« بناء القصيدة في الشعر العربي بالخليج »

تأليف
الأستاذ الدكتور / ماهر حسن فهمي
عميد كلية الانسانيات والعلوم الاجتماعية
جامعة قطر

بناء القصيدة في الشعر العربي بالخليج

أ . د . ماهر حسن فهمي

هل يمكن أن يختلف بناء القصيدة في الشعر العربي بالخليج عن بنائها في الشعر العربي بصورة عامة ؟ هذا السؤال يمكن أن يجاب عليه بلا ونعم . لا ، لأن الشعر العربي من حيث الشكل والمضمون كأنما يصدر عن قلب واحد كما لاحظ ذلك المستشرق الألماني كمبغماير في مقالته التي درس فيها ملامح الشعر العربي وخلص إلى تلك النتيجة منذ أكثر من نصف قرن . وتلك حقيقة لا لبس فيها فالبناء العمودي هنا وهناك وبنية الوحدات كذلك وقصيدة الشعر الحر بوحدتها العضوية وتزاوج البناء والقصيدة المدورة والقصيدة الدرامية ، كل ذلك سوف نلاحظه وان كان المستشرق الألماني الذي كتب مقالته قبل حركة التطور في شعرنا العربي ما كان بامكانه أن يعرض لهذه الأنواع وما كان بامكانه أن يتنبأ بها .

ولكن الذي نستطيع أن نثبته أن الشعر العربي على الرغم من كل ذلك يمكن أن تلاحظ فيه ملامح خاصة ، تماما كما تلاحظ في العربي الذي يسكن الخليج والعربي الذي يسكن الشام والعربي الذي يسكن مصر ، فعلى الرغم من وحدة التاريخ واللغة والدين والعادات والآمال المشتركة ، الا أن هناك فروقا بيئية لها أثرها .

إن «مذكرات بحار» لمحمد الفايز من ناحية تمثل مذاقا جديدا ، وقد تعود بنا الذاكرة إلى احمد بن ماجد ربيب الخليج ولكن القصائد في صورة مذكرات من ناحية أخرى ، واذا كان هذا المذاق حلو الطعم فان هناك مذاقا مر الطعم تقتحمه العين لأنه غير متناسق ، بناء أشبه بناطحة سحاب معوجة تطلع وسط الصحراء فلا تلائم البيئة ولا تستطيع أن تفهمها ، مثل هذه الأبنية موجودة في دواوين كثيرة مثل «التصريح الأخير للناطق الرسمي باسم نفسه »لحبيب الصايغ و «الدم الثاني» لقاسم حداد وغير ذلك ، وبين هذين الطرفين ، أبنية أخرى تلمح فيها الجدة أو الثورة ولكنها تجذبك بما فيها من أصالة أو تناسق في التكوين .

وقد انتهت قضية الفصل بين الشكل والمضمون منذ زمن بعد أن احتلت مساحة كبيرة من النقد العربي القديم تحت باب اللفظ والمعنى ، أنهاها عبد القاهر الجرجاني بقوله (أسرار البلاغة) :

«فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم ، شبيه بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما تعجب وتخلب ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور»[1] .

وهكذا الشأن في نقدنا الحديث ، فبعد مناقشات حول الشكل والمضمون ، استقر الرأي على أن الفصل بينهما تعسفي ، لأن المضمون يملي الشكل ، بمعنى أنني إذا أردت أن ابني مسرحا ، اختلف الفن المعماري ، عما إذا كنت أريد أن أبني عمارة سكنية ، ففي الأولى ينبغي أن أراعي مكان الممثلين والقاعة العامة التي تضم الجمهور ويمكن أن يضم البناء طابقا ثانيا للخاصة له ملامحه من حيث تعدد الأماكن أو وحدتها وكذلك الاهتمام بالأضواء بحيث تتركز على مكان الممثلين والصوت بحيث يكون مسموعا بدرجة واحدة في كل المكان وهكذا . . . أما في العمارة السكنية فنحن نحتاج إلى طوابق متماثلة ترتفع كما نشاء وكل اهتمامنا الفني ينصب على التكوين ، أما الاضاءة فعامة وكذلك الصوت لا يحتاج منا إلى اهتمام خاص والستائر هنا غير الستائر هناك .

في الربع الثاني من القرن العشرين حين كان قلب الأمة يطور معمار القصيدة ويتجه بها اتجاها آخر ، وكان الخليج ما يزال يلتزم عمود الشعر منذ وصفه الجاهليون ، فالشعراء هنا على حد قول المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة «يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة في الوصف ، ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة : كثرت شواهد الأمثال وشوارد

(١) أسرار البلاغة : ص ٣٨٩

الأبيات ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتآمها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وسدة اقتضائها للقافية ، حتى لا منافرة بينهما»[1] .

ويذكر ابن خلدون في مقدمته أن كل بيت في القصيدة ينفرد بافادته في معناه حتى كأنه كلام مستقل[2] . ومعنى هذا أن بنية القصيدة العربية ، تشبه إلى حد كبير مضارب القبيلة . فهي مجموعة أبيات يستقل كل منها بافادته ، ثم تجمع بينها رابطة نفسية أشبه برابطة الدم التي تجمع بين أبناء القبيلة . ولم يكن عبثا أن سميت الوحدة في القصيدة بالبيت وسمي من مصطلحات العروض الوتد والسبب ، فكلها تشير إلى هذا المدلول .

يقول أحد النقاد : «أما المحدثون ، فقد اتبع أكثرهم خطة واحدة في الغزل والمدح والرثاء ، فيبتديء الشاعر بوصف غادة ، فيشبه شعرها بالليل وجبينها بالصبح وحاجبها بالسيف وعينها بالنرجس ووجنتها بالورد وثغرها باللؤلؤ وريقها بالعسل وقوامها بالبان ، وينتقل إلى الممدوح فيدعى أنه أسد في الشجاعة ، وحاتم في الكرم وبحر في الجود وأنه جمع علوم الورى في صدره »[3] .

وكأن هذا الناقد يقرأ بعض شعر الخليج في العقد الثاني من هذا القرن ، فمن الغريب أن يرثي أحد الشعراء الشيخ قاسم بن ثاني فيبدأ قصيدته بالغزل وبالأطلال ، وأن يصف المرأة بالقمر ليلة تمامه ويشبه أسنانها بالدر وشعرها بالليل ووجهها بالشمس وريقها بالعسل . يقول حسن بن علي بن نفيسة[4] :

لمن طلل أمست به الهوج تنسف ... عفا وخلا ممن نحب ونألف
كأن لم يكن للخرد البيض مأتم ... ولا اختلفت فيه ظباء وأحشف

---

(١) شرح المرزوقي : جـ ١ ، ص ، ٩
(٢) المقدمة ص ٣٢٦ .
(٣) المقتطف : ١٨٩٢ م ، ص ١٥٠ الشعر والشعراء .
(٤) درر المعاني : ص ٢٢٧ وتاريخ القصيدة ١٣٣١ هـ .

كواعب أتـراب يشـاركن بالبهـا بدور شهـور حين أيام تنـصـف
ثقيلات أعجـاز دقيقـات أخصر ويبسمن عن منضـود در يصفف
فروع تحاكي الليل والشمس تحته فلا الليل ستار ولا الشمس تكسف
ولا سيما ماء الـرضـاب كأنـه جنى النحل أو ابكار كرم يقطف

وقد كثر الحديث عن عمود الشعر من حيث مسيرة القصيدة ومن حيث بناء جزيئـاتها ، فالبداية بالأطلال في عرف الجاهليين إما أنها ترجع إلى حياتهم في النقلة والـترحال وترك ذكريات الماضى حتى إذا مر الشاعر بذلك المكان الذي كانت له فيه ذكريات وقف وارتد إلى الماضى فتحدث إلى الأطلال وعنها ، وإما أن الأطـلال رمـز للصراع بين المـوت والحياة لأنـه ينتقل إلى ساكني الأطلال والى صاحبتـه على وجـه الخصـوص - وهي رمز لاستمرارية الحياة - وذلك مبحث تحدث فيه النقاد كثيرا .

أما جزيئات البناء فتخضع لشواهد الأمثال ، لأن الشعر الغنائي لا يتحمل الاطنـاب الـذي نجده في القصة أو المسرحية ، ومن هنا كان تكثيف التجربة الانسانية ، وكانت المقاربة في التشبيه باعتباره محور الصياغة الفنية ، خاصة إذا كان وجـه الشبـه يمكن الـوصول إليه بسهولة ، وشغلهم حسن التخلص من المقـدمة إلى الغرض الأصلي ، كما شغلتهم قضية اللفظ والمعنى باعتبار المعنى الشريف في اللفظ الشريف ، ولم يلتفت للوزن الا قلة من النقاد القدامى .

ويمكن أن نتصفح ديوان شاعر مثل عبد الرحمن المعاودة وهو من كبار شعراء هذه المرحلة -حصلت باحثة باكستانية على درجة الدكتوراه في شعره- فسوف نجد القصيدة الأولى من «دوحة البلابل» وهي مقدمة الديوان ، للشيخ علي بن عبد الله بن قاسم آل ثاني ومطلعها (أيسعدني فيك القريض المهذب .·. لقد عز ما قد كنت أرجـو وأطلب) وهو يعارض فيها المتنبي في كافوريته (أغالب فيك الشوق والشوق أغلب .·. وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب) ثم يعود في

قصيدة ثانية مطلعها (إلى شخصك الميمون تنمى المكارم) فيعارض المتنبي أيضا في قصيدته المشهورة (على قدر أهل العزم تأتي العزائم) ويعود في قصيدة ثالثة (تبنى الممالك بالأخلاق والأسل .·. والصدق في القول والاخلاص والعمل) فيعارض الشاعر نفسه في قصيدته (أعلى الممالك ما يبنى على الأسل). والمعاودة هنا جريء إلى أبعد الحدود ، فهو يريد أن يظهر مقدرته بالتصدي لأكبر شاعر عربي ومعارضته ولكن المعاودة لم يستطع أن يجاري المتنبي فكان أشبه بالظل إلى جانب الحقيقة . ومن الغريب ونحن بصدد هذا الموضوع أن نذكر أمير الشعراء أحمد شوقي فقد عارض الكثيرين عارض الحصري في قصيدته (يا ليل الصب متى غده) بقصيدته (مضناك جفاه مرقده) وعارض البوصيري في بردته (أمن تذكر جيران بذي سلم .·. مزجت دمعا جرى من مقلة بدم) بقصيدته نهج البردة (ريم على القاع بين البان والعلم .·. أحل سفك دمي في الأشهر الحرم) وعارض البحتري في قصيدته (صنت نفسي عما يدنس نفسي) بقصيدته (اختلاف النهار والليل ينسي) ، وكان يهدف إلى إحياء التراث بهذه المعارضات ، فلا يكاد يعارض شاعرا حتى يلتفت الناس إليه ، ينشرون ديوانه ويبحثون في شعره ، ولكنه لم يقترب من المتنبي في مرحلة نضجه (السيفيات وما بعدها) الا احسسنا أنه يبذل جهدا خارقا كي يلحق به ولكن هيهات فما زالت قصيدة المتنبي (أغالب فيك الشوق والشوق أغلب) ترن في اسماعنا ، بينما مطولة شوقي «صدى الحرب» -برغم مستواها الفني- تتراجع أمامها .

والقارىء لدواوين شعراء الخليج يجدها في كثير من الأحيان تجمع بين أكثر من اتجاه ، الاتجاه الاحيائي بكل خصائصه ، إلى جانب التيار الوجداني الرومانسي ، أو الاتجاه الرومانسي إلى جانب الاتجاه الواقعي في قصيدة الشعر الحر ، أو الاتجاهات جميعا . ذلك التطور السريع في الحياة الاجتماعية بعد البترول تبعها تطور فني يعبر عنها وانفتاح على الفكر العربي كله ، وعلى الثقافة الأوروبية أيضا ، جعل هذا التطور أشبه بالقفزات ، وأوضح دليل على ذلك

ديوان «الحمى» لغازي القصيبي . والقصيدة الأولى فيه أخذ منها عنوان الديوان :

أحس بالرعشة تعتريني ... والموت يسترسل في وتيني
وموجة الاغماء تحتويني ... فقربي مني ولامسيني
قصي علي قصة السنين ... حكاية المشرد المسكين
طوف عبر قفرة الضنين ... يشرب من سرابه الخؤون
وهام في مرافىء الجنون ... كسندباد أحمق مأفون
وصحوتي في الواقع الحزين ... هل تذكرين الآن ؟ ذكريني
براءتي في سالف القرون ... قبل قدوم الزمن الملعون
يبيعني حينا ويشتريني ... يمنحني المال ولا يغنيني
يسكب لي الماء ولا يرويني ... ويجعل الأغلال في يميني
مري بكفيك على جبيني ... وقبل أن أرقد ودعيني

والقصيدة الثانية التي تعرض فيها «للحمى» بعنوان «أمة الدهر» وفيها يقول :

وحيدا مع الحمى وطيفك والشعر ... أسائل عمري كيف بعثرت يا عمري
تمر بي الأيام يشبه فجرها ... دجاها ولم أنعم بليل ولا قمر
أعلل بالأوهام نفسي كما شكا ... إلى الآل عبر القفر ظام على القفر
وأحسوا من الآمال كأسا خمارها ... يدب بقلب لم يذق نشوة الخمر
أمن عاصف يا قلب نمضي لعاصف ... ألم يسأم البحار زمجرة البحر ؟
ومن موقف باك على أذرع اللقا ... إلى موقف دام على راحة الهجر
خذي من عيوني قصتي وملامحي ... وكيف ذرعت اليأس أحلم بالنصر
وكيف صحبت الناس حتى عرفتهم ... فعدت جريح العين واليد والصدر

أسلماي لو أعطاني الدهر مهجتي ... وهبتكها لكنها أمة الدهر
يظل بها يلهو أأبصرت بلبلا ... جريحا يغني وهو في قبضة الصقر؟
أأعطيه آلامي أأعطيه غصتي ... أأعطيه روضا صامتا واجم الزهر
ويهديك غيري الدر يا ويح شاعر ... يقول خذي مني قصائد كالدرر
أسلماي لا تلقي فؤادك في يدي ... أخاف عليه وهو طفل من الكسر
أحب فجازته الخلائق بالأسى ... وفى فأجابته الخلائق بالغدر
كأن الليالي أقسمت لا تذيقه ... سلاما ولا أمنا سوى في دجى القبر

والقصيدتان تدوران حول ثلاثة محاور «الحمى» وهي رمز لأمراض الجسد والنفس جميعا ، الضيق بكل القيود التي يتعثر فيها الانسان على درب الحياة ، وبالناس الذين أحبهم فغدروا به ، ثم النهاية المأساوية التي لا ترى الراحة إلا في الموت ، كأنه المخلص للانسان من أمراضه وأمراض مجتمعه التي تحطمت عليها كل طموحاته . وهو في هذه المحاور يكتب الشعر العمودي فالبيت المفرد الموزون المقفى وحدة العمل أو لبنته في القصيدة ، وشوارد الأبيات أو أبيات الحكمة مثل البيت الثاني الذي يشبه فيه الأيام الرتيبة بدوران الفلك من الفجر إلى الدجى حتى اختلطت الألوان . والتشبيه من سمات العمل الفني هنا فهو يشبه الأوهام التي يحلم بها بالسراب الذي يحلم به الظمآن في الصحراء ، وهكذا نستطيع أن نستمر في القصيدة متتبعين خصائص عمود الشعر .

ولكن الأمر أبعد من تعداد الخصائص ، لأن غازي القصيبي يحاول أن يستظل بظل المتنبي في قصيدته «الحمى» ، ولكن شاعر العربية الأكبر يحلق بجناحين فريدين ، ولذلك كانت المحاولة هنا أشبه بالصورة الباهتة بالنسبة للجسم الحي -بالرغم من مكانة غازي القصيبي وسموه في قصائد أخرى- فالمتنبي ، أصابته الحمى في مصر ، ولكن قصيدة هذا المحموم ما زالت خالدة تخترق حجب الزمان إلى اليوم ، وهو يبدأ بمشهد نرى فيه الشاعر منفعلا غاية

الانفعال ولكنه لا يهذي ، إنه يرفض لوم اللائمين اللذين يلومانه لمحاولة ترك الفراش وهو محموم ، لينطلق من أسر المكان وأسر المرض ، حتى لو قطع الفلاة بلا دليل ، وتعرض للهجير بلا لثام :

ملومكما يجل عن الملام	ووقع فعاله فوق الكلام
ذراني والفلاة بلا دليل	ووجهي والهجير بلا لثام
فاني أستريح بذى وهذا	وأتعب بالإناخة والمقام

وهو بكبريائه المعهودة يجل عن الملام وكأنه يسمو ويعلو فلا يصيبه الملام ، والعظيم لا يقوم إلا بالأعمال العظيمة ، ومن أجل ذلك يرفض الكلمات التي لا تلد الأفعال ، ومن هنا يأتي الأمر في «ذراني» معبرا عن انفعال المحموم الذي يوازن بين الراحة والتعب ، فيجد راحته في الانطلاق والحركة وعذابة في قيد السكون .

ان الحركة تعنى الانطلاق والسكون يعني الأسر ومقابلة من يبغض رؤيتهم ، لأن الوحدة فيها معنى القوة والاعتماد على الذات ، وهو سيء الظن بالناس وجهلهم وبخلهم وأخلاقهم وضعفهم ، فتفيض تجاربه في صورة حكم تكثف هذه التجارب ، ويتوالى في هذه الأبيات معجمه الذي يضم سوءات الناس (الخب أو الخداع ، والشك ، والجهل ، وأخلاق اللئام ، نقص القادرين . .) ويتوالى الايقاع الصوتي والانسجام بين حرفي السين والصاد ، كأنه يوظف هذا التناسب في الوصول إلى «القرار» في موسيقى الأبيات :

ولما صار ود الناس خبا	جزيت على ابتسام بابتسام
وصرت أشك فيمن أصطفيه	لعلمي أنه بعض الأنام
ولم أر في عيوب الناس شيئا	كنقص القادرين على التمام

وهو سيء الظن بالناس منذ وقت مبكر «ومن عرف الأيام معرفتي بها ، وبالناس روى رمحه غير راحم» وهو كثير الحديث عن الحساد «سوى وجع الحساد

داو فانه ، إذا حل في قلب فليس يحول» ، ويتكرر هذا الضيق بالحساد على لسانه مرة ومرة ومرات ، وهم الذين اضطروه للرحيل إلى كافور ، لذلك فصورة المبتسم في البيت الأول لا تعني الود ، وانما هي تعليق على ابتسام الناس ، أو هي رد الابتسامة بابتسامة ، ولكن هذا الشكل الظاهر شرك لا ينخدع به ، فالشك يملأ جوانحه ، كما يملأ الحقد قلوبهم ، وهو قد فقد منذ زمن البحث عن صديق ، والصديق مشتقة من الصدق في المودة «صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا» ، لذلك فكل ما يطمع فيه ليس العثور على صديق ، ولكن العثور على عدو «إنّا لفي زمن ترك القبيح به ، من أكثر الناس احسان واجمال» .

وكل الناس يمرضون وكل الشعراء يصابون بالحمى ، ولكن أحدا لم يصفها كما وصفها المتنبي في أبياته المعروفة التي يقول فيها كأنه يتلقف أنفاسه :

قليل عائدي ، سقم فؤادي ... كثير حاسدي ، صعب مرامي
وزائرتي كأن بها حياء ... فليس تزور الا في الظلام

بل لم يصف أحد المرض كما وصفه المتنبي ، باستثناء بدر شاكر السياب الذي وصف شلل ساقيه في ديوانه «منزل الأقنان» . ولكن المتنبي يعود بعد وصف الحمى وأنواع السقام وتصبب العرق ، وهو يرقب وقتها ، مترنحا من غير سكر ، وهو يتحدث عن الجراح والسيوف والسهام ، ولكنه لا يجد شفاء الا بقناة أو حسام ، فالسيوف التي تجرح هي التي تشفي حين يمتشقها الفارس من جديد ، ولذلك يختتم قصيدته محولا حديث الطبيب عن مرضه الجسدي ، الى حديث آخر عن مرضه النفسي :

يقول لي الطبيب أكلت شيئا ... وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبه أني جواد ... أضر بجسمه طول الجمام
تعود أن يغبر في السرايا ... ويدخل من قتام في قتام
فأمسك لا يطال له فيرعى ... ولا هو في العليق ولا اللجام

فان امـرض فما مرض اصـطباري وان أحمـم فما حم اعـتـزامـي
وان أسـلم فما أبـقـى ولـكـن سلمـت من الحـمام إلى الحـمام
تمتـع من سهـاد أو رقـاد ولا تأمـل كرى تحت الـرجـام
فان لـثـالـث الحـالـين معـنى سوى معـنى انتبـاهـك والمنـام

والتعبير بالمشهد هو خلاصة فن المتنبي فالصورة التي أمامنا صورة الجواد الأصيل الذي كان لا بد أن يجري لأن الراحة تصيبة بالترهل ، تعود ان يقتحم مع الجيوش ، ويخرج من غبار معركة ليدخل غبار معركة أخرى ، فاذا به يعقل بحبل يعوقه عن الحركة وعن الرعي ، واذا به يجوع قلا يجد العليق ، ويحن إلى اللجـام الـذي يدفعـه فيندفع فلا يجده . لذلك يترك قاموس الطبيب «أكلت شيئا ، الدواء ، الشراب ، الطعام ، الطب . . » انه يحلل نفسه كما يصنع عالم النفس ، ليكشف أعماقها ، التي لا يراها الطبيب البشري ، فالمرض العضوي يهون إلى جانب المرض النفسي ، لذلك كان رفضه للملام في مطلع القصيدة . ويختتم القصيدة مصـورا ارادته الحديدية بكلمتين (الاصطبار والاعتزام) ومادة «الافتعـال» فيهـا معنى خلق الفعل ، فهما مصدران ونبعان لا يغيضان لصبره وعزمه اللذين لا يعرفان المرض ولا الحمى ، المادة «حمم» فيها الحمى ، وفيها الحمام وكلها فيها معنى الاشتعال ونزول القضاء والتفحم فالجسد فان لا محالة بالحمى أو بالحمام ، ولكن الذكر والمعالي فيها معنى الخلود (ومن يجد الطريق إلى المعالي ، فلا يذر المطي بلا سنام) ، ومن هنا فان دعوته للمتعة ليست مفتوحة لكل متعة ، لأن متعة المتنبي (تركنا لأطراف القنا كل شهوة ، فليس لنا الا بهن لعاب) هنا صراع بين الحياة والموت ، بين الارادة واليأس ، بين الأرق والنوم ، بل كل تناقضات الدنيا فيما فيها ورغم ما فيها هي من معالم الحياة ، في مقابل السكون الأبدي ، تحت الرجام وهي الحجارة التي يسد بها القبر ، ولذلك كان رفضـه الاسـترخـاء لأن فيه الاحسـاس بالعجز وبالسكون ، في مقابل الحركة

والقدرة ، أو الكمال في مقابل النقص . وهو يستخدم الطباق لتجسيم الفوارق (الراحة والتعب ، العاقلون والجاهلون ، النقص والتمام ، وراء وأمام ، الضيق والسعة ، السهاد والرقاد ، الانتباه والمنام) حتى تتضح الصور وتبقى محفورة في أذهاننا ، فاذا انتهينا من القصيدة رددنا مع المتنبي (تمتع من سهاد أو رقاد) .

والموازنة النهائية توضح مجموعة اتجاهات :

أ - وصف الحمى عند غازي القصيبي تقريري دون انفعال ، بينما هو عند المتنبي وصف مجرب يعايش التجربة .

ب - الضيق بالقيود عند غازي القصيبي تقريري أيضاً ، بينما هو عند المتنبي مجازى ، شبه نفسه بالفرس الذي تعود الحركة فامسك ، ولكن عزيمته برغم ذلك حديدية .

جـ - النهاية عند غازي القصيبي تشاؤمية بالموت ، بينما النهاية عند المتنبي مفتوحة ، ودعوة لمعانقة الحياة برغم كل صعابها فهي تستحق أن تعاش ، بالمعنى الذي يفهمه المتنبي ، وهو حياة الحرية من أجل أهداف سامية .

د - يضاف إلى ذلك الحكم المتناثرة كاللآلىء في شعر المتنبي ولها تأثيرها البعيد في بنية القصيدة باعتبارها دعائم من ناحية وباعتبارها قيما جمالية من ناحية أخرى .

هـ - ولا شك أننا لاحظنا في النهاية أن بنية القصيدة عند المتنبي على الرغم من اعتمادها على البيت المفرد إلا أنها متماسكة من خلال المشاهد ، فلم تعد الحياة في عصره بدوية خالصة ، ولكنها تجمع عند المتنبي بين البداوة والحضارة ، بين الخيام والقلاع .

ان التطور الذي حدث في بناء القصيدة -المرحلة الثانية- له أصوله في الأدب العربي الحديث منذ الثلاثينات على وجه الخصوص ، كأن شوقي بشموخه كان آخر العمالقة من الكلاسيكيين الذين جذبوا الأنظار ، فلما مات كانت جماعة

أبولو قد سيطرت على حركة الشعر العربي وجذبت الشعراء من الوطن العربي . وكان المهجريون الشماليون (الرابطة القلمية) قد نشروا انتاجهم الذي وصل إلى المشارقة وكان له صداه ، ولعل كتاب محمد مندور في الميزان الجديد يوضح شيئا من هذا الصدى القوي ، فقد أخذ يحلل شعرهم موضحا جماليات القصيدة المهجرية ، وكان طه حسين قبل ذلك قد تناول ما أسماه بظاهرة الضعف اللغوي عندهم في حديث الأربعاء ، ولعل ذلك كله كان ثمارا للبذور التي ألقتها جماعة الديوان في التربة التي لم تكن مهيأة في ذلك الوقت لرعاية هذه البذور ، خاصة إذا وعينا أن نبع شوقي المتدفق كان يجري في واد آخر . ومن الواضح أن التيار الجديد قد تأثر باتجاهين اتجاه تراثي يرجع إلى شعر الغزل العذري بما فيه من صفاء روحي ، ورنة حزن تتحدث عن الفراق ، والاحساس بالاغتراب النفسي ، والحديث عن محبوبة واحدة . والباحثون في الأدب المقارن يتحدثون عن تأثير هذا الغزل في شعراء التروبادور بالأندلس[1] وتأثير الموشحات الأندلسية في الشعر الأوربي تحدث عنه أيضا باحثو الأدب المقارن وأعني بذلك الشعر الدوري الذي ينظم في مجموعة من المقطوعات ، وعلى الأخص «السونيت»[2] . فهذا البناء الجديد للقصيدة الرومانسية العربية ترجع إلى ثقافة الشعراء العرب الغربية وتأثرهم بالشعر الرومانسي الأوربي -وهو متأثر بدوره بالموشحات الأندلسية- من حيث الشكل والمضمون .

ان الاتجاهات الفنية تنشأ عن تطورات اجتماعية عادة ، وهذا التطور الاجتماعي السريع التغير الذي حدث في الخليج ، في أعقاب ظهور البترول ، كان أشبه بالتغير الاجتماعي الذي أعقب الانقلاب الصناعي في أوروبا ، فقد كانت الحياة الاقطاعية هي السائدة في أوروبا ، وكان الاقطاعيون يسكنون

---

(١) الأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال - القاهرة - ١٩٧٣ م ، ص ١٩٢/١٩٣

(٢) المرجع السابق ص ٢٥١/٢٦٢ .

قصورهم في القرى ، أما المدينة فكانت لخدمة القرية حين يمر الناس من اقطاعية إلى أخرى ، فيقفون في المدينة لاصلاح عجلاتهم أو للمبيت في فندق أو ما شابه ذلك ، ولكن الانقلاب الصناعي الذي حدث أواخر القرن الثامن عشر قلب الموازين كلها ، فانشئت المصانع في المدينة وأقيمت الشركات الكبيرة ، وهاجر عبيد الأرض إلى المدينة حيث الحلم بالعدالة والحرية والمساواة ، وظهرت النقابات العمالية ، وبرزت الطبقة البرجوازية التي سيطرت على السلطة ، وأصبحت القرية خادمة للمدينة الكبيرة التي اقتعلت الاشجار لاقامة المباني والمصانع وملأ دخانها الهواء ، فعرف العمال الأمراض الصدرية ، وكلما تقدمت الآلة زاد الانتاج ، واستغنى أصحاب المصانع عن أعداد من العمال الذين عرفوا البطالة ، وألحقوا بدلا منهم النساء والأطفال لأن أجورهم أقل ، وفي الوقت نفسه كان لابد من البحث عن مواطن للمواد الخام وأسواق لتصريف المنتجات ، ومن هنا كان الاستعمار الاقتصادي والعسكري في القرن الماضي .

وهذه الطبقة الوسطى الذكية التي اخترعت الآلة هي التي تحولت بعد حين إلى الطبقة البرجوازية ، ولكن الشعراء والمفكرين لم يكونوا من رجال الأعمال ، فظلوا حيث هم في عداد الطبقة الوسطى من سكان المدينة التي تبدلت ملامحها ، فأصبحت متجهمة بأمراضها ودخانها وبطالتها ، ومن هنا كانت مضامين الشعر تتناول الاحساس بالاغتراب ، والحنين إلى الريف باعتباره رمزا للحياة البسيطة التي لم تعقدها المدينة والمدنية فهو اغتراب مكاني ، كما كان الحنين إلى عهد الطفولة وإلى الماضي البعيد رمزا للاغتراب الزماني ، وكان الحديث عن الحب الروحي رمزا لرفض الحياة المادية الجديدة . وترى بعض مدارس التحليل النفسي «أن الحب الصوفي انما ينشأ ويقوى ويورق حين يخفق الحب الحسى ولا تتحقق مقاصده من طلب الوصال ، فهو ضرب من التعويض»[1] . وربما من هذا

(١) دراسات فنية في الأدب العربي : عبدالكريم اليافي-دمشق- ١٩٧٢ م ، ص ٣٠٧ .

المنطلق اتجه الصوفيون إلى الحب العذري يغترفون من معينه حتى سمى الشبلي بمجنـون ليلى وسمي ابن الفـارض بسلطان العـاشقين ، وهم يرمزون بذلك للحب الإلهي .

وقـد كانت الأحـداث السياسية في هذا القرن عاملا فعالا في الاتجاهات الأدبية فظهور الرومانسية بشكل واضح طغى على الحياة الأدبية في قلب الأمة ، وكان نتيجة لإحساس بالقدرة على مجابهة الاستعمار في شكل ثورة بعد أن فقد الناس احساسهم بذاتهم فترة من الزمن نتيجة صدمة الاستعمار ، فكانت ثورة ١٩١٩ في مصر و ٢٠ في العراق و ٢٥ في الشام مبشرا بميلاد الانسان العربي الجديد ، ولكن هذه الثورات جميعا أخفقت في تحقيق أحلام الأمة ، فكانت أشبه باحساس الصبي بدماء الشباب تجري في عروقه فيدخل معركة مع رجل أضخم وأقوى منه مرات ويهزم ، فهي مرحلة مراهقة في حياة الأمة ، وقد يكون من باب التهوين أن نصف ثورة سعد زغلول أو معركة ميسلون التي قادها يوسف العظمة بذلك الوصف ، ولكن الموازنة بين ما حدث في ذلك الوقت وما حدث بعد جيل أعني جيل عبد الناصر وثورة ١٩٥٢ ، التي غيرت حقيقة وجه المجتمع المصري العربي توضح الفارق برغم ما حدث بعد ذلك حين هزم عبد الناصر في معركته مع الاستعـمار ، ولكن الـواضح أن المجتمع كان قد تجاوز مرحلة المراهقة إلى مرحلة الشباب ، ولذلك لم تهزم إرادته ، وما زالت الأمة تخوض معاركها برؤية واقعية بعيدة عن الخيال الجامح . فالمرحلة الأولى تمثل أحلام اليقظة التي لا تجد مجالا للتحقق على أرض الواقع ، ومن هنا فر شعراء الطبقة الوسطى على أجنحة الخيال إلى مكان وزمان بعيدين واتخذوا من الحب الضائع رمزا للأمل الضائع ، ولأول مرة منـذ العصر الجـاهـلي تحمل الدواوين عناوين ، فنحن نقول ديوان أمرىء القيس وديوان البارودي ، وهذه العناوين تعني فيما تعني احساس الفرد بذاتـه ومن خلال هذا الاحسـاس نلمس أبعـاد المأساة « الملّاح التائه »«وليالي الملّاح التائـه » لعـلي محمود طه «الطائر الجريح» لابراهيم ناجي «والألحان

الضائعة» لحسن كامل الصيرفي «وأنفاس محترقة» لمحمود أبو الوفا ، وكلها تصور الاحساس بالاغتراب المكاني والزماني ، أما الاغتراب المكاني ففي شعر ذلك الملاح التائه الذي يجوب البحار بعيدا عن الناس عله ينسى مأساته ، وأما الاغتراب الزماني فنجده في ديوان أحمد زكي أبو شادي «عودة الراعي» فهو يتمنى العودة إلى زمن الرعاة حيث الحياة بسيطة لم تعقدها المدنية ، وأما الاغتراب النفسي فنجده في ديوان ناجي «الطائر الجريح» وغيره ، وان كان هذا التصنيف لتوضيح الفكرة وحسب ، لأنها جميعا تضم أكثر من لون من ألوان هذا الاتجاه .

وهكذا الشأن في شعراء الخليج ، كانت الحياة بسيطة ، يعيش فيها الناس حياة قبلية ، وكان صيد اللؤلؤ على الساحل الخليجي يمثل ركيزة الحياة الاقتصادية ، ولكنها أيضا حياة فيها قدر واضح من البساطة والتعاون ، وفيها الجلد ومغالبة الطبيعة وقسوة الحياة ، وتتمثل البساطة في كل شيء ، في المسكن والملبس والمأكل ، والفنون الشعبية ، والعادات والتقاليد والسلوك الانساني[1] .

فالتقدم السريع الذي حدث بعد اكتشاف البترول ، وتدفق أحدث ما أخرجه العلم والتكنولوجيا ، والاستثمارات الكبيرة وبناء المصانع وانشاء الشركات الكبيرة وشق الطرق ، وتضخم المدن في فترة قصيرة ما عرفها التاريخ ، وما ترتب على ذلك من تطور للأوضاع الاجتماعية ، حين أصبحت المنطقة منطقة جذب وفد إليها الكثيرون بحضاراتهم المختلفة ، فأثروا في التركيب السكاني ، ومن هنا كان التطور السريع كذلك في المفاهيم والعلاقات الاجتماعية ، وربما العادات والتقاليد نتيجة هذه النقلة التي طورت التركيب الاجتماعي فظهرت طبقة المثقفين وطبقة التجار وطبقة العمال ، وتباعد ما بينها بعد أن كانت قريبا من قريب ، وتعقدت الحياة بحيث كادت تنسف البساطة القديمة مما غلب الجوانب المادية وأوهى عرى الروابط العائلية ، بمعنى تراجع المفهوم العائلي ليحل محله مفهوم

(١) لمحات عن أدب الخليج : عيسى القناعي - الكويت ، ص ١٠٧/٩٣ .

الأسرة الصغيرة ، وان كان المفهوم العائلي واضحا يقاوم في عناد ، كما ارتفعت مستويات المعيشة حتى غدت الكماليات من الضروريات ، وجعلت التكيف مع الحياة الجديدة أمرا بعيد المنال في كثير من الأحيان ، خاصة في أوساط الشباب . فهناك الاتصال المباشر وغير المباشر بالثقافات الغربية ، ومن شأن هذا الاتصال أن يؤدي -مع واقع التطور الاجتماعي- إلى حركات للتجديد بعضها قد يغالي في تطرفه ، وبعضها الآخر يضع في اعتباره ظروف الواقع الذي تحياه الأمة[1] .

ان قانون تلاقي المدنيتين الذي حدثنا عنه ابراهيم سلامة في كتابه «تيارات أدبية بين الشرق والغرب» ما زال ساري المفعول لأن التقاء المدنيتين الفتية الغازية والضعيفة المغزوة يمكن أن يؤدي إلى حالة من المعاناة نتيجة وضع قلق ، يستمر حين ينتهي المخاض وتهدأ عوامل الصراع والتغير فتبدأ مرحلة حضارية جديدة ، ولكنها -كما يقول الاجتماعيون- لا تستمر الا لتعود من جديد حسب نظام الحضارات في التوتر والتوازن .

ان الاحساس بالذات الذي أحس به الناس في مرحلة الطفرة البترولية والكسب المادي الوفير ، بعد مرحلة يغلب عليها الطابع القبلي ، الذي يذوب فيه وجدان الفرد في الجماعة كما كان يقول الشاعر الجاهلي دريد بن الصمة :

وما أنا إلا من غزية ان غوت غويت وان ترشد غزية أرشد

هذا الاحساس بالذات هو الذي جعل الفرد يستطيع أن يستقل عن العائلة الكبيرة أو بطن القبيلة وهو الذي أطلق أحلامه وآماله في كل اتجاه ، ولكن هذا الفرد نفسه وجد أنه عاجز عن التأقلم مع الحياة السريعة التطور ، فأحس الاغتراب وسط التيارات الفكرية المتصارعة وبين الحلم والواقع المعاش في إطار الأعراف . وهذا هو الأساس الذي يقوم عليه الاتجاه الرومانسي .

---

(١) تطور الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج د . ماهر حسن ، ص ٢٣ .

يقول جبران خليل جبران شاعر المهجر الرومانسي مخاطبا شعراء الإحياء في مقالته «لكم لغتكم ولي لغتي» (لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولي من لغتي نظرة في عين المغلوب ، ودمعة في جفن المشتاق ، وابتسامة على ثغر المؤمن ، واشارة في يد السموح الحكيم ، لكم فيها الفصيح دون الركيك ، والبليغ دون المبتـذل ، ولي فيهـا ما يتمتمه المستوحش ، وما يغص به المتوجه ، وما يلثغ به المأخوذ ، وكله فصيح وبليغ»[1] .

وهو يتناول الجملة الشعرية فهي ليست جملة منطقية ، ولكنها عبارة جمالية تنقل تجربة انفعالية وجدانية ، ولا يمكن أن تكون معجمية غريبة ، حين يهمس الشـاعـر إلى رفيقـه أو إلى ذات نفسـه ، فالشعـر لم يعد يكتب لينشد في أكثر الأحيان ، ولكنه ينظم لينشر أو ليقرأ .

ولم يعد الشعر مديحا وهجاء ورثاء -أي شعرا غيريا- بالمعنى التقليدي ، ولكنـه أصبـح حديث النفس ونجـوى الذات ، فالذات هنا ضيقة بالواقع ، أحلامها أكبر من امكاناتها ، تحلم بالمدينة الفاضلة ، والأحزان التي تحيط بالشاعر ليس لها تعليل مبـاشر ، وانما هو ما يسمى «بمرض العصر» نتيجة الاحساس بالحيرة أمام المتغيرات ، لقد فقد الانسان كثيرا من حريته التي كان يشعر بها أيام الحياة البسيطة التي عاشها في ظل البداوة أو أيام الفوضى وأصبح أسير حياة مدنية معقدة ، الخيمة والناقة أو الشراع والبحر ، كل هذ الرموز فقدت معناها ، أمام السيارات التي تزحم المدينة والصراع المادي ، والمباني العصرية التي أزاحت النوق والخيام ، وبواخر النفط وأنابيبه التي قضت على أشرعة الغوص ، والوجوه الغريبة الوافدة بالآلاف التي استجلبت من أجل التنمية الاقتصادية من ناحية ، ومن أجل الأبهة وحياة الرفاهية من جهة أخرى ، مع ما يصحب ذلك من أثر المربيات على الأطفـال ، وأثـر الخدم والحشم ، في الاعتماد عليهم اعتماداً كلياً ، فبدل

---

(١) بلاغة العرب في القرن العشرين : محيي الدين رضا ص٥٣ .

الأيدي من الخشونة إلى النعومة ، والحياة من الصراع الخارجي ضد العواصف والأمواج وأسماك القرش ، إلى الصراع النفسي ، في ظل المجتمع الاستهلاكي .

وهـذا الاغـتراب في الـزمـان والمكـان وليد الحياة السريعة التغير ، ولكن الرومانسية ليست هروباً من الواقع بقدر ماهي رسم لعالم جديد ، إنها باختصار أشبه بمرحلة مراهقة في حياة الأمة ، حيث أحلام اليقظة ، وأجنحة الخيال ، وتقديس العواطف ، وشرنقة الذات تلقف حول نفسها . إنها تقوم على رسم العالم المثالي الذي تحلم به ، ولكنها لا تقوم على الفعل من أجل تحقيق ذلك الحلم .

وإذا بحثنا عن أصول ثقافة هؤلاء الشعراء وجدناها في شعر خليل مطران وعلى محمود طه والياس أبي شبكة وايليا أبي ماضي وغيره من شعراء المهجر أو من الرومانسيين في الوطن العربي . فأحمد محمد الخليفة - على سبيل المثال - يهدي في ديوانه « من أغاني البحرين » قصيدة إلى روح علي محمود طه وأخرى إلى « روح الشابي » . وعلي محمود طه نفسه يكبر « الخيّام » باعتباره شاعر الانعتاق كما يعتبر الرومانسيون - من كتاب المسرح - شكسبير رائداً للتحرر والابتكار . ولذلك نجد إبراهيم العريض الشاعر الخليجي والرومانسي الكبير يخصص مطولة للخيّام في ديوانه العرائس ، يتحدث فيها عن فلسفة الخيّام فيطيل الحديث عن ألوان الجمال في الدنيا ، ولكن الموت له بالمرصاد ، وهذا هو سر مأساة الإنسان . وقد قرأ الشعراء الرومانسيون أيضاً الشعر الغربي مترجماً أو بلغته الأصلية ، فلم تعد الثقافة الغربية بعيدة عن متناول الشعراء والأدباء. يقول أحمد العدواني متحدثاً عن مفهوم الشعر في مقالة نشرها بمجلة « البعثة » (أكتوبر ١٩٤٨) : « اللغة أداة ونسبتها للشاعر كنسبة الألوان للرسام ، والفنان هو الذي يملك القدرة على جعـل هذه الأداة تنطق عن خلجات نفسه ومكنونات ضميره ، فيعبر لنا عن شعوره وأحاسيسه بالصور التي يختارها لتأدية معانيه إلينا ، وتأثيرها فينا ، وقيمة الشاعر موكولة بقدرته في هذا الشأن بواسطة هذه الأدوات التي يصطنعها لذلك » .

«كان الشاعر من قبل مفسرا يهتم بعرض الجذاب من الأمور التي نعرفها أكثر من اهتمامه بالرحلة إلى كشف غير المرئي وغير المألوف ، ولذلك لم يكن الخيال أمرا جوهريا في الشعر ، فاذا نظرنا إلى استخدام التشبيهات على وجه الخصوص في الشعر التراثي وحتى الاستعارات -وهي تشكل جانبا عظيم الأهمية من صور الشعر- وجدنا عمود الشعر يشدها إلى المنطق أو العقلنة (المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له) .

ومن الحق أن هذه المناسبة مطلوبة في الحدود التي تمنع الشطط ، الذي نلاحظه كثيرا فيما يسمى بالاتجاه السريالي وهو اتجاه يمكن أن يكون أكثر إغراء في الفنون التشكيلية ، ولكنه حين ينتقل إلى الفنون القولية يصبح الشاعر عاجزا عن التوصيل . وعملية الابداع الفني في الشعر ليست مهمتها التقرير الظاهري ولا التعبير المستغلق نتيجة عجز الشاعر عن إيصال تجربته .

والايمان بالخيال كان جزءا من ايمان العصر بالذات الفردية وقدرتها على إبداع عالم من صنع الخيال ، وأنهم يستطيعون بممارستهم اياه أن يقوموا بخير مما قام به الشعراء الذين ضحوا به في سبيل الدقة والذوق العام . ومعنى ذلك أن الشاعر صادق صدقاً فنياً ، لا صدقاً أخلاقياً ، صدقاً ينبع من الاحساس بالموقف ، ولا ينبع من التأمل العقلي أو تحكيم المنطق ، لأن العالم الخارجي من وجهة نظرهم ثابت ومهمة الشاعر أن يغيره عن طريق الخيال ، وكما تحول الأضواء والظلال منظراً طبيعياً مألوفاً ، يمكن تحويل هذا العالم الجامد إلى الحياة ، ونظرية الرومانسيين في الشعر تقوم على تقسيم النفس الإنسانية إلى العقل والضمير والروح ، الأول معني بالحقيقة ، والثاني بالواجب والثالث بالجمال ، والجانب الثالث هو وحده المقصود في الشعر »[1] .

إن معمار القصيدة بدأ يتغير على أيدي هؤلاء الشعراء في ظل هذه الظروف المتغيرة . لم تعد البداية بالاطلال أو بالغزل بداية ممكنة أو معقولة وفقدت

(١) تطور الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج : د . ماهر حسن ، ص ٧٢ .

مصداقيتها - في أغلب الأحيان - إلا أن تكون رمزاً يوحي ولا يبوح . كما كان شاعر الخليج في مرحلة الأحياء يبدأ بالغزل أو بالأطلال - في كثير من الأحيان - كذلك الشأن في شعر البارودي وشوقي في قلب الأمة فنهج البردة معروفة ومطلعها « ريم على القاع بين البان والعلم ، أحل سفك دمي في الأشهر الحرم » ومشروع ملنر وهي قصيدة سياسية تبدأ على هذا النحو : « أثن عنان القلب وأسلم به ، من ربرب الرمل ومن سربه » . ولكن القصيدة عند الرومانسيين أشبه بالآهة الممتدة لا تحتاج إلى مقدمة بالأطلال أو بالغزل ولا مجال للمديح والهجاء والرثاء أو الأغراض الغيرية كما سبق أن قلنا ، فهي تبدأ مباشرة بالرؤية الفنية أو الموقف الذاتي الانفعالي موضوع القصيدة . وقد كانت الأطلال وكان الغزل يؤديان دورهما لدى الشاعر الجاهلي في التعبير عن النقلة والترحال كما يقول ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء ، أو في التعبير عن الصراع بين الحياة والموت كما يفسر المعاصرون اليوم أمثال « بروانة » ومن بعده عز الدين إسماعيل وسواهما . ولم يعد العقل أساس السيطرة على حركة القصيدة ولا على صورها ، فالمقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار للمستعار له لم تعد أساساً يعتد به ، لأن العاطفة هي التي تسير حركة القصيدة ، إن العقل المنظم للحياة لم يحقق حلم الإنسانية في جنة الأرض ، ولكن العاطفة قد تستطيع ذلك ، فالعواطف مستمدة من الروحانيات لا من الماديات ، والعواطف هي التي تدفع الخيال لتركيب الصور في العمل الفني ، ومن هنا تجيء صور جديدة لا يسيطر العقل عليها ويحدد أبعادها . « فقنديل من أمل وشموع هداية » صورة جديدة فيها نفحات الرومانسية ، فطريق الحياة يضيئه قنديل من أمل ، لا قنديل زيت كما يقول العقل ، إن الخيال هنا جعل الأمل يضيء طريق الحياة كما يضيء القنديل طريق الناس ، ولكن الأمل يضيء الحياة نفسها وينعكس نوره على الإنسان ، وهكذا الشأن في شموع الهداية . فالشموع لها أضواؤها السحرية الخافتة التي يحسها أصحاب القلوب الشاعرة ، والشموع تضيء أماكن مقدسة عند المسلمين والمسيحين على السواء ،

ومن هذا المنطلق كان الضوء ضوء هداية للإنسان الذي يعطى ظهره لضجيج الحياة وأنوارها ، من أجل أن يركع في محراب الهدى ، إن الأمل والهداية يتعانقان والقنديل والشموع يخفقان بالضوء خفقة القلب المليء بالأمل ، وبنفحات علوية . إن عالم المادة كله صراع ، أما عالم الروح فهو البديل الذي يحقق السلام للإنسان على الأرض ، ومن هنا كان الجمال نسبياً ، فذلك الجمال ذو المقاييس المسبقة التي وضعها العقل مثل تمثال (فينوس) ، جمال مادي ، أما الجمال الحقيقي فهو جمال الروح ، لأن الجمال نسبي ، أليس أمراً ذاتياً ، بعد أن كان خارجياً غيرياً ؟ ومن هنا لم يعد الشاعر حكيماً يملأ قصائده بالنصح لأن الشاعر يعيش تجربة خاصة يحاول البوح بها والترنم بأبياتها ، فيجد الناس فيها ذواتهم بالتجربة نفسها ، ولا يحاول أن يعلمهم شيئاً أو يقف منهم موقف الحكيم .

وترتب على كل ذلك بقية الظواهر الشكلية في بناء القصيدة بعد أن أدركنا أبعاد مضمونها ، والمضمون والشكل مترابطان ترابطاً عضوياً، بمعنى أن المضمون على الشكل ، ولما كانت القصيدة نجوى الروح وليست خطابية تلقى في سوق عكاظ أو المربد أو حتى في مجلس الخليفة ، فقد فقدت جهارتها الموسيقية ، وأصبحت موسيقاها أقرب إلى الهمس أو ما أسماه محمد مندور « بالأدب المهموس » في كتابه : (في الميزان الجديد) ويعني به شعر المهجر . فقدت الكلمة جزالتها ودويها المؤثر في جمهرة السامعين ، وأصبحت ما يتمتمه المستوحش وما يغص به المتوجع ، كما يقول جبران ، فهي كلمة إنفعالية ، أو هي عبارة مجازية ، قبل أن تكون كلمات معجمية ، وعبارات منطقية .

على أن هذا الأسلوب المهموس لا تناسبه الآلات الموسيقية النحاسية على سبيل المثال ، أو بعبارة أخرى لا تناسبه البحور التي تحدث عنها حازم القرطاجني[1] وقال إن فيها جزالة مثل البحر الطويل ، ولكن أكثر البحور ملاءمة

---

(١) منهاج البلغاء ، ص ٢٥٨ وما بعدها .

هو بحر الرمل لأنه أشبه بالناي الذي يشيع الشجن والغربة . ويقول الرواة في نشأة هذا البحر - كأن الأمر بحاجة إلى قصة تفسر نشأة البحور - إن أعرابياً كان حسن الصوت كسرت يده ، فحملوه على الراحلة ، وكان جميل الصوت ، فكان كلما ردد : « وايداه » أسرعت الأبل ، ومن الواضح أن « وايداه » هي وحدة بحر الرمل أي « فاعلاتن »[1] . أصبح بحر الرمل إذن يحتل المركز الأول وتراجع البحر الطويل ، وبقيت بحور منطقة الوسط هي هي مثل الكامل والوافر .

الأمر الآخر والملاحظ في البنية الأساسية هي استطالة البيت حتى استحال إلى الفقرة الكاملة ، ومن هنا ظهرت الرباعيات والخماسيات أو ما يسمى بالشعر الدوري ، كل فقرة مكونة من ثلاثة أو أربعة أو خمسة أسطر أو أكثر لها قافية مختلفة وتدور حول فكرة واحدة أو هي وحدة من وحدات القصيدة بدلاً من البيت المفرد ، وقد ذكرنا من قبل أن الموشحات قد أثرت بشكل أو بآخر في هذا اللون من البناء الخارجي .

مازلنا في مجال الدراسة النظرية ، على أن التطبيق ، يمكن أن يوضح هذه الملامح النظرية بطريقة عملية ، من حيث المضمون والشكل ، أو من حيث الطراز المعماري الجديد . يقول أحمد مشاري العدواني في ديوانه (أجنحة العاصفة) من قصيدة عنوانها « نداء المعركة »[2] :

ياأخي إن مت لا تسكب على قبري دمعة
بل خذ الشمعة من كفي وكن في الليل شمعة
إنني منك قريب كلما ضوأت بقعة
وتركت الليل يهوي قطعة في أثر قطعة

* * * *

(١) العمدة جـ٢ ص ٢٤١ .

(٢) أجنحة العاصفة ص١٦٦ .

يا أخي سر فالأماني كلهـا تحت ركـابـك
والـلـيالي ربـمـا تعبس لكن من عتـابـك
أنـت فرد من لفـيف متـلاق متشـابـك
قد رمى بالقيد عن كفيه واستنكـر صنعـه

إن تقـديس الحرية للإنسان هو الذي دفع من قبل شاعراً مثل « بيرون » للانضمام لصفوف اليونان ضد الدولة العثمانية - على الرغم من عدم تعاطفنا مع الموقف - ولذلك فالقصيدة تنطلق من هذا المعنى ، فقد نشرت عام ١٩٦٤ ، ولم يكن عام معركة معينة ، إن الانعتاق هو المضمون الذي تتعلق به القصيدة . ولم يدر هذا المعنى في ذهن شاعر مثل مالك بن الريب التميمي وهو يموت في جيوش الفتح ويقول قصيدته (ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة ، بجنب الغضا أزجى القلاص النواجيا) ولم يدر حتى بخلد الشاعر الصوفي ابن الفارض وهو يرثى نفسه بقوله (جز بالقرافة تحت ذيل العارض ، وقل السلام عليك يابن الفارض) .

ياأخي إن مت لا تسكب على قبري دمعة
بل خذ الشمعـة من كفى وكن في الليل شمعة

فالهمس هنا لأخي ، والموت انعتاق ، ولذلك يطلب منه ألا يسكب على قبره دمعة ، الموت لا يتساوى والعدم ، الموت نهاية ، ولا تسكب على قبري دمعة ، غير النشيج والعويل والبكاء ، وإنما هو صمت يعرف حرمة الموت والموتى ، فيه وقفة يسترجع فيها الأخ ذكريات أخيه ، فتنحدر دمعة من عينة برغمه . (بل خذ الشمعة من كفى) والشمعة هنا رمز للنور الذي يضيء طريق الحياة ولم يقل خذها من يدي ، لأن قبضته قد تراخت ، ولذلك يقول من كفى ، (وكن في الليل شمعة) فلأن تشعل شمعة تنير ، خير من أن تلعن الظلام ، ويستمر الهمس :

إنـــني منـــك قريب كلما ضوأت بقـــعـــه
وتـركت الليل يهوي قطعـة في أثـر قطعـة

وما دام الهدف هو « الحرية » ، فكلنا معاً في صف واحد دفاعاً عنها ، من سقط ومن حمل الشعلة من بعده ، ثم تشيع الحركة في الأبيات (كلما ضوأت بقعـة) ، كلما أزحت الـظلم والاشتقـاق واضـح والعـلاقة أوضح بين الظلم والظلام ، لأنه كلما أضاء بقعة إنزاح الظلام عنها ، وكلما رفع راية الحرية انسحق الظلم تحتها ، وهنا تتقارب الأرواح التي حلقت في السماء والتي بقيت على الأرض وتتعـانق ، لأن الجهـد لم يذهب سدى ، وتـأتي الصـورة الأخيرة كاشفة نهاية مرحلة ، يسقط فيهـا الشهيد ، فيتلقف الراية من بعده أخوة في الجهاد ، يواصلون المسيرة ، وهنا يتهاوى الليل قطعة بعد قطعة ، ويضيء الحق والعدل والحرية ، ويسدل الستار على مرحلة .

الهمس ، النغم الذي يبعث الشجى (الرمل) ، البيت الذي يستطيل إلى المقطوعة ، الصور ، كلها تبني معنى الانعتاق . ويستمر الشاعر في الفقرة الثنانية :

ياأخي سر فالأمـــاني كلهـا تحت ركـابـك
والـلـيالي ربـــما تعبس لكن من عتـــابـــك

وفي تكرار ياأخي الإحساس بالذاتية أولاً وبالأخوة ثانياً ، إنه هنا يرسم عالماً مثالياً ، الأماني والآمال ذلك العالم الخيالي ليس أمامي بيني وبينه مسافة ، لا بل هو تحت ركـــابي أسـير فيه وأحقق حلمي ، (والليالي ربـما تعبس ، لكن من عتابك) تذكرنا بقول أبي ماضي (أيها المشتكي وما بك داء ، كن جميلاً تر الوجود جميلاً) ، فنحن الذين نرسم البسمة أو الدمعة على وجه الكون بما في أعماقنا من سعادة أو شقاء ، أو بعبارة أخرى حين نعبس يخيل إلينا أن كل شيء في الوجود

كريه ، لأننا لا نرى لحظتها إلا الشقاء والأحزان داخل أنفسنا . ثم يختتم الفقرة قائلاً :

أنـت فرد من لفـيف متـلاق متشـابـك
قد رمى بالقيد عن كفيه واستنكـر صنعـه

وأنت فرد فيها مرة أخرى الإحساس بالذات ولكن هذه الذات لا تعيش في جزيرة منعزلة ، إنها جزء من واقع يموج بالناس وبالحياة ، وهو لا يكتفي بكسر القيد كالشابي ، ولكنه يستنكر صنعه من أجل قيد الحرية .

والقصيدة طويلة ، ولكن هذا الجزء يكفي . هل نوازن بينه وبين جانب من بناء قصيدة تراثية ؟ إن رائعة أبي تمام قد تصلح لذلك ، ففيها معنى النجدة والنصر :

السيف أصـدق أنبـاء من الكتب ... في حده الحـد بين الجـد واللعب
فتـح الفتـوح تعـالى أن يحيط بها ... نظم من الشعر أو نثر من الخطب
يايوم وقـعـة عمـورية انصرفـت ... عنـك المنى حفلا معسولة الحلب
ضوء من النـار والـظلماء عاكفـة ... وظلمـة من دخان في ضحى شحب
لبـيت صوتـاً زبـطريا هرقت له ... كأس الكـرى ورضاب الخرد العرب
كم أحرزت قضب الهندي مصلته ... تهتـز من قضـب تهتـز في كثـب
خليفة الله جازى الله سعيك عن ... جرثـومة الدين والإسلام والحسب
بصرت بالـراحة الكبرى فلم ترها ... تنـال إلا على جسر من الـتـعب

والخطاب هنا للخليفة المعتصم وليس (لأخي) كما في النص السابق ومن هنا كانت النبرة الخطابية واضحة لأن مجلس الخليفة محتاج أن يسمع لا أن يهمس له الشاعر ، ومن هنا أيضاً - من موقف الحماسة الخطابية - كان البحر البسيط الذي يضم أربع تفعيلات في كل شطر بدلاً من ثلاث في البحور الصافية التي إهتم بها الـرومـانسيون والـواقعيون بعـد ذلـك . والبيت المفـرد كما نرى عماد

القصيدة ، بمعنى أنه يستقل بمعناه عما قبله وعما بعده ، وبمعنى أنه يصلح في كثير من الأحيان أن يستشهد به ، وما أكثر ما استشهدنا بمطلع هذه القصيدة ، وبيت الحكمة يغلب عليه الطابع العقلي لا الموقف العاطفي ، والقافية موحدة كما نرى مهما طالت القصيدة ، أما جزالة اللفظ فالموقف يستدعيها موقف النصر خاصة فيما يتصل بالمعركة مثل (قضب الهندي مصلته) ، وهو يستخدم « الطباق » الذي غالى فيه باعتباره من أسرار صناعته الفنية (الجد واللعب والشعر والنثر والضوء والظلمة والراحة والتعب) ، ويوجز القضية هنا في أنها حرب صليبية ضد الإسلام ، ومن هنا كان موقف الخليفة دفاعاً عن الدين ، بينما لا يرى الرومانسيون الموقف من منظور ديني ، على أساس أن الإسلام والمسيحية يدعوان إلى التسامح والعفو ، ومن هنا كان موقفهم ينطلق من نصرة المظلوم والدفاع عن الحق والحرية ضد كل مغتصب بغض النظر عن دينه وجنسيته ولونه .

قصيدة الشعر الحر :

تطور بناء القصيدة كما رأينا من البيت المفرد في إطار القصيدة الذي يكاد يشبه الخيمة في إطار مضارب القبيلة إلى الدور في الشعر الدوري الذي يكاد يشبه بناء بيت وسط مجموعة بيوت في المدينة وهنا اختلف المعمار ، ولم يكن من الصدفة استعمال كلمة البيت والوتد والسناد -كما قلنا- في مصطلحات الخليل بن أحمد واستعمال كلمة بناء القصيدة ومعمارها اليوم ، فالفنون كلها تتفاعل تأثراً وتأثيراً مع الأوضاع الحضارية .

ولكن ما الواقعية ؟ وما قصيدة الشعر الحر ؟ وكيف نشأت ؟ وما معمارها ؟ أو ما العلاقة بين الواقعية وبنيتها ؟ . .

الواقعية ليست تصوير الواقع كما هو وإلا لكانت آلة التصوير أدق من أية قصيدة أو رواية ، الواقعية تعني عملية فهم الواقع والغوص فيه من أجل تحليله ،

ومن هنا فإن رسم الواقع بدقائقه يعد المظهر الخارجي ، ولكن تعمق هذا الواقع وليس رصده وحسب ، هو الذي يعطينا روح الواقع ، وليس مجرد ملمح من ملامحه . وكل هذا كلام نظري والنموذج هو الذي يوضح هذا التعريف النظري . فحادثة دنشواي معروفة ورصد شوقي لها ، باعتباره من شعراء الأحياء معروف هو الآخر حيث يقول :

يادنشواي على رباك سلام ذهبت بأنس ربوعك الأيام
عشرون أفقرت وانتابها بعد البشاشة وحشة وظلام

وشوقي عاش أيام دنشواي ، ومن الحق أنه كان بالخارج حين حدثت الحادثة ، ولكنه سمع وشاهد صوراً في الصحف وعاد إلى مصر ، فهو معايش للواقع . ولكن ماذا صنع صلاح عبد الصبور الذي ولد بعد الحادثة بربع قرن ؟ لقد قرأ عنها في التاريخ ، ثم تلقف اسم أحد الشباب من المزارعين الذين حكم عليهم بالإعدام وشنقوا في مكان الحادث وهو «زهران» ، ثم أدار منظومته من خلال رؤية تحليلية ذات بنية درامية ، كل هذا في إطار الشعر الحر :

« كان زهران غلاماً
أمه سمراء والأب مولد
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكاً سيفاً وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية . دنشواي »

لقد ربطنا بهذا الفتى وبهذه التفصيلات الواقعية التي لا نراها سوى في السرد الروائي ، أما في الشعر فلا . وربما كانت الحمامة رمزاً للسلام الذي أحبه زهران ، أو رمزاً لدنشواي نفسها القرية الوادعة التي حاول الاستعمار الصيد فيها فأشعلوها ، أما أبو زيد الهلالي سلامة فهو رمز للماضي القوي ، مادام الحاضر لا

يمنحنا الأمان . وتستمر القصيدة تتحدث عن زهران وسمره في الليالي حين شب فأحب الشعر وأحب الغناء وأحب الحياة فنزداد ارتباطاً بهذا الفتى الذي لا يعرف إلا الحب في كل صورة ، حتى يصطدم بالحياة وبقسوتها حين يتزوج وينجب ويعرف مرارة الأيام في كده من أجل لقمة العيش ، ولكنه ما يزال ذلك القروي النقي ، ثم يأتي عنصر المفاجأة :

« وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع »

الفرق إذن واضح بين الاتجاهين : الأول اتجاه تغلب عليه الحماسة والخطابة والتسجيل والبيت - أو المقطوعة والهمس ونجوى الذات في الاتجاه الرومانسي - والآخر يغلب عليه التحليل والوحدة العضوية .

والحديث عن نشأة الشعر الحر ، أو قصيدة الشعر الحر أصبح معروفاً ، والأطناب فيه يعد من نافلة القول . ولكن المهم أن بذوره كما يقول المؤرخون ظهرت في « بلوتولاند » للويس عوض وترجمة علي أحمد باكثير لمسرحية روميو وجوليت لشكسبير إلى العربية وإلتزم فيها السطر كما هو في المسرحية الإنجليزية بمعنى أنه ترجم أجزاء منها إلى الشعر الحر الذي يستند إلى التفعيلة الواحدة . ولفتت هذه المحاولة بدر شاكر السياب وربما نازك الملائكة ، فكلاهما كتب قصيدة أواخر عام ١٩٤٧ بدر كتب « السوق القديم » ونازك كتبت « الكوليرا » نازك نشرت قصيدتها في الآداب وبدر نشر قصيدته في ديوانه « أساطير » . أليس من الغريب أن تظهر البوادر في القاهرة ؟ على أية حال ظهرت المحاولات الجادة في أعقاب الحرب العالمية الثانية ومحاولة الوطن العربي أن يثور على أوضاعه وأن يغير منها ، مازال الاستعمار جاثماً ، رغم أن حروباً توالت ودولا انتصرت وأخرى

انهزمت ولكن الوطن العربي كما هو ، ولكنه لم يعد يردد مع ميخائيل نعيمة « أخي إن ضح بعد الحرب غربي بأعماله . . . » ولم يعد يتساءل معه : من نحن ؟ وجاءت نكبة فلسطين لتعميق الجرح وتنكأ جراحاتنا كلها ، وتصدمنا بواقعنا المر الذي ينبغي تغييره . لم تكن هي التي ساندت ركب الشعر الحر ، ولكنها حفرت في المجرى . كانت الثورات الماضية ١٩١٩ في مصر ، ١٩٢٠ في العراق ، ١٩٢٥ في الشام ، ثورات مراهق يحس دماء الصبا في عروقه فيدخل معركة أكبر منه مع شباب قوي ، فينهزم ولذلك ينزوي يلعق جراحه ، أما اليوم فالصبي صار شاباً قادراً على تغيير هذا الواقع ، فكانت الثورات العسكرية وحركات التصحيح في الوطن العربي التي غيرت الواقع من الاحتلال إلى الاستقلال ، وكان الاتجاه إلى التصنيع تعبيراً اقتصادياً ، وكان الشعر الحر تعبيراً أدبياً عن هذه الانتفاضة التي أرادت التغيير . ولكن أي تغيير أراده أصحاب الشعر الحر ؟ لم يعد الفن تطريباً أو بعبارة أدق لم تعد الموسيقى تطريباً ، ولكنها أصبحت موسيقى تعبيرية ، وهذه النقلة ، جعلت الوحدة الموسيقية أو التفعيلة معبرة عن الموقف ومن ثم فلا بأس بأن يكون السطر بدلاً من البيت بمعنى أن يكون في أحد السطور سبع تفعيلات مادام المعنى أو الدفقة الشعورية تنتهي عند هذا الحد وأن يكون السطر التالي تفعيلتين أو أكثر تبعاً للموقف التعبيري . لقد أرادوا أن يعبروا عن الدنيا المتغيرة حولهم ، عن الإنسان الذي يرتبط بالمجموع . لقد كان الشاعر يتحدث في المرحلة الاحيائية عن الموقف العام (وقيل معالم التاريخ دكت .·. وقيل أصابها تلف وحرق) وكان في المرحلة الثانية يتحدث عن الموقف الخاص (غريب إن مضيت وإن اتيت .·. وناء إن دنوت وإن نأيت) . أما اليوم فقد مزج التجربة الخاصة بالتجربة العامة فأزال من عزلتها وعمق من مباشرتها . القصيدة الجديدة تحاول تحليل الواقع كما قلنا من قبل ، تحاول أن تستفيد من بناء الفنون الأدبية الأخرى فيما يتصل بالوحدة العضوية .

الوحدة العضوية هي عملية نمو من الداخل كنمو الجسم البشري ، وليس مجرد إضافة لأبيات ، إذا انفرطت أمكن أن تجمع من جديد كحبات العقد . ومن الحق أن أرسطو تحدث عنها في مجال دراسته للمسرحية فالمسرحية بناء لا يمكن تغييره وإلا إنهار من أساسه ، وظلت فكرة أرسطو عن المسرحية ووحدتها العضوية التي ترتبط بتوالي الأحداث بطريقة عضوية ، لا نستطيع أن ننقل جزءاً منه - أي ذات أجزاء يسلم كل جزء إلى ما يليه وتؤلف فعلاً واحداً تاماً - لأن ما يضاف أو يحذف دون أثر لا يكون جزءاً أساسياً من كل ، كما ظلت فكرته عن المحاكاة (وهي محاكاة فعل خارجي أو نقل مشاعر) تتردد عند النقاد العرب بصورة أو أخرى .

فابن طباطبا يتحدث عن القصيدة فيري أنها ينبغي أن تكون كالكلمة الواحدة ، ولكن بإجادة وصل أجزائها[1] . والحاتمي فيما نقله عنه ابن رشيق[2] يرى القصيدة مثل الإنسان في إتصال بعض أعضائه ببعض ، ثم يتحدث عن التخلص من النسيب إلى المديح .

وعبد القاهر يرى أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ، ولكنه يقتصر في حديثه على البيتين والثلاثة . والواقع أن عبد القاهر قد أنهى الخلاف بين النقاد حول قضية اللفظ والمعنى ، ورأى أن التعصب للفظ أو للمعنى أمر غير وارد ، لأن العمل الأدبي مداره الصورة ، والصورة رسمتها الألفاظ لتكون لها إيحاءاتها ، تماماً مثلما تنظر إلى سوار من ذهب ، فهل الذهب وحده سر الجمال ، أو الصنعة وحدها ؟ الواقع إن السوار ذهب وصناعة أو شكل ومضمون كما تقول اليوم : « فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم ، شبيه بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن

(١) عيار الشعر : القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ١٢٦ .

(٢) العمدة : جـ٢ ص٩٤ (الطبعة الأولى لأمين هندية) .

تلك تعجب وتخلب ، وتـدخـل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتهـا ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور »[1] .

ولكن الحقيقة أن النقاد العرب على الرغم من حديثهم عن وحدة القصيدة على هذا النحو لم يحاولوا تطبيقها على قصيدة كاملة لتتضح النظرية ، فالقضية كما يبدو ليست كما نفهمها اليوم . فما معنى أن يتحدث الحاتمي عن القصيدة التي تشبـه الإنسان في إتصال بعض أعضائه ببعض ثم يتحدث عن التخلص من النسيب إلى المديح ؟ وما معنى أن يجيء ابن خلدون بعد هؤلاء جميعاً فيتحدث في المقدمة عن البيت الذي يستقل بإفادته حتى كأنه كلام مستقل ؟

الواقع أن القضية لم تتضح بشكل قوي إلا بعد « كوليردج » وحديثه عن نظرية الخيال ، فهو في كتابه : (السيرة الأدبية) قد وضع أسس هذه النظرية حين ذكر أن الشعر الغنائي أرقى أنواع الشعر ، والشاعر لا يحاكى شيئاً ، ولكنه يبدع في لحظة الانفعال الأدبي . فبعد عملية تخمر تطول أو تقصر ، وهو بداية التجربة الشعرية ، وفي لحظة معينة تحت ضغط الاحساس أو العاطفة المنفعلة (أشبـه بمـرحلة تكـون الأجنـة في الأرحـام ثم لحظة الميلاد) ينـدفـع الخيال الابتكاري (والخيال عنده : أولى وهو الذي يشترك فيه جميع الناس وثانوي وهو الابتكاري) إلى تركيب الصور ، ليس من فراغ ، ولكن من المخزون الموجود نتيجة التجارب الحياتية والقراءات ، فالماء مركب من الأكسجين والأيدروجين ، ولكنـه مركب له طبيعة جديدة فهو ليس أيدروجينا وليس أكسوجينا ، وهكذا الصور التي يبدعها الخيال ، وقد تكون صوراً جزئية ، ولكن صورة واحدة تسيطر عليها جميعاً وتصهرها في كل عضوي[2] .

---

(١) أسرار البلاغة ص ٣٨٩ .

(٢) كوليردج لمحمد بدوي - القاهرة ١٩٥٨ ص١٥٨ .

ثم كانت الحركة النقدية المعاصرة في الوطن العربي التي تناولت هذا الموضوع ، ومن الطريف أن نجد العقاد يتحدث في كتابه (الديوان) عن التفكك في شعر شوقي ، ثم نرى بعد جيل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما (في الثقافة المصرية) يتناولان العقاد الشاعر بالنقد ، ويطبقان مقياسه وهو الوحدة العضوية في مقابل التفكك ، ويخرجان من الدراسة بأن العقاد لم يطبق في شعره ما تبناه في نقده فقصائده مفككة يمكن أن نبدل في ترتيب أبياتها كما نشاء دون أن يشعر القارىء بفارق ، في حين أن القصيدة ذات الوحدة العضوية يصعب أن نقوم بالتغيير والتبديل فيها لأنها ليست أبياتاً مجموعة ولكنها بنية أو بناء واحد . ومن هذا المنطلق وبتأثير الفنين الروائي والمسرحي ، وجدنا القصيدة الدرامية مثل « العمياء » و « حفار القبور » لبدر شاكر السياب ، و « لا تصالح » لأمل دنقل و « هوامش على دفتر النكسة » لنزار قباني وغيرها من المطولات ذات البناء الدرامي ، الذي يستفيد من الدراما (الصراع) والشخوص ولكن الحدث لا ينمو ولا يتطور كما في المسرحية ، وهذا المعمار الجديد ، منح القصيدة بنيتها العضوية التي تتكون من مشهد .

هكذا خرج الشعر الحر ، ومحاولة الخروج على عروض الخليل قديمة منذ رزين العروضي وأبي العتاهية وسلم الخاسر[1] في القرن الثاني ، ثم الموشحات الأندلسية وغيرها فموشح صفي الدين الحلي :

شق جيب الليل عن نحر الصباح أيها الساقون

فشطره الأول من « الرمل » والثاني « فاعل مفعول » . وهكذا إلى أن نصل إلى هذا العصر الحديث عابرين الموشحات الأندلسية التي عبرت عن إطار حضاري وبناء خاص يلائم أذواقهم في تطور الفنون العربية على أيديهم ، ومن صنعوا صنيعهم . وليس غريباً كما قلت أن تكون البذور الأولى في القاهرة موطن

---

(١) العمدة جـ١ ص١٦٠ .

العمائر العالية في ذلك الوقت ، والموسيقى التعبيرية التي بدأت بذورها منذ سيد درويش وتطورت على يد عبد الوهاب لتلائم سرعة العصْر وإيقاعه وتطوره في الذوق العام . فالتفعيلة هنا أساس البناء في القصيدة الجديدة والموسيقى لم تعد الجهارة ولا النغم الهامس ، ولكنها أصبحت كما قلنا نغماً يعبر ويواكب المشاهد ، أو هي أقرب إلى الموسيقى التصويرية ، وحل التنغيم الداخلي محل القوافي الخارجية ، واقتربت اللغة من الشعبية في إطار الواقعية الجديدة .

ومن الحق أن ما يسمى بالشعر المرسل وهو الذي التزم الأوزان وترك القوافي منذ الزهاوي وعبد الرحمن شكري ، كان معروفاً ، ولكنه لم يكن مستساغاً في ذلك الوقت لأن التطريب من ناحية كان هو الغالب آنذاك ، ولأنه من ناحية أخرى التزم الإطار الموروث في النغم فكان لا بد أن يلتزم الإطار كله حتى لا يعرض النقاد عنه كما أعرضوا .

لقد سقطت أعمدة الطبقة البرجوازية ، كان العقل أساساً ، فجاء فرويد ليقول إن العقل الباطن يوجهنا في سلوكنا أكثر مما يوجهنا العقل الواعي ، وكانت الفردية سمة البرجوازية في حركتها وحريتها ، فجاء العصر الحاضر ، ليؤكد لنا أن منطق الجماعة قد يسحق رؤية الفرد ، ثم جاء آخرون محاولين أن ينكروا الأصل السامي للإنسان وليردوه إلى الأصل الحيواني (داروين) أو الإنسان الناقم (ماركس) ، ووسط هذه التيارات التي يصارعها إنسان العصر ، تغيرت رؤية الشاعر ، أصبحت فكرية أكثر منها عاطفية .

الواقع أن هذا التيار بدأ في الخليج مع « مذكرات بحار » لمحمد الفايز ، لكن التيار بدأ يتدفق في أعقاب نكسة ١٩٦٧ فظهر « بيت من نجوم الصيف » لعلي السبتي و «أنين الصواري» لعلي عبدالله خليفة ١٩٦٩ ، و«معركة بلا راية» ١٩٧١ وغيرها وتراجع التيار الرومانسي حتى تلاشى الآن بعد أن غلب التيار الواقعي بقصيدته من الشعر الحر على الحركة الشعرية في الخليج ، كما هو الشأن في الوطن العربي كله ، إن نكسة ١٩٦٧ نفسها كانت محوراً هاماً من محاور

هذا الاتجاه ، في الخليج ، وفي الوطن العربي كله . ولغازي القصيبي قصيدة عنوانها « بعد سنة » ، على أن الموقف نفسه قريب من موقف هزيمة ذاقها جيش سيف الدولة وكان المتنبي مصاحباً للجيش ،فماذا يصنع الشاعر ؟ هل يعتذر عن الهزيمة كما صنع المتنبي وألقى تبعتها على القواد ، هل يرى أن الهزيمة نهاية موقعة وليست نهاية حرب ؟ وأن الموقعة القادمة ينبغي أن يكون الاستعداد فيها من أجل النصر كما صنع المتنبي في نهاية قصيدته ؟ .

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع ... إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا
أهل الحفيظة إلا أن تجربهم ... وفي التجارب بعد الغي ما يزع . .
وهل يشينك وقت كنت فارسه ... وكان غيرك فيه العاجز الضرع
الدهر معتذر والسيف منتظر ... وأرضهم لك مصطاف ومرتبع

وهي من أصدق قصائد المتنبي الشاعر الفارس ، الذي يثير الهمم لأن القوة بما في القلب من شجاعة لا بما يحمله المرء من سلاح فقط .

ولكن غازي القصيبي لا يصنع هذا ، إنه يقوم بعملية تحليل لواقعنا كله ، فالصورة الأولى التي تطالعنا صورة الشاعر وقد أطبق فمه ، وهي صورة غريبة ولكن الغرابة لا تلبث أن تزول حين ندرك أن أنظمة الحكم العربية وضعت الشكيم في الأفواه :

مضغ القفل لساني
وأنا أحلم باليوم الذي أنطق فيه ،
دون أن أخشى رقيباً
دون أن يرحمني ألف سفيه .

إن الحلم هنا ، هو بأبسط حقوق الإنسان ، بالحرية في أن يقول ما يعتقد وهو آمن لا من مناقشته فيما قال ، ولكن من العيون والرقباء ، من أن يرجم كما يرجم مرتكب المعصية وصاحب الكبيرة . ومن هذا المدخل الغريب الذي يصوب

فيه نظرة إلى أعماق حياتنا ، ينتقل إلى الإحساس بالعجز ، عجز الشاعر غير الفارس ، عجز القلم أمام البندقية . لقد قالها منذ ألف عام الطيب المتنبي حين طوف ما طوّف وعاد ليلخص لنا تجربته في قوله : «حتى رجعت وأقلامي قوائل لي ، المجد للسيف ليس المجد للقلم» .

إن غازي القصيبي يعبر عن الرغبة والعجز في تساؤل حائر ينداح ليتحول إلى صورة أشبه بشريط سينمائي يجتر المعركة :

ما الذي يفعله الشاعر في وجه البنادق
وهو لا يملك إلا قلمه
وهو لا يحمل إلا ألمه
وهو ماذاق لظى الحرب ولازار الخنادق ،
وهو ما هام على سيناء ظمآن شريداً
وهو ما حارب في القدس ولا خرّ شهيداً .
وهو لا يصنع إلا الكلمات
وهو مهما قال عن غضبته يهوى الحياة

لقد كان قطري بن الفجاءة يقول للحجاج في معرض حديثه عن الخوارج : « رجال يحبون الموت كما تحبون الحياة » وغازي القصيبي هنا يتحدث عن العرب الذين أصبحوا يحبون الحياة ويخشون الموت ويجترون الهزيمة ، ويستمر في تعمق الواقع لينكأ جراحنا :

إنني أذكر ذاك اليوم هل مرت سنة ؟
عندما خضنا مع المذياع حطين الجديدة
عندما عشنا مع المذياع مجد القادسية
عندما بشرنا المذياع بالنصر على وقع الأناشيد الشجية
عندما خلفنا المذياع ما بين الرمال
جثثا خرت بلا مجد وأشباه رجال

إن « اللقطة » هنا تصور تزييف الواقع ، عندما بشرنا المذياع بالنصر ، في مقابل النصر الحقيقي الذي كان يحدثنا عنه المتنبي بالكفاح والدم (بضرب أتى الهامات والنصر غائب ، وصار إلى اللبات والنصر قادم) .

وينكأ غازي القصيبي كل الجراح حين يتركنا « أشباه رجال » .إنه يحاول اثارة الهمم بهذه الطعنة .

إن العلاج بالصدمات الكهربية معروف ويمكن أن يكون مجدياً ، ولذلك يلجأ إليه الشاعر في الصورة التالية :

ياأخي في الرمل عذراً إن نسيناك فقد كنا سكارى
كانت الدنيا دواراً
وغضبنا وصرخنا وارتمينا شهقة مخنوقة تنضح عاراً
وعرفنا لوعة العجز بكينا كصبية
أوغلت في جسمها البض أياد همجية .

إنها صورة تفصيلية للانتكاسة ، وكأن (أشباه رجال) لا تكفي ، فعاد ليفصل لوعة العجز ، ويأتي التشبيه هنا ينضح عاراً حقيقياً (بكينا كصبية) ولا يكتفي بهذا التشبيه ، بل يمعن في الضغط على الجراح من الألم والعار معاً فيفصل الصورة (أوغلت في جسمها البض أياد همجية) . إن الصورة هنا توحي باختفاء البطل ، إلى جانب كل السلبيات التي وصل إليها بعمق الرؤية .

ثم يأتي عنصر المفارقة في الأسطر التالية :

هزمت أشعار عنتر
رجعت خيل أبي الطيب لم تصهل مع النصر المؤزر
وارتمى سيف أبي تمام وارتاع الغضنفر
وأنا مازلت أناجي البيد
مازلت أنادي ربع ليلى

إن المفارقة هنا بين الانتصارات التاريخية في عمورية والحدث والقادسية واليرموك وحطين وعين جالوت وبين الهزيمة المعاصرة ، فرموز البطولة كلها تراجعت ، أشعار عنترة التي نرددها اعتزازاً بماضينا أصبحت مرة في فمنا ، وخيل أبي الطيب التي كانت تصهل كناية عن النصر بعد عنف المعركة ، رجعت هي الأخرى دون أمجاد ودون أن يترنم فوقها أبو الطيب بأبياته الحكيمة (على قدر أهل العزم تأتي العزائم) ، وتستمر المفارقة ، كانت صيحة إمرأة : وامعتصماه ، تدفع جيش المسلمين كالأسود لنجدتها ، فيترنم أبو تمام (السيف أصدق أنباء من الكتب) ، أما اليوم فقد ارتمى سيف أبي تمام ، وسقط من يده ، وأسود الغاب عرفت الروع والخوف لأول مرة ، ثم يأتي هول المفارقة بين التقدم والتخلف ، بين العلم والجهل ، كما هو بين الماضى والآتي ،والبيد والربع كناية عن الحياة المعاصرة بالأجساد وحسب ، أما العقلية فما زالت بعيدة عن مواكبة العصر .

وتستمر المفارقة :

يافدائياً دعته الأرض فانحاز إليها
مقسماً أن يحصد الموت أو الثأر عليها
نحن قد نسخو عليك
بدنانير قليلة ، وتراتيل جميلة ، وقصائد
زمجرت أنك عائد
غير أنا لا نحب السير في ليل المصائد
شبح الموت ازاءك
شبح الذل وراءك ، فتخير
وانتظر منا الهتافات النبيلة
والمدائح

إن المفارقة هنا في هذا الفدائي الذي يجود بحياته من أجل الوطن العربي وكرامته ، في مقابل من يتفضل عليه بدنانير قليلة وقصائد تزمجر (عائدون) .

ولكن من الموت تولد إرادة الحياة ، والمقاومة أو الانتفاضة كلها سير على الأشواك ، ولكن لابد مما ليس منه بد .

ويختتم القصيدة بالصورة الأخيرة ، التي تستمر في نزف الجراح من خلال تحليل الواقع وتعمق الرؤية :

أخوتي لا تغضبوا إن قلت مازلنا صغاراً
لم نزل نرضع نهد الأمس نمتص شعاراً فشعاراً
عندما نضحك من أنفسنا
عندما نقوي على لمس الجراح
عندما نقتلع السور ونمضي في الرياح
سوف نرتد كباراً

إن الموقف هنا يرجع بنا إلى مقولة سقراط (أعرف نفسك) فعندما ما نحلل ذواتنا وبيئاتنا سوف نضحك من فرقتنا ، ونضحك من تخلفنا ونضحك من خوفنا ، وهو ضحك مشوب بلذعة حزن لأننا أضعنا عمرنا دون أن ندري نقاط القوة ونقاط الضعف ، ومن الحزن يتولد الغضب ، وهنا نقوي على اقتلاع كل السدود واجتياز كل العقبات . وهكذا يبني الأدب الإنسان ، كان يبنيه برسم بيت الحكمة (ولولا خلال سنها الشعر ما درى ، بناة المعالي كيف تبنى المكارم) وكان يبنيه برسم عالم مثالي يحلم به ، وأصبح يبنيه بتحليل واقعة من أجل التخلص من نقاط الضعف في سبيل مستقبل أفضل .

ومن الحق أن البحر هنا هو الرمل ، ولكن له عروضاً واحدة وثلاثة أضرب يمكن العزف عليها بأنغام منوعة وإن كانت كلها حزينة ، ومن الحق أيضاً أنه ليس البحر الذي غلب على الشعر الحر ، فمثله الرجز ، وهو بحر بدائي أشبه بالبوق الذي كان يتخذ من قرون الحيوان ، وتطور إلى آلة نحاسية اليوم وأخذ يتصدر الفرق الموسيقية ، كأن الجمهور في شوق إلى لون من البدائية المطورة .

ولكن الملاحظ أن المتنبي مثلاً في قصيدته المماثلة انتقل من الحكمة إلى السخرية من الجبناء إلى مفهوم الحياة وارتباطة بالكرامة إلى مفهوم الفروسية ونموذجها الفذ سيف الدولة وانتصاراته السابقة ثم هجومه على الضعف وهو يستل الأمير من كل الخطايا ، ويتغنى بالأمل ، وهو يرصد الموقعة .

أما غازي القصيبي ، فقد منحنا مجموعة مشاهد : صورة الشاعر وقد أطبق فمه وهو يحلم بالحرية ، ثم الاحساس بالعجز أمام الرغبة في عدة صور ، وانتقل إلى تزييف الواقع وتعمق في التحليل لينكأ كل الجراح ويقوم في الوقت نفسه بصدمة كي نستفيق على أثرها ، ثم صورة البطل المختفي الذي نبحث عنه فلا نراه ، وفجيعة المفارقة بين الماضي والحاضر ، بين العلم والجهل ، بين التقدم والتخلف ، ومن الموت تتولد إرادة الحياة . إن المشاهد هنا أشبه بشريط يمر ، ومن الحق أن المتنبي كان من الشعراء القلائل الذين نجد هذه الظاهرة في شعرهم نتيجة قراءته ترجمة فن الشعر لارسطو على يد الفارابي ، وإدراكه معنى المشهد أو المحاكاة ، ولكن الحكمة والبيت المستقل والنبرة العالية في شعر المتنبي واضحة بينما الصراع والبناء الدرامي والتحليل والأسلوب السهل الممتنع صفات لقصيدة القصيبي .

إن الإيقاع في القصيدة واضح الدلالة ، (فدون أن أخشى ، ودون أن يرحمني) ، (وهو لا يملك إلا قلمه ، وهو لا يحمل إلا ألمه ، وهو . . .) ، (عندما خضنا مع المذياع ، عندما عشنا مع المذياع . . .) ، (وغضبنا وصرخنا وارتمينا وعرفنا) ، (مازلت أناجي البيد ، مازلت أنادي الربع) ، (شبح الموت ، شبح الذل) ، (عندما نضحك ، عندما نقوى ، عندما نقتلع) . كانت عندها رمزاً للترهل وأصبحت رمزاً للتحدي وهكذا يتحقق مستوى ثان من التلاحم .

لقد استطاع الشعر الحر أن يوسع من دائرة التناول للأعمال الشعرية ، استطاع أن يتناول الرسائل الشعرية ، ومن الحق أنها كانت موجودة من قبل عند

عمر بن أبي ربيعة على سبيل المثال[1] .

باسم الاله تحية لمتـيم يهدي إلى حسن القوام مكـرم

والشكـل الشعري الجديد أكثر صلاحية دون شك لأدب الرسائل ، لأن طبيعة الرسالة لا تحتمل البعدين في نظام الشطرين ، ولكن هذا الشطر الجديد الذي يعتبر عبد الرحمن الشرقاوي أول من استخدمه في مطولته (من أب مصري إلى الرئيس ترومان) يتيح للشاعر إمكانات أكبر . وكذلك الشأن في المذكرات ، والمـذكـرات الشعـرية خليجية صحيحة تفوح برائحة المحار وعزفه ، الغواص والهواء الملحى ، كما تصخب بأعماق البحر في الخليج وأصدافه البعيدة المنال في قاع البحر ، وأسماكه الوحشية كأنها تحرس كنوزها من الدر واللؤلؤ . وشعر البحار بهذا المعنى جديد لأنه يكشف أعماقه ويتناول حياة كاملة لها طابعها الخاص ، أو كان لها طابعهـا الخـاص في الخليج العربي ، وهو شبيه - إلى حد ما - بشعر المنجميات في الأدب التونسي الحديث من حيث تناوله لطابع معين من طوابع الحياة ، ليست له صفة العمومية في الحياة العربية ، ومحاولة نقل الصورة بأبعادها للقـارىء العربي . والمذكرات لون جديد يدخل الشعر العربي الحديث ، بل الشعر العربي بصورة عامة ، فعهدنا بها أن تكون نثراً مثل اليوميات ، وإن كانت المذكرات تفترق عن اليوميات ، لأن اليوميات تعني بالتفاصيل اليومية ، وهي غالباً ما تكون مفيدة إن كانت تتناول فترة زمنية محدودة ، فإذا طالت الفترة دخل اليوميات تكـرار وأمـور هامشية صغيرة وربما تافهة ، ومن أشهر اليوميات التي ترجمت إلى لغات العالم « يوميات هيروشيما » التي سجلها طبيب ياباني في أعقاب القاء قنبلة ذرية على المدينة - واسمه هاشيا . والكثيرون يكتبون اليوميات ولكنهم يستعينون بها في كتابات أخرى كالرحلات والقصص ، لأنها في الغالب أعجز من أن تقف وحدها على قدميها من الناحية الفنية لضعف المادة أو نضوب الحيوية إلا إذا تنـاولت موضـوعاً واحداً مثل يوميات هيروشيما السابقة ، فهنا تكون أشبه

(١) ديوان عمر ص٢٢٠ .

بالمذكرات ، ولعل من أشهر المذكرات النابضة بالحيوية تلك التى دونها « بيرد » عن رحلته إلى القطب الجنوبي . فإذا نظرنا إلى أدبنا العربي وجدنا من اللون الأول « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم ، وهي تتناول تسجيلاً لطبيعة حياته في القرية ، ولكنها أقرب إلى المذكرات لأنها تتناول تلك الحياة من خلال قضية واحدة فلا تتشتت ، ويغلب عليها طابع التحليل الذي ينبغي أن يظهر في المذكرات المكتوبة بعد فترة من وقوع الحدث الذي تتناوله ، أما اللون الثاني فيمكن أن نراه بوضوح في رحلة محمود تيمور « أبو الهول يطير » فالرحلة تكشف عن صورة الكاتب الذاتية في الوقت الذي تنقل فيه شريطاً من الصور للحياة التي يسجلها والمواقف التي يعبر عنها . وذلك على خلاف المذكرات التاريخية التي غالباً ما تكون تسجيلاً للأحداث السياسية بطريقة موضوعية مثل «مذكراتي في نصف قرن» لأحمد شفيق «ومذكراتي» لمحمد مهدي كبة وغيرها. وعلى هذا الاعتبار ننظر إلى مذكرات محمد الفايز ونحن نتوقع أمرين : الأول : أن يرسم لنا صورة حية لحياة البحار الخليجي من مجموعة مواقف بعدد هذه المذكرات تتناول تجاربه وتحليل هذه التجارب ، والأمر الثاني : أن نرى شخصية الشاعر نفسه من خلال هذه المذكرات . والمذكرة الأولى تتناول مجموعة مواقف : الأرض المجدبة ، صراع الغواص ، فتاة الشاعر التي تقف على الشاطىء تنتظر عودته ، السندباد الجديد الذي يستلهم السندباد القديم ، وتجمعها كلها رؤية واحدة وحدث واحد هو الغوص . وتبدأ المذكرة على هذا النحو : « أركبت مثلي (البوم) » ؟ ومن المؤكد أنني لن أركب سفينة البوم الشراعية إلا من أجل الرزق ، خصوصاً إذا كانت الرحلة تستغرق أياماً وليالي وتتعرض للأعاصير . ومن هذا المنطلق تتسع أمامنا رؤية الحياة بجدبها على الشاطيء . (هل ذقت زادي في المساء على حصير ، من نخله ماتت ومامات العذاب بقلبي الدامي الكسير) إن ضيق الرزق على الأرض التي شحت هو الذي يدفع إلى طلبه في البحر ، لأن حياة الإنسان في الأصل على البر ، وقد رمز لهذا الضيق بالحصير وبالنخلة التي ماتت

فلم يعد بها إلا بقايا جافة من الثمر . والقلب الدامي الكسير يرسم أعماق هذا الإنسان التي تتواصل مع أعماق « البوم » فكلاهما ينتمي إلى عالم واحد ، هو عالم الخليج الذي تمتليء مياهه بالأسماك الوحشية ، ويظهر الغواص (عريان إلا من سواد) والسواد وإن كان يرمز إلى أحزان الغواص إلا أنه في الوقت نفسه اللون الـذي تنفـر منـه وحـوش المـاء ، ولو كانت الأرض خصبة مثل أرض الشمال (العراق) أو الجنوب (اليمن) لتبدلت حياته ، ولكن البحار أحنى من الأرض التي لا يضوع بها عطر ولا ينبت عرق أخضر (مهما تبدلت الغيوم وأمطرت كل السماء ، تبقى ككف بخيلة تأبي العطاء) لأنها أرض صخرية . والبيت يذكرنا ببيت الشاعر الجزائري صالح خرفي في قصيدته (جميلة) حين يقول متمنياً موتها لتخلص من عذابها (غير أن الموت أحياناً له كف بخيله) . على أن الشاعر على -عكس الأرض- خصب الخيال ، فصوره التي عبر بها عن إمحال الأرض عديدة . فهي مرة لا يضوع بها عطر ومرة أخرى ككف بخيلة ، وثالثة مثل ماخضة مات جنينها برحمها فلا مكان لغيره . وصور الصراع عديدة هي الأخرى ، يظهر فيها الغواص يجابه الليل الضرير رافعاً شراع « البوم » بينما يسمع صوت الدجاجة البحرية باحثة عن غذاء ، وهو مرة يغوص في الأعماق ويختبيء خلف الصخور فزعـاً من تتبـع حيوان شوكي (الرماي) وهو مرة ثالثة يمسك بيده المعروفة مصبـاحة النفطي وباليد الأخرى مفلقة المحار ، فتهب الرياح مطفئة المصباح الزيتي ، كل هذا من أجل جارية مترفة تحلي جيدها بعقد لؤلؤى بينما فتاة الغواص لا تصيب شيئـاً من هذا العناء ، هذا التساؤل وتلك الإجابة جزء من عملية التحليل التي نجـدهـا في المـذكـرات ، إلى جانب الرصد للأحداث وجوانب الحياة ، وهي تزيد من قيمة المذكرات لأنها رؤية من بعيد تجمع أشتات الموقف وتمنحه بعداً إنسانياً ، وهو لا يذكر من ملامح فتاته سوى عينيها ، حين يشعل الشموع فتشع بضوء كضوء عينيها . وأكبر الظن أن التركيز على العينين ظاهرة خليجية ، أترى يعود ذلك إلى جمال عيون الخليجيات ؟ ربما ولكنه يرجع أيضاً

إلى أن الشاعر لا يرى من فتاته سوى عينيها - في أغلب الأحيان - ولكن هاتين العينين قادرتان على منحه قوة خلاقة ، فيرى في ذاته قوة جديدة للسندباد القديم الذي كان يعود بالأساطير ، بينما يعود هو بالكنز الحقيقي[1] .

ولكن المذكرات يخترقها عيب يتضح من حين إلى حين ، ولابد من أن نتوقعه وهو النثرية ، لأنه يكتب مذكرات لها تاريخها الطويل في الأدب المنثور . والقصيدة أو المذكرة قائمة في بنائها على أساسين : تراكب الصور وكسر الجمل الشعرية ، وتراكب الصور قد يكون عيباً إذا اختلطت ففقدت قدرتها على الإيحاء ، أو إذا تلاحقت بسرعة يلهث وراءها السامع أو القارىء فتتشتت رؤيته ، ولكنها ميزة إذا أحسن الشاعر استخدامها فتم توازناً في القصيدة بينها وبين الأساليب الشعرية الأخرى كالأساليب الإنشائية مثلاً ، فكأننا نضع مرآتين متقابلتين لنحصل على صور لا نهائية ، والتعبير بالصور هو العمود الفقري للشعر ، ولكن تراكب الصور ضرب جديد من الأساليب التعبيرية في الشعر العربي . وهو قد عبر عن موضوعه بأسلوب كسر الجملة الشعرية المألوفة ، وقديماً رفض العرب التضمين الذي يصل بين بيتين كأن يكون المبتدأ في نهاية بيت والخبر أول البيت التالي ، لأن البيت في عرفهم ينبغي أن يستقل بإفادته عما قبله وعما بعده ، ولكن بنائية القصيدة المعاصرة تختلف لأنها تربط ربطاً عضوياً بين كل الأجزاء ، ومن هنا جاز للشاعر أن يقول (ريشية في حضن سيدها . ورائحة المحار) فالسطر يبدأ بصفة لموصوف سابق بمبتدأ خبره في السطر التالي ، لأن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، فالقصيدة كلها بناء واحد .

تشوه البناء :

قلنا إن حركة الشعر الحر قد برز فيها تحول لمفهوم الشعر وطبيعته ، فانتقل الشعر من البساطة إلى التركيب ، ومن التقرير إلى الإيحاء . ويظهر هذا التحول

(١) تطور الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج - د. ماهر حسن فهمي وراجع أيضاً الحديث عن بقية المذكرات في المرجع نفسه .

في الخصوصية التي تقصر ما يتصل بالمباشرة في العمل الشعري على الهتاف الوطني أو التقرير العقائدي أو الاستجابة الانفعالية السريعة -الارتجال- أو القيام بتقديم معارف وصفية إعلامية . إذ أن تقدم العلوم والمعارف وتيسير سبل الاتصال ووسائل نشر الكلمة المرئية والمسموعة والمقروءة ،استطاع أن يسرق من الشعر هذه الأدوار .

« ومن هنا أصبحت مسئولية الشاعر كبيرة في إعادة إحياء الكلمة المستعملة والإبقاء على وهجها من خلال تناسقها في العمل الشعري ، وكانت مسئولية كبيرة في وعيه بالأمور التي يقيم حولها وبها رموزه . لذلك تبدو العملية الشعرية عصية المرام تفرض على الشاعر الوعي الثقافي والحضاري ، وأصبحت مسئولية الناقد تستلزم تفهم تجاوز الشاعر لقواعد الألف والثبات التي رأينا مقاومة لها ، ولذلك فإن قياس القصيدة ينبعث من حركة اللغة داخل النص الشعري والبحث عن جهد الشاعر في رؤيته للأشياء أما عن طريق الوحدة والانسجام ، أو عن طريق التناقض والصراع لتصبح القصيدة حياة ، حتى يستطيع أن يتعرف على العلاقة التي يصهرها الشاعر بين الأشياء والتي تكون الرؤية المتفردة للمبدع . . . وهذا ينشأ عن طريق الاستعارة التي تحطم العلاقة المألوفة بين الأشياء ، وتقيم نسيجاً لغوياً يجمع بين أشياء غير مألوفة : تظهر به قدرة الشاعر على الابتكار ، ووجه أصالة التكثيف وحداثته هو البعد بالتعبير الشعري عن النثرية ، والتقريرية ، فيستطيع الشاعر بهذا الاقتناص للغة الكثيفة أن يحمي لغته من الامتصاص النثري . . . فالصورة في الشعر لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة ، ولكنها تحول الشيء المألوف المعتاد إلى أمر غريب عندما تضعه في سياق غير متوقع [1] » فعندما يقولالمتنبي (وموج) نتوقع الإضافة المعتادة أي موج البحر ، ولكنه يفجأنا في معرض حديثه عن سيف الدولة (حتى ضربت ، وموج الموت

---

(١) إشكالية الشعر الحديث في الخليج : د. ماهر حسن - حولية كلية الانسانيات ١٩٨٦ ص ٨ .

يلتطم) فنتذكر كيف يمكن أن يكون الشاعر المعاصر علي محمود طه قد استفاد من المتنبي في معرض حديثه عن غرق سفينة : (وشراع محطم حوله الموت) ومن الطبيعي أن الشراع المحطم حوله الموت يصيب الضحايا من الملاحين ، ولكن الاستعارة هنا (حوله الموت يسبح) وكأن الموت تقمص صورة الوحوش البحرية والأمواج الهائلة التي تبتلع بأفواهها الضخمة كل ما تصادفه من هؤلاء الضحايا .

إن الشعر يقطع الموصل الأصلي ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد ، وبهـذا فإن الشعر ليس مجرد شيء مختلف عن النثر بل هو ضد النثر ، وليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى ولكنها نسخ له ، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها في آن واحد .

وقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية ، وهي صحيحة إلى حد كبير . « ولكن السريالية قفزت الحـاجـز الفـاصـل بين المعقول واللا معقول ، فأصبح كل من الشعر والحلم والهذيان يمثل - في جانبه السلبي على الأقل - عناصر مشتركة ... ، وهو ما ينتهي بالشعر إلى الإبهام وفقدان عنصر التوصيل الذي يعد شرطاً في كل ما يقال أو يقـرأ ، ولكي تتحقق القصيدة لابـد أن تفهم بشكـل ما ، ولكي يقوم الشعر بوظيفتـه فمن الضروري في اللحظة التي يفقد فيها معناه الأصلي أن نعثر من خلال التركيب للصورة على المعنى الجديد . . . ومن المباديء اللغوية أن الرسالة التي يبعث بها المرسل لابد أن يتلقاها المرسل إليه كما ينبغي ، أي على المرسل أن يجربها على قواعد (الشفره) وعلى المرسل إليه أن يحلها طبقاً لهذه القواعد (الاستعارة)[1] » .

وقد استوعب أدونيس الاتجاهات الجديدة ، وكان كتابة «مقدمة للشعر العربي» محاولة تطبيق النظريات الجديدة على الشعر العربي . ومن هنا رأى أن أبا تمام قد

---

(١) نظرية البنائية : القاهرة ١٩٨٠ لصلاح فضل - راجع القسم الثاني (البنائية في الأدب) .

خلق لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية بل ولغة الحياة الشعرية السائدة ومن هنا كان غموضه وهو غموض صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته وبعده التأملي لا عن تشوشه وضعف تعبيره ، وهو غموض غير معتم بل شفاف . « كان الوصف قبل أبي تمام تحديداً حسياً للواقع ، لكنه صار معه إبداعاً جديداً للعالم . فأبو تمام بداية جديدة في الشعر العربي ، ربما كتب أكثر شعره بفشل كثير ونجاح قليل لكنه في كل ما كتب خلاق . لقد خلق في هذا كله طقساً جديداً هو الصعوبة ، حيث يكون الشاعر شجرة تثمر ثمراً غريباً نادراً ، وإن كانت تثمر بعد جهد . كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة ، فصار بعده قدرة على التغرب والمفاجأة ، إنه مالا رضيه العرب .

أما المتنبي ، فقد خلق طبيعة كاملة من الكلمات في مستوى طموحه : ترج ، تجرف ، تتخطى . . . فإذا دخلنا معه إلى حرم الأسرار وجدناه يمزج بين الغريب والأليف ، الذات والموضوع ، والواقع والحلم ، فعالمه الداخلي مليء بالعجب والدهشة واللغة الشعرية أكثر من مجرد وسيلة للنقل أو للتفاهم ، إنها وسيلة استبطان واكتشاف ، ومن غاياتها الأولى أن تنير وتحرك ، إنها تهامسنا لكي نصير أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن ، إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه ، هذه اللغة فعل ، نواة حركة ، والقصيدة المنقحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغير باستمرار ، ومن هنا يعارض الشاعر الجديد الثابت بالمتحول ، والمحدود باللا محدود والشكل الواحد المنتهي ، باللا نهائي »[1] .

ومن الغريب أن يستبعد أدونيس العبث واللا وعي والحلم ويراها قد أنتجت شعراء زائفين[2] ، ويعود مفرقاً بين الغموض والإيهام ، فيرى الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحاً بلا عمق ، ولكن الشعر كذلك نقيض الإيهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً . وعلى هذا فإن الإغراق في التقدم

(١) مقدمة للشعر العربي - أدونيس - بيروت ط. ١٩٧١ ص٤٥ .

(٢) مقدمة للشعر العربي - أدونيس - بيروت ط. ١٩٧١ ص١١٧ .

شأن الإغراق في القدم ، لا يتضمن بالضرورة قيمة فنية ، وقصيدة جريئة في ابتكاراتها الشكلية لا تعني بالضرورة إنها أكثر قيمة من قصيدة تستقي أصولها من الينابيع الموروثة . وبدلاً من التواصل حدثت في كثير من الأحيان قطيعة بين القارىء والشاعر المعاصر ، لأن ظاهرة الإيهام تعود في أغلبها لمحاولات غير ناضجة[1] ، بدلاً من الكفاح مع المادة اللغوية التي تتشكل فيها القصيدة حتى تستجيب هذه المادة ، كما تستجيب المادة الصلبة للنحات فيطوعها . وفي غيبة العقل الكلية قد تصل إلى ما يشبه (الهلوسة) ، فينبغي في الصورة مهما كان شأنها من الغرابة أن تكون قادرة على إبراز المضمون وإيصال التجربة ، أما إذا بقيت عاجزة أصيبت القصيدة بالشلل الفني ، فالتعمية تجعل من الشعر كهنوتاً لا يقاتل ولا يبني ولا يمارس أية فاعلية ، والشعر ليس فناً محايداً ، فدوره تجديد الطاقات ، والدفاع عن إنسانية الإنسان وتربية ذوقه ووجدانه ، وهو تعبير عن محاولات الأمة وعن ذاتها وتجسيد وجدانها لغة وإيقاعاً . وعلى ذلك فالإيغال في الإيحائية إلى حد الغموض المغلق وعيوب البناء اللفظي عند الذين لم يمتلكوا لغتهم يفسر لنا أمراض القصيدة المعاصرة .

يقول قاسم حداد في ديوانه « الدم الثاني » وقصيدته الأولى التي حمل الديوان اسمها :

أنت وهل يجهلك العاشق . أنت
تغسلين اللغة المزهوة اللون . هنا لغم
وفي خديك أو في العطش الشمس خيط
استرح يالهب الموت الذي يغزو غبار الوطن
الأول . تأتين من الأزرق حتى آخر الأرض
لتدنو طفلة مستعرة

---

(١) لغة الشعر المعاصر : عمران خضير حميد الكبيسي - الكويت ١٩٨٢ ، ص ٢٤٧ .

كخدود الشجرة
اطلعوا من خضرة اليأس ، فهذا الوطن الأنثى وأنتم أنت . . . . .

والقصيدة تقع في ثلاثين صفحة كلها على هذا النحو ، شوهتها كثرة الضمائر وأسماء الإشارة إلى المجهول ، وتغير البحور من الرجز إلى الرمل إلى المتقارب إلى المتدارك إلى الهزج ، والتدوير الذي يحيل الأبيات إلى صفحات من برقيات أخطأ عامل البرق في كتابتها فأصبحت بلا مدلول ، عاجزة عن توصيل الإشارة ، ليس فقط بسبب ارتباك النغم ، ولكن بسبب استغلاق الاستعارة (خضرة اليأس والوطن الأنثى وينتظر الوقت لكي يدخل في الوقت ، وريش من الطين وغصن من النوم وتجلس الصرخة بين الحدائق ، وفاكهة للبكاء) . وهكذا الشأن عند حبيب الصايغ من الامارات - فقد تأثر بهذا الاتجاه الذي غلب على شعراء البحرين - ففي ديوانيه « هنا بار بني عبس » و « التصريح الأخير » نقرأ قصيدته الأولى في ديوانه الثاني بعنوان العملاق فنعجب من تداخل الضمائر وتكوم الحال والتمييز في إطار من التعمية الكاملة ، كأننا نستمع إلى « هلوسة هذا العملاق » ويضطرب البناء لأنه يفقد مدلوله فلا ندري إن كان باراً أو سوقاً أو معملاً ، لأنه مجرد بناء وجدران والمحتوى يمكن أن تجد فيه كل هذا أو لا تجد فيه شيئاً على الإطلاق :

هو لا ينتهي . هو يبدأ إذ تنحنى الامتدادات ، لا يرتدي
جلده كاملاً ، ويذيب السفوح بقبضته الواضحة .
هو لا يختفي في الانا . ونحيط به نحن نمسك أطراف أسمائه
خلسة ، فجأة ، صدفة .
لفظة
حولنا
حوله . . . .
ويبقى الهواء طريداً يفتش عنه وعنا . يطبل في السوق

يبحث عن منخر قابل للتنفس يبحث ، لكنه ، حين
يبلغ آخره يستريح على قهوة خالية .

أن أوفر شعراء السبعينات والثمانيات من أصحاب هذا الاتجاه التجريبي لم يستطع الوصول بنتاجه أو باسمه إلى دائرة أوسع من زملائه ، على الرغم من أن الشعر ميراثنا وقدرنا وهمنا وفننا الأول ، بينما استطاعت شاعرة مثل سعاد الصباح - من الكويت - أن تصل بتجربتها إلى أوسع دائرة في الوطن العربي ، لا لأنها تأثرت بنزار قباني ، فالكثيرون قد يتأثرون به أو بغيره دون أن يحققوا ذاتهم ، ولكن لأنها تبنت قضية الوطن حين تبنت قضية المرأة أو لأنها وجدت ذاتها داخل قضية الأمة نفسها ، وبنت قصائدها من المواد الموجودة في البيئة وعلى طراز المعمار الجديد الملائم للبيئة ، لأن تغير المعمار يكون عادة نتيجة تغير جديد طرأ على الحياة الاجتماعية والثقافية وغير من ذوقها وفلسفتها في الحياة ، ولا أظن شيئاً تغير سوى ما عبرت عنه سعاد الصباح في ديوانها « فتافيت أمرأة » حين تردد في قصيدتها إلى عبد الناصر : « كان هو المهدي في خيالنا ، وكان في معطفه يخبيء الأمطار . وكان إذ ينفخ في مزماره تتبعه الأشجار . وكان في جبينه سنابل وحنطة ، وفي رنين صوته ما يشبه الأذان ، وكان في قدرته أن يطلع السنابل ، ويجمع القبائل ، ويستثير نخوة الفرسان ، ويرجع الملك إلى بيت بني عدنان . . . يا ناصر البعيد قد أوجعنا الغياب ، نمد أيدينا إليك كلما حاصرنا الصقيع والضباب ، نبحث عن عينيك في الليل ولا نمسك إلا الوهم والسراب . بعدك نام السيف في قرابه ، واستنسر الذباب » .

ومن الواضح في النهاية أن الرمز ليس نوعاً من العبثية ، فالخاصية الحقيقية للرمز هي تعدد إيحاءاته وقدرته على التجدد المستمر ، في الفنون التشكيلية والفنون القولية على السواء .

أولاً : المراجع

(١) الأدب المقارن	محمد غنيمي هلال	القاهرة - ١٩٧٣
(٢) أسرار البلاغة	عبد القاهر الجرجاني	القاهرة - ١٩٤٨
(٣) بلاغة العرب في القرن العشرين	محيي الدين رضا	القاهرة - ١٩٢٤
(٤) تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج	ماهر حسن فهمي	الدوحة - ١٩٨٥
(٥) دراسات فنية	عبد الكريم اليافي	دمشق - ١٩٧٢
(٦) درر المعاني		الدوحة -
(٧) شرح المرزوقي لديوان الحماسة		القاهرة - ١٩٥١
(٨) عيار الشعر	ابن طباطبا	القاهرة - ١٩٥٦
(٩) العمدة	ابن رشيق	القاهرة - ١٩٥٥
(١٠) قضايا في الأدب والنقد	ماهر حسن فهمي	الدوحة - ١٩٨٦
(١١) كوليردج	محمد مصطفى بدوي	القاهرة - ١٩٥٨
(١٢) لغة الشعر المعاصر	عمران خضير الكبيسي	الكويت - ١٩٨٢
(١٣) لمحات عن أدب الخليج	عيسى القناعي	الكويت -
(١٤) مقدمة ابن خلدون		القاهرة -
(١٥) مقدمة للشعر العربي	أدونيس	بيروت - ١٩٧١
(١٦) منهاج البلغاء	حازم القرطاجني	تونس -
(١٧) نظرية البنائية	صلاح فضل	القاهرة - ١٩٨٠

ثانياً : دواوين

(١٨) أجنحة العاصفة	أحمد العدواني	الكويت - ١٩٨٠
(١٩) الحمى	غازي القصيبي	جدة - ١٩٨٢
(٢٠) الدم الثاني	قاسم حداد	البحرين - ١٩٧٦
(٢١) ديوان المتنبي	المتنبي	القاهرة - ١٩٨٠
(٢٢) شرح ديوان عمر	تحقيق محيي الدين عبد الحميد	القاهرة - ١٩٥٢
(٢٣) مذكرات بحار	محمد الفايز	الكويت -