دراسة في شعر اليمن الجديد

اشكال تحديد الكتابة الابداعية وقضاياها على نطاق الشعر

الدكتور عبد العزيز المقالح

هذا البحث:

يتناول هذا البحث أشكال تحديد الكتابة الابداعية وقضاياها على نطاق الشعر، قراءة موجزة عن المحاولات الشعرية الأولى التي سجلت استجابة نفر من الشعراء اليمنيين للتجديد الذي لحق بالقصيدة العربية شكلاً ومضموناً، لعه وصياغة واداء، ولكن البحث وهو في طريقه إلى تلك الغاية قد حاول التمهيد لها بمقدمة عن (فقه الشعر الجديد) وهي مقدمة قد لا تضيف شيئاً ايجابياً إلى فهم الظاهرة الشعرية الجديدة وإن حاولت ذلك.

وإذا جاز للباحث أن يعتبر القسم الأول من هذا البحث والمتمثل في المقدمة قسماً نظرياً فإنه سوف ينظر إلى القسمين الأخيرين من البحث بمثابه القسم التطبيقي.

وكاتب البحث يعترف أولاً أنه لا يقدم بحثه كاملاً ولا مستوفياً لجملة القضايا والاشكاليات التي يطرحها نشوء الظاهرة الشعريه الجديدة في مثل هذا القطر النائي من الأقطار العربية وإنما هوبلقي به فيا يشبه الهيكل العظمي - إدا جاز التعبير والتشبيه ليكون موضوعاً للحوار والاستكشاف والاضافة. وكاتب البحث يعترف ثانياً، أن النقد التطبيقي يكتسب مكانته من مكانة النص المنقود، إن قوة فقوة وإن ضعفاً فضعفاً، فالنص العالي المستوى ينتج بالضرورة نقداً عالي المستوى، والعكس غير صحيح، وربما يكون في هذه الملاحظة العابرة تفسير يكشف عن اسباب ازمة النقد في الاقطار العربية ذات المستويات الأدبية المتواضعة، فما النقد في نهاية الأمر سوى الحصيلة الموضوعية لتطور أساليب الابداع الأدبية. وآمل أن لا يكون في هذه الكلمات ما يجرح إحساس الشعر والشعراء في هذا الوطن.

ولأن المقدمة النظرية في هذا البحث تكاد تكون موجهة في الأساس نحو القارىء اليمني حيث بدأت القصيدة الجديدة تتلقى اعنف الضربات واقساها، فقد كان لا بد أن نبحث لها عن سند فقهي وقواعد اصولية. لأن اليمن كما هو معروف - بلد الفقه والفقهاء - ومن هنا جاء التركيز على كلمة « فقه » التي لا تحمل أكثر من دلالة تتناسب مع هدا الواقع الفقهي السائد، وفي محاولة للتخفيف من حدة الهجوم المنبري الذي يستشري كل يوم مطالباً بدماء الشعراء الجدد. وليس بعيداً أن تؤدي هذه التعبئة الضارية إلى مدبحة ادبية تحت ستار حماية الدين. وقد علق أحد المصلين البسطاء والانقياء بعد جملة منبرية عاصفة قائلاً (ما لنا وللشعر قديماً أو جديداً، هل نشكل من قريب أو بعيد فطرة واحدة من بحر متاكلنا الاجتماعية والسياسية، مشاكل الخبز والعلاج والاسكان والتعليم والغلاء).. ومع وضوح هذه الرؤيه الشعسة وعمق دلالتها فإن حملة الافتراء والتزييف صد الشعر لم تسوقف.وقد انتقلت من المدينة إلى مساجد القرى في خبث سياسي مقصود وفي جملة تمهيد لمذبحة أدبية قادمة لا بد أن نشهد عليها الأدباء والمثقفين العرب في كل مكان، وأن نشهدهم جميعاً على شراسة التخلف وجهل انصاره.

- ١ -

مقدمة في فقه الشعر الجديد

حاولت هذه الدراسة لأكثر من سبب - أن تسجه إلى قراءة القصيدة في اليمن من حلال روادها الأوائل في هذا القطر وفي حالة تكوينها، أي منذ بداية ظهور التجربة الشعرية الجديدة تقريباً. وربما كان في مقدمة الأسباب التي دفعت إلى كتابة هده الدراسة تعريف شعراء العربية حارج اليمن بنوع الجهد الدي بدله زملاؤهم في هذا المجال مع الإشارة إلى انصراف اولئك الزملاء عن تقدير هذا الجهد المتواضع الذي يشكل - على الأقل - صوناً من أجل التبشير بالميلاد الجديد للقصيدة العربية المعاصرة في أبعادها الفنية والمعنوية.

ومنذ البداية ينبغي التأكيد على حقيقة اساسية،تلك هي أن ذوق الإنسان ورغبته الخاصة لا يحددان شكل الفنون والاداب، وأن الابداع الفني بمختلف أشكاله وأساليبه لا ينم بعيداً عن جدل الحياة ومعوله التحول والتغيير المتصاعد، لكن ذلك لا يعني بحال أن على الآداب والفنون أن تنتظر حتى تتغير الحياة وتعكس واقعها المتغير على الفنون والآداب. ولعل المسوغ إن لم يكن المبرر الوحيد لبقاء الشعر في عالم « ارسطو » وعدم نفيه عن المحتمع - كما قرر افلاطون - أنه - أي الشاعر - لا يحاكي الواقع محاكاة من الدرجه الرابعة أو الدرجة السادسة - كما يرى ذلك افلاطون أيضاً - لكنه يختلق الواقع خلقاً جديداً أو يبدعه كما ننبه إلى ذلك ارسطو حقاً وأن الشعر - على حد تعبير الشاعر عبد الوهاب البياتي - ليس انعكاساً للواقع بل ابداع للواقع.

ومن هنا نسقط الحيثيات المرنديه أثواب العلمية حبا وأثواب النفلسف أحياناً أخرى - والتي نرى في واقع الحداثة الشعريه نسافصا مع مخلف الواقع حضارياً.. وتسقط أيضاً ولنفس السبب صحح الذين يرون أن الابداع الفني وتعبير اشكال التعبير التقليديه لا يأتيان إلا من تحول حقيقي في الحياة ليكونا تعبيراً عن التغيير في حياة الإنسان نفسه. وهي حجج وحيثيات لو صدقت لكان لزاماً على العرب في أكثر اقطارهم تطوراً أن يؤجلوا المساس بأشكال التعبير التقليدية حتى يتم تغيير المجتمع العربي تعبيراً قادراً على استيعاب الكيميات التعبيرية المتطوره نحو الحداثة. وهي أي تلك الحجج والحيثيات لو صدقت، سوف تحكم على المحاولات البمنيه في مجال تحديث الشعر وتطوير مضامينه واشكاله بالخسران والقفز على العصور. والعرب أن مثل هده المقولات لم تظهر في اليمن مع بداية ظهور المحاولات الشعرية الأولى التي ترجع ظهورها إلى مطلع الخمسينات - لكنها تأخرت إلى السبعينات وظهرت مع بداية تطور المحاولات الشعرية الحديدة واقترابها من حركة الشعر الغربي في بقية

الأقطار العربية. لقد تعالت اصوات نردد ما معناه كيف يقفز هؤلاء الشعراء على الواقع المتخلف وسعون إلى كتابة شعر جديد لا يعكس الظروف المتخلفة لبلادهم، ولا يبثق عن واقعها المتخلف؟ ولم يكن هؤلاء يستخدمون افكار بعض المذاهب الاجتماعية الحديثة استخداماً ميكانيكياً جامداً وحسب، وإنما كانوا يعبرون عن مزاجتهم المفرطة وعن جهلهم خصوصية تتميز بها الآداب والفنون مع جهلهم أيضاً حقيقة أن التاعر كالثائر ينسعي أن يتقدم واقعه، فضلاً عن أن الشعر يحلم، والحلم يتقدم الواقع دائماً ويبشر به.

وقد تناول بعض الشعراء العرب المعاصرين هذه القضية من خلال تجاربهم ومن خلال وصف رؤياهم لموضوع الابداع الفني. ولعلّ ادونيس أكثر الشعراء العرب المعاصرين مثابرة على طرق أبواب هذه الاشكالية، ربما لأنه أكثرهم تعرضاً للاتهام بهوس الحداثة والمستقبلية، والسكن في زمن التجاوز الشعري، وهو يرد عن نفسه تهمة الاستباق والاستجابة المتجاوزة بقوله: (صحيح أن هناك تفاوتاً بين هذا الشعر المتقدم والواقع المادي - الثقافي للقارىء العربي المعاصر. لكن هذا التفاوت أمر يقره قانون التطور اللامتساوي. وقد يكون هذا التفاوت شديداً فيؤدي إلى إحداث انفصال بين الشاعر والجمهور، ويسارع البعض فيلقى تبعة ذلك على الشاعر المتقدم. والواقع أن التبعية، إن كانت المسألة مسألة تبعية، لا تقع على الشاعر وإنما تقع على القوى الثورية التي تقف فيما يتصل بها الموقف « الريادي » الاستباقي الذي يقفه الشاعر المتقدم فيما يتصل به. والمشكلة بهذا المعنى هي إذن مشكلة التفاوت بين الطليعة الثورية السياسية والطليعة الثورية أكثر مما هي مشكلة « الجمهور » و « الشاعر » فاتحة لنهايات القرن: ص: ٢٨٠.

ولكي ينفي ادونيس عن نفسه تهمة الفصل بين ما هو واقع فعلاً، وما هو مطلوب كواقع جديد، وحتى ينفي عن نفسه أيضاً تهمة التبشير بثقافة منفصلة عن الجماهير يواصل رده قائلاً: (إن الشاعر أو كاتب الكتابة الجديدة ينطلق من أساس نظري هو أن الحاضر لا يبرر بالماضي وبالأحرى لا يبرر به المستقبل بل على العكس. إن الحاضر والمستقبل هما اللذان يبرران الماضي. وهذا يعني أن التغيير أو التجديد أو الثورة شأن لا يتم قياساً على الماضي أو تقليداً له، أو عودة إليه. وإنما يتم انشاء وابداعاً بمقتضى ما يفرضه الحاضر، وما يستدعيه المستقبل. وهذا الموقف يغاير تماماً الموقف القديم. فقد كانت الدعوة إلى التغيير، ولا تزال تتم دائماً بالمناداة للعودة إلى الأصول في الماضي، والتغيير بهذا المعنى تقويم لاعوجاج طارىء ورد عن انحراف حادث. وهذا أيضاً يعني أن دعاة هذا التغيير لا يطرحون مسألة ايجاد عالم أفضل، على الإنسان أن يكافح من أجل تحقيقه، وإنما يطرحون مسألة الكفاح ضد الذين شوهوا الأصول، وانحرفوا عن العالم الأفضل الموجود فيها. والثورة في هذا المنظور رجعة لعالم أصلي كامل متحقق في الماضي وليست ابداعاً لعالم جديد لم يكن. ويعني هذا أخيراً أن كل ما يمكن أن يحلم أو يطمح إليه موجود في تراثه، وما عليه إلا أن يتعمق فيما يتجلى له. والمسألة إذن ليست في تجاوز الموروث بل في استعادته وليست في التغيير بل في التفسير.

الأمر الثاني هو التمييز الرقيق بين معنى الفن ومعنى العلم، والعقل العربي خلط ويخلط بين المعنيين، بحيث أن الفن صار وعياً علمياً، وصار الوعي العلمي هو نفسه وعياً شعرياً. لكن، إذا كان الوعي انعكاساً للواقع، فإن الانعكاس العلمي يقدم صورة عن الواقع مطابقة له لأنها ذهنية، عقلية. أما الانعكاس الفني فيقدم عنه صورة مختلفة، لأنها انفعالية تخيليه. ولم يميز النقد العربي القديم تمييزاً دقيقاً بين الحالتين فالعلم ينتج عن مجرد الادراك، بينما الفن لا ينتج إلا عن ادراك أعاد التخيل انتاجه. فالفن تمثّل ثانٍ للواقع لا يقبل كما هو، شأن العلم، وإنما يعيد خلقه. العلم بهذا المعنى يفسر، أما الفن فيغيّر. كل فن عظيم هو في هذا المنظور ثوري بالطبع والضرورة. العلم يضع الإنسان وجهاً لوجه مع الواقع كما هو، أما الفن فيضعه وجهاً لوجه مع صورة عن الواقع هي الواقع وغيره في آن واحد. وهذه الصورة وليدة التفاعل الجدلي بين الذات والموضوع، بين الفنان والعالم. وهكذا فإن الذات في الفن الانفعالي التخيل، الرؤيا.. الخ، عنصر من العناصر المكونة للشيء الذي يتخذه الفن موضوعاً له) نفس المصدر: ص: ٢٨١.

وأياً ما كان النجاح الذي سوف تحققه هذه المرافعة الشعرية، فإن المحاولات الشعرية المتطورة في اليمن أو في غيره من الاقطار العربية التي لم تستكمل تطور بنائها الاجتماعي تشكل جزءاً من موقف ثقافي يبشر بحركة تطور شاملة تعجل بانتصار الجديد. يضاف إلى ذلك أن الوطن العربي وحدة ثقافية تتأثر ويؤثر بعضها في الآخر وأن المدن العربية المتقدمة نسبياً هي بمثابة المدن المعاصرة في العالم، بينما المدن العربية المتخلفة بمثابة الريف التابع والمتأثر بتلك المدن المتقدمة نسبياً. مع اثبات ب الأرياف العربية كلها - دون استثناء - كانت وما تزال في غياب تام عن الثقافة باشكالها التقليدية والمستحدثة. فلا المتنبي حاضر في أي ريف عربي ولا شوقي ولا السياب ولا أيّ من القدماء أو المحدثين من الشعراء تستطيع أن تجد له وجوداً بارزاً أو خافتاً في هذه الأرياف التي تشكل الوجود البشري الحقيقي وتنتظر الشاعر الذي يقتحم اسوار المدينة في طريقه لقهر الحرمان عن اوسع الجماهير قاعدة وأبعدها - عبر المراحل التاريخية المتعاقبة - عن مظاهر الفنون والآداب. إن الافتتان غير الواعي بالماضي وقوالبه الثابتة، والدعوة المستمرة إلى تكريس الماضي في مواجهة الابداع هو الاثم الكبير الذي ترتكبه السلفية الثقافية في حق العربي وعصره، فلن يستطيع هذا الإنسان المحكوم بعصره أن يستوعب شروط الحياة الجديدة، ما لم يتخفف من القوالب الجامدة المتحجرة، تلك التي تخلق له أصنافاً من العوائق المادية، وتضع على طريق تطوره أخطر ازماته الروحية والنفسية، وتجعله يسير في رحاب العصر المدهش مغلول العقل والقلب يرى تخوم الابداع مسدودة من حوله حتى وهو يحاول كتابة مقطوعة شعرية. ويعاني من التوتر السلبي كلما حاول الابتعاد عن النماذج الأدبية المستهلكة. ولعله من الواضح أننا أثناء قراءة مجموعة من النماذج الشعرية الجديدة ندرك بوعينا المباشر، كم يعاني الشاعر العربي من الإحساس الفاجع بالذبول والانكسار، وربما كان شعوره بذنب التجديد وذنب الخروج على قوالب الموروث هو السر الكامن وراء تعثر هذا التجديد، وهو السر الكامن أيضاً وراء الحزن العميق الذي يجلل معظم الانتاج الشعري المعاصر.

وفي يقيني أن الوقت سوف يطول قبل أن يشعر المناوئون للحركة الشعرية الجديدة والمغالون في النيل منها بخطأهم الفادح. وهو خطأ لا يمس تطور الشعر وحده بل يمس الابداع الأدبي بعامة واللغة بخاصة ومن ثم كل مناحي التحديث، وقد يؤدي موقفهم المتعصب والمتحجر إلى انحراف حركة التجديد والابتعاد بها عن القصيدة الفصحى نحو العامية كما حدث في أزمنة التعصب، وهي الأزمنة التي دفعت - في تقديري - إلى ظهور القصيدة العامية بأشكالها المتطورة من الازجال إلى الموشحات فلم يتم ذلك الذي أراه انحرافاً لغوياً بسبب عجز الفصحى عن الايصال أو البعد عن التعبير الشعبي وعن حاجة العامة إلى أدب يمثل مشاعرهم، وإنما حدث نتيجة انتكاسة لغوية كان سببها التشدد في التحجر اللغوي وحماية القوالب التي سجنت المضامين والمواهب في أطر لا فكاك منها، فكان لا بد من الابداع في اطر أخرى، والدليل على ذلك أن القصيدة العامية لم تقف عند ابداع المفردات والمضامين بل تعدتها إلى الشكل، بعيداً عن الخليل وتلاميذه وعن سيبويه وتلاميذه، ولولا الركود الذي مني به المجتمع العربي وانطفاء اضواء القاهرة وبغداد طوال فترة الانقطاع، لكان لذلك الترخيص أثره في الابداع والانحراف عن الفصحى، ولكان تاريخ اللغة العربية في الألف السنة الأخيرة شبيهاً بتاريخ اللغات الأوروبية في الخمسمائة عام الأخيرة.

ولكي لا يتسبب الاستطراد في تبديد الغرض المتوخى منه أعود فأوجز القصيدة فيما يلي:

أولاً: إذا كانت ملامح الجديد المادي في اليمن لم تكن قد ظهرت عندما بدأت ملامح القصيدة الجديدة في التكون، فإن معطيات الثقافة العربية المتطورة قد مكنت الشعراء في اليمن وفي كثير من الأقطار العربية من مواكبة التطورات الشعرية في وقت مبكر وسابق لكل تطور مادي.

ثانياً: إن ثراء الواقع المعاصر وتنوعه، والتقدم السريع للإنسان على أي أرض، ونمو الحياة وتطورها على نطاق واسع يجعل من المستحيل أن تحتفظ اشكال التعبير الفني بسماتها التقليدية، لأن ذلك مناف لطبيعة الحياة. وإذا كانت العلاقة بين الشكل والمضمون جدلية فإن ذلك لا يمنع عن التساؤل: أيهما الذي يخلق الآخر؟ ولا يمنع كذلك عن الإجابة: بأن المضمون هو الذي يخلق الشكل، والشكل هو الذي يحد المضمون. لقد تغير التاريخ فتغيرت الحياة، وتغير المضمون الشعري، وكان ذلك سبباً كافياً في تغيير الشكل من خلال تغيير عناصره الايقاعية واللغوية.

ولم يقف النيل من التجربة الشعرية الجديدة في اليمن عند هذا النوع من المماحكات الفكرية بل تعداه إلى مواقف أخرى، أشد غرابة وأكثر خطورة. فقد طرح المحافظون فكرة شجب التجديد في الشكل والاكتفاء بتطور المضمون، ويرى هؤلاء بسذاجة قد تكون بريئة، أن إغناء القالب القديم بالمضامين الجديدة كاف للقفز بالشعر من العمود الجاهلي إلى رؤيا القرن العشرين، وموقفهم هذا ينبثق من كونه القالب التاريخي الجميل الصالح في رأيهم لكل زمان ومكان، وأنه قد ساير القصيدة العربية منذ ميلادها الأول واستطاع أن يعتصر بين شطريه المتساويين ثقافة العصور، وأنه ما يزال الإطار المناسب لاستيعاب كل التحولات الثقافية والاجتماعية، وهم يضربون لذلك أمثلة مستمدة من واقع العصر، ومن شعراء معاصرين استطاعوا رغم تقيدهم بالقالب التقليدي أن يملأوه بمضامين تعبر عن مختلف الأفكار والمواقف، ولأن المضامين هي الأهم فماذا يضير بقاء الايقاع والقافية وهما أهم سمات الشعر التاريخية!!

وخطورة هذا الموقف أنه لا يركز كسابقه على الظرف الاجتماعي الآني للشاعر والمتلقي، وأنه يفسر رفضه لإحداث تغييرات جديدة في الأشكال والأساليب قبل أن تدب الحركة الجديدة في المجتمع، ولذلك فإن رفضه مؤقت ومشروط بالتغييرات التي سوف تؤدي بالضرورة إلى تغييرات في الشكل والمضمون، لأن الحركة الجديدة في الحياة سوف تؤدي إلى قيام تعارض بين المضامين القديمة والجديدة، ومن ثم بين اشكالها، وحينئذ يولد الجديد ولادة طبيعية. ذلك هو شأن الموقف الأخير فإنه يرفض التجديد في الأشكال رفضاً ابدياً ويرى في القوالب الشعرية الجاهزة والموروثة ما يغني عن كل تجديد، فهي بمثابة الأوعية السرمدية القادرة على الانتقال عبر الأزمان حاملة في ثناياها روح كل عصر ومعاناته دونما حاجة إلى تبديل أو تغيير كالتبديل الأخير الذي حاول تفتيت البنية الايقاعية وتدمير الشكل الخارجي للقصيدة العربية.

وبزعم انصار هذا الموقف المحافظ أن القالب الشعري الموروث لا يشكل خصوصية تراثية وحسب، وإنما هو كذلك بشكل خصوصية قومية، وهم يعترفون بالتغييرات التاريخية التي أحدثت في الشكل الشعري ابتداء من المبيتات وانتهاءً بالموشحات، لكنهم يعودون ليؤكدوا ذوبان ذلك التغيير وفشله عن الاستمرار وبقاء القصيدة في قالبها التقليدي متحدية رياح التطور عبر كل العصور. وهم لا يضعون في الحسبان فترة الانقطاع الحضاري التي ألمت بالوطن العربي والإسلامي وقطعت سياق التواصل التاريخي والحضاري، وكانت عودة الشاعر الاحيائي في العصر الحديث إلى الماضي البعيد لاستيحاء النماذج والأصول الكلاسيكية لكي يؤسس عليها من سيأتي بعده قاعدة الانطلاق الجديدة، ولكي يصوغ هو نفسه في قوالبها التقليدية المضامين الجديدة.

ولم يمر نصف قرن تقريباً منذ ظهور حركة الاحياء الحقيقية حتى كان الاحيائيون والكلاسيكيون الجدد والرومانسيون قد استهلكوا المعمار الفني الموروث. وبدأ التعارض بين المضمون الحديث والمعمار الخارجي القديم، ثم التصادم، وقد ظهرت آثار هذا التعارض في شعر المهجرين (نعيمه، جبران، عريضة) وفي شعر طلائع الرومانسيين في الوطن (أبو شادي، علي محمود طه، محمود حسن اسماعيل). لقد شعر هؤلاء بوطأة القالب القديم على المضمون الجديد فبدأوا، بخطوات محسوبة وخائفة، عملية تفكيك الشكل، كل بطريقته الخاصة وبقدر استفادته من التطور الذي حققته القصيدة قبل فترة الانقطاع، وهو التطور الذي وصل بالموشحة إلى الخروج على البنية الايقاعية التقليدية، واقترب بمعمارها من معمار القصيدة الجديدة في بداية ظهورها.

لقد بدأت الحساسية الجديدة إذن في الظهور، لكن الاغتراب منها أو التعبير عن مولدها قد ظل محدوداً، ومحكوماً بالرهبة من سيطرة القالب تاريخياً وأذنياً - نسبة إلى الأذن - ولم تكن اليمن غائبة عند ظهور الحساسية الشعرية الجديدة، بل كانت حاضرة في شخص أحد ابنائها وهو الشاعر علي أحمد باكثير، أول من اهتدى إلى ما سوف يسمى فيما بعد بالبحور الصافية، أو البحور التي تتألف من التفعيلات المتماثلة، وقد استحق بذلك أن يحتل مكانة خاصة في قائمة الرواد. وهذه واحدة من محاولات باكثير الرائدة، وتتضمن مقطعاً من مسرحيته المترجمة (اخناتون ونفرتيتي) وفي هذا المقطع يبدو الأمير حزيناً وهو يخاطب أمه في اعقاب وفاة حبيبته:

إن طيب هواء الحديقة يحرق قلبي يا أماه
كل شيء يسألني فيها عن (تادو)
فيؤسفني أنني لا أحير جواباً
وعلى كل شيء أرى مسحة من حزن عميق
لكن عنّت لي خاطرة لم ألمح فيها
شيئاً من أمل أو عزاء
إذ تبينت أن من الأشياء لشيئا
لا بد للرب فيه فلا يستطيع له تغييرا
هذي ذكرى « تادو » المحفورة في قلبي
هل يقدر يوماً على محوها؟ كلا، كلا
ستظل على رغم كل القوى في السماوات
والأرض ما دام قلبي يخفق بين ضلوعي
والحب أبو الذكرى أقوى منها
وأشد التحاماً بقلبي، فعن محوه هو أعجز
وهي مصدر هذا الحب، فلا بد أن تبقى مثله
إنها لم تمت « تادو » لم تمت، تادو باقية
لا يقدر ربٌّ على محوها من هذا الوجود
علّها نامت علّها استغرقت في سبات عميق
سأناديها سأهيب بها لتفيق
أين جثمانها الآن أين هي الآن يا أماه؟
دعيني أذهب إليها
لأشكو حزني عليها
وأطرح انفال دمعي لديها
فاما تقوم إليّ
وإما أهلك بين يديها
إن قلبي يحدثني أنها ستجيب دعائي

هكذا بدأت الحساسية الجديدة، وبدأت معها مضامين العصر في الاحتشاد، كما بدأ الحد الأدنى من التغيير في شكل القصيدة العربية وفي تفتيت وتفكيك المعمار الشعري كخطوة أولى نحو تحطيمه وإعادة تركيبه

بما يتناسب وروح العصر وثقافته الموسيقية والاجتماعية.

ومن الملاحظ حتى لأقل الأدباء حظاً من المعرفة المعاصرة أن التغييرات المتلاحقة في أوربا الحديثة قد احدثت نقلات جذرية متتابعة في شكل الشكل وفي لغة اللغة - إذا جاز التعبير - وأصبح احياء التراث الحديث،نعم الحديث، أصبح همًّا واضحاً من هموم الثقافة الأوروبية الحديثة. وعلى سبيل المثال فقد تم احياء شكسبير أو بعبارة أخرى تم تحديثه أكثر من مرة، وذلك لكي يواكب عصره ويخرج من عزلته التراثية - بينما كنا نحن العرب - وما نزال - نرى أن وشائج الاتصال الفني الحميم بيننا وبين العصر الجاهلي لغة وايقاعاً يدعو إلى الفخر، ويضعنا أمام مجد لا توازيه امجاد الدنيا بأسرها. وهذا الاغتراب هو الذي جعل المحافظين يرون في النقلة المتواضعة فى الشعر مروقاً وخروجاً على العروبة وتدميراً للغة، وجعل المعتدلين يرون فيها وثبة فنية ونقلة جديدة لا ينبغي أن تصل إلى أبعد مما وصلت إليه.

ولعلّ الخيال العربي الذي ولد في واد غير ذي زرع هو المسؤول عن حالتي الرفض والرضاءولعله قد أصيب بالبشم الذهني والوجداني، ولم نعد معدته الصحراوية الضيقة تقبل المزيد من التغييرات المضمونة والشكلية،وكأن الطاقة المجازية التي تحبل بها اللفظة العربية قد استنفدت أو كادت بهذا القدر اليسير من التغيير المحكوم والمضبوط الذي لم يشذ عنه أو يخرج عليه خروجاً شبه كلي سوى عدد قليل من الشعراء المغامرين والمتهمين بالصدود عن التراث الاوربي، والمناداة بإقامة قطيعة حادة مع الماضي العربي. وبأنهم من المغتربين بالشكل أكثر من المضمون،إلى آخر قائمة التهم التي تكفي لنفي الابداع وتجميده ألف سنة أخرى.

* * *

- ٢ -

حاول الجزء الأول من هذه المقدمة أن يدفع عن القصيدة الجديدة في اليمن تهمة وإشكالاً، والتهمة - كما عرفنا - هي محاولة استباق زمن الجديد، وهي تهمة لو صحّت لكانت في صالح القصيدة الجديدة لا انتقاصاً منها. أما الإشكال - كما عرفنا أيضاً - فيتمثل في الدعوة إلى الاكتفاء بتطور المضامين الشعرية وتجديدها في إطار القالب الموروث الذي يراه المحافظون خالداً خلود الشعر والزمن. ومعنى نجاح مثل تلك الدعوة أن تقبل القصيدة العربية في اليمن وفي غير اليمن فكرة الثنائية القائمة بانفصام الشكل عن المضمون، وأن تقبل طبقاً لذلك السير على قدم واحدة.

وفي هذا الجزء نحاول أن نقيم حواراً غير مباشر ومن طرف واحد مع الاذكياء من الشعراء المحافظين نسترجع من خلاله بعض الأفكار التى تمتّ إلى الشعر بصلة، وقد قلت نسترجع حتى لا يظن أحد أنني أدعي طرح ما هو جديد وإن كنت في البدية أزعم أن المنطلق لن يخلو من بعض الجدة،وهو يبدأ من ترديد المقولة الشائعة:كل الفنون بل وكل الأفكار،حتى العظيمة منها،تبدأ مستهجنة ومرفوضة ثم يألفها الناس ويتمسكون بها ثم يقفون في وجه من يحاول تغييرها أو الإساءة إليها. وما من شك في أن كتابة قصيدة جيدة أجدى على الشعر الجديد من كتابة عشرات الابحاث للرد على الدعوات التي تهاجم التجربة الجديدة أو ترجمها بالحجارة القديمة، والنماذج الشعرية الجديدة الجيدة، كفيلة بأن تخلف مناخاً شعرياً معاصراً يفرض نفسه ويجعل القوى الرافضة أو المحافظة تعزل نفسها تدريجياً وتنقرض كما انقرض انصار « الرجز » من الذين كانوا يرون الخروج على ذلك البحر خروجاً على الشعر وعلى مقوماته الايقاعية باعتباره البحر الأم والأب. وقد أكدت الدراسات القديمة والحديثة أنه قد كان للعرب شكلان من الشعر هما « الرجز » و « القصيد » وأن الرجز أقدم أوزان الشعر واسبقها إلى الظهور (وعلى هذا يمكن ان يقال إن شعر الرجز كان أول الأشكال الشعرية التي ظهرت لدى العرب القدامى، فهذا ما تعين عليه الشواهد القليلة التي بين ايدينا) د. عز الدين اسماعيل: المكونات الأولى للثقافة العربية، ص: ٢٠.

(وعلى كل حال فالراجح لدى مؤرخي الشعر العربي أن فن القصيد هذا كان تطوراً لفن الرجز في بداية الأمر،لكن القصيد يعتمد على أوزان أخرى غير وزن الرجز، هذا حق، ومع ذلك فإن هؤلاء المؤرخين يذهبون إلى أن وزن الرجز حين تطور ودخلت عليه تنويعات جديدة استغرقت قروناً من الزمان نتجت عنه هذه الأوزان التي قيلت فيها القصائد، فليس هناك وزن عروض - في رأيهم-إلا يمكن ارجاعه إلى الرجز أو يتبين أثر الرجز فيه). نفس المرجع: ص: ٣٢.

وبوحي هذا الرأي التاريخي بافتراضين اثنين، أولهما - وهو افتراض يسير - قد سبقت الإشارة إليه عند الحديث عن فشل انصار الرجز. فأنا افترض وجود أنصار لذلك البحر دفعهم الألفة والرضا بايقاع ذلك البحر المعبر عن واقع الصحراء والقوافل إلى مقاومة كل تطوير يمس بحر الرجز، كما أن ظهور بحور أخرى تؤكد تاريخياً انتصار المبدعين الذين حاولوا تطوير هذا البحر وادخال تنويعات ايقاعية عليه صدرت عنها فيما بعد بحور الشعر الأخرى، ذلك هو الافتراض الأول. أما الافتراض الآخر وهو الأهم والجدير بالحوار فيتحدد في الدور الأساسي الذي لعبه « بحر الرجز » في تأصيل القصيدة الجديدة،وهو افتراض لا بد أن يتبادر إلى ذهن الباحث وهو يتابع نشأة القصيدة الجديدة واعتماد معظم شعرائها على بحر الرجز بعد أن هجره الشعراء حتى في عصور الانحطاط،وعودة الشاعر الجديد إلى « بحر الرجز » لا يأتي من كونه أحد البحور الصافية الموحدة التفعيلات، ولم يكن مصادفة، أو أنه قد حدث لأن بحر الرجز أسهل البحور أو حمارها الصبور - كما تشير إلى ذلك بعض الأحكام القديمة - ولا إلى أن ايقاعه أقرب إلى الفطرة الموسيقية - كما قد تقول الدراسات الحديثة - وإنما حدث ذلك - وهنا يكمن الغرض - لأنه أول بحر عرفه العرب ونظموا به اشعارهم، بمعنى أن انطلاق الشعر الجديد من بحر الرجز ومن غيره من البحور الصافية الفطرية (غير المعقدة) ليس عيباً ولكنه بداية طبيعية وعود على بدء من النقطة الأولى التي انطلق منها الشعر العربي قديماً لكي يزمع الانطلاق منها مرة أخرى إلى عوالم جديدة ليس في إمكان أي باحث التكهن بالمدى الذي تعبره ولن يكون في وسعه أن يجد لها منطقة وقوف.

أضع هذا الافتراض تحت عيون القارئين والباحثين وأمامي النماذج الأولى التى مكنت لهذا النوع من الشعر، وهي ليست من بحر الرجز.فقد كانت القصيدة الأولى - إذا صح الترتيب الزمني - للشاعرة نازك الملائكة من بحر المتدارك. والقصيدة الأخرى وهي للشاعر بدر شاكر السياب من بحر الخفيف، كما أن المحاولات التى سبقتها لم تكن من بحر الرجز أيضاً بل إن الشاعر علي أحمد باكثير قد كان يرشح لهذا النوع من الشعر بحرين اثنين من بحور الشعر المعروفه وهما « المتدارك » و « المتقارب ».

اضع هذا الافتراض كذلك وأمامي ما يشبه النصيحة، تقدمت بها الاستاذة نازك الملائكة إلى الشعراء المجددين وتكاد خلاصتها تقول لهم أن يهجروا الرجز لأنه في رأيها أسرع البحور انزلاقاً إلى النثرية وضعف الموسيقى وهي لا تكتفي بذلك النصح بل تضيف إليه قولها بأن اصرار معظم الشعراء المجددين على استخدام هذا البحر والتعامل مع تفعيلاته مكسورة قد جعل قصائدهم نثراً يفتقد إلى ما تنبض به ألفية ابن مالك من موسيقى شعرية، والاستاذة نازك ترى أن الألفية المشار إليها (من وجهة نظر العروض تتمتع بموسيقى مقبولة نفتقدها في أكثر الرجز الحديث،ولذا شاع في السنين الماضية. وإنه لعار يلحق الشعر الحديث أن تكون منظومات أسلافنا التعليمية أوفر موسيقى من

قصائد شعرائنا المعاصرين. ونحن أشد أسفاً على ذلك لأننا لا ندري أن شعراءنا يقلون مواهب عن أولئك القدماء).

نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ص: ١٠٧.

واصراري على وضع الافتراض السابق - رغم هذه المحاذير - يقوم على مجموعة من القواعد الأساسية هي:

أولاً: إعادة الروح، بل الحياة والاعتبار إلى هذا البحر بعد أن مات ودفنته القرون في قبر المنظومات التعليمية.

ثانياً: إن أجمل البدايات للشعر الجديد، وأكثرها تأثيراً على الجماهير وقرباً من مشاعرها هي تلك التي كتبها اصحابها في بحر الرجز، ولا ابالغ إذا ما قلت إن قصيدة «انشودة المطر» للسياب مثلاً قد جعلت الشعر الجديد ظاهرة فنية جماهيرية، وأنها شدت معظم الذين التفوا حول تجربة الابداع الشعرية الجديدة، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن قصيدة (الناس في بلادي) للشاعر صلاح عبد الصبور، وعن قصائد أخرى للبياتي وحجازي وغيرهما من رواد القصيدة الجديدة.

ثالثاً: إن الملاحظة التي لحظتها الأستاذة نازك على مستخدمي بحر الرجز من الشعراء يمكن أن تلحظ في استخدام بقية البحور التي تعامل معها هؤلاء الشعراء، ولذلك اتهمت كل قصائدهم المنظومة في إطار البحور الأخرى بأنها نثرية، وتفتيت الايقاعية للبيت التاريخي، بحكم طبيعته يوحي بالنثرية لا سيما للأذن التي ألفت القصيدة التقليدية، وما استطيع أن أجزم به أن الجيل الجديد لم يعد يشعر بذلك الإحساس.

رابعاً: إن الاستاذة الفاضلة تبدو في احكامها أكثر تشدداً من الخليل بن أحمد نفسه في متابعتها للزحافات والعلل. ربما لأنها تضع نفسها في موضع المشرع الجديد، وهي لذلك ترفض بصرامة وقوة - كما تقول - أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يمتلكها الناثر بالرغم من علمها بوجود باب سماه الألوسي (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) المرجع السابق: ص: ٣٣٢.

خامساً: إن الاستاذة الشاعرة نازك الملائكة عندما تتحدث عن الموسيقى نبدو وكأنها تقصد الطرب، وهي تحاكم شطر التفعيلة، بشطر البيت الكامل، وتقارن بين بيت رؤبة بن العجاج «وأشطر» نزار قباني وفدوى طوقان.

سادساً: إن علينا أن نعيد النظر في البنية الايقاعية للبحور المعروفة، ونعترف بما يسمى في نظام الموسيقى باعادة التوزيع، فالأغنية التي يكتب لحنها فنان معين ثم يقوم بتوزيعها فنان آخر لا تفقد رتمها الأساسي لكنها تكتسب بالإضافة إليه توزيعات لم تكن لها من قبل وتشكيلات تزيدها حركة وانسجاماً.

وفي ضوء هذه الملاحظات يمكن القول بأن الشعر العربي مع بداية نمو القصيدة الجديدة يشهد ميلاداً جديداً. وكما استطاع الشاعر الراجز حيث كان ايقاع الحياة في بطء حركة الناقة أن يتجاوز ويحدث تنويعات وزنية مختلفة ومتنوعة فإن الشاعر الجديد الذي أعطى الحياة للبحر الميت، والذي يعيش في غناء ايقاعي لم يتوافر لشاعر في أي عصر من العصور، حيث امتد العالم يصير قرية وموسيقاه تكاد تصبح موسيقى عائلية. أقول إنه في مثل هذا المناخ لا بد أن يتابع الخروج من الإطار العروضي المفروض على ايقاع الشعر وانه من الصعب بل من المستحيل التنظير والتعقيد لأبعاد هذا الخروج لأن القصيدة كفكر الإنسان المعاصر ووجدانه مفتوحة كل يوم على الجديد. وإذا استطعنا واستطاع المحافظون أن يسجنوا تطورات الحياة وتعبيراتها عند مكان معين، حينئذ فقط نستطيع أو يستطيعون أن يضعوا القصيدة في الوضع الشعري الذي يتلاءم مع أذواقهم وفي المجال المكاني والزماني الذي يحلو لهم.

والإشارة العابرة إلى المكان والزمان تقودنا بالضرورة نحو الإشارة إلى البيئة التي انتجت اوزان الشعر العربي التقليدي الموروث، وإلى أنها قد كانت بيئة (متبدية) أي بدوية افرزت نوعاً من (الشعور) المتبدي، استطاع البدوي معه أن يعتصر اصوات وأشكال تلك البيئة غير السخية فأعطته من انغام الصحراء وايقاعها ما جعله يتمثل البيئة التي خرج منها ويتجاوزها. وليس الشعر وحده هو الوليد الشرعي للصحراء المتبدية وإنما اللغة والموسيقى والعادات والتقاليد، عادات الحب وعادات الحرب وعادات الكرم وعادات الانتقام والصفح هي كذلك وليدة الصحراء والبيئة البدوية.

وهنا ينشأ إشكال غريب وينطلق تساؤل أعرب، ذلك هو أن (الشعور) أو الشعر الذي افرزته تلك البيئة المتبدية قد صار نموذجاً للمتحضرين وسكان المدن وأصبح تجاوزه والاخلال بمقوماته الثابتة اخلالاً بالطبع العربي. واخلالاً بالطبيعة العربية.ليس ذلك وحسب بل أصبح التفكير في تعديل الصيغة الشكلية لذلك الشعر خروجاً على النظرية الشعرية غير المكتوبة، وعلى الذوق الشعري المألوف. ولم يتوقف الأمر عند ذلك الحد بل ارتفع الأمر وكأنه خروج على القداسات، وهي قداسات يحتار الباحث في تحديد مصدرها،لاسيما إذا استرجعنا موقف الدين الإسلامي في مطلع ظهوره، من الشعر في مختلف أشكاله المنظومة والمنثورة (سجع الكهان شعر المنثور). فمن أين جاءت القداسة إذن؟هل من تقديس المألوف؟ أم من تقديس الشكل التاريخي لفن من الفنون الكلامية؟ أم أنه نابع من الإكبار الذي يضفيه المتعلمون على الشعر، وفيهم أساتذة أجلاء في الجامعات وفي المدارس، وفي مؤسسات الإعلام حيث لا يكف هؤلاء وهؤلاء عن إحاطة الشكل الشعري التقليدي بهالة من القداسة لم تكن من قبل وليست لبعض النصوص الدينية. ولم تحظ الخطابة أو الرسالة أو المقامة بشيء يذكر من الاهتمام فضلاً عن التقديس؟ وهل يمكن إرجاع هذا الموقف السلبي من جديد والذي وصل إلى درجة التقديس للأشكال القديمة إلى الخوف من المضامين الجديدة التي لا تدعو بالضرورة إلى تحول في الشكل الشعري وحسب وإنما إلى تحول في مجمل اشكال الحياة؟ وهل يكفي ذلك الموقف الصدامي مع الشعر الجديد لتتوقف كل التحولات الجديدة والتغييرات العميقة في مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية والفنية الأخرى؟ وهل نستطيع في هذا المجال إغفال الحجة التي يسوقها بعض الدارسين حينما يعودون بهذا التقديس والاعجاب الواصل حد التقديس إلى زمن الأمية وعصر الذاكرة عندما كانت القراءة والكتابة شيئاً نادراً، وكانت ذاكرة الإنسان شديدة الحساسية تلتقط الكلمات الايقاعية وتختزنها بسهولة؟.. ولم يعد خافياً أن التجربة الشعرية الجديدة، قد حققت للشعر العربي نقله من السمع إلى البصر،ومن المعدة إلى الوجدان،ومن الانشاد إلى القراءة، وربما كان أول تحس نقدي على المستوى الاكاديمي لهذه الظاهرة تلك العبارة التي وردت في الكتاب الذي اصدره الدكتور احسان عباس عن الشعر الحديث في العراق من خلال أحد رواده وهو الشاعر عبد الوهاب البياتي، والعبارة المشار إليها هي: (ويجب أن لا ننسى أن الشعر الحر على يد البياتي ورفاقه في العراق لا يصور حاجة نامية في المجتمع فحسب وإنما يصور أيضاً ضرورة من ضرورات التحول في الوضع الشعري، فقد كان الشعر العربي ينظم لينشد أو يلقى أما الشعر العربي الذي ينظم اليوم فإن مادته للقراءة - وللقراءة الصامتة على وجه الخصوص).

(د. احسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ص: ٢٩).

ولسوف يمر وقت طويل على العرب قبل أن تتحول مصادر الذوق الشعري من السمع إلى البصر،ومن الغريزة إلى الوجدان، ولا استطيع بعد هذه الملاحظات أن اتبين سبباً واحداً يدعو المخالفين أو المحافظين للتمسك بفكرة ثبات الشكل الشعري، ولعل غياب نظرية مرنة للشعر تحدد مقوماته الجوهرية وتحيط بظروف نشأته وبالاسباب التي حتمت قيامه ورسمت مسار تطوره - هذه الإشارة، سوف تقودنا أيضاً إلى

قضية أخرى لكنها لن تبعد بنا خارج الحوار وهي قضية الشعر والنظرية.

وعند الحديث عن نظرية للشعر العربي سوف ينقسم المتحدثون أو المحاورون إلى أكثر من فريق،لكننا نستطيع أن نتبين ثلاث وجهات نظر للمحاورين، أولى وجهات النظر هذه تقول، إن الشعر العربي يتميز بنظرية كاملة شاملة لا ينقصها شيء، وهي وجهة نظر ترفض الحوار وترى كل شيء على ما يرام،أو أنه قد كان كذلك وافسدته الفلسفات والهرطقات الفكرية والأدبية. ووجهة النظر الثانية سوف تنكر وجود نظرية للشعر العربي، ما عدا بعض التعريفات التي صدرت عن النقاد والشعراء وقد كانت تتحدث عن أداة الشعر وعن اساليب صناعته لا عن ماهيته، أو حقيقته.وكانت تلك التعريفات - كما هو معلوم - تصدر في ايجاز، وذلك يتناقض مع جرص العربي على الشعر ومع حرصه على الاسباب.أما وجهة النظر الثالثة والأخيرة فهي قد ترى أن من صالح الشعر بل ومعظم الفنون أن لا يكون لها نظرية لأن أية نظرية سوف تكون بمثابة القيد الذي يقيد حركة المواهب ويجعل الخروج عليها مروقاً واستهتاراً، والشعر لا يشكو شيئاً مثل شكواه من كثرة القيود والقواعد التي تحولت إلى نظريات ثابتة وملزمة.

تلك - في رأيي - بعض وجهات النظر التي يمكن أن تثار عند الحديث عن ضرورة قيام نظرية الشعر، ووجهة النظر الأولى غير مقبولة بالنسبة لي على الأقل،لأن هذا التشويش، وهذا الخلط السائدين في مجال الحياة الشعرية يؤكدان غياب مثل هذه النظرية. أما وجهة النظر الثالثة فإنه بالرغم من اهميتها وأهمية ما تطرحه من محاذير فإن غياب النظرية لم يمنح الشعر هذه الميزة التي تحدث عنها، ومن هنا فلا بد من العودة إلى وجهة النظر الثانية والتي ترى ضرورة قيام نظرية للشعر العربي لا تكون مرنة وحسب،وإنما تعمل كذلك على تبديد التشويش والفوضى الشعرية وتساعد على التغيير والتطور واكتشاف اشكال جديدة تلامس جوهر الأشياء.

وإذا كان الشعر في الماضي قد حظي بمجموعة كبيرة من القواعد اللغوية والنحوية والبلاغية ومجموعة من القواعد الموسيقية العروضية وحظيَ كذلك بمجموعة من التعريفات النثرية والشعرية فإنها لم تستطع أن تكون نظرية شعرية مكتملة أو شبه مكتملة، وربما لم يخطر وضع مثل هذه النظرية على أي من الشعراء أو النقاد العرب القدامى. ولا أنكر أن بعض الفلاسفة العرب قد حاولوا القيام بالتنظير للشعر تحت تأثير الفكر الأرسطي، وهو الفكر الذي يجمع بين التنظير للشعر، والتنظير للخطابة، والتنظير للمسرحية، فضلاً عن التنظير الفلسفي، لكن محاولات الفلاسفة العرب لم يكتب لها النجاح ولم تتواصل، ولم يفد منها الأدباء والشعراء، وإذا كان بعض هؤلاء الفلاسفة قد حاولوا التنظير لما هو كائن وليس لما ينبغي أن يكون، ولهذا فقد ارتبطت تنظيراتهم باحكام اللغويين والنحويين والبلاغيين، إلا أن ابن رشد،وقد كان أكثرهم فهماً لأرسطو كما يؤكد ذلك دارسوه، قد استطاع أن يقترب من مجال التنظير الشعري مستفيداً من تصورات ارسطو لماهية الشعر ووظيفته، وإن كان اعتماده على من سبقه من فلاسفة العرب قد جعله يكرر أحياناً ما توصلوا إليه مثل القول بأن (الشعر خيال موزون) وهو تعريف لا يخرج عن نطاق التعريف القديم والقائل بأن (الشعر هو الكلام الموزون المقفى) كما أن ابن رشد،شأنه شأن بقية الفلاسفة العرب المناطقة، قد اهتموا بالتنظير للشعر من حيث دلالته المنطقية، كأقوال متخيلة موزونة لا من حيث هو فن قادر على التعبير عن رؤيا، وإن كان ابن رشد قد تجاوز في بعض احكامه آراء زملائه وأساتذته المناطقة، فقد انكر وهو يتحدث عن (الأقاويل الشعرية المتخيلة الموزونة) أنكر الأشعار التي ليس بها من معنى الشعرية إلا الوزن، كما اهتدى إلى أهمية التخييل في تكوين الادراك العملي أو الفعلي وإلى أن افعال الإنسان تتبع تصوراته، وأن (الإنسان من بين سائر الحيوان هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها.) د. جابر عصفور مفهوم الشعر ص: ٦٦.

لقد كان مشكل الشعر حتى وقت قريب يتمثل للبعض مشكلة معنى، وكان بالنسبة للبعض الآخر يبدو مشكلة مبنى، وقد استفاض الحديث في بعض العصور عن قضايا اللفظ والمعنى،وشاعت مقولات عن هذه الثنائية تناقلتها الأقلام وحملتها الكتب من جيل إلى جيل، وقد ساعدت تلك الثنائية والانتصار للفظ على افراغ الشعر من التخييل والفكر معاً، وتحول إلى ايقاع لغوي ونحوي، وهذا ما أصاب المستشرقين والدارسين الأجانب بالحيرة. يقول الباحث البريطاني (أم. س. لاينز) في محاضرة عن (الشعر العربي القديم والآداب العالمية) في مجال حديثه عن قضية التذوق الفني (واستغرب جوته عدم اعجاب بعض المستشرقين بالشعر الشرقي حتى قال أحدهم: من استاذ الشعر العربي فهو مجنون. وفي أيامنا هذه نشر أديب سويسري (بيتفر) كتاباً قال فيه إن ماهية هذا الشعر سر غامض لم نصل بعد إلى اكتشاف مكنوناته) كما استشهد الباحث البريطاني برأي لابن خلدون يقول (إن نظم المتنبي والمعري ليس من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب فيه) وقد أرجع الباحث البريطاني السبب إلى اختلاف الذوق عندما عقب على رأي ابن خلدون بقوله (في هذا دليل على اختلاف الذوق لا على سوء الفهم، فلم يزل هوميروس يعتبر شيخاً وزعيماً لشعراء الغرب بالرغم من مثل تلك الاختلافات وغرائب اللغة اليونانية القديمة). المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ٢: ص ١٢.

كيف نحكم على أكبر شاعرين في العربية بأنهما غير شاعرين؟.. ولماذا قلنا إن المتنبي وأبا تمام حكيمان وإنما الشاعر البحتري؟ وهل يختلف أولئك الذين حاولوا إبعاد أبي تمام والمتنبي والمعري عن دائرة الشعر بالأمس، هل يختلفون عن هؤلاء الذين يحاولون إبعاد السياب والبياتي وعبد الصبور وأدونيس وحجازي ودرويش عن دائرة الشعر اليوم؟.. ولماذا لم يأت في الغرب - كما يقول الباحث البريطاني - من يطرد هوميروس رغم تقادم أشعاره، ونضيف نحن إلى قوله السابق ولماذا لم يظهر عندهم من يدعو إلى طرد (ت. س اليوت) لحداثة شعره؟

والإجابة على هذه التساؤلات قد تطول، لكن اختزالها في الإحالة على غياب النظرية الشعرية هو الجديّ والأفضل، وقبل أن نغير الشعر لا بد أولاً أن نغيّر نظرتنا إلى الشعر. ولن يتيسر لنا ذلك إلا إذا اكتسبنا معرفة ذهنية كافية لخلق القدرات والدوافع المحركة لعملية التغيير، فالواقع هو أيضاً - كما تقول إحدى المقولات - ليس ما نراه ولكنه ما نتصوره ونتخيله.. وإن أهم ما سوف تثبته النظرية الشعرية المنشودة أن نزعة التجديد في الشعر العربي الحديث لا تتناقض مع الشعر العربي القديم بل هي تؤكده حتى وإن بدت وكأنها انقلاب شامل عليه، ليس ذلك وحسب وإنما سوف تضع حداً ومفهوماً لمصطلحات كبيرة وغامضة مثل (الحداثة) و (الشكل) و (المضمون) و (القيمة) و (الابداع) و (الرؤية) وليس ذلك بالأمر اليسير.

القسم الثاني

شعراء الاستجابة للجديد

قراءة في بدايات شعرنا الجديد:

الضمير (نا) التابع لكلمة شعر في هذا العنوان يعود إلينا - نحن اليمنيين في الشطرين - ومن هنا فإن هذه القراءة لا بد أن تكون بالضرورة قاصرة على الجدد الشعري في بلادنا بشطريها، وهي محاولة ظللت أحلم بها منذ سنوات لعلّي من خلالها أتمكن من سبر أبعاد

القصيدة الجديدة كرؤيا متكاملة - جمالياً وموقفاً - وأشعر أن عليّ قبل المضي على طريق هذه المحاولة أن أعلن رفضي لمعظم ما كتبته في السنوات الماضية عن القصيدة الجديدة في بلادنا، فقد صدرت معظم تلك الكتابات من موقف التفاؤل، ومن منطلق التعريف والتشجيع وكنت في بعضها رقيقاً ومحباً ومجاملاً إلى درجة دفعت ببعض فاقدي الموهبة من أدعياء الشعر إلى معاقبتي بقراءة ما يكتبونه من هراء سخيف باعتباره شعراً يستحق - على الأقل - ضياع الوقت وإهدار الجهد.

ولا بد في هذا المدخل التمهيدي من الإشارة إلى أنه عندما يكون الأدب فجاً ورخواً لا يمكن أن يكون النقد الذي يعنى بتناوله إلا وصفياً محدود الأبعاد، ومن أين له أن يمس أية قضية أساسية من قضايا الابداع إذا كانت الأعمال الأدبية نفسها خالية من الابداع؟ صحيح أن هناك من يدعو إلى تجاوز حقيقة كون النقد لاحقاً للعمل الأدبي أو صدى له، أو ما يعبر عنه باعادة الخلق، وإلى ضرورة ظهور الناقد المبتدع أو المبدع ولو في مجال التنظير، إلا أن غياب الابداع الأدبي الجيد أكد بما لا يدع مجالاً للجدل استحالة ظهور أي نوع من النقد الأدبي تنظيرياً كان أم تطبيقياً. فالابداع الأدبي يحرك الرغبة في النقد والتنظير للنقد، وهو في الوقت ذاته يخلق النقد العلمي ويصنع الوعي العميق بالعملية الابداعية. وباختصار شديد لن يكون عندنا نقد عظيم - على المستويين النظري والتطبيقي - إلا إذا أصبح عندنا أدب عظيم. وحتى يأتي الوقت الذي يكون لنا فيه أدب عظيم ينبغي أن نقنع بما لنا من متابعات نقدية، ومن خواطر وانطباعات نسميها تجوزاً بالنقد.

وهذه الاحكام الناجزة لا تنفي أن لبعض هذه البدايات أو المتابعات العطاء الحي والرؤيا النقدية والخواطر من المعاصرة أكثر مما لكثير من البدايات الأدبية، لأنها - أي البدايات النقدية - على أقل تقدير لا تجتر الموروث ولا تتعامل مع الأعمال الأدبية كما كان يتعامل معها ابن سلام الجمحي والأصمعي والآمدي وغيرهم، وذلك من خلال البراعة في تصيّد الاخطاء العروضيه وإجادة القفشات الصرفية والنحوية، وهو ما يراه بعضهم - الآن غايه النقد وأرقى سماته. وفي رأي هؤلاء المتأدبين من أنصار التقاليد أنه لا أجمل ولا أروع من قول الناقد (لقد قال الشاعر كذا، وكان الاحرى والاجدر والاليق.. أن يقول كذا).. وهذه (الاكليشه) وغيرها من الرواسم المحفوظة المرفوضة هي خلاصة ثقافة الناقد التقليدي، وما يزال يتشدق بها بعض أدعياء النقد الأدبي اليوم ممن تجاوزهم الزمان الماضي والحاضر، فلا هم من أبناء اليوم فيكون نتاجهم نابعاً من المناخ السائد مستوعباً لشروط العصر واعياً لمدركاته الحسية والذهنية ولا يعني ذلك بحال أن يصبح مقطوع الاوصال فاقد الجذور.

لن أبدأ هذه القراءة من موقع البحث عن البدايات الأولى لهذا النوع من الشعر.. ولا بالتساؤل عن الاسبقية، وأي الأقطار العربية كان الاسبق في اكتشاف هذا الأسلوب من الكتابة الشعرية، وهل كانت اليمن الأسبق أم العراق، مصر أم الشام، وهل الرائد الأول هو علي أحمد باكثير أم محمد فريد أبو حديد، السياب أم لويس عوض؟ إن هذه القراءة تحاول أن لا تقف عند حدود هذه الانفعالات العاطفية، وهي تكتفي بالتساؤل عن أي قيمة لزيادة الجديد في قطر لم يسهم في سبيل الحركة الشعرية الجديدة بنصيب يذكر..؟

وإذا كنت أرفض البداية من موقع التنافس العربي حول الريادة الشعرية للجديد، فإنني لا بد أن أعود إلى تاريخ الفترة التي ظهر فيها ذلك النوع من الشعر لكونه تعبيراً وجدانياً جديداً عن واقع الحياة المتغيرة وواقع التقاليد والعلاقات الاجتماعية التي أدركها روح العصر بعد نهاية الحرب العالمية الثانية التي رجّت الكرة الأرضية وأثبتت قدرة الإنسان على تغيير وجه الحياة وإزالة أشكال عديدة من مظاهر الاستغلال والاستعمار والعبودية.

أقطار عربية كثيرة نالت استقلالها وأقطار عربية تنتظر، ظهور قطبين كبيرين على مسرح السياسة الدولية. بداية مرحلة انتكاس الدول الاستعمارية التقليدية، تبني أحد القطبين الدوليين - أمريكا - أفكار الصهيونية الدولية مع بداية تكوين دويلة اسرائيل وظهور البترول في مجتمع صحراوي بدوي يفتقر إلى كل أسباب الحضارة والتقدم.. ثم خروج الأدب من دوائر الفوقية واختفاء شعراء البلاط، شعراء القوى المهيمنة على البنى السياسية والاقتصادية وانطواء عشرات الشعراء في صفوف المعذبين والمقهورين، وفي جبهة المدافعين عن الإنسان من أجل عالم أفضل تسوده والمحبة والمساواة.

وهنا يبرز سؤال.. في أي طور من أطوار الحياة الاجتماعية والسياسية كانت اليمن تمر بها في تلك الفترة من التاريخ المعاصر؟ وفي يقيني أن الإجابة عن مثل هذا السؤال يحتاج إلى وقت وجهد طويلين، وانه لجلاء صورة واقع اليمن في تلك الفترة وإبراز ملامحه الاجتماعية والسياسية الخاصة نحتاج إلى عدد غير محدود من الدارسين القادرين على تصنيف ذلك الواقع الفريد في نوعه تصنيفاً علمياً قريباً إلى الرؤية العلمية وبعيداً عن تهويشات الغوغائيين وذوي النوايا غير الطيبة. وما أستطيع الحديث عنه في شبه يقين أن الشعر، وهو أبرز الأنواع الأدبية في اليمن - حينذاك - قد استطاع أن يتمثل التطورات التي حدثت في أقطار عربية، وهي التطورات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، واستطاع - منذ مطلع الاربعينات - أن يرهص ويبشّر بانقراض الأوضاع الاتوقراطية الاقطاعية القائمة، وقد أثبتت التطورات التي حدثت في مجال الثقافة خارج اليمن مدى تأثيرها على الشعر. فقد جعلته يخرج من عزلته الكسيحة وينهج نهجاً جديداً، ولم يجد الشاعر صعوبة في استخدام الأشكال والقوالب المستحدثة، كما أثبتت التطورات التي حدثت بعد ذلك في المجال السياسي والاجتماعي تأثيرها أيضاً فيما حدث من انتفاضات وثورات.

وكانت القصيدة الجديدة في اليمن أول اصداء عوامل التأثير الثقافي الحديث والمعاصر. وفي مطلع الخمسينات كان الشامي في حجة، والعواد في جدة، ونازك الملائكة والسياب في بغداد وعبد الصبور في القاهرة، كانوا جميعاً يكتبون القصيدة الجديدة في شكلها الجديد مع اختلاف في المستوى وتباين في الرؤية. وإذا كان هذا يؤكد وحدة الأدب العربي واحتفاله المشترك بالاتجاهات التطورية، فإن ذلك لا يعني أن التطور قد اتخذ مساراً متشابهاً ونمطاً غير متغاير.

وكما حاولت أن أتجنب الحديث في موضوع الريادة الشعرية على المستوى العربي، فإنني سوف أحاول تجنب الحديث في أمرها على المستوى المحلي وعن أي شعرائنا كان البادىء في كتابه القصيده الجديده، هل هو حسن بن عبد الله السقاف، أم أحمد محمد الشامي؟ وهل هو لطفي جعفر أمان أم محمد أنعم غالب؟ كل ذلك ليس مهماً ولا أساسياً، فليس من كتب أول قصيدة جديدة في اليمن هو الشاعر الجديد، الشاعر الذي يستطيع - كما يقول أدونيس - أن يحيل العالم إلى شعر، وأن يجعل من القصيدة الجديدة حدثاً أو مجيئاً، وأن يؤسس باللغة والرؤيا عالماً لا يغير الحياة وحسب وإنما يزيد في نموها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق.

وبما أن أياً من هؤلاء جميعاً سواء كانوا رواداً أو تابعين لم يضيفوا إلى طاقة الحياة في بلادنا جديداً، ولم تحرك قصائدهم الجديدة الحياة إلى الامام أو إلى فوق.. فإن من حقنا أن نتناول أعمالهم الشعرية وأعمال غيرهم من شعراء الجديد دون اعتبار للأقدمية، وأن نتجنب قدر الامكان فكرة الاسبقية والريادة المحلية على أن لا يعني ذلك بحال انكار دور السابقين منهم في فتح الطريق أمام الجديد. ولو لم يكن لهم من فضل إلا أنهم تقبلوا الحساسية العصرية دون خوف أو جحود وبلا حذر من مخالفة الشائع والمألوف، أقول لو لم يكن لهؤلاء السابقين إلا هذا الموقف

الابداعي لكفى.

والحديث عن دور الشعراء اليمنيين الذين استجابوا - لكتابة القصيدة الجديدة في بداية ظهورها يضعنا أمام رأي خطير للشاعر (ادونيس) عن موضوع التجاوز والاختيار يقول فيه: (إذا كان الابداع تجاوزا فهو يتضمن نسبيه - منها السياسي اختياراً، لأن من يبتدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره، لكن هذا التخلي لا يعنى الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد، فالرفض هنا مرتبط بالقبول: إنهما وجهان لحقيقة واحدة، لهذا يمكن القول إن البحث عن جديد، هو من أعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة) أدونيس: مقدمة للشعر العربي ص ١٠٣. وأهمية هذا الرأي الخطير أنه يفتح لنا مجالاً للتساؤل عن موقف معظم الذين كتبوا القصيدة الجديدة في بلادنا، وهل كانت استجابتهم السريعة اختياراً متجاوزاً وثابتاً أم اختيار جزئي ومؤقت؟؟ والملاحظ أن معظم الشعراء والمستجيبين للحداثة الشعرية لم يكونوا في حالة ابتداع متجاوز وأن عملهم ذلك لم يكن اختياراً، لأنهم لم يتخلوا عن شيء لكي يتبنوا غيره، بمعنى أنهم لم يختاروا طريق القصيدة الجديدة ويتبنوها في مقابل التخلي عن القصيدة العمودية، لقد كان فيهم من يتبنى الجديد ولا يتخلى عن القديم كما كان منهم من يعتبر الجديد (موضة) حديثه يمكن التعامل معها شأنها شأن (الطربوش) أو البدلة الحديثة التي قد تحل محل العمامة و(الصاية) لبضعة أيام ثم يعود صاحبها إلى ارتداء الزي الذي اعتاد عليه مؤلفه.

إن هدا النوع من الشعراء إدا جاز لنا استخدام التشبيه السياسي - كالذي يحاول الجمع بين ولاءين مختلفين ومتعارضين، كالولاء مثلاً للنظام الجمهوري والملكي في وقت واحد، كالذي يريد أن يكون إقطاعياً وشعبياً في حاله واحدة، وهو أمر مستحيل وشاذ، ومن هنا فقضية الشعر الجديد تحتاج إلى تبنٍّ وتخلٍّ، وتحتاج كذلك إلى حسم في الاختيار كما فعل السياب والبياتي وعبد الصبور وحجازي وغيرهم من الرواد. صحيح أن هؤلاء كتبوا القصيدة البيتية في بداية حياتهم الشعرية، وأنهم كانوا يعودون بين حين وآخر إلى كتابة القصيدة البيتية في ظل ظروف قهرية أو لاثبات التحدي كما فعل صلاح عبد الصبور في تحدّيه للمرحوم عباس محمود العقاد. وكما فعل حجازي في معركة مماثلة، لكن الموقف الثابت لهؤلاء جميعاً أنهم تخلوا نهائياً عن كتابة القصيدة البيتية وتبنوا حفيدتها القصيدة الجديدة، وكان رفضهم للقصيدة العمودية أو البيتية نابعاً عن اختيار كامل، ولم يكن صادراً عن عجز - كما يردد الأغبياء - ولا عن معاداة للتراث الشعري - كما يذهب إلى ذلك بعض المحافظين - وكانوا في اختيارهم لذلك النهج يعلنون عن موقف جديد ينفي ويتناقض مع ما يخالفه، وحتى لا أظلم بعض شعرائنا في تذبذبهم بين الأشكال الشعرية ومراوحتهم بين التعصب للقديم والأخذ بأطراف من الجديد، ينبغي الإشارة إلى تأثير العوامل الاجتماعية والسياسية وعدم اغفال الواقع الخاص لبلادنا حيث يقف البدائي في مواجهة الاحدث والاقدم في مواجهة الاجد وحيث تتجمع أسوأ تعقيدات العصر وتناقضاته في بيئة صغيرة مشحونة بتراكمات العصور، وليس من يسير في الغابة كالذي يقرأ عنها أو يشاهد بعض مناظرها المخيفة على شريط سينمائي أو على صفحات جريدة أو كتاب!!

وقبل البلوغ إلى نهاية هذا التمهيد يطيب لي أن أشير إلى أن صديق عزيز كلما رأيته وهو يحمل مجلة أو صحيفة القى بها بين يدي وهو يتساءل: هل هذا جديد؟ مشيراً إلى ما في الصحيفة أو المجلة من هراء وألفاظ مرصوفة على نمط القصيدة الجديدة. ولا أجد ما أردّ به على صديقي سوى تحوير المقولة الشهيرة عن سوء استخدام الحرية للتعبير بها عن سوء استخدام الشكل الشعري الجديد للاساءة للشعر الجديد، والمقولة هي: (أيها الجديد كم من الجرائم ترتكب باسمك) فكل فاقدي الموهبة تقريباً وكل صغار الأدب يستسهلون مظاهر الجدة، ويعتقدون أن كتابة القصيدة الجديدة لا يقتضي منهم سوى امساك القلم وتركه يعبث على صفحات الورق الأبيض بما يشاء من الكلام السائب المنفلت، ويصور لهم جهلهم أن القصيدة الجديدة لا شروط لها على الاطلاق، أما ما يسمى بقصيدة النثر فهي أكثر سهولة وأقرب تناولاً لأنها نثر، ولكنا - على حد تعبير موليير - نتكلم النثر ونحن لا ندري.

وكثير من التصورات المغلوطة الناتجة عن الجهل تسبب لأصحابها وللشعوب والآداب كثيراً من المتاعب، وهل قيام الأنظمة وإنشاء المدارس والجامعات إلا لوضع حد لمثل هذه التصورات المغلوطة وأصحابها من ذوي الأذواق والأفكار الغليظة؟ وإلى أولئك وغيرهم أقول إن الشروط التي تستلزم كتابة القصيدة الجديدة تفوق تلك الشروط التي يكتب العموديون قصيدتهم في ظلها، وأن شروط ما يسمى بقصيدة النثر تفوق تلك الشروط التي تستلزم كتابة القصيدة الجديدة، والفرق بين الشاعرين القديم والجديد كالفرق بين سائق الحصان وسائق الطائرة.

وقد أشرت ذات مرة في بعض كتاباتي إلى أن من يحاول أن يضع تمثالاً ثميناً وجميلاً من التراب لا بد أن يكون أقدر في امكانياته الذهنية والفنية بمئات المرات من ذلك الذي يضع التمثال من الفضة أو الذهب، لأن قيمة التمثال الأخير في خامته، وكذلك قيمة القصيدة البيتية في تراثيتها وفي اختلال شروطها التقليدية المألوفة. أما القصيدة الجديدة أو النثرية فإن الشاعر لا بد أن يضيف بموهبته ما يعوض به عن فقدان الايقاع والقافية والبيتية في حالة قصيدة النثر. ولهذا فإنني أتحفظ كثيراً ازاء المحاولات النثرية وأرى أنه لا يمكن كتابة قصيدة نثرية لأنها شيء يخالف التقاليد الشعرية، ولا لأن الناس ينبغي أن يظلوا أسرى شكل شعري معين وإنما لأن شروط قصيدة النثر أصعب من أن يستجيب لها شاعر. وهذه الشروط من الاستحالة بحيث لا يمكن الخضوع لها، ولذلك فلا يمكن أن يظهر شاعر يكتب بالنثر شعراً حقيقياً إلا إذا كان يمتلك طاقة شعرية مستقبلية تجعله يستغني عن كل شكل وقاعدة بما سوف يوفره من خصائص شعرية، وعناصر تعبيرية تهدم الخصائص في الذهن العربي بحكم الالفة وبتأثير العادة والوراثة.

إنني عادة لا الوم صديقي الغاضب الثائر على ما ينشر في الصحف من هراء الكلام، ولكنني الوم صديقي وغيره من الذين يحاولون أن يديروا ظهروهم للعصر وحساسيته الشعرية والجمالية ولا يحاولون أن يفهموا أن لكل عصر مواصفاته ولغته وشعراءه وأن المتنبي كان شاعر القرن الرابع كما كان امرؤ القيس شاعر العصر الجاهلي كما أنني لا الوم الشعراء الجدد على صمتهم ازاء هذا العبث والطفح المتشاعر ولا ازاء هذا الهجوم على القصيدة الجديدة، فكم من الجهود ينبغي أن يكرسوها لاثبات أن معظم هذا الذي ينشر ليس شعراً وليس جديداً، وكم من الوقت ينبغي أن يستفيده هؤلاء الشعراء ليقنعوا - من لم يقنع - ان الشعر العربي الجديد هو صورة الحالة الشعورية والروحية للواقع المعاصر، وأنه - بمقتضى قانون التغير والتقدم - لا بد أن يكون للمستقبل العربي شعره المختلف والمعبّر عن صورة الحالة الشعورية الروحية التي سوف تجد في ذلك الواقع.

ويتبقى في هذا المدخل أن أشير إلى أن هذه القراءة سوف تثبت من خلال الدرس والبحث في بلادنا - كما في غيرها - ألواناً من هذا الذي يسمى بالشعر الجديد. وفي هذه الألوان المتناقضة ما يرقى إلى مستوى الشعر الجديد حقاً، وفيها ما يتفاوت في قيمته الفنية والموضوعية وفيها ما لا يمت بصلة إلى الشعر أو إلى النثر.

أحمد محمد الشامي

أشرت في السطور السابقة من هذه الدراسة أنني لن أشغل القارىء ولن أشغل نفسي بالحديث عمن كان الاسبق إلى كتابة القصيدة

الجديدة في هذا القطر العربي أو ذاك لأن ما يعنينا هو الشعر الجديد نفسه وليس الذين كتبوا أو حاولوا كتابة الشعر الجديد، سواء ذلك في بلادنا أو خارج بلادنا، لكن هذا لا يعني الانصراف عن الترتيب التاريخي لظهور الشعراء وقراءة أشعارهم بحسب زمن هذا الظهور.

ومن هنا فقد حاولت أن تكون البداية مع محاولات باكثير التجديدية،لأن الترتيب التاريخي أو الزمني يضعه في البداية بين شعرائنا في اليمن، إلا أن الخصومة التي امتاز بها هذا الشاعر والريادة العامة التي نالها على مستوى الوطن العربي تجعل من حقه علينا أن نخصه بدراسة منفردة تتناول دوره الريادي وابتداعه لما سماه هو بالشعر المرسل والمنطلق في الدي ظهر لأول مرة في مسرحيته المترجمة (روميووجوليت) ثم في مسرحيته المؤلفة (اخناتون ونفرتيتي) وهو أسلوب في الكتابة - الشعر يختلف - كما يقول باكثير اختلافاً أساسياً عن الأسلوب الذي اتبعه كثير من الشعراء المحدثين قبل محاولته وبعدها، وهو أسلوب (يستند إلى التفعيلة كوحدة نغمية، فتتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله فقد تشكل ما كان يشغله بين واحد أو أكثر أو أقل،شأنها شأن الجملة النثرية).. (محاضرات في فن المسرحية: ص: ١٠)..

وبما أنني قد استبعدت باكثير من هذه القراءة للسبب الذي أسلفت،فقد كان لا بد أن أتركه إلى زميله وتلميذه الشاعر حسن بن عبيد الله السقاف الذي تأثر بمحاولات باكثير وكتب عدداً من القصائد في أوائل الاربعينات نازعة نحو التجديد وخارجة على ما تواضع الناس في بلادنا على اعتباره بناء القصيدة الثابت والأبدي.

وقد نشر قصائده هذه في ديوانه (ولائد الساحل) وهو ديوان مفقود أرهقني البحث عنه طوال عشر سنوات عبثاً، وقد اعتبرت وجود الشاعر حسن بن عبيد ضمن المندوبين إلى المؤتمر الثاني لاتحاد الادباء والكتّاب اليمنيين مناسبة طيّبة للتعرف على محاولاته الأولى والاطلاع على نماذج منها. إلا أن زحام المؤتمر لم يترك لي إلا وقتاً قصيراً جداً للقاء ذلك الشاعر والحديث عن تجربته الأولى التي يبدو أنه هجرها منذ ثلاثين عاماً أو يزيد.

وقد استمعت خلال اللقاء القصير الذي تم في منزل أحد الاصدقاء إلى قصيدتين من محاولاته في مجال الشعر الجديد،كانت الأولى من الشعر المرسل - كما قال - والأخرى من شعر التفعيلة - كما قال أيضاً - ولم أتمكن في ذلك الوقت من كتابة ولا من مناقشة الشاعر حول مفهوم التسمية التي أعطاها لكل من القصيدتين المرسلة والمفعلة ولا من التعرف على تصوره للمرسل والتفعيلي في الشعر،فقد وجدت بين القصيدتين تشابهاً يوشك أن يكون تامًّا.

وانتهى مؤتمر الأدباء وسافر ابن عبيد الله دون أن يفصح عن ملامح تجربته ودون أن يضيف شيئاً إلى معلوماتي عن بدايات الشعر الجديد في بلادنا. ولم يكن أمامي بعد ذلك إلا أن أبدأ القراءة من حيث ابتدأ الشاعر أحمد الشامي محاولاته ومن خلال أربعة نماذج جيدة نشرها في ديوانه الأول (النفس الأول).. وهناك من بين نقادنا من يتهم الشاعر أحمد الشامي بأنه كتب الشعر الجديد من باب الاغراب والاستجابة لنزوة التجديد. وفي يقيني أن الشامي كتب الشعر الجديد استجابة لشعور نفسي وتعبيراً عن عوامل اجتماعية وسياسية عاناها وعاشها وحاول التعبير عنها بهذا الشكل المختلف بعد أن ضاق الشكل التقليدي عن استيعاب مشاعر تلك الاستجابة. وقد تجسد ذلك الاحساس من خلال تقديمه لديوانه الأول والذي يقول فيه، (أعرف نفسي جيداً، فلن أخدعها ولن أخادع الناس،فما أنا براضٍ كل الرضاء عن شعري ولا أدري متى سأتمكن من إبداع الشعر الذي يرضيني.. في أعماقي شعر لكنه جديد.. جديد على عالم الشعر المعهود.. والجملة البيانية التي في قلبي أسمى من كل تعبير. الحروف هذه ليس فيها حياة.. والمعاني التي في قلبي حياتي بل وحيوات أخرى.. والكلمة الكبرى ما برحت معششة في حنايا روحي: حروفها مشاعر مكفوفة معناها تاريخ ألم طويل إن كان الوجود (كلمة الله) فهذه كانت الطبيعة شعر القدرة الالهية فهذا شعر الوجدان).. (مقدمة النفس الأول: ص: ٩).

ماذا تعني هذه الكلمات؟ وما مدلول الأشواق إلى كتابة شعر جديد خارج عن المألوف ومختلف عن الأساليب البيانية المستهلكة؟ وهل كان في الظروف التي كتب فيها الشامي ما كتب من شعر جديد فسحة من الوقت للاغراب والانسياق وراء الاشكال لذات الأشكال؟.. إنني لا أرى غرابة في أن يكتب الشاعر أحمد الشامي، وهو في سجنه شعراً جديداً، فالسجن يدعو إلى كسر القيود ولكن الغرابة - كما سوف يتضح لنا فيما بعد - أن يكتب الشامي في لندن شعراً عمودياً يلتزم فيه مالا يلزم ويعود بنا ألف عام إلى الخلف. لقد بدأ كتابة القصيدة الجديدة وهو رهين المعتقل، وهذا يدعونا بالضرورة إلى استرجاع ملامح من حياته القلقة المضطربة المتعرجة التي انعكست على شعره. لقد انغمس في بداية حياته الشعرية في غمار الحركة الوطنية وكان كأي شاب يمني مثقف وطموح مسكوناً بهموم اليمن. مشغولاً بفكرة تجديدها، تجديد النظام، وتجديد الأوضاع السياسية والاقتصادية، وتجديد الشعر وكانت قصائده الرومانسية تحلق في هذا الجو، وتعبّر عن هذا الهاجس الساخط الثائر الذي لا يرى مناصاً ولا خلاصاً إلا من خلال نسف القديم بكافة أشكاله وأنماطه، إن الهدم هو الخطوة الأولى نحو البناء.

وقامت حركة ١٩٤٨م وشارك أحمد الشامي ما استطاع إلى المشاركة وساقته ثورته إلى سجن نافع،وهناك حمل القيود وتعرض للسياط وواجه الموت كبقية الرفاق، وأحس بعبء التقاليد وثقل الاغتراب والاستلاب عن العصر، وفي ذلك الجو المشحون بالقسوة وبسيطرة القديم تنفس الشعر الجديد وكتب القصيدة الأولى متحدياً جدران السجن وجدران (العمود الشعري) وكانت قصيدة (صلاة) التي بدأت هكذا:

أنا لا أنظم شعراً
فلقد نسيت أوزان القصيد
إنما أنثر أشواقا ودمعا
شوق قلب مغرم
وفؤاد مؤلم
ودموعاً عصرتها لهفة الروح
الحزين

* * *

عندما تلتثم الشمس
باكفان المغيب
وتضم الكون استار الظلام
ويغني الليل لحن الموت
في سمع الوجود..
أذكر الماضي وأنسى
حاضري
معرضا عما أراه من
صراع
بين أشلاء الضياء
وجنود الظلمات
وأناجي حلماً طاف قديما
في جفوني ثم غاب

النفس الأول ص: ٢٢

كم تمنيت وأنا أقرأ فاتحة القصيدة أن لا ينظم الشعراء ما قيل لهم إنه شعروان ينسوا أوزان القصيدة لكي يكتبوا لنا مثل هذا الشعر الجميل الأصيل، وليت شاعرنا الشامي قد نسي الأوزان والقوافي ولم يعد بتذكرها حتى يظل يكتب لنا مثل هذا الشعر الخارج من منطقة الابداع لا من منطقة التقليد والمحاكاة والاجترار. وفي قصيدة « أمل » يتعالى نفس الصوت لكن مع قدر كبير من الأمل:

في هوة اليأس
حيث الأفاعي السود تنفث
بالسموم
وهياكل الأمال ترسف في
الهموم
والخير يجأر موثقا
والشر بزأر محنقا
أشعلت نيراسي
وجثوت.. أوقده بزيت
عواطفي
وأصد عنه مطبقات مخاوفي
والقلب يخفق حائرا
والروح يصرخ ثائرا
وكما يطل البدر من خلف
السحاب
ويداعب الأفق المصفد
بالضباب
طلعت تباشير الصباح
فشقت تباريح الجراح

لا شك أنه بهذه القصائد وأمثالها قد استقام عمود الشعر الجديد وكاد ينطلق بالتجربة الجديدة - في بلادنا - دون تعثر أو ابطاء، لكن ما الذي حدث للشعر الجديد مع هذا الشاعر، لقد أدركته الشيخوخة قبل الأوان، وفقد هذه الصور الجميلة وهذه اللغة الشعرية الشفافة، والموقف الإنساني المتقدم، لقد كان الشاعر - باختصار - يرسم بالكلمات فأصبح تتكلم بالكلمات، والفرق كبير بين التصوير والحديث، وإقامة التفعيلات أو تحطيم وحداتها لا يصنع الشعر ولا يخلق الشعراء.

وحين نقرأ هذا الشعر الجديد الذي كاد شاعرنا أحمد الشامي يبدأ به منعطفاً جديداً في حياته الشعرية،ونقارنه بما كتبه بعد ذلك من شعر جديد،يدركنا قدر غير قليل من خيبة الأمل، ولعل المشكلة عند استاذنا الشاعر أحمد الشامي أنه كان شاعراً وثائراً، ثم أصبح سياسياً وشاعراً، والفرق كبير أيضاً بين الثائر والسياسي وبين الشاعر الثائر والشاعر السياسي، الأول يرفض ويحلم والآخر يتقبل ويساير، لقد أوصلت الثورة أحمد الشامي إلى السجن،فجاء شعره مجسداً طموح الشاعر الثائر وكانت من وحي الثورة، ثم أوصلته السياسة إلى عضوية المجلس الجمهوري فجاء شعره مجسداً ذلك الواقع وكانت من وحي السياسة. إن شعره يرسم الصراع الدائر بين الثائر والسياسي ولم تقف السياسة بالاستاذ الشامي عند هذا الشعر الفاتر الضعيف بل قادته كذلك إلى التنكر للجديد الشعري، وبدأ مرحلة تراجع رهيبة عادت به إلى ما قبل النفس الأول بألف عام وبضعة أعوام، إلى عصر المعري الذي بدأ يجاريه في لزومياته ربما ليكفر عن تلك البدايات البريئة العذراء وعن تلك البكارات الفنية المجبولة بنار الشعر المقدسة.

ولعل مسرحيته الهزيلة أخطر بيان عن هذا التراجع،فقد حشد فيها كبار الشعراء العرب في القديم والحديث لكي يدينوا القصيدة الجديدة والشعر الجديد بدلاً من أن يدينوا الانحطاط الشعري العام ويسهموا في تعريف الصالح من الطالح في التجربة حتى لا يؤخذ البريء بجرم المذنب، ولا يفتص القارىء من الموهوب انتقاماً من فاقد الموهبة.

لقد كتب الشاعر أحمد محمد الشامي (الياذة من صنعاء) وكتب (لزوميات الشعر الجديد) وما يزال بين حين واخر يكتب أشياء يسميها شعراً جديداً لكنها - يعلم الله - تبتعد عن الشعر الجديد كما كتبه في الخمسينات مسافة تزيد كثيراً عن المسافة التي تفصل بين شارع الفليحي في صنعاء وشارع اكسفورد في لندن، وكان المتوقع والمنتظر من شاعر موهوب في مثل قامته الشعرية وثقافته القديمة والحديثة أن يكتب الآن شعراً جديداً يكون بينه وبين قصائد (حجة) والحديدة مسافة لا تقل عن مسافة التخلف بين هاتين المدينتين التقليديتين وأية مدينتين في بريطانياء ولكن تعالوا نقرأ ما كتبه في (الحديدة) في بداية الخمسينات.

ودعت أفراحي
والشمس تدلف للغروب
والبحر ساجي الموج
يرهب ظلمة الليل العنيد
يهفو إلى النور الجريح
ويودع الضوء الذبيح
والأفق في شفق الأصيل
نشوان كالحلم الجميل
وأنا المعذب بالدجى والنور
حيران لا أدري..؟
ماذا وراء الليل..؟
الفجر...؟
لا...
الفجر مقتول السنا
خنقته كهف الهول
وهو بمهد فرحته وليد
يا دمعة الأفق الطريد
ذوبي على الفجر
الشهيد.

ثم تعالوا مرة أخرى نقرأ ما كتبه في (لندن) في بداية السبعينات وهو مقطع من القصيدة الطويلة التي سماها الياذة من صنعاء وتحدث فيها نظماً (تفعيلياً) عن بعض ذكرياته عن عدد من رفاق النضال، وفي هذا المقطع يركز على وحدة اليمن وعلى انهيار الدعوات الانفصالية وسقوطها مهما ارتدت من أزياء وحملت من أقنعة.

وقد نسوا أن (اليمن)
بكل ما فيها من السهول
والجبال
بكل ما فيها.. من الوديان
والنجود
« جغرافيا » موحدة
سكانها موحدون
بخلق الجغرافيا منطبعون
وبطبيعة الثراء مرتبطون
من قبل أن تهبط أديان من
السماء
ولم يكن « عدنان » شيعيا
ولا قد كان ناصبي
ولم يكن « تبع » أي « تبع »
بدين المذهب أي مذهب
الا...
بأنه يعيش في اليمن

شمالها جنوبها، وشرقها
غربها.

أي ايحاء في هذا الشعر؟ وأي جمالية فيه؟ وأي معاناة في الكلمات أو التعبير؟ وأي فرق بين هذا النظم التقريري وذلك الشعر الذي تجسدت فيه ملامح التجربة وروح التجديد والمعاناة الصادقة؟لا شك ولن يشك معي أحد في أن الموضوع الذي تناوله المقطع الأخير موضوع سام وجليل،إلا أن الشعر بعيد عنه ولا تربطه به أدنى صلة، وكأن كاتبه أو ناظمه لا علاقة له بذلك الشاعر صاحب القصائد الشعرية الجديدة المنشورة في (النفس الأول) والمعبر عن رؤية شعرية وعن استجابة حقيقية للتطور التاريخي للقصيدة العربية الجيدة.

لطفي جعفر امان

ابتدأ لطفي جعفر امان في كتابة الشعر وهو شاب حدث لم يتجاوز العشرين من عمره، وكانت محاولاته الأولى تختلف في بعض الملامح عن الشعر السائد في اليمن حتى المتجدد منه، صحيح أن قصائده لم تكن تختلف كثيراً عن قصائد الآخرين من أنصار التجديد الشعري المحدود والذين يجنحون إلى استخدام نظام المقاطع المتعددة البحور بدلاً من الخضوع للأشكال التقليدية في بنية القصيدة البيتية والقائمة على وحدة البحر ووحدة القافية،وكان ذلك الاختيار موقفاً تجديدياً واتجاهاً نحو البناء المتطور للقصيدة، وقد بدأ معالم ذلك التطور الشعري في اليمن الدكتور محمد عبده غانم، ولم يكن لطفي جعفر امان في محاولاته الأولى متقدماً على شعراء آخرين أمثال لقمان والشامي والحضراني في اختيار المفردات الموحية وفي احتيار أسلوب التناول الرومانسي،لكنه كان متقدماً عليهم في شيء آخر، وكانت قصائده أو بعضها تختلف عن قصائد هؤلاء جميعاً بما يمكن تسميته بالارهاص المستشرف أو المبشر بالجديد الشعري، وكانت بعض هذه القصائد تسعى - ربما بشكل عفوي - خلف تطور الشكل الفني للقصيدة.

وكانت قصيدة (خطيئة غريب) التي كتبها في بداية حياته الشعرية وكشفت عن قدر من النزوع المبكر نحو تطوير الشكل الفني للقصيده - أقول كانت هذه القصيدة واحدة من المحاولات المعبّرة عن امكانيات التحول في معيار القصيدة العربية وقد كتبها في بداية النصف الثاني من عقد الاربعينات،وهي الفترة التي ظهرت فيها بواكير الشعر الجديد من خلال المحاولات الأولى لبدر شاكر السياب ونازك الملائكة. وقصيدة (خطيئة غريب) تتألف من عدد من المقاطع منها ما هو عمودي ومنها ما يخضع للتفعيلة والمقاطع الخارجة عن النظام التقليدي في هذه القصيدة تقترب بشكل تلقائي مما يسمى الآن بالقصيدة المدورة وهذا مقطع منها:

مستثار الفكر.. جياش الدماء
مسعور أنفاسه
تائهة في ظلمة الاوهام عيناه.. وقد
ضج به الصمت... وهاجت حوله
أشباح ذكرى... حطمت اجداثها
لاحقته
وهي في أكفان ماضيها الصريع.

بقايا نغم ص: ٧٥

والمقطع كما هو واضح من بحر الرمل، وقد تم بناؤه على هذا الأسلوب الذي تهشم فيه نظام (البيتية) المعروف وظهر نظام التفعيلة دون أن يأخذ الشكل الذي تم التعارف عليه فيما بعد عندما أصبحت قصيدة التفعيلة شكلاً شعرياً سائداً ونظاماً تاريخياً للفترة الراهنة، وهذا مقطع ثان في القصيدة المشار إليها وهو كسابقه يؤكد إحساس الشاعر بالقلق الكامن ازاء البنية التقليدية للبيت الشعري التقليدي، ويكشف عن الرغبة الكامنة والحنين إلى الخروج عن اطار القصيدة القديم:

هكذا يشقى بها
ما كفرت عنه خطايا النوايا
لا ولا طهره من إثمه دمع.. ولا
ضمه حب إلى مرقده
وشبوب النار في أضلعه
ثورة تزجى له الاثم الذي
ضرجت كفاه منه بالدماء

(نفس المرجع).

كان هذا التطور أو التجديد في الشكل الفني للقصيدة - كما سلفت الاشارة - في بداية النصف الثاني لعقد الاربعينات، ويلاحظ أنه تجديد أو تطوير تلقائي غير مدروس، وتعبير عن الصراع الإنساني الخالد مع حنين الإنسان وأشواقه إلى تجاوز الأشكال كجزء من التعبير الكامن في النفس عن أثر تحول الفكر وتطوره وتبدل ملامح الواقع واقتراب تغييره. إنها الرغبة في التجديد والرغبة في الإبداع وليست الاصابة بموجة الاغراب ومحاولة البدعة والموضة، ولا هو تعبير العاجز الذي تعوزه (الاصالة) بمفهومها التراثي غير الخلاّق.. ومن مقارنة المقطعين السابقين في قصيدة (خطيئة غريب) للشاعر لطفى امان ببقية مقاطع القصيدة،وهي مقاطع عمودية استكملت كل شروط الاصالة التراثية، من هذه المقارنة العاجلة نستطيع أن نتبين حقيقة النزوع نحو الانفلات من أسر الشكل القديم، وأنها تستند إلى أسباب ابداعية بحتة لا إلى أي نوع من أنواع الأعيب التقنية البراقة.وهذا مقطع عمودي من مقاطع القصيده التي تخللتها المقاطع الجديدة:

كالـــبرق في لمحـــة الخطـــاف تزعجـــه
ذكرى.. إذا عربـــدت اشباحهـــا خفقـــا
كأنهـــا في ضجيـــج الصمـــت عاصفـــة
مجنونـــــة.. لو تجاح الأرض والافقـــا
تبـــدي نواجذهـــا في هيكـــل خرب
إذا تطلـــع في أكفانـــه شهقـــا
رعنـــاء في خطوهـــا.. تمتـــد طافرة
ترتـــد دائرة... تهتاجـــه فرقـــا
دم.. ونـــار.. خطايـــا ليس يغفرهـــا
رغم الزمـــان ضمـــير لم يزل قلقـــا

(المرجع السابق: ص: ٧٥).

في هذا المقطع من قصيدة (خطيئة غريب) وفي بقية المقاطع العمودية من القصيدة.. بل وفي بقية القصائد البيتية في الديوان الأول للشاعر وهي قصائد مستحدثة المضامين منتقاة المفردات رومانسية التعبير، فيها جميعاً أقصى ما يمكن أن يصل إليه الاستحداث الفني. وشاعر وصل إلى هذه الدرجة من استيعاب الأساليب القديمة ومن القدرة على التطوير في إطارها لا يمكن أن يوصف خروجه على المعيار القديم في القصيدة ولا حنينه إلى خلق نسيج شعري مختلف عجزاً أو عبثاً أو بدعة أو ما أشبه ذلك من التهم الرخيصة السهلة.

ومن المهم بعد ذلك أن نلاحظ أن دراسة الشاعر في السودان وفي الخرطوم بخاصة قد ساعدته على تكوين الوعي المبكر بأهمية الخروج على البناء التقليدي للقصيدة، فقد أتاحت له الدراسة في مناخ الخرطوم على نماذج شعرية من الأدب الانجليزي ومن المؤكد أنها قد ساعدته على الوقوف عند آخر الاساليب في الكتابة الشعرية. وقد كانت الصلات الثقافية بين الخرطوم والقاهرة في الاربعينات أفضل منها في أي وقت كما تشير إلى ذلك بعض الدراسات الأدبية.وكانت القصيدة التي لا تستطيع أن تتنفس بملء حريتها في القاهرة تذهب إلى الخرطوم لتجد

أكبر متنفس لها في صدور الشباب المثقفين وفي وسائل النشر المتاحة،وكان شعراء الموجة الرومانسية يتراجعون على شواطىء المدينة المثلثة ليأخذ مكانهم طلائع المد الواقعي.

وربما ساعدت الحرب العالمية الثانية بمخاوفها وبآثارها المفرطة بالواقعية،ربما ساعدت على الارهاص بالرؤية الشعرية الجديدة التي أثمرت أولى نتائجها في بغداد واستجابت لها بعد ذلك مدن عربية أخرى.

ولا يعني ما تقدم أن لطفي امان قد استجاب للنزعة التجديدية أو أنه قد مال نحو الواقعية،فقد ظل شاعراً رومانسياً حتى السنوات الأخيرة من حياته،كما أن امتلاكه للاحساس العميق بالحياة الجديدة وبايقاع العصر لم يغيّر رؤيته الفنية نحو القصيدة بالسرعة التي كان متوقعاً ومنتظراً، والتي بشرت بها تلك المقاطع القليلة من قصيدته (خطيئة غريب) ربما لأنه لم يكن يمتلك من الثقة القدر الكافي الذي كان في أشد الاحتياج إليه ليقيم ابداعه الشعري دون خوف أو شعور بأن التجديد لن يعرضه للمتاعب فضلاً عن أنه لن يحط من قدرته كشاعر، وهو الشعور الذي دفع به وبعدد من الشعراء المجددين في مجال المضمون إلى الوقوف عند مستوى معين من التجديد الشعري بل دفع بعضهم إلى التراجع عن المستوى الذي كانوا قد وصلوا إليه.

ورغماً عن ذلك،فقد كان لطفي امان أحد الشعراء الرواد في بلادنا الذين اقتربوا من التجربة الشعرية الجديدة واستجاب لها في مراحل متتابعة من حياته،بل لقد اعتزل في السنوات الأخيرة كتابة القصيدة البيتية وفضل عليها كتابة القصيدة الجديدة، ولم يضم ديوانه الأخير أية قصيدة بيتية. أو من القصائد ذات التجديد المحدود كهذه القصيدة التي ظهرت في ديوانه الثالث (كانت لنا أيام) ولها نماذج متعددة في بقية دواوينه:

يا ذنوبي
كفّني الماضي.. وغيبي
انثرى الغفران لي عبر الدروب
امنحيني قبساً في النفس قدسي اللهيب
واغربي
يَسْرِ في إشراقتي لحن نبي

* * *

يا ذنوبي
كنت تسبيحة نار
في فم الطين المريب
أي عار
حينما دنست أحلامي الوضيئه
بالخطيئه
و ثبت نفسي إلى النار جريئه
تتلظى
هي كالطفل.. بريئه
با ذنوبي
توبتي عبر الطهور
فجرت شلال نور
هي من عمقي الغزير
من ضميري

(كانت لنا أيام ص: ١١٤).

لقد تخطى الشاعر هذا المستوى المحدود والجزئي من التجديد، وحاول تجاوزه بقدر أفضل من الوعي الفني والتقنية الشعرية الحديثة، كشفت عنها قصائد ديوانه الأخير (إليكم يا اخوتي) وهو ديوان تشغله قضية واحدة، هي قضية المتشردين من أبناء شعبنا الفلسطيني المقاتل.. وهذا بعض قصيدة من قصائد ذلك الديوان:

يا إخوتي..
يا كل ما أتركه بعد الرحيل
هذي حروفي.. لن تموت.. تموت
مستحيل
لأنها أنتم.. تواكب الزمان.. لم تزل
توزع الغلال للاجيال جيلاً بعد جيل
وتفرش الطريق بالأمل
وتزرع النجوم فى ليل السراة التائهين
وتصنع السطور جسراً للحيارى المتعبين
لأن أيامي التي حرثتها
وما حصدت من مواسم السنين
لكم.. لكم يا اخوتي..
على مناكب الشموس صاعدين..

اليكم اخوتي ص: ٤٦:

والآن أين يقف الشعر الجديد الذي كتبه الشاعر لطفي جعفر امان من شعرنا الجديد محلياً وعربياً؟وهل نكتفي معه بالحكم العام الذي يقول بتقسيم شعراء التجربة الجديدة إلى الخمسيني، والستيني، فنقول عنه بأنه قد واكب مسيرة الرواد وتوقف عند النموذج الخمسيني للقصيدة الجديدة؟ وإذا كان ذلك الصنيع مرضياً كافياً،فماذا يعني النموذج الخمسيني؟ هل هو ذلك النموذج الشعري الذي يستجيب لتنظير من يقول بأن الشعر الجديد ظاهرة عروضية تعتمد التفعيلة بدلاً من وحدة البيت، وهو تعبير يقترب من القول بأن التجربة الشعرية الجديدة مجرد ظاهرة شكلية حيث تحل السطربة (بالسين) محل الشطرية (بالشين)؟ وقد تكون القصيدة الخمسينية تحركت ضمن الشروط التي وضعت أسسها النظرية قصائد جماعة الرواد إلا أنها ليست القصيدة الجديدة بحال من الأحوال. فالقصيدة الجديدة ليست النظام القالبي المفتت إلى تفعيلات والمغاير للنظام القالبي التقليدي.. وإنما هي فعل كتابي جديد وحركة نفسية تاريخية جديدة في واقع مختلف، مختلف في معارفه وفي موقفه من الأشياء والإنسان، وما التغيير العروضي الاسمة واحدة من سمات ذلك الفعل الكتابي.

وقد يكون بعض شعراء الجديد ومنهم الشاعر لطفي جعفر امان قد اقتنعوا بالوقوف عند الحدود النظرية التي رسمتها القصيدة الخمسينية،إلا أن بعضاً من قصائدهم قد تجاوز الثورة على العروض إلى ثورة في التعبير،لكن اختيار طريق البساطة وتفضيل المباشرة في سبيل الايصال الواضح ينعكس على الظواهر الفنية فيدمرها أو يخفيها كما هو الحال في كثير من القصائد الجديدة للشاعر لطفي جعفر امان وفي قصائد غيره من رواد القصيدة الجديدة في اليمن حيث الشعر مطالب باتخاذ موقف إيجابي ومباشر من الأحداث.

* * *

محمد أنعم غالب:

سجلت الحركة الأدبية في بلادنا - منذ ظهورها الحديث حتى الآن - ظاهرة فريدة من نوعها ليس من السهل العثور على نظير لها في سائر الأقطار العربية وربما في العالم.. وهي ظاهرة مغرقة في سلبيتها وتتجلى في الاجهاض المستمر للمواهب الادبية الكبيرة.ومما يزيد من أخطار هذه الظاهرة أن المواهب الأدبية الكبيرة تساعد - أحياناً - على اجهاض نفسها ولا تحاول الصمود في وجه المؤامرات وأحياناً لا تستطيع الصمود في وجه الاغراء، باستثناء شاعر واحد،وهو البردوني الذي أخلص للشعر ولم يشرك به شيئاً سوى النثر باستثناء هذا الشاعر الكبير فإن كل شعرائنا وقعوا ضحية ظروف قاهرة أو اغراءات قاهرة أبعدتهم

عن الشعر. وكان بعضهم في بداية الرحلة إلى مدينة الشعراء وبعضهم على مشارف المدينة.أما بعضهم فقد توقف بعد أن دخل المدينة وذاق من فاكهتها وجلس ونام في استراحاتها وألقى في ميادينها شعراً جميلاً وجليلاً.

ولا أريد أن أعدد أسماء الضحايا،فهم كل الشعراء في بلادنا تقريباً وعلى رأسهم محمد أنعم غالب الذي أرغب في هذه المحاولة النقدية أن أقدم قراءة جديدة وموجزة لنماذج من شعره الجديد،باعتباره أحد الرواد الذين أسهموا في رسم ملامح القصيدة الجديدة في بلادنا،ولكونه أحد الأصوات المتقدمة في الشعر الجديد، هذا النوع من الابداع الأدبي الذي أثار - وما يزال يثير - معركة مع قوى الجمود والتخلف الفكرية والأدبية.

بدأ محمد أنعم رحلته الجديدة مع الشعر في مطلع الخمسينات.. والقصيدة الأولى في ديوانه وعنوانها (عند الغسق) تومئ إلى التاريخ التالي ١٩٥١،ولم يكن قد مضى على ابتداع هذا النوع من الشعر في بغداد سوى ثلاثة أعوام وهي فترة قصيرة تؤكد قدرة الشاعر على التقاط صوت الابتكار والدخول في لحظة الريادة في وقت مبكر.. كما تكشف عن إحساس فطري لتقبل النغمة الجديدة والمشاركة في توسيع دائرتها الموسيقية والوصول بها عبر الفيافي إلى (صنعاء) التي لم تكن قد أجادت الاستماع إلى القصيدة الكلاسيكية المستحدثة.

ولعّل الشاعر محمد أنعم غالب الوحيد بين كل شعراء الجديد الذي لم يقترف إثم كتابة العمود ولم تشتهر له أو حتى تروى عنه قصيدة عمودية، فقد بدأ جديداً وتوقف جديداً، وتلك ظاهرة تغري وحدها بالدرس وتدعو إلى اعادة النظر فيما نشر وما لم ينشر من شعره. وبما أنني قد لمحت إلى القصيدة الأولى في ديوانه الصغير وهي قصيدة (عند الغسق) فلا بد أن نبدأ قراءتنا الجديدة منها،لكي نعرف كيف بدأ وكيف كان تصوره للجديد الشعري، تقول أبيات القصيدة القصيرة:

عند الغسق
والريح تلعب بالورق
والليل قد طمس الشفق
جفّ النغم
في النا ي العتيق
واللحن اختنق
وسرى السأم
مسرى الخطى
ثم انغلق
تحت القدم
واد سحيق
نحو العدم
عند الغسق
والريح تلعب بالورق

غريب على الطريق: ص: ٢

هي بداية جيدة حقاً، وإن كانت تحمل بالضرورة نواقص البداية شكلاً ومضموناً،فالشكل لم يسلم من التعثر الوزني كما في (النادي العتيق) والمضمون كان ما يزال رومانسيا حاد التعبير والمفردات نفسها،مما كان متداولاً في قصائد الرومانسيين ويتناسب مع رؤيتهم الكئيبة نحو الطبيعة والاشياء.. وقد تخطى هذا المستوى بعد ذلك من خلال التمرس والتعامل مع اللغة والتشكيل.وأهم ما تطرحه قصيدة (عند الغسق) في هذه الأيام أننا أمام شاعر تمتد تجربته الشعرية إلى ثلاثين عاماً.

وحين نتوقف الآن في مطلع الثمانينات.. لنسترجع حصاد ثلاثين عاماً في تجربة الشاعر لا نجد بين أيدينا سوى ديوان صغير في حجم قلب صاحبه يحتوي على عدد من القصائد لا تزيد عن عدد أصابع اليدين إلا قليلاً،وبعض قصائد أخرى مشتتة في الصحف أو المجلات أو ضائعة في دفاتر الاصدقاء،وهي بعد التحري والعثور عليها قد لا تزيد عن قصائد الديوان،فأين حصاد ثلاثين عاماً،ولماذا كل هذا الشح والتقتير؟

أعرف تماماً أن الشعر لا يوزن بالاطنان ولا ينبت كالفطر، أو يزهر في كل الفصول. وأعرف تماماً أن تاريخ الشعر العربي حافل بأسماء ذوي القصيدة الواحدة، وأن هؤلاء الشعراء ذوي الواحدة أفضل على الشعر العربي من كثيرين من أصحاب الدواوين الكبيرة الكثيرة. لكن هذه المعرفة لا تكفي لتبرير كسل الشاعر ولا تكفي للاعتذار لظروف كانت تسعى وما تزال تسعى لاجهاض الشاعر والأديب. وشاعر مثل محمد غالب أنعم امتلك منذ وقت مبكر خصوصيته الفنية اكتسب شعره في وقت قصير قدرة على الانتشار والتأثير، شاعر في هذا المستوى كان لا بد أن يرعى موهبته وأن يحافظ على حضورها في الواقع الأدبي وكان لا بد لموهبته أن لا تقف به، عند شعراء الواحدة أو حتى عند شعراء الحوليات.

ومن هنا لا بد أن نكتشف سبباً آخر لاغتيال هذه الموهبة الكبيرة،ولا أقول لإجهاضها لأن موهبة محمد أنعم غالب الشعرية قد تم اغتيالها في وضح النهار وفي ريعان الحضور والعطاء.. وقد اغتالها إرهاب العهد الامامي ومخلفاته الثقيلة. وقد شارك الشاعر نفسه في التمكين للاغتيال فأسلم نفسه من وظيفة إلى أخرى ومن رحلة إلى رحلة، وكان ضالعاً في تحويل الامكانيات الشعرية إلى امكانيات (إدارية واقتصادية) وربما نكون بذلك قد كسبنا موظفاً جيداً، ولكننا - بكل تأكيد - قد خسرنا شاعراً كبيراً وأهلنا التراب على موهبة عظيمة أوتيت من المقومات وعناصر الفن ما لم يكن لأية موهبة أخرى.

ولعلّ أول ما يلفت الانتباه في القصائد القليلة التي ظفرنا بها مما كتبه الشاعر محمد أنعم تلك القدرة على ملامسة الواقع اليمني والتعبير عنه تلقائياً وبعفوية لا ينقصها الفن وببساطة لا تغفل عن رصد ملامح المعاناة بعمق ورهافة إحساس وفي قصيدة (الغريب) تلك المعلقة اليمانية المعاصرة في وصف الاستلاب والغربة يتكرس فيها الشاعر محمد أنعم غالب شاعراً للنزيف الإنساني أو صوتاً للمهاجر اليماني الذي:

كان اسمه علي
قابلته في الشاطىء البعيد
عرفته من سحنته
ومضغة (التمباك) تحت شفته

إنه المهاجر.. الذي:

كل الموانىء تعرفه
كل البلاد جابها
كل البحار خاضها

وهو... الذي:

يبيع كل شيء
العطر والصابون والحرير
والكتب
لكنه كتاجر صغير
رأس ماله العرق

وهو نفسه... الذي يقول:

عمرت كل أرض
وموطني خراب
لكم أتوق أن أعود أعمر الوطن
لكم أتوق أن أدق فوق صخرة بفاس
لكم أتوق أن أشم ريحة الحقول
لكم أتوق أن أرى عيد الحصاد
وأن أعيد الأغنيات

في موسم البذور والحصاد
لكم أتوق أن أنادي (يا علي)

غريب على الطريق ص: ١٤:

أي لحن حزين وشجيّ هذا؟ وأي مأساة لاهبة هذه التي يغترف الشاعر من أتونها هذه النار؟ ولماذا لم يواصل الشاعر الغناء لقوافل المشردين والرسم الواعي لمحنتهم وتضحياتهم؟ هل تلاشى الاحساس بأحزان الغربة وقتامتها؟ أبكون الحنين والشوق نحو الوطن وقد تجمد في عروق المهاجرين فتجمد الايحاء في نفس الشاعر؟ أم أن قيام الثورة قد أدى إلى تناقص الاحساس الجارف بالضياع بعد انهيار الجدار المرعب، جدار الدموع والجلد والجبانة والرشوة والمحاكم و... و...

وهل استجاب الطريق الذي خاطبه الشاعر ذات يوم من الأيام عام ١٩٥٨ م هل استجاب لهذا النداء:

يا أيها الطريق.
كما حملت خطونا إلى البعيد
كما سمعت شدونا الحزين
هلا تطيق خطونا نسير عائدين
وجوهنا قد يممت شطر اليمن
وشدونا لما بعد بثقله الحزن
يا أيها الطريق
هل تطيق؟
هل تطيق؟

غريب على الطريق ص: ٢٤

وإذا كان الطريق قد استجاب، ونوقف نبض الشدو والمثقل بالحزن، فهل من حق الشاعر أن يتوقف عن الشدو؟ والجواب يأتي بالنفي لأن الشاعر الذي يعيش واقعه بشكل متواصل لا بد أن يعبّر عن هذه المعايشة بشكل متواصل أيضاً.

تقول بعض سطور المقدمة القصيرة التي كتبها للديوان الزميل عمر الجاوي ان (جزءاً من جسد هذا الديوان حين نشر في الصحف والكتيبات الخاصة ذهب في حياة بعض الأدباء وعقلهم الباطن مذهب النموذج) وهي سطور تجسد بصدق أثر التجربة الشعرية لقصائد محمد أنعم غالب على عدد من الشعراء الشبان الذين انطلقوا من شواطئها باحثين عن أصواتهم الخاصة وعن قضيتهم الكبرى.

وأعترف أنني كنت منذ بداية الستينات حين بدأت محاولاتي في كتابة القصيدة الجديدة - متردداً في الدخول إلى هذه التجربة إلا أن الشاعرين عبده عثمان ومحمد أنعم غالب كانا دليلي الأقوى إلى تجاوز التردد واختيار الجديد الشعري بشكل صارم وحاسم. ولن يغيب عن ذاكرتي ذلك اليوم الذي التقيت فيه بالشاعر محمد أنعم غالب في (مقهى ريش) بالقاهرة في عام ١٩٦٣ م، وكنت قد ودعته في صعاء حزيناً متألماً. وأيقنت أن ذلك الألم لا بد أن يثمر عملاً أدبياً يرتفع إلى مستوى التعبير عنه، وحين سألته عن حصاد ذلك الطرف الحزين قدم إليّ قصيدة (الشمس الأخرى) ساخنة الحروف:

النجمة في كفي
بلا لمعان
هوت النجمة والنور خبا
ضاع السحر
ماذا يبقى في الأفق
بعد أفول النجم
بعد خبوّ النور
والنجمة في كفي
ميتة لا ومض لها
لا نبض.
أغلق شباكك
في وجه الأفق الشرقي
فالزهرة عادت عمياء
بلا عينين.. بلا ومض
والشمس جريحة
الدم غطى النور
وعلي حل وثا ق الزورق
يمم غربا
عاد يفتش عن شمس أخرى

غريب على الطريق: ص ١٧

ومنذ ذلك اليوم وبعد أن قرأت هذه القصيدة قررت طلاق القصيدة (البيتية) والاتجاه نحو الجديد بكل ما كان يعتمل في النفس يومئذ من أشواق وأحلام.. ولا أشك أن عدداً كبيراً من الشعراء الشبان قد وجدوا في هذه القصيدة وأمثالها النموذج الذي تحدّث عنه الزميل عمر الجاوي في بعض سطور مقدمته القصيرة للديوان الصغير (غريب على الطريق) الذي سيظل غريباً حتى يرفده الشاعر برفيق يؤنس رحلته الطويلة.

شهدت فترة السبعينات في بلادنا تحولاً خصباً في عالم الشعر ولمعت أسماء وانطفأت أسماء وخرج إلى الوجود جيل من الشعراء الشبان استطاعوا أن يشقوا للقصيدة الجديدة مجرى لم يكن قائماً من قبل ولم تكن معالمه قد ارتسمت في شعر الخمسينات والستينات. فأين الشاعر محمد أنعم غالب من ذلك التحول وما الذي أضافته السبعينات إلى تجربته الشعرية؟

لا أعتقد أنه قد كان ما يزال حاضراً في الساحة الشعرية حضوراً مشاركاً أو حضوراً موجهاً لأنه كان قد تخلى عن الشعر وعن الأدب وأسلم نفسه وموهبته للوظيفة لذلك القفص الذهبي الخطير الذي يشكل السمات الرئيسية في اغتيال الأديب وفي وضع العوائق أمام المواهب الكبيرة، تلك التي كانت وعداً وحلماً وأملاً في مستقبل شعري قائم بذاته وبعيداً عن الخطابة والبلاغية والمنبرية وقريباً من روح الإنسان ومن ظمئه إلى التطلع والكشف والمشاركة في صنع زمن الابداع.

وإذا كان الشاعر محمد أنعم غالب قد طل يهمس إلينا بين عام وعدة أعوام، من خلال صوت نثرياته فإنما ليثير أحزاننا وينبهنا كلما شارفنا على النسيان، أن شاعراً كبيراً قد اختار طريقاً غير طريق الشعر وأن موهبة عظيمة قد ضاعت في متاهات معقدة أو في أزمة أحداث كبرى كان صانعوها يرون أن الشاعر خطر على صرح الفوضى، وأن الشاعر أقل مكانة وعطاء من الاقتصاد والمدير. وفي هذه النثرية التي اختطفتها من يد الشاعر قبل أن تضيع وقبل أن يختار لها عنواناً مناسباً شهادة على آخر انجاز شعري لشاعر حاول ذات يوم مع بداية الخمسينات أن يخترق واقع شعرنا المثقل بالتقاليد وأن يضع أولى لبنات التجاوز:

- ١ -
الموت راحة كالنوم
لكن بدون كوابيس أو حلم
فكرت كذا في الصبح
- ٢ -
كل النهار مشاغل تنسى كل فكر مجرد
والمساء تدبر أو أحاديث
تعبر بين هذا وذاك
تعبر دون معنى
- ٣ -
في الليل قد يعود التدبر والفكر المجرد

قبل النعاس
- ٤ -
بعد النعاس
نوم تخلله حلم يعيد فكرة الصبح
الموت كالنوم راحة دون كوابيس
وأكد الفكرة في الحلم من جاء وقال:
- تأكد وجرب
- كيف؟
- ضع وجهك عنقك تحت عينيك
- وحدق تماماً لتلقى المحز
- ٥ -
طبقت ما قاله بكل عناية

رأيت رأسي أمامي فما باسما
وارتخى جسدي
أفقت ورأسي ما زال بين كتفى
- ٦ -
قت في المرآة
وجهي كوجهي، كما كان بالأمس
كما كان في الحلم يبسم
عن جسدي
في الأرض منفصلاً.

★ ★ ★

ابراهيم صادق

عندما اشتد التنافس وعظم الصراع بين روّاد القصيدة الجديدة في الوطن العربي،وبعد أن تعالت الأصوات من هنا وهناك باحثة ومتسائلة عن أي هؤلاء الشعراء جدير بلقب الريادة، كتب الشاعر المرحوم بدر شاكر السياب مقالاً تضمنت بعض أفكاره من الآراء ما يمكن اعتبارها الحكم الفصل في هذا المجال، فقد أثبتت آراء ذلك الشاعر الذي لا يمكن لأحد أن ينكر دوره في الريادة الشعرية الحديثة، أن الريادة هي كالاصالة تماماً تتمثل في الجودة والابداع وليست في السبق الزمني، أو في اكتشاف أساليب الخروج على طرق الاقدمين. والسياب بذلك يحسم الخلاف الذي دار بينه وبين زميلته الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة وغيرهما بقوله (ومهما يكن، فإن كوني أنا ونازك الملائكة أو باكثير أول من كتب الشعر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم. وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، ولن يشفع إن لم يُجد - إن كان أول من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية.. ولنكن متواضعين ونعترف بأننا ما نزال جميعاً في دور التجربة، يحالفنا النجاح حيناً ويصيبنا الفشل أحياناً كثيرة. ولا بد للشاعر الذي قدر له أن يكون شاعر هذا الجيل العربي أن يولد ذات يوم مكبراً جهود الذين سبقوه).

«الآداب»عدد يونيو ١٩٥٤ ص: ٦٩

وبالرغم من أن الاستجابة في بلادنا لكتابة القصيدة الجديدة، بشروط الرواد وعلى منوالها قد ظلت قاصرة، على جماعة من الشعراء لا يزيد عددها عن أصابع اليد الواحدة إلا قليلاً، فإن قدراً من التنافس على أولوية الاستجابةقد ثارفيما بينهموما زال النقاش مثلاً بدور بين الشاعرين محمد أنعم غالب وابراهيم صادق عن أيهما كان الأسبق إلى اتخاذ الأسلوب الجديد في الشعر أسلوباً في كتابة القصيدة. وكل زميل منهما يؤكد بطريقته الخاصة أسبقيته على الآخر في تعبيد الطريق نحو التجديد الشعري أو بالأصح نحو القبول بالمنهج الجديد في الكتابة الشعرية. وحينما تجد الدراسات الموضوعية والجادة طريقها إلى شعر الزميلين الشاعرين سوف تثبت أهمية دورهما معاً،ثم أيهما كان الأكثر تأثيراً على حركة الشعر الجديد في اليمن، وسوف تكون الكلمات السابقة للسياب نبراساً يضيء طريق ذلك الناقد الموضوعي الذي سيأتي لكي يحكم تلك المنافسات.. فليس الأهم - في مجال الفنون والآداب - أن يكون الأسبق هو ذلك الذي يسبق إلى التعبير عن الحساسية الجديدة، وإنما هو ذلك الذي يجعل بما يكتبه من فن وأدب تعبيراً حقيقيًّا عن هذه الحساسية وانعكاساً عميقاً ومبدعاً لتأثيرها.

وإذا كنت في حديثي عن الشاعرين قد قدمت أحدهما على الآخر فليس ذلك اعترافاً من جانبي بأسبقية أي منهما، وإنما هو ترتيب اقتضاه توافر المادة الشعرية عن أحدهما قبل الآخر، فقد ظهر ديوان الشاعر محمد أنعم غالب في منتصف السبعينات وأصبح قريباً من الدارس، سهل التداول بينما لا يزال ديوان الشاعر ابراهيم صادق تحت الطبع منذ عامين، وربما يكون عقد مؤتمر الأدباء العرب في بلادنا مناسبة لظهور الديوان المنتظر ومناسبة لظهور دواوين أخرى لشعراء كان لهم دورهم في الحركة الشعرية اليمنية منذ الاربعينات، فالجيل الجديد من المثقفين وليس من الشعراء وحسب يتلهف إلى قراءة الأعمال الشعرية المختلفة لكل الشعراء اليمنيين الذين حاولوا بأصواتهم تبديد السكون الذي خيم على اليمن طوال حكم الامام يحيى وخليفته.

وبالعودة إلى موضوع التنافس بين الشاعرين صادق وأنعم على الاسبقية في ميدان الاستجابة لكتابة الجديد الشعري، نرى أن ديوان الشاعر محمد أنعم قد أثبت أن أولى قصائده قد ظهرت أو تمت كتابتها في غضون عام ١٩٥١ م.ويقتضي ذلك أن تكون محاولاته قد بدأت قبل ذلك بعام أو عامين أي في عام ٥٠ أو ٤٩، فما الذي سوف يثبته أو ينفيه ديوان الشاعر ابراهيم صادق، وقصائده المهملة التي لن تجد طريقها إلى الديوان؟ إن الذي نعرفه حتى الآن، أن الشاعر الأخير كان عند ظهور التجربة الشعرية الجديدة، طالباً في لبنان، وقريباً من ميدان التجديد، فقد قام لبنان - بفضل اطلالته المبكرة على الجديد الثقافي في العالم - بدور الحاضنة للأدب الحديث، وكان للبنان المكان الذي أشعت منه التجربة الشعرية الجديدة، وإن تكن قد ظهرت في بغداد والقاهرة وجاء دور شعراء لبنان فيها متأخراً بعض الوقت.

كان طالب المقاصد الإسلامية، قد ترك بلاده وخرج من دائرة السكونية في عام ١٩٤٧ م ضمن أفراد ثانى بعثة تخرج من اليمن، كانت الأولى قد ذهبت إلى بغداد في منتصف الثلاثينات وبخروج الطالب ابراهيم صادق من دائرة السكونية دخل فجأة وبدون أية مقدمات من أي نوع إلى دائرة الحركة والإبداع الأدبي.. وإذا كانت بلاده بعد ذلك بعام واحد قد حاولت مثله أن تخرج وهى في مكانها من دائرة السكونية والجمود بأول حركة انقلابية، فإنها قد منيت بفشل ماحق، كما شهدت مصرع سبعين ثائراً أعدمهم الطغيان والجمود في الساحات العامة، وعادت البلاد بعد مصرعهم لكى تغط في سبات عميق. كان ذلك كله كفيلاً بأن يدفع الطالب الموهوب إلى التمرد، وبقوده إلى البحث عن تغيير كل الأشياء الجامدة، ولأنه بعيد عن الوطن، ولأنه يحاول أن يقول الشعر فليس في إمكانه إلا أن يقوله بطريقة مختلفة عن الطريقة التي يقوله بها الشعراء التقليديون في وطنه وفي مقدمتهم الإمام نفسه وشعراء آخرون تعفنت الكلمات على ألسنتهم وأصبحت شبيهة باللبان الممضوغ الذي تكرر استعماله وفقد كل صلة حيوية له بالناس وبالشعر.

وكان الشاعر ابراهيم صادق قد بدأ يتحسس آلام الوطن، منطلقاً في ادائه الفني من موقع الكلاسيكيين الجدد أولئك الذين حاولوا أن يجددوا في المضامين مع احتفاظهم بتاريخية القالب، ومن بداياته الشهيرة قصيدة يدين فيها حالة التمزق الطائفي الذي حاول الطغيان المباد أن يجسده في نظام الحكم مستفيداً من المقولة الاستعمارية (فرق

تسد) ومن أبيات تلك القصيدة هذان البيتان اللذان يصوران وجهاً طائفياً قبيحاً:

يتنادى هذا « حديدي » وهذا من « تعز » وذاك من « صنعاء »
مات زيد الشافعي وعشنا نصطلي نار تلكمو البغضاء

ويبدو أن القالب الموروث قد أعاق المضامين الجديدة لشاعرنا، وحال بينها وبين التفجر الشعري الذي تجيش به نفسه الغاضبة، وما كادت عينه تقع على نماذج من التجربة حتى استجاب لها ووجد فيها نوعاً من الانعتاق، وبدأ يجرب فيها صوته المنطلق نسبياً من رتابة القالب وتحكم القافية. ولا ريب أنه قد كتب عدداً من المحاولات الأولى التي لم تظهر لأنه لم يتوافر لها الحد الأدنى من شروط التعبير وذلك قبل أن يلج أبواب التجربة معلناً عن نفسه وموعداً إلى الأبد الأشكال التقليدية. وكان الشاعر آنذاك،شأنه شأن كل المنجذبين نحو التجربة الشعرية الجديدة،يتخذ من السياب نموذجاً فذاً، وكانت عناية السياب بلغته تدفع كثيراً من الشعراء ومنهم شاعرنا إلى العناية بلغتهم واختيار أجزلها وأكثرها تراثية أو قاموسية، كما سنرى من خلال النماذج التي سوف تتضمنها هذه القراءة.

والإشارة إلى نماذج من شعر ابراهيم صادق تجعلنا نتساءل ترى كم قصيدة احتفظ بها من قصائد الفترة الأولى، بل من فترة الخمسينات بأكملها، فقد كان عزوفاً عن النشر،وكانت قصائده من النوع الصارخ الذي تتجنب وسائل النشر تناوله، كما كانت وسائل النشر محدودة ومحكومة وليست بالتوسع والتنوع الذي هي عليه الآن. ونتيجة لذلك فلا أتذكر للشاعر من بين قصائد الخمسينات سوى قصيدتين هما عودة بلقيس وعودة ذي نواس.. وقد كتب القصيدة الأولى كما يبدو في منتصف الخمسينات وفي أعقاب زيارة قام بها إلى صنعاء عاصمة اليمن الأولى. كانت صنعاء يومئذ تعيش أقسى أيام الرعب في ظل الجبروت الإمامي. ولم تكن قد عرفت شيئاً من ملامح الجديد كما لم يكن قد تبقى على وجهها التاريخي شيء من بريق الماضي.. كانت ملامحها باهتة ولونها ترابي عتيق، وتبدو للعين القادمة متكومة بين الجبال كعجوز بائسة في لوحة عربية قديمة. أدرك الشاعر الرعب وهو يقرأ وجه المدينة الأم لأول مرة في حياته، كان قد تعرف على عدد من المدن العربية منها بيروت والقاهرة،وكان يعلم أن صنعاء مدينة بائسة ومتخلفة لكنه لم يتصور على الإطلاق أنها بائسة ومتخلفة إلى هذا الحد، وأن ليلها المظلم الذي لم يسمع بالكهرباء في تلك الدرجة من القتامة والرعب. وتحت تأثير هذه التجربة الفاجعة كتب قصيدته (عودة بلقيس) التي حاول الفرار بها من قبضة الواقع والاستنجاد بالتاريخ القديم حينما كانت (صنعاء بلقيس) مهداً للنور والشورى وكان اليمن وطناً للحرية والحضارة. وهذه بعض مقاطع القصيدة الطويلة:

- ١ -

في ليل مطموس الأنجم
ضاعت صنعاء
كرضيع يستبكي أمه
بينا تغريه بلا رحمه
وتواري في قبر لحمه
لم لا تطفئ نجمه
والنور عدو للعتمه؟
فلتطمس كسفاح اسمه
كيلا يروي نور جسمه
فتساوى معدتها حجمه
دوماً يخفي الباغي جرمه
في آثام أخرى ضخمة
كالهارب من شبل أرغى
بطريق الاساد النهمه

- ٢ -

في ليل مطموس الأنجم
ضاعت صنعاء
وطواها يم مسودّ
لا جزر فيه ولا مدّ
فمنازلها كانت تبدو
جزراً غارقة في الظلمه
تلتف عليها حبال نقم
فتزيد معالمها عتمه
في ليل مطموس الأنجم
غرقت صنعاء
غرقت في أمواج الظلمة
لا تطفو غير مآذنها
فبدت كالاشباح الضخمه
تمشي، تمشي معنا
وتطاردنا
بدروب ضيقة فرعى
تتلوى كالافعى
فنصارعها، وتصارعنا
ونخوض البحر بأنفسنا
أربعة ليس لنا زورق
والموج جياع
والبر سباع
والخوف ضياع
ما كل صراع
أمل وشراع
وتكون لنا منها صرعى

- ٦ -

ويسر زميلي في أذني أثناء الغوص
في صوت يتلوى فزعا
يسرى في أذني كالافعى
والخوف بأعصابي يرعى
هذي صنعاء
صنعاء
صنعاء ذات التاريخ
صنعاء من طاولت المريخ
بذري غمدان
صنعاء من قالت للإنسان
في صوت دفاق رنان
لن نحيا أبداً والتيجان
تحو ما نبني من بنيان
وتعري أغصان الزيتون
وتدلى جماجمنا في الصلبان
وتزج بأعداء الطغيان
في أفران بين القضبان.

- ٧ -

هذي صنعاء
صنعا الشعب المحني رأسه
من ساس له وبه نفسه

صنعا الشورى والنظريات
في الفرد وقتل الحريات
في شق طريق للثورات
صنعا أولى الجمهوريات
صنعا بلقيس
صنعا الرأي الشعبي
صنعا شعب عاش الدنيا كنبي

مجلة الكلمة: عدد: ١١ - ١٩٧٢ م:

يتحدث بعض النقاد عن المهمة المزدوجة التي واجهت الشاعر الجديد في بداية ظهور التجربة الشعرية الجديدة، وهي مهمة كتابة القصيدة التي تجمع بين الفن والتوصيل، بين الموقف والجمالية، فالظرف السياسي الذي نشأت منه وعنه التجربة كان يتطلب بالضرورة أن يتجه الشاعر نحو الجماهير، نحو ملايين العرب الذين يعانون من نقص الوعي ومن قهر الطغيان والاستعمار، لذلك لم يكن البحث عن أشكال شعرية ذات مستوى عال فنياً بقدر ما كان الهدف تثوير الجماهير وتحريضها على الانتصار لقضاياها الاجتماعية والسياسية.

وقد استطاع بعض الشعراء أن يدرك أبعاد المهمة المزدوجة فتمكنوا من التعبير عن القيم الوطنية والثورية دون إهمال القيمة الفنية للقصيدة، بينما وقع البعض الآخر في نطاق المباشر، واختلط الأمر عليهم مما جعلهم يخلطون بين البساطة والتقريرية،فقادهم الخلط إلى السطحية فالابتذال، وفي اليمن، وتحت تأثير الضرورات السياسية والاجتماعية لا سيما في السنوات التي سبقت الثورة وهي مرحلة التحريض ثم في السنوات التي أعقبت الثورة وهي مرحلة التعبئة، فقد كانت أجمل القصائد هي تلك التي تمتلك طاقة كبيرة من القدرة على التحريض مهما كان نصيبها من الفن الشعري. كان الشعر يومئذ منذوراً للثورة والبطولة، لتحدي الطغيان ومقاومة رموزه الخائنة.

ولهذا كان هاجس الثورة والايصال فوق الهاجس الجمالي، وفوق الاحتفال اللغوي. ومن إعادة قراءة كثير من النصوص الشعرية التي ظهرت في الخمسينات وأوائل الستينات، سوف نجد أنها من حيث الأداء الفني تكاد تفتقر إلى كثير من الجماليات،وأنها تمثل مرحلة التجديد الانتقالي، وهي من حيث المضمون تعبر عن انطلاق بعض من مقاطعها، فهي قصيدة غاضبة ثائرة متوترة، يتفاعل بناؤها الدرامي واللغوي مع الاندفاعية الثورية وردود أفعال التفاؤل والتشاؤم،فهي تهبط تارة وتعلو تارة أخرى، تزمجر موسيقاها الغاضبة حيناً فتفقد زمامها العروضي وتفلت من أسار التفعيلة، وتهدأ عاصفة الثورة المتأججة فيكون ما يشبه الهمس، وبين هذه الحال وتلك تستطيع الصورة المشحونة بالتوتر والانفعال أن تتكون، وأن تغدو الحصيلة الإيجابية في هذا العمل الفني الطويل:

في ليل مطموس الأنجم
ضاعت صنعاء
وطواها يم مسود
لا جزر فيه ولا مد

ألم يكن الشاعر بارعاً هنا وهو يرسم بريشة ألفاظه صورة دقيقة الملامح عن المدينة العاصمة وهي تغرق في بحر الطغيان، وتختفي في ظلام من البؤس والفاقه لا مكان فيه لبصيص من النور، وانها صورة دقيقة وواقعية لصنعاء المستسلمة النائمة بلا نوم والضائعة في ليل بلا نجوم.. وهذه صورة أخرى:

رأيت قطيعاً من إنسان
في امريكا بين الادغال
يشوون على لهب النيران
أجساماً لنساء ورجال
وطبولهم تصمي الآذان
وتصير جسومهم ثعبان
ويدور الرقص بهم نشوان؟
القيتهم؟
ألقيت وحوشاً بشريه
تتغذى بلحوم الإنسان؟
انا لاقيناها زمنين
في « حزيز »وفي « وادي الحوبان »
في ليل مطموس الأنجم
وجرى نهر يغلي غضبان
من دمنا في وسط الميدان.

ليست هذه صورة - كما أسلفت الإشارة - وإنما هي شريط سينمائي يقارن بالصور الشعرية بين ما كان يحدث هناك في امريكا للزنوج وبين الذي حدث هنا في اليمن لأبناء الشعب بعد المحاولتين الفاشلتين في « حزيز » و « الحوبان »،لقد جرى دم الشعب أنهاراً في الميادين العامة. ومن بريق تلك الدماء صنع الشعراء قصائدهم الساخنة الجديدة.. وكان ابراهيم صادق واحداً من هؤلاء الشعراء الذين كتبوا شعر الثورة وحاولوا الانتقال بالشعر من خانة القول المأثور إلى خانة القول الثائر.

علي عبد العزيز نصر

قبل حركة فبراير ١٩٤٨ م نفر عدد من الشعراء من شمال اليمن إلى جنوبها وإلى عدن على وجه التحديد، ناجين بأنفسهم من بطش الطغيان، وكان من بينهم الزبيري والموشكي والشامي.. وبعد فشل الحركة نفر عدد آخر ناجين بأنفسهم أيضاً من الموت المحقق أو السجن الذي لم يكن سوى موت طويل. وكان الشاعر علي عبد العزيز نصر أبرز الناجين فراراً بجلده وبرأسه في أعقاب سقوط الحركة. وفي عدن واصل الشاعر عمله وهو التدريس. وواصل هوايته وهي كتابة الشعر. ولعل الشعر وليس التدريس هو المسئول عن رعب الشاعر ثم عن اضطراره إلى الفرار،فقد دفع به إلى موقف سياسي وجعله يندد بالأوضاع الظالمة والتبشير بزوال الزمن المأساوي عن الوطن الذبيح وكان الجزاء هو الموت أو السجن أو المنفى وقد آثر الشاعر الجزاء الأخير.

ولعل الاندفاع نحو جنوب الوطن الذي كان يعاني من الاحتلال يستدعي وقفة قصيرة وإن لم تكن كافية لشرح الأسباب التي من أجلها اتخذ بعض المواطنين والوطنيين (الشماليين) من عدن مقراً مؤقتاً ودائماً لهم،ذلك لأنها كانت باب اليمن إلى العالم، كما كان جنوب الوطن بكامل أراضيه المكان الوحيد الذي يستطيع المواطن اليمني في شمال وطنه أن يذهب إليه دون أن يجد على الحدود من يطالبه بإبراز هويته أو جواز سفره. كما أن عدن أو أي مكان آخر في جنوب الوطن لم يكن هدف كل الوطنيين الذين اضطروا إلى الفرار تحت طائلة تهديد ما أو خوفاً من خطر ما، وإنما الهدف ما وراء عدن، وما وراء الجنوب، وكانوا في هذا شأنهم شأن كل المهاجرين اليمنيين الذين امتلأت بهم موانىء العالم ولم تخل منهم مدينة من مدنه المفتوحة، فقد كان ميناء عدن هو جسر الدموع والأحلام، وهو الطريق الذي قاد اليمنيين بعيداً عن ظلم الإمام وقسوة عساكره البؤساء. والذين لم يتمكنوا من اجتياز الجسر لأسباب كثيرة كانوا يضطرون إلى البقاء في عدن باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من التراب الوطني لا سيما حين يجدون وسيلة للرزق الكفاف.

كان الشاعر الشاب علي عبد العزيز نصر قبل رحيله الخائف إلى جنوب الوطن يطمح في أن يصير شاعراً كبيراً يحتل مكانه بين جيل الشعراء المشهورين يومئذ. وكانت عمودياته أو بالأصح قصائده المكتوبة وفقاً للنظام البيتي قد بلغت مستوى من الاتقان والجودة تجعله

جديراً بذلك الطموح، أليس هو القائل:

دمنـــــا عـــــلى هاماتنـــــا عـــــلم
فلتشهـــــدي يـــــا أيهـــــا الأمم

وبما أن الحديث عن الشاعر يأتي في إطار الحديث عن ظهور المحاولات الأولى في مجال التجربة الشعرية الجديدة ولكونه أحد رواد هذه المحاولات في اليمن،فإننا لن نتحدث عن قصيدته البيتية التي توقفت أو كادت بعد رحيله من شمال الوطن. ولعل انتقاله من الجديدة إلى عدن كانت بمثابة الانتقال من زمن إلى آخر، ومن جيل إلى جيل.ولأن الشعراء اليمنيين لم يسجلوا تجاربهم الشعرية فإن أحداً لا يدري متى بدأ الشاعر علي عبد العزيز نصر كتابة القصيدة الجديدة، ولا كيف اهتدى إليها. لكن لا أحد يستطيع أن يتجاهل أن صوت الجماهير المضطهدة الباحثة عن التغيير والذي وضعت الشاعر في ميدان المعركة السياسية قد دفعته إلى تغيير أدوات التعبير، ووضعته أيضاً في ميدان المعركة الأدبية وجهاً لوجه مع الأشكال التقليدية والأشكال الجديدة. ومن هنا يتبين بوضوح أن الاتجاه نحو كتابة القصيدة الجديدة قد تم استجابة فنية لمتطلبات فكرية واجتماعية، وأن الدافع إلى ذلك الاختيار لم يكن التقليد أو البحث عن الاغراب أو استجابة لنزوة عابرة. وقد يكون رافق ذلك الاختيار قدر من الدهشة، لكنها - في تقديري - دهشة الارتطام بجدار الواقع المعاصر الجديد، لا دهشة المستسلم للتغريب أو التشكيك في المألوف والموروث.

وإذا كانت أخطر تهمة توجه إلى الشعر الجديد أنه تعبير عن عجز الشاعر عن إجادة النظم وتعبير عن هروبه عن عناء القافية فإن شاعرنا مثال واضح على تهافت تلك التهمة، فالشاعر الذي كتب عشرات القصائد المتمكنة من الوزن والقافية والغنية بمتانة اللغة وجزالة التعبير، هذا الشاعر لا يمكن أن يكون العجز دليله إلى الجديد، فالعجز يدفع إلى التوقف لا إلى التجاوز، الاحتجاج على المألوف والتمرد على القواعد الثابتة من نصيب الموهوبين الشجعان لا من نصيب الجبناء والعجزة.

وإذا كنا لا ندري - كما سلفت الإشارة - متى بدأ الشاعر علي عبد العزيز نصر كتابة القصيدة الجديدة، فإننا ما زلنا نتذكر أن أول قصيدة قرأها جيلنا الناشيء يومئذ قد ظهرت منشورة في العدد الثاني من (صوت اليمن) في مرحلتها الثانية التي بدأت في منتصف عام ١٩٥٥ م والتي صدر منها عشرة أعداد ثم عادت إلى التوقف. كان عنوان القصيدة (نيرون عاد) أما موضوعها فقد كان عن المذابح الدموية التي شهدها الوطن في عامي ٤٨ و٥٥، وهذا جانب من القصيدة:

القيد.. والسجان
لا زالا
بحقد وامتهان
يحدقان
وينزلان بنار الدمار
سوطاً ونار
وفي قرى
ظمأى إلى ضوء النهار
هناك.. ما زال الصغار
يتساقطون...
مثل الزهور الذاويات
يجها قتل الفخار
هناك مازال الصغار
تقلب الأنظار في وسط الديار
لا شيء يوجد في الديار
أشلاء كالأوْضار خلّفها الدمار
رعب رهيب
رعب أشد هناك من ليل القفار
والبوم ينعق في سما أرض الخراب
وكلاب تنهش بعضها
جوعاً وتغمرها ذباب
ولا تزال
في أرضنا مسعورة تعوي الذئاب
القيد والسجان..
لا زالا
ولا زال الحصار
ودم الضحايا
يخضبون به الجدار
آيات عار
والحر في مستنقع
يشكو اختناقاً.. أو دوار
يشكو الجراح تسممت
صدأ الحديد لها غبار
وجماجم الشهداء
معروضة تحت الجبال الصفر
تبصقها ببغض واحتقار
ويطوف سيدهم مرار
ويضج كالعربيد في ليل السكار
« هذي الرمم..
ألقوا بها قوتاً لنار
أجسام من؟
يوما أرادوا بي الدمار ».

صوت اليمن: العدد ٢: أغسطس ٥٥ م

في العدد الرابع من نفس الصحيفة يطالعنا الشاعر بقصيدة أخرى بعنوان (الطريق) وهي تصور الواقع المأساوي لشعب يتلفت حوله باحثاً عن طريق، وباحثاً عن فجر طال انتظاره، وكادت تضيع المعالم المؤدية إليه:

يطول الطريق
ويمضي بدروبنا المنحدر
كلحن أسير
علوي ويشكو عذاب الوتر
ويقسو علينا القدر
وينداس في الليل ضوء القمر
وتمضي الطيور
ولكن ستبكي عليها الشجر
وتغضب أرضي على قحطها
ربوع تهش
وأخرى خباها المطر
ستبعث في الجو عاصفة لا تذر
لتغسل هام الحقول
وتمحو عنها الأثر
تراث السنين العجاف
ويمرع سهل
ويهتز شيخ كبير
مشى الحزن في وجنتيه
وعاش حبيساً ضرير
فقيراً وليس لديه سوى قطعة من حصير

وتبسم أم
وتربت طفلاً صغير
وحتى الحجر
سينزاح عنه الغبار
ويبدو طليقاً كوجه النهار
غداً.. لا حبال
غداً تبصقون الجدار
وترمون سجانكم بالقيود
(صوت اليمن: العدد: ٤ سبتمبر ١٩٥٥ م.)

ما عسى أن تقوله القصيدة وسابقتها؟ وهل استطاع الشاعر بهما معاً أن ينفل القارىء إلى مناخ الشعر في إطاره الخمسيني؟ أرى أن الإجابة لا بد أن تكون بالإيجاب،لأن القصدتين وبالنظر إلى تاريخهما المتقدم نسبياً تدلان على أن الشاعر قد بدأ انصاله الوثيق بالقصيدة الجديدة، وأن تفكيكه لبنية القصيدة الأولى نؤكد قدرته على الالتقاط الواعي لوظيفة التشكيل الشعري كما كان يتصوره الرواد. وإذا كان في هذه القصيدة قد استند إلى أي مثال أو نموذج شعري سابق، أو أنه استحدم القافية بإسراف،فإن ذلك لا ينفي قدرته بل براعته في توريع التفعيلات وتجسيد الحركة التي تجسم حالة القلق والتحفز. ومهما قبل من ان التركير والتكلف يسكلان جوهر النعر فإن الوقوف عند التفاصيل الدقيقه ومحاولة رسم الملامح بالصورة الشعرية جزء من مهمة القصبدة ومن مكونات عناصر البناء الدرامي فيها.

والحديث عن البناء الدرامي، وهو أهم مميزات القصيده الجديده وأخطر مقوماتها الفنية لسب واحد وهو أنها أطلقت التفعلة من أسار التشطير القسري والمنوازي الأبعاد والمسافات وأعطتها الحرية الكاملة في الوقوف حيث ينتهي المعنى، أقول إن الإشارة إلى هذه الخصوصة في هذه القصبده الحديدة تجعلنا نتوقف لكي ندرك ملامحها في بعص قصائد الشاعر علي عبد العزيز نصر، فمد استطاعت هده القصائد أن تستوعب روح هده الخصوصة فتطهر الصوب والصوت الآخر في القصدة الواحدة، وحبذا لو اتجه الشاعر يومئذ إلى كتابة المسرح الشعري، فالمسرح أكثر من القصدة قدرة على الاستفاده من توظيف هذه القدرة الفسه.. وفيما يلي مقطعان قصيران من قصيدتين مختلفتين،الأولى يتحدث فيها (العسكري القديم) إلى (القبيلي) الملاح معتذراً إليه من بعص المظالم التي كان يزرلها به تنفذاً لأمر الطاغية الجبار، والأخرى يخاطب فيها الطاغية الجبار نفسه، وهذا هو المقطع من القصبدة الأولى:

يا خبيري
ليس فيما بيننا قط حجاب
وكما تعلم جهلي يا « خبيري »
لم أكن أعرف يوماً
غير باب السجن باب
كنت لا أعرف ما لفظة « شعب »
ما الذي تعنيه في قول العرب
وكما يدعوك « مولانا الكبير »:
« يا قبيلي »
كنت أدعوك
لأني عسكري
طائع اتبع « مولانا الكبير »
أفلا تغفر لي
« يا خبيري »؟

وهذا مقطع من القصيدة الأخرى والخطاب موجّه إلى الطاغية الذى كان، الطاغية الذي أثبت الزمن أن سيفه قصير وأن سيف الشعب هو الأكبر والأقوى والأبقى، كما توقع الشاعر تماماً:

وحياتك يا أبتر
الشعب كبير
والسيف قصير
لو تقدر
لو كنت بصير
أحجب عنا المريخ
اغلق باب التاريخ
يا من تنهار
خلف الأسوار
نحن الكفار
بوعودك.. بالنعمه..

إن معظم أجزاء القصيدتين أشبه بمنولوج لا ينقصه سوى التوزيع، وهذا النوع من شعر الخمسينات واضح المضمون، بسيط، وسهل التوصيل. وكنت قد أشرت في مكان آخر من هذه الدراسة إلى أن التبسيط لا يعني بحال التخلي عن جمالية الشعر ولا عن براعة التخييل لأنه إن فعل ذلك تخلى تماماً عن كونه عملاً فنياً ينتسب إلى الشعر. وقد اقترب النقاد القدامى من هذا المعنى عندما تحدثوا عن السهل الممتنع، فضلاً عن أن نشوء القصيدة الجديدة، قد رافقه شعور حاد بأهمية التوصيل والقدرة على الاقناع لأن الفترة التي ظهر فيها الشعر الجديد - كما ألمحت سابقاً-فترة تأسيس من جهة، وفترة مقاومة للاستعمار المباشر والطغيان المباشر من جهة أخرى.

لذلك كان لا بد أن تكون القصيدة مباشرة بريئة من التعقيد الفني ومن التعقيد المضموني.. وهذا لا يعني أن شاعر الخمسينات كان يكتب شعراً سطحياً بريئاً من الفن، أو أنه كان يخطط للقصيدة كما نخطط نحن لكتابة المقال أو الدراسة.

إن البساطة في الشعر كما في النثر كما في الرسم هي في استخدام العادي في التعبير كما هو غير عادي في الحياة والناس وفي الأشياء. والشعر الذي يراد له أن يتوجه مباشرة إلى الشعب لا بد أن يكون بسيط الأسلوب سهل التناول على أن لا يفقد أي طرف أو عنصر من أطرافه وعناصره الفنية، وإذا كان هذا المستوى من التعبير البسيط قد اختفى أو كاد من القصيدة الجديدة، فان ذلك عائد إلى تطور ثقافة الشاعر نفسه ثم إلى تعقيد أوضاع الحياة من حوله. وقد ظلت القصيدة الجديدة في اليمن حتى في نموذجها السبعيني محتفظة بقدر من البساطة لا من أجل التوصيل وحسب وإنما بسبب الأثر الذي تركته المحاولات الأولى من تصور للابداع لا يسقط في متاهات التعقيد والابهام.

وأخيراً يتبقى أن أشير إلى أن الشاعر علي عبد العزيز نصر، قد بدا - بعد قيام الثورة وكأنه قد فقد كل رغبة له في كتابة القصيدة، ربما لشعور ما بأن مهمة الشعر قد انتهت، وربما للإحساس الحاد بخيبة الأمل من مصير الكلمة ومن أنها صارت غير ذات جدوى، فقد أثبتت الأيام أن الذين بضاعتهم الكلمات مفلسون في التقييم (الواقعي) مهما كان بريق تلك الكلمات ومهما كان حظها من الصدق. فربما بدت في بعض الأحيان وكأنها تخوض نضالاً مريراً ضد الشاعر نفسه قبل أن تخوض النضال المرير ضد الفساد والتخلف.

* * *

عبده عثمان

منذ أن طرح النقاد العرب (المعاصرون) أحكامهم غير المعاصرة عن الشعر العربي القديم مكرسين بها الأحكام التقليدية عن ذلك الشعر

ومدعمين لها أحياناً ببعض وجهات النظر المستمدة من معايير النقد الأوروبي القديم،وفي ظل ما يسمى بأدوات البحث العلمي، منذ ذلك الحين ونحن نعيش بلبلة نقدية ساعدت من حيث ندري أو لا ندري على تدهور الشعر العربي وعلى إذكاء نار الصراع الدائرة من غير سبب سوى العجز عن تصور الشعر في إطاره التاريخي وإدراك حركة التغيير الجوهرية الذي رافقته منذ طفولته إلى أوج ما وصل إليه من نضج قبل الانحدار الذي سقط فيه بعد ظهور عصور الانحلال والتدهور، وما حفل به تاريخه من تقدم وتراجع، ومن صراع الأغراض والايقاع، والخيال والصياغة باعتباره - أي الشعر - نشاطاً إنسانياً قابلاً للتغيير والتحول لا نصاً جامداً معزولاً عن مجال التطور والحركة. فالشعر العربي الحقيقي لم يخضع للتقاليد الموروثة خضوعاً تاماً وشاملاً إلا في فترات الانحطاط، وقد ظل الجزء الحي والمتألق منه عدواً لدوداً للسكونية والتجمد، وكان أهم الشعراء في عرف كل العصور هو ذلك المخالف للمألوف الخارج على التقاليد الفنية الموروثة، وهو نفسه الشاعر العنيف المتفجر الباحث عن خصائص أسلوبية وتعبيرية تندفع إلى التنامي والتايز والتغاير وتجعل القصيدة صورة من عصرها لا من عصور سلفت،وعندما يأتي الناقد المعاصر مسلحاً بمعارف عصره وبمعارف العصور السالفة ويبدأ في قراءة الشعر العربي قراءة ناقدة مستبصرة سوف يجد أن شعر كل قرن يتميز عن شعر القرن الذي سبقه إن لم يكن في الايقاع ففي الصور والمكونات الدلالية، وإن لم يكن في المستوى الوظيفي ففي المستوى اللغوي. وما البراهين والمفارقات التي تطرحها هذه الأسماء المعروفة أكثر من غيرها في تاريخ الشعر العربي القديم وهي: عمر بن أبي ربيعة، ذو الرمة، بشار بن برد، أبو نواس، أبو تمام، المتنبي، المعري؟؟ ولماذا كانت هذه الأسماء مفاتيح عصورها شعرياً؟ وما نوع البكارة الفنية التي مثلتها؟

ثم ماذا تعني تلك المحاولات الجريئة التي سعت إلى كسر نظام الرتابة والتكرارية في القصيدة العربية ابتداء من القرن الثاني الهجري، وتمثلت في المبيتات والمسمطات والمخمسات وقادت من ثم إلى الموشحات، وكادت تصل في البنية الايقاعية إلى نظام التفعيلة؟لقد تصدع القالب الشعري منذ وقت مبكر وحاول شعراء كثيرون تجاوز البيتية ورتابة التقفية،واستطاعت حركة التحديث والتوليد التي قادها المحدثون والمولدون أن تهز جمود الثبات والاجترار فنياً وموضوعياً؛ وأن تقدم عطاءها التطوري سواء من حيث الرؤية الفردية أو الجماعية أو من حيث الاقتراب من الطبيعة والناس.

لقد وضع القالب الشعري التقليدي بجموديته واستقراريته المطلقة الزمان العربي في برواز شبيه بذلك البرواز الذي يضع فيه الناس اليوم صورة الميت قبل أن يعلقوها على جدران المنازل، واستطاع هذا القالب الموحد أن يصنع بالشعر العربي ما صنعه اللباس الأزرق في الصين بالصينيين عندما كاد يخفي الملامح الخاصة والتايز، الذي لا بد أن يكون بين شخص وآخر والذي لا يكاد يتبينه إلا الرائي المتمهل.. وعندما وجه النقاد السلفيون الأذكياء إلى أبي تمام التهمة بأنه كسر عمود الشعر العربي. لم يفهم الجهلاء وأنصاف العارفين من قراء الشعر معنى للتهمة،ولم يكونوا قادرين على تصور فكرة تحطيم العمود سواء كان عمود المرزوقي القديم أو عمود المعاصرين القائم على المعمار الخارجي للقصيدة. لقد ساعد أبو تمام حقاً على تحطيم عمود الشعر بمفهومه القديم والجديد. وكان أبو نواس قد سبقه إلى تلك المهمة الجليلة . وكان ما أحدثه هذان الشاعران من تغيير في التركيب الشعري وفي تحطيم علاقات الثبات في العمود الشعري التقليدي أكبر ربما من التغيير الذي أحدثه بعض الشعراء المعاصرين في القالب أو العمود الخارجي - إذا جازت التسمية، فقد بدأ التغيير القديم في المضمون الكلي للقصيدة كما هو عند أبي نواس، وفي المغامرة اللغوية والخروج عن المألوف كما هو عند أبي تمام، ولو قد تتابعت الحركة ولم تجد في طريقها من الموانع ما يسلبها حق التنامي والتطور لما احتاج شعرنا ولا احتاجت لغتنا كذلك إلى كل هذا الزمن لإثبات علاقتها الحميمة بالتغير والتغيير ولإثبات قدرتها أيضاً على الخروج من دائرة التراكمية. ولو قد حدث ذلك الخروج في وقته المناسب لما كان لهذا الخروج الجزئي والأخير الذي حدث في النصف الثاني من القرن العشرين أو في أواخر النصف الأول منه، أقول لما كان له هذا الدوي الهائل ولما سماه بعض النقاد « المعاصرين » بالخروج الأكبر مع أنه خروج جزئي توقف في بادىء الأمر عند حدود البيتية وظل محافظاً على معظم عناصر العمود الشعري التقليدي.

تلك - في تقديري - مقدمة ضرورية في التمهيد للحديث عن تجربة الشاعر عبده عثمان،هذا المسح الشامل والعاجل للتجربة الشعرية الجديدة في بلادنا بعد أن مرّ عليها ما يقرب من ثلث هذا القرن العشرين. وقد كانت المقدمة السالفة ضرورية لعدة اعتبارات في مقدمتها أن عبده عثمان ليس واحداً من أهم شعراء هذه التجربة وحسب وإنما هو أيضاً أحد روادها المعترف له بالإجماع بهذه الريادة، وقد أتاح له الحضور المبكر في نطاق هذه الحركة والارتباط بروادها الأوائل، كما أتاح له هذا الحضور قدرة غير عادية في نقل الهم السياسي والهم اليومي إلى القصيدة الجديدة دون أن يفقدها جمالية التعبير وقيمة الأداء العالية، ودون إلحاق أي ضرر بجزئيات التجربة كما حدث مع كثير من زملائه الذين رافقوه تاريخياً في كتابة القصيدة الجديدة أو سبقوه في هذه التاريخية.

كان المرحوم الشاعر صلاح عبد الصبور يدعوه كلما تذكرناه بالزميل،وعندما سألته عن حرصه على إطلاق صفة الزمالة على الشاعر عبده عثمان كلما ورد ذكره قال: لقد عشنا معاً منذ منتصف الخمسينات وهي الفترة التي تبلورت فيها القصيدة الحديثة في مصر، وكنا مجموعة من الشعراء الشبان نعيش مناخاً شعرياً مشتركاً ونتطلع بكل أشواقها وخيالاتها نحو الحداثة، وقد عرفتنا المقاهي الفقيرة وشقق السطوح، وكان من أفراد هذه المجموعة غير عبده عثمان مثلاً: أحمد عبد المعطي حجازي، محمد الفيتوري، إبراهيم شعراوي، محمد مهران السيد، كمال عمار، فوزي العنتيل، وكامل سند.. كنا نختلف كثيراً ونتنافس ونتناقش كثيراً ونشترك في الأمسيات الشعرية ونقرأ لبعضنا ما نكتبه من القصائد قبل النشر.

وكان صلاح عبد الصبور لا ينسى كلما ورد ذكر عبده عثمان - وما أكثر ما كان يرد في لقاءاتنا - لا ينسى الحديث عن قصيدة عبده عثمان التي ألقاها في إحدى المناسبات القومية وهي عن مأساة « جميلة بوحيرد »المناضلة الجزائرية الشهيرة وكان يردد بعض أبياتها بشيء من الإعجاب وهذه هي تلك القصيدة:

لو أن لي نجمة نازحة
واحتجزتها البحار
أو طول ما بيننا من قفار
لو كان عندي وحيد
وضاع من بين كل الصغار
وأجفلت أمه
تسائل الأمسيات
بالله حقاً أمات؟
لو كنت في منفى
في قلب مقصلة تموت فيّ الحياة
ما كان اطراقي الطويل.. الطويل..
ما كان في ناظر مأتم أو في شعوري عويل
ما كان هذا الدمع مغرقاً أحرفي

لو لم أشاهد جميله
بين القيود الثقيله
تلقي دروس البطوله
رأيت فيها ربيعاً هازئاً في الخريف
رأيت شعباً في انتصار الصباح

وعندما نضع هذه القصيدة في إطارها الخمسيني ونقارن بينها وبين القصائد من هذا النوع التي قيلت في نفس الحدث لا بد أن نحكم بأنها تكاد تكون الاستثناء الشعري الوحيد، وهي تستأهل أن يعجب بها ويتذكرها شاعر كبير كصلاح عبد الصبور كان يومئذ في طليعة الشعراء العرب المجددين وكان ديوانه الأول (الناس في بلادي) يشق طريقه كذروة أولى من ذرى التجديد.

وفي هذه الفترة ظهرت قصيدة (القيود) للشاعر عبده عثمان، تجربة فنية متميزة، وتجربة نضالية أشد تميّزاً، وهي تبدأ متوهجة متفجرة تتحدث عن نفسها وعن صاحبها، وعن حيرتها كلاهما إزاء ما كان يحدث في زمن الأئمة الجريح من مظالم ومآس، يتم ذلك كله بعيداً عن التفاصيل وبعيداً عن التقريرية، وفي أبيات قليلة تجسد القصيدة محنة اليمانيين في ديارهم وخارج حدود تلك الديار، لقد حاول اليماني أن يهرب من مأساته وحاول نسيانها والبحث عن مكان يخفي فيه وجهه المشرد ومأساته اللعينة، فواجهته من الداخل استحالة النسيان واستحالة الاختفاء، لأن اليماني المشحون بحب الأرض ربما أكثر من بقية البشر أجمعين، انه مشدود إلى الجبل، إلى الوادي، إلى الحقل، وتنتهي القصيدة بصورة أجمل أحلام اليمنيين وهي الوحدة التي تبدأ من حضرموت من « باوزيروتبن » لكي تصل إلى الشمال محطمة كل القيود:

أمشي ولا أعي
كأنني أمام مصرعي
أقول مقطعاً
لكنني أرثي به ضياع مقطعي
يا وتراً يئن بين أضلعي
أخاطب الجدار والجدار لا يعي
ولا يبوح
وحدي أنا وراءه
ويا قلوباً كلها جروح
مشاعري لا يستطيع حملها
أو تغلق الأبواب دونها
كم مرة حاولت أن أكون الأصم
نزحت خارج الحدود
فتشت في قبو من الجليد
لكنها قيودي
يا أحرفاً كأنها الجبال
مشاعري مشدودة لها
لكنني أحبها، أحبها
جعلت من قلبي مواطناً لها
زرعته بالبن والنخيل
بما حواه « باوزير » أو « تبن »
زرعته،
أسكنت في رحابه اليمن.

إن اليمن الواحد الثائر مزروع في القلب، ساكن في ضمير كل اليمنيين، وإذا كان الشاعر قد أمضى وقتاً طويلاً واقفاً أمام الجدار يصرخ فيه لكي يتحرك ويثور فإن الجدار قد استجاب وصنع الثورة، وما عليه إلا أن يثور مرة أخرى على نفسه وعلى أوهامه ليصنع الثورة الأخرى والوحدة الغالية.

كان الاتجاه الفكري الذي يحكم التجربة الشعرية في اليمن قبل ظهور عبده عثمان - حتى الجديد منها - هو الاتجاه الرومانسي بطابعه الوجداني الايجابي حيناً والهروبي أحياناً، مع استثناءات قليلة تعكس قدراً من الرؤية الواقعية القائمة. وبعد ظهور عبده عثمان شاعراً تحولت الرؤية الشعرية وبدأت بفضل قصائده وبفضل قدرته على توظيف الفن الشعري مساراً آخر. لقد اقترب الشاعر من الواقع يستلهمه ويحاوره. وكان اختياره الحاسم للشكل الفني الجديد لكي يستوعب من خلاله المنظور الجديد للقضية والإنسان - كان له تأثير بالغ على مساره الشعري. ولأن قضية التجديد في الشعر ليست قضية أساليب أو أشكال فإنها لا بد أن تكون بالضرورة قضية خلق متجانس، ومن هنا نعي تلك الاشارة الذكية للشاعر والفنان أرنولد بريخت حينما قال (إذا ما أردنا عملياً استيعاب العالم الجديد فينا، فعلينا أن نبتكر وسائل فنية جديدة، ونعيد صياغة الوسائل القديمة. علينا أن ندرس اليوم وسائل كلاست وغوته وشيللر الفنية، غير أنها لن تكفينا في التعبير عما هو جديد. إن رفض التجريب يعني الاكتفاء بالموجود، وهذا يعني التكلف).. وهذا - في تقديري - مانفستو آخر يخرج من ألمانيا ليحدد حتمية التطور في مجال الفنون والآداب. وينبغي أن لا يغيب عن أذهاننا في هذه المرحلة الخطيرة من مراحل التردد والارتداد وفي مرحلة الصراع الضاري بين القديم والجديد.

في هذه القصيدة التي يروي فيها الشاعر قصة مصرع أحد أبطال المحاولة الجريئة لاغتيال الامام أحمد حميد الدين والبطل هو الشهيد « محمد عبد الله العلفي » فيها هذا البعد الرمزي الحاصل من استدعاء الشعر لشخصية ثائر يمني قديم هو « ذو نواس » ومحاولة جعلها كينونة واحدة تعبر عن حالة الاحباط التي أدركت كلاً من البطلين، فقد حاول الأول رد قوات الاحتلال الحبشي ولما فشل آثر الموت غرقاً بدلاً من تقبّل الاحتلال. وحاول الآخر القضاء على الامام، ولما فشلت المهمة أطلق الرصاص على نفسه حتى لا يعيش يوماً آخر في قبضة الطغيان وحتى لا تشهد عيناه آثار الفشل المشئوم.

وتبقى مع نهاية هذه القراءة العجلى إشارتان؛ الأولى إلى أن الشاعر عبده عثمان، وهو من أوائل المغامرين والمجربين في حقل القصيدة العربية الجديدة، لم يحاول أن يشارك في الموجة الأخيرة الفاشية في المجال الشكلي، والتي حققت قدراً من التميّز والخصوصية لبعض الشعراء الشبان وبعض الشعراء الرواد، كما أنه ظل بعيداً عن الانبهار بما أصابته القصيدة في السبعينات من أساليب الحداثة والإدهاش، وأكتفى بذلك النوع من التجديد الرصين الذي يحتفظ بسمات عروضية واضحة وبنبرة غنائية وإيقاعية تجعل العلاقة بينه وبين الجمهور مباشرة وغير خاضعة للتعقيد والاضطراب.

أما الإشارة الثانية والأخيرة فهي عن توقف الشاعر عبده عثمان عن كتابة القصيدة وهو الشاعر الذي آثر الشعر على الدراسة الأكاديمية.. والشاعر الذي انصهر في نار الالتزام الوطني وتقدم مسيرة قافلة الكوكبة القليلة من شعراء الجديد في اليمن، هل أذهله ما يقرأ من شعر باسم الشعر فتوقف احتجاجاً؟ أم شغله الحنين إلى الوطن عن الحنين إلى الشعر؟!

نماذج من شعر السبعينات

أيهما أكثر قدرة وتمثلاً للمواقف الصدامية: الناقد أم الشاعر؟ وإذا كان الناقد هو نفسه الشاعر، فلصالح من تكون الغلبة في الصدام، للناقد أم للشاعر؟

إن النقد شيء والمعاناة الشعرية شيء آخر، الناقد يتأمل القصيدة ويستنبط احكامه من مقولات شبه جاهزة، أما الشاعر فيصدر

عن شعور غير محدد سلفاً، شعور يعبّر عن تجربة قد تتطابق مع الواقع أو تتقدمه أو تنفصل عنه، ومن هنا يتحدد الفارق بين الناقد والشاعر، بين الخالق ومكتشف أبعاد الخلق.. ومن هنا أيضاً يمكن القول إن النقد لا يكون في خدمة الشعر بقدر ما يدخل معه في جدل حياتي وعقلي عن التغيرات والتبدلات الكائنة ضمن سياق التطور الاجتماعي والاقتصادي والنفسي واللغوي في بيئة زمانية ومكانية معينة. فالشاعرة نازك الملائكة مثلاً كتبت في بداية حياتها شعراً جميلاً وجديداً، ومن يستطيع أن ينسى (غسلاً للعار) واسهمت دون شك في اكتشاف مستوى من مستويات الشكل التعبيري الجديد للقصيدة العربية المعاصرة، ولكن هاجس النقد - وهو هاجس علمي جدلي - قادها إلى التنظير والاستنباط وشدها إلى إعادة درس الظاهرة العروضية كما كانت في عصر الخليل، لا كما ينبغي أن تكون في عصرنا، وكان أكبر خطأ ارتكبته في حق نفسها كشاعرة، وفي حق الشعراء الشبان الذين وثقوا من ريادتها النقدية أنها ركزت على أن القصيدة الجديدة ليست خروجاً على طريقة الخليل وإنما هي كما تقول - تعدل لها، (يتطلبه تطور المعاني والاساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل) وإذا كان الشعراء الموهوبون قد تصوروا القصيدة الجديدة خروجاً وليس تعديلاً فإن عدداً غير قليل من ذوي الميول المحافظة في الفن والأدب قد استجابوا لدعوتها، وكتبوا شعراً لا يميزه عن الشعر المنعوت بالعمودي - سوى تفتيت تفعيلاته واختلاف مواقعها عند النشر.

وقد أضر هذا الشعر غير الجدد بالشعر الجديد أيما ضرر، ولم تقدم نماذجه الكثيرة أية قيمة فنية أو جمالية تذكر، ليس ذلك وحسب وإنما يكون قد أسهم في الإساءة إليه وربط التغيير المنشود في الشعر بالشكل أو السطح وحده حيث أعطى فكرة غير صحيحة قوامها أن القصيدة الجديدة هي نفسها القصيدة العمودية مع تعديل طفيف في طريقة المعمار الفني أو البناء الشكلي. حدث هذا في الوقت الذي جاء التغيير في الشعر الجديد شاملاً ولم يقتصر على الايقاع وطريقة البناء بل تعداه إلى اللغة ومنها إلى اساليب التعبير البيانى والبلاغي ومن ثم إلى الانتقال بالشعر العربي من البيت إلى القصيدة،وهو الحلم الذي راود أذهان أجيال من المجددين لكي يصبح الشعر ملائماً لمقتضى العصر وطبيعته.

وفيما يلي ستة نماذج من شعر السبعينات في اليمن اردت لها أن تقدم نفسها إن استطاعت، ولا أريد بل لا استطيع أن أقول إنها نموذج (القصيدة) التي خرجت من (البيت) لكني استطيع القول بأنها من أقرب النماذج في هذه البقعة النائية من أطراف الوطن العربي إلى ما يكتب اليوم من شعر عربي يدّعي الجدة، ويدّعي أنه شهادة وجود المخلوقين الناطقين بلغة الضاد في الربع الأخير من القرن العشرين.

والذي يعرف عطاء هؤلاء الشعراء سوف يعلم أن اختيار النصوص قد تم عشوائياً،وقد يستغرب من يعرف شعراء القصيدة الجديدة في اليمن، غياب بعض الأسماء الكبيرة،لكن هذا الاستغراب سوف يزول عندما يعلم أن هذه النماذج من الأسماء والنصوص تقدم «عينة» من الشعر والشعراء لأن الوقوف عند كل الشعراء لا بد أن يحول الدراسة الصغيرة إلى كتاب كبير وذلك ما أرجو أن يتم في وقت قريب.

ويدفعني التواضع إلى الاعتذار عن وضع اسمي في قائمة هذه النماذج وعذري أنني أريد أن يتذكر قارىء هذه الصفحات أنني اعتبر نفسي شاعراً أكثر من أي شيء آخر.

* * *

محاولة للكتابة بدم الخوارج

د. عبد العزيز المقالح

(بعد الرضعة الأولى والأخيرة

احتضن الطفل بشفتيه الناريتين
الثدي الجاف، وخرج من قميص
أمه إلى الشارع).
من رماد الخوارج يخرج طفلي
تحدّثني - وهو في المهد - عيناه
- كنتُ أبي..
ولدتني من الرقص نفسي
من الطين والنار
من موسم الخوف جئت
حملت حجارة وجهي
وسافرت في الحرف،
سافرت في الصمت،
سافرت في الموت،
في القيد سافرت،
كان الزمان ووجهي عدوين
كان المكان ووجهي عدوين
بين الزمان وظلي مسافة رفض
وبين المكان وظلي مسافة رفض
وبين المسافة والرفض
رفض
(استيقظ «ابن الفجاءة» في كتاب الصحراء
وتسلل من تراب «أقول لها وقد طارت شعاعاً»،
ودخل تواً في رأس المدينة معبّأً بريح الحلم ونار الدهشة)
طفلي الخارجي يغادرني
ملّني،
ملّ رقصي،
وايقاع صوتي
مضى مثقلاً..
من بعيد تحدّثني - عبر ماء الظهيرة - عيناه
عن لون اشواقه تتحدث نار المسافة
- ها هو ذا يرقص الآن
في دمه البحر،
في لحمه الأرض،
في نار اقدامه يعزف النهر أشجان رحلته
والشواطىء
هذي الجبال، الصحارى بنار الصدى
تتفجّر
ترمح
تخضر
تطلع من قاعها كائنات من الماء
نهر من الورد
نافورة من مطارق
بوابة من عيون الخيول
(يتوحد النهر بالورد، اللون بالرائحة
وتصير النافورة مدناً والبوابة صهيلاً
وشوارع).
يكتب النهر ابناءه
الشوارع تكتب ابناءها
من معاطفها يخرج الأخضر الماء
والأحمر الجمر

لا لم تكن - قدم النهر - مذعورة وهي تركض
لا لم تكن - كبد الخيل - مذعورة وهي ترقص
تزفر بالعرق المتراكم
باللهب المتراكم
وجه البحار يغطي عيون المتاجر
يطوي ثياب البيوت الأنيقة
لا يرتوي..
طفلي الخارجي - تقول - مياه النخيل
يغادر انسجتي
يرقص الآن في دمه
طالعاً - كان - من قاع بردية الصبر
لا يرتوي
يتكاثر
في عضلات الشوارع يبكي
يغني:
- من الدمعة انفلقت كلماتي
من الصمت جاءت
من النخلة انطلقت في الميادين شعلة
(تسكن الريح خضرة النار، من عروقها
يطلع طفل جديد يلمس بأصابعه الرمال
فيشتعل الجفاف مطراً، صوت «حمدان»
يغطي وجه «الاحساء»
وفي أكفان (صنعاء) يمتطي جسد (علي بن الفضل).
إنها الكائنات الجديدة، والماء خلف مناقيرها
- قال حمدان - والريح تمضغ صمت عباءته
أنه أول النهر - قال علي -
وهذا قميص البشارة أعرفه
أكلت قدمي - قالت النخلة - النار
قيّدني في السواحل صمت الرياح
أرى الموج،
اشتاق لو غسلتني ضفائره
كلما اقتربت قدمي،
كلما عانق الماء رغبتها
لفّها طأ النار في معطف من صديد الحصى
في رماد الزجاج الملوّن
مثقوبة خطواتي
الموائد عامرة بدمي
ودمي يتسول بين القرى
(زعم «الواثق» أن شجر العشق لا يستطيع
أن يكتب بالورود على جسد الصحراء، وأن
الشمس سوف تطوى أذرع البارود
إذا ما لوح لها الليل بسياط الدخان).
جرح حمدان يدخل في جسد المدن المستباحة.
يقرأ في وشم احجارها رقم زنزانة الطفل
رقم زنازن أشجاره
يافعاً - صار في نارها - شجر القدس
في نارها يافعاً - لم يزل - شجر النيل
أشجار صنعاء يافعة
والشوارع
لا..
صوت أحذية الليل لا يمنع الشمس
والشجر اليافع الظل
أن تتجوّل.
تخرج عارية الصدر
تفتح للثلج والماء
تفتح للنهر والريح
للموت مختبئاً في الرصاصات
نافذة الجسد الغضّ
ينشق رسم على صدر (حمدان)
لا تحترس أيها الشجر الطفل
ذاكرة الدم طالعة من رمادي
وفي وجهك الأخضر الطفل
ينهض وجهي
بأحزانه تحتمي جذوتي
تتواصل أشجارنا
تستفيض الشوارع
تكبر أنهارها
تتكاثر
تحت مطارقها يتعب الليل
في كسر جمجمتي
يتجعد وجه الرصاص!.

حول جدار التطواف في شارع علي عبد الغني

عبد الودود سيف

- ١ -
أتأبط حزني في صمت..
أعدو بين جموع الزحمة، كي اتفرس
من حولي
الأوجه نفس الأوجه
والوقت هو الوقت.. وكالمعتاد
سيل يأتي
سيل يمضي
وعيون الجمع تزيغ بعمق:
من ذا يحمل عنها الأحزان؟
- ٢ -
أتثاءب في عجز
«لعن الله القات»
أتنصت للخطو الممتد على طول الشارع
فأراه يرد بصوت مبلول بالبرد:
«لعن الله القات»
وبدون هدى
تمتد يدي
ما بين الفينة.. والأخرى
«أهلا.. أهلا»
يتماوج سيل الزحمة من حولي
في خطو فاتر
يدنو مني،
يتلاصق بي،
يتداخل في حزني
حزني حزنان..
أن أهرب من نفسي أو أدخل فيها!

- ٣ -
ماذا خلف الليل
لا يكبر هذا الشارع إلا في الليل
وبرغم الأحزان..
أعدو فيه
أتسلق حيطان الليل
أتعلق إعلاناً ليلياً بين الأضواء،
فتنهرني الأعين:
من أنت؟
وأحاول أهرب
أهرب..
لكن لا أدري
الوقت مساء
والحزن: ترى من يحمل عني الحزن!.

الرقص في حضرة الملكة

شوقي شفيق

- ١ -
هذي الليلة
تمشي الأرض على أهدابي
أحيا في اهداب الأرض المعشوقة
أشعل ناراً، وأضوى وجه امرأة
مخبوءًا في ذاكرتي
أركع حتى أصل الأشجار
بأوردتي
أروي هذي الأرض بدمي
حتى أصل الأنسجة البراقة بالأرض
بهذا النور الآتي من سيف النهر
- ٢ -
أيتها المنقوشة في جسدي وشماً
ووشيعة عشق
...أيتها القادمة - الهاربة اليّ
الآن الأرض تدور بنا، وندور مع الأرض
الليلة تمشي الأرض على اهدابي
تمنحني فرحاً وقصيدة عشق
وتشاركني رقصات الليله.
- ٣ -
تبقى خطوات معدودات
حتى نصل القمة!
- ٤ -
هذي الليله
يأتي العشاق ويلتحمون بهذا
الجسد الرائع، يأتون إليك - أميرة
قلبي - يهديهم نزر الجسد الرباني
الآن الأرض تراقصهم...
تساقط أوصال العشاق
الدجالين،
وينتصب العشق الناري
الصافي في أوردة الخلصاء.

- ٥ -
تبقى خطوات معدودات
حتى نصل القمه!.
- ٦ -
هذي الليله
يرقص قلبي للنور الذهبي
الآتي من هذا الجسد البراق
يشاركني في رقصتي العشاق الخلصاء
.....
.....
.....
استلقي يا معشوقة بين تلافيف دمي،
وارتاحي بين شراييني وهجاً يحميني من برد
الأيام الحمقى،
ارتاحي في قلبي وهجاً اطعمه من زيت
القلب المجنون.
- ٧ -
يا أسرة القلب
أحبك، لا أترك حبك حتى تتوقف
دورتي الدموية!

٢٢ يونيو ٧٦م

من أغاني الدرويش.. المملوك

حسن اللوزي

إني أحلم سيدتي بك في صحو المقتول بأضغاث النوم
سفراً علنياً في كل أقاليم العشق
سفراً متصلاً، لا يخشى العسس، ولا تثنيه العثرات
سفراً منغوم الخطوات بدقات القلبين
ونظل نسافر لا نصل
ونظل نسافر لا نرجع أبدا
نبقى في المابين
نعيش على الأمل المتذبذب في المابين
ونموت على اليأس المتذبذب في المابين
أحلم... نحن الاثنين
أحلم لكن.. ما جدوى الأحلام الميته

* * *

مسكوناً بالتعب وملل الصحراء من الرمل وأشجار الصبار
تتشظى في أعماقي الأشواق الميتة للابحار
والعيناك الحادي
عيناك الأشرعة.. التيه الممتد الأسفار
وأنت هنا في ذاكرتي المحمومه
فاكهة ناضجة بأنوثة كل العذراوات
وامرأة جامحة بالجوع الوثني
ولكن ملجومة!!
أنت هنا في جسدي نبض يتموّج من صلب الرأس إلى القدمين
دوامة نار في دورتي الدمويه.

* * *

وأطل أسافر بحثاً عن قمر الأسرار
عن مفتاح الباب السحري الموصود عليك
عن شجر الدفء العحري
عن ضرع استحلب منعنه السلوى - وحليب النسيان
انخل؟ مدن الكرة الأرضية وشوارعها كي الفاك
أرمي نفسي في حضن يجمع كل حنان نساء العالم
وأقص عليك الأحزان
من أولها حتى آخر نقطه
من أول بسمه
حتى آخر دمعه
وأبث لك الأشواق
من أول آهه
حتى آخر لحظة نبض في استرجاء الصبروره.
ونظل ندوخني عبثاك

* * *

يا سفر العشق إلى صومعة النار
خذني في عينيها
طوح بي في هاوية الخدر الصوفي بدون قرار
فأنا دامي الرغبة للابحار

* * *

إني أخشى من عينيك وأخشى منك
اخشى أن تغرقني الدوامات المندفعة فيك
فأضيع مع التيار
كالسماء الميت تقذف بي أمواجك في الشط المهجور
وبعيداً عن فرحي المكنون لديك
في الجسد الناري الناضح بسعار الشهوة.. والفيض
آه من ينقذني من هذا القيظ
حياً أو ميتا؟؟

* * *

أخذتني من نفسي عيناك
فأنا الدرويش المملوك
من غير قتال أو مال وصكوك

* * *

ماتت احراز العرافة في جيب إزاري
وتجمد في النار بخوري
تعبت قدماي
وانتصب الاعياء بداخل عظمي
فأنا منهار.. منهار
ما عدت أطيق الأسفار
سأعسكر ميتاً في هذي الصحراء
أنتظر الأمطار.

* * *

ما أقسى أن ينتظر الإنسان!!...
هل تشرق سيدتي صبح غد؟
هل تشفق سيدتي بعد غد؟
أم تختار اليوم؟ اليوم.. اليوم
ما أقسى أن تندحر الفرصة من بين يدينا.. ويمر اليوم
ويفوت قطار.. ويمزق قلبينا.. ويضيع اليوم
وكما تمطر من غير أوان

تداعيات أولى

اسماعيل الوريث

ترتمي بي المسافات مجهدة والطريق يطول
ها أنا جسد يتخثر تحت حوافر ليل المغول
يا نخيل تهامة لو أنني سعفة
يستظل بها المتعبون
تحتمي تحتها ثمرة غضة
تنشر الريح لهجتها
فتهب الرياح في جنبات الصحارى
وتطفو على البحر هازئة
وتغني
فيرقص خصب الحقول
ترتمي بي المسافات
تتسع الآن
قاطرتي لغة تتوزع ما بين شعري
وبين الحروف الجديدة في شفة النار
لون المدينة زوبعة تتراقص في اعيني
شمعة تتهاوى ويرسمها قلقي
شرفات قصور
سجونا
تقر على أسود أصفر
اتقياء
تزحف كل الشوارع نحوي
وتغتالني الأرصفه
حين اعلنت أني سأحمل جرحي
وأكتب من دمه لحبيبة قلبي
رسالة عشق
وأشهر هذا التحدي
تباعد كل صحابي
واغري لحاتي
وقوفي كالسيف فردا
تمر الكآبة في كل عرق لجسمي المموه
تغفو على شفتي
اشاهدهم كتلاً في الطوابير
يلتقطون رخيص الكلام
وجوها مبطنة بالخداع
الجبال التي عانقت مهجة الشمس
لم تلهني عنك
يا سفراً لا انتهاء له
وحريقاً يجدده لهبي
لم يعد حزنك اليوم وحدك يصلبني
حزنك اليمني المبرح
جزء من الوجع العربي
يتوهني وطني
ليت أني أقاتل ثم أموت
أقاتل ثم أموت
ليعرف كل المحبين تضحيتي

ولكي لا أموت اكتئاباً وحزناً على وطني
في عيون الصغار انقل صوتي
فتتسع الحدقات البريئة
تختار عالمها
وأنقل خطوى في دارة الأهل
إن المسار طويل
وهذي البرازخ تقعي
وتلتف حول زماني المشتت
يدفنني الرمل
تبكي على الطيور برابية الفرح الطفل
تبعثني رعشة الأرض سيفاً من النخل
يرمح فوق الرمال فيفتتح البحر
باب الصحارى الجديبة
ينبت الموت بين الخلايا
ويغفو على صرخات الطريق
حاجز لا يرى
يفصل الماء ممتطياً شفة البحر
في خلجات قرى العطش
بين استعار الرمال
عن الماء
تشرب منه السواقي الطفيلية العشب
ما بين موت يغني له الفقراء
وعيش تدق الطبول
تقام القلاع له
حاجز لا يرى
شيد حتى يحوك الندامى ثياب الخليفه
نبتهج الحاشيه
عزفوا وأنا الأغنيات الحزينة
لحن السعادة
رقصوا فوق جلدي
وغنوا على جثتي
فتسللت
ملتصقاً بالتراب
إلى امرأة خبأتني جدائلها
واحتوتني
وسارت معي تشهد العرس
فارتعش الليل حين رأتنا العيون
ولم ينم الحرس الملكي
وجن جنون الأمير

* * *

البحر يرقص رقصاً

عبد الرحمن ابراهيم

بكت . بكت
واعلنت للقدس ان الوصول إلى ساعديها
قريب كحبل الوريد
وورعت دمعي لكل العيون التي تسقي حبها
كل يوم أمارس نوعاً من الكبرياء
تجيء الطريق إلي
اجيء إليها..
ولا تنتهي!!
وبدلت خطوى..
واسمي
ورسمي
اساع المدى خانني
لغتي الآن أكبر مني
بكيت.. بكيت
وشدت للناس حسراً من الدمع
هل يعبرون!!
وقلت: سلام لعينيك
هذا اعتذاري
وسحت باسم البلاد التي عانقتني،
وكنت بأرض السواد اسماً جديدا
واعلنت للقدس أن الوصول إلى ساعديها
قريب كحبل الوريد
القاهرة: ٢٠ نوفمبر ١٩٧٧م

الاحتياج إلى سماء ثانية وجحيم إضافي

عبد الكريم الراجحي

اينها السماء المسمومة بزجاج الأساطير وعظام الخرافات المدببة
الطافحة من الخارج بالبحوم
هذه الدمامل المسورة بشكل جميل فوق جلدك الأزرق
والتي تتوالد كل مساء من حرثومة الخطيئة الأولى
وتتسلق وجهك كقطيع رسوم من الجدري المتوهج

* * *

شيء مدبر في نفسي ارغب في التخلص منه وألقي به في سلتك المصنوعة من
صفائح آلام المدبسين وسعف نخل العنق الصوفي
دب نمل وسمك بودي لو أدفنه في إحدى فجواتك السوداء الساغره، تلك
التي شغلتها الآلهه الوثنيه في قديم العصور
لكن ذنبي في الحقيقة أكبر من أن تسعه، شاهق وعميق هو
وبحاجة إلى سماء ثانية وجحيم اضافي

- ٢ -

اينها الخطيئه المنصبة في نوافذ روحي كحيوان بدائي
أيا صخرة الخوف التي سدت طريقي إلى الله والنور
واحتجزتني في هذا الفول المظلم
اتراجى قليلاً ودعني خطأ من الدخان المتصاعد من موقد روحي
المتوهج
تسلل إلى الخارج
لتعد المواصل بيني وبين احمر دوده تحت قشرة الأرض، بيني وبين
أعظم
كائن خلف غلاف السماء.

- ٣ -

وأنت أيها الخوف من أي مكان جاء وبعد انت، من أي كوكب
غريب
ومجهول هبطت، ومن أي هاويه سحيقه صعدت

كيف اسطعت أن تشق طريقك إليّ وتتمركز بكل طبعتك
الكثيفة الموحشة
أنت أيها المسخ المخلوق من عفونة الحمال وروث البهائم
في حظيرة المثل السفلى
كيف اندفعت من مبدأك بهذا الحماس الجارف وتجسدت هذا التجسد
المخيف.
ما الذي جعلك تسرف إلى هذا الحد في السدحل ونطرح حملك
الثقيل في كل
زاوية نائية من جسدي وفي كل منعطف من منعطفات روحي، وتطأ
باقدامك الحجرية المسسة حمامه قلبي
وها أنت تعد نرتسي بهذه الصورة المهنمة المرعبة وبهذا القدر من
التشوه والاهمال والفوضى
أيها الخوف الذى أسس مملكته فوق هذا الكوم من الأشلاء والانقاض
وثبت عرشه فوق هذه المساحة الشاسعة من الطبيعة الإنسانية
المصادرة
إبي من رعاباك
سأكون مواطناً صالحاً في مملكتك
ولن أحرض إنساناً ضدك.

خلاصة

بعد أن وصل هذا البحث إلى نهايته قرأت العبارة التالية للشاعر أراجون أحد شعراء المقاومة الفرنسية للاحتلال النازي، يصف بها الحركة الشعرية في فرنسا، وهي: (كان الشعر الجديد في الواقع تجربة وانقاناً بين بعض الكتّاب والشعراء عن وعي أو غير وعي لسربلة أدبنا بالنكهة الوطنية الضرورية وللتعبير عما اراد سادتنا أن لا نعبّر عنه).

وقد احتزلت هذه العبارة في رأيي - جانباً كبيراً مما اشتملت عليه الصفحات السابقة من هذا البحث، فالشعر الجديد في اليمن بالرغم من أنه استنار باضواء القصيدة الكلاسيكية الوطنية إلا أنه وصل إلى التعبير عن الجوانب التي قال آراجون - إن الطغاة قد حالوا بين الشعر الكلاسيكي وبينها.

ويكون هذا البحث قد حقق الغرض منه إذا ما استطاع أن يعطي القارىء العربي صورة عن كيفية نشوء القصيدة الحديثة في اليمن في مرحلة التكوين.

د. عبد العزيز المقالح

جامعة صنعاء: كلية الآداب

● للمرة الأولى في المكتبة العربية

موسوعة ضريبة الدخل

شرح قانون ضريبة الدخل وقضاياها

تأليف

جميل ناصيف عطية

زميل في المجمع الدولي للمحاسبين

● موسوعة تعالج قضايا ومشاكل ضريبة الدخل في لبنان.
● لا غنى عنها لجميع المؤسسات والبنوك والشركات والتجار والافراد، بما احتوته من توضيحات وشروحات واجتهادات جميعها تتفق مع متطلبات وزارة المال، بحيث ان الباحث يمكنه معرفة ما هو مطلوب منه قانونا، ومعرفة ما لا يمكنه عمله فيتحاشاه.
● موسوعة جاءت عصارة ٣٧ سنة من الخبرة في ايجاد الحلول الصحيحة للقضايا الضرائبية وانهاء مشاكلها.
● موسوعة هي لتاريخ اليوم تشمل جميع التعديلات والتغييرات التي طرأت على القانون.

٦٤٠ صفحة مجلدة مع قميص ١٢٥ ل.ل

منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت

ص ب ٧٣٠٢ - تلفون ٣٤٩١٧٨/ ٣٤٩١٧٩

- تطلب من جميع المكتبات

عن

دار الآفاق الجديدة

صدر حديثاً