بحثا عن الحداثة

محمد الأسعد ـ فلسطين ـ

(١)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

أما عن الفصام بينهم وبين الاتجاهات التاريخية فيضرب مثلاً بالشاعر (الكاظمي) الذي عاش في مصر، حين كتب قصيدة يعلن فيها «فرحته بسقوط بغداد بيد الاحتلال الانجليزي ويشكر البريطانيين..» في الوقت نفسه الذي كان فيه «يهاجم الانجليز في مصر ويضيق ذرعاً بالمصريين الذين لا يناجزون المحتل»(٨). وموقف (الرصافي) أشد دلالة «فعندما نشبت الثورة العراقية عام ١٩٢٠ كان هذا الشاعر مشغولاً عنها في القدس بمحاورة اليهود وتأكيد حبه وعواطفه لبني «إسرائيل» مشيراً إلى صلات العربي بالعبري، وغافلا عما كانت تدبره الحركة الصهيونية منذ أواخر القرن التاسع عشر ومعبراً عن ثقته بوعود «هربرت صموئيل» المندوب السامي البريطاني في فلسطين للعرب آنذاك، وداعياً إلى عدم جلاء الانجليز عن فلسطين»(٩).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

رقيه، وثانياً أن يتغير شعرنا مثلما تغير كل شيء في الدنيا مع بقائه شرقياً ومع بقائه عربياً[١٠].

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

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

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

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

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

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

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

فعلى مستوى الوطن كله كان الغرب يقضي على حركات المقاومة ويبدأ بتشكيل بنية المجتمعات العربية وعلاقاتها على قاعدة وظيفتها في النظام الاستعماري الجديد قبل وبعد الحرب العالمية الأولى. وما انتهت إليه حركات الاحياء الشهيرة مثل «الوهابية» و«المهدية» و«السنوسية» إلا دلالة إلى هذا الطريق المسدود.

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

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

(٢)

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

فما هي أهم سمات حركة التحرر هذه؟

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

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

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

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

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

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

كتب «العقاد» مخاطباً «أحمد شوقي» «اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها وليست ميزة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما أن يقول ما هو ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به»[٢٢].

وأوضح «عبدالرحمن شكري» فهمه للشعر كعاطفة داخلية ذات مصدر نفسي حين كتب يقول «لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي في أثنائها تغلي اساليب الشعر في ذهنه وتتضارب العواطف في قلبه. .»[٢٣].

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

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

كان هناك هاجس للانفلات من صيغة الاحياء التراثي وتحرير الشعر من تكرار التجربة الموروثة بتأثير الاحتكاك الثقافي بالغرب، ولكن لأن هذا الهاجس كان يقوم على أرضية تفكك المجتمعات العربية وهيمنة النموذج الغربي كان لا بد من صياغة المشكلة الانسانية في الشعر على مستوى من التجريد والعمومية تنأى بها عن ملامسة جوهر الاشكالية بما هي إشكالية نهوض وخلاص مجتمع وليس إشكالية فرد واحد هو الشاعر.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

لعله ليس من قبيل الصدف أن يجد «العقاد» مع كتاب «الغربال» للمهجري «ميخائيل نعيمة» قرابة صحية وجواراً ملاصقاً في الحي الذي يسكنه من هذه الدنيا الأدبية الجديدة[٣٢] فيقدم له بالكلمات التالية «رأيت قلماً جاهداً في طلب الشعر الصحيح شعر الحياة، لا شعر الزحافات والعلل. . . . فشعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة في المفازة السحيقة إذا ارتفعت لها قافلة أخرى تنشد الغاية التي خرجت تنشدها. . . .»[٣٣].

فما الذي جعل العقاد يقول ذلك؟

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

و«العواطف والأفكار إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها عبارة جميلة التركيب، موسيقية الرنة، كان ما تنطق به شعراً. . .»[٣٥].

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

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

وعندنا أن هذا اللقاء يعبر عن لقاء بنيتين ذهنيتين متماثلتين، ترتد كل منهما إلى عنصر «الفردية» في مواجهة العالم ووعي قضاياه.

تمثل البنية الأولى ـ الديوان في جو مصر الاقطاعي الموروث رد الفعل على شروط الحياة السائدة والمفروضة وهي الوراثة والنسب والنبالة، وكل هذه العناصر تشكل بنية مغلقة لا يتاح للفرد الولوج إليها من الخارج إلا بفعل تهديم لها بالذات وهو ما تعنيه بشكل أدبي الثورة الرومانسية التي توسع شروط الانتماء الانساني وتجردها وترفعها إلى مستوى الانسان لتسقط ثوابت الاقطاع، ويجد «الانسان» الرومانسي له مكاناً تحت الشمس.

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

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

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

(٣)

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

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

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

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

يقبض سمعي عن الاسترسال في السماع. ويفقدني لذة القراءة الشعرية والقراءة الثرية على السواء، لأن القصيدة المرسلة عندي لا تطربنا بالموسيقية الشعرية ولا تطربنا بالبلاغة المثورة التي تتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر. . .»[٣٩].

ويفسر هذه «السليقة» بقوله «إذا كان الأوروبيون يسيغون إرسال القافية على إطلاقها فليس من اللازم أن نجاريهم في توسيع ذلك على كره الطبائع والاسماع وسواء رجعنا بتعليل ذلك إلى وحدة القصيدة عندنا وعندهم أو إلى أصل الحداء في لغتنا وأصل الغناء في لغتهم، أو إلى غلبة الحسية في فطرة الساميين وغلبة الخيالية والتصور في فطرة الغربيين، فالحقيقة البائية أننا نحن الشرقيين نقرأ شعرهم المرسل ولا نفتقد القافية فيه، وأننا ننفر من إلغاء القافية عندنا ونداويه بالتوسط والمقبول من التقييد والاطلاق. . . .»[٤٠].

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

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

أيقن ابو شادي لأسباب بنيوية ـ نفسية وشعرية ـ أن الشكل التقليدي يجر الشاعر إلى استخدام اسلوب وإيقاع وتقنيات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه المعجم والايقاع والأسلوب وتغلبه على إبداعه وشخصيته[٤١].

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

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

ونجد توسيعاً لهذا التلمس الغامض المكتوب في الثلاثينات في كتاب «قضايا الشعر المعاصر» الذي نشره «أبو شادي» في العام ١٩٥٩ جاء في تعليقه على قصيدة تفتقر إلى الوزن والقافية ما يلي: «إن هذا الشعر يعتمد على طاقته فحسب لا على صنعة أو بهرج أو موسيقى، وهو برهان على صدق ما نادينا به من قديم عن كفاية اللغة العربية لخدمة الشعر. فالشعر شعر في أي لغة بأحاسيسه وارتعاشته وومضاته وخيالاته وبحقائقه الأزلية ومثالياته»[٤٢].

وهنا يمضي ابو شادي إلى التلميح إلى أن المقصود بالبنى الموروثة هو الرؤية الشعرية أو الموقف الشعري، فالخلاف مع المعجم التقليدي خلاف سببه أن هذا المعجم يتضمن في بنيته العميقة رؤية، وعلى الشاعر أن يكون له من «الشخصية» ما يكفل له رؤيته هو. تلك الرؤية المعبرة عن الحاجة إلى «العقلين الواعي واللاواعي معاً: عقلي النضوج والطفولة، والفكر والاحلام، والحقيقة والخيال. وليست العاطفة إلا تجاوباً بينهما وتجاوباً مع المؤثرات الخارجية في آن واحد. وليس صحيحاً أن اشكال العاطفة والفنون المنبثقة منها ستبقى كما كانت منذ الأزل فالزمن والمحيط يؤثران على تلك الأشكال وعلى الفنون الناشئة عنها باستمرار وفي تطور متواصل. . . .»[٤٣] نفهم من هذا أن الطاقة الشعرية أي بنية القصيدة العميقة التي تتضمنها القصيدة التقليدية هي موضع البحث وإشكالية التجديد لأن القصيدة التقليدية بموروثها الهائل لا تقيم هياكل خاوية ولكنها تقيم بنى متكاملة من ناحية الدلالات النحوية والصرفية والايقاعية والمعرفية. والسبب الذي جعل «العقاد» ينفر من تنوع القوافي أو اختفائها في الشعر المرسل هو أن هذا الشعر وفق النماذج التي عُرفت طيلة ثلاثين عاماً «١٩١٣ ـ ١٩٤٣» لم يكن يتخارج عن بنية القصيدة التقليدية بناءً وتصوراً، رغم إغفال التقنية أو تنويع القوافي أو مزج البحور، أو الخروج على نظام الشطرين، فالتقليدية طريقة في الرؤية لا تستطيع أخفاءها هذه التجديدات.

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

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

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

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

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

ففي الوقت الذي كانت فيه الاشكالية الشعرية تدور حول اللحاق بالأدب الغربي والجدل حول أهمية إرسال الشعر أو تقييده، والصراع بين جديد الاحياء وجديد التحرر الرومانسي كانت مشكلة الكتابة الأدبية تطرح على أسس جديدة في بلاد الشام وفي مصر.

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

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

«لقد آن لنا أن ننبه إلى القوى الجبارة الكامنة في نفوس الجماهير الشعبية فنعمل على تثقيفها وتنويرها»[٤٨] ومن هذا المنطلق ركزت كتابات الواقعيين على «إبراز القيم النضالية في الأدب والافصاح عن مضمون تقدمي ونزعة إنسانية»[٤٩].

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

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

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

(٤)

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

الكثيرون حاولوا من داخل هذا الشعر الوقوف ضد واقعيته، الكثيرون حاولوا إيلاج الميراث الرومانسي والرمزي في صلب هذا الشعر، والاستحواذ على حق تسميته وإعطائه مدلوله، ولكن الأمر من وجهة نظر تاريخية كان أكبر من هذه النزعات المضادة، ذلك لأن الصياغة الواقعية لم تكن بلا مستند، ولم تكن نابعة من موقف فرد أو مجموعة، بقدر ما كانت مناخاً عاماً يلح على التجسد والظهور إلى وجه الأرض، ولم تبرز دفعة واحدة ولا في مجال دون آخر. لقد جاءت ممارسة فكرية متطاولة وأزمات ذاتية وعامة، وامتدت على مساحة واسعة من الكتابة السياسية إلى الكتابة الأدبية إلى الكتابة الاجتماعية. ولم يتوقف الأمر منذ أن طُرحت حدود التجديد «الاحيائي» و«الرومانسي» للنقاش عند جدالات «تقنية» أو «عروضية» كما يقال بل تغايرت إلى حد كبير بدءاً من كيفية تنظيم التفاعيل ومروراً بوحدة التجربة والقصيدة وصولاً إلى علاقة الفعالية الشعرية بالمجتمع الانساني.

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

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

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

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

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

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

خامساً: إشتراك الشاعر الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه[٥٦].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

إننا لا نعرف عن منجزات هذا الشاعر شيئاً كثيراً، فباستثناء ما مجموعه أربع عشرة قصيدة نشرت على مدى ثلاثين عاماً وكلمة بمناسبة إزاحة الستار عن تمثال «السياب» في يناير عام ١٩٧١، ورد على أحد النقاد في العام ١٩٦٩ يظل «البريكان» كوناً مجهولاً فهو كما يقول «لم يتلاءم قط مع مطالب الوسط الأدبي لا سابقاً ولا لاحقاً ولا الآن، لأن للشاعر الحقيقي أن يتحرك وحيداً ضمن خلفية تاريخية مدركة وعبرها»(٦٢).

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

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

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

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

ونعتقد إن عزلة «البريكان» قد أفقدت النقاد مستندات أكثرأهمية مما هو معروف ومما توصلوا إليه بدراسة نتاجات وأفكار مجايلية من أمثال السياب والبياتي والحيدري ونازك.

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

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

لقد شكل هذا التجاور في عقلية الأجيال أساساً لتناقضات مقبلة في قلب الصياغة الجديدة لحركة الشعر الحر ذاتها، إذ تبنى الحركة شعراء ونقادٌ من أصول مختلفة طبقياً وفكرياً، وهذا يثبت مرة أخرى أن الالتقاء الشكلي الذي أفرزته هذه الحركة حول اعتماد «التفعيلة» بدل البيت والاستفادة من تقنية الشعر الانجليزي في التدوير ووحدة التجربة، لم تكن كافية لاخفاء اللب العميق الذي تحمله عادة حركات التجديد، أي الرؤية نفسها وعلاقاتها بالبنية الثقافية والاجتماعية.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(٥)

متى بدأ ظهور بنية الحداثة الأدبية؟

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

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

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

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

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

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

نذكر عرضاً أن حادثة مأساوية مثل فيضان نهر «دجلة» كنت تجد لها تعبيرين مختلفين جذرياً على صفحات متجاورة فتكتب ـ نازك الملائكة ـ عن النهر الذي يطبع قبلاً طينية ـ ويكتب ـ علي الحلي ـ عن النهر الوحشي الذي قوض اكواخ الفقراء(٧٠).

وتُروى حادثة أم فاجأها الفيضان هي ووليدها فأمسكته عالياً بينما الماء يصعد ليغمرها وهي ترفع وليدها إلى أقصى ما تصله يداها، ويغطيها الماءحتى قمة رأسها فتموت غرقاً ويظل جذعها منتصباً ويداها إلى أعلى تحملان الوليد. وينقل «جواد سليم» الفنان العراقي هذه الأسطورة في منحوتة شهيرة له. إختلاف في الرؤى. . ورغبة عنيفة في استجلاء وجه الحياة العربية بمختلف الوسائط، فحين ينشر شاعر من مصر قصيدة عن شعرة سقطت على صدره من رأس «امرأة» يتساءل الناقد حسين مروة من لبنان. . . ترى في أي كوكب يعيش هذا الشاعر؟(٧١).

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

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

ويعبر د. محمد النويهي عن هذا «التوفيق» خير تعبير في قوله «إن الشعر الحديث كان محاولة للكشف الأمين عن العلل التي أدت إلى نكبة ١٩٤٨، ثم تكررت في هزيمة ١٩٦٧ ولو أننا وعينا دروس تلك الحركة الشعرية واستمعنا إلى تحذيرها واستجبنا لدعوتها إلى التغيير الثوري الجذري والشامل وانتصنا بجد وأمانة إلى ما قاله شعراؤها حتى الرافضون منهم لربما تجنبنا الهزيمة الدامية»(٧٢).

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

لقد كان المطلوب وفق تعبير كاتب مجهول قيادة حياة نضالية على كل مستوى في النفس والمجتمع وليس في الفكر وحده(٧٣).

إضافة إلى أن الحركية الاجتماعية تحت نفوذ وهيمنة القوى الرأسمالية الغربية لم تقد طوال قرن إلى حسم التغاير الاجتماعي بين الطبقات بل دفعت كل التشكيلات الاجتماعية ـ الاقتصادية إلى انهيار شامل بحيث لم تستطع أحداها إمتلاك القدرة على فرض أشكالها الثقافية أو صيغة النهضة الثقافية خارج إطار التبعية. لقد كانت أصول التشكل الاجتماعي وتراتبه تنهار تدريجياً بفعل الالتحاق التبعي البنيوي اقتصادياً واجتماعياً بالغرب ولهذا كان الطابع العام للصراعات الفكرية يبدو فاقداً لمستداته في الواقع العميق، ولهذا لم يكن الأمر أمر إصغاء ووعي دروس حركة شعرية بقدر ما كان أمر وعي للحركية الاجتماعية ذاتها، وهي حركية كانت تتجه نحو تهميش الوجود الذي طلب «عمر فاخوري» باليقظة عليه، وإلى تشويه الواقع الاجتماعي الذي طالب الواقعيون بالالتفاف إليه وإلى تشكيل شبه مجتمعات وشبه طبقات تشكيلاً جديداً يحمل اسم الأصل ولكن بنيته لا تدل عليه لأن فعل الانتاج؛ هذا العنصر الأساس في الوجود البشري كان يُنفى وتتخذ زيه فعاليات شبيهة مناقضة له.

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

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

بسبب هذه الهوة المتسعة بين الاسم والشيء وبسبب غياب الوعي بقانوني «التشويه» و«خلق الشبه» كانت سمة الصراع الفكري الذي دار منذ الخمسينيات فاجعة تختلط فيها المأساة بالملهاة والسذاجة بالعقلانية المتفجة. فبين العودة إلى واقع متخيل وشعوب غادرت منذ زمن طويل احياءها الشعبية وأراضيها وقدراتها التقليدية ووسائطها الناجحة في التعامل مع البيئة والعالم وبين الدعوة إلى القضايا الانسانية الكبرى للعصر والأساطير والرموز الشاملة كان الوجود الانساني والطبيعي يضمحل في الغياب وتسكت عنه النصوص.

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

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

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

وباستعراض أسماء هيئة التحرير المنشورة في العدد الأول نلاحظ أنها ضمت خليطاً من أساتذة الجامعات وموظفي الحكومات وأصحاب دور النشر، وعدداً من الكتاب ذوي الانتماءات القومية. وجاء انتقاء الأسماء ليضم عدة أقطار عربية هي: لبنان وسوريا،والعراق،ومصر.. والطابع العام لهذه الشخصيات الفكرية هو أنها شخصيات مندمجة في نطاق النظام العربي آنذاك وذات استقرار نسبي، مما يلقي ضوءاً على بنية التيارات الفكرية التي سادت صفحات الآداب على صعيد الكتابة النقدية والنصوص الأدبية، ولكن هذا لا يمنع أن تتسع الصفحات لآخرين من الغرباء عن هذا النظام العربي، أنظر إلى هذا المفهوم البائد للشعر الذي عبر عنه: د. شاكر مصطفى... في عدد يناير ١٩٥٥ وقارنه بالمفهوم الذي طرحه.. محمود العالم في العدد نفسه.

يقول: د. شاكر مصطفى في مقدمة مقال عن الشعر في سوريا «أصدقائي من الشرب كلما عربدت الكأس على شفاههم وسكرت الهموم، قالوا هات حديث الشعر. وتدور القوافي بيننا كسرب الجواري الحسان. وتدور.. ساعات، ولقد يسلطن بيت في مطلع الليل. أو شطر بيت.. كلمة واحدة، فاذا هم يمزمزونها حتى مطلع الفجر»(٧٧).

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

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

وليس من الغريب أن تتجاور مفاهيم شعر «النشوة» و «الجواري» مع مفاهيم شعر «الحرية الصعبة والكفاح».. فقد كانت الخمسينيات ذروة عصر وبداية عصر جديد. لقد ظهرت عى صفحات «الآداب» وفي وقت واحد عدة اتجاهات نظرية

طامحة إلى تفسير وجهة الشعر، والشعر الحديث بخاصة، وتفسير اشكاليته العامة وآفاق تكامله. وتميزت هذه التيارات بنقد مرير لحركة «الاحياء» وحركة «التحرر»، واتهامهما بنعوت شتى، كما تميزت باشارات باتجاه إرساء مفاهيم جديدة وصيغ أكثر انشغالاً باهم الثقافي العام.

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

والحركتان كما يراهما د. عبدالحميد يونس. «ما هما إلا شعبتين للأدب الرسمي.. أولاهما وأخطرهما الشعبة الكلاسية الجديدة، ولا تزال نامية مؤثرة فعالة. وثانيهما الشعبية الرومانسية وما تبعها من الدعوة إلى الطبيعة وهي التي تجاهر بسلفية التراث[٨٠].

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

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

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

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

يكتب طه حسين رداً على دعاة الواقعية في مصر «الأدب الذي لا يشغل قارئه عن نفسه ولا عما حوله ومن حوله فليس من الأدب في شيء»[٨٣].

ويمضي إلى إتهام هؤلاء بأنهم «لم يحفظوا الأمانة ولم يؤدوها إلى الأجيال المقبلة ولم ينشئوا مكان الأدب الذي أهملوه أدباً جيداً وإنما انشأوا لهواً ولعباً»[٨٤].

ويستعدي الدولة على هؤلاء ويلومها لأنها «تقصر في ذات الأدب تقصيراً خطيراً فهي لا تحميه من عبث العابثين ولا تصون حقوقه من عدوان المعتدين ولا ترد عنه بغي الباغين»[٨٥].

وعلى عكس هذا الاطمئنان الذي كان يستفز مشاعر الجيل الناشيء على هول الحياة من حوله بدأت مفاهيم الغربة والمأساة تنتشر على الصفحات. وبدأت تظهر إلى جانب التيار الواقعي الداعي إلى الانغماس في قضايا الشعب والانسانية المكافحة ملامح تيار آخر كان من المقرر له أن يلعب دور المضمون الفلسفي لحركة التجديد لدى عدد كبير من الشعراء طيلة عقد الستينيات هو التيار الوجودي.

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

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

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

ويقترح محمد النقاش المذهب الوجودي لأنه «يمثل الاستجابة المباشرة لحاجة الانسان المعاصر إلى أعادة النظر في مقومات وجوده ثم محاولة تكييفها على شكل جديد بإرادته واختياره»[٨٧].

ويرفض الحياة الآلية في أميركا لأنها رفضت الاتجاهات التي يمثلها شتاينبك وريتشارد رايت ولم تتح الحرية لفنها[٨٨].

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

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

وفي رأيه أن في الأدب الملتزم ما يشبه هذه الواقعية إلا أنها واقعية توضع هذه المرة وضعها الصحيح. وفي الأدب أيضاً ذاتية غير أنها الذاتية الجديدة مع الواقعية الخارجية»[٩١].

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

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

إلى وجدانها الأصيل وهو طريق الثورة نفسه»[٩٣].

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

(٦)

طرحت مجلة «شعر» نفسها في أواخر الخمسينيات كرائدة لاتجاه شعري، ثم كرائدة ـ للاتجاه الشعري ـ ومع اختتام سنتها الأولى ـ ١٩٥٧ ـ بدأ أصحابها يعتقدون «أن مستقبل الشعر العربي يسير في الطريق التي شقها هذا الاتجاه»[٩٤].

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

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

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

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

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

وتصادم ـ السياب ـ مع صلاح الدين عبدالصبور وهما من حملة الاتجاه نفسه، وتصادم كل هؤلاء مجتمعين أو منفردين مع التقليدية والرومانسية[٩٦].

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

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

كان الاتجاه الذي بدأ قوياً وتواصل في مجلة «الآداب» هو الاتجاه الوجودي ممثلاً بأطروحات نقدية تستند إلى قراءة في الفلسفة الوجودية تفاوت عمقاً وضحالة. وعبر هذا التيار عن صعود اجتماعي عام لفئات متنوعة الأصول، ولكن يجمعها الطموح إلى الصعود من القاع. ولهذا لم يكن يفصل بين عدد كبير من الكتاب والشعراء والنقاد حد واضح تماماً. لقد جمعتهم صيغة الصعود إلى وجدان أدبي سابق على التاريخ بل ومناقض له. وكانت هذه الصيغة ذات الجذور الرومانسية هي المضمون الذي أعطوه للتجربة الشعرية. وهي صيغة تتصادى مع صيغة الفكرة القومية في غموضها والتباسها الأول، وتجاوب مع حاجات بروز طبقة اجتماعية جديدة على هامش البنية القائمة. وتجيء هذه الهامشية من كون الأساس المادي لتكون الفئات والطبقات كان يتحطم في سياق الاقتصاد والسياسية[٩٨].

ويمكن أن نشير إلى صفة ـ اللاهوية ـ المميزة لهذا الزخم الصاعد، بردّه إلى انخلاع التريفين وغربتهم في المدينة الآخذة في التكون مما وضعهم عملياً خارج دائرة الانتاج والعمل. وعكس بالتالي أشواقهم الغامضة إلى كيان مفقود وهويةكانت ثم بادت. واقترب بهم من رومانسية جديدة مدارها «الانسان» و«الأسطورة» وليس «المجتمع» و«التاريخ». هذا التعارض الذي لمسه الواقعيون والحوا عليه، لم يلبث أن الغي تحت شعارات جديدة وطموحات جديدة. ولم يعد المنجز الواقعي بقادر على الاستمرار أمام تيار جارف غذته السيطرة السياسية والثقافية، وألوان من الأجهزة والمؤسسات المتدخلة. ولم يعد يفصل بين صيغة الاشكالية كما وصفها التيار الوجودي وعدد من كتاب «الآداب» وبين الصيغة الاسطورية إلا مسافة قصيرة هي التي فصلت بين عام ١٩٥٣ عام الطموح إلى الأدب الملتزم وعام ١٩٥٧ عام ولادة مجلة «شعر».

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

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

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

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

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

وفي ختام السنة الأولى أعلنت هيئة التحرير أن «بين العراقيل التي صادفتها ضآلة التاج الشعري والأدبي الرفيعين وطغيان التوجيه الحزبي والسياسي عليه، وتأمل أن يسد التيار الذي أطلقته مجلة ـ شعر ـ هذا العجز»[١٠٣]

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

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

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

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

ويتأكد لنا هذا الانقطاع وهذا التعميم المفرط لاشكالية حضارية قبل كل شيء ذات مجال محدد جغرافياً وثقافياً وتاريخياً حين نقرأ تقريراً موضوعه الشعر المعاصر بدون أية إشارة أو قرينة تدلنا إلى زمن هذه الكتابة أو موضوعها أو مكانها.

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

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

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

فما معنى هذا؟.

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

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

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

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

العنصر الأول في بنية هذه الصيغة التي طرحتها قولاً وممارسة مجلة «شعر» هو التشارك الثقافي الزائف، ويستهدف تغييب المشكلة الأساسية للمجتمعات العربية وتعبيرها في الثقافة ونشر ما سماه أحد مراسلي الآداب ثقافة الضباب[١١٠].

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

فعلاً وبخاصة علاقة الغرب الاغتصابية بالوطن العربي في أخطر مراحل تاريخه.

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

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

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

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

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

وهذه الصياغة فضلاً عن كونها غير فعالة باتجاه «إفساح المجال أمام التجارب الجديدة وتشجيعها وتوجيهها وفي احتضان حركة الشعر الحديث في العالم العربي وتعزيزها»[١١٢].

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

و«الانسان هو الموضوع الأول والأخير» و«الامتزاج بروح الشعب الطبيعية»[١١٣].

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

على العكس من هذه الصياغة نجد أن مقولات حركة التحرر الأولى كانت موجهة للتنافس مع الأدب الغربي وللتفوق عليه ولاظهار أن العقلية العربية ليست عاجزة عن التعبير عن نفسها بلغة معاصرة. وكانت مقولاتها من نوع «تحرير الشعر» و«صلة الشعر بالحياة» و«تحرر الانسان» مستمدة من الثقافة الغربية كسلاح تحرر ذاتي وليس كسلاح استلاب ذاتي الحركة.

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

(٧)

في مقدمة ترجمته لجزء من كتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر، كتب الناقد ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ في العام ١٩٥٧ ما يلي:

«كان لهذا الجزء ـ أدونيس ـ فضلاً عن خطورته الانثربولوجية الظاهرة أثر عميق في الابداع الأدبي في أوروبا في السنين الخمسين الأخيرة بما هيأه للشعراء والكتاب من ثروة رمزية وأسطورية نرجو أن يقبل عليها ادباؤنا ايضاً لإغناء ادبنا الحديث»[١١٤].

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

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

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

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

وكأن الأمر أمر إيجاد محمل للتجربة الشعرية في أرضية أخرى غير أرضية الثقافة العربية.

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

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

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

الستينيات وفي غضون السبعينيات عن الأسطورة. في المرة الأولى وبعد أن أكدت الناقدة «خالدة سعيد» إن أحد إنجازات حركة الشعر الحديث هو التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية لاحظت ابتعاد الشعر الحديث عن مدارك الجمهور، فعللت الأمر بأن هذا الجمهور يجهل الرموز التاريخية والأسطورية لأنه يجهل تاريخه وأساطيره(١١٦).

في المرة الثانية وبعد أن جزم «يوسف اليوسف» بالأسطورة كدلالة معاصرة وحداثة لاحظ عزوف الشاعر عن الأسطورة في اخر الستينات وفي غضون السبعينيات وتساءل عن السبب. ولكنه لم يقدم تعليلاً(١١٧).

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

ولكن أتباع هذا المنهج لم يفعلوا لأن تعليل البعد عن مدارك الجمهور وعزوف الشعراء يمكن أن يقوض اساس المنهج ويتركه في العراء، وخاصة إذا ما عرضنا تعليل «خالدة سعيد» وقلنا ان ابتعاد الشعر الحديث عن مدارك الجمهور هو حركة دفاعية من قبل الجمهور ضد محاولة استزراع قيم تند عن قيمة الثقافية والشعرية، وهي حركة طبيعية موجهة ضد دلالات غير نابعة من أرضيته التاريخية. وإلا فما الذي يربط الجمهور العربي بسيزيف وابولو وديونسيوس وهذا الحشد من قصص وأساطير اليونان؟(١١٨).

أما إذا عللنا عزوف الشعراء فاعتبرنا ما يفعله الشاعر هو القاعدة تجربة «ولغة»، وأن أدوات الناقد ومناهجه هي الاستثناء، فسيكون مصير التأكيد الجازم الذي ربط المعاصرة والحداثة بالأسطورة أكثر من سيء. على أن ثمة ملحوظة يمكن أن تغني الموضوع، فإذا كان كل من الناقدين على هذا القدر الكبير من الجزم والقطعية فمعنى ذلك أن الشعر العربي وخاصة في العقدين الأخيرين قد كف عن أن يكون معاصراً وتخلف عن أدوات الناقد. بينما إذا أردنا الدقة والوضوح ومتابعة التاج الشعري وهي وظيفة النقد، نكتشف أن أواخر الستينيات ومسار السبعينيات شهدت عودة الشعراء أو غالبيتهم إلى الواقعية تحت مسميات شتى أبرزها قصيدة «الحياة اليومية»(١١٩) فلماذا حدث ذلك؟ لماذا حدث أن اشتد تيار قصيدة الأسطورة وبلغ ذروته تحديداً ما بين ١٩٥٥ ـ ١٩٦٧؟ ولماذا تبدد هذا التيار؟ ولماذا ظل بعض النقاد موالين لهذه النزعة رغم أن النص الشعري بدأ يتخلى عنها؟

أرجع البعض إشتداد هذا التيار إلى أسباب تتعلق بخلو الحياة العربية من الشعر أو من القيم الروحية فبحث عنها الشاعر في الخرافات والأساطير. وابرز من قال بذلك الشاعر والسياب»(١٢٠) وهو رأي يفتقر إلى المعنى وذلك لأن الشعر ليس معطى موجوداً وجاهزاً في الحياة كما أنه غير معطى وموجود وجاهز في الخرافة والأسطورة بل هو تعبير عن فعالية الانسان الشاعر وثمرتها.

البعض الآخر مثل الشاعرة «سلمى الجيوسي» قال بسببين: الأول: اللحظة الحضارية في أواسط الخمسينيات والتي كانت مناسبة كما تقول «لاستخدام الشعراء العرب للأسطورة، فعمدوا إليها ليعبروا عن قحط الحياة العربية بعد نكبة ١٩٤٨ وعن الشوق العميق واساه بنبض الحياة والكرامة»(١٢١).

الثاني: الترجمات إذ صدرت في العام ١٩٥٧ ترجمة الجزء الثاني من كتاب «فريزر» وفي العام ١٩٥٨ صدر كتاب شكري عياد «البطل في الأدب الأساطير» وهذان الكتابان كما تقول ساعدا على تعزيز التيار الذي كان قد بدأ في الشعر الحديث متأثراً بالشعر الغربي(١٢٢).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

لن نقوم بعملية تحليل بنيوي من هذا النوع فهي تحتاج إلى مراكز أبحاث ولكننا نستطيع الاشارة إلى الملامح التي تدل على وجود عدة أمزجة للعصر واللحظة الحضارية ووجود احتمالات أخرى مما ينفي معه هذه القطعية الجازمة عند أصحاب المنهج الأسطوري.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- ١ -

(١) ز. لز ليفين ـ الفكر الاجتماعي والسياسي الحديث في لبنان وسوريا ومصر ـ ص ٥٠ ـ ترجمة عن الروسية ـ دار ابن خلدون ـ بيروت ـ ١٩٧٨.
(٢) جورج أنطونيوس ـ يقظة العرب ـ ص ١٠١ ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٦٦.
(٣) «سوق الشعر» من التعابير الشائعة في القرن التاسع عشر وما زالت شائعة في بعض أقطار الجزيرة العربية حتى اليوم.
يصف هذا التعبير عملية «تسويق الشعر» وبيعه للممدوحين أو وسائط نشره. أما تعبير «خدام الأبواب السلطانية» فقد كان اللقب الأثير لدى الشاعر «عبدالباقي العمري» أنظر كتاب «الشعر العربي الحديث في العراق»، د. علي عباس علوان ـ ص ٢٠ ـ ٢١ وزارة الأعلام العراقية ـ ١٩٧٥.
(٤) المصدر السابق ـ ص ٣٧.
(٥) عباس محمود العقاد ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ـ ص ١٠ ـ ١١ مكتبة النهضة المصرية ـ طبعة ١٩٥٠.
(٦) أغناطيوس كراتشكوفسكي ـ دراسات في تاريخ الأدب العربي ـ ص ١٢ ترجمة عن الروسية دار النشر «علم» موسكو ـ ١٩٦٥.
(٧) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ ص ١٦٣ ـ ١٨٠.
(٨) المصدر السابق ـ ص ١٢١.
(٩) المصدر السابق ـ ص ١٢٣.
(١٠) خليل مطران ـ مقال «التجديد في الشعر» ـ مجلة «الهلال» ج ١ ـ م ٤٢ ص ١١ ـ ١٩٣٣.
(١١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ ص ١٠٠.
(١٢) المصدر السابق ـ ص ١٠٣.
(١٣) شعراء مصر وبيئاتهم ـ ص ١٩٢.
(١٤) عمر فاخوري ـ كيف ينهض العرب ـ ص ٩٧ ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ١٩٨١.
(١٥) المصدر السابق ـ ص ١٣٠.
(١٦) المصدر السابق ـ ص ١٣١.

- ٢ -

(١٧) بولس شحادة ـ من مقال في مجلة «الهلال» ١٩٠٦/٤/١٤ أورده س. موريه في دراسته «حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث» ص ٣١ ـ ترجمة سعد مصلوح ـ عالم الكتب القاهرة ـ ١٩٦٩.
(١٨) حركات التجديد ـ ص ١١.
(١٩) علي أحمد باكثير ـ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ـ ص ٨ ـ منشورات دار المعرفة القاهرة ـ طبعة ثانية ـ ١٩٦٢.
(٢٠) المصدر السابق ـ ص ٩.
(٢١) جماعة الديوان اسم يطلق على ثلاثة هم عبدالرحمن شكري والعقاد والمازني ظهرت لهم مجموعة مقالات نقدية منذ العام ١٩١١ ثم نشرت المقالات في كتاب مشترك للعقاد والمازني باسم «الديوان» عام ١٩٢١ في جزئين.
(٢٢) ذكرها نقلاً عن «الديوان» د. محمود الربيعي في كتابه «في نقد الشعر» ص ١٣٠ ـ دار المعارف ـ مصر ـ الطبعة الرابعة ـ ١٩٧٧.
(٢٣) المصدر السابق ـ ص ١٠٦.
(٢٤) المصدر السابق ـ ص ١٢١.
(٢٥) أشار إلى هذه القضية وأثبتها د. محمود الربيعي في كتابه المشار إليه من ص ١٠٦ ـ ١٤١ وإعتبر أن «الصلة بين جماعة الديوان والرومانسية لم تكن مسألة نقل أو تقليد عشوائيين وذلك على الرغم مما يبدو في كثير من الأحيان من التطابق الذي يكاد يكون تاماً في الأفكار» ويعودنا إلى كتاب «نصوص نقدية إنكليزية (English Critical Texts) الصادر عن جامعة أكسفورد في العام ١٩٦٢ وخاصة نص «وليم وردزوورث» المعنون «مقدمة القصائد الغنائية»، وجدنا في الصفحات ١٧١ ـ ١٨٥ تطابقاً حرفياً بين أفكار وردزوورث وما هو شائع في كتابات جماعة الديوان.
(٢٦) أبو القاسم الشابي ـ الخيال الشعري عند العرب ـ ص ١٠٥ ـ الدار التونسية للنشر ـ ١٩٧٨.
(٢٧) المصدر السابق ـ ص ٧٢.
(٢٨) المصدر السابق ـ ص ٧٤.
(٢٩) المصدر السابق ـ ص ١١٠.
(٣٠) المصدر السابق ـ ص ١١٢ ـ قارنه بما ورد في الاشارة رقم (٢٢).
(٣١) المصدر السابق ـ ص ١١٣.
(٣٢) ميخائيل نعيمة ـ الغربال ـ ص ٦ ـ الطبعة السابعة ـ دار صادر ـ بيروت ١٩٦٤.
(٣٣) المصدر السابق ـ ص ٦.
(٣٤) المصدر السابق ـ ص ١١٥.
(٣٥) المصدر السابق ـ ص ١١٥.
(٣٦) عباس محمود العقاد ـ ابن الرومي: حياته وشعره ـ ص ٨ ـ ٩ كتاب الهلال ـ يناير ١٩٦٩.
(٣٧) حنا عبود ـ المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث ـ ص ٣٣ ـ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق ـ ١٩٧٨.

- ٣ -

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

- ٤ -

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

(٥٩) نازك الملائكة ـ شظايا ورماد ـ ص ١٣ ـ ديوان نازك الملائكة ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٩ .

(٦٠) محمود البريكان ـ مقال «رد على مقالة الاحتكام بالأسرار» مجلة «المثقف العربي» ص ١٣٧ ـ أيلول ١٩٦٩ ـ بغداد.

(٦١) المصدر السابق ـ ص ١٣٨ .

(٦٢) المصدر السابق ـ ص ١٤٠ .

(٦٣) عبدالرحمن طهمازي ـ مقالة الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان «مجلة الشعر ٦٩» العدد الثالث ـ ص ٧٨ ـ تموز ١٩٦٩ .

(٦٤) محمود البريكان «خواطر حول محنة الشعراء» كلمة في مهرجان السياب ٢٣ ـ ٢٦ يناير ١٩٧١ . نشرت في كتاب «السياب في ذكراه السادسة» وزارة الاعلام العراقية ـ ١٩٧١ .

(٦٥) هذا التلخيص من توثيق وجمع د. محمد حسين الأعرجي ـ كتاب «الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي» ص ٦٨ ـ وزارة الثقافة ـ بغداد ـ ١٩٧٨ .

(٦٦) المصدر السابق ـ ص ٧٣ .

(٦٧) أورد غالي شكري نصوصاً من هذا البيان في كتابه «من الأرشيف السري للثقافة المصرية» ص ٨٩ ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ١٩٧٥ .

(٦٨) نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٦٧ ـ دار العلم للملايين ـ طبعة رابعة ـ ١٩٧٤ .

(٦٩) كاظم جواد ـ رسالة إلى مجلة «الآداب» أبريل ١٩٥٤ .

ـ ٥ ـ

(٧٠) نشرت القصيدتان في «الآداب» عدد أيار ١٩٥٤ :

جاء في قصيدة نازك «النهر العاشق» .

«لم يزل يتبعنا مبتسماً بسمة حب
قدماه الرطبتان
تركت آثارها الحمراء في كل مكان
إنه قد عاث في شرق وغرب
في حنان» .

وجاء في قصيدة «علي الحلي» عن نفس الفيضان:

«أنا الوحش أنا الطاغوت يخشى الجرف
من وعدي
لك الويل فما أشقاك للأهوال
تستجدي
وفي جنبيك أكواخ من الغرقى
بلا عد
تمنيت لو أن القصر في جوفي
مع الوغد» .

(٧١) يقول «حسين مروة» في تعليقه «أهذا شاعر ويعيش في القاهرة هذه الأيام ويلهو بشعرة سقطت على صدره من رأس امرأة؟ لا.. لن أصدق.. فإذا كان شاعراً، ويظهر أن هذا صحيح، فليس هو من القاهرة، ولا من مصر. ولا من أي بلد عربي، ولعله من المريخ أو جزر الواق واق..» الآداب ص ٧٨ ـ أبريل ١٩٥٣ .

(٧٢) د. محمد النويهي ـ مقال «حركة الشعر الجديد في ضوء الهزيمة» الآداب ـ حزيران ـ ١٩٦٩ .

(٧٣) مقال «تلك الأزمة» بلا توقيع ـ الآداب ـ أبريل ١٩٥٤ .

(٧٤) في حديث شخصي مع الشاعرة في العام ١٩٨١ .

(٧٥) «رسالة الآداب» ص ١ ـ ٢ الآداب ـ يناير ١٩٥٣ .

(٧٦) المصدر السابق.

(٧٧) د. شاكر مصطفى ـ «الشعر في سوريا» الآداب ـ ص ٨١ ـ يناير ١٩٥٥ .

(٧٨) محمود أمين العالم ـ الشعر المصري الحديث.

(٧٩) عبد الوهاب الأمين ـ خيانة الشيوخ ـ الآداب ـ ص ٤٠ ـ آذار ١٩٥٣ .

(٨٠) د. عبدالحميد يونس ـ نحو أدب ديمقراطي ـ ص ١ ـ الآداب ـ تموز ١٩٥٣ .

(٨١) المصدر السابق.

(٨٢) عيسى الناعوري ـ نحو التجديد الصحيح ـ ص ٢٨ ـ الآداب ـ تموز ١٩٥٣ .

(٨٣) طه حسين ـ رسالة القاهرة ـ ص ٧٠ الآداب أبريل ١٩٥٣ .

(٨٤) المصدر السابق.

(٨٥) المصدر السابق.

(٨٦) د. جورج طعمة ـ سلمى حياتنا ـ ص ٨ الآداب ـ نوفمبر ١٩٥٣ .

(٨٧) محمد النقاش ـ حول الأدب الديمقراطي ص ٤٥ ـ الآداب ـ نوفمبر ١٩٥٣ .

(٨٨) المصدر السابق.

(٨٩) المصدر السابق.

(٩٠) مطاع صفدي ـ إلتزام الأديب الخلقي ـ ص ٥٣ ـ الآداب حزيران ١٩٥٤ .

(٩١) المصدر السابق.

(٩٢) المصدر السابق.

(٩٣) المصدر السابق.

(٩٤) شعر «الافتتاحية» ص ٣ ـ العدد ٤ أيلول ١٩٥٧ .

(٩٥) جاء في مجلة الآداب عدد آب ـ ١٩٥٤ ص ٧١ ـ أن «الأستاذ عبدالوهاب اليساني إتهم مجلة الآداب بالعمل في خدمة الاستعمار، وستقيم عليه الآداب دعوى قدح وذم لدى المحاكم العراقية، وعلمنا أن الشاعرين الأستاذين بدر السياب وكاظم جواد سيرفعان عليه دعوى مماثلة...»!

وكانت قد سبقت الوصول إلى المحاكم محاكمات على صفحات «الآداب». فبعد أن نشر اليساني قصيدته «الملجأ العشرون» علق عليها كاظم جواد بالقول ان «فكرتها بحذافيرها مسروقة من قصة أشليح بلا ظلال للقاص العراقي نزار سليم» ـ الآداب ـ باب مناقشات ـ ص ٥٩ ـ مايو ١٩٥٤ .

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

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

وعلى صعيد الاصطدام بين شعراء ونقاد الواقعية ونقاد التقليدية والرومانسية، إعتبر الناقد الرومانسي ذو الجذور التقليدية «أنور المعداوي» واقعية الشعراء العراقيين ظاهرة منحرفة، حيث كتب «بعض شباب الشعر في العراق فيما إعتقدهم الذين وضعوا نقطة البدء لهذه الظاهرة المنحرفة وحددوا خط السير حتى انتقلت المشكلة بصورة إيحائية إلى بعض شباب الشعر في مصر. نازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبدر السياب هناك يقابلهم هنا عبدالرحمن الشرقاوي وكمال عبدالحليم وصلاح عبدالصبور، هؤلاء الذين أصبحت لغة الشعر على أيديهم أشبه بلغة البرقيات الصحفية.. ضحوا بلغة الشعر في سبيل الالتزام» مقال «زوايا ولقطات» ص ٩ ـ الآداب فبراير ١٩٥٥ .

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

ومن ملاحظتنا للمناقشات الحادة على صفحات الآداب في النصف الثاني من الخمسينات نقول ان الكل تقريباً شعراء ونقاداً لم يكونوا قد توصلوا بعد إلى شبه معايير للقياس متفق عليها. وكانت المناقشات تنحدر بسهولة إلى السباب والشتائم، بدون أن يكون أي طرف قادراً على إنتاج معرفة جديدة. وهذه أمثلة من الردود التي حفل بها عدد واحد فقط من الآداب ـ نيسان ١٩٥٥ .

مطاع صفدي يرد على محمود أمين العالم:

«ليس في نقد السيد العالم لخالي عن الشعر والأرض ما يدعى نقداً إلا هذه الحفنة من الأحكام السريعة التي تنحدر من سوء الفهم إلى حد الاهانة أحياناً..»!

الفيتوري يرد على العالم:

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

السياب يرد على رئيف خوري:

«هو ليس بالناقد المبرز ولا القصاص المبدع ولا الشاعر الكبير، وهو لم يزاول نقد الشعر إلا مزاولة نظرية»!

(٩٧) في إعلان واحد من إعلانات مؤسسة فرانكلين عن مطبوعاتها المترجمة وردت أسماء: طه حسين، ومحمد عوض محمد، وسهير القلماوي ولويس عوض وأحمد زكي أبو شادي وتوفيق الحكيم. وكانت مهمة بعضهم الترجمة، وبعضهم الاشراف والتقديم. (الآداب ـ يناير ١٩٥٥).

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

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

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

(٩٨) من الملفت للنظر أن الفكرة القومية كما ظهرت في كتابات الأدباء البارزين على صفحات (الآداب) في تلك الفترة عكست الانسلاخ الذي يكاد يكون كاملاً عن خصوصيات الواقع العربي. فقد اتجه صفدي إلى البحث عن وجدان عام لـلأمة تقاس عليه كـل المراحـل التالية ووجده في «الجاهلية التي كانت المرحلة النموذجية التي لا تقاس قيمة كل مرحلة تـالية إلا بـالنسبة لقيمهـا الأصلية وهي قيم الالتزام الحماسي نفسه. . .» الآداب ـ حزيران ـ ١٩٥٤.

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

واتجه د. شاكر مصطفى إلى الاعتماد على آراء المفكرين الغربيين المثاليين لفهم أزمة الحضـارة الغربية، ولم يهتم بواقعها كما تجسده حالات المجتمعات المغزوة مثل المجتمع العربي. الآداب ـ مايو ١٩٥٥.

إن هذه النظرات التجزيئية إلى الواقع العربي، أغفلت العلاقات البنيوية والقائمة بينه وبـين الحالـة الغربية وصادرت خصوصيته الإنسانية، وبهذا كان من السهل على مترجم مسرحية (ألبير كامي) (العادلون) الأستاذ «أميل شويري» أن يقرر ببساطة في رسالة إلى كامي بان «مسرحيته لم تكتب للفرنسيين فحسب بل كتبت للجميع، وخاصة لنا نحن العرب. . فالعربي الاشتراكي الثوري الذي يعيش آلامها كل يوم. . وهذه المسرحية تلامس من قريب جميع مشاكلنا فردية كانت أم إجتماعية. . ». الآداب ـ يناير ١٩٥٤.

(٩٩) شعر ـ ص ١١١ ـ ١١٢ العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

(١٠٠) شعر ـ ص ٣ ـ ٤ العدد ١ يناير ١٩٥٧.

(١٠١) المصدر السابق.

(١٠٢) المصدر السابق ـ ص ٩٣.

(١٠٣) شعر ص ٣ عدد ٤ أيلول ١٩٥٧.

(١٠٤) شعر ـ ص ١١١ ـ ١١٢ ـ العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

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

(١٠٦) شعر ـ ص ١٠٨ ـ عدد ١ يناير ١٩٥٧.

(١٠٧) في اللقاء الشخصي ذكرت الشاعرة سلمى الجيوسي التي حضرت المؤتمر ان منظميه لم يكونـوا أميركيين فقط، بل كانوا من الصهاينة أيضاً. وقد عللت استجابة بعض الأدباء العرب إلى مثل هذه الأنشطة بالسذاجة التي كانت صفة غالبة في رأيها على أدباء الخمسينات. . !

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

(١٠٩) في رسالة من السياب إلى يوسف الخال في ١٩٦١/٤/٤، ذكر حول محاضرته التي كان يعدها لمؤتمر روما، أنه «إنتهى من كتابة المحاضرة، وجاءت مليئة بأفكار تتفق وأفكار منظمة الثقافة الحرة من حيث نظرتنا (أسرة مجلة شعر) إلى الالتزام ونظرة الآخرين (ناظم حكمت واليوار وجماعتهما إليه) رسائل السياب ـ ص ١٠٦).

(١١٠) الآداب ـ ص ٧٢ ـ نيسان ١٩٥٥.

(١١١) شعر ـ الأعداد من (١) إلى (١٢) ـ ١٩٥٧ ـ ١٩٥٩.

(١١٢) صحيفة «النهار البيروتية» حديث ليوسف الخال ـ ٢٠ تشرين ثاني ١٩٥٨.

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

ـ ٧ ـ

(١١٤) جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة ترجمته لكتاب «أدونيس» لجيمس فريزر ـ ص ٦ منشورات دار الصراع الفكري ـ بيروت ١٩٥٧.

وترجم جبرا كتاباً آخر هو «ما قبل الفلسفة» الصادر عن دار مكتبة الحياة في العام ١٩٦٠، وأشار إلى تأثيره في السياب فيما بعـد في كتابـه «النار والجـوهر» ص ٦٢ ـ من منشـورات دار القدس ـ ١٩٧٥.

ويبدو أن هذا المترجم كان يطمح إلى أن يتجاوز استخدام الأساطير مجرد الاشارة ليصبح «رؤية» النص نفسه. فقد انتقد على صفحات الآداب في العام ١٩٦٦ الشعراء العرب «لأنهم ما زالوا إلا فيما ندر يضعون الاشارات الميثولوجية على السطح البارز من شعرهم. . ».

الآداب ـ مقال «من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر» ص ٦٠ ـ آذار ١٩٦٦.

وفي العام ١٩٧٣ ترجم جبرا كتاب «الأسطورة والرمز» موضحاً أنه «يوضح أشكالاً لطريقة جديدة نسبياً في معالجة الأدب هي في جملتها تركيز على الأسطورة والرمز» من منشورات وزارة الاعلام العراقية ص ٥.

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

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

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

(١١٨) إنتقد البعض استخدام الأساطير غير الحية في الشعب مثل سلمى الجيوسي حيث ترى أن استخدام بعض الشعراء للأساطير الفينيقية لا يخلو من تعمـل (مقال الشعـر العربي تـطوره ومستقبله). وحتى يوسف الخال، لم يجد بدأ من نقد هذا الاتجاه، رغم أنه لم يصـرح حين لاحظ «أن الشاعر العربي حتى هذا التاريخ ورغم نشوء نهضة تدعو إلى المفهوم الحديث للشعر ما يزال يهبط من فوق من الكلي والشامل وهذا من شأن العقل الفلسفي والعلمي إلى الجزئي والخاص وهي من شأن المتخيلة الفنية والشعرية (يوسف الخـال ـ الحداثـة في الشعر ـ دار الطليعة ـ ص ٢٤ ـ ١٩٧٨).

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

(١١٩) بدأ تعبير قصيدة الحياة اليومية يشيع بين الشعراء العرب في السبعينات كإشارة إلى منبع خلق جديد بعد أن تزايد الاحساس بالهوة الشاسعة التي خلقتها مرحلة الأساطير بـين قراءة الشعـر للواقع والواقع نفسه. وقد أشاد سعدي يـوسف بهذه الـظاهرة في مقـدمة ترجمته لقصـائد «يـانيس ريتسوس» في العام ١٩٧٨. حيث اعتبر قصيدة الظاهرة اليومية المنشرة بفينومولـوجيا معـادة التركيب مفخرة للشعر الشيوعي». (سعدي يوسف ـ لماذا ترجمت يانيس ريتسوس ـ إيماءات ص ٣ مطبعة الأديب البغدادية).

(١٢٠) شعر ص ١١١ ـ ١١٢ العدد ٣ تموز ١٩٥٧.

(١٢١) سلمى الجيوسي ـ مقال «الشعر العربي تـطوره ومستقبله ـ مجلة عالم الفكـر ـ ص ٣٥٤ ـ عدد يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر ـ ١٩٧٣.

(١٢٢) المصدر السابق.

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

(١٢٤) سلمى عطفه ـ رسالة إلى الآداب ـ ص ٦٣ ـ حزيران ١٩٥٥.

(١٢٥) قصيدة «لعازر عام ١٩٦٢ ـ من مجموعة «يدار الجوع» منشورات دار الآداب ـ آذار ١٩٦٥.

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

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

(١٢٧) الآداب ـ ص ٢١ ـ يناير ١٩٦١.

(١٢٨) المصدر السابق ص ٦٢.

(١٢٩) سهيل إدريس ـ مقالة «الوجوه المستعارة» ـ الآداب ص ٣ تموز ١٩٦١.

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

(١٣١) ناجي علوش ـ مقالة «السياب» لمرحلة التموزية ص ٩١ ـ آذار ١٩٦٦.

(١٣٢) فاروق عبدالقادر ـ مقال رحلة في مدائن الأعماق ـ الفكر المعاصر ـ القاهرة ـ عـدد ٣٣ نوفمبر ١٩٦٧.