الحرية والقسر

في شعر السبعينيات

سلمى الخضراء الجيوسي

في الفصل الذي كتبته عن "شعر الحداثة في العربية" ج ٤، بدورية كيمبردج عن تاريخ الأدب العربي، لم أذكر النزعة الشعرية الجديدة في مصر وهي ما يُشار إليها باستفاضة على أنها "شعر السبعينيات". حدث هذا لأن مادة البحث عن الموضوع نادرة وغير مكتملة، ولا يوجد نقد جاد (ربما إلى الآن) يكافئ هذا الشعر من النقاد المصريين المؤثرين على أية حال. لكن وقد تعرفت إلى الشعراء أنفسهم، أستطيع القيام ببحث أكثر تفهمًا تجاه الحركة، ويُسعدني أن أتيحت لي فرصة الكلام عن هذه النزعة.

في عام ١٩٨٤، كانت "جماعة أصوات" موضع البحث تناقش عقيدتها الشعرية بعبارات توحي بيقين قوي مع الكاتب الروائي المصري الحداثي إدوار الخراط، قالوا إنهم يعتبرون أنفسهم أول جيل "حداثي" في مصر[١].

جدير بالملاحظة أن الجماعة نفسها قامت بعد تسع سنين (في ١٥ من ديسمبر ١٩٩٢) بعمل تقديم في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، كررت فيه الأفكار والمواقف نفسها بصوت جماعي متناغم عمومًا[٢]، فما زالوا يبدون خارجين. بعبارة أخرى، لا يزال قائمًا ذلك الافتقار إلى الدعم النقدي والجماهيري الذي تشكّوا منه في نقاشهم المبكر. في الحقيقة، كان الموقف السلبي المتواصل لنقاد مثل: محمود أمين العالم وعز الدين إسماعيل وعبد القادر القط وجابر عصفور، ملحوظًا من جانب الشعراء[٣].

أحد أهداف هذا النقاش هو دفع بعض الاتهامات الموجهة للتجربة الجديدة، وهي اتهامات جعلت الحركة موضع استرابة في مصر. كما يسعى البحث لتوضيح خصائص هذا الشعر الذي أصبح بنص كلمات

(١) نشرت في الفصلية الأدبية الفلسطينية "الكرمل"، عدد ١٤، ١٩٨٤ .
(٢) ربما يشير هذا إلى عدم تفوق أحد فيهم على الآخر، مما يحدث صدعًا في العادة.
(٣) انظر تعليقات أحمد طه ورفعت سلام، ص ٢٠٤.

الخراط "واقعًا لا يُدحض"[1] مع التعريف بخلفياته النظرية والفكرية.

رغم ذلك يتشارك النقاش موضع البحث، وهو أكثر رهافة وتقدمًا إزاء الحالة الراهنة للشعريات العالمية عما باشره شعراء الخمسينيات، مع النقاش الذي دار في الخمسينيات على الأقل ضمن مقولتين أساسيتين: أولهما التوكيد المطلق على وضع حكم نهائي فيما يجب أن يكون عليه الشعر (وهي خصيصة كل الحركات الجديدة عبر العالم)، وثانيتهما رفض التراث الشعري (جزئيًا فقط في حالتهم)[2].

وما يتلو هو المبادئ الرئيسية التي أعلنتها الجماعة:

١- عود إلى الخصوصية المصرية:

يرى شعراء السبعينيات أن شعر الخمسينيات والستينيات "المصري"، مثل أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥-) وأمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٢) اللذين ناديا بالقومية العربية والوحدة، يمثل انحرافة عن طريق "الشعر المصري الأصيل" وانقطاعًا في مسيرته، وقد جاءوا لإصلاح هذا الوضع. فشعرهم ينبع من الشارع المصري[3]، كما فعل رواد من قبيل شعراء جماعة أبوللو في تمثّل "الخصوية المصرية" الحقيقية*.

لم يكن هناك أي إجماع على "التأثيرات". فقد لوحظ أن الشعر الجديد لم يكن مجرد "عود" إلى الماضي، لكنه بناءً على "منجزات" هذا

(١) ص ٢٩١. والشعراء الذين حضروا النقاش: أحمد طه، عبد المنعم رمضان، حلمي سالم، رفعت سلام، ماجد يوسف، ومحمد بدوي.

(٢) يقول أحمد طه ص ٢٠٧: هذه العلاقة "مغايرة لعلاقات شعر الرواد" لأن الشعراء الجدد يستفيدون من شعر الصوفية والشعراء الخارجين، الصعاليك. ولا مجال هنا لمناقشة هذه الأفكار، لكن الرواد في الحقيقة استفادوا كثيرًا من الصوفية.

(٣) أحمد طه، ص ٢٩١، ٢٩٢.

*فعليا، لا شيء يمكن اعتباره "خصوصية مصرية" في أعمال شعراء جماعة أبوللو (كونها أحمد زكي أبو شادي ١٩٣٢، مع شعراء من مدارس شعرية متعددة، اساسًا للحركة الرومانسية) علاوة على ذلك، فبأسلوبهم السهل وبنائيتهم البسيطة لا يمكن أن يكونوا أسلافًا أصيلين لهذه الحركة، التي تمكف على إدراك مركب للتجربة وبناء مركب للقصيدة. كان الشعر في العالم العربي مفتوحًا لكل الشعراء الذين يكتبون العربية، وهناك علاقات انتماء أساسية تتبع من نزعة العالمية المشتركة، ومن تقاليد أدبية متقاسمة منذ قرون مضت.

الماضي، وإعادة الروح الحيوية للحساسية التي ميزت الشعر المصري في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات[1] .وأعاد احد الأعضاء للأذهان تلك المفاهيم السلبية للثلاثينيات باقتراحه أن الثقافات الفرعونية والآشورية والكنعانية في المنطقة لابد أنها قدمت "فروقًا مميزة خلال إطار عام مشترك" للشعر العربي الحديث[2].

ذكر الخراط للجماعة أن الحداثة المصرية لها جذورها "ليس فقط في التراث العربي القديم، بل فيما ظهر من أعمال حداثية في الأربعينيات بمجلة (البشير)[*] مثلاً ، حيث تلمست القصيدة الجديدة بداياتها على يدي كتّاب مثل بدر الديب"[3] .

على أية حال، أكد أحد الأعضاء عن حق أن "تأثيرات عربية وغير عربية (أوربية) قد ساهمت في تحديد قسماتنا الشعرية... وأن التأثيرات العربية قد تكون أوضح من التأثيرات المصرية"، منكرًا الدور الكبير للرومانسية المصرية[4].

---

(١) حلمي سالم، ص ٢٩٤. لم يتم تعريف هذه الحساسية الخاصة بوضوح من قبل أيّ من الجماعة.

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٤، ٢٩٥. لكن هل من المعقول أن نضع هنا التأثيرات الفينيقية (أو الآشورية والكنعانية) أو حتى التأثيرات الفرعونية، ونهمل الجذور المباشرة القوية التي ينتمي إليها كل الشعراء الذين يكتبون بالعربية في ثقافة عربية شامخة وغنية، كلاسيكية أو حديثة، حيث اللغة والأدب والمجموع الفكري يغذّي كل ما يكتبون؟ وحقيقة فماذا استوعبوا باصالة في تجربتهم الشعرية الفعلية منذ ذلك الماضي السحيق؟

(*) جاء في الأصل الإنجليزي أنها "البشر" وصححتها "البشير". (المترجم)

(٣) ص ٢٩٥. من الغريب أن الخراط لا يذكر التجربة السريالية المبكرة في الثلاثينيات كمحاولة أصيلة للحداثة تمتد عي التعقيد ومغامرة الخلق الفني (انظر لي: شعر الحداثة في العربية، ص ١٤٥، ١٤٦ .(عمومًا، من الواضح أن نقاش هؤلاء الشعراء لم يكن على صلة حقيقية بالمحاولات الحداثية السابقة في مصر. ورفعت سلام، مثلاً، يعترف صراحة (ص ٢٩٥) الا أحد من جيلهم كان على معرفة أيًا كانت بالتجليات المبكرة للحداثة في الأربعينيات.

(٤) محمد بدوي، ص ٢٩٧. يلاحظ محاولة لويس عوض في بلوتولاند، باعتبارها تأثيرًا، رغم ذلك فلا شيء "حاوله لويس عوض في هذا الكتاب الصغير (١٩٤٧) يمكن أن يكون أساسًا لتغير شعري أصيل". يتميز هذا الكتاب بوضوحه البالغ وبساطة تركيبه، وتنحصر دلالته فقط في دعوة لويس عوض للشعراء أن "يحطموا عمود الشعر" و"عمود اللغة" وربما في محاولته البسيطة والمحدودة للغاية أن يعزل التفعيلات التقليدية عن قصيدته "بلوتولاند".

يرى المؤرخ الأدبي أن مفاهيم الجماعة هي بوضوح محصلة كل من التجريب الشعري الوثّاب والاكتشاف الدؤوب المتجدد دومًا لمناهج ونظريات أدبية، وهذا مسعى تراكمي كبير باشره العالم العربي منذ بدايات القرن العشرين، لكنه صار شبه قسري إلى حد ما منذ الخمسينيات [1].

من المضحك أن نغفل هذا ونقر بدلاً منه بعض التجارب الهامشية الصغرى التي كان رصيدها الأساسي جرأتها في هز المفاهيم المبجلة القديمة للشعر واستهلال عملية تجريبية لخلخلة بنيان القصيدة. فالتجارب "الجريئة" القليلة قبل ١٩٥٠ (وهي ظاهرة غير واردة في أي مكان آخر من العالم العربي) رغم عدم نجاحها شعريًا ومحاولتها أساسًا من قبل شعراء أقل مكانة، إلا أنها قد أسست بالتأكيد تاريخًا للمغامرة وتقليدًا للغة مجردة عن الرفعة والسمو وعن البلاغة، لذا انحرفت بعيدًا عن الكلاسية نحو قبول التبسيط اللغوي[2].

ربما تسترت هذه الروح من عدم التوقير نحو التوازن الصلب والفصاحة البلاغية للكلاسية خلف التجريب الجريء لعبد الصبور (الذي لا يقبله هؤلاء الشعراء الجدد كحداثي حقيقي)، وخلف أعمال هؤلاء الشعراء "السبعينيين" أنفسهم.

٢- مناخ نفسي مختلف:

كان المناخ النفسي الذي نشأ فيه هذا الجيل، كما أكدوا، كئيبًا. فقد رأى الجيل السابق المظاهر الأولى لثورة يوليو ١٩٥٢ وشهد بناء السد العالي وانتصارات عديدة على المستوى المصري والعربي الواسع كما غنى للاشتراكية والقومية العربية.

---

(١) مثل تجارب أحمد زكي أبو شادي، محمد فريد أبو حديد، خليل شيبوب، وعلي أحمد باكثير في تغيير بنية التفعيلة المتوارثة للقصيدة العربية، وكذلك عباس محمود العقاد في وصف مشاهد وخبرات من الحياة اليومية، خصوصًا في ديوانه "عابر سبيل" (١٩٣٧). ولتفصيل أكثر عن هذه التجارب، انظر لي "الحركات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث"، ليدن، بريل، ١٩٧٧. ج ٢ ص ٥٣٤ - ٥٥٠، ج ١ ص ١٦٥ - ١٦٧.

(٢) انظر لي: شعر الحداثة في العربية، ص ١٦٤.

لكن ما شهده هذا الجيل كان الانهيار: جاءت أولاً هزيمة ١٩٦٧ المروعة[١] ثم وفاة عبد الناصر ، بعدها مبادرات السلام الساداتية، وفي النهاية التبعية التراجيدية للإمبريالية، كل هذه الأحداث الرئيسية جعلت التكوين السياسي والفكري لهذا الجيل مختلفًا بالضرورة. عرف جيلهم الكفاح والسجن، وظل تمامًا خارج اللعبة السياسية الراهنة[٢] .عصر من الكرب والمضض نفّرهم من كل الأيديولوجيات، سواء كانت أيديولوجيات الطبقة الحاكمة أو اليسار المصري[٣].

٣- جماليات متغيرة :

تحدث الشعراء عن تغيرات حدثت في اللغة والشكل، وفوق ذلك في الموقف. لم يكن الشعراء والنقاد معتادين في نقاشهم حول الحداثة على تناول عناصر الموقف والرؤية في الشعر الحداثي، والحقيقة أن هؤلاء قاموا بنقاش هذه العناصر بشكل جليّ وسافر مما منح أفكارهم وزنًا أكبر[٤] .يوصف الشعر المصري بالركود قبل مجيئهم، فتمثلت مهمتهم في نقله من حال الوهن والاستفاد إلى حال من القوة والانتعاش غير مسبوقة في مصر[٥].

أ. اللغة والمجاز :

يؤكد هؤلاء الشعراء أنهم قاموا بعملية تثوير للغة فأصبحت لهم "لغة خاصة تزجر الجمهور العام"[٦] وهي كما يعتقدون "مختلفة عن لغة الحديث (اليومي)"[٧].وصف أحد الشعراء تجربته ، قال :

(١) ماجد يوسف، ص ٢٩٦. كانت هذه الأحداث مرعبة بالنسبة للجيل الأقدم، بل أكثر من ذلك في الواقع، لأنها أشارت لانهيار طموحات عالية كانوا يتوقون إليها وعالجوها بحماسة في شعرهم (شاهد أساطير البعث التي اختاروها بالخمسينيات). لهذا انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج ٢ ص ٧٢٠ - ٧٤٧

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٤ . ٢٩٥.

(٣) حلمي سالم، ص ٣٠٢ . ٣٠٢.

(٤) في نقاش مع الجماعة في القاهرة ١٩٨٢ عن "الحداثة" نُشر ربيع ١٩٨٣ في فصلية "فصول" بالقاهرة. تحدثت بوضوح عن أهمية "الموقف" في تحديد حداثة الشاعر، واشرت إلى أن الموقف البطولي كان موقفًا لأحداث بالفعل. انظر ملاحظتي هنا رقم ٣٦.

(٥) رفعت سلام، ص ٢٩٥.

(٦) أحمد طه، ص ٢٩٢.

(٧) حلمي سالم، ص ٢٩٣.

"شعرت أن الشعرية السائدة لا تُرضيني ولا تُشبعني.. المسافة شاسعة بين ما كان يُكتب في ذلك الوقت وبين حياتنا.. بدأت أبحث عن لغة تفجر ما بداخلي من تناقضاتنا". بالنسبة له، كان الأداء الشعري الموجود واضحًا بخصوبة صلبة، **"أشعر أن اللغة ينبغي تفجيرها بحثًا عن الجدة والفجاءة الساطعة"**[1].

هناك إجماع كامل بين هذه الجماعة على ضرورة أن يكون الأداء محكمًا غير سطحي ولا يقوم أبدًا بدور الاتصال أو الإبلاغ[2] .من المهم، كما تجرأ أحد الأعضاء، أن نجدد النحو ونخرج على النموذج اللغوي القرآني[3] مستخدمين "مفردات غير شائعة"، وهي عبارة جسورة بشكل بالغ إذا ما اعتبرنا أن القرآن موضع إجلال من زمن سحيق كمصدر أوليّ لقوة لغوية ثرية.

أما بالنسبة للصور الشعرية، فينبغي لشروطها الجمالية الجديدة أن تكون ذات خصائص بنائية مركبة[4] .المجاز الواضح الذي استخدمه صلاح عبد الصبور مثلاً، صورة لها جانبان معرّفان تشير إلى تعارض واضح بين بعضهما البعض [5]، مرفوض على أرضية أنه اختيار سهل المنال.

ب. الأسطورة:

أوضح هؤلاء الشعراء أن اختيار الرواد لتلك الأساطير كان لتوكيد مفهوم البعث والإحياء خلال الحركة القومية العربية، وهم يرونها الآن بالية. فقد تفاعل كل من عبد الصبور والسياب مع إليوت (إشارة لاستخدام إليوت الضمني لأساطير الخصب)، لكن الجيل الجديد يتفاعل مع السريالية ونيرودا وسان جون بيرس [6].

---

(١) ماجد يوسف، ص ٢٩٦.
(٢) محمد بدوي، ص ٣٠٢.
(٣) أحمد طه، ص ٣٠٣.
(٤) أحمد طه، ص ٣٠٦.
(٥) محمد بدوي، ص ٣٠١.
(٦) محمد بدوي، ص ٢٩٧.

لم تعد الأسطورة إشارة تاريخية بسيطة إلى موقف أو حدث سياسي، بل تم تمثلها في جسد القصيدة[1] .ويتوق شعراء السبعينيات إلى تكوين قصيدتهم، بعالمها المتراكب المتعاشق، لتصبح نوعًا من أسطورة خاصة بذاتها.

ج-الغموض :

أحد الاتهامات الرئيسية الموجهة لهذه المدرسة هو غموض شعرهم، ورد الفعل الحازم نحو ذلك. الشعراء الذين سبقوهم كتبوا شعرًا واضحًا سطحيًا فاعتاد الجمهور على هذا النوع من التعبيرية الذي ظل متلبثًا باقيًا بذاكرته. أما أصحاب الأيديولوجيات من الجمهور والنقاد فهم الذين يرمونهم بتهمة الغموض، لأنهم رأوا أن الشعر ما هو إلا منفعة وقتية[2] .عمومًا، لا ينبع الغموض من انعدام قدرة أو توظيف لأدوات هشة، بل يحدث لأن مثل هذا الشعر يجسد مستويات عدة للمعنى لا يمكن استنفادها. الشعر له معان أوّل ومعان ثوان[3]...

د-البنية :

أكد شعراء السبعينيات أن أحد التطورات الرئيسية في القصيدة العربية الجديدة أنها أصبحت بنائية تعتمد على توافقية عناصر معينة. تحدث أحد الأعضاء عن خلط عدة أجناس أدبية بالقصيدة الواحدة: **"من هنا تسقط الجدران التي تفصل بين الأجناس الأدبية، فتحضر الدراما والقص والحوار والأغنية"**[4] .

تحدث آخر عن تعددية الأصوات، فالقصيدة في الماضي بصوت الشاعر المفرد، وحين يسعى الشاعر لاختراق النسق فلم يكن يقدم أكثر من تنويعات على الصوت الذي يظل مهيمنًا ، بحيث **"تكون الرؤية للعالم أحادية رغم تعقدها وتراكيبها"**[5].

---

(١) أحمد طه، ص ٢٠٦.

(٢) أحمد طه، ص ٢٠٤.

(٣) محمد بدوي، ص ٢٠٥، مستشهدًا بعبد القاهر الجرجاني.

(٤) محمد بدوي، ص ٢٠٢ .

(٥) رفعت موسى (هو رفعت سلام، خطأ كان مطبعيًا في "الكرمل": المترجم)، ص ٢٠٩.

يضيف عضو منهم ما اعتبره السمات الرئيسية للحداثة: تعدد مستويات السرد، وجود عدد من ضمائر المتكلمين، المزج بين النثري والسردي، بين الشعري والغنائي، والاتكاء على الأسطورة والتضمينات. فذلك يعني الوعي الزائد بتكثير الأزمنة وتعدد الأشخاص والأفكار والرؤى[1].

ذكر عضو آخر أن معيار الحداثة يشترط في أصله تعدد مستويات القصيدة[2]. ثم أنهى الخراط النقاش بالتوكيد على أن "**تعدد المستويات والأصوات والأزمنة مكون من مكونات الحداثة**" [3].

هـ. الشكل:

يستهدف هجوم الجماعة الرئيسي حركة الشعر الحر المبنية على التفعيلة في شطرات متفاوتة الطول اعتباطيًا. تمثل هذه الحركة التي تأسست في الخمسينيات الثورة الشكلية الأكثر تطرفًا في تاريخ الشعر العربي كله[4]. فنرى مما يشهد على سرعة انطلاق الحركة الشعرية خلال القرن العشرين أننا، بعد ثلاثة عقود من الثورة الهائلة في الشكل، لا نجد الشعر الحر فقط هو المرفوض بل يُطلق عليه باستخفاف "كلاسيًا" (والمعنى هنا صارم بطراز قديم) من قبل هذه الجماعة.

احتج هؤلاء الشعراء أن شعر السبعينيات هو شعر الحداثة المصرية الخارج على قصيدة التفعيلة، بتقنياتها القائمة على المفارقة اللفظية والبناء المتوازن والاستخدام البدائي لإمكانات الإيقاع[5]، ولم يعد موجودًا لديهم تلك الانقسامات القديمة بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

كانت القصيدة سابقًا تُبنى على التفعيلة أو النثر، دون رابط

---

(١) محمد بدوي، ص ٣١٠.

(٢) أحمد طه، ص ٢٠٤.

(٣) المصدر السابق.

(٤) لنقاش كامل عن طبيعة التغيرات المقترحة في شكل القصيدة العربية، انظر لي: "الحركات والاتجاهات" ج ٢، ص ٥٣٤ ـ ٥٦٠، ص ٦٠٥ ـ ٦٤٠. خاصة ص ٥٣٨ ـ ٥٤٢.

(٥) محمد بدوي، ص ٢٩٨.

بينهما[1]، لكن محاولات هذا الشعر الجديد لاختراق إثنينية الإيقاع الغنائي والنثري تهدف (بالدمج الحر لكل منهما) إلى خلق نظام إيقاعي مستقل[2]. لم ينجح شاعر التفعيلة المصري في صهر الحقيقة خارجها بداخلها ضمن بناء مركب واحد، ظل هناك دائمًا صوت العاشق (المستوحد)، الغريب المنهزم، أو صوت النبي المصلوب، أو صوت داعية القومية، إلخ[3].

أما شعر محمد الماغوط كما اتفق هؤلاء الشعراء، فرغم أنه مكتوب نثرًا إلا أنه مشابه في الحقيقة لمبدأ قصيدة التفعيلة، أولاً لأنه مبني على الإيقاع الواحد فهو جزء من نظام عام للبنية الإيقاعية العربية، ثانيًا لأن إجمال المفاهيم التي يحيط بها هو ما يحيط بقصيدة التفعيلة في المجاز أو اللغة أو الأسطورة أو حتى صوت الشاعر نفسه.

تعاني قصيدة التفعيلة من وضوح بنائها، ويكشف الشعراء أمثال عبد الصبور القصيدة وهو يبنيها[4]. لكن القصيدة الجديدة تدمج الوضوح بالغموض، في بناء لا ينبغي أن يقوم على بنية إيقاع مندفق[5]. وقدم أحد الأعضاء نقطة لافتة الأهمية عن دمج الشكل والمضمون في شعرهم: "الشكل مضمون أيضًا"[6].

و- الموقف والرؤية:

رأى جيل صلاح عبد الصبور[7] وحجازي ودنقل نفسه نبيًا بمعزل

---

(١) قامت قصائد قليلة لشعراء أسبق، مثل أدونيس ويوسف الخال، في الحقيقة بالخلط بين الشكلين. عمومًا، قام الشعراء الأسبق بالتنويع ببساطة بين الشكلين، مقطع أو مقاطع من الشعر الحر يتلوها بين الحين والآخر "مقطوعة نثر"، وهكذا. أما الشعراء الجدد فيتحدثون عن الانزلاق من شكل لآخر ضمن المقطع نفسه.

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٨ - ٢٩٩.

(٣) محمد بدوي، ص ٣٠١.

(٤) عبد المنعم رمضان، ص ٣٠٠.

(٥) حلمي سالم، ص ٣٠٨.

(٦) حلمي سالم، ص ٣٠٧.

(٧) في الحقيقة، لم يعتبر عبد الصبور نفسه نبيًا بل كان ضحية زمانه، شارك الناس بوضعية الضحية. انظر لي: "شعر الحداثة في العربية" ص ٦٦. ولا يمكن بهذا المعنى اعتبار دنقل "بطوليًا" على نحو جاد، سواء في الموقف أو التعبير.

عن الآخرين، يرى ما يعجز عن رؤيته الآخرون. كان تكوين الشاعر مختلفًا يفرّق النبي عن الخطاة اليائسين، ولأن النبي له رسالة ينبغي تبليغها فشعرهم مكتوب بلغة الإيصال.

تصبح بنية شعر عبد الصبور في النهاية متزنة قدر اتزان المعادلة الأرسطية، مقدمة تؤدي للنتائج. لكن شاعر القصيدة المصرية "الحداثية" ليس بطلاً ولا مسيحًا مصلوبًا، هو ذات تنطوي على ذوات متعددة كلها متناقضة، وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع من حوله[1].

٤- الشعر والجمهور:

أكد هؤلاء الشعراء أن جمهور الشعر اليوم اعتاد على التأويل الواضح، وكان ذلك ضروريًا والشعر فن العربية الأول. لكن الشعر الآن أصبح فنًا من بين العديد فليس كل واحد مهتمًا به[2]، لذلك تم هتك العلاقة القديمة بين الشعر والجمهور[3].

يرفض هؤلاء الشعراء مقولة الخمسينيات التي تقول إن على الشعر تثوير الجماهير، واشترطت صفات معينة للقصيدة: متفائلة، طيبة الروح، مضيئة النهاية، وواضحة الصراع الطبقي[4]. وحقيقة، لا يعظ الشاعر الحداثي جماهيره بل يصدمها، فهو يخلق نصًا لا تكتمل هويته كنص إلا بإنتاج المتلقي دلالته عبر تعب وكد[5]. لذلك يتعمد الشعر الجديد إبعاد جمهور عام غير مميز ليخلق لنفسه جمهورًا آخر مركبًا[6].

---

(١) محمد بدوي، ص ٢٠١. انظر نقاشي حول هذه النقطة في "شعر الحداثة في العربية" ص ١٦٧ - ١٦٨.

(٢) أحمد طه، ص ٢٠٤.

(٣) عبد المنعم رمضان، ص ٢٠٤.

(٤) حلمي سالم، ص ٢٩٣.

(٥) حلمي سالم، ص ٢٠٨.

(٦) محمد بدوي، ص ٢٠٢.

لو تذكّر أحدٌ قيمة تجربة الخمسينيات لأمكنه أن يرى فروقًا أساسية، من أوضحها أن ممارسة الخمسينيات كانت تبز النظرية بشكل بعيد وتقدمت في البداية على تفسيرها. على النقيض هنا، نرى نظرية محكمة بدرجة عالية لا تساير الأمثلة الشعرية التي صادفت قراءتها لهؤلاء الشعراء.

هناك فرق آخر، ما يصفه الشعراء باهتمامهم بالأشياء الصغيرة، فهم يخاطبون عالمًا صغيرًا محدودًا مستخدمين كلمات "صغيرة" وتعبيرات بسيطة، بالتضاد مع ميل الشعراء السابقين للتعامل مع المطلقات والمقولات الكبرى، فكانوا يخاطبون عالمًا رحبًا شاسعًا[1].

فرق آخر أساسي هو الإصرار على تعددية العناصر: المستويات، الأجناس الأدبية، الأزمنة، والأصوات. هدفهم كما أعلنوه، تحرير أنفسهم من ثنائية سيطرت على العلاقة الأسبق بين الشاعر والواقع، الشاعر والعالم، الشاعر والآخر[2]. يؤسسون قصيدتهم على **"رؤية ناضجة مكتملة للواقع المصري"**[3].

قوتهم الكبرى، كما يرون، في تجديد الشعر العربي بعد أن بلغت قصيدة التفعيلة نهايتها مع تجاوز هذه الشعرية، وينبغي النظر إلى حداثتهم على أنها حداثة من نوع خاص ذي أهمية[4]. كما أكدوا حقًا، يجسد شعرهم الإنجاز الأصفى لمن سبقوهم، لكنه يضع هذا الإنجاز في سياق معارض لقصيدة لا تتواصل آنيًا[5].

***

المثير ملاحظة أن الشعر العربي المعاصر لا يعاني من ركود، فالمواهب الأصغر سنًا تجد مجالاً مستجدًا في التجريب، وتتم معالجة الشكل مرة

(١) عبد المنعم رمضان، ص ٢٩٢.
(٢) جمال القصاص، ص ٢٩٦ - ٢٩٧.
(٣) أحمد طه، ص ٢٩٣.
(٤) محمد بدوي، ص ٢٩٧.
(٥) محمد بدوي، ص ٣٠٢.

أخرى لخلق إيقاعات جديدة وبنى جديدة[1] .أما لجج هذه الجماعة وقد تكرر في التقديم الذي قاموا به في ديسمبر ١٩٩٢ بالقاهرة فله أصداء صحية مرهفة وعميقة. وهي حجج لها مصداقية أو مرفوضة لكونها "مجرد نظرية" نظرًا لما ينتجه هؤلاء الشعراء من شعر.

تُبنى نظريات النقاد/ الشعراء عادة على نتاجهم نفسه، رغم أن قارئ مثل هذا النقد يرى بوضوح اللعبة التي يلعبها الشاعر مما يثير حنقه. على أية حال، عند تبني نظرية شعرية جديدة من نظرية شعرية أخرى تُناقش بمصطلحات نظرية لأن الأمثلة الشعرية المسايرة لها تميل غالبًا إلى عرقلة عملية الإبداع حيث "يشرف" الشاعر عندئذ على عملية إبداعه.

وكي تنجح نظريات جديدة خصوصًا المركبة منها فلابد من نضج الشعراء داخلها على نحو طبيعي، عندئذ يمكن ترجمة هذه النظريات دون وعي إلى فعل إبداعي فتصبح جزءًا من إدراك الشعراء لفن الشعر بأيامهم.

حين يكتب شعراء بنجاح وفقًا لطريقة جديدة فهم يفعلون ذلك لأن الأدوات الشعرية بلغتهم الخاصة قد وصلت إلى نقطة تسمح بمثل هذه النقلة، وتنجح النقلة نفسها نجاحًا ألمع حين يكون الشعر موضع السؤال في حاجة فنية ماسة لذلك. وهو ما حدث عند تأسيس الكلاسية الجديدة نفسها في بداية القرن العشرين، وكذلك عندما استولت الرومانسية على العشرينيات والثلاثينيات.

لو لم يكن الشعر على استعداد للتغيير باتجاه معين فلن ينجح. لا شيء من الممكن أن يجعل أحمد شوقي رمزيًا مهما كانت عبقريته

---

(١) جدير بالملاحظة في هذا السياق، أن النقاد والكتّاب المصريين كانوا خلال القرن العشرين في طليعة التجريب شكليًا، وسراعًا إلى ردة الفعل إزاء ما يرونه من ظواهر تنذر بركود التفاعيل العربية. لابد هنا من ذكر د. محمد مصطفى بدوي لمحاولته خلق ترتيب تفعيلي جديد صاحبته تنظيرات. انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج ٢، ص ٦١٧ ، ٦٢٠ . والمقترحات المقدمة في مقدمة كتابه "رسائل من لندن" (١٩٥٦)، تبتعد عن النمط المألوف.

لا تُضارع، وكانت التكعيبية لغزًا عند جبران، بينما السريالية غريبة على شعراء الثلاثينيات والأربعينيات فلقيت التجارب السريالية المحدودة في هذين العقدين آذانًا صماء .

قد تجيء مرحلة يصيب فيها الوهن (جماليًا) تجربة جيل معين من الشعراء، فيصبحون غير قادرين لأسباب منوعة على إنجاز تغيير أساسي في الشعر، وتبدو النظرية عندئذ كأنها أتت لمعونتهم وتطوير ممارساتهم الشعرية الفعلية.

لذلك لابد أن نصغي إلى هؤلاء الشعراء الشبان. هل التغيرات التي يقترحونها في أوانها، وهل هي ممكنة بهذه المرحلة من الشعر العربي؟ إنهم يمثلون نقلة أصيلة لحساسية مختلفة، وأفكارهم مرهفة ومنعشة للغاية. وأرى أنهم يشيرون إلى الاتجاه الصحيح.

لا تحدث نقلات الذوق على وتيرة متكافئة خلال جيل واحد. يبدو أن حافز هؤلاء الشعراء على التغيير قد تركز أولاً وأساسًا من شكل الشعر الحر. فالشعر الحر (الثوري الجديد) الذي تأسس في الخمسينيات فقط يبدو كأنه استنفد قابلية نموه الإيقاعي، بعد تمثله للبنى الإيقاعية السهلة المندفقة أو الإيقاعية منقطعة الأنفاس أحيانًا في شعر بعضهم. وقد أحس كثير من شعراء العربية بهذه المسألة.

دون اللجوء إلى القدح اللفظي الذي لجأت إليه الجماعة المصرية، فقد حاولوا غريزيًا التغلب على أوجه قصور ذلك الشعر بطرائق متنوعة منها: كتابة شعر النثر، تخفيض النغمة ومراجعة فيض الإيقاع، أو أحيانًا توظيف التفعيلات الأكثر شبهًا بالنثر في العربية مثل المتدارك أو الرَجَز.

***

في المراكز الشعرية العربية الأخرى (غير مصر)، شهدت السبعينيات تطورًا شعريًا مختلفًا. تم إعلان المقاومة الفلسطينية المسلحة رسميًا بعد

مأساة حرب يونيو ١٩٦٧، انضم الشعراء على مدار العالم العربي لحملة المقاومة، وكانوا بذلك يعكسون أملاً جديدًا للتحرير.

تأسس الكفاح لأجل الحرية والبواعث السياسية الأخرى من قبل شعريًا منذ بداية القرن، لكن قبل ١٩٤٨ كان الشعراء يتمتعون برفاهية الصوت الخاص (فظهر الرومانسيون، الرمزيون، والسرياليون). أما بعد كارثة فلسطين ١٩٤٨ ونشوء أوتوقراطيات قومية قلصت كثيرًا من حرية الفرد، فلم يجد الشعراء بديلاً عن الانضمام إلى الكفاح العربي الشامل للتحرر من الأعداء في الداخل والخارج.

من ناحية أخرى، بعد تأسيس الشعر الحر في الخمسينيات اتخذ الشعر مجراه الجمالي الخاص وتطورت تقنياته الفنية بصورة جذرية. وما أن تحرر من شكله القديم ذي الشطرين والقافية الموحدة حتى وجد الشعر مجالاً كبيرًا للتجريب في كل عناصر القصيدة تقريبًا. وحين جمّعت عملية التجديد والاستعارة زخمها لم يعد ثم شيء يعوقها.

يمدنا تاريخ الشعر العربي المعاصر بمثال باهر على استقلال الفن في عصر ديناميكي، فهو يثبت رغمًا عن الضغوط الخارجية المتغلغلة حياة فنية خاصة به وحده. بداية كانت التغيرات الفنية في الشكل واللغة ثم دخلت الأسطورة والتضمينات التي تواءمت مع الموضوعات السياسية دون صعوبة.

لكن السبعينيات شهدت نشاطًا استعاريًا كان يرى الصورة هي الأداة المركزية للتجريب، هي الصنم بل هي اللعبة. شرع ذلك كله في أول الستينيات مع التطور الجذري للصورة على يد الشاعر السوري أدونيس الذي تأثر بدوره بالسرياليين وشعراء آخرين مثل رامبو وسان جون بيرس.

أدى تغيير أدونيس لنظام الكلام إلى تمديد كبير في السياق، فيما أظهر أصالة وتنوعًا كبيرين باعتباره صانع استعارات يمتح صوره من كل

دروب الحياة[1]، منجزًا تغيره الأساسي في العلاقة بين جانبي الصورة، فأصبحا غريبين على يديه أحدهما عن الآخر، بعيدين في الغالب عن أحدهما الآخر.

لكن المنطق الداخلي عادة ظل باقيًا محفوظًا لدى أدباء وشعراء جيدين آخرين مثل أنسي الحاج استخدموا هذه الطريقة، وهي قيمة خفية مراوغة تعطي مصداقية لقصد الشاعر ويستوعبها القارئ الممتاز دون صعوبة. ولم يتبع نهج أدونيس إلا قليل من معاصريه الذين ينتمون لجيل الرواد ، لكن يبدو أن شعراء الجيل الأصغر الذين ازدهروا في السبعينيات قد كبروا من خلال هذا النهج فصار جزءًا من تعليمهم الشعري الغض.

رأى هؤلاء الشعراء في هذه التجربة الاستعارية تحديًا أساسيًا، فقد ولّدت مغامرة جديدة لتفجير الصورة بأقصى حد، وحيث كانت هناك مغامرة محدودة في تناول الموضوعات داخل عصر تميز بالالتزام الصارم، فقد أمدهم ذلك النهج بما يتوقون إليه من خروج على أسس التكرار، كما أمدهم بمهرب من قبضة الدلالات السافرة الواضحة إلى جماليات بحتة.

وجدوا خلال هذا البحث الاستعاري طريقة تجنبهم العبارة المباشرة والاستعارة الشفافة التي تميل التيمة السياسية لفرضها (فأفلتوا من عين الرقيب الساهرة). من هنا بدأ بحث محموم عن استعارة نادرة مبتكرة وبعيدة المنال، وتنافس الشعراء في تفجير صور يشتمل كثير منها على غربة لا حل لها بين جانبي الصورة الفاعلين مع الفقدان الكامل للمنطق الداخلي.

بُنيت بعض القصائد ببساطة على صور متناقضة سواء من داخل الصورة نفسها أو مع بعضها البعض، فأصبحت آلاف الصور المركّبة

(١) لمزيد من هذه المعالجة للصورة، انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج٢، ص ٦٨٤ ـ ٦٨٧.

الغريبة المختَرَعة بجموح محموم محكوم عليه بالفشل جزءا لا يتجزأ من قصيدة السبعينيات في العالم العربي. أدى هذا لظهور كثير من الشعر الرديء كما ضلّ عدد من المواهب الشابة غير المجربة طريقه للشعر إلى الأبد.

استمرت الحركتان متواجهتين في الوقت نفسه، كلاهما قسري تمامًا، وكلاهما جزء من البحث عن الحرية الذي كان سمة الشعر العربي الحديث. فتّشت إحدى الحركتين عن التجريب باستعراض جماليات القصيدة، فأنتجت استعارات مركبة صعبة وشارفت غالبًا على التحرر من قواعد الفن المنيعة غير المكتوبة.

أما الحركة الأخرى فتلمست البحث عن خدمة قضايا التحرر من العدوان الخارجي والقهر الداخلي. مع ذلك اصطدمت أولاهما اصطدامًا مستحيلاً مع الحركة الثانية التي تتطلب إمكانات الفن الأساسية على الأقل إن لم تتطلب الوضوح والمباشرة كاملين.

ثم بدأ الكتّاب قرابة نهاية السبعينيات معالجة مسألة الحداثة. ظهرت مقالتا أدونيس الأساسيتان: "صدمة الحداثة" و"بيان الحداثة"، في ١٩٧٨ و١٩٨٠ على التوالي. رغم خطأ أدونيس في كثير من الاعتبارات وكونها موظفة لخدمة الذات بشكل واسع إلا أن هذه الكتابات كانت طازجة بليغة، وهي ساحرة السحر الأكمل بالنسبة لجيل الشعراء الأصغر إذ فتحت أمامهم طريقًا واسعًا لجدل أدبي.

لا مجال هنا لتناول هذه المسألة بعينها[1]، لكن لابد من توضيح أن مفهوم الحداثة مرتبط فورًا بدافع تثوير كميّ للاستعارة وبناء الجملة. أدونيس الذي تحدث طويلاً عن اللغة لم يكن بالكاد يتناول التغيرات البنائية والاستعارية الجذرية سمة تقنياته الشعرية، مثبتًا مرة أخرى تفوق الممارسة على النظرية.

---

(١) انظر فصلي "شعر الحداثة في العربية"، ص ١٧٢ ـ ١٧٣.

بدا فترة السبعينيات "الرهيبة" أن الشعر يفقد البوصلة، وعلّق المعلقون عن خشيتهم على مستقبله، لكن بعض التجارب شديدة البراعة احتلت مكانتها. شعراء أمثال سليم بركات وحسب الشيخ جعفر ومحمد عفيفي مطر، يكتبون شعرًا بموقف إنساني مركب وأسلوبية صعبة متمردة، مع لغة طازجة مبتدعة لكن مستقاة من ذخيرة كلاسية غنية.

تناغمت هذه التجربة مع شعر سعدي يوسف الهادف لاستخدام لغة أبسط وأكثر هدوءًا بنغمية أقل سموًا، إذ تناول المقولات الكبرى في الحياة العربية المعاصرة بتوصيف أثرها على الإنسان العادي . فقد انقضى التوكيد الطنان على البطولة (سواء بطولة الشاعر، البطل القومي، أو الأمة نفسها)، مع ذلك انشغل معظم النقاد والشعراء بالنشاط اللغوي/ الاستعاري المتعذر كبحه، وإن ظلت دلالة هذه التجربة غير معترف بها لفترة طويلة.

علاوة على ذلك، هناك بحث خفيّ خلاق كان يدور على ساحة واسعة بحثًا عن شعر يمكنه أن يستثمر التجربة الضخمة المتراكمة ويصوغها في تعبير ابتكاريّ يطبق مبادئ الفن الصارمة لكن ليدعمها بانطلاقة إبداع أصيل. حين هلّت الثمانينيات وصل هذا البحث إلى نضجه، فتغير المشهد الشعري تلقائيًا.

لم تكن هذه هي المرة الأولى في الشعر المعاصر التي وصل فيها فجأة إلى نقطة التشبع، وأصبح زيّ معين من الشعر يدهش جيلاً غير ذي خبرة بعد لفترة معينة. قام بعض الشعراء الذين انهمكوا سابقًا في التجريب الأعمى بالسبعينيات بتغيير مسارهم، بعثتهم المحنة بمهارة وحيوية جديدتين، أبرزهم مريد البرغوثي حيث أصبح شعره مقطّرًا بشكل ملحوظ في الثمانينيات، خاليًا من البطولات الصاخبة وحساسًا لتجربة الفرد في غمرة الاضطراب القومي.

استطاع شعراء الثمانينيات أيضًا العثور على خير في التجارب

السابقة، من هنا انبعث أنسي الحاج من جديد ذلك الذي لم يحظ شعره إلا باهتمام ضئيل في الخمسينيات وخارج نطاق جماعته المباشرة، لأنه كان يسبق عصره ولا يواكبه. فقد كتب في الخمسينيات والستينيات بأسلوب الثمانينيات. اقتضى الأمر ظهور جيل آخر من الشعراء تشبّع حتى غصّ من أنغام عشرات الشعراء وتقنياتهم المكررة، فوجدوا نوعًا من الترياق في عمل أنسي الحاج. بعدئذ ظهر شعراء جدد كثر بداية الثمانينيات، يكتبون شعر القرن الحادي والعشرين.

لا يزال الشعراء يتكلمون من خلال الصور، لكن تبدو هناك معرفة حدسية عن كيفية التعامل مع هذه الصور تعلموها من التجارب الجامحة الأسبق. راقت أدوات الشعر طليعة فتمكن شاعر مثل طاهر رياض مثلاً أن يستعيد أشكال التفعيلة القديمة ليفرض عليها معالجة حداثية مركبة مرهفة.

أما أمجد ناصر فهو يتحدث عن الواقعي بحذق وحداثية دون أن يبدو "واقعيًا"، وعن الرغبة دون عاطفية أو انقاد شهواني. ويعرف زكريا محمد سقطة البطل الحديث كما يعرف طور الضحية دون غموض فيه، الضحية التي ترفض بعناد أن تنضم لجوقة التمجيد والاحتفال بالتضحيات والبطوليات.

قصائد وليد خازندار القصيرة مبنية بعناية فهي مزيج مدمج من النثر وبنية التفعيلة في مكر معًا وبدقة لا تهيمن عليها إلا موهبة كبيرة. صوره مركبة بدرجة كافية دون أن تكون معقدة أو محض أسلوبية، ولغته طازجة منتقاة بعناية أنيقة،مهما بلغ فيها من قصدية مباشرة إلا أنها دقيقة منضبطة كما ينبغي أن تكون كل لغة شعرية جيدة. فلا تزيد في هذه القصدية أو فاصلة في غير مكانها. لكن الأكثر أهمية في عمله هو إدراكه الشعري للتجربة وقدرته الهائلة حتى على تبليغ التجارب اليومية شعريًا هو كون شعري كامل.

كثير من تجارب الجيل المتميزة تكتب دون دعم من نظريات كبرى، فهي تشحب جوار واقع تجربة شعرية فائقة. يتمتع "شعراء السبعينيات" المصريون بالموهبة والمعرفة، لكن هدفهم طموح للغاية لن يحققه سوى نابغة كبير. ولعل النابغة الحق هناك، لكن ينبغي أن يُحاط بحيز كاف يتنفس فيه.

يستحق هؤلاء الشعراء اهتمامًا جادًا من النقاد والشعراء المعاصرين ما ليس من نصيبهم بعد. فلهم أفكار لافتة للنظر (بعض هذه الأفكار فيما أرى يبدو حقيقيًا)، ولعل تغير موقفهم من الشعر المعاصر إرهاص قد يعجّل بما سوف يأتي.

لعل النزعة التي لا يزال الآخرون يحسون بها نحوهم نابعة، بين أسباب أخرى، من رفضهم العقائدي لكل من سبقوهم على التقريب، أولئك الشعراء البواسل الرائعون الذين أقاموا منذ الخمسينيات صرح الشعر العربي الحديث فنقلوه قرونًا للأمام رافعين إياه خلال عقود قليلة إلى مستوى أفضل شعر بالعالم[1].

هناك أيضًا افتقار للواقعية والإنصاف في الطريقة التي يحاول بها بعضهم إيجاد جذور لهم في الشعر المصري وحده، ذلك أن الاعتماد على بضعة شعراء رومانسيين في الثلاثينيات لا يصح أساسًا كافيًا لإنجاز قصيدة غنية مركبة ذات مستويات عديدة كالتي تحدثوا عنها.

قارنوا أنفسهم بشعراء إسبان في العشرينيات أسموا أنفسهم "جيل ٢٧"[2]، لكن برفضهم التام من سبقوهم يختلفون جذريًا عن الإسبان.

(١) من بين الشعراء الذين يرفضونهم تكرارًا : الماغوط، عبد الصبور، حجازي، دنقل، عفيفي مطر، وغيرهم. وقليلاً ما يذكرون أدونيس كشاعر، لا يعترفون على الإطلاق بدوره الحاسم في تكوين تركيبتهم الشعرية المبكرة.

(٢) يسميهم أحمد طه، "جيل ٢٦"، ص ٢٩٢. كان "جيل ٢٧" مجموعة مواهب عالية من شعراء إسبان كونوا "جيلاً شعريًا" خاصًا. ويقول جورج جيلان عنهم: "نادرًا ما أجد تناغمًا تاريخيًا يكشف عن نفسه بوضوح، كما حدث في أذواق وأغراض العشرينيات لدى هؤلاء الشبان". ويؤكد أن هؤلاء الشعراء (الذين يضمون بين آخرين: لوركا، دماسو الونسو، بدرو ساليناس، روفائيل البرتي، وجورج جيلان نفسه) لا ينصاعون "لنظام مؤسس على منطق" لكنهم يتعاملون في شعرهم بدلاً من ذلك "بمعرفة تتأسس على تجربة، بتاريخ حيّ ليس مندرسًا". انظر: ج. جيلان "اللغة والشعر"، مطبعة جامعة كيمبردج، ص ٢٠١ ـ ٢٠٥ .

فلا أعرف جماعة شعرية قامت بما قام به هؤلاء الإسبان، إذ جمعوا بين ملامح حداثية أصيلة وبين عشق حقيقي لمن سبقوهم من الشعراء الكبار واهتمام حقيقي بهم، ومنهم شعراء أندلسيون كثر وقع لوركا في هواهم بعد قراءة ترجمات لهم قام بها إميليو جارثيا جوميث ثم أعاد كتابة شعرهم في "الديوان"[1].

سواء كان الشعر مبتدعًا مركبًا أو بسيطًا قريب المنال، فلا يقع الاختيار النهائي بقدرته على مجرد تبليغ "التجربة" بل على تبليغ "الإدراك الشعري للتجربة". حين يقول الشاعر لا يفعل مثل الإنسان العادي، حتى لو كان يصف مثل هذا الإنسان أو يتحدث بلسانه، فهو يقول كشاعر.

(١) ظهرت ترجمات جوميث في إسبانيا عامي ١٩٢٨ و١٩٢٩، ثم جمعت في كتاب ١٩٣٠. وقد تأثر البرتي ولوركا عميقًا بالصور والمشاعر التي تضمنتها تلك الترجمات. وكتب لوركا نتيجة لذلك كتابيه "قصائد" و"ديوان تاماريت" معتمدًا على هذه الترجمات.