

بحثاً عن الحداثة

محمد الأسعد ■ فلسطين ■

الشعرية، أي لإحداث حركة تجديد ما، فبعد قرون من غياب شمس الحضارة العربية كان ثمة غيابات متعددة: الغياب الفاجع الممثل بتحلل دولة التجار المحاربين، والغياب الفاجع الممثل بغياب العقلية العلمية والارتداد إلى التفكير الخرافي، والغياب الفاجع الممثل في غياب التنمية وانتكاس التطور وسيادة اقتصاد الكفاف وأخيراً الغياب الفاجع لروح الابتكار والابداع.

ظهر هذا الغياب في ما تبقى من الموروث الثقافي بين أيدي العرب وفي شكل ممارستهم للفعالية الثقافية في القرن التاسع عشر.

ومن الأمثلة الدالة على واقع الحال هذا ما جاء في رسائل الموفدين والدبلوماسيين الأجانب من ملحوظات، فقد ذكر (ز. ل. ليفن نقلاً عن ك. م. بازيل): «إن تربية المسلمين السوريين تقتصر على دراسة اللغة العربية، وفيها خلا القرآن وتفسيره لا يتم لأحد الوقوف على آثار الأدب العربي القديم، ولا يتذكرها أحد ويمكن القول إنها معدومة في سوريا»^(١).

ويذكر جورج انطونيوس نقلاً عن «جون باورنج» الموفد إلى بلاد الشام في العام ١٨٣٨ «ان الاقبال على شراء الكتب كان ضعيفاً جداً حتى أنه لم يجد بائع كتب في دمشق ولا في حلب أما الصحف والمجلات العربية فلم يكن لها أدنى وجود قط»^(٢).

وتدلنا الأبحاث التاريخية إلى أن الماضي الشعري كما ظهر في نتاجات هذا القرن كان شكلاً عجبياً من الصناعة اللفظية المكرورة، فالشاعر بمقياس ذلك القرن لم ينس كيف أبدع السابقون فقط، بل خلق أوهاماً حول عملية الابداع وقفت حائلاً بينه وبين قدرته على تلقي تراثه، وبينه وبين قدرته على تجاوز وضعيته كبائع لبضاعة في «سوق الشعر» و«كخادم للأبواب السلطانية وملازم للاعتاب الخاقانية»^(٣).

ويمكن وصف هذا الشكل العجيب «بانحطاط الخيال وتقليدية الصور وتفتيتها دون طاقة خلاقية تلحمها، أو عاطفة تقف وراءها بالاضافة إلى نسخ صور القدماء وتشويهها»^(٤) ويُرجع «عباس محمود العقاد» أسباب هذا الجمود والتقليد و«الافتقار للبواعث الحقيقية لصوغ الشعر» إلى «السلطان الأجنبي وغلبة الأعاجم وقلة العلم بالأساليب

(١)

«التجديد» هو الصيغة الأكثر عمومية والأكثر إغراء في مسار الشعر العربي المعاصر ولكن هذه الصيغة إلى جانب ذلك وربما بسببه كانت الأكثر غموضاً وإشكالاً أيضاً.

والسبب يكمن في موضوعها أولاً، وهو موضوع متشعب بين بنية القصيدة الفكرية، وتفاصيلها الجزئية، بين علاقة القصيدة بذات الشاعر أو علاقتها بالقارئ بين علاقة الشاعر بنفسه وبموروثه أو بالثقافة الغربية المعاصرة. . إلخ.

السبب الثاني يكمن في البيئة التاريخية التي طُرِح فيها الموضوع، وهي بيئة عانت من مشكلات النهوض على كل المستويات فلم تكن بيئة حُلّت كل مشكلاتها ولم يبق إلا المشكلة الشعرية، بل كانت بيئة منخرطة في الأزمات على كل صعيد؛ سواء كان صعيداً ثقافياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو اقتصادياً.

لهذين السببين لم يعد يكفي استخدام لفظ «التجديد» وحدها لوصف الحالة الشعرية بدقة، فلو كان للتجديد أن ينحصر في الانتقال من قصيدة القبيلة الجاهلية إلى القصيدة الشخصية المرسلة أو الحرة، لما أثار كل هذه المشكلات المتواصلة، وهي مشكلات طبعت بطوابعها تغيراً متواصلاً منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى سبعينات القرن العشرين. ولو كان للتجديد أن يستمد حوافزه ودوافعه من رغبات الشعراء لما استطاع أن يتجاوز ويتداخل في بنية أكبر من بنية القصيدة.

لقد وُلدت صيغة «التجديد» على قاعدة تغير اجتماعي نهضوي، بدأ يحتل مساحة الحياة العربية منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر بحثاً عن تكامل ما في أفق ثقافي اجتماعي - سياسي. ولم تكن هذه القاعدة التي مثلت حاجساً تحريراً إلا المبدأ ومن ثم فقد كان لهذا المبدأ أن يتغير فيما بعد بحثاً عن تكامله سواء في الفكر أو الأدب أو الاجتماع أو السياسة على قاعدة التشكلات الجديدة التي بدأت تتخذها بنية المجتمعات العربية؛ في صراع مع هذه التشكلات أحياناً أو في توافق معها في أحيان أخرى.

الموروث بحد ذاته لم يكن كافياً لإحداث هذا التغير في التجربة

الفصيحة وندرة الكتب القيمة بين أيدي المتعلمين على نزارة عددهم وانقطاع الصلة النفسية بينهم وبين شعبهم»^(٥).

وسيكون علينا أن ننتظر ثمانينات هذا القرن ليبدأ التغيرات الأولى بعد تاريخ طويل نسبياً من الانقلابات المتوالية في الأقطار العربية، أبرزها وأكثرها جوهرية الغزو الأوروبي الشامل. واتخذت صبغة التجديد شكل «الإحياء» الذي عرفناه في مصر. أي مراجعة التراث الشعري كما ظهرت لدى: «محمود سامي البارودي» و«اسماعيل صبري» و«أحمد شوقي».

التحرر بالإحياء: هذه هي الصيغة الأولى الممكنة في المسار الشعري، ولكنه إحياء بالمحاكاة وتبني قيم شعرية ناطقة بنبض عصور بعيدة تثير الخيال المنكسر أمام رؤية خراب الانحطاط. لن يكون لهذا الإحياء إلا قيمة البداية فقط كما كان الشأن في المقاومة التي أبدتها «الكواكبي» و«محمد عبده» إن مقولة العودة إلى ينابيع الشعر العربي تناظر مقولة «الإحياء الحضاري» بشكل ملفت للنظر وتعكس بنيتها الارتجاجية المقاومة التي ابدتها المجتمعات العربية ضد التغلغل الغربي أزياءً وعسكراً ونظماً.

ولهذا ستكون سمات وعي التجربة الشعرية سمات الاستعادة الذهنية لأشكال القصيدة التراثية وسمات استعادة المناخات كاملة دون تحريف، أي استعادة البنية الماضوية بكل عناصرها.

ولهذا لم يكن غريباً أن تسقط تجربة الحاضر في الغياب، ويسود تجربة تيار «الإحياء» فصام بين الشاعر وموضوعه، يناظره استلاب تجاه التراث دون حدود، وفصام بين الشاعر والاتجاهات التاريخية، تناظره مواقف الشعراء العجيبة من الغزو الأجنبي الذي كان يضع العامة في أسس مجتمعاتهم.

وحق العشرينات لم يكن نادراً «أن تسمع في مؤتمرات المستشرقين الدولية التي تعقد في أوروبا كيف أن مندوب مصر وهو عادة موظف بارز، يصف في قصيدته التي يقولها تحية للمؤتمر خروجه من القاهرة، فيذرف الدمع على الأثار ثم ينطلق على ناقته السريعة في الصحراء الخطرة ليصل إلى «فيينا» أو «استوكهولم» ويمدح صاحب السلطان فيها»^(٦).

وفي محاولة لاستكشاف قدرة الابتكار لدى عدد من شعراء «الإحياء» أظهر د. علي عباس علوان إحصائياً أن عدداً من الشعراء هم «الزهاوي والشبيبي والرصافي والكاظمي» يعتمدون على المعجم التقليدي لشاعر واحد فقط هو «المتني» وبالنسب التالية: ٣٥ بالمئة، ٣٨ بالمئة، ٤ بالمئة، ٦٠ بالمئة^(٧).

أما عن الفصام بينهم وبين الاتجاهات التاريخية فيضرب مثلاً بالشاعر (الكاظمي) الذي عاش في مصر، حين كتب قصيدة يعلن فيها «فرحته بسقوط بغداد بيد الاحتلال الإنجليزي ويشكر البريطانيين...» في الوقت نفسه الذي كان فيه «يهاجم الإنجليزي في مصر ويضيق ذرعاً بالمصريين الذين لا يناجزون المحتل»^(٨). وموقف (الرصافي) أشد دلالة «فعندما نشبت الثورة العراقية عام ١٩٢٠ كان هذا الشاعر مشغولاً عنها في القدس بمحاورة اليهود وتأكيد حبه وعواطفه لبني «إسرائيل» مشيراً إلى صلات العربي بالعبري، وغافلاً عما كانت تدبره الحركة

الصهيونية منذ أواخر القرن التاسع عشر ومعبراً عن ثقته بوعود «هربرت صموئيل» المندوب السامي البريطاني في فلسطين للعرب آنذاك، وداعياً إلى عدم جلاء الانجليز عن فلسطين»^(٩).

ولعل السؤال المثير هنا هو لماذا اتخذ الإحياء هذا المنحى؟ هل يرجع ذلك إلى طبيعة الثقافة الشعرية المستعادة؟ أم إلى العلاقة بين مستوى التطور الثقافي والبيئة؟ أم ماذا؟

للإجابة على هذا السؤال نقول ان مشكلة «الإحياء» الشعري بدأت تبلورها ضمن وبتأثير من تيار التحرر القومي من السيطرة العثمانية أي تيار استعادة الشخصية العربية مجدداً كشخصية أزلية وجوهر قائم.

وتلك هي مقولة «الإحياء» الديني والقومي التي انصبت على استرجاع الجوهر المفقود في أصول العقيدة وفي الماضي الذهني.

صحيح أن الشاعر المستلب تراثياً لم يكن يحتفظ «بأنا» شعرية، ولكنه أيضاً لم يكن ذا نصيب في «نحن» واقعية بل إن هذه «النحن» جاءت متخيلة.

فالأنا والنحن يستمدان عناصرهما من المعجم الشعري التقليدي وهذا ما سبب أولاً، الاستلاب تجاه التراث أي عدم النظر إليه نظرة نقدية، وبالتالي الخضوع لقيمه، وما سبب ثانياً الانفصال عن الاتجاهات التاريخية أو الواقع التاريخي، ووفق هذا النوع من فهم إشكالية النهوض والحياة لا يصبح الشعر هو ما سُكِّب بل ما كان في الماضي. ولا يصبح المجتمع هو المشروع الأخذ في التكون بل المشروع الذي تحقق مرة وإلى الأبد. ومن المنطقي أن تكون الحصيلة هكذا: لا تصبح التجربة الشعرية خلقاً جديداً بل وصفاً أو إعادة وصف.

وهذه هي إشكالية الإحياء؛ أي كيف نستعيد القصيدة العربية وليس كيف نخلق قصيدة عربية.

إن الخلاص الاحيائي لا يقوم على قاعدة معايشة إشكالية الراهن الانساني بل على قاعدة الماضي - النموذج بكل ما يتضمنه ذلك من خداع بصري وفكري بوصفه الجنة المفقودة.

وإذا كانت الدعوات المناظرة لهذا الإحياء الأدبي على الصعيد الاجتماعي قد حاولت معايشة إشكالية الراهن فإن هذه المعايشة كانت تتمحور حول انفصال لا يقبل الجدل بين قيمتين: القيمة الروحية والقيمة العملية. أو القيم الأيديولوجية والقيم التقنية. فأتيح بهذا الانفصال للمصلح النهضوي المجال لكي يتحدث عن أسباب التقدم الصناعية والتحديث، مع فرضية مطلقة بلازمانية الماضي الروحي. وبما أن الفاعلية الشعرية جزء من النشاط الروحي فقد ظل الإحياء الشعري بعيداً عن النظر بجديفة إلى التقنية الشعرية المعاصرة واعتبر الأخذ بها تقليداً حيث يستحيل التقليد.

وسيستمر هذا النوع من الثقافة الشعرية دون أن يشعر ممثلوه بالمفارقة أو بما يجري حوله.

وسيتمسك هؤلاء بهذا الفصام بين الشعر والحياة الراهنة في مواجهة دعوة التحرر التي أطلقها «خليل مطران» منذ أوائل القرن العشرين حين طالب: أولاً أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع

رقبه، وثانياً أن يتغير شعرنا مثلما تغير كل شيء في الدنيا مع بقائه شرقياً ومع بقائه عربياً^(١٠).

فعلی هذه الدعوة يرد «الرصافي» في العام ١٩٣٦ قائلاً «نعم ان هنالك فريقاً من أهل الأدب يدعون إلى التجديد في الشعر، وكلما حاولت أن أفهم معنى صحيحاً للتجديد الذي يدعون إليه لم أستطع ولم أفهم ماذا يريدون من التجديد، ثم قر رأيي على ما استنتجته من أقاويلهم أن التجديد هو تقليد الغربيين في شعرهم وأدبهم مع أن الشعر هو الوحيد الذي يستحيل فيه التقليد»^(١١).

إن هذه الأطروحة تحمل دلالة عميقة على ثقافة (الإحياء) وعلى الحدود التي وصلها وعي هذا التيار لإشكالية التجديد وأفق تكامله، فالتجديد لا يعود مفهوماً أو مقبولاً ان هو مس جوهر القصيدة - جوهر النموذج المستعاد - أي عالم الروح. فكل مساس بالجوهر نوع من خروج الذات على نفسها فكيف تكون ذاتها إن صارت مماهية لغيرها؟ أي مقلدة.

ولكن لماذا يستحيل التقليد في الشعر كما يدعي الرصافي؟ هل لأن القصيدة العربية قد اتمت كينونتها وأصبح أي تغير يهددها بالضياع؟

ما نعتقد أن الرصافي لم يطرح القضية على هذا المستوى الفلسفي ولكنه كان يدافع غير واعٍ عن منظومة محددة للتجربة الشعرية كما عرفتها القصيدة في التراث.

فهو يعرف الشعر في مكان آخر بأنه «شعور راقى وإحساس رقيق يكتسبان ما ينسابهما من ألفاظ اللغة»^(١٢) وما يناسب لا يبعد عن القاموس الشعري بدلالته النحوية والصرفية ذلك الذي كان يراه تيار الإحياء ثوباً لكل شعور وإحساس، دون أن يصل إلى وعي أن الشعور والاحساس لا يوجدان خارج اللغة نفسها، خارج وحدتها الأصلية كدلالة تابعة من سياق جدل النفس والعالم. وراء دعوة الإحياء ودعوة التحرر ترسم البنية الثقافية لكلا الفريقين، وترسم عميقاً بنية التغيرات الاجتماعية الذي ألم بالزمن العثماني التقليدي في مناخ الحياة العربية.

يصف «العقاد» هذا الارتسام في البنية الثقافية بقوله «الجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر. وهي على إغفالها في قراءة الأدباء والشعراء الانجليز لم تنس الألمان والاطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الأقدمين. ولعلها استفادت من النقد الانجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى، ولا أخطيء إذا قلت أن «هازليت» هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد»^(١٣).

ولكن الأمر لم يكن فقط امر إغفال في النصوص الغربية بل كان إضافة إلى ذلك أمر الطريق المسدود الذي وصلته حركة «الإحياء» فكرياً واجتماعياً قبل أن تصله شعرياً.

فعلی مستوى الوطن كله كان الغرب يقضي على حركات المقاومة ويبدأ بتشكيل بنية المجتمعات العربية وعلاقتها على قاعدة وظيفتها في

النظام الاستعماري الجديد قبل وبعد الحرب العالمية الأولى. وما انتهت إليه حركات الاحياء الشهيرة مثل «الوهابية» و«المهدية» و«السنوسية» إلا دلالة إلى هذا الطريق المسدود.

كان العرب حسب تعبير «عمر فاخوري» في العام ١٩١٣ تحت «ذل رزحوا تحته ستة قرون وجهل أناخ عليهم بكلكله وبلاد يزدردا الأغيار لقمة سائغة»^(١٤) هذا هو ما كتبه فاخوري في العام ١٩١٣ في كتابه «كيف ينهض العرب» وهو كتاب اتلفت نسخته الأولى ولم ينشر إلا في العام ١٩٨١، وربما كان مصير هذا الكتاب دليلاً على مصداقية رؤيته.

في النسخ التي اضطر مؤلف الكتاب إلى طمرها في بئر ولم تر النور آنذاك كتب يقول «كان من الضروري للأمة العربية ثورة فكرية بطيئة حذرة تخلع بواسطتها نير أفكارها العتيقة البالية، وتصلح خلقها الفاسد وتقوم اعوجاج شرائعها، ثورة تكون لها وجداناً قومياً متين الدعائم»^(١٥) لأن «النظام الذي تقوم عليه حياتها المنزلية والمدرسية والمدنية والسياسية فاسد: تربيته ناقصة، وتعليمها مشوه، ونظاماتها مسموخة، وفي أدمغة ابنائها مبادئ سقيمة آسنة ينتمي تاريخها لعهد مضى من أمد بعيد»^(١٦) ولم يخطيء الرصافي حين وقف حائراً أمام دعوات التجديد، ثم لم يجد ما يصفها به غير (تقليد الغربيين) لأن قاعدة التحرر والتجديد قد اختلفت فلم تعد استعادة للماضي بل استيعاباً للحاضر نفسه، ذلك الحاضر المسحوق بتفوق (ذات) أخرى، وبضعف «الذات» العربية. وعلى أساس هذه القاعدة الجديدة، أي الإحساس بضعف (الذات) ولدت أول صيغة للتحرر فكانت الصيغة المعروفة «بالرومانسية».

(٢)

حركة التحرر هو الاسم العام الذي نطلقه على البدايات الأولى لظهور نزعات التجديد الشعري والتحرر المقصود هنا تحرر شكلي كما هو تحرر معنوي. ولئن كان جديد التحررين لم يتجاوز مسائل الشكل من تقنية وأوزان وأغراض، ولئن كان بعضه قد مس في العمق طبيعة الشعر ومفهومه، فإن هذا لا ينفي ان هاجس التحرر كان الطابع العام، وأن تغير هذا الهاجس أي تشعب توجهاته كان محكوماً بتطور مستويات الوجود الانساني الأخرى، ولهذا سنجد أن تكامل حركة التشعب هذه لم يتوقف عند حد، كما أنه كان يدور في افق الحركة الاجتماعية وليس بعيداً عنها كما قد يتبادر إلى أذهان بعض الدراسين.

فما هي أهم سمات حركة التحرر هذه؟

إن هاجس ملاحقة الغرب سواء بدعوى التماثل مع إنجازاته أو منافسته يطبع هذه الحركة بأكثر سماتها وضوحاً، وذلك حين بدأ النقاد والشعراء يطرحون الغرب كنموذج منذ وقت مبكر.

في عام ١٩٠٦ دعا «بولس شحادة» الشعراء العرب إلى وجوب اقتفاء أثر الشعراء الأوروبيين في إنشاء الشعر غير المقفى لأنه حسب رأيه «يجعل النظم أسهل ويمكن الشاعر من أن يعبر عن نفسه بطريقة طبيعية وبسيط كما فعل «ملتون» و«شكسبير» في شعرهما المرسل»^(١٧).

وفي العام ١٩٢٥ كتب «عبدالفتاح فرحات» ملحوظات نقدية على ديوان «أحمد ابو شادي» مؤكداً «أن من المستحيل بغير هذه الوسيلة إيجاد الملاحم الشائقة في اللغة العربية ومجاراة الغربيين في نهضتهم»^(١٨).

ويروي «علي أحمد باكثير» أن ثقافته الأولى ظلت عربية خالصة إلى أن حضر إلى مصر في العام ١٩٣٤ والتحق بقسم اللغة الانجليزية في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وعندئذ كما يقول «وجد نفسه في بلبلية نفسية من حيث نظرته إلى الشعر الذي كان ينظمه وينشره في الصحف فقد غيرت الدراسة من نظرته لمفهوم الأدب كله...»^(١٩).

ويرجع سبب كتابته للشعر «المرسل» إلى حادث حدث على مقاعد الدرس حين تحدث أحد المدرسين عن الشعر المرسل، وكيف أن اللغة الانجليزية اقتصت بالبراعة فيه، مؤكداً أن هذا النوع لا وجود له في اللغة العربية ولا يمكن أن ينجح فيها فانصرف «باكثير» عن الدرس وقد ملك عليه هذا الحديث أمره. فبدأ يترجم فصلاً من «شكسبير» على هذه الطريقة^(٢٠).

ونلاحظ هنا شيئاً يؤكد هذه الذكريات، وهو أن من الخطأ الانسياق وراء غزارة الكتابات النقدية التي انشغلت بأمور القافية وتغيير الأوزان وجعلها محور حركة التحرر، فقد كان المحور يقع في مكان أعمق من ذلك في بنية التجربة الشعرية نفسها، أي في مفهوم الشعر نفسه، وتعبير «باكثير» كان ما يتغير هو «النظرة لمفهوم الأدب كله» وتفسر لنا هذه الملاحظة عن القطيعة التي اعلنتها «جماعة الديوان» مع ممثلي الإحياء^(٢١).

كتب «العقاد» مخاطباً «أحمد شوقي» «أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها وليست ميزة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما أن يقول ما هو ويكشف عن لبايه وصلة الحياة به»^(٢٢).

وأوضح «عبد الرحمن شكري» فهمه للشعر كعاطفة داخلية ذات مصدر نفسي حين كتب يقول «لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه وتتضارب العواطف في قلبه...»^(٢٣).

أما (المازني) فيتساءل رداً على الذين يطلبون من الشاعر المعاني الرائعة والشريفة «وهل الشعر إلا صورة للحياة؟ وهل كل مظاهر الحياة والعيش جليلة وشريفة ورفيعة حتى لا يتوخى الشاعر في شعره إلا كل جليل من المعاني ورفيع من الأغراض؟ وكيف يكون معنى شريفاً وآخر غير شريف؟ أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه؟ فكل معنى صادق شريف جليل؟...»^(٢٤).

ولكن لأن هذه التنظيرات التحررية لم تكن غير ترديد لآراء كبار الرومانسيين الأوروبيين كما كشف عن ذلك الدارسون المحدثون^(٢٥) فإن تأثيرها في الممارسة الشعرية لجماعة الديوان الثلاثة كان ضئيلاً جداً ولم تزد على أن تشكل طموحات إنقلابية أعطت لشعراء الديوان وجملة من المتأثرين بهم صيغة للإشكالية الشعرية معزولة عن أي وعي عميق بمنابعها الحقيقية، سواء كانت هذه المنابع تتعلق بالمناخ الثقافي أو التطور الاجتماعي أو الضرورات الباطنة في حركتها. وانحصرت الإشكالية في هاجس حرية الفرد الشاعر.

كان هناك هاجس للانفلات من صيغة الإحياء التراثي وتحرير الشعر من تكرار التجربة الموروثة بتأثير الاحتكاك الثقافي بالغرب، ولكن لأن

هذا الهاجس كان يقوم على أرضية تفكك المجتمعات العربية وهيمنة النموذج الغربي كان لا بد من صياغة المشكلة الانسانية في الشعر على مستوى من التجريد والعمومية تنأى بها عن ملامسة جوهر الاشكالية بما هي إشكالية نهوض وخلص مجتمعات وليس إشكالية فرد واحد هو الشاعر.

ففي مقابل مقولات الشخصية العربية والتراث والتاريخ كدلالات إلى بنية الفكر الاحيائي وكصيغة ممكنة لفهم إشكاليات التجربة الانسانية للمجتمعات العربية آنذاك، طرحت حركة التحرر المفتوحة على الغرب مقولات «صلة الشعر بالحياة» و«التجربة كإفعال داخلي» وسنجد أن هذه المقولات وجدت صداها على نطاق أوسع من نطاق البيئة المصرية فقد تبناها مثلاً الشاعر التونسي «ابو القاسم الشابي» ووسع هذا الشاعر اعتراضات جماعة الديوان على الإحيائيين وجعلها ضد الشعر العربي كله.

يقول الشابي في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» - ١٩٢٩ - «لا أزعم أن الأدب العربي لا يلائم أذواق تلك العصور ولا أرواحها ولكنني أقول أنه لم يعد ملائماً لروحنا الحاضرة ولزاجنا الحالي ورغباتنا في هذه الحياة، لقد أصبحنا نتطلب أدباً جديداً نضيراً يبيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور. نقرأه فتمثل فيه خفقان قلوبنا، وخطرات أرواحنا وهجسات آمانياتنا وأحلامنا، وهذا ما لانجده في الأدب العربي القديم»^(٢٦).

ولو ظل نقد الشابي بحدود هذه الملحوظة لعللناها بمحاولة استشارة روح التجديد على قاعدة تمايز التجارب بين العصور، ولكن «الشابي» لم يكتب بهذا بل انزلق إلى استعراض بعض ركائز النقد ضد الروح العربية نفسها، وهي ركائز غير تاريخية وبعيدة عن أي روح علمية.

وقدم في كتابه هذا أعنف نقد ليس للنتاج الشعري بل وللخيال الشعري عند العرب على أساس مفاهيم عنصرية مضللة بما كان شائعاً في مطلع القرن العشرين بتأثير عدد من دعاة الاستعمار الغربي من أمثال «رينان» و«ماسينيون» فالروح العربية عند الشابي ذات خصائص مادية ولا تسمو إلى «تلك النظرة الروحية التي تجدها عند الشعراء الأوروبيين»^(٢٧).

ومن طبيعة الروح العربية أن «لا تحيط بغير الظاهر المحسوس»^(٢٨) وأنها لا تنظر «إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربية في عمق وتؤدة وسكون لأنها مادية تقيمها النظرة العجلى التي تتعلق بالسطح دون الجوهر واللباب»^(٢٩).

ويردد هنا في العبارة الأخيرة أطروحة «العقاد» ضد شعر شوقي، ويمضي إلى توسيعها حين يتحدث عن طريقة الأدب الغربي في التكلم عن المعاني العميقة التي تؤدي إلى أعماق الخيال فهذا الأدب «لا يتكلم عنها في حجمها بل يتكلم عنها في أعراضها وأساها البادية المدركة»^(٣٠).

والصوت العربي «ليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع وشتان بين القشرة واللباب...»^(٣١).

هنا نجد تشعباً لقضية التجديد يحاول أن يجد أساساً وجودياً، لم

تحاوله جماعة الديوان إلا في نقد نماذج الإحياء، ولكن هذا الشعب الذي يصيب في العمق الروح العربية والعقل العربي والصوت العربي يهدم فكرة التجديد من أساسها في نطاق الشعر العربي حين يرفض تحت وهم ثبات الروح والعقل والصوت كخصائص عنصرية إمكانية أن يوجد شعر عربي فماداً أراد الشابي أن يوجد إذن كبديل؟

نعتقد أن النظر في شعره يكفي للقول ان نقد احيال الشعري عند العرب كان نزوة طارئة بتأثير المناخ الفكري الخائق الذي خلقته مدارس الاستشراق آنذاك .

وعلينا أن نتابع قضية التجديد في مجال آخر، وفي تشعبات أخرى وباتجاه أفق آخر.

لعله ليس من قبيل الصدف أن يجد «العقاد» مع كتاب «الغربال» للمهجري «ميخائيل نعيمة» قرابة صحية وجواراً ملاصقاً في الحي الذي يسكنه من هذه الدنيا الأدبية الجديدة^(٣٣) فيقدم له بالكلمات التالية «رأيت قلماً جاهداً في طلب الشعر الصحيح شعر الحياة، لا شعر الزخافات والعلل . . . فشعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة في المفازة السحيقة إذا ارتفعت لها قافلة أخرى تنشُد الغاية التي خرجت تنشدها . . .»^(٣٣).

فما الذي جعل العقاد يقول ذلك؟

لقد وجدت مقولات التحرر نفسها التي ارتفعت بالاشكالية لتجعلها إشكالية إنسان غير محدد إلا بالتفرد عن الآخرين أي الشاعر نفسه . فالمهجريون بلسان نعيمة يتحدثون عن «الإنسان» وكذلك جماعة الديوان، ولكنه إنسان غير محدد بوضعية اجتماعية - تاريخية فالشعر «لغة النفس والشاعر هو ترجمان النفس»^(٣٤).

والعواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها عبارة جميلة التركيب، موسيقية الرنة، كان ما تنطق به شعراً . . .»^(٣٥).

والطبيعة الفنية هي «تلك الطبيعة التي تجعل من فن الشاعر جزءاً من حياته أياً كانت هذه الحياة من الكبر والصغر ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ . وتنام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً لا ينفصل فيه الانسان الحي عن الانسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته . . .»^(٣٦) وقد أشار الكاتب «حنا عبود» إلى هذا الالتقاء بين جماعة الديوان والمهجر، وجعل نقطة اللقاء «رومانسية» الطرفين على إختلاف في الطريق والهدف .

«فمدرسة الديوان كانت تبحث عما يعبر عن وضعها ويساعدها على احتلال مكان تحت الشمس فوجدت ذلك في الرومانسية بينما عاشت مدرسة المهجر تجربة الغربة وضياح الانسان فالتقت بالرومانسية التقاء»^(٣٧).

وعندنا أن هذا اللقاء يعبر عن لقاء بنتين ذهبيتين متماثلتين، تردت كل منهما إلى عنصر «الفردية» في مواجهة العالم وعوي قضايه .

تمثل البنية الأولى - الديوان في جو مصر الاقطاعي الموروث رد الفعل على شروط الحياة السائدة والمفروضة وهي الوراثة والنسب والنبالة،

وكل هذه العناصر تشكل بنية مغلقة لا يتاح للفرد الولوج إليها من الخارج إلا بفعل تهديم لها بالذات وهو ما تعنيه بشكل أدبي الثورة الرومانسية التي توسع شروط الانتساء الانساني وتجردها وترفعها إلى مستوى الانسان لتسقط ثوابت الاقطاع، ويجد «الانسان» الرومانسي له مكاناً تحت الشمس .

ولأسباب أخرى نجد أن المهجريين يجدون أنفسهم في الموقف ذاته، فهم مدفوعون إلى عالم غريب مغلق لغة وتاريخاً يعيدهم إلى أنفسهم ولا يبيح لهم دخوله إلا من بوابة «الانساني» العام .

ومن هنا فكلا الجماعتين لا تبحث عن خلاصها في تركيبة اجتماعية أو إعادة تركيب اجتماعية الطابع، وإنما في تركيبة ذهنية قائمة في التصور، وكلتا الجماعتين تتوحد على صعيد العام وفي هذا العام يدور الصراع بين الأفكار والمفاهيم بمعزل عما يحدث في الحياة نفسها، ولهذا نجد أن الرومانسي العربي تحديداً أشد الناس إلحاحاً على ضميري «الأنسا» و«المهم» . . . ولئن وصل إلى «النحن» أحياناً فستكون نحن «متخيلة» كما هو متخيل ضمير «الأنسا» و«المهم» .

بهذا يمكن أن نفسر حذف الاشكالية الانسانية الماثلة في الواقع العربي ما بين الحربين من صيغ التجديد الشعري ويمكن أن نفسر لماذا ظلت صيغة التحرر حتى ذلك الوقت بعيدة عن ملامسة العلاقات: العلاقة بين الجملة الشعرية ومضمونها الانساني، والعلاقة بين الجملة والموضوع، ووقفت عند حدود المتغيرات الايقاعية في الوزن والقافية واعتبرتها محور الاشكالية وصيغتها المقبولة ولماذا عجز أقطاب هذا التيار بعدما يقارب ثلاثين عاماً عن إدراك الأسباب الحقيقية لعقم المتغيرات الايقاعية ايضاً فأصيف إلى نقص الصيغة العجز عن كشف نقصها .

(٣)

لعل أحد أهم الأسئلة التي لم تجد جواباً حتى الآن هو السؤال عن سر انقلاب «العقاد» أبرز أصحاب «الديوان» وصاحب الوقفة المجددة أمام أقطاب الأحياء على حركة الشعر الحديث، هذا الانقلاب حير البعض، ومنهم الناقد «محمد مندور» فلم يجد له تفسيراً وإن اعتبره أمراً لا يستقيم وتاريخ «العقاد» المعروف وجولاته في التصدي للقصيدة التقليدية . يقول مندور «تراني اليوم أعجب من التطور العجيب الذي طرأ على العقاد شيئاً فشيئاً حتى أصبح اليوم رائد المحافظين المترمتين الساخطين على كل تطور أو تجديد في ميادين الثقافة والأدب والفكر»^(٣٨).

وفي رأينا ووفق تحليلنا لاتجاهات حركة التحرر الشعري منذ «خليل مطران» وصولاً إلى جماعة الديوان، أن السر يكمن ببساطة في هذه القضية: إن صيغة الاشكالية الشعرية كما طرحها جماعة الديوان لم تكن ناقصة فحسب وإنما لم تتوفر الوعي بقصتها، وبدون وعي الوعي نفسه، أي الخارج عنه، لا يمكن اكتشاف نقص الصيغة حتى وإن فشلت في تفسير ما استعصى على التفسير. إن الوعي الذي لا يتخارج عن موضوعه يبحث عن تبرير لما لا ينسجم مع موضوعه نفسها .

وهكذا وجدنا «العقاد» يكتب في العام ١٩٤٣، أي بعد ما يقارب الثلاثين عاماً على حركة الشعر الحديث ما يلي:

«أراني اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت

يقض سمعي عن الاسترسال في السماع. ويفقدني لذة القراءة الشعرية والقراءة الثرية على السواء، لأن القصيدة المرسله عندي لا تطربنا بالموسيقى الشعرية ولا تطربنا بالبالغة المثورة التي تابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض النحرة...» (٤٣).

ويفسر هذه «السليقة» بقوله «إذا كان الأوروبيون يسغون إرسال القافية على إطلاقها فليس من اللازم أن نجاريهم في توسيع ذلك على كره الطبائع والاسماع وسواء رجعنا بتعليل ذلك إلى وحدة القصيدة عندنا وعندهم أو إلى أصل الحداء في لغتنا وأصل الغناء في لغتهم، أو إلى غلبة الحسية في فطرة الساميين وغلبة الخيالية والتصوير في فطرة الغربيين، فالحقيقة الباثية أننا نحن الشرقيين نقرأ شعرهم المرسل ولا نفتقد القافية فيه، وأننا ننفر من إلغاء القافية عندنا ونداويه بالتوسط والمقبول من التقييد والإطلاق...» (٤٤).

ما لم يستطع «العقاد» تفسيره بأي سبب لغوي - أصل الحداء في لغتنا وأصل الغناء في لغتهم - وما لم يستطع تفسيره بأي سبب ميتافيزيقي - فطرة الساميين وفطرة الغربيين - سيحاول «أحمد زكي أبو شادي» رائد جماعة «ابولو» تفسيره منذ أوائل الثلاثينات ولكن بعد الخروج على كل هذه التفسيرات.

لقد تزود «أبو شادي» بحصيلة تجارب شكلية وقراءات معمقة في تطور الشعر الانجليزي والاميريكي، واستعان بأطروحات «هارت مونرو» ومناقشات لتقنيات الشعر الحر الغربي ليفسر كيف أن بنية المرسل الذي ينفر منه «العقاد» لم تكن إلا تشويهاً للبنية التقليدية وليس بنية جديدة، ولهذا اختار هذا الرجوع إلى الأصل، بينما كان «أبو شادي» يتعمق قضية الحديد في أفق آخر.

أيقن أبو شادي لأسباب نبوية - نفسية وشعرية - أن الشكل التقليدي يجبر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتقنيات تضرب بجنورها في أعماق عقله الباطن، وتخلي عليه المعجم والإيقاع والأسلوب وتغلبه على إبداعه وشخصيته (٤٥).

وهنا أيضاً نجد اهتماماً بالشكل، ولكن مع فهم أعمق لمعناه، فهو أسلوب وإيقاع وتقنيات ومعجم، أي أنه يتضمن بنية عميقة تعبر عن نفسها بما يبدو شكلاً تقليدياً وتغلب الشاعر على إبداعه.

حين يقيم «أبو شادي» تعارضاً بين إبداع الشاعر وشخصيته وبين البنى الموروثة نفهم أنه يقترب من مشكلة التجربة الشعرية ولو بمصطلحات شكلية.

ونجد توسيعاً لهذا التلمس الغامض المكتوب في الثلاثينات في كتاب «قضايا الشعر المعاصر» الذي نشره «أبو شادي» في العام ١٩٥٩ جاء في تعليقه على قصيدة تنمقر إلى الوزن والقافية ما يلي: «إن هذا الشعر يعتمد على طاقته فحسب لا على صنعة أو بهرج أو موسيقى، وهو برهان على صلوق ما نادينا به من قديم عن كفاية اللغة العربية لخدمة الشعر... فالشعر شعر في أي لغة بأحاسيسه وارتعاشته ومضاته وخيالاته وبحقائقه الأزلية ومثالياته» (٤٦).

وهنا يمضي أبو شادي إلى التلميح إلى أن المقصود بالبنى الموروثة هو الرؤية الشعرية أو الموقف الشعري، فالخلاف مع المعجم التقليدي خلاف سببه أن هذا المعجم يتضمن في بنيته العميقة رؤية، وعلى الشاعر أن يكون له من «الشخصية» ما يكفل له رؤيته هو. تلك الرؤية المعبرة عن الحاجة إلى «العقلين الواعي واللاواعي معاً: عقلي النضوج والطفولة، والفكر والاحلام، والحقيقة والخيال. وليست العاطفة إلا تجلواً بينها وتجاوياً مع المؤثرات الخارجية في آن واحد. وليس صحيحاً أن اشكال العاطفة والفنون المنبثقة منها ستبقى كما كانت منذ الأزل فالزمن والمحيط

يؤثران على تلك الأشكال وعلى الفنون الناشئة عنها باستمرار وفي تطور متواصل...» (٤٣) نفهم من هذا أن الطاقة الشعرية أي بنية القصيدة العميقة التي تتضمنها القصيدة التقليدية هي موضع البحث واشكالية التجديد لأن القصيدة التقليدية بموروثها الهائل لا تقيم هياكل خاوية ولكنها تقيم بني متكاملة من ناحية الدلالات النحوية والصرفية والايقاعية والمعرفية. والسبب الذي جعل «العقاد» ينفر من تنوع القوافي أو اختفائها في الشعر المرسل هو أن هذا الشعر وفق النماذج التي عرفت طيلة ثلاثين عاماً (١٩١٣ - ١٩٤٣) لم يكن يتخارج عن بنية القصيدة التقليدية. بناءً وتصوراً، رغم إغفال التقنية أو تنوع القوافي أو مزج البحور، أو الخروج على نظام الشطرين، فالتقليدية طريقة في الرؤية لا تستطيع أخفاءها هذه التجديدات.

ومن الملاحظ ان حركة التحرر التي وقعت بوجه تيار الاحياء رغم كل ادعاءاتها لم تستطع تجاوز البنية الرؤيوية لهذا التيار التي استملها من القصيدة التقليدية.

ويلاحظ «سلامة موسى» تأثير انغماس الأديب في دراسة الماضي حين ينقل إلينا «أساليب التفكير والتعبير الماضيين» (٤٤) وعلل مخاطبة «طه حسين» للملك فاروق بعبارة «صاحب مصر» ووصف «العقاد» لهذا الملك بأنه «فيلسوف» بانغماسهما في الأدب العربي القديم وهو إلى حد بعيد أدب الملوك (٤٥) أي أن الوعي هنا لم يتخارج عن وعي الأطروحة التي ينغم فيها.

ويلاحظ «محمود امين العالم» كيف أن تياراً شعرياً نبع في الشعر المصري الحديث وعبر تعبيراً كاملاً عن إرادة السلطة الحاكمة في الثلاثينات، كما عبر في الوقت نفسه عن انفصال الشاعر عن المجتمع وعن القضية العامة انصلاً كاملاً. والمقصود بهذا التيار ذلك الذي تشعب عن مدرسة «ابولو» التي تعتبر أحد تيارات التحرر (٤٦). وأورد د. علي عباس علوان قصائد كاملة للعقاد والملازني ترهن على أن قيم القصيدة التقليدية في أشد العصور ظلاماً كانت تشكل بني هذه القصائد (٤٧).

إن ما يقصده «أبو شادي» بتغلب هذه البنية أو التجربة على إبداع الشاعر وشخصيته هو ان التغييرات السطحية التي أخذ بها الشعراء منذ بداية حركة التحرر لم تكن كافية لتقديم صيغة جديدة للقصيدة. فانقاص عنصر من بنية قصيدة كأن يكون الوزن أو القافية واستعمال أكثر من وزن واحد وإدخال الفاظ حديثة لا يزيد مفعوله على أن يظهر اختلالاً تلمسه الأذن والعين قبل الحس.

إذن هو التغيير البيوي الشامل الذي فكر فيه «أبو شادي» ولم يحققه في شعره فظل طموحاً وعلامة تنتظر الترجمة في جيل آخر وفي زمن آخر. وسيكون طموح التغيير هذا مقلمة لاحساس عام بنقص صيغة التحرر بكل تشعباتها: الديوان وابلو والمهجر. هذا الاحساس تحركت ارهاصاته في كتابات تيار آخر هو التيار الواقعي.

في الوقت الذي كانت فيه الاشكالية الشعرية تدور حول اللحاق بالأدب الغربي والجلد حول أهمية إرسال الشعر أو تقييده، والصراع بين جليد الاحياء وجليد التحرر الروماني كانت مشكلة الكتابة الأدبية تطرح على أسس جديدة في بلاد الشام وفي مصر.

لقد عاد «عمر فاخوري» بعد دراسته في فرنسا في العشرينات واقعياً ذا نظرة اجتماعية شاملة لمسناها في كتابه الأول «كيف ينهض العرب» وبدأ رثيف خوري، وسليم خياطة، ونجلا عبد المسيح الكتابة عن تيار الواقعية الاشتراكية مهملين لصراع جديد يدور هذه المرة بين أدب النخبة وأدب الشعب. وهما مصطلحان

يصفان الاشكالية نفسها ولكن مع وضعها في إطار مختلف عن الاطار الذي وضعتها فيه مصطلحات الاحياء والتحرر.

«لقد آن لنا أن نبه إلى القوى الجارية الكامنة في نفوس الجماهير الشعبية فنعلم على تنقيها وتويرها»^(٤٨) ومن هذا المنطلق ركزت كتابات الواقعيين على «إبراز القيم التضالية في الأدب والاصحاح عن مضمون تقديمي ونزعة إنسانية»^(٤٩).

إنه تحدي لمشكلة الحدأة والتجديد في إطار أبعد من إطار البنية الداخلية المتعلقة بالنص الأدبي. هو إطار التجربة الاجتماعية لهذا كان من الطبيعي أن يصدر التيار الواقعي ودلالاته عن موقف سياسي فالأدب وفق هذا المفهوم «ممارسة ثورية وعمل انقلابي يهدف إلى تنوير الجماهير الشعبية لتعي ذاتها وتعرف ذاتها وتحمل مكانها تحت الشمس»^(٥٠) ويكسب معنى التجديد هنا معنى محدداً «انه لا يعني شيئاً آخر سوى التجديد في الحياة»^(٥١). هذا هو ما يراه «سلامة موسى» فهو يشدد على أن «الأديب الانجليزي يتصل بالحياة ويتأثر ويؤثر فيها.. وهو يتقدي أسلوب العيش أكثر مما يتقدي أسلوب الكتابة.. وهذا خلاف ما نجده من طبقة الأديباء التقليديين في مصر حيث الاهتمام الكبير بالأسلوب الكتابي في حين ليس هنالك اهتمام أصلاً بأسلوب العيش»^(٥٢).

ويضع «عمر فاخوري» شرطاً أساسياً للكتابة «هو أولاً وآخراً أن يستمد المرء عناصر فنه وأدبه من الينبوعين اللذين لا يشح سلسيلهما أبداً.. أعني الكون والحياة.. كون لا تنفذ روائعه ولا تعد صورته، وحياة لن تزال متطورة متحولة.. وكأنه بحث مستمر في خلق جديد»^(٥٣). وحين ينظر حوله يجد صورة الأديب هي صورة «من ورق وحبر، ولا تجد فرقاً إلا في لون الحبر ونوع الورق.. سل هذا الأديمي عن حواسه الخمس وعن يقظتها وعن نهمها وعن ظمئها وسط مجالي الطبيعة وأحداث الحياة.. يقل لك بسذاجة لا حد لها - هل غادر الشعراء؟ أو هو في الأغلب لا يحبك بشيء لأنه لم يفهم ما أردت»^(٥٤).

ويضيف «الأديب حقاً من كان على اتصال دائم ويقظ بهذا الوجود وهؤلاء الناس الذين يتحدث عنهم.. وفي مدرسة الكشاف يتعلم الأديب إن شاء الله أن الطبيعة والحياة والناس أشياء لها وجود حقيقي ولها قيمة»^(٥٥) يمكن أن نلمح في هذه الصيغة روحاً نقدية موجهة بالدرجة الأولى إلى أعلى أشكال ممارسة التيارات الشائعة آنذاك: الاحيائية والرومانسية ويمكن أن نلمح أيضاً حلاً لاشكالية التجديد واستخلاصاً لها من اتجاهاتها الشكلية ومقولاتها التجريدية يتوافق مع وعي سياسي ولید جملة تطورات عربية وعالمية، هو الوعي الواقعي الذي ستكون له اصدأؤه في ما عرف بعد ذلك بحركة الشعر الحر مع أواخر الاربعينات.

(٤)

الاتقرب من الواقع.. الواقعية.. مغادرة الحلم الرومانسي إلى الحلم الأصعب هذه هي العناوين الرئيسية التي تبلورت في سياقها بنية ما عرف لاحقاً باسم الشعر الحر.

الكثيرون حاولوا من داخل هذا الشعر الوقوف ضد واقعيته، الكثيرون حاولوا إيلاج الميراث الرومانسي والرمزي في صلب هذا الشعر، والاستحواذ على حق تسميته وإعطائه مدلوله، ولكن الأمر من وجهة نظر تاريخية كان أكبر من هذه النزعات المضادة، ذلك لأن الصياغة الواقعية لم تكن بلا مستند، ولم تكن نابعة من موقف فرد أو مجموعة، بقدر ما كانت مناخاً علمياً يلح على التجسد والظهور إلى وجه الأرض، ولم تبرز دفعة واحدة ولا في مجال دون آخر. لقد جاءت ممارسة فكرية متطلولة وأزملت ذاتية وعامة، وامتدت على مساحة واسعة من الكتابة

السياسية إلى الكتابة الأدبية إلى الكتابة الاجتماعية. ولم يتوقف الأمر منذ أن طُرحت حدود التجديد «الاحيائي» و«الرومانسي» للنقاش عند جدالات «تقنية» أو «عروضية» كما يقال بل تغايرت إلى حد كبير بدءاً من كيفية تنظيم التفاعيل ومروراً بوحلة التجربة والقصيدة وصولاً إلى علاقة الفعالية الشعرية بالمجتمع الانساني.

سنستعرض هنا طرفاً من هذه المقاربة الفنية التي وضعت الشعر العربي المعاصر على أبواب التحول الكبير وسنرى من هذا الاستعراض أن كثيراً من الأسماء والوقائع قد طُمست فيما بعد نتيجة للصراع الذي انفجر في قلب حركة التغير عن الموروث الاحيائي والرومانسي ونتيجة لعمق هذا التغير الفكري الذي دفع كل شاعر وناقد إلى رسم الأفق الخاص بتكامله هو.

تؤرخ كتابات «محمود أمين العالم» التي احتفت بهذا التيار ملامح هذا التحول بما يلي:

أولاً: يتميز هذا الشعر الجديد بعودة الشاعر إلى الارتباط بالحياة الاجتماعية.

ثانياً: يتميز بالصياغة الجديدة التي خرجت من التقريرية إلى التعبير بالصور تعبيراً بنائياً جديداً.

ثالثاً: زوال الاندواج بين الحس والفكر بين التعقل والشعور وقيام تفاعل خصب بينهما.

رابعاً: استخدام الشاعر الجديد الكثير من الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعرية.

خامساً: إشتراك الشاعر الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه^(٥٦).

ووجهت الكثير من الانتقادات فيما بعد ليس إلى هذه التلمسات بل إلى المستندات التي استندت إليها أي إلى النصوص الشعرية؛ نصوص «كمال عبدالحليم» و«صلاح عبدالصبور» وآخرين.

فهذه النصوص لم تكن ظاهرياً تسمح بمثل هذا التناول الذي خرج به «العالم» ولكن هل كان في ذهن «العالم» هذه المنجزات الضئيلة القيمة أم كان في ذهنه الممكن الذي تشير إليه؟

باعتمادنا أن «العالم» كان يشير إلى إمكانات الشعر الحر وفي هذه القطة لم يخطيء وكان من الممكن في ذلك الظرف التاريخي الاعتماد على مستندات أكثر أهمية لو لم يكن في بحث «العالم» آنذاك هذا القطع مع تيار الشعر العربي والاستناد إلى ما سماه آنذاك «الشعر المصري الحديث» ففي حدود هذا المصطلح وحتى في الوقت الراهن من الصعب القول ان منجزات الحدأة بعد الأربعينات هي الأوفر حظاً في مصر.

جاءت كتابات - العالم - في العام ١٩٥٥ أي بعد ما يقارب عشر سنوات على بدء ظهور هذه الصيغة الجديدة للتجديد، ذلك لأن هذه التسمية حملتها قصيدة نشرها - علي أحمد باكثير - في مجلة - الرسالة - ١٩٤٥/٦/٢٥.

وكان العنوان «تموج من الشعر المرسل الحر» لقد سبقت هذه المحاولات محاولات للشاعر نفسه في ترجمة مسرحيات «شكسبير» ومحاولات مجهولة للشاعر «مصطفى وهبي التل» و«محمد فريد أبو حديد» ولكن الوعي بالشكل الجديد بدأ من هنا على حد علمنا.

كان وعي «باكثير» واضحاً بهذا الصدد فهو حين انسرب من قاعة درس اللغة الانجليزية عكف على ترجمة «شكسبير» باللغة العربية ليثبت أن العربية قادرة أيضاً على الإتيان بشعر مرسل أي شعر يتخلو من القافية، ومع ذلك يظل شعراً.

ولا ندرى ما الذي دفعه إلى إضافة صفة «الحر» إلا أننا نرجح أنه أدرك تحوره من الوزن الواحد كما هو واضح في قصيدته المشار إليها.

مهما يكن من أمر، فإن كتابات «محمود أمين العالم» جاءت في وقت خفف فيه إلى حد كبير الجدل حول الفرق بين «المرسل» و «الحر» والمصطلح الفرنسي والمصطلح الإنجليزي وهل يجوز إرسال القوافي أو تقييدها ذلك لأن مشكلة التجديد خلقت قضاياها الخاصة الجديلة فقد أرسى علد من الشعراء العراقيين الأساس الثابت لهذا الشكل الجديد على صعيدين: صعيد التقنية، وصعيد المضمون^(٥٧).

يقول «السياب» في مقدمة ديوانه «أساطير» الصادر في العام ١٩٥٠ انه «لاحظ من مطالعته في الشعر الإنجليزي ان هنالك «الضربة» وهي تقابل «التفعيلة» عندنا ولاحظ «السطر» أو «البيت» يتألف من ضربات مماثلة للضربات الأخرى في بقية الأبيات ولكنها تختلف عنها في العدد.

ورأى «السياب» أن في الامكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات وذلك باستعمال الأبحر - ذات التفاعيل الكاملة - أي الصافية على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر.

ويشير السياب إلى أن أول تجربة له من هذا القليل كانت في قصيدة «هل كان حباً» من ديوانه الأول «أزهار ذابلة» الصادر في العام ١٩٤٧، كما يوضح أن هذه الطريقة لقيت إقبالاً لدى الشعراء الشباب وظهرت في نتاجات الشاعرة «نازك الملائكة»^(٥٨).

ومن الوقائع المعروفة أن - نازك - قدمت نوعاً من التجديد لآطار الشكل الشعري الجديد في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» في العام ١٩٤٩. وقد أطلقت على هذا الجديد اسم «لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة» وهو حسب وصفها «أسلوب جديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من الف قيد» ونهت إلى «أن هذا الأسلوب ليس خروجاً على طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب»^(٥٩).

على أن هنالك مغامرة أعمق من طرائق «باكثير» و«السياب» و «نازك» قادها وحيداً شاعر لم يحتل مكانة معلنة في تاريخ الشعر الحديث لسبب يبدو تافهاً، وهو انه لم ينشر مجموع نتاجه الشعري والثري، ولا حتى كتاباً واحداً.

ذلك هو الشاعر العراقي «محمود البريكان». جاءنا نبأ مغامرة «البريكان» منه شخصياً، ومن شهادات عدد من معاصريه في أواخر الأربعينات ومن فقرات نشرها وجاء فيها ما يتعلق بأعماله عرضاً بالإضافة إلى عدد محدود من القصائد.

يقول «البريكان» أنه «منذ أواخر الأربعينات وفي قصائد كثيرة مال إلى استخدام المضارع مدوراً للأبجاء بنوع من الاستمرارية والحضور واستعمال صيغ الأزمنة بأشكال خاصة في السياقات المتغيرة»^(٦٠).

ونخبرنا عرضاً أنه صاحب أو مطولة شعرية في الشعر الحر حين يذكر أنه «كثيراً ما مال باطنياً إلى السياق المتغير - مداخلة الأزمنة أو المروحة بينها - كما في مطولة أعماق المدينة - ١٩٥١»^(٦١).

إننا لا نعرف عن منجزات هذا الشاعر شيئاً كثيراً، فباستثناء ما مجموعه أربع عشرة قصيدة نشرت على مدى ثلاثين عاماً وكلمة بمناسبة إزاحة الستار عن تمثال «السياب» في يناير عام ١٩٧١، ورد على أحد النقاد في العام ١٩٦٩ يظل «البريكان» كوناً مجهولاً فهو كما يقول «لم يتلاءم قط مع مطالب الوسط الأدبي لا

سابقاً ولا لاحقاً ولا الآن، لأن للشاعر الحقيقي أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها»^(٦٢).

إننا لا نعرف بالضبط ما هي إنجازات البريكان في أواخر الأربعينات وما إذا كان الرائد الحقيقي للشعر الحر والمطولات الشعرية وقصائد التجربة أم لا، إلا أن القصائد القليلة التي توفرت لدينا تدل على أنه حسم مبكراً قضية «المرسل» و«الحر» وأصبح الشعراء والنقاد «يفتقون» إلى درجة القول أنه «وحد من الذين تقدمونا كان يحمل شارات هذه الأعوام والأعوام أطويلة»^(٦٣).

لقد حدد لنفسه تقنية التفعيلة، مع إدخال التغيرات المكلمة لها، فهو يستعمل الفقرة الشعرية وليس البيت المستقل، ويعتمد الكلام الشائع ويتخلى عن وحدة القافية، ولكن ليحل محلها المعنى الذي يمتد ويتكامل عبر الفقرات. وهو قبل كل شيء ينهمك في رصد التجربة الإنسانية مطلقاً من أن الانسان هو تاريخ حياته بالضبط. ولا شك أن هذه التجديدات كان يكمن وراءها تصور ما للشاعرية وللشعر والشاعر يبدو متفرداً. فالشعر «ليس تظاهرة لفظية، إنه تجسدي لتزوع الانسان. وهو ليس لعبة لغوية، بل تجربة فريدة تتجسد عبر اللغة»^(٦٤).

كما تظهر القصائد المشار إليها أن اللغة اكتسبت لدى «البريكان» ربما لأول مرة منذ بداية التجديد ضوءاً مختلفاً بسبب اسلاخه تماماً عن المعجم التقليدي.

لقد كان «البريكان» الأشد تطرفاً بين المجددين وربما الأشد عزلة لهذا السبب.

ونعتقد إن عزلة «البريكان» قد أفقدت النقاد مستندات أكثر أهمية مما هو معروف وما توصلوا إليه بدراسة نتاجات وأفكار مجابلية من أمثال السياب والبياتي والحيدري ونازك.

إن طرحنا لهذا المجهول في حركة الشعر يستهدف إشارة متواضعة إلى أن أواخر الأربعينات ومع رسوخ وثبات قواعد الانطلاق قد حفلت بمكناث شتى وأبرزها الممكن الواقعي.

وسيكون علينا أن نتوقع تجاور هذا الممكن مع غيره في مطلع الخمسينيات مثل الاحياء والرومانسية وهما الممكنان اللذان اعطتهما حركة التجديد وظهرت حدودهما في ضوء متطلبات اجتماعية جديدة.

لقد شكل هذا التجاور في عقلية الأجيال أساساً لتناقضات مقبلة في قلب الصياغة الجديدة حركة الشعر الحر ذاتها، إذ تبني الحركة شعراء ونقاداً من أصول مختلفة طبقاً وفكرياً، وهذا يثبت مرة أخرى أن الالتقاء الشكلي الذي أفرزته هذه الحركة حول اعتماد «التفعيلة» بدل البيت والاستفادة من تقنية الشعر الإنجليزي في التطوير ووحدة التجربة، لم تكن كافية لاختفاء اللب العميق الذي تحمله عادة حركات التجديد، أي الرؤية نفسها وعلاقتها بالبنية الثقافية والاجتماعية.

أهم الارتباطات التي أقامها هذا الاتجاه هي بين التجديد الشعري والرؤية الواقعية مما استثار عداء واسع النطاق ضد حركة الشعر الحر ليس من قبل المجددين الأوائل «الديوان» و«جماعة «ابولو» فقط بل ومن قبل من ساهموا في هذه الحركة الحرة منذ بداياتها الأولى.

ولكن العداء الأكبر جاء من أبرز كتاب «الديوان» ففي حين لم تستثر تجديدات المتحررين هؤلاء غير الجدالات اللغوية والأدبية والنوقية وفروق الحساسية بين العربي وغير العربي أصبحت الرؤية الواقعية تستثير مجادلات دينية وقومية وتاريخية.

ففي الثلاثينات، أي في سياق التضاد الذي كانت تقوده جماعة «الديوان» وجماعة «أبولو» ضد شعر - الاحياء - وضد بعضها البعض، كان التقليديون يرون الشعر

متى بدأ ظهور بنية الحدائث الأدبية؟

إستناداً إلى الشهادات المكتوبة بأيدي عدد كبير من الكتّاب تبدو الحدائث ملكية خاصة ومنهياً تتداوله شتى التيارات، ولكن النقد لا يعتمد على ما قيل لاستكشاف الأطروحة بل يعتمد على ما لا تقوله الأطروحة ذلك لأن ما يُسكت عنه عادة يكون أبلغ دلالة وأصفي منطلقاً.

إنها البنية العميقة لما يقع وراء الكلام، تلك التي يكشف استقرارها عن ما لا يخطر ببال صاحبه، ولكن كيف يستطيع النقد قراءة ما تحت الكلام؟ هل يعتمد النص أو الأطروحة وتفسيرها لغوياً؟ هنا تختلف المقاربات وتتشعب السبل.

ولا نشك أن أفضل المقاربات ما كان منطلقاً من أن لكل أطروحة أُنص سيقاه التاريخي - الثقافي فهو غير مفصول عما قيل في الماضي ولا عما يقال في زمنه نفسه، من هنا نبدأ إذن.

فهي خضم من الاندفاع الثقافي شهدته الخمسينات العربية وما زلنا نعيش آثاره وبقاياه بلفت نظرنا هذا الانعكاس الذي يكاد يكون مباشراً للحياة العربية في الثقافة، ولا نعي بذلك الشهادة الأمية على واقع بقدر ما نعي الطريقة الخاصة التي انعكست فيها القضايا الحياتية على صفحات المجلات والكتب وفي أروقة المنتديات وعلى طاولات المقاهي.

كان كل شيء يمور بالتطلع: أسماء جديدة تظهر، طرق ووسائل تعبير تأخذ طريقها إلى القارئ، مناقشات حادة أو مهذبة، روايب متبقية من عقود ماضية تتقدم بأزياء جديدة.

كانت التقليدية لا تزال حية وقد استوعبت وضمت إلى صفوفها منجزات الجماعات الشعرية المختلفة: الديوان، والمهجر، وإبولو، رافعة هذه العنلوان كاستندات ضد الواقعية الجديدة واقعية الشعر الحر الكاسحة.

نذكر عرضاً أن حلثة مأساوية مثل فيضان نهر «دجلة» كنت نجد لها تعبيرين مختلفين جلياً على صفحات متجاورة فتكتب - نازك الملائكة - عن النهر الذي يطبع قبلاً طينية - ويكتب - علي الحلي - عن النهر الوحشي الذي قوض أكواخ الفقراء^(٧٠).

وتروى حلثة أم فلجها الفيضان هي ووليدها فأسكته عالياً بينا الماء يصعد ليغمرها وهي ترفع وليدها إلى أقصى ما تصله يداها، ويغطيها للمأخى قمة رأسها قموت غرقاً وظل جذعها متصباً ويدها إلى أعلى تحملان الوليد. ويقل «جواد سليم» الفنان العراقي هذه الأسطورة في منحوتة شهيرة له. إختلاف في الرؤى.. ورغبة عيفة في استجلاء وجه الحياة العربية بمختلف الوسائط، فحين ينشر شاعر من مصر قصيدة عن شعرة سقطت على صدره من رأس «امرأة» يتساءل الناقد حسين مروة من لبنان... ترى في أي كوكب يعيش هذا الشاعر؟^(٧١).

في خضم هذه الرغبة كانت واضحة مقدمات صراع يتجولز في مدلوله بنية الأدب إلى بني الحياة بكل مسلوباتها، فقد جاء العصر الذي تتجادل فيه شتى المستويات بفضل حضور السياق التاريخي. وجاء العصر الذي يشتهر بدعوات إعادة النظر الشاملة في النفس والمجتمع ورفض الرومانسية وتفرعاتها الرمزية شكلاً ومضموناً والامتزاج بروح الشعب، والبحث عن كيانية جديدة، عن معنى في أعقاب احتلال فلسطين، و بروز انقسام عالمي جديد. لم يكن الصراع الذي شهدته الخمسينات أدبياً بالمعنى الحرفي للكلمة بل كان

الجديد «غير مهتم بالعروض والقوافي اهتماماً كبيراً، ولا يتمسك بالقافية الموحدة ويعتمد الأوزان المعدلة في القصيدة الواحدة وأنه شعر حالم لا يهتم بالقضايا الوطنية متسامح في اللغة متساهل في الأسلوب، لا يفضي إلى القارئ بفكرة واضحة بسبب من غرابة أخيلته وتعسف استعاراته وتشبيهاته وهو بعد كل هذا أعجمي ليس بينه وبين الشعر العربي من صلة»^(٦٥).

أما بعد ظهور صيغة الشعر الحر وخاصة في العراق وامتدادها طوال الخمسينات والسنتين إلى أقطار أخرى فقد أضيفت اتهامات جديدة منها «ان لغة الشعر الجديد وصوره شعبية مبتذلة، وغمادجه متكررة يشيع فيها الإبهام التعسري والغموض الفكري وهو يتخذ من التجديد ستاراً لهم التراث العربي»^(٦٦).

الملفت للنظر أن لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في مصر، وهي هيئة رسمية، تصدت للشعر الحر بأشدّ بيانات الهجاء والاهتمام شدة، إذ اعتبرت في نوفمبر ١٩٦٤ ان الشعر الجديد ضد «الاسلام والعروبة» ومعلول هدم التراث^(٦٧).

والملفت للنظر أكثر أن من بين أعضاء هذه اللجنة آنذاك اثنان من المجلدين هما: صلاح عبدالصبور، وملك عبدالعزيز إلى جانب رئيس اللجنة عباس العقاد. مما يشير إلى أن القضية لم تكن خلافاً حول نوع شعري بل حول موقف شعري.

ويمكن اعتبار كتاب «نازك الملائكة» الذي حمل عنوان «قضايا الشعر المعاصر» ١٩٦٢ رد فعل إلى حد ما على حركة الشعر الحر بعد أن انطلقت منها ممكنات لم تكن في حسان الشاعرة. ولعل اختيارها للعنوان نفسه كان ذا مغزى، فقد كان «أحمد زكي أبو شادي» قد اصدر كتاباً حمل العنوان نفسه في العام ١٩٥٩، وأضفى أبو شادي في كتابه مشروعية حتى على القصيدة التي لا يتظمها وزن ناهيك عن التفاعل، وفي كتابها هذا شدت نازك على مفهومها هي للشعر الحر كظاهرة عروضية ودعوة إلى «دراسة الامكانات التي تقلعها بحر الشعر العربي الستة عشر» وكان واضحاً من تشديدها أنها تثبت موقفاً شعرياً ضد الواقعية، فقد لمحت في تشديدها إلى الشعراء الذين «تلقوا الدعوة إلى الشعر في حاسة لا يعرفون حتى الآن الغرض منها» وأن بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة إلى تجديد الموضوع في القصيدة العربية وبعضهم يظن أن غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه الواقعية في الشعر...^(٦٨).

وتكاد هذه الملحوظة الأخيرة ان تكون رداً على الشاعر «كاظم جواد» تحليداً... فقد كتب في مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٥٤ تعليقا على قصيدة «الكوليرا» نازك جاء فيه «لقد احتضنت الواقعية الحديثة الظالفة في العراق هذه الطريقة لملاعتها لأدب الالتزام الذي يعتبر كيان الشعب العربي الاجتماعي غير معقول ولا عادل»^(٦٩).

لا نشك أن لهذا التغيير في لهجة الجدالات مغزى، وان العنصر الخفي في التجديد الشعري وتناقضات التجديد هو الموقف الفكري والاجتماعي للشاعر قبل أن يكون الموقف من وزن وقافية وتلويز. والدلالة العامة لهذا التغيير هي اتساع الهوة بين التيارات الثقافية ودخولها في دورة تغاير جديد بحثاً عن أفق ما. وهذه هي طبيعة الصيرورة وجوهرها الاجتماعي بالدرجة الأولى.

لقد بدأ التعارض بين جديد التحريين والرومانسين وجديد الشعر الحر حين بدأ هذا الشعر بصياغته الشعرية والنظرية بمس البنية العميقة للموقف الانساني، وهو التعارض الذي سيتخذ مجراه في جدالات فلسفية وسياسية وأدبية وتاريخية بدءاً من الخمسينات ووصولاً إلى أواسط السنين.

وساقتها الناجحة في التعامل مع البيئة والعالم وبين الدعوة إلى القضايا الإنسانية الكبرى للعصر والأساطير والرموز الشاملة كان الوجود الإنساني والطبيعي يضمحل في الغياب وتسكت عنه النصوص.

«لقد كنا سدجاً إلى درجة كبيرة» هذا هو تفسير الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي لبعض ما أفرزته حركة التجديد الشعري من تيارات لم تكن غير مسارب ضحضاحة ضاعت في الرمال^(٧٤).

عكست صفحات مجلة «الأداب» البيروتية حين بدأت بالصدور في يناير ١٩٥٣ جزءاً من هذا الذي أشرنا إليه. هذا التلمس الغامض بوجود إشكالية عامة للوجود العربي. وكان عنوانها المفضل منذ البداية: «أدب الالتزام».

جاء في افتتاحية العدد الأول «في هذا المنعطف الخطير من منعطفات التاريخ العربي الحديث ينمو شعور في أوساط الشباب العربي المثقف بالحاجة إلى مجلة تحمل رسالة واعية حقاً»^(٧٥) وتلخص الافتتاحية أسس هذه الرسالة في الفقرات التالية: «أن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة هي غاية الأدب الفعال الذي يتصلق ويتعاطى مع المجتمع. والوضع الحالي للبلاد العربية يفرض على كل وطي أن يجدد جهوده للعمل في ميدانه الخاص من أجل تحرر البلاد ورفع مستواها السياسي والاجتماعي والفكري... هدف المجلة الرئيسي أن تكون ميداناً لفتة من أهل القلم الواعين الذين يعيشون تجربة عصرهم ويعلنون شهادتاً على هذا العصر... وعلى هذا فإن الأدب الذي تدعو إليه المجلة وتشجعه هو أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه»^(٧٦).

وباستعراض أسماء هيئة التحرير المشورة في العدد الأول نلاحظ أنها ضمت خليطاً من أساتذة الجامعات وموظفي الحكومات وأصحاب دور النشر، وعلداً من الكلب ذوي الانتباهات القومية. وجاء انتقاء الأسماء ليضم عدة أقطار عربية هي: لبنان وسوريا، والعراق، ومصر... والطابع العام لهذه الشخصيات الفكرية هو أنها شخصيات مندجحة في نطق النظام العربي آنذاك وذات استقرار نسبي، مما يلقي ضوءاً على بنية التيارات الفكرية التي سادت صفحات الأدب على صعيد الكتابة التقليدية والنصوص الأدبية، ولكن هذا لا يمنع أن تتسع الصفحات لأخرين من الغريب عن هذا النظام العربي، أنظر إلى هذا المفهوم البائد للشعر الذي عبر عنه: د. شاكراً مصطفى... في عدد يناير ١٩٥٥ وقرانه بالمفهوم الذي طرحه.. محمود العالم في العدد نفسه.

يقول: د. شاكراً مصطفى في مقلمة مقال عن الشعر في سوريا «أصدقائي من الشرب كلما عربدت الكأس على شفاهم وسكرت الهوموم، قالوا هات حديث الشعر. وتداول القوافي بينما كسرت الجوارى الحسان. وتداول... ساعات، ولقد يسلطن بيت في مطلع الليل. أو شطر بيت... كلمة واحدة، فإذا هم يمزجونها حتى مطلع الفجر»^(٧٧).

ويكتب العالم «إن الشعر الحديث صياغة جليسة غير تقريرية بالصور والبناء لحالات شعورية ولا شعورية، والشاعر الحديث مكافح في وسط شعبه، يستخدم الرموز الشعبية ويمتدح بالحس الشعبي»^(٧٨).

إن هذين التقيضين قد إجتعا على صفحات الأدب فعلاً وما كان ذلك إلا تعبيراً عن أن المرحلة كانت مرحلة تطهير الأهداف، وليس مرحلة بحث في الوسائل ولا في الكيفية التي يتوصل بها النشاط الثقافي إلى التأثير في الوعي العام.

وليس من الغريب أن تتجاوز مفاهيم شعر «النشوة» و«الجوارى» مع مفاهيم شعر «الحرية الصعبة والكفاح»... فقد كانت الخمسينيات ذروة عصر وبداية عصر جديد. لقد ظهرت على صفحات «الأداب» وفي وقت واحد عدة اتجاهات نظرية

صراعاً كلياً بمعنى الصراع حول مدلول الحياة العربية، فمن جهة كان هنالك التقليديون الذين ضموا إلى صفوفهم تجديدات الأوائل بعد أن تناسوا خطاياهم أمام خطيئة أكبر هي خطيئة الواقعية. وكان هناك المجددون ما بعد الحرب الثانية بملاحمهم الغامضة ونزقهم وغضبهم ومراجعهم الغربية أو رطانتهم على حد التعبير «التقليدي» وعلى تخوم هذا الصراع بين من يحافظون على ما يسمونه «منجزات» وبين من يتلمسون المحرمات في المجتمع والتقاليد الفكرية ظهر عدد من التوفيقيين يحاول وضع قاعدة سلمية للصراع في وقت كانت فيه الحياة تتطلب سراعاً على كل مستوى.

ويعبر د. محمد النويهي عن هذا «التوفيق» خير تعبير في قوله «إن الشعر الحديث كان محاولة للكشف الأمين عن العلل التي أدت إلى نكبة ١٩٤٨، ثم تكررت في هزيمة ١٩٦٧ ولو أننا وعينا دروس تلك الحركة الشعرية واستمعنا إلى تحذيرها واستجبنا لدعوتها إلى التغيير الثوري الجذري والشامل وانصتنا بجد وأمانة إلى ما قاله شعراؤها حتى الراضون منهم لربما تجنبتنا الهزيمة الدامية»^(٧٩).

المسألة التي يتناساها النويهي والتوفيقيون بعامة هي ان للصراع في البنى الثقافية دلالة اجتماعية - سياسية أي أن لهذا الصراع دوافعه العميقة في المتغيرات الاجتماعية، ولم تكن الحلة الصراعية التي ميزت التقليد والتجديد في صياغتها الجليدية بعد ظهور الواقعية بدءاً من الخمسينيات إلا كناية عن نضوج حركة التجديد، ووقوفها على أعتاب صياغة انقلاب كامل على الرؤية التقليدية.

لقد كان المطلوب وفق تعبير كاتب مجهول قيلة حية نضالية على كل مستوى في النفس والمجتمع وليس في الفكر وحده^(٨٠).

إضافة إلى أن الحركة الاجتماعية تحت نفوذ وهيمنة القوى الرأسمالية الغربية لم تقدر طوال قرن إلى حسم التغيرات الاجتماعي بين الطبقات بل دفعت كل الشكليات الاجتماعية - الاقتصادية إلى انهيار شامل بحيث لم تستطع أحداها إبتلاك القدرة على فرض أشكالها الثقافية أو صيغة النهضة الثقافية خارج إطار التبعية. لقد كانت أصول التشكل الاجتماعي وتراتبته تنهار تدريجياً بفعل الالتحاق التبعي البيوي اقتصادياً واجتماعياً بالغرب ولهذا كان الطابع العام للصراعات الفكرية يبدو فاقداً لمستنداته في الواقع العميق، ولهذا لم يكن الأمر أمر إصغاء ووعي دروس حركة شعرية بقدر ما كان أمر ووعي للحركة الاجتماعية ذاتها، وهي حركة كانت تتجه نحو تهيمش الوجود الذي طلب «عمر فاخوري» باليقظة عليه، وإلى تشويه الواقع الاجتماعي الذي طالب الواقعيون بالانصاف إليه وإلى تشكيل شبه مجتمعات وشبه طبقات تشكياً جديداً يحمل اسم الأصل ولكن بنيت لا تدل عليه لأن فعل الانتاج؛ هذا العنصر الأساس في الوجود البشري كان يُغنى وتخذ زيه فعاليات شبيهة متناقضة له.

وهذا هو ما سيجعل الهوة تتسع بين المفاهيم ومدلولاتها: بين التسمية والشئ، قبلو اللغة سواء كانت تقليدية أو حديثة، إشارة خرساء بسبب شيئين: الاحتفاظ بمعطيات عصر انفضى والعجز عن القبض على معطيات عصر راهن.

إن من الأسهل اللجوء إلى التسمية الجاهزة بدل ابتكار الأسماء. ولكن هل العقل الثقافي شيء آخر غير ابتكار اسماء عالم جديد يولد؟

بسبب هذه الهوة المتسعة بين الاسم والشئ وبسبب غياب الوعي بقانوني «التشويه» و«خلق الشبه» كانت سمة الصراع الفكري الذي دار منذ الخمسينيات فاجعة تختلط فيها المأساة بالملهة والسذاجة بالعقلانية المتفحجة. فين العودة إلى واقع متخيل وشعوب غادرت منذ زمن طويل إحياءها الشعبية وأراضيها وقدراتها التقليدية

طامحة إلى تفسير وجهة الشعر، والشعر الحديث بخاصة، وتفسير إشكاليته العامة وأفاق تكامله. وتميزت هذه التيارات بنقد مرير لحركة «الاحياء» وحركة «التحرر»، واتهامها بنعوت شتى، كما تميزت بإشارات باتجاه إرساء مفاهيم جديدة وصيغ أكثر انشغالاً باهم التقافي العام.

فأدباء العربية، وبخاصة الكبار منهم في السن والمنزلة معاً وفق تعبير عبدالوهاب الأمين... «متهمون بالخيانة الفكرية». وفي مقدمة عناصر الرجعية الفكرية الآن أعمدة الدعوة إلى الأدب الجديد وإلى التحرر من وثنية الماضي»^(٧٩).

والحركات كما يراها د. عبدالحميد يونس. «ما هما إلا شعبتين للأدب الرسمي... أولاهما وأخطرها الشعبة الكلاسيكية الجديدة، ولا تزال نامية مؤثرة فعالة. وثانيها الشعبة الرومانسية وما تبعها من الدعوة إلى الطبيعة وهي التي تجاهر بسلفية التراث»^(٨٠).

ويضيف «كان منطق الحياة يقتضي أن يعم النصر للرومانسية، وأن يتبع ذلك نصر آخر يعقد اللواء للاجتماعية والواقعية... فهل يا ترى فشلت الحياة»^(٨١).

ويدعو عيسى الناعوري إلى التجديد الصحيح فيلاحظ «إن زعيم دعاة التجديد في مصر الدكتور طه حسين لم يزد في عفوان ثورته التجديدية على أن انصرف إلى الأدب القديم يمسك بعضه، ويستنج الآراء في بعضه ويهدم بعضه وقل مثل ذلك ما فعله المازني والعقاد. فإذا سألتهم أين حظ الحياة والشعب والمجتمع العربي أو على الأقل المصري من هذه الدروس والتأليف فكأنما تلمح على شفاهم بسمة إشفاق من هذا السؤال الذي لعلهم كانوا لا يعتبرونه من حقائق الأدب ومن واجبات الأدب. إن أدباء الجيل الجديد يؤمنون بالشعب وبأدب الشعب ولا يفهمون قيمة الأدب بعيداً عن حياة الشعب وآمال الشعب وإلهام الشعب»^(٨٢).

ما يجمع بين هذه الأطروحات هو رغبة البحث عن صياغة جديدة لمشكلة الأدب. ومن ضمن ذلك مشكلة القصيدة، إنطلاقاً من أن الأزمة لا تتعلق بالشعر وحدث بل بكل النصوص الأدبية. وما يجمع أيضاً بين هذه الأطروحات هو رفض الصياغات الماضية وآثارها الماثلة في ذلك الوقت. والحدة التي نلاحظها في هذه التوجهات التي تكاد تكون عامة وشاملة للأقطار العربية، سببها أن مواقع تيارات الاحياء والتحرر كانت لا تزال هي الأدب الرسمي المعترف به، والذي يحتل الصدارة رغم التغيرات التي استجدت بعد الحرب الثانية ورغم كارثة بحجم كارثة فلسطين. والملاحظ أيضاً أن هذه الحدة ميزت رسائل قراء «الأدب» في أغلب الأحيان، وليس كتابها أو هيئة تحريرها.

كان الاحساس بالكارثة هو الذي بدأ يسيطر على ذهنية الأجيال الجديدة، في وقت كانت فيه أجيال الاحياء والتحرر ولواحقها تواصل باسترخاء كامل اجترار مقولات عجيبة تناقض حتى مقولاتها في الماضي.

يكتب طه حسين رداً على دعاة الواقعية في مصر «الأدب الذي لا يشغل قارته عن نفسه ولا عما حوله ومن حوله فليس من الأدب في شيء»^(٨٣).

ويضي إلى إتهام هؤلاء بأنهم «لم يحفظوا الأمانة ولم يؤدوها إلى الأجيال المقبلة ولم ينشئوا مكان الأدب الذي أهملوه أدباً جيداً وإنما انشأوا هواً ولعباً»^(٨٤).

ويستعني الدولة على هؤلاء ويلومها لأنها «تقتصر في ذات الأدب تقصيراً خطيراً فهي لا تحمي من عبث العابثين ولا تصون حقوقه من عدوان المعتدين ولا ترد عنه بغى الباغين»^(٨٥).

وعلى عكس هذا الاطمئنان الذي كان يستفز مشاعر الجيل الناشئ على حول

الحياة من حوله بدأت مفاهيم الغربية والمأساة تنتشر على الصفحات. وبدأت تظهر إلى جانب التيار الواقعي الداعي إلى الانغماس في قضايا الشعب والانسانية المكافحة ملامح تيار آخر كان من المقرر له أن يلعب دور المضمون الفلسفي لحركة التجديد لدى عدد كبير من الشعراء طيلة عقد الستينات هو التيار الوجودي.

كانت العودة إلى الذات منطلق الاحساس بالتجاوب مع الفلسفة الوجودية وسبب الاحتفاء بمسرحيات كامو وسارتر وتحليلاتها ولكن الذات كما أدركها فئات من المثقفين تكونت حاجاتهم ومداركهم في ظل ضباب الانهيار الشامل للبنى والتراتب الاجتماعي وفي ظل الفقر الفكري المدقع الذي أورثتهم إياه سنوات الاحياء والتحرر.

ووفق تشخيص د. جورج طعمة فهذه الذات لم تعد تملك إلا أسئلة أولية «إن جيلنا العربي الذي ولد ونشأ بين حرين كونييتين عاش غريباً عن نفسه وغريباً عن العالم رغم ادعائه المعرفة في الحالتين.

ولكن المأساة القرية التي حزت في نفس العربي أخيراً نكبة فلسطين بالأمس أخذت تعود به شيئاً فشيئاً إلى ذاته لتضعه وجهاً لوجه أمام قدرة الأخير ولتطرح عليه السؤال من أنت؟ وابن تقف؟ في الكون الوجود؟»^(٨٦).

ويقترح محمد النقاش المنهج الوجودي لأنه «يمثل الاستجابة المباشرة لحاجة الانسان المعاصر إلى إعادة النظر في مقومات وجوده ثم محاولة تكييفها على شكل جديد يرايدته واختياره»^(٨٧).

ويرفض الحياة الآلية في أميركا لأنها رفضت الاتجاهات التي يمثلها شتاينيك وريتشارد رايت ولم تنح الحرية لفتحها»^(٨٨).

كما يرفض نموذج الأدب الروسي «لأنه لم يعد له في ظل الشيوعية ذلك الأثر الايجابي في إشباع وجدانات الانسان لأن الشيوعية اعتبرت الفن مرفقاً من مرفاق الدولة»^(٨٩).

وفي جانب آخر حاول «مطاع صفدي» وضع الواقعية في «وضعها الصحيح» بعد أن لاحظ أن «الدعوة دائماً إلى أدب واقعي ليست إلا دعوة سطحية تأتي دائماً من خارج الأدب الصحيح. فهي تعني الدعوة إلى ضرورة تمثل الواقع مشتقة منها تفاصيلها ذات المعاني ومشذبة منها دفتها الطائشة وصدقتها وضاغطة إياها في إرادة لتسريد منطقي»^(٩٠).

وفي رأيه أن في الأدب الملتزم ما يشبه هذه الواقعية إلا أنها واقعية توضع هذه المرة ووضعها الصحيح. وفي الأدب أيضاً ذاتية غير أنها الذاتية الجديدة مع الواقعية الخارجية»^(٩١).

ولفهم هذه المسألة يعود إلى آراء «سارتر» القائلة بأننا لا يمكننا أن نعترف إلا بهذه العلاقة التي هي الحقيقة الواقعية: وهي «الوجود- في- العالم» وكلمة الوجود هنا تعني الوجود الانساني. وتعني العالم معاشاً ومنظوراً إليه من خلال هذا الوجود الانساني. الذي يلقي الواقع كما هو دون أي تعقيد ودون أي تزييف ودون أي مبدأ سابق. إنه الاخلاص الحي للهئية الواقعية الملهمه مهما كان طابعها»^(٩٢).

وإسقاطاً لهذا الكلام الذي يبنى موضوعية الواقع على الكتابة الأدبية يقول صفدي «اليوم تحاول الأجيال الصاعدة أن تتصل من جديد بوجدان الأمة ثانية من خلال الزيف الكبير الذي تراكم عليه طيلة عهود الظلام والانحطاط. والأدب الحديث الملتزم الاخلاص قبل كل شيء لأكثر الموضوعات حيوية وتحجواً مع مطالب الأمة والتفاعل مع إنسانيتها التاريخية، هذا الأدب هو طريق الحياة العربية

إلى وجدانها الأصل وهو طريق الثورة نفسه» (٩٣).

والملاحظ أن مجلة «الأداب» قد لعبت دوراً في طرح «الالتزام» و«الشعر» و«الثقافة» في إطار الأطروحات الوجودية. وزاد هذا الميل في السنوات اللاحقة بوصف الوجودية أصفى تعبير عن مشكلات الإنسان العربي. وهكذا انعكست الصراعات الحقيقية في الحياة السياسية والاجتماعية على بنية الكتابة. ولم يبق إلا خطوة وتصل الصيغة الوجودية حركة الشعر العربي المعاصر بالصيغة «الأسطورية» التي تبنتها مجلة أخرى وفي سياق آخر. تلك هي مجلة «شعر» التي قلادت الصيغة الوجودية إلى نهايتها المنطقية - أي إلى المفهوم الميتافيزيقي للشعر.

(٦)

طرح مجلة «شعر» نفسها في أواخر الخمسينيات كرائدة لانتاجه شعري، ثم كرائدة - للانتاج الشعري - ومع اختتام سنتها الأولى - ١٩٥٧ - بدأ أصحابها يعتقدون «أن مستقبل الشعر العربي يسير في الطريق التي شقها هذا الاتجاه» (٩٤).

وفي السنوات الأخيرة منذ مطلع الثمانينيات تحديداً بدأت الصحافة اللبنانية بنشر مقالات متفرقة حول تجربة هذه المجلة، ولأحظنا أن هذه المقالات بنيت على أساس من الخواطر العابرة وليس على أساس البحث والعودة إلى أعداد المجلة والسياق التاريخي الذي ولدت فيه. واكتفى أصحاب هذه المقالات بإشادات غامضة استناداً إلى ما بقي في نفوسهم من أصداء الاحداث الصحفية. هنا سنحاول إعادة قراءة مختلفة مستلدين إلى أعداد المجلة نفسها وإلى المناخ الذي ولدت فيه.

إن لهجة الفرد والهيمنة على مستقبل الشعر العربي لم تكن بدعاً في هذا المضمار فقد لمسناها في كل الصيغ السابقة على هذا التاريخ. وإذا كان طبعاً أن يكون لكل جماعة أدبية طموحها إلا أن الطموح هنا يتعدى الاضافة إلى ما هو قائم، أو اغناء اتجاه ما، إلى مصادر الاتجاهات وطمس حقها في الوجود.

ولا يصعب تفسير هذا التجاوز، فهو سمة عامة تسم النزعات الفردية، ويجد تفسيره في آليات الادراك المعرفي للقضية موضوع البحث والعالم المحيط. ولكن هذه النزعة ليست مقطوعة الجذور عن المناخات التي سادت في تاريخ تطور نظرية التجديد وتغيرها المتواصل. . إن منبع المشكلة هو أن أي تغيير لا بد أن يصل نظرياً على الأقل إلى تكامل ما، أي إلى أفق يحدد هوية حركة التغيير سواء كانت عن الموروث، أو عن السائد رهناء، إلا أن طابع هذا التغيير والتكامل ليس أدبياً بحتاً ولا سياسياً بحتاً بقدر ما هو شمولي الطابع، وإن كان يتوسل إلى حركته شيئاً من هذا أو ذلك.

ومن هنا تكسب الجدالات اللغوية والأدبية والتاريخية والسياسية دلالتها وتأخذها في الاعتبار في حدود تأثيراتها على قضية جزئية مثل قضية تجديد القصيدة.

لقد بدأت مجلة «الأداب» البيروتية بإضفاء طابع «واقعي» و«ملتزم» على حركة التجديد، ورفضت الرواسب التقليدية والرومانسية، وحاولت وضع وتحديد أفق للتجديد، وعلى صفحاتها تصارعت عدة اتجاهات في وقت واحد حتى بين المؤمنين بفلسفة واحدة، فقد تصادم - البياتي مع كاظم جواد وهما من حملة الاتجاه الواقعي (٩٥).

وتصادم - السياب - مع صلاح الدين عبدالصبور وهما من حملة الاتجاه نفسه، وتصادم كل هؤلاء مجتمعين أو مفردين مع التقليدية والرومانسية (٩٦).

والجليد بالذكر أن عدداً من أعمدة مجلة «شعر» بدأوا في مجلة «الأداب» من

أمثال «جبرا إبراهيم جبرا» و«توفيق صايغ» و«سلمى الجيوسي» وإلى جانب هؤلاء كان «السياب» و«البياتي» يحتلان موقعا متميزاً في قلب الحركة الشعرية تنبىء به بواكير قصائدهما. كما ظهرت البدايات الأولى لـ«خليل حاوي» و«يوسف الخطيب»، و«عبدالصبور» إلى جانب «نازك الملائكة» و«فدوى طوقان» كوارثتين لمنجزات الرومانسية في الثلاثينيات، بالإضافة إلى عشرات الشعراء الذين ظهروا واختفوا بدون أثر أو ظهروا فيها بعد كنفاد من أمثال د. عبد القادر القط، ود. أحمد كمال زكي. ودلالة هذا التنوع والصدام الذي حفل به الباب الشهري للأداب تحت اسم مناقشات هو الإحساس بالحاجة إلى النظرية الشعرية جو تحديد صيغة الاشكالية. فلم يكن قد استقر شيء لا في الأدب ولا في السياسة ولا في المجتمع بعد حركة التغيير المتواصلة منذ أوائل القرن. وقد أضيفت عناصر احتدام جديدة ببروز الدور الأمريكي في المنطقة بعد العام ١٩٥٣ على الصعيد الثقافي. فقد قامت في مصر مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، وبدأت بمدفوعاتها السخية باستقطاب أعمدة الثقافة العربية آنذاك من كل الاتجاهات. وكان الأسرع إلى خدمتها أقطاب التقليدية فقدموا لكتبها المترجمة وبحوثاً في الموضوعات التي اقترحتها (٩٧).

بينما وقف المجلدون من هذا النشاط مواقف متناقضة بعضهم وقف موقفاً عدائياً من النشاط الأميركي على صعيد الثقافة العربية وبعضهم وقف موقفاً ودياً أو متعاوناً. ولكن الأبعد من كل هذه المواقف والأكثر خطورة على صعيد نظرية التجديد ان التدخل الأميركي كان يحمل طابع توجيه حركة التغيير العربية إلى أفق محدد. وسنرى كيف لعبت مجلة «شعر» دوراً في سياق هذا التوجيه وبأي لغة. وكيف وفرت لها اتجاهات من خارجها مستنداً أولاً لتحول شق طريق إلى مستقبل خاص للشعر العربي.

كان الاتجاه الذي بدأ قوياً وتواصل في مجلة «الأداب» هو الاتجاه الوجودي مثلاً بأطروحات تقليدية تستند إلى قراءة في الفلسفة الوجودية تنفوت عمقاً وضحالة. وعبر هذا التيار عن صعود اجتماعي عام لفتات متنوعة الأصول، ولكن يجمعها الطموح إلى الصعود من القاع. ولهذا لم يكن يفصل بين عدد كبير من الكتاب والشعراء والقاد حد واضح تماماً. لقد جمعهم صيغة الصعود إلى وجدان أبي سابق على التاريخ بل ومناقض له. وكانت هذه الصيغة ذات الجذور الرومانسية هي المضمون الذي أعطوه للتجربة الشعرية. وهي صيغة تتصاحى مع صيغة الفكرة القومية في غموضها والتباسها الأول، وتجاوب مع حاجات بروز طبقة اجتماعية جديدة على هامش البنية القائمة. وتحيء هذه الهامشية من كون الأساس المادي لتكون الفئات والطبقات كان يتحطم في سياق الاقتصاد والسياسة (٩٨).

ويمكن أن نشير إلى صفة - اللاهوية - الميزة لهذا الزخم المساعد، برده إلى انخلاع الترفين وغربتهم في المدينة الأخلتة في التكون مما وضعهم عملياً خارج دائرة الانتاج والعمل. وعكس بالتالي أشواقهم الغامضة إلى كيان مفقود وهوية كانت ثم بدت. واقترب بهم من رومانسية جديدة مدارها «الإنسان» و«الأسطورة» وليس «المجتمع» و«التاريخ». هذا التعارض الذي لمسناه الواقعيون والحوا عليه، لم يلبث أن الغي تحت شعارات جديدة وطموحات جديدة. ولم يعد المنجز الواقعي بقدر على الاستمرار أمام تيار جارف غذته السيطرة السياسية والثقافية، وألوان من الأجهزة والمؤسسات المتدخلتة. ولم يعد يفصل بين صيغة الاشكالية كما وصفها التيار الوجودي وعددهم من كتاب «الأداب» وبين الصيغة الاسطورية إلا مسافة قصيرة هي التي فصلت بين عام ١٩٥٣ عام الطموح إلى الأدب الملتزم وعام ١٩٥٧ عام ولادة مجلة «شعر».

جاءت حركة تبني الأساطير «إستلهاماً لوجود أكثر عمقاً من الوجود اليومي الضاغط، الفاقد لكل شاعرية» كما يرى السياب (٩٩).

هذا الوجود المستمد من الانساني العام والمتجاوز لكل حادث يومي أو جزئي كان البوابة التي ولجها عدد من الشعراء العرب تبعاً: السياب، حاوي، أدونيس، الخال، توفيق صايغ، ووجدت هذه الحركة نظريتها في مجلة شعر معلنة انها صاحبة الجليد الشعري العربي.

وعلى التقيض من مجلة الآداب افتتحت مجلة «شعر» عددها الأول بمقتطف للشاعر الأميركي «ارشيالد ماكليش» جاء فيه «إن صلب الأزمة المتغيرة الدائم عندنا إنما هي مشكلة الكائن الانساني الفرد في عالم يزداد تقولاً. ففي زمن كهذا تزداد خطورة الشعر الحقيقية بحكم الضرورة، وهي تزداد على الأقل عند أولئك الذين يؤمنون ويأملون ببقاء مجتمع قائم على الحياة الفردية أي على حياة لا حياة؛ سواها»^(١٠٠).

وتضيف هذه الافتتاحية بلهجة قاطعة «فليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا كتابة الشعر السياسي أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فهمهم ويمتلتزمات فهمهم»^(١٠١).

وكتب «رينه حبشي» في العدد نفسه من المجلة: «السياسة وليدة بأس الشعر. إذا كنا جميعاً شعراء أصليين فنصوغ كل لحظة رؤية لوحدة الأشياء والناس لدرجة أن تفقد السياسة علة وجودها. أو بالأحرى لا تحتفظ إلا بعلة وجودها المفردة الوحيدة وهي أن تنظم على وجه عملي رؤية الشاعر، وتدخل في الناس جميعاً وفق مساواة خالصة»^(١٠٢).

وفي ختام السنة الأولى أعلنت هيئة التحرير أن «بين العراقي التي صادفتها صالة التاج الشعري والأدي الرفيعين وطغيان التوجه الحزبي والسياسي عليه، وتأمل أن يسد التيار الذي أطلقته مجلة - شعر - هذا العجز»^(١٠٣)

وفي العدد الثالث من المجلة مقتطفات من حديث لضيف المجلة «السياب» الذي كان قد قطع علاقته بمجلة الآداب يقول فيها «إن اللجوء إلى الخرافة والأسطورة وإلى الرموز من مظاهر الشعر الحديث المهمة».

ويضيف مبرراً «نحن نعيش في عالم لا شعر فيه أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة العليا فيه للملدة لا للروح. . . إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً فلماذا يفعل الشاعر إذن؟ يلجأ إلى الخرافات والأساطير التي لا تزال تحتفظ بحراراتها ولأنها ليست جزءاً من هذا العالم»^(١٠٤).

وفي العدد الرابع تنشر المجلة مرة أخرى مقالات بقلم «رينه حبشي» يقول فيه «الشعر الأصفى هو الميتافيزياء. . . وفي كون تسحب الحياة منه كما ينسحب الدم من الوجه تبقى المجانية وحدها ضرورية وتلك هي رسالة الشعر»^(١٠٥).

يلدو واضحاً من هذه المقتطفات ان الهاجس الأساسي للمجلة هو نفي السياسي وتأكيد مشكلة عامة دون ملامح اجتماعية - تاريخية هي مرة «مشكلة الكائن الانساني الفرد في عالم يزداد تقولاً» ومرة «مشكلة كون تسحب منه الحياة» ومرة مشكلة «إيجاد مرتكز للتجربة الشعرية ليس جزءاً من هذا العالم اليومي الضاغطة» والدعوة التي تتلو ذلك هي ممارسة أغراض الفن نفسه، والبحث عن الشعر في الخرافات والأساطير وتحويل الشعر إلى «لعبة مجانية». ولا نشك أن وضع كلمات ماكليش كافتتاحية لمجلة عربية بدون مراعاة الاختلاف على صعيد ثقافي على الأقل بين مشكلات هذا الشاعر ومشكلات الشاعر العربي - هي دلالة انقطاع بين المجلة وبين السياق التاريخي - الاجتماعي الذي ولدت فيه.

وتأكد لنا هذا الانقطاع وهذا التعميم المفرط لاشكالية حضارية قبل كل شيء ذات مجال محدد جغرافياً وثقافياً وتاريخياً حين نقرأ تقريراً موضوعه الشعر المعاصر

بدون أية إشارة أو قرينة تدلنا إلى زمن هذه الكتابة أو موضوعها أو مكانها.

يقول التقرير المنشور في العدد الأول «تخطى الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر بالنصيب الوافر من اهتمام النقاد. بينهم من لا يزالون يدينون بالنتيج القديم ويقاومون أي نهج يحاول الانفلات من قيود الوزن والقافية ووحدة البيت، لاعتمادهم بأن هذا الانفلات يؤثر على صلة الماضي بالحاضر، وبينهم من ينظرون بعين العطف والتفهم إلى أية تجربة حقيقية من هذا النوع لتقتهم بأن لغة الشعر الحديث وموسيقاه وصوره والأجواء المسيطرة عليه ليست سوى النتيجة الحتمية التي يفرضها الاطار التاريخي المعاصر والمرحلة التي يجتازها الشعر في عالم اليوم. . . ما ذلك إلا لأنها تتيح له مجال التعبير عن إسراع التجارب المعاصرة والغوص إلى أعماق الوجود الانساني»^(١٠٦).

هل يمكن أن يفهم من هذا التقرير انه يدور حول اشكالية الشعر العربي المعاصر؟

إن مقولات من نوع «الشعر في عالم اليوم» و «التجارب المعاصرة» و«اعماق الوجود الانساني» تمحو كل الفروقات بين الثقافات وتمحو بالتالي اشكالياتها جذرياً، وتصل - ويبدو أن هذا هو الهدف - إلى طمس أي نوع من الانقسام الذي يعاينه عالم اليوم بين ثقافات تعرضت للتخريب والتشويه وثقافات مسيطرة. أي أنها بالنتيجة تنفي ما هو جوهر في الاشكالية العربية السياسية لتصل إلى موقف سياسي مغاير للمواقف السياسية التي مثلها كتاب وشعراء آخرون. إذن يستهدف نفي السياسي التمهيد لدعوة سياسية أخرى.

فما معنى هذا؟

ثمة صفحة مطوية بعناية وإن كانت قد نشرت جزئياً في أواخر الخمسينيات تتعلق بالنشاط التحتي لمثل هذه التوجهات الأدبية. وتلقي هذه الصفحة الضوء على ما يبدو دعوة للتجديد.

هذه الصفحة هي صفحة الممارسات التي مارسها بعض أصحاب مجلة «شعر» في الوقت نفسه الذي كانوا يدعون فيه إلى «اللاسياسة» و«اللاتحزب» فقد تنبوا سياسات مضادة للتيارات القومية والاشتراكية العربية آنذاك حين عقدوا بمسألة «منظمة حرية الثقافة» المعروفة كأحد وجوه وكالة المخابرات الأميركية مؤتمر روما للأدب العربي في العام ١٩٦١. . . وبعد ٢١ عاماً من عقد هذا المؤتمر اعترفت إحدى المشاركات فيه في حديث شخصي ليس للنشر بأن النظمين لم يكونوا اميركيين فقط بل ومن الصهاينة أيضاً^(١٠٧).

وتكشف مراسلات السياب المنشورة مع عدد من أقطاب «شعر» العلاقة الوثيقة بين هؤلاء وأحد مسؤولي الفرع العربي للمنظمة «سيمون جارجي» تلك العلاقات التي توصلت إلى توزيع مقالات ودراسات على بعض المثقفين العرب وفي عدة أقطار لتضمينها في مقالاتهم^(١٠٨).

والمؤلم أن السياب كما يقول في إحدى رسائله قد ضمن بحثه إلى مؤتمر روما كل الأفكار التي سترضي جارجي هذا^(١٠٩).

العنصر الأول في بنية هذه الصيغة التي طرحها قولاً وممارسة مجلة «شعر» هو الششارك الثقافي الزائف، ويستهدف تغييب المشكلة الأساسية للمجتمعات العربية وتعبيرها في الثقافة ونشر ما سماه أحد مراسلي الآداب ثقافة الضباب^(١١٠).

لأن الششارك المبني على تغييب الخصوصيات يقدم صورة زائفة ليس عن القصيدة والشعر فقط بل وعن العالم، عالم اليوم أيضاً. ويخفي العلاقات القائمة

فعالاً وبخاصة علاقة الغرب الاغصامية بالوطن العربي في أخطر مراحل تاريخه.

والعصر الثاني المكمل هو اشتقاق مضمون للفعلية الشعرية بعد أن أفرغت من محتواها الواقعي. وجاءت «الأسطورة» لتلعب هذا الدور مدعومة بمرجعية ثقيلة الوزن والتأثير بفعل التضخيم الاعلامي المقصود. والمرجعية التي نعنيها هي طرح اسماء بعض الشعراء الغربيين مع إحاطتهم بهالة خرافية تجعلهم مثلاً يحتذى في كل إبداع.

الأسطورة والميتافيزياء وكل ما هو ليس من هذا العالم هي الأدوات الكفيلة بتحقيق إغتراب كيان الشاعر عن المضمون الانساني لتجربته المحلدة بتاريخها الخاص أولاً وليس بتاريخية عامة مثل تاريخية الشعر المعاصر.

بدلنا إلى هذا أن تعبير «الشعر المعاصر» كان يعني حقيقة ما يكتبه الغير وفق انتقاء واضح لا يترك مجالاً للتأويل في أن ما هو «عالي» و«معاصر» هو الغربي تحديداً. فظواهر أحد عشر عدداً من أعداد مجلة شعر بين عامي ١٩٥٧ - ١٩٥٩ اقتصرت ترجماتها للشعر في عالم اليوم على الشعر الغربي ١١ شاعراً من الثقافة الانجلو - ساكسونية - ٩ شعراء فرنسيين اسباني واحد^(١١١).

يمكن أن نجد تفسيراً لهذا (التغرب) في انتشاءات القائمين على المجلة. فمعظمهم من «الشردين» عملياً بعد التجربة الأولى للحزب القومي السوري التي انتهت الى وقفه ضد التيار القومي العربي والأيدولوجيا الاشتراكية. ولا يمكن تفسير هذا الدفاع الحار الذي تبنته المجلة عن «البطل الأسطوري» و«الأسطورة» - غالباً ما تدور حول شخصية المخلص - إلا بمفهوم «التخبة» الذي هو أحد أركان مفاهيم هذا الحزب وميراثه التاريخي.

ولكن ثمة فروقاً تبرز بين هذا التيار التغريبي والتيار الذي أطلقتته حركة التحرر منذ مطلع القرن العشرين تحت ظل الاحتلال الغربي للأقطار العربية. فروق في المقولات والاتجاه. فالتيار التغريبي الحديث يحاول صياغة الاشكالية الثقافية وضمها إشكالية البحث عن الحدائق بمعزل عن كل الفروقات التي تبعتها علاقات الأقطار العربية بالغرب في ذروة تصاعد التغلغل الأميركي وبداية احتلاله لمواقع الاستعمار القديم. تلك العلاقات النبوية الشاملة التي لا تتعلق فقط بصياغة مصير الفرد بل بمصير مجتمعات كاملة تنبج نحو التهميش واللافاعلية على صعيد التاريخ المعاصر.

وهذه الصياغة فضلاً عن كونها غير فعالة باتجاه «إفساح المجال أمام التجارب الجدلانية وتشجيعها وتوجيهها وفي احتضان حركة الشعر الحديث في العالم العربي وتعزيزها»^(١١٢).

كما تقول المجلة فهي أيضاً تضع موضع الشك معنى أسس طرحها «يوسف الخال» في محاضرة عن مستقبل الشعر في لبنان مثل «التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها».

والانسان هو الموضوع الأول والأخير و«الامتزاج بروح الشعب الطبيعية»^(١١٣).

فكل هذه التعابير إن لم يكن يكمن وراءها وعي باشكالية الذات تحديداً أي الذات العربية بكل جوانبها من سياسية وثقافية واقتصادية واجتماعية فهي تعابير مجردة لا قيمة لها.

على العكس من هذه الصياغة نجد أن مقولات حركة التحرر الأولى كانت موجهة للتنافس مع الأدب الغربي وللتفوق عليه ولاظهار أن العقلية العربية ليست عاجزة عن التعبير عن نفسها بلغة معاصرة. وكانت مقولاتها من نوع «تحرير الشعر»

و«صلة الشعر بالحياة» و«تحرر الانسان» مستمدة من الثقافة الغربية كسلاح تحرر ذاتي وليس كسلاح استلاب ذاتي الحركة.

وإذا كانت حركة النقد العربي قد طرحت منذ البداية أسئلتها سواء كانت أسئلة صائبة أو خاطئة فإن خطط التطور يشير إلى أن طرح الأسئلة السليمة كان قد بدأ مع مطلع الخمسينيات. ولم تقع مجلة «شعر» بأسئلتها وأجوبتها في نطلق هذه الحركة العامة وربما كان هذا هو السبب الذي أوصل المجلة إلى الطريق المسدود فوققت عن الصلور قبل العام ١٩٦٧ ثم عادت مرة أخرى وتوقفت.

(٧)

في مقالة ترجمته لجزء من كتاب «العصن الذهبي» لجيمس فريزر، كتب الناقد - جبرا إبراهيم جبرا - في العام ١٩٥٧ ما يلي:

«كان لهذا الجزء - أدونيس - فضلاً عن خطورته الاثربولوجية الظاهرة أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوروبا في الستين والخمسين الأخيرة بما هيئه للشعراء والكتاب من ثروة رمزية وأسطورية نرجو أن يقبل عليها اديباؤنا ايضاً لإغناء ادبنا الحديث»^(١١٤).

وبعد ٢٣ سنة تقريباً، أي في العام ١٩٨٠ كتب الناقد يوسف اليوسف يقول جازماً بأن «الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنوي شعوري إلى جسد القصيدة»^(١١٥).

وهكذا يبدو وكأن ثمة دائرة بدأ بعض النقاد والشعراء برسمها لمصير الشعر العربي الحديث قد وصلت لحظة اكتمالها. فأصبحت دراسة الشعر بمصطلحات الأسطورة مسألة منهجية لا بد منها، وإلا افتقر الناقد بدوره إلى المعاصرة. وهكذا تراجمت كل المناهج السابقة من نفسية واجتماعية وتاريخية، وأصبحت دلالة القصيدة مبنى رمزياً معيناً. أو مجموعة إشارات إلى مجموعة اساطير.

وهذا يعني أن جهود التجديد الشعري منذ فجرها الأول قد تغايرت وتغيرت إلى أن وصلت اكتمالها أو أقتها في الصيغة الأسطورية.

والملفت للنظر أن هذه الصيغة كانت قطعاً كاملاً مع الصيغة الأسطورية التي ألفها الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وهي استخدام الأسطورة كإشارة، ومع موروث الشعر الصوفي الذي اعتمد الأسطورة كمنسبى رازم بما يعنيه ذلك من اتجاه قصدي نحو اختيار اساطير الثقافة الغربية وخاصة في جزئها اليوناني.

وكان الأمر أمر إيجلا محمل للتجربة الشعرية في أرضية أخرى غير أرضية الثقافة العربية.

هذا ما يبدو من المتابعات القليلة التي صدرت بهذه المنهجية في السنوات الأخيرة، مثل كتاب يوسف اليوسف - «الشعر العربي المعاصر» وكتاب «أسطورة الموت والانبعاث» لريتة عوض.

ونقول هذا ما يبدو لأن هذه الكتابات تجاوزت الاعتراضات على هوية الأسطورة والرمز وأدارت الأمر على محور الانمط البدئية المشتركة في اللاوعي الجماعي للشعرية. وحللت بذلك كل ما يمكن أن يلتقطه الشاعر من رموز واساطير من أي ثقافة كانت.

ونقول هذا ما يبدو لأن هذه المنهجية لم تتوقف مرتين أمام وقائع كان من المحتم أن تتوقف عندها. الأولى حين حدث ما يشبه القطيعة بين تيار الشعراء الذين سموهم «التموزيين» والوجدان العام. والثانية حين عزف الشعراء منذ أواخر

ونضيف أن القضية كانت أكبر من كتابين إذ يمكن أن نرصد في الخمسينيات والستينيات صدور موجة كاملة من الكتب بالإضافة إلى ما سبق ترجم كتاب «ما قبل الفلسفة» و«مناهج النقد الأدبي» لستانلي هامين وصدور كتاب «الأسطورة في الشعر المعاصر» لأسعد زروق و«الأسطورة في الشعر العربي» لخليل أحمد خليل، ناهيك عن كتب الآثار والأساطير المترجمة والمؤلفة عن أساطير وادي الرافدين، وأوغاريت ومصر الفرعونية.

«يوسف اليوسف» يضيف إلى هذه الأسباب بأن «تبي الأساطير ليس محض صدفة، إذ جاء في مرحلة تاريخية كان فيها الناس لا يشغل عقولهم شيء بقدر ما تشغلها فكرة الانبعاث القومي للأمة العربية» (١٢٣).

ولدى مراجعتنا لمجلة «الأداب» البيروتية قرأنا تعليلاً ينسجم مع التعليل بفكرة الانبعاث ولكن بأسباب إضافية سجالية ضد أفكار أخرى. يقول «سامي عطفة» في رسالة إلى المجلة عدد حزيران ١٩٥٥ بعد أن يهاجم بأسلوب يفترق إلى الذكاء والفهم الآداب الروسية والسوفيتية المترجمة آنذاك «أي أديب ملتزم عربي عليه أن يضع هذه القضية نصب عينيه «البعث» بعث اليغازز الميت. ان اليغازز بحاجة إلى من يعيد إليه الحياة والروح وليس في حاجة إلى الكساء والطعام وإلى دورس في السلام. . إنه بحاجة إلى رب قدير يصيح به هيا اليغازز قم إلى الحياة. . . وبعدئذ ثن أن اليغازز هذا سيعرف كيف يجيا وكيف يستعيد رجولته واقدامه» (١٢٤).

المثير أن هذه الأطروحة بالضبط هي ما كشفت مأساويتها وخبيثتها المثالية تجربة خليل حاوي. . في قصيدة العازر عام ١٩٦٢ تلك التي جسدت خيبة مثل هذا الانبعاث العجيب والأسطوري (١٢٥).

ما تجاهلته التعليلات الآفة الذكر ولمحت إليه هذه الرسالة الحماسية هو أن الاتجاه الأسطوري في الشعر جاء في خضم صراع فكري يعكس الصراعات الاجتماعية في الخمسينيات وهو صراع ضمن بنية الحداثة والتجديد وليس خارجها، وإن كان من الطبيعي أن يبحث كل طرف عن أي سلاح يستطيع الحصول عليه من هنا وهناك. ففي هذا السياق الاجتماعي لم يكن الطابع العام للإشكالية واحداً بل كان ثمة تعدد في وعي صيغة الإشكالية التي تختصر جملة عناصر الوضعية المأزومة.

إلا أن العنصر الغالب والذي سمح لهذا النوع من الاتجاهات المثالية بمختلف مسمياتها من قومية وتغريبية في أن تسود هو عنصر الانخلاع المتواصل عن النمط الاتحادي وأي نمط يحتفظ بهذه الصفة.

وإثر مثل هذا الانخلاع تحت ضغط التحديث مباشرة على فكر يتكون بعيداً عن الأحساس بلسع الحاجات الاجتماعية يأخذ صورته في سهولة تبرير أي اتجاه فكري. حتى لقد ادعى أحدهم ذات يوم أنه قادر على صناعة حزب أو اتجاه بمجرد ترجمة كتاب. لقد كان إحساس الضعف الذي تولده حالة الانخلاع عن الجنور ساحقاً إلى درجة تبرر مثل هذا الادعاء. نضيف إلى ذلك أن محلودية الوضعية العربية ومحلودية ما يتجه للمبدع من إمكانات الظهور جعل من الوسائط الحسنة التنظيم والفعالية، وخاصة المؤسسات الأمريكية مثل مؤسسة فرانكلين ومنظمة حرية الثقافة قلة المبدعين في الخمسينيات والنصف الأول من الستينيات حتى أن «توفيق صايغ» لم يجد حرجاً في تولي رئاسة تحرير مجلة «حوار» عام ١٩٦٣ وهي المجلة التي كانت تشير باعترام إلى أنها إحدى مجالات منظمة حرية الثقافة (١٢٦) ولم يتأخر عدد كبير من المبدعين عن التهاك على النشر فيها ومن القيام بترجمة كتب: فرانكلين. أو كتابة محاضرات ومقالات وكتب بتوجيه من هذه المؤسسات كما ذكرنا.

الستينيات وفي غضون السبعينيات عن الأسطورة. في المرة الأولى وبعد أن أكدت الناقلة «خالدة سعيد» إن أحد إنجازات حركة الشعر الحديث هو التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية لاحظت ابتعاد الشعر الحديث عن مدارك الجمهور، فعللت الأمر بأن هذا الجمهور يجهد الرموز التاريخية والأسطورية لأنه يجهد تاريخه وأساطيره (١٢٧).

في المرة الثانية وبعد أن جزم «يوسف اليوسف» بالأسطورة كدلالة معاصرة وحدانية لاحظ عزوف الشاعر عن الأسطورة في آخر الستينيات وفي غضون السبعينيات وتسائل عن السبب. ولكنه لم يقدم تعليلاً (١٢٨).

كان من المفترض أن يتوقف النقاد أمام الأسئلة أكثر من إنسياقهم إلى تقرير ما قرروه، منذ بداية الدعوة للاستفادة من ثروة «فريزر» الرمزية والأسطورية مروراً بإعطاء قصائد الأسطورة قيمة استثنائية ووصولاً إلى ربط الحداثة والمعاصرة بالأسطورة.

ولكن أتباع هذا المنهج لم يفعلوا لأن تعليل البعد عن مدارك الجمهور وعزوف الشعراء يمكن أن يقوض أساس المنهج ويتركه في العراء، وخاصة إذا ما عرضنا تعليل «خالدة سعيد» وقلنا ان ابتعاد الشعر الحديث عن مدارك الجمهور هو حركة دفاعية من قبل الجمهور ضد محاولة استنزاع قيم تند عن قيمة الثقافية والشعرية، وهي حركة طبيعية موجهة ضد دلالات غير نابعة من أرضيته التاريخية. وإلا فما الذي يربط الجمهور العربي بسيزيف وابلو وديونيسيوس وهذا الحشد من قصص وأساطير اليونان؟ (١٢٨).

أما إذا عللنا عزوف الشعراء فاعتبرنا ما يفعله الشاعر هو القاعدة تجربة «ولغة»، وأن أدوات الناقد ومناهجه هي الاستثناء، فسيكون مصر التأكيد الجازم الذي ربط المعاصرة والحداثة بالأسطورة أكثر من سيء. على أن ثمة ملحوظة يمكن أن تغني الموضوع، فإذا كان كل من الناقد على هذا القدر الكبير من الجزم والقطعية فمعنى ذلك أن الشعر العربي وخاصة في العقدين الأخيرين قد كف عن أن يكون معاصراً ويختلف عن أدوات الناقد. بينما إذا أردنا الدقة والوضوح ومتابعة التساج الشعري وهي وظيفة النقد، نكتشف أن أواخر الستينيات ومسار السبعينيات شهدت عودة الشعراء أو غاليتهم إلى الواقعية تحت مسميات شتى أبرزها قصيدة «الحياة اليومية» (١٢٩) فلماذا حدث ذلك؟ لماذا حدث أن اشتد تيار قصيدة الأسطورة وبلغ ذروته تحديداً ما بين ١٩٥٥ - ١٩٦٧؟ ولماذا تبدد هذا التيار؟ ولماذا ظل بعض النقاد موالين لهذه النزعة رغم أن النص الشعري بدأ يتخلل عنها؟

أرجع البعض إشتداد هذا التيار إلى أسباب تتعلق بخلو الحياة العربية من الشعر أو من القيم الروحية فبحث عنها الشاعر في الخرافات والأساطير. وإبرز من قال بذلك الشاعر والسيب (١٣٠) وهو رأي يفترق إلى المعنى وذلك لأن الشعر ليس معطى موجوداً وجاهزاً في الحياة كما أنه غير معطى وموجود وجاهز في الخرافة والأسطورة بل هو تعبير عن فعالية الانسان الشاعر وثمرتها.

البعض الآخر مثل الشاعرة «سلمى الجبوسي» قال بسببين: الأول: اللحظة الحضارية في أواسط الخمسينيات والتي كانت مناسبة كما تقول «لاستخدام الشعراء العرب للأسطورة، فعملوا إليها ليبروا عن قسط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ وعن الشوق العميق واساه بنض الحياة والكرامة» (١٣١).

الثاني: الترجمات إذ صدرت في العام ١٩٥٧ ترجمة الجزء الثاني من كتاب «فريزر» وفي العام ١٩٥٨ صدر كتاب شكري عباد «البطل في الأدب الأساطير» وهذان الكتابان كما تقول ساعدا على تعزيز التيار الذي كان قد بدأ في الشعر الحديث متأثراً بالشعر الغربي (١٣٢).

ما تعنيه هذه الوضعية في نظرنا أن جملة العوامل والأسباب التي تسبق لتبرير سيادة المنهج الأسطوري في كتابة ونقد الشعر مثل الترجمة هي عوامل صحيحة والصحيح أيضاً ما أغفله البعض حتى الآن، وهو أن منابر المؤسسات الأميركية مثل «شعر» و «حوار» و «أدب» و «أصوات» ومنابر المؤسسات العربية الأخرى مثل «الأدب»، كانت تمنح هذا الاتجاه قوة وتأثيراً على القراء. . وذلك عبر الإعلان عن نتاجات هذا التيار. وهذه نماذج من هذه الإعلانات عن كتب صدرت آنذاك:

(١) «ست عشرة دراسة في تقييم القصة والشعر والفن اختارها المؤلف مما كتبه في السنين العشر الأخيرة فجاءت سفيراً له خطورته الكبرى في الحركة الأدبية الحديثة في العالم العربي» (١٢٧).

(٢) «صوت جليل يكمله رائد الشعر الوجودي شاعر جاد يرهق نفسه وراء الشعر العظيم» (١٢٨).

وقوة مثل هذه الاعلانات أنها منشورة على صفحات مجلات ثقافية بل أبرز المجالات في ذلك الوقت، مما كان يعطيها قوة في التأثير شبيهة بقوة طبيب مختص على أذهان المرضى. ولكن إذا كان كل هذا صحيحاً فإن من المشكوك فيه أن تكون اللحظة الحضارية أو ما يشغل عقول الناس أو الحاجة إلى المعجزة «الانجيلية» هو الأمر الذي وقف في لحظة من الزمن ليرن في آذان الشعراء والنقاد بأن خلاصهم في الأسطورة والحرافات.

ومصدر هذا الشك هو أن اللحظة الحضارية في وضعية صراعية على كل مستوى مثلها هي وضعية الخمسينيات والستينيات تضمن احتمالات شتى ولا يمكن أن يستغرقها احتمال واحد. أو عبارة أخرى من الصعب تحديد مزاج عصر أو مرحلة بدون بحث في البنية التحتية لهذه الوضعية أي بما هو خفي وغير مشعور به حتى بالنسبة لمعاصريه وهو ما نعتقد أنه لم يتوفر لدى القائلين بهذا الأمر المطلق أي الأسطورة.

ويبدو لنا القول بأن الاتجاه الأسطوري هو النتيجة الحتمية لمثل ذلك الوضع بدون تحليل تعبيراً عن الرغبة المسبقة وليس نتيجة الاستقرار.

لن نقوم بعملية تحليل بنوي من هذا النوع فهي تحتاج إلى مراكز أبحاث ولكننا نستطيع الإشارة إلى الملامح التي تدل على وجود علة أمزجة للعصر واللحظة الحضارية ووجود احتمالات أخرى مما يفي مع هذه القطعية الجازمة عند أصحاب المنهج الأسطوري.

صاحب «الأدب» البيروتية د. سهيل إدريس انتقد في افتتاحية المجلة عدد تموز ١٩٦١ قصيدة «الدعاء» ليوסף الخال واتهم صاحبها بأنه أحد الوجوه المستعارة في الثقافة العربية وكانت حجته أن «القصيدة صريحة التلهف على عهد الوثنية ورمزها الإله تموز وعلى ما جاء قبل الفتح العربي» (١٢٩).

لم يكن هذا النقد موجهاً إلى أسطورة القصيدة، بل إلى نوع الأسطورة التي ترتكز عليها. ولكن النقد مضى فيما بعد إلى ما هو أبعد، إلى نقد الاتجاه كله. يكتب «حسين مروة» في مجلة «الأدب» عدد آذار ١٩٦٦ عن ظاهرة جديدة وخطيرة في الشعر العربي هي ظاهرة الأسطورة.

فيقول أن هذه الظاهرة «الاتجاه عند أبرز ممثليه هنا وهناك نحو الانقسام وربما التام عن الينابيع الأصلية في حياتنا العربية وعن الشرايين التي تمنحه الحياة والحركة في أرضنا ومن أسف عميق أن أذكر بين هؤلاء شعراء نقدر مواهبهم ونحب أشخاصهم أمثال صلاح عبدالصبور في أشعاره الأخيرة، وأدونيس في ديوانه الأخير «كتاب التحولات» وخليل حاوي في ديوانه «بيادر الجوع». . وعبدالوهاب البياتي في الكثير من شعره الجديد»

ويضيف مروة «بين نقاد هذا الشعر الحديث من يحاول أن يوجه الشعراء وجهة الرؤيا دون الرؤية، وجهة الأبحار مع الأحلام كيفما اتجهت أشعرتها الأسطورية في المتاهات المتناقضة في عوالم اللانهايات والمطلق. وأن يحذرهم من الاتجاه مع رؤية الواقع والفكر بحجة أن هذه الرؤية مقيدة بإيديولوجية وجاهزة مسبقاً» (١٣٠).

وانتقد ناجي علوش «في العلد نفسه من الآداب ما يسمى المرحلة التمزوية في شعر «السياب» حين أصبح المطلق بمعناه الفلسفي مجرد محط نزوع بدر «فانتقل من العادي واليومي إلى الأسطوري والرمزي. كان الموت في المرحلة السابقة حادثة وكان الجوع ظاهرة وكان النضال رجولة اما في هذه المرحلة فقد تحول الموت إلى أسطورة» (١٣١).

ويكشف علوش عن المضمون الأيديولوجي لهذا الاتجاه نحو المطلق فيقول «ان تحول الموت إلى أسطورة ليس تصوراً جازياً فقط إنه ذو مضمون أيديولوجي أيضاً. فالسياب عندما كان يناضل كان يرى الخلاص بالنضال. في الدم الحقيقي الذي يسيل ولهذا كانت كل قطرة تراق من دم العيد ابتسام في انتظار مبسم جديد، أما الآن فالدم ليس دم العيد، إنه دم المسيح. الموت الثوري أصبح معجزة وكان هذا ناتجاً عن أنه لا يشترك في حركة التاريخ وانه يشعر بالعجز عن الاشتراك فيها إنه واقف يشاهدها» (١٣٢).

وفي نوفمبر ١٩٦٧ وعلى صفحات مجلة «الفكر المعاصر» المصرية يعلق الناقد «فاروق عبدالقادر» على رحلة أدونيس في عالم الأساطير والرموز فيقول «شرط هذه الرحلة أن تهت العلاقة بينه وبين دنيا الناس وتخفت حتى تصبح كأصداء ذكرى بعيدة» ويرى أن أدونيس «بلغ بالشعر الميتافيزيقي مداه إلى الاغتراب إلى الانقسام عن دنيا الناس ومن ثم العذاب واللاجئ. . طور أدونيس موقف رفضه القديم حتى احتوى كل شيء وسقط عالمه في هوة العيب» (١٣٤).

إن استعادتنا لهذه التمايزات تستهدف التأكيد على فساد نظرية الأرضية التاريخية الملائمة التي يستخلمها البعض لتبرير تيار من التيارات ولإيجاد مبرر لتأصيله.

ولكن العجيب أن الدليل العملي على فساد هذه المحاولات لجعل ظاهرة نسبية مشروطة بجملة عناصر ما زال بعيداً عن أنظار مروجي هذا الاتجاه بل نراهم يستعيدون ويكررون قواعد المنهج في كتابات جملة من النقاد الغربيين. والدليل العملي الذي نعنيه هو الاتجاه البارز في السبعينات وحتى الآن إلى قصيدة الحياة اليومية والعزوف عن آلهة التمزوين. وهذا يثبت مرة أخرى أن الحركة الشعرية تعود بعد تنويه وانحراف إلى مصدر الخصب والتجدد أي الواقعية العظيمة ميزة كل الفنون، لتبدأ من ثم صياغة الأشكال الشعرية في إطار آخر واتجاه آخر أي إطار المصير التاريخي للإنسان العربي وأفق تحرره.

- ١ -

- (١) زلز ليفين - الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في لبنان وسوريا ومصر - ص ٥٠ - ترجمة عن الروسية - دار ابن خلدون - بيروت - ١٩٧٨ .
- (٢) جورج أنطونوس - بقعة العرب - ص ١٠١ - دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٦ .
- (٣) «سوق الشعر» من التمايز الشائعة في القرن التاسع عشر وما زالت شائعة في بعض أقطار الجزيرة العربية حتى اليوم .
- يصف هذا التعبير عملية وتسويق الشعر وبيعها للمتلحنين أو وسائط نشره . أما تعبير «خلم الأيوب السلطانية» فقد كان اللقب الأكبر لدى الشاعر «عبدالقي العمري» أنظر كتاب «الشعر العربي الحديث في العراق» د. علي عباس علوان - ص ٢٠ - ٢١ - وزارة الأعلام العراقية - ١٩٧٥ .
- (٤) المصدر السابق - ص ٣٧ .
- (٥) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي - ص ١٠ - ١١ - مكتبة النهضة المصرية - طبعه ١٩٥٠ .
- (٦) أغناطيوس كراتشكوفسكي - دراسات في تاريخ الأدب العربي - ص ١٢ - ترجمة عن الروسية دار النشر «علم» موسكو - ١٩٦٥ .
- (٧) تطور الشعر العربي الحديث في العراق - ص ١٦٣ - ١٨٠ .
- (٨) المصدر السابق - ص ١٢١ .
- (٩) المصدر السابق - ص ١٣٣ .
- (١٠) خليل مطران - مقال «التجديد في الشعر» - مجلة «الملا» ج ١ - م ٤٢ ص ١١ - ١٩٣٣ .
- (١١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق - ص ١٠٠ .
- (١٢) المصدر السابق - ص ١٠٣ .
- (١٣) شعراء مصر وبيئاتهم - ص ١٩٢ .
- (١٤) عمر فلنجوري - كيف ينضج العرب - ص ٩٧ - دار الأفاق الجديدة - بيروت - ١٩٨١ .
- (١٥) المصدر السابق - ص ١٣٠ .
- (١٦) المصدر السابق - ص ١٣١ .

- ٢ -

- (١٧) بولس شحلة - من مقال في مجلة «الملا» ١٤/٤/١٩٠٦ أورده س. موريه في دراسته وحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ص ٣١ - ترجمة سعد مصولوج - عالم الكتب القاهرة - ١٩٦٩ .
- (١٨) حركات التجديد - ص ١١ .
- (١٩) علي أحمد باكثير - فن للسرحة من خلال تجاري الشخصية - ص ٨ - منشورات دار المعرفة القاهرة - طبعه ثانية ١٩٦٢ .
- (٢٠) المصدر السابق - ص ٩ .
- (٢١) جماعة النيوان اسم يطلق على ثلاثة هم عبدالرحمن شكري والعقاد والملازني ظهرت لهم مجموعة مقالات نقدية منذ العام ١٩١١ ثم نشرت المقالات في كتاب مشترك للعقاد والملازني باسم «النيوان» علم ١٩٢١ في جزئين .
- (٢٢) ذكرها نقلاً عن «النيوان» د. محمود الربيعي في كتابه «في نقد الشعر» ص ١٣٠ - دار المعارف - مصر - الطبعة الرابعة - ١٩٧٧ .
- (٢٣) المصدر السابق - ص ١٠٦ .
- (٢٤) المصدر السابق - ص ١٢١ .
- (٢٥) أشار إلى هذه القضية وأثبتها د. محمود الربيعي في كتابه المشار إليه من ص ١٠٦ - ١٤١ وإعتبر أن «الصلة بين جماعة النيوان والرومانسية لم تكن مسألة نقل أو تقليد عشوائيين وذلك على الرغم مما يبدو في كثير من الأحيان من التطابق الذي يكاد يكون تماً في الأفكار» ويعودتنا إلى كتاب «نصوص نقدية إنكليزية» (English Critical Texts) الصادر عن جامعة أكسفورد في العام ١٩٦٢ وخاصة نص «وليم وردزورث» المصنوع «مقدمة النضائد الغنائية»، وجدنا في الصفحات ١٧١ - ١٨٥ تطابقاً حريفاً بين أفكار وردزورث وما هو شائع في كتابات جماعة النيوان .
- (٢٦) أبو القاسم الشابي - الخيال الشعري عند العرب - ص ١٠٥ - الدار التونسية للنشر - ١٩٧٨ .
- (٢٧) المصدر السابق - ص ٧٢ .
- (٢٨) المصدر السابق - ص ٧٤ .
- (٢٩) المصدر السابق - ص ١١٠ .

- (٣٠) المصدر السابق - ص ١١٢ - قرنه بما ورد في الإشارة رقم (٢٢) .
- (٣١) المصدر السابق - ص ١١٣ .
- (٣٢) ميخائيل نعيمة - الغريال - ص ٦ - الطبعة السابعة - دار صادر - بيروت ١٩٦٤ .
- (٣٣) المصدر السابق - ص ٦ .
- (٣٤) المصدر السابق - ص ١١٥ .
- (٣٥) المصدر السابق - ص ١١٥ .
- (٣٦) عباس محمود العقاد - ابن الرومي : حياته وشعره - ص ٨ - ٩ - كتاب الهلال - يناير ١٩٦٩ .
- (٣٧) حنا عبود - للمدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث - ص ٣٣ - منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي - دمشق - ١٩٧٨ .

- ٣ -

- (٣٨) يقول محمد مندور : كان العقاد في نظرنا عندئذ من رواد الثورة الفكرية والأدبية ودعاة التطور والتقدم وقد وجه بذلك شعاعاً نحو ما عرف باسم شعر الوجدان . فلذلك ترائي اليوم أعجب من التطور العجيب الذي طرأ على العقاد شيئاً فشيئاً حتى أصبح اليوم رائد المحافظين المترمين الساحطين على كل تطور أو تجديد في ميادين الثقافة والأدب والفكره . من لقاء معه في مجلة «الأدب» البيروتية - ص ٣٩ - يناير ١٩٦١ .
- (٣٩) عباس محمود العقاد - يسألونك - ص ١٨ - دار الكتاب العربي - بيروت - طبعه ثالثة - ١٩٦٨ .
- (٤٠) المصدر السابق - ص ٤٠ .
- (٤١) حركات التجديد - ص ٧٨ .
- (٤٢) أحمد زكي أبو شلبي - قضايا الشعر المعاصر - ص ٨ - الشركة العربية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٥٩ .
- (٤٣) المصدر السابق - ص ٤٢ - ٤٣ .
- (٤٤) سلامة موسى - الأدب للشعب - ص ٨ - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٥٦ .
- (٤٥) المصدر السابق - ص ٦٢ .
- (٤٦) محمود أمين العالم - مقال «الشعر المصري الحديث» مجلة الأدب - ص ١٧ يناير ١٩٥٥ .
- (٤٧) تطور الشعر العربي الحديث - ص ٣٧٧ - ٣٨٠ .
- (٤٨) من مقال للكاتبة «نجلا عبدالمسيح» نقله حنا عبود في كتابه للمدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث - ص ٦٢ .
- (٤٩) المصدر السابق - ص ٦٨ .
- (٥٠) المصدر السابق - ص ٦٨ .
- (٥١) سلامة موسى - الأدب الانجليزي الحديث - ص ٣ - المطبعة العصرية - طبعه ثالثة - ١٩٤٨ .
- (٥٢) المصدر السابق - ص ٣ .
- (٥٣) عمر فلنجوري - الفصول الأربعة - ص ١٣ - دار الأفاق الجديدة - طبعه ثالثة - ١٩٨١ .
- (٥٤) المصدر السابق - ص ١٤ .
- (٥٥) المصدر السابق - ص ١٥ .

- ٤ -

- (٥٦) محمود أمين العالم - الشعر المصري الحديث .
- (٥٧) لاحظ الشاعر «كاظم جواد» منذ العام ١٩٥٤ وأن هناك ظاهرة أخذ نطقها يتسع ويمتد في الوطن العربي عبر الفترة الأخيرة . هذه الظاهرة هي قابلية بعض جوانب ألبنا الحديث ومنه الشعر على إثارة معضلات فكرية تستدعي النقاش . فقد انتهى ذلك الزمن الذي كان يجتمه فيه النقاش حول معنى أو لفظه . الأدب - أب ١٩٥٤ - ص ٧١ .
- وجه في مقررات مؤتمر الكتاب العربي الذي عقده رابطة الكتاب السوريين في دمشق في ٩ - ١١/٩/١٩٥٤ أن من أهدافه «الكشف عن التواحي الخلاقة في حياتنا الفنية وإعادة النظر في الأدب العربي كله - والعمل على إظهار الدور الذي نهضت به الجماهير في تكوين الأدب، وعلى كشف المفكرين العرب الذين طمسهم الطغيان والعناية بالنهج العلمي في تحقيق التاريخ العربي . ومسألة الكتاب العرب مساهمة واسعة في لإكناه المقاومة الوطنية عند الشعوب العربية ضد الاحتلال الاستعماري والمشايخ الحرية العلوانية والمساهمة في محاربة الاتجاهات الاستعمارية في الثقافة والرامية إلى إشاعة الروح اللاوطنية والدفاع عن الديمقراطية . . والمطالبة بإطلاق حرية الصحافة والفكر في البلاد العربية وإطلاق سراح الكتاب والأدباء المعتقلين . . .» .
- (٥٨) بدر شاكر السياب - أساطير - ص ٦ - منشورات دار البيان - العراق - ١٩٥٠ .

- (٥٩) نازك الملائكة - شظايا ورماد - ص ١٣ - ديوان نازك الملائكة - دار العودة - بيروت - ١٩٧٩ .
 (٦٠) محمود البريكان - مقال ورد على مقالة الاحتكام بالأسرار - مجلة «المثقف العربي» ص ١٣٧ - أيلول ١٩٦٩ - بغداد .
 (٦١) للمصدر السابق - ص ١٣٨ .
 (٦٢) للمصدر السابق - ص ١٤٠ .
 (٦٣) عبدالرحمن طهمازي - مقالة الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان - مجلة الشعر ٦٩ العدد الثالث - ص ٧٨ - تموز ١٩٦٩ .
 (٦٤) محمود البريكان - وخواطر حول عمه الشعراء - كلمة في مهرجان السياب ٢٣ - ٢٦ يناير ١٩٧١ .
 نشرت في كتاب «السياب في ذكره السابعة» وزارة الاعلام العراقية - ١٩٧١ .
 (٦٥) هذا التلخيص من توثيق وجمع د. محمد حسين الأعرجي - كتاب «الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي» ص ٦٨ - وزارة الثقافة - بغداد - ١٩٧٨ .
 (٦٦) للمصدر السابق - ص ٧٣ .
 (٦٧) أورد غالي شكري نصوصاً من هذا البيان في كتابه «من الأرشيف السري للثقافة المصرية» ص ٨٩ - دار الطليعة - بيروت - ١٩٧٥ .
 (٦٨) نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - ص ٦٧ - دار العلم للملايين - طبعة رابعة - ١٩٧٤ .
 (٦٩) كاظم جواد - رسالة إلى مجلة «الآداب» أبريل ١٩٥٤ .

- ٥ -

- (٧٠) نشرت القصيدتان في «الآداب» عدد أيار ١٩٥٤ :
 جله في قصيدة نازك «النهر العاشق» .
 لم يزل يتبعنا متبسماً بسمه حب
 قلعه الرطبان
 تزكت آثارها الحمره في كل مكان
 إنه قد عث في شرق وغرب
 في حنان .
 وجاء في قصيدة «علي الحلبي» عن نفس الفيضان:
 «أنا الوحش أنا الطاغوت يمشي الجرف
 من وعدي
 لك الولي فما أشقك للأهوال
 تستعجلي
 وفي جنيتك أكوخ من العرقى
 بلا عد
 تمتت لو أن القصر في جوفي
 مع الوعد» .

- (٧١) يقول «حسين مروءة» في تعليقه «أهنا شاعر ويعيش في القاهرة هذه الأيام ويلهو بشعرة سقطت على صدره من رأس امرأة؟ لا . لن أصدق . . . فلما كان شاعراً، ويظهر أن هذا صحيح، فليس هو من القاهرة، ولا من مصر . ولا من أي بلد عربي، ولعله من المريخ أو جزر الوقى . . .»
 الآداب ص ٧٨ - أبريل ١٩٥٣ .
 (٧٢) د. محمد التويحي - مقال «حركة الشعر الجديد في ضوء الجمعية» الآداب - حزيران - ١٩٦٩ .
 (٧٣) مقال «تلك الأزمنة» بلا توثيق - الآداب - أبريل ١٩٥٤ .
 (٧٤) في حديث شخصي مع الشاعرة في العام ١٩٨١ .
 (٧٥) «رسالة الآداب» ص ١ - ٢ الآداب - يناير ١٩٥٣ .
 (٧٦) للمصدر السابق .
 (٧٧) د. شاكر مصطفى - «الشعر في سوريا» الآداب - ص ٨١ - يناير ١٩٥٥ .
 (٧٨) محمود أمين العالم - الشعر المصري الحديث .
 (٧٩) عبد الوهّاب الأمين - خيامة الشيخ - الآداب - ص ٤٠ - آذار ١٩٥٣ .
 (٨٠) د. عبد الحميد يونس - نحو أدب ديمقراطي - ص ١ - الآداب - تموز ١٩٥٣ .
 (٨١) للمصدر السابق .
 (٨٢) عيسى الناعوري - نحو التجديد الصحيح - ص ٢٨ - الآداب - تموز ١٩٥٣ .
 (٨٣) طه حسين - رسالة القاهرة - ص ٧٠ الآداب أبريل ١٩٥٣ .
 (٨٤) للمصدر السابق .
 (٨٥) للمصدر السابق .
 (٨٦) د. جورج طعمة - سلبية حياتنا - ص ٨ الآداب - نوفمبر ١٩٥٣ .
 (٨٧) محمد النقاش - حول الأدب الديمقراطي ص ٤٥ - الآداب - نوفمبر ١٩٥٣ .
 (٨٨) للمصدر السابق .
 (٨٩) للمصدر السابق .
 (٩٠) مطاع صفدي - إترام الأديب الحديسي - ص ٥٣ - الآداب حزيران ١٩٥٤ .
 (٩١) للمصدر السابق .

(٩٢) المصدر السابق .

(٩٣) المصدر السابق .

(٩٤) شعر «الافتاحية» ص ٣ - العدد ٤ أيلول ١٩٥٧ .

(٩٥) جله في مجلة الآداب عدد آب - ١٩٥٤ ص ٧١ - أن «الأستاذ عبدالوهاب البياتي إتهم مجلة الآداب بالعمل في خسة الاستعمار، وسيتيم عليه الأدب دعوى قلدح وقم لندي للمحاكم العراقية، وعلما أن الشاعرين الأستانيين بدر السياب وكاظم جواد سيرفعان عليه دعوى ماثلة . . .!»

وكانت قد سبق الوصول إلى المحاكم محاكمت على صفحات «الآداب». فبعد أن نشر البياتي قصيدته «للجأ العشرون» علق عليها كاظم جواد بالقول ان «فكرتها بخلافها مسروقة من قصة أشياخ بلا ظلال للفاصل العراقي نزار سليم» - الآداب - باب مناقشت - ص ٥٩ - مايو ١٩٥٤ .

وأكد السياب بدوره فكرة «السرقة» وسماها «تأثراً» وأضاف أن البياتي فشل في استعارة الفكرة كما ينبغي وقصر في التعبير عن جو المأساة . . . الآداب - ص ٦٩ - يونيو ١٩٥٤ .

(٩٦) في الفترة ما بين حزيران وأكتوبر ١٩٥٥ انتقد الشاعران العراقيان كاظم جواد والسياب مفهوم الواقعية لدى عبد الصبور ومحمود أمين العالم . وانتقد الخلاف إلى مفهوم الأمة، حيث أنكسر صلاح عبد الصبور، وجود العرب «بالمعنى العلمي للأمة والقومية» وأضاف «هناك مجموعة من الشعوب متحدة اللغة تواجه مع شعوب العالم الأخرى نفس المشاكل» وأنه مقالته رداً على السياب بقوله «إننا سنعتز بإقليميتنا الشريفة بوصفنا فيلقاً من الفيالق المجتدة لإعادة بناء العالم» .
 الآداب ص ٦٨ أكتوبر ١٩٥٥ .

وعلى صعيد الاصطدام بين شعراء ونقاد الواقعية ونقاد التقليدي والرومانسية، اعتبر الناقد الروماني ذو الخنزير التقليدي «أنور المعداوي» واقعية الشعراء العراقيين ظاهرة منحرفة، حيث كتب «بعض شباب الشعر في العراق فنيا اعتقدتهم الذين وضعوا نقطة البدء لهذه الظاهرة المنحرفة وحددوا خط السير حتى انتقلت المشكلة بصورة إيجابية إلى بعض شباب الشعر في مصر . نازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبدر السياب هناك يقابلهم هنا عبدالرحمن الشوقوي وكمال عبدالحليم وصلاح عبدالصبور، هؤلاء الذين أصبحت لغة الشعر على أيديهم أشبه بلغة البرقيات الصحفية . . ضحوا بلغة الشعر في سبيل الالتزام» مقال «زوايا ولتطلت» ص ٩ - الآداب فبراير ١٩٥٥ .

وقد رد على هذا محمود أمين العالم بتفسير لما رآه المعداوي انحرافاً حين كتب في عدد آذار من الآداب ١٩٥٥، «إن هؤلاء الشعراء في مرحلة إضلاع صياغة جديدة خلال ترسمهم بمضامينهم الجديدة . والصياغة الجديدة عملية شائكة في حاجة إلى فترة طويلة . . .» .

ومن ملاحظتنا للمناقشات الخدعة على صفحات الآداب في النصف الثاني من الخمسينات نقول ان الكل تقريباً شعراء وتقلداً لم يكونوا قد توصلوا بعد إلى شبه معايير للقياس متنق عليها . وكانت المناقشات تحلر بسهولة إلى السبب والشتم، بدون أن يكون أي طرف قادراً على إنتاج معرفة جديدة . وهذه أمثلة من الردود التي حط بها عند واحد فقط من الآداب - نيسان ١٩٥٥ .

مطاع صفدي يرد على محمود أمين العالم:

«ليس في نقد السيد العالم لقلالي عن الشعر والأرض ما يدعي نقداً إلا هذه الخدعة من الأحكام السريعة التي تحلر من سوء الفهم إلى حد الالهة أحياناً . . .!»

الفيتوري يرد على العالم:

«بجزم أنك لن تفهم هذا الكلام ولن تحسه، فلا تكن نفسك كثيراً، إنني لن أطيل مناقشتك!»

السياب يرد على زيف خوري:

«هو ليس بالناقد المرز ولا الفصاح المبدع ولا الشاعر الكبير، وهو لم يزاوّل نقد الشعر إلا مزاولة نظرية!»

(٩٧) في إعلان واحد من إعلانات مؤسسة فرانكلين عن مطبوعاتها المترجمة وردت أسماؤه: طه حسين، ومحمد عوض محمد، وسهبر القلملوي ولويس عوض وأحمد زكي أبو شلخي وتوفيق الحكيم . وكانت مهمة بعضهم الترجمة، وبعضهم الاشراف والتقديم . (الآداب - يناير ١٩٥٥) .

ويدل أن نشاط هذه المؤسسة قد امتد إلى بيروت والعراق أيضاً، حيث ورد في مراسلات «السياب» المنشورة ما يفيد أن يوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا كانا من متعهدي توزيع أعمال الترجمة على الأديبه العرب . جله في رسالة للسياب إلى أنونيس في ١٩٦٠/١٢/٣١ «إنني مشغول لدي كتاب أترجمه لمؤسسة فرانكلين». وفي رسالة أخرى إلى يوسف الخال في آب ١٩٦١ تسال «ألا تستطيع أن تستحصل لي من مؤسسة فرانكلين في بيروت أو من أي مؤسسة تشابهها كتاباً أترجمه؟» . وفي رسالة إلى جبرا إبراهيم جبرا يقول السياب، عرضك السخي علي بأن أشاركك في ترجمة كتاب من الأدب الأميركي فإني أقبله مع الشكر العظيم . . ولكن بالله عليك كثر لتكثر معها «الصاربي»!

(رسائل السياب - جمع وتقديم ماجد السمرائي - الصفحات ٩٨ - ١١٩ - ١٢٨ - دار الطليعة - بيروت - ١٩٧٥) .

وفي العام ١٩٨١ في لقاء شخصي مع الشاعرة سلمى الجبوسي أبدلت استغرابها من أن بعض الأديبه يعطون قيمة كبيرة لكتب مؤسسة فرانكلين وعلقت قائلة «لقد كنا نترجمها بهدف واحد، هو الحصول على المال . . .!»

(٩٨) من الملفت للنظر أن الفكرة القومية كما ظهرت في كتابت الأبياء البارزين على صفحات (الأدب) في تلك الفترة عكست الأسلاخ الذي يكاد يكون كلاً عن خصوصيات الواقع العربي. فقد اتجه صفني إلى البحث عن وجدان علم للأمة تقاس عليه كل المراحل التالية ووجدته في «الجالسية التي كانت المرحلة النموذجية التي لا تقاس قيمة كل مرحلة تالية إلا بالنسبة لقيمتها الأصلية وهي قيم الالتزام الحملي نفسه...» الأدب - حزيران - ١٩٥٤.

واتجه آخرون إلى تمجيد قيم «النخبة» الغربية من أمثال د. عبدالله عبدالدايم، حين قرر «لاشك أن النخبة القصحة دوماً عن مقام المجتمع... والذي خلق التاريخ والأمم كما نعلم هو هؤلاء القلة» الأدب - أغسطس ١٩٥٤.

واتجه د. شاكراً مصطفى إلى الاعتماد على آراء المفكرين الغربيين المثاليين لفهم أزمة الحضارة الغربية، ولم يهتم بواقعها كما تجسده حالات المجتمعات المغزوة مثل المجتمع العربي. الأدب - مايو ١٩٥٥.

إن هذه النظرات التجزئية في الواقع العربي، أغفلت العلاقات البنوية والقائمة بينه وبين الحالة الغربية وصدرت خصوصية الإنسانية، ومهما كان من السهل على مترجم مسرحية (البركلي) (العللون) الأستاذ «أميل شوبري» أن يقرر بساطة في رسالة إلى كمي بان «مسرحية لم تكتب للفرنسيين فحسب بل كتبت للجميع، وخاصة لنا نحن العرب...» فلعربي الاشتراكي الثوري الذي يعيش آمالها كل يوم... وهذه المسرحية تلاسن من قريب جميع مشاكلنا فردية كانت أم إجتماعية...» الأدب - يناير ١٩٥٤.

(٩٩) شعر - ص ١١١ - العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

(١٠٠) شعر - ص ٣ - العدد ١ يناير ١٩٥٧.

(١٠١) المصدر السابق.

(١٠٢) المصدر السابق - ص ٩٣.

(١٠٣) شعر ص ٣ عدد ٤ أيلول ١٩٥٧.

(١٠٤) شعر - ص ١١١ - العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

(١٠٥) شعر - ص ٩٠ - العدد ٤ أيلول ١٩٥٧.

(١٠٦) شعر - ص ١٠٨ - عدد ١ يناير ١٩٥٧.

(١٠٧) في اللقاء الشخصي ذكرت الشاعرة سلمى الجبوي التي حضرت المؤتمر ان منظمه لم يكونوا أميركين فقط، بل كانوا من الصهاينة أيضاً. وقد عللت استجابة بعض الأبياء العرب إلى مثل هذه الأنشطة بالنداسة التي كانت صفة غالبية في رأيا على أجيال الخمسينات...!

(١٠٨) جاء في رسالة من السياب إلى يوسف الخال في ١٤/١٢/١٩٦٠ «أرسل إليك طي هذه الرسالة ثلاث قصاصات جرائد نجد أنني قد استعمت المقالات التي أرسلتها لي كخيوط نسجت منها مقالاتي. زودني بكل ما لديك من هذا القليل من المقالات وسأعمل على نشره. لاحظ مسألة العنوان في ذلك...» رسائل السياب - ص ٩٦.

(١٠٩) في رسالة من السياب إلى يوسف الخال في ٤/٤/١٩٦١، ذكر حول محاضراته التي كان يعدها لمؤتمر روما، أنه «انتهى من كتابة المحاضرة، ووجدت مليحة بأفكار تنق وأفكار منظمة الثقافة الحرة من حيث نظرنا (أسرة مجلة شعر) إلى الالتزام ونظرة الآخرين (ناظم حكمت والبياتي وجماعتها إليه) رسائل السياب - ص ١٠٦.

(١١٠) الأدب - ص ٧٢ - نيسان ١٩٥٥.

(١١١) شعر - الأعلد من (١) إلى (١٢) - ١٩٥٧ - ١٩٥٩.

(١١٢) صحيفة «النهار البيروتية» حيث ليوسف الخال - ٢٠ تشرين ثاني ١٩٥٨.

(١١٣) شعر - محاضرة «مستقبل الشعر العربي في لبنان» ص ٩٧ - ٩٨ العدد، نيسان ١٩٥٧.

- ٧ -

(١١٤) جبرا إبراهيم جبرا في مقدمته ترجمه لكتاب «أوديس» لجيمس فريزر - ص ٦ منشورات دار الصراع الفكري - بيروت ١٩٥٧.

وترجم جبرا كتاباً آخر هو «ما قبل الفلسفة» الصادر عن دار مكتبة الحية في العام ١٩٦٠، وأشار إلى تأثيره في السياب فيما بعد في كتابه «النار والجوهرة» ص ٦٢ - من منشورات دار القلمس - ١٩٧٥.

ويبدو أن هذا الترجمة كان يطمح إلى أن يتجاوز استخدام الأساطير مجرد الإشارة ليصبح «رؤية» النص نفسه. فقد انتقد على صفحات الأدب في العام ١٩٦٦ الشعراء العرب ولأنهم ما زالوا

إلا فيما ندر يضعون الأشعار الميثولوجية على السطح البارز من شعرهم...» الأدب - مقال «من أوجه الخيانة في الشعر العربي المعاصر» ص ٦٠ - آذار ١٩٦٦.

وفي العام ١٩٧٣ ترجم جبرا كتاب «الأسطورة والرمز» موضحاً أنه «يوضح أشكالاً لطريقة جديدة نسياً في معالجة الأدب هي في جعلها تركز على الأسطورة والرمز» من منشورات وزارة الإعلام العراقية ص ٥.

(١١٥) يوسف اليوسف - الشعر العربي المعاصر - ص ٤٢ - منشورات إتحاد الكتب العرب - دمشق - ١٩٨٠.

(١١٦) خالدة سعيد - البحث عن الجذور - ص ١٣/١٢ - دار مجلة شعر - بيروت - ١٩٦٠.

(١١٧) يوسف اليوسف - الشعر العربي المعاصر - ص ٤٤.

(١١٨) إنقذ البعض استخدام الأساطير غير الحية في الشعب مثل سلمى الجبوي حيث ترى أن استخدام بعض الشعراء للأساطير الفينيقية لا يخلو من تعميل (مقال الشعر العربي تطوره ومستقبله). وحتى يوسف الخال، لم يبد بدأ من نقد هذا الاتجاه، رغم أنه لم يصرح حين لاحظ «أن الشاعر العربي حتى هذا التاريخ ورغم نشوء نهضة تدعو إلى المفهوم الحديث للشعر ما يزال يبيط من فوق من الكلي والشامل وهذا من شأن العقل الفلسفي والعلمي إلى الجزئي والخاص وهي من شأن الخلية الفنية والشعرية (يوسف الخال - الخيانة في الشعر - دار الطليعة - ص ٢٤ - ١٩٧٨).

ويمكن أن نعلم ابتعاد الجمهور عن شعر الأساطير ليس بجهل هذا الجمهور بلوروز التاريخية - إذ ليس هنالك جمهور بلا رموز تاريخية - وإنما هو بسبب شعور الجمهور وممارسته لإرتباطه مع كيانه التاريخي وإنسانيته الخاصة وطابعه الإنساني الخاص وهو ما يقوده إلى رفض الأتحال الثقافي واقتصاد الوكالات الثقافية. على حد تعبير د. أنور عبد الملك (الفكر العربي في معركة النهضة - دار الأدب - ص ٣٧ بيروت - ١٩٧٤).

(١١٩) بدأ تعبير قصيدة الحية اليومية يتبع بين الشعراء العرب في السبعينات كإشارة إلى منع خلق جديد بعد أن تزايد الاحساس بالهوية الشاسعة التي خلقتها مرحلة الأساطير بين قراءة الشعر للواقع والواقع نفسه. وقد أشاد سعدي يوسف بهذه الظاهرة في مقدمته ترجمه لقصائد «بياتس ريتسوس» في العام ١٩٧٨. حيث اعتبر قصيدة الظاهرة اليومية للشعرية «بينومولوجيا معادة التركيب مفخرة للشعر الشيعي». (سعدي يوسف - لنا ترجمت ياتيس ريتسوس - إياها ص ٣ مطبعة الأديب البغدادية).

(١٢٠) شعر ص ١١١ - العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

(١٢١) سلمى الجبوي - مقال «الشعر العربي تطوره ومستقبله» مجلة عالم الفخر - ص ٣٥٤ - عدد يوليو - أغسطس - سبتمبر - ١٩٧٣.

(١٢٢) المصدر السابق.

(١٢٣) يوسف اليوسف - الشعر العربي المعاصر - ص ٢٩.

(١٢٤) سلمى عطفة - رسالة إلى الأدب - ص ٦٣ - حزيران ١٩٥٥.

(١٢٥) قصيدة «الملازم علم ١٩٦٢» من مجموعة «يلدر الجوع» منشورات دار الأدب - آذار ١٩٦٥.

(١٢٦) كانت مجلة «حوار» تصدر صفحتها الأولى بالاشارة التالية:

«تصدر بموجب القرار الرسمي للحكومة اللبنانية رقم ٦٧٣ بتاريخ ٢١ تموز ١٩٦٢ الممنوح للدكتور جميل جبر بوصفه ممثل المنظمة العالمية لحرية الثقافة» وقد احتجبت هذه المجلة عن الصلور بعد أن كشفت العلاقة بين المنظمة العالمية لحرية الثقافة والمخابرات المركزية الأمريكية ووصفت هذه للمنظمة ومجلاتها التي تصدرها بمختلف اللغات ومنها العربية على أنها أحد أقنعة المخابرات الأمريكية في مناقشت الكونغرس الأمريكي علم ١٩٦٥، وفي التحقيقات التي قام بها كارل برنشتين والنيويورك تايمز. (Counter Spy-Volume 3, Number 3 Dec. 1978) p. 20

(١٢٧) الأدب - ص ٢١ - يناير ١٩٦١.

(١٢٨) المصدر السابق ص ٦٢.

(١٢٩) سهيل إدريس - مقالة «الوجه المستعارة» - الأدب ص ٣ تموز ١٩٦١.

(١٣٠) حسين مروة - مقالة «ظاهرة خطيرة في الشعر العربي» ص ٦٦ الأدب - آذار ١٩٦٦.

(١٣١) ناجي علوش - مقالة «السياب» للرحلة التوموزية ص ٩١ - آذار ١٩٦٦.

(١٣٢) فاروق عبدالقادر - مقال رحلة في ملامح «الفكر المعاصر» - القاهرة - عدد ٣٣ نوفمبر ١٩٦٧.