# في الطريق إلى الشعر

**في الطريق إلى الشعر**
**الكاتب: ياسر نور**
**إخراج فني: الباشا عبدالباسط**
**رقم الإيداع: 28594 / 2019**
**الترقيم الدولي: 978 - 977 - 844 - 097 - 3**

دار الزيات للنشر والتوزيع :**Facebook Page**
**E- mail:** bentelzayat1@gmail.com
**Website:** www.bentelzayat.tk

**مجلس الإدارة / د. شاهندة الزيات**

**المدير العام/ أ. محمود محروس إبراهيم**

01066736765 - 01011122429

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة ©
لدار الزيات المشهرة قانونًا بسجلّ تجاريّ رقم / **49351**

# في الطَّريق إلى الشِّعر

## دليل الشَّاعر الصَّاعد

## والقارئ البسيط

ياسر نور

# الإهداء

إلى الفاضلة "وفدية عبد العزيز" - مدير رعاية الشباب بكلية الحقوق جامعة عين شمس سابقًا- أمي بعد أمي، بما شملتني من رعاية حانية وأمدتني من دعم، فتفتحت معه براعم الموهبة في سنوات الجامعة.

إلى الشعراء الصاعدين "مصطفى ممدوح" و"محمد الزهيري" و"شعبان علم الدين" و"أحمد فخري الأسواني" بما شجعوني على خوض هذه التجربة.

إلى الأساتذة "بلال حسن منسي" و"أحمد نميري نصر" والشاعر "ياسر عبد الرحمن" والكاتب الصحفي "حسين علي عثمان"، بما فتحوا لي من أبواب البدايات.

إلى أصدقائي "أحمد عبد الحليم هيبة" و"أحمد محمد عبد الحميد" و"أسامة محمود المزين" و"بهاء الدين علي مطاوع" و"وحيد أمين مدني"، و"محمد حامد" و"محمد سليمان ريحان" و"محمود علي عبد الرسول"، بما شملوني من عناية المُحِب، وانتشلوني بحنانهم الترياق من دائرة الداء، إلى رياض التعافي.

إلى الشاعر الدكتور الناشر "فارس خضر" صاحب دار الأدهم للنشر والتوزيع، بما أعطاني من فرصة النشر الأولى، ففتح شهيتي للمزيد.

إلى صغيراتي الفروع "شهد" و"بتول" و"هداية"، والشجرة الأم "سامية علام"، بما أكرمني ربي فيهن وبهن وأعزني.

إلى أبي وأمي، وكفى بهما نعمة.

**ياسر نور**

❋ ❋ ❋

# هذا الكتاب

هذا الكتاب تغلب فيه صنعة الفنان على صنعة العالم الباحث؛ إذ مؤلِّفه مجرَّد شاعرٍ مهتمٍّ بما كتُب في نقدِ الشِّعر أو فنونه..

ومِن ثَمَّ فهو كتابٌ لغير المتخصِّصين، ولغير الهواة الذين أبحَروا في كتُب النُّقاد أو المؤلَّفات التي تناولَت الشِّعر تاريخًا وفنونًا..

لا يَقصد به كاتبُه إلا إفادة البراعم الشابَّة الطالعة في بساتين الشِّعر اليوم وغدًا وبعد غدٍ، وكل غدٍ، ولا يَطمح سوى أن يكون فيه الكفاية لمن أراد أن يكتفي، والبداية لمن أراد أن يتوسع..

وما دفعَني لكتابته إلا ما وجدتُه من ازدحام ساحة الأدب بالرَّاغبِين في نَيل شرف الانتساب إلى الشِّعر، وازدحامها أيضًا بجمهورٍ عريضٍ من محبِّيه ومُريديه، فأردتُ أن أُهدي - في هذا الكتاب- للشاعر الصاعد والمتلقِّي المحِبِّ ومضاتٍ تنير لهما الطريق - طريق الشِّعر الطَّويل- لِيَعرف على ضوئها الشاعرُ الطالعُ ماهيةَ الفنِّ الذي أراد إليه أن يَنتسب، ومِن ثَمَّ ماهيةَ ما يكتبه اليوم، وما يجب أن يَطمح إليه غدًا، وكذا المتلقِّي

المحِب، لِيَعرف ماهيةَ ما يقدَّم إليه اليوم بمقارنته بما وصل إليه محبوبُه الشِّعرُ من مرتَفعاتٍ بالأمس، مما يُكسبه ولو بعضَ القدرة على الفرز..

وتيسيرًا على الفئتين، وتحقيقًا لغرض الكتاب البسيط بساطة كاتبه، تفادَيتُ الإشارة – في هوامش- إلى المصادر، مكتفيًا بنسبة القول المنقول إلى صاحبه، خاصةً وأن اعتمادي على قولٍ مِن هنا أو قولٍ مِن هناك هو أمرٌ أملاه الذَّوقُ، لا آلياتُ البحث ومناهجُه..

وتمشيًا أيضًا مع الزمن الذي صار يأنف المطوَّلات في كل شيءٍ، اخترتُ – أو قُل اختار الكتَّاب- أن يأتي في صورة مَقاطعَ منفصلةٍ متصلةٍ، أَقرَب ما تكون إلى قالب (البوستات) الشائعة على موقع التواصل الاجتماعي (فيس بوك)، ولعل الذي فرَض ذلك هو أن فكرة الكِتاب بدأَت كمنشورات على هذا الموقع، شاء الله لها أن تتسلسل وأن يَربط هذا التسلسلَ خيطٌ فنيٌّ من حريرٍ، شجَّعني أن أخوض معكم ولكم هذه التجرِبة، التي أتمنى أن تَلقَى استحسانكم، بعد أن تتذوَّقوا منها حلاوة الشَّهد الذي تذوَّقتُه فيها قَبلكم.

❋ ❋ ❋

# ومضاتٌ
# مِن تاريخ الشِّعر

# (1)

ككل الفنون.. الشِّعر فنٌّ له تاريخٌ، وذلك التاريخ يُفصح عن أن الأوربيِّين قد رصَدوا – منذ عصر الإغريق القدماء– ثلاثة فنون عظيمة خرجَت مِن رحِم الشِّعر، هي: شِعر الملاحم والشِّعر التمثيلي، والشِّعر الغنائي..

وخلال مسيرة الشِّعر الطويلة – التي يُرجِع البعض بدايتها إلى الأناشيد البدائية للإنسان الأول– استَسلَم فنَّانِ من فنونه الثلاثة الكبرى إلى الفناء، وبقي فنٌّ واحدٌ إلى يومنا هذا على قيدِ الحياة..

وفنُّ شِعر الملاحم هو واحدٌ من أوائل فنون الشِّعر الكبرى التي تعرَّضَت للفناء، والذي نركن في توصيفه إلى قول النَّاقد الرَّائد الدكتور محمد مندور:

"أما شِعر الملاحم فقد ازدهَر في فَجرِ الإنسانية، وهو الشِّعر الذي يقصُّ أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحوٍ ساذجٍ خالٍ من التعقيدات العقلية والفنية"..

وأبلغ مثالٍ لشِعر الملاحم نجده في ملحمتَي الإلياذة والأوديسة اليونانيتين المؤلَّفتَين عام 1000 قبل الميلاد تقريبًا، والمنسوبتَين للشاعر الكفيف هوميروس، إلا أنَّ ثمَّة ملحمةً - هي قلقامش السامرية- سَبقَت الملحمتَين اليونانيتَين؛ إذ كُتبَت عام 3000 قبل الميلاد تقريبًا..

ثم تبِعَ ذلك ملحمةُ الإنيادة لشاعر الرومان فرجيل..

ويَرصد الدكتور محمد مندور أسباب فناء شِعر الملاحم في قوله:

"والواقع أن الآداب الفنية في العصر الحديث قد تَركَت فنَّ الملاحم للآداب الشعبية، بل في استطاعتنا أن نلاحظ أن العصر الحديث قد أخَذَت تختفي منه أيضًا الملاحمُ الشعبيةُ، وذلك باختفاء شعراء الربابة تدريجيًّا بعد أن تطوَّرَت الإنسانيةُ وتعدَّدَت لديها وسائل التسلية الآلية كالراديو وغيره، بل بعد أن تعقَّدَت الطبيعة البشرية بنموِّ الثقافة والتفكير الوضعي وانقضاء روح الطفولة الغضَّة بين البشر"..

ويضيف أيضًا في هذا الصدد بقوله:

"فلم تعُد الإنسانية تَبتكر ملاحمَ جديدةً، وإن ظلَّت تَطرَب للملاحم القديمة - فنيةً كانت أم شعبيةً- بحيث يتضح لنا أن محاولة

بعض شعرائنا المحدثِين كتابة ملاحم إنما هو ضَربٌ من المجازفة الذي يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر، بل حقائق النفس الإنسانية، وما نظن أن أحدًا منهم يستطيع أن يهيِّئ في نفسه تلك الطفولةَ الغضَّةَ والسَّذاجةَ السَّاحرةَ، التي يَكمُن فيها جمالُ الملاحم القديمة".

## (2)

وقد استَخلَص الدكتور محمد عناني من الملاحم التي ذكَرْنا وغيرها عِدةَ خصائصَ تُميِّزها، تتلخص في الضَّخامة التي لا تنحصر في الطول فقط - إذ تتعدى أبيات الملحمة الواحدة عشرة آلاف بيتٍ- إذ الضَّخامة تتبَدَّى أيضًا في اتِّساع نطاق أحداثها وتَنقُّلِها وامتدادها الزمنيِّ..

ثم اتِّسامها بوحدة الحدث؛ إذ تدور كلُّ ملحمةٍ في فلَكِ حدثٍ واحدٍ وإن تَفرَّع وتَشعَّب أثناء السَّرد الشِّعري القصصي..

كما يُميِّز الملاحمَ أنها تدور حول أبطالٍ أفرادٍ، إلا أنهم وَفْقَ نظرة الدكتور محمد عناني: "فإن هؤلاء لا يمثِّلون ذواتهم في الحقيقة بقدر ما يمثِّلون الأمَّة التي ينتمون إليها، ومِن ثَمَّ فإن الصراع البطولي لهؤلاء يَرمز إلى صراع الأمم بحضاراتها وثقافاتها للبقاء في عالَمٍ لم تكن تبلوَرَت فيه الحدود البشرية"..

ويبقى مِن سماتها أيضًا اللجوء إلى الخرافة؛ إذ اعتمَدَت الملاحمُ على حشدٍ من الأساطير والنبوءات القديمة، وتصوير عالَمِ الآلهة والعالَمِ

السُّفلي، وكل ذلك مَصدَرُه مجموع الأفكار والمشاعر التي كانت تعتمل في عقلِ الإنسان ووجدانِه آنذاك، من أثر بيئته الوثنية..

ذلك فضلًا عن بعض السمات الفنية التي يوجزها الدكتور محمد عناني في استخدام البحر سداسي التفعيلة (أي الذي يشتمل البيت فيه على ست تفعيلات) إضافةً إلى:

"ابتداء الملحمة في منتصف الأحداث، ثم العودة لاسترجاع ما حدث في الماضي، وهي تُشبِه في هذا المسرحياتِ اليونانيةَ القديمةَ (بل مُعظَم المسرحيات)، والتشبيه الطويل المتأني المتَّئِد، سواء منه ما يساعِد في تصوير لحظات الانفعال المختلفة، أو ما يُقصَد لذاته، أي للزخرفة والزينة والاستطراد؛ إذ كثيرًا ما يوقِف المؤلِّف تيار السرد ليحكي قصةً قصيرةً مناسِبةً، وتنوُّع النبرة بين السموِّ (في الخُطب) والواقعية (في الحوار)...".

❋ ❋ ❋

## (3)

أما فنُّ الشِّعر التمثيلي.. إذا أرَدتَ له وصفًا.. فإن الدكتور محمد مندور يُعِينكَ في ذلك بقوله:

"وأما فنُّ الأدب التمثيلي؛ فقد كان يُصاغ هو الآخَر عند اليونان الأقدمين شِعرًا، سواء منه المآسي والملاهي، بل كان يُجمَع فيه بين الشِّعر والغناء والموسيقى والرقص؛ حيث نرى أجزاء المسرحية الإغريقية القديمة تتكوَّن من مَشاهدَ حواريةٍ، وأغنياتٍ للجوقة، مصحوبة بحركات من الرقص البدائي ونغمات موسيقية ساذجة، وتتعاقب هذه الأجزاء المختلفة – الواحدة بعد الأخرى– حتى نهاية المسرحية"..

وقد انتهى أمرُ الشِّعر التمثيلي – بعد أن مرَّت الآداب الأوربية بمحطاتٍ عديدةٍ من التطور– إلى الانفصال عن الأدب انفصالًا تامًّا، بعد أن جرى التمييز بين المسرحيات الغنائية – مثل الأوبرا والأوبرا كوميك والأوبريت– والمسرحيات التمثيلية، بحيث تم إلحاق الأولى

نهائيًّا بالموسيقى وتاريخها؛ نظرًا لغلبة العنصر الموسيقي عليها وثانوية عُنصرَي الحوار والتمثيل..

بينما الثانية - المسرحيات التمثيلية- سرعان ما تخلَّصَت - بعد الانفصال الذي ذَكرْنا- من الشِّعر في الحوار التمثيلي ولَجَأَت إلى النثر؛ إذ لم يَعُد ثمَّة ضرورةٍ للشِّعر بعد رحيل الغناء إلى حيث المسرح الغنائي المنسوب للموسيقى لا للأدب..

وهنا يقول الدكتور محمد مندور:

"وباستمرار تطوُّر الأدب التمثيلي واتِّجاهه نحو الواقعيَّة وظهور ما يسمَّى بالدراما الحديثة أَخَذَ النثرُ يطغَى على الشِّعر في لغة المسرح، بحيث يَندر في العصر الحديث أن نجد أدباء كبارًا يَكتبون مسرحياتٍ شعريةً"..

ويضيف في ذات السِّياق أنه:

"لا غرابة في ذلك؛ فالشِّعر متاع الخواصِّ، كما أن لغته وقيوده تَبعُد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة، وكثيرًا ما تؤدي إلى ضَعفِ الحركة الدرامية، وإلى تغليب النزعة الغنائيَّة أو الخطابيَّة على الحوار، وتمنعه من

الغوص وراء الحقائق النفسيَّة أو المفارقات الدقيقة في مبادئ الأخلاق ومواصفات المجتمع"..

هكذا انتهت رحلة فنِّ الشِّعر التمثيلي إلى شِبه فناءٍ؛ إذ لم يَبق مِن أثَرِه سوى بعض مسرحياتٍ شعريةٍ كتَبَها أدباء من الغرب والشَّرق، نالها – وَفْقَ محمد مندور– الكثيرُ مِن النَّقد، وكان نجاحها المسرحيُّ محدودًا.

## (4)

ونأتي إلى فنِّ الشِّعر الغنائيِّ، ذلك الذي كُتِب له أن يحيا إلى يومنا هذا، بحيث يُمثِّل أغلبَ تراث الإنسانيَّة الشعريِّ، ومنه تراث الشِّعر العربيِّ..

وهو لا يعني الأغاني الشائعة المؤلَّفة لكي يَصدَح بها المطربون والمطربات، كما قد يتبادر إلى الذِّهن، إنما هو - على حدِّ تعبير الدكتور محمد مندور- "شِعر القصائد والمقطوعات"، ذلك الذي:

"إذا كان قد اتَّخذَ عند العرب صورةً محدودةً ثابتةً، هي القصيدة ذات الوزن الواحد والرَّويِّ الواحد والقافية الواحدة والمستقلة الأبيات، فإنه قد اتَّخذَ عند الغربيِّين منذ القِدم صورًا وأشكالًا متباينةً، وكان لكل صورةٍ تركيبها الموسيقيُّ الخاصُّ"..

ولعل تسميته بالغنائي مَبعَثُها أنه كان في نشأته مقترنًا بالغناء، سواء كان هذا الغناء - وَفْقَ تعبير الدكتور محمد عناني- على أنغام القيثار أيام

اليونان أم على أنغام العود والدف أيام العرب أم على أنغام الآلات المصرية المنوَّعة..

حتى إذا ما انتشَرَت الطباعة، فباعدَت بين الشاعر والصلة المباشرة بالجمهور، ومِن ثَمَّ انقطَعَ اقتران الشِّعر بالغناء؛ إذ وَجد الشِّعرُ في الكلمة المكتوبة ما يصله - بالمناجاة والهمس- بالجمهور المتلقِّي بديلًا من الكلمة المسموعة..

وفي سمات الشِّعر الغنائيِّ الشَّكلية الثابتة يقول الدكتور محمد مندور:

"وإذا كان هذا النوع من الشِّعر قد تَطوَّر في الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد، بل إلى القراءة الصامتة، فإن العنصر الموسيقيَّ المتمثِّل في الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالِغ الأهمية في الشِّعر، بل أخذَت أهميتُه تزداد في أواخر القرن التاسع عشر، حتى رَأيْنا الرمزيِّين يقولون: إن الشِّعر موسيقى قبل كل شيءٍ، وإن عنصر الموسيقى فيه يَبُذُّ في الأهمية المعاني والعواطف والصور الشِّعرية ذاتها، باعتبار أن الموسيقى هي أقوى أداةٍ للإيحاء، والشِّعر عندهم إيحاءٌ أكثر منه تعبيرًا لغويًّا صريحًا واضحًا"..

أما عن سماته الموضوعية، فيُبرزها الدكتور محمد عناني في قوله إن:

"أهمَّ ما يميِّز الشِّعرَ الغنائيَّ عن الشِّعر القصصيِّ أو الشِّعر الدِّراميِّ، هو أنه يعبِّر مباشَرةً عن مشاعر المتحدِّث وأفكاره - أي أنه تعبيرٌ ذاتيٌّ- وذلك رغم أنه يحوِّل التجربةَ الذاتيَّةَ إلى تجربةٍ فنيَّةٍ - أي موضوعيَّةٍ- باستخدام لغة الفنِّ أو لغة الشِّعر، وهي لغة الإيقاع والتَّصوير والتَّركيب...، ولكننا على أيَّة حالٍ نَلمح ضمير المتكلِّم بارزًا في القصيدة الغنائية، ونحسُّ أنها موجَّهةٌ إلى مستمِعٍ ما أو قارئٍ ما. مَهما كان الموضوع الذي تتناوله القصيدة - أو ما يسميه العربُ أغراضَ القصيدة- فإن الشاعر يَفترض وجود جمهورٍ ويَفترض استجابتَه للقصيدة".

## (5)

وفي الملامح التي يتميَّز بها الشِّعر الغنائيُّ العالميُّ، والتي تأثَّر بها الشِّعر العربي الحديث - وليس الشِّعر العربي القديم- رصَدَ الدكتور محمد عناني أهمَّها، فأَوجَزَها في قِصَر القصيدة الغنائية في الأدب الأوربيِّ - على خلاف القصيدة القصصية- ؛ إذ قد لا تزيد أحيانًا عن عِدة أبياتٍ لا تَستغرق قراءَتُها دقائقَ أو بضعَ ثوانٍ، كما يميِّزها وحدة الانطباع؛ حيث تدور القصيدة عادةً حولَ فكرةٍ واحدةٍ أو صورةٍ واحدةٍ يركِّز الشاعر عليها في تفاصيلها أو ما يتصل بها، دون أن يتفرَّع بها إلى أفكارٍ أو صورٍ أخرى، بحيث يكون الانطباع النهائيُّ الناتج عن القصيدة موحَّدًا..

ثم الاعتماد على الصورة، وهي سمةٌ نرى لأهميتها البالغة أن نَعرِض الوصفَ الذي سطَرَه في شأنها الدكتور محمد عناني نصًّا، إذ قال:

"رغم غلبة الموسيقى على القصيدة الغنائية، فإن وسيلتها التعبيريَّة الأولى هي الصُّورة، والصُّورة الفنيَّة هي التعبير الحديث الذي يُستخدَم لشتَّى أنواع التصوير الفني، مِن تشبيهٍ واستعارةٍ، وما إلى ذلك مِن

تصويرٍ حسِّيٍّ ذي دلالاتٍ هامشيَّةٍ، أي: يَستخدِم كلماتٍ توحي بمعانٍ أخرى إلى جانب مَعانيها الأصليَّة"..

وكذا التركيز على اللحظة الواحدة، التي يقول في بيانها الدكتور محمد عناني:

"إنها انتفاء عنصر الزمن الممتد الذي تتميز به القصيدة القصصيَّة، فالقصيدة الغنائيَّة لا تعتمد على تَتابُع الأحداث أو تَتابُع الصُّوَر والأفكار، بل تبرز لحظة واحدة تتركز فيها معاني التجربة وتُصبِح لحظةً ذات دلالةٍ"..

كما تتسم بالذاتية؛ إذ الشَّاعر لا يتحدَّث عن الآخَرِين بل عن تجرِبةٍ ذاتيَّةٍ، ومِن ثَمَّ موضوعه في القصيدة هو مشاعره..

وأخيرًا التركيب؛ ذلك أن الشاعر يعتمد في القصيدة الغنائية - وَفْقَ محمد عناني- على بناء التراكيب الموحية بمعانٍ فنيَّةٍ ولو استَعصَت على التحليل المنطقي، وذلك ناتجٌ عن اعتماده على عنصر الصُّورة الذي أوضَحناه فيما سبَق.

❋ ❋ ❋

# ومضاتٌ
# عن الشِّعر العربيِّ الحديث

## (1)

للشاعر صلاح عبد الصبور ومضاتٌ نقديةٌ لامعةٌ مبثوثةٌ في مقالاته وكتُبِه النَّثريَّة، صِرتُ مُغرَمًا بتتبُّعِها في مكامنها، والتقاطها متأمِّلًا ومستمتِعًا ومتعلِّمًا مما تُلقِيه من ضوءٍ كاشفٍ عن اتجاهٍ تجديديٍّ في الشِّعر، لا زلنا نَمضي في رِكابه منذ ما قبل منتصف القرن الماضي..

ومن تلك الومضات الذَّكية العميقة التي أرَدتُ أن أشارككم فيها هاهنا، ما كتَبه عن شِعر عباس محمود العقاد قائلًا:

"لقد كان العقاد يَكتُب شِعره وفي نفسه الإحساس بأنه العقاد، كان لا يستطيع أن يعايِش التَّجرِبةَ الشِّعريةَ بقلبِ طفلٍ وإحساسِ إنسانٍ منفعِلٍ، بل هو يعايشها بعقلِ رَجلٍ كبيرٍ بحكمتِه وقراءاتِه ووَضعِه الثقافيِّ؛ ولذلك لم يَستطِع أن يكون شاعرًا كبيرًا، إلا في القليل مِن شِعره الكثير..

ولقد استطاع العقاد أن يكون شاعرًا كبيرًا، حين خلَع عن نفسه قناعَ الفرديَّة المزهوَّة.. حين أحَبَّ.. وحين تَحدَّثَ عن الحبِّ..".

هكذا تُومِض كلماتُ صلاح عبد الصبور لِتُسفِر عن نَظرتِه التقييميَّة لِشِعر العقاد، إلا أنها تُومِض على نحوٍ أكثرَ ضوءًا لِتكشِف عن رؤيته لما يجب أن يكون عليه الشَّاعر في معايَشتِه للتَّجرِبة الشِّعرية، لكي يتسنَّى له أن يُنتِج شعرًا يصحُّ أن يجعله شاعرًا كبيرًا.

❋ ❋ ❋

## (2)

تدور دورة الزمان، ليجد عباس العقاد نفسه – شاعرًا وناقدًا وأديبًا ومفكِّرًا– في مواجَهة موجةٍ شابَّةٍ تحرَّكَت منذ ما قبل ثورة يوليو 1952 – واشتدَّت فيما بعدها– تسعَى إلى تجديد الشِّعر العربيِّ والأدب عمومًا، على غرار الموجة التي تزَّعَّمَها العقادُ في شبابه لتقويض شاعر العربية أحمد شوقي، تحت لواء التَّجديد الذي كان العقاد آنذاك يبشِّر به..

فكان الشَّاعر الشَّابُّ – آنذاك– صلاح عبد الصبور على رأس الموجة الشَّابَّة التي ضرَبَت العقادَ الشيخَ بدعوى التجديد؛ إذ كان – كجيلِه– يجد في العقاد – كما رأى العقاد قبلًا في شوقي– عائقًا جامدًا في سبيل التجديد..

ومِن ثَمَّ تصيَّدَ صلاح عبد الصبور للعقاد ما يُثبِت به أنه قد تَنكَّر لموقفه القديم الداعي للتجديد؛ إذ ضبَطَ للعقاد رأيًا في الشِّعر المرسَل المتحرِّر من القافية – أراه من وجهة نظري المتواضعة– شطحةً تجديديَّةً واسعة الخيال إذا ما أَخَذْنا في الاعتبار أنها صدَرَت عنه في زمانٍ لم يكن التجديد في الشِّعر يَتصوَّرها أو يَحتملها..

فها هو صلاح عبد الصبور يَعرِض دليلَه الممتِع قائلًا:

"في الأعوام الأولى لهذا القرن - يَقصِد القرن الماضي- كتَب الشاعر عبد الرحمن شكري بعضَ القصائد المرسَلة التي تتحلَّل من القافية، وكتَب العقاد عنها يقول: إن إسقاط القافية تهيئةٌ لاستقبال المذهب الجديد؛ لأن القافية هي الحائل بين الشِّعر العربيِّ وبين التفرُّع، فإذا اتَّسعَت القوافي واتَّسعَ القول بزَغَت المواهبُ الشِّعريةُ، ووُجِدَ شعراء الرِّواية والوصف والتمثيل، وسيأتي يومٌ تكتفي فيه الآذان بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية، وزاد العقاد أن العرب لا يُنكِرون القافية المرسَلة، ونقَلَ أربعةَ أبياتٍ مرسَلة القافية لشاعرٍ قديمٍ"..

هكذا - من وجهة نظري- دفَنَ العقادُ كزارعٍ عظيمٍ بذرةَ التجديد في تربة الشِّعر العربي ونَسيَها، فلمَّا أخصَبَت بعد حينٍ، أنكرَها كما يُنكِر الزارعُ نَبتتَه مِن فرطِ ما بدَرَت يداه من بذورٍ وافرةٍ في كل أرضٍ خاضتها قدماه المباركة، وكم خاض العقاد من أراضٍ وبدَرَ بذورًا من الفكر لا حصرَ لها!

## (3)

عن ماذا كان يَبحث الشَّاعر الشَّابُّ – آنذاك– صلاح عبد الصبور في أواخر الخمسينات من القرن الماضي، حين نبَشَ ناقدًا في دواوين الشيخ – آنذاك– عباس محمود العقاد، في غمرة طموحه وجيله لِتجاوُز العقاد وصولًا إلى تجديد الشِّعر العربيِّ؟..

كان صلاح عبد الصبور يَبحث عن إجابةٍ لسؤالٍ يَجدر بنا – شعراء اليوم الشُّبَّان– أن نسأله بإخلاصٍ وعدالةٍ لأنفسنا، وأن نجتهد – إذا كانت الإجابة بالنفي– أن نحقِّق ما لم نجِدْه فينا وفي أعمالنا مِن مشتمَلات السُّؤال الواعي البصير..

إذ سأل صلاح عبد الصبور:

"هل العقاد شاعر موهوب، له أنفاسه الشِّعرية الأصيلة، وتَصوُّرُه الشِّعريُّ للحياة والوجود؟"..

وتَجدر الإشارة إلى أننا لا يجب أن يعنينا ما تَوصَّل إليه صاحب السُّؤال مِن إجابةٍ، بقدرِ ما يعنينا الآن أن نضع السُّؤال معيارًا نزِنُ به في عالَمِ الشِّعر أنفسَنا..

فضلًا عن أنني أحِبُّ أن أضع هذا السُّؤال معيارًا بين يدي قارئ الشِّعر، في إطار ما أسعَى إليه – قدرَ طاقتي المحدودة– من تأهيل قارئٍ واعٍ بصيرٍ.

## (4)

لا نستطيع أن ننكِر أن الشاعر صلاح عبد الصبور - باعتباره شاعرًا من الشعراء الذين تَزعَّموا حركة تجديد الشِّعر العربيِّ منذ ما قبل منتصف القرن الماضي- هو شاعرٌ فتَنَته - كجيله- ثورةُ التجديد التي عرَفَها الشِّعر الغربيُّ منذ بواكير القرن التاسع عشر..

وتلك الفتنة لها وجاهتها.. ولها أيضًا إيجابيَّاتها؛ إذ ما وَقفْنا على الذي استَخلصَه صلاح عبد الصبور من مقارَنتِه الواعية بين تراث الشِّعر العربيِّ ونظيره الغربيِّ، لعلنا نتفهم أسبابَ القفزة التي قفزَها الشِّعر في فضاء التجديد على يد صلاح عبد الصبور وأقرانه..

وبيان ذلك يَتجلَّى في قوله:

"إن الفَرق بين الحكمة العربيَّة الشَّائعة في دواوين الشعراء العرب، وبين المذهب الفكريِّ الفلسفيِّ الذي نستطيع أن نستخلِصَه من أشعار جيته أو هايني مثلًا.. أن الحكمة العربيَّة حكمةٌ تلخيصيَّةٌ، تقال في أَوجَزِ عبارةٍ، وهي تُلقَى في أيِّ مناسَبةٍ.. لا تكاد ترتبط بتجرِبة الشَّاعر أو

حياته، وهذا الارتباط يَخلع عنها الطَّابعُ الإنسانيُّ الحيُّ، فلا تستطيع أن تتصوَّر أنها خلاصةُ حياةٍ بقدر ما تتصوَّر أنها فكرةٌ سانحةٌ.

أما المذهب الفكريُّ الذي نَستخلِصُه عادةً من تراث شاعرٍ غربيٍّ فهو مذهبٌ متكاملٌ، تراه في كل إنتاجه، وتستطيع أن تَتبيَّنَه في حياته كما تَتبيَّنُه في أشعاره، وتكتسي كل نبضةٍ منه بدم الحياة وعرَقِها وتجربتها."..

هكذا - عرَضْنا لك في كبسولةٍ- رؤيةَ صلاح عبد الصبور الدافعة للتجديد، ولا يعنينا هاهنا إن كان قد تَعسَّفَ في نَظرتِه للشِّعر العربيِّ القديم من عدمِه، بقدر ما يَعنينا أن نضع أمام عينيكَ ماهيةَ الشَّاعر والشِّعر من وجهة نظر مدرسة الشِّعر الجديد، التي لا زالت تُواصِل امتدادَها في شعراء اليوم، وربما الغد.

## (5)

كان الشَّاعر صلاح عبد الصبور مؤمنًا - عميق الإيمان- بأن الشِّعر فنٌّ والشَّاعر فنَّانٌ، ولكن ليس على النحو الذي يطلقُه الناس جُزافًا؛ إذ يُلصِقون صفةَ الفنَّان على كل مَنْ هبَّ ودبَّ في ميادين الفنِّ - أي فنٍّ- مَهما تصاغرَت أدواتُه وتهافتَت مقاصدُه..

إذ عند صلاح عبد الصبور فيما صدَح وغرَّد:

"الفنُّ احتجاجٌ دائمٌ، وأعظَمُ الفنَّانين هم الفنَّانون المحتجُّون، سواء احتجَّ الفنَّان على أسلوب التعبير في عصرِه، أم احتجَّ على أسلوب الحياة نفسها، ولكن احتجاج الفنَّان يَتجه دائمًا إلى محاوَلة التغيير، إن الفنَّان يحاول دائمًا أن يدير عجلةَ الزمن إلى الاتجاه الذي يريده، إنه يريد أن يَفرض سُلَّم القِيَم الذي يؤمِن به على المجتمع، ويَبلغ به الغرور أن يقف إزاء المجتمَع، ندًّا لندٍّ"..

فلعلَّنا - على ضوء ذلك- لا نفرِط في إسباغ مسمَّى "الفنِّ" وصفة "فنَّان" على ما لا يَجدر به نَيل المسمَّى النَّبيل والصِّفة العظيمة.

❋ ❋ ❋

## (6)

وإذا كان الشَّاعر كفنَّان – قديمًا وحديثًا– يَستمد مادَّته الخام في شأن تشكيل القصيدة من اللغة والموسيقى، فمِن أيِّ المصادر يَستمد الشَّاعر الحديث ويَستلهم الأفكار أو المَضامين التي يَتلبَّسها سِحر خياله الشِّعري لتصبح كائنًا حيًّا نابضًا هو القصيدة؟..

هنا يبادِر الشَّاعر صلاح عبد الصبور ليسعفنا بالإجابة، تلك التي نجدها مبثوثةً في مواضعَ متفرقةٍ من كتاباته الغزيرة – التي هي مقالاتٌ صحفيةٌ في أغلبِها– ؛ إذ تتلخَّص عنده مصادر إمداد الشَّاعر فيما يمتلكه – أو يجب أن يمتلكه– من وجهة نظرٍ وقضيةٍ وروحٍ ثائرةٍ وفلسفةٍ وتأمُّلٍ..

ومِن ثَمَّ يقول في الأولى إن:

"فنَّان العصر الحديث وشاعِرَه لابد أن تكون له وجهة نظرٍ في الحياة، وذلك بعد أن يَعرف لغته معرفةً جيدةً وبعد أن تحيط ثقافتُه بالتيارات الفكرية المختلفة في عالَمِه"..

وفي الثانية يقول إن:

"القضية العظيمة لا تَصنع شاعرًا عظيمًا، بل لابد أن تَتغلغل هذه القضية في نفس الفنَّان، وتَمتزج به كما يَمتزج الماء وضوء الشمس والتراب في النبات لِتَصنع كلُّها هذا اللونَ الأخضرَ"..

كما يقول في الثالثة إنه:

"لابد للفنان العظيم من روح الثائر؛ حتى يستطيع أن ينسلخ عن واقِعه الشِّعريِّ إلى واقعٍ أفضل منه وأكثر إلهامًا"..

وعن الرابعة يؤكِّد على أن يكون للشَّاعر وجهة نظرٍ عامَّةٍ في مشكلات الكون الكبرى، ويضيف موضِّحًا:

"أو بتعبيرٍ عصريٍّ أن تكون للشَّاعر فلسفةٌ، ولا نعني بالفلسفة هنا أن يكون الشَّاعر فيلسوفًا أو قارئ فلسفةٍ، بل أن يكون له تَصوُّرٌ خاصٌّ للكون تَصنَعه ثقافته وقراءته وتجارِبُه ووراثته ومزاجه"..

وأخيرًا يقول عن الخامسة إن:

"الشَّاعر لا يغنِّي فحسب، ولكنه يَتأمل أيضًا، وإن الشَّاعر يستطيع أن يَخلط غناءه وتأمُّلَه كما يختلط الجمال والذكاء في فرائد النساء"..

ولعل ذلك كله يُجمِله صلاح عبد الصبور في توصيفه للشَّاعر بأنه صاحِب "رؤية" لا مجرَّد عارِض "آراء"؛ إذ يعبِّر عن ذلك في قوله البديع بأنه:

"ينبغي أن يَتمثل الشَّاعرُ أفكارَه لتتحوَّل في نفسه إلى رؤى وصوَر، كما يَتمثل النباتُ ضوءَ الشمس ليتحوَّل إلى خضرة مظللة وزاهية؛ فالشَّاعر لا يَعرض آراء، لكنه يَعرض رؤية".

❋ ❋ ❋

## (7)

شِعر التفعيلة، أو الشِّعر الحُر - كما كانت تحِب أن تسمِّيه الشَّاعرة نازك الملائكة- أو الشِّعر الحديث - كما كان يفضِّل أن يسمِّيه شاعِرنا صلاح عبد الصبور- ، يَتمثل ما أدخَلَه روَّادُه من تجديدٍ بشأن الشكل - بخلاف المضمون- في أمرين، يتعلق أحدهما بتجاوز ما استقرَّ عليه الشِّعر العربيُّ العموديُّ من التزام وحدة البيت الشعريِّ طبقًا لِما تَفرضه الأوزان الكاملة لكل بحرٍ، ويتعلق الثاني بالقافية من حيث التزامها واحدةً لا يجوز أن تتبدل - وَفْقَ ما درَج عليه الشِّعر العربيُّ- في قصيدة الشِّعر العموديِّ، ومدى ضرورتها..

ولأننا نَكتب اليوم - في معظمِنا- على النهج الشكليِّ الذي استقرَّت عليه مدرسة الشِّعر الحديث - وكذا كتَب شعراء الأمس منذ مطلع خمسينيات القرن الماضي- لذا يتوجب علينا أن نَعرض لبيان موجَزٍ نقتطفه من مقالٍ لصلاح عبد الصبور كتَبه عام 1961 - صارخًا- تحت عنوان "موزون... والله العظيم"، يصف فيه حركة التجديد في الشكل بأنها تجري على أبحُر الشِّعر العربيِّ التقليديَّة، إلا أن:

"كل ما فيها من مخالَفةٍ للنمط الشعريِّ المتوارَث هو اعتبار التفعيلة الواحدة بنيانًا عروضيًّا متكاملًا، يستطيع الشَّاعر في إنائه أن يَسكب انفعالَه الشعريَّ، وأن ينسِّق هذه الآنية، كما يوحي له سيل هذا الانفعال أو قطره"..

وفي شأن القافية يقول:

"القافية ليست جوهرًا مقصودًا لذاته في الشِّعر، بل هي اجتهادٌ لخَلقِ نوعٍ من الموسيقى، يتعاون مع الوزن، في معاوَنة الانفعال الشعريِّ على الوصول إلى الأذُن، ثم القلب"..

ومِن ثَمَّ لم يعوِّل روَّادُ الشِّعر الحديث - شِعر التفعيلة- على وحدة القافية، ولا عوَّلوا - أيضًا- على التزامها متنوعةً، بل تركوها تأتي - متنوعةً- دون تكلُّفٍ في قصائدهم، وآثَروا الارتكانَ على الموسيقى الداخليَّة النَّابعة من الوزن باعتباره هو المصدر الأساسي للموسيقى، أما القافية فقد اعتمَدوها محضَ مُعاوِنٍ موسيقيٍّ لا يجب تحرِّيه ومطاردتُه تكلُّفًا.

## (8)

تأكيدًا لما أوردناه في الومضة السابقة عن الوجهة التي تبنَّاها الشِّعر الحديث من حيث الشكل (الوزن – القافية) – كونها ذات الوجهة التي نتوجهها في غالبيتنا شعراء اليوم– أحببتُ أن أسُوق لكم المزيد مما سطَرَه الشَّاعر الرائد صلاح عبد الصبور في هذا الشأن، إذ كتَب في مقالٍ له منشور عام 1956:

"أما عن الوزن فلا يَخفى عليكَ أن بعض الأوزان العربية أوزانٌ تكراريةٌ مكوَّنةٌ من وحدات (فعولن – مستفعلن – فعلن – متفاعلن – فاعلاتن)، وقد جعَل الشِّعر الحديث وحدتَه التفعيلة لا البيت العربي المغلَق؛ فهو إذَن لم يَخرج عن الوزن"..

وفي شأن القافية يقول:

"أما عن القافية فهي ليست شيئًا مقصودًا لذاته، ولكنها عنصر موسيقيٌّ، ورنين القافية الموسيقي رنين بدائيٌّ، والصورة الكاملة للموسيقى الشِّعرية هي الموسيقى الداخليَّة التي تنبعث من الانسجام النغمي بين ألفاظ البيت"..

ويضيف أيضًا:

"إننا لم نهمِل التقفية، بل اعتمدناها كعنصر عفويٍّ إذا استوجبَها المعنى الموسيقيُّ، وإلا فلا حاجة إلى التزييف والاختلاق في سبيل هذه الموسيقى البدائية"..

وتَجدر الإشارة في هذا المقام إلى أنني أردتُ بهذا المقال - والمقال السابق عليه- أن نتبين معًا - ولعل متلقِّي أشعارنا يتبين معنا- ماهية الطريقة الشكلية التي نصبُّ فيها أعمالنا، والتي - ربما- اتخذَها الكثيرون منا منهاجًا بدافع الأُلفة - تلقائيًّا- إذ تَربَّت عليها ذائقتُهم الشِّعرية عبْر قراءة أشعار روَّاد الشِّعر الحديث الذين انتهجوها بدايةً من صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وصلاح جاهين، مرورًا بأمل دنقل وعبد الرحمن الأبنودي، وكثيرين غيرهم تضِيق المساحة عن ذِكرهم.

❋ ❋ ❋

## (9)

وتوسُّعًا في فهمِ القفزة التجديدية التي قفَزَها الشِّعر الحديث في شأن بناء القصيدة الشكليِّ من حيث الوزن - الموسيقى الداخلية- ، تَجدر الإشارة إلى محاوَلات الشعراء للخروج من أسرِ بحور الشِّعر العموديِّ التي تعيَّنَت على وجه الحصر فيما كشفَه منها الخليل بن أحمد وأرسى قواعدَه فيما يُعرَف بعلم العروض، وهي محاولات كثيرة امتدَّت من الماضي البعيد، ولعل أشهرها قديمًا محاولات أبي العتاهية وأبي نوَّاس، ولا زال تاريخ الشِّعر العربي يَذكر قولة أبي العتاهية أو صرختَه: "أنا أكبر من العروض"، تلك الصرخة التي تبِعَتها - أو لعلها تتبَّعَتها- بعقودٍ من الزمن بعض فنون الشِّعر المستحدَثة كالموشحات والدوبيت والمواليا؛ إذ قامت على التحرر من أسرِ قواعد العروض الخليلي، وابتكرت لنفسها أوزانًا جديدةً...

لذا يَجدر بنا أيضًا - من باب التوسع- أن نلجأ هاهنا إلى الدكتور محمد أبي الفضل في كتابه "رؤى عروضية"؛ لكي نقف على طبيعة القفزة

التجديدية التي أَقدَم عليها الشِّعر العربي الحديث في شأن الموسيقى الداخلية أو الأوزان أو العروض، وهو ما سنعرض له باستفاضة في الومضة التالية.

## (10)

يوضِّح الدكتور محمد أبو الفضل بدران – في بساطة قلَّ أن تجد لها مثيلًا– ماهية النقلة التجديدية التي نهض بها الشِّعر العربي الحديث في شأن الوزن؛ إذ اعتمَد على وحدة التفعيلة – لا وحدة البحر– دون التقيد بعدد تفعيلات البحور الشعرية..

وفي سبيل هذا التوضيح يَعتمد الرجل على مقطعٍ من قصيدة "مصارَحة" للشاعر درويش الأسيوطي يقول فيه:

مقعدي لم يزل شاغرًا
والمخادع مسكونة بالصقيع
وبالوحدة القاتلة
مستحيل هو الشعر
نعشقه حين يتركنا
ثم يسكن في اللحظة الفاصلة..

حيث إن هذا المقطع – وقد جاء على نهج الشِّعر الحديث في أوزانه– قد يتوارد – على حدِّ قول الدكتور أبي الفضل– للقارئ أنه يخلو من

الوزن الشعري – الموسيقى الداخلية– ، إلا أن الرجل يلجأ إلى التقطيع العروضي لسطور هذا المقطع ليكشِف لنا عن أنه موزون على هذا النحو:

مقعدي لم يزل شاغرًا

**/o//o /o//o /o//o**

فاعلن فاعلن فاعلن

والمخادع مسكونة بالصقيع

**/o//o ///o /o//o /o//o /**

فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فـ

وبالوحدة القاتلة

**//o /o//o /o//o**

علن فاعلن فاعلن

هكذا حتى آخر مقطع القصيدة المثال، ثم يسُوق الدكتور أبو الفضل على أثر هذا التقطيع العروضي عدة ملاحظات، هي – من وجهة نظري– المصباح المنير الذي على ضوئه سنتعرف بجلاء على ماهية النقلة

التجديدية التي تبناها الشِّعر الحديث في مضمار الوزن الشعري؛ إذ يقول الرجل:

"وهنا نلاحظ عدة أشياء:

1- السطر الشعري صار بديلًا عن البيت.

2- أن السطر يقوم على تفعيلة تتكرر دون التقيد بعدد تلك التفاعيل، فالتفعيلة التي جاءت عليها قصيدة الشَّاعر درويش الأسيوطي هي تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن)، ويجب تكرارها في البيت الشعري ثماني مرات، لكن الشَّاعر درويش الأسيوطي يستخدمها في السطر الأول ثلاث مرات، وفي السطر الثاني أربع مرات، وفي السطر الثالث والرابع ثلاث مرات، وفي السطر الخامس خمس مرات، ومعنى ذلك أن الشَّاعر الحديث يَعتمد على تكرار التفعيلة دون التقيد بعددٍ.

3- أن السطر الشعري لا يتوقف عند نهايته عروضيًّا، بل يمتد حتى يُكمل السطر التالي.

4- قد دخل من التغيير على التفعيلة ما يدخل على ذات التفعيلة في البحور الأخرى"..

وإلى هنا نرجو أن نكون قد وفَّينا موضوع ملامح الشِّعر العربي الحديث فيما يخص جانب الوزن الشعريِّ، لنواصل المُضيَّ في رِحلتنا مع ملامح المضمون.

## (11)

هل تصّدَّى الشَّاعر صلاح عبد الصبور لذات معضلة انتشار أعمال الشَّاعر جماهيريًّا، واتخاذ ذلك معيارًا للقول بنبوغه وعبقريَّته الشِّعرية، للحدِّ الذي يصل - في زمننا هذا- إلى تتويجه أميرًا؟!!.. تلك المعضلة التي تواجهنا ونعانيها على نحوٍ أرحَبَ وأشمَلَ مما عرَفه شعراء الأمس..

نعم تصدَّى صلاح عبد الصبور - من أعلى شرفات التجديد الشعري- فحسَمَها لصالح الشِّعر كفنٍّ، لا لصالح ما يطلبه الجمهور؛ إذ قال:

"إن الهدف من التجديد الشعريِّ ليس أن يصل الشعب إلى فهمِ الشِّعر، فنحن ندرِك أن كل فنٍّ من الفنون له "رأي عام" يتتبع هذا الفن، ويَعرف قِيَم رجاله وأقدارهم، ومدى ثبات قَدمِهم في هذا الفنِّ، وأنا كشاعرٍ يعنيني أن يَقرأ لي الأستاذ العقاد ويرى في شِعري رأيًا حسنًا، أكثر مما يعنيني أن يَقرأ لي ويرى في شِعري هذا الرأيَ الحسنَ عشرةُ آلافٍ من غير المتتبِّعِين للشِّعر، أو العارفِين بقِيَم رجاله وأقدارهم"..

ومن هذا المنطلَق، إذا صح أن نضيف إلى قول صلاح عبد الصبور، فلنقل – من باب أولى– : إنه على الجماهير الشَّابَّة المتزاحمة اليوم على كتابة الشِّعر – فصيحًا وعاميًّا– أن ينهضوا في أنفسهم بتتبُّعِ الشِّعر في رِحلته الطويلة – عربيًّا وغربيًّا– ما وَسِعهم، وأن يقفوا في هذا التتبُّع الشاقِّ اللذيذِ على قِيَم رجاله ويَعرفوا أقدارهم؛ إذ ذلك وحده ما سيجعلهم قادرِين على تقييم وزنِ تجربتهم، والوقوف على ما ينتظره منهم فنُّ الشِّعر من إضافةٍ في هذا العصر، إلى تراثه التراكميِّ العظيم.

## (12)

إلى أين كانت تتجه بوصلة الشِّعر الحديث في رحلة سفينة التجديد، حين انطلقَت تبحث في بحار الدنيا، قاصدةً المتلقي لأعمال الشعراء الذين حمَّلوها نتاجهم؟..

هل قَصدَت إلى المتلقي "السَّمِّيع" أو متلقي "الوجبات السريعة" على غرار ساكني مواقع التواصل الاجتماعي اليوم؟..

لا..

إنما توجَّهَت بوصلة الشِّعر الحديث وسفينُه إلى الوجهة التي تَحدَّث عنها الشَّاعر صلاح عبد الصبور في قوله:

"والشِّعر الحديث لا يَتجه إلى الإنسان "المستمِع"، بقدر ما يَتجه إلى الإنسان "القارئ"، والإنسان المستمِع يكون عادةً مستمِعًا وسط جماعة، أما الإنسان القارئ فهو يواجِه العملَ الفنيَّ مواجهةً شخصيةً، وهذا الاختلاف في رأيي بين جمهور الشَّاعر القديم وجمهور الشَّاعر المحدث، هو الذي جعَل الآنية القديمة تضِيق على الخمر الجديدة، فتنكسر الآنية

ثم يعاد تشكيلها، طمعًا في الوصول إلى التعبير الفردي الذاتي، الذي يخاطِب به الشَّاعرُ المفردُ قارئه المفرَد"..

ولا شك في أن كلمات صلاح عبد الصبور - هذه- تَحمل لنا - شعراء اليوم- من الفائدة الكثير والكثير؛ إذ إن ثمَّة تأثيرًا - غير محدود- يقع على أعمال الشاعر، مصدره طبيعة المتلقي الذي يَقصد إليه والوسيلة التي يَتوسل بها وصولًا إليه..

ويبقى أن الشِّعر العميق - بغير تعقيد- هو الذي يعيش أبدًا؛ إذ هو يُكتَب للمتلقي القارئ المنفرد بالنص، أما النصوص الموجَّهة للسَّمِّيعة فإن لها سماتٍ قد لا يستطيع الشَّاعر الحق الهبوط إلى دركها، فضلًا عن أنها أشبهُ بأغنيات (الرِّتم) التي سرعان ما تموت ليَظهر - من جنسها- غيرُها، وإن طال زمن وجودها، وهو غالبًا لا يطول.

❋ ❋ ❋

## (13)

تعالَ أيها الشَّاعر – شاعر اليوم– ، تعال أيها القارئ... نرصد إلى أيِّ مدى تَراجَع الشِّعر حاليًا عما كان يهفو أن ينهض به من دورٍ، ويستشرفه من آمالٍ عِظامٍ، ذلك في مَطلع الخمسينات من القرن الماضي، ولعله بذل – بجهد حَمَلَة لواء التجديد– الكثير في هذا المضمار خلال حقبة الستينات وما بعدها..

وفي سبيل ذلك دعنا ننظر بمنظار الشَّاعر الرائد صلاح عبد الصبور ذي العدستين؛ إذ تَكشف لنا العدسة الأولى عن رؤيته أنه:

"تَغيَّر دور الشِّعر من التسلية والمنادمة إلى الكشف البدهي عن النفس الإنسانية، وتميَّزَت للشعراء مواقفُ وفلسفاتٌ وأفكارٌ وهمومٌ نفسيةٌ، وليس تغيُّر شكل الشِّعر العربي من البيت المغلق والقافية الرتيبة إلى الرباعيات والخماسيات والثنائيات ثم إلى التعبير بالشكل الجديد إلا محاولةً لاستيعاب هذه الخمر الجديدة في الآنية الجديدة"..

أما العدسة الثانية التي نستكمل بها المنظار، ومِن ثَمَّ الرؤية، فتتبدَّى في قوله:

"ولذلك فإن أهم ما يلزمنا هو الحرية المطلَقة في التجريب، والمغامرة الجريئة وراء التعبير الكاشف عن نفس الإنسان، ولا شك أن التجربة وحدها هي التي تستطيع أن تدفع الشِّعر العربي إلى سَمتِه العالي، وتُطلِعنا على ألوان باهرة من التعبير في أشكال جديدة لم تَخطر على بالِ الأقدمين، وتقرِّب بين الشِّعر والقارئ العربي بعد أن يَرسخ مصطلحٌ جديدٌ، صنَعَته التجربة وزكَّاه الزمن"..

وسواء حقَّق الشِّعر الحديث - الذي لا زلنا نسير اليوم في ركابه- بعض ما كان يصبو إليه أو أغلبَه، فإن قدَرَ شعراء اليوم - كما كان قدر شعراء الأمس- هو استكمال المسير قُدُمًا، إن لم يكن في طريق المزيد من التجديد، فعلى الأقل بالإضافة المبدعة - لا الهزيلة الباهتة- إلى تراث السابقين.

## (14)

كان رأيي ما رأى الشَّاعر صلاح عبد الصبور قبل أن أطالع مقالته عن النَّظْم بسنوات طوال؛ إذ كنتُ من قديمٍ – على حداثة سني آنذاك– أرى أن ما يُنسب – مثلًا– إلى الإمام عليٍّ رضي الله عنه من أبياتٍ لا يعَد شعرًا بقدر ما هو نَظْمٌ؛ إذ تجد فيه – مثلًا– ما يحضُّكَ على طلبِ العِلم أو تجنُّبِ زلَّات اللسان، يسوق ذلك في إطارٍ موزونٍ، إلا أنه يجري مجرى النصيحة خاليًا من الصورة والخيال..

لذا أنا مع صلاح عبد الصبور إذ اعتبَر أن كلمة "النَّظْم" صارت تحديدًا – أو قُل عنوانًا– للونٍ ثالثٍ من ألوان التعبير، يقف مستقلًّا منفردًا إلى جوار النثر والشِّعر كثالث ثلاثة..

لذا أدرَك الأقدمون أنه لا يَدخل في باب الشِّعر أمثال ألفية ابن مالك وما كتبَه الفقهاء منظومًا من أصول علم الفقه، وما نظَمَه علماء التجويد من قواعد أحكام تجويد القرآن..

إلا أن صلاح عبد الصبور يتجاوز حدود الأقدمين - كما تجاوزتُ بسنواتٍ قبل أن أَقرأ مقالته- بحيث أدخَلَ في باب النَّظْم قصائد لشعراء كبار كالبحتري وأبي تمام وشوقي، وكان دليله في ذلك: "أننا لو فككْنا عن هذه القصائد رباطَ الوزن والقافية لأصبَح نثرًا عاديًّا لا يصِله بالشِّعر شيءٌ"..

وشاهِدُه في ذلك بيتٌ لشوقي من قصيدةٍ شهيرةٍ، يقول فيه:

والدِّين يسرٌ، والخلافةُ بيعةٌ  والأمر شورَى والحقوق قضاءُ

إذ يراه بعد تفكيك أربطة الوزن والقافية: "الخلافة بيعة، والأمر شورى، والحقوق قضاء، والدين يسر"، وصلاح لا يرى بعد ذلك في هذا البيت من بقايا شعر، وإن كان يعترف بأن النَّظم الموفَّق مهارةٌ عظيمةٌ تدل على ذكاء الناظر ورهافة أذنه، إلا أن النَّظم - عنده وعندي- ليس شعرًا..

فليتنا - شباب الشِّعر- ننظر فيما نكتبه، فلعلنا نكتشف أنه في أغلبِه أقربُ إلى النَّظم وأبعَدُ عن الشِّعر، وليكن صوْبَ أعيننا عند تقييم أعمالنا

وأعمال الآخرين ذلك المعيار البسيط الذي وضَعَه صلاح فاصلًا في هذا الشأن، إذ قال:

"لِنقُل: إن الشِّعر هو الخيال والصورة الموزونان، وإن النَّظم هو العقل والصقل الموزونان أيضًا".

## (15)

القصيدة ليست لعبةً، ولا هي فعلًا يَستخِف الإيقاع المُنَغَّم صاحبه، فيكتب عبارات ساذجة مُمَوْسقة..

إذ القصيدة يتوجب أن تكون مخلوقًا فريدًا، تفرُّده نابع – بدايةً– عن موجود فريد، هو الشَّاعر الذي نسَج شخصيَّته غرزةً غرزةً بإبرة الصبر الطويل والأناة..

حتى إنك تَلمس خامة الخيوط التي اعتمدَها الشَّاعر في نسجِ شخصيته من واقع أعماله؛ إذ تجد شاعرًا يَنسج قصائده من حرير وآخَر ينسجها من الصوف الخَشِن.. وهكذا..

وكأن الشعراء يستمدون ما يكتبون – أو ينسجون– من خيوط نسيج شخصياتهم التي نسجوها قبلًا..

لذا أنقل للشاعر – وللقارئ– قولًا للكاتب "أندريه جيد" أراه جديرًا بأن يُتخَذ منهجًا، ثم معيارًا في تقييم الشِّعر والشاعر، كما هو جديرٌ بذلك في شأن العموم؛ إذ كتَب:

"إنَّ ما كان في استطاعة غيرك أن يفعله، لا تَفعلْه، وما كان في استطاعة غيرك أن يقوله، لا تَقُلْه.. بلْ حاولْ دائمًا أن تَخلق في نفسك – بكل صبر وأناة– ذلك الموجود الفريد الذي هيهات لغيرك أن يقوم بديلًا عنه".

# ومضاتٌ
# عن الزَّجل وشِعر العاميَّة المصريَّة
## (الأدب العامي)

## (1)

وتبقى اللغة العربية الفصحى في المرتبة الأعلى لا ينازعها منازِعٌ في كل فنٍّ من فنون الأدب، ولا يجوز أن ينازعها..

أما العامية فمرتبتها أدنى..

ومِن ثَمَّ لا يصح - عندي- أن يَكتب كاتبٌ بالعامية أيَّ لونٍ من ألوان الأدب سوى شِعر العامية..

إذ الشِّعر بخياله المُجَنَّح وصوَرِه التشكيلية وتفلسُفِه وموسيقاه، يَرفع من مرتبة العامية المتدنية إلى آفاقٍ لم يكن لها أن ترتقيها بدونه، ولا كان لها أن ترتقيها إذا كُتِبَ بها فنٌّ آخَرُ من فنون الأدب..

ولعل مما يؤيِّد وجهتي هذه، ما عهدناه من رواد شِعر العامية المصرية - واضحًا صريحًا- إذ قاموا على تطعيم أعمالهم بالفصحى وثقافة المثقفين، حتى ارتقَوا بالعامية رقيًّا لا أجد في وصفِه قولًا أروَعَ ولا أدَقَّ ولا أعمَقَ مما كَتبه الأديب يحيى حقي في تَقدِمتِه التحليلية الطويلة لديوان "رباعيات" للشاعر صلاح جاهين، هاك نصه:

"أما صلاح فقد رفَع العامية بعد أن طعَّمَها بالفصحى وثقافة المثقفين – فهي في الحقيقة لغة ثالثة– إلى مقام اللغة التي تستطيع أن تعبِّر عن الفلسفة شِعرًا"..

إلا أن ثمَّة تحذيرًا أورَدَه يحيى حقي بشأن تلك اللغة الثالثة، لابد أن نُثبِته هاهنا؛ إذ عبَّر الرجل عن مخاوفه، تلك التي تجسَّدَت واقعًا في أيامنا هذه، ذلك في قوله إن:

"الإجادة في هذه اللغة الثالثة لن تكون إلا فلتةً من الفلتات، فلو استخدَمَها كل من هبَّ ودبَّ تحوَّل غذاؤنا كله إلى بضاعة دكان التسالي.. لُبّ وفول وحُمُّص وفشار".

❋ ❋ ❋

## (2)

إن الناظر في تاريخ الأدب العامي المصري، ينكشف له أمران مهمان، أولهما: أن العصر المملوكي هو مركز انطلاق هذا الأدب ومفتتَح ازدهاره، ذلك الذي تنامى وصولًا إلى ما انتهى إليه أدب العامية على يد روَّاده الشعراء في العصر الحديث ومَن تبِعَهم حتى يومنا هذا..

وثانيهما: أننا لا يجب أن ننخدع في اصطلاح "الأدب العامي" ظانِّين أن ثمَّة أدباء قد كَتبوا بالعامية في شتى فنون الأدب..

إذ الحقيقة أن فنًّا واحدًا - فقط- هو الذي دخلَت العامية عالَمه برسوخٍ، ألا وهو الشِّعر، الذي تسلَّلَت العامية - منذ العصر المملوكي- إلى ستة أنواع منه، سمِّيَت علميًّا بالأدب العامي، هي:

"الموشح، والدوبيت، والزجل، والمواليا، والحماق، والكانوكان"..

ومِن ثَمَّ ارتفَع الشِّعر باللغة العامية - في ألوانه المذكورة- فصار تأدُّبًا، يقول فيه الأستاذ أحمد صادق الجمَّال:

"نشأ ذلك الأدب العامي نتيجةً طبيعيةً لتطوُّر اللغة ونشأة لغة خاصَّةٍ، اقتضت أن يكون لها أدبٌ خاصٌّ شأن كل اللغات، فإن لكل لغة أدبها"..

ولعل هذا يؤيِّد وجهتي التي ذكَرتُ في همستي الماضية، من أنه لا تجوز العامية – عندي– في أيِّ لونٍ من ألوان الأدب عدا الشِّعر، كونه – لطبيعته الفنية الخاصة– يرتفع بها عن درجتها الأدنى..

إذ قاد الشِّعرُ العاميةَ – وقادته العاميةُ– إلى ما يصفه الأستاذ أحمد صادق الجمَّال بأنه:

"بظهور الأدب العامي الملحون في مصر المملوكية بصورة لافتة، قد أبدَعَ قالبًا فنيًّا أعلَن ثورة على الأسلوب وانعتاقًا من عمود الشِّعر وأحكام الأدب التقليدي"..

وهنا تجدر الإشارة إلى أنني لَمستُ بوضوحٍ أن بذرة تجديد الشِّعر العربي الفصيح – في شأن الشكل (الموسيقي)– التي قادها تيار الشِّعر الحديث منذ مطالع خمسينات القرن الماضي، إنما نبتَت في أرض الشِّعر العامي بألوانه التي ازدهَرَت منذ البواكير في العصر المملوكي.

## (3)

ويبقى في التفرقة بين الأدبين الشعبي والعامي وجهان:

الأول: خلاصته أن الأدب الشعبي - على غرار الأمثال التي يرددها الناس وأغاني الأعراس التي تنشدها النساء في الريف والحارات- يعتمد على المشافَهة أكثر منه على التدوين، كما أن قائله مجهولٌ لا يُعْرَف، لذا يُنسَب مصدره للشعب بأسرِه..

أما الأدب العامي فمصدره شخصٌ بعينه، اعتمَد فيه على التدوين، لذا فهو معروفٌ قائله..

أما الوجه الثاني من وَجهَي التفرقة فيتعلق بالأسلوب، الذي يقول فيه الأستاذ أحمد صادق الجمَّال:

"فبينما نرى أسلوب الأدب العامي قد اختص العناية بالسَّبك وتجويد النَّسج، نجد أن أسلوب الأدب الشعبي هو أسلوب الكلام الجاري في حديث الناس"..

ونقف هنا عند خاصية السَّبك وجودة النَّسج، تلك التي ميَّزَت أسلوب الأدب العامي منذ فجر نشأتِه في العصر المملوكي، حتى ارتقت

- حديثًا- إلى ذروةٍ فنيةٍ عاليةٍ في فنِّ الزجل عند بيرم التونسي، وفي شِعر العامية عند فؤاد حداد وصلاح جاهين ومَنْ تبِعَهم..

ومِن ثَمَّ لم يعُدْ مقبولًا في أصول الفن، أن يتنازل الأدب العامي - شعرًا عاميًّا أو زجلًا- تحت أية دعوى عن الذروة التي ارتقاها من حيث أسلوبه، ليتبنى أسلوب الكلام الجاري في حديث الناس فحسب، بحيث يقف على السلَّم؛ إذ لن تصح نِسبتُه إلى الأدب العامي، ولا هو - بحالٍ من الأحوال- سيصير أدبًا شعبيًّا يُمكن نِسبتُه إلى عبقرية الشعب بأسرِه.

## (4)

انتهت سفينة ألوان الأدب العامي الشعرية - القادمة من العصر المملوكي- إلى أن ترسو في ميناء العصر الحديث محمَّلة بفنَّين عظيمين من فنون أدب العامية، ألا وهما الزجل وشعر العامية، ذلك بعد أن ذهبَت الريح بما عداهم من الألوان التي نشأَت حال بزوغ فجرِ الأدب العامي شِعرًا..

وإن ظهَرَت في العصر الحديث ألوانٌ مما اندثرَ، فقد ظهَرَت بطريق الإحياء من جانب الشعراء، إلا أنها بقيَت لديهم مجرَّد قوالب - على غرار الرباعية والموال- صَبُّوا فيها شِعر العامية مضمونًا، على نحو ما فعَل صلاح جاهين بقالب الرباعية الذي يَعتقد البعض أنه مخترِعُه، بينما هو قالبٌ قديمٌ، لعله اشتهَر منذ صبَّ فيه عمرُ الخيام رباعياته الشهيرة بالفارسية قبل جاهين بقرون، والتي تُرجمَت شِعرًا إلى الفصحى ترجماتٍ كثيرةً، لعل أهمها ترجمة الشَّاعر أحمد رامي..

وأنا – على تواضُعِ شأني– ممن يميلون إلى التفرقة بين الزجل وشِعر العامية كفنَّين من فنون الشِّعر..

إذ أرى أنهما – وإن كانت مصادرهما من حيث اللفظ واحدةً– إلا أن ثمَّة فوارقَ شاسعةً بين خصائص كل منهما، بحيث يختلفان في مدى سعة الخيال ومدى العمق والمضامين والأهداف..

ومِن ثَمَّ لا مفرَّ أمام كاتِب أيٍّ من الفنَّين أو كلاهما من أن يَعرف – على وجه الدقة والحساسية– تلك الفوارق؛ إذ شاع اليوم الخلط بينهما في الأفهام وفي الكتابة..

والرأي – الذي يَفرضه التذوق الفني عندي– أن تسلُّل الزجل إلى قصيدة شِعر العامية يُضعِفها ضعفًا شديدًا، بينما تزداد قصيدة الزجل قوةً إذا ما استفادت – بحساب محسوس– من خصائص شِعر العامية..

إلا أن الأمانة تقتضى أن أَقرن رأيي أعلاه بالقول بأن لكل قاعدة شواذًّا؛ إذ هناك شعراء عامية – على غرار سمير عبد الباقي وأحمد فؤاد نجم– تضمَّنَت قصائدُ عديدةٌ لهم تداخلًا وتضفيرًا وتعشيقًا من الفنَّين – الزجل وشِعر العامية– دون أن تتهاوى إلى قاع شدة الضَّعف الذي

ذَكرتُ، في حين أخفَقَ - من وجهة نظري- شاعرٌ مثل عبد الرحمن الأبنودي حين اعتمَد ذات المزيج في بعض قصائده..

ويبقى أن نتناول التفرقة بين فنَّي الزجل وشِعر العامية في همسةٍ قادمةٍ.

## (5)

أَوصلَتني رحلة البحث في المصادر – المتاحة لديَّ– طلبًا للتفرقة بين الزجل وشِعر العامية، إلى أن نُقادًا كبارًا وأساتذةً من حمَلة الدكتوراة، قد خلَطوا بين الأدب العامي والأدب الشعبي، اللذين عالجْنا أمْرَهما ببيان الفَرق بينهما فيما سبق..

كما أسفَرَت أيضًا عن أن فئةً منهم تَخلط بين الزجل وشِعر العامية، معتنِقِين أنهما فنٌّ واحدٌ، ومِن ثَمَّ لا تَمايُز بينهما في الخصائص والسمات والأغراض..

ومِن ثَمَّ لا مفرَّ مِن أنْ أعتمِد – معكَ– في هذه التفرقة التي أرغَب – ولعلكَ تَرغب معي– على ذائقتي الشخصية المتواضعة، وابتكاري في تقريب كل فنٍّ منهما – بنسبته مجازًا– إلى نظيره الواضح من فنون أخرى ليست من الشِّعر..

إضافةً لما سأدلكَ عليه من أعمالٍ خالصةٍ مُخْلِصةٍ لكل فنٍّ منهما على حدة، بحيث إذا قرأتَها ووازنتَ بينها، لَمستَ الفوارق بنفسكَ وعاينتَها، فوَقفَت عليها ذائقتُكَ كما وَقفَت ذائقتي من قبل..

لكن تعالَ أشتَرِط عليكَ بدايةً – والشرط نورٌ– ألا تعتقد أن قصدي من التفرقة هو الحط من شأن الزجل والرفع من قدْرِ شِعر العامية، أبدًا! فالأول عندي – كما يجب أن يكون عندكَ– فنٌّ عظيمٌ صعبٌ وأبٌ شرعيٌّ للثاني، لولاه ما وُلد وكان ذا وجودٍ، فضلًا عن أن الزجل لا زال يَمرَح بخفَّتِه ورشاقتِه في الأغنية المصرية، وإن افتقَد في زماننا إلى الاهتمام، ثم عملاقٌ كبِيرَم التونسي يقوم على إحيائه وتجديده.

❋ ❋ ❋

## (6)

إذا أرَدنا تقريب الزجل وشِعر العامية إلى نظير لهما - من فنٍّ آخَرَ- نميِّز به سمات كلًّا منهما ونجلو خصائصه، فلن نجد أقرَبَ من فنِّ الكاريكاتير الصحفي نحيل إليه فنَّ الزجل، والفنِّ التشكيلي نحيل إليه شِعرَ العامية..

إذ يلتقي الزجل مع الكاريكاتير الصحفي في الوضوح الشديد الذي يتبدَّى - على حدِّ قول الدكتور عبد العزيز الأهواني- في:

"لغة بسيطة، واضحة النغمة، سهلة الأسلوب، قريبة الفهم"..

وكذا الكاريكاتير الصحفي في خطوطه وألوانه وتعليقاته..

والزجل أيضًا - كالكاريكاتير- هو فنُّ النقد الحاد المباشر الذي يَهدف - غالبًا- إلى هدم الظاهرة التي يتناولها - اجتماعية أو سياسية- وأحيانًا ما ينال بذات المِعوَل من شخصٍ بعينِه لا من مجرَّد ظاهرة..

لذا يلجأ إلى سلاح السخرية والتهكم ورسمِ الصورة الهزيلة، وإبراز العيوب بالمبالَغة أو المقابَلة والمفارَقة الصارختَين، ولا يَلتمس في ذلك العمقَ ولا هو يحتاج إلى الخيال..

كما يَعتمد نهْجَ الوصف والمحاكاة المغموسين في إناء الظُّرف والفكاهة، وهو ما يشير إليه الدكتور عبد العزيز الأهواني في قوله:

"والزجالون في كل عصر يمتازون بخفة الروح ولطفِ الشمائل، ويحبون الناس ويتعاطفون معهم، منهم من يَألفون ويؤلَفون"..

والزجل - كنظيره الكاريكاتير الصحفي- يحتفي بالحدث الآنيِّ والواقع المباشر - لا بالأفكار المجرَّدة كما يحتفي شِعر العامية- وذلك يجلوه الدكتور عبد العزيز الأهواني في قوله:

"أما طبيعة الزجال فهي المشاركة المباشرة لأبناء عصره ومتابَعة وقائع الحياة اليومية، والحرص على الوقوف في الساحة أمام عينِ الجمهور وسمعِه"..

وقوله أيضًا عن الزجل الحديث:

"إنه المزاج الزجليُّ أو الطبيعة الزجلية التي اتَّسَم بها هذا الفنُّ في العصر الحاضر. وهي التي جعلَته يختلف عن الزجل القديم ويختلف أيضًا عن الشِّعر الحديث، أنه ابنُ عصرِه وخطيبُ قومه وسجِلُّ أحداثه"..

لذلك يصح أن تَنسب إلى قصيدة شعر العامية تطَلُّعَها إلى كلمات تطَلَّعَت إليها قصيدة شعر الفصحى الحديثة من آفاقٍ، أما قصيدة الزجل فيكفيكَ فيها - توضيحًا لحدود أُفقِها- قول الدكتور عبد العزيز الأهواني:

"ولا يدعي الزجال الحديث أنه يُقدِّم رؤيةً جديدةً للكون والحياة كما يدعي ذلك أحيانًا الشَّاعر الحديث، إن الزجال يريد أن يكون واحدًا من أبناء أمَّته، يحسب ما يحسبه ويعبِّر عن إحساسه وإحساسهم"..

ومِن ثَمَّ إذا أردتَ - من وجهة نظري- أن تقارِن بين فنِّ الزجل وشِعر العامية وصولًا للفواصل الفارقة بينهما، عليك بالزجل الخالص في أعمال بيرم التونسي الكاملة، وعليك بشعر العامية الخالص في ديوانَي "الأرض والعيال - الفصول" لعبد الرحمن الأبنودي، وديوان "صيَّاد وجنيَّة" لسيد حجاب، وارجعْ أيضًا إلى ديوان "رباعيات" لصلاح جاهين، باعتباره العلامة البارزة - ربما الأولى- الدالة بوضوح على الآفاق التي تطَلَّع إليها شِعر العامية -مفارِقًا فنَّ الزجل- منذ فجرِ طلوعه..

وللعلم؛ إن دواوين شِعر العامية المذكورة – عدا الفصول– يَجمع بينها أنها صدَرَت معًا – طبعتها الأولى– في آنٍ واحدٍ من عام 1964 عن دار نشرٍ واحدةٍ، كما نوَّه عبد الرحمن الأبنودي في طبعةٍ متأخرةٍ من طبعات ديوانه "الأرض والعيال".

## (7)

شِعر العامية المصرية أقرَبُ ما يكون إلى الفنِّ التشكيلي لو أرَدْنا له تقريبًا يميِّزه عن أبيه – أو شقيقه الأكبر سنًّا– الزجل، الذي هو أقرَبُ إلى الكاريكاتير الصحفي..

إذ انسلخ شِعر العامية عن الزجل – تقريبًا– مع بزوغ فجر ثورة 23 يوليو، على يد شاعرَين رائدَين كبيرَين، هما فؤاد حداد وصلاح جاهين..

حيث نبتَت في بستان كلٍّ منهما قصائد شِعر عامية خالصة، تمتاز عن قصيدة الزجل بروح البناء – لا الهدم– كما في ديوان "المسحراتي" الذي أراد به فؤاد حداد أن يستنهض أمَّةً من كبوَتِها ما بعد هزيمة 67، لا أن يَجلدها كعادة الزجل..

ومِن ثَمَّ يصح فيه قول الدكتور هشام السلاموني:

"انفرَد فؤاد حداد بالبعث والبحث"..

يَقصد بذلك أنه كان باعثًا في أغلَبِ شِعره للتراث العروبي والنهضة المصرية الحديثة، وباحثًا – على حد تعبير السلاموني– عن خيط النور الساري من أول ما سُمِّي العرب عربًا وحتى اليوم..

أما صلاح جاهين – حسب السلاموني أيضًا– فقد انفرَد بشيء آخر:

"لقد اتَّخَذ مكانه أمام ثورة 23 يوليو، يشدها وراءه إلى الأمام"..

ومِن ثَمَّ يراه السلاموني مُغنيًا لارتكاب الثورة، لا مُغنيًا في ركاب الثورة..

وعلى ضوء هذه الأجواء التي ذكَرْنا، نستطيع أن نَفهم كيف كانت حاجة الشَّاعر العامي صاحب الرسالة – وقد كانا كذلك فؤاد وجاهين– في مطالع الخمسينات وما تلاها، تدفع إلى القفز من دائرة الزجل إلى فضاء أوسَعَ وأرحَبَ، من شأنه أن يتسع للمهام والهموم والمِحن الفلسفية – الفردية والجماعية– العاصفة التي هبَّت على الأمَّة..

وقد كان صلاح جاهين يعي – فيما يَكتب– ذلك الخيط الفاصل بين الزجل وما كان يصِفه بأشعار العامية المصرية؛ إذ سطر في مقدمة ديوانه (قصاقيص ورق) هذه التفرقة بأسلوبه البسيط الرشيق حين قال:

"الزجل، هو ذلك النَّظم العامي، الأقرب إلى المقال القصير الخفيف منه إلى الشِّعر، بكل ما يتطلبه الشِّعر من تكثيفٍ للشعور، وتركيبٍ للرؤيا، ووجعٍ للدماغ".

❋ ❋ ❋

## (8)

هكذا انطلقَت قصيدة شعر العامية المصرية - منذ الخمسينات- خارجةً من عباءة أبيها الزجل، لتحلِّق في فضاء خيالٍ أرحَبَ، وتلتقط صوَرًا شعريةً أعمَقَ وأوسَعَ، وتعالج مضامين جديدةً فرَضَتها اشتباكاتُ مرحلة إزالة - وما بعد زوال- الاحتلال الأجنبي العسكري المباشر..

ومِن ثَمَّ قامت - بجهد روَّادها ومَن تبِعَهم- على رفعِ العامية بتطعيمها بالفصحى وثقافة المثقفين التي كانت قد انطلَقَت بدَورها لتنهل - انفتاحًا- من ثقافات العالم وخاصة تيارات الأدب، حتى صار لشِعر العامية لغة: "قادرة على أن تعبِّر عن الفلسفة شِعرًا" على حدِّ تعبير الأديب يحيى حقي..

وفي طريق تحقيق ما ذكَرْنا، لم يكن هناك مفرٌّ مِن أن يلاحِق شِعرُ العامية المصرية قرينَه شِعرَ الفصحى فيما اتجَه إليه من تحديثٍ في الشكل، دَفعَت إليه حاجة الشعراء إلى قالبٍ موسيقيٍّ شعريٍّ متحرِّرٍ، يتسع لِصبِّ المضامين والرؤى الجديدة..

فكان أن تبَنَّى روَّاد شِعر الفصحى الحديث أو الحُرِّ أو شِعر التفعيلة، ذلك القالب الذي اعتمَد التفعيلة كوحدةٍ نغميةٍ قائمةٍ بذاتها، لا على وحدة كامل البحر الشعري التقليدي..

وكان أيضًا أن أخَذَ صلاح جاهين شِعرَ العامية المصرية إلى هذا القالب الجديد، والعهدة في ذلك على الناقد رجاء النقاش؛ إذ قال:

"فصلاح جاهين هو أول شاعر شعبي كتَب ما يمكن أن نسمِّيَه "بالشِّعر الحرِّ"، وحركة الشِّعر الحرِّ حركة معروفة في الشِّعر الفصيح، ولم تكن معروفةً في الشِّعر الشعبي، فقد أصبحَت صِلتُه بالحياة الفكرية صلةً مباشرةً، بحيث يتأثر بحركات التطور والتجديد فيها، ولا شك أن صلاح جاهين قد اكتشَفَ هذا الشكل الجديد للقصيدة الشعبية بعد أن قرأ لعبد الرحمن الشرقاوي ونازك الملائكة ولويس عوض، وغيرهم من شعرائنا الذين كانوا طليعةً لحركة الشِّعر الجديد في الأدب العربي الحديث، وبهذا خرَجَ الشِّعر الشعبي إلى الحياة يتأثر بها ويتفاعل معها، لقد لبسَ الشِّعرُ الشعبيُّ ثوبَ العصر بدلًا من الثياب القديمة البدائية التقليدية".

❋ ❋ ❋

## (9)

ويبقى في رحلة التفريق بين الزجل وشِعر العامية التأكيد على أن الفواصل بينهما لدى الشعراء لا تتمتع بالثبات والجمود؛ إذ ثمَّةَ مرونةً جعَلَت أعمالهم – من وجهة نظري- تتنوع فيما أَحصرُه في أربعة ألوانٍ من القصائد، هي: (قصيدة زجل صِرفٍ، أو قصيدة شِعر عامية صِرفٍ، أو قصيدة زجل استفادت من شِعر العامية، أو قصيدة شِعر عامية استفادت من الزجل..).

وذلك يستطيع أن يَلمسه القارئ الفطن من واقع أعمال الشعراء، إذا ما استَوعَب ملامح الفرق بين الزجل وشِعر العامية على النحو الذي عرَضْنا له، كما يَسهُل – به- على الشَّاعر المبتدئ أن يتعرف على ماهية تصنيف ما يَكتُب، ويُقدِّر حجم تداخُل الصوتين لديه – الزجل وشعر العامية- في القصيدة الواحدة، فيقف على أثر هذا التداخل في شأن بناء القصيدة، سواء كان بالقوة أو بالضعف، بالإيجاب أو بالسلب؛ إذ – من وجهة نظري- سيظل تداخُل الصوتين في أية قصيدةٍ أرَدْنا لها القوةَ مرهونًا بقدرة شاعرها الفائقة على تقديرِ كَمِّ التداخل بحساسيةٍ مفْرِطة وفنيَّة واعية..

كما نؤكد على أن شعراء العامية الحديثة لم يَخجلوا من أن تنطوي أعمالهم على أزجال صِرفةٍ إلى جوار قصائد شِعر العامية الصِّرفة، ولكن يبقى أن العبرة في هذا الشأن تتعلق بمستوى الزجل من حيث الجودة، كون الزجل هو من أكثر فنون الأدب العامي إغراءً بالكتابة، ومِن ثَمَّ عُرضةً للسقوط في التسطيح والركاكة وصولًا للابتذال..

وعليه لا يفوتنا في هذا المقام أن نَنقل عن صلاح جاهين – في مقدمة ديوانه "أنغام سبتمبرية"– قولَه المبِين:

"في هذا الديوان قصائد شعرية مكتوبة كما يحِب المثقفون ونُقاد الأدب، جنبًا إلى جنبٍ مع منظومات قد يعتبرها البعض من قبيل الزجل. وأغان أيضًا.

وأنا لا أخجَل من كلمة "زجال" أو "مؤلِّف أغاني"؛ فبعض الأزجال يحتوي على تجربة إنسانية مكثَّفة، بحيث يُعتبر "أشعارًا بالعامية المصرية" وكذلك الأغاني".

❋ ❋ ❋

## (10)

كما يبقى – أيضًا– أن نفض اللبس القائم في زمننا هذا – لدى قطاع كبير من جمهور الشعر– والذي يتمثل في الخلط بين فنين، هما فن الزجل وفن الشعر (الحلمنتيشي)، إذ الأخير هو لون من الكتابة الساخرة التي عرفتها المجلات الفكاهية بتوسع بداية من الثلث الأول من القرن الماضي، وأشهرها مجلة (البعكوكة)، ويتمثل الشعر الحلمنتيشي في قصيدة يبدعها شاعر ساخر على نهج قصيدة عربية قديمة كقصائد المُعَلَّقَات مثلًا، بحيث يتناول من خلال ذلك موضوعًا يبدو تافهًا بالمقارنة بعظمة القصيدة القديمة – التي يعارضها وزنًا ولفظًا– وجزالتها، مما يفجر روح الفكاهة التي تبعث الضحك.

إذ يأخذ الشاعر الحلمنتيشي – مثلًا– قصيدة لعنترة أنشدها في عبلة ليتغزل على نفس نهجها في بائعة خبز تجلس على قارعة طريق، مُستخدِمًا الكثير من ألفاظ القصيدة القديمة على فصاحتها، خالطًا تلك الألفاظ بأخرى عامية يقوم على تفصيح بعضها بما يؤدي إلى استدعاء الضحك

من هذه الناحية أيضًا. أو أن يقوم الشاعر الحلمنتيشي بإنشاء قصيدة على نهج الشعر القديم – بغير معارضة لأحدى قصائده المشهورة– تنطوي على كل ما أشرنا إليه من سمات.

ولعل أشهر مَن كتب الشعر الحلمنتيشي قديمًا هو الشاعر حسين شفيق المصري، الذي يُنسب إليه تسمية هذا اللون بالشعر الحلمنتيشي – كما يُنسب أيضًا إلى فرقةٍ تُدعى حلمنتيش قيل أنها كانت تكتب هذا اللون– وقد نشر حسين شفيق المصري قصائده الحلمنتيشية – أغلبها– تحت عنوان "المشعلقات" على نهج "المُعلَّقَات"، وذلك في مجلات (الخَلَّاعَة – المسامير – السيف – الأيام – الفكاهة)، كما زخرت مجلة "البعكوكة" بنشر قصائده من هذا اللون، وقصائد غيره من الشعراء الحلمنتيشيين، علمًا بأن هذا اللون الساخر يكاد يكون قد انقرض، إذ يتطلب من كاتبه روحًا فَكِهَةً ساخرة، مع إلمام – واسع متمكن– بالشعر العربي القديم وزنًا ولفظًا وفهمًا، إلا أن ثمة شاعر حلمنتيشي معاصر هو "ياسر قَطَامِش" لا زال يكتب هذا اللون، وهو الأشهر في زماننا هذا.

كما تجدر الإشارة أن الشعر الحلمنتيشي لون مغاير لقصيدة الزجل التي هي عامية صرفة وغير مُعرَبَة، ولا تمثل معارضة ساخرة لقصيدة

عربية قديمة، أو معارضة ساخرة للشعر العربي القديم عمومًا، إذ الزجل فن قائم بذاته وإن كان سلاحه السخرية، إلا أنه يعبر - كما في أعمال عمنا بيرم التونسي- عن وجهة نظر كاتبه في الأحداث الجارية، اجتماعية أو سياسية بطريق مباشر لا يلزمه الخيال أو الرمز اللذين هما من موجبات شعر العامية، الذي هو أيضًا فن مستقل عن فن الزجل وإن اشترك معه في وسيلة التعبير التي هي اللهجة العامية.

❋ ❋ ❋

## (11)

ومن نافلة القول أيضًا أنه لا يصح.. ولا يستقيم في أصول الفنِّ، أي فنٍّ..

أن يختار شباب اليوم من شعراء العامية واحدًا منهم لشهرته - أو غير واحد لشهرتهم- وينصبونه على أنفسهم رائدًا معلِّمًا.. أو ينصبونهم روَّادًا معلِّمِين..

إذ مهما بلَغ - أو بلَغوا- فهو ندٌّ وهم أندادٌ.. والندية تَستلزم المنافَسة لا تسليم التلميذ المتعلِّم للمعلِّم.. والتماهي في شخصيته الشعرية..

فإذا أردتم في عالَم الأدب العامي شِعرًا أن تتعلَّموا، فعليكم بأعمال روَّاده ومَن تبِعَهم:

بيرم التونسي وابنه النجيب فؤاد قاعود..، فؤاد حداد وابنه النجيب صلاح جاهين..، سيد حجاب الذي هو أنجَبَ أبناء صلاح جاهين في دواوينه (صياد وجنية - في العتمة - أصوات - نُص الطريق)..، وبديع خيري وابنه النجيب أحمد فؤاد نجم..، ثم عبد الرحمن الأبنودي، خاصة

دواوينه (الأرض والعيال – الفصول – دماء على الأسفلت)..، وسمير عبد الباقي ودواوينه (أغنيات للإيدين السمرا – غنوة لمصر – في حب مصر – سايق عليك الوطن)..، ثم جيل السبعينيات ومنهم ماجد يوسف ومن دواوينه (أرابيسك)..، ومحمد كشيك ومن دواوينه (تقاسيم)..، ومحمد بغدادي وديوانه (أغنية فارس قديم)..، وعمر نجم وديواناه (سعيد يعني هابي – وفي حواريكي الحقيقة)..

والقائمة تحتمل أكثر من ذلك.. ولا بد أنه سقَطَ من الذاكرة الكثير مما يجب أن تنبشوا عنه أنتم.

❋ ❋ ❋

## (13)

ولكن إياكَ والصدمة حالَ مطالعَتِكَ لمُجمَل أعمال الروَّاد من شعراء العامية المصرية..! إذ لن تجد - كما قد تظن- كلَّ أعمالهم مبهرةً..

فأعمالهم بنت زمانهم، ونتاج القضايا التي اشتبَكوا معها في أوانهم.. ومِن ثَمَّ زال عنها الأثر المشعُّ الذي كان يَخطف قلب الجماهير التي عاصرَتهم وتلقَّت آنذاك أعمالهم تفاعلًا مع قضايا عصرهم وهمومه..

ولتَعلمْ أنه ما مِن شاعر - ولو كان من الروَّاد- كل أعماله ستجدها لديك مبدعةً رائعةً..

إذ هكذا كان نُقَّاد زمانهم في صراحةٍ يرَون أعمالهم، ولكَ في الأديب يحيى حقي أسوة، ذلك الذي كتب دراسة نقدية رائعة مبدعة عن رباعيات صلاح جاهين، أعلى فيها من شأن الرباعيات وشاعرها - بالحق- على نحو لم يَحظ به شاعر عامية، إلا أنه لم يتوان في ذات الدراسة عن القول في شأن أعمال أخرى لصلاح جاهين بأنه:

"ينبغي أن أَعترِف أن بعض قصائده المطوَّلة التي نشَرَها في الأهرام بإمضاء (ص. ج) وهي مكتوبة بالعامية تبدو للساني وأذني - وحتى

لِعَيني- خاليةً خلوًّا تامًّا من النغم، فلا أعرف هل هي شِعرٌ أم نثرٌ! إن كانت شِعرًا فهي أردأُ الشِّعر وإن كانت نثرًا فهي أحطُّ النثر، إنها حطامٌ لا كيانٌ"..

وكذا الناقد والأديب رجاء النقاش لم يتوان أيضًا في دراسته النقدية التي قدَّم بها لديوان "عن القمر والطين" أول دواوين صلاح جاهين، عن القول بأنه:

"في بعض قصائد الديوان تبرز القدرة على التفكير فتفُوق المقدرة الفنية للشاعر... وهذا هو سبب ما يقابلنا أحيانًا في هذا الديوان من أبيات ركيكة، وألفاظ غير شعرية، وجو فني تفوح منه رائحة العقل ولا ترطبه رائحة الشعور"..

لذا عليك - من وجهة نظري- أن تبحر في أعمالهم متحصنًا بالصبر.. غير متعجل في نيل الحلو المدهش الذي تطلبه.. ومع الغطس في الأعماق ستلتقي اللؤلؤ وتتجنب الأصداف.. وستتعرف أي مبدع فيهم لديه من اللؤلؤ أكثر مما لديه من الأصداف..

وقد تجد عند أحدهم لؤلؤةً واحدةً فريدةً لا مثيل لها.. تَكشِف لك في الإبداع طريقًا لا تَكشفه لك عدة دواوين مجتمعة..

فإياك أن تردَّكَ الصدمةُ التي ذكَرْنا عن المثابرة في ارتياد البحر والغوص.. فتفوِّت عليك أن تنمِّي في نفسك طفل الحب والمعرفة "الذي يَخضَرُّ أشجارًا على طول الطريق".. طريقك وطريق الآخرين!

❋ ❋ ❋

# ومضاتٌ
# عن المَجاز في الشِّعر

## (1)

الشاعر فنَّانٌ.. والفنَّان يجب أن يكون صاحب رؤية خاصة، وتلك الرؤية الخاصة هي ما نسميه بالرؤية الفنية، والرؤية الفنية تَستمدُّ وجودها من التجربة الشعورية التي يمر بها الشَّاعر - أو الأديب على حدِّ تعبير الدكتور محمد عناني- الذي يضيف في شأن ما تنتجه الرؤية الفنية أنها: "تَستخرج من الحياة معاني جديدة أو تضفي معاني جديدة"..

وعندما يَقوم الشَّاعر بتجسيد رؤيته الفنية تلك - أي بِجَعلها قصيدةً- فإنها لا تكتسب سمة الفعالية أو التأثير - وَفْقَ ما يرى الدكتور محمد عناني- إلا إذا: "اكتمَلَت عُدة الأديب ووسيلتُه الفنية وهي اللغة. ومثلما يلجأ الرسام إلى المزج بين الأشياء وإقامة علاقات جديدة بينها، يلجأ الأديب إلى "إعادة تشكيل" الحياة من حوله، وصياغة المادة الشعورية والمادة الفكرية التي يتناولها عن طريق الخيال، والخيال يَتخِذ في اللغة صورة المجاز".

❋ ❋ ❋

## (2)

ولسنا هنا في مساحةٍ تَسمح بشرح ماهية المجاز - ولا نريد لها أن تَسمح- فإذا أرَدتَ ذلك فلتُغنِكَ مراجعةُ (فصل المجاز من باب البيان) من كتب البلاغة، وأرشِّح لكَ كتاب "البلاغة الواضحة" لعلي الجارم ومصطفى أمين، من مطبوعات دار المعارف، باعتباره الأبسط والأيسر..

إذ لا يعنينا هنا إلا أن نقف على جانب الفن من الشِّعر ونتذوقه، وصولًا إلى تنمية إحساسنا بمتطلباته الواجبة، بحيث لا يهينه الشَّاعر الصاعد فيما يَكتب، ولا يهينه المتلقي البسيط فيما يَتقبل، لذا يكفينا من الجانب المدرسي التقليدي في هذا الشأن أن نشير إلى أن ثمَّةَ ثلاثةَ ألوانٍ من المجاز هي: (المجاز اللغوي، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي)، وتهيمن الاستعارة بأنواعها العديدة على تشكيل المجاز بألوانه..

ومِن ثَمَّ نرتكن إلى الدكتور محمد عناني فيما سَطره من أنه:

"إذا اكتمَلَت عُدة الأديب فأحاط باللغة الإحاطةَ اللازمةَ استطاع أن يُخرِج ثمار مخيِّلتِه في صوَرٍ مجسَّدةٍ مخصَّصةٍ، نستطيع أن نحسَّها وندرِكَها

مَهما بلغَت درجة غرابتها وبُعدِها عن المألوف، ومعنى هذا أنه يَخرج عن التعبير الحقيقي إلى التعبير المجازي"..

ذلك لكي نَتخذ قوله هذا قنطرةً للعبور إلى ضَربِ مثالٍ توضيحيٍّ للخروج عن التعبير الحقيقي إلى التعبير المجازي، ثم كيف يتحول ذلك التعبير المجازي - مع الزمن- إلى تعبير حقيقي يسمَّى في عِلم اللغة بالمجاز الميِّت، ذلك الذي يجب على الشَّاعر أن يتجنبه، وأن يسعى - في تعبيره- إلى إبداع المزيد من المجاز الحي.

❋ ❋ ❋

## (3)

إذا قلتَ: "القوائم الخشبية الأربعة للكرسي" فأنتَ لم تغادِر نطاق التعبير الحقيقي، أما إذا قلتَ: "الأرجل الأربعة للكرسي" فأنت بذلك خرَجتَ عن التعبير الحقيقي إلى التعبير المجازي؛ إذ استَعَرتَ لفظة "الأرجل" من عالَم الإنسان والحيوان المتحرك، وأضَفتَها إلى شيءٍ من عالَم الجماد الثابت..

وفي ذلك يقول الدكتور محمد عناني في سطور رائعة:

"عندما استعار الإنسان لفظة "الأرجل" لإطلاقها على القوائم الخشبية الأربعة للكرسي أو المنضدة كان يرى في مخيِّلتِه تشابُهًا ما بين قوائم الكرسي الأربعة وأرجُل الكائن الحي، وكان استخدام اللفظة في أول الأمر استعاريًّا، ولكنه بمرور الوقت وعدم ظهور كلمة تُنافِس هذه الكلمة للدلالة على نفس المعنى استقرَّت الاستعارة فأصبَحَت تعبيرًا حقيقيًّا، ولم تَعُد توحي إلى الذِّهن بالمعنى الاستعاري القديم، وهذا ما نسميه في عِلم اللغة بالمجاز الميت، كذلك عندما احتاج الإنسان إلى

التعبير عن مشاعره الدفينة - وهي حالات نفسية باطنة لا يدري كنهَها ولا يَعرف لها أسماء- فإنه استعار لها بعض الألفاظ من واقِع حياته المادية وأطلَقَها عليها، وبعد مرور الوقت حدَثَ نفس الشيء؛ إذ أصبَحَت الكلمة المستعارة تعبيرًا حقيقيًّا دون أن تَفقد دلالتها القديمة في عالَم الحواس"..

ومن هنا، للشاعر أن يُدرِك - وللمتلقي أيضًا- أن التعبيرات المجازية التي أبدَعَها الشعراء الذين سبقوه، أو تلك التي أبدَعَها الأدب عامَّةً أو الناس في أدبهم الشعبي - وقد تقادَمَت بفعل الزمن- صارت بالنسبة له في حُكمِ المجاز الميت، ومِن ثَمَّ عليه أن يجتهد في تجاوُزِها ليُبدِع مجازًا حيًّا جديدًا، وإلا فما الشِّعر فيما يكتب إن لم يفعل، وقد قال أحد قامات النقد: "الشِّعر مجازٌ".

❋ ❋ ❋

## (4)

لكن علينا أن ندرِك أنه كما القافية في الشِّعر غير مقصودة في ذاتها، بحيث لا يصح أن يطاردها الشَّاعر تكلُّفًا فتقود - هي- القصيدة إلى إيقاع خارجي رتيب ومضمون زائد عن الحاجة؛ إذ يُفترَض أن تكون اللفظة المقفاة - من وجهة نظري- ابنًا شرعيًّا للقصيدة في جوِّها النفسي ومعانيها، أو قلْ كعضو طبيعي من أعضاء القصيدة لا يُتصوَّر كمالها العضوي بدونه، فإذا طاله البتر نَقصَت القصيدة في معناها لا في موسيقاها فحسب..

كذلك المجاز، لا يصح أن يطارده الشَّاعر تكلُّفًا؛ إذ ليس المقصد من المجاز في الشِّعر أن يَصطنع الشَّاعر قِطعًا منه يرُصُّ بعضَها تلو بعضٍ فتكون قصيدة، إنما المراد أن يأتي كما أَسلفْنا - في شأن القافية- ابنًا شرعيًّا وعضوًا طبيعيًّا..

لذا التفَتَ إلى ذلك مؤلِّفُو كتاب "البلاغة الواضحة"، على الرغم من أنه كتابٌ في البلاغة العربية القديمة؛ إذ قالا في مقدِّمتِه - في مَعرض تناوُلِهما للأسلوب الأدبي- إن:

"هذا الأسلوب يجب أن يكون جميلًا رائعًا بديع الخيال، ثم واضحًا قويًّا، ويظن الناشئون في صناعة الأدب أنه كلما كثر المجاز، وكثرَت التشبيهات والأخيلة في هذا الأسلوب زاد حُسنُه، وهذا خطأ بيِّنٌ، فإنه لا يَذهب بجمال هذا الأسلوب أكثر من التكلف، ولا يُفسده شرٌّ مِن تعمُّد الصناعة"..

وهنا نعود إلى الدكتور محمد عناني في تعبير أكثر حداثة، إذ يقول:

"ولكن المجاز لا يَقتصر على التعبير المحدود مَهما بَلغَت جرأة الاستعارة فيه؛ فهو ينتمي إلى إطارٍ كبيرٍ يمكننا وصفُه بإطار الرؤية الشعرية (أو الفنية)، وكما قلنا فإن المعنى أو الموقف الذي يَنبع من هذه الرؤية يتضمن إقامة علاقات جديدة فيما بين الأشياء أو بين الناس أو بين الأشياء والناس، وهذا هو الأساس في كل رؤية استعارية"..

ويزيدك الدكتور بيانًا في قوله عن قصيدة الشِّعر الحديث بعد أن رصَدَ فيها ملمَحًا جديدًا أسماه تعدُّد الأصوات:

"وتمثِّل القصيدة أيضًا ما انتهت إليه الاستعارة على أيدي الشعراء المحدثين إذ لم تَعُدْ صورةً يستعان بها على الإيضاح أو تُستخدَم للزخرفة،

ولكنها أصبحَت جزءًا لا يتجزأ من التجربة الشعورية التي تمثِّل أساس التجربة الشِّعرية"..

كما يزيدك الشَّاعر صلاح عبد الصبور - بثوريَّتِه الأدبية- من الشِّعر بيتًا؛ إذ يقول:

"إن لكل فنٍّ من الفنون الأدبية بلاغته، ولا نعني بالبلاغة هنا معناها القديم أو الحديث المكرَّر عن التشبيه والاستعارة وغيره، فهذا كلامٌ ذهَبَ أوانُه؛ لأن البلاغة الجديدة لها معنى واحدٌ فحسب، وهو أن يتعامل الكاتب الأديب بالألفاظ جسدًا وروحًا، فهذا هو ما يميزه عن الإنسان العادي، وبمقدار معرفته بِلُغتِه يستطيع أن يجد اللفظ الذي يعبِّر عن فِكرَتِه بكل أبعادها وعُمقِها"..

ومع ذلك.. إياك أن تعتقد أن صلاح عبد الصبور قد خاصَمَ في شِعره المجاز! إنما شِعره عامرٌ بالمجاز، لكنه المجاز ابن القصيدة الشرعي الذي كان مدار الحديث في هذه الومضات.

# ومضاتٌ
# في أساليب الشِّعر

## (1)

يصنِّف الناقد الدكتور صلاح فضل الأساليب الشعرية تصنيفًا بديعًا ممتعًا كاشفًا؛ إذ يوزعها على مدارين، يشمل المدار الأول مجموعةً من الأساليب التعبيرية (حسية – حيوية – درامية – رؤيوية) ثم يَنسب هذه الأساليب التي يحويها المدار التعبيري إلى أربعة شعراء يصفهم بالتعبيريين، هم: نزار قباني نموذجًا للأسلوب الحسي، وبدر شاكر السياب نموذجًا للأسلوب الحيوي، وصلاح عبد الصبور نموذجًا للأسلوب الدرامي، وعبد الوهاب البياتي نموذجًا للأسلوب الرؤيوي، ثم لا يُنكِر أن ثمَّةَ تجاربَ شعريةً تنتقل بين هذه الأساليب التي يعتبرها مستوياتٍ في المدار التعبيري..

أما المدار الثاني فهو مدار الأساليب التجريدية، والذي لم يجد صلاح فضل سوى نموذجًا واحدًا في الشِّعر العربي يمثله سوى الشاعر أدونيس وحده..

أما شباب المبدعين اليوم فيضعهم الناقد المبدع في سلة ثالثة، يقول فيها:

"وجَدتُ أن هناك اتجاهًا ثالثًا يقف على الأعراف بين هذين التيارين، بتنوعات عديدة تَقُوم على المزج بين التعبير والتجريد، وأن هذا التيار هو الذي يَغلب على شباب المبدعين اليوم ويمثِّل المنهج السائد بينهم حتى الآن".

## (2)

للشعر أساليب..

ومعرفتُكَ - يا شاعر اليوم- بأساليب الشِّعر تُيسِّر عليكَ تحديد موقعكَ على خارطة الشِّعر، فيُعِينُكَ ذلك على محاوَلات واعية للانتقال من أسلوب إلى أسلوب أرقى، أو الجمع بين عدة أساليب في أعمالك، بنِسَبٍ ومقادير من هَديِ شاعريَّتكَ وثقافتكَ، قد تُصبحَ علامتَكَ وبَصمَتكَ التي تُعْرَفُ بها نصوصُكَ...

فأين موقعك يا شاعر اليوم على خارطة أساليب الشعر؟

تلك الخارطة التي لا زال يهيمِن على أغلَبِ رُقعَتِها التيار التعبيري، ذلك الذي يَبرُز فيه أسلوبان شائعان، أولهما: "الأسلوب الخطابي" الذي يميل - وَفْقَ الناقد الدكتور صلاح فضل- مَيلًا جارفًا إلى الاعتماد على الموسيقى الرنانة، ويَغلب عليه الاتجاه العاطفي الجماعي، ويفضِّل المبالَغة المثيرة..

أما الثاني: فيدعوه صلاح فضل: "الأسلوب الغنائي المهموس"، ثم يقول فيه إنه:

"انبثَقَ في الشِّعر الوجدانيِّ ليتوازن مع النوع الأول، وتميَّزَ بسيطرة النغم الشجي عليه، وطغيان النزعة الذاتية فيه، وجنوحه إلى اجتراح الصدق في التعبير عن التجربة"..

ثم يُجمِل صلاح فضل رأيَ النقد في الأسلوبين معًا بقوله الكاشف إنه:

"قد دلت المؤشرات النقدية على أن هذين النوعين يَستأثران بقابلية كثير من القراء، وإن كانا قد أصبَحَا هامشيَّين إلى درجة كبيرة؛ إذ أخَذَت التنويعات الأسلوبية الجديدة تَحتلُّ بؤرة الإبداع في التعبير عن الوعي الجمالي بالفكر الشعري"..

فما هي التنويعات الأسلوبية الجديدة؟

هذا ما سنتعرف عليه معًا فيما سيلي من ومضات رحلتنا المستهدية بخارطة أساليب الشعر.

## (3)

يَنقل الناقد الدكتور صلاح فضل عن الشَّاعر محمود درويش قوله بعد نُضجِه الفنيِّ:

"أنا منحازٌ للغناء في الشِّعر، إن المناخ الإنساني الحزين يقتضي دائمًا الشفافية في التعبير، وأحيانًا لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء"..

إلا أن الغنائية التي يَقصدها محمود درويش - والتي تَهَبُ الشَّاعرَ الشفافيةَ في التعبير- ليست هي - كما يبدو ظاهر القول- الكتابة المباشرة التي لا عُمْقَ لها..

إنما هي غنائية جديدة يحدِّد ملامِحَها صلاح فضل من واقِع أعمال درويش بقوله:

"إنها تجمع بين عناصر متضادةٍ، فإلى جانب العودة إلى الترجيع والتكرار، وتوظيف الإيقاعات الموسيقية الحانية، تَكتسب الجملة الشعرية حداثتها من انحراف التركيب وإيقاع الصور، مع وضوح المرموز له بانتظام في دفقات التيار الوجداني المباطن للتجربة، والمتناغم

دائمًا مع إيقاع الوعي بالكتابة، وهذا يُسفِر عن خلاصةٍ مركَّبةٍ لشِعره تختلف عن أشكال الغنائية المعهودة من قَبل بحداثتها وكثافة متخيِّلها، ثم لا تلبث الغنائية – كما سنرى– أن تَختزل مقامات الشِّعر، وتَكتسب من رحيقها ونسَقِها الدرامي ما يجعلها غنائيةً رؤيويَّةً، لا تُعتصَر في الشَّجَن، ولا تُستَنفَد في الحسِّ الموسيقيِّ، بل تمضي صَوْبَ تكوين عالَمٍ كليٍّ، ليُصبِح كلُّ نصٍّ جديدٍ نافذةً تَشرب من ضوئه"..

وعلى الرغم مما قد يبدو للبعض من غموض بعض عبارات الناقد وغرابتها، إلا أن ذلك لا يَحُول بين الشَّاعر الصاعد والقارئ البسيط أن يَتلمَّسا ملامح السِّمات التقليدية للمقصود بالغنائية في الشِّعر، ثُمَّ سِمات الغنائية الجديدة التي أشرَقَت في أعمال محمود درويش.

## (4)

الشِّعر مضادٌّ لجلطات الوجدان والخيال؛ إذ يَتصدى الشَّاعر المبدع لمهمة إذابة الترسبات اللاإنسانية التي من شأنها أن تَسُدَّ الأوردة أو الشرايين التي تغذِّي الوجدان بالمشاعر والمعاني، التي من شأنها أن تنشِّطَه فيبقى حيًّا نابضًا..

وأحيانًا أخرى يشكِّل الشِّعر صادمًا للوجدان، فيما يُشبِه الصدمة الكهربائية التي يواجِه بها الأطباء حالات توقُّف عضلة القلب، فكذلك يَعمَل بعض الشِّعر في مواجَهة توقُّف عضلة الوجدان لدى مُتلقٍّ ما..

ولعل تيار الأساليب التعبيرية في الشِّعر - وهو تيار الغالبية- هو الأقدر على إنجاز تلك المهمة، خاصة فروعه (الحسي، والحيوي، والدرامي)، الذي يتمثل أولها في أعمال نزار قباني، وثانيها في أعمال بدر شاكر السياب، وثالثها في أعمال صلاح عبد الصبور..

أما فرع الرؤيا الذي تمثِّله أعمال عبد الوهاب البياتي، فهو يشارِك تيار الأسلوب التجريدي في الشِّعر - الذي تمثِّله أعمال أدونيس- في شأن

التصدي لمهمة معالجَة جلطات الخيال أو توقُّف عضلته؛ إذ في مقدور هذين اللونين من الشِّعر تذويب ما من شأنه أن يُخلِّف انسداد الخيال لدى مُتلقِّيه، أو تنشيط المخيِّلة متى توقَّفَت لتَبقَى حيَّةً نابضةً.

# الفهرس


الإهداء..... 5

هذا الكتاب ..... 7

ومضاتٌ مِن تاريخ الشِّعر ..... 9

ومضاتٌ عن الشِّعر العربيِّ الحديث ..... 23

ومضاتٌ عن الزَّجل وشِعر العاميَّة المصريَّة ..... 57

ومضاتٌ عن المَجاز في الشِّعر..... 87

ومضاتٌ في أساليب الشِّعر..... 97