★ (بلوتولاند) بعد نصف قرن... ★

حاتم الصكر

هل الشاعر بلبل يطرب ويشجي بأفراح قلبه وأحزانه. أم تراه عرّافاً يهذي بأفراح مجتمعه وأحزانه، بأفراح الانسانية، وأحزانها؟

لويس عوض.

البلبل والعرّاب

يعد غالي شكري مقدمة ديوان (بلوتولاند) للويس عوض، من أولى العلامات التي تقودنا الى مناخ شعرنا الحديث. ويضيف الى المقدمة، مجموعة التجارب التي ضمها هذا الديوان المنشور عام ١٩٤٧.

وأهمية المقدمة والتجارب في (بلوتولاند) تنبع من اعطائها الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب. ذلك ما يراه شكري الذي راهن على (بذور شعر حديث عماده العامية) حملته تجارب (بلوتولاند) المكتوبة كلها في كامبردج حيث كان عوض طالباً. واليوم، يعيد لويس عوض طبع ديوانه ومقدمته، مضيفاً اليهما خاتمة ذات قيمة فنية وتاريخية، كتبها عام ١٩٨٨ وأسماها (بعد نصف قرن) مذكراً بأن تجارب ديوانه مكتوبة بين عامي ١٩٣٨ و١٩٤٠.

هكذا تصبح لديوان (بلوتولاند) مقدمتان: يفصل بينهما زمن طويل، يكفي لمراجعة ما كان وراء الكتابة، وما حققته فعلاً وانجازاً.

ان الحديث عن (بلوتولاند) يتم عادةً، لا سيما في تاريخ الأدب الحديث، بالنظر الى السبق الزمني أو الريادة التاريخية للتجارب الشعرية، والى استباق التحديث، من خلال أفكار المقدمة التي سيصفها عوض في الطبقة الجديدة بأنها (مانيفستو أو بيان) تشرح منطق الديوان.

لقد حملت المقدمة الأولى عنواناً ثورياً هو (حطّموا عمود الشعر). الا أن القارىء سيكتشف أن الكثير من عناصر هذه الدعوة لا تتحقق في التجارب الحديثة التي يعرضها الديوان. بل إن مركز الاثارة ومفارقة المألوف كامنان في الشعر العامي الذي نظم فيه لويس عوض ثماني سونيتات وبضع قصائد قصيرة، أسماها في المقدمة (التجارب العامية). وقد كان عددها خمس عشرة قصيدة؛ أما القصائد المكتوبة بالفصيحة فعددها أربع عشرة، لا يتجاوز بعضها البيتين أو الأربعة.

ان هذه النسبة، ترجّح اتجاه التفكير العامي لدى لويس عوض، وتبرر دفاعه عن (الأدب المصري) أو (أدب الشعب).

وطريقته في هذا التبرير تبدأ من اعلان (موت الشعر العربي) بموت شوقي عام ١٩٣٢، واستحالة قيام مدرسة مصرية في الشعر العربي. بل هو يعيد النظر في قوله ذاك بعد عشرين سطراً من المقدمة ليقول: «ان الشعر العربي لم يمت في جيلنا وانما مات في القرن السابع الميلادي».

ولما كان هذا حال الشعر في مصر التي عجزت كما يقول «عن انجاب شاعر عربي واحد بين القرن السابع والقرن العشرين له خطره» فقد بحث عن السبب ليجده في أن المصريين «لم يمثلوا اللغة العربية القرشيّة، كما يمثل الكائن العضوي غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم أصولُها قرشية ولكنها تختلف عن العربية القحة...»

وأخذ لويس عوض بعد ذلك يصنع الأسانيد ويفتعل المبررات: فثمة سادة يفرضون لغتهم على العبيد، ومؤسسات دينية تحيطها بالقدسية، وشيوخ يحاربون بها الشباب. وبهذا اكتملت ذرائع لويس عوض: اجتماعياً ودينياً وزمنياً لتكون دعوته الى العامة والأدب الشعبي ذات منطق وحجة. كما أن الأمثلة موجودة. فالكوميديا الالهية ودون كيشوت وحكايات كانتربري كتبها أبطال شعبيون كفروا باللغة المقدسة (اللاتينية) وآمنوا بلهجاتها (المنحطة)! ويتناسى لويس عوض هنا، أن ثمة أدباً شعبياً عربياً، في الشعر والسرد لا يدعنا نهجر الفصحى بحجة غيابها في أدبنا (السير والمقامات وألف ليلة مثلاً) أخيراً، يمنح لويس عوض دعوته طابعاً طليعياً. فيسمي قصائد ديوانه (تجارب) فهو (مجموعة من التجارب لا مجموعة من القصائد) متذرعاً بأن التجربة حق أولي من حقوق الانسان...، طبيعي ومقدّس...

عند هذه النقطة، نعود الى ما اقتبسناه من غالي شكري في بداية هذه المقالة؛ فنلاحظ الخلط بين (التجربة) التي يتحدث عنها لويس

عوض، و(التجريب) الذي ينسبه اليه غالي شكري. فالأولى معرفية شاملة يدخل فيها الفنّي لكنها لا تتوقف عنده. بدليل أن لويس عوض يتحدث عن تلك التجارب مفصلاً في المقدمة؛ فيقف عند ما فعله في الشعر القصصي مثلاً وهو نوع شعري نادر عند العرب، وكذلك (البالاد) أو الشعر القصصي القصير، والشعر العامي..

واذا كان غالي شكري يقصد من القول بأن (بلوتولاند) أعطت الشاعر العربي لأول مرة حقه في التجريب، كونها قدمت له المبرّرات النظرية والمرجعية، فان اقتصار هذه النزعة التجريبية على العامية، تقلل من أهميتها وأثرها، ما دامت تهدف الى زرع «بذور شعر حديث عماده العامية» كما يقول غالي شكري في مفارقة عجيبة يتحدى فيها التحديث العامية وتتحداه أيضاً.

ان حديثنا عن تجارب (بلوتولاند) العامية يأتي في سياق استبعاد أثره الفني في التجديد، بالشكل الذي أعطاه بعض مؤرخي الأدب الحديث، أو موثقي النزعات التحديثية العربية.

فظهور الديوان مطبوعاً عام ١٩٤٧، لا يجعله ذا أثر واضح في شعر السياب ونازك اللذين اختارا وجهتها التجديدية في ذلك التاريخ. (كانت قصيدة نازك: الكوليرا قد نشرت في بيروت ووصلت نسخها الى بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان السيّاب «أزهار ذابلة» وفيه قصيدة حرّة الوزن «هل كان حبّاً»، ولا يعقل أن يكون أثر (بلوتولاند) ارتجاعياً، خاصة ان نحن قرأنا اعتراف عوض في المقدمة بأنه لم ينشر شيئاً من تجارب (بلوتولاند) حين كان خارج مصر. نستطيع الآن أن نقدم احصاءً بعدد قصائد (بلوتولاند) ومنهجها الفني لنستخلص ما كان يمكن أن يؤثر في التجديد الشعري لو أتيح لشاعر أن يطلع عليه.

عدد القصائد: ٢٩ قصيدة.

القصائد العامية: ١٥ قصيدة.

القصائد الفصيحة: ١٤ قصيدة.

الموزونة تقليدياً: ١١ احدى عشرة قصيدة.

الموزونة وزوناً حراً: ١ واحدة (مقفاة بقافية واحدة).

المنثورة: ٢ اثنتان.

يتضح من هذا أن ثمة ثلاث قصائد تجريبية، بعد أن نستبعد القصائد العامية التي لا يمكن أن تمهّد لمناخ شعري (عربي) حديث، بسبب عدم وجود الاستعداد للتأثر باللهجة لمن يكتب بلغة عربية فصيحة. فضلاً عن أن القصائد العامية موزونة ومقفاة بشكل رتيب (نظام السونيتة الشكسبيري) أو ملتزمة بما يلتزم به نظامو الشعر العامي والزجالون. وهو يسخر مما يسميه عبث أحمد زكي أبو شادي بنظام السونيتة المتحجر القديم الذي لا يجوز العبث به.

ان لويس عوض مسبوق بعشرات التجارب في الشعر المنثور أيضاً. وما قام به لا يمكن أن يرقى الى مرتبة الريادة. فقد كانت أشعار الريحاني المنثورة وجبران وفارس وزفائيل بطي وسواهم شائعة ومكرسة، حين كتب لويس عوض قصيدتيه المنثورتين: الحب في سان لازار (١٩٤٠) وأموت شهيد الجراح (١٩٤٠).

وقد كان التفريق واضحاً بين الشعر الحر والمنثور والمرسل. وهذا واضح في مقدمة (بلوتولاند) ذاتها. فهو ينصح كتّاب الشعر المسرحي بالتزام الشعر المرسل الذي يعرضه في مكان آخر من المقدمة بأنه «منتظم الموسيقى خال من القافية» أما الشعر المنثور «فحرّ الموسيقى وخال من القافية معاً».

وواضح أن تعريف عوض لهذين النوعين، يستدعي ما كتبه الشعراء السابقون عليه فيهما (نذكّر هنا بتجربة الزهاوي في الشعر المرسل؛ والريحاني في الشعر المنثور). أما (الحرية الموسيقية) في الشعر المنثور فهي وصف غير دقيق لخلوّ الشعر المنثور من نظام موسيقي، مقارنة بالشعر المرسل. وهذا ما فعله عوض نفسه وهو ينظم (الحب في سان لازار) مثلاً.

بعد القصائد العامية والقصيدتين المنثورتين، هناك القصيدة الموزونة وزناً حراً (متعدد التفعيلات) وهي (كيريالسون) التي أرخها في ٩ مايو ١٩٣٨. وهي من الرجز، وتحافظ على قافية موحدة حتى نهايتها. الا أنّ الطريف فيها هو تفاوت عدد التفعيلات، واعتمادها وحدة القصيدة بدل وحدة البيت.

ونحن نستطيع أن نفهم حريتها الموسيقية باحالتها الى جو بحر الرجز الذي يستخدمه الشعراء العرب مجزوءاً في الغالب ليكون كالمقطعات، ذا ايقاع سريع يصلح للارتجال والمناجزات ونظم العلوم والمفاخرات والألغاز وسواها ومن هنا كانت انتقالة عوض الحرة. فهو يظل في جو الرجز بقافية موحدة:

أبي، أبي
أبي، أبي
أحزان هذا الكوكبِ
ناء بها قلبي الصبي
الرزء تحت الرزء في صدري خبي
الشوك في جفني، حراب الهدبِ
سلت دميعات كذوبِ السّم من جفني الأبي
شبت على قلبي سعيراً مستطير اللهبِ
أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي، أبي أبي....

ان هذا المقطع المختار يضعنا في اطار القصيدة، ونغمها المتحقق من قافيتها الثابتة برويّ موحد؛ وتجزئة تفعيلات الرجز بشكل حرّ يصنع ما يسميه عوض في المقدمة (الفقرة الهرمية) حيث يبدأ بتفصيلة واحدة (مستفعلن) ثم تتسع شيئاً فشيئاً لتكون لها من بعد قاعدة (عظيمة)...

ولقد كان عوض موفقاً فعلاً في استثمار الوزن الحرب لبناء هذا الهيكل الهرمي المدرك بصرياً وسمعياً. ونجح في خلق ذروات

ايقاعية مستفيداً من التكرار والندب. الا أن القافية ألجمت اندفاع القصيدة وحدّدت أضلاعها بحدّة.

واذا ما عدنا الى قصيدتي نازك والسياب الرائدتين؛ لوجدنا أنهما منظومتان على بحر المتدارك (قصيدة نازك) والرمل (السياب) وذلك يعكس جرأتهما الكبيرة على أكثر البحور العربية نغماً وموسيقى خارجية. كما أن القصيدتين حرتان بمعنى التحرر من سطوة القافية الموحدة. وهذا ما لم يحصل في تجربة عوض التي تتفوق عليهما بادراك ما يصنعه تعدد التفعيلات في التشكيل البنائي للقصيدة.

ومن التجارب ذات الطبيعة الايقاعية تجربته في تكرار الكلمة نفسها في نهاية كل بيت في قصيدة (الى من أهدتني ديوان فرلين) فقد انتهت أبياتها الستة بكلمة (روحي). وهذا يقرّبها من النثر. أما في قصيدته (ما فعلت الشمس بالشاعر) و(ما فعل القمر بالشاعر) فقد جرّب ادخال ما أسماه في المقدمة بـ«وزن جديد.. هو فاعلن فاعلن فاعلن الخ». ثم قال انه «لولا ضيق وقته.. لاستولد أوزاناً أخرى جديدة منها المنقول عن القريض الأوروبي ومنها المبتكر».

ويتضح لكل عارف بالعروض العربي أن (فاعلن) هي تفعيلة بحر المتدارك التي تتحول الى (فعلن) غالباً. وليس من ابتكار هنا ولا توليد.

اضافة الى ذلك، نجد أن عوض لم يلتزم هذه التفعيلة الا في الأبيات الثلاثة الأولى من كل قصيدة من القصيدتين. ثم انتقل الى وزن آخر.

ماذا سيظل اذن على مستوى (التجريب) ان كانت التجارب العروضية التي يسميها عوض (محاولات تحرير العروض العربي) ليست الا انحرافات ايقاعية سرعان ما يصححها نسق القصيدة؟

وماذا سيظل ان كان (الشعر العامي) أفكار مثقف يحاول أن ينظم بلغة محكية (يكفي هنا ذكر عناوين بعض قصائده العامية مثل: السونيتات، غرام التروبادور، تابلو، عذاب الصوفي...)؟

يحاول لويس عوض أن ينسب الى ما فعله في (بلوتولاند) ميزة تحرير العروض العربي. فيقول في تذييل الديوان «ومنذ صدور بلوتولاند في ١٩٤٧ حدثت ثورة العروض التي ظلت معنا الى اليوم».

وربما كان هذا الادّعاء يصدق على الشعر المصري، الا أنه في كل مرة العراق والشام كان مسبوقاً بتجارب كثيرة. ولما كان لويس عوض يعلم بذلك فقد حاول أن يقلّل من أهمية ريادة نازك والسياب والبياتي بعد أسطر من نسبة تحرير العروض الى صدور (بلوتولاند). فهو يرى أن العروض الجديد ازدهر في المشرق العربي كله «منذ صدور بلوتولاند». ويسمي الشعراء الرواد في العراق، والأقطار العربية الأخرى وكأنهم جاؤوا بحداثتهم بعد (بلوتولاند). بل هو ينسب الى (بعض) مؤرخي الأدب قولهم بريادة (بلوتولاند) بصيغة ليست حيادية. اذ يذكر اختلاف هؤلاء المؤرخين «فمنهم من نسب الريادة الى نازك أو السياب أو أدونيس (؟). ومنهم من نسبها الى بلوتولاند». وهنا يتدخل لوصف ديوانه بانحياز فيقول: «الذي كان في أيدي أكثر المثقفين في الأربعينات». وهذا حكم لا يقبله التاريخ المثبت على الدواوين المعروفة في الفترة ذاتها، ومقايسة ذلك بتاريخ ظهور (بلوتولاند) بغضّ النظر عن القيمة الفنية المؤثرة لتلك التجارب العروضية التي ناقشناها أعلاه.

واذ نسير مع المقدمة الجديدة بعد نصف قرن، سنجد أن لويس عوض، سرعان ما يعترف بأن «حركات الكشف الكبرى في التاريخ ليست مجرد مغامرات أفراد مغامرين وانما هي تعبير عن قلق جغرافي وانساني كبير..» وهذا التشخيص في رأيي لا يجعله يخسر فنية محاولاته التي يعترف ضمنياً بعدم قدرتها ـ وحدها ـ على الكشف والتغيير؛ كما أنه يقلّل من جهة أخرى من قيمة محاولات المغامرين الحقيقيين الذين استداروا بالحساسية الشعرية العربية وجهة جديدة مختلفة عما ألفه القارىء على مدى ما يزيد عن ألف وثلاثمائة عام..

ولعلنا نستطيع الاحتجاج في هذا المجال برأي ناقد مصري متحمس للشعر الجديد هو محمد النويهي الذي ينص قطعياً على أن نازك من أوائل من صاغوا الشكل الجديد وأنها هي والسياب يتنازعان السبق. «فقد نظم كل منهما ـ دون اطلاع على عمل الآخر ـ قصيدة على الشكل الجديد في وقت متفاوت في أواخر سنة ١٩٤٧. أما ما يذكره بعض النقاد من محاولات سبقت هذين الشاعرين فلا نعتدّ بها، وأقصى ما يصح عليها أنها تمهيدات لظهور الشكل الجديد».

ونستطيع بالاحتكام الى مثل هذا الرأي المنصف المنطلق من تقويم فني يقيس الأثر، أن نقول بأن (بلوتولاند) في المحاولات المحدودة التي جرّبها كان من ضمن الجهود التمهيدية الكثيرة لظهور الشكل الجديد.

اننا بذلك لا نسلب (بلوتولاند) فضيلة التجربة أو المغامرة. ولكن بالحجم الذي رأيناه، ونحن نحلل اتجاه التجارب وميدانها، ونقيس فنيتها، دون انكار الجهد التحرري في الديوان.

أما القول بأنه كان من (أولى) العلامات التي تقودنا الى مناخ الشعر الحديث فهو قول لا يخلو من تعسف؛ خاصة اذا أضفنا اليه القول بأنه أعطى الشاعر العربي (لأول مرة) حقه في التجريب.

ان ذلك يلغي جهوداً كثيرة رسّخت نزعة التجريب في الشعر، وذهبت في ذلك الى أبعد مما ذهبت اليه محاولات لويس عوض. أما الجديد في الديوان، فانني أراه يتلخص في استيعاب المؤثر الأجنبي بشكل تأخر عنه الشعراء الرواد.

شعر الخاصة.. وأدب الشعب

يشير العنوان الجانبي لديوان (بلوتولاند) الى أن قصائده (من شعر الخاصة) ويعلّل ذلك في (المقدمة) التي وضعها، بأن فهم تجارب الديوان تحتاج الى «علم بالأساطير الأوربية وتفقه في الثقافة الأوربية». ولا يمكن بناء على ذلك القارىء تقليدي يفهم الشعر بكونه الكلام الموزون المقفى، أن يتأثر بها أو يحس. ويريد عوض أن ينقل اطار تجاربه الى القارىء نفسه. فيفترض فيه أن يحس مظاهر الشعر في الوجود، وليس النغم الرتيب الذي يبعثه.

وهذا هو سر تساؤله بعد نصف قرن عن حقيقة الشاعر: أهو بلبل أم عرّاف؟

وثمة في وصف قصائد الديوان بأنها من (شعر الخاصة)، تناقض فاضح، مع وصف الأدب العربي في ص ١٣ من المقدمة بأنه «أدب الخاصة» الذي انصرف انتباه الدارسين اليه، بسبب «التركيب العبودي للمجتمع»، فأهملوا «الأدب المصري» الذي يصفه عوض بأنه «أدب الشعب» احتكاماً الى موضوعاته الى لغته العامية أيضاً.

ان لويس عوض منقسم في (بلوتولاند) الى شاعرين: أحدهما يكتب شعراً للخاصة ـ كما يقول العنوان الجانبي ـ بل لخاصة الخاصة ـ كما يقول في المقدمة ـ، والآخر: يدعو الى الكتابة بـ «اللغة المصرية» ويدعوها لغة اللام! ويحاول عملياً ـ بالنظم ـ أن يعالج بها أكثر الموضوعات تعقيداً وحساسية؛ أعني صلة الشاعر بالثقافة الأخرى، والأشكال الفنية الحديثة التي تقترحها. هذا الانشطار بين شعر الخاصّة (الذي لا يفهمه الاّ من أحس دوافع كاتبه، والمؤثرات التي خضع لها)، وأدب العامة (الذي يقصد منه تحرير الأدب من الثقافة الرسمية السائدة)، كان ذا أثر واضح في الديوان. ولا يمكن أن نرد سببه الى صراع بين ثقافة (رسمية) وأخرى (شعبية) قدر إلحاح المرجع الغربي الحديث على ضمير الشاعر ووجوده.

ان التجارب التسع التي تتحدث عنها المقدمة مفصلاً، تفصح بما لا يقبل الظن أو الشك، عن تأثر لويس عوض بالشعر الغربي والثقافة الغربية الى حد الانسحاق. وهو أمر يكتشفه القارىء في المقدمة والقصائد حتى قبل أن يصل الى اعتراف لويس عوض في (الخاتمة) المكتوبة للطبعة الجديدة.

هذا الاعتراف الصريح يلخص الصلة بالشعر الغربي. اذ يقول لويس عوض عن وصفه الديوان بأنه من شعر الخاصة، بكونه من آثار عبوديته للشاعر ت. س. اليوت أيام الشباب. ص ١٤٨.

ويسبق هذا الاعتراف، اعتراف أكثر جرأة وصدقاً، يتحدث فيه لويس عوض عن افراطه في مزج الأدب والرموز العالمية في سياق واحد، مما يخلق قلقاً مربكاً يحول «دون اثمار هذه الحساسية الجديدة».

أما مصدر هذا المزج للآداب والرموز العالمية فهو الاحساس «بوحدة المعرفة الانسانية لا بوحدة التجربة الانسانية. وهذا شيء لا يتوفر الا لخاصة الخاصةج ص ١٤٨.

بهذا يكون واضحاً لنا، وصف الديوان بأنه من شعر الخاصة. وهذه في نظرنا فضيلته في محاولات التحديث الشعري العربية. انه ينقل نماذج من الصلة بالشعر الغربي عبر (تجارب) يتحدث عن دوافعها وماهيتها في المقدمة. واذ نفحص حديثه عن تجاربه، لا نجد دافعاً أشد من التأثر بالشعر الغربي والثقافة الغربية.

ففي التجربة (١) ـ مثلاً ـ نراه يتحدث عن تعلمه اللغة الايطالية عام ١٩٣٧، وملاحظته [البعد بين اللاتينية (المقدسة) ولهجتها الايطالية (المنحطة)... فيتعجب لإصرار المصريين على اللغة المقدسة. وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل الديوان].

وفي حديثه عن التجربة رقم (٢) نعلم أنه «قرأ لولتر سكوت وسواه شعراً قصصياً.. وعجب للشعر العربي كيف لا يتسع لهذا اللون..».

وكان الدافع وراء التجربة رقم (٣) تعرفه على لون من الشعر القصصي القصير هو (البالاد).. أما التجربة رقم (٤) فتتصل بالسونيتات، ، والتجربة الخامسة حول البناء الهرمي في ايقاع قصيدة (كيريااليسون) والسادسة تنطلق من قول فرلين في قصيدته (فن الشرع) «اكسروا رقبة البلاغة» فوافقت هذه الدعوة ضعفه اللغوي وقراءته لوالت ويتمان وإليوت.. فكان احساسه باللغة أجنبياً، كما يقول.

وتنطلق التجربة رقم (٧) من قراءة عوض مقولة لدي بليه وشعر هوبكنز، واكتشافه لصراع الشعراء الأوربيين مع اللغة.

وفي التجربة (٨) يتحدث عوض عن (الجريان) في الشعر الرومانسي والمسرحي؛ ويعين به تسلسل المعنى في أكثر من بيت...

والتجربة التاسعة، تجربة في الشعر المنثور، ويشخص عوض تأثره فيها بشعر إليوت وليس وتمان، رغم أن الأخير «مبدع الشعر المنثور». كما تقول المقدمة ـ

تلك دوافع التجارب التي احتواها (بلوتولاند) كما يعترف لويس عوض في المقدمة، وهي دوافعه للتجديد الشعري. وكما رأينا فهي تتلخص في المؤثر الغربي تحديداً. وتلك هي ميزة (بلوتولاند) الأولى، بعد أن رددنا ادعاء عوض السبق في (تحرير العروض العربي).

ولعل المنطلق (الغربي) في التجارب، هو الذي حدا بعوض الى وصفها بأنها (من شعر الخاصة)، رغم نواياه في اختراق الفصيحة واحياء العامية باعطائها صفة (العامية الراقية) كما يقول.

بل انه في دعوته الى (أدب الشعب بالعامية) كان ينطلق من تأثره بدانتي وسواه ممن اعترف بتأثره بهم في المقدمة.

ان تأثره بإليوت تحديداً، يتضح في اكثاره من الهوامش في

قصائده. اذ لم تخل أي من قصائد (بلوتولاند) ـ أو تجاربه كما يحلو لعوض أن يؤكد دائماً ـ من هوامش تشرح رمزاً أو طقساً، أو تعرّف بشاعر أو اسطورة أو تحيل الى مرجع. في الهوامش نتعرف على الفريد بروك بطل قصيدة إليوت الشهيرة، وعلى أوديسيوس وبنيلوب وايروس؛ وعلى أوبرات وأغنيات شعبية ومسرحيات وملاحم لبرنارد شو وبايرون وشكسبير وموزارت، وعلى قصص من الانجيل والتوراة والالياذة والانيادة.. وما تلك الا شواهد قليلة من عشرات الهوامش التي تمتلىء بها قصائد الديوان. وهذه احدى ميزات إليوت التي حفلت بها قصائده، وما لاحظه النقاد من اثقالها بالهوامش والشروح. ثم نتعرف الى أثر إليوت في استخدام المقدمات التي تكون عادة من المقتبسات، وبلغات مختلفة (يتقن عوض الايطالية والفرنسية الى جانب الانجليزية)، وأغلبها غير مترجم. كما أنه يضمن القصائد نفسها شعراً أجنبياً، يكتفي بذكر قائله في الهوامش. وهاتان الميزتان (التقديم والاقتباس) تحيلان الى إليوت الذي يعمد الى الاكثار منهما في شعره.

أما الاهداءات والتعليقات، أي تلك العبارات التي تسبق القصائد أو تليها، فهي تذكرنا بدورها بشعر إليوت. ويبالغ عوض في ذلك حتى انه يشرح معلقاً على سونيتة رقم ١، وهي عامية بالمناسبة! بصفحتين من الشرح والاستشهاد. فيما يبلغ عدد أبياتها أربعة عشر بيتاً! كما يقدم لها بفقرة من هوراس بلغته اللاتينية دون ترجمة!

ان التأثر بإليوت يسبق تأثر الشعراء الرواد في العراق. الا أن محدودية شاعرية عوض واعترافه بأنه «ليس بشاعر» في أكثر من موضع، جعل تأثره ذاك غير ذي أثر كبير في معاصرته. وعلى العكس فقد تركز الاهتمام في المناقشات التي دارت حول (بلوتولاند)، في الدعوة الى العامية لغةً للشعر. فالأفكار التجديدية التي يطرحها، كالتحرر العروضي، والجريان، وكسر العمود الشعري، والجرأة على اللغة والصور البلاغية، ليست جديدة تماماً. فقد سبقه اليها شعراء أبولو والديوان، وميخائيل نعيمة وجبران؛ ولعل ظهور كتاب نقدي مهم ورائد مثل (الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث) لمصطفى السحرتي، دليل على نضج الدعوة الى تلك الأفكار، واكتسابها منهجية علمية واضحة تتجلى في تبويب التيارات الشعرية، والمدارس النقدية. علماً بأن كتاب السحرتي صدر في عام ١٩٤٨. وقد ذكره السياب في مقدمته لديوان (أساطير) اعترافاً بتأثره به، وبجهده المنهجي المعاضد للتجديد الشعري نظرياً.

أما ما ينسبه لويس عوض من تأثير لديوانه في معاصريه، فهو لا يمتلك ملموسية واضحة، أي لا يتجسّد في استجابات فنية محددة. وأحسب أن عوض قد فوّت الفرصة في نفاذ أثر ديوانه، حين قرن التحديد في الشكل الشعري، بالكتابة العامية، الى جانب الإغراق في تمثل المؤثر الشعري الغربي. واذا كان صلاح جاهين قد تأثر حقاً بقالب السونيتة في شعره العامي بمحاولات عوض وتجاربه، فان ادعاء التأثير في صلاح عبد الصبور مثلاً ادعاء مردود. لأن (شنق زهران) التي يرى عوض أن عبد الصبور كتبها تأثراً بقالب (البالاد) الذي جربه في (بلوتولاند)، لا تلتزم بالبالاد شكلاً؛ وانما هي تستفيد من ملامحه العامة، وان افترضنا وجود هذا التأثر، فهو مباشر لا بالواسطة. أي أن عبد الصبور أفاد من البالاد بلغاتها الأجنبية التي كان يجيدها، ويضمّن شعره شذرات من قصائد شعرائها.

* * *

ربما كان التجلي الآخر لأثر إليوت، يمكم في الدعوة الى (الوحدة العضوية) التي قال بها شعراء الديوان. وقد أعطاها عوض اسم وحدة القصيدة بمقابل وحدة البيت التي يقوم عليها الشعر التقليدي. وقد أوصله الى وحدة القصيدة، اطلاعُه على الشعر الأجنبي وتعرفه على خاصة (الجريان) فيه. وهي خاصة يعرّفها بأنها «تسلسل المعنى في أكثر من بيت» ويؤكد خلوّ الشعر العربي منها. وهو يستند في دعوته هذه الى مبرر ايقاعي. اذ يرى أن قارىء عصرنا ـ ومبدعه أيضاً ـ صار يخضع لمؤثرات شتى: موسيقى موزارت الرهيفة؛ وعجلات القطار الغليظة. فعليه أن يربط بين أنغام الوجود مهما تباينت مصادرها. وهذا الربط لا بد أن يفيض به البيت لينتظم القصيدة كلها، فتصبح قطعة واحدة.

ويمكننا أن نسمّي بعض الاستعانات الجديدة في (بلوتولاند)، خاصة ما كان منها ذا مرجع غربي باعتبار ميزة الديوان التي أثبتناها في مقالتنا.

هنا سنلتقي بدعوته الى استخدام الأساطير والرموز.

وأول ما يمكن ملاحظته هو عدم تركيزه في المقدمة على الدعوة الى استخدام الأساطير والرموز. عدا اشارته العابرة في معرض الحديث عن الشعر المنثور في التجربة رقم ٩، حيث علل صعوبة فهم قصيدتيه (الحب في سان لازار) و(أموت شهيد الجراح) بأنها تكمن في الحاجة الى «علم بالأساطير الأوربية».

والواقع أن استعانته بالأساطير تواجه القارىء منذ قراءة القصيدة الأولى في الديوان. ففي (قصة تقدمية) نقرأ أبياتاً عن بوسيفال (جواد الاسكندر)، وآخيل (بطل حرب طروادة)، واشارات الى الزفاف القدسي بين الروح القدس ومريم العذراء، وتضمينات من الأسطورة الاغريقية (ايروس والروح).

وفي قصائد أخرى نجد اشارات الى رموز وأساطير مثل (أوديسيوس وبنيلوب)، وبرسيفون (الهة الربيع) وفيب (الهة الشمس) وسنتيا (الهة القمر). وفي قصائده العامية نقرأ استعارات أسطورية من فينوس ومارس وصخرة بروميتيوس لم تستطع الصياغة العامية أن تبسط معانيها ودلالاتها.

ولعلنا لا نبالغ اذ نعدّ استعاناته الأسطورية هذه، من المحاولات المبكرة، في الشعر العربي الحديث، رغم اعتراضنا على طريقة الاستعانة. فلويس عوض (يجلب) الاسطورة أو الرمز أو الاحالة

اليهما، ليعزّز المعنى أو يعمقه. ولم يحصل أن اتخذ من رمزٍ ما قناعاً. ولم يجعل للأسطورة مكاناً في خطاب قصيدته. بل هي تقوم دوماً بدور ثانوي حتى تبدو استعراضاً لثقافته أحياناً. ويمكننا أن نسجّل ميزة أخرى في (بلوتولاند) الى جانب السبق الزمني في استخدام الأسطورة والرمز. تلك هي تصرف عوض في الأصل الأسطوري. اذ نراه يعدّل في المتن الأسطوري قبل أن يتخذ له مبنى في قصيدته. ولا يقف (التعديل) عن الاضافات العصرية، أو عرض الحالات الشعورية المختلفة كالحب والغربة والسفر، بل يتعداه الى تحوير الأسطورة وقلبها أحياناً من أجل اكسابها معاصرةً أو دلالة ذاتية.

وقد حصل ذلك في استخدام أسطورة أوديسيوس وبنيلوب. ففي قصيدته (الحب في سان لازار) يصبح الرجل بنيلوب المنتظرة وبيدها المغزل. وتكون المرأة هي أوديسيوس العائد من أسفاره.

في محطة فكتوريا جلستُ وبيدي مغزل
وكان المغزل مغزل أوديسيوس
عفواً اذا اختلفنا أيها القارىء
فقد رأيتهم، رأيتهم سكان الأرجو وجلهم من النساء
ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك
أما نحن، أنت والفريد بروفروك، وأنا
فلنا المغازل نتعلل بها، وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا
الى الأمواج في الأفق، لعل موج الأفق يحمل الأرجو

ان هذا المقتبس من قصيدته المنثورة، ترينا عناية لويس عوض بالأسطورة، واستخدامه القصديّ لها. اذ جعل الرمز الأسطوري معكوساً. وشرح ذلك في الهامش. محيلاً الى أصل الأسطورة، ثم منبهاً الى ما فعله، حيث (عكسَ) الوضع فحمّلَ أوديسيوس مغزلاً يتعلل به «حتى تعود زوجته بنيلوب من أسفارها».

لقد خدم هذا التحوير المعكوس غرض الشاعر، وهو ينتظر حبيبته في المحطات (فكتوريا/ سان لازار..) وبيّن لقارئه طريقته في التعامل مع الأسطورة. ويفعل لويس عوض الشيء نفسه في قصيدة أخرى (موزونة مقفاة هي: قصة تقدمية) اذ حوّر أسطورة (ايروس والروح) الاغريقية التي تنص على أن ايروس اله الحب أغرم بفتاة، تدعى سايكيه أي الروح، فيأتيها ليلاً ليضطجع الى جوارها حتى الفجر. وحين حاولت أن تعرف سرّه، حذّرها بأنه سيمضي عنها الى الأبد. لكن الفضول غلبها، فأوقدت شمعة، بعد أن نام (ايروس)، ودنت منه، فَسَقطت قطرة من الشمع الذائب على جناحه، فانتفضى وطار عنها غاضباً، دون رجعة. أما في قصيدة لويس عوض، فان المرأة هي التي يحرقها فضول الرجل فتغادره.

دونت بالقنديل من جناحِك
يا قدس الأقداس في محرابي
الله ربي! صاغ من صباحك
نماذج الفتنة والشبابِ
وانسكبت من محجري عبره
واهتزت الشمعة في أناملي
فانحدرت على الجناح قطره
محرقة مثل اللجين السائل
هببتُ كالمذعور في فراشي
وطرتِ عنّي غضباً وحزناً
تمزّقين الليلَ بالرياشِ

ان التعامل مع الرمز والأسطورة ذو منحرى واع، لم تكن تعوزه الا الموهبة الشعرية التي لم يخفِ لويس عوض احساسه بفقدانها، وتجنّبه تكرار المحاولة الشعرية. أما السياب فقد كانت تعوزه مقدرة عوض المبكرة على الاحاطة بأساطير ورموز كثيرة لن يتسنّى له أن يطلع عليها الاّ بعد أعوام ـ في الخمسينات تحديداً ـ ولعل اختلاف المنهج بين عوض والسياب يتضح في عمق عوض الثقافي أولاً، وفي مرجعية رموز السياب العراقية والاسلامية (أو الدينية عموماً). وهذا يجعل من الصعب اثبات افادة السياب من اشارات (بلوتولاند) كما يقول لويس عوض في تذييل الطبعة الجديدة.

* * *

نصل أخيراً الى اجمال ملاحظاتنا حول قيمة (بلوتولاند) التاريخية والفنية لنقرر:

١ ـ ان (بلوتولاند) تجارب وتنظيراً، مسبوق بمحاولات كثيرة في مصر نفسها وفي الوطن العربي (المهجر والعراق خاصة). وليس له فضل اعطاء الشاعر العربي (لأول مرة) حقه في التجريب كما يرى غالي شكري.

٢ ـ تناهبت جهود عوض فكرتان: عرض ثقافته العالمية التي تحمس لها. والكتابة بالعامية المصرية، مما أفقد ديوانه قيمته الفنية التجديدية.

٣ ـ قصرت موهبة لويس عوض عن حمل أفكاره التحديثية الطموحة. وهذا الأمر يعترف به عوض صراحة. فلم يقدم نماذج تصلح للاحتذاء أو التأثر.

٤ ـ كان المؤثر الغربي واضحاً في (بلوتولاند) وضاغطاً الى حد مسخ شخصية الشاعر، واثقال القصائد بالتصمينات والاحالات الهامشية.

٥ ـ محاولات تحرير العروض العربي في الديوان محدودة جداً، ولا تملك مقومات النجاح والتأثير. لأنها تضعف عن اختراق الشعرية العربية الموروثة القارّة وزناً وقافية.

٦ ـ الاستعانات الرمزية والأسطورية هي الملمح التحديثي البارز في (بلوتولاند). وهي التي جعلته مكتوباً للخاصة، كما يبين العنوان الجانبي للديوان.

٧ ـ تميزت استعاناته بطريقة خاصة في قلب الأسطورة، أو عكسها وتحويرها. وهذا ما لم يدركه سواه من الشعراء الا لاحقاً.

٨ ـ في مجال الشعر العامي لم يستطع أن يتمثل عوض الروح العامية للشعب. فظلت عاميته (الراقية) لغة ثالثة، يبعدها عن العامة موضوع القصيدة وعنوانها وسياقها (قصيدة عامية عن بودلير وأزهار الشر مثلاً!).

٩ ـ وقعت مقدمته المتحمسة في هياج الدعوة المتطرفة؛ ولم تفلح في تأسيس ثوابت شعرية جديدة.

ويظل للديوان فضل التمهيد، والحرث في تربة الشعر العربي، لجعلها مُناسبةً لبذرة الحداثة التي سيودعها الشعراء الرّواد في أخصب مناطقها غنىً وثراءً.

بغداد

(*) لمناسبة الطبعة الثانية من (بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة) د. لويس عوض ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٩. وكانت الطبعة الأولى من الديوان قد ظهرت في مصر عام ١٩٤٧.

صدر حديثاً

ايفي بريست

رواية المانية
تأليف: تيودور فونتانه
ترجمة: سناء كرم

هذه الرواية التي تعتبر رائعة فونتانه الكاتب الألماني الشهير هي أيضاً إحدى روائع المدرسة الواقعية الألمانية. كما اعتبرها النقاد بمستوى «آنا كارانينا» لتولستوي و «مدام بوفاري» لفلوبير.

أما شخصية ايفي، شخصية تجتذب القارىء بتصرفها الطبيعي والعفوي، فقد نشأت في أجواء الحياة الريفية الحرّة والبريئة حيث أغرم بها البارون «انشتاين» وتزوّجها، وتذهب «ايفي» بصحبة زوجها إلى مكان بعيد على بحر البلطيق، فتعيش في حالة فراغ دائم. وتنجرف هناك في علاقة مذنبة تجعلها تعسة. وقد شاء القدر أن يكشف زوجها عن علاقتها السرية، فكان أن انقلبت حياة «ايفي» رأساً على عقب. ونحن كقراء ندخل إلى صميم قلبها، نشاطرها أحزانها ونتعاطف معها. وبعد سنين من الشقاء والنفي، تتّصل من جديد بالطبيعة الجميلة، بفضل حياة حرّة تتصالح فيها مع نفسها ومع العالم. وفي النهاية تموت إيفي مذنبة بريئة.

منشورات دار الآداب