صراع المتناقضات
في صفوف الشعر الحديث

غالي شكري

كيف تم الصراع بين تيارات شعرنا الحديث ، وكيف تمت الوحدة بينها ، ثم كيف سقطت قلاع هذه الوحدة ؟

للاجابة على هذه التساؤلات ، ينبغي ان ننسى مؤقتا الارهاصات الشكلية للشعر الحديث ، لان قيمتها التاريخية لا تثبت بصورة آلية قيمتها الفنية الواقعية ؛ فنحن لا ندري الى اي مدى كان لهذه « الجذور » فضل امداد التجارب الجديدة بعناصر الحياة . وانما ندري أن ثمة مفاتيح في حوزتنا، نستطيع بواسطتها ان نكتشف علامات الطريق الى جبهة الشعر الحديث . فليس ما يهمنا الآن هو كيفية ظهور الشعر الحديث، بقدر ما يعنينا على اي نحو ظهرت تياراته العديدة ، واتخذت لنفسها اشكالا موحدة للصراع فيما بينها ، هي ما ندعوه بالجبهة او الحركة التجديدية الحديثة في الشعر العربي .

ولعل اولى هذه العلامات التي تقودنا الى مناخ شعرنا الحديث ، هي مقدمة ديوان « بلوتولاند وقصائد اخرى » ومجموعة التجارب الشعرية التي ضمها هذا الديوان ، المنشور عام ١٩٤٧ وان كانت التواريخ المثبتة في نهاية كل قصيدة تؤكد ان هذه التجارب الشعرية تقع في حياة لويس عوض ابان الفترة التي قضاها في كيمبردج بين عامي ١٩٣٨ و ١٩٤٠ : اي انها تسبق كافة الارهاصات والبدايات التي يشار اليها اكاديميا بانها الاصول الباكرة لحركة الشعر العربي الحديث . ولا تنبع اهمية « بلوتولاند » من ثورته الجارفة على القديم الذي مات ، ولم تعد الثورة عليه من البطولة في شيء ، وانما تنبع هذه الاهمية من انه اعطى الشاعر العربي لاول مرة حقه في التجريب بمعناه الواسع . فلقد كان من المفهوم ان للشاعر كل الحق في « التجديد »، فاحتفل التراث العربي بالكثير من المجددين الذين غيّروا كثيرا او قليلا في موضوعات الشعر واغراضه وصوره ومعانيه واشكاله ، كلٌّ حسب قدرته على « الاجتهاد » وحسب سعة الصدر او ضيقها التي يتميز بها العصر والبيئة. الا ان الاجتهاد والتجديد في الشعر العربي لم يخرجا به، على طول تاريخه ، عن مجموعة ثابتة من الاصول التراثية ، سواء منها التي تبلورت في قواعد نظرية عند عالم كالخليل ، او تلك التي تبلورت في نماذج بعينها للقمم الشعرية في تراثنا العربي . وبالرغم من المحاولات الرائدة في طريق الاجتهاد والتجديد لامثال ابي نواس وابي تمام ، فان العمود الخليلي لم يتلقَّ هزته

الاولى الا في الاندلس . ولقد آلت هذه الهزة الى السكونية والثبات فيما بعد ، الا انها تركت دلالة خطيرة لا سبيل الى تجاهلها او انكارها. تلك هي دلالة اللقاء بالحضارة الغربية في ارفع مستوياتها ، واعني به الفن . فقد كان اللقاء الحضاري العميق بين التراث العربي والشعر الاوربي ، هو الاب الشرعي لتلك الهزة العابرة التي اصابت العمود الخليلي بجراح ، ولكنها لم تصبه بغير شك في مقتل . ذلك ان الاندلسيين قد كسروا حقا عمود الشعر في كثير من الاحيان ، ولكنهم لم يتمكنوا قط من كسر عمود اللغة . وهذه هي النتيجة الاولى التي حصل عليها لويس عوض من دراسته للتجربة الاندلسية مع الشعر العربي . وهذه ايضا ، هي اولى التجارب التي تبناها في كتابته للشعر بالعامية المصرية . لقد لاحظ في نفس الفترة اثناء دراسته لمبادىء اللغة الايطالية ان المسافة بين اللاتينية والايطالية في الحصيلة اللفظية وقواعد النحو والصرف اقل بكثير من المسافة بين اللغة العربية والعامية المصرية . وحينئذ تساءل لماذا يترك المصريون عاميتهم بين جدران التراث الشعبي او على السنة قلة نادرة من الشعراء الموهوبين كبيرم التونسي؟ ولكن علامة الاستفهام ما لبثت ان ذابت في زحمة حياته العلمية بالجامعة فلم يترك لنا سوى بضع قصائد بديوانه «بلوتولاند» ، وكتاب صغير يؤرخ لرحلته في اوربا هو « مذكرات طالب بعثة » لم يتح له النشر الا في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٥ . ولا تعنينا « مذكرات طالب بعثة » الا في ان كاتبها كان يمتلك ناصية العامية المصرية نثرا ، كما سبق له ان امتلكها شعرا . اما مجموعة قصائده التي كتبها في « بلوتولاند » بالعامية ، فقد التزم في بعضها بالعروض الخليلي مع تحرر ما في الوزن والقافية والروي ، ولم يلتزم في بعضها الآخر شيئا من هذا العروض . وهو في التزامه وتمرده اكد شيئا هاما ، هو ان العامية قادرة على تبني « شعر الخاصة » ، قادرة على « التجريب » ، قادرة على استيعاب اعمق هموم العصر والجيل . وهذا هو الفرق بين محاولات « بلوتولاند » وبين العامية الجارية على الرباب ، او على لسان شاعر عظيم كبيرم التونسي . وهذا هو الفرق ، ايضا ، بين محاولات لويس عوض وبين موشحات الاندلسيين ورباعياتهم واراجيزهم ومخمساتهم. هذا الفرق وذاك ، يمكن صياغتهما في عبارة واحدة هي « الرؤيا الحديثة » للشعر والعالم ، التي جاء بها لويس عوض من اعماق ارض مصر ومن وراء البحار ، معا وفي وقت واحد . لقد كانت التجربة الاندلسية بمثابة « المثير الاولي » الذي نبهه على امكانية القيام بهذا الدور التاريخي . فالحضارة الغربية تستطيع ان تمدنا بعناصر الرؤيا الحديثة ، بشرط ان نقف على ارضنا ، نتزود باعمق ما في هذه الارض من شرايين الحضارة الغائرة في وجداننا الروحي . هكذا حملت تجارب « بلوتولاند » الينا بذور شعر حديث عماده العامية ، فكسرت بذلك عمود الخليل وعمود اللغة جميعا .

وكانت التجربة الثانية الرائدة في « بلوتولاند » هي رفض المبدأ القائل بقيم نهائية

في الشعر . لم يصدق لويس عوض ان العمود الخليلي هو الجامع المانع لموسيقى الوجود ، فحاول استيلاد اوزان جديدة من بحور الشعر الانكليزي ، كما حاول ابتكار اوزان جديدة لم تكن مدونة من قبل . كان بذلك يغرس المفهوم المضاد للمطلق الموسيقي في الشعر ، كامتداد لمفهومه المضاد للمطلق في التراث ، وكمصدر فيما بعد لمفهومه المضاد للمطلق في الشكل . لم يرفض لويس عوض التراث العربي رفضا نهائيا ، ولكنه رفض ان يكون هذا التراث سيدا من القبر على الاحياء . لم يرفض لغة التراث ، فكتب بها معظم قصائد « بلوتولاند » ، ولكنه رفض اللغة المحنطة المعصومة في المعاجم او ادمغة الفقهاء ، فتتبع صراع الشعراء الاوربيين مع اللغة ، « ومنهم نفر عظيم قد جعل الالفاظ تقف على رؤوسها » ، وحاول في احدى قصائده — مع اللغة العربية — هذه المغامرة . ولم يرفض اشكال التراث وموسيقاه ، فكتب بها معظم قصائد « بلوتولاند » ، والتزم بالخليل التزاما صارما . ولكنه لم يرفض ان يضيف الى التراث شعرا قصصيا شبيها بشعر وولتر سكوت بعيدا عما سمعه في الجامعة من ان عمر بن ابي ربيعة عالج القصة بالشعر او ان العقاد فعل ذلك في قصيدته « ترجمة شيطان » ، فان الشعر الغنائي هو الخامة الاساسية في هذه الاعمال ، وليست القصة ذات الاصول والقواعد الراسخة في الشعر والنثر . اضاف ايضا ذلك اللون من الشعر القصصي المسمى عند الاوربيين « بالبالاد » ، ولكن اخطر ما اضافه هو تلك الخاصية التي يسمونها بالفرنسية enjambement ، ومعناها الحرفي « الجريان » ومعناها الشعري تسلسل المعنى في اكثر من بيت ، وهي خاصية لا وجود لها في الشعر العربي الذي توارث الشعراء فيه وحدة البيت . واضاف تجربة في الشعر المنثور اقرب ما تكون الى قصائد النثر الحديثة منها الى الشعر المنثور الذي عرفته العربية طويلا عند جبران وغيره . لهذا يعترف بانه لم يتأثر في هذه التجربة بوولت ويتمان مبدع الشعر المنثور ، وانما شواهد الحال تدل على تأثره باليوت . وبالرغم من التحرر من كل وزن منتظم فموسيقى القصيدتين اللتين كتبهما شعراً منثورا ادق واعمق من الموسيقى الراتبة في « بلوتولاند » . ولعل فيهما من الشعر — يقول المؤلف — بقدر ما في بقية الديوان : وان كان السبيل الوحيد الى فهمهما هو الاذن المدربة على سماع شوبان وعجلات القطار الغليظة ، فتربط ما بين انغام الوجود مهما اختلفت مصادرها . كما ان فهم هاتين القصيدتين يحتاج الى علم بالاساطير الاوربية وتفقه في الثقافات الغربية ، « ولن يحس بهما انسان يفهم الشعر على انه الكلام الموزون المقفى » . ويختتم الشاعر هذا المانفست التاريخي بقوله : « ولا امل للويس عوض الا ان يقرأ هذا الديوان شاعر ناشىء مطبوع فيتأثر بما فيه من تجارب ويجدد لنا الوان الحياة والحانها » .

لم يكن لويس عوض اول من كتب الشعر بالعامية ، فقد سبقه الشاعر الشعبي المجهول

بمئات السنين . ولم يكن اول من استخدم اللغة على نحو غير مطروق ، ولم يكن اول من استلهم القصة في الشعر ، ولم يكن اول من نادى بالوحدة الدينامية في القصيدة – الى بقية هذه القائمة التي سجلتها فيما سبق تحت لفظة « واضاف » . فليس هناك من تناقض بين ان لا يكون لويس عوض هو الطارق الاول لهذه الجزئية او تلك ، وبين ان يكون هو الرائد الاول للرؤيا الحديثة التي جمعت هذه الاشلاء الممزقة على طول تاريخ الشعر العربي في وحدة واحدة، تعيد النظر في كل جزئية على حدة فتعطيها مضمونا فنيا جديدا، ثم تجمع الجزئيات المبعثرة في بناء مركب يصوغ الرؤيا الحديثة للعالم على نحو غاية في التعقيد، كما يصوغ الرؤيا الحديثة للشعر على نحو غاية في التجريب . لهذا قلت ان اهمية « بلوتولاند » لا تنبع من انه حاول الاجتهاد او التجديد في نطاق الشعر العربي الموروث ، وانما هو استمد من التجربة الاندلسية – رغم فشلها – روحا جديدة : هي روح «الثورة» لا التمرد، وروح التجريب لا التجديد ، وروح الانتقال بشعرنا الى مرحلة كيفية جديدة ، وروح التفاعل الحر بين مستوانا الحضاري المتخلف وذروة الحضارة الانسانية في الغرب، وروح الخلق لا الاجتهاد، روح العصر .

ليست اهمية « بلوتولاند »ذات طابع تاريخي، ولكنها ذات طابع موضوعي. فلعلها من حيث النماذج الشعرية للقصائد ، ومن حيث المستوى العلمي الاكاديمي للمقدمة ، لا تقدم امثلة على درجة عالية من النضج والعمق . ولكنها من حيث الفعالية الايجابية المثمرة ، انعطفت بتاريخنا الشعري منعطفا جديدا للغاية، وفتحت بابا سرعان ما دخل منه الشعراء الموهوبون الذين راحوا يجددون لنا « الوان الحياة والحانها » كما اراد لويس عوض،وارادت من قبله طبيعة المرحلة الحضارية التي كنا نجتازها منذ حوالي عشرين عاما . دخل الشعراء العرب من العراق ومصر ولبنان وسوريا والسودان من ابواب الفتح الثوري الجديد، يحملون على اكتافهم تراثات مشتركة ومتباينة في آن . منهم من فجّر الحس القومي نبع الثورة في وجدانه الشعري ، ومنهم من فجّر الحس الاجتماعي هذا النبع ، ومنهم من فجّر الحس اللغوي اعماق نفسه ، ومنهم من فجّرت الحضارة الاوربية الكامن في هذه الاعماق . وجميعهم وجدوا لانفسهم مكانا تحت مظلة « بلوتولاند » ، بوعي منهم او بغير وعي ، فاجتمعت لاول مرة وبغير تنظيم اول جبهة للشعر الحديث . وهي مظلة ترفع راية التجريب ، راية الحرية وروح العصر ، ولكنها تستميت في الدفاع عن كيانها الغض ضد اعداء الحرية والعصر .

ولم يكن ذلك التصنيف التقريبي الذي حاولنا به ان نميز بين تيارات شعرنا الحديث (مقالنا « شعرنا الحديث الى اين ؟ » في « حوار » ١٩) قد عرف طريقه الى الوجود الواقعي بعد. لانه خلال الاعوام الخمسة السابقة على ثورة ١٩٥٢ في مصر كان الشعر «الحر»

او « الجديد » او «المنطلق» يجتاز اولى عتبات نموه بين احضان التجارب البلوتولاندية التي تجمع بين الحس القومي والاجتماعي والانساني العـام ، والتي تعتمد في اغلبها على وحدة التفعيلة اساسا وزنيا بديلا للعمود الخليلي بقافيته ورويّه. كان هذا هو الحد الادنى للاتفاق البلوتولاندي –اتفاقا غير مكتوب– بين رواد المنعطف الجديد في الشعر العربي، بين نازك الملائكة والسياب والبياتي وعبد الصبور وغيرهم ممن اتاحت لهم ظروف النشر تسجيل اولويتهم او ممن لم تتح لهم هذه الفرصة . فالاولوية التي تعد بالشهور والسنوات القليلة ، لا تنال اعتبارا كبيرا في التقييم الموضوعي. لقد بدأ الجميع ثوارا يحملون في تكوينهم بذور اتجاهاتهم التي تبلورت فيما بعد. الا ان ثورتهم الجماعية ، ومن مختلف اقطار المنطقة ، كانت تعبيرا اصيلا عن « الحاجة الملحة » التي تدفع الانسان في بلادنا الى اكتشاف رؤيا جديدة تحل مكان الرؤيا القديمة التي دهمها الظلام الكثيف من شظايا الحربين العالميتين ، وحرب فلسطين ، وخيانات الرجعية المحلية ، وطغيان الاستعمار الاجنبي .

تجمع ثوري للشعر الجديد

ولقد كان ظهور مجلة « الآداب » البيروتية في كانون الثاني (يناير) ١٩٥٣ بمثابة اول « تجمع » ثوري للادب الجديد . وبعد ان كان الشعر « الحر » يتعثر على اعتاب الصحف التي تملأ به حيزا بدلا من الفراغ ، او بين جدران الندوات الخاصة في بيوت الشعراء ومحبي الشعر، او بين دفتي كتاب خجول لا يعرف طريقه الى الجمهور الواسع،صدرت « الآداب » تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي ، والدعوة الاجتماعية في الادب ، والدعوة التحررية في الشعر . لذلك التف حولها المفكرون الثوريون والادباء المجددون من جميع انحاء الوطن العربي ، خاصة وان الثورة المصرية في ١٩٥٢ كانت اعلانا حاسما عن بداية مرحلة جديدة في تاريخ النضال العربي يتسم بالايجابية في التعرف على اصحاب المصلحة الحقيقية في الثورة . وجاءت « الآداب » اللبنانية على اثر توقف « الرسالة » و « الثقافة » المصريتين ، ايذانا صريحـا بان الفكر والادب العربيين يقفان في صف واحد مع المرحلة الثورية الجديدة . وقد كانت « الآداب » بالنسبة للشعر « الجديد » ذات دلالة خاصة ، فلاول مرة يعثر على منبره الخاص ، وتنظيمه العلني ، فيخرج من السراديب السرية « تحت الارض » الى الهواء الطلق في اطار يحمي تجربته الجديدة من التبدد والضياع. لا يعني ذلك ان «الآداب» تعصبت « للشكل » الجديد، فقد فتحت معظم صفحاتها للاشكال الاخرى، الرومانسية والكلاسيكية ، ولكنها اصرت من ناحية « المضمون » على ان تستوعب هذه الاشكال هموم الثورة الجديدة . وخلال ثلاث سنوات ، من ١٩٥٣ الى ١٩٥٥ ، كانت «الآداب» قد نشرت المحاور الرئيسية لتجربة التجديد في الشعر العربي ، جنبا الى جنب،

مع « القديم » في هذا الشعر .

وفي كانون الثاني (يناير) ١٩٥٥ اصدرت « الآداب » عددا خاصا « بالشعر الحديث » هو اول اشكال الجبهة التي نحن بصدد بحثها الآن . فقد استطاعت التجربة الحديثة خلال ثماني سنوات منذ عام ١٩٤٧ ان تصل الى درجة من النضج والاصالة ، فتفرعت عن جذور الشجرة الاولى، فروعا عديدة اجملناها في مقالنا المشار اليه . وباستثناء شعر العامية الذي لم يكن قد ازدهر في اطار التجربة الحديثة ، وباستثناء « قصيدة النثر » ، فان هذا العدد الخاص بالشعر الحديث من مجلة « الآداب » ، يعد الصورة الريادية الاولى لجبهة الشعر الحديث . لقد ظهر بالعدد اربع وعشرون قصيدة منها الكلاسيكي المتقدم ، والرومانسي، والجديد المتحرر . وقرأنا جنبا الى جنب اسماء الجواهري ونازك الملائكة والسياب وعبد الصبور وبدوي الجبل ونزار قباني وفدوى طوقان وعبد القادر القط وبلند الحيدري ويوسف الخطيب والفيتوري والحوماني ورئيف خوري وكاظم جواد وبديع حقي وجوزيف نجيم وغيرهم من ابناء الصياغة العمودية الصارمة ، او القافية المتساوقة ، او التفعيلة الواحدة . وكان شيئا واضحا ان الدائرة التي تضم هؤلاء واولئك هي دائرة « الرؤية الفكرية للواقع والفن » سواء كانت هذه الرؤية هي القومية العربية او الاشتراكية العلمية . كما انه بات واضحا كذلك ان اوزان التفعيلة الواحدة هي التي تجمع بين غالبية شعراء « الطليعة » الثورية الجديدة ، سواء جاءت هذه التفعيلة في توافق مع الاشطر المتساوية والاطار الاسطوري كما كانت قصيدة « رؤيا فوكاي » للسياب ، او في اطار الاقصوصة الشعرية كما كانت قصيدة « اللقاء » لفدوى طوقان، او في اطار خاصية الجريان او الانسياب المرسل بين الابيات كما كانت قصيدة « الناس في بلادي » لصلاح عبدالصبور .

لقد عثر ثائر « بلوتولاند » اخيرا ، لا على شاعر واحد موهوب يقرأ ديوانه ويتأثر به ويغير من الوان حياتنا والحانها ، بل على شعراء عديدين يتأثرون بجانب دون آخر او بجزئية دون النظرة الشاملة ، ولكنهم جميعا يدخلون مرحلة « التجريب » التي تنعطف بالشعر العربي نحو اتجاه جديد يختلف كليا وجزئيا عن مختلف حركات التجديد والاجتهاد السابقة على طول تاريخه . حقا ان غياب « النظرة الشاملة » التي استهدفها صاحب « بلوتولاند » من جماع تجاربه مع العامية والاقاصيص الشعرية والانسياب الداخلي بين بداية القصيدة ونهايتها ، قد اثر بصورة او باخرى على « نشأة » الاتجاهات الجديدة في شعرنا الحديث . فان لويس عوض لم يقصد بكل تجربة من تجاربه ان تكون اما لتيار منفصل عن بقية التجارب المكونة للديوان . ان هذه التجارب « ككل » تقدم مفهوما جديدا للشعر هو ما ادعوه « بالرؤيا الحديثة » ، فليست العامية في ذاتها او الاقصوصة الشعرية او الدراما او وحدة القصيدة الدينامية ، كل منها على انفراد ، هي الغاية التي استهدفها مؤلف

« بلوتولاند » . وانما هو قصد الانتقال بشعرنا عبر مرحلة من « التجريب » الى مستوى كيفي جديد هو « الرؤيا » . اما الذي حدث بالفعل ، فهو انبهار فريق من الشعراء الجدد باحدى الزوايا دون غيرها في «بلوتولاند». بعضهم اقتصر على اتخاذ العامية «لغة» للشعر، فاجهض بذلك مفهوم «بلوتولاند» للشعر الحديث. لقد راق هذا البعض ان تكون العامية « لغة الشعب » ، وبما انهم شعراء الشعب ، شعراء الاشتراكية ، فانهم « يكتفون » بهذا الجانب دون بقية الجوانب . او يقول البعض الآخر ان العامية هي لغة القومية المحلية ، وبما اننا شعراء « مصريون » اولا — على سبيل المثال — فنحن نرحب بالعامية المصرية لغة للشعر المصري دون غيرها من العناصر التي اقترحها وجربها لويس عوض . وكانت النتيجة ان تفرع عن «بلوتولاند» ما لا يمت الى المصدر الاصلي بصلة، بل قد يسيء الى هذا المصدر ويغتال رسالته . فهؤلاء واولئك قد اخذوا من« بلوتولاند » ما يناسبهم ويرضي فروضهم المسبقة ، ولم يدخلوا قط مغامرة التجريب التي قد تهز فروضهم وتبني لهم عالما جديدا. لقد كانوا في حاجة الى من « يبرر » لهم الطريق الذي ساروا فيه ، لا الى من يكتشف لهم طريقا جديدا . وقد كشفت محاولاتهم طبيعتهم الشكلية المتخلفة حين اقتصروا على العامية كمصطلح شعري ، فتورمت اعمالهم من ناحية بنظرة وحيدة الجانب ، ومن ناحية اخرى جرهم استخدام العامية « كلغة » فحسب الى تقديس الجانب الشكلي في اللغة تقديسا كلاسيكيا . اما الحصيلةالنهائية فكانت توقفهم عند حدود «الرؤية الفكرية للواقع والفن»، والمسافة الشاسعة التي تفصلهم عن تخوم « الرؤيا » الحديثة للشعر والعالم ، التي لا ترى في العامية مجرد لغة، والتي لا ترى فياللغة عنصرا وحيدا فيعملية الخلق الشعري. وكانت هذه الرؤية الفكرية للواقع والفن هي الام الشرعية للتيارين اللذين تبلورا فيما دعوته بالسلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية . ذلك ان المرحلة الثورية التي عايشتها محاولاتهم لم تخرج على قوانين « المرحلية » بنهايتها شبه الحتمية في احضان المحافظة ، بل ولم يكن ثمة داع على الاطلاق لقيام جبهة مشتركة الا لان اواصر العلاقة بينهما — الرؤية الفكرية — اقوى مؤقتا من عوامل الفرقة . خاصة وان اليمين الرجعي في الحقل الشعري كان يتولى السلطة الشرعية في المستوى الرسمي ، والسلطة الجماهيرية بحكم الامر الواقع .وبما انه لم يكن هناك «يسار متطرف» في مجال«التجريب» الشعري ، فان قيام الجبهة على هذا النحو كان خطوة متقدمة على نحو من الانحاء. ذلك انها لا تستهدف فيمرحلتها تلك الا تدعيم موقفهاالثوري، وتصفية اليمين المحافظ من مواقعه الجماهيرية كحد ادنى . اما المواقع الرسمية فلم يفكر في ازالتها احد ، لانها ترتبط مصيريا في بعض الظروف بالنظام السياسي للمجتمع .

هذا التحليل يوضح لنا اهمية التصدير الذي جاء في العدد الخاص بالشعر الحديث من مجلة « الآداب » عام ١٩٥٥ . فقد آثرت اسرة التحرير الى جانب الاربع والعشرين

قصيدة المتباينة الاتجاهات الفنية والفكرية ، ان تضع امامنا اجابة اثني عشر ناقدا ومفكرا وشاعرا عربيا على « ما هو مستقبل الشعر الحديث ؟ ».وقد جاءت هذه الاجابة النقدية او الفكرية مكملة للاجابة الشعرية في تعدد اتجاهاتها وتباين تياراتها . اكد رئيف خوري وصلاح عبدالصبور وزكريا تامر والحجاوي على محلية الشعر في الاطار العربي العام بالتزاوج مع العاميات الشائعة في المنطقة ، والخروج على الانغلاق الموسيقي في النظام البيتي المقفل ، وانتهاج الاشكال الحديثة في الشعر الغربي كالقصة الشعرية والدراما ، والاتصال الحضاري بارفع القيم الفكرية المعاصرة التي تحقق تقدما في كيان الانسان العربي ووجدانه . وذهب احمد زكي ابو شادي وجبرا ابراهيم جبرا الى ان غنائية الشعر العربي الاصيلة ستدفعه الى الاحتفاظ بميزان موسيقي ما ، ولكن مع التمرد النسبي على قيود القافية الموحدة . وبينما اصر عدنان الراوي وخالد الشواف وجورج صيدح على ان المحاولات الجديدة من شأنها اغتيال المضمون للشكل ، فان سلامة موسى ورجاء النقاش اصرا على ان المضمون الجديد هو الامل في انقاذ الشعر العربي من الجمود ، وهو الذي سيفرض قيما جديدة في الفكر والحياة ، هو « المخلص » الحضاري العظيم من عصور الانحطاط. اما بديع حقي وجوزيف نجيم فقد رفعا راية الشعار التقليدي الشائع « المستقبل بيد الله » .

مانفست الاشتراكية الشعرية

وبالرغم من ان مجلة « الآداب » ، منذ نشأتها ، تحمل لواء الدعوة القومية في الفكر العربي ، فان ميزان القوى السياسية عام ١٩٥٥ كان يميل ناحية اليسار الاشتراكي العلمي بصورة ملحوظة . وانعكس ذلك على صفحات مجلة توجهها الاهداف السياسية المباشرة ، بان كان المقال الرئيسي في ذلك العدد الخاص للناقد الاشتراكي محمود امين العالم حول « الشعر المصري الحديث » . وهو في اعتقادي الجزء الثالث من تخطيط المجلة — الانتاج الشعري اولا ، والحركة النقدية المرافقة له ثانيا، ثم ذلك المانفست التاريخي الذي اتخذ فيه العالم من الشعر المصري خامة للبحث، ولكنه قصد اساسا الى ترسيخ قواعد «الرومانسية الاشتراكية » وفق نظرية شاملة في النقد الادبي. وهذا هو الفرق بين دراسة العالم وبقية الدراسات في نفس العدد حول الشعر السوري او العراقي . فالحق ان مقال العالم يصوغ منهجا في الرؤية النقدية للشعر اكثر مما يدرس واقع الشعر المصري الحديث . ومن هنا تنبع اهميته التاريخية التالية لاهمية « بلوتولاند » . لان العالم في صياغة هذا المنهج كان تعبيرا نقديا اصيلا عن تيار شعري زاحف باسم الاشتراكية ، ولان العالم التزم بهذا المنهج طيلة حياته النقدية ، ولان العالم بهذا المنهج قد اثر تأثيرا واضحا في مسار الحركة الشعرية الحديثة . ولو ان محمود امين العالم كتب هذا المقال المطول خصيصا لمجلة « الآداب » في

عددها الممتاز ، لما كان عليه اي غبار . ولكن مسارعته بنشر المقال في كتاب نقدي مشترك مع الدكتور عبد العظيم انيس تحت عنوان « في الثقافة المصرية » هو الذي يؤكد الاهمية التاريخية التي نضفيها على هذا المقال بغضّ النظر عن ادراجه للنشر في ذلك العدد الخاص المنظم كجبهة فكرية للادب الجديد ، سواء كان قوميا او اشتراكيا . فنشر المقال في « الآداب » هو تمثيل للفكرة الاشتراكية في الادب داخل اطار الجبهة ، ونشره بعد ذلك في كتاب له طابعه المذهبي المحدد هو مانفست الاشتراكية الادبية في حقل الشعر .

ينطلق محمود امين العالم في تقييمه لحركة الشعر الحديث من فرضيتين اساسيتين: اولاهما ان الواقع السياسي للمجتمع هو صوت التجربة الانسانية ، والشعر هو احد اشكال الصدى التلقائي العفوي لذلك الصوت . والفرضية الثانية هي ان « الشكل الجديد » او « وحدة التفعيلة » هي الفارس الذي طال غيابه ، وما ان اقبل حتى انقذ شعرنا انقاذا ابديا .

هناك اذاً فرضية فكرية ، واخرى فنية . وكلتاهما فيما ارى متلازمتان، مكملتان احداهما للاخرى . الفرضية الاولى تقول ان شعرنا المصري نشأ في بدايته ركيكا كمعارك العلماء ، مفككا كاحتجاجات التجار وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارما — اخيرا — كالحركة العرابية ، حزينا بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت اليه . ولقد عبر البارودي اصدق تعبير عن الطبقة الحاكمة الجديدة في طريقها الى النمو والتعاظم ، وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب. فالبارودي في الحقيقة — يقول العالم — لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التي كانت تتحرك بها الثورة العرابية ، وانما عبر عن تلك الفئات العليا من كبار الملاك والتجار والعلماء . وخلال المرحلة الطويلة ، منذ مفتتح القرن العشرين حتى اعتبار معاهدة ١٩٣٦ « غير ذات موضوع » ، تحقق للشعر المصري — في رأي العالم — ثلاثة تيارات: كان شوقي و حافظ و محرم و نسيم و مطران المنابر الداعية لحزب الامة، وقد تمسك شعراء هذا التيار الاول بالصياغة التقليدية ، الا انهم تمكنوا من تطوير قيمها في حدود اللفظ والمعنى فحسب، وان احتفظوا بالقيم الشكلية القديمة، مع استحداث تغييرات جانبية وان لم تكن حاسمة . والتيار الثاني بقيادة شكري و العقاد و المازني ، وفيما بعد ابي شادي ، وهم يمثلون الفئة الصغرى من الطبقة الوسطى ، وقد حاولوا التخلص من التعبير عن القضايا العامة التي تخصص فيها الاولون . وحاولوا التعبير عن همومهم الذاتية ، ولكن في نسيج تحليلي اقرب الى الصياغة التقليدية ، اوقعهم في براثن الازدواجية بين الفكر والحس في العمل الشعري . وكان ابو شادي مرشحا — عند العالم — لان يتولى عرض التعبير عن كفاح الشعب المصري عام ١٩٤٦ لولا قنوطه الذي تغلب عليه بفراره من المعركة في ذلك التاريخ نفسه . غير انه ما ان اقبلت معارك شعبنا ، الواحدة تلو الاخرى ، مع الاستعمار ، حتى انبثق مع دماء الشهداء تيار جديد من الشعر المصري يقوده مناضلون

حقيقيون من امثال كمال عبد الحليم و عبد الرحمن الشرقاوي . جمع هذا التيـار بين التعبير التقليدي العام والتعبير الذاتي ، اي انه كان بمثابة « المركب الجديد » من العنصر الايجابي في التيار الاول ، والعنصر الايجابي في التيار الثاني . وتبلورت القيم الشعرية لهـذا التيار في نماذج صلاح عبد الصبور و نجيب سرور و كمال نشأت و صف طويل من الشعراء المصريين. تبلورت هذه القيم في خمس نقاط حددها العالم هكذا : التعبير بالصور تعبيرا بنائيا، الجمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، زوال الازدواج بين الحس والفكر او بين التعقـل والشعور ، سعة الانتشار الجماهيري ، الاشتراك الفعلي في عمليات الكفـاح الوطني . هذه النقاط الخمس هي جماع الفرضية الثانية ، الفرضية الفنية . ويختتم العالم دراسته او منهجه الجديد بقوله: « ليكن تناولي السابق مجرد فروض تمهيدية نحس بها واقعنا الشعري الحديث ».

ان الفرضية الفكرية الاولى تقول بميكانيكية التفاعل بين الفن والواقـع . فالشعر عند اصحاب هذه الفرضية هو المندوب النشيط في مجالس النواب وميادين القتال ، يعلـن في تكوينه شكلا ومضمونا حدة الازمات والهزائم و الانتصارات فور حدوثها حتى ليصبح سجلا تاريخيا امينا . ولقد تسببت هذه الرؤية النقدية في ان تتحول آلاف « القصائد » الى مستوى المنشورات السياسية او صحف الحـائط . فبـالرغم من بديهية العلاقة الوثيقة بين الفكر والواقع، الا ان المنطق الجدلي لا يتصور قيام هذه العلاقة بصورة ميكانيكية. اولا لان الواقع ليس هو الواقع السياسي فحسب ، وليس هو الواقع الموضوعي فقط . الواقـع حركة معقدة مركبة من ملايين العناصر والجزئيات، بحيث ان اغتصاب احد هذه العناصر بعزلها عن بقية الجزئيات المتشابكة يؤدي الى اغتيال الواقع بمعناه الحي العميق . كذلك فان تجاهل الواقع الذاتي لفردية الشاعر هو اغتيال لاحد جوانب الواقع العام المنعكس في عملية الخلق الفني . هذا من ناحية « الواقع » ، اما من ناحية الفن فان فرضية العالم تقوده الى عكس مبتغاه . فهو ، من حيث اراد ان يكون للشعر دور قيادي في حياة الناس، يقيم فرضيته اساسا على سلبية واضحة في العمل الفني تجعله مجرد « عاكس » للواقع الخارجي ، مجرد صدى للصوت كما قلت . وليس هذا المفهوم الا واحدا من النتائج النظرية والتطبيقية للفرضية السابقة . فالشعر — والفن عموما — ليس مجرد قابلة تستقبل الوليد القادم ، وانما هو تراث تاريخي وفاعليته تتبادل التأثير والتأثر مع محصلات الفكر الانساني العـام وقوام رؤى متفاعلة على الدوام مع بقية العوامـل الصانعة للنشاط الانساني ككل . ولا يمكن لمثل هذا العنصر الايجابي الفعال ان يكون مجرد « قالب » يصب فيه الواقـع « مضمونا » ما . ان الفرضية الميكانيكية هي التي ادت في خطها المستقيم الى هذا التصور الآلي المبتسر لطبيعة العمل الفني بتقسيمه الى شكل ومضمون . وهنا بالتحديد يأتي دور « العلاقة » بين الفن والواقع . فاذا كان هذا الواقع ليس هو الواقع السياسي فحسب ، واذا كان الفن ليس

اداة سلبية طبعة بين انياب الواقع ، فان العلاقة « الجدلية » بينهما هي التفاعل الحر بين المكونات التراثية لفن الشعر مثلا ، والاتجاهات المختلفة لهذا الفن في بقية انحاء العالم ، وطبيعة التكوين الذاتي المستقل لفردية الشاعر من حيث مؤهلاته الذهنية وخبراته الجمالية وقدراته النفسية وغير ذلك من خصائص يشارك بها في معركة الحضارة التي يتنسم تياراتها ومكوناتها وصراعاتها . ومن ثم لا يعود الشعر « صورة للاصل » بل هو جزء من الاصل لا يتجزأ ، ليس بوقا هاتفا للثورة ولكنه جزء متمم بالضرورة لملامحها العامة والتفصيلية على السواء . ان المنهج الجدلي يؤكد على اهمية التمييز بين العام والخاص في حركة الظاهرة. وعلى ضوء هذا المنهج تسقط الفرضية الميكانيكية التي لا تفرق بين «نوعية» الشعر كنشاط انساني مختلف كيفيا عن بقية النشاطات الاخرى بالرغم من تفاعله معها . وهذه هي قيمته الحقيقية . انه ليس رد فعل، ليس انعكاسا، وانما هو فعل له قوانينه الداخلية الخاصة به . هو جزء من الثورة الحضارية الشاملة ، وهو جزء من « الانخطاط » الحضاري الشامل ايضا، جزء وليس صوتا او بوقا . ومن هنا مسؤوليته وحريته معا . فلانه « جزء من » نستطيع حضاريا ان نحاسبه ، اما اذا كان « انعكاسا لـ » فباي حق نحاسبه ؟ علينا حينذاك ان نحاسب الاصل لا الفرع . وما دام الاصل هو السياسة ، فليس لنا منطقيا ان نقيم دعائم « نقد الشعر » . تلك هي الخاتمة الطبيعية للقول بميكانيكية العلاقة بين الفن والواقع . ومعنى ذلك اننا حين نقول بثورية الشعر لا ينبغي ان نطرح القانون الجدلي في التمييز بين العام والخاص جانبا ، فنخلط بين ثورية ظاهرة لها نوعية مستقلة كالسياسة ، وثورية ظاهرة ذات نوعية لا تقل عنها استقلالا كالشعر . فاذا كانت الثورة السياسية تتبدى في مجموعة من القوانين الضابطة لحركة المجتمع الى امام ، فان الثورة الشعرية لها كيان آخر مختلف تضبط حركته مجموعة اخرى من قوانين الشعر المستلهمة من التراث والتجارب المعاصرة على حد سواء . لا شك مرة اخرى ان ثمة علاقة وان تكن معقدة بين ثورات السياسة والمجتمع والاقتصاد والحضارة وبين ثورات الفن . ولكنها بالقطع ليست علاقة آلية ومباشرة. فكما ان الدستور او الاشتراكية او الاستقلال انتصارات سياسية واجتماعية محض ، فان هناك انجازات شعرية محضا، تحقق للشعر ثورته الخاصة به، المتفقة مع طبيعته الذاتية، والمشاركة من منبرها الخاص ونوعيتها المستقلة في التيار الثوري والحضاري العام . تماما كثورة احد العلوم الطبيعية في المعمل : قد يصل الى اكتشاف جديد هو في ذاته ثورة علمية ، وان شارك في نهاية المطاف في ثورة الانسان؛ ولكنه ليس انعكاسا ورد فعل ، بل هو مشاركة الند للند . ربما كانت لغة العلم التي تختلف جوهريا عن لغة الادب هي التي تحميه من دعاة الفرضية الميكانيكية ، ذلك ان التجربة المعملية والمعادلة لا تستطيع بحكم « صورتها » الشكلية ان تكون بوقا لاحد او هتافا لشيء . اما « الكلمة » — عماد الادب — فقد اغرت

اولئك الدعاة بانتهاك استقلالها النوعي عن الكلمة السياسية. وهذه هي النقطة التي تستدرجنا الى مناقشة الفرضية « الفنية » الثانية. ان ميكانيكية الفرضية الفكرية تستكمل مقوماتها التطبيقية في « شكلية » الفرضية الثانية : « وحدة التفعيلة » هي الفارس المنقذ للشعر العربي من الرتابة والاملال والجمود . ولو ان وحدة التفعيلة هذه هبطت من عليائها على شوقي او البارودي او مطران لاستطاعت ان تغير مسار الشعر العربي منذ اواخر القرن التاسع عشر. لننسَ مؤقتا ان هذه الفكرة تتناقض بصورة صارخة مع الفكرة السابقة التي تجعل التجديد في الشعر او الجمود فيه رهنا بتحركات السلطة بين زعماء الشعب وعملاء الاقطاع والاحتكار والاستعمار . ما يعنينا هنا هو ان هذه الفرضية الشكلية تتناقض مع المنهج الجدلي رائد قوانين الحركة. فلو اننا ابصرنا الظاهرة في حركتها لاستطعنا ان ندرك في وحدة التفعيلة عنصرا من عناصر التحول الكيفي الجديد في القصيدة العربية كمحصلة تاريخية لآلاف التراكمات التجديدية والاجتهادية التي عرفها الشعر العربي . فهي بذلك امتداد ومقدمة لا اكثر، وبمعنى آخر هي — ومعها بضعة عناصر اخرى — تشكل بناء مرحلة ثورية جديدة في الشعر الحديث ، ليست بالمرحلة النهائية .

وقد تكاتفت الفرضية الميكانيكية في الفكر مع الفرضية الشكلية في الفن بما تتسم به من سكونية وحتمية وثبات ، في خلق جيل كامل من ابناء الشعر « الجديد » يتبنى « موضوعات » الثورة والتحرر والاشتراكية ، ويلتزم بوحدة التفعيلة في بناء مرسل . ولا ريب في ان هذا الجيل قد ادى دورا بالغ الاهمية في تطويع اللغة العربية لمقتضيات روح العصر ، وفي اشاعة الحيوية الدافقة بين ابيات القصيدة المفتوحة . وهو بذلك الدور شارك على صورة ما في المد الثوري ، ولكنه لم يستطع المضي في طريق الثورة الشعرية الجديدة. ذلك ان الانفصام الكائن في باطنه بين معنى الشكل ومعنى المضمون وبين الواقع والفن والعلاقة بينهما، الانفصام الذي تسببت فيه الى حد كبير الفرضيتان الشكلية والميكانيكية، قاده الى التدهور التدريجي ثم آل الى نهايته المتوقعة : الجمود والانحطاط . ولم يبقَ شاعر واحد ممتاز ممن بدأوا حياتهم الفنية تحت لواء هذا الاتجاه الا وقد غيّر مسار حياته الشعرية الى آفاق الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، من امثال السياب و عبد الصبور و البياتي .

الارتباط حضاريا بجوهر حياتنا

غير انه ما ان انتهت مرحلة تثبيت الاستقلال وتدعيم الثورة الوطنية بعد العدوان الثلاثي حتى آذن التطور الاجتماعي بمرحلة جديدة في تاريخ الثورة ، هي الارهاص بالثورة الاشتراكية . حينذاك اعلنت مجلة « الآداب » حربا صليبية على اليسار العربي والاشتراكية العلمية تحت راية الدفاع عن القومية العربية التي يهددها الغزو الشيوعي في نظر المجلة واتجاهها السياسي. هنا تحطمت قلاع الجبهة المكونة من شعراء « الرؤية الفكرية » القومية والاشتراكية ،

واتضح ان شعار حرية الفكر الذي رفعته المجلة حينا كان شعارا مرحليا . كما اتضح ان المادة الادبية والفكرية ليست الا اطارا للدعوة السياسية التي تدافع عنها المجلة . حينئذ انفصمت عرى الوحدة النضالية لحركة الشعر الحديث ، فاقدم الشعراء والمفكرون الاشتراكيون على اصدار مجلتهم الخاصة بهم : « الثقافية الوطنية » . ومن ناحية اخرى كان قد مضى على التجربة الجديدة حوالي عشر سنوات حين تفتحت آفاق الشعراء الجدد على الرؤيا الحديثة في تكاملها واقترابها من الجوهر الحقيقي للشعر ، فآذنت المرحلة الثورية الجديدة بصدور المجلة الشعرية المتخصصة والرائدة ، مجلة « شعر » التي ظهر العدد الاول منها في مستهل عام ١٩٥٧ .

بين مجلتي « الآداب » و « الثقافة الوطنية » ، اللتين استقطبتا بشكل حاسم شعراء السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، تمكنت « شعر » من ان تشق طريقا ثالثا امام الشاعر العربي الحديث الذي لم يعد يرى في الارتباط السياسي المباشر بالحياة العربية الا سلفية جديدة او رومانسية اشتراكية تتخلف بوعيه داخل اسوار ضيقة . وعندما بلغ به طموحه ان يرتبط حضاريا بجوهر الحياة العربية ، لم يرَ في « الآداب » ولا في « الثقافة الوطنية » منبرا اصيلا لهذه الرؤيا . لذلك ارّخت « شعر » لبدر شاكر السياب و ادونيس و خليل حاوي مرحلة اجتيازهم عتبات الارتباط السياسي المباشر ، الى مرحلة النفوذ الى اغوار الانسان العربي الحديث في نطاق قضاياه الكيانية الكبرى. وفي نفس الوقت ارّخت لبداية مرحلة الجمود في حياة السلفية الجديدة الممثلة حينذاك في شعر نازك الملائكة . وفي نفس الوقت ارّخت لميلاد ما يدعى خطأ « بقصيدة النثر » كنافذة جديدة يطل منها الشعر العربي على الرؤيا الحديثة للعالم ، كما في شعر جبرا ابراهيم جبرا وانسي الحاج ومحمد الماغوط.

وتمكنت « شعر » من ارساء القواعد النظرية للنقد الحديث في حقل الشعر بان ارّخت للتراث تأريخا علميا دقيقا يرى في غيبة الحس الدرامي بالكون عن الشعر العربي القديم سببا مباشرا في ظهور شعر الوصف وشعر الرصف (ماجد فخري – العدد ٣) ، بينما الشاعر الحديث يريد من خلال كلماته المتآلفة وصوره ان يعكس هذا الكون وان يجعله حاضرا للانسان ، ان يعطيه وجودا جديدا (رينه حبشي – العدد ٤) . ولان الشعر تجربة شخصية كيانية فريدة ، فان التعبير عنها يجب ان يتم بتحرر تام من كل ما هو مسبق ومعد سلفا ، فالاصل هو في التجربة لا في الشكل ، التجربة المتسقة مع روح العصر (يوسف الخال – نفس العدد). فالاثر الشعري لم يعد انعكاسا بل فتحا (ادونيس – العدد ١١). وكان لا بد وفق هذا المفهوم من دراسات مزدوجة ، لعوامل التجديد التي مهدت للشعر الحديث من ناحية التراث القديم (غازي سركيس – العددان ١٢ و ١٦) ، وللنماذج الطليعية لثورات الشعر العربي (« مطران » بقلم عادل ضاهر – العدد ١٣ ، و « ايليا ابو ماضي »

بقلم نازك الملائكة في العدد ٦) .

على جانبي الطريق الطويل الذي اختارت « شعر » المضي فيه بجسارة، تساقطت قلاع الجبهة العظيمة ، الواحدة بعد الاخرى . سقط دعاة السلفية الجديدة على اثر هزيمتهم الفنية وافلاسهم الفكري ، وسقطت الرومانسية الاشتراكية في ظل المناخ السياسي المعادي للاشتراكية وفي ظل المسار اللاتطوري الذي انتهت اليه، فاحتجبت « الثقافة الوطنية » وانسحب الشعراء الاشتراكيون من الجبهة . واجتمع من جديد شمل الجبهة الاولى على صفحات « الآداب » حين عادت الاصول السياسية مرة اخرى الى اللقاء . ولكن ما ابعد اليوم عن البارحة : لقد كانت الجبهة الاولى في ١٩٥٣ جبهة ثورية لانها كانت في بداية الطريق، اما في السنوات التالية لعام ١٩٦٠ فقد كان طرفا الجبهة في نهاية الشوط حيث اصبح المجددون سلفيين ، والاشتراكيون رومانسيين . وآلت المجلة في النهاية الى قلعة للرجعية الجديدة منذ ذلك التاريخ ، اطلقت نيران مدافعها السياسية على « شعر » من كل جانب . وبالرغم من ان الهجوم السياسي الحاد لم يكن موجها الى الشعراء باسمائهم ، بل الى سلطة التحرير في المجلة ، فان الذعر لم يأخذ في طريقه شعراء « السياسة » فحسب ، بل اخذ في طريقه اعمدة الرؤيا الحديثة الحقيقية في شعرنا ، وتوارت على التوالي اسماء خليل حاوي و بدر شاكر السياب و ادونيس . ولم تعد هناك بالتالي جبهة ، واذاً فلا مجال ان تبقى « شعر » فارسا دون كيشوتيا ، فاحتجبت في خريف ١٩٦٤ .

مناخ الشعر في مصر وفي لبنان

في مواكبة مجلة « شعر » البيروتية ، كانت القاهرة تحاول ان تجمع اشتات السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية في وحدة خصصت لنفسها منبرين ، هما « الشهر » و« الكاتب »، ترافقهما حركة نقدية عمادها ذلك الجيل الذي يبدأ بمندور والسحرتي وينتهي بانور المعداوي و عبد القادر القط ، الجيل الذي تربى بين احضان الحركة الرومانسية في الشعر المصري المعاصر. وسواء اكانت فكرة « الهمس » عند مندور او « الاداء النفسي » عند المعداوي من الافكار التقدمية في نقد الشعر آنذاك ام لم تكن ، الا ان هذا الجيل قد تكون على نحو يجعل تغيره النوعي شبه مستحيل ، وانما هو يبذل كل ما لديه من قوى وامكانيات لتجاوز نفسه في حدود ذلك الاطار التاريخي لتجاربه مع الشعر والحياة . فطاقته على تجديد ذاته والتلبس برؤية جديدة محدودة بتلك التخوم التي تلتقي عندها الروح الرومانسية مع الحفاظ التقليدي على التراث. لذلك يصبح طه حسين اكثر تقدما حين يقول عام ١٩٥٧ في جريدة « الجمهورية » : « ليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما ارى من ان يتحرروا من قيود الوزن والقافية اذا تنافرت امزجتهم وطبائعهم، ولا يطلب اليهم في هذه الحرية الا ان يكونوا صادقين » ، من مندور الذي يقول في نفس التاريخ تقريبا : « ان

الشعر لا يمكن ان يتخلص من الوزن ، اي من الموسيقى ، بل ولا يمكن ان يتخلص من اسلوبه الفني الخاص ولغة تعبيره المتميزة التي تقوم على التصوير البياني ، والا اصبح نثرا وفقد كافة عناصره الجمالية » . وقد اوضح هذا الرأي مفصلا عام ١٩٦١ في « المجلة » القاهرية ، حين اكد ان التغيير الذي حدث في شكل البيت وشكل القصيدة انما نبع لا من تغير الذوق الجمالي وحده ، بل ومن تغير المضمون الشعري وطرائق التصوير والتعبير ايضا . وانهى ما كان بصدده من رد على زكي نجيب محمود قائلا : « لا اريد ان ننبذ القالب التقليدي ، بل كل ما اطلبه هو ان نفسح صدورنا ليعيش الى جواره القالب الجديد الذي كثيرا ما يفضله في عدة مجالات من مجالات القول الشعري . ويا ويلنا ممن يزعمون ان باب الاجتهاد قد قفل » . ذلك اذاً هو اقصى ما يمكن ان يصل اليه اكبر نقاد ذلك الجيل : التعايش السلمي مع الرجعية الشعرية ، والمطالبة بشرعية حق « الاجتهاد » .

لا ينبغي ان نتجاهل ونحن بصدد تقييم هذا « الحد الاقصى » لجيل مندور من ان مناخ الشعر في مصر يختلف الى درجة كبيرة عن مناخه في لبنان . المناخ الشعري في مصر يسيطر عليه الوجه الرسمي الممثل في المجلس الاعلى للفنون والآداب بشكل عام ، ولجنة الشعر بصورة خاصة . الوجه الرسمي للشعر في هذه المؤسسات يتخلف عن الثورة السياسية والاجتماعية في النوع والكيفية لا في الدرجة او المستوى . ثورتنا تبدأ من خطوة التحرر والاستقلال طريقا شاقا طويلا نحو الاشتراكية . لجنة الشعر ، رئيسها السابق (رحمه الله) مدح فاروق شعرا ونثرا . من كبار اعضائها من كتب ديوانا كاملا عنوانه « الملك » ، ومن كبار اعضائها من كتب « اغنية الفن » عن رعاية فاروق للآداب والفنون . ثمة هوة واسعة ، اذاً ، بين الثورة والوجه الرسمي لها في الحقل الادبي ومن اهم مجالاته فن الشعر . باسم الدين والقومية والتراث ، يستطيع اليمين الرجعي ان يستر انيابه السامة زمنا ، ولكن الانتصار الحقيقي للشعراء الجدد انهم تمكنوا من « سحب الارض » من تحت اقدام الوجه الرسمي ، والقوا باولئك المحنطين في منطقة « اللاوجود الشعري » بعيدا عن اذواق الجماهير التي تفتحت اخيرا — بعد نضال اكثر من عشر سنوات — على هذا اللون المستحدث من الوان الشعر . ولم تتمكن لجنة الشعر من كسب شبر واحد في ارض المعركة الحقيقية ، فاتجهت بكل ثقلها الى الباب الخلفي حيث يستطيع العقاد ان يحول الشعر الجديد الى لجنة النثر « للاختصاص ! » ، فتمنع عنه جوائز الدولة ، وحيث يستطيع العقاد ان يهدد بتقديم استقالته اذا التحق عبد الصبور و حجازي بالوفد الرسمي الى مهرجان الشعر بدمشق ، فيحال دونهم والسفر ! وهكذا كان وما يزال المناخ الشعري في مصر من اكبر العوائق في وجه كل تغيير ثوري . لذلك كان جيل مندور والسحرتي والقط و المعداوي جيلا تقدميا الى حد كبير ، بالرغم من كل التحفظات التي يمكن ان تؤخذ عليه . فقد كان لهذا الجيل من

ناحية وزن « رسمي » في المؤسسات الرسمية والمجالات الشعبية على السواء. كانوا اما اساتذة في الجامعة او من كبار العاملين بوزارة الثقافة ، وكانوا من كبار النقاد المعترف بهم من قبل المنابر التقليدية الراسخة « كالثقافة » و « الرسالة » القديمتين و دور النشر الكبرى. لذلك كان مجرد وقوفهم الى جانب الشعر « الجديد » موقفا تقدميا بحد ذاته ، جازفوا من اجله بمختلف اشكال ارتباطاتهم الرسمية وغير الرسمية .

ولعله من اولى مظاهر التقدم الثوري لهذا الجيل ، الكتاب الرائد الذي اصدره مصطفى السحرتي في كانون الاول (ديسمبر) من عام ١٩٥٧ ، ابان انعقاد المؤتمر الثالث للادباء العرب بالقاهرة ، تحت عنوان « شعر اليوم » . وهو اول دراسة تقييمية شاملة لظاهرة الشعر « الجديد » او « الحر » . ولا ريب اننا اليوم نستطيع ان نرصد « لشعر اليوم » الكثير من المآخذ ، الا انه كان يمثل حينذاك احد اجنحة الجبهة الشعرية الحديثة في اطار « رابطة الادب الحديث » التي يقوم السحرتي برئاستها الى الآن . ويلتقي السحرتي مع مندور فيما دعاه بالصياغة والمضمون حين يقول : « ولا يهم في اعتقادنا نوعية الصياغة مقفاة اومتحررة ، لان الصياغة وسيلة لا غاية ، انما المهم ان نظفر بشعر حقيقي » . ويلتقي مع المعداوي -- وكان من اوائل القائلين بالالتزام — حين يؤثر الشعر الواقعي « الشامل في واقعيته » على الشعر الواقعي « الذي يتمذهب بمذهب بعينه » . ويرفع راية الجبهة في الالحاح على ان يكون مضمون الشعر هو « مشكلات العصر واتجاهاته » . ويستكمل الدكتور عبد القادر القط معالم الطريق الى جبهة حديثة للشعر تعتمد الحقيقة الموضوعية ولا تزيفها باسم الالتزام . ومن ثم يكتب في مقدمة ديوانه « ذكريات شباب » ان الشعر الجديد لم يلبث ان تحول في معظمه الى نثرية مسرفة وقالبية واضحة وتقريرية مباشرة . ثم ينصح الشعراء الجدد بتمثل التراث تمثل المعاناة والتجريب لا تمثل القراءة العابرة ، حتى يتمكنوا من السيطرة على ادوات الوزن واللغة . ويلتقي مع السحرتي من زاويتين ، اولاهما ما كانت عليه دعوة النقاد الى ادب واقعي من تعسف ودفع « للادباء الى تزييف احاسيسهم واختلاق تجارب لا يحسون بها احساسا قويا واضحا يخلصها من كل آثار الرومانسية الكامنة في المجتمع » . والزاوية الثانية انه ليس مطلوبا من الشعر ان يكون « مجرد تسجيل للافكار ، وانما يراد به نقل تجربة الفنان الى قارئه بحيث تنفذ الى نفسه فينفعل بها وتستقر في وجدانه فتؤثر على نظرته الى الحياة وادراكه للاشياء » .

وقد تابع كل من مندور و السحرتي و القط و المعداوي حركة التجديد الحديثة في الشعر متابعة جادة متعمقة ، تجمع بين اصالة حسهم الرومانسي المرهف ، وحرصهم التقليدي على التراث ، وتعاطفهم مع الجديد من حيث حقه في التعبير ، ووقوفهم ضد التطرف او الجمود . وقفوا جميعا بانسجام كامل مع تكوينهم النفسي والذهني ، ضد مظاهر الرؤيا

الحديثة في الشعر ، كالاستغراق في الرمز والاسطورة مما « ينحرف » – حسب فهمهم – بالشعر الى غموض الطلاسم والالغاز . لهذا كان رفضهم حاسما لتطور صلاح عبد الصبور الاخير وشعر السياب و ادونيس و خليل حاوي و محمد عفيفي مطر وامثالهم . ولكنهم ايضا وقفوا صفا واحدا ضد السلفية الجديدة حين اسفرت عن وجهها نقديا في كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر المعاصر ». وباستثناء الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطىء) لم يقف ناقد واحد ذو اهمية الى جانب هذا الكتاب : نستثني ايضا نقاد « الآداب » ، الناشرة للكتاب .

الخريطة الشعرية لحركة التجديد

ولم يكن « قضايا الشعر المعاصر » سوى المانفست الثالث ، بعد مانفستي لويس عوض و محمود امين العالم. كان مفتاح او مانفست السلفية الجديدة. وكانت الملائكة قد وصلت الى ان « الفطرة العربية السليمة » هي الالتزام الصارم باوزان الخليل ، ونسيت ان المحاولة الجديدة ليست في تطبيق اوزان الخليل وانما في استخلاص القوانين الجديدة للانغام الجديدة التي اكتشفها الشعراء الجدد . وقد فسرت الدعوة الى الشعر « الحر » بان هذا الاصطلاح يعني ما تقصده حرفيا من كلمة شعر ، « لانه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من اوزانه »، وهو حر « بنوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل » . هذا ما انتهت اليه نازك الملائكة ، وبينما ارادت له ان يكون مانفستا نظريا للشعر « الحر » فانه في الواقع جاء متأخرا عندما دخل هذا الشعر مرحلة الذبول والشيخوخة، واضحى الكتاب قريبا من اللحن الجنائزي الذي يصوغ النهاية الاسيفة التي ادعوها بالسلفية الجديدة .

وبعد صدور « قضايا الشعر المعاصر » بعامين ، اي في ١٩٦٤ ، صدر كتاب آخر في بيروت ، لجليل كمال الدين، هو « الشعر العربي الحديث وروح العصر ». وهو كتاب يرابط عند الحدود التي سبق ان رسمها من قبل محمود امين العالم باستاذية واقتدار . وهو من زاوية اخرى ، يرسم في وضوح التناقض بين السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية : كل منهما يهشم العمل الفني : السلفيون باسم الشكل ، والاشتراكيون باسم المضمون . وعندما صدر كتاب الدكتور محمد النويهي في نفس العام تحت عنوان « قضية الشعر الجديد » كانت قد اكتملت بهذه الكتب الثلاثة معالم الخريطة الشعرية لحركة « التجديد » . والقيمة الاساسية لكتاب النويهي تنبع من انه ثمرة معركة موضوعية بين الرؤيا الحديثة في الشعر وبين السلفية الجديدة ممثلة في معالجة نازك الملائكة لقضية الشعر « الحر » . وقد دارت رحى هذه المعركة على صفحات مجلة « الثقافة » القاهرية ، وبين جدران معهد الدراسات العربية

العالية بالقاهرة ، وكانت مجلة « الثقافة » وقتذاك ، ضمن بقية ادارة المجلات التابعة لوزارة الثقافة والارشاد القومي ، من المنابر الطيبة التي تحقق مستوى موضوعيا لائقا بمعارك الفكر . وينطلق الدكتور النويهي في كتابه القيم من مشكلتين يعدهما المقدمة التمهيدية اللازمة لمواجهة اي قضية نقدية في حقل الشعر الحديث ، وهما : اللغة والموسيقى . وهو يخطو مع الرؤيا الحديثة خطوات واسعة حين رفض من الرؤية الفكرية للواقع والفن ، المطلق في الشكل والتراث ؛ ولكنه يتوقف حائرا امام المطلق الموسيقي . لذلك ، من حيث المطلق في الشكل ، يرفض ان تكون اوزان الخليل هي الجامعة المانعة لموسيقى الوجود، كما قالت افتتاحية « بلوتولاند » منذ خمسة عشر عاما ، ومن ثم فهو يقترح نظام « النبر » الموجود في بعض انماط الشعر الانكليزي من قبيل التجربة لاكتشاف اشكال جديدة . ومن حيث المطلق في التراث ، يؤكد على اهمية لغة الحديث اليومي سواء في مستواها النظري والمعقد عند اليوت ، او في مستواها التطبيقي الواضح البسيط عند صلاح جاهين . غير انه ، من حيث المطلق في الموسيقى ، يتردد كثيرا امام ما يطلقون عليه « قصيدة النثر » . وهو لا يقف في تردده مع الدعاوى السياسية التي تطلقها السلفية الجديدة ، ولكنه يقف الى جانب الكثيرين من نقاد الغرب في موقفهم « الفني » من هذه الظاهرة الشعرية الجديدة .

وبالرغم من تفكك عرى الخطوط الامامية لجبهة الشعر الحديث ، فان املا جديدا لمع في الافق مع كانون الثاني (يناير) عام ١٩٦٤ حين صدر العدد الاول من مجلة «الشعر» القاهرية . وكان لي شرف الاشتراك شخصيا في الاشراف على تحريرها مع الدكتور عبد القادر القط . وانني لأجد حرجا كبيرا في سرد التفاصيل الدقيقة التي احاطت بمولد المجلة وسقوطها ، لهذا اكتفي بخط واحد عريض ، هو ان « الامل » الذي تجدد في ظهور « الشعر » كان مبعثه الايمان العميق بضرورة « الجبهة » اطارا منبريا لحركة الشعر الحديث ، وانه لم يئن الاوان بعد لان يستقل احد التيارات المشاركة في الجبهة ليتخذ لنفسه منبرا خاصا . الا ان علاقات القوى التي تخيم على المناخ الشعري في مصر لم تلبث ان انحرفت « خارج » مجلة « الشعر » انحرافا يمينيا خطيرا . كانت المجلة بالفعل قد فتحت صفحاتها جديا لمختلف الاتجاهات المتصارعة في الشعر والنقد ، من العقاد ومحمود حسن اسماعيل الى بدر شاكر السياب ومحيي الدين محمد مرورا بالنويهي والقط وعزالدين اسماعيل. لم تنشر بالعامية حرفا ، ولكنها نشرت تقييما لشعر العامية ؛ لم تنشر من قصائد النثر سطرا ، ولكنها نشرت تقييما لقصيدة النثر . وكانت تتوخى ، فيما تقدمه من تقييم للاتجاهات التي لا تنشر لها ، ان تنشر الدراسات النقدية باقلام تتعاطف مع تلك الاتجاهات ، وذلك حتى تستطيع ان توفق بين الشكل الرسمي واهداف الجبهة . فان مجلة ادبية تصدر عن الدولة ، مهما كان اتجاه الاشراف

المباشر على التحرير ، تلتزم الى حد كبير بذلك الشكل الرسمي . الا ان قلعة الرجعية الادبية الاولى في مصر – لجنة الشعر بالمجلس الاعلى – انتهزت وفاة العقاد، رئيسها العاقل، وقامت بعمل جنوني لم يحدث من قبل ، فطالبت بالوصاية على مجلة « الشعر » وبقية المنابر الشعرية في الاذاعة والصحافة ، وذلك بعد عرض حيثيات بالغة الخطورة ، هي اتهام الشعراء الجدد بالعمالة للاستعمار والاديان المخالفة للاسلام والمذاهب المعادية للقومية العربية (انظر « رسالة القاهرة » في « حوار » ١٤) . واذا كانت هذه « الازمة » قد نجحت في وضع اطراف الجبهة « خارج » مجلة « الشعر » ، في صورة الاجتماعات والمقالات والبرقيات التي اثارت القضية في مستوى شعبي ناجح يطالب بالاجابة على هذا السؤال الحاسم «هل من حق الفنان ان يعبر كيفما اراد في ظل المنابر الرسمية للدولة؟»، الا ان الجبهة نفسها كانت قد تصدعت من الداخل ، لان الاطراف « ذات المصلحة » سرعان ما تفرقت وتخاذلت وتخلت عن ارض المعركة ، واتضح ان تجمعها الحماسي لم يكن اصيلا وعميق الجذور بقدر ما كان عابرا طارئا .

ان الحركة الادبية بشكل عام ، والحركة الشعرية على وجه خاص ، تحتاج موضوعيا الى منابر جديدة تستلهم مستوى الثورة في بقية المجالات ، ولا يمكن الاكتفاء بالجبهات الضيقة في «الآداب » او في المنابر غير المتخصصة بالادب مثل «حوار» و «الاهرام الادبي» و « البرنامج الثاني » و « الندوات العامة » . هذه كلها لا تستطيع ان تحيط الحركة التجديدية الحديثة في الشعر بكل ما تحتاج اليه في الوقت الحاضر من رحابة وعمق . لقد امست المجموعة الشعرية هي المنبر الرئيسي لصوت الشعر العربي الحديث . ومعنى ذلك ان الظاهرة الشعرية في بلادنا وصلت الى مرحلة التفرد التام والتبلور الكامل . وليس هذا صحيحا، فتلك ظاهرة كاذبة، وانما نحن ما نزال موضوعيا في مرحلة « الجبهة » التي تجعل من المجموعة الشعرية احد العوامل الثانوية المساعدة ، وليست العامل الرئيسي الموجه . فالجبهة تحقق مستوى من التفاعل والصراع ما زلنا في حاجة الى نتائجه . اما المجموعة الشعرية فهي الصياغة النهائية لهذه النتائج . فماذا تقول لنا المجموعات الشعرية الصادرة في بيروت والقاهرة وبغداد ودمشق ؟ انها لا تفعل اكثر من ابراز التيارات الفكرية والفنية التي تمثلها ، وبمعنى آخر تؤكد حاجتنا الى اوسع وانضج اشكال الجبهة من جديد . لا بد من مفهوم جديد للجبهة ، يحقق مستوى جديدا للصراع . هذا ما تؤكده الاتجاهات الرئيسية في حركة الشعر الحديث ، من خلال اهم المشكلات التي واجهتها حتى الآن .