

دراسة جديدة

في الشعر العربي المعاصر

بقلم عبد الحبار عباس

العالم من خلال رؤياه الخاصة . ويخطيء من يظن ان هذا الفرق مقصور على علاقة الشاعر بالجمهور ، فيزعم ان الشاعر اضحى يقود المجتمع ويرهص لثوراته بعد ان كان صدى لها . فالواقع ان في قصر هذا الفرق على مجرد اندعوات السياسية تسطيحا مخللا تسبب عن عزلة الادب الطويلة عن السياسة وسلبيته ازاءها . فالدعوة السياسية ليست الا احدي قضايا الشاعر المعاصر الذي اتسعت دائرة رؤياه فاضحى له رأي او موقف من كل ما يضطرب به العالم من شؤون وقضايا .

ومن هنا يتضح ان هذه الفروق الجوهرية تنفي ان يكون اي تيار فني ممثلا لروح عصر ما لمجرد ان ثمة اسبابا موضوعية لظهوره ، وتؤكد ان هذا التيار لكي يكون ممثلا لروح العصر ، ينبغي ان يرتفع بالوعي والمسؤولية الى مستواه ، وينفذ بالرؤيا العميقة الى قضاياها . ومن هنا ينبثق الفرق بين شاعرين قديمين مثل ابي العلاء المرعي وابي العتاهية في مدى تمثيلهما لروح عصر قديم ، وبين شاعرين معاصرين مثل خليل حاوي وسيد احمد الحرذلو في مدى تمثيلهما لروح عصرنا .

ولقد رافق هذا التحول في معنى تمثيل الشعر لروح العصر تحول خطير اخر على المستوى الفني ، اذ انفتح هذا الشعر في الحقبة الاخيرة على احدث وافضل الاساليب الفنية ، منتقلا بذلك من اسر النظرية الواحدة التي يغدو التفاضل بين الشعراء في اطارها مقصورا على الفروق الفردية بين شاعر وشاعر بحسب ما يظفر به هذا او ذاك من معان جديدة ، الى الافادة الواعية التي لا تنفي الاصاله من مختلف الاطر الفنية الحديثة ، مما يعطي هذا الشعر اهمية خاصة لم تكن لشعر المهجريين والرومانتيكيين واولئ الرمزيين ، الذين ، وان كنا لا ننكر اثرهم الخطير في التجديد الفني ضمن اطار القصيدة العمودية ، لا نستطيع ، بحال ، ان ننكر ان تجديدهم كان اما استجابة تلقائية صادقة لمؤثرات بيئية جديدة (المهجر) او اجتلابا مقصودا وتأثرا سلبيا لم يكن فيه الخلق الابداعي بمستوى النظرية الشعرية المنقولة عن احدث ما لدى الغرب انداك (مدرسة الديوان ، رمزية سعيد عقل) . .

ومن هنا ينبثق الفرق الجوهرية بين « التجديد » في الجيل الماضي و « الحدائة » في الشعر المعاصر . فالحدائة تنطوي على التجديد ولا تقتصر عليه ، وكل حديث جديد ، بينما ليس كل جديد حديثا . ولا شك ان محاولات التجديد تلك لم تثمر تحولا نوعيا ونظرية شعرية تكاد تكون متكاملة في شعر حديث لم يكن للشعر العربي به عهد ، وتكاد تقطع الاسباب بينه وبين نظرية عمود الشعر القديم الا على ايدي كبار الشعراء المعاصرين ، امثال خليل حاوي والسياب والصبور وادونيس وحجازي ، الامر

ليست العلاقة بين الشعر وروح العصر علاقة ميكانيكية توجد كلما وجد شعر في عصر ما ، فلقد آن ان نعبد النظر في المقولة التقليدية القائلة بان الشعر مرآة صادقة تنعكس عليها ابدا لام الامة وآمالها . ولا شك ان هذه المقولة لا تكون صائبة - حتى في خطوطها العامة - الا اذا فهمنا العلاقة بين الشعر والامة : او العصر ، بمصطلح اكثر حداثة وشمولا . فهما مسطحا يقوم على الاعتراف ببديهية وجود علاقة ، سببية في الغالب ، بينهما . فاذا كان الشعر العربي في الجاهلية (أ) والعصر الاموي قد اعطى اهم : لامح العصر ، وبخاصة السياسية منها عند شعراء الشيعة والخوارج والامويين ، فان هذا الشعر كان قد ابتعد عن تمثيل روح العصر في العصرين الثاني والثالث من عهد العباسيين رغم امتلائهما بنسبتي القضايا الفكرية والسياسية المتصارعة ، وان وجود شاعرين كبيرين كالمثنبي والمرعي ، مثل اولهما قيم البطولة الفردية الضائعة في مجتمع اقطاعي ، ومثل الثاني قيم الوعي الفلسفي المعذب بواقع الفرد والمجتمع في عصر مضطرب ، لا ينبغي ان الشعر العباسي كان بعيدا عن تمثيل روح العصر ، فانعا بالمديح والاستجداء في المدى الاجتماعي ، والعقم والاجترار في المدى الفني . والادب الرومانتيكي مثلا لم يكن ممثلا لروح العصر رغم ان اسباب ظهوره وشيوعه عميقة الاتصال بالعصر ، ذلك لانه ادب الهروب من منغصات واقع العصر الى عوالم الوهم الجميلة ، ومن هنا يخطيء من يظن ان بإمكانه التعرف على الملامح الحقيقية لروح العصر الرومانتيكي من خلال ادب الرومانتيكيين (٢) .

والشعر العربي لم يكن عبر عصوره المتعاقبة الطويلة ممثلا - بصدق ووعي وشمول - لروح عصر ما ، مثله في مرحلة ما بعد الحرب الثانية . ذلك لان ثمة فروقا جوهرية بين معنى تمثيل الشعر العربي لروح العصر وبين معناه في المدى الزمني الطويل الممتد من العصر الجاهلي حتى اربعينيات هذا القرن . ولعل اهم هذه الفروق التي اعطت الشعر العربي المعاصر هذا التميز في تمثيل روح العصر ، ان الشعر لم يعد صدى عفويا لاحداث العصر وتأثرا تلقائيا بالبيئة ، قدر ما هو مكتشف واع لجوهرها الانساني الاصيل بالرغم من تشكله في اطار زمني او مكاني معين ، وان الشاعر لم يعد يستسلم للكسل في انتظار مناسبة يسجلها في قصيدة ، وانما عمد او هو يحاول ان يعمد - واعيا مسؤولا - الى اضاءة روح العصر بكل تعقيدها وشمولها متخطيا قشرة المناسبه الطارئة التي النفاذ لاعمق ابعاد العصر الحضارية متجاوزا حدود النفع الذاتي او الاقليمي الى المعانة الوجودية لقضايا الانسان في

(١) راجع مقدمة (ادونيس) لديوان الشعر العربي .

(٢) راجع : الرومانتيكية ، محمد غنيمي هلال .

الذي يجعل الحاجة ضرورية الى دراسة هذا الشعر وفق اسس حديثة ، حدائنة هذا الشعر والقضايا الموضوعية والفنية العديدة التي يثيرها .

كتاب « الشعر العربي الحديث وروح العصر » (٢) دراسة جديدة لشعر ستة ن أشهر شعرائنا المعاصرين هم : البياتي ، نازك ، السياب ، قباني ، حاوي ، الصبور . وبدهي ان تمثيل اعمال هؤلاء الشعراء لاهم خطوط لوحة الشعر العربي المعاصر ، لا ينبغي ان الى جانبهم شعراء مبدعين كان ينبغي ان يلتفت المؤلف الى شعرهم كاحمد عبد العطسي حجازي ، وبلند الحيدري ، وسعدي ، وادونيس ، والنخال ، والبريكان ، ورشدي ، ورفيق خوري ، وخليخ خوري ، ومحمد عفيفي مطر ، ونجيب سرور ، وابو ستة ، والفيتوري وسواهم . فلا شك ان تنوع التجارب الجديدة وانفتاح الشعر المعاصر على كافة الاساليب الفنية اذ اصبحت الطرق كما يقول المؤلف (ص ٤٤٦) : « متعددة للبلوغ الى الحقيقة ، وليس ثمة طريق واحد ، وخصوصا في المحاولات الادبية والشعرية » اسهما - الى مدى بعيد - في تحطيم مقياس التفاضل القديم القائم على المقارنة بين الشعراء في تجارب مكررة تضبطها ابواب رئيسية كالغفر والهجاء والديح والوصف . الخ ، وتنتهي جميعا الى اسلوب فني واحد (٤) ، مما يبرر تجاهل مئات القصائد التي يجتر اصحابها المعاني الجاهزة والانغام الرتيبة ، واكدا الحاجة الماسة الى التمتع الدقيق لكل محاولة خلق شعري جديد . ولعل منهج المؤلف هو المسؤول عن هذا القصور . فلو انه حاول ان يجيب في كتابه عن السؤال التالي : الى اي مدى مثل الشعر العربي المعاصر روح العصر وكيف ؟ لوجد انه لا غنى عن دراسة اغلب التجارب الجديدة ، لاسهامها في تمثيل روح العصر ، على تفاوتها في المواقف والاساليب .

في تمهيد الفصل الاول الذي درس فيه المؤلف شعر البياتي نقف على قوله : « انا اؤمن بالواقعية الحديثة ، والبياتي يؤمن بالواقعية الحديثة . وكل من نقدي وشعر البياتي يسوحن في منطلق الواقعية » . « ان عبد الوهاب صديقي الحميم » . « نقدي هذا اذن هو ليس نقدا سطحيا سريعا » . « ان نقدي هذا يفيد من علاقتي الشخصية بالشاعر » . فاذا اضفنا ان المؤلف وقف على كل ما كتب عن البياتي حق لنا ان ننتظر الكثير والجديد من دراسة تهيات لها كل هذه المناخات المناسبة ، ولكن ماذا قدمت الدراسة ؟

بعد مقدمة طيبة خطط فيها الباحث لطبيعة اوضاع العراق قبل تموز ١٩٥٨ ودرس القرية في الشعر العراقي المعاصر عامة وشعر البياتي خاصة ، تناول دواوين الشاعر بالعرض السريع والرصد الخارجي القائم على الربط المتعلل بين اللمحات الانشائية دون اي تحليل او تعمق مما يعتبر ردة بالنقد الادبي الى مرحلة تخطاها ، ويلقي كل قيمة حقيقية

(٢) تأليف : جليل كمال الدين ، صدر عن (دار العلم للملايين)

بيروت .

(٤) يحاول بعض الباحثين اثبات وجود مدارس فنية في الشعر العربي القديم كمدرسة ابن الرومي في التصوير ، ومدرسة البيهقي في الرقة وعذوبة الموسيقى ، ومدرسة المعري في مزج الفكر بالشعر . ولا شك ان هذه الفروق بين الشعراء واقع لا يتكر ، ولكن مردها يبقى لصيقا بالاختلاف النفسي والبيئي بين الشعراء ، ولم يكن - كما هو الان بين كبار الشعراء - مرتبطا بالاضافة الى السببين السالفين ، بخبرات الشاعر الجمالية ، وحرصه على ان يطبق في شعره عن طريق حشد الرؤيا ، نظرية او اسلوبيا يؤمن به ويدعو له (راجع : المدخل الى النقد الادبي . الدكتور محمد غنيمي هلال) ، فالاختلاف القديم بين الشعراء عفوي في الغالب ، بينما الاختلاف الجديد ، عفوي ومقصود في آن . ولولا هذه الحقيقة لما لسنا هذه الفروق الجوهرية بين شعراء العمسود التقليدي المعاصرين والشعراء الجدد بالرغم من مماشتهم لعصر واحد وظروف متشابهة .

للقسم الواقع بين (ص ٤٠) - (ص ٥٥) من الدراسة ، وهذا نموذج من هذا القسم .

(وبعد ان ننتج مع الوانه في الينابيع ، مجلدين بزهر الودية ، مضمخين باوراق البستان ، يتلقانا الشاعر في قصيدته الثانية ، لينفرنا من الحياة والمدنية ، وليدفننا في «مقابر الربيع» ما بين دوحة سوداء وصحراء وزهور جافة . وتفرقنا « اغنية زورق » في لجة غوارة ، بعد ان يمزق الشاعر قناعه على الاشواك . وفي « بقايا لهيب » يمزق الشاعر شراع امله ، ويعاهد اليأس معاهدة ابدية ، تشهد عليها الثلوج والفراس والربيع . ويتعثر حبه في « اكاد اموت » في رقة ثوب حبيبته ، وفي الخمر الذي اعده الربيع) ص ٤٠ - ٤١ .

ويدرس « الطفولة والاطفال » عند البياتي فردد ما تعطيه القراءة العجلى للنصوص الشعرية ، وما هو بدهي لدى الجميع مما لا جهد فيه ولا ابتكار : « تتجسد في الطفولة . البراءة والظفر والاندھاش الجديد » « وشاعرنا البياتي . . . يعيش مع الاطفال عالمهم لانه هو طفل في البراءة والبساطة وحب الانسان » ، ويعدد اسماء الشعراء الذين غنوا الطفولة ، وينسى ميمية جيدة لشوقي بقفادي في (اكثر من قلب واحد) ، والفريب انه يستشهد بقول الدكتور علي سعد عن البراءة وحالة الطفولة عند البياتي على انه يدعم قوله (ص ٥٦) ، وكان ينبغي التزاما باصول البحث والامانة العلمية ان يقدم قول الدكتور علي سعد ثم يعقب عليه بما ينبغي ان يضيف اليه جديدا . ويتكرر هذا الاهمال للامانة الاقتباس في حديثه عن الصورة بين البيوت والبياتي فيفضل الاشارة الى المرجع الذي نقل عنه ملاحظاته ، وينسى ان البياتي - كما يقول الاستاذ غالي شكري (٥) - تأثر بالبيوت ولم يلتق به او يتفق معه ، شأنه في ذلك شأن السياب وبلند الحيدري والصبور .

وعندما ينتقل المؤلف الى دراسة « القرية والمنفى » في شمس البياتي فانما يدرس اهم القضايا الموضوعية التي يثيرها شعره ، ذلك ان « لوعة المنفى ، وامل العودة ، ونغم الرحيل والتجارب والتوهيم من مكان الى آخر » ص ٧١ ، هي سمة شعر البياتي عامة . والحق انه يضع يده على نقطة البداية في دراسة هذا الجانب حين يقرر ان « ثمة صراع نفسي لدى الافاق الشاعر المنفي البياتي » ص ٧٢ ، وكان عليه ان يتابع مراحل هذا الصراع عبر شعره ، ولكنه - لسبب نجهله - يكتفي بهذه الاشارة ليعود الى السرد الخارجي والاكثار من الاستشهاد ، فلا شك ان البياتي الذي بدأ واقفا من نفسه يقني للاطفال والزيتون وسوريسا والملاجين والقرية وشارلي شابن وبرلين . الخ (ص ٩٩) هو غير البياتي الحديث الذي اضناه التطواف وهذه التفرغ فعاد يقول :

الشموع انطفأت

والليالي بردت

وانا احمل قلبي في حقيبته

مثل طفل ميت اغرق بالدمع صليبه

وهذه نغمة غريبة على شعره وشعر المد رسة التي يمثلها ، فالبياتي يشفق ان يكون مثل عصفور على الابواب يهرم ، وان يسمي مثل شحاذ على الابواب في الليل يقني . وقد يبدو غريبا ان نقرر ان البياتي الذي بدأ من الذات رومانسيا عادالى الذات حزينا يهيم في « شوارع المدينة الموصدة الابواب » ويود لو يموت « في كوب حليب ساخن » ، وان الام القرية الطويلة ايظت في شعره صوت الذات التواقفة الى التراجع ، ولكنه يبقى يقني قصيدته التي نذر لها شياها ، ربما لحرصه على ان لا يبدو ماضيها - في نهاية المطاف سعينا لم يكن له معنى ، فالبياتي الذي يقول :

رأيت في المنام

محبوبتي غارية ترقص في كأس من المدام

ارادت ان اشربه لكنني غرقت في الكأس وفي الظلام

لانني كنت مفني صاحب الجلالة السلطان

(٥) مجلة المجلة ج ٨١ ، ص ١٠٧ .

لا يقدم قصيدة هجاء لشاعر صاحب الجلالة السلطان فحسب ، وإنما يلمح ، دون وعي ، عن رغبة مكبوتة في أن يشرب كأسه ، أن تجري الموجة المنداء لهجته المحروبة الصادية ، في منأى عن الالتزام بالفناء لآحد ، أو المذاب من أجل الآخرين ، وهو عندما يقول :

فدم الحياة

يجري بأعرافي

وإني لن أخون

قصية الإنسان ، إني لن أخون

إنما يلتقي بالسياب الذي قال في غربته بالكويت :

إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائون

أيخون إنسان بلاده

إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون

ثم راح يقنع نفسه بأن الشمس في بلاده أجمل من سواها ! كلاهما يحاولان كبت هذا الهاجس الجديد ، كان أحداً قال لهما : ستخونان قضيتكما ! ، ولقد استجاب السياب لهذا الهاجس فتراجع ، بينما ظل البياتي يحمل نفسه حملاً على مواصلة الطريق .

ويقتل المؤلف بعد هذا إلى دراسة الشكل الشعري عند البياتي فيلخص رأيه في أن شعر البياتي يمتاز بالشغافية والحضور والتوغل ووضوح الرؤيا وأحياناً التكرار والاقتباس والبناء بالصور والاستعانة بالرمز . وكان عليه أن يفصل في هذا الجانب الهام من دراسته ، فليس ثمة شك أن البياتي شاعر مجدد يثر شعره قضايا فنية عديدة لا تغني عن دراستها دراسة تفصيلية أحكام المؤلف التي يتسم بعضها بالمفوض والارتجال كقوله : أن سرالية البياتي ممتزجة مع واقعيته (ص ١١٠) فما سرالية البياتي هذه ، وكيف تتفق - أن وجدت - مع الرؤيا الواضحة والواقعية الجديدة ؟ وما رأي المؤلف إذن في أدب أنسي الحاج والصايغ وأبي شقرا ؟ أو كوصفه (إباريق مهشمة) بأنه

رومانسي وجودي واقعي ! (ص ٦٨) ، أو كقوله أن البياتي يحتمل كلمات « الربيع والخضرة » شحنت سرالية رومانسية واقعية !! مما يشكنا في جدية فهم الكاتب للمذاهب الأدبية ، وإيمانه بالمسؤولية الأدبية . ثم أن أسلوب البياتي تطور في أحدث مراحلها فإغتنى بالتركيز والتكثيف وخصوية الحركة النفسية دون الإسهاب في التصوير الحسي المحدد أو الاقتباس ، وقد اكتفى المؤلف بإشارة عابرة مبهمة السى تطور أسلوبه فقال : أن شكل البياتي قد اختلف نسبياً في دواوينه الأخيرة عما كان عليه في (إباريق مهشمة ، وملاتكة وشياطين) ص ٧٩ ، دون أن يفصل في أوجه هذا الاختلاف وأسبابه .

✱✱

والفصل الثاني يتناول ديوان نازك الثالث ، وهو - في الأصل - مقالة كان قد نشرها في مجلة (الرسالة) المحتجبة ، ويفطب عليها التوسع اللامعدي واخطاء المعالجة الصحفية والإفاضة في عقد المقارنات بين نازك والمهجريين ، ونازك وبو ، ونازك والبيوت ، ونازك وشعراء العراق المعاصرين ، ونازك وأما ، ونازك وفدوى ، ونازك وعزيرة هارون ، ونازك وجليظة رضا . وهي مقارنات توشك أن تكون عديمة القيمة ، وكان من الأفضل لو تعمق في دراسة الأسلوب الشعري في الديوان وتتبع خط التطور في شعر نازك مؤكداً على اختفاء العفوية وطغيان الصنعة والتهميم وتعميد الصورة في (قرارة الموجة) وأسباب هذه الظواهر ، بدل الرضى باقتباسات عجلت من هذا الكاتب أو ذاك ، وأراء شخصية ينقصها الاستشهاد والتفصيل مثل : « صور نازك أكثرها صور طويلة ... بينما صور الآخرين صور عريضة » (ص ١٧٢) ، ما الصور الطويلة والعريضة ؟! ومثل : « تفوق البياتي الذي يهتم بالحقائق الظاهرية أو الخارجية ويتناسى ... الحقائق الباطنية والنفسية » (ص ١٧٠) ، منأقفا بذلك قوله عن البياتي : « يتوغل في العالم ، كما هو يتوغل في أعماق نفسه » (ص ٨٠) .

ويحاول أن يعطل شيوع الحزن واليأس في شعر نازك ، فينكر عليها بادية ذي بدء تشاؤمها وحزنها ، لأن نازك عنده « لم تعان الشقاء ولا النصب ولا التشرد ولا الاضطهاد ... لم تصادف الجوع ... وهي شاعرة ارستوقراطية برجوازية مترفة » (ص ١٢٨) ، ولكنه يعود فيقول : « صادفت أحداثاً خاصة هدت حيلها في الجهاد ، وهي قد تكبّت بتجارب غير موفقة وبحساسية شاعرية مرهفة جداً » (ص ١٣٩) ، إلا يكفي هذا ، بالإضافة إلى سوء الأوضاع العامة سبباً ليأسها ، أن كان ثمة يأس في شعرها ؟ وأغرب من هذا أن المؤلف يقرر فيما بعد أن « تصوير الجانب المظلم ... هو من صميم عمل الشاعر . أن تصوير المظلم هو تطلع نحو المشرق » (ص ٢٤٦) . ولا أريد أن أقف طويلاً عند هذا التارجح بين رأي المؤلف الشخصي وفهمه الخاطئ للمنهج الذي يلتزمه ، ويحمّله على إطلاق أحكام قاصرة وجاهزة ، ولكن الأهم والأخطر أن المؤلف لم يسلم مما وقع فيه غيره من أخطاء حين ربط بين أيديولوجية الشاعر وقيمة شعره ناسياً أن على الناقد - كما يقول سانت بوف - أن يأخذ من دواة كل مؤلف الخبر الذي يراد رسمه به . فنازك عند المؤلف « متخلفة كثيراً عما طرقة البياتي وسعدي يوسف وكاظم جواد ... لماذا؟ » (لأنها لم تستطع أن تستوعب التجارب المجتمعية الجديدة ، ولم تنطلق ... وإنما تسهرت » (ص ١٦١) ، وأحكام عجيبة كهذه يبدو من العبث تذكير صاحبها بأن ذات الشاعر قد تستوعب رغم انفلاقها - ويأسها أعظم التجارب المجتمعية ، بل قد ينطوي فيها « العالم الأكبر » على حد تعبير الشاعر القديم . ومع أن ذات نازك لم تبلغ هذا المستوى ، فمن المهم أن أشير إلى قصور منهج الكاتب القائم على تصنيفه اهتمامات الشاعر إلى « انطلاقات بروميتوسية » و « سيزيفية » رغم اعترافه بأن « بعض أغاني الذات السيزيفية كانت حافلة بالأصداء الجماعية ، بإصداننا .. نحن » (ص ١٤٣) .

✱✱

تقديم الحكم على الشعر تبعاً لإيديولوجية الشاعر باضيق معانيها

مؤلفات سارتر

* دروب الحرية

رائعة سارتر بأجزائها الثلاثة

١ - سن الرشد ٥٥٠ ق.ل

٢ - وقف التنفيذ ٦٥٠ ق.ل

٣ - الحزن العميق ٥٥٠ ق.ل

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

* الغثيان

٣٥٠ ق.ل

أعمق روايات سارتر

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

* محاورات في السياسة

٢٠٠

بالاشتراك مع روسيه وروزنتال

ترجمة جورج طرابيشي

* عاصفة على السكر (ط ٢)

٣٠٠

ترجمة عائدة مطرجي ادريس

* عارنا في الجزائر

١٠٠

ترجمة عائدة وسهيل ادريس

يتكرر في الفصل الثالث الذي درس فيه المؤلف شعر السياب ، اذا قرر منذ البداية « ان السياب تمثله قصائده الاولى : الاسلحة والاطفال ، الموس العمياء ، حفار القبور ، انشودة المطر (القصيدة) ، غريب على الخليج ، بور سعيد ، مرثية الالهة ، ولا تمثله قصائده الجبورية » ص ١٨٠ ، لا لسبب الا لان الشاعر تخلى - في رأي المؤلف - عن ثورته ونكس رايته ! وانطلاقا من هذا التصنيف التعسف يسهب في امتداح قصيدة « الموس العمياء » لان « في القصيدة حقد عادل على المدينة الظالمة التي لوئها العملاء والمحتلون في عراق عهد مباد » وهي «نموذجية في عطائها الانساني» « وهي افضل قصائده على الاطلاق » وقد نصح « انصهرت عواطف امة كاملة في قصيدة « الموس العمياء » وقد نجح فيها الشاعر نجاحا كبيرا ، وستظل هذه القصيدة احدى قصائده الروائع » ! وما هكذا يتفقد الشعر ! فهذه القصيدة على الرغم من دقة تصويرها ونبالة الموقف الانساني ، تمثل اخطاء السياب الاولى التي اهمها :

اولا : حشر الثقافة الاسطورية على مستوى التشبيه لا الرمز في المقطع الاول الذي يتحدث فيه الشاعر عن احفاد اوديب وقابيل وجوكت وعيون ميدوزا ، دون ان يواصل الافادة من هذه الرموز بحيث تكون الوجه التعبيري الذي ينظم القصيدة كلها كما سنشهد عند السياب فيما بعد في « المسيح بعد الصلب » و « مدينة بلا مطر » .

ثانيا : الاخلال بالبناء الموضوعي للقصيدة بتدخله في سياق القصة وبروز الفنائية في مثل هذا المقطع الذي يقحم فيه الشاعر نفسه مخاطبا البغي :

ويح العراق ، اكان عدلا فيه انك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يدك زيتا من منابحه الفزيرة
كي يشر المصباح بالنور الذي لا تبصرين

وهو مقطع يطرب له الناقد اشد الطرب ، كيف لا والشاعر فيه يفضح زيف المدينة - الاستعمار ، وزيف التقدم والحضارة الرجوازية ناسيا انه يقوم على اسلوب المفارقة والتضاد بين ما ينبغي ان يكون عليه الشيء وبين واقعه في القصيدة ، وهو اسلوب شعري قديم طفى في الشعر العباسي . اما ماخذ الناقد على القصيدة فهي ان الشاعر كان مؤمنا بعدم انتهاء الشفاء ! (ص ١٨٩) وانه انهى قصيدته قائلا :

الباب اوصد - ذاك ليل مر - فانتظري سواء

مدلا بذلك على ان هذا الباب (ليس باب البياتي المضاء حيث ينطلق الانسان نحو الحرية) ص ٢٢٥ ، مع ان من بدهيات النقد التي نسيها المؤلف في غمرة استحسانه لموضوع القصيدة ، ان هذه اللمسة الاخيرة ضرورية جدا لانها القصيدة بالبعد الزمني الذي بدأت فيه ، وهو الليل الذي يطبق مرة اخرى في مطلع القصيدة ويرم على البغي فسي نهايتها مانحا القصيدة اطارا موضوعيا يحول بينها وبين التجريد ، فانها القصيدة بالعنصر الذي بدأت به ليس دليل عجز دائما ، خلافا لما تراه نازك ، وانما هو ضرورة نفسية وفنية لا يفترض فيها تحدد شكلي معين ، ذلك « ان نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة بديايتها ، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه ، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدنه وان لم يكن هو بالضبط ، لانه عود الى الموضع بعد رحلة اكسبت الشاعر خبرات جديدة » (٦) ، وسترى - فيما بعد - ان المؤلف لا يعيب على الشاعر خليل حاوي ان ينهي (الناي والريح) بمثل او باضحخم مما بدأت به حين يرتد الى واقع الصومعة فيرى امامه « صحراء من الورق العتيق وخلفها - واد من السورق العتيق - وخلفها عمر من الورق العتيق » .

ثم ان المؤلف يعود بنقد الاتجاه الذي يتبناه مراحل الى السوراء حين يطلب الشاعر بنهاية متفائلة غافلا عن ان تصوير السياب لمأساة

(٦) الاسس النفسية للابداع الفني ، مصطفى سويف ص ٢٨٢ .

البغي على هذا النحو من الدقة والحركة هو - بحد ذاته وباعتراف المؤلف - ثورة على مجتمعها الظالم ، الم يقل المؤلف : ان تصويبر المظلم تطلع نحو الشرق .. ام ترانا بعدكل هذه التجارب والاطفاء في حاجة الى تكرار البدهيات والتأكيد على ان مهمة الفن ليست « صنع الفرح للانسان » كما يرى المؤلف ص ٢٨ ، وانما هي تعميق ادراك الانسان للواقع وارهاف شعوره به ، وان الرؤية الواضحة الصادقة لاشد الموافق حلقة هي اول واهم خطوة في طريق التفاؤل ، وهي بحد ذاتها - كما يقول سارتر - عمل من اعمال التفاؤل .

ولا اريد ان اتابع نقد المؤلف لشعر السياب قصيدة قصيدة ، والا طالت هذه الكلمة ، فهو - في الواقع - يعرض ويلخص ويعلق مكررا نفس الخطأ . وقد ينتبه بين الحين والاخر الى ان مضمون القصيدة لا يفني عن ضرورة تقييمها فنيا وكشف هئتها الاسلوبية ، فيلاحظ - بحق - ان السياب في « الاسلحة والاطفال » لا يضع لحظة الا واستقلها في تجسيد هيامه باسم الانسان وانفعاله مع المأساة الانسانية (ص ٢٢٣) دون ان يشير الى من سبقه الى هذه الملاحظة (٧) ، ولكنه - عموما - لا يدرس الفن في شعر السياب الا ليستسلم لاحكامه المطلقة عن مواقف السياب وتحولاته السياسية ناسيا ظروفه الخاصة والعامة وامكانياته الشخصية . فاذا كان لا بد من كلمة في هذا الجانب من شخصية السياب ، فالشاعر لا يمثل بهذا النكوص والتردد نفسه فحسب ، وانما يمثل ايضا الجانب السلبي من شخصية البرجوازي الثوري فسي مجتمعنا العربي ... النموذج الذي يقنع بالحل الوسط او المؤقت ليلتفت بعده الى مصلحته الفردية .. الى « كائن النقود » ، ومن هنا كان السياب لا (الخبز) هو الذي يقول :

سحقا لهذا الكون اجمع وليحل به الدمار
ما لي وما للناس لست ابا لكل الجائعين

وثورة الشعراء على مجتمعاتهم ، وكفرهم بها امر معروف لم يختص به السياب ، وله اسبابه من طبيعة الفنان المرهفة التي تحرص تلقائيا على اتخاذ مواقف مميزة ، ان سلبا او ايجابا ، عن المواقف والآراء الشائعة (٨) ، وله اسبابه من قناعة المجتمع ، جهلا او تقاعسا ، باوضاعه الفاسدة في مرحلة خاصة من مراحل التحول الثوري . ولا يمكن دراسة هذا الموضوع على هذا النحو من التجمل والماطفية ، فلو ان المؤلف تابع السياب في ديوانيه الاخرين لادرك انه لم يخلد الى نهاية معينة ، وانه ما زال قلقا حائرا معذبا يصرخ منطرحا :

اريد ان اموت يا اله

وانه حين يهرب الى جيكور لا يظفر بالطمأنينة والراحة وانما ليقول:

جيكور مسي جيبني فهو ملتهب

مسيه بالسعف

والسنبل الترف

بل ربما رافعه شعور بالذنب :

أثور ، أغضب ؟

وهل يثور في حماك مذنب

وقد اسهم مرض السياب والنتائج المترتبة على زوال المهود السياسية التي تراجع فيها في تآزم شعوره وتعاطف ضيقه وبرمه بالناس ، على ان من الضروري التأكيد على تمجيد السياب للحياة والكفاح والتضحية ، وان يكن مغلغا بالندي والتفجع ، وذلك واضح في اروع قصائده : المسيح بعد الصلب ، نبوءة ورؤيا ، أم البروم . علي اننا قبل هذا كله او بعده نساءل : ما علاقة مواقف السياب بشعوره ما دمنا في مجال النقد الادبي لا السياسة ؟ اوليس احتمال وجسود علاقة بينهما هو وحده - او على الاقل ، ومن وجهة نظر الكاتب - السبب الاهم الذي يبرر ملاحقة تحولات الشاعر ؟

(٧) خيري الضامن : في التكوين الشعري ، السحرتي : النقد الادبي

من خلال تجاربي .

(٨) راجع : العبقرية في الفن ، مصطفى سويف .

المؤلف في غمرة الانفعال العاطفي لا يتردد في اطراء قصائد السياب الاولى ، والانتقاص من قصائده « الجيكورية » . وكل ما يراه بشأن العلاقة بين موقف الشاعر وفنه ان الشاعر (تعمد الغموض والابهام كي يخفي مضمون قصائده الارتدادي) ص ٢٩٩ ، وهذا رأي غاية في الغرابة ، فلو ان السياب عمد الى الغموض قبل ١٩٥٨ لكان محتما انه يريد اخفاء مضامينه ، اما قصائده « المرتدة » ! فكتبت بعد ١٩٥٩ حين لم يكن على الشاعر حرج من الاعراب عن موقفه السياسي الجديد ، ثم اين هو الغموض في شعر السياب ؟ ويقول انه « اعتمد الرموز الاجنبية او الغريبة عن الرموز العربية ، واكثر من الرموز البابلية ، مع ان الرموز العربية مطاء ولا تتجمل حتى من ناحية الكم » ص ٢٩٩ ، متناسيا ان من حق الشاعر ان يفيد من كافة الرموز بحسب ما تنطوي عليه من ايحاء ودلالات انسانية وترباط وظيفي لبناء القصيدة ، فضلا عن الفروق الجوهرية بين الرموز العربية والاجنبية او البابلية . ومع هذا ، فالسياب صرح مرة انه ينتظر المؤلف الحديث الذي يجمع الرموز العربية من مظانها المتفرقة كما يمكن الافادة منها . وعلى اية حال ، فلا علاقة بين موقف الشاعر الايديولوجي وتطور فنه ، انما يتطور الفنان بتطور رؤياه وعمقها وصدقها لا بنوع الموقف الذي يلتزمه . ولا نريد ان نقع في نفس خطأ المؤلف فنزعم ان انجازات السياب الفنية في « جيكورياته » كانت بسبب تحوله عن اليسار ، وانما اقتنت قصائده الحديثة بنضج ثقافته الادبية وخلفيته الفنية . وهي - دون شك - افضل واحسن فنيا من قصائده الاولى (٩) . وشعر السياب ، بعد هذا كله ، لم يدرس حتى الان دراسة جادة مفصلة ، فما زال فيه مجال لدراسة : اللوحة والرمز واسلوب الرؤيا واللفة والاسطورة .

الفصل الرابع الذي درس فيه المؤلف شعر نزار قباني افضل فصول الكتاب ، بالرغم من تكراره لما هو معلوم بشأن نزار وشعره ، كوصفه الشاعر بأنه الفراشة التي تنتقل من زهرة الى زهرة ، الالهي العابد عابد الجمال الحسي (ص ٣٦٢ - ٣٦٤) وكقوله : « ان التجربة عنده ليست معمقة وكثيرا ما يبهه السطح » ص ٣٢٨ ، وبالرغم من انه لا يرقى الى مستوى دراستي ايليا حاوي عن الشاعر عمقا ووضوح رؤيا ، ذلك ان المؤلف هنا تجنب اطلاق الاحكام الحديدية ، وتنبه - على عكس محيي الدين صبحي - الى ان نزار شاعر لحظة : « لم تكن لنزار فلسفة انسانية محددة » ص ٣٦٥ ، وان كل ما يمكن رصده من خلفية شعر نزار انه شاعر للذعاب هاديء حينما صاحب احيانا كثيرة الرجل في شعره سادي ابدا ، والمرأة مازوشية ، شاعر « مفكرة شعرية انيقة » يكس الصور الملونة حول موضوع واحد . (الانسان عنده ما مات . القضية تؤجل دوما ولكنها لا تحذف نهائيا) ص ٢٢٣ ، وحين يدرس قصائد نزار الاجتماعية يتردد بين النظرة الجديدة الفاحصة للقيمة الفنية في القصيدة وبين الاعجاب بهدفها او موضوعها ، فهو مثلا لا يلتفت الى الوعظية الكاذبة في قول نزار :

اي رق مثل انشى ترمصي تحت شاريها باوراق ضيله
قيمة الانسان ما احقرها زعموها غاية وهي وسيله

وانما يعقب مستحسنا : اجل ما احقر قيمة الانسان في المجتمع الطبقي ! كم من انسان الة فيه ؟ كم من انسان وسيله فيه ؟ (ص ٢٢٠) ، ويردد ممجبا : « ان شاعرنا يرفض الخائنة ، خائنة الزوج ، انه يرفض عطاءها المدس ويرفض خيانتها ويرفض ادميتها ايضا » ص ٢١٧ ، ولكنه في نقده لقصائد اخرى يلتفت الى ان قصيدة (حبل) لم تنفسور الجذور تماما وان خلفيتها ليست غنية كما يجب (ص ٢٢٢) ، وانه في قصيدة (جميلة بو حيرد) لا يغور الى التعذيب النفسي كما فصل السياب والبياتي (٢٤٦ - ٢٤٧) وينسى نجيب سرور . والحق ان

(٩) راجع مقالة محيي الدين محمد : الرموز في شعر السياب .

المجلة ، ع ٧٩ .

الشاعر حين يهاجم جوانب التفسخ الخلقي والخيانة في المجتمع العربي انما يكشف عن ازدواجية واضحة ، فهو كشاعر جديد متحسر يعرب عن رغبة صادقة في ان يرى مجتمعا خلوا من ترسبات عهدود الظلام ، ولكنه - من جهة اخرى - لا يضحي بمتمته الخاصة الفارقة في ذات الترسبات اسهاما في خلق هذا المجتمع الجديد . انه في هذه الازدواجية يشبه - الى مدى بعيد - المراهق الذي يتحرق شوقا للتنفيس عن غريزته الجنسية ولا يتردد عن انتهاز اي فرصة تتيج له ذلك ، ويؤكد - في الوقت ذاته - شغفه بالمثل الرومانسية في الشرق والاخلاص والطهارة . ان رغبة نزار تلك لا تتخطى عفت الحلم والتمني ، وهو يفضل - دون تردد - ان يقتنص لذائذه من بؤرة التفسخ في شرقنا على ان ينتظر او يسهم في زوالها . ولست مؤاخذا الشاعر على موقفه لسبب بسيط هو ان كل موقف معاصر انما يستمد مبرراته من واقع الشاعر النفسي والمجتمعي ، وكل شاعر معاصر انما ينطوي ، بشكل او باخر ، على جميع المواقف السائدة في مجتمعه ، ولكن احد هذه المواقف يطغى في مرحلة معينة ، ولاسيب متداخلة ، مبلورا « قضية » الشاعر التي يعرف بها ، ولكنني اردت التنبيه الى خطأ القول بان قباني في قصائده الثائرة على الخيانة والانحلال ، او قصائده عن بور سعيد وفلسطين وجميلة « سمع صوتنا ، صوت الانسان » ص ٣٤٢ ، فنزار لا يسمع صوتنا الا حين يخفت صوت الجنس في اعراقه الحمر ، ونزار لم يدخل المعركة جادا جريئا كما خيل للمؤلف (ص ٢٣٦) لانه شاعر بلا مسؤولية ، امتص الجنس كل طاقاته فشققه عن اي اهتمام اخر ، كما شغلت المرأة عمر بن ابي ربيعة والعباس بن الاحنف . ومن هنا كان لا بد ان يعيش نزار في « حبيتي » تجربة تمزق وضياح قبل ان يبحث عن بديل جديد للدلالة الجسدية للجنس . . . بديل يمكن ان يمنحه « قضية ما » تحل محل القضية السابقة التي كانت المحور الوحيد لحياته . ولكنه « الزمن ومحكمته ومنطقه » ص ٣٤٤ ، هي التي اسمعته هذا الصوت . ومن هنا يتضح الجانب الذي مثله نزار من روح العصر في مجتمعا . انه قبل « حبيتي » يمثل ذلك القطع الذي اثر انتهاب اللذة من اي مصدر اتت على الانخراط في معركة ظن ذلك القطع انها طويلة الامد ، تتطلب التضحية الجسيمة ، وغير مضمونة النتائج .

ساضطر قبل الانتقال الى الفصل السادس ان امر ، عابرا ، على الفصل الخامس الذي تناول فيه المؤلف شعر الدكتور خليل حاوي ، فهو فصل يكاد يكون عديم القيمة اذا قارناه بدراسات عفاف بيضون ومطاع صفدي وابليا حاوي وجورج طرايشي ، بسبب احكامه المطلقة ومقارناته العجيبة التي يبدو ان لا غاية منها سوى الكشف عن قراءات المؤلف كقوله : « ان الصلة التي تربط خليل حاوي بالمتني قوية ، وهي صلة البياتي والسياب ، وقبل ذلك كله بالجواهري الكبير » ص ٤٠٠ . « ان تمزقاته توحد بين روافد شتى منها الرافد الواقفي الانتقادي والرافد الوجودي والرافد الرومانسي بكلا فرعيه (شلي) و (كيتس) والرافد الرمزي والرافد التجريدي » ص ٤٠٢ . « يكاد يكون في (نهر الرماد) بيانيا جديدا ، بيانيا لبنانيا » ص ٤٠٢ . « ان المفامرة عند حاوي . . . من روح عروة حين يقول (دعيني اطوف في البلاد لعلمي) » ! ص ٤٠٩ ، ومع ان المؤلف لا يضيف جديدا الى ما هو معلوم عن ثورة خليل حاوي على الشرق العتيق وايمانه ببيلاذ شرق جديد ، ولا يرى في شعره الشري غير هذا الجانب ، لم يسلم من التناقض والتعجل واطلاق الاراء السريعة مثل : « لا تنفق مع التجريد السذي اوغل فيه الشاعر » ص ٤٠١ ، ولا ندري ما مفهوم الكاتب عن التجريد . . . او كقوله : « نخشى ان يتلعه الغموض والوقوف وراء بعض الرموز اعتمادا على ايحاءاتها - وما كل الرموز بموحية » ص ٤٠٣ مناقضا بذلك قوله : « ان رموزه موحية نابعة من الداخل » ص ٤٢٩ .

فاذا انتقلنا الى الفصل السادس الذي يتناول فيه (اقول لكم)

للمصور لاحظنا انه فصل جيد عموما ، وبخاصة في حديثه عن (الحزن)

سلسلة المسرحيات العالمية

سلسلة جديدة تقدم فيها دار الاداب مجموعة رائعة من اشهر المسرحيات العالمية التي وضعها كبار كتاب المسرح

صدر منها :

١ - البغي الفاضلة وموتى بلا قبور

بقلم جان بول سارتر

ترجمة الدكتور سهيل ادريس والمهامي جلال مطرجمي

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٢ - ماريانا

تأليف فديريكو غارسيا لوركا
ترجمة شاكر مصطفى

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٣ - هيروشيما حبيبي

تأليف مرغريت دورا
ترجمة الدكتور سهيل ادريس

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٤ - لكل حقيقته

تأليف لويجي بيراندلو
ترجمة جورج طرايشي

الثمن ٢٠٠ ق.ل

٥ - تمت اللعبة

تأليف جان بول سارتر
ترجمة مجاهد ع. مجاهد

الثمن ٢٠٠ ق.ل

منشورات دار الاداب - بيروت

عند الشاعر ، رغم ملاحظة أساسية لا بد من تسجيلها هنا هي ان المؤلف رغم شففه العميق بالمقارنة ، وحرصه على ان لا تفوته فرصة دون التمثيل لأكبر عدد ممكن من الشعراء العرب والاجانب ، القدامى منهم والمعاصرين ، فانه ان يلتفت الى تائر الصبور باليوت رغم وضوح هذا التائر في شعره . وقد اشار المؤلف الى اقتباس الصبور من اليوت في ديوانه الاول (ص ١٥٨ - ١٥٩) ، ونسي جانين آخرين من هذا التائر :

الاول : نقل الصبور في قصيدته «رحلة في الليل» لاسلوب التوقيعات (١) او القصيدة المنقودية» كما يسميه الشاعر .

الثاني : شقف الصبور في ديوانه الثاني بالتجريد محاكاة لبعض قصائد اليوت فهو حين يقول في قصيدة « الالفاظ » :

فليبعث حلقك بالالفاظ ، فان الالفاظ هواء
من يمسكه او يمسكها تلك الالفاظ الجوفاء

الالفاظ تهب هبوب الريح على وجهي

آنا تدفينني الالفاظ الحري

وتتفقتني الالفاظ الباردة السماء

يذكرنا ، على الفور ، باليوت القائل :

لو ان الكلمة المفقودة فقدت ، لو ان الكلمة المهدورة هدرت

لو ان الكلمة اللامسومة ، اللامعقولة

لا تقال ولا تسمع

ولكن الصبور لم ينقل عن اليوت اهم ما لديه .. نظريته عن « المعادل الموضوعي » ، فالصبور رغم ثقافته وحدائه تجربته ، يهرب الى التعبير المباشر من التعبير باللوحه ، حتى اذا حاول التعبير باللوحات

اخفق واضطرب رؤياه (الظل والصليب) . انه لا يطبق انتظام نضوج التجربة وعشورها على المعادل الموضوعي . ان قصائده تنفر الى

الهيكل والتنظيم الذي نجده في « المسيح بعد الصلب » و « سدوم » و « بغداد والموت » لانه لا يعبر باللوحه او بالرؤيا وانما « استعمل

التعبير المباشر غير مرة . لكانه سئم التعبير غير المباشر والايحاء فجاء

يقذف ما عنده من « حكمة » ومعرفة وخبرة وجهها لوجه « ص ٦٠ ، لكن

تعبير الصبور المباشر لا ينحدر الى مهاوي الوعظ والخطابة ، وانما

يحافظ بطلاقة - وان تكن محدودة - من التكتيف والايحاء وتجنب

الوضوح التام . ويبدو ان الصبور في ديوانه الثالث ، وبخاصة في

(مذكرات الصوفي ...) و (مذكرات الملك عجيب) بدأ يعبر في اطار

رمزي يفيد من المزاجية بين التصوير الموضوعي باللوحه والتعبير

الفناني ، مما يبشر بان الصبور يعد بالكثير .

واعود الى مقارنات المؤلف فاستغرب كيف لم تذكره قصيدة (موت

فلاح) بقصيدة سعدي يوسف الممتازة (ميت في بلد سلامه) سيما وان

المعنى الاجتماعي للموت في ظروف القرية العربية يتردد في كلا

القصيدتين ، فاهل الفلاح في قصيدة الصبور حين غيبوه في التراب ،

وارسلوا تهيدة قصيرة قصيرة ، ثم مضوا الرحلة يخوضها بقريتي

الصفيرة ، من اول الدهر الرجال .. هم اهل قرية سعدي الذين «ينسون

حتى الموت حين يرون قريتهم تجوع» لان « العام عام جوع » .

واذا كان لا بد من كلمة اخيرة ...

فالكاتب وان يكن محاولات نقدية لا تنفر الى الاخلاص والرغبة الصادقة في تقييم الشعر العربي المعاصر ، الا انه اقرب الى المقالات الصحفية منه الى الدراسات الجادة . فالمؤلف - كما لاحظنا - تمجّل تأليف كتابه مكررا في معظم فصوله اخطاء رواد الاتجاه الواقعي في النقد . وهي اخطاء استغربت جدا ان يتبناها كاتب حديث متتبع، فضلا عن استسلامه للسخب العاطفي اللامسؤول والاضطراب بل والتناقض دون التعمق واطالة النظر ، الى جانب تكراره ما هو شائع معلوم دون اكتشاف الجديد الخاص به .

عبد الجبار عباس

بغداد

(١٠) راجع : التفسير النفسي للادب ، الدكتور عز الدين اسماعيل .