القصيدة العربية الحديثة
كعامل وحدة وتنوّع عربيين

د. مدحت الجيار

إن معالجة الجماليات المتجددة «للقصيدة العربية» من خلال علاقتها بالحقائق التاريخية والاجتماعية المتطورة، كجزء من مخطط عام لدراسة دور الآداب والفنون العربية يعني أن التواصل موجود، والتجدد حقيقة موجودة، وعلينا أن نكشف عنها.

والدخول إلى دراسة الحقائق الجمالية المتجددة للقصيدة المعاصرة يجرنا بداية إلى تحديد بعض المفاهيم، والسياقات الاجتماعية، والتأريخية، والجمالية لهذه القصيدة الموصوفة «بالعربية» ثم «بالمعاصرة» وينبغي أن نحدد مجموعة من الحقائق التي توضح ما نحن بصدده الآن، أعني رصد بعض الأصول التي خرجت منها القصيدة حتى يتسنى لنا من خلالها أن ننظر نظرة مستقبلية.

وسوف نبدأ بتحديد موقف الباحث من قضايا الأصالة والحضارة في جدلهما مع المعاصرة (والوافد) ومع الثقافة والفكر داخل ما نلاحظه على بنية الفكر والمجتمع العربيين من تداخل مستويات: الاقليمية والقومية والعالمية التي تتفاعل فيما بينها كنتاج لمجموعة من الحضارات القديمة والحديثة عبر مراحل تأريخية تشكلت وفق ظروف المجتمع العربي (ثم الإسلامي). فقد أخذت في كل مرحلة شكلاً مناسباً لظروفها ومصالحها، ووصلت إلينا بعد هذه التفاعلات كلها كبنية ملتحمة ذات خصائص مميزة ـ رغم تباين كثير من عناصرها ـ وذات أنساق وأنظمة فكرية وجمالية وعقائدية خاصة سنكشف باختصار عنها أثناء التحليل والعرض.

تتحدد العلاقة بين الأصيل والمعاصر (أو الوافد) باتخاذ موقف مع الأصيل ومن المعاصر والوافد، وهو موقف نقدي بالضرورة يسلمنا إلى فهم أصولنا (تراثنا) والإبقاء على عناصر الاستمرار والديمومة فيها، بحيث نبقي على ما هو صالح للديمومة ومواصلة الحياة. ويتم ذلك بانتخاب طبيعي جوهره الوظيفة المطلوبة من هذا الأصل ومن عناصر الديمومة فيه، وفي هذا السياق نذكر أن عناصر الديمومة تفرض نفسها على الفكر والواقع الاجتماعي لارتباطها بمصالح الجماعة «المنتخبة» وبقدرتها على توظيف الأصيل وتحويل عناصره إلى الحاضر المعاصر، أعني «تعصير الأصيل» ليواجه تحديات العصر.

والتركيز على أحد طرفي المعادلة (أصالة/ معاصرة/ وافد) يضعف من الطرف الآخر (وليس الطرف المقابل)، فالتركيز على العصر (الحداثة) يضعف من شأن (التراث) ومن ثم تصبح قدرتنا على المواجهة مرتبطة بقوانين العصر (الحديث) التي صنعها ويصنعها (الوافد) فندخل إلى الصراع بقوانين ليست قوانيننا وبالتالي قد نهزم ولا نستطيع أن نحول الحاضر إلى الماضي (التليد!)..

والتركيز على التراث (الماضي بتنوعاته) يفصلنا عن عصرنا وأيضاً يعود بنا إلى عصور بعيدة في تاريخنا كانت عصور القوة والتقدم، فيضعف التواجه مع المعاصر (الوافد) لأن قوانين المرحلتين مختلفة فنقع في المأزق ذاته، ولا يصبح أمامنا إلا الهرب أو الهزيمة. لذلك يجب أن تقف عناصر الأصالة موقفاً

حضارياً يكمل ما فقدته سالفاً وفق ظروف حاضرها وتحسبات مستقبلها.

ويتم ذلك باتخاذ موقف من «الغير» وتوظيف خبرتنا معه، ومع حضارته، لنعرف ماذا نأخذ، وماذا ندع، لا أن ننقل كل شيء ثم نختار لأن استبعاد فكرة المقايسة بين الحداثتين لا يعني استقلال تجربة العصرية وامتداداتها التنظيرية لمفهوم الحداثة في العالم العربي، عن تأثيرات الغرب ووجود بصماته على المعيش والمفكر فيه، ذلك لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تأريخياً بوجود سابق للحداثة الغربية وبامتداد قنوات للتواصل بين الثقافتين[1]. وأيضاً أن التجانس الذي يتبدى في الحداثة ليس إلا ظاهرياً. لأن تاريخيتها تكشف تناقضاتها، ونسبيتها، وتغير مفاهيمها، واختلاف وجهات النظر حولها[2] وينبغي أن نشير إلى ملاحظتين:

الملاحظة الأولى:

إن مفهوم التراث يضيق ويتسع وفق مصالح وظروف الجماعة، التي تحدد هذا المفهوم، فلا شك في أن مفهوم التراث في العصر الجاهلي قد اتسم بالشمول والتقديس لكل ما هو «موروث» والمعاداة لما هو وسيلة لهدمه أو تغييره لأن مصالح الجماعة هي في بناء موروثها على حاله. وضاق في عصر صدر الإسلام لمعاداة الإسلام لكثير من الأفكار والعقائد، وقصره على ما هو صالح لفكر الدولة الجديدة على سبيل المثال.

وندرك الملاحظة نفسها في قصر مفهوم التراث على أحد تجلياته أو عناصره فنجد العصر المملوكي يقرن التراث بالدين فيصبح الموروث هو السلفي الديني، بينما نجد مفهوم التراث قبل ذلك العصر مباشرة (العباسي) يشمل كل جوانبه، العقلية والنقلية، لأن المجتمع العربي الإسلامي في هذا التاريخ كان يعيش مرحلة النهضة الكبرى في ظرف كانت المعاصرة فيه غالبة مع عناصر الثبات في العقل والنقل ومن ثم كان الاجتهاد.

وندرك هنا، أنه كلما اتسع مفهومنا للتراث اتسعت خطوات النهضة أو اليقظة أو المعاصرة والتحديث، لأننا نفتح المجال لعناصر الاستمرار أن تلتحم مع عناصر التجدد في الفكر والفن والمجتمع ـ ومن ثم يتاح الحوار بين أطراف كثيرة فيثرى الحوار وتكون ثمرته حضارة راقية ومستمرة التطور والثورة.

الملاحظة الثانية:

وهي أن التعاصر والتحديث والتجديد مفاهيم متداخلة وتدل على مفاهيم متفاوتة وأحياناً كثيرة متطابقة، لذلك ارتبط التجديد في تراثنا الشعري بخاصة (وهو موضوع البحث) بتغيرات اجتماعية وسياسة أدت إلى إحداث الجديد، أو إلى ربط الشعر بالعصر وبطزاجة الحس والإدراك، فقد تغير شكل القصيدة في عصر صدر الإسلام ليواكب سرعة الأحداث التي يمر بها الدين الجديد والمناسبات التي تستلزم الدخول المباشر في الموضوع. بينما ارتبط التجديد في العصر الأموي بالغناء والموسيقى وروح الحضارة الجديدة التي عاشها خلفاء بني أمية ابتداء من يزيد بن معاوية حتى سقوط الدولة ١٣٢ هـ في حين ارتبط التجديد في العصر العباسي على يد أبي نؤاس وأمثاله بربط النص بالواقع، ومراعاة حداثة النظرة وطزاجتها. وهو إلحاح على عناصر الديمومة.

والتنوع تكوين طبيعي بين قبائل العرب، ومن خلال التنوع والاختلاف أخذ الشعر العربي أغراضه الأساسية التي تبدأ بالمدح والغزل والرثاء، وتنتهي بالحماسة والوصف. وقد نشأت هذه الأغراض من طبيعة الاختلاف السياسي والعسكري بين قبائل العرب وخاصة «الحرب» الدائرة بين الأشقاء.

ولقد كان التنوع داخل القصيدة العربية العمودية تشكيلاً طبيعياً، يعكس تشكيل الواقع العربي.

وداخل فكرة التنوع نجد التداخلات بين الحدود الإقليمية والقومية والعالمية داخل بنية المجتمع العربي الإسلامي، فقد قبل العقل العربي الإسلامي التنوع ولم يرفضه لأنه قد أحس بالتغاير الحضاري مع أصحاب الحضارات القديمة الذين دخلوا الإسلام.

وينبغي أن نشير هنا إلى أن الاختلاف والتنوع قد تصاحب مع فكرة الخصوصية والإقليمية، فقد بدأت الدول تنسلخ عن جسم الخلافة وسلطانها، وأعلنت كثير من البلاد استقلالها من الناحية السياسية والعسكرية ومن ثم بدأت أسماء كثير من شعراء هذه البلاد في الظهور، والاعتراف بشاعريتها، وأصبح لكل حاكم شاعره بعيداً عن شاعر الخليفة أو شاعر البلاط العباسي، لكن مع الأخذ في الاعتبار رحلة كثير من شعراء الخلافة سواء في بغداد

أو دمشق إلى هذه الأقاليم خاصة مصر التي استقبلت كثيرين منهم سواء من كان شاعراً للخليفة أم لم يكن، فقد استقبلت أبا نؤاس، وأبا تمام، وأبا الطيب المتنبي، وقبله كان بلاط عبد العزيز بن مروان موئلاً لكثير من شعراء العربية.

وأخذت مصر موقعها الشعري نتيجة لعوامل كثيرة أهمها موقفها ومقدراتها الاقتصادية والعسكرية التي مكنتها من التصدي للعدوان على الوطن العربي بعد سقوط حاضرة الخلافة العباسية في بغداد بخاصة. وأصبحت مركزاً علمياً ودينياً وعربياً.

ونتيجة للظرفين السابقين بدأ الشعر العربي يأخذ طوابعه المحلية من ناحية خاصة في الوصف والمدح، ثم طوابعه الشعبية برسم ملامح بطولية في القصيدة والسير الشعبية كانت قد بدأت في المشاركة في هذا الصراع، واتخذ الشعر العربي طريقاً جديدة داخل السير الشعبية بعيداً عن أغراضه التقليدية الموروثة.

وقد أخذت القصيدة العربية تغير من ملامحها، واتجهت إلى إرضاء الأذن بموسيقى اللفظ والحرف، الأمر الذي فرض تقنيات ولغة الخطب إلى جانب تقنيات الشعر، لأن وظيفة القصيدة قد تغيرت كما قلنا.

ونشير هنا إلى ملاحظتين الأولى: هي أن الوظيفة المطلوبة من القصيدة تتحكم في شكل وتشكيل القصيدة.

والملاحظة الثانية، أن الشعر العربي، بعد مرحلة مدّه العظيمة التي أنتهت بأبي العلاء المعري، أخذ مرحلة جزر أمام الإقليمية، والشعبية وترك الساحة للخطيب ورجل الدين فترات طويلة، إلا ما ندر.

كما أن الحضارة العربية الإسلامية كانت حضارة استوعبت كافة الحضارات المجاورة وصهرتها بالأفكار الموحدة لها، الأمر الذي لم يرتبط باللغة، أو الأرض، فقد تجاوزت هذه الحضارة شرط اللغة بخلاف ما هو شائع، وتجاوزت شرط الأرض وركزت على شرط «الفكر» الذي يسمح للمسلم أن ينطق بأية لغة، وأن يعيش في أي أرض مادامت تجمعه مع الآخرين أفكار الإسلام والانتماء إليه، فيما عدا لغة الصلاة والقرآن التي اشترط الفكر الإسلامي (والفقه الإسلامي) أن تحكى كما هي.

ومع كل السياقات العربية الإسلامية السابقة كانت القصيدة العربية تبقي أيضاً على الأصول (عمود الشعر) عند أداء الوظيفة الرسمية للقصيدة حتى عند من هزوا هذا العمود الشعري كأبي نواس وغيره.

ونجد الجماليات المتجددة للقصيدة العربية تتواصل على محور الثبات بالمحافظة على الأصول وتتواصل على محور الحركة بالتجديد والتجدد المستمرين منذ أن حافظ امرؤ القيس على موروثات ابن خزام في بكاء الأطلال.

نبكي الديار كما بكى ابن خزام

ومنذ أن اكتشف عنترة بن شداد التواصل الثابت في القصيدة:

هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم

وإلى عصر النهضة واليقظة عند الإحيائيين المحدثين، وعلى لسان رائدهم البارودي:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت..
به عادة الإنسان أن يتكلما

مروراً بتجاوب النصوص والصور الشعرية التي أعلن عنها أبو تمام في أولى قصائده بمصر حين يتغزل في محبوبته:

لو أن أمرأ القيس بن حجر بدت له..
لما قال: مرا بي على أم جندب

ولا شك في أن هذا التجاوب هو المظهر الشعري للتواصل الحي بين الشعر العربي، وبين الحياة العربية التي كفلت لها ظروف سياسية واستراتيجية وجغرافية وفكرية وعقائدية، عوامل الوحدة رغم التنوع الخاص بكل بلد أو طبقة فيها.

وفي هذا السياق لا ينفصل الشعر عن التطور العام للغة، وكذلك لا ينفصل تطور الشعر عن الحفاظ على أصوله، فقد لاحظنا أن محوري الثبات والحركة وجهان لشيء واحد، بل القاعدة تحمل استثناءاتها من الداخل.

ولذلك فالنظم التي تحكم الواقع الاجتماعي، تلقي بقوانينها على الواقع الشعري «أي أن العلاقات الاجتماعية تحد الصلة الجمالية بتحديد آفاقها، وأن الصلة الجمالية تنزع نحو الإفلات من هذا الحد والتحديد»[٣]. وداخل اللغة الشعرية نحن إزاء التطورين الخاص (للمبدع) والعام (للجماعة) ولا بد أن نراعي ذلك ونحن نرصد عوامل الوحدة والتنوع داخل إهاب واحد

حيث «أن اللغة مبنية أساساً على نسق منظم من القواعد، الذي يحدد تفسير وتأويل العدد الذي لا حصر له من الجمل في هذه اللغة والتي تتميز بالجدة، والحداثة»[٤] وهي كما يشير أحد علماء اللغة «اللغة تستخدم وسائل محددة في استخدامات غير محددة، وأن اللغة لها قواعد تصف إمكانية إحداث هذا الاستخدام داخل إطار الفلسفة العقلانية للغة. وهناك الجانب الإبداعي، الخلاق في استخدام اللغة. وما هو أكثر، فإنه من الممكن تفسير القواعد التي وصفها «باناني» على أنها جزء من الكل. . .»[٥] فالقصيدة إذن، ذات أبعاد خاصة وعامة رغم استمدادها من العام، وهي من حيث الشكل والتشكيل خاصة وعامة. تأخذ من اللغة ما تبني به القصيدة وتميز الشاعر بخصوصية الاستعمال (اللغوي) وخصوصية التشكيل الجمالي (الأسلوب والصورة الشعرية) وتترك اللغة للشاعر أن يستعير من الفنون والأنواع الأدبية الأخرى ما يساعده على تشكيل موقفه ورؤيته.

لذلك كانت تحولات البنية في القصيدة المعاصرة مستمدة من الاستفادة الجمالية بأنواع أدبية وبفنون أخرى، تستتبع تغييراً وظيفياً للشكل الفني للقصيدة، من الخارج بحكم (التشكيل) ومن الداخل بحكم (الرؤية) وكلاهما (التشكيل والرؤية) ينبعان من الأصل الاجتماعي العام الذي يساعد على هذه النقلة حيث أن أي نقلة جمالية لا بد أن تجد ما يساعدها من ممهدات وإرهاصات وتغييرات اجتماعية تراعي النوع الأدبي وخصوصيته، والمتلقي (وتكوينه واستجاباته) والمبدع برغبته في التجاوز، «فقد مضت قرون وظل الشعر العربي غنائياً، وأقترب أحياناً من مرحلة السرد والحكاية والحدث، ولكن التقاليد الشعرية السائدة والموضوعات المحددة كانت أقوى من أي تغيير، أو أن الوظيفة السياسية الاجتماعية الفردية للشعر لم تفرض البحث عن أنواع شعرية مغايرة ما دامت تحقق الأغراض التي يسعى إليها الشاعر ومن يتوجه إليه بشعره».

وهنا يبدو المقصد الاجتماعي والسياسي وراء المقصد الجمالي، مع الأخذ في الاعتبار أن «هوية الكاتب الشكلية لا تقوم حقيقة إلا خارج نطاق مقاييس النحو وثوابت الأسلوب. . . اللغة والأسلوب شيئان، والكتابة وظيفة. إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع[٦] وبهذا الفهم الاجتماعي الجمالي لظاهرة الجماليات المتجددة للقصيدة العربية نستطيع أن نرى مستقبل القصيدة العربية.

خرجت القصيدة العربية المعاصرة من سياقات تاريخية وجمالية، شكلت وجه الحياة العربية. وكانت القصيدة أحد مظاهر التغيرات الحادثة، فقد خرج الوطن العربي ـ عقب العالمية الثانية ـ إلى نقطة تحول اجتماعي، وكان الشعر انعكاساً لهذه التغيرات، ولنقطة التحول التي حولت القصيدة من رؤية ذاتية (رومانسية) إلى رؤية تصور شوق الفرد والجماعة، أعني أن القصيدة العربية خرجت إلى حيّز جديد على مستوى الرؤية والتقنية على السواء.

وامتزجت الأصول الجمالية المتوارثة، مع الأصول الجمالية المستحدثة، وسمي هذا المزج التقني، «الشعر الحر»، وداخل الشعر الحر نجد كيفيات متعددة ومتباينة للتعامل مع الموروث، وكيفيات متعددة للتعامل مع الواقع الجديد. ونلاحظ أن هذا التعدد يبدأ داخل الشاعر الفرد وينمو خلال مراحل انتاجه. كما نلاحظه داخل إنتاج الشعراء العرب جميعاً على الرغم من انطلاقهم من مقولات جمالية، وتجربة جمالية مشتركة.

وقد حدد أدونيس منذ فترة مبكرة مفهوم هذا الشعر الجديد «أنه رؤيا والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والطرق الشعبية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها»[٧]. بعد أن تحول الواقع وتحولت الرؤية، فلا بد أن تتحول أدوات الإبداع، ومن الصراع بين هذه التحولات يتضح انحياز الشاعر وخصوصية أداته لأن الكيفية التي يواجه بها الفنان التنازع هنا ـ التنازع بين عناصر الموقف وأدوات تشكيلها ـ تحدد مدى نجاحه من ناحية، كما تحدد انحيازه الفكري والتاريخي والاجتماعي من ناحية ثانية»[٨].

وتكمن الرؤية (أو الرؤيا) وراء مفهوم الترابط والتواصل بين عناصر تكوين القصيدة المعاصرة وأجزائها، وتفسر الوحدة الناتجة من تنوع أدواتها كما أن ارتقاء الشعر المعاصر لمقولة «الرؤية» على المستويين النظري والشعري يفسر اتخاذ الشاعر لموقف من ذاته ومن العالم، لأن الرؤية «ليست معاينة لذات

فردية فحسب، بل للنمط، للشاعر، للشعر، ودوره في تغيير العالم»[٩].

أما على المستوى التقني والجمالي، فقد حاول الشعراء مواكبة (الرؤية/ الرؤيا) بتقنيات وأدوات فنية تلائم هذا التحول، والحرية الفنية التي أتيحت في الشعر الحر للشاعر. وكانت «الدرامية» بما تحويه من عناصر القص، والحوار (عناصر الحكاية) والشخصية، ومحاولة التوصل إلى صياغة موقف الشاعر منها في الوقت نفسه هي المظهر الفني. وتحت هذه الدرامية، تكمن الاستفادة من عناصر تشكيل القصيدة بشكل وطريقة جديدين. وتبدأ الاستفادة من تفجير الطاقات الصوتية للحرف وللكلمة بتقطيع الكلمة أو تكرارها، أو استخدام الحرف كرمز صوتي يتكرر أيضاً وينتج عنه إيقاع خاص.

وعلى المستوى الموسيقي، استفاد الشعر المعاصر (القصيدة) المعاصرة، بالزحافات والعلل المتاحة للشاعر العربي، وتطورت هذه الاستفادة إلى اعتماد القصيدة على تفعيلة واحدة تكرر بأعداد خاصة داخل السطر الشعري، بما يلائم النغم العام للقصيدة، وهنا كانت بداية التدوير في عروض القصيدة العربية المعاصرة. ولقد نشأ من هذه الاستفادات العناية بالإيقاع العام للقصيدة.

وفي النهاية يتصارع إيقاع النثر مع إيقاع الشعر فيما سمي بقصيدة النثر، أو الشعر المنثور والذي يمثله شعر محمد الماغوط.

كما انعكست الدرامية على صوتيات القصيدة وإيقاعها، فاستخدمت القصيدة المعاصرة، تعدد الأصوات، وتعدد البحور بل المزج بين مقاطع موزونة (عروضياً) ومقاطع نثرية.

وعلى مستوى الصورة الشعرية تحاول القصيدة العربية المعاصرة أن تخلق صورها الشعرية الخاصة التي لا تلجأ إلى التداعي التراثي بل إلى خلق علاقات لغوية متولدة بين مفردات اللغة، لذلك فهي صور شعرية دالة على الشاعر وأسلوبه وإن اتجهت عند بعض الشعراء إلى الاستفادة من صور شعرية تراثية لعمل حوار معها أو مناقضتها، ويتضح ذلك عند «أمل دنقل» على سبيل المثال.

وتستلزم الدرامية استدعاء الشخصيات التراثية لممارسة الإسقاط السياسي والاجتماعي الذي تميز به أصحاب القصيدة المعاصرة، أو لبيان التواصل بين التراث والواقع المعاش، ومن ناحية ثالثة للدلالة على موقف الشاعر وانحيازه، أعني أن نوعية المستدعي تفصح عن نوع المستدعى. وقد تستدعي الشخصية كلها أو في جانب منها، ويقام عليها بعض التعديلات كشخصية مهيار الدمشقي أو عبد الرحمن الداخل عند أدونيس، وشخصية الحلاج عند صلاح عبد الصبور وزرقاء اليمامة عند أمل دنقل.

واستدعاء الشخصية التراثية حينما يمتد إلى نهايته يشمل استدعاء الشخصيات الأسطورية أو الأسطورة نفسها ويتضح ذلك عند السياب وأدونيس بخاصة بينما تستدعي الشخصية الأسطورية أو الأسطورة داخل نظرة جزئية عند صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وعفيفي مطر.

وقد أدت الأدوات الدرامية وتجلياتها في القصيدة المعاصرة إلى تكثيف القصيدة واحتوائها على مستويات عديدة، لتعطي جرعة إيحاء من ناحيةوتعمق بنية النص من ناحية أخرى. لكنها أحياناً تؤدي إلى الغموض ـ كما في إبداع أدونيس وعفيفي مطر ـ أو إلى التعقيد والتشابك الشديد. وإن جنحت القصيدة المعاصرة إلى الوضوح غير المباشر عند أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، ومحمود درويش.

وبذلك يقوم التجديد والمعاصرة في القصيدة العربية المعاصرة بنوع من التحديث يلائم النقلة الاجتماعية والسياسية والجمالية التي أصابت الشاعر أولاً، وتجلت في القصيدة ثانياً، وإن كانت القصيدة المعاصرة قد انحرفت في بعض ابداعاتها إلى تجديد شكلي، يعتمد على شكل الكتابة، يمكن أن نطلق عليه التجديد البصري: الذي يهتم بتقسيم القصيدة المعاصرة إلى وحدات أو فقرات تأخذ أرقاماً حسابية، أو حروفاً هجائية، كما تسمح بوضع عناوين جانبية، ووضع علامات مماثلة بين الجمل الشعرية وأحياناً تستخدم القصيدة المعاصرة تقنية «السرد» والوصف النثري وهو تنوع من التدخل المباشر للمبدع، لتوجيه المتلقي، وأخيراً نجد وضع أشكال هندسية أو وضع إطار شكلي حول كلمة أو جملة أو مقطع.

وهنا نستطيع أن نقول، إن القصيدة العربية المعاصرة، قد احتوت نوعين من التجديد والمواكبة، أحدهما جوهري يدخل

في تركيب القصيدة ويطورها، وثانيهما: تطور وتجديد شكلي عرضي لن يستمر في تشكيل القصيدة. وفي الوقت نفسه نلمح تواصلاً دائماً مع الموروث الشعري والجمالي والتاريخي والعقائدي بلا توقف، بحيث تبدو القصيدة المعاصرة متجددة بين كل فترة وأخرى، وفق الحقائق التاريخية والاجتماعية.

استوعب الشعر العربي في مصر، جوهر التجديد والتحديث، وحملت القصيدة المعاصرة، الرؤية الجديدة، وشكلت نفسها تشكيلاً جمالياً يتناسب مع النقلة المعاصرة في الحياة، والفكر، والإبداع العربي.

لذلك لاقت هذه القصيدة عنتاً شرساً من معاصرين لها، ينتمون إلى جيل سابق، ألا وهو جيل الرومانسيين، خاصة من أعتنى منهم بالتنظير لمدرسة جديدة، كمدرسة الديوان الرومانسية وعلى رأسهم العقاد.

وتجلى رفض «العقاد» لشعر جيل الخمسينات ـ في مصر ـ في رفضه لقصائدهم، ومحاولة اقصائها عن أن تمثل الشعر العربي المعاصر، وهو أمر يذكر معه رد الدكتور مندور[١٠]، ورد الشعراء المعاصرين أنفسهم بإبداعهم الذي يطرح التقنية والرؤية الرومانسية إلى زاوية بعيدة في محاولة التصدير لقصيدة المعاصرة «الحرة» لبؤرة الاهتمام حيث كانت انعكاساً أميناً للواقع العربي في مصر من ناحية وكانت نقلة جمالية وتشكيلية بالنسبة للقصيدة العربية تجاوبت مع محاولات التجديد الرائدة في العراق (السياب، نازك) وفي الشام (مدرسة أدونيس الشعرية).

وقد عكست قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي المهداة إلى العقاد[١١] جوهر الخلاف بين الجيلين (المدرستين) وهو التصرف في موسيقى القصيدة والاعتماد على التفعيلة من ناحية، والتصرف في الأوزان والقوافي من ناحية أخرى.. إلى جانب رفض الرؤية الرومانسية للعالم، والتي تتجه في مجملها إلى التشرنق حول الذات وجعلها محور العالم، الأمر الذي يطغى فيه العنصر الذاتي (والغنائي) على موضوعية الحقائق، وموضوعية العالم، مما جعل الذات مفارقة للواقع في الغالب، ومتجهة للتعبير عن الشعور بمطلقات وتجريدات، خاصة في الموضوع الأثير لدى الرومانسيين (الحب/ المرأة)، في صيغة تظهر تذلل الحب في الغالب.

ونجد في قصيدة حجازي تصويراً لتناقض الجيلين في قوله:

ـ من أي بحر عصي الريح تطلبه
إن كنت تبكي عليه، نحن نكتبه...
«تعيش في عصرنا ضيفاً وتشتمنا»/ ص ٤٣٤
أنا بإيقاعه نشدو ونطويه... ص ٤٣٥
أنا بهذا الذي أعطى سنغلبه
مستفعلن فاعلن، مستفعلن فعلن ص ٤٣٨

ووراء هذا الرد الشعري على الخصم، كان إنتاج شعراء جيل الخمسينات من الشعر الحر، يناقض الرؤى القديمة كلها سواء أكانت رومانسية أم تقليدية. ففي شعر حجازي يبدو هذا التناقض المذهبي، كما في قصيدته «العام السادس عشر»[١٢] الذي يطرح فيها لحظة التحول:

كنت أهوى هؤلاء الشعراء
أرتوي من دمعهم كل مساء
أتغنى معهم بالمستحيل/ ص ١٠٠
وارى الحب، شروداً وتهاويم وحزناً
والمحب الحق، من يهوى ويغنى
وعميق الحب، حب لم يتم/ ص ١٠١

وتكشف لحظة التحول في هذه القصيدة ـ خاصة ـ عن تحول كيفي في الرؤية وفي التشكيل، كما يبدو من توزيع التفعيلات على الأسطر الشعرية لو قرأنا القصيدة كاملة وفي الرؤية الجديدة لموضوع الحب، والعلاقة الخاصة بين الرجل والمرأة وهي العلاقة الأساسية في إنتاج الجيل السابق عليه كما أشرنا.

ومن المنطلق نفسه، نجد صلاح عبد الصبور يطرح الرؤية المناقضة للتقليديين حين يقارن بين الحب في هذا الزمان والحب في الزمان السابق:

ـ الحب يا رفيقتي قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
«نظرة، فابتسامة، فسلام،
فكلام، فموعد، فلقاء»
اليوم، يا عجائب الزمان
قد يلتقي عاشقان

من قبل أن يبتسما. ص ٢٢٠

فإذا وضعنا بيت «أحمد شوقي» في هذا السياق، مصوراً لنكر جيل أسبق، وجدنا البون يتسع بين مرحلتين فهمتا الحياة والعلاقة الاجتماعية وفق ما تمليه حقائق واقعها الموضوعي.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى توزيع التفعيلات في قصيدتي عبد الصبور وحجازي، بطريقة خالفت الطريقة التقليدية في المحافظة على شطري البيت عند ناجي وشوقي.

ولم تنخدع القصيدة العربية في مصر بالتغير الشكلي، بل حاولت أن تحقق جوهر «التحديث» في الرؤية والتقنية، وكان إسهامها الراقي ـ في هذا السياق ـ هو تحويل القصيدة الغنائية واحدة الصوت، إلى قصيدة غنائية متعددة الأصوات تأخذ في حسبانها الأطراف الأخرى (الإنسان والأشياء) وتؤمن بالآخر كطرف في الحياة.

وإذا وضعنا اهتمام القصيدة المعاصرة بالمتلقي، أمام أعيننا فهمنا ما وراء سهولة العبارة، والتخلي عن المعقد من الأساليب واتخاذ المعجم السهل من الثروة اللغوية، لأن قضية التوصيل تفجر في الشعراء الرغبة في أن يكونوا مفهومين، لذلك أقول إن ما يشوب القصيدة الراهنة من غموض أو تعقيد أو عناية بشكليات عرضية ليس من الشعر الحديث، وليس من الشعر الحر بمكان، حتى وإن أتخذ بعض الشعراء أسانيد نظرية أو تراثية لأنهم في هذه اللحظة يثبتون الزمان ويفهمون جزءاً منه ويهملون (عن عمد) بقية جوانبه وعلاقاته.

ولذلك، فالتنبؤ بشكل القصيدة العربية وفق ارتباطها بالحقائق الاجتماعية والفكرية والجمالية نستطيع حسابه وفق ما نجده الآن من أشكالها، فعندما كانت القصيدة صوت الجماعة جعلت ـ القصيدة ـ عمود الشعر أساس التشكيل والصياغة، وعندما أصبحت صوت «الفرد» أرسلت الشعر وتحررت من بعض قيود هذا العمود ومن بعض سياقاته التاريخية.

وإذا كانت القصيدة المعاصرة، أنتجت قصيدة «النثر» على يد «محمد الماغوط» وغيره من الشعراء الشباب، فذلك دلالة على تحول لغوي وموسيقي سيساعد على تغيير شكل القصيدة في المستقبل وشكل المسرحية الشعرية بالضرورة، وسوف يستمر الشعر العربي في الاستعانة بالأنواع الأدبية والفنون الأخرى، وسيستمر في تطوير لغته ورؤاه الجمالية، ليصل إلى فن لغوي يجمع سمات كثير من الفنون اللغوية وغير اللغوية المتعددة. ربما يعود إلى التوحد الكائن في «الأسطورة» لكن ذلك يتطلب أن تستمر قوانين الجدل الاجتماعي في مسيرتها المتصاعدة، التي تفترض شكلاً إنسانياً كونها في نهاية المسيرة الاجتماعية والفكرية للإنسان في العالم. والمجتمع لا يعود ـ بهذا الشكل ـ إلى الوراء، إنما يتجه إلى قهر الضرورة الاجتماعية والطبيعة، أي يتطور إلى مرحلة تتناسب مع التطور الإجباري للمجتمعات الإنسانية المتوجهة الآن إلى ثورات علمية، عبرت عنها الرواية والمسرحية، في شكل الرواية العلمية (رواية الخيال العلمي) ومسرحية الخيال العلمي.

أما صلاح عبد الصبور، فقد سار بالقصيدة المعاصرة إلى النقلة الأساسية التي أشار إليها البحث، لذلك نعده نموذجاً لمعرفة العلاقة بين تطور القصيدة المعاصرة في علاقتها بحقائق التاريخ والجمال والمجتمع العربي.

فقد توجه عبد الصبور من بدايته الشعرية، إلى الناس يحادثهم، ويحاورهم ويتحدث عنهم كما في ديوانه الأول «الناس في بلادي»[١٣] وقد وضع في هذا الديوان تعامله الخاص مع القصيدة، مستفيداً من شكل المحاور المتعددة في النص، وشكل الرد و «القص».

وفي ديوانه الثاني «أقول لكم» كان توجهه للمخاطب يجره إلى الحديث عن الكلمة وقدسيتها وقدسية الإنسان، فيكون الشاعر قديساً لأنه يتحدث عن الكلمة المقدسة. ومن هذا الديوان يتبلور طرفا الصراع الأساسيان في شعر عبد الصبور ومسرحه، أعني الصراع بين الكلمة والفعل، وسوف تفصح هذه الثنائية الضدية فيما بعد، عن نفسها في تجليات متعددة كالحرف والسيف، القول والفعل، الشعر والقوة، وفي كل الأحوال تنتهي الثنائية بالوقوف مع الفعل، أو تحويل القول إلى فعل، وقد صاغ هذه الثنائية في قصيدته «الكلمات»[١٤] في قوله:

ـ جل جلالها الكلمه
ألم يرووا لكم في السفر أن الحق «قوال»
ولكني أقول لكم بأن الحق «فعال»
أقول لكم

بأن الفعل والقول جناحان عليّان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق إن همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت، فقد فعلت. ص ١٧٤

وفي ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يستفيد عبد الصبور من تقنية تعدد الأصوات، والرد، وتعدد المحاور السابقة، ويضيف إليها القناع التاريخي باستدعاء شكل الحكاية، في قصيدة «المذكرات» وهي القصيدة التي بدأت في الكراسة الرابعة من ديوانه هذا، ثم شكلها دون الاعتماد على القناع التاريخي في الديوان الرابع «تأملات في زمن جريح».

ومن الملاحظ أن «جو» الحكمة، والقداسة، كان وراء الارتداد إلى التاريخ ثم إلى التصوف وما تمليه الكتب المقدسة، وخلال الديوانين الثالث والرابع نحس اتجاه الشاعر إلى الغوص في التراث، من خلال ما نجده من تقنيات شعبية كالراوي والسامع، ثم العلاقة الخاصة مع الله في شكل نلمح فيه توحد الشاعر، مع الراوي والقاص، ثم المسيح في آن يقول مخاطباً الله في قصيدته «أغنية إلى الله»[١٥].

ـ لشد ما أوجعتني
ألم أخلص، بعد
أم ترى نسيتني؟
ـ الويل لي نسيتني
نسيتني،
نسيتني/ ص ٢٠٨، ٢٠٩

وقد انتهت هذه الرحلة كلها، إلى «الحلم» في مرثية «عبد الناصر» أعني انتهت رحلة الدواوين الأربعة عام ١٩٧٠، بعد أن جنح عبد الصبور إلى قصيدة درامية تستفيد بكل التقنيات، ثم تستدعي القناع التاريخي، والصوفي على وجه الخصوص، المتمثل في «المسيح» عليه السلام أو في بشر الحافي، ليصل إلى أبواب المسرح الشعري في العام نفسه في مسرحيته المهمة «مأساة الحلاج».

أما من ناحية ديوانيه الباقيين، فلم يحملا جديداً بالنسبة للتشكيل عنده. وإنما كانا تحصيلاً لما مضى، وإن كنا نلمح إلى الخبرة اللغوية المهمة في ديوانه الأخير «الإبحار في الذاكرة».

هكذا يبدو التطور والتحديث في الأدب عامة والشعر بخاصة، مرهوناً بما يقدمه كلاهما من وظائف تخدم البنية الثقافية الأم. كما تبدو الحداثة نشاطاً عقلياً ينشد الحركة، والتغيير، لتتلاءم العلاقة بين الأدب/ الشعر والمجتمع/ ذات المبدع.

ويتضح من حركة الأدب العربي نحو التحديث والتجديد في مختلف ظروفه السياسية والاجتماعية والثقافية، أنه يدفع بعناصر الاختلاف والتنوع إلى مصب واحد، هو خدمة هذا الأدب بكل ملابساته.

ويتضح المنحى الحداثي للأدب العربي في حركته الفاعلة التي تأخذ من عناصر الثبات الثقافية والاجتماعية محوراً للأصالة والاحتفاظ بجوهر النوع الأدبي، وتأخذ من عناصر التثوير والحركة الراهنين ما يطور النوع ويغذيه، ويرهص بمستقبله. ويستجيب الأدب في هذا السياق، للتداخلات الحضارية التي شكلت روافد حية لحياة الفكر والفن على السواء، لكن مع ملاحظة أن أدبنا العربي يستفيد بحذر من هذه التداخلات لحرصه الشديد على أصالته، وعدم اختلاطه بعناصر لا تتجانس معه.

وبذلك تكشف الأصالة عن قدرتها على التثوير والتجديد، بامتصاص ما يتجانس مع عناصرها، ولفظ ما دون ذلك، في جدل لا يتوقف إلا مع توقف الحياة ذاتها.

ويمثل التراث هنا معيناً لا ينفد، للتأصيل والتجديد، يضاف إليه عامل الزمن وبعده النسبي في كل مرحلة من مراحل تطور الأدب أو الثقافة بوجه عام. والعامل الحاسم في الاستفادة من هذا التراث، هو منهج النظر إليه، ونوع الخبرات التي نحتاجها منه.

ولذلك، لا بد أن يتطلع الفكر والثقافة كلاهما إلى خارج دائرتهما القومية، ليصل الأدب من خلال تطلعهما إلى العالمية، وهو أمر يفرضه علينا الواقع العالمي، لما يحمله من وسائل اتصال حديثة قضت على النمط الحضاري المغلق، بل ودفعت بالإنسان في كل مكان إلى الأخذ من المنهل المتقدم وإلا فرض عليه التخلف.

وبعد فالحداثة نشاط عقلي فعال، لا بد أن يغذيه اتجاه علماني أو ديمقراطي لتتوجه العناصر المتعددة إلى سياق الوحدة من خلال التعدد، وحتى يعطي هذا الاتجاه العلماني الديمقراطي فرصة لاتساع الأفق في النظر إلى التراث، وفي فهم المعاصرة والتحديث، الأمر الذي يربط بين التجديد وحركة العقل والواقع معاً ويوظفهما في تشكيل استراتيجية للقول، أو للخطاب العربي في كل تجلياته.

ومن المنطلق نفسه، يخرج الأدب والشعر بخاصة إلى أفق حداثي يساهم في تطوير الواقع بشكل عام كما رأينا في الصفحات السابقة.

(أُلقيت في مهرجان المربد الثامن في بغداد)

الهوامش

(١) محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول ص ١١ العدد ٣، مجلد ٤، يونية ١٩٨٤.

(٢) نفسه، ص ١٢.

(٣) عبد المنعم تليمة، مدخل إلى عالم الجمال الأدبي، ص ٣٥، دار الثقافة الجديدة سنة ١٩٧٨.

(٤ و ٥) Chomsky, Noam, Aspects of the theory of Syntax P. P. 7, Cambridge, The M. I. T. Press, 1965.

(٦) جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص ١٩، العراق، وزارة الثقافة، دار الرشيد، ١٩٨٢.

(٧) رولان بارت: الدرجة الصغرى في الكتابة، ص ٣٦، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة - بيروت، نوفمبر ١٩٨٢.

(٨) أدونيس، زمن الشعر، ص ٩، دار العودة، بيروت ١٩٧٥ م.

(٩) عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٧٣.

(١٠) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٨١.

(١١) انظر مقال محمد مندور، «بين العقاد والعنتيل» جريدة الشعب، عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧ م. وهو مقال يحوي أحد تجليات الأزمة بين الجيلين ووقوف مندور مع الشعر «الحر».

(١٢) أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، ص ١٠٠، ١٠٥، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ط ٣ ص ١٨٢، والقصيدة بتاريخ يناير ١٩٥٦.

(١٣) نعتمد على الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، طبعة دار العودة ببيروت ١٩٧٢، لذلك سوف نشير إلى اسم الديوان فقط وكذلك في المسرح. أنظر هنا: «أحلام الفارس القديم» ص ٢١٩، ٢٢٢.

(١٤) صلاح عبد الصبور، «الناس في بلادي».

(١٥) صلاح عبد الصبور، «أقول لكم ص ١٧٤، وانظر ديوانه السابق «الناس في بلادي» قصيدة «الألفاظ» ص ١٢٠ - ١٢٢.

(١٦) صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم ص ٢٠٨، ٢٠٩.

دار الآداب تقدم

مؤلفات الدكتورة
نوال السعداوي

- امرأتان في امرأة
- موت الرجل الوحيد على الأرض
- امرأة عند نقطة الصفر
- الأغنية الدائرية
- موت معالي الوزير سابقاً
- الخيط وعين الحياة
- الغائب
- كانت هي الأضعف
- مذكرات طبيبة
- تعلمت الحب
- حنان فليل
- لحظة صدق