

## موقع الشاعر، مصائر الشعر

تقديم وترجمة: صبحي حديدي

### I

يقترح هذا الملف نموذجين من السجلات التي تشهدها الحياة الثقافية الأمريكية الراهنة، ليس حول حال الشعر وأشكاله ومشكلاته ومصائره فحسب، ولكن أيضاً حول معنى الشعر ومفهومه في الجوهر. وإذا كانت المسائل المطروحة في هذه السجلات أمريكية المنشأ، فإن إشكالياتها - الأوسع والأعمق والأبعد - ليست كذلك تماماً، ولن يصعب كثيراً الانتباه إلى أنها في الآن ذاته قضايا كونية، تخصّ فناً إنسانياً كونياً يعيش سلسلة من المآزق الناجمة عن شروط كونية بدورها، أو «معوّلة» بالأحرى...

ولا نزعم، بالطبع، أنّ الحياة الثقافية العربية تشهد سجلات مماثلة، إذا كانت تشهد أيّ نوع من «السجال» في كلّ حال. لم يحن الوقت بعد لكي يخرج علينا صوت يعلن، كما تفعل جوان

هوليهان، أن بعض أركان إمبراطورية الشعر العربي المعاصر نشر غير شعري أو نشر رديء، وأن هذا الإمبراطور الشعري أو ذاك عارٍ تماماً، وما من «ثياب» يرتديها وتستحق منّا التصفيق أو الإعجاب أو حتى مجرد الذكر. ومن المبكر أن نقف وقفة جدية معمقة، كما يفعل دانا جوبا، عند مآل الشعر العربي المعاصر بوصفه محض «حبر سري»، في ضوء ما تفعله التكنولوجيا الإلكترونية بعادات القراءة والاستقبال والتلقي، أو ما يفعله كاظم الساهر بالقصيدة المغناة وبالجمهور الذي يستهلك معه ذلك «الشعر»، لكي لا نتحدث عمّا تفعله نانسي عجرم بذائقة الإيقاع وحسن الموسيقى!

فلك، في المقابل، الكثير من الضجيج والعجيج والحروب حول مسألة واحدة تتكرر صباح مساء، تختفي ثم تعود، تنام ثم تصحو، تشتعل وتتمد وتلتهب من جديد... إنها، كما في وسع الجميع أن يتوقع، حكاية الوزن في الشعر، و«عمود الخليل» أم «قصيدة التفعيلة» أم «قصيدة النثر»! لن أطيل في مسألة لا تكف عن الاستطالة دون جدوى، وأكتفي بهذا المثال العجائبي الأخير الذي صدر عن الشاعر السوري محمد عزيمة، وجاء في جميع مقدمات ما يسميها مختارات «الشعر العربي الجديد»، من الخليج والعراق وسورية ولبنان (وأقتبسه حرفياً، بما في ذلك علامات الوقف): «قصيدة النثر، هي قصيدة وعي وصحو. أمّا قصيدة الإيقاع، فهي قصيدة سكر ودوخة. لا أستطيع التفكير وأنا أوقع ما أقول.. ألم نتعب من الدوران والدوخة، ألم تضجر الذائقة العربية من الإيقاع وسلالته، ألم تضجر من الأوزان وسلالتها.. التفعيلة في طريقها إلى الانزياح، إلى الانقراض.. ألا يكفيها هذا الزمن الممتد.. أنصح شعراء الإيقاع بأن يكتبوا المراثي لشاهدات قبور قصائدهم الموقعة.. كما الشعر العمودي سوف نجهز على التفعيلي.. فقط لأننا نحتاج إلى استخدام الوعي.. دخنا من رقص الإيقاع، فلم نعد نرى...».

وكان الأمر سيهون لو اقتصر حروب «التطهير العرقي» هذه على «شعراء الإيقاع» العرب المعاصرين وحدهم، (رغم أن عزيمة يذهب أبعد مما تتجاسر مخيلة مهووسة، حين يعلن أن «شعراء التفعيلة والأنظمة الدكتاتورية العربية توأمان ابتليت بهما الأمة منذ الاستقلال والحد الساعة»، في حين أنه «مع قصيدة النثر بدأت تبشير الديمقراطية سياسياً وفتحاً»). المصيبة أنه يرفع السيف شرقاً وغرباً أيضاً: «جميع شعراء العالم يكتبون اليوم قصيدة النثر: انتهت أوزان مالارميه وأوزان «أزهار الشر» لبودلير، وانتهت أوزان «باشو» و«إيسا»، وانتهت أوزان المتنبي وأبو تمام.. انتهت جميع هذه الأوزان. وصار الشاعر الديمقراطي هو من يكتب بحرية خارج أي وزن. من أمريكا اللاتينية إلى أمريكا الشمالية، إلى أوروبا، إلى الشرق الأقصى، صارت قصيدة النثر هي الرئة التي يتنفس من خلالها أي شعب من الشعوب، والرمز الصريح للحرية والاعتناق.. إلا شعراء اللغة العربية اليوم، يريدونها خليلية حتى العظام، وتفعيلية حتى النخاع. شعرهم هو الشعر، وشعر الشعوب الأخرى ليس شعراً، لكن ما ذنب هذه الأخيرة إن كانت لم تعرف الفراهيدي ولا بحوره، ولم ترقص ولم تجنّ على إيقاعاته وألحانه...».

هذا الهذر المجاني يشير، مع ذلك، إلى حقيقة مركزية: أن المشهد الشعري العربي يعيش، منذ

حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر

مطالع سبعينات القرن الماضي حال اصطراع بين شكلين في الكتابة الشعرية:

- «شعر التفعيلة»، وهي التسمية التي نستخدمها لأننا لا نملك أفضل منها، ولأنّ تسمية «الشعر الحرّ» أقلّ دقة وأكثر إشكالية؛

- «قصيدة النثر»، التسمية التي لا تخلو بدورها من مزالق اصطلاحية وتاريخية عديدة. مع الإشارة الفورية إلى أنّ شكل العمود، أي الشعر الموزون المقفى التقليدي، شهد طور انحسار واسع النطاق، خصوصاً بعد رحيل كبار أساتذته من أمثال محمد مهدي الجواهري ومصطفى جمال الدين، وصمت شاعر كبير ثالث مثل سعيد عقل.

وحال الاصطراع تلك لا تلغي ديناميات التعايش والتلاقح والتفاعل المشترك، وثمة على العكس درجة كافية - وأحياناً عالية تماماً - من الاغتناء التعبيري بين الشكلين. ونحن، مثلاً، نقرأ محمود درويش:

لا أعرف الصحراء،  
مهما زرتُ هاجسها،  
وفي الصحراء قال الغيبُ لي:  
أكتبُ!  
فقلتُ: على السراب كتابة أخرى  
فقال: أكتبُ ليخضّر السرابُ  
فقلتُ: ينقصني الغيابُ  
وقلتُ: لم أتعلّم الكلمات بعدُ  
فقال لي: اكتبُ لتعرفها  
وتعرف أين كنتِ، وأين أنتِ  
وكيف جئتِ، ومنْ تكونُ غداً،  
ضع اسمك في يدي واكتبُ  
لتعرف منْ أنا، واذهبْ غمّاماً  
في المدى...  
فكتبتُ: منْ يكتبُ حكايته يرثُ  
أرضَ الكلام، ويملك المعنى تماماً!

- «قال المسافر للمسافر: لن نعود كما...»

وندرک أننا نفتح الذائقة الجمّعية على حقل عريض مرگب، تتشابك فيه أواليات التلقّي الملحمي بمفردات مشروع شعري رفيع، ينفصل عن - بقدر ما يستجمع الشتات الفاتن في - مشروعات أخرى بعيدة الغور وضاربة الجذور في الروح والذاكرة والهوية الفنية للذات العربية

المستوطنة في تراث عريق. إنه، في الآن ذاته، مشروع لا يكف عن صناعة عمارته البنائية الخاصة (الموسيقية والإيقاعية والاستعارية) التي تتجاذب الاستقبال وتغربه وتدرّبه، تحلّ وثاق ارتباطه بالماضي وتعيد تركيب منطق ذلك الارتباط ليكون الحاضر وبعض كثير من المستقبل في قلب السيرورة بأسرها.

ولكننا، في المقابل، نقرأ أنسي الحاج :

إني أدقُّ أدقُّ أدقُّ فافتحوا  
امحوا ما قبله  
الراوي فليرو والعصيّ فليصغ  
الساحرة بيضاء وما من ساحرة سوداء  
الغابة شقية بالأسد رضىة بالفراشة  
الغابة خضراء لأنّ الفراشة خضراء ومرآتها الغابة.  
تسهرين في كسجينة في البرج تضيئه بحرّيتها  
فيطير من نوافذه ويصبح هواً للبساتين  
تسهرين في كاللهب في السراج  
كالعناية فوق المسافر.

- «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع»-

فندرك أن الذائقة الجمعية ذاتها ترتطم بغياب المعادلة الشعرية الكبرى المألوفة، وحضور معادل شعري من نوع ما، غامض، استفزازي، ولكنه أسر بما يكفي لزج الأسئلة في قلب القراءة وإعادة تركيب منطق الاستقبال... بهذا القدر أو ذاك من التوتر أو المهادنة، القبول أو الإعراض، وبالقليل من التعلّم الشاق ضمن سيرورة شاقة. وندرك أن تجاذب الغياب والحضور هو - بدوره - تغريب عن عمارة بنائية رفيعة، وتدريب على أخرى رفيعة بدورها، على طريقتها وضمن خياراتها ومزالقها ومغامرتها ومُنجزها.

## II

هذا التقابل (الصحيّ للغاية) ليس مواجهة بين «وزن» و«نثر»، بين «قصيدة التفعيلة» و«قصيدة النثر»، وهو ليس ميزان الذهب الذي يدلّ على وجود الشعرية هنا أو غيابها هناك، أو على وجود «نظام سابق» وآخر «غير سابق» أو «لاحق»، أو مُتتفى أصلاً في الكتابة الشعرية. الموسيقى في نصّ محمود درويش أكثر من مجرد «نظام»، وهي ليست اختزال الإيقاع بأي حال. إنها، بسبب كونها ظاهرة موسيقية فذة، معجزة تجريدية مفتوحة، وفضاء بالغ الخصوصية لحوار

حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر

المعنى والصوت، لأنها ليست فيزياء الوَقع وحده، وليست سيمياء اللغة وحدها. إنها باعث حياتي على البحث عن التناغم في محيط النفس والطبيعة، وبعث على إعادة استجماع القرابة البدئية مع ظواهر «الإيقاع» الطبيعية الأخرى: إيقاعات القلب والتنفس والنطق، وتعاقب الفصول، وحركة المياه والبحار، وهجرات الطيور والدورات الكبرى في نظام الكون. وهي، لأنها منظّمة، ميدانٌ لإعادة التوازن بين الإنسان والطبيعة، الحياة والفن، المادة والمخيلة.

والإيقاع الموسيقي أكبر بكثير من أي نظام وزني في الشعر، إذ إن الإيقاع الشعري الرفيع (من النوع الذي يحققه محمود درويش وأنسي الحاج على سبيل المثال)، لا يتكوّن إلا وسط تنازع الوحدة الصوتية (التي تدفعنا بهذا القدر أو ذاك الى «انتظار» نبرة نغمية مألوفة ما، نعرف انها قادمة هنا لأنها متوافقة مع بنية وزنية نمطية)، مع إيقاع الكلام الذي يستحضر موشوراً لانهاياً من التنوعات الكفيلة بإسقاط المنتظر المؤلف.

القارىء العربي يأتي الى قصيدة محمود درويش وهو مسلّح بنظامها ونظامها (وهو، في الحالين، ليس نظاماً مسبقاً أو سابقاً على الكتابة)، ويأتي الى قصيدة أنسي الحاج وقد اختلقت في ذائقته جملة أنظمة، ويتعيّن بالتالي على النصّ ذاته أن يخلق ساحة فرز لهذا النظام الاستقبالي أو ذاك. وربما اقتضى الأمر، في القصيدتين على حدّ سواء، فرز نظام أو أنظمة جديدة من واقع النص وحقوق قراءته. والمسألة هنا لا تتصل بوجود، أو غياب، معايير شكلية أو مباشرة لتمييز الشعر عن اللشعر (مثل الترتيب الطباعي للأسطر، والسياقات الاستعارية والبلاغية للغة المستخدمة، والتخطيط الإيقاعي، والكثافة، وعلاقات المفردات، والتوزيع العام للتركيب، وما إلى ذلك)، بل تتصل بعمق سيرورة القراءة ذاتها، بعمق العلاقة مع النوع ومغايرته وتمييز قسماته كنص شعري - كقصيدة - وليس كنصّ ينتمي إلى نوع آخر، ولكنه يتكئ على بعض استراتيجيات الكتابة الشعرية.

ولقد بات من المعروف اليوم أنّ مناخات التجديد الخمسينية، التي كانت غائمة مضطربة بقدر تلهّفها على إحراز قفزات دراماتيكية، سمحت لنازك الملائكة باستسهال إطلاق تسمية «الشعر الحرّ» على القصيدة التي تحرّرت من عمود الخليل بن أحمد ولكنها ظلّت ملزّمة وملتزمة بـ «عمود» تفعيلي ليس أقلّ نسقية، وبنظام في التقفية ليس أقلّ جموداً إذا لم يكن أقلّ ديناميكية في رتابة توزيعه. أكثر من ذلك، وجدت الملائكة أن هذا النظام العروضي الجديد لن يكون مرتاحاً إلا في البحور التي تقوم على تفعيلية متماثلة (الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، والوافر)، الأمر الذي عنى استبعاد البحور الأخرى!

كذلك كانت تلك المناخات قد سمحت لأدونيس وأنسي الحاج باستسهال مماثل في إطلاق تسمية «قصيدة النثر» على النماذج المبكرة من كتابة شعرية تحرّرت من العمود والتفعيلية والقافية، ولكنها ظلّت ملزّمة وملتزمة بـ «عمود» مستتر إذا جاز القول، كان طباعياً صرفاً في الجوهر، لأنه في الواقع كان يكرّس التقطيع إلى «أسطر شعرية» ليس استناداً إلى هندسة إيقاعية ما، أو بوحى من بُنية موسيقية معيّنة تستهدف ضبط الوقف والإغلاق بين سطر وسطر، أو

التعليق والربط بين وحدة تعبيرية وأخرى، أو تنظيم عمارة مدروسة بين علامات الوقف إذا توقرت.

غير أنّ سنوات السبعينات والثمانينات شهدت المزيد من محاولات جسّر الهوة بين هذين الأقصيين، في نماذج نزار قباني، صلاح عبد الصبور، خليل حاوي، أنسي الحاج، أدونيس، سعدي يوسف، محمود درويش وأمل دنقل. والأمر بالطبع لم يقتصر على هؤلاء، وتوقرت نماذج أخرى وسيطة لشعراء سبعينيين وثمانينيين من أمثال علي الجندي، ممدوح عدوان، سركون بولص، محمد عفيفي مطر، سليم بركات، قاسم حداد، عز الدين المناصرة، أحمد دحبور، محمد القيسي، عباس بيضون، وديع سعادة، بول شاول ومحمد بنيس... سواء لجأوا إلى التفعيل أو قصيدة النثر أو مزجوا بينهما.

المشهد الراهن، الذي يبدأ من ثمانينات وتسعينات القرن الماضي، تنطوي معادلاته السوسولوجية والجمالية على تعقيدات شديدة عديدة، حتى أنّ في وسع المرء أن يقول إنّ شاعرات وشعراء هذا المشهد (بين أفضل ممثليه: وليد خازندار، زهير أبو شايب، طاهر رياض، غسان زقطان، أمجد ناصر، نزيه أبو عفش، نوري الجراح، بسام حجار، عناية جابر، لبنا الطيبي، فاطمة قنديل، عماد أبو صالح، سيف الرحبي، كاظم جهاد، هاشم شفيق، حسن النجمي، عبد الله زريقة...) هم حملة الجلجلة أكثر من أيّ جيل شعري عربي آخر، منذ انطلاق أولى الحداثات.

ولقد سبق لي أن ناقشت بعض المعضلات الجذرية التي يواجهها هذا الجيل تحديداً، الأمر الذي يتقاطع على نحو ما مع الأسئلة التي يثيرها دانا جويبا وجوان هوليهان في هذا الملف. كبرى هذه المعضلات تخصّ التعاقد مع القارئ، أو انهيار ذلك التعاقد وتآكله بالأخرى، ضمن حيرة تدبّر أسئلة من الطراز التالي: ما الذي تعنيه مفردة «القصيدة»، في الحساب الأخير؟ وكيف نقنع القارئ بأنّ ما يقرأه هو «الشعر» وحده، لا لشيء سوى أنّ الشاعر يقول عن كتابته إنها الشعر وحده؟ كيف ينبغي أن يقرأ القارئ كما يريد له الشاعر أن يقرأ؟ كيف، وهل، تزوّد القصيدة قارئها بعدة جمالية كافية لكي تُردم الهوة بين عادات القارئ في القراءة، وعادات الشاعر في الكتابة؟ وفي المقابل، كيف يكتب الشاعر كما يريد له القارئ أن يكتب؟ أي: كيف، وهل، يزوّد القارئ الشاعر بـ «أدلة» كافية تهدي إلى ذائقة القارئ، وتكفل ردم الهوة بين عادات الشاعر في الكتابة وعادات القارئ في القراءة؟

وإذا كانت معادلة الإبداع الإنساني تحتاج إلى طرفين اثنين هما المرسل والمستقبل، فإنّ معادلة الشعر (على نقيض من الرواية مثلاً) تحتاج إلى ثلاثة أطراف: الشاعر، والقارئ، والمستمع. وفي العصور القديمة كان الشاعر هو قائل الشعر وقارئه في آن معاً، يتلوه على جمهور ينصت مباشرة أو عن الطريق التداول السماعي، وظلّت حاله هكذا زمناً طويلاً قبل تدوين الكتابة واختراع الطباعة. اليوم انفكّ الشاعر عن وظيفة التلاوة - القراءة تلك، واكتفى بالعيش في دائرة الإبداع البعيدة عن قارئ أخذ يستولي تدريجياً على وظيفتي القراءة والإنصات. وبسبب من هذا التحول الفاصل بات من واجب أيّ قارئ للقصيدة أن يمتلك معرفة الحد الأدنى حول كيفية قراءة القصيدة:

حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر

تماماً كما أنصت إليها الشاعر - بينه وبين نفسه - عند ساعة إبداعها.

### III

هنالك، إذًا، ثنائية في الشكل بين «قصيدة التفعيلة» و«قصيدة النثر». غير أنها، وبسبب من حال الاغتناء المتبادل بين مختلف مشروعات وتجارب مشهد الشعر العربي المعاصر، ثنائية تفسح المجال أمام تعدّد واسع في «المراكز» داخل الشكل الشعري الواحد ذاته. والمقصود بـ «المركز» هنا هو جملة اعتبارات جمالية وفنية وموضوعاتية، وأجالية في بعض الأحيان، تبرّر تمركز عدد من الأصوات الشعرية في «مجموعة» واحدة، على نحو افتراضي فقط ودون سابق قصد.

وهكذا، يبدو محمود درويش وكأنه يستجمع عدداً من شعراء التفعيلة الذين يحاولون محاكاة لغته العالية، وموضوعاته الكونية، ومهاراته في التصوير الحسي، وعمارته الإيقاعية التشكيلية، وغنائيته الملحمية؛

وكذلك يفعل سعدي يوسف مع الشعراء الذين تستهويهم سيولته التعبيرية، وحسّ المأساة في نبرته العراقية الرثائية، واقتراب إيقاعاته من النثر؛

ويفعل أدونيس مع فئة ثالثة من الشعراء الذين تشدّهم «الرؤيوية» في الشعر، واللغة «الإشارية» الغامضة، والموضوعات الميتافيزيقية، والصورة المركبة الذهنية؛

ولا يزال يفعل محمد الماغوط، رغم توقفه عن كتابة الشعر، مع فئة رابعة تظلّ وفيّة لتلك الومضة الخاصة في قصيدته المشبعة بشعر الحياة اليومية؛

وتفعل «المدرسة اللبنانية» في قصيدة النثر مع عدد من الشعراء الشباب، الذين يكتبون قصيدة النثر حصراً وعلى نحو يجاري ما أنجزه أمثال عباس بيضون، وديع سعادة، وبول شاول؛ ويفعل تيار قصيدة النثر العريض، الذي يضمّ عشرات الأصوات التي صعدت منذ أواسط ثمانينات القرن الماضي، وتواصل تلمّس أسلوبيات جديدة، ومحاولة إخراج القصيدة من مأزق علاقتها مع القارئ...  
أبرز خصائص هذه التعددية:

١ - أنها عابرة للأشكال إجمالاً، بمعنى أنّ شاعر قصيدة النثر يمكن أن يتفاعل مع شاعر قصيدة التفعيلة، والعكس أيضاً صحيح.

٢ - وهي عابرة للأجيال، بمعنى أنّ شاعراً شاباً في الثلاثين يمكن أن يتأثر بشاعر في الستين، وليس من المبالغة القول إنّ عدداً من الشعراء الستينيين ينصتون باهتمام كبير إلى أصوات الشعراء أبناء الثلاثين.

٣ - أنّ هذه التعددية لا تستولد «حادثة» خاصة بها. ذلك لأنّ مشاريع الحداثة في الأدب العربي اقترنت، منذ الخمسينات، بمزيج غير متجانس من صعود الأفكار القومية والطبقية والليبرالية،

الممثلة لتفكير النُحْب البرجوازية المتوسطة والصغيرة على اختلاف تياراتها الفكرية اليمينية واليسارية والوسطية. وانتكاس مشاريع هذه النُحْب على أصعدة سياسية واجتماعية وثقافية وفكرية، أسفر، موضوعياً، عن انتكاسة نظيرة في مشاريع الحداثة الإبداعية. كذلك كان صعود مفهوم التحالفات والجبهات العريضة بين التيارات المختلفة، وإمكانية ائتلافها حول برنامج عمل إصلاحي أو نهضوي مشترك، قد أسفر بدوره عن حال من التعايش أو الائتلاف، أو حتى التحالف بين مختلف أشكال وأساليب وموضوعات الحداثات العربية في حقول الإبداع.

غني عن الإيضاح إن نماذج الشعر التي تقتبسها جوان هوليهان، وتضع احتجاجات جدية على تصنيفها في خانة الشعر، هي من نوع يتوقر في الشعر العربي على قدم وساق. وليس مدهشاً، بالطبع، أن نماذج الرداءة في الشعر العربي المعاصر تشمل أشكال الكتابة الشعرية جمعاء، العمود و«قصيدة التفعيلة» و«قصيدة النثر». هذا، في أقل تقدير، سبب وجيه كافٍ لكي نشعر بحاجة ماسة إلى تنظيم سجلات حول مصائر الشعر العربي المعاصر، جدية ومعتمقة وغير متحيزة مسبقاً، تشير ذلك النمط من الأسئلة التي يتناولها دانا جويًا وجوان هوليهان؛ وتلمس أبعاد انهيار التعاقد بين الشاعر والقارئ، أو تأكل ذلك التعاقد أو اقتصاره على حفنة محدودة من الشعراء؛ وتأخذ في الحسبان حقيقة أن الثقافة العربية المعاصرة تعيش بدورها ثورة المعلومات ومحاق ثقافة الطباعة، ولكن كما عاشت الحداثة الغربية ربما: من موقع الهامش، والاستهلاك، والتقليد، والاستلاب الذاتي!



## حبر سري الشعر عند نهاية ثقافة الطباعة

دانا جويبا

ما دامت وسائل الإعلام جميعها شذرات عن أنفسنا جرى توسيعها في الميدان العام، فإنَّ أثر أيّ وسيط علينا ينحو إلى إدخال الحواسن في علاقات جديدة. مارشال ماكلوهان - «فهم وسائل الإعلام»

### I - نهاية ثقافة الطباعة

نحن اليوم نعيش في غمرة ثورة ثقافية هائلة. فللمرة الأولى منذ تطوّر حرف الطباعة المتحرك في أواخر القرن الخامس عشر، فقدت الطباعة صدارتها ضمن وسائل الاتصال. ولقد قطع انتشار التكنولوجيا خطوات بعيدة، فقدّم وسائل جديدة لتبادل وتخزين واستخراج المعلومات، بحيث أنّ وسائل الإعلام الجديدة لم تبدّل تدريجياً طرائقنا في إدراك اللغة والأفكار فحسب، بل أيضاً

---

نُشر هذا المقال بعنوان *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture* في فصلية *The Hudson Review*، العدد ١، ربيع ٢٠٠٣. ودانا جويبا Dana Gioia شاعر وناقد ومحرّر أنطولوجيات أمريكي من أصول إيطالية-مكسيكية. وهو أحد أبرز الأسماء الشعرية في الولايات المتحدة اليوم، وبين القلة التي تواصل الدفاع المستميت عن إحياء الموسيقى في الشعر، وتجديد عناصر الوزن والقافية والحكاية داخل القصيدة. ذلك لا يعني أنه «شاعر تقليدي»، بالمعنى المردول السائد في مصطلحاتنا العربية في الأقل، بل هو أحد أفضل الأصوات في الشعر الحرّ الأمريكي المعاصر. أصدر ثلاث مجموعات شعرية، هي «تساؤلات عند الظهيرة» و«آلهة الشتاء» و«أبراج الحظّ اليومية»، وله كتاب نقدي واسع التأثير بعنوان «هل للشعر أهمية؟»، فضلاً عن عشرات المقالات والدراسات التي ينشرها في دوريات مختلفة. والترجمة أعلاه تمّت بتصرّف، إذ استبعدنا تلك الأقسام التي تتضمن تحليل بعض النصوص الشعرية استناداً إلى اعتبارات صوتية وتقنية صرفة تخصّ اللغة الإنكليزية، ويتعدّر أو يصعب بالتالي أن تؤدّي الأغراض التحليلية ذاتها عند نقلها إلى العربية.

إدراك العالم وأنفسنا. والنقلة التي شهدتها أنماط الاتصال تركت تأثيراً فائقاً على كل جانب من جوانب الحياة المعاصرة، لكنّ الأدب - بوصفه مشروعاً تخييلياً يتمّ إبداعه كلياً بالكلمات - تأثر بشكل عميق وبطرائق لا نزال في سيرة تأملها.

كيف يصف المرء هذا التبدل الثقافي؟ بعض الإحصاءات الإجمالية يمكن أن تساعد في توصيف المناخ العام. وطبقاً لدراسة حديثة فإنّ الأمريكي المتوسط يقضي قرابة ٤٢ دقيقة يومياً في القراءة، وليس قراءة الكتب وحدها بل أي شيء: الصحف، المجالات، وصفات الحمية الغذائية، ودليل برامج التلفاز. هذا الاستثمار الضئيل للوقت يقارن مع قرابة أربع ساعات يومياً في مشاهدة التلفاز، وقرابة ثلاث ساعات في الاستماع للمذياع. أقلّ من نصف البيوت في أمريكا تقرأ صحيفة يومية، والكثير من الصحف التي يتابعها هؤلاء (مثل USA Today) تحتذي نموذج التلفاز في صياغة وتصميم موادّها. الراشدون الأصغر سنّاً (بين ١٨ إلى ٣٠ سنة) يقرأون أقلّ بكثير من المجموعات الأكبر سنّاً. والأطفال يكبرون اليوم في عالم تتسيده خيارات أخرى في المعلومات والتسلية. وطبقاً لاستبيان جرى سنة ١٩٩٩، يعيش الطفل الأمريكي في بيت يحتوي على جهازّي تلفزة، وثلاثة أجهزة تسجيل صوتية، وثلاثة أجهزة مذياع، وجهازّي فيديو، وجهازّي أسطوانات مدمّجة، وجهاز ألعاب فيديو، وكمبيوتر. والاستبيان تجاهل السؤال عمّا إذا كان البيت يحتوي على بعض الكتب، ولكنه أوضح أنّ الطفل يقضي خمس ساعات و٤٨ دقيقة يومياً مع الوسائط الإلكترونية، مقابل ٤٤ دقيقة مع المطبوعة. ويجب الملاحظة أنّ الوقت الذي يقضيه الطفل مع المطبوعة يتضمن أيضاً تلك الأنشطة الإجبارية التي تُسمّى الفروض المدرسية. (...) وعلى امتداد سنوات طويلة، راقب رجال الفكر والأكاديميون هذه الميول بمزيج من خيبة الأمل ونفض اليد. وإذّ أبدوا الأسف لحال الأمية المزرية في أوساط الجمهور، فإنهم ظلّوا واثقين من جيروت ثقافة الطباعة لدى الأمريكيين المتعلمين. غير أنّ الثقة لا تبدو في محلها اليوم. صحيح أنّ الكتب والمجلات والصحف لم تندثر بعد، إلا أنّ موقعها في الثقافة تبدّل كثيراً خلال العقود القليلة الماضية، وفي أوساط المتعلمين أنفسهم. ونحن اليوم نرى الجيل الأول من رجال الفكر الشباب غير المستعدّين للانخراط في عالم الكتب. إنهم ليسوا ضدّ القراءة، ولكنهم يرونها مجرد واحد من خيارات عديدة للمعلومة. وإنّ «الكتابة تبدو في البرهة الراهنة عتيقة الطراز»، كما قال الشاعر - الناقد جاك فولبي.

ويرى المثقفون أنّ النقلة من ثقافة الطباعة إلى وسائل الاتصال الإلكترونية مسألة واسعة ومعقدة ومثيرة للاضطراب. ذلك لأنّ الأمر يمسّ كلّ جوانب الحياة الثقافية، ودارت في هذا الصدد سجالات ثقافية عديدة. ولعله لا توجد قضية أكثر أهمية منها في ثقافتنا، لأنها تركز على الوسائل التي تتيح لمجتمعنا استخدام اللغة والصور والأفكار لتمثيل الواقع. وإنّ محاق الطباعة، بوصفها سبيل ثقافتنا الأساسي في تشفير وتقديم وحفظ المعلومات، ليس مجرد تبدّل منهجي: إنه تحوّل معرفي. ولقد لاحظ نيل بوستمان أنّ النقلة من الطباعة إلى التلفاز «قد نقلت، على نحو حاسم لا رجعة عنه، محتوى ومعنى الخطاب العام، إذ لا يمكن لأيّ وسيلتي إعلام على هذا القدر

حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر الهائل من الاختلاف أن تحتضنا الأفكار ذاتها». والتكنولوجيا المستخدمة في تقديم المعلومات ليست محايدة أبداً. والسبب التي يعمل بموجبها وسيط ما، تُملي أنواع المحتوى التي تنقلها، أو تراجع مقولة ماكلوهان الشهيرة، حول الوسيط الذي يحدّد الرسالة مسبقاً.

## II - الشعر الموزون لم يعد تقنية محتضرة

نهاية ثقافة الطباخة، تشير العديد من الأسئلة المقلقة حول موقع الشعر وسط هذه التبدلات الثقافية والتكنولوجية الهائلة. ما سيكون موقع الشاعر في مجتمع باتت حاجته إلى الكتب أقل فأقل، ولم يعد يملك إلا القليل من الوقت للثقافة الجادة، والقليل من المعرفة الجادة عن الماضي، والقليل من الإجماع على القيمة الأدبية، والقليل من الإيمان بالشعر ذاته، حتى في صفوف المثقفين؟ هذه الأسئلة تصبح أكثر إلحاحاً في الحياة الأكاديمية الأمريكية، حيث غالباً ما يوضع فنّ الشعر على هوامش البحث العلمي لصالح النظرية الأدبية والدراسات الثقافية.

وأية محاولة جادة لتقييم موقع الشعر الراهن، سوف تكون بحاجة للسير على منوال غير سلفي - ليس خارج الضلال الأكاديمي، ولكن من منطلق الحاجة الخالصة - لأن الآراء السلفية حول الشعر المعاصر لم تعد دقيقة ولا مفيدة في تصوير هيئة الفنّ الآخذة في التغيّر السريع. والمنظور الأكاديمي التقليدي يرى الشعر سلسلة من النصوص الموضوعية في إطار تاريخي أو موضوعاتي في جوار نصوص أخرى مطبوعة. وهذه المقاربة التقليدية ثمينة تماماً في الحكم على الماضي، لكنها في تقييم التغيّر الجذري جامدة تماماً في ما يسمّيه ماكلوهان «تفكير مرآة المشهد الخلفي». لا يستطيع السائق تدبّر استدارة مفاجئة على الطريق بوسيلة النظر إلى الخلف، ولا يستطيع ناقد إبصار الخصائص الأكثر ابتكاراً في الشعر المعاصر من خلال فرضيات الحداثة والطلعية التي باتت الآن متقادمة عتيقة. تلك الأفكار الجبارة قدّمت في الماضي فتناً عظيماً، ولكن عمرها اليوم يبلغ قرناً، وهي تعكس ثقافة بلا مدياع، وبلا سينما ناطقة، أو تلفاز، أو جهاز فيديو، أو كمبيوتر، أو هاتف نقال، أو صحن لاقط، أو إنترنت. وحتى حين تواصل الأوساط الأكاديمية الهجوم على الحداثة، فإنّ تلك الأوساط ذاتها تظلّ أسيرة إطارها المفهومي في مناقشة الشعر على الأقلّ. إطار المرجعية التاريخي ذلك لم يعد ساري المفعول، لأنّ القوى صاحبة التأثير الأشدّ في الشعر تأتي غالباً وفي مجموعها من خارج ذلك الإرث.

وحيث لا تبدو المناهج التقليدية صالحة لفهم التطوّرات الجديدة، فإنّ الوقت عندها يكون قد حان لطرح أسئلة مختلفة. وهذه المقالة سوف تنظر، تالياً، إلى الشعر المعاصر من زاوية غير تقليدية. وهذا المنظور غير العادي قد يزج بعض القراء للوهلة الأولى، أو يصيب البعض الآخر بالاضطراب. ولكن حين تكتمل المحاكمة سوف يتضح أنها تتيح للمرء استيعاب بعض التغيّرات ذات المغزى، أو الجوهرية ربما، في الشعر الأمريكي، والتي ليس من اليسير إدراكها سوى ذلك.

خذوا السؤال التالي: ما الحدث الذي كان غير منتظر وكان له أعظم التأثير في الشعر

الأمريكي خلال العشرين سنة الماضية؟ «الشعر اللغوي» Language Poetry؟ «الشكلانية الجديدة»؟ «النظرية النقدية»؟ «التعددية الثقافية»؟ «السردية الجديدة» New Narrative؟ «شعريات الهوية»؟ كل هذه كانت تيارات هامة، لكن أياً منها لم يكن مفاجئاً على نحو خاص، وجميع هذه الحركات بقيت إلى حد بعيد في عهدة الثقافة الفرعية الأكاديمية. الغريب أن التيار الجديد الأهم لن يتواجد في ما أسماه الشاعر اللغوي شارلز برنشتاين «ثقافة الشعر الموزون الرسمية» - أي تلك الشبكة الأدبية الصغيرة، ولكن المحترمة، القائمة على الكتب والدوريات والمؤتمرات وبرامج التأليف الجامعية. بدل هذا كله سوف نعثر على ذلك التأثير في وسائل الإعلام. ولا ريب في أن التطور المفاجيء والأهم في الشعر الأمريكي المعاصر كان الانبثاق الجديد، واسع النطاق وغير المتوقع، للشعر الشعبي - وتحديدًا شعر غناء ال Rap، وشعر ال Cowboy، والمباريات الشعرية Poetry Slams، وبعض أنماط الشعر الأدائي الذي كان ذات يوم طليعياً شديداً التحديي. والأشكال الجديدة من الشعر الشعبي الموزون تبدو كأنها جاءت من مكان غير محدد لتصبح قوة هامة في الثقافة الأمريكية. شعر ال Rap أصبح، بصفة خاصة، حاضراً تماماً في مجتمعنا، ولم يعد ملاً قاعات الموسيقى وبرمجة الإذاعات فحسب، بل يُسمع ويُرى في الأفلام والتلفاز والمسرح الحي. وأمّا الأشكال الأخرى، ورغم أنها أقل رواجاً بكثير، فقد انتعشت بدورها دونما دعم من الجامعة أو المؤسسة الأدبية.

وما كان أحد يتوقع هذا الإحياء الشعبي الهائل، في ثقافة أدبية أعلنت طيلة معظم القرن العشرين أن الشعر الموزون تقنية تحتضر. وبطرائق ما كان إدmond ولسون سيتنبأ بها تغيير الشعر الموزون إلى صناعة متنامية، رغم أن إعادة الاعتبار إليه جرت غالباً خارج الصفحة المطبوعة. وبصرف النظر عن الرأي في السوية الفنية لهذه الأشكال الشعرية الجديدة، فإن المرء يسلم بأنها تكشف وتطمئن على الحاجة الإنسانية الثابتة للشعر. لاحظوا، رجاء، أنني إذ أعرب عن إعجابي بما في هذا الإحياء من طاقات، لا أزعم أبداً أن هذه الأشكال الجديدة من الشعر الشعبي الموزون تمثل أفضل الشعر الجديد للفترة الراهنة. إنها كأعمال فردية تندرج في خانة الفن الأدبي، ولكن معظمها غير متميز بل أسوأ من ذلك، وبعضها لا يخلو من البراعة والحيوية. وأمّا كمجموعة، فإن الأعمال تنطوي على مؤشرات هائلة لمستقبل الشعر. ذلك لأنها لا تضع موضع المسألة كثيراً من الافتراضات المعاصرة حول حال الشعر الراهنة فحسب، بل إن الشعر الشعبي الجديد هذا يعكس القوى الثقافية العريضة التي تعيد اليوم تشكيل جميع الفنون الأدبية.

وبينما تمتع الشعر الشعبي الجديد بتغطية واسعة من وسائل الإعلام الإلكترونية والصحافة العامة، فإنه لم يلق إلا القليل من انتباه المثقفين، وبالكاد اكرث به نقاد الشعر الراسخون. وفي وسع المرء أن يفهم إحجام النقاد الأكاديميين. إذا قُبض لهم أن ينتهبوا ذات يوم إلى الشعر الشعبي الجديد، فإنهم سوف يرون على الفور كم هي ضعيفة صلته بأنواع الشعر الذي تدرّبوا على اعتباره جديراً بالدراسة. إنه لا ينبع من تراثات الفن العالي، الذي حظي دائماً بالاحترام والدراسة المتأنية، للمدارس الكلاسيكية، والرومانتيكية، والحداثة، وما بعد الحداثة التي تهدي معظم البحث

حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر

الأدبي. والحق أنه يصعب على ذلك الشعر أن يقترب من الشروط العامة، بأيّ تصوّر أكاديمي عن الشعر الأدبي. ونصّ والاس ماكري «راعي البقر البخيل» لا يقدّم لأمثال هيلين فندلر أو هارولد بلوم إلا فرصة ضئيلة لاستعراض مهاراتها النقدية.

وفي غضون ذلك، ركزت تغطية وسائل الإعلام لهذا الشعر الشعبي الجديد على ما اعتادت هذه الوسائل التركيز عليه: المشاهير، وانتصاراتهم المدهشة، وسقطاتهم المؤسفة، ومداخلهم المالية الخرافية. وفي وسائل الإعلام الإلكترونية ثمة ميل لاختزال جميع المواضيع إلى دراما مشخنة وإنسانية، أي في ما يخصّ أولئك الذين يمكن إظهارهم أو الاستماع إليهم على الهواء. والتعليقات المحدودة التي صدرت عن المثقفين بخصوص الشعر الشعبي الجديد، وظهرت في وسائل الإعلام الإلكترونية، ركزت إجمالاً على القضايا الأيديولوجية، خصوصاً في حالة الـ Rap، والذي نادراً ما دُرّس بعيداً عن موضوعاته ومغزاه السوسولوجي.

ولكن من منظور الشاعر، فات وسائل الإعلام والنقاد الثقافيون الانتباه إلى الجوانب الأهم في الشعر الشعبي الجديد، وهي ليست مظاهر الغلوّ في شخصيات مبدعيه أو الطبيعة السوسولوجية لمحتوى موضوعاته. إنها بالأحرى ذلك المزج غير العاديّ بين التجديد الجذري والنزعة التقليدية غير السلفية في بنية العمل نفسه وفي طرائق أدائه، وتناقله، واستقباله. تلك الجوانب تكشف تبدلات عميقة وفاعلة في الثقافة الأدبية الأمريكية، وتفصح عن حال الشعر الراهنة أكثر من أيّ عدد من الموضوعات ذات الرواج الأكاديمي.

غير أن مناقشة هذه التيارات الجديدة تفتضي من المرء أن يعالج قضيتين. الأولى تخصّ المصطلح، إذ ثمة أمر يصبح واضحاً مباشرة في مقارنة مختلف أنماط كتابة الشعر المعاصر، وهو أنّ مفرداتنا الأدبية التقليدية غير ملائمة. فمصطلح «الشعر» العامّ، مثلاً، يشمل اليوم العديد من المشاريع الفنيّة المتنوّعة والمتعارضة غالباً، بحيث يبدو المصطلح غير كافٍ للتمييز بين المسائل النقدية المطروحة. وهذه المقالة سوف تستخدم مصطلح «الشعر» بمعنى شامل يتضمن كلّ أشكال الشعر الموزون - المكتوب أو الشفهي - التي تصوغ اللغة بغرض التأثير الأدبي. والمصطلح يُستخدم هنا على سبيل الوصف المحايد، دون إسباغ أية قيمة أدبية على المادة أو الموادّ التي تجري الإشارة إليها. ولكن من أجل المقارنة بين، وتمييز، ما يُنتج اليوم من أشكال الشعر الموزون المختلفة جوهرياً، سوف تنشأ مراراً حاجة إلى توصيف مصطلح «الشعر» باستخدام نعت حاسم. والعنوان العريض «الشعر الأدبي» سوف يُستخدم ليشمل كلّ شعر مكتوب ينتمي إلى الفنّ العالي، أيّاً كانت مدارسه. وبالمثل، جرى للتوّ استخدام مصطلح «الشعر الشعبي» بقصد مناقشة أشكال الشعر الموزون الجديدة التي انبثقت خارج الثقافة الأدبية الرسمية. وأمّا الحاجة إلى هذين المصطلحين فإنها سوف تنضح عند تفحص التطورات الراهنة في الشعر الأمريكي.

القضية الابتدائية الثانية تدور حول التقييم. ذلك لأنّ عالم الشعر المعاصر متحرّز على نحو مثير مدهش. ولا يُفترض في الناقد أن يناقش الشعر الجديد دون إغداق المديح عليه أو إدانته جملة وتفصيلاً. ولكن ألا توجد حاجة، بين حين وآخر، لتحليل ووصف ما يقف عليه المرء، ببساطة

و بمصطلحات محايدة؟ ثم ألا ترتدي تلك الآراء المتحررة من الانحياز المسبق أهمية خاصة في ظواهر جديدة إشكالية واستقطابية، مثل الـ Rap والمباريات الشعرية؟ إن تقييم الشعر الشعبي الجديد مسألة لافتة، لكنها تقع خارج نطاق هذه المقالة. الآن نحن بحاجة ماسة لوصف دقيق لما يحدث في الشعر الشعبي والأدبي على حدّ سواء، وخريطة طريق جرى تحديثها جيداً، وليس «دليل ميشلان» إلى أفضل المطاعم!

### III - الشعر الشفهي الجديد

#### البصر يعزل، والصوت يستجمع - والتر أونغ -

إذا تفحص المرء الشعر الشعبي الجديد على نحو غير سطحي، فإنه سوف يلاحظ طرائق هامة عديدة تضعه بمنأى عن افتراضات الثقافة الأدبية السائدة. هنالك، في الأقل، أربع طرق تجعله يختلف عن الشعر الأدبي التقليدي. وهذه الفوارق الجذرية تكشف تبدلات حاسمة في الثقافة الأمريكية.

الحقيقة الأكثر مغزى في الشعر الشعبي الجديد هي أنه شفهي بصفة غالبية سائدة. الشاعر والجمهور يتواصلان دون توسط النصّ. الـ Rap يُؤدّى بصوت عالٍ وبإيقاع متقن يعتمد العيّنة المتناظرة. و جرت العادة أن يُلقى شعر الـ Cowboy غيباً من الذاكرة. المباريات الشعرية تتألف من إلقاء حيّ، من نصّ مكتوب أحياناً ومن الذاكرة غالباً. وعند أهل الأدب الذين صاغت ثقافة الطباعة فكرتهم عن الشعر، لعلّ هذا الطراز الشفهي من التناقل يبدو بدائياً مدهشاً ومعاصراً مثيراً للقلق في آن معاً. إنه يردّ الأسماع إلى أصول الشعر كفنّ شفهي في الثقافات ما قبل الأدبية، ويوحى كم أنّ التلفاز والهواتف والتسجيلات والمذياع جلبت معظم الأمريكيين - بوعي أو دون وعي - إلى شكل جديد من الثقافة الشفهية.

والشعر الأدبي التقليدي، الذي يتمّ تأليفه بعناية كلغة مكتوبة، ويُطبع في كتب ودوريات، ويُقيّم على أساس إرث من النصوص المطبوعة، لا يمكن إلا أن يختلف عن هذه الأشكال المنطوقة أو حتى الارتجالية في بعض الأحيان. ومعظم الشعر الشعبي الجديد لا يُكتب على الورق، بل يوجد بصفة أصوات تتألف في الفضاء. وحين يتوقّر نصّ ما، فلأنّ صياغته تمّت لاحقاً عن طريق تفرّغ تسجيل سمعي أو بصري لأمسية شعرية.

وقبل مئة سنة من الآن شهدت أمريكا تراثاً مزدهراً للشعر الشعبي. ولقد توقّر جمهور عريض للشعر الموزون، كان يقرأه في الصحف والمجلات والكتيبات والكتب والتقويم. ولم يكن شاعر رائج مثل جيمس وايتكومب رايلي يحشد الجمهور العريض فحسب، بل كان أيضاً شخصية عامة يُدعى للعشاء في البيت الأبيض، ويصبح عيد ميلاده عطلة رسمية في ولاية إنديانا. ولهذا، فإنّ

حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر  
جدة الشعر الشعبي الجديد لا تكمن في اجتذاب الجماهير، إذ كان هذا أمراً مألوفاً في الثقافة الأمريكية أواخر القرن التاسع عشر. الجدة المدهشة في هذه الأشكال المعاصرة هي وسائل تناقلها، التي تكاد تتجئب كلياً جهاز ثقافة الطباعة. وللمرة الأولى في التاريخ الأمريكي، يصبح في وسع شاعر ما أن يصل إلى جمهور يشمل البلاد بأسرها دون استخدام الكتب والمجلات والصحف والناشرين ومحال بيع الكتب والمكتبات العامة. بدل هذا كله، يستخدم الشعر الشعبي الجديد جهاز عالم الترفيه الموسيقي: التسجيل والمذيع والقاعة الموسيقية والأندية الليلية والمسارح والحانات والمهرجانات.

والنقلة من التمثيل المكتوب إلى الشفهي تنطوي على إشكاليات هامة. فالطبيعة الشفهية للشعر الشعبي الجديد لا تبين كيف حوِّلت وسائل الإعلام الإلكترونية - مثل التلفاز والمذيع وجهاز التسجيل - طرائق تناقل الأدب التخيلي فحسب، بل هي أيضاً توحى بعمق تحويل هذه الوسائل لأشكال الأدب ذاته. وكما تبدل الأدب الأوروبي قبل ألفيتين ونصف حين انتقل من الثقافة الشفهية إلى المكتوبة، كذلك فإن الشعر الشعبي حول ذاته أثناء انتقاله من ثقافة الطباعة إلى ثقافتنا السمعية - البصرية، حيث تواصل الكتابة وجودها ولكنها لم تعد الوسيط الرئيسي للخطاب العام.

وإذ يتحوّل القراء إلى مشاهدين ومستمعين، فإن من الطبيعي أن يقاربوا الشعر الجديد بطرائق يشترطها التلفاز والمذيع. وهذا التغيير المعرفي، لكي أقتبس نيل بوستمان مرة ثانية، يؤثر في «معنى، ونسيج، وقيم الخطاب الأدبي». وليس أقل أهمية أنه يحول هوية المؤلف من كاتب إلى مرقيه Entertainer، ومن مبدع غير مرئي للغة طباعية إلى حضور فيزيائي يؤدي بصوت عال. والشعر الأدائي والمباريات الشعرية، على سبيل المثال، تدين بالفضل لمسرح الهواء الطلق ومسرح الارتجال بقدر ما تدين للشعر الأدبي. ورولان بارت، وهو مخلوق ثقافة الطباعة، رأى العالم في هيئة نصّ وأعلن «موت المؤلف». وكلّ من يتفحص الشعر الشعبي الجديد سوف يرى الأطروحة النقيض: موت النصّ. (...)

الحقيقة التالية ذات الدلالة، هي أنّ أشكال الشعر الشعبي الجديد انبثقت من خارج الحياة الأدبية بصفة تامة، وجرى تطويرها على يد أفراد تعرّضوا للتهميش في المجتمع الفكري والأكاديمي. ال Rap ابتدعه الذكور الأفرو - أمريكيون المدينيون، وبدأ في «وست برونكس» خلال السبعينات (مع الجامايكي كول هيرك Herc كما هو شائع)، وسرعان ما انتقل إلى نيويورك ونيوجرسي، وانتشر على نطاق وطني. ويعد أن سوقته ووزّعته شركات التسجيلات، بات ال Rap الآن شكلاً عالمياً يعثر عليه المرء في اللغة الفنلندية أو البنغالية مثل الإنكليزية. ولقد ازدهر دون أن يتمتع بدعم أو تمويل الثقافة الأدبية الرسمية. ويحدث غالباً أن يأتي في المرتبة الأولى أو الثانية من شرائح التسجيلات التجارية الأكثر مبيعاً. (...)

السمة الثالثة ذات المغزى عن الشعر الشعبي الجديد، هي أنه شكلي بصفة طاغية ومميّزة. وقبل عشرين سنة كان في ثوابت النقد القول بأن القافية والوزن جزء من التقنيات الشعرية المماتة،

والأشكال الأوروبية النخبوية التي فقدت مصداقيتها ولم يعد لها مكان في المستقبل الديمقراطي للأدب الأمريكي. السردية الموزونة Verse Narrative خضعت لتحقير أقل بعض الشيء. وشاع الإحساس بأن حركة الحداثة لم تترك مكاناً كبيراً لسرد الحكاية ضمن التفويض الغنائي للشعر الحديث. ولكن ما من ناقد نبهه يمكن أن يجازف اليوم بطرح تلك المحاجة، ليس بسبب انبثاق «الشكلانية الجديدة» و«السردية الجديدة» في الشعر الأدبي فحسب، بل أيضاً بسبب النجاح الهائل للـ Rap وأشكال الشعر الشعبي الموزونة الأخرى. وإذ لجأ النقاد من زاعمي صناعة الذوق إلى صرف إحياء الشكل والحكاية لدى الشعراء الأدبيين الشباب باعتباره نزوعاً أثرياً Antiquarianism جاهلاً وإدعاءً فكرياً، فإنه كان من المحال استخدام مصطلحات إيديولوجية تبسيطية في صرف شيوع تلك النماذج في الأوساط المدنية السوداء المحرومة والعمال الزراعيين في الغرب.

والانحياز شبه الكوني ضدّ القافية والوزن، خصوصاً في الأوساط المثقفة، كان يشير إلى مدى نأي شعراء الثقافة المطبوعة عن شفهيّة الشعر الموزون. فالشعر الشعبي الجديد يذكر أهل الأدب بأنّ الشعر السمعي يصوغ لغته عن طريق استخدام أنساق شكلية قابلة للإدراك. وهذه القاعدة برهنت على صحتها ليس فقط في الثقافات الشفهية البدئية المفتقرة للكتابة، وفي التراثات الأدبية النسخية Scribal مثل أوروبا العصور الوسطى أو الصين الإمبريالية، حيث كان الشعر الموزون يُكتب لكي يُلقى على الملأ؛ بل هي أيضاً تنطبق على الثقافات الشفهية الثانوية مثل أمريكا العريضة المعاصرة، حيث يجري تناقل الشعر الشعبي الموزون دونما نصّ مكتوب.

السبيل المحددة التي تجعل الكلام ينتظم شعراً تختلف من لغة إلى لغة، ولكن ترتيب سمة سمعية قابلة للإدراك - مثل النبر أو النغمة أو المجانسة الصوتية أو التوزيع المقطعي أو تشكيل التراكيب اللغوية - في نسق مألوف، أمر كونيّ تماماً على نحو يوحي بوجود كنه ابتدائي لصيق يخصّ الإيقاع. والكلام الموزون لا يقدم شكلاً راقباً من التنبيه الكفيل بتنشيط احتباس الذاكرة فحسب، بل يبدو أيضاً وكأنه يؤمّن اللذة الفيزيائية الحشوية لدى المستمع والقائل على حدّ سواء. ويمكن للشعر الطباعي أن يقدم لذائذ أخرى، لكنه لا يستطيع إعادة تجهيز دائرة الإدراك السمعي الإنساني بقصد تغيير مليون سنة من التطور الحواسي السابق للأدب، وإغلاق اللواقط التي تستجيب للشكل السمعي. (...)

ويحدث غالباً أن يتقصد كتاب الشعر الأدبي المعاصرون إهمال أو تخفيف العناصر السمعية في شعرهم الموزون، وذلك تحت تأثير عادة القراءة الصامتة في ثقافة الطباعة، وانحيازها الطباعي إلى هوية النصّ البصرية على الصفحة. ويرى العديد من الشعراء أن نسقاً لفظياً مفتوحاً أو يسير الإدراك إنما ينتمي إلى الطراز العتيق. وحتى حين يستخدمون أشكالاً سمعية جديدة أو تقليدية، فإنهم غالباً يعتمدون تخفيض المؤثرات الموسيقية بوسيلة تبسيط الإيقاعات أو تفادي السطر الشعري القائم بذاته End-stopped Line، أو تصفية المجانسة الصوتية والنغمية. وإذا قُيِّض لهم الاقتراب من القافية، تلك التقنية السمعية الأكثر جلاء في الشعر الموزون، فإنهم هنا أيضاً



حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر  
يلجأون إلى تخفيفها عن طريق دفنها طي السطور المتراكبة أو إبدالها بأنصاف القوافي.

على النقيض من هذا كله، يسرف كتاب الشعر الشعبي الجديد في عرض تشكيلاتهم الوزنية. وفي جماليات ال Rap مثلاً، كلما اشتدت الضربة تعالت القافية، وكلما تكاملت براعة توزيع النسق الشعري ازدادت القصيدة جمالاً. شعر ال Cowboy، بطريقته الأكثر ميلاً إلى الهدوء، لا يحرم شاعره من بهجة العناصر الشكلية. والتفاخر في استعراض هذه الأشكال يربطها من جديد بثقافة المشاهير التي تهيمن على صناعة الترفيه الأمريكية. شخصية صاحب الأداء بحاجة إلى أن تُرشق على الملأ بما أمكن من قوة، لأنه لا يوجد في الأداء انفصال بين المعنى والأغنية، بين الممثل والنص، أو بين الشاعر والقصيدة.

والتفخيم الأسلوبي في الشعر الشعبي الجديد يكشف اثنتين من السمات الأساسية للشعر الشفهي. إنه، بادئ ذي بدء، يجد المتعة في عناصره الشكلية. لماذا؟ لأن التفخيم الأسلوبي الصريح يميّزه عن الكلام العادي. الشكل هو الكيفية التي تتيح للشعر الشفهي الموزون إعلان موقعه الخاص كفنّ بدوره. وكما تفعل قصيدة الشعر الحرّ الموزونة الحديثة حين تميّز نفسها عن النثر عن طريق بعض المواصفات الطباعية، مثل البياض وتقطيع السطور على نحو يكسر قاعدة سيرها المعتاد من يسار الصفحة إلى يمينها، كذلك فإنّ الشعر الشفهي يستخدم أنساقاً سمعية قابلة للإدراك مثل الوزن والقافية، بغرض شدّ الانتباه الخاص الذي يوليه الجمهور لذلك الشكل العالي من الكلام، الذي يُدعى الشعر!

السمة الثانية، أنّ الشعر الشفهي يدرك، مثل كلّ فنّ شعبي، أنّ معظم قوّته ينبع من فهم الجمهور الدقيق للقواعد التي يتبّعها الفنّان. الفنّ الشعبي زاد يغذّي ويدغدغ ويحبط ويشبع ما ينتظره الجمهور. وفي وضع كهذا ينبغي على الفنان أن يظهر مهارته الجليّة في القيام بشيء أفضل ممّا في وسع الجمهور أن يفعل، وأن يُشرك ويحرك ويدهش ويبهج الجمهور ضمن أعراف متفق عليها. وغاية الفنّ ليست إنكار الصنعة بل إدارتها على نحو حاذق بحيث تبدو حاجة لا غنى عنها.

السمة الأخيرة، هي أنّ الفنّ الشعبي يميّز نفسه عن شعر التيّار السائد بطريقة هي الأكثر جذرية: عن طريق اجتذاب جمهور عريض مستعدّ لدفع المال. وفي ثقافة تتطلّب من الفنّ العالي أن يبحث عن مصادر تمويل ودعم خاصّ وإعانة مالية وأكاديمية لكي يواصل البقاء، فإنّ الشعر الشعبي الجديد لا يخجل من الازدهار في كنف السوق. وال Rap أصبح لتوه فرعاً أساسياً في تجارة الترفيه. وليس من مبالغة في القول: إنّ ال Rap هو الشكل الوحيد من الشعر الموزون - بل لعله في الحقيقة الشكل الأدبي الوحيد على الإطلاق - الذي يحظى بشعبية حقّة في أوساط الشبيبة الأمريكية من كلّ الأعراف. (...)

وبالطبع، في وسع ناقد متشكك أن يعزو شعبية هذه الأشكال الجديدة إلى انحطاط الذوق العام الذي أفسدته وسائل الإعلام، الجاهل بالأدب العظيم، المهووس بالابتكار، وغير المستعدّ لبذل الطاقة الذهنية الضرورية للانخراط في الشعر الجادّ. وثمة الكثير من الصحة في هذا التقدير

التعس. إن ثقافتنا ذات المنحى التجاري، الساعية إلى التسلية والمعتمدة على التلفزة، حطت من قيمة كل أشكال الخطاب العامّ وابتذلتها. ومثل أيّ شيء آخر في ثقافة الجمهور المعاصرة، يبدو الشعر الشعبي الجديد شبيهاً بالتسلية أكثر من الفنّ. إنه يغازل جمهوره ويفرط في ملاطفته. ويحدث غالباً أن يعرض استيهامات مستهلكيه أكثر مما يتحدّى مخيلتهم.

كلّ هذا النقد يمكن أن يكون صحيحاً، ولكن إذا كان جمهور الشعر الجديد خاملاً وجاهلاً ولبليداً حقاً، فلم لا يمكث في البيوت إذاً، ويصرف الوقت في مشاهدة الفضائيات؟ لماذا باتت أشكال الشعر الموزون هذه ملحة وبالغة الأهمية عند الكثير من الناس؟ لماذا يزحف الناس مئات الأميال لحضور مهرجانات الشعر؟ لماذا يحفظ الناشئة عن ظهر قلب مقاطع مطوّلة ومعقدة من ال Rap؟ لعلنا، بمعزل عن نقاط الضعف الواضحة والأكيدة في الأشكال الجديدة، نشهد أمراً مطمئناً وإن قليلاً فقط: الجمهور العريض المتعطش لما يمكن أن يوقره الشعر! فإذا كان ذلك الجمهور مغترباً إلى حدّ بعيد عن الشعر الأدبي، التقليدي منه والمعاصر، وأنه لا يتطّلع أبعد مما تقدّمه الثقافة الشعبية، فينبغي حينئذ أن لا نلوم ذلك الجمهور دون مساءلة النظام التربوي الذي درّبهم، والثقافة الأدبية التي تركتهم في حال من السأم وعدم الاكتراث.

ولم يصرف المرء الكثير من الوقت في تحليل الشعر الشعبي الموزون على نحو جادّ تماماً، إذا كان المرء لا يملك بعض اليقين بتميّزه الفنّي؟ كلا، أنا لا أعتبر كتاب ذلك الشعر بمثابة والاس ستيفنز أو ت. س. إليوت أيامنا هذه، ولكنني ألحّ على القول إنّ مناهجهم الإبداعية وتقنياتهم الأدائية واستقبال الجمهور لهم، مسائل تسلطّ الضوء على عالم الشعر الأدبي بطرائق لا تؤمنها الأطر التقليدية. كذلك أدرك أنّ الناقد يجازف بالتعرّض للسخرية الفكرية إذا ناقش الشعر الشعبي ضمن مصطلحات ذلك الشعر ذاتها قبل اللجوء أولاً إلى انتقاء أودية ذلك الشعر من خزانة الشباب الإيديولوجية الأنيقة، التي من الأفضل أن تكون مستوردة من باريس. ولكن ثمة أمور غريبة تجري الآن في عالم الشعر، العلوي والسفلي في آن، لا تستقيم في ضوء المصطلحات التقليدية، ومفتاح فهم تلك الظواهر إنّما يكمن في الطبيعة الابتكارية للشعر الشعبي الجديد.

#### IV - أربعة أنماط من الشعر الأدبي

**الإيقاع الصوتي أحد عناصر الأفعال المنعكسة في الجهاز العصبي، وهو قوة بيولوجية ذات أهمية قصوى في الشفاهية.**  
- إريك هافلوك

إنّ اللجوء إلى منظور جديد في دراسة موضوع مألوف غالباً ما يدفع المرء إلى إعادة النظر في عدد من التقديرات، على نحو جذري ومفاجئ. النقد النسوي، على سبيل المثال، بدّل بشكل ملحوظ تقديراتنا للتراث الأدبي، ليس أساساً عن طريق اقتراح استراتيجيات تأويل ثاقبة للأعمال القديمة، بل أيضاً عن طريق إثارة أسئلة كبيرة واضحة حول التقاليد التي كانت من قبل تُعتبر بديهية. وبعد تأمل بعض ملامح الشعر الشعبي الجديد، أميل إلى القول إنّ العالم المألوف للشعر الأدبي سوف يلوح مختلفاً بعض الشيء. والتيارات الأربعة التي تبدو واضحة في الـ Rap وشعر الـ Cowboy والمباريات الشعرية - وأقصد الاعتماد على الأداء الشفهي، والأصول غير الأكاديمية، وإحياء الشكل السمعي، والجازبية الشعبية - توجد كذلك بصفة أقلّ جلاء في العالم الأدبي المؤسّس.

الشعر الأدبي لم يتأثر بعد بالشعر الشعبي الجديد، رغم أنّ هذا بدأ يحدث في أوساط الكتاب الشباب، ولكنه أخذ في التغيير بطرق مشابهة. ومثلما حدث قبل ثمانين سنة حين أوتحت تكنولوجيا السينما بطرائق جديدة في سرد الحكاية وأثرت تالياً في مسار النثر القصصي المعاصر، الشعبي والأدبي على حدّ سواء، كذلك فإنّ القوى التكنولوجية والثقافية التي خلقها الشعر الشعبي تعيد صياغة مسار الشعر الأدبي.

والفارق الأكثر جلاء بين الشعر الأدبي والشعر الشعبي الجديد هو أنّ أحدهما مكتوب والآخر شفهي بصفة غالبية. وتبدو هاتان السمتان وكأنهما غير قابلتين للتصالح، ومع ذلك من يشكك في أنّ وسيلة النشر الأساسية المتوفرة أمام الشاعر الأمريكي المعاصر هي الآن شفهيّة، وأقصد الأمسية الشعرية؛ الشعراء من مختلف المدارس يتواصلون اليوم مع أعداد أكبر من الناس عن طريق الأداء الشفهي، شخصياً أو عن طريق الإذاعة أو التسجيل البصري أو السمعي، أكثر مما يفعلون إجمالاً عن طريق المطبوع. صحيح أنّ الكتب تظلّ الوسيط الأساسي للشعر الأدبي، ولكنّ المفارقة تشير إلى أنّ حجم قراءة العمل المطبوع يعتمد كثيراً على اجتذاب الجمهور أولاً، من خلال الأداء. (...) والشعر الأمريكي الأدبي يعيد اليوم صياغة خياراته لمواجهة التبدلات الثقافية. ونتيجة ذلك فإنّ الشعر المنتمي إلى الفنّ الراقي، والذي كان يُعتبر مشروعاً موحداً في النظرة التقليدية، يعيش اليوم سيرورة التفتّت إلى أربعة أشكال أدبية في الأقلّ، يرتكز كلّ منها في الجوهر على علاقة مختلفة بين اللغة المنطوقة واللغة المطبوعة. وهذه الأشكال الجديدة الأربعة من الشعر تؤثر بدورها في المشهد الأدبي المتنازع لأنّ الافتراضات الأساسية عن علاقة الفنان بمادته اللغوية تبدو أكثر أهمية من الفوارق الأوضح بين مدرسة شعرية معاصرة وأخرى.

وشعر الأداء هو الاستجابة الأكثر ذهاباً إلى الحدود القصوى في مواجهة الشفاهية الجديدة. وكما تبدّل دور الفنان الاجتماعي من خالق للنصّ إلى خالق للأداء الشفهي، فقد كان محتتماً ربما أن ينبثق شكل فني جديد من وسيط الأمسية الشعرية. والشعر الأدائي يمثّل اندماج بعض التقنيات الشعرية مع أشكال الدراما والترفيه الحيّ، خصوصاً مسرح الهواء الطلق والمسرح الارتجالي. وهو يختلف عن الشعر الشفهي التقليدي في أنه لم يعد يركز على نصّ لغوي يمكن، نظرياً في الأقلّ، أن تُدوّن كلماته ويجري تناقله بصفة مستقلة عن الحضور الفيزيائي للمتكلّم. جذور الشعر الأدائي

لا تضرب في أرض اللغة وحدها. وهي، بدل ذلك، تعترف بالحضور الفيزيائي لصاحب الأداء والجمهور وفضاء الأداء، وتستثمر ذاك كله. النصّ ليس سوى عنصر واحد في حصيلته الفنية. ورغم أنّ أصوله التاريخية تعود إلى الشعر الأدبي، فإنّ الشعر الأدائي فنّ مختلف اليوم، وتنازعه الجوهري مع الشعر الأدبي يصبح أكثر وضوحاً سنة بعد أخرى. ولعلّ الشعر الأدائي، إذ يتطوّر بمرور الزمن، سوف يعثر على وسيطه المثالي ليس في الصفحة أو على المنبر، بل في الأشكال الأكثر مطواعية للتسجيلات السمعية والبصرية، وهو الاتجاه الذي أخذ يتضح على نطاق محدود. فالشعر الأدائي ليس شكلاً شعرياً بقدر ما هو استعارة حيّة عن الشعر.

الشكل الثاني، هو الشعر الشفهي. وسواء ارتكز على نصّ مكتوب أم سار ارتجالاً، فإنّ هذا الشكل يشبه الموسيقى أكثر من الكتابة، لأنّ وسيطه الرئيسي صوتي أكثر مما هو كتابي أو حتى سمعي - بصري. والشعر الشفهي الجديد يختلف عن شعر الأداء في أنه يستخدم الكلمات كمادة خام، بدل الاعتماد على حضور الفنان الفيزيائي وعلى فضاء الأداء. ريادة هذا الشكل شهدتها شعر الـ «راب» والـ Cowboy في سياق الترفيه الشعبي. المباريات الشعرية، من جانبها، تمثّل نوعاً من المختبر التجريبي لإمكانيات الشكل التجاوزية، خصوصاً أنّ الكثير من الشعراء خريجي الجامعات يتسللون اليوم إلى الحانات والمقاهي للمشاركة في هذا الوسيط. وأوساط الشعر الأدبي تطلق على الشعر الشفهي الموزون الجديد تسمية شعر «الكلمة المنطوقة»، وقد شاع واتسع وبات له أنصار جديون. وفي منطقة خليج سان فرانسيسكو، على سبيل المثال، توجد مجموعة متطورة من شعراء الكلمة المنطوقة، فيهم كاتب واحد على الأقل هو جاك فوللي، الذي يعمل من داخل التراث التجريبي الباوندي [نسبة إلى إزرا باوندي] ويقوم بعمل رائع وفق كلّ المقاييس، ما عدا تلك الطباعية بطبيعة الحال!

الشكل الثالث سمعي - بصري، بالمقارنة. ولا توجد تسمية تخصّ التيّار، لأنّ هذه الجمالية هي الأقرب إلى مفهومنا التقليدي عن الشعر. وهي تركز على إمكانية إبداع شعر موزون يمكن أن ينجح بسوية متماثلة ككيان مطبوع وأداء منطوق. وإشكالية المشروع واضحة للعيان ما دام يواجه المطلبين المتصارعين للشعر الحدائي الجمالي البصري من جهة، وثقافة الجماهير الشفاهية الجديدة من جهة أخرى. وهكذا، فإنّ الشعراء الذين يشتغلون ضمن جمالية سمعية - بصرية، سواء استخدموا الشعر الموزون الحرّ أو التقليدي، يجدون أنفسهم مشدودين أكثر فأكثر إلى الشكل السمعي، وإلى التركيب الصرفي والبلاغة إذا لم نتحدث عن القافية والوزن. وبهذا المعنى فإنهم يشبهون شعراء الثقافات النسخية مثل مطلع عصر النهضة، الذين وضعوا شعراً موزوناً مكتوباً بعناية لكي يُلقى بصوت عال، أكثر من شبههم بشعراء فجر الحداثة من أمثال باوند وكمنغز ووليامز، الذين اطمأنوا إلى موقعهم في ثقافة الطباعة فلجأوا بين حين وآخر إلى وضع قصائد لا يمكن تحقيقها في مستوى الكلام دون تبيد مؤثراتها جزئياً أو كلياً.

وأخيراً، هنالك الشعر البصري، وهو الشكل الذي تكون فيه اللغة موجودة طباعياً بصفة أساسية. وفي جانب أول من هذه الجمالية، يمكن للعمل أن يُقرأ بصوت عال، كما في أعمال ماريان مور وروبرت كريللي، ولكن ليس دون أن يفقد بعض تأثيره، لأنّ شكل الشعر يزع العين في السيرورة، ويخلق عروضاً بصرية تعتمد على القراءة الصامتة جزئياً في الأقل. «الشعر اللغوي»،

على سبيل المثال، يفصل نفسه بصفة مقصودة عن اللغة المنطوقة، ويعلن أنه «كتابة» أو «نص». ولكنه عادة يظل نصاً يمكن أن يُقرأ بصوت عالٍ. وأما في جانب ثانٍ من هذه الجمالية البصرية، وكما يحدث في الشعر المحسوس، فإنّ النصّ لا يمكن إدراكه كلغة منطوقة بأيّة وجهة ذات معنى. وقصيدة شهيرة مثل «البجعة»، التي كتبها جون هولاندر [وترتسم على الورقة في شكل بجعة]، لا يمكن لها أن توجد كقصيدة منطوقة. وهي، كعمل فنيّ، تظلّ منحصرة كلياً في ميدان الطباعة. ومحاق ثقافة الطباعة كان له أبلغ الأثر على الشعر الأدبي، ما دام قد حطّم الآلة الثقافية المتقنة التي كانت وسيلتهم للوصول إلى الجمهور. وفي العرف السائد كانت سلسلة من العوامل هي التي تتحكّم في شهرة الشاعر وحجم قراءته: المراجعات الصحفية، النقد الأدبي (الجدّي)، الأنطولوجيات، والتغطية الإعلامية العامة. وهذه الأشكال الأربعة اللازمة للوصول إلى جمهور القراءة الأدبي انحسرت جميعها، وفي العقود الأخيرة خصوصاً. (...)

ولكن ما دامت الإنسانية تواجه الفناء وتستخدم اللغة في وصف وجودها، فإنّ الشعر سوف يبقى واحداً من المصادر الروحية الجوهرية. الشعر فنّ سبق الكتابة، وسوف يواصل البقاء بعد التلفاز وألعاب الفيديو. كيف؟ أن يكون شعراً بالدرجة الأولى: وجيزاً، في المتناول، وجدانياً، قابلاً للحفظ، وموسيقياً. هذه هي السمات التي يُفرد لها المديح في الثقافة الشفاهية الجديدة، وهي أيضاً الفضائل التي تقترن تقليدياً بالفنّ. ولعلّ الشعر الأدبي الجادّ سوف يكون في موقع أفضل كي يزدهر في هذا القرن الجديد، وذلك أكثر من الرواية بوصفها النتاج الأعظم لثقافة الطباعة. نعم، سوف يتغيّر فنّ الشعر، ولكن بوسائل تدنيه من شكسبير ومارلو وملتون، الذين أدركوا كيف يمكن أن يخرج الشعر العظيم المعقد من الصفحة دون أن يفقد أي شيء، أكثر مما تدنيه من التقاليد الطباعية للحداثة. ولا ريب في وجود حلول أكيدة لهذا التحديّ الفني، لا نستطيع تخيلها اليوم. والمشكلة لن تكمن في العثور على جمهور. التحديّ سوف يكون إنتاج كتابة أفضل تستحقّ جمهورها. وحتى حين يقلّ عدد القراء، فإنّ البشر سوف يواصلون الإصغاء.

## حول نشر الشعر

جوان هوليهان

لماذا الشعر؟ أو، في صياغة أخرى، لماذا لا نقول نثراً؟ لأنّ الحاجة إلى قول شيء عميق، أو جديد، أو ذي مغزى، أو بالغ الخصوصية... تجبرنا على إيجاد طريقة في القول تتفوق على النشر، لغة حياتنا اليومية. وكما يلجأ العاشق إلى بلاغة غير مألوفة، وعبارات وردية، لأنه يشعر بعدم أهلية الكلام اليومي في مواجهة العاطفة الجديدة الجامحة، كذلك فإنّ كلام أفراننا ومراثينا يحوّلنا إلى شعراء اللحظة، حين ندرك أنّ وسيط التعبير بحاجة إلى أن يكون في مستوى المحتوى الهائل. ولا شيء يتفوق على الشعر في دمج الحاجة إلى تناقل أمر كبير ومعقد ومعتمّق، بالحاجة إلى التعبير عنه على نحو فريد يجعل السامع يعيش الحدث الأصلي أو العاطفة ذاتها. ونحن نلتفت إلى الشعر، سواء في أشكال شعرية أو عبر ترقية النشر بوسائط شعرية، حين يهدّد الموضوع المحتاج إلى التعبير بالانفجار خارج حدود النشر. هكذا كانت الحال دائماً. قبل اختراع الكتابة، كان الشعر يستخدم للاحتفاء بمناسبات خاصة وعواطف جيّاشة، فيحوّل الحكايات الضرورية - أساطير وحقائق الثقافة - إلى ذاكرة للشعب.

وسائط التنشيط والاستذكار Mnemonic مثل الصوت والإيقاع واللغة التصويرية العالية، والإيجاز في التعبير (أي الكلام «المحكم» الذي يشقّر العديد من المعاني في أقلّ عدد ممكن من الكلمات)، والتجانس الصوتي Assonance، والتناغم الصوتي Consonance، والمجانسة الاستهلالية Alliteration والتوازي... كلّها كانت عدّة لا غنى عنها في المهمّة. يُضاف إلى هذا أنّ تلك الوسائط كانت تعزيمية Incantatory تستحثّ استجابات بدئية على أصواتها وإيقاعاتها، وتخلق مناخاً يمهدّ للمقدّس والسحريّ. وهذا رغم أنّ الشعر المنطوق لم يكن شائعاً، إذ كان بالأحرى نوعاً منفرداً من الكلام، مخصصاً لإبلاغ الأحداث الهامة المقدّسة، بطريقة تكاد تكون فيزيائية، في أعماق استجابات الجسد للصوت وللإيقاع وللصورة. وكان الكلام شعراً يخدم غرضاً محدداً. الكلام نثراً كان بدوره يخدم غرضاً: التفاوض على واقع الحياة اليومية، والإفصاح عن

---

جوان هوليهان Joan Houlihan شاعرة وناقدة أمريكية، تكتب في العديد من الدوريات، وهي رئيسة تحرير مجلة Web Del Sol على الإنترنت. ومقالتها هذه، On the Prosing of Poetry، نُشرت في مجلة The Boston Comment، حزيران (يونيو) ٢٠٠٣.

حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر  
تلك الأمور الشائعة لدى الجميع والتي لا تستحق استذكّاراً مديداً، أي الإفصاح عن العالم في  
حركته.

وقدرتنا على الكتابة لم تطمس الفارق. طمس الفارق تولاه الشعراء الأمريكيون المعاصرون ،  
الذين يكتبون بنثر مسطح عن سابق قصد، حول أحداث وأحاسيس شخصية ليست ذات مغزى؛  
وتولاه المحررون والناشرون والنقاد، الذين أطلقوا على تلك الأحداث والمذكرات اليومية اسم  
«قصائد». ولقد بلغنا مرحلة يُراد فيها منّا أن نصدّق التالي: آية كتلة نصّية، رُسمت كيفما اتفق  
على هيئة سطور مسطحة مقطّعة، هي قصيدة. يُطلب منّا أن نجثو ونحملق في نموذج تلك السطور  
الميتة المسجاة في كفنها الصغير على الصفحة، ونعلن أنها حيّة. فماذا نقول؟  
التمييز بين الشعر والنثر كجنسَيْن منفصلين خضع للتحدّي في أوروبا، من خلال «قصيدة  
النثر»، وأمّا في أمريكا، فإنّ التمييز بات أشبه بالزيغ حين دشّن وليام كارلوس وليامز نقلة جديدة  
في الشعر الأمريكي، تمثّلت في الاعتماد على الجملة التصريحية المسطحة، و«الكلام المشاع»  
للبشر، وما تلاه من اجتناب للغة العالية والوسائط الشعرية التي اقترنت بالشعر على الدوام.  
باختصار، كانت النقلة نحو النثر، وليس حتى نحو ذلك النثر الشعريّ بما يكفي لتلبية مقاييس  
النثر الجيّد (الذي يتضمن أيضاً اللغة العالية والوسائط الشعرية الكفيلة بالحفاظ على اهتمام  
القارئ). خذوا هذا المثال:

لقد أكلتُ  
ثمار البرقوق  
التي كانت  
في الثلاجة  
والتي  
لعلك أنتِ  
تركتها  
للإفطار  
سامحيني  
كانت لذيذة  
حلوة كثيراً  
وباردة كثيراً.

وعلى حدّ تعبير جيمس ديكي: «كم من الكتاب المتدثّن اتخذوا وليامز قدوة لهم، وتشجعوا  
على الكتابة لأنهم قالوا في أنفسهم: حسناً! إذا كان هذا شعراً، فأعتقد أنّ بمقدوري كتابة الشعر  
أيضاً». وكم من الناس، بعد مرور أربعين عاماً، ينظرون اليوم إلى مجموعات «عيون الشعر

الأمريكي» عند نهاية الألفية، فيقرأون ما يبعث على السؤال السابق ذاته؟  
هنا مثال ثان من قصيدة دونالد هول، «ابتسامته»:

كانت في الخامسة والعشرين حين استقروا في بلدتنا.  
حين انتقلوا من المدينة إلى المستوطنة  
أخرجوا من الصناديق قطع الصيني والفضيات التي تعود إلى فترة الزفاف  
والتي تحمل ماركات مثل Tiffany Goodman Bergdorf K-mart.  
الرجال والنساء انحنوا مثل نبات عود الصليب  
نحو رونق وقوة ابتسامتها  
اللامحدودة العازمة. أحضروا معهم ابناً صغيراً  
وحملت ابنتين في خمس سنوات.  
كانت تلبس أطفالها ثياباً ذات ألوان غير مشتقة  
بحيث يشبهون موديلات الأطفال في الكاتالوغ،  
ولكنهم كانوا يلهون على نحو ساحر جعل الطفولة  
تبدو سعيدة. وزوجها الوسيم كان يعبدها.

هذه «القصيدة» تسير على ١٦٠ سطرًا في كتلة نصية مؤلفة من فقرات منفصلة. وفي جميع  
هذه السطور، لا نعثر إلا في السطر الخامس («الرجال والنساء انحنوا مثل نبات عود الصليب»)  
على تفصيل نستطيع تصنيفه في خانة «الشعر»، لا لشيء إلا لأنه ينطوي على تشبيهه! بقية  
«القصيدة» تجرّدت تماماً من طبيعة الشعر. ومن المجموعة ذاتها نعثر على قصيدة جون بالابان  
«قصة»:

الرجل التقطني شمال «سانتا فيه»  
حيث التلال الحمراء، المنقطة بأشجار الصنوبر،  
تتقوّس حين تنقسم إلى هضاب وسهل.  
كنت واقفاً هناك في الخارج  
- أنا، وصرّتي، والعظايا -  
حين انحرف بسيارته الـ «بويك» عن الطريق  
وسط رشاش من الرماد والغبار  
وخرج من السيارة، أشيب اللحية، ستة أقدام، و ٣٠٠ باوند،  
الذي تمطى وقال: «هل تريد أن تسوق»؟



حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر  
وعلى نقيض من قصيدة هول، التي تحتوي سطر شعر واحداً، تحتوي هذه القصيدة على الدرجة  
صفر من الشعر. وهنا وصف بالابان لـ «قصيدته» هذه: «قصة حقيقية. تكاد تكون قصيدة عُثْر  
عليها»! ماذا يعني هذا؟ أن بالابان أسماها «قصة» على سبيل المفارقة الواعية، لكي يكتب  
تعليقاً على حال الشعر، تماماً كما كانت صفائح حساء وار هول تصريحاً عن حال الفن؟ هل ضُمَّت  
هذه الأحداث إلى مختارات شعرية لأنه عُثْر عليها... ماذا؟ كقصيدة؟ ولكن الرجل يقول:  
«تكاد»! الغامض، في غمرة كل هذه الأمور الغامضة، هو السبب الذي سيدفع كائناً من كان إلى  
اعتبار هذه الأحداث قصيدة، كما يوحي بذلك إدراجها في مجموعة «عيون الشعر الأمريكي»،  
في حين أنها مجرد أحداث تُتْرَت أوصلها إلى سطور مقطوعة.  
قصيدة أخرى من عيون شعر العام ١٩٩٩، بعنوان «بحر الإيمان» للشاعر جون بريهم، هي  
بدورها أحداث من تجارب الشاعر في التدريس:

ذات مرة وأنا أدرس «شاطيء دوفر»  
إلى صف أول في الجامعة، فتاة شابة  
رفعت إصبعها وقالت: «أنا حائرة،  
في تعبير «بحر الإيمان» هذا». قلت: «حسناً،  
فلنتحدث في الأمر. لعلنا بحاجة  
إلى الحديث عن اللغة المجازية.  
ما الذي يحيرك فيها»؟  
سألت: «أقصد، أهو بحر حقيقي»؟  
«تقصدين القول: أهو جسد حقيقي من المياه  
يمكن أن تشيرني إليه على الخريطة  
أو تزوريه خلال الإجازة»؟  
«نعم»، قالت. «أهو بحر حقيقي»؟  
وفكرت: يا يسوع! هل نحن في حال كهذه؟  
السنة القادمة سوف أدرسهم الأبجدية  
وكيف يمكن أن ننطق الكلمات.

تتواصل هذه السطور على امتداد صفحة تالية. وكما يحدث في «قصة» بالابان، يواصل  
المراء قراءة هذه الأحداث الشخصية المضجرة، غير قادر على تصديق درجة خلوها من المعنى أو  
الطرافة أو التلميح، حيث لا شيء في اللغة، سطرأ بعد سطر، يمنحها أية قيمة. وأما ختامها فهو  
مدهش في الضحالة:

وتمنيت لو أن الأمر كان صحيحاً، تمنيت وجود «بحر الإيمان»  
حيث في وسعك أن تخوض فيه،  
وتغطس تحت مياهه الزرقاء الساحرة،  
وتكتنم أنفاسك، وتسبح مثل سمكة  
إلى القاع، ثم تنبثق ثانية  
قادراً على الإيمان بكلّ شيء، مخلصاً  
وغير خائف من طرح أسئلة،  
وسعيداً أنك تتلقى عليها إجابات بسيطة.

«تسبح مثل سمكة»؟ نعم، هذه هي اللفتة الشعرية الوحيدة. إنها تكفي لكي يشرب المرء مثل سمكة. وأما سؤالي البسيط فهو التالي: لماذا إدراج هذا النصّ في مجموعة يُفترض أنها تضمّ عيون الشعر؟ ولعلّ النموذج الأكثر تطرفاً على تجريد القصيدة من جميع خصائصها الشعرية المميّزة، هو أحدوثه روبرت كريلي التي تسدّ النفس، وعنوانها «ميتش»:

كان ميتش زميل دراسة  
تزوَّج فيما بعد من شاعرة متفوقة  
الصدّاقة جمعت بين عائلتي  
حين كنّا شباباً  
وحين أقمنا في نيويورك، وهامبشير، وفرنسا.

وعلى نحو يشبه الكتابة الاختزالية، يطلق كريلي شذرات الأفكار واحدة بعد الأخرى، ويهذر بها على نفس واحد وكأنه يعدو. يقول وليام لوغان: «عند كريلي لا نعثر أبداً على صورة قابلة للحفظ في الذاكرة، أو على شيء ملتقط بوضوح، أو جملة محمولة إلى حيث المسافة التي تقود الخيال. لقد قام بتصنيف معظم نسيج الشعر الموزون، والترصيف الجميل للكلمات. ولقد حدث أنه، في بعض الأوقات، فقد قدرته على تذوّق الجمل، وأغرق نفسه في ضجر تسطير المذكرات وجهاز الدكتافون».

وهكذا، عبر استسهال إطلاق التسميات، وتصنيف هذه النصوص في خانة «القصائد» وإدراجها في مختارات شعرية تمثّل أفضل الشعر الأمريكي، بلغنا مرحلة التدمير التامّ لما تبقى من تمييز بين النثر والشعر. ورغم أنّ جزءاً كبيراً من هذه المختارات يضمّ حوادث نثرية بُنيت أوصالها إلى سطور مقطّعة، بتوقيع شعراء مثل جاكوبيز، كيزر، كويرتج، ليفاين، ريش، ثايل والشعراء أعلاه، فإننا في مقدّمة روبرت بلاي نعثر على أمر أكثر إيلاماً: إنه يحذّرنا من الكمبيوتر، ومن «لغته الباردة الخاوية»، ويزعم أنه أشبه بـ «قوة عالمية الانتشار تحاول تخليصنا جميعاً من

حديدي: موقع الشاعر، مصائر الشعر  
الأسلوب الأدبي، وتنجح في ذلك». فإذا كان الأمر هكذا، فإنّ الدليل على نجاح تلك «القوة»  
نجده في هذه المختارات، وليس على شاشة أيّ كمبيوتر.  
كذلك يقول بلاي في المقدمة: «الكثير من الكتاب المعاصرين أقنعوا أنفسهم بأنّ من الخير لهم  
أن لا يتوغلوا إلى دواخل النفوس، وأن يتفادوا الكثافة واستحضار طبقات المعني، وأن يبتعدوا  
عن الصياغات اللغوية اللاذعة».

ولكن، هل الكتاب أقنعونا، نحن القراء؟ هل اقتنعنا أنّ هذه قصائد تتحلى بكثافة الغور  
العميق، وطبقات المعني؟ هل اقتنعنا أنّ هذه هي «عيون» الشعر، كما يريدنا أن نفعل الشاعر -  
المحرّر المصاب بما يكفي من حسّ البارائويا، حتى أنه مؤمن بوجود قوّة عالمية الانتشار، نابعة من  
الكمبيوتر، تسعى إلى تدمير الأسلوب الأدبي؟  
لقد بلغنا هذا الطور، الافتقار إلى التمييز بين الشعر والنثر، على يد وليام كارلوس وليامز،  
ونواصل الطور ذاته على يد مئات ومئات من المقلّدين الجهلة. غير أنّ هذه الحقيقة المؤلمة ليست  
أكثر أهمية من السؤال التالي: كيف نستعيد، من جديد، قدرتنا على التمييز بين الشعر والنثر؟  
(...)

والحال أنّ الاحتجاج على تجريد الشعر من شعريته ومسخه إلى نثر، بل إلى نثر رديء أجوف،  
يصبح عقيماً حين يكون في وسع شاعر معروف مثل: شارلز سيميك أن يقول التالي، في قصيدته  
«أخيلة حراس السجن على خلفية شمس»:

لم أعطهم أيّ انتباه. السنوات انقضت،  
سنوات عديدة. كان لديّ الكثير من الأشياء الأخرى  
التي أغرق فيها. هذا الصباح كنتُ على كرسيّ طبيب الأسنان  
حين دخلت مساعده الجديدة  
متظاهرة بأنها لا تعرفني أبداً  
وأنا أفتح فمي مطيعاً...

الشاعر يقنع نفسه أنّ هذه قصيدة. يخبر المحرّر أنها قصيدة. المحرّر يخبر الناشر أنها قصيدة.  
ثمّ يخبرنا الجميع أنّ هذه قصيدة! لم يسبق لحكاية ثياب الإمبراطور الجديدة أن اكتسبت كلّ هذا  
المعنى كما يحدث اليوم في مثال الشعر الأمريكي. ولعلّ أكثر المظاهر إحباطاً إنّما تتمثّل في  
انحطاط قصيدة النثر ذاتها، وانقلابها إلى حكاية مضجرة مكتوبة بشكل رديء، وخالية من أية  
جاذبية. هنا نموذج من قصيدة كيم أدونيزيو «ها»:

يدلف رجل إلى الحانة. أتظن الأمر نوعاً من النكتة؟  
إنه يدخل مهرولاً في الواقع، لكي يخرج من الطقس الصقيعي.

تقول: مَنْ يكثرث؟ لا أحد ممن تعرف. لديك بدورك  
متاعبك، تستطيع أنت أيضاً  
أن تتناول كأساً.

لديك معطفك، والوشاح الطويل.  
تتناقل نحو الركن عبر المشى المحقر، تنزلق وتسقط أرضاً  
على الجليد. إنها قشرة موز في الواقع، ولكن مَنْ يتطلع؟  
ليس سوى قسّ، وحاخام، ومحامية تظل غامضة عندك -  
ألم تساعدك في الطلاق؟ لا بأس، الزواج  
انتهى، خلاصٌ طيّب. أنت الآن تفكر  
أنه كان من الخير لو كان عندك بديل...

من أين نبدأ، إذا زعمنا قول الشعر؟ ومتى نبدأ؟ نبدأ بتعريف القصيدة، ونبدأ الآن بتعريف  
تأثيرها فينا، وبانحلاّتها داخل نفوسنا، نحن القراء الموثوقين والمستعدين للتذوّق، ولا نبدأ من  
اشتراط ما ينبغي أن يكون عليه الشعر في النظرية. ينبغي أن نصبح خبراء شعر مجرّبين، نشق  
بمعرفة حواسنا وبالحنّ السليم. وسوف نعرف القصيدة من تأثيرها فينا. على سبيل المثال، وفي  
مجموعة «عيون الشعر الأمريكي» ذاتها، هنالك قصيدة دوريان لوكس التي لا تلتزم بأي شكل  
شعري تقليدي، وهي مكتوبة بجُمَل نثرية، وتحكي قصة بدورها. ولكنها قصيدة، وهي بين أفضل  
نماذج المجموعة، أسوة بقصائد يوسف كيمونياكا وريشارد ولبر. هنا مقطع من «سباك السفينة»:

أعشقه أكثر ما أعشقه  
حين يؤوب إلى البيت من العمل  
أصابه ما تزال مجعّدة من أثر تسليك الأنبوب،  
والعرق حلقات على قميصه القطني  
رائحته ملح، وأعشاب جاقّة  
من قاع المحيط. يحلو لي أن أخطو إلى حيث يجلس  
على حافة السرير، جبهته  
مضمّخة بالشحم، ويداه المشققتان  
محشورتان بين فخذه، فأحلّ  
الحذاء الطويل ذا الكعب الفولاذ، أداعب كاحليه  
وربليته، لبدة وعظام قدميه.  
ثم يحلو لي أن أنضو عنه ثيابه وأخذ  
النهار كلّه إلى داخلي - جوانب السفينة

الرمادية، أميال أنبوب الرصاص،  
صوت رئيس العمال يرنّ  
فوق الأضلاع الفضية لبَدَن السفينة. شرار من النحاس  
يقبَل المعدن، المُلزِمة، الرافعة.  
نار المشعل البيضا، الصافرة،  
والمشوار الطويل إلى البيت.

حكاية بسيطة تقودنا فيها الشاعرة، طبقة معني إثر طبقة، بمهارة عالية في استجماع التفاصيل المبنية حول تصوير الأشياء، والتوتر في الجُمَل، والتزامن الختامي المدهش والبديع بين المتضادات: الداخل والخارج، العمل والراحة، الصراع والسلام، الرجل والمرأة، متطلبات العالم ومتطلبات الحب... ضمن وصف لكيفية استدخال العالم الخارجي، والرجل نفسه، واستيعاب المرأة لهما معاً، بحنان، حيث ينقلب كل هذا إلى استعارة لاجتماع الرجل والمرأة، ولممارسة الحب. ثمة الكثير من التقفية الداخلية والتصوير، إلى جانب طبقات المعنى والمغزى، وفي الآن ذاته يكتسب كل سطر مكانته في البنية الإجمالية. التقنيات في هذه القصيدة غير مرئية. إنها تصنع تأثيراتها قبل أن ندرك ما يشدنا إليها حقاً.

ولا ريب أنه من المهمّ إعلان عري القصيدة الأمريكية المعاصرة، ورفض الفكرة القائلة إنّ الشاعر - معروفاً، كان أم مغموراً - يستطيع ممارسة هذا التزييف المتمثل في كتابة رؤوس أقلام نثرية ناقصة، وتسميتها قصائد. ينبغي أن يقوم على آلة النشر محررون يتصفون بالمعرفة واليقظة، لا يخشون نشر قصائد ممتازة لشعراء مجهولين، أو رفض قصائد هابطة من شعراء متنفذين، حتى من أقرب أصدقائهم. وقبل أن يفترضوا إمكانية جمع مختارات جديدة لأفضل القصائد الأمريكية، ينبغي أن يتأكدوا من أنّ لديهم قصائد يجمعونها!