحو الذى بنا — بين الصورتين العاديتين في ذاتهما داخل اطار واحد ، استطاع أن يستكشف شيئا جديدا له خصوصيته وله — من ثم — طرافته . انه يشير على أقل تقدير هذا التساؤل : هذا التقابل في الموقف الجزئى الصغير بين الالفين في عشهما من الدوحة وبين الشاعر ألا يدل على تقابل أعظم بين عالم الوجدان

وعالم الطبيعة ، بين « الذات » و « الموضوع » ؟ ولم يكن مثل هذا التساؤل ليثور في نفوسنا لو لم تكن تركيبة المشهد درامية في أساسها .

وينبغي أن تنبه هنا الى أن الشاعر لا يعتمد عمدا لأن يكون شعره ذا نزعة درامية أو الى أن يجعل عبارته درامية ؛ فالعمد في مثل هذه الحال خليف أن يقتل الشعر والتعبير معا ، وانما تكون للشعر وللتعبير هذه الخاصة الدرامية لأن الدافع الأول الى الكتابة يحمل في ثناياه بذورا درامية ، ولأن منطق الشاعر النفسى بعامة — اذا جاز هذا التعبير — مركب تركيبا دراميا ، بل لعلنى لا أبعد في القول اذا ذهبت الى أن اللغة ذاتها ، أو — بتعبير أدق — تصور الشاعر للغة كما هى مستقرة في ذهنه ، تصور درامى .

واذا نحن مضينا نقرأ بقية مقطوعة السياب استطعنا أن نستكشف كذلك كيف تكون لغة الشاعر ذاتها درامية ، فضلا عن كون المشهد دراميا . لنقرأ قوله :

يسلمك المشرق
الى مغيب ماتت النار
في ظله ..

فقد تلفتتا منذ البداية هذه المقابلة بين المشرق والمغيب . ولو كانت المسألة مجرد تقابل فى الألفاظ ، أعنى لو كان مجرد تقابل الألفاظ هو ما يصنع التعبير الدرامى ، لكان شعر الزخارف اللفظية دراميا من الطراز الأول . ألم يكن بيت الشعر يمتدح لأن الشاعر استطاع أن يجمع فيه بين أكبر عدد من المتقابلات ؟ ولكن حشد المتقابلات فى العبارة الشعرية لا يصنع منها بالضرورة عبارة درامية . ذلك أن التقابل فى العبارة الشعرية الدرامية

ليس مجرد تقابل ألفاظ وانما هو — بصفة أساسية — تقابل أبعاد نفسية .
فالألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان
على أجزاء من عالم الشاعر النفسى . انها المقابل الصغير لتلك الأجزاء
الحقيقية من ذلك العالم . انها — بعبارة موجزة — مقابلات لفظية ذات
رصيد نفسى ووجودى .

فاذا نحن سلمنا بهذه الحقيقة كان من الخطأ أن يتصور بعض الشعراء
أنهم باستخدامهم الألفاظ المتقابلة فى دلالتها المباشرة المرصودة انما يكتبون
شعرا تتوافر فيه الخصائص الدرامية . فالألفاظ المتقابلة كثيرة ومعروفة
للناس بدلالاتها ، منفصلة كل الانفصال عن مواقفهم الشعورية الخاصة .
وانما يصبح استخدام هذه الألفاظ استخداما دراميا عندما تدل على أبعاد
نفسية حقيقية ، أى عندما ترتبط ارتباطا كليا بالموقف الشعورى الذى يعبر
عنه الشاعر

ومن ثم فان مجرد التقابل اللفظى بين المشرق والمغرب فى عبارة السياب
ليس هو ما يجعل هذه العبارة درامية ؛ لأن المشرق والمغرب (أو المغرب)
متقابلان لفظيان يستدعى أحدهما الآخر فى الذهن بحكم تكويننا اللغوى ،
دون أن يكون لهما فى نفوسنا رصيد شعورى خاص . ولم يكن الأمر كذلك
فى حالة استخدام السياب لهاتين اللفظتين ؛ فلم تكن المسألة مجرد تداع
ذهنى ، وانما برز هذان اللفظان فى عبارته لأن لهما عنده بعدا نفسيا خاصا .
فالقصيدة ذاتها وان كتبت فى البصرة فى عام ١٩٦٣ . يتصل المقطع الأول
منها ، الذى وقف عنده الآن ، يتصل بمعاناة الشاعر من انتقاله بين الشرق ،
حيث وطنه وأهله ، الى الغرب التماسا لشفاء العلة . ومن ثم كان الشرق
والغرب طرفى هذه المعاناة ، هذه التجربة . فالشرق والغرب وجان للحياة

متقابلان ، عاشهما الشاعر وعَاشاهما معاناة حقيقية ، ولم يعد وجودهما مجرد تقابل لفظي في ذهنه ، بل صار وجودهما جزءاً حقيقياً حياً في نفسه .

على أن معرفتنا بحياة الشاعر نفسه هي التي ساعدتنا على تمثيل البعد الحقيقي لاستخدامه هذين اللفظين المتقابلين في عبارته ، فهل يفقد التعبير دراميته لو لم تكن على معرفة بحياة الشاعر ؟ لو أننا قرأنا العبارة كلها مرة أخرى لتبيننا الخاصة الدرامية فيها دون حاجة الى تلك المعرفة ، مما يؤكد لنا أن القيمة الدرامية تكمن في التعبير ذاته وليست قيمة خارجية . فقد قال الشاعر ان المشرق يسلمه الى مغيب « ماتت النار في ظله » . وعلينا الآن أن نتدبر أولاً ما في عبارته « ماتت النار في ظله » من خصائص درامية ، ثم تتمثل بعد ذلك درامية العبارة كلها . فموت النار في الظل يتفجر درامية ، أولاً في النار التي « تموت » ، من حيث ان النار « حركة » والموت « سكون » ، ثم في الموت الذي « يقع » في الظل ، بما يدل على انتهاء « حركة الموت » بدورها — ولا بد من استخدام هذا التعبير هنا — الى « سكون » الظل . وهكذا تستحيل الحرارة ويستحيل التأجج الى همود وبرود . هذا هو المعنى الدرامي الذي تدل عليه عبارة « ماتت النار في ظله » . ونحن لم نستخرج منها هنا — ولا يجوز لنا أن ندعى هذا — أقصى بعد نفسي لها حتى لا تنهم باثقال العبارة — كما يدعى السذج — بما ليس فيها ، وانما نكتفي بهذه الدلالة لتمثيل التأثير الدرامي الذي تعكسه على الجزء الرئيسي من العبارة . أعني التقابل بين المشرق والمغيب . فاذا كان المشرق — كما ذهبنا — يمثل كيانا وجدانيا قائماً في نفس الشاعر ، وأن الشاعر لم يستخدم هذا اللفظ الا للدلالة على هذا الكيان الوجداني ، فكيف يتفق هذا وهو لم يقل لنا كلمة واحدة تشير الى « وقع » هذا المشرق في وجدانه ؟

هنا ينبغي أن نعود فتذكر المنهج الدرامي الذي تحقق في المشهد الأول من المتطورة ؛ فقد رأينا أن حديث الشاعر عن نفسه في السطر الثالث كان تقريريا مباشرا ، في حين أنه أشبع الحديث عن الاثنين ؛ كما رأينا كيف انعكس أحد الوجهين على الآخر (وهو ما يمثل حركة التفكير الدرامي) فلذا بنا ندرك أن كل ما هو موجب في الصورة الطبيعية كان سلبا في الصورة الذاتية . وبنفس هذا المنهج نتحقق الخاصة الدرامية في العبارة الأخيرة ؛ فالشاعر لم يقل شيئا قط عن المشرق ؛ ولكنه قال كل شيء عن المغرب (على الأقل من منظوره الشعوري الخاص) .. فإذا كانت تجربة المغرب في نفس الشاعر قد ولدت معاني الهمود والموت والظلام فإن تجربة المشرق عندئذ تكون هي الحركة والحياة والتوهج . شيء لم يقله الشاعر حقا قولاً صريحا ، وما كان في حاجة لأن يقوله بعد أن قال كل ما في نفسه عن « الوجه المقابل » . وتجلية أحد الوجهين المتقابلين في التركيبة الدرامية هي في الوقت نفسه تجلية للوجه الآخر . انك تزيد السواد قتامة من غير شك إذا أنت زدت البياض المقترب به نضاعة .

* * *

وفي وسعنا أن نحتسب من عناصر التعبير الدرامي في الشعر المعاصر عنصرين رئيسيين على أقل تقدير ، سوى ما سبق لنا بيانه في الفقرة السابقة ..

الشكل الأول يمثل فيما نسميه أسلوب الحوار (الديالوج) .
والشكل الثاني يمثل فيما يسمى بالحوار الداخلي (المونولوج)
وسنبدا الآن بالحديث عن الشكل الثاني ، لأن الشكل الأول من شأنه أن يسلطنا الى قضية كبيرة نرجو أن نوفينا حقا فيما بعد ، هي قضية شيوع الأسلوب الروائي في شعرنا المعاصر

وعبارة « الحوار الداخلى » هى ذاتها عبارة اصطلاحية مستعارة بلا شك من ميدان الفن الروائى كذلك ، وبخاصة من ميدان الأدب المسرحى . فالحوار العادى — ببساطة — صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا فى مشهد واحد ، تبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف . وفى الحوار الداخلى يكرن الصوتان لشخص واحد ، أحدهما هو صوته الخارجى العام ، أى صوته الذى يتوجه به الى الآخرين ، والآخر صوته الداخلى الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبرز على السطح من آن لآخر . وهذا الصوت الداخلى اذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المكافحة لما يدور فى ظاهر الشعور أو التفكير انما يضيف بعدا جديدا من جهة ، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى .

أما البعد الجديد فيتمثل فى لفتنا الى صوت آخر مقابل ، قد يكون الغرض منه اغراؤنا بما يقول هذا الصوت ، وقد يكون العكس ، أى تعميق شعورنا بالفكرة الظاهرة واقناعنا بها . وبهذا تتحقق الغاية الدرامية من التعبير بنفس الطريقة التى سبق شرحها فى الفقرة السابقة .

وأما الحركة الذهنية فتتمثل فى العملية الدرامية نفسها ، أى فى الوصول الى حالة الاقتناع عن طريق « المرور » من أحد وجوه الحقيقة الشعورية الى وجه آخر . فالواقع أنه ليس هناك شعور موحد صرف يعترى الانسان فلا يجد فى نفسه غيره ؛ لأن التجربة (والشاعر من أهل التجربة) علمت الانسان أن كل شعور مقترن فى النفس بشعور مقابل . ومن ثم يستعصى على الانسان أن يفكر أو يشعر فى اتجاه واحد اذا هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة . وحين يبنى التفكير الشعرى فى اتجاه واحد نجد أنفسنا ازاء شعر لا قبل عليه بحماسة وان كنا كذلك

لا نرفضه . وبهذه المناسبة أحب أن أقرر أن قدرا لا بأس به من شعرائنا الجدد أنفسهم لا يعون هذه الحقيقة ، وأتأنا نقرأ قصائدهم ثم اذا نحن سألنا عنيا قلنا لا نجد فيها شيئا . والسبب في هذا راجع الى أنهم لا يعمقون تجاربهم ، أعنى لا يرون الأبعاد المختلفة للتجربة التى يعبرون عنها ، فاذا هم يتحركون فى اتجاه واحد . فلا يقولون عندئذ الا ما قيل من قبل . أو ما يمكن أن يقال بلا معاناة شعرية ، وان صيغ فى قالب شعري . انهم — بعبارة موجزة — يخفون فى اثارتنا . لأنهم ينسون أننا فى عصر لم تعد السطوح الملاء فيه تستثيرنا لكثرة ما استأثرتنا من قبل . لم تعد الأنوار وحدها تبهرنا ، ولم يعد الظلام وحده يخيفنا ، ولكن حين يجتمع النور والظلام يكون البهر ويكون الخوف

ولتقف الآن عند الجزء الأول من الفقرة الثانية من قصيدة « حلم ليلة فارغة » للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى لتتمثل صورة من صور الحوار الداخلى الذى يكسب الموقف المعبر عنه قيمة درامية تنجح فى اثارتنا يقول :

بالأمس طائر الغرام زارنى
جناحه أخضر
أليس حقا ما أقول ؟
جناحه أخضر
وبالندى جناحه مبلول
أليس حقا ما أقول ؟
هنا وقف
دار على منازل الحى ، ودار وانعطف

تابعته ، كان فؤادى يرتجف

حتى وقف .

فى هذه المنطوعة يتساءل الشاعر مرتين خلال حديثه عن زيارة طائر الغرام له بقوله : « أليس حقا ما أقول ؟ » . وكان فى وسع الشاعر أن يسقى فى تصوير طائر الغرام وزيارته له دون أن يتساءل مرتين هذا التساؤل . ولو أننا حذفنا الآن هذين السطرين من المنطوعة لما حدث فى السياق شئ ، ولا استقام الكلام . ولكن هذا ما قد يبدو لنا للوهلة الأولى ، لأننا فى هذه الحالة نكون قد قلنا المنطوعة الى حالة «التسطيح» و «الاستواء» . ويستقيم الكلام حقا ، ولكنه سيجرنا فى اتجاه واحد ، شأن كثير من الشعر الذى نقرأه . ولكن الشاعر المخلص لتجربته لم يشأ أن يرفض بعض جوانبها حتى يحقق ذلك التسطيح والاستواء . وإنما شاء أن يخلص لكل صوت استمع اليه ، وأن يكنى هذا الصوت صوته الداخلى الذى لا يسمعه غيره .

ان حديث الشاعر هنا عن « زيارة الطائر ذى الجناح الأخضر المبلل بالندى » قد جعله هو نفسه يضحك فى داخله ، يضحك من هذه الرؤية الساذجة التى قد تثير كذلك ضحك الآخرين أو تجعلهم على الأقل يتجاوزون فى أمره ويستقبلون كلامه بفتور . وكان ربما من داخله انطلق يقول له : « أو تزيىف الرؤى أنت كذلك ؟ » . صو - لم نسمعه نحن ولكن الشاعر نفسه سمعه صارخا فى أذنيه ، ولم يكن فى وسعه أن يسكت عنه ، بل كان عليه أن يحاوره حتى يتقنع بأن هذه الرؤية الساذجة حقيقية وليست مزيفة . ومن ثم سنعاد يقول : أليس حقا ما أقول ؟ ، وكأنه بذلك يترجم الصوت الداخلى المعترض قائلا : « لم يكن جناحه أخضر » ، أى أن الشاعر غير

صادق فيما يزخرف من ألوان . وعندئذ نجد الشاعر يعود ليؤكد صدق الرؤية بتكراره لنفس الجسلة : « جناحه أخضر » .

وما يلبث الموقف أن يتكرر عندما يجترىء الشاعر على إضافة مزيد من الصفات لجناح ذلك الطائر . وكأنه يريد أن يقول : لم يكن جناحه أخضر فحسب ، بل كان كذلك مبللا بالندى ، عندئذ ينطلق الصوت الداخلي مرة أخرى معترضا على هذا التصادى في تأكيد الرؤية الأولى بإضافة عنصر جديد (الندى الذى يبلل جناح الطائر) ، وترجم الشاعر هذا الاعتراض الداخلى حين يكرر سؤاله الاستكبارى : أليس حقا ما أقول ؟

وعلى هذا النحو استطاع الشاعر أن يؤكد لنا حدية التجربة وصدقها بما استطعه مع نفسه من حوار . ومع أننا لم نسمع الا طرفا واحدا من طرفي هذا الحوار ، يتسلل في الصوت الخارجى للشاعر نفسه ، الا أننا كنا بحيث نستبطن في يرم ما يقوله الصوت الآخر ، الصوت الذى لم نسمعه

ان صوت الشاعر قد استطاع أن يحركنا ذهنيا ونفسيا في الانجاد المقابل ، فاذا به يستثير الصوت الداخلى المضمر فى نفوسنا ، الذى كان قد بدأ يتحرك عندما أخذ يحدثنا عن زيارة الطائر دى الجناح الأخضر له . لند دار بخلده هو كذلك نفس الشيء الذى كان قد بدأ يدور بخلدنا ، وكان رائعا منه أنه وجد بين هذا الذى دار فى خلدنا والذى دار فى خلده ، فى سرية وخفاء عجيبين ، وذلك حين تساءل : أليس حقا ما أقول ؟ وهو بصياغته للسؤال على هذا النحو لم يشأ أن يجرحنا بكشفه الصريح عما كان قد أخذ يساورنا من شك إزاء حديثه الأول . ولو شاء ذلك لتساءل فى صراحة : أتقولون انه ليس حقا ما أقول ؟ ولكنه صاغ السؤال على النحو الذى صاغه به دون أن يقحمنا صراحة فى الموقف الذى كان قد أقمنا

فيه في سرية وخفاء ، ومن ثم لم يبد السؤال موجها من أحد سوى الشاعر نفسه ، سوى صوته الداخلي .

هذا الحوار الداخلي قد أضاف للموقف المراد التعبير عنه أبعادا لم تكن لتظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد ، واكتفى من الواقعة بالأخبار عنها ، ولكن تجسيم الموقف وتصوير الشاعر المتضاربة آراءه خلال ذلك الحوار الداخلي قد جعله من غير شك أكثر تأثيرا واقناعا . انك لا تقرأ هذه الأسطر حتى تجد نفسك قد تعاطفت مع الشاعر وأحببت الاستماع اليه .

وفي وسع القارئ الآن أن يتأمل في العوامل الخفية التي تجعله مشدودا الى كثير من قصائد الشعر الجديد ، متعاطفا معه ، فسوف يجد أسلوب الحوار الداخلي من أهم هذه العوامل .

أما أسلوب الحوار فيقوم أساسا على ظهور أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين . ومألوف في الشعر القديم ظهور مثل هذا النوع من الحوار الذي يروي الشاعر في قصيدته فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته (في الأغلب الأعم) . هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عيد امرئ القيس في العصر الجاهلي كما يتضح من معلقته .

أقول ان الشاعر القديم كان « يروي » الحوار . وذلك بطريقة : فقالت .. فقلت لها .. وهو حين يروي الحوار فانه يتعد عن التجسيم الدرامي بقدر ما يقترب من السرد القصصي . وحين التفت الشاعر المعاصر الى هذه الامكانية التعبيرية ، أغنى استخدام أسلوب الحوار في القصيدة الغنائية ، لم ينتقل فجأة الى الشكل الدرامي الصرف للحوار ، أي لم يستغن تماما عن أسلوب رواية الحوار ، وإن لم يتكى عليه كل الانكفاء ،

شأن الشاعر القديم^(١) . شيئاً فشيئاً اختفت طريقة حكاية القول ، وتلاحقت عبارات الحوار حتى صار الموقف كأنه جزء من مشهد مسرحي .

ونود الآن أن نستوضح الضرورة الفنية التي دعت الشاعر الى استخدام هذا الأسلوب وتطويره في القصيدة . والواقع أن شغف الشاعر بالتفكير والنظر الدرامي ، ثم رغبته في الاخلاص للتجربة ، وحرصه على تجسيما ، ربما كانت أهم العوامل التي دفعت الشاعر المعاصر الى استخدام هذا الأسلوب . فقد ثبت له أن التجربة ليست الا ثمرة للتفاعل بينه وبين العالم الخارجي . وفي هذا العالم الخارجي شخص آخر لها ذواتها الخاصة . وما دام من شأن هذه الشخص أن تنطق وتعبّر عن ذواتها فليتح لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير . وطبيعي أنه من الممكن استخلاص نتيجة — أى نتيجة — لما قد يدور بين الشخصين المختلفين من حوار ، وأنه في وسع الشاعر أن يصل بنا الى هذه النتيجة مباشرة ، لكن المشهد نفسه . الذي تتنوع فيه الأصوات تبعاً لتنوع الشخص المشتركين فيه ، يكون أدل وأكثر حيوية وتأثيراً ، حتى عندما لا تتكشف لنا دلالاته في وسوح . فمن خلال التجاذب ، والتلاقى والتنافر بين الأصوات المتحاورّة ، تتضح لنا أبعاد الموقف ، وتنطبع في نفوسنا صورته . وهذا هو سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم في القصيدة .

وطبيعي أن القصيدة لن تكون من أولها الى آخرها حواراً ، وإنما يستغل الشاعر أسلوب الحوار في جزء أو أجزاء منها ، يدرك هو بحاسته الدرامية أن الانتقال فيها من صوته التقريرى الى أصوات المشهد أنسب ،

(١) راجع قصيدة « قالت » من ديوان « أقول لكم » للشاعر صلاح عبد الصبور .

وأنة يوغر للقصيدة في مجملها حيوية أكثر (١)

* * *

ومن الأساليب الدرامية التي شاع استخدامها في تجربة الشعر الجديدة الأسلوب القصصى . وهو أسلوب مألوف كذلك في شعرنا القديم منذ أن استخدمه امرؤ القيس . والمقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائى لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصى . والقصة أو القصص المستخدمة في مثل هذه الحالة لا تعدو أن تكون تطورا عسريا لما كان يسى في البلاغة القدية بالتمثيل ، فقامت القصة لتؤدى في القصيدة نفس الدور البلاغى الذى كان التمثيل يؤديه في الشعر القديم .

فالقصة اذن حين تستخدم في القصيدة انما تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنها قصة لها طرافتها وأهيتها في ذاتها . ومن أجل ذلك اكتفى الشعراء الذين استخدموها باللمسات الموحية الدالة ، ولم يتورطوا فيما هو من سبيل تحصيل الحاصل .

غير أن هذه البداية الطيبة قد جرت الى نتيجة كان من الممكن أن تكون طيبة كذلك لولا .. ولا أحب أن أضيف بعد « لولا » مايسى الى أحد ، كل ما فى الأمر أن القصيدة القصصية صارت تكتب الآن على أنها نوع أدبى متميز . صارت القصيدة كلها تحكى قصة ، هى بطبيعة الحال قصة خيالية أكثر منها واقعية ، ولكن ليس هذا عيبها ، فطبعى أن يعتمد الشاعر على عنصر الخيال ، وقد يننى من تجربة خيالية عملا فنيا كاملا . لا اعتراض

(١) راجع المقطع السادس من قصيدة « سفر الفقر والثروة » للشاعر عبد الوهاب البياتى .

اذن على هذا ، وانما الاعتراض على أن الأداء نفسه قد صار غير مقنع .
واذا أنا بلورت هذه القضية قلت : أنحن نقرأ في القصيدة القصصية شعرا
أم قصة ؟ ودون أن نبعد في التفكير نرى أن التسمية نفسها تحمل الجواب
عن هذا السؤال ، فيحكم أنها قصيدة لا بد أن تكون شعرا ، وبحكم أنها
قصصية لا بد أن تنقل إلينا قصة . فهي شعر وقصص في آن واحد ،
وبمقدار متساو

ولعل هذا الوصف يبين لنا أى خطورة يمكن أن تكون لشل هذا العمل
الذى يجمع في آن واحد ونسبة متوازنة بين فنية الشعر وفنية القصة
لا بد أن يكون هذا النوع على قدر كبير من الصعوبة ، ولا بد أن يتطلب
شاعراً له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص . لا بد أن
يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية
والمقدرة القصصية . فليس يكفي اذن أن يحسن الشاعر نظم الكلام ،
فينظم لنا قصة كان من الممكن أن يردها عنا ثرا . وليس يكفي كذلك
أن يتقن حبك القصة ثم يصوغها في أى مستوى من مستويات التعبير .
لا بد اذن أن يجعلنى الشاعر في كل لحظة وفي كل كلمة أحس بالشعر وفي
الوقت نفسه أحس بالقصة . وإضافة الشعر الى القصة ليس مجرد زينة ،
وليس مجرد اثبات للقدرة على نظم الكلام ، وانما تستفيد القصة من الشعر
التعبير الموحى المؤثر ، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيره الحية .
فهى بنية متفاعلة ، يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر ، وينعكس عليه
في الوقت نفسه .

لكن الشعراء وقد استخدموا العناصر القصصية في البداية استخداما
ناجحا أغرتهم الطريقة فانتقلوا - من حيث يدرون أولا يدرون - الى كتابة

القصة الشعرية التي تنتظم القصيدة من أولها الى آخرها . وعند ذلك صار من الصعب تقرير ما اذا كانت القصة المنظومة في القصيدة مجرد وسيلة تعبيرية لا تقصد لذاتها وانما لايحاءاتها وتأثيرها الدرامي أم أنها قصة في المقام الأول تركز فيها أهميتها .

وأود هنا أن أسجل أن القصائد التي كانت تستخدم القصة بوصفها مجرد أداة تعبيرية موحية ومؤثرة قد اكتسبت في الاطار الشعري ذاته مزيدا من الخصب والثراء ارتفع بها من الناحية التعبيرية على القصائد التي خلت من التفاصيل . أما تلك القصائد التي جعلت للقصة أهمية في ذاتها فقد بين لنا الاستقراء أنها هبطت من حيث هي « شعر » هبوطا لا مزيد عليه . لأنها لم تصل الى أن تكون قصة قصيرة ناجحة كالتقصص القصيرة الناجحة ، ولم تبلغ مستوى الشعر الذي يقوم فيه التعبير والشكل بدور أساسي . وأذكر على سبيل المثال قصيدة للشاعر أحمد عبدة بنون : « قصة الصياد » . والقصة تحكى عن خروج الصياد طلبا للرزق وقد ترك خلفه زوجه وأولاده الخمسة ينتظرون عودته وهم يتضورون جوعا وكلهم أمل في أن يعود اليهم أبوهم بالطعام . لكن الصياد يلقي شباكه فتعود اليه بجثة تنه تزكم ربحها أنفه ويعود الصياد الى أهله والكل معلق الأنفاس ، لكنه يقع بينهم لا يستطيع النطق ، ويكتفى بالاشارة الى حيث ترك الشباك . ويهرع الجميع الى الصيد الثمين الذي لم يستطع الأب حمله ، لكنهم بطبيعة الحال يصابون بخيبة الأمل عندما يرون الحقيقة

هذه هي القصة . وقد تكون فكرتها طيبة ، ولست أذكر الآن أين أتيج لى قراءة نفس القصة في عمل شعري اجنبى ، لكن المهم أن التعبير الشعري في هذه القصيدة يتهاوى أمام جودة الفكرة في القصة فاذا بالتوازن المشود

يختل ، وإذا بنا نفقد العنصر المؤثر في الشعر . ويكفى أن تقرأ مثلاً من هذه القصيدة قول الشاعر :

الأم تمصص شفيتها
والطفل — شقيق الفجر — يمصص حلمتها
وامتزج برنة أحوال :

« الشبكة .. أين أبى .. الشبكة »
« السمكة .. أين أبى .. السمكة »
« فالجوع يقطع أحشائي »
« يفلق وتحت عظام الجمجمة »
« شقوا الأسماك عني تلقى »
« خاتم الملك الأعظم » .. الخ

فيمثل هذه الركاكة في التعبير والسذاجة في الرؤية وفي التصوير لا يمكن أن يتحقق عمل شعري قصصى ناجح .

وقبل ذلك نشر الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى في ديوانه « مدينة ملا قلب » قصيدتين احدهما تحمل عنوان « قصة الأميرة والفتى الذى يكلم المساء » والثانية عنوانها « مذبحة القلعة » . والقصيدتان — كما هو واضح من العنوان — تعلن كلاهما عن أن ها هنا قصة شعرية . وأذكر أننا يوم ناقشنا هذا الديوان في البرنامج الثانى ، الدكتور لويس عوض وأنا ، اختلفنا حول تسمية هاتين القصيدتين . ونحن لم نخلف على التسمية من حيث هى ، ولكن على النمط الشعرى الذى تشله هاتان القصيدتان . وكان الدكتور لويس عوض يرى أنهما تشلان شعر البالاد، وكنت — وما زلت — أخالفه فى ذلك . فأنا أرى فى ادراجهما فى هذا الباب نوعاً من التسرع

في الحكم ، وأيا ما كان فالرأى عندى أن الشاعر ، بخاصة في قصيدته
« قصة الأميرة .. الخ » لم يكن يهدف الى كتابة قصة شعرية على الإطلاق.
وهذا يتضح لنا بناء على المبدأ الأول الذى يحدد لنا نوعية الشعر الذى
أمانا ، وهو اعتبار الموضوع وطريقة تناول .

ولا أحب أن أجور على موضوع القصيدة بشرحه ، ولكن اذا سمح
لى بذلك فالقصيدة تشرح زيف العاطفة المضطعة من جانب الأميرة ازاء
العاديين من أبناء الشعب الكادح . حتى اذا ما وضعت هذه العاطفة على
الحك بان زيفها . أما الفتى الذى يكلم المساء ، والذى لقي العطف منها
أولا والتكرار ثانيا فهو - كما يقول الشاعر :

أنا وأنت ، والذين يحفرون تحت حائط سبيك

لتصبح الحياة عشب حب

به رغيف واحد وطفلة ضحوك .

والقصيدة بهذه المثابة تجربة خيالية صادرة عن موقف الشاعر الفكرى
الخاص ، ملونة بشاعره وعواطفه . وهذا الوصف وحده يخرج القصيدة
من باب الشعر القصصى ليضعها في اطارها الطبيعى ، الاطار الغنائى . وأعتقد
أنا نحن فهم هذه القصيدة لو أننا تعاملنا معها لا على أنها بالاد ، ولا على
أنها من الشعر القصصى أصلا ، وانما على أنها قصيدة غنائية . وعند ذلك
يكون وضع القصة ودورها في القصيدة هو وضع « الصورة الدرامية »
الفنية التفصيلية ودورها حين تستخدم في الشعر بوصفها « بلاغة » جديدة .
أما القصيدة الأخرى « مذبحة القلعة » فصحيح أن القصة تستغرقنا من
أولها الى آخرها ، وصحيح أنها تستغل عنصر الرد القصصى ، وربما كان
كذلك في نية الشاعر منذ البداية أن يكتب قصة شعرية حين فكر في كتابتها .

ولكن المؤكد أننا دون السابقة بكثير من حيث قوة التعبير ، وهى وان علت على « قصة الصياد » التى سبق أن تعرضنا لها الا أننا نحصل العيب الأساسى ، وهو التضحية بالشعر فى سبيل القصة .

وهكذا يتضح لنا أن الأسلوب القصصى قد يستخدم فى بعض أجزاء القصيدة ليؤدى نفس الميزة الفنية التى يؤديها الحوار بنوعيه ، وهى تجسيم الرؤى والمشاهد من أجل أحداث التأثير الدرامى . ومن ثم يمكننا أن نقول أن تجربة الشعر الجديدة قد أتاحت الفرصة أمام الشاعر لاستخدام طرز من الأساليب المستخدمة بصفة أساسية فى فنون أدبية أخرى .

وإذا كنا حتى الآن لم نتحدث إلا عن العناصر الدرامية التى يستغلها الشاعر المعاصر ، تلك العناصر التى تتشبه فى اللفظ وفى العبارة ثم فى ظاهرة إلتجسيم الصوتى وفى استخدام الحوار بنوعيه ثم فى خاصية السرد ، فقد آن الأوان لأن نتحدث عما يمكن أن نسميه « الدرامية الموضوعية » للقصيدة .

والدرامية الموضوعية ، أو - بعبارة أقل تركيزا - الدراما كما تتشبه فى الموضوع الشعرى ظاهرة تغلب على منهج التفكير الشعرى العام لدى الشاعر المعاصر ، وتشخص منطقته الشعورية ازاء الحياة والأشياء . ومن أن عبارة « الدرامية الموضوعية » قد توحى إلينا منذ اللحظة الأولى بخطورة الموضوعات الشعرية التى يتناولها الشاعر ، وهى فى الأغلب لها هذه الصفة حقا ، فإنه ينبغى علينا ألا نجعل خطورة الموضوع نفسه هى الظاهرة التى تستحق الدراسة والتسجيل ، وإنما « درامية الموضوع » ، أى تناول الموضوع تناولا دراميا ، كأننا ما كانت خطورة هذا الموضوع ، هو ما يعيننا فى المقام الأول . فالواقع أن التناول الدرامى هو الذى يجعل

للموضوع خطورته ، أو هو — على أقل تقدير ، وفي كل حالة — يؤكد
جديته .

وفي هذا السياق ينبغي أن تؤكد مفهوما عاما لموقف الشاعر المعاصر
من الشعر — أو من نفسه — ومن الحياة بعامة . فالشاعر المعاصر ينظر الى
شعره والى نفسه — بوصفه صوتا من أصوات هذا الوجود ، تلك
الأصوات التى تتجاوب أصدائها عبر التاريخ ، فى الماضى والحاضر
والمستقبل ، والتى تصنع بمجموعها سيمفونية الحياة . وهو من هذه الناحية
يمثل حلقة من سلسلة التاريخ . لكن التاريخ الفكرى والروحي
للإنسان لا يمكن تمثله فى سلسلة من الحلقات ، تسلم الواحدة منها الى
الآخى ؛ فالواقع أن كل حلقات الماضى تعيش وتؤثر فى الحاضر ، ثم ان
الحاضر يؤثر فى المستقبل بل يتأثر به كذلك . ألا يتأثر واقعنا الراهن كثيرا
بخوفنا من المستقبل أو تفاؤلنا به ؟ ! فالأولى اذن أن نقول ان التاريخ
الفكرى والروحي للإنسان انما يتمثل فى شكل دوائر زبركية تتسع كل
دائرة منها عن سابقتها حتى يمكن تمثل الدوائر السابقة كلها فى اطار
الدائرة الأخيرة . فالشاعر المعاصر اذن ليس حلقة فى سلسلة ممتدة ، وانما
هو يمثل الدائرة التى تضم فى اطارها دوائر التراث الروحي والفكرى
للإنسان فى الماضى .

هذا المفهوم قد اهتدى اليه اليوت فى العشرينات من هذا القرن ، وأكدته
فى شعره . ومن يومها برز محور درامى من الطراز الأول ، كان أساسا
لكثير من الأعمال الأدبية ، الشعرية وغير الشعرية ، هو محور « الإنسان
والزمان » . وقد يكون اهتمام الشاعر الى هذا المحور الدرامى نتيجة تأثره
بنظرية فرويد فى التحليل النفسى ، أو نظرية ألكسندر الفلسفية فى الإنسان

والزمان والألوهية ، أو بهما معا ، وقد يكون هذا الاهتداء شعريا صرفا ،
أى استكشافا شعريا لنفس الحقيقة النفسية والفلسفية . ومهما يكن من
أمر فقد تحددت منذئذ الخطوط العامة لقضية الشاعر مع شعره ومع الحياة ،
فصار الشاعر أكثر وعيا بموقفه من الحياة ، وأصدق تصورا لهذا الموقف ،
كما كان هذا الوعي وهذا التصور معا بمثابة السياج الذى يحمى الشاعر
نفسه من الابتذال والسطحية والتفاهة .

وإذا كان رواد التجديد الأوائل فى ميدان الشعر قد أكدوا لنا - نظريا
الى حد بعيد وعمليا فى نطاق محدود - ضرورة جدية التجربة وصدق
الشاعر مع نفسه ، فإن الوعي الكامل والتصور الدقيق لموقف الشاعر من
نفسه ومن الحياة لم يتمثلا - بصورة عملية - هذه المرة - إلا فى تجربة
التجديد الأخيرة . فقد أدرك شعراء هذه التجربة أن الحياة ليست الا درامة
بممتدة عبر التاريخ ، طرفاها الانسان والزمان ، كما أدركوا - من خلال
ذلك - أنهم ورثة المأثور الانسانى كله ، ورثة الحضارات بلا تفريق
ولا تمييز ، ما دامت هذه الحضارات هى ثمار التجربة الانسانية المستمرة عبر
التاريخ . ومن ثم عبر الشعر عن هذا المفهوم التاريخى للتجربة الانسانية ،
حيث أراد الشعراء فى الوقت نفسه التعرف على موضعهم من الحياة واستجلاء
ذواتهم . وقد كان طبيعيا - نتيجة احساسهم بالاطار التاريخى الذى يضم
صوت كل منهم الى أصوات معاصريه وكل الأصوات التى سبقتهم - أن نجد
الشاعر يفسح المجال فى قصيدته للأصوات التى تتجاوب معه ، والتى مرت
ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه . وليس هذا
الا ايمانا منه - وتأكيدا من جهة أخرى - لوحدة التجربة الانسانية .

أما فيما يختص باحساس الإنسان بضرورة استجلائه لذاته ولموقفه

فى اطارتلك الدرامة التارىخىة الـتة فان الشاعـر يوسف الخال يعبر عن
هذا الاحساس تعبيراً مركزاً فى قصبده Ecco Homo حيث يقول :

— أعلم أن الأمس بى حاضر
وأتى أب الزمان العتيد
وأن أيامى على ضيقها
تنال منى كل شىء جديد

* * *

أنا الذى يجتر عهد الأولى
تناحروا منذ ابتداء السنين
متى أعى نفسى فتجرى المنى
معقودة النصر على العالمين ؟

وفى وسع القارىء — حين يتأمل الفقرة الثانية من هذا الشعر —
أن يترك ثلاثة عناصر تكون الأطار التاريخى للتجربة الانسانية فى أى
وقت من أوقاتها . فهناك أولاً ارتباط الشاعر بمأثورات الماضى التى تدور
وتدور فى نفسه (يجتر عهد الأولى ..) ، ثم هناك ثانياً محاولة وعى الشاعر
بذاته وموضعه فى هذا الأطار (متى أعى نفسى) ، ثم هناك أخيراً — الى
جانب الماضى والحاضر — استشراف للمستقبل ، لغاية السعى الانسانى
كله ، وهى انتصار الانسان ، ومن الواضح كذلك أن هذه العناصر لا تشير
الى التجربة الآتية بالنسبة للشاعر الا لأنه هو الذى يتحدث ، ومع ذلك
فان التلاحم بين الماضى والحاضر والمستقبل فى هذه التجربة الآتية أوضح
من أن يحتاج الى بيان . فتجربة الأولى تناحروا منذ ابتداء الزمن ، أى
تجربة الانسان الماضى ، حية فى نفس الشاعر الآن ، بل انها لترجم نفسه

حتى انه يحتاج لبذل الجهد في سبيل استكشافه لنفسه وسط هذا الضجيج ، وسط أصوات الماضي التي تتجاوب أصدائها في نفسه . ولو وعى الشاعر نفسه الكامل لتحددت أمامه كل خيوط المستقبل ، ولو وعى كل انسان نفسه هذا الوعي لتحققت معجزة انتصار الانسان .

هذه التجربة وان كانت لها صفة الآنية بالنسبة للشاعر فانها في الوقت نفسه تشير الى نفس التجربة الانسانية التي مر بها انسان عصر الذرة والصاروخ ، والتي سوف يمر بها انسان عصر ما بعد الذرة والصاروخ . وفي قول الشاعر : الأولى « تناحروا » منذ ابتداء السنين اشارة الى ذلك . وهي اشارة مركزة تتضح تفصيلاتها فيما بعد في القصيدة حين يقول الشاعر :

أما رأيت الكون حين ارتدى

ضحية للسائل الأول :

من كان ، من أوشك ، من ياترى

أوجدنا ؟ أسئلة عكرت

صفاء من عاشوا على جهلهم

وكوتوا الكون فما أن غدت

حياتهم موضوع آمالهم

حتى غدت حياتهم في غد

أتمس منها حين لم يسألوا

فيوقفوا الأصنام في المعبد .

هكذا كان التساؤل منذ اللحظة الأولى ، ومن ثم كان التناحر ، وهذا التساؤل القديم لم يكف حتى اليوم ، وما زال التناحر حوله قائما . وسوف

يظل هذا التساؤل وهذا التآخر ما بقي الانسان ، ما دام أمل الانتصار ذات يوم قائما .

اتنا تتشكّل في هذه القصيدة بوضوح درامة الانسان الذي يحاول أن يعي ذاته وسط حشد الوقائع التاريخية التي تصنع في مجموعها نسيج الحياة . ولكن ليس من الضروري بطبيعة الحال أن تكون كل القصائد ذات الطابع الدرامي على هذا المستوى من التجريد . فإذا كانت هذه القصيدة تتناول الموقف الدرامي العام للانسان والحياة من جذوره فإن قصائد أخرى كثيرة تكفي بالوقوف عند ظواهر أو مواقف جزئية يكمن في قرارها المعنى الدرامي ، وتكون مهمة الشاعر عندئذ لا التعبير عن الدرامة نفسها بل استكشاف هذه الدرامة . وربما كانت هذه الصورة الأخيرة أنسب لطبيعة العمل الشعري ، من حيث ان القصيدة عندئذ تعبر عن عملية الاستكشاف ذاتها ، أى عن المعاناة ، أكثر مما قد يتاح للشاعر في الصورة الأولى ، أى حين يجرد التجربة من تفصيلاتها ويرتد بها الى النمط الأول والأساسي للدرامة . وسوف نقف بعد قليل عند احدى القصائد التي تمثل هذه الصورة الأخيرة . أما الآن فالتأخر نود الوقوف عند الشطر الثاني من قضية الموقف الدرامي للشاعر المعاصر ، وأعني بذلك احساسه بأنه صوت ضمن سيمفونية من الأصوات التي تتجاوب عبر الزمن ، وعبر حدود المكان واللغة والجنس والحضارات بعامة .

لقد تمثلت هذه الظاهرة في الشعر القديم على نطاق ضيق ، وربما على أساس آخر ، حين كان بعض الشعراء أحيانا يضمن قصيدته بيتا أو أكثر من قصيدة شاعر آخر . كان هذا قليلا ما يحدث ، وكان الملحوظ فيه أنه دليل على « ظرف الإشارة » و « حسن الالتفات » وما هو من هذا القبيل .

وفي الوقت نفسه كان مجال التضمين مقصورا على الشعر العربي وحده ، فكان الشاعر عندئذ يستمد من التراث العربي وحده ما يضمّنه قصيدته .

كان هذا يحدث ، وظل يحدث بين الشعراء التقليديين حتى العصر الحديث . لكن الشاعر المعاصر الذي استقر في وعيه أنه ثمرّة الماضي كله ، بكل حضاراته ، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعضها تألف وتجاوب — هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة ، وتأكيذا لوحدة التجربة الانسانية من جهة أخرى . وهو حين يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه فانه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان .

ومن ثم لم يلتزم الشاعر بالتضمين من لغة بعينها هي لغة الأم ، أو من تراث حضارى بعينه هو تراثه القومى ، وانما فتح نفسه ما استطاع لكل لغة ولكل تراث . حقا ان هذا قد اقتضاه ثقافة واسعة ومتنوعة ، الشيء الذى لم يكن حتما لظهور الشاعر التقليدى ، ولكن تثقيف الشاعر المعاصر لنفسه قد صار ضرورة وأمرامسلما به في الوقت نفسه . ومن ثم اتسع أفق رؤيته نتيجة لاتساع أفق ثقافته ، وامتدت تضميناته فبرزت من خلاله أصوات آخرين لا يتكلمون لغته ، ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الانسانية .

وقد كان شاعرنا في البداية يستمع الى هذه الأصوات الأجنبية فيجد فيها ما يأتلف وتجربته الخاصة ، ولكنه حين فكر في أن يفسح لها مكانا من قصيدته لم تواته الشجاعة لأن يتركها تنطلق بلغتها الخاصة ، وانما لجأ الشاعر الى ترجمة الصوت الى اللغة العربية . حدث هذا منذ وقت مبكر نسبيا حين كتب الشاعر صلاح عبد الصبور قصيدته « الملك لك » . فهذا

العنوان . وهو في الوقت نفسه سطر يتكرر في القصيدة ، ليس الا الترجمة العربية لسطر من قصيدة « الرجال الجوف The hollow men » للشاعر الانجليزي اليوت ، يقول : Thine is the kingdom . وقد كان في وسع الشاعر أن يترك صوت اليوت ينطلق في قصيدته بلغته الخاصة ، ولكن التجربة كما قلت كانت في بدايتها ، وكان طبيعيا اذ ذاك أن يتهرج الشاعر من أن يصدم الذوق الشعري صدمة عنيفة مفاجئة . لكن هذا الحرج زال مع الأيام ، حين أخذ ذوقنا الشعري يتشكل شيئا فشيئا وفق المفاهيم العصرية ، ولم يجد شاعر مثل يوسف الخال حرجا في أن يضع عناوين قصائد باللغة اللاتينية ، وذلك في ديوانه «البشر المجورة» الذي ظهر في عام ١٩٥٨ ؛ ففي هذا الديوان قصيدتان عنوان احدهما Ecco . Hemo وشنوان الأخرى Memento Mori . وشأن يوسف الخال في هذا شأن كثير من الشعراء الغربيين الذين يجعلون عنوان بعض قصائدهم باللغة اللاتينية ، لا بلغاتهم الخاصة . وهم بذلك يشيرون اشارة غير مباشرة الى أن التجربة التي تعبر عنها القصيدة ليست تجربة محلية محدودة ، وانما هي تجربة انسانية مشتركة صادقة على المستوى الانساني العام .

لكن الأمر لا يتوقف عند عنوان القصيدة ، سواء أكان مترجما عن كلام لشاعر آخر أم كان بلغة تشي بعاء التجربة ، وانما تستد التجربة الى ظهور الأصوات الأخرى صريحة بلغتنا الخاصة داخل نسيج القصيدة . وقد نشرت منذ ما يقرب من عشرة أعوام — وأرجو أن يسمح لي هنا بالحديث عن تجربتي الخاصة — قصيدة بعنوان « الكل باطل » . وهي قصيدة طويلة أجزىء منها هنا بما يبرز موضع الاستشهاد . قلت فيها :

و ذات يوم كنت أصنع الكلام
وأنسج الألفاظ والأسماء في قصيد

ويقتل رأسى بنار معركة
معركة الألفاظ والأسماء :

- أنت حر ومسير
- كل شىء ثابت .. بل متغير
- وأنا .. أنت .. هموم .. نحن .. عدم
- بل وجود راسخ منذ القدم
- والحياة ، اليوم ، أمس ، الموت . كان
- فى غد يأبى الإنسان

« Le peure et le courage de vivre et de mourir
La mort ci difficile et ci facile . »

- الظلام ، النور ، ذا وهم ، حقيقة
- ضحلة معرفتى . جهل . عميقة
- نفتى . يا أمن قلبى . يا هلاكى
- رحمة . يا بيا الشيطان سحقا . يا ملاكى
- السماء ، الأرض . الروح . الطبيعة
- قصة . يا ويل من يدرك معناها . بديعة
- يا نصيبا أنت فى حصن السمادة
- يا سعيدا أنت فى حصن النعاس
- ابتج ! ما أرواح الأشياء فى يوم الأسى !
- ابتس ! ما أبشع الأشياء فى يوم تبدى مؤنسا

« Do what you will this world is a fiction
And is made up of contradiction . »

فى هذا الجزء تتضح أكثر من عملية درامية فى البداية إشارة إلى
معركة الألفاظ والأسماء . تلك المعركة المحتدمة فى النفس لكننى لم أكتف
بهذه الإشارة ، وإنما شئت - فيها يبدو - أن أجسم تلك المعركة .

فاتقلت نتيجة لذلك من صوتي الخاص الى أصوات هذه المعركة الداخلية ،
أجسها كما هي . ومن ثم كان الانتقال من وزن الى وزن جديد ؛ لأن
ذبذبات صوت الحكاية الأولى ليست هي ذبذبات تلك الأصوات . ثم هناك
— وهذا ما يينا في هذا المقام — صوتان غريبان ينطلقان لفتين مختلفتين
وينطلقان بين تلك الأصوات . ولعلني لا أبعد اذا ذهبت الى أن القارئ
في وسعه أن يدرك أكثر من توافق بين تلك الأصوات والصوتين المتحنيين
عليها ، وأعني بذلك التوافق المعنوي والتوافق الموسيقي كذلك ..

والصوت الأجنبي الأول هو صوت الشاعر الفرنسي « بول ايلوار » ،
أما الصوت الثاني فهو صوت الشاعر الانجليزى « وليم بليك » . ومعنى
الصوت الأول هو : « الخوف والشجاعة في مواجهة الحياة والموت . والموت
بصعوبته البالغة ، وسهولته البالغة » . أما الصوت الثانى فمعناه : « اصنع
ما تريد ؛ فهذا العالم قصة خيالية ، أساسا التناقض » .

ومن الواضح أن الصوت الأول لا يأمر بشئ ، بل لا يكاد يقرر شيئا ،
وانما هو ينطلق من صميم الموضوع نفسه ، من الخوف من الحياة والموت
والشجاعة في مواجهتهما ، ومن الموت الذى يبدو شاقا للغاية ويسيرا للغاية ،
أى من ذلك التناقض الكامن فى الحياة وفى التجربة الإنسانية على السواء .
وهذه الصياغة موافقة تماما لطبيعة الصياغة الواضحة فى الأسطر السابقة
لكلام ايلوار واللاحقة له . انها من جوها الشعورى وطرأها التعبيرى .

ونفس الشئ يمكن ملاحظته بالنسبة لكلام بليك ؛ فقد سبقته دعوة
الى الابتهاج فى يوم الأسى ، والابتهاج فى يوم الأنس . وكذلك كان كلام
بليك دعوة — هى من منظورى الشخصى — تأكيد وتطوير فى الوقت
نفسه لهذه الدعوة ؛ فهو يدعونا لأن نصنع ما نريد ، ولا نخشى من أن
تتناقض فى ذلك مع أنفسنا ؛ فالعالم نفسه يقوم على أساس من التناقض .

هناك اذن أكثر من ظاهرة درامية في هذا الشعر ، ولكن تداخل الأصوات المختلفة كان عاملا لا يمكن انكار قيته في تعميق التفكير الشعري وافساح مجال الرؤية الشعرية في الوقت نفسه .

ولا أخب أن أطيل أكثر من هذا في تحليل هذا العنصر ، ولكنني في الوقت نفسه لا أنتقل الى عنصر جديد قار ، أن أشير الى قصيدة « بودلير » للشاعر صلاح عبد الصبور في ديوانه المسمى « أحلام النارس القديم » ففي هذه القصيدة صوت كان اليوت قد استعاره في قصيدته The Waste Land من بودلير فإذا به يظهر مرة أخرى في قصيدة للشاعر العربي عن بودلير نفسه . يقول صلاح عبد الصبور :

أنت لما عشقت الرحيل

لم تجد موطنًا

يا حبيب القضاء الذي لم تجبه قدم

يا غشيق البحار وخذن القسم

يا أسير القواد الملول

وغريب المنى

يا صديقي أنا

“ Hypocrite lecteur

Mon semblable, mon frère.”

ولا أضن أحدا يخطئ ادراك هذه الدائرة التي دارت فيها عبارة بودلير حتى وجدنا الشاعر العربي يكلم بودلير بنفس كلماته . لقد قال بودلير هذين السطرين ذات يوم ، ولكنه فيما يبدو لم يكن ينطق بلسانه وحده ، بل كان ينطق بلسان انسان العصور الحديثة كلها . ومن ثم لم يكن عربيا أن يبرز صوته من خلال إليوت ثم من خلال صلاح عبد الصبور . فلئن

اختلفت بداخل التجربة التي أراد كل من الثلاثة التعبير عنها لقد اتحدت أعداد رؤيتهم فكانت الكلمة الأخيرة للواحد منهم هي كلمة الآخرين .. يقولها بودلير ، ثم يرددها بعده اليوت ، ثم يردد بها الشاعر العربي الى بودلير ، يكلنه بها وهو في الوقت نفسه يستمع اليها منه . لقد تحدث بودلير الى أخيه وشبيهه مزوق الكلام ، معنا بذلك في تصويره لأزمة الشاعر في موقفه من الحقيقة . كذلك كان شأن الشعراء الآخرين عندما استعاروا عبارته ورددوها . فأمحنة واحدة ، ووحدة المنحنة تخلق التعاطف .

* * *

ولعله قد آن الأوان لأن نقف عند قصيدة كاملة تمثل درامية موضوعيا بعد أن فرغنا من تحليل عناصر التعبير الشعري الدرامي ، ثم بعد أن تعرضنا لبعض العناصر الموضوعية التي تعد خلفية أو أساسا لمنهج التفكير الدرامي بعامة . وقد كان من الواضح عند تعرضنا لهذه العناصر أننا نعاين دراميتها بصورة مباشرة ؛ فهي تمثل الموقف الدرامي العام للإنسان والحياة من جذوره . أما الآن فنود التعرض لقصيدة لا توغل في تجريد الدرامة الإنسانية ، وإنما تحاول أن تستكشفها في الموقف الجزئي .

والواقع أنني في حيرة لا أحسد عليها ؛ فعناء دراسة فكرة بعينها من خلال قصيدة لا يقاس بحال من الأحوال — في موقفنا الآن — بعناء اختيار هذه القصيدة . وهو عناء لا بد أن أصرح القارئ به ؛ لأنني أمر به عند اختيار أي نص شعري في هذه الدراسة . والعناء في الاختيار لا يرجع الى ضالة النماذج الشعرية المسعفة بل الى كثرتها . وقد حرصت — قدر المستطاع — أن أشتق معظم تفكيري في هذه الدراسة من النماذج الشعرية نفسها ، فإذا شئت أن أشرك القارئ معي في تمثل الفكرة من خلال النص

الشعري نفسه — وهذا حقّه الذي أدين له به — كان على أن أعرض له كل النماذج التي استقرأتها ، وهذا أمر غير ميسور ولا يمكن أن يسح به الحيز . ومن ثم لا بد من الاجترار بشوذج . فإذا أنا طالعت دواوين شعرينا الجديد وجدت عشرات القصائد التي تشل في وضوح طريقة الشاعر في استكشاف الدراما ، ولكنني لا بد أن أختار قصيدة واحدة . من أي ديوان اذن ؟ ولمن من الشعراء ؟ هذا ما أرجو ألا يعلق أحد عليه أهمية خاصة ، لا صاحب القصيدة المختارة ، ولا أصحاب القصائد التي لم يقع عليها الاختيار ، ولا القراء أنفسهم ؛ فليس هناك أدنى نية في هذه الدراسه للمفاضلة بين شعرائنا . كما أن النص المختار ليس بالضرورة هو أفضل النصوص .

والقصيدة التي نود الوقوف عندها الآن هي قصيدة « ليس لنا » للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي ، من ديوانه الأول « مدينة بلا قلب » . والقصيدة من أربعة مقاطع ، أرى من الأنسب أن نطالعها معا . يقول الشاعر .

اخضرت الأشجار

واحمرت الأزهار فوق خضرة الأسوار

وجاءنا ريح من الصحراء حار

وعزت البنت ذراعها

فبصت العيون من تحت الجفون

وارتمشت أهدابها

ثم تراخت في انكسار

* * *

كان المريض راقدا
يكى على الصليب
حين أطل رأس غصن من حديد النافذة
ثم انفلت

* * *

كان المغنى ذائبا فى أغنية
تذاع دائما
وربما كان المغنى نائما
بيننا تذاع
وربما كان المغنى هرما
لكنها تحكى عن انتظاره تحت المطر
تقول انه سيبقى عمره
ينتظر القمر

* * *

كان الطريق مشمسا ، الا مواطىء الشجر
حيث انحنى الأطفال يجمعون ساقط الزهر
و ثم عصفور على غصن بعيد يرسل الصغير
والناس موكب يسير صامتا بجانب الجدار
يضيقون العين فى وجه الهجير
وأقبلت سيارة تمشى على مهل
مدبا عجا ما زال يشتكى الهوى
أما أنا .. فكنت أشكو الجوع
فى مطلع الربيع .

ومن الواضح مبدئياً أن الشاعر هنا لم يقرر بطريقة مباشرة أن « الحياة قصة خيالية أساسها التناقض » كما صنع بليك مثلاً ، وإنما شاء أن يجسم لنا في قصيدته هذا التناقض . ولهذا اختار مجموعة من المواقف الجزئية المشتقة مباشرة من الواقع المعين أو من واقعه النفسى ، وعبر عنها التعبير المساوى دون بدرجة أو تزيد ، وترك هذه المواقف الحيوية نفسها تتكلم فتبرز التناقض . والفرق بين المنهجين ، منهج بليك ومنهج حجازى فى هذه القصيدة ، واضح ، ولكل منهما تأثيره ، كل ما فى الأمر أن منهج بليك قائم على كشف الحقيقة من خلال التلخيص والتعميم ، ومنهج حجازى قائم على استكشاف الحقيقة من خلال التجسيم والتخصيص . وقد يكون بليك بمنهجه هذا يمثل الشاعر العظيم لكن حجازى يمثل الشاعر الفنان . ان بليك — كما قلنا — « يكشف » عن الحقيقة ، فى حين أن حجازى « يستكشف » الحقيقة .

يبدأ المقطع الأول من القصيدة بصورة مشرقة بالأزهار والأشجار والخضرة والإحمرار ، انه الربيع قد أقدم ولا شك ، ففى الجو نفحة ريح حارة ، حركت فى دماء « البنت » الرغبة فكشفت عن ذراعها كما حركت الطبيعة فأبرزت فنتها . لكن العيون قليلة ، هناك ما يؤدها عن النظر والاستمتاع ، فما تكاد تنظر حتى ترتعش أهدابها وتتراخى فى انكسار .

ما قيمة الجمال بغير العين التى تراه ؟ لا شئ

هذه حقيقة قررها « أفلوطين » منذ زمن بعيد ، لكننا نتسلها هنا فى هذا المقطع من القصيدة مستخفية وراء هذا المشهد الحى الذى يصوره الشاعر . فلن يحس بالربيع انسان مرهق قليل . وقد يكون الربيع حقيقة يمكن لمسها ، ولكن لا بد أن يكون الحس متأهباً لاستقبالها . ومن ثم يكون الربيع حقيقة « نسبية » ، شأن كل الحقائق .

فإذا انتقلنا الى المقطع الثانى وجدنا مشهدا صغيرا مركزا ولكنه كذلك
مشهد حى قثم مريض يتعذب ، ورأس غصن ما يكاد يتسلل اليه من النافذة
حتى ينفلت . انه البصيص الذى ما زال يربط هذا المريض بالحياة . الحياة
خارج النافذة تتفجر فى الطبيعة ، لكن الانسان قعيد وراء التضببان ،
بل مريض يتعذب . أليس هذا شأن الحياة ؛ اذ تجمع بين التقيضين فى اطار
واحد ؟ !

والمغنى فى المقطع الثالث يذوب هياما ورقة ، اذ يغنى لمحبوبته ويحكى
لها عن انتظاره لها تحت المطر . بهذا ينطلق المذيع فى كل حين . والمغنى
الهيمن قائم ملء جفونه ، لم يعرف المطر ولا الانتظار تحته ، بل ربما كان
شيخا هرماء . انها صورة من صور التناقض بين الكلمة والواقع ، بين الألفاظ
التي تدور بين الناس وتحركهم دون أن يكون لها رصيد من الحقيقة . وهل
يسكن أن يكون هذا المغنى صادقا وان بدت كلماته صادقة ؟ !

أما المقطع الأخير فتطوير للمشهد السابق ، يستفيد فى الوقت نفسه من
المشهدين الأولين . فقد ظهر الشاعر نفسه فى المشهد الأخير . ظهرت فى هذا
المشهد دلائل مقدم الربيع ، ثم الحر اللافح ، والسيارة التي بها مذياع
يذيع نفس الأغنية التي يشكو فيها المغنى حرقه الغرام . ولكن أنى للشاعر
أن يتعاطف مع شيء من هذا كله ؟ وأنى له على التخصيص أن يتعاطف مع
ذلك المغنى الهيمان وهو يشكو الجوع ؟ ومتى ؟ فى مطلع الربيع .

وقد يكون هذا الجوع جوعا حقيقيا أو جوعا عاطفيا ؛ فتوقيت هذا
الجوع بمطلع الربيع يحتمل الوجين . فكما أن مطلع الربيع اشارة الى مقدم
الخير (كما فى المشهد الأول فى اخضرار الأشجار) فانه كذلك يشير الى تفتح
النفس وتوהج العواطف .

لقد تمثل الربيع في الطبيعة . في العالم الخارجى ، ولكننا في مقابل ذلك نجد عالم الشاعر المادى والروحى فقيرا ومجدبا . ليكن الربيع أو العالم الخارجى حقيقة ، بل ليكن حقيقة يمكن أن تلمس آثارها وتعاين ، ولكن ما قيمة كل هذا اذا كان ما هو مائل في النفس مخالفا له ؟ ما قيمة الجمال — مرة أخرى — اذا كانت روح الانسان مجدبة ؟

ومع أن شخص الشاعر نفسه لم يبرز الا في المشهد الأخير فالتنا نحس في جو القصيدة كلها بالانسان الذى يعاين الأشياء ويعايشها ويتلصق موضعها منها ؛ الانسان الذى يتلصق ذاته مقترنة بالعالم الموضوعى . انه هو نفسه الذى عاين فنة الجمال في الطبيعة المتفتحة وفي البنت النابضة ولكن أهدا به أسبلت في انكسار . وهو نفسه المريض المذهب حيس حجته والحياة تتفجر خارجا . وهو كذلك الشيخ الهرم الذى يردد المدياع أناشيد هيامه وانتظاره وهو نائم ملء جفونه . هو صورة تبرز من خلال كل هؤلاء ، كما تبرز من خلال الشاعر نفسه ، بوصفه انسانا من الناس هذه المرة . فيها هنا انسان يعانى من الجوع في موسم الامتلاء . موسم الربيع . وكل هذه مواقف درامية من الطراز الأول ، وهى في الوقت نفسه قطع من الحياة ، منتزعة منها مباشرة ، وليست مواقف عقلية يوجبنا تفكير سابق . ولكل هذه المواقف مغزى ودلالة من غير شك ، يتأكد من خلال الموقف بعد الموقف ، لكن الشاعر لم يظفر الى هذا المغزى مباشرة بل لم يجازف بتسجيله ، وكان في وسعه أن يعبر عنه في سطر أو سطرين أو في مقطع آخر من القصيدة ، بحيث يكون هذا المقطع توجها لتفصيلات التجربة . وكثير من قصائد الشعر الحديث تتبع هذا المنهج ، فنقول كل شيء عن التجربة ، وتصوغ آخر الأمر مغزاها . لكن الشاعر لم يشأ هنا أن يتوج تجربته بصياغة مغزى ليا ؛ لأن مغزى أى درامة هو مغزى جدلى

كذلك ، شأن مغزى الحياة نفسها . فليكن المغزى اذن متضمنا فى التجربة ،
وليبق كذلك ؛ فربما كان هذا المنهج من جهة الفن أفضل ، حتى لا تفقد
القصيدة تأثيرها الدرامى فى القارىء .

* * *

ولعلنا الآن بعد هذه الجولة قد اتضحت لنا الخاصة الدرامية التى
تميزت بها تجربة الشعر الجديد ، ولعلنا استطعنا أن نعاينها تفصيلاتها
فى الاطارين التعبيرى والموضوعى للقصيدة . ولا شك أن الدراسة المسهية
لهذه الخاصة فى الشعر الجديد تستحق كتابا مفردا ، يتوقف فيه صاحبه عند
حظوظ الشعراء المعاصرين من الوعى بدرامية الشعر ، ويستخرج من ذلك
ظواهر التطور النفسى والفكرى والاجتماعى بصورة أشمل وأكمل . وأعتقد
أن أوان هذا الكتاب لم يؤن بعد ، لكنه لابد أن يظهر فى يوم من الأيام .

الباب الثالث

قضايا وظواهر معنوية

الفصل الأول

الشاعر والمدينة

من أبرز الظواهر التي يمكن ملاحظتها في شعرنا المعاصر من الناحية المعنوية غلبة بعض الموضوعات على هذا الشعر . وليست الظاهرة في حد ذاتها ، أو في صورتها المجردة ، ظاهرة جديدة ، فكذلك كان شأن الشعر في كل عصوره . فكانت هناك دائما موضوعات مشتركة بين معظم الشعراء . أما ما يميز الظاهرة في شعرنا المعاصر فهو أن الموضوعات المشتركة فيه موضوعات عصرية وجديدة ، كموضوع المدينة ، وهي في بعض الأحيان موضوعات عصرية وإن لم تكن جديدة ، كموضوع الموت ^(١) . وفي هذه الحالة الأخيرة تكون الرؤية ومنهج تناول والتعبير هي الأشياء العصرية الجديدة ..

وهكذا تبلور مع الأيام موضوعات جديدة للشعر ، تكشف للشاعر نتيجة لانهماكه العميق في روح الحضارة كما هو ماثل في إطار العصر ، ومحاولته تفهم أبعاد هذا الوجه الحضاري وقيمه ومثله ، ثم نتيجة لاصالة التجربة وبكارة الرؤية الشعرية على السواء

والتصفح لدواوين شعرنا المعاصر يلاحظ أن كثيرا من الشعراء قد واجهوا في قصيدة أو أكثر موضوع المدينة ، منذ الديوان الأول « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المعطى حجازي إلى ديوان « قلبي وغازلة الثوب

(١) راجع الفصل الخاص بظاهرة الحزن من هذا الكتاب .

الأزرق » لمحمد ابراهيم أبو سنة . وعنوان الديوان الأول يغنينا الآن عن الحديث عنه ، فهو أدل ما يكون على موضوعه ، أما الديوان الأخير فقد تضمن خمس قصائد هي « حين فقدتك — المر — في الطريق — نرجس والمدينة — ريفية في مدينة الغرباء » ، وكلها يتصل من قريب بموضوع المدينة ..

وفي هذه المناسبة تلوح لنا مسألتان : الأولى تتعلق بمصدر هذا الاهتمام بموضوع المدينة ، والثانية تتعلق بمشكلة تجدد الموضوعات الشعرية ..

أما فيما يختص بمصدر هذا الاهتمام فانه يظن أن الدافع الأول اليه دافع خارجي جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي، وبقصيدة « الأرض الخراب » لأليوت على وجه الخصوص ، بما يشيع فيها من قمة على وجه الحضارة الحديثة وما أحدثته من تمزق للنفس الانسانية وللعلاقات الانسانية التي تربط بين الناس . وقد ظهر هذا التأثير مبكرا ، منذ أوائل حركة التجديد الأخير (راجع قصيدة « الملك لك » لصلاح عبد الصبور في ديوانه الأول « الناس في بلادى ») ثم شاع واستفاض بين الشعراء ، سواء منهم من قرأ النوت ومن لم يقرأه ..

على أنه مهما قيل في شأن هذا التأثير فلا شك في أن استجابة الشعراء المعاصرين لهذا الموضوع تتجاوز حدود التأثير ، فلو لم يكن لهذا الموضوع وقع معين في نفوسهم ، وما لم يكن له كيانه البارز في واقع الحياة التي يمارسونها ، ما ظفر منهم بهذه العناية الفائقة . أقول : لا بد أن ظروف الحياة التي يمارسونها ، والاطار الحضارى الذى يعيش فيه

شعراؤنا المعاصرون ، وواقع التجربة التى يعانيتها هؤلاء الشعراء ، هى التى ارتفعت بهذا الموضوع الى مستوى الاهتمام .

أما فيما يختص بالخوف من تجدد موضوعات الشعر نتيجة لاهتمام كل الشعراء أو معظمهم بنفس الموضوعات فإن المسألة فى الشعر لم تكن فى يوم من الأيام مسألة موضوع . وإنما هى دائما مسألة تجربة شعرية فى المكان الأول . فليس المهم أن يكتب كل شاعر قصيدة أو أكثر من قصيدة من المدينة ، ولكن المهم أن تكشف لنا كل قصيدة عن جانب من جواب هذا الموضوع ، بحيث تكون لكل قصيدة خصوصيتها وتفردها وخصوصية القصيدة وتفردها لا يشآن إلا من خصوصية التجربة والرؤية الشعرية ومن خصوصية التعبير ..

إن لكل عصر سماته الخاصة ، التى تفرض على الناس نوعا بعينه من الاهتمام . ومن ثم فإنه لا يكون غريبا أن نجد الكثيرين يهتمون بنفس الأشياء ، ماداموا جميعا يعيشون نفس الظروف ، ويخضعون لنفس المؤثرات . والشعراء الذين نزحوا من الريف الى المدينة ، فظلت القرية حية فى ضمائرهم وهم يمارسون الحياة كما تفرضها ظروف المدينة أو الشعراء الذين نشأوا فى المدينة وكانت لهم مع ذلك بالقرية علاقة — هؤلاء يشتركون فى موقف واحد . هو أن القرية والمدينة تعيشان فى نفوسهم جنبا الى جنب ، وسرعان ما تبرز صور التناقض فى نفوسهم نتيجة لما هو مائل بين حياة القرية وحياة المدينة من تناقض

وقد حدث فى الفترة الرومانتيكية أن شعراءنا — تحت وقع الاحساس كذلك بهذا التناقض وعدم القدرة على التكيف مع حياة المدينة وتقبلها بكل مواضعها — وهربوا من الجو السياسى الخائق — حدث أنهم صرفوا

وجداناتهم للريف ، وتغنوا في أشعارهم بالقرية وبحياة الكوخ البسيطة البريئة . وكلنا يذكر « أغاني الكوخ » لمحمود حسن اسماعيل ، وقصائد الهشري التي تغنى بحياة الريف ..

أما الشعراء المعاصرون فانهم لم يفروا من المدينة كما صنع الرومنطيكيون ، ولم يدفعهم عدم تقبلهم لوجه الحياة في المدينة الى التغنى بالقرية مثلهم ، وانما هم شاءوا أن يعبروا عن تجربة الحياة التي هم منخرطون فيها ، وهى تجربة الحياة في المدينة ذاتها ، فلعله من التناقض أن تكون حصيلة الشاعر من التجارب الحية مشتقة من حياة المدينة ثم نجده مع ذلك يحدثنا عن تجارب خيالية في أغلب الأحيان ، أو تجارب ارتدادية لواقع قديم في حياته يتصل بحياة القرية . ومن ثم كثر حديث الشعراء عن المدينة ..

ولكن تحول الشعراء عن القرية الى المدينة لم يحدث طفرة ، فقد ظل الحنين الى القرية ينازع التجربة الحية في المدينة بعض الوقت ، ولم يتخلص الشاعر من هذا الحنين الا بعد عناء كثير ، حين رسخ في نفسه أنه مهما تغم من حياة المدينة ما يزال جزءا منها ومحبا لها . ومن ثم فقد تطور موضوع المدينة نفسه على أيدي الشعراء ، حيث كان حنينهم في البداية الى القرية ما يزال قويا وقادرا على اتزاعهم — وجدانياً — من المدينة وشدهم اليها ، الى أن صارت تجربة المدينة خالصة لذاتها ومستقلة عن ذلك الحنين القديم ..

وقد ساعد الشعراء على هذا التحول ادراكهم لحقيقة أنه في المدينة يتمثل الوجه الحضارى للأمة ، وبخاصة الوجه السياسى . وقد شهدت المدينة في ابان فترة التجربة الشعرية الجديدة أحداثا ومواقف سياسية شدت الشاعر اليها . واذا كنا نجد في بعض القصائد المتأخرة نسبيا صورة

لذلك الحنين القديم الى القرية ، كما هو الحال في القصائد التي يتغنى فيها
السياب بقريته « جيكور » ، فان هذا الحنين يشل نوعا من التفتة على
الأوضاع السياسية التي كانت قائمة اذ ذاك في مدينته بغداد ، الى جانب
العامل الشخصى المتعلق ببرضر الشاعر في تلك الفترة ..

واذا كنا — بعد — نقدر للشاعر دائما استكشافه للسو موضوع
الشعري الذي يمكن أن يظفر على يديه باهتمامنا ، ونعد هذا الكشف
نفسه جزءا عظيم القدر من مهنته . واذا كان التجديد يقتضى من الشاعر بذل
أكبر جهد يطيقه في سبيل هذا الكشف ، واذا كانت أصالة الشاعر تقدر
— فيما تقدر به — بمدى ما يستكشف من آفاق جديدة للتناول والتعبير
الشعري ، فان قيام موضوعات مشتركة بين الشعراء يحمل عنهم بلا شك
عبء استكشاف الموضوع الجديد ، ويحضر مهتهم في الزاوية الجديدة
التي ينظرون منها الى الموضوع ، وفي الرؤية الخاصة التي تكشف لنا عن
جديد فيه ، ثم في الشكل التعبيري الذي خرجت فيه القصيدة . ولا ضير
على للشاعر بعد ، اذا هو حقق كل هذا ، في أن يكون موضوع قصيدته
موضوعا مألوفا في الشعر . كل الخطر هنا اننا نكس لا في تجدد موضوعات
الشعر ، وانما في تكرار التجربة وزاوية الرؤية بين شاعر وآخر ، نتيجة
لتأثر بعضهم أحيانا ببعض تأثرا سريعا ومباشرا ..

* * *

ومن تتبعنا لكثير من القصائد المعاصرة التي اتصلت بموضوع المدينة
يمكننا أن نتسل لهذه العلاقة أربع صور رئيسية . في الأولى نرى وجه
المدينة ذاتها ، وفي الثانية نأشر طبيعة التجربة في إطار الحياة بها ، وفي الثالثة
نواجه الموقف الجدلي الذي خلقت هذه التجربة في نفس الشاعر ، وفي
الصورة الرابعة والأخيرة نلمس العامل السياسي في تحديد تلك العلاقة ..

وجه المدينة :

وللمدينة وجهها المادى الذى يكشف عن روحها وجوهرها ، وهو الوجه الذى لا يسكن أن تكون مدينة إلا به . ولا شك أن الاطار المادى للمدينة العصرية يختلف كثيرا عنه فيما مضى ، فالجدران العالية ، والأبنية الشاهقة ، والوسائل الآلية الكثيرة المنتشرة بها : والأعداد الغفيرة من الناس الذين يعيشون فيها ، كل هذه ظواهر مميزة للمدينة العصرية ، وهى فى الوقت نفسه عوامل حاسمة فى تشكيل حسية الناس ومشاعرهم ... وقد أبرز شعربنا المعاصر هذه السمات وغيرها حين شاء الشعراء أن تنقسموا كنه الحياة فى المدينة وكنه وجودهم فيها . وقد هدتهم حساسيتهم الى التقاط هذه السمات العامة المميزة للمدينة فصوروها تصويرا تشويها بمرات الأسى لها والثقة عليها ورفضها ..

هذا هو يوسف الخال يبحث عن نفسه فيتساءل (١) :-

القدر الأعشى أنا ، أملح أرض ، أم

جبين مسح التراب فى مقابر

الملوك — هذا أنا ؟ أم غيمة

عابرة ؟ أم أقحوان فتح الجفون

فى الصباح فافتقده الصباح ؟

أم قصة سردها الخلود فى مسامع الضحايا ...

.... أم شبح يسير فى

شوارع المدينة الناطحة السحاب ،

العالية القباب ، المغلقة النوافذ

(١) راجع قصيدته « الوحدة » من ديوانه « البشر المهجورة » .

الزجاج — المدينة المقفرة الموحشة الخالية الروح ، التى يسكنها أناس ؟

فهيكذا تبدو المدينة له . انه مجرد شبح يسير في مدينة ذات شوارع ترتفع على جانبيها الأبنية الشاهقة ذات النوافذ الزجاجية المغلقة (إشارة لأحدث طرز البناء) . وهي بعد موحشة ، وان سكنها أناس ، بل لأن ساكنيها ليسوا سوى أناس ، فكلمهم نكرة مجهول ، وليست تربطه بالإنسانية سوى صورته ..

ومن أبرز ما يميز المدينة الاحساس فيها بعامل الزمن ، وانعكاس هذا العامل على الحياة نفسها وعلى علاقات الناس بعضهم ببعض فالزمن عامل جوهري في حياة أولئك « الأناس » الذين يعيشون في المدينة ، بل هو ميزان العلاقات بينهم ، فكل فرد له زمنه الخاص ، ينظم في حدوده مشاغله الخاصة ، وعلاقاته بالآخرين . الزمن هو السيف المسلط على رقاب الجميع في المدينة ، في سباقهم الذى لا ينتهى ..

ولنقرأ هذه الصورة لحجازى ففيها اضافة جديدة لسات وجه المدينة يقول (١) :

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ، مابعد فصول
بعثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر
وأهلها تحت اللهب والغبار صامتون
ودائما على سفر
لو كلموك يسألون ... كم تكون ساعتك ؟

(١) من قصيدته «رسالة الى مدينة مجهولة، فى ديوانه «مدينة بلا قلب» .

فبالإضافة الى الزجاج والحجر اللذين رأيناها عند يوسف الخال نجد هذا الصيف المقيم واللهيب والغبار (وربما كانت لها دلالة رمزية ، بخاصة تذكرنا بحثه عن حديقة دون جدوى !) هذا بالنسبة للمدينة ذاتها ، أما بالنسبة لأهلها فقد أضاف الشاعر هنا سمة جديدة لهم ، فهم دائما على سفر ، هم دائما مشغولون مع أنفسهم بشيء ، وهم لذلك صامتون لا يكلم الواحد منهم الآخر ألا يجلس الواحد في المقهى الى منضدة آخر أو الى منضدة بجواره مدة من الزمن دون أن يتبادل معه كلمة حقا هناك كلمة وحيدة يسمح لنفسه بها ، وهي السؤال عن الزمن فالزمن هو العامل المعمى الذى يتحكم فى أهل المدينة أما المدينة نفسها فتحكم فيها الآلية

إشارة حضراء قف

إشارة حضراء من هنا انصرف (١)

وليس الشاعر فى حاجة لأن يدل على هذه الآلية فى كل صورها ، وإنما يكفي أن يلتقط صورة منها هى أدل ما تكون على سواها وإشارات المرور الحضراء والخضراء فى المدينة أدل ما يكون على تحكم الآلية فى حياة المدينة والناس أنفسهم إنما يطيعون أوامرها بطريقة آلية ، إنما ليست أذن مجرد شكل خارجى للحياة فى المدينة ، وإنما هى كذلك صورة للسلوك البشرى فيها فالآلية التى تنظم المرور هى نفسها الآلية التى يصدر عنها الناس أنفسهم فى كل أعمالهم ..

ثم الى جانب كل هذه السمات التى صور بها الشاعر وجه المدينة نجد كذلك سمة التبرج والزينة الزائفة : وكأن المدينة امرأة لعوب مفتونة

(١) من قصيدة « نرجس والمدينة » لمحمد إبراهيم ابو سنة

بنفسها ، ولكن فتتها بنفسها تنعكس بدورها على أهلها ، فإذا هم متأقون
فى مظهرهم ، مجلزون كالمراة ، وان كان هذا التأق فى المظهر لا يعكس
للخبر :

مدينتى من الصبح للمساء

تظل فى المراة

فتحن يا حبيتى نعيش فى حضارة المراة

فى البيت ، فى الصبح ، فى الشارع الكبير

فى السقف والحانوت ، فى المقهى (١) ... الخ

هذه هى سمات وجه المدينة كما يراها الشاعر ، وكما تقع عليها العين ،
لم يجعلها الشاعر متغنيا بها وانما تسرى خلال تجيله لها نبرة الأسى لها
والنقمة عليها كما قلنا . وربما استشف الانسان من خلال هذا التسجيل
كذلك أسى الشاعر لنفسه ، حيث كتب عليه أن يعيش الحياة فى اطار
المدينة ، وقمته على هذه الصورة من الحياة التى يبحث عن نفسه فيها
فلا يجد نفسه — كما قال يوسف الخال — سوى شبح من الأشباح ..
ومهما يكن من أمر فإن هذا الأسى وهذه النقمة لىا سوى روايب
للموقف الرومنتيكى القديم ، وان لم يترك الشاعر المدينة نفسها ليتحدث
عن أجلام القرية كما كان الشأن ..

* * *

تجربة الحياة فى المدينة :

والحديث عن تجربة الحياة فى المدينة يقتضى منا — وفقا للنماذج
الشعرية التى بين أيدينا — أن نفحص هذه التجربة على المستويين الفردي

(١) من نفس القصيدة .

والجماعى . ففى معاناة الشاعر لمظاهر الحياة فى المدينة جانب ينعكس عليه
بوصفه واحدا من أهلها ، وجانب يباشره الشاعر نفسه فيما يتمثل بين
الآخرين ..

وأول مظهر من مظاهر معاناة الشاعر لحياة المدينة يتمثل فى شعوره
بالوحدة فيها . وربما ارتبط هذا الشعور بالتجربة العاطفية للشاعر ، حيث
يختد هذا الشعور حين يفقد الشاعر من يحب ، فعند ذاك يتمثل هذا
الشعور بالوحدة قويا ، رغم زحمة المدينة بالناس والأشياء . فما لم تربط
بين الإنسان والآخر عاطفة حب تصبح المدينة وكأن ليس بها انسان ،
وتضييق رغم اتساعها :

طرقت نوادى الأصحاب لم أعثر على صاحب

وعدت تدعنى الأبواب والبواب والحاجب

يلحرجنى امتداد طريق

طريق مقفر شاحب

لآخر مقفر شاحب

تقوم على يديه قصور

وكان الحائط العملاق يسحقنى

ويخنقنى

وفى عينى سؤال طاف يستجدى

خيال صديق

تراب صديق

ويصرخ اتى وحدى

ويا مصباح ! مثلك ساهر وحدى

وبعت صديقتي بوداع^(١) !

ولعله من الواضح هنا أن الشعور بالوحدة ليس مجرد أثر لاقطباع
علاقة الشاعر العاطفية ، وإنما هو انعكاس كذلك لوجه الحياة في المدينة ..
ويتبع هذا الشعور بالوحدة ويلزمه الشعور بالضياع ، فالإنسان في
المدينة وحيد ومضيع . أنه يفقد اسمه في زحمة الأسماء ، أو يفقد وجوده
في هذا الوجود الضخم :

من أنت يا من أنت ؟
الحارس القبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم^(٢)

وما دام الإنسان قد فقد اسمه في المدينة فقد فقد الجميع أسماءهم
وصاروا بذلك غرباء
..... وتلتقون

مثما يلقي الغريب الغرباء^(٣)

يقول حجازي في قصيدته « الطريق إلى السيدة » ، أول ما قال حين
وفت عليه على المدينة ووجد نفسه في رحامها

الناس حولي ساهمون
لا يعرفون بعضهم ... هذا الكتيب
لعله مثلي غريب

(١) من قصيدة « كان لي قلب » لحجازي في ديوانه « مدينة بلا قلب »

(٢) من قصيدة « أنا والمدينة » لحجازي من نفس الديوان

(٣) من قصيدة لي بعنوان « سناجة العصر » .

أليس يعرف الكلام ؟

يقول لى ... حتى ... سلام !

لا ، لا أحد يلتقى السلام هنا على الآخر إن لم يعرفه معرفة شخصية ،
فلسنا هنا فى القرية وانما نحن فى المدينة ، حيث الكل واحد مضيق وغريب .
والشاعر لا يفتات على المدينة ، وانما هو يعاين الواقع ويعايش الوقائع
فيجد كل شىء مؤكدا لشعوره . فهذا الصبى صغير يقع تحت عجلات الترام
فى الميدان النسيح ويلفظ نفسه الأخير . ويتجمع الناس ويتساءلون :
« ابن من ؟ » ، ولكن أحدا لا يجيب « فليس يعرف اسمه هنا سواء » .
وما بالهم يشغلون أنفسهم بموت صبى والمدينة الكبيرة تعج بالناس . وفى
هذا الزحام يموت ولد أو يولد ولد دون أن يحس بذلك أحد ..

وليس الصبية وحدهم فى المدينة هم الذين يأتون ويروحون دون أن
يعبأ بهم أحد ، بل هذه الحقيقة صادقة بالنسبة لكل فرد من الناس ،
يستوى فى ذلك المغمورون — وما أكثرهم — والمعروفون ..

وهذا هو الشاعر صلاح عبد الصبور يصور معاناة الانسان من هذه
الحقيقة المرة التى لا تعيش الا فى المدينة ، حيث ينتهى كل شىء بموت
الانسان فلا تبقى منه غير ذكرى عابرة قد تطوف بصحبه المقربين فلا تمكث
غير لحظة ينال فيها منهم دعاء آليا بالرحمة له :

.... وقد أموت قبل أن تلحق رجل رجلا

فى زحمة المدينة المنهمة

أموت لا يعرفنى أحد

أموت لا ييكى أحد

وقد يقال ، بين صحبى ، فى مجامع المسامرة

مجلسه كان هنا ، وقد عبر

فيمن عبر

يرحمه الله !

فالصغير والكبير ، والمغمور والمعروف ، سواء في هذه الرحنة المنهمرة
في المدينة وكلهم خاضع لنفس الحقيقة ..

واذن فمشاعر الوحدة والضياع والغربة التي عبر عنها هؤلاء الشعراء
انما هي أثر من معاناتهم الحياة في المدينة بعد أن عاشوا تجربة الحياة في
القرية في زمن الطفولة والصبا اليافع .. وقد كان طبيعيا أن تتعقد في
نفوسهم المقارنة بين التجريبتين ، وأن تكون تقيمتهم على المدينة أثرا لهذه
المقارنة التي انعقدت تلقائيا وبشكل خفي لم يكشفوا لنا عنه صراحة ..

هذه بعض الانعكاسات المباشرة لتجربة الحياة في المدينة على الفرد
وما ولدته في نفسه من مشاعر . لكن هذه التجربة لها — كما قلنا — وجهها
الجماعي . فكيف يتصور الانسان العلاقات الاجتماعية التي تربط بين
الناس في اطار هذه الحياة ؟

لقد أحس الشاعر من خلال معاناته ومعايشته للآخرين أن الوشائج
الانسانية أو الاجتماعية السليمة التي تربط بين الناس مقطعة الأوصال
في المدينة ، وأن تقيمتهم لن تغير من واقع الأمر شيئا ، بل اتنا لنراه ينسحق
فيها ويتشرب منطقها ويصبح هو نفسه واحدا كالأخرين ، له مشاغله
الشخصية وهمومه الخاصة التي تلهيه عما كان قد تقيم عليه من تقطع
للعلاقات الانسانية بين الناس . انه وقد انخرط في نفس التجربة ودخل نفس
الاطار لا يملك أن يكون شيئا آخر ..

لقد رأينا صلاح عبد الصبور يأسى لاحتمال موته في أى لحظة ،
وعبوره — دون أن يحس به — فيمن عبر . ولكن ما موقفه هو نفسه من
الآخرين الذين عبروا وكانت له بهم صلة ؟ يجيب حجازى عن هذا السؤال
في قصيدته « الوجه الضائع » ^(١) فيقول :

هذا الذى أحكى لكم قصته القصيرة
مات ، وضاع وجهه الى الأبد
لأنه كان وحيدا ، لا أخ ولا ولد
وقد بكّيته كثيرا حين مات
وعندما أمضى الحزن تصبرت وقلت
هذا لأتى وحيد فى مدينة كبيرة
لكننى حين يمر العمر بى
وحيثما يكتر موتاى سأناه
فان ذكرته صمت ثم قلت
يرحمه الله !

هكذا يتطور الموقف بالشاعر نفسه ، فاذا بنا نجده يقع في نفس الشيء
الذى كان مصدر أساء وشكواه ، فكل ما يملكه اليوم لذلك الصديق
الذى بكاه بكاء حارا ذات يوم هو نفس العبارة التقليدية الآلية « يرحمه
الله ! » ، التى يصرف الانسان بها الذكرى الملمة عن نفسه فيفرغ منها
في لحظة ..

لم يعد الشاعر نفسه اذن متميزا عن الآخرين فيما كان يفتقده من سمات
الوجه الانسانى للمدينة ، بل صار واحدا كالأخرين ، لا تربطه بالناس تلك

(١) من ديوانه « لم يبق الا الاعتراف » .

العلاقات الوجدانية القديمة الحادة ، لأنه — كالأخرين — لا يجد متعسا
لهذه الوجدانيات بين همومه الشخصية الوقتية الضاغطة

ولننظر الآن كيف صور الشاعر من خلال معاناته وملاحظاته للحياة
كيف تقطعت في المدينة تلك الوشائج الانسانية في أدق وأبقى صورها ،
التي لم يكن الانسان يتصور لها انقطاعا في يوم من الأيام . لقد رأينا
في المثاليين السابقين تدهور الشعور بالصدقة وحقوقها على الانسان ، وفي
الصورة التالية نعاين تقطع الوشائج بين الأب وابنه والابن وأبيه . يقول
حجازي في قصيدته « رسالة الى مدينة مجهولة » (١) :

مضيت صامتا موزع النظر

رأيتهم يحترقون وحدهم في الشارع الطويل

حتى اذا صاروا رمادا في نهايته

نما سواهم في بدايته

وجدت ساق الوليد فوق جثة الفقيد

كأن من مات قضى ولم يلد

ومن أتى أتى بغير أب .

الى هذا الحد بلغ التمزق في العلاقات الانسانية بين الناس ، فالوليد
لا يعرف للفقيد حرمة ، ولا يراعى له حقا ، كأن هذا الفقيد نفسه لم يكن
هو سبب مجيئه الى الحياة ، وكأنه انما جاء الى الحياة لقيطا لا يعرف
له أبا ..

ولكن الأمر في العلاقات بين الناس لم يقف عند حد التمزق واشتغال
كل فرد بنفسه ، وانما نجد بدلا من ذلك علاقة أخرى تربط بين الناس ،

(١) من ديوانه « مدينة بلا قلب »

هى علاقة السّاق بينهم ، التى سبقت الاشارة اليها . فاشتغال كل فرد بنفسه جعله فى الوقت ذاته حريصا على أن يكون هو وحده ، حين يكون الأمر مسألة نفوذ وسلطان . وهو يخوض مع الآخرين فى هذا الصدد ساقا فى التدمير ، والسبق لمن يدمر الآخرين . هكذا يحاول كل فرد أن ينال من الآخرين حتى يسلم ، وحتى يكون هو وحده صاحب الكلمة والنفوذ .

لنقرأ هذه الصورة الرمزية التالية لصلاح عبد الصبور ، التى يحدثنا فيها عن السوق حين أخذ يتجول فيه هو والشيخ بسام الدين :

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الانسان الأقمى يجهد أن يلتف على الانسان الكركى

فمضى من بينها الانسان الثعلب

عجبا

زور الانسان الكركى فى فك الانسان الثعلب

نزل السوق الانسان الكلب

كى يفتق عين الانسان الأقمى

واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد

قد جاء لينقر بطن الانسان الكلب

ويمص نخاع الانسان الثعلب^(١)

فكذلك تعامل هذه الأنماط من الانسان ، كل يبحث للآخر عن الهلاك، وينشب فيه أظافره ليخنقه أو ليقتله . وكلها — كما رأينا — أنماط من الانسان تحمل أخلاق الحيوان ومبادئ الغابة ، وان كانت تعيش فى قلب

(١) من ديوانه « أحلام الفارس القديم » ،

المدينة ، في السوق . أما النبط الانساني الصرف فيفتقده الشاعر في
السوق ، ويسأل عنه شيخه بنام الدين :

قل لى : « أين الانسان ... الانسان ؟ »

وفتح له شيخه باب الأمل في مجيئه ذات يوم ، ولكن الشاعر القانط
المفعم بنظاعة الصورة يقول له :

يا شيخى الطيب !

الانسان الانسان عبر

وكما تقتل المدينة العلاقات الانسانية بين الناس وتحيلها الى أسلحة
للتك والتدمير يرفعها كل في وجه الآخر أو يطعنه بها في ظهره فانها كذلك
تنقل في الحياة نفسها وجه البراءة ومصدر النعمة والخصب ، وتخضعها
لتقالب وقواعد لا تأتلف وطبيعتها . وقد صور الشاعر خليل حاوى هذا
المعنى في قصيدته « جنية الشاطئ »^(١) . حيث اتخذ من شخصية العجيرة
رمزا للحياة الدافقة والبراءة ، وكيف أنها — أى العجيرة — لم تستطع
أن تكيف مع جو المدينة المحتقن ووحبها الحضارى الذى « يحول
الحياة الى كبريت ونار مجرمة » ، ثم كيف وجدت نفسها تخضع فيها
لمنطق لا يأتلف ومنطق الحياة فى براءتها الأولى ، وكيف فقدت بذلك قدرتها
التدبيرة على الاندماج فى عناصر الطبيعة الحية ، واستسلمت أخيرا لهذا
الاطار الحضارى المائل فى المدينة فكان مصيرها الجنون . يقول الشاعر
فى المقطع الثالث من القصيدة على لسان العجيرة :

(١) من ديوانه « بيدار الجوع » ،

هل كنت في ليل المدينة
غير أعياد البيادر والحصاد
تفاحة الوعر الخشب ، وهبت
من جدى ، دمي ،
خمرًا وزاد
وعجبت من جسد يلويه
وتعطره سياجات عشر
أعجب غير رطوبة الحمى
ويعقدها ثمر ؟

والتصيدة مفعمة بالرموز المكثفة ، وإن كان مضمونها يحمل روح
النقمة على الوجه الحضاري للمدينة .
ومن هذه المواقف كلها يتضح لنا كيف أن تجربة الحياة في المدينة قد
كشفت للشاعر عن مضمونها الحقيقي سواء بالنسبة للفرد أو للجماعة ،
وكيف أن الشاعر قد ترسبت في نفسه خلال هذه التجربة مشاعر الحق
والنقمة على وجهها الحضاري الذي تكشف له من قبل كل سماته ..

* * *

الموقف الجدلي :

ولم تكن النقمة على المدينة — كما قلنا — إلا من روايب الموقف
الرومتيكي القديم ، غير أن الشعراء لم يجدوا للفرار منها إلى القرية
مغزى ، كما صنع الجيل السابق عليهم ، وإنما هم أدركوا ، مع مرور
الزمن ، أنهم صاروا جزءا من حياة المدينة ، وأن انكارهم لها لن يُلغِيها ،

وأنه من واجبه أن يعيدوا النظر في انفعالاتهم الحادة بها ، فليس طبعيا أن يكون وجه المدينة مشوها كله كما تبدى لهم في النظرة الأولى ..

وهنا بدأ تحول ظاهر في موقف الشاعر من المدينة ، فقد بدأت خيوط من الود تربط بينه وبينها وإن لم ينقلب الحق القديم كله الى حب غامر . وهنا بدأ الموقف الجدلى بين الشاعر والمدينة يتكشف للشاعر نفسه ، ويتكشف لنا من خلال تعبيره عنه . والمقصود بالموقف الجدلى هنا ذلك الصراع الذى تولد فى هذا الموقف الجديد بين النعمة على المدينة والتعاطف معها ، فقد وجد الشاعر فى رؤياه الجديدة أنه يستطيع أن يتعاطف معها بنقد حقه عليها ..

وفى الديوان الأخير لصالح عبد الصبور « أحلام الفارس القديم » قصيدة بعنوان « أغنية للقاهرة » ، يتضح لنا فيها هذا التحول من موقف النكسة الشاملة القديم الى الموقف الجدلى الجديد ، حيث تظل للمدينة كل سوءاتها ، وحيث يكشف الشاعر — رغم كل ذلك — عن خيوط الود بل الحب الذى يربطه بها . فى بداية القصيدة يقول :

حين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتى عرفت أتنى غللت
الى الشوارع المسفلتة
الى الميادين التى تموت فى وقدها
خضرة أيامى ..

لكن هذا الخوف البادى من الأنوار والشوارع المسفلتة والميادين التى تموت فيها خضرة أيامه لم يكن شعورا نهائيا هذه المرة ، وإنما كان معطى مبدئيا لحركة التقبل والتفهم واستكشاف الوجه الخفى لهذه الحقيقة

بالنسبة لوجوده . لقد قدر له أن يعود إليها كلما اغترب عنها بعض الوقت ،
وهو يعود إليها بروح ظامئ ، فإن ما يلتقي فيها من عذاب نفسى هو فى
الوقت نفسه ينبوع الحياة وابداعه . وبذلك تصبح المدينة مصدر سرور
بمقدار ما هى مصدر عذاب ، فليس يعدل هذا العذاب النفسى سوى ذلك
السرور الذى يلتقي الشاعر حين يبدع وينتج ..

وبعد هذا المبرر النفسى لاقتزان النغمة بالحب فى نفس الشاعر ازاء
مدنته نجدده ينصح عن هذا الجانب الجديد الذى لم يره فى وجيبا من قبل ،
الجانب المشرق فى هذا الوجه ، وعن ذلك الحب الذى يشده إليها شدا :

لقال يا مدينتى دموع

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يشرق بالبكاء

إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

أهواك يا مدينتى الهوى الذى يسامح

لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين ..

إن أراد أن يصارح

أهواك يا مدينتى

لكن هذه النغمة الجارفة من الحب لم تكن تحولا كليا فى الموقف ،
فالشاعر ما يلبث أن يكشف لنا عن تلك الجدلية القائمة فى نفسه ازاء
المدينة ، وكيف أن هذا الحب لا ينفى ما يلتقي منها من عذاب :

أهواك رغم أتى أنكرت فى رحابك

وأن طيرى الأليف طار عنى

وأنتى أعود ، لا مأوى ، ولا ملجأ

أعود كى أشرد فى أبوابك

أعود كى أشرب من عذابك

هذا الموقف جديد ولا شك اذا نحن تذكرنا أشعار الرومنتيكين فى القرية ، وأشعار المدرسة الجديدة التى عرضنا لبعضها ، والتى اتخذت من المدينة موقفا سلبيا ، فقد بدأ هنا نوع من الالتقاء بين الشاعر والمدينة ، واستكشاف لجوانب جديدة من تجربة الحياة بها ، تدعونا الى اعادة النظر فى حقيقتها . فهذا الوجود المعنوى الذى افترضناه للمدينة ، وأطلقنا فى وجهه من قبل صرخات النقمة والحنق والغضب ، أهو وجود مستقل عنا ؟ ألسنا نحن صانعيه ؟ ألسنا عناصره المكونة له ؟

وعندما برزت هذه الأسئلة أمام الشاعر فراح يبحث عن المسؤولية . إذا به يتبين أن المدينة التى طالت قممتنا عليها ليست مسئولة عن ذاتها ، وأنتا نحن المسئولون ، فكل سماتها الكريهة هى من صنعنا ، ونحن أنفسنا الذين شوهوا وجهها :

حين فقدنا صدق القلب

حين تعلمنا أن تتقن أدوارا عدة

فى فصل واحد

حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى

وعبدنا آلهة شوهاء

وعبدنا آلهة شوهاء

حين أجبنا العرقى بالضحكات

حين جلسنا نصخب فى أعراس الجن

حين أجاب الواحد منا .

ما دمت بخير فليغرق هذا العالم طوفان

كنا نحن الأعداء

كنا نحن غزاة مدينتنا (١).

وهكذا يتحول الموقف الى الطرف المقابل ، فالشاعر الذي كان من قبل ناقما على المدينة كل النعمة يرتد بهذه النعمة اليه ، فنحن الذين فقدنا جواهرنا حين فقدنا صدق القلب ، فصرنا كالحرباء تتلون ألوانا عدة كلها مزينة ، ثم تألينا فصار كل منا اليا وحده ، وباختصار نحن سوءات مدينتنا ..

وفي هذا الموقف الجديد انتقل من النقيض الى النقيض ، من شجب المدينة كلية الى تبرئتها كلية . وفي كلا هذين الحالين ينظر الشاعر في اتجاه واحد ، ويسقط تلك الجدلية التي كانت قد بدأت تبرز لتكسب الموقف حيوية وعسقا في النظرة ..

ومن طبيعة الموقف الجدلي أن يظل حيا متجددا على الدوام ، فاما أن نغيب المدينة مرة ، أو نغيب أنفسنا مرة فهذا وذاك موقف جزئي ، لا نرى فيه إلا وجها واحدا لحقيقة لها أكثر من وجه . فالمدينة لم تكن على ما هي عليه الا بنا ، ونحن لم نصر الى ما نحن عليه الا لأننا نعيش فيها . ومن ثم فإن المسؤولية لا أقول موزعة بيننا وبين المدينة (فيذا تصور أولى ساذج) وانما هي ماثلة في تلك العلاقة المعنوية التي تجعل منا نحن والمدينة كيانا واحدا . وعندئذ نبصر وجه المدينة عندما نرى الى أنفسنا ، كما نرى أنفسنا عندما نبصر في وجهها . مرة تراها من خلال أنفسنا فتصورها معنى وهما ، ومرة نرى أنفسنا من خلالها فنحن بها حقيقة واقعة . ويظل

(١) من قصيدة « غزاة مدينتنا » لمحمد إبراهيم أبو سنة ، مجلة حوار

عدد مارس - أبريل سنة ١٩٦٦

سؤالنا الحائر بعد ذلك قائما ، يوجهه الشاعر صلاح عبد الصبور الى
المدينة على لساننا :

هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل
أم أنت حق ؟ (١)

* * *

العامل السياسى .

والى جانب هذه المعاناة لتجربة الحياة فى المدينة ، تلك المعاناة المحددة
بالأطار الحضارى فى مستواه الفكرى الصرف ، هناك وجه آخر من
وجوه العلاقة بين الشاعر والمدينة ، يحسم فيه الموقف السياسى . وقد سبق
أن قلنا انه كان من عوامل فرار الرومى من المدينة عندنا بوجدانهم من المدينة
إلى القرية احساسهم بالفراغ السياسى . لكن المدينة ما لبثت أن شهدت
ميلاد الثورة . شهدت القاهرة وبغداد والجزائر وصنعاء وغيرها من مدن
الوطن العربى . ومن ثم أصبحت المدينة نقطة الانطلاق السياسى بعد أن
كانت سجن الحريات . أصبح للمدينة مغزى جديد بالنسبة لحياة الشاعر
الذى ينشد الحرية ، ولا يزدهر فنه الا فى اطارها ..

وقد تلاحقت الأحداث والمواقف التى اهتز لها وجدان الشاعر فى
هذه الحقبة ، وكانت المدينة ميدانها وميزان حرارتها ، فقرب ذلك بين
الشاعر وبينها

كانت المدينة تبدو كثيبة قبيحة الوجه أمام الشاعر ترسف فى أغلال
العبودية أو تمارس مع أهلها الظلم والاستعباد . وكم هم السيات والبياتى

(١) من قصيدته « الخروج » ، فى ديوانه « أحلام الفارس القديم » .

على بغداد يوم كانت كذلك . وهما لم ينقما عليها وحدهما لأنهما من
بنيها ، بل اتنا لنستمع الى حجازي يقول في قصيدته « بغداد والموت » (١) :

بغداد درب صامت ، وقبة على ضريح

ذبابة في الصيف لا يهزها تيار ريح

نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض

وأغنيات محزنة

الحزن فيها راكد ، لا ينتفض

وميت ، هيكल انسان قديم الخ

فهذه الصورة القائمة الكئيبة لبغداد تستمد مضموتها من الظروف
السياسية التي كانت تعاني منها قبل قيام الثورة العراقية . وهنا تصبح
المدينة مرآة أو رمزا للأوضاع السياسية التي تعم الدولة كلها . وليست
كتابة بغداد عندئذ الا انعكاسا لكتابة الحياة العامة ..

وليس غريبا أن تكون المدينة مرآة للحياة العامة ، ففيها تقع الأحداث
الحاسنة المؤثرة ، وعلى صفحاتها تنعكس كذلك — أول ما تنعكس —
الأحداث الخارجية . وقد مر الوطن العربي خلال الخمس عشرة سنة
الماضية بأحداث كثيرة ملأت حياة المدينة بالحركة وغيّرت من وجهها
السياسي ، فاتيح للشاعر بذلك نوع من الارتباط بها ..

في قصيدة « فبراير الحزين » يتذكر حجازي الوحدة بين مصر
وسوريا ، وكيف أنه في ذلك اليوم خرج الى الشارع يرقص ، متحديا قواعد
المروء . لكنه في قصيدته « أغنية أكتوبر » يتذكر أيام انطفاء النور في
المدينة ، ويتذكر عدوان ١٩٥٦ على بور سعيد ، ويستعيد قصة الشعب

(١) من ديوانه « مدينة بلا قلب » .

المكافح والمدينة الباسلة ، وينتشي بذكرى الانتصار ، ثم يأخذ في حلم
سعيد :

أحلم يا مدينتي فيك بحب هادئ
يمنحني الراحة والايامن
أحلم يا مدينتي فيك بأن نبكى معا
إذا بكت عينان
بأن أسير ذات يوم قادم
تحت نهار يسعد الانسان أ

* * *

وهكذا كانت المدينة موضوعا طريفا متعدد الجوانب وغنيا بالامكانيات
التعبيرية . وقد استكشفه الشاعر المعاصر لعوامل برزت في حياتنا في
زمن التجربة الشعرية الجديدة ، وما زال حتى اليوم يكتب فيه ، دون أن
يؤدي ذلك الى الجمود الذي يخشاه بعض المتوجسين . فما تزال زاوية
الرؤية الجديدة قادرة على أن تفجر في الموضوع الواحد امكانياته
اللانهاية ، وكل عصر — أولا وأخيرا — هو الذي يخلق موضوعه
أو موضوعاته ، وما دام الزمن متغيرا ومتطورا فإن هذا وحده ضمان
لتجدد مادة الشعر ، وتطورها ..

الفصل الثاني

ظاهرة الحزن في الشعر المعاصر

فرق كبير بين أن تعيش المأساة وأن تدركها ، وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينا وأن تدرك معنى حزنك ، فبين الرؤية الغائمة والادراك الناصع يتراوح الوجود بين ظاهر مائل للعيان ومدرّك كلي .

ان الرؤية الحسية ذات وجه واحد ؛ فأت حين تنظر فانك تنظر في اتجاه واحد ، فترى وجها واحدا من الأشياء ، وقد ترى أنصع الوجوه أو أشعها ، فإذا تعددت وجوه الرؤية لم يعد ظاهر الأمر موضع التقدير حين تصل الى مرحلة الحكم على الأشياء ، وانما يتولد من تعارض الوجوه المرئية مدرّك شعوري يختلف عن كل وجه من وجوه الرؤية ، لأنه تنازل عنها وتجاوزها . وفي هذه الحالة سرعان ما يتكشف للانسان ذلك التعارض المحزن بين عالمين هما في ظاهر الأمر وفي الحقيقة لا بد أن يكونا عالما واحدا . وفي هذا الاتجاه كان تساؤل أبي العلاء المعري حين قال :

أبكت تلکم الحمامة أم غنت علی فرع غصنها المياد

فالبكاء والغناء من صنعة الحمامة ، ولو قلت انها تبكي وسكت ، أو قلت انها تغني وكفى ، لما أدركت في الحالين شيئا من سر الحمامة . قد يقال — كما يقال في العادة — ان حالة الانسان المعنوية قد تجعله

لا يسمع في صوت الحمامة الا البكاء والنحيب ، كما أنها قد تجعله
لا يسمع في صوتها الا الغناء والطرب ، ولكن اذا كانت الحالة المعنوية
لا تجعلنا نرى من الأشياء الا جانبا واحدا فان هذا أول مطعن في سلامة
الرؤية ، وأصدق دليل على فجاعتها وسذاجتها . فلن أدرك الحزن بحال
من الأحوال عندما أقول مثلا : « ان صوت هذه الحمامة حزين » كما أنني
لن أدرك السرور قط عندما أقول : « ان غناء هذه الحمامة مطرب » ، فما الحزن
أو الطرب هنا الا حالة طارئة مملاة على الرؤية محددة لاتجاهها ، وهي قبل هذا
حالة عاتقة لسلامة الرؤية . ولكن عندما تتجرد الرؤية من أى شعور موجه —
وهي حالة نادرة في المستوى الانساني العام ، لا يصل اليها الانسان
الا بعد أن يرتفع عن أباطيل الحس الموجه ، ويلتزم الحيدة ازاء المعاينة
الحسية — عندئذ تتراءى للنفس الحقيقة القاهرة ، حقيقة أن بكاء
الحمامة وغناها انما يمتزجان في صوت واحد ينطق به الوجود معلنا عن
نفسه . عند ذلك يفقد الصوت مدلوله الحسى المباشر أو مدلولاته المختلفة
لكى يصبح مدركا كليا . ومن ثم فقد عبر أبو العلاء في بيته هذا عما
سميناه بإدراك المأساة ، مأساة هذا الوجود الذى يمتزج فيه البكاء
بالغناء ، أو الحزن بالسعادة . وهو من أجل ذلك يعبر عن حزن هو
أعمق من أحزان الآخرين وان لم يذرف دمعة .

ولعل هذا المهاد يسر لنا الآن قبول فكرة أن الشاعر الحزين ليس
من بكى ، وأن الشعر الحزين ليس صرخات وتأوهات ونحيبا ، وأن
تنظر الى المراثيات في شعرنا — وما أكثرها — على أنها — في الغالب —
تعبير عن الحزن الأولي الساذج ، عن الاتفاضة الحسية المباشرة ذات الوجه
الواحد . ومن ثم فان أبا العلاء المعرى يعد — من هذه الوجهة —
ظاهرة فريدة في أدبنا القديم .



وفى شعرنا المعاصر استفاضت نعمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر ، بل يسكن أن يقال ان الحزن قد صار محورا أساسيا فى معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد . ويتضح هذا فيما ينشر فى المجلات والصحف من قصائد مفردة ، وفيما نستمع اليه فى الندوات الأدبية ، وفيما ينشر من دواوين . وقد استفاضت هذه النعمة حتى أثارت كثيرا من المناقشات والجدل فى المنتديات الخاصة . وأبرز ما يوجه الى هذه النزعة التى استفاضت هو أن الشعراء قد صاروا يلحون على إبراز جانب واحد من الحياة هو جانب القتامة فيها ، وأنهم يغمضون عيونهم عن جانب البهجة . وليست الحياة جمة كليا ، وانما هى تتضمن الى جانب الجهامة صورا من الاشرار كذلك . ونفس الشاعر التى تسع لاستيعاب كل أشكال الحياة ينبغى أن تبرزها الأشكال المشرقة كما تستوقفها الصور الجهامة .

ولكن هذا الجدل يقوم على أساس من عزل الظواهر الحيوية بعضها عن بعض ، والفصل الحاسم بين أشكال الحياة المختلفة . والملاحظة الأولية توضح لنا أن هذا الأساس تعسفى ؛ فتمازج الأشكال المختلفة ، بل المتناقضة ، هو الحقيقة الشعورية التى استقرت فى أعماق الكيان الانسانى منذ البداية ، والتى تكشف عن ذاتها بين الحين والآخر . فحين يستبد الضحك بجساعة الى حد الاستغراق الكلى فيه اذا بصوت من بينهم يرتفع معقبا : « اللهم اجعله خيرا . » . وتقع هذه الجملة موقعها من الجميع . انها لن تمنعهم من الاستمرار فى الضحك ، ولكن ضحكيم بعدها تنكشف نعمته انكماش الحذر . فان دلنا هذا الموقف على شئ فعلى أن الانسان فى قمة شعوره بالبهجة هو مدرك كذلك للوجه الآخر ، للنقيض . وليس

الحال هنا هو مجرد استدعاء النقيض ، بل الامتزاج الحقيقي بين
النقيضين .

فاذا كان هذا هو شعور الانسان في المواقف العادية من الحياة ،
فكيف تتطلب من الشاعر اذن أن يركز رؤيته على الجانب المشرق وحده
من الحياة ؟ لو كان لنا هذا الحق لفرضنا على الشاعر رؤية موجهة ،
أى تلك الرؤية ذات الاتجاه الواحد ، التى لا تستكشف فى الأشياء
الاجانب واحدا . ونحن بذلك انما ندعو الى الوقوف بالعملية الشعورية
عند مرحلة معينة ، الأمر الذى لا يسكن فرضه على الشاعر ، بل الذى
لا يستطيع الشاعر نفسه فرضه على نفسه . قد يتوقف هو من تلقاء
نفسه عند هذه المرحلة ، فمرة يرى الجانب السار ، ومرة أخرى يرى
الجانب المحزن ، ولكن هذه خصيصة للرؤية تقف بالتجربة الشعورية
عند حد بذاته من المعاينة تقررره مقدرة الشاعر الخاصة .

فالاختلاف اذن بين شاعر وآخر يتركز بصفة أساسية فى طريقة الرؤية
وفى محدوديتها أو شمولها . وهذا الاختلاف يوضح لنا لماذا صار الحزن
ظاهرة فى شعرنا المعاصر ولم يكن كذلك بالنسبة لشعرنا القديم . فالشاعر
القديم كان يقف برؤيته — فى الغالب — عند حدود الوجه الواحد ،
فاذا هو رأى الوجه المطرب طرب ، وان هو رأى الوجه المحزن حزن .
أما الشاعر المعاصر فقد اتسع مجال رؤيته واكسب نوعا من الشمول ،
فلم تعد أشكال الحياة أمامه ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض ،
وانما تمتازج فيها الألوان لكى تصنع الصورة العامة . ومن ثم لم يعد
الشاعر المعاصر يرى الجانب الناصع وحده ، أو الجانب القاتم وحده .
وانما هو يرى الجانبين متزجين ، فاذا هو رأى الجانب الساطع مازجت هذا

الجانب قتامة ، وإذا هو رأى الجانب القاتم استشرّف فيه السطوع والضوء .
هو في قمة بهجته يقول كما يقول الانسان البسيط : « اللهم اجعله
خيرا » ^(١) ، وهو في قمة تعاسته يدرك أن ضوء الصبح ينسلخ من
ظلام الليل ، وأن صوت النعي — كما قال أبو العلاء قديما — شبيه
بصوت البشير .

ويقال كذلك ان هذه النزعة الحزينة في شعرنا المعاصر ليست الا نوعا
من التأثير بأحزان الشاعر الأوربي الحديث الذي عاين طغيان الحضارة
المادية على الروح الغربي بخاصة في القرن العشرين . ولا يمكننا في
الحقيقة أن نكرر التأثير المباشر أو غير المباشر لشعرت . ا . اليوت —
وهو يتسم قمة الموجة الناعية على الحضارة الأوروبية المعاصرة اقفاار الروح
فيها — وبخاصة قصيدة «الأرض الخراب» وقصيدة «الرجال الجوف» .
لكن ما يمكن تبينه من تأثير لهذه النزعة لا يرتبط بنوعية الموقف الحزين
الذي يعبر عنه شاعرنا ؛ فشاعرنا لا يصدر في حزنه عن موقف خاص من
الحضارة المادية ، لأن أزمة الروح لم تصل بعد في حياتنا الى الحدة التي
تجعلها منطلقا لأحزان الشاعر . فاذا كان هناك تأثير فيمكن التماسه في
ظاهرة أخرى في شعرنا — أفردنا لها دراسة مفردة — تمثل في اتخاذ
معظم الشعراء من « المدينة » موضوعا شعريا ، وكذلك من قصة السيد
المسيح . أما أحزان شاعرنا المعاصر الحقيقية فمصدرها « المعرفة » .

وقد يبدو غريبا أن تكون المعرفة مصدرا للحزن ، لكن شيئا من

(١) راجع قصيدة « اغنية الى الله » من ديوان « أحلام الفارس
القديم » للشاعر صلاح عبد الصبور حيث يقول عن الحزن : « اراه فجأة
إذا يمتد وسط ضحكى » .

التأمل في موقف شاعرنا المعاصر يجعلنا ندرك كيف أن بعداً من أبعاده يرتبط بقضية المعرفة ارتباطاً وثيقاً . ولست أعنى هنا « نظرية المعرفة » التقليدية في الفلسفة ، وإنما أعنى المعرفة بمعناها الأولى ، أى الامام بكل شيء ؛ فعصرنا عصر الثقافة العريضة المتشعبة ، والشاعر المعاصر نموذج للإنسان المثقف — أو هكذا ينبغي أن يكون . وتمتد هذه الثقافة الى التراث القديم والنتاج الحديث ، العربى وغير العربى ، فى شتى فروع المعرفة . ولا شك فى أن تحصيل المعرفة متعة فى ذاته ، ولكنك قد تصل الى مرحلة لابد أن تلقى على نفسك فيها هذا السؤال : « ثم ماذا ؟ » ذلك أن كل مبذول سرعان ما يتبدل بالتكرار ، ويبقى الأمل دائماً معلقاً بالشئ الباهر الجديد ، الشئ البكر . والى أن يحدث هذا لابد أن يشئ الضجر بالنفوس ويخلف لها التعاسة . بهذا ارتفع صوت الشاعر صلاح عبد الصبور حين قال فى قصيدة « أحلام الفارس القديم » :

يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطيت الدنيا من التجريب والمخارة

لقاء يوم واحد من البكارة .

فكل التجارب ابتذلت ، واستهلك الدموع والضحكات ، استهلك الحزن واستهلك البهجة ، باستهلك كل بواعثها ودواعيها ، فصار كل شئ — حتى المعطيات الشعورية — باعثاً على السأم والتعاسة ، حين فقد البراءة ، حين فقد النضاعة والأصالة والجدة ، حتى عزت الدمعة البريئة ، والضحكة البريئة ، وصارت كل التجارب والخبرات ، كل المعرفة

حصلة من رواسب الزمن الطويل ، لا تعدل في الميزان يوما واحدا
بكرا .

ومن ثم لا يمكننا أن نسلم بأن ظاهرة الحزن في شعرنا المعاصر أثر
من آثار اليأس من الحضارة المادية والنقمة عليها ، وانما هي تعلق على
المادى والروحي معا ، وتصدر عن النظرة الرجبة الى الأشياء في شتى
جوانبها ، وعن استهلاك موضوع الرؤية خلال التكرار .

حقا ان بعض محاور النغمة الحزينة في شعرنا المعاصر قد تكون
أصولها وافدة ، كالأحاساس بالغربة والضياع والتمزق ، ولكن عبثا نحاول
رد هذه المعطيات الى تأثر شاعرنا بالشاعر الغربى ، وانما هي في الحقيقة
أثر لفنين أدبيين آخرين هما الفن الروائى والفن المسرحى ، بخاصة
الروايات والمسرحيات الوجودية التى ترجمت الى العربية ، ولدراسة
« كولن ويلسون » عن « اللامتنى » التى ترجمت كذلك منذ أعوام
الى العربية واستفاض الحديث عنها ، فى حين نجد مدرسة كمدرسة
« بورن » الشعرية^(١) مثلا ليس لها أثر يذكر . ومع تسليمنا بتأثر
شاعرنا المعاصر بهذه المحاور الوافدة فانه لا يمكننا أن نحل الاشكال ببساطة
حين نرفض هذه المحاور الجديدة فى شعرنا المعاصر على أساس أنها
ليست ببساطة أصيلة وليست نابعة من ظروف حياتنا الخاصة ولا هي
بزغت وترعرعت فى أرضنا . ذلك أن الاستجابة للتيار الوافد لا تقل
أهمية ودلالة عن ظهور التيار الجديد الأصيل .

والواقع أن هذه المحاور ، وان تكن وافدة ، لا تنفصل عن الاطار
العام لموضوع الحزن ، فان أبعاد التجربة الحزينة تشمل هذه المحاور ،

(١) مدرسة الشعراء والكتاب الغاضبين فى انجلترا ، وقد أخذت
اسمها من مسرحية أربورن : "Look back in anger"

أعنى مشاعر الغربة والضياع والتمزق . فاستجابة شاعرنا المعاصر لهذه المحاور اذن أمر طبيعي تدفعه اليه طبيعة الموقف العام ، طبيعة تجربة الحزن . وسوف يتضح لنا من تحليل ظاهرة الحزن في شعرنا المعاصر كيف أن هذه المحاور تعد عمدا أساسية في بنية الحزن الذي أدركه الشاعر وصوره .

وحين يستجيب شاعرنا المعاصر لهذه المحاور الوافدة فإنه يصدر في استجابته لها عن موقف ذاتي لا يمليه عليه الا الذات نفسها . ذلك أن «الذات» في عصرنا الحاضر تمر بمحنة ؛ فقد عرفت العصور الماضية أشكالاً مختلفة من الصراع بين المبدأ والعاطفة ، بين الواجب والواقع ، وكانت الذات المفردة في الغالب بعيدة عن هذا الصراع ، إذ لم يقع الصدام بين الذات والوجود الا في حالات فردية نادرة . فالإنسان القديم كان في الأغلب الأعم مرتبطاً بجماعة ، سواء كانت هذه الجماعة هي القبيلة ، أو المدينة — كالمدينة الاغريقية القديمة — أو بالدولة . وكان العقل الجماعي في هذه الحالات هو صاحب المنطق والكلمة الأخيرة . وفي كل هذه الحالات لم تظهر الذات المفردة باهتمام خاص . حتى اذا كنا في القرن العشرين — ولأسباب يطول شرحها — أتاحت الفرصة للذات أن تبرز . وكان علينا عندئذ أن تواجه نفسها أولاً ، وأن تواجه العالم الخارجي ثانياً . وأطلق لها العنان فكان لا بد لها أن تصطدم بنفسها وبالعالم من حولها . وكلما نمت الذات وقوى الشعور بها زادت محتتها ، لأنها لكي تكون المعيار الحقيقي للوجود لا بد أن تكون منطقية مع نفسها ، فاذا هي صارت منطقية مع نفسها فانها تجافي عندئذ بالضرورة منطق الوجود الخارجي .

وقد حاول شعراؤنا المعاصرون أن يكونوا مخلصين لذواتهم ، وعندذاك اهتز أمامهم النظام الخارجي واهتزت القيم والمعايير التقليدية ، ومن

ثم تولدت مشاعر الغربة والضياع . وربما جاهد بعضهم في سبيل أن يخلق المعادلة بين الذات والوجود ، ولكن جيذا كيدا لا بد أن يصيب الذات بالتمزق ؛ فلن تتحقق هذه المعادلة — ان هى على الاطلاق تحققت — الا على حساب الذات والوجود معا .

* * *

ولنجاول الآن أن تقترب من الشعراء أنفسهم ، أو على الأصح من شعرهم ، حتى تبين منه بواعث حزنهم وأبعاد هذا الحزن . وأرانى هنا مضطرا لأن أنحى كل ما قالوه من شعر في وصف الحزن نفسه أو في محاولة التعرف عليه أو تفهم كنهه ؛ فالكلام عن الحزن ليس هو الحزن ، تماما كما أن حديثى هنا عن ظاهرة الحزن لا يعنى أتى حزين ، ولكننا نحس بهذا الموقف في قصائد أخرى هى في ظاهرها أبعد ما تكون عن موضوع الحزن . صحيح أن الصور التى يعرف بها الشعراء الحزن نفسه ، كالقول انه « نظرة بلا أهداب » أو انه « كاللص في جوف السكينة » أو « كالأفعوان بلا فحيح » أو انه « يعرفه الباكون في صمت عميق » — هذه الصور وأشباهاها قد يفيد تحليلها في معرفة مدلول الحزن بالنسبة للشعراء أنفسهم ، لكن هذا آخر شئ يهنا منهم ؛ لأن ما يهنا في الحقيقة هو الحزن كما عاشوه ، لا الحزن كما عاينوه .

وربما كان الشاعر صلاح عبد الصبور أكثر شعرائنا المعاصرين حديثا عن الحزن^(١) . ومع ما يتخلل قصائده عن الحزن من مشاهد حية ومن مواقف انسانية يتجسم فيها الباعث على الحزن ، فان قصائده الأخرى

(١) راجع قصائده : الحزن ، الشئ الحزين ، أغنية إلى الله ، وذلك فى دواوينه : الناس فى بلادى ، أقول لكم ، أحلام الفارس القديم ، على التوالي .

هى فى رأى — أبعد فى دلالتها وأشد التصاقا بالذات . ونفس الشئ
يقال بالنسبة للشاعرة نازك الملائكة ؛ فأغنياتها للحزن لا تبثل أبعاد موقفها
الحزين . وقس على ذلك القصائد الكثيرة التى كتبها الجيل التالى والجيل
الناتئ ؛ فكل ما فيها من حديث عن الحزن لا يجسم لنا الموقف الحزين .
لا غرابة إذن فى أن تنحى فى دراستنا هذه كل القصائد التى تتحدث
عن الحزن حديثا مباشرا وأن نلتمس أبعاد الموقف الحزين فيما دون ذلك
من قصائد .

* * *

وأول ما تقف عنده الآن هو الإطار المأساوى العام للموقف الحزين ،
وهو الذى يمثّل فى الوقت نفسه الإدراك « الشعرى » لمساوية الحياة .
وأعنى بالإدراك الشعرى هنا الصورة المقابلة للإدراك التجريدى ؛ فالشعر
يواجه الوقائع المفردة فى الحياة ، الوقائع الصغيرة التى
التى يسكن أن تكون نافذة على العالم الكبير أو التى تتركز
فيها صورة هذا العالم . وأمثلة لهذا هنا بقصيدة « يحكى أن حفارين »
للشاعرة نازك الملائكة ، ففى أحد مقاطعها تقول عن هذين الحفارين
وهما بطبيعة الحال من حفارى القبور

طلما حفرا فى التراب

حفرا فى الضباب

ربما حفرا فى شجوب الخريف

أو عبوس الشتاء المخيف

طلما شوهدا يحفران

يحفران ، يظلان فى لهفة يحفران

وهما الآن فوق الثرى ميتان

فلن يغيب عن أحد هنا هذه المفارقة بين حفر القبور وموت الحفار .
وهي مفارقة تبدو للنظرة الأولى بسيطة وصغيرة ، ولكنها مع التأمل تكشف
لنا عن المفارقة الكبرى التى تتسلل فى الوجود أجمع ، أو — بعبارة
أدلى — عن مأساة هذا الوجود . ولو تحدثنا على المستوى القريب من
الموقف لقلنا أن هذين الحفارين لم يتخذا مئنة حفر القبور وسيلة للموت
بل سبيلا للحياة ، فليس بين حفر القبور والموت نفسه أدنى علاقة ، وإنما هو
عمل ككل عمل . يشقى فيه الإنسان ويتعب . وقد صورت الشاعرة
هذا الشقاء ونعب فى أن هذين الحفارين مارسا عمليهما فى أقصى
الظروف ؛ فقد حنرا فى الضباب وفى الخريف الشاحب وفى الشتاء المخيف ،
ولم يكنا عن العمل ، بل أن رغبة الحياة كانت تثير فيهما اللبنة الى العمل
والحرص عليه . نجا فى اللحظة الواحدة أقرب ما يكونان من الموت ،
فيما يحفران القبور للموتى ، وهما كذلك أبعد ما يكونان عنه ؛ لأنهما
كانا طوال الوقت يعملان للحياة . ولم ينعبا قريبا الشديد من الموت ،
بل تعاملهما معه ؛ من أن يطلبوا الحياة ويسعيا لها . ولو توسعنا قليلا لقلنا
إنهما يضنعان من الموت وسيلة حياة ؛ فحياتهما قامت على أكتاف الموت
بل على أكتافه . لكن الموت نفسه لم يقم على كتيههما ؛ فلم تكن القبور
المحفورة هى التى تستدعى الموت ، أى أن وقوع الموت ليس ضرورة
يفرضها التبر المحفور ؛ فقد وقع الموت الحفارين نفسيهما فساتا على
وجه الأرض .

فالموت إذن نتيجة غير منطقية بالنسبة للحياة ؛ لأن الحياة و « العمل »
من أجل الحياة لا يمكن أن يستعسا الموت . وهذه هى المفارقة الحقيقية ،
المفارقة الكبرى التى يقوم عليها الوجود . ولو لم تكن مفارقة ، وكان

الموت نتيجة طبيعية للحياة ، لما نسى الحناران أن يحفرا لأنفسهما قبرا
وحفر قبور الموتى مهنتهما .

ومصدر الحزن هنا نابع من فقدان العلاقة المنطقية ، أغنى العلاقة
السببية بين ظواهر الوجود . ألا يكون وجود هذا اطاره أشد وقعا على
النفس وأغنف من مأساة ترتبط فيها النجاة — مهما كانت بشاعتها —
بالمقدمات ارتباطا سببيا مقنعا ؟ !

وفي هذا الموقف يتجسم لنا نوع من مواجهة الذات للوجود والتسرد
عليه ، لأن المفارقة في نظامه تبدو للشاعر أشد ما تكون حدة ، وهي تنعكس
بدورها على نفسه فتسبب للذات عذابا مضنيا ، ومن ثم نفهم بؤرة الشاعر
المعاصر على الكون ، فهو المصدر الحقيقي لحزنه ، أو هو المسبب له .
وينطق أولى يستطيع الشاعر أن يدرك أنه جزء من هذا الكون وأنه
إنما يتحرك في اطار نظامه الخاص ، وأن الظواهر التي تكشف له فيه
لا بد أن تشملها هو كذلك . شاء ذلك أم لم يشأ ، فإذا وقعت المفارقة
فما يعاين من ظواهر الوجود ألا يسكن أن تشمل هذه المفارقة وجوده
نفسه ؟ إن مجرد هذا الاحتمال — وهو أكثر من مجرد احتمال — كئيل
بأن يؤرقه ويجلب له التعاسة .

يحكى لنا الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدته « رحلة في الليل »
هذه الحكاية :

إليك يا صديقتي أغنية صغيرة

عن طائر صغير

في عشه واحدة الرغيب

والفه الحبيب

يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن ييادر الغلال حبتان
وفي ظلام الليل يعقد الجناح صرة من الحنان
على وحيدة الزغيب
ذات مساء حظ من عالي السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويملك الأثلاء والدماء
وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض ...
معذرة صديقتي .. حكايتي حزينة الختام
لأننى حزين

فالأجدل المنهوم الذى هبط من عالي السماء ليقتال الطائر الصغير
وواحده الزغيب أنا هبط بلا سبب معقول ؛ فالطائر الصغير لم يورق
الكون ولم يزعجه فى شيء ، ولم تكن مطامحه تتجاوز من الشراب
حسوتى منقار ومن الغلال حبتين . فليست حياته اذن سوى صورة للوداعة
والقناعة ، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تشكل الشر الذى ينبغى أن
يستأصل ؛ ومع ذلك يهبط الأجدل المنهوم لكى يصنع نهاية لهذه الحياة
الوداعة بلا سبب منهوم ، لم يخدشه الطائر الصغير بظفر ، أو يفتأ له عينا ،
بل لم يجن أى جنابة تستتبع القصاص ، ومع ذلك فهو ينتهى فجأة الى
هذا المصير الأليم

ولم تكن هذه القصة الا « المعادل الموضوعى » للذات ؛ فالشاعر
نفسه متورط فى نفس الموقف . لنستمع اليه يحدثنا بعد ذلك عن نفسه
فيقول :

الطارق المجهول يا صديقتى ملثم شرير
عيناه خنجران مسقيان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوتى الأجش يخدش المساء
« الى المصير ! » والمصير هوة تروع الظنون
وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وعدتني بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل
لكن هذا الطارق الشرير فوق بابى الصغير
قد مد من أكثافه الغلاظ جذع نخلة عقيم
وموعدى المصير ... والمصير هوة تروع الظنون

فان يكن الأجدل المنوم قد هبط على الطائر لكى يضع مصيره
الأليم لقد وقف ببابه الطارق الشرير ذو الأكثاف الغلاظ ، وقف ببابه
الصغير لكى يقطع عليه أمنه ويبعثر أمله فى أن يشم نفحة الجبل ، فى أن
يستمتع بنزهة مع صديقه فوق الجبل ، ويجره الى مصيره المحتوم ، الى
الهوة التى تروع الظنون .

وهكذا ينعكس الوجود بفضاعته على الذات . فالشاعر : كالطائر ،
لم يخدش وجه الكون ولم يبتسق فيه ، بل أقبل على الحياة فى سلم
ووداعة ، وتحدت مطامحه بالصور المشرقة من هذه الحياة ، فما مبرر
أن تلب منه الحياة ؟ أجل انه نفس مصير « الحفارين » ، لم تؤد
إليه أحداث تفرضه وتبرره . وهو نفس مصير « زهران » الوديع ^(١) :

(١) راجع قصيدة « شفق زهران » من ديوان « الناس فى بلادى » .

كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياة .

* * *

وقد تنطلق الذات صارخة في وجه هذا الكون التمس الذي تمثل
الحياة فيه أكذوبة عريضة ، لأن الشيء الحقيقي فيه — فيما يبدو —
هو الموت وليس الحياة :

تعالى الله هذا الكون موبوء ، ولا براء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت (١) .

فالأكذوبة أن نض أن الحياة قد أخذت ست المنطق والعقل حين
ربطنا بينها وبين الزمن ؛ فقد وفقنا بذكائنا لأن نضع للزمن هندسة
خاصة ندركه بها ، بين ماض وحاضر ومستقبل ، بين يوم وأُسبوع وشهر
وسنة ، وأن نعيش في هذا الإطار الهندسي الذي يجعل للحياة شكلا
مقبولا . ولكن انتظام الإطار لا يعنى انتظام ما يحتويه ، ولو رفعنا
هذا الإطار لحظة لبدت لنا الأشكال الداخلية متداعية ، ولأدركنا أن
الشيء الوحيد الصلب فيها هو الموت .

وقد عبر الشاعر عن فساد هذا النظام الداخلي بالمرض الذي هو
علامة على اختلال الأجهزة وعدم تناسق العمل بينها فقال عن الكون
انه موبوء . والإطار الزمني المنسق الذي نضعه حول هذا الكون لا ينفي

(١) راجع « مذكرات الصوفي بشر الحافي » من ديوان « أحلام الفارس
القديم » .

العلة وإن ساعد على تخفيها خلفه . أما العلة نفسها فهي خارج الزمن ،
وخارج اطاره المجبوك :

هل تدري في أى الأيام نعيش ؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
في الشهر الثالث عشر (١)

إن كل شيء يحدث إذن إنما يحدث خارج الزمن ، خارج الاطار
العقلى المنطقى ، وعبثا يحاول العقل إخضاعه لقياس أو رده لنظام .
وفى قصيدة بعنوان « قد سلمت » (٢) للشاعر نفسه يأتي الجواب
عن السؤال :

« فى أى الأيام نعيش ؟ » وتفصيل للعلل والآفات التى تستر تحت
شكل من النظام المقتعل .

هذا يوم تافه
مزقناه أربا أربا
ورميناه للساعات
هذا يوم كاذب
قابلنا فيه بضعة أخبار أشتات لقطاع
فأعناها
وولدنا فيه كذبا شخصيا ، نميناه حتى أضحي ..
أخبارا تعدو فى الطرقات

(١) الموضع السابق .

(٢) لم تنشر بعد

هذا يوم خوان
سألونا قبل الصبح عن الحق الضائع
فكرناه

وتمسينا في الحانات
ودفعنا أجرة رشوتنا ثمنًا لفظاتنا الصغراء
هذا يوم بعاء للموت
بحياة زائفة صلدة
وفرحنا أنا ساومناه
وخدعناه ومكسناه

هذه هي حقيقة الأيام ، تستكشفها الذات وتثور عليها ، لكنها ثورة
المغلوب على أمره ؛ فلن تستطيع الذات أن تبطل ذلك النظام رغم زيفه ،
ولا يمكنها بالتالي أن تسرب به وترضى . وهي لكي تقبله لابد أن تصيبها
نفس علة الكون ، لا بد أن يمتد الوباء إليها . أما المقاومة بلا سلاح
فلا جدوى منها . ومن ثم يعلن الشاعر تسليمه التام ، ورضوخه للحقيقة
المرّة ، ويطلب الجنون حتى يتم التعادل بين ذاته وبين هذا الكون
الجنون :

يا هذا المفتون البسام الداعى للبسمات
نبئنى ماذا أفعل
فأنا أتوسل بك

هل أغمس عيني في قمر الليل^(١)
أم أقتات الأعشاب المرة والورقا

(١) في المرويات المتوارثة أن ادمان النظر إلى القمر يصيب بالجنون .

أم أفتح بابى للأشباح وأدعوها وأطاعها
وأقدمها للألواح الممدودة حول خواني
وأقوم خطيباً فيهم .. أحبابى .. اخواني
أم أبكى حين يجن الليل ، وأغفو دمعى فى هدبى
أم أضحك فى مرأتى وحدى
ان كنت حكيماً نبشئ كيف أجن
لأحس بنبض الكون المجنون
.. لا أطلب عندئذ فيه العقل .

هذه هى آخر صرخة للذات ، ولكنها فى استسلامها أعنف وأقوى
صرخة تصدر من ذات الشاعر وتوجه الى منطق الوجود . وهى تعنى أن
الانسان لا يمكنه أن يقبل هذا الوجود ومنطقه الا اذا هو جن وفقد النطق .
عند ذاك فقط يمكن أن يحدث الانسجام بين الذات والوجود ، وعند ذاك
يبدو الكون جميلاً جداً ، وساراً جداً . عند ذاك يعرفه الانسان السعادة
الحقيقية .

على أن الجنون ، وان يكن فيه خلاص الذات ، مطلب عزيز ،
لا يبلغه الانسان عامداً ، فان هو لم يبلغه ظل التوتر قائماً بين الذات
والوجود ، وظل هذا التوتر الخلاق — من حسن الحظ ! — فى أقوى
حالات نشاطه . ويظل الشعور بغربة الذات وضياح الانسان فى خضم
هذا الكون أقوى دليل على حيوية الذات وقوة نبضها .

* * *

ويمثل شعور الغربة والضياح بعداً آخر من أبعاد تجربة شاعرنا المعاصر
الحرينة ، فالمنطق الإللى الذى يحرك المجاميع يجعل الذات المفردة تضل

طريقها ، لأنها عندئذ تحرك وتسير وحدها . تلوك أحلامها وآلامها
وحدها ، فإذا هي انتصرت أو انصرفت ففي اطار وجودها وهي تظل
هكذا محبوسة في اطارها الضيق ما دامت ملتزمة لمنطقها الخاص
لتصنع الذات اذن ما شاءت وكيف شاءت ، فلن يلتفت إليها أحد
من الجمع ولن يأنس بها أحد :

رأيت نفسي أعبر الشارع ، عارى الجسد
أغض طرفي خجلا من عورتى
ثم أمدته لأستجدى التفاتنا عابرا ،
نظرة انشق على من أحد
فلم أجد

* * *

اذن ...

لو أتى — لا قدر الله ! — أصبت بالجنون
وسرت أبكى عاريا بلا حياء
فلن يرد واحد على أطراف الرداء
* * *

لو أتى — لا قدر الله ! — سجت ثم عدت جائئا
يمنعني من السؤال الكبرياء
فلن يرد بعض جوعى واحد من هؤلاء

هذا الزحام .. لا أحد ! (١)

(١) قصيدة « لا أحد » من ديوان « لم يبق الا الاعتراف » للشاعر
أحمد عبد المعطى حجازى

فلو أن الإنسان اذن حين لما خلت المشكلة الا من طرف واحد ، مشكلة الذات والوجود ، فعندئذ تسعد الذات ، ولكن الوجود نفسه يظل هو الوجود بكل مقوماته .

وواضح أن هذا المحور من محاور التجربة الحزينة في شعرنا المعاصر مستفيض لدى كثير من شعرائنا المعاصرين . ولست هنا بسيل الاحصاء ، وانما هدفي هو تسجيل الظاهرة ومحاولة تحليلها وتفهمها . وواضح كذلك أن محور الشعور بالعربة والضياع هو في الحقيقة تفرع على المحور الأساسي العام ، محور الذات والوجود ؛ أو هما يتوازيان على متوئين مختلفين . فإذا دارت تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور حول الذات والوجود في معظم الأحيان فإن تجربة أخرى كتجربة الشاعر أحمد عبد المعطى حجازي تدور بصفة عامة حول العربة والضياع في الزحام ، أما التمزق فتنتيجة يصل إليها هذا وذاك على السواء . وقد رأينا هذا بوضوح في التماس كل منهما الخلاص بالجنون وإن اختلف مدخل كل منهما إليه .

* * *

ثم نقف الآن أخيرا عند محور « الحب والحزن » . وانتهر هذه الفرصة لكي أتبه إلى أننا في كل ما مر من حديث انما كنا نهتم بأحزان النضوج لا بالأحزان الفجة (كأحزان المراهقة) أو الأحزان المرضية أو الحزن الرومنطيكي . ذلك أن هذه الأشكال من تجارب الحزن لا تمثل ظاهرة خاصة بشعرنا المعاصر ؛ فالمراهقة مرحلة بعينها في حياة كل إنسان، لها أحزانها الخاصة التي تفسر من خلالها . وكذلك الأمر بالنسبة للحزن المرضي ؛ فالسوداويون يمثلون نمطا من الناس ليسوا من أبناء عصرنا وحده وانما هم يظهرون في كل عصر وكل مكان . وكثيرا ما تكون الأحزان

الرومنطكية انعكاسا لهذا الموقف أو ذاك . وهذه الأنماط من الحزن الشائع
 إنما هي أنماط أولية ، تمثل فيها الرؤية ذات الاتجاه الواحد ، التي لا تبصر
 من الأشياء إلا جانباً واحداً . ولعل هذا هو ما أعطانى من الوقوف عند كثير
 من تجارب الجيل الجديد من الشعراء وإن يكن معظم قصائدهم حزناً ؛
 فهم أما يعبرون في قصائدهم الكثيرة عن أحزان مراهقة أو رومنطكية أو عن
 طبيعة سوداوية . وإلى جانب هؤلاء وهؤلاء فئة لا تعرف لأحزانهم طعماً ،
 وربما كان ذلك أثراً من آثار التقليد ومحاولة التوقيع على النغمة السائدة .
 وليس يعني هنا كذلك أن قف عند صور الحزن التقليدية المتكلفة
 أو الحقيقة التي تحدث عن هجر المحبوب أو قول الوشاة والعدال
 أو ما أشبه من هذا الطراز من الأحزان الأولية الساذجة ؛ فهي لا تمثل
 ظاهرة خاصة بشعرنا المعاصر . ذلك أن هذه الأحزان إن يكن الإنسان
 المحب قد عاشها حقاً ففي غير عصرنا .

لكن الحب بالنسبة للشاعر المعاصر إنما هو جرعة اتخذيز للذات .
 إنه موضوع تشغل الذات به نفسها حتى ترسب أحزانها في القاع ، وحتى
 يبدو كل شيء جميلاً وساراً في هذا الوجود :

يفسلى حنانك الرقيق مثلاً ،

تغتسل السباء بالغمام

ومثلاً تهتز للربيع شجرة

يسقط غنى ورقى القديم

يسوت حزنى العقيم ، حزنى المقيم

يصافح الحياة وجهي الذى نضرته بسمتك (١)

(١) قصيدة « أغلى من العيون » لصلاح عبد الصبور .

فإن يكن هذا هو نظر الشاعر المعاصر للحب ، أنه وسيلة شفاء من
الحزن المقيم ، فأين الحزن نفسه ؟ وكيف جاز لنا أن نعد « الحب »
مخورا من محاور أحزان الشاعر المعاصر ، ومن أى وجهة ؟

يبدو أن الشاعر المعاصر قد استنفد كذلك تجربة الحب ، فلم يعد
للحب قوة التخدير القديمة ، وصار الحب البكر ، الحب الذى يعطى
الجرعة اللازمة ، عزيز المنال . ومن ثم فقد الشاعر الأمل فى أن تحصل
الذات على سكينتها عن هذا الطريق

ما الذى أبقت لنا الأيام حتى تتجلد
وكلانا يخبر الآخر أن الحب مات (١)

ولم يست الحب الا لأن الشاعر فقد القدرة عليه ، فحزنه القديم المقيم
ان يكن قد هبط الى الأعماق حين رأت عليه أنفاس الحب البكر لقد عاد
هذا الحزن ينقر فى قلبه بعد أن استنفدت تجربة الحب أثرها ، بل ربما عاد
الحزن فى هذه المرة مضاعفا بعد أن أضيف اليه الحزن على موت الحب
وفقدان القدرة عليه :

أشقى ما مر بقلبي أن الأيام الجبسة
جعلته يا سيدتى قلبا جهما
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك
وبأضلاعى هذا القلب (٢) .

* * *

(١) قصيدة « نهاية » لأحمد عبد المعطى حجازى .
(٢) قصيدة « رسالة الى سيدة طيبة » لصالح عبد الصبور .

هذه هى أبعاد ظاهرة الحزن فى شعرنا المعاصر ، ومحاورها الرئيسية .
وكلها تدور — اذا شئنا هنا التلخيص — حول موقف الذات الرواعية
النامية من الكون ومن المجتمع ومن نفسها . وهى فى محاولتها التوازن
تبحث عن كل وسيلة ، تبحث عن الموت نفسه ، كما تبحث عن الجنون .
فإن عز منالهما فإنها تبحث عن الحب ، ولكن الحب نفسه يكون قد مات
مع فقدان القدرة عليه ، فلا يبقى لها الا الضياع .

حالة قد تدعو للوهلة الأولى الى الرثاء ، ولكنها فيما يبدو أكبر من
الرثاء وفوق الرثاء ، فليس الراثون فى نظر المرنى لهم بأسعد حظا منهم ؛
فقد عاش هؤلاء الأخيرون الحياة وأدركوها ، فى حين اكتفى الآخرون بأن
يعيشوها . والحق أن نزعة الحزن فى شعرنا المعاصر قد أضافت الى التجربة
الشعرية بعامة آفاقا جديدة زادت ثراء وخصبا . ومهما يكن تقديرها فى
الميزان الأخلاقى أو العرفى أو غيرهما فإنها قد ولدت طاقات تعبيرية لها
أصالتها وقيمتها .

الفصل الثالث

الالتزام والشورية

فكرة الالتزام فى الأدب فكرة حديثة ، هى وليدة عصرنا ولم يعرفها
النظر النقدي فى العصور الماضية . والمصطلح نفسه — أعنى الالتزام —
مصطلح جديد فى ميدان الأدب ، لم يستخدمه الأقدمون ولم يعرفوه .
والواقع أن مفهوم الالتزام قد ارتبط الى حد بعيد بمفهوم الأدب نفسه ،
ومدى علاقته بالحياة ، وبالدور الذى يقوم به الأدب فى توجيه هذه
الحياة ..

والحديث عن العلاقة بين الأدب والحياة شئ لم يعرفه النقد
القديم ، أو هو لم يعرفه فى صورة نظرية مبلورة . وربما كانت أول عبارة
فى تاريخ النظر النقدي قد أحسكت الربط بين الأدب والحياة هى العبارة
المأثورة عن الناقد والشاعر الانجليزى المشهور كولردج ، التى يقرر فيها
أن الأدب نقد للحياة . فاذا قلنا أن الرومىسيين قد أحدثوا تحولاً خطيراً
فى ميدان الأدب فإن ذلك يرجع الى ادخالهم هذا المعيار الجديد الذى
يجعل روعة الأدب وقيمه رهناً بمدى ما يتحقق فيه من نقد للحياة .
فالنقد يقتضى أولاً الفهم ، ومن ثم صار الأديب مطالباً بأن يفهم الحياة
قبل أن يكتب ما يكتب . وهو لن يستطيع تفهمها الا من خلال تجربته
فيها ومعاناته الصميمة لها ، وانخراطه فى هذه التجربة وهذه المعاناة الى
أبعد مدى ، حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها ، وحتى يقف فيها على

العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها ، والمسببة لوجودها . ومن شأن الأدب بعد ذلك أن يكشف كل هذه الخبرات وينقلها الى الآخرين ثم تتحول القيمة الى نوع من الخبرة بالحياة ، فاذن العمل الفني القيم ذلك الذى ينم عن خبرة صاحبه ، والذى يضيف الى خبراتنا القديمة مزيدا من الخبرة ..

هذا المفهوم اذن يشل نقطة تحول خطير في تاريخ النظر النقدي وفلسفة الفن بصفة عامة . لأنه خرج فى الواقع على المعيارين التقليديين لتقدير قيمة الفن ، اللذين سيطرا ، متلازمين ، أو بالتبادل ، على ميدان الأدب منذ عصوره الأولى حتى العصر الرومنتيكى ..

لقد نشأت فكرة الالتزام اذن فى العصور الحديثة نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التى يعيشها وادراكه لخطورة الدور الذى يقوم به ازاء هذه المشكلات . ومن ثم تحدد مفهوم الأدب منذ وقت مبكر فى العصر الحديث بأنه « نقد للحياة » أو « تفسير لها » ، وكان ذلك معناه ضرورة احتكاك الأديب بمشكلات عصره وقضاياه ، حتى يتمكن من أن يجعل من قوة التعبير الفنى وسيلة فعالة فى تنبيه النفوس الى ما هى رازحة فيه ، وتوعيتها بواقعها ومصيرها ..

وارتباط الأديب بقضايا عصره على اختلاف أنواعها ، وبمشكلات الحياة فى المجتمع الذى يعيش فيه — مهما يكن لها من طابع محلى — ليس شيئا غربيا على طبيعة الأديب ، فنحن نفترض فى الأديب المعاصر حصيلة وافرة من الثقافة والخبرة ، فضلا عن حس مرهف وادراك سليم للأمور ، ودقة فى ملاحظة الحياة فى تطورها الظاهرى والباطنى . وهذه الميزات لا يمكن أن تسمح للأديب أن يعيش فى عزلة عن قضايا مجتمعه

ومشكلاته ، بل الأحرى أنها تشده إليها شدا . فالأديب الحق في رأيي — لا يمكن أن يعيش بضميرين ، ضمير مع نفسه وضمير مع الناس ، وانما يواجه الأديب الحق نفسه ومجتمعه بضمير واحد ، لأنه يحس أن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس ، بل ربما كانت مشكلات الناس بالنسبة إليه هي محور مشكلاته ...

وليس معنى هذا أن الأديب ملتزم بالضرورة ، والا لما كان هناك مبرر للحديث عن الالتزام وما يثار حوله من مناقشات كثيرة ، وانما يتحقق الالتزام عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالا إيجابية في تأثيرها ، تمس حياتهم ومشكلاتهم مما مباشرا . فالناس في حاجة دائما الى من يمهّد لهم الطريق الى الحلول الناجزة لقضاياهم ومشكلاتهم التي يحسون بوطأتها عليهم . وهم لن يكونوا متأهين لاستيعاب قضية عامة قبل أن يفرغوا من قضاياهم الخاصة ..

ولا شك أن كل مجتمع معاصر له قضايا المحلية الخاصة ، وهي قضايا قد تشابه في مجتمع أو آخر ، لكنها مع ذلك تظل قضايا محلية ، تنتظر الحلول السريعة الناجزة . وانهماك الأديب في القضايا العامة ، أى في القضايا الانسانية المطلقة ، التي لا ترتبط بزمان أو مكان بعينه . لا يمكن أن يعنى بطبيعة الحال أنه ليس أديبا وليس صادقا ، كل ما في الأمر أن هذه القضايا الانسانية العامة ينبغي — لكي تلقى استجابة من الجمهور المتلقى — أن تنعكس بشكل أو بآخر على حياة الناس ، وذلك انما يتحقق عندما ينظر الأديب الى هذه القضايا من منظور عصره ومجتمعه ، فان هو لم يصنع هذا دل ذلك على غفلة منه ، وكان أدبه حريا ألا يلقى الاستجابة المنشودة . هكذا صنع كبار الأدباء العالمين في عصرنا الحاضر عندما

تناولوا موضوعات انسانية عامة ، شغلت الأدباء في العصور الماضية كذلك ، فقد عبروا في هذه الأعمال عن نظرة عصرية ، وشهدوا بذلك الموضوع التجريدى المطلق الى الواقع الراهن الذى يعيشه الناس ..

ومن ثم يتحدد الالتزام فى الأدب بمدى ارتباط الأديب بقضايا الناس فى مجتمعه ، وما يتقدم به من حلول لهذه القضايا ، أو بمجرد التنبيه إليها ..

والذين يعادون هذه الفكرة يحسبون أن التزام الأديب بقضايا مجتمعه يعنى بالضرورة اشتغاله بالمشكلات اليومية المعاشية ، وأن هذا من شأنه أن يحط من جلال الأدب ، وأن يبطئ بالنس من عليائه . وهذا التصور خاطئ بطبيعة الحال ، فالنفس لا يستند جلاله وروعته من جلال الموضوعات وروعتها . هذا شئ أكدته فلسفة الجمال الحديثة منذ الربع الأخير من القرن الماضى ، وكانت أشعار بودلير مثالا عليا لهذا التحول الجالى . وانا تتحدد قبة العمل الفنى بالأثر النفعال الذى يتركه فى نفوس الناس ، أيا كان الموضوع الذى يتحدث فيه . ثم ان أحدا لم يقل ان هذه المشكلات اليومية تافهة ولا تستحق من الأديب الاهتمام بها ، لأن هذه المشكلات اليومية البسيطة تشكل فى مجموعها آخر الأمر صورة الحياة التى يحياها الناس . وإذا كان المفروض فى الأدب والنس بعامة أن ينتقى هذه الصورة من الشوائب أو يعمل على تنقيتها ، وأن يتطور بها الى صورة أرقى يارس فيها الانسان حياة رية تسودها العدالة ويعمها الخير ، فانه بذلك يكون قد حقق أجل الغايات ..

ولقد كثر الجدل عندنا منذ أكثر من عشرة أعوام حول موضوع الالتزام ، ولعلنا ما زلنا حتى اليوم نجادل فيه . ولكنى أومن دائما بأن الجدل النظرى وان كانت له فائدته التى لا تنكر فى تنوير الأذهان فان

الواقع العلمى هو المعيار الحقيقى الذى تقاس به الظواهر والأفكار وفى ضوء هذا المعنى يستطيع المتبع لنشاطنا الأدبى فى مجالات القصة والمرحىة والشعر أن يدرك أن أدباءنا قد أتجوا خلال السنوات العشر الماضية ، ودون أن يتأثروا بأى تفكير نظرى ، منطلقين من ادراكهم السليم لطبيعة الأدب ومهنته فى الحياة ، قد أتجوا أعمالا أدبية تيس حياتنا مساهمة ، وتنعكس على مشكلتنا الفردية والمجتمعية على السواء قد تكون هناك بعض الأعمال الأدبية التى لم تتحقق فيها هذه الظاهرة ولكنها نادرة ، والندرة لا يقاس عليها . وكذلك لا اشكرك أن هناك بعض الأعمال التى يبدو فيها التزام الأديب متكلنا ، ولكن مثل هذه الأعمال لا يكون لها التأثير النفعال المنشود ، لأننا نفتقد وراءها غالبا الأديب الفنان ، الذى يستطيع أن يجعل التجربة الفنية تنطق وحدها بكل ما يريد ..

وربما كانت هذه المشكلة الأخيرة أشد محاور الجدل حول قضية الالتزام حيوية وتأثيرا . ويمكننا أن نتسل هذا الجدل فى صورته التجريبية العامة اذا نحن عرفنا الحقيقة الجدلية الكامنة وراءه . فالحق أن الجدل حول قضية الالتزام هو فى صميمه جدل بين الأيديولوجية والفن . ومسا هذا الجدل — فى صورته المبسطة — هو أن الأيديولوجية تمثل تفكيرا أو موقفا فكريا محددا ، فى حين أن أفق الفن طليق لا يمكن أن يحدد . واخضاع الفن للأيديولوجية إذن معناه اخضاع المطلق للمحدود أو الحرية للقيود ..

وقد يستغرق الانسان طويلا فى مثل هذا الجدل النظرى فى سبيل أن ينتصر لجانب على آخر ، ولكننا لو أمعنا النظر فى حقيقة الفن من حيث هو تعبير انساني وجدناه منذ البداية شديد الارتباط بالعقيدة ورجعة

في التاريخ الى الوراء تؤكد لنا هذه الحقيقة ، فتاريخ الفن يحدثنا كيف أن الفن نشأ في أحضان العقيدة الدينية ، وظل آمادا طويلة شديد الارتباط بها . بل ان المتدبر لتاريخ الفن حتى العصور الحديثة يستطيع أن يدرك هذه العلاقة الوثيقة بين الفن والعقيدة ، فليس هناك فنان معروف لم يصدر في أعماله الفنية عن عقيدة و « العقيدة » هي التعبير القديم عما نسميه اليوم بالأيديولوجية . فالأيديولوجية عقيدة ، كل ما في الأمر أن كلمة العقيدة ارتبطت في أذهاننا من خلال التاريخ بالعقيدة الدينية . وفي العصور الحديثة ، حيث انفصلت عرى العلاقة بين العقيدة الدينية والانسان الفرد ، راح الانسان يستبدل بالعقيدة الدينية عقيدة أخرى . وقد ساد على مدى قرون عديدة في العصور الحديثة الاعتقاد في الانسان الفرد ، وتمثل هذا في الايمان بالعبقرية والانسان العبقري . لكن العبقرية ظاهرة فردية ، لامت الحياة في تلك القرون التي غلبت عليها فكرة سيادة الفرد ، والتي سمحت فيها ظروف الحياة ونظامها للفرد بهذه السيادة . لكن تطور المجتمع الانساني خلال هذه العصور ^(١) وتحوله من المجتمع الزراعي أو التجاري الى المجتمع الصناعي قد أحدث شكلا للحياة لم يعد الايمان فيه بالعبقرية عقيدة ملائمة ، وبخاصة بعد أن كشفت الدراسات النفسية عن حقيقة العبقرية ، وكيف أنها لا تميز فردا عن آخر تميزا كينيا بل كنيا . ومع حطام هذه العقيدة المنهارة بزغت عقيدة جديدة ، تؤمن بالفن في ذاته ، وتجعل منه العقيدة البديل من العقيدة الدينية وعقيدة العبقرية على السواء . ولكن سرعان ما تبين أن الفن في ذاته لا يمكن أن

(١) لنذكر هنا كيف مثل « الملك » فكرة « الاله » ، وكيف أن الثورة الفرنسية قضت على هذه العقيدة يوم أرسلت لويس السادس عشر الى المقصلة

يكون عقيدة ، لانه قبل كل شيء تاج بشرى شديد المساس بالحياة . انه يحتاج دائما الى العقيدة التى تسنده وتكون بالنسبة اليه بمثابة نقطة الانطلاق . ولهذا انهارت هذه العقيدة وان ظل فلول من الناس يؤمنون بها . وهم يجادلون كل من يريد أن يربط الفن بعقيدة من العقائد ، ناسين أنهم أنفسهم قد جعلوا الفن « عقيدة » ..

ولما كانت عقيدة الانسان الفرد قد انهارت فقد فرضت ظروف الحياة الجديدة المتطورة نحو « الجماعية » عقيدة جديدة تتمثل فى الايمان بالمجتمع ، وصارت هذه العقيدة الجديدة هى عقيدة الفنان نفسه ، بوصفه انسانا يعيش فى جماعة ، وتربطه بها مصالح وأهداف مشتركة . ومن ثم ارتفعت شعارات « الفن للحياة » و « الفن للمجتمع » ، معبرة عن هذه العقيدة الجديدة أو هذه « الأيديولوجية » . وفى اطار هذه العقيدة يجد الفنان نفسه منخرطا بالضرورة فى واقع الجماعة التى يعيش فيها ، يعانى كل قضاياها ، ويعبر عن هذه المعاناة على نحو كاشف . وفى هذا يتحدد مفهوم الالتزام ..

على أن الجدال بين الأيديولوجية والفن يتطرق الى مسألة أخرى جوهرية ، وان كانت تعتمد على القضية السابقة أو هى تشتق منها ، وهى مسألة يوليها الناقد أهمية خاصة . وتقول هذه المسألة — فى إيجاز — ان عملية الابداع الفنى عملية فردية ، وان العمل الفنى يحل وجهة نظر انسان بعينه ، هو المسئول أولا وأخيرا عنها ، فكيف تصور هذه القدرة الفردية الخلاقة قد تضاعفت أو ثلاثت لتحل مكانها قوة ابداعية جماعية ..

والحق أن الفن سيظل — كما كان دائما — عمل الفرد المبدع ، ولكن هذه الخاصة الفردية لا تتعارض — كما لم تتعارض من قبل — مع

العقيدة الجماعية . ولنسمح لأنفسنا هنا أن نستشهد بالفنان المصري القديم ، فقد كان هذا الفنان في كل ما أنتاج من فن شديد الصلة بالعقيدة الدينية ، قوى التعبير عنها ، ولم يمنعه تخليه عن نزواته الشخصية من أن ينتج فنا رائعا ، يعبر فيه عن العقيدة الجماعية . ذلك أنه كان يحس نفسه — شأن كل فنان أصيل — فردا في جماعة لا فردا مطلقا . وهو في تعبيره عن هذه العقيدة الجماعية انما يعبر في الوقت نفسه عن عقيدته الخاصة . ومن ثم ينقلب أماننا التصور رأسا على عقب ، فاذا بنا أمام فنان يتنازل عن نزواته الضيقة المحدودة في سبيل تحقيق النظرة الكلية الشاملة . وفنه بذلك — وان ارتبط بعقيدة جماعية ، بل لأنه ارتبط بعقيدة جماعية — لا يمثل اخضاع المطلق للمحدود أو الكلى للجزئى ، بل على العكس فانه يخضع المحدود للمطلق ، والجزئى للكلى ..

وعلى ذلك تحددت منذ البداية صورة التفاعل بين العقيدة والفن ، أو بين المجتمع والفنان . فالمجتمع قد أودع الفنان كل ثقته ، والفنان نفسه — مقابل هذا — قد استقر في نفسه الشعور بضرورة الاخلاص للمجتمع . ولقد بلغت ثقة المجتمع بالفنان الى حد أنه كان ينظر اليه على أنه نبي قومه ، وهو وصف يؤكد حيوية العلاقة بين الفنان والمجتمع وخطورتها . وقد بلغ التصور لهذه العلاقة أقصى مداه ، وصار في الوقت نفسه أكثر وأدق تحديدا ، لدى الاغريق ، الذين عدوا الفنان نبي قومه وطفلهم في الوقت نفسه ، فهو ليس المعبر عن عقيدتهم فحسب ، بل هو الى جانب هذا تبلور فيه كل تصوراتهم الأولية البسيطة أو الساذجة . وفي هذا تقرير لشمولية الدور الذى يؤديه الفنان في قومه . ومقابل هذه الثقة المطلقة التى يتمتع بها الفنان من قومه نجده يعد نفسه خادهم الأمين ، الذى لا يكذبهم قط ، ولا يخونهم قط . وهو في الوقت الذى يمثل فيه

جوهر العقيدة في أعلى مستوياتها يعد نفسه واحدا من عامة الناس ،
يشعر بمشاعرهم ، ويوائم في عمله بين العقيدة المطلقة والواقع الملموس ..

* * *

هذا من حيث النظر النقدي الصرف ، أما من حيث النقد العملي
فإن المسألة تتحول لتأخذ وجها آخر . ذلك أن ارتباط الفن بالعقيدة يرسب
أحيانا في بعض الأذهان تصورا خاطئا مؤداه أن الشيء الأول والأهم في
أى عمل فنى هو العقيدة أو الموقف الفكرى ، أو الأيديولوجية التى يريد
الفنان أن يعبر عنها . وعند ذاك تتخذ المسألة وجها حدليا آخر يتبلل
فيما نسميه الصراع بين المضمون والشكل ..

وقد جرت العادة في كل نقد تطبىقى سليم على تقدير هذين العنصرين
المتداخلين المتجاذبين في الوقت نفسه لبيان كيف أن العمل الفنى من
حيث هو كل إنما قد تحقق من خلال هذا التداخل والتجاذب بين الشكل
والمضمون . فليست هناك قيمة حقيقية لعمل فنى لا تتمثل فيه علاقة التأثير
المتبادل بين شكله ومضمونه ومن ثم لا يكشف النقد الذى يقدر مضمون
العمل الفنى وحده ، أو شكله وحده ، عن مجرد قصور في المنهج وفي التقدير ،
بل عن خطأ في تمثيل طبيعة تكوين العمل الفنى ذاته . ومن هنا يتساقط كل
نقد أيديولوجى كما يتساقط كل نقد جمالى صرف . فالموقف الأيديولوجى
وحده لا يصنع العمل الفنى ، وكذلك يفقد العمل الفنى وزنه حينما يخلو
من موقف . ومن ثم نعود الى المشكلة من بدايتها حين تفكر في طبيعة
هذا الموقف ، أهو موقف ذات متفردة تعيش في جماعة ، أنها ذات تلتحم مع
الجماعة وتتجاذب معها في الوقت نفسه . فالجدلية بين الشكل والمضمون
في العمل الفنى هى صورة أو انعكاس لهذه الجدلية بين الذات المتفردة
والجماعة .

والغريب أننا حين نقول ان لكل أديب أسلوبه الخاص لا يفوتنا ،
عندما نجلل هذا الأسلوب ، أن نستخلص خصائص هذا الأسلوب من
خلال تفهيمنا لطريقة تفاعل الأديب مع اللغة . فالأديب ليس سوى نتيجة
للتفاعل بين ذات الأديب وظاهرة جماعية ، هي ظاهرة اللغة . والأديب
ينفصل عن لغة الناس بمقدار ما ينمك فيها . انه يستخدم لغة الناس ولكن
بطريقته الخاصة . أقول أننا نسلم في نظرية الأسلوب بهذه الحقيقة
ولا نختلف فيها ، ولكننا حين نواجه مشكلة المضمون يبدأ الخلاف .
على أن الأمر في المضمون لا يختلف عنه في الأسلوب ، فأى مضمون هو
بالمثل نتيجة للتفاعل بين ذات الأديب والظواهر الاجتماعية أو الحياتية
بعامة . فبقدر انهماك الأديب في هذه الظواهر يكون له موقفه الخاص ...

فاذا اتفقنا الآن على أن تقدير العمل الفني لا بد أن يأخذ في الاعتبار
قيمة الموقف الذى يعبر عنه هذا العمل انكششت أمامنا القضية وتحددت
في مشكلة « القيمة » . فالعمل الفني الناجح اذن هو العمل الذى يعبر
عن موقف له وزنه وقيمه . ولكن هل هناك قيمة أو مجموعة من
القيم لها صفة التجرد والثبات حتى يمكن اتخاذها معيارا في هذا
الصدد ؟

منذ القدم والناس يجدون الاجابة عن هذا السؤال سهلة ميسورة .
ألا تسعف قيم الحق والخير والجمال كل من يود الاجابة عن هذا السؤال ؟
ولكننا نعتقد أن هذا الطراز من القيم قد آن الأوان لمواجهته مرة مواجهة
صريحة . قد يفرح الفنان عندما يجدنا نحكم على أعماله فنقرر أنه قد
حقق فيها قيم الحق والخير والجمال ، لكننا فى اصدارنا مثل هذا الحكم
نكذب ، ويلحق بنا الفنان نفسه فى هذا الكذب ، فليس هناك فنان

نشط للعمل من أجل تحقيق الحق والخير والجمال ، ولم تكن هذه القيم هي دافعه الى العمل ، أو أهدافه التي يريد أن يحققها من العمل ..

وفي ظني أن هذه المجموعة من القيم المتعالية المجردة قد غطت تفكير الانسان في مسائل الفن قرونا من الزمان ، فقد قامت بمثابة السور الشامخ الذي يحجب الرؤية ، ويختصر الطريق ..

ان الانسان يعرف قيم الحق والخير والجمال ولا يعرفها .. يعرفها واقعا بعينه ولا يعرفها قيما مثالية مجردة . والسعيد خالي البال هو ذلك الذي يستطيع أن يزعم أنه يعرف هذه القيم منفصلة عن الحياة وعن الواقع . ولم يكن الفنان قط انسانا سعيدا خالي البال ، وانما هو دائما انسان معذب بنفسه وبالأخرين . وعذابه بنفسه وبهم ناجم عن معاناته الحياة معهم أكثر من معاناتهم اياها ..

فاذا كنا نريد أن نجعل من قيم الحق والخير والجمال معايير نزن بها العمل الفني فينبغي عندئذ أن نفهم طبيعة هذه المعاناة وما يمكن أن تدل عليه هذه القيم بالنسبة لها . والانسان انما يعاني ألوانا مختلفة من المعاناة ، وفقا للأطار الاجتماعي والحضارى الذى يعيش فيه . وعلى ذلك ينبغى تفهم قيم الحق والخير والجمال من خلال الأطر الاجتماعية والحضارية المختلفة ، اذا كنا نريد أن نزن الأعمال الفنية فى العصور والبيئات المختلفة بميزان سليم . وعندئذ سنجد أن ما نسميه الحق والخير والجمال بالنسبة للانسان الزنجى مثلا يعنى الاعتراف بحقوقه الانسانية ككل انسان . وهو بالنسبة للفلسطينى المشرّد يعنى عودته الى وطنه واسترجاعه لأرضه ، وهو بالنسبة للعبدنى يعنى التحرر من سلطان المستعمر ، وهو بالنسبة للفقير المظلوم يعنى بناء مجتمع الكفاية والعدل . وهكذا تتعدد وجوه هذه

القيم ومعانيها في العصر الواحد ، فما نالنا بالعصور المختلفة . فالحق والخير والجمال بالنسبة لزنوج أمريكا لا يسكن أن تعنى نفس الشيء بالنسبة لليبيض من أهلها . وكذلك لا تستقر هذه القيم عند معنى واحد الى الأبد ، فعودة الفلسطيني الى وطنه تعنى الآن بالنسبة اليه كل الحق وكل الخير وكل الجمال ، ولكن هذه القيم سوف تتخذ لديه معنى آخر يوم يستعيد أرضه ..

ومعنى كل هذا أننا لا نستطيع أن نضع للفن معايير مطلقة ، نرته بها ، ونقدره وفقا لها ، وإنما تشتق هذه المعايير من واقع المرحلة الحضارية التي يعايشها الفنان في مجتمعه . ففي مجتمع يسعى الى التحرر يكون غريبا حقا أن يجد الفنان الحاكم الضالع مع المستعمر . ولا معنى لتثل هذا تحت ما نسميه الحرية الشخصية ، لأن حرية الفنان الشخصية لا يمكن أن تتحقق الا في مجتمع حر . وهو لكي يكون حرا بحق يتحتم عليه أن يتبنى عقيدة مجتمعه في التحرر ..

قد يتوقف البعض عند كلمة « يتبنى » في العبارة السابقة ، ويحجب بذلك أننا نروج للفن الدعائي ، فن الخطب والشعارات . ولكنني أرجو أن نفهم معنى التبنى هنا من خلال تحليلنا السابق لعلاقة الالتحام والتجاذب بين الفنان والمجتمع . فالفنان لا يتبنى فكرة مجتمعه أو عقيدته الا بعد الالتحام حميم به وتجاذب عنيف معه . وهو يوم يتبنى عقيدة مجتمعه فانها تكون قد صارت عقيدته الخاصة التي يربط بينه وبينها ما يربط بين الأب وابنه . فموقف الفنان ليس تعبيراً من طرف واحد ، وإنما هو دائماً حصيلة للتفاعل — كما سبق أن قلنا — بينه وبين المجتمع ومن ثم يفرق بعض الكتاب — بحق — بين الالتزام والالزام . ففي الالتزام يتخذ الفنان

موقفه من خلال ممارسته لحرية الاختيار . في حين أن الالتزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضا . وحين يكون فرض لا يكون فن ..

وإذا كنا قد ذهبنا الى تحديد معنى التقييم التي نزن بها ما يعبر الفنان عنه من مواقف بحدود الأطر الحضارية والمراحل التاريخية المختلفة التي يعيشها الفنان في مجتمعه فإن ذلك قد يثير علينا أخيرا مشكلة محدودية هذه التقييم ، وكيف أن الفن يستهدف — في أعلى نماذجه — قيما ذات طابع تسولي أو انساني عام . فحين تتصور أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع الفنان فيه أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها الى إطار المعاناة الانسانية العامة ، التي لا تتقيد بيئة بعينها أو بزمان معين . والواقع أننا مخطئون في هذا التصور ، فالفن الفرعوني مثلا ليس إلا فنا فرعونيا . وكذلك الأمر بالنسبة للفن الصيني والفن الاغريقي والفن الإسلامي والفن المسيحي ، كلها فنون تنتمي الى أطر حضارية مختلفة ، وتتبنى لذلك قيما معنوية وجمالية مختلفة . فإذا كنا اليوم نعجب بالفن الفرعوني فأنا نعجب به في إطاره الحضاري الخاص . وما لم نأخذ في أنفسنا هذا الاعتبار فانا لن نستطيع أن نتذوقه ونفعل به بل لن نستطيع — قبل هذا — أن نفهمه ..

وفي عصرنا الحاضر لم يعد هناك معنى لفكرة المحلية والعالمية حتى نرتفع بقيمة الفن الذي يخاطب الانسان العالمي أو الانسان المجرى على الفن الذي يخاطب انسانا بعينه . ذلك أن الاتصال بين كل أجزاء العالم في هذا العصر قد جعل لكل جزء منه أهمية بالنسبة الى الكل ، وبذلك صارت كل المحيطات ذات طابع عالمي في الوقت نفسه . لن نستطيع اليوم أن تصرف نظرك عن شعر الزنوج لأنك أبيض ، ولن نستطيع أن تهمل

شعر النكبة — نكبة فلسطين — لأنك تعيش في الرباط ، فإن هذا الشعر
وذلك يحمل اليك معنى حيثما كنت على وجه الأرض . وما دام يحمل
اليك معنى فإنه يحمل قيمة إنسانية . « اتنا نلحق نهائيا بما هو أبدي
بشاركتنا في تفرد عصرنا » (١) .



ما علاقة كل هذا الجدل بالشعر بعمامة ، وبالشعر العربي المعاصر
بخاصة ؟

وقد تبدو الإحاطة عن الشطر الأول من هذا السؤال بديهية ، فالشعر
شكل من أشكال التعبير الفني ، وما ينطبق على الفن بعمامة من أحكام
ينطبق كذلك على أشكاله التعبيرية المختلفة . وكل ما يقال عن العلاقة
بين الفنان والاطار الحضارى والتاريخى الذى يعيش فيه ، وعن التزام
الفنان بموقف أو بفكرة أو بعبقيرة — يمكن إذن أن يقال بالنسبة
للشاعر ..

لكن الأمر بالنسبة للشعر والشاعر لم يخضع — في تفكير بعض
الكتاب — لهذا القياس ، فوجدنا من يحاول اخراج الشعر من نطاق
هذه القضية ، ولا يسع مناقشة قضية الالتزام بالنسبة لهذا الشكل من
أشكال التعبير الفني . وربما كان سارتر أبرز المعبرين عن هذا الموقف ،
فهو يرى أنه من السخف المطالبة بالالتزام شعرى (٢) .

والطريف أن هذا الرأى لم يصدر عن كاتب يعادى فكرة الالتزام
اطلاقا ، بل على العكس من هذا نجد سارتر من أكبر دعاة الالتزام فى

(١) سارتر ، الأدب الملتزم ، ص ١١ - ١٢ .

(٢) انظر المرجع السابق ، ص ٦٠ .

الوقت الحاضر ، وكتابه عن « الأدب الملتزم » شاهد على هذا . فسارتر يؤمن بالالتزام ولكنه يخرج الشعر من دائرته . ولذلك يتحتم علينا أن نتأني معه قليلا قبل أن نفكر في ادخال الشعر كذلك في دائرة الالتزام ..

وترتكز فكرة سارتر في اخراج الشعر من دائرة الالتزام الى فهمه لطبيعة التعبير الشعري وعملية الابداع فيه : والى نوعية تعامل الشاعر مع الكلمات والأشياء . يقول : « ان الكلمات — الأشياء — تتجمع عن طريق تداعيات سحرية للتطابقات والنشازات ، وهى . كالألوان والأصوات ، تتجاذب وتتدافع و « تحترق » . ويؤلف تداعيا الوحدة الشعرية الحقيقية التى هى الجملة — الموضوع . وفى أغلب الأحيان أيضا يكون فى ذهن الشاعر هيكل الجملة أولا ثم تليه الكلمات . لكن ليس بين هذا الهيكل وبين ما يدعى عادة بالهيكل اللفظى أى صلة مشتركة . انه لا يتصدر بناء معنى من المعانى ، بل هو بالأحرى يقترب من المشروع الخلاق » (١) . فكون هيكل الجملة لا يتصدر معنى من المعانى وانما هو محاولة للاقتراب من موضوع الابداع ، هو ما يسكن الاستناد اليه فى رفض فكرة الالتزام فى الشعر . فالألفاظ فى القصيدة لا تتجمع بتوجيه من معنى فى نفس الشاعر يريد الافضاء به ، وانما هى تتجمع « عن طريق تداعيات سحرية » ..

وفى هذا افتراض واضح لقيام عالم الشعر مستقلا عن عالم المعنى ، وأن الشاعر لا يدخل هذا العالم الا بعد أن يحطم كل معنى فى نفسه ، فيعبر الى هذا العالم الشعري على أشلاء المعانى التى أحس بها فى نفسه واضحة ومحددة . انه — بعبارة أخرى — يدخل اليه عريان من المعنى . ومن ثم لا يستطيع الشاعر أن يقول انى أريد أن أعبر عن « كذا » فى عمل شعري ،

(١) المرجع السابق ، ص ٥٨ .

لأن تعبيره عن المعنى أو الموضوع المحدد الواضح له لن يكون تعبيراً ، شعرياً ، بل مجرد تعبير . ذلك أن عالم الشعر يخلق موضوعه الخاص ، ولا يمكن اقتصار موضوع خارجي محدد عليه . يستطيع الإنسان أن يعبر عن أفكاره ثراً ، حيث يمكن إخضاع الألفاظ في العبارة لنوع من العلاقة البيانية التي يمثلها العقل ويقررها . أما في الشعر فالقوة المتسلطة قوة « سحرية » ، تغفل فيما ينشأ بين الألفاظ أو الأشياء التي تدل عليها من علاقة ..

ولكن هل مهمة الشعر أن يعبر عن أفكار ومعان عقلية ؟ لو كان الأمر كذلك لكان من اليسر رفض أن تكون له عندئذ ميزة خاصة تميزه عن النثر . ولكن قراء الشعر يدركون تماماً أنه ليس من مهمة القصيدة أن تحصل اليهم معنى محدداً أو فكرة بعينها ، وإنما يكفهم منها الأثر الوجداني ، يكفهم منها إثارة ألوان من الانفعال هي ما دفع الشاعر إلى التعبير : لكن سارتر كما استبعد عالم المعنى الخارجي من الشعر نفى كذلك فكرة توصيل الشاعر لانفعالاته السابقة خلال علة الشعرى إلى المتلقى . يقول : « ما لا شك فيه أن الانفعال والهوى — وكذلك الغضب والخط الاجتاعى والكراهية السياسية — هما مصدر كل قصيدة ، لكنها لا يعبران عن نفسيهما فيها ، كما في المقالة الهجائية أو في الاعتراف . فكلما عرض النائر عواطف ما أوضحها ، أما الشاعر فهو على النقيض من ذلك . انه يكف عن تعرف أهوائه اذا ما صبا في قصيدة ، فتأخذها الكلمات ، تغفل فيها ، وتسخها ، ولا تعود تدل عليها حتى في نظره » (١) .

وواضح من هذا الرفض أنه يقوم على نفس الأساس الأول الذي يأخذ في الاعتبار نوعية تعامل الشاعر مع اللغة . فالشاعر يثور في نفسه انفعال

(١) المرجع السابق ، ص ٦٠ .

معين وقد يدفعه هذا الاتفعال الى اقتحام عالم الشعر ، ولكنه ما يكاد يدخل هذا العالم حتى يجد نفسه خاضعا خضوعا كليا لقوانين هذا العالم الخاصة به حتى ان ما يبدعه في اطار منطق هذا العالم لا يكون معبرا عن ذلك الاتفعال ..

المعنى المحدد اذن ، وكذلك الاتفعال ، لا يتفقان وعالم الشعر ، وانما هما شيان ينتميان الى عالم النثر . فاذا تحدثنا عن الالتزام اذن فينبغى أن نقصر هذا الحديث على مجال النثر وحده . ذلك « ان فن النثر يمارس في الكلام ، ومادته لها معنى بشكل طبيعي ، أى أن الكلمات ليست أولا موضوعات ، بل تسميات لموضوعات . وليس المهم أولا أن تكون أولا تكون مرضية في ذاتها ، بل أن تكون دالة على شيء معين من العالم أو على مفهوم معين . وغالبا ما نجد أنفسنا مالكين فكرة معينة وصلت الى غلنا بواسطة الكلمات ، دون أن نتذكر كلمة واحدة من الكلمات التي نقلتها لنا . ان النثر أولا هو موقف فكري » ^(١) . فاذا كان الالتزام يعنى اتخاذ موقف فكري فان النثر عندئذ يكون ميدانه الطبيعي ، أما الشعر فهو — ترتيبا على هذه المقدمات — لا يمثل موقفا فكريا ، ولا يكون للالتزام — نتيجة لذلك — معنى فيه

ولنا نلن أن هناك دفاعا له رصاته عن اخراج الشعر من عالم الالتزام يفوق هذا الدفاع بخاصة اذا تذكرنا مرة أخرى أن صاحبه من دعاة الالتزام . لكننا — مع تسليمنا بكل ما يتصل في هذا الدفاع من اعتبار لطبيعة الأداة الشعرية ، وللنوعية الخاصة التي تميز تعامل الشاعر مع هذه الأداة — نعتقد أن معنى الالتزام في حدود فكرة التفاعل بين الشاعر والاطر الحصري

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٦١ .

الذى يعيش فيه لا يمكن استبعادها نهائيا — كما صنع سارتر — من عالم الشعر . ونحن انما نقيم لهذا الدفاع وزنا ، لا لأن كاتباً فرنسياً كبيراً قال به ، بل لأن بعض البارزين من نقاد الشعر عندما قد ذهبوا في موضوع الالتزام في الشعر نفس المذهب^(١) .

ونود هنا أن نفرق بين نوعين من تحليل العمل الشعري ، كلاهما ضروري للفهم الشامل أو — على الأقل — المتكامل لهذا العمل . هناك التحليل الأول الذى نواجه فيه العمل الشعري عندما ندخل اليه في عالمه ، ثم هناك التحليل الثانى الذى تقوم به خارج العالم الشعري بعد أن تكون قد امتلكت العمل الشعري ذاته . وأقول « امتلكتنا » لأننا لن نستطيع أن نقدر القصيدة أو تحدد موقفنا منها الا بعد أن نمتلكها على نحو من الأنحاء . أى بعد أن نخرج منها . فى التحليل الأول نظل ملكا لعالم القصيدة . لكننا كلما اتينا فى هذا العالم دل ذلك الانسكاف على رغبتنا فى العثور على أنفسنا مره أخرى . اتنا نكافح مع القصيدة ، مع العالم الشعري ، كى نرتد الى عالمنا ولن يجد انسان فى نفسه الجرأة على أن يتحدث عن قصيدة ما قبل أن يعيشها فى عالمها ، وقبل أن يعود فيعيش على نفسه خارجيا . وهو فى معاشته لها يقوم بعملية تحليل لها لا تخص أحدا سواه . انه فى هذه اللحظة هو المتورط الوحيد الذى ألقى بنفسه فى عالم غريب عليه أن يتفهمه أو أن يشق لنفسه طريقا فيه . وليس هذا الطريق سوى طريق الخروج . حتى اذا ماخرج منها وشاء أن يحدثنا عن مغامرته فانه عندئذ يتحدث «لينا» وفى عالمنا . انه يجذب عندئذ ذلك العالم الشعري الى أرضنا . وهو عندئذ لا ينسخ العالم الشعري أو عالمنا الأرضي ، أو يحل واحدا منهما محل

(١) راجع كتاب « فن الشعر » للدكتور محمد مندور . (سلسلة كتب ثقافية ، العدد ١٢) .

الآخر ، ولكنه يسكننا من أن نرى الواحد منهما خلال الآخر . وهو في ذلك
بعدل من موقفنا بمقدار ما يستكشف من عالم القصيدة ..

قد يقال اننى انما أتحدث من وجهة نظر النقد هنا لا الشعر ، فالتحليل
الثانى الذى تقوم به خارج القصيدة لا ينتمى الى عالم القصيدة الا بمقدار
ما ينتمى الى عالمنا . ولكن هذه الحقيقة نفسها هى ما نود الوصول اليه
بالنسبة للشاعر نفسه . فالشاعر فيما يبدع من شعر انما ينتمى الى عالمنا
بمقدار ما ينتمى الى عالم الشعر . انه ينتمى الى عالمنا بما لديه من أفكار
أو مشاعر أو انفعال ، لأنه — بوصفه انسانا يعيش بين الناس — لابد أن
تنبت في رأسه أو تسرب اليه الأفكار ، ولابد أن يشعر وأن يفعل ، شأن
الآخرين . وهو عندما يدخل عالم الشعر لا يطرح من نفسه كل أفكاره
ومشاعره ، بل يدخل اليه محملا بهذه الأفكار والمشاعر . قد لا تكون في
رأسه فكرة واضحة كل الوضوح ، أو يكون في نفسه شعور محدد ، ولكنه
مع ذلك — أو بسبب ذلك — يكون مهياً للدخول الى العالم الشعرى
أكثر منه في أى حالة أخرى . فالشاعر انما يدخل العالم الشعرى لكى
يستكشف نفسه ، وان بدا لنا أنه يستخفى في هذا العالم . انه يستخفى
حقا وراء الرمز والاستعارة والعلاقات اللغوية الغريبة وكلها أشكال
تعبيرية تنتمى الى العالم الشعرى ، ولكنه هو نفسه يظل هناك ، يشق
لنفسه طريقا في هذا العالم العجيب . انه أشبه ما يكون بالملاح الذى يجذبه
الحنين الى البحر ، الحنين الأبدى المبهم ، لا لاستكشاف البحر نفسه —
وان بدت لنا المغامرة في ظاهرها استكشافا لعالم البحر — ولكن لاستكشاف
الذات . وهو ما يكاد يدخل الى عبابه حتى يتقاذفه الموج ، ولكنه
لا يستسلم له ، فما زالت يده في كل لحظة تمسك بالدفة ، وما يزال يحتال
— في لحظات المواجهة — مستغلا كل ذكائه وخبرته وكل طاقاته ، حتى

يشق لنفسه طريقا وسط هذا الموج الهادر ، وحتى يخلص مرة أخرى الى اليابسة ، الى الأرض التى يسير فيها — ككل الناس — على قدميه
وحين يحدثنا الملاح عن مغامرة البحر فأتنا قد تشغل بالأعاجيب التى صادفها
فى ذلك العالم ، تشغل بها من حيث هى طراز من الوجود نصادفه معه لأول
مرة ، لكننا نعود بعد ذلك فتتذكر الملاح نفسه ، ونشرع فى تقدير موقعه .
هكذا شأن الشاعر نفسه ، تشغلنا مغامرته الشعرية بالضرورة بعض
الوقت ، لكننا لا نسى الانسان الذى قام بهذه المغامرة ..

أعرف أن محاولات كثيرة تبذل الآن فى سبيل تدعيم ما يسمى بالمنهج
الأدبى البحث ، حيث يكون النص الأدبى ، والنص الأدبى وحده ، هو
موضوع التذوق والتقدير . فإذا كان هذا النص قصيدة مثلا اقتصر تذوقنا
وتفسيرنا وتقديرنا لها عليها وحدها ، أى أننا مطالبون عندئذ بأن نسلم
أفئسنا لها ، فلا تتحرك الا فى اطارها أو فى عالمها . ومع تسليمنا بجدوى
هذه العملية ، بل بضرورتها ، نعتقد أنها لا يمكن أن تكون هى كل مهمتنا ،
إذا نه لا بد أن تأتى اللحظة التى نخرج فيها من عالم القصيدة نفسه لكى
ترتد الى عالمنا ، وعند ذاك لا بد أن نسأل أنفسنا : من نحن بالنسبة لهذا
الشاعر الذى وقعنا فى أسر قصيدته بعض الوقت ، ومن هذا الشاعر
بالنسبة إلنا ؟

ومهما بلغت القصيدة من التجريد الى الحد الذى يوهننا باستقلالها عن
الشاعر نفسه ما تزال حقيقة أنه يقف وراءها وأنها تمثل رؤيته الخاصة التى
تدعونا الى هذا التساؤل . مهما استخفى الشاعر وراء الرمز والاستعارة
والعلاقات اللغوية المبتكرة التى تنتمى الى العالم الشعرى فانه يظل حاضرا ،
ويظل لحضوره فعالية خاصة ، واستبعاده من اطار رؤيتنا يفوت علينا بعدا
من أهم أبعاد القصيدة ..

أترانى بذلك أرفض فكرة « الشعر المطلق » ؟ — أجل ، وبكل تأكيد ، فنحن لا نصادف في حياتنا شيئا اسمه الشعر وانما نصادف العمل الشعري — القصيدة مثلا . فالقصيدة عمل ينتسب الى العالم الشعري — الذى نعرفه في القصائد الأخرى — بمقدار ما ينتسب الى صاحبه . فان يكن لها كيانها الخاص بين كل ما سبقها من قصائد ، ما يزال مبدعها يعيش بيننا . القصيدة ليست الا واحدة من القصائد ، أما صاحبها فواحد منا . ومهما لخصت القصيدة كل القيم الشعرية التى عرفناها من قبل في القصائد الأخرى ، أى مهما تحقق فيها من هذه القيم العامة . تظل — آخر الأمر — واقعة شخصية خاصة . والاختصار على تفسيرها في ذاتها أو — كما يقال أحيانا — « من داخلها » — لا يكشف لنا عن هذه الخصوصية

* * *

وأرجو أن تفرق دائما بين طموحنا المثالى والواقع العملى . فالطموح المثالى يدعونا الى النظر الى العمل الشعري من حيث هو شعر ، دون أن تساءل ازاءه عن أى مطلب « تقى » . لكن الواقع العملى لا يسمح لنا بهذا الموقف ، بهذا الصمت . على أن كثيرين يكرهون فكرة النفعية ويودون أن يجعلوا قيمة الشعر في ذاته . والواقع أننا في حاجة لأن نعدل في تصورتنا لمعنى النفعية هذا حتى لا تطمس التصورات الخاطئة رؤيتنا السليمة أو تقف عقبة في سبيل هذه الرؤية . فقد تكون كلمة النفعية مفزعة حقا في هذا السياق ، ولكننا اذا تدبرنا نوعية النفع الذى نحصله — أو ينبغي أن نحصله — من العمل الشعري فربما زال الفرع ..

ونحن نوجز هذا التدبر حين نقول : اتنا نتوقع من القصيدة دائما أن تغير من موقفنا ازاء شيء بعينه أو تعدل من هذا الموقف أو تثبت موقفا كنا

قد اتخذناه . ولا يخرج هدف الشاعر نفسه من عمله الشعري الى أكثر من هذه الغايات . والقصيدة الواحدة قادرة دائما على أن تحقق هذه الغايات المختلفة بالنسبة للأفراد المختلفين ، فهي في الوقت الذي تغير فيه موقف بعض الأفراد تعدل من موقف بعضهم كما تؤكد موقف آخرين . وحصيلته هذه الغايات المختلفة هي خلق نوع من الانسجام في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة ..

والشاعر هو أقدر الناس على تحقيق هذا الانسجام ، لأنه أقدر الناس على استيعاب كل ألوان التناقض الماثلة في الحياة . وهو في عمله لا ينكر هذا التناقض بل يؤكد ، ولكنه في الوقت نفسه يعمل على تصفيته . انه هو نفسه يبحث عن الانسجام ، الانسجام مع نفسه ، والانسجام مع الآخرين . والآطار الشعري الذي يختاره للتعبير عن هذا الموقف هو أنسب الأطر التعبيرية لتحقيق هذا الهدف ، فالشاعر يصب عالم « اللانسجام » الخارجى في أكثر أطر التعبير تحقيقا للانسجام ، وهو الاطار الشعري فاذا القصيدة التي تضم أشد صور التمزق الخارجى تمثل بنية عظيمة الانسجام ..

القصيدة اذن هي الاطار الذى نلتقى جميعا عنده لكي يوحد من اهتمامنا ، ولكي يخلق بيننا وبين الشاعر انسجاما أوليا ، يحدد لنا الطريق الى الانسجام الكلى مع الشاعر في موقفه من الأشياء ، سواء بتغيير موقفنا السابق ، أو التعديل منه ، أو تثبيته .

وإذا كان الهدف البعيد للشاعر هو تحقيق الانسجام بينه وبين الحياة فإنه إنما يعبر بذلك عن الهدف الذى تسعى الجماعة نفسها اليه . ولا يتحقق الانسجام بين الجماعة والحياة الا من خلال الموقف أو العقيدة المشتركة .

ولا يتحقق الانسجام بين الشاعر والجماعة الا من خلال استيعابه لهذه العقيدة ، ومحاولة تصفية كل ما قد يكون فيها من تناقض ، من خلال الاطار الشعبي المنسجم ..

ان التزام الشاعر بموقف فكرى لا يضير الشعر ذاته فى شئ ، أو يناقض طبيعته ، بل هو — على العكس — يضمن له الفعالية والأهمية ، ويحقق للشاعر الوصف القديم ، أنه نبي قومه ، وطفلهم ، وخدامهم ، فى آن واحد ..

هذا فيما يختص بموقف الشعر اجمالاً من فكرة الالتزام ويبقى أن نستوضح موقف الشعر العربى المعاصر من هذه الفكرة ..

ويبدو بديهياً أن يكون موقف الشعر العربى المعاصر هو نفس الموقف العام ، ولكننا نعود فتذكر مسألة الاطار الحضارى الذى تشكل خلاله الأفكار والعقائد ، فنجد أنفسنا مطالبين هنا بتحليل جديد يأخذ فى الاعتبار خصوصية الاطار الحضارى الذى نعيش فيه فى وقتنا الحاضر ، حتى يمكننا النظر الى الشعر المعاصر فى ضوءه ..

والاطار الحضارى الذى نعيشه هو جماع ثلاثة أطر متوازية ومتفاعلة ، هي الاطار الفكرى ، والاطار الاجتماعى ، والاطار السياسى . وواضح أن هذه الأطر مرنة ومتطورة ، بل انها قد تتغير من زمن الى زمن .

لتذكر مثلاً كيف ظهرت فى مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فكرة البحث عن الذات واستكشاف أبعادها وقد كشفت هذه الفكرة عن نفسها فى الاطار الاجتماعى فى حركات الإصلاح الدينى على يد محمد عبده ، والاجتماعى على يد قاسم أمين ، فقد كان الدافع البعيد المشترك فى هاتين الحركتين هو تحرير الذات على المستويين الدينى

والاجتماعى . وانعكست هذه الفكرة ذاتها فى الاطار السياسى فى الدعوة المشهورة لأحمد لطفى السيد : مصر للمصرين . ذلك أن عمليات استكشاف الذات وتأكيدا وتحريرها تقضى بالآ يكون لقوة أجنبية سلطان عليها . وإذا كان شوقى هو الشاعر الذى يمثل هذه الحقبة فإن دراستنا له من هذا المنظور لم تتحقق بعد . لست أعنى هنا ما نسميه وطنية شوقى أو قصائده الوطنية ، وإنما أقصد دراسة شعره فى ضوء الاطار الحضارى الذى عاش فيه ، أعنى فى ضوء العقيدة التى سيطرت على هذا الاطار فى مستوياته الفكرية والاجتماعية والسياسية المختلفة . ولو أننا تعمقنا هذا الشعر لأدركنا كيف سيطرت عليه فكرة البحث عن الروح المصرى الخالص بمشخصاته الخاصة . قد تكون هناك عوامل عوقتنا عن استكشاف هذا الروح فى شعره . وتحتاج منا الآن الى دراسة متأنية ومتأملة لشعره ، لكننا بازاء شاعر آخر من نفس الحقبة له مكاتبة كحافظ ابراهيم لا نجد مشقة فى أن نلمس خصائص هذا الروح فى شعره ..

ومهما يكن من أمر فإن هذه الأطر الفكرية والاجتماعية والسياسية التى شكلت عقيدة الانسان المصرى فى هذه الحقبة قد استنفدت أغراضها يوم اكشفت الذات نفسها ، وتحقق تحريرها على المستويين الدينى والاجتماعى ، ويوم ظفرت باستقلالها فصارت تمارس حريتها على المستوى السياسى ..

ومنذ عام ١٩٤٨ بدأت عقيدة جديدة تشكل اطارا حضاريا جديدا للحقبة التالية ، وهى الحقبة التى تمتد الى وقتنا الراهن . منذ نكبة فلسطين فى ذلك العام بدأت مفهومات جديدة تتحرك فى الوجدان الجماهيرى على المستوى العربى ، وظهر مفهوم القومية العربية والوحدة العربية (وحدة الهدف ووحدة المصير) . ولم تكن الذات هنا تبحث عن نفسها وإنما تواجه نفسها ، وتواجه العالم من حولها . وفى مواجهة الذات لنفسها تراهى الحل

الإشتراكى ضرورة حتمية تعيد به الذات بناء كيائها ، كما تراءى مفهوم الحياء الإيجابى على المستوى السياسى الموقف الوحيد الممكن ، الذى تواجه به الذات العالم الخارجى من حولها . وقد استتبع ظهور هذه المفهومات عدة ثورات فى العالم العربى ، كان آخرها ثورة اليمن . وكلها ثورات ذاتية ، أرادت بها الذات أن تنفض عنها كل رواسب الزمن العفنة ، وأن تقتلع الجذور المريضة الضارة ، وأن تتحرر من داخلها ، حتى تكون أكثر صلابة فى مواجهة الآخرين من حولها ..

كان على الذات فى هذه المرحلة — والمتصوود بالذات هنا الذات الجماعية — أن تواجه صعوبات التحول والتغيير وحل المتناقضات ، فى سبيل التقارب والتماسك . وهى ما تزال تعيش فترة المواجهة ، شاعرة بمسئوليتها الكبيرة إزاء نفسها ..

ومن نافلة القول أن نقول ان هذا الروح الثورى قد تسئل فى الشعر قبل قيام الثورات الجماعية ذاتها ، فقد بدأت الثورة على الاطار التقليدى للتصيدة منذ أواخر العقد الخامس من هذا القرن فكان ذلك شاهدا على ارهاصات المواجهة الذاتية التى ظلت تتحرك فى مسارها الدفينة من الوجدان الجماعى حتى استعلت فى ثورة ٢٣ يوليو الجماعية وما تلاها من ثورات فى الأقطار الأخرى من العالم العربى . وعند ذاك وجدت ثورية الشعر سندها القوى فى هذه الثورات ، فلم تعد ثورته قاصرة على اطاره الخارجى كما كان الأمر فى البداية ، وانما صارت ثورية فى مضمونه كذلك . وعند ذاك تم اللقاء الحقيقى بين الذات المتفردة والذات الجماعية ، أو لنقل انه قد تم اللقاء بين الشاعر والجمهير . وليس معنى هذا اللقاء ذوبان طرف منهما فى الآخر ، لأن هذا الذوبان ضد الثورية . ولما كانت المرحلة الثورية

ما تزال قائمة وممتدة ، تبسط ظلها على الفكر والمجتمع والسياسة ، وتمثل في شكل البناء هنا والتحرر هناك ، وتنجز أعمالها في تلاحق واطراد ، فان الذات المتفردة قد وجدت نفسها في سباق مع الذات الجماعية ، فطورا تسبقها وطورا تخلف عنها ، ولكنها في الحالين مرتبطة بها ، ككرفسين شدا بحبل واحد ، فتارة يتقدم أحدهما الآخر فيجذبه معه ، وطورا يتقدم الآخر فيجذب الأول معه وهكذا . انهما يجران شوطا واحدا ، ويستهدفان غاية واحدة ، وسبق أحدهما هو دائما كسب للآخر ..

التجربة التي يمر بها العالم العربي ، في هذه الحقبة تجربة واحدة ، وان تعددت وجوها . والاطار العام لهذه التجربة يتحدد في معنى الثورية ، على المستويات الفكرية والاجتماعية والسياسية . ومع أن هذه التجربة ، على هذه المستويات المختلفة ، تصنع وحدة منسجمة مع ذاتها ، وتشكل في مجموعها مضمونا كليا موحدًا هو مضمون الثورية ، فان الوحدات الداخلية المكونة لهذه الوحدة تتعدد وتختلف ، شأن كل الجزئيات التي تصنع في مجموعها وحدة منسجمة . ولعلني بذلك أشير الى أن الشعر العربي المعاصر ن تمثّل فيه اجمالاً نزعة ثورية فان أصواته الداخلية ، أصوات الشعراء المختلفين ، تتعدد وتختلف ، حتى يندر أن يطابق صوت لشاعر صوتا لشاعر آخر . ولكن هذا الاختلاف لا يعني قط التنافر ، لأن هؤلاء الشعراء المختلفين يعيشون تجربة موحدة ، هي تجربة عصر الثورة

على أن علاقة الجزء بالكل في هذه الوحدة المنسجمة مع ذاتها ليست علاقة استاتيكية جامدة ، أعني أننا لا نستطيع أن نرسم خريطة عامة نحدد عليها مكانا ثابتا لكل شاعر ، ومن ثم نحدد موقعه . فالشعراء ليسوا قطعا من الشطرنج ، لكل قطعة مكانها المحدد من الرقعة ، وحدودها المرسومة من الحركة ، وانما هم وحدات حية ومرنة وحرّة في التحرك وحرّة في اتخاذ

الموقف الذى تشاء . كل شاعر يختار موقفه داخل الاطار الثورى لعصره ومجتمعه ، وكل شاعر يتحرك داخل هذا الاطار . وهذه العلاقة الدينامية بين الشاعر والاطار العام للحياة هى ما يؤكد مرة أخرى ثورية الشعر المعاصر . ذلك أن الاطار العام للحياة فى تكشف وتحدد مستمر . انه فى حركة دائمة . وأمام هذه الحركة الكاشفة المحددة يجد الشاعر نفسه يتحرك بالضرورة فى محاولة للحاق به واستيعابه ، ولكنه لا يلحق به لكي يتوقف عنده ، وانما هو يمشى يستشرف أبعادا جديدة ، مدفوعا بروح التمرد الثورى الدائم ، حتى تحقق الثورة أبعد غاياتها ..

وفى اطار هذا التفاعل الخلاق بين الجزء والكل تتعدد مواقف الشعراء ، بل تتعدد مواقف الشاعر الواحد ، ومع ذلك تظل هذه المواقف — كما قلنا — وجوها مختلفة لتجربة واحدة ..

وأبرز ما يميز شعراءنا المعاصرين أنهم يعون تجاربهم وعيا كافيا ، ويدركون حقيقة مواقفهم المختلفة ، وكيف تتخذ هذه المواقف — مع ذلك — مضمونا موحدًا . يقول أحمد عبد المعطى حجازى « ما لشت أن وضعت يدي على النموذج الذى ظهر فى ديوانى الأول (مدينة بلا قلب) ، نموذج الغرب فى المدينة ، خاصة بعد أن توفى والدى فأصبح احساسى بالغربة قويا وان لم يصل أبدا الى حد القتامة .. ذلك لأن حنينى القديم لعالم واقعى أفضل عاد الى الظهور ، حين تهيأت مجموعة من الظروف جعلتني أومن ايمانا عميقا بالاشتراكية والوحدة العربية . لقد أمدتني هذه العقيدة بالنموذج المقابل للغرب الضائع ، وهو نموذج الثورى المتيقن ..

ولكن عثورى على النموذج الثانى .. قد أوقعنى فى صراع غنيف ، أو هو أحيانا فى نفسى الصراع الغنيف ، بين ركونها الى لذة الاستشهاد التى

تبدو في تجربة الغريب ، وفرحها الجامح بالثورة وملك العالم . صحيح أن هذين النموذجين ينبعان من مصدر واحد هو التمرد على الواقع الكائني ، هذا التمرد الذي يظهر أحيانا عن طريق قطع الصلات بين النفس وبين الواقع ، وأحيانا عن طريق تأكيد هذه الصلات وتغذيتها « (١) .

هكذا يأخذ التمرد شكلين مختلفين في حياة الفرد الواحد ، فالاحساس بالغربة وما يكتنفه من أحزان يضر التمرد على الواقع ورفضه ، وكذلك الموقف الثوري المقابل ، أن هو الا تمرد ايجابي على الواقع ومحاولة لتغييره ، فالثورة تخرج دائما من عباءة التمرد . ويظل هذان النموذجان ، نموذج الغريب ونموذج الثائر ، يعيشان معا جنبا الى جنب ، وبمعكسان في الوقت نفسه الوجهين السلوكيين لمعنى واحد ، هو معنى التمرد . وفي المساحة العريضة التي يشغلها الشعر العربي المعاصر يبرز هذان الوجهان متواترين في اتاج الشعراء ، وربما امتد طموح الشاعر المعاصر الى التوحيد بينهما . « ان قضيتي الآن هي أن أجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا » (٢) . وهو طموح الشاعر الذي يريد أن يستوعب التجربة الشاملة بكل أبعادها ، أن يسقط « الآنية » في وعاء الزمن كله ، حتى يبرز الوجه الحضاري المميز لعصرنا ..

وهذه الصورة المتطورة لموقف الشاعر المعاصر تكاد تكون هي الصورة العامة لتطور المضمون الفكري للشعر العربي منذ عام ١٩٤٨ . فكل الشعراء ذوي النفوذ الأدبي الذين ينتمون الى هذه الحقبة قد مروا بهذا التطور ، أعني التطور من التمرد الراض المشوب بمشاعر الغربة والحزن الميتافيزيقيين ، الى التمرد الايجابي الثائر ..

(١) مجلة « الآداب » البيروتية ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ٧ ، ع ٢ .

(٢) حجازي - نفس الموضوع .

وإعترافات شعراء هذه الفترة على جانب كبير من الأهمية في هذا الصدد . هذا هو عبد الوهاب البياتي في حديثه عن تجربته الشعرية يقول : « عندما غمر النور الواقع الانساني أمام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يخيم فيه اليأس على كل شيء . وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدملر الشامل والعقم الذي كان يسود . الأشياء . لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ، ولكنني اكتفيت بتصويره . وعندما تجاوزت مرحلة التصوير ، لم يكن ذلك مرتبطا بالمشور على ميرر اجتماعي للتمرد ، بل كان مرتبطا بالقضية الميتافيزيقية ، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه — دون الثورة — هو بداية الالتزام ..

كان البحث عن الشكل الشعري الذي لم أجده في شعرنا القديم ، وكان للتمرد الميتافيزيقي على الواقع جملة ، دون وضع بديل له ، والأشواق التي لا حصر لها ، والتطلع الى عالم تسقط فيه كل الأسوار بعيدا عن الشعارات التي استهلكت ، كان هذا البحث هو ما أدى الى اكتشاف الواقع المزرى الذي تعيشه الجماهير ، والى اكتشاف بؤسها المفرع وهنا كان لا بد من ضمور الباعث الميتافيزيقي في نفس ونمو الدافع الاجتماعي والسياسي وكان هذا النمو انعكاسا وتفاعلا مع ما حدث في المجتمع العربي ذاته من تحول الى الثورة الايجابية نفسها . » (١)

وقد يبدو للبعض أن من السهل تحديد مسار دقيق لتطور شعراء هذه الحقبة من المنهكين انهماكا حقيقيا في التجربة الثورية لعصرهم ، حيث ترتبط كل قصيدة من قصائدهم بلحظة معاناة من نوع خاص ، تصل

(١) مجلة « الآداب » بيروتية ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ٥ ، ع ٢ .

جذورها بالواقع النفسى للشاعر وبواقع الحياة المتطورين فى تواز وتلاحم .
لكنه اذا كان من الممكن رصد منحنيات التحول فى الموقف الفكرى
بالنسبة للشاعر الواحد فانه يصعب تطبيق هذا الرصد البيانى على بقية
الشعراء . ذلك أن شعراء جددا يدخلون الميدان على الدوام ، فلا نستطيع
إزاءهم الا أن نقف على المرحلة الأولى من حياتهم الشعرية ، ولا نستطيع
كذلك أن نتبأ بما يمكن أن يصيبهم من تطور . وهناك شعراء آخرون كثيرون ،
ارتفعت أصواتهم منذ وقت مبكر نسبيا امدة ، ثم عادت فحقت . وقد يقال
هنا ان العبرة بتطور الموقف الشعرى العام ، فالذين ارتفعت أصواتهم
فى حقبة انما هم أبناء الوجه البارز للتجربة فى هذه الحقبة ، وكذلك الأمر
بالنسبة لأولئك الذين ظهروا أخيرا فهم لا بد أن يكونوا قد أفادوا من
كشوف غيرهم السابقة ، ولا بد أن يكونوا قد تخطوا الماضى وتجاوزوه الى
المرحلة الراهنة . وعند ذاك يصح لنا فى الخريطة العامة للشعر المعاصر أن
نرسم خطا بيانيا موحدا لصيرورة التجربة الثورية العامة ، ونحدد فيه
منحنيات التحول العام فى الموقف الفكرى . وأقول مرة أخرى ان مثل
هذه المحاولة لا تعبر الا عن طموح النظرة الكلية التى تستهدف تلخيص
الملامح الأساسية للوجه الحضارى لحياتنا فى حقبة تمتد فى الماضى الى
ما يقرب من عقدين من الزمان . وفى ظنى أن هذه المحاولة لا يمكن أن
تتحقق الا من خلال فئة محدودة من الشعراء ، أولئك الذين عاشوا هذه
الحقبة ، وعاشوا حركة التطور فيها ، وغطاها اتاجهم الشعرى فى مراحلها
المختلفة . أعنى أننا ربما استطعنا من خلال شاعر واحد من هؤلاء ان
نلمس المعالم الفكرية العامة لهذه الحقبة ، من خلال الخط البيانى الذى
يمكن أن نرسمه لمراحل تطوره الخاص . أما أن ندخل فى منظور هذه المحاولة
كل شعراء هذه الحقبة ، الذين ظهروا بالأمس ولحقتوا ، والذين يظهرون

اليوم لأول مرة ، فإن هذا من شأنه أن يحدث ارتباكاً داخل إطار الرؤية العام ، ويحول دون العملية التلخيصية التي نطمح إليها ..

وسأكتفى هنا بسؤال من الواقع . ففي الوقت الذي يحدثنا فيه حجازى عن تجاوزه لنموذج الغريب في ديوانه الأول ، ثم تحوله الى نموذج التأثير الايجابى ، ثم رغبته الحالية في التوحيد بين النموذجين ، نجد شاعراً جديداً مثل محمد ابراهيم أبو سنة يطل علينا من ديوانه الأول « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » ، الذى صدر فى ١٩٦٥ نموذج الغريب بكل أبعاده ، وفى قمتها تمردة الحزين . وفى الوقت نفسه نرجع الى الوراء عشر سنين فنجد ديوان كيلانى سند « قصائد فى القتال » ، يمثل فى مجمله الوجه الثورى المنطلق نحو الهدم والبناء (أى نحو التغيير) ، سواء فى ذلك ما يمس الذات المفردة والذات الجماعية . وفى تلك الحقبة كتب صلاح عبد الصبور قصائده « عودة ذى الوجه الكئيب » و « الى جندى غاصب » و « الشهيد » ..

فلننظر الآن فى مغزى هذه الصورة المحدودة . فنحن هنا مع أربعة من الشعراء فحسب ، ممن ظهوروا خلال العشرين عاماً الماضية . وهم كذلك شعراء قاهريون . ومع ذلك نجد صلاح عبد الصبور وكيلانى سند يصلان الى نموذج التأثير فى وقت كان حجازى يتعرف فيه على نموذج الغريب . وبعد أن تخطى صلاح وحجازى — حيث توقف كيلانى — نموذج الغريب المتمرد ونموذج الثورى نجد أبا سنة مستغرقاً فى عالم الغربة . وهكذا تتلاقى الخيوط المختلفة ، فتوازى مرة ، ولكنها تتقاطع مرات ، حتى يصعب على الانسان — فى هذه الحدود الضيقة — أن يتحدد مساراً عاماً وموحداً للشعر خلال الحقبة من ١٩٥٦ الى ١٩٦٦ . فإذا كان هذا

هو الحال بالنسبة لهذا العدد المحدود من الشعراء ، في زمان ومكان محدودين ، فما بالناس حين تتسع الرقعة فتشمل شعراء الوطن العربي كله ، وتتسع المساحة الزمنية فتشمل التجربة الشعرية الجديدة منذ بواكيرها حتى اللحظة الراهنة ؟!

على أننا لا نقصد بهذا الحديث أن نغيب موقف واحد من هؤلاء الذين ذكرنا ، لأننا واثقون من أنهم جميعا ينتمون الى اطار حضارى موحد ، وان اختلفت مواقفهم انهم جميعا ينتمون الى عصر الثورة ، وان اختلفت نوعية الثورية التى مثلتها مواقفهم المختلفة . بل ان هذه الحقيقة نفسها هى ما أردنا تأكيده من هذا الحديث ، لكى نعود فنبلور مغزاها فى عبارة محدودة هى : أن التلاحم بين التاريخ (أعنى سلسلة المواقف الجماعية) وبين الشعر اجمالا فى زمن التجربة الأخيرة (فى الشعر وفى الحياة) لم يتحقق الا فى الحقبة ، التى ارتفع فيها نبض التاريخ ، أعنى تلك المواقف الجماعية المصرية التى تمثلت فيها أقوى صور مواجهة الذات الجماعية لنفسها ، كما حدث فى عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٦ ، وفى أزمن الثورات العربية المختلفة أما سوى ذلك فالتنا نواجه فى الشعر نبض الذات المتفردة ، أحيانا خلف التاريخ ، وأحيانا أمامه ، وان كانت — هذه الذات — غير منفصلة عنه فى كلا الحالين ..

وأمام الصعوبات الجمة التى يصادفها الانسان حين يفكر فى رسم خريطة شاملة لحياة الشعر العربى خلال الحقبة الماضية ، يحدد عليها موقف — أو مواقف — كل شاعر ، ويشفع ذلك برسم خط يبانى لتطور الشعراء بين هذه المواقف ، بعد أن يتفهم مغزاها الفكرى ، ويربط بينه وبين الواقع الجماعى — أقول انه أمام هذه الصعوبات لا يملك الانسان الا أن يتجاوز الشعراء أنفسهم من حيث هم أفراد ، وأن يتحاشى النسق

التاريخي لتطور العلاقة بين الذات المفردة والذات الجماعية ، وأن يقنع بأن ينظر من بعيد الى الصورة العامة ، حيث يرى الانباط والنماذج العامة التي تتحرك داخل اطار هذه الصورة . وليست هذه الانباط والنماذج آخر الأمر سوى تجسيم حى للمواقف الفكرية التي عبر عنها الشعر المعاصر . يشفع لنا فى ذلك أن هذا الشعر يشل وحدة قائمة بذاتها ، أو حلقة يتصل أولها بآخرها ، وأن كل ما تضمه من تنويع داخلها لا يخرج آخر الأمر عن اطارها العام ..

وسأعرض فيما يلى ما ترمى لى من مواقف عامة داخل هذا الاطار وأنبه الى أن ترتيبها هنا لا يعنى أى نسق تاريخي أو تطوري هناك أولا موقف المواجهة الذاتية .

، وهو موقف يدل على تنبيه الوعى لدى الشاعر بأن له رسالة فى الحياة يؤديها ، وأن عمله — أى تاجه الشعرى — جزء فعال فى بنية هذه الحياة وليس مجرد زينة تضاف اليها . ومن ثم كانت رحلات الشعراء فى أغوار الذات بغية التعرف عليها وكشف طاقاتها الحيوية . ولكن هذه الرحلات لم تأخذ لدى الشاعر طابع التوقع ، بل على العكس ، وجدناه يلقي بنفسه فى غمار الوجود مستكشفا له ، وإن كانت الحقيقة أنه كان يستكشف ذاته من خلال هذا الوجود . كان اصطدام الذات بالوجود كشفا لهذه الذات أكثر منه كشفا لهذا الوجود . وكان الاصطدام امتحانا للذات ، كشف عن مدى قدرتها على مواجهة الواقع وتكييفه واتخاذ موقف منه . وقد برز فى الشعر من خلال هذا الموقف نموذج السندباد المعروف ، وهو نموذج الانسان الباحث عن نفسه من خلال رحلات يطوف فيها أرجاء العالم الخارجى ..

وهذا الموقف الذى عبر عنه الشعر فى شخص الشاعر له ما يقابله فى الظروف التى مرت بها الذات الجماعية فى خلال العقدين الأخيرين من هذا القرن وربما كانت محنة ١٩٤٨ هى الدافع المباشر اليه ، حين أحست الذات الجماعية أن الخطر الذى يهددها لم يكن مجرد عارض أو جزئى ، بل خطرا أفضى الى كارثة متشعبة الأطراف . وكان وقوع هذه الكارثة بمثابة النفير الذى صحت على صوته الذات الجماعية ، فراحت عندئذ ، تتلمس أبعاد وجودها التاريخى حتى تفهم واقعها فى ضوءه ، وتجمع كل طاقات العمل فيها وتوحد بينها ، تلك الطاقات التى كشفت عنها الكارثة نفسها . وقد برزت مع هذه الصخرة للذات الجماعية مفاهيم الوحدة العربية ، ووحدة العمل ، ثم وحدة الهدف والمصير . وما تزال مواجهة الذات على المستوى الجماعى قائمة منذ ذلك الحين ، تتجدد مع كل حدث كبير يلم بالوطن العربى وكل محنة ، فتزداد الذات من خلاله صحوه وتكشفا وتزداد بذلك تماسكا وصلابة ..

وهناك ثانيا موقف الغربة .

وهو موقف ينطوى تحته كثير من المفاهيم ، ولكننا من خلال التجارب الذاتية التى عبر عنها الشعراء المعاصرون فى قصائدهم نستطيع أن نتفهم الدلالات الفكرية التى حددت أبعاد هذا الموقف . وقد سبق أن رأينا بعض الشعراء يربط بين موقف الغربة وفكرة الاستشهاد . وهو استشهاد صامت هنا ، يتمثل فى المعاناة المستدة بلا نهاية . وقد عثر الشعر على نموذج هذه المعاناة مجسما فى شخص « سيزيف » ، ذلك الذى كتب عليه أن يحمل العبء طوال حياته . لكن هذه الغربة ، أو هذه المعاناة ، تبدو أحيانا مشوبة بنوع من التمرد على الواقع ، يصبح معه ذلك الاستشهاد الصامت عبثا لا جدوى منه . ومن هنا كان موقف الغربة بهذا المعنى موقفا انتقاليا

بالنسبة لبعض الشعراء ، يتص في الشاعر كل ألوان المعاناة التي تباعد
بينه وبين الواقع ، وتحول دون اندماجه فيه . وقد حدثنا حجازي والبياتي
من قبل كيف كان انتقالها الى الوجه الايجابي من هذا الموقف ، أغنى
انتقالها من معاناة الواقع في صمت الى التردد عليه ، رهنا بما حدث في
المجتمع العربي ذاته من تحول الى الثورة الايجابية نفسها ، وبظهور عقيدتي
الوحدة العربية والاشتراكية العربية ..

ومع ذلك لا نستطيع أن نقول ان نموذج الغرب بعامة قد تلاشى من
الصورة ، فما تزال ليذا الغرب وجوه يعيش بها حتى بعد التحول المشار
اليه . ذلك أن الثورة الايجابية ما تزال مستدة في أقطار الوطن العربي التي
ظهرت فيها ، فقد خلت أشواطا وما تزال أمامها أشواط . ثم انها لم تظهر بعد
في بعض الأقطار . وما دام الشاعر الآن يعي ذاته بوصفه فردا في المجتمع
العربي كله : لا في قطر واحد منه ، فانه من الطبيعي أن يطلق صوت
الغريب من خلال بعض الشعراء ؛ لكنه يصبح هنا « الغريب البائر » وهو
النموذج الذي يحاول حجازي — كما حدثنا — أن يحققه ، والذي استطاع
شعراء آخرون أن يحققوه . انه غريب لأن اطار الحياة العام في الوطن
العربي ما يزال يضم جوانب معتمة ، وهو مضطر لأن يتحرك داخل هذا
الاطار . وهو نائر لأنه يريد أن يعم النور الصورة كلها ، أن تتحقق الثورة
العربية الشاملة ، وأن تتحقق أهدافها . ان شعوره بالغربة نابع من ثورته ،
وثورته هي وليد شعوره بالغربة ..

وهناك ثالثا موقف الفروسية .

والفروسية في جوهرها موقف أخلاقي ، وليس السلاح الذي تحمله
الا وسيلة لتحقيق الوجه العملي لهذا الموقف الاخلاقي . كان سلاح الفارس

دائما في خدمة عقيدته التي آمن بها . ولم تكن عقيدة الفارس عقيدة فردية يلتزم بها الفارس وحده ، بل كانت مجموعة من المبادئ التي تشكل في مجملها مفهوم الفروسية في مجتمع الفروسية . فاذا كان سلاح الفارس في خدمة عقيدته فانه في الوقت نفسه ، وبالإضافة ، يخدم مجتمعه ..

وهذه الصورة القديمة للفارس والفروسية لا تختلف في جوهرها عن الصورة الراهنة ، التي تضم الشاعر والمجتمع والعقيدة . فالشاعر المعاصر يدرك في وضوح أن مجتمعه يحارب معركة مصيرية ، وأنه يملك سلاحا من أخطر أسلحة هذه المعركة هو الشعر ، هو الكلمة . ولئن كان الفارس القديم يحارب معركته بالسيف لقد كان يكسب نصف المعركة بالكلمة ، وبالشعر على وجه التحديد . ولم يكن غريبا أن تتأزر الكلمة الشاعرة والسيف ، فكلاهما يستمد حرارته من موقف الفارس الموحد ، من عقيدته التي آمن بها وبكل مبادئها ..

أدرك الشاعر السلاح الذي يستلكه ، وهو الكلمة الشاعرة ، فساهم بها في معركة المصير التي يحاربها المجتمع كله ، إيمانا منه بأن مصيره رهن بمصير الجماعة . وليست « الكلمة الشاعرة » هنا مجرد إشارة الى انتماء الكلمة الى عالم موسيقى أو تصويري أو وجداني فحسب ، وانما هي إشارة بصفة أساسية الى مجموعة المبادئ التي تشكل العقيدة العامة للشاعر والمجتمع على السواء . في « الكلمة الشاعرة » تتمثل كل القيم التي يحارب المجتمع معركته من أجل تقريرها وتحقيقها ، وفي قمتها حرية الانسان وكرامته . فالكلمة الشاعرة في هذا السياق هي الكلمة الحرة الكريمة النزهة الصادقة المخلصه . هي الكلمة المواقفة ، والكلمة الكاشفة ، والكلمة الهادئة البناءة ..

وفى هذا الاطار نجد شعراء معاصرين يحدوثونا عن معاناتهم فى البحث
عن الكلمة ، وعن محاولتهم اقامة بناء كامل من القيم عن طريق الكلمة ،
وعن رغبتهم فى أن تصبح الكلمة التجسيم الحى لجوهر وجودنا . وكذلك
نجد شعراء آخرين يوجهون ضرباتهم الى المواقف المناوئة للمقيدة المجتمعية ،
متشلة فى الكلمة المزيفة ، والكلمة الأخيرة المستعبدة ، والكلمة الساقطة ،
والكلمة الصفراء المريضة . وهكذا لم تعد الكلمة الشعرية مجرد لفظ له
جرس وموسيقى ، وانما صارت موقفا وجوديا له أبعاده ومنزاه

وكما كافح الشاعر المعاصر من أجل الحصول على الكلمة فقد كافح
كذلك بالكلمة ، شأنه فى هذا شأن الفارس القديم . ولنتذكر هنا أن معركة
المسيرة ذات شقين وان كانا مرتبطين ، فهناك معركة البناء الداخلى
(بسا تقتضيه من تحرير ثم تحول ثم انطلاق) ومعركة مع القوى الخارجية
المناوئة . وكسب أى من المعركتين لا يستغنى عن الكلمة الشاعرة ، عن
فروسية الكلمة بكل أبعادها التى سبق أن حددناها . وقد قام الشاعر المعاصر
بدوره فى المعركتين بأخلاقيات الفارس . ويكفى أن تذكر موقف الشاعر
فى عام ١٩٥٦ . حين صارت المناوأة الخارجية تهديدا صريحا ومباشرا لكياننا ،
انتهى بملحمة بور سعيد . يومذاك انطلقت الكلمات الشاعرة فى الوطن
العربى كله تصنع الدرع الواقية من ضربات الغريم ، والسهام المعنوية
المصوبة اليه . ولم تكن قصيدة مثل قصيدة « الى جندى غاصب » الا كلمات
الفارس القديم ، يلقي بها فى وجه غريمه كى يصرعه بها قبل أن يصرعه
بسيفه :

سأقتلك

من قبل أن تقتلنى سأقتلك

أغوص فى دمك

هكذا كان موقف الشاعر في معركة العدوان المسلح الخارجى والمباشر ، سواء أكان وقتيا ، كما حدث في بورسعيد ، أم متددا ، كما هو الشأن بالنسبة لفلسطين المحتلة . أما فروسيته في معركة البناء الداخلى (بكل مراحلها) فقد تجلت في سعيه لتأصيل بناء من القيم لا يسكن أن ينهض البناء المادى الا على أساس منها . وبعبارة أخرى كانت مهمة الشاعر المعاصر في هذا الصدد هي أن يعطى هذا البناء المادى جوهره المعنوى ، أو — كما نقول بعامة — اطاره الحضارى أو العقيدى . فالبناء المادى لا ينهض ، ولا يكون له مغزى ، ما لم تساندته عقيدة (أى مجموعة من المبادئ والقيم) . وقد تجلت هذه القيم في « الكلمة الشاعرة » ، كما سبق أن رأينا ..

وهناك رابعا موقف التمرد .

وللتمرد وجوه ثلاثة عرفها الشعر العربى المعاصر ، هي التمرد الميتافيزيقى ، والتمرد الرافض ، والتمرد الثورى . والتمرد الميتافيزيقى من شأنه أن يباعد بين الانسان وأى فكرة مجتمعية ، لأنه يتوجه بصفة أساسية الى الكليات المنفصلة عن كل واقع تاريخى . انه تمرد على الموت ، ذلك المصير الانسانى القاتم ، وعلى الكون الذى تساقط أى فكرة عن عدالته أمام متناقضاته ...

ورغم انفصال هذا الموقف المتمرد عن العقيدة الجماعية ما زال التعبير عنه مرتبطا بالتاريخ على نحو بعينه . فالقضايا التى كشفت عن تمرد أصحابها الميتافيزيقى ، أعنى ثورتهم على الموت والكون ، كانت الى حد ما أثرا لشعورهم بالظلم التاريخى نفسه ^(١) . انهم يبحثون خارج التاريخ عن

(١) فى إطار الموقف يحق لنا أن نتدبر نموذج « بروميشيوس » الذى يطالعنا فى كثير من الشعر المعاصر ، فهو فى تمرده على عالم الآلهة قد نقل الى البشر رسالة المعرفة .

مبرر للوجود التاريخي . وحين يخلد لهم الوجود اللاتاريخي اذا بهم لا يسلكون الا التمرد عليه . لكن التمرد على هذا الوجود اللاتاريخي يؤدي الى طريق مدود ، فالكون أصم ، وما من صدى أو استجابة لهذا التمرد الا الصمت . انه تمرد غير متجدد ، لأنه لا يخلق شيئا سوى التعمية ولذلك نجد كثيرين من الشعراء المعاصرين يزرجون تردادهم الميتافيزيقي بالتمرد الرفض . وعندئذ يستد الرفض الى اللاتاريخي والتاريخي ، أى الى المتعالى والواقعي على السواء . ولكن اذا كان التمرد على المتعالى لا جدوى منه فالأمر مختلف بالنسبة للتمرد على الواقعي ، لأن الواقع متغير ، أو هو قابل للتغير ، ولذا كان التمرد متجددا ، ومن ثم مشرا ..

والتمرد على الواقع يتضمن — أو يفترض — رفضه أولا ، لكن التوقف عند مجرد الرفض — رغم ضرورة التمرد — لا يسئل ألا الوجه السلبي للتمرد ، والتمرّد الحقيقي هو من يعرفه بديل ما يرفض . والواقع أن الانسان لا يستطيع أن يرفض رفضا حقيقيا الا اذا كان يعرف بديلا حقيقيا . فالأجير الذي يرفض الاضطهاد انما يطلب من مضطهده في الوقت نفسه الاعتراف بحقه في أن يكون محترما . والسجين الذي يرفض زنازته انما يعنى أن له حقا في الحرية يطلب من سجانه الاعتراف به

وهذا الوجه من التمرد مرتبط بالتجربة الحياتية للانسان وبسعائاته ، فالتجربة وحدها هي الكفيلة بخلق الوعي اللازم لادراك الواقع والبديل معا ، ولا يمكن تصور هذا الوجه من التمرد خارج التجربة أو بمعزل عنها ..

واذا صدق هذا الموقف بالنسبة للتجربة الفردية فانه يصدق بالمثل بالنسبة للتجربة الجماعية . ذلك أن المضطهد أو السجين ليس الا واحدا من المضطهدين أو السجناء . وهو حين يرفض الاضطهاد الواقع به فانه في الوقت

نفسه يرفض الانضباط الواقع بكل المضطهدين . وهو حين يطلب لنفسه حق الاحترام فانه يطلبه في الوقت نفسه لأمثاله ومن ثم كان لموقف الرفض المتسرد وجهه الجماعي دائما ، لأنه رفض لواقع مشترك وتمرد عليه . ومع استمرار الوعي والتكشف خلال التجربة الممتدة يأخذ الرفض والمتسرد طابع الاستمرار ..

وهذا الموقف متمثل في كثير من شعرا المعاصر ، وعلى مستويات مختلفة . هو مرة مائل في رفض الظلم وقرار العدالة الاجتماعية ، ومرة في رفض البالي من التديم واحلال الجديد الناصع محله ، ومرة في رفض قوى السيطرة والتحكم الأجبي بكل أشكاله السياسية والثقافية والاقتصادية ، ورفض التبعية بوجه عام ، واجبارها على تقديم الاحترام والتقدير . ولم يكن الشعر في ذلك كله الا تعبيراً عن المواقف الجماعية التي مر بها المجتمع خلال تجربته الحية الممتدة ..

وفي هذا اللقاء بين مرقف الرفض المتسرد والحركة التاريخية (أى التجربة الواقعية الجماعية) تحقق موقف المتسرد الثورى . والواقع أن المتسرد هو انسان ثورى ، كما أن الثورى انسان متسرد ، وان لم يكن هذا يعنى بالضرورة أن المتسرد هو الثورة أو العكس . ذلك أن الثورات التاريخية المعروفة انما قامت حقا على أساس من التسرد الرفض ، التسرد الذى يرفض الظلم وينشد العدالة ، لكن هذه الثورات ، يبحثها عن العدالة « المطلقة » راحت تحول دون فعل التسرد الخلاق الذى كان أصلا لها .. وهنا يتمثل التناقض بين الثورة والتسرد ..

وقد تجنبت ثورتنا العربية الوقوع في هذا التناقض ، فقد التزمت منذ اللحظة الأولى حد الاعتدال المميز لفعل التسرد المستمر الخلاق ، حيث

يتضح في مبادئها العامة التي قامت عليها أنها ترفض وتؤكد في وقت واحد . بل هي تؤكد بمقدار ما ترفض . ترفض وجوها من الظلم والسيطرة والتحكم بمقدار ما تؤكد وجوها من الحق والعدالة . انها تدم بتقدير ما تبني . وهي لم تتجاوز هذا الحد من الاعتدال في الترد الى التسولي المطلق (كما حدث في بعض الثورات التي عرفها القرن العشرون) حيث يستباح الاعدام المطلق في سبيل الخير المطلق ، وحيث ينتفى فعل الترد نفسه . بل امتد فعل الترد فيها فكان ساجا لها من الوقوع في هذه التسولية النهائية للانسانية ..

ان ثورتنا تجربة مستدة ، وفي اطار التجربة يمارس الانسان فعل الترد ولما كان الشاعر من أكثر الناس انهماكا في التجربة ووعيا بها فانه يمارس فعل الترد الغنى يؤكد به حق الثورة في الاستمرار ، حتى تحقق « الوحدة الانسانية السعيدة المنسجمة » .

وقد عبر البياتي في حديثه عن تجربته الشعرية عن هذا الموقف مؤكدا وعى الشاعر المعاصر بمغزى فعل الترد وعلاقته بالثورة . فقال : « ولقد يمكن أن ننظر الى الترد كحلقة أولى في العملية الثورية ، بالنسبة للفرد أو المجتمع ، ولكن الترد لا يكون منطقيا ولا يكون انسانيا ان لم تكمله الثورة . ان المترد دون ثورة انما يشبه البهلوان الذي يقفز مبتعدا عن الأرض ضد قانون الجاذبية ، ولكن الأرض تشده اليها حتى تهد قواه دون جدوى . والترد بعد أن تكمل الثورة انما يكون تردا ضدها ، انه الثورة المضادة . في حين أن الثورة ضد الواقع القديم كانت بالنسبة إليه عملية ديمومة للترد وتطوير له . هي عملية تتجاوز رفض الواقع الى محاولة تقويضه وبناء واقع جديد . هكذا كانت الثورة بالنسبة لي تردا دائما حتى

تكتسل ، ومن ثم تصبح الثورة دفاعا عن كيانها للمحافظة على روحها الخالقة » (١) .

وهناك أخيرا موقف الصوفية الملتزمة .

وهذا الموقف الذى تعبّر عنه بعض الأعمال الشعرية المعاصرة هو فى صميمه تعبير عن الوجه الجمالى لموقف التردد الثورى ، وتأكيد لدور الشعر — والفن بعامة — فى التغيير الثورى القائم ، وفى فعل التردد الخلاق . انه الموقف الذى يزواج فيه الشاعر بين الفن والالتزام . فالفن بطبيعته يرفض الواقع بمقدار ما ينغرس فيه . وحين تتخلى الصوفية عن وجعها السلبى لكى تنغمس فى الواقع الذى ترفضه وتبتعد عنه فانها تصبح بذلك فنا ، تصبح شعرا . انها تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع . وهى تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة ..

فى موقف الصوفية الملتزمة اذن محاولة لوضع الشعر فى موضعه حقيقى بالنسبة لقضايا المجتمع ، حيث يتعاقق الفن والعقيدة ويلتحان فى بنية موحدة . وصوفى عصرنا لذلك ينزل الى السوق ، الى الناس ، يتجول بينهم ، ويتحدث اليهم ، ويبحث فيهم عن الانسان . انه يريد أن يحيى الجوهر الانسانى فى الانسان ، فيرفع المضطهد من وهدة ، ويحرر العبد من عبوديته ، ويطعم الجائع ويكسو العريان ، ويضرب يد البطش . وصوفى عصرنا اذ يحرر الانسان ويرده الى جوهره الاصيل انما يساهم فى صنع لبنات المجتمع السليم ، حيث الكرامة مكفولة للانسان الفرد بمقدار ما هى مكفولة للجماعة ..

(١) « مجلة الآداب ، البيروتية ، عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ١٩٨ ح ١ .

إن الصوفية الملتزمة — أخيرا — تثل وضع الشعر بوصفه فنا في موضعه الصحيح من الحياة ، وتكفل له أن يحقق رسالته فيها بمنطقه الخاص ، لا ينطق الخطابة ولغة الشعار ، التي ربما كان النثر أنسب لها .. ومن خلال الرؤية الشعرية والحلم الواعي يرى متصوف عصرنا الواقع الكائن والواقع الممكن . وهو بذلك يخترق حجاب الزمن الآتي الى الزمن المستقبل ، فيؤدى بالنسبة لعصره دوره القديم ، دور النبوة ..

* * *

هذه المواقف كلها — وربما كان هناك غيرها — قد تمثلت في شعرنا المعاصر ، وكلها يكشف لنا عن الوجه الثوري لهذا الشعر . وربما اتضح لنا من تحليلها أنها لا تتعارض بل تتوازي وتتكامل . إنها جميعا مواقف تتحرك داخل إطار واحد يمثل الوجه الحضاري للرحلة الثورية التي يسير بها المجتمع العربي . ولن تجد شاعرا في هذه الحقبة الا قد اتخذ لنفسه موقفا منها ، ومنهم من تنقل داخل هذا الإطار بين عدة مواقف ، وعبر في المأسوعة الشعرية الواحدة عن أكثر من موقف . وليس ذلك الا لأن الموقف في الشعر مرن ومتعدد الوجوه كثير المسارب ، وليس كالموقف الفلسفي الجامد ، أو الموقف السياسي أو العقائدي المحدد الصارم ..

ولعلنا أخيرا ندرك كيف أن ثورية الشعر العربي المعاصر لم تكن مجرد حركة سطحية موجية ضد الإطار الشعري التقليدي ، وإنما كانت بصفة أساسية حركة ثورية في مضمونه ..

تَدْيِيل

وماذا بعد؟

— ١ —

لما كانت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد مضى عليها أكثر من عشر سنين ، ولما كانت حركة الشعر المعاصر في خلال هذه المدة قد اتسع نطاقها على مستوى الوطن العربي بأسره ، واكتسبت التجربة الشعرية أبعاداً فنية ومعنوية ، منها ما هو امتداد لأبعادها التي سبق لنا رصدنا في هذا الكتاب وتطویرها ، ومنها ما هو جديد استكشفه جيل السبعينيات من الشعراء — فقد رأيت من واجبي ، استكمالاً للفائدة المرجوة ، أن أضيف إلى هذه الطبعة الجديدة فصلاً جديداً ، أقف فيه عند المعالم التي جددت على خريطة الشعر العربي المعاصر .

وكل من له صلة وثيقة بالتأج الشعرى الهائل الذي ازدحمت به سوق الأدب على أيدي جيل السبعينيات من الشعراء يدرك بكل وضوح أن المغامرة برصد كل ما استحدثه شعراء هذا الجيل ، فضلاً عما أضافه شعراء الأجيال السابقة ، الذين مازال كثير منهم يقدم عطاءه السخي ، محفوفة بكثير من المخاطر . وربما بدا من الأوفق وضع كتاب مستقل عن جيل السبعينيات حتى تقل مخاطر المغامرة . ولكن إلى أن يتحقق هذا لا بد — على نحو أو آخر — من رصد ما حدث . وهون من خطوة هذه المحاولة — إلى حد معقول — أنه على الرغم من الكثرة البالغة في عدد شعراء هذا الجيل هناك مساحات عريضة من أرض التجربة الشعرية هي مشتركة بين معظمهم ،

والمايز بين كثير منهم غير جوهري ، وتميز بعضهم بصوته الخاص لا يخرج من إطار التجربة العام وأبعادها الفنية والمعنوية . فالفرق بين شاعرين على طريق واحد ، أحدهما بلغ حداً من النضج والآخر ما زال يخطو فيه مرة ويكبو مرة ، لا يغير من حقيقة أنهما على طريق واحد .

والحق إن توصل أصوات الشعراء من هذا الجيل في شتى أنحاء الوطن العربي - على الرغم من كثرتهم البالغة - ل يبدو ظاهرة مثيرة للتأمل ، ولكنه يؤكد في الوقت نفسه أن تجاربهم تتقاطع وتشابك في نسيج واحد ، وأن مغامراتهم الخاصة إنما تنطلق من أرض مشتركة .

هناك قدر كبير من الفهم المشترك لطبيعة الشعر ووظيفته . يصدر عنه شعراء هذا الجيل ، أبحاثهم لم التجربة المشتركة التي يمر بها الوطن العربي في السبعينيات من هذا القرن . وعلى الرغم من أن البيئات المختلفة قد تخلق لدى الشعراء ألواناً مختلفة من المعاناة . فإن شعواء هذا الجيل قد استطاعوا - وهذا هو مرضع التأمل - أن يصهروا معاناتهم الشخصية في رؤية شمولية تمتد على الساحة العربية بأسرها . وبذلك خرجت هموم الشاعر الشخصية - أو التي تبدو شخصية - من إطارها الضيق المحدود ، ودون أن يبلغها الشاعر أو يتنكر لها ، تلتجج بالهموم الجماعية ، ترفدها بقدر ما تغوص فيها .

ومن جهة أخرى كان جيل السبعينيات امتداداً للجيل الذي سبقه ، سواء قبله بعد ذلك أو رفضه . ومعنى هذا أنه تغذى ابتداء من ثمار مشتركة . هي نتاج هذا الجيل السابق على مدى عقدين من الزمان .

كل هذا يسوغ لنا الآن أن نغامر - في هذا الحيز المحدود - بوقفة نتعرف فيها على الخطوط العريضة لما طرأ على تجربة الشعر العربي في السبعينيات من تطور ، أو ما استحدثت فيها استحداثاً . ولن يختلف هذا في شيء عن

طبيعة هذا الكتاب في مجمله ، إذ أن غايته الأولى كانت — — وما تزال —
هى تحديد المعالم الأساسية في خريطة الشعر العربى المعاصر ، وتحديد القضايا
الكلية التى يطرحها هذا الشعر في جانبيه الفنى والمعنوى .

— ٢ —

ولنبداً الآن بالتوقف عند شكل القصيدة ومنهج الأداء الفنى فيها .
وإذا كان الحديث في وقت مضى عن شكل القصيدة ومنهج الشاعر في
أدائه الفنى بمنزل عن حركة المعنى فيها وعن المضمون أمراً صعباً فقد صار
بالنسبة لقصيدة السبعينيات بالغ الصعوبة ؛ فلعله لم يحدث في تاريخ الشعر
العربى كله أن امتزج المعنى بالأداء الشعرى في القصيدة بقدر ما تحقق في
قصيدة السبعينيات وربما جانبتنا الدقة في التعبير حين نتحدث عن هذا
: « الامتزاج » ؛ إذ لم يعد هناك معنى يراء التعبير عنه بلغة الشعر حتى نتحدث
عن امتزاجهما ؛ بل أصبح المعنى في دلالاته الفعلية المحددة أمراً مفروضاً
ومنفياً من القصيدة . لقد أصبح المعنى « حالة » أكثر منه « دلالة » . وهى
حالة تسكن في القصيدة ولكن دون أن يتحدد موضعها أو تدل عليها عبارة .
إن مبدأ الشعر « الصاقى » أو الشعر « الصرف » ليست بعيدة عن هذا المفهوم
فالشكل والمعنى إذن شئ واحد وليس شيئين متمازجين أو متضايقين .

وأمام هذه الحقيقة يصبح الحديث عن شكل القصيدة في السبعينيات
وعن منهج الشاعر في أدائه الفنى حديثاً عن الشعر كله . ولا بأس من التسليم
بهذه الحقيقة ، بل إلى تأكيدها سيتجه الحديث كله آخر الأمر ، ولكن
هذا الحديث لن يبلغ مداه إلا من خلال عدد من الظواهر والملاحظات
الجزئية التى يرصدها التأمل في هذا الشعر . الواحدة بعد الأخرى . فهاذا
هنالك من ظواهر وملاحظات تتعلق بالشكل المبادى للنظر والتأمل في
شكل القصيدة ؟

أول ما يمكن ملاحظته بصفة عامة أن القصيدة صارت تتراوح لدى الشعراء بين شكلين عامين ، أحدهما مسهب للغاية ، بحيث يضم كثيراً من التفصيلات الجزئية التي تتجمع وتتراكم ، وتتجاذب وتتجاوز ، وتمتد أو تتشقق ، وتتحول بين لحظة وأخرى فتهرب ليحل محلها تفصيلات أخرى وهكذا ، في عملية دعوب للاستقصاء والاستبطان لمعطيات الوجود الحسى والمتوهم لحظة بعد أخرى . وهذا الشكل يعرف نوعاً من التقسيم الداخلى ، عن طريق لحظة صمت لالتقاط الأنفاس بين دفقة وأخرى ، ولكنها كل لحظة الصمت بين حركة في سيمفونية وحركة تالية . وهو شكل يعكس حركة الاستكشاف الباطنية لدى الشاعر أكثر مما يرصد الكشف نفسه :

والقدر الأعظم من قصائد السبعينيات تنهج هذا النهج ، وتنسجم بهذا مع بعض المفاهيم الخاصة ، المتعلقة بطبيعة العملية الشعرية ومنابعها الأولى . ولا يتسع المكان هنا للتمثل بقصيدة كاملة للتعرف على هذا الشكل ، ولكن خصائص هذا الشكل ستوضح من خلال تحليلات سترد في مواضعها .

أما الشكل الثانى فهو على العكس ، أميل إلى التجريد لاستخلاص الجوهرى من التفصيلات . وهو غير التجريد العقلى أو الفلسفى ، لأنه ما يزال حيم الصلة بأرض التفصيلات الحية ، ولكنه يعرف كيف يبصر من خلالها أكبرها جوهرية .

من أجل هذا لا تطول القصيدة من هذا الشكل ، وهى أيضاً لا تنساب نفساً واحداً ينتظمها من أولها إلى آخرها ، بل تأخذ شكل وحدات تعبيرية ،

توشك كل منها أن تكون مكتفية بذاتها : وإن لم يمنع هذا من نوع من
الترابط السرى بينها .

ولا بأس هنا من التمثيل :

يقول الشاعر نصار عبد الله (١) :

الملهاة

أن أرسم في العادة

بالفحم وجوه السادة

كى أحوها بالحاة

المأساة

أن أنزع غنى وجهى ، أن أنساه

ملتصقا فى اليوم السادة والأشياء

حينئذ . . ياويل ، لن يعرفى صحبى

حينئذ لن يعرفى الله .

*

حين انشطر الدرب انشطرت قدماى

تباعدتا وتباعدتا

تتعذب من أجل الأشلاء الأشلاء

فأه لو كانت قدماى تواعدتا

*

(١) قصيدة « عذابات ما بين اليد والحلم » - ديوان « الهجرة من الجهات الأربع » ،

المأساة أم الملهة
أن أرسم أول ما أرسم بالفرشاة
وجهى به فلعل يوماً قد أنساه فألقاه
المأساة أم الملهة
فأنا بين الواحد والواحد علقى الله .

هذه المقاطع الثلاثة تكون القصيدة في مجموعها . وفيها يتضح اختزال الشاعر لكثير من التفضيلات ، أو لنقل - بعبارة أخرى - إنه كان في وسعه أن يقول في كل مقطع كلاماً كثيراً لا يخرج في جوهره عن انشطار الإنسان بين الشيء ونقيضه ، وعن ضياع حقيقته بين الضدين ، وعن موقفه المعلق بينهما . إن الملهة واضحة ، وكذلك المأساة . ولكن عندما تضيع المعالم وتختفى الحدود بين الملهة والمأساة يصبح الضحك معذباً والعذاب مضحكاً .
أليس هذا نفسه - مرة أخرى - هو لب المأساة ؟!

وهذا المنهج يطالعنا الشاعر عواد ناصر في قصيدته « بطاقة حب إلى جميع أنحاء العالم »^(١) . وهي من ستة مقاطع ، نقف منها - على سبيل المثال - عند المقطع الثالث : الذى يتصدره هذا العنوان : « إلى قرية فيتنامية » . يقول :

كل ما يفعله الضباط إشعال فتيل
فإذا الأرض حقول
ماؤها ألف قتيل .

هذا هو المقطع كله . الصورة فيه مختزلة إلى الحد الأدنى ، أضلاع

(١) مجلة الأقلام . العدد ٤ سنة ١٩٧٣ ، ص ٤٢ .

إطارها الأربعة هي الضابط والقتلى والحقول والدم . وكلام كثير بعد هذا
قد اختزل ، عن جبن الضابط المعتدى على الأبرياء ، وعن وسائل الدمار
الحديثة التي يستخدمها الإنسان عن بعد ، ثم ذلك التقابل الدرامي بين وسائل
التدمير والأرض التي خلقها الله لكي تكون حقول خير وعطاء ، وأخيراً دماء
القتلى الأبرياء التي سالت في شعاب الأرض .

وهكذا اختزلت أشياء كثيرة في ذلك الحيز المحدود .
وواضح أن هذا المقطع من القصيدة مكتف بذاته ، وكذلك الشأن في
مقاطع القصيدة الخمسة الأخرى . ولكنك حين تعود إليها ستدرك أن هناك
علاقة غير منظورة تربط في سرية بينها جميعاً .

على أن العلاقة بين مقاطع القصيدة في هذا الضرب من القصائد قد
تكون ملحوظة بشكل كافٍ : حين تتبع القصيدة أسلوباً تطورياً في منهج
بنائها في الوقت الذي يحافظ فيه الشاعر على مبدأ التجريد والتركيز . وقصيدة
الموت في عز القصيدة ^(١) للشاعر خيرى منصور أوضح مثال على هذا .
تقع القصيدة في ثمانية مقاطع ، ولكنها قصيرة للغاية . ويقول المقطع
الأول منها :

صبرته الطريق طريقاً

مضى . . .

كان آخره أوله

ثم تأتي المقاطع التالية في حركة تصاعدية نامية مع هذا المهاجر في
عالمه ، الذي توهج في عزله وجاء يحمل النبوءة إلى الآخرين . ثم تأتي
المقاطع الثلاثة الأخيرة على النحو التالي :

(١) مجلة الأعلام ، عدد ٨ سنة ١٩٧٦ ، ص ١٧ .

— ٦ —

قتلوه . . .

— ٧ —

عاد من قبره

— مطرا

قيل ، في غير موسمه

— وطنا

أوصلوا باب مفاهم

أنكروه

— ٨ —

إنه في الدماء . . .

دم

وحائم مذبوحة في عيون النساء .

وهكذا اختزل المقطع السادس حتى صار كلمة واحدة . هي . قتلوه .
وحين تنتقل إلى المقطع التالى ندرك أنه بعث بعد مقتله ، حاملا البشارة بين
كفيه محتضنا الوطن بين أضلاعه ، ولكنه كذلك لم يلق إلا النكران .
وفي المقطع الأخير تأتى الإدانة . إن دمه المراق قد لا يختلف عن غيره من
كل الدماء ، ولكن جسده الوديع سيظل راية تستثير دموع الحسرة والندم
والشعور بالذنب .

وهكذا تم عمليتا النمو والتجريد في وقت واحد ، فإذا بالمقطع الواحد
قادر على أن يقوم بذاته ، حتى وإن كان كلمة واحدة ، ولكنه يعود
يمثل حركة جديدة في الخط الشعورى الممتد من أول القصيدة حتى آخرها .

هذا الشكل القائم على تجريد الصورة من معظم تفصيلاتها ، وبناء القصيدة من عدد من المقاطع التي نكتسب حدثها من اكتنازها ، يجعلها أشبه شيء بلوحة فنان جسور يخفر خطوطه بطرف من إصبعه تجمعت وراءه قبضة يده ، فإذا بكل خط منها يعلن عن نفسه ليقوله شيئاً بعينه ، يغني عن ثرثرة الأشكال والألوان والأضواء والظلال .

وهذا الشكل — على قلة من يستخدمونه من الشعراء سبباً له إغراؤه ، ولكن له كذلك مزلقه .

إن تقسيم القصيدة إلى فقرات مرقمة ليس جديداً على تجربة الشعر العربي المعاصر ، ولكن الجديد هنا هو استخدام الشاعر منهج التجريد في صياغة كل فقرة حتى يجعل منها نافذة صغيرة أو كرة تظل على عالم تمتد أبعاده بقدر ما يطبق الرأي . ومن ثم فإن هذا الإطار يخلو من أى غنائية ظاهرية ، ولا يبقى له إلا غنائية باطنية شديدة الحفاء والسرية

ومن هنا ينبغي ألا نخذعنا الشكل الظاهري للقصيدة حين نجدها مركبة من فقرات مرقمة وقصيرة فنحسبها بالضرورة من هذا النمط ، لأن التقسيم والترقيم ليسا لب القضية . ويكفي أن تبرز أماننا الغنائية الظاهرية حتى نقطع بأن القصيدة لا علاقة لها بالنمط الذي نتحدث عنه .

وعلى سبيل المثال حين نتأمل في قصيدة الشاعر سعدى على السند التي تحمل هذا العنوان : « تعرفين بأنك منشوشة في الضلوع » (١) نجدها من ستة مقاطع قصيرة ، يقول المقطع الأول منها

ترنمين بذاكرتي

(١) الأعلام عدد ٨ سنة ١٩٧٦ من ٢٩ .

والهوى مشرق - يتعذب دونك .
كل الأحاسيس تعرف أن المسرة تنبض فينا علانية ،
واخبة تقوى .

فهذا المقطع لا يعدو أن يكون استهلالاً لقصيدة تفرض الغنائية عليها
نفسها منذ البداية . إن دائرة المقطع مازالت مفتوحة ، وهي لذلك ستنتضي
بالضرورة إلى دوائر أخرى متشابهة ومتوازية . وهذا ما حدث انظر
كيف يأتي المقطع الرابع :

يتبدد حزني وحزنك . .
ينزح عنا ضباب ورثناه من زمن مستاريه ،
والخطى تستظل بفيء المسرة .

فإل هنا نجد أنفسنا مازلنا مع الشاعر في مسرته وهو يتغنى مشاعره .
وكما حدثنا في المقطع الأول عن المحبة التي تقوى بينه وبين صاحبه يعود في
المقطع السادس والأخير ليحدثنا عن الهوى الذي يكبر :

تشابك كفى بكفك حتى اختلاط دمانا . . .
فيهز فينا الشروق . .
ويكبر فينا هوانا .

محاله إذن أن تكون هذه القصيدة - على الرغم من مظهرها الخارجي -
من ذلك النمط التجريدي الذي تمثلنا أبعاده . إن هي إلا بناء شعري غنائى
من مألوف تجربة الشعر العربي المعاصر في مراحلها الأولى .

٢ - ب

والملاحظة الثانية التي تتعلق بشكل قصيدة السبعينيات تقف بنا عند ما
يوشك أن يمثل ظاهرة واسعة الانتشار ، وأعني بهذا ما يسمى بالتدوير في
القصيدة .

لقد عرفنا من قبل أن الأداء الفني في الشعر المعاصر قد استعاض بالسطر الشعري — طال أم قصر — عن البيت ذي المصراعين في الشعر التقليدي . وعرفنا كذلك أن السطر قد تطور إلى ما سميناه بالجملة الشعرية ، التي قد تمتد النفس بها إلى أكثر من سطر . ثم أخذت عملية التدوير في الظهور منذ أواخر الستينيات حتى استفاضت في السبعينيات واستهوت معظم الشعراء من كل الأجيال .

والتدوير — كما يعرفه الجميع — تمدد للجملة الشعرية حتى تكون معادلة لدفقة شعورية موحدة ، تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهائها ، في نفس واحد أو أنفاس متلاحقة ومتلاحمة .

وعلى هذا الأساس تحول المقطع الشعري في القصيدة ذات المقاطع من مقطع يشمل عدداً من الأسطر الشعرية التي يقوم كل منها بفدائه مثلاً بنية موسيقية ومعنوية محددة البداية والنهاية — تحول إلى بنية موسيقية ومعنوية موحدة ، تبدأ ببدايته وتنتهي بنهايته ، أو لنقل : صار المقطع كله دائرة مقفلة .

على أن استخدام كلمتي الدائرة والتدوير لا يقصد به الشكل الهندسي المعروف ، لأن جوهر عملية التدوير المقصودة إنما يتمثل في استمرارية النفس الشعري فيما يلتمس لنفسه من تحقق لغوي وإيقاعي يبلغ من خلاله مداه ، دون أن يصطدم بضرورات في الأداء تفرض عليه التجزئ فتحول دون تدفقه وانسيابه .

وربما أوحى بفكرة التدوير في هذا الصدد أن التجربة في مراحلها الأولى كانت حريصة على الالتزام بنوع من توحيد القافية والروى في نهايات مقاطع القصيدة أو فقراتها . وقد أوحى هذا الالتزام بأن كل فقرة صارت

كلها دائرة أحكم إغلاقها بقفل القافية والروى الموحدين . على أن هذا الالتزام لم يستمر

ولن أقف هنا عند نماذج من شعر الرواد القدامى الذين استهواهم هذا الشكل كذلك ، فالأصوات الجديدة لها أيضاً حقها في البروز على خريطة الشعر المعاصر ، وإن كان من المستحيل الوقوف مع كل صوت منها . يقول الشاعر أحمد عنتر مصطفى في مستهل قصيدة بعنوان « ملاحظات على علاقة متنبية » (١) :

في المدى الضائع الرحب كنت غزالا ، وكنت تلوسين عشب
السهول ، وقلبي ، وكنت أناديك عبر الصقيع وعبر الهجير :
« استريحى .. أنا الماء والظل روى .. » وألث ، تنفلتين بعيداً
كما يترق الضوء .. عيناي في وحشة تسقطان .. وكالشهب في
جسدى تهويان .. فتمتد في الحرائق .. نجتاح في الهشيم .

كانت الريح تنفض أعرافها وهي تصهل ، حين جلست على حافة
القمر النازف الضوء تختلسين حواراً ملولاً عن الخبز والصمت
والجنس .. لم تكمل .. كانت الريح تعوى .. أشرت لأكمل .. من
أين أبدأ ؟ ضاع الحوار القديم .

وكل من له ألف يايقاع البحر المتدارك ، وتفعيلته المتكررة هي
(فاعلن) ، يدرك أن الكلام في القرنين السابقين يلزم بهذا الإيقاع ،
ولكنه سرعان ما ينسى التفعيلة وشكلها المتكرر الرتيب حين يستدرجه
الكلام عبارة في إثر عبارة ، دون أن تكون كل عبارة بادئة مع بداية تفعيلة
أو منتهية مع نهايتها . لقد تفهقر الإيقاع الحاد خلف العبارة ليكون مجرد خلفية
إيقاعية للكلام ، نحس بطريقة سرية ، ولكنها لا تأخذ مكان الصدارة في
الضغط على حس المتلقي ؟

(١) مجلة الأعلام ، عدد ٣ سنة ١٩٧٥ ، ص ٣٨

إن بداية الكلام في كلا الفقرتين يكشف بالضرورة عن التفعيلة الأساسية . وتنتهى الجملة الأولى وتبدأ على أثرها الثانية ، ولكنها لا تبدأ مع بداية التفعيلة ، بل تبدأ مع النصف الثانى منها (علن) ، حيث تحقق جزؤها الأول (فا) فى نهاية الجملة الأولى .

وإذا أنت استقرأت الفقرتين جميعاً أدركت هذا التشابك أو الاتصال الإيقاعى فى خلفية العبارات جميعاً ، وأدركت كذلك أن كل عبارة يقتضيك النفس الطبيعى أو يقتضيك المعنى التوقف هنيهة عندها لالتقاط الأنفاس استثناءً للقراءة ، لا تبدأ مع بداية تفعيلة أو تنتهى مع نهايتها قط . وهذا يدل على أنه لم يكن من الممكن أن تستقل كل عبارة منها بسطر كما هو المؤلف فى القصائد التى تتخذ من السطر الشعرى وحدة بنائية . إن تدفق الإيقاع هنا فى الخلفية ، وتلاحق العبارات واتصالها معنوياً ، هما - معا - ما يعطى التدوير مبرره الفنى الأساسى .

أما القافية المذيلة (فاعلان) ، التى ألزم بها الشاعر فى نهاية الفقرات ، وكذلك حرف الروى للموحد ، فليسا إلا علامتين صوتيتين بارزتين ، تعلنان فى وضوح نهاية الإيقاع ونهاية الدفقة الشعرية معا . فى لحظة واحدة

وهكذا تحقق من خلال عملية التدوير مزية فى الشعر كان من الصعب من قبل تحقيقها ، وهى ألا يرتبط الجرس الصوتى للكلمات بإيقاع الوزن ، دون إلغاء لهذا الإيقاع .

وعلى هذا الأساس فإن كل تدوير تنتج منه هذه الوظيفة حين تقوم كل عبارة فيه أو بعض هذه العبارات مستقلة إيقاعياً ومعنوياً . ومن ثم يفقد التدوير مبرره الفنى :

والملاحظة الثالثة تتعلق بظاهرة لها دلالتها في منهج الأداء الشعري لدى شعراء السبعينيات . وتمثل هذه الظاهرة في تراجع عدد من الأوزان الصافية التي استخدمها شعراء الجيل السابق . كالكامل والرجز والهجج ، فضلا عن محاولات المزج بين الأوزان الصافية والمركبة ، التي لم يكتب لها أن تنمو وتتطور . لقد حصر شعراء السبعينيات أنفسهم - أوكادوا - في وزنين اثنين هما المتقارب والمتدارك . فأكثر من ثمانين في المائة من قصائدهم - في تقدير غير مبالغ فيه - لا يخرج عن هذين الوزنين .

والحق إن الجيل السابق قد أكثر من استخدام المتقارب ، وتفعيلته (فعولن) . كما استخدم تفعيلة المتدارك (فاعلن) ولكن في صورتها المحورة إلى (فعلن) ، ولكن ربما لم يصل هذا الاستخدام إلى تلك النسبة .

والطريف أن تفعيلة المتدارك المحورة (فعلن) التي كانت مركبا ذلولاً لشعراء الجيل السابق لم تعد لها الصدارة - كما كانت - في شعر السبعينيات . لقد حدث تحول ملحوظ عن هذه التفعيلة في صورتها المحورة إلى صورتها الأصلية الكاملة ، أي (فاعلن) .

وقد يسأل هنا سائل فيقول : وهل قمت بإحصاء ؟ وأقول : إن هذا الإحصاء ، قد يحتاج إليه شخص طارئ على هذا الشعر ، يواجهه للمرة الأولى ، أما أنا فالشعرهم أسامى من هموى ، لا تغفل عنه عيني قط . ومع ذلك ، والتأساً للموضوعية العلمية ، فقد قمت بعملية إحصاء استطلاعية ، لا في ديوان شاعر بعينه ، حتى لا يكون لاختياره مغزى خاص ، بل في ملف خاص بأربعة عشر شاعرا من الشباب ، نشرته مجلة الأقلام العراقية في العدد الرابع منها في سنة ١٩٧٧

والنتيجة تقول : إنه من بين أربع عشرة قصيدة استخدمت ثمان منها
تفعيلة المتدارك الكاملة (فاعلن) ، واستخدمت ثلاث منها هذه التفعيلة محورة
إلى (فعلن) ، وقصيدة واحدة استخدمت تفعيلة المتقارب (فعولن) .
وواحدة مزجت بين (فاعلن) و (فعلن) و (فعولن) ، وواحدة مزجت
بين (فاعلن) و (فعولن) .

وهذه النتيجة تشير بوضوح إلى أن (فاعلن) قد صارت لها الصدارة
في الاستخدام ، كما تؤكد أن أولئك الشعراء مجتمعين لم يخرجوا عن دائرة
المتدارك والمتقارب .

وحين نقول « دائرة المتدارك والمتقارب » نتذكر حقيقة العلاقة الوثيقة
بين هذين الوزنين ، حيث يتحول أحدهما إلى الآخر في خلال الاستعمال
بشكل يسر على النحو التالي

(أ) فا / علن فا / علن فا / علن
/ فعولن / فعولن / فعولن /

(ب) فعو / لن فعو / لن فعو / لن فعو / لن
/ فاعلن / فاعلن / فاعلن /

ولعل تداخل هذين الوزنين على هذا النحو يفسر لنا كيف يجد بعض
الشعراء الشباب أنفسهم قد انتقلوا - في خلال القصيدة الواحدة - من
أحدهما إلى الآخر ، مدركين لهذا أو غير مدركين . والأمثلة على هذا
لاتكاد نحصى .

ونحن لنا الآن أن نتساءل فنقول : وما مغزى هذه الظاهرة ،
أو ما تفسيرها ؟

إن هذه المسألة غاية في الدقة والرهافة ، وبطلب تناولها كثيراً من الحذر والتحفظ . وإذا كان لي هنا أن أتقدم بتفسير لها فإنني أقول : إن شيوع استخدام شعراء السبعينيات تفعيلة المتدارك الكاملة (فاعلن) وتختلف (فعولن) و (فعلن) ، اللتين أكثر شعراء الجيل الماضي من الالتكاء عليهما ، لايعنى مجرد رفض - كما قد يرى مراجع متسرع - لما كان أثيراً لدى الجيل السابق من الشعراء ، بل الأمر يعكس تحولاً جوهرياً في الموقف الشعري نفسه ، أعنى موقف الشاعر من نفسه ، ومن الشعر ، ومن الآخرين .

إن شعراء العقدين السابقين للسبعينيات كانوا - لأسباب تتعلق بالواقع الاجتماعي والسياسي لتلك الحقبة - قد أدركوا أنهم البصيرة النافذة للقطاعات العريضة من الجماهير . وأن عليهم يقع عبء أن تعي هذه الجماهير واقعها بكل أبعاده ، لتسهم في إعادة بنائه على أسس من القيم الإنسانية . ومن ثم كان الشعر حينذاك - حتى في أشد حالاته خصوصية - يتوجه إلى الآخرين ، مزوداً بكل وسائل الإثارة والتنبه . وكان من بين هذه الوسائل المثيرة والحركة استخدام إيقاعات تساعد على الخطائية ، لا في صورتها الفجة التقليدية بل في صورة مهذبة . ومن أجل ذلك أكثر أولئك الشعراء من استخدام إيقاع (فعولن) وإيقاع (فعلن) ، فهما إيقاعان جهيران لا تخطئهما الأذن ، لشدة يروهما وحدثهما ، وظهورهما من خلال الكلام الذي ينسج على منوالهما . على أن صفة الجهارة هذه لالعلاقة لها بنوعية الشعور المعبر عنه .

وعلى العكس من هذا يغلب على جيل الشعراء في السبعينيات - لأسباب أخرى اجتماعية وسياسية - الانكفاء على الذات ، والغوص في أعماقها وسراياها ومثاهاتها . لقد صار الصوت يتجه إلى الداخل ، حتى عندما يتجه الشاعر بصوته ليخاطب الآخرين . إن الفرح الصرير والحزن الصرير لم يعد

لها معنى ، ولذلك تسقط من معجمه كل لغة الشعارات ، ونسحب معها كل الإيقاعات الحادة البارزة ، لتحل محلها لغة الضمير المعذب . وهناك تبدو (فاعلن) أساساً صالحاً لإيقاع خافت النبرة ، يستخفى وراء الكلام - كما رأينا في تحليلنا السابق - وإن ظل يشد أركانه .

وفي إيجاز أقول : الفرق بين الوضعين هو الفرق بين أن تلقى خطاباً وأن تتكلم

وهكذا يتضح لنا أن غلبة استخدام إيقاع (فاعلن) له ارتباطه الوثيق بتحول رؤية الشاعر من الخارج إلى الداخل ، وبتحول القصيدة - نتيجة لهذا - إلى كونها حواراً بين الشاعر والأشياء ، أو بينه وبين نفسه ، بعد أن كانت رسالة أو خطاباً موجهاً إلى الآخرين .

ولأن عملية الأداء الفنى للشعر عملية تتكامل فيها عناصر هذا الأداء فإننا نستطيع أن نسجل هنا ما نلاحظه من ارتباط مدهش بين منهج « التدوير » - الذى تحدثنا عنه فى الفقرة (٢ - ب) - وبين استخدام إيقاع (فاعلن) . إن بينهما اقتراناً عجيباً يطالعنا فى معظم القصائد المدورة . ولكننا - مع التأمل - ندرك أن هذا الإقتران طبيعى ؛ لأن انسيابية الكلام فى الفقرة الشعرية المدورة لا يمكن أن تأتلف مع الإيقاعات الحادة التى تعطلها . ومن ثم كان إيقاع (فاعلن) ، القادر على أن يتوارى فى خلفية الكلام ، إيقاعاً ملائماً للتدوير .

٢ - د

والملاحظة الرابعة فيما يتعلق بشكل القصيدة ومنهج الأداء الشعرى فيها تقف بنا عند تأثير بعض الفنون على هذا المنهج ، وعلى وجه التحديد فن المسرح وفن السينما والفن التشكيلى ..

وحين نذكر فن المسرح لا نغنى هنا تأثير الشاعر بالفكرة الدرامية وسعيه نحو جعل القصيدة عملاً درامياً في صميمه ، يقوم على رصد الشيء ونقيضه ، أو على رؤية الوجه والوجه الآخر ؛ لأن هذه النزعة الدرامية ليست ميزة خاصة بـقصيدة السبعينيات ، بل هي قد تحققت - كما عرفنا في أحد فصول هذا الكتاب - بشكل كاف من قبل . أما ما نقصده فهو أن قصيدة السبعينيات قد تأثرت بتيار من تيارات التأليف المسرحي الحديث ، ما زال ممتداً حتى اليوم وله أنصاره ، ونعني به التيار الوثائقي ، أو ما يعرف باسم « المسرح التسجيلي » . وفيه يتجه الكاتب إلى بناء عمله المسرحي على أساس من الوقائع التاريخية الثابتة ، والوثائق المؤكدة ، فتكون هذه الوقائع والوثائق جسم القضية المطروحة ، وتكون في الوقت نفسه شاهداً ودليلاً . إنها تبرز في خلال السياق في الوقت المناسب ، على نحو ما هي مرصودة عليه من قبل ، دون تدخل من الكاتب في إعادة صياغتها

والقصيدة غير المسرحية ، ومع ذلك فقد برزت في خلال السبعينيات بعض القصائد العربية التي استخدم فيها هذا المنهج التسجيلي ، فاقطعت الواقعة أو الوثيقة التاريخية لكي تدخل بنصها في بنية القصيدة ، مشكلة بهذا عنصراً أساسياً من عناصر بنيتها المعنوية . ولأن هذا النص نثرى بطبيعة الحال فقد أبقى الشاعر على لغته ، فلم يحاول أن يعيد صياغته صياغة شعرية أو ينسجه على نفس منوال القصيدة .

ونقدم هنا مثلاً على هذا الضرب من الأداء .

في قصيدة « الكواكب المهرولة صوب الجبل » للشاعر سليم بركات (١)

(١) ديوانه المسمى « كل داخل سينف لأجل » ، وكل خارج أيضاً » - بيروت

توظيف واضح لصيغة إخبارية تتمثل في ذكر تاريخ الواقعة (اليوم والشهر والسنة) المحكى عنها في صلب السياق الشعري . وقد تكرر هذا في القصيدة عدة مرات ، كان آخرها ما ورد في ختام القصيدة على النحو التالى :

« أسمعك الآن ، وها نتحدث والفاصلة ..

صوتك أو صمتك ، فلتأمر كل في موجه وضواحيه : وهيا ..

في تاريخ ١٩٧٢/١٠/٨

كنت تتمنى ، كنت أتمنى ، واسمى ما زال سليم بركات .
لكن الشاعر لم يكتف بهذا الأسلوب من التوثيق التاريخي ، بل نجده يقطع السياق الشعري في صلب القصيدة ليلقى إلينا بقائمة من الوقائع المؤرخة كذلك على النحو التالى :

« في تاريخ ١٩٧١/٦/٢٩ دخل عامه الثالث عشر

في تاريخ ١٩٧١/٩/٣ جمع حوله حشداً من الصبية
وتوجه إلى البحيرة القريبة لينزوج بالماء .

في تاريخ ١٩٧١/١٠/١١ دخل السراى لينذر القائمقام بأن ابن خلسو قد خرج من نصيبين وأنه قادم لقتله . وفي اللحظات التالية للإنذار كان رأس القائمقام يتفتت تحت طلقتين من عيار ١٢ م . أطلقهما تابع ابن خلسو الذى أوصد باب مكتبه وراءه وسار بهدوء بين أفراد الشرطة المرتجفين إلى حيث ينتظره سيده خارجاً ، وتابعاً طريقهما عبر مخافر القرى المنتشرة لصق الحدود التركية »

وهكذا يبرز هذا النص الإخبارى الطويل في صلب القصيدة لكى يلقي الضوء على الشخص الذى يحاوره الشاعر في القصيدة كلها ويحتضنه ويفتح له قلبه .

ويتحقق هذا الأسلوب في الأداء على نحو أكثر وعياً بخلق ما يسمى بالقصيدة التسجيلية (في مقابل المسرحية التسجيلية) في قصيدة « هذا الشهر حنطة » ، للشاعر يوسف الصائغ (١) : وتشغل هذه القصيدة من ديوانه أكثر من ثلاث عشرة صفحة ، تخللتها ثمانى وقائع إخبارية موزعة على المساحة الزمنية من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٨ ، وبعضها أجزاء من نشرات أخبار راديو بغداد ، وهو الأغلب ، وبعضها وقائع تروى .

في فقرة من القصيدة - على سبيل المثال - يبدأ صوت الشاعر هكذا :

بالتمر توقظين ،

والخبز الذى ينضج فى التنور ،

فاقسمى زادك بين جائعين

وانغمسى . .

إن الفطور مرُّ . .

نشرة الأخبار ..

وعلى الأثر يورد مستهل نشرة الأخبار على النحو التالى :

« صباح ١٣ تموز ، قال راديو بغداد : فخامة السعيد يعود إلى العاصمة بعد زيارة لبريطانيا استغرقت عشرة أيام ... اندماج سفارتى العراق والأردن... لبنان يطلب من همرشولد عقد مجلس الأمن لإنشاء قوة دولية تحول دون تسرب الأسلحة عبر الحدود ... مجلس النواب اللبناني يصادق على اتفاقية المساعدات الأمريكية ... وإليكم مفصل النشرة : ... »

وفي مرة أخرى تسرد واقعة التلميذ الذى حوكم بجريرة التظاهر وإحداث الشغب ، بعد أن يفضى إليها السياق الشعرى على النحو التالى :

(١) ديوانه المسمى « سيدة التفاحات الأربع » - بغداد ١٩٧٦ ، ص ٩٧

على دمالك .. الضحى

شعر مخضب

وشهوة الزبدة في ملامح السفير ..

أمس اتصلت وزارة الدفاع ،

اتصلت وزارة العدل ،

وقررت محكمة الجزاء في بغداد :

« ربط المتهم ... وهو تلميذ مفصول بكفالة ضامنه على أن يحافظ على الهدوء والسكينة . وكانت شرطة الأمن قد قدّمته إلى المحكمة بعد أن أنهى محكومته من قبل المجلس العرفي »

وعلى هذا النحو يتحرك الأداء في كل القصيدة ، فيدخل هذا السرد الثرى للأخبار والوقائع في نسيج الشعر ليمنح القصيدة أبعادها الواقعية، ويعيد الحقائق عارية من كل زخرف أمام الأذهان لكي تتأمل وتتدبر ، كما هو الشأن في المسرحية التسجيلية .

إن القصيدة التسجيلية على هذا النحو تحاول أن تخلق حواراً بين الشعر والتاريخ ، دون أن ينوب أحدهما في شكل الآخر .

٢ - ٢ د

والفن الثاني الذي تأثرت به قصيدة السبعينيات بشكل ملحوظ هو فن السينما . حقاً إن لكل فن من الفنون لغته الخاصة ، ومع ذلك فإن الشعر كان دائماً قادراً على أن يستوعب كثيراً من لغات الفنون الأخرى .

والفن السينمائي فن حديث ، ولكنه استطاع خلال هذا القرن أن يطور من وسائله وحرفياته . ولأن « الفيلم » مطالب بأن يحكي قصة طويلة في حيز زمني محدود كانت المشكلة الفنية الأولى أمام كاتب « السيناريو » هي كيف

يتغلب على عنصر الزمن . إن السرد الطولى (أى الممتد فى اتجاه واحد) غير ممكن لأن عدداً من الوقائع المهمة قد يحدث فى زمن واحد ، ويضيع مغزاها الدرامى ما لم يتابعها المشاهد فى خيوط متوازية . وهذا ما يعبر عنه باصطلاح « التزامن Simultanéité » ومن ثم عرفت حرفية السينما « القطع » المفاجئ . لاستيعاب تفصيله لها تعينها الزمانى والمكانى ، ولها أهميتها الدرامية ، فى خلال الواقعة الأساسية المسرودة .

وقد عرفت القصيد حرفية هذا الأداء واستغلته ، لأن مشكلة الرمن بالنسبة إلى الشاعر ربما كانت أكثر منها حدة بالقسبة لكاتب السيناريو . وذلك عندما يؤثر الشاعر أن يتحرك مع نفسه ومع الأشياء من خلال رؤية درامية عميقة ، لا مجرد حركة مسطحة تلامس الأشياء من ظاهرها .

ومن الغين للحقيقة أن نقول إن شعراء السبعينيات هم الذين استكشفوا هذه الحرفية ، فهي واضحة من قبل فى أشعار السياب بخاصة ، ولدى غيره من شعراء الجيل الماضى . ولكن الحقيقة أن غلبة النزعة الدرامية على شعراء السبعينيات ، واستفاضتها فى أشعارهم ، جعلت حرفيات « المتاج » و « القطع » المفاجئ ضرورة لديهم من أجل الإمساك بالأشياء المتزاحمة على اللحظة الزمنية الواحدة . ومن ثم استفاضت هذه الحرفية فى أداء شعر السبعينيات .

ويمكننا الآن أن نتوقف — على سبيل المثال — عند قصيدة « نكهة الرعد » للشاعر قاسم حداد (١) . هذه القصيدة طويلة نسبياً ، لكنها من أولها إلى آخرها تعتمد اعتماداً أساسياً على إبراز ما يقوله الصوت الآخر غير المرئى فى اللحظة نفسها . هنالك يحدث القطع ويدخل معلماً بقوسين يضمنان ما يقول .

في السطور الثلاثة الأولى من القصيدة يقول الشاعر :

فجأة صار انتصارى خشبا في النعش ، صار النعش باباً
وتساءلتُ عن الموت ، هل الريح طريق ، والترابُ
كيف ؟ .. هذا شجر الدهشة في ثوبى (هاجرت الثياب)

إن عبارة « هاجرت الثياب » تراحم دعواه في التوحد مع شجر الدهشة
لأن هذا التوحد لا يتم إلا إذا تخلّى الشاعر عن كل الأزياء العقلية التقليدية
التي اعتاد أن يتخذ منها ثياباً . ومن ثم يرد تساؤله على الفور
قلت من أين دمائى ؟

— يرد امتدادا لتوحده بشجر الدهشة .

وفي موضع آخر من القصيدة يقول

وتبادلنا حماسة

ريشها اللون الذى لا ينتهى

بينها في آخر الصيف ، وحد السيف بينى

اشتعلنا (كذب العراف في القصر

وجاء الرعد من كوخ على ملح الخليج)

نحن في عشق العذارى والغصون

فالسطر الأخير هنا امتداد لقوله في بداية السطر السابق له « اشتعلنا »

لكن قصة ذلك العراف الجاهل كانت قد بزغت في نفس اللحظة وفرضت
نفسها على الموقف لكي تمنحه بعده الدرامى ، فحدث القطع لكي تحتل قصة
هذا العراف مكانها .

وعلى هذا النحو تمضى القصيدة .

ولا شك في أن هذه الحرفية المستعارة قد أشبعت الميل لدى الشعراء

إلى إشباع الموقف درامياً ، وإلى تكثيف الرؤية ، وعدلت بهم عن السرد المطرد في اتجاه واحد .

٢ - ٣ د

والفن الثالث الذي كان له تأثير - مباشر أو غير مباشر - في منهج الأداء الشعري لدى شعراء السبعينيات هو الفن التشكيلي .

إن نهضة الفنان التشكيلي العربي في الحقبة الراهنة قد جعل من هموم الشاعر المعاصر الثقافية التعرف على هذا الفن في تياراته ومدارسه المختلفة ، والتعرف على كثير من الحرفيات التي طورها الفنان التشكيلي الغربي منذ أواخر القرن الماضي حتى اليوم . وإذا كان الاتصال الوثيق بين الشاعر والفنان التشكيلي قد أكسب شاعرا مثل « جيوم أبولينير » كثيراً من الحرفيات التي وظفها في شعره (١) فإن الشاعر العربي المعاصر قد أخذ يتأثر ببعض هذه الحرفيات ، وعلى التحديد بما يلائم منها فهمه للشعر ووظيفته وقيمتها الجمالية .

إن بعض المدارس الفنية ، كالتجريدية والتكعيبية ، كان هدفه الأساسي هو التوصل إلى لغة للفن التشكيلي خاصة به ، لا يمكن ترجمتها إلى أي لغة أخرى . ومن ثم أسقطوا فكرة « الموضوع » من اللوحة ، حتى يستبعدوا ترجمتها بلغة الكلام . وبهذا أصبحت اللوحة مجرد تكوين أو تشكيل يعكس بولع الفنان بلغته الخاصة : الخطوط والمساحات والألوان .

وفي ضوء هذه الحقائق يمكننا أن نفهم لماذا أصبح من الصعب في خلال

(١) راجع د . نادية كامل : الشاعر الفرنسي جيوم أبولينير - مجله الشعر - إبريل

١٩٧٣ ، ص ١٠٨

(٢) راجع كتابنا : الفن وإنسان - بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٩٢ وما بعدها .

السبعينيات أن تستخدم العبارة التقليدية القائلة إن قصيدة ما تدور حول الموضوع الفلاني أو تنغى بالعاطفة الفلانية . ذلك أن « الموضوع » بمفهومه القديم ، والعاطفة بدلالاتها المحددة ، قد اختفيا في الأغلب الأعم ، وصارت القصيدة — كما سبق القول — مجرد « مجلة » .

وهذه الحالة نفسها لا يمكن أن توصف بالحزن أو الفرح ، أو تصنف في باب التفاؤل أو التشاؤم ، أو تنتمي إلى عالم اليأس أو الأمل . إنها في كثير من الأحيان قد صارت تستعصى على مثل هذا التحديد .

إذن فالقصيدة المفرغة من الموضوع المحدد ، هي كاللحمة المفرغة من الموضوع ، وهي متأثرة بها .

ولكن إذا كانت أبجدية الفن التشكيلي تمكن الفنان من إفراغ لوحته من أى موضوع كلامي فكيف بالشاعر الذي تكون أبجديته بطبيعتها لغة كلامية متداولة بين الناس ؟

هنا برزت محاولة إفراغ اللغة في القصيدة من دلالاتها المرصودة والمتداولة ، عن طريق إنشاء علاقات جديدة بين مفرداتها ، تحول دون تمثل أى دلالة تقليدية لها . فتحول — من ثم — دون تركيب أى موضوع محدد من مجموعها . وبهذا صارت القصيدة مغامرة لغوية بقدر ما هي سباحة ووحية . إنها محاولة محض لعشق اللغة . والسباحة في مياهها البرية ، التماساً للمدهش ، والمباغت ، والمثير .

يقول الشاعر على جعفر العلاق من قصيدة بعنوان : « أنى وزمان الميا » (١) :

(١) ديوانه المسمى « لاشئ يحدث ، لاشئ يحى » ، ص ٨٣ .

على رثي لغة متعبة
محملة بضباب السواقى ، ومملوءة
مثل حوض المآذن
شلت شباييكها المتربة
من زمان المياه التى
جرجرت وجه أمى .
ومرت على وشمها
فرسا مرعبة .

إن كلمات الرثة والسواقى والمآذن والشبايك والمياه والوشم والفرس ،
التي وردت فى ثنايا هذا المقطع ، والتي تشير فى المعجم اللغوى المؤلف إلى
أعيان محددة ، قد صار من الصعب التعامل بدلالاتها المحددة مع ذلك المقطع
من القصيدة ، ومن ثم يستعصى استخراج « مفهوم » محدد له . لقد وظفت
هذه الكلمات توظيفاََ جديداََ من خلال إدخالها فى شبكة من العلاقات لايحكم
نسيجها إلا رؤية أو حالة تبدو فيها الأشياء كأنها مستكشفة للمرة الأولى .

وإذا كانت هذه المغامرة اللغوية تمثل مرحلة مبكرة من السبعينيات فى
حياة العلاق فإن كثيرين من شعراء الشباب قد استهوهم اللعبة ، فافتحموا
حلبتها ، وقالوا الكثير ، واختلطت أصوات الادعاء بأصوات الأصالة ،
وأصبح من واجب النقد المعاصر أن يطور من أساليبه ، وأن يلتمس
المعايير الملائمة .

— ٣ —

وإذا كنا نحاول هنا أن نقف عند الجديد المشترك بين شعراء السبعينيات .

فإن من أبرز الظواهر التي تسترعى انتباهنا ذلك « المصطلح الشعري » الذي يطالعنا في معظم قصائدهم .

• ودون حصر كامل لمفردات هذا المصطلح نستطيع أن نقول إن المجموعة التالية منها تفي بغرضنا الآن . هذه المجموعة تضم المفردات التالية :

(الطقس - الموسم . وجمعها - السفر - الريح - الذاكرة - الحلم - التعرى - الشجر - العصفير - الرحيل - الهجرة - المدى - الحدود - المرفأ - الجسر - المنفى - الدوائر - المدارات - المواعيد - العلامة - الحوار - التخطي - النار - النهر . .)

ونستطيع من هذه المفردات أن تدرك أن مداراتها تلتقي وتتقاطع ؛ فالسفر والرحيل والهجرة والمنفى دائرة تتقاطع مع دائرة الريح والذاكرة والحلم وال المدى والحدود والمرفأ والجسر والعلامة ، وتتقاطع دائرة الشجر والعصفير والنهر مع دائرة المواسم والمواعيد ، وتعود الريح فتدخل في دائرة التعرى والنار والطقس ، وهكذا

إن هذا القدر المحدود من المصطلح الشعري المتردد في قصائد شعراء السبعينيات يشير بوضوح إلى أبعاد الأرض المشتركة بين هؤلاء الشعراء .

إنهم مسافرون أبدا(١) على جناح الحلم إلى مدن غريبة ، إلى (مدن النار)

(١) يتردد السفر أو ما في معناه حتى في عناوين القصائد . راجع على سبيل المثال لا الحصر

أ - الرحيل عبر وديان الصمت - زهير غازي - مجلة الشعر ، عدد ٦ سنة ١٩٧٧

ب - السفر في العيون المقاتلة - عصام ترشحاتي - المصدر السابق .

ج - الرحيل عن مدن الخزيمة ، الإبحار إلى مدن الفرج - راضي مهدي السيد - ديوانه ٤

« الشوق والكلمات » ، من ١٨٥ ، ٢٦٣ على التوالي

د - الرحيل عن باب الجابية - خليل الحوري - مجلة الأقلام ، عدد ٥ سنة ١٩٧٧ -

أو (المدن البعيدة) أو (المدن المباحة) أو (مدن الأمس) أو (مدن الصمت) أو (المدن الغافية) أو (مدن الفرح) أو (مدن الهزيمة) أو غير ذلك من أوصاف المدن التي ترد في قصائدهم . على أن هذه المدن جميعاً لا تمثل حقيقة خارجية بقدر ما تمثل « حالات » يكابدها الشاعر .

يقول الشاعر رعد عبد القادر في قصيدته « الغابة » (١) :

مدنى الأزمات وأحلامى الفائتة

إن حصر هذه المصطلحات وتحليلها يفيد بلاشك في تفهم أبعاد التجربة التي ينهك فيها شعراء السبعينيات إجهالاً على ما بينهم من تفاوت . ولكننا ربما ظلمنا عطاءهم حين نحصره في عدد - قل أو كثر - من هذه المصطلحات . ذلك أنها ليست هي الإنجاز الشعري ، وليست هي الفتوح . إنها لا تعدو أن تشير إلى منطلقات أولئك الشعراء .

إن هذه المصطلحات سرعان ما تتجسد في القصيدة في سياقات متجددة دائماً ، من خلال تراكييب واستعارات بكر وطازجة ، هي الإثراء الحقيقي للشعر واللغة على السواء . وفي هذا الصدد يمكن أن يقال بحق إن جيل السبعينيات قد أثرى الشعر واللغة ثراء مكثفا لم يعرفاه من قبل في أى عقد من الزمان أو في أى جيل .

هـ - محاولة الهجرة وال الميلاد - عبد الحميد القائد - مجلة الأقلام ، عدد ٤ سنة ١٩٧٦ .
و - الأبحار في سنوات الحب والغربة - أحمد سويلم - ديوانه « الليل وذاكرة الأوراق » ، ص ١٦ .

ز - مهرة الحلم - محمد عفيفي مطر - مجلة الأقلام ، عدد ٧ ، ٨ سنة ١٩٧٤ .
ح - بداية للسفر - علي جعفر العلاق - ديوانه « لا شيء يحدث ، لا شيء يجيء » - ص ٨١ .
ط - منطف في دروب الرحيل ، الرحيل نحو المستقبل - خالد البرادعي - ديوانه « الرحيل نحو المستقبل » ، ص ٧٣ ، ١٠٧ على التوالي .

(١) مجلة الأقلام ، عدد ٤ سنة ٧٧ ، ص ٥٣ .

إن قراءة اثنتى عشرة قصيدة فحسب ، لاثنتى عشر شاعراً ، تستطيع
أن تمنحنا القدر التالى من الأبنية الإستعارية والتركيب التصويرية :

(جثة الحلم - الرؤى المشجوزة الأطراف - الوهم المدبب - أعشب
الحلم المغموس بالنار) - (الزمن المشروخ - انتحار النهار - خنجر الليل - الزمن
المتكثف - ومضات الصمت - الصمت الأزرق - أفواه الأيام المهجورة -
ذبابة النسيان) - (ذاكرة الأشجار - ذاكرة معشبة - الذكريات المترية -
غابة النوم) - (المكان الثلجى - الوجه الشمعى - شفاه التراب - الدروب
الثنائية القاع - ترمد الجفن النجمى) - (تنفس الأعشاب - يتقد الماء
عشباً - شهقة العشب - الدغل المتوهج - يكتئب العشب - شجر الدهشة -
غصن الشمس - جذور الغيم) - (شهيق الماء - تعصر ماء - غصن
ماء - جذع النهر - تناؤب الأمواج - نهر ينير الجمر - بحر من اللهاث) -
(لغة النار - عجيبة من اللهب - الوهج المتعطر للماء) - (القمر
النازف - الدرب المشاكس - العتبات المسمرة الظل) - (رغبة الطين -
لبن الشوك - أعين الرمل) - (العطر الوحشى - فاكهة الرعد - صهوات
الجراح - مزرعة البكاء - تزرع ملحاً) - (الحزن المذهب - قطعان
الخوف - الدوار المبارك - للفرح الموسمى) .

ترى كم تثرى اللغة إذن من خلال عشرات من القصائد بل عشرات
من الدواوين ؟!

لقد حاولنا أن نضم كل مجموعة متجانسة ونحصرها بين قوسين وإن
كانت فى الأصل موزعة على عدد من القصائد . ومن التأمل فيها يتضح أن
الأولى منها ترتبط بعالم الحلم والرؤى ، والثانية بالزمن ، والثالثة بالذاكرة ،
والرابعة بالمكان المتجمد البليد ، والخامسة بالعشب والشجر ، والسادسة
بالماء ، والسابعة بالنار ، والثامنة بعناصر حسية من الطبيعة والواقع ،

والناسعة تضاييف غير واقعي بين عناصر طبيعية ، وكذلك العاشرة ، مع اختلاف طفيف بينهما ، ثم تأتي المجموعة الأخيرة مرتبطة بألوان من المشاعر . ونستطيع مع ذلك أن نعود فتردها جميعاً إلى مقولتين أساسيتين هما : الحلم والسفر .

٤ -

والآن وقد أفضى بنا تحليل المصطلح الشعري الذي استفادنا لدى شعراء السبعينيات إلى مقولتي الحلم والسفر ، نتوقف لكي نرى كيف صار الحلم والسفر محورين أساسيين تدور حولهما التجربة الشعرية وتحققها بقدر ما تتحقق فيهما .

لقد لاذ هؤلاء الشعراء بالحلم بوصفه أداة كشف لعالم مليء بالإمكانات . وأداة لبعث الحياة والتجدد في كل ما تسطح وجمد في الرؤيه التقليدية . إنه طريق إلى عالم النبوءات والفتوحات .

يقول الشاعر أمجد محمد سعيد من قصيدة بعنوان : زهرة على شجرة النبوءة (١) .

وأغنية

فاتما النهر من زمن

مر فيها الأعادي .

فصارت رماداً

ومعصرة للحرارة .

(١) مجلة آفاق عربية ، عدد ٧ سنة ١٩٧٦ ، ص ٩١ .

ولكنها اليوم ،
في قرح الحلم
واجهه للفتوح .

— ٥ —

والواقع أن كثيرين من شعراء السبعينيات ، ولا أقول جميعهم ، عثلون تياراً سيرالياً عربياً جديداً ، يدين بالكثير لتيار السيرالية الغربية في الثلث الأول من هذا القرن .

٥ — أ

لقد عولت السيرالية كثيراً على استخدام الفن أداة لارتياذ المجهول واستكشاف ما يحيطه من غوامض ، سواء في العالم الداخلي للإنسان أو في العالم الخارجي . ومن ثم اعتدت السيرالية بفكرة « السفر » التي عول عليها من قبل بودلير ونيرفال . وقد رأوا في السينما حينذاك وسيلة للسفر إلى عالم الغوامض ، كما كان من وسائلهم للسفر إلى هذا العالم أيضاً « الحلم » ، تلقائياً كان أو مستثاراً ، وكذلك الخلل العقلي ، وغير ذلك من محاولات تجاوز العادي والمألوف على متن ما يسمى بالكتابة العفوية (١) .

ولمن شاء أن يراجع — على سبيل المثال — قصيدة الشاعر فوزى خضر ، المسماة « خيول الحلم تجري في الدوائر المتداخلة » ، (٢) ليدرك إلى أى مدى أسلم الشاعر نفسه لعالم الحلم .

إن هذه القصيدة بناء سرى إلى حلم مفزع ، يتحول تحولات مختلفة ،

(١) انظر د . نادية كامل : السيرالية والشعر — مجلة الشعر ، عدد ٢ سنة ١٩٧٦ ،

١٢١ — ١٢٢

(٢) مجلة الشعر ، عدد ٣ سنة ١٩٧٦ ، ص ١٠٤

ويرتد في كل مرة إلى بدايته في دورات متلاحقة . وهي كذلك نموذج طيب .
لكثير من الظواهر التي ارتبطت بالسريالية في الأداء العفوي ، مع انسيابية [
لا تتأني إلا في مثل حالة الوجد الصوفي المشبوب .

ولنجزي بقدر منها هنا . يقول :

أقطع بذراعي الأيمن ساعدي الأيسر

أرفعه في قبضتي اليمنى . . وأشير به

، لا ،

غول يتمطى في دربي

ناباه عتيان

وأنا أقطع بذراعي الأيمن ساعدي الأيسر

أرفعه في قبضتي اليمنى . . وأشير به :

، لا ،

يسقط قلبي ما بين النابين ، بعصر ، فتروى الأناب وتفرع ، تطرح

أكبر أفرعها جمجمة ، تطرح أصغر أفرعها أحجاراً .

أركب أعلى خيلي ،

أرحل - ما بين البلدان - الفارص والعاشق ، أمبق هذب الشمس .

فتلهث ، تجرى - معها - الأشجار ورائي . . أخطف بله اليوم

ولا تلحقه - قبلي - كف ، تمتد إلى أيادي الشمس . . وتمتد

إلى أيادي الأشجار .. فأضحك في وجه الريح .. وتطرح أكبر

أفرعها جمجمة ، تطرح أصغر أفرعها أشجاراً .

وبنفس الطريقة استغرق الشاعر ياسين طه حافظ في عالم الحلم واستسلم

له ، في قصيدته « تجربة من شتاء » (١) . ففيها كذلك تتمثل تحولات الرؤية . والسفر عن طريق الحلم ، مع محاولة للخروج من دوائر الكتابة المحيطة إلى دائرة البهجة والتفاؤل .

يقول فيها :

• • •

الحديقة تأتي لرأسى بردانة
إن ثلجاً يغطي الزهور ، وتغرق كل الغصون
بمد من الثلج أبيض .
ضجة . خطب ، وكلام كثير يصد الزجاج عن الوجه .
ولوجهي - كما للممرات في غابة - حجر مغلقات على السر ،
أجراس كبت تعلق فوق الغصون . . تدل
على الوجه أجراس صمتي .
أتباعد عن هجمة الأوجه المستقرة بالثلج
ومن صرخة فجأة في السكون .

والشاعر نفسه يدرك ما يصنعه في هذا الحلم أو ما يتحقق له من خلاله .
فصور الأشياء ما تكاد تتشكل حتى تنحل في أشكال أخرى ، وسرعان
ما يحتل أحدها مكان الآخر ، ولكنها جميعاً تضيع آخر الأمر .

أبادل بين الرؤى الأمكنة

وأخسرها كلها

هكذا الآن ،

وجهي . . والمدخنة ،

(١) مجلة الأقلام ، عدد ٢ سنة ١٩٧٣ ، ص ٢٩

وهكذا يصبح المكان العوبة الخياله الجامح الطليق الذى يتيح الاستغراق فى حالة الحلم ، فتتلاقى الصور وتتصادم وتنتفت وتتحل من جديد فى صور أخرى ماتلبث أن تتصادم . وعلى هذا النحو تصبح القصيدة رحلة فيما يشبه الكابوس الخيىث المتحور والمتحول على الدوام .

وهذا الحلم الكابوسى - إذا صح التعبير - هو بلاشك انعكاس للقلق والغذاب المستقرين فى نفس الشاعر ، ووليد الخوف الكامن فى أعماقه . وطبيعى بعد هذا أن تترك الصور فى القصيدة وتترادف على نحو مكثف لا يخضع لمنطق الوجود الخارجى ولا للعلاقات الممكنة المعقولة . وهو تراكب تنحل فيه اللغة لتدخل مفرداتها المألوفة - كما سبق أن بينا - فى سبىج عالم من العلاقات غير مألوف ، يبهى بقدر غرابته ، ويشير الدهشة بقدر جرأته .

وهكذا تتحدد وظيفته الشعرى فلا تبعد كثيراً عما أدركه السيرىاليون الغربيون وسعوا إلى تحقيقه . ولم يكن مفهوم « الشعر على حدود المستقبل واللامتناهى » ، الذى تصوره الشاعر أبولينير بعيداً عن تصور شعراء السبعينيات العرب .

٥ - ب

ولقد رفض شعراء السبعينيات كل مدرك عقلى بنفس الطريقة التى رفضوا بها الحقيقة الظاهرية للأشياء . وهم فى هذا مازالوا قريبين من السيرىاليين ؛ إذ أن السيرىالى قد أدرك « أن الخيال هو وحده الذى سيعلمه السر الأول ، ألا وهو أن ما هو موجود ليس كل الوجود ، بل إن ما هو كائن ليس كل ما يمكن أن يكون (١) » .

يقول الشاعر محمد فهمى سند من قصيدة بعنوان « تأملات فى مدينة الخطاة (٢) » :

(١) د. نادية كامل ، نفسه ، ص ١٢٢ .

(٢) مجلة الشعر ، عدد ٢ سنة ١٩٧٦ ، ص ١٣٦ .

أصبح كل ما أود أن أراه

لا أراه

وما أريد أن يكون

لا يكون

فهل ترى ينقلني السيف ؟

أم الوحدة في برج الأفول ؟

أم غنوة ترتج في أرغول حلمنا الطويل ؟

وهم أيضاً ليسوا بعيدين عما أورده « أندريه بریتون » في بيانه الثاني
للسيرالية حيث يقول : « توجد نقطة في الشعور لا تعرف تضاداً بين الحياة
والموت ، بين الحاضر والماضي ، بين الواقع والمتخيل ، بين ما يمكن التعبير
عنه وما لا يمكن التعبير عنه ، بين العالی والسفلی - تلك النقطة هي الخيال
الذي يختلف عن العقل النفعي كما يختلف أيضاً عن الذكريات ، وإن كان
يرتبط بالحلم والخواطر العفوية ، والتهكم والإغراب والدهشة التي قد تثرها
في النفس حتى الأشياء العادية (١) » .

والشاعر نفسه يقول في القصيدة نفسها :

وكانت المرأة ..

تلقى ظلها على حدود الضوء والعتمة ..

تدنو من عيون الحلم .

فعلى الحدود الوهمية الفاصلة بين الضدين ، والجامعة لها في الوقت نفسه ،
يتحرك الخيال - الحلم .

٥ - ج

وقد عرفنا أيضاً أن من السيرياليين من كانوا يتخلون من حالات
الجنون التي تصيبهم وسيلة لسياحاتهم الروحية الطليقة من كل قيد ، خاصة

(١) د. نادية كامل : نفسه ، ص ١٢٣

قيد العقل الصارم . وكذلك أدرك الشاعر العربي إفلاس هذا العقل في الكشف عن الحقيقة ، وأن منطق القيم نفسه قد اختل ، وأن قدراً من الجنون — على الأقل — قد أصبح ضرورياً للانسجام مع هذا العالم المجنون .

يقول الشاعر نضار عبد الله في قصيدة بعنوان « صفحات من الأحداث المؤلمة التي ألمت بالسيد ن.ع. » (١) :

لست أدري فأنا لا أبصر العالم إلا من عيوني
وأنا أمزج عقلي بجنوني
أيها السادة عفوا
صدقوني !

٥ - د

وكما كان السرياليون يستسلمون للحلم التلقائي كانوا أحيانا — إذا لم يواتهم على هذا النحو — يستثرونه . هكذا كان الشاعر أبولينير يصنع إذا اقتضى الأمر (٢) ، التماساً لكل ما يثير الدهشة ويفجر الأعاجيب .
والشاعرة م. مظفر في قصيدة لها بعنوان « قصائد صغيرة » (٣) تكشف لنا عن استثارته للحلم الكابوسي لكي يتفجر ينبوع الكلمات في نفسها فتقول :

أخلع عيني
أصنع منها حزناً أحمر
وأجمع من بثر القهر الكلمات
حمراً ، صفراً ، زرقاً
من أرض أتعبها الحصب رواها عرى الشمس .

(١) مجلة الشعر ، عدد ٢ ص ١٢٨

(٢) انظر د. سامية أسعد : جيموم أبولينير - مجلة الأعلام ، عدد ٦/٥ سنة

١٩٧٦ ، ص ٧

(٣) مجلة الأعلام ، عدد ٤ سنة ١٩٧٣ ، ص ٣٩

وكل هذه المحاولات راجعة آخر الأمر إلى الرغبة التي امتدت بكثير من شعراء السبعينيات في مجاوزة الواقع الموصود والمألوف ، والتعري من الأزياء التي ابتذلت ، وارتياح عالم للتجربة لا تخوم له ، يسمح لها بالثراء والخصب والتجدد المستمر .

وهكذا يلتقي كثير من شعراء السبعينيات العرب على مساحات مشتركة من أرض السيريالية فيما يتعلق بمنطلقات التجربة الشعرية لديهم ، وفي كثير من ومائل الأداء الشعري وحرفياته . وهم في ذلك كله يخالفون عن شعر الستينيات والخمسينيات . وإذا كان بعضهم يتعثر أحياناً في مستهل حياته الشعرية فيقع في بعض الأخطاء اللغوية والعروضية التي لا يقع فيها الشاعر الناضج فإن الزمن والممارسة الدعوب والانهاك الحميم في التجربة كفيلة بأن تصل بهم إلى بر السلامة .

* * *

وبعد ، فما أردنا بهذا التذييل أن نقدم دراسة تفصيلية لما أنتجه شعراء الجيل الأخير من شعر ، بل كانت غایتنا - كما نبهنا منذ البداية - هي أن نتعرف على عالم التغيير العامة الأساسية التي أحدثوها في عالم الشعر والتجربة الشعرية . أن نرصد هذه المعالم ، وأن نتفهم دوافعها ومناشئها ، ونتمثل قلم الإضافة التي قدمتها . وإذا كان هذا الكتاب قد فتح - في طبعته السابقتين في خلال السنوات العشر السابقة - آفاقاً كثيرة أمام المهتمين بالشعر العربي المعاصر وأمام دارسيه ، فإتنا نرجو أن يكون هذا التذييل في هذه الطبعة فاتحة لدراسات أخرى مستقصية وموسعة :