التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة

د. عبدالستار جواد
(العراق)

[مفهوم الثورة الشعرية]

تعرض مفهوم الثورة الشعرية عند الكثيرين من الشعراء الجدد إلى الاضطراب والفوضى في استخدامه بل بلغ حد العبث والمغامرات الشكلية الساذجة عند بعضهم. في حين ظل هذا المفهوم عند النخبة القليلة من كبار الشعراء المحدثين عنواناً لحركة كبيرة ذات أبعاد متشعبة تلتقي جذرياً مع حركة التاريخ والنزعة الثورية الأصلية التي تؤمن بالتغيير على أنه ضرورة من ضرورات الحياة ونتيجة حتمية لقانون التطور. الثورة الشعرية عند هذه القلة الأصلية هي جزء من ثورة الإنسان على نفسه والحياة على كينونتها من أجل التجدد والانبعاث والانطلاق نحو الآفاق الإنسانية الأرحب. فهي ليست ثورة على هذا الشكل الشعري أو ذلك الوزن أو القافية بقدر ما هي عملية معقدة متشابكة تشمل قضية التعبير والموقف الكلي من العصر والحياة وما هو دور الشاعر في صيرورة الإنسان المعاصر وتكامل الفن في أنماط أصلية هي في جوهرها نموذج أولى تظل خالدة في مسيرة الفن والحياة. فالثورة فعل إنساني ينبثق من رحم الحياة من أجل بنائها بناء مستقبلياً يناطح الريح ويغني للعصور القادمة، فهي إذن ليست عملية هدم تحيل الوجود إلى ركام تعبث به كل ريح.

والذين ظنوا أن الشكل الشعري هو قطب الرحى في ثورة الشعر الحديث، سرعان ما وقفوا حائرين إزاء القضايا العديدة التي أثارها منطق الشعر الحديث والثورة الجديدة التي طرحت مضامين وفتحت آفاقاً رحبة جديدة تشد بقوة تطلعات المبدعين من شعراء التيار الثوري. وفي هذا يقول الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي:

«إن الخلاف حول الشكل الشعري لم يعد قائماً لأن التجديد في الشعر ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي ـ كما خيل للبعض ـ بقدر ما هو ثورة في التعبير، والحقيقة أن الأزمة قائمة في الشكل الشعري بقدر ما هي قائمة في وجود الشاعر أو عدمه... إن وجود الشكل الشعري التقليدي أو الحديث لم يمنح عديمي الموهبة قبساً واحداً من نار بروميثيوس»[1].

ويذهب أدونيس إلى أن الثورة الحديثة في الشعر تستند إلى بعدين أساسيين هما:

١ ـ التمرد على الذهنية التقليدية.

٢ ـ تخطي مفهوم الشعر القديم الذي يرى فيه وثيقة جمالية ونمطاً أصلياً[2].

وإذا كان أدونيس من القائلين بأن «الشعر مرتبط عضوياً

بالحياة العامة وهو جوهرياً سياسي»[٣] فإنه بالرغم من رأيه هذا الذي يوحي بتلاحم الشكل الشعري مع مضمونه، نراه يميل إلى أن عنصر الشكل في الشعر الحديث يطغى على سواه من العناصر الأخرى.

إن الرفض المطلق باسم الثورة قد أوقع حركة الشعر الحديث في الكثير من الإخفاقات ذلك أن مجرد الرفض للقيم المتعارف عليها والتي اتخذت شكل قانون في كثير من الأحيان من شأنه أن يجر الشاعر إلى مزالق كبيرة، وإذا كان الشعراء الذين يفتقرون إلى ومضات العبقرية الفذة يعتقدون بأهمية كل ما يكتبون، فإن الكثير من التجارب الفجة ستطل برأسها القبيح على جمهور القراء.

إن الشعر الحديث إذ ينبري لدخول عوالم جديدة في مجال التجربة الشعرية المعاصرة عليه أن يكون في قمة وعيهِ إزاء الشكل الشعري والتكنيك أو المعمار الفني أيضاً.

وإذا كان الشعراء الشباب الإنكليز والأمريكيون مثلاً قد وجدوا في تجارب اليوت خلاصهم من حذلقات العصر الجورجي، فإن الشعراء الشباب العرب وجدوا أنفسهم إزاء تيارات حديثة متصارعة منها ما اتسم بمحاكاة آلية للشعر الغربي ومنها ما تأثر سلبياً بالشعر المترجم ومنها ما وقف مذعوراً أمام فوضى المصطلحات وتلاطم أمواج الحداثة والعصرنة. وثمة اتجاه شعري آخر انكفأ على الماضي ورأى فيه المثل الأعلى فظل مقطوعاً عن نسغ الحياة المتجدد. ولا ينفي هذا عن الشعراء الرواد عندنا ريادتهم الأصيلة بقدر ما يشير إلى أنهم كانوا أنبياء بلا حواريين وفلاسفة بلا مريدين.

فإذا كانت الثورة الشعرية تعبيراً عن الحياة الحاضرة أصبح من واجب الشاعر ولوج عوالم جديدة لم تتوفر للشعراء الذين سبقوه ذلك أن عبرة التجارب بمدى قدرة أصحابها على تحويلها إلى إبداعات، وإذا كان على التعبير عن الحياة أن يتصف بقدر معين من الواقعية فإن واقعية الشاعر خاصة تنتزع مادتها من أعماق الحياة الإنسانية التي لا تحدها حدود في مفهوم الشعر العام.

أما الاعتقاد بأن أطّراح الوزن والقافية ثورة شعرية فإن نبذ القافية ليس جديداً إذ لم يستخدم الإغريق القافية في شعرهم وكذلك الرومان حتى مرحلة متأخرة ثم ان عرش القافية والبحر الخليلي قد اهتز منذ قرون في الأندلس.

ولعل هذا الاضطراب في مفهوم الثورة الشعرية عند بعض الشعراء الجدد هو الذي كان قد دفع الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة لأن تطلق صيحة التشاؤم المعروفة:

«إن حركة الشعر الحر ستتقدّم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزري المواهب، ضحلي الثقافة سيكتبون شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة... ولسوف ينتهي التطرف إلى اتزان رصين ويجني الأدب العربي من الحركة ثمراتها. وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحر، ولا بد لكل حركة ناجحة من ضحايا، فحسبهم أنهم هم الذين أنقذوا الحركة من الهاوية، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحميناً من أن نقع في مثلها، فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا»[٤].

ونحن إذ لا نوافق الشاعرة الرائدة على هذا الموقف المرتد، فإننا معها في حذرها وخوفها من أن تقع حركة الشعر الحديث أسيرة تجارب فجة ومغامرات شكلية وعبثية هي نتاج عدم امتلاك الشاعر المحدث لأدواته الفنية واضطراب إحساسه الشعري الجمالي وعدم وضوح رؤياه ورؤيته للعصر ولمفهوم الثورة الشعرية المعاصرة.

وعلى هذا اختلطت مفاهيم الثورة والحداثة والتجديد والمعاصرة عد الكثيرين وظلت فوضى المصطلحات السمة المميزة للكثير من الكتابات النقدية الصادرة من الشعراء والنقاد على حد سواء.

ومن هذا نفهم أن التجديد يجب أن يقع ضمن قانون التطور الطبيعي في الفنون وأن الحداثة ليست أسلوباً بقدر ما هي عملية بحث دؤوب عن أسلوب. فلم يكن الرفض المطلق في الآداب الغربية أسلوباً معتمداً في ثورة الشعر الحديث. وقد وجدنا في بريطانيا مثلاً مجموعة «الشباب الغاضب» التي تضم الروائيين الجدد ومجموعة «الموجة الجديدة» في المسرح التي قادها كينيث تاينان، ومجموعة «الحركة» التي انخرط فيها الشعراء الشباب. فليس في هذه

الأسماء ما يشير إلى الرفض أو رفض الرفض كما حصل عندنا في ربع القرن المنصرم.

[اللغة الشعرية]

من أكثر المصطلحات الأدبية إرباكاً والتباساً هو مصطلح اللغة الشعرية «Poetic diction» . الذي أسيء استخدامه كثيراً ليس في شعرنا العربي الحديث وحسب وإنما، بقدر ما أعلم، في الشعر الإنكليزي أيضاً. لقد طرحت الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر موضوعة اللغة الشعرية فذهب توماس غري Thomas Gray إلى أن لغة العصر تختلف كلياً عن لغة الشعر ولذلك لا بد من اختيار الألفاظ وترتيبها بشكل يناسب موضوعها فصار الهجاء وهو من أساليب الكتابة في القرن الثامن عشر يتطلب لغة حضرية مثقفة تتسم بالنزعة الرسمية التي تنسجم مع الإنسان المتمدن. وبالرغم من أن درايدن استخدم هذا المصطلح عام ١٧٠٠، فإن من الثابت أن مقدمة وردزورث للطبعة الثانية من «قصائد غنائية» التي صدرت عام ١٨٠٠ هي التي اكسبت مصطلح «اللغة الشعرية» هذه الشهرة وهذا الجدل المحتدم إلى يومنا هذا. وبالرغم مما أثارته مقدمة وردزورث من التباس حول طبيعة اللغة الشعرية وهل ان انتقاء الألفاظ الشعرية يعني التصنع والزخرف اللفظي واستعمال لغة الخيال التي تناسب الشعر؟

فإن من الواضح أن هذا الشاعر الرائد دعا إلى عدم وجود فرق جوهري بين لغة الشعر وبين لغة الحديث اليومي ما دام يتعين على الشاعر أن يحيط بأوسع قدر ممكن من قاموس اللغة.

ويتجلى هذا الالتباس في المصطلح من كتابين معروفين حملا عنوانه وهما: كتاب «اللغة الشعرية» الذي صدر عام ١٩٢٤ لمؤلفه توماس كويل Thomas Quayle والذي وضع له عنواناً فرعياً دفعاً للبس وهو: «دراسة في شعر القرن الثامن عشر».

والكتاب الثاني هو أيضاً «اللغة الشعرية» الذي كتبه أون برادفيلد Owen Bradfield الذي صدر عام ١٩٢٨ وجاء في مقدمته:

«حين تم اختيار الكلمات وترتيبها بطريقة ما بحيث ان معانيها تثير أو يراد لها أن تثير الخيال الجمالي، فإن النتيجة يمكن أن توصف بأنها لغة شعرية Poetic diction »[٥].

وقد انبرت حركة الشعر العربي الحديث منذ بدايتها إلى إثارة موضوع اللغة الشعرية الحديثة كإحدى ركائز الثورة العرامة في مطلع الخمسينات. وكانت كتب الآداب والمختارات الشعرية من قبل قد كيفت وروضت ذوق القارىء لصالح اللغة التقليدية التي يصلح النثر في كثير من الأحيان لأداء مهمتها. وكانت لغة الشعر يومذاك تناسب رتابة العصر وخلود الإنسان واستكانته إلى أنماط ثابتة وأطر تعبيرية جاهزة ضمن ما كان يسمى بالبلاغة الطنانة والزخرف اللفظي. ولم يكن الشعر في مطلع هذا القرن والعقود الثلاثة الأولى بالذات غير لغة مشبعة بالزخرف البلاغي والعبارات التي جبلت عليها الأذواق العامة خلال قرون طويلة من تاريخ الكتابة الشعرية يوم كان الذوق العام يوجه الشعر والنثر على حد سواء، فما كان خارجاً عن ذلك الذوق العام، عدّ من الشاذ أو الغريب النادر الذي يجب ألا تألفه الأسماع ولا تلوكه الألسن.

وحين زج الشعر الحديث بألمع أطروحاته اللغوية التي تبناها من تفاعل ساخن مع تيارات العصرنة والحداثة العالمية، بدا للشعراء الجدد أن الشعر ليس مجرد لغة جاهزة، بل وسيلة لإنطاق هذه اللغة بما هو شعري أي بالمدهش والغريب وبما لم تتعود النطق به. ذلك أن اللغة الشعرية تمتلك طاقات هائلة تفجر الألفاظ بالصور والألوان لتصبح لغة غير اللغة المشتركة التي أشار إليها ورزدورث في مقدمته والتي اعتمدها بعض الشعراء المحدثين في استخدامهم للحديث اليومي كوسيلة جديدة من وسائل الثورة الشعرية التي استعملتها القصيدة الحديثة. «لقد قاد الأصرار على خلق الأثر في نفس القارىء بدلاً من التفاهم المباشر معه، إلى التعامل مع الكلمات بطريقة خاصة يتمّ فيها التركيز على القيمة الانفعالية والايحائية للكلمة»[٦].

وهنا بدأت موضوعة «الجملة الشعرية» كبنية موسيقية تطرح بشكل مكثف في مجمل الكتابات التي تناولت لغة الشعر الحديث. وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد أولت

موضوع اللغة اهتماماً فائقاً، فليس معنى ذلك أن شعرنا العربي القديم قد أهمل اللغة إهمالاً يرثى له، بل يعني ذلك أن الشاعرالمحدث قد تورث عبر القرون إرثاً هائلاً من الألفاظ التي رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام فانبرى ضمن مهمته كشاعر لأن يعيد للغة الشعر نظارتها وأن يفجر فيها طاقاتها التعبيرية[٧]. إلا أن عملية البحث عن لغة شعرية جديدة نابضة بإيقاع العصر ليست عملية سهلة لأنها تتجاوز كونها لغة تعبير لتصبح لغة استبطان واكتشاف، لغة تخرج اللفظة عن مجرد كونها بناء موضوعياً لتصبح صورة أو خلقاً جمالياً مكتنزاً بالمعاني، زاخراً بالإيحاء والإشارات. وقد ظهر لنا من استقراء لغة القصيدة الحديثة أن الشعراء الذين ارتفعوا بلغة الشعر الحديث إلى مستوى عصراني هم أولئك الذين كانوا قد امتلكوا معرفة عالية بالتراث الأدبي العربي ونهلوا من كنوز الأدب واللغة وتأملوا أساليب الفصحاء وإنشاء البلغاء، ثم انصرفوا بعد ذلك إلى البحث عن لغة عصرانية تنصهر فيها أطروحات الفكر المعاصر ومعاناة الإنسان وخلجاته وأحاسيسه. هؤلاء بالطبع انكبوا على دراسة اللغة الحديثة عن طريق الترجمات أو اللغات الحية التي يعرفونها لا سيما الفرنسية التي تأثر بها كثيراً شعراء سوريا ولبنان، والإنكليزية التي أثرت أساليبها وطرائق التعبير على كتابها وشعرائها في عدد كبير من شعراء العراق ومصل ومعظم جيل الرواد.

إن هذا التلاقح بين اللغة التراثية والعربية الحديثة التي انفتحت على أساليب تعبير عصرانية قد مكن السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وخليل حاوي وصلاح عبدالصبور من تأسيس اتجاه جديد نحو صياغة لغة شعرية تتسم بكل خصائص هذه الأداة التعبرية التي يراد لها أن ترتفع بطريقة الأداء الشعري إلى مستوى الابداع المتميز. وقد برزت أثناء عملية البحث عن لغة شعرية حديثة أطروحات عديدة تتعلق بمهمة اللغة في الأداء الشعري، من ذلك «اللغة والفكر» «اللغة والحضارة» «اللغة والفن»، «اللغة والفلسفة» و «ما بعد اللغة» وغيرها كثير.

أما الفريق الآخر من الشعراء وهم الذين أعلنوا القطيعة الأبدية مع التراث وأطلقوا النار على قاموس اللغة، فقد لجأوا إلى اصطناع لغة تقوم على عبث الألفاظ وميتافيزيقا المعاني وكان رائدهم في ذلك التراث السريالي والدادائي والإيغال في الرمزية المصطنعة، ومحاكاة الشعراء الأوروبيين في مغامراتهم في الشكل والمعنى.

إن اضطراب الموقف عند بعض الشعراء من مسألة اللغة الشعرية قد جعلها خاصة في تجارب ما بعد جيل الرواد تقف اليوم واحدة من المشاكل الكبيرة التي لم تستطيع حركة الشعر الحديث في العشرين سنة الأخيرة الاتجاه بها نحو صياغة جديدة تواصل المسيرة التي قطعها الرواد في مضمار اللغة.

[الحديث اليومي]

بالرغم من أن «أهم ما تنبه له الشعراء الشباب في مجال اللغة كان يتمثل بالدعوة إلى الاستفادة من لغة الحياة اليومية ومن اللغة الشعبية»[٨]، فإن اللغة الشعرية البسيطة بدأت في العراق على يد الزهاوي والرصافي والصافي النجفي، إلّا أن لغتهم البسيطة هذه كانت خالية من العامية سواء على صعيد الجمل الشعرية أم الألفاظ على عكس الشعراء الجدد ابتداء من الرواد ومن حاكاهم في تجاربهم اللغوية فيما بعد. وكان الاعتقاد لدى الشعراء المحدثين هو أن استعمالهم لغة الحديث اليومي وبعض الألفاظ العامية من شأنه أن يجعلهم يتحدثون بلغة القبيلة وهي لغة الإنسان العادي التي أطلق عليها ورزدورث اسم language of the common man والتي تبنتها حركة الشعر العربي الحديث بوصفها رداً على اللغة الكلاسيكية المليئة بالزخارف اللفظية والتصنع والتأنق في العبارة مما يجعل اللغة أداة توصيل غير جماهيرية. ومن المعروف أن ثورة الشعر الحديث جاءت فيما طرحته لتعلن انتماءها لثورة شاملة في الحياة العربية العامة.

إن مسألة استعمال العامية في الشعر الحديث ما زالت حتى الآن تشكل إحدى التحديات التي تواجه القصيدة الحديثة وتشير إليها بإصبع اتهام على أساس أن العامية قاصرة ولا تصلح للموضوعات الكبرى التي ينهض بالتعبير عنها الشعر، ناهيك عن سمعتها المحلية والإقليمية التي تفقدها بعدها القومي والإنساني وتجعلها رهينة الجغرافية المحددة.

والواقع هو أن نزار قباني قد اختط لنفسه منهجاً في استخدام اللغة عرف به وفق فيه أيما توفيق حين أعاد للفظة العادية نضارتها واستخدم اللغة الاعتيادية مرتفعاً بها إلى مستوى الابداع الذي نجده في لغة نزار قباني دون سواه.

إن مهارة نزار قباني في استخدام اللغة وسر إقبال القراء على شعره يذكرنا بما قاله «بورا» في اليوت:

«لقد نفذ أليوت إلى قلوب الناس من خلال كلماته قبل كل شيء تلك الكلمات التي استعملها بمهارة أستاذ وبإدراك تام لقيمة أصواتها وأثرها الشعري»(٩).

ومن المعروف أن اليوت عمد إلى التخلص من مفردات العصر الفيكتوري والعصر الجورجي التي رثت لكثرة ما لاكتها الألسن وسعى جاهداً في قصائده إلى اكتشاف لغة تعبير جديدة تقوم على الدقة والسلامة والحداثة. ولكننا يجب أن نتذكر دوماً أن أليوت اكتسب هذه المهارة اللغوية من خلال تدربه على مؤلفات عمالقة الأدب وروائع التراث الأدبي الانكليزي والعالمي، فحصل من خلال ذلك معرفة واسعة بقيمة الكلمة المنتقاة من قاموس اللغة وحاول أن يضفي عليها شيئاً من خصوصيته وأسلوبه المتميز ليجعلها دائمة النضارة والإيحاء.

ولعل من المفيد هنا أن نشير إلى أن مصطلح «لغة الحديث اليومي» في الشعر الحديث قد جنح به كثيرون إلى غير وجهته الحقيقية وذهبوا فيه مذاهب غريبة عن طبيعة الفن الشعري الذي يسعى جاهداً لاختيار الألفاظ الدقيقة الموحية لكي تأسر المعاني فيها. وقد جره بعض الشعراء إلى مزالق العامية العادية التي لا تنهض بأي حال وسيلة للتعبير عن حالات الابداع الشعري بل تبقى متخلفة ناقصة تتغير معالمها الأساسية مع السنوات ومعظم سكان القاهرة اليوم لا يفهمون معظم الألفاظ العامية التي كتب بها الجبرتي.

إن المقصود «بلغة الحديث اليومي» كما أفهمه ويفهمه غيري هو الابتعاد قدر الإمكان عن التكلف والتصنع والمغوض اللافي والوصول باللغة إلى حد الألغاز والأحاجي، مثلما هو الابتعاد عن المستويات الدنيا للغة وتجنب الأسفاف فيها. إن لغة الحديث اليومي تريد، في مجال الشعر، أن ترتفع بمستوى جماهير القراء إلى مستوى الابداع الشعري وعندها تتحقق عملية التوصيل التي يسعى كل فن رفيع إلى تحقيقها. ولست أظن ضرورات الشعر والبحث عن الصورة الشعرية قادرة على إجبار الشاعر الكبير على استخدام العامية في عملية التعبير الشعري والنفسي في قصائده.

ولا أظن الشاعر خليل حاوي عاجز عن معالجة قوله:
«شرشت رجلاه في الوحل».

وكذلك توفيق صايغ في قوله:
«وبست حبيبتي بدون سونيته».

إن اتجاه الترويج للعامية في الشعر الحديث، وبهذا الشكل، كان قد بدأه لويس عوض في ديوان «بلوتولاند» الذي كتبه بالعامية بين ١٩٣٨ ـ ١٩٤٠، وقد أثر هذا الاتجاه في تجارب كثير من الشعراء المحدثين ناهيك عن بعض الكتاب والنقاد الذين تبنوا هذه النزعة. فهذا غالي شكري يقول:

«أما مجموعة قصائده التي كتبها في بلوتولاند بالعامية فقد التزم في بعضها بالعروض الخليلي مع تحرر في الوزن والقافية والروي ولم يلتزم في بعضها الآخر شيئاً من هذا العروض. وهو في التزامه وتمرده أكد شيئاً هاماً هو أن العامية قادرة على تبني «شعر الخاصة» قادرة على «التجريب» قادرة على استيعاب أعمق هموم العصر والجيل.. هكذا حملت تجارب بلوتولاند إلينا بذور شعر حديث عماده العامية، فكسرت بذلك عمود الخليل وعمود اللغة جميعاً»(١٠).

ولست أشك لحظة في أن رأي الناقد غالي شكري هذا هو نتاج مرحلة وتأثير اتجاه ما لبث أن تضاءل أمام اللغة الشعرية العالية التي توفر عليها أولئك الشعراء الذين تمرسوا على أساليب العمالقة من الكتاب والشعراء وعلى كنوز اللغة العربية بالذات.

إن جوهرة مشكلة «الحديث اليومي» والشعر يكمن في أنه كان اتجاهاً واحداً في تجارب الشعراء المحدثين ثم تحول إلى ظاهرة عند الذين جاءوا من بعدهم ولم تتوفر لديهم الطاقة الشعرية والحاسة الفنية التي تتعامل مع اللغة كوعاء للفكر ووسيلة رفيعة في عملية الأداء الفني.

ففي تجارب الرواد ينقل السياب في قصيدة «المومس العيماء» مقطعاً من أغنية «سليمة يا سليمة» المعروفة لدى العراقيين محاولاً تحقيق الانسجام بين الأداء الفني وبين الواقع:

وعضت اليد وهي تهمس: بالعيون...

عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة... وتلوب أغنية قديمة في نفسها وصدى يوشوش: يا سليمة، سليمة نامت عيون الناس. آه فمن لقلبي كي ينيمه[11].

ولا شك أن الركاكة واضحة في قوله:

«آه فمن لقلبي كان ينيمة» ولعل الذين يتذكرون كلمات الأغنية العامية يفضلونها على نص السياب الذي أراد نقله لفصحى عادية.

ويرى الأستاذ يوسف الصائغ أن سعدي يوسف قد توسع كثيراً في اقتباس الأغاني العامية:

«لن يذكروا يا طفل عبدالله أغنية سخية

كنا نغنيها معاً للناصرية

تعطش وشربك ماي للناصرية».

و«يا بصرة لا تبجين» و«أريد أشرد من البصرة ولا عود»[12].

إن إدخال العامية سواء كانت ألفاظاً أم مقاطع في القصيدة الحديثة، من شأنه أن يضر كثيراً بعالمية الشاعر وإن تلونت كلماته بلون الطبيعة الحية، ذلك أن المفردات العامية هي أشبه بكثبان الرمل المتحركة التي تتغير معالمها باتجاه الريح وتفقد هيكلها الهندسي الأول.

بين الواقع والصدق الفني أكثر من وشيجة ولكنهما ليسا متطابقين فلن تكون المحلية إلا انغلاقاً على الذات وانقطاعاً عن العالم الخارجي، وعندها يفقد الشاعر كل أدوات التوصيل التي تقوم عليها معاني القصيدة.

إن القصائد التي تحتاج إلى هوامش وحواشي وتعليقات وكد ذهن هي أقرب إلى المقالات المنظومة منها إلى جوهر الشعر الذي يخاطب الوجدان الإنساني عن طريق استغلاله لكل دواعي القربى.

لقد تسبب الإرث السريالي في أحداث مشكلات كثيرة لدى الشعراء الذين تعاملوا مع اللغة على أنها مغامرة لفظية بدل أن تكون وعياً وخلقاً فنياً يسعى لإنطاق اللغة بما لم تنطق به في غير الشعر.

[التكرار]

ظلت ظاهرة التكرار تلازم الشعر العربي منذ نشأته إلى حد وصف زهير بن أبي سلمى بأنه صاحب (ومن ومن) التي تتكرر كثيراً في معلقته. ومن ذلك قول المهلهل في قصيدة مشهورة مطلعها:

اليلتنا بذي حسم انيري
إذا إنت انقضيت فلا تحوري

وقد كرر فيها الشطر الأول «على أن ليس عدلاً من كليب» مرات عديدة ومثل هذا كثير وقد بحث البلاغيون العرب مسألة التكرار واجمعوا على أن منه ماهو معيب ومنه ما هو حسن إلا أن المعيب أكثر لأن البلاغة في الإيجاز وهو نقيض التكرار الذي يدخل في باب الاسهاب والاطناب.

وقد عقد له ابن رشيق القيرواني في العمدة باباً قال فيه:

«وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإن تكرر اللفظ والمعنى فذلك الخذلان بعينه»[13].

فإذا كانت حركة الشعر الحديث قد جاءت ثورة على الأشكال التعبيرية الجاهزة والإرث اللغوي الذي رث، كان على القصيدة الحديثة أن لا تقع هي الأخرى في دائرة الاتهام الذي وجهته للقصيدة الكلاسيكية.

من المعروف لدى دارسي الشعر أن للتكرار وظيفة في القصيدة تتجه نحو المعنى ونحو الايقاع الشعري، وعندها

لن يكون التكرار من باب الحشو والزيادات. ولكن الغريب في الأمر أن الكثير من شعرائنا استعملوا التكرار تقليداً للشعراء العرب القدامى ولبعض الشعراء الغربيين الذين وظفوا السريالية والدادائية والأشكال الفنية الأخرى لأنهم أرادوا إسقاط معاني الألفاظ ولجأوا إلى الأشكال الهندسية لتأدية المعاني وفي هذا ذهب الشاعر حسين مردان إلى القول:

«ليس باستطاعة شاعر أن يفصل بين الكلمة والمعنى إلا إذا استغنى عن استعمال الكلمات في القصيدة كما فعل بعض شعراء الدادائية... كانت الرمزية هي التي بدأت الخطوة الأولى في الدعوة إلى إهمال المعنى لمعارضتها ميل الشعر لفن الرسم ولتعلقها بالموسيقى. ولما كان ليس من الممكن نقل مادة هذا الفن أو ذاك إلى فن آخر فإن الشعر سيظل مرتبطاً بالكلمة»(١٤).

ومن المؤسف حقاً أن يفعل بعض الشعراء المحدثين الأمر المتبقي للتكرار في حدود طبيعة اللغة العربية الخاصة، ذلك أن تحقق الإيقاع الشعري يقتضي تحقيقاً في توازن الألفاظ أو التنظيم الذي تستجيب له موسيقى الكلمات ضمن الحالة النفسية للشاعر عند لحظة الخلق أو الإبداع، ولذلك فإن التكرار الحسن في القصيدة الحديثة هو ما فرضته موسيقى الشعر العربي وطبيعة الترنيم في اللغة العربية والتي تنبثق من جرس الألفاظ لتشيع في الذهن أو المخيلة ملامح الصورة الشعرية التي أراد الشاعر صياغتها.

ولسنا نريد هنا أن نبحث في التكرار كأسلوب شعري بياني فذلك ليس من شأننا في هذا البحث، بل نريد أن نلفت الأنظار إلى أن الأربعين سنة الماضية من حركة الشعر الحديث لم تقدم لنا نماذج متقدمة من التكرار الشعري، والنماذج الشعرية التي جاء فيها التكرار مقبولاً، ولا أقول جميلاً، قليلة نادرة.

الاقتباس والمحاكاة

من المشكلات التي تعاني منها القصيدة العربية الحديثة هي مسألة الاقتباس من نصوص شعرية ونثرية وإعادة توزيعها في طيات القصيدة بغية إحداث مؤثرات درامية. وقد حاول بعض الشعراء المحدثين توظيف الاقتباس للخروج من أسر المحلية والقطرية إلى نطاق العالمية الواسع عن طريق إشارات إلى أعمال إنسانية كبرى. وقد تراوحت هذه العملية بين الترقيع والترصيع الذي يشبه الوشم في جسد الحسناء، وبين الاستعمال الضروري غير المفرط الذي يؤدي المعنى التصوري بشكل أفضل وقد بلغ الاقتباس عند بعض الشعراء حد الحشو الزائد الذي يثقل كاهل البناء الشعري ويمسخ شكل القصيدة ويربك قدرتها على الافصاح عن مكنونات النفس الانسانية بشكل عفوي منساب تفرضه اللحظة الشعورية. فالانتقال المفاجيء خلال النصوص الشعرية من شأنه أن يسبب الصداع وعمى الألوان لدى سامع الشعر وقارئه.

لقد اندفع بعض الشعراء إلى تضمين قصائدهم عبارات ومقاطع وإشارات لشعراء وكتاب عالميين محاولين في ذلك التدليل على ثقافتهم الواسعة ناسين أن هذه العملية إذا دلت على سعة الثقافة فإنها لا تدل بالضرورة على الشاعرية. ومن هؤلاء من يجادل بأن الشاعر الحديث مثقف ولم يعد شاعراً بالفطرة والسليقة. والرد على هذا الرأي بسيط جداً، ذلك أن الاجماع يكاد ينصب على أن عقل الشاعر أو فكره يحتاج إلى عاطفة جياشة تسير معه في خط متواز. فحين يطغى الفكر على الانفعال الابداعي يتحول الشاعر إلى باحث يقتل عناصر التفرد والأصالة في ذاته الشاعرة. فالقصيدة ليست نشرة أخبار تلقى من خلالها مجموعة أنباء عن حوادث معينة، بقدر ما هي بناء فني يعتمد الإثارة عن طريق المؤثرات الشعرية والفنية كالرمز والاستعارة واللون والصورة، وللذهن فيها نصيب لا يتعدى نصيب المخيلة.

صحيح أن الشاعر محتاج إلى ثقافة واسعة إلا أن الشاعرية الفذة هي التي تأخذ من الثقافة ما يعزز عملية الإبداع الشعري وعندها لن تكون الثقافة العامة أكثر من عنصر واحد من العناصر المكونة لهذه الشاعرية.

إن إقحام أساطير وألهة وأبطال أسطوريين أو الإشارة إلى

أعمال عالمية معروفة لن يدل على ثقافة الشاعر الواسعة إلاّ إذا كان ذلك ضمن السياق الطبيعي للخطاب الشعري، وبعكس ذلك تكون العملية ترقيعاً أو زخرفاً لا طائل تحته.

وقد ينجح الشاعر الفذ في الاقتباس إذا قام بعملية خلق جديدة يصوغ فيها بناءً متجانس العناصر منسم الجماليات. لقد صار الاقتباس اليوم من المشكلات التي تتحدى القصيدة الحديثة وأمثلة المحاكاة لشعراء غربيين أكثر من تحصى لم يسلم منها كبار الرواد. فهذا السياب يقول:

أبوك رائد المحيط نام في القرار
من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار
وحظك الدموع والمحار

وقد أخذه مباشرة من قول شكسبير في «العاصفة»

أبوك ينام في أعماق البحر
وقد أصبحت لؤلؤتين عيناه
وأسمع هذا الناقوس بعينه[١٥]

وقد تعدت محاكاة الشعر العربي المضمون لتشمل الشكل وطريقة توزع الكلمات على الصفحة، بل بلغ بالشاعر المحدث أن يحاكي الشعر الغربي في استعمال عناوين حديثة مثل «مرثية» و «بكائية» و «أنشودة» أو إهداء القصائد إلى الشعراء العالميين والأصدقاء والمعشوقات، هذه نازك الملائكة تقلد المثنويات البطولية الشائعة في الشعر الإنكليزي Heroic couplet وهي في الشعر الفرنسي قد تقوم مقام المقطع Stanza ويلتزم في البيتين بقافية واحدة ولا يشترط أن يكونا متساويين في الطول:

قصة الحب الذي يحسبه قلبك مات
وهو ما زال انفجاراً وحياة
وغدا يعصرك الشوق إليا
وتناديني فتعيا
نضغط الذكرى على صدرك عبئا
من جنون، ثم لا تلمس شيئا
أي شيء حلم، لفظ رقيق
أي شيء ويناديك الطريق

وكذلك تحاكي نظام المقطوعة Stanza الانكليزي في قصيدتها «الخيط المشدود في شجرة السرو».

في سواد الشارع المظلم والصمت الأصم
حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم
حيث يرخي شجر الدفلى أساه
فوق وجه الأرض ظلاّ
قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلاّ
وتلاشت في الدياجي شفتاه

وربما كان من المقدر أن تنجح هذه التجارب التي استفادت من الموشحات والشعر المهجري وتجارب الشعر الغربي لو أن كبار الشعراء استمروا في علمية التجريب وصولاً إلى نظام شعري متكامل ينتقل بحركة الشعر الحديث والقصيدة الجديدة إلى مرحلة متقدمة على طريق الثورة الشعرية. إلاّ أن تجارب الرواد، بالإضافة إلى كونها محدودة، أغرت الكثيرين من الشعراء الشباب الذين يفتقرون إلى طاقة الرواد وثقافتهم واطلاعهم الواسع على الآداب العالمية.

وفي مجموعته «حوار الابعاد الثلاثة» يوزع بلند الحيدري مفردات قصيدته توزيعاً غريباً وكأن الفراغ بين الكلمات من شأنه أن يمنح القارىء لحظة استراحة وتأمل تحدث أثراً نفسانياً مهماً بالنسبة لهدف الشاعر:

ومرة ركضت خلف ظلي
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلي
وعندما انحنيت كان
منحنياً مثلي
محدقاً مثلي
في كسرةٍ عنيفة من
وجهي الطفلي
ظلت بلا أرض ولا زمان
ظلت بلا ظلّ

وهذه المغامرات الشكلية شاعت في الشعر الحديث في

أخريات الخمسينات وبداية الستينات حين طغت مغامرة الشكل على عناصر الثورة الشعرية الأولى إلى حد ذهب فيه بعض شعرائنا إلى القول بأن القصيدة الحديثة شكل جديد قبل كل شيء.

وقد شاعت في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية محاولات شعرية مختلفة خاصة في فرنسا لم تعد كونها محاولات عبثية مثل الحرفية lettrisme التي سعت إلى تفكيك الكلمة الواحدة إلى عنصارها الأولى أو المقاطع الموسيقية فيها، وظاهرة تجزيء الكلمة في القصيدة العربية الحديثة ما زالت شائعة وفي أغلب المواطن التي استعملت فيها كانت من باب المحاكاة الشكلية وليس الوظيفة الشعرية. ومثل هذا الاتجاه الفرنسي «الفراغية أو المسافية» Spatialisme التي حاولت تحديد الشعر بمقاطع يركبها ويكررها الشاعر أو يباعد ما بينها لكي يعثر على إيقاع[١٦].

ولقد استخدم بعض شعراء الستينات جملاً أو مقاطع من التراث الأدبي العربي أو القرآن الكريم في محاولة لتحقيق الأثر الفني ولكن المحاولة في اعتقادنا عند الشاعر أحمد عنتر مصطفى مثلاً قد دلت على اضطراب حاسته الفنية في اختياره لأشاراته التراثية:

أنا لست أخشى الموت إذ يسطو على روحي ولا
أتضعضع وأودّ تقبيل السيوف لأن فيها الحور خلف الموت
حلم يسطع.

وإذا المنية أنشبت أظفارها
ألفيت كل تميمة أو خوذة أو خندق سلا ينفع
وأجوع شوقاً للرماح
ولست من يلقي الكلام فليشبع
زعم الفرزدق أن سيقتل مربعاً
ما زال يرتع فوق أرضي مربع[١٧]

ولكن هذا الشاعر ينجح في تضمين إشارات من القرآن الكريم:

كنت أقسم دوماً بهذا البلد
بالريح أن سوف تأتي
وبالعدل أن سيضمّ جناحيه
يحمي الحقيقة من لفحة الباطل المتوهج
تفشى العيون
وبالكلمات/الحراب ستنقض في الروح،
ما نسجته العناكب
بالطفولة أقسمت
بالغد... بالبسمات
وبالزرع منتشياً...، كنت أهمسُ:
«يمكث في الأرض ما ينفع الناس
حين رأيت الزبد
أبنية في المدينة تعلو وتسمق..»[١٨]

ومثله ما فعله الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور في مجموعته «طائر الوحدات»:

ان بعض الظن أثم
غير أن الاثم يفتح شهوة النهار والعصر
وليالي عمان الأيلوليات العشر
لن يفرح بالماء الظمآن
ما دامت بئرك هذا البئر
وترانا قطرة ماءٍ فيك
إذن من قطرة ماءٍ يبتديء الطوفان

عايشت خروج الخيط الأبيض من فلك الخيط الأسود وعثرت على الولد الضائع[١٩].

فمن الواضح إذن أن مجمل هذه الاقتباسات سواء كانت من التراث الأدبي العربي أم من الآداب العالمية الأخرى لم تكن جزءاً ملتحماً بالبناء الفني للقصيدة وهي لبنات قلقة في هيكل القصيدة الحديثة. ومن جميل ما قيل في المحاكاة والاقتباس ما يناسب هذا المقام قصيدة للشاعر المجري «شندور بيتوفي» يقول فيها:

إلى المقلدين من الشعراء

ترون في الشعر عربة
تمضي خبباً على طرق مرسومة جيداً
الشعر عقاب! ينطلق

حراً، نحو أعال لم تكتشف
فريق الأشقياء والقاصرين بالمرصاد
عن أي شيء تتكشف هذه الدرب؟
وإذ تتكشف يسرعون
مثل كلب مسعور يعض أي شيء
خذ ريشتك واكتب إذا ما كان في مقدورك
أن تشق طريقاً جديدة. . . وإلا فبكل تواضع
أقبض على المحراث أو علي
وارم في الناس هديرك الفارغ[٢٠].

الشعر الحديث والمسرح

حين طرحت حركة الشعر الحديث نفسها كبديل للشعر الكلاسيكي الذي لم يعد يتسع من وجهة نظرها للواقعية الحديثة، لجأ عدد غير قليل من شعرائنا المحدثين إلى الدراما الشعرية انطلاقاً من اعتقادهم بأن أجود الشعراء وأبدعهم أثراً هو الذي يوظف طاقته الشعرية في المسرح. ولذلك جاءت مسرحيات الشرقاوي وصلاح عبدالصبور ومعين بسيسو والفيتوري وغيرهم محاولات لاثبات قدرتهم على الكتابة المسرحية رغم ما انطوت عليه هذه المحاولات من إشكالات وتفاوت نصيب كل واحد منهم من الفشل أو النجاح[٢١]. وكان صلاح عبدالصبور بالذات متأثراً بتجارب اليوت التي كان يسعى من ورائها لبعث الأمل في المسرحية الشعرية. وبين «مأساة الحلاج» و«جريمة قتل في الكاتدرائية» أوجه تشابه كثيرة تبلغ حد الاقتباس من اليوت أحياناً.

وإذا كان الشعر يوسع من مدى التعبير ووسيلة بارعة من وسائله أصبح بإمكانه أن يشكف عن دوافع الشخوص وأفكارهم ومواقفهم بشكل لا ينهض به النثر. فالشعر قادر على تفجير طاقات اللغة مثلما هو قادر على تفجير الانفعالات والعواطف.

إن محاولات شعرائنا المحدثين الذين كتبوا مسرحيات بهذا اللون الشعري الجديد أظهرت قدراً كبيراً من الارتباك في إقبالهم على فن درامي متسلحين إليه بالشعر الذي تكمن خاصيته الكبرى في الغنائية. لذلك وجد الشعر الجديد نفسه مضطرباً ما بين متطلبات المسرح من إنارة وديكور وحوار وما إلى ذلك، وبين متطلباته كوسيلة تعبيرية تعتمد قدراً كبيراً من وسائل الإثارة واللغة الشعرية النابضة بجماليات الفن الشعري. في المسرح، كان على الشعر الحديث أن يبرر وجوده درامياً، ذلك أنه في الدراما الشعرية الأصيلة يتلاحم الشعر بالدراما وتكون اللغة هي الفعل الأساسي أولاً من حيث انها تؤدي ما تقوله، وثانياً من حيث انها الجزء الأهم في المسرحية الذي يوضح ما يجري بالفعل.

إن المؤلف الدرامي الذي يستخدم الشعر مطالب بأن يحقق التلاحم التام في عناصر مسرحيته دون استثناء تماماً مثل المؤلف الموسيقي المطالب بتحقيق التناغم التام في القطعة الموسيقية.

وإذا كانت حركة الشعر الحديث قد اتهمت القصيد الكلاسيكية بعجزها عن احتضان الفن المسرحي واشارت باصبع الاتهام إلى محاولات شوقي المسرحية ووصفتها بأنها قصائد درامية، فإن هذه الحركة الشعرية الحديثة وقفت الآن وبعد أربعين سنة من ولادتها عاجزة هي الأخرى عن ولوج المسرح الشعري بشكل فاعل. فظل النثر هو السائد في لغة الحوار الدرامي وظل الشاعر المحدث خجولاً منكفئاً عن الخوض في التجارب الشعرية الدرامية. إن عجز الشعر الحديث عن طرح بديل ناضج لمسرحيات شوقي وعزيز أباظه وخالد الشواف بات يشكل واحدة من التحديات الأساسية التي يواجهها الشاعر المحدث. وإصبع الاتهام بالتأكيد ينطلق نحوه بالذات وليس باتجاه الشعر الذي يتوق دوماً لتفجير العواطف والمواقف لأن ذلك من طبيعته كأداة تعبيرية مؤثرة تعتمد على اللغة المكتنزة بالصور والألوان والإيقاع الوثاب، ولعل الحوار الدرامي يتألق كالطيور الملونة في سماء المسرح لو أن الشعر كان أداته المناسبة. ولسنا هنا نسعى لأن نبخس بعض الشعراء المحدثين حقهم ولكننا نجد النماذج الشعرية الدرامية بعد نصف قرن تقريباً لا تنهض دليلاً على قدرة الشاعر الحديث على بعث الروح في المسرح الشعري تماماً مثلما فعل اليوت وكرستوفر فراي واشر وود في إنكلترا مثلاً.

قصيدة النثر

من الغريب حقاً أن تطرح «قصيدة النثر» مع حركة الشعر الحديث وصارت تدرس على أنها جزء من هذه الحركة. وكان من نتيجة ذلك أن تحملت القصيدة الحديثة كل تبعات وأشكالات قصيدة النثر وما صاحب ذلك من جملة اتهامات سواء كانت باتجاه محاكاة النماذج الغربية أو باتجاه العبث الثقافي واعلان الثورة على التراث العربي.

والمسألة باعتقادنا لا تحتاج إلى كبير جدل وساخن نقاش ذلك أن «قصيدة النثر» التي يطلق عليها الانكليز مصطلح Prose poem والفرنسيون Poeme en prese هي نثر له خصائص الشعر، فهي إذن لون آخر من الكتابة الأدبية غير القصيدة الحديثة التي نتحدث عنها. وقد ظهر حتى الآن أن الدافع الرئيسي وراء ذلك هو تقليد هذا النوع الأدبي الذي شاع في الآداب الأوروبية لاسيما الفرنسية، ولم يكن الدافع حاجة فنية كما هو شأن القصيدة الحديثة.

وكانت تسمية «قصيدة النثر» قد ظهرت أول مرة في بحث كتبه أدونيس ونشره في مجلة شعر (صيف عام ١٩٥٩) بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث» ثم ضمها فيما بعد إلى كتابه «زمن الشعر»[٢٢] وينطلق أدونيس في زج قصيدة النثر في حظيرة الشعر لأنه يعتقد «أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي وقد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل كلام موزن شعراً بالضرورة وليس كل نثر خالياً بالضرورة من الشعر. إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعراً»[٢٣].

وقد تبنى رأي أدونيس هذا عدد من الشعراء السوريين واللبنانين وفي طليعتهم أنسي الحاج الذي نشر أول ديوان نثري إذا صح التعبير عام ١٩٦٠ تحت عنوان «لن» ثم بدأت مجلة شعر تروج لهذا اللون من الكتابة وتدعو إلى اعتبارها جزءاً من ثورة الشعر العربي الحديث. والواقع هو أن أنسي الحاج كان مقلداً لقصائد سان جون بيرس وجاك بريفير. والغريب أن مجموعة «لن» اعجب بها الكثيرون خاصة أولئك الذين آمنوا أول وهلة بدعاة قصيدة النثر الذين وصفوا كتابتها بأنها أصعب من كتابة القصيدة الحديثة لأن كاتبها يحتاج إلى لغة مكتنزة بالصور والأمثلة والمعاني التي تنساب بقدر الدفقات الشعورية.

وإذا كان أنسي الحاج في «لن» قد رفض البحور التقليدية ورفض التفعيلة كوحدة ايقاعية وتخلى عن كل أشكال القوافي، فهو قد رفض الشعر الحر أيضاً الذي خلط كثير من الكتاب العرب بينه وبين مصطلح الشعر الحديث. ولكنه في عملية مضنية للبحث عن شكل يجسد تجربته الفنية قد توجه إلى اللغة ولم يفلح في استخراج ايقاعاته الموسيقية التي تناسب دعواه لهذا اللون. ولا نريد أن نقيم الدليل على ذلك بل من الأفضل أن نورد قوله هو بالذات بعد أربعة عشر عاماً فقط من صدور «لن» في حوار أجراه معه الكاتب والقاص ياسين رفاعية:

«صدقني لا اجرؤ على فتح هذا الكتاب. انه يخيفني. لا شك أنه كان ضرورياً لي في ذلك الحين، فهو جزء عميق مني، انه كل طفولتي الموحشة، المعقدة، المرتعبة، المذعورة، انه كل عزلتي وجميع شياطيني. ولكن لو جئت لاكتبه اليوم لما كتبته. وما يفرحني هو أنني صعدت من جحيم «لن» وما يكبلني هو ادراكي أن هذا الكتاب استقل عن ارادتي وراح يعيش بحريته غير عابىء على الاطلاق باستدراكاتي حوله»[٢٤].

ونحن نعتقد أن هذا اللون الأدبي شاع عندنا من الاطلاع على تراجم الشعر الأجنبي إذ يلجأ مترجم الشعر إلى النثر المركز الفني ويحاول أن يقربه ما وسعته لغته وطاقته الأدبية من الأصل الشعري. وقصيدة النثر تصلح للأفكار والسرد ولا تصلح للعواطف والانفعالات والحالات الانسانية الوثابة التي تجد في حرم الشعر مناخها الطبيعي.

ولذلك فنحن نعتقد أن قصيدة النثر يمكن أن تدرس خارج القصيدة الحديثة وقد آن الأوان لأن نسقط تبعتها واشكالاتها عن كاهل حركة الشعر الحديث التي جاءت امتداداً لمراحل سابقة من الثورة الشعرية.

موسيقى القصيدة الحديثة

طرحت حركة الشعر الحديث قضية الايقاع الشعري وتحدثت عن الموسيقى الداخلية بكشل مبهم وسعت الى

اظهار القصيدة العربية الكلاسيكية عاجزة عن مواكبة ايقاع العصر وتدفق الانفعالات والاحاسيس في ذات الشعر. وقد اعتمدت هذه الحركة البحور الصافية أو المفردة أول مرة فانكب الشعراء المحدثون على بحر الكامل ثم المتقارب فالرجز فالخبب ثم الرمل وهكذا الحال مع اهمال واضح لبحري المقتضب والمضارع. وافرط الشعراء الجدد في استنزاف الاعاريض والاضرب سواء ماجوّز الخليل استعماله أم منع ذلك في مسعى متواصل لتطوير ايقاع شعري يتناسب مع القصيدة الحديثة التي طرحت عن كاهلها القواعد الصارمة للزحافات والعلل والأعاريض والاضرب الجائزة وغير الجائزة منها. وشرع الموالون لحركة الشعر الحديث يؤكدون دونما كلل بأن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها مرتبطة بمدلولاتها حتى تصبح انعكاساً للحالات الانفعالية عند الشاعر ووصفوا هذه العملية بالموسيقى الداخلية للقصيدة وهو مصطلح سائب يفلت من التحديد ولم أعثر على رأي متكامل فيه. ولكن ذلك لا ينفي عن اللغة موسيقاها واللفظة الشعرية إيقاعها، بل للحروف العربية في تنافرها واتساقها جرسها الخاص. غير أن الرغبة في توليد إيقاع شعري جديد كانت تتعثر حتى عند الشعراء الرواد، ناهيك عن الأجيال اللاحقة وشعر اليوم بالذات.

فإذا كان الشاعر لا يعرف الأوزان كما رتبها الخليل، فإنه بالتأكيد يعرف الايقاع ومواطن الخلل في البيت الشعري عن طريق سليقته واذنه الموسيقية وحاسته الفنية. ولكن الشاعر المحدث الذي يحمل لواء الثورة الشعرية مطالب بأعلى درجات المعرفة بطبيعة البحور والقوافي والايقاع حتى لا تأتي الفأس التي يحملها على كل ما هو شاخص فتهدمه. والذي يستقرىء تجارب الشعر الحديث لن يستطيع الجزم بوجود قصيدة واحدة من الشعر الجيد خلت من القافية تماماً. ويؤكد «بورا» بأن الشعراء ما زالوا بحاجة إلى الوزن والقافية للتعبير عن حالات نفسية معينة وهم ربما يعمدون إلى توسيع مجال القافية باستخدام انصاف القوافي أو السجع وربما استخدام تفصيلات غير منتظمة[٢٥].

إن فترة الخمسينات جاءت لتفتح عهداً جديداً في الأدب والحياة، فانطلقت التجربة الشعرية الحديثة تبحث عن الطاقة الايقاعية التي تتشكل منها موسيقى القصيدة. وقد سارت عملية البحث عن ايقاع شعري جديد يتناغم مع ايقاع العصر في اتجاهين متباينين:

الاتجاه الأول تمثل في محاولة بعض الشعراء الجدد محاكاة الشعر الانكليزي الذي يقوم ايقاعه على النبر.

والاتجاه الثاني يمثل أولئك الذين تلقفوا آراء المستشرقين الذين درسوا الشعر العربي ووصفوه بأنه شعر كمي فليس امامهم إلا البحث في البحور الخليلية فاستعملوا الأعاريض والأضرب الجائزة في البحر الواحد وغير الجائزة على حد سواء في قصائدهم الحديثة.

والواقع أن اللغة العربية فيها قدر كبير من النبر. إذ ان مقاطع اللغة فيها قدر كبير من الارتكاز مثلما تتميز بالكم أيضاً. ثم ان الايقاع لا ينشأ من البحر الشعري، وحسب، بل يتولد من تدفق العاطفة. وثمة ايقاع ينشأ في العربية من النبر الواقع على بعض الحروف دون سواها وهناك ايقاع ناشىء من تناسق الكلمات أو ربما تنافرها[٢٦].

وثمة ملاحظة نرى من الواجب الاشارة إليها وهي استعمال عدة بحور في قصيدة واحدة، فقد اصبحت هذه الظاهرة شائعة عند معظم الشعراء الذين تنزلق سليقتهم من بحر إلى آخر دون تحقق الانسجام الايقاعي ومرد ذلك ضعف حاستهم الموسيقية.

وإذا كان السياب في قصيدة «جيكور أمي» قد جرب استخدام ثلاثة بحور ولم ينجح في تحقيق ايقاع منسجم ومثله فعل كثيرون، فإن هذا النمط من التجريب أصبح اليوم مركباً سهلاً كانت نتيجته تقطيع أوصال القصيدة وتدمير موسيقاها. ولذلك نميل إلى القول بأن تجارب الرواد والأجيال اللاحقة لم تعد كافية لطرح انموذج ايقاعي متكامل، فأصبح من الضروري مواصلة البحث عن طاقات اللغة الشعرية وجرس الحروف والألفاظ وطرائق الانشاد الشعري والحاسة الفنية.

لقد صار الشعر في يومنا يقرأ أكثر مما ينشد وننظر اليه

مرسوماً على الصفحات أكثر مما نسمعه مرتلاً وبذلك فقدت الأذن الكثير من جماليات الايقاع الشعري وخسرت العاطفة تلك الخلجات التي تثيرها موسيقى الشعر وتناغم الألفاظ وترادف الحروف، وانعكس اثر ذلك على مستقبل الشعر كفن جماهيري كما أرادت له ثورة الشعر الحديث وليس فنّ النخبة التي تتذوقه وتتحسس جمالياته.

مستقبل الشعر الحديث

بالرغم من أن المجتمع العربي بدأ يتجه نحو التكنولوجيا الحديثة وما يرافق ذلك من انقلاب اجتماعي، فما زال للشعر دوره في مخاطبة الوجدان الانساني وما زال قوة سحرية تتعامل مع اسرار الوجود وعالماً مجهولاً ليس له حدود. وما دمنا نعيش في عصر الآلة أصبح من اللازم أن نطور نوعاً جديداً من الفكر الشعري. ذلك أن عصراً أصبح التخصص سمته اللازمة لا بد أن يؤدي أيضاً إلى تخصص الشعر، أي أن الأجيال العربية القادمة ستبدع بالضرورة نوع الشعر الذي يناسب روحها وروح العصر ويتناغم مع إيقاع الحياة الهادر.

ليس هذا شأن الشعر وحسب وإنما هو شأن اللغة أيضاً، فالحاجة إلى خلق شيء جديد هي التي دفعت الانسان إلى خلق مفردة جديدة، وهذا يعني أن لغة الشعر الحديث ستستمر بالتغير وربما يمكن اكتشاف شكل شعري جديد أو عدة أشكال أخرى.

ولكن على الشاعر المعاصر قبل أن يفكر في مستقبل الشعر أن يطرح على نفسه سؤالاً ملحاً وهو: كيف يكون الشعر صالحاً لكل زمان ومكان؟ وقد أجاب عن هذا التساؤل رائد المجددين أحمد زكي أبو شادي إذ قال «إنما باستيعابه (أي الشعر) للحقائق الأزلية والروائع المثالية التي كيفت الانسانية والهمتها ـ استيعاباً موقوفاً على ريشة الفنان التي تعرف وحدها التناول العاطفي الموسيقي لهبات الفكر والوجدان في وحدة غير منفصمة»[٢٧].

إلا أن الانطلاق في الشعر لن يكون ضرباً من الحداثة أو نوعاً من التجديد إلا إذا عرف الشاعر كل شيء عن الشعر. وبعكس ذلك ستكون الرغبة في التجديد مدعاة للوقوع في تجارب قد تصبح اخطاء فادحة.

وإذا كان الشعر يهتم بكل ما لا يمكن تحديده، أصبح البحث في طاقة اللغة الشعرية وأنواع الايقاعات التي لا تقتصر على البحر واعادة النظر في القافية الشعرية والبحث في الطاقة النبرية للغة من صلب مهمة الشاعر ووظيفته كرائد طليعي في مسيرة الحضارات.

من الواضح أن طاقة البحور الشعرية العربية لم تكتشف حتى الآن وأصبح الحديث عن الموسيقى الداخلية للقصيدة الحديثة ضرباً من الجدل المتهافت ما دام البحث في جرس الحروف والألفاظ وطبيعة النبر والايقاع في اللغة العربية قد توقف عند بعض التجارب التي تفتقر إلى المنبع التجريبي المتكامل. إن ما تحتاجه القصيدة الحديثة هو مراجعة نقدية تحليلية لكل انجازات حركة الشعر الحديث واحاطة شاملة واعية بكل التحديات التي وقفت في طريقها الصعب. و«اعادة النظر» هذه اذا أريد لها أن تكون انطلاقة جديدة، كان لا بد من الوصول إلى مفهوم محدد للشعر كواحد من أرقى الفنون الإنسانية الأزلية التي لا يحدها زمان ولا مكان، عند ذلك يمكن الوصول أيضاً إلى فهم أدق لمعنى الثورة الشعرية التي يجب أن لا تقود البعض إلى اعلان القطيعة مع التراث لأنهم عند ذلك سيجدون أنفسهم فجأة يكفرون بانجازات قرون عديدة، كان لكل عصر أو جيل منها حداثته ومعاصرته وروحه المتجددة.

أن أربعين سنة من عمر القصيدة العربية الحديثة ليست فترة طويلة قياساً إلى تشكل الأنواع الأدبية المعاصرة عبر مراحل من التجريب والتطوير حتى صارت اجناساً أدبية لها سماتها التي تمتاز بها عن بقية الفنون الابداعية. وليست هذه الناحية مقصورة على الشعر العربي الحديث وإنما الفنون الانسانية عامة تحتاج إلى عمليات يتواصل من خلالها الجهد الابداعي حتى تتحول إلى انجازات حضارية.

القصيدة الحديثة، كي تكون كلاماً عميقاً، تريد أن

تسعى إلى الحرية المطلقة في الكشف والاستشراف لاستفزاز الفكر والحاسة الفنية، إنها بمعنى آخر تريد أن تصبح كشفاً عما لم نره ولم نتحسسه من قبل وهذه وسيلة الشعر في انطاق اللغة بما لا يستطيع النثر انطاقها.

وإذا صار الشعر اليوم حكاية لعالم متحرك، فإن البحث في طاقات اللغة النبرية والايقاعات الشعرية التي لا تنتجها البحور الشعرية وحسب سيجعل الحديث عن موسيقى الشعر ذا معنى.

إن الوضع الحالي للقصيدة الحديثة يقدم لنا تأريخ الشعر بأكمله، وها هو الشعر الحديث اليوم يقرع جميع الأبواب في حيرته ورغبته في فهم ذاته وعالمه المؤنس والمجهول، وإن مجرد الحديث عن مشكلات أو تحديات يعني أن الشعر الحديث لم يحسم قضاياه.

الهوامش

(١) د. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر بيروت، مؤسسة نوفل. ط ١، ١٩٨٠، صفحة ٣٥.

(٢) أدونيس، زمن الشعر، بيروت: دار العودة، ١٩٧٨، وعبدالحميد جيدة، صفحة ٤٥.

(٣) أدونيس، مشكلات التعبير والاتصال الشعريين في المجتمع العربي، الآداب، العدد العاشر، تشرين الأول، ١٩٧٣.

(٤) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، ط ٧، ١٩٨٣ صفحة ٤٩.

(٥) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1974, S. V. Poetic diction

(٦) س. م. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، بغداد: ١٩٧٧، صفحة ١٦.

(٧) يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، بغداد، مطبعة الأديب، ١٩٧٥، صفحة ١٥٢.

(٨) المصدر السابق، صفحة ١٦٤.

(٩) التجربة الخلاقة، صفحة ١٨٨.

(١٠) غالي شكري، شعرنا الحديث الى اين القاهرة، ١٩٦٨، صفحة ٣٣.

(١١) بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، صفحة ٥٧٠.

(١٢) المصدر السابق صفحة ١٦٧.

(١٣) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة: دار الجيل، جـ ٢ طـ ٤، ١٩٧٤، صفحة ٧٣.

(١٤) حسين مردان ـ الأزهار ـ تورق داخل الصاعقة، بغداد، ١٩٧٢، صفحة ١٨٩.

(١٥) د. أحمد كمال زكي، الشعر والفكر المعاصر، بغداد ١٩٧٤، صفحة ٧٧ (مجموعة بحوث الربد).

(١٦) برونو فيرسيه Bruno Vercier، الشعر الحديث في فرنسا، ترجمة: كمال فوزي الشرابي، الآداب الأجنبية، العدد ٢٤، سنة ١٩٨٠ صفحة ٣٩٧.

(١٧) أوراق منسية، الآداب، العدد ١١ تشرين الثاني، ١٩٧٢.

(١٨) أحمد عتتر مصطفى، حكاية المدائن المعلقة، بغداد: ١٩٨٦، صفحة ٤٢.

(١٩) الآداب، العدد ١١، تشرين الثاني، ١٩٧٤.

(٢٠) ترجم القصيدة إلى العربية أحمد سليمان الأحمد، الآداب الأجنبية، العدد ٢٤، سنة ١٩٨٠.

(٢١) عبد الستار جواد، في المسرح الشعري، بغداد: ١٩٧٩، صفحة ٨٩.

(٢٢) نشر الشاعر سامي مهدي بحثاً رصيناً مستفيضاً في مجلة آفاق عربية، العدد ١٠، سنة ١٩٨٧، وبسط القول فيه في «قصيدة النثر».

(٢٣) أدونيس، زمن الشعر، صفحة ١٦ ود. عبد الحميد جيدة، صفحة ٣٢٠.

(٢٤) الموقف الأدبي، العدد ٨، السنة ١٩٧٤.

(٢٥) التجربة الخلاقة، صفحة ٢٧.

(٢٦) عبد الستار جواد، قراءة الشعر، جريدة الثورة العراقية، ٢٤ أيلول، ١٩٨٨.

(٢٧) د. أحمد زكي أبو شاددي، التجديد في الشعر، مجلة القلم الجديد، العدد الأول، السنة الأولى، ١٩٥٢.