جدلية الموروث والتجديد في قصائد الشعر الحر الأولى

قراءة في قصيدة: "قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء لأحمد عبد المعطي حجازي نموذجاً

علاء الدين فتحي محمد الجابري

قسم اللغة العربية- آداب السويس

elgabry.alaa@yahoo.com

المستخلص:

تدرس القراءة قصيدة وحيدة من الديوان الأول للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وهي قصيدة (قصة الفتى والفتى الذي تكلم المساء). تقدم القراءة عدة تفسيرات للقصيدة مراوغة بين الذاتي والاجتماعي والقومي والسياسي. وتقوم القراءة على افتراض أن الجيل الأول من الشعر الحر لم يكن بعيداً عن تقنيات القصيدة التقليدية، ولم يكن جانب التجريب لديهم واضحاً إلا في جانب التجديد الموسيقي الذي حمل كثيراً من الاختلاف عن السابق. لقد بحثت تجربة الشعر الحر عن شرعيتها في القديم ذاته، فربطتها بالقديم ذاته، وكيف ظل موقفهم من الموسيقى حائلاً دون الاندماج في التجربة برمتها، ومقاربتها في دراسات راسية وأفقية بالقدر الكافي برغم طول العهد معها. درست القراءة منزع الدرامية والاعتماد على الحوار في القصيدة، واصطناع الشاعر دورا الراوي العليم، واعتماد الشاعر البطل على التكسب بالغناء إشارة إلى عهد البراءة الشعرية الأولى، وذلك في معرض استفادتها من فنون مجاورة. لم تقدم القصيدة صورة مثالية للأميرة، وكذا فإنها لم تقدم صورة متنبئة للشاعر، كما ركزت على الاهتمام بالمعنى وتقديمه بصورة مركزة توضح كيف أن الاستعلاء على رسالة الشعر لم يكن في البدايات، قبل أن تتورط أغلب النصوص في التعمية والإلغاز. اهتمت القصيدة بالمعنى، وكذلك وظفت القيم الموسيقية بشكل جيد قبل أن تنحصر القصائد بعد ذلك في محور محدودة للغاية. كما جاء استخدام الإطار العاطفي وحكاية الحب بينهما بوصفها نوعاً من الإطار لوضع فكرة من الأفكار البسيطة أو القديمة أو السيارة في قالب جديد، يرتبط بالخلفية الرومانسية وإن طرح بعض مفاهيم مختلفة تجاهها. وتقدم القصيدة رؤياً جديدة لفهم الرومانسية تبعد عن قيامها على الجزع والبكائيات المهذرة.

الكلمات الدالة: الرومانسية، الموسيقى، رسالة القصيدة

مقدمة

لعل من أبرز وظائف الدراسات الأدبية أن تُراجع مقولاتها السابقة، تختبرها وتُجري عليها مراجعاتها بين فترة وأخرى، وهي اختبارات قد تُثبت صحة الدراسات القديمة، فتتوطد، أو تُظهر حاجتها إلى المراجعة والتمحيص فيدخل الدرس الأدبي ساحتها—إن أُنِفَ التصلب على رؤى مطعون عليها—مساراً جديداً. إن ثبات المقولات الأدبية وسريانها بين مختلف الأجيال يؤدي—ضمن أسباب أخرى كثيرة—إلى ركود الحركة الإبداعية ذاتها وجمودها، وفقدان الكثير من حيوية الأدب، سواء بين المتلقين العاديين أو النقاد.

ومن الأخطاء-وربما الخطايا- التي لحقت بدراسة المراحل الأولى من إبداع شعر التفعيلة نوعاً من التسليم بمقولات قد لا تبدو حقيقية أمام الدرس الموسع، أو التمحيص والتوقف، وربما تغدو خطأ شائعاً حاز من القبول ما يغييم معه الصواب المهجور.

وتتيح الدراسة النصية فرصة إعادة النظر في التجربة برمتها، وقراءة سماتها واستكناه ظواهرها على ضوء ما تؤكد-أو تنفيه- النصوص ذاتها، بعيداً عن انطباع مُقَدِّم، أو مقولات قد تسبق النصّ ولا تُنيرُه. ولعلنا نعتزف أن التعامل مع نصوص شعر التفعيلة يعوزُه نوعٌ من التركيب الذي يضم أشتاتها في مجموعات متكاملة تؤشر لظواهر ما، بعينها، وليس الأمر مبنيًا على الالتفات لأجزاء من ديوان، أو نُقولٍ مجتزئة عن قصائد، أو مرور سريع على قضايا جزئية دون غيرها، ولكن ضمّ هذه الأشتات-في إطار واحد- يُعدُّ أمراً مفقوداً في دراسة شعر التفعيلة، إلى الحد الذي يغدو معه تقييمه مغبوناً من جهة المعارضين، أو متجاوزاً حد الموضوعية بفعل حماسة المؤيدين.

وبينما يمارس الشعرُ ديناميكية من نوع متقدم، فيتطور على مدار تاريخه يُصاب الدرس النقدي بالتأخر عن مساره كثيراً، فيتجاوز الشعر العربي ما تقدمه تلك "المتابعات" النقدية، ولعل الجيل الأول من تيار شعر التفعيلة شاهد على ذلك؛ فالتناول النقدي للدواوين الأولى يشير إلى قلة الدراسات التي تناولت دواوين صارت من العلامات بعد ذلك من مثل "الناس في بلادي"، أو "مدينة بلا قلب". إن إحصاءً لما تمت دراسته من تلك الدواوين قد يدعم هذا الرأي. وكما عانى الشعر الحر فتورَ استقباله فقد وصل الأمر-دون مبالغة- إلى قلة المتابعة النقدية التي تسمح بإعطاء مؤشرات، أو توفر التركيز على الجانب التحليلي دون الجانب التركيبي، إلى الحد الذي كان فيه كتاب إحسان عباس عن البياتي نموذجاً وحيداً.

وهكذا، لم يسمح العزوفُ عن تحليل النصوص ومتابعة التيارات الجديدة متابعة مستمرة باستنتاج تصورات ملائمة لمفاهيم الشعرية من جهة كونها- الشعرية- علماً يتجاوز النظرة الأفقية للشعر، ويركز على التحليل الرأسي لقطاع كبير منها وصولاً لخصائصه؛ إذ " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل هذا فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن"¹.

وهذا البحث تقوده فكرة أساسية مؤداها أن الجيل الأول لم يكن مُنبِتَ الصلة مع القديم، ومن ثمّ، فالتجديد الذي طرحه لم يكن وليد طفرة، وإنما جاء انطلاقاً من معاشتهم لأنماط التعبير الشعرية السابقة. لم يكن شعر التفعيلة-في مهده الأولى على أقل اعتبار- مفارقاً للقديم بشدة، إلا في المجاهرة بتغيير البنية الموسيقية. ولعله ليس من المبالغة اعتباره امتداداً للشعر السابق عليه، متأثراً به. هذا ما تثبته التجارب اللاحقة، على أقل اعتبار.

يَحْدِسُ البحثُ أن جيل الريادة في حركة الشعر الحر (ولانتشارها فقد أثر هذه التسمية في العنوان برغم كونها أقل دقة من شعر التفعيلة) لم يكن - باستثناء الجانب الموسيقي- مغامراً، وإذا مددنا الخط على استقامته بان للباحث أن القصيدة (الحرّة) (الحديثة) لم تكن طفرة خارجة- بالكامل - عن المسار. لم يكن جيل الريادة في حركة الشعر الحر محتفياً بكامل التجديد في بنية القصيدة الحديثة، وإنما توجه صوب استعادة القديم أكثر من مغادرته، فجاءت (حدثهم) منقوصة إلى حد كبير؛ حيث تصدر تجربة الشعر الحر في بداياته عن السياق العام المنتج له، وهو سياق أنتجته حدثاً معتمدة على التلفيق أكبر من اعتمادها على القطيعة، أو وصف

الحدثاثة الشعرية بأنها" لم تفعل في المجتمعات العربية بصفاتها جدلية القطيعة كما فعلت في الغرب، وإنما تحولت إلى دينامية للخط، ومراكمة للأفكار والمذاهب والمناهج"². إن الحدثاثة في الشعر-تبعاً لتعبير جبرا إبراهيم جبرا- " كانت تمرداً عميقاً جارفاً، من ناحية، وكانت من ناحية أخرى استمراراً حقيقياً للنزعات التعبيرية الأصيلة في الذات العربية منذ أن أنشأت هذه الذات أولى حضارات الإنسان. ولئن تزعت قنوات التواصل بين الشاعر وجمهوره لفترة ما، فإن هذه القنوات عادت إلى فاعليتها مرة أخرى، حالما جسّر الجمهور الفجوة الزمنية بينه وبين المبدع الذي كان يجب أن يسبقه، إن هو استحق مكانة المبدع"³. و" الحدثاثة هي صورة من صور الاحتجاب، يعني القول إن أقدم سمات الشعر وأكثرها رسوخاً حديثاً"⁴.

ولعل الفهم الحقيقي لمعنى الحدثاثة في الشعر مبنيٌّ على كون " الشعر الحديث بحق، هو الشعر الذي يصير واعياً بالصراع المتواصل الذي يقابل الذات، دون تنافر بين الغنائية وصفة الحدثاثة، فقد وصف بيتس الشعر الحديث بأنه التعبير الواعي عن الصراع بين وظيفة اللغة كتمثيل وبين اللغة كفعل لذات مستقلة"⁵. و"يكاد الإجماع ينعقد بين الشعراء المعاصرين على أن الشعر ليس صيغة معرفية مباشرة. فهم يرفضون فكرة الانعكاس وفكرة التعبير، والفكرتان تمثلان المقولتين: الكلاسيكية والرومانسية على التوالي"⁶؛ ذلك أن " الحدثاثة في آفاق الوعي التي صاغها، ليست مجرد إنتاج نص شعري، أو مسرحي أو روائي، بقدر ما هي الطموح لتأسيس تجربتها في بنية اجتماعية وثقافية شاملة"⁷.

لقد ظل هذا التآرجح بين الانتماء للقديم الذي دأبوا على قراءته سابقاً، وتطبيق الجديد الذي يتسق مع دعوتهم المتمردة حاضراً لفترة طويلة، وقد يتشخص ذلك-مثلاً- في الربط بين الرومانسية والواقعية⁸ درءاً لتقليدية التركيز على أحدهما، بما يؤكد حدسَ البحث في محاولة التعامل مع القصيدة على خلفية رهان نقدي يستبصر دور التقليدية في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، أو ترده بين عمود القصيدة القديمة وبين إنشاء عمود جديد لقصيدته الحرة. وقد يختبر البحث ما يبدو من المزج المقصود لأنواع الأدبية، ويراها معادلاً لأنماط أخرى من الجدال الفني، وهذا التجاوز لأنواع الأدبية قد يُنظر إليه بوصفه مرادفاً للتجاوز عن مقتضيات القصيدة التقليدية التي يريد هذا الديوان الرائد تجاوزها مع جيل القصيدة الحرة الأول.

ويعتزم هذا البحث معالجة الامتزاج بين مقومات التجديد من جهة، وموروثات القديم من جهة أخرى في نصوص الجيل الأول من الشعر الحر، متخذاً من تحليل قصيدة " قصة الفتى والأميرة التي تكلم المساء" لأحمد عبد المعطي حجازي عينة مركزية، وقد جاءت القصيدة في ديوانه الأول " مدينة بلا قلب"، وهذا نصها⁹:

أعرفها، وأعرفه

تلك التي مضت، ولم تقل له الوداع، لم تشأ

وذلك الذي على إبائه اتكأ

يجاهد الحنين يوقفه

كان الحنين يجرفه

فهو أنا وأنت، والذين يحفرون تحت حائط سميك

لتصبح الحياة عش حب
به رغيّف واحد، و طفلة ضحوك !

أعرفها و أعرفه
أميرة شرقية تهوى الغناء
تهواه لا تحترفه
و تعشق الليالي الماسية الضياء
صاحبة السمو أقبلت !
و يصبح البهو الملىء ضفتين
و تهمس الشفاه كلمتين .. كلمتين
عشيقها هذا المساء شاعر أنيق
نعم فإنها تضيق بالعشيق
إذا أتى الصباح و هو فى ذراعها
و تهمس امرأه
دولابها يضم ألف ثوب
و تهمس امرأه
و قلبها يضم ألف حب
نعم نعم... فإنها أميرة لا تكتفى بحب
و يخفت الحديث ثم يهتف المضيف
يا أصدقاء
صاحبة السمو تبدأ الغناء !
و يخفت الضياء غير كوة تنير وجهها
و تبدأ الغناء.. " أوف !"
" قلبي على طفل بجانب الجدار
لا يملك الرغيّف " !
وتلهث الأكف .. فلتحيا نصيرة الجياح
ثم تدور عينها لتلمح الذى أصابه الكلام
و عندما يرف نور الشمس تهمس الوداع
و فى ذراعها عشيقها الجديد !

أعرفها و أعرفه
لأننى كنت كثيراً ما أصادفه
على شجيرة المساء قابعا بنصف ثوب
يقول للمساء
يا أيها الحزن الأثيري الرحيب !
يا صاحب الغريب
أنا كلام الأرض... هل أنصت لي؟!!

أنا ملايين العيون... هل نظرت لي؟!
لى مطلب صغير
أن تصبح الحياة عش حب
به رغيّف واحد، و طفلة ضحوك!
و فى ليالى الخوف طالما رأيته يجول فى الطريق
يستقبل الفارين من وجه الظلام
و يوقد الشموع من كلامه الوديع
ففى كلامه ضياء شمعة لا تنطفئ
و يترك اليدين تمشيان بالدعاء
على الرؤوس و الوجوه
و تمسحان ما يسيل من دموع
الصبح فى الطريق
يا أصدقائى، إننى أراه
فلا تخافوا .. بعد عام يقبل الضياء!"
و عندما يمشون تمشى فوق خديه الدموع
و يفلت الكلام منه يفلت الكلام
"هل يقبل الضياء حقا بعد عام؟"

ذات مساء كان صاحبي يكلم المساء
فانساب مقطع مع الرياح، ثم وشوش الأميره
فقربت مراتها و صفقت
" يا أيها الغلام !
بجانب القصر فتى يخاطب الظلام
اذهب إليه، قل له سيدتى تريد أن تكلمك
و لا تقل أميرتى"
... ثم تهادت نحو شرفة جدرانها زهور
و رددت فى الصمت " أوف!"
" قلبى على طفل بجانب الجدار
لا يملك الرغيّف!"
و أقبل الغلام يسبق الفتى
- أميرتى.. سيدتى.. أتيت به !
- أهلا و سهلا.. ليلنا سعيد
ادخل.. تفضل.. وانقضى المساء!
و فى الصباح ساءلته.. "ما الذى رأيت؟"
- " سيدتى... إنى رأيت كل خير"
" سيدتى.. أنا سعيد!"
قالت له، وعينها فى عينه المسهده :

-أراك قد عشقتنا!"
فلم يرد صاحبي
قالت له: فما الذي تعطيه لي لو أننا عشنا معاً؟
فدمعا
ثم أجابها و صوته منغم حزين
سيدتى.. أنا فتى فقير
لا أملك الماس ولا الحرير
و أنت فى غنى عما تضم أشهر البحار من لآل
فقلبك الكبير جوهره
جوهرة نادرة فى تاج عصرنا
و لو قضيت عمرى الطويل أقطع البحار
وأنشر القلاع
و أبسط الشباك، أقبض الشباك
لما وجدت مثلها
لكننى وجدت هنا
وجدتها لما سمعت لحنك المنساب كالخرير
يبكى لطفل نام جائعاً!"
فابتسمت قائلة: "لا.. أنت شاعر كبير! يا سيدى أنا
بحاجة إلى أمير
إلى أمير!"
و انسد فى السكون باب!!

أعرفها و أعرفه
تلك التى مضت و لم تقل له الوداع...لم تشأ
و ذلك الذى على إباهه اتكأ
يجاهد الحنين يوقفه

كان الحنين يجرفه

إبريل 1957

-1

ويُعدّ أحمد عبد المعطي حجازي واحداً من رواد¹⁰ الشعر الحر في مصر خاصة، والعالم العربي عامة، لكن شعره لم يبرح بقايا الجزالة والاهتمام بفنيات الإنشاد، ولم يدع-وصولاً إلى قصائده الأخيرة- أجواء الأطلال¹¹، والطرديات، ويواجه أغلب أمور حياته عبر "القوس المشدود"، كما يكثر الحديث عن القرى، وركب الليل السيار، والقطا. وقد تكون تراثية حجازي استناداً إلى احتفائه بالطلل والطردية، واحتمائه الفني

بالقطا، والدمن وغيرها من مفردات تتحول سريعاً إلى "تيمات" مشبعة الدلالة، وحاملة للقصيدة من بدايتها للنهاية. إنه يسطاد القطا، والقطا يتبعه في علاقة قائمة على التفاهم والتفاعل والإرث، وليست علاقة سطحية شكلية، فيقول في قصيدة "طرديّة" والاسم ذو دلالة:

قلتُ أصدأُ القطا

كان القطا يتبعني من بلد إلى بلد

يحط في حلمي ويشدو

واستحضار هذه "العلامات" المنصوبة على مدى الشعر العربي وتاريخه يشير إلى أن الشعر الحر - في مرحله الأولى تحديداً - ذهب يؤكد صلته الوثيقة بالتاريخ السابق عليه، فلا ينفصل عنه، ولا يُقدم نفسه خارجاً عليه، وأن غاية تجديده هو مجاورته والبناء على الوعي به من أحد الوجوه.

ولم ينسلخ الجيل الأول، ومنهم أحمد عبد المعطي حجازي -إلا قليلاً - عن مؤثرات البلاغة القديمة، فيتردد عنده في ديوانه الأول الحديث عن الدمن والأطلال (نحيلك - هنا - إلى قصيدة "مذبحة القلعة"؛ إذ يقول:

ويعود الصمت يمشي في الحوارية الحجرية

حيث ما زالت رسوم فاطمية

وظلّ شركسية

ودمن

ضيعت أنسابها أيدي الزمن

وفي الديوان ذاته تحضر الأطلال استدعاءً مباشراً في قصيدة الديوان الأولى - "العام السادس عشر" - عبر قصيدة "الأطلال" الشهيرة لإبراهيم ناجي، فيقول:

ثم أمضي، أسهر الليل إلى ديوان شعر

"يا فؤادي رحم الله الهوى

كان صرحاً من خيال.. فهوى

إسقتني، واشرب على أطلاله

وارو عني، طالما الدمع روى"

هكذا يكون حضور "علامات التراث" وشواهد اعتذارها عن محاولة البناء عليها، وتجاوزها، ويغدو الانشغال بها بديلاً عن الدوران حولها، ومجرد ذكرها درء لتوهم إنكارها. يحتلّ الطلل مكانةً أثيرة ودالة عند حجازي حتى إن القصيدة التي عاد بها إلى الشعر بعد انقطاع كبير كانت بعنوان "طلل الوقت في زمن الصمت"، والانشغال بالطلل واحتلاله مكانةً أثيرة يعكس نوعاً من الامتصاص البديهي لنصوص سابقة على مرحلة

الشعر الحر ينفي-مع مظاهر أخرى- وهم القطيعة. ومثل هذه المراوحة بين القديم والجديد تؤشر إلى هيمنة بُعد "التمثل" بما تقضي إليه من خواص متغايرة. إن الثوابت الفكرية لم تنلها القطيعة، وغاية التطوير كان التماس حرية موسيقية أكبر، وذلك-على الأقل- في مراحل التجربة المبكرة. لقد "حاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله من منظور عصره. وفكرة الإنسان كما نعرف فكرة مرنة متنقلة، وهي من أجل ذلك فكرة حية، فهي تنتقل وتتشكل في كل عصر أشكالاً مختلفة"¹².

والتركيز على الأطلال والطرديات بدرجة أكبر من غيرهما من "مقولات" الشعر القديم هو في جوهره اتصال بالمنابع دون العوارض، وتوكيد لحمل تجربة الشعر الحر أبعاداً جنينية لا تقل عن غيرها من صفات متغيرة. الطردية- مثلاً - تركيز على صراع بين كائنين لعله يتوازى مع "شكليين" من أشكال الشعر الموروث والجديد، كلا الحيوانين يحاول القنص، تماماً كما أن الشكليين يسعيان صوب "قنص" الشعرية، ولا يعلمان مصيرهما.

تبدو تيمة "الطلل" أثيرة عند حجازي، يراوح بها بين سطور شعرية تارة، وقصائد كاملة تتردد عنده تارة أخرى، أو بناء طللي في أحيان كثيرة؛ فالأطلال لديه ليست علامة اندثار، أو معادلاً للدرس، فيتجاوز الطلل اعتباره "مكاناً فحسب، وإنما منهجا في الكتابة وموقفاً من العالم ورؤية الإنسان"¹³. تحتاج المسألة - لا ريب- إلى دراسة خاصة تطرح مراوحات الطلل عبر قصائده المختلفة، وعبر فتراته المتباينة، ولا نعلم أحداً قدم لها إلا إضاءات متناثرة، تقوم على أفكار¹⁴ تتراوح بين الطبيعة الإلهامية تارة، والتوحد معه في اتحاد وتأمل تارة أخرى.

-2-

لقد أثرت التجربة في مهدها الأول تجديد الشكل دون غيره من مظان التجديد، وعولت على اتجاه توفيق لم يكن وليد طفرة، وإنما جاء انطلاقاً من معاشتهم لأنماط التعبير الشعرية السابقة، فكانت الحداثة معولة على رفض الشكل بدرجة أكثر من رفضها للتشكل. إن الحرية التي تطرحها التجارب المبكرة لم تتجاوز-إلا قليلاً- الاقتصاد على الوزن، ونادراً ما اعتمدت مضارب شتى؛ في الموقف والأداة واللغة. إنها ليست حرية الشاعر ولكنها حرية القصيدة من أسر التقليد.

يريد هذا البحث التساؤل عن مدى الحرية الفنية التي وصل إليها الشعر الحر-في بداياته على الأقل-، وهل كان كامل الحرية، أم أن قصارى اختلافاته كانت في أغلبها- متصلة بالجانب الموسيقي قبل غيره من الاعتبارات الفنية، إلى حد الاكتفاء به، والتعويل عليه بوصفه سمة فارقة. والشعر الحر-في ذلك- لا يفارق نزعات الحداثة العربية التي لم "تفعل في المجتمعات العربية بصفتها جدلية القطيعة كما فعلت في الغرب، وإنما تحولت إلى دينامية للخط، ومراكمة للأفكار والمذاهب والمناهج"¹⁵. ويختبر هذا البحث أهمية ما يحده من هيمنة التردد بين القديم والجديد، أو تتبع الآثار الدالة على تجاوز الرؤيتين: الجديدة والقديمة، و"لعل أهم ما يميز شعراء جيل الريادة في حركة الشعر الحر أن التجديد لديهم في بنية القصيدة الحديثة لم يكن وليد طفرة، وإنما جاء انطلاقاً من معاشتهم لأنماط التعبير الشعرية السابقة"¹⁶. لم يكن الشعر الحر مفارقة للقديم على إطلاقه، ولم يكن سلخاً للشعر العربي أو مدعاة لاتهامه بالتأمر.

وعلى مستوى "المعنى"- بالتعبير القديم- فلم يكن بعيداً عنهم استخدام الإطار العاطفي وحكاية الحب؛ توسعة لإطار القصيدة واستجلاباً لجماهير أكثر تفاعلاً، وتركيزاً على طريق لجمع أصوات متداخلة بدرجة أكبر

من حماستهم لاكتشاف طريق مختلف جديد، وانعكاساً لحالة التوفيق التي وسمته في بداياته فرعا عن توفيق طغى على الحداثة العربية برمتها. ويريد البحث أن يتساءل عن البعد المعرفي في التجارب المبكرة للشعر الحر وكيف تواري خلف التنظيرات الجمالية له، والباحث يعتقد أن كثيراً من الإفراط في الأبعاد الفنية، وربما الاقتصار عليها دون غيرها، كان واحداً من سوءات المعالجات النقدية المتأخرة، وكيف أن التوجس من الاتهام بسيطرة فكرة الانعكاس-المرتبطة لدى كثيرين بمجافة الحداثة- كان محفزاً للتركيز على الأبعاد الفنية، بينما تجاهر التجارب الأولى بالبعد المعرفي لقصائد من الشعر الحر إلى الحد الذي تغدو فكرة التعبير، برغم- وربما بسبب- رومانيتها- حاضرة فيه بقوة. إن فهم الأدب الحديث برمته منقوص إن لم نفهم الرومانسية؛ إذ إنها "بركة من السماء، ومن الشيطان، وقد تركت فينا جروحاً لن تندمل أبداً"¹⁷.

لقد "ساهم" بعض أبناء هذا الجيل الرائد في تأكيد تمردهم، ومن ذلك إصرار أحمد عبد المعطي حجازي على ضم قصيدة هجائه للعقاد بعد موقفه المعروف من الشعر الحر وإحالاته إلى لجنة النشر. وأغلب الظن أن كثيراً من الموقف المضاد للشعر الحر مردود إلى عناصر خارجة عنها، لعل منها ما أراده الجيل الأول من تأكيد جسارته ومناجزة المجتمع عبر تجارب لم يعد إليها فيما بعد، ومنها ما صار أيقونة على الشعر الحر. وإذا ضربنا مثلاً من الجانب اللغوي؛ فقد ظلت النظرة لقصيدة الشعر الحر متوقفة عند زاوية جزئية تربطها بالمزج مع مستويات أقل فصاحة كقول صلاح عبد الصبور "وشربت شاياً في الطريق ورتقت نعلي...". وهي اللغة والألفاظ التي لم يعد إليها عبد الصبور بجزالته المعروفة فيما بعد، غير أن تركيزاً على هذه اللقطة ساء مسار الحركة برمتها. والحق أن الشعر الحر- في مرحلته الأولى تحديداً- كان في جنوحه نحو البساطة يعكس نوعاً من تحسس لغة تبتعد عن استشراف الباطن قدر المستطاع، "لقد غاص الشعراء في عالم الباطن، واغترفوا من كنوزه ورموزه وأحلامه وأساطيره، وساروا في رحلة طويلة بدوها من الرومانسية إلى الرمزية إلى السيرالية إلى عديد من "المودات" التي لا تكاد تلمع حتى تخبو. فهل سئموا هذه الرحلة المضنية في العالم السفلي للذات، وهل بدأوا يوجهون الأبصار إلى عالم الجسد والواقع والأرض والظواهر التي تُرى وتُلمس وتُشم؟ هل سيكفون عن تمزيق الواقع والإغراب في اللغة؟ وهل يزهدون في صوامعهم الزجاجية الملونة التي طالما لجأوا إليها؟"¹⁸.

يزعم البحثُ الاقتصارَ على تحليل قصيدة "قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي من ديوانه الأول "مدينة بلا قلب"، وعلى الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على صدور الديوان فليس هناك تناول مستقل -فيما نعلم- لهذه القصيدة.

تأتي هذه الدراسة مؤسسة على قناعة كبيرة مفادها أن الشعر الحر في تجاربه الأولى ليس قادماً من جهة منفكة عن الشعر الموزون المفقى، حتى حاول الجيل الأول تأسيسَ شرعية تجربتهم عبر تبعيتها للشعر التقليدي، إلى الحد الذي عولوا على مقارنتها بالموشحات التي لم تلتزم عدداً محدداً للتفعيلات في البيت، وراحت تغير مبدأ التسوية بين الأسطار. كانت نظرة المؤسسين لتجربة القصيدة الحرة أنها تبرز متن الشعر وتؤكد عليه، بينما تغمز حوافه أو ما حوله وتتجاوز عنه، "والعلاقة بين النص والنوع علاقة جدلية ومبينة أيضاً بالترتيب فالنصوص تنشئ معاً أنواعاً يُنظر إليها على أنها "ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة، وكذلك يلزمها الكاتب بدوره"¹⁹.

و بطريقة أخرى فإن الشكل الجديد حمل تقلبات الشكل القديم واحتواها وحاول تجاوزها والبناء عليها. إنه يضعنا أمام ضرورة مراجعة مقولات تخص الفصل الحاسم المتوهم بين العصور الأدبية والتوجهات الفنية

والنقدية بمعنى أننا لن نعدم صوراً للرومانسية داخل التوجه الكلاسيكي أو الخروج على مقتضى الواقعية داخل الشعر الجديد الذي ظللنا لفترة طويلة نرى الارتباط الشرطي بين الواقعية وبين الشعر الحر. إن الشعر الحر—وبخاصة مع جيله الأول—لم يكن نتاج طفرة جينية أو قفزة نوعية، وإنما كان تجديداً ينطلق من وعي ما بأنماط التعبير الشعرية السابقة.

ومن البديهي أن يظل الشعر الحر في واحد من رهاناته حريصاً على أن يؤكد كونه شعراً من طبقة راقية، وأن تكون صلته الوثيقة بجنسه أولى أولوياته، ولكنه صار أشد تطلعا من أي عصر سواه إلى الاستفادة من أجناس مجاورة له. لقد كان أحمد عبد المعطي حجازي ورفاقه يدركون أن حركتهم الجديدة ستُقابل من القارئ بمقاومة شديدة لا محالة، وأن إعراض المتلقين عن تقبل الشعر الجديد لن يكمل التجربة، ولن ينقلها إلى حيز "الظاهرة"؛ إذ إن "الظاهرة الأدبية لا تقتصر فقط على النص، ولكنها تضم أيضاً القارئ وكل ردود أفعال القارئ الممكنة تجاه النص"²⁰. فالنص الجديد، وبخاصة في مراحل الأولى، لم يخلع عباءة التقاليد الموروثة، ولكنه نأى عن التقليد والاتباع؛ فالتقليد "عود على بدء بما يفضي إلى التكرار الذي تنطوي عليه أفعال المحاكاة الاتباعية، تلك التي لا تعرف سوى أن تنسخ من الأصل ما يؤكد شبهها به. أما التقاليد فهي العلاقات التي لا تدني بأطرافها إلى حال من الاتحاد"²¹. ولقد "اختارت القصيدة الحديثة، لا سيما في الخمسينيات، التنازل عن بعض سحرها الغائم، ولغتها المواربة وهي تتجه إلى ذلك المتلقي المحتشد: الجمهور. وصار واضحاً أنها قد استمدت أيضاً إضافياً من حيوية الجو العام: لم تعد مطلباً جمالياً وفنياً محضاً، بل كانت تبدو، في أحيان كثيرة، حاجة فكرية ووطنية، أو جهداً مزدوجاً: فنياً/فكرياً في أفضل حالاتها"²²، ولعل أبرز ما طرأ على الشعري في النص الحر كان اشتباكه وتعالقه مع غير الشعري القديم؛ فالنفس الشعبي مسيطر على القصيدة والصورة التي يقوم عليها تستحضر بعض أجواء القديم لتتقنه.

ولأن الشعر الحر يريد إثبات كونه مستوعباً ما سبقه من تيارات، ولا يتنكر لها، فقد ظهر—وبخاصة في مراحل الأولى—ارتباطه الكبير بقصص العشق بوصفها واحدة من أبرز تمظهرات الرومانسية. إن فهم الأدب الحديث لا يتم إلا بفهم الرومانسية وتأثيرها الممتد، وفي القصيدة تفكيكاً لمناقشة الرومانسية من هذه الزاوية يشبه إعادة النظر في الأدب برمته طبقاً للتوجه الجديد لأصحاب التجربة الناشئة. لقد تجاوزت "الغنائية" المرتبطة—تقريباً—بالرومانسية غلبة العاطفية عليها، وصارت تتسم بفيض مؤارٍ التعالقات الداخلية من النص الكلي، والتعالقات الخارجية مع نص المجتمع الكلي. وبمعنى آخر فقد صارت الرومانسية طاقة فكرية خصبة تتوازى مع الطاقة اللغوية المجترحة مع نص الشعر الحر في كليته.

-3-

يصر لنا عنوان القصيدة (قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء) عن استقبالها من نقطة الصفر، فإذا بنا نتأهب للاستماع لقصة عبر استدعاء عشرات القصص من التراث العربي، وغيره، تدور حول محاولات فاشلة—في الأغلب—لفتين (بمعنى الفتوة والقوة والسطوة/الصعاليك مثلاً) حاولوا اقتحام القصور، والدخول إلى عالم مسيح بإحكام، ولا سبيل لطبقتهم إلى محاولة التفكير فيه، بله الاقتراب منه والتفاعل معه بنديّة.

وما يميز تجربة السرد في الشعر الحر هو ابتعادها عن الاهتمام بالتفاصيل والتركيز على اللحن الذي تكفي إشارته بعيداً عن رسم الأجواء العامة وإطالة الحوار بطريقة قد تبدو جانحة نحو الرطربة التي تخصمها القصيدة الجديدة ابتداءً؛ فعلى الرغم من وعد العنوان بسرد "قصة" الأميرة مع الفتى فإن العلاقة بينهما داخل القصيدة تقوم على اللحن دون التفصيل، على المزج دون الرؤية الأحادية، ومن ذلك توسط علاقتهما بين

العذرية والتصريح؛ ذلك أن الإيماء يقود السرد ويؤسس لنوع من الاستثناء والتكثيف. و"الملح" أسس الشعر ولحمته وسداه، من الناحية الفنية، وتصدير لجانب المعنى الأساسي الذي ترومه القصيدة على غيره من الاعتبارات، من الناحية المعنوية. يبدو أن شيئاً من ثنائية اللفظ والمعنى لا يزال قاراً في وعي الشعراء الكامن، غير أن التلميح يمكن فهمه درامياً أيضاً، ومن ذلك علاقته العجلى مع الأميرة/ القصيدة، ربما يعادلها-إذا وسعنا دائرة النظر-علاقة الشاعر مع المجتمع المحيط؛ فهي علاقة تعارف سريعة لا تلبث أن تنتهي سواء مع أحد أفراد الجماعة.

وسرعان ما تؤكد القصيدة اختلافها عن المعتاد؛ إذ لا تقوم القصة في تصور القصيدة على المشافهة-برغم اعتيادها مصدراً-، أو مجرد "السماع" الذي لا يؤبه له، ولا يصل الحد المقبول من التحقق، ولكنها تقوم على "المعرفة" (أعرفها، وأعرفه) ليكون الراوي- وهو شخصية/ نموذج، لا يحيل إلى شخص بعينه، وإن كان قريب الشبه بالشاعر- عليماً بالأمر ومساراتها، والشخصيات ودواخل ذاتها، ولا يقدم ذاته عالية على غيره، وإنما يكتسب وجوده في القصيدة أهمية مردودة إلى "معرفة"، والتي لا يمكن فصلها عن وعيه الشعري. وبرغم شبهه بالشاعر فإنه لا يتكلم بلسانه، وإنما يتكلم -أحياناً - بلسان الأميرة :

يا أصدقاء

صاحبة السمو تبدأ الغناء !

و يخفت الضياء غير كوة تنير وجهها

و تبدأ الغناء.. " أوف !"

" قلبي على طفل بجانب الجدار

لا يملك الرغيف" !

لقد تراجعت في الشعر الحر شهوة الأنا، وخفت سطوتها، وحل مكانها نوعٌ من استقلال العقل، وشهوة المعرفة، لتقدم التجربة نوعاً من استقلال العقل أو تجرد الروح حاول أن يبرره الجيل الأول فنياً من خلال مزوجة الشعري بالدرامي.

ولا يتوارى توجه الشعر الحر من مزوجة الشعري بالدرامي برغم عدم تدخل الشاعر، وإنما اختار لذاته موقف الرقيب الذي يقترب من الراوي العليم، بدا علمه منذ المطع الأولى، واختار لتقديم الفتاة(أعرفها، وأعرفه) في كل المقاطع. إنه نوع من استاتيكية رد فعلها، وجريانه على النسق القديم المعروف.

ومن ثم يمكن القول بالتعويل على دور الفعل التنويري يقوم جنباً إلى جنب مع دوره الفني، فلم يعد ثمة شعر ينطلق من مجرد المشافهة/ السمع، وإنما يقوم على الوعي/ المعرفة، وتزداد المعرفة تجسداً وأهمية عبر زمنها المضارع الذي يتكرر (أعرفها -أعرفه- لم تقل- لم تشأ- يجاهد- يوقفه- يجرفه- يحفرون).

يبدو الهاجس التنويري ماثلاً من خلال صيغة المضارع التي تفترض المواجهة، فيهيمن الزمن الحاضر على القسم الأول (أعرفها /أعرفه /مضت /لم تقل /لم تشأ /اتكأ /يجاهد /يوقفه/ كان الحنين يجرفه / يحفرون/ لتصبح)، فمن بين الأفعال العشرة ظهر فعلاً ماضياً(مضت)، (اتكأ)، ويرتبط الفعلان برد الفعل النمطي الذي سرى في القصص القديمة، فتتخذ الأميرة قرار المغادرة ويتخذ الفتى سلواناً من نفسه دون استجداء

الأميرة. القصة ذاتها تتكرر أو نهايتها تبدو مؤشرة بوضوح. ويعضد تأثير الأفعال الماضية كونها أفعال حركة .

إن " أفق الانتظار " الذي يستدعيه العنوان، وبخاصة مع أجواء الديوان بأكمله (مدينة بلا قلب) يؤهلنا لبعض المؤشرات التي تعتمد إichاءات تتحكم- إلى حد كبير- في تلقي القصيدة، وبخاصة مع شاعر ذي ميول اشتراكية. والأميرة التي سمحت للفتى بالاقتراب، سرعان ما رفضت الاقتران به أساساً ليؤكد-في تعاضد تأويلي- أن هذا الشعر أكثر قسوة من سواه من عصور سمحت باقتراب ما، وتفاعل من مستوى ملائم، واستجابة من الأميرة تنهزم بفعل التقاليد والأعراف، ولكن الفتى الأكثر جرأة في قصيدتنا الحديثة يجابهه موقف أميرة أكثر تحفظاً واستنكافاً، هذا التوتر بين فتى أكثر مغامرة وأميرة أشد راديكالية يوطر القصيدة بمزيد من الدرامية أو المأساة، ويلفتنا إلى تسليم الفتى فصار "يكلم المساء".

العنوان مؤذن بميثاق قرأني شديد الرومانسية من ذلك الفتى الذي يكلم المساء، متنافراً-في الآن ذاته- مع اعتداد الفتاة بذاتها، وكونها "أميرة"، وهو ما يؤشر لمصير العلاقة بين الطبقتين، أما المعالجة فهي رهان التجربة الجديدة.

والقصيدة " تحكي " قصة فتى شاعر تسمع به أميرة لعوب، فترسل غلامها ليستدعيه لحضرتها، مُخفية طبيعتها- ولا تقل أميرتي-، وبعد ليلة (تحذف القصيدة تفاصيلها) تقضيها معه تسألته عن رأيه فيبشرها باستمتاعه الكبير وسعادته، فتدخل مباشرة لعقدة القصة بسؤاله عن ما يمكنه تقديمه لها، فيعترض بكونه شاعراً فقيراً ليس لديه ما يقدمه لها لو عاشا معاً. وليس اختيار الشخصيات مجانياً؛ فالشاعر يتم تقديمه شاعراً مغنياً، الشاعر المغني دليل محاولة العودة إلى براءة الشعر وبساطته الأولى، فهو يحاول اكتشاف الكون وصياغة مصيره من جديد، وليست الأغنية" هي سبيل الإنقاذ وإعطاء معنى جديد للعالم الذي فقد معناه أو إعادته إلى المعنى المفقود فحسب، بل هي كذلك تعبير عن مغامرة الحقيقة وسط محيط التجربة الإنسانية المضطرب غير المتناهي، هناك يصبح "الخلق الجديد" هو الهدف الذي يحلم الشاعر ببلوغ شاطئه البعيد"²³. وتنتهي القصيدة بالمطلع الافتتاحي ذاته-مع تعديلات بسيطة. وإذ تبدأ القصيدة بالإلحاح على المعرفة التي يجاهر بها صوت الشاعر نجدها تنتهي بالمقطع ذاته. وإعادة المقطع وجه آخر لما كان يسميه البلاغيون " رد العجز على الصدر"، غير أنه- الصدر- لم يرد في عجز قصيدتنا هذه كاملاً، وانتخب التركيز على الحديث عن الشاعر في القصيدة، ليتركه وحيداً يحمل دوره التثويري دون انتظار دعم ما، بعد حذف الجماهير- "أنا وأنت"؛ ربما ليعول على الخيال-المعتمد على المعرفة- بشكل كامل في تحقيق الخلاص، ويؤكد أهمية الرؤيا، وأن استبعاد دور المثقف عن التصور العام للمجتمع مؤذن بعدم تحقيق العدالة الاجتماعية. إن هذا الحذف لمسألة الاتحاد مع الجمهور توكيد للمفارقة الحاكمة بين عالم المثال الذي يحكم تصور الراوي، وعالم الواقع المشهود. وإذ توقفت بلاغة القصيدة القديمة عند الدلالة اللفظية في رد الأعجاز على الصدور قديماً فإن القصيدة الحرة توسع النظرة لتضم العبارة والفكرة عوض التوقف عند الكلمة فقط، وكأنها تشير إلى تجاوزها النظرة الجزئية لتكون مجالاً لفنون عدة متداخلة.:

أعرفها، وأعرفه

تلك التي مضت، ولم تقل له الوداع، لم تشأ

وذلك الذي على إبنائه اتكأ

يجاهد الحنين بوقفه

كان الحنين يجرفه

فهو أنا وأنت، والذين يحفرون تحت حائط سميك

لتصبح الحياة عشب

به رفيف واحد، و طفلة ضحوك !

هذا الشاعر نموذج عام يعقد نسبا مع التراث فلا يحيلك مباشرة إلى شخصية تراثية بعينها، ولكنك لا تلبث أن تستدعي بعضاً منها؛ فالشاعر المارق على التقاليد القديمة والفتى الذي ترتبط به الأميرة يردك إلى الشاطر حسن، ولكنه لم يكن في كامل قصته، ومثل هذه الإحالات وإن بدت غير كاملة فإنها كانت تزيد البنية تركيباً والصورة اتساعاً. إنها تناقش علاقة القصيدة بغيرها (السلطة/ الأميرة) مثلاً على سبيل المثال، وعلى الرغم من أهمية تموضع القصيدة بزواوية ما من السلطة فإنها في المنظور الرومانسي لم تحاول الاقتراب، أو المواجهة (مؤثرة الصمت)، ولم تحاول الاندماج (مكتفية بليلة واحدة)²⁴، ولم تبدأ بالمبادرة (مكتفية بانتظار لحظة الاستدعاء). لقد شكلت الرومانسية قطيعة مبدئية مع التقليد، ونوعاً من موارد باب التصور القديم للشعر، كما أثمرت - في المجلد - تصورات جديدة على مستوى وحدة القصيدة والتطوير الموسيقي واختلاف اللغة وكأن القصيدة بنفسها الرومانسي تبطن التساؤل عن قبول التطوير من فئة قليلة، وحجبه عن أخرى برغم الابتعاد عن عمود الشعر وجوهر كنهه. يفهم الرومانسية بعيداً عن البكائيات والجزع والاستسلام وغيرها من تواردات ارتباط في أذهان الكثيرين بأفهام مغلوطة للرومانسية، واختار التحيز إلى رومانسية الموقف الحاد الذي لا يقبل المهادنة ويخرج عن الإطار المرسوم ويبتعد عن استجداء الآخر، أو التزلف إليه. إنها ثورة ضد الكلاسيكية.

وعلى هذا، يقدم هذان الصوتان قطبين أقرب إلى الاختلاف، على المستوى الظاهري، وبالتالي يهيئان التفاعل، على المستوى الباطني، وبينما يدفع أحدهما الحوار إلى الأمام والتطوير (هل نقول والتحديث؟)؛ فالثاني يشده إلى الخلف والقديم. ومن الأول (القديم) حضور تيمة الطلل والرومانسية، والتركيز على المعنى، والاحتفاء بالاستهلال والموسيقى الصاخبة. إن الطلل هو مشارف العالم المرئي، وبداية البرزخ اللامرئي

لا تحرص القصيدة على تقديم صورة مثالية للفتاة؛ فالمرأة في " قصة الأميرة والفتى الذي يكلم المساء " امرأة مقتحمة مبادرة فترسل له، وتسأله عن سعادته، وتسأله " أراك قد عشقتنا " على العكس مما اعتاده الفتى أن يكون هو المبادر، فلا يقبع في انتظار رد الفعل. والمعشوقة يضم دولا بها ألف ثوب، وقلبها ألف حب، لا تريد شاعراً وإنما تريد أميراً، بما تستدعيه الإمارة من سطوة وقوة (المتنبي مثلاً)، أو اقتراباً من الأسر الحاكمة (شوقي مثلاً في العصر الحديث). بينما يقدم الشاعر مثلاً للثورة، والتمرد على المتعارف عليه؛ إذ يرفض أن يكون المضحك الممراح، أو أن تعود وظيفته إلى التسلية والألعاب اللغوية، واللطائف المضحكة أو تحول الشعر إلى تسلية وأغنية. وربما - لهذا السبب - كان عزوفه عن الموسيقى المنتشرة على مدار القصيدة، وستعود القراءة لمعالجة مسألة الموسيقى هذه فيما بعد. وتطغى حركة الأميرة على المقطع الأول فهي الفاعل السردية الذي يألف التفاف الكثيرين حوله (ألف ثوب، ألف عاشق) وعاشق هذا المساء .

وهكذا يتم تفسير رمانسيته مع دواعي الثورة، والتي لن يصعب ربطها بالخروج على التصور القديم للشعر. وتراجع القصيدة تصورات مغلوطة حول الرومانسية، وما ارتبطت به -لدى الكثيرين- من البكائيات والجزع، ووطئت- في سبيل هذا المعنى المغلوط -أصلها الأول؛ فقد ظهرت الرومانسية مرتبطة أول الأمر بقصص الأبطال كما يُقال. ولعل القصيدة تريد توازياً بين المعنى المتراجع- حد الاندثار- للرومانسية، والتصور الجديد للقصيدة برغم عدم انبثاقه عن معنى الشعر. إن النزعة الثورية في الرومانسية متن، وليست هامشاً بل نبتغي فقط التنبيه إلى النزعة الثورية في الرومانسية العربية، بعد أن أصبحت منسية ومعوضاً عنها في المتخيل الجماعي بروح الاستكانة والانكفاء. على أن جزئية الثورة على المؤسسات، أو انحصارها في أفراد معدودين، في طليعتهم جبران خليل جبران ثم مريده الوفي أبو القاسم الشابي²⁵

ولا تبتعد النظرة الرومانسية عن الدوافع الاشتراكية في القصيدة، فالحق أن الرومانسية الأدبية "ثورة بلا تقسيط ضد الكلاسيكية. ثورة تعصف ب"أمبريالية العقل والدولة" في آن. كل قيم مجتمع التوازن والانضباط والخضوع تعرضت للهدم الممنهج في الرومانسية"²⁶. إن سيطرة قصة الحب غير الناضج يمكن أن تحيل القارئ لفهم القصيدة بوصفها تعبيراً عن فهم ما للرومانسية بعيداً عن البكائيات والجزع والاستسلام وغيرها من توارثات ارتبطت في أذهان الكثيرين بأفهام مغلوطة للرومانسية، فاخترت التحيز إلى رومانسية الموقف الحاد الذي لا يقبل المهادنة ويخرج عن الإطار المرسوم ويبتعد عن استجداء الآخر، أو التزلف إليه. إنها ثورة ضد الكلاسيكية، كما سبق، وتطمح إلى مراجعة كل قيم المجتمع الثقافية والاجتماعية، كما تحمل - بالضرورة- دعوة إلى التحرر. ولأن تجربة الشعر الحر تريد اختزال تيارات تبدو للوهلة الأولى متباينة فقد جمعت بين ملامح من الرومانسية مجاورة لملامح من التيار الواقعي في قصيدة واحدة.

-4

وكما تحاول القصيدة تغيير وجهة النظر صوب الرومانسية- كما سبق- فإنها تطرح رؤياً جديدة للشاعر ودوره وكنهه في التصور الجديدة. تعزو القصيدة مفهوم الشاعر إلى المعرفة تارة والتساؤل تارة أخرى. ومع الاستهلال، يتخلى الشاعر عن نبرة الفخر المتواترة في ضمير المتكلم -غالباً لدى الشعراء- في (أعرفها، وأعرفه)، وفضل الانحياز إلى المعرفة، أو بتعبير آخر فقد أثر التساؤل وديناميكيته على الثقة وسكونها. صحيح أنه يلعب دور الفاعل لكن صراعه مع ضمير الغائب المتصل واضح بين. ويتباين الدور المُسند له عن حقيقته الكامنة، فهو فاعل-على المستوى النحوي- ولكنه مجرد شاهد لا يحرك ساكناً، ولا يفعل شيئاً حقيقياً باستثناء الرصد، بينما يشكل ضميراً الغيبة- برغم كونها مفعولين- أحمّة القصيدة وسداها. إنهما هما المحور والأساس. يبدو المفعول مصدرًا، ومُعولاً عليه؛ فهو رأس الفكرة وبدايتها ومنتهاها. لم يعد الشاعر يعبأ باحتلال موقع الصدارة قدر اهتمامه بأن يقدم المعرفة بالمجتمع، وأن يقدم له المعرفة أيضاً. وهذه الإزاحة لا تبدو مصادفة إذا تأملنا مسار الضمائر²⁷ على مدار القصيدة. ويختلط أمر المعرفة بالأسى حين يقتصر دور الشاعر على المراقبة عوض التوجيه، والملاحظة بدلاً من المشاركة. لقد تخلى الشاعر عن موقع المتنبي القديم، واختار التساؤل المفضي-لامحالة- لمزيد من التطوير. لقد كان اليقين واحداً من معوقات التفكير. واقتصر دور الشاعر المتحدث بضمير المخاطب على المعرفة والرصد تتنازل عن دوره القديم في التنبؤ والتأثير، ولم يعد إيمان الشاعر ذاته بدوره في كلمة القبيلة والتعبير عنها والتأثير فيها موجوداً بالكثرة السابقة والعمق الموروث. ويبدو أيضاً أن هناك تنازلاً بين الشاعر الذي يحمل "ديوان" قومه، ويسرد قصة الأميرة، ووجه آخر للشاعر يتنازل عن صيغته القديمة المهيمنة ليؤسس لنفسه مجرد المعرفة والمراقبة. يمارس أحمد عبد المعطي حجازي في القصيدة رشاقته في التغيير من حالة إلى حالة؛ حيث ينتقل من

مستويات الخطاب بالبراعة نفسها التي يمارس بها الالتفات البلاغي، وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وذلك في موازاة تعدد ضمائر المخاطبين التي تبدأ من "التجريد"، وهو نوع من انقلاب الوعي على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة للخطاب وذاتا متلقية له في أن²⁸؛ فالخطاب فيما يرى إيستهبوب Easthop " يعين الطريقة التي تشكل بها الجمل نسقا تتابعيا، وتشارك في كل متجانس ومتنوع على السواء، وكما أن الجمل تترابط في الخطاب لكي تصنع نصا مفردا، فإن النصوص ذاتها تترابط كذلك مع نصوص أخرى لتصنع خطابا أوسع نطاقا"²⁹

-5-

وشأن أي عمل " فني " فثمة مداخل متعددة لقراءة القصيدة؛ ذلك أنه " ليس القصد من تأويل نص ما إعطاؤه معنى (معقولا إلى حد ما، وحررا إلى حد ما)، إنما معناه، على العكس من ذلك تثنين وتقدير نوعية التعدد الذي جبله " ³⁰. وعلى هذا يمكننا الالتفات إلى الحديث عن " القصة" والاسترسال حول علاقة الشعر بالسرد، والإلحاح على أمور سبق البحث في توظيفها في الشعر الحر عبر دراسات متعددة. ظاهريا، قد يخدعنا استخدام الإطار العاطفي وحكاية الحب بين الفتى والأميرة منذ العنوان، وقد لا تدعو قصة الحب بينهما نوعا من الإطار لوضع فكرة من الأفكار. ولا تنحصر قراءة النص في فكرة وصله إلى الخلفية الرومانسية المتجذرة لدينا، أو المطردة خلال تلك الفترة، ولا تعدمها في قضايا كثيرة لدى صلاح عبد الصبور مثل "الإله الصغير" و"الرحلة" و"الفراق الصغير" و"أطلال وذكريات".

ويمكن أن تُقرأ القصيدة بوصفها نوعا من الحوار بين الأميرة/ القصيدة القديمة، في مقابل الفتى بكل ما تحيله الفتوة من نزق وتمرد قد يدفعنا إلى ربط الفتى " بالصعاليك لنتهي إلى الموازاة بين "صعلكة" الشعر الحر ونزقه وتمرده، في مقابل "حماظة" الشعر التقليدي ساكن القصور. إن الفتى من هذا الوجه" ليس لفظا ملحميا مملوءا بروح الدعاية والفخر الغليظ، ولكنه أحد عناوين المأساة العميقة أو لنقل إنه عنوانها المشرق."³¹

وطبقا لقراءة قد ترى الأميرة قصيدة فإن إجابتها عن جدوى الشعر بالصمت يغدو عزوفا عن حوار عبثي لا يجدي، ويقوم على سؤال يفتقد المنطق، وتصيح عودة الشاعر إلى تأملاته واستعلائه عن الإجابة ليس دليل عجز عن إلباس الباطل صورة الحق أو العكس، ولكنه اعتراز بدور الكلمة وتعويل على الصدق فيها؛ فالانفصال عن الواقع العائب أكثر حكمة من التورط في نزال بلا طائل.

تأخذ الدرامية في القصيدة أبعادا متباينة، ويمكن الانطلاق من اعتمادها الحذف، وعدم استقصاء "القصة" المزمعة منذ العنوان بكل تفاصيلها إن القصيدة العربية برمتها مدينة للتجربة الجديدة بنوع من تطويرها نحو النزعة الدرامية، ونوع من الغنائية الفكرية، فلا تعتمد صوتين متنافرين، وإنما يتقاطع الصوتان، فتعتمد الصراع بين النموذجين المقدمين (الأميرة/ السلطة)، وذلك في مقابل (الشاعر/ المثقف). وتختار القصيدة تبديل المواقف بشكل علني؛ إذ الأميرة لها ألف عشيق- في تمظهر له إيماء لشخصية شهريار- ويثبت النص للأميرة ما كان نفيه معتادا؛ إذ إن الأميرة شخصية لعوب، يتبعها ألف عشيق، لعل الواضح أنها لم تحرمهم أمل الوصل والمتابعة، ودولابها يضم ألف ثوب-في تمظهر يعاكس شخصية البطلة الفقيرة المقهورة- كسندريللا الشهيرة-على سبيل المثال-. الأمر ذاته ينطبق على الشاعر الذي لم يعد قادرا على أن يفعل الأعاجيب، أو يرى ما لا يراه أحد، وإن حاولت القصيدة إظهار بؤس يعترى الأميرة؛ فهي تعيش حياتها في تراتب استاتيكي وإن بدا ظاهره المتعة، تعيش كل يوم مع عشيق دون إنجاب أو يقوم الوصل لديها على شأن

لحظي دون تعاقب، بما يبدو معه أنها وصلت سن اليأس وإن احتفظت بجمال قشيب مصطنع. الألفة التي يتعامل بها المحيطون لا تبعد عن تكرار القصيدة القديمة وترتيبها الرتيب-طبقاً لوجهة نظر المتمرد الجديد؛ الفتى الذي يكلم المساء بكل ما يعنيه من تمرد وبكل ما يعنيه-أيضاً- من ولاء للرومانسية ومسائها الأثير؛ إذ الرومانتيكية في أبرز تعريفاتها المتنوعة "تمرد ضد العادات البالية في الأدب والحياة، وأنها انتصار الخيال والعاطفة الفردية أو حتى النزوة الفردية على النظام الذهني الجاف. وأنها كراهية الحياة الواقعية الكالحة التي يريد الإنسان أن يهرب منها، وأنها ظمناً إلى الجميل والبعيد واللامحدود"³².

وإمعاناً في تبديل المواقف، وهزّ النمطية الموروثة في بناء الشخصية- فرعا عن هز نمطية تشكيل القصيدة- فقد جاء لجوء الشاعر إلى الصمت. وإذا كان الصمت مفارقاً للكلام في الوعي العادي فإن الشعر الحر سيبدو كذلك، ولكن جوهر الأمر أنه امتداد للشعر التقليدي، من أحد وجوهه. وإذا كان الصمت هو الكلام الغائب، وليس نقيضه فإن الشعر الحر هو وجه للشعر الموزون المقفى، أو انعكاس له، وليس نقيضاً له. الصمت اختيار، وهو أيضاً إرادة. وصمت البليغ إرادة.

الصمت إعلان عن الانحياز للجانب الروحي مقابل الجانب المادي، وإعلان خفي لاستحالة تكسب الفتى/ الشاعر الجديد بالشعر، وإن اضطر لمواجهة قلة تواصل بينه وبين الجمهور جراء ذلك، أو فقدان له بالمطلق. إن الشاعر الذي يبحث عن مكانة للصمت قد لا تراه بعيداً عن الشاعر الجديد الذي يبحث عن مكانة للتشكيل عوض الاتكاء على الموسيقى الظاهرية إن الصمت- منذ القديم- نوع من البيان؛ "فلبيان" نفاض" أخرى منها ما هو "كمي" كالعبي والحبسة فهما عجز وقصور عن إظهار المعاني ومنها ما هو "نوعي" كالهذيان والخلط وهما أفرط وسوء تصرف في القول يحولان دون الفهم والإفهام والتعقل"³³.

توظف القصيدة الصمت، وترى الصوت إلى زوال. الصوت عنفٌ ضد مقاومة الثبات الخادع لدى الأميرة. إن سكون الصوت عند الشاعر تمجيد لبعض ملامح الشفاهية لدى الأميرة/ القصيدة القديمة في مقابل فضاء الكتابة الذي يميز الفتى، وإن اتخذ شكل الصمت. لقد لاذ بالصمت لأنه أثر عدم الانجراف إلى التفاوض على جدوى الشعر أو توظيفه لخدمة السلطة، فاحتوى بإعراضه الصامت، وضحي بصوته عوض الانزلاق لاستخدامه، وساعتها يصبح الكلام- لا الصمت - خيانة لفنه؛ حيث تعرض (الأميرة/ القصيدة التقليدية) تكاملاً بين المركز والأطراف، غير أنه تكامل مشروط باحتواء (المركز/ الأميرة/ القصيدة التقليدية) لـ(الأطراف/ الشاعر/ التجربة الجديدة)، بحيث يبتلع الهامش تماماً، دون تواصل مفترض بينهما، ولا يشفع الالتقاء العابر بينهما ليؤكد أن محاولات الصلح بين الشعبي والرسمي لا يمكن أن تتم عبر الاحتواء وإنما التفاعل والتكامل.

إننا حين نشير إلى الصمت في سرد القصيدة نقع" في قلب "البانتومايم" يكمن التوق السامي إلى الكلام المفقود، وحتى أثناء المتعة التي نستشعرها، نقيس ذلك الفاقد، ونحيط المؤدي الصامت بذلك التعاطف الذي يتولد تجاه أي عاهة خطيرة مستديمة. ومواجهة صمت مفروض، غير طبيعي يساوي في واقع الأمر، مواجهة الصمم"³⁴

المعنى

إن المعنى جزء من طبيعة الشعر ورسالته من جهة، وهاجس أساسي في صورة العلاقة مع المتلقي من جهة أخرى. وظل المعنى دائماً واحداً من أسس تصورات الشعر العربي على مدى تاريخه، حتى كان الخلاف على موقعه، ومدى تقدمه عن المبنى مناط اختلاف إلى الحد الذي شكّل فيه الصراع بين (اللفظ والمعنى) إحدى الثنائيات الأساسية في تصور حد الشعر ذاته، ولكن مع بزوغ شعر التفعيلة أصبح إغفال المعنى -في الحوار النقدي حوله- انعكاساً لتوهم معنى ما للحدث، وصورة لتقديمة نقدية من وجه ما. لي الاهتمام بالمعنى مناقضاً للحدث، أو مضاداً للاهتمام بالشكل من ناحية، وليس منافياً للتوجهات القرآنية الحديثة، فأحد مؤسسي الشكلية -يوري لوتمان- يؤكد أن " الشعر الذي يحمل بلاغاً شعرياً هو ذلك الشعر الذي يتوأكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد، أما فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى، على حين أن فقدان الأصل الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة"³⁵.

ظل الجيل الأول من رواد الشعر الحر وفيها لأهمية المعنى، وأدرك تلك الأهمية، وظل أصيلاً لديهم الحرص على وجود المعنى في نصوصهم الأولى، ولم يكن -في الأغلب- متوارياً أو مترجعاً، وأثر حجازي ورفاقه الأوائل التوسط بين التعبير المباشر والإيحائي بحيث يأخذون من كلِّ بطرف، ولم ينحازوا لأحدهما على الآخر، وإن زادت مساحة الاتكاء للإيحاء بعد ذلك، ومع تراكم التجربة وتقدمها. إن الاهتمام بالمعنى بحث عن التأثير والجدوى، وربما كان مناسباً لطبيعة فترة الخمسينات بكل حمولاتها الأيديولوجية التي يعزُّ معها قبول تراجع المعنى بله تجاهله، لتُضاف ظروف إنتاج النص إلى امتداد طويل من التقاليد الأدبية المثمنة لرسالة النص ومعناه، والحق أن " فقبل النص هناك التقليد الأدبي باعتباره من مؤسسي النص لا العكس، وهذا التقليد جمعي لا يضم الشاعر والقارئ فحسب بل تجسّدات الصراع الاجتماعي والأيديولوجي الأوسع نطاقاً"³⁶.

غير أن المعنى الذي يظهر في القصيدة لا يؤسس لها، ولا يقودها بالمعنى الدعائي الصارخ، وإنما على تنويع لغته الداخلية بحيث يشترك المعنى أو يقود فهم البناء بشكل معين. وظل حجازي على التزامه الاهتمام بالمعنى حتى في دواوينه المتأخرة، ومن ذلك ما لاحظته د. مصطفى ناصف في كتابه الذي خلُص لديوان "أشجار الأسمنت" من أن " القصيدة-بعبارة بسيطة- تستعمل لغة غارقة في المجتمع من ناحية، وذاتية الإشارة من ناحية ثانية"³⁷، " والتحليل الذي سوف نطرحه يستند إلى أن شعرية القصيدة هي ناتج معناها".

38

لقد أراد الجيل الأول تجسير العلاقة مع المتلقي عبر التركيز على المعنى وإيلائه اهتماماً كبيراً، غير أن ارتباط أغلب المعالجات النقدية للشعر الحر بالنقد البنوي الذي يرى النص مكتفياً بذاته ومنكفئاً على نفسه، دون أدنى مقصد اجتماعي لعله كان سبباً في مظنة ابتعاد الشعر الحر عن حمل رسالة ما، والقول بخلوه منها في أحيان أخرى. وإذا كان هذه التهمة مقبولة في الفترات المتأخرة للشعر الحر فإنها لا تنطبق على الجيل الأول، فقد أدرك أنه "ولكي ينجح، في مهمته تلك، لجأ الشاعر الحديث إلى تكريس قصيدته لدور إضافي، عليها أن تؤديه في أرض مجاورة. وهذا الدور لا تكمن قيمته داخل النص بل خارجه؛ أي خارج الهدف الجمالي والفني للقصيدة. وبذلك صارت بعض الكتابات الشعرية تأخذ، أحياناً، شكل الوسيلة وتلتزم بطبيعة الأداء. وحين انخرطت القصيدة الحديثة، في ذلك السجال المتوتر، كان لها شرف الانتماء إلى الناس،

والانتصار للحلم الوطني والقومي والإنساني. وقد دفعت القصيدة، من جراء مسلكها هذا، ثمنا ليس هينا: أجلت حسم بعض مشكلاتها الجمالية التي كانت تتطلب، كي تتجز، انخراطا في جدل الحداثة الشعرية، وبلورة تصور عربي لها³⁹.

كان سياق إنتاج القصيدة حديث عهد بمنظورات تثمّن حضور المعنى في الشعر، فأدرك ذلك الجيل أن بعضا من التقرب للجمهور كان يستدعي الوضوح والبحث عن القيمة، حتى لا تصير تهمة التواطؤ على التراث العربي كاملة، وهي التي أشاعها المناهضون للشعر الحر في بداياته. وأفة المعنى وأزمته الحقيقية أنه يعد مزلقا للبعد عن فنية القصيدة، ومدخلا إلى قفز أنصاف الموهوبين إلى سفينة الشعر تحت ستار القضية الكبيرة والمعنى الذي يجبّ سواه أزمة مجتمع يحاول النهوض بقيم جديدة، فيجد المقاومة الكبيرة التي ربما يقف فيها أهل الطبقة الأدنى مدافعين عن الطبقة الأعلى ومنائين لذويهم (مثل دخول الحاجب قبل الفتى وسلطته عليه). لقد أثر اختار الشعر الحديث أن يعبر بالإيماءة عن أمور كان قديما يتم التعبير بها بشيء من المراوغة، فعمل تنكيسة الرأس أكثر دلالة من مجرد كلمة، ولعل التجربة الجديدة قد اختارت أن تصنع طريقها في المراوغة تارة والمجاز الذي يعلو على الحقيقة تارة أخرى. ليس الأمر مقصورا على الإيماءة؛ فقد اختار الرواد تعبيرا عن المحبوبة بلفظ الصديقة، والتفسير البسيط قد يرد الأمر إلى التأثير بالترجمات أو القراءة من الآداب غير العربية، ولكن التجربة الجديدة أرادت أن تختط طريقا بعيدا عن اجترار القديم دون مخصصته مطلقا.

وإذا تركنا عمومية النظرة لمسألة المعنى في سياق الشعر الحر-وبخاصة في بداياته-وقصرنا النظر على خصوصية حضوره لدى شاعرنا ظهر للبحث في مواطن عديدة- تأكدت لدى القراءة شدة ارتباط حجازي بالمعنى وإحاحه عليه، فهو يؤكد كثيرا أن " المعنى في الشعر ليس فطرة أو غريزة، بل هو ثمرة الكتابة وغايتها، وليست هناك غاية بلا قصد هذا القصد له في الشعر طابع عاطفي انفعالي، بالإضافة إلى أنه متعلق بموضوع له أصوله وتداعياته، وعلاقته المتشابكة التي تستدعي الكتابة كما تستدعيها الكتابة أيضا، فاللغة هي ذاكرتنا الجماعية"⁴⁰، ويلح على المسألة ذاتها؛ إذ يقول: "فالمعنى عندي يشمل الموضوع، وصور الحس والخيال، وعمل الذاكرة واللاوعي والخبرات والمهارات الثقافية واللغوية، وبعبارة مختصرة: المعنى هو كل ما يشارك في خلق المعنى من نشاط عقلي وجداني يسعى لأن يكون مدركا لذاته، قابلا لأن يدركه الآخرون"⁴¹. الإلحاح على المعنى عنده له الصدارة، فيؤكد " أقف دون تحفظ في صف المعنى ضد التيارات الشكلية والعدمية التي تتكرر وجوده في الشعر كما تتكرر الحاجة إليه"⁴². إن القصيدة لا يمكن أن تبدأ من فراغ، وإنما يوقن أن " هناك قصدا يسبق الكتابة، ولكنه لا يسبق اللغة، يسبق الكتابة لأنه لم يستقر بعد على لغة متحققة. وهو لهذا السبب يسبق المعنى لأن القصد إما بعيد جدا فهو غامض، أو قريب جدا فهو بسيط: أما المعنى فهو دائما مركب، ولأنه متحقق في لغة فبالإمكان دائما فهمه. والشاعر يبدأ غالبا من القصة، ثم لا يلبث أن تسحب تداعياته إلى المعنى أو المعاني التي طالما حبسها في قمقمه الخاص الذي هو لا وعيه"⁴³.

وقد ظلت قناعة حجازي بالمعنى والقيمة حاضرا في تعريفه للشعر، ووعيه به، ولم يكن وليد فترة المد القومي، أو الاشتراكي فحتى فترة قريبة جدا ومتأخرة جدا عن صدور القصيدة فيقول: "بل نحن نجد قيمة الحق في كل شعر جيد بحيث نستطيع القول إن كل قصيدة رائعة لا بد أن تكشف لنا حقيقة ما، وتمنحنا معرفة ما، وإلا فما الذي يمتعنا في القصيدة الرائعة؟"⁴⁴

تحاول القصيدة، عبر اهتمامها بالتركيز على " المعنى " ، ولو من طرف خفي، معالجة انكفاء التوجه الرومانسي على داخل مبدعه، واستغراقه في البعد الذاتي دون غيره من أبعاد موجودة في الشعر بالقوة، فضلاً عن تحققها بالفعل، إن شاء مبدع القصيدة. وقد عانت الرومانسية من خطل رأي كان يرى ربطها بالداخل الذاتي، والاعتماد على العويل والصراخ والشكوى.

ولعل تركيز القصيدة على البعد الاجتماعي بشأن شاعر يتركز طموحه على تغيير المجتمع يؤكد ما تحاوله القصيدة معالجة توعم البون بين العام والخاص، وكأنها تردد مع جيرار جينيت: "إنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني. وهذه المفارقة هي مفارقة كل الشعريات، ولعلها أيضاً مفارقة كل نشاط معرفي، ممزق دوماً بين تينك الفكرتين الشائعتين اللتين لا مفر منهما-واللتين مفادهما ألا مواضيع إلا المواضيع المفردة، وألا علم إلا علم العام، غير أنها دوماً-كما لو كانت ممغطة- بالحقيقة الأخرى الأقل شيوعاً بعض القلة والتي مفادها أن العام هو في صميم الخاص، وبالتالي-وخلافاً للرأي السائد-أن ما يمكن معرفته هو في صميم الغامض"⁴⁵

والصدور الأول للجيل الجديد من الشعر الحر يحمل من تصورات نظرتهم له أكثر مما تفترضه الأمواج التالية. كانت القصيدة عنواناً لتيار من البساطة، وهي بساطة لا ترهق المستمع، ولا تستنزف جهده في فك رموز القصيدة، وربط أجزاء تشبيهاتها الملغزة، هذه البساطة التي لا تؤود القدرة الإنشادية التي يضعها الشاعر أمام عينيه باستمرار. إنها بساطة تتناسب وروح الجماهير المشحونة برغبات التحرر الوطني، وبلاد مشحونة بمفردات المد القومي. هذا التردد بين القديم والجديد يوازي تردد القصيدة ذاتها في تلك الفترة بين الدور الثوري القديم للشاعر الرائد، وبين الثورة الشعرية التي يبعثون تحقيقها فكانت اختيارات حجازي محسومة، فكانت لغة تنتمي للبساطة والوضوح وحمل مفردات الخطاب السياسي الاشتراكي آنذاك قدر ما تمد صلة مع الشعر القديم.

المكاشفة في مقابل المواربة، واللغة الأقرب لمباشرة ضد تسلطات البلاغة القديمة، وهو نسق اتخذ استراتيجية كتابة في كثير من قصائد الديوان برمته، مثل: أصدقائي/ نحن قد نغفو قليلاً/بينما الساعة في الميدان تمضي/ ثم نصحو... فإذا الركب يمر/ وإذا نحن تغيرنا كثيراً/ وتركنا عامنا السادس عشر. فالوقت يمر على كل حال، وإذا نظرنا لزمان إبداع القصيدة فإن ثمة مشكلة كانت على المستوى الأدبي تواجه الجيل الأول من الشعر الحر في مسألة التعرف على أنفسهم وواقعهم ومكانتهم على مسيرة الشعر الحر، واختباء الشاعر ومناجاته الفردية ترادف غربتهم عن مجتمعهم وقتها، ودخول الشاعر إلى مكانة الحظوة غير وارد على سبيل الاستمرار، وإنما قد يكون عابراً لا يلبث أن يغدو مطروداً، وإن كان بحجج متباينة وبطريقة قد تبدو موضوعية.

هذا الموقف الحاسم الذي تتوقعه القصيدة الحرة من القصيدة التقليدية ناسبه فنياً-فيما يرى البحث- الوقف بالسكون بما وضع حداً فاصلاً بين الدفقة المنتهية بالسكون، وما يليها من جمل؛ إذ لا يسمح بالوصل الذي يخرج الشعر-ساعتها- عن انتظام الوزن. إن السكون هنا مؤذن بالإيحاء بالتعامل مع العبارة بوصفها مبتدأ ونتيجة، وكأنها نوع من الحكمة الملقاة أو النتيجة التي تأتي المراجعة. الفصل الذي يسم السكون يقطع السبيلة بين مقاطع القصيدة أو سطورها التي تنتهي بالسكون، بينما...

وعلى هذا يمكننا أن نفهم التزام السكون في المقاطع الواردة على لسان الراوي/ الشاعر في مقابل الحركة على لسان "أبطال" القصة نوعاً من التوازي بين انثيال الحركة السردية في جهة القصة في مقابل "الحكمة"

وتقطيرها، سواء إذا جاءت المقاطع على لسان "شخص القصيدة" يستوي في ذلك الأميرة و الفتى. إن حجازي عبر التزامه التسكين مع الراوي/ الشاعر يؤكد من جهة ما- أنه لم يتخل عن دور الشاعر / النبي/ المبصر الذي يرى ما لا يراه غيره من قومه.

وفي الإطار ذاته فإن سطور الشاعر قد جاءت محكمة مكتملة بذاتها، خالية من التضمين الذي يكمل العبارة في سطر تالي، ولو في حدود البنية النحوية ليتأزر الشكل العروضي المكتفي بذاته مع نوازع التمام والاكتمال في سطور الشاعر/الراوي/المراقب/القاضي . وكان التتابع الصوتي في القصيدة دليلاً على اتساق الوحدات، وعدم تعطيل إدراكها.

النتائج

1- مثل موقف الجيل الأول من مبدعي الشعر الحر تجاه التراث موقف قلقاً، توفيقياً، لا يغامر بالخروج عليه، وإنما التزم نوعاً من المراوغة والحلول الوسطى، وكان غاية تمردهم في الخروج على الموسيقى فحسب، والتي بان من القراءة أنها كانت-دون مبالغة- موضع النزق الأكبر في تجارب الجيل الأول.

2- يبدو الوقوع على مدخل حاسم ووحيد للشعر الحر حاملاً للخطأ أكبر من قابليته للصواب؛ ذلك أن التجربة قد حملت وجوهاً مختلفة، يصعب معها الوقوف على وجهة نظر وحيدة. وربما كان غياب الدراسات النصية من جهة، وانحباس المنتج منها في زاوية بعينها من ناحية أخرى عاملاً كبيراً في ذلك.

3- يحتاج الشعر الحر إلى قراءة عرضية وأخرى طولية تراعي طبيعة التجربة ولا تقفز مباشرة إلى نتائج بعينها، تراعي فيه وجوب تعدد المداخل ضمناً لاتساع الرؤيا وبخاصة مع عديد من النصوص تعتمد مزجاً بين توجهات فنية عديدة.

4- لم تبرح قصائد الجيل الأول حدود الاحتفاء بالمعنى، والتركيز على التنوع الموسيقي، قبل أن تتورط التجارب التالية في ازدياد المعنى، وتوهم كونه توجهها غير حدثي، وإضفاء تعمية ثقيلة على النصوص، كما تورطت في حصر أغلب تجارب الشعر الحر في محور محدودة للغاية.

5- تحمل القصيدة تحذيراً باطنياً من الاحتفاء المطلق بالشكل الجديد، وتركيز الرؤية عليه؛ ذلك أن تجاهل العلامة اللغوية يظل مشدوداً إلى ما يقع خارجها أيضاً وأن كثيراً من القيم الجمالية الجديدة يعول على المعنى أيضاً.

6- تحاول قصيدة الشعر الحر عدم العيش عالية على غيرها، وأصبحت تبادلاً للمجالات المعرفية والفنون الأدبية عطاءً بعطاء، وظهر إيمانها بأن الأدب يستطيع إعطاء هذه الدراسات كما تعطيه هي مقدوره، فقد أثرت تقديم نفسها بوصفها نوعاً من المعرفة.

7- جاء استخدام الإطار العاطفي وحكاية الحب بينهما بوصفها نوعاً من الإطار لوضع فكرة من الأفكار

البسيطة أو القديمة أو السيارة في قالب جديد، يرتبط بالخلفية الرومانسية وإن طرح بعض مفاهيم مختلفة تجاهها.

8- كانت علاقة الجيل الأول من الشعر الحر مع الشكل قائمة على بذل مجهود كبير مع الجانب الموسيقي، وصرفت جهداً كبيراً تجاهه بينما ظلت مشدودة إلى القيم القديمة تقوم عليها وترتبط بها، وكانت فرعا عن حدثا مترددة تقوم على التفريق والتوفيق أكثر من قيامها على القطيعة.

9- تقدم القصيدة رؤيا جديدة لفهم الرومانسية تبعد عن قيامها على الجزع والبكائيات المهذرة، وتعود بها إلى أصلا الأول بوصفها نوعا من البطولة والتمرد، وهو ما لا يبتعد عن جوهر تجربة الشعر الحر في مهدها الأول.

The Dialectic of Inheritance and Renewal in The First Free Verse Poems Reading in A Poem: "The Story of the Princess and The Boy Who Speaks in The Evening" By Ahmed Abdel Muti Hegazy as a Model

Alaaeldin-Fathy-Mohamed-Elgabry

Suez university

elgabry.alaa@yahoo.com

Abstract:

One poem from the first Diwan of the poet Ahmed Abdel Moti Hijazi, a poem entitled (The Story of the princess and the youthful who talks to the evening). The Reading offers several interpretations of the poem ranging from subjective, social, nationalist and political. Reading is based on the assumption that the first generation of free poetry was not far from traditional poem techniques, and their experimental aspect was evident only in the aspect of musical renewal, which carried much difference from the previous one. The experience of free poetry sought its legitimacy in the ancient, linking it to the very old, and how their attitude towards music prevented them from integrating into the whole experience, and its approach in vertical and horizontal studies sufficiently despite its long existence.

The paper studied the dramatic reading and reliance on dialogue in the poem, and the artificiality of the poet in taking the role of the narrator, and the dependence of the poet hero to gain by singing with a reference to the era of the first poetic innocence, and that in the process of getting benefited from neighboring arts. The poem did not present a perfect image of the princess, nor did it present a prophetic image of the poet. It also focused on the interest in meaning and its presentation in a focused way that shows how the superiority of the message of poetry was not in the beginning, before most texts were involved in blinding and riddles.

The poem took care of meaning, as well as employed musical values well before the poems were then confined to very limited poetic feet

- 1 طز فيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23
- 2 د. محمود نسيم: فجوة الحداثة العربية، تقديم: د. مذكور ثابت، أكاديمية الفنون، مصر، 2005، ص23
- 3 جبرا إبراهيم جبرا: الحداثة في الشعر والجمهور: جدلية القطيعة والتواصل، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف 1996، ص15
- 4 بول دي مان: العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص210
- 5 السابق: ص197
- 6 محمود نسيم: فجوة الحداثة العربية، مرجع سابق، ص192
- 7 السابق، ص23
- 8 راجع في ذلك، د. شكري عياد: أزمة الشعر المعاصر، دار أصدقاء الكتاب، ط2، 2000، وبخاصة الصفحات ص21-26
- 9 يعتمد البحث على الأعمال الكاملة، طبعة دار سعاد الصباح، القاهرة، يناير 1993، والقصيدة في الصفحات 43-50
- 10 تبدو مسألة الريادة واحدة من الأمور التاريخية العالقة حتى الآن، ويذهب البحث مع د. غالي شكري إلى أن حركة الشعر الحر - منطقياً - لم تكن "أو ريادتها محدودة الزمن بخمس أو عشر سنوات. وإنما هي حركة مستمرة إلى الآن، لم تنته ثورتها بعد... فالريادة ليست فردية من ناحية ولا تاريخية من ناحية أخرى. الريادة جماعية؛ فالقول بأن هذا أو ذلك أول من فعل كذا وكذا هو قول يجافي الحقيقة الشعرية؛ لأن هذه الأولوية الشاملة مجرد افتراض ميثافيزيقي لم يجسده أحد، مهما كان عبقرياً." د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، 1999، ص6
- 11 حتى كان عنوان قصيدته التي عاد بها لكتابة الشعر بعد فترة انقطاع طويلة " طلل الوقت في زمن الصمت"
- 12 د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص14، 15
- 13 محمود العشيرى: السير نحو نقطة مفترضة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص21
- 14 راجع في ذلك مقال د. محمد عبد المطلب: "الوقوف على الأطلال في "أشجار الأسمنت"، ضمن كتابه: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، هـ. م. ع. ك، 1995، ص85-107
- 15 محمود نسيم: فجوة الحداثة العربية، مرجع سابق، ص23
- 16 عبد المنعم عواد يوسف: القصيدة الحديثة وتجلياتها عبر الأجيال، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير 2002، ص25
- 17 عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، هـ، م، ع، ك، 2013، ص53
- 18 السابق: ص301، 302
- 19 رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب تعريب د: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992/1412، ص313
- 20 "ميشيل ريفاتير: تفسير الظواهر الأدبية ترجمة: سيد إمام فصول، العدد 93، ربيع 2015، ص223
- 21 جابر عصفور: تحولات شعرية، هـ. م. ع. ك، 2017، ص30
- 22 علي جعفر العلاق: الشعر وضغوط التلقي، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف 1996، ص158
- 23 عبد الغفار مكاوي: ثورة شعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، مرجع سابق، ص300

- 24 علاقته العجلى مع الأميرة/ القصيدة ربما يعادلها-إذا وسعنا دائرة النظر-علاقة الفتى/ الشاعر مع المجتمع المحيط، فهي علاقة تعارف سريعة لا تلبث أن تنتهي سواء مع أحد أفراد الجماعة العابرين(أيمن قليلاً ثم أيسر يا بني) من قصيدة سلة ليمون، أو الأصدقاء (أليمة إلى اللقاء وتصبحون على خير)
- 25 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها(2-الرومانسية العربية)، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص 26
- 26 السابق: ص 13، 14
- 27 تحتاج ظاهرة تعامل حجازي مع الضمائر لدراسة خاصة، ولكنها تخرج عن أهداف هذه الدراسة
- 28 د. جابر عصفور: تحولات شعرية، مرجع سابق، ص249
- 29 ديان مكدونيل: مقدمة في نظرية الخطاب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، 2001، ص31
- 30 رولان بارت: s z س/ ز، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد بن الراهب البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2016، ص37
- 31 د. مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم، هـ. م. ع. ك، 1992، ص44
- 32 يانكو فرين: الرومانتيكية والواقعية والواقعية(دراسات في الأدب الأوروبي) ترجمة: حلمي راغب حنا، ه. م. ع. ك، 1995، ص 18،
- 33 رجاء بن سلامة: صمت البيان، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص6
- 34 توماس ليبهارت: فن الماييم والباننومايم ترجمة بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص8
- 35 يوري لوتمان: تحليل النص الشعري؛ بنية القصيدة، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995، ص 179
- 36 إبراهيم فتحي: الحوار بين مناهج نقد الشعر في مصر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2010 ص 69
- 37 د. مصطفى ناصف: أحمد حجازي: الشاعر المعاصر هـ. م. ع. ك. 1996، ص9
- 38 جون كوين: اللغة العليا(النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم وتعليق: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1995، ص134
- 39 علي جعفر العلق: الشعر وضغوط التلقي، فصول، ص158
- 40 أحمد عبد المعطي حجازي: الشعر ريفي، هـ. م. ع. ك، 2013 ص8
- 41 السابق: ص9
- 42 السابق: نفسه
- 43 السابق: ص14
- 44 أحمد عبد المعطي حجازي: مقال لماذا نحتاج إلى الشعر الشعر العربي الحديث، ضمن أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر(10-12 ديسمبر 2005)، الكويت ص82
- 45 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، 1997، المجلس الأعلى للثقافة ص35