نحو مسار جديد للحكاية الشعرية

بقلم فاضل تامر

مسألة البحث عن الاشكال التعبيرية الجديدة في الشعر المعاصر من المسائل المؤرقة التي تجابه الشاعر الحديث . فكما يقف الفنان أمام المادة الصلبة ، عبر عملية معاناة وصراع وخلق ، ليحقق شكلا ملائما لموضوعاته الفنية ، كذلك يقف الشاعر أمام أدواته المعقدةالعديدة ليحقق عبر عملية الخلق الفني الشكل الشعري الملائم لتجربته ، مستنزفا بذلك طاقة ضخمة : عاطفية وفكرية ، واعية ولا واعية .

وفي عصرنا أصبحت هذه المسألة « من الهموم الحضارية الكبيرة التي يواجهها الشاعر المعاصر ، بعد أن راحت الثورة تجتاح الاشكال الشعرية التقليدية التي أصبحت عاجزة عن استيعاب « تجارب العصر المركبة المعقدة » (١) .

وهكذا فان مسألة البحث عن الاشكال الجديدة ليست مشروعة فقط بل وضرورية أيضا . وليس معنى هذا ان هذه العملية تتحقق وفق رغبة اعتباطية أو وفق تشكيل ميكانيكي اختياري يفرضه الشاعر بشكل قسري ، بل على العكس تماما ، فالشكل يتحدد أساسا وفق قوانين جدلية معينة ، وانبثاقا من المضمون والتجربة الفردية للشاعر ، مرورا بالعصر التاريخي المعين وبمجمل المؤثرات الحضارية والسيكولوجية والتكنيكية .

الا ان هذا التشكل لا يسلب الشاعر قدرته على التحديد والتأثير ، فالتجربة عموما ، وعملية الخلق الفني تمر عبر ذات الشاعر الفرد مكتسبة بذلك خصائص فردية متميزة وهي بعد ذلك ليست تلقائية بشكل مطلق كما يرى بعض الرومانسيين ، كما انها ليست انعكاسا للحظة جامدة كما يرى « تين » تجعل من الشاعر مجرد « مرآة تعكس » العالم الخارجي . وهي أيضا ليست عملية ميتافيزيقية أو صوفية تتحدد ضمن أطر سرية مسحورة ، بل هي بؤرة تلتقي فيها عناصر الوعي باللاوعي ، والموضوعي بالذاتي ، والخاص بالعام ، و « تتعايش فيها العناصر الاستاتيكية والعناصر غير الاستاتيكية » (٢) لتحقق في النهاية الاثر الفني الذي يمثل واقعا جديدا تماما « واقعا استاتيكيا » ، ليس نسخا أو نقلا للواقع بل « عملية خلق جديدة للواقع » .

ومن هنا نكتشف قدرة الشاعر على التأثير بشكل حاسم في تحديد وصياغة الاشكال الجديدة بعد أن يكون قد « اكتشفها » عبر استقراء للتجربة والمضمون ، وقام بـ « تنقيح » و « تعديل » و « مراجعة » هذه الاشكال مستخدما في ذلك خبراته التكنيكية والنظرية ومنطلقا من أرضيته الايديولوجية والحضارية ، وبمستوى معين من التخطيط العقلي الواعي ، ودونما افتعال أو ميكانيكية .

ان التسليم بتلقائية الخلق المطلقة سيجمد تطور الاشكالالشعرية ويترك الشعر يدور في حلقة دائرية ضيقة من الاشكال الشعرية الفنائية المحدودة . ولذا وجدنا ذلك الاحساس العام لدى الشعراء والنقاد العرب حول ضرورة التجديد الشعري كطريق ضروري لتطور شعرنا الجديد الذي يجب أن يتم سواء « بادخال الفنائية بأصوات أخرى » أو « خلال القصيدة الفنائية ذاتها » (٣) . بل ان ثورة الشاعر الجديد جعلته يتطلع الى ما وراء القصيدة الفنائية الذاتية ، وقد عبر خليل حاوي عن ذلك بالدعوة الى خروج الشعر العربي « من نطاق الفنائية الذاتية الى نطاق التجارب الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع ، والواقع بما فوق الواقع » (٤) .

وانطلاقا من ادراك الشاعر المعاصر لهذه الحقائق واستجابة لحركة الواقع الاجتماعي الجديد ، شهدت القصيدة الحديثة في أدبنا العربي غنى وتنوعا لم تشهده من قبل ، دون ان تفقد عناصر الصدق والاصالة والعفوية .

والحكاية الشعرية هي من الاشكال الجديدة التي اكتشفها و « نقحها » الشاعر العربي المعاصر عبر رحلة شعرنا الحديث ، وتمكنت أن تقدم حصادا طيبا وناضجا ووفيرا يبشر بحركة انبعاث واسعة لهذا النمط الشعري الفذ الذي بمستطاعه ان يغني القصيدة الحديثة ويمنحها أبعادا وآفاقا وقدرات تعبيرية كبيرة تضعها في مرحلة تطورية جديدة تماما .

فالحكاية الشعرية تجنب القصيدة الحديثة من السقوط في الفنائية المطلقة والذاتية المنغلقة ، وتكسبها بعدا موضوعيا يتيح المجال أمام الشاعر المعاصر للتعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية بشكل موح وبعيدا عن التقريرية والمباشرة ، كما تجنبها من الانزلاق في وهدة التعتيم والغموض والتجريد الميتافيزيقي .

التجربة الشعرية تتحرك خلال الحكاية الشعرية ، لا كلحظات سيكولوجية « هاربة » وعلى مستوى ذاتي مطلق ، كما هو الامر في القصيدة الفنائية ، بل تتحرك كعالم بصري وحسي متكامل له أبعاد الوجود الحقيقية الموضوعية : الزمانية والمكانية والسيكولوجية ، وله القدرة على الحركة والرمز والفاعلية الاستاتيكية ، وليحقق هذا التشكيل في النهاية الوسيط الفني الملائم و « المعادل الموضوعي » لتجربة الشاعر الخاصة التي يعيشها المتلقي بالغة ، محققا «تواصلا» صحيا يتيح للشاعر أن يحقق « العدوى » (٥) التولستوية ، وليكون بمقدوره أن يكسب « الاخرين » مزيجا من فرح ورؤيا عميقة للواقع و « تطهيرا » أرسطويا (٦) .

فالحكاية الشعرية الجديدة تكتسب خصائص وقدرات تعبيرية تجعلها من الاشكال الفنية التي ينبغي للشاعر الجديد أن يوليها كبير عنايته ، وأن يدأب من أجل اغنائها بمضامين عصرية وفكرية ايجابية ، متخطيا بذلك الاشكال التقليدية للقصيدة الفنائية الكلاسيكية ، وممتلكا أدوات تعبيرية ناضجة في « مغامرته » هذه .

ورغم الحصاد الطيب الذي قدمه شاعرنا الحديث في هذا المضمار ، الا انه مدعو الى تطوير هذه الامكانات و « استنفاد »

---

(١) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي » ـ حسين مروة ، ص ٣٧٨ .

(٢) ـ « القضايا الراهنة للواقعية » ـ فلاديمير بسكونوف ـ ترجمة : فاضل تامر ـ « الاداب » ، العدد العاشر (تشرين الاول) ١٩٦٧ ص : ٤٢ .

(٣) « المغامرة الفنية في شعرنا الحديث » ـ ندوة الاداب ـ مجلة « الاداب » ، العدد الرابع (نيسان) ١٩٦٧ ، ص ٧٢ .

(٤) « دراسات نقدية » ـ حسين مروة ، ص ٤٠٠ .

(٥) « فن الشعر » ـ الدكتور احسان عباس ـ ص ٣٦ .

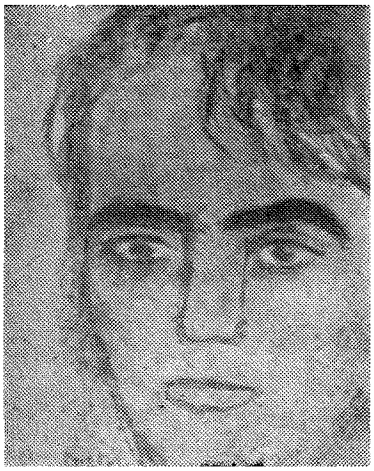
(٦) « قواعد النقد الادبي » ـ لاسل أبركرمبي ـ ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ـ ص ١٠٧ .

قدراتها الفنية والتعبيرية والادائية في التعبير عن روح العصر ، وعن الموضوعات البطولية التي تطرحها الحياة الانسانية .

ولتحقيق ميلاد سليم وخلاق للحكاية الشعرية في أدبنا الحديث يستلزم دراسة الخصائص التكنيكية والاسلوبية لهذا الشكل التعبيري وفهم الجذور والمنابع الاصلية التي تستمد منها الحكاية الشعرية نسغها وأصولها . وهذه مهمة ضخمة ملقاة على كواهل نقادنا وكتابنا الجدد تتطلب المزيد من البحث والتقصي والاستقراء .

وفي محاولة تتبع الجذور والمنابع التي تستمد منها الحكاية الشعرية في أدبنا الحديث أصولها التأريخية والتكنيكية ، نجد أنفسنا أمام طراز شعري حكائي برز في الشعر الانكليزي خاصة ، في العصور الوسطى هو « البالاد » Ballad . وهو في الواقع المنبع الرئيسي الذي تطورت منه الحكاية الشعرية المعاصرة .

و « البالاد » ـ أو الحكاية الشعرية الكلاسيكية ـ تسمية تطلق في الاساس على ذلك النوع من الشعر الشعبي الذي انتعش بشكل خاص على الحدود بين انكلترا واسكتلندا وكان يتم تناقله شفاها ودون أن يعرف اسم قائله (٧) . ويرى ب. ايفور ايفانز أن البالاد هي « أفضل ما وصلنا من أدب القرون الوسطى » . وفي محاولة تشخيص طبيعتها يشير الى أنها تعتبر « من القصائد الغنائية أساسا ، حيث تحكى قصة ما بطريقة معينة » (٨) . وقد شاعت البالاد بشكل خاص في القرن الخامس عشر وأصبحت ملك الناس البسطاء الذين يغنونها (٩) . ويشير بورا الى انها قد برزت في اسبانيا ايضا منذ القرن الرابع عشر (١٠) . والبالاد تعتمد أساسا عنصر الحكاية او القصة كأساس لها ، فهي « قصة تحكى عبر أغنية » (١١) تتناول موضوعات عديدة كالحب والبطولة والخرافة والحرب ، وهي « غالبا ما تكون تراجيدية » (١٢) . والبالاد لا تنسج تجربة الفصاص ، بل تستخدمها وفقا لطبيعة هذا النمط الشعري . والعنصر القصصي لا يمتلك وجودا موضوعيا مستقلا بل ينمو كفعل شعري داخلي ضمن التكوين الاستاتيكي للبالاد . فالقصة عنصر من عناصرها ، عنصر لا ينفصم عنها . كما لا يمكن فصله عن مجموع الكيان الشعري . وأية محاولة كهذه لن تكشف الا بعضا من قصة ، وربما لا قصة أبدا ، وذلك لان الشعر هنا هو الذي يصنع القصة ، يخلق أجواءها ، ويشدد على النقاط المهمة في الوصف أو الشخصية أو الحدث خلال الاشكال المقطعية للموسيقى الشعرية وخلال الايقاع والصور » (١٣) . وهكذا يكتسب عنصر الحكاية قيمته من اقترانه بالشكل الشعري المعين حيث تتحدد الوحدة الموضوعية والفنية في كل عضوي موحد . ومن هنا نميز الفرق بين قيمة عنصر الحكاية في كل من القصة والبالاد . « فالقصة تعتمد على عنصر الحكاية ، أما الشعر فيعتمد على التركيز والحدة . وعندما يلجأ الشعر الى القصة ينبغي طرح كافة التفصيلات الزائدة مع الاعتماد على عنصر القصة » (١٤) . وفي محاولة تحديد أبعاد وخصائص العنصر القصصي في القصيدة الحديثة أشار الدكتور محمد مندور الى ان القصة هنا لا يمكن أن تصبح قصة واقعية خالصة ، كما انها لا تحرص على التفاصيل التي تحرص عليها عادة القصة النثرية ، ولا على التسلسل المنطقي المحكم أو تحديد أبعاد الشخصيات وملامحها



صلاح عبد الصبور — لوركا

* * *

النفسية ، بل تقتصر عادة على الاشارة السريعة واللمحة الخاطفة الموحية » (١٥) .

وتتميز الحكاية الشعرية الكلاسيكية ـ البالاد ـ بدرجة عالية من الموضوعية ، حيث يقدم الحدث دراميا وعبر النقل الفوري المباشر لحركة ونمو الحدث الداخلي ، فتكتسب القصيدة بذلك « نبرة لا شخصية .. تمنحها احساسا عميقا » (١٦) وذلك لان شخصية الشاعر غير معروفة أساسا مما يؤدي بالتالي الى اختفاء وفناء صوته الخاص ، فيظل بعيدا عن التأثير الذاتي الغنائي المباشر في مجرى الحكاية . والشاعر هنا « نادرا ما يعبر عن وجهة نظره تجاه القصة » (١٧) وتكتسب القصيدة بسبب مجهولية الشاعر هذه خصائص فولكلورية أصيلة وتمدها بالمنبع الذي ينبع منه مزاجها العاطفي (١٨) . ورغم بروز بعض العناصر الغنائية في الحكاية الشعرية ، الا انها لا يمكن ان تكون من أنواع الشعر الغنائي كما يرى ب. ايفور ايفانز ، كما لا يمكن الاتفاق كليا مع فكرة اعتبارها تمثل « امتزاج الشعر القصصي بالغنائي » (١٩) . فالواقع أن النبرة اللاشخصية ، والموضوعية التي تتسم بها البالاد الشعبية الكلاسيكية تجعلها أقرب الى أشكال الشعر الموضوعية كالملحمة والدراما الشعرية ، منها الى الشعر الغنائي الصرف .

ان طغيان العناصر الموضوعية في بناء البالاد ليس شيئا عرضيا طارئا بل يعود الى سيادة المفهوم الارسطي في الشعر الذي يرى « ان الشعر ضرب من ضروب التقليد » (٢٠) وهيمنة نظرية « المحاكاة » هذه شجعت على نهوض أشكال الشعر الموضوعية كالدراما الشعرية والملحمة وأدت الى اهمال أو تجاهل الشعر الغنائي عموما . وأرسطو نفسه حذف تماما شعر القصائد « الغنائي » في اللحظة التي رسمها لكتابه « الشعر » (٢١) ، كما شدد مرارا على الصفة الموضوعية في الشعر عندما قال عند حديثه عن هوميروس : « ان الشاعر يجب ألا يتكلم عن نفسه ما استطاع لذلك سبيلا ، لانه لو فعل غير ذلك

(٧) English Literature - John B. Wilson

(٨) A Short History of English Literature - B. Ifor Evans. P. 20

(٩) A Dictionary of Literary Terms - Constoble - P. 19

(١٠) « لوركا قيثارة غرناطة » ـ ترجمة كاظم جواد وسلافة حجاوي ـ ص ٢٣ .

(١١) A Dictionary of Literary Terms - P. 19

(١٢) المصدر السابق ـ ص ١٩ .

(١٣) « The Poet's Tale » - A. A. Evans - P. 16

(١٤) مجلة « الثقافة الوطنية » ـ العدد الاول ١٩٥٩ .

(١٥) « فن الشعر » ـ الدكتور محمد مندور ـ ص ٨٦ .

(١٦) A Dictionary of Literary Terms - P. 19

(١٧) A Dictionary of Literary Terms - P. 19

(١٨) « Lorca » - A Collection of critical essays - Spectrum Book - P. 80

(١٩) « The Forms of Poetry » - Louis Untermeyer - P. 39

(٢٠) « قواعد النقد الادبي » ـ لاسل ابركرومبي ـ ص ٨١ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٦٩ ـ ٧٠ .

لكان محاميا » (٢٢) . وهكذا فان اهتمام نظرية « المحاكاة » بالصفة الموضوعية واقتصارها على دراسة « الاشخاص والعقدة «(الروائية)» (٢٣) بشكل رئيسي قد أدى الى تجميد تطور الشعر الغنائي الذي كان يجد له سندا نظريا في نظرية افلاطون في المثل والالهام (٢٤) . وفي جو كهذا وجدت البالاد ميدانا خصبا للنمو والانتشار ، وشددت بالذات على الصفه الموضوعية والنبرة اللاشخصية للاداء الشعري متماثلة في هذا مع الملحمة التي تستمد عناصرها الموضوعية من طبيعة هذا الفن القائم على أسس جماعية » (٢٥) . اذ ان الشعر الملحمي جماعي المنطلق ، بمعنى ان البدء به انما يسير من الجماعة نحو الفرد حيث يذوب الفرد في بوتقة الجماعة وخصوصا ذاتية الشاعر . اذ « يظل الشاعر هنا متواريا عن الانظار يسرد لنا أخبار الاخرين ويتبع خطاهم ويستمد شعوره من شعورهم ، ولا يدخل نفسه في أي حدث من الاحداث ، بل يظل بعيدا ويترك للابطال أن يتصرفوا (٢٦) . وقد شخص الدكتور طه حسين هذه الصفة في الشعر القصصي عموما عندما أشار الى « ان شخصية الشاعر تفنى وان هذا الشعر يكون مرآة لحياة الجماعة » (٢٧) .

وبسبب الخصائص الفنية للبالاد الشعبية هذه راحت تكتسب شعبية وانتشارا بين الناس البسطاء ، خاصة ، وان البالاد تتميز ببساطة اللغة والاداء والدقة في التعبير ، ويمتلك قسم كبير من هذا الشعر خصائص جمالية كبيرة « تنبع من دقة التكنيك ، فليس ثمة كلمة تذهب عبثا وهدرا » (٢٨) . ورغم الاصول الفولكلورية البسيطة للبالاد الكلاسيكية ومظاهر العفوية والبدائية التي تتسم بها فانها في الحقيقة تمتلك تصميما وتخطيطا فذا يبعث على الدهشة والاعجاب ، كما انها تمتلك بعض عناصر الحبكة (٢٩) PLAT الدرامية التي تكسبها تماسكا وتنظيما ، وفيها أيضا طريقة للتنظيم دقيقة ومليئة بالاشارا تلا يمكن أن توجد عموما في أي فن اخر (٣٠) . ويبدو ان الدقة المطلقة للغةالشعرية هنا متأتية منخصائصالبالاد البصرية (٣١) . ويرى أ. أ. ايفانز ان البالاد لا تشدد فقط على البصري وتهمل السمعي ، الذي يعبر المعنى خلاله عبر الصوت والايقاع والتركيب البنائي ، بل انها ترتكز الى ما يسميه ماتيو ارنولد « بالبناء المعماري » ، حيث يمتزج البصري والسمعي بالبناء العام ليعطي المعنى الكلي للعمل (٣٢) .

وقد استطاعت البالاد الشعبية أن تكون أكثر الاشكال الشعرية شعبية وأصالة خلال قرون عديدة في العصور الوسطى وذلك لانها برزت في عصر اختفت فيه الملحمة والدراما الشعرية ، فكانت بديلا لهما نظرا للخصائص الدرامية ـ الملحمية التي اتسمت بها والتي استعارتها أساسا من ميدان الفنون الموضوعية . واستطاعت البالاد أن تلتصق بحياة الناس البسطاء وأن تصور مطامحهم وتطلعاتهم ، لانها نبعت في الاساس من الاوساط الشعبية ، وهكذا وجدت الينبوع الذي يشدها الى الحياة والعافية والاصالة . وعبر السنين تكدست ثروة شعرية ضخمة أصبحت ملك الناس البسطاء يتداولونها ويسبغون عليها تارة بعضا من آمالهم ومثلهم وتارة يجدون فيها بعضا من العزاء عما يلاقونه في حياتهم من قسوة ولاانسانية خالقين لانفسهم بذلك « يوتوبيا » تمنحهم الامل والسلوان والثقة بالانسان والمستقبل . وراحت تنتشر على نطاق واسع حكايات شعرية جميلة منها على سبيل المثال : « السير باترك سبينس » Sir Patrick Spense و « فير آني » Fair Annie و « ادوارد ، ادوارد » Edward, Edward و « الملكة ماري » The Queen's Marie والقديس ستيفن St. Stephen و « خزانات المياه في بناري » The Mill Dams of Binnarie وتوماس Thomas the Rhymer و « زوجة أشرويل » The Wife Usher's Well ورغيرها من عشرات الحكايات الشعبية الجميلة (٣٣) .

وكل بالاد هنا تتناول حدثا أو فعلا معينا وتروح تميه وفق حركة انتقالية خاصة تتيح المجال أحيانا لتغييرات الارضية أو الزمن او الشخوص ومجموع العالم الخارجي دونما تمهيد أو اغراق في الوصف والتفاصيل . والحدث عموما يتمركز حول شخصية بطولية رئيسية . ففي « السير باترك سبينس » نتعرف الى بحار جريء هو السير باترك الذي يكلفه الملك باحضار ابنته في جو عاصف ، وينقل لنا الشاعر عبر لوحاتسريعة هذهالرحلة ، وفي « القديسستيفن الملكهيرود » (٣٤) St. Stephen and King Herod نتعرف الى شخصية القديس ستيفن الذي يعلن رؤيا مقدسة هي ميلاد المسيح . وفي جو استبدادي يعلن هذا القديس بتحد وايمان عن رؤياه أمام الملك الذي يستاء كثيرا ويحاول اقناعه بالتوقف عن هذه التصورات ، الا ان اصرار القديس على صدق رؤياه وبأنه قد رأى نجمة جميلة متألقة تقف فوق بيت لحم ، أثار غضب الملك فأمر بقتله رجما بالحجارة . وهكذا فقد استشهد القديس ستيفن في يوم ميلاد السيد المسيح ، وبهذه اللمسة الذكية جسدت البالاد لقاء الموت والميلاد في لحظة واحدة . والشاعر هنا يقدم لنا الحدث بدرجة عالية من الموضوعية :

« كان القديس ستيفن كاتبا
في بلاط الملك هيرود
وخدمه لقاء الطعام والكساء
كما يفعل كل الملوك »

بهذه اللوحة المركزة قدمت لنا البالاد شخصية القديس ستيفن دونما تهويل أو تمجيد بل ببساطة متناهية . وتتنال رؤيا القديس قوية واثقة :

« وخرج ستيفن من المطبخ
فلقد رأى نجمة جميلة ومتألقة
تقف فوق بيت لحم » .

ويصر القديس على رؤياه ، ويأبى أن يتخلى عنها أمام الملك . فتحل عليه لعنة الملك المرعوب الذي يأمر بقتله . وتنتهي حياته أمام الناس في اللحظة نفسها التي بدأت حياة جديدة : حياة السيد المسيح ، وهكذا يموت انسان ميتة بطولية ، وببساطة ودونما عويل :

« واقتادوا ستيفن
ورجموه في الطريق
وكان مساء حياته
هو يوم ميلاد المسيح »

وهكذا نرقب الحدث وهو يتكشف ويتجلى ببساطه ودراميه عالية . فبدلا من التقرير نجد التقديم المباشر للحدث ، دونما نسخ

---

(٢٢) « الملحمة في الشعر العربي » ـ الدكتور سعد الدين الجيزاوي ـ المكتبة الثقافية ـ ص ٥٤ .
(٢٣) « فن الشعر » ـ الدكتور احسان عباس ـ ص ٢٤ .
(٢٤) « فن الشعر » ـ محمد مندور ـ ص ٣٣ ـ ٣٤ .
(٢٥) « فن الشعر الملحمي » ـ احمد أبو حاقة ـ ص ٣٥ .
(٢٦) المصدر السابق ـ ص ٩٠ .
(٢٧) « الملحمة في الشعر العربي » ـ الدكتور سعد الدين الجيزاوي ـ ص ٢٧ .
(٢٨) English Literature - John B. Wilson
(٢٩) The Poet's Tale - A. A. Evans - P. 15
(٣٠) موجز تاريخ الادب الانكليزي » ـ تأليف ب. ايفور ايفانز ـ ترجمة د. شوقي السكري ، ص ٢١ .
(٣١) The Poet's Tale - A. A. Evans, P. 16
(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٦ .
(٣٣) The Oxford Book of English Verse (1250 - 1900) edited by Arthur Quiller - Couch.
(٣٤) The Poet's Tale - P. 19

أو فوتوغرافية طبعا ، وبدلا من التشديد على القيم الفلسفيةوالاخلاقية بشكل ذهني أو تجريدي نجد الـــرمز والصورة الحسية الموحيـة والتناقض والايماءة تكون متداخلة بشكل تلقائي مع مجموع العنـاصر البنائية للعمل الشعري القيمة النهائية الاستاتيكية والفلسفية للعمل الشعري المنجز . والحدث ينمو هنا دراميا ، وتتجلى بوضوح عناصر الشد والصراع الدرامي ويلعب الحوار والتوقيت ورسم الشخصيات والحبكة والعقدة دورا بارزا في اضفاء الخصائص الدرامية التي تكمن قدرتها « في أن تبلغنا الاحساس بحياة واقعية ، الاحساس بالعـالم الراهن القائم ، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبمـا يحس المرء بها احساسا معينا » (٣٥) .

وتحتل الشخصية البطولية المحور المركزي الذي تدور حـوله مجموع الاحداث ، وفي الغالب تقتصر البالاد على شخصية مركزيـة واحدة تمتلك قدرات بطولية وتماسكا أخلاقيا نادرا تذكرنا بالبطـل التراجيدي فـي الدراما الكلاسيكية أو الملحمة ، ولكنهـا ايضا تختلف مع الملحمة مثلا في أن الملحمة تصور حشدا ضخما وعريضا مـن الشخصيات والحياة وتغرق في تفاصيل وأحداث فرعية متعددة وذلك لان الملحمة كفن « تغنى بالانسان كجماعة لا كفرد ، وتهتم بالكلي علـى نقيض ما يفعله الشعر الغنائي » (٣٦) وهذه حقيقة معظم الملاحـم . وفي هذا يشير رالف نوكس الى الالياذة اذ يرى « أن الملحمة تمثـل في الواقع صورة لمجتمع أكثر من كونها صورة لاي من أبطالها » (٣٧) ، بينما نجد البالاد الشعبية ترتكز أساسا الى شخصية نموذجية تجسد عبرها قيما أخلاقية معينة وخصائص بطولية خارقة تتفق ومجرى الفعل الشعري ، وفي الغالب يكون مصير البطل تراجيديا ترسما لخطىالبطل التراجيدي في الدراما الشعرية الكلاسيكية وارتباطا بالمفهوم الارسطي للبطل التراجيدي في الدراما والملحمة .

الا ان عصر ازدهار البالاد الشعبية لم يستمر طويلا ، فكما انسحبت الملحمة من المسرح الادبي بعد أن تخطت الشعوب مرحلتها الطفـولية ، كذلك راحت البالاد الكلاسيكية تنسحب تدريجيا من المسرح منـذ أن بدأت الحضارة الحديثة بقيمها المبتدعة المتجددة تتغلغل الى المـدن والارياف واقتصرت الاشكال الشعرية البسيطة والبدائية على بقـع جغرافية محدودة جدا كبعض المناطق الريفية في اسكتلندة مثلا . وفي هذا يرى أحد النقاد انه « بعد عصر البالاد الاسكتلندية راحت البالاد الشعبية تضعف عموما بعد أن راح الناس المنعزلون في بيئاتهمالبدائية الذين يغنون هذه الاغاني يقيمون صلات قوية مع الحضارة ويبـادلون شعرهم البدائي ـ ولكن الاصيل ـ بالاغاني الرخيصة المغرقة فـي العاطفية » (٣٨) اذ أن الظروف الجديدة ، التي اتسمت بالتمـرد والثورة على القيم القديمة بفعل التغييرات الثورية العميقة التـي راحت تجتاح البنية الاقتصادية والسياسية للمجتمع الاوروبي ، أدت الى تبديل شامل وجذري في المفاهيم والقيم والابنية الفوقيـة والايديولوجية . وهكذا فقد انهار سلطان نظرية « المحاكاة » الارسطية واعتبرت عائقا أمام انطلاقة الفكر والفن وراحت تحل محلها نظريـات وقيم جديدة تتسم بالانطلاق من أسر التقاليد الكلاسيكية . وفي جـو كهذا نمت الرومانسية التي وجدت لها تبريرا في نظرية افلاطون فـي المثل والالهام ، كما وجدت أشكال الشعر الغنائي ميدانا طيبا للتطـور بينما راحت تنسحب فنون الشعر الموضوعية عموما ومنها البـالاد الكلاسيكية .

واستمرت فترة انسحاب البالاد الشعبية ، بعد أن احتلتالميدان أشكال شعرية وأدبية أخرى . الا أن الشعراء ، عبر بحثهم عنالاشكال التعبيرية الجديدة ، أدركوا القيمة الاستاتيكية للبالاد ، فبـذلوا محاولات جادة وناجحة لاعادة بعثها وخلقها وفق مضامين وأطر جديدة تتناسب وقيم الشاعر والعصر الجديد . وهكذا شهدت العصور التالية أشكالا جديدة من البالاد وضعها شعراء معروفون خلاف البالاد الشعبية الكلاسيكية التي كانت ملكا للناس البسطاء دون أن ترتبط باسـم واضعها لمجهوليته أساسا . أما الطراز الكلاسيكي الشعبي للبالاد فلم يتح له أن يزدهر ثانية بأصالة وعفوية الا في ظروف وبيئات محدودة وكظاهرة مؤقتة فقط .

ومنذ القرن الثامن عشر راحت الحكاية الشعرية تحظى باهتمام متزايد من قبل الشعراء . فالسير ولتر سكوت مثلا قد أولى اهتمـاما كبيرا لهذا النوع ووضع حكايات شعبية غزيرة ، ولم يكتف بذلك بل قام بمحاولة جريئة وهي جمع عدد كبير من الحكايات الشعبية مـن منابعها الاصلية قرب الحدود الاسكتلندية » وأعاليها ونشرها في « أغان شعبية من الحدود الاسكتلندية » (٣٩) . وساعدت عناية سكـوت بالبالاد على انتشارها مجددا اذ « تحولت في القرن الثامن عشر الـى أغنية قصصية تقليدية » (٤٠) نتيجة لعناية عدد كبير من الشعـراء المبدعين وبعض الناظمين والمغنين بها .

وفي القرن التاسع عشر واصلت الحكاية الشعرية تطورها علـى أيدي الشعراء الرومانسيين الذين أسبغوا عليها طابعا جديدا نابعـا من طريقة التناول الرومانسي الذاتي للحكاية الشعرية وهي رغم كونها غير مباشرة أو على منوال فولكلوري كما كانت القديمة ، الا انها كانت « تمتلك خصائص هذا الشكل » (٤١) . وقد نشر وردزورث وكوليردج مجموعة مشتركة من الحكايات الشعرية في ديوان « حكاياتشعريـة غنائية » Lyrical Ballads وقد اتسمت هذه المجموعة بكونها تحمل صوت الشاعر الغنائي الرومانسي بوضوح . ولاول مرة يبرز بشكل صريح العنصر الذاتي الغنائي ضمن عناصر الاداءالموضوعية للبالاد . ومن أشهر أعمال صموئيل كوليردج في هذا الميدان قصيدته المشهورة قصيدة الملاحالقديم The Rime of the Ancient Mariner وهي ذات بناء معماري رصين وفذ وتمتاز بخصائص تعبيرية وتصويرية فائقة جعلتها تحتفظ بعذوبتها وحيويتها حتى اليوم . وهي تقع فـي سبعة أقسام وتواصل تتابعها وتوقيتها وانتقالاتها بشكل متقن وفني . ويستخدم الشاعر هنا بشكل رائع الحوار الدرامي الذي يكسـب القصيدة عمقا دراميا ، كما يهتم بالصور البصرية والسمعية وباللون والخلفية النابضة بالحياة والايحاء .

كما كتب وليم وردزروث مجموعة كبيرة منالبالاد (٤٢) منها « بيتر بيل » Peter Bell و « الصبي الابله » The Idiot Boy و « ميشيل » وبعض الحـكايات الشعرية الاخرى التـي اقتبس موضـوعاتها من حكايات تشوسر مثـل ترويلس وكريسيـدا Troilus and Cresida وفي كل هذه القصائد تمتزجالعناصر الغنائية الرومانسية كالخيال الجامح والتأمل والصوفية والتداعيـات الداخلية بعناصر الاداء الموضوعية التي تتسم بها البالاد في الجوهر . فالى جانب الصوت الثالث الذي عبره تقدم الحكاية يتدخل الشاعـر تارة بصوته الاول عبر منولوج داخلي تأملي وتارة بصوته الثاني وهـو يتحدث الى الطبيعة او الى اناس يتخيلهم الشاعر أو عبر تشخيص حسي لبعض مظاهر الحياة والقيم . وفي « ميشيل » يتحدث لنـا وردزروث عن أحد الرعاة فيقدمه لنا بموضوعية :

« في أطراف غابة في وادي غراسمر
كان يعيش راع ، اسمه ميشيل

---

(٣٥) « ت.س. اليوت : الشاعر الناقد » ـ تأليف أ. ماثيسن ، ترجمة الدكتور أحسان عباس ، ص ١٤٧ .

(٣٦) « فن الشعر الملحمي » ـ أحمد أبو حاقة ، ص ٩ .

(٣٧) The Novel and the People - Ralph Fox - P. 26

(٣٨) The Forms of Poetry - Louis Untermeyer - P. 40

(٣٩) «موجز تاريخ الادب الانكليزي» ـ ايفور ايفانز ، ص ٦٦-٦٧

(٤٠) A Dictionary of Literary Terms - P. 61

(٤١) The Forms of Poetry - P. 42

(٤٢) Longer Poems - William Wordsworth, Every man's

شيخ ثابت الجنان ، مشدود البنيان
ومنذ الصبا كان جسدا قويا
وعقلا راجحا »

ولكن الشاعر لا يعتمد طريقة التقديم البالادي هذه فقط بل هو يفتتح قصيدته بالصوت الثاني حيث يتحدث مخاطبا شخصا ما ، هو القارىء في الغالب :

« لو انك انحرفت قليلا في خطاك عن الطريق العام
في أحراش كرينهيدكل الكثيفة
ستدرك ان التوغل عميق
سيدع أقدامك تكل في مرتفع كهذا
حيث الجبال المخضوضرة تقف امامك وجها لوجه »

وهكذا فالشاعر الرومانسي يمنح البالاد خصائص متجددة تماما تنبع من انطلاقته الشعرية وتحرره من اسار التقاليد الكلاسيكية القديمة ومنها العناية بابراز العناصر الغنائية والذاتية في الشعر على الضد من البالاد الشعبية التي كانت تفتقد أيما نبرة شخصية متميزة ، بسبب مجهولية قائلها ولتداولها من قبل الناس باعتبارها صوت المجتمع قبل أن تكون صوت أي فرد من أفراده . بينما وجد الشاعر الجديد نفسه عبر عملية ابتكار وتجديد البالاد مرغما على سكب جزء من روحه وعواطفه وأفكاره وذلك لان حضور الشاعر مسألة تفرضها طبيعة التجربة الشعرية للشاعر الحديث ولا يمكن التجرد منها بسهولة ، خصوصا وان التجربة الشعرية تمر عبر ذاتية الشاعر الذي يمنحها أبعاده النفسية والعاطفية والفكرية بشكل غير مقصود أحيانا. وفي هذا يرى الناقد السوفياتي ديمتري بلاغوي « ان حضور الشاعر يحس به بشكل مختلف في الانواع المختلفة من الادب . ففي الملحمة مثلا وفي الدراما خصوصا يعبر عن ذلك باختيار الكاتب للمادة التي يرتبها ويفسرها . اما في الشعر الغنائي فان شخصية الكاتب : انا ، يعبر عنها بشكل مباشر وتكسب اهمية رئيسية » . (٤٣) وهكذا فالشاعر الرومانسي ، الذي هو اساسا شاعر غنائي لم يستطيع اخفاء صوته الخاص ضمن بناء البالاد الجديدة ، واستطاع بذلك أن يكسبها رقة وموسيقية عذبة وفتح امامها آفاقا واسعة للتطور والثراء واستثمار منجزات التكنيك الحديث والفنون البلاستيكية عموما . والحقيقة ان فترة ازدهار حقيقية للبالاد قد تحققت في الفترة الرومانسية وما بعدها اذ كتب معظم الشعراء بهذا الشكل التعبيري الفني فكتب مثلا كيتس مجموعة كبيرة منها « هيبريون » Hyperion ويمكن اعتبار قصيدته العذبة « حكاية المرأة الجميلة القاسية »
Ballad La Bell Dam Sar Merci
نموذجا غنائيا للحكاية الشعرية الرومانسية . وكتب فيما بعد توماس هاردي وكبلنج ويتيس حكايات شعرية عديدة ، موفرين بذلك تراثا شعريا ضخما .

والى جانب الحكايات الشعرية الجديدة التي بدأ يبدعها شعراء معروفون ، كانت الحكاية الشعرية الشعبية ـ البالاد ـ تتنفس بعافية في بيئات اجتماعية وحضارية معينة ولفترات محدودة . « فكما كان يقوم المغني الجوال بتمجيد المعارك في البالاد ، كذلك راحت تكتب في أوائل القرن التاسع عشر أشعاراً من قبل بعض النظامين المجهولين وهي تمجد الاحداث الوطنية ، وكانت هذه الاشعار تغنى وتباع في الشوارع برواج كبير حيث كانت تعبر ببساطة جذابة عن العواطف الصادقة لرجل الشارع » (٤٤) . وفي اميركا وجدت البالاد الشعبية الطبيعية ميدانا بكرا للانبعاث والانتشار وذلك بين البحارة والعمال الزراعيين (٤٥) في رحاب اميركا الواسعة ، كما ازدهرت بشكل خاص بين الزنوج في مزارع القطن ، وعمال السكك الحديدية ورعاة البقر (٤٦) الذين خلقوا تراثا ضخما يعبر عن حياتهم الصعبة تحت سياط الاحتكارات والشركات الرأسمالية .

* * *

والشاعر المعاصر اليوم ، في عملية بحثه عن الاشكال التعبيرية الجديدة وفي « مغامراته » الفنية الجريئة نجح في اكتشاف الجوهر الاصيل للحكاية الشعرية وأن يعيد خلقها وفق مضامين وأهداف معاصرة تماما مستخدما في ذلك خصائصها البدائية الجذابة اضافة الى عبقريته الشعرية وانفتاحه على منجزات العلم والفن والتكنيك الحديث فجاءت معبرة بحق عن روح العصر ، وعن حاجات الشاعر الجديد .

الشاعر المعاصر بحار جريء مغامر يتوق للجديد والفريد والاصيل لكي يستطيع أن يعبر عن مجموع تجربته الفردية والحضارية المعقدة التي لم يعد بمستطاع الاشكال التقليدية استيعابها تماما . وأدرك أن النبرة الذاتية للشعر الغنائي التي طفت بشكل ملحوظ بعد موجة الاحياء الرومانسي تعجز عن مجابهة مشكلاته الحياتية والاستاتيكية المركبة ، لذا راح يبحث عن أصوات شعرية أخرى بعيدا عن صوت الشاعر الغنائي البحت فالتقى في بحثه بالاشكال الشعرية الموضوعية التي منحته عناصر وأبعادا أغنت القصيدة الحديثة وجعلتها تكتسب خصائص جديدة تماما . ولذا لاحظنا ان محاولات التجديد كانت تدور حول البحث عن أصوات جديدة تضاف الى صوت الشاعر الغنائي . فرأينا اليوت يستقبل بحماس محاولات ازرا ياوند الشعرية التي اعتبرها « قد خلصت الشعر الغنائي من الجمال الموسيقي حين أكدت من جديد أهمية نقل الواقع نقلا مباشرا وحين وضعت في الشعر أناسا بدل الاحلام » (٤٧) . وهكذا لم تعد التجربة الشعرية تدور في اطار العواطف والتأملات الذاتية بل بدأت تهتم بالمنظور الحسي وبالنقل المباشر لحركة الواقع . وبدلا من « فيض العواطف القوية التلقائي » (٤٨) الذي دعت له الرومانسية ، أخذت النماذج البشرية تحتل مكانا بارزا في الجو الشعري تتحرك خلاله بدرامية عالية وأصبح العالم الشعري على حد تعبير تريستان تزارا « فعلا شعريا » (٤٩) يهب القصيدة الحديثة ملامح ملحمية ودرامية واضحة تحقق في النهاية ذلك الاحساس بالعالم الواقعي الذي تحدث عنه اليوت « الاحساس بالراهن القائم ، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس بها المرء احساسا فعليا » (٥٠) .

وفي جو كهذا ، التقى الشاعر المعاصر بالبالاد التي استطاع ان يتناولها بفهم عميق لجوهرها الاصيل وفق معالجة خلاقة اكتسبت السمات الفردية المتميزة للشاعر ومجموع قيمه الفكرية وعواطفه . وكان لقاؤه بها أصيلا وبدون افتعال . فلوركا مثلا « قد أحس ان طبيعته الدرامية كانت تحتاج مجالا أوسع من مجال الاغنية ، وقد وجد ذلك في الحكايات الخيالية الاسبانية (الرومانس) وفي الاغاني القصصية (البالاد) التي ترجع الى القرن الرابع عشر والتي كانت قد نقحت وطورت على أيدي كثير من الشعراء المعروفين والمجهولين » (٥١) . وكان لوركا في ذلك شاعرا خلاقا ، وجاء اكتشافه للبالاد طبيعيا وأصيلا ونابعا من حاجة فنية وسيكولوجية وحضارية وهو في عمله هذا قد أعاد خلق الاسلوب الكلاسيكي للبالاد القديمة وأعطاه خاصية

(٤٣) « Literary Method and the Writer's individuality» - by Dmitri Blagoy, published in « Soviet Literature » No. 3, 1965 - P. 151

(٤٤) The Poet's Tale - P. 28

(٤٥) A Dictionary of Literary Forms, P. 19

(٤٦) The Forms of Poetry - P. 40

(٥٠) « ت.س. اليوت الشاعر الناقد » ـ أ. مائيسن ، ص ١٤٧ ص ١٤٧ .

(٤٨) « فن الشعر » ـ احسان عباس ، ص ٢٨ .

(٤٩) « من شعر ناظم حكمت » ـ ترجمة علي سعد ، ص ١١ ،

(٥٠) « ت.س. اليوت الشاعر الناقد » ـ أ. مائيسن ، ص ١٤٧

(٥١) « لوركا قيثارة غرناطة » ـ ترجمة كاظم جواد ، ص ٢٣

ايقاعية جديدة ، وضمن نهجه الاسناتيكي الخاص . « اذ لم يكن تناوله للبالاد مجرد استغلال استطرادي للموضوعات التي كان يستخدمها بعض النظامين الشعبيين ولكنه كان يمثل تزاوجا بين لغة المدركات الحسية الذاتية وبين لغة الاحساس الشعبي » (٥٢) .

* * *

وقد عبر الشاعر السوفياتي المعاصر جوستيناس مارسنكيفيكس عن الحاجة ببعث التقاليد الملحمية في الشعر الحديث عن طريق العناية بالقصيدة الطويلة والبالاد وحتى بالملحمة التي يحس بامكانية بعثها نظرا لقدراتها التعبيرية الهائلة التي بمستطاعها النهوض بمهمة جسيمة عجز الفن عموما عن تحقيقها وهي اكتشاف معيار فني ملائم يجعلنا نقيم بطولة انسان عصرنا ، بكل تناقضاته وصراعه » (٥٣) . وهو يرى ان اللحظات التي يقوم الشاعر الفنائي باعادة خلقها او استحضارها لا تستطيع ان تشكل نظاما ، وهذه اللحظات رغم ما تصل اليه من روعة ، لا تستطيع ان تخلق صورة عن الكلي . وهكذا فهو يعطي القصيدة الطويلة والملحمة مهمة ضخمة ونبيلة لم تستطع أشكال الشعر الفنائي انجازها .

والواقع ان الحديث عن امكانية بعث الملحمة الشعرية كشكل شعري مستقل في عصرنا مسألة غير واقعية . فرغم الاقرار بميل الانسان المعاصر للبحث عن العناصر الملحمية والقصصية في الفن الحديث باعتبار « ان طبيعتنا الاستاتيكية تتطلب أشياءا عن طريق الشكل الملحمي » (٥٤) الا أن الظروف الموضوعية لانبعاث الملحمة غير متوفرة في عصرنا ، فهي قد نشأت في المراحل الدنيا من حياة الشعوب « عصر طفولة الشعوب » واختفت بفعل التطورات الاقتصادية والعلمية والحضارية التي ألفت من الاساس الكثير من مقومات وعناصر ومنابع الملحمة . وقد أشار هنري لوفافر الى « ان انتاج الملاحم لا يحدث الا في مرحلة من الضعف والتخلف الاقتصادي أما التطور الاقتصادي الذي يؤدي الى ظهور الانتاج الفني الحق فيقضي على الملحمة كما يقضي على كثير من مظاهر البداوات » (٥٥) . وهذه حقيقة اولية يجب الاقرار بها وعدم التفريط بطاقات شعرية ضخمة في محاولات غير مجدية أساسا . اما محاولة طرح تفسيرات «فضفاضة» لتبرير مثل هذه الامكانية ، كتلك التي عرضها الدكتور سعد الدين الجيزاوي والتي يرى فيها ان ملحمتنا المنتظرة ممكن ان تؤلف من قصائد عديدة لشعراء عديدين ، وليس شرطا ان يخلقها شاعر ملحمي واحد فليست مقنعة أبدا . وهو لا يكتفي بذلك بل يدعو « لتأليف هيئة أدبية حرة أو حكومية تؤلف شتات ملحمتنا هذه » (٥٦) .

وهكذا فان ميل الانسان المعاصر للملحمي يمكن ان يشبع باحتواء عناصر الاداء الملحمي ضمن أشكال الفن الحديث عموما . وهكذا ، فالفن الروائي مثلا يعتبر « شكل الفن الملحمي في عصرنا » (٥٧) . كما ان المسرح المعاصر قد أخذ بعض عناصر الاداء الملحمي كما هو الحال بالنسبة لمسرح بريخت الملحمي ، والفن المعاصر . وحتى الرسم قد استوعب جوهر الجو الملحمي وهذا ما نلمسه مثلا في لوحة « جورنيكا » لبيكاسو . والشعر الحديث بدوره لم يعد يدور ضمن اطر القصيدة الغنائية بل استوعب أفضل ما في الدراما والملحمة من خصائص

(٥٢) «Triumph of Sensual Reality» - Published in «Lorca» - a collction of essays - edited by : Manuel Duran. A Srectrum Book

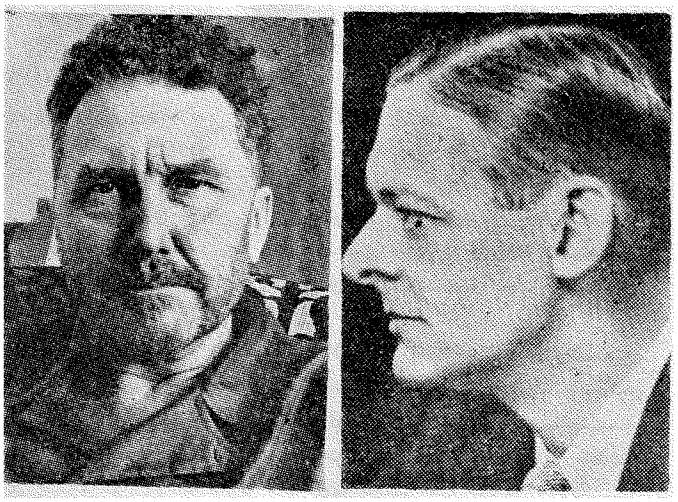
(٥٣) « The Fate of the Long Poem » - in « Soviet Literature » No. 3, 1967

(٥٤) « The Novel and the People » - Ralph Fox - P. 25

(٥٥) « فن الشعر الملحمي » ـ احمد ابو حاقة ـ ص ٥١ .

(٥٦) « الملحمة في الشعر العربي » ـ د. سعد الدين الجيزاوي ، ص ٣٣ ، ٣٤ ، ٨٩ .

(٥٧) « The Novel and the People » - Ralph Fox - P. 25



اليوت — باوند

* * *

وقدرات تعبيرية وجمالية . وتحتل الحكاية الشعرية ـ البالاد ـ هنا مكانة مرموقة في توفير هذا الجو الذي يتوق اليه الانسان المعاصر . والحكاية الشعرية الجديدة ليس بمستطاعها أن تسد الفراغ الذي تركته الملحمة فحسب ، بل بمستطاعها أيضا ان تسد بعض الفراغ الذي سببه اختفاء الدراما الشعرية في الادب الحديث (٥٨) . كما انها تصلح لان تكون وسيطا ملائما للتعبير عن الدلالات النفسية والفلسفية التي يلح عليها الشاعر الحديث ، لا بمستوى التعبير الذهني او التجريدي الصريح بل بشكل فني غير مباشر بخلق « المعادل الموضوعي » الملائم عن طريق اعتماد الصور الحسية او العثور على مجموعة اشياء ، على موقف ، على سلسلة من الاحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة ـ او الفكرة الفلسفية ـ حتى اذا أعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد ان تنتهي خلال التجربة الحسية ، استثيرت العاطفة على التو » (٥٩) .

كما وتستطيع الحكاية الشعرية الجديدة ان تعيد الصلة بين الشاعر والجمهور ، هذه الصلة التي كادت ان تنقطع مرارا نتيجة اسراف الشاعر المعاصر في التعقيد والغموض والسقوط أحيانا في تجريد ميتافيزيقي يثقل على القصيدة بمدلولات فلسفية وصوفية تفقدها شفافيتها وعذوبتها وقدرتها على تحقيق « تواصل » صحي بين الشاعر والجمهور .

وهكذا نرى ان بمستطاع الحكاية الشعرية ان تغني الشعر المعاصر وتفتح أمامه آفاقا واسعة ليس بمستطاع الاشكال التقليدية للشعر الغنائي توفيرها ، ولكن ليس معنى هذا ان نحكم بافلاس او نهاية الشعر الغنائي متوجين نماذج الحكاية الشعرية في قمة الاشكال الشعرية المعاصرة . فالشعر الغنائي ، عبر أشكاله المتفتحة على التجربة الانسانية الواسعة ، يظل يحتل المكانة الرئيسية بين الاشكال الشعرية المعاصرة. وقد عبر عن هذه الحقيقة الناقد السوفياتي بوجاروف ـ ولكن ببعض المبالغة ـ عندما أشار الى أن المجتمع ، كلما واجه العديد من المشكلات الجديدة « فان الشعر الغنائي والتأملي يكون هو السائد على الملحمة والتخطيطات الوصفية » (٦٠) .

وعلى العموم فان محاولات التجديد في الشعر الحديث اقترنت

(٥٨) « عبد الصبور ومسرح اليوت » ـ فاضل ثامر ـ مجلة « الاداب » العدد التاسع (ايلول) ١٩٦٧ .

(٥٩) « ت.س. اليوت : الشاعر الناقد » ـ أ. مائيسن ، ص ١٣٣ .

(٦٠) New Features in Contemporary Literature, Published in « Soviet Literature » No. 2, 1965 - P. 151

غالبا بنمو العناصر الدرامية والملحمية والحكائية داخل القصيدة الجديدة الى جانب العناصر البلاستيكية والفكرية والاستاتيكية الاخرى . وفي مجرى هذا التكوين راحت تتحدد أبعاد متميزة وواضحة للحكاية الشعرية كشكل مستقل الى جانب وجود عناصرها ضمن الاشكال المختلفة للقصيدة الحديثة . ففي اعمال اليوت وازرا باوند وأودن ومرسي واي لويس ولوركا وناظم حكمت والكسندر تفاردوفسكي ، وجوستيناس مارسنكيفيكس ، والعديد من الشعراء المعاصرين في اميركا واوروبا راحت تنضج تكوينات جديدة تمامًا للحكاية الشعرية ، تمتلك ، رغم جذورها البالادية ، ابعادا وخصائص متميزة وعصرية تماما .

في اعمال ت.س. اليوت تبرز الحكاية الشعرية بأجواء ومضامين معقدة وتتشابك مع مجموع نهجه الفلسفي التجريدي وتكويناته البنائية المركبة للقصيدة الاليوتية . ويمكن القول بأن العناصر الدرامية في معظم قصائده تتأتى ، أساسا ، من قيمة العناصر الحكاية بالذات التي يستخدمها ببراعة مكونا منها عالما حسيا غنيا بالرمز والايحاء والحركة يلعب دور « المعادل الموضوعي » بتجربة وقيم وعواطف الشاعر . والحكاية الشعرية عند اليوت تبرز باشكال متنوعة ، ففي « رحلة المجوس » مثلا Journey of the Magi تبدو ذات نمط كلاسيكي بالادي تقريبا :

« جئنا في عنف البرد
في أسوأ وقت من السنة
يمكن ان يكون لرحلة ما ، ولمثل هذه الرحلة الطويلة :
الطرق عميقة والطقس حار
في عز الشتاء » (٦١)

بينما تبدو عناصر الحكاية الشعرية في الارض الخراب The Waste Land متشابكة مع الاسطورة والرمز والتجريد الميتافيزيقي والمونولوج الداخلي ، ولا تنمو خلال القصيدة نموا عضويا organic تصاعديا بل تبدو مجموعة من الجزئيات المتناثرة عبر نمو « مفكك » loose ـ اذا جاز لنا استخدام مصطلحات الفن الروائي ـ ولكنها تستطيع أن تكون وحدتها الفنية عند تناولها ككل موحد وهي في هذا تشبه البناء الملحمي الذي ينمو كأجزاء مستقلة يصب في النهاية في مجرى الوحدة الفنية للملحمة « اذ ان هذا الانقسام في الملحمة الى اجزاء شبه مستقلة لا يجعل منها بناء مفككا او يقضي على وحدتها ، بل انها لا تفقد هذه الوحدة رغم كل ذلك ، ما دامت هنالك وحدة فنية تشد هذه الاجزاء بعضها الى البعض » (٦٢) .

واليوت يستخدم تكنيكا دقيقا ومعقدا لحكاياته الشعرية تتداخل فيها « الاصوات الشعرية » (٦٣) للشاعر لتجعلها تخدم مجموع التجربة الابداعية للشاعر . فبدلا من اعتماد الصوت الثالث فقط الذي يسود عادة في البالاد الكلاسيكية يستخدم اليوت الى جانب ذلك صوت الشاعر الاول عبر صور ومواقف تأملية او خلال مونولوج درامي او غنائي كما يلجأ اليوت ايضا الى الصوت الثاني وخاصة خلال نمو عناصر الديالوج الدرامي في القصيدة . والحكاية الشعرية عند اليوت تتسم ايضا بانها مثقلة بتعابير ذهنية وفلسفية وبأجواء دينية غامضة تعود الى ميل الشاعر نحو المضامين الكنسية والاهتمام بالتجربة الميتافيزيقية للانسان لذا نحس بذوبان البناء الحسي احيانا في قصائده ضمن تجريد ميتافيزيقي مسرف .

وكان ازرا باوند من أوائل الذين أدركوا قيمة العناصر الدامية والقصصية في الشعر المعاصر ، ومن حكاياته الشعرية المشهورة Ballad of the Goodly Fere (٦٤) وهي ذات صبغة دينية عن حياة السيد المسيح . وأودن من الشعراء الذين اعتنوا بهذا الشكل الشعري وفي « بالاد » Ballad يقدم لنا نموذجا مغايرا . اذ بدل ان يقدم لنا الحدث او الحكاية بالطريقة التقليدية عبر الصوت الثالث نراه يستخدم طريقة الحوار الدرامي في تقديم الحكاية . وهي في هذا تشبه بالاد كلاسيكية مشهورة هي Edward, Edward تكون فيها القصيدة مصبوبة في قالب من الحوار النموذجي ، حيث تتطور القصة فتصل الى ذروتها التراجيدية خلال نمط شعري يعتمد على اسئلة وأجوبتها ، وهذا النمط يمكن اعتباره ذا خصائص غنائية درامية» (٦٥) . ويقدم لنا الشاعر الحكاية عبر ديالوج درامي بارع :

ـ « آه أي صوت هذا الذي يصم الآذان
هنالك حيث يتردد كقرع الطبول في اسفل الوادي ؟
ـ ليس هنالك غير الجنود الحمر يا عزيزتي
حيث الجنود يتقدمون »
ـ « آه أي ضوء هذا الذي يتألق بوضوح
في المدى البعيد ، متألقا ، متألقا ؟
ـ ليست هنالك غير الشمس تتألق فوق اسلحتهم
حيث يتقدمون بخفة ـ » (٦٦)

وبمثل هذه الحيوية والانتقالات والديالوج تتحرك الحكاية الشعرية في قصيدة أودن التي تدلل على قدرة الشاعر على التنويع والمرونة في معالجة هذه الانماط الشعرية وعدم التشديد على طريقة واحدة للاداء خاصة طريقة السرد البالادي الكلاسيكي التي تقدم بطلا معينا تتحدد قدراته وفق مقدرة الشاعر الدرامية لاستخدام السرد عبر الصوت الثالث ، بينما نجد ان التنويع واستخدام مجموع الاصوات الشعرية ومنجزات التكنيك والفنون البلاستكية والمعمارية توفر ميلادا خلاقا واصيلا وراسخا للحكاية الشعرية ينسجم وحاجات الشاعر المعاصر وتجاربه الشاملة وتجنب القصيدة من التحول الى نسخة مكررة وباهتة لنماذج سابقة تؤدي في النهاية الى تجمدها وتوقفها عن التطور وبالتالي موتها .

ومن الحكايات الشعرية الناجحة ، ذات الاجواء البطولية الانسانية قصيدة « نابارا » (٦٧) Nabara ، للشاعر سي. واي. لويس وهي تتحدث عن بطولة بحارة السفينة الاسبانية نابارا الذين وقفوا الى جانب الجمهوريين الثوريين خلال الحرب الاسبانية وقاتلوا حتى النهاية ضد الفاشية الجديدة رافضين الاستسلام حتى اخر رجل وقد توج الشاعر قصيدته بهذا الصمود الرائع ضد الفاشية والاضطهاد .

وبصورة عامة فقد وجدت الحكاية الشعرية امامها طريقا مفتوحا الى قلوب وعقول الناس الذين كانوا يجدون صعوبات في هضم الاشكال المعقدة للقصيدة المعاصرة . ونلمس ذلك بشكل بارز في اعمال لوركا الشعرية فحكاياته الشعرية مثلا « احبها ورددها حتى الذين لا يقرأون ولا يكتبون من الاسبانيين » (٦٨) وهذا يكشف القدرة التعبيرية الضخمة للحكاية الشعرية في تحقيق « تواصل » مع الجمهور اضافة الى عبقرية لوركا الخاصة وقدرته على التعبير عن اعقد التجارب بوسائل تعبيرية ولغوية تتسم بمزيد من البساطة والعمق . ويرى (بورا) ان قدرة اشعار لوركا في التغلغل الى قلوب وعقول الناس البسطاء لا تعود فقط الى انها تعكس الصفات الرئيسية للروح الاسبانية بل لان حساسية لوركا الشفافة صادقة لدرجة ان ابسط الناس الذين لم تمس عقولهم قضايا العلم « يستطيعون ادراك صلتهم بالتجربة التي يعرضها بسرعة » . (٦٩)

ـ التتمة على الصفحة ٣٩ ـ

(٦١) « The Poet's Tale » - P. 169
(٦٢) « فن الشعر الملحمي » ـ احمد ابو حاقة ـ ص ٣٨ .
(٦٣) « The Three Voices of Poetry » - T. S. Eliot
(٦٤) « The Poet's Tale » - P. 171
(٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٦ .
(٦٦) المصدر السابق ، ص ١٨٦ .
(٦٧) The Poet's Tale - P.
(٦٨) « لوركا قيثارة غرناطة » ـ ص ٢٥ .
(٦٩) ـ « لوركا قيثارة غرناطة » ـ ص ٢٥ .

نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢٤ ـ

ان قدرة لوركا على التجسيد ، وخلق الصور الحسية : البصرية والسمعية واللونية في وحدة متكاملة قد أضفت على حكاياته الشعرية بساطة جذابة واكسبتها بنفس الوقت غنى ودلالات ذكية معبرة . ويروى ان احد افراد الجيش الجمهوري سمع وصف لوركا للحرس الاهلي فقال مبهورا وهو يعبر عن دقة لوركا في التصوير الشعري « انه يجعلك ترى وتشم الحرس الوطني » (٧٠) . والحقيقة أن لوركا هو من الشعراء القلائل في عصرنا الذين برروا الثقة بقدرة الحكاية الشعرية على الحياة في عصرنا بارتباط اوثق بمشكلات الانسان الراهنة . ولقاء لوركا بالحكاية الشعرية لم يكن محض صدفة او رغبة عابرة ، بل جاء اصيلا ونابعا من ضرورات فنية وحياتية معينة ، وبعد ان ادرك بان القصيدة الغنائية لا تستطيع ان تعبر عن كل تجاربه واحاسيسه . وبسبب طبيعته الدرامية راح يكتشف العناصر الحكائية في الشعر ومنها اكتشافه للحكاية الشعرية الذي مهد لتطوره كشاعر درامي عظيم في عصرنا . وفي اعمال لوركا الشعرية لا تجد انفصاما نهائيا بين الدرامي والغنائي وذلك لانه لا يضع حواجز بينهما بل و « تبدو هذه الحدود غير واضحة، وغالبا غير موجودة » وقد عبر لوركا عن ذلك عندما اعترف أن بامكان المرء أن يعثر على شعر غنائي في اية مسرحية ، كما يجده في اية قصيدة . » (٧١) ولهذا نحس بامتزاج العناصر الموضوعية والغنائية في البالاد اللوركية بتلقائية وشفافية ودونما اغراق عاطفي او نقل فوتوغرافي « طبيعي » بل بتفاعل خلاق بين المقومات الجوهرية لكل منهما . فهو يتناول بموضوعية ملحمية الملامح الخارجية لعوالم القصصية مكونا منها واقعا استاتيكيا حيا تحس بأصالته ودراميته . ففي « حكاية الحرس الاهلي » تحس بالموت الفاشي يدق ابواب المدينة الفجرية الطيبة :

« الخيول سود ،
سود حجولها
بقع من حبر وشمع تلتمع على سروجها
جماجمها من رصاص
فهي لا تعرف البكاء . » (٧٢)

اننا نحس بوجود وحركة الغزاة و « نشمهم » على حد تعبير المقاتل الجمهوري البسيط ولكن دونما افتعال او هتافية او تزويق . فالحدث يتعرى ليكشف عما في اعماقه من ابعاد وقيم ودلالات نفاذة ، وينمو الحدث ، يزداد الشد الدرامي ، ويتفجر في ذروة فنية ، ولكن ببراعة متقنة ، والشاعر لا يظل عبر الصوت الثالث فقط بل يدخل علينا بصوته الغنائي الخاص ليعبر عن الغضب والاسى الذي يتآكله وتعاطفه مع المدينة البريئة التي انتهك حرمتها ومقدساتها القراصنة الفاشست :

« آه يا مدينة الفجر !
رايات في زوايا الشارع
القمر والقرع الاحمر المحفوظ
آه يا مدينة الفجر
أينسى من رآك ؟ »

ان المجازر الفاشية لا يمكن ان تنمحي من ذاكرة الشاعر ببساطة : رجال الحرس الاهلي يجوسون خلال شوارع المدينة ، يزرعون النيران والموت والفزع ، وتتفجر ازهار البارود الاسود بينما ينسحب الغزاة خلال نفق من الصمت . وبمزيج من التبجيل والتصميم يقف الانسان والشاعر امام هذه المأساة ليضع لمسة غنائية رائعة ينهي بها قصيدته :

« آه يا مدينة الفجر !
اينسى من رآك
ستظلين على جبيني
مزيجا من قمر ورمل . »

وبهذه البساطة والروعة تتداخل العناصر الغنائية والموضوعية في هذه الحكاية الشعرية التي تستوعب لوحة انسانية عريضة : والمدينة الفجرية هنا هي بمثابة النموذج المركزي الذي تدور حوله الاحداث ، ولهذا تكتسب القصيدة هذه ملامح ملحمية واضحة . بينما نجد في « اعتقال انطونيو آل كومبوريو في الطريق الى سيفل » نموذجا انسانيا معينا : انطونيو آل كومبوريو . وطريقة معالجة هذه الشخصية في هذه القصيدة تلتقي كثيرا مع النمط الكلاسيكي للبالاد في تناول بطل فردي يستقطب الصراع الدرامي في الحكاية . الشاعر عادة يقدم لنا الشخصية المركزية هذه عبر تخطيط خارجي وتشريحي ، ثم يروح يحرك الحدث ليصل الى الذروة ومن ثم الى حل العقدة . وهكذا يقدم لنا لوركا بطله بتخطيط موضوعي خارجي اولا :

« انطونيو توريز هيرديا
أبن وحفيد آل كومبوريو
رحل الى سيفل حاملا غصن صفصاف
ليشهد مصارعة الثيران
وقد لوحه القمر الاخضر »

وعبر هذا التخطيط نكتشف الطيبة والنقاء والرجولة التي يتصف بها البطل ، ففصن الصفصاف ومصارعة الثيران والقمر الاخضر رموز موحية تعكس اوجها مختلفة من شخصية البطل . وببراعة ينتقل الشاعر الى النقيض : رجال الحرس الاهلي بكل لاأنسانيتهم يلطخون بلون أسود اللوحة النقية الصافية مفجرين صراعا تراجيديا داميا :

« وتحت أغصان شجرة دردار
اقتاده الحرس الاهلي
مشيا على الاقدام
موثق اليدين . »

وهكذا ننتقل من لوحة تمثل الحرية والانطلاق الى لوحة مناقضة تماما تمثل استلاب الحرية . ودون ان يسقط الشاعر في ميلودرامية عاطفية ينسحب قليلا ليترك الظلال الخارجية لتشارك في رسم الجو السيكولوجي والمأساوي للحدث :

« انسحب النهار ببطء
والمساء ، منصلب على كتفيه
منزلق فوق البحر والجداول »

وبدلا من المباشرة والتصريح او التقرير يلجأ الشاعر الى جزئيات بسيطة تماما وغنية بالايحاء :

« انطونيو توريز هيرديا
ابن وحفيد آل كومبوريو
عاد دون غصن صفصاف

---

(٧٠) « لوركا قيثارة غرناطة » ص ٢٥ .

(٧١) « Lorca » - a collection of critical essays - P. 11

(٧٢) المقاطع الشعرية المترجمة عن لوركا مأخوذة من ترجمة جديدة قمت بها بالاشتراك مع الاخ سلمان العقيدي لمختارات من شعر لوركا اصدرتها دار Penguin ونشرنا مقدمتها في « الاداب » ـ شباط ـ ١٩٦٧ . والديوان المترجم « يأمل » ان يرى النور !

بين خمس قبعات . »

الرموز التي تعبر عن الطيبة والنقاء والشجاعة تنسحق : انطونيو توريز هيرديا بلا غصن صفصاف ، وبدلا من الحرية والانطلاق فهو يعود اسيرا : بين خمس قبعات ويختفي القمر الاخضر والليمون والنهر الصغير لتظل علينا قبعات خمس لرجال الحرس الفاشي . الا ان اوركا لا يستمر دائما عبر الصوت الثالث بل يتدخل ايضا بلمسة غنائية معبرا فيها عن غضبه الفجري الاصيل لاستسلام انطونيو السريع للجلادين :

« انطونيو ، من أنت ؟
لو كنت كومبوريا
لكان عليك أن تفجر ينبوع دم بخمس نافورات
انك لست ابن احد
ولست كومبوريا اصيلا »

الفجري يجب الا يذعن للارهاب والخنوع ولذوي القبعات الفاشست ، الفجري الاصل هو الذي يفجر ينبوع الدم : ويصمت الشاعر ثانية ليواصل عرض فصل المأساة الختامي :

« في التاسعة مساء اقتيد الى السجن
بينما كان جميع الحرس الاهلي
يشربون عصير الليمون
وفي التاسعة مساء
اوصدت زنزانته
بينما كانت السماء تلتمع
كردف مهر » .

وهكذا فبمثل هذا التضاد يحقق الشاعر الاحساس بفقدان العدالة : انطونيو آل كومبوريو يقتاد الى السجن في وقت يشرب فيه الجزارون عصير الليمون ! واذ توصد زنزانته على العتمة والظلام تلتمع السماء كردف مهر ! وبمثل هذه البساطة يقدم لنا لوركا حكايتهالشعرية ليعبر بها عن وضع انساني نموذجي سيثير مزيجا من التعاطف والغضب ولتكون بديلا فنيا لمرحلة تأريخية ولنماذج انسانية وهي في هذا تحقق مهمة الحكاية الشعرية في « تعميم مرحلة معينة من الحياة الاجتماعية والفكرية وتوفر الاحساس بالقيمة التراجيدية للتناقضات والصراع ، اذ تخلق شخصيات يجب ان تكون نماذج للزمن والعصر . » (٧٣) ولوركا يمتلك قدرة فائقة في رسم ابطاله : فأية روعة تلك التي يقدم لنا فيها بطله « القديس جابريل » :

« فتى وسيم ، ممشوق القد
عريض المنكبين ،
رشيق الخصر
جلد من التفاح الليلي
فم حزين ، وعينان واسعتان
بشرة من الفضة المتوهجة
كان يتخطى في الشارع الموحش »

بمثل هذه العذوبة والتركيز والحسية يقدم لنا لوركا بطله : القديس جابريل الذي جاء يحمل بشرى الخصب والعطاء والميلاد للفتاة انانسياسيون دي لايز التي ستحمل طفلا اجمل من نفحات النسيم . وجابريل هنا اكثر من قديس ، انه « رؤيا بسطاء الفجر ، بمثل الشفافية والشهوة » .

وثمة شاعر آخر اكتسبت حكاياته الشعرية شعبية وانتشارا هائلا حتى بين الاوساط الشعبية غير المتعلمة كالفلاحين البسطاء ذلكم هو الشاعر التركي ناظم حكمت . ومن اعماله الشعرية الجميلة « تارانتا بابو » ، و « الرجل الذي يمشي » و « بطرسبرغ ١٩١٧ » و « الشيخ بدر الدين » و « قصة شجرة الجوز ويونس الاعرج » وغيرها من القصائد التي تحتل فيها الحكاية الشعرية قيمة كبيرة تكسبها مزيجا

(٧٣) « The Fate of the Long Poem » - in « Soviet Literature » - No. 3, 1967

عبد الوهاب البياتي

من العمق والبساطة والشفافية رغم دقة التكنيك البنائي ووضوح العناصر الملحمية والدرامية . والصورة الشعرية في هذه « الحكايات » هي ـ على حد تعبير الشاعر تريستان تزارا ـ « فعل شعري » (٧٤) اكثر منها تشبيها او تقريبا لمفردات مساعدة . ومن هنا تكتسب تلك « البساطة الاخاذة » التي تعرف بها . في « مصرع الشيخ بدر الدين » وهي ذات بناء ملحمي ، يقدم لنا الشاعر بطولة ثائر ومتصوف تركي استشهد في القرن الرابع عشر . ويستخدم ناظم حكمت في المقاطع الختامية منتهى التركيز والايحاء في رسم مشهد الاستشهاد . فهو يبدأ من الخارج وبدرجة عالية من التكثيف :

« الرذاذ يتناثر
بوجل
وبصوت منخفض
كهمس الخيانة »

ويسهم هذا الجو في توفير جو نفسي وفني ملائم يمهد للجو المأساوي المقبل :

« الرذاذ يتناثر
وفي سوق سيريز
امام دكان حداد
كان شيخي بدر الدين مشنوقا . »

فالشاعر هنا يتجنب التفاصيل وبلمسة واحدة يضع الحقيقة الرهيبة حيث نجد الشيخ بدر الدين مشنوقا بينما يتناثر الرذاذ بوجل. وهو هنا يظل بعيدا عن التدخل في مجرى الحدث بل يكتفي بتقديم لقطات تعتمد على التعارض تارة ، وعلى اثارة سلسلة من الانطباعات الترابطية تارة اخرى .

ورغم ان العناصر الفنائية لا تبرز صريحة عبر صوت الشاعر الخاص ، الا ان التعاطف الفنائي يتضح من طريقة تقديم الحدث ومن الاشارات والايماءات الخبيئة في البناء الشعري والتي تشير في النهاية الى الاحتجاج الصامت الشديد ضد الاضطهاد والموت :

« الرذاذ يتناثر
وسوق سيريز أبكم
وسوق سيريز اعمى »

فسوق سيريز الابكم ، وسوق سيريز الاعمى ، ليست مجرد وقائع موضوعية لذاتها بل تقوم هنا بمهمة الرمز الصامت ، والبديل الفني والسيكولوجي غير المباشر لصوت الشاعر الفنائي . ان جريمة القتل هنا بشعة لا يمكن ان يواجهها الانسان صراحة ، بل حتى الكآبة تبدو هنا « دون صوت ، ودون عيون » وسوق سيريز الشاهد الوحيد على هذه المأساة يحس بالمرارة والعار أمام هذه المأساة :

« أن سوق سيريز يخبىء
وجهه بيديه

(٧٤) « من شعر ناظم حكمت » ـ ترجمة علي سعد ـ ص (١١) ـ واشعار ناظم حكمت المذكورة هنا منقولة من ترجمة علي سعد هذه .

الرذاذ يتناثر

. . . . . »

وهكذا ينسدل الستار الاخير على حياة انسان ومكافح ، بينما يظل الرذاذ يتناثر ، ربما يبكي هذه الجريمة الرهيبة .

ومن قصائد ناظم حكمت الحكائية الرائعة « الرجل الذي يمشي » وهي ذات اداء جذاب وساحر يجتذب اليه الكثير من شعراء البالاد منذ القديم ، وترتسم في اذهاننا هنا قصيدة لوركا « اعتقال انطونيو كومبوريو » كمثال على ذلك وفي ادبنا الحديث « شنق زهران » لصلاح عبد الصبور ، و « الرجل الذي كان يغني » لعبد الوهاب البياتي وقصائد اخرى عديدة .

يقدم لنا ناظم حكمت هنا نموذجا فذا للبطل الشعبي الذي يتحدى الموت ، ويسير بثبات نحو الاستشهاد البطولي بخطى لا تعرف الوجل والرعب والتخاذل ، بل يسير وهو مفعم اباء وتمردا وشموخا :

« انه يمشي
مصعر الجبين
وشاله الاحمر في الهواء
انه يتقدم خطوة ، خطوة
انه يتقدم بتثاقل
انه يمشي . »

اننا نحس في خطاه التصميم والاصرار والاباء وشاله الاحمر يتطاير في الهواء ، شامخا ، مصعر الجبين ، انها نفس الخطى التي يلقيها « زهران » عبد الصبور :

« حينما مر بظهر السوق يوما
ذات يوم ...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبا مثل تركي معمم
ويجيل الطرف .. ما احلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا . »

واذ يتقدم بطل ناظم حكمت بتحد وشموخ ، تكتسب العوالم الخارجية الوانا وظلالا نفسية تمهد للجو التراجيدي المقبل :

« الريح تزمجر
والبحر يصفر كالريح
ومن كل جانب تنهل الاضواء
كالنجوم المتهاوية »

ان تمرد البطل هنا لا يقبل الانكفاء مطلقا .. فمن اجل قضية عظيمة يفضل استشهادا بطوليا على الانسحاب والخنوع رافضا كل الاصوات الحبيبة التي تأتيه من شطآن القلب والتي تدعوه الى العودة:

« الى اين انت ذاهب يابني ؟ الى اين
عد الي يا حبيبي
عد الي يا أخي
عد يا ذخر بيتي
عد الى الوراء . »

ولكنه لا يعود . يأبى ان يتراجع خطوة ذليلة كسيرة واحدة ، لقد اختار بوعي مصيره البطولي كقديس وسم مصيره بالاستشهاد .. انه نفس الاقدام الذي كان يشد خطى « صلاح » عبد الصبور نحو الاستشهاد ومن قبله خطى « بيكيت » اليوت وآلاف الثوريين في تاريخ البشرية .

وهكذا يواصل طريقه .. يجتاز دروب الموت والرصاص .. ذراعيه كمرساتين ثقيلتين ، نافخا صدره كالسفينة ، وصدره الاشقر يتمدد كالمجن .. عيناه كخنجرين عاريين ينغرسان في قلب الاضطهاد والموت :

« انه يمشي نحو العدو
وعيناه خارجتان من وجهه
كخنجرين عاريين
انه يتقدم خطوة خطوة
انه يتقدم بتثاقل
انه يمشي »

وتقف الحكاية الشعرية والخطى القوية المتحدية تتقدم .. وتتقدم بثبات ، دون ان يلجأ الشاعر هنا الى تفاصيل اخرى ، بل يدع القصيدة غنية بالايحاء والرمز والشاعرية وتتدخل بذلك تجربة المتلقي وخياله الفردي ضمن عملية التذوق الفني للاثر الشعري . وناظم حكمت هنا يقترب كثيرا من التقاليد العظيمة للبالاد الشعبية الكلاسيكية وتشديدها على اللمحة السريعة والانتقالة البارعة والموضوعية في التناول والاداء ودون اسراف في العناصر الغنائية أو التقريرية موفرا بذلك جوا دراميا أصيلا و « فعلا شعريا » قائما ومتطورا للحكاية الشعرية الحديثة .

***

من هذا الاستعراض السريع لتطور الادوات التعبيرية للحكاية الشعرية في الادب العالمي نستطيع أن نشخص بشكل افضل الملامح المميزة للحكاية الشعرية في ادبنا الحديث التي استمدت الكثير من اصولها الاستاتيكية والمعمارية من البالاد الكلاسيكية ومن التراث الضخم للادب العالمي ، كما انها كانت تستمد بعضا من نسغها من التراث الشعري والفولكلوري العربي دون ان تحقق ، عموما ، اصالة في استخدام الموروث التاريخي بشكل خلاق .

والواقع ان الشاعر العربي الحديث قد التقى لاول مرة بنموذج الحكاية الشعرية « البالادية » خلال محاولات التجديد الشعري التي هزت شعرنا حتى الجذور ، وبالذات عبر دراسته للادب العالمي ومحاكاته للابنية المعمارية والجمالية للقصيدة الحديثة . ولا نريد هنا ان ننكر قيمة التراث التاريخي للادب العربي : الكلاسيكي والفولكلوري في هذا الانبعاث او ان يحكم بانعدام عناصر الاداء الحكائي والقصصي في تراثنا الادبي ، بل أن هذا الالتقاء بالحكاية الشعرية لم يكن امتدادا لهذا الموروث الادبي بشكل رئيسي ، بل ترسما لخطى الشعر العالمي عبر التمرد على القيم الكلاسيكية .

وهذا الانفصام بين الموروث الادبي العربي وبين الحكاية الشعرية الحديثة في ادبنا المعاصر يجب ان ينتهي وان تمد الاشكال الشعرية الجديدة جذورها عميقا في تربة التراث الضخم للفكر العربي في مجال الادب الكلاسيكي والفولكلوري والحضاري على السواء وذلك لكي نضمن الاصالة والحياة والتجديد الدائم للاشكال التعبيرية الحديثة .

ولا شك ان مهمة اكتشاف وتقييم قيمة هذه العناصر الحكائية في الشعر والفولكلور العربي مهمة مستقلة ودقيقة وتتطلب عناية خاصة من النقاد . ففي شعرنا العربي وجدت بشكل او بآخر عناصر الاداء القصصي والملحمي ، رغم انها لم تتطور وتنم كاشكال رئيسية مستقلة ، بل وجدت داخل القصيدة الكلاسيكية ذات الاغراض العديدة ، وذلك بسبب كون القصيدة العربية الكلاسيكية قصيدة غنائية يغلب عليها الاداء الذاتي وتضعف فيها عناصر الاداء الموضوعي ، ويعلو فيها صوت الشاعر الغنائي . والحكاية في القصيدة العربية بعد ذلك لا تقدم بطريقة الاداء البالادي التي تعتمد التركيز والتكثيف والاقتصاد في العبارة والكلمة والاعتناء بالانتقالات الهادفة وتجنب كل التفاصيل الزائدة ، بل تقدم بطريقة اشبه بالاداء الرواتي وذلك لميلها للاغراق بالتفاصيل الثانوية واللجوء الى التسلسل التأريخي زمنيا والى النمو المتصاعد للحدث والاسراف في التشبيه والاستعارة وسيادة العناصر الغنائية والتقرير وضعف العناصر الايحائية والرمزية للحكاية اذ تبدو الحكاية مجرد حدث يفتقد ايما دلالات فكرية او عاطفية خارج حدود الكلمات ذاتها ، بينما يمتلك الحدث في البالاد شيئا من الشفافية والرمز تمنحه دلالات موحية قوية بعيدا عن النص الحرفي للكلمة والصورة المفردة . وهكذا نرى ان عناصر الاداء الحكائي والملحمي تضيع احيانا ضمن جو القصيدة الغنائي العام ولا تكتسب وجودا مستقلا ناميا وذلك لان شعرنا الكلاسيكي افتقد عموما اشكال الشعر الموضوعية الاخرى

كالملحمة والدراما الشعرية حتى يمكن القول « بان العرب يجهلون الملحمة كفن شعري مستقل » (٧٥) مثلا ، ولكن العناصر الملحمية والدرامية تظل بارزة اكثر في التراث الفولكلوري « ومن اراد ان يفتش عن التراث الملحمي عند العرب ، فلن يجده مكتملا في شعرهم ولكنه سيجده في النثر وفي نوع معين فقط من الانواع النثرية هو القصص الشعبي البطولي » (٧٦) . وهذا هو ايضا ما يذهب اليه الاستاذ الزيات عندما يشير الى ان خصائص الملحمة وجدت عند هوميروس من حيث الخيال والخرافة والطول لا توجد لها نظائر في الشعر العربي اللهم الا فيما وجد من الشعر العامي مثل قصص بني هلال فانه يشبه الى حد كبير خصائص الملحمة . » (٧٧)

وهكذا تصبح مسألة العناية بدراسة عناصر الاداء الحكائي والملحمي في التراث الفولكلوري : السيرة والشعر الشعبي من المسائل الضرورية للشاعر الحديث وذلك لانها تحتل منبعا غنيا ثرا بالحكايات والرموز والدلالات الانسانية الاصيلة . والواقع ان الحكاية الشعرية الشعبية في تراثنا الفولكلوري تبدو ناضجة بشكل يستلفت الانظار . وهي ذات تنوع وتباين وشمول متميز وهي هنا لا تقتصر على الحكاية الشعرية بل تشمل السيرة والحكاية النثرية المسجوعة التي يرددها بعض المغنين الشعبيين ورواة الحكايات والاقاصيص الشعبية في الريف والمدينة مثل قصص ابو زيد الهلالي ، وعنترة ، والزير سالم ، وسيف بن ذي يزن ، وفارس اليمن ، وحكايات الف ليلة وليلة ، اضافة الى تراث ضخم من الحكايات التي تعتمد على الخرافة والاسطورة والاحداث الدينية المختلفة كاستشهاد « الامام الحسين وقصص المتصوفة والحركات الثورية في الامبراطورية الاسلامية ، وهي كلها مصدر لا يمكن تجاهله لاثراء وتطوير وبعث اشكال خلاقة واصيلة للحكاية الشعرية في ادبنا الحديث ، خاصة وانها اكثر التصاقا بحياة ومشاكل وهموم الناس البسطاء وتطلعاتهم نحو السعادة والعدالة الاجتماعية ، وهي بحق « الصورة الحقيقية التي عبر بها الشعب العربي عن نفسه » (٧٨) ، لذا اكتسبت شهرة وشعبية وانتشارا نادرا محققة ايصالا سحريا بين الرواية والتلقين ، ويشير فاروق خورشيد الى « ان هذه الاعمال قد حظيت بشعبية ضخمة ، جعلتها غذاء الناس الفني في المقاهي والاسواق ، ودخلت الى ضمير المتلقين من ابناء الشعب العربي في كل مكان ، حتى عاشت جيلا بعد جيل ، وحتى نسى الناس واصفيها ومؤلفيها » (٧٩) .

وكما استطاع الناس البسطاء ان يجدوا في البالاد الكلاسيكية الشعبية وسيلة للتعبير عن طموحهم وتطلعاتهم بعيدا عن الارستقراطية الفكرية ، كذلك استطاعت الحكاية الشعبية في تاريخنا ان تحظى ، بكل اشكالها ، بعناية كبيرة وان تجد طريقها الى قلوب وعقول الناس البسطاء الذين كانوا يحاولون أن يحققوا تطلعاتهم عن طريق الحلم تارة والتهرب من مجابهة الواقع الاجتماعي القاسي تارة اخرى بتقديم حل مثالي للتناقضات الاجتماعية ، وذلك بخلق « يوتوبيات » حالمة تتحقق فيها العدالة والسعادة وتعوض لهم عن قساوة العالم الواقعي الذي يطحنهم بضراوة ولا انسانية . والحكايات الشعبية هذه تنتقي بطلها من ابناء العامة واضعة فيه ثقتها واملها وقدراتها لتحقيق السعادة والعدالة ولمكافحة الاضطهاد والاستغلال وهي اذ تمنحه هذه الخصائص النموذجية تجعله « يكتسب قوة خارقة في تحدياته المتعددة تجسد الاعتزاز بالنفس والايمان العظيم الذي يكمن في نفوس العامة واعتقادها المتفائل ببطلها الذي هو المرآة التي تعكس وجه قدراتها الحقيقية » (٨٠) .

وثمة خاصيه متميزة للحكاية الشعبية في تراثنا تجعلها تختلف عن البالاد الكلاسيكية هي كونها متفائلة وتنتهي في الغالب نهاية سعيدة ، بانتصار البطل وموت الشر والطغيان « وهي قلما تنتهي بمواقف يائسة ، اذ ان معظم هذه الحكايات تنتهي بالانتصار والسعادة في الحياة ونادرا ما ينتهي ابطالها الى الموت ، وذلك لان الحكاية هنا لا تريد ان تغلف بطلها بالمأساة ولا تزرع في قلوب الناس اليأس بل كانت تدفعهم لتحدي كل الصعاب من اجل الخير والانتصار » (٨١) .

وهكذا فان قيمة العناصر الحكائية والملحمية في تراثنا لا يمكن تجاهلها او اسقاطها ابدا . وان عودة الشاعر العربي المعاصر الى الموروث الكلاسيكي من جهة والى التراث الفولكلوري من جهة اخرى ستوسع كثيرا من افق الشاعر وتكشف له منابع ثرة غنية بالرمز والبطولة والايحاء والاصالة . والحكاية الشعرية الجديدة بالذات تستطيع ان تدرس كل العناصر الفنية الجمالية والتعبيرية والبنائية في تراثنا وان تعيد خلق البطل الشعبي وفق ملامح حصرية جديدة تتفق وحاجات الشاعر المعاصر وضمان تقديم معالجة سليمة للمشكلات الانسانية والقومية الراهنة .

وعلى العموم فان ميلاد الحكاية الشعرية في ادبنا الحديث قد برز كحقيقة فنية لها قيمتها الجمالية والموضوعية والحضارية واستطاعت الحكاية الشعرية ان تخطو خطوات ثابتة وجريئة ـ رغم محدوديتها ـ في طريق التجربة الشعرية وان تمد شعرنا برافد معطاء يفتح الطريق رحبا امام التجديد والابداع في اكتشاف وتطوير الاشكال الفنية للشعر الحديث . الا ان مما لا يدعو للتفاؤل هو انكفاء بعض الشعراء عن هذا الميدان وعدم ادراك قيمته التعبيرية الضخمة كشكل شعري متميز له خصائصه الجمالية والمعمارية الخاصة ، مما جعل ميلاده يتسم بصفة الظاهرة الطارئة العابرة احيانا ، وهذا ايضا يعود لمسؤولية الناقد الحديث الذي لم يعر اهتماما جديا لدراسة وتقييم الاشكال الشعرية الجديدة والاسهام في توسيع الآفاق النقدية والنظرية للشاعر الحديث الذي ينبغي له ان ينطلق في تجربته الشعرية لا من مجرد الاستسلام لتسجيل تجربته بتلقائية مطلقة بل ينبغي له ان ينطلق اضافة لذلك من زاوية واعية ناقدة تستطيع ان تهضم وتتمثل كل التجارب الفنية الاخرى وان يستطيع بالتالي ان يحقق التوازن الذي تحدث عنه اليوت بين قواه العاطفية والفكرية . وهكذا فقد رأينا ان ميلاد الحكاية الشعرية في ادبنا لم يعالج كظاهرة فريدة متميزة ، بل قيم عرضا كجزء من ظاهرة التجديد والمغامرة الفنية في شعرنا الحديث ، مما ادى بالتالي الى طغيان العناصر الفنائية في بعض النماذج احيانا او اغراق نماذج اخرى بالتجريد الميتافيزيقي وبمصطلحات الفكر النظري مما يفقد الحكاية الشعرية الكثير من عناصر الاصالة والتلقائية والملحمية فيها .

الا ان ما يدعو للتفاؤل في نفس الوقت هو امكانية تحقيق ميلاد حقيقي واصيل للحكاية الشعرية في ادبنا استنادا الى تجربة الادب العالمي وارتباطا بالموروث الحضاري والشعري والفولكلوري وذلك وفق مضامين عصرية تستلهم بطولة انسان عصرنا ومشكلاته الانسانية والروحية . وهذا يتطلب جهدا مشتركا واعيا من الناقد والشاعر على السواء .

ولسنا هنا نريد ان نتجاهل قيمة بعض الملاحظات النقدية القيمة لبعض كتابنا حول قيمة العناصر القصصية في الشعر الحديث ، الا ان هذه الملاحظات لم تعر اهتماما كافيا لوجود هذه العناصر ضمن الحكاية الشعرية البالادية بالذات بل عولجت كعناصر ضمن اطار القصيدة الغنائية عموما . فالدكتور محمد مندور مثلا قد اعار اهتماما طيبا للعنصر

---

(٧٥) « فن الشعر الملحمي » ـ احمد ابو حاقة ص ٦٠

(٧٦) « فن الشعر الملحمي » ـ احمد أبو حاقة ص ١٥٨

(٧٧) « الملحمة في الشعر العربي » ـ الدكتور سعد الدين الجيزاوي ص ٨

(٧٨) « اضواء على السير الشعبية » ـ فاروق خورشيد ـ ص٢٨ ـ المكتبة الثقافية ـ القاهرة .

(٧٩) « اضواء على السير الشعبية » ـ فاروق خورشيد ، ص٢٩

(٨٠) « الاطر الحقيقية للحكاية الشعبية » ـ بقلم زهير الدجيلي ـ جريدة « التآخي » العراقية في عددها الصادر في ٨ ـ ١٠ ـ ١٩٦٧ ـ بغداد .

(٨١) ـ المصدر السابق .

القصصي في الشعر الحديث واعتبر أن القصيدة يجب ان تعتمده اساسا لها ولكنه كان يرى ان العناصر الغنائية والذاتية يجب أن تظل مع ذلك هي السائدة ولذا أكد على ضرورة الاقتصار على الاشارةالسريعة واللمحة الخاطفة الموحية عند عرض الحدث وذلك « حتى لا يصاب الشعر بالنثرية وحتى لا يطغى عنصر القصص على عنصر الوجدان الذي سيظل ابدا الطابع المميز للشاعرية . » (٨٢) . وعند تقييم الدكتور مندور لهذا الشكل الشعري اعتبره يمثل « الصور الجديدة للشعر » وانه « يستطيع ان يحقق وحدة الموضوع ، تلك الوحدة الفكرية التي نادى بها رواد التجديد في شعرنا العربي المعاصر منذ اوائل هذا القرن ولم يستطيعوا تحقيقها في شعر الوجدان الخالص والخواطر المتناثرة » (٨٣) .

كما استقبل الدكتور لويس عوض (٨٤) قصيدة صلاح عبد الصبور البالادية « شنق زهران » بترحاب وكشف العناصر الفنية والتعبيرية لهذا الشكل الشعري وقيمته التكنيكية عبر دراسة شيقة لمحاولة صلاح عبد الصبور هذه .

والحقيقة ان قصيدة « شنق زهران » هذه حكاية شعرية ناجحة وتستحق عناية كبيرة وذلك لانها استطاعت ان تستقطب في آن واحد عناصر الفولكلور والبطولة الشعبية متمثلة في زهران البطل الشعبي الذي استشهد في « دنشواي » في نضاله ضد الانكليز ، كما انها استوعبت بشكل بارع وفد الاداء البالادي بأعتمادها على التركيز والتقطيع والنمو الدرامي للحدث والابتعاد عن التفاصيل والتقرير والخطابية . اذ يقدم لنا الشاعر الحدث بدرجة عالية من الموضوعية واللمحية وبطريقة تتسم بالبساطة تذكرنا بلوركا وناظم حكمت وخاصه في قصيدة « اعتقال انطونيو آل كومبوريو » للوركا ، و « الرجل الذي يمشي » وناظم حكمت .

الحكاية تبدأ بعفوية وانسيابية وبساطة تذكرنا بالراوية الشعبي في تراثنا :

« كان زهران غلاما
أمه سمراء والاب هولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند ابو زيد سلامه
ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابة
أسم قرية
دنشواي » (٨٥)

بهذه البساطة يقدم لنا الشاعر بطله الشعبي ، واحد من بسطاء الناس ، يحمل الطيبة والوداعة والسذاجة ويحمل ايضا الاعتداد والبطولة والتحدي والاعتزاز بالارض .

والصور والرموز هنا ليست ذات قيمة تزويقية زخرفية او بديعية بل لها دلالات عميقة وكما يشير الدكتور لويس عوض فان الحمامة هنا رمز للسلام الذي نشر ذراعيه على الريف المصري «وابو زيد سلامة ممسكا سيفا » رمز للبطولة الشعبية والكفاح الشعبي . كما ان اسم دنشواي هنا يمثل الاعتزاز بالارض والوطن ويشير الى الاصالة والشعبية كما يمهد بشكل بارع لارتباط مصير زهران بقريته واستشهاده من اجلها موفرا بكل ذلك تهيئة للجو التراجيدي الذي تتصاعد اليه القصيدة :

« ونمت في قلب زهران زهيره
ساقها خضراء من ماء الحياة
تاجها احمر كالنار التي تصنع قبلة »

زهران الوديع يتفتح للحياة : يعرف الحب ، ويعرف معنى الفرح ، الا ان وعيه يتفتح على واقع جديد ورهيب : الاستعمار الذي يروح يسحق كل شيء في قريته ، يمسخ كل القيم وكل الاشياء الجميلة .. وعبر الغضب والتحدي تنمو في قلب زهران شجيرة جديدة :

« ونمت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها احمر كالنار التي تحرق طفلا »

اللون الاخضر يستحيل اسود والنار هنا تحرق طفلا وليست النار التي كانت تصنع قبلة وهذه رموز جميلة عبر فيها الشاعر بشكل موح وبعيد عن التقرير عن تصاعد الغضب والتحدي في قلب زهران ، فيتقدم باباء ليطفىء النار التي راحت تحرق كل شيء ، يسير في طريق الاستشهاد دفاعا عن الارض والحب والاطفال والحياة :

« مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التي تحرق طفلا
ورأى النار التي تصرع طفلا »

وأبى زهران ان يظل صامتا ازاء هذا الانتهاك ، فتقدم متحديا مشعلي النيران دفاعا عن الارض والانسان والحياة ، وكما راح بطلناظم حكمت يتقدم باباء كذلك كان يتحرك زهران :

« كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
ودعا يسأل عطفا
ربما « سورة حقد في الدماء
ربما استعدى على الارض السماء »

انه غضب الانسان البسيط ، اين الارض وانفجاره ضد الاضطهاد الذي نقله في مجرى التجربة الثورية الضخمة من موقف الساذج والمراقب الخارجي الى موقف الثوري الغاضب الذي يسير في تمرده حتى النهاية . وصلاح عبد الصبور هنا يبلغ الذروة الدرامية للقصيدة عبر تنمية وتطوير الحدث بتحقيق هذا التحول النموذجي في وعي البطل من حالة الفرد الهامشي الى حالة البطلالفاعل باكتشاف عناصر الثورية والطيبة في اعماق الرجل البسيط الذي يعشق الارض والاطفال والحياة وتحويلها الى احتياطي للثورة الواعية . الا انه لا يكتفي بذلك كما فعل ناظم حكمت عندما وقف في الذروة وترك للقارىء مهمة معايشة التجربة ، ذاتيا ، حتى النهاية ، فبطله يظل « يتقدم خطوة خطوة ـ انه يتقدم بتثاقل ـ انه يمشي » ورغم ان الشاعر لم يرسم لنا صورة عن استشهاد بطله الا اننا نستطيع ادراكها ومعايشتها بايجابية وشفافية اغنى من الوضوح او التقرير ، وصلاح كما اشرنا ينقل لنا صورة تفصيلية تبدو غير ضرورية يقدم فيها بأشارات صريحة وواضحة استشهاد زهران :

« وصنع النطع على السكة والفيلان جاءوا
وأتى السياف مسرورا وأعداء الحياة
صنعوا الموت لاحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع . »

ورغم ذلك فليس معنى ذلك ان الشاعر قد سقط في مبلو درامية صريحة فالصورة هنا تحمل رموزا ودلالات اخرى تكسبها ابعادا جديدة وتشدها الى الصوت الغنائي الذي يفاجئنا به الشاعر في خاتمة القصيدة محققا بذلك تداخلا بين عناصر الاداء البالادي ـ الموضوعية ـ وعناصر الاداء الغنائي ـ الذاتية ـ :

« قريتي من يومها لم تأتدم الا الدموع
قريتي من يومها تأوى الى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياة »

وعبر انتفاضة الصوت الغنائي يعبر الشاعر عن درجة عالية من الوعي ورفض للسلبية والانكماش ودعوة صريحة للانفتاح على الحياة والكفاح الانساني :

« كان زهران صديقا للحياة

---

(٨٢) « فن الشعر » ـ الدكتور محمد مندور ـ ص ٨٦
(٨٣) « فن الشعر » ـ الدكتور محمد مندور ـ ص ٨٨
(٨٤) « دراسات في ادبنا الحديث » ـ الدكتور لويس عوض ـ
(٨٥) « الناس في بلادي » ـ صلاح عبد الصبور ـ ص (٢٢) ـ ـ دار الاداب ـ (ط : ٢)

مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتي تخشى الحياة ؟ »

بمثل هذا التساؤل يصرخ الشاعر بوجه الصمت والرعب والاستسلام ويدل على طريق زهران صديق الحياة الذي ينبغي ان يكون طريق كل اصدقاء الحياة .

ويستثمر الشاعر هنا ببراعة القيم الثورية في تاريخنا القومي والسياسي كما يستعير احيانا بعض ادوات التعبير الفولكلوري ورموزه الاصيلة . وهذا يبرز في استعارته ادوات السرد القصصي في الحكاية الشعبية : النثرية والشعرية أو في السيرة الشعبية بشكل جميل وجذاب يذكرنا « بألف ليلة وليلة » وحكايات الرواة الشعبيين في تراثنا الفولكلوري التي كانت « تعتمد في الاداء على الطريقة الشكلية السردية في العرض والتي عرفت بشكل شائع لدى الناس بـ « كان يا ما كان » . (٨٦) وبمثل هذا الجمال والعفوية والانسانية كان يتحدث الشاعر :

« كان يا ما كان ان زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان ان انجب زهران غلاما .. وغلاما
كان يا ما كان ان مرت لياليه طويلة »

والى جوار « شنق زهران » تقف في هذا المضمار العديد من الاعمال الشعرية الجديدة لبعض شعرائنا المعاصرين كالبياتي والسياب وسعدي يوسف وعبد المعطي حجازي وخليل حاوي وبلند الحيدري وادونيس وغيرهم . الا ان هذا التناول لم يكن بمستويات فنية ناضجة دائما وذلك يعود الى عدم ادراك الابعاد الحقيقية للبالاد الشعرية الحديثة واغراقها بفنائية لا ضرورة لها أحيانا أو وقوعها في متاهات التجريد الميتافيزيقي والتعتيم واضعاف العناصر الحسية والبلاستيكية في العمل الشعري . كما ان بعض الشعراء لم يبذل جهدا لاثراء هذا الشكل التعبيري بل بدا ظهوره لديهم كظاهرة عرضية وموقتة سرعان ما تنكبوا عنها الى اشكال اخرى ، كما ان معظم هذه النماذج كانت تدور ضمن اطر محدودة ومتشابهة تتمركز حول شخصية البطل الفرد ذي المصير التراجيدي وكثيرا ما نجد طرقا متشابهة في التقطيع والانتقالات والرموز والاجواء دون محاولة البحث الجاد عن الآفاق الجديدة لتطور هذا النمط التعبيري بالاستناد الى خبرة الفنون الادبية والكلاسيكية الاخرى وارتباطا بالموروث التاريخي والفولكلوري واستلهاما لتجربة الانسان المعاصر .

ومن الحكايات الشعرية الجميلة التي استطاعت ان تتخلص من الضغوط الواقعة عليها بعض قصائد البياتي ومنها « الرجل الذي كان يغني » (٨٧) والتي تذكرنا بقصيدة ناظم حكمت وعبد الصبور معا . يقدم لنا البياتي واحدا من ابطال عصرنا الذين استشهدوا دفاعا عن شرف الانسان :

« على ابواب طهران رأيناه
رأيناه .
يغني
عمر الخيام ، يا أخت ظنناه
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه »

ويتقدم الرجل الذي تحدى الرجعية والاستعمار بخطى واثقة متحدية كما تقدم زهران وبطل ناظم حكمت ، بينما يترصده الموت الاسود ومداه الدامية التي كانت تختطف ابطال لوركا من ابراج قرطبة :

« وخلفناه في الساحة ، لا تطرق عيناه
ـ « وداعا ! »
قالها واختنقت في فمه الآه
ـ « وداعا ، لك ، يا طهران
يا صاحبة الجاه
وداعا لك يا بيتي
وداعا لك يا أماه »

وهكذا تتجسد شخصية البطل عبر تنامي الحدث الشعري المعين. انسان يحلم بالغد والانسان والحياة .. يغني للشمس والفجر وهو يحمل صوت عمر الخيام وشارة الاصرار والفداء وكما سار انطونيو آل كومبوريو مقيدا بين جلادي الحرس الاهلي ، كذلك سار بطل البياتي هنا بين ايدي الجزارين ، ولكنه كان أبيا وشامخا وكأنه قد سمع صرخة لوركا تدعوه للصمود والتحدي :

« انطونيو ، من أنت ؟
لو كنت كومبوريا
لكان عليك ان تفجر ينبوع دم بخمس نافورات
انك لست أبن أحد
ولست كومبوريا أصيلا »

وكان بطل البياتي كومبوريا وثوريا اصيلا ، فمن بين نصال الجلادين ارتفع صوته نديا يغني للانسان ولمدينته الطيبة وللناس الذين عاش من اجلهم . وبلمسة بسيطة وبارعة يلتقط الشاعر صورة الموت : البارود الاسود يتفجر ليسكت صوت خيام عصرنا الشهيد :

« دوت طلقة ، واختنقت في فمه الآه »

والبياتي هنا يقف دراميا عند ذروة العقل الشعري ، لكنه يؤطر القصيدة باحساس بطولي تفاؤلي عبر تكرار بعض المقاطع الشعرية التي تركز على زاوية اخرى من التجربة الشعرية محققا بذلك ادانة كبيرة للجريمة اللاانسانية بينما يظل صوت الثوري والمغني يرتفع عاليا رغم الموت والارهاب :

« على ابواب طهران رأيناه
يغني الشمس في الليل
يغني الموت والله
على جبهته جرح عميق فاغر فاه »

وهو هنا قد حقق عبر اصالة ودرامية واداء بالادي ما حققه عبد الصبور بانتفاضة الشاعر الغنائي في ختام « شنق زهران » باجتياز جدار الموت والتطلع دائما نحو الغد والحياة والثقة بالانتصار وبالانسان:

« كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتي تخشى الحياة »

فتكرار المقطع الختامي لدى البياتي قد منح القصيدة ، رغم تراجيديتها ، أفقا تفاؤليا ثوريا .. فرغم الموت الفاشي الا أن صوت

(٨٦) « الاطر الحقيقية للحكاية الشعبية » ـ زهير الدجيلي ـ
(٨٧) « اشعار في المنفى » ـ عبد الوهاب البياتي ـ

صدر حديثا

للشاعر عبد الوهاب البياتي

طبعة جديدة لواحد من اهم
دواوين الشعر العربي الحديث

منشورات دار الاداب ٢٠٠ ق.ل

ثوري عصرنا يظل عالياً مغنياً للشمس والحرية .. ومتخطياً الموت الاسود الذي يعجز عن مسخ طراوة وعذوبة الصوت الانساني العظيم المفعم بالامل والثقة والفرح . ويوفر هذا التكرار وحدة سيكولوجية وترابطية فريدة ضمن اطار الوحدة الفنية للقصيدة وعبر رحلة التجربة الشعرية ذاتها في داخل القصيدة وكما يشير مصطفى سويف الى هذه الحقيقة وهي « ان نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه ، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه وان لم يكن هو بالضبط لانه عود الى الموضع بعد رحلة اكسبت الشاعر خبرات جديدة » (٨٨) .

وهكذا فان رحلة شعرنا الحديث تكشف عن قدرات وامكانيات لتطوير العناصر الفنية الخلاقة في شعرنا واكتشاف المزيد من الاشكال التعبيرية الجديدة التي يفرضها تطور شعرنا العربي في مرحلته التاريخية الجديدة ، الا ان هذه الرحلة لما تزل في بدايتها وأمامها مهمات وافاق لا تحد ، ستحدد خلالها الملامح الرئيسية الفنية والفكرية لحركتنا الشعرية الناهضة وتقتضي بشكل خاص العناية والتركيز في دراسة ومتابعة كل الظواهر الفنية وعدم الركض غير المجدي وراء بعض المظاهر السطحية وأشكال المودريزم التي قلما تجد لها جذورا أصيلة في حياتنا المعاصرة ، رغم شرعية هذا البحث والاستقراء لاكتشاف وتطوير افضل الاشكال الشعرية الملائمة . وفي هذا الخضم تحتل الحكاية الشعرية مكانة طيبة ، لانها تفتح افاقا رحبة تطور شعرنا تطورا ثوريا جريئا ، ولسنا نزعم بأنها الشكل الوحيد ، او افضل شكل لتطور شعرنا المعاصر ، بل باعتبارها احد الاشكال الجديدة الملائمة لتجربة الشاعر العربي المعاصر الذي يعيش مهمات ولحظات تاريخية حاسمة من تاريخ مجتمعه . فهي تجابه الشاعر المعاصر بمهمة الابتعاد عن الغنائية الذاتية المنغلقة والانفتاح على التجربة الانسانية والقومية ومعالجة الموضوعات الملتهبة التي تجابه الشاعر المعاصر . وشاعرنا العربي المعاصر الذي يعيش ظروفا ثورية فريدة في تاريخه تقتضيه أن يسهم بشكل خلاق وواع في الحركة الثورية ، مطالب باستلهام الكفاح العظيم للشعب في تجاربه الشعرية باغناء التراث الثقافي والفني وكشف قدرات وآفاق التطور الاجتماعي والانساني وابراز قيمة الخلق الانساني والكفاح من اجل غد مشمس للايين المضطهدين . وتستطيع الحكاية الشعرية أن تجد ميدانا ملائما للنهوض في ظروف كهذا ، وكما يقول الشاعر السوفياتي جوستيناس مارسنكيفيكس فان « نقطة البداية في قصيدة طويلة ما ينبغي أن تكون الشيء المبدئي المفتاح ، اللحظة المعينة المتبلورة من لحظات التجربة الوطنية التي يكون فيها مصير الشعب ومستقبله متجسدا بوضوح . وان لحظات درامية كهذه ستضمن دون شك توترا عاليا في الاحاسيس يتاح للشاعر التعبير عنها بشكل خلاق وفق هذا الطراز الشعري الفذ » (٨٩) كما ستحقق الحكاية الشعرية تواصلا سليما بين الشاعر والجمهور وتعزز من مركز الشعر في حياتنا الفكرية، الحضارية بعد أن تعرض لخطر الانفصام عن حياتنا اليومية والاجتماعية بفعل التعقيد والغموض والاغراب الذي يلجأ اليه بعض الشعراء المعاصرين دونما أصالة او ضرورة فنية ما .

وختاما فاني سأتوقف الآن وأنا أشعر بأني لم أنجز الا قسطا ضئيلا من مهمة ضخمة كان علي انجازها وآمل أن استطيع العودة ثانية لمعالجة هذه الظاهرة بشيء اكثر من التفصيلية والتتبع للنتاجات الجديدة ولآفاق تطوير حركتنا الشعرية ، كما آمل أن يسهم نقادنا وشعراؤنا في العناية بتطوير وبعث الحكاية الشعرية بشكل خلاق أصيل .

بغداد

فاضل ثامر

(٨٨) ـ « الاسس الفنية للابداع الفني » ـ مصطفى سويف ـ ص ٢٨٣

(٨٩) ـ « The Fate of the Long Poem » - in « Soviet Literature » - No. 3, 1967

هذا الشهر

تشريح جثة الاستعمار

تأليف غي دوبوشير

ترجمة أدوار الخراط

هذا الكتاب الجديد محاولة لتعريف الاستعمار واثبات انه ظاهرة اوروبية محض ، وهو يتلمس الصلة بين التعمير والاستعمار ، ويعقد فصلا مطولا عن التفرقة بين الاستعمار والامبريالية ، ثم يشرح كيف بسطت المسيحية ظلها على اوروبا ، وصلة ذلك بالغزوات التي كانت تتخذ من الدين قناعا لاخفاء الجوانب الاقتصادية الاساسية لظاهرة الاستعمار . ويمثل على ذلك بروح الحروب الصليبية ، في حين يثبت بالبراهين والادلة ان التوسع الاسلامي ليس بظاهرة استعمارية لا من حيث الاسس والاصول ولا من حيث التركيب والبنية .

ويتتبع الكتاب تطور ظاهرة الاستعمار عبر عصر النهضة وبدء ظهور الرأسمالية ويقوم بتحليل عميق للصلات بين الرق وبدء عصر الرأسمالية وظهور الطبقات العاملة والتوسع الرأسمالي في آسيا وافريقيا ، وينتهي بتحليل سقوط ظاهرة الاستعمار .

منشورات دار الآداب