«الآداب»: تأسيس الحداثة الشعرية (١٩٥٣)

د. عز الدين المناصرة

لماذا ينشر الشّاعر أو القاصّ أو النّاقد قصيدته أو قصّته أو مقاله النّقدي في خمس مجلاّت وصحف الآن، لكنّ النّصّ لا يصل إلى الجمهور رغم نشره في منابر متعدِّدة ورغم أنّ النّصّ قد يكون موضوع غلاف أو صفحة أولى... بينما كانت القصيدة أوالقصّة أو المقالة النّقديّة تُنشر في الخمسينيّات والستّينيّات في مجلّة واحدة اسمها **الآداب** فتصل إلى أرجاء الوطن العربي كافّة؟!

أوّلاً: حتّى مطلع السبعينيّات (١٩٥٣ ـ ١٩٧٣) تقريباً، ظلّت مجلّة **الآداب** هي المجلّة العربيّة المركزيّة، ثمّ ضعفتْ لأسبابٍ موضوعيّة عديدة، لتعود عام ١٩٩٢ بانطلاقة جديدة متوهِّجة.

ثانياً: تتلخّص أسباب الضعف في السبعينيّات والثمانينيّات في عوامل خارجيّة منها: انفجار الحرب الأهليّة اللبنانيّة (١٩٧٥ ـ ١٩٩٠)؛ وولادة مجلاّت أدبيّة عربيّة عديدة تتمركز حول تيّار واحد أو مجموعة أدبيّة أو حتّى حول شاعر واحد كما هو الحال مع مجلّة **مواقف** لأدونيس ومجلّة **الكرمل** لمحمود درويش، أو تتمركز حول قطر واحد كما هو الحال مع المجلاّت الأدبيّة التي أصدرتها وزاراتُ الثقافة والإعلام في بلدان عربيّة عديدة؛ وكذلك ولادة الملاحق الأدبيّة في الصحف والمجلاّت غير المتخصِّصة التي امتصّت النتاجَ الإبداعي ليلمع بسرعة ويحترق بسرعة؛ كذلك ضعفت **الآداب** في تلك الفترة بسبب المنع وحواجز التّوزيع.

ثالثاً: أمّا عن الفترة الذهبيّة الأولى (٥٣ ـ ١٩٧٣) فإنّ أسباب ازدهارها متعدِّدة أيضاً ومنها: قدرتها على التقاط الحلقة المركزيّة في التطوُّرات الأدبيّة. فقد تبنّت **الآداب** حركة الشّعر الحديث النّاشئة منذ انطلاقتها، وكانت إرهاصاتُ هذه الحركة ممنوعة وملعونة آنذاك، وحتّى عام ١٩٦٧تقريباً... هذا العام الذي نعتبره زمناً تقريبيّاً للاعتراف بشرعيّة «قصيدة التّفعيلة». كما التقطت **الآداب** حركةَ القصّة القصيرة الجديدة والرّواية الجديدة والنّقد الجديد وروّجت لها. فأصبحتْ مجلّةً مقروءةً في معظم البلدان العربيّة، في حين كانت مجلّة **شعر** اللبنانيّة مجلّة «جماعة» ولم تعبِّر في حينه عن تيّار فاعل على مستوى القراءة الجماهيريّة، بل ظلّتْ محصورةً في إطار هذه «الجماعة/ المجموعة»؛ كما أنّ مجلّة **شعر** كانت محدودة الانتشار في إطار النُّخبة من أصدقاء الجماعة، ولهذا كان تأثيرها ضعيفاً جدّاً في الخمسينيّات والستّينيّات، بينما كانت **الآداب** تعبِّر عن تعدُّديّة إبداعيّة وثقافيّة وتحتضن التيّارات الأدبيّة كلّها. وقد استطاعت **الآداب** أيضاً التقاط الثقافي العالمي المتحرّك آنذاك وتقديمه للجمهور دون أن تقع في خطأ التّقليد الذي وقعت فيه مجلّة **شعر** التي روّجَتْ لتقليد القصيدة الأوروبيّة (الفرنسيّة بشكلٍ خاصّ) باعتبارها نموذجاً يُحتذى. وعلى صفحات **الآداب** ظهر معظمُ روّاد الشّعر الحديث ومعظم شعراء الستّينيّات.

رابعاً: لم تكن هذه المجلّة سوى نتاج جهود المبدعين العرب. ولكنّ التّساؤل ظلّ قائماً: لماذا يستطيع رجل وامرأة (فقط) أن يقدِّما مجلّةً مركزيّة عربيّة، في حين عجزت كلُّ وزارات الثقافة في الوطن العربي عن تقديم مجلّة في مثل مستوى **الآداب**؟

بتقديري أنّ الحرّيّة والعمل الدؤوب والتّعدُّديّة الثقافيّة التي مارسها روائي عربي من الصّفّ الأوّل (الدكتور سهيل إدريس) وقاصّة مبدعة هي (عايدة مطرجي إدريس) فقط، (أي والله... فقط!) هو ما جعل الشقّة الصّغيرة التي تحتلّها **الآداب** في الخندق الغميق في بيروت مركزاً هامّاً وأساسيّاً من مراكز إنتاج الثقافة العربيّة الديمقراطيّة.

خامساً: كنتُ شاعراً شابّاً (١٨ سنة) عام ١٩٦٥ عندما نشرتُ في **الآداب** لأوّل مرّة. وقد استمرّت علاقتي بـ**الآداب** في فترتها الذهبيّة الأولى متواصلة حتّى عام ١٩٧٠، إذْ نشرتُ قصائدي فيها طوال تلك السنوات. فعلى صفحاتها نشرتُ أشهر قصائدي قبل أن تتناقلها مجلاّت الأردن وفلسطين ومصر وصحفها. وعلى صفحاتها ظهر معظمُ أبناء جيلي من الشّعراء العرب (محمود درويش، أمل دنقل، عفيفي مطر، أحمد دحبور، ممدوح عدوان، فايز خضور) وغيرهم من شعراء الستّينيّات. وعندما تعرّفت بالدكتور إدريس شخصيّاً عام ١٩٦٦ في أحد فنادق القاهرة، فاجأني بالقول لصلاح عبد الصبور الذي كان يرافقني: «كنتُ أظنّه في الأربعين»، وامتدح قصائدي وشعرتُ بالخجل والمسؤوليّة معاً... لكنّي توهَّمتُ أنّ الدكتور سهيل قد يؤمن بسماع «المعيدي» دون أن يراه. غير أنّ هذا الوهم تبدَّد

سريعاً، بعد أن ازداد اهتمام الدكتور سهيل بقصائدي. وأمّا بعد انطلاقة **الآداب** الجديدة عام ١٩٩٢ فقد نشرت **الآداب** حوارها الطّويل معي (عدد ديسمبر ١٩٩٢) وكان موضوع غلافها. هكذا كبرت **الآداب** وكبرنا معها. وهكذا ظلّت علاقتي بـ **الآداب** مثل علاقة التلميذ الذي أصبح مشهوراً، لكنّه يتضاءل تواضعاً واحتراماً لمعلّمه كلّما رآه.

لماذا يستطيع رجلٌ وامرأةٌ فقط أنْ يقدّما مجلّة مركزيّة، في حين عجزتْ كُلُّ وزارات الثقافة في الوطن العربي عن تقديم مجلّة في مثل مستواها؟

هذه انطباعاتٌ سريعة جدّاً عن **الآداب**، أحببتُ أن أختبرها علمياً بالتّطبيق فلجأتُ إلى قراءة السنة الأولى من **الآداب** سنة ١٩٥٣، لأتأكّد من صحّتها أو عدمها انطلاقاً من زاوية واحدة هي «تأسيس الحداثة الشّعريّة».

* * *

في افتتاحيّة العدد الأوّل من **الآداب** (يناير ١٩٥٣) يحدّد الدكتور سهيل إدريس بعض المفاهيم الثقافيّة منها:

أوّلاً: رسالة **الآداب** هي نشر «الأدب الفعّال» الصّادق القومي الملتزم الشّاهد على العصر الذي ينبع من المجتمع العربي ويصبّ فيه.

ثانياً: «يتّصل هذا الأدب القومي اتّصالاً مباشراً بالأدب الإنساني العامّ» مع التّركيز على الطّابع الوطني الإنساني، بحيث يتفاعل النتاج العربي مع النتاج الغربي فيكتسب قوّةً وعمقاً فيما هو يحتفظ بطابعه وخصائصه الذّاتيّة.

ثالثاً: يؤكّد الدكتور إدريس على الطابع المحلّي القُطري وخصبه وغناه ضمن الأدب القومي، وبالتالي يؤكّد خصوصيّة الأدب في كلّ قطرٍ عربي على حدة، بحيث تتكامل هذه الآداب العربيّة.

هكذا اعترفت **الآداب** منذ عددها الأوّل بمسألتيْن: «الوحدة والتّعدُّديّة ضمن الواحد الموحَّد» ومسألة «تفاعل الأدب القومي مع الآداب العالميّة». كما اعترفت بالأدب الفعّال بعيداً عن أدب العزلة. ونلاحظ أنّ هيئة التّحرير تضمّ نخبة من المفكّرين العرب، لكنّها تضمُّ شاعراً وشاعرة من شعراء الحداثة العرب هما نزار قبّاني ونازك الملائكة. ويبدأ العدد الأوّل بمقالة لميخائيل نعيمة هي أشبه بالوصيّة للشّعراء والأدباء «الناشئين»:

١ ـ لابدّ أن تكون لكم معدة أدبيّة تهضم ما تلتقطونه هنا وهناك فتحوّله غذاءً طيّباً لكم، وإلاّ كنتم كالاسفنجة إذا غمستموها في سائل من السّوائل ثمّ عصرتموها رَدَّتْ إليكم ما امتصّته دون زيادة أو نقصان. وكنتم إذ ذاك أصداء فارغة لا أصواتاً حيّة.

٢ ـ العار الأكبر والأفظع هو تقليدكم الأعمى للغير؛ فالتقليد هو شهادة بإفلاس المُقلّد؛ وسارق الأدب من الأحياء والأموات كَمَنْ يأكل لحم أخيه نيّئاً، أو كمن ينهش جيفةً في قبر.

٣ ـ تنافسوا ولا تحاسدوا.

٤ ـ خذوا مواضيعكم من أنفسكم ومن الناس والأكوان حواليكم.

٥ ـ الكتابة عمل مرهق كسائر الأعمال البنّاءة؛ فإن شئتم بلوغ القمم الأدبيّة حيث «الخالدون» فعليكم أن لا تشركوا في محبّتكم للقلم محبّة أيّ «سلطان» سواه.

بعد هذه المقدّمات نجد أنفسنا أمام قصيدتين حدائيّتيْن من نوع قصيدة التّفعيلة هما: «طوق الياسمين» لنزار قبّاني و«الأعداء» لنازك الملائكة. وعندما نتأمّل القصيدة الأولى نجد فيها حالة الانتقال من اللّغة الرّمزيّة إلى لغة الحياة اليوميّة الهامشيّة التّفاصيليّة مع ولادة إيقاع انسيابي متوتّر، ونجد أنّ القصيدة تحتوي على دفقةٍ شعريّةٍ واحدة دائريّة مع اختلافات في عدد تفعيلات السُّطور الشّعريّة. لكنّ هذا التغيُّر في طول السّطور الشّعريّة يدور حول نواة مركزيّة للروي والقافية مع «منظور المقارنة» بلحظة الحاضر المرتبطة بالحنين إلى مكانٍ بعيد، حيث يصبح الياسمين رابطاً بين دمشق وباريس. أمّا القصيدة الثانية فهي قصيدة عاديّة تبدأ شاعريّتها من جملة شعريّة تعجُّبيّة «نحن إذن أعداء!!»، لكنّها تدور في فلك لغة ذهنيّة تأمُّليّة باردة محدودة القاموس، ولا جديد في هذه القصيدة قياساً على الشّعر الرومانتيكي الأربعيني (علي محمود طه والياس أبي شبكة) مثلاً سوى تفتيت نظام الرُّباعيّات إلى سطور متفاوتة الطُّول تفتيتاً تقليديّاً. لكن الحركة الدائريّة للقصيدة تعود إلى نواة مركزيّة هي أشبه باللاّزمة أي الجملة المتكرِّرة «نحن إذن أعداء». والقصيدة لا حدود لها، وهذا ما يجعلها قصيدة مندلقة دون مركزيّة في الإطار، على عكس قصيدة نزار قبّاني التي تسيطر على الدّفقة الشّعريّة وعلى حركتها.

وفي العدد الأوّل نجد مقالة لصباح محيي الدين بعنوان «جورج شحادة ـ شاعر الحنين إلى الفردوس المفقود». ويرى الكاتب أنّ شعر جورج شحادة يعبِّر عن حنين إلى الطفولة فهو يعيد للألفاظ الحائلة رونقها الأصلي ويعيدها إلى شاعريّة بدائيّة. ويرفض وصف جورج شحادة بالشّاعر الانطباعي أو السوريالي ويترجم نصّاً من نصوص شحادة في ديوانه **إذا كنت تعرف يمامة ـ** Si Tu Connais un Ramier: «رُبَّ جنينات لم يعد لها دار/ وحيدة مع الماء/ تجوزها حمائم، زرق، ما لها أعشاش». وهذا يشير إلى أنّ **الآداب** قرّرتْ مسبقاً أن لا تتّخذ موقفاً سلبيّاً من الشّعراء العرب الذين يكتبون باللُّغة الفرنسيّة. ورغم أنّ شعراء الرّومانتيكيّة العربيّة قد قدّموا آنذاك إشباعاً لتجربتهم، فإنّ **الآداب** تنشر مقالاً عن علي محمود طه بل وتنشر

صورته على الغلاف، وهو ما يؤكّد أنّ **الآداب** قد وُلِدت في مفصل فنّي تاريخي بين الرّومانتيكيّة العربيّة والإرهاصات الأولى لبداية الشّعر الجديد.

* * *

وبعد أن طرحت **الآداب** مفاهيمها العامّة في عددها الأوّل استمرّتْ في تطبيق ما جاء في افتتاحيّة العدد الأوّل على الأعداد التّالية طوال عام ١٩٥٣. فنقرأ لأنور المعدّاوي مقالةً حول «الأدب الملتزم» انطلاقاً من المفهوم السارتري محاولاً تقديم تفسير لمسألة إخراج سارتر للشّعر من دائرة الالتزام، مخالفاً الفهم الاشتراكي لمقولة سارتر. ويكتب رئيف خوري مقالةً بعنوان «الأدب: ناقد الدولة» فيبدأها بقصّة الاسكندر المقدوني الذي زار ديوجين مبدياً إعجابه به، وكان ديوجين يتشمّس قرب برميله، فقال الاسكندر: «هل من حاجة أقضيها لك يا ديوجين؟» فقال ديوجين: «خَلّ بيني وبين الشّمس، تلك حاجتي إليك، فقد أغلق ظلّك الضوء عنّي.!» ويرى رئيف خوري أنّ الأديب عندما يختار الأدب يختار في الوقت نفسه الابتعادَ عن السُّلطة، لأنّ السُّلطة والأدب متعارضان تعارُضاً صميمياً؛ فوظيفة الأدب هي نقد السُّلطة. أمّا واجب الدولة تجاه الأدب فهو المساندة فقط ولا يجوز لها التحكُّم في الأدب، بل يبقى حقّ الكاتب قائماً في نقد السُّلطة.

ونقرأ في العدد الثاني قصيدة «الكون المسحور» لفدوى طوقان وهي من نوع شعر التفعيلة. ويمكننا أن نلاحظ أنّ شاعريّة اللُّغة والصُّور الشّعريّة في قصائد فدوى أكثر انسيابيّة من قصائد نازك الملائكة. ومع هذا يمكن أن نلاحظ أنّ نازك الملائكة أكثر عمقاً كناقدة للشّعر؛ فمثلاً: تعلّق نازك على قصيدة فدوى قائلة:

لفت نظري أنّ البيت الأوّل مكسور الوزن؛ ففي هذا البيت زيادة تفعيليّة لا سبيل إلى مداواتها إلاّ باستبدال كلمة «بأعماقهما» بأخرى أقصر منها مثل «وراءهما». على أنّ الظاهرة الكبرى في القصيدة هي أنّ الآنسة فدوى تنقّلت فيها من وزنٍ إلى وزن ومن أسلوب إلى أسلوب ومن موضوع إلى موضوع حتّى بات التنقُّل أكثر دلالة من القصيدة. فهي تنتقل من وزن المتدارك إلى وزن الرمل. وكلُّ ما أرجو ألاّ نكون في صدد دعوة إلى تنويع الأوزان في داخل القصيدة الواحدة؛ فالوزن جزءٌ هامٌّ من وحدة القصيدة. وفي حقل السَّرد نجد الشّاعرة تبدأ بأسلوب السَّرد تتحدَّث به عن نفسها ثمَّ تدير حواراً مع القارئ ثمَّ تعود إلى السَّرد. وهذا التنقُّل يبدو بلا غاية. كذلك فالقصيدة في عنوانها «الكون المسحور» تتحدَّث أو توحي بأنّها تتحدَّث عن الطبيعة، والحقيقة أنّ الشّاعرة تتحدَّث عن نفسها... إلخ.

إنّ بعض مفاهيم نازك الملائكة (١٩٥٣) قد تكسّرت الآن (١٩٩٤). لهذا نلاحظ أنّ بعض هذه المفاهيم المطروحة في نقدها لقصيدة فدوى، والتي تعتبرها «سلبيّات» قد أصبحت إيجابيّات لاحقاً: ١ ـ فالتنقُّل من أسلوب إلى أسلوب آخر يدلّل على حركيّة القصيدة؛ ٢ ـ والتنقُّل من وزن في «فقرة شعريّة» إلى وزن آخر في فقرة شعريّة أخرى «منفصلة» أصبح شرعيّاً؛ ٣ ـ والذّاتيّة والحديث عن الذّات أصبحا من الأمور المرغوبة.

وفي العدد الثالث قصيدة أخرى لفدوى طوقان «دوّامة الغبار» وهي أيضاً قصيدة تفعيلة أكثر تماسكاً من قصيدتها الأولى. لكن حسين مروّة يعلّق على القصيدة بالقول: «يبدو أنّ فدوى تضع دوّامة الغبار حول ذاتها عن قصد وعمد. ويخيّل إليّ أنّها لو عادت إلى طبيعتها الشّعريّة لخرجت من الدوّامة بشاعريّة جديدة أكثر انطلاقاً وأوسع أفقاً، ولعلّها تستطيع حينذاك أن تعرف الحياة على غير وجهها الكالح». وهكذا تتّفق نازك مع مروّة ضدّ الذّاتيّة في الشّعر وضدّ الكآبة. لكن السؤال المنطقي يبقى قائماً وهو: هل فارق الشّاعريّة يكون بين ذاتيّتها أو عدمها أو بين الكآبة والإشراق... أم يكمن فارق الشّاعريّة في كيفيّة التّعبير عن الموضوع؟

ونقرأ مقالةً لميخائيل نعيمة عن الشّاعر الأمريكي والت ويتمان بعنوان «أبو الشّعر المنسرح»؛ فقد كان ويتمان أوّل من دعا إلى هذا اللّون من الشّعر في ديوانه **أوراق العشب**. يقول نعيمة:

لقد فتّشتُ عن كلمة عربيّة تصلح لوصف ذلك البيان المحيِّر ما بين الشّعر والنّثر فلم أجد أفضل وأوفى بالغرض من كلمة «المنسرح». ففي الكلمة معنى الانطلاق والحركة التي تجري إلى هدفها بسهولة وبغير قيد. فهذا النّوع من الشّعر لا يتقيّد بوزن أو بقافية، بل يجري على السجيّة جرياً ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرّنّة الشّعريّة.

وهكذا تبدأ **الآداب** بتطبيق ما قالته في افتتاحيّة العدد الأوّل بصدد مسألة التفاعل مع الأدب العالمي بالتعرُّف على الأساليب الجديدة فيه. ثمَّ نقرأ قصيدة لنازك الملائكة بعنوان «أغنية شمس الشّتاء» وهي قصيدة تعتمد في شكلها النّظامَ السداسيّ السّائدَ في شعر الرُّومانتيكيّة العربيّة في الثلاثينيّات والأربعينيّات، بل شكل الموشّح التّقليدي:

١ ــــــــــ
١ ــــــــــ
٢ ــــــــــ
٢ ــــــــــ
٣ ــــــ
٣ ــــــ
٢ ــــــ . . . . .
١ ــــــــــ

فالمتغيّر في شكل القصيدة التوشيحيّة قليلٌ جدّاً، ولغة القصيدة رومانتيكيّة ذهنيّة. وتفتح **الآداب** استفتاءً بعنوان: «هل أُصيب الشّعر العربي بنكسة؟»، يجيب عنه عدد من المثقّفين منهم:

١ ـ سيّد قطب: أعتقد أنّ هؤلاء الذين يقولون: إنّ الشّعر قد أُصيب بنكسة بعد شوقي وحافظ ومطران والرصافي متأثّرون بلونٍ خاصٍّ من الشّعر، يحسبونه وحده هو الشّعر. ومن ثمَّ لا يكون هناك شعر بعد أولئك الشعراء!. ولكنّهم لو أفسحوا حسّهم للأنماط الأخرى من الشّعر التي هي أحقّ بكلمة

«شعر» لرأوا أن ليست هناك نكسة على الإطلاق. كلّ ما هناك أنّ البذور الجديدة لم تبلغ قمّتها بعد. ولستُ أشكُّ في أنّ البذور الجديدة أنفس قيمة وأصدق في تمثيل الشّاعريّة الحقّة من الأنماط القديمة، وأنّها حين تتمّ تمامها ستكون أعلى بكثير من تلك الأنماط. ولستُ أشكُّ في أنّ نماذج مثل الشّابي ونازك وفدوى تطمئننا على الشِّعر في حاضره ومستقبله.

٢ ـ عيسى النّاعوري: إنّني لست من الذين يرون لشوقي ومطران وحافظ والرصافي.. من التفوُّق الإبداعي ما يسمح بأن نخشى بعدهم على الشِّعر من الانتكاس.

٣ ـ أنور المعداوي: هل تستطيع موازين النّقد أن تفضّل شوقي على شاعر مثل علي محمود طه، أو مطران على أبي ماضي، أو حافظ على أبي ريشة، أو الرصافي على شاعر مثل أبي شبكة؟ ـ لا أظنّ ذلك!

هذه عيّنة من الإجابات. ونشير إلى إجابة «محافظة» للدكتور شكري فيصل. كما نلفت الانتباه لإجابة النّاقد الشّهيد سيِّد قطب؛ فقد تضمّنت عناصرَ مهمّة يؤيِّد من خلالها التّجديد في الشِّعر؛ بل تصل إلى تأييده للشِّعر الجديد المرفوض الملعون آنذاك عندما يستشهد بشعر فدوى ونازك بصفته نموذجاً للطمأنينة على مستقبل الشِّعر.

في العدد السّادس من السنة الأولى ١٩٥٣، نشرت «الآداب» افتتاحيّةً هي قصيدة نثر لجبرا إبراهيم جبرا دون أن تسمّيها كذلك!

ومنذ العدد الخامس من **الآداب** نقرأ أوّل قصيدة تفعيلة لعبد الوهاب البيّاتي بعنوان «الملجأ العشرون»:

كفراغ أيّام الجنود العائدين من القتالْ
وكوحشة المصدور في ليل السُّعالْ
كانت أغانينا وكنّا هائمين بلا ظلالْ
عَبْر المزابل والرِّمالْ
مُترقّبين ـ الليلَ ـ أنباء البريدْ:
«الملجأ العشرون، مازلنا بخير والعيالْ
ـ والقملُ والموتى ـ يخصُّون السَّلامْ

ورغم بعض الشّعاراتيّة في هذه القصيدة إلاّ أنّها تتّصف بالتوتُّر الشِّعري وبخاصيّة تقنيّة هي «الجملة المعترضة». أمّا القوافي فتقليديّة تتنوَّع من حين لآخر. وعلى الجديد والقديم يكتب كمال اليازجي مقدِّماً خلاصة تقول:

١ ـ إنّ أدب المناسبات في كلِّ عصر أدبٌ طارئ لابُدّ أن يزول بزوال الظّروف الطّارئة؛ ومحاولة إحيائه لا تتجاوز إمكانيّة تحنيطه.

٢ ـ إنّ النزعة التقليديّة في الأدب ظاهرةٌ مشتركة بين الأمم، لكنّها طور عابر لا يبقى منه إلاّ بمقدار نصيبه من العناصر الإنسانيّة.

٣ ـ إنّ أدبنا التحرُّري لا يصلح لإحداث نهضة على أساس القديم البالي، لكنّه صالح لإحداث نهضة جديدة تماشي الحياة.

وفي العدد السادس تنشر **الآداب** أوّل قصيدة نثر لجبرا إبراهيم جبرا بعنوان «هكذا تمرُّ الأعوام» بدلاً من افتتاحيّة **الآداب** العاديّة، دون أن تسمِّيها **الآداب** «قصيدة نثر»!!.

ثمّ نقرأ قصيدة «شجرة القمر» لنازك الملائكة وهي قصيدة رومانتيكيّة تقليديّة الشّكل. وتضع نازك حاشية نثريّة للقصيدة تقول: «الخطوط الأساسيّة في القصّة التي تصوّرها هذه القصيدة مقتبسة عن أصلٍ إنجليزي ضاع في ذاكرتي من سنين. على أنّ القصيدة ليست ترجمة عن أيّ شيء، وكلّ ما فيها من تفاصيل ومشاهد ورموز.. لي أنا ولا وجود له في الأصل». ونقرأ قصيدة قصيرة لعبد الوهاب البيّاتي بعنوان «انتظار»، لا يتخلّى فيها عن القافية وإن تراوح عددُ التفاعيل في السُّطور الشِّعريّة. ونقرأ لأحمد سليمان الأحمد من سوريا، وعدنان الراوي وحارث طه الراوي من العراق، قصائدَ تلعب بعدد تفاعيل السُّطور الشِّعرية لكنّها تظلّ محافظةً على القوافي التقليديّة ـ وقد لجأ بعض الشّعراء العموديّين إلى توزيع السّطور الشِّعريّة وفق شكل قصيدة التفعيلة. ونقرأ قصيدة نثر لفالح العسكري من العراق هي أشبه بالخاطرة الشِّعريّة بعنوان «تساؤل»!!. ثمَّ نقرأ في عدد آخر من **الآداب** قصيدة نزار قبّاني «رسالة إلى سيِّدة حاقدة» التي تعتمد أسلوبيّة شعريّة خاصّة بنزار قبّاني وحده؛ فالقصيدة تعتمد السَّرد والحوار والتساؤل القصصي لأنّ القصيدة دائماً عنده عبارة عن دفقة دائريّة. ثمَّ نقرأ قصيدة عبد الوهاب البيّاتي «ماو ماو..» عن كادحي الثورات العالميّة بأسلوبه الخطابي العالي التوتُّر وقاموسه الشِّعري الثوري وجُمله الشِّعريّة المعترضة. وبعد أن قدَّمت **الآداب** قصيدةَ التفعيلة وقصيدةَ النّثر وفتحت باباً على الشِّعر العالمي، وتفاعلت مع الشّعراء العرب الذين يكتبون بالفرنسيّة، أعلنتْ اعترافاً جديداً بالشِّعر اللّهجي العربي أو ما يُسمَّى بشعر العاميّة أو الشِّعر الشعبي(*). وهكذا نقرأ دراسة نقديّة لمارون عبّود بعنوان: «الشِّعر العامّي اللبناني» يرى فيها أنّ «الشِّعر اللّهجي» هو شعرٌ انطلق من أوزان سريانيّة، ثمَّ أصبح عربيّاً؛ وهو في هذا الرأي يلحق منير وهيبة الخازن مؤلِّف كتاب **تاريخ الزجل** الذي كان قد صدر عام ١٩٥٢. كما يشير مارون عبّود إلى مقدّمة أمين نخلة لأشعار أمير الزجل رشيد نخلة، ويختتم مقالته الأولى بالقول: «إنّ أبناء لبنان لم يدعوا لحناً سريانيّاً إلاّ نظموا على وزنه زجلاً عربيّاً». ثمّ يكتب مارون عبّود مقالة أخرى بعنوان «أطوار الزجل اللبناني» ويقرِّر أنّ جبرائيل اللّحفدي من جبيل هو القوّال الأوّل، إذ عاش في القرن الخامس عشر ثمّ هاجر إلى القدس حيث تعلَّم فيها وأصبح مطراناً، وقد ترك ٥٠٠ قصيدة عاميّة. أمّا شعر

(*) وسبق لنا أن اقترحنا مصطلح «الشِّعر اللّهجي» بدلاً من التسميات الأخرى، لأنّ مصطلحي «العامّي» أو «الشعبي» يمكن الاعتراض علمياً على عدم دقّتهما بسبب الإيحاءات التي يوحيان بها.

العامّيّة الحديث فقد ظهر على يدي ميشال طراد وأسعد سابا وأسعد السبعلي؛ وكان السبعلي قد أصدر ديوانه **عطور من لبنان** الذي لا يخرج عن المنطقة الكلاسيكيّة؛ أمّا المدرسة الجديدة فقد ظهرت مع ظهور ديوان **جلنار** لميشال طراد وديوان **ومن قلبي** لأسعد سابا؛ وفي هذين الديوانين تتمثّل المدرسة الرمزيّة.

ثمّ نقرأ في **الآداب** أجوبة عن استفتاء حول «الشّعر العربي بين التّقييد والتّحرير» جاء فيه:

١ ـ رئيف خوري:

لقد كان على حقّ أولئك الشّعراء والنقّاد المحدثون الذين ينزعون إلى وجوب تحرير الشّعر العربي من قالب الوزن الواحد والقافية الواحدة ولهم في وشّاحي الأندلس قدوة (أبو بكر بن زهر) [ما للمولّه/ من سكره لا يفيقْ/ يا له سكرانْ/ من غير خمر/ ما للكئيب المشوق/ يندب الأوطان!!] وفق النظام العروضي الآتي: (مستفعلان/ مستفعلن فاعلان/ فاعل مفعول/ مستفعلان/ مستفعلن فاعلان/ فاعلن مفعول). وهذا وزن اخترعه الوشّاح.

٢ ـ نزار قبّاني:

كنتُ من أوّل القائلين بوجوب التحرُّر من القافية... أمّا الآن فقد جئت أعترف بفشلي، لأنّني أيقنتُ أنّ التحرُّر من القافية العربيّة مغامرة قد تودي بطابع القصيدة العربيّة وتقضي على إرنانها. إنّ مشكلة الشّعر العربي ليست مشكلة أشكال وأوزان، وإنّما هي مشكلة وجدان.

٣ ـ فدوى طوقان:

إنّي مع القائلين بوجوب تحرير الشّعر من قوالب الأوزان والقوافي. إنّ التمرُّد على البيت المستطيل المتساوي التفاعيل في الصدر والعجز يفسح آفاقاً أرحب للتّعبير الصّادق. كما أنّني أحبّذ الانتقال من وزنٍ إلى آخر في القصيدة المطوّلة ذات السّرد القصصي، لأنّ تنويع الوزن ينقذ الموسيقى الخارجيّة للقصيدة من رتابة النّغم الواحد الطويل المملّ.

ويبدو أنّ إجابة فدوى طوقان قد جاءت ردّاً غير مباشر على نقد نازك الملائكة لقصيدتها «الكون المسحور» في عددٍ سابق. وفي العدد الثامن من **الآداب** نجد أوّل قصيدة نثر لمحمد الماغوط بعنوان «النبيذ المرّ» دون تسميتها بقصيدة النّثر. ونقرأ قصيدة لعبد الوهاب البيّاتي بعنوان «الحريم» يهجو فيها شعراء القصائد العموديّة التقليديّة «العصماء». كما نقرأ لفدوى طوقان قصيدة بعنوان «هُنيهة...» لا تتحرَّر فيها من القافية، وتبقى في نفس اللُّغة الرومانتيكيّة الذهنيّة ضمن «قصيدة الطقس». ونقرأ في العدد العاشر قصيدة نثر لمحمد الماغوط بعنوان «غادة يافا»: [لا لن أموت وأذوي كورقة الخلنج اليابسة من ثورة الزوابع/ لن أموت، كبعوضة في حلق تمساح/ أنا ـ تامار ـ غادة يافا/ ابنة الصراع وفراشة الوادي ورمح الانتقام.].

ويكتب العراقي صالح جواد الطعمة دراسة عن الشّعر العراقي الشّاب (بدر شاكر السيّاب/ نازك الملائكة/ عبد الوهاب البيّاتي) حول مواكبته للنهضة الحديثة، يصل فيها إلى خلاصة تقول: «لا نستطيع أن نهمل الوزن والقافية؛ كما أنّ القافية الواحدة والوزن الواحد الرّتيب يقيّدان الشّاعر بقيود تعرقله كثيراً عن أداء المعنى المطلوب. وأمّا الطريقة المرغوبة فهي تعدُّد القوافي وتعدُّد الأوزان».

ـ وفي العدد العاشر تفاجئنا قصيدة من (الأردن/ إربد) لنمر عارف الزناتي، هذا نصُّها:

حفنة حقيقة

في قريتي
في المنزل العاري
الأبله المدهون بالقارِ
وعلى حشيشٍ يابسٍ هشّ
أشباهُ أعوادٍ معفقةٍ
ممطوطةِ الأعناقِ
لوُيَتْ على عود
ملفوفة بالتّبنِ والقشّ
كالدُّود
طينيّة الأشواق
كالدُّود
مصلوبة الأنظار كاسفة
وحديثها... أسطورة الخبز
«قد كان.. لم يكنِ»
أسطورة الحبز
أحدوثة الزّمن

في المنزل المدهونِ بالقارِ
الأبله العاري
في قريتي
وعلى حشيشٍ يابسٍ هشّ
قطٌّ يموء:
«أمّاه أين أبي؟»
شيء من الوحل..
يحبو على بطنه
متعفّر بالفحم، بالليل!
وعلى رؤاه دُميعة حرّى
تكوي أصالعه
ملحيّة حمرا
جمدت على خدّه
ويؤزه من حرّها لهب
يقتات مدمعَه
قطٌّ يموء.

كمواءِ ذرّاتٍ على نار
بأنين مطعون بمنشار:
«أمّاه. أين أبي؟»
شيء من الوحل.
يحبو على بطنه
ويموء: «يا أمّي»

* * *

في ليلةٍ سودا
ثلجيّة الأجواء ماطرة
مجنونة الإعصار ثائرة
عربيدة حمقا
سكرى الضبابِ مخيفة الرّعد
محمومة البردِ
وأمام ذلك المنزل العاري
الأبله المدهون بالقارِ
في قريتي
تحت الشجيرهْ

مقصوصة الورق
في حمأة الغسق
طيف يسير
في المسيحِ الأسود
متخبّطاً بالطّين والوحل
متعثّر القدم
بحذائه، بالرّيح، بالرّعد
بالليل
بالصّمت والعدم..
ويدقّ باب المنزل العاري
دقّات أمواتٍ على قبر
دقّات من جاءوا من العدم
وإلى دنى العدم
في زورق يجري
لكن.. إلى العدم.
شيء ثقيل

كصدى القتيل
يهوي أمام المنزل العاري
مزق مجمعة من المِزَق
في حمأة الغسقِ
وتكوّمت في الطّين يأكلها
بردٌ وأمطارُ
ليلٌ.. وتحملها
ريحٌ وإعصارُ

* * *

أعوام...
وإذا مررت ترى في قرينى
في المنزل العاري
الأبله المدهون بالقارِ
وعلى جدارٍ أصفر خضد
متثائب الألوان مرتعدِ
حيفاً معلّقة
بمشاجب العدم

ويعلّق أنطون غطّاس كرم على هذه القصيدة بقوله: في عدد **الآداب** الماضي قصائد متنوّعة منها المنثور الخطابي اللّهجة التوراتيّ الإيقاع مثل قصيدة محمد الماغوط «غادة يافا»، ومنها الشّعرُ الحزين الكسير الهوائي الذي على مذهب ڤيرلين وفيه نفور وجودي من واقع الحياة كما في قصيدة الحزن لصلاح عبد الصبور، وفيه الشّعر الرومانتيكي بما يبطّنه من سويداء وصور وذكر كما في قصيدة عارف الزناتي.

اعترفت «الآداب»، منذ السنة الأولى لإصدارها، بالشّعر العامّي أو الشّعبي!

وفي العدد الأخير من **الآداب** لسنة ١٩٥٣، نقرأ قصيدة «خاطرة شعريّة» لسمير صنبر بعنوان «إلى أختي» تحت شعار «حكاية من النكبة».

خلاصة

بعد هذه القراءة السريعة لمجلة **الآداب** في سنتها الأولى لعام ١٩٥٣ من زاوية الحداثة الشّعريّة فقط، نقدّم الملاحظات التالية:

أوّلاً: رغم الإرهاصات الأوّليّة الشكليّة لشعراء الحداثة قبل عام ١٩٥٣، ولمّا كانت هذه الإرهاصات لم تشكّل ظاهرةً واضحة، بل ظلّت في إطار الإسقاطات والتنافس اللاّحق على تأريخ غير دقيق لبدايات غير دقيقة... فإنّ بداية الشّعر الحديث الفعليّة تتمثّل في صدور مجلّة **الآداب** وتبنّيها لهذه الظاهرة الأوّليّة الجديدة. لهذا نستطيع أن نقرّر (دون مجاملة لمجلّة **الآداب**) أنّ البداية الحقيقيّة للشّعر الحديث كانت عام ١٩٥٣ على وجه التّحديد. وبالتالي نقول: لولا صدور **الآداب** عام ١٩٥٣، لما استطعنا المراهنة على استمراريّة الظاهرة وحمايتها من مستقبل مجهول.

ثانياً: نلاحظ ظاهرة توسيع المفهوم الشّعري انطلاقاً من الانفتاح على الأنواع الشّعريّة كافة (قصيدة التفعيلة/ قصيدة النّثر/ الشّعر اللّهجي/ شعر الرباعيّات والسداسيّات التّوشيحي)، وغيرها من الأنواع. وكانت **الآداب** تهدف من خلال تقديم الأشكال المتنوّعة إلى توسيع مفهوم الشّكل الشّعري لتأكيد حرّيّة الشّكل بعيداً عن الشّكل الواحد (نظام الشّطرين التقليدي) مع التّأكيد على أنّ المجلّة تقف ضدّ «الفوضى والصّرعة الشّكليّة». ونحن نعرف أنّ **الآداب** ظهرت في المرحلة الأخيرة من الإشباع الرومانتيكي.

ثالثاً: طبّقت **الآداب** ما طرحته في افتتاحيّة العدد الأوّل حول مفهوم «الأدب الفعّال الملتزم الشّاهد على العصر» بإفساحها المجال لشعراء الحداثة الشباب (نزار قبّاني/ فدوى طوقان/ نازك الملائكة/ عبد الوهاب البيّاتي/ صلاح عبد الصبور) وغيرهم من شعراء قصيدة التفعيلة. كما نشرت قصيدة النّثر لمحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا... إلخ. وفي هؤلاء الشّعراء تنوُّعٌ في أساليب التّعبير الشّعري وتنوُّع في المنظور الشّعري، لكنّهم جميعاً ينطلقون من الهموم العامّة والخاصّة. وقد رافقت النصوصَ الشّعريّةَ المنشورة دراساتٌ ومقالاتٌ نقديّة حول مفهوم الالتزام الشّعري، وحول القديم والجديد، وحول الشيوخ والشباب، وحول التّقييد والتّحرير الشّعري، وحول الوزن والقافية والإيقاع، وحول علاقة الشّعر بالحياة والحركة الاجتماعيّة والتحرُّر القومي والنّهضة والعدالة الإنسانيّة والاشتراكيّة وغيرها من القضايا اليوميّة الحيويّة. أي أنّ **الآداب** طالبت بربط النصوص بحركة الحياة العربيّة.

رابعاً: طبّقت **الآداب** مفهومها لوحدة المتعدّد (عربيّاً)، فنشرت النصوص والدراسات النقديّة لشعراء ونقّاد من لبنان والعراق وسوريا وفلسطين ومصر وغيرها. كما انفتحت على **الآداب** الإنسانيّة من خلال ترجمة النصوص وكتابة الدراسات التعريفيّة بالظواهر الشّعريّة العالميّة. وطالبت بأدب عربي «إنساني» يتكامل مع الآداب الإنسانيّة العالميّة.

لولا صدور «الآداب» عام ١٩٥٣، لما استطعنا المراهنة على استمراريّة الشّعر الحديث!

خامساً: أفسحت **الآداب** المجالَ للاتّجاهات النّقديّة العربيّة كافّة، من خلال الدراسات والمقالات والاستفتاءات ونقد العدد الماضي وغيرها. لكن النّقد الحديث في الوطن العربي حينذاك كان انطباعيّاً موضوعاتيّاً إيديولوجيّاً (أو بلاغيّاً عروضيّاً)، وبالتالي ظلّ النّقد يحوم حول النّصّ الشّعري دون أن يكتشف ماهيتَه. لهذا ظلّ الحوار الأعرج بين النقّاد يقف عائقاً أمام تطوُّر المفاهيم وتكاملها بدلاً من التّشديد على الأحاديّة والثنائيّة (شكل أم منظور)؟؟. فقد طرحت النصوص الجديدة إشكاليّاتٍ ومشكلاتٍ جديدةً لم يسهم النّقدُ في بلورتها وهيكلتها ضمن مفاهيم وأطر جديدة... حتّى في مرحلة لاحقة.

سادساً: رغم أنّ تفتيت الشّكل السيمتري للعمود الشّعري ظلّ هدفاً وغايةً للشّعراء، فإنّ القصيدة الحديثة في **الآداب** عام ١٩٥٣ حقّقت تكريساً للشكل الجديد (قصيدة التفعيلة) في حدّ ذاته، اعترفت به نخبةُ المثقّفين دون أن يصبح شعراً شعبيّاً.

عمّان