«متوالية التجديد» في الشعر العربي الحديث

ماجد السامرائي

حين أردت النظر إلى «حركة التجديد» في شعرنا العربي الحديث، وجدتها تنتظم في صورة «متوالية»: بدأت بما يمكن أن ندعوه «هاجساً»، ثم أصبحت «فكرة» لم تلبث أن أخذت امتداداتها، وبنت تطوراتها، وحققت إنجازات واضحة، أساسية ومهمة، في واقع التجربة الشعرية العربية، وذلك من خلال تواصل «العمل الشعري»، تطويراً وإغناءً، كل من خلال رؤيته، وكل عبر مفهومه للتجديد، وبقدرته على تأكيد ما كان ينزع إليه. . حتى غدت التجربة الشعرية الجديدة «مغامرة»، ركزت للتجديد فكرته الأساسية، واضعة القصيدة العربية على واحد من المفترقات الأساسية للمغايرة مع كل ما كان لشعرنا من ماض. .

ولم يعد «التجديد» في إطار هذه «المغامرة الشعرية» مقاربة لفكرة، بقدر ما كان تحقيقاً لها، وعلى أكثر من مستوى من مستويات الفن الشعري:

- فمن مستوى «الشكل» إلى مستوى «اللغة». .
- ومن مستوى «التجربة» إلى مستوى «الأداء».

وقد جمعت هذا كله، أو أنه انتظم في إطار «رؤيا شعرية» هي الخصيصة البارزة في هذه «المغامرة الشعرية».

في السياق العام لـ «متوالية التجديد» هذه استوت أفكار، وانبثقت أخرى، مطورة فيها أو مغايرة لها. . كانت اغناءً لفكرة التجديد، ونهوضاً بالحركة وتقدماً، ودفعاً لها في اتجاهات أكثر ثراء وتطوراً، وأبعد مساراً في ما ترسمت من خطى.

وإذا كانت الكثير من هذه «الأفكار المجددة» قد بدت مغايرة «لانبثاق البدايات»، فإن ذلك أمر طبيعي في كل «حركة» تتخذ من التطور وجهة لها. .

أما إذا نظرنا إليها من خلال ما كان لها من «سياق متتابع»، فسنجد أن التطور فيها والمغايرة لم يحصلا بشكل نقلات منقطعة عن الجذور، بل سنجدها تعبيراً عن حركة تطور فعلي، موقفاً ونظرية، وتمثلاً لكل من هذا الموقف وهذه النظرية. . بنفس الوقت الذي تضمنت فيه تأكيداً لعامل «الحيوية الذاتية» لدى الشاعر العربي في عصرنا، وقد انعكس موقفه الشعري في ما تمثل من تجارب، وفي صور المعاناة، الإنسانية والحضارية بوجه خاص، مما جعل منه «موقفاً كونياً»، عبر من خلاله عن تجربة إنسان العصر. . كما عكس «رؤياه الشعرية» التي هي رؤيا عصر تميّز بالغضب. وقد عبرت التجربة الشعرية العربية، على مدى أكثر من نصف قرن، عن هذه «الرؤيا الغاضبة».

وإذا كنا نقرأ اليوم هذا «الجديد» الذي كان لنا مع البدايات الأولى من هذا القرن، فلا نتعرف فيه على ما هو غير مألوف

لنا . . بل ونجد العديد من تلك «المحاولات الأولى» محاولات لا أهمية كبيرة لها في ضوء ما نحمل من مفهوم للتجديد . . فإن الأمر لم يكن كذلك على تلك الأيام. فقد مثلت كل حركة من تلك الحركات «مظهراً مغايراً» لما هو سائد، وكانت ردود الفعل التي أحدثتها كبيرة في أحيان، ومتوترة في أحيان أخرى، خصوصاً ما انبعث من ردود الفعل هذه عن تلك الأقلام التي لم تكن تريد تعديل مسارها عما ألفت. فكيف يكون الموقف إذا كان الأمر انتقالاً من «السكون» ـ حيث الحياة الشعرية بما ورثت من تقاليد وموازين اعتبرتها أزلية وثابتة ـ إلى ما يدخل في إطار «المغامرة الشعرية»، حيث يهب الشعر ذاته ورؤياه وتعبيره لمنطق التطور والحياة المتبدلة؟

لذلك لا غرابة في أن نجد الشاعر، ونحن نقلب «صفحات التجديد» هذه، وهو يقدم «التفسيرات» التي يعتبرها أساسية لتحقيق القبول لمغامرته، ولكن الغريب هو أن نجد الشاعر العربي الحديث يشعر بالحاجة إلى هذه «التفسيرات» تزداد وتكبر كلما مضت «حركة التجديد» خطوات أبعد في ما لها من مسار . . وكأن شعراءنا المجددين، على توالي المراحل، كانوا يريدون للحساسية الأدبية (والشعرية بوجه خاص) أن لا تتأخر عن الوعي بما لهم ضمن هذا «المسار الجديد»، بكل ما فيه من تطور، وبما يحقق من إضافة. وقد كان هذا مفيداً في جانب. . ولكنه، في جانب آخر، كان قد بث نوعاً من «إحساس الغرابة» الذي وجدناه يسم بميسمه العديد من حالات التلقي النقدي لهذه الأشكال والتجارب الجديدة التي عمدت، في تياراتها المختلفة، إلى تعديل الرؤية المألوفة في الشعر، وإلى الشعر، منتقلة بالمتلقي من «عالم مألوف» يعتمد على التلقي المباشر للإحساس المباشر، إلى «عالم مغاير» يخرج بقيمه الجديدة، ويرسي أساساً لمعايير أخرى مغايرة لكثير من أساسيات كل ما سبق.

ومع أن الكثير من تلك «الأفكار المجددة»، أو التي عبرت عن سياق ما كانت تراه «تجديداً»، تصدمنا اليوم حين نستعيدها، فإن علينا أن لا نستهين بها بالنسبة لمرحلتها. صحيح أن بعضها يبدو لنا أولياً، وبعضها الآخر متخلفاً عما لنا من حساسية، أدبية وشعرية، حاضرة، إذ مثلت في جانب منها تعبيراً عن «نزعات غطية»، بينما كانت، في جانب آخر، تعبيراً عن «طواعية وصفية» أثقلت نفسها بأحلام ذاهبة. . فكانت تفتعل «الغرابة» أحياناً محاولة السير في دروبها. ولم يكن ما جاءت به استثنائياً إلاّ في حدود ما اعتمد من «لغة التعبير» و «أسلوب الأداء». وإذا كان النقد العربي قد عد هذا كله «نقلة» في حياة الشعر العربي، فإن تلك «النقلة» لم تكن تمثل حداً فاصلاً بين ما ندعوه «تقليداً» وبين ما يمكن أن ندعوه «تجديداً».

تندرج في هذا الإطار محاولات خليل مطران، و «جماعة الديوان»، ومعظم نتاج «جماعة أبولو» . .

إلاّ أننا، حتى ونحن نقول بمثل هذا الرأي في تلك «المحاولات ـ البدايات» على طريق ما دعاه نقدنا الحديث «تجديداً»، لا يمكن أن ننكر «عنصر الوعي» فيها، هذا الوعي الذي كان له أن ينمو ويتسق على شيء غير يسير من التكامل من خلال «حركة الشعر الجديد» التي كانت الرعشة الأولى فيها قد انبثقت مع أواخر الأربعينات على يد شاعرين لهما أهميتهما الأساسية في الحركة الشعرية الجديدة، وهما: بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة . .

لقد بشرت هذه «الحركة»، منذ فجر انبثاقها، بما يمكن أن نتلمس فيه الرغبة في تجاوز دعة ذلك العالم المألوف، واضعة الواقع كله موضع تساؤل. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يحصل ذلك، فالحرب العالمية الثانية التي كانت قد انتهت بهزائم قاسية، وانتصارات أشد قسوة وعنفاً على واقعنا العربي، بأحلاف غيرت خارطة العلاقات الدولية . . كانت، من جانب آخر، قد اندفعت بالإنسان العربي إلى أن يتحرك بكامل قوته الذاتية فيقرع باب الحرية، ولم تكن هذه الحرية واحدة؛ فقد كانت حرية سياسية، كما كانت حرية حياة تبحث عن منافذ للتعبير عما لها من إرادة لم تغلب. وكانت بحثاً عن «حرية قول»، كما هي بحث عن طريق «لتأكيد الذات» في مواجهة «الآخر».

وعلى أساس من هذا التكامل في رؤية الحرية، وفي الاندفاع إليها اندفاعاً فعلياً، كانت «حركة الشعر الجديد»، بكل ما وضعت لنفسها من مقومات الحرية، قد اندفعت بتيارها من غير أن نتلمس في اندفاعتها هذه شيئاً من احتراز ـ كان قد سيطر على (أو غشي) ما سبقها من محاولات التجديد في شعرنا العربي.

فكان لهذه «الحركة» أن وضعت كل شيء في حياتنا الشعرية موضع تساؤل. . وانصبّ التعبير منها بكثافة عالية، متخلياً عما كان يسود الشعر العربي من زخرف جامد، وبلاغة باردة، وموقف محايد من الإنسان باتجاه الكون، ولم يكن الشاعر الجديد عابثاً باللفظ، ولا متجرداً من الواقع، بل كان يقيم الكلمة على أساس من أرض الواقع، وهو يندفع به إلى التغيير.

يقيناً أن هذا التجديد، بارهاصاته الأولى وما انتهى إليه من نضج وتطور، كان تعبيراً عن «إرادة واعية» تسعى إلى الفصل (الفصل وليس الانقطاع) بين «قيم الحاضر» و «قيم الماضي» التي كانت قد خنقت الكثير من إبداع العصر وطاقاته الخلاقة، فوهنت قواها الإبداعية بفعل وطأة تكويناتها الكلاسيكية الثقيلة. .

ولم يكن الأمر، بالنسبة لحركة الشعر الجديد هذه، «انتقالاً» بقدر ما كان «ثورة»، بكل ما تعنيه الثورة من مفهوم «الهدم» و«البناء».

هنا كان لا بد من شعراء مثل: السياب، والبياتي، وخليل حاوي، وأدونيس كي يصوغ النقد العربي «نظريته الجديدة» من خلالهم، مركزاً مفهوماً واضحاً للحداثة والتجديد.

وفي مواجهة هذا «التيار الجديد» نجد أنفسنا أمام نزعتين رئيسيتين:

ـ النزعة التي تتوجه إلى الواقع الشعري العربي، فتأخذ بالكثير من معطياته من غير افتراق مع النزعات الأساسية فيه. .

ـ والنزعة القائلة بالحداثة والتجديد على أساس المغايرة الكلية لجميع الاتجاهات السابقة عليها. .

غير أن هاتين النزعتين اللتين برزتا، في إطارهما الخلافي الحاد، مع أوائل الستينات، كان أن تعايشتا ضمن معترك التجديد نفسه. . بل إن هذا «الموقف الخلافي» كان قد ساعد على بلورة الكثير من المفاهيم الشعرية الجديدة، واندفع بالحركة إلى تحديد معالم واضحة للشخصية الشعرية الجديدة، فمثلت في ما أعطته تبدلاً أساسياً في مفهوم الشعر وفي غاياته، مؤكدة على أن حركة الشعر الجديد هي أكثر من كونها «ثورة شكل جديد» على «شكل قديم». .إنما هي ثورة ذهبت بعملها إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير.

وعلى هذا، فنحن نضع شعرنا الحديث في ثلاث حركات رئيسية، نجدها قد مثلت فيها مستوى تاريخياً وآخر فنياً، كان لها أن وضعته في ثلاث دوائر. . الأثنتان الأوليان ظلتا تدوران به خارج حركة التاريخ. . أما الثالثة فإنها واجهت من مقاومة التيارات التقليدية ما جعل طريقها صعباً وهي تحاول التغيير، والتحول بالوعي الإنساني إلى إدراك حقيقة دوره التاريخي. .

ـ فالحركة الأولى تمثلها «المرحلة الأحيائية» التي نراها تمتد بين البارودي (١٨٣٨ ـ ١٩٠٤) وأحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢). . وهي مرحلة عاد فيها «التاريخي»، فناً وأساليب قول ورؤية، إلى الشعر الحديث. . فكانت مرحلة عقم لا ابتكار فيها ولا إضافة أو تجديد. .

ـ والحركة الثانية تتمثل في تيارين أساسيين، ترافق منهما «البعد الزماني»، وإن اختلفا في ما كان لهما من اتجاه فني. أعني بهما: الرومانسية والرمزية. فهما تياران انغرس فيهما ضرب من «العدمية الواقعية» إلى جانب «العدمية التراثية»، مما أبعدهما عن مجالات الحقيقة التي كان الواقع العربي يتطلع إلى إدراكها إبان تلك المرحلة. .

ـ أما الحركة الثالثة فهي التي تمثلت بحركة الشعر الجديد، والتي كانت، من حيث الأساس والمنطلق، انتفاضاً على الحركتين السابقتين، بما ساد الأولى من جمود، وبما طغى على الثانية من تيارات لا تاريخية، ومن نزوع جمالي، بالمفهوم المطلق.

● **التجديد مفهوماً. . التجديد حركة:**

إننا هنا ننظر إلى التجديد على أنه حركة في سياقات، أو «متوالية» من العمل في اتجاهاته ذاتها. لذلك نراه وقد ابتدأ، وتطور، متخذاً صيغة أخرى مثلت الإضافة، كما مثلت عنصر الحيوية في الذات الشعرية العربية. فالحركات المتتابعة فيه لم تكن منفصلة عن بعضها، بل هي بمثابة «تواتر حركة» في هذه «المتوالية» التي كان منها هذا التجديد، الذي ننظر إليه باعتباره يمثل مغايرة أساسية في التاريخ الأدبي العربي.

وإذا كان التجديد هو «الحركة» من حياة القرن العشرين، فإنها حركة كان لنا منها «جوهر» وجد مسوغاته الحقيقية لا في إيجاد الحلول لمشكلة التقليد وقضية التقليدية في الشعر العربي، بل برفض المقاييس والقيم التقليدية هذه، والتطلع ـ من خلال مفهوم «الثورة» الذي تبنته هذه «الحركة» أساساً لعملها إلى تجديد يأخذ نفسه بقيم ومقاييس جديدة.

إلاّ أن جانباً غير يسير مما دعوناه تجديداً، أو وضعناه في إطار الجديد، لم يكن جديداً بالمفهوم الكلي والمعنى الشامل للتجديد. فقد كان أكثر صلة واتصالاً بالمظهر الخارجي للتجديد.

لقد تمثلت «القصيدة الجديدة» في بداياتها من خلال السياب ونازك الملائكة[1]، بادئة بما ندعوه، في بعض من نقدنا الحديث «البيت الحر». وكانت نازك هي الأكثر تشديداً من السياب على هذه الناحية، التي نجد بداياتها في مقدمتها لديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩)، والتي سنجدها تمضي في التشديد عليها أكثر في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢)، وفي ما كتبته من بعده.

«وإذا كان البيت الحر قد اعتبر في تلك الفترة بمثابة ثورة على الإيقاع، فإن القصائد الأولى التي تحقق فيها هذا البيت كانت تلتقي في بنيتها اللغوية، مع الشعر [الرومانسي] ـ الرمزي، حيث لا تبتعد الصورة إلاّ نادراً عن العلائق المنطقية للدلالة، والتورية الشائعة، والاستعارة القريبة، أو الرموز المستهلكة الشائخة»[2].

أما إذا أردنا التمثيل على ذلك فيمكن أن نعود إلى شعر المرحلة أجمع، لنجد تعبيرات مثل: «الطريق الطويل» و «الأوجه الجامدة» و «الرقدة الباردة» و «الأعين الخامدة» و «أشلاء الحلم» (نازك الملائكة)، و «ليالي الخريف الحزين» و «الضباب الثقيل» و «السكون العميق» و «الابتسامات الشاحبات» و «سكون المساء»، و «العيون الظامئات» و «المطر العقيم» (البياتي).

وفي حين نجد السياب والبياتي يتخلصان، إلى حدود كبيرة، من مثل هذه «العلائق» ويبديان «اهتماماً كبيراً بالتقنية الجمالية» من خلال تحقيقهما «نجاحاً نسبياً للشكل الإيقاعي الجديد»، حيث تأخذ «الصورة البسيطة، التشبيهية والمباشرة، بالتضاؤل في أعمالهما اللاحقة، منسحبة أمام الصورة ذات الانزياح المتوسط أو الشفافية النسبية»[3]. . نجد نازك الملائكة تظل محكومة، إلى حد كبير، بتلك «العناصر الأولى» و «الأولية» للصورة الشعرية، وللغة التعبير فيها.

ـ فهل كانت نازك، حقيقة، مجددة؟ وإلى أي مدى آمنت بالتجديد بمفهومه الذي عبرت عنه «حركة الحداثة» من خلال شعرائها؟

قد يبدو السؤال محملاً بكثير من الاستفزاز، لا للشاعرة وحدها، بل ولكثير مما تكدس في أذهاننا من مفهومات عن التجديد، ولأفكارنا عن الجديد. ولكنه سؤال يسعى إلى الاستقصاء أكثر مما يقصد الاستفزاز: استقصاء المفهوم، واستقصاء الإنجاز، لا لبناء «حقائق مغايرة» للحقائق السائدة، بل لوضع هذه «الحقائق» في سياقها الصحيح.

● **نازك ومفهوم التجديد:**

يبدو أن ما أخذته حركة الشعر الجديد من «مسارات الحداثة» قد انعكس عند نازك الملائكة في صيغة «ردود فعل» على الحركة ذاتها. . حتى بدت لنا في مواقفها ـ منذ النصف الثاني من الخمسينات ـ «شاعرة أصولية»، بمعنى ارتكازها، في الأساس، إلى ما لها من تراث شعري، وعدم الخروج عليه في ما اتخذت من «منحىً جديد». وقد رأت «الحركة» التي أريد لها أن تخرج على ما يمكن أن ندعوه «تقليد الذات» تقع في ما تدعوه «تقليد الآخر ـ وتعني هنا الشعر الغربي الحديث، بتياراته واتجاهاته المتعددة ـ بما اعتبرته خروجاً على «الشعرية العربية».

إلاّ أن ردة فعل نازك هذه على «الحداثة» بدل أن تدفعها إلى تأكيد قيم التجديد وتكريس معايير متقدمة للإبداع، كانت قد اندفعت بها إلى ما اعتبرته حركة التجديد «تراجعاً» عن مفهومها، وخلافاً مع نظرتها. . فكان من نتيجة ذلك أن وجدت حركة الشعر الجديد نفسها، إن على مستوى الإنجاز الشعري أو على مستوى النظر النقدي، في تعارض أساسي مع «النظام الشعري» الذي تصدر عنه نازك، الذي مثلت به تراجعاً حتى على ما كانت قد

بدأت به على مستوى النظرة إلى التجديد، وعلى مستوى الجديد نفسه.

إن نازك التي تأخذ في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» (١٩٤٩) بعبارة برناردشو التي يرى فيها أن «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»، ساحبة إياها على الشعر والحياة معاً. نجدها، من بعد، وهي تحاول، أو تعمل على أن تقسر «الشعر الجديد» على «قاعدة»، بعد أن ذهبت إلى أن الشاعر «قد يخرق قاعدة مدفوعاً إلى الفني».

وتتمثل المشكلة، في جانبها الحاد، في موقف نازك من الشعر، أو فهمها له على أساس كونه «شكلاً»، و «شكلاً» فحسب. في حين أن «التجديد» ـ كما يراه المجددون ـ هو «في العالم الذي يؤسسه، والرؤى التي يكشف عنها، والآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر»، إذ لم يعد «الشكل» فيه «هدفاً أو غاية، الهدف هو توليد فعالية جمالية جديد (. . .) فإذا كان الشكل بنية حركية، فإن المهم هو النسغ الذي يجري في هذه الحركة أو يجريها»[٤].

وبتأثير من هذه النظرة ـ والنظرة المضادة ـ أصبحت «أسئلة التجديد» ـ أو كما يقال اليوم: «أسئلة الحداثة» ـ أبعد بكثير من تلك «الأسئلة» التي طرحتها الحركة في بداياتها، والتي ظلت نازك متشبثة بها، بل ومتراجعة عن بعضها. بنفس الوقت الذي أصبحت فيه استجاباتها الشعرية والنقدية، على السواء، أكثر بعداً عما لهذه الحركة من تطورات تمثلت في إنجازات مجايليها من الشعراء (كالسياب، والبياتي، ومن ثم أدونيس. .). فسواها من المجددين يرون «أن المعنى الأعمق والأغنى في الثورة الشعرية العربية الجديدة» لا ينحصر في «مجرد تعديل النسق الوزني وتحويره، ولا في الخروج على الوزن والقافية»[٥]، بل هو في ما أسلفنا من تأكيد.

ولو عمدنا إلى تتبع المسرى الشعري لنازك لوجدناه يعتمد، أكثر ما يعتمد، على ما يمكن أن ندعوه «المماثلة» ـ وهو مفهوم ينطوي، أساساً، على «اتجاه عقلي» يقوم على التأمل أكثر مما يقوم على سواه، وبوضع «المثل» ـ شخصياً كان أو من الآخر ـ والحذو حذوه، أو النسج على منواله، بهدف «مماثلته».

وقد ظلت نازك أسيرة هذا «النمط العقلي» الذي «يستعير الخصائص» و «يضع الأطر»، جاعلاً منها «أمثلة» تقوم عليها «صياغة النموذج»، حتى وجدنا هذا «النموذج»، في مرحلة تالية، يأخذ عندها «صيغة الاستعارة»: استعارة الشكل، واستعارة اللغة، واستعارة الصورة أيضاً. فهي، في المرحلة الأخيرة من شعرها، كانت قد انتقلت من «المماثلات الضمنية» التي نسجتها على «نموذجها» المتكون بفعل امتدادها، الثقافي والشعري، في الاتجاه الرومانسي، إلى «المماثلات الظاهرية»، حيث أصبحت القصيدة عندها ليست أكثر من «صياغة استعارية»: صياغة لفكرة أو رؤية، وصياغة للغة ثابتة، واستعارة لصور لا نتلمس فيها جديداً يذكر. وقد أرادت من خلال ذلك ـ كما زينت لنفسها ـ الإعراب عن «نمو شعري»، إلاّ أنها سقطت في «المجال الاستعاري»، بأكثر معانيه ارتداداً إلى المحاكاة والتقليد.

لقد أعطت نازك الملائكة «الجانب الميت» من «الحداثة» أكثر بكثير مما أعطت إلى الآخر الحي، المتطلع النامي، والمتطور عن تلك البدايات. فإذا مرحلتها التي أعقبت كتابها النقدي: «قضايا الشعر المعاصر»، والتي أنهتها بديوانها الثالث: «قرارة الموجة» هي من قبيل «ممارسة الغياب» عن واقع الحداثة الشعرية، بأبسط ما لهذا الواقع من أساسيات، وأصبح تنحياً صريحاً عن خطه، بل والرقاد في ما نستطيع اعتباره «تجارب ميتة»، متجاوزة بذلك «منطقة الحلم» التي عاشت فيها، وكتبت معظم قصائدها السابقة من خلالها. فكان ما يمكن اعتباره «حضوراً» وإن من خلال «الغياب» في حياة نازك الشعرية، تماماً كما حصل في جميع فترات الانحدار الأدبي في تاريخنا. وقد تشكل هذا «الغياب» من خلال ما يمكن أن نعده «تحنيطاً» للتجربة الشعرية عمدت إليه نازك بالنسبة لنفسها، وأرادت له انسحاباً على تجارب سواها، بما نستطيع أن نعده كبحاً للحركة في ما اتخذت من مسارات، وحداً لها عن «الوجود المتحرك» الذي هي فيه.

فنازك، في مرحلتها الأخيرة، لم تحقق حتى التواصل مع أفكارها وتجاربها الأولى. . بل نجدها وقد شلت عملية التواصل هذه، أفقياً وعمودياً، بالاتجاه الذي أعاق شعرها عن الاستمرار. أما على المستوى النظري، فإنها لم ترد للتجربة الشعرية الجديدة ما هو أكثر من ذلك. . وكأنها عمدت إلى أن

«تصهر» هذه التجربة، بجميع ما لها من أطراف، في «كينونتها» القائمة على ما أصبح «محوراً ثابتاً». أما ما يتجاوزها.. أما ما يخرج عليها فهو «الحركة شاذة»، أو «الحركة خارجة». وكأنها أرادت بمفهومها هذا للتجديد، وبتصورها له الانقياد إلى «تقليدية أخرى»، إن على مستوى المفهوم، أو على مستوى الشعر بذاته، كعمل إبداعي.

إلاّ أننا ينبغي أن لا نفاجأ بهذا كله من نازك، فهي، منذ أن بدأت مسارها التجديدي، كانت بعيدة عن «روح المغامرة» التي تستدعيها تجربة مجددة مختلفة مع جميع ما يحيطها من إنجاز شعري يحكمه منطق خاص، مغاير لروح التجديد. فقد سارت بفاعلية وجلة، وقد اكتنف التردد خطواتها. لذلك وجدنا الارتداد ـ أو ما اعتبرناه ارتداداً ـ في حياتها يكتفي من العالم بما أخذه «التجديد» عندها من «صورة أولية»، على عجل ما ارتدت بها إلى «الأسلاف» الذين لم تكن «حركة الشعر الجديد» إلاّ لتجاوز ثباتهم، بما له من مفهومات وإنجازات وجد الشاعر الجديد أنها لا تمثل، بحال من الأحوال، «موقفاً نهائياً».

لذلك نجد نازك في هذا غير بعيدة عن «المفهوم السلفي» أو «التقليدي»[٦]، فهي تلتزم «البيت الحر» وفق «النظام العروضي» الذي استمدته من «الأوزان الخليلية». أما «بناء القصيدة»، أما «النمو العضوي» لها ـ الذي أكد عليه شاعر مثل السياب، وانعطف إليه «النقد الجديد»، المتبع للحركة[٧] ـ فإن نازك ظلت بعيدة عنه. فإذا قصيدتها قصيدة «تمثل بنية شديدة البساطة والاستواء على مختلف أصعدة بنيتها الشعرية: المضمونية منها أو العضوية والموسيقية»، فهي تهتم «بتطوير أساس القصيدة «المعنوي»، وهو يتجاوب مع استواء تقنيتها الشكلية وانتظامها»[٨].

ثم هناك ما يمكن أن نسميه: الاحتماء داخل قلعة الوزن. حتى بدت الحركة الشعرية الجديدة، في نظر نازك، وكأنها «عملية عروضية» لا أكثر. فقد حصرت همها كله في محاولة «إقامة تنظيم للبيت الحر انطلاقاً من مفهوم اصطلاحي معتدل، وفرضه على شعراء الطليعة، في حين كان ينبغي البدء بدراسة التطور الذي مرت به ظاهرة التمرد هذه من الداخل، بغية استنباط الاتجاهات والخصائص الأساسية المميزة لها»[٩].

فما غدا يهم نازك الملائكة هو وضع «قواعد للشعر الحر»[١٠]..

ومع أنها تقر بأن «العروض يجب أن يكون استقراءً لما ينظمه الشعراء من ناحية، واعتماداً على قواعد العروض من ناحية أخرى»[١١].. فإننا نجدها تتزمت كثيراً، بحيث «تعتمد القواعد»، ولا «تستقرىء» ـ وإن استقرأت فنفسها، وفي «النموذج» الذي إليه تقصد.!!

ومع أن نازك تدافع عن «الشعر الحر»، واصفة خصومه بالتعصب والتزمت.. فإننا نجدها، من جانب آخر، تقف ضد تطوره عن «الشكل» الذي عرفه مع بداياتها ـ وإن كان ما يهمها، أكثر من سواه، في دفاعها هذا هو أن تثبت «بالأدلة العروضية» علاقة هذا الشعر بالشعر العربي، وتجد في الرأي الذي يذهب خلاف ذلك رأياً باطلاً، ذلك أن «شعرنا الجديد ـ بحسب رأيها ـ مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة»[١٢].

وفي سياق نظرتها هذه ترى أن «الشعر الحر يمكن أن يعد شعر شطرين اعتيادياً ما عدا أنه أوسع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقاً»[١٣].

وإذا كانت نازك تقول بأنها اندفعت إلى التجديد بتأثير معرفتها بالعروض العربي وقراءتها للشعر الإنكليزي[١٤]، فإنها ظلت من هذه «المعرفة» في إطارها العروضي. أما «قراءتها» فقد اندفعت بها نحو «الرومانسية»، تكويناً ذاتياً واتجاهاً فنياً، بحيث طغت على تجربتها.. بل إن بعضاً من قصائدها جاءت مطبوعة بتأثير تلك القراءات.

ومع أنها تعود بانبثاق «حركة الشعر الحر» إلى التطور الثقافي والاجتماعي، فترى أن لا بد من تغيير «النمط الشائع» وابتداء عصر أدبي جديد «كله حيوية وخصب وانطلاق»[١٥].. مع ذلك نجدها تتوقف بالحركة عند حدود ترسمها لها بنفسها، وتترسم بها مثلها، وتريد لسواها أن يتمثلها فلا يخرج عليها أو يحيد عنها.

لقد أنجزت نازك، في بداياتها، شيئاً مثلت به «الحركة الأولى»، و «الأولية» أيضاً في الخط التجديدي العام. ولكن حين سارت الحركة، مع سواها، نحو التحويل الجذري، على

مستوى الشكل، وعلى مستوى التجربة والبناء الفني، وجدنا نازك تنسحب من هذه «الحركة» في ما لها من تطور. وبدل أن تواصل «حركة التطور» مع زملائها الشعراء، وجدناها تعود بحركة انكفاء على «نموذجها الأولي»، وفي أحيان كثيرة إلى ما هو أقل منه تجربة وتحققاً فنياً.

فهل كانت غير قادرة على الذهاب؟ أم أنها فضلت «العودة»؟

● **الاستغراق في الرومانسية (مذهباً واتجاهاً):**

جميع الدراسات التي تناولت الحركة الشعرية الجديدة من منظور نقدي واضح، وضعت نازك الملائكة ضمن الاتجاه الرومانسي، ورأت فيها «شاعرة رومانسية». ونحن أيضاً نميل إلى وضعها في هذا الاتجاه ونجد في ما تبنت من مفهوم شعري، أو أتخذت من مواقف وجد فيها المجددون، شعراء ونقاداً، تكبيلاً لانطلاقتهم، وتحجيماً لاتجاهات التجديد لديهم، مفاهيم ومواقف لا تخرج في شيء عما انطبعت به حياتها العقلية من تأثيرات الرومانسية. فهي ليست «ناقدة متجردة»، إنما هي، في الأساس، شاعرة. . أما «نظرها النقدي» فهو، في حقيقة ما يرمي إليه، ليس أكثر من «دفاع» عن اتجاهها هذا، وتكريس له، وتأكيد لقيمه ومبادئه التي تتبناها وتصدر عنها.

ولو أنها لم تسجل لنا موقفها الشعري بالكامل في كتابها: «قضايا الشعر المعاصر» لاعتبرنا كتابها عن «علي محمود طه» بمثابة التعبير عن «نظريتها»، والإعراب عن «موقفها». فهي - كما تشير إلى ذلك في مقدمتها لهذا الكتاب - كانت قد استبدلت به اقتراحاً للكتابة عن «تجربتها الشعرية». فإذا اعتبرنا «كلام الشاعر عن تجربته في الكتابة الشعرية يعني الذات والآخر في آن» - كما يذهب أدونيس[١٦] - فإننا يمكن أن نقلب المعادلة بالنسبة لنازك في كتابها هذا ونقول: إن كلام الشاعر عن سواه، خصوصاً إذا كان له من الاتصال به ما كان لنازك بعلي محمود طه[١٧]، كلام يعني «الآخر» كما يعني «الذات». أي أنها، هنا، اتخذت من «الآخر» «مرآة» لذاتها. . أو أن «الآخر» هنا كان هذه «الذات»[١٨].

إن هناك «وحدة» تجمع بين عالمين شعريين. . أو أن نازك الملائكة وجدت تجربتها مصاغة من خلال علي محمود طه، الذي أسهم إسهاماً فعلياً وأساسياً في بث مؤثراته إليها، وفي تلقي هذه المؤثرات من قبلها لصياغة «عالمها الشعري» صياغة نستطيع اعتبارها بها، ومن خلالها: «الولادة الثانية» للرومانسية في إطارها العربي.

إلاّ أن نازك التي بدأت رومانسية، واستغرقت في رومانسيتها، وجدناها، من حيث لا تدري، تفترق عن هذه «الرومانسية»، في اتجاهاتها الأساسية، وتفارق مفهومها ومحتواها، بما أتخذت من توجهات تقليدية. .

فالرومانسيون، أصلاً، لم ينظروا إلى «الشعري» من خارج «تكوينه» - وتكوينه هذا عندهم هو: الرؤيا، واللغة، وبنية التعبير. .

أما على مستوى الفعالية الشعرية وخصوصيتها، فإن التجربة الشعرية الرومانسية العربية - في النماذج المتقدمة منها - كانت تسعى إلى «صياغة العالم»، وإن من خلال «يوتوبيا» بناها كل شاعر منهم على «مثاله»، ولكنها حددت للشاعر «خصوصيته» في أن يصبح «رائياً»، يخترق الواقع، ويفتح للإنسان - أو لنفسه - أفقاً آخر يساعده على «تجاوز المحدودية» إلى ما يجعل من التعبير الشعري عنده «طاقة خلق».

وإذا كانت «الفكرة الأساس في نزعة الحداثة تكمن في إدراك التماثل بين الطبيعة واللغة»[١٩]، فإننا، بهذا المعيار، يمكن أن نعتبر شعراء الرومانسية العربية «شعراء حداثويين» في مرحلتهم.

إلاّ أن نازك الملائكة تفترق و «الحداثة»، حتى بهذا المعيار الرومانسي، خصوصاً في ما كتبت، شعراً ونظراً نقدياً، منذ أواخر الستينات. .

وإذا كنا نجد من يشير إلى نازك ورعيل المجددين بأن لهم «فضل الاستجابة الأولى إلى المفهوم الحديث»[٢٠]، فإن «استجابة» نازك هذه كانت قد وضعت نفسها، من بعد عشر سنوات عليها، في حدود النظر إلى أن «ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاعيله على أحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال»[٢١]. في حين ربط غير واحد من المجددين بين «التجديد والحرية» - بمفهوم «الإبداع - الثورة» متجاوزاً كل ما هو تقليدي. هذا في الوقت الذي

تذهب فيه نازك إلى «أن الحرية خطرة لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه، ولن يقوى على مخاوفها إلاّ من كان شديد الثقة بنفسه. . . لذلك يؤثر أغلبية البشر أن يقبلوا القيود ويعيشوا في ظلها آمنين. . . وهذا محزن للذهن المتأمل، غير أن الإنسانية، كما قلنا، تؤثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر، ومعها الحق»[٢٢]. ـ وهذا أغرب رأي لنازك، بل هو أكثر آرائها غرابة.

وفي حين سعى «الشعراء المجددون»، من خلال عوامل التجديد والإضافة في تجاربهم، إلى توليد «حساسية جديدة» و «معرفة جديدة»، وجدنا نازك الملائكة لا تجدد في شيء، ولا تضيف إلى ما عندها شيئاً، لا من معرفة باللغة، ولا من معرفة بالعالم. . بل ترجع إلى ما يمكن اعتباره «أشكال الشيخوخة». . فهناك: «التجسيد المسبق للغة»، وهناك «اللغة الشائعة»، وهناك أيضاً «الاستعارة والتكرار». . بل هناك ما هو نتيجة لهذا كله، تسمية الأشياء بمسمياتها القديمة[٢٣].

فهي لم تعبر إلاّ عن «وعي سلفي»، ومن خلال «وعي سلفي»، أو ـ في أحسن الفروض ـ مستعيدة «وعيها» ذاته بأسلوب متخلف عما كان. فالمسألة عندها لم تقف عند حدود «البنية الإيقاعية» للشعر، التي أعربت عن تزمت في النظر إليها. . بل تجاوزتها إلى «بنية المعنى» و «بنية التعبير»، وإلى «دلالة المعنى»، وقد أفصحت، من خلال ذلك، عن تخلف في «بنية الوعي بالتجديد» لديها.

ـ هل يعني هذا أننا نضع نازك الملائكة خارج تيار «الحداثة الشعرية»؟

إذا قلنا مع أدونيس: إن الشعر لا يكتسب «حداثته من مجرد راهنيته، وإنما هي خصيصة تكمن في بنيته ذاتها». . وأن، الحداثة، في أخص ما لها من مفهوم، هي تخطي «النموذجية والمرجعية»، والتحرك «في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد، والإبداع البادىء، مما يجدد باستمرار صورة الأشياء، وعلاقة الإنسان بها، ويجدد أيضاً طرق استخدام اللغة وطرق الكتابة الشعرية»[٢٤] إذا أخذنا الحداثة بهذا المفهوم، فإننا، وبلا أدنى تحوط أو احتراز، يمكن أن نضع نازك الملائكة خارجها، شعراً ونظرية شعرية.

إن تشبث نازك ببعض الأصول الشعرية، العروضية منها بالذات، قد عبر عن «موقف شكلي» لا جوهر له. فهي لم تحاول مقاربة القصيدة الجديدة من مفهومها بطرق مغايرة للطريق التقليدية. . لذلك تشبثت بالأصول الشكلية، صارفة النظر، أو عازفة عن كل «جوهر تجديدي» خارج إطار هذا «الشكل». فإذا كان ذلك نزوعاً منها لتأكيد «الأصالة»، فإن «الأصالة ليست نقطة محددة، أو موقعاً ثابتاً في الماضي، لا نقدر أن نثبت هويتنا إلاّ بالعودة إليه، وإنما هي، بالأحرى، الطاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل ـ اتجاه عالم يتمثل في الماضي، ويتملكه معرفياً، فيما يستشرف مستقبلاً أفضل»[٢٥].

غير أن نازك لم تدرك ذلك، ولا دفعتها «توصلاتها» إليه، فكان لها أن أضاعت الطريق التي حرصت على التأكيد على أنها افترعت مسالكها ـ طريق التجديد الشعري.

وإذا كان كتابها: «قضايا الشعر المعاصر» قد جاء خلال مرحلة يمكن اعتبارها «مرحلة خلافية بامتياز» ـ بحسب تعبير أدونيس ـ فإن القيم والمعايير التي جاءت بها، والقيم والمعايير التي واجهتها ـ والتي هي التعبير عن حقيقة الحداثة الشعرية وعن جوهرها الجديد ـ كانت قد فجرت الخلاف، على نحو واضح، داخل «حركة التجديد» هذه المرة، بعد أن كان الخلاف في السابق بين «المجددين» و «التقليديين» من الشعراء. .

أما إذا بدا الأمر وكأن نازك الملائكة هي التي فجرت هذه «الخلافية» داخل حركة التجديد، فإن ذلك هو ظاهر الأمر، ولكنها، بلا شك، قد وضعت الخلاف في العلن، خصوصاً حين اعتبرت جانباً غير يسير مما عدته «حركة التجديد» إنجازاً لها خارج إطار ما كانت تعنيه نازك بـ «الشعر الحر». . فرفضت «أشكالاً»، واختلفت مع «اتجاهات». . ولم تقر شيئاً، كثيراً كان أو قليلاً، مما هو خارج إطار نظرتها ومفهومها.

غير أن تشبث نازك الملائكة بالنظرية على هذا النحو الذي يتجلى لنا من خلال سياقات موقفها ورؤيتها، يدفعنا إلى استعارة القول من «الياس أبو شبكة» الذي كان يرى أن «النظريات مذاهب وأعراض لا تعيش إلاّ على هامش الأدب، كما يعيش العرض على هامش الجوهر»[٢٦].

● من الرومانسية . . إلى المغايرة :

لقد خرج «شعراؤنا المجددون» ـ وفي الطليعة منهم نازك الملائكة ـ إلى الشعر بينما كانت الرومانسية العربية تودع «مرحلتها الذهبية». وهم أنفسهم أدركوا هذا. غير أنهم وضعوا «بداياتهم» في تيارها، لأنها كانت «الموروث» الأكثر تقدماً الذي واجهته بداياتهم تلك، أو أنه واجه تلك البدايات بروح غير تقليدية. وربما يكون قد خيل لهم ـ على تلك البدايات ـ أن بإمكانهم حمل الشعلة من جديد. إلاّ أن واقعهم الذاتي بحكم تكوينهم، الخاص والعام، المحتكم إلى تغيرات أساسية ـ كان يمور بغير ما كان للرومانسية ومنها، فتتولد عنه حساسية جديدة هي الرديف لحساسية العصر الذي كان يسعى إلى الحقيقة. ولم تكن الطريق إلى ذلك هي الطريق التي تنكبتها «الحركة الرومانسية». فأدركوا أن «الانفعال» يمكن أن يعبر عن نفسه بصيغ مغايرة، فيكون «عامل وعي» و «أداة معرفة»، بعد أن كان «حلماً» أو ضرباً في أرض الأحلام.

استطاع السياب أن يؤكد هذا في ما كتب من شعر منذ مطالع الخمسينات، متجاوزاً به ذلك الحلم الرومانسي المستعاد، داخلاً بتجربته الشعرية أطواراً جديدة عبرت عن نفسها في قصائد مثل: «الأسلحة والأطفال» و «المومس العمياء». . فكانت أول سيطرة منه على «الذات» باتجاه إحكام الصلة بما هو إنساني. .

كان السياب في ما أتخذ من منحى شعري خلال الخمسينات كمن «يريد أن ينافس روحه سرعة وتنوعاً» ـ على حد تعبير بول فاليري ـ فبلغ به هذا التصور حد أن رأى نفسه، في إطار ما كان لشعره من تجربة رؤيوية، وكأنه يمتلك مفاتيح تغيير العالم بالشعر، ومن خلال الشعر. وكان هذا اليقين يندفع من نفسه باتجاه انتصار الإنسان، والانتصار للإنسان. .

وقد كان يمكن أن يظل السياب رومانسياً ـ كما بدأ في أول ديوانين له: «أزهار ذابلة» (١٩٤٧) و «أساطير» (١٩٥٠) ـ بفعل نزعته الذاتية وتكوينه النفسي والثقافي، إلاّ أنه اكتفى بأن يأخذ من الرومانسية «موقفها الإنساني» جاعلاً منه «موقفاً كونياً»، فإذا الإنسان في قصيدته غير محكوم بعالمه، بل هو «إرادة تجاوز» لهذا العالم بما فيه من مواضعات، حتى بدا وكأنه يسعى إلى «أنسنة الكون». . واضعاً الإنسان في مواجهة العالم، ولم يجعله منسحقاً أمامه (كما هو الحال في التجربة الرومانسية). وفي سياق هذه الرؤيا كرس السياب مفهومات جوهرية، منها ما يتصل بالإنسان، ومنها ما يتصل بالوجود والقدر، ومنها ما يتصل بالشعر، في ما كرس من مفهوم، أو حقق من إنجاز في إطار «القصيدة الجديدة»، وبذلك كان قد تخطى الكثير من «اعتبارات الكلاسيكية» و «معاييرها»، وتطور بالمنحى الرومانسي، فجعل حوار الإنسان «موقفاً» في الوجود، و «صراعاً» بين «ذاتية الإنسان» والحياة والواقع من حوله. فكان حواره «حوار غائياً»: ينطلق من موقف، ويرمي إلى غاية.

إن تداخلاً مدهشاً حصل في رؤيا السياب هذه، وفي ما كان لها فيها من موقف شعري. . فإذا نحن نجد «ما كان موجوداً» في (إطار التجربة الرومانسية) لم يعد يحمل مبررات بقائه. .و «ما كان غائباً» (مما هو واقعي ـ كوني، في رؤياه الشمولية) يمتلك حضورة كبديل.

وبذلك يكون السياب قد مثل انقلاباً في «الحساسية الشعرية» هو الذي ميّز شعره عن شعر سواه من شعراء مرحلته، وجعله في وضع شعري مغاير للشعراء السابقين له. فقد وجد السياب نفسه في عالم يتسارع فيه التاريخ، وتتصارع الأفكار. . ولم يكن عصر استقرار في القيم. فقد تداعت فيه الكثير من الأفكار والنظريات، وهدم بعضها البعض الآخر. لقد نزع العالم أرديته القديمة وألقاها إلى نيران تلك الحرب ـ الحرب العالمية الثانية ـ التي لم يكسب منها إنسان العصر غير الموت، والدمار. . فخرج هذا الإنسان محاولاً الاجتماع على نفسه. . وكان بخروجه هذا يمثل احتجاجاً على العالم الذي وجد نفسه فيه مقذوفاً إلى مصير عليه أن يخوض معتركه. فكان السؤال الكبير الذي صاغه السياب صياغة شعرية متقدمة هو «سؤال الحرية»، مظهراً، من خلاله، الجانب المأساوي المتوتر من حياة الإنسان ومعركته الوجودية: وقد بدا، في أكثر المواقف، كما لو أنه يطرح من خلاله «بعداً إشكالياً» للعلاقة بين الإنسان وواقعه. وقد ترك السؤال مفتوحاً، متجاوزاً به «أجوبة الواقعية»، في بعض ما استقر لها من صيغ، والتي بدت، أمام تجربته، أجوبة باهتة، مركونة على الجانب السطحي من الحياة.

أما البياتي فقد فارق الرومانسية مع ديوانه الأول «ملائكة

وشياطين» (١٩٥٠)، فعمل من بعده على أن يختط لشعره «نهجاً خاصاً»، مقترباً بلغة الشعر من لغة الحياة اليومية عن طريق الانهماك بهمومها، محاولاً، منّ خلال ذلك، أن يبث اتجاهاً في الشعر لنا أن ندعوه «طليعياً» بالنسبة لما كان سائداً في الحياة الشعرية العربية. وقد أصبح التأثير «الأليوتي» واضحاً في شعره هذا، بدءاً من ديوانه الثاني «أباريق مهشمة» (١٩٥٤) «عبر واحدة من خصائصه المعروفة، المتمثلة بإدخال الأحاديث والأمثال المحكية في اللغة الشعرية»[٢٧]. لقد أفصح البياتي، منذ بداياته المجددة، «عن شخصية شعرية أصيلة»، فتركز اتجاهه الشعري في وجهة مغايرة لمجايليه، حيث «انفتح تطوره على آفاق أخرى، إن هذا الشاعر الذي قذف بنفسه في التجربة الشعرية الجديدة بلا تحفظ ولا تردد، كان في البدء شاعر «الداخل» والاختبار الوجودي، وقد استغل الحرية التي يتيحها له الشكل الجديد من أجل التعبير عن الفرد، والإفصاح عن خيبته، والاحتجاج على «سجن الوجود»[٢٨].

فإذا ما تابعناه، بدءاً من «أباريق مهشمة»، سنجده، في عديد من قصائده، يتمثل مساراً لشعره هو ما يعتبره كمال خير بك «تحولاً كبيراً حصل لدى الشاعر فيما بعد»، حيث «انصهر قلقه الشخصي في البؤس الجماعي ونضال الشعب من أجل تحقيق آماله وتطلعاته»[٢٩].

وقد حقق البياتي ما يمكن أن ندعوه «الواقعية اللغوية». فلغته قد تبدو لنا، في كثير من معطياتها، لغة ذات منحى بنائي نثري. وبهذا الاعتبار كان أبعد شعراء مرحلته عن «اللغة القاموسية»، فنحن نجده، في شعره نفسه، يسخر من تلك اللغة الفخمة التي غالباً ما ينسبها إلى من «يهجوهم» (ممن يدعوهم بـ «السلاطين»). لذلك تبدو لغة البياتي لغة ليست جمالية، ولا هي باللغة البيانية. ولكن «طريقته» في التعامل مع اللغة تبعدها عن «المباشر» و «النثري» في بعدهما العادي. إنه استخدام يجعل من لغته لغة ثرية مشحونة بالدلالات المعنوية، وإن كانت بعيدة عن أي نمط معقد ـ أما قوتها فمنبثقة من حركتها، ومن الدلالات التي تنطوي عليها. وأما حيويتها فمن اتجاهها إلى «الحقيقة» ـ أو ما يعتبره الشاعر حقيقة.

فإذا ما أخذنا «القاموس الشعري» للبياتي بهذه النظرة، سنجده «قاموساً» يستند إلى تحقيق ما يمكن أن ندعوه «البناء العضوي»، أو، بتعبير أدق: تحقيق العلاقة العضوية بين «الكلمة» و «دلالتها» الواقعية، أو الذاتية (موقفاً كانت هذه «الدلالة» أو فكراً في إطار هذا الموقف).

أما «البناء الأسلوبي» عنده فهو ـ على ما يبدو فيه من بساطة ظاهرة، أو عدم ميل إلى التعقيد ـ بناء يميل إلى «تكثيف اللحظة» في إطارها الشعري. إن ما يعني البياتي من «بنية» الجملة الشعرية هو «بنية المعنى» و «دلالته». وهو بذلك يحرر قصيدته من عاملين ـ لعله، في هذا السياق، يعتبرهما عاملين سلبيين ـ وهما:

ـ تحرير لغته مما يمكن أن يعتبر ـ للنظرة النقدية التي تأخذ الشعر بهذا الاعتبار ـ «زوائد أسلوبية» تنتمي، أكثر ما تنتمي، إلى «القصيدة التقليدية» ولا صلة لها بتجربة الحداثة..

ـ والثاني هو تجنب «البناء المعقد» للقصيدة. فهو وإن كان يعتمد «تعدد الحركات» في القصيدة الواحدة، يستند في ذلك إلى ما يمكن اعتباره «سمة مميزة» لقصيدة البياتي. فهو مع ارتكازه إلى «المادة الرمزية» في معظم قصائده، ينحو بقصيدته «منحىً شخصياً».. بمعنى: عدم تعقيد الدلالة. إن قصيدته تقع، دائماً، في «حدود الوعي»، ولا أقول «الفهم». فما يعني البياتي في قصيدته، أكثر من أي شيء آخر، هو: الإنسان في العالم، والبحث عن «علاقة دلالية» لهذه الصلة. وفي هذا البحث يتركز «الوعي الخاص» للشاعر، ولا أقول «رؤياه الشعرية»، لأن قصيدة البياتي «قصيدة معاناة» وهذه المعاناة هي نتاج «وعي وجودي». ومن هنا فهي «انبثاق» من هذا الوعي، أكثر منها «تشكيلاً رؤيوياً».

وإذا كان السياب، من بين زميليه، قد أثبت «أنه كان المستكشف الأكثر اقتداراً وجرأة» فذلك لأنه كان الشاعر الأهم إنجازاً بين مجايليه من الشعراء. «وأهم إنجاز حققه السياب على صعيد التحويل البنياني الحداثي يتمثل في إسهامه في تحقيق وحدة القصيدة، واستقلالها، وتماسكها الداخلي. إن هذه الرؤية «الشاملة» للقصيدة ـ وكذلك للعالم ـ التي كان السياب «بطلها» غير المتنازع في أمره، منذ بدايات حركة الحداثة، تريد للعمل الشعري أن يشكل كلاً عضوياً متصاعداً، وسمفونية شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة في بناء الكل الملتحم، فلا تستجيب

إلاّ للقوانين الداخلية للتطور الحر، ولكن المنظم للرؤية الخالقة»[٣٠].

إن ديوانه: «أنشودة المطر» (١٩٦٠) هو «الديوان الذي نعثر فيه على الإهاب العملاق للشاعر، وعلى التركيبة التي تجمع تجاربه السابقة في صيغة أصيلة، كلية الجدة تقريباً، بالنسبة للشعر العربي». كما كان «بمثابة القمة في تطور السياب الشعري»[٣١].

فالسياب، بهذا الاعتبار، هو «الوجه الأكثر أهمية في المرحلة الأولى من حركة الحداثة».

وإذا كانت نازك الملائكة قد فهمت الصلة بالتراث على أنها «ارتداد إليه» ـ أو هذا هو ما عبرت عنه، وما يترشح لنا من موقفها العام في الشعر، ومن الشعر ـ فإن السياب نظر إلى التراث في إطار الحاضر، وأقام نظرته هذه على تصور يقوم على تواصل التجربة الإنسانية. وبقدر ما كان هذا التراث، الذي تعامل السياب معه على المستوى الشعري، ذا أفق شمولي، في ما يمتد منه من رؤيا، فإنه كان قد جعل له «خصوصيته الأرضية» في قصيدته، حيث ينصهر عنده فيها «الزمن الفردي في الزمن الجماعي عبر ألْهَنَةٍ إنسانية وغائية تاريخية»[٣٢].

فإذا كان السياب يبدو مسكوناً «بقانون الوحدة التاريخية»[٣٣]، فإن صلته بالتراث ـ في معناه الأدبي ـ هي التي ظلت قائمة فحسب، بل وبتراثه الشخصي، حيث كان لهذه الصلة الفعل الأقوى والأعمق تأثيراً في أخريات سنيه. ومن هنا ما يراه أدونيس من أن تجربة السياب الشعرية هي دائماً تجربة هذا «اللقاء بين عالم يتراجع، وآخر يتقدم صوب المستقبل»[٣٤]. فهي «تجربة ريادة»: «بدءاً منها ومعها أخذ ينشأ للشعر العربي الجديد وسط تعبيري جديد، وهو الآن من القوة والسيادة بحيث يبدو إبداعاً مستمراً»[٣٥].

● **الاتجاه الآخر: المغايرة والتحوّل:**

إذا كان العلم الحديث يحكم بأن الظواهر تتغير باستمرار، فإن هذا هو ما أكدته «حركة الشعر الجديد» التي أخذت التجربة فيها تتطور وتتغير فلم يقف الشاعر الجديد، بخبراته، التي كانت في حالة استزادة دائمة، عند تلك «الخصائص»، الرؤيوية والفنية، التي أراد سابقوه أن يجعلوا منها «فروقاً» تميز تجاربهم، وتمنحها تفردها واستقلالها..

سنجد هذا «الاتجاه» يأتي بما يمكن اعتباره «خروجاً كلياً» على كل «امتثالية»، سواء كانت «للقديم المعاصر» أو «للجديد المقنن». وقد تمثل هذا الاتجاه في حركة شعرية اتخذت صيغة «الجماعة» هم من تعارفنا عليهم بتسمية «جماعة مجلة شعر» التي صدر عددها الأول مع مبتدأ العام ١٩٥٧.. وهي «جماعة» نظرت إلى نفسها بامتياز داخل حركة الشعر الجديد.. ووجدت في نفسها، اتجاهاً شعرياً وتفكيراً في إطار الشعر، ما يؤكد «ملامح طليعة جديدة، مسلحة بمعرفة واسعة ومعمقة بالتجارب الشعرية والأدبية للعالم، تمكنها من التساؤل عن القيمة الحقيقية للحركة الشعرية»[٣٦]. وهذا ما فعلته «جماعة شعر» من خلال بعدين، أو نموذجين للعمل:

- في الشعر، على مستوى الإنجاز الشعري.. حيث أكدت الخصائص الأساسية للقصيدة الجديدة، من موقع «خلافيتها»، بالدرجة الأساس..

- وفي النقد، على مستوى بلورة بعض المناحي النظرية المتصلة بالمفهوم الجديد الذي تحمله للشعر، والمؤكد لخصائص القصيدة الجديدة ـ كما تراها «الجماعة».

وكان الرأس في هذه «الجماعة» هو يوسف الخال الذي أراد الاتجاه بالمجلة إلى ما سبق أن أعلنه، وهو في مرحلة لاعداد لإصدارها، حيث رأى أن مستقبل الشعر في لبنان رهن بقيام شعر طليعي تجريبي، وجد فيه «مستقبل الشعر العربي»، داعياً إلى اعتماد الأسس العريضة التالية:

١ ـ التعبير عن التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه ـ أي بعقله وقلبه معاً.

٢ ـ استخدام الصورة الحية ـ من وصفية أو ذهنية ـ حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجديد اللفظي والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة حولنا، وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.

٣ ـ إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها

بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

٤ ـ تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة.

٥ ـ الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

٦ ـ الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

٧ ـ وعي التراث الروحي والعقلي العربي، وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هي، من دون خوف أو مسايرة أو تردد.

٨ ـ الغوص إلى أعماق التراث الروحي والعقلي والإنساني، وفهمه والتفاعل معه.

٩ ـ الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم. فعلى الشاعر الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية، كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الإغريقي.

١٠ ـ الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب. أما الطبيعة فحالة آنية زائلة. (الحداثة في الشعر ـ ص ٨٠ ـ ٨١).

وإذا كان يوسف الخال قد اعتبر هذه الأسس «مقدمة لصدور مجلة شعر»[٣٧]، فإنها بما انطوت عليه من قيم ومعايير، قد مثلت «القاعدة الفكرية الأولى لحركة شعر في مرحلتها الأولى»[٣٨].

لقد بدأت مجلة «شعر» مما اعتبرته «ثورة» في الشعر الجديد. ويوسف الخال نفسه يرى أنه ثائر بمقدار ما هو شاعر. ويوضح تصوره هذا فيقول:

ـ «الشاعر هو الذي يغير بالفعل، وصانعو التاريخ شعراء، بمعنى أنهم مبدعون وخلاّقون. لذلك فإنني أنظر إلى كل حركة ثورية وأحكم عليها بمقدار ما حققت من تغيير جذري في الحياة والفكر»[٣٩].

وقد اعتبرت «جماعة شعر» نفسها «حركة ثورية»، على مستوى الشعر والخلق الشعري، فالثورة الحقيقية ـ في نظر يوسف الخال ـ «هي التي تعيد النظر في كل شيء». حيث يرى أنه «لا يمكن قيام ثورة بدون إعادة نظر في كل المفاهيم التي ورثناها»[٤٠].

من هنا، كانت «شعر» قد ركزت توجهها في ثلاثة محاور أساسية:

١ ـ الشعر الذي تم التأكيد على منحاه الجديد، وعلى اعتماد «الرؤيا الجديدة» أساساً فيه، وبرهاناً على قيام «قصيدة جديدة».

٢ ـ نقد الشعر، الذي أسهم فيه «شعراء المجلة» إلى جانب «نقادها». وقد اجتمعت كتاباتهم على البحث عن «طرائق جديدة» كان الهم الأساس فيها يتركز «في التوسط بين أعمال الطليعة الشعرية وجمهور القراء، وفي ايضاح العديد من مفردات القاموس الجديد للحركة»[٤١].

٣ ـ ومحاولة تأسيس بنية شعرية جديدة من خلال التأكيد على تقديم «تصورات» لما ترى من أن الشعر الجديد ينبغي أن يقوم عليه، والذي يتمثل عندها «في التجربة لا في الشكل»، مع التأكيد على «أن التجربة الجديدة تفرض التعبير الحي الجديد» ـ وما تعنيه «الجماعة» بالحي هنا، هو «قبل كل شيء، التجاوب مع روح العصر من حيث التجربة، والتمشي مع تطور اللغة من حيث التعبير»[٤٢].

ونجد يوسف الخال يذهب مؤكداً على أن «لا قواعد مسبقة للشكل، ولا أحكام يلزم بها الشاعر، وإنما حرية مطلقة تفرض حدودها في مذاهب الأداء»، منطلقاً في فكرته هذه من رؤيته للعصر الذي نعيش فيه، والذي «هو عصر الصراع من أجل الحرية ـ الحرية في كل شيء. فما أحرانا أن ندخل في حساب صراعنا نحن من أجل حريتنا السياسية والاجتماعية والفكرية، صراعنا من أجل الحرية الفنية أيضاً. وبذلك لا نكون إلاّ صادقين مع أنفسنا، ومتمشين مع روح العصر»[٤٣].

غير أن يوسف الخال الذي كان أكبر «الجماعة» في التوجيه، كان أقلهم تحقيقاً في الشعر. فقد فتح «للشعر العربي باباً

كبيراً»، ولكنه اكتفى بأن يقف خلفه، «بينما عبر منه الآخرون، وابتعدوا». فقد ظل شعره «في ذلك المناخ الذي تجاوزته الحداثة»[٤٤].

إن يوسف الخال الذي مارس الشعر منذ الأربعينات كان قد ظل، باعترافه هو، «ضمن معطيات المفهوم الشعري الذي كان سائداً قبل الحرب العالمية الثانية. وفي حال كهذه ـ كما يقول ـ فمهما بلغت الثورة على هذه المعطيات، فلا بد من بقاء رواسب»[٤٥].

وقد تبنى الخال «مفهومين اثنين أساسيين»: محدودية «التراث العربي، ووحدة التراث الإنساني» وهو ما دفعه إلى الدعوة إلى «التحرير الكامل» للتطورات الأدبية التقليدية، والشروع بعمل شعري جديد يستجيب لروح العصر، على النحو الذي رآه وأكده، متخذاً من «النماذج الأصيلة» في الشعر الغربي الحديث مثله في ذلك. وقد التحم عنده الشعر بالدين.

من هنا يمكن أن نعد يوسف الخال شاعراً ذا ميل محافظ، اندفع إلى التجديد «نظرية»، بينما ظل محافظاً على مستوى «العمل الشعري» كإنجاز فني. فقد ظل أسير «التجربة الإنجليزية» في التوصيل. فهو، من جهة، كان «ضد الذاكرة» في إطارها الشعري وسياقاتها التراثية.. ومن جهة أخرى كان يغوص في عمق «التجربة الإنجيلية» التي أخذت تطغى على شعره طغياناً خارجياً، حتى جعلت من شعره الأخير سطحاً لا عمق له. ونجد بين نقادنا من يعتبره ناقلاً للتجربة الأليوتية المسيحية إلى الشعر العربي.. وأنه لم يكتف بهذا النقل، بل «أراد أن ينقل صيغة إليوت المسيحية للتوصيل»[٤٦].

وقد ظل ذلك «المغامر المعتدل» ـ كما وصف نفسه يوماً.

أما الاسم الذي احتل أهمية شعرية استثنائية بارزة في «جماعة شعر» فهو: أدونيس، الذي كان مديراً لتحرير المجلة، حيث نتلمس وجهات نظره واضحة في بعض من افتتاحياتها، خصوصاً ما جاء منها بذلك التأكيد الذي انصب على «الحداثة»، إنجازاً ومفهوماً. وأول ما يستوقفنا في هذا السياق تأكيده على «أن هدف القصيدة الحديثة هو القصيدة ذاتها، لا فكرة أو قضية خارجية، وأن حقيقة القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل»[٤٧].

إن أدونيس الذي كان، على أيام «شعر»، ينظر إلى الشعر مثل هذه النظرة.. تبلورت نظرته هذه، وتكامل موقفه الشعري في صيغة هي من أوضح الصيغ الشعرية المجددة، والبانية للتجديد في هذا العصر.. فإذا الشعر عنده «ليس طريقة للتعبير فقط» بل هو «وجود وطريقة وجود» ـ كما يعبر هو نفسه عن ذلك ـ فالشعر عنده يمثل ما هو «أبعد من التوازن بين الأنا والآخر. الشعر عندي نوع من الوحدة. وحين أبحث عن حل لتناقضات الخارج، فكأني أبحث عن حل لتناقضات الداخل. كأنني أحول العالم إلى شعر»[٤٨].

وقد شكل أدونيس منذ ديوانه: «أغاني مهيار الدمشقي» تجربة متميزة في حركة الحداثة في الشعر العربي، وأصّلها تصاعداً في دواوينه التالية.. حتى أصبح من أكثر الأسماء الشعرية العربية أهمية في عصرنا، ومن أشدها تأثيراً في مسار حركة الشعر العربي ـ على الرغم من أن هذا «التأثير الأدونيسي» قد انعكس سلباً في معظم «التجارب المقلدة» له، والتي نجدها تعيش واقعاً كسيحاً، هو واقع كل «تقليد».

ولعل أفكار أدونيس في الشعر، وعن الشعر، التي اختزلناها على هذا النحو هنا، بحاجة إلى وقفة أطول: فالمسار معه أصعب منه بكثير مما هو عليه مع سواه، نتيجة للتعدد الذي يجمعه داخل «شخصيته الواحدة»، وللتداخلات الكثيرة، والغنية، في أفكاره وتجربته، على حد سواء.

● من المغامرة.. إلى النهاية المتسائلة:

بدأت مجلة «شعر» مسارها بينما التجربة الشعرية العربية في ذروة تطورها، كان السياب قد كتب أهم قصائده (التي ظهرت من بعد في ديوانه: «أنشودة المطر»..) وأصدر خليل حاوي ديوانه الأول: «نهر الرماد» (١٩٥٧)، والبياتي قطع شوطاً غير يسير في اتجاهه الذي خصصناه بالحديث من قبل، كما كان صلاح عبد الصبور قد أصدر ديوانه الأول: «الناس في بلادي» (١٩٥٧).. أما نازك الملائكة فكانت قد أصدرت ديوانين، هما: «شظايا ورماد»، و«عاشقة الليل».. كما أصدر شاذل طاقة ديوانه: «المساء الأخير» (١٩٥٠) وفيه يتحدث عن تجربته في كتابة القصيدة الجديدة. كما كانت دراسات عديدة، بعضها أساسي ومهم، قد كتبت عن الشعر الجديد، ونشرتها المجلات

الأدبية العربية، ومن أبرزها مجلتا «الأديب» و «الآداب»، والأخيرة كانت قد جعلت من صفحاتها منبراً للصوت الجديد.

وشعراء مجلة «شعر» أنفسهم «كانوا شعراء مؤسِّسين»، لهم إنجازاتهم قبل أن ينضموا إلى الحركة التي برز من عطاءاتها الشعر التموزي والقصيدة المرسلة الحرة، أي التي تتبع وزناً بدون قافية، وقصيدة النثر، وطرح الموقف من التراث في آلية الإبداع طرحاً محدداً واضحاً، وعلاقة الشاعر بالتراث القومي والإنساني، التي في إطارها تمت إعادة اختيار للنماذج الشعرية القديمة والكلاسيكية المعاصرة، والترجمات من التراث العالمي»[٤٩].

وهي، وإن عمدت، في بعض من أعدادها، إلى أن تقدم ما يوحي بتعدد الاتجاهات الشعرية فيها، إلاّ أن عملها، في الأساس، كان قد انصب على ما اعتبرته «الجماعة» قضيتها على مستوى الشعر، وهي قضية تقوم على «مبدأ التحرر، في صناعة الشعر، من جميع القوالب الفنية الموروثة، المفروضة على الشاعر خارج موهبته الفردية وذوقه الشخصي»[٥٠].

وكانت فكرة مؤسسها يوسف الخال تقوم على اعتماد تقديم النموذج الشعري الغربي الذي كان يعتقد أنه «أمر أفاد الأدب العربي كثيراً». ويجد أنه لم يكن بإمكانهم التكلم «عن الشعر ومفهوم الشعر الحديث وليس عندنا نماذج شعرية عالمية حديثة»[٥١].

إن أبرز القضايا التي كانت مطروحة على الشعر والشاعر إبان الفترة التي سبقت صدور مجلة شعر، أو تزامنت معها، تتلخص في:

١ ـ التجديد باعتباره «حركة تغيير جذري، في الشكل كما في المضمون». فالسياب نفسه كان قد طرح التجديد ببعده هذا الذي شايعه فيه شعراء آخرون.

٢ ـ موقف الشاعر في عصره، ومن قضايا عصره.

٣ ـ موقف الشاعر من تراثه، ومن التراث الإنساني.

ولم تبعد «جماعة شعر» في شيء عن هذه القضايا. فكانت لها تصوراتها الواضحة، والمعلنة بشأنها. بل نجدها دائمة التأكيد عليها، سواء من خلال افتتاحيات المجلة، أو عبر كتابات أعضائها، أو من خلال أحاديثهم.

ـ وبما أن «شعر» كانت قد طرحت نفسها كتيار ثوري، فإنها نظرت إلى الشعر «باعتباره فعلاً إنسانياً، وممارسة خلاقة (...) فالشعر الذي كان يشكل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها بين الإنسان والعالم صلة شكلية، قد أصبح هنا مغامرة إنسانية تذهب ـ مسلحة بالشك ـ إلى البحث عن (حقيقة خاصة فيما وراء وقائع العالم). أما «القوانين الخاصة» بهذا البحث الذي وضعه أدونيس في إطار ما أسماه «المغامرة»، فهي (قوانين الرؤيا والمغامرة فيما وراء حدود العالم الذي دجنه المنطق، والذي يمارس بدوره الإخضاع، إنها قوانين الحرية والابتكار)[٥٢].

ـ أما موقف الشاعر في عصره، ومن قضايا عصره، فقد تفاوت عند «شعراء الجماعة» وإن كان يعبر عن جوهر واحد، هو: إن الشاعر رسولي وليس صاحب رسالة. وإذا كان يوسف الخال يرى في الأدب والفن «تعبيراً عن الحياة» التي هي «وليدة العقل»، فإن أدونيس يرى أن طبيعة الشعر «طبيعة تنبؤية ورؤياوية، تقوم على كسر الآفاق المغلقة لمثل هذا العالم (عالم التراث) بغية الانفتاح على عالم أوسع». فالشعر، في منظور أدونيس، «هو هذا البحث عن تجاوز دائم».

ـ وفي ما يتصل بالتراث، كان همّ معظم «جماعة شعر»، ولا نقول كلهم، هو أن يضيفوا إلى هذا التراث ـ كما صرح بذلك يوسف الخال غير مرة ـ ولكننا حين نتمعن في موقفهم هذا نجده «موقفاً انتقائياً» عند البعض، «آيديولوجيا»، في وجه من وجوه الأيدلوجيا، عند أدونيس بوجه خاص[٥٣]، مرفوضاً كلية عند أنسي الحاج[٥٤]، ومرفوضاً «كنموذج للإبداع» عند نذير العظمة ـ مع القبول به كغذاء يساهم مساهمة فعلية في تكوين الشخصية الفنية[٥٥].

ولكنهم، جميعاً، «كانوا يرجعون إلى نماذج التمرد والتجديد في التاريخ العربي، ولكن هذا يترجم رغبة بتبرير مبدأ المبادرة الثورية الجديدة أكثر مما يكشف عن إرادة في اكتشاف العلائق الأساسية بين هذه النماذج وضرورة التحول الحالي عبر انقطاع تاريخي طويل، أو، من جهة أخرى، في التركيز على الثوابت الجوهرية والتعبيرية التي يمكن استخلاصها من التراث

الشعري، والتي يمكن لها أن تتوهج في الانتاج الحديث»[٥٦].

ولعل أهم مبادىء «شعر» ـ كما أعلنها الخال ـ «هو أن تكون للشاعر أو الكاتب عقلية حديثة، أي موقف ايجابي منفتح إزاء التجارب المعاصرة في العالم». و «العقلية الحديثة» ـ كما يفهمها الخال ويخصصها ـ «هي العقلية المتحررة من جميع المفاهيم المتوارثة، بحيث تتيح لها هذه الحرية أن تعيد النظر في هذه المفاهيم، جيلاً بعد جيل، بل يوماً بعد يوم، فلا يتبناها لكونها مفاهيم موروثة، بل يستطيع أن يقف منها موقفاً موضوعياً، ويفحصها، وينقدها، ويحكم عليها».

وحين نعود إلى واقع «الجماعة» نجدهم يعيشون حالة اقتلاع ونقي أوقعتهم في ما يمكن أن ندعوه «تغذية التناقضات»، حتى داخل «مشروعهم الشعري»، مما أسلم «التيار» إلى نوع من الفوضى التي يدعوها يوسف الخال «الفوضى العامة».

ومن بين ما نرصده في المسار الفكري للمجلة وقوفها المعلن ضد الالتزام، وهو موقف يعبر عن حالة الاقتلاع والنفي هذه.. ومن خلال موقفهم هذا عبروا عما يمكن اعتباره «عدمية قومية»..

فإذا ما عبرنا هذه الالتباسات ـ من غير أن نتجاوزها ـ يمكن القول: إن مجلة «شعر» كانت قد مثلت «مشروعاً له أساسياته في الحياة الشعرية العربية، كانت تهدف منه إلى «تجاوز حقل الشعر لتبلغ جميع مظاهر الحياة العربية المعاصرة»[٥٧]، فعملت على توليد «نظامها الخاص». غير أن هذا «النظام» ذاته هو ما تسبب في فشلها، وبالتالي نهايتها.. هذه النهاية التي طرحت على «الجماعة» أسئلة من نوع مغاير لتلك «الأسئلة ـ الحقائق» التي بدأوا بها، ومنها.

فكان هناك التساؤل عما إذا كانت «نهضة الشعر العربي الحديث قد بدأت بالتعثر، والوقوف أمام الباب المغلق»؟ أم أن «إبداع روادها قد جف بضغط الحاجة والبيئة وانحراف الذات»؟ أم أن الحركة قد «جمدت وبدأت تتطلع أفقياً»؟ (أنسي الحاج ـ افتتاحية العدد ٢٧ ـ).

أم هي الأزمة التي «رافقت وترافق كل فتح شعري جاد وسريع وغير متوقع»؟ (عصام محفوظ ـ في افتتاحية العدد ما قبل الأخير من «شعر»).

أما أدونيس فقد فسر الأزمة «بكون المجلة لم تستطع أن تنتقل بالسهولة إلى الجانب الإيجابي من مهمتها التحويلية، بعد أن أنجزت، بنجاح، الجانب «السلبي» منها، والمتمثل بتحطيم القلعة الشعرية القديمة»[٥٨].

إن مجلة «شعر» «كانت بلا شك البداية الحية الفاعلة بالنسبة للحداثة الشعرية»[٥٩] حيث شكلت في واقع الشعر الجديد ما يمكن اعتباره إطاراً كاملاً لمدرسة شعرية وإن كنا نجد بين جماعة المجلة من لا يعتبرها كذلك، بل يرى أنها «كانت حركة جمعت بين مواهب وخبرات متنوعة، وهذا سر أهميتها»[٦٠].

وإذا كانت مجلة «شعر» قد ركزت «المفاهيم الأساسية» للحركة الشعرية الجديدة، فإن الأسئلة التي طرحتها «كانت أكبر بكثير من قدرتها الإبداعية»، فهي اجتماعياً، كانت قد بدأت «من أعلى السلم لتمسك بالفراغ»، وذلك من خلال إرسائها مفهوم اللعب، وترسيخها «عن قصد أو غير قصد، الاتجاه الشكلي في القصيدة الحديثة»، بحيث أصبح هذان الاتجاهان «موضوعات شعرية وقيماً إبداعية خالصة، وصار التفنن في صناعة شكل القصيدة مطلباً أساسياً يتحكم في القصيدة نفسها، فيغرقها في الذهنية التي جاءت الحركة الجديدة أصلاً لإلغائها من عالم الشعر»[٦١].

أما إذا كانت «حركة» قد أسست، على مستوى المبادىء، حقلاً حراً للحوار والمواجهة الشجاعة والضرورية لكل محاولة بنائية لاحقة» ـ كما يرى كمال خير بك ـ فإن هذا «الحقل» يستوي اليوم بوجود شاعرين هما: أدونيس، ومحمود درويش.. فهما بقدر ما يمثلان من لقاء على أرض العطاء المهم والمتفرد بتميزه في مرحلتنا الراهنة، فإنهما يمثلان «عنصر الصدام»، حيث يشكل كل منهما «طريقه الخاص» إلى هذه «الحالة البنائية» الجديدة التي يبدو وكأنهما الوحيدان فيها، على مستوى العافية، ونحن نشارف نهايات القرن العشرين.

● خاتمة: حقائق.. وتساؤلات:

إنها وقفة عند مرحلة من التاريخ مهمة، كما هي مهمة وقفة التاريخ عند هذه المرحلة التي أرغمت الحياة، الفكرية والأدبية والإبداعية، على التطور من خلال ما تبنت من «مذاهب جديدة»، فقد كانت هناك أجيال متتابعة، هي ما شكلت حركات

هذه «المتوالية»، تريد أن تبني، عن طرق الفكر والأدب والإبداع، «صورة ذاتها»، فتفرض رؤيتها على العصر، لتكون وجوداً في عصر. وكان في ما كتبه كل جيل في هذه «المتوالية المجددة» (مرآة) انعكست فيها صورة ذاته وعصره.

وفي مواجهة واقع شعرنا المعاصر، كما نتمثله من خلال «متوالية التجديد» هذه، يواجهنا السؤال المنبثق عن هذا الواقع ذاته.. وهو:

ـ هل توقف شعرنا اليوم عما كان له من مسارات التطور؟ وهل أن «التجديد» الذي أعطيناه صفة «الحركة»، هو «التطور الأخير» في «متوالية التجديد» هذه؟ أي: هل استوعبت هذه «الحركة»، بما كان منها حتى الأمس، جميع «معطيات الحداثة»، وأذابتها في ما تولد عنها من «أشكال شعرية» و«صيغ أدائية» بحيث نجد أنفسنا اليوم في مواجهة الجدار؟

إن سؤالاً آخر يطرح نفسه في مواجهة سؤالنا هذا، وهو:

ـ إذا كنا قد أعطينا التجديد، من قبل، صفة «الحركة»، فهل يعني هذا أن هذه «الحركة» تنتقل «انتقالاً كيفياً» قد يقودها إلى التوقف والاستقرار في مرحلة من مسارها، أم أنها بحاجة إلى ما يندفع بها ـ وهو هنا «القوة الشعرية» المجددة، والمتجددة عن حق؟

ثمة سؤال آخر:

ـ هل أن «تقاليد» القصيدة الجديدة، التي حرص غير واحد من روادها على تأكيدها.. هل أذابت في داخلها «الطاقة التجديدية» كلها، فحولتها من «قوة» تنتقل بالفعل الإبداعي ذاته، إلى «طاقة ذاتية» داخل «نظام» من «العلاقات الشعرية» لم تستطع تجاوزه وتخطيه؟

لا أعتقد أن هذه الأسئلة جديدة علينا.. فهي في دخيلة كل معني بالشعر منا..

وهي أسئلة طرحت، بصيغة أو بأخرى، يوم أصدرت نازك الملائكة كتابها: «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢).. طرحه المبدعون في مواجهة الكتاب.. وطرحه النقد في مواجهة الاثنين: الكتاب، وواقع الشعر منذ الستينات.. حين وجد هذا النقد أن «النموذج» الذي أصبح سائداً في الحياة الشعرية العربية، في واقعها هذا، يفتقد القدرة على توجيه حياة القصيدة الجديدة..

إن ما جاءت به نازك الملائكة، على مستوى النظر إلى الشعر، لا يمكن أن ينتج إلا ما تدعوه الأدبيات السياسية بـ «الحرية الموجهة»، حيث لا يمكن أن تخرج لنا ـ في ضوء «تعلياتها» ـ غير «نماذج مقهورة»، تصبح، بحد ذاتها، أساساً ومنطلقاً لتقليدية جديدة من داخل «حركة التجديد» ذاتها، إن على مستوى الشعر أو على مستوى المفهوم الشعري. وهنا تصبح العملية الشعرية ليست أكثر من عملية «إنتاج للتقليد»، بعد أن كانت «ثورة» عليه.

فماذا كان الرد على ذلك؟

للأسف لم يكن الرد في صالح الشعر، ولا في صالح حركة التجديد فيه..

ـ فالشعراء الذين وضعوا أساسيات التجديد، أو نهضوا بها كانوا قد «أطروا» حركتهم الذاتية ووضعوها في سياق أصبحت فيه غير قادرة على تجاوز ما كان، أو تخطيه.. بل كانت استجابة غير واحد منهم، على مستوى الخلق الشعري، استجابة ضاغطة باتجاه «تحديد الشعر» وليس باتجاه «تجديده».

ـ في حين برز «تطرف مقابل» لم يكن يمتلك الموهبة والفن، وليست له القدرة على خلق ما يؤهله لأن يجعل من «العملية الشعرية» عملية تسير باتجاه تجديد روح الشعر ومبناه، بما يفتح آفاقاً جديدة أمام الحركة التجديدية، بل كان ـ باجتماع ضعف الموهبة ونزعة التطرف ـ قد حقق ما يمكن أن ندعوه «تراجعاً شعرياً» في حياة البعض، و«تخريباً شعرياً»، كما هو في مسار بعض آخر. فاتجه معظم العمل الشعري نحو «شكلانية مقيتة»، وأصبح «هتك المعنى» و«تحطيم الصورة» و«رعونة التعبير» من أخص خصائص الكثير مما يكتب في إطار الاتجاهات الشعرية السائدة اليوم.. إلى جانب سيادة «الرؤية العدمية» بطرفيها: «العدمية اللغوية» و«العدمية الرؤيوية». فمعظم النماذج الشعرية السائدة في الكتابة الشعرية الراهنة نماذج لا تنفتح على شيء، إنما هي «نماذج لفظية» في الغالب، مبنية على «اللغة»، ولا شيء سوى اللغة ـ وكأنها «الحقيقة الوحيدة» في الشعر..

.. أين يكمن الخطأ في هذا الواقع، إذن؟

الخطأ هنا ليس واحداً، بل هو متعدد، ومن وجوه هذا الخطأ في هذه «الحركة التجديدية»:

ـ إنها لم تحفظ «قوانين الحركة»، التي هي «استمرار» و «قدرة» على هذا الاستمرار.

ـ وأنها بدأت بالحرية.. ثم عمدت إلى إلغاء «شرط الحرية»، أو «قلبت موازينها» بما اقترب بها من الفوضى..

ـ وأن عدداً من شعرائهـا أرادوا للتجـديد أن يظـل على «ايقاعاتهـم»، وبايقاعاتهـم وحدهـا، بنـوع من «الإرضـاء الغريزي» لما في نفوسهم من «رغبة الأبوة».

ـ وإن الأجيال التي أنبتّتْ في الحياة الشعـرية العـربية منـذ الستينات لم تستطع كتابة نموذج شعري متقدم ـ إلا باستثنـاءات قليلة، لا تشكل «حركة»، ولا تفصح عن «جوهر جديد» في واقع الحركة.

لقد كان الشعراء الرومانسيون، الذين ساد اتجاههم الحركات الأولى من «متـوالية التجـديد» في عصرنـا.. كانـوا ينامـون ليحلموا.. أما من أعقبهم فجاؤوا يحملون حلمهم معهم، وهو حلم تغيير العالم..

فهل سيتواصل الشعراء بهذا الحلم، ونحن على مشارف القرن القادم؟

إن الجواب، عندي، موضع شك كبير في واقع شعـر اليوم، وفي واقع شعراء اليوم[1].

(١) ألقي في مهرجان المربد الثامن ببغداد (٢٤/ ١١ ـ ١/ ١٢/ ١٩٨٧).

الهوامش:

(١) لا ننكر، بطبيعة الحال، أن هناك محاولات عديدة سابقة عليهما، ولكنها ظلت محاولات في إطار الشكل، فهي لم تفعـل شيئاً أكثـر من كسـر الشكل التقليدي للقصيدة العربية.

(٢) كمال خير بك ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ ص ١٩٠.

(٣) نفسه ـ ص ١٩٢.

(٤ و٥) أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ص ص ١٠، ١٢.

(٦) السلفي، أو التقليدي ـ بمفهوم الكاتب الإيطالي «جيدو بيوفيني»: «هو الذي يمثل وعياً للطبيعة البشرية تختلف أصولـه وجـذوره عن أصـول وجذور وعينا المعاصر، أو تتناقض معه، بحيث تبدو المعايير والعناصر النفسية والتحليل في مستوى واحد جامد كأنمـا كل شيء مصبـوب في قوالب محددة خالية من الحيوية». أنظر: مجلـة «الهـلال» عدد يوليو (تموز) ١٩٦٥ ـ ص ١٥.

(٧) من أبرز من أكد على هذه الناحية في ما كتب من نقد: جبـرا إبـراهيم جبرا، ومحمد النويهي... إضافة إلى شعراء مجلة «شعر» ونقادها.

(٨) كمال خير بك ـ نفسه ـ ص ص ٣٦٢، ٣٦٣.

(٩) نفسه ـ ص ٢٨١.

(١٠) أنظر مقدمة الطبعة الرابعة من كتابها «قضايا الشعر المعاصر» ـ بيروت ١٩٧٢ ـ ص ٥.

(١١) نفسه ـ ص ٦.

(١٢) المصدر نفسه ـ ص ٧.

(١٣) المصدر نفسه ـ ص ٧، ٨.

(١٤) المصدر نفسه ـ ص ١٦.

(١٥) المصدر نفسه ـ ص ١٧.

(١٦) سياسة الشعر ـ ص ٥.

(١٧) إنها في كتابها هذا: «الصومعة والشرفة الحمراء» (طـ ٢ ـ بيروت ١٩٧٩) الذي كتبته العام ١٩٦٤، ونشر في طبعته الأولى العام ١٩٦٥، تقول إنها أعجبت بعلي محمود طه في مطلع حياتها الشعـرية، وإنهـا عاشت مع شعره سنوات كثيرة من صباها (ص ٥) وهو عندهـا ـ كمـا تراه ـ كان قد «بدأ حياته الشعرية باتجاهات ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة ومشاعر صوفية كانت تأخذ بذهنه حتماً وهـو في خضـم العاطفة المشتعلة، وهذا ما رمزت إليه بكلمة «الصومعة»، بينما تعبّـر «الشرفة الحمراء» عن المرحلة التالية من حياته حين اتجه إلـى اللهـو والعبث هارباً من روحانيته بمقدار ما استطاع، متوقفاً إلـى حدّ ما عن التفكير في (الزمن) و (الأعماق) والأغوار والمعاني الروحية» ص ٦.

(١٨) كما هو الأمر في كلام الشاعر عن «تجربته»، فإن تمجيدها الآخر ـ كما فعلت نازك مع علي محمود طه ـ يعني تمجيداً غير مباشر لذاتها، حيث تتبدّد ظلال الموضوعية، وتتفكك عناصر النظر النقدي، ليصبح الموقف تأكيداً «للذات الكاتبة» عبر «الذات المكتوبة»، التي تصبح، في هذه الحالة، «قناعاً».. حيث تكون هناك «ذات غائبة» هي المجال الخفي والمحرك للدراسة، و «ذات ظاهرة» مدروسة من خلال الأولى، وفيها يتم «تبادل القيم» للتعبير عن «قيمة واحدة»، هي القاسم المشترك بين الاثنين، كما هو الحال في مثال نازك الملائكة وعلي محمود طه:

(١٩) أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ص ١٦٦.

(٢٠) يوسف الخال ـ الحداثة في الشعر ـ ص ٣٣.

(٢١) قضايا الشعر المعاصر ـ ط ١ ـ ١٩٦٢ ـ ص ٣٧.

(٢٢) نفسه ـ ص ٣٧.

(٢٣) أنظر: أدونيس ـ سياسة الشعر ـ ص ١٧٨ ـ ١٧٩.

(٢٤) أدونيس ـ الشعرية العربية ـ ص ص ٩٣، ٩٥، ٩٦.

(٢٥) نفسه ـ ص ٩٨، ٩٩.

(٢٦) أفاعي الفردوس ـ المقدمة: «في حديث الشعر»:

(٢٧) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ١٢٩.

(٢٨) المصدر نفسه ـ ص ص: ٤٣، ٤٤.

(٢٩) المصدر نفسه ـ ص ٤٤.

(٣٠) المصدر نفسه ـ ص ص: ٤٣ و ٥٢.

(٣١) المصدر نفسه ـ ص ٤٦.

(٣٢) المصدر نفسه ـ ص ص: ٤٧، ٤٨ ـ ويعني كمال خير بك بـ «الألهنة»

هنا «إحالة الشيء سماوياً وتزويده بالألوهية» ـ أي Divinisation .
ويمكن إيراد بعض الأمثلة على مثل ذلك، كقوله:
ـ «إنّ إلهنا فينا» (قصيدة في المغرب العربي).
ـ «حين دفّأت بلحمي عظام الصغار.
حين عرّيت جرحي وضمّدت جرحاً سواه.
حطّم السور بيني وبين الإله»، (قصيدة: المسيح بعد الصلب).

(٣٣) المصدر نفسه ـ ص ٤٨.
(٣٤) قصائد من بدر شاكر السياب ـ اختارها وقدم لها أدونيس ـ ص ١٠.
(٣٥) أدونيس ـ المصدر نفسه ـ ص ص ٧، ٨.
(٣٦) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٧٣.
(٣٧) جهاد فاضل ـ قضايا الشعر الحديث ـ حديثه مع يوسف الخال ـ ص ٢٨٩.
(٣٩) من حديث معه أجراه منير العكش ـ أنظر: أسئلة الشعر ـ ص ١٦٧.
(٤٠) المصدر نفسه ـ ص ١٦٥.
(٤١) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ٧٠
(٤٢) مجلة «شعر» ـ العدد الرابع ـ السنة الأولى.
(٤٣) مجلة «شعر» ـ العدد العاشر ـ ربيع ١٩٥٩.
(٤٤) منير العكش ـ المصدر نفسه ـ ص ١٤٧.
(٤٥) من حديث معه أجراه منير العكش ـ المصدر نفسه ـ ص ١٤٧.
(٤٦) منير العكش ـ المصدر نفسه ـ ص ٥٨، ٥٩ ـ ويراه منير العكش:
«إبداعياً، أول من اقترب بأسلوبه من أسلوب الترجمة الإنجيلية بشكل حميم ومؤثر في الآخرين، وأول من وضع تلك المفردات ذات المدلولات الإنجيلية الصرف في الشعر العربي الحديث، وأول من دخل إلى الإنجيل من الشعراء المحدثين ولم يخرج منه»، محققاً «للشعر العربي أول توازن بين حلم إنجيلي وتوصيل من نوعه» / ص ٦١ ـ ٦٢/.
والخال نفسه يؤكد هذا: «أنا مسيحي تراثياً، أي إنني أحمل نظرة في الوجود مستمدة من المسيحية وتجدّد مفاهيمها عبر التاريخ». / المصدر نفسه ـ ص ١٦١.
(٤٧) مجلة شعر ـ العدد ١١ ـ صيف ١٩٥٩.
(٤٨) المصدر نفسه.
(٤٩) نذير العظمة ـ من حديث معه أجراه جهاد فاضل ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٤٤٣.
(٥٠) شعر ـ ١٢ ـ خريف ١٩٥٩.
(٥١) يوسف الخال ـ من حديث معه ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٣٠٠.
(٥٢) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ص ٧٣، ٧٤.
(٥٣) إن أدونيس يؤكد على ما يعتبره صيغة «موقف أساسي من العالم».
فحين سأله منير العكش عن علاقته ببعض شعراء النصيرية: الخصيبي، المنتجب العاني، وحسن بن مكزون.. قال بلا أهمية الأول، وثانوية الثاني.. أما الثالث فقال عنه: «شاعر، بمعنى أنه أول شاعر عربي حاول أن يعبّر عن الأيديولوجيا التي يؤمن بها شعرياً. لقد وضع آيديولوجيته شعراً. وهذه مهمة جداً في تاريخ الشعر العربي».
وزاد على هذا، فوصفه بأنه «شاعر عضوي»، يتمثل فيه «نموذج أولي للمثقف العربي الحديث، أي أن المثقف العربي الحديث هو الذي يكون مثقفاً عضوياً، لا عائماً» ـ ويعني بالعضوية، بالنسبة للمكزون، «أنه شاعر في خط جماعة». ثم يجد أن المكزون كان قد حوّل «الآيديولوجية إلى معاناة شخصية، أي أنه صهر العالم الخارجي في ذاته». / أنظر كتاب منير العكش: أسئلة الشعر ـ حديثه مع أدونيس/.
(٥٤) إن أنسي يقول مؤكداً: «لم أكتب ما كتبت من داخل الأدب العربي، والذين نفوا «لن» و «الرأس المقطوع» وغيرهما من كتبي خارج الحظيرة العربية هم على حق. ولن أبحث لنفسي عن جذور لأني لا أشعر بحاجة إلى سوابق. في ميدان الشعر كما أفهمه وأحبّه (ونادراً ما أحبّ شعراً) ما من حاجة إلى «الأهل»، إلاّ ما كان متصلاً بالبديهيات.
أنظر: جهاد فاضل ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٣٢١.
(٥٥) من حديث معه ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٤٤٢.
(٥٦) كمال خير بك ـ المصدر نفسه ـ ص ٨١.
(٥٧) المصدر نفسه ـ ص ١١٨.
(٥٨) المصدر نفسه ـ ص ١٠٩.
(٥٩) منير العكش ـ أسئلة الشعر ـ ص ١٤٧.
(٦٠) نذير العظمة ـ من حديث معه ـ قضايا الشعر الحديث ـ ص ٤٤٢.
(٦١) منير العكش ـ ص ٣١.