المبحث الثالث

القصيدة العربية المعاصرة.. إلى أين؟

القصيدة العربية المعاصرة.. إلى أين؟*

ليس الهدف من هذه الدراسة رصد خريطة الشعر العربى المعاصر بكل أبعادها وتخومها الجمالية والفكرية، فذلك مطلب قد لا تسعف به طبيعة الحدود الضيقة التى افترضناها لهذه العجالة منذ البدء، فوق أنه ليس من غاياتنا فى هذا المقام. إن ما نتوخاه على وجه التحديد هو إلقاء بعض الأضواء الكاشفة على جملة من الظواهر الإيجابية التى تحققت فى حصادنا الشعرى نتيجة لحلقات التطور والتغيير التى مر بها عبر العقود الثلاثة الأخيرة من الزمن، مع محاولة التنبيه إلى ما قد تكنّه أو تفضى إليه هذه الظواهر الإيجابية - سواء بدافع المغالاة أو عدم الاكتراث - من آثار سلبية لا تخطئها العين الفاحصة فيما تطالعه من شعر هذه الأيام، بين ثنايا الدواوين أو على صفحات المجلات الأدبية المتخصصة.

ونبادر إلى القول بأن كثرة من تلك الظواهر - فى جانبيها الإيجابى والسلبى - أشد وضوحا فى بناء القصيدة الحرة منها فى بناء القصيدة العمودية، والسبب فى هذا لا يرجع فقط إلى الغلبة الكمية التى أضحت تستأثر بها القصيدة الحرة، ولا إلى المساحة الواسعة التى أصبحت تحظى بها من رقعة شعرنا المنشور، بل يعود كذلك إلى أن إمكانات الشكل الجديد كانت من الوفرة والتنوع بحيث سمحت للشاعر المعاصر باستغلال طاقاته التعبيرية والتصويرية والموسيقية فى سخاء وحرية، ومن ثم كان مبعث الخطر، لأن هذا السخاء الفنى - ما لم يواكبه ترشيد نقدى مستمر - قد يغرى بالإسراف أو المحاكاة السهلة أو اللامبالاة بقنوات التوصيل الدقيقة بين المبدع والمتلقى؛ ومن ثم - أيضا - كان تركيزنا فى تعقب الظاهرة على جملة من نماذجها فى الشكل الشعرى الجديد، دونما إنكار

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الشعر - القاهرة - يناير سنة ١٩٨٣.

للدور المؤثر الذى مازال ينهض به الشكل العمودى فى شعرنا الحديث.

إنه لغبن - أىّ غبن - لإمكانات هذا الشكل الجديد أن يتصورها الشاعر مجرد تكأة للانفلات من إسار القوافى أو الطول الثابت لمجموع الوحدات الإيقاعية فى البيت، أو أن يتصورها الناقد مجرد رد فعل سلبى لحقبة الرهو التى ألمت بالشعر العربى إبان العصرين المملوكى والتركى وحتى مطالع النهضة الأدبية الحديثة. صحيح أن بعض شعراء هذه الحقبة لم يفهموا من الشعر إلا أنه القدرة على صياغة الكلام وفقا لحركات وسواكن وقوافى مضبوطة، وكثيرا ما كانوا ينظمون بلا شعور، واحيانا كانوا يضطرون إلى رتق مشاعرهم - إذا وجدت - بألفاظ وجمل يكملون بها المسافة العروضية للبيت، فإذا كان دور القافية رأيتها قلقة نابية لا وجه لها من الفكرة أو الخيال، فتضيف إلى خواء القصيدة وسطحيتها رتابة شكلية مملة، ومن ثم وضع هؤلاء الشعراء « العروضيون » أمام الأجيال اللاحقة نموذجا شائها للقصيدة العربية، وأورثوهم - برد الفعل - نفورا من كل نمط عروضى يقيد الوجدان بدلا من أن يتقيد به، وكان مغزى ذلك واضحا، وهو « أن البواعث الحقيقية لصوغ الشعر قد ظهرت بعد أن كانت مفقودة أو محجوبة، وأن الأذواق الحية قد أخذت تحل محل القواعد الدراسية »[1]

بيد أنه إذا كان « النفور » موقفا سلبيا يتذرع به الذوق الفنى فى مواجهة القواعد الجاسية، فإن من الإنصاف أن يقال إن تطور العلاقة القائمة بين المبدع والمتلقى قد أسهم بدوره فى تشكيل الظروف الإيجابية للوصول إلى الإطار الشعرى الجديد، فقد تضاءل اعتماد الشاعر المعاصر على « الإنشاد » يتوجه من خلاله إلى شعور الجماعة، والتأثير فى الجماعة يقتضى موسيقى جهيرة واضحة الأيقاع وليس أدعى لهذا الوضوح من تساوى الأبيات فى أطوالها وقوافيها، كما تضاءل اتكاؤه على جاه « الصفوة الاجتماعية »، تلك الصفوة التى كانت فيما مضى تجيزه أو تسجنه، وبعد أن كان الشعر يتوجه إلى وجدان « المحفل » فى

الأسواق والمنتديات والمجالس، أضحى يتجه إلى وجدان الفرد ومشاعره الكامنة، أو قل إنه أصبح يمارس تأثيره فى الجماعة من خلال مخاطبته لإنسانية الفرد وعواطفه العليا، وفى موقف كهذا يغدو كيان القصيدة أكثر ذاتية واستقلالا، بحكم اعتمادها على القراءة الفردية - الصامتة فى أكثر الأحوال - بدلا من المؤثرات الخارجية المستمدة من جهارة الإنشاد، كما تقلّ فى مثل هذا الموقف أهمية الموسيقى المجلجلة والوحدة النغمية القائمة على تساوى الأبيات والقوافى، بقدر ما تعظم أهمية الإيقاع الداخلى للقصيدة، بكل ما يستلزمه ذلك من بصر بإيحاءات الأصوات فى الكلمة ووعى بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب فى صياغة التشكيل الفنى بالصورة أو الرمز أو الأسطورة، وما عسى أن يقتضيه ذلك من تركيز أو حذف أو تكرار أو اقتباس، وجميعها وسائل تهب العمل الشعرى إيقاعه البنائى الخاص.

من هذه الزاوية الأخيرة - بالذات - نلتقط طرف الخيط، فالواقع أن من أبرز محصلات التجديد فى شعرنا الحديث ما أفضى إليه هذا التجديد من اتكاء الشاعر المعاصر على البنية الإيحائية للقصيدة، ورد العمل الشعرى إلى صيغته التصويرية التى ارتبطت به منذ عصور الإنسانية الأولى، حين كانت اللغات تلوذ بالصور والأشكال والرسوم فى رموزها الكتابية، وحين كان الإنسان الفطرى يستقبل قوى الوجود وعناصره المجهولة فلا يجد ما يفسر به هذا المجهول سوى اللجوء إلى الأساطير يجسد من خلالها أفكاره ومعتقداته وأنماط رؤيته الروحية والذهنية.

ولأن هذه البنية التصويرية الإيحائية معقدة بطبيعتها، حيث تتجاوز الوصف والتحديد والتسمية، وحيث تبدأ من الواقع لترده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المألوفة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر، فقد بدا الأسلوب الجديد صدمة هزت مواضعات الفهم والوضوح التى تعوّد عليها قارئ الشعر، وزلزلت ما كان يتمتع به من راحة الذهن ولذة

الاسترخاء حين كان يصافح القصيدة فيجد الأشياء وقد سميت بأسمائها، ويلفى وجوه المجاز وقد بذلت من نفسها بحكم القرينة أو سياق المقال ما لا يحتاج معه إلى دقة الاستكناه، وزاد الأمر صعوبة بالنسبة له أن البنية الإيحائية فى هذا النمط الجديد لم تكن تقنع بإشعاعات الألفاظ أو الوحدات اللغوية البسيطة، لأن كل جزئية من جزئيات القصيدة لا تستمد قيمتها من ذاتها، بقدر ما تستمدها من وظيفتها الإيحائية فى البناء ككل، ومن ثم يصبح العمل الشعرى أكثر إحكاما إذا تآزرت فيه الصور والرموز الجزئية، بغية خلق ما يمكن تسميته « بالرؤية الإبداعية المركبة ».

ولن نسرف كثيرا فى التدليل على هذه الحيرة التى ألمت بقارىء الشعر الحديث نتيجة التكثيف الشديد فى عناصر التجربة الشعرية، ويكفى أن نشير إلى ما أعلنته مجلة « الرسالة » المصرية القديمة فى أحد أعدادها الصادرة سنة ١٩٤٤م من تخصيص جائزة مالية قيمة لمن يستطيع فهم قصيدة الدكتور بشر فارس المسماة « إلى زائرة »، وهو إعلان إن حمل معنى التحدى، فلم يخل من إيماء إلى صعوبة ما يتحدى به، ويعلق الدكتور إحسان عباس على هذا التحدى المُطْمع قائلا : « وخاب فألنا، لا لأن أحدا منا لم يستطع أن يحظى بالجائزة المرصودة، بل لأن ذلك التحدى لم يجرّ إلى معركة تتناثر فيها الأشلاء يمينا وشمالا، إلا أن ذلك التحدى فتح الباب واسعا للتذمر مما كان يحاول الشعر أن يروده وأن يحققه »[٢] والذى لم يذكره التعليق أن هذه القصيدة بكل ما تحمِله من عناصر الإيحاء، وبكل ما تمثله من معانى التصدى لسكينة القارىء التقليدى، لم تمر فى حياتنا الأدبية - مثلما لم تمر مثيلاتها - دون أثر، فقد أحدثت لغطا نقديا لم يخفت صداه لفترة من الزمن، فعلى حين استقبلها بعض النقاد على أنها تصوير لزائرة عجوز قبيحة يفرق الشاعر من زيارتها، رأى فيها بعضهم حملة على الأدب اللفظى، ورآها آخرون زائرة حقيقية [٣]، أما الشاعر اللبنانى صلاح الأسير فلم يبصر فى تلك الزائرة مدلولا محددا، لأنها بحسب رأيه « ترمز إلى

ترجرج العاطفة عند الشاعر وقد تولته نوازع الغريزة فكتب بها، فكانت قصيدته تلك ظلا لحالته النفسية »[٤]

بيد أن كثافة البنية فى مثل هذا اللون من الشعر لم تحل بين الشاعر وإبداعه، مثلما لم تحل بين القارىء وتذوقه، وسرعان ما أصبح ظاهرة فنية غالبة على معظم ما يكتب فى إطار الشكل الحر بصفة خاصة، حيث لم يعد التوقع الناجم عن تساوى الأبيات وتكرار قوافيها هو الذى يحكم صلة كل من الفنان والمتلقى بالقصيدة، بقدر ما أصبح هذا التوقع منصرفا إلى الكيفية التى تبدأ بها بذرة الرمز فى القصيدة وطريقة الشاعر فى تنمية هذه البذرة وتعقب حركتها الدرامية سرعة وابطاء، حتى تغدو لوحة فنية مكتملة.

وقد أفضى جهد الشاعر المعاصر فى هذه السبيل إلى إنجاز فنى آخر لا يقل عن كل ما سبق فى أهميته، أعنى بذلك اعادة اكتشاف الشاعر العربى لتراثه القومى والدينى، سواء بالإشارة إليه أو الاقتباس منه أو محاكاة نماذجه بطريقة إيحائية، أى بحيث يشف النموذج أو الواقعة التراثية عن مشاعر ذاتية أو إنسانية عامة، وللتراث بهذا الاعتبار جانبان، جانب الدلالة الحقيقية التى يشير اليها ظاهر النص، وجانب إيحائى يومىء اليه ذلك الموروث فى ضوء علاقته ببقية القصيدة. لنقرأ هذين المقطعين من قصيدة « الماء والبارود » للشاعرة نازك الملائكة :

رَمْل.. وريح تَزْفرُ
وبَطْن وادٍ ساكن معفَّرُ
ينْهض فى جانبه العَطْشان بيتُ الله
وخَيْمة صغيرة لهاجَر. وليس مِنْ حَيَاة
لا ظُلَل نَديّة، لا مَهْد أَعْشاب، ولا مِيَاهْ
وصَوْتها يَهْتف : إبْراهيم
يا مُغْدق الحَنَان والرأفة، إبراهيم

لأين تَمْضِي مسْرعا؟ لأيْن إبراهيم؟
وفِيمَ قد تَركْتَنا فى قَلْب رَمْضَاءَ هنا نَهِيم
لاَ حُبّ، لا شِفَاه
تَمْنحُنَا أُغْنِية، تُبارك ابتِهالنا فى خَشْعة الصلاة
وحَوْلَنا وادٍ سحيق مُقْفِر ضيَّعَنا مداه
وليس مِن شَاةٍ هنا، فَمَا الذى سنَنْحرُ
وليس من شُجَيْرة تُظلنَا وتُثْمِر
وليس من سَحَابةٍ تَمنَحُنا رَشَاشَها وتُمطر
ويهتف الصوت الحزين: أَيْنَ قد تَركتْنا؟ وفِيم إبْراهِيم؟
ويخْتَفى خَلْفَ التّلال شخصُ إبْراهِيم
وهَاجَر باكيةٌ، والطفل إسْماعيل فوق صَدرها يَتِيم

* * *

الله أكبَرُ
يا صَائِمون أَفْطِروا
«منْ أين يارَبّ لَنَا بالماء
جرَارُنَا عَطْشَىَ، وتمتدّ حوالى جَدْبِنا الصحراء
شِفَاهنا، مِنْ عطش، سيناء
ولا سَحَابَ، لا دُموعَ ربّ فى السّماء»
وَيرْكَعُ الجنود مَصْرُوعين فى ضبابة الإغماء
عُيُونُهم تَحرُّق يَسْتَعِر
رَجَاؤُهم يُحْتَضَر(٥)

فنحن هنا أمام لوحتين يتم الانتقال بينهما على طريقة القطع أو «المونتاج» السينمائى، ولكن الصلة الوثيقة بينهما تبلغ فى عضويتها صلة أحد وجهى العملة

بوجهها الآخر، وبين الوجهين من ملامح الشبه ما يشير إلى أن الصورة فى المقطع الأول ليست إلا معادلا تراثيا يثير فى الذهن والوجدان نظيره المعاصر، «فالرمل» و«الرمضاء» و«العطش» و«الإمحال» فى المقطع الأول يتجاوب معها الصوم والظمأ والصحراء والجدب فى المقطع الثانى، وكلما هتف هاتف فى اللوحة الأولى: «ليس من سحابة» ردد هتافه مردد من اللوحة الثانية: «لا سحاب»، وحين تشير اللوحة الأولى إلى «خشعة الصلاة» تشير الثانية إلى «ركوع» المصروعين فى ضبابة الإغماء.

أترى ذلك يعنى تطابق الموقفين بما يحصر كلا منهما داخل نطاق دلالته الحقيقية؟ كلا.. فما زال ثمة من العناصر الفارقة بين الموقفين ما ينبه القارىء تنبيها هينا رفيقا إلى الدلالة الإيحائية فيهما، ففى مقابل «هاجر» و«إسماعيل» ببطن مكة يتمثل المعسكر فى شعاب سيناء، وفى مقابل الظمأ المفروض إجبارا يتمثل الصوم طواعية، وعلى حين ترى العطش فى الحالة الأولى ينطفىء بالسقيا تفجرها قدم الطفل المبارك، إذا بالصوم فى الحالة الثانية يُتَوَّج بالإفطار على مطر الصواعق ولظى الحرائق، ذلك الذى يبل غلة الصائمين بأحلى كئوس «الماء»:

الله أكبرُ
ضَجّ بها المُعَسْكَر
يا صائمون انْتَظِروا
إنّ وراء جَدْبِكم جِذْرُ حَنَان سوف يُزْهِر
وخلف حَيْرة العِطَاش كوكبٌ أضاء
ورَحْمة من ربكم تَنْحدرُ
الله أكبر
يا صائمون رَبَّكم قد سَمع الدعاء
والطائرات أَقْبلتْ تَهْدر فى الفضاء
تَقْذِفُكم صواعقًا وتُمْطِر

على رَوَابِيكم لظَى حرائقٍ تُريد أَنْ تُغْرِقَكم فى بِرَك الدِّماء
والله فى سمائه يقدِّر
يُمطِر فوق صَوْمكم أَنْدَاء
يَسْقِيكُمُو مِنْ يد أَعْدَائِكُمو أَحْلى كُؤوس الماء

إن هذا بالضبط ما عنيناه حين قلنا بتعقد البنية فى القصيدة الحديثة، إذ من الواضح أن وعى الشاعرة لا يغفل برهة عن الخطين المتوازيين المتقاطعين اللذين قدرهما لنفسه منذ البداية، لأن لحظة التحول فى الواقعة العصرية تقابلها وتتجاوب معها لحظة مماثلة فى الواقعة التراثية :

يا هاجَر الحزينة اهدئى
رَيَّانة هَذِى الرِّياح أقبَلَتْ تَحمْل أَحْلَى نَبَأ
لطفلك الصّارخ فى دِثَاره المهْتَرِىء
تُقَطِّر الرياح حُبًّا فى شِفَاه الطفل إسماعيل
تَلْمَس خدّيه بعطر نَسْمة بَلِيل
وتَسْكُب الحياةَ والخُضْرة فى كِيانه النّحيل

فعناصر التحول فى جمل تصويرية مثل : أقبلت، تقطر، تلمس خديه، تسكب الحياة، تتجاوب فى إيحائها مع عناصر التحول فى جمل مثل : يزهر، أضاء، سمع الدعاء، تمطر على روابيكم، تسقيكم، وفى الحالتين لم يكن اختلاف المواقف حائلا دون وحدة الإيحاء بمعانى الفداء والبشرى والخلاص.

وإذا كانت الإفادة من الموروث فى هذه القصيدة قد نهضت على مثل ذلك التوازى المقدر بين الواقعة التراثية والواقعة المعاصرة، فإن تجارب أخرى من حصاد شعرنا الحديث قد آثرت التعامل مع « النموذج التراثى » بحسبانه قالبا كليا تدور من خلاله حركة القصيدة منذ البداية وحتى النهاية، ومثل هذه التجارب تكفل لنفسها – أولا – ما يحمله النموذج التراثى من إيحاءات يتم إسقاطها على

العصر، وتوفر للعمل الشعرى - ثانيا - نوعا من الحركة الدرامية المتصاعدة مع نمو النموذج وتحولاته عبر القصيدة، كما أنها تحظى - فى التحليل الأخير - بقدر من التماسك العضوى لا يتحقق بسهولة فيما عداها من التجارب.

أضف إلى ذلك أن انعطاف الشاعر الحديث تجاه الماضى لم يخل - فى بعض جوانبه - من نزوع إلى الموروث الدينى على وجه الخصوص، وإلى النماذج الملحمية فى هذا الموروث بوجه أخص، فإذا علمنا أن النموذج الملحمى بطبيعته يستقطب معانى البذل والتضحية فى محيطه من تاريخ التطور البشرى، وإذا جمعنا إلى هذا ما نلحظه من الحاح قضيتى «العدالة» و«الحرية» على وجدان الشاعر العربى الجديد، استطعنا أن ندرك مدى المواءمة بين رموز الموروث الدينى وهموم هذا الشاعر. وقد تقنع المعالجة الفنية فى هذه الحالة بمجرد الإشارة إلى شخصيات لها مذخور روحى فى كيان المتلقى، فتفجر هذه الإشارة بقية الإشعاعات المرتبطة بالشخصية، كما صنع الشاعر عبده بدوى فى أحدث دواوينه - «دقات فوق الليل[٦]» حين أحالنا على شخصيات مثل: نوح ويعقوب ويوسف، اعتمادا على معرفتنا السابقة بهذه النماذج فى بيئتها القرآنية، أو قد يلجأ إلى الاستطراد مع النموذج وتغذيته بما يكمل رتوش الصورة من خطوط وألوان، كما صنع الشاعر نفسه فى قصيدتيه «عبد الله بن الزبير»، و«سعيد بن الزبير»، ولكلا النموذجين صبغة ملحمية واضحة، وللأخير منهما بخاصة - نعنى ابن جبير - موقف تاريخى من الحجاج الثقفى دفع فيه رأسه ثمنا لمبدئه، فأضاف إلى ملحمية الموقف مأساوية النهاية، كما أن له من مكانته فى رواية السنة ومن مكانه فى قلوب جمهرة معاصريه ما يجعله «معادلا» للقيمة الدينية، إذا كان الحجاج «معادلا» للقيمة الدنيوية:

كُنتَ تَرْوِى عن رَسُول الله ما يَشْفِي الغَلِيلا
وتشُدّ الناس حتى يَشْهدوا الفَجْر الجميلا

وبيومٍ أصْبح المجلسُ يَنْدى بالبراءة
كان كالجنة من خَلْفِ العَبَاءَة
غير أن «ابن نبيه» راح يَبْكي بين كَفّيه فُجَاءَة
فَلَقد أَبْصَرَ رَأْس الشيخ محمولا إِزَاءَهْ
فى مساء اليوم مُدت راحة سوداء مدة
فإذا الشيخ سعيد فى يد الحجاج وردة
شمها ثم رماها، فارتمت تنزف سجدة.[١]

ورغم أن الشاعر يتكئ فى هذه القصيدة على جلاء الوجه التاريخى للشخصية بطريقة درامية شبه منطقية، مما عسى أن يصرف انتباه المتلقى عن الوجه الإيحائى وإسقاطاته العصرية، فإن مذخور هذا النموذج الدينى فى وجدان القارئ، فضلا عما فى المقطع الأخير من تركيز ومفاجأة واستقطار لمتواليات الصورة والحدث - كل ذلك جعلنا نبصر «خلف العباءة» أكثر من مدلولاتها التاريخية.

وإذا كان للجيل الطالع فى أعقاب سنى الحرب العالمية الثانية فضل الريادة فى استغلال النموذج التراثى وتأصيل وظيفته الفنية، الأمر الذى يبدو بوضوح فى قصيدة صلاح عبد الصبور: «مذكرات الصوفى بشر الحافى»[٨]، وقصيدتى بدر السياب: «مدينة السندباد»، «المسيح بعد الصلب»[٩]، وقصيدتى الشاعر اللبنانى خليل حاوى: «وجوه السندباد»، «السندباد فى رحلته الثامنة»[١٠]، فإن الجيل التالى له قد توفر على تعميق هذا الجانب والامتداد به إلى مناطق ما تزال بكرا فى تراثنا، مع تجديدات أدائية تشى بأن هذا التراث لم يعد قناعا يستتر الشاعر من خلفه فحسب، بل أصبح ضربا من الرؤيا الفنية لهموم الواقع، وحسا تاريخيا يصل حاضر الفنان بتقاليد ماضيه.

فى «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»[١١] - وهى إحدى مجموعات الشاعر

المصرى أمل دنقل – لا يقتصر ما يثير الانتباه على غزارة النماذج التراثية ممثلة فى «زرقاء اليمامة» و«الحجاج بن يوسف الثقفى» و«أبى موسى الأشعرى» و«أبى الطيب المتنبى»، بل يتجاوز ذلك الى جملة من الظواهر الأدائية التى يمكن الإلماح إلى بعضها فيما يلى:

١ – **الاقتباس:** ولا يقصد به الى تغذية الجو التراثى واضاءة معالمه فحسب، بل يقصد به – فى المقام الأول – الى تعميق الايحاء السائد فى تضاعيف السياق الشعرى، وقد يقترن هذا الاقتباس بتغيير فى بعض جزئيات المقتبس، كقول المتنبى – الرمز:

عِيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عِيدُ بِما مَضَى؟ «أَمْ لأَرضِي فيكَ تَهْوِيدُ»؟

وقد يبقى المقتبس بكامل كيانه التراثى، وفى تلك الحالة تنهض البنية الشعرية بإلقاء الضوء على الإسقاطات العصرية التى يوحى بها الاقتباس. إليك ما يقوله فتى عبس وقد جثا بين يدى "زرقاء اليمامة" ، رمز الحقيقة الضالة والمعرفة المفقودة:

تَكَلَّمِى أيّتها النَّبِية المقدَّسَة
تَكَلمى تكلّمِى
فَهَا أنا على التراب سَائِل دَمِى
وهو ظَمِئ يطْلُب المزيدا
أُسَائل الصّمْت الذى يَخْنُقُنِى:
«ما لِلْجِمال مَشْيُهَا وَئِيدا
أَجَنْدلا يحملن أَمْ حَديدا؟»
فمنْ تُرى يَصْدُقُنى؟
أُسائل الركّع والسّجودا
أُسائِل القيودا:

فعلاقة الجزء المقتبس ببقية أبيات المقطع لا تتحدد فى صيغة التساؤل التى يطرحها الشاعر، ولا فى القافية الدالية التى تتردد فى معظم الأبيات، وإن تكن هاتان قد اسهمتا - دون شك - فى توكيد هذه العلاقة من الناحيتين الأسلوبية والموسيقية، ويبقى أن جوهر ما يربط هذا الاقتباس ببيئته الشعرية هو النبض التراثى الذى تضافرت كل وحداته لإثارة مناخ الترقب والانتظار ونِشْدان الحقيقة الضائعة.

٢ - **التداعى المقدَّر:** وذلك بالانتقال من النموذج التراث إلى شخصيات تراثية ثانوية تكمل حواشى الرقعة التاريخية التى يتحرك عليها، أو بالتردد بين التراث والمعاصر بحيث يساوق أحدهما الآخر ويفسره، وفى الحالتين قد تبدو لنا النقلة مباغتة أو غير واعية، بيد أن نظرتنا اليها لا تلبث أن تتغير حين نخضعها لا لمنطق ما قيل وحده، بل لمنطق ما لم يقل وما تشف عنه حركة البنية وإشارات المواقف والدلالات الثانوية للصورة الشعرية. تأمل هل تجد علاقة ظاهرية بين المقطعين التاليين من قصيدة «حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى»:

إطَار سيّارته مُلَوَّث بالدَّم
سار، ولم يَهْتَم
كنتُ أنا المُشَاهِد الوَحيد
لكنَّنى فَرشْتُ فَوق الجَسَد المُلْقَى جَرِيدتى اليومية
وحين أقْبل الرجال مِن بَعيد
مزّقْتُ هذا الرقم المكتوب فى وُرَيْقة مَطْوِية
وسرتُ عَنْهم... ما فتحتُ الفَم
(حاربتُ فى حَرْبهما
وعندما رأيتُ كُلًّا منهما متهما

خَلَعتُ كلاً منهما
كَىْ يسْتَرِدّ المؤمنون الرأى والبَيْعةْ
لكنهم لم يدركوا الخُدْعة !)[١٣]

لنعترف بأن العلاقة المنطقية بين مجموعتى الأبيات المفتوحة والأبيات المقوسة غير موجودة، أوعلى الأقل غير واضحة، ولنحاول الموازنة بين وحدات البنية فى المجموعتين على النحو التالى :

المجموعة الأولى	المجموعة الثانية
- المشاهد الوحيد	- أبو موسى الأشعرى
- القاتل والضحية	- معاوية وعلى
- الرجال يقبلون	- المؤمنون
- المشاهد يمزق الدليل الوحيد على هوية القاتل	- أبو موسى يخلع كلا منهما

فرغم مايبدو من مظاهر النقلة المفاجئة ، نجد العناصر المكونة لكلتا المجموعتين متماثلة فى وظائفها وإيحاءاتها، لأن الشاهد فى الموقف الأول يكل الرأى مستأنفا الى جماعة « الرجال » حين يقبلون، وأبو موسى فى الموقف الثانى يرد الرأى الى جماعة المؤمنين، فكأننا فى الحالتين إزاء « شاهد » يمارس تمرده بالسلب، أو يتوقف عن الجهر حيث يحمل الصمت أكثر مما تحمل الكلمات.

٣ - **الرؤيا والنبوءة :** ولهما ما للتداعى من أثر فى تكثيف إيحاء القصيدة، كما أن طبيعة تركيب كل منهما تتفق مع طبيعة تركيب الرمز، من حيث الميل إلى الإدماج والتجميع والحذف والنقل الزمانى والمكانى، وقد تتسع الرؤيا فى هذا المقام بحيث تضم بين طرفى البدء والنهاية كل تحولات البنية الشعرية، كما صنع السياب فى قصيدته : « رؤيا فى عام ١٩٥٦[١٤] »، وقد يقنع الشاعر - فى حالات أخرى - بأن يجعلها قرينا توكيديا أو تفسيريا

للسياق الشعرى، وهو ما نلحظه بوضوح فى «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» للشاعر صلاح عبدالصبور، فالملك مفتون بالبحث عن اليقين، ممزق الفكر فى سعيه وراء الحقيقة المطلقة: «وَافزعِى من المسا إذا أطَلّ، وَافزَعى من حَيْرة الأفْكارِ فى السُّبُل، أبحث فى كل الحنَايَا عنكِ ياحبيبتى المقَنَّعة». وما فزعه من إطلالة المساء إلا انعكاس لتلك اللحظة الصعبة التى يقدر عليه فيها أن يواجه نفسه، وأن يكشف كل عناصر الزيف والتلبيس فى قرارة ذاته، ساعتها تتحول الألوان والأشياء أمام ناظريه، وتتبادل الأوضاع والمدركات، حتى يسقط فى نهاية الرؤيا صريع ما يعانيه من عجز وتخليط:

رأيتُ فى المَنَام أنّنِى أقُود عَرَبَةْ
تجرّها ستّ من المَهَارِى
تَجُوب بِى الوديان والصَّحَارى
وفجأة تحوَّلتْ خيولُها قِطَاطا
تَمشى الى الوراء، وَجْهها، عيُونُها تَبُصّ لى شرّارا
ثم غَدَتْ عيونُها نُجومًا

* * *

يا خُدّام القَصْر، ويا حُرَّاسُ، ويا أجْنَادُ، ويا ضُبَّاطُ، ويا قَادَةَ
مُدّوا حَوْل الكرة الأرضية نَسْجَ الشَبكة
كَىْ يَسْقَط فيها مَلِككم المُتدَلِّى.[١٩]

ولعلّ مما يلفت النظر فى هذه القصيدة أن الشاعر فى وسائله البنيوية لم يقتصر على المزج بين الرمز والحلم بحكم اتفاقهما طبيعة وتكوينا، بل راح يزاوج بين خصيصة القصيدة الغنائية من حيث هى صوت منفرد، وخصيصة العمل المسرحى من حيث هو تشكيل درامى تتعدد فيه الأصوات[١٦]. صحيح أن هذه الأصوات لا تتحدد بطبيعة الشخصية القائلة -قدر ما تحددها طبيعة العبارة

المقولة، ومن ثم ترد الشخصيات فى معظم الأحيان غفلا من الأسماء والقسمات الاجتماعية والنفسية، وكأنها مجرد وظائف أو أدوار، بيد أنه يظل صحيحا كذلك أن هذا التطور فى بنية القصيدة الحديثة قد أسهم - من ناحية - فى تغذية الجانب الدرامى من العمل الشعرى، كما كان إشارة - من ناحية أخرى - الى ظاهرة كثيرة الدوران فى الآداب العالمية المعاصرة ، عنينا محاولة إثراء الأجناس الأدبية عن طريق زحزحة الجدران المعهودة فيما بينها. وليس أدل على ذلك من صيغة المسرح الملحمى لدى الكاتب الألمانى برتولت بريخت، وهى صيغة تنهض أساسا على ما يمكن تسميته بالمسرح الشامل، وفيها يفيد الكاتب من النبرة الغنائية الشعرية فى المواقف التى تعتمد على الصوت المنفرد، كما يفيد من عنصر القص الموجود فى كل من الملحمة والرواية، عن طريق الراوى تارة، وبألسنة الكورس تارة أخرى، ومن ثم تلين تلك الفواصل التى كانت حاسمة بين قوالب الشعر والمسرحية والرواية[١٧].

ولن نفيض فى رصد النماذج الشعرية التى حاولت - ترتيبا على هذا المبدأ - استغلال وسائل الحوار والسرد والاسترجاع وما إليها من أدائيات القصة والمسرحية خاصة، ويكفى أن نشير إلى أن إيغال بعض الشعراء فى هذا الطريق قد أفضى إلى حد مطالبة الملتقى بنوع من **القراءة الجملية للقصيدة**، لأن تعدد الأصوات - أحيانا - لا يتم بتعاقبها على مسرح القصيدة صوتا تلو الآخر كما هو معهود، بل يحدث باقترانها معا فى آن واحد، وكأن على القارئ أن يستمع إلى الصوتين متواكبين دون أن يفلت أيا منهما، ودون أن يدع لأحدهما فرصة الطغيان على الأخر. لنقرأ هذا المقطع الذى نقلناه كما كتب فى الأصل دون تغيير :

صـــوت	جوقة خلفية
أيْلُول الباكِى فى هذا العَام	
يخْلَع عنه فى السجن قَلَنْسُوة الإعْدام	هَا نَحن يا أيلول
تَسْقُط من سترته الزرقاءِ الأرقَام	لم نُدْرك الطعنة
يَمْشِى فى الأسْواق يبشِّر بِنُبُوَّته الدَمَوِيَّة	فحَلّت اللعنة
ليلةَ أن وَقَفَ على دَرجَات القصْر الحَجَرِية	فى جِيلنا المخْبول
ليقول لنا إن سُلَيْمان الجالسَ مُنْكَفِئًا فوق عصاه	
قَدْ مات، ولكنّا نَحسَبُه يغفو حين نراه.(١٨)	

فصوت « الجوقة » يواكب صوت الشاعر، ليعمق الإيحاء بمشاعر الندم على ما فات، والحسرة لعدم الإصغاء لصوت النذير إلا بعد فوات الأوان، واقترانهما فى الكتابة على هذا النحو يفترض أن على القارئ أن يستمع الى صوت الجوقة الخلفية بأذن، على حين يرهف الأخرى إلى صوت الشاعر، وبما أن هذا يكاد يكون متعذرا - إن لم يكن مستحيلا - فان مثل هذا الضرب من القصائد قد لا يكتمل تلقيه إلا وهو ينشد على خشبة المسرح، حينئذ ينهض الشكل الدرامى بما قد يعجز دونه جهد القارئ.

ويبدو من هذه النقطة الأخيرة أننا بحاجة الى مزيد من الحذر كى نتلافى ما تجنّه إيجابيات البنية الشعرية الحديثة من بذور الشطط، وإذا طولب الشاعر بالحذر فقد لا يكون بوسع الناقد سوى التحذير، نقول هذا لا بدافع اليأس أو التيئيس، بل من منطلق الحرص على سداد المسيرة وصواب القصد، نقوله وقد أخذت تلوح فى أفق القصيدة العربية نذر سلبية عرفنا بداياتها، ولا يمكن التكهن بنهاياتها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر :

١ - **المبالغة فى الاحالة على التراث الأجنبى :** فاستغلال الموروث ينبغى أن يخضع لجملة مقاييس منها : أن تكون ثمة علاقة عضوية بينه وبين

القصيدة، بأن تكون الحاجة إليه نابعة من داخل الموقف الشعرى ذاتـه، ومنهـا أن تكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقى والرمز الـتراثى، بـأن لا يـكون غريبا عنه غربة مطلقة، حتى إذا ما ألمح إليه الشاعر أيقـظ فى وجـدان المتلـقى هالة من التداعيات والذكريات المرتبطة به.

والذى حدث أن بعض شعرائنا لم يحرص على مثل تلك العـلاقة المزدوجـة بين التراث والقصيدة أولا، ثم بين التراث والمتلقى ثانيا، بقدر مـا حـرص على إثقال العمل الشعرى باستعارات وإشـارات يسـتمدها مبـاشرة مـن الموروث الأجنبى، مع ضعف إحساس الوجدان العربى بمثـل هـذه الإشـارات وجفـاف إيحاءاتها بالنسبة له. وتستطيع أن تقرأ المقطوعة الأولى من قصيدة للشـاعر بـدر السياب بعنوان «رؤيا فوكاى»[١٩] لترى أن عناية الشاعر بـرصف هـذه الـرموز الناضبة كانت أكثر من عنايته ببناء القصـيدة ذاتها، ففيهـا يشـير إلى إحـدى شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، ثم إلى بعض رموز اليوت فى قصـيدة «الأرض الخراب»، ثم يقتبس بيتا من قصـيدة للشـاعر الأسـبانى «جـارثيا لوركا»، ثم يستعير من الشاعرة الانجليزية «اديث سيتويل» بعض رموز قصيدتها «ترنيمة السرير»، كما يقتبس منها أبياتا كاملة.

ثم إنك تستطيع أن تستمر مع امتـدادات تلك الـظاهرة فى نتـاج الجيـل الأحدث من الشعراء، وسوف ترى ظلالها واضحة فى مثل قول أمل دنقل:

حبيبتى مَلامِح ابتسامة على بَرِيقها الوهَّاجْ
«بنْلوبُ» أين أنتِ ياحبيبتى الحزينة
صَيْفان مُلْحِدان فى مَخاطر الأمواج
كَقْبضةٍ من العُفُونة
أعُودُ كَىْ يغْتَسِل الحنين فى بُحيرَة اللَّهِيب
لكنما «بنلوب»

بِطَاقَةٌ كانتْ هُنَا
حَبيبتى لقد نَجَوتُ مِن سدوم
طفلكِ آتٍ من مَدِينة الخَرَاب(٢٠).

وقد لا تسعف القارئ ثقافته ليدرك أن الشاعر يستمد «بنلوب» من التراث الإغريقى رمزا لمعنى الوفاء والانتظار، كما أنه يجسد فى «سدوم» مشاعر الدمار والتمزق والانهيار، وفى الحالتين يتغاضى الشاعر عن حقيقة بدهية، وهى أن غاية ما يستطيعه التراث بالنسبة لشعرنا الحديث ليس أن يصبح واجهة منطوقة للعمل الفنى، تضاف إليه من الخارج رغبة فى التدليل على ثقافة المبدع وموسوعية معارفه، بل أن يحسه الشاعر ويؤمن به ويطوعه جزءً من صميم تجربته الشعرية، وذلك مطلب قد لا تحققه وسيلة قدر ما يحققه التراث القومى الخاص.

٢ ـ فقدان المواءمة بين الرمز وسياق القصيدة: وهو مزلق نلمحه على وجه الخصوص فى نتاج ناشئة الشعراء، ممن تعوزهم الدربة أو ينقصهم البصر الكافى بعيون الشعر وتقاليد القصيدة، وكثيرا ما يتلقف هؤلاء أول ما يتاح لهم من الرموز المتداولة على أقلام من سبقوهم، فيستخدمونها لسهولة المحاكاة وقرب المورد. لقد قرأوا للسياب ـ مثلا ـ شعرا يتغنى فيه بعذابات مرضه الصابر من خلال النموذج الموروث «أيوب»، وقرأوا أن نبى الله «يونس» قد ظل جنين الحوت حتى نبذ بالعراء وأنبت الله عليه شجرة من يقطين، فإذا بالأول يغدو عازفا على صفارة الريح، وإذا بالثانى يصبح رمزا لأزمنة القحط:

ما فى كَفّى غير الريح
يئنّ على صفّارة أيوب تَقَاذَفه أرْصِفَة العشّار
يطّلعُ يونس فى كفّيه حكاية أزمان القحط
وتمر الريح تلوك بغمغمةٍ تجهلها أسماكُ الشّاطئ(٢١).

ولم يفلح اللفق اللفظى - كلمة «تئن» - فى خلق صلة من نوع ما بين الرمز الأول والسياق، كما لم يفلح التلفيق الصورى «بغمغمة تجهلها أسماك الشاطئ» - كذا!! - فى التأليف بين الرمز الثانى وما يراد الإيحاء به من معانى الصمت والقلق والانتظار.

٣ - **النمطية**: وتتمثل فى الإشارات الرمزية المطروقة، والاستعارات التى نضبت إيحاءاتها بكثرة الاستعمال، وفى هذه المقام قد يجدر التذكير بأن الصياغة الشعرية صياغة «مستأنفة»، بمعنى أن رموز الشاعر وصوره وتعابيره ينبغى أن تحمل من التميز والخصوصية ما ينأى بها عن المحاكاة أو التقليد، وإلا فقدت قدرتها على إثارة المشاعر وتحريك العواطف، ضرورة العلم بها وبمحتواها سلفا، وما أسهل أن ينسى الشاعر نفسه فيقع رهين الصياغة الجاهزة نتيجة إعجابه بنموذج أو آخر.

قارن - على سبيل المثال - صورة الجثة المحنطة فى قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر» لأمل دنقل بصورة الجثة المدفونة فى قصيدة «الشىء الحزين» لصلاح عبد الصبور، ثم قارنهما معا بنظيرتهما فى المقطوعة الأولى من «الأرض الخراب» لاليوت، أو تعقّب - إذا شئت المزيد - نموذج السندباد، رمز المخاطرة فى اكتناه المجهول، وقد أخذ يتنقل من «مدينة السندباد» للسياب إلى «وجوه السندباد» لخليل الحاوى، ثم إلى «سندباد بلا انتصار» لخليل الخورى، ثم إلى أقلام من سواهم من الشعراء فى انتشار هو أقرب إلى العدوى الفنية، ولعلك تسائل نفسك فى النهاية عما عسى أن تحمله هذه النماذج المطروقة من إيحاء، هذا مع أن قيمة المعادل الفنى تكمن فى قدرته على العطاء التلقائى الحر، غير المسبوق بمواضعة أو بما يشبه المواضعة، فإذا كثر تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد، فقد يعتريه ما يعترى الكائنات الحية من شيخوخة أو موت، ويصبح أقرب الى الدلالة العرفية منه إلى الإثارة النفسية.

وإذا كان حديثنا - حتى الآن - قد تـوفر على جـانبي البنيـة والتعبـير بالموروث، فلا يعنى ذلك أن سواهما من وسـائل الأداء الشـعرى قـد تضـاءلت قيمتها فى القصيدة الحديثة، كما لا يعنى ذلك أن تـطبيقات هـذه الـوسائل قـد أضحت بمنأى عن مظنة الشطط أو شبهة التحريف. لقد أفاد شـعراؤنا - بحـق - من حصاد النقد العالمى الحديث فيما يتعلق بتشكيل الصـورة الشـعرية، وكان من أبرز ايجابياتهم فى هذا المقام تحقيـق «المظهـر المركب»[٢٢] الـذى ينبغـى أن تتجسد من خلاله تلك الصورة ، فلم تعد محصورة فى نطاق المجـازات الجـزئية، كما لم تعد محكومة بأوجه الشبه الحسية، ضرورة أن هذا «المظهر المركب» ليس كيانا شيئيا بقدر ما هو صورة للانفعال الخاص. أتراك تتوقف لتبحث عن مثل تلك العلاقات الجزئية المحسوسة حين تقرأ لسميح القاسم :

أَوْلَمَ الموت
فاجأتُهُ قبل أن يَلْمس الزّاد، حَيّيْتُه مُحْرَجَا
صاح فى غبطة : «يَاهَلا ! جائعٌ أنتَ ياصَاحبى
والطعام هنا وافرٌ يَاهَلا»
جائعًا كنتُ ياإخوتى، مُبتلَى
واقتحمتُ الطّعام، التهمتُ يَدِى
التهمتُ على عَجَل عُنُقِى، واكتفيتْ
جرعتُ نبيذَ دَمِى وارتويتْ
قلتُ : «شكرًا جزيلا»[٢٣]

أم تراك - كما نعتقد - تاركا نفسك مع إيحاء الموقف الذى شكّله الشـاعر من وحدات تصويرية يلعب الحوار والحدث بينها دورا كبـيرا؟ صـحيح أن أيًـا من تلك الوحدات : «أولم الموت، ياهلا، جرعت نبيـذ دمـى، قلـت : شـكرا جزيلا» لا تمثل بحد ذاتها قيمة ما، بيد أنهـا وقـد تآزرت على تقـديم «وليمـة

الموت » حققت تماما ملرمى إليه الشاعر من تجسيد الرابطة العضوية بين الثورة والفداء.

وقد لا يقنع الشاعر بدلالة الموقف التصويرى الواحد حتى يقرنه بموقف مقابل، وفى تلك الحالة ينهض عنصرا « المباغتة » و« التحول » فى تشكيل الصورة بما ينهض به كل موقف على حدة، بل لقد يبلغ هذا التحول من الأثر الى حد أن يستقطب كل ما عداه من أدائيات القصيدة وقيمها التصويرية. لنطالع هذه القصيدة المختصرة للشاعرة فدوى طوقان :

مَوْعدنا كان على المنْحدَرْ
ذاتَ مَساء مَضَى
أمْرع فيه حُلْم وازدهرْ
شوق مَلِيءْ
لكنّنى حين وقفتُ والْتفَتّ
أطلّ ثم حَط
طيرُ سنين القَحْط
حطّمتُ مرآتى
دمرتُ فيها الحلم والأشْواق
وعدتُ أدْراجى
أخْبِط فى مَعْركة الأعماق
رجوتُ من تحبّه نَفْسى
أن لا يجىء (٢٤)

فالأبيات الأربعة الأولى تشكل موقفا تصويريا متناغم الإيحاء، وفيه من تفتح الأمل وخصوبة العطاء ما تشى به ألفاظ مثل: أمرع، ازدهر، هذا على حين يبدأ التحول مع البيت الخامس، وفيه يمثل أسلوب الاستدراك وعبارات التوقف

والالتفات إرهاصا بأن ما سيقع يختلف تماما عما كان متوقعا، ثم يأتى «طير القحط» و «تحطيم المرآة» ليحتلا الطرف النقيض من إمراع الحلم وازدهار الشوق، وليشكلا مع سواهما من مظاهر الدمار والعودة المخذولة موقفا مفارقا للموقف الأول فى وحداته وفى دلالته، ومن تباين الموقفين وتناقض وجهى الصورة على هذا النحو تتفجر جملة من طاقات القصيدة وأسرارها المكنونة.

ولعلنا نلحظ فى القصيدة الآنفة - فوق اعتمادها على عنصر التحول فى بناء الصورة - الجنوح إلى التركيز الشديد والتجافى عن الشرح والتعليق والتحليل، وتلك سمة نعتبرها نتيجة لتطور وظيفة الصورة من التقرير إلى الإيحاء، وربما كان هذا التركيز بالإضافة إلى تركيب الصورة وتعقيد مكوناتها هما مبعث ما نحسه ازاء القصيدة الحديثة من غموض وإبهام.

والإبهام طبيعى فى شعر يمتاح من باطن الذات ويرى فيها أصلا ترتد اليه جزئيات الواقع وتحولاته، ثم هو طبيعى حين يرى الشاعر أن الدلالة اللغوية قاصرة عن نقل حالات النفس بكل ثرائها وعمقها، فيلجأ إلى الإعداء بها وإثارة ما يشبهها فى وجدان المتلقى، بل لقد يتعمد الشاعر إلقاء بعض الظلال على معانيه وتغليفها بغلالة رقيقة تجنبها خطر الابتذال، وتكسبها لذة الاستكناه التدريجى، وتعين - بحكم تشابه الوسيلة والغاية - على نقل الأثر الذاتى المبهم أكثر مما يعين التعبير المنطق المحدود.

وما أكثر ما تعرضت القصيدة الحديثة للسهام تنوشها من هذا الجانب، بالحق حينا وبالوهم أحيانا، ويبدو أننا - معشر الشعراء - بحاجة إلى أن نتذكر أن الإبهام - فى صفوة نماذجه - ظاهرة فنية واعية، وليس مجرد حيلة تستر العجز بالغموض، أو إغلاقا يهدر طاقة الشعر من حيث هو بوح وإفضاء، فمن الغموض ما ينشأ نتيجة صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هى فى ذاتها غامضة تستعصى على الكشف، وهو فى تلك الحالة ضرورة، ولكنه ينتقل من الضرورة إلى الضرر إذا وصل به الشاعر إلى درجة التعمية أو الإلغاز

الذى يطلق نوافذ الإيحاء ويغطيها بضبابه الكثيف. ثم إنه يغدو نوعا من «**العنت اللفظى**» إذا قنع فيه الشاعر باصطياد العلاقات المجازية البعيدة على طريقة أبى تمام فى تجسيد «ماء الملام» و«أخدعى الدهر»، وحينئذ قد تدهشنا براعة الفنان فى التأليف بين الغرائب واستئناس العلاقات النافرة، ولكننا لا نستطيع أن نكتم تساؤلا يتلجلج فى الصدر: وماذا بعد؟ وما المسوغ لهذا الرهق الشكلى من طبيعة الشعور أو من طبيعة التجربة؟ لنقرأ هذا المقطع من قصيدة «القتل خلف خرائط التاريخ» للشاعر محمد أحمد العزب:

أقوم على تِلاع الخوف.
أعْبد طَوْطَمِى حجرا وتنّينا وإنسانا خُرافيا
أغْلغِل فى زمان البدء
أضْرب جَبهة التاريخ
أرقُصُ فَوق أحطابى بِدَائيًّا بِدَائيًّا
أنام على جُذوع الصّمت
أصْحو قاتلا أو نِصف مقتول بِلَا عينين
ألَاعِنُ وَجْهىَ البِيثِىَّ فى الْمَا بَيْن.
أرافق ظِلّى العريان من ثَبَج الحضور إلى يَبابَ البدء
إلى ما ليس تاريخا.
أهَاجِر فى ارتحال الصيف عن خَطّ استواء الأينْ واللّا أين
إلى خط احتواء الأينْ فى اللّا أينْ
ولكنّى على أبدَ العبور أرَاجع الأشياء
وأعْبُد طَوْطَمِى حَجرا وتنّينًا وإنْسانا خُرافيًّا
وأسْتَلقِى على قَدَمَيْه فى بَهْو افتتاح العصر هَجّاءً حَضَاريا[٢٥]

والشاعر ذو بصر جيد بالتراث فى جانبيه التعبيرى والموسيقى، وإحساسه بخصوصية الكلمة الشعرية لا تعوزه الرهافة ودقة الانتقاء، كما أن اعتناقه لإطار

التفعيلة لم يفض به إلى اهمال الجانب النغمى فى تردد القوافى، فرأيناه يراوح - فى معظم الأبيات - بين القرار الصائت ممثلا فى اليـاء الممـدودة، والقـرار الصامت ممثلا فى النون الساكنة، بيد أن هذا جميعه لم يستطع أن يبدد شيئا من ذلك الغيم الكثيف الذى اتشحت به صوره الشعرية، وهى كثافة لفظية أكثر منها كثافة إيحائية، لأن الغموض فيها لا يرجع إلى غرابة «الحالة الشعرية» قدر ما يرجع إلى غرابة العلاقات المجازية فى مثل: «تلاع الخوف، جبهة التاريخ، جذوع الصمت، ثبج الحضور، خط استواء الأين واللا أين، بهو افتتاح العصر»، وجميعها استعارات تنهض على تجسيد المعنوى فى ثوب المحسوس، ويمكن بقليل من العناء الذهنى الارتداد بعناصرها إلى منابعها الأصيلة، الأمر الذى يشير بوضوح إلى أن الغموض فيها ليس إلا ضربا من **الوهم اللفظى**، ولعلنا لسنا بحاجة إلى القول بأن نجاح المجاز ليس فى مجرد غلوه وإسرافه، «فالخيال - كما يقول بودلير - هو السبيل إلى الحقيقة»، على أن نفهم الحقيقة هنا بمعناها الرحب نفسيا وكونيا، وهى مطلب لا ينال بالإحالات الغريبة والمجازات البعيدة.

ويبدو أن قدر الشاعر الحديث أن يتصدى لخطرين فى وقت واحد، لأن عليه أن يحذر «**الإغلاق**» و«**التعمية**»، مثلما ينبغى عليه أن يحذر المباشرة والتقرير والنثرية، وهى آفات أدائية لم ينج من بعض آثارها جيل الريادة فى الخمسينيات، ولكنها أصبحت الآن من الكثرة والدوران بحيث يقتضينا المقام أن ننبه إلى جنايتها على ايحاء الصورة من جهة، وعلى بنية القصيدة من جهة أخرى. أترانا - بعد - مازلنا بحاجة إلى قراءة تاريخنا منظوما فى مثل هذه النبرات الخطابية الجهيرة:

قلبى يا سيدتى كأس ملآن
كَمْ كتم كثيرا، كم ثار كثيرا

واليوم يفيض قليلا يحكى عن تاريخ القُرصَان
منذ عرابى جدى أحمد باشا، أول من ألقى القفاز بوجه المندوب
فى يده راية عصر الحرية
فى ثورته أغنية الانسان (٢٦)

إن هذه الجمل النظمية الجاهزة تقف - فى مباشرتها - على الطرف النقيض مما دعوناه بالإغلاق، ولكنها - مع ذلك - لا تقل عنها خطورة فى تسطيح القصيدة واهدار قيمها التصويرية، ويبدو أننا إذا سلمنا بقيام الشعر الحديث على ما هو أعمق من مجرد الرصد الخارجى للواقع، إذا سلمنا بالتقاطه لرعشات الذات وخلجاتها المكنونة، فلا بد من التسليم كذلك بقدر من « التظليل » يعدى بالشعور ولا يطفئه، ومن ثم يكون العمل الشعرى عطاء متجددا يكشف عن نفسه كلما استبطنه القارئ بالجهد والمعاودة، وهنا لا تقتصر مهمة المتذوق - كما يحسب البعض - على التلقى المباشر والاستسلام الذى ينشد الفهم من أقرب طريق، لأن التجربة التى نحصل عليها من الأثر الفنى ليست هبة - كما يرى كولنجوود - « بقدر ما هى فعل نبذل الجهد فى إنجازه » (٢٧).

لقد انصرم على تجربة **الشكل الحر** فى شعرنا المعاصر ما يربو على الثلاثين عاما، وربما لم تكن محاذير هذه المرحلة مؤثرة بحيث تدفعنا إلى الجزع أو الجهامة ونحن نستشف منظور المستقبل بالنسبة للقصيدة الحديثة، بيد أن هذا المنظور - فيما نحال - وثيق الارتباط بماضى التجربة على قصره، ولا مناص من التصدى للمزالق الناجمة إذا أريد اثراء هذه التجربة وتسديد مسارها. وإذا كان المقام قد اتسع للإشارة إلى جملة من هذه المزالق فيما يتعلق ببنية القصيدة وتشكيل صورها، فقد يتسع لإشارة عاجلة - وان تكن أكثر إيجازا - إلى بعض ما يشوب الموسيقى الشعرية من وجوه القصور أو التقصير، نقول هذا رغم علمنا بأن هذا الجانب قد حظى من أقلام النقاد والدارسين بأكثر مما حظى به

جانب سواه، فقرأنا عن قضايا الزحاف والتدوير والخلط بين الأضرب وغير ذلك من المسائل، ما لايحتاج إلى مزيد من الإعادة أو التفصيل[٢٨].

ولكن المشكلة أن هموم الشعر الجديد هموم يومية، وهى تتكاثر ويتولد بعضها من بعض بفعل الوهم أو المبالغة، حتى يصبح ما نعيناه على شاعر الأمس معقول الشطط -لو صح أن فى الشطط معقولية - إذا قيس بما يصنعه شاعر اليوم.

لقد كان قصارى ما ندين به التدوير - على سبيل المثال - أنه يطفئ إيقاع القوافى ويجهد القارئ حين يلهث وراء الشاعر حتى ينتهى إلى قرار بيت يمكن التوقف عنده، ومع ذلك قد كان هذا الجهد محتملا فى ظل ضيق تلك الظاهرة - التدوير - وقلة الأبيات التى تتسم بها، ولكن ماذا نقول وقد امتدت الآثار السلبية للتدوير حتى أضحت - أحيانا - تغطى رقعة القصيدة بأكملها، وحتى غدت وحدة الفقرة، أو وحدة العمل الشعرى برمته، تحل محل وحدة البيت فى الشعر القديم؟ لنقرأ هذه الفقرة من قصيدة للشاعر المغربى محمد على الرباوى، ولنحاول أن نعثر من خلالها على فواصل إيقاعية أو قرارات بيتية تغذى جانب التوقع، الذى لابد أن يستشعره المتلقى إزاء كل عمل فنى يمكن أن نطلق عليه مصطلح «قصيدة»:

«إنَّا فى الغار اثنان وثالثنا لم يَنْزِل بعد، وصوت الله يشقّ صخور الغار ليوحى للصاحب أن الغُصن الأخضر للسّدرة يجمع كل اثنين، وأن الله بجانب كل اثنين إذا كانا من أصحاب الحُب الأبيض.

ربّى آمنت بآياتك إمَّا جاء الزمن الأخضر أو جاء الزمن العاقر، فالحبل اليْربطنى اللحظة بغلالة عرشك يقْوى فى الزمنين.»[٢٩]

ولنغض النظر عن شكل الكتابة النثرية الذى ظهرت به القصيدة، فهو مما عمت به البلوى لدى طائفة من الطالعين على درب الشعر، رغم أنه يتجاهل

الفروق التاريخية والوظيفية بين كتابة الشعر وكتابة النثر. ويبقى أن القصيدة تلتزم التفعيلة الخببية فى كل فقراتها، مع المراوحة بين أكثر من صورة لهذه التفعيلة، فهى تارة «فَعِلُنْ» بتحريك العين، وهى أخرى «فاعل» بحذف الساكن الأخير مع الإبقاء على حركة اللام، وهى فى معظم الأحوال «فعلن» بتسكين العين. فاذا تساءلنا عن حدود البيت الشعرى كما تصوره الشاعر، فلن يكون أمامنا سوى واحد من احتمالين، أن نتوقف عند نهاية كل جملة تُفْهِم معنى يمكن الوقوف عنده ولو لأدنى ملابسة، وفى تلك الحالة لا ننجو من مغبة تدوير ثقيل يمتد با متداد الفقرة الشعرية على طولها، لأن هذه التفعيلة الخببية لا تتم بتمام الجملة، بل تتوزع بين الجمل، بل وبين الكلمات، بحيث يصعب العثور على قرار تنتهى إليه الجملة والتفعيلة فى نفس الوقت. وإما أن ندعى أن الفقرة الشعرية بكاملها تقوم مقام البيت فى صورته التقليدية، وساعتها يكون من المتعذر اقناع المتلقى ببيت شعرى تربو تفعيلاته على الثلاثين عددا، بكل ما يترتب على ذلك من شحوب الايقاع وانطفاء موسيقى القوافى ونثرية التعبير والتصوير، حيث يجنح الشاعر - كما لاحظنا فى الفقرة المقتطفة من القصيدة الآنفة - إلى التعليل والتعليق والتحليل، وهى خصائص أشبه بالمعالجة النثرية منها بالتكثيف الشعرى.

وايثار الشاعر للتفعيلة الخببية فى صورها المختلفة يسلمنا إلى ملمح آخر من ملامح الشكل الحر فى طوره الأخير، نعنى بذلك **نمطية الأوزان** المستخدمة وقلة تنوعها. ومن المعلوم أن قلة قليلة من نماذج هذا الشكل هى التى كتبت -أوتكتب- فى إطار الأوزان المركبة كالطويل والخفيف وما إليهما، وأن كثرته الكاثرة تدور فى إطار الأوزان السبعة البسيطة: الرجز والمتقارب والمتدارك والكامل والرمل والوافر والهزج، وحتى هذه الأوزان السبعة المتاحة ليست سواء من حيث نسبة دورانها على أقلام المبدعين، لأن جمهرة من الشعراء تركن إلى الامكانات الموسيقية فى الأبحر الأربعة الأولى، وتكاد تحرم نفسها ما عسى أن

تقدمه الأبحر الأخرى من عطاء ايقاعى، لدرجة أن بعض المجموعات الشعرية الصادرة حديثا توشك أن تكون تنويعات على وتر وزنى واحد لا تتجاوزه ولا تتخطاه، رغم اختلاف التجارب المتضمنة فيها.

ولن أذهب بعيدا فى التدليل على تلك الظاهرة، ويكفى أن أقول إن جملة ما يناهز الخمسين قصيدة، نشرت على[٣٠] آماد زمنية متقاربة، وكتبها شعراء تختلف بهم مدارج العمر ومواطن الاقامة ومناحى التجربة الشعرية، نرى أوزان الرجز والمتقارب والمتدارك والكامل تستأثر من بينها بثلاثة أضعاف ما تحظى به أوزان الرمل والوافر والهزج.

وأخشى ما نخشاه أن تفضى **نمطية الإيقاع** - بالدوران داخل بحور بعينها - إلى نمطية التصوير والتعبير،وقد بدأت تلوح نذر ذلك بالفعل،لأن الوزن ليس كيانا موسيقيا أصم، بل هو قادر أن يستدعى إلى ذهن المبدع مجموعة الأخيلة والرموز والصيغ التى ارتبطت به بحكم التكرار والمعاودة، ومن ثم لا يكون الشاعر الجديد قد نجا من تقليد مستهجن إلا ليقع فى قبضة تقليد أكثر هجنة، ولا عاصم من ذلك إلا خصوصية الشاعر فى التهدّى إلى أكثر الإيقاعات مواءمة لتجربته، وأصالته فى ارتياد المذخور من موسيقى القصيدة العربية، بكل ما تتيحه من قيم التنويع والإضافة والاجتهاد، وتلك - فيما نحسب - آية كل تجديد رشيد.

مراجع وتعليقات :

(١) الأستاذ العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى - مكتبة النهضة - مصر ١٩٣٧ -ص ٢٠

(٢) الدكتور احسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - العدد الثانى - ص ١٢

(٣) انظر مجلة «الأديب» الجزء الثامن سنة ١٩٤٤، وفيه ترى هذه الآراء الثلاثة منسوبة على التوالى إلى الأساتذة : عدنان الذهبى، سامى عازر، أبى مضر

(٤) الأديب - الجزء السابع سنة ١٩٤٤ - ص ٨

(٥) نازك الملائكة : الماء والبارود - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص ١٣ وما بعدها

(٦) نشر وزارة الأعلام - العراق سنة ١٩٧٧

(٧) المصدر السابق - ص ١٠١ - ١٠٣.

(٨) ديوان : أحلام الفارس القديم - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٦٤- ص ١١٥ وما بعدها.

(٩) ديوان : أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٠.

(١٠) ديوان : الناى والريح - دار الطليعة - بيروت سنة ١٩٦١م.

(١١) نشر مكتبة مدبولى ودار العودة - القاهرة - بيروت سنة ١٩٧٣.

(١٢) المصدر السابق - ص ٢٥ وما بعدها والبيت المقتبس قالته الخنساء بنت عمر، ونسبه كثير من أهل اللغة إلى الزباء.

(١٣) السابق - ص ١١٢.

(١٤) أنشودة المطر - ص ١١٦ وما بعدها.

(١٥) أحلام الفارس القديم - ص ١١٠ - ١١١.

(١٦) أنظر لتعدد الأصوات فى هذه القصيدة : د. على عشرى زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة - القاهرة سنة ١٩٧٨ - ص ٢١١ وما بعدها.

(١٧) لمن شاء التفصيل فى هذا الجانب أن يراجع كتاب المؤلف : فى المسرح المصرى المعاصر - الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٧٨ - ص ١٧٩ وما بعدها.

(١٨) البكاء بين يدى زرقاء اليمامة - ص ٣٤.

(١٩) أنشودة المطر - ص ٤٦ وما بعدها.

(٢٠) المصدر الأسبق - ص ٧٣، ٧٥.

(٢١) قصيدة «الرحيل عبر وديان الصمت» - مجلة الشعر - ابريل ١٩٧٧ - ص ٧٢ - ٧٣.

(٢٢)التعبير لازرا باوند. انظر :

Wellek(R) and warren(A.), Theory of Literature, london, 1954, P. 192.

(٢٣) من قصيدة «مع الموت شخصياً» - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٧ - ص ١٠٩.

(٢٤) فدوى طوقان : لا وقت للحب - الشعر - أبريل سنة ١٩٧٧ - ص ٦٤

(٢٥) محمد أحمد العزب : القتل خلف خرائط التاريخ - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٦ - ص ٥٩

(٢٦) فؤاد بدوى - كلمات إلى السيدة انجلترا - الشعر - يناير سنة ١٩٧٧ - ص ١٥٩

(٢٧) أنظر الدكتور مصطفى سويف : الأسس النفسية للأبداع الفنى فى الشعر خاصة - دار المعارف سنة ١٩٥١م - ص ١٦٦

(٢٨) لمزيد من التفصيل فى هذه القضايا تراجع : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الرابعة - منشورات دار العلم للملايين - بيروت.

(٢٩) محمد على الرباوى : صاحب الغار - مجلة الشعر - يناير سنة ١٩٧٨ - ص ١٣٦

(٣٠) راجع مجلة « الشعر » - الأعداد : ١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٧، ٩، يناير سنة ١٩٧٦ - يناير سنة ١٩٧٨م