موضوعات مترجمة
في اللغة والأدب

الشعر المنبرى

تأليف الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي
ترجمة: الدكتور مصطفى سواق

لمن توجه شعراء الخمسينات بشعرهم؟ كانت الامة كلها منهمكة في النضال ضد الاعداء الداخليين والخارجيين. الاعداء الخارجيون يسهل تحديدهم وبامكان أي شخص أن يهاجم الامبريالية والصهيونية دون خوف من أن يعاقب. الاعداء الداخليون هم الذين كانوا أكثر خطورة. ووفقا لاغلبية الشعر الذى كتب آنذاك، كانت الامة تبدو منقسمة الى مضطهدين (بكسر الهاء) ومضطهدين (بفتحها). كان النوع الاول يتشكل اما من أصحاب السلطة وتابعيهم، أو من عملاء للاعداء الخارجيين، بينما يتشكل النوع الثاني من جميع الفئات. لقد تغيرت وجوه المضطهدين وطرقهم، غير أن طبيعتهم استمرت على نفس الحال: مستبدون وسجانون عادة، ودائما خونة ومزيفون من أساسهم. أما المضطهدون فقد احتفظوا بنفس الوجه: مضيئا بالامل والايمان أحيانا، ولكنه دائما موجعا، مرهقا ومحروما. لم ينتسبوا الى أية طبقة معينة، بل كانوا دائما يمثلون الجماهير الواسعة في الامة، على أنواعها. وقد ربط الشعراء الطليعيون مصيرهم بمصير المضطهدين (يفتح الهاء) واعتبروا أنفسهم بعضا منهم، مستشعرين احساسا بالانسجام مع جميع السجناء والمعذبين. وإذ كانوا واعين بالمخاطر الكثيرة التي تحيق بهم إن هم عرضوا أنفسهم لمراقبة السلطة، فقد لجأوا في كثير من شعرهم الى الاساليب الفنية المواربة، مخاطبين جمهورا أكثر نخبوية. ونجح العديد منهم في عكس عناصر هامة بالوعى المعاصر، منتجين ذلك النوع من الشعر الذي كان يتطلبه زمانهم، وهو شعر الرفض السلبي أو الايجابي، والشعر المليء بمعاني الانذار، وأحيانا بالامل. أما الشعراء الاكثر تقليدية فقد ركزوا على الاعداء الخارجيين، وربما هجوا الاستبداد في احدى البلاد العربية إذا كانت نائية بما فيه الكفاية، أوربما هاجم الشاعر المعين النظام الداخلي في وطنه نفسه هجاء عنيفا حال

اسقاط هذا النظام. هذا كان وضع الشعراء الاكثر تقليدية، عامة. غير أنه لابد من التنويه هنا بأن بعضا منهم ابرزوا شجاعة عظيمة في الهجوم على حكوماتهم غير المحبوبة شعبيا، وكثيرا ما عانوا من نتائج قناعاتهم الشخصية. هذه الفئة الثانية من الشعراء التزمت غالبا بطريقة التعبير التقليدية وهي طريقة اتسمت بالبلاغة والاسلوب المباشر، ولم توظف أدوات الشعر الحديث الاكثر حذلقه، ربما لان شعراءها كانوا غير قادرين على هذا أو لان نوع التزامهم لم يضطرهم اليه.

لقد انقسمت الامة الى عدة جماهير للشعر. كان هناك اولا قراء الشعر الطليعي الذين كانوا احيانا يلتقون ايضا في مجموعات صغيرة لسماع الشعر الحديث، وكثير منه مكتوب على طريقة الشعر الحر، ويحاولون تمثل ايقاعاته الجديدة وطرائقه الاكثر موارية. وكان عند معظمهم بعض المعرفة على الاقل بالشعر الغربي سواء مباشرة أو عبر الترجمة. أما بقية جمهور الشعر فقد نشأ:

«بسبب توقين كان يحبهما الجمهور العام، وهو جمهور منقسم الى نوعين:

الاول جمهور الصالون الادبي في المدن، سواء أكان ينتمي لاحد دعاة الادب الخصوصيين، أو لجمعية رسمية. هذا الجمهور هو، قطعا، من الطبقة الوسطى التي ترغب في الراحة والتسلية. وقد ربى شعر «الصالونات» الادبية هذه الرغبات وغلب عليه شعر الحب أو أي شعر يجئ لطيفا في معناه وسهلا قريب الفهم في مبناه، أما الجمهور الثاني فهو جمهور القاعة الكبرى حيث يقف الشاعر على المنبر ويلقي شعره على تجمع ضخم من جميع طبقات الشعب التى تنشد الانفعال والحماسة ولذا فان الشعر المرغوب فيه في القاعة الكبيرة هو الشعر الوطني».[1].

سوف اسمي هذا النمط الاخير من الشعر «بالشعر المنبرى» لانه يكتب بقصد الالقاء من المنبر على جمهور واسع. هذا الشعر ملتزم بقضايا الساعة الوطنية والسياسية، لاشك في ذلك. كانت الصلة بين الشعر والمنبر قد استقرت أثناء الربع الاول من هذا القرن، فقد كان لشوقي وحافظ والرصافي والزهاوى والكاظمي والاخطل الصغير وآخرين كثيرين اتصال مباشر مستمر بالجمهور المستمع. وقد كان هذا النوع من الشعر هو شعر المرحلة الأول في ذلك الزمن، استتب وتوطد استجابة لحاجات العصر بعد أن كان الشعر في

القرن التاسع عشر مقصورا، اجمالا على شعر الصالونات الخاصة والبلاط والمحافل الدينية.

ويستطيع الدارس لشعر هذه الفترة المبكرة أن يلحظ كيف تمت عملية التحول من شعر المحافل والبلاط في القرن التاسع عشر الى شعر المنابر العامة في مطلع القرن العشرين بسهولة ويسر، وبشكل تلقائي طبيعي. وتواصل هذا العرف الشعري في الثلاثينات والاربعينات على يد جيل آخرين من الشعراء امثال الشاعر القروى وعمر أبو ريشة وإبرهيم طوقان ** ومحمد مهدى الجواهري ممن اشتهروا كسادة للمنابر في زمنهم. غير أن ثمة مفاهيم شعرية جديدة كان يجرى التبشير بها في هذه الفترة، وجميعها يؤكد على نوع من التعبير الشعري، الذي يعتمد على التجربة الداخلية، وراح عدد من الشعراء والنقاد الطليعيين في العشرينات يدعون اليها ويشنون هجوما مركزا على شعر التجربة الخارجية، كما وصفنا ذلك أعلاه بشكل كامل [2]. ومع ذلك فان هذا النوع من الشعر المنبري استمر في الإزدهار رغم هذه الهجومات وواصل تطوير تقنياته. ولما كان، من جهة، صدى للمشاعروالعواطف العامة، وكان من جهة أخرى تراث مشاهير الشعراء الكلاسيكيين الجدد، فانه كان من الطبيعي أن يستمر تطوره في الخمسينات حيث كانت الحاجة كبيرة الى مجتمع موحد واع للاوضاع القومية بعد الانكسار الذي حاق بمعنويات الشعب العربي في كل مكان نتيجة للكارثة الفلسطينية. غير أن شعر التجربة الخارجية العامة في الخمسينات اختلف عن مثيله في العقود السابقة من هذا القرن في أنه لم يعد شعر كبار شعراء المرحلة، ولم يعد يمثل التيار الرئيسى للشعر العربي المعاصر. لقد دفعته التجارب الشعرية الطليعية في الخمسينات الى منطقة الظل في الدورائر الادبية الاكثر حذلقة، وهو وضع لم تستطع النجاح فيه كل من المدرستين الرمانسية والرمزية في الثلاثينات والاربعينات. لقد كان من الصعب جدا لشعراء أمثال الشابي وسعيد عقل وأبي شبكة وإبراهيم ناجى آن يبزوا شاعرا معاصرا لهم كالجواهري مثلا. أما في الخمسينات فان هذا النوع من الشعر المنبري، رغم أنه ازدهر وارضى حاجة الجمهور العام للالتزام، أصبح معزولا الآن عن التيار الرئيسى للشعر وشكل تيارا خاصا به. ولو سئل شعراء الطليعة اليوم لاتفقوا على أنه ليس شعرا البتة، بل مجرد نظم ورصف كلامي. فهو يبدو لهم أجوف، مليئا بالادعاء ويعتمد على الكلام الفخم الطنان، وهمه الاول هو أن يستغل

مشاعر جمهور تواق الى الاثارة والعاطفة المتهيجة. ومع ذلك فقد ازدادت شعبية الشعر المنبري مع مرور الزمن وأصبح منذ سنة 1948 أداة هامة للتعبير عن المشاعر الوطنية. وقد عكس مهرجان الشعر الاول الذي عقد في دمشق سنة 1959 ذورة في شعبية هذا النوع من الشعر. وقد تواصلت إقامة مهرجانات الشعر منذ تلك السنة، بعضها متصل بالمؤتمرات الادبية التي تنعقد في العالم العربي مرة كل سنتين، وبعضها، كمهرجان المربد الشعري في العراق، خاص بالشعر تعقد بمعزل عن اتحاد الادباء العرب العام.

* * *

الشعر المنبري نوع مميز من الشعر ذو تقنيات خاصة به، وهذه التقنيات هي موضوع هذا البحث. أن السبب في محاولة مثل هذا البحث اصلا في كتاب اهتم جوهريا بالاتجاهات والحركات المتطورة في الشعر انما يعود الى أمرين. فهو، من الجهة الاولى، متصل اتصالا حميما بقضية وسائل الاعلام وبالقضايا الناشئة من المناحى الاجتماعية والعاطفية في العلاقة القائمة بين الجمهور والشعر، ومن جهة أخرى يعود الى أن تقنيات الشعر المنبري الخاصة تطرح قضايا فنية تهم الناقد من حيث أنها تلقى ضوءا على بعض مظاهر العلاقة الفنية بين الادب والمجتمع. بالاضافة الى ما سبق من الممكن أن نعتبر الشعر المنبري النقيض الكامل للشعر الطليعي المعاصر، ولذا فان دارسة تقنياية تمثل دارسة مقارنة ممتعة في التقنية الشعرية. ثم أن هناك حافزا اضافيا لهذا البحث وهو أن كاتبة هذه السطور تشعر بأن ثمة تغيرا في الحساسية الشعرية قد بدأ يحدث منذ عدة سنوات في كل من الشاعر المنبري و الجمهور المتلقي، كما سنوضح بعد قليل.

تقنية الشعر المنبري *** : قد لا يتطلب الشكل في الشعر المنبري براعة فائقة، لكن يجب أن يكون له شعراؤه الخاصون الذين يستطيعون أن يلبوا شروطه بنجاح. إنه يتطلب، قبل كل شيء، جمهورا واسعا كعنصر أساسي فيه، كما يشترط أن يكون صوت الشاعر عنصرا رئيسيا آخر في نجاحه. فلا بد للشاعر المنبري الناجح، رجلا كان أو امرأة، أن يكون قادرا على جذب الجمهور وإثارة تفاعله معه. ولذا فانه لا يمكن أبدا أن يكون متحفظا، منطويا على نفسه، متاملا، أو ذاتيا منهمكا في أموره الشخصية الخاصة. ان عليه كشاعر ينشد شعره من على المنابر أن يكون دراميا في إلقائه، ولكنه ليس ممثلا.

أما صوته فهو ليس صوت الشاعر الغنائي الذى يتحدث عن أفكاره ومشاعره الخاصة، ولا صوت الراوى الذي يسرد قصته، ولا صوت الممثل الذي ينطق بكلمات احدى الشخصيات في المسرحية، أي بكلمات شخص آخر، ولكنه صوته الخاص معبرا عن مشاعر الناس، منطلقا بصيحة الفرح أو الترح القومي. إنه الواعظ، والهجاء والمحرض، والمهنيء. ولكنه ايضا واحد من الجمهور يتلقي هو نفسه الوعظ واللوم والهجو وعبارات التحريض أو التهنئة. وكما أنه هو نفسه الذات والموضوع فان اعضاء الجمهور أيضا ليسوا مجرد مستمعين بل إنهم حاضرون حضورا فعليا في القصيدة، وذلك ليس فقط لان الشاعر نظم قصيدته من البدء قصد توجيهها اليهم كمتلقين، ولكن لانهم أيضا عنصر فعال وحاضر في تشكيل القصيدة العاطفي، وجزء لا يتجزء منه، تتمحور القصيدة حول أحاسيسهم ومشكلاتهم كما تتمحور حول أحاسيس الشاعر ومشكلاته، وجميعها قضايا منضوية في إطار الحياة الجماعية العامة [3].

إن صوت الشاعر. عنصر حاسم في هذا الشعر. فإذا ما كانت امكاناته الالقائية ضعيفة فان قصيدته ستفشل فشلا كبيرا كقصيدة منبرية. هذه الامكانات الالقائية لا تقتصر على مزايا الشاعر الصوتية وحدها، ولكنها تشمل أيضا قدرته على تنغيم صوته وتنويع لهجته حسب معاني القصيدة وتفاعلا مع ردود فعل جمهوره النفسية والعاطفية [4].

كان الشكل الرئيسي المستعمل في الشعر المنبري هو شكل الشطرين والقافية الموحدة. هذا في مطلع الخمسينات، ولكن ما ان شارفت الخمسينات على الانتهاء حتى كان الشعراء قد جازفوا باستعمال الاشكال الأخرى كالرباعيات والمزدوج وحتى شكل الشعر الحر، ونجحوا في ذلك أحيانا كثيرة، كما رأينا في مهرجان الشعر الاول اياه. ثم، بعد أن استتب شكل الشعر الحر وأصبح عدد كبير من الناس يتذوقونه، راح عدد من شعراء الوطنية البارزين يستعملونه بنجاح غير قليل في مهرجانات الشعر العامة وفي الملتقيات الوطنية الحافلة، شريطة أن يكون موضوعه هو موضوعا يشغل بال الجمهور المتلقي. ولعل بامكاننا القول هنا أن توجه عدد من شعراء الشعر البارزين، كمحمود درويش مثلا، الى المنابر ربما ساعد كثيرا في ترسيخ ايقاعات الشعر الحر عند آلاف المستمعين الذين كانوا خليقين بان يستمروا في انتصارهم لشكل الشطرين دون سواه.

غـيـر أن شكل الشطرين يبـد ولنا الشكل المثـالي للشـعـر المنبـري، أولا لانه يزخـر بالايقـاعـات الجاهزة، وثانيـا بسبب استـمراريتـه وتواصله كشكل شعرى يسمح بالاطالة بحيث يستطيع الشـاعـر أن يفرض تنويعـاته الخاصة للوحدات الايقـاعيـة والاندفـاعـات العـاطفيـة ويتـمكن من تنغيم لهجتـه عند الالقـاء دون تدخل الاشكال المعـقدة المتنوعـة الايقاعات بمحاولاته .[5] أن شكل الشطرين، بالرغم من أنه شكل صارم ومتـوازن توازنا دقيقا، الا أنه بسيط في أساسه ويسمح بتنويع كبير في اللهجة والايقاع وكذلك فهو بالرغم من أنه تقليدي عـريق، الا أنه لم يفـقد حيـويتـه عند العـرب. ثم إن القـافيـة في نهاية كل بيت تمنح الشـاعـر توازنا ايقاعيـا يهدي خطاه خلال القصيدة جميعهـا. إن له، حسب عبارة و. نيكولس (W.Nichols) «خاصية محورية هي جزء لا يتجزء من نسيج شكل قصيدته الاساسي» [6].

إن للقصيدة المنبرية عـادة ايقاعا واضحا عـالي النبرة، والشـاعـر المنبري الجيـد أمثال العراقي محمـد مهدى الجـواهري والشاعـر السورى سليـمان العيـسى، يكون واعـيـا تمام الوعي لقاعدة القصيدة الايقاعية، أي لطبيعة نبضها العاطفي. ولابد من أن يلقيها بنفس السرعة الايقاعية التي تنتظمها.

أمـا مـوضـوع الشـعـر المنبري فـهـو وطني عـادة. وقليل جدا هم اولائك الشـعـراء الذين يختارون موضوعا لايدور حول عقيدة مشتركة. وقد كانت العقيدة المشتركة الغالبة في الخمسينات هي القومية العربية، رغم أنّ الشعراء القوامين السوريين(و الكثيرون منهم قـد غـيـروا ولاءهم منذ ذلك الوقت) ازدهروا لفتـرة في أوائل الخمـسينات. وقـد تسـربت الافكار الاشـتـراكيـة الى الشـعـر القـومي في تلك الحـقـبـة ولكنهـا لم تسـيطر قط على القصيدة المنبرية. أما بعد توالي النكبات والهزائم، لاسيما بعد نكبة سنة 1967، فـان موضوع المقاومة والفداء والاستبسال أصبح موضوع الساعة لاسيما في شعر الشعراء الفلسطينين ومن كتب حول القضية الفلسطينية. غير أن الشعر المنبري أثبت أن الهجو السياسي لايقل إثارة عن شعر الحماسة والوطنية. وقد استطاع شاعر هجاء كمظفر النواب أن يثير الجماهير المستمتعة لشعره السياسي القادح القارح الى درجة شديدة من الهياج، ففي شعر الحماسة والعناد والمثابرة على الكفاح انعاش للامل بامكان بلوغ الحياة الكريمة المنتصرة مرة أخرى عن طريق التضحية والبسالة. وفي شعر القدح السياسي تنفيس

لمشاعر الغضب والاحباط المكبوتة والرفض للانكسارات الجارحة التي أصابت الامة العربية وبلغت بها حد اليأس.

هنا تفرض قضية «الشعر والعقيدة» نفسها على الباحث. لقد أشار ريتشاردز Rich-ards في كتابه النقد التطبيقي الى أن «معظم القراء، وجميع القراء الجيدين، لا يشعرون بالانزعاج حتى من التعارض المباشر بين معتقداتهم الشخصية ومعتقدات الشاعر... وعندما يحدث أي تصادم بينهما [أي بين الشاعر والقاريء] فانه لا يصدر عادة عن تغاير موقفيهما ازاء العقائد التي يؤمن بها كلاهما، ولكنه يصدر على الارجح من أسباب أخرى»...[7]

لعل هذا ينطبق أكثر على الشعر المقروء عادة، أما في الشعر المنبري فانه من المهم جدا أن يؤمن الجمهور على الاقل بالآراء المذهبية الاكثر بروزا في القصيدة. والحقيقة أن الشاعر المنبري يعتمد اعتمادا كبيراً على وجهة نظر مشتركة بينه وبين الجمهور، ويتحدث عادة حول مواضيع يعتبرها الجمهور عزيزة على نفسه أو مقدسة. من بين هذه المواضيع نجد أن الموضوع الأفضل هو الذي يمثل قضية الساعة. وعلينا أن نتذكر أن غاية القصيدة المنبرية ليست في الدرجة الاولى جمالية، رغم أن بعض القصائد، مثل قصائد سليمان العيسى والجواهري، تتضمن ملامح جمالية ملحوظة. أن غاية القصيدة المنبرية إجتماعية وعاطفية، ولهذا فان عليها أن تنسجم مع مواقف الجمهور العاطفية والإجتماعية (أو السياسية) وان لا تقبل أي تشوش في القيم. بالإضافة الى هذا فان الذين لا يتمتعون بثقافة شعرية حديثة، وهم عادة الذين يكونون الجزء الاكبر من جمهور الشعر المنبرى، قد لا يتمكنون من الاستجابة السريعة للشعر المبتكر، لاسيما الشعر الذي يتضمن موضوعا مبتكرا يختلف أساسا مع مفاهيمهم الخاصة. هذا يفسر لنا سبب لجوء القصيدة المنبرية الى ذخيرة واسعة من الاستجابات الجاهزة، وعندما تكون القصيدة المنبرية جيدة، فانها تقدم معانيها، وصورها، ومفرداتها، وايقاعاتها الجاهزة بشكل يثير في المستمعين ردود الفعل الجاهزة، اذ تستغل ما يدعوه ريتشاردز «بالالفة المتمكنة في ثقافة معينة»، التي تحفل بها قصيدة من هذا النوع. يقول ريتشاردز، «هذا يعني أن.... النشاطات الذهنية التي تألفت منها [هذه القصائد] كانت لزمن طويل جزءا من مخزوننا الذهني والعاطفي...»[8] هذه العناصر الجاهزة في القصيدة «تشق طريقها الى أغلبية [المستمعين] بأقل صعوبة

ممكنة لانها لاتقتضي وجود رؤيا جديدة ولاتوجها غير مألوف للمشاعر».[9] وعلينا أن نذكر أن القاء الشعر في المهرجانات الشعرية في العالم العربي قد يستمر ساعات طويلة. وحتي مع جمهور أكثر نخبوية فانه من البالغة مطالبتهم بالاستماع، كل هذه المدة الطويلة، الا الى الشعر السهل الممتع الذى يعتمد على موضوع قريب من قلوبهم وعلى مخزون من العناصر الجاهزة، ويؤكد قيما يلتزمون بها ويحترمونها.

أما اللهجة في الشعر المنبري فان بامكانها أن تتنوع، حتى في القصيدة الواحدة وذلك تبعا لهدف القصيدة، هل هو اثارة الجمهور، أم تحديه، أم ترضيته، أم اقناعه. غير أن الشاعر المنبري الجيد يتردد قبل أن يحدث أي تغيير كبير حاسم في لهجة القصيدة ومزاجها العام. فان اللهجة الاسياسية في القصيدة سواء كانت لهجة حماسة، أم تفاؤل أم تشاؤم أم غضب أم تمجيد لبعض الاحداث الهامة، يجب أن لا تقع في التناقض.

وتعتمد الصور في القصيدة المنبرية كثيرا على المجازات الجاهزة، غير أن الصور عند شاعر من الدرجة الاولى كالجواهري مثلا قد تكون طريفة الى حد بعيد دون أن تعيق تقبل الجمهور لها. أما عند شعراء أقل شأنا فان المفردات غير المألوفة أو الصور الشديدة الطرافة التي لا يتمكن الجمهور من تمثلها بسرعة تفشل محاولتهم، حيث تنجح محاولة الجواهري مثلا، وذلك أولا لان الجواهري، منذ البداية، يبسط موضوعه الاساسي جيدا وبوضوح، وثانيا لان أية صورة أو كلمة غير مألوفة تنجر مع تدفق العاطفة التي يحفل بها شعر كشعر الجواهري. ويقتبس الناقد الانجليزي جورج رايلاندز G.Rylands من لو نجينوس Langinus قوله بأن «الوقت الملائم لاستعمال المجازات هو عندما تتدفق العواطف مثل السيل وتجرف عددا وافرا منها في فيضان مثال لا يقاوم. ذلك لانه من طبيعة العاطفة المشبوبة في تدفقها العنيف أن تجرف كل ما يواجهها وتدفعه أمامها..» [10] غير أن الصورة إذا كانت صورة طويلة، أي تمتد عبر أكثر من سطر شعرى، فأنها يجب أن تكتمل كليا اما قبل انتهاء الدورة العاطفية الواحدة (وهذه سوف نصفها بعد قليل) أو مع انتهائها. ويجيء القسم الاكثر اثارة وتحريكا للعواصف منها في ذورة الدورة الواحدة. ولاشك أن الصور الاكثر ملاءمة لهذا النوع من الشعر عامة هي الصور القوية، السريعة، المرتبطة بالحياة والمشاهد العربية المتصلة بالتجربة الإجتماعية المحلية أو بمألوف الإستعمال في المجتمع المحلى، ويجب أن تكون هذه الصور عملية تلعب دورا في القصيدة

لا أن تكون مجرد زخرف وتجميل لان عليها أن تفيد في تطوير المعنى أو تقويته. أن الشعر المنبري لا يستطيع أن يشحن نفسه بما يدعوه رايلاندز «بالصور الخطية» (Calligraphic) أي الصور التي تجمل وتبهج [11] فقط. إن الشاعر المنبري في استعماله للصور وللمفردات أشبه بالخطيب منه بالشاعر الذى يستطيع إستعمال الصور العملية والتجميلية بنفس السهولة.

لغة الشعر المنبرى: ان ما يجب تذكره هنا هو أن الشعر المنبري اقرب الشعر عندنا الى الخطابة، وكما هو الحال عند الخطيب، فان الشاعر المنبري يستغل الادوات البلاغية لهدفه. ذلك لان هدفه الاول هو حث الناس واستقطابهم على الإستمرار، بتصميم قوى راسخ، في مقاومتهم أو حمايتهم. لهذا السبب يحتاج هذا الشاعر الى لغة قوية على درجة عالية من الدفق. وبينما نجد أن بلاغة الشعر الحديث عامة لم تعد مرغوبا بها وأصبح الميل أكبر نحو التعبير بلغة أقرب الى لغة الحديث العصرية، فانها، أي البلاغة، تظل عادة عنصرا حيويا وضروريا في الشعر المنبري بسبب خصائصها الخطابية.

أن الاستعمال الدقيق للغة في الشعر المنبري ذو اهمية كبيرة جدا بسبب الحاجة الى انتقاء المفردات ذات التداعيات الملائمة. والشاعر المنبري يعتمد بقوة على الكلمات المرتبطة، ولذا فنحن نرى أن عددا كبيرا من التعابير والصور والكلمات الجاهزة، بالاحداث السياسية والمطامح القومية والمنازع الثورية تتكرر في شعر المنابر دون حرج. على سبيل المثال نجد أن سليمان العيسى في قصيدته الدالية التي ألقاها في مهرجان الشعر الأول سنة 1959، ومطلعها:

في العراق الدامي غمست جناحي واسلمت للاباء نشيدى] قد استعمل في الثمانية عشر بيتا الاولى المفردات الاتية المتداولة في الشعر المنبري وجميعها يشير الى الكفاح العربي في العصر الحديث:

الدامي، اباء، جريمة، الطواغيت، كبرياء، خلود[12] صمود، ثورة، انقاض ، جثة، هتاف، قتيل، جراح، نار، رجال، حسام، حمراء، الغدر، خناجر، مصفود، ضياء، حدود، زاحفون، مهدور، غضبان.

وكذلك أسماء الاماكن، فهي شديدة التأثير في المجتمع، فقد جرت العادة أن يستعمل

الشاعر في كثير من الاحيان إسم عاصمة البلد الذي يتحدث عنه أو عن أهله أو حكامه أو ثوراه الخ (بغداد، دمشق، صنعاء، مثلا) أو اسم بلد شهير فيه (يافا، مكة، يثرب، وهران) أو اسم بلد كان مركز حدث كبير ومأساة وطنية (الموصل كفر قاسم، ديرياسين) أو اسم نهر أو جبل شهير فيه (النيل، دجلة، العاصى، الاردن، صنين، المقطم، الكرمل، الجرمق، أوراس). وقد ذكر العيسى في قصيدته السالفة الذكر ما يلي من أسماء الامكنة: بغداد، الرمادى، دار السلام. ثم، بالمقابل لهذه الأسماء التي تثير الحماسة والشوق والالفة الحميمة في نفس العربي، فإن ذكر عواصم دول أخرى معادية أو تدعو لمثل سياسية تخالف المثل السائدة في بلد الشاعر، يجيء شديد التأثير أيضا ويثير مشاعر العداء ويؤكد روح الاعتراض والاحتجاج والسخط على ذلك البلد. في قصيدة العيسى، وهي ذات منطق قومي، كانت «موسكو» هي الهدف، فالقصيدة تدور حول نضال القوميةالعربية ضد التأثير الشيوعي في العراق آنذاك. ثم أن ذكر أسماء شخصيات عربية عظيمة في تاريخ العرب، أو الاشارة اليها بالكنية أو الوصف (مثلا اشارة العيسى الى الرئيس جمال عبد الناصر «بالاسمر») هي أيضا وسيلة شديدة الفعالية. وقدأشار العيسى في القصيدة نفسها أيضا الى الرشيد، ومحمد، بتأثير كبير في الجمهور. ولاشك أن الأسماء أو الكلمات التي تتضمن دلالة دينية هي من أقوى المفردات تأثيرا في المجتمع.

إن الميزة العامة للغة الشعر المنبري هي أولا وضوحها وبساطتها ثم وفرة تداعياتها العاطفية. أما الاشارات غير المباشرة فعلى الشاعر أن يحجم عنها وعن أي تحويل جذرى في تركيب الجملة الطبيعي، وكذلك عن أي استعمال للعبارات الغامضة ذات المعاني الباطنية المتناقضة. غير أن تقابل الصور البسطية وتناقضها قد يكون كثير الفعالية كما هو الحال في الشطر المشهور: «بيض صنائعنا، سود وقائعنا».

أما نسيج الكلمات فيجب أن يكون اكثر انسيابية في الشعر المنبري منه في سواه لكى يسمح بالتنغيم المتروح والغنة والارتكاز عند القراءة الجهورية، وفي استعمال الشاعر لحروف اللين الممدودة أو الحروف العلة كالواو والياء أو لحروف الصماء الانفية كالنون والميم أو الحرف الأصم الرخيم لام.

أما الرجع المرن فهو ليس خاصية من خصائص القافية وحدها، بل من خصائص القصيدة المنبرية ككل، إذ أن الشاعر كثيرا ما يلجأ الى تكرار جمل معينة لتعزيز الاثر العاطفي وتقويته. والجمل كثيرا ما تكون قصيرة حتى تسمح بالوقف الاختياري أثناء الالقاء.

تشكل العناصر السابقة الشروط الاساسية للقصيدة المنبرية الناجحة، ولكن البنية العامة هي التي تجعل هذه العناصر فعالة وناجحة. إن القصيدة المنبرية الجيدة تتشكل من وحدات أو دورات (أو، بوصف آخر، موجات) تنتهي كل منها بذروة هي إساس في تركيبها الاصلي ويكون فيها المعنى، والايقاع الداخلي، والعاطفة، والصور المتضمنة كلها فيها. وينمى المعنى داخل الدورة الواحدة تدريجيا بحيث يصل الى دروته القصوى وحدته النهائية في نهاية الدورة أو الموجة مصحوبا بشحنة عاطفية يفرغها الشاعر لا في المعنى وحده فقط بل أيضا (وهذا بالغ الاهمية) في نبرة صوته أثناء الالقاء .أما العاطفة فانها تطلق من موجات أو دفقات متكررة تلائم الايقاع بدقة كما المعنى بالطبع. وقد يشتط الشاعر المنبرى في استعماله لعنصر العاطفة في القصيدة فيسكب العاطفة على الجمهور بأفراط كبير، غير أن الجمهور عادة يتقبل هذا الافراط شريطة أن لا يقع الشاعر في السخافات ويصل الى الاحالة. ذلك لان موضوع القصيدة المنبرية عادة موضوع جاد، وقد يكون موضوعا خطيرا أحيانا، يلجأ الى عواطف رجولية مفعمة بمعاني القوة والتصميم، مما يحمي القصيدة من ميوعة العواطف المعسولة ويمنحها ذلك الاساس الصلب الضروري لها. ولاشك أن بامكان الشاعر المنبري انْ يثير جيشانا عنيفا في عواطف مستمعية يصل الى أعظم درجات الانتشاء.

غير أن نجاح أي قصيدة منبرية، بعد أن تكتمل لها عدتها التقنية، يظل قضية إلقاء الشاعر، فلا بد للشاعر من أن يحتفظ بقسط من الدفء والحيوية في أسلوبه في الالقاء حتى في المقاطع التمهيدية التي يكتسب فيها صوته الحماسة وسرعة التدفق تدريجيا. عندما تكون العاطفة (التي تتدفق في القصيدة في موجات متتابعة) في مستهل موجة ما، فان الشاعر يلقي شعره بشكل أبطأ ويكون صوته اكثر انخفاضا واستواء، ثم، مع تصاعد العاطفة، يكتسب الايقاع الصوتي سرعة تدريجية، فما أن يصل الى ذروة الموجة أو الدورة الواحدة حتى يكون صوته قد بلغ أوجه لكى يهبط بعدها الى نقطة الهدوء

الكامل دفعة واحدة وبشكل دارمي يستدعي أحيانا أكبر قسط من ردود الفعل عند الجمهور المتلقي. هذه التنغيمات في صوت الشاعر تستمد سندا وقوة من أصوات الكلمات التي يختارها الشاعر، فان صوت الكلمة، كما يقول بيتسون Batson «ذو دلالة معنوية في الدرجة الاولى» .[13] وتتشكل القصيدة المنبرية من عدد غير قليل من هذه الموجات العاطفية، ولكل منها ذروتها التي تجيء دائما في آخر الموجة أو الدورة، ثم تهبط دائما مع صوت الشاعر وهو ينخفض، احيانا بشكل حاد سريع، بعد ارتفاعة المفاجيء في الذروة قبل النهاية الكاملة. غير أنه قد يتدرج في انخفاضه احيانا كثيرة الى خاتمة طبيعة يتوقعها الجمهور المستمع بعد تصعيد لطبقة الصوت. ورغم أنه لكل موجه حركتها الداخلية المستقلة الى حد كبير عن الاخرى، فانه يظل بينها صلة خفية. فبامكان هذه البنية الايقاعية، المعنوية، العاطفية أن تحدث «تطهيرا للعذاب والمعاناة عن طريق جمال الصوتيات وتحويل الفكر» [14] واحلال العاطفة مكانه. وكل هذا التلاعب بالصوت والايقاع متصل الى حد كبير بالمعنى فحجم صوت الشاعر، وارتفاعه وانخفاضه، وسرعة الايقاع وبطؤه، واستعمال الشاعر للوقف والارتكاز والغنة، وجميع التدفق العاطفي، لابد أن تصدر جميعها من موضوع الشاعر الاساسي. ان القصيدة المنبرية على العموم تتركز على تراوح المد والجرز، على الفيضان والانحسار، والشاعر في نظمه قصيدته حي فقط، عن عي منه أو غير وعي، على حدود الموجة العاطفية في تدفقها وانسحابها الدائمين، ويكيف أفكاره وعواطفه وصوره وكلماته الاثارية لتناسب تماما مع هذا التدفق والانسحاب في الموجة الواحدة.

وفي اصغائي لتسجيلات المهرجان المذكور وجدت أن الجمهور المستمع قابل الابيات التالية للشاعرة السورية طلعت الرفاعي بدرجة عالية من النشوة مما حفزها لالقائها ثانية:[15]

باسم الذين على المشانق علقوا ... باسم الملايين الذين تيتموا

«بالموصل» الزهراء تغرق بالدما ... باسم البيوت على بنيها تردم

«بجميلة» والنار تمضغ عظمها ... بالخلد تحرسه «رجاء ومريم»

عرب وان لم يبق منا قطرة ... عربية «بغداد» مهما هدموا

في الابيات الثلاثة الاولى حافظت الشاعرة على طبقة صوت مستوية وان كانت عالية على درجة غير قليلة من الحدة، ولكنها رفعتها بتصعيد سريع قصير لتصل ذروة العلو مع كلمة «عرب» في البيت الرابع، وحافظت على هذه الطبقة الصوتية العالية عبر الكلمات الخمس التالية «وان لم تبق منا قطرة» ثم رفعت صوتها من جديد في تصعيدات قصيرة مع الكلمة «عربية» التي انسابت عبر تصعيد طويل عبر الكلمة «بغداد» ثم تباطأت قليلا عبر الكلمتين اللاحقتين، مخفضة حجم الصوت وطبقته الى وقف حاد ذي دلالة معنوية قوية في نهاية البيت. **** ان القاء طلعت الرفاعي لقصيدتها هذه يمثل نموذجا مثاليا لالقاء الشعر المنبري، وقد قاد الى الاستجابة والى ردود الفعل المطلوبة من الجمهور المستمع، بينما ترى أن شعراء منبريين آخرين، يتمتعون بمواهب منبرية متنوعة، فشلوا في الحصول على استجابة مماثلة من الجمهور لانهم كانوا أقل مهارة من طلعت في تهيئة الجمهور نفسيا لردود الفعل المطلوبة، عبر وسائل التصعيد الضرورية والانخفاض والوقفات ذات الدلالات المعنوية.

ومن أمهر الشعراء في الحصول على استجابة سريعة من الجمهور الشاعر السورى سليمان العيسى. وقد نجح، في قصيدته التي ألقاها في المهرجان المذكور في أن حصل على استجابة عظيمة من الجمهور بعد البيت الثاني فقط. لقد بدأ هذا الجمهور بالتصفيق بعد البيت الثاني ثم أصبح منتشيا بعد البيت الخامس. وعندما وصل الى آخر كلمة في البيت الخامس، وهي كلمة «لقصيد» التي تلاشى معها صوته كليا، كان قد قدم عددا متعاقبا من التصعيدات الصوتية:

في العراق الدامي غمست جناحي واسلمت للاباء نشيدى
في العراق الطعين لا ثورتي انهارت ولا ناء بالدمار صمودي
يحفر الحاقد الهجين ضريحي واواريه في غبار خلودي [استحسات عال]
كبرياء الصحراء تذرو الطواغيت عجاجا في رملها الممدود
ونحط الرجال... فالدهر لمع [اعداة] لحسام ورنة لقصيد [هتاف]

بهذا النوع من الشعر يتضح أن الزعم القائل بان شكل الشطرين والقافية الموحدة يعاني من رتابة اساسية في بنيته هو زعم لامبرر له، اذ أن في هذا الشكل مجالا رائعا لتنويع طبقة الصوت، وقوته، وبهجته، والتأكيدات العاطفية والصوتية في القصيدة

المنبرية الجيدة. ولا شك أنه يختلف اختلافا جوهريا عن الشعر الحر الذى كان الشعراء يحرجون، لا سيما في بداية حركة الشعر الحر، على أن ينظموا قصائد ذات نمو عضوى وذروة واحدة فقط في النهاية. غير أن متطلبات الجمهور للشعر الذى ينفس عن الاحزان الوطنية والغضب السياسي قد تدخلت في تقنيه الشعر الحر، من حيث لايدرى الشعراء، واقتبسوا، دون وعي منهم، تقنية الشعر المنبرى ذي الموجات أو الدورات التي تنتهي كل منها بذروة. وإستطاع الشاعر الذي يكتب في الشكل الحر أن يطوّع الشعر الجيد ذا البنية المستحدثة للمنبر وقد بدأ هذا الشكل الجديد يستقر في الضمير نغميا وتقنيا. وقد وجدنا أن كلا من مظفر النواب ومحمود درويش قادر على أن يثير الجمهور المستمع الى أعلى درجات الحماسة والهيجان.

نجد أن الشعر المنبري، سواء كتب على شكل الشطرين أو بالشكل الحر، يظل ذا خصائص تقليدية ولو أن محمود درويش استطاع أن يكسبه فنية أعلى درجة وأن يمهد للوصول الى شعر غير منبري تستمع اليه جموع كبيرة وتتذوقه كفن. ومع هذا فانه لا ينجح دائما في المحافظة على مستواه بل يتعثر أحيانا تعثرا لايليق بشاعريته الفذة كقوله في قصيدته «مديح الظل العالي» :

سنشخ موسيقى على تمثال أمريكا

وهو قول لاقى استحسانا عاليا عند مستمعيه مع الاسف، حسب التسجيل المصور الذى وصلنا، وقد كان هدف درويش الاول هو أن يثير الاحساس بالاستحسان عند مستمعيه مستغلا لذلك عواطف الحنق التي ملات قلوب الناس ضد أمريكا لاسيما في تلك الفترة التي تلت خروج الفلسطينيين من بيروت بعد الغزو الا سرائيلي. ولكن لاشيء يمكن أن يبرر الفجاجة في الفن، مهما كانت الغاية الانسانية كبيرة ونبيلة

* هذه ترجمة للقسم الرابع، من الفصل السابع، من كتاب الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي.

Trends and Movements in Modern Arabic Poetry.VOI.II (Leiden:E.J Brill. 1977), 583-594.

وقد تفضلت المؤلفة بمراجعة هذه الترجمة، التي كانت بداية مشروع لم يتم للأسف، لترجمة كتابها العظيم المذكور أعلاه. كما أدخلت، عند مراجعتها الترجمة. بعض

التعديلات الطفيفة على مضمون النص، لاعتبارات منهجية، وهو ما يفسر الاختلاف البسيط بين هذه الترجمة والنص الاصلي في الكتاب.

** هذا لا يعني أن جميع شعراء هذا الجيل الذين برعوا في الشعر المنبري كانوا ملتزمين كلية بهذا النوع الخارجي من الشعر، فقد عبر كل من عمر أبو ريشة وإبراهيم طوقان عن حساسية متغيرة وكتب قصائد التجربة الشخصية الى جانب الشعر الوطني المنبري الذي أظهر تملكه أيضا للنوع الآخر والحساسية: حساسية خارجية مرتبطة بالجمهور العام ومفعمة بالبلاغة العالية النيرة.

*** هذه الملاحظات التي أسجلها أدناه مستخلصة من دراسة الشعر المسجل لمهرجان الشعر الاول الذي أقيم في دمشق من 16 ـ 21 ـ ايار مايو سنة 1959، وقد درستها في مقر الاذاعة السورية في دمشق. واني جد مدينة لمدير دار الاذاعة السورية في ذلك الوقت وللفنيين الذين تكرموا بمساعدتي على انجاز هذه الدراسة خلال فترة الاسبوعين اللذين امضيتهما في دراسة هذه التسجيلات. كما أني مدينة للاستاذ جاك كارناكونJack Carnachon رئيس قسم الصوتيات في مدرسة العلوم الشرقية والإفريقية في جامعة لندن للمعلومات المتخصصة التي تكرم بها حول الجوانب الصوتية في هذا البحث.

**** السهام في هذا النص الشعري، والنص لموالي، تجذب الانتباه إلى خصائص صوت الشعر.

الهوامش :

(1) المؤلفة "Arabic Poetry in the Fifties", ARAB Review (London, April 1960, III, i) 13.

وانظر ايضا العريض «الشعر وقضيته في الادب العربي الحديث» الايحاث، المجلد السابع، العدد الثاني (يونيو، 1954)، 175 - 176، حيث يصف جمهور الشعر العربي المعاصر، ايضا كتابه الهام، الاساليب الشعرية، الذي يتعامل فيه مع مختلف ادوار الشاعر، كما يتعامل مع اللهجة الشعرية، وهو اسهام فريد في العربية.

(2) إنظر الفصل الثاني من كتاب المؤلفة (الذي يترجم منه هذا النص)، ص 88، 113 وما يليها، والفصل الثالث، ص 157 وما يليها، والفصل الرابع، ص 272 ـ 273، 427 ومايليها، ومواطن اخرى من الكتاب؛ والفصل السابع.

(3) قارن هذا بمناقشة ت. س. اليوت لاصوات الشعر الثلاثة.إن صوته الثاني يماثل، بشكل فضفاض فقط، الشعر المنبري في العربية بسبب استغراق الشاعر الشخصي في هذا الشعر؛ أنظر The Three Voices of Poerty; London, 1953.

(4)حينما قرئت قصيدة للعقاد، من طرف شخص آخر، في المهرجان الذي تعذر على الشاعر حضوره، فشلت فشلا ذريعا وليس فقط لانها لم تكن قصيدة منبرية من الدرجة الاولى. ان قاريء قصيدته لم يستطع قط الامساك بالاساس الانفعالي للشاعر. انظر الثقافة، عدد حول مهرجان الشعر بدمشق المشار اليه اعلاه، 1959، ص 19. وقد سجلت استجابة فاترة ايضا لقصيدة انور العطار، م.ن.، ص 50 ـ 52 و 69 ورغم احتواء قصيدته عناصر أخرى تتطلبها القصيدة المنبرية الناجحة إلا أن اداءه ونوعية صوته لم يكونا مناسبين.

(5) يشير مندور الى أن لجنة الشعر في القاهرة (التي كان العقاد رئيسها)، كانت تشترط أن تكون القصائد المقدمة للمشاركة في مهرجان شعري من شكل الشطرين والقافية، ما وهو نتج عنه كثير من «القصائد التقليدية التي كانت جاهلية التركيب». أنظر «الشعر الجديد في نظر النقد الجديد»، الآداب (يناير، 1961)، 8.

(6)The Speaking of Poetry, London, 1937, P.92.

(7) ص 271 - 272.

(8) م.ن، ص 244.

(9) م.ن،ص 245.

(10) Words anded Poetry, 2 nd, London, 1928, P. 37.

(11) م.ن ،ص 32.

(12) أعطيت المؤلفة القصيدة باذن من صحيفة الجماهير، دمشق، أثناء المهرجان.

(13) English Poetry, a Critical Introduction, London: Longman, 1950, P. 57.

(14) Rylands, op. cit, p. 34.

(15) الثقافة (يونيو، 1959)،ص 23.