في مفهوم الشعر: رؤية الشعراء المحترفين

مقارنة مع رؤية بعض شعراء الحداثة

أو أزمة الإبداع في الشعر العربي: طبيعتها وسبل تجاوزها

د. عبد المجيد زراقط

قد يبدو مفاجئاً أن نتحدَّث عن رؤية كلّ من هاتين الفئتين من الشعراء إلى الشعر في بحثٍ واحد يهدف إلى المقارنة بينهما، بغية بيان طبيعة أزمة الإبداع الشعري وسبل تجاوزها. وبخاصة أنَّ الفئة الثانية ثارت على الأولى، ودعت إلى ما تسمِّيه التحول عن اتجاهها والتأسيس لاتجاه جديد.

غير أن النفاذ إلى جوهر تجربة كلٍّ من الفئتين يتيح لنا القول: إن كلاًّ منهما كانت تصدر عن رؤية مشابهة للأخرى. ونحن، في سبيل بيان ما نزعمه سوف نعمد إلى تحديد جوهر كلٍّ من التجربتين ورؤية ما يوحِّد بينهما.

نعمد، بداية، إلى تحديد ما نعنيه بالاحتراف وتأثيره على صعيد تكوّن مفهوم معيَّن للشعر الجيِّد. وسبيلنا إلى هذا التحديد حكايتان:

يروي الطّبري: «تواقف الأزارقة وأهل البصرة على الخندق، ونادوا أهل البصرة: ما تقولون في مصعب؟ قالوا: إمام هدىً. قالوا: فما قولكم في عبد الملك؟ قالوا: ذاك ابن اللّعين. قال الأزارقة: إن عبد الملك قتل مصعباً، ونراكم ستجعلون غداً عبد الملك إمامكم. فلما كان الغد تبيَّن لهم قتل مصعب، فبايع المهلّب لعبد الملك»[1].

وجاء في الأغاني، على لسان أحد الرواة: «لقيتُ الفرزدق، فقلت له: يا أبا فراس، أنت الذي تقول:

... فليت الأكفَّ الدَّافناتِ ابن يوسفٍ
يُقطَّعْن؛ إذ غيَّبْن تحتَ المقابر...

قال: نعم. ثم قلتَ له بعد ذلك:

لقد أصبح الأحياءُ منهم أذلَّةً
وفي النَّاسِ موتاهُم كلاحاً سبالُها

قال، فقال الفرزدق: نعم. نكون مع الواحد منهم ما كان الله معه، فإذا تخلَّى عنه انقلبنا عليه»[2].

نعرف أنَّ المهلَّب بن أبي صفرة قائد عسكريّ محترف. ونسأل: ألا يشبه موقف الفرزدق الشاعر موقفه؟ ونجيب: بلى. فكلاهما قائد محترف وإن اختلف الميدان. ولعلّ القائد الإعلامي يكون أكثر قدرةً على تبرير موقفه والإقناع به من القائد العسكري. وقد رأينا كيف يربط الفرزدق الإعلاميّ المحترف خطواته بإرادة الله، فيجعل من موقفه المتقلّب طاعة له. غير أن نصّاً آخر للفرزدق يثبت أن طلبه لم يكن رضا الله، وإنما «الدّنيا مطلوبة، وهي في أيدي بني أميّة»[3].

والاحتراف الذي نلحظه هنا يعني توظيف الشاعر مقدرته

(١) أبو جعفر محمد بن جرير الطّبري، **تاريخ الأمم والملوك**، القاهرة: المطبعة الحسنيَّة، ١٩١/١٧.

(٢) أبو الفرج علي بن الحسين الاصفهاني، **الأغاني**، القاهرة: دار الكتب، ٣٩٩/٢١.

(٣) المصدر نفسه، ٣٩٣/٢١.

الشعريّة في خدمة السلطان القائم («من كان الله معه»، في سبيل «الدنيا المطلوبة») دونما أي اهتمام بمبدأ أو بموقف خاص تمليه تجربة شخصيّة مميَّزة وفريدة.

ولعل جريراً خيرُ من عبَّر عن هذه التَّجربة. يقول جرير، مخاطباً الخليفة، محدِّداً مصدر شعره:

سأشكر أن رددت عليَّ ريشي
وأنبتَّ القوادم في جناحي[٤]

وبعد ما حدَّدنا طبيعة تجربة الاحتراف نتساءل: إلام تؤدي هذه التجربة لنجيب: تؤدِّي هذه التجربة إلى فقدان الشاعر قدرة التعبير عن تجربته الخاصَّة وإلى غدوّه مرتهناً لصاحب السلطان، أو لمن يرد عليه ريشه، فيحترف صوغ سياسته بغية نشرها على أوسع نطاق، بهدف التأثير في الرأي العام.

وقد كان لهذا الصنيع أهميّة كبرى على صعيد عملية الإبداع الشعري؛ إذ إن الشاعر الكبير ما كان يجسِّد تجربة حياتية شخصيّة فريدة، وإنَّما كان يصوغ معان مسبقة هي في الحقيقة مبادىء سياسيَّة عامَّة ما كان يعتنقها سخصياً في غالب الأحيان. وقد أفقده هذا الصنيع القدرة على إبداع الجديد الشعري وإمكانيّة ذلك، لأنَّه فقد منبعه.. وانساق إلى بحثٍ ذهني مفتِّشاً عن شكل رائج مقبول من الرّأي العام الذي يتوجَّه إليه بغية التأثير فيه وهذا التأثير الواسع كان مطلب صاحب السلطان.

* * *

ظاهرة الاحتراف التي حاولنا تحديدها وبيان تأثيرها بدأت طلائعُها في أواخر العصر الجاهليّ، عندما أخذ المجتمع يتّجه نحو بنية اجتماعيَّة جديدة. وقد يفيد النّص التالي في التعرّف إلى طبيعة هذه التشكيلة الاجتماعية من نحوٍ أوَّل، وفي الإشارة إلى حقيقة الظروف التي ألجأت الشاعر إلى احتراف الشعر من نحو ثان. يقول الحطيئة، وهو أشهر المتكسِّبين، هجاءً: «لقد جعت حتى أكلت النَّوى المحرق. ولقد مشيت حتى انتعلت الدَّم وحتّى تمنيتُ أن وجهي حذاءٌ لقدمي... أفلا رجل يرحم ابن السبيل»[٥].

ظاهرة الاحتراف التي بدأت في أواخر العصر الجاهلي كانت تحوّلاً في طبيعة الشعر العربيّ وتطوّره في العصور التّوالي. ولنلجأ إلى مؤرِّخ عربيّ ليحدِّثنا عن بداية هذا التحوّل. يقول هذا المورِّخ، وهو ابن رشيق القيراوني:

«كانت العرب لا تتكسَّب بالشّعر، وإنَّما يصنع ما يصنعه أحدهم فكاهةً أو مكافأةً عن يدٍ لا يستطيع أداء حقّها إلا بالشّكر، إعظاماً لها، حتى نشأ النابغة، فمدح الملوك وقبل الصِّلة وخضع للنعمان، وكان قادراً على الامتناع، فسقطت منزلته، وتكسَّب مالاً كثيراً حتى كان أكله وشربه في صحاف الفضَّة والذَّهب وتكسَّب زهير بالشعر يسيراً مع هرم. فلمَّا جاء الأعشى جعل الشعر متجراً يتجَّر به نحو البلدان»[٦]. ثم جاء الحطيئة الذي وجد في الشعر مكسباً ومعاشاً، وقد حاول ابن الخطّاب أن يعطيه راتباً يكفيه. ولكنَّ الأمور تغيَّرت في العصور التَّوالي فصار السلطان يتحكَّم بـ«العطاء»، وهو مصدر الرزق والمكانة الاجتماعيَّة في تلك العصور، وكان في أمسِّ الحاجة إلى الشعر أهم وسيلة إعلاميَّة آنذاك، فأمسك بخناق الشعراء الذين انساق معظمهم يجدون في ركاب السّاسة يصوغون مبادئهم السياسيَّة في إطار شكل رائج، لم يتعبوا طويلاً في البحث عنه، وإنما وجدوه جاهزاً، ألا وهو شكل القصيدة الجاهليّة التي تضافرت عوامل عديدة لجعلها رائجة ومطلوبة. وبغية بيان أهميّة «العطاء» في تلك الأيام نستشهد بمثال واحد هو قول جرير التالي الذي خاطب به أحد الولاة:

منعت عطائي يا ابن سعدٍ وإنَّما
سبقت إليّ الموت، وهو قريبُ[٧]

وإن تكن ظاهرة الاحتراف الشعريّ تسجّل بداية تحوّل شعري، فما هي طبيعة هذا التحوّل؟

نعود إلى الحطيئة المتكسِّب الأشهر، فنتلمّس إجابة عن سؤالنا. وقد يكون الحطيئة، في إجابته التي سنورد، أوَّل من أدرك طبيعة التحوّل الشعري وخير من عبَّر عن ذلك. فقد قارن الحطيئة بين زهير بن أبي سلمى والنابغة، وانتهى إلى التعليق على اتجاه الأخير، فقال: «... ولكنَّ الضَّراعة أفسدته، كما أفسدت جرولاً - يعني نفسه - والله لولا الطَّمع لكنت أشعر الماضين. أمَّا الباقون فلا شكَّ أني أشعرهم».

يميِّز جرول، الحطيئة، في قوله هذا بين فئتين من الشعراء هما الماضون والباقون، ويرى أن الطَّمع يمنعه من الوصول إلى مرتبة الماضين، كما يرى أن السبب نفسه، وهو الطّمع، أي الضَّراعة في تعبير آخر، هو ما أفسد شعر النابغة؛ أما الباقون، وهم الفئة الثانية فهو يرى أنَّه أشعرهم. وهنا يؤخذ قول آخر له، قاله في مناسبة أخرى، مكانه. إذ سُئل الحطيئة مرَّةً: من أشعر الناس؟ فأجاب - مشيراً إلى لسانه -: هذا إذا طمع. فالطَّمع لدى فئة الباقين يجعل من الشاعر أشعر الناس، على عكس شعراء فئة الماضين. وهكذا يبدو واضحاً أن الشاعر المخضرم يميّز بين فئتين من الشعراء هما: الماضون الذين تفسد الضَّراعة شعرهم ويحول الطمع دون وصولهم

---

(٤) جرير بن عطيّة الخطفي، **الديوان**، بيروت: دار صادر، ص ٧٦.

(٥) جلال الخياط، **التكسّب بالشعر**، ص ١٥.

(٦) الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، بيروت: دار الجيل: ١٩٧٢، ١/ ٨٠.

(٧) وفي مرحلة تالية يقول ابن الرومي، مؤكِّداً استمرار معاناة الشاعر، مخاطباً أحدهم وقد سأله ثوباً:

جُعلتُ فداك لم أسألك ذاك الثوب للكفن
سألتكه لألبسه، وروحي بعدُ في البدن
أذو آلة فاستخدموني لآلتي
بقوَّتي وإلا فارزقوني مع الزمن

إلى أعلى المراتب، والباقون الذين يرفع الطمع شعرهم إلى مرتبة أشعر الناس، بوصفه الحافز إلى قول نمطٍ من الشعر هو الجيِّد وفق مفهومٍ محدَّدٍ له.

إننا نجد أنفسنا أمام تجربتين شعريتين لكل منهما دوافعها ومفهومها للشّعر الجيِّد، فإن يكن الصدور عن التجربة الحياتيّة الشخصيَّة الفردية بغية تجسيدها في نصٍّ شعري جوهر تجربة الماضين الشعريّة، فما هي حقيقة تجربة الباقين أي المحترفين، أو المتكسِّبين؟

نقول، إجابةً عن هذا السؤال، إن علاقة الشاعر المحترف بالشعر كانت من نوع التّفتيش عن شكل رائجٍ تُصَبُّ فيه معانٍ محدَّدة سلفاً. فتمّ ذهنياً اختيار شكل القصيدة الجاهليَّة لتُصبَّ فيه معاني المدح والهجاء، بفعل شروط تاريخيَّة فرضت اختيار هذا الشّكل. وفي سبيل تأكيد ما نذهب إليه، وبغية تحديد رؤية المحترفين للشعر نلجأ إلى أقوال هؤلاء المحترفين. يقول الفرزدق ـ وينسب القول إلى جرير أيضاً ـ تعليقاً على شعر عمر بن أبي ربيعة: «هذا الذي كانت تطلبه ـ أو تدور عليه ـ الشعراء، فأخطأته وبكت الدِّيار»[٨]. ويعني هذا القول أن الشعراء المحترفين كانوا يطلبون شكلاً شعّرياً، أو يدورون باحثين عن شكل شعري يلائم تجربتهم ليملأوه بمعاني المدح والهجاء، معتقدين أن هذا الشكل هو ما يلائم تجربتهم. فجوهر تجربتهم الشعرّية يتلخّص، إذاً بالبحث عن شكلٍ شعري يُعْتَقد أنه ملائم... وإن يكن بعض هؤلاء الشعراء أدرك، بعد اطّلاعه على نمطٍ من الشّعر مختلف، الفرق بين نمطين من الشّعر، فقد بقي في الإطار نفسه من الاعتقاد. وهذا الاعتقاد مؤدّاه أن الشكل الشعريّ يُطلب أو يدار عليه أو يُبحث عنه ويجرب ظنّاً أنه ملائم. والحقيقة أنه ينجم تلقائياً مجسِّداً تجربة حياتية شخصيّة فريدة من دون تحديد ذهني مسبق. وهذا ما حدث لعمر ابن أبي ربيعة الذي أدهش شعره الفرزدق وجريراً. وإن كان من عملٍ ذهنيّ فهو يحدث بعد الانبثاق، ويبقى في حدود التجويد. وعمر بن أبي ربيعة اهتدى إلى شعره الجديد عندما قذفته الحياة الخاصّة إلى شعاب تجربة عيش فريدة عاشها فعلاً وجسَّدها شعراً، كان للمفهوم الشعري السَّائد تأثير على تطوّره في ما بدر.

لم تلبث ظاهرة الاحتراف التي عمّت واستمرّت أن كوّنت نمطاً، يُحتذى وجوّاً شعرّياً أسهم في تحديد مقاييس النقّاد للجيّد من الشعر ومفهومهم لكل من الشاعر وللشعر، وفي نصٍّ نادرٍ في دلالاته وتأكيده ما ذهبنا إليه، يقول أبو الفرج الأصفهاني: «محريث بن عناب إسلاميّ من شعراء الدّولة الأمويّة. وليس بمذكورٍ في الشعر لأنّه كان بدويّاً مقلاً غير متصدٍّ بالشعر للناس في مدحٍ ولا هجاء، ولا يعدو في شعره أمر ما يخصُّه»[٩]. فالشاعر، في نظر أبي الفرج والرواة وأُناس ذلك العصر هو من يمدح ويهجو ويعدو في الشعر أمر ما يخصُّه، فإن اقتصر في الشعر على ما يخصّه أصبح غير مذكور في الشعراء. ولم يكن ممكناً تجاوز هذا الجوّ العام، وبنجاح، إلّا لذوي المواهب الفريدة والتّجارب الفذّة. ولم تكن شروط الفعّالية التأسيسيّة، وبخاصّة الرّواية والنّشر والتداول متاحةً لهؤلاء. وإن كنّا لا نعدم وجودهم في مختلف العصور، وعلى مستويات متفاوتة من الإبداع والتأثير.

شكّل هذا الواقع أزمةً على صعيد الإبداع الشعريّ، بدأت منذ بدأ الإحتراف يفرض نمطاً من الشّعر محدَّداً. ولا تزال هذه الأزمة مستمرّة، وقد بُذلت محاولات عديدة لتجاوزها في العصور المتتالية، ولم يُقيّض لها النجاح إلّا بمقدار بقي قاصراً عن تأسيس جديدٍ بديل.

* * *

في العصر الحديث، قامت محاولات تطمح إلى تجاوز هذه الأزمة وتأسيس بديل، ودعت هذه المحاولات إلى التّجريب. وقد تمّ تداول هذا المصطلح الجديد وفق مفهومين: الأوّل قريب من مفهوم التّجربة الشّعريّة، أي أنّه تحوّل دائم مرتبط بتحوّل الحياة؛ والثاني بعيد عن هذا المفهوم، ذلك أنه اختيار لشكلٍ شعريّ يُظن أنه مواتٍم للتعبير عن التجربة الشخصيّة وتجسيدها واختبار ملاءمة هذا الشّكل، بعد صبّ معانٍ محدّدة سلفاً فيه. أي أنه مفهومٌ يلخص بكلمتين **اختيار واختبار**. والواقع أن العديد من محاولات الشعر الحديث كانت تجريباً وفق المفهوم الثاني. كانت اختياراً لشكل واختباراً لملاءمته تجسيد التجربة الشخصيَّة، ونحن إذ نقرِّر هذا نحسّ حاجةً إلى تأكيد هذا التقرير من خلال العودة إلى أقوال الشعراء أنفسهم. وهذا ما سوف نفعله، تمثيلاً، في ما يلي.

تقول الشاعر النّاقدة نازك الملائكة إن أسلوبها الجديد ليس خروجاً على طريقة الخليل بن أحمد الفراهيدي، واضع علم العروض. وإنما هو تعديل لها يتطلّبه تطوّر المعاني والأساليب. وكل ما فعلته، كما تضيف، هو التّلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها بغية الإفادة من مزايا هذه الطّريقة. وتوضح الشاعرة النّاقدة هذه المزايا فتقول إن هذه الطريقة «تحرِّر الشاعر من طغيان الشّطرين. فالبيت ذو التّفاعيل الستّ الثابتة يضطرّ الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السّادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرّابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث شاء»[١٠].

ويقول الشاعر بدر شاكر السَّياب، في مقدّمة ديوان «أساطير»، واصفاً صنيعه التجديديّ: «وقد رأيت أن في الإمكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات؛ وذلك باستعمال الأبحر ذات التفاعيل الكاملة على أن يختلف عدد التفاعيل من بيتٍ إلى آخر. وأوّل تجربةٍ لي من هذا القبيل كانت في قصيدة: «هل كان حبّاً؟» من ديواني الأوّل: «أزهار ذابلة». وقد

(٨) **الأغاني**، مصدر سابق، ١/٧٥.

(٩) المصدر نفسه، ١٤/٣٨٢.

(١٠) نازك الملائكة، ديوان **شظايا ورماد**، ١٩٤٩، راجع المقدّمة.

صادف هذا النّوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب. أذكر منهم الشاعرة المبدعة نازك الملائكة»[11].

يبدو واضحاً، من خلال هذين النّصّين اللذين تؤرّخ بهما بداية التّنظير للشعر الحديث أن هذا الصّنيع لا يتعدّى كونه إصلاحاً ذهنياً في بنيةٍ قديمة وليس تحوّلاً يؤسس بنيةً جديدة تنبثق تلقائياً تجسيداً لتجربة حياتية شخصيّة أو لنقل إنه إعادة تشكيل لنظام معيّن موجود مسبقاً. بحيث يُظنّ أن هذا الإصلاح سوف يلائم التجربة المعاصرة. والواضح، أيضاً، أن هذا الصّنيع تجريب واعٍ يعتمد اختيار شكلٍ مُسبق يُعتقد أنه أكثر ملاءمة من الشكل الخليليّ؛ علماً أن هذا الشكل الجديد الذي تمّ اختياره لاختباره هو نتاج محاولة تطوير ذهنيّة للشّكل السّابق. ونعتقد أن محاولة الإصلاح هذه، والتي تعتمد نظاماً معيّناً فرضته في عصور سالفة تجربة عيشٍ مشروطة تاريخياً، تبقي محاولة التجديد أسيرة الرؤية الاحترافيّة للشعر؛ هذه الرؤية التي تجد في الشعر شكلاً محدّداً من قبل يتم طلبه أو الدوران عليه واختياره ظنّاً بأنه ملائم للتجربة، ثم تُصبّ فيه المعاني ويتم اختباره: ويبدو هذا الصنيع: الاختيار ثم الاختبار أكثر وضوحاً لدى نازك الملائكة وفي قصيدتها «الكوليرا» التي تؤرّخ بها لبداية الشعر الحديث، إذ إنها تصرّح باختيارها تفعيلة بحر الخبب، ظنّاً منها أن هذه التفعيلة تلائم وقع حوافر الجياد التي كانت تنقل ضحايا هذا الوباء.

يبدو أن التجريب القائم على اختيار شكل واختباره كان سائداً لدى مجموعة أخرى من الشعراء كانت تزعم أنها أبعد طموحاً وأكثر حداثةً فراحت تبحث، بغية التحوّل والتأسيس، عن الشكل الموائم في مظانّ أخرى، بعيدة عن طريقة الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وهذه المجموعة هي لفيف من الشعراء والنقّاد اصطلح على تسميتهم «تجمّع شعر»، نسبة إلى مجلّة «شعر» التي كانت لسانهم الناطق، إبداعاً وتنظيراً. فلنحاول تلمّس رؤية هذه المجموعة إلى مسألة منابع «الحداثة» وسبل التّجاوز.

قبل أن يعلن يوسف الخال، في بيانه الشهير، وقوفه أمام «جدار اللغة» كان «تجمّع شعر» يعاني أزمة إبداع. وفي رؤيةٍ لهذه الأزمة، وفي إحدى افتتاحيات مجلة «شعر»، كتب أنسي الحاج، صيف ١٩٦٣، يقول: «هل أبدعنا شيئاً حقيقيّاً؟ ما هو؟ لا نعرف. كنّا ولا نزال نبحث. كنا ولا نزال أسياد بحثنا وضحاياه كلّ يوم يمرّ هو يوم علينا. كأنّنا، ونحن في هذا العالم، لسنا منه. كأنّنا لسنا من أحدٍ ولا ملاذ لنا».

تنحصر تجربة الشاعر، كما يفيد هذا القول، في البحث الذهنيّ غير المنبثق من الواقع التاريخي المعاش. وهذا البحث المفتقر إلى الانتماء هو الذي جعل عطاءه مفتقراً إلى الحياة، ومن ثمّ إلى الإبداع الجديد البديل، أو إلى التجربة الحياتيّة المولّدة للإبداع الجديد المؤسِّس لبنى شعريّة جديدة تكون المعادل الشعري للرؤية الأصيلة الجديدة التي تنبثق من واقع الحياة الجديدة. ونعتقد أن هذه التجربة التي تقوم على البحث عن شكلٍ يُظن أنه الشكل الملائم لمضامين الحياة الجديدة هي نفسها تجربة الشاعر المحترف... تجربتان من نمطٍ واحد، فقد كانت علاقة الشاعر المحترف بشعره بعد ما تخلّى عن التجربة الشخصيّة الحياتيّة لمصلحة مقتضيات الاحتراف، نوعاً من الطلب لشكل رائج تُصب فيه معانٍ محدّدة سلفاً. والفرق يتمثّل في أن الشاعر الحديث اختار أشكالاً متعدّدة، متأثّراً بجوٍّ فنيٍّ سائد قوامه الانبهار بإنجازات المدارس الأدبيّة الغربيّة. في حين اختار الشاعر القديم شكل القصيدة الجاهليّة متأثّراً بجوٍّ عام سائد كونته الدراسات اللغوية والفقهية والبلاغية التي نشأت حول القرآن الكريم.

قد يكون هذا الكلام مفاجئاً لبعض القرّاء. إذ إن الشعراء الحديثين، وبخاصّة «تجمّع شعر»، كانوا أكثر الشعراء بعداً عن التأثير بالشعر التراثي العربيّ وتقليده لكنّ المسألة ليست هنا. فعدم تقليد الشكل التراثيّ شيء وسلوك الطريق نفسها التي سلكها القدماء المحترفون شيء آخر. إنها طريق لا تتجه صوب النبع الحقيقيّ للشعر، وإنما نحو مجاري هذا النّبع لاختيار الملائم منها واختباره، اعتماداً على عملٍ ذهني. التجربة، لدى الطّرفين، ذات طبيعة واحدة تتمثّل في البحث الذهني عن شكل، وليس مهمّاً أين يطلب الشكل، وإنما المهم طبيعة التجربة الشعريّة وجوهرها. وإن كان من فرقٍ بين الشاعر المحترف والشاعر الحديث الذي حدّدنا طبيعة تجربته، فهو يتمثّل في أن الشكل الذي اختاره المحترفون كان شكلاً رائجاً، فوجد الشاعر المحترف أمامه طريقاً ممهّدة فسلكها. وهي طريق توصل السلطان إلى قلوب أفراد الرّعيّة وعقولهم فيهمس ويجهر لهم بما يشاء. أما الشكل الذي اختاره بعض شعراء الحداثة فكان غريباً من نحو أوّل وانتقائياً من نحو ثانٍ، وهو ظنيٌّ في كل الحالات. ونقصد بـ «ظنيٍّ» أنه يُنتقى مسبقاً ويُظن أنه يلائم التجربة الحديثة، ويُجرَّب على هذا الأساس، مع إجراء بعض الإصلاحات التوفيقية.

لم تكن طريق هذا الشكل المنتقي، نتيجة عملية بحث، ممهّدةً إلى نفوس المتلقّين وعقولهم. فهو ليس تراثياً مقبولاً بحسب العادة والذاكرة، كما أنه غير نابع من واقع تاريخي معاش ووليد تجربة حياتية، فحدث الانقطاع، وغدت الأزمة المعاصرة أكثر حدّة. والأزمة، في الحقيقة، أزمة إبداع شعري بدأت مع بداية تجربة البحث عن شكل، أو طلب شكل، بدأت منذ ذلك اليوم الذي راح فيه الشاعر العربيّ يصبّ معانٍ محدّدة سلفاً في قالب محدّد سلفاً. أي منذ ذلك اليوم الذي تخلّى فيه الشاعر عن تجربته الشخصيّة الكيانيّة ليتولّى مهمّة وظيفيّة. واستمرّت لتظهر مجدّداً لدى الشاعر الذي راح يبحث عن شكل يظن أنه يلائم التجربة الحديثة. واستمرّت بصيرورة الوظيفتين أكثر شيوعاً وتقنّعاً في عصر الحاضر

(١١) بدر شاكر السيّاب، ديوان أساطير، ص ٦.

والواقع أن الفرزدق، أو جريراً، عندما عبّر عن طبيعة تجربته أدرك خطأه، وعبّر عن كلا الأمرين فقال على أثر إنصاته إلى نماذج من شعر عمر بن أبي ربيعة: «هذا ما كانت تطلبه الشعراء فأخطأته...». نفهم من هذا القول أن صنيع عمر بن أبي ربيعة هو ما أخطأه الشعراء، وعمركا يمتح من الحياة، من تفاصيل العيش، ويصدر عن ملابسات الحياة اليوميّة. وكاد يحدث تحوّلاً جذرياً لولا أن الجوّ الشعريّ السائد الذي كونته معطيات سياسيّة ودينية واجتماعيّة ولغويّة... أجهض محاولته، فارتدّ ليقول، في بعض شعره، كما يقول الشعراء المحترفون، وذلك لينفي عن نفسه صنعة الهذيان. أي أنه انصرف، في بعض شعره ليستجيب إلى مقاييس عصره، فكانت قصائد مثل «الرّائيّة» التي انتزع بواسطتها حكماً هو: «ما زال هذا القرشيّ يهذي حتى قال الشعر». ذلك أن مقاييس عصره كانت ترى في الشعر الذي سبق «الرّائية» هذياناً وفي الرّائدة شعراً، ومعروف أن هذه القصيدة تضارع قصيدة أمرىء القيس.

اضطرّ عمر إلى مجاراة مقاييس عصره، وسبقه إلى ذلك الشعراء المحترفون وتلاه العديد من الشعراء، ولكنّهم أدركوا جميعاً، على تفاوت في التجاوب، الصّلة بين العيش اليومي والشعر. أما العديد من شعرائنا الحديثين فما زالوا لا يرون أن العيش اليومي هو منبع الحداثة. أو هم لا يرون الصّلة بين الحداثة المعيشية والحداثة الشعرية، متوهّمين أن سبل التجاوز أشياء سوى «تفاهات العيش اليوميّ». نقرأ لأحدهم، وهو على حدّ وصف صديقه الشاعر الحديث له «رئيس تحرير إحدى المجلّات الفكريّة المعروفة» قوله عن الشعراء الحديثين: «لعلّهم أكبر من أن ينتبهوا لهذه التفاهات الشعبيّة البسيطة (تفاهات العيش اليوميّ). فهم مشغولون بما هو أعظم من ذلك بكثير. إنهم مشغولون بهموم الحداثة والتجاوز».

نشتمّ في كلام رئيس تحرير المجلّة الفكريّة المعروفة سخريةً وعجباً. وما يهمّنا هو فصله بين أمرين هما على علاقة عضويّة، فأولهما أي «تفاهات العيش اليوميّ» شرط انبثاق الثاني ووجوده، أي شرط الحداثة والتجاوز، والانشغال بهموم الثاني يشترط الانشغال بهموم الأوّل أساساً وقبلاً. ويتحدّث رئيس التحرير عن جزئيات الحياة اليوميّة في هذه الحرب وعن الأحزان العاديّة والغصّات، وكأنها أمور سوى هموم الحداثة والتجاوز، أو كأنها أمر مناقض لهما والحقيقة أن هذه الجزئيات، أحزاناً كانت وغصاتٍ أم أفراحاً وزغردات، هي منابع الحداثة الشعريّة ومصادرها، وهي أيضاً السبل الحقيقيّة للتجاوز المفروض أن يسلكها ذوو المواهب الحقيقيّة والثقافة العميقة الشاملة والدّربة، والمنتمون إلى وطن وأهل وواقع تاريخي يتفاعلون معه ويصدرون عنه، وهكذا يبدعون الشعر الحديث المتجاوز.

وإن يكن من بحثٍ ذهنيّ فهو أحد جوانب القضيّة ليس إلاّ.

وهو تحديداً الجانب الذي يؤهّل الشاعر الحديث: «ثقافة» ودربةً وقدرة تفاعل مع معطيات العصر والتراث بحيث يجعله قادراً على عيش التجربة الحديثة وتجسيدها في نصٍّ شعريّ يحقّق أمرين: الكشف والايصال، وهذا ما كان يشترطه أسلافنا في الكلام الفصيح البليغ، ففي الفصاحة إبانة وإيضاح أي كشف، وفي البلاغة إبلاغٌ أي قدرة على الإيصال. ولعلّ ما يجب أن يُصنع هو أن نترك الشعر يجري من منابعه كما تشاء التجربة الفريدة التي يحياها الشاعر، أي الإنسان المميّز، دونما أي تقيّد بنظام مسبق، لأن التعبير النّاتج إن كان شعراً حقاً فسوف يفرض نظامه الخاص. فالحالة الشعريّة التي يعيشها الشاعر أثناء عمليّة الإبداع لا بدّ من أت تؤتي نظاماً موسيقيّاً.

يؤكد العلماء هذا فيقولون: إن السرّ في كون لغة الشعر موزونة دائماً يكمن في أن ذلك يلبّي حاجة في صميم النّفس الانسانيّة. فأثناء قول الشعر تتغيّر حالة الشاعر وصوته وكلامه، ويكون الشعر بأوزانه وأنظمة إيقاعه محاكاةً لهذا الاهتزاز الجسمي والتموّج الصوتي اللذين يأخذان الشاعر، وهو يعاني الانفعالات القويّة. وقد أجري بعض العلماء تجربة بواسطة الأجهزة الكهربائيّة، فسجّلت هذه الأجهزة التيّارات التي تحدث للإنسان في حالة الانفعال، فأفادت بحدوث إيقاع مطّرد وأشارت رسومها إلى خطوط بيانيّة للأوزان الشعريّة. فالوزن، لدى الشاعر «الحقّ، ضرورة، نعني ضرورة جسميّة عضويّة. وهو للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمر طبيعي جدّاً»[12].

الوزن في الشعر أمر طبيعي جدّاً لأنه يجسّد حالة شعريّة يعيشها الشاعر الحقّ هذا ما أكّده العلم وهو يؤكّده تاريخ الشعر العربيّ. ولنا في تسمية الرّجز أصدق دليل على ذلك. فالرّجز الذي تؤرّخ به نشأة الشعر العربيّ استمد اسمه من الحالة الشعريّة التي كانت تعتري الشاعر أثناء عملية القول الشعري. ويقول د. حسين نصّار في هذا الصدّد: «إن اسم الرجز نفسه، في ما يرى بعض المؤرخين، راجع إلى الرجز الذي يعتري النّاقة أو البعير. وهو ارتعاد في الخواصر والأفخاذ عند القيام»[13].

ويقول الشاعر الناقد إليوت في صدد هذه المسألة: «إن الشعراء إذا ثاروا على الشّكل زمناً، فليست ثورتهم في الحقيقة إلا احتجاجاً على الأشكال التقليدية التي لم تعد تصلح لاحتواء لغتهم الجديدة وموسيقاهم الجديدة، وسرعان ما يعودون إلى الشّكل الموزون حين يبتكرون أنماطاً جديدة تقوم بحاجتهم»[14].

* * *

(١٢) د. محمد النويهي، **قضيّة الشعر الجديد**، القاهرة، راجع ص ٣٢ ـ ٣٨.

(١٣) د. حسين نصّار، **الشعر الشعبي**، القاهرة: المكتبة الثقافية، ١٩٦٢، ص ٧٢.

(١٤) د. النويري، مصدر سابق، ص ٣٨.

إنّنا في سبيل تجاوز أزمة الإبداع الشعري نريد للشعراء الحقيقيين أن يثوروا وأن ينطلقوا من حالات شعريّة صادقة، فيبتكرو أنماطاً من الشعر جديدة بشكل طبيعي جداً، وليس من شك في أن هذه الأنماط سوف تلبّي حاجاتهم وحاجات متلقّي شعرهم. وفي رأينا أن تكرار مثل هذا النظام الجديد المواكب بنقد دارس مميِّز للخصاص والأساليب يؤدِّي إلى وضع النظام الشعري، نظام المرحلة التاريخية الذي يقوم بحاجتها، والذي قد يتنوَّع ويعتني بتنوّع التجارب وغناها. أمّا النِّظام التقليديّ، أو الخليليّ، فنحن لا نقول بهجره، وإنما نقول بشأنه:

١ ـ تمَّ تدوين الشعر العربيّ بعد وضع علم العروض. وما تمَّ تدوينه خضع لإصلاحات عروضيّة، كما أن بعضاً منه لا ينتظم في إطار وزن معروف وهذا يعني أن علم العروض قاصر عن الإحاطة بموسيقى الشعر العربي جميعه. فضلاً عن أن بعض جسور الخليل كالمضارع والمقتضب والمجتث يندر أن توجد قصائد منظومة على أوزانها.

٢ ـ إن وزن الشعر العربيّ، كما وضعه علماء العروض، لا يقوم على نظام إيقاعيّ مطرّد وإنما على تحديد عدد المقاطع وتوزيع هذا العدد على شطرين أو أشطر بشكل متساوٍ، وهناك إمكانيَّة تفنّن في التوزيع. وهذا ما فعله كثير من الشعراء، ومنهم شعراء التفعيلة. والنظام الذي يتناول عدد المقاطع وتوزيعها ليس هو موسيقى الشعر جميعها، كما أنه لا يدرس الشكل الشعري بمختلف عناصره، وإنما هو يدرس ناحيتين هما عدد المقاطع وترتيبها، أي الناحيتين الكميّة والزمنيَّة. وهذا يعني أن هناك ضرورة ملحَّة لدراسة الشعر العربيّ وفق رؤية جديدة للشكل، وليس من شكٍّ في أن هذه الدّراسة سوف تؤتي نتائج تنفي كل ما يقال عن تشابه القصائد العربيَّة ورتابتها.

٣ ـ وأيّاً يكن شأن هذا النِّظام، فهو في الحقيقة نظام وليد تجربة شعريّة لمرحلة تاريخيَّة معيّنة. ويمكن الإفادة منه في كثير من المجالات التي تتيح طبيعتها وجود معانٍ مسبقة وأشكال مسبقة، فيكون منه نظم تعليمي ونظم علميّ ونظم فنيٍّ بديعي ونظم خطابي تحريضي موجّه. وهذا الفهم لتعدّد الأنواع الشعريّة يضع الأمور في نصابها ويجعل السَّاحة الأدبيَّة رحبةً أمام كلّ مبدع قادر على العطاء، سواء كان ذلك في الميدان القديم التقليدي أم في الميدان الجديد المبتكر شريطة أن تُحدّد الأمور ويعرف كلّ ما يصنعه. وهذا يتيح للشعراء الحقيقيين أن يؤسِّسوا نظاماً جديداً للرواية الجديدة للعالم.

صدر حديثاً

فاروق عبد القادر

رؤى الواقع وهموم الثورة المعاصرة

دراسات في المسرح المعاصر

دار الآداب ـ بيروت