اتجاه السهم
لحركة الشعر الحديث

غالي شكري

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

ويكاد ينحصر شعر العامية بمعناه الحديث في لبنان ومصر . الا انه يتخذ في كل من البلدين مسارا مختلفا . فبصدور ديوان « كلمة سلام » للشاعر المصري صلاح جاهين ، كانت العامية المصرية تستقبل اولى نقاط التحول التاريخية في حياتها الشعرية . فقد صدر الديوان في تلك المرحلة الحاسمة من تاريخنا المصري الحديث ، حين كانت ، حركة الشعر « الجديد » قد تبلورت فكريا في الالتفاف حول قضايا الجماهير الشعبية ، كما تبلورت فنيا في اتخاذ وحدة التفعيلة اساسا وزنيا. وكانت العامية المصرية ، بما تسلحت به من تراث ابن عروس وبيرم التونسي ، قد استطاعت ان تكون بفطرتها الشعبية صدى اصيلا يلبي احتياجات السليقة الفنية عند الجماهير . فاتخذت لنفسها اشكالا « ساذجة » تدور حول العمود الخليلي تارة ، وتقتحم انغاما لم يعرفها الخليل تارة اخرى . كما اتخذت لنفسها موضوعات « شائعة » تدور حول الحياة العادية البسيطة في الريف والمدينة ، او تدور حول الحكايات والاساطير والحواديت و الخرافات التي تغلغلت في كيان القروي باقاليم مصر وفي تكوين ابن البرجوازية الصغيرة النازح من القرية الى الاحياء المتواضعة بالمدينة .

وشاء اساتذة « الادب الرسمي » ان يؤكدوا الهوة الفنية — في نظرهم — بين قيمة ما يدعى بالزجل (الشعر العامي) وما يدعى بالشعر (اي الشعر الفصيح) . وراجت التسمية اجيالا عديدة ، حتى بين بعض المثقفين ، لتصوغ الهوة الاجتماعية فيما ارى بين الحساسية الطبقية عند حماة الشعر الفصيح من « غوغاء » الشعر العامي .

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

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

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

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

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

التجديد في شعر العامية

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

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

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

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

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

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

الابنودي وسيد حجاب الى مستوى شديد العمق والثراء ، يختلف الامر بشأن مجدي نجيب ، الذي حاول ان يصنع شيئا جديدا ، ولكن بغير تسلح جاد للطريق الجديد . لذلك يتصل الابنودي وحجاب – في مقدمة الجيل الجديد من الشعراء المصريين – باعمق خلجات الوجدان المصري الحديث ، بينما تنسلخ تجارب مجدي نجيب من نبضات وعينا وضميرنا انسلاخا شبه تام .

اما شعر العامية اللبنانية ، فقد اتخذ لنفسه مسارا آخر ، يختلف عن مسار الشعر المصري من المنبع الى المصب . ولست ازعم انني املك ادوات الاحاطة التقييمية الشاملة للشعر اللبناني . ولكني اعتقد ان ظروفا خاصة قد اتاحت لي ان اقف على الخطوط العامة في تطور الشعر المكتوب باللبنانية ، وان هذه الظروف قد سمحت لي بالاطلاع على اهم ما كتب في هذا الشعر ، بحيث يحق لي ان اسجل ملاحظاتي على الانتاج الرئيسي لما اثمرته العامية اللبنانية في هذا الميدان . وذلك حتى تتكامل الصورة التي احاول تخطيطها لحركة الشعر الحديث ، وحتى نضع ايدينا على اتجاه السهم لتطورات هذه الحركة ومساراتها في المستقبل.

وقد حدث ان طالعت في العدد الرابع من مجلة « شعر » في خريف ١٩٥٧ مقالا ليوسف الخال حول ديوان « دولاب » للشاعر ميشال طراد . وكانت المآخذ الرئيسية للناقد على الشاعر هي استمراره على النمط التقليدي : وحدة البيت لا القصيدة كبناء فني ، الاعتماد على الفكرة لا على الصورة ، التشديد على اهمية اللفظة والعبارة الهندسية لا على التجربة وعفوية التعبير عنها. بالاضافة الى ما يحفل به الديوان من وصفية خارجية ، وقوقعة انعزالية عن التاريخ ، ورمزية تجريدية تعلق مفاتيحها في الذهن فقط . ثم التفاؤلية غير النابعة عن فلسفة في الوجود ، وانما هي تصدر عن لاوعي بالمشكلات الحيوية التي يواجهها الانسان . واجمل يوسف الخال رأيه قائلا ان شكل التعبير الذي كان من الممكن ان يتحرر في اطار العامية غير المقيدة باغلال الفصحى ، لم يخرج على انماط الزجل اللبناني التي لا تختلف في الجوهر عن انماط الشعر الفصيح من حيث وحدة البيت والاعتماد على القافية كعنصر اساسي بالنغم الشعري .

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

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

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

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

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

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

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

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

في الطريق الى الرؤيا الحديثة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

التجاوز والتخطي والجزيرة المهجورة

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

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

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

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

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

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

ولكن توفيق صايغ وزملاءه ينسون الجانب الآخر من القضية ، وهو ان الظروف الصانعة لمأساتهم تختلف كيفيا عن الظروف الصانعة لمأساة الطرف الآخر — المفترض — في

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

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

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

البوار وهامشية حياتنا الحضارية

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

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

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

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

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

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

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