شِعرنا الحَديث
إلى أين ؟

غالي شكري

لا بد من مقدمة ، لاقول ان تسمية الحركة الحديثة في الشعر العربي بانها حركة الشعر « الجديد » او « الحر » او « المنطلق » هي تسمية باعدت بينهـا وبين التوفيق مجموعـة من التصورات الخـاطئة عن الشعر الحديث . فلو كان المقصود هو الشعر المعـاصر ، اي الذي نؤرخ له بفترة زمنية قريبة الينا ، لجاز ان نصف ما يطرأ على هذا الشعر من عوامل التجديد او التحرر او الانطلاق ، بهذه الاسماء دون غيرها . ولكني اعتقد ان هذه التسميات مجتمعة تحدّ من قيمة الحركة الحديثة في الشعر العربي ، لان ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد او تحرر او انطلاق ، بشكل عام . ان التعميم الذي تتضمنه هذه الالفاظ هو الذي يجردهـا من عنصر المطابقة على واقع الحال . فاي تجديد بالضبط هذا الذي حدث للشعر ، ومن اي الاشيـاء تحرر ، وعلى اي نحو من الانحاء ينطلق ؟ ان الاجابة على هذه التساؤلات ، من واقع هذا الشعر من جهة ، ومن واقع الحضارة التي اثمرته من جهة اخرى ، هي التي ستحدد لنا المصطلح العلمي الدقيق . فما لا ريب فيه ان كل قديم كان جديدا في عصره ، ولقد تحرر ذلك القديم الجديد في ايامه على صورة من الصور ، وكانت جدته وتحرره تجسيدا لانطلاقه الى آفـاق اكثر رحابة وعمقا . اذاً ، فثمة شيء آخر ، مختلف كيفيـا ، يميز الحركة الجديدة الحرة المنطلقة ، التي ينبغي ان ندعوها فيما ارى بحركة الشعر الحديث . فالحداثة والمعاصرة متمايزتان ، خاصة في النقد الاوربي الحديث . لم تعد الحداثة عند نقاد الغرب هي المرحـلة الزمنية التي يعيشونها ، فقد اختـاروا « المعاصرة » تعبيرا موفقـا لهذا المعنى . واضحت الحداثة عندهم ايضا تعني هذه « الحالة » التي اصبح عليها الشعر ، بل والرواية والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى ، ان شئنا الدقة في التشخيص .

ولربما يتساءل احد المخلصين : وهل علينا ان ننقل مصطلحات الغرب كما هي ؟ واجيب ان الحداثة ليست مصطلحا غربيا بقدر ما نقول ان الرواية العربية او المسرح العربي ليس فنـا غربيا ، وهي مصطلح غربي بقدر مـا نعترف بما قدمته الحضارة الغربية الى فنوننـا وآدابنا . وقد يحتج احد المخلصين للمرة الثانية فيقول : الا الشعر ، فهو ديوان العرب ؛ ان الرواية والمسرح بلا جذور في تراثنـا العربي ، اما الشعر فجذوره غائرة في وجداننـا وحضارتنا الى اغوار سحيقة . ولكني اعود مع تسليمي بهذه الحقيقة لاقول ان الحداثة في

الشعر العربي والاوربي على السواء ليست عنصرا تراثيا كاللغة والاوزان والصور والموضوعات، وما اليها من التقاليد الادبية التي تدخل في باب « موروث الشعر » ، وانما هي « مفهوم » جديد للشعر يغاير كافة المفاهيم التي عرفها التراث ، يغايرها مجتمعة لا فرادى ، بقدر ما يغاير القرن العشرون كافة ما سبقه من عصور في مجموعها ، لا كل عصر على حدة. وقد يؤثر المفهوم الجديد على مسار التقاليد الادبية ، ومن هنا يختلف تأثيره على الشعر الاوربي عن تأثيره على الشعر العربي ، لاختلاف التقاليد الادبية لكل منهما . ومع ذلك يظل جوهر المفهوم الجديد هو الرابطة العميقة بين مختلف اتجاهات الشعر الحديث، لان المصدر الرئيسي لهذا المفهوم هو الثورة الحضارية المعاصرة . ولما كانت هذه الثورة — لظروف عديدة — قد اتخذت من اوربا نقطة انطلاق لها، فقد اقبلت مصطلحاتها في صياغة عالمية تخضع لمقتضيات الظروف المحلية ولا تتخلى عن صفاتها الانسانية الشاملة . بل ان الشمول الانساني من السمات الاساسية البارزة على وجه المفهوم الحضاري الحديث .

ان المفهوم الحضاري الحديث هو ذلك التصور الجديد للعالم الذي اقتحم نظرة الانسان الى الكون والانسان والمجتمع في السنوات العشرين الاخيرة ، اي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . ولا شك ان ثمة ارهاصات عديدة عرفها الفكر الانساني في بداية هذا القرن مع مقدمات الحرب الاولى ، ولكنها لا تعدو كونها ارهاصات آذنت بالتغيير الثوري الجديد وان لم تكن هي التغير نفسه . بل اننا لا نذهب الى بعيد اذا قلنا ان الانقلابات الفكرية التي صاحبت القرن الماضي هي التي مهدت ورافقت وتفاعلت مع ثورة القرن العشرين . ومن ثم لا نستطيع ان نحدد المنابع الثورية لحضارتنا الراهنة، ما لم نعد الى تلك الجذور المتشابكة في ارض القرن التاسع عشر التي تغلب عليها العصارة الماركسية والداروينية و الميثولوجية . فلقد كان التفكير المادي ، العلمي ، العقلاني ، هو السمة الاساسية لحضارة ذلك العصر . ولست اطرح هذه السمة على هذا النحو التعبيري لأقفز بعدئذ الى القول بان حضارة القرن العشرين لم تكن سوى رد فعل لحضارة القرن الماضي ، فان هذا التفسير الآلي — ولا اقول النفسي ! — يوغل في متاهات التعميم التي تزيدنا ظلاما على ظلام. فردود الافعال التي قد تحدث على المستوى الفردي قلما تحدث على مستوى تيارات الفكر ، ويستبعد نهائيا حدوثها على المستوى الفردي الشامل . كانت الماركسية كشفا لقوانين الحركة في الطبيعة والمجتمع ، كما كانت الداروينية كشفا لتطور الكائن الانساني ، وكذلك كانت العلوم الميثولوجية كشفا لاصول العقائد الاولى . اي ان هذه المجموعة من الكشوف في جملتها تفصح عن منهج جديد واضح محدد ، يستلهم العلم والعقل والتجربة ، في ربط المقدمات بالنتائج ، والعلة بالمعلول ؛ وفي كلمة واحدة جاء هذا المنهج ليحيل « اللغز » ويكشف « السر » ويعرف « المجهول » . وايضا ، كانت هذه المجموعة من الكشوف تفصح

عن نظرة « تاريخية » تستضيء بالماضي ، لتفسر الحاضر ، وتتنبأ بالمستقبل . فالمنهج الجدلي والمادية التاريخية يتعرفان على « اصل » المجتمع ، ثم يفسران « ازمة » العصر او النظام الرأسمالي، ثم يتنبأان بالمجتمع الاشتراكي الذي ينعدم فيه الصراع الطبقي. اما الداروينية فتتعرف على « اصل » الانسان العضوي ، ثم تفسر كيانه الراهن ، وتتنبأ بالسوبرمان . وهكذا الميثولوجية ، تتعرف على « اصل » التكوين العقائدي للبشرية ، ثم تفسر القلق العقائدي المعاصر ، وتتنبأ بما سيكون عليه حال الانسانية القادمة . ومعنى ذلك ان رؤيا القرن التاسع عشر هي في جوهرها رؤيا علمية عقلانية تاريخية ، تستهدف الانارة الكاملة للانسان — ذلك المجهول ! — في مختلف جوانبه : الانسان الاجتماعي، والانسان العضوي، والانسان السيكولوجي . ومعنى ذلك ايضا ، انها كانت رؤيا انسانية ، طموحة، متفائلة.

رؤيا جديدة

غير ان الواقع التاريخي كان يضمر لهذه الرؤيا ما لم يكن في حسبانها. فلم يحقق التعاظم الاحتكاري في الدول الصناعية المتقدمة نبؤة صاحبي « البيان الشيوعي » ، اذ لم تخيم الاشتراكية على وجه العالم ، بل فتح التاريخ صفحة جديدة هي « الاستعمار » . وكان الاستعمار صفحة سوداء معتمة في تاريخ البشرية ، فهي الجذر الوحيد لكافة ما اصاب الانسان من بلاء واهوال وكوارث في حربين عالميتين ، لم تبدأ اولاهما عام ١٩١٤ كما يذهب المؤرخون، ولكنها بدأت منذ اواخر القرن التاسع عشر مع نمو الحركة الامبريالية والتزاحم على اسواق المواد الاولية والخامات الرخيصة . وفي خضم الحروب النهمة ، وفي غمرة العبوديات الجديدة ، كانت ثمة رؤيا جديدة تختمر في ضمير الانسان الحديث ، في عقله و روحه و وجدانه ، في ماضيه وحاضره ومستقبله، لم تكن رد فعل لتطرف رؤيا سابقة — وان بدت هكذا — لان هذا التطرف كما يحلو للبعض ان يتوهمه لم يكن هو الذي حطم « الجدار » الذي تستند اليه الانسانية متمثلا في تراثها من القيم ، وعلى رأسها قيمة الحرية. لهذا جاءت رؤيا الانسان الحديث ، او الانسان الخائب ، على انقاض ذلك الجدار المحطم ، لا بمدافع الحربين المتتاليتين ، وانما باصابع النظام القائد لهاتين الحربين . وتخلى انسان هذا النظام والعصر ، تدريجيا ، عن الرؤيا الطموحة المتفائلة ، بكل ما تشتمل عليه من علم وعقلانية . واصبح الانسان اللاعقلي هو العمود الفقري للحضارة الغربية في مناهج العلم والفلسفة والآداب والفنون . وهنا نستأنف الحديث عن الشعر . الا ان ذلك لا يمنعنا من الاشارة الى نقطتين عاجلتين : الاولى ان الرؤيا او المفهوم او المنهج الذي ساد طوال القرن التاسع عشر ، هو الاب الشرعي للاتجاهات الادبية والفنية التي ظهرت آنذاك ؛ فالعلم والعقلانية والتجربة هم آباء الواقعية والطبيعية بل والرومانسية احيانا. كذلك فرؤيا القرن

العشرين هي الام الشرعية للاتجاهات الادبية والفنية المعاصرة ؛ فالحدس واللاتحدد وغيرها من اساليب الفكر اللاعقلي والمعادي للتجربة والعلم، هي امهات السريالية والدادية والعبثية والشيئية ، وما اليها. والنقطة الثانية هي ان حضارة الفكر الغربي عرفت الوحدة والتكامل بين جميع الآداب والفنون كالرواية والمسرح والشعر والفن التشكيلي والموسيقى ، بل بين هذه الصور الوجدانية والصور العقلية في الفلسفات والعلوم . فعندما ظهرت في آفاق العلم معاني اللاتحدد والاحتمال ظهرت في نفس الوقت مرادفاتها الفلسفية من البرغسونية الى الوجودية ، وبدأت في الظهور مدارس اللاوعي في علم النفس ، وتيار الشعور في الادب الى المسرح العبثي او اللا مسرح ، والرواية الجديدة او اللارواية . ولربما كان كافكا و بروست و جويس هم آباء الرواية الحديثة بحق ، ولكنهم آباء الادب الحديث في نفس اللحظة . فهم اول من عكسوا ، بادوات تعبيرية مختلفة — باختلاف التقاليد الادبية لكل منهم —، مأساة الانسان الحديث . وكان ت. س. اليوت هو المندوب الرسمي لهذه المأساة في حقل الشعر .

ويخصص الناقد الامريكي م. ل. روزنتال ما يقرب من ثلث كتابه الهام —الذي ترجمه جميل الحسني تحت عنوان « شعراء المدرسة الحديثة » — حول قصائد ييتس و باوند التي ازهصت بشعر اليوت وارضه الخراب — وهو لا يشير بحرف الى تأثير هذا الروائي العظيم — جيمز جويس — على رؤيا اليوت بشكل عام ، والى استخدامه اداة تعبيرية محددة—هي تيار الشعور — في البناء الشعري . ولست اقصد بان تأثير جويس كان تأثيرا مباشرا على اجيال الشعر الحديث ، بل انه لم يكن اول من استخدم تيار الوعي في الادب الغربي ، ولكنه هو الذي اشاع في الادب الانكليزي المناخ المأساوي الحاد الذي لوّن نفسية الانسان الحديث في الغرب بالوان قاتمة تجسد الدمار . ولم يكن دور جويس الا دقة الناقوس التي ايقظت الوجدان الانكليزي على رياح الفناء . فقد كانت هذه الدقة هي العمل الفني الكبير « يولسيز » ، الرواية التي لم تبنَ وفق الاصول التقليدية للرواية الانكليزية ، ولكنها ثارت على تلك الاصول وفق مفهوم حديث للكون والانسان والمجتمع. وانعكست هذه الثورة على البناء الروائي في تفكك اوصال الفرد وتحلل استمرارية الزمن وانعدام التفرقة بين الحقيقي واللاحقيقي وغلبة الجنس على عالم الحلم والواقع سواء بسواء . وتلك هي عناصر الرؤيا « الكونية » الحديثة ، التي حلت مكان الرؤيا « الانسانية » السابقة . الوجود ككل ، في مستواه التجريدي المطلق ، هو عماد الرؤيا الحديثة ، كبديل عن الوجود الاجتماعي او الانساني او الجزئي الذي كان عماد الرؤيا السابقة . واذا كانت العتمة والدمار والتحلل هي المظاهر المباشرة للرؤيا الحديثة ، فهي بلا شك رؤيا سوداء غامضة كهذا الضباب ، على النقيض من الرؤيا السابقة التي استهدفت الانارة الكاملة . اي ان

طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من « غموض » الشعر الحديث، فليس التلاعب بالاوزان او اللغة او الصور هو « السر » الكامن وراء هذا الغموض ، وانما هي الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق ، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد . وهنا ربما ثار سؤال جاد : أ لم يعبر الادب في شتى عصوره عن اكثر جوانب الحياة مأساوية، منذ آيات المسرح اليوناني العظيم الى آيات العصر الذهبي للرومانسية؟ وصاحب السؤال على صواب ، ولكنه ليس على صواب كامل. فالمأساة الانسانية هي خامة الآداب والفنون منذ فجر التاريخ حقا ، ولكن العالم لم يشهد ما شهده ويشهده القرن العشرون من انتصارات علمية باهرة كان يتطلع اليها الانسان فيما مضى — وهو في اتون المأساة — على انها « الامل » ، فكان هذا الامل يلون المأساة الكلاسيكية او الرومانسية بما يشبه الحنين الى عالم اجمل وافضل ، يؤيده في ذلك عاملان هما الحاح العلوم المتصل على ان « المستقبل » كفيل بمحو المأساة ، وسيطرة الفلسفات المثالية والمدن الفاضلة على الاذهان والوجدان . اما الانتصارات العلمية الباهرة في القرن العشرين فقد رافقتها سيطرة ابشع النظم الاستغلالية التي من شأنها ان تحيل انتصارات العلم الى انتكاسات للانسان في اعز ما يمتلك من قيم : الحرية .

الغموض والشعر

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان التقدم العلمي المذهل في عصرنا لم يرو ذلك التعطش الميتافيزيقي الى معرفة السر او اللغز او المجهول . بالاضافة الى ما اصاب البشرية من حربين متتاليتين اسفرتا عن ارض خراب من كافة جوانبها ، الاجتماعية والروحية ، وكانت الارض الخراب منذ بداية الحرب العالمية الاولى هي الصورة الوحيدة التي تتراءى امام الشاعر الغربي فلا يتصور ان رسالته هي ان « يصوغ » احاسيسه ازاء ما تراه عيناه او ان « يصور » شيئا مما تراه هاتان العينان ؛ ولم يعد يفكر في « صناعة » الانطباعات او الواقع على ضوء مقاييس الفن السائدة كأن يبالغ في « تكبير » الحجم الطبيعي مبالغة كاريكاتورية حتى يصيب المتلقي بالاشمئزاز او السخرية ، او ان ينقل صورا طبق الاصل ليشعر القارىء باللامبالاة . ان شاعر القرن العشرين لم يفكر بهذا الاسلوب ، بل راح يتوسم بناء عالم جديد على انقاض الارض الخراب ، راح يحقق في اعماقه تفاعلا روحيا بعيد المدى يخصب به مجالات « الرؤيا » الحديثة للشعر . بل ان كلمة الرؤيا — اذا شئنا الدقة في التعبير والتاريخ — لا تنطبق ابعادها الا على هذا الشعر الحديث . غير ان معناها هنا يختلف عما الفناه من قولنا « المدينة الفاضلة » . فالرؤيا تقيم عالما جديدا بحق، ولكن من انقاض العالم القديم نفسه ، لهذا يصبح شاعر كاليوت من رواد التجديد ومن دعا

التقاليد الادبية او موروث الشعر ، معا . ولهذا ايضا لا يصبح العالم الجديد للشاعر طريقا من الورود ، بل تفوح منه رائحة المأساة في اختياره للبراءة التي ينشدهـا ، على مستوى الفطرة الانسانية في المجتمـع البدائي،والفطرة الانسانيـة في الفرد على المستوى العضوي . ولهذا ثالثا تصبح الاسطورة هي البناء التعبيري الامثل لدى الشاعر الحديث ، لانها تتضمن في كيانها العضوي ذلك المناخ القديم بما يجسده من نسيج قريب من مـادة الحلم . رؤيـا الشاعر الحديث ، اذاً ، هي تلـك الطبيعة التي اشرت الى انها مصدر مـا يراه البعض من « غموض » ، ذلك انها لا تشتمل على بناء منطقي مسلسل ، مقدماته تؤدي بالضرورة الى نتائج محددة ، كالرباط الحتمي بين العلة والمعلول ؛ فهكذا كان الشعر الاوربي في القرن التاسع عشر يكاد يكون مجموعة رياضية من المعـادلات العاطفية او الاجتماعية ، تبعـا للمذهب الفني الذي يخضع له الشاعر. ان هذه النقطة يتوقف عندها الدكتور ليفيز طويلا في مقدمة كتابه « اتجاهات جديدة في الشعر الانكليزي » .

وقبل ان اعرض لرأي ليفيز بشيء من التفصيل اود ان اسجل هذا «التقابل» بين شعر القرن التاسع عشر والشعر الحديث في القرن العشرين . فبينما تتعدد المذاهب في القرن الماضي ، تتفق جميعها اتفاقـا غير مكتوب على ذلك « الخط العام » للشعر الذي يمكن ان ندعوه بالنظام المنطقي. وعلى النقيض من هذه الظاهرة، نلاحظ ان الشعر الحديث في هذا القرن لا سبيل الى تصنيفه في خانات واضحة محددة تحديدا حاسما ، اي انه لم يتمذهب في اتجاهات متباينة، او على الاقل متمايزة، على الرغم من انه لا يخضع لمنطق بالغ الصرامة ،بل لا يخضع لمنطق ما بالمعنى التقليدي المألوف . ان منطقه الوحيد هو « الرؤيا »، اذا استطعنا ان ندعوها منطقا. فالرؤيا، وهي قريبةمن مادة الحلم،ترفض التجانس بين جزئياتالقصيدة الواحدة، وان اصرت على موقف كلي شامل لهذه الجزئيات. فجزئيات «الارض الخراب» او «الرجال الجوف» او « اغنية للعاشق ا. ج. بروفروك » هي خليط متنافر من المرئيات المحسوسةوالتطلعات الغيبية، من ذاتيةالشاعر وموضوعيةالعالم الخاص، من الاصول العريقة للغة الانـكليزية ومن لهجات ولغـات اوربية قديمة وحديثة، من اشواق تمت بصلة قرابة الى الروح الاسيوية ومن صرخات الازقة المظلمةفي اية مدينة غربية. كل ذلك تجده فيالقصيدة الاليوتيةالواحدة،بل قد تفاجأ به فيمجموعة صغيرة من الابيات،وسوف تقف حتما على حافة الذهول حين تصطدم بهذه الظاهرة في البيت الواحد! ومن اليوت الى احدث شاعر معاصر في اوربا ،تمر امامنا صفوف لا نهاية لها من الشعراء الذين يختلفون معه في حدة وعمق، ولكننا نسلم لهم في نفس الوقت بالقاسم المشترك الاعظم الذي يجمعهم ، وهو « الرؤيا » الحديثة في الشعر ، كما انهم يسلمون معنا في نفس اللحظة بانهم لا يتورطون في الخضوع لاية تخطيطات نظرية مسبقة او تالية ، ترسم لهم المذاهب والمدارس والاتجاهات .

يقول الدكتور ليفيز في صدر كتابه القيم : « لكل عصر – اذاً – مفاهيمه وتصوراته للشعر ، اي للموضوعات الشعرية اساسا ، وخامات الشعر ، والاحوال الشعرية . وربما كان اكثرها فعالية ، مالم ينل منا اهتماما يذكر . فالمفاهيم التي انحدرت الينا من القرن الماضي ارسيت دعائمها في مرحلة كبار الرومانطيقيين: وردزورث وكولريدج وبايرون وشيلي وكيتس . ان نحاول تصنيف هؤلاء ، فان ذلك يعني المغامرة باساءة تقديمهم . فالارجح ان غموضهم ولا تحددهم هوالسر الكامن وراء قوتهم ». لقد وضع الناقد بهذه الاسطر قاعدة هامة ، هي ان جذور الشعر الحديث تحمل في شعيراتهاالدقيقة كافة السمات الواضحة في ثمار هذا الشعر . فقد كان اختياره لشعر كولريدج وكيتس – علىوجه الخصوص – اختيارا عميقا واعيا بخطورة الارهاصات الفنية القائمة في هذه النماذج الممتازة، والتي مهدت بدورها وبشرت بقدوم الشعر الحديث . فهذه النماذج – دون غيرهـا – لا سبيل الى تصنيفها في قوالب حديدية لا ترحم الشذوذ او الاستثناء او النشاز الذي قد تتسم به هذه النماذج ، ولا يتلاءم مع طبيعة العصر ، ولكنه يبدو للعين العبقرية الملهمة بشيرا بشيء جديد يتجاوز عتبات العصر الى آماد ابعد غورا. ومن هنا يستطرد ليفيز : « فالشعر في كل عصر يميل الى انيضع لنفسه حدودا هي الافكار التي تكون في اساسها شعرية، والتي اذا تغيرت الظروف التي ولدتها واوجدتها تصبح حجابا يحول دون الشاعر وخاماته الكبيرة القيمة ». ولذلك ، فيما ارى ، تقتصر البشرى بالمولود الجديد على كبار الشعراء فقط ، السابقين على عملية الميلاد . ولعل مكافأتهم الحقيقية على هذه الحساسية العبقرية بما يتشكل في باطن المجتمع والحضارة والعصر ، هي انهم يصبحون من العلامات المميزة للتقاليد الشعرية السارية في تكوين المولود الجديد . اي ان الغموض الذي نستشعره في كبار شعراء القرن الماضي – كما يرى ليفيز – يبرر لنا – نظريا على الاقل – ما نستشعره من غموض في الشعر الحديث . فقد وصل العالم في مختلف جزئياته الى درجة عالية من التعقيد والتركيب، كما تعددت وسائل المعرفة العلمية بصورة لا يفيد معها الحصر ، في محاولة لاهثة للحاق بركب الانجازات الحضارية وما تحققه من فتوحات في النفس الانسانية والمجتمع الانساني الى الدرجة التي لا يملك معها الفن سوى التكثيف والتركيز .

الانتقال الى البساطة

والشاعر – يقول روزنتال – حين يدخل بمشكلات الحياة مدار عالمه الجمالي فهو يعيد صوغها ويكشف لنا من معاني وجودنا المعاصر اكثر بكثير مما يخطر ببالنا. وطبيعي ان كل ما هو جديد فوري تلتقطه الحواس في كامل يقظتها، يبدو امرا مزعجا ينبو عن المألوف، « والغموض الذي نسمع الكثير عنه، ليس غموضا في الحقيقة، ولا ينجم عن القصيدة نفسها.

وما يجعل القصيدة تبدو صعبة انما ينجم عادة عن الزاوية التي ينظر الى هذه القصيدة منها. وقد يكون مفتاح هذه المشكلة في التقلبات المفاجئة التي تطرأ على السلوك والفكر وتجابهنا الحياة بامثالها كل يوم فنتقبلها رغم عدم توقعنا لها . ومما يدعو الى العجب ان ابرز مظاهر الفرقة بين اسلوبي الشعر القديم والحديث ليست ناجمة، كما هو الاعتقاد السائد، عن التحول عن التعبير الواضح الى لغة الاحاجي، وانما هي ناجمة عن الانتقال من الصيغة الشكلية نسبيا الى البساطة وصراحة التعبير ، مما ادخل على الشعر الفة لا صنعة فيها ولا تكلف وادراكا لحقائق الحياة اليومية بصورة لم تكن معهودة من قبل ». ان روزنتال— بهذه الكلمات — انما يوضح مشكلة البناء اللغوي في القصيدة الحديثة من اساسها اللفظي، ونحن نعلم ان مدرسة اليوت — ان جاز لنا ان ندعوها هكذا مؤقتا — هي مدرسة « اعادة الشعر الى الحياة »، اي استلهام لغة الحديث اليومية والتراث الشعبي في « تركيب » القصيدة الحديثة . ومعنى ذلك ان روزنتال على حق حين يسجل دهشته لما ندعوه بمشكلة الغموض في رأي البعض . لان لغة الحياة — كما نفترض — هي لغة الوضوح ، على عكس لغة المعاجم او «لغة الشعر» كما كان يقال في زمن مضى . فاللغة التي خصصتها العصور السابقة للزخارف الكلاسيكية والرومانسية في بناء القصيدة وجوّها العام، لم تعد هي لغة الشعر الحديث القائم على منطق « الرؤيا » الفنية . وهي في جوهرها بناء كالحلم تنقطع فيه مظاهر الارتباط المنظم المتسق بين المقدمات والنتائج والعلة والمعلول. وبالتالي لن تكون لغة هذه الرؤيا الحلمية من مجففات القواميس المعلبة ، بل هي تستمد اصولها من طبيعة الرؤيا ونوعية الحلم . فلا بأس حينئذ ان تلتقي لفظة من تراث تشوسر بجملة من التوراة او تعبير شيكسبيري يتلوه مباشرة تركيب عامي يجري على السنة اهل لندن ، مع حكمة صينية او عبارة لاتينية او لهجة تكشف عن بدائية الاحساس الجنسي. ولن يكون التركيب اللفظي وحده هو عماد « لغة الحياة » في الشعر الحديث، فسوف تكون « الصورة اللغوية » هي الاخرى على نحو جديد: يلتقي فيها الحكيم او المفكر او القسيس بالرجل العادي او الغانية ، جنبا الى جنب مع الاحداث والمواقف التي لا يربط بينها سوى التناقض — ان كان التناقض رباطا يصل بين الاحداث . وقديما كان بودلير نبيا للشعر الحديث حين تبلور « احساسه المفاجىء العليل بحياة فردية لا تنسجم مع المثل التي ينادي بها العصر الذي يعيش فيه ، وعلى النقيض من ذلك كان احساسه بانه مجرد فرد واحد من بين عديدين قضي عليهم ان يدفنوا في هذا الوجود الواسع، حيث الحياة هي موت بالنسبة لجميع البشر. ونحن ندرك لماذا كان من بين الرموز المميزة للشعر الحديث بوجه عام ، او الشعر الانكليزي على الاقل ، صورة سجناء دانته في دهاليز الجحيم : « تعساء لم يولدوا ولم يموتوا ، لا يستحقون لوما ولا تمجيدا » . وهؤلاء هم سكان الارض الخراب في قصيدة اليوت، الذين يحولهم افتقارهم للنظرة الاخلاقية،

وانفعالهم الآلي ، الى سجناء لذواتهم الجسدية عاجزين عن الالتزام بأي موقف ذي معنى ازاء الخير والشر » .

ان هذا التصور للحداثة في الشعر قد عرف العديد من التطورات الفكرية والفنية ، من اليوت الى سان جون برس الى احدث شاعر معاصر في اوربا لا يكتب قصيدةالنثر فحسب بل يضع حرفا واحدا — لا كلمة واحدة ! — في السطر الشعري الواحد ، وقد لا يكتمل هذا الحرف مع بقية مـا يتلوه من حروف وكلمات وجمل في الشطرة الواحدة او مجموعة الاشطر او القصيدة كلها. ولكن هذا المفهوم الحديث للشعر الذي يمضي جنبا الى جنب مع الرواية والمسرح والفن التشكيلي والموسيقى في غربي اوربا وامريكا ، يتخذ لنفسه مسارا آخر عند شعراء الرؤيا الاشتراكية. فلربما يفيد لوركا وبابلو نيرودا ولويس اراغون وناظم حكمت من انجازات الشعر الغربي الحديث في اللغة او الصور او الاوزان — كل منها على حدة — ولكنهم لا يميلون اطلاقا الى « نقل » الرؤيا الغالبة على ذلك الشعر « ككل » . فهم ما يزالون امتدادا اكثر تقدما وازدهارا لتلك الرؤيا الانسانية التي عرفها القرن الماضي في طموحها وتفاؤلها ووضوحها. اننا قد نجد شاعرا مثل اراغون امضى فترة شبابه الفني في احضان السريالية ، ولكنه اذا تحول عنها الى الماركسية في الفكر ، فانه لا يتحول عما تحتويه من قيم جمالية اثرت امكانياته الابداعية الخالقة . بل اننا قد نقرأ لاراغون بعض اغنياته الحزينةالتي تصل به احيانا الى حافة اليأس، كأن يقول في قصيدته « ليس من حب سعيد » انك عندما تفتح ذراعيك لتستقبل الدنيا ، ترتسم خلفك علامة الصليب ! على ان اراغون وغيره من شعراء الغرب ذوي الرؤيا الاشتراكية، قد يتأثرون بالقيم الجمالية للشعر الحديث ، وقد يصابون بالغثيان في هذا الوجود العبثي ، ولكن هذا التأثر وذاك الشعور لا يصوغان مفهومهم العام للشعر . ان رؤياهم هي رؤيا القرن التاسع عشر مهما اضاف اليها الزمن من تعميق وتطوير . وهم يسيرون في خط موازٍ للشعر الحديث ، يلتقي معه ربما ، ولكنه لا يتقاطع معه اطلاقا . على غير هذا النحو يتأثر شعراؤنا العرب بالرؤيا الحديثة للشعر. فمنهم من تقولب بالحضارة الغربية ولم يعد يرى الا ما تراه، فجاء شعره — كرؤيا لا كشكل ومضمون — مطابقا لاحدث انجازات هذه الحضارة في المجال الشعري ، مهما تنوعت اساليب كل شاعر وطبيعته. غير ان هناك آخرين يستلهمون الرؤيا الحديثة للشعر، ولكن في اطار ثورتنا الحضارية المعاصرة وتقاليدنا الادبية الموروثة . الا ان هؤلاء ايضا تتنوع اساليبهم وطبيعتهم، بحيث يختلف «مدى» تأثر كل منهم بالرؤيا الحديثة من ناحية، والمحتوى الثوري لحضارتنا من الناحية الاخرى .

* * *

مناخ شاعرنا الحديث

ولا شك ان الشاعر العربي الحديث يعيش في مناخ معقد وشاذ ، فهو قد يلتقي مع رؤيا القرن العشرين عند شعراء الغرب ، وقد يلتقي مع رؤيا القرن التاسع عشر عند شعراء البلدان الاشتراكية ، ولكنه في النهاية يحس احساسا عميقا بمسافة ما بينه وبين كل من الفريقين . ذلك ان الاختلاف بين رؤيا القرن الماضي والرؤيا الحديثة في الشعر ليس اختلافا حضاريا ، اي ليس اختلافا في النوع ، وانما هو اختلاف في « وجهة النظر » كما انه اختلاف في « درجة التطور الاجتماعي » ، وكلاهما عنصران في تكوين « الرؤيا» الشعرية ، ولكنهما — بالقطع — ليسا الرؤيا نفسها. الحضارة الاوربية ، في جوهرها الاصيل، تنعكس على شعر اراغون وافتوشنكو بنفس المقدار الذي تنعكس به على ازرا باوند واليوت . غاية ما هناك ، ان هذه الحضارة من التنوع بحيث تسمح لوجهات النظر المختلفة ودرجات التطور المتباينة ان تنعكس بدورها على اعمال الشعراء . وليست وجهات النظر ودرجات التطور ، في التحليل النهائي ، الا القشرة السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تلون الحضارة الغربية في جانب منها بلون ، كما تلون الجانب الآخر بلون مختلف . الا ان تعدد الالوان لا يفقد الكيان الحضاري للغرب وحدته العميقة التي يستمدها اساسا من تراث عريق مشترك ، وتقاليد واحدة متجذرة في الوجدان . بل ان هذه القشرة السياسية والاقتصادية في الشعر ، ليس لها الدور المباشر كما هو الحال في الفكر.

اما الشاعر العربي الحديث، فلا يربطه بالتراث الغربي الا الجانب الانساني العام، فليست هناك وحدة حضارية تصل بينه وبين الشاعر في غربي اوربا او شرقيها. ذلك اننا نعيش في ظل حضارة متخلفة كيفيا عن حضارة الغرب. ونحن اذا كنا نستطيع ان نعايش الحضارة الغربية عن كثب في المستوى التقنولوجي ، فاننا لا نستطيع ان نقوم بنفس العمل في المستوى الفني . بل ان « استيراد » الجانب التقنولوجي من حضارة الغرب ، قد ادى الى « تقدم » الخطى الصناعية في المجتمع العربي ، بمعدل تتسع بواسطته الهوة بين الجانب المادي في حياتنا والجانب الفكري . بل ان استيراد الفكر مع الصناعة ، كان له اثره الفعال في تضخيم الاحساس بالانفصام القائم بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي عند الانسان المثقف. ويقف الشاعر العربي الحديث على فوهة بركان يغلي منذ مائة عام بتفاعلات غريبة معقدة ، تفصله عن ركب الحضارة الانسانية في ذروة تعبيرها الفني باوربا ، ما لا يقل عن اربعة قرون ، وهي المسافة التاريخية بين نهضتهم ونهضتنا . وبالرغم من ان الرؤيا الحديثة في الشعر قد اصبحت لغة انسانية عامة، يحق للشاعر اينما كان ان ينتهجها اسلوبا للحياة والفن، فان الشاعر العربي الحديث يحس اليوم اكثر من اي وقت مضى بقوسين كبيرين يحيطانه من جميع الجهات . فهو ، اولا، محاط بتراث محدد في الفكر والشعر ؛ وهو، ثانيا، محاط باغلبية

قارئة تمثل لحظات منحطة في حضارتنا هي لحظات التخلف المرعب والنكسة المريرة. وبين هذا الواقع الصخري ، والمثال البلوري المتاح له في قراءة الشعر الغربي الحديث ، يتمزق كما لم يتمزق احد في تاريخنا ، من الروائي الى الكاتب المسرحي الى المفكر – لان القوالب الموضوعية لدى هؤلاء تفسح امامهم المجال لعمليات التوفيق (المصطنع او الاصيل !) بين احدث منجزات التكنيك الغربي والتجربة المحلية الغائرة في الوجدان العربي .

يحيا شاعرنا الحديث اما في شوارع لندن و باريس و مكتباتها مباشرة، واما على اعتاب الصحف ولجان الشعر والبرنامج الثاني ومدرجات الجامعة وفصول المدارس في القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق. وسواء كان هنا او هناك، فهو يعاني معاناة الانبياء هول المسافة بين التراث و الرؤيا الحديثة في الشعر ، وبين الواقع وهذه الرؤيا . فالتراث عندنا – ولو كانت خامته عند اسلافنا كابي نواس ليست فوق الشبهات – الا ان له قداسة العقائد الدينية . والعقيدة ، مهما تناقضت مع حياتنا اليومية ، فهي دائما على صواب ونحن على خطأ . لذلك كان الانفصال بين انبياء الحداثة في شعرنا وبين التراث ، مجرد انعكاس للانفصال التاريخي بين العقيدة والسلوك . لذلك ايضا كان الشعر الحديث عودة حقيقية للحياة ، لا بالمعنى الساذج حين يقال ان هذه العودة تتمثل في اتخاذ لغة الواقع اليومي لغة للشعر ، وانما بالمعنى الجوهري الاعمق حين يتوقف – بهذا الشعر – الانفصال بين عالم الانسان الداخلي وجذوره الفكرية المبطنة في قلب الارض . اي عند ما تصبح لنا حياة واحدة حقيقية – لا حياتان، احداهما قناع .

ونحن نستطيع ان ننسى خمسين عاما من نهضتنا حين نتحدث عن الشعر . فلعل ثورة عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري و طه حسين في اوائل هذا القرن هي البادرة الاولى في حياتنا الشعرية ، لان نلقي عن كاهلنا عوائق الوجه السالب في التراث ، ونتجه الى حضارتنا في تكاملها الحي العميق ، نستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بيننا وبين ذروة الحضارة الانسانية المعاصرة في اوربا . كان طه حسين يستخدم « كوغتيو » ديكارت –على نحو من الانحاء – في معالجة الشعر الجاهلي ، وكان شكري و العقاد يتذرعان بهازلت و كولريدج و وردزورث في معالجة الكلاسيكية الجديدة من البارودي الى شوقي . ولقد اهتزت ايامها فكرة التراث اهتزازا شديدا ، بفضل الفاعلية الحارة للمناهج الاوربية في نقاد جيل الثورة . اجل، فقد كان الشق الآخر من القضية، الواقع المعاصر، يهتز هو الآخر تحت وطأة ارهاصات الثورة المصرية ، والثورات العربية المعاصرة لها . وقد تحالف اهتزاز التراث – بمعناه السلبي الاجتراري– مع اهتزاز الواقع الحضاري في خلق «موجة جديدة» اينعت ثمارها في النقد والشعر معا. ولم تكن « ابولو » الا احدى هذه الثمار في حقل الشعر، كما كانت دراسات العقاد حول الشعر المصري وكتابات طه حسين حول مراحل تطور

الشعر العربي ، بمثابة « المراجعة الجديدة » لمختلف اشكال التراث ، من اقدم شاعر جاهلي الى احدث شاعر معاصر . كانت هذه المراجعة بمثابة « اول مراحل التصفية » لآثار العقد الموروثة من مركبات النقص ازاء التراث من جانب ، والحضارة الغربية من جانب آخر .

الا ان هذه الموجة لم تستمر اكثر من عشرين عاما ، اجهضت فيها الثورات العربية المتوالية ، وترعرعت الرجعية الفنية بالعودة المحمومة الى التراث منذ نهاية الثلاثينات عند بداية الحرب الثانية الى اوائل الخمسينات مع ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ . فمهما كانت الانفجارات خلال هذه المرحلة السوداء من تاريخنا الحديث ، الا انها في خطوطها العريضة لم تخرج عن كونها مرحلة النكسة في حياة جيل الرواد. فقد اصابه فشل الثورات وويلات الحروب بخيبة امل عميقة ، كان من نتائجها الاساسية اغتيال حركة التجديد الحديثة في الفن والادب والفكر ، والاتجاه فورا الى الاطر العقلية الجاهزة عند الاسلاف . وهكذا انبثقت الرجعية الجديدة من صلب الثورية الاولى، واضحى العقاد عند ابناء جيلنا الحديث ممن لم تتح لهم مطالعة آثاره الاولى ، رمزا مجسما للرجعية والتخلف ، وامسى عند ابناء الجيل السابق علينا مباشرة (كلويس عوض و محمد مندور) نموذجا لليأس ، يستوجب الفرار الى اوربا .

واقبلت الموجة الجديدة الثانية من وراء البحار مع هذه الرياح القادمة من اوربا. ودخل ابناء الاربعينات والخمسينات من الجيل الاكاديمي في جولة قاسية مع جيل الرواد ، باسم « الهمس في الشعر » عند مندور ، تارة ، وباسم «الاشتراكية في الادب» عند لويس عوض، تارة اخرى ، الى ان تمت الغلبة النظرية لجيلنا في المعركة الشهيرة الحاسمة بين طه حسين و العقاد من جانب ، ونقاد الادب الواقعي من جانب آخر . هذا في مصر ، اما بقية ارجاء الوطن العربي فقد اتخذت شكلا آخر هو التطبيق العملي ، حيث جاءتنا من العراق ، على وجه التحديد ، البشائر الاولى لنجاح معركة التجديد على يدي نازك الملائكة وبدر شاكر السياب .

الابعاد التاريخية للحداثة

علينا ان ندرك هذه الابعاد التاريخية لقضية الحداثة في شعرنا ، حتى نستدل منها على علامات الطريق الى مجموعة المشكلات الاساسية التي تواجه وتوجه هذا الشعر . فالمستوى الكيفي المختلف للحضارة العربية الراهنة ، هو الذي باعد بيننا وبين الاتصال الوثيق بركب الحضارة الانسانية . ومن ثم كان علينا ان نستورد نظريات النقد الاولى كما نستورد محطات الكهرباء ، كذلك كان علينا ان نستورد احدث منجزات التكنيك الشعري كما نستورد نظريات التربية والتعليم والفكر الفلسفي والاقتصادي والسياسي والقانوني — وليس الاستيراد في ذاته بعيب ، على ان يكون استيراد التفاعل ، لا الاخذ دون العطاء .

ولم يكن لدينا طيلة القرن الذي يبدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر، ما نعطيه. فتولدت العقد ومركبات النقص. كذلك تسبب هذا المستوى الحضاري المتخلف في ابراز قضية التراث ابرازا مبالغا فيه، مما ادى الى تعطيل نمونا الروحي امدا طويلا. وانعكست هذه البطالة الروحية في درجة الانفصام العالية بين فكرنا وسلوكنا.

النقطة الثانية التي يجب الا تغيب عن وعينا بصدد هذه القضية، هي ان الحركة النقدية الطليعية للشعر كانت سابقة دائما على الشعر الطليعي حتى بداية الستينات. بل ان ما انتجناه من شعر في احضان الحركة النقدية المرافقة له كان يقل عنها من حيث المستوى الدرجي لا من حيث النوع. اكثر من ذلك، انه كان يحدث ان يجمع الناقد الثوري الى صفته الفكرية هذه، صفة الشاعر المتمرد ايضا. الا ان مستوى الخلق عند هذا الناقد الشاعر — كالعقاد والمازني وشكري — كان يقل عن مستوى الفكر النقدي. فقد سبق الشعر الحديث، النقد الحديث، وصاحبت هذه الاسبقية درجة من النضج والعمق لم تصاحب النقد الا في سنواته القليلة الاخيرة. وقد حدث ان جمع الشاعر الحديث بين الشعر والنقد، فكان شعره اقوى من نقده بكثير.

والنقطة الثالثة هي ان شعرنا الحديث، في مختلف مراحل تطوره ومنذ بدايات الحمل به الى مولده، اقترن الى حد كبير بحركة الادب الواقعي من ناحية، والمدّ الثوري للشعوب العربية من ناحية اخرى. اي انه التزم — جماليا — بصياغة النماذج الواقعية في الادب « الاشتراكي »، كما التزم — اجتماعيا — بالنضال الجماهيري في بلادنا. ولقد تسببت هذه العلاقة المزدوجة بلا ريب في خلق العديد من سمات — ومشكلات — هذا الشعر.

لقد تبلورت هذه النقاط الثلاث — تاريخيا — على مرحلتين: الاولى هي مرحلة «الرؤية» الفكرية للفن والواقع، والمرحلة الثانية هي « الرؤيا الحديثة للشعر ». وقد ضمت المرحلتان اعرض جبهة لحركة الشعر الحديث، بكل ما تعنيه هذه الجبهة من صراعات وتيارات متعارضة.

الشعراء السلفيون الجدد

التيار الاول يمثله « السلفيون الجدد »، وهم اولئك الذين ارتبطوا سياسيا بحركة القومية العربية، وارتبطوا فنيا بوحدة التفعيلة كأساس وزني بديل للعمود الخليلي. لقد بدأت اشعارهم حياتها نابضة بالحس الثوري الذي تمليه الفكرة القومية في تناقضها مع الاخطبوط الاستعماري وتلبيتها لمشاعر امتنا الراغبة في اقصاء التخلف. كما بدأت هذه الاشعار حياتها نابضة بالنغم الموسيقي الجيد الناجم عن التجربة الوزنية الجديدة. الا ان هذين الجناحين — الالتزام القومي ووحدة التفعيلة — لم يتمكنا من النهوض بالحركة الوليدة الى آفاق اكثر رحابة وعمقا. فاصبح الارتباط السياسي بالقومية العربية مضمونا بالغ التعميم

لا يتسع لاحتواء اهتزازات العصر وتموجات الحضارة التي يحياها الشاعر . كذلك انتهى هذا المضمون الثوري في بدايته الى نوع من الشعارات المجففة التي لا تستطيع ان تلبي احتياجات القارىء العربي الحديث في ملاحقته اللاهثة لتوترات العالم المحيط به . وكان من الطبيعي ان يصاب انتاج هذا التيار بالجفاف والبوار ، بعد ان اصبح الحس القومي عند الانسان العربي سابقا على ابداع الشاعر الذي لم يعد امامه سوى التسجيل والتقرير والهتاف ، فاصبحت الصحيفة اليومية اكثر اهمية من هذا الشعر . في المستوى الفني ، تحولت وحدة التفعيلة الى قالب حديدي جديد لا يرحم الشعر من « اللجام » الموسيقي في اطار الوزن الخليلي. ومن ثم كان المضمون العام المجفف ، يلتقي بصورة عفوية مع القدر الموسيقي المحنط في صورة التفعيلة ، فينتج عن هذا اللقاء الطبيعي ما ندعوه بالكليشيه الشعري ان جاز التعبير عن مجموعة العواطف المنغمة وفق انباء النضال القومي ، واشكال التفعيلة الواحدة.

كانت الاصول الفكرية لهذا التيار ، تنبع من اربعة مصادر . اولها ان علاقة هؤلاء الشعراء « بالتراث » ، علاقة اشبه ما تكون بالارتباط العقائدي. فكما ان الفكرة القومية تختلط عند بعضهم احيانا بالدين ، كذلك فان علاقة غالبيتهم بالتراث الشعري العربي علاقة عقائدية ، يجوز فيها الاجتهاد ، ولكنها ترفض التحرر الحقيقي والثورة الحقيقية . من هنا يظل شبح التراث جاثما فوق ملكاتهم الخالقة ، سواء عن طريق اللغة ، او الفكر ، او الشعور . التراث عند هذا الفريق يتحول الى تيار دافق لا شعوري يملي على الشاعر — وهو منوّم فيما يشبه الغيبوبة الصوفية — ملامح التكوين الحضاري المتخلف عن عصرنا ، متمسكا باهداب القشرة القومية المختلطة — عند بعضهم — بالدين. لذلك نحن نعايش بفرحة المحاولات الاولى لشعراء هذا التيار ، لانها محاولات الاجتهاد للتحرر والانطلاق ، ولكنا نصاب بخيبة امل حقيقية عندما تنضب التجارب وتجف وتصبح خواء من اي زاد جديد. المصدر الثاني ، هو امتداد للمصدر الاول ، ذلك انه يتبلور عند السلفيين الجدد في الارتباط « بالمطلق » ، لانه الجدار الذي يستند اليه السلفي ، ويقيه شر « الانحراف » عن التراث. لقد استبدل المطلق القديم « وحدة البيت » بمطلق جديد هو « وحدة التفعيلة » ، ولكن المطلق في ذاته لم يتغير بين القديم والجديد ، فهو موسيقى القافية وصرف الروي عند القدماء ، وهو موسيقى الاشطر المترابطة بالتفعيلة الواحدة عند الجدد. فالموسيقى الوزنية «الخليلية» هي المطلق الفني عند هؤلاء و اولئك . هكذا يرتبط السلفيون الجدد بالمضمون ارتباطا مرحليا — اذا اتفقنا على انه ليس هناك مضمون ابدي خاصة اذا كان هدفا سياسيا — بينما هم يرتبطون بالشكل ارتباطا ستراتيجيا مطلقا. وهذا هو المصدر الثالث : الشكل. ان السلفيين الجدد هم كبار الشكليين في جبهة شعرنا الحديث . لذلك ، ايضا ، فهم يمثلون اقصى اليمين في هذه الجبهة . انهم اكثر غلوا من المحافظين السابقين الذين تمثلهم — من حيث

المظهر الخارجي – لجنة الشعر بالمجلس الاعلى للفنون والآداب بالقاهرة . لان اعضاء هذه اللجنة – موضوعيا – لا وجود « شعري » لهم . انهم ليسوا في « الصورة » على الاطلاق. السلفيون الجدد هم ورثة لجنة الشعر المصرية وبيانها الشهير . وهم يتمتعون عند البعض بسمعة طيبة هي انهم اكثر شاعرية، وهم عند البعض الآخر كلاسيكيون ذوو نبرة عالية. هؤلاء و اولئك يرون الشعر « شكلا » فقط . اما السلفيون الجدد فانهم يرون انفسهم منطقيين الى ابعد حد ، لان الشكل يرتبط تلقائيا بالمطلق ، والمطلق يرتبط تلقائيا بالتراث . والتراث عندهم « بناء عقائدي » سواء كانت العقيدة قومية او دينية ، او اختلطت هذه بتلك. وهنا يأتي المصدر الرابع والاخير: الرؤية الفكرية للواقع والفن .ان جبهة الشعر الحديث تضم هذا التيار لسببين واضحين : لان الارتباط الثوري بالحركة القومية هو اتجاه تقدمي ترحب به اية جبهة تقدمية للتفكير الفني ؛ ولان وحدة التفعيلة مقدمة ثورية لا بد منها لحركة الشعر الحديث اذا شاءت الانطلاق الى الآماد الرحيبة .غير ان الوجود الشعري لهذا الفريق ضمن حركة الشعر الحديث، لا يعني باية حال انه من ابناء الرؤيا الحديثة للشعر . وانما يقصد بهذا الوجود ، في مجال التحديد، انهم من ابناء «الرؤية الفكرية » للواقع والفن حيث يفصلون احدى جزئيات الحضارة – وهي القومية – ولا يتصورون مرحلتنا الحضارية الراهنة في اطار العصر الحديث ككل . ان هذه الرؤية الفكرية وحيدة الجانب ، لانها تفصل ما لا سبيل الى فصله ، ولكنها رؤية منطقية مع موقفهم من التراث والمطلق والشكل. ان الرؤية الفكرية في حد ذاتها، احد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر ، ولكنها بمفردها لا تشكل الا انفصالا شبكيا في العين الشاعرة، فتصاب من ثم بفقدان البصر ، او البصيرة الشعرية ، او الرؤيا الحديثة في الشعر . ان النظرة وحيدة الجانب من شأنها اولا تضخيم الظاهرة ، وثانيا عزلها عن غيرها من الظواهر ، وثالثا ايقافها عن الحركة ، اي عن التطور . وتتحول الظاهرة مع مرور الايام الى عقيدة شمولية ثابتة، لا علاقة لها بالشعر ، وان كانت ترتبط بالقومية او الدين او بكليهما معا .

وتتمثل قيادة هذا الاتجاه في اعمال نازك الملائكة واحمد عبد المعطي حجازي، بصورة اساسية . ولكن الدائرة تتسع فتشمل انتاج اكثر من اصابع اليدين في المنطقة العربية ، من الشعراء المجيدين. فلا شك ان الاعمال الاولى لنازك الملائكة و حجازي تتدفق بالحيوية والعمق ، بالرغم من ارتباطهما السياسي ؛ بل ان هذا الارتباط ، مع التحرر الوزني نسبيا ، كان من الاسباب المباشرة لما تميزت به « شظايا و رماد » و « عاشقة الليل » و « مدينة بلا قلب » من حرارة التجارب الاولى وبكارتها . الا ان الرسم البياني لتطور كل من الشاعرين يسجل هبوطا ملحوظا . نستثني من ذلك محاولات حجازي المثابرة في تجاوز اسوار الدائرة الضيقة كما تبدو في قلة نادرة من قصائد ديوانه الاخير . اما نازك

الملائكة فانها تتجه بخطى واسعة نحو نهاية الشوط ، الى الخاتمة الاسيفة لهذا التيار السلفي الجديد ، وهي التحجر والجمود واحتلال جانب المحافظين بحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي . ان خطواتها الرجعية تقودها بالرغم عنها الى حافة « اللاوجود » الشعري الذي اصاب المحافظين السابقين، حين كتبت احدث قصائدها في العمود الخليلي كاملا غير منقوص. بالطبع ، هي لا تعدم الحجج الساذجة التي تقول بان لكل تجربة شكلها الخاص ، ومن الممكن للشكل « القديم » ان يعبر عن تجربة « جديدة » . تلك الحجج التي بـارت منذ بعيد ، منذ تعرفنـا على طبيعة الرؤيا الحديثة في الشعر ، كنقيض للرؤية الشكلية عند السلفيين الجدد .

شعراء الواقع والثورة الاجتماعية

والتيار الثاني يمثله « الرومانسيون الاشتراكيون » ، اولئك الذين ارهصت بهم ارض الواقع المتفجر بالثورة الاجتماعية . فقد كان الشعب ولغة الشعب من الشعارات السياسية والادبية الرائجة طيلة المد الثوري . وبينما لم تحرز الشعارات السياسية اية مكاسب ثورية في مجال الواقع ، فان الشعارات الادبية قد حققت نجاحا ثوريا لا شك فيه في مجال الفن . فمنذ دعوة سلامة موسى الى الادب المرتبط، الى دعوة لويس عوض الى الادب في سبيل الحياة، الى دعوة انور المعداوي الى الادب الملتزم ، الى معارك محمود العالم وحسين مروة وغائب طعمة وعلي سعد وصلاح خالص من اجل الادب الواقعي ، — كان الشعر الحديث يتمثل الجوانب الخاصة به من الدعوة الى الالتزام، كاستخدام لغة الحديث وهجران التقعر اللغوي والاتجاه الى الموضوعات الوثيقة الصلة بحياة الناس والبحث عن صياغات تتلاءم مع طبيعة هذه الموضوعات كالاقصوصة الشعرية . بالاضافة الى ان الدعوة الاجتماعية اكثر شمولا من الفكرة القومية ، وبالتالي فهي اكثر قربا من المفهوم الحضاري العام للثورة . هذا القرب ينزع عن عيون اصحابها غشاوة التعصب الشوفيني للتراث ، وبالتالي للمطلق ، والشكل . الا ان الرؤية الفكرية للواقع والفن ظلت هي الرابطة التي تصل بين هذا الفريق وبين ابناء الفريق الاول . وبالرغم من ان القائمة الخاصة بالرومانسيين الاشتراكيين تضم اكبر عدد من اسماء الشعراء العرب، الا اعظم من يمثل هذا الاتجاه هو الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي. لقد جاءت غالبية قصائده متمردة على الجانب السلبي من التراث ، غير حريصة على المطلق الخليلي في موسيقى الشعر ، وبالتالي لم يكن البياتي قط شكليا في اتجاهه الفني. شعر البياتي —على سبيل المثال— لا يقوم بعملية فصل متعسف لاحدى جزئيات الحضارة —كالقومية— وان كان يركز بشكل واضح على الوجه الاجتماعي . واقترابه من المفهوم الحضاري العام للثورة ، يجعلة اكثر قربا من التراث الانساني ، واقل ميلا الى المطلقات في الحياة والفن ، وابعد مـا يكون عن الشكلية الثابتة المفرغة من اية همزات وصل بالظواهر الاخرى ،

والمتوقفة ابديا عن الحركة .

الا ان قصائد شعراء هذا التيار، ومنهم البياتي – باستثناء قصيدتيه الرائعتين « عذاب الحلاج » و « محنة ابي العلاء » – تغلب عليها الرؤية الفكرية دون الرؤيا الحديثة في الشعر، لانها ترتبط تلقائيا بالعنصر الاجتماعي في الحضارة كعنصر وحيد احيانا، او كعنصر حاسم وموجه احيانا اخرى . ومهما كان هذا العنصر اكثر رحابة من العنصر القومي، الا انهما يشتركان معا في النظرة الوحيدة الجانب، التي من شأنها التضخيم والمبالغة في احد الجوانب دون النظرة الكلية الشاملة، التي ادعوها بالمفهوم الحضاري العام .

وبالرغم من رواج تسمية الواقعية الاشتراكية لهذا الشعر، الا انه بعيد كل البعد عن الواقعية، وان كانت الرؤية الفكرية للجانب الاجتماعي تضفي عليه – مجازا – صفة الاشتراكية. الرؤية الفكرية للواقع تجعل من هذا الشعر شعرا اشتراكيا، ولكن هذه الرؤية نفسها في مستوى الفن تجعل منه شعرا رومانسيا. مع اختلاف مظهري، هو ان الرومانسية تلح على ذات الفرد، بينما هذا التيار يلح على وجدان المجتمع . اما من حيث الجوهر فان شعراءنا الاشتراكيين ينظرون الى الفرد والمجتمع والحضارة نظرة رومانسية في جوهرها، عمادها التضخيم والمبالغة في الاحاسيس والعواطف – التي تصل ببعضهم الى حافة الكاريكاتور – والتركيز على ان الجوهر الانساني هو الخير والظروف الخارجية هي الشر، واستعذاب النفي والغربة – لا كرؤيا انسانية شاملة – وانما على المستوى الفردي المباشر. يضاف الى هذا المضمون الرومانسي قلة الاهتمام – عن عمد احيانا وعن جهل احيانا اخرى – بالعناصر الجمالية في الشعر، اقتناعا – او قصورا – بضرورة تذويب المسافة بين الشعر والحياة . الرومانسيون الاشتراكيون يقفون – فكريا – في الطرف النقيض من السلفيين الجدد، ولكنهم – فنيا – يلتقون : فالسلفيون يحملون لواء الشكل، والاشتراكيون يحملون راية المضمون . كلاهما، داخليا، مقتنع بالوهم النقدي المتخلف الذي يقسم العمل الفني الى شكل ومضمون. من هنا لا تشفع للاشتراكيين يساريتهم الفكرية في قيادة الاتجاه الثوري للشعر الحديث .

احتجاج مذعور على حضارتنا

والتيار الثالث يمثل مرحلة « رد الفعل »، فنيا وفكريا، على السلفيين الجدد والرومانسيين الاشتراكيين، جميعا . اولئك هم مدرسة « التجاوز والتخطي »، التي تعبر اسوار حضارتنا بقصد الذوبان في اعلى مستوى حضاري بلغه العالم المعاصر، هروبا من مرحلة التخلف المرير التي نجتازها نحن . اولئك يرفضون التراث والمطلق والشكل والرؤية الفكرية، بغير مساومة ولا تجزيء ولا تردد . انهم يتصلون بالرؤيا الحديثة في الشعر بغير

مواكبة لواقعهم الخاص ، وانما بالانصهار في بوتقة الانسان الحديث وحضارته المتبلورة في اوربا. هؤلاء تمردوا حياتيا اولا على كافة اشكال المطلق من مقدسات التراث الى مقدسات الواقع الراهن . لذلك جاء تمردهم الشعري مطابقا لتمردهم الواقعي ، فاقبلوا يحطمون الصياغة الخليلية قديمها وجديدها ، ويمزقون الارتباط « العقائدي » بالتراث — لتتحرر ذواتهم اولا، وهي مصدر كل شعر، من اي قيد موهوم . رفضوا القشرة القومية والمحتوى الاجتماعي للثورة، كاية تفاصيل تحول بينهم وبين التهام الحضارة كوحدة واحدة لا تتجزأ. من هنا كان احساسهم العميق بضرورة تجاوز مرحلتنا الحضارية المتخلفة ، وتخطيها الى اعتاب حضارة « الانسان » في الغرب . لذلك ، ايضا ، ارتبطوا مصيريا بالتراث الغربي في الشعر ، خاصة في احدث منجزاته : الرؤيا الشعرية . ان شعراء هذا التيار قلة نادرة من المثقفين ثقافة جادة في بلادنا ، كانسي الحاج ومحمد الماغوط وجبرا ابراهيم جبرا وتوفيق صايغ . وربما كانت كلمة « تيار » هنا لا تفيد شيئا ، لان الرؤيا التي تجمعهم هي بعينها التي تفرقهم . اذ بهم يبدأ الشعر مرحلة التعدد والتنوع اللانهائي . فانت لن تستطيع ان تقارن بينهم الا في اوجه الاختلاف . وما يضعهم في مكان واحد هو لقاء الصدفة ، اذ ينتمون الى مفهوم حضاري عام مشترك . ولكنهم سرعان ما يفترقون بناء على هذا اللقاء نفسه ، لان الرؤيا الحديثة التي يجتمعون عندها ، هي ذروة التفرد والتوحد والذاتية ، من ناحية الكينونة الشعرية ، بينما هي قمة الشمول الانساني ، من حيث ماهيتها . ولعل هذا التزاوج الذي يبلغ درجة الالتحام بين الخاص والعام في هذا الشعر ، هو المظهر الاول للرؤيا الشعرية الحديثة . ولعلها ايضا نهاية الازدواجية الحقيقية بين الشعر والحياة . ولعلها ثالثا مصدر المسافة الشاسعة بين هذا الشعر والقراء العرب ، لان القراء يعيشون بين اسوار تجاوزها هؤلاء الشعراء ، فلم يرَ القراء سوى الضباب وانعدام الرؤية لا غموضها . ان ابناء هذا التيار يقودون حركة اليسار المتطرف في نطاق جبهة الشعر الحديث ؛ انهم يسار على اليسار ، ان جاز التعبير . وهم بذلك — ولا مجال للعجب — يلتقون مع اقصى اليمين في الانسلاخ عن حضارتنا ككل ، ويلتقون مع اليسار الفكري في الشمول وعمق النظرة . ولكنهم سرعان ما يتجاوزون السلفية الجديدة والرومانسية الاشتراكية ، لانهم يتخطون الرؤية الفكرية للواقع والفن ، الى آفاق الرؤيا الحديثة في الشعر ، آفاقها التي لا تحد . انهم يتناقضون مع شكلية السلفيين ومضمونية الاشتراكيين معا، لانهم يرفضون هذا التصور للعمل الشعري ، كشكل ومضمون ، ويتقدمون الينا بتصور جديد، هو الرؤيا القريبة من نبوءة العراف. هذا التيار من الشعراء منفيّ في وطنه، ضائع في مجتمعه، غريب في عالمه ، ولكنه لا يميل الى تسطيح التجربة الانسانية بتقسيمها الى خير وشر كما يحاول الرومانسيون في تبسيطهم المبتذل. ولهذا فان احساسهم بالغربة والنفي ليس احساسا رومانسيا قريبا من « الطرطشة

العاطفية » (حسب تعبير الدكتور مندور) ، وانما هو احساس كوني مصيري بالغ الرهافة والعمق . وهو شعور لم يتولد عن العتمة التي يتوه الرومانسي في ظلامها ، ولكنه نتاج الوضوح الكامل ، مصدر الرعب الحقيقي . هذا التيار ، في كلمة ، هو احتجاج مذعور على حضارتنا ، وليس معايشة لها .

معايشة لكافة جوانب حضارتنا

اما التيار الرابع والاخير ، فهو القائد الثوري للحركة الحديثة في تجديد الشعر ، لانه معايشة حارة وعميقة لكافة جوانب المرحلة الحضارية المتخلفة التي نجتازها . انه تيار لا يعايش احد الجوانب — كالقوميين والاشتراكيين — دون بقية الجوانب ، وهو لا يتخذ مبادرة رد الفعل فيتسلق الاسوار ويهرب رافضا هذه الحضارة بكل ما فيها . انه يختار الطريق الصعب ، فيرفض الحلول الجزئية التي تقدمها الرؤية الفكرية للواقع والفن ، كما يرفض التجاوز والتخطي الى مرحلة الرؤيا الشعرية الحديثة في الغرب . وانما هو يختار « معاناة » حضارتنا في مختلف جوانبها السالبة والموجبة ، فيتخذ موقف الرفض الصارم لكل ما هو سالب ، ويتبنى في صراحة مذهلة كل ما هو موجب . ويتحمل اعباء القيادة الثورية لجبهة الشعر الحديث ، يحفظ لها « الوحدة » — لا التوازن ! — كما يحقق لاطرافها شروط الصراع الحر . ان هؤلاء الثوريين يحاربون اقصى اليمين واقصى اليسار بغير تملق ولا تسليم ، لانهم يؤمنون حتى النزع ان الشعر العربي الحديث هو « رسالتهم » الاولى ان لم تكن الوحيدة ، هو سلاحهم في معركة الانسان بين الحضارة والتاريخ . لذلك هم يستوعبون كافة العناصر الحضارية الصانعة لمأساة التخلف في بلادنا من التراث الى اللحظة المعاصرة ، الخصب والعقيم ، ثم يعايشونها — ولا اقول يصوغونها — في حرارة التجاوب والانفعال والتجربة ، في كافة مستويات المعرفة والحدس ، فكريا ونفسيا وجماليا . ثم يعانون مرارة الخلق الاول ، للتجربة الشعرية الاصيلة والحديثة معا .

هذا التيار الثوري يقوده جناحان يلخصان بامانة وصدق الازدواج الكامن في حضارتنا : الجناح الاول هو الشعر الذي كتبه في اواخر حياته بدر شاكر السياب ، وما يزال يكتبه خليل حاوي وادونيس وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر ، على اختلاف مستويات الموهبة والثقافة والتجربة . والجناح الثاني يقوده فؤاد حداد وصلاح جاهين وغيرهما في القاهرة ، وميشال طراد وسعيد عقل وغيرهما في بيروت . والجناحان كلاهما تجسيد دقيق لمختلف مراحل التطور الشعري الحديث ، من الرؤية الفكرية للواقع والفن في اطارها القومي والاشتراكي ، الى الرؤيا الحديثة في الشعر باتجاهيه العربي والعامي الشعبي . ان هذا الشعر ، وحده ، هو الامل في شعر عربي حديث يتساوق عن جدارة مع الحركة

الشعرية الحديثة في العالم المتقدم . لانه ، اولا ، ينطلق من حضارتنا ، وبالتالي فهو شعر اصيل مهما اختلف مع التراث او المطلق او الشكل او الرؤية الفكرية . وثانيا، لانه ينطلق من حضارتنا « ككل » ، يتمثل كافة عناصرها في مختلف مستوياتها ، لا يغتصب احدى جزئياتها ولا يغتال احد جوانبها ولا يبالغ في تضخيم احد محاورها . ولانه، ثالثا ، ينفض غبار العقد التاريخية ومركبات النقص ، فيتناول الظاهرة الشعرية في حركتها وتفاعلها مع بقية الظواهر الشعرية في العالم .

لم يكن هدفي قط من هذا العرض التحليلي محاولة تصنيف الشعراء في خانات محددة تحديدا حاسما ، فهناك الكثيرون من الشعراء المجيدين الذين لم اذكرهم الآن، موقتا — لاني لم استهدف التصنيف ، وانما هي محـاولة اقرب الى اشارة الاصبع التي تدل على ظاهرة معينة دون ارتكاب حماقة التصنيف المتعسف. لقد حاولت، فحسب ، ان احدد اطراف جبهة متحدة ومتصارعة في حركة التجديد الحديثة في شعرنا . بقي ان نعرف كيف يدور الصراع بين هذه التيارات المتباينة التي لم تجمعهـا في دائرة واحدة سوى الحاجة التاريخية. كما بقي ان نتعرف على الحركة النقدية المرافقة لشعرنا الحديث، لانها من العوامل المؤثرة والفعالة في مسار هذا الشعر واتجاهاته. بعبارة اخرى، بقي علينا ان نجيب على التساؤلات الفزعة التي تدور الآن على بعض الالسنة « الرسمية » للشعر الحديث : « الى اين يتجه الشعر الجديد ؟ »، كما تساءل شاعر ككمال نشأت في جريدة « المساء » المصرية، او « اين الجديد في الشعر الجديد ؟ » ، كما تساءل ناقد كمحمود امين العالم في مجلة « المصور » .

ويبدو اننا لن نستطيع الاجابة المفصلة الموضوعية ، الا اذا تصدينا لاخطر القضايا المطروحة امام الشعر العربي الحديث .