

اتجاه السهم لحركة الشعر الحديث

غالي شكري

ومن جديد يلوح السؤال : شعرنا الحديث ، الى اين ؟ لقد تساقطت ، حقا ، معظم قلاع الجبهة التي ضمت الشعراء الحديثين زمننا ، ولكن الشعر الحديث لم يسقط ، بل لعل حوادثه ازدادت مع الايام صقلا واصالة . تخلفت السلفية الجديدة عن الركب ، وانطوت الرومانسية الاشتراكية على ذاتها تجتر ابحاد الماضي ، وتبلورت صراعات الشعر الحديث بين الاتجاه الثوري بشقيه الفصيح والعامي ، والاتجاه الى « التجاوز والتخطي » المعروف خطأ بقصيدة النثر .

ويكاد ينحصر شعر العامية بمعناه الحديث في لبنان ومصر . الا انه يتخذ في كل من البلدين مسارا مختلفا . فبصدور ديوان « كلمة سلام » للشاعر المصري صلاح جاهين ، كانت العامية المصرية تستقبل اولى نقايط التحول التاريخية في حياتها الشعرية . فقد صدر الديوان في تلك المرحلة الحاسمة من تاريخنا المصري الحديث ، حين كانت ، حركة الشعر « الجديد » قد تبلورت فكريا في الالتفاف حول قضايا الجماهير الشعبية ، كما تبلورت فنيا في اتخاذ وحدة التفعيلة اساسا وزنيا . وكانت العامية المصرية ، بما تسلمت به من تراث ابن عروس وبيرم التونسي ، قد استطاعت ان تكون بفطرتها الشعبية صدى اصيلا يلي احتياجات السليقة الفنية عند الجماهير . فاتخذت لنفسها اشكالا « ساذجة » تدور حول العمود الخليلي تارة ، وتقتحم انغاما لم يعرفها الخليل تارة اخرى . كما اتخذت لنفسها موضوعات « شائعة » تدور حول الحياة العادية البسيطة في الريف والمدينة ، او تدور حول الحكايات والاساطير والحواديت والخرافات التي تغلغت في كيان القروي باقاليم مصر وفي تكوين ابن البرجوازية الصغيرة النازح من القرية الى الاحياء المتواضعة بالمدينة . وشاء اساتذة « الادب الرسمي » ان يؤكدوا الهوة الفنية — في نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل (الشعر العامي) وما يدعى بالشعر (اي الشعر الفصيح) . وراجت التسمية احيالا عديدة ، حتى بين بعض المثقفين ، لتصوغ الهوة الاجتماعية فيما ارى بين الحساسية الطبقيّة عند حماة الشعر الفصيح من « غوغاء » الشعر العامي .

وبالرغم من ان قضية الازدواج اللغوي في مصر لها جانبها التكنيكي البحت الذي تتأصل جذوره ، تاريخيا ، منذ بدايات الفتح العربي والتقاء اللغة العربية مع اللغات المحلية

المنتشرة آنذاك في وادي النيل ، فان ما لا ريب فيه هو ان للقضية جانبا آخر ظهر مع تبشير فجر النهضة الادبية الحديثة منذ اكثر من نصف قرن. هذا الجانب هو « الوجه الاجتماعي » للغة ، حيث كانت تعكس في حياتنا وادبنا صورة امينة لمجموعة الصراعات الدائرة ضمن الحركة الاجتماعية المصرية . فلقد ظل المحافظون دوما في الحقل الادبي ، هم دعاة الجمود اللغوي وحماة الادب الرسمي ، وهم المشرعون الاول لتصنيف الادب الى رسمي وشعبي : الاول هو ما اتخذ النصحي اداته التعبيرية ، والآخر هو ما اتخذ العامية المصرية . وبالطبع كان المحافظون يتناوتون في درجات التزمّت والجمود ، فمنهم من كان يجتر القوالب العربية القديمة كما هي ، ومنهم من كان يتحرر قليلا ويحاول التجديد في اطار الفصحى ، ومنهم من اقترب من لغة الصحافة اليومية ولكن مع الدقة المتناهية في استخدام قواعد النحو والصرف . اي ان المستوى « اللفظي » هو المدار الوحيد الذي تفاوتت بشأنه تيارات المحافظين واتجاهاتهم .

اما آباء الادب الشعبي (او العامي) فكانوا يصدرون احيانا عن مفهوم حضاري متقدم لعنى اللغة ، كما نجد عند لطفي السيد و عبد العزيز فهمي و عبد القادر حمزة و سلامة موسى ، على الرغم من تباين المسافات التي تصل بينهم وبين الشعب . وكان هناك من يصدرون في الانتفاء الى ادب العامية المصري ، بحكم تكوينهم الثقافي وطبيعتهم الطبقية . ومن هؤلاء استعاد الشعر المصري الحديث جذوته التي التهبّت بآمال الجماهير الشعبية واحلامها ، فصاغت هذه الاحكام فكرا وفنا في الصياغات المنقولة عن التراث الشعبي ، او في صورة الاناشيد القومية ، او في شكل الاغنية . ولقد ظل بيرم التونسي طوال فترة المد الثوري « شاعر مصر الاول » ، كما دعاه لويس عوض في مقدمة « بلوتولاند » ، منذ الحرب العالمية الاولى الى ما قبل الحرب الاخيرة مرورا بثورة ١٩١٩ . وترك بيرم رصيда ضخما من التجارب على كافة المستويات ، من الموروث الشعبي الى النشيد القومي الى الاغنية . وباستثناء محاولات الفنان العظيم سيد درويش في الموسيقى والاغنية والاداء ، لم يستعد شعر العامية المصرية انفاسه ، التي تفرقت اوصالها سواء في اذاعة المدينة او على ربابة القرية والحي الشعبي ، الامع اشعار فؤاد حداد ومن بعده صلاح جاهين .

تمكن فؤاد حداد من ان يخلص شعر العامية المصرية من كليشيات النشيد القومي والاغنية المذاعة ، كما خلصه من ابتذال الهواة للتراث الشعبي في اساطيره وحكاياته وحواديته وخرافاته ، فلم تعنه قط « الشكليات » الوزنية المترمة التي تتعصب لها البحر الخليل ، ولم يعنه قط « الموضوع » كهيكل عظمي محدد سلفا . وانما استطاع فؤاد حداد ان ينتهي بشعر العامية المصرية الى ما يمكن تسميته بالمضمون الثقي الذي يعالج التجربة المصرية في محورها الشعبي على ابعد مدى لانعامها المحلية . وفي هذه الحدود نجح فؤاد حداد

في اكساب شعر العامية المصرية قيمته الفنية الخاصة التي سبق للصناعة ان استلبتها منه ، كما سبق للمذايدين عن حرمان « الشعر الرسمي » ان حرّمه من حق الاعتراف له بها . ومن ناحية اخرى قام فؤاد حداد بدور لا يقل اهمية وخطورة عن تأصيل العناصر الجمالية في شعر العامية المصرية ، هو اكساب مضمونه الفني ابعادا انسانية جديدة زاخرة بالوعي الاجتماعي للفرد . ومن هنا كان تعبير « المضمون الفني » تعبيرا شاملا لهذا الجهد المزدوج النتائج : في المدلول الانساني الرحيب للشعر ، وفي الصياغة الجمالية له . لذلك كانت تجربة النضال الثوري من اجل الاشتراكية في حياة فؤاد حداد ، بغير انفصال عن كفاحه الميرير من اجل تحرير العامية المصرية ، في حالتها الشعرية ، من كل ابتذال وقولبة ومحدودية . وفي سبيل هذه الغاية قام بالعديد من المحاولات المخلصة في تجربة الصور اللغوية للعامية المصرية ، شعريا ، على نحو شديد الذكاء في التعرف على اسرارها . ومهما كانت النتائج العملية لهذه التجارب وتلك المحاولات ، فان فؤاد حداد يعد بمثابة الاب الشرعي لحركة شعر العامية المصرية الحديثة ، بكل ما ينطوي عليه انتاجها من نجاحات وعثرات الطريق .

التجديد في شعر العامية

على ان التجديد في شعر العامية المصرية لم يمس في خط مواز لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي . ولكن ما لا شك فيه ان ثمة تفاعلا صحيا قد حدث بين التجريبتين بحيث انها امست جناحين لقضية واحدة ، هي « الحداثة » في الشعر . فلقد تجددت تجربة فؤاد حداد بكافة مكتسباتها التجديدية في نطاق ادوات التعبير التقليدية : القافية الموحدة ، او المتساوقة ، او الداخلية - صرف الروي المنتظم او المتبادل ، الثابت او المؤقت - الاوزان الميسورة للاذن التي اعتادت الشكل الموروث ، البحور الراسخة في التراث العربي او المخلوبة من الامتزاج الحار مع التربة المصرية بتاريخها الطويل . فبالرغم من النقلة الخطيرة التي حمل فؤاد حداد عبئها وحده ، الا ان النقلة « الكيفية » التي احدثت نقطة التحول التاريخية في شعر العامية المصرية ، كانت الظروف قد القت مهمتها على كاهل الشاعر صلاح جاهين . ولم يحمل صلاح على عاتقه هذه المهمة منذ بدأ يكتب الشعر ، بل هو قد امضى زمنا ليس بالقصير في اطار نتائج تجربة فؤاد حداد . ولكنه استطاع بعناد واصرار ومثابرة على معاناة المصرية في الشعر ، ان يتجاوز اسوار هذه الدائرة الى آفاق اكثر اتساعا . استطاع في ديوان « كلمة السلام » ان ينتقل بالتجربة من مرحلة « الرؤية الفكرية للواقع والفن » التي تميزت باتجاهها التقدمي من حيث الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي ، الى مرحلة « الرؤيا الحديثة للشعر » التي تعايش القصيدة كتجربة كيانية شاملة لاعق عناصر التوتر بكافة جزئيات حياة الشاعر ، وبكافة ما تتضمنه هذه الحياة من عناصر اخرى غير الدلالة السياسية والمضمون الاجتماعي .

اي انه تجاوز المرحلة « الوحيدة الجانب » ، حيث تتضخم القصيدة وتتورم في احد اجزائها ، وتهزل وتنحل وتضمحل في بقية الاجزاء ، مما يصل بها على ايدي الشعراء المتوسطين الى حدود الكاريكاتور الذي يثير السخرية بما تحتويه من زيف وافتعال . نجح صلاح جاهين في ان يزواج بين المرحلة الحضارية المتخلفة التي نحيها (كروية فكرية للواقع والفن) وبين الرؤيا الطموحة المتفائلة التي ورثها الشعراء الاشتراكيون من اعماق القرن التاسع عشر . ومن هذا التزاوج الحار العميق ، ولدت الرؤيا الحديثة في شعر العامية المصرية ؛ وبعبارة ادق ، ولدت احدى مراحل هذه « الرؤيا » . وكانت قصيدته « الشاي والبن » التي كتبها عام ١٩٥٣ ، اولى قصائد هذه المرحلة .

وبين عامي ١٩٦٢ و ١٩٦٣ كتب صلاح جاهين بعض القصائد الحديثة التي يزواج بعضها بين الرؤية الفكرية لواقعنا الحضاري وبين رؤيا القرن التاسع عشر ، واحيانا نادرة مع رؤيا القرن العشرين .

ولقد كانت هذه الرؤيا الجديدة في شعر صلاح جاهين على درجة عالية من الخلقة وانعدام الاستقرار . كتب « رباعياته » على النسق التقليدي في استخدام الوزن المتقابل ، والمتعارض ، والمتوازي . وهي اقرب ما تكون الى الموشحات الاندلسية في بداية ازدهارها لا عندما آلت الى الجفاف فالموت . كذلك هي اقرب الى الخمسات والاراجيز التي عرفها الشعر العربي ، كما انها اقرب الى نواح الموروث الشعبي في اوزانه المتساوقة مع الاسطورة المروية . ولكن رباعيات صلاح جاهين ، بالرغم من قربها لهذه الاشكال جميعها ، جاءت شيئا مستقلا يؤكد ، اولا ، ان التجربة الشعرية الصادقة والاصيلة هي التي تحدد شكلها الملائم لموضوعها بغير افتعال . كما تؤكد ، ثانيا ، ان استلهام جزئيات شكلية من بعض التجارب الاخرى لا يضير التجربة الجديدة . كما تؤكد ، ثالثا واخيرا ، ان المنجزات منجزات حديثة اذا منحها الشاعر « الرؤيا الحديثة » للشعر . وهذا ما حدث بالفعل في رباعيات جاهين ، فقد جاءت ، في توترها الوزني الخلاق ، ابداعا اصيلا للرؤيا الحديثة في شعر العامية المصرية ، اذ استطاعت ان تحمل جنين الواقع الحضاري المتخلف في تجسيدات البشرية والسلوكية في طوايا التلاحم بين الرؤيا الطموحة المتفائلة والرؤيا السوداوية المتشائمة . من هنا كان هذا التعارض بين البساطة الظاهرة في الرباعيات وبين ما تزخر به من اعباء ثقال ، من كثافة الرؤيا وغموضها ، وشفافية الوزن وتردد في الاتساق التقليدي ، وتقدمه في غالب الاحيان . تلك هي نفس التجربة التي قام بها جاهين في « غوة برمها » التي نشرها « بالاهرام » عام ١٩٦٣ ، وكذلك « تراب ودخان » حيث يفرض نظام الرباعية نفسه ، ولكن مع تجربة لغوية نادرة . تحاول الكلمة العامية من باطن تاريخها الواقعي مع الحياة ان تمد الشاعر بكافة الظلال والاياءات التي تصوغ تجربته . فليس

المطلوب ان تمارس العامية سلطان الفصحى فتحاكيها ببغائيا في ترديد ايجاءاتها . وانما تتبدى الاصاله حقا في ان تشحن اللفظة العامية نفسها بوقود تجربتها الخاصة في معاملاتها مع الواقع . في « تراب و دخان » يضع جاهين قارئه في مأزق حرج ، لان القارئ هنا جزء لا ينفصل عن التجربة التي عاهاها الشاعر — انه احد عناصر المسؤولية التي جعلت القمر يتحول الى كتلة طين تعلق الابصار في فضاء مظلم لا نهائي . انفضت المقاهي وغشيت سحب الكآبة اعين السمار ، وعاد هو وحيدا ينظر الى القلم الراقد في استخذاء باحد جيوبه لا يعلم اية وظيفة بقيت له . فيما مضى ، في نفس المكان ، كان يحمل طفله بين ذراعين يشهدان على امان العمر . وها هو ذا الآن يحمل قلمه بين اصابعه الثلجة لا يخط حرفا ، فقد تحولت الصفحات كلها الى لون الفحم ، ولم يعد للقلم الاسود اية وظيفة في عالم مظلم ، لا يستطيع حتى ان يخط « غنوة عذاب » . تتوالى الاشطر في هذه القصيدة على نسق يكفل لها وحدة الاداء فحسب ، ولكنها تمزق اوتار الناي وتحطم الرابطة ، تماما كما تثقب الجلد المشدود على فوهة الطبله والرق . ولا يبقى امام الشاعر الا ان يقوم بمغامرة موازية لعنق الرؤيا التي اقتحمت عالمه الخاص . فلا وحدة القافية ولا وحدة التفعيلة بقادرتين على تحقيق التكافؤ التام بين ما نحس به وكيفية التعبير عنه . لذلك تتوالى الاشطر هامة بضجيج القافية الداخلية ورنين حرف الروي غير المنتظم ، فتورة جارفة على اي هارموني مسبق . ولا شك ان صلاح جاهين ظل محافظا على فطرته الاصيلية في قصائد مثل « بكائية الى ناظم حكمت » و « رسالة الى جندي » و « اول مايو » . ولكن امثال هذه القصائد التي يلح عليها النغم السياسي القديم بين الحين والآخر ، لم تنفِ قط ان شاعر العامية المصرية قد نجا من عنق الزجاجة ، وارتحل بادواته التعبيرية الى عالم جديد يضع حدا فاصلا بين عهدين ، ذلك الحد الذي ادعوه بنقطة التحول في الحياة الشعرية للعامية المصرية .

ونقطة التحول ليست مقصورة على رائد المحاولة ، وانما هي تحقق ذاتها في اللحظة التي تصبح عندها « حركة » شعرية تتكامل يوما بعد يوم . وهذا ما حدث عندما استقبلت العامية المصرية اصواتا جديدة تزداد مع الزمن غنى وعمقا . بعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بمرحلتنا الحضارية المعاصرة في شعر صلاح جاهين ، كما نجد في انتاج عبد الرحمن الابنودي « الارض والعيال » . وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة للشعراء الاشتراكيين في العالم ، كما نجد في انتاج سيد حجاب . وبعضها يمتد من الجانب الوثيق الارتباط بالرؤيا الحديثة لعصرنا الحاضر ، كما هو الحال عند مجدي نجيب (« صهر الشتاء ») . غير انهم جميعا ، وبغير استثناء ، يخرجون من معطف صلاح جاهين ، مهما كانت درجات تمردهم الشعري على رائد الحداثة في شعر العامية المصرية . وبينما يرتفع

الابنودي وسيد حجاب الى مستوى شديد العمق والثراء ، يختلف الامر بشأن مجدي نجيب ، الذي حاول ان يصنع شيئاً جديداً ، ولكن بغير تسليح جاد للطريق الجديد . لذلك يتصل الابنودي وحجاب - في مقدمة الجيل الجديد من الشعراء المصريين - بعمق خلجات الوجدان المصري الحديث ، بينما تنسلخ تجارب مجدي نجيب من نبضات وعينا وضميرنا انسلاخاً شبه تام .

اما شعر العامية اللبنانية ، فقد اتخذ لنفسه مساراً آخر ، يختلف عن مسار الشعر المصري من المنبع الى المصب . ولست ازعم انني املك ادوات الاحاطة التقييمية الشاملة للشعر اللبناني . ولكنني اعتقد ان ظروفنا خاصة قد اتاحت لي ان اقف على الخطوط العامة في تطور الشعر المكتوب باللبنانية ، وان هذه الظروف قد سمحت لي بالاطلاع على اهم ما كتب في هذا الشعر ، بحيث يحق لي ان اسجل ملاحظاتي على الانتاج الرئيسي لما اثمرته العامية اللبنانية في هذا الميدان . وذلك حتى تتكامل الصورة التي احاول تخطيطها لحركة الشعر الحديث ، وحتى نضع ايدينا على اتجاه السهم لتطورات هذه الحركة ومساراتها في المستقبل . وقد حدث ان طالعت في العدد الرابع من مجلة « شعر » في خريف ١٩٥٧ مقالة ليوسف الخال حول ديوان « دولاب » للشاعر ميشال طراد . وكانت المآخذ الرئيسية للناقد على الشاعر هي استمراره على النمط التقليدي : وحدة البيت لا القصيدة كبناء فني ، الاعتماد على الفكرة لا على الصورة ، التشديد على اهمية اللفظة والعبارة الهندسية لا على التجربة وغفوية التعبير عنها . بالاضافة الى ما يحفل به الديوان من وصفية خارجية ، وقوقعة انغزالية عن التاريخ ، ورمزية تجريدية تعلق مفاتيحها في الذهن فقط . ثم التفاؤلية غير النابعة عن فلسفة في الوجود ، وانما هي تصدر عن لاوعي بالمشكلات الحيوية التي يواجهها الانسان . واجمل يوسف الخال رأيه قائلاً ان شكل التعبير الذي كان من الممكن ان يتحرر في اطار العامية غير المقيدة باغلال الفصحى ، لم يخرج على انماط الزجل اللبناني التي لا تختلف في الجوهر عن انماط الشعر الفصيح من حيث وحدة البيت والاعتماد على القافية كعنصر اساسي بالنغم الشعري .

ان اهمية هذا المقال انه يحدد بصورة علمية دقيقة اطراف القضية التي نحن بصدد حلها الآن : من اين نبع الشعر اللبناني ، والى اين يتجه ؟ لقد اجاب ميشال طراد في « دولاب » و « ليش » ، وهما المجموعتان اللتان اتيح لي ان اقرأهما ، ان العامية اللبنانية هي الوجه الآخر للعربية الفصحى ، ف شعرها ينخضع لنفس القوالب التاريخية التي بلورتها اللغة العربية . على طول الديوان لا نستشعر اية محاولة للخروج على هذه القوالب التي تبرز استخدام العامية كتراث مستقل ، واقصى ما يقوم به الشاعر من اجتهادات في التجديد هو محاكاة

المهجريين العظام في التلاعب بنظام الاشر ولكن في النطاق الخليلي الصارم. ولا يبقى من لبنانية شعر طراد سوى التغني بلبنان ، بحباله ، وسمائه ، وبحره . وهكذا يستشهد الشعر على صليب الرومنطيقية السطحية والاجترار المهجري والتبعية الامينة للفصحى والحب العظيم للبنان . وهذه كلها لا « تبرر » ان يكتب ميشال طراد شعرة باللبنانية ، فلربما استطاعت العربية ان تمدد مباشرة بما تحتاج اليه امكانياته الشعرية من رصيد لا علاقة له بالعامية اللبنانية .

هناك تيار آخر يقوده موريس عواد في « اغنار » وعبد الله غانم في « العندليب » . انهما اقرب الى الثقافة الغربية وتياراتها الشعرية الحديثة . وبالرغم من ان صاحب « العندليب » اقل تحررا من صاحب « اغنار » ، الا انه ، وقد كتب هذه المجموعة ونشرها لأول مرة عام ١٩٣٩ ، نستطيع ان نقول بانه احد القلائل في شعر العامية اللبنانية الذين حققوا لهذا الشعر انتصارات « التحول » من قالبية الزجل اللبناني الى رحابة الشعر الحديث . ولا جدال في اننا نجد عند عبد الله غانم كافة المطلقات الرومانسية التي عثرنا عليها في شعر ميشال طراد ، كالطبيعة والمجردات ومحبة لبنان ؛ الا ان شاعر « العندليب » حاول في نطاق هذه المطلقات ان يتحرر نوعا ما في الوزن والقافية ، بل وحاول في قصيدته « شوكة الزعرور » ان يصوغ بناء اسطوريا من نسج التجربة الانسانية الحية . واكاد اقول ان اهم المنجزات التي حققها شعر عبد الله غانم هو انه قدم التبرير العملي لكتابة الشعر باللبنانية ، فاستخدم الخصائص الذاتية للوجدان اللبناني في مستواه اللغوي ، وخرج عن محاكاة الفصحى والزجل اللبناني على السواء ، واعطى القصيدة العامية بعدا جديدا هو قدرتها على التعبير عن روح العصر جنبا الى جنب مع قدرتها على تجسيد البيئة . فليست مفردات اللغة ذات طابع تاريخي فحسب ، وانما تنبع من العلاقات الداخلية لتراكيب هذه اللغة في مستواها الشعري اصالة الاحساس المعاصر والمحايلة الحقيقية . وقد انعكست انجازات عبد الله غانم في شعره على نحو آخر ، هو اكساب القصيدة درجة لا بأس بها من درجات الوحدة الدينامية التي تجمع شملها لا بواسطة الموضوع ولا بواسطة الوزن ، بل عن طريق اكثر بساطة وغورا ، هو تلك الروح الفنية التي تختار القصة الشعرية او الخرافة او الحدوتة او الاسطورة ، بناء فنيا يحقق الى درجة كبيرة ما ندعوه عادة بالوحدة العضوية .

فاذا جاء موريس عواد ، بعد صدور ديوان عبد الله غانم بحوالي ربع قرن ، واصدر « اغنار » عام ١٩٦٣ ، فان تقييمنا يجب الا يففل من اعتباره تلك الانتصارات التي كسبها شعر العامية اللبنانية منذ ذلك التاريخ البعيد . ومن هنا لن تكون المسافة طويلة بين ما حققه « العندليب » مثلا وما حققه « اغنار » بالرغم من « الزمن » الطويل بينها . لم تخف

حدة الاحاسيس الرومانسية ، وربما تضاعفت حدة الاحساس بالفكرة اللبنانية ، ولعل قصيدة « اللعي الالهبي » من اهم قصائد الديوان التي تؤكد على مكاسب العامية اللبنانية من رؤى الشعر الحديث . فقد استطاعت الثقافة التي يتمتع بها المؤلف ، مع الحس التاريخي باللغة ، من ان يخلقا « الاسطورة اللبنانية » ، ان جاز التعبير ، مما نلاحظه في اكثر نماذجه نضجا عند سعيد عقل .

ولست اميل الى القول الشائع بان تجربة سعيد عقل تصطبغ بالوان معادية للقومية العربية ، وبانها عميلة للاستعمار الاجنبي . ولكنني ارجح ان هذه التجربة سقطت في برائن وانياب مرحلة « رد الفعل » العنيف ازاء مرحلة التزمت والجمود والرجعية التي اصابته الشعر العربي بالانحطاط آمادا طويلة . وغالبا ما تتسم ردود الافعال بالتضخم والمبالغة ، فيحلم سعيد عقل بالحرف اللاتيني كمخلص ابدى من عذاب الحرف العربي ! وينتهي به الامر الى ان يهبط في وهاد الشكلية المبتذلة حين ينطلق في تجاربه من المستوى الادبي للعنصر اللفظي في الصياغة اللغوية للقصيدة . فليس الحرف اللاتيني في نهاية الامر الا ترديا في هاوية المطلقات التي ينزلق اليها مجدود « رد الفعل » عندما يحاولون تجاوز مشكلات النسبية تجاوزا ابداعيا ، بهجرها . ففي المستوى اللغوي للتجربة الشعرية يتصورون اللغة العربية في لحظة سكون وثبات لا نهاية لها . وبالتالي يتصرفون على اساس انعدام الامل في هذه اللغة والياس من حل مشكلاتها . وبدلا من تطوير رؤيتهم السكونية هذه (التي تجرم فيما بعد الى حلول شكلية) الى رؤية عنصر الحركة في جميع ظواهر الكون بما فيه اللغة ، وبدلا من النضال والمشاركة في تغيير معدل السرعة لحركة اللغة ، يركنون الى الرؤية العاجزة التي تدغدغ حواسهم ليقظة رومنتيقية في صميمها ، هي الهجرة الى الحل المطلق - ممثلا في الحرف اللاتيني ، مفضلين الاستكانة والاستسلام على الكفاح المير ، مشاركين موضوعيا في جريمة الجمود اللغوي بترك الحلبة خالية امام الفريق المحافظ .

ومن ناحية اخرى ، ينسى سعيد عقل واتباعه ، اويتناسون في غمرة كسلهم واسترخائهم ، ان تجريد المسألة اللغوية من بقية العناصر المكونة لقصيدة الشعر ، يحيل تجاربهم الى مومياءات فارغة . فهو بالاضافة الى سقوطه في هاوية التعميم المطلق من اية قيود تراثية تربطه باعقق تربة محلية تمنح شعره مذاقا خاصا ، لا يكتسب في نفس اللحظة بدلا هو النكهة الانسانية - اي انه يصبح معلقا في منطقة انعدام الوزن والجاذبية . وهو بذلك ينتهي الى النقيض المتطرف لما اراده لتجربته الشعرية من ان تكون لبنانية الخصائص والجدور . فقد ابدل الوسائل بالغايات ، والغايات بالوسائل ، ومن ثم ضاع الهدف في ضباب الرؤيا الغائمة . لا شك ان التجربة اللغوية في « يارا » من اكثر التجارب التي اغنت محاولات العامية بمزيد من القدرة على فتح الابواب المغلقة في وجدان البشر ، الا ان الطريق

الذي استأنف سعيد عقل السير فيه يؤكد ان الابواب ما زالت مغلقة . وهكذا تصل اشعار العامية اللبنانية الى نهاية الطريق المسدود الذي بدأ من منعطف لم يستقر على معنى التراث بعد . وبينما يكاد شعر العامية المصرية ينفرد بالامل في خلق شعر مصري اصيل ، يتخلى شعر العامية اللبنانية عن هذا الهدف للشعر العربي الحديث الذي عبر عن لبنان والحضارة العربية والانسان المعاصر ، تعبيرا لا سبيل الى انكار اصالته .

في الطريق الى الرؤيا الحديثة

ذلك ان الشعر الذي كتبه يوسف الخال و خليل حاوي يرشف عبيره الاصيل من كنوز التجربة العربية في الشعر ، ولكنه يرتكز بلا ادنى تردد على الرصيد الوجداني للانسان اللبناني ، ويتشوف عبر الرؤيا الحديثة في الشعر الى اعلى خلجات الانسان المعاصر في كل مكان من عالمنا . لذلك تصبح تجربة شاعر ك خليل حاوي من اعلى التجارب العربية تجسيدا لهموم الانسان في بلاده وتاريخه وتراثه الشعري . فمن « نهر الرماد » الى « بيادر الجوع » يعيش خليل حاوي تجربة الموت الحضاري المرعب الذي يتحول خلال معاناة الفداء الى الانبعاث العظيم . وبالرغم من ان التجربة المسيحية تلقي ظلالها على شعر يوسف الخال و خليل حاوي معا ، الا ان ثمة فرقا هائلا بين الانطلاق من رؤية المستقبل - البعث ، فيصبح الحاضر والماضي حلما كما هو الامر عند يوسف الخال ، وبين الانطلاق من رؤية الحاضر - المصوب ، فيصبح الماضي والمستقبل اطارا اسطوريا كما هو الحال عند خليل حاوي . وهذا هو الفرق ايضا بين مسحة الحزن الهادئ في « البشر المهجورة » بكل ما تنطوي عليه من بساطة البناء الدرامي ، وبين مسحة العذاب المر في « نهر الرماد » و « بيادر الجوع » بكل ما تنطوي عليه من غموض وتعقيد البناء الشعري . كلاهما يستخدم الاسطورة ، كلاهما ينطلق من لبنان ، كلاهما يشارف الرؤيا الحديثة للشعر والعالم ، كلاهما تسيطر عليه النغمة المسيحية . ولكنها سرعان ما يختلفان ، احدهما - يوسف الخال - يتعبد في هيكل الفداء ، يصلي في رؤاه ان تمطر السماء معجزة ، والآخر - خليل حاوي - يتسلق سلما طويلا الى السماء كسلم يعقوب ، يلمس المعجزة بقلتا يديه ، ويعود وفي يمينه الامل . وهكذا تجاوزت اشعار الخال و حاوي مرحلة الارتباط السطحي المباشر بالسياسة حين كانت تجسد لهم هذا الامل في حزب او زعيم يربطان افلاك القدر بوحى الالهام العبقري . ومن ثم كانت اشعار تلك المرحلة اما تسابيح تهديج بومضات الزعيم الملهم ، او صلوات تصوغ البناء العقائدي للحزب البطل . وفي جميع الاحوال كان شعرهما مرابطا عند حدود التسجيل التقريري الهاتف الذي ينفرط عقدا من الاشطر المتساوية او المتراوحة ، او في احسن الاحوال من التفعيلات المترامية

على جانبي الطريق يجمع شملها وعقدها خيط ضعيف وإِ من تطرّيز الموهبة ووشي الصنعة .
تطور يوسف الخال و خليل حاوي بشعرهما العربي حتى اصبحا يعبران عن لبنان العربي
وانسانه المعاصر ، باكثر ادوات التعبير الشعري اصالة وحادثة . اصبحت الاسطورة
الحديثة هي البناء السيمفوني المركب الذي يحتويه خليل حاوي في « الكهف » وغيرها من
قصائده الرائعة في مجموعته الاخيرة « بياذر الجوع » . ولم يعد يوسف الخال يعتمد على
الاشارات الاسطورية التي تتخلل القصيدة كإيماءات حبية رامزة ، وانما اضحى البناء
الاسطوري هو الهيكل العام الذي يضمه بالانسجة الحية من تجربة اللحم والدم والعظم
التي يعيشها حتى النخاع ، تجربة الشعر الاصيل والحديث ، معا .

غير ان مرحلة التحول هذه التي اجتازها كبار الشعراء العرب المعاصرين لا تتضح اكثر
بما اتضحت في اعمال شاعري العراق عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب ، والشاعر
السوري علي احمد سعيد (« ادونيس ») ، والشاعر المصري صلاح عبد الصبور . وبالرغم
من ان شعر هؤلاء جميعا ، في ظل الارتباط السياسي المباشر لكل منهم ، كان على درجة
من الصدق الفني والنضج الفكري اعلى بكثير من شعر المرحلة ككل ، الا انهم في تواريخ
مقاربة ومتباعدة آثروا التحليق في آفاق الرؤيا الشعرية الحديثة بعيدا عن الرؤية الفكرية
لواقع الفن . ولعل بدر شاكر السياب هو رائد المنتمين الى الحداثة في الشعر ، بينما يحدث
التطور الهائل في شعر البياتي في وقت متأخر نسبيا . ويكاد يقترب تطور ادونيس تاريخيا
من تطور عبد الصبور . الا انهم في النهاية ، في الطريق الطويل الى الرؤيا الحديثة ،
يفترقون ويختلفون ويتشعبون فيما لا حصر له من منحنيات الرؤيا الحديثة ومنعطفات
الشعر الحديث . ذلك ان لكل منهم جذوره الخاصة به ، وفي تراث كل منهم تقاليده الخاصة
به ، مهما وحدث بينهم مظلة الحضارة الواحدة والعصر الواحد ، بل والجيل الواحد .

ربما يتفق السياب مع البياتي في وحدة البيئة الاجتماعية والايدولوجية ابان المرحلة
الاولى ، وربما يختلفان بعد ذلك مع ادونيس في اتجاهه السياسي السابق على ١٩٥٧ ، ثم
يعودان الى الاتفاق مع صلاح عبد الصبور . الا ان هذا الاختلاف وذاك الاتفاق انما ينبعان
من طبيعة المرحلة المشتركة التي جمعهم ، وهي مرحلة « الرؤية الفكرية للواقع والفن » التي
انعكست على « المجد للاطفال والزيتون » للبياتي و « الاسلحة والاطفال » للسياب
و « شق زهران » لعبد الصبور و « قصائد اولى » و « اوراق في الريح » لادونيس .
ومهما تراوحت درجات التحرر في الوزن والقافية من شاعر الى آخر ، فانهم جميعا لا
يخرجون على نوعية واحدة ، هي الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الاولوية في عناصر
التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية . الا ان ما يختلف به امثال هؤلاء
الشعراء عن بقية زملائهم المنتمين الى هذه الرؤية ، هو انهم كانوا شعراء اولاً ، بمعنى انهم

كانوا يتلمسون بوعي ازداد مع التجربة والزمن معالم الكون الشعري الذي يختلف عن الواقع والحياة والمجتمع اختلافا كيفيا ، وان كان الواقع والمجتمع والحياة هي عناصر المادة الاولى المشاعة في الكون الشعري . ويتبدى لنا هذا الاختلاف بين شعرائنا هؤلاء وبقية زملائهم فيما يمكن ملاحظته بعد طول تأمل ، من ان ثمة ارهاصات في اشعارهم الاولى تشع بومضات الامل في تجاوز الاسوار الضيقة للرؤية الفكرية ومحاولة اكتشاف الرؤيا الشعرية الحديثة . ولعل قصيدة « رحلة في الليل » التي صدرت ديوان « الناس في بلادي » لصلاح عبد الصبور هي اكثر هذه الارهاصات وضوحا .

الا انه سرعان ما انضجت التجربة نماذج المدرسة الحديثة ، فامست في المكتبة العربية دواوين مثل « اغاني مهيار الدمشقي » و « سفر الفقر والثورة » و « شناسيل ابنة الجلي » ، من معالم الرؤيا الشعرية الحديثة التي تدفع الشعر في بلادنا لان يتولى عن جدارة واستحقاق عجلة القيادة الحضارية لادبنا الحديث . واذا كنت قد قلت ان التكوين الذاتي الاول لكل شاعر عربي حديث ، يلقي ظلاله على احدث ما كتب ، وبالتالي فان كل شاعر يختلف حتى في اولى مراحل تطوره عن الشاعر الآخر ، فاني استكمل القول بانه اذا كانت الرؤية الفكرية للواقع والفن التي سيطرت على انتاج شعرائنا الباكر قد استطاعت ان تقلل من نقاط الخلاف بين كل شاعر وآخر ، فان الرؤيا الشعرية الحديثة التي يجتمعون اليوم عند تخومها تقوم بدور عكسي ، اذ بواسطتها يزداد الشاعر تفردا واصالة ، جنبا الى جنب مع صدق تعبيره عن روح العصر والجيل .

ومع الايام تزداد رقعة الشعر الحديث ، يجناحيه ، اتساعا . واذا كان شعر العامية المصرية يكتسب المزيد من النضج والعمق ويحقق انتصارات باهرة للادب المصري الحديث ، فانه ما تزال هناك كوكبة من الشعراء الذين يكتبون بالعربية شعرا حديثا ما يزال في طور التجربة : هناك محمد عفيفي مطر الذي يحاول ان يفجر من الارض كنوزا من الخرافات والاساطير والتراث المتصل باعمق همومنا ، ونجيب سرور الذي يتخذ من التراث الشعبي والعربي والانساني ارضا فكرية لمجموعة تجاربه الشعرية . وهناك محمد الفيتوري ، الذي في احدث دواوينه يتجاوز حدود « اغاني افريقيا » و « عاشق من افريقيا » ليلحق بالركب مزودا بطاقته الضخمة التي طالما اغنت ارواحنا . ان تطور شاعر كالفيتوري يؤكد ان الاصالة والصدق هما الجناحان القويان اللذان يستطيع الفنان بواسطتهما ان يتجاوز اعلى الاسوار ، وتنكسر بموهبته اضيق الدوائر ، وتنفسح امام عينيه اكثر الآفاق رحابة وعمقا . وهناك غيرهم ، ممن يواكبون الرؤيا الشعرية الحديثة بمزيد من الصبر والمعاينة ، ومن يمكن ان تصوب الى صدورهم الاتهامات المغامرة من اوكار السلفية الجديدة او كهوف الرومانسية الاشتراكية بانهم تخلوا عن الثورة او المعركة او الميدان

وانهم تفوقوا داخل ذواتهم ، وانهم يخلقون في متاهات من التجريد المظلم ، الى غير ذلك من الرصاصات الطائشة التي تنطلق من ايدي فقذت صواب اصحابها ، لانهم بدأوا يشعرون بالارض تسحب من تحتهم ، كما سبق ان سحبت من الذين جاؤوا قبلهم - حيث يفاجأون وقد اصبحوا في منطقة اللاوجود الشعري التي تضم عتاة الرجعية من المحافظين . وبعد فوات الوقت سيتنبهون الى معنى جديد للثورة في الشعر : الثورة التي لا تجعل من الشعر ظلا باهتا ، ولا من الشاعر تابعا ، وانما من الشعر مشاركة ايجابية فعالة ، ومن الشاعر نائرا يتجاوز ذاته واللحظة العابرة الى ثورة الانسان والحضارة في معركتها التي لا تنتهي مع التاريخ .

كان اطلاق تسمية « قصيدة النثر » آخر رواسب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر . لان التسمية - اية تسمية - هي خط احمر تحت عنوان شامل يقصد التعميم . واولى السمات الاساسية لمعنى الحداثة في الفن ، هي الايفال في التفرد للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزا وقصورا عن استيعاب مفهوم الحداثة . فلو اننا تصورنا تاريخ الآداب والفنون منذ اقدم العصور الى الآن ، لاكتشفنا ان التأكيد على العموميات كان صفة ملازمة لمراحل التخلف الحضاري . بينما تأخذ هذه الصفة في التلاشي كلما احرز المجتمع الانساني - ومعه الفن - احدى خطوات التقدم الحضاري . فاذا قلنا اليوم « قصيدة النثر » ضمن اطار حركة الشعر الحديث ، انما نعود القهقري الى منطق الخانات التي تحاصر الفنان بمجموعة ثابتة من « القواعد » ، اي اننا نعود بعبارة اخرى الى منطق المحافظين . فالخانة ليست الا تعبيراً ملتويا عن الرغبة في ضرورة الثبات . ومن ناحية اخرى ، فان من اهم معالم الرؤيا الحديثة في الشعر ، كونها تجعل الفروق بين كل شاعر وآخر لا تمنح الفرصة للجمع بينها على مائدة واحدة . واذا كان هناك هنا يشبه الاتفاق حول الرأي القائل بان الوزن الموروث ليس معيارا وحيدا للشعر ، فان احلال كلمة « النثر » مكان الوزن ، لا تعبر الا عن « رد الفعل » ، لا عن الفعل الذي يصنعه الشعراء الحديثون . فهي - قصيدة النثر - تقف في الطرف المقابل لما يدعونه بقصيدة النظم ، ولكن دعاء هذه وتلك يلتقون في الواقع عند حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر ، وبمعنى آخر المفهوم الشكلي . فليس النثر في قصيدة النثر هو الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة ، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة . وانما هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات ، نثرا ونظما ، هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر . كما ان هناك شيئا آخر لا علاقة له بالتخلي عن الاوزان الخليلية ، هو الذي يجعل من شعرنا قصيدة حديثة . هذا ايضا اولي ، لا بد ان ابدأ به حتى اتلوه ببقية اوجه

الاختلاف بيني وبين دعاة « قصيدة النثر ». فقد اساءت اليهم التسمية ، كما اساءت الى الناقد الحديث الذي لم يعد يطالب الشاعر بمقاسات معينة لقصيدته ، ولم يعد يستخلص القيم الفنية متسلقا على الشعر ، وانما اصبح رائد المشاركة للشاعر الحديث نشوة الخلق . لم يعد مجرد قارئ ممتاز ، كما كانوا يصفونه في القديم ، لان القارئ الحديث اصبح شاعرا وناقدا في آن . لا بالمعنى التكاملي الساذج الذي يمزج الخلق بالنقد كمنقيضين يمكن التوفيق بينهما ، وانما بالمعنى الحضاري العميق الذي يجعل من الرؤيا الحديثة للعالم هدفا لكل من المبدع والمتلقي على السواء .

التجاوز والتخطي والجزيرة المهجورة

في مقدمة هذا الاتجاه ، شعر توفيق صايغ . لا يتملق الاذن ، ولا يستدرج الخيلة ، ولا يغري اعصاب العين المشدودة الى رؤيا يوحنا اللاهوتي في حلم او كابوس . هو وثيق الصلة بالعقل ، ولكنه اكثر ارتباطا بالتجربة . لذلك يحطم البناء الوزني ، ولا يقيم على انقاضه بناء سيمفونيا ، ولكنه شغوف بصنع هارموني للفكر . توفيق صايغ لا يحطم الوزن العربي الموروث بالصدفة ، ولا يحطمه بالقصد : العلاقة بين الاحرف والكلمات في شعره ليست وليدة تأمل موسيقي للانسجومات الصوتية في تركيب الاشطر او نحت الالفاظ او اشتقاق المعاني . لا تقوم هذه العلاقة ايضا على اساس تصور هندسي مسبق يضع الاطراف المتوازية والمتقابلة والمتعارضة في نسق يكفل تكاملا ما بين الاجزاء وبعضها البعض ، او بين الاجزاء في مستواها التفصيلي ، والكلي في مستواه الشامل . فالهارموني الذي يشغف به توفيق صايغ الى درجة الجنون ، يتم بين الافكار بمعناها التوليدي المشع الخالق ، لا بمعنى التصميم والحدق والمهارة في تشييد المعادلات . وعندما تصبح الفكرة انعكاسا ذهنيا للمعاناة الهائلة في احدى التجارب ، تصبح الكلمة وقودا يشعل روح الانسان بلا توقف . اقصد بلا حساب للمكان الذي تحتله الاحرف ، وبلا حساب للزمان الذي يستغرقه الصوت . فالشعر هنا لا يعود ثمرة المساحات والعدادات ، لانه من صلب المعاشية الحارة للزمان والمكان ، تحيا تجربة الشاعر فوق مستوى التاريخ . ولا يعود ثمرة امل في خبرة قصيدة بوضعها في اثايب الوزن او النبر او ما يدعونه خطأ بقصيدة « النثر » . فالشعر يرفض بطبيعته اية تسميات تهدده او تهدد او تغلق ابواب النور في عينيه .

فنحن لن نبحث في « بضعة اسئلة لاطرحها على الكركدن » لتوفيق صايغ ، عن المطلق الموسيقي في الشعر الذي لا يختلف بشأنه المحافظون وفريق ضخم من المجددين . المطلق عند المحافظين هو صرف الروي والقافية والبحر ، من يخرج على هذا المطلق فهو

زنديق، لا تحسب هرطقته في مملكة الشعر الا كحساب العوانس في مملكة النساء. وفريق ضخم من المحددين يرون المطلق في وحدة التفعيلة والحفاظ على سلامة الوزن. وكلاهما يلتقي عند تخوم المطلق، ويعترف بحدود مملكة الموت التي تفتح ابواب الجحيم لكل من يتمرد على هذا الجبار. ثورة توفيق صايغ وانسي الحاج ومحمد الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا هي الخروج على هذا المطلق السرمدي، فلم تعد هناك شروط موسيقية مسبقة على الشاعر مراعاتها اثناء كتابة القصيدة. غير ان توفيق صايغ، بفرده، هو الذي رفض - شعريا - ان يستبدل المطلق الموسيقي بما يمكن ان يعد تعويضا عند القارئ المتخلف. رفض ان يحل الصورة او الحدوتة محل المطلق القديم. كان يعرف جيدا ان ثورة الشعر الحديث بلا حدود، فهي ليست تمردا على اغراض الشعر القديم من هجاء ومدح وثناء وفخر، وليست تجاوزا لمرحلة البيت الواحد المكتفي بذاته، مرحلة الحكمة الذهبية، وانما هي ثورة على القالبية في الفكر والتعبير: سواء كانت هذه القالبية هي عمود الخليل، او التفعيلة الواحدة، وسواء كانت الاطلاق هي ماضي الحب العظيم، او هي ايجاد الوطن العريق، او هي ازمة الانسان الحديث. واقترب الشعر باستقلاله الذاتي عن الغناء والرقص والموسيقى والفنون التشكيلية من ان يكون شعرا.

في «بضعة اسئلة» يتخلى الشاعر مختارا عن «الموضوع» و«الصورة» و«الموسيقى»، ليخلق شعرا مهما اختلفنا في قيمته فاننا لن نختلف في تحديد دوره الريادي للرؤيا الحديثة في شعرنا. الشاعر هنا يتصور العلاقة بينه وبين المتلقي في ضوء جديد، هو انها معا يخلقان القصيدة. لا يقوم الشاعر بعملية الخلق اولا، ثم يأتي القارئ ليعيد خلقها، كما يحلو للبعض ان يصف الناقد. بل ان كلمة «القارئ» تسقط من المعجم اللغوي للشاعر. ليس هناك قراء، وانما هناك مشاركة ابداعية في عملية الخلق، تتم بمعزل عن الشاعر، بمعزل عن المكان، بمعزل عن الزمان. فالقصيدة - في مثل هذا الشعر - لا تنتهي في اللحظة التي يسلمها الشاعر للطبعة، بل ولا تنتهي مسؤوليته الفردية بانتهاء تصوراته الذاتية عنها. كلا، وانما القصيدة تبدأ حياتها الحقيقية في تلك اللحظة التي اعيش معها، وتعيش معها، بكاراة الخلق الجديد، اليوم وغدا وبعد غد، هنا في المكان الذي اجلس اليه، وهناك في المكان الذي تجلس اليه، وفي بقية الامكنة التي لا اعرفها، ولا تعرفها انت. وهذا ما دعوته منذ قليل بان القصيدة - في مثل هذا الشعر - تحيا فوق مستوى التاريخ. الرمز والاسطورة جنبا الى جنب في «بضعة اسئلة» ينموان في احضان المسيح ولحظات الجنس في وقت واحد. ولن تستطيع ان تمسك بتلابيب الشاعر لان مسيحه لا يرتدي ثيابه التاريخية على خشبة الصليب القديمة ما دام قد اختار المسيح نسيجا للخلق الشعري. لن تستطيع، لان المسيح هنا لا يمثل دورا، ولا يتقمص شخصيته، ولكنه رؤيا تحفر اخايدها بعمق في الملكة

الابداعية الخالقة عند المتلقي. فالاسطورة هنا ليست هيكلًا يكسوه الشاعر باللحم والدم من ركام تجاربه الشخصية ، والرمز هنا ليس مشجبا يعلق عليه الشاعر ثيابه الشخصية . ان الصليب والمسيح والعذراء في « بضعة اسئلة » ليسوا مناخا شعريا لعملية الخلق . كذلك الحوار الجانبي والمونولوج الداخلي ، وضمير الغائب والمخاطب ، ليست جميعها « ادوات » تعبيرية تصوغ احدى الافكار الشعرية . ان هذه كلها ليست الا عملية الخلق في لحظة حضور وتجسد ، تتطلب مني ومنك ان ننسى ما لدينا من آذان ومخيلات وعيون نصف مغلقة والسن نصف هامسة . تتطلب منا ان ننسى تلك التسمية اللعينة ، « القراء » . تتطلب منا ان نصبح ، حقا ، شعراء . تتطلب منا ان نعتذر عن الشاعر الاول ، بانه لم يجد سوى الحروف المطبوعة والورق الابيض وسيلة لان نحيا معه روح العصر .

تلك هي القضية التي يحمل لواءها توفيق صايغ وزملاؤه ، ان تعيش حضارتنا - ولا اقول ترتفع - روح العصر . وهي القضية التي لم يؤهل لها سوى حفنة من النفوس الكبيرة ، التي تعيش في بلادنا داخل « جزيرة مهجورة » من البشر والحياة على السواء . اجل ، ان الحداثة في الشعر الحالي من الوزن والصور والحواديت جزيرة مهجورة في بلادنا . لاننا بالفعل نعيش مرحلة حضارية متخلفة ، نعيشها مرغمين عن طريق العلاقات والقيم التي تفرضها المرحلة التاريخية من ناحية ، كما تفرضها رغبتنا في ان نظل احياء . فالانتحار ، وشعر توفيق صايغ وزملائه ، محاولتان شجاعتان لتجاوز المرحلة الحضارية المتخلفة التي نعيشها ، ولكنها بالرغم من هذه الشجاعة يصلان بنا ، في نهاية الطريق ، عند قبر مهجور او جزيرة مهجورة . لان تخطي الحضارة في واقع الامر هو البديل اللاشعوري الذي اختاره شاعر كتوفيق صايغ للمطلق الموسيقي في الشعر . التجاوز والتخطي مطلق جديد ، ليس في الشعر ، وانما في الحياة . يعيش توفيق صايغ عمره كله ، وهو يعلم ان عدد الخالقين - ولا اقول القراء - الذين يشاركونه ارواح لحظات وجوده حضورا لا يتجاوز عدد اصابع يديه . هو يعلم ، بلا ريب ، ان صدقه مع نفسه ومع هذا العدد القليل من معاصريه ، لا يكفيان للشعور بالراحة العميقة من عناء الخلق . وهو يعلم ان ثقته في الاجيال القادمة القادرة لا على فهمه بل على مشاركته لا تكفل له سعادة اللحظة الآنية . لاكثر من سبب يعيش شاعر كتوفيق صايغ تعيسا : لان من يعيش لهم شاعرا ، لا يعايشونه هذا الشعر . ولان الاجيال القادمة ستخلق بالضرورة شعرها الاكثر تجسيدا لروح عصرها . واذا بشعره هو ، الذي يخلق في حياتنا الحاوية روح عصرنا ، يذهب هباء .

ولكن توفيق صايغ وزملاء ينسون الجانب الآخر من القضية ، وهو ان الظروف الصانعة لمآساتهم تختلف كيفيا عن الظروف الصانعة لمآسة الطرف الآخر - المفترض - في

عملية الخلق. بل ان البديل اللاشعوري الذي اختاروه عن طيب خاطر كمطلق في الحياة، كان عاملا اساسيا في تحطيم الجسر - المفترض - بينهم وبين الطرف الآخر المعاصر لهم . فليس غياب الوزن او الصور عن « بضعة اسئلة » هو الذي حطم الجسر بين الشاعر والمتلقي ، فقد تربت قطاعات عريضة من القراء العرب بين احضان ما دعوه يوما بالشعر المنثور ، اي الذي لم يقيد نفسه بقافية ما ولا بوزن ما . وكان جبران من ائمة الادب العربي ، ومن رواد هذا النوع الادبي . فليست هذه هي المشكلة ، وانما تكمن المشكلة في ذلك البون الشاسع بين التجربة التي ولدت هذه الرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين التجربة التي يعيشها اغلب الناطقين بالعربية في ظل حضارة متخلفة . هذه المسافة التي يعبر عنها البعض - صادقين - بعدم الفهم ، ويعبر عنها البعض الآخر - صادقين احيانا وكاذبين احيانا - بالحرص على التراث . « ثلاثون قصيدة » ، « القصيدة ك » ، « معلقة توفيق صايغ » ، خطوات ثلاث من مطلق الجزء (الموسيقى) الى مطلق كلي شامل (الحياة) ، من الامل في فواصل زمنية ندعوها بالنغم تقينا شر اليأس والسقوط ، الى فوهة اليأس الكامل من صلابة وثباتية اية حواجز تحميها دون الانحدار المريع . هكذا تتحول القيمة الشكلية الى قيمة مضمونية ، وهكذا يتحد الجمال والقبح في خيال اسطوري لا نخلم به ، وانما نعائش واقعه المرعب كل لحظة . في « بضعة اسئلة » بالذات ، يصل توفيق صايغ الى نهاية مطاف ساحر ومظلم معا ، اذ تفتح ارض الشعر فاها وتبتلع المسافة النفسية الهائلة بين « الشاعر » و « الآخر » ، بشرط ان يتلبس هذا الآخر طقوس الرؤيا الحديثة للعالم في حياته اولا . لان الشاعر الحديث في احدث منجزات رؤياه التي يدعونها خطأ بقصيدة النثر يحتاج منك الى ردم الهوة الخفيفة بين الذات والعالم - لا ببراقع الحريم ولا باقنعة الممثلين ولا بحركات البهلوان ولا بمباخر الكهنة والسحرة والافاقين ، ولكن بالعري النفسي الكامل .

في « بضعة اسئلة » و « معلقة توفيق صايغ » تحدث عملية التعرية في لحظات ترعبك لاول وهلة . ولكنك اذا كنت قد اعددت نفسك لعملية الخلاص بالفن ، فانك واقع حتما تحت تأثير الحوار الغريب بين المتكلم والمخاطب ، بين السائل والمسؤول على طول الطريق الى التوحد في العالم . لن يصاحبك صليل السيوف او صاجات الراقصات ، لن ترافقك خيلة يوحنا ولا ايليا ولا اشعيا . ولكنك ستنتهي الى الاندماج بالارض . حينئذ تتعرف على الشاعر الذي افتقدته طويلا ، الشاعر المنفي في وطنه ، الضائع في مجتمعه ، لمجرد ان داخله وخارجه امسيا شيئا واحدا ، لمجرد انه لم يعد « شاعرا » الا من قبيل المجاز والصدفة . لان الشعر كان وسيلته الوحيدة لان يحسد الانسان فيه . فاذا نحن رأينا هذا الانسان - بمقاييس الامس - مريضا او مجنونا ، فانا ينبغي ان نغفر ما في شعره من مرض وجنون . لانه في شعره ينسلخ عن كل ما هو عرضي وآني وطارىء ، ويركز

وجوده على كل ما هو جوهري واصل وعميق . ولانه في شعره يلغي لأول مرة الانفصال التاريخي الطويل بين الفنان والسلوك ، بين الانسان والحياة . ولانه في النهاية يضع اصابعنا بكل شجاعة (لم تعد الشجاعة عنده صفة اخلاقية مجلوبة من الخارج ، بل امست من امراضه وجنونه) ، يضع اصابعنا مع توما على جراحه وجراحنا لتغور في دماء تنزف منذ بعيد ، حسبنها لجهلنا او لسذاجتنا (الكلمتان تعنيان شيئا واحدا) من سمات المرض والجنون . لم يعد الشعر - بهذا المعنى - انعكاسا لحياة الشاعر ، ولا انعكاسا للواقع ، ولكنه اصبح حياة الشاعر وواقعه معا . هو على وجه التحديد مادة اللحام القابضة على روح الشاعر في هذا العالم . هو ، بغير تحديد ، همزة الوصل الشفيفة بين الانسان المعاصر والرؤيا الحديثة للعالم . على ذلك تنجذب الغشاوة عن عيوننا تماما ، عندما تتنازل عن تاريخنا الطويل مع الذكاء والذاكرة والبديهة ، وتتجاهل ارساد الخيلة والاذن ، لان جوهر الرؤيا الشعرية الحديثة هو السباق اللاهث خلف البرق المفاجيء الذي يعيد اكتشاف ذواتنا كل لحظة . حينذاك لا بد من ان ننسى في جيوبنا كافة ادوات الذكاء والذاكرة والبديهة ، ونرفع الاكف ضارعين الى مخزون انسانيتنا ، ان نتوحد - عبر الشاعر - مع هذا العالم الذي لم يعد ، مع آذاننا المسلوبة السمع التاريخي ، عالما غريبا . انه عالما بكل ما ينطوي عليه من تعاسة وفجيعة . فاذا شئنا ان نستسلم للمأساة - بدلا من الانتحار - علينا ان نمتحن ارادتنا على الاقل ، بمعايشة هذا الشعر .

البوار وهامشية حياتنا الحضارية

وبيننا هناك ما يمكن تسميته ، تجاوزا ، بالوحدة في شعر توفيق صايغ ، لابين الشكل والمضمون (فهذه قضية باثرة) وانما بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها من ادوات اللغة والفكر ، - على العكس من ذلك نرى ما يمكن تسميته بالازدواجية في شعر جبرا ابراهيم جبرا . والازدواجية هنا ليست مجازا بالمرّة ، لاني اقصد بها تلك الهوة القائمة بين ادوات اللغة التي يسيطر بها الشاعر على خيوط تجربته ، وبين عناصر الفكر التي تنظم حدود رؤياه . وبقدر ما تتضح ابعاد هذه المشكلة في مجموعته الثانية « المدار المغلق » نكاد لا نجد لها اثرا في ديوانه السابق « تموز في المدينة » . فباستثناء خلو اشعاره الاولى من قيود الوزن الخليلي ، حتى في حدود التفعيلة الواحدة ، لا نرى ذلك الشرح القائم بين طبيعة الرؤيا ومختلف العناصر المكونة لها . رؤيا « تموز في المدينة » تبلغ اقصى تحوّلها عند حدود « حس البوار » الذي غلب الشعور به على وجدان جيل المأساة في ادبنا الحديث . وكان جبرا ابراهيم جبرا واحدا من ابناء النكبة العربية في فلسطين ، فكان من الطبيعي ان تتجسد رؤياه في تموز حيث البوار يصل الى الذروة مع الموت وفقدان الامل

وحيث ينبع الخصب والنماء من اعماق هذا اليأس المروع . ولم تخرج موضوعات وادوات وعناصر « تموز في المدينة » عن هذه الاسوار . فقد تساوقت جميعها مع دقات القلب الحزين المغمم بالاسى ، ولكنه مليء بشحنات متوهجة تبرز بين الحين والآخر من الامل في الغد . كانت التجربة الشعرية في « تموز في المدينة » على نفس المستوى الانفعالي بالصياغة الجمالية وادوات التعبير . لذلك مهما بلغت حماسة تلك المجموعة الاولى للرؤيا الحديثة في الشعر ، فانها في التطبيق لم تغامر الا باغلال الكلاسيكية الجديدة وتفعيلتها الواحدة .

يجيء « المدار المغلق » بتجربة جديدة ، هي المصدر الرئيسي لما اقول به من ازدواجية بين طبيعة الرؤيا ومكوناتها . هذه التجربة هي الاحساس الحاد بها مشية حياتنا الراهنة على الصعيد الحضاري منظورا الى القضية من ارفع مستوى بلغته الحضارة الانسانية في ذروة تألقها باوروبا . احدى قدمي جبرا تقف على ارضا بكل تعاساتها ، والقدم الاخرى تعبر البحار لترتكز على قشرة الارض الاخرى . التجربة من حيث المشكلة تنبع منا ، وفي فورة التمرد على بشاعة الكارثة ، يعالجها جبرا ، شعريا ، بمصل غير مأخوذ من صلبها . انه يقيس المسافة الخرافية بين اثم حضارتنا في حق انساننا ، وبين منجزات الحضارة الاخرى لانسانهم في الغرب . ثم يفترض ان ردم هذه المسافة لا يتم الا باحدث منجزات التكنيك الغربي . انني اتصور انفصالا في شبكية العين الشعرية عند صاحب « المدار المغلق » ، لانه لم ير في اصول التكنيك الغربي رؤيا كاملة لا ينفصل فيها التكنيك عن الفكر . التكنيك الاوربي الحديث ، مجرد ظلال حتمية الحدوث ، لواقع اصلي هو الرؤيا الحديثة للعالم . نظر جبرا الى المشكلة الفادحة العبء ، والفادحة الثمن معا ، بنصف عين مغمضة ونصف عين مفتوحة . فقال ان العلاج الجذري هو مد شريان الحضارة الغربية في احدث منجزات تكنيكها الشعري الى الذراع الممدودة من التجربة الحضارية المتخلفة في بلادنا . وفي اللحظة التي توهم فيها جبرا انه يقيم الجسر بين حضارتين ، احدهما بلغت اعلى درجات التقدم ، كان في واقع الامر يؤكد الانفصام البالغ العنف بين طبيعة التجربة وتجسيدها الشعري . انه احد ابناء الاتجاه نحو التجاوز والتخطي ، ولكنه ليس كتوفيق صايغ مثلا يغرف الرؤيا بكاملها من معين الحضارة الاوربية فتلتحم تجربته بمختلف العناصر المكونة للرؤيا الشعرية من ادوات اللغة والفكر في وحدة حية ، عميقة ، حرة . توفيق صايغ يتجاوز ازمتة بهجرانها نهائيا ، وتبني حالة جديدة تتفق مع ثقافته وتكوينه النفسي ، وان لم تتفق مع حضارته وازمتها . توفيق صايغ ، في الشاطئ الآخر ، يجلس على عرش « رد الفعل » الذي قذف به بعيدا . فلم يحاول ان يساوم مجتمعه برؤيا ليست من صلبه ، ولا ان يجامل التكنيك العربي او يتحايل عليه بتجربة لم يعرفها ولم يهتد بها في تكوين مقوماته . لهذا فهو صادق مع نفسه ، ومع جوهر الحضارة الانسانية في اعلى

مراتب تقدمها ، ولكنه ليس صادقا - وهو يعلم ذلك - مع حضارة مجتمعه المتخلف .
لقد اكتفى بالاحتجاج ورد الفعل العنيف .

اما جبرا فقد ارقته المشكلة طويلا ، وتعذب من اجلها عذابا مريرا ، فلم يجد مناصا
من ترسيخ احدى قدميه في تربة التخلف الرهيب ، على ان يثبت القدم الاخرى كما قلت في
تربة التقدم العظيم . يفعل ذلك ، اقتناعا منه بان المستوى الشعري لحضارته المتخلفة لا بد
وان تتخطاه ، لا على مستوى الشاعر الفرد - فما ايسر ذلك وما اضناه معا - ولكن على
مستوى الشعر ككل . اذا ، فلا بد من تجاوز كافة المعوقات التقليدية التي تمنع التزاوج
بين التجربة المحلية والتكنيك الغربي ، بين الواقع المتخلف والرؤيا الحديثة . ولقد تم
الزواج في « المدار المغلق » بدون اية طقوس كهنوتية من احد الجانبين . بل واستخدم
جبرا كافة قواه وبراعته في فهم التجربة على حدة ، وفهم ادوات صياغتها المستوردة على
حدة . وبدلا من ان تردم الهوة السحيقة بين طبيعة هذه وتلك ، فغرت الهوة فاها واسعا
ترسم ملامحه علامة التحدي .

ويرتبط شعر جبرا نهائيا برحاب العالم المأساوي المكثف في الرؤيا الحديثة لعالم
القرن العشرين . يستعير وسائل تيار الوعي ، ويلتقط ادوات تهشم الهارموني ، ويتلمس
طريقه في متاهات الصوفية الجديدة ، ويستلهم معدلات السرعة في التتابع الموسيقي الذي
يحل الكلمة بدلا من الشطرة ، ويحل الحرف بدلا من الكلمة ، ويحل الفراغ الابيض مكان
النقط السوداء . ويظل لاهشا يجري في ركاب الاداة ، سواء كانت من عناصر اللغة او
الفكر . ولكنه لم يهجر قط ارض التجربة الدائمة بكافة تناقضاتها وصراعاتها الكامنة .
غير ان همزات الوصل جميعها - الشعورية والعقلية - تتمزق على شفا الهوة الغائرة في كيان
الشاعر ، تتمزق وتزف امثال هذه القصائد التي تنوتر بوهجها حقا ، وتنشج مع مجاهداتها
التي لا تتوقف . غير ان انفاسنا سرعان ما تهدأ ، وتتلج اطرافنا ، وتتصلب عيوننا حين
نصاب بانفصال الشبكية في العين الشاعرة التي انتقلت عدواها من الشاعر الى المتلقي ،
لجرد الصدفة التي وضعت في طريقه تجربة مزروعة من دمه ، ولكن خلاياها الصناعية لا
تلبث ان تموت ، وشريانها المجلوب لا يلبث ان ينقطع .

وهكذا يتجلى ميدان الصراع في الشعر العربي الحديث عن سقوط السلفية الجديدة
وانطواء الرومانسية الاشتراكية وهروب شعراء التجاوز والتخطي . ويبقى الميدان
فسيحاً لمركة جديدة بين قيادات الاتجاه الثوري في شعرنا الحديث ، يمحاهي العربي
والشعبي . الا انه تتبقى حقيقة واحدة ، هي ان هذا التيار الثوري القائد لشعرنا ، هو
الامل الوحيد في ان تلحق حضارتنا الفنية بركب الرؤيا الحديثة للعالم .