

أسئلة المرحلة الشعرية



ان الانطلاق من النص ، يفترض اساسا ، وضع النص داخل مرحلته التاريخية ، داخل المستوى الايديولوجي العام ودون اهمال خصوصيته الادبية، اي دراسته ضمن المستوى ايضا .

كما يمكننا ان نطرح مجموعة من المفاهيم وندرس تطورها نقديا، وفي العلاقة بالنص الادبي : القصيدة ، اللغة الشعرية ، الرمز ، الاسطورة ، الصورة ، البنية ، الايقاع ، قصيدة النثر الخ .

لكننا نفضل ان نتدرج في عملية طرح الاسئلة . فنحن نفترض انفجارا في التعبير عبر عن نفسه قمي قصيدة جديدة ، وداخل لغة شعرية جديدة . فكيف نحدد الانفجار هذا ، وكيف نقرأ القصيدة ؟

يبدو ان مسألة تقييم الحركة الشعرية المعاصرة ، في السنوات الثلاثين الماضية ، لا تزال على المستوى النظري خاضعة لجدل شديد . فرغم ان الشعر نفسه ، قد حسم مسألة القصيدة الجديدة ، فان هذه القصيدة لا تزال تبحث عن مكانها وفعاليتها وسط تاريخ ثقافي وادبي معقد وملئي بالانعطافات الحادة . فاللغة الشعرية الجديدة ، لم تكن مجرد تنويع على بنية القصيدة ، كما فعل الشعر الاندلسي ، او لم يكن هذا هو طموحها المعلن . لذلك وضعت نفسها منذ البداية ضمن طموح جذري ، ورسمت عبر هذا الطموح ، تاريخا من التجاوز والاختراق . لكنها كانت على الاقل ، مؤشرا لمرحلة ثقافية كاملة .

تطرح لنا استعادة الماضي اسئلة في الحاضر وعن الحاضر فنحن لا نؤرخ . تماما نحاول ان نستكشف اساسا لقراءة القصيدة في واقعها الراهن ، وفي الاحتمالات المستقبلية التي تبشر بها .

تثير استعادة الماضي اسئلة في الحاضر . وتثير قراءة الشعر الاسئلة الاولى في مسار ما نسميه اصطلاحا بالحركة الشعرية الجديدة . والاسئلة هي المدخل الاولي للبحث . فالمسئلة التي كتب حولها الكثير ، ودارت حولها نقاشات لا تحصى ، لا تزال تطرح اسئلتها البديهية . والمسئلة الاولى ، من اجل فهم وتقييم مرحلة شعرية كاملة ، تبقى في كيفية طرح هذه الاسئلة .

ربما كانت « الآداب » في مسيرتها الثقافية والشعرية ، مدخلا ممكنا لطرح اسئلة الشعر . فهي منذ عام ١٩٥٤ ، حين نشرت قصيدة بدر شاكر السياب « انشودة المطر » ، القت بنفسها في نار اتبحث عن اللغة الشعرية الجديدة ، دون ان تحتكر هذا البحث . فكان الشعر يتعدد بتعدد منابره وتعدد أصواته . لكن مراجعة « الآداب » تسمح لنا على الاقل بان نكتشف الاسئلة ، لا من خلال النصوص التي نشرت فقط ، بل ومن خلال النصوص التي لم تنشر او التي نشرت في اماكن اخرى . ولا من خلال التوجه النقدي المعلن فيها فقط ، بل ومن خلال التوجه النقدي المعلن في مرحلة شعرية كاملة ، بات من الضروري الآن استعادة ملامحها السابقة وطرح الاسئلة حولها .

سوف نحاول ان نطرح مجموعة من الاسئلة . فالسؤال حين يتحدد يفتح امكانية الجواب . وهو ضروري ، من اجل ان نصل الى تحديد دقيق للمصطلحات التي نكتبها . ومن اجل اخراج لغة النقد من مجانية اللغة السائدة . يمكن طرح اسئلة المرحلة الشعرية بطرائق مختلفة . يمكننا ان نستخرج اسئلة النص الشعري من النص نفسه . تكن هذه الاسئلة ، التي لا بد منها باعتبارها اساس العملية النقدية ، لا يمكن اتوصل اليها خارج رسم الاطار العام الذي تتحرك فيه الحركة الشعرية . اي

المدينة ونمو الصحافة ، فان الانتقال الشعري ، قد مر هو الآخر بمراحل مختلفة تبدو في الواقع وكأنها محاولة سريعة او متسارعة لاستعادة تاريخ الشعر العربي وحرق مراحل . فمع ما يسمى بحركة الاحياء ، ثم الحركة المهجرية ، التي اعطت اللفظة الجبرانية ، وصولا الى « الديوان » ورومانسية « ابولو » وابو شبكة ورمزية اديب مظهر وغيره ، بدا وكان الشعر العربي باعلامه الكبار ، قد وصل الى الطريق المسدود . وخير نموذج لهذا السد هو ما يمثله الجواهري في عبقريته التي استطاعت ان تتجاوز حركة الاحياء والاستعادة وصولا الى محاولة استقراء الحاضر والنقاط نبضه الاجتماعي داخل هذه اللفظة . لكن هذا الافق كان مسدودا . فانتفىس واحلامه ، الحركة الاجتماعية الجديدة بشعاراتها القومية والاشتراكية ، بدأت تطرح افقها . وبدا وكأن لفة الاحياء والاستعادة بدأت تفقد ارضها في ظل مرحلة انتقالية معقدة .

امام انكسار الماضي ، وانكسار الذوق العام القديم ، كان صراع الخيارات الدموي في اوجهه . وكانت هزيمة ١٩٤٨ هي انتويج العملي لمرحلة تاريخية سقطت قبل ان تبدأ .

هذا هو مقياس الترجرج الهائل الذي عرفته الحركة الشعرية في مراحلها المحترقة السريعة الذبول . فلم يكن النسق واضحا حتى تصبح المعاني المرمية في الطريق اطارا للدلالة . فكان الجدل الرئيسي على المستوى الثقافي هو جدل الطريق التي تتبع . وكان الصراع الرئيسي بين « الحدائة » وبين اعدائها صراعا على الافق والحدود ، على موقع عمود الشعر ودرجة التلاعب به . وربما قدمت نازك الملائكة في شعرها وفي نظيرها لشعر الحديث ، افضل نموذج لحوافر لجم المد الذي بدا وكأنه جامع الى درجة تدمير التراث العربي .

لكن السطح الحاد كان يخفي في داخله هدوءا شبه كلاسيكي . هو قدرة الماضي التراثي باداته الخاصة - اللغة العربية - شبه المقدسة ، على ان يرسم من خارج ايقاع الذاكرة ، ايقاعا لذاكرة جديدة تحد من الجموح . فالاعصار الذي تعرض له كل شيء في الشرق لم يستطع ان يخترق تخوم اللفظة . بل اخضعها لانحناءات متعددة . هكذا استطاعت اللفظة ان تستوعب الترجمات دون ان تفقد على مستوى فنيتها - اي حين لا تكون فقط اداة اتصال بل مادة ابداع - علاقاتها الماضية وضوابطها . فاستطاعت ان تنحني ، وفي انحنائها استطاعت ان تتجدد ليس فقط في الشعر ، بل وانطلاقا من الشعر في جميع مجالات الكتابة .

الشعر نموذجي كمؤشر . فلقد حمل في ثناياه جميع اشكال الانفعال والتوجه اشمولي الذي يحمله الفكر العربي . فهو ليس شعر التفاصيل . اي انه لم يمس التفاصيل اليومية الا عرضا . كان في اغلبه شعرا عاما

« والمعاني مطروحة في الطريق يصدفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني . وانما الشأن في اقامة الوزن وتميز اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء . وفي صحة الطبع وجودة السبك . فانما الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير » .

يضع الجاحظ في هذا النص ، حتى ولو نقضه بعد ذلك ولم يتقيد به في تطبيقاته النقدية ، النقطة المفصلية التي تشكل الشعر . المعاني مطروحة في الطريق . وما على الشاعر سوى تنظيمها . اي وضعها في شكل فني . لكن وضع المعاني المطروحة والتي يعرفها الجميع في شكل فني ، تقود الى اعادة تنظيمها كعمان . اي انها تتغير وتأخذ ابعادا جديدة . هذا هو ما نسميه نحن اليوم بالابداع . فالمبدع لا يخلق الاشياء من العدم . يأخذها من حيث اتت : من الطريق . ويصنعها مرة اخرى ، اي يبدعها في شكل جديد . والشكل الجديد يحررها من المعنى السابق ، اي يعطيها المعنى او يضعها في احتمالات دلالات . هنا يكمن الابداع . او هنا تكمن العملية الابداعية التي تعطي النص ابعادا متجددة في الزمن .

لم تأخذ عبارة الجاحظ لندرسها ، او لنفصلها عن سياقها التاريخي . فهي يجب ان تدرس داخل مكانها التاريخي الحقيقي ، ضمن الجدل النقدي العربي القديم . لكن هذا النص ، وعبر قراءته في وضعينا الثقافي الراهن ، يطرح علينا سؤالاين محددين :

المعاني مطروحة في الطريق

عن اي طريق نتكلم . وفي اي شوط تاريخي . على المستوى الشعري والادبي كان كل شيء يهتز منذ ان جاء الغرب الامبريالي غازيا . فلقد ترافق التدمير الذي اصاب بنية الانتاج المحلية ، مع الجيوش القادمة بهدف تقطيع المنطقة افقيا ، بعد ان قطعها الراسمال الزاحف عموديا . اما على مستوى الثقافة والفكر فقد قاد رد الفعل الى اطر تشبه الهذيان . وكانت محاولة الصد التراجمية التي عبر عنها فكر الافغاني ، هي مزيج من التدهول ومحاولة التركب في سياق الانهيار . اما على المستوى الادبي ، فهذه هي المرة الاولى التي يأتي فيها النموذج صاعقا من الخارج . لم يتعرض الادب العربي في تاريخه لهزة بمثل هذا العنف . لا يمكن مقارنة الظرف الجديد بمرحلة نمو الترجمات الفارسية والهندية ولا بانكسار العمود الشعري و بروز المحدث مع ابي تمام و ابي نواس . الذي يجدي ، هو انه على المستوى الادبي ، يفقد النموذج « المبدع » ودفعه واحدة ، كل نموذجيته وسحره . فمع تدمير الترجمة وتراكم المدينة الجديدة ، وتراكم الاجهاس القومي ، كانت الحركة الادبية تواجه نفسها ، ولاول مرة عارية امام النموذج الجديد وامام تحدياته . واذا كان الانتقال الى القصة الفنية ، قد تم دون انهيارات على صفحات الصحف ، وكتلية للحاجة الاجتماعية الجديدة التي تتمثل في نمو

وشموليا ، يستعير التفاصيل أحيانا من أجل استخدامها .
او يتوكأ على الماضي والتراث ، من أجل ان يقول عبرهما
ما عجزت اللغة « الفكرية » عن قوله . فقام هو بحراقها
وصولا الى النتائج . انه اختيار لطريق التغيير . لكنه
تغيير من طبيعة خاصة ، محاولة لاستنطاق الحاضر انطلاقا
من لغتين :

لغة المناقضي بكل ما تحمله من مقاومة تراثية للهيمنة
القادمة والتي لا يمكن ردها .
لغة المستقبل او اللغة الجديدة القادمة مع النموذج
الجديد .

وبين اللغتين ، كان الواقع ، أي التجربة الاجتماعية ،
يبحث عن لغته وعن أشكاله .

الشعر صناعة . صناعة الشعر تصبح بهذا المعنى
واستنادا الى هذا القياس ، صناعة تنكسر من داخلها ،
مليئة بالتناقضات ومشرعة للجدل . بين اللغتين انكسرت
لغة الشعر . انكسر العمود . وشكليا على الأقل ، بدأت
قصيدة التفعيلة تنتشر وكأنها هي اللحمة بين القطبين
الذين يشدان القصيدة . او يشدان المؤشر الثقافي
الذي يمثله الشعر .

على مستوى الصناعة كان اثر اللغة الجديدة ساحقا .
فجرى تجاوز أيقاعي مذهل في سرعته . فبعد قصيدة
التفعيلة الخجولة ، جاء الرمز والإيقاع الداخلي والصورة
الجديدة وقصيدة النثر بكل أنجل الذي احاط بها ، ليعلم
تطورا وقطبيعة مع الماضي الشعري بأسره . واصبحت
الترجمات الشعرية لايليوت ، وباوند ، وسان جون بيرس
الخ ، هي المقياس الجديد الذي تقاس به القصيدة .

تقود هذه الملاحظة الوصفية الى نتيجة بالغة الخطورة .
فلقد أصبح الشكل الجديد هو تاريخ القصيدة . اي ان
دراسة الأشكال وتطورها ، أصبح هو الوسيلة الوحيدة
لفهم هذه الحركة الجديدة وتقييمها .

غير ان هذه الاندفاعة الشكلية لم تكن دون مقدمات .
انها ، وعلى الأقل في مراحلها الاولى ، اوصلت مقدمات
التأثر بالنموذج الغربي الى نهاياتها المنطقية . فالمسألة
لم تكن تجاوزا للرومانسية . كانت محاولة ضرب نموذج
محدد . لذلك كتبت القصائد الجديدة الاولى بأسرها
بنفس رومانسي . هكذا وصل النموذج الجديد الى بدايته
الشكلية على الأقل .

هل من المنطقي ان تؤخذ المعاني من طريق ويؤتى
بالصناعة من طريق آخر ؟

وهل تبدأ حركة شعرية من لحظة تجمع بين طريقين
ولا تعرف طريقها ؟ .

٢

ليست مسألة بداية القصيدة الجديدة مجرد مسألة
تاريخية . هل بدأت بقصيدة الملائكة ام بالسياب ام
بالحيدري ام بمحاولات لويس عوض المبكرة ام الخ ؟ فالجو

العام الذي نشأت فيه القصيدة الجديدة كان جوا مستعدا
حتى الأشباع لتقبل انفجار ما في الشعر . تكن هذا
الانفجار مع كل الصخب الذي رافقه ، كان يحكمه تناقض
داخلي :

— لغة رومانسية ورؤية رومانسية في قصائد لم
تستكمل شكلها ، فبقيت تترجح بين الإيقاع العمودي بكل
تنوعاته وبين إيقاع جديد .

— تنظير سريع ، يطرح هذا التحول الشكلي بوصفه
بداية ثورة حقيقية في الشعر .

يؤكد هذا التناقض على مسألة بالغة الأهمية .
فالولادة الشعرية مع ما رافقها منه انقطاع لاحق ، كانت
تتهيا في أحشاء التجربة الشعرية العربية منذ أوائل
القرن . فقد تم استيعاب الإنجاز اللغوي في تجربة
المهجرين ، والإيقاع الجديد القادم مع اللغة الرومانسية .
وسط هذا الجو ولدت القصيدة الجديدة ، وهي تحمل
جميع سمات العمود الشعري . حتى إيقاعها ، فقد بقيت
التجربة ضمن هذا الإطار ولم تخرج عنه . لكنها من جهة
أخرى كانت تحمل عناصر أخرى استطاعت ان تأخذ من
انكسار العمود الشعري امتدادا الى كسره نهائيا . ومحاولة
تأسيس قصيدة جديدة . اي محاولة كسر الإيقاع وكسر
الرؤية القديمة . وهذا لن يأخذ اكتماله الا في التجربة
السياسية ، وفي أكثر لحظاتها نقاء وبلورة . في قصيدة
انشودة المطر .

انشودة المطر هي الإطار الذي استطاع ان يحسم
جدل القصيدة الجديدة ، وأن يرسم ملامحها فسي
اتجاهات ثلاثة :

١ — **الإيقاع** ، حيث تم وبشكل نهائي استفسلال
التفعيلة الخليلية داخل نسج موسيقي جديد . اي ان
موسيقى القصيدة ليست عاملا خارجيا يتحدد سلفا
بالوزن والقافية . فالإيقاع يتحدد في القصيدة ويشترك
في تحديدها . هنا ، يستخدم الموروث الشعري في خدمة
الرؤيا الشعرية الجديدة . من هنا ، تأتي مقدرة القصيدة
على استنبات لحظاتها الإيقاعية منذ المقطع الاول ، وان
غرقت بعد ذلك في رتبة إيقاعية نسبية ، كانت اللازمة
الإيقاعية — مطر ، مطر — تحاول انتشالها منها .

٢ — **القصيدة كبنية تتحدد برمز يحدها** .
لا يزال الرمز في « انشودة المطر » شفافا . عشتار
والصلوات الوثنية تحمل القصيدة وتقيم مسافة بينها
وبين مرجعها الواقعي — أطارها انبساطي الايديولوجي —
لكنها لا تُلغى العلاقة بينهما ، تقيم مسافة . تجعل الحيز
الشعري حيزا لا يمكن قراءته من الواقع بشكل مباشر ،
كما لا يمكن استخدامه بشكل ذرائعي في قراءة الواقع .
فهي لا تقول حكمة . ولا تشير الى رأي يتحول الى شعار .
انها تبني مستواها الخاص . تؤكد بنيتها . وتتحدد
انطلاقا من هذه البنية .

٢ - الوحدة الاساسية في القصيدة هي الصورة .

فالإيقاع الذي يتقاطع بالرمز الاسطوري داخل بنية القصيدة ، تعيد الصورة تنظيمه التفعيلي الداخلي . فالصورة الشعرية بكل اتكالها على الموروث العربي (الجنس ، الطباق ، التشبيه ، الاستعارة ، الكناية . .) تصبح هنا اكثر من مجرد لقطة خارجية لمشهد ما . تصبح وحدة صغيرة داخل وحدة كبيرة .

تشكل هذه السمات . الاتجاه الرئيسي في القصيدة الجديدة . تكن السياح لا يشكل نقطة انقطاع . انه حلقة وسيطة بين زمنين شعريين . فهو حين يؤسس الجديد ، يؤسس بلغة قديمة يتوكأ عليها ، دون ان تجرفه السي اطرها الجاهزة . وبرؤيا جديدة تريد ان تحيل القصيدة الى عالم مليء بالاحتمالات ، يشر للعلاقة الواقعية دون ان يكون مجرد صدى لها .

القصيدة الجديدة هي بهذا المعنى اداة تجربة وارض تجربة . وانطلاقا من هذه المعطيات استطاعت ان تستجيب بادواتها لظاهرة انكسار الريف في مدينة تابعة . هذا الانكسار الذي بدأ جزءا من لغة الماضي الرومانسية استطاع ان يتجاوز هذه اللغة . فالريف لم يعد حيننا الى ماض ، بل اصبح دلالة جديدة في تهجة الاتبعث التي بشر بها الشعر .

هكذا ترتفع اصوات ادونيس وخليل حاوي ويوسف الخال في محاولة للانبعاث ، وضمن الرمز التموزي الذي يسيطر على المرحلة . او هكذا تنحني لغة حجازي الرومانسية لاعصار المدينة ، وتفتت واقعية البياتسي اللحظات في لهجة شبه رومانسية .

القصيدة الجديدة بهذا المعنى ليست قصيدة التفعيلة . انها قصيدة تحمل رؤيا خاصة وجديدة داخل لغة انشطارها الداخلي التي اشرنا اليها . وهي بهذا المعنى كانت مؤشرا لتغيرات محتملة في الواقع . لغة جديدة تحاول ان تسمي واقعا جديدا .

٣ -

كيف نؤرخ للحركة الشعرية الحديثة وما معنى ان نؤرخ ؟

ان نؤرخ نعني اولا ان نُنصف . اي ان نقدم اقتراحات لتيارات يمكن ان تدرج داخلها الحركة الشعرية الحديثة . والتيارات مسألة بالغة البساطة والتعقيد في آن . بسيطة : لانها تستطيع ان تقدم وصفا خارجيا للموضوعات والاهموم : قصائد الحب وقصائد السياسة كما يسميها احد الشعراء ؛ او الشعر الوجودي ، او التركيز على الموقف السياسي . ان هذا التصنيف الموضوعاتي (تيماتيل) ممكن ، لكنه لا يفرد في الواقع الى شيء اكثر من اوصف الخارجي الذي يؤكد على المعنى او المضمون ، وهو لا معنى ولا مضمون له . فالمسألة اكثر تعقيدا : لان الاشكال الشعرية لم تنتج بالتتابع مع التوجهات السياسية -

الايديولوجية . وهذا دليل حالة ثقافية يجب عدم الاكتفاء بوصفها الخارجي .

يمكن ايضا اعتماد مبدأ المرحلة . اي تقسيم هذا الشعر الى مراحل : المرحلة الرومانسية ، المرحلة الواقعية . المرحلة التموزية الخ . وهذا التقسيم بدوره غير ممكن . فالمرحلة لا تتزامن فقط بل تختلط . ونكتشف من خلال قراءتنا للوصفية الشعرية العربية ، ان المسألة لا تزال بحاجة الى دراسة او الى لغة نقدية جديدة تستطيع ان تتجاوز هذه الاسماء .

هناك امكانية اخرى . هي دراسة مفهوم القصيدة . هذا المفهوم الذي حاولنا الاشارة اليه في قراءتنا السريعة لقصيدة السياح . يمكن ان يشكل هذا المفهوم مؤشرا للحركة الشعرية بأسرها . وقد اخضع هذا المفهوم لتعدلات متعددة في مسار التجربة الشعرية المعاصرة . لكنه يمكن ان يشكل اساسا لفهم الخط البياتسي لتطورها . لكن المسألة التي تعترض هذا النسق من الدراسة هي انعطافات التجربة الشعرية نفسها . فهذه التجربة التي استطاعت ان تشكل ما يشبه النسق او الذاكرة ، لا يمكن دراستها من خلال ذاكرتها . لانها في تجاوز مستمر .

الانعطافات . وان تجاوز المستمر ، تعني ان النسق في القصيدة العربية ليس مفقودا ، لكنه صعب التحديد وهذا يعود اساسا الى عاملين :

- مرحلة الانتقال التي تعيشها الثقافة العربية . وهي مرحلة بانفة التعقيد في ظل صراعات وطنية وطبقية مستمرة .

- علاقة هذا الانتقال بالنموذج الذي يقدمه الادب العربي . هنا يلعب هذا النموذج دورا تحريضا من اجل حرق المراحل والتأثر بها .

بين هذين العاملين تصبح مسألة كتابة تاريخ المرحلة الشعرية مسألة تتجاوز الشعر . فبنية القصيدة فسي تعرجاتها المختلفة تبدو مؤشرا للحظة ثقافية كاملة .

هل هذا يعني ان الطريق الى قرارة الشعر هي قراءته نفسه . اي دراسته تفصيليا ومن الداخل . ومحاولة تصنيفه انطلاقا من علاقاته الداخلية ومن لغته ، وربطه بعد ذلك بالمستوى الايديولوجي العام . اي ان الدراسة الداخلية تصبح هي الطريق الاساسي ؟

ولكن حين نتكلم عن تاريخ الشعر او تاريخ الادب ، الا يحق لنا ان نتساءل هل للادب تاريخ ؟

الادب بوصفه شكلا ايديولوجيا لا تاريخ له . كما ان الايديولوجيا لا تاريخ لها . هناك تاريخ سياسي ، اي تاريخ للصراعات الطبقة والاجتماعية . لكن هذا الافتراض لا يلغي النسق . فهناك نسق للانقطاعات في الادب . وهذه الانقطاعات هي بدورها جزء من الحركة الفكرية العامة . لكن النسق يحتاج الى نموذج . والنموذج لا يقدمه الماضي السذي انتهى ولا الراسمالية الغربية .

فالنسق الأدبي العربي لا يمكن دراسته إلا انطلاقاً من داخله .
أي من القيم والأشكال التي يحاول ترسيخها ، وعلى
أساس مستقبلها . فتاريخ هذه المرحلة الشعرية لا معنى له
خارج مستقبلها . أي أنها لم تكتب الماضي ، بل كتبت
إشارات إلى مستقبل ما .

— ٤ —

كانت المرحلة الشعرية في طرحها الأساسي جواباً
أو محاولة جواب على تقنين الشعر وقولته . لكنها ، ومنذ
البداية ، لم تكن موحدة على المستوى الأيديولوجي . ففي
منبريها الرئيسيين ، « الآداب » و « شعر » ، تم في منبرها
المتعددة بعد ذلك ، كان واضحاً مدى الاستقطاب الأيديولوجي
والسياسي الذي تتعرض له .

فالمثير المجلد ، هو جواب داخل ظرف محدد . أنه
موقف . وهو ميسس بالضرورة . لذلك كانت المعركة
الرئيسية بين « الآداب » و « شعر » تعبيراً عن خيارات
سياسية محددة ، وانتماءات ثقافية بدت مختلفة .

والآن بعد احتجاب شعر ، وخفوت الهم التحديثي
في الآداب ، وبعد تغير الظرف السياسي . نستطيع أن
نترك جانباً العامل الظرفي ، لنحاول أن نكتشف على
المستوى المنهجي والفكري جذور الخلاف .

يمكننا أن نلاحظ اقتراباً في التواجد من خلال نقطتين

النموذج . هو الثقافة الغربية . الوجودية أو
الليبرالية . تجري معانجة النموذج من خلال الخطتين
متداخلتين . أنه في الخارج : أي أنه تجربة خاصة
وجديدة ومختلفة ويجب تمثيلها . وهو في الداخل :
فالعالم قد وحدثه الرأسمالية كما وحسده الصراع .
وبالتالي فلا وجود لغرب واحد . الغرب نفسه يخضع
لمنطق الصراع . لذلك يجب البحث عن مصادر التأثير
والتأثير . لكننا نلاحظ اختلاطاً في هذه المصادر . بينما
تحافظ « شعر » على خط ظاهري شبه متماسك ، نكتشف
أن هذا التماسك الظاهري تخترقه الصراعات العنيفة التي
لا يمكن طمسها باسم القيم الفنية . أما « الآداب » فإنها
رغم تركيزها على جانب الالتزام — النموذج الذي يقدمه
سارتر — فإنها مرت في مراحل متعددة ، كان يحددها
الانتماء السياسي وتغير التحالفات السياسية . فالآداب
تؤكد دائماً على انتمائها السياسي الواضح .

نلاحظ هنا ، أن الهم في بدايات الحركة الشعرية
الجديدة كان هما تأسيسياً . ومن أجل التأسيس كان
كل شيء ممكناً . التأسيس . يقود إلى محاولة استخدام
جميع الوسائل الممكنة والمتوفرة في سبيل الوصول إلى
غاية محددة . من هنا . كان الغرب . على المستوى
النظري . وسيلة في سبيل إنجاز محلي . كجزء من
عملية الثورة القومية أو كجزء من الحدأة .

الانبعاث . الانبعاث الحضاري ، الرمز التموزي ،
العنقاء ، طائر الفينيق ، هي القاسم المشترك في مرحلة
شعرية كاملة . وفكرة الانبعاث تبدو وكأنها محاولة لاستكمال
عصر النهضة العربية . أنها استعادة للماضي . لكنها في
تبلورها الشعري لا تستعيد القديم بشكل مجاني . بل
توظفه في خدمة مشروع جديد . بوصفه نموذجاً . أو
إطاراً أو رمزاً . لذلك غرقت في الأسطورة . والأسطورة
هي وعاء . مجرد وعاء للحظة جماعية هاربة . العودة إلى
الماضي ليست عودة نقدية ، أنها عودة وظيفية . توظيف
للماضي في سبيل هدف آخر . والماضي ليس واضحاً .
أنه المرحلة الإسلامية . أو المرحلة ما قبل الإسلامية .
لكن هذه العودة هي مشروع حذف للواقع . والحذف لا
يقود إلا إلى السقوط في الماضي . أي السقوط في المسألة
التي يحاول الشعر استخدامها وتجنبها في آن . فموضوعة
الانبعاث برموزها وأساطيرها ، تصبح حداً سياسياً
ظرفياً أو تصبح طريقاً إلى الحدأة أن تلت في النهاية
أن تكتشف طريقها المسدود في جدار اللغة . كما أعلن
يوسف الخال معلناً موت مجلة شعر .

أما نقاط الخلاف فكثيرة تبدأ بالتركيز على علاقة
الشعر بالسياسة . حيث يلعب الهم السياسي المباشر
دوراً رئيسياً فيه بتحديد المسألة في الآداب أو حيث بشكل
خلفية تغلفها أيديولوجياً مترابطة كما في شعر . لكن
مسألة قصيدة النشر تكشف حدود التجربة .

فالنقاش الرئيسي الذي دار كان حول قصيدة النشر
ولم تكن قصيدة النشر هي المقصودة . لذلك نجد دعائها
يفقدون « لا لفتهم » في لغة مكررة هي مزيج من الأناجيل
والإناشيد والصور الرومانسية . بينما تدخل قصيدة
النشر في الشعر العربي وتؤكد وجودها وشرعيتها .

حدود التجربة كانت أساساً حدوداً لفهم سائد .
فالتجريبية وضعت نفسها في حدود الانبعاث وسقطت في
قوالب شبه جاهزة . لكن الحدود التسي وضعت .
والمقاييس الجاهزة أو شبه الجاهزة التي استنبطت بسرعة
من أجل وضع حدود للمرحلة الشعرية ما تبثت أن تساقطت
جميعها . هنا لا نكلم عن الكم الكثير من التكرار
الشعري . بل نشير إلى المجاري الفعلية التي تحدثت
تحولات في جسد القصيدة تكاد لا تنتهي . والحدود
كانت تأتي غالباً في لحظات تعب التجربة الشعرية لتفرض
عليها استقراراً ما . هو صدى لمحاولة فرض استقرار
في واقع غير مستقر أو لردات رجعية ماضوية .

أن النقطة المركزية التي يمكن استنتاجها حين نقرأ
الخيارات الشعرية ، هي أن الإطار قد انكسر داخل
التجربة الشعرية الجديدة . وهذا الانكسار لا يمكن أن يفهم
إلا إذا وضع داخل جدل التفسير في بنية اجتماعية نفجرها
الصراعات الطبقيّة والوطنية والاجتماعية المعقدة . فهم
التغيير في بنية القصيدة هو أساساً هم استكشاف لغة
الجديد أي لغة الصراع .

دار الثقافة

للطباعة والنشر والتوزيع
صرب ٥٤٣ - بيروت - لبنان

تقدم من كتب التراث

- وفيات الاعيان : وانباء ابناء الزمان لابي عباس شمس الدين - تحقيق الدكتور احسان عباس . ٢٤. ليرة في ٨ مجلدات .
- فوات الوفيات : محمد بن شاكر الكتبي - تحقيق الدكتور احسان عباس . ١٢. ليرة في ٥ مجلدات .
- الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة : لابي الحسن علي بن بسام الاشنتريني - تحقيق الدكتور احسان عباس . ٢٤. ليرة في ٨ مجلدات .
- من كتب الاندلس :
- البيان المغرب في اخبار الاندلس والمغرب : لابي العباس بن عزاري المراكشي - تحقيق بروفنسال وكولان . ٦. ليرة في ٤ مجلدات .
- تاريخ الادب الاندلسي « عصر سيادة قرطبة » - للدكتور احسان عباس . (١٧٤٥ ل.ل)
- تاريخ الادب الاندلسي « عصر الطوائف والمرابطون » للدكتور احسان عباس . (١٢٠ ل.ل)
- وصدر عن هذه السلسلة حوالي ٢٥ كتابا .
- في الادب :
- تاريخ الادب العربي - احمد حسن الزيات . ١٨ ل. ل
- وحي الرسالة (٤ مجلدات) احمد حسن الزيات . ٥ ل. ل
- ادب العرب لمارون عبود . ١٧ ل.ل
- وصدر لمارون عبود جميع مؤلفاته في ٣ كتابا .
- تاريخ النقد الادبي عند العرب - د . احسان عباس . (٢٥ ل.ل)
- بدر شاكر السياب - د . احسان عباس . (١٥ ل.ل)
- الادب المقارن - د - محمد غنيمي هلال . (٢٨ ل ل) وعموم كتب الدكتور هلال
- ادب المرأة الراقية - د - بدون طبانه . (٨ ل.ل) وعموم كتب الدكتور طبانه .
- في التاريخ :
- تاريخ سوريا ولبنان (جزآن) الدكتور فيليب حتي . (٣٦ ل.ل)
- تاريخ لبنان (مطول) الدكتور فيليب حتي . (٢٥ ل.ل)
- تاريخ الحروب الصليبية (٣ مجلدات) لرسهان - ترجمة . د . الباز العريضي . (١٠٠ ل.ل)
- مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة - طه باقر . (٢٨ ل.ل)

- ٥

الشعر. بهذا المعنى هو اللغة الجديدة : التجاوز الدائم ورفض القواعد انجمادة او الجاهزة . بهذا الافق نستطيع ان نقرا انعطافات القصيدة، ونفهم محاولتها الدائمة للخروج من جلدها. هذا يعني ان الشعر الجديد الذي يبدو للوهلة الاولى انه استقر على صيغة ثابتة او شبه ثابتة ، هو في اوج لحظات اثباته . في اوج التحولات . فالكتابة ، كمؤشر ثقافي ، في ظل غياب الديمقراطية القسري ، هي فسي النهاية لغة اللغة الجديدة . سلاح في وجه الارهاب . اي ان الشعر لا يستطيع متابعة انفجاره الذي بدأ فسي الماضي القريب ، الا عبر تجاوز اطره السابقة . فلفسة المصالحة وايقاع الذاكرة لم تعد تستطيع ان تجيب على مرحلة تبدو فيها الصراعات في اعنف لحظاتها .

اللغة الجديدة لا تنشأ ضمن قوالب جاهزة او ضمن فكر محافظ . فلقد استبيح كل شيء . جميع القيم المتوارثة والمستحدثة والجديدة جرت استباحتها الى درجة التفتيت الاجتماعي الشامل . فلم يعد هناك افق غير ارض الصراع نفسها . ولم تعد اللغة الشعرية مجرد صدى ، فهي كمؤشر ، لا تستطيع ان تتقوَّب في قوالب جامدة تحافظ على ماض لم يحافظ عليه احد . بل جرى تدميره في سياق الهيمنة الامبريالية وبادوات متعددة .

تسقط كذلك والى الابد القوالب الفيبية التي تدعي التجريبية وهي مستعبدة لنموذج خارجي ، وبل ولاكثر عناصر هذا النموذج رجمية وتخلفا .

تاريخ الشعر هو في مستقبله ، في ثورته من اجل صياغة لغة الثورات والحروب القادمة . وهو بهذا المعنى ، اشارة لمسار ثقافي ، لن يأخذ معناه الحقيقي ، الا حين يكتب لغة الصراعات وبأفق مفتوح ، وبعض شرط ولادته هو استنباطه للقواعد التي سيهدمها .

بيروت

صدر حديثا

الارض تشر اسرارها

للشاعر مريد البرغوثي

منشورات دار لآداب