

الشعر العربي المعاصر

الشعر العربي المعاصر - الرؤية والمواقف . (+)

تأليف : الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي

ترجمة : الدكتور مصطفى سواق

رئيس المجلس العلمي

معهد اللغة والادب العربي

جامعة الجزائر

ملاحظة تمهيدية :

تعالج هذه الدراسة بعض جوانب الرؤية والمواقف في الشعر العربي الطلائعي المعاصر وأعني بكلمة «معاصر» الفترة الممتدة من 1948 حتى الوقت الحاضر. انها تقع بدقة بين حربين، كما أنها، عبر سنواتها الخمسة والعشرين قد وسمت بأحداث كان لها تأثير عميق على تطور الشعر الحديث وأفقه ورؤيته. وتبدأ مع نكبة 1948 الفلسطينية وتنتهي مع حرب أكتوبر 1973. ومن المعالم الشديدة الأهمية ماييلي : ثورة 1952 المصرية، الثورة الجزائرية (1954 - 1962)، اعتداء 1956 على قناة السويس، ثورة 1958 العراقية، الوحدة بين سوريا ومصر سنة 1958 وانحلالها سنة 1961، بروز تمثيل فلسطيني رسمي سنة 1965، حرب يونيو/ حزيران 1967، تعزيز وتزايد جدية حركة المقاومة المسلحة بعد هذه الحرب، الحرب الأهلية بالأردن سنة 1970، ثم حرب أكتوبر 1973 المذكورة سابقا، وفيما بين كل ذلك، عدد من الانقلابات بسوريا ودول عربية أخرى. وأثناء كل هذا الوقت، كان هنالك تحول واضح وهام يأخذ مكانه في المجتمع، وكانت الحياة الفكرية والادبية تجتاز تطورات عديدة.

(+) هذا المقال مترجم عن النسخة الاصلية، قبل نشره، بعنوان

«Contemporary ARIC Poetry - Vision and Attitudes»

ان الشعر بشكل خاص هو الذي اجتاز التغيرات الاكثر جذرية . ويمكننا أن نقول بحق إن هناك شعرا عربيا قبل الخمسينات ، وشعرا عربيا بعدها . ويعتبر شعر تلك المرحلة الطليعي علامة للحياة الباطنية والحاجة الديناميكية لتغيير الاشياء كليا ، وفي جميع المجالات . ان الشعراء ، الذين يرغبون في أن يكونوا أنبياء العالم العربي ، توقعوا التحولات العميقة التي ستحدث أخيرا في كل مظاهر الحياة العربية . ويكمن سر الشعر العربي الطلائعي في تعامله الدراماتيكي مع الكون المحيط بالشاعر . فلم يعد الشاعر شخصية منعزلة ، انه يمثل الان النموذج الرئيسي (PROTOTYPE) ، (X) بل وحتى النموذج البدئي (BROCHETYPE) احيانا ، والذي نادرا ما تكون تجربته الشخصية خاصة به الى درجة انها لا تملك أي علاقة بالعالم حواله ، باللحظة في التاريخ ، وبحس الماضي والمستقبل .

ان هذه الدراسة ، مع ذلك ، تستطيع التعامل فقط مع جانب واحد خاص . لقد اخترت أن أركز مناقشتي الرؤية والمواقف في الشعر العربي الحديث على علاقة هذه العناصر بالزمن . هذه العلاقة في الشعر العربي لم تناقش بعد ، حسب ما أعرف . وبما أن مفهوم الزمن في الشعر ، والمواقف التي يعكسها تجاه مراحل الزمن المختلفة ، شديد الأهمية ، فاني أمل أن أكون قادرة على القاء بعض الضوء على هذا الموضوع .

الحاضر ، الماضي القريب ، والمستقبل :

علاقة الشعر العربي الطليعي بالزمن علاقة ديناميكية عادة . فالزمن لم يعد عنصر تحلل ، أو عنصر تغير مستمر كما كان ، مثلا ، في العصر الجاهلي . كان الشاعر انداك ، وهو ينظر الى الاطلال المهجورة ، لا يستطيع الا رؤية عناصر المأساة ، عناصر التغير الذي لا يمكن عكسه ، عناصر فناء وجود كان في يوم من الايام سعيدا . كانت كل حياة الانسان الجاهلي خاضعة لعنصر التغير كشيء متأصل في طبيعة حياة الصحراء نفسها : ينابيع تجف ، مراعي تجذب ، أحباء يرحلون ، وشباب يذوي . لقد كانت دهشة الشاعر وحيرته أمام ادراكه بأن كل شيء كان خاضعا للتغير والخراب هي التي لونت أساء الطويل والملح وهو يقف على الاطلاع المهجورة ، حيث لم تبق الا آثار الحياة والحب فقط ، وحيث الرياح كنست تقريبا كل ذلك الذي ترك ، مما كان يوما ما قبيلة سعيدة . هنالك ، في هذا الشعر ، ارتباط ضئيل بالارض ، لبقاء يتجاوز الزمن والتغير ، بقاء يستطيع قهر الزمن والتغير .

(X) انظر ترجمة المصطلحين ، في قاموس اللسانيات للدكتور عبد السلام المدي ، الذي يستعمل للاول مصطلح «النموذج الاصل» ، والثاني «النموذج الاوفى» .

في العصور الاسلامية، ومع التغيرات العميقة التي أدخلها الاسلام - العمران، والأهمية المتناقصة للحياة الصحراوية، وهجرة الشعراء المستمرة الى المدن - تخلى هذا الحنين عن بعض ملامحه الخارجية أو حولها، بينما احتفظ ببواعثه (MOTIFS) العاطفية الاساسية عبر كل تاريخ الشعر العربي. غير أنه اذا ما كانت مواقع الديار، أو على الأقل مفهومها الجاهلي، قد زالت، فإن الحنين الى الاحباء الراحلين استمر، كما استمر التألم أمام انقضاء الشباب ومسراته. وظلت، كجزء متأصل في المزاج العام لشعر الحب العربي الرسمي والشعبي، فكرة أن الحاضر جدد وعديم المعنى، وأن «الفردوس الوحيد هو فردوس مفقود»، حسب عبارة بروست.

لقد تغير تأويل الزمن في الشعر العربي المعاصر جذريا. انه، كما ذكرنا سابقا، لم يعد عنصر تحلل يستهلك به جوهر الحياة نفسه. مثل هذا الموقف تجاه الماضي القريب، مثلا، خطير، لأنه يعني انهاء قضاياها الرئيسية - قبول ضياع كل العناصر الثمينة التي تشكل نضال الشعوب العربية من أجل وجود كريم بعد 1948، فقدان فلسطين، والشرف، والحرية. كانت الانهائية غير ممكنة، إذن، في موقف الشاعر تجاه هذا الماضي. لم يعد بإمكان الحياة أن تفقد جوهرها، وكان على ما ضاع أن يستعاد، وعلى ما تحلل أن تشكل وحدته من جديد. ان الحياة ليست آلة صلبة يمكن تدميرها الى الأبد. ان عليها أن تتضمن امكانية الانبعاث، والا فالأمة كلها محكوم عليها بالفناء. الذاكرة، إذن، لا يمكنها أن تستغرق فقط في تأمل ماضع مأساوي. انها ذاكرة ترفض بالاحرى ان تنسى كلا من الضياع والتضمينات السياسية للضياع. هذه التضمينات تقتضي الحاضر والمستقبل، ونسيانها يعني موت شعب وقضيته. لذلك تربط هذه الذاكرة الماضي القريب المروع بالحاضر (الذي كثيرا ما يكون مروعا أيضا) من أجل اعداد الارضية لانبثاق مستقبل أكثر اشراقا.

ركز الشعر طوال الخمسينات، بشكل خاص، على فكرة تغيير الفصول التي تسم، أكثر من أي شيء آخر، مرور الزمن. ومنح هذا شتاء السخط العربي أملا بعد كارثة 1948 الفلسطينية. كانت الفكرة تتمثل في أن الشتاء سوف يلد الربيع، وأن الموت سينتج الحياة والانبعاث في آخر الأمر. جاء هذا خاصة بالهام من الادراك المفاجيء والانتشار السريع لأساطير الخصب الفينيقية وسط بعض الشعراء. وقد وصلت اليهم الفكرة من الشعر الغربي المعاصر، وبشكل خاص من نظرية وتطبيق ت. س. اليوت لاسطورة أدونيس في «الأرض الخراب» (1). غير أن التبنّي السريع لهذه الأسطورة وغيرها لا يمكن شرحه الا بحاجة اللحظة لتفسير التاريخ العربي الحالي بطريقة ايجابية ومحسوسة. ان استعمال السياب الضمني لاسطورة تموز في قصيدته الشهيرة «انشودة المطر» (1954) كان مثالا عاليا دفع الى تجارب متنوعة استعملت اما نفس الاسطورة (تحت أسماء مختلفة، مثل بعد عند خليل حاوي، والعنقاء عند ادونيس)، أو قصصا انجيلية مثل قصة صلب المسيح وانبعاثه التي

استغلها السياب كذلك، أو قصة العازر التي استعملها حاوي. كل هذه القصائد تقيس الزمن، وتهتم ديناميكيا وأساسا بالتغير، بالتسامي، وبالوصول النهائي الى الخصب والاثار. أما الماضي، وأنا لأزال أحدث هنا عن الماضي القريب، فهو، حيثما استحضر، يكون عادة هاوية مظلمة، ذاكرة سقوط سريع لا تحتمل، أنتج حاضرا لا يحتمل. ان الحاضر لا يزال زمن فشل، وذهول، ورعب، واستبداد، حيث تفترس البراءة، وتبتر الحرية، وحيث يصلب الانسان ويعذب. انه إذن زمن الموت، وجود مصعوق. ومع ذلك، فهو ابدا ليس موتا كاملا، ليس في الخمسينات، ما دام مهرجان الربيع العظيم سينبثق من هذا الشتاء الذي لا حياة به.

ورغم الحاح شعر الخمسينات على أن يظل واعيا بالماضي القريب، كانت هنالك، سيطرة للحظة على الديمومة والاستمرارية في كل المجالات. فقد أصيب الشعراء بشبهة محمولة للحدث، وتاقوا الى قطع الحبل السري الذي كان يربطهم بالماضي الشعري، والى توجيه الشعر، ديناميكيا نحو اللحظة الحاضرة. وأحس الشعراء أن عصرهم، فنيا، كان أعظم من كل العصور السابقة، فنبذوا الشعر التقليدي مثله مثل الشعر الحديث السابق لأعمالهم واعتبروه غير مؤهل، مهاجمين، من بين أشياء كثيرة، استغراق الرمزيين الجمالي وانعزالهم، والهروبية المركزة على الذات لدى الرومانتيكيين المتأخرين وخطابية وبلاغة الكلاسيكية الجديدة: ولم يكن الشعراء الجدد متجانسين في نظرهم للعالم. كان بعضهم ماركسيين، وبعضهم قوميين عربا أو سوريين، وبعضهم ليبراليين، غير أنهم كانوا جميعا متفقين على شيء واحد: كان على الشعر أن يتخلى عن عالم الجيل السابق الجمالي المنطوي على الذات، وأن يبحث عن آفاق أوسع (2). كان منتظرا من الشعراء أن يرتبطوا بالمشاكل الآنية لعصرهم، وأصبح الحاضر ذا أهمية حاسمة. كان عليهم ان يبحثوا عن جواب للسؤال الدقيق: «كيف يمكن للعالم العربي ان يخرج من الورطة التي اكتشف فيها نفسه فجأة؟» ان الكارثة الفلسطينية، كما تم اكتشاف ذلك سريعا، لم تحدث صدفة، ولم تكن جوهر المحنة. لقد كانت بالاحرى شاهدا ودليلا. فإرضية الحياة القديمة بدأت فجأة تتزعزع، ومع هذا التذبذب العصبي للحياة والايان، أصبح الشعراء، الذين كانوا أول من اكتشفوا وأعلنوا تمردهم وغضبهم في العالم العربي يتشكلون مجموعة خاصة بهم؛ فلا الدوائر الادبية القارة قبلتهم، ولا الجماهير الواسعة في أول الامر، ولا الدوائر الرسمية طبعوا. وربما لم يحدث هنالك قط انفصال بهذا العمق بين الدوائر الرسمية والجيل الطلائعي من الشعراء كالذي وجد منذ الخمسينات.

ان الباحث، وهو يدرس شعر هذه العشرية، يجد مفردات من مثل ضياع، ورعب قلق، غربة، رفض، تردد مرارا وتكرارا. لقد استبد بالشعراء والفنانين مزاج الاغتراب عن الوجود العربي المعاصر. فالحاضر بدا فارغا ومقرفا، وهم أحسوا بأنفسهم مجتئين وضائعين.

ومع احساسهم بالاغتراب في عديد من المجالات، قاموا بدورهم برفض العالم القديم المحيط بهم، الذين كان ينتسب للماضي الميت. غير أن الرفض في الخمسينات لم يكن رفضاً اعمى بشكل تام، لانه، كما اشرنا سابقا، كان له جانبه الايجابي الذي يؤمن باستحالة تجنب الانبعاث، لكنه انبعاث منفصل عن كل الروابط بالماضي.

ان نظرة الشعر الطليعي في الخمسينات للمستقبل تبدو لنا الآن ساذجة وسطحية. فالشعراء التمييزيون الذين ارادوا أن يكونوا عراقي جيلهم بدوا وكأنهم قد عثروا بسهولة كبيرة على الحل السعيد. فقد قرروا ان الزمن الذي كان قد احدث الكثير جدا من الدمار والخراب في حياتنا، والذي كان بالتالي قادرا على دفن جيلنا بين اطلاله، سيكافيء اطفالنا. وأسست فكرتهم الأمل هذه علاقة صلبة ووثيقة بالمستقبل، غير ان هؤلاء الشعراء لم يدعوا رؤيتهم بنسق فكري منسجم. بالاضافة الى ذلك، لم يكن حدسهم قادرا في ذلك الوقت المبكر على منحهم رؤية صافية للوضعية السياسية الشديدة التعقيد في العالم العربي، ولكل الشذرات المجهضة التي كانت قد نسجت لزمن طويل بتركيبة الحياة الاجتماعية والسياسية.

وخففت الثقة في المستقبل من حدة المأساة المتأصلة في الوضعية، ولكنها لم تنه اللهجة المأسوية العامة. فقد تضمن شعر العشرية طرفي الرفض والقبول، الادانة والاحتفال، القلق والثقة. كانت هنالك نظرة مأساوية جزئيا، ممتزجة بتفائل أساسي، يغذيها باعثن (Motifs) مأساويان : عدم امكانية تجنب التضحية والموت، والمصير المحتوم لهذا الجيل. وهكذا فإن الاطفال السعداء في قصيدة حاوي «الجسر»، وهم يعبرون نهر الزمن، من هذا الحاضر المرعب الى شاطئ أمان المستقبل، يفعلون ذلك فقط على جسر مبني من ضلوع هذا الجيل.

اللهجة المأساوية سادت حتى شعر هؤلاء الشعراء الاكثر تفاؤلا ومستقبلية : البياتي. غير ان السياب كان مرة اخرى الاول الذي سيمزق الستار، ويعرض في بعض القصائد المفردة رؤية مأساوية أكمل. فقصيدته، «جيكور والمدينة»، مثلا، وهي ايضا مكتوبة في الخمسينات، تعتبر ادراكا بأن الفرد، وهو يتقاتل ونظام العالم، ليس الا انسانا ضعيفا فانيا مخلوقا من لحم ودم. ان للقصيدة رؤية كونية لضعف الانسان وقابليته للعطب. كان السياب شاعرا حاد الادراك جدا، استطاع، حتى في قصائده الاكثر تفاؤلا والمنتبهة بمستقبل سعيد للمضطهدين (مثلا، قصيدة «أنشودة المطر» الملهمة ماركسيا)، أن يكشف كل قوانين الضرورة الكونية التي تتركب لكسر انسان ما وتدميره في الاخير. ان حزنه الصادق في هذه القصيدة على الملاح الميت وهو يشرب الماء المالح من الخليج، على مصير المهاجرين اللاجئين وهم يصارعون عبثا أمواج البحر العاصفة، على أمه الميتة وهي تشرب ماء المطر في قبرها، وعلى كل تناقضات الحياة والموت، يكشف عن رؤية مأساوية اكثر التزاما بالشرط

الكوني للانسان مما تتحمله قيود الماركسية عادة ، رؤية منسجمة مع قصيدته المأساوية كليا «جيكور والمدينة». في هذه القصيدة الاخيرة ، يجد شاعر القرية نفسه وعددا من اولاد القرية وقد وقعوا في شرك المدينة التي لا ترحم ، داخل الاسوار الحديدية التي تسد طريق قريته ، جيكور ، رمز النموذج البدئي (archetype) للبراءة والسعادة المفقودتين . الماضي في هذه القصيدة ذكرى سعيدة لحياة تستحيل استعادتها ، والتركيز بكامله يقطع على الحاضر بأسه وعذابه . المستقبل أجوف يستحيل ادراكه خلف اسوار المدينة العنيدة . ان كلا من اعتناق السياب للشيوعية ، ثم ارتداده عنها فيما بعد ، ربما حدثا معا بدافع من الاحساس المأساوي بالحياة الذي كان يملكه بحدّة ، ويحدسه لما هي الحياة في لحظاتها الاشد حسما . لقد قاده هذا الى البحث عن حل لمحنة الانسان في بلده ، غير ان الجواب الماركسي ، وهو بعناد يفضل نتيجة متفائلة وفهما عقلانيا لهذه المحن ، تعارض بحدّة قوية مع حساسيته التراجيدية الاسياسية ووعيه اليقظ بكل اشكال العذاب الانساني . ويمثل شعره المبكر هذا التعارض بأصالة كبيرة .

ومهما كان ، فان معظم الشعراء ، المتفائلين ذات مرة ، كانوا مع بداية الستينات قد شرعوا في الاحساس بالقنوط . لقد ادركوا الان ما فشلوا في ادراكه سابقا : وهو أن تعقد المشكلة والتقدير الكامل للمؤامرة كان قد خدعهم . وتم التخلي عن معظم الثقة القديمة ، خاصة عندما كانت تواجه بتضليلات بعض الوضعيات في العالم العربي التي كانت قد منحت للملايين املا منتشيا في المستقبل ، مثل الوحدة بين مصر وسوريا (1958) التي حلت سنة 1961 . وقد سيطر الاحساس بالقصور السياسي الكامل في أوائل الستينات ، وأصبح الحاضر اصعب على التحمل . ان شاعرا كخليل حاوي ، مثلا ، الذي كان احد أكبر المتفائلين من مجموعة تموز ، عكس مواقفه وكتب قصائد يأس مطلق . ففي قصيدته «العارز» عام 1962 (3) ، صورت شخصية العازر الانجيلية منبعثة من عالم الموت فقط كروح انسان كثيبة ميتة . ان مناخ الشعر المعاصر لم يعد مناخ تفاؤل . فقد تغيم الايمان المستقبل ، وأصبح المناخ النفسي ناضجا لمزيد من المأساة والعنف .

كانت هنالك ، كما ذكرنا سابقا ، عناصر للمأساة وأخرى مضادة للمأساة في هذا الشعر . وكان الذي عزز الجانب المأساوي هو التجنب الصامت في الشعر الطلائعي لأي تفسير ديني للمشاكل السياسية العديدة وللكارثة الفلسطينية ، وهو نوع من التفسير كان شائعا في الشعر الاقل تطورا وفي الفولكلور . «ان أضال لمسة دينية تتضمن ثوبا سوايا . . . تكون في المأساة مهلكة» (4) ، حسب قول اي . اي . ريتشاردز . . لم تكن يد الله العادلة بالنسبة للشعراء الطلائعيين ، هي التي احدثت الكارثة الفلسطينية ، مثلا ، والتي ربما كانت ستصلحها في المستقبل ، ولكنها ايادي الانسان : خيانة القيم ، الغش القاتل ، وضيق بصيرة

الأفراد الذين كانوا في وضعية التأثير على سير الاحداث، مركبة بجهل وخدر الملايين .
وستكون كفارة الرجال في المعركة ، وليس في العبادة ، هي وحدها الي ستصلح الخطأ .

كانت هنالك متأصلة في الكارثة الفلسطينية وكنتيجة لها ، بعض الوضعيات التي توصل كقاعدة بشكل خاص الى الرؤية المساوية : موت الابطال المبصرة ، ولكن المرغوب فيها ، المحاولات الفاشلة باستمرار ، العذاب الشخصي للناس البسطاء الابرياء وموتهم ، الاجتثاث ، الرحيل المفروض ، زوال الثروات والمكانات الاجتماعية القديمة ، الرفض المعبر عنه او الصامت للاجئي وتحقيره في بلدان كثيرة بالعالم العربي ، والاغتراب المادي والمعنوي .
غير ان المأساة المتأصلة في هذه الوضعيات كانت عادة مضللة ، ذلك ان الشعراء عندما كانوا يتحدثون عن المأساة الفلسطينية ، كانوا يقدمون اكثر مما ينفون نوعا من الحل ، في اطار المجموعة (Communal) الذي كان يتوقع مستقبلا آملا . ونادرا ما تم التعبير في الشعر الطلائعي في ضوء الشرط الانساني فقط ، حيث الرجال محكوم عليهم بمعاناة تجاربهم الفردية ، حتى عمليات التقتيل الجماعي لسكان دير ياسين ، وكفر قاسم لم تبد مآسي كاملة الا للضحايا أنفسهم ، الذين أغفل مآسيهم الشعراء عادة مفضلين التصميم المتجدد ، على اصلاح الخطأ الذي انتجه الاعتداء الوحشي على الوطن . يقول جورج ستانيزيان : « المآسي غير قابلة للاصلاح » . (5) إنها نهائية وحاسمة . ويؤكد انوي (ANOUILH) قائلا : « ليس هنالك أي امل ، انك في الفخ ، كل السماء سقطت عليك ، وليس باستطاعتك ان تفعل شيئا غير الصراخ (6) ومع ذلك فان سقوط المدينة الفلسطينية ، (يافا ، القدس ، عكا ، صفد . . .) كان فقط سقوطا مؤقتا لدى الشعراء . كان الاقرار بالعكس مستحيلا وعلى المستوى الوطني ، كان الفلسطينيون يواجهون محتهم الشخصية بعناد متزايد ، برفض حرون لقبول الوضعية كوضعية نهائية . كانت افكار «العودة» واسترداد الحق ، واضفاء صفة المثالية على «البطولة» و«المقاومة» تسيطر على الكثير من الشعر المكتوب في هذه الفترة . ومادام المستقبل يحمل وعد المواجهة واستعادة الارض ، فان المأساة لم تكن كاملة ، ولم يكن الاقرار بالفقدان النهائي ممكنا .

حرمت الوضعية الوطنية إذن من الحكم المساوي النهائي . ومع ذلك فان البعض من بين المآسي الفردية العديدة التي أنتجتها الوضعية العامة ، صورت بشكل جديد في النثر الابداعي ، مثل رواية غسان كنفاني القصيرة ، رجال في الشمس ، (1962) . والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو : لماذا تمت التضحية في الشعر بفكرة المأساة الفردية ، لصالح رسالة متعلقة بالجماعة (COMMUNAL) ، عبرت عن نفسها إما عبر وسط من الأفكار التجريدية ، أو عبر الرمزية وطقوسية الجماعة ؟ ذلك أنه لم يكن هنالك ، عموما ، أي تخصيص للتجارب كما تؤثر في حياة الأفراد (7) . هذه النقطة جديرة بالمناقشة في دراسة

منفصلة. لقد عبر مطران، في منعرج القرن، عن تمرده العميق الاجتماعي والسياسي عبر التصور الموضوعي للتجارب الفردية، وفي قصيدتين طويلتين في أوائل الخمسينات، رسم السياب الوضعية المساوية للمومس العمياء في «المومس العمياء»، كما فعل مع الوضعية المساوية - الملهوية(+) في «حفار القبور». في واستغل السياب التجربتين معا لمنح دعم محسوس لوجهة نظر ايدولوجية. وفي الخمسينات أيضا، كتب صلاح عبد الصبور قصيدته الشهيرة، «شئق زهران»، حول شئق شاب قروي، هوزهران، واختار وصف الحياة العادية والموت المساوية لواحد من بين عدد من ضحايا العدوان البريطاني على قرية دنشواي سنة 1906، وهكذا منح خصوصية للمأساة القرية في صور دافئة بالحياة. لماذا إذن، عندما يتعلق الأمر بمسألة الكارثة الفلسطينية، يتم التغاضي عن هذا النوع من المعالجة؟ قد يكون الجواب متضمنا جزئيا في أن الشعراء الذين أرادوا أن يكونوا عراقي وأبناء المستقبل، كانوا، فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، يتجنبون التعبير عن كل المأساة، لكن قد تكون له أيضا بعض الدوافع الفنية الهامة.

قد يكون العنف، وهو الرغبة في التدمير، الوجه الآخر للمأساة. وقد كشف شعر السيتينات عن نزوع كبير نحو العنف. فمجموعة خليل حاوي، ببادر الجوع، سنة 1962، لاعطاء مثال واحد فقط، هي تجربة في العنف المتطرف دون شك. ولقد نتجت المأساة عن شر دمر أشياء عظيمة القيمة. ومن الطبيعي أن تكون الاستجابة بالرغبة في تدمير هذا الشر الكبير، من ذلك الذي جاء من الخارج، وذلك الذي نبع من الأخطاء الداخلية الأهلية.

غير أن العنف لم ينبثق فقط من أحاسيس الغيظ لكوننا بعضا من ضحايا العالم في القرن العشرين، ولكن أيضا من احساس بالذنب لأننا سمحنا لأنفسنا بأن يضحى بنا. ان الاحساس بالذنب ساد، في الواقع، في الشعر العربي الحديث منذ القرن التاسع عشر، مصورا في لهجة التأنيب والغضب المدهش من خدر وضعف العالم العربي الحديث. لكن هذا الشعور بالذنب إرتفع الى درجة عالية بعد 1948، ليلبلغ انفجاره البركاني عقب 1967، ممتزجا بالرغبة في التدمير.

كانت هنالك فيما بعد حرب يونيو/ حزيران 1967 رغبة مكتومة في الأمة لأن تجلد. وكانت قصيدة قباني المعروفة، «هوامش على دفتر النكسة»، أولى الأعمال الهامة التي حققت هذا. فقد أطلق العنان لكل كراهية الذات، للخرى، وللمشاعر الباطنية بالذنب الذي

(+) أقترح استعمال الكلم المركبة «المأهوية» لكلمة (Tragi-comedy) (المترجم)

أحسنت به كل الأمة . في هذه القصيدة وفي عدد آخر من القصائد التي تلتها، قام الشاعر، مستعملا لغة مؤذية، وشديدة العاطفية، بتمزيق متراس الثقافة العربية الحالية والأمراض المتشعبة بها التي اعتقد أنها ساعدت على الهزيمة . كذلك قام البياتي، الذي احتفظ بنظرة كونية في معظم شعره، بتوجيه سوطه الآن نحو القيم المتدهورة التي اعتقد أنها خانت قضية الانسان، متخليا لفترة عن توجهه الرمزي المعقد الذي كان قد حققه، ومخاطبا قارئه بلغة بسيطة، حائقة وعاطفية الايذاء . وفي ديسمبر/ كانون الأول 1968، نشر أدونيس قصيدته الطويلة المدمرة حول الحرب، «هذا هو اسمي»، حيث صورت دراما الهزيمة بلغة متطورة ملتوية، وحيث شوه الحاضر والماضي فوق كل اصلاح . وستناقش هذه القصيدة مرة أخرى في القسم التالي، غير أن التعرف على الذنب في كل هذه القصائد حل معه نوعا من الخلاص الذي ساعد الناس على تحرير أنفسهم قليلا من وضعية نفسية لا يمكن تحملها .

كذلك عبر عن الألم بالتهكم والهزء، وهي عواطف نادرة قبل 1967 . هذه العناصر بدأت تتسرب الى الأدب العربي بعد الهزيمة، لكنها أقوى في النشر الابداعي منها في الشعر . ومن المهم ملاحظة أنه وسط السوريين، بموقفهم النمطي اللامبالي (وهو ربما نتيجة للعدد الكبير من الجيшانات في الحياة السياسية)، برز متهمكان متميزان : زكرياء تامر في القصة القصيرة، ومحمد الماغوط في الشعر . ويعتمد الماغوط (8) بقوة على الصورة الهزلية (COMIC) وليس على عنصر اللهجة والتوجه الهزئي المباشر . ففي قصيدته حول الحرب، التي تحمل عنوان «مروحة السيوف»، مزج الهزء اللاذع بموقف متألم بل وحتى مأساوي، معبرا عن نفسه عبر سلسلة من الصور الهزلية ممدودة معا كالخزير في العقد . وهو يختار صورة من حياة المدينة، حياة مدينة مهاجر أكثر ما يرى فيها هو جانبها الدنيء . انها قصيدة رمزية تلمح الى العالم العربي منتظرا الحرب بأمل في قناع نسر مسن ينتظر العاصفة، يجلس صامتا وحيدا كالخوذي، ومنقاره بال كاهام الحذاء . وعندما يتحرك، يفعل ذلك بتردد، كمومس أمام مدخل فندق، مواصلا تذوق بقايا الغيوم (الانتصارات العربية القديمة) كطباخ عجوز، تتسخ ألبسته البيضاء باستمرار كمثزر خادم . لكن عندما تصل العاصفة، تهزمه، وتتركه خلفها، منهارا على الافق كسكر أمام مغسلة .

ان الحاضر هو الذي يمثل الالهية الحاسمة في قصيدة كهذه، واذا كان التاريخ والماضي قد استسخفا، فان المستقبل قد تم تجاهله بشكل كامل . وقد يكون من ملامح التهكم والهزء ان لا يمد الزمن للمستقبل، لاننا لا نستطيع أن نستسحف باقتناع الا بما حدث وانتهى .

لم يظهر الشعراء الفلسطينيون، الذين يكتبون داخل إسرائيل الا في النصف الثاني من الستينات . فقد كان الشعر الفلسطيني الوحيد المعروف في العالم العربي قبل ذلك هو

الذي أنتجه الشعراء الفلسطينيون الذين يكتبون في المنفى . هؤلاء كتبوا حول وطنهم وتشتتهم . كان هدفهم الأول هو الاحتفاظ بذاكرة وطنهم حية : نباتاته ، وعاداته ، ومدنه ، حية باستمرار في أذهان جيل جديد يكبر في المنفى . ومنحت ذكريات المدن بشكل خاص لحسهم بالمكان ، ولاحتراسهم المتواصل من الزمن ، حيث بدت هذه المدن في شعرهم أبدية ، غير قابلة للتغير . وعندما دخل الشعراء الفلسطينيون الذين يكتبون في إسرائيل المشهد ، (وقد أصبحوا قوة كاملة بعد حرب 1967) ، أضافوا للشعر الثوري بالعربية نكهة جديدة ، ومنحوا للدوار وصدمة ما بعد الحرب بؤرة تركيز جديدة ، وقوة تشكيل توازن جديدة . انهم ، وقد كبروا تحت الاحتلال الاسرائيلي ، كانوا أكثر تعودا على المواجهة الجسدية للمعتدين ، ولا سلوهم القاسي في التعامل مع العرب . كانوا يبدون الآن متسامين بتحد على الوضعية الجديدة لما بعد الحرب ، فقد استمرت لهجتهم عالية ، وثقتهم غير مشوشة . وكان منعشا جدا أن تقرأ قصائد مما بعد الحرب وتجد رؤيتها للحاضر أقل تغيبا ، كما تجدها لا تزال متفائلة بالمستقبل : يصرخ توفيق زياد (متوجها للاسرائيليين) :

«انكم تبنون لليوم ، وانا لغد نعلي البناء
«اننا أعمق من بحر ، وأعلى
«من مصاييح السماء . (9)

ويقول شاعر آخر ، هو سميح القاسم :

«نحن في الخامس ،
«من شهر حزيران ،
«ولدنا من جديد . (10)

هنالك الكثير من البلاغة في أغلب هذا الشعر ، لكنه يتسبب بدرجات مختلفة من الاصاله للتقليد الحديث في الشعر العربي . غير أن شعراء مثل محمود درويش ، سميح القاسم ، توفيق زياد ، سليم جبران ، والشاعر الصاعد عز الدين المناصرة ، يشكلون ، عموما ، مجموعة خاصة بهم . ويتميز شعرهم بالتصوير الملتهب ، وبلهجة ايجابية ومتحدية ، وفي كثير من الأحيان بمحاكاة بارعة لتنظيم العامية الفلسطينية وبنياتها الجميلة ، تهدف الى خلق أثر دافئ وموحد بين الفلسطينيين أنفسهم . (11)

هؤلاء الشعراء ظلوا على اتصال مستمر بوطنهم وحياته . لم يكونوا في حاجة ، مثلما كان الشعراء الفلسطينيون في المنفى ، الى « التذكر » . يقول درويش ، في احدي أحلى قصائده بعد حرب 1967 :

«نحن في حل من التذكار
فالكرممل فينا

نحن في لحم بلادي . . .» (12)

لقد أصبح الوطن نفسه حبيبة، من لحم ودم تقريبا. تميز الكثير من شعر هذا الشاعر الموهوب جدا بالتحام حب المرأة وحب الوطن فيه بشكل خفي. ان فتنازيت الغنائية تتسامى بكل المجترات السهلة للشعر الوطني بالعربية لتمنح شعره جاذبية جديدة. انه ليس شعر الافكار والتحليل، بل الرؤية والعاطفة، وهو يكشف اثاره باطنية ضخمة وحساسية متزايدة الحدة. وبسبب ايقاعاته المناسبة، وصوره الشفافة، ولهجته المألوفة، ودفته وحماسه، وفوق كل ذلك لغته الاكثر بساطة، فانه ربما يكون بين من يكتبون الآن الشاعر الاكثر شعبية بعد نزار قباني.

الاختلاف في اللهجة بين شعر المقاومة الذي كتبه هذه المجموعة من الشعراء، وذلك الذي كتبه كثير من الفلسطينيين الآخرين بالنفى قد يكون ناجما عن حقيقة كون هؤلاء الشعراء أنشؤوا تقليدا في وسط مختلف. ذلك ان مواجهة المعتدي على أرض الشخص الخاصة به تنتج تحديا أقوى وتؤكد يوميا الاختلاف في الهوية والوضعية. لقد تميز الشعر العربي الحديث منذ نهضته بابرار تحد أعظم وأكثر مباشرة، والكشف عن غموض أقل في الاسلوب عند مواجهة قوة أجنبية على أرض عربية. ان الصراع أحد، وأكثر صراحة، وأوضح عنفا، وهو فوق كل ذلك شخصي ومحسوس بشكل أقوى لعدم وجود اي شيء حول هوية المعتدي. ان الشعر يلجأ الى الالقاء والتميز فقط عندما يصبح الصراع داخليا، مع الجماعة الحاكمة من أهل البلد الذين ينادون بشعارات الحرية والتقدم، ولكنهم يلبطون العنان لحقدهم في العلانية، وفي أغلب الاحيان بطرق خفية، ضد أولئك الذين يعارضونهم. اللهجة تصبح ملتوية، والتوجه أكثر صقلا، والشاعر وهو يعاني من الاغتراب، يرد برفض عالمه. ان الرفض في شعر المقاومة موجه اساسا نحو المعتدي، ونحو أولئك الذين خانوا القضية بشكل مفضوح. كما يكشف [شعراء المقاومة] عن ميل اعظم الى الاندماج بعالمهم والاحتفاظ به.

ومهما كان، فان الموقف العام في كل الشعر الفلسطيني تجاه الزمن ظل موقف المقاومة ضد الزمن، ضد تحلل الروابط والجذور، وضد تلاشي الذاكرة. ان هوية حاضر الشخص تستند الى مكانه. لهذا حاول الشعراء الفلسطينيون تأكيد ماضيهم الفلسطيني الشخصي بغرض المحافظة على هويتهم سليمة. وبما ان الامل الوحيد الممكن ابدا لهذا البلد يكمن، في الحقيقة، في تحرير أرضهم يوما ما، فان المستقبل يفترض اهمية حاسمة.

معالجة الماضي البعيد، ماضي الازمنة الكلاسيكية، في الشعر العربي الحديث ممتعة. وقد ظلت رؤية هذا «الماضي» حاضرة في الشعر العربي الحديث منذ نهضته في القرن التاسع عشر. ففي شعر الرواد الأوائل، أي المدرسة الكلاسيكية الجديدة، كان الماضي يمجّد ويخلّد بحب. وكان هذا متوقعا بالمعنى الفني، ما دامت النهضة الشعرية الحديثة قد تحققت فقط بتشكيل القصيدة على غرار النماذج القديمة من العهود الشعرية المتنوعة للازمنة الكلاسيكية. وكان الماضي بالنسبة لهؤلاء الشعراء يعني أساسا شيئين : عصور كمال التقنية الشعرية، وعهود مجد الفتوحات وامبراطورية الحضارة العربية والإسلامية. وكان الموقف تجاه هذين المفهومين مبعجا جدا، كما كان، بشكل ضمني أو صريح، وبالمقارنة مع الحاضر، يلحظ بقلق وأسف التغير الواضح، بل وحتى انحطاط سياسة وأدبية العصر الحديث. وفي شعر الكلاسيكية الجديدة، تم التعبير عن التقيد بالنموذج الماضي «للكمال الشعري» بروعة ليس في تبني الشكل القديم ذي الشطرين فقط، بل المواقف القديمة أيضا، وجزئيا، للغة القديمة كذلك. فقد اعتنقت الرؤية الشعرية كل نماذج المجد العمومي، وأثّرت ذاكرة العرق بحكايات الفتوحات الملحمية، والأعمال الجليلة، والابهة والقوة والتقدم والعدالة، التي ميزت العهود الذهبية للحضارة العربية.

غير أن الأجيال تختلف في اختيارها العهود التاريخية لاستثمار الالهام والتماثل. فقد انتقل الجيل الحالي من الشعراء الى نوع مختلف من النموذج البدئي الوطني، مختارا بعناية وفي كثير من الأحيان بعد بحث دقيق في سجلات التاريخ العربي النماذج المجيدة البطولية. وصلت الى الجيل السابق من الشعراء بشكل طبيعي وبسهولة، وفي توظيفهم للذاكرة اكادوا على الجوانب الأكثر ايجابية في الماضي، بنية استمداد التشجيع، والمثال وربما الغراء منها. أما الآن فإن الدور قد انعكس عموما، حيث أن الجوانب الأقل ايجابية في التاريخ العربي هي التي تتحرى بفرض استخلاص الدرس منها، والكشف عن كيفية إعادة التاريخ لنفسه. ولم تكن النماذج السابقة «المجيدة» رمزية بطبيعتها الا نادرا. قد تكون منحت القصائد بعض التلوين الملحمي بما أن استعمال التاريخ والنموذج البدئي في الشعر اقرب الى البناء «الملحمي» منه الى «الغنائي»، غير أن الجانب الاسطوري - الرمزي نادرا ما يكون حاضرا. كانت النماذج البطولية يشار اليها كمثال لمزاياها الخصوصية، ولكن ليست كرموز للذي لا يزال يحدث تحت أسماء مختلفة وبأقنعة متنوعة. ان الإشارة اليها نفسها تستدر، بالعكس، نفسا من الحنين والأسف، وكأنها توحى بأنه لا يمكن ايجاد ماثليها اليوم. الآن، في العصر الحاضر، يفضل الشعراء ان يتذكروا أحداثا خصوصية : مأسى، أعمال احتمال عظيمة، الاصرار، الشجاعة، التضحية، والمقاومة، إما ضد الأحداث العارضة في

التاريخ، أوضد القهر المميز، الاستبداد، الشبق، الخديعة والطموح الشخصي. النماذج البدئية الجديدة أصبحت الآن تتمثل في الابطال الذين قاوموا العالم وحدهم: صقر قريش، علي بن أبي طالب، الحسين الحلاج، الذي استعمله عبد الصبور ببراعة في عمل مسرحي، ديك الجن، ابو العلاء المعري وغيرهم، او الطغاة الطموحين وعملائهم الذين فرضوا قوتهم على العالم. صحيح ان الاستبداد في اوائل القرن العشرين كان يشار اليه رمزيا، غير ان الذي كان يوظف عادة هو النموذج البدئي الاجنبي للمستبد، مثل نيرون مطران (1924). ونادرا ما كان يلمح الى التاريخ العربي، الا لابرار جوانبه الايجابية والمجيدة.

والان أصبح الاختيار يقع على كل من المصلوب والصالب في التاريخ العربي. ان حقيقة كون صقر قريش، في قصيدة ادونيس الشهيرة «الصقر» ينجح اخيرا في الهروب من أعدائه وفي تشييد امبراطورية جديدة لا يقلل من حقيقة كون صراعه، كهارب، تجربة فريدة ومرعبة.

بهذا المعنى، يكون الشعر الطلائعي المعاصر، الذي وظف هذه النماذج البدئية التاريخية، اسطوريا بطبيعته. ان انبعاث مثل هذه الشخصيات من الماضي واسقاطها على الحاضر يشكل صلة مباشرة بالعصور التاريخية ويمنح الاحساس بالتعاقب المستمر من الماضي الى الحاضر الى المستقبل، تعاقب يوحد التجربة ويصور التشابه والحدوث المحتمل لنفس التجارب، سواء كانت منجزات، أو محاولات فاشلة، مواقف مؤذية او حتى خضوعا سلبيا. هذا النوع من الاستغراق في الماضي، وتوظيفه في ترميز اسطوري يلقي الضوء على الحاضر، كانت له بداياته مبكرا في العصر المناقش هنا، غير أنه أصبح طريقة ثابتة للتعامل مع الحاضر في الستينات بعد زوال ملل الخصب الفينيقي التي سيطرت على الكثير من الشعر الطليعي في الخمسينات. فالسياب، وهو رائد في استعمال الاسطورة والنموذج البدئي في الشعر العربي المعاصر، كتب قصيدته الشهيرة، «في المغرب العربي» (1956) التي وظفت نماذج بدئية من الحضارة العربية - الاسلامية. لقد كتبت تمجيذا للثورة الجزائرية. وفيها نجد حاضرا موضوع الاله الميت وهو يعود للحياة من جديد كما يحدث في الاساطير الفينيقية. والني محمد هو النموذج البدئي الذي لا ينقذه مجده الماضي من الموت الآن، في غروب حضارة كانت ذات مرة عظيمة. وبموته ينسحب الاله نفسه من العالم، وكل العالم يموت. (13) هذا الاله يُرى وهو ينتصب في منزل مفرغ في حيفا العربية، ويوجد جريحا وجائعا يستجدي الصدقات. غير أن الثورة الجزائرية تحيي روحه. وبعودته للحياة تعود القوة والنشاط للامة. والأرض التي كانت ميتة ذات مرة، مملوئة بالقبور الحية، تختبر انبعاث ملايين من الناس الأموات رمزيا، ويحيي الاله من جديد في العالم العربي.

وبسبب السيطرة العامة للحاضر على الماضي أثناء الخمسينات والصاق سمة العار بالماضي الكلاسيكي، تكتسب هذه القصيدة نكهة وأهمية خاصتين. وبدأ شعراء آخرون تفرس هذا الماضي، وفي بداية العشرية، نشر أدونيس مجموعته الثالثة، أغاني مهيار الدمشقي (1961) حيث تشكلت صلة واضحة بالماضي التاريخي. وفي هذه المجموعة، اخترق أدونيس مقاومة الخمسينات لهذا الماضي واستعاد التوازن. وقد تطور هذا الموقف إلى حس أوسع وأعمق بالتاريخ في شعره، حس أسطوري حيث حلول الماضي في الحاضر، والانسياب المستمر للعصور المختلفة معا مصور ببراءة. وبدأ شعراء آخرون يبرزون نفس الميل.

لقد كانوا يتفحصون تاريخ العرب الخرافي من أجل أساطير عربية كانوا يأملون أن يجدوها حية بين الناس، لانهم أحسوا أن مثل هذه الاساطير ستكون أكثر فعالية من تلك «المستوردة». غير أنهم سرعان ما أدركوا أن الثقافة العربية الحديثة ليست غنية بشكل خاص بالحكايات الاسطورية. صحيح أن لكل أمة أساطيرها الخاصة التي تفسر بها بعض الجوانب الحيوية من الحياة، غير أن تفسير الحياة، والموت، وسعي الانسان، والشقاء الانساني، وكل تجارب الانسان العظيمة، قد اضطلع بها الاسلام تقريبا بشكل كلي، والنظرة الكونية (wel-tanschuung) الحالية في العالم العربي اسلامية أساسا. وبما أن الاساطير ذات الدلالة العظيمة تنزع إلى إنتاج قصائد أعظم، فإن العدد المحدود لهذه الأساطير بالعربية كان قد قاد الشعراء الطلائعيين في الخمسينات الى استعمال أساطير من المصادر القديمة الفينيقية وغيرها. ومع ذلك، فإن هذه الأساطير، برغم معالجة بعض الشعراء الممتعة لها، ظلت اكتسابا ذهنيا.

ومن جهة أخرى، فإن الاساطير العربية التي وجدوها واستغلوها، من مثل «العنقاء»، و«السندباد»، و«إرم ذات العماد»، رغم أهميتها، كان توظيفها مقتصرًا على فكرة البحث عن السعادة، والحقيقية، و«الكنوز الرمزية»، ولم تكن ملائمة لتشمل الجوانب الهامة الأخرى من التجربة العربية الحديثة. وقد اكتشف الشاعر غريزيا استحالة خلق أساطير جديدة، وهو ادراك اكتشفه مبكرا ييتس (Yeats)، أعظم شاعر أوروبي حديث حاول استعمال الاسطورة، كأساس لأعماله. يقول ييتس أن «مجرد ثورة فكرية لا تستطيع أن تعيد الاحتفال القديم بالحياة، لكنها تستطيع فقط ان تحدث شيئا مدروسا أكثر... منسقا أكثر، خارجيا أكثر، وأكثر وعيا ذاتيا، كما يجب أن يكون القدموم الثاني». (14) وهكذا كان الحال مع الشعراء العرب المعاصرين. فقد استداروا نحو التاريخ، يخلقون نماذجهم البدئية من المخزون الضخم للمادة التاريخية ونصف التاريخية.

ربما كانوا يفكرون في تطبيق سان جون بيرس للزمن في شعره. فقد قال في خطاب جائزة نوبل سنة 1960، «ان الشاعر، رغم أنفه، مقيد هو أيضا الى الاحداث التاريخية».

لاشئىء في دراما زمنه غريب عنه» ان فلسفة برجسون الخاصة بالزمن، العنصر الذي يساعدنا على أن نصبح واعين بحياتنا الروحية، ومعالجة بروسست الرائعة للذاكرة واستعادة الزمن الضائع، ثم تجربة جيمس جويس في يوليسيس، «ووصفه للتنوعية غير المنظمة للتجربة الداخلية، وللا محدودية تيار الزمن الذي تتساق معه الروح»، (15) كل هذه قد تكون مارست تأثيرها على الشعراء الاكثر تطورا، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر عبر أعمال لكتاب من مثل لورنس دوريل الذي أصبح معروفا جدا في الدوائر الادبية المتطورة بالعالم العربي في مستهل الستينات. ونجد شعراء من مثل البياتي، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور يعود للنماذج البدئية التاريخية خاصة في التاريخ العربي. فأدونيس، وقد تأثر بعمق ببيرس، سعى جاهدا نحو ايجاد قاسم مشترك للوجود العربي، وحاول أن يكشف المعامل الصحيح للمشاكل المعاصرة في التاريخ العربي لكي يتوصل الى معنى أسطوري للعرق، وليجذر التجربة المعاصرة في تاريخ مستمر ناشئ، حسب رأيه، عن متكافئات أساسية متكررة في الماضي. ان الخط الراسخ لحركة الجماعة التي خلقها يوجهه التحرر العميق من الوهم العربي المعاصر الذي عانى تجربة 1948 وبعدها تجربة 1967. (16) وقد ازدادت رؤيته مع السنوات سوادا، خاصة بعد 1967، كما حدث لشعراء ثلاثيين آخرين. كان هؤلاء الشعراء قد مروا بعدد من التجارب الفظيعة منذ 1948 أكثر من أن تسمح لهم بالقدرة على الاحتفاظ برؤية متسقة وإيجابية للتقدم والانبعاث. وحتى شاعر مثل البياتي، الذي قاد عمله لسنوات عديدة إيمانه بالانتصار الحتمي لنضال الانسان، التحق بشعراء مثل نزار قباني، وأدونيس وآخرين في طوفان من الرفض - الذاتي القومي بعد يونيو / حزيران 1967. (17) وفي سعيهم لوصول الماضي بالحاضر، بحثوا عن المزالق (أو ما أسموه مزالق) في التاريخ العربي، مختارين خطأ ما لكونيته وبسبب بروزه باصرار في تاريخ الامة. ويقدم هذا، اذن، كشاهد على ما يحدث الآن، حتى يكون الانسان، باعتباره وريثا للماضي، وريثا بالتأكيد لشر هذا الماضي وخبثه.

التأكيد في هذا الشعر يكمن في استمرار التجربة كجزء مندمج بالعرق. والعبرة تهدف الى اعادة تفسير التاريخ العربي بطريقة تبدو كأنها تقدم مثالا وتهديدا للعرب المحدثين. وقد تم توتير الوقائع التاريخية في بعض القصائد، وتحريفها في قصائد أخرى، تعجيلها واهمالها، أو عكسها، لتلائم هذا الهدف الاساسي.

ان استعمال النموذج البدئي الوطني في الشعر العربي قد أثبت أنه يمتلك فورية أعظم من استعمال الاسطورة. ورغم أن لكيليهما مفعولا موحدا بالتجربة الانسانية العامة، فإن الاول يمنح خصوصيته لبعض جوانب التجربة الوطنية، مما يعزز فعاليته، مانحا قوة اضافية واغراء أدفا. وفوق ذلك، فإن لكل من الشاعر والقارئ تجاوبا عاطفيا أقوى مع النموذج البدئي منه مع الاسطورة، وانه بسبب هذا التجاوب العاطفي يتطلب استعمال النموذج

البدئي التاريخي تقيدا كبيرا بالمؤهلات الحقيقية، أو على الأقل الخرافية، للشخصية. فتلميحات كل من قباني والبياتي لهرون الرشيد كرمز للشبق والاستبداد هي اذن خطأ فني، بما أن صورة هرون الرشيد هي صورة عظمة خيرة وثيقة الصلة بالعصر الاكثر ذهبية في التاريخ العربي. (18)

لقد أبرز البياتي اهتماما متزايدا باستعمال النموذج البدئي. فالرؤية الكونية للشاعر، حسب تفسير البياتي، تعتمد على أشياء ثلاثة: الفهم الموضوعي لتناقضات الوجود، واكتشاف منطق التاريخ والاشترك الديناميكي في أحداث زمنه هو. (19) ومن المظهر الخارجي لمجموعته الشعرية الثانية، اباريق مهمشة (1954)، ابرز البياتي حسا كونيا، وسعى الى توحيد الصراع الانساني في كل مكان. وكماركسي، فانه شكل صلات بشعراء يساريين مشاهير من مثل ناظم حكمت، بابلو نيرودا، مايكوفسكي، لوركا، أراغون وايلوار. وقد أظهر، حتى في أوج القومية العربية في الخمسينات، انشغالا صادقا بالنضال من أجل الحرية عبر كل العالم. ان النظرة الكونية الواسعة، التي شغلت نفسها في البداية بالازمنة الحديثة أكثر، قد استمرت في شعره، لكنها أثريت بشكل كبير بحس تاريخي متزايد ل ينمو فيه اعمق، في نفس الوقت الذي حدث ذلك مع شعراء كبار آخرين متنوعين في العالم العربي. أساطير، ووقائع تاريخية وقصص مدونة للايام الماضية، كلها أدجت في نسيج الكثير من قصائده بغاية التوحيد مع تجارب الوقت الحاضر. الشخصيات التاريخية كثيرا ما توسع الى نماذج بدئية، كما يحلّ بعضها بمزايا تتجاوز صفاتها التاريخية الاساسية، وذلك فان البياتي، فيما يبدو بحثا شديدا للاتقان عن المادة التاريخية، يلعب احيانا بالنتائج بشكل اكثر تطرفا من أن ينبج. صحيح ان الشاعر قد يزخرف المادة الاسطورية او التاريخية ويعيد تفسيرها من جديد، وقد يعيد متعمدا تصنيفها وصياغتها تبعا لنظرة جديدة من أجل ان تلائم موضوعه، غير ان بعض العلاقة الحقيقية الهامة بأصل المادة (سواء أكانت أسطورة أو تاريخا) يجب الاحتفاظ بها قصد منح القصيدة قوة روحية، ولدمج التفاصيل المختلفة دون الكثير من التكلف والتروي. ان على الشاعر ان يكون قادرا على التوفيق بين الفكرة الاساسية لقصيدته وجانب ما من المادة المستعارة مهم بما يكفي لان يكون جديرا بتنبهه، مع إيجاد معادلة فلسفية، قاسم مشترك يوفق بين فكرة القصيدة الرئيسية وترميزها.

والبياتي، برغم محاولاته العديدة الناجحة والممتعة، لايفعل ذلك دائما. انه يستعمل احيانا طريقة غير ملائمة في توظيف المادة التاريخية أو الاسطورية. والمثال على هذا واضح جدا في طريقة معالجته لقصة الشاعر ذيك الجن الحمصي، وهو أحد معاصري أبي نواس: فقتل ذيك الجن لمعشوقته، غيرة وقسوة، تنسج في قصة «شخصية بطولية» تنأى بنفسها عن اغراءات الحاضرة بغداد، بكنوزها الذهبية، وعن بريق الشهرة وأبهة البلاط،

لصالح الحرية الخاصة الفنية . (20) مثال آخر على استعماله غير الملائم للنموذج البدئي هو استغلاله لشخصية عائشة كما رويت في التاريخ . فعائشة ، حسب ما يشرح في ملحق ديوانه ، الموت في الحياة ، «صبية أحبها الخيام في صباه حبا عظيما ولكنها ماتت بالطاعون ولم يتحدث عنها - على الاطلاق - في أي من أشعاره» . (+)

انها في شعر البياتي (لأنها تظهر في عدد من القصائد ، في ثلاثة من دواوينه) ، «امرأة اسطورية» ، الرمز الشخصي والجماعي للحب الابدي والمتفرد ، روح مناسبة تظهر في رؤى لاتعد وفي كل الازمان ، تموت وتعود للعالم من جديد . ان تلميحه للجمال والحب الابد يبين هو نفسه رمز ، لان هذا الحب في عدة شواهد ، يمثل نار الثورة التي ستمنح الحياة والسعادة للعالم . انها ثورة يمكنها ان تتوهج فقط باللهب الابدي للقلب ، الشيء الذي يذكركنا بفلسفة العشق عند محمد اقبال . كان البياتي سيفعل أفضل لو اكتفى بخلق رمزه من الخيال البحث أو من التجربة الخاصة الحية ، وسمح له بان ينبثق «كنموذج» ، وذلك يجعله أكثر تميزا وقشلا ، أو كرمز ، يقبل كمية معينة من الغموض . اما كما هو ، فان النموذج البدئي ليس أصيلا ، ولكنه وسع بشكل بشع وأعيد تلفيفه بعيدا عن كل انسجام مع البساطة الاصلية للقصة .

قد تكون قصيدة محمد عبد الحي الطويلة ، «العودة الى سنار» (الخرطوم ، 1973) ، هي القصيدة الأكثر ايجابية التي تستلهم الماضي كزمن نعيم وطني عظيم . انها قصيدة تبحث عن الانسجام في سودان الوقت الحاضر بين العرقين الرئيسيين اللذين يكونان سكانه ، العرب والافارقة . نمط النموذج البدئي في هذه القصيدة هو مملكة سنار السودانية القديمة (1509 - 1821) التي كانت قد نجحت في توحيد الشعب وتجاوز تناقضات الاختلافات العرقية التي يحس الشاعر أنها تتصارع الآن من جديد . ويسود هذه القصيدة حس أسطوري باستمرار العرق والتجربة العرقية . كما أن تصميم الشاعر يشرق بارادة بلوغ وحدة منسجمة ، بتجاوز التنافرات التي تغلغت في روح الانسان الحديث في بلده ، ومنحته ، نتيجة لذلك ، من قوة تجديد تجارب الانسان في ذرواتها الحاسمة . انها في بحثها عن الوحدة والانسجام ، تذكرنا بقصيدة سان جون بيرس ، (AMERS) (1957) ، بمفهومها للاتحاد ، وهو مفهوم للانسجام الكوني الذي يقف مقابل العنف .

هذه القصيدة ، في توظيفها للاتجاه الاسطوري ، في صورها في استعمالها للغة ، وفي تنوعاتها الايقاعية ، تأتي من قلب التقليد الحديث للشعر العربي . غير أن تقديرها المطلق للمنجزات السلفية وصهرها المتقد للتجربة المستعادة والاحتمالات المستقبلية ، كلها تقع تماما

(+) انظر البياتي ، (الموت في الحياة ، ص 141 - 142 . (المترجم)

خارج هذا التقليد . ان الشعر العربي الحديث ينبض بالرغبة في التدمير، لتحليل وتغيير العالم الحالي بنقله من جذوره السلفية . هذه القصيدة تحتفظ بالماضي في أهبته، وتسعى في الحقيقة الى تجديد شباب الماضي . واذا كان الشعر العربي المعاصر شاهد الالم والعذاب، فان هذه القصيدة هي شاهد السعادة والاحتفال .

الزمن المتوقف :

هنالك حركة وديناميكية في استحضار الماضي وفي التنبؤ بالمستقبل، أما بالنسبة للحاضر فانه، طالما ارتبط بالتغير والمستقبل، يبقى متغيرا مع الحياة . الزمن يتوقف فقط في تجربة المشاعر الاكثر توترا . أن نكبة 1948 وحرب 1967 كليهما انتجتا بعض الأمثلة عن اليأس الكامل فارضتين على الشعراء احساس زمن متوقف فوق الازمنة . ففي قصيدته الطويلة عن حرب 1967 ، « هذا هو اسمي »، نجد أن لادونيس تلميحات متشعبة حول توقف الزمان والمكان، فهو يتساءل متعجبا : « . . . هل شعبي نهر بلا مصب؟ . . . لم يعد لي تاريخ ولا حاضر » حيث يبدو أن التاريخ قد تضاعف الى درجة التفاهة والحزى . « . . . هذا التاريخ يسكن في حضن بغي . . . ويشتهي عفن الارض ويمشي في دورة عد (مخاطبا نفسه) الى كهفك واخفض عينيك » . أو يقول من جديد : « ورأيت التاريخ في راية سوداء يمشي كغابة / لم أؤرخ » . (21) غير أن تعطيل الزمن لا يدوم عبر كل القصيدة الطويلة التي تتنوع كثيرا في موقفها . وبرغم لهجة اليأس، والحزى والتعسف، فان القصيدة تنتهي بملاحظة متفائلة ومتألقة بشكل قوى، وهي بتطرف غير منسجمة مع لهجة ومزاج الكل . البياتي أيضا في قصيدته، « بكائية الى شمس حزيران »، (22) المكتوبة عن حرب 1967، يتقلب في موقفه . فبعد صور الزمن المتوقف من مثل : « نحن موتى . . . نحن جيل الموت بالمجان »، أو « لم نمت يوما، ولم نولد »، يفرض بضع أسطر من القوة تشير الى حركة الحياة، وهي فكرة رئيسية في شعره السابق : « فجراحي فم أيوب . . . وآلامي انتظار . . . ودم يطلب ثار . »

ويبدو أن معظم الشعراء كانوا يعنون بمفرداتهم، خاصة بعد النقد الساخن الذي أثارته اللغة المؤذية، والرفض الكامل للماضي والحاضر في قصائد قباني عن الحرب . ومع ذلك فان المزاج العام في العالم العربي، مباشرة بعد الحرب، كان مزاج زمن متوقف، وهي ردة فعل طبيعية بعد محنة فظيعة . كان هنالك في الجو شعور بالموت الكامل، كما تدل السطور الآتية : (23)

أسمعت بموتي
ذاك الموت العقرب
ذاك الموت المشتاق الى الموت؟
لا بـ

فناعيك رأني أدفن اذ ألقوه الى جنبي .

استعادة الانطباع بالزمن المتوقف تحقيق لتجربة قاسية : انها محنة، مأساة، سعادة عظيمة، وان مزاجها بسبب هذا لا يمكن له أن يبقى ، سواء أصرخ الشاعر، وهو يواجه محنة لا تحتل « وأحيا على نقطة الصفر. . .
ليس الزمان زمانني»، (24)

أم أنه نادى، وهو يعيش لحظة سعادة عظيمة، كما فعلت فدوى طوقان،
«هذه اللحظة عندي،
ماها قبل ويعد. . .
زهرة آنية الروعة فلنمسك
بها قبل للعبور»(25)

أم عبر عن ألمه كما فعل م. بدوي، أمام استحالة القبض على اللحظات الثمينة التي تمنحها الحياة، اللحظات المتألقة « بعيدا تطير. . . وقد لا تعود.» (26)

اللازمية

الشعر العربي الطلائعي بطبيعته ليس ما وراثيا (ميتافيزيقيا)، وهو عموما ليس مهتما باللازمي والابدي. ففي الامثلة الاقل صقلا في الشعر الحديث يمكن ايجاد نوع من الرؤية الماورائية (الميتافيزيقية) التي تأخذ قوتها من واقع أن الله خالد وأن الشهداء ربما، يكونون أحياء خالدين في الجنة. غير أن الشعر الطلائعي يتجنب بصرامة أية اشارات من هذا النوع، وان موت الابطال حياة للأجيال القادمة. واذا كان الله غائبا، واذا لم يكن للجنة حضور في رؤية معظم الشعراء الطلائعيين، فان قيم اللازمية واللاتغيرية تكون غائبة.

القليل من الشعراء الذين تأملوا الجانب الماورائي للحياة في أشعارهم فعلوا ذلك فقط في قصائد منفردة، وليس كموقف ثابت في شعرهم. ففي أوائل الخمسينات، ألح م. م. بدوي الى فكرة الابدية، وقصيدته، «التلال»، طرحت سؤالا «لأدريا» ذا وحدة ملحوظة. فالجنة يرمز اليها «بالتلال» التي يفترض أن تكون مشرفة على « وادي » الحياة، وبحث الشاعر عن جواب فيما يتعلق بالوجود الحقيقي للأخرة والابدي ينبثق فقط في عبارة منفية : فلا أحد إكتشف سر التلال قط، ولا أحد رآها في الحقيقة، رغم أن كثيرا من «السفراء»، وكلهم متنوعو الالوان التي يرتدون والاراء التي ينقلون، زعموا أنهم قدموا من هنالك. الحضور الوحيد الخالد هو «البحيرة الخرساء» الممتدة كاطار حوالي الوادي. انها رمز الموت،

وعندما يهب الريح أثناء الليل، ويكرر الرعد لعنات البحيرة، وتنغلت ألسنة اللهب، يتوجه الناس جماعات الى الشاطئ، كل جماعة مع سفيرها، وهم ينشدون أغنية التلال. وفي الصباح، عندما تكون البحيرة هادئة من جديد، وتعود الحياة لساحة السوق، لا يتحدث الناس الا عن التلال. ومع ذلك، كما يذكرنا الشاعر بالماعة هزء، فان أحدا لا يعرف شيئا عن التلال، وعن الاسرار خلف «الستار الحديدي». (27)

وفي سنة 1966، كتبت فدوى طوقان قصيدتها، «أمام الباب المغلق»، التي تصف معاناتها للالم عند ادراكها أن المعرفة الكاملة بالله محرمة عليها. وتكشف القصيدة صراعا نفسيا بين حالي وجود : واحدة تؤكد اقتناعها العميق بوجود الله (في مكان ما خلف «الباب المغلق»)، والاخرى عدم قدرة قلبها على الاحساس مرة أخرى بتدفق الحب لهذا الاله. فالحب كان يملأ قلبها «فرحا ودهشة» خلال أيام الطهر والبراءة، قبل أن تحترق «نبتتها الشابة» برياح الله «السامة». ان الله هو الذي تغير، تاركا اياها وحدى في فلولات الليل
أبدا أرضي تهتهز تميد
تدور بلا محور

ان أمنيته أن تعود الى الله تهدف الى جلب الراحة لمشاكل وجودها والتخلص من الشكوك والتناقضات. وتنتهي القصيدة ببيان يأس وجودي مطلق. انها، وهي لا ترى شيئا غير جدران الظلام أمامها، تصرخ :
«عشا لارجع صدى لا صوت
عودي [متوجهة الى نفسها]، لاشيء هنا غير الوحشة
والصمت وظل الموت.» (28)

تواصل السياب مع الله جاء في سنواته الاخيرة، عندما واجه المرض العضال والموت المحتوم. وقد كشف موقفه عن قليل من التأمل، أما معظمه فصلاة من أجل الشفاء، قائمة على صرخات الالم والالام، أحيانا ممتزجة بالغضب على الله، وأحيانا بخضوع اسلامي، وأحيانا بثقة في شفاء ما تستحق القلوب. ان توجهه للفكرة الدينية، وهو ما حدث في فترة خطيرة من حياته، شيء قابل للتعاطف، ولكنه لا يبدو ناضجا، أو مقنعا عاطفيا.

هذه المرحلة، في الواقع، تسجل التطور الادنى للشعر الديني في العربية، وهنالك، في الشعر الطلائعي، محاولة ضئيلة جدا لاعادة احياء الموضوعات الدينية بين الشعراء المسلمين. وقد عبر الشعراء المسيحيون، من أمثال يوسف الخال وتوفيق صايغ، عن مشاعر

دينية أعمق من الآخرين، مضيفين مساهمة الى التقليد المسيحي في الادب العربي الحديث، لكن المسألة الدينية لا تقتصر أبداً على السلفية الدينية مع أي منهما. أن تأكيد هذه المرحلة يقع على أشياء أخرى، ومن الممكن القول ان الشعراء المعاصرين، عموماً، هم بلا هموم ما وراثية. هذا لا يعني انهم يحتقرون الدين، بل انهم لا يبالون بحضوره.

ان مناخ الشعر العربي المعاصر اتسم عموماً بالعنف، ولو كان على الناقد أن يتكهن بالتيارات الشعرية في السنوات القليلة القادمة، فانه سيقول ان رفض كل من الماضي والحاضر من المحتمل أن يتواصل. فمنجزات الانسان في الماضي، وخصوصاً في الماضي العربي، سيستمر تمجيداً والاحتفال بها، ولكن دائماً منجزاته رغم أنف العالم. ومرة أخرى ستستحضر صورة البطل المثلج وتشكل في قالب درامي في لغة متجددة باستمرار.

ومع ذلك فان فكرة العنف التي تحمل ارادة التدمير تستطيع فعل ذلك فقط من أجل ان تبني من جديد. فالشعر سيكون بلا معنى، وسيكون كل دور للشاعر غير ذي جدوى، لو أن الخراب هو كل ما يتبقى في العالم بعد قصيدة ما. بالضبط فان على الشعر أن يكون مستقبلياً، وان يناضل من أجل حياة المستقبل والعظمة الانسانية. ان الفن الطلائعي حركة للامام رفض لان تلتصق بالحاضر الى الابد. واذا كان الشعر العربي المعاصر يأتي من هذه اللحظة المحددة في التاريخ، لحظة لا تزال مشلولة بالصدمة والاسى، أو رنانة بالغضب والرفض، فانه سيقوم بتصعيد هذه اللحظة، وسيتحدث باسم المستقبل الذي وحده يجسد الحياة والاستمرارية.

هوامش

1 - لقد تعامل الشعراء العرب فعلاً مع الاساطير تجريبياً منذ العشر الثاني من هذا القرن. غير ان مفهومهم لتوظيف الاسطورة في الشعر لم يكن دائماً واضحاً، وكان أحياناً خاطئاً. انظر أطروحة المؤلفة (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر، (1970)، مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية، جامعة لندن، جزء 2، ص (1052).

2 - في سنة 1954، مثلاً، كتب السياب، الذي كان لا يزال في مرحلته الماركسية، في الاداب، يقول، ان الشعر الجديد جاء ليحطم العاطفية الرومانتيكية، والصرامة والبلاغة الكلاسيكية، وشعر البروج العاجية، انظر عدد حزيران/ يونيو، ص 69.

وفي سنة 1957، قام يوسف الخال، الذي كان سيصبح رئيس تحرير مجلة شعر ابتداء من سنة

1958 ، بالقاء محاضرة في «الندوة اللبنانية» حيث شرح بوضوح الشروط المشار إليها سابقا للشعر الجديد، الذي دعاه «الشعر الحديث»، وهو الاسم الذي تبناه منذ ذلك الوقت الشعراء والنقاد. انظر «مستقبل الشعر اللبناني»، في محاضرات الندوة، بيروت، مايو، 1957، ص. 367 - 384.

3 - بيادر الجوع، بيروت، 1967.

4. PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM 1934 pp.236 - 7

5. THE DEATH OF TRAGEDY, LONDON, 1961, P.8

6. Jean Anouilh, Antigone, Trans. L. GALA ENTIERE, 1951.

7 - قصيدة هذه المؤلفة، «بلا جذور»، (1958)، يحتمل أن تكون مثالا صحيحا عن الصورة المحسوسة للوضع المأساوية للفرد اللامتمي والعائلة المشتتة، والتي ترسم الاغتراب، والحسرة، والغيب المتزايد للاجئين الفلسطينيين الذين نجد أن ذكرى ماضيهم السعيد والمنسجم هي بصدد التلاشي تحت ضغوط حاضر فظيع لا تحتمل. انظر العودة من النبع الحالم، بيروت، 1960.

8 - الفرح ليس مهنتي، بيروت، 1973، ص. ص 106 - 7.

9 - «كلمات عن العدوان»، في اغنيات الثورة والغضب، بيروت، بدون تاريخ، ص 89.

10 - «في خمسة حزيران»، في ديوان سميح القاسم، بيروت، 1973، ص 428.

11 - عمان في أيلول، دار الفارابي، 1970، ص 3.

12 - «يوميات جرح فلسطيني»، في ديوان محمود درويش، بيروت، 1983،

13 - «في المغرب العربي»، في «أنشودة المطر»، في ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، 1971، ص 395.

WHEELS AND BUTTERFLIES, NEU YORK, 1935, PP. 65- 6.

Arnold Houser, the Social History of Art, trans by

author + Stanley, Good man, Vol IV, London, 1972, P. 226.

16 - شاعر آخر، هو الباكستاني محمد اقبال، استطاع، وهو جالس في مسجد قرطبة في الثلاثينات، أن يرى في الأثر العظيم يد العشق الخالدة ترشدها روح الله. لقد تمكن من الشعور بحس أسطوري مختلف تماما لعرق، ليس عرقه هو، كان خالق المعجزات، والذي «ومضاته مدنت الشرق والغرب» ان قصيدته العظيمة حول مسجد قرطبة تقودها روح ايجابية تسعى للتوحيد مع العالم الاسلامي، وتؤمن، بثبات، بالانبعث الختمي لروح الاسلام، وفي الواقع، بالقوة والحياة الابدية «لقافلة العشق» عبر كل العالم، وهي رؤية كونية عميقة تصور ايماننا عميقا بالانسان والحياة.

17 - انظر مثلاً «هذا هو اسمي»، لادونيس، الآثار الكاملة، 2، بيروت، 1971، ص ص 213 - 43؛ وانظر أيضاً قصيدة قباني، «هوامش على دفتر النكسة»، التي كتبها مباشرة بعد الحرب، وقصائد أخرى، انظر أيضاً قصيدة ماثلة للبياتي من مثل «بكائية الى شمس حزيران»، و«عيون الكلاب الميتة»، و«المرتزة» وقصائد أخرى في عيون الكلاب الميتة، بيروت، 1969. وفي نقده هذا الموقف، انظر احسان عباس، أصابع حزيران والادب الثوري «الاداب، مايو، 1970، أنظر أيضاً غالي شكري، «أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية» أدب المقاومة، القاهرة، 1970، ص ص 398 - 407

18 - مثلاً للقباني، انظر يوميات امرأة لا مبالية، بيروت، 1973، ص 90، وللبياطي انظر «المرتزة»، ص 36.

*

19 - تجربتي الشعرية، بيروت، 1971، ص 36.

20 - «ديك الجن»، الموت في الحياة، بيروت، 1968، ص ص 56 - 64.

21 - «هذا هو اسمي»، ص ص 634، 635، 633 و643، بالترتيب.

22 - عيون الكلاب الميتة، ص 30 وما يليها.

23 - من قصيدة لهذه المؤلفة، بعنوان «صيف : 1967»، شؤون فلسطينية، رقم 1، شتاء 1971، ترجمة سانيت شوبرا.

24 - من قصيدة أخيرة لهذه المؤلفة بعنوان، «التسلى في نقطة الصفر».

25 - «لحظة»، أمام الباب المغلق، بيروت، 1967، ص ص 34 - 5.

26 - «هذه هي اللحظة»: رسائل من لندن، الاسكندرية، 1956.

27 - نفس المرجع، ص ص 41 - 6.

28 - «أمام الباب المغلق»، في المرجع المشار اليه، ص، 72.