كتب جديدة

سجل الشعر

لم تعد حركة الشعر العربي قادرة اليوم على جمع الشعراء ، ولا على حصر النتاج الشعري الحديث . فبقدر ما فاق الخصب الشعري — بعد سنوات من المحل — توقعات الكل ، ارتفعت الجدران عالية لتفصل بين كل شاعر وشاعر ، كأنها اسوار تفصل الحريم عن مواطن اللذة .

لقد اصبح كل شاعر — في عام ١٩٦٥ — امبراطورية مقدسة ، لا تحمل تقوى الاسم ولا مجد الملك ولا ورع السلطان . وبتحول الشاعر الى مؤسسة ، مهمتها الايحاء اليه بالشعر عند كل مناسبة تتطلبها ظروفه ، وحث اصدقائه ومريديه واتباعه على التصفيق والتهليل والتكبير له ، اصبح الشعر رهينة رخيصة في ميزان التجارة . لم يعد الشعر حركة ، ولم يعد يجد مجده في الكلمة. لم يعد الشعر قدس الاقداس .

ضاعت معالم التيه الشعري ، وكثرت مضارب الشعراء ، وتوزعت معلقاتهم وملاحمهم على مجوس العالم ، ولم ينج من تنوع ولائهم مذهب او قضية او دولة . ابى الشاعر اليوم ان يذوب في حركة تكون الكلمة فيها هي الخصم والحكم ، ويكون الشعر هو صاحب الولاء الاول والدائم لها . على عكس هذا ، دعمت اوتاد الخيام بحبال اطول ، وارتفعت الجدران مدماكا اعلى، وابتعدت مضارب الشعراء عن بعضها اميالا اكثر ، ولم يعد التيه الشعري اكثر من حنين الى اصالة الضياع الحقيقي الذي عرفه الشعر العربي في الربع قرن الاخير .

لقد تغيرت معالم الدنيا . لم يعد الشعر غوصا الى عالم الحقيقة بحثا عن الجميل المرهق الذي لا يفنى ، وبحثا عن الجديد الاصيل الذي لا يعتق . ولم يعد الشعر شيئا اساسيا لا يمكن الاستغناء عنه. لقد بات رديفا دعائيا لقضايا العصر التي يختلف حولها الشعراء ، وامسى كمزامير داود لا تجد آذانا تستمع اليها ، وعلى من يُقرأ الشعر ؟

واليوم، في ١٩٦٥ ، جدران شعرية تناطح السحاب ، لا لقاء بينها ولا التقاء، القت بثقلها كله في معركة البقاء للاصلح، والاصلح من يتربع سعيدا على كرسي امبراطورية الشعر المقدسة. خليل حاوي، ادونيس ، بلند الحيدري ، احمد عبد المعطي حجازي ، علي الجندي ، يوسف غصوب ، كلهم فرسان مائدة مستديرة ، يحاولون اقتسام ملك ، يمرتون او يعذروا !

« بيادر الجوع »

ترتفع « بيادر الجوع » ، ثالث مجموعة شعرية لخليل حاوي ، (دار الآداب، بيروت ، ١٩٦٥)، كعمارة شاهقة ، بين اكواخ من الطين على شاطىء مرصوف بالحصى، تشكل الغاما صغيرة تكاد تنفجر تحت قدمي اي شاعر آخر . غير ان خليل حاوي يمشي عليها وكأن ركب لقدميه جناحان يطير بهما بمرونة ، تمنعت عليه في ديوانه السابق ، ويسر يذكرنا بديوانه الاول . انما يطير بثقة ووعي واصرار اكبر .

في « الكهف » ، القصيدة الاولى في « بيادر الجوع » ، حيوية شعرية ، افتقدها خليل حاوي منذ قصيدة « الجسر » في « نهر الرماد ».والكهف عبارة عن امتداد آخر لاصالة شعرية عنده بعيدة عن تشعبات وتعقيدات وافتعال الرموز والقضايا. « الكهف » ازمة الشاعر اليوم ، وقد اصبح الزمن عبئا ، وانسانيته قد ميعت في غياهب قضايا هذا العصر . و« الكهف » ، وحدها من بين قصائد الديوان الثلاث ، تتقدم ببساطة وجرأة ، من دون مقدمات وادعاءات لا يتحملها شعر خليل حاوي. واذا كانت « الكهف » تحمل هذا الثقل في « بيادر الجوع » ، على غير ما اراد الشاعر ، حيث اعتبر « لعازر عام ١٩٦٢ » ، وقد احتلت نصف

الديوان ، هي الاساس وهي القضية ، فذلك لان في قصيدة « الكهف » نهاية طبيعية للمنعطف الشعري الذي اخذه خليل حاوي منذ ايام « نهر الرماد » . ففي « نهر الرماد » اراد ان يكون ، عن طريق الكلمة ، ضمير جموع تبحث عن قضية تلتحم به هو شاعرها ، التحاما عضويا ، تجاوزها في « الناي والريح » ، لتصبح الكلمة عنده في «بيادر الجوع» رؤيا طالما تاقت نفسه ان يطل بها على القارىء . واصبحت القضية ، على التزامه المستمر بها ، كأنها قدر لا يستطيع التهرب منه ، قضية اكثر شمولا انسانيا واكثر طواعية شعرية . ولعل خليل حاوي هو اكثر الشعراء التزاما، واقربهم الى مفهوم الالتزام بمعناه الوجودي وتجربته الفلسفية .

وفي التزام خليل حاوي الوجودي، انفعال بارز يكاد يكون اساس الخلق الفني عنده . فهو شاعر ينفعل باستمرار ، بكل شيء ومن اجل كل شيء ! وانفعاله هذا اوقعه في نزعة تموزية ، اصبح البعث فيها شيئا حتميا، يحل محل اليباس واليأس والموت. وهذا ما جعله يتلمس نوعا من الحوار النفسي المجسد، تلمس الملهوف الباحث ابدا عن ظل يتفيأه .

في « بيادر الجوع » نهاية الغموض ، بمعناه التضليلي، ونهاية صدام « الشرق العريق » «بالغرب الحضاري » . « بيادر الجوع » اشراقة الحقيقة وقد لمعت كالبرق ، فامسك بها الشاعر ومسمرها على خشبة خلاصه . وقد جاء الخلاص في لعازر وقبله في تيه الحصى على الشاطىء الذي ابحر منه السندباد.

لذلك جاءت قصيدته الثانية، «جنية الشاطىء»، نحيبا على البراءة والخصب والحيوية التي ادانتها ودفنتها الحضارة . فالشاعر والحضارة في صراع مستمر لاخضاع مرارة الامر الواقع ، الى انفعال الحدس الخلاق في سعيه الابدي عن الحقيقة ، وفي الخلاص بالراحة. فقصيدة «جنية الشاطىء » المقسمة الى ستة اناشيد صغيرة ، صدام الحقيقة بنار الخلاص ، في حوار مجنون ، ينتهي بمأساة تموزية وتفجع رثائي..

يحاول الشاعر في هذه القصيدة ان يقولب تجربته الشعرية عن طريق جديدة ، طريق بعيدة عن خصائص الالتزام الوجودي وابعاده السوداوية ، الذي لا يرى في التحام عنصرين، الشاعر (الفجرية) والسكاهن (الحضارة) ، الا هزيمة محتومة ، في تطاول القدر الذي لا مرد له . ولا يبقى من مناوشات المعركة الطويلة الا مرارة الموجة التي دفعته الى الاستسلام الاكيد لقدرية الانسان . انها كابوس الشاعر .

وفي « لعازر عام ١٩٦٢ » يعود خليل حاوي الى تموزيته . فهذه القصيدة هي البعث ، هي قيامة الشاعر ، بعدما ارخى السندباد شراعه وضرب مرساته في اول شاطىء كثر فيه الحصى .

فلعازر بالنسبة له هو القضية، وهو نهاية المطاف. ففيه الرؤيا اوضح ، والشعر اكثر نقاء وصفاء . وفي « لعازر عام ١٩٦٢ » يكتمل عند خليل حاوي هوس النبوة .

هذه القصيدة هي كل بيادر الجوع عند خليل حاوي ، وهي حصيلة انتكاس تجارب النضال في حياته . فمن القيامة جاء تموز وجاء « الفينق » ، مراحله الشعرية الاولى . ومن هذه التموزية التي لازمت شعره في كل مراحله ، نضجت وجودية القيامة في رمزية مزقت كل تحفظات الشاعر السابقة تجاه النضال والمناضلين . هوس النبوة عند خليل حاوي اساس طموحه في ان يكون شاعر قضية ، وشاعرا جماهيريا، وصاحب مدرسة لها اتباع ومريدون وتلامذة . ولما فشل في ان يكون ذلك ، تقلصت حدود مطامحه ، بقدر ما تمددت الرؤيا الشعرية وغاصت في اعماق الم الخيبة. فجاءت قصيدة لعازر، تحمل زبدة هذا الانقباض كله . لذلك اصبح صدى الانهيار الذي اصيب به في مستهل النضال ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله . من البحار والدرويش الى سدوم الى السندباد ، قام لعازر ، وانهار المناضل ، فلا جماهير ولا قضية . واستقر الصخب الذي مزقه على صور صافية في اناشيد لعازر السبعة عشر . وانتهى الطواف ، حين اصبح البعث نفسه ، في قيامة لعازر ، خذلانا لكل ما آمن به الشاعر وحمله مناضلا . « عاد من حفرته ميتا كئيب ... وفي عينيه عار امرأة ... تعرت لغريب ! » حتى هوس النبوة ، الذي دغدغ حياة خليل حاوي كلها ، يبدو وكأنه استقر على دور ثانوي في معركة لا يستطيع الانبياء الصغار ان يسيروا دفتها .

وكان لعازر ، رواسب سنوات المرارة الطويلة التي عاناها الشاعر ، وقد اراده ان يكون ، بحكم ما كان يطمح اليه الشاعر ، ابهى طلعة واصلب ايمانا واجل مصيرا . فقد كان وجه المناضل الذي انهار بالامس ، وطبع معه جيلا بكامله ، وتحول ما كان يرجى منه كل الخير ، الى نقيضه . وقد حدد خليل حاوي نفسه في مقدمته للقصيدة ماذا يكون لعازر : « الحياة والموت في الحياة ، تموت القيم في المناضل وتسلم الحيوية فيكون الطاغية » . واذا في حفرة بلا قاع رغبة سادية عنيفة في الموت ، الموت الذي لا بعث بعده :

عمق الحفرة يا حفار
عمقها لقاع لا قرار...
لف جسمي ، لفه ، حنطه ، واطمره
بكلس مالح ، صخر من الكبريت ،
فحم حجري .

وهكذا ، كما اراد خليل حاوي ، وفيما يشبه الحدس ، اتحد الحاضر بكل زمان ، والواقع بالاسطورة . واصبح الشك في دموع الناصري كرحمة ملعونة .

وكيف يحيي الناصري لعازر دون ان يمسح عن جفونه « حمى الرعب والرؤيا اللعينة » ، هذه الرؤيا التي ركبت حياته كلها ، كبرق فوق رأسه يتلوى كافعوان ، او شارع تعبره الغول . والرؤيا نفسها تريد ان تثأر لماضٍ بددته مرارة اليقظة ، فاراد الشاعر ان يجعل لعازر على صورته ، ويشده الى مصيره . ولكن مصيره مع الناس ، مع القضية ، مع الجماهير .

الجماهير التي يعلكها دولاب نار
من انا حتى ارد النار عنها والدوار
عمق الحفرة يا حفار ،
عمقها لقاع لا قرار .

وعبثا يحاول ان يلقي ستارا كثيفا على الرؤيا ، واذا به ميتا باردا يعبر اسواق المدينة. وهكذا كان نضاله .

واصبح لعازر عنينا ، بعد ان اسعفه الناصري بكماله الملائكي المترفع عن التجربة الحسية . واذا به ظلا اسود يغفو على مرآة صدر زوجته ، واذا بكل وهج نهدها وشعرها ، مجرد ليل حفرته الطيني ، واذا بها ، امرأته، مجرد انثى غريبة ، يشتهي وجعها ، ويشبع رعبه فيها . ولا يبقى من حبيبها الذي عاد من غربة الموت ، اكثر من استرحام لعينيه . وتتعطل مسيرة الحياة الطبيعية .

ويغص الشاعر في لعازره ، ويجر ساقيه في البراري باحثا عن صدى من يغني الدر والياقوت ، او صدى تغريد حب لانثى « مهدت صهوة نهديها وتشهت في السرير » . فلا فائدة من لعازر ، لا في موته ولا في بعثه ، باكثر من وقفة مترددة في وهج الشمس ، حين يصبح الموت عارا ، والقيامة عارا اكبر . واذا بفاجعة الواقع امر من تخدير الوهم .

ويلقي خليل حاوي برساته ، ويستريح ، فلعازر لم يعد له وحده ، فقد رآه في صفوف كل الذين احب ان يكون نبيا لهم .

ان « بيادر الجوع » تسلسل طبيعي ومنطقي « لنهر الرماد » و « الناي والريح » ، ونهاية واقعية ، تتفق مع كل ما وقف خليل حاوي حياته الشعرية النضالية عليه ، ورهن نبوته من اجله . فجاء ديوانه الثالث ، ليكون ذروة التفوق على ما حمله ديواناه الماضيان، بعيدا عن الافتعال الاسطوري الذي كان يعاني منه شعره في الماضي ، وبعيدا عن ايجاد جو فلسفي ، كان يقحم على القصيدة ، فيعطل انسيابها وتدفقها .

خليل حاوي في قصائد « بيادر الجوع » الثلاثة، صانع ماهر ، يعرف اصول الحرفة ويتقنها ، فهو كالصائغ بالنسبة للشعر ، ينحته ويعده ويقولبه ويعمل عليه طويلا ، حتى يجيء مصقولا يحمل بريقه الخاص . وفي هذه القصائد غنائية ، اعطتها مدا شعريا، ومرونة كان يفتقدها شعر خليل حاوي. كما ان الرؤيا الشعرية عنده كاملة الوضوح ، واكثر نقاء وصفاء وشفافية ، من الرؤيا التي تمخضت عنها قصائده السابقة . فالتجربة التي تدعم هذه الرؤيا ، تجربة صادقة وصريحة، ندر ما عرفها الشعر العربي اليوم . اما خليل حاوي في « بيادر الجوع » ، فقد عمق اساس الجدار الذي ارتفع ليفصل بينه وبين باقي الشعراء . ولعل زمام صولجان الشعر ما زال بيده. واذا كانت القضية قد خسرت مناضلا، والجماهير نبيا ، فانها قد ربحت شاعرا ، اصيلا ، كبيرا وعنيدا .

« كتاب التحولات »

ويجيء ادونيس في ديوانه الاخير ، « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل»،(المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٥) ، متأخرا ،ليضرب خيامه الى جوار بيادر خليل حاوي الشعرية . وكتاب ادونيس هذا خيبة امل ، من شاعر « اغاني مهيار الدمشقي » و « قصائد اولى » و «اوراق في الريح » . خيبة امل في الاطلالة المنتظرة ،والرؤيا الشعرية ، والتجربة الجديدة التي كانت متوقعة من شاعر مفروض انه في طليعة شعراء العرب اليوم .

تتحدث السيدة خالدة سعيد في مقدمتها للديوان (على دفتي طية غلافه) عن « الرؤيا الادونيسية »، وعن ابعاد شكلية جديدة، كما تتحدث عن الصوفية الدائمة التي تربط بين اقاليم الجسد واقاليم الروح في شعر ادونيس . وتؤكد الناقدة كيف انحلت عنده ثنائية الرؤيا والشعر ، كما انحلت بين الشاعر والعالم. كما تؤكد على الابعاد الشكلية الجديدة التي يزخر بها « كتاب التحولات » ، بحيث تنتقل من عهد الشكل الذي كان يفرض على القصيدة سلفا ، الى مرحلة يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص.غير ان الناقدة تنسى ان زوجها الشاعر ،وقد كان رائدا في اشكال الشعر العربي الجديد ، كان من المفروض ان يتجاوز هذه الاشكال ، كما فعل في دواوينه السابقة ، عندما تخلى عن الاشكال الشعرية العربية التقليدية ، حتى استطاع ان يصل بها الى اشكال ابداعية جديدة ، فرضتها نظرته الحديثة التي جاء يبشر فيها بالشعر . واذا كان لا قداسة للشكل ولا حد للابداع فيه ، وجب ان لا يبقى الشكل اداة للعب البهلواني في النظرة الى المضمون، وخاصة فيما يتعلق بقضايا مصيرية ، كقضايا هذا العصر ، الذي يعيشه العالم العربي بكل تمزقاته واوهامه وجدية انفعالاته .

في مطلع « كتاب التحولات » ، نجد قصيدة « زهرة الكيمياء » ، المؤلفة من ثلاثة عشر مقطعا او نشيدا ، تحتل مقدمة الديوان ، وهي تعتبر اول اللعب على الشكل في مقاطع لا تمت الى بعضها باية صلة ، ولا يجمع بينهـــا الا خيط رفيع من التفاؤل والرؤيا الفرحة التي حاول ان يربط ادونيس بها اقوال المتصوف القديم النفري ، التي اقتبسها في مدخل القصيدة . ان هذا اللعب على الشكل يؤكد ان التجربة الشعرية الانسانية عند ادونيس ما زالت كما كانت في « اوراق في الريـــح » ، او بعدهـا في « اغاني مهيار الدمشقي » ؛ انه لا صوفية هناك تفتعل افتعالا في مغامرة شعرية . ان قارىء الشعر اليوم يكاد ان يكون اذكى من الشاعر بكثير . غير ان في اناشيد « زهرة الكيمياء » محاولات في الفذلكة الشعرية ، ضمن اطار من الغنائية المبطنة، حتى يصل بنا الشاعر الى «الصقر» ثم « تحولات الصقر » ، التي هي اهم ما في الديوان واحسن ما فيه ، بل لعلها المنقذ الوحيد لشعر ادونيس في « كتاب التحولات » . « فالصقر »هي التجربة الوحيدة المكتملة عند ادونيس: ففيها تكاد تكون الحصانة الشعرية قد وصلت الى مناعة تامة .

من المفروض ان تكون هذه القصيدة مأخوذة من تجربة عبد الرحمن الداخل وهربه من الاندلس. غير انها في الواقع غربة ادونيس الشخصية ، وجد لها بطلا عربيا مغلفا باطار تاريخي . فالقصيدة تبدأ في ايام الصقر ، وهو هارب يريد ان ينجو بنفسه، حاملا كامل صفاته وسماته . فاذا بقريش هي مجد الدنيا ، واذا بالفرات رواسب ذكرى تشرد ، لم يبق من قريش بعدها الا مجد الجرح ، ومن الفرات الا هدير صوته . ولعل هذه القصيدة هي الوحدة الشعرية المتكاملة الابعاد والاهداف والرؤيا في كل شعر ادونيس ، منذ قصيدة « الفراغ » في «اوراق في الريح » . وهي من القلة في شعر ادونيس التي تتمتع بكيان واضح،فيه من الاصالة الشعرية ما يكفي الشاعر ان يكون ارفع وابعد من وعن ادعاءات ليس بحاجة اليها . ففي «الصقر» و « تحولاته » من صدق الشاعرية واصالة المعاناة للمعضلات الوجودية الانسانية التي يتصدى لها الشاعر ، ما يجعل جزءا كبيرا من باقي « كتاب التحولات » يبدو باهتا .

الجزء الاول من القصيدة كان الخطوة الاولى في خروج الشاعر من الجنة ، كما كان بداية مرحلة التشابه الطويلة بين البطل في القصيدة وبين الشاعر. فقد غدر بكليبها وشرد كلاهما ، وترك كلاهما وطنا وحرقة وعذابا طويلا ، وزرع كلاهما في دمشق كل احقاده :

اسألها – دمشق لا تجيب

لا تنقذ الغريب .

وعندما تهدأ صيحة الرجوع ، ويصبح جسم الشاعر او البطل في ارض ، وفؤاده في ارض ثانية ، لا يبقى امامه الا ان يذبح تاريخه ويدحرجه في منزلق حرمه كل شيء ، دمشق :

احلم يا دمشق
بالرعب في ظلال قاسيون
بالزمن الماضي بلا عيون
بالجسر اليابس ، بالمقابر الخرساء
تصبح : يا دمشق
موتي هنا واحترقي وعودي
تصيح : لا ، موتي ولا تعودي

ايتها الطريدة المليئة الفخذين يا دمشق .

واذا بدمشق ، التي رسمها بعينيه طوال حياته ، وحمل تراثها ودار يجوب به العالم ، علاهرة ، تفتح ساقيها لكل عابر جريء وترقد في ذل تحت ذراع الشرق ، تغويه بالوحل والخطيئة . ويجيء الشاعر البطل الغوطة ، يغنيها شعرا ، ويغنيها حبا ، ويستصرخها راجيا ان يصنع من تاريخها الاسود تمثالا من الصلصال يحفر فيه رعب جمالها .

واذا بدمشق ، صانعة القبور للموتى ، وللناس التكايا ، عاشقة الجثث الصفراء والضحايا ، هي حافز التمرد الاول في حياة الاسطورة .

لا شك ان هذه القصيدة محاولة بارعة في دمج الاسطورة ذات التاريخ عن طريق مونولوغ شعري يجمع بين التجربة الشعرية المباشرة والتجربة التاريخية عن طريق مشاركتها ، على لسان من طرد وشرد من وطنه ؛ واذا بالغربة موضوع يقتحم كل سطر في « كتاب التحولات ». وهذه الغربة ليست غربة الشاعر عن وطنه واهله وشعبه وماضيه وشبابه ومدينته وطموحه الذي ما عاشه ، بقدر ما هي تجربة انسانية كيانية ، ترتبط وجوديا ، في ان تكون مستقبلا تموزيا ، ينبعث فينقهـا في غفلة الزمن ، فاذا بالرمز الادونيسي — وقد اختار الشاعر اسمه المستعار من هذا الرمز بالذات — تموزا يتساوى في البعث مع الفينق ، ويتساوى في امل التجدد والعودة التي لا امل فيها . واذا بالموت ، بداية المطاف ، لا نهايته .

وفي « فصل الصعود الى ابراج الموت » ، يصبح الصقر ضائع الجسد ، يطمح ان يغير العصور في ثورة او قصيدة او حلم . وتكون الفريسة ، هذه المرة ، غربة الفقر ، وغربة العوز ، وغربة الجوع. فالارض نفسها تأكل من غربة الفقر المخيفة . واذا بالموت ايضا بداية ، لا نهاية .

وفي « فصل الصور القديمة » ، يحاول الصقر ان يسترجع ماضيه ، وان يحيي من سقاه واكرمه ، واذا بالفرات النهر الذي رواه ، وببغداد المدينة التي استقبلته . اما عند « فصل الاشجار » ، فلا يبقى من الصقر الا مراثيه وشواهد قبره ، تنتهي كلها في دراما القيامة ، حيث يعود البعث ليلعب دوره في تموزية ادونيس .

ويبتعد ادونيس من جديـد في « تحولات العاشق » و « اقاليم النهار والليل » ، عن التجربة الشعرية المكتملة النضوج الى الدخول في مغامرات جديدة في الاشكال الشعرية ، كأنه يحاول ان يثبت قدرته على مزاولة اخطر الالعاب الشعرية . فمن الاناشيد او المقاطع الصغيرة التي تتنوع من بحر الى آخر ، تقفز تارة الى قصيدة نثرية ، وتارة اخرى الى مقطع موزون مقفى ، وتارة اخرى الى نثر فقط ، مرورا بكل ما يجوز ولا يجوز من الانماط الشعرية .

في « تحولات العاشق » متاهة جنسية مع المرأة، فيها الكثير من انسي الحاج الى درجة الاستغراب ، وفيها الكثير من هذيان الجنس. ولا رابط بين مقاطع « تحولات العاشق » السبع الا الحديث عن المرأة والمرأة ، والجسد والجسد ، والحب والحب . اما « اقاليم النهـار والليل » وفصوله المتعددة ، فهي رحلة غريبة اخرى، تفتعل الصوفية افتعالا وتغلفها بضبابية فلسفية ، لا يبقى فيهـا الا بعض الصور الطريفة المبتورة .

تحس في « تحولات العاشق » و « اقاليم النهار والليل » ان صوره الشعرية تكاد تصطدم بافتعال الجديد ، بقدر ما تصطدم بعمقها في ان توحي باي بعد شعري عميق — على عكس قصيدة « الصقر »، حيث تعمق الصور الشعرية الرؤيا ، وتفتح آفاقـا مذهلة من اللامألوف .

هذا ادونيس في « كتاب التحولات » ، الشاعر الذي اجاد مختلف اصول اللعبة الشعرية ، بقدر ما

اراد ان يعرض لنا براعته في مختلف فروعها. فزلق حيث كان من الممكن ان يسلم ، وانحدر حيث كان من الممكن ان يبقى بعيدا مترفعا كبيرا ، كما كان في « الصقر » . ان ادونيس يرتفع وحيدا في عالم الشعراء ، في قوقعة اختارها بنفسه عن طريق التعالي ، فانعزل، وان بقي من اكثر الشعراء خصبا ونتاجا وشاعرية .

« خطوات في الغربة »

لعل بلند الحيدري آخر الشعراء الرومنطيقيين الحقيقيين واكفأهم . و « خطوات في الغربة » ، (المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٥) ، ديوانه الجديد ، الذي جمع فيه احسن وانضج ما عنده من شعر منذ سنة ١٩٤٤ حتى ١٩٦٤ ، هو سجل انساني مرهف الحس ، لشاعر غنى المرأة ، وغنى قلبا شتتته الاعاصير الغريبة ، ورمته على رصيف غريب في مدينة مزقتها الشهوة. وقصائد «خطوات في الغربة » ، بترتيبها الزمني، تشكل تطورا شعريا واضحا ونضجا في عمق التجربة الشعرية واصالتها عند بلند الحيدري .

غير ان كل محاولات الحيدري الشعرية ، في ان تكون له قضية — خارجا عن نطاق التجدد الشعري — ترسو على شاطىء امرأة ، يراها وهي تجتاح قلبه بعين مقززة. وهو من ضمن هذه المحاولة — التجربة ، يخلق جوا سأميا في مدينته الميتة ، حيث تبقى في شعره رمزا دائما للعدمية والتفاهة والسأم . وهذا الجو السأمي نوع من العبث الوجودي المتوفر في كثير من شعرنا الجديد، ونوع من القتامة الفلسفية التي تتبرم عند كل لحظة عابرة بمأساة الوجود. فالحياة عنده لا ربيع فيها ، وهو يمشي بلا مصير ، في خطوات غريبة، وفي غربة دائمة ، عبر مدينة ميتة.

والذي تابع بلند الحيدري ، منذ «خفقة الطين» ١٩٤٦ ، حتى « خطوات في الغربة » ، سيجد ان الجديد في هذا الاخير قليل جدا . ولعل « خطوات في الغربة » مجموعة تلغي كل ما سبقها من شعر الحيدري. واذا ما كان بلند رائدا من رواد الشعر الجديد ، وفي طليعة من فتح آفاقا على تجارب شعرية لم يكن قد الفها بعد شعرنا الحديث ، فانه بقي في مجموعته الاخيرة عند حدود هذه التجارب، وان حاول ان يتخطاها في بعض القصائد . غير ان هذا لاينكر انه ، في قصائده ما بين ١٩٥٧ — ١٩٦٤ ، حاول ان يعطي ابعادا جديدة لمضامين قضايا معاصرة، ضمن الاشكال الشعرية التي كان اول من جدد فيها في الاربعينات .

غير ان الحيدري ، وهو يلعب بهزلة الوجود الكبرى في شعره ، يبقى ذلك الرومنطيقي ، الذي اراد ان يكون الرمز استقرارا لواقعية معينة سعى اليها في شعره ، فاذا بصوره الشعرية ، على قساوة بعضها، صور حنونة ، تتعانق مع الاطار التشاؤمي والانفعال السوداوي ، الذي يعبر عنه ببساطة من خلال موسيقى جنائزية رتيبة ، يبقى المرح فيها ضمن اطار من السأم يميزه عن غيره من الشعراء ويعطيه صوتا فريدا واصيلا .

« لم يبق الا الاعتراف »

اذا كان احمد عبد المعطي حجازي « شاعرا ثائرا » ، كما احب ان يؤكد في «مدينة بلا قلب»، ديوانه الاول ، فهو ما زال ثائرا ايضا في « لم يبق الا الاعتراف » ، (دار الآداب، بيروت ١٩٦٥)، ديوانه الاخير ، من غير ان يكون شاعرا ! فالثورة والشعر ، وقد التقتا في مجموعته الاولى ، لم يبق منهما، في مجموعته الثانية، الا العناوين والقوافي. وبقدر ما كسب الشعر العربي الحديث — وخاصة في مصر — شاعرا جديدا شابا يعد بالكثير ، عاد وخسر هذا الشعر ما كسبه في الشاعر سنة ١٩٥٩، عند صدور كتابه الاول .

« لم يبق الا الاعتراف » عنوان جميل لمجموعة شعرية ، ليس فيها اي شيء يستحق الاعتراف . فهي مجموعة من القصائد السياسية القي اكثرها ، او نظم ، في مناسبات وطنية ، كتبت خصيصا لتلقى بين الجماهير . فتحس ان حجازي وجد ارتباطا بينه وبين الجماهير عن طريق الشعر السياسي ، كما وجد في القصيدة السياسية حلا لمشكلاته الاجتماعية والانسانية . فابطاله وشخصياته هي شخصيات وابطال المسرح السياسي المعاصر . وهو ضمن رحاب المبادىء التي يدعو اليها يسخر شعره كله من اجل الكلمة الداعية ، فقصائده كلها في « لم يبق الا الاعتراف » هي عن دمشق وبغداد والوحدة والانفصال وعدنان المالكي وباتريس لومومبا

والقومية العربية والاتحاد الاشتراكي العربي .

وكل هذه القصائد هي تعبير مباشر عن قضايا سياسية آنية ، تفتقد الكثير من عفوية البياتي حين يتحدث اخباريا في شعره . حتى ان الرموز التي يستعملها حجازي في شعره واضحة بشكل تكاد فيه ان تكون تعبيرا مباشرا لا رمزية فيه . حتى ان الشكل ، (وكان حجازي قد خاض مع صلاح عبد الصبور معركة الشعر الجديد في مصر في الخمسينات) ، قد عاد شكلا تقليديا ، خاضعا لرغبات الجماهير التي يريد الشاعر ان يتحدث اليها. حتى الثورة على الشكل لم تعد ثورة . اشكال قصائده اشكال تقليدية رتيبة فيها كل بحور الشعر العادية وقوافيه . وبهذا يعود حجازي للاقتناع بصلاحية اشكال الشعر القديمة للمضامين الحديثة . غير اننا يجب ان نستدرك بقولنا ان مضامين حجازي الاخيرة ليست حديثة ابدا، الا في المفهوم السطحي للحداثة ، وهي ارتباطه زمنيا بالعصر الذي كتب فيه. فابعاد قصائده محدودة جدا ، والرؤيا الشعرية ضيقة بشكل يعطل سياق القصيدة ، ويحصرها بصوره المتكررة المرتبطة بالموضوع المباشر الذي يعالجه بكلمات مقفاة موزونة .

هذه المجموعة الشعرية صورة محيرة لشخصية الشاعر ، ومواقفه ، ومكاسبه الشعرية . وهذه الحيرة وليدة ضياع الشاعر في انتمائه السياسي وانتمائه الشعري، واذا بالنتيجة اجهاض لشاعريته ولثورته. واذا بـ « لم يبق الا الاعتراف» جنين غير مكتمل النمو ، واذا احمد عبد المعطي حجازي ضحية حزينة لمواقف مترددة .

« في البدء كان الصمت »

علي الجندي شاعر من طراز آخر . شاعر غريب يهوى غرابة الغربة . و « في البدء كان الصمت » ، (المؤسسة الوطنية، بيروت، ١٩٦٥)، ديوانه الثاني ، رحلة وجود شخصية ، في « قصيدة سيمفونية ذات ثلاث حركات » ، كما كانت « الراية المنكسة » ، مجموعته الاولى ، رحلة حزن لانسان حزين في مجاهل الكلمة الجريحة .

فالشعر في ديوان علي الجندي الثاني هو قصيدة بعيدة القرار ، يتسكع فيها بالفاظ وشيقة خائفة . فهو دائم البحث عن ارض جديدة ليخيم بشعره فيها. وهو ما زال حزين الصوت ، حتى يكاد الحزن ان يكون من خصائصه الشعرية. وهو شاعر يكره المدينة ، ويكره الاسلاك الشائكة التي تحجب البيوت عن بعضها ، ويكره وجه الشمس الذي يغيب دون ان يراه من وراء الابنية العالية . فالشعر يكاد يختنق في المدينة ، والشاعر يحاول ان يفتح له بابا او شباكا ليتنفس .

في القصيدة الاولى ، الضياع والليل والصمت هي اقاليمه الثلاثة . بها يهتدي وبها يعيش وبها يغني ويشرب ويحب . فهو كبحار سكران يتهادى على شطآن انقشعت فيها الرؤيا ، ولم يعد له مكان ، لا على الرصيف ، ولا في مركب من المراكب الخشنة. ويستسلم لقدرية مصيره، وكأنه طرد من حدود الجنة.

من هنا تبدأ غربته ، فينطلق في « الصمت الكبير » ، الى قارعات الطرق يبحث عن جمهور ليعتلي خشبة امامه ويغني. فلا جمهور ولا اغنيات. وكأنه لم يعد للشعراء مكان فوق الارض، واصبحت الغربة حقيبة الشاعر الدائمة في سفره الابدي . فقد اصبح هو والتشاؤم توأمان ، يصولان ويجولان في عالم من السأم الحاد ، عالم من الخيبة والمرارة . عنده انتهى عصر البراءة ، فالجماهير هذه خيبة امل مريضة ، وظلال سوداء صماء ، لا تسمع لا الهتاف ولا الشعر ، كأنها ظلال تحركها اصابع مجهولة شدت خيوطها في رؤيا لا تطالها يد .

صور علي الجندي صور قاتمة عابسة مرعبة حزينة . والصمت والحزن شاهدا زور دائما في مغامراته الشعرية . ولعل غنى قصائده في الصور يكاد يكون اهم ما عنده . فالتجربة عنده تجربة تنفعل باستمرار ، بكل ما يحيطها من مؤثرات خارجية . تدعمها عنده هذه الرؤيا المكثفة لكل ما هو ضائع وحزين وغريب ، حتى تكاد ان تلتصق هذه الصور ، بكل ما عند الشاعر من رؤيا ، وبكل ما له من قضايا. بل هي عالم الشاعر الاوحد. واذا بالعدمية والقنوط معالم طريق رحلته الطويلة، وهذا ما يبدو واضحا في قصيدته الثالثة ، « ثم تفتح الصمت » .

في « الراية المنكسة » كان علي الجندي مغني جيل يعيش على السأم ، تشدّه رؤيا هنا ورؤيا هناك،

حياته سيناء كبيرة . اما في « البدء كان الصمت » فهو مغنٍ آخر ، حافظ على صوته الاول – صوت القضية وصوت الحزن – لينطلق في لحن اكثر وضوحا واكثر شخصية واكثر ارتباطا بتجارب وتجارب النضال الانساني ، بعيدا عن سطحية الاسماء وسجلات الاحداث .

« الابواب المغلقة »

يوسف غصوب – « والابواب المغلقة » ، (المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٤) ، ديوانه الاخير الذي فاز بنصف جائزة الشعر لجمعية اصدقاء الكتاب عن ١٩٦٤ – بقية عطر رعيل من الشعراء ، لعله اليوم اكبرهم واشعرهم واقدرهم . ان « قارورة الطيب »، التي اندلقت بموت او سكوت مدرسة كاملة من الشعراء الذين كانوا كل الشعر في الثلاثينات والاربعينات، في صلاح لبكي و بشارة الخوري و سعيد عقل و امين نخلة وسواهم ، بقي فيها شيء من الطيب اسمه يوسف غصوب . و « الابواب المغلقة » ، الديوان الذي يحمل شذى قارورة العطر هذه ، لعله ايضا آخر دواوين الشعر التي لم تعد تثير جدلا في حركة الشعر اليوم ، اكثر ما تثير اغنية عابرة تطرب ، ليس فيها ما يزعج وما ينفر وما يثير الريبة او الشك. ان شعر يوسف غصوب نوع من العملة المضمونة التي لا تتأثر ، ولم تتأثر ، بتقلبات السوق والاسعار .

وقصائد « الابواب المغلقة » هي من الرمزية الرومنسية ومن السلاسة التي بدأ يفتقدها شعرنا اليوم ، فليس من شعرائنا اليوم من يذود القوافي عنه ذيادا . و « الابواب المغلقة » مجموعة حلوة من القصائد التي تتحدث عن المرأة والشعر والطرب والوحشة ولبنان والهوى . غير ان شعر يوسف غصوب ، على انتمائه لهذه التيارات البعيدة عن نهج الشعر الجديد اليوم ، يبقى حاملا صوتا خاصا به ، ولوحده ، يطرب اكثر ويثير بعمق اوسع ،وشجن اصيل ، اكثر بكثير من قافلة الشعراء التي غرد بينها ، وكان فريدا فيها. ولعل رومانسيته العذبة، هي من الشفافية الاصيلة، ما يجعل قراءة « الابواب المغلقة » رحلة ممتعة في عالم الطرب الشعري الذي قصر عنه اكثر الشعر الجديد اليوم . ويوسف غصوب قد وجد في « الابواب المغلقة » ابوابا مفتوحة في الشعر ما تسنت لغيره . ومن اجل هذا ، لا يسع مغامري الشعر اليوم الا ان يحترموا جودته واصالته .

وهكذا امام هذه الجدران العالية من الشعر ، والفيض المترع من الشعراء ، يصبح البحث عن الجديد والجميل الاصيل نوعا من الابحار الى جزر من المرجان ، تغوص الى الاعماق متى ارادت ، وتطفو على السطح متى دفع بها التيار الى الضوء من جديد . وامام هؤلاء الشعراء ، في عام ١٩٦٥ ، اصبح البحث عمن يطرد فريسيي الكلمة من هيكل الشعر ضربا من العبث .

وطوبى لصانعي الكلمة الجديدة الاصيلة ، اذ بها يخلق الشعر ، وعليها يعيش وينمو ، ومن اجلها يُقرأ ، وفي سبيلها يموت .

رياض نجيب الريس

الحرّية ومشكلتها في البلدان المتخلّفة

بقلم منيف الرزاز . دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٥

ما دامت الحرية من المعالم الاساسية لمشكلة البلدان المتخلفة حضاريا ، فان هذا الكتاب يعد من بواكير الفكر السياسي العربي في تحليل هذه القضية تحليلا يتسم بالمبادرة والموضوعية . الا انه بالرغم من استشهاده بالكثير من الوقائع العملية التي حدثت او ما تزال تحدث في بعض الاقطار ، فانه يسلك نهجا نظريا محضا يعتمد على التعميم دون التخصيص ، فلا تصادفنا اية امثلة تطبيقية تؤيد ما يقول او تشرحه او تعارضه ، باستثناء مثال الهند الذي جاء به عرضا وهو يناقش اسباب ازمة الحرية،