السفر الثاني

ضجيج الهالوك

obeikandl.com

obeikandl.com

(١)

لا ريب أن الفريق الآخر من شعراء السبعينيات، والـذين سميناهم بجيـل الهالوك، يمثلون حالة مـن الادعـاء والاسـتعلاء والعـدوان في الواقـع الشـعري والاجتماعي المعاصر، فهم- كما الهـالوك- متسـلّقون، لا يملكـون قـدرة علـى العطاء ولا المنح، لأنهم عالة على عناصر وأدوات وظروف غير شـعرية بـالمرّة، جعلت لحركتهم ضجيجًا يصم الآذان ولكتـابتهم دويًـا لـه فرقعـة «الفشـنك»، يزعج ولا يخيف!

ولا ريب أن إهمـال «الهـالوك»، وعـدم الالتفـات إلـيهم، يمثّـل التصـرف التلقائي الذي ينبغي أن يُواجهوا به، فما يكتبونه من كـلام سـخيف ورخـيص وسقيم لا يستحق الالتفات ولا النقـاش، ومـا يقولونـه عـبر الآلـة الإعلاميـة الرسمية لا قيمة له، حيث هو ثرثـرة عقـيم؛ لا تبشّـر بـأي جديـد، ولا تعطـي إضافة مفيدة.

بيد أن وصولهم إلى السـلطة الثقافيـة، وتبنـيهم رسميًّـا مـن قبـل السـلطة السياسية لمواجهة ما يسمّى بالتيار الأصـولي، مـن خـلال المجـلات والصـحف والإذاعة والتلفزة التي تسيطر عليها الدولة، فضلاً عن وزارة الثقافة ومؤسّساتها المتعددة، ثم تلميعهم بطريقة مريبة، بعد عودة كثير منهم مـن بـلاد الـنفط الـتي أتُخموا من أموالها وازدهروا على صفحات صحفها وإعلامها، كل هـذا يجعـل الباحث مضطرًا للوقوف أمام دعاواهم وادعاءاتهم، ليس من أجل تقويمهم فنيًا وجماليا فحسب، ولكـن مـن أجـل كشـفهم علميـا وموضـوعيًّا أمـام الأجيـال الجديدة التي افتقدت القدوة الحسنة، وحُرِمَتْ من الفن الجيّد في أشكاله المختلفة بسبب التعتيم المتعمد، أو قلة الإمكانات.

إن مواجهة جيل «الهالوك»، تفرض على الباحث أن يقول كلمته للتاريخ وللناس، حتى لا يقال إن شعبنا يستسلم للظواهر الإجرامية دون مقاومة، ويقبل بالتطرّف الآثم دون احتجاج، ويدشّن العدوان على أخلاقه وقيمه دون دفاع.

ولن نتهمهم بتهم أيديولوجية أو فكرية كما فعلوا مع غيرهم، أو كما فعل معهم بعض مجايليهم ممن خرجوا على منهجهم وتفكيرهم، فوصفوهم بالخروج من جحور التنظيمات الشيوعية تحت الأرض، أو بالجلوس على المقاهي الموبوءة بالثرثرة وانتظار الفرصة لبيع أيّ شيء ولأي تيار، حتى لو كان هذا التيار على الطرف المناقض لفكرها، أو بالبؤر الصديدية التي أخذت كل الدعاوي المفتعلة كالشكلانية وقصيدة النثر والحساسية الجديدة والحداثة... الخ[1].

أيضًا فلن نحكم عليهم إلا من خلال أعمالهم وأقوالهم، وأقوال المتعاطفين معهم، والعرابين الذين قاموا بتقديمهم إلى الأمة عبر الآلة الإعلامية الرسمية الواسعة الانتشار، وبعد ذلك فللقارئ والباحث والناقد، الذي يعنيه أمر هذه الأمّة، أن يصدر حكمه على هذا الجيل «الهالوكي»، وبالرغم من أن ما نقوله يتحرك في دائرة محدودة الانتشار، وفقًا لإمكاناتنا الذاتية المتواضعة، فإننا نأمل من المخلصين في كل مكان أن يقوموا بواجبهم دفاعًا عن ذوق الأمة ولغتها وقيمها الأدبية والجمالية.

وقبل أن نناقش أهم القضايا والظواهر التي تحكم كتابات «الهالوك» وسلوكيات أفراده، فإننا سنتوقف قليلاً عند أبرز ادعاءاتهم و دعاواهم، وملامح حركتهم الكتابية من خلال مقولاتهم بالدرجة الأولى وسنقدم على ذلك أمثلة كلما أمكن على مدى البحث إن شاء الله.

---

(١) درويش الأسيوطي، مجلة الشعر، العدد ٥٨، أبريل ١٩٩٠.

وينطلق «جيل الهالوك» من فكرة «الحداثة» أساسًا، والحداثة في مفهومهم هي تجاوز الماضي والحاضر جميعًا، وبناء شعر له خصائص جديدة ولغة جديدة، سواء في التركيب أو الصورة أو الموسيقى، أو حسب تعبيرهم «ضرورة التجديد والمغايرة» وفقًا للموجبات الإبداعية والاجتماعية للتجديد[١]. وبناءً على هذا التصوّر فمن حق مَنْ يُسمى بالشاعر السبعيني المنتمي إليهم أن يفعل باللغة والصورة والموسيقى ما يشاء دون حرج، ودون اهتمام بأية علاقات منطقية في تركيب الجملة أو بناء الصورة أو الوزن الشعري، ويفسّر أحدهم هذا الأمر ويدافع عنه قائلاً:

«نحن شعراء السبعينيات نمثّل جيلاً غامضًا مليئًا بالتناقضات، مسكونًا بالغضب»، ثم يضيف ليوضح ما جرى في السبعينيات من وجهة نظره: «فقد صار الغضب والتمرد بديلاً من التفجع، وأصبح العالم ممددًا على طاولة التشريح، وأصبحت كل المقولات قابلةً للنقد والنقض أيضًا. كما أصبح الاجتهاد والتفرد مهمة الشاعر نحو اللغة والإيقاع والصورة والبنية. أصبح لدينا بطل لا يخجل من إظهار حماقاته وخطاياه، بطل يبوح بكل هواجسه دون أن يضع القارئ في حسابه»..

وللأسف فإن هذا الكلام مجرد بطولة فارغة لا أثر لها على أرض الواقع، فكتاباتهم التي يسمونها شعرًا لا تحمل أثرًا للغضب أو التمرد على أية ظاهرة فاسدة، بل العكس هو الصحيح، حيث كان التماهي في الظواهر الفاسدة والمنحرفة هو غايتهم التي عبّروا عنها بما يكتبون، فضلاً عن أن المجتمع أو الواقع أو العالم الذي يعيشون فيه بعيد كل البعد عن اهتماماتهم ومراميهم، إن غضبهم وتمرّدهم كان منصبًّا على كل ما هو نبيل ومضيء في اللغة والشعر والفكر، وكان كل ما باحوا به هو التجديف في الذات الإلهية بطريقة رخيصة،

(١) انظر مقال حلمي سالم: شعر السبعينيات في مصر، مجلة فكر، العدد ٩، ١٩٨٦.

والحديث عن الشبق الفجّ بطريقة أرخص!.

ثم يقول بادعاء واستعلاء: «وقصيدة السبعينيات لا تغازل الخيال العام، بل تقتحمه وتزرعه بقسوة في محاولة لإغناء الذاكرة الجماعية. جيل السبعينيات يهيمن الآن على السياق الشعري ليس في مصر وحدها بل في العالم العربي كله، والاتهامات الحادة التي توجّه إلينا من الجيل السابق دليل على إحساسهم بهذه الهيمنة. نعم لقد تمت إزاحة شعر الستينيات إلى الهامش، وبدأ شعر السبعينيات يندفع برغبته الجامحة والنبيلة في تطهير القصيدة من هذه النباتات المتسلقة»[١].

مع الطابع الاستفزازي لادّعاء المذكور واستعلائه، فسوف نتابع- مع ضبط النفس- نماذج أخرى من هذا القبيل، تكشف عن طبيعة «الهالوك» وتصوّراته لفنّ الشعر وبناء القصيدة.

يشير أحدهم إلى الطبيعة الإقليمية الانعزالية للهالوك، فيقول: «أعتقد أن شعر السبعينيات يمثّل عودة إلى أصالة الشعر المصري»[٢] ويوضح أكثر فيقول: «وعودة إلى الروح المصرية الأصيلة في اللغة والأداء»[٣] ويرى أن مصدر تأثرهم هو العديد من الشعراء العرب، وبخاصة أدونيس وأنسي الحاج، ثم المدرسة العالمية، وعندما يُسْأل عمّا قدمه زملاؤه أو جيله، يقول: «قَدَّم رؤية مغايرة من حيث تقنية القصيدة، لأنه حاول الخروج من كلاسيكية شعر التفعيلة، لأنه أتى من الشارع المصري، وخرج على السلطة، ونشر إبداعه في مجلات الماستر»!![٤].

---

(١) أنظر حديث فريد أبو سعدة، جريدة عكاظ (ملحق دنيا)، جدة ١/ ٩/ ١٩٩٢.

(٢) أحمد طه، ندوة شعراء السبعينيات في مصر، مجلة الكرمل، قبرص، العدد ١٤، عام ١٩٨٤.

(٣) السابق، ص٢٩٢.

(٤) نفسه، ص٢٩٢، وقريب من هذا ما يقوله «محمد بدوي» بأن قصائدهم استئناف =

وعلامات التعجّب من عندنا بالطبع، وسوف تزداد هذه العلامات عندما نرى المذكور يشبه جيلهم بجيل ١٩٢٦ في إسبانيا، ويجد في نفسه الجرأة ليسميه «جيل الحداثة الأول» الذي قَدَّم قصيدة جديدة، وخرج على رتابة قصيدة التفعيلة، وحاول في قصيدته أن يستند إلى رؤية ناضجة متكاملة للواقع المصري!!!![١].

ولكن زميلاً له يذهب في ادعائه وجرأته إلى أكثر من ذلك حين يرى أن أكبر إنجازاتهم هو «الخروج على الثقافة (الإبداعية) الرسمية»[٢] وأن شعرهم «محاولة لإعادة النقاء للعربية في الشعر... بالمعنى الشعري الذي ساد منذ امرئ القيس حتى محمد الماغوط»[٣].

وفي السياق ذاته يقول آخر ما ملخصه: إن لغة الشعر السائدة يوم أراد أن يدخل إلى دائرة الشعراء كانت لغة غير حقيقية، لأنها لغة محّددة- وهي في زعمه- لا تستطيع التعبير عَمّا يراه من متناقضاته في الواقع المحيط بنا. ويقول: كنت أشعر أن اللغة ينبغي تفجيرها بحثًا عن الجدّة والفجاءة الساطعة[٤]، ثم يذهب واحد منهم في ادعائه واستعلائه وغروره إلى حد القول عن كتاباتهم التي يسمونها شعرًا: إنها بحث عن قصيدة جديدة ورؤية جديدة ونقد جديد، يتناقض مع التردي العام، أو بلغة أخرى كما يقول: النقلة من أرض مستهلكة إلى أرض جديدة، ربما لم يطأها شاعر مصري على الإطلاق من قبل!!، وقد تحفَّظَ «إدوار الخراط» العرَّاب الذي أخذ على عاتقه تقديمهم للجمهور والتبشير

= لحداثة قد ترجع إلى الأربعينيات، أو محاولة «لويس عوض» في بلوتلاند (المصدر ذاته ٢٩٧).

(١) أحمد طه، السابق، ص٢٩٣.

(٢) حلمي سالم، نفسه، ٢٩٣.

(٣) نفسه، ص٢٩٤.

(٤) ماجد يوسف، السابق، ٢٩٦.

بهم شعراء للمستقبل، على حكاية النقلة هذه بأن التحديد العابر للنقلات المباغتة شيء لا يستقيم مع التفكير السليم[١].

وعلى الوتر نفسه يعزف أحدهم متحدّثًا عن إصرارهم على الخروج على النسق الثقافي الشامل، ويفسر ذلك بقوله: «إن تغيير النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، والخروج على النموذج اللغوي القرآني» ويرى المذكور «أنه إذا حدث هذا، يصبح ممكنًا الخروج على نسق الخليل الذي يعتمد على السكون والحركة»؟!![٢].

وفي تصوّر واحد منهم «أن الشاعر في القصيدة الحداثية المصرية بطلاً ومسيحًا مصلوبًا، وإنما هو ذات تنطوي على ذوات متعدّدة، متناقضة، إن ذاته وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع والأيديولوجيا، وفي موضع آخر يعلن صاحبنا أنّ السبعيني يرفض الأيديولوجيات الجاهزة الماركسية والرأسمالية وأنه بالاحتمالية والنسبية في معاينة الواقع والوجود»[٣].

وعند السؤال عن خصائص هذا الشعر الذي يزعمه «الهالوك» فإن إجابتهم تبدو في غاية الغرابة والاستهانة بعقول الناس. يقول أحدهم: «من الصعب القول إن هناك خصائص محددة لشعر ما، في فترة ما ولكن كما فعل الأقدمون في تاريخ الحركات السريّة والباطنيّة في تاريخ الإسلام، يمكن أن نتلمّس الكثير من خصائص هذا الشعر من أقوال معارضيه، كما فعل الأقدمون حين تلمّسوا فكر الفرق الباطنية من كتابات الذين ردّوا عليهم ثم يضيف مبيّنًا الغاية من كتاباتهم التي يسمونها شعرًا بأنها زجر الجمهور، وهو ما جعل حرية الشاعر التجريبية واسعة، والتجريب سمة مهمّة من سمات هذا الشعر؛

(١) السابق، ٢٩٥.

(٢) أحمد طه، السابق، ٣٠٣.

(٣) محمد بدوي، نفسه ص ٣٠١ – ٣٠٣.

التجريب مع التراث والتجريب مع الواقع»، ويشرح التجريب مع التراث بقوله: «هو استخدام التراث الصوفي، والتراث الشعري الانقلابي، كشعر الصعاليك»[١].

ولعله من المفيد أن نضيف إلى ما سبق ادعاء أحدهم بانتمائه ورفاقه إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢، أو الجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات «فتحمَّل كل هذا!»، كما يقول.

ولا أريد هنا أن أعلق بشيء على تلك المقولات، ولكنني- كما أوضحتُ من قبل- لن أتدخل بالتعليق إلاّ في أضيق الحدود التي تفرضها الضرورة، وسأكتفي بعرض بعض المقولات المؤيدة لهم والمعارضة، وأصحاب هذه المقولات بصفة عامة من المتعاطفين معهم أو غير المعادين لهم على المستويين الفكري والفني.

أولا: المؤيدون:

من أهم الأصوات التي احتضنت فريق «الهالوك»، الكاتب «إدوار الخراط» وقد خصَّص لهم مساحة كبيرة من كتاباته للإشادة بهم وتقديمهم للجمهور، ومحاولة تفسير شعرهم بطريقة مفتعلة وغير مقنعة، ولعل أبرز محاولاته في هذا السياق إعداد الندوة التي نشرتها مجلة «الكرمل» التي تصدر عن منظمة التحرير الفلسطينية في قبرص والتي اعتمدنا عليها في تفهم رؤية «الهالوك» للشعر والحداثة، فضلاً عن مقالاته في بعض الدوريات مثل فصول والشعر.

وكانت محاولة «أحمد عبد المعطي حجازي» من أبرز المحاولات المروّجة لفريق الهالوك، فقد اتخذ من جريدة «الأهرام» التي تخصص له مساحة كبيرة أسبوعيًا، وهي أعرق الصحف العربيّة وأوسعها انتشارًا، منطلقًا للحديث عن

(١) أحمد طه، السابق، ص٣٠٦.

«الهالوك» ووصفهم بأحفاد «شوقي»، ليضفي عليهم نوعًا من المكانة والقيمة بانتسابهم إلى شاعر العربية الكبير في العصر الحديث.

وعلى مدى فصلي الخريف والشتاء (أواخر ١٩٩١ وأوائل ١٩٩٢)، ظل حجازي يخرج على القرّاء أسبوعيًّا بمقال تعريفي، يتناول فيه شعراء الهالوك واحدًا واحدًا، مع نشر «قصيدة كاملة» لمن يتناوله أو لغيره، ولكي ينفي تهمة التحيّز لهذا الفريق، فقد خصص بعض مقالاته للحديث عن شاعر من خارجهم هو «عبد اللطيف عبد الحليم» وسماه «الحفيد النقيض»، وكأنه اراد أن يضرب أكثر من عصفور بحجر، ثم نشر قصيدة قصيرة «لعصام الغزالي»، ولكن تركيزه كان منصبًّا على جيل الهالوك، تقريظًا ودعاية، ونقدًا أيضًا ولكنه نقد الودّ والمجاملة والترويج الذي يتغيًا أهدافًا خاصّة تحدث عنها المعارضون.

ويبدو أن «أحمد عبد المعطي حجازي» أراد أن يصفّي حساباته مع بعض الأطراف، فتحدث عن فترة السبعينيات التي تغيرت فيها الأصول السياسية، والثقافية تحت حكم الرئيس السابق «أنور السادات»، بالخروج من دائرة الحكم الديكتاتوري الإرهابي الاشتراكي الذي ساد طوال عهد الرئيس الأسبق «جمال عبد الناصر»، وراح حجازي يدين السياسة والثقافة في عهد السادات، ويمتدحها في عهد عبد الناصر مع إقراره الضمني بالهزيمة، التي هي في رأي المنصفين نتاج طبيعي للطغيان والقهْر والإجرام الذي مارسه الاستبداد ضد الشعب، ومع ذلك وجد في نفسه الجرأة ليقول:

«وإذا كانت الهزيمة نهاية لهذا الحلم القومي (؟)، فإنها كانت نهاية أيضًا لحركة ثقافية عوملت في السبعينيات خاصة معاملة الأسير الذي كان عليه أن يرضى بوضعه كأسير (كذا؟) أو يرحل، والنتيجة في الحالين فراغ هائل، سمح لكثير من الأدعياء بأن يظهروا وينفردوا، ويحتلوا المنازل المهجورة، ويغتصبوا الأماكن الخالية، ويتحدثوا باسم الشعر والنثر، وباسم المسرح والسينما، وباسم

الفلسفة والدين»[١].

ثم يضيف: «.. لكن الهزيمة خلقت في الوقت ذاته قصيدة مصرية جديدة لا يعرفها إلا قليل جدًا من المصريين».

يعدّد حجازي أسماء جيل «الهالوك»، ويصفهم بأنهم يتكلمون لغة غريبة لا يتحيّر فيها القراء البسطاء وحدهم، بل يتحيّر فيها النقاد المتخصصون أيضًا، ومع اعترافه بعجزهم وقصورهم فإنه يحاول أن يدافع عنهم دفاعًا متهافتًا فيه من التملّق والمداهنة والشهادة الزور أكثر مما فيه من الحيدة والموضوعية والانتماء للحقيقة «هؤلاء الشعراء لا يجيدون الغناء، ولكنهم يحسنون التفكير ويجيدون السخرية، وهم لا يدغدغون عواطفنا، بل يعاكسوننا ويصادموننا، لا باعتبارهم خصومًا، بل لأنهم يرون فينا ما رأوه في أنفسهم من قبل، فهم يخاطبوننا وكأنهم يتناجون، ويعروننا وهم يتعرون».

«لا يخلو شعرهم بالطبع من عيوب اليتم وآفاته، فربما وجدنا كلمة نافرة أو دعيّة، وجملة مرتبكة غير سويّة، وربما انكسر الوزن وجمحت القافية فهي غير ذلول، أو أفلتت فليس إلى اللحاق بها من سبيل، لكن صورهم طازجة، ولغتهم جديدة فنية، والإنسان الذي نلقاه في شعرهم أقرب إلى البشر من ذلك الذي نلقاه في شعرأسلافهم الأقربين والأبعدين. ومع هذا فأنت تجد في بعض الشباب

---

(١) هذا الهجاء لفترة السبعينيات رد فعل طبيعي لإقصاء اليسار عن بعض المواقع الثقافية والفكرية، ولأن حجازي كان واحدً ممن تركوا مصر في هذه الفترة لمرافقة زوجه بالخارج من أجل حصولها على الدكتوراه في الغناء، فقد عاد بعد رحيل السادات، متصورًا أنه واحد من المظاليم بالرغم من أن الرئيس الراحل استقبله في استراحته بالقناطر أكثر من مّرة، ونوّهت الصحف عن ذلك في حينه، حيث كان يأتي في إجازاته من باريس ليلتقي بالسادات، ثم يعود إلى حيث تدرس زوجه وحيث يعمل هو.

سيطرة على اللغة وقدرة على ترويضها، وطاقة على اللعب بها دون هزل أو ثرثرة، وربما عزّ ذلك على بعض المخضرمين وبعض القدماء السابقين»[١].

وقد أشار حجازي في تضاعيف مقالاته إلى كثير من المآخذ على «الهالوك»، سنشير إلى بعضها في ثنايا البحث مستقبلاً، ولكننا نورد هنا ما قاله حول مفهومهم للحداثة، وتحذيره لهم من مغبة الإمعان في الخروج من التاريخ. يقول حجازي: «إن التحرر من الماضي شيء والخروج من التاريخ شيء آخر، وفرق كبير بين التمرد على عقلية بالذات، والتمرد على العقل ذاته، بين رفض نموذج اجتماعي خانق، ورفض المجتمع كله. هذا هو الجدل الذي يجب أن يدخله الشاعر المعاصر بوعي وأن يخرج منه منتصرًا، لأن هزيمته فيه ستضيف موت الشعر إلى موت العالم.

لا أقصد بهذا التحذير (.....) ولا أقصد شاعرًا بالذات، وإنما أضعه بين كل مبدع مغامر يضع قدمه على طريق المجهول فإما نجا وإما هلك..»[٢].

هذا أبرز ما قاله مؤيّد لهم، محتفٍ بهم، مُسَوّق لكتاباتهم في أوسع الصحف العربية انتشارًا.. فماذا عن المعارضين؟

ثانيا: المعارضون:

والمعارضون هنا لا يمكن وصمهم بالتحامل أو التعصب أو التحيز، وإنما هم كتّاب ونقاد وشعراء متعاطفون مع التجديد، أو الحداثة، وسوف نورد هنا ما قاله بعضهم تعبيرًا عن مواقفهم من الهالوك أو من محاولات تسويق كتاباتهم والدعاية لها باسم النقد والدراسة.

---

(١) راجع مقاله في الأهرام ٤/ ٩/ ١٩٩١، ويلاحظ أن من أشار إلى سيطرتهم على اللغة لا ينتمون إلى الهالوك، وأظنه يشير تحديدًا إلى«عبد اللطيف عبد الحليم» «وعصام الغزالي».

(٢) الأهرام ١١/ ١٢/ ١٩٩١ والتحذير موجه إلى «عبد المنعم رمضان».

لقد أثارت مقالات «أحمد عبد المعطي حجازي» عن الهالوك ردّ فعل عبّر عن نفسه بصور مختلفة، لعل كثرها تحديدًا وشمولاً ما جاء في مقال الكاتب اللبناني «جهاد فاضل» الذي رجّح مثل كثيرين، أن يكون لحجازي من مقالاته هذه مآرب أخرى غير فنيّة، وغير شعرية في العمق، وهي مآرب لا يمكن أن تتوضح إلا على ضوء ظروف حجازي وطموحاته ومغادرته مصر وعودته إليها في السنوات الأخيرة.

أراد أن تكون له عصبة ثقافية، يسميها البعض «مافيا ثقافية» مثل العصابات التي كونها شعراء آخرون ومنهم أدونيس ودرويش وغيرهما، ويكون هو القطب وهم «الأتباع»، وسيظهر أمام المجتمع في مصر بمظهر «الأب» الذي يحتضن صغاره، ويحنو عليهم، ويشد أزرهم، ويقومّ عثراتهم.

ويدلي «جهاد فاضل» برأيه في «الهالوك» فيقول: «أما الحقيقة الكاملة حول هؤلاء الشعراء الشبان بدون زيادة وبدون نقصان، فهي أنهم أضعف فصيل بين فصائل الشعراء الشبان في البلاد العربية قاطبة؛ شعراء النثر في لبنان أفضل منهم، على التأكيد..».

ويرى أن أكثر هؤلاء الشعراء يبحثون عن قصيدة «مصرية» الروح لا تمت إلى «البداوة» وإلى «الصحراء» على حد ما يقولون في نظرياتهم الشعرية، بل إن إحدى أبرز جمعيات الشعر الحديث في مصر الآن، وهي جمعية «إضاءة» جعلت «القصيدة المصرية» شرطًا من شروط عضويتها، وأكثر الذين ذكرهم حجازي في مقالاته هي عن هؤلاء.

ويتحدث «حهاد فاضل» عن علاقة «الهالوك» بتسميتهم «أحفاد شوقي» بقوله: «والطريف أن أول من أسرع إلى نفي صلة شوقي به، كان هؤلاء الشعراء أنفسهم فقد ذكر محمد سليمان- حفيد شوقي بنظر حجازي- أنه يتبرأ من شوقي، وأنه لا يجد أدنى صلة بين شعره وشعر رفقائه من جهة، وشعر شوقي

من جهة أخرى، فهم شيء وشوقي شيء آخر تمامًا، بل إنهم ما كتبوا الشعر إلا لنقض شوقي والثورة عليه، فشوقي عندهم يمثل الرجعية والتقليد والماضي، بينما يمثلون هم الحاضر والتطور والحداثة».

وأخيرًا، يضيف «جهاد فاضل»: «ليس بينهم وبين شوقي أية صلة فهم ليسوا في العير وإلا في النفير، ولا شأن لهم بالمعايير الفنيّة الدقيقة، ويكادون لا يعرفون ضبط عملية الإيقاع الشعرية الأولية، فإذا عرفوا هذا الضبّط لم يعرفوا ضبط المعنى ولا ضبط الصورة، ناهيك عن تجربتهم الكسيحة الفجّة –هؤلاء نفي لشوقي وشوقي نفي لهم»[١].

أما الدكتور عبد القادر القط فيقول عن شعراء الهالوك:

«يتخفى هؤلاء الشعراء وراء مقولة الحداثة التي هي ليست مذهبًا أدبيًا كالطبيعيّة والرمزية والواقعية، فالحداثة صفة للأدب الحديث، وفي كل عصر يحدث تطوّر اجتماعي تظهر فيه الحداثة، فالشعراء العذريون مثلاً كانوا حداثيين، ومن كان ينسب إلى «عذرة» فهو حداثي، وأبو تمام كان شاعرًا حديثًا، ودر س النقّاد شعره، وسمّوا مدرسته البديع.

أما هذه الفئة من الشعراء السبعينيين، فإنها تنفر مما يحبه الناس لأنهم يعتقدون أن هذا تخلف، ويحاولون أن يفرضوا شكلاً جامدًا للشعر. لقد أصبح الشعر في أزمة حقيقية لدرجة تجعلني أقول إن عصر الشعر قد انتهى، فالعصر الحالي هو عصر الفن القصصي والتمثيلي...»[٢].

وفي رأي الدكتور «عز الدين إسماعيل» أن هذه الحركة السبعينية تضخمتْ فجأة في غيبة النقد، وفي خلوّ الساحة من الشعراء الكبار... ففجأة امتلأت الساحة بعشرات الشعراء الذين يكتبون كلامًا لغويًا لا صلة له بالشعر. إن

(١) جهاد فاضل، مقال في زاوية «٧أيام»، جريدة الرياض، ٢٧/ ٦/ ١٩٩٢.

(٢) جريدة الرياض، صفحة الثقافة، ٢٧/ ٥/ ١٩٩٢.

الساحة الشعرية تحتاج إلى فرز وإلى «غربلة» حتى يتسنى لنا إبراز الشعراء الموهوبين ووقف نزيف التجريب[١].

أما الناقد اليسارى «إبراهيم فتحي» فيقول:

«إن الشعراء الذين لا يهتمون بالواقع ويكتبون تجارب لغوية ووسائل توصيل بلا شيء يوصل، إنما يفترض شعرهم رؤية للواقع تقول إنه غير قابل للمعرفة، وإنه غير قابل للتغيير، وإن الشاعر وحيد في هذا العالم.

هذه الرؤية الشعرية هي رؤية اجتماعية تخجل من أن تسمي نفسها، إنها رؤية فئات الهامش، إن سكان «بوهيميا» الشعرية يعيشون على تسوّل عطايا أصحاب الحوانيت وملاك السوبر ماركت وموضوعاتهم الشعرية مستمدّة بعد تحويرات من بضائع الاستهلاك الإعلامية، والذين يتحدثون في قصائدهم عن تجارب شيقية، وعن النسخة الموحَّدة من الحبيبة، وانتهاك المحظورات، والخروج على القوالب، إنما يرددون صدى الإعلانات الشبقية التي تبيع بها الإعلانات السيارات ومزيلات العرق وكريمات إزالة الشعر، وكلها مواد شعرية من دنس الالتزام الاجتماعي، وتشكيلية فنية مائة بالمائة»[٢].

وفي بحثه عن شعراء السبعينيات الذي قدمه في مؤتمرات أدباء الأقاليم السابع المنعقد في الإسماعيلية (سبتمبر ١٩٩٢)، تحدث الدكتور «كمال نشأت» عن هؤلاء الشعراء وتأثرهم بأدونيس ومحاولتهم خلق عالم جديد على أنقاض عالم ظلمهم، وتقويضهم كيان التعبير الذي ألفه الناس داخل اللغة «إلا أنهم مازالوا في أسر أدونيس، ومنهم من قطع صلته بالعالم الخارجي، وحطَّم الجسر اللغوي الذي يربطه بالناس حين انكفأ على ذاته، وأغلق أبوابه على نفسه، بجعل اللغة ملكية خاصة يفعل بها ما يشاء دون نظر إلى أنها إنسانية مشتركة

(١) السابق.

(٢) السابق أيضًا.

وجدت قبل وجوده»[١].

أما «رجاء النقاش» الذي يرى ما يكتبه هؤلاء جنسًا ثالثًا، ليس شعرًا ولا نثرًا- وكان أول من تنبه إلى تفاهة كتاباتهم وهشاشتها- فيقول بعد استعراض مجموعة من نصوصهم: «وأخيرًا، فإن الذين يكتبون بهذه الطريقة يتوهمون- من شدّة خداعهم لأنفسهم- أنهم يكتبون من أجل الناس أو من أجل الشعب كما يقولون، وهم إنما يحطمون كل التقاليد والقيود الفنيّة والأدبية، لكي يقتربوا من الجماهير، ومن حقنا أن نتساءل أية جماهير هذه التي يتحدثون إليها أو يتحدثون باسمها؟.. إن هذا الكلام الملفق لا يمكن أن يصل إلى الناس، سواء كان هؤلاء الناس من البسطاء، أو من كبار المثقفين»[٢].

ويرى «حامد أبو أحمد» أن من يسمون أنفسهم شعراء السبعينيات عالة على شعر الحداثة، وعلى الشعر الحديث الذي صار بسببهم يعاني من أزمة عاتية «والمشكلة هي أن شعراء السبعينيات في مصر قد أنهكوا أنفسهم في الجري وراء أوهام معظمها دخيل على ساحة الشعر العربي، وبدلاً من أن يكونوا عونًا لشعر الحداثة أصبحوا عالة عليه، حتى لقد أحست جمهرة القراء والنقاد- ماعداهم بالطبع- بأن ثمة شيئًا أقحم نفسه في عملية التطور المبدعة في شعرنا المعاصر. وبات الناس يحسّون بأن الشعر الحديث يعاني من أزمة عاتية، وأنه في طريقه إلى الانقراض»[٣].

ونكتفي بما سبق من آراء المعارضين أو الرافضين لجيل الهالوك، لندخل إلى صميم كتاباتهم، ونحاول أن نفهم ما يكتبونه، بكل الإخلاص الذي تفرضه عملية الفهم، والقراءة أيضًا.

---

(١) انظر، جريدة الوفد، صفحة الثقافة والفكر، ٨/ ٩/ ١٩٩٢.

(٢) الشرق الأوسط، ٢٣/ ٣/ ١٩٨٥.

(٣) شعراء السبعينيات- مواصلة الحوار، أدب ونقد، العدد٢٢، يونية ١٩٨٦، ص١٢٦.

(٢)

من المؤسف، أن ما يسمى بالقصيدة السبعينية لجيل الهالوك، فقدت القدرة على التواصل مع الجمهور، والقراء المتخصصين، وقد ألمح إلى ذلك بعض من أوردنا آراءهم سواء كانوا من مؤيديهم أو معارضيهم، وهذا الانقطاع عن القارئ العام والخاص، معناه ببساطة شديدة الإخفاق في التجربة، والتردّي في مستنقع الخيبة.

إن أغلب كتابات الهالوك غير مفهومة، وإذا فُهم بعضها، فالمفهوم مجرد عبارات فارغة، أو زخرفات تشبه ما وصل إلينا من شعر العصر العثماني، تافهة المضمون، ركيكة المبنى، متكلفّة الشكل، سوقية المعجم، بعيدة عن ذائقة الأمة وإحساسها البياني الرفيع الذي يصل إلى ذروته المعجزة في القرآن الكريم، ونماذجه الرائعة في الحديث النبوي الشريف، والشعر العربي لدى الكبار من شعراء العربية الذين أجمع على أصالتهم النقاد على مدى العصور.

وسوف أقَّدمُ هنا بعض النماذج دون تعليق، إلاّ بقدر، ليطالع الناس «فتوحات الإجرام» التي يقودها الهالوك في حق اللغة وحق الأمة معًا، وسأحاول أن يكون ما أقدمه محتويًا على بعض العلاقات التركيبية المفهومة. يقول أحدهم في نصّ بعنوان «يارا غيمة الوجع»:

«أدخل جلدًا من الرمَل يغيض عني الماء
أدخل النيل تهرب الأسماك وتحتجب الغيطان.
أعرف أن جلدتي خرقة بالية تلف الرمل والنيل.
أسأل الذين في وادي الاستغناء يختصمون.
أرفع عني كتابي وأشعل ذكْري.

أراني واقفًا أدلق التين والزيتون في عبّ امرأتي وهي تفيض بالأطفال والمزارعين،

أخشى الوقيعة، أدخل جلباب أمي وسخا كلوزة: أسأل الكلام الكلام. تقودني

رعشات أمّي إلى وادي الكلام، أهجر السفوح.

أرى أناسًا يخزنون في قلوبهم ثمرًا، وفي عيونهم فيوضًا وينصرفون.

الماء يدخل سرّة كيف يخرج عنها؟!

أدخل كالماء سرّة ولا أخرج عنها.

قشرتي تنزّبي، تحت تباشير طفح أقدام كالديدان وصليل كالوقفة.

قال قرني: هيّأتني.

قلت: هيّأتني.

الأرض تنهش الذي تخيلنا،

وقصبة الوقت في يد الحوذيين يفترعون الهواء ويختلون به.

أنا في وادي الاستغناء والكلام، وأنتم في المشاهدة.

أبصروني:

نواقيسي استبدلتها بالفراشات، والقناع بالسر: بين الشتيتين ينتفض العاشق، يسترد وجهًا ويفقد وجهًا، يبحث عن النيل والخرقة التي مثله ويستر الجسم والخَبر والمكان. يختفي خلف شجرة يقال لها امرأة ويكشف اللحاء ويدخل النسغ. يصبح الاستغناء طائرًا بجناحين، والكلام طائرًا بجناحين، والجميع أروقة.

أبصروني.

أنا في وادي الاستغناء والكلام،

أنتم في المشاهدة»[١].

وهذا نموذج آخر لشخص آخر بعنوان «الموجة ذات الزخارف » سأقتطف منه ما يلي وأنقله كما نشر في مصدره:

«أنت في ظل البيوت الآن، فاخط، وعانق الأبيض، هاهم أهالي المدن الشعبيون حولك.

التحايا يرمونها في عظمك. هاهم يحطّون الكفَّ في كتفيك، لينهضوك. رُجَّ الظلام بالذراعين، واخرج للمدى.

تأخذني تحت سقيفة البوص المخلع، والسماء تكيّتنا. تأخذني وهي أرقّ من الشرفة في الشروق، وأنضج من الحديقة الممعنة. تطريني في طينة الجسد، والكون أنثى تفك في ظهري جناحين، وتأخذني، في كتاب الشمس. آه على أمثولتي ويقيني مطر على الصبية، وبارقة تزيحني إلى الشجن. ضمديني تضمدني. عللي لي ولهي تعلّلُ لي: تبصرني بالمصابيح الفقيرة وهي ترمي نورها العشوائي. تبردني بالغناء الداخلي. تنحدر بي في الامتلاء، وتعطيني من حقول الكوثر رُمانتين.

أرمي بقبضتي الطيور الحجرية.

والموجة الرخامية ذات الزخارف حملتني إلى حيث خيمة طينية،

وطفلة مبلولة تشيل على كتفيها امتداد الصحراء.

كانت إلى جواري نخلتي الغليظة، وكنت أعبث بالشناشين التي على رأسها:

جمال محمصة تنغرس في ضلوعي.

ابتَعَثتني الأرجوزة الثقيلة، وضعضع الركب صدري.

كنت معلقًا بين فخذي الناقة.

والفخذان بوابتان.

---

(١) عبد المنعم رمضان، الكرمل، ٤/ ١٩٨٤، ص ٣٣٨.

رجرجتني الصفائح الراقعة، وصقصقة الأسنّة في السماء..»[١].

وهاهو نموذج ثالث لأحدهم أنقله هنا كاملاً كما نُشِرَ في مصدره، تحت عنوان «الأرض إمكانية واحدة».

«الأرض إمكانيةٌ واحدةٌ
أنت تمرّ فوقها
كالغيم
من مصطَبة
إلى مصطبةً
تجلسُ في أروقة الشيوخِ
تشهد الأطفال يكبرون
لكي تخط في حلوقهم
مشروعك الدائم.
أن يحرّوا جسومهم
بالموت
والمكوثُ فوقها.
هذا الشارع المليء
بالصفائح الفارغة
بالمنازل الفارغة
الصّبيان
والبنات
والمعلّمين
الكتل البيضاء من عظام الجدّ

(١) أمجد ريان، السابق، ٣٢٠.

والفاليوم
كافة المهدئاتِ
والقبورْ
الأرض ليست تنتهي
لكنها تبدأُ
تملأ المكان بالرائحةِ
التي إذا توقفت
توقف المشهدُ كُلُّهُ
وصارت السماءُ صرَّةً
ملأى
بشجر الأنساب
صرةً يفوحُ منها العطَنُ الأوَّلُ
والأكسيدُ
والعوازل التي تفصلُ
بين البرد والهجيرْ
الأرضُ مّرةً لا تشبه القبورْ
ومرةً هي القبورْ»[1].

وهذا أيضا نموذج أنقله بشكله ورسمه عنونه صاحبه: «تسألني الأصابع»، ويقول فيه:

«تسألني الأصابع عن بذرة المدى
وتسألني النساء اللائي ينعسن
فوق الغرابيل القديمة عن نطفة الطمي

(١) عبد المنعم رمضان الحياة، لندن، العدد ٩٧٩٧، ١٣/ ١٠/ ١٩٨٩.

تدوسني الظلال
وينهرني الحراس الخزفيون
وأنا مارق بين تجاعيد العتبات أغني للصبح السرّى..
الرجالُ نائمون على حصائر الخنوع
وأنا تحت شباك اليمام
أريد أن أخدش الوقت»[1].

وهذا نموذج أخير، سماه صاحبه «فهرس» ويقول فيه:

«تقف البدائيات قرب سفائن الشحن المرامِ
أتى الصدام المرتجى يا بنتُ
دست رأسها جنب الحقائق
وهي تغلّبُ فكرةً رفّت علىَ شَفَة المؤرّخ:
كان رأس الصقر متّسقًا مع العنق المنزل
صار جمر الكاشفات خبيئهن محرّكًا للموريات
وجلد بنتي مرهفًا بالكهرمان
أنا وأنت مؤيّدان بمحنة
من صنع باب النصر،
تقرأ سيّداتٌ فهرسَ الموت:
المودة مُدية،
سمانة الساق العلوُّ،
لسان عاشقة فصوصٌ
عندنا بات المصبّ مفخّخا بالضارعات،
وبيت أمي مائلاً بالمشترين المنْحلَ الخلفي،

(١) أمجد ريان، جريدة الصباحية، جدة، ٢٨/ ١٠/ ١٩٩١.

يمشي نحو معرفة الفجائع طالعًا مامسّها
مثل المكلف بالجلاء،
هنا الدساتير التي ما مسّها أرق الرغائب.
يانجي فهاك مملكةً:
عليك عقيدة الزوّار، والجسد الطليعة، عزلة
الملكات ميرامار، أقداح التراثيين، ظل
كبائن التجار، وجد اللائمين على الهوي جدل
الطبيعة، يخت فاروق المغادر، خطو عابدة
محررة، مساءلة الحداثة، قتل ديك الجن،
معجزة النهوض من الرماد، شهية المتنورين
الأم.
يسعى في مناكبها الوصال المرتجى يا بنت،
قولي: «ليس هذا الماسِ سفرا» ثم قولي:
«ليت أمي راقبت ميزان سكرها المطفف في الدماء ولم تضيء»[1].

هذه النماذج تقدم لنا ما يسمى بشعر الحداثة الذي ينبغي علينا من وجهة نظر أصحابه أن نبصم على وثيقة بإبداعه الفّذ الذي تجاوز الأولين والآخرين، ونقّر ونعترف بأن أصحابه «تقدميون» منتمون إلى الوطن والشعب والأمة، معبّرون عن هموم الناس والمجتمع، «من خلال رؤية ناضجة مكتملة للواقع المصري» ومن خلال «لغة نقية» تعيد للشعر صفاءه «منذ امرئ القيس حتى الماغوط»!!

وبالتأكيد، فإن محاولة فهم هذه النماذج التي اخترناها، محاولة عبثية، لأننا لن نخرج من ورائها بطائل، لأننا بالتأكيد أيضًا، لا ندري تمامًا ماذا يريد

(١) حلمي سالم الصباحية، ٣/ ١١/ ١٩٩١.

أصحابها، وماذا يريدون توصيله؟ إنها مجرد هذيان محموم مشحون بالتهويمات والخزعبلات التي تتبدى في الأحلام، لتُسكنه الصفحات، وعلينا بعدئذ أن «نسهر جرّاها ونختصم»!، ثم ليخرج عينا بعدئذ من يجد في نفسه الجرأة والادّعاء متحدثًا باسمهم: «أظن أننا حققنا للقصيدة ما كنا نحلم به، ولو بشكل نسبي»!! والسؤال هو: ما الذي تحقق بالضبط؟ يقول المذكور: «.. كتبنا قصيدة تهتم ببناء المضمون تشكيليًّا (؟)، وما يعنيه ذلك من احتفاء بالرمز والمجاز والصورة الجديدة واللغة المجترئة أحيانا إلى الانحراف عن التقاليد»[١].

ولعل من تأمل النماذج السابقة يجد أن ما قدمه أصحابها مجرد كتابة ساذجة يستطيع أن يكتبها الصبية الذي لا يجيدون الشعر ولا اللغة ولا يعرفون منطق العلاقات التركيبية، ولا يملكون القدرة على تناول ما يعتمل بداخلهم، ويعجزون عن التعبير عنه، ولعل هذا ما دفع شاعرًا مثل «محمد إبراهيم أبو سنة» إلى وصفهم بالرطانة وعدم الفهم لما يكتبون، ثم تفسير إرهابهم الأدبي ضد الآخرين بأنه نتيجة لإخفاقهم الذريع في مجال الفن الشعري، وبأنهم لا يملكون سوى القوقعة الفارغة أي الشكل الزائف الذي يخلو من المضمون الحقيقي، وهو الشكل الذي يعد لونًا من اللعبة اللفظية يعكسها طموح يتجاوز قدرة الشاعر وموهبته، ويتهمهم «أبو سنة» بأنهم يشعرون بالولاء الشعري لغيبيات تأتي من بيروت، وهذا الانخلاع الشعري يتجلّى في قصائد تقترب من الهذيان، وتقوم على التداعي الحرّ للاشعور، ويتوسل بأقبح الألفاظ، كما يرى أن هذه الكتابات قد هبطت بالشعر دون مستوي النثر[٢].

إن أشدّ المتعاطفين معهم، لم يستطيعوا أن يتجاهلوا الضحالة السائدة في كتاباتهم، والإبهام المظلم الذي يغشى صورهم ومجازاتهم، وهاهو «العرّاب»

(١) انظر، حلمي سالم، مجلة الوطن العربي، باريس ٩/٨/ ١٩٩١ ص ٤٥.

(٢) جريدة الوفد، ٥/ ٩/ ١٩٩١.

المتحمّس لهم «أحمد عبد المعطي حجازي» يرى أن التعمية المجانية وتكلفّ الإبهام وإعفاء النفس من معرفة اللغة واحترام القارئ وطلب الرضا من خارج الحدود، نوع من الرفض الذي يعدّ انتحارًا، وليس الرفض الذي يعدّ نوعًا من النبل[١].

ويشير «حامد أبو أحمد» إلى أن الغموض عندهم بلا حدود ولا قيود حتى ليبدو أنه غموض لذاته أو غموض من أجل الغموض لا أكثر ولا أقل[٢].

وعندما يتحدث «كمال نشأت» عن شعراء السبعينيات، فإنه يقسمهم إلى نوعين أو طائفتين، طائفة موهوبة لا تزال في حاجة إلى وقت كي تتخلص من أدونيس، لتطير بقوة ريشها الذاتي، وطائفة فقيرة الموهبة (يشير إلى هؤلاء) يستر شعراؤها عجزهم بالإبهام والغموض الشديدين، فترى القصيدة كونًا ملفّعًا بضباب المجازات المتداخلة[٣].

ويقول الدكتور عبد القادر القط معلّقًا على الكلام السبعيني المظلم: «لم يحدث في حياتنا ما يستدعي هذا الغموض الشديد بدعوى أن الحياة غامضة، وهذا كلام مردود، فالأدب لا يحاكي الحياة إذا كانت غامضة وقضايانا كلها واضحة، والعقل يستطيع استيعابها»[٤].

وفي مناسبة أخرى يحلّل الدكتور القط حالة الهالوك الغامضة بقوله:

«حين نتحدث عن المتلقي للشعر خاصة، نقصد إنسانًا مثقفا ثقافةً عامة أولاً، وثقافة شعرية بوجه خاص، وقرأ نماذج جيّدة كثيرة في القديم والحديث، واستوعب كثيرًا من نظريات الشعر والفن بوجه عام، وأدرك سنة التطور، فهو

(١) الأهرام، ١/ ١/ ١٩٩٢.

(٢) أدب ونقد، عد ٢٢، يونيو ١٩٨٦، ص١٢٨.

(٣) انظر بحثه في مؤتمر أدباء الأقاليم السابع، والوفد ٨/ ٩/ ١٩٩٢.

(٤) الرياض، ٢٧/ ٥/ ١٩٩٢.

لا يقيس النماذج الحديثة المغايرة بمعايير الشعر الذي ألفه وألف قيمته الفنيّة، ويدرك أن لكل جديد معاييره الخاصة، فإنْ بذل مثل هذا المتلقي جهدًا مطلوبًا في استقبال هذا الشعر مع حسن الظن به، ثم عجز أن يعايش تجربة الشاعر، فلابد أن يكون هناك خطأ ما في هذا الشعر».

ويضيف «عبد الله السمطي»- وهو من المنتمين للحداثة- إلى تحليل الدكتور القط، قوله:

«لقد تقوقع الشاعر تمامًا، وانسحب تمامًا من الواقع، فيما تقترب الفنون الأخرى من هذا الواقع وتحتضنه، وتبتكر تجاربه المتجدّدة وموضوعاته الخصيبة، في الوقت الذي اختبأ فيه الشاعر وراء كلماته الضالة، وتعبيراته الملغزة المبهمة، كأنها (حوار الطرشان). لقد أصبح الشاعر منبوذًا من الواقع، وباتت أقواله محض تهريج وملح وطرائف، وندوات الشعر القليلة تشهد بذلك، والتي يكون أغلب جمهورها من الشعراء!!»[1].

والعجيب أن «الهالوك» يدافعون عن الغموض بدفاعات فيها من الجرأة والوقاحة- ومعذرة لاستخدام اللفظ، لأن ما يقولونه، لا يمكن وصفه بغير ذلك- فأحدهم يرى أن العيب ليس في كتاباتهم، وأن مردّ عدم فهم ما يكتبونه يرجع إلى ثلاثة أسباب:

الأول: أن الشعر لم يعد فن العربية الأول- ونسأله: من الذي أفتى بذلك أو قرر ذلك؟

الثاني: أن مغامرة التلقي يجب وعيها- ونسأله ماذا يفعل المتخصص الذي يخفق في فهم الألغاز والأحاجي التي تكتبونها؟ وماذا نقول لعامة المثقفين الذين لم ينجحوا في هذا المغامرة أمام إخفاق المتخصصين.

---

(١) عبدالله السمطي، مقال: هل تحتاج القصيدة العربية إلى حركة إحيائية ثالثة؟- الحداثة أوصلت الشعر إلى حافة الهاوية، جريدة الشرق الأوسط، ٨/ ١١/ ٩٢.

الثالث: سيادة الرؤية النقدية المتخلّفة- ونسأله إذا كان نقادُنا متخلفون- بمن فيهم المتعاطفون معكم- فهل نحيل كتاباتكم إلى نقاد أجانب كي يفهموا خزعبلاتكم؟

ويرى آخر رأيًا طريفًا ومضحكًا حين يرجع بأسباب الغموض إلى عدم نشر ما يسمى شعرهم الذي تحاصره السلطة ومطبوعاتها الرسمية ومهرجاناتها الأدبية- ونسأله: ولماذا ظل غامضًا ومظلمًا بعد أن أتيحت لكم السيطرة الكاملة في صحف السلطة ومطبوعاتها ومهرجاناتها ومعارضها وندواتها؟[١].

ويحتج ثالث لهما، بمقولة الخليل بن أحمد «الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنى شاءوا، ويتاح لهم مالا يجوز لغيرهم من تصريف اللفظ وتعقيده وإطلاق المعنى وتقييده، فيحتج بهم ولا يحتج عليهم» ويرفض المذكور أن يكون الغموض نتيجة لعجز الشاعر أو هشاشة أدواته[٢].

وهذا كلام مضحك أيضا، لأن «الشعراء أمراء الكلام» الذين يعنيهم الخليل لا علاقة لهم «بالهالوك»، ولا ريب أن الخليل يعني أولئك الذين يملكون أدوات الشعر والموهبة، وإمارتهم للكلام ليست إمارة مطلقة، ولا تعني تفويضهم على بياض، وإنما هي محكومة بتقاليد ومنطق وعلاقات يتحركون من خلالها، ويصّرفون الكلام من خلالها، أما الفوضى «الهالوكية» التي يشير إليها صاحبنا، ويفسّر بها كلام الخليل تفسيرًا مفتعلاً ومناقضًا فلا محل لها هنا، لا سيما وأن النقاد أجمعوا على عجز الهالوك وهشاشة أدواتهم وسبق أن أوردنا مقولات «العرّاب» الأكبر عند حديثه عنهم في الفقرة الأولى. وشبيه بهذا الدفاع المتهافت عن الغموض ترديد مقولة أبي تمام لمن قاله: لم أفهم ما قلت، فقال له:

---

(١) راجع: الكرمل، ع٤، ١٩٨٤، ص٣٠٤، لتقرأ رأي رفعت سلام وعبد المنعم رمضان معا.

(٢) راجع ما قاله محمد بدوي، السابق، ص٣٠٥.

ولمَ لا تفهم ما يقال، فالمقارنة بين شاعر متمكَن ومبدع، وبين دعي عاجز هشّ غير مقبولة عقلاً أو واقعًا أو منطقًا.

ولا ريب أن هنالك غموضًا مقبولاً يلجأ إليه الأديب حين تكون فكرته عميقة ذات أبعاد واحتمالات متنامية، تكشف عنها القراءة الواعية، ولكن الغموض المعتم الذي لا يعطيك فكرة ولا بعدًا ولا احتمالاً، إنما هو تعبير عن العجز والإخفاق.

إن الغموض الحقيقي السليم- كما يقول عبد الرحمن بدوي- هو الناشئ عن المعنى الحافل بالإيحاءات، والتعبير المليء بالإشارات، والمركّز في صيغة منحوتة، كلما أوغلت في مهمتها تكشفت لك عن معان جديدة باستمرار، وإلاّ تحوّل الأمر إلى لون من الباطنية أشدّ نكرًا من الباطنية القديمة التي تحدث عنها الغزالي في «فضائح الباطنية» (راجع مجلة الثقافة، الإصدار الثاني، عدد ١٠٣، بتاريخ ٦/ ٧/ ١٩٦٥). ولا يخامرني شك في أن ما يفعله الهالوك نوع من «الباطنية الجديدة» وقد أشار بعضهم إلى ذلك ضمنًا في الفقرة الأولى من هذا السّفر، وسوف تسقط الباطنية الجديدة كما «سقطت الباطنية» القديمة.

إن كتابات الهالوك التي تزعم أنها شعر مظلمةٌ في معظمها، منقطعة عن المتلقي في أغلبها، سقيمة في مجملها لغويًّا وتشكيليًّا وموسيقيًّا.

وسوف نتوقف عند القليل الذي يمكن فهمه، وإدراك دلالاته، لنرى بعض ملامح بنائه ومعطياته.

(٣)

أراني في هذه الفقرة مضطرًا للاستعانة بما قاله غيري، من المتعاطفين مع الهالوك مرة أخرى، لتكتمل ملامح الصورة التعبيرية عندهم، سواء على المستوى المعجمي أو التركيبي أو التصوري، ولنبدأ بما قاله الدكتور «شكري عياد» في أمسية ثقافية بالتلفزيون المصري، حيث أشار إلى أن ظاهرة السبعينيات يجب أن تُراجع نقديًّا دون دعاية أو ضجيج، ودون إصدار أحكام انطباعية مثل التي قالها «جابر عصفور» عند سؤاله عن شعراء السبعينيات بقوله: «إنهم نسفوا أدونيس». ثم قال «شكري عياد» عن أحدهم: إنه شاعر زخرفي ولا جدوى من قراءته، وكل ما يفعله مجرد ألاعيب لفظية كان يفعلها من قبل شعراء العصر المملوكي، وليست الكتابة بالحروف والتشكيل بها دليلاً على عبقرية الشاعر، ويشير عياد بذلك إلى ديوان حسن طلب الذي صدر مؤخرًا بعنوان «آية جيم» والذي يعتمد على حرف الجيم في مفرداته ومعانيه[١].

والاعتماد على حرف من حروف المعجم هو تقليعة «مملوكية» بعثها «الهالوك» مرة أخرى، وزعموا «حداثيتها» حيث كان الشعراء في أواخر العصر المملوكي يأخذون من أحد الحروف، أو أكثر من حرف، وسيلة في نظمهم للتدليل على قدرتهم اللغوية، والعروضية، وقدرتهم أيضا في مجال القافية، وأبرز الأمثلة على ذلك ما عرف بالبديعيات والألغاز والتواريخ، وقد ازدهرت جميعًا في العصر العثماني، وجاء الهالوك، ليخدعوا الناس بقدرتهم على التجديد والإتيان بما لم يأت به الأوائل، ومادروا أنهم قدموا «تقليعة» رديئة كانت مظهرًا من مظاهر الضعف والخواء في العصرين المملوكي والعثماني.

(١) انظر: جريدة الرياض، ٢٧/ ٥/ ١٩٩٢.

صاحب «آية جيم» لم يقدم فيها أكثر من نظم لمعاني «حرف الجيم» الموجودة في المعاجم، وهو نظم بارد وركيك، يدل على أن صاحبه يهزأ بالعقول والأفئدة، فضلاً عن جراءته علىالمفهوم القرآني لمعنى كلمة «آية» حيث اتخذ منها عنوانًا لمنظومته الرديئة فضلاً عن ادعائه وافترائه بأن القرآن قد ظلم حرف الجيم بعدم استخدام ألفاظ تعتمد عليها.. ترى ماذا في هذا النص من قيم شعرية عالية؟ يقول:

«جيمٌ جمزتْ أم جيمٌ بَجمَتْ؟
جيمٌ من يأجوج ومأجوجَ تَجخٌّ وتجأر
جيمٌ كالجَلوْاز الأعْجَرْ
وجُهَاداها: إجهاض الجيم المسجونة
بين الجامع والمتجرْ
أم جيم تتهجَّى وتجاهِرُ:
جيمٌ تتفجَّرْ؟!».

ترى بماذا نخرج من هذا الكلام؟ وما هي القيم الجمالية التي يمثّلها ويؤديّها؟! ثم لنقرأ قوله:

«جيم حجناء وجيم جبَّاء وجيم بجراء وجيم عجراء وجيم جيميهْ
من جعل الجيم مفاجأةً وأهازيج جزافية؟»[1].

هل زاد المذكور على رصّ معاني الجيم المعجمية؟
هل أضاف جديدًا بتساؤله عن الجيم المفاجأة والأهازيج الجزافية؟
ألا يذكّرنا ذلك بمن كان يقول: الأرض أرضٌ والسماء سماء...؟
وإليك مقطعًا آخر يقول فيه صاحب الجيم العجراء:

(١) حسن طلب، مجلة «إيداع»، عدد ١٢، ديسمبر ١٩٩١، ص٥١، والمنشور في «إيداع» جزء مما نشر بالديوان.

obeikandl.com

«الجيم الجعرانية جابهت الجيم السنجانية
فانبعجت جيم الأيديولوجية
وتوجست الجيم الجيماء
فما جدوى جيمين هما جيم الشجب
أو الجيم الجلاتينية؟».

لعل شعراء العصرين المملوكي والعثماني، كان لهم مبررهم التاريخي واللغوي، حين كانوا يجنحون إلى الاحتيال اللّفْظي أو اللغوي، أما «الهالوك» الذي يدعي الحداثة فما مبرّره؟ لقد أعجبني تعليق «عبدالله السمطي» على هذه العورة الفنيّة حين قال: «إنها مليئة بالقمع اللفظي والتعبيري وخالية من الخيال والشعرية الخصبة»(١).

لقد بلغ الزهو بصاحب هذا القمع اللفظي- كما عبّر السمطي- أن يتيه زهوًا وغرورًا وهو يقدم منظومته الرديئة أن يشبه نفسه بالمتنبي حين قال: «سيقول في تأويلها النقاد ما شيء لهم أن يقولوا» ثم أطلق عليها لقب «سمط الدهر» تشبيهًا لها بالمعلقات الجاهلية، وهي في واقع الأمر لاتعدو- كما رأى أحد الكتاب- «بحثًا شعريًا أو نصًا لغويًا، وليست قصيدة، بل استعراض لغوي لمهارة اللعب، وأن صاحبها ألزم نفسه مالا يلزم، وأن إحساسه بافتعال ما كتبه؛ قد دفعه إلى تقديم دفاعات غير موفقة وكأنه يحّس بإقدامه على ارتكاب جريمة لغوية لن يغفرها له الكثيرون»، ويضيف الكاتب: «وفي رأيي، فإن ما يقال عن الجيم يمكن أن يقال بشيء من التدّبر وإعادة النظر والتفكير والصنعة والاستعانة بعدد من القواميس والمعاجم، واستدعاء بعض أبيات الشعر، والاستعانة ببعض آيات القرآن الكريم، يمكن أن يقال عن أي حرف آخر»(٢).

(١) الشرق الأوسط، ٨/ ١١/ ٩٢.

(٢) ابن ماجد، زاوية إبحار، جريدة الجزيرة السعودية، الرياض، ١٢/ ٤/ ١٩٩٢.

وبالفعل، فقد انضم آخرون في موكب «الهالوك» إلى رفيقهم، وأصدر أحدهم ما أسماه ديوانًا بعنوان «البائية والحائي»، يقول فيه عن حرف الحاء وحرف الباء ما يلي:

«قالت حاء: فيّ الحدّادون، الحفَّاظون، الحراس، الحصّادون، الحرافيش، الحي، الحداءون، الحاكة، حمال حصاد العقل، الحكاءون، الحطابون، حرائر حمص، الحضانون.

فقالت باء: وأنا في البنّاءون، البصَّاصون، الباعة، والبداعون، بشارفة، البيرقدار، البصارون، بهانسة البرّين، البدو، بلاغيو البصرة، وبنات البدن، البني، البربر، والبواسون».

وكما نرى، فإن الشعر تحوّل إلى عملية إحصائية سقيمة وباردة، للأسماء التي تبدأ بالحاء والباء، ويستطيع أي شخص يحمل شهادة محو الأمّية أن يقوم بهذه الإحصائية دون كبير عناء، وبخاصة حين يفتح المعجم الوسيط مثلاً على باب الحاء أو الباء، فيجمع هذه المسميات، بالضبط مثلما يفعل الناس لحلّ فوازير رمضان وما أشبهها!

ودخل ثالث من جيل الهالوك إلى مجال اللعبة الحرفية، فكتب نصًّا فيما أسماه ديوانًا بعنوان «شمس الرخام»، يقول فيه:

«أبدلتها حاء بجيم، قالت: الجيم
استقرت حين فرت، قلت: والحاء استدارت
في حياء مغزلها، ونامت».

ثم يقول عن حرف الحاء أيضًا:

«انحلت حدّته في حب حياء محبتها
استحلت حرقته، رمحت ناحية الحقل.
وحكمت حكمتها، انسطحت في جرح الحناء

وحلت حالتها، انفتحت
في حلم الحجر النائح، واتضحت
في حلكتها»!

أليس شعراء عصر الانحطاط والضعف في العصرين المملوكي والعثماني أكثر حداثة وتجديدًا من جيل «الهالوك» الذي يعيش في أواخر القرن العشرين؟ ثم أليس من واجبنا أن نعتذر لشعراء العصرين المملوكي والعثماني عما قذفناهم به على مدى أعوام طوال من اتهامات واستنكارات وانتقادات، بسبب مستواهم الشعري المتهافت وضعفهم الفني الواضح؟

ومع ذلك، فهناك من يشيد بشعراء الحروف، ويحاول أن يفسّر ضعفهم لصالحهم، فيرى الحرف أصلاً للوجود البشري، واللغة هي الحكمة أو الكلمة التي تلقاها آدم من ربه ﴿ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴾[1]، أو هي الروح أو الرسالة التي نجدها في قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا ٱلۡمَسِيحُ عِيسَى ٱبۡنُ مَرۡيَمَ رَسُولُ ٱللَّهِ وَكَلِمَتُهُۥٓ أَلۡقَىٰهَآ إِلَىٰ مَرۡيَمَ وَرُوحٞ مِّنۡهُۖ ﴾[2] ثم ينتقل إلى أن الحاء هي الأخرى أصل لأمة من البشر والباء أصل لآخر يجمعان أخرى، والحرفان يجمعان أكثر مما يفرقان، فهما يشكلان معًا كلمة واحدة هي الحياة، يقصد كلمة «حب»، ويفترض كذلك أن الحاء هي الحب الوادع، وهي الحياة الحلوة الحكيمة... الخ[3]، وهذا من أعجب التفسيرات المفتعلة والتبريرات المتكلفة لكلام هّش رَدئ عابه النقاد والدارسون، طوال قرن

(١) سورة البقرة، الآية: ٣٧.
(٢) سورة النساء، الآية: ١٧١.
(٣) انظر مقالة: أحمد عبد المعطي حجازي، الأهرام، ٥/ ٢/ ١٩٩٢

من الزمان تقريبًا؛ على أجدادنا في العصرين المملوكي والعثماني، ودرسّناه في هذه المدة أيضا، لطلابنا وأبنائنا في المدارس والجامعات على أساس أنه يمثل النموذج الأسوأ في حياتنا الأدبية عمومًا، والشعرية خصوصًا.

ولا يتوقف الأمر عند حدّ لعبة الحروف هذه، وإنما يتعداه ليمثل ظاهرة عامة فيما يكتبه «الهالوك»، حيث تتحول كتاباتهم إلى نوع من الزخرفة السمجة الخالية من المضمون والقيمة، مما يستوجب ردّ الاعتبار لأجدادنا المملوكين والعثمانيين- ولنقرأ ما يقوله أحدهم فيما يسميه قصيدة بعنوان «بنفسجة»؛ يقول فيها:

«ولمن خَبَبُ العيسْ؟
للميس
ولمن هَوْدَجُ بلقيس؟
ولمن قدّيس؟
للميس
ولمن جالسةٌ..
وجَليس؟
للميس..»[1].

وواضح إلى جانب السجع المتكلف ظهور نثرية لا تبقى لصاحبنا فضيلة فنية، ولا معنوية، ولعلي هنا أستأنس برأي حداثي من مدرسة السبعينيات، يعلّق على هذا النّص الردي بقوله:

«وهكذا تظل القصيدة غير مكتفية بذاتها، وقابلة للنمو الرأسي، بمعنى أنها تمتلك قابلية للاستطراد والتداعي إلى مالا نهاية»، ثم يسخر من صاحب النص لتأكيد انفتاح القصيدة، بنظم نصّ مماثل يقول فيه:

(١) النص لحسن طلب.

«ولمن خَوْفُ (فؤادةَ) من (عَتْريسْ)؟[١].

للميس

ولمن نَتَقَاطرُ من ديروطَ ومنْ بَردْيسْ؟

للميس

ولمن نمسحْ جوخَ وزير، أو نَتَكَالبُ حَولَ رَئيسْ؟

للميس...»الخ.

ويزيد الكاتب سخريته من صاحب البنفسجة؛ بكتابة تنويه تحت نظمه المماثل يقول فيه: «المقاطع السابقة لكاتب هذه الدراسة، وليس لأحد الحق في استخدامها بدون إذن منه».

ويأتي الكاتب الذي يؤكد سيادة الظاهرة التصنعية على مستوى كتابات صاحب البنفسجة جميعا بنموذج من شعرنا القديم يبين فيه كيف وظف الشاعر الجناس توظيفًا شعريًا وعضويًا يخدم النصّ، ولم يورده لمجرد اللعب بالألفاظ، يدلّل الكاتب على ذلك بأبيات لجميل بثينة يقول فيها:

خليليّ إن قالت بثينة: ماله أتانا بلا وعد؟ فقولا لها: لها

أتى وهو مشغول لعظم الذي به ومن بات طول الليل يرعى السها،

لها مقلة كحلاء نجلاء خلقة كأن أباها الظبي، أو أمها.. مها[٢]

ويورد «رجاء النقاش» مقطعين لأحدهم من نص يزعم أنه قصيدة عنوانها هكذا:

«تغني للتباعد، لي، أصعد والبراعم حيطاني، أصعد، وهي الامتلاء، ترميني بالأهلّة والشوك، والجسر المنيع»- وأكرر هذا هو عنوان القصيدة.

---

(١) فؤادة وعتريس بطلا رواية «شيء من الخوف» لثروت أباظة.

(٢) عبد العزيز موافي، بين غياب النصّ وحضور الشاعر، قراءة في ديوان «سيرة البنفسج»، الثقافة الجديدة، سبتمبر ١٩٩٢، ص١٥.

المقطع الأول:

«أيا الأفق الذي
أصابني بالدوار
هل أنت تنظر لي
وتمغنطني
أم أنا الذي صلبت في الأبواب الذابلة
وفي الحنّاء التي تشخب شعر البنات، يا
أفقًا من العيون الشيخة، والنخيل المغضّن،
أطلق عصفورة بيضاء ذات منقار أحمر كالسمسمة.
أطلقها تحلّق في الحقول الهوجاء، وفي
زوبعة النخيل المغضن. أطلقها من كتاب
الغياب.
يا قلبًا من المواعيد القديمة
دُرْ في ضلوع الفلكي الحزين
قع في الرهجة الحكيمة
وانشق في وتر الحنين
رطرطتني العربات الخشبية، بأعرافها
الملونة، وعجلاتها المعجنة، أنا الدائري،
تحت الوردة الترابية، تقرعني الكفوف
البرونزية فوق الأبواب، وصدى الليل
حيث أطأ الأرض.
في كراسة الجنون وضعت منعكسي
وأنشودتي».

obeikandl.com

المقطع الثاني:

«في العشب الخيالي رح، في الصخرة
الشمسية، وادخل الدائرة الحبلي،
وعندما تبص من النافذة الوهجة غنّ،
وابتغي (؟)، وتهيأ، راميًا تباعيضك
في الأنحاء كلها».

ويعلق «رجاء النقاش» على هذين المقطعين قائلاً:

«هذان مقطعان مما أسماه الكاتب باسم الشعر، وسوف نتجاوز الأخطاء اللغوية الواضحة مثل قوله «ابتغى» وصحتها «ابتغ»، ثم نسأل بعد ذلك، هل نستطيع أن نسمى هذا الكلام شعرًا أو نثرًا؟ وهل نستطيع أن نخرج منه بأي تجربة روحية حقيقيّة واضحة كانت أو غامضة؟

إن الخروج من هذا الكلام بفكرة، أو هزّة شعورية، أو تأثر نفسي وجداني، هو أمر مستحيل، فنحن نتعثر- مع هذا النص- بين مجموعة من عبارات تشبه الحفر التي تملأ طريقًا مهجورًا لم تمسه يد، ولم يمش فيه من قبل كائن حيّ، وكلما خرجنا من حفرة وقعنا في حفرة أخرى.

والقاموس الذي يستخدمه الشاعر غريب، ومليء بالألفاظ الصادمة المنفّرة التي تجعل الإنسان يشعر كأنه يمضغ «زلطًا» بين أضراسه، وهذه بعض الألفاظ التي اصطنعها الشاعر، وألقى بها في وجوه قرائه:

«تمغنطني، تشخب، رطرطتني، تباعيض».

هل تصلح هذه الكلمات للاستخدام الأدبي، بالقطع إنها لا تصلح في شعر أو نثر، فهي ألفاظ هجينة ملفقة، وبعضها لا أصل له في اللغة العربية ولا حتى في اللهجات العامية المستخدمة في الحياة اليومية...»[1].

(١) الشرق الأوسط، ٢٣/ ٣/ ١٩٨٥، والنصّ المنقود لأمجد ريّان.

وإذا كان «رجاء النقاش» قد أشار إلى بعض المفردات الصادمة والألفاظ الهجين، فإن من يقرأ كلام الهالوك يجد كثيرًا منها أشد غرابة، منها: الرجرجة والصقصقة والشناشين، وعبّ المرأة، والسرّة، والصرّة، والطفح، والديدان، والوساخة، وافتراع الهواء، والقياس بالنهدين، والتحيّض بالشجر الذابل، وأحصنة الصبابة، وبياض التفتة، وفوضى الجسد، وإشعال الماء، والكيلوت المتسخ، وكابوس الخشب، وماء الجوزة، وسقيفة البوص، والسماء التكيّة، والحديقة الممعنة، والموجة الرخامية، والطفلة المبلولة، والصفائح الراقعة، والفاليوم، والمهدئات، والأكسيد، والعوازل...الخ.

ويضيف «عبدالله السمطي» إلى ما سبق أن ذكرته في سياق استخدام المفردات أو معجمهم الشعري: مفردات الطيور والحشرات كالسراطين والخنافس والكتاكيت والدود والجنادب والذباب والجراد واليمام، ثم مفردات الأدوية والحقن والمراهم، ومفردات الزهور الأجنبية، ثم مفردات الحيوانات، وأسماء الشخصيات، وأسماء المدن، وكأننا في كتاب لعلوم الأحياء والجغرافيا، ولسنا أمام كتب شعرية[1].

ولا ريب أن البناء عند الهالوك يفتقر إلى أبسط القواعد والعلاقات التركيبية، فضلاً عن فقدانهم الإحساس الجمالي بقيمة اللفظة أو المفردة والصورة، مما يفقد كلماتهم شاعريتها ووظيفتها الفنية، وإذا عرفنا أنهم أصلاً يخطئون في اللغة نحوًا وصرفًا وبلاغة، أدركنا مدى الفاجعة التي ينتظرها شعرنا العربي تحت رايتهم، وبخاصة إذا تذكرنا مزاعمهم وادعاءاتهم حول إنجازاتهم في مجال القصيدة الحديثة!

ولنقرأ ما قاله العرّاب الأكبر «حجازي» عن واحد منهم:

«.. والأخطاء النحوية والعروضية التي كانت تظهر بكثرة في قصائده الأولى

(١) الشرق الأوسط، ٨/ ١١/ ١٩٩٢.

أصبحت أقل، والشاعر لم يعد له عذر حتى في هذا القليل، بل نحن لا نكتفي منه بمجرد الصواب، وإنما نطلب الجمال»[١].

ومن المفارقات أن هذا العاجز نحويا وعروضيًا، عُيّن عضوًا بلجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة، الذي يفترض فيه أنه يضم صفوة الشعراء والنقاد!

ويدخل في هذه المفارقة أن هذا العاجز لغويا وعروضيًا، هو الذي كتب عنه «جابر عصفور» أمين المجلس الأعلى للثقافة؛ دراسة مطوّلة كشف فيها كثيرًا من العورات اللغوية وغيرها، مما ينطبق على نظرائه الآخرين[٢].

ويقول «حجازي» عن آخر:

«ومن حق القراء علينا جميعًا أن نصارحه بأن في شعره أخطاء عروضية كثيرة، وأخطاء لغوية أحيانًا حَبَّذا لو تخلص منها إذن لتضاعفت قيمته..»[٣].

ثمة مسألة أخرى، تدخل في هذا السياق، وهي مسألة ما يسمى **بشعر العامية**، وهو بالضرورة غير الزجل والشعر الحلمنتيشي، وأصحابه يتبعون نهجًا مماثلاً، لجيل الهالوك، أوهم نسختهم العامية، إذ يزعمون أن كتاباتهم التي تمضي على نسق ما يكتبه الهالوك بالفصحى، لا يقيمون للوزن أو القافية اعتبارًا، ثم إنهم يستخدمون لغة هجينًا، لا هي العامية التي يلهج بها الناس في الشارع المصري، ولا الفصحى التي يتكلّم بها المثقفون، إنها «عامية» تمثّل جنسًا لغويًا ثالثًا، يتوقع المروّجون له أن يحل محل الفصحى تمامًا، ويجد الآن ترويجًا له في بعض المجلات والصحف، وبخاصة تلك التي يصدرها «اليساريون» في مصر.

ومن محاولات التزييف لأصحاب تيار العامية، إصرارهم على الانتساب لبيرم التونسي وصلاح جاهين وفؤاد حداد وأحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود،

---

(١) الأهرام، ٢٠/ ١١/ ١٩٩١، والذي يتحدث عنه حجازي هو «محمد سليمان».

(٢) راجع: جابر عصفور، مجلة إبداع، مايو ١٩٩١.

(٣) الأهرام، ١٨/ ١٢/ ١٩٩١، والمقصود هو عبد المنعم رمضان.

والفارق بين الفريقين كبير، لأن الفريق الأخير «بيرم ومن على شاكلته» كانوا ملتزمين بتقاليد الزجل، ويحملون في حناياهم قضيّة تنتسب للوطن، حتى لو اختلف الناس معهم، أما الفريق الأول، فيبدو بعيدًا عن الالتزام الفني والمعنوي جميعًا، ساعيًا للشهرة من خلال التخريب اللغوي.

وفي النهاية، فإن شعر العامية المزعوم، لا قيمة له حاليا ولا مستقبلاً، لسبب بسيط، وهو تعدّد اللهجات من إقليم إلى إقليم، وتغيّرها من جيل إلى جيل، مما ينفي تأثيرها وقيمتها.

وليسمح لي القارئ أن أعفيه من إيراد نماذج لهذا الشعر المزعوم، فهو كلام غثّ ركيك لا يستحق عناء النقل أو الترديد.

(٤)

غاية جيل الهالوك النهائية تحطيم القصيدة العربية المألوفة تمامًا، فلا يبقى فيها أثر للموسيقى أو التفاعيل، فضلاً عن إلغاء القافية تمامًا، وتجاوز الشعر العمودي، وشعر التفعيلة جميعًا، والوصول إلى ما يسمى **بقصيدة النثر**، التي تقوم على الألفاظ الصادمة والمفردات الشاذة والتراكيب الغريبة والصور المعتمة! وهكذا يتحّول الشعر العربي الذي ظلّ العرب قرابة العشرين قرنًا من الزمان يتذوقونه ووضعوا له المقاييس والمعايير التي اتفقت مع ذائقتهم وفطرتهم، إلى كلام ممسوخ مبهم لا طعم له ولا لون ولا رائحة، اللهم إلاّ ما تخلفه التجربة الهالوكية من إجرام فني وأدبي في حق الأمة، وبخاصة الأجيال الجديدة التي تتأثر بها بحكم التسلّط الهالوكي على مجال النشر الرسمي الذي يمثل النافذة الوحيدة المتاحة للأدباء.

وإذا كان الوعي النقدي الصحيح والصريح، يرى أن قصيدة النثر

«المزعومة»، دليل على العجز والخواء، وبخاصة إذا جاءت في إطار التعمية والغموض المظلم، فإن واحدًا من جيل الهالوك يرى أن ذلك تصورّ خاطئ، ويفسّر مقولته بأن «شعرية القصيدة غير مقصورة على زينتها فقط، كما كان يُقال لنا قديمًا. شعرية الشعر تنبع من عناصر عديدة إذا توافرت بالنص الشعري توافرًا إبداعيًا يمكن للنصّ أن يكون شعرًا جميلاً حتى وإن خلا من الوزن الخليلي (؟؟)»، ثم يضيف المذكور موضحًا ما يسميه بعناصر الشعرية، فيرى أنها تتضمن ولا شك عنصر الموسيقى، ولكن الموسيقى غير الوزن الخليلي في زعمه، الموسيقى أشمل وأرحب من الوزن الخليلي، وتتحصل في مفهومه من الفراغ بين الفقرات (؟!) طاقة الصورة بين مرحلة لمرحلة، علاقة الحروف ببعضها البعض، علاقات البنيان الشعري ببعضها البعض، التنافر والتناغم في مفاصل القصيدة، العلاقة بين أشكال فنية شعرية قديمة وحديثة، ثم يتعطف صاحبنا أخيرًا بإضافة الوزن الخليلي نفسه إلى ما سبق ذكره مما أسماه عناصر الشعرية!

ويطرح المذكور في السياق لتحقيق الشعرية المزعومة ما يسميه بحرية المبدع في اجتياز كل الحدود، واختراق كل الأسوار والحجب، وكسركل معتاد ثبوتي، من أجل آفاق متنوّعة للشعر وأشكال خصبة ثرية منه، تبعدنا- يتحدث المذكور- عن حديدية الشكل الواحد الوحيد الذي عشنا فيه زمنا، فليس للشعر حدود[١].

وفي الإطار ذاته يطرح أحدهم مقولة إن القصيدة قانون نفسها، وأنها تخلّق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركتها الداخلية وضراوتها (؟) البنائية[٢].

---

(١) انظر مقاله: حلمي سالم، قصيدة النثر، شعرية الشعر، الملحق الأدبي، جريدة المساء ٢٧/ ١/ ١٩٩٣.

(٢) محمد بدوي، الكرمل، ع ٤/ ١٩٨٤، ص٣٠٣.

وهذا بالطبع كلام مثير وغريب، إذ إنه يحاول أن يخلق فنًّا آخر- إنْ صحّت تسميته فنًّا- يوازي الشعر العربي الذي عرفته الأمّة، ووجدت فيه بغيتها الوجدانية والروُّحية والاجتماعية والجمالية، ثم إنه يتأكد من كلامهم أن الهدف الأول والأساسي بالنسبة لهم هو عملية الهدم أو كما يقولون «كسر كل معتاد ثبوتي»، وذلك أخطر ما تمخضت عنه حركة الهالوك، لأن البديل الذي طرحوه على الجمهور، كان حصرمًا مسمومًا، لا يسمن ولا يغني من جوع، فقد انصرف الجمهور وأعرض عن سيل تفاهاتهم وضحالاتهم، وأبدى اشمئزازه من بعض ما فهمه من هذه الضحالات وتلك التفاهات كما سنرى إن شاء الله في الفقرتين التاليتين.

إن ما يسمى بقصيدة النثر كانت الستار الذي أخفى عجزهم الموسيقى، وجعلهم يجدون في أنفسهم الجرأة ليبشروا بمستقبلها في شعرنا العربي على نحو مثير للاستفزاز والغرابة دون أن يقدموا حيثيات موضوعية أو فنية.

يقول أحدهم دون أن يقَّدمَ مسوّغًا حقيقيًّا لما يقول:

«قصيدة النثر، في اعتقادي، هي فضاء الشعر الحقيقي، لأنها فضاء حرية لا نهائي، والحرية شرط للإبداع، والإبداع فعل خلق، ولا يمكن أن يتم خلق حقيقي بدون حرية الفعل الكاملة»[١].

والمغالطة في هذا الكلام واضحة، فالحرية في كل الآداب لا يمكن أن تتناقض مع التقاليد الأدبية، والصيغ الفنية التي تّميز جنسًا أدبيًا عن آخر، حتى أولئك البرناسيين الذين جعلوا غايتهم الفن للفن، كانوا معروفين بجديتهم، ورصَانة شعرهم، وإيثارهم الأسلوب الكلاسيكي.

إننا نريدهم أن يكونوا أحرارًا بالمعنى العام، الذي يفيد الأمة، ويدعم المجتمع، ولكن الحرية الفوضوية التي تحطم الفن وتقاليده وأسسه مرفوضة من

(١) أحمد زرزور، الثقافة الجديدة، سبتمبر ١٩٩٢، ص٧٦.

جذورها.

ويقول آخر مبشّرًا بقصيدة النثر من خلال خيالات وأوهام وادعاءات لا تخفى:

«قصيدة النثر أعتقد أن لها قادم الأيام. فحوى ذلك أنها سوف تكشف حقيقةً عن عورات ما هو آت لتدمير فاسدنا وفضحه، ينير لحظات سوف يعيشها الكل بمرارة وانحطاط. قصيدة النثر منذ الخمسينيات- مع أنسي الحاج وأدونيس وتوفيق الصايغ تمثيلاً لا حصرًا- كانت على الهامش، وأتمنى- بل سوف تكون- من المتن، لأن أفق الحرية بها أرحب- مع اللغة للتفتيش، والبلاغة للتدمير، ومع الرؤيا لاقتناص شكلها»[١].

وواضح أن أئمة صاحب الكلام الذين مثّل بهم لقصيدة النثر، قد أثبتوا إخفاقًا ذريعًا في إقناع الوعي النقدي الأصيل بجدوى محاولاتهم، فضلاً عن منطلقاتهم الفكرية المشبوهة والتي ثار حولها كثير من الجدل واللغط والإدانة. ثم إنني لا أدري ماذا يقصد المذكور بالتفتيش والتدمير والاقتناص في هذا السياق؟ إن الفن عطاء الموهوبين بحق، وهم الذين ينصرفون عادة إلى الإبداع الحقيقي الذي يتواصل مع الجمهور، وليس أولئك الثرثارون الذين لا يجيدون قولاً كريمًا أو فعلاً مفيدًا.

إن ادّعاء الهالوك حول الفضاء الشعري الحقيقي فيما يسمى بقصيدة النثر، مرفوض من الأغلبية الساحقة للنقاد، حتى أولئك المتعاطفين معهم، لا يرون في هذه القصيدة الدعية شعرًا، ولعلّه من المفيد أن نشير إلى ما قاله العّراب الأكبر «أحمد عبد المعطي حجازي» الذي يعمل جاهدًا لتسويق كتاباتهم الرديئة في أوسع الصحف انتشارًا.

يمهّد «حجازي» لرأيه بالانطلاق من مقولة أنه لابد لفهم إنتاجنا المعاصر

(١) محمد عيد إبراهيم، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

من مبدأ يقوم على الحاجة العميقة الملحّة التي تجعل هذا الإنتاج مختلفًا عن النماذج المستقرّة والأنماط السائدة التي يعارضها الحداثيون معارضة منتظمة بنصوص تعتمد على لغة شخصية أقل صحة وزنية وأكثر صراحة وحساسية.

وخلاصة رأي «حجازي» في قصيدة النثر أنها شعر ناقص، ويقول: «إنني واحد من كثيرين في العالم لا يمكنهم أن يتذوقوا الشعر تذوّقًا صحيحًا إذا كان خاليًا من الوزن، لكن هؤلاء جميعًا –وأنا منهم– لا يستطيعون في الوقت ذاته أن ينكروا وجود شكل شعري يسمى قصيدة النثر»![1].

ومع هذه الشهادة الناقصة، أو المتملّقة لأسباب تعرّضنا لها في الفقرة الأولى، يعترف في مكان آخر بأنه واحد من كثيرين لا يستطيع أن يجد في قصيدة النثر بديلاً عن الشعر الموزون، لأنهم حتى لو سلّموا نظريًّا بنوع من الإيقاع يمكن أن يوجد فيها؛ لا يرون سببًا كافيا لأن يتخلوا عن قيمة، طالما أحسّوها وتذوقوها مقابل قيمة مفترضة يصفها لهم الناقد، ويقدم على وجودها ألف دليل، لكنه لا يستطيع أن يمنح أرواحهم وأبدانهم القدرة على تذوقها والانفعال بها[2].

إن حجازي مع كل ما ساقه في تبرير وجود قصيدة النثر والاعتراف بها شعرًا ناقصًا يرفضها ضمنيًا، ولا يتقبلها شعرًا يناغي الأرواح والأبدان ويمنحها القدرة على التذوق والانفعال.

لقد مرّ شعرنا الحديث بمراحل عديدة تعرّض فيها للتجريب، وبقيت القصيدة العمودية ذات الشطرين والقافية، رمزًا على النبوغ الشعري ودليلاً إلى الشعراء الموهوبين، كما كانت أيضًا علامة على الضحالة الشعرية ومؤشرًا يقود إلى الشعراء المزيّفين، إننا نقرأ عنترة وحسان والمتنبي وشوقي ومحمود حسن

(١) الأهرام، ١٩/ ٢/ ١٩٩١.

(٢) المصدر السابق.

إسماعيل ونجد في أشعارهم وموسيقاهم الكثير من الدلالات الفنية والإيحاءات الثرّة التي تتجدد مع كل قراءة، ونقرأ الشهاب الخفاجي والشيخ عبدالله الشبراوي وأحمد الدلنجاوي، من شعراء القرن الثاني عشر الهجري، فلا نجد في نظمهم إلا الجفاف والمعاظلة والتكلف والتصنّع والخواء، ونجد نظيرًا أسوأ منه لدى شعراء الهالوك الذين يعيشون معنا في أواخر القرن العشرين!

عرف الشعر العربي الحديث ما سُمي بالشعر المرسل ثم الشعر الحر ثم الشعر الجديد، والشعر الحديث والشعر المطلق وشعر التفعيلة والشعر المنطلق والشعر المستحدث والشعر غير العمودي، وكل هذه المسميات كانت في الغالب، تدور حول عدم الالتزام بالقافية الموحدة أو التفعيلات المتساوية، وكانت في كل الأحوال تلتزم بالتفعيلة كأساس لموسيقى الشعر، أما «قصيدة النثر»، فلا أساس لها من العروض أو القافية، وتعتمد على ما يسمى بالإيقاع الذاتي للكلمات والتراكيب. وهذا الأمر ليس جديدًا فقد ظهرت في أوائل القرن الحالي موجة «الشعر المنثور» التي ترفض الوزن، ولا ترفض السجع الذي يأتي عفوًا، وهذا الشعر المنثور كان «يزخر بتيار من العاطفة الدافقة، والكلمات الرقيقة، والصور العذبة، والخيال الشعري المجنح»[1]، وكان من أبرز فرسان هذا اللون الذي ما جرؤ على أن يسمي نفسه قصيدة مجموعة من اللبنانيين: أبرزهم أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ومارون عبود، ومن كلام جبران في هذا النوع الذي غصّ بكثير من الاستعارات والكنايات والمجازات وأنواع الخيال، قوله يناجي الليل:

«ياليل العشاق والشعراء والمنشدين
ياليل الأشباح والأرواح والأخيلة

(١) إبراهيم حمادة، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧هـ، ١٥ يوليو ١٩٨٧، الافتتاحية.

ياليل الشوق والصبابة والتذكار

أيها الجبَّار الواقف بين أقزام المغرب وعرائس الفجر، المتقلّد سيف الرهبة، المتوج بالقمر المتشح بثوب السكوت، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة، المصغي بألف أذن إلى أنّة الموت والعدم.

في ظلالك تدب عواطف الشعراء، وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء، وبين ثنايا ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين.

أنا مثلك ياليل، أنا ليل مسترسل منبسط هادئ مضطرب، وليس لظلمتي بدء، ولا لأعماقي نهاية»[١].

وهذا النصّ الذي لم يدع أنه «قصيدة نثر» أفضل، في حقيقة الأمر، ألف مرةّ من النماذج الهالوكية التي استعرضناها في ثنايا البحث، لغة وتركيبا وصورةً وإيقاعًا، كما تعجز عن تقديم مثل هذا النموذج الذي كان صاحبه في زمانه من المتمردين على واقع الشعر العربي والثائرين ضدّه، وكتب في مقالة له بعنوان «لكم لغتكم ولي لغتي» يثور فيها على المعاجم والعروض والتفاعيل والقوافي»، «وما يحشر فيها من جائز وغير جائز»، ويثور ضد الأغراض من رثاء ومدح وفخر وتهنئة...الخ[٢].

على كل حال، فإن «الشعر المنثور» كان نتيجة لاحتكاك الكتاب اللبنانيين بالكتّاب الغربيين وخاصة الإنجليز فيما يسمونه بالشّعر (الأبيض) غير المقفى وغير المقيد بالأوزان، والإفراط فيه- كما يرى الأستاذ عمر الدسوقي يرحمه الله- يؤدي إلى اللغط والثرثرة[٣].

بيد أن الذين كتبوا هذا الشعر المنثور في مصر كانوا كثيرين، ولكنهم لم

(١) عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ط٧، دار الفكر، بيروت ١٩٧٣، جـ٢/ ٢٣٠.

(٢) انظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، ط٢، ص٩٣، وعمر الدسوقي، جـ٢/ ٢٣٢.

(٣) عمر الدسوقي، جـ٢/ ٢٢٨.

يزعموا أنه شعر بديل للشعر العمودي المقفى، وأيضا لم يزعموا أنه قصيدة نثر، فقد عرف أدبنا الحديث مجموعة من الكتاب كتبوا هذا اللون وتفوّقوا فيه من أمثال: المنفلوطي وطه حسين والرافعي والزيات ومي زيادة وحسين عفيف وغيرهم.

وقد كان «مصطفى صادق الرافعي» من أعظم مَنْ كتبوا هذا اللون على الإطلاق في عصرنا الحديث، وبخاصة في كتبه المشهورة: أوراق الورد، والمساكين، ورسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وبعض مقالات «وحي القلم»، ومع ذلك، فقد رفض تسمية ما كتبه بـ «الشعر المنثور»، وعدّها دليلاً على جهل واضعيها، وقال: «فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية، ولا هو قد خلا منها في تاريخ الأدب، ولكن سّر هذه التسمية أن الشعر العربي صناعة موسيقية دقيقة، ويظهر فيها الإخلال لأوهي عّلة، ولأيسر سبب، ولا يوفّق إلى سبك المعاني فيها إلا مَنْ أمّده الله بأصلح طبع، وأسلس ذوق، وأفصح بيان».

ثم يقول: «.. فمن قال: الشعر المنثور، فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية، وادعاؤه من ناحية أخرى»[(١)].

المفارقة أن بعض المشهورين ممن دعوا إلى «قصيدة النثر» في لبنان خاصة، لم يتورعوا أن يقوموا بعملية سطو ذكيّة على كتابات «الرافعي»، ونسبوا إلى أنفسهم ما رفض الرجل أن يسميه شعرًا منثورًا، أو يقبل بهذه التسمية أصلاً (!)، وعدوه «قصيدة نثر» حداثية تتجاوز عصرها وواقعها!!

على كل، فإن المبشرين من جيل الهالوك بقصيدة النثر ومستقبلها العريض، يقعون في خطأ جسيم، لأنها تخلّت عن خصوصيات الشعر، ولأنها كما يقول «إبراهيم حمادة» دخلت إلى طريق مسدود، مما سيعرض مسيرتها للتيبّس والانغلاق، أو التسيّب والانسياح الذي يسرع بها إلى حدود النثر الصحفي

(١) المقتطف، يناير ١٩٢٦، ص٣١، وانظر عمر الدسوقي، ٢/ ٢٣٠-٢٣١.

المبقّع بالمحسنات اللفظية. وعندئذ تنهار مزاعمها الغامضة، الخاصة بوجود إيقاعات باطنية تغني عن الأطر الخليلية الخارجية والتماثلات الموسيقية».

ويضيف إبراهيم حمادة قائلاً عن عيوب «قصيدة النثر»:

«أما أبرز عيوبها- في رأيي- فهو محدودية الموضوعات التي يمكن أن تتناولها، فهي لا تكاد تخرج عن حدود التهويمات، والانجذابات الخيالية والسيريالية، مستعينة على ذلك بالبرقشات اللغوية، والاستعارات المدهشة. ويتجلى عجزها الكامل، لو تعرضّتْ للتعبير عن الحركة النفسية والدرامية والملحمية، بما تتضمنه من تحليلات ظاهرية وباطنية للشخصيات وأفعالها، إذ لا تستطيع ذلك التناول إلا وهي نثر عادي، وعندئذ ينتفي اسمها تمامًا من مجالها الحالي. أما القصيدة المبنية عروضيًّا- سواء كانت عمودية أو غير عمودية- فهي لا تزال القادرة على استكناه الإحساس الدرامي والملحمي، والتعبير عنه»[(١)].

ولم يقتصر الأمر عند الهالوك على «قصيدة النثر» بوصفها كتابة، لا ترتبط بأي قيد، ولكن الأمر تعدى ذلك إلى تقليعات خطيرة ومسميات جديدة تنذر بشرٍّ عظيم ينتظر أدبنا العربي، إذا سمحنا له بالبقاء في الساحة الأدبية. من ذلك ما يسمى بقصيدة البياض، وقصيدة عبر النوعية..

ويؤرخون **لقصيدة البياض** بقول «أمل دنقل»، بعد أن ترك فراغًا كبيرًا في الصفحة: «كل ما كنت أكتب في هذه الصفحة الورقية صادرته العسس» وذلك في قصيدته «من أوراق أبي نواس» على أساس أن هناك مبرّرًا فنيًّا يحتم على «أمل دنقل» ترك هذه المساحة البيضاء الخالية من الورق التي بّرر لها بمصادرة

(١) إبراهيم حمادة، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، الافتتاحية، وانظر أيضا في العدد نفسه ص٢٧، رأيًا للدكتور عبد القادر القط حول قصيدة النثر، ومن ضمن ما قاله: إذا كنت أنت قادرًا أن تقول شعرًا موزونًا دون أن تقع في السطحية أو التكلّف أو الصنعة، فما الداعي أن تقصد قصدا أو عمدًا إلى التحلّل من الوزن؟...».

العسس (العسكر) لما كان مكتوبًا فيها. ثم خرجت بعض الدواوين الشعرية التي بها صفحات بيضاء كثيرة يسبقها أو يعقبها عدة كلمات، على أساس أن هذا قول شعري جديد وليس مجرد فراغ! ويتساءل أحدهم: ألم يعطك البياض في نهاية كل مقطوعة إحساسًا بقافية، ولكنها قافية صامتة هذه المرّة، وليست قافية مليئة بالصخب والقعقعة؟!

ويعلّق «أحمد فضل شبلول» على هذه التقليعة بقوله:

«لن نستغرب بعد ذلك إذا خرج علينا أحدهم بكتاب كل صفحاته بيضاء، ومكتوب على غلافه «ديوان شعر» وعندما تسأله: أين الشعر! يقول لك: إنه الهدوء الذي تحمله هذه الصفحات. إنه اللون الأبيض رمز الصفاء والنقاء والثراء في هذه الصفحات. ولعله يضيف: إنني لم أشأ أن ألطخ هذا البياض الجميل، وهذه القصائد الصامتة الرائعة التي لن تصافحها عيناك بحبر المطابع الأسود وبضجيجها المملّ، ويكفينا الضجيج والسواد في حياتنا اليومية»[(١)].

أما **«عبر النوعية»** فهو جنس غريب حقًّا، لأنه شعر يختلط بعناصر أدبية أخرى مثل القصة والمقالة وقصيدة النثر، أي تختلط فيه التقاليد الأدبية والقيم الفنيّة. إنه كتابة هجين، لا يُعرف مَنْ أبوها الشرعي، وإلى مَنْ تنتسب، وقد علقّ «صلاح فضل» على كتاب «منازل الخطوة الأولى» لسيف الرحبي (من عُمان)، حيث يمثّل كتابه هذا اللون الهجين «عبر النوعية»، فقال:

«نجد أن هذا اللون من الكتابة التي تسمى (عبر نوعية) لمزجها بين تقنيات الشعر والسرد خاصة- والتي استشرت بين شباب المبدعين- بقدر ما تثري تجربة الشعر الغنائي بإدخال بعض العناصر الدرامية فيه، فإنها تسهم في تغييب الوعي بضرورة تجذير فنون السرد بجماليتها الخاصة وعناصر شعريتها المختلفة

(١) راجع مقالته، الجزيرة، ١٦/ ١٢/ ١٩٩٠، ص ١٥.

في التكوين والإيقاع البعيدة عن بساطة الغناء وحلاوة التشبيه»[١].

ترى ماذا سيحدث غدًا؟ هل سيطلع علينا من يقول بمصطلح «ما بعد النوعية»، على غرار «ما بعد الحداثة»؟ كل شيء جائز ومحتمل، في جوّ أدبي فاسد؛ يستطيع فيه البعض اعتمادًا على عناصر غير أدبية أن يقول ما يشاء، ويفرض على الساحة ما يريد من مصطلحات ومحاولات!!

ولعلنا في ختام هذه الفقرة نستأنس برأي «أحمد عبد المعطي حجازي» حول مستقبل قصيدة النثر، حيث يقول:

«إنني أشك كثيرًا في مستقبل قصيدة النثر، وهذا الشك في حدّ ذاته نوع من الإنصاف، لأننا وقد وضعنا أيدينا على الشروط التي تتحكم في مستقبل قصيدة النثر، لن ننتظر منها الكثير، بل سنقنع بما تمنحنا من متعة»[٢]. ومع أن هذا الرأي يصادم رأي الهالوك إلى حد ما، فإننا نقطع بأن قصيدة النثر لا مستقبل لها، وأنها- كما قدمها الهالوك- لا تقدم متعة بحال من الأحوال، وذلك للأسباب التي فصّلناها سلفًا.

(٥)

في إطار الحرية التي يمنحها «الهالوك» لأنفسهم بإلغاء القواعد والتقاليد الفنية، والوصول إلى حالة من فقدان التواصل، واللجوء إلى الزخرفة الفّجة

---

(١) انظر مقاله، العربي، العدد ٤٠٩، ديسمبر ١٩٩٢، ص١١٥.

(٢) الأهرام، ٢٦/ ٢/ ١٩٩٢. ويضرب حجازي مثلاً على ما تقدمه قصيدة النثر من متعة [أمجد ريان]: [بيضاء/ بيضاء/ :كأن جسمها/ بلا حدود] ويقول: أليس هذا شعرا جميلاً؟ وبرد على نفسه: بلى، ولو كان ناقصًا غير موزون. ونحن بالطبع لا نشاطره رأيه لأسباب لا تخفى على القارئ العادي!.

والصورة المعتمة المظلمة، يلعب «الهالوك» على وتر «اللغة الدينية» لتشويه كل ما هو مرتبط بالإسلام. والسخرية منه، ومزجه بلغة «الشبق الجنسي» التي تسيطر على كثير من مفرداتهم وتركيباتهم.

وفي البداية، فإننا نستشعر موقفًا عدائيا من «الانتماء الإسلامي» يتمثّل في صورتين:

الأولى: تتمثل في المصارد التي ينتمون إليها على المستوى العقدي، فهم كما رأينا متأثرون بمجموعة شعراء مجلة «شعر» اللبنانية (أدونيس، أنسي الحاج، توفيق صايغ)، وهؤلاء عمليًّا، معادون للفكرة الإسلامية، مناهضون لها، وقد ظهر التأثير واضحًا في المصطلح الديني الذي يستخدمونه (المسيح المصلوب، النبي المصلوب، الراهب، الكاتدرائية) في الوقت الذي يكثرون فيه من الحديث عن الحركات السّرية والباطنية في الإسلام (وهي حركات معادية بالضرورة)، وفضلاً عن ذلك فإن اسم الرسول الكريم «محمد» ﷺ، لم يرد أصلاً في كتابتهم. أما لفظ الجلالة، فقد جاء في مجال غير لائق، سواء عبّروا عنه بلفظ الإله أو الله، ثم جاءت بعض الرموز الإسلامية لديهم في صورة ساخرة أو شائهة، كما سنرى بعد قليل إن شاء الله.

ثانيا: سعيهم لتدمير النموذج اللغوي القرآني كما يسمونه، واحتفاؤهم بالنموذج التوراتي، وقد مرّ بنا أحدهم عندما تحدث عن الخروج على النسق الثقافي الشامل، وقال: «إن تغيير النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدّة، كتجديد النحو، وخلق مفردات مغايرة، والخروج على النموذج اللغوي القرآني، إذا حدث هذا، يصبح ممكنًا الخروج على نسق الخليل..»[(١)]. كما خصّص أحدهم ما سماه قصيدة مأخوذة عن سفر الجامعة، بعنوان «الجامعة»

(١) أحمد طه، الكرمل، ع٤/ ١٩٨٤، ص٣٠٣.

استوحى فيها سيرة النبي «سليمان» عليه السلام[١].

ولعل قراءة بعض النماذج القليلة تغني عن قراءة الكثير من غثاء الهالوك، وبخاصة في مجال التناول للذات الإلهية، دون أن نرتب على ذلك حكمًا شرعيًا، كما قد يتبادر إلى أذهان البعض، ودون أن يستدعي ذلك اتهامنا بتكفير أحد أو تبرئته، سنقرأ النماذج، وعلى القارئ أن يتخذ ما يراه.

يقول أحدهم في مقطع من نصٍّ بعنوان «تدخلات في شئون القلب»:

«تخلّصوا من بيعكم
يأيها الملوثو أروقة الهياكلْ،
واستشعروا شيئًا من النخيل يلقى رُطَبًا جنيّاً.
فالله لا يماطل إلا الذين يوجعون القلب بالصدى المفرّغ المخاتل[٢].

ومع سخف البناء والتصوير، وإظلام المعنى، فإن وصف الذات الإلهية بالمماطلة، نوع من التطاول الذي لا يقرّه أحد. حتى غير المؤمنين بالله- والذين لا يدينون بالإسلام- لا يقبلون إقحام الذات الإلهية في هذا الهذيان المحموم. إن لفظ الجلالة «الله» يخصّ بالضرورة الدين الإسلامي، فلماذا الإصرار على النيل منه، ولماذا التركيز على جرح المشاعر الإسلامية؟.

ويقول صاحب النص في مقطع آخر منه، متخذًا من لفظة العرش التي هي من خصائص الذات الإلهية في المفهوم الإسلامي علامة على هلاكها، مع الإلحاح على مفردات قرآنية وعقدية توحي بالسخرية والتهكم:

«لك الذي ما ليس لكْ
لك الفصول أينعتْ
لك السماء.. انفطرتْ،

(١) محمد سليمان، السابق، ٣٤٤.

(٢) أحمد زرزور، السابق ص ٣١٤.

والأغنيات انفرطتْ
فخذ عصاك وابتعْد،
يامن بعرشه هلك»[١].

وعلى فرض أنه يخاطب كيانًا آخر، فهل يجوز لصاحبنا أن يضعه في دائرة الألوهية والملك والسماء والانفطار والعرش؟ وهل صارت خصائص الذات الإلهية نهبًا مشاعًا للهالوك يفعلون بها ما يشاءون وفقًا لمفهوم الحرية القاصرة عندهم، وكسر المعتاد والثوابت؟

أما الرفيق الهالوكي الآخر، فيضع نفسه في مقام الذات الإلهية مباشرةً، ليسبّح نفسه، ويقّدس نفسه؛ يقول في نصٍّ بعنوان «ثنائية»:

«جيمي جحيم وجيمكمو جّنةٌ
وأنا واحد في الجحيم
أسبّحني.. وأقدّسني.
أستجير بكم: أشعلوا الماءَ في جسدي»[٢].

وبعيدًا عن لعبة الحروف السخيفة المتهافتة في كلام الهالوك، فهل يجوز أن يكون التسبيح والتقديس لغير الله؟ لقد ذكر القرآن الكريم ذكر التسبيح والتقديس لله وحده، كما أن الملائكة خُلقت لتسبيحه وتقديسه وحده، فكيف يتأتى لشخص – يفترض أنه مسلم، ويحمل اسما إسلاميًّا- أن يضع نفسه بمحاذاة الذات الإلهية؟

ثم هاهو رفيق ثالث يعبث بالذات الإلهية بطريقة لا تحتمل التأويل أو الدفاع عنها. يقول:

«سمعت صرخَةً

(١) نفس، ٣١٥.

(٢) أحمد طه الكرمل، ع٤/ ١٩٨٤، ص٣١٦.

عرفت أن الله كان هاهنا
وإنني بإذنه
أنحل كالغمام
إنني بإذنه أسرق بعض الريش»[١].

يتعامل صاحبنا مع الذات الإلهية كأنه يتعامل مع رفاقه الذين يأتون إليه ويذهبون، ثم يسخر من الله- تعالى الله عما يقول علوًا كبيرًا- حين يجعل من إرادته ومشيئته وإذنه وسيلة لينحلّ صاحبنا كالغمام أو يسرق بعض الريش! ما معنى هذا التطاول الرخيص؟

يشير «حامد أبو أحمد» إلى نصّ آخر للمذكور يقول فيه «وهأنذا واقف كالإله المريض» ويعلق قائلاً:

«إن هذا الكلام متهافت ومعنى ملفق، والفرق بين التعبيرين واضح، والبون بينهما شاسع. فعندما يشبّه الشاعر نفسه هنا بأنه واقف كالإله المريض، أو واقف كالإله يكون في مجال التعميم. ولعله يشبه نفسه بآلهة الأساطير أو آلهة الوثنية. ولكنه عندما يحدد اللفظ بكلمة الله ندخل من مجال التعميم إلى التخصيص وتصبح المسألة كلها تلفيقًا لا معنى، وخيالاً مريضًا «وعنجهية» كاذبة، خاصة إذا كانت القصيدة في حد ذاتها متهافتة لا قيمة لها»[٢].

ويبدو أن الكاتب يحاول أن يلتمس- بالرغم من كل شيء- عذرًا للرفيق الهالوكي، ويحاول أن يفرّق بالتعميم والتخصيص في مسألة إساءة الأدب إلى الذات الإلهية، وأعتقد أن حكاية آلهة اليونان أو آلهة الأساطير، بوصفها مخرجا لشخص يتعامل مع الذات الإلهية بهذا الأسلوب الرخيص، لا مسوّغ لها، لأن

(١) عبد المنعم رمضان، دمي صوب كل الجهات، البيان الكويتية، عدد ٢٣٣، أغسطس ١٩٨٥.

(٢) انظر مقاله، أدب ونقد، العدد ٢٢، ص ١٤.

كاتب النص لا تعنيه تلك التبريرات الساذجة من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنني أسأل «حامد أبو أحمد» وهو الأزهري الذي يعرف حدود الحلال والحرام في التوحيد والفقه والتفسير: ما رأيه في الاستهانة بالذات الإلهية على هذا النحو الذي طالعناه في النصوص السابقة؟

لقد حاول «حامد أبو أحمد» أن يتملّق «الهالوك» عندما قال في مقالته: «وإني سمعت بأذني من يتهم الشعراء المحدثين (يعني الهالوك) بالكفر! أي والله بالكفر !! وكأنهم مارقون يريدون هدم الدين والأصول والمعتقدات. وأظن أن القارئ في غنى عن أن أضرب له بعض الأمثلة من هذا القبيل مما ظهر في صحفنا خلال العامين الأخيرين»(١).

والآن يجوز لنا أن نسأله: ما رأيك الآن؟ ثم إننا نقدم المزيد، عندما نرى صاحبه يصف الإله بأنه ذو عضوين!

«أدخلونا حجرةً بها عبدتان تحتكمان للإله ذي العضوين»(٢).

إنه نوع من الإسفاف الذي لا يحتاج إلى تعليق، وأيضا لا يحتاج إلى تملّق! وهاهو نموذج آخر بعنوان «باب مكة» كتبه صاحبه عن امرأة تسمى «التكرونية»، والتكارنة أو التكرونيات، نساء سود فقيرات قدمن عبر البحر للاستيطان في الحجاز، ويعتمدن غالبًا على التسوّل، أو بيع الحبوب للحجاج والمعتمرين ليأكل منها حمام الحرم، أو المتاجرة في بعض الأشياء البسيطة التي يحتاجها العابرون. يعبّر المذكور عن أفكار التكرونية بطريقة يمكن تأويلها، ولكنه كان يستطيع- لو أخلص لله- أن يتفاداها أو يحترز في تصويره لأفكارها بما يتسق مع جلال الله وقدره، ولكنه لم يفعل، بل قال متحدّثًا عن التكرونية:

«وتهمس في أذنيها الأمواج

(١) أدب ونقد، عدد٢٢، يونيو ١٩٨٦، ص١٢٦.

(٢) عبد المنعم رمضان، الكرمل، عدد٤/ ١٩٨٤، ٣٣٩.

هناك بمكة بئر الله
وحجر الله
وأن الله هنالك يجلس وسط ملائكة سوداء
يوزّع بين المقهورين الخبز
ويمسح بالجلباب دموع المنكسرين..».

وبعد تشخيص الذات الإلهية بالجلوس والتوزيع والمسح، ينتقل إلى مقطع آخر يسخر فيه من رمز من الرموز المحسوبة على الإسلام، وهو «المطوّع» الذي يمثل فردًا في هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ويقوم عادة بدور المحتسب المتطوع في الشريعة الإسلامية، ولكنه في المملكة العربية السعودية يأخذ وضعًا رسميًّا يمنحه محاسبة المخالفين للشريعة في الأسواق والشوارع، ويدعو إلى الصلاة في مواقيتها، ولكن صاحبنا السبعيني يحرص على أن يصوّرَ «المطوّع» في صورة عكسية تزري به وبانتمائه الديني، من خلال ازدواجية يتناقض فيها الإيمان مع السلوك:

«كان المطوّع
ينشب في السرّة عينيه كخطافين
ويلمس بعصاه مؤخرة المرأة
محشوًّا بطيور هائجة
ويقول: صلاة»[1].

وإذا كان «المطّوع» الذي يدعو إلى الصلاة مشغولاً بهمومه الجنسية كما رأينا في هذا النصّ الهالوكي، فإن هنالك نصوصًا أخرى تمزج بين الذات الإلهية والشبق الجنسي بصورة أشد وقاحة وتطاولاً واستهتارًا بالقيم والأخلاق

(١) محمد فريد أبو سعدة، مجلة الثقافة الجديدة، عدد ٤٩، أكتوبر ١٩٩٢، ص٦٢ وما بعدها.

والعقيد والذوق العام، ولا يمكن أن يأتي نشرها عفويًّا أو اعتباطيًّا في مجلة رسمية تصدرها الدولة، وينفق عليها شعب مسلم له مفاهيمه وتصوّراته التي تنكر هذا الإجرام وتلك الفجاجة، التي توجب أن تكون شرطة المحافظة على الآداب العامة هي الشاهد الأول عليها أمام القضاء. إني أستغفر الله، وليعذرني القارئ إذا نقلت له جزءًا من هذا النصّ القبيح الآثم، الذي يدافع عنه البعض باسم الحرية!

[العاشق: حين نصير عجائز نصبح ممحوّين
العاشقة: ومتزنين
العاشق: سوف يقيم الله بناءً رحبًا
تحت المقبرة البحرية
العاشقة: وينفخ في أجداث الموتى
ينبعثون رجالاً في صفٍّ
ونساءً في صفين
العاشق: وينادي يا أبناء الله
يجيب الجمعُ: نعم
العاشقة: ينادي يا فتيات الله
يجيب الجمعُ: نعم
العاشقة: ينادي يافتيات الله
يجبن: نعم
العاشق: وإذا نادى يا رمضان
يكون الجَمعُ حليفًا للنسيان].

إلى هنا، والمسألة فيما يبدو مجرد ثرثرة بين عاشقين يسخران من أحداث يوم القيامة، وبخاصة البعث والحساب، ويتلاعبان بلفظ الجلالة «الله»، دون

مبرّر واضح للسخرية أو الاستهزاء به، وهما في حالة شبق ومطارحة يفصح عنها الكلام الذي يأتي بعدئذ على النحو التالي:

[تكون الأنثى حافيةً
ذكرٌ حاف يومئُ
أن كوني من شئْت
فكيف أظنك قادمةً من تيه
كيف أسمّي هيأتك البرية
أنت امرأةٌ
وأنا رجلٌ
كنت صنعتُك من خمسة أضلاعٍ
ثم اسّاقط عنها العرقُ
ورائحةُ الإبطين
وجوعٌ
فالتحمت
واتكأ عليها كوعُ الله
وأحدث ثقبًا [يقصد الفرج]
يكفى أن يدخله الرجلُ
فتحمل عنه الوحدانيةُ كلَّ شظايا الكون
وتجمعها في بطن
يقدرُ لو يتكوّرُ
لو ينسابُ سلالات
ويفيضُ
كأن الوحدانية آفلة

وكأن الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعًا
تحت رءوس الناس
جليسًا للأطفال
إيهًا
أوهًا
تشبه مالا نقدر أن نكتبهُ
امرأةٌ لا تنحلُّ فننظر في عرجون عناصرها
ونقول:
العضو الناشز تحت فضاء البطن جميلٌ
هذا ما سوَّاه الأب الله....][1].

ونحن لا ندري ماذا نقول الآن، وقد رأينا «الله- تعالى الله عما يقولون- سيعمل جليسًا للأطفال» كما يقول الهالوكي، ورأينا له كوعًا يحدث ثقبًا- أي فرجا- ويسوّى العضو الناشز الجميل تحت فضاء البطن، ورأينا «الوحدانية» الصفة الإلهية المرتبطة بالعقيدة تأفل وتدخل في متاهة الشبق الجنسي الفجّ الذي يعبّرُ عن نفسه بجرأة ووقاحة وسوقية غير مسبوقة «إيّها.. أوهًا» عند مضاجعة العاشقين؟

والسؤال الساذج البسيط الذي يطرح نفسه هنا: هل يستطيع صاحب هذا

(١) عبد المنعم رمضان، مجلة إبداع، الصادرة عن وزارة الثقافة المصرية، هيئة الكتاب، أكتوبر ١٩٩٢، ص ٦٠ وما بعدها. والمفارقة أن اتحاد الكتاب في مصر قد أصدر بعد نشر هذه القصيدة استنكارًا ندد فيه بالقصيدة وقائلها وناشرها، وللأسف فقد جاءت النتيجة على عكس ما يتوقع الناس إذ تم التمكين لهذا الشخص وأمثاله، في أجهزة النشر والإعلام ووزارة الثقافة! وكأن هناك موافقة ضمنية من الجهات الرسمية على ما يقولون! (انظر نص الاستنكار في ملاحق الكتاب).

الكلام الوقح أن يتلاعب باسم حاكم من الحكام المعاصرين في هذا السياق الجنسي الرخيص؟، وهل يمكن لكل من امتهنوا لفظ الجلالة من الهالوكيين وغيرهم أن يمتهنوا اسم وزير أو مدير في هذا المجال الشبقي الآسن؟ وأسأل الذين يدافعون عنهم، ويتهموننا بأن أجدادنا كانوا أكثر وعيًا وتسامحًا، هل يمكن لكم الدفاع عن الهالوك لو أنهم استخدموا أسماء مسئولين معاصرين في حمأة التعبير عن شبقهم المستعر؟

لقد عُرف الذين جدّفوا في حق الذات الإلهية قديمًا بالزنادقة، وهم، على كل حال، لم يكونوا بهذا الفجور الهالوكي الذي نعايشه الآن، وكان المجتمع المسلم آنئذ يقتضّ منهم بالنبذ أو الرفض أو التعزير الذي يراه الحاكم، أما في أيامنا، فإن الإسلام، دين الأغلبية الساحقة لا يملك حق التعبير عن نفسه، لأنه مطاردٌ «ومحاصر» ومتهم، أمام بعض المنتسبين إليه والمتحكمين في مقدّراته، فضلاً عن الدول الصليبية العظمى وأتباعها في العالم العربي!

إن فقه الحرية لدى المثقفين والمبدعين في أبسط معانيه هو الدفاع عن حقوق الشعوب المضطهدة والمستباحة ضد الطغاة والمستبدين، واللصوص الكبار ومصاصي الدماء،، وليس من الحرية في شيء أن يقتصر معناها على العبث بالعقيدة والتعبير الفج عن الشبق الجنسي الشاذ، وإذا كان فهم الهالوك للحرية قاصرًا على هذين المجالين، فبئست الحرية وبئس الأحرار.

إن الواضح حتى الآن من كتاباتهم التافهة هو الوقوف في هاتين الدائرتين، الدين والجنس، بالمفهوم المعيب والمرفوض، أما السلطة التي يزعمون أنهم معادون لها، فلم يوجهوا إليها كلمة نقد صغيرة أو كبيرة، ولم يتناولوها بخير أو شر، فهل هذا يدخل في دائرة الحرية؟ أم إنه الابتذال والسفالة والخداع والتسلق والإجرام، باسم الحداثة والحرية والشعر؟

ومرة أخرى أسأل «حامد أبو حمد»- وهو الأزهري الدارس للفقه

والتوحيد والعقيدة والتفسير- ما رأيه فيما يقوله الهالوكي عن كوع الله الذي أحدث ثقبًا، وعن الله الذي سيعمل جليسًا للأطفال؟ وهل يصرّ على أن ما يقوله الهالوكي مجرد تلفيق وتهافت، أم إنه شيء آخر أكبر من ذلك؟.

حبذا لو كنا صرحاء مع العابثين بديننا وأخلاقنا. وأقول «ديننا»، لأنهم لا يجرءون أبدًا على المسّ بأية شريعة أخرى، ولا رمز من رموزها حتى لو كان هذا الرمز مجرّد «شماس» في كنيسة، أو خادم في كنيس!

(٦)

ولا شك أن «اللغة الجنسية» تأخذ مجالاً أوسع ومدى أبعد، فقد صارت جزءًا من معجمهم وخيالاتهم وهذيانهم، ولعلنا لاحظنا في النصّ السابق الذي مزج فيه صاحبه التجديف في حق الذات الإلهية بالشبق الجنسي وفعل المضاجعة، وهو ما يدلّنا على مدى السيطرة الشبقية على أذهان الهالوك، لدرجة أن يشعر المرء أن هؤلاء القوم لا عمل لهم ولا اهتمام لديهم إلا الجنس والشبق مستبيحين في سبيل ذلك كل مقدس وثابت ولو كان الذات الإلهية!

ولعلنا نقرأ من النصّ الشبقي السابق جزءًا لنرى فيه إصرار صاحبه على تكرار عضو الأنوثة في المرأة أكثر من مرة، وعضو الذكورة في الرجل أكثر من مرة، مقرونا بسلوك فجّ لا يجري إلا داخل الجدران المغلقة، ولا يتحدث عنه الناس بمثل هذه التصريح المجردّ عن الذوق السليم والفطرة النقيّة، مما تعارف عليه الناس باسم: «الحياء العام»:

يقول «الهالوكي» الذي يرفع لواء الحرية!:

[هذا الفْرجُ

هذا الفْرجُ

وهذا الفرجْ
اعتصموا بسراويل
وغازات
ومناشف
واستيقاظ خاصً
كان الفْرج ينام وحيدا إن أدركهُ النوم وحيدًا
أو يتغطى بالأحلام إذا ما حنّ
يقول الراوي:
[لما حنّ كثيرا
ألقى عنه غطاء الحلم
وأوسع ما بين الشدقين
وبلّل كل حوائطه
بعصير ينزف من آنية الروح
لكي يمتلئ بإحليل
إحليل
احـْ....].

والقارئ ليس بحاجة إلى شرح أو تحليل لذلك التسافل الرخيص الذي فاق ما عرفه الناس من كتابات جنسية رخيصة، وبخاصة إذا ما قطعنا أشواطًا أخرى في قراءة النصّ الهالوكي الذي يصف المضاجعة:

[وإذا ما بلغ الذروة
يسند كفًا فوق الحوض
وكفّا تحت الإبط
يعلّق ساقا فوق الكتف اليمنى

obeikandl.com

ساقًا فوق الأخرى
ينتزع الأشواقَ جميعًا
كيما تصعد في ناموس الكون
وتذبح ظلك
تأكله إن جعت
وتصنع مما يبقى رائحة طيبة تكسو العانة...].

ويستمر النصّ الهالوكي في التعبير عن شبقه الجنسي، بصور شتى ومتعددةً، ممعنة في البذاءة والفحش، حتى ينتهي إلى إخبارنا أن العالم أضيق من أعضائه!

واللغة الشبقية ليست قاصرة على واحد من الهالوك، وإنما تكاد تنتظمهم جميعًا بدرجات متفاوتة، ولكنهم يتفقون جميعًا على تجاوز الذوق والفطرة وخدش الحياء العام، دون مسوغ فنّي مقبول، أو تعليل منطقي معقول، وهاهو أحدهم يقول فيما سماه ديوانًا بعنوان «قبر لينقض»:

[أن تضع إصبعك في إليه امرأة
هو المرارة حقًّا
فالزوائد عندما تصادفك
راقصة
ضامرة
تمنع عنك التخومُ التي يومًا
حلمت أن تنام عبرها
وقلبك دون رأس][1].

وبالرغم من تفاهة المعنى الذي تحمله، وسخفه الذي لا يخفى، فقد وجد من يشيد به في مجلة تصدرها الدولة اسمها مجلة «الشعر»!

(١) محمد عيد إبراهيم، قبر لينقض، د.، ١٩٩١، ص٥.

وفي المجلة المذكورة طالع الناس ما يسمى بقصيدة عنوانها «غزال تحت طاغية» يتحدث فيها كاتبها عن تجربة شبقية مع امرأة شيوعية معروفة، ويقول في مقطعها الرابع، ما نشرته المجلة:

[لست دنيويّة وأنت الخلاس/ كان ما بينا مضمرًا في لهاث الطفل إلى جيفارا/ وأنا التي رأيتك في أولى بهذا القلب أن يخفقا/ صرت في يدي وأنا مع جرحي الانتفاضات/ كيف قابلتني عن لم يعد في لؤلؤ الأعماق محتمل (؟؟) سوى نصر الهزيمة/ ما زال مصباح يقاوم الفيروس/ قرأت بالأمس إنني أمشي على الأرض مرحا/ هل ما تزال على بنصرك الحرية/ ساعدني لكي أعود بك إلى يناير ٨٩/ مسام جلدي مفتوحة وروحي تسيل بين.. ركبتي كن، وقدم النون][1].

ومع أن هذا الكلام أقرب إلى الهذيان المحموم الذي لا صلة له بالشعر، فإن المرء يأسى لتلك الجرأة الغريبة والمقتحمة للقرآن الكريم، في هذا السياق الرخيص الذي يتناول علاقة جنسية بين رجل وامرأة.. ما دلالة «إنني أمشي على الأرض مرحًا؟» ولماذا لا يمرح بعيدا عن النصّ القرآني الطاهر؟ ثم ما دلالة الفعل «كن»؟ الذي يعني في النصّ القرآني تعبيرًا عن القدرة الإلهية، كما يتضح في قوله تعالى: ﴿ مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ ۖ سُبْحَانَهُ ۚ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ ﴾ [2].

ثم كيف تأتي «كن»ومسامً جلد صاحبنا مفتوحة، وروحه تسيل بين ركبتي «كن»؟ وكيف يمكن لإنسان أن يتقبَّل ذلك المعنى الرخيص الذي يتكوّن من تقديم النون في «كن»؟ ثم أي شاعرية في هذه الصياغة السافلة التي تتوسّل بما

(١) حلمي سالم، مجلة الشعر، أكتوبر ١٩٩١، ص٤٨. والمقطع في ص ٥١.

(٢) سورة مريم:: ٣٥.

هو مقدّس عند أغلبية الناس في الوطن لغايات تافهة ورخيصة؟ وفي النهاية أي إنجاز، وأي إضافة، وأي تجاوز فني حققه السبعيني الطاغية الـذي ركـب غـزالاً فوق مجلة «الشعر» التي تصـدرها دولـة مسـلمة بـأموال شـعب مسـلم يـرفض السفالة والانحطاط؟

ثم إن هناك من «الهالوك» من يقَّدمُ اللغة الشبقيّة لوصـف الفعـل الجنسـي فقط بصورة، مقزّزة، ومثيرة للقرف، ولا يمكن لعاقل أن يبحث لها عـن تأويـل تاريخي أو معاصر، بل لا يستطيع عرَّاب من الذين يحاولون تسويق هذا الفُحْش أن يدعي أدنى شبهة بين هذه اللغة السافلة ولغة الصوفيّة أو غيرهم؛ ولنقرأ مـا يقوله صاحب كلام قبيح نشر بعنوان «خروج»، يؤكد على وحدة اللغة الشبقية لدى الهالوك والتوجّه نحوها بوصفها غاية في حد ذاتها:

[كنّا عريانين
ومشتبكين
كأصابع في كفين
كانت تشهق كالمحتضر
وأنهج كحصان
بين الفخذين
كانت كالجمرة
تصحو وتنام
وأنا أنحلُّ صقورًا
وحمام
وفضاء
تمرحُ فيه غيومُ الشهوة
والتبغ

وعرق الإبطين...][1].

وللأسف، فإن هذه البذاءة نشرت في مجلة تحمل اسم إمام البيان العربي الحديث «مصطفى صادق الرافعي»، الذي حمل على عاتقه أن يرفض الكلمة الخبيثة، وأن تكون كلمته طاهرة نقية مضيئة نستوحي الكلمة الطيبة التي عبّر عنها القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِىٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا ۗ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ٱجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ ٱلْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ ﴾[2].

ولكن أحفاد «الرافعي»- فيما يبدو- نسوا منهجه وأسلوبه وتصوّره!

والطريف العجيب أن الكتابات الأنثوية ضمن جيل الهالوك، لم تقصّر في منافسة الكتابات الذكرية، لإثبات أن اللغة الشبقيّة خصيصة هالوكية عامة. ولعل المقطع التالي يكفي في هذا السياق، تقول واحدة منهن:

[كيف لم تلاحظْ أن الأقلام الجافة- ماركة «بيك» تحديدًا- لها سنٌّ يشبه الرصاصة؟][3].

والفكرة التافهة في هذا المقطع الذي لا شاعرية فيه، هي أن سنّ القلم الجاف من ماركة «بيك» يشبه عضو الذكورة في الرجال!! ورحمة الله على الحياء الذي اتّسمت به النساء!

---

(١) محمد فريد أبو سعدة، مجلة الرافعي، مديرية الشباب والرياضة بطنطا، العدد ٢٢، يوليو ١٩٩٢، ص١١.

(٢) سورة إبراهيم، ٢٤-٢٦.

(٣) انظر مقال السمطي، الشرق الأوسط، ٨/ ١١/ ١٩٩٢.

إن استخدام الأعضاء الجنسية، وبخاصة النهد أو الثدي في الكتابات الهالوكية مسألة مألوفة، ويستطيع مَنْ يجد في نفسه القدرة على متابعة هذه الكتابات أن يحصي نماذج كثيرة، ونقدم بعضًا منها فيما يلي ليرى القارئ مدى الاستخفاف بالعقول والقيم والفن جميعًا:

- [أراني وافقًا أدلقُ التينَ والزيتونَ في عب امرأة..]
- [كانت بالنهدين تقيسُ مسافتها..]
- [قف عاريا من السقوط تحت النهد / فوق رغوتك

.....

- [قف عاريا، تخلّ عن وَباء عورتِك..].
- [هيئي ثديك الغرّ للجيشان..]
- [إن النيل نيل الكاسرات النهد، يمزجن الهوى بالوجد

.....

سلْ يا نيلُ فوق نهودهن ووشّها بالشوق.

مل يا نيل فوق جلودهن وغشّها بالعشق.

فضْ يا نيل عبر بطونهن ورشّها بالبرق].

- [كساقية من لظى تقبل المرأةُ المستحمةْ

جدائلها المرسلاتُ على النحو والخصر والبطن والكعب والناهدين: أئمّهْ.

أكنت المصلَّى أم المصطلى؟].

- [الأنثى تركن ثدييها فوق أصابع قلبي

وتشاغل عينيها بتأمل أشياء الله.

ثم تنام على صدري][1].

---

(١) النماذج السابقة منقولة كلها عن نصوص أحمد زرزور، أحمد طه، جمال القصاص، حسن طلب، عبد المنعم رمضان، حلمي سالم المنشورة في الكرمل، ع٤/ ١٩٨٤.

obeikandl.com

وفي الحقيقة لا أجد تفسيرا مقنعًا لسيادة اللغة الشبقية البذيئة لدى الهالوك، اللهم إلا رغبتهم العدوانية والشريرة في مصادمة المجتمع وقيمه، بطريقة لا تستهدف الجوانب الإيجابية والمضيئة والمثمرة، وهو ما يعني في النهاية أن هؤلاء الناس ضد المجتمع وضد أخلاقه لخلل في أعماقهم ونفوسهم، وهذا الخلل هو الذي وحدهم على البذاءة، وجعل كتاباتهم لا ترقى إلى مستوى كتب الرصيف الرخيصة والوضعية.

(٧)

أمام هذا الهبوط المسفّ الذي وصلت إليه كتابات الهالوك، وأمام إجماع المنحازين لهم والمتعاطفين معهم والمعارضين لمنهجهم على ضَحالة كتاباتهم وكثرة أخطائهم وخطاياهم، على النحو الذي رأيناه فيما سلف، كان ينبغي عليهم أن يراجعوا أنفسهم، ويفيقوا، ويحاولوا السير على طريق الاستقامة الفنيّة والموضوعية ليكونوا عناصر إيجابية وضَّاءة في خدمة الأمة والمجتمع، بدلاً من أن يكونوا عناصر سلبية وهدّامة، ولكنهم للأسف ساروا في طريق الندامة، وآثروا السلوك العدواني لإثبات وجودهم الأدبي.

صحيح أن بعضهم حاول التراجع التكتيكي لتحسين صورتهم أمام الجمهور، ولكنها محاولة مزيفة، لأن الواقع يؤكد استمرار عدوانيتهم، وازدواجية سلوكهم.

لقد عقد بعضهم أمسية بنادي الأدب في قصر ثقافة الفّيوم، وزعموا في هذه الأمسية أن عملية التجديد تحتوي على «عنصري الهدم والبناء»، وأنهم ليسوا منقطعين عن التراث، ولكن التجديد –في زعمهم– يحتوي استيعاب التراث والحوار الدائم معه، وفي الوقت نفسه فإن «الهمّ» يتجاوز هذا التراث،

ذلك لا يتم من فراغ، فعملية التجديد تقتضي فهم هذا التراث وهضمه، ثم بعد ذلك إعادة إنتاجه.

وتمادى بعضهم في مزاعمه حين قال إن شعراء السبعينيات- يقصد الهالوك- أبناء شرعيون للقصيدة العربية والتراث العربي[١].

وهذا الكلام لا يحتاج إلى عناء كثير في الردّ عليه، إذ إن نتاجهم القريب يشي بإمعانهم في تحدي القيم والتقاليد والأخلاق والفن والقصيدة العربية والتراث والدين جميعًا، ولعل ما أوردناه في الفقرتين الخامسة والسادسة خير دليل على ذلك.

وسوف ندلّل على عدوانيتهم وازدواجية سلوكهم الفكري والعملي، من خلال مزاعمهم ومواقفهم تجاه النقاد والشعراء والسلطة والنفط، حيث أخذوا- في الظاهر- موقفًا رافضًا من الجميع- وفي الباطن- موقف القبول، الذي نكشف عنه في النقاط التالية:

أولا: موقفهم من النقاد:

كان الموقف الهالوكي من النقاد بصفة عامة موقفًا عدائيًا رخيصًا هبط إلى مستوى السبّ والقذف مما لا يليق بمن يحمل القلم في مواجهة من يقوّمه ويرشده ويقود خطاه في الطريق الصحيح، فقد وصفوا النقاد بالتخلّف والجهل وعدم مواكبة الإنتاج الجديد والفن الجديد. وكان من المفارقات أن يكون العداء الرخيص من النقاد الذين أخذوا بيدهم واحتضنوهم وانحازوا إليهم ودافعوا عنهم، وتملّقوهم في بعض الأحيان، لدرجة أن كتب أحدهم مقالاً يهجو ناقدًا متعاطفًا معهم بعنوان «فتوحات التخلّف»!

وفي الندوة التي نشرتها لهم مجلة الكرمل، وأدارها العرّاب الذي تبناهم وقدّمهم للجمهور، انصبّ سبّهم على النقاد من كافة الاتجاهات، وبخاصة

(١) مجلة حريتي، القاهرة، ٢٠/ ١٢/ ٩٢، ص٥٥.

الاتجاه اليساري الذي يمثله: محمود أمين العالم، ورجاء النقاش وعز الدين إسماعيل[١].

وكان الدكتور عبد القادر القط من أبرز الذين تعرّضوا للعدوان الهالوكي في مقولاتهم وندواتهم وأحاديثهم الصحفية، ولم يملك الرجل في مواجهتهم إلا الإصرار على موقفه الرافض لتجاربهم الرديئة، والبذيئة في أحيان كثيرة، ولم يتردد في وصفهم بالعدوانية وعدم الأصالة وأنهم أحدثوا بلبلة وانقطاعًا بين المبدع والمتّلقي، ويحاولون أن يفرضوا شعرهم الذي يرفضه معظم المتلقين من خلال نشاطهم الاجتماعي والشخصي، مع محاولة فرض اسم الشاعر من خلال مواقف مفتعلة، وأضاف إلى ذلك أنهم لم يتمكنوا من تمثيل التطور الحضاري وأسرعوا بفرض أنفسهم على الساحة الأدبية، ثم قال: «إن هذا الجيل عدواني يريد أن يفرض نفسه فرضًا سريعًا عن طريق الصلات الاجتماعية».. ثم يصفهم بالتعالي على المتلقي وتجاهل حقيقة أن المتلقي شريك للمبدع في لحظة الإبداع[٢].

وقد تكرر اتهامهم للنقاد بالتخلّف، ولم يقف الأمر عند هذا الاتهام بل تعداه إلى لغة بذيئة مسفّة يسبّون بها من يخالفهم من الكتّاب والنقاد بطريقة لا يقرّها خلق، ولا تدل على انتماء حقيقي إلى دائرة الأدب والأدباء، لأنها خارج إطار الفكر والجدل والنقاش[٣].

وسبق أن رأيناهم يحمّلون النقاد مسئولية غموض كتاباتهم وإبهامهم، لأن

---

(١) جريدة الرياض، ٢٧/ ٥/ ١٩٩٢.

(٢) انظر الكرمل، ع ٤/ ١٩٨٤، ٢٩٣.

(٣) انظر نماذج لذلك ما قاله «حسن طلب»: الرياض (الملحق الأدبي)، =
= ١٤/ ١/ ١٤١٢هـ، و «ماجد يوسف» عكاظ (الملحق الأدبي) ٢٤/ ٢/ ١٤١٢هـ، ١/ ٣/ ١٤١٢هـ.

الرؤية النقدية المتخلّفة في زعمهم هي الرؤية السائدة[١].

كما سبق أن رأينا اتهامهم للنقاد بالعمل فيما يسمونه أنظمة عشائرية تحرص على سطح براق (يقصد الأنظمة الخليجية)، «وهذه الأنظمة النفطية- في تصوّرهم تطرح- مفهومًا متخلّفًا للشعر(؟)، رُبما وجدْنا نحن شعراء السبعينيات لدحضه ونفيه والتقاطع معه»[٢].

ثم إنهم حملوا على «جابر عصفور»، لأنه اتهمهم بعدم إضافة شيء إلى «أمل دنقل»[٣].

ولن نستطرد أكثر من ذلك في تعديد مظاهر عدوانيتهم وملامح استهتارهم بالنقد والنقاد، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تمضي المعادلة الأدبية إذا كان الكاتب الذي يفترض فيه الإبداع، يرفض النقاد الذين يفترض فيهم تقويم الكاتب وتوجيهه والأخذ بيده نحو الصحيح من القيم الفنية التقاليد الأدبية؟ ثم هل تسلّم الحياة الأدبية نفسها لكل من يملك العضلات العدوانية، كي يعدّ نفسه شاعرًا أو أديبًا بالقوّة، ويذهب بعد ذلك ذوق الأمّة الذي صُنع من تراكمات معرفية على مدى مئات السنين إلى الجحيم؟

أعتقد أن العدوانية الهالوكية تحتاج إلى عملية ردع نقدي ينبغي أن يتضافر كل المخلصين من النقاد والأدباء لصياغته وتنفيذه، حتى ننقي الحديقة الأدبية من النباتات المتسلقة، ولا يبقى فيها غير الورد وكل ما هو جميل.

ثانيا: موقفهم من الشعراء:

عندما ما يخلف جيل أدبّي جيلاً أدبيًا، فلا يعني أن اللاحق أفضل بالضرورة من السابق، والعكس صحيح أيضا.. ولكنَّ نفي اللاحق للسابق دون

(١) انظر كلام أحمد طه، الكرمل ٤/ ١٩٨٤، ص٣٠٤.

(٢) انظر كلام عبد المنعم رمضان، المصدر السابق، ص ٣٠٥.

(٣) انظر كلام حلمي سالم، المصدر نفسه، ص ٣٠٩.

مسوّغات مقبولة وأسباب معقولة يصبح ضربًا من العبث الآثم والهذيان المحموم؛ لأن الغاية هنا، هي حب الظهور والاستعراض، والنرجسية التي لا تقبل بغيرها شريكًا أو رفيقًا.

وعندما ظهر شعراء الأرض المحتلة عقب هزيمة ١٩٦٧ التي تحقَّقتْ بفضل الطغيان الناصري/ البعثي الذي كان يعتمد على حب الظهور والاستعراض والنرجسية، لم يفعلوا ما فعله الهالوك في ديارنا المصرية، وإنما أثر عن أحدهم- بالرغم من أنه شيوعي- ويتكلم عن الشاعر الفلسطيني عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) تشبيهه له بأنه «الجذع الذي نبتت عليه أغانينا».. ولكن الهالوك المصري لم يعترف بكل من سبقوه بدءًا من شوقي حتى أبو سنة! ومع أن العراب الأكبر «أحمد حجازي» المسوق لكتاباتهم الرديئة حاول أن ينسبهم إلى شوقي ويجعلهم أحفادًا له، إلا إنهم رفضوا هذا الانتساب، لأن «شوقي» في زعمهم «رجعي» (!) كما سبقت الإشارة في الفقرة الأولى.

والأكثر طرافة في الأمر، وإثارة للضحك في عصر البكاء، أن يرفضوا شاعرًا مصريًا خرج كثير منهم من معطفه شاءوا أم أبوا، وهو «محمد عفيفي مطر»، الذي يقدّم شعرًا غامضًا ومبهمًا في كثير من الحالات[1]، فهم يَرَوْن أن

(١) لا أزعم أنني أفهم كل ما يكتبه «محمد عفيفي مطر»، فكثير من أشعاره تستغلق على إدراكي، وفهمي المتواضع، وإن كان يزعم هو أن شعره واضح إلى حدّ الابتذال!! (راجع، مجلة القاهرة، العدد ٧٣، يوليو ١٩٨٧)، ولكن الرجل في كل الأحوال يملك أسلوبًا رائعًا حين يكتب النثر(راجع نماذج له في مجلة «سنابل» التي كانت تصدر في كفر الشيخ في أوائل السبعينيات، ثم إنه يملك أدواته باقتدار، =
= فضلاً عن ثقافة عميقة في مجالي الفلسفة والتصّوف، وإن كنا نخالفه في اتجاهه وتصوراته، ثم إنه يبقى بالنسبة للهالوك: نخلة عالية ينمو على جذعها الهالوك الذي يجف بعد حين.

اقترابه منهم- وليس اقترابهم منه!- اقتراب وهمي، لأنه -في زعمهم- كان يعاني من غياب المعمار (؟)، أما هم فيحاولون كشف المعمار وغيابه، أو بلغة «كمال أبو ديب» خفاءه وتجليه[١].

وهذا الادعاء الجهول لا يستحق عناء الردّ، لأن الباحث في شعر «محمد عفيفي مطر»، يكتشف بالتأكيد أن المعمار لديه حاضر دائمًا، أكثر من حضوره لدى الهالوك، الذين يعانون أساسًا من الافتقار إلى أبسط قواعد اللغة!

ومثل الادعاء الجهول السابق، ادعاؤهم بإزاحة شعراء الستينيات إلى الهامش، وهيمنتهم على ما يسمى بالسياق الشعري ليس في مصر وحدها بل في العالم العربي كله[٢]، ولا أدري من الذي يقرر الإزاحة والهيمنة، في الوقت الذي يعرض فيه الجمهور عن كتاباتهم ولا يقبل عليها بالرغم من الضجيج الذي يثيرونه والآلة الإعلامية التي تغرق الأسواق بما يكتبون؟ في الوقت الذي يتفق فيه معظم النقاد على ضحالة إنتاجهم ورداءته وبذاءته؟

إنهم لا يقبلون بالشعراء المعاصرين لهم من جيل السبعينيات، وعندما تعدد لهم أسماء بعضهم يسخرون قائلين: إنها قائمة انتخابية لم نسمع بها، بل إنهم يرون في شعر «فاروق جويدة» مثلاً، مرحلة استسلام الجمهور، لشعر يشبه الكتب الجنسية الرديئة وأغاني الميكروباس(؟)- رمتني بدائها وانسلتّ كما يقول المثل القديم- ثم يزعمون أن شعر «صلاح عبد الصبور» و «حجازي» (العرّاب الأكبر الذي يتبناهم الآن) تراث لا يمكن إعادة إنتاجه، أما شعراء الستّينيَّات فشعرهم تافه لا يستحق أن يتحوَّل إلى تراث![٣]، وهذه العدوانية التي تكتسح

(١) انظر كلام عبد المنعم رمضان، الكرمل، ٤/ ١٩٨٤، ص ٣٠٠.

(٢) راجع كلام فريد أبو سعدة (اسمه الكامل محمد فريد أبو سعدة)، جريدة عكاظ، محلق دنيا، جدة، ١/ ٩/ ١٩٩٢م.

(٣) انظر كلام عبد المنعم رمضان، جريدة الوفد، ٥/ ٩/ ١٩٩١.

في طريقها كل شيء نذير بعصر من الهبوط الأدبي، قد يتواضع إلى جانبه ما رأيناه في العصر العثماني، وهو ما يحتم على النقّاد والأدباء والجمهور أن يواجهوا عدوانية الهالوك بالرفض الحاسم حتى يعود لأدبنا بهاؤه ونضارته، تعبيرًا عن همومنا وبعثًا لأمانينا.

ثالثًا: موقفهم من السلطة:

السلطة في أي بلد هي الحكومة التي تحكمها، وموقف المثقف والكاتب والشاعر من هذه السلطة هو موقف المقومّ والمطالب بالعدل أو المزيد منه، والحرية أو المزيد منها، وبإيجاز شديد يمكن القول إن موقف أصحاب القلم من السلطة في بلاد مثل بلاد الغرب وأميركا، يختلف عن موقف نظرائهم في بلدان العالم الثالث، فالأولون لا يعانون من القهر أو الطغيان، ويملكون القدرة على التعبير بصورة لا تُتاح للآخرين، ولذا فموقفهم مع السلطة التي تأتي بإرادة شعبها، هو في مجمله موقف المتعاون الذي يصل في بعض الأحيان إلى درجة العمل في أجهزة الاستخبارات، وكان الكاتب البريطاني الراحل «سومرست موم» من أبرز الأدباء الذين عملوا في هذا المجال لخدمة الحكومة البريطانية انطلاقًا من كونه يخدم شعبًا لا حاكمًا أو أشخاصًا بأعينهم، أيضًا، فإن الكاتب الغربي يستطيع أن يواجه حكومته بما يرى انتقادًا أو رفضًا دون أن يؤثر ذلك عليه أو على رزقه، أو على تعاونه مع السلطة عند الضرورة.

أما في بلاد العالم الثالث التي يعاني أكثرها من الاستبداد والطغيان والقهر والنهب، فالموقف مختلف، لأن الكاتب في هذه البلدان لا يستطيع أن يتمتع بالعيش الآمن، ولا يمكنه أن يحمي رأسه من السقوط إذا تجاوز الحدود التي ترسمها السلطة، فيتحول إلى واحد من ثلاثة، إما إلى شهيد عندما يصرّ على إعلان موقفه، أو يلزم الصمت حين لا يستطيع أن يجاهر بآرائه، أو يتحوّل إلى بوق يتحدث باسم السلطة ويحمل مباخرها ويبشّر بفتوحات قهرها وطغيانها

واستبدادها ونهبها لأموال الأمة وأحلامها في الحرية والعدل والأمن.

فأين يقع الهالوك بالنسبة للسلطة في مصر؟

لا شك أن مصر تعيش قدرًا محدودًا من حريّة الكلام التي تترتّب عليها بعض الآثار السلبية، ولا شك أنه يمكن للكاتب أن يقول كثيرًا مما يريد، وإن كان عليه أن يتحمّل نتيجة ما يقول، بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ويمكن القول بصفة عامة إن الهالوك لم يقفوا من السلطة موقفًا معاديًا، ولم تسّجل كتاباتهم الشعرية والنثرية مثل هذا الموقف، والمسّجل لهم حتى الآن؛ أنهم صاروا من أبواق السلطة وحملة مباخرها والمبشّرين بأفكارها سواء جاءت هذه الأفكار لصالح الأمة أو ضدّها، وهذا أسوأ موقف يمكن أن يقفه كاتب أو فريق من الكتاب، وبخاصة إذا كان هذا الفريق يبني وجوده الأدبي والثقافي على أساس العداء للسلطة ورفضها، والزعم بأنه دخل سجونها!

لقد ألحّوا كثيرًا على بطولات مزعومة ضد السلطة، ورأينا العديد من مقولاتهم تكرّس هذا الزعم، بل إنهم يتهمون غيرهم بالعمل لحساب السلطة وركوب عربتها.

فهم يرون أن نشر كتاباتهم في مجلات «الماستر» خروج على السلطة[١]، ويزعمون أنهم ينتمون إلى الجيل الذي أشعل مظاهرات ١٩٧٢، والجيل الذي شهد أول اعتقالات في السبعينيات[٢]، وأن الذين سبقوهم- أي شعراء الستينيات- قد التحقوا بخدمة السلطة، وروّجوا لها فكريًّا، والتصقوا بها حتى

(١) انظر ما قاله أحمد طه، رفعت سلام: الكرمل، ٤/ ١٩٨٤، صفحات ٢٩٢، ٢٩٤، ٢٩٥ على الترتيب.

(٢) انظر ما قاله أحمد طه، رفعت سلام: الكرمل، ٤/ ١٩٨٤، صفحات ٢٩٢، ٢٩٤، ٢٩٥ على الترتيب.

الآن، وأنهم (أي الهالوك) كانوا خارج اللعبة (أي لعبة السلطة) منذ البداية[١].

وكتاباتهم أول من يكذّب موقفهم من السلطة، فلا يوجد فيها ما يُنبئ من قريب أو بعيد، بعدائهم للحكومة أو رفضهم لها أو انتقادهم لأي موقف من مواقفها.

ثم إنهم بصورة أو أخرى، كانوا عونًا للطغاة والديكتاتورية- وعملوا في خدمة الأنظمة المستبدة، والدعاية لها، ولعل موقفهم من «صدام حسين» وحزب البعث أبرز دليل على ذلك، فقد عملوا في صحفه، ونشروا في مؤسساته الثقافية، ويالله العار فقد أصدر أحدهم ديوانًا يتغزّلُ في بطولته و «قادسيته» الآثمة التي شنها ضد إيران طوال ثماني سنوات. ثم إنهم الآن صاروا يتحكمون في المؤسسة الثقافية المصرية ومجلاتها وهيئة كتابها وندواتها ومعارضها ودخلوا مجلسها الأعلى للثقافة، كما صارت لهم سيطرة واضحة على معظم الصفحات الثقافية في الصحف المصرية التي تسيطر عليها الدولة[٢]، فأين هو التناقض المزعوم بينهم وبين السلطة؟

إن سيطرتهم على المرافق الثقافية الرسمية الآن، حولتهم إلى مستبدّين من نوع لا يعرف التسامح، فقد حرّموا هذه المرافق على غيرهم من مخالفيهم في الفكر والاتجاه، وبأموال الأمة راحوا ينشرون غثاءهم وبذاءتهم، دون مراعاة

---

(١) انظر ما قاله أحمد طه، رفعت سلام: الكرمل، ٤/ ١٩٨٤، صفحات ٢٩٢، ٢٩٤، ٢٩٥ على الترتيب.

(٢) تحدث أحدهم عن المؤسسة الثقافية قبل أن ينخرط في سلك العمل بها، فاتهمها بالموات، واتهم الجوائز التي تمنحها بأنها ذات تاريخ مخز، وأنها منحازة لكل ما هو بعيد عن الفن الحقيقي والإبداع الجيد، فضلاً عن اتهاماته الرخيصة ليعض الأساتذة الذين يشاركون في عضوية اللجان بهذه المؤسسة راجع ما قاله («حسن طلب»، الوطن العربي، ٢٦/ ٧/ ١٩٩١، ص ٤٥).

لشعور الأمة وأخلاقها وذوقها، وهو ما يؤكد في النهاية أن موقفهم من السلطة موقف انتهازي رخيص لا يليق بمثقف حقيقي، فضلاً عن شاعر أصيل.

ويدخل في هذا الموقف الانتهازي أن حدهم تقدّم لجائزة الدولة التشجيعية واستطاع بمعونة العرّاب الأكبر الذي يتبنى الهالوك «أحمد عبد المعطي حجازي» أن يحصل على نصف الجائزة، ولكنه بعد إعلان الفوز راح يلعن الجائزة ويسبّ المؤسسة الثقافية، ويشتم أعضاء اللجنة المحكمة وغيرهم، ثم قبل الجائزة بعد أن رُفعت قيمتها!! فهل هذا ينبئ عن أصحاب مبادئ ومواقف؟

رابعاً: موقفهم من النفط:

لا شك أن «النفط» أو بلاد النفط وامتداداتها، تمثل محورًا من المحاور التي تثبت عدوانية «الهالوك» وتناقضاتهم مما يشي بخلل عظيم لدى جيل افتقد القيمَ والتقاليد، وأحدث صدعًا في الواقع الأدبي والثقافي دونَ أسباب جوهرية تسوّغه أو تفسرّه.

فقد كان «النفط» محور لعناتهم وهجماتهم، سواء في مقولاتهم وتصريحاتهم، أو فيما يسمونه شعرًا وقصائد، ولكن الواقع كان يقول شيئًا آخر مغايرًا ونقيضًا.

لقد ذهب معظمهم إلى بلاد النفط، وقضوا فيها سنوات طوالاً، وما زال بعضهم حتى كتابة هذه السطور، يقيم هنالك، ويحظى بكثير من الاهتمام والإغداق، ويتمتع بما تمنحه هذه البلاد من رخاء ويسر وخدمات.

لقد تهالكوا على الذهاب إلى بلاد النفط، لدرجة أن بعضهم قّبل أن يذهب «مَحْرَمًا»، أي مرافقًا للزوجة، حيث تعمل هي، ويجلس هو في البيت لمرافقة الصغار ورعايتهم، وفضلاً عن ذلك، فقد كانت الصحف التي تصدر في بلاد النفط، أو بأموال النفط في أوربا مجالاً خصبًا لنشر كتاباتهم الرديئة والحصول من وراء ما ينشرون على مكافآت سخية، وبعضهم كان يعمل

مراسلاً نظير راتب شهري عال.

فلماذا الهجوم على النفط وأهله؟ ولماذا هـذا التنـاقض بـين الهجـوم علـى النفط والعيش في داخله وعلى معطياته؟

كتب أحدهم ما سماه قصيدة بعنوان «غريب آخر على الخليج»، يقلّد فيها الشاعر العراقي الراحل «بدر شاكر السيّاب»، مع الفارق الفنّي والموضوعي بين الصورة والأصل؛ يقول فيها:

[أنا الغريب يا خليج
ما جئت أستعطيك، بل أعطيك، فانظر:
قد أراك الله في بنيك ما أرى أباك فيك
قال، قد انطبق الشطَّان الآن
وبين اللجة والشطّ
اقتتل الرهط
فقني خطر النفطّ
قلت: النفط هو الفاقةْ
ناقلة البترول هي الناقةْ
وقد انفلتتْ من خيمة عبد القيس
إلى عصر الطاقة][1].

ومن حق المذكور أن يقول في الـنفط مـا يشـاء، ولكـن محاولـة الاسـتعلاء وإثبات الذات «ما جئت أستعطيك بل أعطيك» لا مسوّغ لها هنا، لسبب بسيط جدًا، هو أن المذكور ذهب إلى بلاد النفط بقدميه، ولم يجره أحدٌ من قفاه ليعيش هناك، بل إن غيره يتحايلون للذهاب ولو في حماية زوجاتهم، ثم إن العلاقة بين أهل النفط ومَنْ يذهب إليهم علاقة تبادل منفعة، خبرة في مقابل مـال، ثـم مـا

(١) حسن طلب، الأهرام، ٤/ ٩/ ١٩٩١.

الداعي إلى هذه المعايرة وذلك الاستعلاء المرذول، وأهل النفط، أصلاً وبالرغم من كل ما قد يحدث من بعضهم من استعلاء مقابل وتطرّف عنصري شعوبي، أخوة وأشقاء في الدين واللغة والتاريخ والجغرافيا والماضي والحاضر والمستقبل؟!. وإذا كان هناك من يحتجّ بظهور نزعة عنصرية أو شعوبية في البلاد النفطية، ينبغي أن نعترف بأن هناك نزعة شعوبية مقابلة يدّعي أصحابها أنهم فراعنة، وأنهم أصحاب حضارة عمرها سبعة آلاف سنة، متناسين أن الهوّية الواحدة التي تجمع العرب كلهم هي الإسلام الذي يرفض العنصرية والشعوبية جميعًا.. ومن المفارقات العجيبة أن الذين يتزعمون الدعوة العنصرية الشعوبية في الخليج هم الرفاق الحداثيون الذين يرتبطون بروابط وثيقة مع نظرائهم الهالوكيين!

ثم لماذا نفترض أن النفط شرّ كله؟ ألم يكن هو الذي ساند الطغاة المهزومين بعد انكسارهم في ١٩٦٧، ووقف مع المنتصرين في حرب رمضان؟

وهل يجب على من يحمل القلم أن يثير العداوات والخصومات بين الأشقاء أمْ يسعى للعلاج والوئام والنظر إلى مستقبل أفضل، في وقت تتوحَّد فيه دول الغرب التي لا تجمعها وشائج أو صلات مثلما تجمعنا الوشائج والصلات؟ إن «الهالوك» يبحثون عن ذواتهم فقط، ويتحركون بمنهج لا يتفق مع المبادئ والأعراف، يتمثَّلُ في ذلك الانفصام الواضح بين ما يقولون ويفعلون وبخاصة، في بلاد النفط وصحافتها.

لقد خرجت مجلة «اليمامة» السعودية على الناس ذات يوم، لتقدم مفاجأة عن واحد من الهالوك، وتصفه بـ «حامل أجراس الفضيحة»، وتتحدث عما يفعله من تغرير ببعض الشباب القاصر الذي يطمح إلى الشهرة الأدبية، ولا يملك أدوات الأدب ووسائله، فيزيّن له الأمور وييسّرها له، ويكتب عنه ويكيل له المدائح العصماء، وكل ذلك نظير كسب ماديّ، ولنترك كاتب المقالة

السعودي يعطينا ملمحًا لحامل أجراس الفضيحة، يقول:

«أمجد ريان، أحد الشعراء المصريين، وهو نظريًا مثقفٌ جيد، ومقتدر، ولكنه أخلاقيًا، يستخدم هذه الثقافة للاستفادة الشخصية والتغرير بالقاصرين ثقافيا، ولقد أتى لساحتنا الثقافية، وبحث عن نقاط ضعفها، وتغلغل فيها مستغلاً الثقة والتقدير والبراءة أيضًا، ولوّح لنا بأنه ناقد يستكشف هذه الأرض الإبداعية البكر، ويستخرج كنوزها الوفيرة، فالتفّ حول البسطاء يستغل سذاجتهم، ويستفيدون من اسمه الثقافي، ولأن الطمع أعمى، فلقد اندفع بحماس أهوج، بكيل المديح هنا وهناك فانكشفت سوأته بأسرع مما يتوقع، وبانت حقيقته للجميع... الخ»[1].

ومع هذا الكلام، والمقالة كلها، من تورّم شعوبي وانتفاخ عنصري ولغة مَنٍّ رخيص مرذول، فإنه أصاب كبد الحقيقة حين كشف حامل أجراس الفضيحة الهالوكي وتحايله على النفط وأهله، مما يجعل صورة «المصري» في عيون الآخرين غير طيبة على أحسن الفروض!

إن الهالوك ينقلون فضائحهم على الصفحات النفطية دون أن يخجلوا من سلوكهم الذي يسيء لشعبهم ووطنهم، وهي فضائح لا تتوقف، وتتراوح ما بين المشكلات البسيطة التي تجري فيما بينهم، أو مع الآخرين، في مقاهيهم وندواتهم ولقاءاتهم، والسلوكيات التي تعصف بما يقولونه ويدّعونه جملة وتفصيلاً.

ولعّل ما جرى من أحدهم مع بعض أشعار أمل دنقل، يؤكد إصرارهم على العصف بكل قيمة مضيئة، وكل تقليد نبيل، فقد نشر أحدهم قصائد: «أمل دنقل» القديمة، التي أوصى بعدم نشرها، ضمن دراسة في حلقات بجريدة

(١) حامل أجراس الفضيحة، مجلة اليمامة، الرياض، عدد ١١٧٤، ٢٤ ربيع الأول ١٤١٢هـ، ص٦٢ – ٦٣.

«صوت الكويت الدولي»، مما اضطر أرملة الشاعر الراحل إلى رفع دعوى قضائية ضد المذكور، وقد علَّقَتْ على ما حدث بأنه يتجاوز الدعوى القضائية على قضية أخرى أكثر خطورة هي أخلاقيات الكتابة وأخلاقيات النشر، وتضيف: لأن قيم البيع والتجارة لا تنتج حبًّا، فكان لابد أن يكون محتوى الدراسة هجائية لأمل دنقل، حيث أكَّد في أكثر من موقع أن تجربة أمل الشعرية تأكيد للتقريرية، وأحادية الرؤية والمحافظة والذوق السائد والعدمية والفاشية[١].

ونستطيع أن نعدّد الكثير من الفضائح التي تأتي على هذه الشاكلة، ويصنَعها الهالوك بوعي وإرادة وإدراك، دون خجل أو حياء، ولكنها في النهاية تعبير عن تناقض صارخ وفاضح بين ما يقولون وما يفعلون، وهي بلا شك تعطينا دلالة لا تخفى على نوعية القضايا التي تشغلهم ومردودها على كتاباتهم.

إن الهالوك تشكيل عصابي يفتقد الفضائل الأدبية، وإن كان يتمتع بالرذائل العدوانية التي يغذّيها التسلق والخواء والادّعاء.

(١) الوطن العربي، باريس، ٢٦/ ٧/ ١٩٩١، والمقصود هو «رفعت سلاّم».

والخلاصة:

إن جيل الهالوك لا يحقُّ له أن ينتمي إلى «أحمد شوقي» ولا «المتنبي» ولا «امرئ القيس»، ثُمّ إنّه وباء أصيبتْ به الحديقة الأدبية ينبغي استئصاله لتتفتح كل الورود والأزهار، وإن دعاواه حول الحداثة مردودة عليه، فالذي يعاني من قصور واضح في النحو والصرف والعروض لا يجوز له بحال أن يدخل ساحة الشعر النظيفة ويدّعى أنه حداثي، كذلك فإن الادعاء بأن قصيدة النثر هي مستقبل الشعر وفضاؤه الرحب محض تخرّصات لا قيمة لها، يؤكد ذلك إخفاق كل المحاولات لتأسيس قصيدة نثرمنذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم.

وأستغفر الله وأكرر اعتذاري للقارئ الكريم عن إيراد النماذج التي تناولت الذات الإلهية بصورة غير لائقة، وتلك التي أسرفت في الفحْش والبذاءة، وتلك التي عبّرت عن عدوانية أشخاص فضحوا أنفسهم ووطنهم خارج الحدود.

وفي النهاية، فإنه لا يصح إلا الصحيح! واسلمي يا مصر.

obeikandl.com