

#1

9

إلى استاذي الكبير الدكتور أحمد الشرايبي ..
أعطيتني قلبك - وأنا طفل يلوح بالترجيبة ..
ولما أنا أعطيك قلبك - دارساً يدق باب الدعوة
ولكن بقيت .. أنه ما بيننا ألب دأمامه التي
والترجيبة - والديرة العلمية - التي
تمنحني اليوم .. وفضلنا التالفة عليه .. الأثر .. ولانما

أينك
1976/1973

جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية - قسم الأدب والنقد
رسالة دكتوراه
=====

ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر
=====

رسالة دكتوراه باشراف الاستاذ الدكتور احمد
الشرابي ، الاستاذ بكلية اللغة العربية
بجامعة الأزهر . . مقدمة من الطالب / محمد
أحمد المزي ، المدرس المساعد بكلية اللغة
العربية بجامعة الأزهر - بأسبوط . الى قسم
الأدب والنقد بكلية اللغة العربية .
=====



مقدمة

=====

- ١ -

حين فكرت في اختيار موضوع تدور من حوله هذه الدراسة ، كان أمامي طريقان :
 أولهما - أن أقع على موضوع مطروى تعينني فيه دراسات سابقة وصلت الى نتائج محددة استطيع
 بقليل من الذكاء الدراسي أن أجعلها نتائجي ، وان اضفي عليها طابع الاجتهاد الذاتي كما
 يفصل ذلك - للأسف - غير واحد من الدارسين ٠٠٠ وثانيهما - أن أقع على موضوع يتسم
 في أكثر جوانبه بالجدة والبركارة ، وتحس القدم الخائضة فيه بأنها تخوض واديا مليئا بالأخاديد
 والتوتوات ، كما يفصل ذلك - بحق - غير واحد من الدارسين الجادين كذلك .

وكان الاختيار الثاني هو الأرجح منذ البدء ، وهو الأقرب الى طبيعتي الفنية التي ألفت
 مواجهة الأصعب في الطبيعة ، والأعقد في الفن والفكر ٠٠ ولست أعتذر عن هذا الاختيار حين
 أزم أنه شيء قدرى أهلتني له تكوينات عديدة ، ولكنني اضح الظاهرة في مناطها الصواب من حركة
 الهدى وحركة الاندفاع .

اذن فقد كان اختياري لظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر موضوعا لهذه الدراسة ،
 نوعا من الاستجابة الوهلية لنداء الفطرة .

وكان عرفاني بفداحة المخاطرة أول حوافزي على طرائق الاستمرار ، مع ايمان الجازم بأنني
 أواجه نوعا من الصعوبات ٠٠ ونوعا من التحديات :

كانت الدراسات التي سبقتني في هذا المجال توشك أن تكون لا شيء ، أولا : لأنها
 دراسات غير متكاملة ، بمعنى انها تشير عرضا الى بعض ظواهر التمرد من خلال حديثها عن
 قضايا نقدية أخرى ٠٠ وثانيا : لأنها في سوادها الأعظم كانت تخلط في حديثها بين التمرد
 والتجديد ، وبين التمرد والثورة ، وبين التمرد والشكوى ، مما غلف حديثها عن التمرد بكثير
 من الضباب وغير قليل من الخلط .

وحتى في هذا المجال كانت الدراسات المساعدة لي نادرة أو تكاد تكون نادرة ، وكنت
 مضطرا في كثير من الاحيان الى محاكاة النص الذي تعاقب عليه الدارسون من خلال رؤية مفايرة
 بكل ما يحمل هذا الفعل النقدي من مخاطر التصدي لجيل من الفهم المستقر على شيء معين ، والتحول
 به من شاطئ الاستقرار على شيء الى شواطئ الابحار الى شيء جديد .

وهذا هو جانب الصعوبات .

وكان اماى عديد من المحاذير : اولها الحس الدينى الذى اعتقده وتمتقده ممسسى القاعدة المريضة للأمة العربية التى تبعد وتتلقى هذا الشعر المرمى ، بكل ما يثور حوله من جدل ، لأن مفهوم التمرد ينسحب على كل شىء ، وقد ينسحب على فعل الشعراء الذين علا صوتهم فى أحيان كثيرة بالتساؤل والاحتجاج وثانيها : المرف الاجتماعى الذى يتحرك من خلال قوالب ثابتة لا تتحول الا على مسافات زمنية سحيقة ، ويفعل قوى غير منظورة تعمل وفق ضطق وثيد هوالى السكون أقرب منه الى الحركة والاندفاع وثالثها : نوعية المناخ الجامى الذى أتقدم اليه بهذا الحمل ، فان هذا المناخ ضوط به الحفاظ على ربح الحركة التراثية واطارها مما ، وهو من هذه الزاوية متوائم مع طبيعته حين يأخذ موقع المحافظة وليس موقع الابتداء والجرأة فى تناول كثير من الظاهرات . وهذا هو جانب التحديات .

— ٢ —

كانت هذه هى الصورة الكلية لما واجهت من فراغ نقدى ومن محاذير تهدد بفداحة المطالب التى تكمن وراء كل ضحنى وكل مضيق ولكنى مضيت وفى يقينى أننى مؤيد من جهات وليس من جهة واحدة .

فخلو الحقل الأدبى من الدراسات المتخصصة فى هذا المجال هو وحده المبرر الحقيقسى لشرعية وجود مثل هذه الدراسة لأن العمل العلمى حين يكفى بتريدي ما سبق أن قيل ربما لمئات المرات ، يستحيل على الفور الى عمل حامل لتجريمه ورفضه وخير للدراسة العلمية أن تقع فى أخطاء منهجية — وهى أفدح ما يمكن أن تقع فيه — مع حرصها على مواصلة الابتكار والخلق ، من ان تظل راسفة فى قيود التريدي والتقليد حتى ولو كانت مع المنهج على وفاق وفاق .

ومواجهة الاجماع النقدى برأى نقيض فى تحليل ظاهرة أو قضية أو اتجاه أقل خطلا — اذا كان نابعا من فهم حقيقى لطبيعة الظاهرة أو القضية أو الاتجاه — من المرور السانج بالموافقة عليها ، اذا كان ذلك نابعا من مجرد موازاة الجماعة ، أو محاذاة الجمهرة ، أو متابعة الاجماع .

والتهجم على الحس الدينى باعتراضات شعرية لا يمكن ان يشكل نوعا من الخطر الصمى على هذا الحس الدينى ، بقدر ما يشكل أنواعا من الحوافر والدافعة لرجاله الى فتح حوار فكري يضئ المسافة بين ضرورة الايمان وعرضية الالحاد ، وبين وثوق القضية الدينية ونزق القضية اللادينية ،

وبين انفتاح الفكر العقيدى وتساؤلات الفكر الزنى اذا جاز ان يقال .

وهز المرف الاجتماعى لا يعنى هدم الاطار الذى تتحرك فيه الجماعة ولكنه يعنى ضرورة

اعادة النظر فى وضعية هذه الأعراف على ضوء ما جد فى المصر من مفايم فكرية وثقافية تتناول

بالضرورة جوانب الرومية لهذه الأعراف من هنا أو من هناك .

وأما عن نوعية المناخ الجامعى الذى يتقدم اليه هذا العمل على استحياء من فرط تواضعه

الى جوار ما احتضن هذا المناخ من شوايح الاعمال . . فان يقينا نهائيا يجب ان يستقر فى الاعماق

بأن الأزهر كان وما يزال وسيظل ، موئل الحرية العلمية الأخير ، ومنازة الفكر الحضارى المستنير ،

وأكاد أجزء بأن الأزهر حمل الراية من خلال المعارضة وليس من خلال الموافقة ، وما تزال طريقة

كتبه فى التفكير والتعبير تؤكد على هذه المقولة لشيخه الأبرار : (أقول كذا . . فان قلت كذا . .

قلت كذا . .) وقولهم فى نهاية كل قول : (والله أعلم . .) . . تأكيداً لمشروعية الحوار حول

كل قضية ، وإصرار على أن الكلمة الأخيرة فى أى من القضايا لم تقل ، ولا ينبغى لبشر محدود أن

يقولها - فى غير الحقائق الثابتة - بلا مبالاة . . . وهكذا انحلت الصعوبات والتحديات التى

لا شئ !!

- ٣ -

ولقد مالى الى اختيار هذا الموضوع عشق ذاتى نما بينى وبينه ، وأجسست أنى من خلاله قد

أكون قادراً على ان اقول كلمة مفيدة ، وعلى أن أناقش قضايا لا يطامن من حلولها التاريخى أن نصمت

عنها كدارسين ، وعلى أن أحقق بالاجتهاد ما أعجز بالقطع عن موافقته بالصمت أو بالمتابعة .

فان أكن مؤمناً وفق فذلك تأييد الله القوى !!

وان أكن محاولاً كبا فتلك هى قدرتى وذلك هو مداى !!

=====

=====

=====

=====

مفهوم التمرد :

موضوع هذه الدراسة هو : (ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر) ومن الطبيعي ان يكون تأمل معنى (التمرد) وتأمل معنى (المعاصرة) ضروريا قبل ان نمضى في طريقنا ، توافقا مع روح الضمير العلى الذى يجنب الى تحديد المفاهيم ليكون بمنجاة من مظنة الاطلاق أو مظنة التعميم .

وقد يكون تأمل معنى (التمرد) من الوجهة اللغوية والوجهة الفنية اهدى في تحديد ما هيته ، واهراز ما نريد منه في هذا المجال . لانه من الوجهة اللغوية يتردد بين معاني الاقبال والعتو والحصيان والخرق . ولأنه من الوجهة الفنية يتردد أيضا في كتابات المفكرين المعاصرين بين معاني الرفض والتلمذ والغضب وروية الاشياء من زاوية التحدى لها ومعارضة قوانينها الشاملة . ومعنى ان يلتقى مفهوم (التمرد) من الوجهة اللغوية والوجهة الفنية على معاني الغضب والمعارضة والاحتجاج ، انه ليست هناك صافة فاصلة بين معنى التمرد في وضعه اللغوى ومعناه في ابداع المبدعين ، وان شعر التمرد في النهاية ليس عبثا يصطنعه طائفة من اللاهين بقدر ما هو ظاهرة أدبية تستجيب لواقع لغوى وفنى بكل ما ينحنى عليه هذا الواقع اللغوى والفنى من استجابة لقوانين الواقع السياسى والاجتماعى والميتافيزيقى كما يتلقاها الفنان .

ان محاجم اللغة التى تناولت مادة (مرد) بالتحليل والتحديد تكاد تجمع على دوران هذه المادة فى اطار ما أسلفنا من معاني الغضب والتلمذ والمعارضة والاحتجاج ، ففى (تساج المروس) - وهو صورة مقاربة لغيره من محاجم اللغة فى هذا الصدد - : (مرد) على الأمر (كصبر وكرم) يمرد (مرودا ومرودة) بضمهما (ومرادة) بالفتح (فهو مارد ومريد و) تمرد فهو (متمرد أقدم) وفى اللسان أقبل (عتا) وقال ابن القطاع فى الأفعال مرد الانسان والسلطان أى كصر مرادة عتا ومعنى مرد أيضا كذلك وفى الأساس المارد هو العاتى وهو مارد من المراد وتمرد وشيطان مرید ومرید ونقل شيخنا عن بعض أئمة اللغة مرد كخبث وزنا ومعنى (أو هو) أى المرود تأويله (ان يبلغ الغاية التى يخرج بها من جملة ما عليه ذلك الصنف ج) مراد كما فى الأساس و (مرودة) محركة جمع مارد (ومرداء) جمع مرید كحنفاء وشيطان مرید ومارد واحد وهو الخبيث المتمرد الشرير وفى حديث رمضان وتصفد فيه مرده الشياطين ومرد على

الشر وتمرد عنا وطفى) (١) . . . هذا هو معنى التمرد كما وثقته معاجم اللغة : تجاوز الواقع والاحتجاج في وجه الأعراف والتقاليد .

- ٢ -

فاذا انتقلنا الى تأمل معناه في الأعمال الفنية والنقدية عرفنا أنه يدور حول محاور التجاوز والممارسة والاحتجاج ولعل في ابداع الكاتب الفرنسي (البيركاى) وهو واحد من الذين اصلوا بمحق لظاهرة التمرد - ما يؤكد لنا ان مصطلح التمرد يعنى عنده " لا " و " نعم " . . . لانه يرى : (ان أكثر التمرد سلبية " ومثاله المبد الذى يحصى فجأة أمرا لسيده " يشتمل بالضرورة على ان ثقة عنصرنا ايجابيا ، فاذا ما رفضتُ أداء عمل أكرهت عليه فهذا يعنى فى دخيلة نفس ارادة غامضة نوعا ما فى أداء نقيضه) (٣) . . . وقد استطاع كاي فى (أسطورة سيرزيف) : (ان يسجل السمات الرئيسية لتمرده ، انه تمرد شجاع ، وهو تمرد واع مستبصر . . . يرى بوضوح ان العالم غير قابل للفهم) (٤) ولكن (كاي) يصر على مواجهة هذا العالم المخلق وتحديه وانتزاع أسلحة التمرد فى مواجهته ، لأن التمرد فى الفن ليس ترفا ابداعيا يمارسه الفنان بقدر ما هو موقف وجودى يحاول ان يفهم العالم ككل ، وأن يشمل نوعا من الجدل حول بعض جوانبه المعقدة التى تستمصر على الفهم ، وهنا مناط الحركة فى أدب التمرد : نعنى أنه فى أدب التمرد يقال دائما : ان (اللامحقول) لا يوجد فى الانسان ، وهو لا يوجد كذلك فى العالم ، ولكنه يوجد فى لقاءهما مما . . . العالم أو قل بعض العالم متأب بالضرورة على الفهم ، والوعى الانسانى واع يتأبى هذا العالم أو بعضه بالضرورة على الفهم ، وهنا جوهر المسألة أو ذروة الصدام ، حيث يريد الوعى اكتشاف العالم ككل ، بينما العالم ككل ، محصن بلا قابلية الكشف ، ومن هنا يندلع التناقض ويشهر التمرد سيفه . . . ولقد حاولت أشياء كثيرة ان تقدم الحل ، ولكن فكر التمرد كان أكثر استجابة للفضب ، ورفض ان يكون الحل ميتافيزيقيا ، ورفض ان يكون سكونيا ، ورفض كذلك ان يكون نغيا مطلقا أو تأكيدا مطلقا ، وحرس على شئ واحد هو أن يبقى الصراع الضيق من اصطدام الوعى البشرى بهجد وان العالم الكثيف قائما حتى لا يفقد التمرد صوته ومجاله . . . انه ليوؤكد ان

(١) تاج المروس المجلد الثانى ص ٤٩٩ .

(٢) فيلسوف فرنسى محاصر وأديب روائى ، عرف بفلسفة العبث واللامحقول .

(٣) مورفان لوبيسك . البيركاى - حياته وأدبه وفلسفته من كتاباته - ص ١٢٥ .

(٤) رويبر د ولوبيه - كامو والتمرد - ص ١٩ .

هذا الصراع (يتضمن غياب الامل غيابا كلياً " وهو غياب لا صلة له باليأس " والرفض المستمر " الذى لا يجب ان نخلطه بالتخلي " وعدم الرضى بشكل واعي " وهو ما لا يجب ان يقارن بمسدم الراحة الذى صدره عدم النضج (١)) . وهو لا يكتفى بتقرير هذه المواقف ، ولكنه يضع ظاهرة التمرد فى مستوى يدور مع الانسان فى الكون وجودا وعدما : (اننى اتمرد . . واذن فأنا موجود) (٢) . هذا هو التصور الفنى لفلسفة التمرد : رفض الكون كما هو . . والاحتجاج فى وجهه الطبيعية الصامتة . . والعمل على خلخلة القيم السائدة . . والبحث للانسان عن مخرج من أزمة الوجود والحرية والسيرورة . . وهو تصور يلتقى فى النهاية بالمعنى القاوس للتمرد ، أو قل انفسه تصور ينقل المعنى القاوس للتمرد من وضعيته اللثوية الساكنة الى وضعية فنية تخرج بالحركة وتضج بالنهيس وتنطق فى المواقف والشخصى .

— ٣ —

اذا تحدد هذا التصور الفنى لفلسفة التمرد ، فما الفرق اذن بين التمرد والتجديد ؟ اذا كان كلاهما عاملا فى مجال تغيير الأعراف السياسية والاجتماعية والفنية من خلال العمل الشعرى ؟ الفرق بين التمرد والتجديد هو ان التجديد يعمل فى مجال الماضى باحيائه أو بحثه أو استلهاه صورته وأخيلته وأفكاره ، أو باحتذاء ما هجه وأمثلته ، كما فعلت حركة الاحياء والتجديد التى قادها البارودى (١٨٣٨ - ١٩٠٤) (٣) فى مجال الشعر فمارض فحول الشعراء من جاهليين وأبويين وعباسيين ، وان يكن قد ترك ملامحه واضحة على بعض هذه المعارضات . . اما التمرد فهو عمل فى مجال الماضى أيضا ولكن ينقضه أو تجاوزه أو الثورة عليه شكلا ومضمونا كما فعلت مدرسة الديوان ومدرسة المهجر وجماعة أبولو والمدرسة الرمزية ومدرسة الشعر الحر على تفاوت بينهم . . ينبغى أن لا نهمله . . وديهي ان التمرد لا يرفض الماضى كله ، ولكنه يسلط رفضه على جوانب الجمود والاتباع فى هذا الماضى ، لان رفض الماضى كله ليس فى طاقة شاعر تمرد أو حتى مدرسة شعرية متمردة ، فالماضى ليس كله جامدا أو متخلفا حتى فى نظر أشد الاتجاهات تطيرا وتشاؤما ، كما ان الشاعر ليس ديانا يستطيع ان يحاكم الظاهرة التاريخية فى شمولها من البدء حتى الختام !

(١) انظر (اسطورة سوزيف) و (التمرد) لأبيير كاسى .

(٢) أبيير كاسى - التمرد - ص ٣٠ .

(٣) رائد البحث الشعرى له ديوان مطبوع ومختارات من الشعر العربى .

وينفرد التمرد عن التجديد بكونه يعمل في مجال الواقع التاريخي الذي يعيش فيه ، بمعنى انه يشكل مواجهة مستمرة لكافة جوانب الجمود والقهر والانحطاط في الادب والسياسة والاجتماع مستهدفا غضب الحاكم والجماهير ، الا ان عناصر الاصل الكائنة في غضبه الثوري توضع فيه قيم التصدي والاستمرار من هنا يصبح (المساوي) و (التاريخي) هما مجال فعل التمرد ، لأن المساوي يشكل المذاب الذي يندفع التمرد للاجهاز عليه ولان التاريخ هو الاطار الحى الذي يتحرك فيه التمرد حتى لا يتحرك في فراغ وينبغى ان يفهم التاريخ هنا على مستويين متوازنين : مستوى الحضور الحقيقي في الواقع التاريخي ، ككل حركات التمرد الفاعلة في التاريخ ، ومستوى الحلول في واقع الذاكرة التاريخية ، ككل المقولات الفلسفية والميتافيزيقية .

وكما ان هناك فرقا بين التمرد والتجديد يجب ان نلاحظه فكذلك يوجد فرق بين التمرد والثورة فالتمرد (في الشعر) يهدد (للثورة) في (الواقع) بكل ما يعنيه هذا الواقع من فن وسياسة واجتماع ومعنى هذا ان التمرد في ذاته لا يضع بدائل للواقع الذي يحتج عليه ، ولكنه يهدد للثورة الطدفمة أساسا في اتجاه ايجاد وتأكيذ البديل ، أى ان التمرد عامل بالفعل في جانب السلب أى (الهدم) بما هو نقض للواقع القائم ، وعامل بالقوة في جانب الايجاب أى (البناء) ، بما هو اعداد في الثورة التي تتمخض عنه .

يقول البيركامى :

(وبينما نجد التاريخ الجماعى لحركة التمرد هو تاريخ كفاحها اللامجدى مع الواقع ، أو هو تاريخ الاحتجاج الذى يشيع غامضا والذى يخلو من وجود أية مناهج أو محقليات ، نجد الثورة تحاول ان تشكل الافعال في قوالب فكرية ، وتضع العالم في اطار نظرى)^(١)

(فالثورة في رأى البيركامى نتيجة منطقية لا مفر منها للتمرد ، وعلى حين ان التمرد هو فى حقيقته موقف ذهنى أو عقلى فحسب فان الثورة انما هى تطبيق سليم لفاهيم التمرد)^(٢)

واذن فالتمرد يقع فى منطقة بين الثورة والشغب الفكرى ، لأن الثورة حركة باحثة عن بديل موضوعى لواقع موضوعى تريد ان تجهز عليه ، بينما يقف التمرد عند حد الاحتجاج على هذا الواقع المهشم وادانته والانقلاب عليه ولأن الشغب الفكرى تحرك باحث عن مجال يريد ان يثبت ذاته

(١) البيركامى - التمرد - ص ٩٣ .

(٢) انظر : الثورة والتمرد عند البيركامى - د . فؤاد زكريا - مجلة الفكر المعاصر - العدد الثالث مايو ١٩٦٥ .

فيه ، غير مجال يقضية كونه غاضبا لماذا ؟ وغاضبا من أى شىء ؟ بينما يقف التمرد عند التزامه بالاحتجاج على الجانب المظلم أو الكثيف أو المشوائى من خارطة الوجود ، أى أنه يحرف لماذا هو غاضب ، ومن أى شىء هو غاضب كذلك .

ان التمرد يضع الثورة امام مفردات الواقع وهى (أى هذه المفردات) فى حالة تفكك كامل نتيجة لصاولة التمرد لها وهز قواعد المستقرة هذا أشرف بها على الانهيار . . . وهو (أى التمرد) يضع الشغب الفكرى فى حجه الطبيعى فى موقع وراء التاريخ ، لأن تيار التطور العام لا يلتفت كحجرا الى التوتر الفردى أو الجماعى الناشئ من فراغ فلسفى . . . وهكذا يحتل كل مصطلح موقعه الطبيعى من حركة التاريخ فلا يختلط التمرد بالثورة لان التمرد مقدمة لنتيجة هى الثورة ، ولا يختلط التمرد بالشغب الفكرى لان التمرد فصل ناشئ عن شىء حقيقى ولى شىء حقيقى بينما يلج الشغب الفكرى ناشئا فى أرقى مظاهره عن وضعية مظهرية تضرب فى الظلام بلا رشاد .

ثم ماذا بعد ان يصل التمرد بالواقع الموضوعى الذى تمرد عليه الى حالة التفسخ الكامل ويسلمه الى الثورة لتدبلمه للبديل الموائم أو غير الملائم ؟ هل يكف التمرد عن تمرد ، أم أنه يندفع باحثا عن واقع آخر يحس بلا مقولته لىسلط عليه تمرد ، ورفضه واحتجاجه ؟

اعتقد أساسا ان التمرد لى يظل تمردا حقيقيا ينبض ان يخلق لنفسه المجال الذى يتحرك فيه ، بمعنى انه ينبض ان يكون سابقا لأجلام الثورة بمسافات لا تلحق ، فاذا ترك وراءه أرضا محرقة وجاءت الثورة فتصهدت هذه الأرض بالرى والبذار . . . كان هو فى موقع آخر من الأرض ينبض من موقع العمل الثورى مسافات ومسافات . . . أى ان التمرد مطالب دائما بأن يسبق الثورة فلا تلحقه لىظل عاملا وقادرا على الفعل التاريخى ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان التمرد مطالب - السى جوار محاولته الدائبة فى خلق مجال سابق على الفعل الثورى - بالالتفات الى الثورة كواقع موضوعى قابل للتمرد والغضب والاحتجاج ، ان الثورة حين تستقر تأخذ موقع الدفاع عن منطقتها ومشروعيتها وانجازها التاريخى ، وهى بذلك تشكل واقعا قهريا يحفز الى المعارضة . . . وهكذا يظل التمرد عاملا فى المستقبل بما هو سابق للثورة . . . وعاملا ايضا فى الحاضر بما هو نقيض التجمد فى وضعية معينة تصادر منطقت التطور والاستحالة الذى هو القانون الحقيقى للأشياء .

هل يقف التمرد اذن فى المسافة الفاصلة أو الواصلة بين الضدين ؟ أعنى هل يقف التمرد بين الاستمرار والتغيير ، بين الجمود والثورة ، بين القبول المطلق والرفض المطلق ، لىأخذ وليدع من كل



هو «لا» وهو «لا» ؟

نعم . . هو يقف في المسافة بين القبول والرفض ، ولكنه دائما يختار (المسافة الأوسع) التي لا يكرر فيها نفسه ، ولا يخلق الدائرة فيها على طموحه ونزوعه . . فإذا أضفنا الى ذلك ما سبق أن قررناه من ان التمرد الحقيقي هو الذي يخلق لنفسه واقعا محتملا يتمرد فيه وعليه ، الى جوار الواقع الاثني الذي يمارس فيه فعله الكادح ، عرفنا ان هذه (المسافة الفاصلة أو الواصلة بين الضدين) ليست مسافة سكونية متجمدة ، ولكنها مسافة متحركة تخلق الواقع الذي يتمرد عليه ، والحلم الذي ترتضى على اعتابه ، ولا ينبغي ان يفهم ذلك على انه نوع من التلقين أو خلق واقع غير موجود في الزمن التاريخي ، فان الواقع الذي يمارسه التمرد مقدود من لحم الحركة الحية للتاريخ . . غير أننا نتحدث هنا عن الواقع الشعري الذي يعكس الواقع الزمني ، وايضا عن الحلم الشعري الذي يخلق الحلم الزمني ، لأنه وحده هو مناط الجدل ومحور الحوار .

بالطبع لا يمكن ان يكون التمرد عشقا حتى على نفسه ، أعني انه لا يمكن ان يعمل على نقض التقاليد الفنية وهو مجذب الذاكرة من استشراف تقاليد بديلة ، ان الاستشراف تصاراه ، أي أنسه يضييق بالجمود على نمط ويرسل صيحات احتجاجه في وجه هذا النمط وهو محبب الذاكرة برويا ابداع جديد يمكن ان يوتي دائما اليه ولكنه لا يضعه موضع الفصل لأنه عمل الثورة وليس التمرد — وضع البديلي !!

— ٥ —

ولكن نزداد يقينا بماهية التمرد كظاهرة من ظواهر ابداعنا الشعري المعاصر لا بد ان نلاحظ ان هناك نوعا من شعر التمرد الذي يمثل عند شاعره (ظاهرة مكتملة) أو (قضية عقائدية) ، وهو ذلك النوع الذي يعمق باستمرار مجرى تمرده ويضيف باستمرار الى كم وكيف هذا التمرد ، حتى ليحسب الدارس والمعلق على السواء ان الشاعر الذي ابداع هذا الشعر يوشك ان يكون كائنا شعريا من فرط ايماله في تلوين كل ما يبديع بهذا اللون التمرد . . . ولا بد ان نلاحظ ايضا ان هناك نوعا من شعر التمرد الذي يمثل في ابداع شاعره (ساحة) من سوانح الذات ، أو (انفلاتة) غضب ربما تكون قد فجرتها وضعية معينة في حينها ، وهذا النوع من الشعر يتناثر في ابداع الشاعر أو الشعراء هنا وهناك ، دون التزام بضمون التمرد على مستوى الدوام والاستمرار ، ودون تصد لحمل أمانة المواجهة اذا تحتمت المواجهة .

من هنا ينبغي ان نفرق دائما في قضية تقويم هذه الظاهرة - ظاهرة التمرد في الشعر - بين الشعر والشاعر ، بمعنى اننا نستطيع ان نركز على (شعر السوانح) بطا هو تمرد وحسب ، وليس من خلال تقويمنا لشاعره : تمرد هو أو قانع . تماما كما نركز على (شعر الظاهرة) بما هو تمرد وحسب وليس من خلال تقويمنا لشاعره : قانع هو أو تمرد . ان ذلك يضيف الى دراستنا قيمة احتواء شعر السوانح ، لأن بعضه يرقى الى افاق عالية في التمرد ، ولو اننا حاصرنا شعر التمرد في طائفة الشعراء الذين تمثل حيواتهم سلسلة تمرد متصلة الحلقات ، لأسقطنا كثيرا من روائع شعر التمرد لم يستطع شعراؤه ان يكونوا لا على مستوى (الظاهرة) تكاملا وعميقا ، ولا على مستوى (القضية) ايمانا وشهادة تحت الراية ، وفي هذا اهدار لقيمة فنية جريا وراء أمل قد لا يتحقق الا في القليل .

- ٦ -

ولا بد عند استقراء ظواهر التمرد ان تصادفنا ظاهرة معقدة . . وهي ان التمرد في اساسه احتجاج على اللامعقول الذي يستشعره العقل البشري في مواجهته لحوائط الوجود الكثيفة ، ولكن ادب التمرد يمارس بعض عمله الابداعي في الفن من خلال رموز مغلقة ، و اشارات تاريخية سحيقة ، و أساطير يشتبك ساذجها بحقيقتها ، و أقنعة تضع فوق كثافة التعبير كثافة احالتها على الشخصية القناع . . هذا من جهة ومن جهة اخرى فان التمرد يزعم أنه صاحب تجربة حقيقية تحمل رائحة التراب والعرق والدم ، أي أنه يوشك في كل مظهر من مظاهر ابداعه الفني أن يكون مغموسا بطين الواقع وحاملا لهموم الطبقة الكادحة التي يستلهم من مرارة واقمها الأليم عناصر تجربته الفنية . وحوافز استمراره على خط المواجهة بلا ملال . . فلن اذن يتوجه هذا الفنان الحامل لهموم هذه الطبقة الكادحة - في مجال الشعر - بهذا الكم الهائل من التكميفات والتجريدات والأقنعة والرموز والاساطير ؟ ولماذا لا يتحرك في اتجاه الوضوح ؟ لقد كان جديرا به وقد وضحت ملامح الحركة التاريخية المعاصرة في ذاكرته ان يعطى شعرا يعكس صفاً فهمه للحركة التاريخية الانية ، وأن يشهر كلماته في وجه لزوجة (اللافهم) التي تحتاج الكلمات معها الى ارتداء أكثر من قناع لتوائم المضمون الذي تريد ان تعبر عنه .

هذه هي الظاهرة المعقدة ، أو قد هذه هي المعادلة الصحيحة في شعر التمرد .

قد يقال بأن تحديد موقفنا من ماهية العمل الفني يقترب بنا من رؤية حل هذه المعادلة . .

فإذا اتفقنا على ان الفن بالضرورة ليس هو (نقل) الواقع من لغة الطبيعة والتاريخ الى لفظة الشعر والفن . . ولكنه (خلق) الواقع والطبيعة والتاريخ مرة أخرى وفقا لقوانين الفن وليس لقوانين الاشياء كما هي في التاريخ . . أمكن أن يصبح بعض الفموس وبعض الرمز وبعض التقويم مبررا الى حد ما ، لانها بعض قوانين العمل الفني الذي هو خلق جمالي قبل كل شيء ، ويصبح الوضع في الطبيعة والفن شيئا ساقطا منذ البدء لأنه ضد طبيعة قوانين (الخلق) الفني ، وان كان في نفس اللحظة وفق طبيعة قوانين (النقل) التي يرفضها الفن ، والشعر منسـه على وجه التحديد !!

قد يقال هذا . . وقد يقارب المنطق هنا حد الصواب . . ولكنه يبقى في النهاية عاجزا عن تبرير الكثافة الهائلة التي تحجب الرؤية في العمل الفني حتى عن أشد الدارسين اكبابا على محاولة الاستبطان ، فضلا عن القاعدة الصريضة من المتعلقين الذين يريد التمرد تشوهرهم على وضعية معينة ، وتحريكهم في اتجاه وضعية أخرى . . ان الفموس يختلف هنا كيفية عن المصنق ، فالفن مطالب باستمرار أن يعطى الأعمق ولكنه ليس مطالباً للحظة واحدة ان يعطى الأظلم ، وهذا هو الفرق .

صحيح ان هناك من القضايا الفكرية ، والظواهر الوجودية ، والمقولات الميتافيزيقية ما هو غائم بل ومعتم تماما . . وصحيح كذلك ان التعبير عن هذه القضايا والظواهر والمقولات قد يتأثر بها فيها من كثافة وجهامة واعتماد . . ولكن ليس الى الحد الذي يعكس وضعيتها الوجودية المفلقة فقد اتفقنا منذ لحظات على ان الفن خلق وليس نقلا . . ثم ان التعبير عن الفاض اذا استحال هو الاخر غامضا فانه يحكم على نفسه بالمبشية والاحباط لانه حينئذ يكون مجدبا من الجدوى . . فاذا قيل ان الفن يحس ولا يفهم . . قيل ايضا ان كل احساس بشيء هو بالضرورة تابع من تفهم هذا الشيء أو حتى احساسنا بقابليته للفهم . . أما أن يستحيل العمل الفني الى عالم مخلق ، بدعوى انه يصبر عن مفردات تجربة مفلقة ، فلسنا نستطيع ان نوافق على هذه المقولة الا مع ضمان ان نجد في العمل الفني حتى كوة صغيرة نطل منها على العالم الذي تتحرك في فضاءه التجربة ، ويتحرك على جنباته الفنان .

ان الفموس المستحصى في الابداع يجرده من دعوى التمرد حتى ولو كان مضمون هذا الابداع فاعرا بالنفص والاحتجاج ، لأن هذا الفموس معناه أن الفنان يعيش في ضاخه الثقافي وليس في

ضاحه الواقعى ٠٠ أى أنه يعتمد فى ابداعه على ثقافته التجريدية وليس على احتكاكه المباشر بالتجربة
 الحيوية التى يحياها الآخرون ٠٠ وكذلك يعنى هذا الفموض ان الفنان ذاهل عما حوله ونحن على
 ذاته يتأملها ويتلهم بأعماقها عن امتلاء الواقع التاريخى بالمطب والاختلال ٠٠ وكذلك يعنى
 هذا الفموض ان التجريد ناتج عن استعصاء أذابة الذات فى المجموع ومحاولة خلق عالم خاص
 مستقل عن تجارب الحياة العادية فهو يركز على العلاقات الداخلية فى العمل الفنى أكثر من التركيز
 على علاقات العالم الخارجى (١)

الا اننا نضع هنا استدراكا أخيرا ٠٠ هو ان الفموض الراى الى تخليص الابداع مسن
 سطحية الروية ووضوحها الفاقع ، هو الفموض التمرد الذى يقودنا الى عوالم أرحب من عوالم
 الابداع الذى يهرب بالفناء الأجوف من مواجهة الحقائق الكبرى وقوانين الوجود الشاملة •

— ٧ —

بعد الماذا بمعنى التمرد لفويا وفنيا ، وبعد استقرائنا لعدد من القضايا التى يمكن
 ان تلتبس فى ذهن الملقى بقضايا التمرد ، ننتقل بعد ذلك الى تحديد معنى (المعاصرة) •
 وبدءا لا بد ان نعترف بان القضية قضية خلافية ، فهناك من يؤرخ للمعاصرة بالحرب
 العالمية الاولى على اساس انها احدثت فى المنطقة عديدا من التحولات السياسية التى تصلح
 بداية للمعاصرة فى الشمر ٠٠ وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بثورة ١٩١٩ على اساس انها
 ثورة نهجت من هذه الارض ومن وحى انسانها المربى الذى استطاع من خلالها ان ينتزع لشعبه
 عديدا من المكاسب السياسية والاجتماعية التى لا بد ان تكون قد أسهمت فى تشكيل الوجدان
 الفنى على نحو ذاتى وجماعى نابغ من حركة الوعى بما يجرى فى العصر من تحولات وتطلعات ٠٠
 وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بمطالع الثلاثينيات على اساس ان الثلاثينيات شهدت
 استجماع القوى الادبية ويزوغ كبير من المجالات الثقافية سواء فى المجامع أو الروابط أو الجماعات
 أو الدوريات ٠٠ وهناك من يؤرخ لبداية المعاصرة بثورة ١٩٥٢ على اساس انها ثورة أعطت
 انجازات سياسية واجتماعية غيرت بها من هيئة التركيب الطبقي والفكرى للمجتمع المربى ، وشاركت
 فى وضع انسان الضيقة فى قلب التاريخ المعاصر واهبا ومقلبا ٠٠٠

(١) انظر : (الادب فى عالم متغير) د • شكرى عياد •

ويخيل الى ان كل هذه التحديدات تتجاوز الواقع لانها تلغى الفترة الجينية اذا جاز ان يقال - فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى حتى اوائل القرن ٥ وهى الفترة التى حطت بهذور النهضة الفنية المعاصرة وبدونها ماذا كان يمكن ان يكون مهما حدث من تحولات أو انقلابات ؟ ثم ان الذين يؤرخون لبداية المعاصرة بثورة ١٩٥٢ يحكمون على كل ادبائنا الكبار بالانقطاع والتجمد ٥ والابداع غير المصرى ٥ مع ان الثابت والمشاهد مما أن المرحلة كلها تكاد تعيش على ابداع هؤلاء الادباء الكبار ٥ وان ما نقرأه أو نراه من ابداع الجيل الشاب ليس سوى امتداد طبيعي لفكر وأدب هؤلاء الرواد مع اضافات مسلمة تحتها طبيعة التطور ومنطق الاشياء ٥

واذن فالمعاصرة - فيما نرى - لا تبدأ مع بداية الحرب العالمية الاولى ٥٥ ولا تبدأ ببداية ثورة ١٩١٩ ٥٥ ولا تبدأ مع بداية الثلاثينيات ٥٥ ولا تبدأ ببداية ثورة ١٩٥٢ ٥٥ وانما هى تبدأ بدايتها الحقيقية المتدرجة مع مطلع القرن العشرين ٥ وذلك لأسباب كثيرة يخيل الى أنها صائبة أو هى أقرب الى الصواب من هذه التحديدات السالفة التى تنهض على مجرد الربط المادى بين المعاصرة وبين واحد من الأحداث التاريخية أو الفترات الزمنية بلا مبرر حاسم وعقبى - - - - -

ولعل من أبرز الاسباب التى تدعونا الى الربط بين المعاصرة وبين مطلع القرن العشرين : نهوض الترجمة التى أقامت جسورا قوية بين الادب العربى وغيره من الادب العالمية الناهضة ٥٥ وتواتر البعثات العلمية والفكرية عن طريق الدولة من جهة وعن طريق الافراد القادرين من جهة أخرى ٥٥ وافتتاح الجامعة الاهلية (١٩٠٨) واستقدام طائفة من المستشرقين للتدريس بها ٥ والتأثر بطرائقهم فى البحث ومناهجهم فى التفكير والتعبير ٥٥ وزيوع الصحافة والدوريات واشتغال الممارك الفكرية والفنية على صفحاتها بلا فتور ٥٥ يلى ذلك بدايات تشكيل المجامع العلمية واللاهوتية والروابط الادبية بكل ما يعنيه ذلك من تنظيم طاقات الخلق ٥ وانهاض عملية الابداع ٥

هذه الاسباب - وغيرها - مجتمعة ومتدرجة مما ٥ هبطت بين أشكال التعبير الفنى - والشعر فى طبيعتها - وبين قضايا العصر التى عاناها أدباء وشعراء المرحلة ٥ من أشكال

- (١) طه حسين ، والمعقاد ، وشكري ، والمازني ، وسلامة موسى ، وأحمد أمين ، وعلى عبد الرازق ،
 (٨) وشوقي ، وحافظ ، ومطران ، والزهاوي ، والجواهري ، والوصافي ، والشاعر
 (١٤) القروي ، وميخائيل نعيمة ، وجبران ، وناجي ، وعلى محمود طه ، وغيرهم ، فأيدينا
 (١٥) (١٦) (١٧) (١٨)

(١) ولد في عزبة الكيلو التابعة لمحافظة المنيا سنة ١٨٨٩ وتلقى تعليمه في الكتاب ثم الأزهر ثم
 ترصد على الجامعة الأهلية عندما افتتحت وتفرغ لها حين اسقط في العالمية . وقد نال اول دكتوراه
 من الجامعة في سنة ١٩١٤ ثم اوفد في بعثة الى فرنسا حيث تزوج من هناك ، وعاد الى مصر ليشغل
 مناصب كان اخرها رئاسته لمجمع اللغة العربية . وقد توفي سنة ١٩٧٣ .

(٢) ولد في اسوان سنة ١٨٨٩ وتلقى فيها تعليمه الابتدائي ، وثقف نفسه ذاتيا ، وشغل عدة مناصب
 حكومية ثم تفرغ للكتابة والتأليف . ويعد المعقاد زعيما لمدرسة الديوان التي ضمت معه شكري ،
 والمازني ، وقد توفي سنة ١٩٦٤ .

(٣) ولد في بورسعيد سنة ١٨٨٦ وتعلم بها وبالا سكدرية ثم اكمل دراسته الثانوية في القاهرة وتخرج
 في مدرسة المعلمين العليا واوفد في بعثة الى إنجلترا فدرس في جامعة شيفلد ونال منها درجة
 البكالوريوس وله سبعة دواوين في مجلد واحد وهو احد زعماء مدرسة الديوان وقد توفي سنة ١٩٥٨ .

(٤) ولد في القاهرة سنة ١٨٨٩ وتعلم في مدارسها حتى تخرج في المعلمين العليا ثم اشتغل
 بالتدريس ولكنه لم يلبث ان تفرغ للادب والصحافة وهو ثالث ثلاثة في ريادة اتجاه الديوان وتوفي ١٩٤٩ .
 (٥) ولد في قرية من قرى الشرقية سنة ١٨٧٧ وتعلم المراحل الاولى في مصر ثم سافر الى اوروبا وقضى مدة
 بين فرنسا وانجلترا ثم عاد متأثرا بما قرأ فنادى بكثير من الدعوات الثورية واشتغل بالصحافة وانشأ
 المجلة الجديدة .

(٦) ولد سنة ١٨٨٦ وتعلم في الأزهر وهو واحد من رواد النهضة الادبية والفكرية المعاصرة ألف
 وترجم وأشرف على مجلة الثقافة . وقد توفي سنة ١٩٥٤ .

(٧) ولد في قرية ابو جحج احدى قرى محافظة المنيا سنة ١٨٨٨ وتلقى تعليمه في الأزهر وحصل فيه
 على العالمية ثم سافر الى لندن وعكث بها نحو ثلاث سنوات وعاد ليحصل في القضاء الشرعي ثم ألف
 كتابه (الاسلام واصول الحكم) ففصل على اثره من عمله وقد شغل منصب وزير الاوقاف وتوفي سنة ١٩٦٦ .

(٨) ولد في القاهرة سنة ١٨٦٩ وتعلم في مدارسها ثم التحق بمدرسة الحقوق وتخرج في قسم الترجمة
 وعين في القصر ثم سافر الى فرنسا وتردد على لندن وعاد الى مصر ونفى الى اسبانيا وشعره ذائع ، ومسرحه
 طويق جديد في الادب العربي المعاصر . وتوفي سنة ١٩٣٢ .

(٩) ولد في ذهيبه بد يروط سنة ١٨٧٠ وانتقل مع خاله الذي كفله بعد وفاة والده الى القاهرة ثم
 الى طنطا وقد حدثت بينه وبين خاله جفوة فاتجه الى الحمامة ثم التحق بالمدرسة الحربية وتخرج
 فيها ثم احيل للاستيداع وعمل في دار الكتب حتى توفي سنة ١٩٣٢ .

(١٠) ولد في حليك سنة ١٨٧٢ وتعلم في زحلة وبيروت ثم باريس ثم هاجر الى مصر واشتغل بالصحافة
 والكتابة وديوانه في اربعة اجزاء ويعد مطران رائدا من رواد الرومانسية في الشعر المعاصر .

(١١) ولد في العراق سنة ١٨٦٣ وتعلم في الكتاب ثم قرأ مبادئ النحو والصرف والبلاغة وشعر المتنبي وبعث
 التفسير ثم اكب على قراحة العلوم العصرية والفلسفة وقد اولع الزهاوي بالتمرد وتوفي سنة ١٩٣٦ .
 (١٢) ولد في النجف الاشرف ١٩٠٠ ودرس العلوم العربية والاسلامية وناو الحكم المتسلط ثم عاد
 لهستقر اخيرا في العراق .

(١٣) شاعر عراقي كبير ولد ١٨٧٥ يتماز شعره بالتحديد والجرأة والتجديد وتوفي سنة ١٩٤٥ .

(١٤) اسمه رشيد سليم الخوري ولد في قرية البربارة بلبنان سنة ١٨٨٧ وهو من شعراء المهجر البارزين .
 (١٥) ولد في قرية بسكتا بلبنان سنة ١٨٨٩ وتعلم في المدرسة الروسية بالقرية ثم بالناصرية في فلسطين
 ويعد رائد النقد الادبي بالمهجر واحد شعرائهم الكبار .

(١٦) ولد في شري بلبنان ١٨٨٣ وتعلم في مدرسة الحكمة ببيروت ثم رحل الى باريس ومنها الى امريكا
 حيث تفرغ للكتابة والتصوير يتميز شعره وكتاباتة بكونهما مزيجا من الخيال الشعري والتصويري راد حركة
 الابداع المهجري واسس الرابطة القلمية بنيويورك وقد توفي سنة ١٩٣١ .

(١٧) ولد في القاهرة ١٨٩٨ وتعلم بها حتى اتم الدراسة في كلية الطب وعمل في مجال الطب ثم سافر في مهمة
 علمية الى لندن وعاد ليشغل عدة مناصب ثم ليتفرغ لميادته الخاصة وشعره حتى توفي سنة ١٩٥٣ .

(١٨) ولد في المنصورة سنة ١٩٠٢ وتلقى بها تعليمه الابتدائي وبعض تعليمه الثانوي ثم التحق بمدرسة
 الفنون التطبيقية وتخرج فيها له مجموعة من الدواوين الشعرية ابرزها (الملاح الثالث) وتوفي سنة ١٩٤٩ .

فنا يعكس روح العصر وملامحه ومحتواه ، وما نزال نقرا ابداء هم الفنى فنستضى به فى خوض معارك التطور والحضارة ، وما يزال هذا الابداع الفنى لهؤلاء قادرا على الهام وجداننا المعاصر بأعمق المشاعر الانسانية . . . مما يؤكد ان هذا الرعيل الجليل الذى بدأ مع مطلع هذا القرن المشرف ما يزال يحتل موقعه الفاعل فى حركة الابداع الفنى المعاصرة ، وان المعاصرة الحقيقية فى الخلق الفنى بدأت مع بداية هذا الرعيل الجليل ، لأن معنى المعاصرة فى الأدب ان يظل هذا الأدب بشكله ومحتواه قادرا على الالهام وتفجير القضايا الانية واضافة الوجدان المعاصر ببصيرة الوعى وحكمة الاقتحام . . . وقد استطاع أدب هؤلاء وما يزال مستطيحا أن يفى بكل هذه الأغراض .

— ٨ —

بعد تحديد مفهوم لنوى وفنى للتمرد . . . وبعد تحديد معنى المعاصرة فى الشعر العربى ودورها من أين . . . وبعد معالجة عديد من القضايا التى يمكن ان يشتبك مفهومها بمفهوم التمرد . . . يمكن ان نخرج من هذا التجريد الى شئ من التجسيد ، ومن هذا التعميم الشامل الى شئ من التخصيص التاريخى المحدد . . . فنتساءل : هل عرف الشعر العربى القديم معنى التمرد ؟ واذا كان قد عرفه وعبر عنه فهل كان هذا التعبير تعبيرا فرديا يتم عن اجتهاد ذاتى ؟ او انه كان تعبيرا جماعيا يتم عن وجود تيار واتجاه ؟

والذى نصره ان الشعر العربى - كفن - واحد من التعبيرات التى حملت عن انسانها عبء التبليغ ، وعبء ان يتصدى بالكلمات لكونه وصيره ، شائرا مرة ، ومتسائلا مرة أخرى ، ورافضا تمردا أو قانعا راضحا مرة ثالثة . . . وما دام ذلك كذلك ، ما دام الشعر العربى تعبيرا عن هموم انسانه وقضايا عصره ، والانسان بالضرورة يحتوى فى داخله على النقيضين : على التمرد والقانع ، فلا بد ان يكون الشعر العربى محتويا هو الاخر على كل الاشياء أو قل على ارهاصات كل الاشياء بما فى ذلك ظاهرة التمرد . . . فاذا تأيدت هذه المقولة النظرية بالواقع التاريخى المعاصر لها فانها تخرج من مجال الفرض المطلق الى مجالات الحقائق الثابتة التى يؤكدها الدليل بعد الدليل . . . ان وصولنا الى تأكيد لوجود جذور التمرد فى شعرنا العربى القديم يضيف الى قيمة هذا الشعر الجمالية قيمة رسالية - ان صح ان يكون للفن رسالة غير كونه فنا - وذلك يخرج الشعر عن ان يكون مجرد تماس مع سطح الأشياء ، أو مجرد ترف جمالى يتلهم به الفارغون .

(١)

(١) انظر فى هذا الصدد كتاب : دراسات فى الشعر - لمحمد احمد العزب - ص ١٢ - ١٨ .

شعر الصعاليك - مثلا - وهو تعبير عن واقعه التاريخي ملئ بالتمرد والغضب والاحتجاج ، قد يكون تمردا محدودا في اطار اجتماعي كما يبدو للوهلة الاولى ، الا ان هذه المحدودية تتساقط امام تأمل الظاهرة حين نعرف أن التمرد الاجتماعي قد لا يمكن ان يتم في غياب اشكال التمرد الأخرى كالشكل السياسي مثلا ، فان التمرد على الوضعية الاجتماعية انما يتصرد في نفس اللحظة على الوضعية السياسية التي ترعاها وتحرس وجودها الاجتماعي . . . وكالشكل الفكري مثلا ، فان التمرد على الوضعية السياسية انما يتصرد في نفس اللحظة على الوضعية الفكرية التي أملتها وتملى فحواها السياسي . . . ربما كان التمرد الاجتماعي - في شعر الصعاليك - أظهر وجوه التمرد في هذه المرحلة ، لان القهر الاجتماعي كان هو الآخر أظهر وجوه القهر في هذه المرحلة ، وقد يمكن كذلك ان يقال ان التمرد في شعر الصعاليك كان ارباصا بالتمرد الظاهرة ولم يكن ظاهرة مكتملة الوضع والاتساق . . . ولكن . . . يبقى في النهاية ان يقال ان التمرد " كان . . . وما يزال " على اختلاف ذلك كفيما وكما .

الشعراء الصعاليك اذن كانوا أبرز وجوه التمرد بالشعر على مستوى اجتماعي ، وسياسي ، وفني ، واذا كان (الفن) هو ما يميننا هنا أولا فان شعر الصعلكة رفض كثيرا من تقاليد القصيدة العربية : تمردا على استهلالها بالفضل ، تمردا على البكاء للاطلاع ، تمردا على سياق القصيدة المترهل نشدانا لشعر المقطوعات والأراجيز ، تمردا على عشوائية البناء تحقيقا للوحدة الموضوعية والوحدة العضوية ، تمردا على تضخيم روح الشخصية القبلية ، تمردا على كثير من تقاليد البناء في الصنعة واللفة والمروض (١) واذا كان هذا التمرد لم يأخذ مداه لأسباب فكرية وسياسية وبيئية كثيرة ، فان هذا المخاض الحقيقي كان ايذانا بمرجات كثيرة تالية أحدثت دويها الهائل في تاريخ الشعر العربي .

ترك الشعراء الصعاليك الى الشعراء الخواج - ويمكن ان يلحق بالخواج كثير من الفرق التي خرجت على الاجماع وناهضت الجماعة - فترى ان هؤلاء الشعراء الخواج كانوا صورة فاقمة للتمرد ورفض الصايرة والاندفاع على طريق التشقق والانفصال . . . ان التمرد هنا يمكن في قيمة الاحساس (بالخرج) مهما كان هذا الخروج هائلا وجماعيا . أيضا تضاف الى قيمة الخروج قيمة أخرى أخطر هي قيمة (الخروج على ماذا ؟) و (الخروج من ماذا ؟) ، ان ظلا ،

(١) انظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - د . يوسف خليف .

عقيديا كان يظلل احساس الخارجيين ، فاذا نضوه عن رؤسهم بكل هذا الغضب وكل هذا التمرد ، كان الذي فعلوه تمردا هائلا بالفصل ، ربما يقال ان هؤلاء الخواج كانوا ينضون عن رؤسهم ظلا ويستبدلون به ظلا اخر ، بمعنى انهم كانوا يستبدلون فهما عقيديا بفهم عقيدى اخر يرونه اهدى واقمن بالاتباع ، ولكن ذلك كله لا يلقى مقولة انهم شعراء متمردون ، ومتمردون على مستوى سياسى له ظل من قداسة عقيدية ، وهو شئ يضاف الى قيمة التمرد فى الشعر العربى القديم لكونه ينزع عن فلسفة عقيدية وليس عن مجرد احساس متوفز نابح من هنا او من هناك (١) !

وقد يكون من المفيد ان نتأمل هذه الخصائص التى اجمتها على احمد سعيد (أدونيس) (٢) ،
والتي يحدد فيها أهم ملامح التفكير العام عند الخواج ، لانها تدل على اتجاههم الشمسى
دلالة واضحة ، وهى تتشمل فى هذه الأشياء :

(١ - النظر الى الاحداث والاشياء لا فى حد ذاتها ، بل من ضمن اعتبارات مصالحهم
كجماعة ، ومن ضمن التزامهم بموقف محدد ، فالحكم مثلا لا ينظر اليه كظاهرة سياسية محددة ،
بذاتها ، وانما ينظر اليه على اساس انه فاسد بالضرورة ، ان لم يكن خارجيا ، وعلى هذا تجب
معارضته والثورة عليه ونقضه .

٢ - الصدور عن أصل فكري قبلي : الاسلام . هذا الأصل الفكرى قدوة
وأساس لأفعال الانسان وأفكاره فى هذا العالم ، وهو كذلك غاية له فى العالم الآخر وهذا
التطور المسبق الأولى يجعل لفكرة الخواج طابعا طويويا مفارقا للوجود ، أى أن نظرتهم ليست
نتيجة تحليل عيني للوجود ، وانما هى اقتناع نهائى مسبق .

٣ - الالتزام المطلق بهذا الأصل ، فهو ليس فكرة مجردة ، وانما هو جهاد غايتيه
تطبيق هذا الأصل فى مجتمع جديد ، بحكم جديد وسياسة جديدة ، فهناك ترابط عميق
بين النظرية والممارسة .

٤ - تغليب الفكر على الواقع ، فعلى الواقع ان يخضع للفكر ويتكيف معه ، ومن هنا كان
الخارجى يريد ان يفرض اراءه بمختلف وسائل العنف ، لأنه يرى أنها وحدها الصالحة ، وما سواها
ضلال وباطل ، وكان يصر على اقامة حكم ينظم شئون الحياة والناس وفقا لهذه الراء .

(١) انظر : الكامل - للبرد - الجزء الثالث .

(٢) شاعر وباحث سورى استوطن لبنان ، ورأس تحرير مجلة شعر ، وهو واحد زعماء اتجاه
قصيدة النشر .

٥ - الهجس الدائم بالتخيير ، فقد كانت أفكارهم رفضا للواقع الراهن وعلاقته السياسية والاجتماعية ، وبحثا عن واقع آخر ، كانت من هذه الناحية تعد بمستقبل أفضل ، وتعمل لتحقيق هذا الهدف .

٦ - الطوباوية . فقد كانت أفكارهم شكلا مثاليا يستهوى الانسان ويغريه لكنه غير قابل للتحقيق ، لانه لا يقيم أى اعتبار لظروف الحياة ووقائعها (١) .

ترك الشعراء الصعاليك ، والشعراء الخواج ، الى الشعراء المتصوفين ، فوجد أنهم أحدثوا ثورة هائلة فى مضامين الشعر العربى ، وخرجوا به - ربما للمرة الأولى - من مناطق الارض الى جبال السماء ، ومن حصار العلاقات المادية الى فضاء التوق الروحى ، ومن رتبة الوصف والتشبيب والفخر والمدح والهجاء الى اقامة جدل حقيقى بين الانسان والكون من جهة ، وبين الانسان وخالقه من جهة أخرى ، وبين ذوقهم العقيدى وأذواق عقيدية أخرى كأنما تفتح شلالا على شلال !

هذا من الناحية الموضوعية ، ومن ناحية الشكل استطاع شعراء التصوف أن يحدثوا ثورة ترمز أخرى لا تقل عن هذه الثورة توترا واندفاعا . فلقد كان التخيير الشعرى يجنح الى كبير من المباشرة فى التعبير والتصوير ، فخلعوا عليه هم أودية من الرمز والتكنية واستعارة الشئ لنقيضه ، جمعت الماء فى شعرهم غير الماء ، والخمر غير الخمر ، والعاشق غير العاشق ، والمعشوق غير المعشوق . . . فاكسبت الالفاظ بذلك دلالات غائرة العمق ، وتراحت المعنى لاحتواء أكثر من فهم وأكثر من احتمال ، وأصبح شعرهم حقلًا غنيا بشاره المتنوعة ، وكنوزه الرائعة .

ان الخلقى المقبل على شعر التصوف فى الأدب العربى لا يمكن أن يقبل عليه بفهم مسبق للأشياء كما هو سائد فى كثير من أنماط الشعر العربى المادح أو القادح أو الفارق فى النسيب ، ولكنه يقبل على هذا اللون من الشعر المصوفى بحساسية متأهبة ، ويبقظة كاملة ، ويشمور واثق من حجم الجهد الذى يمكن أن يبذل لهذا الشعر حتى يكشف عن أغواره ويحطى خفاياه . . . وهذا فى حد ذاته كسب هائل لقضية الشعر ، ما دام التلقى فى النهاية سيصل من كدحه مع المضمون والشكل الى غنى حقيقى يعادل بئذله فى هذا السبيل . . . لقد صرفت (المباشرة) ككلا هائلة من الدارسين والمتلقين عن الشعر لأنهم لم يستشعروا معها تعميقا لحس ، ولا استبطانا لخاطر ، ولا وصولا الى قرار ، فإذا كان شعر التصوف قد ترمز على المباشرة فى الشكل والمضمون فإنه يكون

ولكن هذا الايغال في تمرد الشعراء الصوفيين قد جرف عديدا منهم الى مناطق الخطورة
والاجترا . كالحلاج (١) ، وابن عربي ، والسهورودي (٢) ، وغيرهم من شعراء التصوف الذين يمكن
أن يكون حسهم الفلسفي أغلب على طابعهم من حسهم الشعري ، ولكنهم في النهاية شعراء ،
وشعراء متمردون ، ومتمردون على مستوى الشكل والضمون . !

يبقى ان نتصدى لتأمل الجذور التاريخية لتمرد من لون اخر ربما كان الصق ألوان التمرد
بما نحن بصدد الان . . . ذلك . . . هو التمرد الفني :

لقد عرفت القصيدة العربية كثيرا من محاولات التجديد ، وتعرضت من خلال ذلك لرجبات
عنيفة متمردة ، فأرهنى تمرد (ابن نواس) بميلاد تيارات متعاقبة حاولت اقتلاع بعض التقاليد
التي حاصرت القصيدة العربية وأخذت بخناقها ، وإذا كانت هذه التيارات لم تستطع أن تحدث
تحولا كاملا في مسار الابداع الشعري ، فان بذورها ظلت تعمل تحت سطح التربة وتكمن في
الظواهر كيون السر في الاشياء حتى واتتها الظروف بجو ملائم ومناخ طبيعي فتفجرت في الموشحات
والمرمعات والمخمسات أول الأمر ، ثم في (البند) العراقي وهو أخطر هذه الظواهر الشكلية
على الاطلاق .

فهل كان (البند) تمردا حقيقيا ؟ أم أنه كان شعرا من الشعر العمودي أثرت حوله
ضجة مفتعلة ثم لم تلبث أن توارت معه بلا ظلال ؟

ان التأمل النقدي للبند على سذاجة نماذجه تؤكد انه كان تمردا حقيقيا على تقاليد
القصيدة العربية ، حطم الأشطر المتساوية ، وخلخل صيغة الموسيقى المروضية ، ونحو القافية
عن مكانها الطبيعي في نهايات الأبيات ، ومارس حرته كاملة في توزيع تفاعيله على السطور ليس كما
تريدها القاعدة العروضية الجامدة وإنما كما يريد لها احساسه الداخلي بمعاني الجمل ومضامين

(١) هو الحسين بن منصور الحلاج ولد حوالي منتصف القرن الثالث الهجري ، وتصوف في شبابه ،
من أبرز أعماله كتابه " الطواسين " . وله مجموعة من الأشعار التي تتحدث عن مواجهته
الصوفية . وتوفي سنة ٣٠٩ هـ .

(٢) واحد من كبار الفلاسفة المسلمين الذين تصوفوا ومزجوا في شعرهم بين الخيال والحقيقة
الصوفية . من أبرز أعماله كتابه " الفتوحات المكية " .

(٣) عرف بالسهورودي المقبول ، وهو فيلسوف جرى التفكير ، جرت عليه جرأته القتل .

السياق ، ولو قيس للبند أن يستمر ويستقر لكانت ثورة (الشعر الحر) قد وجدت فيه مشرقاً طبيعياً لها ، ورافداً هائلاً يمنح تجربتها عناصر الدفع الى جوار عناصر البقاء ، ولكن البند لم يأخذ مجراه الطبيعي في حركة التاريخ ، وتوقف عند نماذج ساذجة ان أعطت قيمة التمرد على الشكل فقد لا تستطيع ان تعطى قيمة الحلول في الزمن كظاهرة متكاملة الشروط ، وهذا نموذج من نماذجه التي يمكن ان تعطى حس التمرد على الشكل بلا رصد من فلسفة أو رؤية أو حس جمالي وهو شرط الابداع الأول .

يقول (ابن الخلفة) :

أيها اللائم في الحب

دع اللوم عن الصب

فلو كنت ترى الحاجبي النج

فوق الأعمى الدمع

أو الخد الشقيق

أو الريق الرحيقي

أو القد الرشيق

الذي قد شابه الفصن اعتدالا وانعطافا

والأن يقول :

أتعلم أم لا أن للحب لذات ؟

وقد يحذر ولا يعذل من فيه غراما وجوى مات

فذا مذهب أرباب الكلمات

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات

فكم قد هذب الحب بليدا

(١)

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا

(ولا تحرف أوائل هذا اللون من الشعر ، ولكن أقدم من نظموا البند محتوق بن شهاب

الموسوي (١٠٠٥ هـ - ١٠٨٧ هـ) وعبد الرؤف الجده حفصي (١٠٦٦ - ١١١٣ هـ) ومحمد

(١) انظر : النقد الادبي الحديث في العراق - للدكتور أحمد مطلوب - ص ١٩٠ وما بعدها .

الزبني (١١٤٨ - ١٢١٦ هـ) وحفيد بن نزار الشيباني (المتوفى سنة ١٢٢٥ هـ) ومحمد
ابن الخلفة (المتوفى سنة ١٢٤٧ هـ) وعبد الغفار الأخرس (١٢٢٠ - ١٢٩٠ هـ) وغيرهم (١)

ومهما يكن من شيء فإن البند يدل دلالة أكيدة على أن الذهنية العربية المهددة كانت
تضيق في فترات الخمود بتقاليد الفن الباهظة ، فتتمرد عليها ، وتحدث ألوانا من التمهير قد
تصدم الذوق المثلي أول الأمر ، ولكنها كانت حرة لو استمرت على جهادها واصرارها أن تهمل بهذا
الذوق إلى شيء من القبول ثم إلى كثير من القبول آخر الأمر ، كما يحدث في كل حركات التجديد وحركات
الانقلاب على الذوق المثلي الجانح بطبيعته إلى عنان العادي ورفض المفامرة والتجريب .

بعد هذه الأيماء الخاطفة إلى عناصر الظاهرة العامة — ظاهرة التمرد في الشعر العربي
القديم — ونعني بالقديم هنا ما ليس معاصرا منه — يمكن ان نقرر باطمئنان أن هذا التمرد وان
كان لم يشكل في حينه اتجاها عاما إلا أنه كان موجودا ، وقد لا يطمئن في وجود ظاهرة من الظواهر
أنها لم تستطع أن تشكل اتجاها عاما ، لأن كثيرا من الظواهر الفنية والفكرية يكون محكوما بعوامل
بيئية وسياسية واجتماعية وانسانية تحد أو تطلق من قدرته على الشروع ، ولكنها لا تستطيع أن
تطمس قضية وجوده التاريخي ، وهكذا كانت ظواهر التمرد في شعرنا العربي القديم !

— ٩ —

وإذا كان التمرد في الشعر العربي القديم لم يشكل اتجاها عاما وإنما كان مجرد رجسات
محلية تحاصرهما عوامل خارجية فتحد من قدرتها على الشروع والانطلاق وتشكيل تيار عام يخطى
مساحة من الأبداع والزمن يستطيع بها أن يفرض حلوله التاريخي . . فهل استطاع هذا التمرد
(في الشعر العربي المعاصر) أن يشكل ظاهرة عامة ، أو اتجاها في الأبداع يلتف من حوله سدنته
وحوازيه ؟ وإذا كان ذلك كذلك فما هو السبب الكامن وراء توقيفه هنا واحباطه هناك ؟؟

أما أنه قد استطاع فإن كل الشواهد في قضية الشعر العربي المعاصر تؤكد أن التمرد يوشك
أن يكون لونا من ألوان القصيدة المتعددة ان لم يكن لونها الوحيد لدى طائفة هائلة من الشعراء
المعاصرين . . بدءا من الزهاوي ، وشكري ، والمقاد ، والمازني . . ومرورا بمدارس المهجر
وأبولو والرمزية وبعض من المحافظين . . وانتهاء بكل شعراء الشعر الحر وقصيدة النثر

ربما بلا استثناء !!

وأما عن العوامل الكامنة وراء بروز هذه الظاهرة في هذه المرحلة ، فيمكن ان نستقيها على وجه التقريب اذا نحن تأملنا ملاح ترمد الحركة الشعرية المعاصرة ، وسنجد ان بعض هذه العوامل سياسى ، وبعضها عقيدى ، وبعضها حضارى ، وبعضها ثقافى ، وسنقف مع كل واحد منها وفقا لسريضة نتيين من خلالها ملاح وجهه الخاص ثم ملاح اتساقه مع غيره في تشكيل وجه الظاهرة في شمولها العام .

أول هذه العوامل : العامل السياسى الذى يتمثل في واقع الأمة العربية المحزن منذ مطلع هذا القرن العشرين — على الأقل — حتى الان ، وضغط هذا الواقع على وجدان أجيال من الشعراء المعاصرين بكل أوقاره وأوزاره . فقد تقلبت هائل هذه الأمة العربية بين أحضان احتلالات باهظة : تركية ، وانجليزية ، وفرنسية ، وإيطالية ، ويهودية . . . مما أحدث صدعا لا يندمل في وجدان شعرائنا المعاصرين الذين تأكلهم مفارقات الواقع المجدب وما يحيط بهذا الواقع المجدب من واقع دعائى مغرق في الزيف والمفاخرة والادعاء . . ان الواقع غائص حتى أذنيه في الطين ، ولكن الدعاية تخلع على هذا الواقع أريدي من المثاليه تثير الحفاظ . . وبين شقى هذه الرجى ، ومن خلال ارتباط واقعا الخرافى في هبوطه ، بشماراتنا الخرافية في سذاجتها وادعائها ، يتمزق الشاعر العربي المعاصر .

لقد انتفضت الأمة العربية خلال لياليها الطويل انتفاضات كبيرة ، ولكنها كانت في كل مرحلة من مراحل هذا الانتفاض تقع تحت سنايك الهزيمة ، ليس لأنها محكومة بقابلية الهزائم والسقوط ، ولكن لأن بعض الذين تصدوا لقيادتها في هذه الانتفاضات لم يكونوا بحق على مستوى التمرد ، فأسقطوا الراية ، وقادوا شعوبهم الى الورا ، ولسنا هنا في مجال التاريخ السياسى للمرحلة حتى نحدد أو نحدد ، فحسبنا ان نشير الى خريطة الواقع السياسى وما تعاور أبعادها من تقلص أو انتفاض ، وكان من نتيجة هذه الهزائم أو هذه الاحباطات على وجه أدق ، أن وجد في ديواننا الشعرى المعاصر ما يمكن أن نطلق عليه (شعر الهزائم) وهو شعر متوجع أسيان ، ولكنه ترمد على أية حال ، ان لم يكن في اطواره الخارجى ففى محتواه المتكامل الراض .

وإن فالواقع السياسى المحزن للأمة العربية منذ مطلع هذا القرن حتى الان ، مع الكذب الدعائى الشير ، واحد من العوامل المبررة لوجود شعر التمرد الذى استقطب هزائم المرحلة وتنفس من خلالها غاضبا على كل شىء : على الواقع المجدب ، وعلى كذب الشعارات ، وعلى نكوس حاملى الرايات ، وعلى ضياع أجالم كثيرة ودما أكثر بلا مقابل حقيقى يمكن أن يضع حدا لاحتاس الشعار

المرئى بفداحة المأساة .

عامل آخر من عوامل تبرير وجود ظاهرة التمرد فى شعرنا المرئى المعاصر ، هو ما يمكن أن نصلح على تسميته (بظهور الأيديولوجيات) أى العقائد السياسية المختلفة ، واعتناق جيل من شعرائنا لهذه الأيديولوجيات ولسنا هنا بصدد تقويم مواقفهم العقيدية بقدر ما نحن هنا بصدد تقويم ما تركت هذه المواقف فى شعرهم من تمرد هائل ، أسفر عن وجهه انا ، وأسدل على وجهه الأقمعة انا ولا نغفر من الاى ترفاف بأن شعر هؤلاء الشعراء الذين التزموا هذه المواقف العقيدية المعينة ، كان على مستوى التمرد أقرب الى فهم حقيقة التمرد ، وان كان على المستوى الفنى الصرف قد أخفى فى كثير من مجالاته التسميرية والتشكيلية على السواء ، ربما لأن هؤلاء الشعراء قد التزموا فى شعرهم هذا ما لا يلزم ، وربما لان التحمس المفرط لا يمكن أن يعطى فنا بلا أخطاء .

على أية حال كان ظهور (الأيديولوجيات) فى المنطقة العربية واحدا من العوامل التى فجرت ظاهرة التمرد فى شعرنا المعاصر ، وإخفاق هذا العامل فى ابداع فن متكامل الأنساق لا يلغى كونه عاملا ، وعاملا له ثقله فى التأثير .

ثالث هذه العوامل : هو عامل انتصار التقدم العلمى وثورة الصناعة فى العالم الحديث ، فهنا كان هذا التطور الخطير فى المجال العلمى يحرز كل يوم عديدا من الانتصارات ، كان الشعر والشعر العربى بالذات - ط يزال فى نفس مواقفه يتلمس بوصف يوم مطير ، أو يتسول بمدح السلاطين والحاكمين ، أو يكتب مطولاته الفارقة فى التفتى بأمجاد الحاضر الناضب الجذور

أحس الشاعر المعاصر بأن العالم من حوله يتحرك ، وبأن الحياة من حوله تسير ، وبأن الفضاء بأبعاده والمهائلة يكاد فى قبضة العلم أن يدنو من الارض ، وبأن المقطم بجساره لكل هذه الافاق المذهلة هو انسان العلم الحديث أحس الشاعر المعاصر بأن أدواته لا تعنى شيئا ، وبأن الكلمات الفائقة تجرى على شفقيه بلا مضمون ، وبأن الشعر يوشك على يديه أن يحتضر ، وأن يفسح للعلم بلا شريك .

وكان على الشاعر المعاصر أن يختار بين أمرين : أن يتخلى عن دوره بلا عودة تاركا للعلم أن يقول كلماته الاولى والاخيرة على صرح الكون ، أو ينهض هو من جديد لرفض الواقع الممزق من حوله أولا ، ثم لخلق نوع من التلازم الشاق بينه وبين هذا العالم الجديد بكل تركيباته المعقدة الى حد الفموض ثانيا واختار الشاعر أطول الطريقين وأروعهما والحق يقال ، اختار أن يدخل

في مباراة مع قضية التطور الالى ، وقضية التركيب الحضارى ، وقضية الانسان بين حضارة مركبسة ،
واله ميطرة . . . وكلفته هذه المضارة كبريا من المعاناة .

كل ذلك أحدث أثره الفائر في نوعية تكوينات الشاعر المعاصر ، وكان التمرد أبرز هذه التكوينات
لأنه - في هذا الصراع - بلا تمرد ، كان لا يمكن أن يولد شعر على الارض العربية قابل للاستمرار
والتطور ، فكان تمرد على الشكل ، وكان تمرد على المحتوى ، وكان تمرد على زاوية الرؤيا ، وكان تمرد
على المسح الزمانى والمكانى للأشياء والشخوس .

رابع هذه العوامل : هو عامل وفود الثقافات الأجنبية المتمردة الشاكة الراضة على مستوى
الشكل والمضمون بلا تفريق . ونحن أمام هذا العامل الجذرى في تشكيل ملامح التمرد في شعرنا
المعاصر المعاصر لا نملك الا أن نمر به هنا مروراراصدا يضعه فحسب بين العوامل الدافعة الى بروز
التمرد ، لأن تأمل ملامحه الحقيقية يفضى بنا الى دراسة شاملة لأدب القصة والمسح والشعر والرواية
والبحث ، في الأدب الوافد الذى يتسم بالتمرد ويتناول قضايا الانسان والكون من وجهة الفضب
الفلسفى وليس من وجهة الصالحة مع ظواهر الفموس في هذا الكون المهائل الأسرار . . . وليس من هنا
هنا أن نستطرد مع هذا الخاطر المعجز الثير ! !

هذه - على وجه التقريب - هى العوامل الأربعة من بين أبرز عوامل ظهور التمرد في شعرنا
المعاصر المعاصر ، ربما تكون في حاجة الى استقصاء أشمل ، وربما تكون في حاجة الى تأمل أعمق ، وربما
تكون في حاجة الى تحقيق أدق ، ولكن تحديد ها على هذا النحو ربما يخبرى دراسة متخصصة أخرى
بتناولها من جديد والقاء مزيد من الضوء على مصادرها ونشوتها ، وأبعاد حركتها ، ومطامح ما ترمى
اليه من أهداف . وهو جهد ليس في طاقتنا - الان - أن ننهض به مع نهوضنا بمبء هذا
العمل القادح الذى نتصدى هنا لدراسة ظواهره وقضاياها .

- ١٠ -

لماذا - فقط - وقفنا عند حد (القصيدة) المتمردة ، ولم ندخل في حساب هذه الدراسة

(المسح الشعرى) حتى ولو كان أكثر تطرفا من القصيدة في قضية التمرد ؟

ربما لأن للمسح - بحامة - مضمونا محدد ا ، قد يكون ثوريا ، وقد يكون ميتافيزيقيا ،

وقد يكون شيئا آخر غير هذا وذاك ، الا أنه في النهاية مضمون محدد بشخصه ومقولاته . . . وحين

ينتقل التمرد الى اعطاء (مضمون محدد ، أى بديل) يكون - كما أسلفنا - قد أصبح (ثورة)

وليس مجرد تمرد .

من هنا كان طح هذه الدراسة للمسح الشمري خان خارطة التمرد ، لأنها لا تريد للتمرد أكبر من أن يظل تحديا وانفجارا ومعارضة . . . فاذا باشر عملية ايجاد البديل من خلال تحديدات معينة ، خلع عن نفسه اردية التمرد وارتدى على الفور اردية الثورة . وهكذا نحت هذه الدراسة قضية المسح الشمري حتى لا تخطأ أو تغامر بأهم عناصر توفيقها ، وهو عنصر التحديد ! !

- ١١ -

يبقى أن نتعرف على أشكال التمرد في الشعر العربي المعاصر ، وأن نقوم بتحديد مقارب لفهم كل شكل من هذه الأشكال ، حتى تكون خطواتنا التطبيقية فيما يلي ناهضة على أساس من التصور الكلي للظاهرة ، وهدى أن هذا التحديد المقارب لا يضع الكلمة الأخيرة في القضية ، وإنما هو اجتهاد ذاتي خاضع بالضرورة لضيق الخطأ والصواب ، إلا أنه نابع من اقتناع يضعه من الذات الخالقة موضع الثقة واليقين .

وأشكال التمرد في الشعر العربي المعاصر - فيما نعتقد - ثلاثة ، إذا اسقطنا رابعا صميما ربما لأن صدر المرحلة لا يتسع لتجسيده وتحديد ، وتسليط الضوء على أبعاده وقضاياها . والأشكال الثلاثة هي :

التمرد الفني . . . أي تمرد الشعر على الشكل والضمون ، واللغة .

والتمرد السياسي . . . أي تمرد الشعر على الهزائم ، والصمت والقهر ، والسلطين .

والتمرد الاجتماعي . . . أي تمرد الشعر على التفاوت الطبقي ، والقيم الاجتماعية ، والواقع

الحضاري .

أما الشكل الرابع الذي أسطته هذه الدراسة وهي واعية بصميمته فهو : التمرد الميتافيزيقي ،

وإن كانت لم تهمله أهلا كاملا في تأملها لبعض الظواهر في بعض الفصول .

هذه - فيما نعتقد - هي أصوات التمرد التي تتردد في الشعر العربي المعاصر ، وقد تكون

- في هذه الدراسة - غير شاملة ولا استغراقية ، ولكنها بالتأكيد اجتهاد بذل من الجهد ما أتبع

له ، وكل ما يرجوه أن لا يكون - في رحلته - حاطب ليل ، وأن يرجع من سفره مع تفريعات هذه

الأشكال بنتائج تضيف إلى العلم شيئا يستحق كل هذه المعاناة .

وللحقيقة ما أعطى . . .

وعلى الله قصد السبيل ! !

الباب الأول

=====

ظواهر التمرد الفني

=====

- الفصل الأول : التمرد على الشكل
- الفصل الثاني : التمرد على المضمون
- الفصل الثالث : التمرد على اللغة

الفصل الأول :

التمرد على الشكـل

=====

لكن تصرف حجم التمرد على الشكل في الشعر العربي المعاصر ، لا بد أن نعرف أولاً ما هو الشكل في الشعر العربي بحامه . . . وربما كان أقرب تعريف للشكل في الشعر العربي هو أنه ذلك الاطار الموسيقي الذي اصطلح على تسميته بالمروض ، والذي رصده الخليل بن أحمد في خمسة عشر (١) وزناً سعى كل وزن منها بحراً ، ثم زاد الأخفش عليها بحراً سماه المتدارك ، فصارت ستة عشر بحراً ، هي :

الطويل . . . والمديد . . . والبسيط . . . والواقر . . . والكامل . . . والهجن . . .
والرجز . . . والرمل . . . والسريع . . . والمنسج . . . والخفيف . . . والمضارع . . . والمقتضب . . .
. . . والمجتث . . . والتقارب . . . والمتدارك . . .

وهذه البحور تتكون من التفعيلات الخماسية والسباعية ، وتقسم بموجب ذلك الى

ثلاثة أقسام :

القسم الأول - ويتكون من ثلاثة أبحر هي : (الطويل ، والمديد ، والبسيط)

وتصرف بالمتزجة ، لأن تفعيلاتها مكونة من جزء خماسي وآخر سباعي .

القسم الثاني - ويتكون من أحد عشر بحراً وهي (الواقر ، والكامل ، والهجن ،

والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمنسج ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث)

وتصرف بالسباعية لأن تفعيلاتها متماثلة ومكونة من سبعة أحرف .

القسم الثالث - ويتكون من البحرين : (التقارب ، والمتدارك) وتصرف بالخماسية

لأن تفعيلاتها متماثلة ومكونة من خمسة أحرف .

وقد قام المرصيون بجمع هذه البحور في خمس دوائر هي :

دائرة المختلف : وتحتوي على الأبحر التالية : الطويل ، والمديد ، والبسيط .

دائرة المختلف : وتحتوي على البحرين : الواقر ، والكامل .

دائرة المجتث : وتحتوي على الأبحر : الهجن ، والرجز ، والرمل .

دائرة المشتبه : وتحتوي على الأبحر : السريع ، والمنسج ، والخفيف ، والمضارع ،

والمقتضب ، والمجتث .

دائرة المتفق : وتحتوي على البحرين : التقارب ، والمتدارك .

(١) هو أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد البصري الفراهيدي الأزدي أول من استخرج علم المروض .
توفي سنة ١٨٠ هـ .

وتتركب هذه البحور من تفعيلات أساسية تطرأ عليها زحافات (١) و (٢) وحلل فتخبر من شكل الإيقاع

فيها تخييرا واضحا . . . وسنكتفي هنا بزيادة الشكل الأساسي ، لأن ما يهمنا هو تقيضه - أي الشكل الذي تمرد عليه - وليس تفرعاته وخصائمه .

فالأول : الطويل - وأجزاؤه :

فمعلن مفاعلين فمعلن مفاعلين

فمعلن مفاعلين فمعلن مفاعلين

(٣) وعروضه واحدة مقبوضة ، وأضرِبها ثلاثة : (٤)

الأول صحيح ، ومثاله :

ولم أعظم بالطوع مالي ولا عرضي

أيا فمذركانت غرورا صحيفتي

الثاني مثلها ، ومثاله :

ويأتيك بالأخبار من لم تـزود

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا

الثالث محذوف ، ومثاله

والا تقيموا صاغرين الرؤسا

أقيموا بني النعمان عنا صدوركم

والثاني : المديد - وأجزاؤه :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

(٥) وهو مجزوء وجوبا . . . وأعارضه ثلاثة وأضرِبه ستة :

١ - الأول صحيحة وأضرِبها مثلها ، ومثاله :

يا لبكر أين أين الفـرار

يا لبكر انشروا لي كليبا

٢ - الثاني مجزوء فمها ضربا ثلاثة :

الأول مقصور ، ومثاله :

كل عيش صائر للـزوال

لا يفنر امرأ عيشه

(١) الزحاف تغيير مختص بثواني الاسباب مطلقا (أي سواء كان خفيفا أم ثقيلا) بلا لزوم ، وهناك نوعان من الزحاف : الزحاف المفرد ويقصد به إجراء تغيير واحد في حركة أو سكون أحد أحرف التفعيلة ، والزحاف المركب ويقصد به إجراء تغييرين في حركات التفعيلة .

(٢) العلة تغيير غير مختص بثواني الاسباب ، ويقع بالاصالة في العروض والضرب مع اللزوم ، فإذا دخلت علة في بيت من ابيات القصيدة لزم دخولها في بقية الابيات وهناك نوعان من الملل النوع الأول ويسمى (علل الزيادة) حيث يضاف عدد من الاحرف المتحركة أو الساكنة الى آخر حركة في العروض أو الضروب ، والنوع الثاني ويسمى (علل النقص) حيث تحذف بعض الاحرف المتحركة أو الساكنة من العروض أو الضروب .

(٣) العروض : هو الجزء الاخير من الشطر الاول .

(٤) الضرب : هو الجزء الاخير من الشطر الثاني .

(٥) المجزوء : ما ذهب جزءا عروضه وضربه .

(٦) القصر : حذف الحرف الساكن الاخير ثم تسكين الحرف المتحرك الذي قبله . (تصير فاعلاتن فاعلن ، وفمعلن فمعلن) .

الثاني مثلها ، ومثاله :

شاهدا ما كنت أو غائبهما

اعلموا اني لكم حافظ

(١)

الثالث أبت ، ومثاله :

أخرجت من كيس دهقان

انما الذلفاء ياقوتة

(٢) (٣)

٣ - الثالثة محذوفة مخبونة ، ولها ضريان :

الأول مثلها ، ومثاله :

حيث تهدي ساقه قدمه

للفتى عقل يعيش به

الثاني أبت ، ومثاله :

تقضم الهندي والنارا

رب نار بت أرقها

والثالث : البسيط - وأجزاؤه :

مستعمل فاعلن مستعملن فاعلن

مستعملن فاعلن مستعملن فاعلن

وأعارضه ثلاثة ، وأضره ستة :

١ - الأولى مخبونة ، ولها ضريان :

الأول مثلها ، ومثاله :

لم يلقها سوقة قبل ولا ملك

يا حارلا أرمين منكم بداهية

(٤)

الثاني مقطوع ، ومثاله :

جرداء محروقة اللحين سرحوب

قد أشهد الغارة الشمواء تحملى

٢ - الثانية مجزوءة صحيحة ، وأضرها ثلاثة :

(٥)

الأول مجزوءة مذال ، ومثاله :

سعد بن زيد وعمرو من تميم

انا ذمنا على ما خيلت

(١) البتر : حذف آخر ثلاثة احرف : المتحرك والساكن والمتحرك ، وتغيير المتحرك الى ساكن

تصير فصولن فع ، وفاعلاتن فاعل)

(٢) الحذف : حذف الحرفين المتحرك والساكن الاخير (تصير مفاعلين مفاعى)

(٣) الخين : حذف الحرف الثاني الساكن (تصير فاعلن فعلمن ، وفاعلاتن فعلاتن ، ومستعملن

متعلمن ، ومفعولات مفعولات)

(٤) القطع : حذف الحرف الساكن الاخير ثم تسكين الحرف المتحرك الذى قبله (تصير فاعلن

فاعل ، ومتفاعلن متفاعل ، ومستعملن مستعمل)

(٥) التذييل : زيادة حرف ساكن الى الاخر (تصير فاعلن فاعلان ، ومتفاعلن متفاعلان ، ومستعملن

مستعملان)

الثاني مثلها ، ومثاله :

مخلوق دارس مستعجم ماذا وقوفى على ربح عفا

الثالث مجزوء مقطوع ، ومثاله :

سيروا مما انما ميحادكم يوم الثلاثاء ببطن الوادى

٣ - الثالثة مجزوءة مقطوعة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

ما هيج الشوق من اطلال اضحت تقارا كوحى الواحى

والرابع : الوافر - واجزأؤه :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وله عروضان وثلاثة ضرب :

١ - الاولى مقطوفة ، وضربها مثلها ، ومثاله :
(١)

لنا غنم نسوقها غزار كان قرون جلتها العصى

٢ - الثانية مجزوءة صحيحة ، ولها ضربان :

الاول مثلها ، ومثاله :

لقد علمت ربيمة أن ن حبلك واهن خلق

الثاني مجزوء مصوب ، ومثاله :
(٢)

اعاتبها وامرأها فتفضبنى وتمصينى

والخامس : الكامل - واجزأؤه :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وأعاريضه ثلاثة ، وأضربه تسعة :

١ - الأولى تامة ، وأضربها ثلاثة :
(٣)

(١) القطف : حذف الحرفين الساكن الاخير والمتحرك الذى قبله ، ثم تسكين الحرف المتحرك

الذى قبلهما • (تصير مفاعلتن مفاعل) وتحول الى فعولن •

(٢) العصب : تسكين الحرف الخامس المتحرك (تصير مفاعلتن مفاعلتن) •

(٣) التام : ما استوفى اجزاء دائرته من عروض وضرب بلا نقص كأول الكامل والرجز •

الأول مثلها ، ومثاله :

وكما علت شمائله ونكرومسي

وإذا صحت فما أقصر عن ندى

الثاني مقطوع ، ومثاله :

نسب يزيدك عندهن خيالاً

وإذا دعوتك عمه فأنسه

(١) (٢)

الثالث أخذ مضمراً ، ومثاله :

درست وفيها القطر

لمن الديار برامتين فمأقيل

٢ - الثانية حذاء ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

هطل أجيها واح تـرب

دمن عفت ومحا معالمها

الثاني أخذ مضمراً ، ومثاله :

دعيت نزال ولج في الذعر

ولأيت أشجع من أسامة إذ

٣ - الثالثة مجزوءة صحيحة ، وأضربها أربعة :

(٣)

الأول مجزوء مرفل ، ومثاله :

ي فلم نوت وأت آخر

ولقد سبقتهم السـي

الثاني مجزوء مذل ، ومثاله :

أبدا بمختلف الرياح

جدت يكون مقامه

الثالث مثلها ، ومثاله :

متجشماً وتحمل

وإذا افتقرت فلا تكن

الرابع مجزوء مقطوع ، ومثاله :

أكثروا الحسنات

وإذا هم ذكروا الأسا

والسادس : الهنـج - وأجزاؤه :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(١) الحذف : حذف آخر ثلاثة أحرف منها اثنان متحركان وواحد ساكن (تصير مفاعيلن مفاعيلن)

وتحول إلى فـئـلـن .

(٢) الأضمار : تسكين الحرف الثاني المتحرك (تصير مفاعيلن مفاعيلن) .

(٣) الترفيل : زيادة حرف متحرك ثم حرف ساكن إلى الآخر (تصير فاعيلن فاعلاتن ، ومفاعيلن مفاعلاتن) .

الأول تام ، ومثاله :

مَلَّ سَحَقُ الْبُرْدِ عَنِّي بِعَدِكَ الْقَطْرُ مَفْنَاهُ وَتَأْوِيْبُ الشَّمْسِ السَّالِ

الثاني مقصور ، ومثاله :

أَبْلَغُ النَّحْمَانِ عَنِّي مَالِكَا أَنَّهُ قَدْ طَالَ حَبْسِي وَانْتِظَارِي

الثالث مثلها ، ومثاله :

قَالَتِ الْخَنَسَاءُ لَمَّا جِئْتَهَا شَابَ بَعْدِي رَأْسُ هَذَا وَاشْتَهَبَ

٢ - الثانية مجزوءة صحيحة ، وأضرِبها ثلاثة :

(١)

الأول مجزوءٌ سِيخٌ ، ومثاله :

يَا خَلِيلِي أَرْحَمًا وَاسْتَخْبِرَا رَبِّيَا يُسْفِنَانِ

الثاني مثلها ، ومثاله :

مَقْرَأْتُ دَارِسَاتٌ مَثَلِ آيَاتِ الزُّمُورِ

الثالث مجزوءٌ محذوفٌ ، ومثاله :

مَا لَمَّا قَرَّتْ بِهِ الْعَيْنَانِ مِنْ هَذَا ثَمْنِ

والتاسع : السريع - وأجزاؤه :

مستعملن مستعملن مفعولاتُ مستعملن مستعملن مفعولاتُ

وأعاريضه أربع ، وأضرِبه ستة :

(٢) (٣)

١ - الأولى مطوية مكسوفة ، وأضرِبها ثلاثة :

(٤)

الأول مطوى موقوفٌ ، ومثاله :

أَزْمَانٌ سَلَى لَا يَرَى مَثَلَهَا الرَّائُونَ فِي شَامٍ وَلَا فِي عَسْرَاقٍ

الثاني مثلها ، ومثاله :

هَاجَ الْمَهْوَى رَسْمَ بَدَاثِ الْغَضَى مَخْلُوقٌ مُسْتَعْجِمٌ مَحْـُـوْلٌ

(١) التسيبغ : زيادة حرف ساكن الى الآخر (تصير فاعلاتن فاعلاتن)

(٢) الطي : حذف الحرف الرابع الساكن (تصير متفاعلن متفعلن ، ومستفعلن مستعملن ، ومفعولات مفعولات)

(٣) الكسف : حذف الحرف الاخير المتحرك (مفعولات - بضم التاء - مفعولات)

(٤) الوقف : اسكان السابع المتحرك (تصير مفعولات مفعولات)

الثالث أصله (١) ، ومثاله :

قالت ولم تقصد لقليل الخنا مهلاً لقد أبلغت أسماعي

٢ - الثانية مفعولة مكسوفة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

النشر منك ، والوجوه دنا نيرٌ ، وأطراف الألف عنم

٣ - الثالثة موقوفة مشطورة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

ينضحن في حافاتهما بالأهوال

٤ - الرابعة مكسوفة مشطورة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

يا صاحبي رحلي أقلًا عدلي

والعاشر : المنسج - وأجزاؤه :

ستفعلن مفعولاتٌ استفعلن استفعلن مفعولاتٌ استفعلن

وأعاريضه ثلاثة كأضربه :

١ - الأولى صحيحة ، وضربها مطوى ، ومثاله :

ان ابن زيد لا زال مستحماً للخير يفشى في صوره المرفأ

٢ - الثانية موقوفة منهوكة وضربها مثلها ، ومثاله :

صبرا بني عبد السدار

٣ - الثالثة مكسوفة منهوكة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

ويل أم سعد سمدا

والحادى عشر : الخفيف - وأجزاؤه :

فاعلاتن مستفعٍ كن فاعلاتن فاعلاتن مستفعٍ كن فاعلاتن

وأعاريضه ثلاثة ، وأضربه خمسة :

١ - الأولى صحيحة ، ولها ضربان :

الأول مثلها ، ومثاله :

حل أهل ما بين دُرنا فبادو لا وحلت علوية بالسخال

(١) الصلم : حذف آخر ثلاثة أحرف منها التحرك ثم الساكن ثم التحرك (تصير مفعولاتٌ

بضم التاء - مفعو)

(٢) الخيل ؛ (خين وطى) حذف الحرفين الثاني والرابع الساكنين (تصير استفعلن معلن ،

ومفعولاتٌ - بضم التاء - معلاتٌ - بضم التاء)

(١)

ولحقه التشميت جوارا ، وهو تغيير فاعلاتن لرتة مفعولن ، ومثاله

ليس من مات فاستراح بميت انما الميت ميت الأحياء
انما الميت من يعيش كئيبا كاسفا باله قليل الرجاء
الثاني محذوف ، ومثاله :

ليت شعري هل ثم هل اتينهم أم يحولن من دون ذاك الردى
٢ - الثانية محذوفة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

ان قدرنا يوما على عامر نتصف منه أو ندعه لكم
٣ - الثالثة مجزوءة صحيحة ، ولها ضربان :
الاول مثلها ، ومثاله :

ليت شعري ماذا تـرى أم عمرو في أمرنا
الثاني مجزوء مخبون مقصور ، ومثاله :

كل خطب ان لم تكـو نوا غضبتهم يسـير
والثاني عشر : المضارع - وأجزاؤه :

مفاعيلن فاعٍ لآتُنْ مفاعيلسن مفاعيلن فاعٍ لآتُنْ مفاعيلن
وعروضه واحدة صحيحة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

دعاني الى سـمـادي دواعي هوى سـمـادي
والثالث عشر : المقتضب - وأجزاؤه :

مفعولاتٌ مستفعلن مستفعلن مفعولاتٌ مستفعلن مستفعلن
وهو مجزوء وجوبا ، وعروضه واحدة مطوية ، وضربها مثلها ، ومثاله :

وبيته أقبلت فلاح لها عارضان كالسبج
والرابع عشر : المجتث - وأجزاؤه :

مستفعلٍ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن مستفعلٍ لُنْ فاعلاتن فاعلاتن
وهو مجزوء وجوبا ، وعروضه واحدة صحيحة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

البطن منها خيمـس والوجه مثل الهـلال

(١) التشميت : حذف اول الوجد المجموع (تصير فاعلاتن فالاتن وتنقل الى مفعولن ،
وفاعلن فالن وتنقل الى فمعلن) .

ويلحقه التثنية ، ومثاله :

لم لا يحيى ما أقول ذا السيد التام أقول

والخامس عشر : التقارب - وأجزاؤه :

فمعلن فمعلن فمعلن فمعلن

وله عروضان ، وستة أضرب :

١ - الأولى صحيحة وأضربها أربعة :

الأول مثلها ، ومثاله :

فأما تميم تميم بن مر

الثاني مقصور ، ومثاله :

وأوى إلى نسوة بكسبت

الثالث محذوف ، ومثاله :

وأروى من الشعر شعرا عويصا

الرابع أيتر ، ومثاله :

خلت من سليلي ومن ميمة

٢ - الثانية مجزوءة محذوفة ، ولها ضهران :

الأول مثلها ، ومثاله :

أمن دننة أقترت

الثاني مجزوء أيتر ، ومثاله :

تمفف ولا تبتثسي

والسادس عشر : المقدارك - وأجزاؤه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وله عروضان ، وأربعة أضرب :

١ - الأولى تامة ، وضربها مثلها ، ومثاله :

جامعا عامر سالما صالحا

٢ - الثانية مجزوءة صحيحة ، وأضربها ثلاثة :

بعدها كان ما كان من عامر

الأول مجزوء مخبون مرفل ، ومثاله :	قد كساها البلى الطسوان
دارسلى بشحر عَمَّان	
الثانى مجزوء مذال ، ومثاله :	
هذه دارهم أقفرت	أم زبور محتها الدهرور
الثالث مثلها ، ومثاله :	
قف على دارهم وابكبين	بين أطلالها والدمسـن
والخبين فيه حسن ، ومثاله :	
كرة طرحت بصوالجوة	فتلقها رجل رجـل
(١)	
والقطع فى حشوه جائز ، ومثاله :	
مالى مال الا درهم	أو برذوى ذاك الأدهم
وقد اجتمعا فى قول الشاعر :	
زمت ابل للبين ضحسى	فى غور تهامة قد سلكوا

بقى جانب آخر من جانب القضية التشكيلية فى بناء الشعر العربى ، هو جانب القافية ، وسنلم هنا كذلك بأصولها العامة دون تطرق الى التفريعات والخصائص ، لأن ما يهنا هو نقيضها ، أى التمرد عليها .

والقافية هى من آخر البيت الى أول متحرك قبل ساكن بينهما ، وتكون اما بعض كلمة ، واما

كلمة وبعض أخرى ، واما كلمتين .

(٢) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (٣) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (٤) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (٥) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (٦) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (٧) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (٨) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (٩) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (١٠) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (١١) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (١٢) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل ،
 (١٣) الروى ، والوصل ، والخروج ، والرّدف ، والتأسيس ، والدخيل .

(١) الحشو : كل ما عدا العروض والضرب فى البيت .

(٢) الروى : حرف بنيت عليه القصيدة ونسبت اليه ، فيقال ميمية أو نائية .

(٣) الوصل : حرف لين ناشئ عن اشباع حركة الروى أو ها تليه .

(٤) الخروج : حرف مدّ ناشئ عن اشباع حركة ها الوصل .

(٥) الرّدف : حرف لين (أهم من ان يكون حرف مدّ أولا) قبيل الروى .

(٦) التأسيس : ألف يفصل بينها وبين الروى حرف متحرك وهذه الالف اما ان تكون من كلمة الروى او من غير كلمة الروى .

(٧) الدخيل : حرف متحرك بين ألف التأسيس والروى .

(٨) المجرى : حركة الروى المطلق .

(٩) النفاذ : حركة ها الوصل .

(١٠) الحدو : حركة ما قبل الرّدف .

(١١) الاشباع : حركة الدخيل .

(١٢) الروى : حركة ما قبل التأسيس .

(١٣) التوجيه : حركة ما قبل الروى المقيد .

وللقافية نوعان :

١ - مطلقة : وهي التي يكون الروى فيها متحركا .

٢ - مقيدة : وهي التي يكون الروى فيها ساكنا .

والمطلقة ستة أقسام : مجردة موصولة باللين ، ومردوفة موصولة باللين ، وموسسة موصولة

باللين . . . والمقيدة ثلاثة أقسام : مجردة ، ومردوفة ، وموسسة .

وللقافية القاب ٠٠ هي :

(١) المتكاوس ، والمتراكب ، (٢) والمتدارك ، (٣) والمتواتر ، (٤) والمترادف ، (٥)

ولها عيوب سبعة ، هي :

(٦) الإيطاء ، والتضمين ، (٧) والإقواء ، (٨) والإصراف ، (٩) والإكفاء ، (١٠) والإجازة ، (١١) والسناد ، (١٢)

(١) المتكاوس : كل قافية توات فيها أربع حركات بين ساكنيها ، كقوله : قد جبر اللين الإله فجبر .

(٢) المتراكب : كل قافية توات فيها ثلاث حركات بين ساكنيها ، كقوله : أخب فيها وأضح .

(٣) المتدارك : كل قافية توات فيها حركتان بين ساكنيها . كقوله : قفا نيك عن نمكري حبيب ومثزل

(٤) المتواتر : كل قافية بين ساكنيها حركة ، كقوله : وطفى لوشنلت بالخلد عنه نازعتني الهه في الخلد نفس .

(٥) المترادف : كل قافية اجتمع ساكنها . كقوله : كل عيش صائر للزوال .

(٦) الإيطاء : إعادة كلمة الروى لفظا ومعنى .

(٧) التضمين : تعليق البيت بما بعده .

(٨) الإقواء : اختلاف المجرى بالكسر والضم .

(٩) اختلاف المجرى بالفتح وغيره (الضم والكسر) .

(١٠) اختلاف الروى بحروف مقاربه المخارج كاللام والنون .

(١١) الإجازة : اختلاف الروى بحروف متباعدة المخارج .

(١٢) السناد : اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات . وهو خصه : سناد الردف

وهو ردف احد البيتين دون الآخر . وسناد التأسيس وهو تأسيس أحد هما دون الآخر .

وسناد الاشباع وهو اختلاف حركة الدخيل . وسناد الحدو . وهو اختلاف حركة ما قبل

الردف ، وسناد التوجيه وهو اختلاف حركة ما قبل الروى المقيد .

بهذا التصور العام لقوانين القافية وخصائصها وما يطرأ عليها من عيوب ، نكون قد ألمنا بجانب قضية الشكل العروضي : (عروضاً وقافية) . وكما أسلفنا فإننا لم نشأ أن نخوض في جزئيات هذا القانون التشكيلي الذي يصل في دقته وتمقيده إلى المستوى الذي يشارف درجة النظر الفلسفي للإيقاع والضبط ، مما يدل دلالة أكيدة على أن العروض والقافية في الشعر العربي لم يكونا فورة أملت لها طبيعة خارجية بقدر ما كانا تأملاً هادئاً عميقاً في قوانين حركة الأشياء ، واستخلاصاً للكل من جزئياته المتناثرة وفق منطق علمي يتكهن في استخلاص النتائج على استقصاء كل المقدمات .^(١)

* * *

فإذا كان هذا هو الشكل الموسيقي الذي تحرك فيه الشعر العربي منذ كان هذا الشعر ، فإن أول ما يلفتنا فيه هو هذه الصرامة الرياضية التي تحدد قوانينه الشكلية ، وتضبط إيقاعه الموسيقي ، وتنبه إلى عوارض التعبير أو معاطب المخطط التي تطرأ على هذا الإيقاع .

وإنما كان هذا الشكل قد اكتسب رسوخاً تاريخياً لا تمداده كل هذا الاتساع في أعماق الزمن ، فإن قيمته النهائية لا يحددها هذا القدم وحده ، وإنما يحددها كذلك اقتداره الفذ على التعبير الفني البليغ عن كل هذه المراحل التاريخية ، وقيادته النابغة للوجدان العربي القوي طيلة هذه القرون ، واستيما به الحضاري لكل صيحات التطوير والتحديث والتصوير ما أضفى عليه طواعية شاملة كاتفق بها كل محاولات الطمس والتشويه .

إلا أنه تعرض في هذا الطور الأخير لرجة هائلة زحزحته بعض الشيء عن مكانه الراسخ ، ولكنها لم تزحزحه نهائياً ، وقد لا تستطيع على المدى البعيد أن تفعل ذلك ، لأن هذا الشكل القديم لم يستنفد بعد كل إمكاناته ، ولم يقف — فريد الشاعر الحقيقي — عاجزاً عن خوض معركة التعبير عن صراع الحياة والموت ، وجدل الخير والشر ، وعراك الحرب والسلام ، واحتواء الطبيعة في ما بعد الطبيعة .

(١) اعتمدنا في هذا العرض العروض لبحور الشعر العربي وقوافيه على كتاب : (متن الكافي في علم العروض والقوافي — تأليف العلامة أبي العباس أحمد بن شعيب القناني الشافعي) .

وكتاب : (موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية — للدكتور محمد طارق الكاتب) .

وكتاب : (العروض والقوافي — تأليف الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي بالاشتراك) .

فلنتأمل قضية التمرد على هذا الشكل اذن بلا وجل ه وبلا خوف من أن يكون التقصيد النظرى لشكل يضع بالضرورة بديلا لشكل اخر ه فان النظر يعطى لنظيره نوعا من الحفز على مواصلة الاجادة ه ولا يشكل - فيما نرى - عدوانا من أى لون على هذا النظر ه

وقد بدأت حركة التمرد على الشكل التقليدى للقصيدة العربية تأخذ شكل الظاهرة مع مطالع القرن العشرين ه أما قبل ذلك فقد كان التمرد على الشكل مجرد محاولات نرى لها شواهد متناثرة فى القديم والحديث ه وهذا يؤكده ان التمرد فى هذه المراحل لم يكن وليد موقف فلسفى بقدر ما كان استجابة وهلية لموامل التلمس التى لا يساندها موقف كلى فى فهم فلسفة الفن والجمال فى القديم نقرأ هذه الابيات التمردية على القافية فى كتاب : (اعجاز القران) للهاقلى (١)

رب أخ نكت به مختبطا	أشد كفى بحرا محبنا
تمسكا منى بالسود ولا	أحسبه يزهد فى ذى أمل
تمسكا منى بالسود ولا	أحسبه يغير المهـمـد ولا
يحول عنه أبدا	فخاب فيه أملـى

ويقول العقاد ان العرب لم تكن تنكر القافية المرسله ه فقد كان شعراؤهم يتساهلون

فى التزام القافية ه كما فى قول الشاعر :

ألا هدتى ان لم تكن أم مالك	بملك يدى أن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاء وغلظة	اذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال أقلا واتركا الرجل انى	بمهلكة والماقيات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل	لمن جمل رخو الملاط نجيب

وفى الحديث نرى رزق الله حسون ينظم ترجمته للفصل الثامن عشر من سفر أيوب فى كتابه :

(أشعر الشعر) عام ١٨٦٩ بلا قافية ه لأن حد الشعر عنده - كما يقول - نظم موزون وليست القافية تشترط الا لتحسينه ٠٠٠ كما نرى أحمد فارس الشدياق ينظم أربعة ابيات بلا قافية موحدة ه بل انه يتجاوز تعدد القافية الى نظمها من ثلاثة بحور (٢)

(١) الهاقلى هو ابو بكر محمد بن الطيب الباقلى - ولد بالبصرة ثم رحل الى بغداد حتى قضى نحبه فيها .

(٢) انظر اعجاز القران - للهاقلى - ص ٥٦ .

(٣) انظر : ديوان الطرس - المقدمة للعقاد ص ١٥ .

(٤) ادب شامى عاش بين سنتى (١٨٢٥ - ١٨٨٠)

(٥) انظر : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ه ص ١٩ وما بعدها .

(٦) عاش الشدياق - وهو ادب شامى - بين سنتى (١٨٠٤ - ١٨٨٧) .

(٧) انظر : مجلة عالم الفكر الكويتية - المجلد الرابع - العدد الثانى - ١٩٧٣ .

وهذا يقطع بأن حس التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربية له جذور تاريخية ترجع الى الطائفة البعيد والقريب * وان كان في هذا الطور المتقدم لم يستطع أن يفرض كاهله ككل قيود الشكل القديم ، واكتفى بان يعلن رفضه لوحدة القافية في مثل هذه الأبيات ، مما يؤكد أنه كان مجرد احساس لم يرق الى مستوى الظاهرة *

أما في مطالع القرن العشرين ، فقد تغير الوضع تغيرا شاملا ، فهبت عواصف التمرد على الشكل الثابت للقصيدة ، وحاول غير واحد من الشعراء ان يزحج القافية - أول الأمر - عن مكانها ، وأن يطلق الأبيات من عقاب البحث عن كلمات معينة تنتهي جميعها بحرفين أو بحرفين أو بأكثر على هيئة واحدة ، وكان بحث الشعراء عن مخرج من هذه الضائقة الشكلية ناهضا على أساس فلسفي وليس على مجرد البحث عن خلاص من الصعوبة التي يدركون جيدا انها سمة لازمة من سمات كل خلق أصيل * وكان هذا الأساس الفلسفي نابعا من طمح هذا الجيل من الشعراء الى ارتياد افاق الشعر القصصي والملحمي والتشعبي الذي زخرت به حركة الشعر العالمي واقترنت به حركة الشعر العربي ، كادت على وجه التخصيص *

وبناء على ذلك احتج الثائرون ضد التصريف التقليدي للشعر العربي المحدود بالوزن والقافية ، بأن القافية وموسيقاها ليستا جزءا ضروريا من الشعر ، ان القافية الموحدة تحدد الصانع وتقولد الشاعر بعيدا عن أفكاره الأصلية ، وتضطره الى أن يخضع عواطفه وأفكاره للقافية ، وتصدم احساسه الشاعر وهو في غيبوبة الابداع وحساسية الخلق ، وأن تأثيرها الرنان يفسد ايقاع الوزن ، كما أن الصور والأفكار في القصيدة الجيدة هي عناصر أكثر أهمية (١)

وقد حاول كثير من الباحثين أن يكتشفوا أول شاعر عربي استخدم النظم غير المقفى في الأدب العربي الحديث ، ففي مقال لديني خشبة في الرسالة * بعنوان " الشعر المرسل وشعراومسا الذين حاولوه " قال الكاتب انه لا يستطيع أن يجزم بأن أول شاعر بدأ كتابة الشعر المرسل في مصر والعالم العربي هو عبد الرحمن شكوى (١٨٨٦ - ١٩٤٩ م) أم أنه محمد فريد أبو حديد * وفي مقال للمقاد في كتابه " يسألونك " حاول ان يجيب عن هذا السؤال الصعب ، (٣)

(١) س * موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ص ١٥ وما بعدها *

(٢) ١١ و ٥٤ و ١٩٤٣ *

(٣) ولد أبو حديد سنة ١٨٩٣ وهو من اول من كتبوا الشعر المرسل * وترجم العديد من الصحف العالمي * وله أعمال روائية تاريخية كثيرة *

وأكد أن الشعراء الثلاثة : توفيق البكرى (١٨٧٠ - ١٩٣٢ م) في قصيدته " ذات القوافى " وجمال صدق الزهاوى في قصيدة نشرت بالمؤيد ، وعبد الرحمن شكرى في قصيدته التي نشرت بالجريدة ، هم أول من حاول كتابته ، ولكن المقاد لم يستطع أن يقرر أن الثلاثة أسبق ، ورجح أن البكرى هو أول من فعل ذلك في قصيدته " ذات القوافى " ثم تبعه الزهاوى ، وأخيرا نشر شكرى شعره المرسل (١) .

الا أن غير واحد من الباحثين لم يستطع أن يفصل في القضية على نحو جان ، أو أن يحدد أول شاعر عربي كتب الشعر المرسل في القرن العشرين ، وإنما كان اجماعهم يكاد يكون فلما على أولية الزهاوى في العراق ، وأولية شكرى في مصر ، أما أيهما أسبق من صاحبه الى ممارسة الابداع من خلال هذا الشكل فهذا هو موطن الخلاف والاختلاف .

وقد لا يعنيننا هنا كثيرا أن نعرف على وجه التحقيق من هو أول شاعر عربي كتب على طريقة الشعر المرسل ، بقدر ما يعنيننا أن نرصد الظاهرة ، وأن نخلص منها الى ما تعطيه من دلالة على تطور شعراء هذا القرن ، ومحاولاتهم الجادة للخروج من ضيق القيود الى فضاء الحرية ، ونظرتهم الى القافية الواحدة أو الموحدة على أنها حائل كيف يقوم بين الشاعر وبين كثير من مبادئ الابداع وأغراضه على السواء ، حتى لقد رأينا ناقدا كبيرا كالمقاد يبشر بأن الثورة على القافية تهيء لمذهب جديد في الشعر ، وتفتح الطريق لاستقبال المواهب الشعرية على اختلافها ، وتتيح للأدب العربي - من خلال شعر القوافى المرسل - أن يعرف شعر الرواية ، وشعر الوصف ، وشعر التمثيل ، متنبها بأن نفرة الاذان من هذه القوافى لن تطول ، لا سيما في الشعر الذي يناجى الروح والخيال ، أكثر مما يخاطب الحس والاذان ، فتألفها بعد حين ، وتجزي بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية الواحدة (٢) .

ولقد أعلن أصحاب هذه الدعوة - شعرا ونثرا كما عند الزهاوى - وشعرا هاجما كما عند شكرى - اصرارهم على دعوتهم : فرفض الزهاوى أن يتجمد عند حدود القافية والروى ، وأعلن أن الروى ليس في مذهبه من الشعر فوشى ، لأنه مجرد قيد يقيد الشاعر ، وبقيّة

-
- (١) س . موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ص ١٧ - ١٨ .
 (٢) انظر : ديوان المازنى - مقدمة المقاد ص ١٤ .
 (٣) انظر : شعراء العصر - الجزء الثاني - ص ٣ - ١٥ - تأليف محمد صبرى .
 و " الزهاوى وديوانه المفقود " ص ١٨٧ وما بعدها ، تأليف هلال ناجى .

جناس قديم سيمزول كما زال السجع في النشر المعاصر . . . كما أعلن أن القافية عبء يجب التخلص منه ،
وأن خير طريق للخلاص منها هو أن يحافظ الشاعر على البحر وأن ينتقل بعد كل بضعة أبيات الى
(١)
روى جديسد .

كما رفض شكري كذلك أن يتجمد عند هذا الحد ، ولكن رفضه كان رفضا موضوعيا ،
لم يشأ أن يخرج به الى مجال الجدل النقدي ، فأصله من خلال قصائده المرسله التي رفض فيها
كثيرا من عذابات روحه الأسيانه الساخطة التمرد .

وهكذا حدثت أول رجة حقيقية في مسار القصيدة العربية المعاصرة منذ مطالع القرن
المشرون ، رجة تناولت بالتحوير شكل هذه القصيدة ، أملا في تحوير مضمونها الداخلي ،
والخروج بها - شكلا ومضمونا - الى مجالات جديدة أرحب من مجرد أن تظل دائرة في فلك
الثنائية الضاغطة المكرور . . . وبهذا تأخذ هذه الحركة التمردية وجهها البطولي بما هي هادفة
الى نقل الإبداع الشعري من وضعية جامدة مكرورة الى وضعية جدلية فذة تستطيع من خلالها أن
تفعل الكثير . . . وقد حاول شعراؤها أن يؤكدوا هذا الفهم لطبيعة النقلة من خلال ما أعطوا
من شعر ذاتي وقصص كشفوا به مجاهل نفسية وفنية على جانب من الأهمية .

ولكن . . . يبقى المستوى الفني الذي صاحب هذا التجريب - في شعر القوافي المرسله -
مائلا الى الهبوط ، فلسنا نحس في تجارب الزهاوي وشكري وغيرهما هذا النبض الوجداني
المحتدم ساريا في الوحدة المضوية للقصيدة الواحدة ، وإنما كلما هنالك خواطر متناثرة فقدت
بفقدان القافية واحدا من العوامل الضابطة والرابطة ، ربما لأن الشاعر في هذا الشعر قد أوغل
في ملاحظة اهماله للقافية ، فنسى أن يعطى نفسه للتجربة الشعرية وأن يخيب في أطوائها حاملا
أسراره ، كما نسي أن يقف على مشارف الفن العالية فيعطى الشكل جلاله وجماله .

(وبالإضافة الى هذا ، فان أي هيكل مبني على تقسيمات صارمة شديدة التماثل تكرر
نفسها ، يحتم استكمال هذا التماثل ، فالحساسية الفنية لا تطيق خرقا للقاعدة هنا ، بل
تنتظر استكمال الوحدات المتشابهة ، ويكون الاختلاف في عنصر واحد نشازا وخرقا للانسجام
(٢)

الكامل لا تطيقه هذه الحساسية سمعية كانت أم بصرية) .

(١) تطور رأي الزهاوي بعد ذلك فأجاز أن يكون لكل بيت روى واحد .
(٢) سلفي الخضراء الجيوسي - مجلة عالم الفكر الكويتية - م ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ ، ص ٢٨ .

واذن ، فلقد كانت القافية في الشعر العمودي وما تزال عاصما من انزلاق العمل الشعري الى نثرية الايقاع والاحساس ، وحارسا يحفظ على العمل الشعري توهج الحضور الموسيقى والنفس صاحب لخلقه وتلقيه .

* * *

الا أن ذلك كله لم يفتح الثائرين من الاندفاع في ثوراتهم ، والتمردين في اشغال جذوة تمرداتهم ، فواصلوا ضربهم للشكل التقليدي في القصيدة ، وحمل راية الريادة في هذا المصيان الفني في المرحلة التالية أحمد زكي أبو شادي (١) ، أجرا الخائضين في مجالات التجريب الشعري لتعدد قراءاته في الأدب الغربي وتأثره العميق بهذه القراءات ، فنأدى في مطالع شريته بضرورة التحول من نظام الشعر التقليدي الى نظام الشعر الحر ، وضرورة أن يقدم بواعثا على الجمع بين البحور في القصيدة الواحدة ، وأن ينوعوا في عدد التفعيلات التي لها كل بيت .

(وقد فضل أبو شادي الشعر الحر على الشعر المرسل ، لانه وجد في الشكل الأول وسيلة أفضل لصياغة الملاحم والدراما والشعر القصصي ، فهو ليس حرا من قيد القافية فحسب ، بل انه أيضا أكثر مرونة . انه يمكن الشاعر من تنويع الايقاع تبعا للفكرة والماطقة ، كما يمكنه من استخدام التمييز المحكم لنقل الموضوع الذي يتناوله الى التلقى .) (٢)

فإذا كانت هذه هي نظرنا في شادي الى الشكل المتحرر بكل ما ينطوي عليه من امكانات الشكل التقليدي والتنويع ، فان نظرته الى الشكل التقليدي بدت قاسية وساخرة ، فقد وصم هذا الرأي بفقدان الشخصية الفكرية والفنية جميعا .

الشاعر ، فالوزير ستيقن أبو شادي - الى جانب ذلك - من أن الشكل التقليدي يميل الى استعباد أعماق عقله الباطن ، وتغلب عليه الايقاع والمعجم والأسلوب ، وتغلبه على ابداعه وشخصيته ، وعن طريق ايجاد وسائل جديدة يكون من الممكن تجنب ما سماه بالتشابه اللفظي والمعنوي . فحتى الشعراء الكبار -

(١) ولد في القاهرة من أعمال شوقي ومطران - عندما يما لجون موضوعا واحدا ، مستخدما بين بحرا سنة ثم سافرت ١٨٩٢ وتلقى فيها تعليمه الابتدائي والثانوي ثم التحق بمدرسة الطب لمدة هاجر الى امريكا إنجلترا حيث تخصص في الامراض الباطنية والجراثيم وعاد الى مصر فترة ثم (٢) م . موريه - حرره

ت التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ص ٧٨ .

واحدًا ، يعبرون عن الموضوع بكلمات وأفكار واحدة (١) .

وقد تابع أبنا شادي في هذه الدعوة إلى الشعر الحر بعض شعراء جيله في مصر والعالم العربي ، مما يؤكد ان الدعوة كانت صدى لما يعتلج في صدور الشعراء من ضيق بهمقدسة الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، وتوق إلى التحرر من شطورها المتساوية التي تصرف جهد الشاعر عن حقيقة الخلق إلى مراقبة هندستها الشكلية الجوفاء .

وقد عنى كثير من الباحثين بجمع هذه التجارب الباكرة واستقصائها من مظانها المختلفة ، واستطاعوا أن يرصدوا منها : تجارب نقولا فياض سنة ١٩٢٤ ، وتجارب حسن كامل الصيرفي سنة ١٩٢٧ ، وتجارب خليل شيبوب سنة ١٩٣٢ ، وتجارب محمود حسن اسماعيل سنة ١٩٣٣ ، وتجارب علي أحمد باكثير سنة ١٩٣٦ ، وتجارب لويس عوض سنة ١٩٣٨ ، وتجارب محمد مصطفى بدوي وفؤاد الخشن سنة ١٩٤٦ . وهذا يؤكد - مرة أخرى - أن الدعوة إلى تحرير الشعر لم تكن مزاجاً فردياً بقدر ما كانت تعبيراً عن رؤية مرحلة وجيل ، بدليل ان الشعراء الذين مارسوا هذه التجارب كانوا يقفون مع تجاوبهم موقفاً نقدياً خالصاً يوضح الأساس الفلسفي الذي أملى عليهم السير في هذا الاتجاه .

(فقد كتب أبو شادي يقول :

(ان ربح الشعر الحر Free Verse انما هو التمييز الطليق الفطري ، كأنما

النظم غير نظم ، لأنه يساوق الطبيعة الكلامية ، التي لا تدعو إلى التقيد بمقاييس معينة من الكلام ، وهكذا نجد ان الشعر الحر يجمع أوزاناً وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته ، فتجنى طبيعته لا أثر للتكلف فيها .)

(١) س . موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ص ٧٨ .

(٢) شاعر معاصر .

(٣) شاعر مصري معاصر .

(٤) شاعر مصري من جماعة أبولو الذين جددوا في الاطار الموسيقي . (٥) شاعر مصري معاصر .

(٦) شاعر يمني استوطن مصر وكان من رواد التجديد في الشكل الشعري .

(٧) ناقد مصري كان من أوائل من حاولوا كتابة الشعر الحر .

(٨) اديب مصري يحمل بالتدريس في جامعات إنجلترا .

(٩) شاعر لبناني حاول التجديد مبكراً .

(١٠) أحمد زكي أبو شادي - أبولو ٢ ، ١٠ ، ١٩٣٤ ، ٩٠٠ .

كما كتب خليل شيبوب يشرح مفهومه لطبيعة الشعر الحر حين نشر قصيدته الحسرة

(المشراع) في مجلة أبولو سنة ١٩٣٢ • يقول :

(الشعر المطلق أو الشعر الحر غير الشعر المنثور ، لأن نشر الشعر انما هو الافتكاك من قيود الوزن والقافية ، فان حفظت القافية صار هذا الشعر نثرا مسجعا ، وكتبنا الاديهة طافحة بالنثر المسجع • أما الشعر المطلق فمذهب في الاحتفاظ بالوزن فقط • أما القافية فقد اختلفوا في ابقائها أو اغفالها ، وقد اثرتنا ابقاؤها في هذه القصيدة • وان كل شطر من هذه القصيدة يرجع الى مثله من بحور الشعر أو من مجزئتها ، وقد تنفر الأذن من مثل هذه القصيدة في يادى الأمر من تناثر الأوزان والتفاعيل ، ولكن من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن ترجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقودة • وفي هذه القصيدة أبيات تامة أوحتها المناسبة (١) •

وإذا كانت نازك الملائكة في كتابها (٢) محاضرات في شعر علي محمود طه) تنفي ان تكون تجارب أبي شادى وحوارييه شعرا حرا بالمعنى الذى تعارفت عليه الحركة النقدية التى أرخت لحركة الشعر الحركظاهرة نبتت في نهايات الأربعينيات ، وأن دعوة أبي شادى الى الشعر الحر لم تكن في حقيقتها الا دعوة الى المزج بين بحور الشعر المرين في القصيدة الواحدة ، وأنه يخرج على وحدة الضرب وهو أمر تأباه الأذن الصربية • • وأنه يجمع في القصيدة الواحدة أكثر من تشكيلة موسيقية بينما الشعر الحر الذى دعيت اليه يتقيد ببحر واحد في القصيدة فلا يخرج عليه (٣) •

إذا كانت نازك الملائكة قد قررت ذلك فان بعض الباحثين قد تصدى للرد على مقولاتها تلك ، ليوكد أن أبا شادى خرج بتجربته على النظام الخليلي ذى الشطرين المتساويين والقافية الموحدة ، وأنه لم يكن يقصد الى مزج بحور عربية في القصيدة الواحدة وانما كان يحس احساسا جماليا بضرورة تفسير هذا النسق الخليلي ، وايجاد نسق جديد يستوعب تجاربهم الفكرية والروحية ويلائم أذواقهم ويواكب تطور الحياة من حولهم • • ويستدل على ذلك بقصيدة أبي شادى (مناظرة وحنان) المنشورة في ديوانه " مختارات من وحى الحام " الصادر في عام ١٩٢٨ • وقصيدته (الفنان) المنشورة في ديوانه " الشفق الباكي " الصادر عام ١٩٢٦ • لينتهى

(١) مجلة أبولو - ١ ٣ ٥ ١٩٣٢ ٥ ٢٢٧ •

(٢) شاعرة ومناقدة عراقية • أول من كتب الشعر الحر في العراق على خلاف في ذلك بينها وبين السياب •

(٣) انظر : محاضرات في شعر علي محمود طه - ص ١٨٧ وما بعدها •

الى ان دعوة ابي شادي لم تكن في جوهرها دعوة للمنج بين البحور ، وانما كانت دعوة هادفة الى تاصيل نسق شعري جديد له تشكيلات موسيقية لم يألّفها في نظام الخليل بن أحمد .^(١)

ومهما يكن من امر هذا الخلاف بين الباحثين حول طبيعة هذه الدعوة الى الشعر الحر التي قادها ابو شادي في العشرينيات من هذا القرن وتابعه فيها عدد من الشعراء المعاصرين له ٠٠ فان خلافا ما لا يمكن أن يثور حول كون هذه الحركة كانت تمردا على مسار الحركة الشعرية في تشكيلها الموسيقي ، أو فلنقل في شكلها الصروفي التقليدي الذي انحدر اليها من عصر الخليل . ان حجم التمرد هنا كان أضخم من حجم التمرد الذي قاده الزهاوي وشكري تحت راية الشعر المرسل ، لأن امتداداته كانت أعمق عمقا وأرحب مجالا ، فقد أثارت سكون الحركة النقدية وما تزال ، ثم هي قد استطاعت أن تطوع أقلام كثير من الشعراء لممارسة الابداع من خلالها وعلى العكس من حركة الشعر المرسل التي انحصرت أو كادت في رائديها : شكري والزهاوي ٠٠ مع ملاحظة أن ابا شادي قد دعا بحرارة وحيوية الى قصيدة الشعر المرسل وشاركه في دعوته ممن مدرسته غير واحد من الشعراء والباحثين ، الا أن دعوتهم الى الشعر المرسل اختلفت بدعوتهم الى الشعر الحرفنات حدود الروئية ، وحسب ولاؤهم للشعر الحر .

* * *

ولكن تاريخ التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربية لم يتجمد عند هذه الدعوة ولا عند هذه المرحلة ، وانما امتد في نهاية الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ليشمل نوعية أخرى من الشعراء الأكاديميين اذا جاز أن يقال ، بمعنى أن الحركة لم تحد تطلعا شعريا من نمط قابض متيسر ، ولكنها استحالت الى تمرد فكري ناهض على أساس فلسفي نابح من استيعاب لحركة الفكر المالي التي وصلت في اندفاعها الى الأمام ومفادرة الورا الى أبعاد شاسعة ، وكان في طبيعة هؤلاء الشعراء : لويس عوض ٠٠ ومحمد مصطفى بدوي ٠٠

فقد خرج لويس عوض على الحياة الأدبية بكتابه الهاجم (بلوتولاند وقصائد أخرى)

سنة ١٩٤٧ . ليؤكد أنه (وقع مع شعراء آخرين في نفس الفترة على سر التحرر في شكل الشعر المرئي ، وهو كسر هندسة الأبيات ، والتراجيح في عدد التفاعيل بين بيت وآخر) .^(٢) وفي هذا

(١) انظر : مجلة الثقافة العدد ٣٤ السنة الثالثة ، مقال (موسيقى الشعر الحر) للدكتور عبد العزيز الدسوقي .

(٢) سلفي الخضراء الجيوسى - مجلة عالم الفكر الكويتية - م ٤ ، ع ٢ ، ١٩٧٣ .

الكتاب قصيدة بعنوان (كيرىلايسون) كتبها صاحبها عام ١٩٣٨ كما ذكر هو • يقول فيها :

أبي أبي

أبي أبي

أحزان هذا الكوكب

ناء بها قلبى الصبى

الشوك فى جنبى جراح الهدب •

الرزق تحت الرزق فى صدرى خبى

سلت دميمات كذوب السم من قلبى الأبي

شبت على قلبى سميرا مستطير اللهب

أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي ، أبي

أبكى دموع الناس مختارا • ودمع الأيس لما ينضب

يا منجى

يا منجى

قد طال فىك عجبى

لخرك لن يمهزأ بي

دنياك قبض الريح قالها نبى

أجراك ال ذو بريق ذهبى

عبد الرماد وابن دفء البدن المعذب

حينه للفجر فى ليل الشتاء الفيهب

مائدة من نسج وهم الطيف " اربل " البهى المستبى

أنا كأطفال يكوا لما استسر النجم تحت السحب

(هذه القصيدة تعتمد على تكرار تفعيلات الرجز من تفعيله حتى تصل الى خمس تفعيلات

• • وللشاعر نفسه قصيدة فى ديوانه (بلوتولاند) استعمل فيها تفعيلة الرمل " فاعلاتن " بطريقة

(١)

حرة • وقد صدر هذا الديوان عام ١٩٤٧ وكان لصدوره دوى ملحوظ فى ذلك الوقت •

وقد خرج محمد مصطفى بدوى أيضا على الحياة الأدبية بشعره الحر •• تقول سلمسى الخضراء الجيوسى : (وفى سنة ١٩٤٦ حاول الشاعر المصرى محمد مصطفى بدوى تحرير بحر من البحور المركبة هو بحر الخفيف فى مقطعين من قصيدته بقايا قصيدة • وتوصل الى تجربة شبيهة فى هذا البحر :

فى نعيم المداخن الحمراء

حالمنا

بين كون عفا مع الزمن العاثر يوما

واخر لن يكونا

اه لسنا سوى قطيع من الأشباح دثرن فى السبات سنينا

وتخبطن فى ظلام الليالى

(١)

تأهبنسا •

وقد ميزنا هذه المرحلة عن مرحلة أبى شادى وتلاميذه لأنها شهدت عطاء نفر من الأكاديميين المتخصصين • الذين استطاعوا أن يضعوا لتجارهم وتجارب الآخرين من بعدهم أساسها النظرى • وأن يتطوروا بفكرهم النقدى فيقفوا الى جوار تجارب فى الشعر الحرجات على يد الجيل التالى لجيلهم • حاملمة معها ربح التمرد حتى على المدى الذى كانوا قد وصلوا هم اليه • ولم يرضهم ذلك على الاطلاق من الوقوف الى جوار الحركة الجديدة • والتأصيل الضهجي لاتجاهها الثورى الذى انتفض عليهم مع أنهم جزء من الظاهرة التى هوجمت •• فكان هذا الموقف

تأكيدا تاريخيا على تأصيل روح الموضوعية السلمية فى نفوس هذا الجيل من الأكاديميين •

والذى يقوى من هذا الاعتقاد فى نفوسنا أن كثيرا من دعاة التمرد على شكل القصيدة المربية فى صدر شبابهم عادوا فى طور متأخر من أطوار حياتهم سدنة لهذا الشكل • يقاتلون تحت رايته بمنفوان لا يعرف حتى الاعتدال •• كالمقاه الذى ناصر دعوة الشعر المرسل • وتنبأ بأن الأجيال الطالعة ستجد فى موسيقى الألفاظ والمعانى تمويضا عن موسيقى الشكل والقافية • وفتح صدره لربح هذا التخيير •• ولكنه ما لبث حين انبثقت دعوة الشعر الحر أن حمل فى

وجهها كل معاول التدبير • ووصم شعراءها ونقادها جميعا بأنهم قرامزة • وقرامطة • ومخربون •

(١) انظر : مجلة عالم الفكر الكويتية ج ٤ • ع ٢ • ١٩٧٣ • وحركات التجديد فى موسيقى الشعر المربى الحديث لوربه ص ١٢٤ وما بعدها •

وهكذا يستبين الفرق بين الموقنين ، ولا يشفع للعقاد مظنة أنه كان رائداً من رواد
التجديد وأراد أن يبقى رائداً فلا يجدد من بعده أحد ٠٠ وأن جيل الأكاديميين كانوا
يطمحون فقط إلى أن يشار إليهم كجزء من ظاهرة التجديد في الأدب العربي فقموا حين اعترف
لهم بذلك ٠٠ لأن التمرد يظل عاملاً في الجيد الذي يتلقف الشعلة من يديه ، ويضرب بها
إلى مسافات أبعد وأعمق ، فليس يكتب التاريخ الأدبي فرد واحد مهما كان اختلاؤه الفكري ،
ونعتقد أن العقاد كان على وعى بذلك أكيد .

المهم أن مرحلة تجريب الأكاديميين كانت تمهيداً حقيقياً للتمرد الأكبر الذي اجتلع
شكل القصيدة العمودية ، ولكنها ظلت مرحلة تمرد وسط ، لم تخلد إلى سكونية القديم بتقاليد
الراسخة ، ولم تنجر إلى جدل التجديد بكل ما ينطوي عليه ذلك من مخامرة واقتحام .

وضع الدكتور لويس عوض تصورته لمراحل تمرد الشعراء على شكل القصيدة التقليدية . محدداً
دوره ودور جيله على خارطة هذا التاريخ الحافل بالمد والانحسار فيقول :

(٠٠٠) فأزفة الشعر التي اجتاحت مصر والعالم العربي كله منذ اندثار كلاسيكية شوقى
ورومانسية ناجي كانت في حقيقتها وجهان من وجوه هذا الصراع بين القديم والجديد ، وهذان
الانقسام بين أشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة ، وتحول وعاء الشعر وزنا ولغة إلى
أطار جامد غير قادر على احتواء الوجدان الدقيق المركب الذي استجد في حياة العالم العربي ،
حتى ثورة الرومانسيين لم تجدد من قوالب الشعر إلا الرباعيات والخماسيات وما شاكلها من مقاطع
فأحلت وحدة المقطع الرومانسي مكان وحدة البيت الكلاسيكي ولكنها وقفت عاجزة عن تحقيق مجد
وحدة القصيدة وهو الدعامة التي يقوم عليها عمود الشعر الجديد ، بل إن الاندلسيين
أنفسهم كانوا أشد ثورية في لغة الشعر وأوزانه من رومانسية مدرسة أبولو ورومانسية مدرسة
المهجر ، ومن هنا اندثرت الثورة الرومانسية في الشعر العربي الحديث دون أن تترك في مصر
رواسب عميقة أو تقاليد راسخة ، اندثرت بتخلي زكي أبي شادي ومحمود حسن اسماعيل ومختار
الوكيل وعبد الرحمن الخميس ، بعد أن استفد ناجي وعلى محمود طه كلما عندهما من قول
مبين قبيل الحرب العالمية الثانية ٠٠٠٠ وبين قيام الحرب العالمية الثانية وقيام الثورة خلت
مصر من الشعر تماماً أو أوشكت ، وكان آخر مزمار غنى بها هو مزمار محمود حسن اسماعيل ،
ثم دندنات هنا وهناك من ثم أحمد فتحي والخميس كان رجوع أصداء بعيدة . ومنذ أوائل

الحرب التي قادت قاعدة العمود الجديد ، ألقاها ضدور في نظرياته عن الشعر المهجوس ، والتيها
 أنا بتجوية " بلوتلاند " . وعلى أحمد باكثير بتجاربه في الشعر المرسل التي ترسم فيها خطا
 الرائد فريد أبو حديد ، ولكن دعوتنا ظلت كالجمرة تحت الرماد لا هي تريد أن تنطفئ
 ولا هي قادرة على الاشتعال . فلما قامت الثورة نفخت الرماد فانطلق من الجذوة لهيب تاجح
 في شعر عبد الرحمن الشراوى وصالح عبد الصبور وأحمد حجازي ، الذين أقاموا عمود الشعر
 الجديد في هذه الأرض الخراب (١)

هذا هو تصور واحد من رواد الانتفاض والتمرد في فترة من فترات تاريخنا الأدبي ، هي نهاية
 الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، وهو تصور يحمل في داخله عددا من الحقائق الأساسية فسي
 قضية الشعر العربي المعاصر ، وان كان يحمل في داخله كذلك عددا من التجاوزات الأساسية
 في قضية هذا الشعر العربي المعاصر . وفي ظني أن هذه التجاوزات جاءت نتيجة انحصار
 الكاتب في دائرة الشعر المصري وحده بدليل أنه أعطى للقضية كلها وجهها المصري دون غيره من
 الوجوه حتى ولو كان الوجه المصري هو آخر ما يثل الظاهرة في حلولها على أرض الواقع التاريخي
 كما فعل في رصده لتاريخية الشعر الحر . . . كذلك جاءت التجاوزات الأخرى من انحصار الكاتب
 في فترة تاريخية مغلوطة الأساس ، حين حددها بما بين الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩)
 وثورة (١٩٥٢) . . . وهي مغلوطة الأساس لأن الكاتب استطرد فيها إلى ما قبلها ليرصد أجواء
 الفراغ والامتلاء فطوف بكثير من معالم الجذب والعطاء في تاريخنا الفكري والفني ، ولكنه لسبب
 غير منطقي أهمل تجربة شكري في مجال الشعر المرسل وهي تجربة تمت في مطلع القرن العشرين ،
 بينما هو قد توقف - عابرا - عند تجربة فريد أبي حديد التي حاول بها أن يعلنا (ضرورة
 تجديد الشعر العربي لغة وعروضا قبل نهاية الثلاثينيات) (٢)

ومهما يكن من شيء ، فقد كانت هذه المرحلة من مراحل التمرد على شكل القصيدة العربية
 أكثر فهما وطواعية من المرحلة السابقة عليها ، لأنها استطاعت أن تستوعب " روح التمرد وليس
 مجرد " شكله " الخارجي ، فأعطت من خلال فهمها لطبيعة التطور كل ابداعها الفني والنقدي ،
 ولم تقف موقف المعارضة والكبح من حركة التمرد التي تلتها ، والتي تناولت بالنقض والتجاوز

(١) د . لويس عوض - الثورة والادب - س ١٦٤ - ١٦٥ .

(٢) د . لويس عوض - الثورة والادب - س ١٥٢ .

— ضمن ما تناولت — تجربتها المحدودة في تفسير شكل القصيدة العربية ، والخروج بها من عالم القيود والتقليد الى عالم الجدول والانطلاق .

* * *

كانت هذه الانتفاضات المتتابعة توطئة تاريخية هائلة الايحاء لحركة أشمل وأعمق ، وهي حركة (الشعر الحر) التي أرسى تقاليدها الفنية الجديدة جيل السياب ونازك والبياتى (٢) (١) وبعد الصبور وحجازى وحاوى والقبانى ، والحيدرى ، وغيرهم من هذا الجيل المقتم . وقد بدأت حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ في العراق ، وكانت قصيدتا نازك الملائكة (الكوليرا) ويدر شاعر السياب (هل كان حبا) ، بداية البداية على خلاف في ذلك أيهما كانت أسبق من الأخرى : قصيدة السياب أم قصيدة نازك ؟ فبينما تؤكد نازك الملائكة بيان قصيدتها كانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر ، وأنها نظمتها يوم ٢٧/١٠/١٩٤٧ وأرسلتها الى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) في عددها الصادر في أول كانون الأول ١٩٤٧ وعلقت عليها في العدد نفسه . . . (٨)

يرى السياب أنه صاحب المحاولة الأولى في هذا المجال . يقول : (٠٠٠) في عام ١٩٤٦ كتبت أنا قصيدة اعتمدت فيها التفعيلة وحدة موسيقية ، وتحررت فيها من قيود القافية الى حد ما . وكتب يومها طالبا في دار المعلمين العالية التي تخرج فيها معظم الشعراء العراقيين الذين يكتبون الشعر الحر اليوم . وكانت نازك الملائكة ورزوق فنج رزوق قد تخرجا ، وصحح أن قصيدتي المذكورة لم تنشر الا عام ١٩٤٧ في ديواني الأول " أزهار ذابطة " ولكنها كانت خلال هذه الفترة قد انتشرت بين أدباء الطلبة ووجدت صدى في نفوس الشعراء منهم ، وكان عبد الوهاب البياتي وعبد الرزاق عبد الواحد وشاذل طاقة بين هؤلاء الشعراء الطلاب . . . وفي عام ١٩٤٧ نشرت نازك الملائكة قصيدتها عن (الكوليرا) التي كانت الى الموشحات الأندلسية أقرب منها الى الشعر الحر . (٩)

- (١) يدر شاعر السياب أول من كتب قصيدة الشعر الحر على خلاف في ذلك بينه وبين نازك الملائكة ، وقد ترك السياب عددا من الدواوين أهمها ديوانه الكبير " أنشودة المطر " .
- (٢) عبد الوهاب البياتي شاعر عراقي معاصر له دواوين كثيرة وهو من رواد حركة الشعر الحر .
- (٣) صلاح عبد الصبور شاعر مصري معاصر له عدة دواوين ودراسات شعرية .
- (٤) احمد عبد المحطى حجازى شاعر مصري معاصر له عدة دواوين من الشعر الحر .
- (٥) خليل حاوى شاعر لبناني معاصر له عدة دواوين شعرية منها الناي والريح ، ونهر الرماد ، وبياد الجوع .
- (٦) نزار قباني شاعر سوري معاصر له دواوين كثيرة ، وبعض النظريات النقدية المجموعة في كتب مستقلة .
- (٧) بلند الحيدرى شاعر عراقي معاصر له دواوين كثيرة مثل الحارس المتعب وخوارزمية الأبعاد الثلاثة وغيرهما .
- (٨) قضايا الشعر المعاصر — ص ٢١ . (٩) انظر : النقد الأدبي الحديث في العراق — للدكتور احمد مطلوب — ص ٢٣٨ .

وعلى الرغم من أن كثيرا من الباحثين والدارسين والنقاد قد اختلفوا في هذه القضية خلافات كثيرة ، وحاولوا أن يضيفوا الى قائمة الرواد الأوائل أسماء جديدة كباكثير والبياتي ، إلا أن عامتهم قد أجمعوا على أن الريادة الحقيقية للشعر الحر محصورة في نازك الملائكة ويدر شاكر السياب ، وإن كانوا قد ظلوا على خلافاتهم حول قضية من منهما أسبق من صاحبه ، وليس يهتما كثيرا أن نخيب في هذا القاء .

هذا هو الجانب التاريخ لنشأة الظاهرة .

فماذا عن الجانب الفني ؟ لماذا ظهر هذا الشكل ؟ وما هي أهم القضايا الفنية التي

يثيرها ؟

وإذا كانت مقدمة نازك الملائكة لديوانها " شظايا ورماد " ^(١) هي أول محاولة لوضع نظرية نقدية لحركة الشعر الحر ، فإن من واجب أية دراسة منهجية أن تضع هذه المقدمة تحت عينها ، وأن تتلمس فيها بواكير النظر الفلسفية التي أمّلت على شعراء هذا اللون اطراح النمط التشكيلي القديم واعتناق هذا النمط التشكيلي المحدث .

لقد حاولت نازك في مقدمتها أن تؤكد على عبارة برناردشو : " اللقاعدة هي القاعدة الذهبية " لسبب هام - في نظرها - هو أن الشعر وليد الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تنبئها في ترتيب أحداثها . . وترى نازك أن كل شيء من حولنا قد تخير ، فلماذا في الشعر وحده نريد أن نتجدد عند مقولات الخليل في الشكل ، وجماعة القاموسيين في اللفظة ؟ مع أن ايقاع العصر أكبر من أن يحتويه اطار الخليل ، وكذلك فإن هموم المرحلة أعقد من أن تعبر عنها مفردات اللفظة المتأكلة . . وتمود نازك الى حديث الأوزان لتبسط خاصية أسلوب الشعر الحر ووجه أفضليته على أسلوب الخليل ، وتستدل على ذلك بأبيات لها من بحر " المتقارب " وهو يرتكز على تفعيلة واحدة هي " فمولن " .

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

وتقول : (أتراني لو كنت استعطت أسلوب الخليل ، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا • فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران ، فأتكلف معاني أخرى غير هذه ، أملاؤها المكان ، وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلي :

يداك للمس النجوم الوضياء • ونسج الغمام ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جنابة كبيرة ، ألم نلصق لفظ " الوضياء " بالنجوم ، وما حاجة يقتضيها المعنى تماما للشطر بتفصيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة " الغيوم " إلى مرادفتها الثقيلة " الغمام " وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ ثم هنالك العبارة الطائشة " ملء السماء " التي رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟) •

وستطرد نازك من التقارب إلى الطويل لتلاحظ أن المكازات تطول والرقع تتسع ، وممن الطويل إلى الكامل لتلاحظ أن عبودية الشطرين تقضى على حرية الخلق وتقتصر المعنى • ثم تنتقل نازك إلى الحديث عن القافية (ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كـ بيت) فتؤكد أنها كانت السبب في حرمان الأدب العربي من الملاحم ، وأنها تضيء على القصيدة رتابة ملة ، وأنها تثقل كثيرا من المعاني في صدور الشعراء ، وأنها تقضى على وحدة الفكر والاحساس في القصيدة الواحدة •• ومن هنا ، فإن الخروج عليها يعني اقترابا من الشعر الملحمي ، ومن التنوع غير العمل ، ومن اتاحة البعد الكافي لكي يقول الشاعر كل ما عنده ، ومن العمل على تحقيق وحدة الاحساس والفكر في القصيدة الواحدة •

هذه هي أهم القضايا التشكيلية التي تثيرها مقدمة نازك الملائكة لديوانها " شظايا ورماد " وهي قضايا كفت بصورة أو بأخرى في تضاعيف كل الدراسات النقدية التالية والمصاحبة ، ولا معنى هذا أن كل الدارسين والنقاد والشعراء الذين عالجوا قضية الشعر الحر قد نقلوا عن آراء نازك الملائكة بقدر ما يعني أن هذه المقولات التي طرحتها الشاعرة في مقدمتها الباكورة كانت تعبيراً عن رؤية حقيقية لواقع حقيقى يشترك في الثورة عليه معها مبدعون آخرون •

فالسباب - مثلا - يرى أن ثورة الجيل الجديد على التشكيل العروضي في القصيدة

التقليدية ترجع أولا إلى ضغوط القافية التي تضطر الشاعر إلى استعمال كثير من الألفاظ المنقرضة ، كالسجنجول ، والتمثكل ، والكلكل •• وترجع ثانيا إلى الحرص على وحدة القصيدة وليس وحدة

البيت .. وترجع ثالثا الى طمح الشاعر الحديث في أن يتجاوز التماير الجاهزة مثل : " الجحفل
الجرار " و " الشفير الهارى " و " الخيال أو النسيم السارى " و " الصيب المدرار " . الى
عماير جديدة تتفجر فيها ينابيع الخلق والابتكار .. كما يلاحظ السياب أن التمرد على التشكيل
المروض سبق في الظهور التمرد على المضمون الكلاسيكى ، ويدعو - لكي يتمكن شعرنا العربي من
أن يكون محلها وعالمها في ان - الى ملء الهوة الفاصلة بين حركة الشعر العربي وحركة الشعر
العالمى .
(١)

وهكذا يلجج بوضوح أن الآراء التي نادى بها نازك الملائكة في مقدمة ديوانها : (شظايا
ورماد) ، والآراء التي نادى بها السياب في غير موضع وفي غير مناسبة ، كانت متقاربة الى حد
يقطع بأن العالمين في مجال الشعر الحر خرجوا على التشكيل التقليدى للتصيدة المرببة استجابة
لاحساس عام بضرورة التغيير وليس استجابة لمجرد هوى فردى .. وأن الظاهرة كانت واقعا
يحسه كافة المبدعين بدرجة تكاد تكون واحدة .

بعد ذلك .. توالت الدراسات النقدية التي حاولت أن تضح لظواهر هذا الشعر الحر
أساسا نظريا سليما يخرج به من مجال الرؤية الشعرية الى علمية التأصيل المذهبي ، حتى تصبح
مقولاته النقدية وظواهره الفنية على درجة معقولة من الموضوعية والوضوح .
(٢)

وقد استطاعت هذه الدراسات بالفعل أن تحدد ملامح الظاهرة التشكيلية والمعنوية
في الشعر الحر ، وأن تدلل بمنطق معاصر على أن الحركة كلها كانت استجابة حتمية لروح التطور
الواضح ، وكانت ضرورة أكيدة لنقل الشعر العربي - ليس الحر منه فقط - من مراحل الالتصاق
بالقوالب والأغراض الى مرحلة الالتحام المباشر بكل قضايا العصر الفنية والفكرية بما فيها معاناة
إنسانه الكادح الطموح .

- (١) انظر : النقد الادبي الحديث في العراق - د . أحمد مطلوب - ص ٩٤ وما بعدها .
(٢) يستطيع المتبحر أن يرصد من بين أبرز هذه الدراسات : كتاب نازك الملائكة : (شظايا
الشعر المعاصر) ، وكتاب الدكتور محمد النويهي : (قضية الشعر الجديد) ، وكتاب جليل
كمال الدين : (الشعر العربي الحديث وروح العصر) ، وكتاب عز الدين الأمين : (الشعر
المتجدد) ، وكتاب الدكتور عز الدين اسماعيل : (الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره
الفنية والمعنوية) . الى جانب كم هائل من الدراسات والمقالات والأبحاث المنشورة في دوريات
العالم العربي منذ أواخر الاربعينيات حتى الان ، والتي تضمنت أغلبها كتب نقدية حرس اصحابها
على ان يضموها كل ما كتبوه في النقد الادبي ، سواء منه ما كان خاصا بالشعر ، أو بغيره من
الانواع الادبية الاخرى .

وقد اثرتنا أن نقف مع أول دراسة ظهرت واخر دراسة ظهرت - حتى الان - في هذا المجال ، لأن أول دراسة ظهرت • وهي كتاب نازك الملائكة : (قضايا الشعر المعاصر) يمكن أن تكون حاملة ل بذور النظرة الفلسفية التي أوجت لشعراء الحركة بان دفاعهم في هذه التجربة ، كما يمكن أن تكون اخر دراسة ظهرت وهي كتاب عز الدين اسماعيل : (الشعر العربي المعاصر • قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية) حاملة لتمام هذه النظرة الفلسفية التي أوجت بهذه الحركة وهذا الاندفاع ، ولا يحنى هذا أننا سنهمل ما عدا هاتين الدراستين •• كلما هناك أننا سنضعهما - قبل غيرهما - تحت أعيننا بلا فكاك •

ويدهي أننا هنا - في هذه المرحلة من هذه الدراسة - محنيون بالظاهرة التشكيلية من بين ظواهر الشعر الحر ، ولذلك فسوف نركز على جهود هاتين الدراستين في المجال التشكيلي وحده ، حتى لا ننزل إلى تفريعات أخرى ليست من هموم هذه الدراسة ، على الاقل في هذه المرحلة •

وهذا ^١ نلاحظ نازك الملائكة أن الشعر الحر (ظاهرة عرضية قبل كل شيء ، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، ويحنى بترتيب الأشرطة والقوافي ، وأسلوب استعمال التدوير والزخاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عرضية بحتة) (١)

وترى •• (أن الشعر الحر ليس وزنا معيناً أو أوزاناً - كما يتوهم أناس - وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المصروفة) (٢)

كما ترى أن الشعر الحر (شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ، ويكون هذا التغير وفق قانون عرضي يتحكم فيه) (٣)

وإن تلاحظ أن أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة ، فإنها تستطرد من ذلك إلى أن المحنى البسيط الواضح لهذا الحكم (أن الحرية في تنوع عدد التفعيلات ، أو أطوال الأشرطة تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأشرطة متشابهة تمام التشابه ، فيكتب الشاعر من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة ، أشطراً تجرى على هذا النسق مثلاً :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٥١ •

(٢) المرجع السابق - ص ٥٦ •

(٣) المرجع السابق - ص ٥٨ •

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن *

ويضى على هذا النسق محرا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، غير خارج على

القانون المروض لبحر الرمل ، جاريا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية

حتى يومنا هذا *

ومن تفرجات هذا القانون البسيط أنه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أية تفعيلة مكررة في

الشطر العربي المعروف ، سواء أكان البحر صافيا مثل التقارب :

فمعلن فمعلن فمعلن فمعلن

أو مزوجا مثل السريع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فإنما تكون الحرية ، في الشعر الحر ، في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي ،

فإذا كلفت التفعيلة مفردة في الشطر ، كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج

عليها ، فإلا بد له أن يوردها في مكانها ، أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر

السريع ، وإنما حدود حرته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) - المكررة في أصل الشطر -

وينقصها فيقول في قصيدته مثلا :

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

وينبغي للشاعر أن يتذكر دائما أن أي شطر في مثل هذه القصيدة ، ينتهي بتفعيلة غير

(١)

(فاعلن) إنما هو شطر ناشز مخلوط يخرج على قانون الأذن العربية خروجاً مفرغاً () *

أما عن محور الشعر الحر وتشكيلاته ، فإن نازك الملائكة ترى أنه (يجوز نظم الشعر الحر

من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربي هما :

أ - البحور الصافية : وهي التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات

وهذه هي :

الكامل ، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

الرمل ، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

الهنج ، شطره (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

الرجز ، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما :

المتقارب ، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن)

الخبيب ، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن)

ب - البحور المزوجة : وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن

تتكرر إحدى التفعيلات * وهما بحران اثنان :

السريع ، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)

(١)

الوافر ، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) *

وتؤكد الباحثة أن البحور الأخرى : كالطويل ، والمديد ، والبسيط ، والضجج ،

لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق : (لأنها ذات تفعيلات موحدة لا تكرر فيها ، وإنما يصح

(٢)

الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسيا في تفعيلاتها كلها أو بعضها) *

وأخيرا ترى أن أبرز الفوارق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد

فارقان اثنان :

(الأول - أن القافية ، سواء أكانت موحدة أم لا - ترد في نهاية كل شطر من الشعر

ندى الشطر الواحد * بينما ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين * ومعنى

هذا أن الشطر الأول من البيت يعق من القافية ، بينما يتمسك كل شطر في الشعر الحر بها لأنه

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٦٥ - ٦٦ *

(٢) المرجع السابق - ص ٦٧ *

شعر ذو شطر واحد •

الثانى - أن الشطرين فى البيت لا يتساويان تساويا عروضا ، وإنما يبلغ فى الشطر الأول ما لا يبلغ فى الثانى ، ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج دائما الى تشكيلتين اثنتين ، تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها فى صدور الأبيات ، والتشكيلة الأخرى فى الأعجاز • وهذه الحرية محورية ايراد التشكيلتين ، غير مباحة فى الشعر الحر لأنه ذو شطر واحد (١)

ثم تستطرد الباحثة بعد ذلك الى المزالق التى يتردى فيها شعراء الشعر الحر - من الوجهة العروضية - وتقابل كل ذلك بمنطق الرفض وليس - كما يفعل غيرها - بمنطق التبرير •

هذه هى أبرز الظواهر التشكيلية التى ركزت عليها نازك الملائكة فى كتابها الرائد : (قضايا الشعر المعاصر) • فما هى أبرز الظواهر التى ركز عليها الدكتور عز الدين اسماعيل فى كتابه

الأخير : (الشعر العربى المعاصر • قضايا وظواهره الفنية والمعنوية) ؟

يرى الباحث أن الأساس الجمالى لفكرة التشكيل الجديد لموسيقى القصيدة يقوم على هذا التصور : (ان موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض : ان القصيدة بنية ايقاعية خاصة ، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته ، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها المهوشة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشاعر ، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها ، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقا لنسقها) (٢)

وتأسيسا على ذلك يرى أنه كان من الطبيعى - وقد قامت القصيدة على أساس جمالى جديد - (أن يحدد الشعراء موقفهم من الوسائل التشكيلية الموسيقية القديمة ، وأبرزها الوزن والقافية ، لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية • وكان لابد من ادخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة) (٣)

ولكنه يستدرك : (ان الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، لكنه أبلغ لنفسه

- وهذا حق لا مارة فيه - أن يدخل تعدىلا جوهريا عليهما لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه

وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الاطار القديم يسمح على تحقيقه ، فلم يعد الشاعر حين يكتب

(١) قضايا الشعر المعاصر - ص ٧٣ •

(٢) ناقد وشاعر عربى معاصر •

(٣) الشعر العربى المعاصر - ص ٦٤ •

(٤) المرجع السابق - ص ٦٥ •

القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذى الشطرين وذى التفعيلات المتساوية العدد والتوازية في هذين الشطرين • وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروى المتكرر أو الطوع على نظام ثابت (١)

وملاحظ أن انتهاء السطر الشعري في القصيدة الجديدة شيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه (ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نفسا واحدا أو تكاد • يتخلل ذلك وقفات ارتياح لا بد منها للمتألمة) (٢) • • • • • فاذا كان هم الشاعر التقليدى أن يوجد بنسب البيت الشعري • فقد صار هم الشاعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هي كل (٣)

ويتبع الدكتور عز الدين اسماعيل أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر • ويحدد لها في ثلاث مراحل أساسية : مرحلة البيت ذى الشطرين المتوازيين عروضيا • المنتهى بقافية مطردة في الأبيات الأخرى • • • • • ومرحلة السطر الشعري • وهي المرحلة التي فتت فيها البنية العروضية للبيت واكتفى منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي " التفعيلة " تقسم وحدها في السطر أو تتكرر في عدد غير مضبوط في بقية السطور قد يصل إلى تسع تفعيلات • • • ومرحلة الجملة الشعرية • وهي بنية موسيقية أكبر من السطر وان ظلت محتفظة بكل خصائصه • فالجملة تشغل أكثر من سطر • وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر (٤)

وبخصوص القافية ينبه الباحث إلى أن القصيدة الجديدة لم تهمل القافية ولم تلغها • ولكنه يضع فهمه لمصطلح القافية على أساس من ضرورة التفريق بينه وبين حرف الروى • فاذا كانت القافية هي الوحدة الموسيقية الذي ينتهى بها البيت فان القصيدة الجديدة لم تلغها ولم تتخل عنها • • • • • أما اذا كان المقصود منها حرف الروى - كما يخلط غير واحد من الدارسين - فقد اثرت القصيدة الجديدة أن تتخل عنه من حيث قد تأكد أنه عامل تحطيل لقدرة الشاعر في نفض كل أحاسيسه الداخلية على الورق •

ويختلف الدكتور عز الدين اسماعيل مع نازك الملائكة في إلزامها الشاعر المعاصر بشكل واحد من الأشكال التي يمكن أن ينتهى بها الشطر في كل القصيدة التي تنزع في تشكيلها عن فلسفة (الجملة الشعرية) • وان كان يوافقها على هذا الإلزام في القوائد التي تنزع في تشكيلها عن غير هذه الفلسفة (٥)

- (١) الشعر العربي المعاصر - ص ٦٥ • (٢) المرجع السابق - ص ٦٨ •
 (٣) المرجع السابق - ص ٦٩ • (٤) المرجع السابق - ص ٧٩ - ١١٢ •
 (٥) المرجع السابق - ص ١١٩ - ١٢٣ •

هذه - أيضا - هي أبرز الظواهر التشكيلية التي ركز عليها الدكتور عز الدين اسطاعيل في كتابه : (الشعر العربي المعاصر • قضاياها وظواهره الفنية والمحتوية) ، وبين نازك وعز الدين أنزال من النقاد الذين تصاولوا في هذا الميدان ، محاولين أن يضعوا لهذه الظاهرة أساسا نظريا يوائم بين منطقتي التمرد الذي اجتاحت به هذه الظاهرة سكون الحركة الشعرية العربية المعاصرة من جهة ، وبين منطقتي التقعيد الضمجي الذي هو الاطار الضابط لتدفق أي من الظواهر الفنية مهما كان جموحها واندفاعها •

(١)
فالدكتور محمد النويهي يثور على الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، هذا الشكل الذي ظل يستخدم ألفا وأبجدياته من السنين بل تزيد ، فقد قدرته على التعبير عن عواطف الانسان المعاصر •• (ولا شك أنه في عصوره الأولى استطاع أن يحمل ذخرا عظيما من الروائع الصادقة ، لكن امتداد الأجل به كانت نتيجة المحتوية أنه استنفد ما كان باستطاعته أن يحمل ، وعمل بدوره على استمرار التقليد ، لأنه قد تم ارتباطه بالأفكار التقليدية والمواقف التقليدية والطرق التقليدية في التعبير عن العواطف البشرية ، وهو في أغلب ما استعمل في تاريخه المديد استعمل في حمل الكذب والافتعال وحتى طفت نبرات الكذب والافتعال عليه فصار من المسير ثم صار عن التصحيل تصفيته منها واجلاؤها عنه) (٢)

ويهدو الدكتور النويهي هنا متأثرا تماما برأي اليوت في مقاله عن (موسيقى الشعر) ذلك الذي ضمه الدكتور كتابه (قضية الشعر الجديد) والذي يقول فيه عن شكل القصيدة :

(هناك أشكال تناسب بعض اللفات ولا تناسب لفات أخرى ، وجميع الأشكال أكثر مناسبة

في عصور منها في عصور أخرى • فالشكل الذي يتبع نظاما مميئا في الايقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلا طبيعيا مشروعا للغة الكلام في نمط شعري ، ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود في الأسلوب الذي كان شائعا وقت أن بلغ حد كماله ، وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيدا وكثرت القواعد التي يلزم أن تتبع في تأليفه تأليفا صحيحا ، فيفقد الشكل بسرعته صلته بلفظة الحديث الدارجة المستمرة في التغيير ، لأن الشكل المميئ تطفئ عليه النظرة الفكرية لجيل سابق ، فلا يثير الا الاحتقار حين لا يستعمله الا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعا

(١) ناقد مصري معاصر •

(٢) مجلة الشعر - العدد الثامن - اغسطس ١٩٦٤ •

يدفعهم الى التشكيل المناسب لهم ، فيلجأون الى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائسة ،
اطمين ان تستقر فيه وتأخذ قلبه ، ولكن ذلك منهم اهل خائب (١)

ويطلق الدكتور النويهي حكمه بموت الشكل التقليدي وبمجزئه التام عن مواصلة الفعل والحياة ،
ويرجع ذلك الى عاملين : طول العهد به ، وغلبة الكذب عليه في معظم تاريخه الطويل ، ولا ينسى
ان ينبه الى ان هذا الشكل التقليدي كان يحمل منذ البدء جرائم جموده وتحجره : (وذلك من
اسرافه في الانضباط والتعميد الشكلي ، فالقصيدة التقليدية تقوم على الوحدة الكاملة للبيت اذ كل
بيت فيها مستقل استقلالاً تاماً ايقاعياً ولنوعياً ومعنوياً ، وايقاعه يقوم على عدد محدد مضبوط من
الأجزاء العروضية المسماة " التفاعيل " يجب ان يلزمه الشاعر في جميع أبيات قصيدته فلا ينهد
عليه أو ينقص منه في البيت بعد البيت ثم ان كل بيت مقسوم الى نصفين متساويين متناظرين يسمى
كل منهما شطراً ويكرر كل منهما ايقاع الآخر " ما عدا بعض الفروق اليسيرة في اخر كل منهما " .

وأخيراً يجب ان تنتهي أبيات القصيدة بنفس القافية ونفس الروي " والروي هو الحرف الذي يتكرر
في قافية القصيدة فتنبئ للقصيدة عليه وتنسب اليه فيقال قصيدة لامية أو رائية أو همزية) (٢)

ويحاول للدكتور محمد مندور أن يبرر هذا التمرد (٣) بالبحث له عن ضرورات تاريخية

داعية فيقول : (اقتضى المضمون الشعري الجديد التابع من الوجدان الجماعي أن يلجأ
الشعراء الى صور وقوالب جديدة يصبون فيها وجدانهم الجماعي ، وبخاصة بعد أن تغيرت الظروف
بعد الثورة ، ولم يعد هناك مجال مستمر للاستنفار الثوري الحنيف الذي يلائمه قالب الغنائى
التقليدي في شعرنا العربي ، فأرأينا الكثيرين من شعرائنا الجدد يلجأون الى قالب القصة
الصغيرة الساذجة حيناً وقالب الحوار الدرامي السريع حيناً ، ولما كانت مثل هذه القوالب
لا تستدعي بالضرورة وحدة البيت الشعري كوحدة للموسيقى الشعرية ، بل يقضى الحوار بتجزئة
البيت الواحد الى تفاعيل وفصل بعضها عن بعض لتوائم القصص أو الحوار ، فقد أقدم شعراؤنا على
تخيير الصورة مجازة لتخيير المضمون وتغيير طريقة تصميم القصيدة ونائها الهندسي) (٤)

وفي هذا يخالف الدكتور مندور نازك والسياب الذين يريان أن تمرد الشعر المعاصر على

الشكل سبق تمرد على المضمون .

(١) قضية الشعر الجديد - ص ٢٤ . (٢) مجلة الشعر - العدد الثامن .

(٣) ناقد مصري له منهجه في الشعر المهتموس والنقد الايديولوجي عاش بين سنتي (١٩٠٧-١٩٦٥)

(٤) د . محمد مندور - فن الشعر - ص ٨٤ - ٨٥ .

وشير الدكتور مندور الى طبيعة التخيير التشكيلي الذي طرأ على شعرنا العربي في هذه

المرحلة تبعا لتخيير ايقاعه الموسيقى فيقول :

(وكل ما طرأ على الطبيعة الموسيقية لشعرنا الحديث هو أن استمعنا عن وحدة البيت

الموسيقية بوحدة التفعيلة مع توزيع التفعيلات في مقطوعات تستقل وتتكامل مع المقطوعات الأخرى

لتحقق الوحدة الموسيقية الكاملة للقصيدة ، أي أن كل ما حدث هو تخيير التوزيع الموسيقي داخل

القصيدة ، وأما اهدار تلك الموسيقى اهدارا كاملا فقول لا يستطيع أن يقره شاعر موهوب أو ناقد

(١)

• (استنسير) •

وهو يعني تصويره لضرورة الموسيقى في الشعر على أساس أن الموسيقى ليست حلية ولا وسيلة

تطريه بل بلانها وسيلة أداء تصل الى التعبير عن مفارقات المعاني وظلالها العاطفية ، بل

(٢)

والوانها النفسية التي كثيرا ما تعجز اللمعة المنثورة عن استخراجها من باطن النفس) •

(٣)

ويربط الدكتور عبد القادر القط بين ظهور الأشكال الجديدة في الفن وبين الانقلاب

الحضارى ؟

(فالفن الجديد في أي عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل في الفن الذي سبقه وإنما

ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن ، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات

الانسانية تخالف نظرة الفن السابق الذي كان يحبر عن روح حضارة مختلفة ثم فقد وظيفته بانيتها

هذه الحضارة فالرسم التجريدى — مثلا — لم يظهر لأن في الرسم القديم عجزا أصيلا في طبيعة

ألوانه وخطوطه يجعله غير صالح لتصوير انطباعات الفنان عن الحياة ، ولكنه ظهر لتخيير في مفهوم

التصوير وفقدان نظرية المحاكاة لوظيفتها الحضارية ، وهكذا تظهر الأشكال الشعرية والفنية

الجديدة نتيجة لحاجة الفنان الى التعبير عن تجارب ومفاهيم جديدة لا بد بالضرورة أن تبحث

(٤)

• لها عن أشكال تلائمها) •

(٥)

ويتأمل أدونيس والبياتي ونزار قباني القضية من منطلق شعري لا يخلو من ذكاء موضوعي ،

فيعرب أدونيس عن قصد جيله من التمرد على تشكيل القصيدة العربية في نسقه الخليلي على هذا

النحو : (لا نقصد أن نرفض الشكل كشكل ، بل كمناجج مسبقه ، وأصول تقنية قبلية ، نقصد أن

(١) د • محمد مندور — فن الشعر — ص ١١٨ — ١١٩ •

(٢) المرجع السابق — ص ١١٨ • (٣) ناقد مصري محاصر •

(٤) د • عبد القادر القط — قضايا ومواقف — ص ١٠٢ •

(٥) علي أحمد سعيد شاعر سورى محاصر يقيم في لبنان وقد رأس تحرير مجلة شعر التي مكنت لحركة

الشعر الحر •

يتجرد الشعر من كل قالب مفروض ، وأن لا يخضع لغير الفن ، أن للشعر الجديد أشكاله الخاصة ،
 فللقصيدة الجديدة كفيئتها الخاصة ، وطريقها التعبيرية الخاصة ، ولها بمعنى آخر ، نظامها ،
 فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية ، هو واقعيئتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها ، قبل
 أن يكون إيقاعاً أو وزناً . هذه الوحدة العضوية لا تقيم بشكل تجريدي ، لأننا حين نصلها عن
 القصيدة ، نصبح وهماً ، ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة .
 (١)
 في حضورها كوحدة وككل) .

كما يتحدث البياتي عن تجربته الشعرية وتعمده على الشكل التقليدي على هذا النحو :
 (له معنى فمضى للموسيقى الشعر المرتبطة بنوعه ومدى التجربة الشعرية إلى البحث عن إيقاع موسيقى
 خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة ، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أئمن ما فيها لتشييد
 بناء جديد لحنه وأكثر سداً ، ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف) .
 (٢)

ويغلو نزار في تقييع رؤيته النقدية لقضية الشكل بإقناع شعري : (الإنسان هو المسدود
 يصنع قوالبه وليست القوالب هي التي تصنع الإنسان ، وليس في الفن أشكال نهائية أو أيديولوجية ،
 فالأقواب الجاهزة لا تطبقها أجساد الموهوبين ، وكل موهوب يختار الثوب الذي يستريح فيه) .
 (٣)
 (لا شاعر عربي - مهما كان مجيداً - يستطيع أن يدعى أن جميع قوافيه مستريحة ، وأنهم
 دائماً في أحسن حالاته ، فالقافية برغم كل سحرها واثارتها - نهاية يقف عندها خيال الشاعر
 لاها ، أنها اللافئة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابيه
 فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد .
 والبدء من جديد معناه الدخول - بعد الصدمة - في مرحلة اليقظة أي مرحلة النشر ،
 وتكرر الصدمات تصبح أهبات القصيدة عوالم نائية ، وطوابق مستقلة في نهاية شاهقة .
 هذه الطريقة في عمارة القصيدة العربية جعلتها قصيدة بيت واحد ، نستعمله في حديثنا حكمة
 (٤)

مرسلة ، ونملقه على جدران بيوتنا مكتوباً بـ (الذهب) .

* * *

(١) أدونيس - زمن الشعر - ص ١٧ .

(٢) عبد الوهاب البياتي - تجربتي الشعرية - ص ١٨ .

(٣) نزار قباني - الشعر قنديل أخضر - ص ٣٦ .

(٤) المرجع السابق - ص ٣٧ - ٣٨ .

فاذا كانت هذه هي أهم المقولات التي أسفرت عنها حركة التمرد التشكيلي في الشعر العربي المعاصر ، فان هذه الحركة تكون بالتأكيد حاملة لفلسفة نشوئها واندفاعها واستمرارها جميعا ، وقادرة في نفس الوقت على تطوير ذاتها ومجالاتها بلا مبالاة .

ان رفض الجمود على قاعدة ثابتة ودفع الفن في اتجاه الحياة الجارية على نواحي التطور يعطى الشعر وجهه الحضوري ، المستجيب لايقاع الحياة المعاصرة ، والمبرر عن كل ما يجهش في أطوار هذه الحياة المعاصرة من قضايا ونوازع واحتدات ، كما يعطيه حس تجاوز النماذج المسبقة والأصول التقنية القبلية .

وتخليص القصيدة العربية من اسار وحدة البيت ودفعها في طريق وحدة التفعيلة ، يعطى هذه القصيدة امكان أن تحتاز وحدتها المضوية النامية ، وأن تحبر عن عالم الشاعر الذاتى والموضوعى في غير نره ولا ضور ، وأن تحقق لنفسها نوعا من التماسك البنائى المتوازن ، وطح القافية الضاغطة ، واستبدالها بقافية مرنة أو بإيقاعات داخلية ، يعطى العمل الشعري حرية فضوته للمضامين التى يريد تضيئها ، مع الاحتفاظ بقيمة الايقاع والضبط السنتى تخلفها القوافى الداخلية أو القافية التى ينتهى بها السطر الشعري فى شكله الجديد ، كما يعطيه تجنب للوقوع فى نشوة الاحساس والصحو الذى يفقد للتجربة حرارتها ، ويقرب العمل الشعري دائما من دوائر القصة والمسرحية والملحمة .

والتمرد فى وجه الشكل الكلاسيكى للوصول الى قيمة التعبير عن مضمون حضارى أشمل ، يعطى الشاعر قدرة تشكيلية أرحب يستطيع من خلالها أن يعكس المضامين الحضارية المركبة التى قد تقف هندسة التشكيل التقليدى فى طريق التعبير الدقيق عن أبعادها الغائرة .

والتزام الشعر الحر ، بقانون عروض معين ، وتشابه التفعيلات فى الأشطر تشابهها تاما ، واستدعائه التفعيلة المنفردة فى الشطر كشرط لا يجوز الخروج عليه ، يعطى هذا الشعر الحر ملاح الالتزام وليس ملاح الفوضى التى حاول دعاة القديم أن يلصقوها به ، وأن يضيفوه اليه .

ووضع أساس جمالى ينهض عليه التشكيل الجديد ليحدث نوعا من الموازنة بين الايقاع وعالم الذات ، يعطى حركة التمرد فى هذا المجال أساسا فلسفيا تصدر عنه مقولاتها وتطبيقاتها ، ويضفى عليها طابعا منطقيًا يتيح لها مكانا فى حركة التاريخ .

وجريان التطور الذي تعرض له الشعر المعاصر في مراحل الثلاث : مرحلة الهيبة الشعرى ، ومرحلة السطر الشعرى ، ومرحلة الجملة الشعرية . يعطى هذا التطور غطق النشوء والارتقاء ، اذا جاز ان يقال ، بمعنى ان تمرد الشعراء لم يتجاوز ظاهرة الى ظاهرة ، ولا مرحلة تاريخية الى مرحلة تاريخية ، الا وفق منطق طبيعي يضع الظاهرة في مناطقها التاريخية بلا تمسك او ابتعاد . وربط التشكيل الجديد بتغير الوجدان الجمالي ، وتغير الوضعية الحضارية ، يعطى هذا التشكيل معنى الحلول في قلب الحركة الاجتماعية من جهة ، ومعنى الحلول في قلب الحضارة الانسانية من جهة اخرى . وبهذا يصل الى تحقيق طموحه الاول : ان يكون وطنيا وعالميا ، وهو طموح هائل ومضئ .

ومحاولة خلق الأبعاد الزمانية والصوتية والفلسفية في القصيدة الجديدة ، يعطى هذه القصيدة قدرتها على التجول في التاريخ ، والتنوع على أكثر من لحن ، واحتواء أعقد الضامين الفكرية والحضارية لمبارحة الفئائية السريعة التي انقضت كاهل شعربنا القديم . وهكذا يخرج التمرد على الشكل في اطار القصيدة العربية على تاريخه كله ، فتجاوز ضمه ما لا يلام حركة للتطور التقني والحضاري ، ويرتفع منه ما ينحني في داخله على عناصر الحركة والتطور وبوابة المد الثقافي في للعالم المعاصر .

وإذا كنا قد ركنا - فيما مضى - على جوانب الايجاب في الظاهرة الشكلية الجديدة ، فان جوانب السلب التي ركز عليها فوريق من النقاد تبدو في معظمها - اذا استثنينا جانبها من آراء ^{العقاد} الجليل - شديدة التعميم أو شديدة التمسك ، وقد يرجع ذلك الى أن هؤلاء كانوا صدق للعقاد ، أو حواريين لا يريدون أن يخضبوا استاذهم في شيء يعرفون عنه أنه يناهضه ويصدر وجوده .

(١) ان آراء الدكتور شوقي ضيف - التي تتلمذ بقضية الشعر الحر - في كتابه : (الادب العربي المعاصر في مصر) ، و (في النقد الادبي) ، لا تخرج على كونها تسجيلا وثائقيا لبروز ظاهرة أدبية ثم اعطاء حكم عام وسريع بحتمية سقوط هذه الظاهرة في ظلام الضياع .
(٢) وكذلك تبدي آراء الدكتور زكي نجيب محمود ، لونا من المساندة الضخمية المقسرة

- (١) ناقد مصري أكاديمي معاصر .
(٢) انظر ص ٧٥ وما بعدها .
(٣) انظر ص ١٠٨ - ١٠٩ .
(٤) فيلسوف مصري معاصر .

تعاظف مع المقاد ، ثم مع لجنة الشعر التي كان عضوا من أعضائها البارزين ، والتي كتب باسمها
مذكرة الى وزير الثقافة في عام ١٩٦٤ يضمنها رأي اللجنة القاطع في قضية الشعر . . . (١)
وهذه المذكرة يسفر الدكتور زكي نجيب محمود عن رأيه في قضية "الشكل" فيقول :

(. . . وديهي أنه اذا أريد لشخصية الأمة ، بل اذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن
تظل محتفظة بطابعها المميز ، فلا مناس من قيام اطار يدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات ، ورغم
تنوع المضمون الفكري داخل هذا الاطار عصرا بعد عصره ، لأنه اذا تحكم الاطار في كل مرحلة بتفهم
الفكر خلالها ، فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس ؟ وما هذا الاطار الثابت الا مجموعة القيم
التي يتواضع اليها الأمة الواحدة على أن يقيسوا أمورهم بها قياسا يتسم بالمرونة الحية)
(وانه لما بلغت النظر في الداعين الى موجة التهديم ، أنهم كانوا يؤمنون أنهم أن يروا الشكل
التقليدي المراد تحطيمه ، مثلا في قم شوايح من شعراء العربية الأقدمين والمحدثين ،
فتراهم يجعلون جزءا من خطتهم أن يطيحوا بتلك القم) .

ربما كانت هذه الحجة الأخيرة - هدم التراث وتحطيم عمود الشعر - محور مسا دار
من هجوم كاسح على حركة الشعر الحر ، وكان أضرى هؤلاء المهاجمين ، الشعراء التقليديين
الذين لا يملكون من أسلحة النقد الموضوعي سوى أن يكبلوا الاتهامات لأنصار الحركة الجديدة ،
يداء من المعاملة للمخابرات الاجنبية وانتهاء بتقص هدم العمود الشعري والتراث العربي .
وانبوي لهؤلاء الخاضعين جيل من النقاد الدارسين حاول - ليس فقط أن يبرر تمسك
الحركة على عمود الشعر التقليدي - وانما نهض ليؤصل للحركة في تراثنا القديم الذي زعموا
أنه مقصود بالهدم والتخريب ، فكانت ردودهم الموضوعية اسهاما حقيقيا في استقرار الحركة ،
وارساء فاهما لتقاليدنا الفنية والحضارية .

(٢)
يقول الناقد أحمد أبو سمد في كتابه : (الشعر والشعراء في العراق) :

(ان عمود الشعر العربي لم يتحطم على أيدي السائرين في اتجاه الشعر الحر ، وان
هؤلاء التحريرين هم أشد غيرة على التراث من أتباعه ، فهم لا يعربون عن حفظهم له بتحنيطه ،
ولكنهم يدفعونه الى الأمام ، ويكشفون عن عبقريته التي تنفتح للجديد ، وتقبل التطور ، ولهم من

(١) انظر نس المذكرة في كتاب (قضايا ومواقف) للدكتور عبد القادر القط - ص ٩ - ١٣ .

(٢) أديب وشاعر لبناني معاصر .

اعتبارات الأوائل ما يبيح لهم هذا التصرف • فقد روى عن الأقدمين أن الخليل بن أحمد حين قرر ما قرر لم يقصد به إلى أنه كذلك قضية حاصرة ، أو قضي بعدم جواز الخروج عليه حتى نأخذ علمه بعد ذلك على وجه الالتزام للشاعر بأن لا يحيد عنه • يقول الشيخ الحلايلي في كتابه " مقدمة لدرس لغة العرب " الصادر عام ١٩٣٧ : " العروض هو الفرع الوحيد الذي بقي لا يدين إلا إلى عمل واحد فقط ، فنحن ندرسه على ترسم لحدود الخليل ، وعلى أن يرى في الخليل أمة عبقرية ، ونسقا فذا ، فلا أستطيع إلا أن أحكمه بالشخصية التي لا يمكن أن نجى إلا في أفاق محدودة • • • وكأننا لس هذا أو لسه بالفعل السكاكي في بحث الشعر من " الفتح " فقال ما خلاصته : " لا يظن أحد أن الزيادة على ما حصر ليست من كلام العرب • فهذه الزيادة تنادي بأعلى صوت :

لقد وجدت مكان القول ذا سعة فان وجدت لسانا قائلا فقل

على أننا نقول من أنبا هو لا • أن الخليل والأمة من بعده لم يكونوا يرون الزيادة على

ما حصر هي من حيث الوزن مستقيمة (مفاتيح العلوم ص ٢٧٥) •

ثم يعض الحلايلي في هتف قائلا : " علينا أن نحرر من أمر هذا العروض ما يتسابق

مع مطالبنا • وتوسع لها ، ونمض بالأدب ، ونحن من اعتبارات الأوائل بين ما يبيح لنا هذا

الأخذ ، فقد ذكروا في حد الشعر أنه القول الموزون دون زيادة قيد (على نهج مخصوص) مما

يملنا بأنهم لا يخرجون من قبول النظم على غير الموازين المحفوظة ، أو عليها مع تخييرات في

الضروب لم تحفظ ، ولا يستضيئون من إطلاق كلمة شعر عليها ، وان خرجت على ما لوف ما أشر •

وهو كذا هذا قول السكاكي حين عرض لتصريف الشعر قال : " ومذهب الامام الزجاج في الشعر أنه

(١)

لا بد من أن يكون شعرا ، ولا أدري أحدا تبعه في مذهبه هذا •

ما تقدم يتضح لنا أن التقيد بالخليل أو ترسم حدوده غير وارد حتى عند الأقدمين ولا ملزم

لهم • وقد روى عن الزمخشري أنه قال في القسطاس : " والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان

الخليل لا يقدر في كونه شعرا ولا يخرج عن كونه شعرا " فكيف إذا كان الشعر غير خارج على

الوزن في أساسه ، بل كان جل ما فعله أنه لم يشترط كالخليل وحدة القافية ولا اكتمال التفاعيل ؟

(٢)

أظن أنه حينئذ لا يكون فقط داخلا في التراث بل نابعا من صميمه •

* * *

(١) عبد الله الحلايلي : مقدمة لدرس لغة العرب - ١٩٣٧ •

(٢) أحمد أبو سعد - الشعر والشعراء في العراق - ص ١٧ وما بعدها •

لم تكن هذه الرجة هي كل ما تعرض له "شكل" القصيدة العربية في هذه المرحلة ، وإنما تعرض هذا الشكل لنوعين آخرين من التمرد لزخرفته عن مكانه ، واحداث تغيير جذري في عروضه وموسيقاه . . . فكانت (القصيدة المدورة) ثمرة التمرد الأول ، وكانت (قصيدة النثر) ثمرة التمرد الثاني .

والتدوير مصطلح عروضي قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري نفس كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثاني مثل :

ان ما نولتني منك وان قل كـمـر

ثم انتقل في الشعر الحر الى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة التالية بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفسا واحدا لو توقف القارئ قبل تمام المقطع أو تمام القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضي . يقول (حسب الشيخ جعفر)^(١) الشاعر العراقي :

بمقبرة خلف برلين يرقد طفل من النخل ، قيل :

استراح ابن جودة ، هل يذكر السرو ، منحنيا

فوق قبر ابن جودة طفلين في النخل يحتطبان ؟

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة ، الصبية

الشاحبون المهازبل في الريح والبرق ينتظرون

التي وجهها فضة ، في مقام مقاعدها خشب

أو حصير ، قرأنا الجرائد والنسوة السافرات

(٢)

اهدئي عند جرفك أيتها الموجة

الى اخر القصيدة . . . مما يشد القارئ الى قراءتها دفعة واحدة حتى لا يحس بالنشاز الموسيقى ان هو حاول أن يتوقف قبل تمامها . . . وقد ترخص بعض أنصار الشعر الحر - قبل اندلاع هذه الموجة - في أن تحتوى الجملة الشعرية على تسع تفعيلات بعضها يحسن السكوت عليه ، وكانوا في ذلك شبه مخالفين في اعطاء الحرية لهذا الاستطراد ، ولم يكن يدور بخلد هم أنهم سيواجهون القصيدة النفس الواحد ، التي ترفض كم الحرية الضيق الذي خيل اليهم يوما أنهم كرما ، في ضحه لأقلام المبدعين .

(١) شاعر عراقي معاصر . (٢) حسب الشيخ جعفر - زيارة السيدة السومرية - ص ٩ =

(٣) انظر : الشعر العربي المعاصر - لمز الدين اسماعيل - ص ١٠٢ وما بعدها .

أما (قصيدة النثر) فتبصر سلب الخضراء الجيوس ظهورها على هذا النحو : (يهد ولس
 أن في تاريخ الشعر العربي الحديث نموذجاً كرر نفسه منذ بداية القرن • ان الشاعر الحديث
 عندنا يبدو كأنه يصارع الزمن ويسابقه ، فهو أبداً منقلب على نفسه ، لا يكاد يجد حلاً لمشكلة
 الشعر الذي كان يكتبه الجيل الذي سبقه حتى يتلع لسه من يتهم شعره المتجدد بالرجعية
 والتأخر ، وأظن أن هذا هو ما حدث الى حد ما في مجال الشكل الشعري ، ولكن علينا أن نضيف
 اليه عاملاً آخر هو كثرة التقليد والتكرار الممل المرهق في الشعر الحر ••• وما أن عودة الشاعر
 الحديث الان الى شكل الشطرين لم تنزل معذرة بسبب الامتلاء والاتباع اللذين ما نزال نحمانيهما
 منه ، فان الشعر المكتوب بالنثر يبدو شيئاً معافى ، وناياً شامساً ، وطلجاً أكثر رسوخاً ، وعطاءً
 أكثر استقلالاً وتفرداً (١)

ويدخل أدونيس العالم البناء الفني للقصيدة الشعرية ليحدد طبيعة الفروق الجوهرية بين
 ما هو شعري وما هو نثري ، فنتصراً لقصيدة النثر بالطبع فيقول :

(من القضايا الشكلية البنائية التي تثار ضد الشعر الجديد ، قضية التمييز بين
 الأوزان التقليدية ، فحيث لا تكون أوزان - في رأي من يثمنونها - لا يكون شعر ••• ان
 تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر ، انه تحديد للنظم لا للشعر ،
 فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة ، وليس كل نثر خالياً ، بالضرورة ، من الشعر • ان قصيدة
 نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعراً ، ولكن مهما تخلص الشعر من القيود الشكلية والأوزان ،
 ومهما حفل النثر بخصائص شعرية ، تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر • أول هذه
 الفروق ، هو أن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين أن هذا الاطراد ليس ضرورياً في
 الشعر • وثانيها ، هو أن النثر يطمح لأن ينقل فكرة محددة ، ولذلك يطمح لأن يكون واضحاً ،
 أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعوراً أو تجربة أو رؤياً ، ولذلك فان أسلوبه غامض بطبيعته • ثالثاً
 هذه الفروق هو أن النثر وصفي وتقريرى ، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة ، بينما غاية الشعر
 هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائماً بتجدد قارئه ••• لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين
 الشعر والنثر خاضعاً لضيق التركيب اللفظي ، أو للوزن والقافية ، فمثل هذا التمييز شكلي
 لا جوهري ، ومن جهة أخرى ليس الشعر نثراً سامياً أو نثراً مجزأً ، ان ليس الفرق بين

(١)

• الشعر والنثر فرقا في الدرجة ، بل فرقا في الطبيعة ()

• ويلخص أنسى الحاج عناصر البناء الشكلي في قصيدة النثر فيقول :

(لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر ، أي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر ،

(٢)

• شروط ثلاثة : الإيجاز (أو الاختصار) ، والتوهج ، والمجانبة ()

من هذا كله ، نستبين أن (قصيدة النثر) تمرد على الوزن بكل وحداته البيتية

والشطرية والايقاعية ، وأنها (ذات وحدة دائرية مغلقة ، وحدة عضوية ، هي كافة وتوتر قبل

(٣)

• أن تكون جملا أو كلمات ()

* * *

وهكذا تبدو المرحلة الأخيرة من مراحل التمرد على (الشكل) في بناء القصيدة العربية

أخطر مراحل هذا التمرد ، لأنها دفعت إلى الساحة بأشمل حركة غاضبة في وجه الشكل وهي حركة

(الشعر الحر) ، ولأنها قفت على ذلك بحركة أخرى أكثر إيغالا في عصيان قوانين الشكل وهي

حركة (القصيدة المدورة) • ولأنها تابعت هجومها الفاح على قضية الشكل من خلال حركة

(قصيدة النثر) • ثم لأنها ترهس - على يد شعرائها - بمزيد من الغضب والمصيان

والتمرد الشامل على كل قواعد الشكل ، وصولا إلى عالم شعري آخر يختلف فيه التشكيل الجمالي تبعاً

لاختلاف الرومية الشعرية للواقع ويتخطى مراحل البيت والسطر والجملة والمقطع والتدوير والنثر إلى

ما لا ندري من الحدود الراضية للحدود ١١

وهنا لا بد أن ننبه إلى أننا قد تخطينا كثيرا من ظواهر التمرد التشكيلي التي يمكن أن تتصف

بالبهاشية ، أو بكونها جزءا من ظاهرة عامة أصل منها وأشمل ، كالقصيدة الحوارية ، والقصيدة

الديوان ، إلا أن هذه جميعها كما قلنا يمكن أن تكون منضوية في ظواهر عامة أقرب إلى منطق

التأصيل والتنظير •

x x x

(١) أدونيس - زمن الشعر - ص ١٨ - ١٩ •

(٢) أنسى الحاج - لن - ص ١٢ • (وهو يعنى بالمجانبة العفوية) •

(٣) أدونيس - مجلة شعر - ربيع ١٩٦٠ •

الفصل الثاني :

التصريح على الضم

=====

من الضروري أن نحدد هنا - أولاً - ما نفهمه من مصطلح "المضمون" • فليس المضمون هو الموضوع الشعري الذي يختاره الشاعر من بين حشود الموضوعات فحسب • ولكنه الموضوع المنتخب والمعالج بروية الشاعر الخاصة وفلسفته الحياتية والفنية الشاملة • لأن ما يميز شاعراً عن شاعر ليس هو اختيار موضوع رائع أو متواضع • وإنما هو طريقة انتخاب الموضوع وطريقة معالجة هذا الموضوع في نفس الوقت من زاوية الرؤية الخاصة التي ينزع عنها الشاعر في إبداعه الفني • ولقد تعرضت قضية (الشكل والمضمون) في الفكر الأدبي المعاصر لكثير من موجات المد والانحسار • فبينما أعطت الحركة النقدية - التي تدين بالنظرة السلفية إلى الفن - أغلب اهتماماتها للشكل باعتباره مظهر الانتماء التاريخي للتراث العربي في فحولته وجزالته • أعطت (١) الحركة النقدية • التي تدين بالنظرة التقدمية إلى الفن • أغلب اهتماماتها للمضمون • وكانت فلسفاتها في هذا الصدد تتراوح بين انتمائها التاريخية إلى روح الثقافة المعاصرة • أو إلى روح (٢) الطبيعة الخالدة • أو إلى روح الطبقات الكادحة في عراكها البطولي مع واقعها المادي والحضاري (٣) والانساني • (٤)

كان هذا هو واقع "الفكر" الأدبي المعاصر في مطلع هذا القرن • أما واقع "الفن" فقد مثلت فيه الكلاسيكية الشعرية جانب الاهتمام بالشكل • كما مثلت فيه مدرسة الديوان ومدرسة المهجر وجماعة أبولو ومدرسة الشعر الحر جانب الاهتمام بالمضمون •

فإذا سلطنا بآين كلاً من الشكل والمضمون يوماً واحداً في الآخر وتأثر به • فقد كان من الطبيعي أن يكون مناط المسايمة والموافقة هو الجانب الكلاسيكي الذي يحمل على (بعض) و (أحياناً) التقاليد العربية القديمة في الفكر والفن • وأن يكون مناط التمرد والخروج هو الجانب التقدمي الذي يحمل على (نقض) و (تمصير) التقاليد العربية في الفن والفكر •

ولكن هذا التعميم لا يمنع أن يخرج من بين الكلاسيكيين من يتمرد على واقع المضمون والشكل - كالزهاوي - في شعره المرسل وثورته في الجحيم • وأن يخرج من بين التقدميين

-
- (١) انظر: الراقص والبشرى والزيات •
 - (٢) انظر: مدرسة الديوان •
 - (٣) انظر: المهجر وأبولو •
 - (٤) انظر: مدرسة الشعر الحر •
 - (٥) الكلاسيكية مدرسة أدبية تغلب العقل والصياغة •

من يساير واقع الشكل والمضمون - كزكي تفصل من شعراء المهجر - في هجائه اللافح لحركة الشعر الحر ، وتنديده القاسى بتجديد جبران .

ويدهى ٠٠ أن (تغليب) جانب الشكل ٠ أو (تغليب) جانب المضمون ، لا يلغى

- في العمل الفنى - أيًا منهما على الاطلاق ، لأن العمل الفنى اذا فقد جناحا من جناحيه هذين صار الى العجز الكامل والشلل الطبيعي ، انه فقط يتيح للفنان أن يعيد مرة هنا وأن يعيد مرة هناك ، بلا تخل مطلق عن أي منهما حتى لا يتخل عن وضعية كونه فنا .

واذن فقد يكون من المفيد أن نتفق على أن أي " مضمون " فنى لا يمكن أن يقوم منفصلا

عن " شكله " الفنى ٠٠ (ان الموضوع يمكن أن يقوم منفصلا عن الشكل ، ولكنه فى هذه الحالة لا يكون عملا فنيا) ٠٠٠ (١) (ذلك أن الشمركيان ذو شكل لا تنفصل فيه المادة عن الصورة) (٢)

٠٠٠ (والشكل - بداهة - هو قوة المضمون ووحدته وتركبه ، وليس قالبه أو وعاءه الذى يحفظ فيه) ٠٠٠ (٣) (والموضوع هو الذى يحدد الشكل ، وبالتالي فالشكل هو الذى يكيف الموضوع

ويحيله من خبرة عادية الى خبرة فنية) ٠٠٠ (٤) (ومعنى ذلك أن مادة النموذج الأدبى وصورته لا تفرقان ، فهما كل واحد ، وهو كل يتألف من خصائص جمالية مختلفة ، قد يرد لها النظر

السريع الى الخارج أو الشكل ، ولكن ان أنمضا النظر وجدناها ترد الى الداخل والمضمون ، فهى تنطوى فيه ، أو قل تنمو فيه ، كما تنمو الشجرة من ساق ضئيلة وتتشعب الى فروع وأغصان كثيرة) ٠٠٠ (٥) (واذن فالمضمون والشكل) يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق فى تفاعل جدلى) (٦)

هذه مقدمة قد يكون من المفيد أن نتفق على مقولاتها أولا ، حتى لا يظن أننا نقصد من

وراء الحديث عن " الشكل " والحديث عن " المضمون " أننا نحزل فى العمل الفنى بينهما ،

أو أننا نشطر القصيدة الى شكل أجوف والى مضمون مجرد ، فنحن ندرك جيدا أن القصيدة الشعرية

الناجحة هى الشكل المنحنى على مضمونه فى وحدة عضوية متداجمة ، كالزهرة وأريجها ، لا تستطيع

أن تفصل بينهما الا اذا شئت أن تخرج بالزهرة عن وضعتها الوجودية التى هى بها ما هى ، الى

- (١) د ٠ رشاد رشدى - ما هو الادب - ص ٤٢ .
- (٢) د ٠ مصطفى ناصف - دراسة الادب العربى - ص ١٠٠ .
- (٣) د ٠ مصطفى ناصف - دراسة الادب العربى - ص ١٠٢ .
- (٤) د ٠ رشاد رشدى - ما هو الادب - ص ٤٤ - ٤٥ .
- (٥) د ٠ شوقى ضيف - فى النقد الادبى - ص ١٦٤ .
- (٦) أرنست فيشر - ضرورة الفن - ص ١٧٢ .

شيء آخر مختلف قد يعرف الاقتدار الملقى أن يفصل عنصرا فيه عن عنصر ، فتصبح الوضعية الوجودية للزهرة ليست هي الوضعية الوجودية ، وإنما تصبح وضعية عناصر شتى يحمل كل عنصر منها ملامح وجود جديد .

والعملية النقدية تحاول أن تقترب من منطق العلم في التشریح وعزل العناصر بعضها عن بعض ، حتى تستطيع إعطاء حكم موضوعي على كل عنصر بعيدا عن العناصر الأخرى ، مع إيمانها البديهي بأن الحمل الشعري لا يصبح عملا شعريا إلا إذا توحد فيه الشكل والمضمون بدرجة ما .

فلندع هذه القضية إذن ، ولنحاول في ضوء هذه النظرة أن نستقصى ملامح التمرد على المضمون في الشعر العربي المعاصر ، ولنضع تحت أعيننا دائما أن ضرورة المواجهة النقدية هي التي فرضت على هذه الدراسة أن تنظر إلى المضمون في معزل عن الشكل ، ولتذهب أبعد من المعاصرة

قليلا ، لنرى كيف كانت ملامح القضية . . . وماذا أعطت المعاصرة لهذه الملامح من تمردات .

كان البارودي رائد البحث في الشعر العربي الحديث بإجماع آراء النقاد والباحثين . . .

(فإذا أرسلت بصرك خمسمائة سنة وراء عصر البارودي لم تكذ تنظر إلى قمة واحدة تساميه أو تدانيه ، وكنت كمن يقف على رأس الطود المنفرد فلا يرى أمامه غير التلال والكبان والوهاد إلى أقصى مدى الأفق البعيد) (١) وكانت ريادة البارودي قائمة على محاولته الفذة في استخلاص القصيدة من قبضة

المحسنات البيانية والبديعية الباهظة ، وعلى محاولته الابتكار والرجوع بالقصيدة إلى عصر سطوعها واختيارها ، وقد استطاع بالفعل أن يجدد شباب الشعر ، وأن يجعل منه أطارا للضامين التي تمنح بها الحياة من حوله ، وأن يخرج بالتعبير الشعري عن الغياب الكامل في الأعياب الزخرف والصناعة الجامدة ، إلى التعبير عن " الشخصية " تعبيرا حقيقيا - (ولهذا بزغ نقومات . . .

" الشخصية " البارودية من وراء حجب الأوضاع وأعباء المرف والاصطلاح ، فمرفنا الرجل من شعره على صورة كالتى عرفناه بها في سيرته وأخباره) (٢) وإذا كان البارودي قد عارض في شعره ،

أو احتذى ، أو حاكى ، فإنه كان يفعل ذلك عن وعي يقيني بأن حركة الشعر في عصره محتاجة إلى أن تنفوس في أعماق التجربة الشعرية المرعبة في عصورها المتألقة ، وبخاصة في العصر المباسي الذي وصل الشعر فيه إلى ذرى عالية من الاجادة والشمول (فهو لم يكن مقلدا للقدماء بالمعنى

التي للتقليد ، إنما كل ما هناك أنه يريد أن يسرد إلى شعرنا جزالته ونصاعته ووصانته) . . . (٣)

(١) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - ص ٩٠ - ٩١ .

(٢) المرجع السابق ص ٩٨ . (٣) د شوقي ضيف الأدب العربي المعاصر في مصر ص ٤٤ .

(وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي أنفع ما في شعره للأدب المصري الحديث ، لأنه رده الى المعاصرين يقين القدرة على مجازاة العباسيين والمخضرمين والجاهليين في ميدان اللغة والتركيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والاساليب ، وليس أدعى من هذه الثقة الى الابتكار والاستقلال والاعتماد على النفس والافلات من قيود التقليد ، فاذا حسبنا للبارودي سليقته المستقلة ، و شخصيته " المصبرة ونوعته الى الاعتراف بحق العصر على الشاعر ، فلا ننسى أن حسب له جودة التقليد وما استتبحه من حسن الثقة وعزيمة النهضة ، وللبارودي بعد هذه الاية اية أخرى ، وهي أن الفضل الذي له على عصره أكبر من الفضل الذي لعصره عليه ، فما جاء به من عند نفسه كبير لا يقاس اليه ما يجيء من قدرة معاصريه ، وذلك وحده خليق أن يبوئه زمامة جيله ويقدمه الى طليعة معاصريه وتابعيهم) (١)

كان هذا هو محور الدور الذي نهض به البارودي رائد (البحث) و (الاحياء) . محاولة العودة باطار القصيدة ومحتواها الى عصر فئتها واخضرارها ، والمبور بها فوق مساحات زمنية وفنية مختلفة أنقضت كاهلها بألوان من التحقيدات الشكلية والمعنوية ، واعطاؤها ملامح شاعرها حتى تتضح الفوارق الذاتية والموضوعية في الصل الفني بين قصيدة لشاعر وقصيدة أخرى لشاعر آخر .

ولكن كل ذلك تم على يد البارودي من خلال انعطافه نحو الماضي بكل تقاليد التراثية ، وليس من خلال استشرافه المستقبل بكل ما ينطوى عليه من احتمالات التجديد ، فبقى (التمرد) في هذه الحركة شيئاً أشبه بحنين الرجل للعودة الى عالم الطفولة الأول ، وليس الى تمام النضج والتجريب .

* * *

وإذا كانت حركة البحث أو الاحياء التي مثلها البارودي لا تدخل ضمن الاطار الزمني

الذي تتناوله بالنقد والتقييم والنقد هذه الدراسة ، فان الحركة الكلاسيكية التي تلقت الشحنة من يد

(٢) (٣) (٤)

البارودي - وعلى رأسها شوقي وحافظ وعبد المطلب ومحرم والجارم والزهاوي والوصافي وغيرهم

(١) شمراء عصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - ص ١١٣ - ١١٤ .

(٢) محمد عبد المطلب (١٨٧١-١٩٣١) ولد في جرجا وتعلم في الأزهر وشارك في الحركة الوطنية .

(٣) احمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥) ولد في البحيرة وتثقف على شيوخ الأزهر واشتهر بشعره الوطني

والاسلامي .

(٤) علي الجارم شاعر رشيد الكبير له ديوان وحوارات في المعلوم المصرية .

من أبناء هذا الجيل - تعد نقطة البدء - تاريخيا - في اهتمامات هذه الدراسة ، ومحمد استقصاء جوانب التمرد في ابداعها محورا من محاور البحث في اطار تأمل الظاهرة الكبيرة التي هي الشعر العربي المعاصر بكامله .

فهل أحدثت هذه المدرسة - في مضمون الشعر العربي المعاصر - ظواهر تمرد بارزة ؟
قد يلجج التمرد في ابداع هذه المدرسة تمردا هو الى التجديد - أي العمل في مجال التراث بمحاولة بمثله أو استلها منه - أقرب منه الى التمرد الحقيقي - أي العمل في مجال التراث أيضا ولكن بمناواته واحتجاج في وجه جوانب كثيرة منه .

فقد عبرت هذه المدرسة في بعض نماذجها الشعرية عن روح التمرد السياسي ، والتمرد الاجتماعي ، والتمرد الميتافيزيقي ، ولكن هذا التعبير كان مزقا متناثرة في شعر شعراء الكلاسيكية بل وفي القصيدة الواحدة لشاعر واحد ، بينما بقي ابداعها كله دائرا في اطار المضامين الشعرية القديمة من مدح الى وصف الى هجاء الى رثاء ، مما يقطع بأن الاحتذاء وليس التمرد هو طابع المدرسة واتجاهها العام ، اذا استثنينا شاعرا كالنفاياتي في مجال التمرد السياسي ، وشاعرا كالرصافي في مجال التمرد الاجتماعي ، وشاعرا كالزهاوي في مجال التمرد الميتافيزيقي ، فان كلا من هؤلاء يكون بحق ملاح ظاهرة فنية تقارب الى حد بعيد ما نعيه من مصطلح التمرد اذا نحن اطلقناه على شاعر معين بالذات .

ولكن يبقى دائما أن هذه المدرسة الكلاسيكية لا تشترك في ملاح تمرد عامة يمكن ان نستخلص منها فلسفة تدل على شعرائها جميعا ، أو تشير الى اتجاههم الفني والفكري الذي يتحركون في اطاره ، وينزعون عن الايمان به في هذا الصدد .

والدليل القاطع على ذلك ، أن زعماء المدرسة نفسها مثل شوقي وحافظ ومحرم لا يمكن أن ينضوي شعرهم كله أو حتى معظمه تحت مفهوم شعر التمرد السياسي ، أو شعر التمرد الاجتماعي ، أو شعر التمرد الميتافيزيقي ، مما ينتفي معه أن تكون المدرسة الكلاسيكية قد أحدثت في مضمون حياتنا الشعرية أي فلسفة للتمرد ، غير هذه الانتفاضات الفردية التي أوجحتها تكوينات ذاتية للشعراء

(١) على النفاياتي الشاعر الوطني الذي حارب القصر وألف ديوانا بعنوان (وطنيتي) ، انظر : ديوان وطنيتي للنفاياتي .

(٢) انظر : ديوان الرصافي - الاجزاء .

(٣) انظر : الزهاوي وديوانه المفقود ، (النزعات) وديوانه (الأوشال) ، (ثورة في الجحيم) .

الذين لا يشتركون مع المدرسة الكلاسيكية الا في الابداع من خلال الاطار الخليلي ، والذين
اذا درسناهم نحشر فيهم بالضرورة على ظواهر فردية لا على مدرسة أو اتجاه .
وإذا كانت تجربة الفاياتي في التمرد السياسي وتجربة الرصافي في التمرد الاجتماعي تمدان
بشكل أو باخر من التجارب المشتركة ، أي التي شاركتها في اتجاههما — من غير مدرستهما —
شعراء اخرون ، فقدتتا بذلك نوعا من الخصوصية التي تضمنها ملمحا من ملامح فلسفة المدرسة
الكلاسيكية ، فان تجربة الزهاوي في التمرد الميتافيزيقي تبقى وحدها من بين تجارب المدرسة
الكلاسيكية تجربة فذة ورائدة ، تشكل بحق ظاهرة من ظواهر التمرد التي يمكن أن تضاف الى رصيد
هذه المدرسة بما هي عمل واحد من شعرائها ، وان كان غيره من شعراء مدرسته لا يدورون معه في
اطار هذه الفلسفة ، ولا يقفون معه حتى على هذه الارض .

وقد لا يمنع هذا التحميم أن لدى بعض شعراء الكلاسيكية ما يقولونه في قضية الوجود

والمدم • وقضية الجدوى واللاجدوى ••

يقول الرصافي :

من أين من أين يا ابتدائي	ثم الى أين يا انتهائي ؟
أين فناء الى وجود	ومن وجود الى فناء ؟
أين وجود له اختفاء	الى وجود بلا اختفاء ؟
خرجت من ظلمة لأخرى	فما أمان وما ورائي ؟
ما زلت من حيرة بأمرى	معانق اليأس والرجاء (١)

ويقول أحمد محرم :

وجودي ما عرفتك غير معني	تغلغل في الخفاء فما يبين
غريق في الظلام ولا مناص	ولا جسر يلاذ به أمين
أقيم عليه سور من عباب	تضل على جوانبه السفين
أطل ويضرب التيار وجهي	فأين أنا ؟ أجرام سجين (٢)

(١) معروف الرصافي — ديوان الرصافي — ص ١٣ •

(٢) انظر : شعراء العرب المعاصرون — لأحمد زكي أبو شادي — ص ٥٤ •

هذه بعض خطرات تعرض لبعض شعراء الكلاسيكية ، ولكنها أبدا لم تأخذ في شعرهم صيغة الظاهرة التي تدل عليهم أو يدلون هم عليها ، بما هي تساؤلات حائرة أمام طلائع الوجود ، وليست كما هي في شعر الزهاوى تمردا جارفا على غوامض هذه الطلائع الوجودية الخرساء .

من هنا قد تبجح هذه الدراسة لنفسها أن تلم الطامع عاما بظاهرة التمرد الميتافيزيقي كما هي في شعر الزهاوى ، غير مبيحة لنفسها أن تخوض في تفاصيل هذه الظاهرة ، التزاما بما فرضته على نفسها في هذا الصدد من مجانية الاغراق في رصد أدق ملامح هذا التمرد الفاجع .

والتمرد الميتافيزيقي يدور أساسا حول ثلاثة محاور ، هي :

أولا : (تمرد التساؤل) الذي يواجه الظواهر الانسانية والوجودية والميتافيزيقية كلها أو بعضها بنوع من اللادورية الشاملة ، من أين ؟ وإلى أين ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟ ، وهو حين يلقى هذه الظواهر بتساؤل شامل فان تساوله ليس تساؤل البادئ السانج ، وانما هو تساؤل الباحث الذي ووجه بالحافظ الأخير ولم يصل بعد الى اقتناع نهائي ، انه تساؤل يتضمن تمردا على استعصاء هذه الظواهر الأبدى على الفهم والجدوى ومعقولية الحلول . ولكن هذا النوع من التساؤل يعنى - حتى ضمنا - أن هناك قوة أعلى تستطيع جوابنا عن هذه التساؤلات .

ثانيا : (تمرد المواقف) الذي يواجه مناطق معينة من هذه الظواهر الانسانية والوجودية والميتافيزيقية باللا أدورية الشاملة مرة ، وبالرفض الشامل أيضا مرة أخرى ، ولكن ما يميزه عن (تمرد التساؤل) هو عمله فقط في " مناطق " معينة من هذه الظواهر لا يتجاوز ذلك الى مواجهة الظاهرة كلها ، بمعنى أنه/تتمرد على قضية الموت في موقف ، وقد يتمرد على قضية الشرف في موقف آخر ، وقد يتمرد على قضية الوجود الالهي في موقف ثالث ، وهكذا . انها مواجهة ليست شاملة ، ولكن التمرد من خلالها أيضا لا يجرى الا بعد معاناة البحث ومداومة الحوار .

ثالثا : (تمرد الرفض) الذي يواجه مجموع هذه الظواهر بالصادرة الكاملة من أول الأمر ، أي أنه لا يلجأ الى التساؤل المتضمن اقرار الاعتراف بوجود قوة عليا قادرة على اجابة تساؤلاته ، ولا يلجأ كذلك الى انتخاب مناطق أو مفردات من مجموع هذه الظواهر الانسانية والوجودية والميتافيزيقية ليمارس فيها تمرد . ولكنه يدينها جميعا - بعد يأسسه من الحصول على أمل في الفهم - بالعبث ، وخطل القوى الكامنة من ورائها ، وركاكة كل ما يربط بينها من وشائج وعلاقات . أي أنه يضع رفضه و (تمرد) في مواجهة المنبع والقاعدة ، يقينا منه بأن كل

المفردات تكون بعد ذلك واقعة في قبضة هذا الرفض الشامل الرهيب ! !

هذه هي المحاور الثلاثة التي يدور حولها التمرد الميتافيزيقي ، فأين موقع الزهاوى من هذه

المحاور ؟ وأين موقع تمرده على خريطة هذه التمردات ؟

يبدو أن (تمرد المواقف) هو الصق هذه المحاور بطبيعة ما أبدع الزهاوى من شمس التمرد الميتافيزيقي ، لأنه لم يجنح الى (التساؤل) اللاأدرى الشامل كما فعل ايليا أبو ماضي ، ولم يجنح الى (الرفض) المنكر الشامل الذي يتصدى للألوهية بالمصادرة والانكار . . . وإنما كانت مواقفه الشعرية تتسم بالاقدام والاحجلم ، بالتساؤل مرة عن شيء محدد ، وبالرفض مرة لشيء محدد كذلك ، فهو يختار مناطق معينة يشهر في وجهها تمرده ، ولكنه لا يقابل الكل الوجودى والانسانى والميتافيزيقي بسلاح التمرد البتار ، بدليل أن الزهاوى نفسه ألف في اليقينية أشياء تتخطى حدود الدراسة المألوفة ، الى التأليف الموهل في التصوف كتابه : (الفجر الصادق في الرد على فكري التوسل والكرامات والخوارق) . . . وكثير من شعره يتجه فيه الى ابراز القيم الدينية والاعتراف الصريح بانتمائه الفكرى والنفس الى هذه القيم ، بل انه في ديوانه المفقود : (النزفات) الذى يمثل قمة تمرده يقسم شعره الى قسمين : الشك واليقين ، مما يؤكد تردده بين هذين المحورين (ان المحقق من معارضة دلائل الشك والتردد ودلائل الايمان واليقين ، أن هذه الدلائل جميعها قد وجدت في مؤلفاته الباكورة كما وجدت في مؤلفاته الأخيرة ، على درجة واحدة من القوة والوضوح) . . . وهذا يؤكد أن تمرد الزهاوى ينتهى الى (تمرد المواقف) وليس الى تمرد التساؤل أو تمرد الرفض .

وإذا كان ديوان الزهاوى المفقود : (النزفات) وملحمته الغاضبة : (ثورة فسى الجحيم) يمثلان واقع تمرده الميتافيزيقي وقمته جميعا ، فان الملاح العامة لهذا التمرد فى شعر هذين الحملين هي ما يهمنا أن نقف عليه فى هذه الدراسة غير خائضين كما قلنا فى تفصيلات

(١) انظر : الزهاوى وديوانه المفقود — س ٥٤ وما بعدها .

(٢) عباس محمود العقاد — رجال عرفتهم — س ١٣٦ .

(٣) جمعه وحققه ودرسه ونشره هلال ناجى بعنوان : (الزهاوى وديوانه المفقود) .

(٤) طبعت فى آخر ديوانه ، (الأوشال) ومستقلة بعنوان (الزهاوى وثورته فى الجحيم) مع

دراسة لها بقلم الدكتور جميل سميد .

الظاهرة ، وغير ملحين على الاستشهاد بما فيها من شعر فاق الاحتجاج .

و (النزعات أو الشك واليقين) هو اسم الديوان الذى كتبه الزهاوى ولم ينشره فسى حياته ، واثراً أن ينشر بعد موته لما فيه من آراء (تصادم آراء المتحصين) وتشيرهم عليه كما صح هو بذلك .^(١) وقد قدم لديوانه بهذه الكلمات : (اختلف فى صاحب هذا الشعر فمن قائل أنه لجماعة من الفلاسفة كالرئيس أبى على بن سينا وابن رشد وابن كمونة البغدادي . وقائل أنه لفيلسوف كان فى زمن الخوارج من حياته ما ديا فقال ما قال من شعر كله شك ثم ظهر له الحق فماد روحياً وقال ما قال من شعر كله يقين)^(٢) .

وقد حاول محقق ديوانه المفقود هلال ناجى أن يستشف من هذه المقدمة نزع الزهاوى الكاملة الى التدين لا الى الالحاد ، كما حاول من خلالها أن يخطئ نقاد الزهاوى الذين فسروا هذه الكلمات على أساس أنها تغطية لموقف الشك والتمرد ، وأن يرد خطأهم الى أن الشاعر لم يكن بحاجة الى التستر ، خاصة وأنه يعلم أن هذا الشعر لن ينشر الا بعد موته ، أى بعد أن تسقط مسئوليته تماماً .

ويخيل الى أن الاتهام والدفع كليهما على خطأ ، إذ أنهما لم يحاولا أن يصلا من الكلمات الى أبعد من منطوقها الحرفى . ان الزهاوى لا يدل عليها على نزع تدين كاملة ، كما أنه لا يغطى بها موقف شك اتخذه وسار فيه ، ولكنه أراد بها لونا من التقرير يؤكد أن الشك (فى الشعر العبرى) ليس وليد اليوم وإنما هو غائر الجذور فى تاريخ التراث من ابن سينا الى ابن رشد الى غيره من الفلاسفة الشعراء ، كما أراد بها لونا آخر من السخرية بمقولة الرجعة عن الشك الى اليقين !!

ومهما يكن من شئ فإن (النزعات) تمثل فى مسيرة (المضمون الشعرى) المحاصرة تمرداً هائل الأنحاء والأعماق ، بما انطوت عليه من أفكار فلسفية ثائرة ، وما شاع فيها من روح السخرية بكل ما هو يقينى وثابت فى حياتنا الأدبية والفكرية والدينية ، مخالفة فى ذلك لطبيعة المضامين الشعرية السائدة التى كانت ترى فى الوصف والمدح والهجاء والرثاء كل ما يمكن للشعر أن يقوله أو يدور من حوله . لقد شد الزهاوى عن هذه القاعدة بشعره المفكر ومضامينه الفلسفية ،

(١) انظر : الزهاوى وديوانه المفقود - ص ٦٩ .

(٢) المرجع السابق - ص ٣٢٠ .

(إلا أنه غلبت عليه في معالجة هذه الموضوعات روح العالم الفكر أكثر من روح الشاعر الأديب ،
فجاء شعره مثقلا بالحقائق وبعض الأصول والنظريات العلمية أحيانا ، والاستطراد إلى ما قد يخرج
به عن المراد ، فضلا عن الطابع التفكيري والجمود التقريبي الذي يسلكه في صفوف المفكرين
الصلحين لا الشعراء الطهيمين) (١)

وتمثل (النزعات) إلى جوار ذلك هجوما جادا على كثير من الأساسيات الدينية ؛ كالعبادات ،
والغيبيات ، وحقائق الخالقية والمخلوقية ، وبدء العالم ، ومواجهة إبليس لله ، والفناء والخلود ،
والأديان والمقل ، وتناقض الرحمة والعذاب ، ومصادرة الحرية في الدين ، وشيئية صفات الله ،
وغير ذلك من الهجوم العارذ على كل ما هو ديني بدءا من الحقائق الصخرى وانتهاء إلى الحقيقة
الكبرى التي هي الله ، ويكفي أن ندلل ببعض آيات على هذه القضية غير مؤلفين في النقـل
والاستدلال :

لما جهلت من الحقيقة أمرها	وأقمت نفسك في مقام مطلق
أثبتت ربا تبتغي حلا به	للمشكلات فكان أكبر مشكل

(٢)

صلى الإله على إبليس فهو له	تصرف مثلما لله في الناس
الله يلقى بالهام مقاصده	في كل قلب وإبليس بوسواس

(٣)

أنا فكرة (الله) من الجهل تنجم
عبد الناس في معابدهم ما توهموا

(٤)

-
- (١) انظر : الشعر والشعراء في العراق - أحمد أبو سعد - ص ٢٦ - ٦٧ .
(٢) الزهاوي وديوانه المفقود - ص ٣٤٠ .
(٣) المرجع السابق - ص ٣٤١ .
(٤) المرجع السابق - ص ٣٣٨ .

وعلى الرغم من قسوة هذا الهجوم فان ناقدا كالمقاد يلاحظ أنها شكوك يسيرة وأيسر غيرها أن نرد عليها : (فكل شكوك الزهاوى بلا استثناء مما يقبل الرد والاستخفاف من النظرة الأولى ، لأنها منهية على تصور العامة الجهلاء للخرافات والأساطير التي يلصقونها بالدين وهو يرى فيها بحسبها ، وليس من هذه الشكوك شك واحد يقوم على فهم الدين كما ينبش ان يفهمه المؤمن به على صحته ، وقد كان خطأ الزهاوى الأكبر أنه يتلقى حجة المقائد من الأوهام الشائعة بحسب المقالدين دون الثقات المجتهدين (١)

وإذا صح حكم المقاد على جانب من شعر الزهاوى المتمرد فانه لا يصح على جانب آخره لأنه في بعض هذا الشعر يثير من القضايا الجدلية ما يمكن أن يكون مناطا لحوار طويل بما هو صادر عن نظرة فلسفية عميقة تحاول أن تستجلى أغوار قضية من القضايا ، أو تستكف عالم مشكلة من المشكلات ، وليس مجرد خطف من العامة يتلئ بأشمتات من الخرافات والأساطير كما يقال .
ولكن المقاد يزن شعر الزهاوى وزنا فنيا فيقول :

(وجملة القول في ديوان المفقود وفي الدواوين المنشورة أنها طور واحد من الفكر لم يتغير في مدى خمسين سنة ، ويوشك أن ينقل كل بيت في ديوان من هذه الدواوين الغنابة إلى ديوان آخر صدر قبله أو بعده ، يغير اختلاف في المعنى أو في النسق أو في الأسلوب ، إلا ما تقتضيه العويلة للطويلة من تيسير النظم في نهاية الشوط بمد تعسرفيه عند الابتداء (٢)

وهو قول على جانب كبير من الصواب لولا اسرافه في اطلاق الحكم بإمكان نقل بيت من ديوان إلى ديوان آخر بغير اختلاف في المعنى أو في النسق والأسلوب ، وهذه واحدة من اطلاقات المقاد التي عم فيها الحكم على غير أساس على أو منطق منهجي مدعوم بالاستدلالات .
أما (ثورة في الجحيم) فهي تنوع على فكر (النزقات) المتمرد الراض الشاك ، وهي ملحمة طويلة تتألف من خمسة وثلاثين وأربعمائة بيت من الشعر الملتزم لقافية رائية واحدة ، وقد نشرها الزهاوى عام ١٩٢٩ ، فأثار بها حرائق الجدل النقدي والخضب الديني ، لما تنطوى عليه من فكر متمرد ثائر يهز قواعد التقاليد والطقوس المحسوبة على الدين .

(١) عباس محمود المقاد - رجال عرفتهم - ص ١٣٧ - ١٣٨ .

(٢) المرجع السابق - ص ١٣٩ .

و (تتلخص الملحمة في أن الشاعر يموت ويودع القبر فيظهر (منكر وتكير) ملكا الحساب
فمسلانه عن فقيدته ومذهبه فلا يرضيان عن أجورته ولا يرضى هو عن أسئلتها فيحذبانه عذابا اليها
ثم يطيران به الى الجنة ليشهد أي نعم حرم منه نفسه بتفلسفه فيبصر من المباحج والطيبات أشهاها ،
ولكنه يجد من يتمتعون بها كثرة من الجاهلين الى قلة من الصالحين . . ثم يهبطان به الى
الجحيم فيجدها مألوي بالعباقره والتحررين . . وفجأة يحدث ما ليس في الحسابان يخترع أحد
هو " الحكمة " مضخة يطفئ بها النار ، وتنشب الثورة في الجحيم فيزحف سكانها الى السما
ويحتلونها في حرب صاعقة خاطفة على ظهور الشياطين) (١)

ومن شعر الملحمة هذا الحوار بين الملك السائل والميت المسئول :

قال ما ذاته . . فقلت مجيبا	بلسان قد خانه التفكير
اننى لا أدرى من الذات شيئا	فلقد أسدلت عليها الستور
انما على كله هو أن الله حى وأنه لا يـ	ور
ما لكل الأكران الا الله	واحد لا يزول وهو " الأثير "
منه هذا الوجود فاض عيما	واليه بعد البوار يصير
لنسى بين الأثير والله فرق	في سوى اللفظ ان هداك الشعور
وحسبى أنى صدعت بما أدرى على علمى أنه سيضير	(٢)

ولقد كان الزهاوى يعتبر ملحمة هذه أروع ما أبدع من شعر فقال : (ولما نظمت قصيدتى

ثورة في الجحيم أخذ بعض الخطباء يلحننى على المنبر في خطبة صلاة الجمعة ، فقلت فى نفسى :

(٣)

تساوى قصيدتى كل هذا اللحن ثنا لها . . وستذهب لعناتهم وتبقى ثورة في الجحيم خالدة) .

أما الذين كتبوا عن الزهاوى فقد قدم بعضهم قصيدته هذه على بقية شعره ، يقول الريحانى :

(ان للزهاوى اثارا شعري نفيسة ، وأنفسها فى نظرى وأحقها بطول البقاء قصيدته أو ملحمة

(٥)

(٤)

الصغيرة " ثورة في الجحيم ") . . (ويقول المستشرق كراتشكوفسكى ، بعد الحديث عن

(١) أحمد أبو سعد - الشعر والشعراء في العراق - ص ٥١ .

(٢) الزهاوى وثورته في الجحيم - د . جميل سعيد - ص ١١٩ .

(٣) مقدمة الأوشال - ص : و .

(٤) قلب العراق ص ٢٥٦ مطبعة صادر ببيروت سنة ١٩٣٥ .

(٥) المجلد الحاشر ٤٤٦ - ٤٥٠ دائرة المعارف الاسلامية .

الزهاوى وأشعاره : " أما القصيدة الطويلة المعنونة بثورة فى الجحيم . . . وكذلك القصائد المفردة فخير الشواهد على تطبيقه لنظرياته من الناحية العلمية ، وهى النظريات التى أفرد لبسطها وشرحها عدداً من المقالات والمحاضرات والمقدمات التى وضعها لدواوينه الشعرية " وقال اسماعيل أدهم : " وانى أعتقد اعتقاداً لا يوهنه الشك ، ولا يتطرق اليه الريب ، أن شاعرية الزهاوى كاشفة فى شعره الفلسفى " (١) وقال : " والان لنختر من بين مقطوعاته الفلسفية أهمها لنحللها ، ولا شك فى أن ملحمة " ثورة فى الجحيم " خالدة ، إذ بشها معتقداته الدينية واره الفلسفية . . . وهى الى جانب ذلك تحفة فنية ضنية بطاقتها الشعرية " (٢) من هذا كله ترى أن الزهاوى رأى نفسه وراه نقاده أشعر ما يكون فى قصيدته هذه (٣)

ولكن بعض النقاد لا يرون فى القصيدة أو الملحمة سوى جبن الشاعر أمام الملكين (فلا عجب اذا جبن وارتاع وفقد حتى لثة الشعر فنطق بالثر المنظوم) (٤) بل انهم يرون أنها مجرد تقليد لشاعرين عربى وغيرى ، دانتى والمصرى (٥)

وأخيراً . فلقد قيل ان الزهاوى قال للملك فيصل عندما ما عاتبه بشأن هذه القصيدة : " لقد مجزت يا مولاى عن اضرام الثورة فى الأرض ، فأضرمتها فى السماء " . . . وهذه المقولة الأخيرة تمكس احساس انسان معذب بفكرة الجهر من جهة وسوط الجلال من جهة أخرى ، لقد أراد أن يجهر برأيه فى الحاكم والجماهير فتعقبته السلطة حتى جفت فى قلمه المداد ، فاتخذ من السماء مهاد لا موضعياً يفرغ فيه أجزائه وتمرداته ، والمجيب أن هذا المنزع امتد بعد الزهاوى حيث ظهر فى الشعر الحر بكثافة كيفة ، فلجأ شعراؤه الى مواجهة السماء حين عجزوا أو حين جنبوا عن مواجهة الأرض ، لأن للأرض سيافاً ، ولأن للسماء عيوناً حالمة ترمقهم فى وداعة وهم يجدفون .

* * *

(١) مجلة الامام بالاسكندرية ، عدد مارس لسنة ١٩٣٧ - ص ١٠٦ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) د . جميل سميد - الزهاوى وثورته فى الجحيم - ص ٣٣ - ٣٤ .

(٤) مارون عبود - أمين الريحانى - ص ٨٥ .

(٥) المصدر السابق - ص ٨٥ .

وتأتى (مدرسة الديوان) بأعلامها الثلاثة : العقاد وشكري والمازني • لتمثل في حركة الشعر العربي المعاصر ثورة تمرد عارمة ، فاذا تخطينا تمردها على شكل القصيدة التقليدية بترهل بنائها وتفكك أجزائها ، والناداة بضرورة أن تتحقق في القصيدة " الوحدة العضوية " التي تجعل منها كائنا عضوا أشبه بالكائن الحي في تساوق أنساقه وتناغم أجزائه •• اذا تخطينا هذه الدائرة الى دائرة الحديث عن عطاء هذه المدرسة في مجال التمرد على (مضمون) القصيدة المعاصرة ، هالنا بحق جسارة هذا الثالث ، ووضوح رؤيته النقدية والفنية ، وتصديه لابداع مرحلة بكاملها — هي مرحلة الكلاسيكية — بالرفض والتقبیح ، ومحاولته الباسلة نقل العمل الشعري المعاصر من طور المناسبة والمحفلية والقشور وتميع الشخصية الى طور الصدق ، والتمبير عن الذات ، والنصوص وراء حقائق الأشياء ، والاطال على العالم من خلال رؤية فلسفية خاصة ، مما أتاح لهؤلاء أن يكونوا — الى جوار كونهم شعراء مبدعين — نقادا لهم منهجهم النقدي الذي يحمل مضمون فلسفتهم في الفن والابداع (١) •

تمردت مدرسة الديوان — في اطار قضية المضمون — على محدودية الفضاء الذي يتجول فيه الشاعر بشعره سقطا من حسابه بقية افاق الوجود ، داعية الى تحطيم السدود التي يحبس الشعر فيها أصحاب التمرينات من الجامدين أو المقلدين (٢) •

وتمردت على محدودية الطموح والانحصار في توافه الأمور ، ودعت الى أن يخلق الشاعر فوق اليوم الذي يعيشه ، ثم ينظر في أعماق ال زمن بأضالعه المثلثة : الماضي والحاضر والمستقبل ، فيجئ شعره أبديا مثل نظرته ، وأن لا يقبل من جديد أن يكون نديم الملوك وحلية في بيوت الأمراء ، فهو رسول الطبيعة المزود بنغماتها العذاب (٣) •

وتمردت على رضح الشاعر حيال ما يراه في الكون من تناقض ونقص ، واتساع المسافة بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل ، ودعت الى ضرورة دخول الشاعر في قلب هذا التناقض والتعبير عن زواياه الحادة والمخلقة (٤) •

-
- (١) انظر : دراسات في الادب — محمد احمد العزب — ص ١٧٧ وما بعدها •
 (٢) انظر : ديوان عابر سبيل للعقاد •
 (٣) انظر : مقدمة ديوان (وحى الاربعين) للعقاد •
 (٤) انظر : مقدمة ديوان (زهر الربيع) لشكري • وقصائده (كلمات العواطف) و (حياة الامم أو التجدد والتخير) و (الانسان والكون) •
 (٥) انظر : مقدمة ديوان المازني — للعقاد • وقصائد المازني (خواطر الظلام) (ومعاودة غرامية) و (في الرثاء) •

وتمردت على تعالي موضوعات الشاعر عن الواقع الجدلي بكل مفرداته ونثره اليومي ، ودعت الى توسيع قاعدة استلهاهم الأشياء والأحياء ، انقاذا لملكة النفس الانسانية وليس فقط لانقاذ الملكة الفنية وحدها ، لأن تعويد النفس على مخاطبة كل الأشياء ينفذ عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة والشعر .
(١)

وتمردت على بوار الشعر المعاصر من عناصر التفكير ، ودعت الى فهم قضية الشعر المعاصر على ضوء كل ما أنجز الشعر العالي من فتوحات فكرية وفنية ، بدءا من أغاني شكسبير التي يمتزج فيها الفهم بالشعور . . الى فاوست التي هي فلسفة الحياة والبقاء ، وفلسفة الخير والشر ، وفلسفة المعرفة والضمير . . الى رباعيات الخيام التي تدور الرباعية منها على فكرة أو خلاصة أفكار . . الى قصائد المتنبي التي لا يستطيع زاعم أن يزعم أنه أهمل في واحدة منها عنصر الفكر ، أو أنها وجدان بغير تفكير . . ان الشاعر هنا مطالب بنوع من الشره العقلي الذي يجمله راغبا في أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل احساس ، حتى يتخلق منه الشاعر الأمل (المبقري) .
(٢)
(٣)

وتمردت على شعر المواربة والتزلف ، وشعر انتظار الغاسبة ليهنئ بمولود وما نفخ يديه من تراب الميت . . ودعت الشعراء الى رفض أن يكونوا شعراء نداديين يتوثب الداعي بهم فحسب اذا تهدم جدار أو اصطدام قطار أو وقع طيار .
(٤)
(٥)

وتمردت على (وصف) الأشياء وتعمديد أشكالها وألوانها ، ودعت الى الشعور بجوهر هذه الأشياء ونقل هذا الشعور من نفس الى نفس ، فان مزنة الشاعر العظيم ليست هي أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه ، وانما مزنته هي أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به .
(٦)

(١) انظر : مقدمة ديوان (عابر سبيل) للعقاد . وقصائد : (كواء الثياب) و (سلع الدكاكين) و (عسكري المرور) .

(٢) انظر : مقدمة ديوان بعد الاعاصير للعقاد . وقصائد (مناجاة الدنيا) ص ٦٩ - ٧٠ و (لا فناء) ص ٢٠٨ و (فلسفة حياة) ص ٣٠٥ - ٣٠٦ من (٥ دواوين للعقاد) .

(٣) انظر : مقدمة ديوان (الخطرات) لشكري .

(٤) انظر : مقدمة ديوان المازن للعقاد . وقصيدة : المثل الأعلى ص ٤٦٠ من ديوان شكري .

(٥) انظر : صحيفة عكاظ عدد التاسع من مارس سنة ١٩١٤ مقال العقاد (الشعراء الندابون) .

(٦) انظر : (الديوان) ص ٢٠ - ٢١ . وقصيدة : (الفصول) ص ٤٦٢ من

ديوان شكري .

وتمرت على بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة انسانية (١) ، ودعت الى الانطلاق في تقرير انسانية الشعر من قاعدة الايمان بأن الشعر هو بوح الكائن الانساني الكادح وراء التهدى الى سلفته الاولى بما هي خط دفاعه الاون في محرمة قتاله البطولي عن تجذير وجوده على الارض ومن هنا اهتم بأن يكون الشعر تأملات فكرية وفلسفية تستقطب حقائق النفس وتستجلى غوامض الوجود لايجاد صيغة مقبولة يلتقي عندها الانسان بالوجود .

وتمرت على ضياع الموقف الشخصي النابع من رؤية ذاتية والذال على رؤية ذاتية في القصيدة الشعرية ، ودعت الى ذاتية الرومية وخصوصية الأسلوب ، فالشاعر الذي بلا أسلوب ليس شاعرا على الاطلاق (٢) .

وتمرت على (الخموض) وقرنت بينه وبين (العمق) ، ودعت الى ان يكون الشاعر عميقا كما يشاء . . . ولكن مع الوضوح والجلاء ، (فكل خموض دليل اما على المجزعن الأداء ، أو التدجيل ، أو استيهام الفكرة في ذهن صاحبها) (٣) .

وتمرت على التفكك الذي يحيل القصيدة الى مجموع مبدد لا تربطه وحدة معنوية صحيحة ، ودعت الى أن تكون القصيدة عملا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، لأن فقدان الوحدة المعنوية " في الشعر يحيل القصيدة الى نثر من الألفاظ والتراكيب " (٤) .

وتمرت على الاحالة ، التي هي فساد المعنى ، وهي ضرب : فمنها الاعتساف والشطط ، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق ، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مخزاه . ودعت الى التزام الحقائق ، والمعنى بمعقولية المضامين ، واثراء الوجدان المتلقى من خلال ما يقدمه الشعر له من رؤى وقضايا وفلسفات .

هذه على وجه التقريب هي أبرز ظواهر التمرد التي يمكن اقتناصها من شعر مدرسة الديوان وفكرها على السواء ، وهي ظواهر فنية تحاول دفع المضمون الشعري المحاصر في طريق التمرد على

(١) انظر : مجلة الكتاب - عدد اكتوبر سنة ١٩٤٧ ، مقال العقاد ، وقصيدة : (ممان

لا يدركها التعمير) ص ١٢١ من ديوان شكوى .

(٢) انظر : الديوان - ص ٥٩ ، وقصيدة (معاهدة غرام) ص ٢١٧ وما بعد ها من ديوان المازني .

(٣) ابراهيم عبد القادر المازني - الديوان ص ٦٥ وقصيدة يوم ميلادي ص ٢٠ من (هداوين للعقاد) .

(٤) انظر : الديوان - ص ١٣٠ - ١٣١ .

(٥) عباس محمود العقاد - الديوان - ص ١٤٢ .

كلاسيكية المضامين السلفية ، وقد احدثت هذه الدعوة في حياتنا الشعرية المعاصرة ما يحدث
الزلزال في سكون القشرة الأرضية الخرساء ، وان كان من المسلم أن حظوظ روادها الثلاثة قد
تفاوتت في تطبيق هذه الآراء النظرية على واقعهم الابداعي في الشعر تفاوتاً يتسع هنا ويضيق هناك .
ولكن هناك ظاهرة أخرى من ظواهر التمرد هي من أبرز ما قدمت مدرسة الديوان في مقاتلة
الحس الأدبي السائد ، وبناجزة الصرف الاجتماعي الذي ألف أن يلقي في المضامين الشعرية جل
ما يتوقعه ان لم يكن كل ما يتوقعه بلا نقصان .

هذه الظاهرة هي ظاهرة (التمرد الميتافيزيقي) التي خرجت على شكل ومضمون تجرئة
الزهاوي ، وعبرت عن هموم الانسان المعاصر ومخاناته النفسية والفكرية تعبيراً شعرياً يمثل منوعاً فنياً
رائداً ، من خلال قصيدة العقاد : (ترجمة شيطان) (١) وقصيدة شكري : (ليتنى كنت لها)
(٢)
و (الملك الثائر) (٣) .

أما قصيدة : (ترجمة شيطان) فهي وليدة غيم نفسي ، وشك مؤمن ، وغيبض شديد ،
تناولت بالرجة كل قواعد الرأي عند العقاد ، وشوهت بالزراية كل حالة من حالات الوجود الانساني ،
فلم ير للحياة حكمة ولا معنى ، ولم يجد لها مسافاً في صورة من صورها أو غاية من غاياتها ، ووقر
عنده أنها كما قال سليمان الحكيم بعد تجربتها " قبض الريح وباطل الأباطيل " (٤) .

يقول العقاد :

(وقصيدة " ترجمة شيطان " هي قصة شيطان ناشيء سئم حياة الشياطين وتاب عن صناعة
الاغواء لهوان الناس عليه ، وتشابهه الصالحين والطالحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة
وأدخله الجنة وحفه فيها بالحدور العيين والملائكة المقربين ، غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم ،
ومل المباداة والتسبيح ، وتطلع الى مقام الالهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الالهي ولا يطلبه ،
ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه ، فجهر بالعصيان في الجنة ، ومسخه الله حجراً ،
فهو ما يبيع يفتن العقول بجمال التماثيل وايات الفنون) (٥) .

ويقول طه حسين في شيء من التحليل الى جانب تلخيص الموضوع :

- (١) ديوان العقاد ، وديوان من دواوين .
- (٢) ديوان عبد الرحمن شكري - الجزء الثاني (لالي الأفتكار) .
- (٣) ديوان شكري - الجزء السابع (أزهار الخريف) .
- (٤) انظر : مقدمة الديوان الثالث للعقاد ، وحصاد المهشيم للمازني . ص ٤٠ .
- (٥) عباس محمود العقاد - ابليس - ص ٢٠٦ - ٢٠٧ .

(أراد المقاد أن يترجم لـ شيطان ، ويظهر أن العقاد سئم ترجمة الناس ، وسئم نقد الناس وما يكتبون وما ينظمون ، فأبى إلا أن يبحث فوقى إلى شيطان خلقه خلقا ، ومشى معه فأبعد فسى المشى ، أنه خلقه فى أول القصيدة وصعد معه السماء وهب إليه إلى الجحيم ، ومن حسن الحظ أنه قتله فى آخر القصيدة . هذا الشيطان غريب ، خلقه وأذن له كما أذن للشياطين أن يمشوا الناس ما استطاعوا ، فهبط إلى بلاد الزنج ، ولكنه لم يكذب يرى هذه البلاد وأهلها حتى ضاق بالأرض وسكانها ، ورأى أنه أرفع من أغواء الزنج ، فارتحل عنهم مطوفا بالأرض ، وما زال يطوف حتى بلغ بحر الروم أو بحر المعجم ، حيث البلاد المتحضرة ، وهناك استطاع أن يخدع الناس فأخبر لهم شيئا يسمى الحق ، ولكنه الاعتداء الشنيع المنكر الذى أفسد الحياة الانسانية افسادا ، ثم كلفه أن ينوب عنه فى فتنة الناس ، نظر إلى الناس وقد وقعوا جميعا فى شركه ، وخضعوا لفتنته فاحتقرهم ، وكفر الشيطان بالشر ، أرايتم شيطانا يكفر بالشر عند العقاد ؟ والطريف أن هذا الشيطان خالف طبيعته وظفر بما لن يظفر به شيطان . ظفر بالعمو ، وأذن الله له أن يصعد إلى الجنة ويعيش بين الملائكة عيشة راضية فى مكان لا سبيل إلى تصويره فى الشعر بأجمل من تصوير العقاد . ولكنه شيطان لا يرضيه شئ ولا يقع بشئ ، وما أسرع ما ضاق بالجنة ورفاقه الملائكة وحتى خيل إلى الذين يرافقونه أنهم ينظرون إلى الجحيم وقد تجسد فى وجهه ، ثم يوحى الله إلى الجنة فاذا هدوء شامل وسلام كامل وأمن وسكينة ، وإذا الشيطان قائم أمام جلال الله . . . أترون أنه خضع أو اضطرب أو أحس شيئا مما تحسنه النفس وعى فى مثل هذا الموقف ؟ كلا ، ظل مرفوع الرأس ، شامخ الأنف ، متحديا ، ينكر على الله آياته ، ويتحدى الله أن ينزل به المكروه ، ثم ينزل المكروه به فاذا النار قد استحال حجرا . . . ومع ذلك فطبيعته لم تتغير حتى بمسد المسخ ، بعد أن صار حجرا هاما . طبيعته ففسدة دائما ، أليست تتخذ الصور الخلايعة من هذا الصخر ؟ هذا الشيطان الذى أحياه العقاد وأماتته ، وصور لنا حياته هذا التصوير البديع ، هذا الشيطان - اسمحو لى وليس لى العقاد ، وأنا أعترف بأنى متأثر جدا - هذا الشيطان هو شيطان المقاد وشعره ، وهذه النفس الطامحة التى لا تحد لآمالها ، هذه النفس التى لا يرضيها شئ ، ولا تستريح ولا تطمئن إلى شئ ، ولا ترضى إلا لتسخط ، ولا تستقر إلا لتتخرب حركة لا حد لها ، حتى إذا خرجت من الحياة ، وانتهى عهدا بالوجود ، فإن آثارها ما تزال قائمة تعمل فى النفوس وتضربها وتبعث فيها الحركة ، وإن كان الشيطان قد استحال

الى الرماد في القبر ، هذا الشيطان هو سحر صاحب الفن ، والذي نلاحظه في كل اثر من اثار
المقاد (أو الشعراء النابيين أمثال المقاد) .^(١)

ان المقاد حين يعلن ثورته الضارمة وتمرده الفكري على هذا النحو ، لا يفعل ذلك من خلال
الجهر السانج في أبيات مباشرة ان تركت في المتلقى بعض أصدائها الفكرية فانها لا تترك فيه
صدى فنيا ، وهو من هنا يختلف في منزعه الفني في ظاهرة التمرد الميتافيزيقي عن صاحبه الزهاوى .
ويتجاز هذا المنز الذي اشتراه المقاد بأنه يتيح للفنان أن يقول كل ما عنده ، وأن يتكسب
في حوار مع الفكر الفلسفي المتمرد الذي يريد أن ينقله الى المتلقى على عديد من المستويات التي
تتيحها طبيعة القص والحوار والتجول في أعطاف الزمان والمكان والتاريخ والفلسفات والشعوب
والأنواع ، فضلا عن أن (الشخصية - القناع) التي يتحدث الفنان من خلالها تتيح له كذلك أن
يقول كل ما عنده ، وإذا كان " الشيطان " هنا هو الشخصية القناع ، فان طبيعته المتمردة التي
أحسن المقاد اختيارها والوقوف عليها لا تتيح له فقط بل تفرض عليه أن يتمرد من خلالها ما شاء
له التمرد ، وأن يتسخط على لسانها وسع ما يطيقه هو من تسخط ، وأن يسقط تمرده وسخطه على
موقف الطفلة من حرية الفنان ، في نفس الوقت الذي يسقط فيه تمرده وسخطه على موقف القسوة
الخالقة من مسير الانسان .

وعن الناحية الفنية الخالصة في هذا العمل يقول المازني :

(لأول مرة في تاريخ الأدب المصري - والصربي أيضا - يرى القاري عملا فنيا قائما

على فكرة معينة تدور على محورها القصيدة وتجول ، ولعل هذا من أظهر مميزات الأدب الحديث
وأكبرها ، فقد كان الرجل يقول القصيدة مسوقا الى قرضها بباعث مستقل عن النفس ، ولكنك هنا ترى
بناءً مشيدا نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلة طبيعية مشروحة ، وأعمل الشاعر ذهنه في جملتها وتفصيلها ،
ثم أفرغها في قالب تخيره لها بعد الروية ، وعرضها في أسلوب فني موسيقي أبدعه لها) .^(٢)

ويذهب الدكتور شوقي ضيف الى أن قصيدة " ترجمة شيطان " هي أم قصائد المقاد جميعها ،
وأن المقاد يتخذ من الشيطان رمزا له ولا مثاله من الفنانين الأحرار مع الطفلة والمستبدين ، وأنه
يتمثل فيها سحر الفن الخالد القادر على فتنة الناس مهما تعرض لحملات المسخ والتشويه .^(٣)

(١) طه حسين - المقاد دراسة وتحية - ص ٢٣٠ - ٢٣١ .

(٢) ابراهيم عبد القادر المازني - حصاد الهشيم - ص ٣٦ .

(٣) انظر : مع المقاد - ص ١٥٠ وما بعدها .

وهكذا يلج بوضوح أن قصيدة أو فنقل ملحمة "ترجمة شيطان" للعقاد، تشل في مجال التمرد على مضمون الشعر العربي المعاصر مرحلة تحول كاملة، وكيفيا وكما، فلم يكن الشعر العربي المعاصر ليطبق أن يواجه الشاعر الله بشل هذا التمرد الغاضب، والجدل المحتدم، والاصرار على قضية المواجهة بلا ملال، فأخذ العقاد ورفقاء له على كواهلهم عبء تفجير قضية المضمون وحشده بريح التمرد والاحتجاج والسخط، حتى لا يستحيل الخلق الشعري إلى بحيرة راكدة يتأسس ماؤها من طول ما أخذ إلى قراره البطيء.

ولعل الدكتور طه حسين كان يشير إلى هذه القضية حين قال في بحثه الذي ألقاه بمناسبة

تكريم العقاد لتأليفه النشيد القومي سنة ١٩٣٤ :

(٠٠٠ ما الذي يعجبني من العقاد الشاعر ؟ يعجبني منه شيء لا يعجب الناس كثيرا ،

أو هو يعجب الناس جميعا ويخافون أن يظهروا اعجابهم به ، أو هم لا يشعرون أنهم يعجبون به ، ذلك أن العقاد تمرد ، ومعجبي تمرد العقاد الذي أثنى كاتب من الكتاب الأجانب حين نظر في شعر العقاد فكتب عنه منذ أسابيع في مجلة فرنسية يقول : (ان أدب العقاد أشبه بالهواء الطلق . هذا التمرد . هذه الريح العاصفة ، هي التي تمجيني ، لأنها صورة من الحرية ، من حرية الفن التي لا تعرف حدا ولا أجدا ولا غاية ، والتي لا تنتهي إلى غاية إلا التمرغاية أبعد منها ، يعجبني العقاد لأنه ساخط دائما ، والرجل الكريم هو الساخط دائما ، يعجبني لأنه لا يرضى ولا يطمئن ولا يستقر ، انما الرضا والاطمئنان والاستقرار آية من آيات الضعف ، وعلامة من علامات الخمود)^(١)

فاذا انتقلنا إلى قصيدتي شكرى : (ليتني كت لها) و (الملك الثائر) وجدنا فيهما

روح التمرد القاطن الذي يرى الشر والقبح والمشوائية اخذة كلها برقاب هذا الوجود ، وليس يمنينا هنا أن الشاعر حاول في ردوده على الذين تأذى حسهم الديني من قصيدتيه أن يقلب القضية فيقول أنه أراد بهما أن يفضح غرور الادعي الذي يتطاور بالنقد والتجريح على مقام الألوهية الأرفع ، تماما كما حاول العقاد أن يقلب قضية تمرد شيطانه الجارف ، وكما حاول كذلك الزهاوي أن يلصق بأواخر قصائده التمردة بيتا أو أبياتا تنم عن رجوع الفكر التمرد إلى حظائر الايمان .

ان كل هذه الأعمال المتمردة كانت تستطيع لو أنها انطلقت من قاعدة الايمان الحقيقي
 أن تخلع دور البطولة على التمرد في وجه الاحاد والرفض وليس على التمرد في وجه الاقرار والقبول ،
 وهي كانت تستطيع من خلال بطولة التمرد على الانكار أن تقيم كل هذا الجدل الفكري بينها وبين
 الفكر النقيض ، وأن تورد جوانب فلسفة المصادرة والجدد ، وأن تطوف بكل المقولات الغاضبة
 في القديم والحديث ، ولكن من خلال اعطاء البطولة لفكر اليقين ، حتى يستشعر المتلقي بأن
 الشخصية القناع ، تمثل ملاكا وليس شيطانا ، وبشرا الهيا وليس بشرا لها ، وملكا ثائرا بالمقائفة
 وليس ملكا ثائرا على العقائدية

ان محاولات الزهاوى والعقاد وشكري في التراجع والاعتذار تدين مواقفهم المتمردة ، وتؤكد
 أنهم جميعا ينتمون الى (تمرد المواقف) وليس الى (تمرد الرفض) بمعنى أنهم في فترات انفلتات
 فكرية وعاطفية كتبوا هذه الأعمال المتمردة ، أو أنهم وقعوا تحت تأثير حيرة جارفة حيال بعض
 الظواهر الكونية أو الانسانية أو الميتافيزيقية فكتبوا هذه الأعمال المتمردة ، ثم لم يستطيعوا أن
 يبحروا الى النهاية مع التيار ، فعادوا الى مرافقهم الأولى من جديد .

وإذا كان بعض النقاد قد حاول أن يخلع على تمرد العقاد صفة الفلسفة ، وعلى تمرد شكري
 صفة التأمل ، فاننا نعمل الى اخضاع كل التمردات التي حدثت في شعرنا العربي الى حس التأمل وليس
 الى حس الفلسفة ، لأن الفلسفة موقف نهائي أو صدور عن موقف نهائي في الكون والطبيعة وما بعد
 الطبيعة والانسان ، وشعرنا المعاصر حتى الان لم يقدم الشاعر صاحب الموقف النهائي ، وانما
 هي مواقف تمهل طوراً هنا وطوراً هناك .

* * *

وتأتي (مدرسة المهجر) متزامنة مع مدرسة الديوان ، ويتبادل زعماء المدرستين بطاقات
 التأييد والاثتلاف ، فيقدم العقاد لكتاب ميخائيل نصيحة (الفريال) سنة ١٩٢٣ . ويكتب ميخائيل
 نصيحة في غرباله عن كتاب (الديوان) الذي ظهر للعقاد والمازن في طبعته الثانية سنة ١٩٢١ .

(١) انظر : النقد والنقاد المعاصرون - للدكتور محمد مندور - ص ٩٨ - ٩٩ .

(٢) انظر : الفريال - ص ٣ - ٩ .

(٣) انظر - الفريال - ص ١٧٥ - ١٨٣ .

(١)
وعن كتاب (الفصول) الذي ظهر للمقاد سنة ١٩٢٢ .

وقد حاولت مدرسة المهجر أن تنمرد على كثير من مواضع القصيدة العربية التقليدية ، وكانت محاولاتها الضمردة في مجال المضمون تتسم بكثير من الجراءة وكثير من الاضطراب كذلك
ولعل صيحة جبران في وجه اللغة الكاذبة كانت قمة الاجترار على القداسة المزعومة للمضامين التقليدية التي حبست الابداع في دائرة أغراض هزيلة ، يقول جبران : (لكم لغتكم ولي لغتي . . . لكم منها القواميس والمعجمات والمطولات ، ولي منها ما غرلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مألوف مانوس تتداوله السنة الناس في أفراحهم وأحزانهم . . . لكم لغتكم ولي لغتي . . . لكم منها الرثاء والمدائح والفخر والتهنئة ، ولي منها ما يتكبر عن رثاء من ملأ وهو في الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ، ويأنف من تهنئة من يستدعي الشفقة ، ويترفع عن نرجو من يستطيع الاعراض عنه ، ويستنكف من الفخر إذ ليس في الإنسان ما يفاخر به سوى اقراره بضعفه وجهله . . . لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولي من لغتي نظرة في عين المخلوب ، ودمنة في جفن المشتاق ، وابتسامة على شفر الموتى . . . لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم ان تلتقطوا ما يتناثر خرقة من أثواب لغتكم ، ولي ان أمزق بيدي كل عتيق بال ، وأطرح على جانبي الطريق كل ما يحوق مسيرى نحو قمة الجبل . . . لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم لغتكم عجوزا مقلدة ، ولي لغتي صببة غارقة في بحر من أجلام شبابهها ، أقول لكم ان النظم والنثر عاطفة وفكر ، وما زاد على ذلك فخيوط وأهية ، وأسلاك مقطعة . . . لكم لغتكم ولي لغتي) (٢)

وهكذا تشتمل كلمات جبران تمردا وفضبا واجتراراً على المحتوى التقليدي الذي يزيف أجاسيس الشاعر واقداره ولكن شعراء المهجر لم يكونوا جميعا على هذا المستوى الهاجم من التمرد ، وانما هم طبقات تتمايز اندفاعا وانصياعا ، فحقيقي أن جبران ونعيمه وأبا ماضي وشكر الله الجر ونسيب عريضة والياس فرحات والشاعر القروي وغيرهم من شعراء المهجر حاولوا

(١) انظر الضربال - ص ٢٠٥ - ٢١١ .

(٢) بلاغة العرب في القرن العشرين (جمع محيي الدين رضا) ص ٥١ وما بعدها

(٣) من شعراء المهجر البارزين .

(٤) شاعر مهجري يتميز بالقلق والتمرد (١٨٨٧ - ١٩٤٦) .

(٥) الياس فرحات (١٨٩٣ -) شاعر من اكبر شعراء المهجر .

(٦) رشيد سليم خوري (١٨٨٧ -) شاعر مهجري كبير .

أن يتمردوا على المحتوى الهامد الذي كانت تحمله القصيدة الشعرية وتتردد فيه بين مدح رخيص ووصف مسطح ، وغزل كاذب ، وفخر مجوف ، وهجاء سوقى ، ورثاء مزور ، فننوا في شعرهم المغترب لقضايا الاغتراب والحنين والتصوف والطبيعة والمرأة والحرية والتساؤل ، وأعطوا من خلال هذا الفناء عطاء رائعا يمكن أن يكون اضافة تجديدية لمضمون الشعر المعاصر بلا خلاف .

ولكن التسليم بقضية التجديد لا يعنى التسليم بقضية التمرد ، فبينهما فارق واضح حدونه في كون التجديد عملا في التراث باحيائه أو بعثه أو استلهامه مع محاولة تحصيله ما أمكن ، ولكن التمرد عمل في التراث من خلال ممارسته والاحتجاج عليه وتهديم جوانب كثيرة من سلطاته والخروج من بهوه الى أبهاء عصر جديد .

ومن هنا تكون الملاح الميزة لشعر المهجر لونا من التجديد في شعر التراث ، أما اضافة هذا الأسى الفيلمان الذي فجرته الغربة على نسيج شعرهم ومحتواه فهو لا يعنى الخروج به من اطار التجديد الى اطار التمرد ، لأن التمرد لا يبكى ، ولا يسترجع ، ولا يتصوف ، ولا يغيب في حضن المرأة والطبيعة ، انه تمرد على البكاء والاسترجاع والدروشة ودفء الاحضان من كل لون ، قد يحمل التمرد من خلال هذه المضامين ولكن ليرزلهما أو يعصف بها أو يسخر من سكونيتها ، ولكنه لا يمكن أن يكون ناديا أو درويشا أو مخدرا ذاهلا .

يبقى من ملاح شعر المهجر : (الحرية ، والتساؤل) ، وهما ظاهرتا التمرد الحقيقي في هذا الشعر ، وعندهما يتبعض أن نتوقف ونتأمل .

والحرية في شعر المهجر تشكل ظاهرة تمرد حقيقى ، لأنها صوت جديد ضد أصوات التقليد والاتباع في الفن والحياة .

يقول أمين الريحاني مهاجما عبرات الشعراء الباكين : (فاذا نحن حملنا على الشعر الباكي الذى ألفه شبان هذا الزمان ، فاننا نحمل على التعمد والتخث في الشعر الباكي ، نحمل على دموع الزور وعلى دموع الخوف والجيانة ، وعلى دموع الشعراء السوداء ، المكونة من الحبر المزجج بماء المواطف الاسن) (١)

ويقول : (اننا سائرون الى الاستعباد ، الاستعباد الاقتصادى ، وان التخاسين يصفقون لأغانيها المحزنة المبكية ، ونحن نتجادل في الأدب الباكي والأدب الناثر أيهما أنفع لنا ؟) (٢)

(١) مارون عبود - أمين الريحاني - ص ٨٧ .

(٢) انظر : التجديد في شعر المهجر - أنس داود - ص ٩٣ .

أما جبران خليل جبران ، فيحدد ملاح الشاعر الحقيقي بأنه ذلك الذى يخرج من هيكل نفسه كل يوم بجديد . . . (أما المقلد فهو الذى يردد صلاة المصلين وابتهاال المبتهلين بسدون

ارادة ولا عاطفة ، فيترك اللغة حيث يجدها ، والبيان الشخصى حيث لا بيان ولا شخصية) (١)

ويصح جبران : (ان المغنين والشعراء فى الشرق هم حملة المآخر بل هم العبيد ،

وقد فرض عليهم أن ينشدوا فى الأعراس ، ويطرنموا فى الحفلات ، ويندبوا فى الماتم ، ويرثوا فى

المقابر ، هم الآلات التى تدار فى أيام الحزن وليالى الأفراح . . . وأنا . . . ألوهم المغنين والشعراء

والأدباء الذين لا يحترمون نفوسهم ، ولا يضمنون بماء وجوههم ، ألوهم لأنهم لا يترفضون

عن الصفائر والتوافه ، ألوهم لأنهم لا يفضلون الموت على الخضوع والذل) (٢)

ويرى ميخائيل نعيمة أن الشعر هو الحياة ، بكل أضدادها ومتناقضاتها . وهو مجال

البقاء وبقاء الجمال . وهو ميل جارف وحنين دائم الى الأرض لم تعرفها ولن تعرفها . وهو الذات

الروحية تمتد حتى تلامس أطرافها أطراف الذات العالمية) (٣)

ويخرج نعيمة بالشعر من مجال الاهتمامات الصغيرة الى رحابة القيم الخالدة ، لأن الشعر

مفوط به أن يجسم أجسام الانسان عن الجمال والعدل والحق والخير . (٤)

وإذا كانت هذه بعض آراء الأدباء والشعراء المهجرين فى ضرورة الحرية للشاعر والفنان ،

فان الشعراء اندفموا يواكبون هذه الآراء الفنية للحرية بشعريتها لى حرارة وتمردا . . . يقول

أيليا أبو ماض من قصيدته أنا :

حر ومذهب كل حر مذهبى ما كنت بالغاوى ولا بالتمصيب

.....

(٥) أنا من ضميرى ساكن فى معقل أنا من خلالي سائر فى موكب

ويحبر الشاعر القروى عن رفضه لتحيف القيد للحرية :

أبيت جوارها أرضاً بغير الذل لا ترضى

(١) جبران - المجموعة الكاملة - ٣ ٤ ٢٤٨ .

(٢) المرجع السابق - ٣ ٤ ١٤٠ .

(٣) انظر: الضربال - ص ٦٣ .

(٤) المرجع السابق - ص ٦٦ .

(٥) انظر: الجداول - قصيدة (أنا) ص ٦٤ .

بلاد خسفها أسى على أبنائها فرضا

.....

(١) بلادى أين سيف المزم فى وجه القضا ينضى

ويوغل فى تمرده حتى ليعاتب المهه على ضياع الحرية فى وطنه وشعبه :

الهى رد مالك من أباد على وطنى ، ورد له الايادا

خلعت على رياه الحسن فاذا وألبست القطين به الحدادا

وما شرف الجبال لساكنيها وشم ابائهم خسفت وهادا

أهيب بهم فلا ألقى سيميها كأننى الضادى والضادى

ألا ذوقتهم ألى فثاروا فيا رياه لست أنا البلادا

شبول (الأرز) بات الحلم عجزا وبعض الصبر موت ان تمادى

(٢) فكونوا النار تحرق أو قذى فى عيون البطل ان كنتم رمادا

وضع الحرية على مستوى المقولة الفلسفية الهائلة بحدود الزمان والمكان ، والتمردة على

لوازم الضرورة الجوفاء :

صغرت نفس حاصر النفس فى أشبار أرض يعدها أوطاننا

أنت حر ، فاستوطن البلد الحر ، وصاحب من أهله اخوانا

مثلك الكون والزمان ، فلا تلج مكانا ، ولا تسب زمانا

ليس فى قضمك الحديد هوان ، ان نى بك الشكاة هوانا

بسة تظهر الفقير غنيا ، دمة تسمع الشجاع جباننا

فطلق الحياة بالبشر ، فالعيش نعيم ان لم تكن شيطاننا

كن اله النزار ، أنك عندى لست شيئا ، مالم تكن انسانا

أشبع العقل حكمة واختبارا ، وامأ القلب رحمة وحنانا

(٣) ولك الأرض والسما ، وهل يدع فقيرا من يملك الأكوانا ؟

(١) ديوان القروى - ص ١٩ .

(٢) المرجع السابق - ص ٣١٧ .

(٣) انظر : شعراء العرب المعاصرون - لأبى شادى - ص ٣٠٤ .

ويوسل الشاعر الياس فرحات هذه الصيحة المدوية الى كل الشعراء الخانمين :

حاربت ضد جيوش الظلم منتقما منها برأس يراع يقذف الحما
ثم انسحبت من الميدان مرتصدا والظلم يجترف الأفراد والأما
كن كالحسام ، وقل ما أنت معتقد للمستبد ، ولا ترهب اذا احتما
ان الجياد تلوك اللجم مزبدة غيظا ، ولكمها لا تبلع اللجما (١)
وهلجل الشاعر نعمة الحاج في قصيدته " بلادي " :

أتهنئ ؟ وما يجدي البكاء ، وانه لشرسلاح يحمل المرء مرفعا
سلاح ضعيف المزم ليس بنافع ليدفع غرما أولي جلب مضمعا
فلا قول الا للحسام مجردا ولا حتى الا للسان مقومعا
وياحبذا يوم الجهاد ، فانه ليظربني فيه الرصاص مدد معا (٢)
وتوحد الشاعر ندرة حداد بالحرية توحداً وجودياً من خلال أبياته الرائعة :

أنا ان مت - بأرض ماتت الأحرار فيهم
وقضى في الذود عنها كل شهيم من بنيم
ورأيتهم كل غر بعدهم صار فقيم
وقليل الفهم والإدراك يختاب النبيهم
وذوى الأموال والأملك يختالون تيم
وفقير الحال مبيوناً ولو كان نزيهم
ورئيس الدين طامعا وأتيا سفيم
ياخذ الأموال عفوا ضاحكا من بانديهم
فانرحوا ان مت ، فالصير لقد كان كريم

وإذا مت بأرض تخرج القوم الأسودا

- (١) انظر : شعراء العرب المعاصرون - لأبي شادي - ٣٠٨ - ٣٠٩ .
(٢) شاعر مهجري شارك في الرابطة القلمية وقد قدم للجزء الاول من ديوانه الشاعر ايليا ابو طاضي .
(٣) انظر : الادب العربي الحديث ومدارسه للدكتور محمد عبد الضم خفاجي ج ١ ص ٣٣٤ .
(٤) شاعر مهجري .

تدفع الأبناء في المجد الى الحرب جنودا
 واذا مات منهم بطل كان شهيدا
 تبذل المال فيخدو للظي الحرب وقودا
 تجعل الانسان حرا طارحا عنه القيودا
 تكرم العالم حيا ، ثم تبكيه فقيدا
 تبغض الظالم في الحكم ولو كان عميدا
 تكرم الضيف وترعى لنزليها المهجودا
 فانديوني . أنا من يهوى على الأرض الخلودا
 (١)

وهكذا تتوالى تنويعات الشعراء على لحن الحرية الرائع ، ونلاحظ أن شعراء المهجر لا ينادون بالحرية من خلال التزييق الساخب المتوتر بقدر ما ينادون بها من خلال تعميق الحس الانساني ، وتشوير الانسان على وضعية التفاوت أو الظلم أو الاستعباد أو انهزام القيمة في مواجهة المادة ، ومخاطبة المستوى الفكري والثقافي في انسان المرحلة بما هو قادر على التعامل مع هذه النوعية من الشعر ، وليس مع نوعية الشعر الذي لا يخاطب فيه غير حاسة السمع ويعدّها لا يتربسب شيء في القرار كما نلاحظ أن الحرية في شعر المهجر تتماهى حتى تشارف التساؤل الميتافيزيقي فتصير بذلك قضية وجودية شاملة وليس مجرد انتفاض في وجه عدوان من العدوانات . . . كما أنها تتعد حتى تصير تمردا فنيا يرفض الحدود والقيود والأقيسة الصماء .

أما عن التساؤل الميتافيزيقي الذي يشكل في شعر المهجر ظاهرة أخرى من ظواهر التمرد ، فهو - بحق - أروع ما قدمته مدرسة الشعر المهجري لحركة الشعر المعاصر من انجازات . . وهو تساؤل يدور في محورين أو يكاد : محور الحيرة واللاأدرية . . ومحور الرفض والثورة . . ويقف على رأس محور الحيرة واللاأدرية ، ايليا أبو ماضي . . كما يقف على رأس محور الرفض والثورة نسيب عريضة . . ولكن الشعراء الذين مشوا على هذه الطريق من بعدهما وبما كانوا أوغل منهما في طرح تساؤل الحيرة واللاأدرية وفي تعميق تساؤل الرفض والثورة .

واذا كان نسيب عريضة واحد من شعرائنا المعاصرين الذين في شعرهم مدى ، ولشاعرتهم

وجه يميزها عن كل شاعرية ، وفي شعرهم شخصية لا تندغم في شخصية أحد من الشعراء ، كما يلاحظ ذلك ميخائيل نصيب (١) فان هذا العمق والتفرد يرجع بالضرورة الى محور الرفض والثورة السني تزعمه نصيب ، فأعطى لشعره بعدا فنيا جديدا يتجاوز الحياة الى ما بعد الحياة ، ويتخطى الأرض الى السماء ، ويعبر حواجز " الادي " الى فضاء " الالهي " .

(ها هو ينظر الى الحياة ، أو بالحري الى ما يحيط به بصره من مظاهر الحياة ، فيبراه مشوش النظام ، ضائبا لأفكاره الشخصية عن المعدل والتوازن ، ها هي بقعة من الأرض يجرفها السيل وأخرى يشويها القيط ، هو ذا غنى يشكو التخمة وفقير يشكو مريض الجوع ، وطفل يولد كسيحا أعشى في كوخ واخر يأتي هذه الحياة صحيحا معاني محاطا بالوفرة وبكل أسباب الراحة والحفاية ، فيسأل الشاعر فكره عن القصد من مثل هذا التفاوت في قصيدة عنوانها " لماذا ؟ " :

لماذا تهب الرياح علي	شواهي ليست بها حافله
وتحرم من بردها مهمها	به أوشكت تهلك القافلته
لماذا السفينة تطلب ريحا	ومن تحتها أبحر هائلته
وفي القفر عطشى يريدون ماء	وربح السموم بهم نازلته
لماذا نحب ، لماذا نحس	لماذا نعيش بلا ظائلته ؟

لكن فكره لا يهديه الى نور ، بل يزيد ظلمته سوادا ، ويحاصره من كل جانب بأسئلة جديدة ، واستفهامات هي أكثر تحقيدا من ذي قبل ، وان لا يجد له مفر من الحاح فكره يخدره بقوله ان ما يراه من التفاوت في مظاهر الحياة هو ظلم من الحياة وخلل في تنظيمها ، وأنه لو كان هو ربها لرتبها على غير ما هي عليه من السنن ، ولا استغفر الانسان عما أنزله به ، منذ خلقه ، من الاض والشدائد والأوجاع ، فيقول :

لو كنت ربا في السماء عظيمًا	بجميع أمر الكائنات عليمًا
لهبطت من عرشى الى أرض الشقا	نحو ابن ادم من خلقت قديمًا
وطرحت نفسي عند موطن رجله	وسجدت ثم لوجهه تكريمًا
ولبثت أغسل بالدموع كلومته	وأزیده بتدليل تعظيمًا

مستخفرا عن عيشة قسمت له ضد الخليفة لا تزال جحيما (١)

ان الشاعر هنا ينتقل من موقف التساؤل المبطن بالانكار (٢) الى موقف القاء الدينونة على
الديان • وفي كلا الموقفين يلوح رفضه وتمرده واصرارته على مواصلة المواجهة مهما تكادته على هذه
الطريق من عقبات • لأنه في هذه الوضعية حصاد لتساؤلات وتمردات سالفة أفضت به الى ما هو عليه •
من غضب • ورفض • وادانة للسماء •

يقول ميخائيل نعيمة : (لم يصل نسيب عريضة الى هذا المستوى الشعري الا بعد أن قطع
مفاوز شاسعة في التسال والحيرة والشك والياس ناله في كل منها نصيب وافر من التحرق والتوجع
والتفجع • ولا شك عندي أنه لو أتيج له أن يعود ويقطع ذاك الطريق نفسه لما تردد • ولما أثناه
خوف الألم والوجع • لأن أكبر لذه يلاقيها الشاعر في حياته هي لذة الألم المولد • لذة لا يتذوقها
من البشر الا الأمهات وأبناء الفن (٣)

وقد كان من نتائج هذا الموقف المبدئي لنسيب عريضة • افضاؤه بمالي (اليأس المطلق
والوحدة القاسية • والزهد • وعدم المبالاة بالكون وما فيه • فكل الأشياء بالنسبة اليه مظاهر
خادعة وملذات جوفاء) كما تقول الدكتور نادرة السراج (٤)

ويأتي على رأس المحور الاخر • محور الحيرة واللاأدرية • ايليا أبو ماض • • واذا كان نسيب
عريضة قد أراح نفسه بموقف الرفض والثورة • فان ايليا قد أجهد نفسه بالخصوص وراء حقائق الأشياء
واستكناه سر الوجود • • حتى في تفاؤله واستبشاره كان باحثا دائم التثقيب عن الفحوى فلم يكن
تفاؤله عابثا أو لاهيا عن التفكير حتى في التفاؤل نفسه ومصدره ومصدر ما يبحث عنه من مسرة (٥)

-
- (١) ميخائيل نعيمة - الخريال - ص ١١٠ - ١١١ •
(٢) يرى جورج صيدح في كتابه (أدبنا وأدبنا في المهاجر الامريكية) أن الشاعر في هذه
الآبيات السالفة (يتوجه الى ربه • لا بالتجديف • بل بالاقترال المبطن بالعتاب • كأن
للشاعر دالة على خالقه) انظر ص ٢٧٧ • ولسنا نرى أن هذا المعنى يمكن أن يستشف من
آبيات الشاعر لا شكلا ولا مضمونا • ولكن موقف التساؤل المبطن بالانكار هو المعنى المتبادر •
(٣) ميخائيل نعيمة - الخريال - ص ١١٧ - ١١٨ •
(٤) د • نادرة جميل السراج - نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفي - ص ٥٥ •
(٥) د • شوقي ضيف - دراسات في الشعر العربي المعاصر - ص ١٩١ •

وإذا كان ما يعنيننا من ايليا هنا هو شعر التساؤل ، فاننا نستطيع أن نرى أن شاعرا معاصرا
 آخر لم يستطع أن يفجر في شعره كل هذه التساؤلات بمثل هذا العمق العميق الذي فجر به ايليا
 تساؤلاته . انه لم يقف على شاطئ القضية الميتافيزيقية مرسلا سوءا لا له هنا وسوءا لا له هناك ، ولكنه
 دخل في أعماق المحيط ، وفاض طويلا وراءه ، واستطاع بالفعل ان يستخرج من هذه اللالي
 الكثير . وإذا كان قد عاد من رحلته أخيرا بهذه اللاهوتية الشاملة ، فان ذلك يضيف على موقفه
 الشعري نوعا من الصدق الحقيقي الذي يواجه به الشاعر مغاليق الكون وأسرار الوجود وما يمسد
 الوجود ، ثم يعمود من هذه المواجهة الشعرية وهو موقن بأن قامته أقصر من أن تطول هذا الأفق ،
 وأن قدرته على الكشف لا تتعدى محاولة الاستشفاف .

وليس ايليا أول من راد هذه الطريق الوعرة ، فقد سبقه عليها كثير من الشعراء والفلاسفة
 والمفكرين ، ولكنه لم يذب في هذا الرعيل الرائد ، وبقى يطرح من التساؤلات الذاتية التمردية
 المعبرة عن احتداه الداخلي ما أفرد له مكانة خاصة وسط شعراء جيله النابضين .

(ثم هو فوق هذا كله وقبل هذا كله صاحب شك لا يؤمن بشيء ولا يطمئن إلى شيء ،
 بقية هو من هؤلاء القدماء الذين كانوا يجيبون عن كل سوءا بهذا الجواب المتواضع الهدى :
 لا أدري) (١) كما يقول الدكتور طه حسين .

ويخطئ الذين يحاولون أن يضموا ايليا في موقع غير موقع الشك ، والشك التمرد الرافض
 الذي حصل نوعا من المعرفة المستقره حيا ما أثار من تساؤلات وأزاد أن يطرحها على الناس
 حاثا لهم على بحثها للوصول بشأنها إلى قرار نابغ من مكابداتهم الذاتية ، كما لاحظ ذلك ،
 ميس الناعوري في دراسته لشعراء المهجر .

وقد تكون قصيدة ايليا (الطلاس) خلاصة فلسفته في هذا الصدد ، وقد تتوزع هذه
 الفلسفة في اتجاهات : الوجود الذاتي والموضوعي من جهة ، والمصير الانساني والكوني من جهة
 أخرى ، وقضايا الخير والشر والحكمة والعيب من جهة ثالثة وان كان الفصل الحاسم بين
 هذه المحاور الثلاثة بيد وشاقا وغير منهجي .

(٣) فهو في المقاطع الأولى يصور حيرته الفاجعة أمام (طلاس) الوجود الذاتي :

(١) د . طه حسين - حديث الاربعاء ج ٣ ص ١٩٨ .

(٢) الجداول - ص ٩٩ .

(٣) الجداول - ص ١٠١ .

جئت لا أعلم من أين ، ولكنى أتيت
ولقد أبصرت قداى طريقا فمشيت
وسأبقي سائرا ان شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقى ؟ لست أدرى

ثم يتساءل عن ماهية هذا الوجود ، أجديد أم قديم هو فى هذا الوجود ؟ وهل هو حـ
طليق أم هو أسير فى القيود ؟ وهل هو قائد نفسه فى حياته أم هو مقود ؟
ويتساءل عن طريقه ٠٠ أطويل هو أم قصير ؟ هل هو صاعد فيه أم أنه هابط يخور ؟ هل
هو السائر فى الدرب أم الدرب يسير ؟ أم كلاهما واقف والدهر يجرى ؟
ويتساءل عن وعيه الأول وهو جنين فى عالم الغيب ، أتراه كان يدرك أنه فيه دفن ؟ وبأنه
سوف يبعث ويأنه سيكون ؟ أم تراه كان لا يدرك شيئا ؟

وتسأل : هل كان - قبل أن يصبح انسانا سويا - محوا أو محالا أو شيئا من الأشياء ؟
وهل لهذا اللغز حل أم سيبقى أبديا ؟
وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكفه سر الوجود الذاتى يجيب ايليا بهذه الكلمة
الفاجمة : لست أدرى !!

وينتقل من الوجود الذاتى الى الوجود الموضوعى ، فيسأل (البحر) عن وحدته به ، وعن
تاريخه الزمنى ، وعن حرته وأسرته ، وعن العلاقة الجدلية بينه وبين السحب ، وبينه وبين الأحياء
الراكضة فى جوفه ، وعن الأجيال التى طواها ولم تطوه ، وعن القبل والبعث ؟
ويسأل (القصر والكوخ) من بناهما ؟ وكيف كانا فكرة فى دماغ غيبته الظلمات ثم كيف
اتحد الطين فيهما والرخام ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكفه سر الوجود الموضوعى فى الأشياء يجيب ايليا
بهذه الكلمة الفاجمة : لست أدرى !!
وأمام المصير الانسانى والكونى يقف ايليا (بين المقابر) ليتساءل : الى أين ؟ ويرثى
للانسان الفاقد أمه حتى فى الحفيرا ، ويضع يده على تلاشى الحاجز المادى بين العبد والسيد ، ويدين
قضية الموت التى تبدو له غير عادلة :

(١) الجداول - س ١٠٣

(٢) الجداول - س ١٠٤

ان يك الموت قصاصا ، أى ذنب للطهاره
 واذ كان ثوابا ، أى فضل للدءاره
 واذ كان وما فيه جزاء أو خساره
 فلم الأسماء : اثم وصلاح ؟

ويتوجه الى القبر ماشدا اياه ان يتكلم فيبوح بأسراره ولو مره واحدة ، ويفرض أن يكون
 البعث حكمة ، لأنه ما دنا سنبعث بعد أن نموت ، فلماذا نموت ؟
 ان يك الموت رقادا بعده صحو طويل
 فلماذا ليس يبقى صحونا هذا الجميل ؟
 ويرجع يشكك فى قضية البعث باقامة نوع من التقابل والتضاد الذى يولد نوعا من المستحيلات ،

فيتساءل :

ان أكن أبعث بعد الموت جثمانا ومقبرا
 أتري أبعث بعضا أم ترى أبعث كـ
 أتري أبعث طفلا أم ترى أبعث كم
 ثم هل أعرف بعد الموت ذاتى ؟

ويكاد يجهش بالرفض المصح فى نهاية الوقفة :

يا صديقى لا تعلمنى بتمزيق الستور
 بعدما أقضى ، فمقلى لا يبالي بالقشور
 ان أكن فى حالة الادراك أدرى ما يصيرى
 كيف أدرى بعد ما أفقد رشدى ؟

وعن كل هذه التساؤلات التى تحاول أن تستكنه سر المصير الانسانى والكونى يجيب ايليا

بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدرى !!

(١)
 وأمام قضايا الخير والشر ، والحكمة والبعث ، يقف ايليا أبو ماضى فى (صراع وعراك)
 انه يحتوى فى داخله الشيطان والملاك ، الخميعة والققر ، الطفولة والكهولة ، المرح والنوح ،
 الايمان والكفر ، التفسير والثبات ، المعرفة والجهل ، الجمال والقيح ، الخير والشر ،

الحكمة والعبث ٠٠٠ فلماذا هو مسح لكل هذه التناقضات ؟ انه يتمزق دائما بين التقيضين ،
ويحاول عبثا أن يصرف الحكمة من وراء ذلك فلا يجد غير جدران من الظالم الكيف ؟
ولن كل هذه التساؤلات التي تحاول أن تستكسر هذا التناقض الحاد يجيب ايليا
بهذه الكلمة الفاجعة : لست أدري !!

وهكذا يشهر الشاعر هذه اللاأدرية الفاجعة في وجه كل المخاليق الذاتية والموضوعية
والصيرية والقيمة ، لا ليؤكد جهله وانكفائه ، ولكن ليؤكد تمرده على القاء الانسان في غابة
عالم كئيف ، كلما ثقب خائطا من حوائطه البليظة قام في وجهه ألف حائط وحائط غليظ ٠٠ ان
الشاعر مفتون برحلة البحث والافتحاح ، وليست لأد ريته نوعا من الارتعاش أمام حوائط الكون بقدر
ما هي نوع من اسباغ العبث واللاجدوى على مظاهر الكون والطبيعة والانسان ، وكأنه يقول :
ان كل ما هنا غير قابل للفهم والادراك لأنه ينطوى في أساسه على خطل التناسق الوجودى الذى به
تفهم حقائق الأشياء ٠٠

(فما الكون وما الفلك وما الطبيعة وما بدوها ونهايتها ؟ ومن أين نجيء والى أين نذهب ؟
وما الموت المخيف الذى لا يبقى على حى ؟ وما الدين وعالم السماء ، وهل يستطيع هذا العالم أن
يفسر لنا السموات التى نغار فيها ، وهل هو عالم حقيقى أو من صنع الخيال ؟ لقد حاول - فى
قصيدته نار القرى - أن يصعد فى مدايح هذا العالم ، فطار قليلا ، ولم يلبث أن هوى الى
الأرض ، وظل فيها وظل معه قلقه وحيرته ، فلجأ الى العقل يسأله ولم يجد عنده جوابا شافيا ،
فليس مله ، ومضى يشخبط فى شكه ، غير موء من بشى سوى وجوده وما يكون بعد الوجود من موت
وعدم :

ما لحى بالموت عنه انفصال ان دنياه هذه أخراه

فمن شاء فلينعم بدنياه وملائها قبل أن يفوت الأوان وينزل به الفناء الساحق الطامق ،
وليدع التفكير فى الحلال والحرام وما شرعه النبيون :

أكبر الائم قوله المرء هذا الأمر ائم وهذه فحشاء

(١)
ليس بين الصالح والشرحد كالذى شاء وضعه الأنبياء ()

وإذا كان هذا هو موقف قادة التمرد في شعر المهجر فإن هناك تنويحات أخرى من شعراء

آخرين ، فمikhail نعيمة في قصيدته (يا رفيقي)^(١) يدعو إلى رفض الدرامة أمام الله ، وينادي بأن
يشهر الانسان في وجه خالقه بعضا من التناقضات الحادة التي تؤرق فكره البشري ، كان يقول
لله : لقد جهلت الحرام في وجود لم أخير في صنعه فأنا أرى كل شيء فيه جميل وواهر وجليل .
لقد هبطت على الحياة ضيفا لا وليا أدير منها خطاها فأنا أحسوما يقدم لي على خوانها الطيء .
لقد جئت الحياة عاريا فاكسيت من أبرادها الطونة وسأتركها كما جئتها عاريا .
لقد نزلت إلى
الأرض أطمع من لحمها وتطمع هي من لحمي فلماذا وحدي أذان .
نحن قسرا نجى وقسرا نمضى
وقسرا فعلنا ما فعلنا :

فأبخنا للنفس كل ماها

وتركنا الحرام للفقه

ويتساءل بندره حداد عن حكمة الحياة والموت ، وفوزي المفلوف عن معنى ما يحدث ،
والشاعر القروي عن معقولية السبب ،^(٢) ويفضون من كل ذلك إلى نوع من الأيحاء بالصبت الكامن
وراء كل هذه الأشياء .^(٣)
^(٤)

ولكن فريفا آخر من شعراء المهجر يفرسون سيوف سخرتهم في لحم الظاهرة الدينية بلا
وجل ، فيسخر الياس فرحات من معقولية رحلة المسيح إلى مصر على ظهر حمار ،^(٥) ومن مقولة الدين
أن اللص المؤمن أقرب إلى الله من الملحدين الشريف :

دع ال عيسى يسجدون لرهبهم	عيسى وال محمد لمحمد
فيوحدون ويشركون جهالة	والموت يخلط مشركا بموحد
تحميد كفيك الصلاح أبر من	تحميد رجليك الوقوف بمسجد
أنا لا أصدق أن لصا مؤمنا	أدنى لربك من شريف ملحد ^(٦)

- (١) همس الجفون - ص ٧٥ .
(٢) انظر : اوراق الخريف - ص ١٥٢ .
(٣) فوزي المفلوف (١٨٩٩ - ١٩٣٠) شاعر مهجري من أهم اعماله ملحمة (على بساط الريح) .
(٤) انظر : مآهل الاذب العربي - مختارات من فوزي المفلوف - ص ٣٣ .
(٥) انظر : ديوان القروي - قصيدة : الياس - ص ٨٨٤ .
(٦) انظر : الخريف - ص ٢٢٥ .
(٧) انظر : من الشعر الحديث - اختيار ابراهيم العريس - ص ٧٣ .

وسخر الشاعر القروي من التناقض بين مقولة القدم ومقولة الحدوث :

سبحانه وتعالى أن يصاحبه نفس ويعنى بنفسه أو باثبات
لو قال "كن" كان للتكميل مفتقرا وكان في حاجة الماضي الى الاتى (١)

ومن دعوة الجماهير الى الصيام والصلاة بينما هي تمنى من واقع الهوان الوجودى :

أنت يا ابن الله سورى صميم أفناس يا ترى أم تتناسى ؟
كم غريب لك قد صام وصلّى وعلينا آخر القداس داسا
أجى فينا أنفسا ماتت هوانا علنا نرفع بين الناس راسا
أنت انسان جعلناك الها أفلا تجعلنا فى الناس ناسا ؟ (٢)

وهكذا كان شعر التساؤل التمرد والحائر أروع عطاءات الشعر المهجرى الذى تناول كل

أبعاد الظاهرة الوجودية والانسانية والميتافيزيقية * وهذا الاتجاه نحو الحياة الروحية والمواضيع

المجردة هو أروع ما سجله تاريخ الأدب الحديث من تجديد ومجد نظر (٣) .

* * *

وتأتى (جماعة أبولو) على فترة من الابداع الشعرى العظيم ، فقد تجمد اتجاه المدرسة

الكلاسيكية بمجد رحيل شوقى وحافظ ، وانحسر اتجاه مدرسة الديوان بعد أن اتجه أعلامها الى

ممارسة النقد الأدبى . فكان ضروريا أن تنبثق حركة شعرية جديدة تتجاوز تجمد الكلاسيكيين وذهنية

مدرسة الديوان ، وكانت هذه الحركة هى جماعة أبولو بكل ما أحدثته فى حياتنا الشعرية من تدفق

عاطفى وجيشان وجدانى واستجابة لروح النزعة الفردية الثائرة (٤) .

وإذا كانت المدرسة الكلاسيكية ومدرسة الديوان ومدرسة المهجر لم تجد أمامها نماذج سابقة

عليها يمكن أن تستفيد منها فى حركة تخليقها للجديد ، فان جماعة أبولو وجدت فى هذه المدارس

الثلاث السابقة وبخاصة مدرسة المهجر محاولات جادة وعميقة على طريق تطوير القصيدة الصربية

وحشدها بمناصر التمرد والانتفاض ، فإذا أضفنا الى ذلك نموذج الرومانسية الفاضبة المتوترة

الذى كان يمثلها الياس أبو شبكة فى لبنان ، ونموذج الرمزية الفاضلة المبهمة الذى كان يمثلها فى

(١) ديوان القروي - ص ٩١١ - ٩١٢ . (٢) ديوان القروي - ص ٤٣٩ .

(٣) جورج صيدح - أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية - ص ٦٠ .

(٤) انظر : تطور الأدب الحديث فى مصر - للدكتور احمد هيكل - ص ٣٢٦ وما بعدها . ورائد

الشعر الحديث - للدكتور محمد عبد الضم خفاجى . ج ١ - ص ١٢ .

لبنان أيضا سعيد عقل ويوسف فصيح ، عرفنا أن طريق جماعة أبولو كانت ممهدة وخافرة على
(١)
اجادة الخلق والابداع .

وبالفعل استطاعت هذه الجماعة أن تحقق عديدا من التحولات الفنية التي تتصل بضمون
القصيدة المعاصرة ، ولكنها اتسمت بالهروبية المنسحبة أكثر مما اتسمت بالتمرد المقتم ، فدارت
في فلك الشكوى ، والحنين ، والحب ، والطبيعة ، والاعتزال ، والتأمل .
قد يقال : ان خروج الشعر المعاصر عن المدح والمهجا ، والوصف والخرزل والرثاء ، الى
مجال الطبيعة وأحضان الأثني وحوال الذات الأسيانة ، يعد تمردا على مضمون القصيدة التقليدي . .
وهذا هو ما فعلته جماعة أبولو .

وقد لا نوافق على هذه المقولة المخلوطة . . لأن " المضمون " ليس هو " الموضوع " كما
قلنا من قبل ، فان أي شاعر يادى يستطيع أن يكتب شعرا في سفن الفضاء بدلا من كتابته في وصف
ناقة في الصحراء ، ويبقى مع ذلك شاعرا متخلفا وتقليديا ومسطح القرار . . ان الموضوع لا يعطى
الشاعر قيمة ما ، ولكن الموضوع الذي يتناوله الشاعر من زاوية رؤية خاصة ، وفلسفة ذاتية تؤكد
حضور الشاعر في عصره وفي ثقافة هذا العصر ، هو الذي يقيم الحد الفاصل بين الشاعر القلبد
والشاعر التمرد .

ربما نستصفي ظاهرة التأمل (على هون) كلون من ألوان التمرد في شعر أبولو ، ونحن
نستصفيها (على هون) لأن الشعراء الذين مارسوها وقفوا بها على أعتاب الجسارة الفكرية ولم
يتجاوزوا بها حدود هذه الأعتاب . . حتى القصيدة التي يجمع دارسو الأدب المعاصر على أنها
قصيدة متمردة ، وهي قصيدة (الراهب التمرد) لصالح جودت ، تضي شوطا على طريق الرفض
والجدل ، ثم تكسر خطها البياني الصاعد عند ذروة الاشتعال ، وتنحنى منكفئة في اتجاه المواجهة
والجفول . وهكذا يفعل أبو شادي في قصيدته : (أقصي الظنون) (٤)

ان التأمل يشغل مساحة هائلة في ابداع شعراء أبولو ، ولكنه تأمل لا يصل الى مستوى
التمرد ، اذا استثنينا الشاعر محمود أبو الوفا في قصائده المتمردة : عنوان النشيد ، والنشيد
(٥)

- (١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - للمقاد - ص ٤١ - ٤٢ .
(٢) ديوان صالح جودت - ص ١١٣ .
(٣) صالح جودت شاعر من شعراء أبولو ولد سنة ١٩١٢ وتوفي سنة ١٩٧٦ وله عديد من الدواوين الشعرية
والتراجم الأدبية .
(٤) الشفق الباكي - ص ٣٠٠ .
(٥) محمود أبو الوفا شاعر معاصر له دواوين
(انفاس محترقة) و (الأعشاب) و (عنوان النشيد) و (النشيد) وهما ملحفتان في كتاب
انسان - الفصل الخامس .

والايمان ٠٠ وفي بعض قصائده الأخرى التي لا تصل في تمردها الى ذروة ما وصلت اليه هذه القصائد
الثلاث ٠

يقول محمود أبو الوفا عن قصائده المتمردة : (٠٠٠ ففي هذه القصائد الثلاثة بالذات
نوع من الشعر ، انه ليس مجرد شعر ٠٠ ولكنه الشعر بكل معنى هذه الكلمة ، وشيء آخر هو الفكرة ،
هو الثورة ٠٠ وليس هذا فحسب ، انه شيء آخر أيضا ٠٠ انه ناقوس ٠٠ انه أذان ٠٠ انه
الايمان ٠٠ ولكن بالانسان ، انسان الفضا ؟ كلا ٠ ولا هذا ٠٠ انه الانسان الذي تلتقى
فيه الأرض بالسما ، بل هو انسان الفصل الخامس كما يطيب لي ان أسميه او هو الانسان الثائر)^(١)
ولكن الدكتور طه حسين يهاجم الشاعر مهاجمة ضارية ، ويرى أنه رجل أراد أن يرمم لنفسه
فنا من فنون الفلسفة فيه خرق على ما ألف الناس من أحكام الدين ، فأتى بشيء من الفلسفة التي
لا تتماز بشيء كما تتماز بالفراغ والقدرة على احراج الصدور ٠٠ ثم يستدل بأبيات له منها هذه
الأبيات :

رب فيم ابتعثت رسلا ولو شئت لأغنت ارادة الانسان
أفصح الحسن مستهلا فما حاجة هذا الجمال للترجمان
لا أرى اذما عصى الله ، لكن شاء أن يستقل بالسلطان
يكره الحر أن يعيش على السجن ولو كان سجنه في الجنان^(٢)

وواضح أن الدكتور طه حسين قد تحامل على الشاعر تحاملا هائلا ، وربما يكون الشاعر قد
ذهب في التعبير عن احساسه بالحرية الانسانية الى مدى أبعد أو أروع مما ينبغي في مخاطبة
الله ٠٠ ولكن ليس من الانصاف أن نخط الشاعر - فنيا - فنتهمه بالفراغ والثرثرة ، لأن شعره
هنا يستوى على أفق الفن الحقيقي بصوره وتماييره وشحنة الانفعال التي ينقلها الى قارئ هذا الشعر
حتى وان خالفنا في مضمون وشكل ما يقول ٠

ويبلغ التأزم النفس بالشاعر ذروة الاحتدام ، فيجهش في قصيدته الفاجعة (رثاء نفسي)
بمذابك روحه الحائرة ، ورفضه المساوى لوضعية حلوله في الوجود :

في ذمة الله نفس ذات امسال وفي سبيل الصلا هذا الدم الغالي

(١) محمود أبو الوفا - شعري - س ١٢ - ١٣ ٠

(٢) انظر : حديث الاربعاء - الجزء الثالث - س ١٩٠ - ١٩١ ٠

بذلته لم أذق في الصبر واحدة
 كأنني فكرة في غير بيئتهم
 أو أنني جئت هذا الكون عن غلط
 ثم يوسع أبويه تعنيفا ورفضاً :

أبي هوفى النار مشوى كل والسدة
 خلفتني فوضعت الحبل في عنقي
 ما كان ضرك لو من غير صاحبة
 ولا يفلت الدين والدنيا من قبضة تمرد الشاعر :

مالي أرى الدين والدنيا قد اختصما
 كأنه رابه منها تزينهم
 كلاهما عن أخيه معرض سالى
 فرايها هي منه ثوب أسمال^(١)

ونستطيع أن نضم إلى أصوات التمرد من جماعة أبولو هذا الشاعر التونسي الرائع أبا القاسم الشابي^(٢) ، إذا اتفقا أولاً على أنه واحد من شعراء هذه الجماعة ، وليس مجرد واحد ممن وصلتهم بهذه الجماعة صلة النشر في مجلتهم "الدائمة" "أبولو" ، وقدم له رائد الجماعة على صفحات المجلة باعتزاز .

لقد تعرض الشابي - كما يقول في مقدمة قصيدته (إلى الله)^(٣) لأزمة نفسية نائرة ، عصف فيها الألم والقنوط بكل حقائق الحياة ، وتزعجت معها كل قواعد الايمان والحق والجمال ، فشمع كأنما انبت ما بينه وبين الكون فأصبح غريباً ، وأصبحت الحياة تلوح لعينيه في صورة غشبية مقززة . . . فكتب تحت وطأة هذا الاحساس قصيدته التمردة الفاضية : (إلى الله) . . . وفيها يحتب على الهه أن خلقه ، وأن وهبه كل الاحساس بالجمال حين خلقه ، ثم يحتب عليه أن خلفه وحيداً بين تناقض الأشباه والأضداد ، وأن أشعل في قلبه جمرة الحس حتى بذرات ذرات الأشياء ، ثم يحتدم فينحى المتب جانباً ويصح في تمرد موتور .

(١) شعري - ص ١٣٤ .

(٢) أبو القاسم الشابي شاعر تونس ، عرفته البلاد العربية على صفحات مجلة أبولو ، وأحدث ديوانه "أغاني الحياة" ضجة أدبية هائلة . . .

(٣) أغاني الحياة - ص ٩٨ وما بعدها .

يا ربح الوجود سيرى بمنف ، وتغنى بصوتك الأواه
 وانفحيني من روحك الفخم ما يبلغ صوتي اذان هذا الاله
 فهو يصغى الى القوى ، ولا يصغى لصوت بين الحواصف واه
 ثم يبلغ به الاحتدام ذروة التمرد :

خبير ونى ، هل للورى من اله راحم - مثل زمهم - أواه
 يخلق الناس باسمه ، ويواسيهم ، ويرنو لهم بمطف الهى
 ويرى فى وجودهم روحه السامى واياك فه المتناهى
 انى لم أجده فى هاته الدنيا ، فهل خلف أقمها من اله ؟

ولكن الشاعر فى نهاية القصيدة يعود بطيئا - بعد كل هذا الاحتدام - الى قراره الأول ،
 ويعتذر الى الله فى سذاجة طفل لآعب بالتراب ، متناسيا حكمة أجدادنا : " يداك أوكنا ، وفوك
 نفع " . . . لقد كتب قصيدته ، وملأها بالتمرد ، وطوعا فعل كل ما فعل ، فلماذا هذا الاعتذار
 الشاحب بعد هذا التمرد المجتاح ؟ ! !

* * *

وتأتى - أخيرا - مدرسة الشعر الحر فى أعقاب تحولات سياسية واجتماعية وفكرية هائلة ،
 ربما لم يشهد تاريخ المنطقة العربية شيلا لها من قبل ، فالصدام مع واقع الاحتلال بلغ مرحلة التآزم ،
 والتمرد الاجتماعى بدأ من نقطة الحوار مع مفاهيم التحرر وانتهى الى نقطة الانقلاب على كل المفاهيم ،
 والفكر العربى وصل الى طور الامتلاء واستشرف أطوار الفصل والمطام . . . ثم وقعت - وسط هذا
 التآجج - كارثة فلسطين الرهيبة ، فأصيب الشاء العربى بشخ حضارى عميق ، وعاد الى كل
 شىء يبخته من جديد : الواقع السياسى ، والواقع الاجتماعى ، والواقع الفكرى ، وانقلب على كل
 مفاهيم هذا الواقع المشعب ، وناوأ فيه الشكل والمضمون والرؤية الحضارية .

ومن الانصاف هنا أن نقول ان انتفاض الشاعر العربى المحاصر على تاريخه السياسى والاجتماعى
 والفكرى كان انتفاضا مبررا وحاملا لمضمونه الفلسفى ، ولم يكن مجرد انتفاض عشوائى محمى يريد به

(١) يختلف النقاد فى الاسم الذى يطلقونه على هذه المدرسة ، فبعضهم يطلق عليها : مدرسة الشعر
 الحر ، وبعضهم يسميها مدرسة الشعر الحديث وبعضهم مدرسة الشعر التفعيلى وبعضهم مدرسة
 شعر الوجدان الجماعى وبعضهم مدرسة الشعر الواقعى . وقد اشرنا نحن تسميتها (مدرسة الشعر
 الحر) أولا لبزوفه مع ميلاد الحركة وثانيا لشيوعه الاغلب على هذا الاتجاه وثالثا لانه اكثر تحديدا لما
 يراد بهذه الحركة .

أصحابه أن يكسبوا موقفا ما على خريطة الواقع الثقافي الجديد .

وقد أعطى " اليوت " هذه الحركة الشعرية المعاصرة — كما يقرر روادها — أرضية تتحرك

عليها وخلفية تصد رغبها ، من المنظور الفني على الأقل . . . فهو يحمل أشعاره كثيرا من الصور

البلاغية والأفكار الفلسفية العميقة . . . وهو ينتقل بالقارىء انتقالا فجائيا دون تمهيد أو مقدمة مما

أشاع الخموض في معظم أشعاره . . . وهو يفتح قصائده بالافتتاحيات الدرامية التي تثير في المتلقى

عنصرى الدهشة والفضول . . . وهو يدخل الحوار في معظم أشعاره ليوسع محيط الدائرة التي يتحرك

فيها أبطاله وشخصه . . . وهو يكفى بكلمة أو كلمتين ليشير الى مبدأ معين أو نظرية فلسفية أو حركة

فكرية عامة . . . وهو يركز على الاشارة بالأمور العادية وفتات الواقع اليومي . . . وهو يفترق من

التراثات العالمية قديما وحديثا ويدعو الى احياء الشاعر لأسلافه في شعره مع الحذر من

طغيانهم على فرديته وذاتيته . . . وهو يتختم المضمون الشعرى بالمشكلات الفلسفية الكبرى ويتسرك

القصيدة نهبا لصراع الخير والشر ، والمادة والروح ، والزمن واللازمنية ، والمكان واللامكانية ،

والذاتية والموضوعية ، والحقائق الكلية وانعكاساتها على النفس الواعية ثم الوجود الحقيقي

للإنسان . . .

وكما كان لاليوت ثقله الفني في دفع حركة الشعر الحر في اتجاه الواقع الزمنى والواقعي

الفلسفى والواقعي الميتافيزيقى ، فقد كان لفكر الواقعية الاشتراكية ، وفكر الوجودية الملحدة تأثيرهما

العميق على دفع الحركة في اتجاه الواقع الاجتماعى من جهة والواقع التجريدى من جهة أخرى .

لقد أعطت حركة الشعر الحر نفسها تماما لفهم الابداع على أنه جزء من الصراع المادى

وعامل من العوامل المؤلفة لهذا الصراع ، وليس مجرد تعبير عنه فحسب . . . وعلى أن هذا الابداع

لا يزدهر الا في دفء الجربة الخالقة . . .

(١) انظر : اليوت — للدكتور فائق متى — ص ١٣ . واليوت هو الشاعر الامريكى الانجليزى المتأخر .

(٢) المرجع السابق — ص ١٣

(٣) المرجع السابق — ص ١٣

(٤) المرجع السابق — ص ١٣

(٥) المرجع السابق — ص ١٣

(٦) المرجع السابق — ص ٣٢ — ٣٣

(٧) المرجع السابق — ص ٢٣ — ٢٤ .

(٨) المرجع السابق — ص ١٦٨ .

(٩) انظر : الادب والفن في ضوء الواقعية — لجون فريفيل — ص ١٤٠ .

(١٠) المرجع السابق — ص ١٥١ .

كما أعطت نفسها كذلك لفهم الابداع على أنه مشاركة صميمية في اسقاط القناع الفوقية ، وبذل كل الجهد لخلق ملكة الانسان حتى ولو اضطرنا ذلك الى فعل الخطيئة كشم لما تريد .^(١)

ومضت هذه الحركة في تدويرها للمحتوى التقليدي للقصيدة العربية ، ومضى شعراؤها ثوارا على هذه الطريق (لا يقيدون أنفسهم بقولات مسبقة سواء كانت واقعية أو كلاسيكية أو حتى طليعية . . . المادة هي ألد أعدائهم ، وهم لا يعتبرون هذه " العقائد " متخلفة فحسب ، بل يعتبرونها كذلك ارهابية) . . . (ان الشعر المعاصر قد ولد ولا يزال يولد كل يوم ولادة عسيرة على أرض التناقض والقلق والصراع والعذاب ، وما أصدق قول الشاعر الروسي المعاصر أندري فوسنيسكي : " ان الأدب ينشأ في غطقة الألم ، انه يوجد حيث يتألم الناس وحيث يتألم الشعب " وليس غريبا أن نلمس جرأة الشاعر المعاصر التي تصل في بعض الأحيان الى حد البعد عن الحياء ، في تحطيم التصورات والصيغ التقليدية ، وشق عصا الطاعة على القوالب والقواعد والأشكال المتبقية ، سواء أكانت هي النظام والتوازن الكلاسيكي ، أو التجانس والتناسب التقليدي ، أو التجربة والمناطقة والاحساس الرومانتيكي ، أو ضيق الأفق والتزمت الواقعي والطبيعي ، أو النوضى والاضطراب والجنون السيريالي والطليعي ، وهو لا يكفي بالثورة عليها فحسب ، بل يثور كذلك على نفسه ليتحرر منها ، انه دائما على الطريق الى نفسه ولغته وتراثه وواقعه ، يحاورها ويحاسبها ، لا يتخفى وراء ستار الماضي ، ولا يعتصم بقلعة التزمت ، ولا يتحصن ببرج الأحلام ، وانما يمضي في هذا الحوار بكل قلبه وعقله ، ولا يجد بأما من أن يستعير لقصيدته أغنية أطفال ، أو مثالا عاميا ، أو اعلانا من الشارع ، أو خبرا من جريدة ، أو عبارة من مرجع علمي عويس)^(٢) .

ولقد عرفت حركة الشعر الحر - كما يقول نزار قباني - كل الفلسفات المعاصرة وكل التزمت وكل المدارس : الالتزام ابن الماركسية المدلل الذي مر بزوسنا في أوائل الخمسينات مرور السدوار المبالغ . . . والوجودية السارتريّة التي دقت أبوابنا بعنف ، واستطاع سارتر وكامو وكافكا وكولن ويلسن أن ينقلوا الينا عواض الفثيان والسأم . . . والتجربة الليوتية التي أتخمت شعرانا بالرموز الدينية والأساطير والتاريخ والتداعي . . .^(٣)

(١) انظر : التمرد - لألبير كامو - ص ٣٣ .

(٢) د . عبد الفخار مكارى - لحن الحرية والصمت - ص ١٧ وما بعدها .

(٣) انظر : الشعر قنديل أخضر - ص ٤٦ وما بعدها .

ويلاحظ الدكتور عز الدين اسماعيل أن حركة الشعر الحر قد استحدثت في مضمون القصيدة نوعاً من الفموض المتفاوت والمرتبط أساساً بالمصطلح الجديد ، ونوعاً من الرمز والأسطورة للاستعانة بهما على خلق عالم معادل للعالم الداخلي الذي يريد الشاعر تجسيده والتعبير عنه ، ونوعاً من الدراما التي تخرج بالشعر عن مجرد كونه بوحاً غنائياً إلى كونه غناءً فكرياً إذا جاز أن يقال ، ونوعاً من الاغتراب الذي يلائم انسان القرية عندما يجوس خلال المدينة وقد عانى شعراء الشعر الحر هذه التجربة وأحسنوا التعبير عنها تماماً ، ونوعاً من الحزن الناتج من ادراك الشاعر للمأساة الذاتية والوجودية ومعاناتها كأنها واقع وجوده الفردي ، ونوعاً من الالتزام والثورة الذي يفرض أن يكون الشاعر مجرد شاهد للمصر ، ويدخل به إلى جدل الفعل والخلق والاتحام^(١) .

ويركز أدونيس على ظواهر تمرد المضمون في الشعر الحر ، إيجاباً وسلباً ، فهو يتمرد على المضمون إيجاباً : بقبول مخاطبة التساؤل بدلاً من تقليدية القبول ، فإذا كان القبول رضياً وطمانينة وبقينا ، فان التساؤل تمرد ورفض وشك^(٢) . وبقبول محنة الخبرة والانفصال واعتناق المطلق في الزمن والموت والفناء والأبدية ، فليست القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب وإنما هي كذلك شكل من أشكال الوجود^(٣) . وهو يتمرد على المضمون سلباً : بتخلي القصيدة الجديدة عن الحادثة ، إذ أن هناك تناقراً بين الحادثة والشعر ، لأن الحادثة عرض يفقد حلوله في المستقبل بينما الشعر الجديد اتجاه إلى المستقبل^(٤) . وتخلي القصيدة الجديدة عن الوقائع ، أو الواقعية ، لأن الشعر الواقعى اقتراب من النشر من حيث هو يستخدم الكلمات وفقاً لدلالاتها المألوفة^(٥) . وتخلي القصيدة الجديدة عن الجزئية ، لأن الشعر العظيم يتخطى القصيدة - الأغنية ، والقصيدة - الوصف ، والقصيدة - الأيديولوجية ، إلى القصيدة الرويما ، رويما العالم بكل أبعاده وأعماقه^(٦) . وتخلي القصيدة الجديدة عن الرويما الأفقية ،

(١) انظر الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية .

(٢) انظر : مقدمة الشعر العربي - ص ٣٧ .

(٣) انظر : مقدمة الشعر العربي - ص ١١٧ .

(٤) انظر : زمن الشعر - ص ١١ .

(٥) انظر : زمن الشعر - ص ١١ - ١٢ .

(٦) انظر : زمن الشعر - ص ١٢ - ١٣ .

التي تنظر الى الأشياء باعتبارها أشكالاً أو وظائف ، بينما هي مطالبة بتجاوز السطح الى الأعماق حيث يمكنها أن ترى العالم في حيويته وكرامته وطاقاته على التجدد . . . (١) وتخلو القصيدة الجديدة عن التفكك البنائي ، الذي يجيز اعطاء شكل متطور لمضمون بليد ، في الوقت الذي يعتنق فيه الشعر الحر قضية تطوير الأشكال والمضامين بدرجة متساوية . . . (٢)

وتذهب الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي الى أن تمرد الشعر الحر على مستوى المضمون كان تمرداً على الثبوتية الجامدة ، والشوق الذاتي المخرور ، وخاصة بعد نكبة عام ١٩٤٨ . . . وتمرداً على التراث الذي في ظله حدث هذا الانحسار الحضاري بعد مقارنته بالتراث العالي الذي يحرز كل يوم الاف الانتصارات . . . وتمرداً على فصل المذاب الذاتي عن المذاب الجماعي الذي تئن الجماهير العربية الكادحة في قبضته الفليضة الجاسية . . . وتمرداً على الوضعية السياسية المشكشة التي لا تلتحم في سعيها نحو التحرر بكافة الحركات الثورية العالمية . . . وتمرداً على السكونية والقناعة والرضا والمواطنة في أرض المبيديات ، استشرافاً الى وضعية القلق والاغتراب والرفض والتساؤل والنفي . . . وتمرداً على مواجهة العالم والكون بضيق جبهي ، طموحاً الى منطلق العيب والتجاوز وتخطي النمطية العشوائية . . . (٣)

من هذه المقولات النقدية نستطيع أن نرى أن تمرد الشعر الحر على المضمون التقليدي في القصيدة العربية كان تمرداً سياسياً واجتماعياً وفكرياً وميتافيزيقياً . . . وأن شعراء هذا الشعر قد فتحوا عقولهم ووجداناتهم لكافة التجارب العالمية في القديم والحديث . . . وصدورهم لكافة ألوان المسف والنفي والتخريب . . . وأن حصاد هذه التجربة كان في حجم طموح المرحلة . . . وإذا كان هذا هو انجاز الحركة في مثل هذا الطور الزمني المحدود ، تمرداً على مضمون القصيدة بكل هذا العنف وهذا الامتلاء وهذا الفهم لتمصير القضايا والمفاهيم ، فانه يكون بالتأكيد انجازاً رائعاً يوائم طبيعة ما أحدثته هذه الحركة الشعرية المتمردة من قلاقل واشتباكات . . .

(١) انظر : زمن الشعر - ص ١٤ .

(٢) انظر : زمن الشعر - ص ١٤ - ١٥ .

(٣) انظر : مجلة (عالم الفكر) الكويتية ، المجلد الرابع - العدد الثاني - ١٩٧٣ .

الفصل الثالث :

التمرد على اللقمة

=====

اللغة في هذه المنطقة العربية ، لا تعنى مجرد اطار تعبيري ، ولكنها تعنى مضمون الوجود الروحي والفكرى لشعوب هذه المنطقة ، ولكن لا بد من الاعتراف أولاً بأن التمرد على اللغة لا يتم الا بواسطة اللغة نفسها ، ومن هنا يتساقط وهم أن الشعر حين يتمرد على اللغة انما يهدم هذه اللغة ، ويبقى أن تمرد الشعر على اللغة يعنى نقل هذه اللغة من طور التحجر والجمود الى طور المطاوعة والتطور ورفض أن تظل طاقاتها الهائلة مأسورة في قوالب ، ومعطلة عن ابتداء قوالب جديدة .

ولا بد كذلك من الوعى بأن العمل الفنى - والقصيدة الشعرية بالذات - لا تنفصل فيه اللغة عن الشكل ، لأن شكل القصيدة لا يتجسد وجوده الحقيقى الا عن خلال اللغة . . كما أنه لا تنفصل فيه اللغة عن المضمون ، لأن مضمون القصيدة ليس شيئاً بدون هذا الوعاء اللغوى الذى يحمل عن الشاعر بوحه الداخلى ، وبخبر هذا الوعاء اللغوى يبقى بوحه همهمات مختلطة بكما . . . الا أننا مضطرون بالضرورة الى هذا الفصل المرحلى بين الشكل والمضمون واللغة ، حتى يتسنى لنا تأمل كل عنصر منها على حدة ، مع ايماننا البدئى بأنها عناصر عضوية فى بناء واحد متكامل الأنساق .

وقد اثرتنا مصطلح (اللغة) على غيره من المصطلحات : كالصياغة ، والأسلوب ، والمصم ، لشمول مصطلح (اللغة) ودلالته على الصياغة والأسلوب والمصم والصورة والتجربة الشعرية وفسير ذلك من المفردات التى تنطوى فى اهاب الظاهرة الكلية التى هى القصيدة . . ان أى عنصر من هذه العناصر يجوز أن يتخلف ويبقى العمل الفنى قائماً على نحو من الأنحاء ، ولكن تخلف اللغة كوجود مستقل عن أى عمل فنى ، يتركه فرضية مستحيلة أو وجوداً غير قابل للوجود .

ويعنى هنا باللغة كل ما يدخل فى تركيب العمل الشعرى من : ألفاظ ، وجمل ، وعلاقات ، وأسلوب ، وصور ، وتجارب ، ومحسنات . . وفى اطار هذه النظرة الى اللغة سنتحرك ، واضعين تحت أعيننا حقيقة أننا لا نتأمل هذه القضايا تأملاً تاريخياً ، وانما نتأملها تأملاً انقلابياً اذا جاز أن يقال ، بمعنى أننا سنركز على : (١) تمرد الشعر المعاصر فى وجه سكونية الألفاظ التاريخية وجريانها فى مستويين متوازنين : مستوى النثر ومستوى الشعر . . (٢) كما سنركز على تمرد الشعر المعاصر فى وجه وضعية الصياغة التاريخية وجريانها على منطقتى نحوى وبلاغى معينين من جهة . . ثم على نوع من العلاقات الجامدة المكرورة من جهة أخرى . . . وطبيعى أننا سنلم من خلال حديثنا على هذين المحورين ، بتمرد الشعر المعاصر فى وجه نمطية الأسلوب وجريانها على مبدأ

التقليد والاحتذاء •• وتمرده في وجه جمود الصورة وجريانها في مساحة شكلية أو ذهنية محدودة
الافاق •• وتمرده في وجه نزوب التجربة وجريانها على قاعدة الكذب والافتعال •• وتمرده
في وجه عدوانية المحسنات وجريانها على أساس من التلفيق والتمويه والافتعال •• وبذلك نكون
قد أعطينا الظاهرة - فيما نعتقد - ما ينبغي من تأمل واستقصاء •

ولكن قبل أن نستطرد في تأمل واستقصاء هذه الظواهر اللغوية الصميمة ، نتساءل :

لماذا ننظر الى التمرد على اللغة باعتباره تمردا مشروعا ؟

ولكى نجيب على هذا التساؤل ، فاننا نقرر بديا أن اللغة ليست طقوسا مقدسة يحرم
هزها وتغيير ملامحها ، وانما هي ظاهرة كسائر الظواهر التي تخضع بالضرورة لسنن التطور وعوامل
التغيير •• وما دام ذلك كذلك فان اللغة مطالبة بأن تواكب ركض الحياة ، وأن تعبر عن
مضامينها الجديدة بصيغ جديدة مواءمة ، حتى لا تتخلف في رحلة التعبير عن ذات انسانها
المعاصر الذي يقف على مفترق الطرق بأشواقه الجديدة ، وتجاربه الجديدة ، وهمومه الجديدة ،
باحثا عن اللغة الجديدة التي تستطيع أن تعكس أشواقه وتجاربه وهمومه ، بعيدا عن القوالب
الميتة ، والصيغ المحنطة ، والألفاظ التي فقدت قيمتها الإيحائية من طول ما تداولتها الحصور •
ان الذين عارضوا ومحارضون هذا التطور باسم الفن مرة وباسم التراث مرة أخرى ، لم
يموا جيدا أن الشعر في الجاهلية والاسلام وفي العصر الأموي والعصر العباسي ، قد عبر عن
روح المرحلة التي عايشها بأسلوب المرحلة ومضامينها الوجودية ، وأن لغة الناس في
عصره ، وليست لغة القواميس في جانبها الميت •• وأن لغة الفن اذا تخلت عن احتواء نبض الحياة
تحت زعم أنها ينبغي أن تظل لغة منتخبة منتقاة حتى ولو باعد هذا الانتقاء بينها وبين اقتدارها
الحقيقي على التعبير عن خوالج المرحلة ، فانها تكون بذلك قد أهدرت فهمها لطبيعة الفن الذي
ينبغي أن يظل باحثا عن لغة عصره ، ولطبيعة اللغة التي ينبغي أن تظل دون سواها قادرة على
تفجير طاقات الحركة والحياة في شرايين العمل الفني ، مع احتفاظها في نفس الوقت بتعبيريتها
المكيفة الصفاة •

(ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس وأن تكون لغتهم في

أن واحد ، وفي هذا تناقض ظاهر ، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك ، وهذا
التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها •• على أننا نستطيع بشئ من ايمان النظر أن نحل هذا

التناقض الظاهري حين نمود الى فكرة نبض العصر ، فلفة الشعر تخاطب الناس بما تحمل من هذا
النبض ، وان اختلفت من حيث هي لغة عن لغة الناس اليومية (١)

واذا كنا لا نسي حركات " التجديد " في لغة الشعر المعاصر انحطافا ظاهريا بحجم
التمرد ، فلأن هذا التجديد يأخذ دائما دور الاحتذاء ، لأنماط لغوية وتعبيرية سابقة يحاول أن
يبحثها من مرقدها ، وأن يعيد اليها صبوة الحضور التاريخي بعد امداد من الهزيمة الفكرية
تكون قد جفت في الشعر كل عوامل الخصب والحياة ، بينما نحن نحني بالتمرد أن ينقلب على
كل القوالب والممارضات ، وأن يستحيل في حقل اللغة الى نار مشتعلة تتأجج بلهب الرفس
وحرارة الابتكار .

وقد أحدثت رجة التمرد في لغة شعرنا العربي المعاصر مدرستان : الأولى . . مدرسة
الرومانسية بأجنحتها المتعددة ، الديوان والمهجر وأبولو . . والثانية مدرسة الواقعية (٢)
التي يمثل الشعر الحرقمة مدها الفني وتأتي الرمزية بينهما تضي فترة وتخييب . . واذا كانت مدارس
الديوان والمهجر وأبولو قد استقلت في تمردها على الشكل ، وفي تمردها على المضمون ، وشكلت كل
واحدة منها هناك ملامح تمرد خاص ، مما أبلح لهذه الدراسة أن تنظر الى انجاز كل منها على
حدة ، فانها هنا - في تمردها على اللغة - تبدو مشتركة في قسماها العامة بحيث يكون
اخضاعها مما لتيار واحد مشترك مبررا وناهضا على أساس على ، وفي يقيننا أن تيار (الرومانسية)
هو أظهر التيارات الأدبية دلالة على الملامح المشتركة لهذه المدارس . . . أما مدرسة الشعر
الحرف فقد قربت لغتها الفنية بينها وبين الواقع بمستوييه : المادي والثقافي . . ان الواقع في
لغة الشعر الحر ليس واقعا واحدا على الاطلاق ، ولكنه واقع مادي يتناول مفردات الظاهرة

(١) دكتور عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر - ص ١٢٩ .

(٢) الرومانسية مذهب عاطفي يتفنى بالام الانسان وأحيانا بمسراته ، وهو ادب شخص يهتم بشاعر
الفرد الخاصة ويترنم بها ، وهو مذهب قليل الاحتفال بمجارية العقل والخضوع لاحكامه ، ولهذا
يكر فيه التفنى بجمال الطبيعة التي يتمزى بجمالها الناس عن الام الحياة (الادب والنقد
للدكتور مندور - ص ١٢٢) .

(٣) الواقعية مذهب في الادب والفن يناقض المذهب المثالي ويؤكد على ملازمة الطبيعة ومطابقتها ،
التعبير عن الاشياء كما تبدو في التجربة - انظر : (المصطلح في الادب الغربي
لناصر الحاني - ص ١٨٣) .

الوجودية للمنطقة العربية بكل همومها السياسية ، والاجتماعية ، والفكرية ، والحضارية . . .
 وواقع ثقافي يشمل المناخ الفكرى العالى ، وبعيش همومه ، وغيانه ، ورفضه ، واختلاعه . . . ومن
 هنا كان ضروريا أن نفهم واقعية الشعر الحر على ضوء هذه الثنائية المسلمة .
 وحين هبت رياح التمرد على (المعجم الشعري) في مطلع هذا القرن ، لم يعد مثل
 الشاعر الأعلى أن يبحث القاموس الشعري الذى حاصره الشعراء والنقاد العرب فيما أطلقوا عليه :
 (الألفاظ الشعرية) ، وإنما أصبح المثل الأعلى للشاعر أن يتمرد على هذا المعجم ، وأن يحاول
 استخدام ألفاظ جديدة ليثري بها لغة الشعر المعاصر ، ويعبر من خلالها عن الواقع السدى
 يحياه . . . وهذه طائفة من آراء الداعين الى الانقلاب على قداثة المعجم الشعري ، المناهدين بلغة
 ألفاظها مقدودة من لحم الواقع الحى .

يقول محمود تيمور : (والقاء نظرة عامة على أدبنا العربى الحديث فيما سما اليه من تجديد
 ومسايرة للأفكار العصرية فى فهم رسالة الأدب ومهمة الأديب ، ترينا أن أدبنا هذا قد مر
 أول مرة بعهد حاول فيه تعصير اللغة ، بالاقصاء على الألفاظ الحية المألوسة فى الاستعمال ،
 وحاول فيه تعصير الأسلوب باخلائه من التزاويق والمحسنات ، وحاول فيه تعصير موضوعه بجملته
 أدبا محليا يستجيب للبيئة من حوله ، ويحبر عنها) (١) .

ويقول خليل مطران شارحا طريقته فى رفض المعجم القديم ، واجترائه على الألفاظ :
 (. . .) واستقلت لى طريقة فى كيف ينبغى أن يكون الشعر ، فشرعت أنظمه لترضية نفسى
 حيث أتخلى ، أو لتربية قوى عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعا عرب الجاهلية فى مجازاة الضمير على
 هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتهاه ، موافقا زمانى فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب ،
 لا أخشى استخدامها أحيانا على غير المؤلفين من الاستعارات والمطروق من الأساليب) (٢) .

وعلى الرغم من أن مطران قد تمرد على عبودية اللفظ فانه هنا يتمرد بسلاح قديم هو سلاح
 السجع الذى نلاحظه فى هذه السطور ، مما يقطع بأن عالم الشاعر الداخلى كان أشرى وأكبر
 اقتحاما من لخته التعبيرية الراسقة فى قيود المواضع ولو فى جانب واحد من جوانبها وهو
 السجع .

(١) محمود تيمور - اتجاهات الادب العربى فى السنين المائة الاخيرة - ص ٤٤ .

(٢) مقدمة ديوان الخليل .

ويرجع العقاد ظاهرة التطور اللغوي ليس الى ابداع الشاعر وانما الى حذق العالم ، ولكنه يلاحظ أن التطور اللغوي حين استوفى أمده في جيل شوق بطل التدريج فيه بعد ذلك ، واتحصر الاختلاف في المزايا والخصائص بين الفخامة أو الدقة أو الموسيقى أو الاغراب أو السلاسة (١) .

ولاشك أن نظرة العقاد هنا الى اللغة نظرة سكونية ، تقف بمراحل التطور اللغوي عند مرحلة يستوفى فيها أمده ، وكان التاريخ قد توقف عند هذا الحد . . ان واقع ابداع العقاد نفسه ينفي هذا الحكم المطلق نفيًا قاطعًا ، فقد طورت مدرسة الديوان التي يمثل العقاد فيها واحداً من زعمائها الثلاثة لغة القصيدة الشعرية مرحلة بعد مرحلة شوق ، واذا كان العقاد قد حاول أن يحصر الاختلاف بعد تمام التطور فيما سواه : المزايا والخصائص بين الفخامة أو الدقة أو الموسيقى أو الاغراب أو السلاسة . . فلسنا نعرف اذن ما الفرق بين هذه الخصائص وبين التطور اللغوي ، ان التطور اللغوي هو هذه الأساسيات ، أو قل انه وضع هذه الأساسيات في مناطقها الصواب من الظاهرة اللغوية .

ولقد كان العقاد أهدي حين نزع عن العبارة الشعرية رداً لها التاريخي ، وأدان فيها جمودها عند حدود مدلولها المنطقي البليد ، وأناط بالشاعر الحقيقي عبء تفجير الكلمة بطاقات المفاجأة والادهاش وروعة الممضى دون اعنات لفظي عميق . . فقال في خلاصة اليومية محددات علاقة الكاتب المتمرس والكاتب المبتدئ ، بمالم الألفاظ :

(والمواطن قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثرها بالعبارة ذات الغضايا المرتبة والمعاني الجليلة ، فقل أن ترى كبار الشعراء يتكلفون الشج والتفصيل فيما يريدون الاعراب عنه كما يتكلفها المبتدئون منهم ، لأنهم أخبر بوسائل التأثير وأعرف بالألفاظ التي لها وقع أبلغ من غيرها على الاحساس) (٢) .

وقال في نفس الكتاب أيضاً مفرقا بين حساسية الشاعر وحيادية الخطيب ، وبين سخونة التجربة وبرودة المنطق :

(وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل ، ذلك ليس بشاعر أكثر مما هو كاتب أو خطيب ، وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات ويحيد التصورات ، ذلك رجل ثاقب الذهن حديد

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢) خلاصة اليومية - ص ٢١ .

الخيال . . . انما الشاعر من يشعر ويشعر . . . ولقد ضاع الشعر العربي بين قوم صرفوه في تجنيس الألفاظ وقوم صرفوه في تزويق المعاني (١)

كما تحدث الرافعي عن لغة الشعر حديثا غنيا بالايحاء وحس التمرد على القديم ، ورفض أن نصبر نحن عن همونا المصرية بلغة امرى القيس ، فقال :
(. . .) فليس من الموافق لروح هذا المصران لا نشد الشعر الا بلغة امرى القيس ، ولا يد للشعر وللغة قبل الشعر من تقصهما روح العصر وسيرهما مع الزمان وتطورهما بأطواره ، وليست اللفة سوى واسطة نعرب بها عن أفكارنا ، ونترجم عن حياتنا ، ونمبر عن حاجاتنا ، ولا ريب أن أفكارنا وحياتنا وحاجاتنا اليوم غيرها في زمن امرى القيس ، فكيف نتقيد بلغته وهي قاصرة عن هذه الأفكار وهذه الحياة وهذه الحاجات ؟ فيجب أن نتفص من هذا الجمود ، وأن ننهض باللفة الى مستوى تكون فيه صالحة لأفكارنا ، منطبقة على حياتنا المصرية ، كافية لحاجاتنا اليومية ، والا
(٢)
فعلى اللغة السلام) .

اما مذهب الزهاوى في اللفة الجديدة فهو جواز استعمال كل كلمة شاعت في الصحف الراقية بقلم كبار الكتاب كالتحاسة والزهور والأوراد والبؤساء والمائلة والتحرير والصحافة والقشارة
(٣)
والأثير والتطور .

ويرى الدكتور محمد مندور أن الألفاظ المألوفة وليس المبتذلة (هي التي تستطيع في الغالب أن تستنفذ احساس الشاعر ، كما أنها أقدر من الألفاظ المهجورة على دفع مشاعرنا الى التداعي ، وقد كثر استعمالنا لها في الحياة ، فتحدت معانيها ، وتلونت بلون نفوسنا فحملت شحنات عاطفية ، وهذه صفات من أولى خصائص الأسلوب الشعري ، بل أسلوب الأدب بوجه عام)
(٤)
أما ميخائيل نعيمة فيرفض أن تستعبد اللفة الانسان (لأن الانسان أوجد اللفة ولم توجد اللفة الانسان ، فهي تحيا به لا هوبها ، وتتغير بتغير أطواره ولا يتغير بتغير أطوارها)
(٥)

(١) خلاصة اليومية - ص ١٦٧ .

(٢) معروف الرصافي - دروس في تاريخ اداب اللغة العربية - ص ٤٨ .

(٣) النقد الادبي الحديث في العراق - للدكتور احمد مطلوب - ص ١٢٧ .

(٤) في الميزان الجديد - ص ٥٥ .

(٥) الضربال - ص ٧٦ - ٧٧ .

ويحاول الدكتور عبد القادر القط أن يبرر ثورة شعرائنا على المعجم بايجاد نظير في الأدب
 المالي سبقت ثورته ثورة شعرائنا بنحو قرن أو يزيد ، فيشير الى الخصومة النقدية التي اشتملت
 في مطلع القرن التاسع عشر في انجلترا بين أنصار المعجم الشمري ودعاة التحرر ، ويورد ما قاله
 الشاعر الانجليزي المصروف ورد زورث في مقدمة ديوانه من حرصه البالغ على اختيار موضوعاته وواقفه
 من الحياة المادية ، وتعبيره عن هذه الحياة باللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم المادية ،
 بلونا هذه اللغة بشئ من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة في صورة غير مألوفة ، متجنباً
 (استخدام كثير من التحييرات التي هي جميلة في ذاتها ولكن الشعراء أسرفوا في تكرارها اسرافاً
 قبيحاً حتى أصبحت تثير النفور وتستعص على كل محاولة لبعثها الى الحياة من جديد) رافضاً تحجر
 بعض الناقدین وتمصبيهم ضد الكلمات المألوفة التي يزعمون أنها كلمات نثرية مع أنه ليست هناك
 فروق جوهرية بين لغة النثر ولغة الشعر *
 (١)
 وقد تحدث الدكتور ابراهيم السامرائي عن اللغة في شعر المجددين ، وذكر أنها في
 شعر هؤلاء اكتسبت طرافة وجدة ، وربما كان لهم دلالات جديدة لألفاظ قديمة ، لأنهم توسعوا
 في المجازات والاستعارات ، وفي أشعارهم استعمالات جديدة كما في قول نازك :

نحن هنا اللاأسي واللاغند نحن هنا اللاكيبان

وفي هذا البيت استعمال جديد التزمت به الشاعرة ، وهو من باب التركيب في اللغة يقوم على
 الافادة من أداة النفي في الاسم المضموم اليها كما جاء في ألفاظ العلوم الحديثة مثل " اللاسلكي "
 و " اللاوعي " و " اللاشعور " وغير ذلك *
 (٣)
 ويرى الدكتور مصطفى ناصف أنه (لا بد لكل تجديد من الخروج على لغة الشعر المتوارثة)
 وأن الاستعمال الفصيح وحده (يضطر الشاعر الى أن يأخذ لخبرته من واد آخر غير واديهي فلا
 يصدقها التعمير تماماً) لذلك فالشاعر (يتنزل الى بعض الألفاظ العامة وألفاظ عامة المثقفين
 في هذه الأيام) وهكذا أخذ الوقار اللغوي الذي يعكس الوقار الاجتماعي — كما يقول الدكتور
 ناصف — في الاندحار *
 (٤)

(١) انظر : قضايا وواقف — ص ٢٥ — ٢٦ *

(٢) باحث عراقى معاصر *

(٣) انظر : النقد الادبي الحديث في العراق — للدكتور احمد مطلوب — ص ١٢٧ — ١٢٨ *

(٤) انظر : الصورة الأدبية — ص ٢٤٥ *

وينحو الدكتور شوقي ضيف ضحي التحليل التاريخي في رصده لظاهرة التمرد على المعجم الشعري ، ويذهب الى أن نقاد العرب أجمعوا على أن يظل للشعر معجمه الخاص لا يتجاوزة ، ووقفوا بالمرصاد لكل شاعر يحاول الخروج على ما سلفه ٠٠ ولكنه يرى أن الشعراء لم يخضعوا جميعا لهذا الحصار النقدي ، فقد انحاز أبو العتاهية عن اللغة الكلاسيكية الى لغة جديدة مشتقة من الحياة اليومية ، وملاً أبو تمام وابن الرومي شعرهما بالتعليقات والاحتجاجات والأساليب المنطقية مما جعل النقاد يرمون شعرهما بالميل الى طبيعة النثر ، وكانهم أحسوا أن اللغة العاطفية عندهما ليست غنية ، وإنما الضنى هو لغة العقل وعلاقاته المنطقية .

ويرى الدكتور شوقي أن تمرد أبي العتاهية من جهة وأبي تمام وابن الرومي من جهة أخرى قد أثار حركة نقدية واسعة عند العرب ، فوقف رجال الفكر والفلسفة في صف هذا التجديد وخاصة عند الشعراء الآخرين ، ووقف رجال اللغة والنحو ورواية الشعر في الصف المقابل ، داعين الى المحافظة على ما سموه بعمود الشعر ، والى التزام صورته القديمة في ألفاظه الموروثة ومعانيه المحفوظة .

وبلاحظ أن نزعة المحافظة انتصرت ، وأضافت قيودا جديدة الى القيود القديمة ، فصرف ذلك الشعراء عن اقتحام أنواع شعرية جديدة الى محاولات فاشلة في ائصال كاهل القصيدة بالخراب والحوشى والمهجور .

ويقف الناقد مع تمرد المعاصرة على هذا القاموس المتحجر ، ويعطى الشاعر كل حقه في أن يستخدم أساليب الحياة الحاضرة أو اليومية وألفاظها في شعره ، ويرى أن هذا المنزع يرفع من قيمة المعجم وقيمة الشعر على السواء .^(١)

ويحذر الدكتور شوقي ضيف من اشتداد الشاعر الزائد بمعجمه قبولاً أو رفضاً ، لأن ذلك سيصرفه عن تحبئة اللغة بمضامين الحياة والنفس ، ويحيلها الى مجرد هياكل لفظية جوفاء مع أن مهارة الشاعر الحقيقية تكمن في ملامته بين ألفاظه ومعانيه بحيث لا يطغى فيهمها جانب على جانب .^(٢)

(١) انظر : دراسات في الشعر العربي المعاصر - للدكتور شوقي ضيف - ص ١٩٥ وما بعدها

(٢) انظر : في النقد الادبي - للدكتور شوقي ضيف - ص ١١٢ - ١١٣ .

اللغة الشعرية الجديدة هي اذن اللغة المفسولة من صدا الاستخدام الشائع الجارى

(١)

كما يقول أدونيس •

أو هي الكلمات النادرة ، والمبارات الدقيقة ، التي غسلتها مياه التكرار فأكسبتها نعومة خاصة

(٢)

كما يقول الدكتور مايكل بيرد في حديثه عن لغة أدونيس الشعرية •

هذا مجمل ما قيل من اراء في ضرورة الانقلاب على ما سعى في النقد العربي القديم بلغة الشعر ،

أو القاموس الشعرى •• وإذا كان هذا الانقلاب مشروعاً من وجهتين على الأقل : وجهة تحرير

اللغة الشعرية من عبودية القوالب والأنماط ، ووجهة التعبير عن المضامين الجديدة بلغة قادرة

على التحليل والتركيب •• فان شرطاً تاريخياً ينبغى أن يتوافر في الشاعر الذى يتصدى لمحاولة

الانقلاب على اللغة القديمة ، هو احتواء هذا الشاعر أولاً لهذه اللغة القديمة ، وإتلاك طيبتها

وابدائها وشاردها ، واستيعاب نثرها ونظيمها في الفكر والفن ، والوقوف الفكر المستأنى على

دقائق العلاقات والروابط التى تربط بين مفردات اللغة في العمل الشعرى على تحاقب أجيال هذا

العمل الشعرى العتواتر الفيضان •• ان هذا الشاعر وحده هو الذى يمكن أن يكون موهباً لاجداث

هذا الانقلاب ، وتجسيد هذا التحول ، أما أن تستحيل القضية الى هروب بالعجز عن مواجهة

الظاهرة اللغوية ، والانكفاء فوق فصيلة من الألفاظ الجارية على أقلام الخاطفين في الفن والفكر ،

فان العمل الشعرى سيهيم الى شكل هش ، لفقدانه خاصية التكيف من جهة ، وخاصية التعامل مع

الكلمات كلها من جهة أخرى ، ولا يبقى له غير أن يقول أخباراً نثرية مسطحة ، بلغة ركيكة ضامرة •

ان التحول الذى قادتة الرومانسية كان ينزع في تمرد ، الى استبدال معجم بمعجم ، ولكن

كان يشترط في المعجم البديل — الى جوار كونه مأنوساً — أن يكون منتخباً ومختقاً ومتمالياً على

الدلالة الوضعية المحدودة للألفاظ •• وكذلك كان تيار الواقعية في تمرد ، على المعجم الشعرى ،

كان ينزع هو الاخر الى استبدال معجم بمعجم ، ولكنه كان يشترط في المعجم البديل — الى جوار

كونه مأنوساً أيضاً — أن يكون مقدوداً من لغة الواقع المادى ، أو مقدوداً من لغة الواقع

الثقافى •• ولكن الرومانسية والواقعية جميعاً لم ينحدر أى منهما في مراعاة الاسفاف والابتذال ،

(١) انظر : زمن الشعر — لأدونيس — س ٢٤٤ •

(٢) انظر : مجلة الشعر — العدد الرابع — أكتوبر ١٩٧٦ •

على النقيض ، رأينا لغة هذين الاتجاهين تميل الى الجزالة وهزيمض الألفاظ من قبورها القديمة ،
 إلا أن ذلك كله كان يتم في ضوء من الوعى بحركة اللغة وحركة التاريخ جنباً الى جنب ، مع التفتن
 المهائل لوضع الكلمة القاموسية بين شقيقات تحمل عنها وتضيف اليها وتضوى ، مناخها العام فـ
 يوقعها من الجملة والسياق . . . وبهذا كانت تضيء هذه الكلمة لونا من الثراء والأصالة والتاريخية
 المحببة على عالم القصيدة .

وربما كان وقوفنا مع نماذج تمثل الرومانسية بأجنحتها المتعددة ، ومع نماذج أخرى تشمل
 الواقعية بمستوييها : المادى والثقافى ، أعون على استشفاف ملاح الظاهرة ، وأقدر على تحديد
 خصائص الفصل والانفعال المتبادلين في كل الأعمال الناجحة التي قدمها هذان التياران . . . ولكننا
 - قبل أن نتأمل النماذج - نضع تصور هذه الدراسة لطبيعة الانقلاب القاموسى الذى نهض به كل
 من هذين التيارين الكبيرين ، في خطوط عريضة تلم بأبرز ملاح هذه الطبيعة وأبرز ملامح
 هذا الانقلاب .

في تصور هذه الدراسة أن تمرد التيار الرومانسى على المعجم الشعرى تناولكم هذا المعجم
 وكيفه مما ، بمعنى أن شعراء الديوان والمهجر وأبولو حاولوا توظيف ألفاظ جديدة من لغة الناس
 - كان ينظر اليها المعجم الشعرى القديم على أنها ألفاظ غير شعرية - توظيفا شعريا ، فأثروا
 بذلك لغة الشعر المعاصر . . . كما أنهم حاولوا اشتقاقات جديدة قد تضيق بها القواعد الصرفية
 والنحوية ، فوسعوا بذلك من دوائر تحريك اللفظ وقد راته على استيعاب المحسوسات والطموسات . . .
 كما أنهم حاولوا ادخال ألفاظ جديدة مما ابتدعته الحضارة المعاصرة على اللغة ، فاتاحوا بذلك
 للعمل الشعرى أن يواكب التطور ، وأن يعبر عن روح المرحلة بلغة المرحلة وقاموسها المحدث . . .
 وبمعنى أن شعراء الديوان والمهجر وأبولو حاولوا نقل مدلولات الألفاظ من واقعها القاموسى
 والمألوف الى واقع وجدانى ومبتكر . . . كما حاولوا نقل هذه الدلالات من وضعيتها النطقية الصارمة
 الى وضعية غائمة وموحية . . . كما أنهم حاولوا خلط هذه الدلالات وقسرها على التعبير عن مقابلاتها ،
 كأن يعبر عن الطموس بالسموع ، وعن اللون بالرائحة ، وعن الحلو بالتفكير .

كما أنه في تصور هذه الدراسة أن تمرد التيار الواقعى على المعجم الشعرى تناولكم هذا
 المعجم وكيفه مما كذلك . . . بمعنى أن شعراء الواقعية استفادوا من انجاز الرومانسية ثم اقتربوا
 من المعجم الداخلى للتعبير عن أحزان الانسان وأفراحه اليومية . . . كما اقتربوا أكثر من المعجم

الخاص في تعبيرهم عن هموم العصر وقضاياه الفكرية والميتافيزيقية . . كما أنهم نقلوا الألفاظ ليس فقط عن دلالاتها الضخمية أو القاموسية أو التعبيرية ، وإنما عن الدلالة في شكلها العام ، بحيث بدت اللغة في كثير من أشعارهم غير دالة على شيء ولا منبئة عن شيء ، وإنما هي معادلات ذهنية كثيفة فقدت أي معنى على الاطلاق ، وخرجت كأنما لتواجه الحبث الكونى بحيث لغوى قادر هو الآخر على الخلط والتشويه .

ولكن هذا لا يضح أن كلا من هذين التيارين كان يتبادل مواقعه مع التيار الآخر ، وأن أجراً مفاعرات التطوح الفكرى بالشعر نهضت به الرومانسية في مجال الواقع المادى والثقافى جنباً الى جنب مع الواقعية . . كما أن أجراً مفاعرات التطوح الوجدانى بالشعر نهضت به الواقعية فى مجال الواقع العاطفى والنفسى جنباً الى جنب مع الرومانسية .

هذا هو تصور هذه الدراسة العام لطبيعة الانقلاب الذى نهضت به التيار الرومانسى والتيار الواقعى ضد المعجم الشعرى التقليدى ، الذى ربما يستبين أكثر من تأمل بعض النماذج المختلفة ودلالاتها على أن عصراً قاموسياً جديداً بدأ يفرس حلوله التاريخى على حركة الابداع الشعرى فى العصر الحديث .

يقول العقاد فى تصديده : (الصادر الذى نسجته) :

هنا هنا عند قلبى يكاد يلمس حسبى

وفيه ملك دليل على المودة حسبى

ألم أبل منك فكره فى كل شكة ايسره

وكل عقدة خيط وكل جرة بكـره

هنا مكان صدرك هنا هنا فى جوارك

والقلب فيه أسير مطوق بحصارك

هذا الصادر رقيب على الفؤاد قريب

سليه هل مر منه الى طيف غريب ؟

نسجته بيديك على هدى ناظريك
إذا احتواني فانسى ما زلت في اصميتك (١)

ويقول عبد الرحمن شكرى فى مقطوعة بعنوان : (صلاح الحياة أم غايتها ؟) :

قل كيف نحيا ولا تقل لى : ما حكمة العيش والبقاء
فمطلب للملاءم يحدو واخر كله غنا
كم سأل السائلون قدما ما الكون وما العيش وما الفناء
مسألة ما لها جواب وليس يلغى لها غنا
كساخط من طروق داء وتارك خلفه الدواء (٢)

ويقول المازنى فى مقطوعة بعنوان : (قبر الشعر) :

ليت ديوانى يكون له من بديع الزهر تيجان
فكان الشعر فى جدث فوقه ورد وريحان
يا لها من خضرة عجب كل ما تطويه أشجان
كل بيت فى قرارته جثة خرساء منسان
خارجا من قلب قائله مثل ما يزفر بركان (٣)

هذه ثلاثة نماذج لشعراء مدرسة الديوان : العقاد وشكرى والمازنى ، وقد اخترت

أن تكون هذه النماذج مثلة لجوانب التجربة الشعرية ما أمكن ، فالنموذج الأول تجربة عاطفية ،

والنموذج الثانى تجربة فكرية ، والنموذج الثالث تجربة وصفية . . . ولكنها جميعا تشترك فى

خاصية واحدة هى جريانها فى مفجم شعرى مأنوس ، تترقق ألفاظه دماثة وحيوية واشعاعا ،

بل إن العقاد يجنح فى قصيدته الى التقاط اللفظة الجارية على السنة الناس حتى ليصعب التفويق (٤)

بينها وبين اللفظة المامية :

لم أنل منك فكره فى شكة ابصره
وكل عقدة خيوط وكل جرة بكصره

(١) خمسة دواوين للعقاد - س ١١٠ - ١١١ .

(٢) ديوان عبد الرحمن شكرى - س ٦٧٠ .

(٣) ديوان المازنى - س ٧١ .

(٤) لملنا لسنا فى حاجة الى التأكيد على أن العقاد كان أجراً شعراء المرحلة فى التمييز عن

هموم الحياة اليومية باللغة الحية النابضة من الحس المادى ، فى ديوانه (عابر سبيل) .

ومع ذلك يظل المستوى الشعري شكلا ومضمونا على جانب كبير من الأمانة والروعة الواضحة ،
فماذا يمكن أن يقول العاشق لحبيبتة التي نسجت له صدارا أكثر أو أقل من هذه الكلمات ؟ ربما
كان المصطلح الشعري بتمازله التاريخي يرفض هذا القاموس الجديد ، لأنه يرى أن اللغة التي
لا تدوخ تلقينها بين النص والمحاكم ليست بلغة شعرية عظيمة ، ولكن هذه التيارات الجديدة
المتعمدة جاءت لتصفع غرور هذا القاموس وتبدع شعرا يتألق جمالا وجيشانا من خلال لغة مناسبة
دشة ، وقادرة في نفس الوقت على لمس مواطن الحس الحقيقي في القارىء والمتلقى ، متكئة في حركتها
على انتخاب نوعية من الألفاظ هي أقدر من غيرها على حمل مضمون التجربة الجديدة بكل أمثلتها
الفكرى ، واتساع رقعة الروئية التي تتحرك عليها . . ان العقاد في النموذج الأول لم يترك خالجة
يمكن أن تمر بذهن العاشق المنتشى بصدارة المخزوم بأنامل من يجب دون أن يستهطنها ويعكسها
. . ولكنه لم يلهج إلى القاموس المتروك ليصدم حس القارىء بلفظة تخرجه من عالم القصيدة العالم
. . فالصدار المهدي قريب من القلب يوشك أن يلمس الحب . . وهو حصار رقيق يطوق القلب
العاشق الذي يتغذى في أساربه : الماطفي والمادي . . وهو رقيب فائن يحيط قلب العاشق
فلا يترك لطيف غريب أن يتسلل إليه . . وهو في النهاية هدية أنامل المشوقة فاذا احتسوى
العاشق بين أحضانه فانما ليضعه أبدا في سحر هذه الأنامل الرقيقة الصانع .

والنموذج الثاني تجربة فكرية يضع فيها شكوى فلسفته بين صلاح الحياة وغايتها ، داعيا إلى
طرح التساؤلات عن الحكمة والجدوى جانبا ، والدخول في التحام مباشر مع ايقاع الحياة الطادي ؛
(قل كيف نحيا ولا تقل ما حكمة العيش والبقاء) . . . وعلى الرغم من أن شكوى واحد ممن
شعرا ، مدرسة الديوان الذين يلجح شعرهم أحيانا ثقلا بالممازلات اللغوية ، نتيجة تبخره
في الالتام بقاموس اللغة وأوابدها ، ^(١) إلا أنه هنا - كما في سائر شعره بمائة - يومر الاتكاء على
اللفظة الرقيقة الموحية ، ويحبى اللفظة ليس بالدلالات المنطقية التي تبدو معها غير شعرية ،
وانما يروح التفلسف الخائم المتشائم الذي يشيع في التلقى جوا من الكابة المفكرة التي يواجهون بها
مخاليق الكون والحياة .

(١) مثال ذلك استعماله لكلمات مثل : أذال بمعنى أرخص وحقر ص ١٢١ . والسفندل بمعنى
دابة يقال إنها لا تحترق ص ٤٥٢ . والشخشان بمعنى القوى الشجاع ص ١١٩ . والدقما
بمعنى الأرض ص ٥١٣ .

أما النموذج الثالث ، فهو تجربة وصفية مليئة بروح الحزن القانط الساخر الذي عرف به المازي ، ولكنها تشترك مع النموذجين السابقين في دماثة اللفظ وطواعيته وإشراقه ، ويعد عن القاموسية الجامدة التي تتعامل مع المعجم قبل أن تتعامل مع حيوية اللفظ في حضوره وجد لينه الوجودية ، مع أن المازي يشترك مع شكري في خاصية التماثل باللفظة أحيانا ^(١) ، وإن كان ذلك يبدو في شعره بكثافات متفاوتة .

هذه النماذج وعلى الرغم من اختلاف مضامينها بين غزل وفكر ووصف ، تشترك في التعبير عن هذه المضامين بلغة بعيدة عن المحاطلة ، والمفالة ، والخطابية ، واستعمال الكلمات في شبه وضعية ثابتة بحيث يمكن للقارئ المدرب أن يتوقع كثيرا من الألفاظ في مواطن معينة من التعبير ، كما أن هذه النماذج تشترك في تمام الصحة اللغوية ، فليس هناك تجاوز للحس القاموس في أصل اختيار الكلمة وإن كانت هناك تجاوزات لهذا الحس في نقل الكلمة - شعريا - عن معناها الأصلي والتعبير بها عن عالم من المعاني المتضاربة الوجوه .

ولكن من الضروري أن نشير هنا إلى أن انجاز مدرسة الديوان في التمرد على اللفظ كان إنجازا محدودا ، ربما لا يتجاوز الا قليلا تخوم (التجديد) الذي قاده شوقي وحافظ ومطران . أما فيما عدا اللفظ فإن إنجازها كان كبيرا بحق .

وتتحم مدرسة الشعر المهجري على الكلمة معاقلها الحصينة ، وتشارك الديوان في دماثة اللفظ وترقرقه ، ولكنها تخرج به عن طبيعة الاشتقاق اللغوي المألوف ، وتدافع عن جسامتها في هذا الصدد دفاعا نقديا عارما يتناسى أن للغة قوانينها الشاملة ، ومن أشهر الكلمات التي أثار نقما نقديا كفيها كلمة " تحم " في قول جبران :

أعطني الناي وفن وانس ما قلت وقتلتنا

أنا النطق هبنا فأفدني ما فعلتنا

هل أخذت الغاب مثلي منزلا دون القصور

فتبعت السواقى وتسلقت الصخور ؟

(١) مثال ذلك استعماله لكلمات مثل : رفل بمعنى طويل س ٣٧ ، والضراس بمعنى الفظاظنة

والخشونة س ٦٦ ، والخيهم بمعنى الظلمة س ٢٧٥ ، والقرحاء بمعنى ذات النوار الابيض س ٢٧٦ .

هل تحمت بعطر وتنشف بنور
وشرت الفجر خمرا في كئوس من أنير؟^(١)

ولندع لميخائيل نعيمة أن يحدثنا عن قصة هذه الكلمة ، يقول : (أذكر أنني قرأت انتقادا

من كاتب مصري لقصيدة جبران خليل جبران " المواب " وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت :

هل تحمت بعطر وتنشف بنور

فأثبته ووضع بعد كلمة " تحمت " كلمة " كذا " ومعدّها علامة استفهام ، وان شئت

فقل علامة استفراب . كان الناقد يقول للقارىء (انظر . هو يقول " تحمت " وليس فى اللغة

كلمة " تحم " بل " استحم " " فى اللجريمة ")^(٢)

ثم يشتمل نعيمة حماسة فى دفاعه عن حق الشاعر فى اشتقاق ما يرى فيقول :

(سألتكم ، ياسادتي ، باسم العدل والفهم والقاموس ، لماذا جاز لبدوى لا أعرفه

ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة " استحم " ولا يجوز لشاعر أعرفه وتعرفونه أن يجعلها " تحم " ؟

وأنتم تفهمون قصده ، بل تفهمون " تحم " قبل أن تفهموا " استحم " ؟ وما هى الشريعة

السرمدية التى تربط سنتكم بلسان أعرابي عاش قبلكم بألوف السنين ، ولا تربطها بلسان شاعر

مما صر لكم ؟ تقولون " ولو أجزنا لكل كاتب وشاعر أن يتصرف باشتقاقات اللغة كما شاء لما بقيت

لنا لغة " . فأجيبيكم ، أنه لو صح ذلك لما كان لكم من لغة الان ، لأن الذين كتبوا أو نظموا

أو الذين يكتبون وينظمون بلغتكم ويهفون ضد قاعدة صرفية أو نحوية من قواعدها ، هم أضعاف

أضعاف الذين كتبوا أو نظموا ولم يهفوا . بل ليس من كتب أو نظم بالعربية الا ارتكب بدل الهفوة

هفوات ، هل نسيت انتقادات المرحوم ابراهيم اليازجى اللغوية . ألم يجب أشياء كثيرة على أكبر

أساطين اللغة ؟ أو لم يكن له من عاب عليه أشياء كثيرة ؟ ولفتنا ، مع ذلك لا تزال حية ولم

تعمت بدولتها الفوضى)^(٣)

ويمضى ميخائيل نعيمة ليوسع من دائرة رفضه للمواضع اللغوية القديمة ، فيتهم بالركاكة

والتخلف أولئك الذين يجمدون عند " صحيح اللغة " وتقينها " ، ويحيب عليهم جفولهم الخرافى

(١) المواب - لجبران .

(٢) ميخائيل نعيمة - الضربال - ص ٨٠ .

(٣) المرجع السابق - ص ٨٠ - ٨١ .

من تاء طويلة بدل القصيرة ، وألف مدودة بدل المقصورة ، وهمة كرسيمها الياء بدلا من الألف ،
وفعل تمتد بـ " الـ " بدلا من " على " (١) .

ومع أن نعيمة من الأدباء المهجريين الذين أحسوا قيمة الكلمة الصورية وظلالها وإيحائها ،
(فلكل كلمة معنى أو رجع ، ولكل كلمة رنة ، ولكل كلمة صبغة أولون) (٢) إلا أنه كان يرى
ضرورة إعطاء الشاعر حقه في التمرد على قاموسه الموروث لأن هذا القاموس ليس تنزيلا مقدسا ،
ولسنا نحن مطالبين بأن نتعامل مع لغة (المسلوج بدل العصا ، والاسفنج بدل المدامية ،
والخنشليل بدل السيف ، والفدوكس بدل الأسد) (٣) .

وقد ناقش العقاد هذه القضية في المقدمة التي كتبها لكتاب نعيمة (الضربال) ناقشة
هادئة وقوية ، فقال : (٠٠٠ المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ، ويرى أن الكاتب أو الشاعر
في حل من الخطأ ما دام الغرض الذي يرى إليه مفهوما ، واللفظ الذي يورث به معناه مفيدا ،
وحيث له أن التطور يقضى بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها ، وقد تكون
هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ، ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل ،
وهوخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فأرى أن الكتابة الأدبية فن ، والفن لا يتكفى
فيه بالافادة ولا ينفي فيه مجرد الافهام ، وعندى أن الأديب في حل من الخطأ في بعض الأحيان ،
ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجازاة التطور فرضية
ومفضلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فخلق قواعدها وأصولها في طريقها ، وأن
التطور إنما يكون في اللغات التي ليست لها ما من وقواعد وأصول ، ومتى وجدت القواعد والأصول
فلماذا نهطمها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مخاص بها ؟) (٤) .

كما ناقش الدكتور محمد مندور هذه القضية كذلك بكثير من التحقل والموضوية ، وذهب في
ذلك إلى أن القيود اللغوية جزء من بنية التعبير الأدبي وليست فضولا ، فقال : (٠٠٠) وناقدا
المثقف ميخائيل نعيمة وإخوانه من أدباء المهجر الأفيان ، لا يمكن أن ينغيب عنهم أن قواعد
اللغة ليست قيودا مطلقة ، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية ، وإذا كانت ألفاظ اللغة هي رموز

(١) انظر : الضربال - ص ٨٢ .

(٢) انظر : الضربال - ص ٥٩ .

(٣) انظر : الضربال - ص ٧٨ .

(٤) انظر : مقدمة الضربال .

التصبير عن ذوات الأشياء والفاهيم ، فان أدوات الاعراب هي وسائل التصبير عن العلاقات التي تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية وفعولية واخبار وانشاء وتجديد زمني ونوعي للأحداث ، واللغة التي تتهاون في قواعد ها انما تتهاون في أهم جانب من جوانب وظيفتها ، وهو جانب التصبير عن الروابط والملاقات (١) .

الا أن الاجترار على الاشتقاق ظل تيارا متدفع الأمواج ، وظل شعراء المهجر وشعراء أبولو وشعراء الرمزية في لبنان يتابعون ضرباتهم في هذا الصدد وحتى رأينا جبران يصرخ صراخه الحاد : (لكم لثتكم . . ولي لفتى) !!

والواقع أن هذه القضية الخلافية ظلت موضع أخذ ورد من كثير من الأدباء والمفكرين في العصر الحديث ، ولعل محمود تيمور كان واحدا من أبرز من عنوا بتقييم هذه الظاهرة ، والفصل في مقولاتها بكثير من الجرأة والاعتدال ، فهو يحدد الظاهرة على هذا النحو :

(ما من يقف بالقياس عند الحدود التي رسمها أئمة اللغة وفقهاؤها في العصور الأولى ، كما يقف بالسمع عند ذلك العهد الغابر الذي أخذ فيه العرب الخلس يختلطون بغيرهم مسن الأهم ، فسرى اللحن على الألسن ، وتدست العجمة الى الفصحى ، واذن فلا قياس الا ما قاسه من قبل أولئك الأئمة والفقهاء ، ولا سماع الا ما أئرعن العرب قبل أن تفقد سلاقتهم مألها من خلوص وصفاء (٢) .

ثم يرضى فعل التطور في اللغة على ضوء من التحامه بقضية التطور الاجتماعي فيقول :

(اللغة ظاهرة من ظواهر الحياة ، وقانون من قوانين المجتمع ، وظواهر الحياة تتبدل وتتشكل طوعا لتصاريف الزمن ، وقوانين المجتمع تتجدد وتتطور وفقا لما تقضى به ضرورات الاجتماع . . . وليست أقيسة اللغة الا استنباطا مما يجري فيها من الفاظ وصيغ ، فاللغة هي الأصل ، والقياس منها يتفرع ، فهو ظلها الناشئ عنها ، يمتد اذا امتدت ، ويميل معها حيث تميل . . . والصواب في اللغة ضابطه الشيوخ ، فمتى ساءت الكلمة في الأفواه فقد ظفرت بحجتها فسي الاعتداد بها ، وأصبح لها في الحياة حق معلوم (٣) .

(١) النقد والنقاد المحاصرون - د . محمد مندور - ص ٤١ - ٤٢ .

(٢) مشكلات اللغة العربية - ص ٢٤ .

(٣) المرجع السابق - ص ٢٥ .

ثم يفصل في القضية لصالح التطور بقوله :

(لتدبر المثل القائل : " خطأ مشهور ، خير من صواب مهجور " . . ما أصدق

انطباقه على اللغة ، لولا أنه يسمى المشهور خطأ ويسمى المهجور صوابا ، فهذه التسمية لا تصح

الا من باب التجوز والتسرع ، فليت شعري : أي خطأ في لفظ شهر ؟ وليت شعري : أي

(١)

صواب في لفظ هجر ؟)

وأخيرا يدعو إلى فتح باب الاجتهاد باطلاق حرية السماع والقياس فيقول :

(سواء على القارىء أو السامع اذا فهم المعنى المقصود من لفظ مقروء أو مسمع أن يكون

اللفظ في حساب اللغوى المتفقه خطأ أو غير خطأ ، فحسبه من اللفظ أنه اضطلع بمهنته التي تخلق

من أجلها الألفاظ ، مهمة ابلاغ المعانى إلى الأذهان ، وتأدية الأفكار بين الناس فلتنوه من

بأن السماع حجة للغة قائمة ، حتى لا نقف باللفة موقف الجمود الذى يجانى طبع الحياة ، وليكن

باب القياس مفتوحا على مصراعيه ، حتى لا يمنع مانع من استنباط أقيسة جديدة فوق ما ورثنا من

(٢)

أقيسة صاغها الأقدمون)

وكما شغلت مدرسة المهجر الحياة الأدبية بتمردها على اللغة التقليدية ، وخروجها ليس

فقط من دوائر الاغراب والمعاظلة وانما من دوائر الصحة القاموسية والحووية والصرفية فقد شغلت

جماعة أهولو الحياة الأدبية بتمردات أخرى على اللفظة الشعرية ، شاركت فيها كلا من مدرسة

الديوان ومدرسة المهجر ، وزادت على ذلك تخصيص قاموس جديد مستلهم من واقع الطهيمة

وواقع الريح ، مازجة في ذلك بين الحسى والمعنوى ، وبين السموع والمشوم ، وبين الحياتى

والميتافيزيقى .

يقول على محمود طه ، فى شبه صوفية طبيعیه مستغرقة :

وانتحينا من جانب البحر مجرى مطمن الأمواه شاجى الخريبر

نزلت فيه تستحم النجوم الزهر فى جلوة المساء الضير

راقصات به على هنج الموج عرايا مهدلات الشمور

(١) مشكلات اللغة العربية - ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق - ص ٢٧ - ٢٩ .

وهلى صدره الخفوق طوبنا الليل فى زورق وصى المسير
 ورياح الخليج دافئة تشفى حواشى شراعسه المشهور
 خافقا فوقنا يدف شعاع البدر فى ظله ديف الطيور
 (١)

ويقول الممشرى ، فى توحد ظاهر بين ما هو طبيعى وما هو روحى :

كنت فجرا وكنت فيه ضبابا شعاع فى أفقه الوضى فهاها
 وهببت الحياة شمعة تقديس وجئت الحياة أنت الها

أنت لحن مقدس علوى قد تهادى من عالم نورانى
 سمعت وقعه السماوى روحى فأفاقت فى معبد الأحزان

أنت ظل مقدس أنت كهف طائفى فى ربة الأحلام
 غمر الريح فى سكينتها السحرغاثت عن عالم الآلام
 (٢)

ويقول الممشرى أيضا فى قصيدته (أحلام النارجة الذابلة) هناك ما حواظت الصافة بهين

الألوان والأصوات والأشياء :

خنقت جفونى ذكريات حلوة من عطرك القمرى والنخم الوضى
 فانساب منك على كليلى مشاعرى ينبوع لحن فى الخيال مفضض
 وهفت عليك الريح من وادى الأيس لتمب من خير الأريج الأبهضى
 (٣)

من هذه النماذج يستبين حجم الانقلاب القاموسى الذى قادته أبولو على اللفظة الشعرية ،

من حيث ايثار د مائة اللفظة بدلا من وعورتها ، ومن حيث خلق قاموس نوى جديد بدلا من
 الشروع والاحتذاء فى التمييز ، ومن حيث وضع الألفاظ ضمن اطار تراسل الحواس فيعبر اللموس
 عن المجرد ، والمجرد عن اللموس ، والمرئى عن المسموع ، والمسموع عن المرئى ، فاذا أضفنا
 الى ذلك ما أدخلته هذه المدرسة على الشعر من ألفاظ الميثولوجيا اليونانية أو التاريخ القديم
 كإيزيس وأزوريس وارفيفوس والون وزبوس ويوريا ، عرفنا الى أى مدى كان ابحارها مع الانقلاب

على نمطية المعجم القديم .

- (١) الملاح التائه - ص ٢٥ .
 (٢) ديوان الممشرى - ص ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ .
 (٣) المرجع السابق - ص ١٥٢ - ١٥٣ .

ان المجرى المظلم ، والخير الشاحي ، والنجوم المستحمة ، والسما الضير ، والهج
 الهائج ، والكواكب العرايا المهدلات الشعور ، والشعاع الخافق ، والانسان الاله ، والمعبد
 الحزين ، والظل المقدس ، والكهف الطائفي ، والقمر المعطر ، والنغم الوض ، والألحان
 الينابيع ، والخيال المفضى ، وخمر الأريج الأبيض . . . كلها ألفاظ تحمل دلالة التمرد على
 المعجم القديم الذى كان يحصر المجرى بين الواسع والضيق ، والخير بين العالى والخافت ،
 والنجوم بين السطوع والمحو ، والسما بين الظلمة والغبشة ، والهج بين الهدير والانسياب ،
 والكواكب بين الطلوع والأفول ، والشعاع بين التوهج والانطفاء ، والانسان بين الحياة والموت ،
 والمعبد بين الهدوء والضجة ، والظل بين الكثافة والشفافية ، والكهف بين الظلام والنور ،
 والقمر بين الجمال والقبح ، والنغم بين الحلاوة والردامة ، والألحان بين الانسياب والنشاز ،
 والخيال بين السعة والضيق ، والخمر بين الحداثة والقدم . . . ان هذا التمرد يعنى أن
 المصطلح القاموسى القديم وصل الى مرحلة العجز عن استبطان عالم الشاعر المعاصر ، والتعبير
 عن همومه الداخلة التى تختلط بخومها وتشابك ، فقد يحس الشاعر بأن اللمة اللم ليس (عميقا)
 ولا (سطحيا) ، ولكنه ألم (متكلم) ، أو (ضارب بالسيف) ، أو (مهاجر فى كل الفصول) . . .
 فهل يستطيع المعجم الشعرى القديم أن يعبر عن طبيعة هذا الألم المتكلم ، الضارب بالسيف ،
 المهاجر فى كل الفصول ، من خلال محدودية معناه القاموسى ، وضمور دورانه فى مجالات رتيبة حتى
 مع التوسع الهائى الذى أتاحتها الاستمارات والكتابات والمجازات ، ثم جمده الاستعمال التقليدى ؟
 أما من حيث خروج اللفظ على الصحة اللغوية والنحوية ، فيكفى أن نتأمل الحوار العنيف الذى
 نشب بين الدكتور طه حسين والشاعر ابراهيم ناجى بعد صدور ديوانه (وراء الضمام) ، فقد أخذ
 الدكتور طه حسين على الشاعر أنه لا يجيد لغته ، ويستشهد على ذلك بقوله :

عجبا لقلب كان مطمئنه طربا فجاء الأمر بالمكس

وأشد ما فى الكون أجمعه بين القلوب أوامر البسوس

صحف بقوله : (انظر الى قوله " وأشد ما فى الكون أجمعه " فكيف تقرا أجمعه . . . انضم

العين أم تكسرهما ، فأنت ان ضمت أرضيت القافية وأغضبت النحو ، وأنت ان كسرت أغضبت سيبويه

وأرضيت الخليل) . . . ثم يؤكد على أن الديوان يحتوى على كثير من مثل هذا الخطأ ، وأن

مطالبون باجادة اللغة والنحو ، فليس التجديد تعديبا للغة والنحو ، بل ان

(١)

الجمال نفسه يفسد اذا لم يوجد في لفظ مستقيم جميل .

ويشرح الدكتور ناجي قلته ليرد ، ويظهر واضحا أنه يأخذ قضية اللغة من زاوية منحرفة ، لأنه

يحتج على الدكتور طه حسين أنه لا يزال يحاسب الشاعر كلمة كلمة ، وقيس الفن بالمسطرة ، وربما انتزع اللفظة من جارتها وهي تسندها وتشد أزرها ولا تكمل إلا بها (٢) ويحتج عليه كذلك اهتمامه

النقدى (باللفظة التي يلطهم بها) (٣) واذن فالشاعر يرى أن اللغة هي آخر ما ينبغي أن يلتفت اليه النقد ، وعلى الناقد أن يعطى الفنان حرية المصطفى اللغة ولا يحاسبه عليها كلمة كلمة ،

ولفظة لفظة .

الا أن ذلك كله لا يقلل من قيمة النقلة الهائلة التي أعطاها جماعة أبولو للمفردة الشعرية ،

وأسهمت بذلك في تخليق تيار عام يسمى بالتيار الرومانسي ، بأجنحته المتعددة .

لقد أعطت الرومانسية العربية للشعر المعاصر فضاء هائلا يستطيع أن يجرب فيه أجنحته ،

وأن يعبر عن أدق مشاعر الذات الضائعة بين طموحاتها المتعددة وقدراتها المحدودة ، وأن

ينقل احساسه بكثير من الأشياء التي تستعصى ماهياتها على التحديد والتجسيد كالالموسيقى واللوحه

وعطر الزهور ، وأن يثير في المطلق نشوة جمالية دافئة من خلال العديد من المفردات الجميلة الموحية

التي تخلق عالما من السحر تسبح الروح في مياهه بلا ملال .

وهكذا يمكن أن يقال : ان تمرد التيار الرومانسي بأجنحته المتعددة على المعجم الشعري

كان تمردا شاملا ، بمعنى أنه بدأ وادعا وانتهى عميقا ومعنى أنه تناول تهذيب اللفظ ، وتوسيع

اشتقاقاته ، ونقله من دلالاته القاموسية الى دلالات متعددة فكان من هذه الزاوية

تمردا متراحبا الأبيوان ، وضع الرومانسية على قصة التحول بالمعجم الشعري

من شاطئ الجمود الى شواطئ المغامرة والابتداع .

(١) انظر : حديث الاربعاء - الجزء الثالث - ص ١٥٠ وما بعدها .

(٢) انظر : ناجي حياته وشعره - لصالح جودت - ص ٨٨ .

(٣) المرجع السابق - ص ٨٨ .

(١)
وتأتى الرمزية المصرية في أعقاب الرومانسية أو قريبها انفراط عقد ها الجماعى الذى كانت آخر
مظاهره مجلة أبولو التى اختفت فى ديسمبر سنة ١٩٣٤ (٢)

وإذا كانت بذور الاتجاه الرموى قد بدأت تتحرك فى التربة المصرية بعد سنة ١٩١٩ • الا
أن بوادره لم تظهر قبل سنة ١٩٢٨ • على أن هذا الاتجاه ما برح يختصر شيئاً بعد شئ • حتى
اشتد واستوى عوده بعد نحو من ثمانى سنوات أى عام ١٩٣٦ (٣)

والرمزية لا تبحث فى القصيدة عن المعنى • ولا عن الفكرة • ولا عن الصورة • ولا عن
العاطفة • ولكنها تبحث عن الغنائية عن طريق اختيار الألفاظ تبعاً لقيمتها الصوتية والأحرف
الغنائية التى تتضمنها • حتى ولو تجردت هذه الألفاظ عن كل معنى فانها تؤدى ما لا تؤدى
الألفاظ القاموسية ذات المعنى الموضوعى الضيق (٤) • لأن اللفظ يفقد بالاستعمال "كيانه المعنوى"
وتغدو كل قيمته "اصطلاحية" فتضعف الحساسية الصوتية على أثر ذلك وتقوى الذاكرة (٥)

من هنا كان تمرد الرمزيين على المعجم الشعرى تمرداً حقيقياً • (مما دفعهم الى اختيار
الألفاظ كونوا بها لغة فى اللغة) (٦)

يقول سعيد عقل فى تصديده (من تلالنا القمر) :

من تلالنا القمر	يا هلا بها ذكر
جايلته أخت ليلى	والدى الأخر
طال ما فاجأناه	حافيا على الزمر
مزق القميس ما انهم	والحلى غمر
مفزل لجدة كان	فاتسى القمر
وانفرطن حوله	باقة من الشرر
ضحكة سمت	وأغنيه على الأثر

(١) الرمزية مدرسة (ترمى الى الأيحاء بدلاً من الإفصاح • والتلميح بدلاً من العرض • وسبيلها
الى ذلك الموسيقى التى تبحث من جرس الأصوات وانسجاماتها وموسيقى التراكيب • مع فطنة
دقيقة الى وقع العناصر الموسيقية المختلفة وارتباطها بالمعاني المتباينة) : (انظر : فى
الادب والنقد • للدكتور محمد مندور - ص ١٣٢ - ١٣٨) •

(٢) ظهرت مجلة أبولو فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ وظهر فيها أربعة وعشرون عدداً فى ثلاث مجلدات •
(٣) انظر : الرمزية والادب العربى الحديث - لأنطون غطاس كرم - ص ١١٥ •
(٤) المرجع السابق - ص ١٤٩ • (٥) المرجع السابق - ص ١٥٢ •
(٦) المرجع السابق - ص ١٦٧ •

والسماء حل مواله القيرر قيرر
 ذاهل تزلجت رجله على السدر
 والرير تكسرت ملء حرجه صور
 (١)

ان الألفاظ هنا لا تعنى معانيها الموضوعية الضيقة ، ولا تقع في مواقعها القاموسية ، ولكنها تعنى أشياء أخرى ، وقد لا تعنى شيئا محددًا غير أن تشير غينا " حالة " ما . . . فالتلال والقمر والدى والزهر والقيس والحلى والمفزل والباقة والشرر والضحكة والأغنية والسماء والموال والتزلج والدرد والرير والحرج . . . لا يمكن أن تكون دالة هنا على معانيها الوضعية المألوفة ، والا لأصبح المعنى العام للقصيدة منافيا تماما لما أراد الشاعر أن يعبر هنا عنه أو يوحى لنا به . . . فالشاعر يريد شيئا مختلفا تماما عن تصوير التلال والقمر وهذه المفردات التي يتكون منها الاطار النهائي لشكل القصيدة . . . (فزرى كيف يشير الى أن القمر هو الشاعر ، وأنه من ربا غير ربا الأولعب ، ربا الشمر ، يوم تفيض النفس بالاحساس الكونى والتوق الى المجهول ، ثم فكرة الشاعر وكان " منزولا " تغذيه الأساطير وحكايات الزمان ، فاذا به يتسلل الى أعماقه ، يعزق ما تسترت به فتجلى مقدة عارية ، فاذا هو يمشى على أزاهر نفسه وينتزع منها الحلى ، ثم يلتفت الى الكون فاذا المرأة تحمل النار والحياة والحركة ، وتستحيل الضحكة في ثغرها نشيد الحب والجمال ، واذا به تهدأ ذاته وتنقبض عند نزول السماء ، ثم تنطلق الى الملاء الأرحب ، الى أزوار النجوم ، ويلتفت الى أسفل فيرى العالم المحسوس صورا تترجرج وتبتعد أمام عينيه كالأخيلة فتحدث في نفسه جمالا عجيبا وأصداء حية)
 (٢)

هل يعنى هذا التفسير - الفاض هو الاخر - الى وضعية كم الألفاظ في القصيدة بحسب ؟ ان المعنى القاموسى هنا أخلى مكانه تماما للمعنى الذى أراد الشاعر وهو اشاعة هذا الجو الأسطورى الذى تتخلق فيه المبقرية الشاعرة وتنفذ في صميمه وتلتحم بذبذباته الخفية فى محاولة لرصدها والايحاء بها .

ليس ذلك فحسب ، ولكن الرمزية العربية لجأت الى خلخلة الشكل اللفظى وادخال كثير من الأدوات التي لا يجوز - من وجهة القاعدة الا شاذا - ادخالها عليه ، تمردا على المواضعة

(١) الرمزية والادب العربى الحديث - ص ١٦٩ .

(٢) المرجع السابق - ص ١٧٠ .

اللغوية الصارمة كما في هذا التمنج الذي ينزع فيه سعيد عقل الى ادخال (آل) على كل الأفعال التي يسوقها في قصيدته أو يكاد :

الديج الحالى بزيفون

والفوقه تخرش ياسمينه

تكوكب السفينه

للحلوۃ التخطر كالظنون

الديج الرنا الى عهدا

والكاد لى يشفق من دلال

يقول : جن جن أو أشدا

عليك بالأزهر والظلال

الديج الوشوش : " طر اليها

حسناءك البيضاء في انتظار "

والقال : " عمى قفرتا رجليها "

(١)

بالبال ذاك الديج الثرثار *

قال الشاعر هنا يدخل (آل) على الظرف المكاني (فوق) وعلى الأفعال (تخطر) و (رنا)

و (كاد) و (وشوش) و (قال) . . . وحشد مثل هذه التجاوزات في قصيدة لا تتعدى

سطورها اثني عشر سطرا يؤكد أن الشاعر هادف بفعله هذا الى التمرد على الشكل اللفظي ،

واضفاً صفة الاسمية على الفعل ، الماضى والمضارع ، واخلاء ساحة اللغة من الأفعال ما أمكن . .

وفى يقيننا أن هذا المنزع اذا جاز - على ندرة - لاعطاء الفعل لونا من صلابة الاسم وحضوره

وتحريفه ، فإنه لا يجوز بمثل هذه الكثرة المرهقة التي تتجح احساسنا اللغوى من جهة ، وتحرم

قاموسنا اللغوى من أربع كتوزه وهو الفصل بكل امتداداته الرضية والجدلية والتصويرية من جهة

أخـرى *

* * *

ويأتى الاتجاه الواقعى فى أعقاب فقد اتصال الشعر العربى بصحابة انسانه الكاشح ، وصراعاه
 الأساسى مع واقع التخلف والاستعمار ، ووقوعه فى قبضة أعنف أزمتاه الروحية والفكرية . . . فقد اكتفى
 الشعر فى المرحلة الرومانسية والمرحلة الرمزية ببكائه الهارب على أطلال ذاته المحطمة ، وبغنائسه
 الشاحب لأطياف عالم كل ما فيه أشباح هائمة وظلال نحيلة ، فى الوقت الذى كان العالم العربى فيه
 يخوض معارك مواجهة عسكرية وحضارية ، ويعنى فى كثير من هذه المواجهات بانهيارات متعددة ،
 جلتها انهيارة الفادح على أرض فلسطين السليبية .

كان على الشعر أن ينقب فى أعماق هذا الليل الأساسى عن ذاته الضائعة ، فرفض كل ألوان
 الترف الجمالى ، وغادر هذه الحفنة المتأنقة الدثة من كلمات الرومانسية وكلمات الرمزية ، وانحنى
 على الواقع الجماهيرى يناجيه بلغة أليفة مشحونة بالفضب حتى يتمكن من إيظاظه وتثويره على واقعه ،
 فتكون له من ذلك قاموس شعرى داخ ان أرض ربح المرحلة فقد أغضب تاريخ الفن فى كثير من
 نماذجه وأشكاله .

وكان هذا الشعر قد أحس مضامرتة بقضية الخلود فى التاريخ ، فانقلب يمتق من مصطلحه
 وقاموسه وردونه حتى استحال الى لون نقيض أو يكاد ، فلغته قد جنحت الى التكيف ، والنموس ،
 واستعمال المفردة فى مفادلات تعبيرية لا تمت الى وضعيتها القاموسية ، وألفاظه قد مالت الى نفسى
 بعضها بعضا ليس فى السياق أو البيت أو الفقرة فحسب ، وإنما فى الجملة الواحدة التى قصد
 لا تتجاوز ثلاث كلمات .

من هنا كانت مرحلة الخمسينيات فى عمر الشعر الواقعى مرحلة خطابية فاقعة ، نزلت بلغة
 القصيدة الى مستوى هابط ، وكان الخطل فى فهم معنى الواقعية من وراء هذا الهبوط . . . فليست
 الواقعية فى الفن هى نقل حرفية الواقع الوجودى كما فصل بعض الشعراء ، ولكنها الانطلاق من هذا
 الواقع . . . أى أن الشاعر مطالب بتكوين موقف فلسفى عن قضايا الواقع السياسى والاجتماعى والحضارى
 الذى يحياه ، ثم بالتعبير عن هذا الموقف تعبيراً فنياً يتناول كل مفردات الواقع ليس يضيق الواقع
 وإنما يضيق الفن ، لأن الفنان الذى ينقل الواقع نقلاً حرفياً يصنع هذا الواقع المنقول ويصنع
 كذلك الفن الناقل ، لأن الواقع الموضوعى حينذاك يكون أبلغ فى التعبير عن نفسه ، وأروع فى الدلالة
 على مفرداته وظواهره ومجاليه ، ولأن الفن يستحيل حينئذ الى محاكاة ساذجة مسطحة تحذف
 دوره الفاعل فى حركة الكون وحركة التاريخ .

وكانت المرحلة التالية مرحلة تأمل وعطاء شمرى أصيل ، اختفت فيها ظواهر الهمسوط
الشكلى ، والمحاكاة السطحية ، واللثام وراء تسجيل الواقع الخارجى . . وأخذ الشعر يخرج فى
اقتدار حقيقى بين ظواهر الواقع الموضوعى وظواهر الذات بكل ما ينطوى عليه عالم الذات من مشاعر
وأفكار ومواقف وطموحات ، فكان لنا من ذلك شعر بحجم ثقافة العصر ، وحجم رؤية الشاعر للواقع
الثقافى فى إطاره العالى ، وليس فقط فى إطاره الشاحب المحدود .

فى الخمسينيات كان الشاعر يقول :

يا صاحبى انى حزبن

طلع الصبح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصبح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتلح

وغمست فى ماء القنطرة خبز أياى الكفاف

ورجعت بمد الظهر فى جيبى قروش

فشرت شأيا فى الطريق

ورثت نمل

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصدى

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

(١)

وضحكت من أسطورة حقاء رددها الصديق

على الرغم من أن الأبيات تجسد واقع الضياع الذى يحياه الشاعر ، وتصور اليأس القارس

الذى يلف عالمه النفس والمادى . . الا أن نثرتها المفردة تجعل منها فى النهاية شيئا أشبه

بمجموعة من الأخبار المادية المنشورة لا تمتزج فى الملقى سكونية ما ، ولا تشير فيه غير هوامش من

احساس المادة والتكرار الأليف .

وكان الشاعر يقول :

— يا عم . .

(١) انظر : الناس فى بلادى — لصاح عبد الصبور — ص ٨٨ — ٨٩ .

أين طريق "السيدة" ؟

— أيمن قليلا ، ثم أيسريا بنى

(١)

قال ولم ينظر السى

وكان الشاعر يقول في رسالة موجهة من مواطن بورسعيدى الى جندى بالاسطول السادس :

السيد :

من قلبى أهديك سلاحي ٠٠ أما بعد :

اسمى محمود

(٢)

وأنا أدعى بين الاخوان "أبوحنفى" الخ

أظن أنه مهما تحللنا بمنطق "الواقع" ومهما حاولنا أن نترجم لشعرنا من تأثيرات مفردة

في التواضع أو مفردة في الخشوع ، فلن نستطيع تجاوز هذا التهدم اللغوى دون اداة فاقمة .

لقد أعلن بعض هؤلاء الشعراء أنهم توقفوا في مطالع حياتهم الشعرية عند الشاعر . س .

اليوت . ولكن أفكار اليوت لم تستوقفهم أول الأمر بقدر ما استوقفتهم جسارته اللغوية ، فقد كان

ناشئة الشعراء هنا يحرصون على أن تكون لغتهم منتقاة مضادة تخلو من أى كلمة فيها شبهة

العامة أو الاستعمال الدايج ٠٠٠ فخير اليوت من طبيعة نظرتهم الى اللغة الشعرية باستقطابه

ألفاظ مثل (العايبست ، وعلب الصفيح ، والفسيل الغشور ، والأطقم الداخلية ، والجوارب ،

والشاشب ، والمشدات) . . . ويؤكدون أن هذه الكلمات هي الكلمات الوحيدة التي تستطيع

نقل الصورة التي هدف اليها الشاعر ، وأنهم عرفوا من اليوت أن الشعر لا قاموس له ، وأن الشعر

(٣)

الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعرى منذ أمد ليس بقريب .

واقترح بعضهم ميادين الابتداع في اللغة فملاً شعره بكلمات : (الجاز ، والتابو ،

والفساتين ، والمانيكير ، والتليفون ، والمايوه ، وأحمر الشفاه ، والسامبا ، والبنطال ،

(٤)

والسيفونية ، والدانتيل) الى اخر هذا المصم المهاجم الجرى .

(١) انظر : مدينة بلا قلب — ل احمد عبد المصطى حجازى — ص ١٠٥ .

(٢) انظر : أغنياء مصرية — لمجاهد عبد الضم مجاهد — ص ١١١ .

(٣) انظر : حياتى في الشعر — لصالح عبد الصبور — ص ٩١ — ٩٢ .

(٤) انظر : دواوين نزار قباني .

ولكن القضية لم تكن أبدا هي أن يقدم الشاعر أو لا يقدم على تضمين قصائده كما من الألفاظ العامة أو المهجينة . . . وإنما كانت وما تزال هي ماذا يريد الشاعر من وراء تضمين هذه الألفاظ في قصائده ؟ وكيف يستطيع أن يضمن ولا يترخص ؟

إن قصائد اليوت قد استفادت بالفعل من التراث القديم والحديث ، واستفادت كذلك من اللغة الفصيحة والدارجة ، ولكن الشاعر كان قادرا باستمرار على انطاق هذه اللغة الشاملة ، وعلى تفجير اللفظة العامة بألوان من الإيحاءات التي تضيف على القصيدة نوعا من التوهج الحضوري العظيم .

أما أن يعمد الشعر العربي إلى حشد كثير من الألفاظ العامة دون سند ففي يبرر هذا الفصل المشواطي ، فإن هذا هو الذي يمكن أن يشكل خطرا ليس على الشكل اللغوي للقصيدة فحسب ، ولكن على المستوى الفني والرومبة الفلسفية التي تنطوي عليها القصيدة كذلك .

إن قول الشاعر مثلا : (قل ساعة أو ساعتين . . . قل عشرة أو شهرتين) . . . وقول الآخر (يا عم . . . من أين الطريق ؟) . . . وقول الثالث : (اسمي محمود . . . وأنا أدعي يسمين الأخوان أبوحنفي) . . . ترخص لا يمكن أن يضيف إلى القيمة التعميرية ولا إلى القيمة الفلسفية في القصيدة أية إضافة ما ، وإنما هو على النقيض يطفى إحساس المطلق بأنه أمام عمل شعري ، ويصرفه من معانقة عالم القصيدة تحت وطأة هذا التسبب الشكلي الرهيب .

لقد كان باستطلاعة هؤلاء الشعراء أن يأخذوا من الواقع ما أرادوا ، وأن يثروا لغتهم بالاصطلاح العامي التوهج القادر على الحركة الحية كما يشاءون . . . ولكن في إطار التقوية الفنية التي تحيل مفردات الواقع إلى جزء من التجربة المبرع عنها ، بكل صدقها وحرارتها وشكلها الشعري . . . أما أن تكون مجرد رفق في ثوب القصيدة فليس في قدرة الفن أن يسيئها على نحو من الأنحاء .

من هنا كان هذا الاتجاه في الخمسينيات غير مبرر وغير فني ، وكان شعراؤه مخطئين خطأ فنيا بالغا لأنهم حاولوا تقليد ظاهرة في جانب من جوانبها السيئة ، وأهملوا الجانب المضيء ربما لأنهم لم يستطيعوه .

وفي الستينات وما بعد ، انحسرت موجة نقل الواقع الحرفي ، وتحالى الشاعر فوق المعجم السداج المترخص ، وعاد إلى احتواء الواقع من خلال التعمير الفني المكثف عن تناقضاته الهائلة بلغة شديدة

التركيز والتجريد ، فأينا نازك الملائكة تستعمل الفاظا مليحة بالدفة والحيوية والفكر والمعاصرة
 •• تقول من قصيدتها (الماء والبارود) وهي مستلهمة من ذكريات حرب رمضان (أكتوبر) :

الله أكبر

الله أكبر

هتافة الأذان في سيناء تبخر

في موجها تسيل في الصحراء أنهر

الله أكبر

نداء رحمة نداء تشبه الرمال

مد جناحيه ارتدى في حضن التلال

محمولة أنشابه على شراع أبيض مروره معطر (١)

ولها السواج شديدا الولوع بالمفردة الأنيقة والمفردة الأسطورية المضمطة :

يا صخرة مزلج القلب

يا " صور " الألفة والحب

يا دينا يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القرية

في السرج صبير

من طوقى النهر يهد هدنا ويغنينا

لا عوليس مع الأمواج يميم

والريح تذكره بجزائر مسييه :

(٢) " شينا يارب فخلينا " (

ولاح خليل حاوي أكثر تصمقا في عالم الفكر الوجودي والميتافيزيقي على السواء ، منافضا همومه

الفكرية من خلال لغة شعرية عالية تتسم بكثير من الرمز والتكثيف •• يقول من قصيدته (جنيسة

الشاطئ) - في مقطع بعنوان (في المدينة) - على لسان الشجيرة الرامزة للخصب ورفوض

(١) مجلة الشعر - يناير ١٩٧٦ •

(٢) المحيد الخريق - ص ٨ - ٩ •

مواضع المدينة البكاء :

هل كنت في ليل المدينة غير أعياد البيادر في الحصار
تفاحة الوعر الخصب ، وهبت من جسدي ، دمي ، وخمرا وزاد

وهجت من جسد تلويه وتعصره سياجات عشر
(١)
أيحب غير رطوبة الحمى ، ويمقدها ثمر ؟

واسترد صلاح عبد الصبور وجهه الفني ، وانتقى لفته بمنأية فائقة ، واحتضن مجرما
خاصا به يتلوه بالفاظ الموت والحزن والسأم والملال والحب والتذكار والفكر والوحدة والظلم
والمرارة ، وغير ذلك من الألفاظ الأليقة الفائقة ذات الأشعاع الفكرى والمهتافين حتى ، وقد تكون
الأبيات القليلة التي جعلها " محتحا " لديوانه " أحلام الفارس القديم " دلالة تؤكد مما
ذهبنا اليه من انتقال الشاعر الى مرحلة التأمل الهادى ، المفكر بلغة أليقة ولكنها عميقة الأبعاد ،

معدرة يا صحبتى ، لم تثر الأشجار هذا العام

فجئتكم بأردأ الطعام

ولست باخلا ، وإنما فقيرة خزائنى

مقفرة حقول حنطتى

معدرة يا صحبتى ، فالضوء خافت شحيح

والشمعة الوحيدة التي وجدتتها بجيب مطفى

أشعلتها لكم

لكمها قديمة معروفة لهيبها دموع

معدرة يا صحبتى ، قلبى حزين

(٢)

من أين اتى بالكلام الفج

وعاد احمد عبد المصطفى حجازى الى صاحبة قاموس شعرى معتمد على التقاط مفردات

الحضارة المعاصرة ، والتقاط فئات الواقع المرئى ، والتصبير من خلال ذلك بالفاظ حسية حية

تجسد المضمون فى صورة جدلية قادرة على بحث الحياة فى المشهد الشعرى ، يقول —

(١) بيادر الجوع - ص ٢٥ - ٢٦ .

(٢) أحلام الفارس القديم - ص ٥ - ٦ .

قصيدته (مرثية لاعب سيرك) :

حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامره

وتصبح الأقدام والأذرع أحياء

تتد وحدها

وتستعيد من قاع الضون نفسها

كان حيات تلوت ،

قططا توحشت ، سوداء أو بيضاء

تمازكت وافتترقت . . على محيط الدائره

وأنت تبدى فك المربع الاء والاء

تستوقف الناس أمام اللحظة المدمره

وأنت فى مازل الموت تلج . . عابثا مجترثا

وأنت تفك الحبال للحبال

تركت ملجأ ، وما أدركت بعد ملجأ

(١)
فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، واشفاقا ، واصفا

وانفرد أدونيس بالتعامل الفلسفى مع اللفظة ، أى أنه أعطى اللفظة فى الشعر قانونها الخاص

الذى تتواصل به وتتقاطع ، ويرفض به بعضها بعضا . . ان أدونيس واحد من أجرا شعراء المرحلة

على المصجم الشعرى ، وعلى تحريك اللفظ ووضعها فى مكان من الجملة يخرج به عن طبيعته الاولى :

قبل أن يأتى النهار ، أجيء

قبل أن يتساءل عن شمسه ، أضء

وتجئ الأشجار راکضة خلفى ، وتمشى فى ظل الأكام

ثم تبني فى وجهى الأوهام

جززا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلام

ويضئ الليل الصديق ، وتنسى نفسها فى فراش الأيام

ثم اذ تسقط الينابيع في صدري ، وترخي أزرارها وتنام
أوقظ الماء والمرايا ، وأجلو مثلها ، صفحة الرؤى ، وأنام^(١)

وحاول بلند الحيدري في ديوانه (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) أن يصبر بالقصيدة -
الديوان عن علاقة الانسان بذاته ، وعلاقته بالموضوع ، وعلاقته بالمطلق^(٢) . ولأن الديوان
يحمل كل هذا الثقل الفلسفي فقد جنحت ألفاظه الى التكيف والامتلاء واختيار الكلمات الدالة على
الكلى والمطلق :

ومرة ركضت خلف ظلي

حاولت أن أمسكه

حاولت أن أصير فيه كلى

وعندما انحنيت كان

مخنيا مثلي

محدقا مثلي

في كسرة عتيقة من وجهي الطفل

ظلت بلا أرض ولا زمان

ظلت بلا ظل^(٣) .

وأقنع البيهقي عن خطاياه الجهيمة ، ومال الى الرمز والتضمين والاتكاء على الهمد الثقافي ،
فجاءت ألفاظه موائمة لهذا التطور الجديد ، وان كانت رؤيته الموفلة في الفموض قد خلعت على
الفاظه بعضا من ملامحها الناضجة :

من قبل أن تولد في ذاكرة البحر وفي ذاكرة الوردية والمصفر

ماتت على نوافذ الفجر وفي دفاتر الوحشة : نيسابور

تاركة حضورها الغائب في حدائق الليل وفي أجنة الزهور

(٤)

وخصلة من شعرها فوق سرير المطر المهجور .

(١) كتاب التحولات والهجرة في اقاليم الليل والنهار - من قصيدة "زهرة الكيما" ص ١٣ .

(٢) انظر : ويكون التجاوز - لمحمد الجزائري - ص ٣٢١ .

(٣) حوار عبر الأبعاد الثلاثة - من قصيدة "مسيرة الخطايا السبع" ص ٨١ .

(٤) مسيرة ذاتية لسارق النار ، من قصيدة "المخاض" ص ٩ .

وعلى هذا النحو مضت الواقعية تفتح الطريق الى عالم جديد في اللفظة الشعرية ، وتؤكد أن شعر الخمسينيات كان في جملته نزاعا الى الخطابية والنثرية في قاعوسه المفرد والمركب ، وأنه بدأ يستوى على عرش الأصالة والتحقق بمد بداية الستينيات ، حين فتح كل نوافذه على شمس العالم المعاصر ، وعاش واقع الثقافة العالمية بكل قلقها وطموحها وتمرد لها ورفضها للجمود على نمط من الأنماط .

وقد تكاملت الظاهرة الواقعية بيزوغ لون جديد من الشعر العربي المعاصر ، هو شعر الأرض المحتلة ، الذي استفاد بالتأكيد من حركة الشعر الحر في أربع نماذج ، والذي أفاد هو الآخر بروميته القوية للأحداث المساوية من الداخل ، وبعده النسبي - مكانيا ونظريا - عن دائرة الجذب الذي قوبل الشعر الحر في صيغ لفظية وتكنيكية محددة ، واحتكاكه مع الجانب الآخر النقيض لفلسفة الرواية العربية في صراعها مع العدو الغاصب ، واستلهاه أرضه الأسيرة بكل ما عليها من حياة وأجيا ، حتى ليبدو شعره قاعوسا يضم مفردات التل والمنتون والزمن ودمر ياسين والتوقير والعبادة .. الى اخر هذه المصطلحات .

والهنا .. تكون قد فرغنا من تأمل رحلة التمرد على المعجم الشعري ، غير مهبط سن حقيقة أننا هنا فلم نحسب بأبرز ظواهر هذا التمرد ، أما مفرداته وتفصيلاته واستقصاءاته النقدية ، فهنا احتاج كل عنصر من عناصرها الى دراسة علمية متخصصة ، وليس الى صفحات في دراسة من الدراسات .

* * *

فإذا انتقلنا في تمرد الشعر العربي المعاصر على اللغة من مجال المعجم الى مجال البناء بكل ما يشتمل عليه هذا البناء من تقديم وتأخير ، وحذف ووصل ، وإظهار وإضمار ، وتمريف وتنكير ، الى اخر ما هناك من قضايا بنائية محدثة كالتميمير بالصور ، وكخلق المعادل الموضوعي في القصيدة ، وكالتكميل بالصمت في أواخر الكلمات .. فاننا سنواجه بالفعل عددا من الظواهر الفنية المتمردة التي أحدثت في حركة الشعر العربي المعاصر تحولا حقيقيا .

سنواجه من هذه الظواهر الفنية : ظاهرة البناء الفني للقصيدة المعاصرة .. وظاهرة الوحدة المضوية .. وظاهرة شخصية الأسلوب .. وظاهرة الحرية التعبيرية والتركيبية .. وظاهرة الشعر المهموس .. وظاهرة المعادل الموضوعي .. وظاهرة الفموض .. وظاهرة القص الشعري ..

وظاهرة التعبير بالصور ٠٠٠ وهى ظواهر ترمز ليس لأنها مقطوعة الوشائج بجذورها التاريخية فى شعرنا العربى ، ولكن لأنها صارت فى شعرنا المعاصر ظواهر كاملة بحد أن كانت مجرد إيماض شعرى ونقدى يتناثر فى ديوان شعرنا العربى القديم *

ولعل من أبرز من تناولوا قضية البناء الفنى للقصيدة المعاصرة وتأسيس هذا البناء على عناصر بلاغية وتشكيلية ذات مفهوم جديد ، عبد الرحمن شكرى ، فهو يرى أن هذا البناء يقوم على جودة الخيال وهو (كلما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة ، وشرح عواطف النفس وحالاتها ، والفكر وتقلباته ، والموضوعات الشعرية وتباينها ، والبواعث الشعرية) (١) وعلى التشبيهات التى لا تتراد لذاتها وإنما التى تتراد (لشرح عاطفة ، أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة) (٢) وعلى الشعور الحى ، والاحساس العميق ، بعيدا عن الألفاظ المضطرب أو التجديف الخيالى (فالمعاني الشعرية هى خواطر المرء وأراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه) (٣) وعلى خلق الصلة الحميمة بين معنى البيت وبين موضوع القصيدة (لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصحح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها) (٤) وعلى الوحدة المضوية التى تحقق فى القصيدة نوعا من التناهى والاتحام (من حيث هى شئ فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة) (٥) وعلى إيجاد نوع من التعادل بين الفكر والمطافة فى القصيدة الواحدة (إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من المطافة والتفكير) (٦) وعلى ملاحظة الفرق بين وظيفة الشعر ووظيفة القاموس (فان الغرابة لا تستحص على أحد ، وإنما الصعوبة فى الجمع بين القنائة والسهولة) (٧) وعلى فتح أبواب التوليد مع رعاية خصائص ودوق اللغة (فان مذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درسا داب العناصر الأخرى التى غمست العالم وأنشأت لها حضارة وعلوما وفنونا) (٨) *

(١) انظر : مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكرى - ص ٣٦٣ *

(٢) المرجع السابق - ص ٣٦٣ *

(٣) المرجع السابق - ص ٣٦٤ *

(٤) المرجع السابق - ص ٣٦٦ *

(٥) المرجع السابق - ص ٣٦٦ *

(٦) المرجع السابق - ص ٣٦٧ *

(٧) المرجع السابق - ص ٣٦٩ *

(٨) المرجع السابق - ص ٣٧١ - ٣٧٢ *

أما الوحدة العضوية فقد أصل لها العقاد ، ودافع عنها ، وظل يرضى جوانب فلسفتها حتى أصبحت ظاهرة نقدية محددة وهو يرى أن تكون القصيدة (عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يفنى عنه غيره في موضعه) (١) (متى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه الفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة) (٢) (انك كلما شارفت فترة من فترات الاضمحلال في الأدب ألقيت تشابها فسي الأسلوب والموضوع والمشرب ، وتمثالا في روح الشعر وصياغته فلا تستطيع مهما جهدت أن تيسم القوائد بمناوين وأسماء ترتبط بمعناها وجوهرها لما هو معروف من أن الأسماء تتبع السمات ، والمناوين تلتصق بالموضوعات ، ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لا همسوا متصلا بسائر أعضائها فيقولون : أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت . وهذا بهت الصيد وواسطة المقد ، كان الأبيات في القصيدة حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها . وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة ، وتقطع النفس فيها ، وقصر الفكرة ، وجفاف السليقة ، فكأنما القرحة التي تعظم هذا النظم وهبات نور مقطعة لا كوكب صاعد متصل الأشعة يريك كل جانب ، وينيرك كل زاوية وشعبة ، أو كأنما هي ميدان تقال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ولكن ليس فيه بنية حية . ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى فيها حياة) (٣)

وأما شخصية الأسلوب فإن المازني يبسط في كتابه الباكر " الشعر ، غاياته ووسائله " نظرية في الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير ، وهي النظرية التي نادى بها جماعة التجديد كلها في خطوطها العريضة كما يقول الدكتور محمد مندور (فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويرا ، وأن مجاله هو المواطن ، وأن اللغة قاصرة بحيث يصح لزاما على الشاعر أن يلجأ إلى الرمز والايحاء عن طريق الصورة الشعرية ، أو الأنغام الموسيقية) (٥) وهو يدعو السى

(١) انظر : الديوان - للعقاد والمازني - ص ١٣٠ .

(٢) المرجع السابق - ص ١٣٠ .

(٣) المرجع السابق - ص ١٣١ - ١٣٢ .

(٤) انظر : النقد والنقاد المعاصرون - للدكتور مندور - ص ١٦٢ .

(٥) المرجع السابق - ص ١٦٢ .

استقلال كل شاعر بأسلوب خاص يميزه عن سواه ، ومحيب عليه أن يقلد كل كاتب ويقاس بكل شاعر ، وأن يستعمل اللفظة جزافا ويكيل " توافيق وتباديل " كما يقول الرياضيون - من الكلام غير واضحة ولا مؤدية ، وأن يسطر على الطرس أصداً متقطعة لأصوات مألوفة لا رموزاً منتقاة لتمثيل المصنفي واحضاره ٠٠٠ (١) وهو يرى (أن الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة ، وأن كل كلام ليس صدره صحة الادراك وصدق النظر في استشفاف العلاقات لا يكون الا هراء لا محل له في الأدب) (٢)

٠٠٠ وهو يذهب الى أنه لا تنافى بين الصمق والوضوح (فليكن الشاعر عميقا كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلال ، اذ أيهما أحوى الى النور يراق عليه ويكشف عنه ، ما تلمسه اليد وهي تمتد وتمش على به الرجل وهي تخطو ، أم ما يفوس عليه المرء في أغوار الفكر ؟) (٣)

وأما الحرية التعميرية والتركيبية فقد دعا اليها ميخائيل نصيحة وأبو شادي والرمزيون دعوة حارة موصولة ففي ميخائيل نصيحة يرى أن اللفظة كائن حي يجب أن تخضع لنا موس التطور ولا بد للشاعر أن يحدد في وسائل أدائها التعميري وتركيباتها اللغوية لأنها رموز للتعبير عن ذات الأشياء والفاهيم وليست غاية بذاتها ينبغى أن لا تمس ٠٠ كما يرى أن المقاييس الأدبية تنحصر في الافصح عن عوالم الذات ، وفي القبض على الحقيقة ، وفي الجمال والايقاع ، وفي الحرية الراضية للقيود (٤)

وأبو شادي يدعو الى التحرر في الموضوع والصيغة والروح ، وينفر من الرواشم التقليديسة التي ما تزال معبودة الجماهير ومعظم التآديين في العالم العربي ، ويهيب بالشعراء أن يظلوا قدرا من الاجترار على الاستمارة والكناية والتشبيه ، وأن يعرفوا قدر لغتهم ، فلا يقفوا مهبنا جامدين وأن يقدموا معجما واستمارات وموضوعات وأشكالا جديدة لكي يكونوا قادرين على (٥)

تجنب الاسلوب الاستعبادي والنخمة الخطابية التي كانت سمة من سمات الشعر التقليدي (٦)

والرمزيون يرون أن لغة الشعر المعاصر لا بد أن تنكس في تمرداها على الفيض الصوري ، وعلى الحذف ترفعا عن الابتذال ، وعلى الألوان وظلالها وعمل العلاقات من خلال مبدأ وحدة

- (١) انظر : الديوان - للمقاد والماتزي - ص ٥٩ .
- (٢) الديوان - للمقاد والماتزي - ص ٦٤ .
- (٣) المرجع السابق - ص ٦٤ - ٦٥ .
- (٤) الغريال - مقال " نقيق الضفادع " ص ٧٤ وما بعد وما مقال المقاييس الأدبية ص ٥٤ وما بعدها .
- (٥) انظر : شعراء العرب المعاصرون - ص ٢٧٠ - ٢٧٤ .
- (٦) انظر : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - لموريه - ص ١٠ .

الجور في الأشياء وتوقف وجود الأشياء على وجودنا ، وعلى نقل الجو والايحاء الذي يدفع الشاعر الى تشكيل لفة في اللفظة ، وعلى الابهام الناشئ من حركة التضاد الأولى بين كثافة المادة المبرر عنها وضالة الأداة المعبرة .^(١)

وأما الشعر المهموس فقد استقل بالدعوة اليه والتقعيد المنهجى لأصوله وقضاياه الدكتور محمد مندور ، ففرق في نظريته بين الهمس والضعف : (فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، إذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب) وبين الهمس والارتجال . (الهمس ليس معناه الارتجال فيتنفى الطبع في غير جهد ولا احكام صناعة ، وانما هو احساس بتأثير عناصر اللفظة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها ، مما تجده ، وهذا فن الخالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفصل ، وانما هي غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد) وبين الهمس والانكفاء على الذات (الهمس ليس معناه قصر الأدب أو الضيق على المشاعر الشخصية ، فالأديب الانساني يحدثك عن أي شيء يهمس به فيشير فؤادك ولو كان موضوع حديثه ملاهيات لا تمت اليك بسبب) .^(٢)

وأما المعادل الموضوعي ، فقد استلهم أصوله من التراث النقدي لليبوت الدكتور وشاد رشدي الذي تحمس له ، وخاض في سبيله عديدا من الممارك الأدبية . . . وهو يذهب الى مفهوم جديد في البلاغة العربية (فالبلاغة وفقا للنقد الجديد ليست في صدق الاحساس أو في صدق التمييز أو جمال الأسلوب وافصاحه عن شخصية الكاتب ، بل - كما يقول ليبوت - فن أن يخلق الكاتب معادلا موضوعيا للاحاساس الذي يرغب في التمييز عنه ، أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئا يجسم الاحساس ومعادله كاملة فلا يزيد أو ينقص عنه ، حتى اذا ما اكتمل خلق هذا الشيء ، أو هذا (المعادل الموضوعي) استطاع أن يشير في القارىء الاحساس الذي يهدف الى اثارته . . . والبلاغة في هذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفني من نواح ثلاث - العمل الفني في ذاته ، والعمل الفني في علاقته بالفنان ، والعمل الفني في علاقته بالقارىء . . . أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفني على أنه (معادل موضوعي) للاحاساس لا الاحساس

(١) انظر : الرمزية والأدب العربي الحديث - لأنطون كرم غطاس - ١٥٧ وما بعدها .

(٢) انظر : في الميزان الجديد - للدكتور مندور - ص ٤٨ .

نفسه ، أو كما يقول الناقد المعاصر س . لويس ، الأدب هو استخدام اللغة لخلق جسم محدد . . .
 أما من الناحية الثانية ، وهى علاقة الفنان بالعمل الفنى ، فالخلق الفنى ليس تعبيراً عن الشخصية
 بل هو حالة عدد لا يحصى من المشاعر والاحساسات التى خبرها الفنان فى حياته الى مركب جديد
 يختلف عن هذه المشاعر والاحساسات كما عرفها الفنان ، وعملية الخلق تشبه فى هذه الناحية
 العملية الكيميائية ، فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية الى مركب جديد . . . أما من الناحية
 الثالثة ، وهى علاقة العمل الفنى بالقارىء ، فان البلاغة فى مفهومها الجديد ترى أن العمل
 الفنى لى يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الاحساس الى شئ مجسم محسوس ، أى أن العمل
 الفنى لا ينقل الاحساس كما هو بديعاده ، وهذه المعادلة تتضمن أن الاحساس الذى يشيره
 الفن يختلف عن الاحساس الذى تثيره الحياة . . . وبناءً عليه فاذا لم يترجم الاحساس الى
 " معادى موضوعى " انتقل الى القارىء كما هو فى الحياة ، وذلك يفقد العمل الفنى أثره وتنزل صفة
 البلاغة عنه) . . . (١)
 ومن مقاييس البلاغة فى النقد الجديد التعبير غير المباشر . . . والمعنى
 الكلى للعمل الفنى . . . ورمزية اللغة . . . واستقلال عالم العمل الفنى بكيانه الخاص بعيداً حتى عن
 الخبرات الموحية به ، والفنان الخالق له . (٢)

وأما ظاهرة الغموض فقد كتب عنها كثير من النقاد المعاصرين ، وفرقوا بينها فى الشعر
 القديم وبينها فى الشعر المعاصر تفرقة علمياً دقيقاً ، ووقف الدكتور شكرى عياد يرد مظاهر
 الغموض فى الشعر المعاصر - والحر منه بالذات - الى اعتماد الشاعر فى عصرنا على ثقافته
 أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ، فاذا أضفنا الى ذلك شخصية التعبير الشعرى فان ثقافة
 الشاعر تستحيل الى رموز يصعب فهمها على غيره . . . وكذلك فان تجارب الشاعر المعاصر ، وهى
 تجارب مع الأفكار فى المقام الأول تميل الى التركيز الشديد ، وهذا التركيز مظهر ثان من مظاهر
 الغموض أو سبب من أسبابه . . . وكذلك فان خلق الشاعر المعاصر لعالمه الخاص المستقل عن
 تجارب الحياة المادية يجعله يلج على العلاقات الداخلية فى العمل الفنى أكثر من الحاجة على
 تصوير العلاقات للعالم الخارجى ، وهذا هو لب " التجريد " وهو مظهر ثالث من مظاهر
 الغموض فى الشعر الحديث . . . ويفرق بين ظاهرة " التضمين " فى الشعر المعاصر وبين
 (٣)

(١) انظر : ما هو الأدب - للدكتور رشاد رشدى - س ٢ - ٤ .

(٢) المرجع السابق - س ٥ - ١١

(٣) انظر : الأدب فى عالم متغير - لشكرى راغب - س ٨٠ .

التضمين البديعي الذي شاع في أدبنا العربي في عصور الانحدار (فالتضمين البديعي نوع من الزخرفة التي سيطرت على الشعر في تلك العصور ، أما التضمين عند المحدثين فأداة لها قيمتها التعبيرية ، مثلها مثل الصورة والرمز ، ان الشاعر الحديث حين يورد سطرا من شاعر سابق يبن ثانيا كلامه ، أو حين يستعمل لغة الشاعر السابق وإيقاعه في تضاعيف لفته هو وإيقاعه ، فانما يريد أن يحضر بأوجز عبارة مضمون القصيدة السابقة أو روحها لتكون عنصرا مكونا للتجربة الشعرية الجديدة (١) . ويغزق كذلك بين ظاهرة التركيز في الشعر المعاصر وبين التركيز في الشعر القديم ، فقد كان في القديم ما سته البلاغة "بالإيجاز" حين ذهبوا يعدون - في محاولة رصده - حروف الجمل ليقارنوا بينها أيها أوجز ٠٠ أما في الشعر المعاصر فالتركيز (نوع من التوازن الموقوت بين مواقف كثيرة متناقضة ، وهو في كثير من الأحيان ، البديل الوحيد للصمت أو للكذب ، وهنا يحمل الشاعر حقا مأساة هذا العصر) (٢) .

وأما ظاهرة القص الشعرى فقد حدد الدكتور مصطفى ناصف رؤيته لها من خلال التركيز على الادراك الفردى ، في الجنح الى التعمير القصصى ، وساطة اللغة ، ومحاولة النفاذ من الخاص الى العام ، والتوسع في الصور ، والاعتماد على غير المجاز والاستعارة في تكوينها من مثل الفعل المادى وإثاره لينوب عما وراءه ، وفي أثناء القص الذى يكون جوهر القصيدة المعاصرة يسوق الشاعر جزئيات كثيرة ليفيض جزئى على جزئى ، وتمتد القصة القصيرة الى ما وراء الحادث المصين ، وتختلط الحركة القصصية بتصورات واقعية قريبة لا تصورات محلقة ، تعتمد في قوتها على شئ من الابهام وإشاعة الحزن الفاض ، ولكن الصورة الجديدة على الرغم من هذه السمة يراد لها أن تهبطا جوا أسطوريا يعتمد على تخيل المصادفة ، وإضافة لون من الحلم السذى لا تتضع فيه الدلالات المباشرة ، وربما لا تتعلق أجزاءه فيما بينها تعلقا سافرا) (٣) .

وأما التعمير بالصور فقد حاول الدكتور عز الدين اسماعيل أن يرصد أهم خصائصه من خلال تأمله المركز لطبيعة الصورة الشعرية ٠٠ وفي تحديده لفهوم هذه الصورة ، يقول : (أما الصورة في الشعر الحديث فلها صفات غير ذلك ، أو فلنقرر ان لها فلسفة جمالية مختلفة ، فأبرز ما فيها

(١) انظر : الادب في عالم متغير - لشكري عياد - ص ٨١ .

(٢) المرجع السابق - ص ٨٢ - ٨٣ .

(٣) انظر : الصورة الادبية - لمصطفى ناصف - ص ٩٨ - ٩٩ .

" الحوية " وذلك راجع الى أنها تتكون تكونا عضويا ، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة ، ثم ان الصورة حديثا تتخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت اليها في ذاتها ، فالقارى لا يقف عند مجرد معناها ، بل ان هذا المعنى يثير فيه معنى اخر هو ما سعى " معنى المعنى " ،
 بعبارة أخرى أصبح الشاعر يعبر بالصور الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة ، وكما كانت اللفظة أداة تعبيرية فقد أصبحت الصورة ذاتها هي هذه الأداة ، وكذلك ارتبطت الصورة دائما بموقف من الحياة ، ودلت على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة الى دقائق الأمور ، وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهدا حيا ، كما تلخص خبرة وتجربة انسانية ، وهى وان ظلت حسية لأن الصورة دائما لا تفر من أن تستخدم العناصر الحسية " الا أنها تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة ، فهى لا تختار العناصر الحسية لأنها تبدو في ذاتها جميلة ، فجمال العناصر أو قبحتها لا يحنى شيئا بالنسبة للشعر الحديث ، ان المهم أن تكون الصورة في مجملها معبرة
 (١)
 ناقلة للمشاعر الصادقة نقلا مثيرا) .

هذا مجمل ما قيل من آراء حول هذه الظواهر الفنية المحدثة ، وفي ضرورة الانقلاب بها على لغة الشعر العربى المعاصر من جانبها البنائى . . وهى آراء استطاعت أن توصل في الحياة الأدبية لهذه الظواهر التى أصبحت اليوم من أهم ملامح التخيير في مسار القصيدة العربية المعاصرة .

ولسنا نؤم أن كل شاعر استقل بوحدة من هذه الظواهر ، ففي هذا الزعم فوق كونه خطأ فنيا بلهنا محاولة للتعسف والقسر الذى لا يطيقه منطلق الظاهرة فى الفن . . ولكن الأمر جرى فى الشعر العربى المعاصر على نسق اخر استفاد فيه كل الشعراء من كل الظواهر ، بحيث يمكن أن تبدو فى القصيدة الواحدة ملامح الوحدة العضوية متمزجة بشخصية الأسلوب والمعادل الموضوعى ، وبحيث يمكن كذلك أن تستطيع قصيدة أخرى أن تحتاز قيمة الوحدة العضوية ولكنها تحبسط احباطا كاملا فى التعبير عن ذاتها بالصورة الشعرية . . وهكذا تتوزع هذه الظواهر فى قصائد الشعراء العربى المعاصر على تفاوت حائل أو مكثف بين شاعر وشاعر ، وبين قصيدة وأخرى لشاعر واحد فى بعض الأحيان .

يقول المعقّد في قصيدته (جمال يتجدد) :

كلما قلت لى الريح جميل قلت حقا وزاد عندى جمالا
عجبا لى • بل العجيبه عندى صور الكون كم يسمن كمالا
خلتني قد وعيتهن عيانا وتتبع من وعوها خيالا
شاعرا عاشقا وقارئ كتب قرأ الكتب دارسا فأطالا
فاذا نظرة بلحظك تبعدى صورا ما طرقت عندى بالالا
بعداد الأنوار فى أعين الحب نمد الأكوان والأجيالا (١)

فالشاعر هنا يجسد احساسه بتجدد الجمال الخالد فى كل مظهر من مظاهر الكون الصائتة والصاخة ، وتلج الوحدة العضوية فى قصيدته بارزة برونزا واضحا ، فهى تدور حول احساس واحد لا ينتقل الشاعر من مفردة من مفرداته الا بعد استيفائها استيفاء كاملا ، وهو ينتقل فى التعبير عن هذا الاحساس انتقالا ناميا يبدأ من الخاص " الريح " وينتهى الى العام " الكون " ، ونحس معه بأن كل بيت يسلم الى كل بيت يليه ، وأن المعنى يتخلق شيئا فشيئا حتى يتكامل متكامل الأجزاء ، ولا يبدو أنه محتاج بعد ذلك الى مزيد .

ويقول شكرى فى قصيدته (رثاء عصفور) :

ليت أن الريح اذ مت ماتا حلت ميتا بين الريح وبينى
كنت حليا للروض والروض غضى بالتدلى فى أيكه والتفنى
فرثناك شاديا علم الشاعر أن يخلب القلوب بالحنن
نغمات مثل الريح حسان وغناء يحى الهوى والتمنى
كفوه بالحنن من ورق السورد ولا تضرحوا الضريح لدفن
وحفيف الفصون أروع ناع للذى كان حلية فوق غصن
فالأزاهير كالطيور على الفصن سكوت ، والطيور زهر يفنى (٢)

فالشاعر هنا يجيد بناء قصيدته بناء فنيا ، ويبعد خيالا فى استقصاء عالم الطير والفناء

وتشبيها فى قوله " فالأزاهير كالطيور على الفصن سكوت ، والطيور زهر يفنى " ، وحسا فى

(١) خمسة دواوين للمعقّد - الديوان الأول - ص ٢٧ .

(٢) ديوان شكرى - الجزء الثانى - ص ١٦٢ - ١٦٣ .

استثماره بحيلولة موت العصفور بينه وبين الربيع ، ووحدة في جريانه في جو شعوري واحد وتوثيق
عري أبياته بعضها ببعض ، وفكرا في استقصاء كل ما يمكن أن يقال في موت طائر صديق ، وعاطفة
في هذا الوجد الصوفي الذي يودع به الشاعر طائر الصخير .

ويقول المازني في قصيدته (في الرثاء) :

فتى غره في العيش نظم القصائد	قضى غير مأسوف عليه من السورى
وكان لقيم الطبع نزر المعاميد	لقد كان كذابا وكان منافقا
جبانا قليل الخير جم الحقائق	وكان خبيث النفس كالناس كلهم
وفي ريقها سم الصلال الشوارد	وقد كان مجنونا تضاحكه المنى
ومات ولم يحفل به غير واحد	فماش وما واساه في العيش واحد
وراح على كره الأمانى الشوارد	وجاء الى الدنيا على رغب أنفسه
فأورده النسيان مر المسوارد	أراد خلود الذكر في الأرض ضلة
لها زفرة لولا اللهم لم تصاعد	ولم يبكه اذ مات الا أجيرة
وكيف يروى تربه غير واجيد	فلا مع يروى يوم ولي ترايبه
حقيقا ولا أهل المهموم الموائد	فلا تندبه انه ليس بالأسى
وذاك لعمري خطب كل البوائد	وخلوه للديدان تأكل لحمه
هدى لمن تطويه سوء السلاحد	ولا ترجوا الديدان بالندب انها
(١) بلى ربما كان الردى خير ضامد	وقوموا ارتصوا قد فاز بالموت موجد

لمولست في حاجة الى التأكيد على أن المازني يطل هنا من خلال كل بيت وكل جملة ، وأن

* شخصية الأسلوب * أظهر من تحتاج في هذه الأبيات الى تدليل ، فهذه السخرية الفلسفية
الشفافة ، وهذا التشاؤم الشاعر المتمرد ، وهذا الميث بمواضع التعبير عن مضمون محسن
بشكل لغوي معين ، كلها سمة من سمات المازني الشاعر الفنان ، الذي تناول كل معنى وكل شيء عبير
نتاجه الشمري والفكري بمنطق السخرية والميث والتشاؤم الفلسفي المتمرد الشفاف . . . انتنا
نألف في الرثاء أن يذكر الشاعر ضاقب المرثى ، فما بالك اذا كان المرثى هو الرائي ، ولكن المازني
يتمرد على هذه الوضعية ، وينحنى على كل المقايح التي يمكن أن يلصقها حتى يميت ، ويفضح من

خلال ذلك كذب الديموع المستأجرة ، وخواء المالم المتهدم ، وزيف الخلود الأجوف الفارغ ،
ويترك الصلبي غارقا في الاحساس بأنه أمام أسلوب له شخصية متفردة لا تختلط تخومها بتخوم
غيرها على الاطلاق .

ويقول نعمة قازان من مطولته (معلقة الأرز) :

فقلتم يقول النحاة فقلت	لقد كان ذلك في البصرة
أقاس النحاة حدود الزمان	ومرى خيالي وعقليستى
لقد حددوها لأفكارهم	فضاقت وزمت على فكرتى
فقلتم يقول الكسائي فقلت	وجبران قال على صحفة

.....

إذا فتح الله يوما على	رفعت البناء على الكسرة
فان كت نظما فقد تكسرونى	وان كت شعرا فيا ضمتى (١)

ان هذا الهجوم الماصف على قواعد اللغة يبين الى أى مدى كان هؤلاء الشعراء

ضائقين بالحدود اللغوية قاموسا ونحوا ، وهذه سمة عامة من سمات شعر المهجر وأهولو .

ان هؤلاء الشعراء ضاقوا لسبب غير مفهوم وغير مبرر بقواعد اللغة ، وراوا أنها قيد

يحقق من حرية انطلاقهم في افاق الحرية الشاملة ، فتمردوا عليها ، ولكنهم - للأسف -

لم يحشروا على مفاتيح الحرية الحقيقية ، فبقى تمردهم أشبه بومضات البرق الخاطف في ليل

المواصف .

ويقول سعيد عقل في قصيدته (أجمل منك ؟ لا) ؟

أجمل منك ؟ لا

لم يضرب الرباب

لم تحلم الحجار في الحل

ولم يخط الشعر في كتاب

أطرف منك ؟ لا

لم تحتضن ذراع

(١) انظر : ادب المهجر - لعيسى الناعوري - ص ٥٧٥ وما بعدها .

ياحق عطر أرهق الفلا

يا ضحكة أوجعت الشماع

إذا الفراشك عراها احتياج

لا تهربي

على أحداها وأنت السراج

يا عطلي

أطيب منك ؟ لا

لم تحتصر دوال

مارنة الكوس ؟ ما الطلي ؟

(١)

يا سكرة سكب يد المحال .

هنا ينتفي المنطق انتفاء قاطعا في اللفظة ، لأن حق العطر الذي يرهق الفلا ،
والضحكة التي توجع الشماع ، والمعاشق الفراشة ، والمعشوقة السراج ، والمرأة التي هي سكرة
سكب يد المحال ، لا تجرى على منطق اللفظة العربية المؤلف ، ولا تجرى حتى على منطق اللفظة
الشعرية التي تتأين على المنطق العادي في اللفظة ، ولكنها خرق لعادة التعبير في اللفظة ،
وتهديم لحواظ المعنى في الأسلوب ، وتضحية بالجدوى في سبيل شكل جمالي يتعالى على همزودة
التشويه في غطق تجریدی تفضي مقدماته الى نتائجه ، أو تسلم فيه مرحلة معنوية الى مرحلة
معنوية أعلى . . ان الشكل هنا هو المعشق والمعشوق والمعشوق اذا جاز ان نستعير من كلمات
الصوفية لندل على نوعية هذا اللون التيميري الجديد .

ويقول صلاح عبيد الصبور من قصيدته (الظل والصليب) :

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك |

(١) فتحسس رأسك |

هذا المقطع يبدأ بطرح قضية هائلة (هذا زمن الحق الضائع) وكان يمكن في الشعر القديم أن يعقب الشاعر على هذا الاستهلال بالصراخ على ضياع الحق ، والاستنفار لاسترداده ، وتهديد سالبه بالويل والثبور . . . ولكن الشاعر هنا تحدث عن قضية الحق الضائع ، وأرجعها إلى سبب فلسفي عميق ، هو غياب العقل الحضاري ، واندلاع وحشية الغاب ، كل ذلك في همس خافت أليف ، لا تخلو نبرته ، ربما لأنه يعرف أن الحق يضيع في زحمة الصخب ، ويسترد موافقه في صحبة الهمس العاقل والحركة المفكرة .

ويقول محمود درويش في قصيدته (خطوات في الليل) :

دائما . . . نسمع في الليل خطى مقتربه

ويفر الباب من غرفتنا

دائما ، كالسحب المفترية |

ذلك الأزرق من يسحبه

من سريري كل ليله ؟

الخطى تأتي ، وعيناك بلاد

وذراعاك حصار حول جسي

والخطى تأتي

لماذا يهرب الظل الذي يرسمني يا شهرزاد ؟

والخطى تأتي ولا تدخل .

كوني شجيرا

لأرى ذلك

كوني قمرا

لأرى ذلك

كوفي خنجرا

لأرى ظلك في ظلِّي ٠٠ وردا في رباد ١

دائما أسمع في الليل خطي مقتربه

وتصيرين ضاني ٠٠ تصيرين سجوني

حاولي أن تقليني

دفعة واحدة

لا تقليني

(١)

بالخطي المقتربه ١١

هنا لم يحاول الشاعر أن يتجه إلى بلاده بالمشاعر العارفة اتجاهها مباشرة ، ولكن

أخذ من الخطوات المقتربة في الليل معادلا موضوعيا لحلم الخلاص وتحرير أرضه المأسورة ٠٠
إن للشاعر ينقل إلينا عذابه الروحي الثقيل بالأوجاع والحنين عن خلال شيء خارجي عن عالم الذات ،
ولكن هذا الشيء لا يلبث حين يتكامل تجسده في القصيدة أن يهمس إلى المتلقي بكل الأحزان التي
يريد الشاعر تفجيرها في كلماته ، وهذا هو جوهر المعادل الموضوعي .

وهقول عهد الوهاب البياتي من قصيدته (عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في

ترجمان الأشواق) :

أحمل قاسيون

غزاة تحدو وراء القمر الأخضر في الديجور

ووردة أرسق فيها فرس المحبوب

وحملا يشفو وأبجديه

أنظمه قصيدة ، فترتق دمشق في ذراعه قلادة من نور

أحمل قاسيون

تفاحة أفضمها

وصورة أضمها

تحت قميص الصوف

أكلم الحصفور

ويردى المسحور

فكل اسم شارد ووارد أذكره : عنها أكنى واسمها أعنى

وكل دار فى الضحى أندبها : فدارها أعنى

توحد الواحد فى الكل

والظل فى الظل

(١)

وولد العالم من بعدى ومن قبلى *

فى هذا الشعر لا نستطيع أن نضع أيدينا على معاني محددة ، لا نستطيع - من خلال هذا التضييب الكيف الذى ينشره الشاعر حول مضمونه - أن نقول انه يريد أن يقول شيئاً معيناً بالذات ، ولكننا مع ذلك نحس أن فى هذا الشعر بعداً أعمق من البعد المألوف فى الشعر الواضح المسطح ، نحس أن الشاعر يحمل الأرض والطبيعة والسماء تحت أهدابه ويمدو بها جصها وراء "الحقيقة" التى يهيم بحبها وينشدها ولكنها دائماً تهرب منه ، ان الضموض الكيف الذى أشاعه الشاعر فى قصيدته لم يقف حائلاً بين المتلقى وبين الاحساس العميق بخصوصية ما يشيع فى القصيدة من أجواء فلسفية وصوفية وميتافيزيقية يلجج الشاعر من خلالها تائفاً الى معانقة الأشمل والأكمل ، وحسب قصيدة ما أن توحى بهذا الجو ، وتلهم هذا الاحساس *

وهقول أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته (مقتل صبي) :

الموت فى الميدان طن

الصمت حط كالكنف

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينه

ولولبت جناحها على صبي مات المدينه

فما بكت عليه عين

* *

الموت فى الميدان طن

المجالات صفت ، توقفت ، قالوا : ابن من ؟

ولم يجب أحد

فليس يحرف اسمه هنا سواء !

يا ولداه !

قيل ، وغلب القائل الحزين

والتقت الميرون بالميون

ولم يجب أحد

فلناس في المدائن الكبرى عدد

جاء ولد !

مات ولد !

الصدر كان قد همد

وارتد كف عصى في التراب

وحملت عينان في ارتعاب

وظلنا بخير جفن !

* *

قد ان للساق التي تشردت ان تستكن !

وعند ما القوه في سيارة بيضاء

حامت على مكانه المخضوب بالدماء

(١)

ذبابة خضراء ! !

هذه قصة شحيرة كاملة تمكس مصير الفرباء في المدن الكبيرة ، والشاعر لم يهدر شيئاً

من التفاصيل الموحية التي يمكن أن تضيف الى القصيدة بعداً جديداً ، فالموت كظاهرة شاملة

حط في الميدان احياءً بأن شيئاً ما سيحدث .. وفجأة صفت المجالات .. وتوقفت ، وقيل :

ابن من ؟ وبهذا يختصر الشاعر رحلة الحياة والموت .. وحين ينتهي كل شيء يتساءل عابر من هنا

وعابر من هناك ولا يجيب عن كل التساؤلات أحد ، فالناس في المدائن الكبرى عدد ، جاء ولد ، مات ولد • كل الأشياء متساوية ••• وفي حركة شعرية نافذة يصور الشاعر صراع الصبي مع لحظاته الأخيرة على الأرض ، الصدر كان قد همد ، وارتد كف عض في التراب ، وحملت عينان في ارتعاب ، وظلتا بغير جفن ••• ويستدعي الشاعر ذبابة خضراء لترسم نقطة النهاية في رحلة الفسقى الراحل إلى ما وراء الضروب ••• ان القص هنا ظاهر من خلال الشكل والفردات والبناء القصصي الشاعر النساب •

ويقول أدونيس من قصيدته (هذا هو اسى) :

نحمل الأزقة

ما رجين الحصى بالنجوم

سائقين النجوم

كقطيع من الأحصنة^(١)

ان التعبير هنا لا يميل الى لون من التجريد الذي كان شائعا في الشعر العربي ، ولا الى لون من الهج الخطابي الذي كان طابعا غالبا على كثير من نماذج هذا الشعر العربي ، ولكنه تمير قائم على تجسيد الصور والافضاء من خلالها بكل ما يريد الشاعر ان يقول ، فالجموع العائمة للأزقة ، والمازجة بين الحصى والنجوم ، والسائقة للنجوم كأنها قطيع من خيول راكضة ، كلها صور جمالية تنبئ بالدقة والفحوى ، وتعاين قيمة الجمالية فيها قيمة البنائية ، فالصورة ليست مقصودة لشكلها الجمالي الجامد المحدود كما كانت في القديم ، وانما لوضعها البنائي من حيث هي جزء من حركة التعبير الشاملة في العمل الفني المعاصر •

بقي ان نشير الى ان الشعر المعاصر ملأ هذه الأشكال المختلفة بحرارة التجوية ونزوعها الى صدق التعبير ••• وأنه انقلب على مبدأ المحسنات التقليدية التي كانت تراء لذاتها امانا في اظهار الشاعر لمزيد من الصنعة الخارجية والاغراب المظهرى ••• وأنه بتر الجملة الشعرية وكلمها بالصمت حيناً وبجزء من الصمت حيناً اخر ليعطى لمداول الجملة أكبر من مداول واحد ••• وأنه - في النهاية - لا يكف عن مواصلة التجريب والمغامرة في الشكل واللغة والمضمون •

وهكذا نرى ان ظواهر البناء ، والوحدة ، والأسلوب ، والحرية ، والهمس ، والمعادل ، والغموض ، والقص ، والصورة ••• ليست ظواهر نظرية تتجسد فقط في كتابات النقاد والدارسين ،

وانما هي ظواهر فنية تتجسد في قصائد الشعر وابداع الشعراء ، مما يؤكد أنها ظواهر حقيقية
واقفت ربح تطور الشعر في هذه المرحلة فاستحالت فيه الى دم يجري في شرايينه ، وعلامتها
تظل من عينيه .

ولا ينبغي أن نصادر هذا الضيق بزعمنا أن بعض أو كل هذه الظواهر عرفت طريقها الى
الشعر العربي القديم في هذا العصر أو ذاك ، فاننا لا نجهل أن الشعر العربي القديم قد حاول
على كل أرض ، وجرب في كل اتجاه ، ولكنه بالنسبة الى هذه الظواهر المحدثه لم يفعل شيئا سوى
كونه ألم بها خلقا في نص من هنا أو بعض قصيدة من هناك ، أما الشعر المحاصر فقد أخذها على
عاتقه قضية فنية لها حدودها وفلسفتها ، وما زال يبذل من خلالها حتى تكاملت ظاهرة حقيقية .
ان الذين يحاولون مصادرة كل شيء باسم وجوده في القديم لا يفتنون الى أنهم يجفون
بدعوتهم هذه ينابيع اقتدار هذا القديم على انجاب الجديد ، ويخطئون فهم أن القديم المتلى
هو وحده الذي يحطى حواريه سلاح التمرد عليه بما يزودهم به من جسارة وتفتح واستمسيراف
للافاق المبرضة .

واذن ، فالوحدة العضوية - مثلا - قد يكون الحاتى قد أشار اليها هنا أو هناك (٢)
وقد يكون ابن طباطبا الصلوى قد فصل القول فيها بعض الشيء ، وقد يكون عبد القاهر الجرجاني (٤)
قد تعرض لها في حديثه عن المعاني والأغراض ، وقد يكون المرصفي قد ألمح اليها في الوسيلة

(١) الحاتى (ت ٣٨٨ هـ) .

(٢) روى صاحب زهر الاداب عن الحاتى قوله : (مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض اعضاءه
ببعض ، فمتى انفصل واحد من الآخر وراينه في صحة التركيب غادر الجسم ذاك عاهة تتخون محاسنه وتمحق
معاله) وقوله : القصيدة في تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البليغة
والخطبة النرجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء ، وقوله بعد ابيات اوردتها للناخبة الذبياني : وهذا هو
كلام متناسب تقتضى اوائله واخيره ، ولا يتميز منه شيء عن شيء ، ولو توصل الى ذلك بعض الشعراء
المحدثين الذين واسلوا تفتيش المعاني وفتحوا ابواب البديع واجتروا ثمر الاداب وفتقوا زهر الكلام
لكان معجزا عجبا ، انظر زهرة الاداب ٣ - ١٦ ، وابن الرومي للمقاد ص ٤٤ - ٤٥ .

(٣) يقول ابن طباطبا ، وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به اوله مع اخره على ما
ينسقه قائله فان قدم بيتا على بيت دخل الخل ، ويقول : يجب ان تكون القصيدة كلها ككلية واحدة في
اشتباه اولها باخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ وودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج
الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مغرقة افراغا
لا تناقض في معانيها ، ولا وهي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها ، تقتضى كل كلمة ما بعدها ويكسبون
ما بعدها متعلقا بها مفتقرا اليها ، انظر : عيار الشعر ١٢٤ - ١٢٧ .

(٤) يقول عبد القادر (من الكلام ما انت ترى المنزلة في نظمه الحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق
وينضم بعضها الى بعض) انظر : دلائل الاعجاز - ٦٧ - ٧٠ .

(١) الأدبية ، وقد يكون خليل مطران قد فطن الى ضرورتها في مقدمة ديوانه ٠٠ وقد يكون غير واحد من الشعراء القدماء - كالمصري مثلا - قد فطن اليها وطبقها في قصائد من شعره ٠٠٠ ولكن الوحدة الضوية كبناء نقدي وفقى له فلسفته الخاصة وتخومه المصروفة لم يوصل لها سوى شعراء الديوان : العقاد وشكري والمازني ، حتى أصبحت في الفكر النقدي والابداع الشعري على السواء ظاهرة كاملة وليس مجرد اشارة عابرة قد تكون مقصودة لصاحبها وقد لا تكون ٠٠٠ وعلى هذا النحو يمكن أن ننظر الى سائر هذه الظواهر التي تكون الملح المتفرد لحركة الشعر العربي المعاصر بلا خلاف .

* * *

نستطيع إذن أن نقرر في النهاية ، أن التمرد امتد ليس الى الانقلاب على قيود الوزن والقافية في الشعر فحسب ، ولكن الى الخروج على مواضعات اللفظة نفسها من خلال تعظيم العلاقات النطقية وابتداع أنساق تمهيرية ليست في طوق اللفظة ذاتها ٠٠ فقد امتد هذا التمرد الى العلاقات النحوية والبلاغية والتركيبية في الجملة ، فالصفات ملحقة بنحير موصوفاتها ، والتشبيه قائم على التزيين لا على التوضيح ، والجملة لا تتم وان تم فبغير الصورة المألوفة في تركيب الجملة العربية ٠٠ واتخذ التمرد الى خلخلة الجسور الواصلة بين حاضر الابداع الشعري وبين " التقاليد الراسخة " بحثا عن أشكال ومضامين أكثر تلاؤما مع طبيعة العصر وأحلام انسانيه التمرد ٠٠ واتخذ التمرد الى احتواء معنى التجديد والحداثة والمعاصرة والأصالة ، ولكنه كان يضيف دائما الى كل مصطلح من هذه المصطلحات معناه الذاتي " التمرد " فالتجديد التمرد غير التجديد الباعث أو الملتزم بقضية الاحياء ٠٠ والحداثة التمرد غير الحداثة التاريخية

(١) يقول المصنفى : (انظر هداك الله لبيات هذه القصيدة فافردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهره لنفاستها بظرف ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق فانك لا تجد بيتا يصح ان يقدم أو يؤخره ولا بيتين يمكن ان يكون بينهما ثالث) ٠٠

انظر : النقد والنقاد المعاصرون - لندور - ص ٢١ - ٢٢ .

(٢) يقول مطران : هذا شعر ليس ناظمه بمعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصد ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ووداهر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته وفي موضعه ، والى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها . انظر : ديوان خليل ، ج ١ ، المقدمة .

التي تستمد وجودها الأساس من حلولها المعين في مرحلة تاريخية حديثة . . . والمعاصرة
 المتصدرة غير المعاصرة المواكبة . . . والأصالة المتمردة - أي الناقدة والمنتخبة - غير الأصالة
 المرتدة الصابدة للتقديم لمجرد أنه قديم . . . واعتد التمرد الى تجاوز الذات حين فرغ من تجاوز
 الأنماط ، وتجاوز الذات هنا بخير انتهاء ، وأيضا فان تجاوز الذات لا يعنى فقدانها ، ولكنه
 تجاوز للبسيط الى المركب ، وللسطحي الى العميق ، وللجزئي الى الكلي .

كان هذا هو حجم التمرد على لغة الشعر ، أما في الوصول الى لغة معاصرة قادرة على
 مخاطبة انسان المرحلة ، وعلى احتواء الهوم الذاتية والاجتماعية والحضارية ، وعلى العبور
 بالابداع العربي في الشعر من عصر البداوة الى عصور التآلق والكمال . . . ويخيل لي ان الأصل
 قد تحققت بعض أبعاده ان لم يكن قد تحقق جل أبعاده بلا مبالغت !!

* * *

بالتاريخية والوطنية

بشعره ولما كان

الذي يطار البيهقي

بشعره من أقطاب

الباب الثاني

=====

ظواهر التمرد السياسي

=====

- الفصل الأول : التمرد على الهزيمة
الفصل الثاني : التمرد على الصمت والقهر
الفصل الثالث : التمرد على السلاطين

=====

حين وقعت مصر في قبضة الاحتلال البريطاني سنة ١٨٨٢ ٠٠ ووقعت الجزائر في قبضة الاحتلال الفرنسي قبلها سنة ١٨٣٠ ٠٠ ثم ققى هذا الاحتلال الفرنسي بتونس سنة ١٨٨١ ٠٠ ثم بالمغرب سنة ١٩١٢ ٠٠٠ ثم وقعت ليبيا هي الأخرى في قبضة الاحتلال الإيطالي ٠٠ كان العالم العربي كله قد أصبح مهياً تماماً للسقوط ، فتغلغل الاستعمار البريطاني والفرنسي في الخليج العربي ، وجنوب الجزيرة العربية ٠٠ واتعدت أطماع فرنسا - بسبب الحرب الطائفية بين الدروز والموارنة - الى لبنان ووسعت نفوذها فيه ٠ وعلى الرغم من وقوع العالم العربي كله في قبضة الاحتلال ومعاناته الفادحة من ويلاتهم وجرائمهم ، إلا أن الحركة الوطنية فيه لم تمت ، فنهضت شابة قوية في مصر والسودان وليبيا ، وكانت الحركة الفكرية قائدة للحركة الوطنية في الشام والعراق ، وحمل الأزهري في مصر راية الثورة على الاحتلال ، وازرته روافد فكرية أخرى كالصحافة والمطبعة والمجلات ، وتألقت الجمعيات الطلابية للدارسين في الخارج ، وعقدت المؤتمرات واللقاءات ٠٠ وهب الشعراء والأدباء من كل مناحي العالم العربي يوجهون لهب الثورة ، ويرفضون راية الرضى ، فسمعنا أصوات شوقي ، وحافظ ، ومحمود ، والكاشف ، ونسيم ، ومطران ، والغاياتي ، ومصطفى وهبى التل ، والكاظمي ، والرفاعي ، والزهاوي ، ويدوي الجبد وغيرهم ٠٠ يتغنون بالوحدة العربية ، ويشورون بالاحتلال البغيض ٠ وما زالوا كذلك حتى تحركت القوة العربية المادية لانتزاع حقها في الحرية والاستقلال ، ووقف الشعراء في طليعة القوى المقاتلة ، يوجهون للمعركة ، ويتغنون ببطولاتها ، ويوسمون للاستعمار طريق النهاية والرحيل ، وكان للقوى الوطنية ما أرادت من تحرر وانتصار ، وإن كان الطريق الى ذلك قد كلفها كثيراً من الجهد والمزق والرجال ٠

ومن خلال هذا اللهب المتواصل المشتعل ، برزت ملاح التمرد السياسي ، في الشعر العربي المعاصر ، وكلما احتدم الصراع تحددت ملاح هذا الصراع بصورة أدق ، وقد تجسد التمرد السياسي في الشعر العربي المعاصر في اتجاهات أساسية هي :

- * التمرد على المهزمنة
- * التمرد على الصمت والقهر
- * التمرد على السلاطين

وربما تفرعت عن ذلك اتجاهات جانبية ، ولكنها ظلت وسطا مترددا بين هذه الاتجاهات . .
 لذلك كان من الطبيعي أن يتحدد الحديث في التمرد السياسي عند هذه الاتجاهات الأساسية :
 رفض الهزيمة من جهة . . ورفض الصمت والقهر من جهة أخرى . . وادانة خيانة السلاطين من
 جهة ثالثة . . . وربما - من خلال الحركة في اطار هذه الاتجاهات الأساسية - يمسح
 الحديث عن بعض الاتجاهات الجانبية اذا كان في الحديث عنها ما يؤكد ملمحا من ملامح
 الظاهرة ، أو يضيف اليها بعدا جديدا .

والحديث عن (التمرد على الهزيمة والصمت والقهر والسلاطين) لا يصادر الحديث
 عن احتضان أعداءها ، لأن الوجه الاخر للهزيمة هو الانتماء . . كما أن الوجه الاخر للصمت
 والقهر هو الاغضاء والرفض . . كما أن الوجه الاخر لنغلة وخيانة السلطان هو يقظة ووطنية
 القائد .

من هنا يتأكد أن شعر التمرد على الهزيمة والصمت والقهر والسلاطين يدور في محورين
 متوازنين : (اداة التخلي . . وتمجيد الالتزام) . .

وقبل أن نبدأ . . نحب أن نضع استدرأكا أوليا :

ان مهمة هذه الدراسة ليست أن تحلل النصوص الشعرية تحليلا مدرسيا يبدأ من شرح
 المفردة وينتهي بتلخيص المضمون ، وانما هي الكدح وراء تحديد دلالة النص على الظاهرة ،
 وتأكيد هذه الدلالة من خلال فهم العالم الداخلي للنص ، ووضوح العلاقة القائمة بين عالم
 النص وعالم الظاهرة بلا تعسف وبلا قصور .

هذا هو الاستدراك الأول الذي تحب هذه الدراسة أن تضعه في البداية ، حتى

لا تنزلق الي ما لا تحب من شرح وتلخيص للنصوص بعيدا عن ربطها العضوي بطبيعة الظاهرة

وطبيعة ما يقوم بيئتهما من علاقات جذرية لا تقبل الانقسام .

الفصل الأول :

التمرد على الهزيمة

يأخذ شعر التمرد على الهزيمة أشكالا واتجاهات متعددة ، وينتقل في ادانته لظواهر
الاحباط في الواقع السياسي من جانب الى جانب ، ومن معنى الى معنى ، ومن وضعية تاريخية وفنية
الى وضعية تاريخية وفنية أخرى ، ليمطى بذلك للظاهرة معناها الشمولى ، وليخرج بها من
دوائر التكرار المل الذى لا يكف عن ترديد لحن واحد رتيب .

واذا كانت القصيدة الواحدة - فى مفهومها الحديث - لا تقبل هذا الانفراط والتعدد
الهائل ، فان ما يبرر هذا التعدد هو تحركها فى اطار ما سواى عام يمسك بأطرافها جميعا
فتتأبى على الانفراط ، ويضيف بالتعدد الى قيمة مضمونها النضالى قيمة الانتقال بهذا المضمون من
صورة الى صورة ، ومن موقف الى موقف ، ومن حس وجدانى الى حس وجدانى جديد . . . وهذا
تكتسب القضية - الموضوع غنى واثارة وعمقا ، ويكتسب الشكل الفنى رحابة وتنوعا واقتدارا ، وتصير
(الوحدة العضوية) هنا أصوب وأهدى ، لأنها من خلال هذا التنوع تغطى للبنية الواحدة وجهها
واحدا ، ولسانها واحدا ، ولا تكرر الوجه الواحد بلا مبرر ، ولا تكرر اللسان الواحد بلا مبرر
أيضا ، ولكنها تستوفى عملها الخالق فى تسوية البناء على اساس من الايقاع المتوافق بلا زيادة ولا
نقصان ، فتتأبى بهذا التناغم الحى عن مناطق الارتجال والتشويه ، وهذا هو جوهر (الوحدة
العضوية) : أن تكون القصيدة كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته
ولا يفنى عنه غيره فى موضعه . . . وأن لا يتشابه أو يتماثل الأسلوب والموضوع والمشب وروح الشعر
وصياغته . . . وأن لا يصح البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه بل يصح عضوا متصلا بسائر
الأعضاء . . . وأن لا تكون القرينة الخالقة كأنما هى ميدان قتال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ،
ولكن ليس فيه بنية واحدة حية ، ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم فرد تسرى
فيها حياة . (١)

هكذا فهم أصحاب دعوة " الوحدة العضوية " فى القصيدة فحوى هذه الوحدة : أن
تتحرك القصيدة فى اطار شعورى عام تتوافق اجزائه وتنوأم أنحاءه ، ولا عليها بعد ذلك أن
تنوع أو تعدد أو تبتكر أو تخلق لنفسها عالما من الحرية المسئولة تضرب فيه بجناحيها على نحو
ما تريد . . . وهكذا مضى شعر التمرد على الهزيمة فى ابداع شعرائنا المعاصرين ، فقد حرص

(١) انظر : الديوان - للعقاد والمازنى - ص ١٣٠ وما بعدها .

على أن ينوع أصوات قصائده ، على أن تكون القصيدة ملتزمة بالتردد في مجال شعوري متجانس يحفظ عليها وحدتها •

* * *

وقد دار شعر التمرد على المهزومة حول ديد من الظواهر التي يمكن إجمالها فيما يلي :

تسليط التمرد على الواقع الانى دون التفات الى الماضى القريب أو البعيد •• والخروج من موقف الاحساس بالمهزومة على الأرض الى موقف الاحساس بالمهزومة فى السماء •• والانحناء على الذات بالتحذيب والادانة ، وعلى القيم الحضارية بالتسفيه •• وابرار ربح التحدى والرفض ، وتجسيد ذلك فى مظاهر من الوجود المادى والمعنوى •• والدخول فى عالم التاريخ للتحدث من خلاله وأشكال نوع من الجدول بين الماضى والحاضر •• واستخدام التاريخ ليس كمثل لمعارضة الحاضر بالماضى ولكن كرافد يلهم الواقع المعاصر •• والاتكاء على الحس العقيدى ايجابا وسلبا لتحريك غضب الجماهير •• ورفض الجانب الجمالى فى الطبيعة اذا كان الواقع الطبيعى منهزما أو مستباحا •• والتمرد على الحضارة حين تصير حبرا وورقا •• ورفض محاولات تذويب الشخصية القومية أو ربطها بالتبعية أو تلهيتها عن دورها •• واحتواء عنصر السخرية والتحدث من خلاله عن هموم المهزومة والتحدى •• وتردد الشكل بين التحرر والاتباع ، والمضمون بين التأمل والهييج •

هذه — على وجه التقريب — هى أهم الظواهر التى دار حولها شعر التمرد على المهزومة ، ومن خلالها سوف تتأمل هذه الدراسة شعر التمرد فى محاولة لرد الظاهرة الشعرية الى أصولها النظرية ، وتجسيد الأصول النظرية فى واقع شعري •

فتسليط التمرد على الواقع الانى دون التفات الى الماضى القريب أو البعيد يلج فى قصيدة عبد الكريم الكرى (١) (من فلسطين ريشتى) ففيها يرفع الشاعر سيف التمرد فى وجه القادة والجيوش ، ويدين كذب الشعارات المرفوعة ، وتهافتها ، وتنازلاتها المستمرة ويضرب روح الانعزالية ، ويلقى بفضبه فى وجه الكلام واللجان •• ثم ينتقل الى الوجه الاخر فيمبئ الرجال بالفضب والاحتدام ••

يقول عبد الكريم الكرى (أبو سلى) شاعرا سيف التمرد على خنوع القادة والجيوش

(١) عبد الكريم الكرى (أبو سلى) شاعر فلسطينى معاصر •

الضهن الذي تفرغ لضرب الشعب :

أيها الحاملون ألوية العار تخلوا عن حومة الميـدان
سلموا الشعب أمره واستريحوا يا حماة الأصنام والأوثان
جمع الليل والصباح حزينان ولاحاً في أفقه الأرجوانى
كل جيش يكون حرمها على الشعب ذليل اذا التقى الجمعان
عاصف بين أهله ، ونسيم للمفيرين شأن كل جيبان
يوم هبت على حدودكم النار جثوتم أمام كل دخان
يأنف التراب أن تمروا عليه وتصاب الرمال بالثيابان
ولتفت الشاعر الى تهافت الشمارات المرفوعة فيدينها ، والى تنازلاتها المستمرة

فيدينها أشد :

كل يوم تجددون الشمارات فرارا من أزمة الوجـدان
بعد حرب التحرير ، قد أصبح اليوم شمارة ، ازالة المدوان
ومضى الشاعر لهضرب وجه الانمزالية والقطرية :

وتقولون " دولة " ونراكم دولا ، كل دولة بكيـان
وتقولون " وحدة " ولد بكم كل جزء مجزأ لثـمان

ولهضرب كذلك وجه القيد والسجان :

ثم " حرية " تقولون للناس وما فيكم سوى سجان
وتقولون نحن نحكم باسم الشعب ، أستخفر العظيم الشان
أين تمسون لو غدا كل شعب حاكما في البلاد اذا سلطان

ويتوق للشاعر الى لحظة فعل بدلا من الكلام واللجان والبيانات :

وتحلون كلما أقبل الليل خفيا أهوركم باللجان
هل تداوون بالبيانات جرحا أو يزيل اجتماعكم ما نعمانى ؟

ثم يتوجه الى سماء الأمل راجيا أن تخلق المعاناة انتصارا بحجم ما واجهت من انكسارات :

ليت شمعى متى يفجر شمعى في فلسطين ثورة البركان
وفلسطين لن تضيع وأهلؤها يخوضون هول كل عوان

ان جيش الشعب المشرذ أقوى من جيوش الحرير والطيلسان
(١)
ان جيشا يرجى لتحرير شعب غير جيش الكرسى والصولجان

ان التمرد على الهزيمة هنا بيد وعاملا في الزمن الانى غير متكى على جذوره في الماضى ،
ولا طابع حليمه على المستقبل ، وهو هنا أيضا بيد وتمردا مائلا الى الانفعال الخطابى الذى ينتقى
الكلمات العالية الصوت ، الحاملة لكثير من قيم الشعر الحماسى : كالاتكاء الظاهر على المفارقة ،
وكانتقاء اللفظة المججلة المثيرة حتى وان جاءت مرادفة أو منقولة من المأثور الشعرى المتعارف ،
وكالمبالغة الفاقمة التى ان تركت صدى معيننا فهى لا تتركه على المدى البعيد .

* * *

ويخطو التمرد الانى خطوة أبعد من ادانة الخيانة والشمارات والانحزاليه والضجيج وكل
هذه الأشياء التى يروج بها عالما الأرضى ، ليتصد بتمرده الصادر أساسا عن حركة احتكاكه
بالواقع التاريخى من موقف الاحساس بالهزيمة على الأرض الى موقف الاحساس بالهزيمة فى السماء .
ان الشاعر هنا يشكل تاريخ المساة المعاصرة بضياعه ، وتوحده ، وفقدانه الجنسة
والجحيم ، واختلاط كل شئ بكل شئ فى يديه : الوجود والعدم ، البدء والختام ، الايمان
والجحد ، فهصنخ من خلال تجسيده لوضعية اللاجئ الفلسطينى :

كم تنزت بين الضلوع كلومه والقذى كأسه ، فأين نديمه

ضاع فردوسه وضاع جحيمه

ليس يدرى فناءه من وجوده ليس يدرى انتهاءه من خلوده

ليس يدرى ايمانه من جحوده

فالمالم يتساقط أججارا جامدة بين يديه ، أججارا لا تعطى أى معنى لأى شئ ، وحين
يسقط العالم كالحجر بين يديه وهو الشاعر الذى يعطى للجوامد السنة وخيالا ، يتمرد على
العدالة الفوقية التى يظن أنها تشقيه كل هذا الشقاء ، ويرفض الانحناء - حتى فى الصلاة -
ما دام ضياعه قد تأبد على هذا النحو الفاجع :

هكذا يا اله يشقى عبيدك أين وعد الأبرار ، أين وعيدك

أين عدل الحياة .. فيم وجودك ؟

أصلى ؟ لمن تكون صلاتى لاجئ ليس لي هشيم حياة
(١)

ليس لي حفرة تضم رفاتى

لقد بدأ تمرد الشاعر تاريخيا بحثا ، أى تمردا على وضعية تاريخية قلقة ، وانتهى الى تمرد ميثافيزيقى ، أى تمرد على عدالة السماء . . . والتمرد هنا مفلوط حين يتوجه الشاعر بالفضب الى القوى الخالقة ، بينما القضية قضيته هو ، قضية شعبه المشرذم اللاجئ الباحث عن مصير ، ان السماء هنا مهرب غير مبرر من مواجهة الحركة التاريخية على الأرض ، فليست بالميتافيزيقا تحل قضية الشعب الفلسطيني ، ولكن بالرصاص والدم والاستشهاد يمكن أن تحل ، وأن يجد كل لاجئ لرفاته قبرا ، ولأجله أفقا .

وقد بدأ الشاعر على وهى بهذه القضية حين راح فى قصيدة أخرى يحلل الظاهرة التى عناصرها الأولية ، ويرى أن الضياع محكوم بقبالية أمة ، وانتهيار نظام ، فالأمة القطيع التى تقبل سيف المادى وسوط الجلاد ، والنظام المتهمى الذى يحرق البترول تحت أقدام الجوارى ويضن به على عربة تحمل طعاما ورصاصا للمقاتلين ، أمة مهزومة بالضرورة ، ونظام ساقط بلا جدال . . . من هنا يتمرد الشاعر على نوعية انسان هذه الحضارة :

يا ربح الجحيم هب علينا
والفحينا فاننا جنبنا
تشتكى الأرض من رواج قتالنا عليها ويشمئز الهواء
كل شبر والذل يصنح فيه وسياط الغربى والأشلاء
كالقطيع الذى يساق الى المذبح رفا وكله استخذاء
كالقطيع الذى يساق مع الفرب وطورا يسوقه الرصاص

وعلى نوعية اقتصادها الموجه للبشم والجنس وليس للقتال :

أين " بترولنا " أنحرق فيه
ليعيش الأسياد والأمراء
أتمنى لو كنت عود ثقاب
فى حقول البترول يوما يضنا
(٢)
أتمنى للشرق يخذور ماداء
من لهيبى وتحرق الصحراء

وربما كان تمذيب الذات لونا من السادية المفلقة ، ولكن الشاعر يريد تمليقه خطيئة

(١) يوسف الخطيب - فى شعر النكبة - للدكتور صالح الأشر - ص ٥٨ - ٥٩ .

(٢) يوسف الخطيب - الميون الظماء للنور - ص ٤٢ - ٤٤ .

فوق رؤسنا وربما كان تعليق خطايانا فوق رؤسنا مقدمة لبعث هذه الذات وحفزها على رفض أن
تظل نائمة في عالم مفتوح الأجداق ، أو سكونية في عصر التحدي والغضب ، أو لاجئة وادعة فسي
عصر المواطنة والاحتحام :

يقول نزار قباني من قصيدته (فتح) :

يا شمرنا كن غاضبا

يا نشرنا كن غاضبا

يا عقلنا كن غاضبا

فصبرنا الذي نصير عصر غاضبين

يا حقدنا كن حارقا

(١)

كي لا نصير كلنا قطع لاجئين *

قد يبدو المستوى الشعري في هذه السطور ركيكا ، ولكن صوت التمرد فيها لا يتخفى
وراء أي قناع ، ان الدينونة تصرخ في كل كلمة من كلمات هذه الأبيات ، فالشرق مدعو الى رفض
هذه الهطالة الحضارية ، والشعر والنثر والعقل العربي مدعوون الى تمرد الغضب ، والذات العربية
هي الأخرى - بما هي الوعاء الحامل لكل عناصر التكوين - مدعوة الى اعتناق حقد ها القاطع .. كي
لا نصير كلنا قطع لاجئين *

* * *

ويجبر التمرد الانى على الهزيمة مناطق التوحيق الصاخب ، وادانة السماء بلا ذنوب ،
وتمذيب الذات ، وفضح الوضعية المتخلفة لانسان القضية .. الى منطقة الاطلال على روح التحدي
والانثاق من كل معنى وكل شيء ، فيبدو التمرد كأنه مخبوء ليس في كلمات الشاعر وحدها وانما فسي
حبة الرمل ، وفي بطاقة السفر ، وفي حوض الزهر ، وفي زخة المطر ، وفي بندقية المقاتل ، وفي عباءة
الرسول ، وفي سيف عمر .. وكان نساء الأرض المحتلة قد تفرغن لرسم أجزاء الهزيمة على دمع
الشجر ، وحمل أحجار فلسطين المقدسة الى أرض القمر .. يقول نزار قباني معيدا الى صوته
الشعري نضارته من خلال التقاط كل مفردات الواقع من حوله متحدثا الى الحدو والصهيوني بلسان
الفدائيين :

انتظرونا دائما ٠٠ في كل ما لا ينتظر
 فنحن في كل المطارات ٠٠ وفي كل بطاقات السفر
 نطلع في روما ٠٠ وفي زوريخ ٠٠ من تحت الحجر
 نطلع من خلف التماثيل ٠٠ وأجواس الزهر
 رجالنا يأتون دون موعد ٠٠ في غضب الرعد ٠٠ وزخات المطر
 يأتون في عبادة الرسول ٠٠ أو سيف عمر
 نسائنا يرسمن أحزان فلسطين على دمع الشجر
 يقبرن أطفال فلسطين ٠٠ بوجودان البشر
 نسائنا ٠٠ يحملن أحجار فلسطين ٠٠ إلى أرض القمر (١)

هنا يأخذ التمرد وجهه المقاوم ، ويجسد حس المقاومة في كل شيء ، حتى في الظواهر الطبيعية والمادية والتاريخية ، وكأن الشاعر بذلك يريد أن يعطى لتمرد ، بعدا أعمق من اللحظة الالئية حين أحال إلى عديد من مواقف التحدي ، وإلى عديد من مواقف التاريخ الرافد ، ليؤكد أن هزيمته عابرة ، وأن تاريخه حاشد بالأفعال وردود الأفعال ، وأن هزيمة الهزيمة حتمية وناهضة في سواعد الرجال .

* * *

وهناك لون آخر من شعر التمرد على الهزيمة يدخل ساحة التاريخ الخابر والمناصر ويتحدث من خلاله ٠٠ كقصيدة عمر أبو ريشة التي يستعملها بالاطلال من نافذة التاريخ :

أعتى ، هلك بين الأمم منبر للسيف أو للقلم
 أتلقاك وطرفي مطروق خجلا من أمسك المنصرم
 ومضى الشاعر ليعتصم ببقايا كبرياء الألم ، حاملا جرحه في يديه ، عابرا تخوم تاريخه
 الملىء بالغضب والاقحام :

ويكاد الدمع يهني عابشا ببقايا كبرياء الألم

(١) نزار قباني - منشورات فدائية على جدران فلسطين - ص ٢٠ - ٢١ .

(٢) شاعر سوري ولد في حلب ودرس في الجامعة الأمريكية ببيروت - وذهب إلى إنجلترا لدراسة الرياضيات ثم عمل مديرا لدار الكتب الوطنية بحلب ثم انتقل إلى السلك السياسي له ديوان كبير .

أين دنياك التي أوجت السى
وترى كل يتيم النغم
كم تخطيت على أصدائه
ملعب الحز ومغنى الشمم
وتهاديت كاني صاحب
مشزرى فوق جباه الأنجم

وليس هذا الامتلاء زهوا من لون ما يضح به الشعر العربي من فخر بأصول التاريخ وتاريخ
الأصول ، ولكنه حس مأساوى بعظمة الماضى وحقارة الحاضر ، واشمال نوع من الجدال العميق فى
القصيدة ، واسقاط حزن الانسان المعاصر على تاريخه الفذ ال جوار اسقاط تاريخه الفذ على
حزبه المعاصر . . .

ان الشاعر يضع أسئلته التي تعرف الجواب ، ويوشح بين احساسه العميق بالمهزومة الانية
وبين احساسه الأعمق بالانتصارات الثابتة ، وهو يضع يده على الجرح ، وقلبه على المساة ،
ليفضح الخيانة ، ويجسد بشاعة الحضيض :

أمتى . . . كم غصة دامية
أى جرح فى ابائى راعف
الاسرائيل تملو رايقة
كيف أغضيت على الذل ، ولم
أو ما كنت اذا البنى اعتدى
فوم أقدمت وأحجمت ، ولم
اسمى نوح الحزانى واطربى
ودع القادة فى أهوائهم
وب ، وامعتصماه ، انطلقت
لامت اسماعهم ، لكنهم
أمتى كم صنم مجدته

خنقت نجوى علاك فى فسمى
فاته الاسى فلم يلتئم
فى حوى المهد ، وظل الحرم
تنفضى عنك غبار التهم
موجة من لهب أو من دم
يشطف الثأر ، ولم تنتقمسى
وانظرى دمغ اليتامى وابسمى
تتفانى فى خسيس المضم
ملء أفواه البنات اليتيم
لم تلامس نخوة المعتصم
لم يكن يحمل طهر الصنم (١)

* * *

ويتخذ بعض الشعراء من التاريخ ليس مجرد مثال يعارض به المثال الانى ، وانما يتخذ منه

رافدا يصب فى نهر القضية الانية ، ففى قصيدته (بورسعيد) ينتصب الشاعر العراقي بدر شاكر

(١) عمرا بوريشة - ديوان عمرا بوريشة - المجلد الأول - ص ٧ وما بعدها .

السياب مثنيا لصدود المدينة البظلة ، وموثقا وشائج تاريخها الحى بتاريخ المعارك والأجساد
الغابرة ، ومؤكدًا أن انتصار الرجال هنا مستلهم من انتصار الرجال هناك :

يا مرفأ النور ، ما أرجعت وادعة	من غير زاد ، ولا اويت قرصانا
ولا تلفظت من مرسك ممتديا	الا مدى ذليل الهام خزيانا
جمعت من شط صور لمح أحرفها	واخترت من بابل ، واخترت مروانا
والنيل ساق المذارى من عرائسه	للخصب فى موكب الفادين قربانا
فالويل هلو كان للمادين ما قدروا	لانهد من حاضر ماض فأخزانا
فلا ابتنى هوما بان ، ولا لبست	تيجانها فى انتظار الريح موانا
ولا تفجر فى "ذى قار" فتيها	ولا تنفست الصحراء قرانا (١)

فالشاعر كما نرى يجمع التاريخ فى منطلق واحد ليصب فى نهر الحياة الجارية ، وبذلك
يعطى تمرد ه يمدا أعمق من مجرد الزهو بالماضى لان الحاضر هو الاخر - فى هذه المعركة كما
يراه الشاعر - قد انتصر ، انه يقارن انتصارا بانتصار ، ويرجع بجذور هذا الانتصار الانى الى
أعماق الماضى القريب والبعيد ، فيصبح التمرد هنا مبررا لأنه نبت من لون ماتخج هذه الأرض
من نبت على مر الأحقاب والأجيال .

* * *

ويستطرد التمرد على المهزومة فيلامس نوهية معينة من التاريخ المقيدى ايجابا وسلبا .
ايجابا كما فى قصيدة الشاعر القروى : (يهنئ بعضكم) حين يرفض أن يشل دور الراقص
فى المساء :

يهنئ بعضكم بعضا وأنى	أهنئ النفس هانى لا أهنى
أأنقض مبدئى ، وأخون عهدى	مسايرة لكم ويقال انى
أرى تفاع هذا الميد جمرا	ولو قطفوه من جنات عدن
والمس ناعم الأزهار شوكا	وأنشئ عملها نتنا بنسنتن
ويطرف ناظرى حسن الفوانى	ويجج سمعى شدو المننى

ثم ينكأ جراح الحسر الديني متكا على مواطن الاثارة والتمهيج :

أرض والرسول قتل فيسظ	وأفح والمسيح شهيد حزن
وعيد هائل سمعته روحى	ولولا لفظكم سمعته أذنى
يفجره النبى شواظ نار	على شط وبادية وحزن
أسخرة الشعوب لعنت شعبا	ذليلا لست منك ولست منى
تعيد لى • وأنت تبج أرضى	وعرض لليهود • اليك عنى

هنا يتكا الشاعر على التاريخ العقيدى فى محاولة لتثوير الجماهير • واحداث الانقلاب

الذى يتضاء فى مجال العلاقات والمناسبات والاعتقادات •

ولكن الشاعر نفسه يحطى لونا من شمر التمرد يلمس الجانب العقيدى فى التاريخ ليس

من هذا المنظور الموافق • وانما من منظور اخر يضح المعارضة فوق الموافقة • ربما لأن تجربة

المعاناة المماصرة أكدت أن جانبا من دعوة الحب والسلام أصبح فاقد الفحوى • وأن جانبا بدىلا

من تجربة عقيدية أخرى ينبغى أن يحل محل الجانب البائد • لأنه يضرب السيف بالسيف • والتحدى

بالتحدى :

فتى المهيجاء لا تحتب علينا	فأحسن عذرتنا تحسن صنيما
تمرستم بها أيام كـ	نمارس فى سلاسلنا خنوعا
فأوقدت لها جثثا وهاما	وأوقدنا المباخر والشموعا
إذا حاولت رفع الضيم فاضرب	بسيف محمد واهجر يسوعا

فى هذا البيت الأخير يجسد الشاعر قضيته • ولكنه لا يجسد ها هكذا عارية من رصد تكويناتها

الأساسية • انه يضع غرذاتها الأولية على هذا النحو الرائع التوفيق :

"أحبوا بعضكم بعضا" وعظنا	بها ذئبا فما نجت قطيما
"فياحملا وديما" لم يخلف	سوانا فى الورى حملا وديما
غضبت لذات طوق حين بيعت	ولم تغضب لشعبك حين بيما
ألا أنزلت انجيلا جديدا	يعلمنا ابا • لا خنوعا
شفعت بنا أيام أب رحيم	وما نحتاج عند أب شفيعا

(١) أجزنا من عذاب النير ، لا — عذاب النار ، ان تك مستطعاً

وهكذا نوع الشاعر على هذا اللحن الأساس ايجاباً وسلباً ، موافقة ومعارضة ، وهو في كل واحد من التوزيعين متمرد حقيقى يقول في الأول تمرد ه على الهزبة من خلال تشوير الجماهير بايقاظ حسها العقيدى ، ويقود في الثانى تمرد ه على الهزبة من خلال تشوير الجماهير على حسها العقيدى ، وهو موفق في تمرد ه هنا كما هو موفق في تمرد ه هناك .

* * *

وهناك نوعية من شعر التمرد على الهزبة تستمضم بجانب واحد من جوانب الحس الايمانى ، وهو جانب الاعتصام به وليس الانقلاب عليه ، وهذه النوعية تمتاز بأشياء كما تقع أيضا في أغلاط : ربما تمتاز بموقف الايجاب المتمرد ، وتتأصيل التمرد حين ترده الى التاريخ البعيد ، وحس الانتصار الذى يشبهه — فيما تراه — الحتمية التاريخية .

وربما تقع في خطأ التجريد وتحميه على التاريخ ، وخطأ الاحالة على الماضى واناطة النهوض بالرجمة اليه ، وخطأ مخاصمة العصر بقضه وقضيضه .

ليس هذا الحكم شاملا لكل نماذج الشعر الايمانى الراضى للهزبة بالطبع فهناك نماذج تنكس في ابتداعها على هذا الحس وتأخذ القضية من منظور على يضع الظاهرة في ضابطها الحقيقى من حركة التاريخ ، ويحكم لها أو عليها من خلال اقتناعه النهائى فى الفكر والفن . . . ولكن القاعدة الصريضة في هذا الابداع تخضع لمفردات هذا الحكم بكل جوانب الامتياز وكل جوانب الاحباط .

في قصيدته (اما نكون . . . أو لا نكون) التى تمكس ايقاع التمرد على هزبة يونيو ١٩٦٧ ، يقول بكثير ، واضحا سيف الخيار أمام الجيل على هذا النحو الصيرى :

غدا بنى قوسى ، وما أدنى غدا

اما نكون أبدا

أو لا نكون أبدا

اما نكون أمة من أعظم الأمم

ترهبنا الدنيا وترجوننا القيم

ولا يقال للذى نريد : لا

ولا يقال للذي نأبى : نعم

تدفع فوجنا الهم

لقم بعد قم

أويا بني قوى نصير قصة من المدم

تحكى كما تحكى أساطير ارم

غدا وما أدنى غدا لو تعلمون

اما نكون أبدا أو لا نكون

ثم يحسم الخيار المصيرى رافضا أن يظل تائها في ظلام الوسط :

قد وضع الصبح لذي عينين

لم يبق من شك ولا من بين

أين الخلاص أين أين ؟

لم يبق بين بين

اما نحوز الخائيتين

أو نخسر الكرامتين

اما نكون أبدا

أو لا نكون أبدا

غدا وما أدنى غدا لو تعلمون

اما نكون أبدا أو لا نكون

وهرفض المهادنة من موقع الهزيمة ، ويتمرد على الجحج والسكين بما ، ويفتح صدر الجيل

لمزيد من الحزن والمذاب والنفي والقتل والتهديم ، على أن يظل جيلا رافضا للركوع ~~عمر~~ردا

على الانحناء :

لا صلح يا قوى وان طال المدى

وان أغار خصضا وأنجدا

وان بنى وان طفى وان غدا

وروع القدس وهد المسجدا

وشاد في مكانه هيكله المرديا
 وشرد الألوفا من ديارهم وطردا
 وذبح الأطفال والنساء والشيوخ ركعا وسجدا
 يلتبس المدو صلحنا سدى
 لا لن يكون سيدا
 ولن نكون أعيدا
 اما نكون أبدا
 أو لا نكون أبدا
 غدا وما أدنى غدا لو تعلمون
 اما نكون أبدا أو لا نكون *

ومضى معاد لا تاريخيا لما يحدث ، موحيا من خلال هذا المعادل التاريخي أن ايقاع
 الهزيمة ايقاع عارن لن يتأبد ، تماما كما انحسر مد الهزائم الماوضة في تاريخنا المضي
 الجسور :

ليفعل اليهود ما شاء الحرد
 ليضربونا بالحد
 وليشربوا من دنا وليأكلوا منا الكبد
 فلن نقول غير ما قال بلال وهو في الرضا مضروب الجسد
 أجد أجد أجد أجد
 هيهات أن نخضع أو نرتعدا
 اما نكون أبدا
 أو لا نكون أبدا
 غدا وما أدنى غدا لو تعلمون
 اما نكون أبدا أو لا نكون *

ثم يواصل الشاعر ضغطه على المعادل التاريخي مسلطا بعض الضوء على عوامل الهزيمة

وعرضيتها في ان معا :

المسلمون انهزموا يوم حنين وأحد
من غفلة بالمسلمين واغترار بالمدد
والمصطفى يذود عنهم ويصون كالأسد
هل ضعف الاسلام من بعد حنين وأحد ؟
لا بل علا سلطانه بعد حنين وأحد
وانجز الرحمن ما وعد
وانتشر الهدى
لا لن تهبطنا الخطوب أو يخيفنا الردى
أما نكون أبدا
أو لا نكون أبدا
غدا وما أدنى غدا لو تعلمون
أما نكون أبدا أو لا نكون

ولكن عقلانية هذا المقطع تهبط بايقاعه الشعري وتحيله الى فكر عادي يناقش المقدمة
والنتيجة في سياق نثري يهدر جانب الفن
إلا أن الشاعر يستدرت في المقطع الأخير فيعود الى توتره الشعري مرتقا في رحلة التحير
أسلوبه الهادي الذي لا يتقصر ولا يتعالم ، دأجا تجربته النضالية الضميمة بمناصر
تجربته الدينية المختصرة :

هذا التحدي الأكبر
قد جاعنا على قدر
يكمن فيه الخطر
وما لنا منه مفر
سيروا بنى العرب اليه
وقاتلوا بين يديه
حتى يتم الظفر
ويشرق اليوم الأغر

يومئذ نخر ساجدين

لله شاكرين حامدين

أن جعل الخطب دليلا مرشدا

يدود عنا النوم والتبدا

ولا يسبج بيننا خصومة أو لدا

جمعنا ووحدا

ضاعف فينا الصبر والتجلدا

وشب فينا العزم والتوقدا

خيرنا : أن تتلاشى بددا

أجتنا ٠٠ أو من جديد تولدا

أما نكون أبدا

أولا نكون أبدا (١)

* * *

وهناك نوعية من شعر التمرد على الهزائم تضيف إلى ما سبق نوعية أخرى هي التمرد على

المستوى الموضوعي ، أي رفض الجانب الجمال في الأرض والطبيعة والتاريخ إذا سكته روح الذل

وأقتر من خطا الرجال القادرين : يقول الشاعر السوري عمر أبو ريشة :

رب طوقت مفانينا جمالا وجـلالا

ونشرت الخير فيهن يميننا وشمالا

وتجلت عليهن صليبنا وهلالا

رب هدى جنة الدنيا عيبرا وظلالا

كيف نمش في رباها الخضر تيبها واختيالا

وجرح الذل تخفيها عن العز احتيالا

ودها قفراء ، ان شئت ، وموجها رمالا

نحن نهواها على الجذب ، اذا أعطت رجالا (٢)

(١) على احمد باكثير - مهرجان الشعر الثامن (١٩٦٩) ص ١٩١ وما بعدها .

(٢) عمر أبو ريشة - ديوان عمر أبو ريشة - المجلد الأول - ص ١٢ - ١٣ .

ان الشاعر هنا يرفض الخصب الذي تطلعا الي قفر عزيز ، والجنة المستباحة تشوفا الى
 جذب شبح ، والجمال القين طموحا الى محل يخطى مع الحرمان مخاضا ينبئ عن رجال .. ولعلنا
 لا نخطئ في هذا النس عكسا لقضية الوصف الطبيعي في الشعر العربي ، فبعد ان كانت الطبيعة
 مسرحا لخيال الشاعر ينفض على صدرها همومه واحزانه ، ويتسلى بزهرها وطيرها عن عذابها
 الداخلي ، ويتمنى في رحابها ان يعيش عمره بعيدا عن صخب الحياة وضجيجها المزعج .. عا
 هنا يتنرد على ما فيها من جمال وفتون ، ويرى في عبيرها وظلالها وروايبها طيوفا قائمة تثير فيه
 الاحساس بالدائمة والقبع ولا تحرك فيه حسا واحدا للجمال والجلال .. ويديهى ان الطبيعة
 لم تغير من مضمونها ولا عن محتواها ، فالطبيعة هي الطبيعة بكل ما لها من ثقل وجودي في التاريخ
 .. ولكن الشاعر هو الذي غير من مضمون موقفه من الطبيعة ، فراها على الذل جديها خاليا من
 المعنى ، واحسها مع الانكسار فراغا خاويا من دبيب الحركة والحياة .

* * *

وانخذ شعر التمرد على المزمائم أيضا من نفس هذا المصطلح الجمالي المكبل موقفا نقيضا
 هو الى تعميق الحس المساوي به اقرب منه الى اثار التمرد عليه ، لأن هذا الموقف النقيض
 يدخر أسلحة التمرد ليشهرها ليس في وجه المصطلح الجمالي المكبل وانما في وجه الذين عفروا وجهه
 هذا المصطلح الجمالي بالتراب .. وقد اتكأ هذا الموقف في اثار الحس المساوي على التضمين
 التاريخي البعيد والمناصر ، وعلى وقف الحضارة الفكرية العربية وجهها لوجه مع الحضارات الفكرية
 الأخرى ، وعلى مساهلات بتمردة عن انتظار ما يحدث في أرض لا تكد حدثا ، وعن توقي الى مباشرة
 الفعل في أرض تتقارض حضارة الكلمات ، وعن صحو من ضربات الادمان والأفيون في زمن الصعود
 الى الكواكب الأخرى .. ثم أيضا على مساهلات أخرى عن المعنى في الفكر والتاريخ . حين يصير
 الصمت - لا الحرية ، ولا العدل ، ولا الحب ، ولا العزة ، ولا الصدق - هو سيد
 الأشياء .. هنا يصبح التمرد شكلا غنيا أعمق عمقا من الصياح والهباج ، وأخصب خصوبة من
 مجرد الفضب والمباشرة ، كما يلح ذلك في قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور (فضول منتزعة
 من كتاب " الأيام بلا أعمال ") التي يقسمها الى مقاطع يحط لكل مقطع منها عنوانا مستقلا ،
 وتتجاوز هذه المقاطع وتناظرها وافضاء بعضها الى بعض ، تتساند القصيدة وتتكامل وتحط في
 النهاية مضمونها الشمول الذي يحتمق فينا حس النساء بضياع الجوهر ، وميل البحر ، واغتصاب

القصر ، واكداء الفرس في رحلة الصريح ، وهذه كلها هي مفردات الواقع الشعري التي يستغلها
 الشاعر في تمحيق حسنا المأساوي حول المصطفى الجمالي الذي توجيهه الجوهرة النادرة ، والمسبح
 المريان الصدر ، والوطن الأسطورة ، والمهر المشدود الى درب المصراع .
 في المقطع الأول (بتائية) يرمز الشاعر الى وطنه بالجوهرة ، ويخرس سكين تمرده الفاجح
 في صدر من أضعافها :

أبكي جوهرة .

سيدة الجوهر .

الجوهرة الفرد

كانت تلمع في قبض سيف سحري مفهد

علق صدا في باب الشرق الموحد

من يدم النظر اليها ، يرتد

اليه النظر المسحور ، ويهوى في قاع النوم المسحور

حتى أجل الاجال

قد يسخ حجرا ، أو في موضعه يجمد

جاء الزمن الوفد

صدي ، الفهد

وتشقق جلد المقبض ثم تخذد

سقطت جوهرتي بين حذاء الجندي الأبيض

وحذاء الجندي الأسود

علقت طينا من أجدية الجند

فقدت رونقها

فقدت ما طلسم فيها من سحر مفرد

.....

اه يا وطني .

هذه اذن صورة الوطن الجوهرة التي يتراج حلولها الوجودي بين الواقع والخرافة ،

ويحيط بها من طبيعة نطق الحضارة الشرقية هذا الجو السحري المطلسم ، وهي بكل هذه
الوضعية الحضارية المتفردة تسقط بين أحذية الجنود الملونين ، فينحني الشاعر لا لتقاطمها ،
فيرى فيها ليس الجوهرة السحرية ، بل الوطن الضائع في الأحوال ، فيشبهق في رعب مأساوي : اه
يا وطني !!

وينتقل الشاعر من تجسيد المأساة في صورة الجوهرة الى تجسيدها في صورة البج المائل

السائخة قدماه في الأوشال الدبقة ، ويبكي تحته فاجما :

أبكي برجاً عريان الصدر المفتوح

الشمس .. الوشم الذهبي على المتن الصخري

والقمر على مفرقه العالي

ديك الريح

ايه يا زمن التبريح

البج تهاوى في مستنقك الملحي

ساخت في الأوشال الدبقة

قائما البج المجرع

.....

اه يا وطني ..

وتابع الشاعر رحلته في تجسيد مأساة الوطن المهزوم ، فينقلها من صورة الجوهرة الساقطة

في الوحد ، وصورة البج المجرع السائح في الأوشال .. الى صورة القصر الأسطورة المفتصب ،

القصر الذي تتوالد فيه الألوان ، ويتجدد ايقاعها فيه على ايقاع الموسيقى ، وتتولد فيه الموسيقى

من طرقات الأنسام على الشرفات الزهريات .. القصر الحلم ، أو القصر الذي كان واقعا فأصبح

حلما ، ان فقد الذي يحسه الشاعر ازا ، هذا القصر المفتصب يخلع على كل حجر من أحجاره

أسطورة من أساطير الخيال .. أو هكذا أراد الشاعر لقصره ان يكون حتى يمتق فينا حس

المأساة بفقده واغتصابه :

أبكي قصرا أسطوريا من جلوة ألوان

تضزل حين تمد اليها الشمس الممطأ

حاجتها من خيط النور الوضاء

جلوة ألوان أخرى ء

تتوالد منها ألوان ء تصح زرقنها ء

أو خضرتها أو دكتتها في صدر مرايا

سائلة في وجه مرايا

يتجدد ايقاع الألوان على ايقاع الموسيقى

الموسيقى تتولد من طرقات الأنسام على بلور الشرفات

الشرفات ٠٠٠ الزهريات

يتبحر فيها الورد النابت من طين الأرض المسكبه

عطرا مختلطا منسجما ء كالايقاع

جاء الزمن المضط ء فحط على القصر الأجلاف

جملوه مخزن مشهيات ء بمضى ء ماخوره

فرت من أبهاء القصر الأسطوره

.....

اه يا وطني

آخر صور الوطن المهزوم صورة المهر المجنح ء الريش من الفضة ء والوشى اللؤلؤ

والياقوت ء لكن الزمن الوغد قد سلط على المهر الأندال فاقسموا جوهر عينيته :

أبكى مهرا وثابا مشدودا في درب المصراع الى الله

مهرا بجناحين ء الريش من الفضة

والوشى اللؤلؤ والياقوت

مهرا يصهل ويحجم

يتنظر فارسه الملم

ايه يا زمن الأندال

جاء الدجال

الدجالان ء المشرة دجالين ء المائة ء المائتان

نزعوا الريش ، وسلبوا ياقوت الوشى

واقترعوا ،

ثم اقتسموا جوهر عينيه اللؤلؤميين

.....

• اه يا وطنى •

وحين ينتهى الشاعر الى تجسيد الوضعية المأساوية لهزيمة الوطن الجوهرة ، الوطن البحر الشاخ ، الوطن القصر الأسطورة ، الوطن المهر الصاهل - وهى كلها تجسيدات تنزع الى حصار العلقى بجو المأساة وجو التمرد عليها معا - حين ينتهى الشاعر الى تجسيد الوضعية المأساوية لهزيمة الوطن على هذا النحو الفاجع ، ينتقل الى تجسيد المصادم التاريخى فى شكله الفابر والمناصر ، والى وقف الحضارة العربية التى أفرزت هذه الهزيمة الفادحة فى مواجهة نوعية أخرى من الحضارات التى تعطى شاعرها حس الفج الكونى وليس دموع التاريخ المحيط ، كل ذلك يقوله الشاعر فى المقطع الثانى تحت عنوان : (الخجل •• وهل هو شعور غريب ؟) :

وفى هذا المقطع لا يقف الشاعر على مرتفع من الأرض ليصبح : الثأر الثأر •• ولا يقف وراء حائط زجاجى ليلمن الخصب والطبيعة •• ولكنه يقف فى منتصف الساحة الجماهيرية ، يومئ الى ظواهر الكذب النائم فى الشفاه ، والى تهروء الوشائج بين أبطالنا التاريخيين وبيننا ، والى اطراق الخجل الشمعى الذى يزحف على صوته وكلماته جنب صديقه النرويجى أو صديقه الروسى أو صديقه الايرانى ، والى حصار الهزيمة الساحق الذى يلتف حوله كالأخطبوط ، ويحز فى وريده كالكسكين ••• وهو يفضى بكل هذه المضامين ليس من خلال التوبيخ أو الادانة ، وانما من خلال لفة دائفة حميمة تكنز بالقلق الوجودى ، وتعبّر بالصورة الشعرية ، وتتعاظم بغطى الحضارة الفكرية والجمالية •

وفى المقطع الثالث (مسألات) يتمرد الشاعر على انتظار ما يحدث ، ويتوق الى مباشرة

الفعل والصحو •

وفى المقطع الأخير يتوجع الشاعر لفقدانه معنى الحرية والمدل والحب والمزة والصدق ،

ويقع صامتا تحت مطارق أسئلة الفرسان : بول اليوار ، وألبرت بريخت ، ودانتى ، والتمسبى ، (١)
والمعنى عن معانى هذه الكلمات ، وتشرد خطواته فى الطريق ، تسأله القدم السوداء عن معنى الصمت •
(١) صلاح عبد الصبور - شجر الليل - س ٤٦ وما بعدها •

وهكذا ينتهي الشاعر الى قراره الأخير ، واضحا شعر التمرد على المهزبة في بعد مثقف جديد يواجه فيه المتلقى بالحب والثناء ظواهر المعطى الجمالى فى الكون والطبيعة ، ويأسى بلا حدود لما عفر وجهها من تراب المهزبة والهوان ، ويتأجج عذابه حين يعيش حصار الشاعر فى خجله الأساوى بين أصدقائه الشعراء الحالمين فى أبهاء الفج الكونى ، وحصار تاريخه المهزوم فى رقم فاجح يتوقى الشاعر حتى أن يتذكره هو ١٩٦٧ ٠٠١ ثم يعطى المتلقى كل رفضه وتمرده الصامت والصامت جميعا لموضوع تساويات الشاعر اللافحة التى يفجر بها فىنا غضبا بلا حدود .

* * *

وإذا كانت هزيمة حزيران ١٩٦٧ قد تركت فى وجدان الشاعر المصيرى المعاصر جرحا غائرا ينزف بالدم والألم ، فانها قد تركت فى شعر التمرد على المهزبة ملاح التمرد على الحضارة المصيرية المعاصرة ، حضارة الحبر والورق ، حضارة الشعر الفارغ والشعراء الفارغين ، حضارة القواميس والمقالات والمعلقات والاستجداء بالفكر فى بلاط الملوك الأقرام :

يا حزينان ، ما الذى فعل الشعر	وماذا أعطى لنا الشعراء ؟
الدواوين فى يدينا طـرـوح	والتماهير كلها انشـاء
كل عام نأتى لسوق عكـاظ	وعلىنا المعائم الخـضراء
ضهز الرؤوس مثل الدواوين	وبالنار تكوى سيناء
كل عام نأتى ، فهذا جريـر	يتغنى ، وهذه الخنساء
لم نزل لم نزل نعصص قشرا	وفلسطين خضبتهم الدماء
سقطت فى الوحول كل الفصاحات	ومات الخليل والفراء
يا حزينان أنت أكبر ضـا	وأب أنت ماله أبـناء
يا عصور المعلقات .. ملنـا	ومن الجسم قد يمل الرداء
نصف أشمارنا نقوش ومـاذا	ينفع النقش حين يهوى البناء ؟
المقالات لعبة ، والحريرى حشيش	، والفول والمنقـاء
نبحثنا السيفساء عـصـورا	، والدينى ، والزخارف البلهاء
نرفض الشعر كيمياء وسحرـا	قتلتنا القصيدة الكيمياء

ولا يكتفى الشاعر بادانة الشعر ورفض حضارة الحبر والورق ، ولكنه يتوق الى حضارة أخرى

يكون الشعر فيها بطلا وهجمة واكتشافا :

نرفض الشعر مسرحا ملكيا	من كراسيه يحرم البسطاء
نرفض الشعر أن يكون حصانا	يمتطيه الطفلة والأقوياء
نرفض الشعر عتمة ورموزا	كيف تستطيع أن ترى الظلماء
نرفض الشعر أنبيا خشيبيا	لا طمح له ولا أهواء
نرفض العاطلين في قهوة	الشعر دخان أيامهم وارتخاء
شعرنا اليوم يحفر الشمس حفرا	بيديه ، فكل شئ مضاء
شعرنا اليوم هجمة واكتشاف	لا خطوط كوفية وحذاء
كل شعر معاصر ليس فيه	غضب العصر ، نمة عرجاء

بل ان الشاعر هنا يذهب الى أبعد من مفاة ادانة الشعر ، والى أبعد من التوق الى

تصحیح سيرته ، فيتطلع الى نوعية من الشعراء الأنبياء ، أو الشعراء المستشهدين :

ما هو الشعر . ان غدا بهلوانا	يتسلق برقصه الخلفاء
ما هو الشعر حين يصبح فأرا	كسرة الخبز له والغذاء
وإذا أصبح المفكر بوقا	يستوى الفكر عندها والحذاء
يصلب الأنبياء من أجل رأي	فلماذا لا يصلب الشعراء ؟ ^(١)

ويأخذ شعر التمرد على الهزيمة أيضا اتجاه وضع الهزيمة في مستوى فكري ، وواقعة جدل

بين الفكر الشعري المقاوم في الأرض المحتلة من جهة ، وبين الفكر الشعري الفارق في

الدروشة وأحلام الشاي والجنس خارج الأرض المحتلة ، فيقوم الشاعر برحلة شعرية مقارنة

داخل الذات في نسقها الأعلى (الشاعر) وداخل الذات الحضارية في نسقها الأشمل (الفن)

ليמוד من هذه الرحلة المقارنة بحصاد من الحزن والغضب والتمرد واللاجدوى والاحتجاج ،

ودينونة كاملة يملقها على رؤس الشعراء الهاريين من قدر المواجهة التاريخية خارج الأرض

المحتلة ، وقد استطاع نزار قباني في قصيدته (الى شعراء الأرض المحتلة) أن يعكس هذا

المضمون وأن يجسد هذه القضية *

ففي المقطع الأول يجسد الشاعر هوية الخلق الشعرى المتفاوتة الى درجة التضاد في ابداع

شعراء المقاومة وابداع الشعراء الاخرين :

شعراء الأرض المحتلة

يا من أوراق دقاتكم بالدبح خمسة والطين

يا من نبرات حناجركم تشبه حشرجة المشنوقين

يا من ألوان محابركم تبدو كرقاب المذبوحين

نتعلم منكم منذ سنين

نحن الشعراء المهزومين

نحن الضرباء عن التاريخ وعن أحزان المحزونين

نتعلم منكم كيف الحرف يكون له شكل السكين •

ثم ينتقل في المقطع الثاني الى رصد احياء شعراء المقاومة في الشعر العربي المعاصر ،

ووضحه من روح الغضب والاحتجاج على موات هذا الشعر ، وتركيب صورة مقززة للشاعر العربي خارج

الأرض المحتلة ، تصلبه الى مشارف الخيانة والاحباط :

شعراء الأرض المحتلة

يا أجمل طير يأتينا من ليل الأسر

يا حزنا شفاف المينين نقياً مثل صلاة الفجر

يا شجر الورد النبات من أحشاء الجمر

يا مطرا يسقط رغم الظلم ورغم القهر

نتعلم منكم كيف يفتني الفارق من أعماق البئر

نتعلم كيف يسير على قدميه القبر

نتعلم كيف يكون الشعر

فلدينا قد مات الشعراء ومات الشعر

الشعر لدينا د رويش يترنج في حلقات الذكر

والشاعر يعمل حوزاً يا لأمير القصر

الشاعر مخصى الشفتين بهذا المصر

يصح للحاكم محطفه ويصب له أقدم الخمر

الشاعر مخصى الكلمات ، وما أشقى خصيان الفكر .

ويتابع الشاعر في المقطع الثالث أداته لفكر المرحلة الشعري ، ويدمنه بالخيانة والانهمزامية

والمهروب ، وباللجوء الماجز المتمهرى إلى القوى الفوقية في اتكالية حمقاء ، في نفس الوقت السدى

تنتهك فيه مقدساتهم الدينية فلا يفضييون لها ، وهنا تشتعل الفارقة الرهيبة ، فبينما هم يضييعون

مقدساتهم على الأرض إذا بهم يتطلعون إلى عون القوى الخالقة في السماء {

شعراء الأرض المحتله

يا ضوء الشمس الهارب من ثقب الأبواب

يا قرع الطبل القادم من أعماق الفأب

يا كل الأسماء المحفورة في ريش الأهداب

ماذا نخبركم يا أجباب

عن أدب النكسة ، شعرا النكسة ، يا أجباب . .

ما زلنا منذ حزيران ، نحن الكتاب

نتمطى فوق وسائدنا . نلهو بالصرف وبالاعراب

بطأ الأرهاب جماجمنا ونقبل أقدام الأرهاب

نركب أحصنة من خشب ونقاتل أشباحا وسراب

وننادى : يارب الأرباب

نحن الضعفاء . . وأنت المنتصر الخلاب

نحن الفقراء . . وأنت الرزاق الوهاب

نحن الجبناء . . وأنت الضفار التواب

شعراء الأرض المحتله . .

ما عاد لأعصاب أعصاب

حرمات القدس قد انتهكت وصاح الدين من الأسلاب

وابنة (دايان) كمومسة تتمهر في ظل المحراب

ونسى أنفسنا كتاب . ا. ا.

وفي المقطع الرابع والأخير يتوجه الشاعر الى اصدقائه من شعراء المقاومة في الأرض المحتلة بالتحية ، ويضمن رسالته الشعرية اليهم عذاب الوجود في وسط شعري حاشد بالقراءة والفداة والدروشة والضياب :

محمود الدرويش سلاما

توفيق الزباد سلاما

يا فدوى طوقان سلاما

يا من تهبون على الأضلاع الأقالما

نتعلم منكم كيف نفجر في الكلمات الألفاما

ما زال دراويش الكلمة

في الشرق يكشون حماما

يحسون كئوس الشاي الأخضر يجترون الأحلاما

لو أن الشعراء لدينا

يقفون أمام قصائدكم

لبدوا .. أقزاما .. أقزاما (١)

* * *

ولأخذ شعر التمرد على المهزمية اتجاه رفض محاولات تزوير الشخصية العربية ، وادانة أولئك الذين يريدون طمس محتواها القوي والعقيدى ، وربطها بأيديولوجية سياسية نابذة من هنا أو من هناك .. ولكن شعر هذا الاتجاه لا يمتنى تطويب كل ما هو عربي لأنه عربي ، فهو ثائر في وجه الانهزامية العربية ، غاضب على تحجر العقل العربي في وضعه المشواشي ، متمرد على بطولات التمثيل والطلاء :

ما لنا ما لنا نلوم حزيران وفي الأثم كلنا شركاء

من هم الأبرياء ؟ نحن جميعا حاملوا عاره ولا استثناء

عقلنا ، فكرنا ، هزال أغانينا ، روانا ، أقوالنا الجوفاء

نثرنا ، شعرنا ، جرائدنا الصفراء ، والحبر ، والحروف الاماء

البطولات ٠٠ موقف مسرحي ، ووجوه الممثلين طلاب

وقلستين بينهم ، كمزاد ، كل شارينويد حين يشاء

ولكن الشاعر راغض في النهاية أن يكون الخروج من هذه الوضعية التاريخية الخرافية من خلال الانعزال أو من خلال التبعية ، لأن اليمين الغربي جبان ، ولأن اليسار الشرقي أكثر جبنا ، فكلاهما مستل على رقابنا كالسكين :

وحدويون ، والبلاد شظايا	كل جزء من لحمها أجزاء
ماركسيون والجماهير تشقى	فلماذا لا يشيع الفقراء ؟
قرشيون لو رأيتهم قريبش	لاستجارت من رملها البيداء
لا يمين يجيرنا أو يسار	تحت حد السكين نحن سواء (١)

وفي هذا الاتجاه - اتجاه رفض تدويب الشخصية العربية وافنائها في غيرها ، تمردا على

التهمية في شكلها السياسي والمقيدى - تنطلق قصيدة الشاعرة المراقبة نازك الملائكة :

(ثلاث أغنيات شيوعية) بما تنطوى عليه هذه القصيدة من سخرة شفافة ، وروح رومانسي مجرد عذب الاندفاع ، وفضح لحماكات الدم التي ترتكب باسم الزحف الأحمر على الطبقة العربية الفاضلة في أجلام سالم بلا حدود

والقصيدة تبدأ بإشارة حس التوتر والمراقبة الذي يتسم به النظام الشيوعي ، والذي يعنى

من مراقبة الأحياء إلى مراقبة الأشياء كما ترى الشاعرة :

إذا نزل الليل هذى الروابي ، فقم يا رفيق

نراقبه من ثقب الدجى في السكون العميق

لحل الظلام يمد مؤامرة في الخفاء

ويحبكها مع ضوء النجوم وصمت المساء

فهذى الروابي ، وذاك الطريق

وهذا الدجى ، كلمهم عملاء *

فإذا أفلحت هذه الفاتحة في إثارة حس التوتر المصحوب بحس السخرة الشفافة اللانعة ،

مضت القصيدة في تعرية الصيغة غير الاخلاقية التي تراقب بها حتى ظواهر الطبيعة الساذجة ،

ويد هي أن الشاعرة لا تقصد هنا الى ظواهر الطبيعة الجامدة وإنما هي تقصد الى ظواهر
الطبيعة الانسانية حين تقع في قبضة هذا الظل الجائع المرتاب :

وسوف نفتش حتى الأريج ، وحتى المطر

نقلب حتى خيوط الضياء ، ولون الزهر

ونفضح ما دبرت كل جاسوسة زنبقه

وما روجته العصافير بالرقص والزقزقه

وأنا لنحلم أن القمر

تأمر ، فلننصب المشنقه .

ولا تستمر الشاعرة طويلاً في اسقاط همومها على ظواهر الطبيعة البريئة ، ولكنها تخطو

نحو تصرية الواقع السياسي وتسليط بعض الضوء على ما يراد بهذه الآية من تذويب وتضريب باسم

التقدمية التي كم ارتكب باسمها من مجازر :

رفيقي تعال لنسحق رجعية الياسمين

وتزوير سوسنة ندلة وعريش ليمين

وتلك الينابيع ان دسائسها أبدية

وهذا الأصيل يذبح أراجيفه الفسقيه

حذار رفيقي ، فللورد دين

وهذا الشذى روحه عربيه .

ثم ترفع الشاعرة يديها في وجه اللون الأحمر الزاحف ، وتجسد العجب المساوي الذي

يثوى في أطواء هذا اللون الخضان بدم الريح والأطفال ، وتشهر سيف سخريتها على مفارقات

دلالة الورد في رفته ووداعته ، ودلالة الدم في بشاعتها ودماستها :

تحية شقائق النعمان

يا أختنا الحمراء

يا شفة ساخنة الألوان

متروعة دماء

أختاه أنت أشرف الورود

رمز الدم المراق

يا لون ما نضمر من حقوق

محرقة الأشواق

* *

وردتنا الشريفة الحمراء

يا راية الكفاح

يا حمرة القتل لك الدماء

فاغرة الجراح

* *

ان تظماي فيالدم الضمض

أختاه لا نبخل

هيئات يا حمراء أن تمطشي

وتم من نقل

* *

من أجل هذا اللون نجري النجيج

جداولا تنثال

وباسمه نقتل حتى الربيع

ونذبح الأطفال

* *

يا شفة تلمظت بالدم

يا غلة محرقه

بحقدنا نقسم أن تسلمى

يا وردة المشنقه

* *

والان جئناك به فاحتسى

من لونه المفسرى

دم كثير فاشبمى وانمسى

يا أخت واحمرى

* *

وفي آخر مقاطع القصيدة تجسد الشاعرة موقفا دراميا فائرا بدعوى الصراع المصيرى مع
القاتل القادم من بعيد يريد احلال فكره واقتلاع فكر المنطقة ، ولكن أشلاء انسان المنطقة تصحو
من تراب المذبحة قاهضة على هويتها الحقيقية ، متمصية على جحيم التدويب والتخريب محاملة
سيف تمرد ها البطولى آفا وآفا ٠٠ فلا يملك هذا القاتل القادم من بعيد سوى أن يطرق
في انحناء مسرحى ، لاعنا خصومة هذه الأرض التى تلد على الجذب ملايين الرجال :

ظلمة لافحة ، وخز ، صراخ فى وجودى

الرياح السود ملح فى دمي ، فوق خدودى

خنجرى أغمدته فى رثى هذا الظلام

وجززت الورد من خديه حبا للسلام

فاذا أشلاءه تصحو وتحيا من جديد

وأراه باسما منتصبا تحت الظلام

ومن الافاق ينهال دوى

عربى عربى عربى

ثم ماذا ؟ أصبح الدرب أعاصير وقصفا

الظلام الأوهن الفادر قد أصبح ألفا

هبطوا لم أدر من أين صبأيا وشبأيا

أوجه أسقت السمرة والشمس شرابا

بدلوا أمنى شكوكا ومحاذير وخوفنا

وتهاوى حلقى الأحمر للأرض ترابا

لاعنا تسمين طيون محييا
(١) عربيا عربيا عربيا

* * *

واذا كان اتجاه رفض تدويب الشخصية في شعر التمرد على الهزيمة قد اتخذ موقف التأهي على التبعية لليمن أو اليسار فيما مضى من قصائد ، فانه في شعر شعراء الأرض المحتلة قد اتخذ موقف الانتماء المطلق للأرض والتاريخ ، واحتضان كل مفردات الحضارة العربية بكل جوانبها المضيئة والمظلمة كلون من ألوان الرد البطول على محاولة سحب الاحساس بهذا الانتماء من الجماهير العربية في فلسطين المفتتحة . ان الشاعر هنا لا يتهرب من الجانب السالب في الحضارة العربية المعاصرة بفقره ، وعشقه للانجاب ، وغضبه الثوري ، وريفيته، ولكنه ينحني على كل أولئك في تعاطف واعزاز حميم ، ليؤكد للناصب أن العربي مقدود من طين هذه الأرض ، وأنه جزء عضوي من حركة الواقع الانساني في هذه الضيقة لا ينفصل عنها تحت أي من الضغوط الانهية أو المحتلة . . . يقول محمود درويش في قصيدته : (بطاقة هوية) لرجل البوليس الصهيوني :

سجل . .

أنا عربي . .

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطلقالي ثمانية . . وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تخضب ؟

الى هنا . . والشاعر بعد لم يشر حفيظة الضرب عند العدو المستجوب ، ولكنه يتدح

الى تفجير غضبه وانفجاره :

سجل . .

أنا عربي

(١) نازك الملائكة - شجرة القمر - ص ١٢٤ وما بعدها .

(٢) شاعر فلسطيني محاصر في الأرض المحتلة ، ثم خرج أخيرا وتنقل في البلاد العربية

واستقر في بيروت .

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

وأطفا لي ثمانية

أسل لهم رقيق الخبز ، والأثواب ، والدفتري

من الصخر ..

ولا أتوسل الصدقات من بابك

ولا أصفر

أمام بلاط أعتابك

فهل تغضب ؟

نعم يغضب ، فهو في وضعيته المحتملة يريد أن يكون السيد ، والمصدق .. وقس

يستحيل غضبه إلى شلال حين يتخلى إنسان مهزوم أمامه من كل شيء إلا من تاريخه وهويته :

سجل ..

أنا عربي ..

أنا اسم بلا لقب

صبور في بلاد كل ما فيها .. يعيش بوفرة الغضب

جدوري .. قبل ميلاد الزمان رست .. وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون ..

وقبل تورع المشب

أبي .. من أسرة المحراث .. لا من سادة نجب

وجدي .. كان فلاحا .. بلا حسب ولا نسب

وبيتي .. كوخ ناطور .. من الأعواد والقصب

فهل ترضيك منزليتي ؟

أنا اسم بلا لقب

والاسم الذي بلا لقب هنا هو اسم (العربي) لست محمدا ولا محمودا ولا أي اسم من

الأسماء ، أنا فقط (عربي) ، عربي بكل خشونته ، ويكل مظهره ، ويكل وضعيته :

سجل ..

أنا عري ..

ولون الشعر فحمي

ولون العين بيئي

وبيراتي .. على رأسي عقاب فوق كوفية

وكفي صلبة كالصخر تخمش من يلامسها

وأطيب ما أحب من الطعام : الزيت والتمر

وعنواني :

أنا من قرية عزلاء ضيعة

شوارعها بلا أسماء

وكل رجالها .. في الحقل والمحجر

.....

فهل تنضب ؟

هنا لابد أن ينضب المحتل حين يحاصره الشاعر في وضعية السارق ، وحين يحاصر

نظام في وضعية المفتصب ، وحين يرفع يده في وجهه مؤكدا أنه انسان حضارة وسلام ، ولكنه

على استعداد لكي يصير وحشا يأكل لحم مفتصبه :

.. سجل

أنا عري ..

سلبت كروم أجدادي

وأرضا كت أفلحها أنا ، وجميع أولادي

ولم تترك لنا ، ولكل أجدادي

سوى هذي الصخور .. فهل ستأخذها .. حكومتكم .. كما قيل ؟

.. اذن

سجل .. برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس ..

ولا أسطو على أحد

ولكنى ٠٠ اذا ما جعت ٠٠ اكل لحم مختصبي
 حذار ٠٠ حذار ٠٠ من جوعى ٠٠ ومن غضبى ! (١)

اذن فالشاعر انساني النوبة بلا حدود ، فهو لا يكره ولا يتعصب ، ولكنه يتمرد - بما هو انساني - على الظلم والاستغلال والاحتلال والعنصرية الكالحة التي يمثلها الغاصب الصهيوني في الأرض المحتلة .

ويطل الشاعر الفلسطيني توفيق زياد على رفض تذويب الشخصية في شعر التمرد على الهزيمة من منظور اخر ٠٠ انه يتوجه الى تاريخ المأساة بالتأمل والتذكار ، يرصد ايقاعها المأساوي بهوى الشاعر المناضل ، ويحفر كل نبضة حزن على ورقه ، على زيتونه ، على قبور أمواته ٠٠ يحفر رقم كل قسيمة سلبت من أرضه ، وموقع كل قرية وحدودها ، وشكل الأشجار والأزهار والأنهار والسجانين ودوسيهات حراسه ٠٠ يحفر اسم (كفر قاسم) وحكايات القمر والبشر ٠٠ وكل فصول مأساته ٠٠ لكي لا ينسى ٠٠ يقول توفيق زياد في قصيدته : (على جذع زيتونة) :

لأني لا أحيك الصوف

لأني كل يوم عرضة لأوامر التوقيف

وبيتي عرضة لزيارة البوليس ٠٠ للتفتيش والتنظيف *

لأني عاجز أن أشتري ورقا

سأحفر كل ما ألقى ٠٠

وأحفر كل أسراري

على زيتونة ٠٠ في ساحة الدار

ان الشاعر ليس مولعا بالحفر الجمالي الذي يتلهم به الفارغون ، لن يحفر على جذوع الأشجار وجه حبيبته ولا صورة قلبين يخترقهما سهم " كيوبيد " ٠٠ ان همومه أكبر من هذه الهموم الصبغانية الفارقة في الأحلام :

سأحفر ٠٠ قصتي ٠٠ وفصول مأساتي ٠٠

وأهاتسى ٠٠

(١) محمود درويش - ديوان الوطن المحتل - ص ١٠٥ وما بعدها .

(٢) شاعر فلسطيني معاصر ، يعيش حتى اليوم في الأرض المحتلة .

على بيارتى ، وقبور أعواتى

وأحفر كل مر ذقتنه ٠٠

يمحوه عشر حلوة الاتى

ان (الاتى) يسكن كلمات الشاعر تخطيا لوحشة الحاضر ووحشيته ، ولذلك فالشاعر

يكنز فيه غضبه المقدس ، وحقده المشروع ، وتمرده على التدويب المستهدف من كل عمليات التصفية
الجسدية والنفسية :

سأحفر رقم كل قسيمة ٠٠ من أرضنا سلبت

وموقع قريتى ، وحدودها ، وبيوت أهلها التى نسفت

وأشجارى التى اقتلعت

وكل زهيرة برية سخفت

وأسماء الذين تفتنوا فى لوك أعصابى وأنفاسى

وأسماء السجون ، ونوع كل كلبشة شدت على كفى

ودوسيمها حراسى

وكل شتية صبت على راسى

نحن - فى هذا الشعر - لا نتوقف طويلا أمام بعض مفرداته التى يمكن أن تنتفى السى

المصطلح المسمى لا الى المصطلح القاموسى ، فالقضية أكبر من كلمة تنتفى الى هنا أو تنتفى السى

هناك ٠٠ ان القضية هى هل تنتفى (الشخصية) وليس الكلمة الى أرضها وتاريخها وتاريخها ٠٠

أو الى سيف الخنزير وزحفه الهاجم ؟ ٠٠ ولقد حسم الشاعر هذا الخيار ، وأعلن تمرده على

التدويب والتخريب ، ورمز الى جذوره وتاريخه وتراثه على هذه الأرض بقسيمة التملك ، وحدود

القرى ، وأشجاره المقتلعة الباقية ٠٠ كما رمز الى رفض الانحناء ، بأسماء جلاديه ، وعناوين

سجونه ، ونوع القيد الذى كبله ، وملفات حراسه ، ونوعية الشتائم التى كانت تمطره وتحاصره ٠٠

ان رصد هذا التاريخ ليس لمجرد الذكرى ، انه ابقاء على جذوة الغضب فى عنفوان مدها واندلاعها ،

وسيتمادى الشاعر فى حفر تاريخ اخر :

وأحفر : (كفر قاسم لست أنساها)

وأحفر : (دير ياسين تشرش فى ذكراها)

وأجفر : (قد وصلنا قمة المساة .. لاكتنا .. ولكناها

ولكنا .. وصلناها)

سأجفر كل ما تحكى لى الشمس

وهم يصبه لى القمر

وما ترويه قبرة

على البئر التى عشاقها هجروا

لكى أذكر

سأبقى قائما أجفر

جميع فصول مأساتى

وكل مراحل النكبه

من الحبه

الى القبه

(١)

على زيتونة .. فى ساحة الدار

ولأن شعور المقاومة يصد ر عن احساس حقيقى بالانتماء والمواطنة وعشق مفردات الأرض والتاريخ ،

فقد استحال على المحتل من خلال كل صيغ التدويب والارهاب أن يفتن شاعر المقاومة عن ايمانه

الوطنى ، أو أن يسرب اليه فى ظلم السجون صدى انهيار ، فقد اكتشف من خلال التجربة أنه

فوق عوامل التحلل ، وعلمه حديد السلاسل عنف النسور وان كان لم يفقده رقة المتفائل ، يقول

محمود درويش :

عنف النسور ، ورقة المتفائل

وطنى يعلمنى حديد سلاسلى

ميلاد عاصفة وعرس جداول

ماكنت أعرف أن تحت جلودنا

فتوهجت فى القلب شمس مشاعل

سدوا على النور فى زنزانة

فتما على الجدران ميج سنابل

كتبوا على الجدران رقم بطاقتى

فمحت ملامحها ظلال جدائل

رسموا على الجدران صورة قاتلى

وكتبت أغنية الظلام الراحل

وحفرت بالأسنان رسمة داميها

أغمدت في لحم الظالم هزيمتى وفرزت في شعر الضياء أناطلى
والفاتحون على سطح منازللى لم يفتحوا الا وعود زلازلى
لن يبصروا الا توهج جهيمتى لن يسموا الا صرير سلاسللى
فاذا احترقت على صليب عبادتى أصبحت قديسا بزى مقاتل^(١)

ان شعر الأرض المحتلة لا ينبغي أن يحاكم بنطق الظاهرة النقدية الأكاديمية ، على الأقل في إطاره الشكلى ، لأنه ينحنى على مفردات الواقع المأسور ليشكل منها قاموسه الخاص ، كما رأينا في قصائد : درويش وزيناد ، ان (المقال ، والكوفية ، والناطور ، والمختر ، والدوسيهات ، والكلبشة ، والبطاقة ، والحبة ، والقبة ، كلها يمكن أن تكون قاموسا شعريا دارجا ، ولكن انحناء الشاعر عليها هنا ليس ايثارا للترخص الفنى ، بقدر ما هو تجييش للذاكرة والتاريخ من خلال ضغطه على مفردات الواقع الحميم المختلط في واحة الجماهير بمعنى الأرض والمواطنة } }

* * *

وأخيرا يذهب شعر التمرد على الهزيمة في اتجاه السخرية من المنطق الدينى المغلوط الذى أصبح منطق الواقع فى الأرض المحتلة ، ويتكئ هذا الاتجاه فى اثرته لحس التمرد عند المطلق على عكس الحقائق الدينية والتاريخية ، وعلى اعطاء الظلم والعبودية معنى المدل والحرية وعلى الاستفهام الاستنكارى عن الحقائق البارزة التى لا تحتاج فى ثبوتها الى تدليل ، وربما كانت قصيدة (رغب الخبز) للشاعر الفلسطينى - من الأرض المحتلة - راشد حسين ، نموذجا لهذه النوعية الشعرية :

الله أصبح " غائبا " يا سيدى صدر اذن حتى بساط المسجد
وبع الكنيسة فهى من أملاكه وباع المؤمن فى المزاد الأسود
حتى يتامنا أبوهم غائب صدر يتامنا اذن يا سيدى

لا تعتذروا من قال انك ظالم ؟ لا تعتذروا من قال انك معتدى ؟

(١) محمود درويش - ديوان الوطن المحتل - ص ٢٤٦ .

(٢) شاعر فلسطينى محاصر يعيش حتى اليوم فى الأرض المحتلة .

حررت حتى السائمك غداة أن
فخيولنا فوق الجبال طليقة
والحقل يقرئك السلام فقمحه
أولم "تحرر" عنقه من حاصد
هل "شعبك المختار" أم دن سيد
أنا لو عصرت رفيف خبزك في يدي
أعطيت "ابراهيم" أرض "محمد"
والثور يستشفى أمام المذود
شكر تجمع في بحيرة عسجد
قاس ليصبح ملك "أمدن سيد"
أم شعبك المختار "أمدن ممتد"
لرأيت منه دى يسيل على يدي (١)

هذه هي أبرز الظواهر التي دار حولها شعر التمرد على الهزيمة ، وقد حاولنا أن تكون
النصوص الشعرية فيها محبرة عن تمام الظاهرة بلا إحالة على ديوان أو مصدر من مصادر الشعر ،
لأن الظاهرة الشعرية لا تتحقق إلا في النص الشعري ، أما تلخيصه أو الإحالة عليه أو نشره في
كلمات ، فإن هذا الاتجاه يبقى الظاهرة دائما في معزل عن الوجود الحقيقي الذي هو هدف
الدراسة الأول .

وربما تكون بعض النصوص التي أوردناها قد طالت بعض الشيء ، ولكن حرصنا على استجلاء
جوانب الظاهرة كان أسبق من حرصنا على الاجتزاء والبت ، فأطلقنا للنماذج حرية التمام حين
يتحتم هذا المعنى ، وأومأنا إلى بعض المقاطع والأبيات إذا كان في الإيماء ما يغني عن اثباتها ،
وهكذا نحض مع بقية الرحلة وبقية النصوص .

الفصل الثاني :

التمرد على الصمت والقهر

التمرد على الصمت :

إذا كان شعر التمرد على الهزيمة يشكل ظاهرة حقيقية في ابداعنا الشعري المعاصر ، فان شعر التمرد على الصمت يشكل هو الاخر ظاهرة حقيقية في هذا الابداع . . . وليس بين اللوين فارق كبير ، لأن شعر التمرد على الهزيمة يضع نفسه من أول الأمر على خط مناجزة الاحساس بالتمزق والاحباط والانهيار ، بينما يقف شعر التمرد على الصمت حائفا على مواصلة موقف المواجهة ، وتمرية كل الروافد المشبوهة التي صبت في نهر الهزيمة الكبير . . . وقد يسبق شعر التمرد على الصمت حلول الهزيمة فيحذر من احتمالات حلولها ، ويناجز تحت هذه الراية كل قوى الظلم والكتب ، شاهرا في وجهها سلاحه التاريخي : (الكلمة) ! !

والكلمة في شعر التمرد على الصمت تشع دلالات كثيرة متباينة ، ولكنها جميعا تلتقي فسي النهاية عند دلالة عامة واحدة ، هي : رفض التحجر بالصمت ، والتوق الى عالم كل ما فيه حرية وجد ليصراع وفلسفات . . . ان الشاعر لا يدين الصمت تمسقا للثرثرة ، فالثرثرة أعدى أعداء حرية الكلمة . . . وهو لا يخامر من أجل الكلمة توقا الى موقف مذهري ، فقضية البوح قد تصدبه الى حبل المشنقة أو الى نطح السياف . . . واذن فالكلمة رسالة نضالية تلتقي على شاعرها عاب أن يملأها بالفحوى ، وأن يجالدها قوت الظلم المترصة بحرية الانسان .

وستطيع أن نوجز دلالات الكلمة في شعراء التمرد على الصمت في هذه الظاهرة :

ملازمة الكون والوجود بالفصل أو القوة . . . والتأييد على المساواة والاختراع والتبعية . . . والالتزام المطلق بالصدق والشرف . . . وحمل مفهوم الحضارة المفكرة الشاعرة . . . وتجسيده الجدول التاريخي بين الحرف والسياف ، وبين الفارس والصليب . . . وفضح المحتوى العابث لفهم الكلمة كحركة صوتية بعيدة عن حركة الفصل . . . والرحيل الى مدن الحشق والتألق أو الانطفاء بالكلمة على أسوار المستحيل . . . ورفضها لذاتها اذا حرفها الشاعر فتلهي بها بينما تخوض الجماهير معركتها ضد الجهل والظلم . . . وتلمس البوح من أصحاب الرؤية البعيدة اتقاء لما يحمل الاتى من رياح .

فأما ملازمة الكلمة للكون الانساني وجودا وعدما فهي من هذه الوضعية تبرر نفسها تماما ،

فماذا يعنى الوجود المادى للانسان اذا سلب قيمة أن يعبر عن معنى حلوله في الكون ؟

ان الشاعر الراضى للصلت يرفض أن يحيا الحياة بلا كلمات ، قد يكون وجود الكلمة هنا وجودا بالفعل وقد يكون وجودا بالقوة ، ولكنه وجود يطالب بالتحقق على نحو من الأنحاء . . . يقول الشاعر خليل مطران — حين طاردت السلطة الحاكمة كل الأقلام الحرة ، وحارت الصحافة بسيف قانون المطبوعات — مبررا عن فهمه لدلالة الكلمة الوجودية ، وإمكان تحققها بالقوة اذا صودرت تحققها بالفعل :

شردوا أختيارها برا وحررا	واقتلوا أجارها حرا فحررا
انما الصالح يبقى صالحا	أبد الدهر ويبقى الشر شرا
كسروا الأقلام هل تكسيرها	يضع الأيدي أن تنقش صخرها ؟
اقطعوا الأيدي هل تقطيعها	يضع الأعين أن تنظر شزرا ؟
أطفئوا الأعين . هل أطفأؤها	يضع الأنفاس أن تصعد زفرى ؟
أحمدوا الأنفاس وهذا جهدكم	وه منجاتنا منكم ، فشكرا ! ! (١)

ان التلازم الوجودى بين الانسان والكلمة من جهة ، والاصرار على تحقق الكلمة بالفعل أو بالقوة من جهة أخرى ، يشكل دلالة واضحة وقاطعة فى هذه الأبيات . . . ان الحياة شرطها أن يقول الشاعر ، والا فالموت هو البديل الوحيد . . . والكلمة اذا سجت صوتا وحرفا فانها قادرة على المملى من خلال تشكيل فنى ، فاذا بتروا اليد المبدعة فان الكلمة تأخذ وضعها الهجوى فى الأعين المشتعلة بجنون الغضب ، فاذا أطفئوا هذه الأعين فان الكلمة تعمل من خلال ما يتصعد فى الأنفاس من زفرات ملتهبات . . . ان الفن التشكيلى الغاضب ، وكذلك الأعين المشتعلة بالغضب ، وكذلك الأنفاس الزافرة بالاحتجاج . . . تتحدث جميعها بكلمات ساطعة وان تكن غير مطبوقة ، وتمطى فى النهاية دلالة التلازم الوجودى بين الانسان والكلمة ، ودلالة الاصرار على تحقق الكلمة بالفعل أو بالقوة .

وفى نفس هذا الاتجاه يرسل شاعر النيل (حافظ ابراهيم) صيحته المدوية الصافعة لوجه

الاحتلال الانجليزى ، رابطا بين حركة الوجود المادى وحركة التعبير عنه :

حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا	واطمسوا النجم واحرمونا النسيما
واملئوا البحر ان أردتم سفينا	واملئوا الجوان أردتم رجوما

وأقيموا للعسف في كل شـبـر (كستبلا) بالسوط يفرى الأديما

أنا لن نحول عن عهد مصر أو ترونا في الترب عظما ريمما (١)

وعلى نفس هذا اللحن الأساس ينوع الشاعر (على الخاياتى) حين أعادت حكومة بطرس

غالى (١٩٠٩) قانون المطبوعات ، وكان قد سن زمن الثورة الصرايية وطوته الأيام :

لئن قيدوا منى اليراع وأوشقوا لسانى فقلبي كيفما شئت ينطق

فلا يأخوا تلك القلوب فانها دمء أراها أوشكت تتدفق (٢)

* * *

وأما دلالة الكلمة في شعر التمرد على الصمت على تأييدها على منهج المساواة والاختصاص والتبعية ، أيمانا بشرف الكلمة ورفضاً لتمثيل دور الذين لا ينطقون ، فتبين في عديد من الأشكال

فهى متأبية على المساواة في قول مطران - وقد هدده (مصطفى فهى) رئيس الوزراء بالنفى

إذا لم يكف عن المقاومة بالكلمة :

أنا لا أخاف ، ولا أرجى فرسى مؤهبة وسرجى

فاذا نبا بي بطن بـر فالمطية بطن لـج

لا قول غير الحق لـى قول ، وهذا النهج نهجى

الوعد والايعاد ما كانا لدى طريق فلـج (٣)

وهى متأبية على الاختصاص في قول محرم بمناسبة صدور قانون المطبوعات :

صبوا المداد ، وحطموا الأقلاما واطووا الصحف ، وانزعوا الأفهاما

أيسوس رب الدهر منا أمة تبغى حياة المجد ، أم أنعاما (٤)

وهى متأبية على التبعية في أدانة الشاعر القزوى - حين قام المجلس النيابى في لبنان تحت

رعاية الشدوب الساعى الفرنسى - لصمت نوابه المشبهه :

وطن تحيرت المبيد لذله وأذل منه رئيسه والمجلس

جاء المفوض بالمليق فحمحموا وشى عليهم بالشكيم فأسلوا

لا تسلقوهم بالكلام فانهم جلسوا ، وهل نخبوا لكى لا يجلسوا

(١) حافظ إبراهيم - ديوان حافظ إبراهيم - الجزء الثانى - ص ١٠٨ .

(٢) على الخاياتى - وطنيتى - ط ٣ - ص ٦٢ .

(٣) خليل مطران - ديوان خليل - الجزء الثانى - ص ٩ - ١٠ .

(٤) احمد محرم - ديوان محرم - الجزء الثانى - ص ٤٧ .

في كل كرسى تسند نائــــب مكثف ، أعى ، أصم ، وأخرس
فكان ذاك البرلمان خريبة منبوشة ، وهم الرسوم المدرس
(١)

* * *

وأما دلالة الكلمة في شعر التمرد على الصمت على التزامها المطلق بقضية الصدق وشرف
المواطنة فغير محتاجة الى تدليل لأن الكلمة المناققة والعميلة أنكى من الكلمة الخرساء ، وقد أدان
حافظ ابراهيم الكلمة المناققة الجوفاء في قوله الساخر الموجه :

وكم ذا بصر من المضحكات كما قال فيها أبو الطيب
أمور تمر وعيش يمــــر ونحن من اللهو في طمــــب
وصحف تطن طنين الذباب وأخرى تشن على الأقــــرب
وهذا يلون بقصر الأمــــير ويدعو الى ظله الأرحــــب
وهذا يلون بقصر السفــــير ويطنب في ورده الأعــــب
(٢)

كما أدان حافظ أيضا الكلمة العميلة الخائنة في تصيدته الغاضبة (حادثة دنشواى)

سددا سباهه الى المدعى العام (ابراهيم الهلباوى) :

أيها المدعى العموى مهــــلا بعض هذا فقد بلخت المرادا
قد ضنا لك القضاء بصر وضنا لنجلك الاســــادا
فاذا ما جلست للحكم فاذا كمر عهد (مصر) فقد شفيت الفوــــادا
لا جرى النيد في نواحيك يا (مصر) ولا جادك الحيا حيث جــــادا
أنت أنبت ذلك النبت يا (مصر) فأضحى عليك شوكا قــــادا
أنت أنبت ناعقا قام بالأمس فأدى القلوب والأكبــــادا
ايه يا مدره القضاء ويا من ساد في غفلة الزمان وشــــادا
أنت جادنا ، فلا تنس أننا قد لبسنا على يديك الحــــادا
(٣)

* * *

(١) رشيد سليم خورى - ديوان القروى - س ٣٠٥ .

(٢) حافظ ابراهيم -

(٣) حافظ ابراهيم - ديوان حافظ ابراهيم - س ٢١ - ٢٢ .

وأما دلالة الكلمة في شعر التمرد على الصمت على حملها البطولي لمفهوم الحضارة المفكرة
الشاعرة ، فيتضح من خلال كون الكلمة ليست مجرد (حركة عضوية) تصدر عن اللسان والشفة ،
وليست مجرد (تنفيس) عن العالم المائر داخل العقل البشري ، وإنما هي (فكر حضاري)
يتألق في أسطح أنساق التعبير الانساني (الشعر) . . . يقول محمود درويش في قصيدته :
(تحدد) :

شدوا وثاقى ، واضعوا عنى المفاتر ، والسجائر

وضعوا التراب على فمى

فالشعر دم القلب ، ملح الخبز ، ماء العين . . .

يكتب بالأظافر ، والمحاجر ، والخناجر

سأقولها . . .

فى غرفة التوقيف . . .

فى الحمام . . .

فى الاسطبل . . .

تحت السوط . . .

تحت القيد . . .

فى عنف السلاسل

مليون عصفور على أغصان قلبى . . .

(١)

يخلق اللحن المقاتل ! !

ان التمرد على الصمت هنا يحمل مضمونا حضاريا موضوعيا - اذا جاز أن يقال - بمعنى

أن البهيم المنشود هنا ليس منشودا لتوظيفه فى مواجهة من المواجهات ، بقدر ما هو منشود
لوجه الخلق الشعرى أولا ، وان كان هذا الخلق الشعرى فى النهاية يضع نفسه على خط
المواجهة وفى حومة الميدان .

* * *

وأما دلالة الكلمة في شعر التمرد على الصمت على تجسيد صورة الجدال التاريخي بين
الحرف والسيف ، بين الفارس والصليب . . فقد أغرق الشعر المعاصر في إعطائها هذه الدلالة ،
ودائما كان ينتصر الحرف والفارس ويتساقط السيوف والصليب دحانا تحت وهج الحتمية التاريخية . .
يقول البياتي في قصيدته : (الفارس فوق المدخنة) :

الشمس والفارس فوق المدخنة

ينازل اللصوص والمشوهين . . بالحروف المؤمته

يذرع سيف الأزمنة

يثأر للحقيقة الممتنه

يحمل في ضلوعه صليبه ووطنه

يموت فوق المدخنة

وحائط الرصاص والنوافذ المسننه

يمد ألف خنجر ضها ، وألف لفظه بمطنه

لتطعنه

لتطعنه

وهو يموت حاملا صليبه ووطنه

ولكن للفارس مع الموت لا يموت ، فهو ينهض من جديد لينازل أعداءه الخالدين :

الفارس الميت ألقى كفته

وعاد فوق المدخنة

(١)

ينازل اللصوص والمشوهين بالحروف المؤمته

وتأخذ قسيده (الحصار) للبياتي أيضا نفس هذا الاتجاه : تجسيد الجدال التاريخي بين

الحرف والسيف ، بين الفارس والصليب ، وأيضا تحكم الحتمية التاريخية هذا الجدال بانتصار

الجانب المفكر منه على الجانب الباطني فيه :

أغمدوا الرمح بصدري

قطعوا أه لساني

سملوا عيني .. وسروا ..

تركوني جثة للضيق الماوي على شاطئ نهر

سرقوا ناري وعشبي

أحرقوا واحة حبي

حرموا في وطني العالم أشعاري وكتبي

وأقاموا بيننا ألف جدار

آه يا سل الحصار !

هذا هو الفعل التاريخي الذي يستطيعه السيف والصليب .. فما هو الفعل التاريخي

أو قل ما هو حلم الفعل التاريخي الذي يتراكم في عالم الشاعر والفنان ؟

جثتي في شاطئ النهر رماد

نبئت من فوقها زهرة نار

نزع الريح ، وصار

راية .. نسرا وطار

فتحت عيني وكرت موجة تلثم صدري

أقبل الشاطئ يجري

طار نسري

عاد لي صوتي ونحبي

أزهت واحة حبي

حطمت في وطني الأبواب وانهار الجدار

(١)

آه يا حلي الذي ينخر في قلبي ويا سل الحصار .

* * *

وأي دلالة الكلمة في شعر التمرد على الصمت على تصرفه المحتوي المفلوط لفهم الكلمة على

أنها حركة صوتية نائية عن حركة الفعل ، وسط عالم مائج يواجه قهراً أن يخضب أو يموت فتظهر

في قول نسيب عريضة ، ناغضا يده من شعب لا تحرك المساة منه الا لسانه :

كفوه ، وادفونه ، اسكنوه هوة اللحد العميق
وانهبوا ، لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يهيق

هتك عرض ، نهب أرض ، شنى بعض ، لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟ ليس تحيا الحطبه

رب ثار ، رب عار ، رب نار ، حرك قلب الجبان
(١)
كلها فينا ، ولكن لم تحرك ساكنا الا اللسان

ان ادانة اللسان هنا ليست ادانة للكلمة بقدر ما هي ادانة من أجل الكلمة ، ولكن بشرط

أن نفهم الكلمة دورا حضاريا وفحلا تاريخيا ، وليس مجرد ثثرة باهتة القرار .

* * *

وأما دلالة الكلمة في شعر التمرد على الصمت على الرحيل الى مدن العشق الأسطورية ،
والتألق أو الانطفاء بالحرف على أسوار المستحيل ، أملا في تخليق عالم مثالي يثوى في الحلم
النهائى للشاعر وللكلمات فانها تندفق في قول البياتي في قصيدته (الرحيل الى مدن العشق) :

الله والقيثارة في لهفتى اليهما أوقدت نار الدليل
بح بي العشق وها اننى أموت في بوابة المستحيل
أدج بالأفكان ، لكننى أقوم بعد الموت في كل جيب
أحمل أوراقى مع الريح والعشب الى هدائن العاشقين
أوقظ مولاتى من نومها وعندليب قمر الياسمين
أصرخ بالموتى وأعدو على ظهر جواد ساحرات الأصيل
أصنع من غدائر الليل للأطفال أقمارا وللمحربين
أموت في طائرة فوق هدير وفوق قم المستحيل
محترقا في طرق المنتهى وحاملا نار عصور الجليد

وفي فؤادى حسرة : أنى
اختار نفس الدرب ، نفس اللظى
عنوانى البحر وبيتى على
رسائل الطيور فى بحثها
وكتبى الجبال فى عريمها
ووطنى الحرف ومنفأى لا
كل حبيبائى على سوره

ثم يهين قصيدته بهذين البيتين :

بح بي العشق ، وها أنى
محترقا فى طرق الغتمى
تحت السماوات وحيد طريد
وحاملا نارى لعصر جديد (١)

ان فكرة البحث الأسطورى ، والرحيل الى مدن العشق المجهولة ، واستخدام المنصر
الخرافى ، والاصرار على اختيار نفس الدرب ، والضياغ فى عالم الطبيعة ، واللجوء الى وطن
الحرف ، ومعاناة الحصار فى مدن الطاعون ، والشفاء لمينى الحرية ، والاحتراق فى طرق
الغتمى ، والعودة بشملة العشق والحرية الى عصر جديد ، تؤلف البناء العام لقصيدة
البياتى ، وتترك فى المتلقى احساسا عارما بتوق الشاعر الى الاحتراق والبحث على طريق التحول
والصعود ، وترسم بالكلمات لون تمرد العشق بالكلمات ، لأن العاشق هنا ماذا يحمل فى قهاته
بمد الموت فى كل جيل ؟

أجمل أوراقى مع الريح والمشب الى مدائن العاشقين

ووطنه أين ؟ وأين منفاه ؟

ووطنى الحرف ومنفأى لا أبح فى حضرته أستعيد ...

الكلمة هنا هى العاشق والمحشوق ، هى الطريق والنهاية ، هى الحرية والموت على

خشبة الحربة *

* * *

وأما دلالة الكلمة في شعر التمرد على الصمت على رفضها لذاتها ، إذا حرفها الشاعر ،
فقلبي بها ، بينما تخوض الجماهير معركتها الفاصلة مع قوى الجهل والظلام . . فان الشاعر
كمال عبد الحليم ^(١) يعكسها في قصيدته (الى الشاعر التائه) :

أنت تخلو الى النجوم ، الى الزهر ، الى الطير حينما يتفنى
ربة الخمر بارتكك ففانيت هراء ورحت تسأل دنسنا
في سماء الخيال ضم جناحيك تقع بيننا فتصبح منسنا
دع جمال الخيال ، وادخل كهوفا للملايين ، وارو للكون عسا
انما الفن دمة ولهيب ليس هذا الخيال والتيه فنا

قلب الطرف هل ترى غير جهل وهزال ، واهة مكتومه
وعيون قد أغضت وبخور أطلقوه فراح يذرى سمومه
وجيوش من الخداع تمشيها أكف لخاية مرسومه
وأكف هي الضابح للمال أضاعت سنينها محرومه

دع جمال الخيال وأدخل كهوفا للملايين وارو للكون عسا
انما الفن دمة ولهيب ليس هذا الخيال والتيه فنا ^(٢)

* * *

وأخيرا فان من دلالات الكلمة في شعر التمرد على الصمت : تلمس البوح من أصحاب
الرومية البعيدة اتقاء لما يحمل الاتى من رباح . . يقول الشاعر أمل دنقل في قصيدته (البكاء ^(٣)
بين يدى زرقاء اليمامة) التي صور فيها معاناته الفادحة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، مستلهما
وضع الرومية في فارسة الرومية التاريخية زرقاء اليمامة ، ومازجا مأساته بمأساتها :

أيتها العرافة المقدسه

- (١) شاعر مصري معاصر ، من أوائل الشعراء الواقعيين الذين عال جوا قضايا المجتمع في شعرهم .
(٢) كمال عبد الحليم ، اصرار - ص ١٧ .
(٣) شاعر مصري معاصر يكتب الشعر الحر ، له عدة دواوين .

جئت اليك .. شخنا بالطحنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى ، وفوق الجثث المقدسه

منكسر السيف ، مخبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت ، عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يزال مسكاً بالراية المنكسه

عن صور الأطفال في الخوذات ، ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهيم بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه .. في لحظة الملامسه

عن الفم المحشو بالرمال والدماء

أسأل يا زرقاء

عن وقتي الحزلاء بين السيف والجدار

عن صرخة المرأة بين السبي والفرار

كيف حملت المار ..

ثم مشيت دون أن أقتل نفسي ؟ دون أن أنهار ؟

ودون أن يسقط لحمي من غبار التربة المدنسه ؟

ويناشد الشاعر زرقاء اليمامة — التاريخية والمعاصرة — أن تتكلم ، فالطوفان في الطريق

الى كل شيء ، والتذكارة كالسيف قاطع وموجع بلا حدود :

تكلى أيتها النبوة المقدسه

تكلى .. بالله .. باللعنة .. بالشيطان

لا تخفضي عينيك .. فالجرذان ..

تلتحق من دى حساءها .. ولا أردّها

تكلى .. لشد ما أنا مهان

لا الليل يخفي عورتى .. ولا الجدران

ولا اختفائي في الصحيفة التي أشدّها

ولا احتمائي في سحائب الدخان !

•• تقفز حولي طفلة واسعة العينين •• عذبة المشاكسه

(— كان يقس عنك يا صغيرتي •• ونحن في الخنادق

ففتح الأزار في ستراتنا •• ونسند البنادق

وحين مات عطشا في الصحراء المشمسه

رطب باسمك الشفاه اليابسه

وارتخت العينان !)

فأين أخفى وجهي التهم المدان

والضحكة الطروب : ضحكته

والوجه •• والفخمارتان !؟

ويلتفت الشاعر الى عرفته — نبيته المقدسه — كما يقول — فيحذرهما من الصمت

الذي يستحيل في النهاية الى سجن وعبودية وقتل ، عاناها جميعا عنتره التاريخي وفترة القرن

المشربن :

أيتها النبية المقدسه

لا تسكتي •• فقد سكت سنة فسئسه

لكي أنال فضلة الأمان

قيل لي : " أخرس "

فخرست •• وعميت •• واثمت بالخصيان

ظلمت في عبيد (عبس) أحرس القطمان

أجتز صوفها •• أردد نوقها •• أنام في حظائر النسيان

طعامي : الكسرة •• والماء •• ويمض الثمرات اليابسه

وها أنا في ساعه الطمان

ساعه أن تخاذل الكماة •• والرماة •• والفرسان

دعيت للميدان

أنا الذي ما ذقت لحم الضأن

أنا الذى لا حول لى أو شأن
 أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيان
 أدعى الى الموت ٠٠ ولم أدع الى المجالسه |
 تكلى أيتها النبىة المقدسه
 تكلى ٠٠ تكلى ٠٠

فها أنا على التراب سائل دى
 وهو ظمى ٠٠ يطلب المزيد
 أسائل الصمت الذى يخفى :
 " ما للجمال مشيها وئيدا ؟"
 " أجدلا يحملن أم حديدا ؟"
 فمن ترى يصدقنى ؟

أسائل الركع والسجودا
 أسائل القيودا

" ما للجمال مشيها وئيدا ؟"
 " ما للجمال مشيها وئيدا ؟"

ويرى الشاعر للكلمات غير المسعفة ، ويفوض فى لحم الأسطورة التاريخية ليختب منها

عناصر الاسقاط على تاريخنا الانى :

أيتها الصرافة المقدسه
 ماذا تفيد الكلمات البائسه
 قلت لهم ما قلت عن قوافل الضبار
 فاتهموا عينيك ، يا زرقاء ، بالبوار
 قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشجار
 فاستضحكوا من وهمك الثرثار
 وحين فوجئوا بحد السيف : قايضوا بنا
 والتمسوا النجاة والفرار

ونحن جرحى القلب ، جرحى الريح والفم
 لم يبق الا الموت ، والحطام ، والدمار
 وصبية مشردون يعبرون اخر الأنهار
 ونسوة يستقن في سلاسل الأسر ، وفي ثياب الحار
 مطاطحات الرأس ، لا يمكن الا الصرخات التاعسه

.....

ثم يتوجه الشاعر برثائه الرفاق الى زرقاء اليمامة ، ويبالغ في التخفى بصوته الأسيان حتى
 لا يجح نذالة أنذال التاريخ المعاصر الأشباه ، الفارقين بما يزالون في طين الجنس والأضواء
 والمرهات :

ها أنت يا زرقاء

وحيدة عمياء !

وما تزال أغنيات الحب .. والأضواء

والعربات الفارهاك .. والأزياء

فأين أخفى وجهى المشوها

كى لا أعكر الصفاء .. الأبله .. المشوها

فى أعين الرجال والنساء !!

وأنت يا زرقاء

وحيدة عمياء !!

(١)

وحيدة عمياء !!

* * *

وإذن .. فدلالات الكلمة فى شعر التمرد على الصمت تتردد بين هذه الدلالات السابقة ،
 ولسنا ننكر أن فى أصوات الشعر العربى المعاصر على مستوى التمرد أصواتا تعطى الكلمة دلالات أخرى
 غير هذه الدلالات ، ولكننا نرى أنها دلالات قشرية لا ترقى الى مستوى هذه الدلالات التى توقفتنا
 عندها .. أى أنها لا ترقى الى مستوى الظاهرة اما لسطحية فورها واما لفرديتها المطلقة .. وفى

(١) أمل دنقل - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - ص ٢٥ وما بعدها .

هذه وتلك ما يصرف مثل هذه الدراسة عن تقصى أغوارها المسطحة ، أو رصد نوعيتها الضامة التي لم تستطع أن تقتحم عالم الشمول .

وهكذا نرى أن الكلمة في شعر التمرد على الصمت تشع دلالات كبيرة متباينة ، ولكنها جميعا تلتقي في النهاية عند دلالة عامة واحدة ، هي : رفض التجرب بالصمت ، والتوق إلى عالم كل ما فيه حرية وجدل وصراع فلسفات كما قلنا في مطلع هذه السطور ! !

* * *

التمرد على القهر :

قد تبدو ظاهرة التمرد على القهر - في الشعر العربي المعاصر - قريبة قريبا يوشك أن يكون ملاصقا لظواهر التمرد على الهزيمة أو التمرد على الصمت أو التمرد على السلاطين ، وذلك لاقتراب التخموم الفاصلة بينها وبين هذه الظواهر من جهة ، ولوحدة الأرض التي تتحرك عليها مجموعة هذه الظواهر - وهي من بينها - من جهة أخرى . . . وهي بالفعل ظاهرة قريبة من هذه الظواهر ، ولكن ذلك لا يلغى كونها ظاهرة مستقلة أو على الأقل ظاهرة متممة .

وظاهرة التمرد على القهر تستقل عن ظواهر التمردات الأخرى من وجوه ربما كان أبرزها :

- التمرد في وجه قهر الأمن بالخوف والجواسيس والمخبرين
- التمرد في وجه قهر الحياة بالتمذيب والقتل
- التمرد في وجه قهر الحرية بالنفى والمصادرة والسجن
- التمرد في وجه قهر الوفرة بالتجويع والتعرية
- التمرد في وجه قهر الأصالة بالاستلاب واقتلاع الجذور

قد تكون هذه الوجوه أثرا صادرا عن القوة الباطشة القادرة على قهر الأمن والحياة والحرية والأصالة والوفرة . . . وهي كذلك في أغلب الأحيان . . . ولكن مواجهة الشعر للقوة في أشكالها المتغايرة جردت منها أصناما مكروهة لذاتها قبل أن تكون مكروهة للآثار المصادرة عنها ، لأنها وجدت بين الأثر والمؤثر بحيث لم تعد هناك مسافة فاصلة بينهما ، فتواتر الأفعال في الفاعل ، لأنها قد تكون صادرة عن القوة الغاشمة ، وقد تكون صادرة عن النظام السياسي الحاكم ككل ، وقد تكون صادرة عن عناصر في هذا النظام السياسي مجبولة بالطبيعة على تمشق القهر والمصادرة

والاقتلاع . . .

من هنا كان أفراد ظاهرة التمرد على القهر مقبولا ومبررا ، وناهضا على أسس موضوعية تستمد عناصر وجودها البدئي من حركة الابداع الشعري المعاصر الطامح بنماذج هذا التمرد على القوة الباطشة مرة ، وعلى النظام كله مرة أخرى ، وعلى عناصر معينة من هذا النظام مرة ثالثة . . . ولكن الحصاد النهائي يؤكد أن ظاهرة التمرد على القهر في الشعر العربي المعاصر موجودة وبتنامية وقابلة لمزيد من الاتساع والاندفاع .

ان ظاهرة التمرد على قهر الأمن . . . بالجواسيس يمكن أن نواجهها في هذه الأبيات من قصيدة (شكوى الأمة) للشاعر فؤاد الخطيب ، التي يتوجه فيها الى السلطان عبد الحميد ، مصورا فيها بشاعة نظامه الجاسوسى الباهظ بتقاريره الرهيبة ، وشاياته القاتلة :

فقد ملكت مذاهبنا علينا شياطين اغتيال واغتيال
اذا وجدوا امرا حرا اتوه خفافا كالأفعى فى انسياب
وغالوه بتقرير مريع يصير قبره جوف العباب (٢)

واذا كانت هذه الأبيات مجرد صرخة احتجاج فى وجه النظام الجاسوسى بكل أثقاليه وأوضاره . . . فان قصيدة (اشاعة) للشاعر احمد عبد المحطى حجازى تكشف رومية الشاعر لواقع الخوف الوبيل ، وتمرد على قهر الأمن به ليس من خلال مواجهته بالغضب والصياح والاحتجاج ، وانما بتجسيده وتكثيفه من خلال قص الشاعر لتجربة ذاتية رهيبة مر بها فى عصر الخوف والجبروت ، حين أتى من أخبره بأنهم يترصدون به لاعتقاله . . . ولأن الشاعر يعرف ما وراء هذه الكلمة من غلاظة الحكم البوليسى وقهره للانسان ، فقد وقع على الفور - حتى من قبل ان يقبض عليه - فى سجن الخوف من الخوف :

ولما تسلل فى الليل من أخبرونى

بأنهموا فى انتظارى

وأنهمو شوهدوا حول دارى

وقمت سجيناً

وهأنذا هارب ومطارد

أهيم بلا وجهة . . .

أتخبط فى العربات ، المحلات ،

مفترق الطرقات ، الحوارى ،

حيال التليفون ، ضوء النيون ، مرايا المصاعد

أحاول أن أتدير أمرى ، أعد دفاعى ، أوخر هذا البلاء لساعة

(١) شاعر فلسطينى يتأجج شعره بالوطنية والثورة .

(٢) فؤاد الخطيب - ديوان الخطيب - ص ٤٨ .

(٣) المرجع السابق - ص ٤٨ .

أحذق في كل شيء أراه ، كأتى أبث إليه اعتذاري

كأتى أحاول نقل المدينة في مقلتي لسجني

ولكن بلا طائل ، فأنا هارب ، والمدينة تهرب مني

وأشعر أتى فقدت قتلى .. ملاح وجهي •

وأنى أحس بيمض الدوار

وأن على التحلى بيمض الشجاعه

أقول لهم :

لن أجيب عليكم فلستم قضاتي

أقول لهم :

قد يكون صحيحا ، وقد لا يكون

أنته يدى .. أو طوته الظنون !

أقول لهم :

بل أنا مذنب فاقتلونى !

.....

قضت ليلة الرب .. بمطقة .. ساعة اثر ساعه

وأقبل من أخبرونى

(١)

بأن الذى سمعوه .. اشاعه !

الى هذا المدى الخرافى صور الشاعر كيف يقع الانسان في قبضة السجن قبل أن يسجن ،

لأن الخوف من عالم الحكم الأسود ، وما أتير حول هذا العالم الفاجح من تهاويل كان كفيلا بأن

يشل حتى ارادة التفكير في الانسان .. ان لفته الشاعر في نهاية القصيدة وانحطافه بها الى

القرار على أن كل ما حدث نتيجة اشاعة عارضة ، تؤكد حس المأساة أكثر وأعنى ، فاذا كانت

الاشاعة - مجرد الاشاعة - تفعل بالمواطن كل هذا الرب وهذا الانخلاع ، فماذا عن

الدخول الحقيقى في هذا العالم المجهول ؟ لقد ترك الشاعر للخيال أن يصنع لهذا العالم

تخوما من عنده ، ولونا من عنده ، وماهية من عنده .. واكتفى بأن يهجم عليه بسحائب الرب

التي أمطرها الخوف في ليل الاشاعة الثقيل !!

وإذا كانت هذه القصيدة قد عكست وضعية الخوف العاصف لمجرد اشاعة عابرة ، فإن
قصيدة (المخبر)^(١) للشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، تحكس وضعية رافد هذا الخوف وشيئه
في قلوب الملايين : (المخبر) ٠٠٠ وقد وفق الشاعر تماما في اختياره صيغة التكلم التي يتحدث
بها المخبر عن همومه الداخلية ونظرتة الحاقدة الجهول لكل ما هو انساني وتقدمي ووطني ،
ووفق أكثر في تصرية الداخل المرتعش والمنحط لهذا الجراد البادي في مظهر الأقوياء ، وكأنه
يريد أن يسقط ارتعاش داخله وانحطاطه على السلطة الفاشمة التي تسخره ، راعيا الى سقوطها
في وهدة الخوف والندالة حين هي تتعامل بمنطق القوة الباطش مع الخائفين :

أنا ما تشاء ٠٠ أنا الحقير

صباح أجدية الغزاة ، وياض الدم والضمير

للمظالمين ، أنا الخراب

يقنتك من جثث الفراخ ، أنا الدمار ، أنا الخراب

شفة البني أعف من قلبي ، وأجنحة الذباب

أنقى وأدفاً من يدي ، كما تشاء ٠٠٠ أنا الحقير

لكن لي من مقلتي - إذا تتبعنا خطاك

وتقرنا قسما وجهك وارتعاشك - أبرئين

ستنسجان لك الشراك

وحواشي الكفن المطبخ بالدماء ، وجمرتين

تروغان رواءك ان لم تحرقاك !

وتحول دونهما ودونك بين كفى والجريدة

فتند اهتك المديده

وتقول : " أصبح لا يراني " ٠٠٠ بيد أن دي يراك

هذه هي رؤية المخبر للانسان في حركته اليومية الساذجة يكفها الشاعر على هذا النحو

الموجع الحزين ٠٠ ولكنه يمتضى أكثر فيجسد رؤية هذا المخبر المتخلفة للثقافة والفكر :

(١) بدر شاكر السياب - أنشودة المطر - س ٣٢ وما بعدها .

انى أجسك فى الهواء وفى عيون القارئين
لم يقرأون : لأن تونس تستفيق على النضال ؟
ولأن ثوار الجزائر ينسجون من الرمال
ومن المواصف والسيول ومن نهشات الجائعين
كفن الطفلة ؟ وما تنزل قذائف المتطوعين
يصفرن فى غسق القتال ؟
لم يقرأون وينظرون الى حيننا بعد حين
كالشامتين ؟
سيعلمون من الذي هو فى ضائل
ولأينا صدأ القيود
لأينا

وحين ينهض الانسان الضحية ، يقفر أثره المخبر فى جوع غير ادى :

نهنى الحقير
وسأقتفيه فما يفر ، سأقتفيه الى السعير
أنا ما تشاء : أنا اللئيم ، أنا النجى ، أنا الحقود
لكما أنا ما أريد : أنا القوى ، أنا القدير
أنا حامل الأغلال فى نفسى ، أقيد من أشياء
بمثلهن من الحديد ، وأستبيح من الخدود
ومن الجباه أعزهن ، أنا المصير ، أنا القضاء
الحقد كالتنور فى : اذا تلمب بالوقود
- الحبر والقرطاس - أطفأ فى وجوه الأمهات
تنورهن ، وأوقف الدم عن ثدى المرضعات .

هذا هو فهم القوة الصياء لمعنى القوة ووظيفتها جميعا ، ان القوة هنا غاشقة لأنها

جاهلة ، وهى موظفة لكبت الحرية وتجفيف الدم فى أئداء المرضعات لأنها غاشقة . . . وهكذا

تتكامل الدورة فينضح الارهاب على الجهل وينضح الجهل على الارهاب . . .

ويمض المخبر في تحريرة أعماقه ، وفي ازاحة الستار عنها شيئا فشيئا حتى تقف عارية تماما ،
 وشوهاً بلا حدود . . . لقد كان للضمير صوت يتردد في حناياها أول الأمر ثم عوده على المسوت
 فمات . . . وكان للدم طعم كرهه فماد للدم طعم الدم بلا اضافة ما . . . وكان للواشجة الادمية
 معناها في حياته فعادت بلا لون ولا وجود . . . وهذا هو يقف على مسح الكون كما وقف شمشون
 من قبله ، يصرخ في لوثة أخيرة :

سحقا لهذا الكون أجمع ، وليحل به الدمار

مالي وما للناس ؟ لست أبا لكل الجائعين

ويسترسل في نغمته على الكون والانسان ، وفي كمونه الوحشي داخل ذاته وندوات ابنائه ،
 غير ناظر الى أبعد من مواطنه قديمه . . . رافضا حتى أن يكون ابنا شرعيا للشد . . . للأمل . . .
 للنزوع الى غير الرب المصيري الرهيب . . . وينطوى الستار على فداحة هذا الجحجح الادمي
 المخيف !!

* * *

أما ظاهرة التمرد في وجه قهر الحياة بالتمذيب والقتل . . . فيمكن أن نصادفها في مساحة
 هائلة من ديوان الشعر العربي المعاصر ، مرة بالاقصاء على تجسيد لا مبالاة القوة الباطنة
 بالحياة ، ومرة بتمرية موقف من مواقف التصفية الجسدية في سخرية حزينة أسيانة . . . يقول الشاعر
 المهجري جورج عساف من قصيدته (البوسفور) التي نظمها سنة ١٩٠٥ معددا فيها
 مظالم المثمنين واستهانتهم الفادحة بحياة الادميين ، مستحشا شعبه الخاعد على النهوض
 والرفض والتمرد :

هذا هو البحر الذي حدث عن شهدائه وهذا هو البوسفور

في جوفه الأسرار بل في جوفه ما شاء (يلدز) واصطفى المقدور

أواجهه للمصلحين مضاجع حيتانه للمصلحين قبور

لا حي في دار الخلافة غيره اذ ليس الاله هناك يثور

يرغى ويزيد ، والذين حياله كصخوره في الشاطئين صخور

ألقوا السجود لربه فمتادهم بدل السيوف مجامر ويثور

(١) شاعر مهجري كبير يتدفق شعره حماسة وغضبا على المستعمرين والحكام الخائمين .

يا ويح شمع جامد في أرضه والناس في كبد السماء نسور
أودي به سفاحه وأبـساده في عهد التشرية والتضوير
أجراره أما سجين عضه قيد ، وأما ميمد مهجور
(١)

أما حافظ ابراهيم ، فيلتقط خيط (دنشواي) ويجسد من خلاله تمرد السخرية

الشمبية على قوة قهر الحياة بالتصفية والقتل :

خفضوا جيشكم ، وناهوا هنيئنا وابتغوا صيدكم وجربوا البلادا
وإذا أعورتكم ذات طسوق بين تلك الربا فصيدوا العبادا
أنا نحن والحمام سواء لم تفادرا أطواقنا الأجيادا
(٢)

وعلى نفس هذا اللحن المأساوي الساخر تنوع هذه الأبيات التي بحث بها الشاعر التي

فندق (شبرد) ليشارك بها في الاحتفال بمناسبة تولي أحمد فتحى زفلول باشا منصب وكالة
الحقانية وكان أحمد فتحى زفلول هو المدعى العام في قضية دنشواي :

إذا ما جمتم أمركم وهمتمو بأهداء شئ للوكيل شمسين
خذوا حبل مشنوق بخير جريرة وسروا من مجلود وقيد سجين
ولا تكتبوا شيئاً إليه فحسبه من الكتب حكم خطه بيمسين
ولا تقرؤوه في (شبرد) بل اقرؤا على ملأ في دنشواي حزنين
(٣)

* * *

ويأتى الشعر العربي المعاصر ليعطى لظاهرة قهر الحرية بالنفى والمصادرة والسجن نماذج

حاشدة بالغضب الثورى ، والاحتجاج فى وجه كل عدوان على الحرية احتجاجاً لا يهدأ ولا يلين . . .
ان التمرد فى وجه قهر الحرية بالنفى والتعذيب لا يمس لحظة انحناء من الشاعر النفى ،
وانما يمس صلابته هذا الثائر واصراراً على الحرية ، واتخاذ الحرية - فى النفى - وطناً له ،
يتخياها ويتغنى بجماله . . . يقول الجواهري بعد عودته من النفى الذى مكث فيه سبع سنوات ، من
قصيدته : (أرح ركابك) :

(١) جويج عساف - ديوان المناقيد - ص ٣٠ - ٣١ .

(٢) حافظ ابراهيم - ديوان حافظ ابراهيم - الجزء الثانى - ص ٢٠ .

(٣) نسب محمود غنيم هذه الأبيات لاحمد الكاشف (انظر : خمسة من شعراء الوطنيين
ص ١٥٥ - ١٥٦) ونسبها على محمود طه الى شوقي (انظر : مجلة أبولو مارس ١٩٣٣) .

ويا صحابى وللفضى حلاوتها
 أى ثوى ذو طمح فهو مغرب
 سبع توهمتها سبعين ، لا كدرا
 ناشدتم بعيون الشعر لا رعدا
 هل عندكم خبر عن قرب ملتحم
 فذاك والله عندى أصدق الخبر
 كم أرى الموت أدرى أنه رصد
 سبحان ربك رب المرء يخلقه
 أذنبه أنه لو قيد محتفظا
 لا تنكروا ناقلا تمرا الى هجر
 فى دارة الشمس أو فى هالة القمر
 لكن لحاجتها القصى الى الكدر
 شكت ، ولم تكن ليوما سوى الحور
 أو وشك معترك أو قرب مشتجر
 انى أقايش فيه النفع بالضرر
 ان كان فى الموت من فخر لفتخر
 صلصلة وهو من نار ومن شرر
 الى النعيم تخطاه الى سقر (١)

ان الشاعر لا يبكى اغترابه الذى كان ، ولا يضح يده فى يد المسالمة والموادعة ، انه يرى
 اغترابه الحقيقى ليس فى الضنى . وانما فى كل مكان ليس فيه عراق مع القوى الظلامية الباطشة ،
 ولذلك فهو يعمود من الضنى لينقب من جديد وباصرار بطولى عن قرب ملتحم ، أو وشك معترك ،
 أو قرب مشتجر . . . ليس ذلك فحسب ، ولكنه ينقب عن الموت ويترصده خطاه ، ويدخل معه فى
 مباراة فاجمة ، لأن مطاح اماله ليست مستقرة على مرفأ الا اذا أعطى للحرية من نفسه ، وتخطى
 تحت رايته روح النعيم الى وادى سقر ! !

وعلى نفس هذا المستوى النضالى من القتال تحت راية الحرية يتصدى التمرد فى وجه قهر
 الحرية (بالصادرة) لتعطيل النشاط البشرى وقهره باسم النظام . . . يقول العقاد فى قصيدته
 (بين عهدين) التى ألقاها فى مؤتمر حافظ أوائل سنة ١٩٣٥ :

ها أنتم أنتم والشمل مجتمع لا الأمن طاش ولا أجناده حضروا (٢)
 أين القلاق؟ بل أين المعاقل؟ بل أين الزبانية الفتاة الشـزر ؟
 وأين من أرسلوهم فى محافظكم وأين ما خوفوا الدنيا وما زجروا ؟
 خافوا على أنفسهم لا أمن أنفسهم كذاك يخشى بخاة السوء من سهروا
 اذا الظلام حواهم فى مسارهم فالنور فى الليل ذنب ليس يختفر

(١) محمد مهدي الجواهرى - بريد العودة - ص ٢٠ وما بعدها .

(٢) كان أعداء الحرية يضمنون كل اجتماع بدعوى الخوف على الأمن العام .

حرى على الأمن لا يبقى ولا يذر
لو قطعت كلها لم يجزه القدر
وينشئ وهو بالاثام مفتخر
شاه النظام وشاهت تلكم النذر
نفاية في حضيض الذل ما ظهروا^(١)

لا يرحم الله عهدا كان امنه
من كل باغ له في الشرالف يمد
ينص على الشرف العالى فماخره
قالوا "النظام" وطاقوا حوله نذرا
بئس النظام الذى تحلو بقمته

ان الشاعر يحرف ان كلمة "النظام" هي القمص الذى يخفى وراءه الرقبة فى قهر الحرية
ومصادرة التمبير عن الوجود من خلال الكلمة واللقاء الفكرى مع الاخرين . فتصدى لتعرية هذا
الخداع الساذج ، وألهب ظهر القوة العمياء بهذه السياط اللاهبة اللافحة ، التى تدخرها الكلمات
لمواجهة غلاظة القوى الرعناء .

ويجسد العقاد كذلك صورة التمرد فى وجه قهر الحرية بالسجن تصويرا ناطقا بكل عناصر
الاصرار والرفض وعواصلة النضال ، فاذا كان قد لبث فى السجن تسعة أشهر فتلك هي المساحة
الزمنية التى يتخلق فيها الجنين فى أحشاء أمه . . . واذا كان قد خرج بعد هذه الشهور التسعة
الى عالم الحرية فذلك هو الميقات المحدد لكل ولادة عضوية ناجحة . . . واذا كان قد ألقي به فى
غيابة الظلم والظلمات فان عزيمته أكبر من أن تذوب تحت وهج التجربة القاسية أو تتجمد فى جليد
الخوف من تجربة قاسية أخرى . . . سيظل الثائر واقفا حيث هو ، قابضا على سيفه ، مؤمنا بقضيته ،
رافضا أن يسقط الراية تحت أى من الاضطهادات أو المساومات ! !

وكت جنين السجن تسعة أشهر فيها أنذا فى ساحة الخلد أولد
ففى كل يوم يولد المرء ذو الحجى وفى كل يوم ذو الجهالة يلحد
وما أقعدت لى ظلمة السجن عزمة فما كل ليل حين يخشاك مرقد
وما غيبتنى ظلمة السجن عن سنى من الرأى يتلو فرقد منه فرقد
عداتي وصحبي لا اختلاف عليهما سيمهدنى كل كما كان يمهد^(٢)

وهكذا يتحدد التمرد فى وجه قهر الحرية : بالنفى والتغريب . . . أو بالمصادرة والكف . . .
أو بالسجن والاعتقال . . . وهكذا يتحدد أيضا قيمة هذا التمرد فى سحق النفى بالاصرار على حرية

(١) عباس محمود العقاد - خمسة دواوين للعقاد - ص ٤٣١ .

(٢) انظر : المرجع السابق - ص ٣٧٣ .

المواطنة ٠٠ وسحق الصادرة بالاصرار على حرية التعبير ٠٠ وسحق السجن بالاصرار على حرية
الحرية ٠٠ وهكذا أخيرا تتحدد قيمة الفن الحامل سيفه في يده ، وقضيته بين عينيه ، وحرته على
أسلة قلبه المناضل الصالح ! !

* * *

أما ظاهرة التمرد في وجه قهر الوفرة بالتجويع والتمرية ، فيمكن أن نستشفها من أبيات
للجواهري في قصيدته (المحرقة) التي كتبها سنة ١٩٣١ ، راسنا فيها للتمرد طريقه المزحومة
بالاشواك والصخور ، هائبا به أن يكون أبدا فوق الجوع اذا جاع ، وفوق العرى اذا تعرى ،
مطمئنا له أن هذه هي المقدمة الطبيعية لاحداث رجة التحول ، وتفجير ثورة التغيير :

وليس بحر من اذا رام غاية	تخوف أن ترى به مسلكا و—را
وما أنت بالمعطى التمرد حقه	اذا كنت تخشى أن تجوع وأن تعرى
وهل غير هذا ترتجى من مواطن	تريد على أوضاعها ثورة كـبـرى (١)

وإذا كان الجواهري يلقي بالانسان في لهب التجربة حائلا له على مواصلة الصمود والاصرار ٠٠
فان كمال عبد الحليم يرى في السكوت على القهر جريمة لا ينبغي أن نحمل وزرها ٠٠ انه يصح في
الملايين الجامعة العريانة هائبا بها أن تثور وأن ترفض وأن تتمرد ، صافعا خنوعها بسيف الكلمة
القاطع ، متهما اياها بأن من يجوع في هذه الأرض الملأى بالكوز يكون كمن باع عرضه سـوا
بـسـوا :

يا رفاقي ولست أعني معافى	في بلاد بها الملايين مرضى
أد خلونا السجن كرها وعائوا	ينشرون الفساد طولا وعرضا
بمن هذا الشقاء عار علينا	كيف طعم الحياة تفرض فرضا
كيف نشقى وفي البلاد كـوز	هل زهدنا الثراء مالا وأرضا
ليس جوع الجياع صوما ولكن	كل من جاع مثل من باع عرضا (٢)

ان القضية هنا لم تعد تحميسا للمناضلين باحتواء الجوع والصبر على مكارهه بدعوى أن
هذه هي طريق الأحرار في كل جيل ٠٠ ولكن القضية أخذت وضعيتها الحقيقية فماد الجوع

(١) محمد مهدي الجواهري - ديوان الجواهري - الجزء الاول - ص ٣٥ .

(٢) كمال عبد الحليم - اصرار - ص ٣٤ - ٣٥ .

جريمة ، وعاد التمرد مطالباً بسحق جريمة الجوع والذين يفرضونه على الجماهير . . . ولكننا لا ينبغي أن نغفل أن دعوة الجواهرى لم تكن دعوة الى قبول الجوع للقاعدة الجماهيرية ، وإنما هي دعوة موجهة الى حملة الشعلة من التمرديين - الذين قد يصادفون - وهم معادفون بالضرورة - على الطريق ألوانا من التحديات ربما كان أهونها التجويع - أن يصبروا ، ويصمدوا ، ويواصلوا الرحلة الى النهاية . . . بينما تطل رؤية كمال عبد الحلیم على القضية من منظور مختلف لأنه يتوجه الى الجماهير الساغبة ويحثها على الرفض . . . ولكنهما معا في النهاية يلتقيان عند قضية التمرد على قهر الانسان بالجوع .

ويضئ كمال عبد الحلیم ليحرك القضية في اتجاه آخر ، هو التمرد في وجه قهر الانسان بالعري ، محرضاً للجوع التي تنام في الصراخ على مرمى البصر من قصور السادة أن تغضب لواقعها الزرى ، وأن تتمرد على ضياعها الفاجع ، وأن ترفض أن تعيش الحياة كومة مهدودة تبني في النهار قصورا مبردة ، ثم تفضى المساء تحت الصراخ :

يطلب النور أو يريق الدماء	بين هذا الظلم يولد شعب
فتخاضى عن جنة في السماء	وجد الأرض جنة لسواه
لملايين تحتى بالصراخ	لن تدك القصور لكن ستفندو
ان هذى القصور ستر لصريان بناها وما له من بناء	
(١)	وظلاء القصور لو حللوه
أيقنوا أنه دم الأبرياء	

ان الشاعر هنا يصحح رؤية الخرافة التي تريد الهاء الجماهير عن واقعها الحزين ، ويعطى لهذه الجماهير حقها الكامل في تصحيح مسار العلاقات الاجتماعية ليس بالهدم ولكن باعادة توزيع الثروة وتقريب المسافة بين الطبقات ، من خلال ضرورة التمرد ! !

* * *

ونأتى الى ظاهرة التمرد في وجه قهر الأصالة باقتلاع الجذور ، والاستلاب بتوحيده :
الطادى والمعنوى . . . فنرى أن الشاعر العربي المعاصر قد أعطى هذه الظاهرة أروع ما عنده وأبقى ما عنده كذلك . . . لقد أعطاها لمسة الفن وشرأ المعنى . . . ووقف بها في وجه كل الرسل كشجرة السنديان التي تصرف بجذورها الفائرة كيف تسخر من لفظ المواصف ووظانة الأنواء . . .

من هذا المنطلق عرف الجواهري كيف يقبض في مواجهة الاقلاع على أصالته ، ساخرا من القوة التي حاولت وتحاول أن تجرفه عن الالتحام الحميم بجذوره على هذه الأرض . . . يقول من قصيدته (أرح ركابك) التي قالها في حفل تكريمه بعد عودته من المنفى الذي ظل فيه لسبع سنوات عجاف :

أفرت بي السبعة الأعوام تحسبها	هوج المواصف تستمدى على الشجر
لم تدر أن جذوري غير خائسة	كالجذر منها ، ولا عودي بذى خور
وشردتني كأن لم يجرد منقلب	بالناس ، والفلك الدوار لم يسدر
ليست بكفو لأفراحي مصائبهم	ياأبي الشماتة كفوا موكب الظفر
يا جاعين بأن غامت سماؤهم	وما يزالون في فينان مزدهر
رايتمو كيف هان الصبر عندكم	وكيف كان على الأرواء مصطبري
وكيف زرت على الايمان مدرعتي	وكيف تاه على ديباجكم وسري (١)

كان الشاعر هنا يرسم بريشة الفن ملامح شخصية التمرد القابض على جذوره الكيانية ،

انه راسخ كالجبل ، وقف كالبحر ، وصابر بلا حدود ، وممتلئ بقضيته كالأنبياء الفقراء . . .

وتشكل قصيدة (اغتيال) للشاعر أحمد عبد المصطفى حجازي رؤية ثورية حقيقية للتمرد في

وجه قهر الأصاله بالاستلاب المادي (من الأرض) . . . والمعنوي (من التاريخ) . . . والذي

يوكد من صدق هذه الرؤية أنها ترجمة شعرية رائحة لحادث اغتيال (وصفى التل) رئيس وزراء

الأردن ، على يد لاجئ فلسطيني أمام فندق (شيراتون) بالقاهرة ، تحت احساس فلسطيني عارم

بأن تصفية المقاومة في الأردن كان من ورائها (التل) كواحد من عديدين حملوا عار هذه

المنذبة التاريخية الشوهاء . . .

في المقطع الأول يحاول الناثر الفلسطيني أن يشمر ضحيته بالاستلاب الذي يعاني هو منه ،

وهو ينقل إلينا هذا الاحساس من خلال حوار داخلي متوتر الايقاع :

اننى قاتله

أفرفت فيه عشر طلقات

ترى كيف يحس الدم هذا المطر الناري

ينها لنجائيا عليه ، وهو يحلم ؟ !
ربما داخله قبل مجيئى ذلك الخوف الضريزى
فناه ، وألقى فى المكان
نظرة ، فانتبه الحراس ، فامتد على جبهته برد الأمان !
ثم دوت طلقتى الأولى ،
رأيت الحرس المدعور يجرى ،
ورأيت الفندق المأهول يخلو من سوانا
فكأنى خفت من نفسى ، وأطلقت ، وأطلقت عليه
وهو مشدود الى زاوية النار ،
كما لو أنه قد وطن النفس على استقبالها حين تدمدم
لم يكن يهرب منى
كان قد أصبح مشدودا بخيط غير مرئى الى موت محتم
فأدار الجسد الصامت نحوى
يتقاضانى الذى يكفيه من حقدى
الى أن يصرف الراحة من هذا اللقاء المتجمهم
اه ما بين ارتجاف الوجه قبل الطلق ،
حتى تستقر النار فى اللحم ،
ترى أى حديث متلمثم
كان يجرى بيننا ؟
هل قال لى : من أنت ؟
كانت أغنيات من بلادى وقتها تلمع فى ذاكرتى ،
والمطر النارى يعلو ويجمجم
مزهرا فى صخرة الجسم المعادى
واصل بين ارتعاشات الدم الأعجم فيه ، وارتعاشات الزناد
عاقدا ما بيننا صلحا نهائيا ،

كانى كنت وحشا حينما انهرت عليه ، شاربا من دمه كأسا ،
 كانى كنت ظمان الى شئ حقيقى كهذا الجحج ، فاسترضعته ،
 والموت يلتف علينا .. ويخيم !

ثم يدخل الشاعر فى حوار ذاتى عن دالة الاغتيال .. وعن دخول الضحية (المتمرد
 الفلسطينى) المباراة بوجه ملثم ، ودخول الجلاد (الذى اغتيل) بوجه الجلاد بلا مساحيق
 .. ثم ينهى هذا الحوار المأساوى وقوع الثائر التمرد فى زمن المأساة الماضى - الحاضر -
 الأهدى .. وكأنه يريد بتأبيد الزمن على هذا النحو أن يؤكد رفضه للاستلاب من جديد :

من أنا حقا ؟

ترى هل كان عدلا أننى لم أعطه رد السؤال
 أو لم ندخل شريكين معا ، هل كان من حقى فى هذا النزال
 أن أرى وجه غريبى
 دون أن أجعله يشهد وجهى !
 كان جلادا ، وقد جاء بهذا الوجه ، لكنى دخلت البهو بالوجه المثلث
 وهو حقا يستحق الموت ،

لكن تمام العدل أن أشهده أنى ولى الدم ،
 أنى الشفرة الأخرى على خنجره الداى المسم
 ربما كان اذا جاوبته قائم ، أو فر ، أو استنجد ، أو ناشدنى
 معترفا بالذنب أن أمحه مغفرتى ،

لكنه أوما الى ايمانه غامضة ، ثم مضى محتما بالموت ، محفوقا بأصوات تنادى
 وأنا أهوى ، وأهوى ، ساقطا فى زمن يسبق هذا الوقت ، موصولا بشئ يتحطم !
 ويفرق الثائر التمرد فى أحلام مختلطة هى أحلام عاشق الأرض السلبية ، الراضى فى نفس
 الوقت لوضعية الاستلاب :

اه يا حبى الذى لا يتكلم

جئتنى قبل زمانى

ثم أخلفت مواعيدك حتى كدت أهم

لم أصدق أنها قد ضحتنى كل شئ مرة واحدة
 أنزلها سائقها ، فانفلتت داخله ترفل في نبل وديح
 وتمرت مثلما تفصل لو كانت تمرت وحدها ، كان الريح
 رفيا في الأرض ، والأصوات تأتي بعد أن تفقد معناها ،
 وضوء الشمس يأتي من زجاج

ثم ينحل ويحطى جسمها بقما طيفية تهرب مني كلما لاستمها ،
 حتى اذا قلت لها : من أنت ؟ فرت دون أن تترك لي حتى اسمها !

اه عشرون ربيعا ، وأنا أنتظر الخطو الذي يهبط في رفق ، وأعتل وأحلم
 وأنا أمسك في جلدي من ملمسها ، ما تترك الأيام للماشق ،
 أعدو خلف ما يهرب من صورتها ، وأصد النوم والنسيان عنها وأجوع
 وأنا أطوى بلاد الله ، لا أملك الا وردة حمراء .

فوق الجسر قال المخبر السرى : من أنت ؟ أجبت المخبر السرى : مفرم !
 قلت : هل مرت ؟ فلم يدرك وأقصاني عن الجسر ،
 دخلت البهو ، كان المخبر السرى يعدو ، فقذفت الوردة الحمراء .
 صارت طلقة ، صارت حريقا

وهو يعدون خلفي ، وأنا ألهث اعياء ، وأذوى ، وأضيق !
 ويغرق الشاعر الثائر في أجسام أخرى كثيرة ، فيهمس : فلاعط النهار اسما ، وأعط
 الليل اسما . . وينشق ويتلاحم . . ويتعلم ويتمهر . . ويحدق في وجوه جماهير الفئسوق
 المأهول . . في البهو ، والحيطان ، والمرمر ، والحراس ، والأمن النائم في عيون النسوة
 والأطفال . . ويذكرنا بشائر (كافي) الذي تردد في قتل المطاغية لأن طفلين كانا يرافقتاه
 في العربة ، صارخا من عمق ثوريته : لا ينبغي أن نقر العدالة بالجريمة . . . هذا الثائر
 الفلسطيني هو الاخر فكر طويل أو خاطفا ، كم قبلة تكفى لكي تهدم هذا العالم الفاسد . .
 ثم استضحك لهذا خاطر الشرير . . . وعاد الى قبيصته . . يفرغ فيها حقه ورضاصه ورفضه

وحين يتذكر سؤال ضحيته له : من أنت ؟ يمور داخله بعذاب الاستلاب ونعمة

الرفض ، وجهش :

من أنا حقا ؟ ترى هل كان يدري

أنه ألقى سؤالا خطرا

أنه ، لو لم أجب ، يوشك أن يهزمني ،

(١)

يوشك أن يرجع لي منتصرا !!

انه يضح الاجابة - الفصل ٠٠ عاصما من الاجابة - الهزيمة ٠٠ ان الرصاص كان فاتحة

الانتصار لأنه فصل ٠٠ وكان يمكن أن تقع الهزيمة لو أنه لجأ الى الكلام بديلا من الرصاص ٠٠٠ وهذه

روية جديدة لتمرد الرفض الذي كانت الكلمة سلاحه ، ولكنها دائما كانت كلمة حافية على امتشاق

السيف ، واطلاق الرصاص .

ان الشاعر يضع الثائر موضع الفعل ليؤكد رفض الاقتلاع والاستلاب . بنوعيه : المصادي

والممنوي ٠٠ وليضفي على شعر التمرد في مواجهة القهر لونا من الجدال الوجودي بين الحياة

والموت ٠٠ وكان يرمز بذلك الى حقيقة أن القهر هو الموت ٠٠ والى حقيقة أن الحرية هي

الحياة ٠٠ واعتقد أنه قد أفلح في اعطائنا هذا الحس من خلال تجسيده الرائج للقاء الفدائي

بذاهبه ، وان كان هذا الفدائي قد ظفر في النهاية بهذا الذابج وأحاله الى ضحية

ومذبذب !!

* * *

وإذا كما قد قلنا ، ان ظاهرة التمرد على القهر يمكن أن تكون ظاهرة مستقلة كما يمكن

أن تكون ظاهرة متممة ، فان ذلك كله لا يطعن في كونها ظاهرة ، وفي كونها ظاهرة تستقل

من بعض الوجوه على الأقل - كما رأينا - عن سائر الظواهر الأخرى ٠٠ وهذا وحده هو

ما يمطيها براءة الوجود .

x x x

الفصل الثالث :

التمرد على السلطانين

كان السلاطين - بكل ما يثلونه من جمود ويطش - هدفًا من أهداف ثورة التمرد ،
فكلما لج السلطان في عبثيته وانكفائه ، انبرى له شعر التمرد يفضح دوره الخائن ، ويدين سلوكه
الملتاث ، ويجيش مشاعر الجماهير في اتجاه الانقضاض عليه .
وليس كل سلطان خائناً أو متخاذلاً بالضرورة ، فهناك من السلاطين من قادوا شعوبهم الى
انتصارات تاريخية باهلة ، ولئن شعر التمرد لم يواجه هذه النوعية البارة من السلاطين ، فهم
خارج اهتمامات هذه الدراسة ، فاذا اضفنا الى ذلك أن شعر التمرد يبحث في البطل التاريخي
أو الظاهرة التاريخية عن الجوانب السالبة ليصب عليها غضبه اللافت ، عرفنا أن انهزامية
السلاطين وجمودهم في مواجهة التطور الزاحف هي ما يستقطب اهتمامات التمرد ، وأن هذا
التمرد باحث أبداً عن مناطق الاحباط والسلب في الظاهرة أو البطل ، مما يؤكد مقولة أنه ليس كل
سلطان خائناً بالضرورة ، ولكن كل تمرد بالضرورة واجد ما يثور في وجهه أو يعلن الاحتجاج
عليه .

ونستطيع من خلال استقراءنا النقدي لظاهرة التمرد على السلطان في الشعر العربي
المعاصر أن نرى تطور هذه الظاهرة : من مجرد الحماسة والادانة والزعيق في شعر ليست في
سطوحه نتوءات بارزة ولا أخاديد عميقة ، وإنما هو تتابع بيتي يقف في البيت على أثر البيت بلا
مراوحة بين موقف وموقف ، ولا بين مستوى تعبيرى ومستوى تمبيرى جديد . . . الى قص مضمون
المواجهة من خلال شخوص وأحداث يتوتر فيها التعبير في لحظات التأزم الى أي الانفصال ،
ويسترخى فيها التعبير في لحظات السخرية واللامبالاة الى الحد المباشرة والتقريب . . . الى بناء
الموقف الدرامي والتحدث من خلال الجدال الدائر بين عناصر الموقف عن هموم الواقع وطموحات
المستقبل . . . الى تجسيد الصراع بين السلطان والقاعدة الجماهيرية في روى شعرية والتعبير
بالصور أو بتتابع المقاطع المتناظرة والمتقابلة تمبيراً بنائياً نامياً ، الى الارتكاز على نقطة محورية
والتمدد منها هنا وهناك في اتجاه تعميق حس الرفض واشمال لهب التمرد . . . الى التقاط ومضه
حضارية تعكس روح المفارقة بين مضمون الحضارة الحقيقي كما تمثله الكلمة الشعرية المعبرة عن روح
الشعب ، وبين مضمون الحضارة القشرى كما يمثله السلطان الفارق في روح المظهر الخارجى
للأشياء . . .

وسنرى أن شعر التمرد على السلطان قد استوعب كل هذه الاتجاهات ، وسار في خط التطور

الصاعد : من مجرد الحماسة ، الى قصر المضمون ، الى بناء دراميا ، الى تجسيده في صور أو مقاطع ، الى الارتكاز والتمدد ، الى التقاط المفارقة الحضارية ، الى غير اولئك جميعا من اجتهادات واتجاهات :

وقد تبدو هذه الظواهر المتطورة التي تقلب في أحضانها شعر التمرد على السلطان ظواهر فنية خالصة ربما توحى بالاستقلال الكامل عن ملامسة الظواهر الاجتماعية والسياسية مما يعزبها عن حقيقة فحواها الفاعل في التاريخ . . . ولكن قليلا من التأمل يؤكد أن الظاهرة الفنية ليست شكلا بلا مضمون ، وأن مضمون الظاهرة الفنية في شعر كشعر التمرد لا يمكن أن يكون عازيا من المحتوى السياسي والاجتماعي والميتافيزيقي ، إذ هي جميعا لهبه وضوؤه ، شكله ومحتواه . . . واذن فنحن نرصد حقائق الواقع التاريخي والميتافيزيقي من خلال رصدنا لحقائق الواقع الفني ، وهذا تأخذ الظاهرة شكلها الشمولي الجامع للأشياء والأضداد .

* * *

وإذا كان كل مضمون يحدد طبيعة شكله الى درجة بعيدة ، فإن شعر الحماسة والادانة والزعيق يختار في تشكيله المفردة الشعرية المتسمة بالاطلاق والعمومية وارتفاع النبرة والتوجه بالخطاب اما الى القاعدة الجماهيرية واما الى السلطان . . . يقول احمد محرم في لهجة تتسم بالاطلاق والعموم كأنه يرسى دعائم قاعدة أخلاقية :

أضر الناس ذواتك تولىسى	فما نفع البلاد ولا أفاداد
وكان على الرعية شسرراع	وأشأم مالك فى الدهر ساداد
فلا هو يرتجى يوما لنفسع	يعز به الرعية والبهسلاداد (١)

ان الاطلاق والعموم وارتفاع النبرة هو أبرز ملامح هذا النوع من التعبير الشعري ، ولعل اختيار الشاعر لأفعل التفضيل (أضر - وأشأم) يكون أبلغ في الدلالة على الاطلاق الذى تتسم به رحلة الشاعر التعبيرية ، وان كان ما فيها من نبالة القصد والفضب لوجه الشعب والحق يغطى على جلجلتها الخارجية الخاوية التي تحدث من الضجيج أضعاف أضعاف ما تحدث من تصمييق حسن المأساة .

وقريب من هذا أبيات شاعرنا نفسه ٠٠ أحمد محرم :

كذب الطوك ومن يحاول عندهم	شرفا ، ويزعم أنهم شرفاء
رتب وألقاب تضر ، وما بهما	فخر لمحرزها ولا استعلاء
ذنب الطوك رعى الشعب ، بنكبة	جلى تنوء بحملها الشبرا
رفموا المروس على الدماء ، وانما	تبقى السفينة ما أقام الماء

نفس الخصائص التي نجدها في الأبيات السالفة نجدها في هذه الأبيات ٠٠ الاطلاق ،

والعموم ، وعلو النبرة ، والنزوع الى تجريد حكم أخلاقي مباشر التقرير .

ومن هذه النوعية الشعرية قول الياس فرحات متوجها بالخطاب هذه المرة للشعب محاملا

نفس خصائص الظاهرة الحماسية الزاعقة المعصمة التقريرية ، وان كان قد مال إليها قليلا الى التجريد

والتمليل ، وتشريح مواقف الانحناء والانهيار :

أرايتم الزعماء كيف تخاذلوا	أرايتم الأقيال والأُممرا
ذل الجميع على ألقابهم	لأذل من وطئ الثرى استخذاه
حملوا المحرة طائمين فحملوا	أثقالها الاخوان والأبنساء
نشرت مخازينهم على افاننا	شرقا وغربا غيبة سوداء

ثم يعرض الشاعر داخل هو هؤلاء المهزومين في جراحة جارحة :

يتزأرون كأنهم أسد فان	لمحوا العدا انقلب الزئير مـوا
كبرت فرستهم على أقدارهم	فتقاسموا بينهم أشـملا
كثر الطوك فكل منطقة لها	ملك يقيم الجند والـوزرا
يمش بها متمشرا فكانه	أعشى يجر وراءه عميـاء
والكائدون لنا يرون هلاكنا	بحثاره فيصفقون دـمـاء

أما حافظ جميل فيتمرد على الطغيان والطاغية (حتى انه نشر عام ١٩٤٥ قصيدة

عنوانها " الطاغية في العيد " ندد فيها بعبد الاله الذي كان يحكم البلد بالحـراب

الانجليزية وخاطبه وهو في أوج طفانيه قائلا :

(١) انظر : شعراء العرب المعاصرون - ص ٤٧ .

(٢) الياس فرحات - الخريف - ص ١٣٩ - ١٤٠ .

(٣) شاعر عراقي من المدرسة الكلاسيكية العراقية .

يضاك ما تركت عذرا لمتنذر
 تمنوا لا مرتت الأعناق طائفة
 فاضن ليسراك أن تبقى على البشر
 كأنك الأجل المسطور في القدر
 الى أن يقول :

هل لا متت منك غير الناب والظفر
 ليحتنى من دخان الموت بالشرر
 يود لو فاز من دنياه بالعصر
 فتستعير لها ما شئت من صور
 ان شئت أطلعتها بيضاء عارية
 أو شئت فصلتها ديباج ممرسة
 سلك كل مكلوبة جاءتك دامية
 كم عائد بك ساقته غيتته
 وبأذلك عينيه ومهجته
 تبدو الحقيقة في عينيك ناصمة
 ان شئت أطلعتها بيضاء عارية
 أو شئت فصلتها ديباج ممرسة

الى أن يقول وقد تنبأ بنهاية هذا الطاغوت وتحققت نبوءته

يا جاعلا من ظهور الناس صهوته
 أراك تخبط في فيفاء عاتية
 من ذا دعاك لهذا المركب الوعر
 ويأنف الكفر أن يلقاك في سقر
 (١)

أما (أبو سلمى) فيسوط السلاطين بشعر لاهب متمرد ، رافضا منذ البدء أن يكون

هو لاهب ، مناط فعل أو كرامة أو حتى رجولة ، دامننا إياهم بالخيانة وبيع القضية :

قال الملوك غدا نحى دياركمو
 وعللونا بسلاح المجد ننزلهمسا
 ليت الأذلاء ما قالوا وما فعلوا
 اذا هم ساعة الجلى هم العليل
 قالوا الكرامة ، قلنا أين صاحبها؟
 باعوا فلسطين ، فلتهمنا ضمائرهم
 قالوا الرجولة ، قلنا أيهم رجل؟
 أما تراها على (الدولار) تشتعل؟
 (٢)

وينوع الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان (٣) على نفس هذا اللحن ، ولكن بنوع من السخرية

الهادئة العميقة الجارحة التي تخلص بها من جهارة شعر الظاهرة الحماسية الى حد ما :

أنتم المخلصون للوطنية
 أنتم الحاملون عبء القضية

(١) انظر : مع الشعراء - لحادث طه الراوى - ص ٧١ - ٧٢ .

(٢) انظر : في شعر النكبة - ص ٤٥ .

(٣) شاعر فلسطيني من أوائل الشعراء الذين واجهوا محنة الاعتصاب بالرفض والادانة وفضحها

في شعر قوى رصين .

أنتم العاملون من غير قول بارك الله في النفوس الرضية
 و (بيان) منكم يعادل جيشا بمعدات زحفه الحربية
 و (اجتماع) منكم يرد علينا غابر المجد من فتح أمية (١)

* * *

فإذا تركنا الظاهرة الحماسية في شعر التمرد على السلطان لنواجه ظاهرة قص المضمون من خلال شخص يخلب أن يكونوا شخصين : الشاعر والسلطان ، رأينا ملامح التشكيل الشعري بدأت تأخذ وضعية مختلفة لتوائم طبيعة القص من جهة ، وطبيعة تطور المفهوم الشعري عند شعراء هذا اللون من جهة أخرى . . ان السياق يميل هنا الى التسلسل والدماثة وتبطين الفن بالفكر ، والى تجسيد المقولات في شخص ومواقف بصورة تبعد بها عن التقرير والمباشرة والتسطيح . . الى جوار الملح الأساسى وهو تجسيد التمرد على السلطان من خلال تجريد الحديث عن ملك ما وشاعر ما . . وهذه جدوى أن يمر التمرد من خلال القص الشعري دون أن يشعر التلقى بنوع من الخطابة أو التقرير أو الوعظ الأخلاقى .

في قصيدة (الشاعر والملك الجائر) لا يليا أبو ماضى تتأكد هذه القضايا جميعها . . فبينما تتأله القوة الجاهلة - كما يخلبها السلطان - فتتصور الكون بأشياءه وأحيائه ملكا لها باد شريك . . يبرز الفكر - كما يخلبه الشاعر - ليصنع كبرياء هذه القوة الخاشعة ، وليتوجع العبقرية الخالقة ملكا على عرش الوجود . . حتى اذا لجأت القوة الجاهلة الى السيف لتحسم به المواجهة كان هذا دليلا تاريخيا على افلاسها الفكرى وعجزها عن مواجهة الحوار بالحوار .

أمر السلطان بالشاعر يوما فاتاه

في كساء حائل الصبغة واه جانباه

وحذاء أو شكت تفلت منه قدماه

قال : صف جاشى ، ففروصفك لى للشعر جاه

ان لى القصر الذى لا تبلغ الطير ذراه

ولى الروض الذى يعبقى بالمسك ثراه

ولى الجيش الذى ترشح بالموت ظباه

ولى الخبايا والشم الرواسى والمياه
 ولى الناس ، وبؤس الناس منى والرفاه
 ان هذا الكون ملكى ، أنا فى الكون اله

هذا موقف القوة الجاهلة المتمشقة سيفها الباتر ، فماذا عن موقف القوة المفكرة الحاملة

قلمها أو ريشتها ؟ لقد تمت هذه القوة المفكرة أن تداجى لا رهبيا ولا رغبا ، وإنما اشفاقا
 لضحالة رؤية القوة الجاهلة . . . ولكنها حتى اشفاقا لم تستطع :

ضحك الشاعر مما سمعته أذنه
 وتمنى أن يداجى ، فمصته شفته
 قال انى لا أرى الأمر كما أنت تراه
 ان ملكى قد طوى ملكك عنى ومحاها

ثم تمكس القوة المفكرة احساسها بكبرياء الصبقية ، واحساسها الاخر باعلاك العالم

وصدوره عنها . . . فالقصر من الشاعر جماله وللشاعر جماله :

القصر ينبنى عن مهارة شاعر
 هو للألى يدرون كنه جماله
 ستزول أنت ولا يزول جلاله
 والروس . . . بعرض عطاء ريشة الفنان :

لبقى ويخبر بعده عنك
 فاذا مضوا فكتابه دك
 كالفلك تبقى ان خلت فلك

والروس ؟ ان الروض صنعة شاعر
 وشى حواشيه وزين أرضه
 لفراشة تحيا له ، ولنحليسة تحيا به ، ولشاعر مثلى
 ولديمة تدرى عليه دموعها
 ولبلبل غرد يساجل بلبل
 فاذا مضى زمن الريح أضمته
 سمع طروب رائى جندل
 بروائح الألوان والظلل
 غردا ، وللنسمات والطلل
 وأقام فى قلبى وفى عقلى

والجيش . . . انه سائر الى الزحف تحت ايقاع الكلمة الشاعرة :

والجيش محقود لواؤك فوقه
 للخبز طاعته وحسن ولاءه
 فاذا يجوع بظل عرشك ليلية
 لك نعه أسيفه ، ولكن فى غد
 ما دمت تكسوه وتطممه
 هو (لاته) الكبرى و (برهه)
 فهو الذى بيديه يحطمه
 لسواك أسيفه وأسممه

أتراه سار الى الوفي تمهلا لولا الذى الشعراء تنظمه ؟

وإذا ترنم هل بغير قصيدة من شاعر مثل ترنمه ؟

والبحر ٠٠ يبقى فى النهاية عاشق الشاعر وممشوقه :

والبحر قد ظفرت يداك بدره وحصاه ، لكن هل ملكت هديره ؟

هو للدجى يلقي عليه خشوعه والصبح يسكب وهو يضحك نوره

أخرجت أنت مياهه ؟ أصبغت أنت رماله ؟ أجبلت أنت صخوره ؟

هو للرياح تمهزه وتشيره والشهب تسمع فى الظلام زئيره

للطير هائمة به مفتونة لا للذين يروعون طيورهم

للشاعر المفتون يخلق لاهيا من موجه خورا ويمشق حورهم

ولمن يشاهد فيه رزكيانه ولمن يجيد لغيره تصويرهم

يا من يصيد الدر من أعماقه أخذت يداك من الجليل حقيره

لا تدعيه فليس يملك ، انه كالرونس جهدك أن تشم عبيره

وحتى الجبل ٠٠ انه يتعاطف مع الشاعر الفنان :

ومررت بالجبل الأشم فما زوى عنى محاسنه ، ولست أميرا

ومررت أنت فما رأيت صخوره ضحكت ولا رقصت لديك حورا

ويسخر الشاعر من عرامة القوة الباطشة ، مجسدا سخريته على لسان نملة صغيرة

صغيرة :

ولقد نقلت لنملة ما تدعى فتمجيب مما حكيت كـميرا

قالت : صديقك ما يكون ؟ أقشما ؟ أم أرقما ؟ أم ضيخما هيصورا ؟

أيحوك مثل المنكبوت بيوته حوكا ، ويبنى كالنصور وكـورا ؟

هل يملأ الأغوار تبرا كالضحى ويرد كالغيث الموات نضيرا

أيلف كالليل الأباطح والرى والمنزل المصور والمهجوورا ؟

فأجبتها : كلا ، فقالت : سمه فى غير خوف : (كائنا مفرورا)

والى هنا تأخذ المواجهة طريقها الى التحول من مواجهة الحرف بالحرف الى مواجهة

الحرف بالسيف ٠٠ ان القوة الجاهلة ترفض أن تدينها القوة المفكرة وأن تحاصر هذا الحصار

العقلاني الرهيب فتلجأ الى ضرب الفكر ومصادرة حقه في الحلول على الأرض ٠٠ ان الشاعر يصل
بهذا الاستدلال العقلي والشعري مما الى قمة حصاره للقوة الحاكمة فتندفع هذه القوة في طريق
الارهاب والظلام :

فاحتدم السلطان أي احتدام	ولاح حب البطش في مقتنيـــــــــــــــــه
وصاح بالجلاد : هات الحسام	فأسرع الجلاد يسعى اليـــــــــــــــــه
فقال دحج رأس هذا الفلام	فأرأسه عبء على منكبيـــــــــــــــــه
قد طبع السيف لحز الرقاب	وهذه رقبة ثرثــــــــــــــــار
اقتله واطح جسمه للكلاب	ولتذهب الريح الى النــــــــــــــــار
ويهرع الجلاد الى انقاذ ما يريد سيده :	
سما وطوعا سيدي ، وانتضى	عضبا يعوج الموت في شفرتيـــــــــــــــــه
ولم يكن الا كبرق أضــــــــــــــــا	حتى أطار الرأس عن منكبيـــــــــــــــــه
فسقط الشاعر ممرورضــــــــــــــــا	يخدش الأرض بكلتا يديـــــــــــــــــه
كانما يبحث عن رأسيـــــــــــــــــه	فاستضحك السلطان من سجدتـــــــــــــــــه
ثم استوى يهمس في نفسهـــــــــــــــــه	" ذوجنة " أمسى بلا جنتـــــــــــــــــه

ولكن ٠٠ هل انتهى المشهد عند هذا الحد المساوي ؟ أبدا ٠٠ فالشاعر حين مات
فقد بدأ تاريخه الشعري على الأرض يحظى فعله الحقيقي ، أي أن الشاعر قد استحال بموقفـــــــــــــــــه
البطولي الى جوار موقفه الشعري الى تاريخ يلهم الآخرين :

أجل هكذا هلك الشعــــــــــــــــر	كما يهلك الائم المذنبــــــــــــــــب
فما غس في روضته طائــــــــــــــــر	ولم ينطق في السما كوكبــــــــــــــــب
ولا جزع الشجر الناضــــــــــــــــر	ولا اكتأب الجدول المطــــــــــــــــرب

هنا نلاحظ أن الظاهرة الشعرية المعاصرة تصوب عن خط الظاهرة الشعرية الخابرة ،

لقد كان موت البطل في الشعر العربي القديم يحيل مظاهر الطبيعة كلها - في الشعر - الى حزن
قائم وماتم لا يريم ، فالشجر ذابل ، والزهر مهج ، والريبع خريف ، والضوء شاحب ،
والسما بكا ، ولكن الموت هنا ظاهرة طبيعية لم تعطل في الروض غناء طائر ، ولا في السماء

تألق كواكبها ، ولا فى الشجر صبوة اخضراره ، ولا فى الجدود طاقة غنائه وخيرره ٠٠٠ ثم هو -
 أى الشعر المعاصر - يعطى من خلال ابرازه للموت فى هذه الوضعية الطبيعية المألوفة ، لكل
 المناضلين ، احساسا بحتمية الموت من جهة * ومعادية هذا الموت من جهة أخرى ، فلا
 يستشعرون فى مواجهته رهبا يشل فيهم اقتدارهم على الفعل البطولى ، أو يعطل فى سواعدهم فورة
 الاصرار على رحلة النضال والقتال ٠٠٠ وهكذا مات شاعرنا المتمرد على تأله القوة الجاهلة :

وكوفى عن قتله القاتل ————— بمأ جزيل وخذ أسير —————

فقال له خلقه السافل : ————— ألا ليت لى كرىوم قتي —————

ولكن الموت ناشر فى النهاية جناحيه على المقتول والقاتل ، تاركا ايقاعه الضخم فى بهو

القصر كما تروى حفيفه الباهظ على عتبة الكوخ ، هارتا من تأله السلاطين :

فى ليلة طامسة الأبرام ————— تسلى الموت الى القصر —————

بين حراب الجند والأسهم ————— والأسيف الهندية الحمرة —————

الى سرير الملك الأعظم ————— الى أمير البر والبحر —————

ففارق الدنيا ولما تنزل ————— فيها خمور وأغاريد —————

فلم يمد حزنا عليه للجبل ————— ولا ذوى فى الروض أمبود —————

ويلقى هناك - فى وادى المدم - السلطان والشاعر :

فى حومة الموت وظل البلى ————— قد التقى السلطان والشاعر —————

هذا بلا مجد ، وهذا بلا ————— ذل فلا باغ ولا ثائر —————

عانقت الأسمان تلك الحلى ————— واصطحب المقهور والقاهر —————

لا يجزع الشاعر أن يقتل ————— ليس وراء القبر سيف ورمح —————

ولا يبالي ذاك أن يحذل ————— سيان عند الميت دم ومسدح —————

وتأخذ الحياة طريقها الصاعد بلا انكفاء على بقايا الشاعر أو بقايا السلطان :

وتوالى الأجيال تطرد ————— جيل يخيب وآخر يفرد —————

أخنت على القصر المنيف فلا ————— خيل مسومة ولا زرد —————

ذهبت بمن صلحوا ومن فسدوا ————— ومضت بمن تحسوا ومن سمدا —————

ومن أذاب الحب مهجته
 وطوت ملوكا ما لهم عدد
 ومن تأكل قلبه الحسد
 فكأنهم فى الأرض ما وجدوا
 والشاعر المقتول باقية
 أقواله ، فكأنها الأبيد
 الشيخ يلمس فى جوانبها
 صوت الهوى ، والحكمة الولد
 (١)

ربما تكون نهاية القصيدة وعظية الى مدى ما ، ولكننا لا نخطئ ما فى القصيدة - ككل - من روح القص ، وتطور الرواية الشعرية ، وتبطين الشعر بالفكر ، وتجسيد المقولات فى مواقف وأشخاص .. الى جوار انسيابية الشكل ، ودماثة اللغة ، وتدرج القصيدة من نقطة البدء الى تعقد الحدث الى نقطة الانفراج ، وفقا لمقاييس الرواية الفنية القصصية مع التفات المسلم بسين طبيعة القص فى اطاره النثرى وطبيعته فى اطاره الشعرى .

* * *

فاذا تركنا ظاهرة الحماسة وظاهرة القص فى شعر التمرد على السلطان الى ظاهرة البناء الدراى الراى الى تجسيد موقف الشاعر فى مواجهة السلطان ، رأينا المسح ، والشخص ، والقضية ، والصراع ، والجدل الناهض بسبب تفجير الموقف وتحديده مما .. ورأينا كذلك مسحة من البطولة الأسطورية تستفيد من التراث الأسطورى فى شتى أشكاله ومضامينه ، لكن تحقق رؤيتها للجانب البطولى فى الشخصية الشعرية التى تتحدى بالكلمات سيف الخليفة ورضاس السلطان . فى قصيدة (تيمور ومهيار) للشاعر السورى أدونيس تأخذ الظاهرة الشعرية فى تمردها على السلطان شكل البناء الدراى الذى تجسد فيه كل هذه السمات التى أسلفنا .. ويأخذ تيمور دور السلطان أو القوة الخاشمة .. ويأخذ مهيار دور الشاعر أو الشعب أو الفكرة التى لا تموت .. وتقترب الأسطورة من تخوم الاسطورة المصرية القديمة ايزيس وأوزوريس .. ويتدخل الشاعر بفواصل نثرية ليوحى بجو المسح الكامل ، وليعطى للعمل كله نوعا من الايهام بالاقتراب الحميم من عالم الواقع :

فى البدء .. تشهر القوة الخاشمة سيفها فى وجه الفكرة الشاعرة فى محاولة لقصرها على الاجابة عن هذا السؤال : من أين ؟ وكيف خرجت القوة المفكرة من سجنها الوحشى على الرغم من كل الحصرات ؟

وتجيب القوة المفكرة : بأن الذى أخرجها سلطان لا يموت !!
وتحنق هذه الاجابة القوة الفاشمة فتمعن فى قتل الفكرة وتلقى لحمها طعاما بين يدي
الوحوش ، ولكن الوحش يرفض أن يأكل لحم الفكرة لأنه سيصير بها غيره ..
وتستعين القوة الفاشمة على الفكر بالسحر ، وهى حين تفعل ذلك فهى انما تعمل عن
افلاسها الفكرى والمضلى ، وترتدى مسج الخرافة الحائلة ..
ويصنع السحر بالأشياء كل ما يريد .. انه يغير الفصول .. ويحدد الواحد .. ويوحد
الأضداد .. ويقفنا على مشارف انتظار ما يمكن أن يفعل بالقوة الشاعرة ..
ولكن السحر لا يلبث هو الاخر أن يخر على ركبتيه للذى هو من طينة مجهولة الفروع والأصول
(الفكر) أو (الشمر) ..
وتأخذ القوة الفاشمة هيئة الجحيم والديان .. وتحبس الفكر فى قمم مصهور من النفط
والرصاص والكبريت والزرنيع .. فيصير الفكر ترابا .. أى خصبا .. ^{وتحركه} ~~فيخرج~~ ^{الريح} ~~فيخرج~~ منه
مهيار .. أى الفكر مرة أخرى .. ويستحيل الفكر ويصير .. يصير الى دم .. الى ماء ..
الى ولادة دائمة .. دائمة .. دائمة ..
وهكذا يأخذ البناء الدراى شكله المستقر فى تجسيد الصراع الهائل والتاريخ بين القوة
الفاشمة والقوة الشاعرة .. لينتصر فى النهاية للكلمة على السيف ، وللشاعر على السلطان ،
وللولادة على الموت :

- ١ -

" ردهة فى القصر ، تيمور وحوله حراس مسلحون "

تيمور (بخضب) :

هاتوه ..

هاتو حرم البركان ، هاتوا نهم الضباع

لفوه بالجرذان والأفاعى

هاتوه واسحقوه ..

(تنصب خشبة تخطيها أمشاط الحديد ، يمدد عليها مهيار ، يربط ، يجلد حتى

يتقطع لحمه ، يسمر رأسه بمسامير حमित فى النار ، يؤخذ الى السجن ، يبطح على وجهه ،

توضع اسطوانة من الحجر على ظهره ، تقيد بالحديد يده ورجلاه)

- ٢ -

(تيمور ، مهيار ، حراس مسلحون)

تيمور : ألم تكن في السجن ؟ كيف جئت ؟

هدمه ؟ انسلت من شقوقه ؟ أخرجك السجن ؟

مهيار : أخرجني سلطان

كالشمس لا يموت

كالانسان

كالبحر ..

نسخ الشجر ، التيار ،

وجه القمر ، الايقاع

في مسيرة الأفلاك في مدارها ،

أخرجني ...

سلطان

كالشمس لا يموت ، كالانسان

يمدد بين خشبتين ، يقطع رأسه ، يقطع جسده الى أجزاء صغيرة ترى في جب للأسود ،

الأسود لا تأكلها ، بل تنحني وتبتعد عنها .)

- ٣ -

(جمهور ، مهيار ، تيمور ، الساحر)

أصوت : شبيهه ، كأنه مهيار

يمود ، كيف عاد

يا سيد الأسرار

يا ساحر البلاد كيف عاد ؟

تيمور : شبيهه ؟ مهيار

أموت ، كل خلجة طاعون

أموت ٠٠ كل عضو يفر

من ثيابسى

يدور كالمجنون

مهيار ؟ عاد ، أين ٠٠ أين ساحر البلاد

ماذا ترى ؟ رأيت ؟ كيف ؟

الساحر : ٠٠٠ ثورا

أريد ثورا أسود الجبين والقرنين

تحت فكه السفلى شامتان

لكى أرى الاثنى كما يرانى

تيمور : أخرجه من قميصه ٠٠٠

الساحر : أمسخه ؟

تيمور : جرادة ، أو نملة عرجاء ، أو حرباء

الساحر : مر لى بكأس ماء

يجى الثور ، ينفت فى احدى أذنيه فتصير اثنتين ، ينفت فى الثانية فيصير الثور ثورين .

يأخذ هذا را يهدره ويحرثه ، نبت الزرع وأينع وحصد ، ندى وطحن وعجن وخبز وأكل فى ساعة

واحدة ، أخذ كأس الماء ونفت فيها . أعطاها الى مهيار وأمره أن يشربها ، يشربها مهيار

كلها .)

الساحر (الى مهيار) :

ماذا تحس الان ؟

مهيار : كل جزء

فى جسدى ينبوع

(يبتسم ، صمت)

واشتدت الحياة فى عروقى ٠٠٠

الساحر (الى تيمور بيأس) :

كأنه من طينة

مجهولة الفروع والأصول — أنت نار في الأرض

وهو نار في الأرض والسماء ،

وهو النفس المزروع

في رئة الحياة •

تيمور (بغضب الوحش) :

ان سيفي

أحد

ان فتكى

أشد

لن ينهش بعد الان

أنا هو الجحيم والديان

(يصنع من النحاس مثالا مجوقا بشكل ثور • يحشوه نفطا ورصاصا وكبريتا وزرنيخا • يدخل

مهيار في جوفه • يشعل فيه النار • يلتهب وينصهر ويتحول كل شيء الى رماد •

تهب ربح تملأ الفضاء سحابا أسود وروعدا وصواعق وأعاصير • يسود ما بين السماء والأرض •

ويكث الناس أيا ما حائرين لا يميزون بين الليل والنهار • يتحرك الرماد ويخرج منه مهيار) •

الراوى : وقيل عارت تمطر السماء

نارا على المدينة • استذلت

فانسحقت واحترقت

وبقيت زمانا

يخرج من أنقاضها دخان

يشمه الناس فيسقطون

موتى •

ومهيار دم وماء

والأرض مش وجهه •

تبدأ ، مثل صوته

(١)

والناس يولدون

هكذا يجسد الشاعر قضية المواجهة بين السلطان والشاعر في هذا الشكل الدرامسى الحاشد بالصراع والصورورة ، وهو شكل يعمق الاحساس بكل عناصر القضية ، ويضفي عليها لونا من الحركة الحية يكاد يوهم بواقعية اللواقعى ، وبإمكان غير الممكن على الاطلاق . . . وهذه مسيطرة أن تتمدد ظاهرة التمرد على السلطان في الشعر العربي المعاصر من خلال أشكال مغفيرة ، فتستفيد من كل شكل يمدى اقتداره على الفصل ، ويمدى احتوائه على عناصر البقاء في التاريخ .

وقد يأخذ هذا الشكل الدرامى عمورة الموقف الحوارى الماكس لتمرد الفقراء والشمراء فى مواجهة السلاطين والخلفاء ، وغالبا ما يتدثر هذا الموقف الحوارى بدثار الأسطورة الشفاف أو بدثار الخرافة الساذجة ، ليقر فى خلد المثلقى استمصاء الفكر على القنن من جهة . . . وتحليق الشعر على الواقع الضاغط من جهة أخرى . . . وربما كانت قصيدة (مرأة الفقير والسلطان) لأدونيس أمضا تشل هذا المنزع الأسطورى الهادف الى اعطاء التمرد وجهه البطولى المحجز الذى يرتفع به فوق إمكان التمزق والانهييار :

— : " ماذا ؟ ألا تخاف ؟ "

— : " لا قصب عندى ، ولا خراف "

ومرء ، غرزت فى مكان

أصابنى ، فانفتح المكان

وبان شق خن الدخان

من فمه ، وجاء ثعبان كبير أصفر

أخذته ، فركته

وعند ما حدثت فى رماده ، تلاشى . . .

— : " وحرس السلطان ؟ "

— : " طاردنى ، فجاء فرسانه "

وكتت فى خلوتى أنام ، فانتبهت

رأيت قدامى

نعامة ، أو ناقة بيضاء

نسيت ، لكنى

ركبتها ،

فأخذت تمشى

فى السقف ، والفرسان ينظرون

فبهتوا ، وسقطوا من خوفهم ، وماتوا

وبعد ها ، لم يجزؤ السلطان

على دخول بيتى . . . " (١)

وفى قصيدة أدونيس كذلك (المصر الذهبى) يبرز معنى المواجهة من خلال الموقف

الحوارى الراى الى اثاره الغضب لهوان الفكر فى نظر السلطة الحاكمة :

- : " جره يا شرطى . . . " .

- : " سيدى اعرف ان المقصده

بانتظارى

غير انى شاعر اعبد نارى

واحب الجلجله " .

- : " جره يا شرطى

قل له ان هذا الشرطى

هو من وجهك اجمل " .

اه يا عصر الحذاء الذهبى

انت اعلى . . . انت اجمل (٢)

* * *

(١) أدونيس - المسح والمرايا - س ٨٣ - ٨٤ .

(٢) أدونيس - أغاني مهيار الدمشقى - س ١٣٠ .

فإذا تركنا ظاهرة الحماسة ، وظاهرة القس ، وظاهرة البناء الدرامي في عكس مضمون
 تمرد الشاعر على السلطان . . الى ظاهرة التعبير بالصور والمقاطع المتناظرة والمتقابلة عن هذا
 المضمون ، رأينا أن التعبير هنا قد يتكى على التقاط مفردات الواقع اليومي ليجسد من خلالها
 أفكاره الغاضبة . . وقد يتكى على نبش الذاكرة ورواية الحاضر في صيغة الماضي ليدينهما جميعا . .
 وقد يتكى على هجاء الذات وتحريرتها في قسوة دامية ليبرر هجاءه للفكر والانسان . . . والشاعر
 حين يفعل ذلك إنما يفعله وهو واثق من أنه لا يحاول الرمز بقدر ما يحاول أن يجعل من رؤيته
 الشعرية في مواجهة السلطان كائنا حيا وفاقلا ، يرفض أن ينفى في ساحته ، تماما كما يرفض
 أن يرفض في ماتم الملايين . .

ان قصيدة (الأغنية والسلطان) للشاعر الفلسطيني محمود درويش ، تتكى على التقاط
 مفردات الواقع اليومي ، وتستحيل في لهب المواجهة الى كائن يحرك الفصول ، ويشعل البروق ،
 ويتنبا بالمواصف القادمة . . الى كائن يعذب ، ويسجن ، ويصادر ، ويهدر دمه ، ويستجوب ،
 ولكنها لا تصمت ، ولا تموت . . الى كائن يعطي بشارة الميلاد في كل وقت ، ويشعل لهب الثورة في
 كل مكان . . وأهدا لا تكف عن مناجزة السلطة بسيفها الباتر : (الكلمات) . كل أولئك في
 صيغة شعرية دثة تعتمد الصورة أساسا لتحريك الموقف في اتجاه الاثارة والاشتمال :

لم تكن أكثر من وصف لميلاد المطر

ومناديل من البرق الذي يشعل أسرار الشجر

فلماذا قاوموها ؟

حين قالت : ان شيئا غير هذا الماء يجري في النهر ؟

وحصى الوادي تماثيل . . وأشياء أخر

ولماذا عذبوها ؟

حين قالت ان في الغابة أسراراً وسكينا على صدر القمر

ودم البلبيل مهدور على ذاك الحجر ؟

ولماذا حبسوها ؟

حين قالت : وطني حبل عرق

وعلى قنطرة الميدان انسان يموت
وظلام يحترق ؟

غضب السلطان

والسلطان مخلوق خيالي

قال : ان الصيب فى المرأة

فليخلد الى الصمت مفنيكم وعرشى

سوف يمتد من النيل الى نهر الفرات

اسجنوا هذى القصيده

غرفة التوقيف خير ، لهدوء الأمن ..

خير عن نشيد ، وجريده .

أخبروا السلطان أن الريح لا تجرحها ضربة سيف
وغيوم الصيف لا تسقى على جد رانه أعشاب صيف
وملايين من الأشجار تخضر على راحة حرف

غضب السلطان .. والسلطان فى كل الصور

وعلى ظهر بطاقات البريد

كالعزامير نقى ه وعلى جيبهته وشم الصبيد

ثم نادى .. وأمر ..

أقتلوا هذى القصيده

ساحة الاعدام ديوان الأناشيد الحنيده ↓

أخبروا السلطان أن البرق لا يحبس فى عود ذره

للأغانى منطق الشمس وتاريخ الجداول

ولها طبع الزلازل

والأغانى كجذور الشجره

فاذا ماتت بأرض ، أزهرت في كل أرض
 كانت الأغنية الزرقاء فكره
 حاول السلطان أن يطمسها
 فعدت ميلاد جمره !
 كانت الأغنية الحمراء جمره
 حاول السلطان أن يحبسها
 فاذا بالنار ثوره !
 كان صوت الدم مغموسا بلون العاصفه
 وحصى الميدان أفواه جراح راعفه
 وأنا أضحك مفتونا بميلاد الرياح
 عندما قاومنى السلطان
 أمسكت بمفتاح الصباح
 وتلمست طريق بقناديل الجراح
 اه كم كنت مصيبا
 عند ما كرت قلبى ..

(١)

لنداء العاصفه ! !

أما قصيدة (حكاية المبنى الحزين) للشاعر صلاح عبد الصبور ، فانها تتكى على نبش
 الذاكرة ورواية الحاضر في صيغة الماضى لادانتهم مما .. فاذا عرفنا أنها تعبره شعيرة لهزيمة
 الخامس من حزيران ١٩٦٧ ، وللسلاطين العصريين الذين أقنعوا المرحلة باغلائهم الفكرى
 والسياسى والعسكرى ، ثم جاءت الهزيمة فمرت أعماقهم المنخوة الزائفة .. اذا عرفنا ذلك عرفنا
 أن الحاضر المدان هو حاضر هذه الهزيمة ، وأن حكاية المبنى هى حكاية الجح الذى تركته فى
 جبهة الجيل هذه الهزيمة .. وتبدأ الحكاية باسترجاع المبنى لبعض من ذكرياته القاسية فى
 (ذلك المساء) متكئا فى حكايته على التعبير بالصور ، وتقابل المقاطع وتناظرها :

حدثتموني عن سنابك مجنحه
 تفتق الشرار في أهلة الماذن
 عن عصبة من السيوف لا تغل
 قد أعمدت في الصخر ، لا تسل
 الا اذا قرأتم دونها أسماءكم
 يا عصبة الأماجد الأشاوس الأحامد الأحاسن

وقلتم :

يا أيها المظني غفنا
 مسمل الصينين في حضرتنا
 لحنا يثير زهونا
 ويذكر انتصارنا
 (اذا تحين ساعة موعودة ، نعيم في أشراتها
 لم تنخلع عن غيمها الا لنا
 الساعة التي تصير فيها خوزة الشيطان
 كأسا لخمير سيد الفرسان) *

ويستطرد المظني - محتذرا عن استطراده - ليحكى عن أجزائه الثاوية في قلبه :

وصنعتي يا سادتي مظني
 محائق قيثارتى ،
 فوادى المطعون بالسهام الخصبه
 صندوق سرى ،
 خزنة القناع ، روضتي وقبرى
 أزرع فيها جثتى ، خلعتيها في زمني المفقود
 أدفنها في خلوة الوجد ، اذا داهمني المساء
 بدون أن أعد له
 زادا من الحشيش والنساء

أكشف عنها الكفنا

أقيمها ، أنيمها ممدودة ، أطرد عنها الوسنا

أنظر في عيونها الماسية البكاء

ثم أولى هاربا للكأس والبكاء

وهذه الجثث :

الجثة الأولى لطفل جائع فقير

دفتها عند زمان موغل في البعد والعتامه

بكيت حينما دفتها

بكيت وانكسرت وانعصرت

بكيت وانتسخت

بكيت حتى كدت أن أنحل كالخبار

أو أذوب كالغمامه

عيني عليها ، سادتي الفرسان

(فجاءة نمت على أكتافها رأسان

فواحد ، ملتمع المينين ، للأمام ترنوان

واخر تمقد عيناه بلا أجفان

نائمة الحدقة في قفاه

كانه ثعبان

محدرة ، نختصر الكلام

فالجثث الكثيره التي دفتها عاما وراء عام

تريد أن تنصام

وبعد أن يدبر الراوى بينه وبين الجثث المقتولة المدفونه فاصلا من الحوار الحزين ،

يستترسل في احتطازان آخر قصير ويرجو أن يكون نافعا :

وموقفي يا سادتي في اخر المر

أربعة نحن من الصحاب

صهح البلاط ، والموعظ الرسى ، والمراف ، والمنفى

وكلنا بدون أسماء ولا سيوف

وكلنا مؤجر بالقطعه

ونستعير ثوبنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبيننا صداقة عميقة ، كالفجوة ! !

ثم يعود المنفى الى ما جرى في ذلك المساء ، فيتحدث الى سادته الأماجد الأشاوس

الأحامد الأحاسن ، الذين يجمعون في ذواتهم العالم بأسره ، ويديهي أن الراوى هنا يسخر

سخرية لاذعة من السلاطين المحدثين :

في ذلك المساء

يا سادتي الأماجد ، الأشاوس ، الأحامد ، الأحاسن

يا زينة المدائن

يا أنجم السارى

مفرقين في البلاط تزدادون روعة وحسنا

فان تجمتم

فنور كل كوكب يخامر النور الذى يبثه رفيقه

ولا يذوب فيه

(أقولها صدقا ، ولا أزيد فيه)

الله ، ما أعظمكم ، وما أرقمكم ، وما أنبلكم ، وما أشجكم ، وما

أخبركم بالخيل والطمان والضراب والكمائن

والفتح والتميم والتدمير والتحبير والتسطير والتفكير والتخريب

والتجريب والتدريب والألحان والأوزان والألوان والبناء

والغناء والنساء والشراء والكراء والعلوم والفنون

واللغات والسمات ...

وباختصار

أنتم هدية السماء للتراب الأدنى

نحن حفنة الأموات

وشارة على اقتدار الله أن يخلق أمثالا من الهانين

" ليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم في عشرين "

أقولها صدقا ، ولا أزيد فيه

أقسم بالموتى الذين يخبشون تحت جلدي •

ثم يتحدث عن معاناته ، وعن الفرق بين حزنه هو وحزنهم هم :

في ذلك المساء

كنت حزينا مرهقا في ذلك المساء

لعلكم لا تعرفون الحزن يا سادتي الفرسان

(وان عرفتموه ، فهو ليس حزني)

حزني لا تطفئه الخمر ولا المياه

حزني لا تطرده الصلاة

قافلة موسوقة بالموت في الحرار

والأشباح في الجرار ، والندم

على وحدي أن أقودها اذا دعنا النفير

نفير نصف الليل

أهوى بها ممزقا على أخلاف نوقها

الى مخاور النسيان والعدم

قافلة موسوقة بالموت والنشور

على وحدي أن أجرها من كهفها القبور

أقودها ثانية على حبال الشمس

حتى أواني غدها المقدور

حزني لا يفنى ولا يستحدث

ويصر سلاطين العصر المهزومين على أن يخفى المبنى ، فيفضحه الحزن الثاوي في قرارة
 لحنه الفئائي .. انهم يريدون غنا زهوهم وانتصارهم ، ولكن المبنى لا يرى فيهم غير مهزومين ،
 أو قلّة :

غيت ، كان في قرارة اللحن

ما لم أجد كتمان من وحشة وحزن

وقام منكم سيد ، لعله ساقى الحرس

(لأنه يمشى وكفاه الى الأمام)

وشدني من أذني بهمسه المبحوح

أكتم عنك أم أبج ؟

أكتم عنك أم أبج ؟

وارتعدت موتاي في داخل المكسوريا سادتي الأجداد

وانشك من ساقى الى حنجرتي عظامي المدببه

وحلق الخوف على فضاء ما ترى عيوني المنسكبه

وربما سألته لأنه اتكا وما فوق بعضه ، وزاد :

" وشت بك الأنعام أيها الغلام

(سنى تقارب الخمسين ، ربما يكون هذا اللفظ إشارة الوداد)

في صوتك الخفيرة منشرخه

مشبهه القصد ، غريبة المرام

كان شكا ساخرا كالجثة المنتفخه

يطفو ويهوى في مدى لهاتك المسلخه

بعد قليل من زمان

طردت من بلاط القصر يا سادتي الفرسان

صرت ابن سبيل جائعا مهان

حتى أنت خيول عصبه الشيطان

إذا بكم تمضون كالنمامة المجنحه

وا أسفا قلوبكم مسافحه

ويقدم المغنى اعتذارا تأخر عن أوامره :

كت أحس سادتى الفرسان

أنكمو أكفان

(١)

وكان هذا سر حزنى ! !

* * *

أما قصيدة (هوامس على دفتر النكسة) للشاعر السوري نزار قباني ، فإنها تتكى على هجاء الذات وتمزيتها فى قسوة دامية . . وعلى الرغم من أنها تنوع على نفس اللحن الأساسى الذى نوعت عليه قصيدة (حكاية المغنى الحزين) وهو لحن تشرح الوضعية الحضارية المتخلقة التى أفرزت هزيمة ١٩٦٧ ، إلا أن صوت الهجاء هنا هو صوت الشاعر نفسه . . والتوجه بالادانة والانتهاج يجرى من الشاعر وليس من المغنى والأغنية . . كما تميل اللغة الشعرية فى قصيدة نزار الى التسيط وارتفاع المفردة النثرية الموفلة أحيانا فى نثرتها . . ربما لأن الشاعر ينص فى مفتتح قصيدته اللغة القديمة ، والكتب القديمة ، والفكر القديم . . وربما لأنه كان فى أعقاب الهزيمة يمدوحا بما حدث ، وغير صدق أن حجم هذا الانهيار يمكن أن يكون حصاد التهيئة الاعلامية الخارقة التى صورت القوة العربية فى صورة خرافية . . وربما لأنه أراد أن يهدم - بالتمرد على كل شئ - كل شئ فى حياتنا المهزومة لينهض البناء الجديد على أساس جديد . .

وإذا كان هجاء الذات وتمزيتها فى قسوة دامية قد مر من خلال التعبير بالصور والمقاطع المتناظرة والمتقابلة وأفاد من ذلك قيمة فنية ، فان هذه الوضعية الفنية لم تضاف الى العمل الشعرى هنا قيمة موضوعية زائدة كما حدث فى قصيدة (حكاية المغنى الحزين) وقصيدة (الأغنية والسلطان) حيث أعطى التعبير بالصور والمقاطع ، لهاتين القصيدتين ، بعدا أعمق من مجرد الفضب والتمرد والاحتجاج ، وهو بعد الانتماء الى تقنية العمل الفنى ، فجاء التعبير أعمق من المباشرة ، وأروع من التقرير . . فان هجاء الذات فى هوامس نزار غلب عليه الفضب الشعرى فأنساه أن يعمل على تركيب القصيدة تركيبا داخليا صادرا عن حس فلسفى يتوجه الى الفكر حين هو متوجه الى العاطفة ، ويتوجه الى التاريخ حين هو متوجه الى الزمان الاثنى ، ولكن كل ذلك

لا ينبغي أن يصرفنا عن مباحة هذه القصيدة بالريادة ، فهي أول قصيدة تعبر واقع المهزومة ،
ومعد هنا انهمرت بكائيات الشعراء كالفيضان •

في المقطع الأول ينحى الشاعر الى اصدقائه كل الأشياء القديمة ، فيهيئ المتلقى بذلك
لقبول طوفان الغضب القادم من عمق القصيدة على الانسان والتاريخ ، ينحى لهم اللغة القديمة ،
والكتب القديمة ، والكلام المثقوب كالأخندية القديمة •• ومفردات الصهر والشتية •• ونهاية
الفكر الساقط الذى قاد الى المهزومة •

وفي المقطع الثانى ينقل الشاعر احساسه بالفشيان فى مواجهة كل شئ •• فى مواجهة القوائد ،
وضفائر النساء ، والليل ، والأستار ، والمقاعد ، وكل الأشياء التى نحس لها فى أفواهنا
طعم الملح •

وفي المقطع الثالث يبرر الشاعر احتداه واحتداده وتحوله عن الهمس الى الانفجار ، ويناجى
وطنه الخائب عن وعيه فى تمرد مأساوى :

يا وطنى الحزين

حولتنى بلحظة

من شاعر يكتب شعر الحب والحنين

• لشاعر يكتب بالسكين •

وفي المقطع الرابع يضع الشاعر الفن خلف قضبان الاتهام ، لأنه عاجز عن التمييز عن
مأساتنا التاريخية فان ما نحسه أكبر من أوراقنا ، ولأنه هكذا ، فلا بد أن نخجل من أشعارنا •
وفي المقطع الخامس يدخل الشاعر فى مباراة ضد كل ملامحنا الحضارية ، التى عبرت عن
نفسها ليس فى الفعل وإنما فى الكلام :

إذا خسرتنا الحرب •• لا غرابه

لأننا ندخلها

بكل ما يملك الشرقى من مواهب الخطاب

بالمفترقات التى ما قتلت ذبابه

لأننا ندخلها

بمضيق الطلبة والربابه •

وفي المقطع الثالث عشر يتردد الشاعر على التاريخ ، وعلى فهما للتاريخ ، وبعد أن كان يدين الكتاب وحضارة الفكر عاد يطالب من جديد بكتاب جديد وفكر جديد ، فنحن في النهاية نطل على العالم من خلال الكلمة والكتاب ، ان السرايين التي نحيا في ظلامها لن تجدى ، وكذلك الذقون الطويلة والنقود المجهولة . ان شاء ريهيب بشعبه أن يجرب تحطيم الأبواب ، وغسل الأفكار والثياب . ان يجرب قراءة الكتاب ، وكتابة الكتاب . ان يجرب زراعة الحروف والرمان والأعنان ، ان يجرب الابحار المغامر الى بلاد الثلج والضباب . ان يرفض وشم الوحشية المصوق على يديه وعينيه حتى استحالت عيناه الى شيء يشبه موانئ الذباب ! !

وفي المقطع الرابع عشر يدين الشاعر الحاضر الفارق في الخرافة ، ويتساءل عن مضمون الحكم التاريخي بخيرتنا ، ويتساءل في أسى غيمان : (هل نحن حقا خير أمة أخرجت للناس) ؟ ويرفع أصابع الاتهام في وجه أيا منا الفاجعة الدائخة بين الزار والشطرنج والنحاس ! !

وفي المقطع الخامس عشر يجسد الشاعر ادانته للحاضر في قضية بذاتها :

كان بوسع نطفنا الدافق في الصحارى

أن يستحيل خنجرا من لهب ونار

لكنه . . .

واخجلة الأشراف من قريش

وخجلة الأحرار من أوس ومن نزار

يراق تحت أرجل الجوارى .

وفي المقطع السادس عشر يشهر الشاعر سيف التمرد في وجه الجموع الفارقة في كذب

القول والسلوك :

نركض في الشوارع

نحمل تحت ابطنا الحبالا

نمارس السحل بلا تبصر

نحطم الزجاج والأقفالا

نمدح كالضفادع

نشتم كالضفادع

نجعل من أقراننا أبطالاً

نجعل من أشرافنا أئدالا

نرتجل البطولة ارتجالاً

نقصد في الجوامع

تتابلاً ٠٠ كسالى

نشطرا الايبك ، أونوءلف الأمثالا

ونشخذ النصر على عدونا

من عنده تعالى ٠

وفي المقطع السابع عشر يتوجه الشاعر بتمرد ه الجارى الى السلطان ، معرباً أساليبه الدموية

في حكم الجموع ، وفاضحاً دور جلاديه ومخبريه ، وصارخاً في وجهه بقضية انفصاله عن قضية

الانسان :

لو أجد يضحني الأمان

لو كنت أستطيع أن أقابل السلطان

قلت له : يا سيدى السلطان

كلايك المفترسات مزقت ردائى

ومخبروك دائماً ورائى

عيونهم ورائى

أنوفهم ورائى

أقدامهم ورائى

كالقدر المحتوم ، كالقضاء

يستجوبون زوجتى ،

ويكتبون عندهم أسماء أصدقائى

يا حضرة السلطان

لأننى اقتربت من أسوارك الصماء

لأننى ٠٠ حاولت أن أكشف عن حزنى ، وعن بلائى

ضرت بالحذاء
 أرغمنى جندك أن اكل من حذائي
 يا سيدى .. يا سيدى السلطان
 لقد خسرت الحرب مرتين
 لأن نصف شعبنا .. ليس له لسان
 ما قيمة الشعب الذى ليس له لسان ؟
 لأن نصف شعبنا محاصر كالنمل ، كالجرذان
 فى داخل الجدران
 لو أجد ينفخنى الأمان
 من عسكر السلطان

قلت له : لقد خسرت الحرب مرتين

لأنك انفصلت عن قضية الانسان .

وفى المقطع الثامن عشر ينحى الشاعر فى خزن مأساوى ضياع الوحدة المختالة ، التى كان يمكن

أن تكون عاصما من هذه المهزائم النكراء

وفى المقطع التاسع عشر يتطلع الشاعر الى جيل بديل .. جيل غاضب يفلح الافاق ، جيل

ينكش التاريخ من جذوره ، وينكش الفكر من الأعماق ، جيل مختلف الملامح ، لا ينفرو ولا يساح ،

جيل لا ينحنى ولا يحرف النفاق ، جيل رائد عملاق .

وفى المقطع الأخير .. يتوجه الشاعر الى هذا الجيل الأمل ، وينيط به قضايا تصحيح

التاريخ :

يا أيها الأطفال

من المحيط للخليج ، أنتم سنابل الامال

وأنتم الجيل الذى سيكسر الأغلال

ويقتل الأفيون فى رؤوسنا ، ويقتل الخيال

يا أيها الأطفال ، أنتم بعد طيبون

وطاهرون كالندى والثلج ، طاهرون

لا تقرأوا عن جيلنا المهزوم يا أطفال

فحن خائبون

ونحن ، مثل قشرة البطيخ ، تافهون

ونحن ، مخورون ، مخورون كالنحال

لا تقرأوا أخبارنا

لا تفتنوا آثارنا

لا تقبلوا أفكارنا

فحن جيل القئ ، والزهرى ، والسعال

ونحن جيل الدجل ، والرقص على الحبال

يا أيها الأطفال

يا مطر الريح ، يا سنا بل الامال

أنتم بذور الخصب في حياتنا المقيمة

(١)

وأنتم الجيل الذي سيهزم المهزوم

قد يلفت في هذه القصيدة أنها كلها ليست محضة لمواجهة السلطان ، وهذا هو

ظاهر القضية ، ولكن قليلا من تعمق العلاقات في هذه القصيدة يؤكد أن الشاعر قد توجه ضد

البدء لفاجرة السلطة والسلطان ، واذ كان قد هجا الجماهير فانما كان هجاؤه لها محاولة

لحفزها على رفض الخنوع لمثل هذه السلطة المتهرئة ، أو محاولة لحفزها على تعديل سلوكها

الحضارى ، لتكون قادرة تاريخيا على انجاب الأبطال التاريخيين ، الذين يدلون من السلاطين

الزائفين للقادة الحقيقيين . . . وفي الحالتين انما يتوجه الهجاء الى السلطان الحاكم الذى لم

يستطع أن يكون على مستوى السلطة الحاكمة ، والى السلطان الحاكم الذى لم يستطع أن يكون على

مستوى الحلم التاريخى . . . والى السلطان الحاكم الذى لم يستطع أن يعطى الشعب هويته ،

وهكذا يضع التمرد شروطه الحضارية — من خلال التمييز بالصور والمقاطع المتناظرة والمتقابلة —

لتعلية السلوك الانى للحاكم من جهة ، ولتهئية المناخ الحقيقى لقدم البطل التاريخى من جهة

أخرى ، وهى شروط رائجة بكل المقاييس !!

* * *

فإذا تركنا هذه الظواهر في شعر التمرد على السلطان الى ظاهرة الارتكاز على نقطة محورية
 والتمدد منها هنا وهناك ، رأينا أن الشاعر يستهدف للوقوف في بحر الظلام ، وفي ابار الصمت
 العميقة السوداء ، لأنه كان معنى السلطان ويستهدف لامتلاك الحب والفناء ، لأنه قتل
 صاحب الجلالة السلطان وهكذا ارتكز الشاعر على نقطة محورية هي موقفه من السلطان ،
 وتمدد بها الى الوقوع في الظلم حين أجبر على الفناء المنافق ، والى الوقوع في الابار حين أجبر
 مرة أخرى على الفناء والنفاق . . . ثم تمدد بها الى امتلاك الحب والفناء حين تجاوز موقف المعنى
 الى موقف الثائر ، وموقف المنافق الى موقف التمرد . . . يقول البياتي في قصيدته : (ثلاث
 رباعيات) :

- ١ -

رأيت في المنام

محبوتي ، عارية ، ترقس في كأس من المدام

أردت أن أشربه ، لكنني غرقت في الكأس وفي الظلام

لأنني كنت معنى صاحب الجلالة السلطان

- ٢ -

أردت أن أعانق الأطفال في الطريق

أردت أن أشعل في قصائدى الحريق

لكنني غرقت في صمتي ، وفي بحر حياتي الأسود الصميق

لأنني كنت معنى صاحب الجلالة السلطان

- ٣ -

وضعت قلبي في انا ، ووضعت السيف في انا ،

محبوتي امتلكتها ، تقطر من شفاهها الصهباء

صدحت بالفناء

(١)

لأنني قتلت ذا الجلالة السلطان

وفي قصيدة (سأنيب لك خيمة في الحدائق الطاغورية) يركز البياتي على الثورة كنقطة

محورية ، ويتمدد بها حتى يشارف القاتل ، ويتمدد بها حتى يشارف المنتحر ، ويتمدد بها حتى يشارف المخمور . . ثم يتمدد بها ليوافق الثائرة والثورة ، كل أولئك ليظفر في النهاية برقبة السلطان ، ولكن من خلال الحركة الثورية وليس من خلال الخيانة أو الغياب المخمور :

في وجه المدن الخائنة المومس أرى قبلة

وأجز بسكيني رأس الملك - الطاغية - الجزار

في وجه الليل الأعى أقتل نفسي منتحرا

في حانوت الخمار

في وجه الشمس الحمراء

يحمل تابوتي للمنفى الفقراء

في وجه الأرض الحبلى

أسجد مأخوذا للنار

سأدق عليك الأبواب

سأدق عليك الأبواب

(١)
أيتها الثورة ، يا حبي الأول ، يا رايت الأمل الحمراء .

* * *

ونواجه آخر ظواهر شعر التمرد على السلطان ، وهي ظاهرة التقاط لمحة أو موقف حضارى يعكس روح المفارقة بين وضعية الكلمة الرامية للشاعر . . ووضعية السيف الرامز للسلطان ، وما بين الوضعتين من تفاوت يضع الكلمة في السفح والسيف على قمة الامتلاك . . والشاعر هنا حريص على أن يدين هذه المفارقة غير الحضارية من خلال تقرير الواقع وخلخلته بالانتكاء الكامل على تضخيم صورة الهوان والاحتقار والضياع التي يعيشها الفكر في ظل السلطة الناشئة . . ثم بالتلويح الجارح بمصر الانتصاف للفكر ، وأقول شمس السيف والسلطان .

والموقف الحضارى الذى يرتكز عليه الشاعر لابرار روح المفارقة المنشودة قد يكون موقف
الفكر فى مواجهة الارهاب الفكرى الذى يريد على كتمان الحقيقة العلمية التى توصل اليها وأصر على
صوابيتها ، فيجئ الشاعر ويعكس القضية العلمية ليثير أكبر كم من احتقارنا للسلطة الجالدة ،
ثم يفجر الحقيقة العلمية ويعلنها فى النهاية ، كما فعل جاليليو فى القديم :

إذا أردتم سادتى فالأرض لا تدور

ولا يخطئ نصفها الديجور

ولا تضم هذه القبور ..

الا الدجى ولعب الأطفال والزهور

وكما كان وما يكون

مقدر مكتوب

فأنتم الأسياد

ونحن فى بلاطكم طنافس وخدم نسوس فى الحظائر الجياد

ونحن فى الحرب لكم أجناد

نموت من أجل عميون ققط الأمير

ولمعان ذهب اللصوص والتجار فى خنادق المهجير

ونحن فى جنارة الشروب

شعب فقير جائع مغلوب

استباحه المغول

إذا أردتم سادتى ، أقول

ما قاله الشاعر للسلطان

عبر عصور القهر والهوان

فنحن بركان بلاد خان

وشورة ليس لها أوان

إذا أردتم سادتى فلتسكتوا الشاعر ولتحطوا القيثار

ولتوقفوا الأنهار

فمصركم مضى الى الأبد
ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور
والأرض رغم حقدكم تدور
(١)
والنور غطى نصفها المهجور

وقد يكون الموقف تجسيدا للعلاقة التاريخية بين الشاه وأجد رعاياه وما بين الطرفين

من روح المفارقة الفاجعة التي تبرز في وضعية كل منهما هكذا بلا تبرير :

الموت عدل - حسنا ، فلتكن الحياه
عادلة ، وليمنح الشحاذ عرش الشاه
فمصطفى مات على الرصيف في الظهيره
والشاه مات فوق صدر الدمية - الأميره
مخدرا وعاريا
وعندما بكاه شاعر البلاط ، نج الكلب عليه باكيا
ولبس المهيج السواد
حزنا على سيده
حزنا على البدر الذي غاب في البلاد
ومصطفى في حفرة مهجور
عيونه فارغة وأنفه مكسور
ومصطفى الاخر في الحقل على مسحاته يخور
مهمشا منخور
عيونه جا حظة ووجهه مجدور
يستقرىء الأرض ، ويمضى باحثا فيها عن الجذور
السندباد من هنا مر ، وموت هذه المصور
وألف نمة بنت وهدمت قصور
وهو على مسحاته يدور

والشاه في بلاطه مخمور

يخرق في الحرير والأطياب

ويطعم الكلاب

— الموت عدل — حسنا ، فليضرب الشاه على قفاه

(١)

حتى يموت ، ولتكن عادلة يا سيدى الحياه .

* * *

هذه على وجه التقريب هي أبرز ظواهر شعر التمرد على السلطان في الشعر العربي المعاصر ، ربما يكون بعضها قد استقر وأصبح ظاهرة مكتملة ينوع عليها الشعراء كأساس من الأسس التعبيرية الواضحة ، وربما يكون بعضها في طور التكوين أو النمو ما يزال . . ولكنها في النهاية تكاد تشكل الواجهة العامة لأبرز ظواهر التمرد على السلطان في الشعر العربي المعاصر ، لم تحاول هذه الدراسة أن تقتنصها من مجرد التجريد النقدي الشائع في الحياة الأدبية ، بقدر ما حاولت اقتناصها من جدل الاستقصاء والاستقراء للنصوص والظواهر الشعرية ، فان فاتها شيء ، فلأن الساحة متعددة ، والمجى بلا حدود .

x x x

الباب الثالث

ظواهر التمرد الاجتماعي

الفصل الاول : التمرد على التفاوت الطبقي

الفصل الثاني : التمرد على القيم الاجتماعية

الفصل الثالث : التمرد على الواقع الحضاري

كان التمرد الاجتماعي في الشعر العربي المعاصر وليد احساس عام بفداحة العلاقات الاجتماعية الجائرة في كل منحنى من مناحى الحياة العربية : سياسيا ، واجتماعيا ، وحضاريا . . . بمعنى أن قلة قليلة من جماهير الأمة كانت تحتكر النفوذ في كل مظهر من هذه المظاهر وتتداول هذا النفوذ جيلا بعد جيل . . . وكانت الكثرة الساحقة من جماهير هذه الأمة مطحونة بواقعهما الطبقي الأدنى ومحكومة بالبقاء في قاعه ، ومحرومة حتى من التطلع الى عدل اجتماعى يمكن أن يقرب تقريبا حقيقيا بين طبقات هذا المجتمع ، وكانت ثور بين الحين والحين ثورات اجتماعية ربما تكون قد أفلحت في تكوين احساس مشترك بين الجماهير بضرورة المساواة والعدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص ، ولكنها لم تنجح كثيرا في تطبيق النظرية على الواقع ، والمثال على حركة الوجود الحسى ، فبقيت العلاقات الاجتماعية تئن باستمرار من ظهور طبقة اقطاعية جديدة ، بوجه جديد ، وبأسلوب جديد . . .

ولكن الطبقة المثقفة في مختلف جوانب العالم العربي لم تستسلم لهذا الواقع الباهظ ، وانما أخذت تهزه من قواعد هزاعنيفة ، وكانت ترى أن طريقها الى تغيير مثل هذا الواقع لا يكمن في الثورة المادية عليه فحسب — فكم من انتفاضات حدثت ولكنها لم تغير سوى السطح الخارجى للنظام الطبقي — وانما يكمن في الثورة الفكرية على ما فيه من وضعية عشوائية تضع قانون التفاوت بنأى حتى عن مجرد المناقشة والحوار مستعينة في دعم هذه الوضعية الشاذة بالظلام الفكرى الذى كان يسود المرحلة ، ويخلف المضمون الثقافى الذى يقدم الى جماهيرها . . .

وقد قاد هذا التحول الهائل في السياسة والدين والفكر والاجتماع رجال من أمثال : محمد عبده ، والكواكبي ، ومصطفى كامل ، وقاسم أمين ، وسعد زغلول ، ولطفى السيد ، وغيرهم ، على تفاوت في الحضور الزمنى والفكرى بين هؤلاء جميعا . . . ان الحقيقة الموضوعية تنطق بعق التحول الهائل الذى أحدثه أو مهد له هؤلاء ، فأخذت الجماهير العريضة تضيق ضيقا واعيا بحقائق التفاوت الطبقي ، وأخذت كذلك تنضو عن كاهلها عبء كبير من المسلمات الاجتماعية والدينية والفكرية ، وكان الشعر من وراء ذلك ومن أمامه يحدو الى ضرورة الثورة ، ويعمل على اشمال جذوة الغضب ، ويؤهب لمحاولات التغيير . . . مما يؤكد أن نهضة شعرية حقيقية كانت

تدق على الأبواب في اصرار هناك .

(. وكانت هناك نهضة لاحياء الثقافة العربية القديمة وتحقيق التراث الذي تركه أعلام الفكر والأدب في الحضارة الاسلامية ، وقد تولى اذكاء تلك النهضة وحمليتها من أن تقضى عليها الدعوات التجديدية المتطرفة طائفة من أعلام البحث والتحقيق أمثال : " أحمد تيمور " و " شكيب أرسلان " و " محمد كرد علي " . وكانت هناك أيضا نهضة علمية تحاول الخروج بالتعليم من نطاق اعداد موظفين محدودى المعرفة الى افاق البحث الحر والمشاركة في العلم فى ميادينه الربحية التى جاءت بها الحضارة الحديثة ، وقد تجلى مظهر هذه النهضة فى انشاء الجامعة الأهلية التى أصبحت فيما بعد " الجامعة المصرية " الرسمية . . وكانت هناك أيضا نهضة ثقافية عامة تجلت فى التصانيف المختلفة وفى المجلات والصحف اليومية المتعددة ، فزأينا مثلا " شبلى شميل " يبشر بنظرية التطور ، و " يعقوب صروف " يخذى القارىء العربى بمادة علمية مبسطة ، و " لطفى السيد " يوجه الأفكار الى الأسس التى تتوافر بها تربية الفرد والجماعة) (١) .

وكان من نتائج الاحساس الحاد بخطر التركيب الاجتماعى الذى أشاعته روح التحول فى كل شىء ، أن أخذ الشعر العربى يقود معركته بلا توقف ضد مظاهر التفاوت الطبقي من جهة وضد مظاهر الجمود على أشتات من القيم العتيقة من جهة أخرى حتى ان هذا الشعر قد أخذ يعكس وضعية المعارضة كأنها غاية فى ذاتها ، وتلك سمة من سمات الجموح نلمحها فى كل طور من أطورا التحول والانقلاب فى الفن والحياة ، الا أن الظاهرة العامة أخذت بعد ذلك تتسق مع منطقها الطبيعى ، فأناط شعر التمرد بكامله عبء معارضة الفادح والمتهورى فى الملاقاة الاجتماعية والقيم التراثية على السواء

وإذا سلمنا بأن هناك تعارضا حتميا بين الفنان والمجتمع ينشأ من جمود المجتمع على أنماطه وتقاليد ، فى مواجهة ضيق الفنان بوضعية الجمود على كل الأنماط والتقاليد ، فان هذا التعارض ينشأ أساسا ليس من شعور الفنان بالاختياز على العالم القائم فحسب كما يقول (توماس مان) (٢) ، وانما من شعوره الطاغى بأن وضعية التركيب الاجتماعى فى شكلها المتخلف تقضى

(١) محمود تيمور - اتجاهات الادب العربى فى السنين المائة الأخيرة - ص ٣٣ .

(٢) انظر : الروىا الابداعية (جمع هاسكر بلوك ، هيرمان سالنجر) مقال الفنان والمجتمع ، لتوماس ممان - ص ١٣٥ .

أساسا على عناصر التفوق الذاتى والجمعى ، وأيضا على عناصر النبوغ الشخصى والموضوعى . . . أى أن تشوه العلاقات الاجتماعية يصيب الفرد المتفوق بالاحباط والسقوط ، ويصيب البيئة الفكرية — موضوعيا — بالتمزق والانهييار ، فلا يبقى هناك أمل فى أن ينبغ الفرد أو تنبغ الجماعة ، كذلك لا يبقى هناك أمل فى أن تمتاز البيئة الفكرية بلون من ألوان الامتياز . . . فاذا عارض الفنان أو تلميذ بقضية التمهد هذا الفصل المصادم من التزامه المطلق بقضية التمهد للتفوق الذاتى والخيرى ، وأيضا بقضية التمهد للنبوغ الشخصى والموضوعى ، وليس من مجرد احساسه المتضخم بالامتياز على العالم كما يقال .

من هنا كان شمر التمرد الاجتماعى يبدأ من نقطة الالتزام بقضية التثوير لصالح التطور ، لأنه يعرف جيدا أن الثبات تعجز عند وضعية واحدة بينما تنتقل الحياة فى كل لحظة من النقيض الى النقيض . . . ان بعض قيم اليوم كانت بعض جرائم الأمس ، وكذلك فان العلاقات الرابضة خلف كل تركيب اجتماعى تتشكل بشكل هذا التركيب المستحدث والصائر بلا جمود .

قد نتساءل :

اذا كان شمر التمرد هكذا صائرا أبدا ، فمن أين يتأتى له أن يكون ظاهرة —

الظواهر ، وهذه بطبيعتها تحتاج الى مساحة زمنية تتخلق داخلها وتتحور لتصبح قضية — أو ظاهرة ؟

ان هذا التساؤل مشروع من جهة ، وغير ذى موضوع من جهة أخرى . . . لأن مشروعيته

ينبثق من ملاحظة الحركة فى سرعتها وجريانها بحيث يصعب على الفكر الناقد أن يسلم بإمكان تشكل

ظاهرة من الظواهر وسط هذا الدوار السريع . . . ولأن عدم مشروعيته ينبثق من ضرورة الوعى

بأن التمرد الذى يقفنا أمامه كحقيقة نقدية كاملة هو تمرد فرض نفسه على الفن والتاريخ مما بما

هو ظاهرة فنية تخلقت داخل أطوارها التاريخى ، وأتيح لها من خلال الفعل ورد الفعل جميعا

أن تصارع تيارات معها وضدها وتفرض حلولها من خلال هذا الصراع الرهيب ، والا لما أتيح

لنا أن نقف حيالها دارسين أو متأملين .

هذا جانب . . . والجانب الاخر ، أن أى ظاهرة فنية لا تولد هكذا كاملة ، وانما تحتاج

الى ممارسات صعبة ومكررة تثبت من خلالها جدارتها بالبقاء ، وشمر التمرد الاجتماعى واحد من

هذه الظواهر الفنية ، أخفق ووفق ، حاول وكبأ ، ثم حاول ونهض . . . صادم كثيرا من قيم

التفاوت وكثيرا من قيم التخلف ، ولكنه لم يجهز على كل هذه القيم في جولة واحدة ، لقد قطع أشواطاً غنية وتاريخية حتى أتيج له أن يظفر ببعضها وأن يظفر ببعضها ببعضه ، ثم تخلف في النهاية صورة هذا الصراع الهائل كما نراها الآن ٠٠٠ واذن فالقيم التي يصاولها شعر التمرد لا تستسلم طفرة واحدة ، ولا تلقى سلاحها في لحظة ثم تخذل إلى البوار ٠٠٠ على النقيض ، إنها تظل تقاوم بلا هوادة ، وتقاوم إلى آخر أيامها ، مما ينتفى معه أن تكون حركة شعر التمرد حركة صائرة أبداً على المستوى التاريخي الذي تنمى معه اللحظات ٠٠ ان الأصح هنا أن يقال : ان شعر التمرد صائر نعم ، ولكن على المستوى التاريخي الذي تعد فيه اللحظة إلى جيل أو بعض جيل ، لأن القيم التي يصاولها تستمد عناصر وجودها من أزمان متواصلة ، وعسير أن تعلن عن بوارها هكذا من أول جولة ، ان هزيمتها تحتاج إلى مساحة زمنية مائة لرسوخ جذورها في التاريخ ٠٠ فاذا تم للتمرد الاجتهاد عليها ، صار إلى مواجهة غيرها ، وهكذا ينبغي أن نفهم صيرورة شعر التمرد ، وهو فهم صميمي في هذه الدراسة ، وربما كان محورا من محاورها الأساسية .

ويتجاز شعر التمرد الاجتماعي عن غيره من شعر التمردات الأخرى بكونه شعرا عاملا في نقض بناء التقاليد التي تحكم حركة الاجتماع البشري ، أي بكونه شعرا متحركا على أرض الواقع بكل ثقله الوجودي ، يناجز على جنباته قيم التخلف ، والظلم ، والسيطرة ، والابتزاز ، وفرض الارادات ٠٠ أي أنه يصير حركة عضوية من حركة الواقع في سعيها إلى الأفضل والأعدل ، بكل ما يعني ذلك من مكابدة ، ومماناة ، واحتكاك ٠٠ وليس مجرد تمرد سالب مسحبي إلى عوالم الذات المادية أو الشعرية ، مسترسل في دوامة البكاء الرومانس على ضياع الجنة الموعودة ، أو الحلم الأسطوري المنشود على أرض الواقع .

ان في هذا التمرد السالب — كما يرى ألبير كامو — خيانة لأصول التمرد ، لأن التمرد

(١)

الراشد (يسعى إلى العمل في المجتمع ليحقق نفسه تحقيقاً أفضل ، بدلا من أن يرفضه) .

وهو راشد ليس لأنه (يحمل) في المجتمع فحسب ، ولكن لأنه يعمل عن (معرفة)

ووعي بما يعمل ، وإنما يقترن التمرد بالقدره حين يتمرد الانسان ليهدم عن معرفة ويبني عن

معرفة ، ولو كان كل هدم تمردا محمودا لكانت الخازات في جوف الأرض سيدة التمرديين

والمثقفين • لأنها تنطلق مع الزلزال فتهدم عن الشمال وعن اليمين (كما يقـول
(١)
المقـاد •

* * *

التمرد الاجتماعي اذن تعبير عن ضيق الفنان بفداحة التفاوت الطبقي ، ورفضه لفلـظ
القيم المتخلفة ، ومعارضته للجمود في كل شيء ، وشورته في وجه الانسحاب والسلب ، وقد برزت
هذه الظواهر الأساسية كلها في الشعر العربي المعاصر ، وجسدها شعراء المرحلة تجسيـدا
حقيقيا يعبر عن ايمانهم بقضية الرفض لمواضعك الاجتماع والفن التي كانت تسود هنا وهناك ••
ففي قصائد التمرد على التفاوت الطبقي لم تعد هناك قداسة مخلوعة على طبقة بذاتها ، وانما على
النقيض بدت هذه القصائد كأنما تريد أن تجرم هذه الطبقات وتخلع شيئا من القداسة على
عذابات الطبقة الكادحة ، ربما لأنها تريد أن تنتقم لتاريخ الحرمان من تواريخ البشم ، وللجماهير
الساغية من النخبة المتخمة ، وهكذا يأخذ رد الفعل شكلا من أشكال الجموح الذي يمكن
الأشياء من النقيض الى النقيض ••• كذلك نجد في شعر التمرد على التقاليد والقيم ليس ثورة
على شيوعها وتأصلها فحسب ، وانما محاولة لتجميل أضرارها حتى ولو كان القبح هو هذا الضد
النقيض •• وفي هذا الاتجاه بالذات نستطيع أن نزعم أن كسب الفن كان كبيرا ، لأن المجاهيل
التي ارتادها - بعد أن كانت محرمة عليه بقانون غير مرئي - وسعت من رقعة الأرض التي يتحرك
عليها ، وأتاحت له أن يخني للألم والقبح والاثم غناء الفنان المتعاطف مع ما في هذه المعاني من
مأسوية شفيفة صادرة أولا وأخيرا عن الذات الانسانية بما هي عالم مائج بضروب شتى من الألوان
والأطياف والظلال ، لأن الشعر يحيط بالوجود وينطلق في كل الاتجاهات : (فترسم ريشته
المليح والقبيح ، وتتناول المترف والمبتذل ، والرفيع والوضيع ، ويخطئ الذين يظنون أنه
خط صاعد دائما ، لأن الدعوة الى الفضيلة ليست مهمة الفن بل مهمة الأديان وعلم الأخلاق)
•• ولأن الشاعر المعاصر يؤمن (بجمال القبح ، ولذة الألم ، فهي كلها أشياء صحيحة في
نظر الفنان ••) ومثل هذا نستطيع تطبيقه في معارضة شعر التمرد للجمود - وشورته في وجه
الانسحاب والسلب •• انه ينشب أظافره في لحم اضرارها بلا هوادة •

(١) عباس محمود المقاد - بين الكتب والناس - ص ٦٠٩ •

(٢) نزار قباني - طفولة نهد - المقدمة •

وفي المقطع السادس يرجع الشاعر مأساتنا الى ضورنا الحضارى ، ويؤكد في يقين شمى
 أن السرفى مأساتنا راجع الى أن صراخنا أضخم من أصواتنا ، وسيوفنا أطول من قاماتنا .
 وفي المقطع السابع يوجز الشاعر القضية فى مقولة فادحة يقذف بها فى وجوهنا على هذا

النحو الدامغ :

خلاصة القضية

توجز فى عبارته

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح جاهليه .

وفي المقطع الثامن يقرر أن الانتصار ثمنه الحقيقى ، الذى ليس بالقطع نايًا ولا مزمارًا :

فبالنأى والمزمار لا يمكن أن يحدث انتصار .

وفي المقطع التاسع يوصى ايامة موجمة الى حصاد المهزبة الجديدة ، رابطًا بينها وبين
 المهزبة القديمة على أرض فلسطين السلبية ، مشيرًا باصبع الاتهام الى ما يسود حياتنا من ارتجال ،
 والى ما جره علينا هذا الارتجال من ضياع كلفنا خمسين ألف خيمة جديدة .

وفي المقطع العاشر يرفض الشاعر أن يبارك العلاقة بين انسان المنطقة المهزوم وبين القوى

الخالقة ، صارخًا فى وجهه : لا ترفع صوتك فأت هانف نفسك الأول :

لا تلمنوا السماء

اذا تخلت عنكم . . لا تلمنوا الظروف

فالله يوتى النصر من يشاء

وليس حدادا لديكم يصنع السيوف .

وفي المقطع الحادى عشر يعكس الشاعر احساسه بالاحباط فى مواجهة ما يسمع من نبأ

فارغ المضمون ، ويوجمه هذا التباين الأجوف ، ويصرخ : لا أريد أن أسمع مزيدا من
 كذب الشعارات .

وفي المقطع الثانى عشر يجسد فهمه للمهزبة ، ويرجمها الى أصولها التاريخية وليس الى

شكلها الخارجى ، فاليهود لم يدخلوا الينا من حدودنا الجغرافية ، ولكنهم تسربوا الينا
 من عيوننا الحضارية .

هكذا ينظر شعر التمرد الى الموضوعات والقيم الصادقة للعرف الاجتماعى والعرف الفنى ،
انه ينزع عن كل شىء قداسته الموروثة ، ويقحم بالشعر أبعاء كل شىء ، فاذا هو خاضع بالضرورة
لمنطق الفن لا منطق الأخلاق . . انه يحاكم الظاهرة الموضوعية من خلال خضوعها أو تأبيها على
منطق الفن ، وليس يهتم بعد ذلك أن تكون نسكا أو دعاة ، مهادنة أو مصالحة ، عرفا
أو انتفاضا . . وبهذا كسب الشعر للفن أرضا واسعة ومحاور أساسية استطاع من خلالها أن
يعطى قيما جمالية فى الوقت الذى كان يعكس فيه قيما غير جمالية ، وأن يكشف على خارطة الذات
بعض مناطقها المجهولة المليء بأسرار العظمة والهبوط !

وربما — حين نخلس الى الشعر — نستبين من هذه المحاور أنماطا تؤكد كلها أو بعضها
أن اقتحام شعر التمرد لهذه المجاهيل كان فاتحة تآلق وازدهار لهذا اللون من ألوان التعبير
الفنى . . وتدفع الحركة النقدية لاعطاء هذا اللون من التقييم ما يستحقه أو قل ما يضعه فى مناطه
الحقيقى من حركة الابداع .

ونحن لا نغامر حين نؤم بأن مجالات شعر التمرد الاجتماعى قد تتراخى فى بعض الأطوار
التاريخية وقد تضمر فى بعضها الآخر ، وأن مدى تراخيتها فى طورنا التاريخى — منذ أوائل القرن
المشرين حتى الان — كان من الاتساع والاندفاع بحيث شمل مناطق التعبير عن غباء التفاوت
الطبقي ، وضرورة الثورة على كثير من القيم الاجتماعية ، وحتمية انعتاق المرأة من أسر العبودية
الاجتماعية ، ثم محاولة تجاوز التحرير الى ألوان من التمرد الهائلة للمشاعر الانسانية والمواقف
الأنثوية المتسمة بكثير من الجرأة وحرارة التعبير . . وقد يتخطى هذه التخوم الخطرة الى
مناطق أكثر خطورة وتفجرا ، ربما كانت الى اداة الحس الدينى أقرب منها الى محاولة
المساءلة والبيان . . أى أن التمرد الاجتماعى فى الشعر العربى المعاصر سلط غضبه
وانقضاضه على طبيعة العلاقات الاجتماعية فى شكلها الطبقي من جهة ، وعلى طبيعة العلاقات
الاجتماعية فى شكلها النوعى من جهة أخرى ، فزلزل كثيرا من القواعد المستقرة الهادئة ، وغير
كثيرا من المفاهيم السائدة ، وأتلف لكثير من قيم التحرر القاسط والمضحرف أن تفرض
حلولها على واقع الحياة الاجتماعية .

الفصل الأول :

التمرد على تفاوت الطبقي

كان التفاوت الطبقي في أشكاله المتنوعة وأنماطه المتغايرة مدفا من الأهداف التي حاول
شعر التمرد الاجتماعي ضربها والانتصار عليها ، لأنه — من خلال رؤيته المثقفة — يؤمن بأن
المساواة — وليس التفرقة — هي منطق الأشياء ، وقانون الاجتماع السديد . . . يقول الزهاوي :

يبتغي الشعب أن يرى للمساواة شعولا وأن يزيل الفروق —
يبتغي الشعب أن يطالب حرا ، يبتغي الشعب أن يسير طليقا
يبتغي الشعب أن يعيش رضيا واغرا العز ، أو يموت حنيقا —
(١)

ان شعر التمرد الاجتماعي في هذه الأبيات يواجه التفاوت الطبقي كقضية موضوعية عامة تتعلق
بحرية الشعب ، ولكنه في أبيات أخرى يواجه القضية بثورته على مفرداتها ورفض أن تستحيل العلاقة
بين الذين يملكون والذين لا يملكون الى بذل احسان من الأعلى الى الأدنى ، أو اقتصاب المشرق
والجهد مقابل لاشء . . . يقول الجواهري :

يا نظام الاحسان والصدقات واقتطاع الأجزاء والنفقات

من حساب الأسلاب والسرقات

واحتضان اللقيط في الطرقات

واختيار القانون للطبقات

بوقت ترم بالمواقف

يربأ الكون واثقا مقداما ماشيا — والأنوف رغم — اماما

غازيا بورة المقول اقتحاما

تاركا خلفه الرباء خطاما

(٢)

أن ترى أنت للشعوب نظاما

ويكاد الشعر في هذا الصدد أن يقدم للقضية ، وأن يؤصل لرفضها بنطق العقل

وليس فقط بمنطق الحس الشعري . . . يقول الزهاوي :

ان من كدوا يزرعون البقاعا أشبموا غيرهم وياتوا جياعا

رج المالكون للأرض غضبا وضي كد الزارعين ضياعا

(٣)

يفقر الدهر ألف بيت ليغني واحدا من أفراد جماعا

(٢) محمد مهدي الجواهري — مجلة الطريق ٢

(١) جميل صدقي الزهاوي — الباب — س ٢٤٦

(٣) جميل صدقي الزهاوي — الثمالة — س ٥٦

وهو حين يحاول تأصيل القضية هكذا من وجهة عقلية جارية على منهج الفكر المنطقي لا يخلع عليها برود المنطق ، وإنما يشحنها بمقدمات مهيجته تستثير في المتلقي عناصر الرفض والغضب ، ثم يخلص إلى نتيجة عاقلة ، ولكنها تصيب العقول المتلقى بدوار مخيف مخيف !! ويتناول الشاعر محمود حسن اسماعيل القضية بكثير من الغضب الثوري في وجه التفاوت الطبقي ، ويرى في هذا التفاوت رقا ينبغي أن يحاصر وأن يضرب ، فليس من العدل أن يسغب الزان ويتختم العاقل :

عبد الدهر في التبت والتسيب يدعو ، والريح تذرو دعواه
 والمظالم حوله من بنى الفأس طواهم في أسره من طواه
 عبدوا الأرض من قديم ، وغت بهم الطير ، والرعي والمياه
 وهم ضائعون ، في كل حقل موكب للهوان يُخزي رُباه
 ويد تحفن التراب لأخرى ، رزقها من ترابها منتهاه
 تبذر الحب ، ثم تسقيه بالدع وتبلى عروقها في صباه
 وهو في صبره يواعد بالقوت ، ويفتر بالاماني شذاه
 ويحين الحصاد يوما بكفيها ولم تدر كفيها من جنابه
 رجعت بالفراغ والجوع والحرام من كل ذرة في حصاه
 تجد الرق في الطريق فان سمت إلى الخطو ، عاجلتها عصاه
 تجد الرق في الحديث فان خفت إلى الهمس حاذرتها الشفاه
 تجد الرق في الهواء ، فما تنسم الا هجيريه ولظواه
 ضرب الرق في الفضاء ، فلم يبق فضاء لكائن في حمواه
 غير طاع وظالم ومستبد ورث الظلم جده وأبواه
 حسب الأرض ملكه ، وعباد الله رقا لكأسه وهواه
 يفرس الناس وهو يجنى ، ويجنون فيتمس كل خير حشاه
 وينامون في الحظائر عارين وتشقى من الفسار ذراه
 وينادي عليهم فيرى الرحمة إلا يجيب الا صداداه
 واذا كلبه تأذى من التخمة ضجت حياتاه لأذاه

والملايين حوله تنفث الموت وتسقى براحتيه — رداه
 بالرقى والتمايم الزرق والأوهام تلهي مريضها عن أساه
 قصة من عجائب الرق مرت حول كوخى ، ولم يزل فى كـراه
 (١)

ان الشاعر لا يريد أن يقص قصة رقيق الأرض كما يخيل الى النظرة المستعجلة ، ولكنه يريد
 من خلال تصويره لجوانب المأساة أن يجسد بشاعة التفاوت الطبقي ، وأن يضع الصورة بعد الصورة
 ليكشف من احساسنا بضخامة المأساة ، وأن يفجر مشاعر الغضب من خلال اتكائه على التناقض الحاد
 بين واقع الفلاح الكادح وواقع السيد البشم الذى تعدى بشمه منه الى كلبه المترف ، بينما تتضور
 الجموع العاملة من حوله ، وترج تحت نير الظلم والكتب ورق الحاجة والجهل والافتيات .

وعلى هذا اللحن ينوع الشاعر القروى ، ممبثا كلماته بزفرات الغضب ، ناثرا فى وجسسه
 الجموع الجبانة التى تستسلم لهذه الوضعية الفاحشة ، وصافعا شره القلة التى داست وتدوس فوق
 أعناق القيم التى ينبغي أن تحكم الملائكة الحميمة بين المترين والمتخمين . . يقول الشاعر القروى :

بكيت على الشعب الذى ضاع مجده	وحانت له فى المكرمات وفساة
وأصبح بارود الحماسة عنده	رمادا أثار نغمه الزفرات
فما قام فيه سيد يستثييره	على الظلم لما اشتدت الأزمت
ومك كما مات الكرب مجاعة	ومن حوله الأجراء والخزمت
بل اختطف التخوم لقمة جائع	فيايتها فى جوفه جمرات
إذا وفر العرش الرغيف ولم ينس	رغيف ، فان الباخلين زناة
وان قتل الفقر اليتيم ولم يجد	مخيئا ، فان الموسرين جناة

ولكن البكاء تحت قدى هذا التفاوت الطبقي أو فوق تاريخه لا يغير من الواقع الخليط ،
 ولا ينتصف للجماهير من السادة . . من هنا انبعث صرخة الشاعر العراقي محمد صالح بحر
 المعلوم داعية الى تنحية الضجل واغراق الأرض بالدم ، بديلا عن تأوهات الحزن ، وشكايات
 الخائمين :

حلقت اهك شكوك على جاحدى فضلك ليلا فى السما

(١) محمود حسن اسماعيل - قاب قوسين - س ٢٤ وما بعدها .

(٢) رشيد سليم الخورى - ديوان القروى - س ١١٢ - ١١٣ .

فاستحالت شهباً ترى المار وترى من لا يراعى الذمما
فاترت الزرع ونح المنجلا عنك حيناً ، واملأ الأرض دماً (١)

ويتوجه المقاد الى العامل - كما توجه بحر العلوم الى الفلاح - ليثير غضبه وانتفاضة
ويمارأذنيه بصليل القيود التي تكبل واقعه في محاولة صادقة لتثويره على وضعه ، وتحميسه للنضاب
والتمرد والنضال . . يقول المقاد من قصيدته (دار الصما) التي ألقاها في دار الصما عند
افتتاحها في صيف سنة ١٩٢٥ :

لا يكن من بنى الكتانة باع يملأ الناس دوره وهو خيال
ويكيل النضار وهو دماء جمعت من مصارع الاجال
كيف ترى عناية الله أرضا باء فيها المجد بالاقبال؟
ينسج الخزوالحرير ويمشى حافيا في الرقاع والأسمال
ويشيد القصور وهو شريد في زوايا الكهوف والأطلال
ويدر الغنى وما في يديه شبة الوالدين والأطفال
يهب المترفين عمر فراغ وعوباكي الأيام ، باكي الليلالي (٢)

وجار الشاعر العراقي حافظ جميل في قصيدته (أصنام المال) بهذه النغمة الماردة :

تشقى الألوف لتضفى حول طاغية يزهو على جبروت الله طغيانا
وتحرم الرزق كي يجبى لمرتزق بالقسرحينا وبالتضليل أحيانا
لم يحزن البدو من جوع بطونهم الا ليصبح كرش الشيخ ملانا
ولو أذا ابوا لرغد العيش شحمتهم شدا على البطن يا قوتا ومرجانا

وفي قصيدة (تنوية الجياع) للشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري ، تتألى روح

الثورة الضاربة على كل جوانب التفاوت الهمجى ، ولكن الشاعر يتخذ لقصيدته شكل الثورة الساخرة ،
فيغنى للكذب ، وللوعود الخاتلة ، وللتخلف ، وللجوع ، وللظلم ، وللارهاب ، وللقمع ،
وللتخويف ، وللفساد ، وللتفاوت الباهظ . . . وهو في غنائه الساخر لهذه القيم المتهرئة المرفوضة

(١) انظر : الشعر العراقي الحديث - للدكتور يوسف عز الدين

(٢) عباس محمود العقاد - خمسة دواوين للعقاد - س ٤٣٣

(٣) حافظ جميل - نبض الوجدان - س ٢٥

انما يخرس سكين اذ انت لهذه الأشياء في لحم الكلمات والحروف ، فتحس من خلالها بأن وراء كل
خلجة ونهضة يدا قابضة تلحج بالوعيد ، وسيفا ظامًا يتوفز للانقضاض . . . يقول الجواهري :

نأى جياح الشعب نامى حرسك الهبة الطمام
نأى فان لم تشبمى من يقظة ، فمن الطمام
نأى على زيد الوعود يمداف فى غسل الكمام
نأى تزرك عرائس الأحلام فى جنح الظلام
تنثورى قرص الرغيف كـدورة البدر التمام
وترى زرائبك الفساح مبلطات بالرخام

ان حس السخوية الفاجح يتوهج من خلال السطور فى هذه الأبيات ، ان الجوع ، والوعود
الزائفة ، وشبح الرغيف وليس الرغيف ، هو زاد رحلة الكادحين المحذيين فى الأرض ، ولكن
الشاعر يضغط بسيف سخرته على جرح الموقف فى بيته الأخير : (وترى زرائبك الفساح مبلطات بالرخام)
لأن المفارقة الأساسية هنا أن الذين لا يجدون أعشاشا للنوم ينهمم الشاعر على حلم أن (تبلط)
زرائبهم بالرخام !!

والشاعر ينهم جياحه على كل ما هو موقظ مؤرق ممزق : على الكرب الجسم ، وعلى حد
الحسام ، وعلى المستنقعات واللجج ، وعلى نغم البعوض ، وعلى صدر العمراء ، وعلى ايقاع
السياط . . . ان الشاعر ينهم جياحه على كل هذا المذاب ليش باستحالة النوم ، وبختمية التمرد ،
وبغلاظة حس السيد الفاجح (مجيع الشعب) أو (اله الحرب) العاثت فى الأرض الفساد :

نأى تصحى ، نعم نوم المرء فى الكرب الجسم
نأى على حممة القنا ، نأى على حد الحسام
نأى الى يسوم النشور ويوم يؤذن بالقياس
نأى على المستنقعات تموج باللجج الطوامى
زخارة بشذى الألقح يمدده نفع الخزام
نأى على نغم البعوض كأنه سجع الحمام
نأى على هذى الطبيعة لم تحل بها " مياى "
نأى فقد أضفى العمراء عليك أثواب الشمام

ناي على حلم الحواصد عاريك للحزام
 متراقصك والسياط تجد عزما بارتزام
 وتغازلي والناعمت الزاحفات من الهوام
 ناي على الأذى وتوسدى خد الرغام
 واستفرشى صم الحصا وتلحفى ظلل الغمام
 ناي فقد أنهى " مجيع الشنب " أيام الصيام
 ناي فقد غنى " اله الحرب " الحان السلام

ان تأكيد الثورة من خلال نقض الثورة ، وتحريض الجموع على التمرد من خلال تحريضها
 الظاهري على الاستسلام ، وادانة التفاوت في كل أشكاله من خلال التطويب الشكلى لهذا التفاوت .
 انما هو افعال في الاتجاه نحو السخرية بكل ما هو استسلام أو خنوع أو تفاوت ، ثم هو أعمق ايقاعا
 في نفوس المتلقين بما هو صدم بدئى لطبيعة التلقى عندهم ، حين يستشعرون غرابة المواجهة ،
 أو بكرة الاحساس بهذا المنزع التمييزى القائم على تأكيد النفي من خلال تأكيد الايجاب .
 ويمضى الشاعر في طريقه الى تأكيد الحس المساوى الناهض على أساس المفارقة والسخرية
 بواقع التفاوت الباهظ . . فيدين الوعود الذليلة ، والمظت البالية ، والخطب الجبابة ، والفقر
 الخائن ، والمرن المزق ، والايطان الكاذب : كل أولئك من خلال واقع السخرية الشاعرة
 التى ترفض فيما هى تؤكد ، وتدين فيما هى تبارك :

ناي جياح الشنب ناي الفجر اذن بانصرام
 والشمس لن توءديك بعد بما توجه من ضرام
 والنور لن " يحى " جفونا قد جبلن على الظلام
 ناي كصهدك بالكرى ويلطفه من عهد حرام
 ناي . . غد يسقيك من غسل وخرأف جمام
 أجر الذليل ، ورد أفقده الى العليا ظوامسى
 ناي وسيرى في منامك ما استطمت الى الامام
 ناي على تلك المظت الفر من ذاك الامام
 يوصيت أن لا تطعمى من ما ريك فى حطام

ناي فنومك خير ما حمل الموهج من وسام
 ناي جياح الشعب ناي برئت من عيب وذام
 ناي فان الوحدة المصما تطلب أن تنامى
 ناي جياح الشعب ناي ، النوم من نعم السلام
 تتوحد الأحزاب فيه ويتق خطر الصدام
 تهذا الجموع به وتستغنى الصفوف عن انقسام
 ان حماقة أن تشقى بالنهوض عصا الرؤساء
 والطير أن لا تلجئ من حاكمك الى احتكام
 النفس كالفرس الجموع وعقلها مثل اللجام
 ناي فان صلاح أمر فاسد في أن تنامى
 والمروة الوثقى اذا استيقظت تؤذن بانقسام
 ناي والا فالصفوف تثول منك الى انقسام
 ناي فنومك فتنة ايقاظها شر الأقسام
 هل غير أن تتيقظ ، فتعاودى كره الخصام

ويمطف الشاعر الى لون من السخرية المارة واللافتة بقوى الاستغلال الطبقي في المجتمع ،

مؤهبا لاندفاع الوعى الجماهيري من عقاله :

ناي جياح الشعب ناي ، لا تقطع رزق الأنعام
 لا تقطع رزق المتاجر ، والمهندس ، والمحامى
 ناي تريحى الحاكمين من اشتباك والتحام
 ناي توق بك الصحافة من شكوك واتهام
 يحدد لك القانون صنع مطاوع سلس الخطام
 خل " الهمام " بفضل نومك يتقى شر الهمام
 وتجنبى الشبهات فى وعى سيوصم باجترام

ويشهر الشاعر سيف سخريته على القاعدين ، محرضا لهم على النهوض والغضب ، صارخا

فيهم : لقد تمبتم من الرضوخ والجمام ، فتحركوا الى لحظة فعل ٠٠ ان التلقى ليشر بالخشيان

لهذه البلاد الفاجحة التي تحكم سلوك الجماهير المكبله بواقصها المخيف ، وفي هذا ينجح
الشاعر تماما حين يثيرنا على هذا الوضع ، ويحركنا في اتجاه مناقض له بلا حدود :

نأى فجلدت لا يطيق اذا صحا وقع السهم
نأى وخلي الناضين لوحدهم هدف الروامى
نأى وخلي اللائمين فما يضيرك أن تلامى
نأى فجدران السجون تصح بالموت الزوام
ولأنت أحوي بعد أيتاب الرضوخ الى جسام
نأى يوح بشارك " الزعما " من داء عقام
نأى فحقت لن يضيع ولست غفلا كالسوام
ان "الرعاة " الساهرين سيفضونك أن تضامى

ان الشاعر هنا بتحديد الرعاة - الذين هم أساسا قتلة الجماهير وسراقها الحقيقيون -
كمنقذين لهذه الجماهير ، انما يضع القضية على مستوى التضاد الحقيقي المفجر لشلالات التمرد
والانتفاض . . . لأن القاتل لا يمكن أن يكون منقذا ، ولأن السارق لا يمكن أن يستحيل حاميا
وهكذا يضغط الشاعر على عنصر المفارقة والتضاد . . . معطيا كل مضامينه من خلال عكسها
ونقيضها . . .

ثم يختتم الشاعر رحلته الساخرة بتنوع اخر على هذا اللحن الأساس ، داعيا الى رفض
النوم والاستسلام والطاعة والمصالحة والخباء ، من خلال الدعوة الى عناق النوم والاستسلام والطاعة
والمصالحة والخباء ، ليصق حس المفارقة من جهة ، ثم ليسخر بواقع مرذول وعرفوس من جهة
أخرى ، ثم ليوحى بأن الصرخة التعاليمية انما يرسلها الشعر في صحراء ، وأن الثوير الدائب
انما يسلط على جسد الظاهرة التي تساقطت في ابار البلاد والفراغ :

نأى على جور كما حمل الرضيع على الفطام
وقعى على البلوى كما وقع الحسام على الحسام
نأى على جيش من الالام محتشد لهم
أعطى القيادة للقضاء وحكميه فى الزمام
واستسلمى للحادثك المشفقت على النيام

ان التيقظ لو علمت طليعة الموت — زمام
والوهى سيف يبتلى يوم التقارع بانثام (١)

* * *

وإذا كان شعر التمرد الاجتماعى قد ناهض التفاوت الطبقي الناشئ عن اختلال في العلاقة بين المواطن والمواطن ، فإنه ناهض التفاوت الطبقي الناشئ عن اختلال في العلاقة بين المواطن والمستعمر الدخيل ، لأن هذا المستعمر الواغل لم يتكف باحتلال الأرض واغتصاب حرية الوطن ، ولكنه راح يستنزف اقتصاد البلاد ويضيع شعوبها الكادحة . . . وإذا كان شعر التمرد الاجتماعى هنا لا ينفصل عن الظاهرة الكلية ، ظاهرة التمرد على المحتل سياسيا واجتماعيا وفكريا وعسكريا ، إلا أننا في مجال الدراسة مضطرون الى افراد كل نوعية من هذه النوعيات ، مع تسليط الهدى بأن شعر التمرد الاجتماعى فيه من النبض السياسى والنبض الفكرى أصداً لا تخفى ولا تخيم ، إلا أننا نضعه هنا لغلبة الطابع الاجتماعى عليه دون سواه .

يقول حافظ ابراهيم في تساؤل مشحون بالمرارة والغضب :

أيها النيل كيف نمسى عطاشا في بلاد رويت فيه الأمانا
يرد الواغل الغريب فيروى ونوك الكرام تشكو الأواما (٢)

وإذا كان الماء في النيل هو رمز الخير المختص ، فإن النفط هو رمز الخير المختص في صحراء العراق . . . ومن هنا كانت صرخة الصافي النجفي وتساوله الحاشد بانفعال الرفض :

ما للفرات يسيل عذبا سائفا عجبا ، وورد بني الفرات أججاج
الفقر أجدى في بنيه ، وانما ماء الفرات المسجد الوهاج
والنفط يجرى في العراق ومالنا ليلا سوى ضوء النجوم سراج (٤)

* * *

ويخرج شعر التمرد الاجتماعى من اطار الثورة على التفاوت الطبقي في شكله القائم بين المواطن والمواطن ، وشكله الأقم بين المواطن والمستعمر ، ليثور على نوعيات أخرى من التفاوت الفاحش

(١) محمد مهدي الجواهري — ديوان الجواهري — ج ١ ، ط ٥ — ص ٣٩ وما بعدها .
(٢) حافظ ابراهيم — ديوان حافظ ابراهيم — ج ١ ، ص ٣١٢ .
(٣) شاعر عراقى يفتلى شعره بالثورة والمناذاة بانصاف الطبقات .
(٤) انظر : الشعر العراقى الحديث — للدكتور يوسف عز الدين — ص ٢٣٣ .

الشير لبراكين الغضب . . . فملا حين ينظر الشاعر الى أضرحة الأولياء ، وما يتدقق في صناديقها
من نذور ، بينما تتصور الجموع الهائلة من جوع وحرمان ، يرسل صيحته الداوية عندها بهذا
الفهم المفلوط لطبيعة الحس الديني المركز في طبائع البشر ، تمردا على وضعية أن يظل هذا
الفهم ممشيا في رؤس الجماهير :

وألف ألف ترزق الأموات	أحياءنا لا يرزقون بدرهم
قامت على أحجارها الصلوات	من لي بحظ النائمين بحفرة
بحر النذور ، وتقرأ الايات	يسمى الأنام لها ويجرى حولها
(١) ووسيلة تقضى بها الحاجات	ويقان هذا القطب باب المصطفى

ولا أظنني في حاجة الى التأكيد على أن شاعرنا لا يتبنى أن يكون قطبا مكان هذا القطب ،
بقدر ما يتمنى أن يشيع روح السخرية حول تقديس الجماهير الجاهلة لهؤلاء الثاوين في الثرى ،
والذين لا يملكون - مع افتراض امتلاكهم الديني - لأنفسهم ولا للآخرين شيئا ما . . . كل ما هنالك
أن شاعرنا يريد أن يندب حظ الأحياء في مواجهة ما يحظى به الأموات ، وأن يدين جموعا تمد
يدها عن سخاء الى الموتى وتقبضها عن الأحياء .

وحين ينظر الشاعر أيضا الى الشعراء ثم الى غلاظ الفكر والحس ، ويرى املاء هؤلاء
واقطار أولئك ، يثور في وجه هذه الوضعية الظالمة ، ويجرد الدعوة الى أن الشيء الطبيعي هو
أن يرتبى الشعراء قمة المجد المادى بما هم ضمير الأمة ووجدانها الشاعر . . . ولكن الشاعر
هنا كان صاحب كبرياء في تمرده ، ربما لأنه أحس أنه واحد من هذه القبيلة التي يبكي حظها ،
فلم يشأ أن يتنازل عن كبريائه في مقابل أى شيء ، واكتفى بأن ينمى على الأمة ظلم وجدانها الشاعر
وهو جد ير بأن يأخذ كل لحظة في الحياة حتى يبدع ويجيد الابداع ، ولم ينس الشاعر أن يؤكد في
مطلع سطوره أن هؤلاء الذين يحيون حياة الصبيد املاقا واقطارا انما يحيون حياة الملوك احساسا
واستشعارا . . . يقول العقاد في قصيدته : (حظ الشعراء) :

ملوك فأما حالهم فمبيد	وطير ولكن الجدود قعود
أقاموا على متن السحاب فلا الثرى	قريب ، ولكن السماء بعيد
مجانين تاهوا في الخيال فودعوا	رواحه هذا الميسر وهو رغييد

وما ساء حظ الحالمين لو انهم تدوم لهم أعلامهم وتجود
فوارحمتا للظالمين نفوسهم وما أنصفتهم أمة وجود
ويذرون من مس العذاب دموعهم فينظم منها جواهر وعقود
بنى الأرسكم من شاعر في دياركم غيبين وغبن الشاعرين شديداً
(١)

وينوع العقاد على نفس اللحن الذي نوع عليه الجواهرى فى قصيدته التى يغنى فيها للشمس
من خلال غنائه لنقيضه ، أو قل ان الجواهرى هو الذى نوع على نفس اللحن الذى نوع عليه العقاد ،
فان قصيدة العقاد تسبق قصيدة الجواهرى بمشرك السنين اذا جئنا من نشر الديوانين مقياساً
للحكم فى مثل هذه الأشياء .

والعقاد هنا يكتب قصيدته تحت عنوان : (غنى يصلى للمال) ويدعى أن العقاد يريد
أن يدين صلاة الغنى لماله ، وأن يتمرد على توظيف هذا الغنى لماله فى أشياء توبى الشرف
وتتحيف من القيمة الحقيقية لأى امتلاء مادي أو أدبي . . . فالغنى يتوجه الى المال (كسرب
قدير) (أهر من الأم) (سخر له المساكين) (وسوده على الأرض) (وطامن لسه
رقاب الذكاء) (وألمهم وكان عيباً) (وحبب فيه الحور) (وأعشى ببريقه ضميره) (وأعطاه
ما لا يستحقه) (فهو عبده وذليله وعبده) !! وهكذا يستطيع الشاعر أن يعطينا حس
الرفض لكل مفردات هذه الصارة المخلوطة على الرغم من أنها (صلاة) ، وحس الرفض لحبس الثراء
فى هذه الطبقة التى لا تعرف كيف تجمل من الوفرة طريقاً الى عالم أفضل :

أيها الخالق القدير تقبل من عباد النضاراي الثناء
أيها المازيا أهر من الأم وأمضى من رقية الأسماء
يا لها يغنى العباد غنيا عن لجاج الوعظ والأنبياء
لك فى كل بنجم وفوءاد مصبد لا تراه عين الضياء
أنت سخرت لى المساكين فى الأرض فجدوا لراحتى ورخائسى
سكنوا فى الحياة تحت الحنايا ، وسكنا مناطق الجوزاء
أنت سودتنى على الأرض يارب ووطأت لى سبيل السماء
أنت غلبتنى على كل جبار وقلدتنى زمام القضاء

أنت أسلست لي مقاد ذوى الرأى وطامت لي رقاب الذكاء
 أنت ألهمتني وكنت عييا منطقا بذ منطق الفصحاء
 أنت حببت في يارب حورا يزحف الفضل عندهن ورائى
 أنت أعشيت بالبريق ضميرى فاستراحت من وخره أعضائى
 أنت اثرتنى ولست أثيرا وأغفرت الصفار من أهوائى
 ما أقل الذى وهبت وما أعظم ما قد وهبتنى من جزاء
 أترانى وهبت الا حياء أنا عنه فى غنية بالطـلا
 لك عهد على أن ليس شيء لك يا مال فى الدنيا بكفـاء
 أنت يا مال جل شأنك ربى فلك الدهر ذلتى ودعائى
 ولك الدهر كل صبح صلاتى ، وابتهالى اليك كل مساء (١)

* * *

وربما نظر شعر التمرد الاجتماعى الى التفاوت من منظور اخر يضع الثروة الجاهلة والتعدلية
 الى حضيض الاشباع الجنسى المريض فى قفس الاتهام ، ويحاكمها محاكمة قاسية تطغى بمرارة الرفض ،
 وقسوة الادانة • وتمرد الرومىة •

فى قصيدة (الحب والبتروى) لنزار قبانى يضع الشاعر المرأة - وهى هنا واحدة من
 الطبقة الكادحة - فى مستوى بطولى ، ويمكس من خلال ذلك موقف الرجل الجاهل القهري ، الجالس
 على ابار بتروى الشرق الصرى ، والشاعر حين يضع الرجل والمرأة فى هذين المستويين النقيضين انما
 يتمرد على وضعية التفاوت الطبقي غير المبرر ، ويتمرد على فهم التفاوت لطبيعة الدور الذى ينبغى
 على الثروة العربية أن تؤديه فى هذا الطور التاريخى العصيب •

والشاعر يخرج بمحاولة وقف الحب والبتروى وجها لوجه من مجرد الحوار الى جدل الوجود
 والعدم ، أى أن كلا منهما يحاول أن يدل لنفسه من نقيضه ، فالبتروى يريد أن يظفر بالحب
 ويتغلب عليه •• والحب يريد أن يضع البتروى فى مواجهة التخلف والاستعمار وليس فى مواجهة
 الحب •• وهكذا تأخذ القصيدة بعدا أعمق من مجرد حوار سانج بين رجل ملئ بالشبق والرغبة ،
 وامرأة مليئة بالتفكر والارتفاع ، وان كان هذا المضمون ثابوا فى كل مراحل القصيدة ، ولكنه ليس

كن الضمون بلا خلاف ..

متى تفهم ؟

متى يا سيدى تفهم ؟

بأنى لست واحدة

كثيرى من صديقاتك

ولا فتحا نساءيا يضاف الى فتوحاتك

ولا رقما من الأرقام يحبر فى سجلاتك

متى تفهم ؟؟

* * *

هكذا يبدأ الحوار الوجودى بين الحب والبترون .. هادئا وحضاريا .. ولكنه لا يلبث

أن يميل الى القسوة والادانة :

متى تفهم ؟

أيا جملا من الصحراء لم يلجم

ويا من يأكل الجدرى منك الوجه والمعصم

بأنى لن أكون هنا .. رمادا فى سيجاراتك

ورأيا .. بين آلاف الرؤوس .. على مخداتك

وتمثالا .. تزيد عليه فى حى مزاداتك

ونهدا .. فوق مرمره .. تسجل شكل بصماتك

متى تفهم ؟؟

* * *

وتجنح القصيدة الى التمرد فى وجه اللزوجة الساكنة فى عيني أمير الشيق والبترون ، وتفتح

فى حوارها معه ملف جرائمه الاجتماعية ، وشاعه وضحيته الحضارية ، وخطل توظيفه للشهوة الهائلة

التي تسيل ذهباً تحت أقدام جواريه :

متى تفهم ؟

بأنك لن تخدرنى بجاهك أو اماراتك

ولن تتمك الدنيا ٠٠ بنفطك ٠٠ وامتيازاتك

وبالبتروول يعبق من عباءاتك

وبالصربك ٠٠ تطرحها ٠٠ على قدي أميرائك

بلا عدد ٠٠

فأين ظهورناقاتك

وأين الوشم فوق يديك ٠٠ أين ثقب خيماتك ؟

أيا متشقق القدمين ٠٠ يا عبد انفعالاتك

ويا من صارت الزوجات بعضا من هواياتك

تكدسهن بالعشرات فوق فراش لذاتك

تحنطنهن ٠٠ كالحشرات ٠٠ في جدران صالاتك

متى تفهم ؟؟

* * *

ثم نفوس القصيدة أكثر في لحم المأساة الاجتماعية التي يمثل السيد فيها ذروة الفهم
والصم ٤ فتلفته الى المسافات الفاصلة بين الفكر والثروة ٤ وبين الثروة الموجهة والثروة المهذرة ٤
وتضع أمام عينيه طيوف الهاوية المنتظرة عساه أن يستيقظ وينهس :

متى ٠٠ يا أيها المتخم ؟

متى تفهم ؟

بأنى لست من تهتم

بنارك ٠٠ أو بجناتك

وإن كرامتى أكرم

من الذهب المكس بين راحتك

وإن مناع أفكارى غريب عن مناخاتك

أيا من فرخ الاقطاع في ذرت ذراتك

ويا من تخجل الصحراء حتى من مناداتك

متى تفهم ؟

تمرغ ٠٠ يا أمير النفط ٠٠ فوق وحول لذاتك
 كمسحة ٠٠ تمرغ في ضلالتك
 لك البترول ٠٠ فاعصره ٠٠ على قدس عشيقتك
 كهوف الليل ٠٠ في باريس ٠٠ قد قتلت مروءاتك
 فبعت القدس ٠٠ بعت الله ٠٠ بعت رماد أمواتك
 كأن حراب اسرائيل لم تجهش شقيقتك
 ولم تهدم منازلنا ٠٠
 ولم تحرق مصاحفنا ٠٠
 ولا راياتها ارتفعت على أشلاء راياتك
 كأن جميع من صلبوا على الأشجار في يافا ٠٠
 وفي حيفا ٠٠ وبشر السبع ٠٠ ليسوا من سلالاتك

* * *

تفوس القدس في دمها ٠٠
 وأنت ٠٠ صريح شهواتك
 تنام ٠٠ كأنما الأماسة
 ليست بحض مأساتك

* * *

وتختتم القصيدة ايقاعها المأساوي التمرد الفاجع بهذه البكائية الحارة :

متى تفهم ؟

(١)

متى يستيقظ الانسان في ذاتك ؟ !!

وفي قصيدة (هكذا) لمرأبو ريشة ٠٠ يضع الشاعر الرجل في منطقة الضوء بما هو
 مأمول للعمل البطول في حين هو سادر في حضيضه الجنسي ، الا أن الشاعر لا يعطى فعله الفني
 من خلال حوار أو جدل ، وانما من خلال صورة شمعية تحكى حياة واحد من سلاطين المحميات
 في ليلة واحدة أنفق فيها ستين ألف دولار على عشيقته ٠٠ ثم يتدخل الشاعر في نهاية القصيدة

ليلخص المأساة باسقاطها على الواقع العربي المهزوم حتى الانسحاق ، مشيرا الى مأساة التفاسير
الطبقية وجاهليته التي يحيا في ظلامها بلا تفكير :

صاح يا عبد ٠٠ فرف الطيب ، واستمر الكأس ، وضع المضجع
متمهي دنياه ، نهد شرس ، وقم سمح ، وخصر طيب
بدوى أورق الصخر له ، وجري بالسلسيل البلق
فاذا النخوة والكبر على ترف الأيام جح موجع
هانت الخيل على فرسانها ، وانطوت تلك السيوف القطع
والخيام الشم مالت ، وهوت ، وعوت فيها الرياح الأربع

* * *

قال ٠٠ يا حسنا ٠٠ ما شئت اطلبى ٠٠ فكلانا بالفوالى مولع
أختك الشقراء ، مدت كفها ، فاكسى من كل نجم اصبع
فانتقى أكرم ما يهفوله معصم غنى وجيد أتلسع
وتلاشى الطيب من مخدعه ، وتولاه السبات المتنوع
والذليل العبد ، دون الباب ، لا يفض الطرف ، ولا يضطجع
والبطولات على غربتها ، في مغانينا ، جياع خشع
هكذا ٠٠ تقتحم القدس على غاصبيها ، هكذا تسترجع
(١)

ان الشاعر هنا يتمرد في أكثر من اتجاه ٠٠ يتمرد على الشبق الذي يفرق فيه السيد
الجلف ، ويتمرد على الثروة المهدورة في غير مناطاتها الصمية ، ويتمرد على ضياع الانتخاء
والشم العربي ، ويتمرد على عبودية الطبقات الكادحة الواقعة على باب الجنس تحرس نذالاته
وسقوطه ٠٠ ويتمرد أخيرا على وضعية الاعداد السانج لاسترداد ما فقدناه ٠٠٠ ان كل هذه
التمردات ليست أمشاجا بلا جامع ، ولكنها تصب جميعها في رافد واحد هو التفاوت الذي يأكلنا
ونأكله ، والتفاوت الذي يصفنا في حوة العصر ، والتفاوت الذي يفقدنا هويتنا الرجولية ،
والتفاوت الذي يضعنا على خارطة الحضارة في ذيلها المسوح ، والتفاوت الذي يسجن وجودنا
في حتمية الفقد وليس في حتمية الاحتواء .

* * *

وهكذا يأخذ شعر التمرد على التفاوت الطبقي شكله النهائي في واقع الحركة الشعرية
 المحاصرة ، بترده بين محاور الادانة المباشرة . . والسخرية الموجعة . . والممل من خلال
 التناقض . . وتحريك الجدليين وضعية الفكر والثروة . . ومحاكمة الاهداء النبائي في طور
 اشتجار الحياة والموت على هذه الأرض !!

وقد استطاع شعر التمرد على التفاوت الطبقي من خلال هذه الأطر أن يعمق قضيته في
 أخلاق الملايين ، وأن يضع لها ملامح تحدد العاملين من أجلها والعاملين ضدها ، وأن
 يوقظ المشاعر العامة على حقيقة ما يراد بالثروة الصربية في قطاعات هائلة من المنطقة . . وبهذا
 يكون شعر التمرد على التفاوت الطبقي قد هز كثيرا من المسلمات ، وفتح كثيرا من المفاتيح ،
 وحدد كثيرا من الغوامس والمحميات !!

x x x

أذا كانت القيم الاجتماعية هي خصيلة تجارب الأمم وثقافتها وتقاليدها ، فإن جانباً من هذه القيم يبقى صالحاً لمرافقة البشر في عصور تطوره المختلفة ، بينما يسقط جانب آخر يمجز عن هواءه نفسه مع طبيعة التطور الحادث ، ربما لأنه كان وليد طور تاريخي متخلف بعض الشيء ، وربما لأنه من نوعية هذه القيم التي يتوارثها الأجيال عن الأسلاف بلا نبش لأعمقها المظلمة ، ولا طرح أسئلة حول ماهياتها وحقائقها .

ولكن هناك نوعاً آخر من هذه القيم الاجتماعية ليس وليد طور حضاري معين ، وليس تركه يتوارثها جيل عن جيل ، وإنما هو شيء فوق إذا جاز أن يقال ، كالقيم الدينية التي تشكلها طبيعة الأديان في كل منطقة من المناطق التي تولد فيها وتتنامى على ضفافها ، وإنما سميت اجتماعية لأنها عملة يتداولها الاجتماع الانساني ويميش عليها في تواضع معروف .

هذه هي نوعيات القيم الاجتماعية بأنماطها الثلاثة . . . فما موقف شعر التمرد الاجتماعي منها . . . قبولاً أو رفضاً ؟

إن شعر التمرد الاجتماعي لم يكده يفرق تفريقاً واضحاً بين واحدة من هذه القيم وواحدة أخرى ، ولكنه اندفع يناجز الجميع بأقدار متفاوتة ، فمجز عن ضرب بعضها ووفق في ضرب بعضها الآخر ، تبعاً لتأصل ربح الاعتزاز بها أو لو هن هذه الروح في أعماق الجماهير . . . وكان في كل جولة من جولاته مع هذه القيم يسلط ضوءه الكاشف على الجانب الخائب ، أو على الجانب الذي يستشعر أن الجماهير في سيرها نحو التطور تضيق بقيوده وحدوده ، ومن هنا كان ظفوره على بعض هذه القيم مع التسليم بأنها ما تزال صالحة للبقاء وللعمل ، وقادرة على اضاءة الحياة بكثير من شعاعات الخير والجمال .

فإذا كان الحب قيمة خالدة سلط التمرد غضبه على جانب تناول المجتمع لهذه القيمة تناولاً غليظاً . . . وإذا كان العدل قيمة خالدة سلط التمرد غضبه على توظيف العدل لصالح طائفة قادرة من الناس . . . وهكذا ظل شعر التمرد يعمل في مجال رفض كثير من القيم الاجتماعية التي أدانها بالتخلف والرجعية والانهمزام ، والتي أصبحت من سوء استعما الناس لها قيماً بالية عتيقة تصادم حركة التطور ، وتصادر منطق الجمال في الأشياء .

وقد عكس جبران خليل جبران هذا الرفض في مطولته الباكورة : (المواكب) . حيث سلط

غضبه الشمرى على كثير من التقاليد الاجتماعية وحاصرهما بالتجريم والتقيح . . .

ومظومة المواكب (تصوير للمجتمع في تقاليد المجرمة ، وسيرته المضطربة ، وقيادة له نحو
الجمال والخير ، فالشيخ الخان من المدينة انما يصور بألفاظه حياة المجتمع الواقعية بكل ما فيها
من توافه العقائد التي تملئها المصالح الخاصة لطبقات معينة من الناس ، وتفرضها على بقية
الطبقات فرضا ، فتصبح أساسا للمعاملات البشرية ، فلا يتسبب عنها الا النفاق والخداع والخذر
والحسد فيما يتعامل به الناس ، وما تناوله جبران على لسان الشيخ : الوهم ، الدين ،
الحب ، الموت ، المعدن ، العقاب ، الحق والقوة ، الحرية والعبودية ، والسعادة
والأمل ، وغيرها ٠٠٠ أما الفتي الحار الخان من الشاب يعزف على نايه بمرح ونشوة ، فهو
يشل حقيقة الحياة المجردة التي تهدي الى نور المصرفة الحقيقية ، والى الجمال المطلق ، والى
التجرد من النفاق والخداع والخذر والحسد ، وبكلمة أخرى ، هو الهادي الى سعادة الحياة ،
حيث الخير والحب والجمال ، وهى الثالث الذى يعبده جبران ، وقد عاش عمره كله يسعى
لنشر عبادته بين الناس ٠٠٠ وقد سعى جبران مخطومه (المواكب) لأنها تصور مواكب أبناء الحياة
في حياتهم الواقعية الشقية ، كما تصور مواكب نفوسهم التي تنزع الى هدفها البعيد وراء الحياة ،
وهو الكمال الانسانى (١) .

وحقيقة ، تعد مطولة (المواكب) تمردا على كثير مما تواضع عليه الناس من أخلاق وأعراف :
فى الخير ، والشر ، والقوة ، والعبودية ، والحياة ، والنفس ، والسعادة ، والطغيان ،
والمعدن ، والدين ، والحق ، والعلم ، والحرية ، واللفظ ، والظرف ، والحب ، والمجد ،
والريح ، والجسد ، والموت ، والفكر ، والصمت ، والطبيعة ٠٠ وغالبا ما ينتهى جبران فى كل
واحد من هؤلاء الى قرار يخالف ما تواضع عليه الناس من قرارات ٠٠ ثم هو لا يذأ أبدا بالطبيعة ،
يفر الى صدرها الوثير من هجير المدينة وترابها الخانق ، ففيها تميش العناصر حياتهم
الأبدية ، بلا موت وبلا غبار :

لا ولا فيها القبور	ليس فى الخابك موت
لم يمت معه السرور	فاذا نيسان ولى
ينثنى ظى الصدور	ان هول الموت وهم
كالذى عاش الدهور (٢)	فالذى عاش ربيعا

(١) عيسى الناعورى - أدب المهجر - س ٢٦٥ - ٢٦٦ .

(٢) جبران خليل جبران - المواكب - س ٢٨ .

وإذا كانت الغاية ملاذُه وحصنه ، فإن الناي متنفسه وعزاهُ :

أعطني الناي وغبني —————
فألغنا سر الخلود
(١)
وأبين الناي يبقني —————
بعد أن يفنى الوجود

حتى الحرية والعبودية ، تأخذان وضعية خاصة في (المواكب) :

ليس في الغايات حُرر —————
لا والعبد الذميمة
أما الأجداد سخف —————
وفقاقيح تموم
فاذا ما اللوز ألقني —————
زهرة فوق الهشيم
لم يقل هذا حقير —————
وأنا المولى الكريم

والبقاء دائما للناي :

أعطني الناي وغبني —————
فألغنا مجد أثيميل
(٢)
وأبين الناي أبقني —————
من زيم وجلييل

وإذا كانت هناك تأثيرات تبيين بشكل واضح أو خفي في المواكب ، فإن ذلك لا يطمئن على الإطلاق في قيمتها الموضوعية ، لأن الثقافة وحدة لا تعرف الانطلاق ، فإذا كان التأثير محدودا بحدوده المقولة فهو تأثير مشروع وطبيعي ولا يمكن أن يكون مطعنا ، خاصة وأنه يحمل صوت وملاح شاعره . . . وقد لاحظت ذلك التأثير في مطولة جبران الأدبية المرعبة (٣) (مسي) ، فكتبت تقول :

(في المواكب — كما في المجنون — أكاد أتبين تأثير نيتشه ، وإن كان بسمته التهمك الفني الدقيق التي نراها عند جبران لن تشبه أبدا ضحكة نيتشه ذات الجلبة الضخمة المزججة . . .

إن الشاعر العربي فني في كل شيء ، ونظرة واحدة إلى كتاب (المواكب) تكفي لتعيين ما عنده من ذوق بسيط أنيق ، ولا تقيم المرارة لديه طويلا لأنه يعود إلى ذكر الطبيعة وحبها ، وينشد مطربا حزنه ولهفه بنخمة عذبة :

- (١) جبران خليل جبران — المواكب — ص ٢٨ .
(٢) المرجع السابق — ص ١٤ .
(٣) في زيادة ، الأدبية العربية التي التف حولها أكثر أدباء وشعراء المصريين صالونها السدي كانت تلتقي بهم فيه مرة كل أسبوع .

ليس حزن النفس الا ظل وهم لا يـدوم
 وفيوم النفس تبـدو من ثنايا النجوم
 وقد يرتفع أحيانا الى أعلى ذرى التأمل ، فنحسب الامم الفزالي متكلمنا اذ يقول :
 وغاية الروح طى الروح قد خفيت فلا المظاهر تبديها ولا الصور
 اذا طوت شمال أذيال عاقلة الا ومر بها الشرق فنتشر

فيجيبه في الشاب بما يد على اعتقاده بوحدة الوجود :

لم أجد في الشاب فرقا بين نفس وجسد
 فالهوا ماء تهـادى والندى ماء ركـد
 والشذا زهر تمـادى والشرى زهر جمـد
 أعطني الناي وغـن وألقنا جسم وروح
 وأمين الناي أبقي من غبوى وصبيـح

ولا يفتأ المرء يسأل نفسه : ما هذا الناي الذي يبقى بعد فناء كل شيء وأنيبه (سر الخلود) أهو أداة الفن ، ريشة كانت أم قلم أم وتر ؟ أهو الجاذبية سر تمارف الأكوان ؟ أهو نظام الاستمرار الدائم مع ما يتخلله من تحول وانشعاب ؟ أم هو الحياة كل الحياة ؟ (١)

ان هذه الأسئلة التي تنشرها الكاتبة العربية تدل دلالة قاطعة على أن قصيدة جبران قد أثارَت في ذهنها المثلث خواطر شبيهة بما تقرأ ، وهذا هو محور الالتقاء بين عمليتين : أن يشير واحد منهما في ذهنك ملاح من الآخر . . . وكما قلنا . فان هذا لا يمكن أن يكون مطمنا اذا هو حمل من ملاح صاحبه ومن اضافاته ما يؤكده ذاتيته وتفردته ، وان كان لا ينفى استفادته الخالقة بمصرفة سالفة .

ولكن ميخائيل نصيحة يذهب في تحليله لهذه المطولة مذمبا أقرب الى المنطق النقدي ، حيث يعزوها جملة الى روح التمرد الذي عرف عن جبران ، والذي واجه به الكون والقيم والأشياء . . . وهو ينقد جبران نقدا قاسيا وعنيفا ، ولكنه لا يتحيفه . . .

(هوذا جبران " المتقمص في جسد رجل يحب الصنم والقوة " ينازل جبران الذي " مات ودفن في وادي الأحلام " والذي من حيث لا يدري دافنه ، مزق أكفانه ودحج الحجر عن باب

(١) انظر : أطراف من حياة مي ، لظاهر الطناحي ، ص ١١٧ وما بعدها .

قبره وعاد الى الحياة وفي عينيه نور حقيقة جديدة ، وفي قلبه جذوة ايمان قديم :

يطل الأول على الحياة من كوة لا يبصر منها الا الانسان ، وبعد أن يتفحصها بمجهر عقله يجدها حلقات متنافرة متناقضة ، هناك الخير والشر ، والحق والباطل ، والعدل والظلم ، والحرية والعبودية ، والحب والبغض ، والموت والحياة ، وغيرها من التناقضات ، ويجد الناس في ارتباك مستمر ، وتشويش أبدي ، لأنهم يحاولون أن يؤلفوا من تلك الحلقات المبعثرة سلسلة كاملة فلا يستطيعون ، وهم لا يستطيعون لأنهم لا يعرفون كيف يقيسون الحلقات ويزنونها ، أما هو فيعرف ، لكنه ضنين بمعرفته على قدر ما هو جواد بهزته ، فهو يهزأ بخير الناس وشرهم ، ولا يقول لهم ما هو خيره وشره ، وهو يسخر بدينهم ولا يطلعهم على دينه ، ويضحك من عدلهم ولا يتنازل أن يبين لهم عدله ، ويتهمك على لطفهم من غير أن يحلمهم ما هو اللطف ، وبين قذائف التفرغ والتبكي والمهزء تغلت من فمه السورماني نتف من معرفته الكاملة ، وما كانت تغلت الا لترى الناس الهوة الهائلة التي تفصل بينهم وبينه

أما جبران الناهض من لحد ، في وادي الأحلام فينبه على مسح الحياة خيالاً طليقاً من قيود المقاييس والموازن وكل أصناف التناقضات ، وما الخاب التي يسح فيها ويرد كل شيء إليها سوى عنوان الحياة الشاملة لا الطبيعة بمعناها الضيق ، وما الناي الذي ينفخ فيه سوى رمز الروح الذي تلتقي فيه كل الأرواح فتؤلف لحنا واحداً كاملاً لا نفار فيه ولا تشويش .

بأكل الذئب الحمل فيصبح الناس : هي القساوة بعينها والجور الذي ما بعده جور ، الا أن الخاب - وهي الحياة الشاملة - لا تولد ولا تصح ، لأنها تطعم ذاتها من ذاتها ، فلا موت الحمل عندها ماتم ، ولا غذاء الذئب وليمة ، وسيان عند الشجرة أكل ثمرتها انسان أم شعبان ، أم تغياً ظلها تنفذ أم غزال ، أم تدفأ بحطبها ملك أم شيطان . فالانسان والشعبان ، والقنفذ والغزال ، والملاك والشيطان ، أبناء الخاب الواحد ، للخاب منهم غاية واحدة ، ولها فيهم مشيئة واحدة ، من عرفها لم يعاندها بل استسلم لها ، وباستسلامه جعلها مشيئة له ، ومن جهلها فعاندها سحقه فأشقته ، فالاستسلام نوعان : هناك استسلام الجاهل وهو -
(١)
العبودية . وهناك استسلام العارف وهو الحرية . (١)

ان الناقد هنا يضع شاعرنا على خط التمرد الحقيقي ، التمرد الذى يهدم ولا يبنى
 بالبناء ، لأنه واثق من أن البناء مرحلة تالية للهدم وهى حتمية فى نفس اللحظة ، ولكنها ليست
 مهمة التمرديين ٠٠ ثم هو يضعه على خط التمرد الحقيقي حين يعطيه صفة التحرر من كل القيود
 والمقاييس وكل أصناف المتناقضات ، وحين يضمه فى قلب الحياة الشاملة التى لا يعنىها منطق
 العاة التسرع الذى يرى فى سطوة الذئب على الحمل نهاية الكون ، بينما هى دورة طبيعية من
 دورات الحياة الشاملة ، وان كان النظر العاجل يخطئها بلا فلكك .

ان التمرد الاجتماعى فى شعر (المواكب) يأخذ مسحة ميتافيزيقية ، لأنه لا يحالج
 مفردات القيمة الاجتماعية أو مضمونها الجدلى الساعى على الأرض بين الناس ، ولكنه يحالج القيمة
 نفسها بما هى اطار أخلاقى قابل للصواب والخطأ ، الا أنه يحكم عليها من خلال احتواء الجماهير
 لها ، وهذا ما يدعونا الى القطع بغير قليل من الاطمئنان بأن هذه القيم تدخل فى دائرة التمرد
 الاجتماعى الذى يواجه كافة جوانب السلب فى حركة الاجتماع بمنطق الرفض والادانة والتجريم .

وتقرب من روح مواكب جبران قصيدة (الناس فى بلادى) لصالح عبد الصبور ٠٠ فهو
 يحكى فيها كما يقول : (قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان فكرة " الله " . وصورته تصطبغ
 فى ذهنها من خلال الوعظ والتخويف بالقسوة والمشوائية ، والقرية تستحلب هذه الفكرة
 وتستطيعها ، وتفرض النظر عن واقع حياتها الفقير المرير ، ولكن شابا منهم يرفع فى وجه السماء
 قبضة التحدى (١) .

ولسنا ندري لماذا رفع الشاب قبضة التحدى فى وجه السماء وليس فى وجه التحريفيين الذين
 لم يفهموا جيدا عن السماء ، وقنعوا بالجوع نصيبا لهم من الحياة ؟
 الا أننا نرى فى هذه القصيدة بعدا جديدا يضاف الى أبعاد شعر التمرد الاجتماعى ،
 يتاخم من قريب أو من بعيد دائرة الخلق الشعرى فى مواكب جبران ، وان يكن أكثر ضما اقترابا
 حميما من واقع التجربة الاجتماعية ومفرداتها على السواء ٠٠ ذلك البعد الذى أغنيه هو البعد
 الميتافيزيقى الذى ينعكس على البعد الاجتماعى أو ينعكس البعد الاجتماعى عليه ، بحيث لا نستطيع
 أن نرى من ضهما الأصيل ومن ضهما الصدى ٠٠ أهو الفهم المفلوط للدين هو الذى ولد هذا
 البوار الاجتماعى ؟ أم هو البوار الاجتماعى الذى ولد هذا الفهم المفلوط للدين ؟ ومهما يكن

من شيء فهما رافدان مترادفان يعطى كل منهما لصاحبه ويأخذ عنه . . . يقول الشاعر في مطلع قصيدته :

الناس في بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب
خطاهم تريد أن تسوخ في التراب
ويقتلون ، يسرقون ، يشربون ، يجشئون
لكمهم بشر

وطيبون حين يملكون قبضتى نقود

هذه هي التوطئة ، أو التصريف بناس قرية الشاعر ، أو المفتاح المفضى الى عالم القصيدة

الحقيقى ، عالم الايمان الكسول الطاح أتمابه على كنفى رب قدير . . .

وعند باب قرىتى يجلس عمى (مصطفى)

وهو يحب المصطفى

وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء

وحوله الرجال واجمون

يحكى لهم حكاية . . . تجربة الحياه

حكاية تثير في النفوس لوعة المدم

وتجعل الرجال ينشجون

ويطرقون

يحدقون في السكون

في لجة الرعب العميق والفراع والسكون

" ما غاية الانسان من أتمابه ؟ ما غاية الحياه ؟

يا أيها الاله ! !

الشمس مجتلاك . . . والهلال مفرق الجبين

وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين

وأنت نافذ القضاء .. أيها الاله !
 بنى (فلان) واعتلى وشيد القنح
 وأرحون غرفة قد ملئت بالذهب اللعاب
 وفي مساءً واهن الأعداء جاءه عزيريل
 يحمل بين أصبعيه دفترا صغير
 وأوراسم فيه ذلك القلان
 ومد عزيريل عصاه
 بسر حرفى (كن) بسر لفظ كان
 وفي الجحيم دحرجت ربح فلان ...
 (يا أيها الاله
 كم أنت قاس موحس يا أيها الاله)

هذا اذن هو عالم القسيده .. ايمان خرافى شاحب لا يعرف المواجهة ، وانسحاب
 كامل من ممتك الصراع الحياتى ، ورمز هذا الايمان المنسحب هو (عى مصطفى) ولكن الشاعر
 لا يريد للأجيال الخالفة أن تلبس رداءه (عى مصطفى) ولا أن تتحدث بصوته .. انه يريد جيلا
 خارقا متمردا ، يرفض الايمان الجائع ، ربما سعييا وراء الجوع المؤمن .. أو اللاجوع على
 الاطلاق :

بالأمس زيت قرينتى ... قد مات عى مصطفى
 ووسدوه فى التراب
 لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)
 وسار خلف نعشه القديم
 من يملكون مثله جلاب كتان قديم
 لم يذكروا الاله ، أو عزيريل ، أو حروف (كان)
 فالعام عام جوع
 وعند باب القبر قام صاحبى خليل

حفيد عمى مصطفى

وحين عد للسما زنده المفتول

ماجت على عينيه نظرة احتقار

(١)

فالعالم عام جوع *

وواضح أن محتوى القصيدة محتوى اجتماعى يستقطب عموم الجموع المرانہ الجائعة التي أفسدت الكهانة الجاهلة عليها حياتها فباتت تؤمن بالخرافة ، وتتناهى عن الايمان الحقيقى الفاعل المحرك ، ولعل تمرد الفتى الحفيد فى نهاية القصيدة على السماء يعطى رمزا لغلبة الجوع على كل ما عداه ، ورمزا اخر لضرورة تأمين الطاقة الانسانية فلا تتبدد بالجوع والمرى ، لأن حقيقة الايمان تتسق تماما مع هذا المنزع الطبيعى : (ان لك أن لا تجوع فيها ولا تمرى ، وأنتك لا تظلم فيها ولا تضحى) * وهكذا ينبغى أن تفهم قضية الايمان *

* * *

هذا هو شعر التمرد الاجتماعى على قيم الاجتماع الشهرة ، وربما كان حس التمرد الزاعق فيها جميعا هادى ، النبوة ، ولكنه بالتأكيد عميق فائز الممق ، يعرف الشعر الحقيقى من خلال وضعه على خط النضال عن جمال الحياة فى مواجهة عدوان القوى الكاسرة عليها بمزيد من الدمامة والقبح * * فاذا كان هذا الشعر قد استطاع أن يعبر عن رفضه لكثير من القيم الاجتماعية فى شكلها الشهري * * فان هناك جانبا اخر من هذا الشعر قد سلط غضبه على طبيعة القيم الاجتماعية الجائرة ، ولكن فى شكلها النوى ، فصرخت المرأة فى وجه الرجل ، وصح الرجل من أجل المرأة ، وتمرت المرأة حيناً وعراها الرجل أحيانا ، كأنما ليحدث الزلزال المدمر فى أرض العلاقة الأبدية الناهضة بين الرجل كسيد والمرأة كسود * * أو قل بين الرجل كفارس والمرأة كقبيصة ، مما يتردد فى كثير من شعرنا المربى المعاصر على نحو من الجسارة الفنية والحيوية التي تميز بها شعر المرحلة عن غيره من شعر المراحل الأخرى على امتداد تاريخ الشعر العربى فى كل المصور *

* * *

سلط شعر التمرد الاجتماعى اذن غضبه على طبيعة القيم الاجتماعية فى شكلها النوعى ،

وكان تمرده في هذا المجال يجري على مستويات بعضها نكادى ، وبعضها منفصل ، ولسنا نعلمنى بالهدوء سمة من سمات البائدة أو المهادنة ، وإنما معنى به أن يكون مما يتلاءم في نهاية الجولة مع طبيعة التطور الاجتماعى وان كان هذا التطور الاجتماعى يعمل على رفضه في البداية . . . ولسنا نعلمنى بالانفعال أيضا ملمحا من ملامح الرفض ، فكل تمرد ينطوى بالضرورة على الرفض ، وإنما معنى به تجاوز الأعراف الأنية والمستقبلية ، وهذا هو ما نعلمه هنا بمصطلح الانفعال .

وقد خاض شعر التمرد معركته مع اهتزاز قيمة العلاقة النوعية بين الرجل والمرأة من زوايا متعددة ، فقد رفض الحجاب أول الأمر ليخرج المرأة من ظلام البيت الى رحابة المجتمع ، ثم غضب لحقوقها الانسانية ليضع التعدد والطلاق ، ثم تمرد على وضعية المرأة المطلوبة للرجل استشرافا الى وضعية مطلوبة بالتساوى للرجل والمرأة ، ثم تمرد على مفهوم (العار) الذى تلصقه العقلية الشرقية بالمرأة دون الرجل مع ايمانها الوهنى بأن العار ثمرة لا يمكن أن تولد الا فى المسافة الواصلة بين الرجل والمرأة ، ثم تمرد على مفهوم قضية الجنس فتحررت المرأة فى جرأة فادحة وعراها الرجل فى فداحة أجراء . . . وهكذا أخذ تمرد الشعر يقلقل سكون العلاقة النوعية فزلزل أرضا كانت تنساب فى حركتها الطبيعية بين العادة والهوادة بلا ملال ، ولكن من الضرورى أن ننبه الى أن معارضة الشعر للحجاب كانت تحمل دائما فى تضاعيفها معارضته للتعدد والطلاق واهداء كافة الحقوق ، مع ما فى ذلك من جموح !!

والحجاب كان أول القضية وجد فيه الشعراء التمردون أرضية صالحة فتحركوا فوقها فى جسارة واقتحام ، فحين يضيق شاعر كالزهاوى بحجاب المرأة الشرقية يرسل صيحاته الشعرية فى غير تحوط أو ملاينة مما يدل على أن تمرده فى هذا الصدد كان وليد احساس حادم بقسوة ما تعانيه المرأة خلف هذه الحوائط الهائلة ، وضرورة أن تعمل كل الأقدام على كسر هذه الحوائط واطلاق كل الطاقات المعطلة :

مزقيا ابنة المراق الحجابيا وأسفري فالحياة تبغى انقلابيا
مزقيه واحرقيه بلا ريبك فقد كان حارسا كذابيا
مزقيه وبعد ذلك أيضا مزقيه حتى يكون هبابيا
وانزعيه بقوة وطئيه واجملى فى فم الحنيق ترابيا

(١)

وغير خفى أن المستوى الفنى فى هذه الأبيات يجنح الى التواضع المسرف ، ولعل عرامة التمرد على المحتوى الاجتماعى الباهظ الذى يناهضه الشاعر هو الذى طامن كثيرا أو قليلا من القيمة الفنية للأبيات ٠٠ ان قضيته كاملة قد لخصها البيت الأول وربما أضاف إليها البيت الثانى علة تستوجب ضرورة الانقلاب ، ولكن البيت الثالث والرابع ليس فيهما شئ ، غير أن تكون عرامة التمرد والضيق والانفلات ٠٠ ثم لا شئ ٠٠٠

ولكن الزهاوى حين ينحى الانفصال ويجنح الى التمرد الفاهم المتأمل ، يعطى شعرا حقيقيا ، شعرا يتسم بروح الفن من جهة ، ويتألق بوهج التمرد من جهة أخرى ، مع أن الموضوع هو الموضوع ، والمسح الشعرى هو المسح الشعرى :

قال هل بالسفور نفع يرجى

قلت : خير من الحجاب السفور

انما فى الحجاب شل لشعب

وخفاء ، وفى السفور ظم

(١)

كيف يسمو الى الحضارة شعب

منه نصف عن نصفه مستور

فى هذه الأبيات غضب التمرد وصيغة الفن ، وهو المطلب المنشود فى كل تمرد حقيقى ، ان هذا المنزع يضمن للشاعر وللشعر أن يعيشا فى ضمير الأجيال ، وأن يتركا صداهما العميق فى صفحات الفن مهما اختلفت حول مقولاتهما الاراء والأفهام ٠٠٠ ولعل الزهاوى واحد من شعرائنا المعاصرين الذين ذهبوا فى مناصرة قضية المرأة الشرقية الى أبعد الاماد ، حتى لقد ذهب فى الدعوة الى تحريرها الى مدى مدمر طالب فيه بضرورة التمرد على النظرة السلفية فيما يتعلق بحقوق المرأة فى الميراث والشهادة والطلاق وغيرها من الأشياء التى يعتبرها الفكر الشرقى المسلم ثوابت لا تقبل التعميد .
(٢)

ولقد شايع الزهاوى فى هذا الصدد الى حد ما الشاعر المراقى الرصافى ، فألهب التقاليد بسياط الغضب والرفض ، ودعا الى تحرير المرأة من كبوت التقاليد ، وناضل ضد اطلاق الطلاق ، وضد زواج الفتاة من أشيب ، وضد سجن المرأة وراء أسوار الحريم ، مما يطفح به ديوانه الكبير .

(١) جميل صدقى الزهاوى - الأوشال - س ٣٣٥ .

(٢) انظر : مهرجان الشعر الخامس (١٩٦٣) بحث الدكتور نعت أحمد فواد

عن الزهاوى .

وإذا كان هذا التمرد صدى لجمود الحياة الاجتماعية في مطلع القرن العشرين فإن هناك
لونا آخر من التمرد الهائل جاء في النصف الثاني من هذا القرن كأنما ليحذر من العودة إلى أسلوب
النصف الأول في تعامله مع المرأة ، بعد هذه الفراسخ الهائلة التي قطعتموها على طريق الحرية
والاستقلال ويتمثل هذا اللون في قصيدة الجواشري (رسالة ملحة) التي توجه بها إلى
وزير الداخلية المراقى الذي سمع أنه يطارد (لابسك الميني جوب) ، وقد بحث بها إليه من
مشارب (سلوفينسكى) وفيها يصف فتية المشرب الحسان ، ملوحا ومصرحا بأن حرية أن نلبس
تساوى حرية أن نعيس ، ونكرا على الكل أن يحتكموا في هذه القضية إلى أى تقميد أخلاقى فليس
هناك من خلق قاعدة ، ومؤكد أن العفاف ليس في مقاسات الأقمشة وإنما هو كامــــن
في الضمائر :

(١)
نبئت أنك توسع الأزياء عنا واعتسافنا
تقفو خطى المتأنقك كسالك الأثر اقتيافنا
وتقيس " بالأفتار " أردية بحجة أن تنافى
ماذا تنافى ؟ بل وماذا ثم من خلق ينافى ؟
حوشيت ، أنت أرق حاشية ولطفا وانعطافنا
وأشد لصقا بالحجى ، وألد بالحدن اتصافنا
أترى العفاف مقاس أقمشة ؟ ظلمت اذن عفافنا
هو فى الضمائر لا تخاط ولا تقص ولا تكافى
من لم يخف عقبى الضمير فمن سواه لن يخافنا (٢)

ثم يتوجه الشاعر إلى المسئول الحكوى ويناشده أن ينازل لا الفتيات ، ولكن جيوش
الجهالة ، والمنعمة ، والجفاف ، والمحل ، والخوف ، والحرمان ، والوحشة ، والانطفاء
. ثم يقف على ذلك بناشدته أن يفسح الطريق للحرية ، فبدون الحرية ستبقى المنطقة كما
مهملًا على تلاع التخلف والرجعية والجمود .

(١) الممت : الممت والتشدد .

(٢) بريد العودة - ص ٧٥ وما بعدها .

وشعرط الشاعر بعد ذلك في وصف فتيات المشرب ، وفي رصد كل خلجة وجارحة والمنطقة ،
 مطلقا أقسامه في نهاية القصيدة بأن الجنة اذا خلت منهن فلا يبدأن ثفاف وشرفض .
 ربما كان كل شعراء المرحلة قد تناولوا قضية الحجاب والسفور ، ولكنهم تناولوها من
 منحن تبريري يتعلق العرف الاجتماعي ويستدرجه تحت راية اتاحة التلميم للمرأة والفنائة . ولكن
 هذا الشعر الذي وقفنا معه لا يتلق العرف الاجتماعي ولا يستدرجه ، ولكنه يصدمه ويمارضة ،
 ويدينه بالرجعية والانغلاق والجمود ، والبعد عن فهم طبيعة الحركة الاجتماعية في هذا
 الصاعد . وهو ما نريده من شعر التمرد على كل مستوياته جميعا ، أن يكون شعرا متحما يحطم
 السدود والقيود ، غير عابئ بالبحث عن منطق تبريري ، أو التخفي وراء أي من الأوجه الكيفية
 أو الشفافة ، لأن هذا هو الفرق بين التمرد كحركة معارضة جسورة ، وبين الشكوى كحركة
 أسيانة شاكية ، وهو فرق هائل بكل المقاييس . مع احتفاظنا في النهاية للتمرد النقيض - أي
 القابض على قيمه وتقاليد - أن يرفض بمثل هذه الصرامة ، وأن يقاوم بمثل هذا الاندفاع !

* * *

وحيث تمرد الشعر على مفهوم (العار) ، فإنه كان يتمرد أساسا على العقلية الشرقية
 والتقاليد الشرقية التي هي الضبع الطبيعي الذي صدر عنه هذا المفهوم المفلوط من وجهة نظر
 التمرد ، وقد أدان شعر التمرد فهم العقلية الشرقية للعار من جوانب مختلفة : لماذا حين
 تخطئ المرأة تدان ، وحين يخطئ الرجل يلبس أردية البطولة ؟ لماذا حين تخطئ المرأة
 تفضحها خطيئتها بما هي حاملة لها ، وحين يخطئ الرجل يهرب من خطيئته حيث
 لا دليل ؟ لماذا لا يريد الرجل أن يفهم أن هناك امرأة ترفضه وتدوس فوق سطوته
 واقتداره ، بينما هو يفهم جيدا أن هناك امرأة أخرى تقع على قدميه تسولا لفحولته
 وعطالائه ؟ لماذا لا يكون عار الرجل أفدح من عار الأنثى بما هو مأمول لأضخم من عملها
 وانجازها ؟ ان ادانة شعر التمرد الاجتماعي لهذه الجوانب المختلفة من فهنا لقضية العار
 تقترب من حدود الثورة تجاوزا لحدود التمرد ، لأن مفردات القضية شيرة تضح بعناصر الغضب
 والاحتدام ، فحين يتمهر المتمهر يبقى منطق الأشياء جاريا على سوائه ، أما حين يتخنت
 المتمهر ويدعى لسوكة لونا من ألوان القداسة الكاذبة ، فإن رد الفعل حينذاك يمكن أن يكون
 بحجم الثورة وأحجام الانفلات .

في قصيدة (غسلا للمار) للشاعرة نازك الملائكة ، تنفوح روح الرقص والادانة لحننا
 على المرأة الخاطئة بالدينونة وعلى الرجل الخاطيء بالبطولة . . . وقد جسدت الشاعرة ضاعفها لى
 موقف درامى يتضمن بالغضب والاحتجاج ، موقف الشقيق الذى يذبح شقيقته (غسلا للمار) ،
 وحين يمسح دما سكينه يصبح بصاحب الحانة : أين الخمر وأين الخانية العاطرة الأنفاس ؟
 ان ادانة الشاعرة لهذا الرمز الشرقى الهابط تجسد غباء المنطق الذى يحكم العلاقة التوسمية
 بين الرجل والمرأة ، فالرجل القاتل دفاعا عن الشرف يريق - فى حفل انتصاره - دما شرف اخره
 غير عابئ ، يخطئ العمادة التى يقذف بها فى وجوهنا على هذا النحو التلبيد المخلوط ، انه لا
 يريد أن يفهم انه حين قتل شقيقته لأنها حاملة (للمار) فهو قى نفس اللحظة مطلوب للتفهم
 لأنه غسل (عاره) (بمار) للاخرين . . .

" آياه إ " وحشرجة ودموع وســـــــــــــــــواد
 وانبجس الدم واختلج الجسم المطمــــــــــــــــون
 والشعر المشوج عشش فى الطــــــــــــــــين
 " آياه إ " ولم يسمعها الا الجــــــــــــــــلاله
 وفدا سيجى الفجر وتصحــــــــــــــــو الأوراد
 والمشرون تنادى والأمل المفتــــــــــــــــون
 فتجيب المرجة والأزهار
 رحلت عنا . . . غسلا للمار
 . . .

ويعود الجلاه الوحشى ويلقى النــــــــــــــــاس
 " المار ؟ " ويمسح مديته - " مزقا المار " .
 " ورجمنا فضلا ، بيض السمعة ، أحرار " .
 " يارب الحانة ، أين الخمر ؟ وأين الكأس " .
 " ناد الخانية الكسلى العاطرة الأنفاس " .
 " أفدى عينيها بالقران والأقــــــــــــــــدار
 املا كائناته يا حــــــــــــــــزار

وعلى المقولة غسل العار

وسياتى الفجر وتسال عنها الفتيمة
 "أين تراها؟" فيرد الوحش "قلناها"
 "وصمة عار في جبهتنا وغسلناها"
 وستحكي قصتها السوداء الجارات
 وسترويها في الحارة حتى الانخيلات
 حتى الأبواب الخشبية لن تنساهنا
 وستهمس حتى الأحجار
 غسلا للعار

غسلا للعار

"يا جارات الحارة ، يا فتيات القريه
 "الخبز سنعجنه بدموع ماقيننا
 "سنقص جدائنا وسنسلخ أيدينا
 "لتطل ثيابهم بيبي اللبون نقيه
 "لابسة ، لافرحة ، لالفتة ، فالمدية
 "ترقبنا في قبضة والدنا وأخيننا
 "وغدا من يدري أى قفار
 (١) ستوارينا غسلا للعار

ان الشاعرة تجسد المأساة وتسخر من منطقتها معا ، وهى لا تريد ان تحل للقناة
 المار كما قد يخيل فهذا هو السطح الذى تتأين على اللهب فوقه القصيدة ، ولكنها تريد أن
 تحرم على الفتى المار وأن تجرح فيه مناطق الحس والانتخا ، وأن تقفه من بطولته المزعومة
 على أطلال وأنقاض

وفي قصيدة (حبل) للشاعر نزار قباني ، يتجسد منطلق التمرد على اداة المرأة الخاطئة
لمجرد أن (حملها) لعارا مشهود ، واعتاق الرجل الخاطيء لمجرد أنه لا يحصل بين يديه
عارا مجسدا ، وقد أراد الشاعر للمرأة الخاطئة أن تكون بطلا أكثر انسانية ونبلا ، فحين يصرخ
الرجل في وجهها : كلا (سنمزق الطفلا) في محاولة للانسحاب من أپوته له ، وحين يمد
يده اليها مرة بالطرد ومرة بالليبرك .. تجهش هي في بطولة مأساوية : (شكرا .. سأسقط
ذلك الحملا ... أنا لا أريد له أيا ندلا) وهكذا ترتفع القصيدة بالقضية حتى تشارف روح
المأساة العامة التي تصلو على التحديد وتشاخم التجريد :

لا تمتنع !

هي كلمة عجلي

اني لأشعر أننى

حبلى !

وصرخت كالطسوع بي :

" كلا "

سنمزق الطفلا " !

وأردت تطردنى

وأخذت تشتمنى

لا شئ يدهشنى

فلقد عرفتك دائما ندلا !

* * *

وبعثت بالخدام يدفعنى

في وحشة الدرب

يا من .. زرع العار في صلبى

وكسرت لى قلبى

ويقول لى :

* مولاى ليس هنا *

مولاه ألف هنا

لكه جينا

لما تاكد أنني حبلي

* * *

ماذا ؟

أتبصقني ؟

والقئ في حلقى يد مرني

وأصابع النشيان تخنقني

ووريشك المشئوم في بدني

والحار يسحقني

وحقيقة سوداء تملأني

هي أنني ..

حبلي !

* * *

ليراتك الخمسون .. تضحكني

لمن النقود ؟ لمن ؟

لتجهضني ؟

لتخيط لي كفتي ؟

هذا اذن ثمني ؟

ثمن الوفا يا بومرة المفن ؟

أنا لم أجتك لمالك النتن

" شكرا "

" سأسقط ذلك الحملا ..

(١)

أنا لا أريد له أبا ندلا .. " !!

ان الباريتا عار مقاتل ، بحثا عن تصحيح لفهوه وقضاياها ، وقد كان يمكن للشاعر ان يدفع بالمرأة الى احتضان جنينها والذود عنه ، الا انها كانت حينذاك ستبدو امرأة عادية مسوقة بمحاطفة الأمومة الى تلقى الصفة واستيحابها ، ولكن الشاعر اراد لها ان تكون خاطئة ومتمردة ، تضع الرجل في موقف الحصار والندالة ، وتضع نفسها في موقف الصحو على حقائق جديدة في كل موقف جديد . . . لقد صحت على ايقاع خطيبتها حين ذهبت بحملها الى الخاطئ الشريك . . . ولكنها صحت على ايقاع الرفس لتلوث جنينها البرى ، بتحميله اسم ذلك الخاطئ الشريك والندل في ان !
 اما تمرد الشعر على مفهوم الجنس - كقيمة اجتماعية - وخرق المرأة الشاعرة بأحاسيسها الداخلية الى مناطق الضوء والتكشيف الهائل ، وخرق الرجل في تصوير مشاعر المرأة وتصوير مشاعره هو تجاه المرأة - على مالوف الصوف والتقاليد ، فقد جاوز في أحيان كثيرة منطلق الاعتدال والتعقل المتعارفين في هذا الصدد ، وأثبت أن تمردا هائلا يجتاح مفهوم الصرف الاجتماعي في نظرتة الى قيمة العلاقة النوعية بين الرجل والمرأة .

واذا كان تحرر المرأة ، وخروجهها ، واختلاطها ، وعملها ، وانغماسها في الحياة العامة جنبا الى جنب مع الرجل يبدو سببا مباشرا كما منا من وراء هذه الجرأة الجريئة في معالجة هذا الموضوع ، فانه ليخيل الى ان الثقافة الوافدة بالذات كانت من أكثر العوامل الفاعلة في تفتش هذه الظاهرة ، وذيوعها على هذا النحو الكبير ، لأن أي فكر مثلي محكوم بالضرورة بمنطق الفنون والفكر الرافد ، فاذا كان في هذا الفكر الرافد اندفاع في مجال من المجالات التي لم يقتحمها الفكر المتلقى بعد ، كان الفنون هنا أبلغ وأشيخ ، لأن حلم الريادة ، وتحقيق الجديد ، والتمرد المسهد للذيق الذاتي غالبا ، يشد كثيرا من الأقلام الى سآحته ، ويدفعها الى طريق الممارسة لهذا الابداع ربما أبعد من النموذج المحتذى ، وربما أسوأ من النموذج المحتذى .

ويدهي أننا لا نستطيع محاكاة الفن من خلال المنطق الأخلاقي هكذا على الاطلاق ، وإلا لألفينا مساحت من أبداعنا الصري في الشعر والنثر ، ولكننا كذلك لا نستطيع أن نلتقي المعامل الأخلاقي هكذا على الاطلاق ، لأن الفن اللاأخلاقي فن عدو لحركة الجماهير في سعيها الكادح نحو حياة أفضل وأشرق ، ولأن وعينا بخطر أن يكون الفن واعظا أخلاقيا ، أو خطيبا اجتماعيا ، ينفي مظنة أننا نريد من الفن أن يكون وعظا أو خطابة جوفاء . . . كل ما هنالك . أننا نريد من الفن أن ينزع في عطائه عن خلفية ملتزمة ، أي أن يكون لفنانه موقف من حركة الحياة والتطور

والجماهير ، ثم بعد ذلك هو حر تماما في كيفية لقاءه مع الجماهير والتطور والحياة ، وأيضا في التمييز عن حركتها وأحلامها ومكابدات واقمها الحياتي . . . وليس التمرد في أصغر أشكاله سوى هذا الموقف الملتزم ، والثائر في وجه البلادة والسكونية والافتناع المسبق .

وسنرى في مواجهتنا لشعر التمرد على مفهوم الجنس والملاقة النوعية بين الرجل والمرأة ، كيف وفق هذا الشعر في تمرد ه على بعض جوانب الظاهرة وكيف أحبط في بعض الجوانب الأخرى . . .

كيف كان تمردا صادرا عن (موقف) ملتزم أحيانا ، وكيف تحلل من كل موقف وكل التزام في أحيان كثيرة . . . كيف كان تمردا نابعا من ضيق حقيقي بغباء الملاقة واستحالتها الى عبودية مسرة ، وكيف كان تمردا نابعا من شبق طفولي فاقع مريض مرث ومرث . . . والمسافة الفاصلة بين كل من النوعين هي الفرق الحقيقي بين لونين من التمرد ، تمرد الفكر وتمرد التخليط .

ولكننا مع هذا التفريق التقريبي بين ما هو تمرد وما هو تخليط لا نستطيع أن نتنكر لحقيقة أخرى . . . وهي أن كثيرا من الشعر النابع من موقف غير ملتزم هو شعر تمرد على نحو من الأنحاء . . . ربما كان تمردا نازلا أو عابثا أو طفليا ، ولكنه تمرد على أية حال . . . وهنا لا بد أن نتنبه الى حقيقة أولية ، وهي : أن من التمرد تمردا ملتزما بقضايا نضالية معينة يعيش حياته في رهجها وظلالها . . . وأن من التمرد تمردا غير ملتزم بشيء سوى أن يمارس حرية الخروج على الأعراف القائمة ، والتقاليد الراسخة ، وأن يستبجح المناطق المنوعة حبا في ممارسة الحركة والاتحام قد يكون التمرد الأول تمردا عاما على خط التطور ومن أجل قضايا الجماهير . . .

وقد يكون التمرد الأخير تمردا عاما على خط الذات بما هو اجترار شموري ضامر . . . ولكننا - مع هذه المسئلة - لا نستطيع أن نلخص واحدا منهما لحساب الآخر ، خاصة في مجال الدراسة التقييمية التي تضع تحت عينيها كل مفردات الظاهرة بجوانبها السالبة والوجبة ، المضيئة والغائمة . . . اننا مع الفهم المحدد لطبيعة التمرد بحدود الخروج والاحتجاج ، ولكننا - كذلك مع الفهم المحدد لطبيعة الخروج بحدود الخروج على اللزوجة والبلادة والجمود والتخلف والرجوعية ، ولسنا مع الخروج غير الصادق عن نظرة فلسفية في الكون والطبيعة والانسان

ربما كان التمرد غير هادف في حركته الى احلال البدائل الجاهزة ، أو هو كذلك على وجه التأكيد ، ولكن ذلك لا ينفي أنه ضائق بنمط قائم فهو يتمرد عليه نشدانا لنمط أرقى وأنبل وأكثر استجابة لطبيعة التطور الفاعل في كل منحى من منحى الحركة والفكر والحياة .

من هذا المنطلق نستطيع أن ننظر إلى قضية شعر التمرد الاجتماعي في شكله الثائر على طبيعة العلاقة النوعية بين الجنسين ، والتي حكمها وتحكمها تقاليد معينة ليست بنت اليوم ولا وليدة الأمس ، ولكنها ضاربة بجذورها في أعماق القدم ، مما دعا شعر التمرد الاجتماعي لمواجهة لها إلى مزيد من الغضب والاحتجاج والرفض ، كأنما ليكون تمرد ، في حجم حلول الظاهرة وتاريخها ، فخرج كثيرا إلى مناطق غير مأنوسة ، وصادم كثيرا قيم الحضارة والتاريخ والسنن .

وربما نكون أقرب إلى منطق الشمول حين نؤمن أن شعر التمرد الاجتماعي في هذا الصدد قد أبرز عديدا من الظواهر المحددة ، من أهمها :

تمرد القنن بالذات . . . بمعنى أن الشاعر يرتدى في قصائده أردية البطولة الجنسية ، ليدين الظاهرة بكشفها وتعرينها وفضح الذين يمارسونها بضيق الاقدار المسمى والاجتماعي .

تمرد البحث عن الذات . . . بمعنى أن الأنتى المهضومة تاريخيا تبحث عن نفسها ومكالمها ، وتحاول عن طريق التطرف أن تثبت وجودها وان خرجت في ذلك عن بعض ما تريد لنفسها من تصون وكمال .

تمرد الرفض للتقاليد . . . بمعنى أن تدين القصيدة كل ما يكبل من حرية الجنسين ، حتى يكون لقاؤهما مؤسسا على وضوح رومية وصدق عاطفة بلا تزوير .

تمرد على المفهوم التقليدي للحب . . . بمعنى أن يضح العمل الشعري للحب المصري تخوما غير تخومه الأولى ، في عصر تبدلت فيه كل المفاهيم والأشياء .

هذا فيما يخص إلى أبرز الظواهر التي دار حولها شعر الاحتجاج والتمرد على طبيعة العلاقة النوعية التي تربط بين الرجل والمرأة . . . ولسنا نغفل حقيقة أن هناك جوانب أخرى للظاهرة ، ولكننا نؤمن أنها جوانب حائلة لا تشكل في النهاية ملمحا صميميا من ملامح الوجود الظاهري ، ولذلك ، فإن تخطيها يمكن أن يكون مشروعا بما هي اجتهاد فردي غير مؤثر في مجرى الحركة الإبداعية بحيث يعطى ملامح اتجاه .

* * *

إن ظاهرة تمرد القنن بالذات ، تلوح بمنزلة لافتة في الشعر المصري المعاصر وبخاصة

في شعر نزار قباني الذي يلبس ثوب البطل الأسطوري ، حين يتحدث عن غزواته الجنسية ، وفتوحاته
النسائية ، وهو لكي يخرج كل أحاسيسه الفائرة انما يلجأ الى التجسيد التاريخي المشوحي ، والى
التحوير بمفردات الواقع المحس عن عوالم الواقع غير المحس ، والى التوفيل الناتج من تجارب الجنس ،
في ممالك نفسية المرأة ، والمرأة الشرقية على نحو أخس ، والى التمرد على كل الأساليب المحافظة
التي يخاطب بها الشرق العربي نوازح الجنس في الرجل والمرأة . . . وهو في كل ملح من هذه
الملاح يضع نفسه في الواجهة ، بمعنى أنه يتحدث ليس عن البطولة الجنسية المجردة وانما عن
بطولته هو ، وليس عن الفجولة في صيغتها المطلقة وانما عن فحولته هو . . . وقد لا يعنينا في كثير
أن نستقصى ملاح هذا الفتون الذاني الا من وجهة فنية ، أما حديث تضخم الذات أو مرضها
أو صدقها أيضا فقد يتسع له البحث النفس أو العضوى أو غير هذا وذلك . ولكن الذي يخوننا
هو أن نؤكد أن الشاعر حين يتحدث عن نفسه بمثل هذا الشكل المكثف انما يضع نفسه قناعا
للمظاهر الاجتماعية التي يناديها ، وان كان لا ينسى أن يؤكد ذاته من خلال هذا القناع في
قصائده التي لا تتحرى تماما .

يقول نزار من قصيدته (الرسم بالكلمت) :

لا تطلبى منى حساب حياتى	ان الحديث يطول يا مولاتى
كل العصور أنا بها ، فكأنما	عمري ملايين من السنوات
تعبت من السفر الطويل حقا تبنى	وتعبت من خيلى ومن غزواتى
لم يبق نهد أسود أو أبيض	الا زعت بأرضه راياتى
لم تبق زاوية بجسم جميلنة	الا ومرت فوقها عرباتى
فصت من جلد النساء عباءة	ونيت أهراما من الخلمات
وكبت شعرا لا يشابه سحره	الا كلام الله في التنويرا (١)

ان الشاعر هنا لم يتحدث سوى عن نفسه ، ولم يجسد سوى فتوحاته الجنسية ، ولم
يتفزل في جسد المرأة التي تشقيه كل هذا الشقاء ، ولكنه تفزل في ذاته المبقحة الضاجة بالقجولة
والمرام ، والزراعة على كل رابية شقراء راية أو وجهها لغارس الجنس والنساء والكلمات ، واذ كان
قد استقطب نفسه في القصيدة على هذا النحو ، فأذن القصيدة ليست عارية تماما كغيرها

من قصائده الهاجمة .

ويتضح حماسه بداته فيتمرد من خلال هذا الاحساس المتضخم على نحو فاقع وقفز - في قصيدته (الى أجيحة)^(١) لأن مضمون المرأة الانساني ينسحق في هذه القصيدة انسياقا فاجما ، ولا يتبقى منها سوى حطام جنس مهيس ، يئن تحت وطأة واقع العوز والجنس أينما لا

يتصعد الى أذني الشاعر المفتون .

ان مضمون هذا التمرد يمكن أن يكون مضمونا رجعيا ، اذا كان الشاعر يريد تحسينه ، أو مجرد التمييز عنه ، لأنه يسحق المرأة في سجون العوز والجنس ، ويهدر ادبيتها بنذالة غير ملتزمة وغير أخلاقية . . . كما يمكن أن يكون مضمونا تقديميا يشارف افاق التمرد الحقيقي ، اذا كان الشاعر يريد تقبيحه وتضخيم بشاعته لأنه يجسد بالصورة الشعرية واقعا اجتماعيا فادحا يطفح بالنذالة والغباء ، قاصدا من وراء هذا التجسيد أن يبشع المضمون ويكشف احساسنا الرافض به ، ويدين بعض القوة المادية المسخرة في شرقنا العربي لاهدار ادمية الادب ، وعفاف المعاف . . . ولنا بهذا نوع في تناقض من هنا أو من هناك ، فان العمل الفني الناجح يعطي دائما أكثر من مدلول ، ويوحى دائما بأكثر من قضية ، ويشير دائما أكثر من مقولة وفحوى . . ان القصيدة حين تتحدث بضمير المتكلم لا تعني على الاطلاق أن الشاعر هو صاحب التجربة بلا شريك ، والا لكان كل الشعر تعبيرا ذاتيا محدودا . . ان الذات الشاعرة هنا ترمز الى الكل ، وتخرج من اطار الذاتية الضامر الى رحاب الموضوعية الشامل ، فترى في نزار كل المتاجرين بالجنس ! !

وستطير نزار قباني في تمرد المفتون ، غير أنه يضيف اليه لمحة أخرى يحمرى من خلالها موقف الآخرين ، فبحسب أن الشاعر هنا ليس فردا في تمهره ، وإنما هو جزء من ظاهرة تحترف التمرد والجنس والنذالة والطهارة والإيمان والكفر . . ففي قصيدته : (الى قديسة) يدين نفسه ويدين الآخرين ، يدين مدعى الطهارة ، ومحترفي التواضع ، وكذبة المتصوفين . . يدين التفتح والمعاف الكاذب ، ويجسد مأساة الأنثى التي تحكم في شرقنا العربي بحتمية السقوط . . انها لا تملك أن تحب بلا جنس ، ولا أن تختلط بلا سقوط . . وهذه هي الهابوة التي يركز الشاعر على تجسيدها وتحديد ها .

(١) انظر : قصائد من نزار قباني - ص ١٤٨ .

ويصير نزار في قصيدته (الى عجوز) واقع المرأة المباحة حين يشيخ جمالها وتتهزأ ..
ولكنه لا يقف عن موقف الرائي أو الياكي أو المخلص ، وإنما يقف عنها موقف التمرد الرافض لتقنين
المأسة أو طلائها بلون ما .. انه يوجع في تحرية واقصها الى الحد الذي يقف هو فيه في
مواجهتها مفتونا أو كالمفتون بشبابه وفحولته ورفضه للاقتراب من هذه النابة المحترقة ، راسزا
بنفسه الى كل المفتونين ، وحين يصرى هذا الواقع المتفسخ أخلاقيا ، لنا يمد يد الى المجتمع
الخالص الأمان هذه المأسة ، لأن احساسنا النهائي بهذه القضية ينصب بالتقزز والرفض على
المادقات الاجتماعية التي أنجبت هذه الوضعية غير الانسانية ، وهنا يكون التمرد قد أفلح في
إدائه دوره تماما ، وهو تبشيع الوضعية الاجتماعية الشاذة عن سواء العلاقة الانسانية ، وأن
يكن في طريقه الى هذه الناية قد جج كبرياء العرف الاجتماعي في غير قليل من الجلالة ، وكان
همه في البدء أن يضخم سمورته كفارس مخوم بقضية الجنس ، وأكبر من أن يتدلى الى حضض هذه
النارة الدمية ، التي لا بد لمجتمعها أن يمد اليها سياج الرعاية حتى لا تتسول الجنس
لكي تميمش .

ويبدو أن نزار قباني قد سئم الحديث عن نفسه بصيغة المتكلم ، فأدار الحديث عن
نفسه أيضا - بصيغة أخرى ، هي صيغة المذلول الداخلي الذي تتحدث به عنه واحدة من
ضحاياه ، واحدة ملها وسئم قيئها وصديدها .. وذلك في قصيدته : (أوهية الصديد)
التي تعكس فيها الأنثى مرارتها من المعاملة الأنانية التي يحاملها بها الرجل .. ثم تنتقل من
الاحساس بالمرارة الى وجهة أخرى ، هي وجهة ادانة الحاضر والماض واعطاء القصيدة
بعدا تاريخيا يجسد عناصر التخلف والعبودية الجنسية السائدة في مرحلة من مراحل
والإيحاء بأن هذا التاريخ ما يزال متدا في حاضرنا ، فتوصل لموقف الرجل الأناني برده الى
مواقف أسلافه الأتراك من جواربهم الشركسيات .

وهنا .. نستشعر نوعا من الموضوعية يقترب به الشاعر من نقد حضارة الجنس التي تردى
فيها الشرق أجيالا بعد أجيال ، ويأخذ الشعر في هذا المستوى دور التمرد الواعي بضرورة
الانقضاء على هذا الواقع الاسن الذي تستحيل فيه المرأة الى مجرد دمية خرساء ، ليس لها أن

(١) قالت لي السمراء - ص ١٥٦ .

(٢) قصائد من نزار قباني - ص ١٤٣ .

ترديد وأن لا ترديد .

ومع هذا ، فان نزار قباني كشاعر لم يستطع أن يخرج على ذاته كثيرا ، انه مفتون بنفسه ، عابد لها ، وهو الصالح بهذه الحقيقة الفاقمة :

مارست الف عبادة وعبادة فوجدت أفضلها عبادة ذاتي

ثم هو لم يستطع أيضا - في كثير من قصائده ودواوينه - أن يعطى التمرد وجهه الفاعل ، العامل على نقل المرحلة من طور الجمود والتخلف الى طور أفضل وأشرف . . . لقد كان كل همه - في كثير من شعره - أن يحيط ذاته بهالة من البطولة النوعية ، فجنح كثيرا الى تشويه معنى التمرد ، ومال به حتى شارف معنى الانحلال . . . ولسنا نستطيع أن نسي كل منحل ضمردا ، ولا أن نضع كل انحلال على مستوى واحد مع التمرد . . . ان الفرق بين الانحلال والتمرد هو أن الانحلال عمل فيبر مسئول وغير رسالي ، أما التمرد فانه عمل مسئول ورسالي لأنه يعرى واقع الظاهرة في وضعها التخلف الراكد ، أملا في تحريكها صوب الأنفع والأصوب .

ولكننا في هذه النماذج التي أشرنا اليها نظرنا الى قيمتها الموضوعية نظرنا الى قيمتها الذاتية ، وخرجنا بها عن مجرد كونها افضاء عاطفيا حسيا غليظا ، الى كونها نمردا اجتماعيا هادرا يضع الذات موضع الجموع ، ويتحدث من خلال هذه الذات عن معنى العلائق الاجتماعية الخاطئة في شكلها النوعي ، ويسقط كل خطايا المجتمع على ذاته الشاعرة حتى يكف احساسنا بفداحة الانحرافات الجنسية التي يمارسها شرقنا العربي ، أو قل بعض قطاعات من شرقنا العربي ، على نحو مقزز ومغفر حتى نتحرك في اتجاه تصحيح أو رفض أو ادانة هذه المواضعات .

* * *

ولعل ظاهرة البحث عن الذات هي المقابل الموضوعي لظاهرة القنون بالذات ، فاذا كان الرجل قد أعطى لنفسه حق أن يكون سيذا امرا الى درجة القنون بالذات ، فان المرأة حاولت أن تعطى لنفسها حق أن تصير بأنمها مهضومة ، وأنمها واقمة تحت عبء تاريخ طويل من التقاليد والأعراف ، وأن من حقها أن تثور وتغضب ، وأن تثار لتاريخها المكبل ، فتتطلب في الرجل نوعية معينة ، وتغضب بمشاعرها الداخلية على نحو من التكشف الهاجم ، وتسخر من كل شيء يحتاج حرمتها في هذا المجال ، دائسة على كبرياء الزيف التي كانت تغلف كلمت عصر الحرير .

(١) تقول الشاعرة جليلة رضا في قصيدتها : (جج وليل) :

مذ أجيال وبى جج كـبير عينا أنسى على الدهر زمانه

هو منى غائر دام شـبير غير أنى لست أستجلى مكانه

ذات ليل خلت أن الجج للعين تمرى

فتولانى سرور وارتياح غير أنسى

حينما حدثت فى الفوهة حينما عدت حيرى

كان كالبنثر عميقا والثا عيني وكونسى

وتسبح الشاعرة حكايات خرافية عن (أولياء) يداوون أمثال جرحها الفائر فتبهج اليهم وتطلق بخورهم وتحمل أحبتهم ولكن الجج المنيد لا يبرأ . . . وترى الشاعرة كثيرا من الناس يداوون جراحهم بالأعشاب وحصارات الشجر فتحدوخذوهم ، ولكن الجج المنيد يتمادى ويتدفق . . . وتجيئه الشاعرة بالقمر والشمس والماس ، ولكن الجج المنيد يبقى النور ويدلنى شفقيه . . . فتحامل الشاعرة وتنحنى على جرحها بغيظ وجنون وتنزع جلده وتقطع لسانه ، فإذا هو يختفى ولا يبين :

فتحانيت على جرحى بغيظ وجنون

ونزعت الجلد منه ثم قطعت لسانه

ثم ثبت على جنبه أوتاد عيونسى

(٢) غير أنى حين وافى الصبح لم أعرف مكانه

وواضح أن جج الشاعرة هو جج الكتمان والشخفى والانحناء على خطام التقاليد ، وقد انهزمت الشاعرة فى مواراته أو مداواته ، ولكنها حين واجهته بالكشف ونزع الأغطية عاد جرجا عاديا قابلا للبر والانعحاء . . .

إن الشاعرة تريد أن توحى بأن من حق المرأة أن تصرخ وتصرخ وتضع أمانها والاعمال فى سطور على الورق ، لأن تخليف هذه المشاعر لن يعقب سوى مزيد من الكبت والجراح ، أما البوح الذى هو وسيلة إثبات الذات - فإنه قادر على إضاءة جوانب النفس ، وتملية مشاعرهما .

(١) شاعرة بحرية معاصرة . عرفت بشعرها الجرى فى وصف شاعر المرأة .

(٢) جليلة رضا - اللحن الثائر - ص ٤٤ وما بعدها .

ومواجهة جراحها بصحح الملاجك ٠٠٠ انها توحى كذلك بضرورة تصحيح موقف الحرة ٠٠ من
الرجل والبراة ٠٠ على السواء ٠

وفي قصيدتها : (مع الريح) تتعمى أكثر ، وتحلم فتطلق لأحلامها الغثان ، وتصخر
من كل ما يكبل واقمها الرائد من عفة مزعومة ، وفضيلة مدعاة ، وتتوق في كل خروفها الى فضاء
الحرة والانطلاق وتحطيم عالم الصمت والانتظار ٠٠ انها تناجى ربح الشمال بهذه الصلوات
الفاضية :

تقلين الغطاء ، فوق سريري تارة ثم تارة تسد لينه
أي شيء أغراك فيه أجيبى يا ربح الشمال يا علمونه ؟
ليس فيه سوى سخافتك طهر ويلاتك عفة مخزونه
وتلال ثلجية تتعالى ، ويثار من الدموع السخينه
انظري طرفه الوحيد تراخي كمياب يشد طرف سفينه
ها هنا ، ها هنا حصاد الليالي ، وكوز الفضيلة ، المكتونه
فاحطبيها على بساطك واضى ، واحجبها لكل ربح أفينه

وبعد هذه المناجاة الحارة لربح الشمال والاسرار اليها بعد ابات الأيام والليالين ،
تتجه الشاعرة الى الريح آمله أن تحمل هذه عنها كل خطام واقمها المكبل ، وأن ترضى لعذابك
انسانة مسجونة في صمت الليل ومجاعات الريح وعلى مقاعد اللاشي ٠٠

ثم مدى في الأفق ساقيت من أقصى المدى من ديارك المسكونه
واعصبي في الظلام عينيك لا تخشى ستلقين جثتي المدفونه
سوف تلقينني ويلي وصمتي ومجاعات روحي المخزونه
في انتظار اللاشي ، في مقعدى الخائى الذى يستمد منى أنينه
اه كم أن ، كم أحس بثقلى ، كم توطأت ظهري ويطونه
فتحالى شيطانتي ، يا أثيرى الرحب ، يا قبلة الهوى المشحونه
يا جناح الأوهام ، يا فتنة الاثم ، وعلاق رغبتي المركونه
واعمرى مخدعى بحلم السلاطين القداى والجاريات الأمينه
بالدار المسحور ، بالنغم اللاهى ، بعطر الهوى ، وصبي القينته

واعبش بي ، وعانق جذعي المتختم ، هزى ثماره وضمونه
(١)
فأنا ، أبت ، وحدنا والليالي ، يا رباح الشمال يا لمعونه

فإذا تجاوزنا عن بعض نثرات هذه الأبيات ، وعن بعض الكلمات المقسرة اقتساراً
لتخفية التقفية ككلمة (المركونه) وكلمة (القينة) . . . إذا تجاوزنا عن ذلك فس نجد صورة
ضاربة وتشوفا الى تحقيق الذات والبهج ورفضاً لمواضعات عالم كمن فيه يأكن بياض الأيام وسواد
الليالي بلا جدوى . . . وقد يبدو التمرد هنا تمرداً سكونياً لأنه دائر في محيط الذات وارتشاف
عذابت الحنين ، ولكن النظر الأبعد يرى توهج النار تحت الرماد ، ويحس بأن الشاعرة ليست
تتاجى نفسها وحدها ، وإنما تطل على العالم من نافذة الذات ، وتصرخ في وجه التقاليد العموقة
لحرية أن تعمل وأن تقول ، وبهذا تضع الشاعرة القضية على مستوى التوحد الخاضع بين الذات
والموضوع ، بين البيت والعالم .

قد لا يكون حجم التمرد هنا في حجم التمرد هناك ، أعني أن عراة الكشف والتصريح
في حديث الشاعر عن بطولاته النسائية قد تكون أكبر منها في حديث الشاعرة عن أحلامها المغلولة
وهواتفها الصارخة . . . وهذا طبيعي الى حد بعيد ، لأن عوارث قرون لا يمكن نفسها هكذا
في لحظات ، ولكن معظم النار من مستصغر الشرر كما يقول الشاعر العربي القديم ، وكما نوه من به
شواعر العربية المعاصرات ، اللواتي أخذن يتمردن على أنماط التعبير المختلفة ، وعلى مستويات
التحرر من عقابيل التقاليد في ضامينها على السواء .

* * *

أما ظاهرة التمرد على التقاليد والأعراف التي تواضع عليها المجتمع . . . فقد أخذ الشعر
العربي المعاصر يضيء أبعادها ، وينبئ جوانبها حتى صارت بحجم الظاهرة . . . ونحن لا نزعم
أن هذا الاتجاه هو من ابتكار الحركة الشعرية المعاصرة ، فقد عرفه الشعر العربي منذ عهد
جاهليته حتى اليوم ، ولعل أبيات شاعر كأمير القيس في معلقته أشهر من أن نقف عندها طويلاً ،
فهي تصرخ بصراحة الفكر الجنسي المتقدم لتقاليد المجتمع وأعرافه الاجتماعية ، مبهما حاول يمسح
الباحثين المعاصرين أن يمرر عراها الجنسي ، وأن يلوى الأبيات عن هذا المعنى الحقيقي الى معاني
(٢)
أخرى بعيدة عن سياق النص وضمونه جميعاً . . . فحين يقول امرؤ القيس :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيرة
فقلت لك الولايات انت مرجلى
تقول وقه مال الغبيط بنا معا
عقت بعيرى يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سبرى وأرخى زمامه
ولا تبعدينى من جنك المملل
فثلك حبلى قد طرقت ومرضع
فألهيتهما عن ذى تمام محمول
اذا ما بكى من خلفها انصرف له
يشق وتحتى شقها لم يحسول
(١)

يأتى باحث معاصر كالدكتور محمد كامل حسين (٢) ويحاول أن يعطى النص مفهوماً غير جنسى بصرفه المعنى كله إلى الحديث وليس إلى المباشرة ، ويضطر في سبيل ذلك إلى إبدال كلمة : (وتحتى) بكلمة (ونحوى) حتى يقطع ببراعة الجلسة ٠٠ وقد لا نجعل إلى هذا الاعتساف ، فهناك من أوغل في هذا الصدد إلى أمد أوسع وأبعد ، وهناك من قصر شعره - ربما في مرحلة متأخرة بعض الشيء - على هذا اللون من ألوان التعبير عن البطولة الجنسية والعاطفية ، دون أن ينال ذلك من قيمة الإبداع الفنى عند العرب .

الا أن الفرق بين أولئك الفابريين وبين شعرائنا المعاصرين الذى تمردوا على القهيم والأعراف والتقاليد وما ألفه الناس من تحوط في الحديث عن العلاقات الجنسية ، أن الفابريين كانوا يستجيبون - فى تعبيرهم - لهوائف الذات الشاعرة فى نزوة من نزواتها فيعكسون نداءاتها العارمة ٠٠ أما المعاصرون فلا يكتفون بترجمة ذواتهم ونزواتهم ، وإنما يحاولون هدم كسبل الحوائط التى تمتاق اندفاعهم فى هذا السبيل ٠٠ أى أن القضية انتقلت من مجرد البوح الذاتى إلى الهجوم على مفاهيم التراث والاجتماع ، وهذا هو الفرق .

والشاعر المعاصر لا يكتفى بالشعر سلاحاً لهذا الهجوم التمرد أو هذا التمرد الهاجم ، ولكنه يفتعل المقدمات والشرح لبعض قصائده ودواوينه ، لينفث فيها ومنها لهيب غضبه واحتجاجه ، كما فعل نزار قباني فى مقدمة ديوانه (يوميات امرأة لا مبالية) . فقد كتب مقدمة تحت عنوان : (هذه الأوراق) وعم فيها أن (هذه الأوراق كتبتها امرأة لا اسم لها ٠٠ فى مدينة لا اسم لها) وهذا يوحي بأن الثورة لا يهيم من أين أتت ولا من أتت ، لأنها ثورة كل النساء وكل المصدن ٠٠ يؤكد ذلك قوله : (وليس يهيم أبداً أن يكون لصاحبة هذه اليوميات اسم ، وأن يكون لها مدينة ،

(١) المعلقة السبع للزوزنى - ص ١٠ - ١٢ .

(٢) انظر: الشعر العربى والذوق المعاصر - للدكتور محمد كامل حسين - ص ١٣ وما بعدها .

فهى الأسماء جميعا ٠٠ والمدن جميعا) ٠٠ وليس يهم فى نظر الشاعر وفى نظر الفن — كما يرى — أن تكون هذه اليوميات موقعة (فالإنسان هو أفكاره ، ودواته ، ورحلة أصابعه على الورق) ٠٠ وسفر الشاعر عن وجهه الهجوى حين يسدد غضبه الى زوايا بعينها ، فيقول :

(هذه اليوميات وجدتها مخبوءة تحت حجر من حديقة منزل شرقى قديم) وواضح أن هذا المنزل الشرقى القديم هو تقاليد الشرق وأعرافه الاجتماعية ، ولعل كلمة (مخبوءة تحت حجر) توحى بفداحة الرقابة المفروضة ، وسلطة التقاليد الطاغية المخيفة التى يريد الشاعر تضخيمها وتبشيمها .

ويلجأ الشاعر الى المبالغة فى القسوة ، والى تصوير وضعية المرأة الشرقية على نحو يشى بأنها تولد وتموت فى جو المذبحة فيقول :

(ليس جديدا أن تحترق امرأة فى هذا الشرق ، فنصف تراب صحارينا معجون برماد الضفائر الطويلة ، والنحور المطعونة ٠٠ ليس جديدا فى منطق السكين والنأس أن تذبح امرأة على سرير ولادتها ، أو سرير زفافها ، فنحن ندحج رؤوس النساء كما ندحج أحجار النرد فى مقاهينا ، وكما نصطاد العصافير على روابينا ٠٠ قبل شهر يار ، وبعد شهر يار ، ونحسب نقتال العصافير المومنة ، نسلخها ، ونأكلها ، ونمسح بدائها شواربنا المهترئة كأذيال النسائيس ٠٠ لا جديد فى تاريخ اربابنا ، ولكن الجديد أن يثور المذبح على ذابحه ، والقبر على حافره ، الجديد أن يرفض الميت موته ، وأن يعض الجح على نص الخنجر ، وهذا ما فعلته صاحبة هذه اليوميات ٠٠ انها احدى المصلوبات على جدار التاريخ والخرافة ، ولكنها تبدو — وهى على خشبة الصلب — أكبر من قيدها ومن مساميرها ، وأقوى من جميع صالبيها ٠٠ ان بطلة هذه اليوميات تعرف أنها تحتضر ، ولكنها — مع دفتر يومياتها — تتفوق حتى على احتضارها ٠٠ الموت الصامت هو وحده الموت ، أما الذين يشقون بأظافرهم رخامات قبورهم ، ويكتبون شمرا على خشب توابعيتهم ، فلا أحد يستطيع أن يهزمهم) (١)

هذه الصرخات المتحالية التى يطلقها نزار قباني فى مقدمة ديوانه المتمرد المحتج ، تشارك شعره معركة الهجوم على التقاليد الشرقية المحافظة ، وتمهد لاندفاع قلمه فى طريق ادانة

ما يسميه السبايا ، والتكايا ، والبخور ، وولائم اللحم فوق السرير ٠٠٠ انه يكتب مفتحا
لديوانه متوجها فيه الى المرأة بهذه الأبيات :

ثورى ٠٠ أحبك أن تثورى

ثورى على شرق السبايا ٠٠ والتكايا ٠٠ والبخور

ثورى على التاريخ ، وانتصرى على الوهم الكبير

لا ترهبى أحدا ، فان الشمس مقبرة النسور

(١)

ثورى على شرق يراك وليمة فوق السرير

وتشتد ثورته عرامة وضراما فى قصيدته (رسالة الى رجل ما) لأنه يعزى فيها جراح المرأة

المكبوتة ، فيطلق لسانها — بعد أن تعتذر لنا عن عدم ذكر اسمها — بهذه الاحتجاجات :

يا سيدى

أخاف أن أقول ما لدى من أشياء

أخاف لو فطمت ٠٠ أن تحترق السماء

فشرقكم يا سيدى العزيز

يصادر الرسائل الزرقاء

يصادر الأحلام من خزائن النساء

يمارس الحجر على عواطف النساء

يستعمل السكين ، والساطور ، كي يخاطب النساء

ويذبح الربيع والأشواق والضفائر السوداء

وشرقكم يا سيدى العزيز

(٢)

يصنع تاج الشرف الرفيع من جماجم النساء

ونفهم أن الرسالة موجهة لفضح موقف الشرق المتحجر من قضية المرأة : حرية ،

ووضعية ، وانسانة ٠٠ وتتوالى ادائات هذا الشرق ، فبعد الهزء بحنتره — رمز الرجل

الشرقى — الواقف لها خلف الباب ، تصرخ :

(١) نزار قباني — يوميات امرأة لامبالية

(٢) المرجع السابق — س ١٨ — ١٩

وشركم يا سيدى العزيز

يبايح الرجال أنبياء

(١)

ويظمر النساء فى التراب

وبعد أن تكسر المرأة الققم ، وتمرد على الموت والجذور تصيح فى مواراة :

الرجل الشرقى

— واغفر جراتى —

(٢)

لا يفهم المرأة الا داخل السرير

وحين نخلص الى (يوميات) هذه المرأة اللامبالية ، نرى هذه المرأة تفتح يومياتها

برصد غايتها منها ، ونفهم أنها تضع فيها كل قدرتها على البوح والتمرد :

لتكسر فى تمردها جليدا كان لا يكسر

(٣)

لتخلع قفص تابوت أعد لنا لكى نقبر

ثم تجهش بمذابات من هو محكوم بلا قضية :

أنا أنش ..

أنا أنش ..

نهار أتيت للدنيا وجدت قرار اعداى

(٤)

ولم أر باب محكمتى .. ولم أر وجه حكاى

وتود أن توقف عقارب الزمن وأن تحطمها لأنها تميش بلا زمن :

لماذا لا أحطمها ..

وكل دقيقة فيها تحطمنى

أنا امرأة ، بداخلها توقف نابض الزمن

(٥)

فلا نوار أعرفه .. ولا نيسان يعرفنى

(١) نزار قباني — يوميات امرأة لامبالية — س ٢١ .

(٢) المرجع السابق — س ٢٣ .

(٣) المرجع السابق — س ٣٢ .

(٤) المرجع السابق — س ٣٣ .

(٥) المرجع السابق — س ٣٥ .

وتتابع نفس الايقاع ، ايقاع ارادة التحطيم لكن من وما في البيت والعالم ، وتحمس

في مساوية كوزها الأنثوية وتتساءل : لمن ؟ وتجهش :

(١) الشيطان .. للديدان .. للجدران لا تقهر ؟

وتخلو الى جسدها تفكر في قضاياها :

(٢) اليس له هو الثاني قضاياها ؟

وتثور لكل هذا الجمال المسجون المضيق :

أسفت لأنه جسدى

أسفت على ملاسته

وثرت على مصمه ، وعاجنه ، وناحته

رثيت له

لهذا الوحش يأكل من وسادته

لهذا الطفل ليس تنام عيناه

نومت غلاتى عنى

رأيت الظل يخرج من مراياه

رأيت النهدي كالمصفور لم يتعب جناحاه

تحررت من قطيفته .. ومزق عنه " تفتاه "

حزت أنا لمراه

لماذا الله كوره .. ودوره .. وسواه ؟

لماذا الله أشقانى بفتنته .. وأشقاه ؟

(٣)

وعلقه بأعلى الصدر جرحا .. لست أنساه

وتثور أيضا على وضعيتها مع أبيها وعلى صمه الرجمى :

أين لم ينتبه يوما الى جسدى .. وثورته

(١) نزار قباني - يوميات امرأة لامبالية - ص ٤٠ .

(٢) المرجع السابق - ص ٤١ .

(٣) المرجع السابق - ص ٤٣ - ٤٤ .

أبي رجل أناني مريض في محبته

مريض في تمصبه ٠٠ مريض في تعنته

يثور اذا رأى صدرى تمادى في استدارته

يثور اذا رأى رجلا يقرب من حديقته

أبي لن يضع التفاح عن اكمال دورته

(١) سيأتي ألف عصفور ليسرق من حديقته

وتسترخى على كراستها الزرقاء وتحرر الى حد الانتماق الكامل ، وسقوط الأقمحة ،

(٢) ولا يبقى ٠٠ ولا يبقى ٠٠ سوى الأنثى الحقيقيه

وتتوق الى أن تنسلخ من اهابها الادمى ، هذا المحوط بكل هذه القضان ، لتصير

طائرا مسافرا يضيع خلف كل الأوطان والأديان والمواضعت :

أحب البحث عن وطن جديد غير مسكون

ورب لا يطاردنى ٠٠ وأرس لا تعادىنى

أريد أفر من جلدى ٠٠ ومن صوتى ٠٠ ومن لىتى ٠٠

وأشرد مثل رائحة البساتين

أريد أفر من ظلى ٠٠ وأهرب من عناوينى

أريد أفر من شرق الخرافة والشمايين

من الخلفاء ٠٠ والأمرء ٠٠ من كل السلاطين

أريد أحب مثل طيور تشرين

(٣) أيا شرق المشائق والسكاكين

وفاجئها دليل أنوثتها الأول ، وترقب جدوله الذهبى فى انتشاء ، وتخلع عليه كل

قداسة الدنيا :

هنا حبر بخير يد ٠٠ هنا جح ولا مقتل

(٤) أأجمل منه ٠٠ هل بحر بعزة موجه يخجل ؟

(١) نزار قباني - يوميات امرأة لا مبالية - ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢) المرجع السابق - ص ٥١ .

(٣) المرجع السابق - ص ٥٣ - ٥٤ .

(٤) المرجع السابق - ص ٥٧ .

وتسأل : لماذا لا يكون الحب في بلدى طبيعيا كاية زهرة بيضاء ؟ ضروريا كديوان

من الشعر ؟ وتلتفت الى قط بجانبها فتحسده على حرته :

له في السطح ملكة ورايات له تمقد

له حرية ٠٠ وأنا أعيش بقمم موصد (١)

وتخرط في بكاء أسيان لصير نهديها التريكين ، وتخبط الأرض الفاتحة أذرعها

لربيعها الراجع ، وتود لو تحيا :

أريد ٠٠ أريد أن أحيا ٠٠ بكل حرارة الواقع

(٢)

بكل حماقة الواقع

وتثور من جديد على غباء التركي في أبيها ، وتبصق في وجه أوثانها الجديدة ، وتتمرد

على الازدواجية الشرقية القدرة :

لماذا أهل بلدتنا يمزقهم تناقضهم

ففي ساعات يقظتهم يسبون الضفائر والتنانيرا

(٣)

وحين الليل يطوهم ٠٠ يضمن التصاورا

وتعود لتبصق على من أعطى الأخ كل شيء حتى السكر ، وحرم الأخت من كل شيء حتى

التصوير ، وتلعن الجلالة والجدوى ، وتسأل : متى يأتي ترى بطلى ؟ وتكتب قصص صديقاتها

الدى الملفوفة بالقطن ، النقود التي صكها تاريخ قديم ، مجاميع الأسماك في حوض ، أو عينة

البلور ، وتكتب عن الأغلال ، والهذيان ، والغشيان ، والمخدرات ، والسبايا ، والحریم ،

وتدين بلادها الرافضة للحب ، كما تدين العقم في بلادها ، وتبكي أختها الكبرى التي نشف

تديها وعادت هي ناضبة كسهر لم يجد مجرى ، وتنظر في حزن الى (فساتينها) الموميكات ،

وتهجو جمهور مدينتها ، وتهجو حضارة الحكم والأمثال ، وعواظ المحتال ، والحمل عن

طريق الشيخ والحجاب :

قصدنا شيخ حارتنا ليرزقنا بأطفال

(١) نزار قباني - يوميات امرأة لامبالية - ص ٦٢ .

(٢) المرجع السابق - ص ٢٠ .

(٣) المرجع السابق - ص ٧٦ .

فأدخلنا لحجرته ..

وقام بنزع جيبته ..

وباركنا .. وضاجعنا ..

وعند الباب طالبنا ..

بدفن ثلاث ليرك لصنع حجابها البالي

(١)

وعدنا مثلما جئنا .. بلا ولد .. ولا مال

وتصرى داخلها المسكون بالرجل ، هذا الوحش الاسطوري الجميل ، وتحاكم شرق الخرافة ،

والأساطير ، والسياف مسرور ، وتدين ثقافتنا القشرية الموروثة عن (أبي جهل) ، تلك التي

خلفت عقابيلها في التاريخ .. وتدين تفاسيرهم للدين :

قضينا العمر في المخدع

وجيش حريضا معنا

وصك طلاقنا معنا

وقلنا الله قد شرع

ليالينا موزعة على زوجاتنا الأربع

هنا شفة ، هنا ساق ، هنا ظفر ، هنا اصبع

كان الدين حانوت فتحناه لكي نشبع

تمتعنا " بما أيماننا ملكت " .. وعشنا من غرائزنا بمستنقع

وزوزنا كلام الله بالشكل الذي ينفع

ولم نخجل بما نصنع

عشنا في قدامته .. نسينا نبل غايته .. ولم نذكر سوى المخدع

(٢)

ولم نأخذ سوى زوجاتنا الأربع

وتقف في النهاية طرودة أخرى تقاوم أسوارها كل الفاتحين ، وتتهم (عنقرة) الشرقي ،

وتتهم فيه كل حضارة الشرق .. ثم تغلق على هذا الحطام دفترها الواجد الحزين !!

(١) نزار قباني - يوميات امرأة لامبالية - س ١٠٧ .

(٢) المرجع السابق - س ١١٨ - ١١٩ .

على هذا النحو من الصراخ في التحدى ، والايفال في الرفض ، مضى شعر التمرد الاجتماعي بظاهرة الطرح لكثير من القيم المتعارفة . . . وهنا لا بد من ملاحظة شيء أولي وأساسى ، وهو أن تمرد الأنثى هنا تمرد يضع الجنس كقضية اجتماعية وليس كشبق ذاتي ، بمعنى أن غضب المرأة اللامبالية في هذه القصيدة منسب على طبيعة نظرة الرجل الشرقى الى المرأة الشرقية كوعاء للجنس يمارس فيه حرته متى يشاء ويركله متى أراد . . . انها لا تتسول الانتظار ولكنها ترفضه ، تريد أن تكون (الكفا) الاخر ، وليس (الشئ) الاخر في قضية العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة . . . ان تمردنا يبدأ من الصراخ في وجه الرجل ليشعر بوجودها ، وينتهي بالصراخ فى وجه الكون ليضعها فى منازعتها . وبهذا يأخذ التمرد شكله الهادم لكثير من الثوابت الاجتماعية ، التى تشكل من بعض الوجوه حجرا على حرية الأنثى ، وقيدا يغل حركة انطلاقها .

ولعل الشاعر فى سبيله الى ابراز هذا البضمون قد أفلح بدرجة كبيرة ، وقد أعانه على ذلك تركيزه الذكى على التقاط مفردات الواقع وتطويعها لحركة الشعر ، ثم اختياره الأذكى لنوعية المواقف التى تبدو فيها المرأة مظلومة مكبلة ، وصراخه من خلال هذه المواقف بضرورة التغيير ، ثم محاولة ابرازه لدور المرأة اللامبالية على أنه قتال فى سبيل قضية عامة تتعلق بموقف جنس من جنس ، وليس مجرد شغف فكرى نابغ من هياج نوعى متوتر النبضات .

وإذا كنا قد أطلنا الوقوف مع نزار قباني بالذات فى قضية الجنس النابغ فى شعرنا العربى المعاصر ، فان ذلك راجح بالضرورة الى أن هذا الشاعر هو شاعر المرأة بلا جدال ، أو هو الشاعر الذى دخل مخدع المرأة ولم يخرج منه حتى الان كما قال عنه نقاده بحق . . . الا أننا لم نقف من شعره الا على نوعية معينة ، هى ذلك الشعر الذى يتحدث عن الجنس كقضية اجتماعية ، وليس عن مجرد الجنس ، وربما جاء فى شعره ما يخدش الحياء العام أحيانا ، وربما جاء فيه ما يسئ الى موروثنا الدينى والاجتماعى ، ولكن من قال بأن شعر التمرد يجرى على سواء مع الحياء أو العرف أو الدين ؟ ان التمرد يعنى الانقلاب أو العمل من أجل أحداث هذا الانقلاب ، وقد يسدد هذا الانقلاب الى قلب الحياء كما قد يسدد الى قلب العرف والدين ، بهدف تصحيح الأفهام فى هذه المجالات ، وتشوير رؤية الملايين لواقعها المحكوم بالعرف أو الاخلاق أو الدين أو هم جميعا ، فلا يكون واحد من هذه العوامل عنصر تجميد أو رجوعية أو افتيك ، وهو مشروع أساسا لكن يكون عنصر دفع وايداع وتطوير .

ان شعر التمرد على القيم والموارث والمواضعات انما يتمرد على جوانب السلب والعدوانية في هذه الظواهر الهائلة ، وما لم ينهض شعر التمرد بادانة عناصر التخلف في ظاهرة من الظواهر فان الظلام سيلف في النهاية كل شيء . . . قد يتطرف الشعر وقد يسرف الشاعر ، ولكن قوانين الأشياء قادرة اهدا على تصفية الظواهر من شوائب التطرف ونوازع الاسراف ، والابقاء على جوهر القضية الحقيقي بعد أن يكون تحت عامل الثورة عليه قد صحح من مساره ، ونحى عن طريقه رواسب الفهم لطبيعة وجوده في الوجود ، وهذا هو قانون الظواهر الذي تحكم به كل الأشياء .

* * *

ننتقل اخيرا الى ظاهرة تمرد الشعر على المفهوم التقليدي للحب ، ومحاولته وضع تخوم جديدة لمفهوم الحب غير تخومه الأولى . . . فبعد أن كان الحب عبادة وتقديسا وفناء في بحار عيني من نحب . . . عاد تحت ايقاع التمرد ملالا وسأما وغربة وافتراقا ودهشة تنفي بها المصين رؤية صاحبها من قبل وقد كانت تنام في أحضانه منذ لحظات . . .
وقد صور الشاعر صلاح عبد الصبور هذا المعنى في قصيدته : (أغنية من فيينا) تصويرا دقيقا يضع لمفهوم الحب المعاصر تخوما غير تخومه المألوفة التي كان يتخنى بها أمير الشعراء أحمد شوقي في قوله عن صبرورة الحب :

نظرة فابتسامة فســــــــــــــــلام فكلام فموعد فلقــــــــــــــــاء

وكان شعر التمرد اثر أن يعكس القضية تماما ، وأن يهدأها من نقطة اللقاء لينتهي بها عند نقطة الافتراق ، فيقول عبد الصبور :

كانت تنام في سريري ، والصلح

منسكب كأنه وشاح

من رأسها لردفها

وقطرة من مطر الخريف

ترقد في ظلال جفنها

والنفس المستعجل الحفيف

يشهق في حلماتها .

ثم ينساب الشاعر بعد ذلك الى تأمل هذه الفتنة الناعمة في سريره ، والى اسقاط احساسه
الداخلي على واقع عالمه الخارجي ، فيزعم أن الله حين راه عطشان بل بهذه الفاتنة غرته ، وحين
راه جائعا ساقها اليه فقوته ، وحين راه تائها مدها اليه خيط نجمة يضيء له .. ثم يحاور
جسمها الفاتن الممجز ..

وحين تشرق الشمس ، يتغير المشهد بكامله ، ويطالعنا ايقاع المأساة :

لما رأينا الشمس في مفارق الطرق

مدت ذراعيها الجميلتين

مدت ذراعيها المخيفتين

ونقرت أصابع المدينة المديبه

على زجاج عشنا ، كأنها تدفمنا

نذهب ، أين ؟

تشابكت أكفنا ، واعتنقت أصابع اليدين

تعانقت شفاهنا وانتمرت في قبلة بليلة منهوه

تفرقت خطواتنا وانكفك على السلام القديمه

ثم نزلنا للطريق واجيين •

لما دخلنا في مواكب البشر

السرعين الخطون نحو الخبز والمثونه

السرعين الخطون نحو الموت

في جبهة الطريق ، انفلتت ذراعها

في نصفه ، تباعدت ، فرقنا مستمجل يشد طفله

في اخر الطريق تقف - ما استطعت - لورأيت

ما لون عينيها

وحين شارفنا ذرى الميدان ، غمضت بدون صوت

(١)

كأنها تسألني : من أنت ؟

(١) صلاح عبد الصبور - أحلام الفارس القديم - ص ٣٧ وما بعدها •

وإذن فالحب ليس سوى ليلة أو ليلتين ، ثم يذهب كل واحد في طريقه إلى الموت أو إلى الحرب أو إلى الخبز والموتنة . . . وهكذا يتبدل مفهوم الحب من شاطئ إلى شاطئ ، ومن قرار اجتماعي إلى قرار اجتماعي مغاير تماما .

هذه هي ظواهر شعر التمرد الاجتماعي في تناوله لطبيعة العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة كقيمة اجتماعية بدلية من الفنون بالذات ، ومرورا بمحاولة البحث عن الذات ، ورفض الأعراف والتقاليد ، وانتهاء إلى التمرد على طبيعة المفهوم التقليدي للحب . . . وقد رأينا في كل ظاهرة من هذه الظواهر كيف حاول الشعر أن يهدم الأعراف القائمة ، وأن يسخر من سدنتها ، وأن يتمرد في وجه القوانين التي تحمي وجودها . . . وكيف أسرف على نفسه في ثورته حينما ، وكيف مال إلى قصد التمرد حينما آخر . . . ثم كيف أعطى من خلال ذلك كله ابداعا فنيا يضاف إلى رصيد الابداع العربي ، على الرغم مما يعجز به من خروج ورفض وادانة واحتجاج ، وربما نكون قد اثربنا الايماء إلى الظاهرة في شكلها العام دون الدخول إلى تفاصيلها المشعبة ، اتقاء لخطر الانزلاق مع استقصاء كل المفردات التي لا تغني . . . لأن ما يهمنا هنا هو اقتناس ملامح الظاهرة العامة التي تترجم عن اتجاه ، إلا أن هذا الحرس على اقتناس الملامح العامة لم ينسأ أن نستطرد مع بعض المفردات الجوهرية ما دامت تتسم بروح الحداثة من جهة أو بروح التمرد الحقيقي من جهة أخرى ، وهكذا فهمت هذه الدراسة معنى الشمول فسي نقد الظاهرة :

x x x

الفصل الثالث :

التمرد على الواقع الحضاري

كان الأساس الذي ارتكز عليه (التمرد على الواقع الحضارى) موزعا على اتجاهين :

اتجاه الى الحضارة المصرية فى أنقى آثارها ، ومحاولة بعث تراثها الفنى والفكرى وتطويره ، والتمرد فيه على جوانب الرجعية والسلب . . واتجاه الى الحضارة الغربية المنتصرة ، ومحاولة استيعابها واستلهاها ، والتمرد فيها أيضا على جوانب الفرور والاستعلاء .

ولم يكن أى من هذين الاتجاهين بمنجى من مخالطة الآخر ، فقد كان تيار الحضارة الغربية المنتصرة يشد أبصار المنتمين للحضارة المصرية ، أو يمكن فى طرائق تناولهم لبعث هذه الحضارة المصرية بما هو التكتيك المصرى السائد فى كافة أشكال التعمير الفنى جميعا .

وكان تيار الحضارة المصرية يشد هو الآخر أبصار المنتمين للحضارة الغربية ، من حيث هو قاعدة الانطلاق الفكرى للثقفين العرب من جهة ، وللملح الأصالة الذى يضيفه على كل موقف ثقافى من جهة ثانية ، ثم لكونه تيار الحضارة الأم لهذه الثقافات الغربية الحديثة ، ان لم يكن بالكامل فعلى الأقل فى جوانب كثيرة من الظاهرة الكلية ، اخر الأمر .

كان هذا هو الأساس الذى ارتكز عليه التمرد الحضارى ، فاندفع سدنة كل من الاتجاهين فى سبيل تدعيم موقفهم وتنقيته مما يعوق اندفاعه واتساعه ، فتخلف عن ذلك أن ثار أصحاب كل اتجاه على جوانب منه ، فضلا عن ثورة أصحاب الاتجاه المضاد التى لم تكن تهدأ الا لثبور من جديد ، وكانت النتيجة المنطقية أن أخذ التمرد فى ضرب القاعدين عند حدود الثقافة المصرية الجامدة ، وأيضا فى ضرب القاعدين عند حدود الثقافة الغربية الشاردة ، فأثمر ذلك على المدى الطويل أدبا عربيا يفتح عينيه على واقع الفكر العالمى ، ويتحرك أساسا من مطلق نظرة عربية لها مفهومها الحضارى الخاص .

ولم يكن غريبا بعد ذلك أن يتولى نقل الأدب العربى من عصور البلاغة الشكلية الى عصر بلاغة الفكر والموقف ، رجال ممن نقلتهم ثقافتهم العربية أولا والغربية ثانيا الى افاق التحرر من قيود النظرة العرقية الضيقة ، والارتفاع الى مستوى الفن الانسانى الباحث فى الذات عن عوالمها المجهولة ، وللذات عن عوالمها المجهولة أيضا .

(لقد تبوأ ضاهر الأدب فتيحة لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة جيلا بعد جيلهم ، فهم يشمرون شمور الشرق ويمثلون العالم كما يتمثله الغربى ، وهذا مزاج أول ما ظهر من تراثه أن نزع الأقلام الى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية)

(١) كما يقول العقاد في مقدمته لديوان صديقه المازنى .

حتى الذين يفترض فيهم أنهم من أنصار النظرية المربية الخالصة الى الفكر والابداع أخذوا يتمردون على وضعية الانغلاق ويطالبون بالاطلاع على العالم الاخر . . وهذا هو أحمد نسيم

مثلا يهيب بشعراء زمانه أن يحرروا عقولهم ، وأن يتجولوا بشعرهم في الشرق والغرب :

فيا شعراء الزمان افهموا ————— وجولوا بطرف لكم جائل

خذوا الغرب في شعركم أسوة ليحيا به الشرق في اجال

وهذا هو حافظ ابراهيم ، يدعو الى تحطيم القيود ، واستنشاق هواء جديد :

ان يا شعرا أن تفك قيودا قيدتنا بها دعاة المحال

فارفحوا هذه الكمام عنا ودعونا نشم ربح الشمال

بل ان العقاد ليبالغ في اضافة لون من القداسة على الفكر الغربي ، ناعتا اياه بأنه وحده

هو الذى يتحقق فيه الانسان من وجوده داخل عالم فكرى حقيقى ، فيقول في كتابه الهاجيم

(الديوان) : (. . وان المرء ليزهى بادميته حين يلقي بنفسه في غمار الاداب الغربية ،

وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها ، وتعارض مهايها وتجهاتها ، وتجارب أصدائها

(٢)

وأصواتها)

الا أن الظاهرة لم تقف عند حدود مجرد الضيق بنمط والتطلع الى نمط اخر ، ولا عند

مجرد تسجيل تاريخية الانتقال من عصور البلاغة الشكلية الى عصر بلاغة الفكر والموقف . . ولكن

الأمر استحال الى محاولات جادة لتقعيد مذهب أدبى ينهض على اساس هذا الموقف الفكرى المحدد ،

نصنى أن دعاة التمرد على الجمود عند حدود أدب واحد أخذوا ينادون بأن الأدب العظيم هو

الذى لا يعيش فى تخومه الاقليمية ، ولكنه ذلك الذى يجبر المحيط ، ويجبر عن هموم الانسانية

هنا وهناك ، ويرى العالم كله بنظرة نسر . فاذا العالم قرنته كما يقولون . . وفى هذا الصدد

يقول عبد الرحمن شكرى :

(وينبغى للشاعر أن يتذكر كى يجي شعره عظيما أنه لا يكتب للعامة ، ولا لقرية ولا لامة ،

وانما يكتب للعقل البشرى ونفس الانسان أين كان ، وهو لا يكتب لليوم الذى يعيش فيه ، وانما

(١) انظر : ديوان المازنى — المقدمة .

(٢) عباس محمود العقاد — الديوان — ص ١٢١ .

يكتب لكل يوم وكل دهر ، وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولا لأتمه التأثر بحالتها والتمهيء بيئتها ، ولا نقول ان كل شاعر قادر على أن يرقى الى هذه المنزلة ، ولكنه باعث من البواعث التي تجمل شعره أشبه بالمحيط - ان لم يكن محيطا - غه بالبركة المطنة في المستنقع الوبي) (١)

وليس غريبا ان يصيح هذا الأساس الذي ارتكز عليه التمرد الحضارى موضوعا من موضوعات التمرد الحضارى نفسه . . . أى أن قضية الاحساس بالانسان في مفهومه الشمولى دفعت الشاعر المعاصر الى عبور النظرة الاقليمية والثقافة الاقليمية والمناخ الاقليمي ، الى النظر فى قضية الانسان كوضعية حضارية واحدة يتأثر قاصيها بدانيها ، ويتجاوب أسمرها مع أبيضها ، ويتأثر شرقيها مع غربيها . . . فاندلع شعر التمرد فى مصر مثلاً يساند الثوار فى افريقيا ، والطلونين فى أمريكا ، وضحايا القنبلة الذرية فى ناجازاكي وهيروشيما ، ومشردى الزلازل والبراكين فى كل أنحاء الأرض ، والثوار الذين يقاتلون تحت راية الحرية فى كل بلد من بلاد العالم . . . أى أن الشاعر المعاصر لم يعد يتحصن فى ثقافته الاقليمية ليغنى أحزان قومه وأفراحهم ، ولكنه عب من ثقافة العالم ليوسع دائرة تحركه الفكرى ، وليتمرد على محدودية الاحساس بالانسان ، وليعطى أدبا مقروءاً لكل من يصرف الأبجدية ، لا فرق بين أبيض وأسود ، ولا بين شرقى وغربى .

(لقد تخلصت القصيدة العربية من المواطنف القومية الحماسية التقليدية ، والعناصر الضرورية القبلية " كالغزل والرثاء والمديح والفخر " واندفعت نحو الواقع الحى لترصد تمزقات العقل الحديث ، وتبتهج بروءيا البعث الحضارى ، ولم تعد وظيفة الشاعر أن يركى ويتباكى على الأطلال ، ويتغنى ببطولة الأمير ومعجزته الخارقة لاستجداء المال ، فقد تحول الشاعر الحديث الى شاعر رؤى حضارية ، وامتدت مسافة المماناة والمذاب والتموج الداخلى والحنين ضمن التجربة الشعرية الذاتية الواحدة المتوحدة) (٢)

ان المعنى الحضارى الذى تريد كل الكتابات النقدية أن تؤكد عليه هو أن يكون الشعر معبرا عن روح عصره ، حاصنا لكل مفردات الايقاع الحضارى على المستويين : القوى والأسمى ، لأن هذا الفصل الفنى وحده هو الذى ينقل الحركة الشعرية من طور الانزواء واجترار المشاعر الضيقة الى طور الالتحام والتعبير عن روح العصر .

(١) عبد الرحمن شكرى - الخطرات - المقدمة - س ٣٦٠ .

(٢) اعطانيوس ميخائيل - دراسات فى الشعر العربى الحديث - س ٣٨ .

يقول الدكتور عز الدين اسماعيل :

(يرتبط الشعر المعاصر بالاطار الحضاري العام لمضربنا في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة ، وهو في هذا الارتباط ليس جديداً وليس يدعاً ، فقد كان الشعر دائماً مبعراً عن روح الاطار الحضاري التمييز في كل عصر ، ومن ثم يحد كل الشعر عصرياً بالقياس الى عصره ، وعصرية شعرنا نابعة من هذه الحقيقة ، ومؤكد لها ، فهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا ، بكل أبعاد الحضارة ، ولا يعبر عن عصر آخر) (١)

فإذا استبعدنا روح التفاؤل وصيغة التعميم التي يضع بها الكاتب كل شعر في كل عصر على مستوى المعاصرة والتمييز عن الموقف الحضاري ، لخلص لنا من كلامه شيء مفيد في تأكيد ما نذهب اليه من رؤية في هذا المجال ، تتحدد في تشوف الحركة الشعرية المعاصرة الى التمييز عن روح الحضارة بكل أبعادها وقضاياها .

فهل استطاع الشاعر العربي المعاصر - في تمرد الزائع هذا - أن يصل الى غاياته

المنشودة ؟ وأن يحقق لذاته من العالمية بقدر ما تشوف اليه حسه الحضاري ؟

نحن لا نحاكم الطموح بما تطلع اليه من ايمان هائلة في مجال الفن والابداع ، ولكننا ننظر الى الظاهرة في مسارها المساعد أو المنكفئ ، راصدين حجم ما أعطت من تمرد ، وما قطعت على طريقة من أشواط .

وإذا كان الأساس الذي ارتكز عليه التمرد على الواقع الحضاري هو الاتجاه الى الحضارة العربية من جهة ، والحضارة الغربية من جهة أخرى . . فان هذا التمرد الحضاري نفسه قد أخذ بعد ذلك يتشكل في دوائر ، ويعكس ذاته في اتجاهات لحل من أبرزها :

* التمرد على الواقع الحضاري بإدائه وتعميره أخطائه .

* تمرد المعاناة والتمزق والمطالبة بواقع حضاري بديل .

* التمرد في وجه لا انسانية الحضارة الحديثة .

وإذا كانت هذه هي المحاور الأساسية التي دار حولها شعر التمرد على الواقع الحضاري ،

فان القيم الفنية التي تسلم بها في ابرازه لهذه المحاور بدت هي الأخرى مختلفة عن القيم الفنية

(١) عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - ص ١٦ .

التواشع ، فكان التمرد يحق عاملا في اتجاه الشكل واتجاه المضمون ، وكان الكسب الذي أحرزه ليس كامنا في مجرد ماذا قال ؟ ولكن أيضا في كيف قال ؟ وهو كسب - فيما نرى - كبير .

فقد استعان شعر التمرد الحضارى بالترك في تجسيده للظاهرة ، وأفلح في اسقاط كثير من أحداث الواقع التراثى على الواقع المعاصر ، فأعطى للظاهرة المعاصرة بعدا أبعد من مجرد البوح بها في الزمن الحاضر ، وأوحى بأن لها جذورا واتعدادات وتاريخا ، فإذا كانت تتبع من الواقع الاثنى فانها تعبر بذلك عن نفسها وأيضا عن تاريخها الضارب بجذوره فى أعماق التاريخ .

وقد استعان شعر التمرد الحضارى بالأسطورة ، فأعطى بذلك للمضمون الذى يعبر عنه بعدا ثقافيا يهتبه به مع الفكر العالى اشتباكا عضويا حميما . . . والفرق بين الاستعانة بالتراث والاستعانة بالأسطورة ، أن التراث واقع تاريخى يعطى للمضمون المعاصر بعدا (تاريخيا) عميقا . . . وأن الأسطورة واقع ثقافى يعطى للمضمون المعاصر بعدا (ثقافيا) أعمق ، وعلى هذا النحو يكون شعر التمرد الحضارى قد أفلح في الاستعانة بالتاريخ والأسطورة في محاولة تخييره عن سمو الانسان وعصره المائج بضررب الانقلابات .

وقد استعان شعر التمرد الحضارى بالفكر الفلسفى الغابر والمعاصر ، فاستطاع عن طريق احتوائه لهذا الفكر أن يحتوى الحضارة الانسانية المعاصرة في تعقدها وتركيبها ، وأن يعبر عنها تمييزا ربما بدا ويبدو غائما ومعضلا ، ولكنه في حقيقته ليس سوى رصد لطبيعة الحضارة المعاصرة في تركيبها وعضالها ، وما كان من الممكن لهذا الشعر أن يسطع الأغوار العميقة الا اذا كان هو الاخرى خاطر بوجوده وماهيته ، ويسقط من حسابه عنصر التطلع للخلود .

وقد استعان شعر التمرد الحضارى بما تواضعت الحركة النقدية المعاصرة على تسميته (بالقناع) ، والقناع هو شخصية تاريخية يجرى الشاعر على لسانها كل ما يريد أن يقوله . ونتج لها أن تعيش في الحاضر كما عاشت في الماضى ، وأن تعيش في المستقبل لتعكس لنا رؤيتها ورؤياها مما حيال هذا المستقبل الحامل للاف الاحتمالات . . . فقد يسافر الحلاج أو العمري أو دانتى مثلا في شرايين الحاضر لتعريفه وفضح جوانب المأساة في ايقاعه اليبوس ، وقد يسافر الخزالي أو ابن عربى أو بود لير مثلا في شرايين المستقبل لاكتشافه وايقاظ وعينا به ، ومميزة

هذا اللون من ألوان التعبير أنه يتيح للشخصية القناع حرية التجويز في أعطاف الزمن ، وحرية التحرك بكل المقولات ، وحرية البحر في زمن الارهاب والاضغاليات . . . فوق إمكان أنه يحطى للصيد باستمرار هذا الحس الدرامي الذي يتولد من احتكاك الجدال الوجودي ، وحوار التناقضات .

وقد استعان شعر التمرد الحضاري بالحرية الفنية الثابتة في كل شعر عالي ، فبينما كان الشعر العربي يرسف في قيوده العروضية والبلاغية والخرضية ، كان الشعر العالي ينضو عن كاهله قيود العروض الضاغطة ، وأوهاق البلاغة الشكلية الخانقة ، ومحدودية الأغراض الشعرية الضامة . . . فاندفع شعر التمرد الحضاري ينضو عن كاهله قيود العروض ، ويشق بقبضته جدار الشكل البلاغي ، ويحطم بأجنحته فضاء الأغراض إلى كل الفضاءات . . . فأرأينا شعر التفعيلة (الشعر الحر) بدلا من شعر العروض الكامل ، وشعر الفكرة والموقف بدلا من شعر المحسنات اللفظية والمعنوية ، وشعر كل المهنوم الانسانية بدلا من شعر المدح والذم والهجاء والرثاء .

هذه بعض ملامح القيم الفنية المصاحبة لتمرد الشعر على الواقع الحضاري ، وتمزقه في مواجهته للواقع الحضاري الجديد ، ورفضه التمرد لفقدان الحضارة الجديدة وجهها الانسانية .

وقد دفع الشاعر العربي إلى استشراف القيمة الحضارية ما آده في ثقافة العربية بعامة وفي أبداعها الشعرية الحديث بوجه خاص ، من ثبات وتحجر ورفض للاطلاع على انجازات الحضارة الحديثة . . . وكان لابد للشاعر العربي أن يتمرد على هذه السكونية الفكرية ، وأن يتطلع إلى جدل الأبداع في كل الثقافات .

(وكما هو طبيعي أن لا يرى في تراثه الشعرية قيما نهائية ، كذلك طبيعي أن ينظر إلى تراثه الحضاري من هذه الزاوية ، هكذا يصبح التراث العربي ، شعرا وثقافة ، جزءا من الحضارة الانسانية ، ولا معنى لهذا التراث الا بقدر ما يندرج في هذه الحضارة ، ويقدر ما هو انساني ، ويقدر ما يقوم على الحرية والبحث ، ولا يلتصق بالشاعر العربي المعاصر بناييمه من تراثه وحده ، وإنما يلتصقها في هذا الكل الحضاري الشامل) (١)

أما هذه المحاور الأساسية التي اضطرب شعر التمرد الحضارى في اطارها المصام ،
فإنها لم تنفصل في واقع الابداع الشعري بحيث لا يختلط فيها أى شئ "بأى شئ" ، وإنما تجاوزت ،
وتجاوت ، واختلطت فيها عناصر بعناصر ، ولكن ذلك كله لا يلقى تفرد كل واحد منها بوجوده
الخاص ، وعالمه الذى لا ينجم .

* * *

في ظاهرة شعر التمرد المعاصر على الواقع الحضارى ، يتوجه الشاعر بالادانة الى عناصر
السلب والجمود في الماضى والحاضر جميعا ، وهو حين يفعل ذلك إنما يفعله عن ايمان بحتمية
التطور ، وضرورة الانتقال .

ولكن هذا الابداع لا يميل الى ادانة الماضى والحاضر كل على حدة ، ولكنه يميل
الحاضر الى ماض بالحديث عنه بصيغة الماضى ، وكأنه يرمز بذلك الى ظاهرة انقطاع هذا
الحاضر التيبس عن ايقاع العصر ، ودخوله بالتالى في ممالك الماضى وعوالمه البعيدة ، مما
يوجب بعمد صلاحيته للالهام وتطوير الحياة .

في قصيدة (البحار والدرويش) يضع الشاعر خليل حاوى حضارة الشرق في سجن

ويحاكمها بلا هوادة :

حط في أرض حكى عنها الرواة :

حانة كسلى ، أساطير ، صلاة

ونخيل فاتر الظل رضى المهينمات

مطح رطب يميمت الحس في أعصابه الحرى ، يميمت الذكريات

والصدى النائي المدوى ، وغوايات الموانى النائيات

اه لو يسمفه زهد الدراويش المرأة

دوختهم " حلقات الذكر " فاجتازوا الحياة

حلقات .. حلقات

حول درويش عتيق شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنا ، يفس ما تنضح الأرض الموت

في مطاوى جلده ينمو طفيلي النبات :

طحلب شاخ على الدهر وليلاب صفيق

غائب عن حسه لن يستفيق

حظه من موسم الخصب المدوى في الصروق

رقع تنزع بالزه الأنيق

(١)

جلده الرث المتيق

ان الأرض التي حط فيها الشاعر تستحيل الى أرس خرافية (حكي عنها الرواة) وهى تستمد أسطوريتها من تخليها عن الواقع الجدلي ولياذاها بالحانة الكسلى والأساطير والمصلاة ، والنخيل الفاتر الظل ، والمطح الربط الميت للحس الميت للذكريات ٠٠٠ واذا كانت هذه هى ملاح (الأرض) البارزة ، فان ملاح (انسانها) تنعكس في واقع الدرويش المتيق السذى شرشت رجلاه في الوحل ، واستحال جلده الى بركة ! سنة ينمو على ضفافها العشب والطحلب ، وانكاف هو خارج العالم فهو غائب عن حسه لا يستفيق ، كل حظه من موسم الخصب رقع ترسو في جلده الرث المتيق !!

ان الادانة هنا ضاجة وصاخبة ، تشل روح التمرد فى أعنف هجماتها ، وأغلظ اتهاماتها ، وهذه سفة من سمك الشاعر فى كل قصائده التمردة ٠٠ فهو فى قصيدة أخرى بعنوان : (الناي والريح فى صومعة كيمبرج) (٢) يمارس تمرد الهائل على حضارة الشرق ، وعلى ما فيها من تقاليد مشهورة ، وتوق الى الغياب ، وانتظار لا يعمل الانتظار ٠٠ والقصيدة تتشكل فى سنة عقاطع :

المقطع الأول والثانى يصوران جو الصومعة المرفوضة من شاعر يتمرد على التصومع ، أما المقطع الثالث فيصور مضمون الناي وأيحائه وظلاله وما ورائيته من بؤس شرقى وخدر وليال وأعواد وتواشيح ٠٠ ويأتى المقطع الرابع لتواجهنا الريح ، ربح الثورة والانطلاق ، ولكن الناسك يطل مرة أخرى فى المقطع الخامس ٠٠ أما المقطع السادس - الختام - فهو تصوير لمعاناة التمزق ٠٠ (ولكن الشاعر الذى ضحك من البصارة ورفض الفول والدرويش ، وتمرد على الناي والناسك ، ينطلق مع الريح) (٣)

(١) خليل حاوى - نهر الرماد - ص ١٢ وما بعدها .

(٢) خليل حاوى - الناي والريح - ص ٢٣ وما بعدها .

(٣) انظر : الشعر العربى الحديث - لجليل كمال الدين .

وفي قصيدته : (عودة الى سدوم) يحمل النار الى كل شيء هنا . . الى الفندق ،
والبيت ، وأشياء أبيه . . ثم يحمل المعون في وجه كل شيء كذلك . . الرجال ، والنساء ،
والشعراء . . . كل ذلك في توتر عارٍ متمرد يعكس غضب الشاعر وملا له الفاجع المكبول :

وليمت من مات بالنار . .

حملت النار للفندق . . للبيت المخرب

فيه أطنار أبي ، عكازه ، ووضئ البيت خفاش مذهب

دونه يخشع أهلي ، اخوتي ، نسل السبايا

خلفتهم نزوات الشرق والغرب لصوصا وبغايا

خرقا ، مسحة في فندق الشرق الكبير

بينهم تستمرى ، الناب الذي يخرز في البض الحرير

وليكن ناب خصي . . ان يكن ناب أمير

لم يزل شاعرهم ينسل من جيب الى جيب خلف دينار صغير

ثم يزهو ، يتشهى ، يستحير

لصيرير الفأر في أمعائه . .

(١)

من ضمير صوت عملاق الضمير

قد يكون التمرد هنا موجها الى عاصمة عربية معينة ، وقد يكون موجها الى نوعية معينة
من الناس كذلك ، ولكنه بالتأكيد تمرد موجه الى حضارة المنطقة بشكل أو باخر ، وهذا هو
ما يعنينا هنا قبل كل شيء آخر .

أما نزار قباني ، فيطلق تمرد الحضارة من خلال قصيدته الجهبيرة : (خبز وحشيش

(٢)

وقمر) تلك التي يتمرد فيها تمردا حضاريا من خلال الغضب في وجه كل ما هو غير حضاري ، ولندع

للشاعر أن يقدم قصيدته فذلك أوفق وأبين ، يقول نزار في تقديمه للقصيدة :

(النار التي أوقدتها هذه القصيدة حولها في المجتمع العربي ، خاصته وكافته ، كانت

شيئا لم يعترفه تاريخ النار ، ولا تاريخ القصائد . . قيل في القصيدة أشياء كثيرة ، وقيل في

(١) خليل حاوي - نهر الرماد - ص ١٢١ وما بعدها .

(٢) نزار قباني - قصائد من نزار قباني - ص ١٧٨ وما بعدها .

صاحبها أشياء أكثر ، وتجمع حولها طوفان من القول والنقد طغى على كثير من الحوادث السياسية الهامة التي رافقت ظهور القصيدة ٠٠٠ وبين رضى الراضين وسخط الساخطين فتحت القصيدة دربها فى الدنيا العربية الكبيرة ، تكسر الصقيع عن التابوت الذى حبسنا فيه حياتنا ، وتحطم القمم المسحور الذى فسد هواؤه منذ ألف ألف قرن ، وتمزق " نسيج " الخيمة الكبرى التى نسجتها لنا أصابع الوهم والاتكال فجعلتنا لا ندرى أن وراء جدران الخيمة زرقة تولد من زرقة ، وبحيرات للصحو لا تنتهى ، ومزارع للنجوم بغير حدود ٠٠٠ هذه هى القصيدة صاحبة النار والدخان ، أعيد نشرها فى هذه المجموعة لا لمن وعوا مضونها وعاشوا حرارة تجربتها منذ المرة الأولى ، وإنما لأولئك الذين لم يدركوا أن وظيفة الفن هى تسليط النور على المشكلة ، وفتح الستارة عن المأساة فحسب دون تدخل فى التفاصيل والحلول ٠٠٠ هذه هى القصيدة كتبها فى سبيل شرق أجمع وأفضل ، شرق يربى بخوره ، وتماويده ، وقماقمه ، وقرقرة نراجيله ٠٠ الى الشيطان ، وينتصب كالمارد فى موكب حضارة مستعجلة لا تنتظر الحالمين) .

هذه هى المقدمة التى كتبها الشاعر لقصيدته ، وهى مقدمة تمزق عن خمون القصيدة كل الأقمعة ، وتضعها فى مواجهة التخلف الحضارى التحصن وراء الوهم والاتكال والبخور والتماويد والقماقم والنراجيل ٠٠ (فى سبيل شرق أجمع وأفضل) .

والقصيدة ترفض أن تعيش الجماهير على القدرية الحاملة ، وترفض أن نفتح أكفنا فى انتظار

عطايا السماء بلا جد ووجودى مع الواقع اليوى ، وترفض أن نستحيل الى قطيع متسول عند مسا يولد فى الشرق القمر ، وترفض أن نحيا بلا عيون نضرع الى الهلال الذى يطر ماسا وحشيشا ونعاسا ، وترفض أن نغرى وعينا فى ليالى الشرق الذى تمرى من كل كرامة ونضال ، وامن فى أربع زوجات وفى يوم القيامة ، وسكن بيوتا من سعال وسل وتواشيع ، وبحث عن دوره البطولى فى أبى زيد الهلالي !!

وعلى هذا النحو تأخذ القصيدة اتجاهها الى ادانة كل ما هو قدرى ، واتكالى ، وخرافى ، ورجعى ٠٠ وتضى مع نزوعها الطامى الى التمرد الشامل فتدين قضية تعدد الزوجات وقضية البعث بعد الموت ، ليس انكارا لحكمة المشروعية وليس رفضا لقبول الايمان ، وإنما ثورة على

ايجاز الحياة في الجنس ، وعلى رفض الحياة أنتظارا لما بعد الحياة . . ان ممارسة الجنس العاقل هي أساس بقاء النوع وهي غير صادرة على الاطلاق . . وكذلك فان الايمان بيوم القيامة أساس عقائدي يعطى للحياة قيمتها ومغزاها وهو غير صادر على الاطلاق . . ان صادرة الشاعر هنا موجهة الى ايجاز الحياة في الجنس ، والى رفض الحياة انتظارا لما بعد الحياة ، وهو اتجاه صادر ومرفوض بلا جدال . . وان يكن تفجير هذه القضايا شعريا قد أوحى بتمرد الشاعر على كل هذه المضامين شكلا وموضوعا ، وخرج بالقضية من مجرد ادانة جوانبها المخلوطة أو السالبة الى رفضها وادانتها .

وقد يلاحظ الدارس ان الشاعر قد حشد لتجسيد مضمونه قدرا من التماييز الدارجة والفردات العامة يخرج بالقصيدة عن وضعية كونها قصيدة فنية خالصة الى وضعية كونها مشهورا ثوريا كل غايته أن يدين الواقع الحضارى الذى تعيشه الميئين من حوله ، وأن يوحى بضرورة التحرك نحو واقع اخر أكثر ثورية واضافة حضارية ، وأن يؤكد على حتمية تغيير انسان هذا الشرق بكل ذراته . . تغيير واقعه الحضارى ، وتغيير منظوره الفكرى ، وتغيير مضمونه الروحى ، وتغيير دوره الحياتى . . وقد أفلع الشاعر باتكائه على مواطن الاثارة والحساسية أن يثور ~~سليبا~~ على الواقع الراهن ، ونجح فى تقبيح الوجه الحضارى المتخلف الذى يطبل به علينا انسان هذه المنطقة من خلال هذا العمل الشعرى الثائر المتمرد الجسور .

وفى قصيدة (الوصية)^(١) لنزار أيضا ، يفتح الشاعر صندوق أبيه ويسحب سيفه على أشياء

كثيرة كثيرة . ان هذه الأشياء التريكة تمثل واقعا حضاريا متخلفا ، ليس فيه اي قاع العصور الذى يخيشه الشاعر ، ومن هنا يجىء رفضه له ، وتمرده عليه ليس ذلك فحسب ، ولكنه يرفض فيما يرفض العلم الذى ورثه ، والدماء التى ورثها ، والمقد الجنسية المضدرة فى أصلاب الأجداد للأحفاد . .

ثم يدخل الشاعر من نافذة الخليفة ، ليراه مثلما تركه من قرون سبعة مضاجما جارسة رومية ، ومعلقا فوق رأسه ايك من القران مكتوبة بأحرف كوفية ، والصجيب أنها تتحدث عن الجهاد فى سبيل الله والرسول والشريعة الحنيفية . . ويفرس الشاعر سيف سخريته المتمردة فى لحم هذه المفارقة الفاجحة .

ثم يواصل اقتحامه لنافذة الخليفة ، معرضاً لرأسه لسيف جلاده ، ثم ما بآته ان تغل
فلن تغزل الحرية التي يحلمها في تلافيفه .

ثم يهيب الشاعر بالخليفة المنتفع أن يفتح شبائكه للزعية ، ويؤكد له أن الشعب لم
يره من آخر أيام بني أمية . . . ويحرض الشاعر الخليفة على قراحة حتى صحيفة يومية ، فهما قسراً
شيئا عن أحزان السويس والأردن والجولان والمدائن السبية . . . وعن أولئك الذين يعبرون
النهر نحو الضفة الغربية . . .

وإذا كان الشاعر قد بدأ قصيدته برفع السيف في وجه أشياء أبيه : من المساح العاجية ،
إلى علب النشوق والفاصل المرخية ، إلى الدراويش والمولوية ، إلى البشارف وقصة النهر والمواطنين
يشربون القهوة التركية ، إلى المملكات المشر والألفية ، إلى الكهوف والدفوف والأضحة
الغيبية . . .

وإذا كان الشاعر قد مضى من فتح صندوق أبيه إلى فتح تاريخه كله ، ورفع السيف في وجه
هذا التاريخ أيضا . . . من أدعيته ، إلى مدائحه ، إلى حشائشه الطبية ، إلى أدوية القدرة
الجنسية ، إلى الرمل فيه والجاهلية . . .

إذا كان الشاعر قد بدأ هذه البداية ، وسار هذا الشوط ، ثم انتهى إلى مواجهة
الخليفة . . . فان ذلك يعني أن الشاعر رفض من واقعه الحضاري كشيء : الخاص والعام ،
الذاتي والأسرى والاجتماعي ، الأشياء ، والفن والتاريخ والميراث والسياسة والتحريف والجهل
والخيانة . . . ووضعنا أخيراً أمام الاحساس الجازم بختمة التخيير الحضاري الذي نعبر فيه
كل هذه المستنقعات المادية والروحية إلى عالم كل ما فيه انساني ورائع وجميل . . . ثم لا ينبغي
أن ننسى أن الشاعر حاول أن يعطى تبريره لرفض كل هذه الأشياء حين جزم بأنه حاول أن يجد
في صندوق أبيه ما ينفعه ولكن بلا جدوى . . .

وإذا كان هؤلاء الشعراء المتمردون على المستوى الحضاري قد حددوا في قصائد هم
مفردات الظاهرة الحضارية التي يتمردون عليها . . . فان هناك نوعية أخرى من الشعراء ،
تمردوا على الظاهرة في شكلها الكلي ، فجاءت قصائد هم ضيقاً عاماً بواقع الحضارة العربية المعاصرة ،
وتشوقاً عاماً كذلك إلى واقع حضاري آخر أجمل وأشمل . . . من هؤلاء حافظ إبراهيم في قوله :
ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعة بهند ودعد والرباب وسوزع

ومك يفت الشعرنا موافقا بسقط اللوى والرقتين ولوليع
 تسميت الدنيا وقد كان أهلها يرون منون العيس ألين مضجع
 وكان بريد العلم عمرا وأينقا متى يحبها الايجاف في البيد تظلع
 فأصبح لا يرض البخار مطيئة ولا السلك في تياره المتدفع
 ونحن كما غنى الأوائلم نازل نغنى بأرماج ويبس وأدع
 عرفنا مدى الشئ القديم فهل مدى لشيء جديد حاضر النفع متسع

ان الشاعر يدفع الجماهير الى منطقة الفس لتغيير من صيغة وجودها ومن صيغة تلقيها
 للوجود على السواء ، وهو حين يدفعها الى تغيير هذا الواقع القابض انما يريد لها أن تبحث
 عن الشئ الذي ابتكرته الحضارات المعاصرة ، لتعيش قضية عصرها بلا تخلف ، وتملك كل
 ما جد فيه من حضارة المادة وحضارة الروح .

ومن هؤلاء أيضا شاعرنا أبو القاسم الشابي في قصيدته الذائعة : (النبي الجهيول)

التي يصل فيها الشعب العربي شواظ غضبه ولاع تمرده :

أيها الشعب ليتنى كنت خطابا فأصوى على الجدوع بفأسى
 ليتنى كنت كالسيول اذا سالت تهد القبور ربما برمس
 ليتنى كنت كالريح فأطوى كل ما يخفق الزهور بنحسى
 ليتنى كنت كالشقاء أغشى كل ما أذبل الخريف بقرسى
 ليت لى قوة المواصفيا شعبي فألقى اليك ثورة نفسى
 ليت لى قوة الأعاصير .. لكن أنت حتى يقضى الحياة برمس
 أنت ربح غيبة تكره النور وتقضى الدهور فى ليل (١)
 أنت لا تدرك الحقائق ان طافت حوالياك دون مس وجس

ثم ينفذ الشاعر بين يدي شعبه كل الام نفسه الخاصة قبل أن يتوجه اليه بهـذـه

البكائية الصمردة :

- (١) أيها الشعب أنت طفل صغير لاعب بالتراب والليل مخسى
 أنت في الكون قوة لم تنسها فكرة عبقرية ذات أساس
 أنت في الكون قوة كبرياتها ظلمات المصور من أمس أمس (٢)

ان الخلق يحس في هذا الشعر تمردا ظاهرا ولكنه لا يعرف على أي شيء بالذات ، انه
 رفض عام للجمود ، والجهل ، والعبودية . . . وهديه بعد ذلك أن يستشعر الخلق أن الشاعر
 يدفعه في الاتجاه المضاد ، اتجاه الحركة ، والعلم ، والحرية ، حتى ولو لم يصح بذلك
 الشاعر ، وهو بالفعل هنا لم يصح بشيء !!
 وهنا نتساءل :

إذا كان التمرد تشوقا إلى نمط حضاري ، من خلال الضيق بنمط حضاري آخر . . . ألا يمكن
 ذلك أن التمرد يظل عاجزا عن تحقيق شيء ما ، اكتفاء بالتطلع الداخلي إلى شيء غائب يريد
 الحصول عليه ؟

وعلى الرغم من أننا حددنا ماهية التمرد من حيث قدرته على الفعل والطمح ، إلا أننا
 نستطيع هنا كذلك أن نؤكد أن التمرد في حاله رفض الواقع تشوقا إلى واقع آخر لا يقوم بمحصل
 سلبى كما يخيل إلى البعض ، ولكنه يقوم بعمل إيجابى عميق في تحويل المسار الحضارى من وجهة
 إلى وجهة أخرى . . . ربما تكون الوجهة البديلة غير محددة الملامح والأساليب ، ولكنها بالتأكيد
 تمثل وجهة نقية للواقع الالى ، ان لم يكن من جميع جوانبه وزواياه ، فعلى الأقل من بعض
 الجوانب والزوايا . . . وهذا وحده يؤكد أن التمرد " فعل " تاريخى ينهض بحسب الانتفاض
 في وجه القديم ظاهرة بعد ظاهرة حتى يأتي عليه ، أو طفرة واحدة حتى يغير شكله النهائى
 من صيغة إلى صيغة أخرى .

* * *

أما ظاهرة التمرد الحضارى من خلال (المعاناة والتمزق) فربما تكون قد خطت خطوة
 أخرى أبعد من ظاهرة التمرد على الواقع الحضارى ، لأن ظاهرة التمرد على الواقع الحضارى

- (١) أغس الليل : غسا . و - الليل فلانا : ألبسه ظلامه . ويقال أغس الرجل : دخل في
 الضسو . وأغس من الليل : لا تسرأوله حتى يذهب غسوه . (المعجم الوسيط)
 (٢) أغلن الحياة - س

قد اقتصر في الأغلب الأعم من نماذجها على ادانة الواقع بكن ما يحصل في تلافيفه من جمود وتخليف وانكفاء على الذات . . وعلى ادانة الحس الحضارى الذى يقف وراء هذا الواقع ويشكل فلسفته الذاتية والموضوعية . . بينما انتقلت ظاهرة تمرد المعاناة والتمزق من ادانة الواقع الموضوعى والحضارى ، الى المطالبة المباشرة بواقع اخر ، أى أنها لم تكف بمجرد الادانة والمهـدم ، ولكنها أضفت قضية المطالبة بالبديل . .

كن تستوى ، كى تكون

خذ يدها من هنا

خذ وجهها ، وابتكز

شرارة ، واستبح زناها والكف الجامده

واشدد الى اليسار

محورها الحرون

وحرك الزاوية القاعده

وغير الأساس والحجار

(١)

وغير القاعدة

ان التمرد هنا لا يدين أو يقلل منه لا يكفى بمجرد الادانة ، ولكنه يطالب بابتكار

الشرارة ، واستباحة الكف الجامدة ، وشد المحور الى اليسار ، وتحريك القاعدة . . . ثم

يوغل في النهاية فيطالب بتغيير الأساس والحجار ، وتغيير القاعدة .

ويمكن أن نفهم من ذلك أن الشاعر يطالب برفض الوضعية الحضارية وهذا هو ظاهر

النص . . وهنا لا يكون الشاعر واقفا تحت وطأة التمزق ولا راسفا في قبضة المعاناة . . ولكن

الوقوف مع عالم الشاعر ككل ، يوحى بأنه يريد ليس تغيير (القاعدة) الحضارية العربية ، وإنما

تغيير (قاعدة الرؤية) التى نفهم بها واقع الحضارة العربية . . والفرق بين المعنيين هائل

وخطير . . ان تغيير القاعدة الحضارية يعنى الاقتلاع والطرح . . بينما يعنى تغيير قاعدة

الرؤية الحضارية أن نعيش في ثقافة عصرنا المتطور ، وأن نتسلح في بحث الحضارة العربية بما

استحدثته الحضارة العالمية من أدوات وانجازات .

ان الشاعر هنا يعانى من جمود الوضعية الحضارية التى ينتهى اليها ، ويتمزق في لهيب التوق الى وضعية حضارية أضوا ، ولذلك ، فهو دائم التخلّف فى ملك الذات ، دائم العراك معسح أعراقه الضاربة فى جذوره :

هذا الذى يلج فى سريرتى

يقتلع النخيل والقباب والأجراس

يضرب وجه الأرض

هذا الدم الراض ، هذا الرفض

تلهف آخر ، واشتعال

باسم الفد الطالع باسم الأرض

ملكة التاريخ ، والحضور ، والأعراس

تلهف آخر ، واشتعال

بالزمن الفاتح راحتيه

مثل ، بالأرض ونور الأرض (١)

ان حجم الرفض والتمرد ينبعث هنا من معاناة واقع التخلّف ، والتمزق فى رحلة الانتقال بهذا الواقع من عصور النخيل والقباب الى عصور الحضارة والملم ، ولكن كل أولئك يتم (باسم الفد الطالع) من جهة ، و (باسم الأرض) من جهة أخرى ، وهذا هو معنى المعاناة والتمزق .

ان المعاناة تنبعث اساسا من كون (الوطن) محفورا فى حياة مواطنيه ، وينبمست التمزق من حتمية كون هذا (الوطن) محفورا فى حياة مواطنيه ، فاذا عانى الشاعر وتمزق فانما يفهم ذلك كله لكى يتقل هذا الوطن من سباته الى واقع الصحو العالى ، ومن رمله الى واقع الشكل الحضارى ، ومن زمانه النابت فى سهوبه الى واقع الشمس المخامرة التى تطلع من وراء الجسر :

للوطن المحفور فى حياتنا كالتقير

للوطن المخدر المقول

تجئ من سباتنا الألفى من تاريخنا المشلول

شمس بلا عبادة

تقل شيخ الرمل والجرادة

والزمن النبات في سهويه

اليابس في سهويه

كالقطن

شمس تحب الغنك والابادة

(١)

تطلع من وراء الجسر

هذه الشمس المنتظرة والطلامة معا ، هي شمس الحضارة المرتقبة لهذا الوطن الذى يعانى الشاعر خدره المقول ، وسباته الألفى ، وزمانه اليابس . . وهو أيضا ذلك الوطن الذى يتمزق الشاعر فى رحلة البحث له عن شمس تقل رمله وجراده ، وتمارس فى فطرياته وسهويه القتل والابادة . . .

ان الشاعر لا يقتل تاريخه كله كما رأينا ، ولكنه يقتل فيه جوانب السلب والجمود والتحجر . . . يقتل فيه الوضعية الحضارية المشلولة ، تطلعا الى وضعية حضارية مضيئة كالشمس ، مرهفة كالسيف ، طلامة من عمق المماناة باسم الغد وباسم الأرض .
والشاعر حين يحلم لبلاده ، يحلم لها (بالتحول) . . والتحول يعنى الغد لا الأمس ، والحضارة لا البداوة . . انه فى حلمه يسمي الأشياء بأسمائها المستحدثة ، ليضع للحضارة المشوذة قاموسها الجديد :

سأسمى التحول ريان أيامك الجديدة

يا بلاد الخليفة والتابعين

وأسمى اللهب

مطرا

وأسمى وجهك المنفلق الدفين

كوكبا . . والتصيده

هالة الفارس الضرب

(١)

حول أيامك الجديده

والتحول الذى يحلم به الشاعر ليس مجرد رؤيا ميتافيزيقية حالة ، وانما هو جدل وجودى

ينقش به الشاعر على الواقع الحضارى الراهن فيشعل به فيه لهب الرفس وجمرة البداية :

..... ملأت أغنياتى

باللهب الأرضى بالفئوس

ورحت مسحورا ، بنخير سحر ،

أخترق السجان

أقتحم المدافن الطويلة

أدخل فى الأقفاس ، فى أبعادها النحيلة

أشعل فيها جمرة البدايه

(٢)

أشعل غابات بلا نهايه

وحين يفهم الشاعر قضية التحول على هذا النحو الجدلى ، يضى هادما كل شئ : العرش ،

والساحك ، والأروقة ، ويكتب الزمن الاتى على شفثيه ٠٠ لتكون له لفته الخاصة ، وتخومه

الجديدة ، وملامحه الحضارية ، وشعوبه التى تغذيه بحيرتها لا بسكونها ٠٠ ان الهدم

هو مرحلة ادانة الواقع الحضارى التى تخطاها فى زمن المماناة والتمزق ، ولكن البحث عن

(الزمن الاتى) هو الخطوة التى خطاها بعد ذلك ليحقق معنى أن تكون ظاهرة مفايـــــرة

لظاهرة :

هدمت مملكتى

هدمت عرشى وساحاتى وأروقتى

ورحت أبحت محمولا على رثتى

أعلم البحر أمطارى ، وأمنحه

نارى ، ومجمرتى

(١) أدونيس - المسح والمرايا - ص ٣١٢

(٢) أدونيس - كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل - ص ٨٥

وأكتب الزمن الاتى على شفتى

واليوم لى لفتى

ولى تخوى ، ولى أرضى ، ولى سمتى

ولى شعوى تغذيتى بحيرتها

(١)

وتستضى بأنقاضى وأجنحتى *

هنا يعطى الشاعر نفسه فداءً للنقلة الحضارية .. يقدم من نفسه قربانا لشعوبه التى

سوته شاعرا متمردا ، فسواها هو الاخر شعوبا باحثة عن دورها الحضارى ، حتى ولو استضاءت

فى بحثها الكادح بأنقاض شاعرها وأجنحته !!

ولكن ما هى أسلحة الشاعر فى محاوله اغتصاب العالم ، واحتواء نبضه الحضارى ؟

أو قل ما هى أسلحة المشاق الفقراء - الذين هم نحن - فى هذه المواجهة ؟؟ الشعر ،

والثورة ، والوعيد ، والموت ، والرحيل .. هى كل أسلحتهم فى هذه المعركة الهائلة ، ومع

هذا فهم قادرين من خلالها على الانتصار ، أو هذا هو ايمانهم الحقيقى على الأقل :

نختصب العالم بالشعر ، وبالثورة ، والوعيد

والموت ، والرحيل

نسقط اعياء على أرضفة التاريخ

ندبل فى مناجم الفحم وفى أقبية الجليد

نموت واقفين

نموت فى غرتنا ، لكننا نولد من جديد

من رحم الليل ومن لحم جبال الأرض

متوجين بمذاب الرفض

وحاملين صولجان الشمس

نختصب الفجر بليل العالم الطويل

نبحر ميتين

لمدن المستقبل البعيد

نرفع فيها راية الضياع

نموت في سجونها أحياء

نصنع للتاريخ كبرياء

هذه هي صرخات المشاق الفقراء الذين يعانون من وضعيتهم الحضارية المتخلفة ، في

عالم يحرز كل يوم الاف الانتصارات . . ان الانسان الفقير في هذه الوضعية الحضارية يبدو

كأنه لا شيء ، ومن هنا يأتي تبرير ثورته وتمرده :

من أين يأتي النور

ونحن في كل المصور حجر الطاحون

نستبدل الأغلال بالأغلال في الطابور

يبيننا الطفافة للطفافة ، والملوك للملوك

لكننا نظل صامدين

نموت واقفين

نبحر واقفين

لمدن المستقبل البعيد

(١)

نختصب العالم بالموت وبالثورة والرحيل

ان الفقراء المشاق ، أو المشاق الفقراء ، يعلقون عيونهم - رغم كل شيء - على

حوادث العالم والمستقبل البعيد . . ويمضون للتمرد الحضاري من خلال المعاناة والتمزق

بعدا نضاليا لا يقهره العذاب ، ولا يخيفه الطفافة . . انهم يعطون من عذاباتهم ونضالاتهم

بقدر ما يطمحون الى تحقيقه واحتيازه . . انهم يطمحون الى نقلة حضارية ليس فيها عذاب ،

ولا سجون ، ولا أغلال ، ولا طفافة . . ولكن فيها فيضا من رغد الحياة ، وحرية الارادة ،

وزمالة الادميين . . فاذا عانوا من أجل هذه الغاية ، واذا تمزقوا على أسوار هذا الحليم ،

فانهم يكونون بذلك قد دفعوا الثمن الحقيقي لما يتطلعون اليه من مطامح وامل .

* * *

فاذا انتقلنا الى ظاهرة التمرد في وجه لا انسانية الحضارة المعاصرة ، لفتنا على الفور
 امتلاك شعر التمرد لعاقبة في دواية التطوع والفنون الحضارى ، لأن هذا الشعر كان يمكن أن
 ينزلق الى مهادنة هذه الحضارة الغربية المنتصرة ، وأن يعتنق من خلالها الصواب والخطأ ،
 والانسانى والممجى ، بما هو واقع في قبضه فتونه بها ، وانبهاره بما تحققه من انجازات فى
 عالم المادة ، وعالم الفكر ، وعالم الابداع ..

ولكن الذى حدث ، هو أن الشعر العربى المعاصر في تمرد الحضارى قد أدان من
 واقعه الحضارى جانبها هائلا ، ثم اندفع في تمجيد الحضارة الغربية بصيغةبالغ فيها .. الا أنه
 عاد فصيح من مباره ، وراح يقيم الأشياء تقييما حقيقيا بمدى الفنون والانبهار ، فوجد
 بعض جوانب الحضارة الشرقية .. وأنحى بالرفض والادانة على جوانب من الحضارة الغربية ..
 وخاصة هذا الجانب اللانسانى الذى تهدر فيه كرامة الادمى ، ويكبل فيه اللون وضعية الملونين
 فى واقع غير حضارى ، ارضاء للنظرة العنصرية التى أسقطت من حسابها أن روح الحضارة
 وانسانيتها هى وحدها ملح التقدم ، وليس كمها المادى الذى يحيل الحياة فى ظلاله الى
 اطار مجوف لا تنبش فيه الحياة |

ان الشاعر الأسمر - فى السودان مثلا - يتمرد على كل وضعية الأسود الحضارية ،
 يتمرد على اللونية المشواء التى سجنته فى وضع حضارى متخلف أو منظور اليه على أنه متخلف ..
 ولقد انسحب ذلك أيضا على قطاع هائل من شعر المقاومة فى فلسطين المحتلة ، وخاصة على
 شعر أولئك الشعراء الذين عاشوا أو ما يزالون داخل أرض فلسطين المحتلة ، وذاقوا
 احساس النظرة العنصرية المتحالية تلسع جلودهم وقلوبهم ، فانفضوا غاضبين متمردين ..
 ان الأسود يثور على واقع اللونية وليس عليها ، لأنه لو ثار على لونية اللون لأدان نفسه على الفور
 وحكم عليها بقابلية التخلف .. وكذلك فان الشاعر فى الأرض المحتلة يثور على واقع الهزيمة وليس
 على نوعية المهزوم ، لأنه لو فعل غير ذلك لأعطى المحتل مبرر سحقه واضطهاده ..

ان الشاعر الأسود يلتفت الى واقعه ، مسددا الى قلبه سهامه ، محركا فيه الجثة المقولة
 فى عالم ضاحك بالحياة :

افريقيا .. افريقيا .. استيقظى .. استيقظى من حلمك الأسود
 قد طالما نمت .. ألم تسأى ؟ ألم تملئ قدم السيد

قد طالما استلقيت تحت الدجى .. مجهدة فى كوخك المجهد
 مصفرة الأشواق .. معطوبة .. تبني بكفيها ظلام النكد
 جوعانة تنضغ أيامها .. كحارس المقبرة المقصود
 عريانة الماضى ، بلا عزة تتوج الاتى ، بلا سـودود

وحاول الشاعر أن يرفع عيني قارته لتبصر واقمها الخرافى ، والهوة التى تميش فى ظلماتها
 حبيسة ذاتها الأتانية .. ويدين فيها وضعية التابع المسترجع الى سكونية التخلف .. ووضعية
 التاجر الذى ينشد الكسب حتى من بيع ذاته رقيقا للاخرين .. ثم يحرك همود القارة الفاجع
 بنداية الضاربة عل فيها أدنا تسمع ، أو غاضبا يشور .. ولكنه لا ينسى فى كل أولئك
 أن يجسد غضبه على المستحمر الذى أحال القارة الى جثة مقولة .. وأن يكف احساسنا نحن
 بفداحة العسف الحضارى المعصوب الذى يهاجم فى انسان القارة الافريقية لونية اللون ، وانسانية
 الانسان .. ويقود الشاعر جموعه السوداء الى ساحة الضرب على كل أولئك الأشياء الوراثية :

لنتنفض جثة تاريخنا .. ولينتصب ثقال أحقادنا

ان لهذا الأسود المنزوى القوارى عن عيون السن

ان له أن يتحدى الورى .. ان له أن يتحدى الفنا

فلتحن الشمس لهامتنا .. ولتخشع الأرض لأصواتنا

انا سنكسوها بأفراحنا .. كما كسونها بأجزاننا

(١)

أجل .. فانا قد أتى دورنا .. افريقيا .. انا أتى دورنا

ان تعود الشاعر هنا عوجه الى لانسانية الحضارة المعاصرة من خلال رفض الواقع الحضارى
 لقارة ياكلها سجنها الحضارة النقيضة فى عصور التخلف والتبعية والاستعباد .. ان الصيغة
 الحضارية (غير الانسانية) تتجسد هنا فى هذا الواقع الموضوعى الذى كفه الشاعر فى تصويره
 لفقد القارة لنبضها الوجودى ، والذى هو بالضرورة نتيجة من نتائج حجب الايقاع الحضارى
 عن جموع هذه القارة ، وتكبير هذه الجموع فى أصفاد التخلف والتبعية والانهييار ، مما يؤكد
 فقدان الحس الانسانى لدى الحضارة الفازية .

وهنا نستطيع أن نقول ان نظرة شعر التمرد الى هذه الظاهرة نظرة عضارية متقدمة ، لأنها تنبع من ايمان عميق بشمولية المعنى الحضارى ، ووجوب أن تأخذ الحضارة المنتصرة بيد الحضارة المهزومة لا أن تسجنها فى واقع التخلف . . فاذا فعلت الحضارة المنتصرة غير ذلك فقد أعطت مبرر ادانتها والمهجوم عليها .

وقد مضى شعر التمرد فى اداة هذا الجانب غير الانسانى من جوانب الحضارة المنتصرة ، ودعا الجموع المكبلة فى واقمها اللونى والاجتماعى والحضارى التخلف الى التمرد والثورة على هذا الجانب . . فتوجه الشاعر محمد الفيتورى فى قصيدته : (أغانى أفريقيا) الى كل أبناء قارته ، يثورهم على وضعيتهم الخائفة ، ويصرهم بهوياتهم الحقيقية ، ويبتعث فيهم عناصر الثقة والاعلاء . . . ثم يلتفت الى الماضى الحزين بجوعه وعريه وسقوطه وانحنائه فيدينه ويصفع وجهه أطيافه . . . ثم يتوجه الى المزيين التى أفاقت من كراسا ، وخرجت تبحث عن تاريخها ، حاملة أفوسها واصرارها ، ليبارك ويعيها المستيقظ . . . ثم يجسد واقع المأساة اللونية ويتمرد على هذا الواقع فى نفس اللحظة ، رافضا أن يظل فى عبودية اللون عبدا بلا تبرير :

جبهة العبد . . ونعل السيد

وأنين الأسود المضطهد

تلك مأساة قرون غربت ، لم أعد أقبلها لم أعد

كيف يستعبد أرضى أبيض ؟ كيف يستعبد أمسى وغدى ؟

كيف يخبوعمرى فى سجنه . . وجدار السجن من صنع يدي ؟

أنا زنجى . . وافريقيتى لى لا للأجنبى المعتدى

أنا فلاح ولى أرضى التى شربت تربتها من جسدى

أنا انسان ولى حررتى ، وهى أغلى ثروة من ولدى

(٢)

أنا حر مستقل البلد . . وسأبقى مستقل البلد

(٢)

ومن فلسطين . . يتصاعد صوت الشاعر سمح القاسم فى قصيدته : (خطاب من سوق

البطالة) ليجسد الوجه غير الانسانى للحضارة الغازية القاتلة لكل ما هو نبيل وانسانى ، ولا ينسى

(١) محمد الفيتورى - أغانى أفريقيا - ص ٢٢ وما بعدها .

(٢) شاعر فلسطينى معاير يعيش فى الأرض المحتلة .

الشاعر أن يضع الحضارة الغازية نقيضا لأحلام الكادحين ، وعدوا للشعر والسلام ، وجسلادا
للطفولة والأعومة . . . ولكنه — أى الشاعر — لا يحنى لسياط الزحف الهمجى القمع بأهتمة
التقدم الحضارى ، ولا يساوم على حبه وأرضه وشعبه ، لأنه يرى فى الحضارة الحقيقية وجهها غير
هذا الوجه ، وإنسانية تصفع بوضائمتها هذه اللانسانية :

ربما أفقد — ما شئت — معاشى

ربما أعرض للبيع ثيابى وفراشى

ربما أعمل حجارا . . . وعتالا . . . وكناس شوارع

ربما أبحث فى روث المواشى عن حبوب

ربما أخدم عربانا وجائع

يا عدو الشمس . . . لكن . . . لن أساوم

والى آخر نبض فى عروقى . . . سأقاوم

* * *

ربما تسلبنى آخر شهر من ترايبى

ربما تطعم للسجن شبابى

ربما تسطو على ميراث جدى . . . من أثاث ، وأوان ، وخواب

ربما تحرق أشعارى وكتبى

ربما تطعم لحمى للكلاب

ربما تبقى على قرينتنا كابوس رعب

يا عدو الشمس . . . لكن . . . لن أساوم

والى آخر نبض فى عروقى . . . سأقاوم

* * *

ربما تطفئ فى ليل شعله

ربما أحرّم من أى قبله

ربما يشتم شعبى ، وأبى ، طفل وطفله

ربما تخنم من ناطور أحزانى غفله

ربما زيف تاريخي جبان وخرافي مؤله

ربما تحرم أطفالي يوم العيد (بدله)

ربما تخذع أصحابي بوجه مستمار

ربما ترفع من حولي جدارا وجدارا وجدار

ربما تصلب أياي على رؤيا مذه

يا عدو الشمس ، لكن ، لن أساوم

والى آخر نبض في عروقي . . سأقاوم

* *

يا عدو الشمس . . في الميناء زينك ، وتلوح بهائير

وزغاريد ، وبهجه

وهتافات ، وضجه

والأناشيد الحماسية وهج في الحناجر

وعلى الأفق شرع يتحدى الريح واللج ويجتاز المخاطر

انها عودة (يوليسيز) من بحر الضياع

عودة الشمس ، وإنساني المهاجر

ولعينيه ، وعينه ، يمينا لن أساوم

والى آخر نبض في عروقي . .

سأقاوم

سأقاوم

(١)

سأقاوم

قد يكون قاموس الشاعر هنا مائلا الى التعاطف الحميم مع المفردة العامة ، ولكنه كان

قادرا تماما على شحن هذه المفردة بطاقة من الغضب الشمري تضعها في مناطق صميمي من حركة

السياق العام للقصيدة ، وتخرج بها عن وضعية الابتداء الذي توحيه قبل أن تنتظ

في هذا السياق .

ويبقى دائما للشاعر هنا أنه استطاع أن يقبض في بطوله واستشهاد على جذوره ، وأن يرفض
الوجه الجبان وغير الانساني للحضارة الفازية ، وأن يضع هذه الحضارة الفازية وراء القضبان بما
هي نقيض لكل مفردات الحضارة الانسانية الشريفة التي تتعامل مع روح التطور وليس مع عشوائيه
المسدوان .

* * *

وهكذا يدور شعر التمرد على الواقع الحضارى فى اطاراته الثلاثة : اداة هذا الواقع
وتعريفه أخطائه . . . والمعاناة والتمزق فى المطالبة بواقع حضارى بديل . . . والتمرد فى وجه لانسانية
الحضارة الحديثة . . .

وقد استعان شعر هذا اللون من ألوان التمرد فى مواجهته الباسلة بأشياء كثيرة ،
استعان بالثرث . . . القوى والمال . . . والأسطورة . . . والفكر الفلسفى . . .
وبالأقنعة . . . واداة الحاضر فى الماضى والماضى فى الحاضر . . . وبالغضب فى وجه كل ما هو غير
حضارى . . . ورفض الموارث المظلمة . . . وبالتعمير عن شمولية الضيق . . . وبالبحث عن بديل . . .
وبهز الماضى أملا فى أن يسفر عن شئ أو تحول . . . وبعطاء الجماهير أسلحة التمرد . . . ورفض
الوجه غير الانسانى للحضارة الفازية من خلال اللونية أو الاحتلال . . .

هذه هى نوعيات القضايا والمفاهيم والأطر التى استعان بها شعر التمرد على الواقع
الحضارى فى تجسيد هذه الظاهرة ، وفى اعطائها صوتها البطولى الذى يرفض أن يكون على
حساب أن لا يكون شئ آخر ، وخاصة اذا كان هذا الشئ الاخر انسانيا ينتمى
الى عالم الانسان .

x x x

خاتمة

إذا ظن التمرد في الشعر العربي المعاصر يشغل ظاهرة أو ظواهر حقيقية تلوح بارزة على هذا النحو من التبسّد الوعدي ، فقد يصبح القاء نظرة تاريخية موجهة على ارهاصات ظواهر التمرد في الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر قضية ضمنية ، حتى لا تبقى الظاهرة المعاصرة معلقة في فراغ تاريخي ، وغير قادرة على البدل والمقارنة مع نظائرها وأضدادها جميعاً .

إن التسلسل التاريخي في النظر إلى هذه القضية ، مهما كانت واهر التمرد في القديم مفسّرة أو مسطّعة أو غابرة ، يعطى دليلاً من القديم والمعاصر بحجمه الحقيقي ، ويبيح للنظر النقدي أن يستبطن حقائق الأشياء ، وأن يقيم مقارنته على واقع تاريخي متبادل وليس على اعتساف جانب واحد بجانب آخر ، ويؤكد في النهاية أن ظواهر التمرد المعاصرة فعل فني حقيقي ومشروع مهدت له ارهاصات عديدة إن لم تستطع أن تفرغ حلولها التامل فقد أعطت للحركة الفنية المعاصرة مبرر قيامها بهذا الفعل وهذا القول .

- ١ -

وقد بدأ الشعر الجاهلي يرسى تقائده الفنية من خلال نماذج الرائية ، واستجاب تماماً في أرسائه لهذه التقاليد إلى روح الطبيعة البيئية والفردية والاضطرابية فقلب طرفه فأسى الصحراء المترامية ، وفيما تموج به هذه الصحراء من حياة واحياء ، وفيما يربط بين اجيائها من علاقات ومواضع ، وقد تناول كل هذه الجوانب بخير قليل من الاحتفاء الشئلي الذي برز في فعولة الاسلوب ، وصدابة الصياغة ، ووحدانية البيت ، وتوحيد القافية ، وإلا ابتداءً بذكر الاطلال ، وكناء الخيل ، ووصف ابريلة ، والناقة ، والصرار ، . . . ليخلص من كل أولئك إلى موضوعه الاساسي . . . ولعله يختتم قصيدته في النهاية بمجموعة من الحكم أو لعله يشي هذه الحكم في تضاعيف قصيدته ، منتزعا مفردات الحكمة من مجموع التجارب والمشاهدات التي يعيشها الجاهلي في صحرائه هذا النوع من الحياة (١) .

(١) العصر الجاهلي يبتدئ من قبل ظهور التاريخ إلى ظهور الاسلام ، ويشمل العصر القديم أو الجاهلية الاولى (من قبل التاريخ إلى القرن الخامس للميلاد) - والعصر الجاهلي قبل الاسلام أو الجاهلية الثانية (من القرن الخامس للميلاد إلى ظهور الاسلام سنة ٦٢٢ م) - ومن شعرائه : المهلهل التخلي ، وامرؤ القيس ، والنايعة الذبياني ، وزهير بن ابي سلمي ، وعنترة العبسي ، وعمرو بن كلثوم ، وطرفة بن العبد ، واعشى قيس ، والحارث بن حلزة ، ولبيد بن ربيعة ، وامية بن أبي السلت ، وعامر بن الطفيل ، وانشغري ، وعروة بن الورد العبسي .

ولكن الحركة الشعرية الجاهلية لم تضر على هذا النحو الوادع في ارساء تقاليدنا الفنية ،
وتثبيت دعائم هذه التقاليد ، وانما اعترضتها اول حركة تمرد في الشعر العربي تمثلت في شمس
الصعاليك الذين شقوا عصا الطاعة وخرجوا على الاجماع الشعري ، وان ظلت لغتهم هي لغسة
الشعر الجاهلي باستثناء قليل من المائة اللغوية التي اصطنعها بعضهم اصطناعا ليدنو بها من
روح الجماهير التي يريد تحريكها في اتجاه الغضب الاجتماعي على وضعية الفوارق الباهظة . .
لقد ظلت لغة الشعر الجاهلي سائدة في شعر الصعاليك من حيث مجملها الشعري
ونسقها العروض ، ولكنها لم تستطع ان تواجه تمرد هذا الشعر على تمديد القصيدة من خلال
شعر المقطوعات ، وانقلابه على تعدد الأغراض من خلال شعر الوحدة الموضوعية ، وثورته على
المقدمات التطلعية من خلال مواجهته لموضوعه المراد ، وغضبه على الروح القبلية من خلال تحاطفه
مع الطبقة الكادحة التي هو واحد منها ، ورفضه لتفتت البناء من خلال القص الذي يكون الشيء فيه
مبنيا على شيء (١) .

ومن الحق ان نقول ان تمرد شعر الصعاليك كان في المقام الأول تمردا على مضمون الشعر
الجاهلي ، (وكما تحلل هو " الصعاليك من " العقد الاجتماعي " بينهم وبين قبائلهم تحلل
شعراؤهم من " العقد الفني " الذي تعارف عليه شعراء القبائل ، وألخوا من شعرهم الشخصية
القبلية التي كانت تذوب فيها شخصيات شعراء القبائل ، فلم يعد تعبيراً عن قبائلهم ولا صحيفة
لحياتهم ، وانما أصبح تعبيراً عن شخصياتهم الفردية ، وصحيفة لأحوالهم لا يشاركون فيها
غيرهم ، وسجلا لحياتهم المتمردة الثائرة بكل ما تنطوى عليه من خير وشر ، وكل ما يدور فيها
من بطولة ومغامرة وصراع من أجل الحياة ، وتصويرا لمواقف الاضطهاد والمنصرية التي وقفها منهم
مجتمعهم ، واعلانا لفلسفتهم الاجتماعية والاقتصادية ، فجاء شعرهم صورة جديدة وطريقة
في الشعر الجاهلي ، بل في الشعر العربي كله على مر عصوره واختلاف بيئاته) (٢) .

(ويمكن ان نميز فيهم ثلاث مجموعات : مجموعة من الخلفاء الشذاذ الذين خلصتهم
قبائلهم لكثرة جرائمهم مثل حاجز الأزدى وقيس بن الحداية وأبي الطمحان القيني ، ومجموعة
من أبناء الحبشيات السود ، ممن نبذهم اباؤهم ولم يلحقوهم بهم لمار ولا دتهم مثل السليك
ابن السلكة ، وتأبط شرا ، والشنفرى ، وكانوا يشركون أمهاتهم في سوادهم فسموا هم

(١) انظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - للدكتور يوسف خليف .
(٢) د . يوسف خليف - حركات التجديد في الادب العربي - (بالاشتراك) - ص ٢٨ .

وأضربهم باسم أغربة الصرب • ومجموعة ثالثة لم تكن من الخلفاء ولا أبناء الاماء الحبشيات • غير انها احترفت الصلحة احترافا • وحينئذ قد تكون أفرادا مثل عروة بن الورد الصبي • وقد تكون قبيلة بومها مثل قبيلتي هذيل وفهم اللتين كانتا تنزلان بالقرب من مكة والطائف على التوالي • وتردد في أشعارهم جميعا صيحات الفقر والجوع • كما تمج أنفسهم بشوارة عارسة على الأغنياء والأشحاء (١) •

وهكذا بزغت أول حركة تمرد فني في شعر هؤلاء الشعراء الصعاليك •

— ٢ —

(٢) وفي عصر صدر الاسلام يمكن أن نمرورا عابرا • لأن هذا العصر لم يشهد ظاهرة من ظواهر التمرد في الشعر العربي • وانما كان كراما فيه استجابة لواقع جديد هو الاسلام • ويدهى أن الشعر في هذه المرحلة لم يتمرد للحركة الاسلامية قبل تجيء • ولم يستطع أن يتحرك عليها بعد أن جاءت • ما يوكد أنه اكفى تماما بأن يكون صدى لما يحدث أو تمييزا عما يجرى • وكل ما فيه لا يتجاوز أن يكون احتواء مضمون عقائدي أهدته اليه الحركة الاسلامية في زحفها الفلاني • مما يميل إلى جانب التجديد اذا شئنا وليس إلى جانب التمرد •

على النقيض من شعر الصعاليك • انه لم يكن صدى لواقع خارجي • ولم يكن تعبيراً عن حركة الاجتماع الجاهلي • ولم ينتظر أن يهدى اليه الواقع التاريخي مضمونا يتمرد به على المضامين المعاصرة •• ولكنه رفض واقعه الخارجي • وانشق على حركة الاجتماع الرتيبة • وتمرد على مضمون الحياة المعاصرة له استشرافا إلى مضمون جديد •• وهذا هو الفرق بين التمرد والتجديد • ولقد حاول بعض الباحثين أن ينقب في هذا العصر عن تنوعات شعرية يمكن أن تستوقف الحركة النقدية • ولكنه لم يوفق الا في اضافة نوع من القداسة الدينية على حركة الشعراء المخضرمين الذين أدركهم هذا العصر فتمنفسوا هواه الجديد • وعاشوا تحت شرفاته قائلين ومضاضلين • فقد أتم الله على هؤلاء الشعراء نعمة الاسلام • وانتظم كثيرون منهم في صفوف المجاهدين في سبيل الله

(١) د • شوقي ضيف - العصر الجاهلي - ص ٣٧٥ •

(٢) عصر صدر الاسلام يبتدىء من ظهور الاسلام حتى قيام الدولة الاموية سنة (٤١ هـ) ومن أبرز شعرائه : حسان بن ثابت • وكعب بن زهير • ولبيد • والحطيئة • والنابطة الجعدي •

داخل الجزيرة العربية ، وفي الفتح ، وهم في ذلك كله يستلهمون الاسلام ، ويعيشون له ،
 ويعيشون به ، يريدون أن ينشروا نوره في أطباق الأرض ، وقد مضوا يصدرون عنه في أشعارهم
 صدور الشدى عن الأزهار الأرجئة (١) ، هذا هو ما قاله الدكتور شوقي ضيف ، وهو قول يرضى على
 هؤلاء الشعراء نوعا من البطولة الدينية نحن لا ننكرها ولا نستطيع أن ننكرها ، ولكن سلوك
 هؤلاء شيء وشعرهم شيء آخر ، ونحن هنا ملقون بأسماعنا للشعر لا لتراجم الرجال .

- ٣ -

وفي العصر الأموي (٢) ، لاحت بوادر التمرد الشعري ، وان جنح سائر الشعر الى التردد
 بين التقليد والتجديد ، فاذا كان من الحق أن شعراء هذا العصر جعلوا من المدح امتدادا
 للمدح القديم ، ومن النقائص امتدادا للهجاء الجاهلي والاسلامي ، ومن شعر المصهبيك
 امتدادا لشعر الفخر بالأصون ، فان من الحق أيضا أن شعر الفزلي قد عطف بالشعر ناحية
 المائة اللغوية والقصر الشعري وصوغ المشايخ الرقيقة في مقطوعات ، وكل هذه الجوانب هي التي
 التجديد أقرب منها الى التمرد ، وربما لا نستثنى من ذلك حتى الفزلي اللاهني الذي مارسه أشبال
 عمر بن أبي ربيعة والأحوص والمرجى ، لأنه انحنا على لذاتك الذات وليس تمردا لقيمة من
 القيم ، ونحن نعرف أن التمرد ينطلق أساسا من الاحساس بالتزام قيمة أو قضية ، أما هؤلاء
 الشعراء الفزليون فمادا كانت قضيتهم ؟ لقد كان يمكن لهم أن يكونوا متمردين بهذا الشعر
 الفزلي لو أنهم وجهوه أساسا لفضح وضعية اجتماعية جائرة ، أو رفض وضعية اجتماعية
 جائرة ، ولكنهم تناولوا هذا اللون الشعري من وجهة انهزامية بحتة

- (١) د . شوقي ضيف - العصر الاسلامي - ص ٥ .
 (٢) العصر الأموي يبتدىء من قيام الدولة الأموية سنة (٤١ هـ) الى سنة (١٣٢ هـ) سنة قيام
 الدولة العباسية ، ويقسمه مؤرخو الادب الى اطوار : الطور الاول من قيام الدولة الاموية سنة
 ٤١ هـ الى ذهاب معاوية بخلافة مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ . الطور الثاني من خلافة
 مروان بن الحكم سنة ٦٤ هـ الى خلافة يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ . وخلفاء هذا
 الطور مروان وابنه عبد الملك فالوليد فسلیمان فعمربن عبد العزيز . الطور الثالث من
 ولاية يزيد بن عبد الملك سنة ١٠١ هـ الى انقضاء الدولة الاموية سنة ١٣٢ هـ . ومن خلفاء
 هذا الطور : يزيد بن عبد الملك ، وابنه الوليد بن يزيد . ومن شعرائه البارزين : عمر
 ابن أبي ربيعة ، والأخطل ، والفززدق ، وجريز ، والكهيت ، وعبد الله بن قيس الرقيات ،
 وعمران بن حطان ، وقطرى بن الفجاعة ، والطرمح .

أو تكاد ، فانكفأوا فيه على لذاتهم الذاتية ، وأشبهوا حسهم الجنسي تصويرا وتضخيما ، وما هكذا يكون التمرد .

الا أن هناك لونا من التمرد السياسي ظهر في هذا العصر من خلال شعراء الشيعة المواليين لعلى ، والخواجه الذين رفضوا فكرة الخلافة في بيت أو طائفة ، وناهضوا في ذلك الأمويين الذين نظروا اليهم على أنهم اغتصبوها اغتصابا وأجالوها الى ملك عضوض ، وكذلك من خلال الشعراء الزبيريين الذين ناصروا عبد الله بن الزبير . . . وغير خاف أن الخواجه من بين هؤلاء هم وجه التمرد الواضح والصحيح في هذا العصر ، لأنهم كانوا يثقلون انشقاقا وانقلابا على الاجماع السائد ، أما الشيعة والزبيريون فقد كانت نظرتهم السياسية الى الخلافة سلفية محضنة ، فبينما ينادى الشيعة بانحصار الخلافة أو وجوب انحصارها في آل البيت ، نادى الزبيريون في انحصارها أو وجوب انحصارها في قرين ، وهذا من الوجهة السياسية الاسلامية مرفوض المبدأ وان كان مبررا من وجهة النظر التي ناطت دعوتها في هذا الصدد برجال معينين .

(ولكل فرقة من هذه الفرق في شعرها طوابع تميزه ، فبينما يتميز مثلا شعر الخواجه بتصوير استيصالهم في الحروب وتهاقمهم على حياض الموت مستصغرين الدنيا وتاعها الزائل ، يرى شعر الشيعة يتميز بكثرة ما ذرفوا على أعتقهم المستشهدين من دموع غزار ، واليهين برد السلطان الى أصحابه الشرعيين) (١) .

وهكذا يلوح واضحا أن هؤلاء الشعراء قد استحدثوا فكرة الالتزام السياسي وناضلوا تحت رايتها ، وأن شعرهم في اطار هذه الفكرة قد تميز بالوحدة الموضوعية ، والجدل العقلي ، وجريانه على سنن المقطوعة أكثر من جريانه على سنن المطولة .

قد يكون التجديد في شعر هذا العصر مختلطا الى مدى ما بالتمرد ، ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل ملاحظة هذه الانتفاضة السياسية الماردة مهما اختلفت بغيرها ، أو تشابكت تخومها مع تخوم أخرى بلا حدود .

(١) وفي العصر العباسي بدأت قلاقل التمرد تتواتر على الشعر العربي ، ففي الطور الأول منه أخذ الشعراء ينفضون على الطريقة الجاهلية ، وان كانوا قد ارتطموا بصخور التقليد الرهيبة الجائفة ، (لكسهم حاولوا الخروج من تلك القيود على الأقل من العصر العباسي الأول ، عصر حرية القول ، وأصبح حديث الشعراء في مجلسهم انتقاد تلك الطريقة ، وأقدم ما بلغنا من هذا القبيل اجتماع مطيع بن اياس بفتى من أهل الكوفة ففاوضه بشأن ذلك فقال :

لأحسن من بيد يحاربها القطا ومن جيلى طى ووصفكما سلمما
تلاحظ عيني عاشقين كلاهما له مقله في وجه صاحبه توغسى (٢)

وكان ذلك لسان حال أكثر الشعراء وان لم ينظموه ، ومن جاهر به منهم أبو نواس ومن أقواله التي يستدل بها على انكاره طريقة القدماء قوله :

لا تبك ليلي ولا تطرب الى هند واشرب على الورد من حمراء كالسورد
ومن هذا القبيل قوله :

صفة الطلول بلافة الفدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم (٣)

ولما سجنه الخليفة على اشتهاره بالخمير وأخذ عليه ألا يذكرها في شعره وكأنه كلفه الرجوع عنها الى النظم على طريقة الجاهليين قال :

أعر شمرك الأطلال والمنزل الفقرا فقد طالما أزرى به نعمتك الخمر

(١) العصر العباسي يبتدىء من ظهور الدولة العباسية سنة (١٣٢هـ) الى سنة (٦٥٦هـ) ويقسمه مؤرخوا الادب الى عصور : العصر العباسي الاول من قيام الدولة سنة ١٣٢هـ الى اول خلافة المتوكل سنة ٢٣٢هـ والعصر العباسي لثاني من خلافة المتوكل سنة ٢٣٢هـ الى استقرار الدولة البويهية في بغداد سنة ٣٢٤هـ ، والعصر العباسي الثالث من استقرار الدولة البويهية سنة ٣٣٤هـ الى دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧هـ ، والعصر العباسي الرابع من دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧هـ الى سقوطها في ايدي التتار سنة ٦٥٦هـ ، ومن ابرز شعراء هذا العصر : بشار بن برد ، وابو العتاهية ، وابو نواس ، وابو تمام ، ومسلم بن الوليد ، وابن الرومي ، وابن المعتز ، والبحتري ، والمتنبي ، وابو فراس ، والشريف الرضي ، وابن هاني الاندلسي ، وابو العلاء المصري ، وابن خفاجة الاندلسي ، وابن زيدون ، والطبرائي ، والبيها ، زهير ، وابن الفارض .

(٢) الاغانى - ١٠٣ ج ١٢ .

(٣) المصدا ١٥٥ ج ١ .

دعاني الى نعت الطلول مسلط

تضيق ذراعي أن أورد له أسرا

فسمعا أمير المؤمنين وطاعة

وان كت قد جشمتني مركبا وسرا

فجاءه بيان وصفه الأطلال والقفر انما هو من خشية الامام ، والا فهو عنده فراغ وجهل ،

(١)

واقصدى به أبو العتاهية ومن جاء بعده ،

وهكذا بدأت قلائق التمرد تثور في وجه التقاليد الفنية التي أرستها حركة الشعر الجاهلي ،

وحمل لواء هذا التمرد أكثر من شاعر وأكثر من ناقد كذلك ، (فأما بشار فسن للشعراء أن يزوجوا

مزوجة دقيقة بين عناصر الشعر التقليدية وعناصره التجديدية ، بحيث يتدافع فيه تيار القديم

الموروث دون تعويق لتيار الجديد المستحدث وسيوله الحضارية والاجتماعية والعقلانية ،

وكان تأثير هذه السيول في ابن نواس أشد عمقا وأكثر رحدة ، فتمحق مذاهب المتكلمين وأسرف على

نفسه في اللهو والمجون ، وعكف أبو العتاهية على الحكمة الفارسية والهندية واليونانية عكوفيا

أفضى به الى تنوع واسع في أشعار الزهد والمواعظ والأمثال ، وجذب مسلم بن الوليد الشعراء الى أبيية

الشعر المحكمة الشامخة مع التدفق الشديد في المعاني ، والاكثار من ألوان البديع ، أما أبو تمام

فامتج الشعر عنده بالفلسفة امتزاجا رائعا بحيث أصبح معرضا باهرا لطرائف البديع وطرائف

(٢)

المعاني والأخيلة الباردة) .

ولكن أبا نواس لم يكتب - من بين شعراء هذا العصر - بما أسلف من قول غشيق على

تقاليد الجماعة ، وانما واصل تمرده حتى اقتحم به أبهاء الظاهرة الميتافيزيقية ، ولقد روى له

الجرجاني أبياتا ماردة متمردة في هذا الصدد ، فهو يقول :

أنا مالي وللرباط وللخزو والفدا

(٣)

لست ممن يطوف في عرفات ولا مني

ويقول :

يا عاذلي في الدهر ذا الهجر

لا قدر صح ولا جبر

لما صح عندي من جميع الذي

يذكر الا الموت والقبر

(٤)

فاشرب على الدهر وأيامه

فانما يهلكنا الدهر

(١) جرجي زهدان - تاريخ اداب اللغة العربية - الجزء الثاني - ص ٤٣ - ٤٤ .

(٢) د . شوقي ضيف - العصر العباسي الاول - ص ٥ - ٦ .

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه - ص ٤٦ . (٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه ص ٥٠ .

ويقول :

عاذلتى بالسفاه والهجر
 باح لساني بمضمر السر
 بين رياض السرور لى شيع
 موقنة بالملك جاحدة
 وليس بمد الملك منقلب
 استمعى ما أبت من أمرى
 وذاك أنى أقول بالدهر
 كافرة بالحساب والحشر
 لما رووه من ضغطة القبر
 وإنما الميت بيضة المعسر (١)

ويقول :

أترك لذة الصهباء نقدا
 حياة ثم موت ثم بعث
 بما وعدوه من لبن وخمر
 حديث خرافة يا أم عمرو (٢)

ويقول :

فدع الملام فقد أطمت غوايتى
 ورأيت ايثار اللذاعة والهوى
 أخرى وأحزن من تنظر اجل
 انى بعاجل ما ترين موكـل
 ما جاعا أجد يخبر أنسه
 ونبتت موعظتى وراء جدارى
 وتتما من طيب هذى الدار
 ظنى به رجم من الأخبار
 وسواه ارجاف من الاثـار
 فى جنة مذمت أو فى النار (٣)

ويعلق القاضى على بن عبد العزيز المجرجاني على هذه الأبيات بقوله : (فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يحى اسم أبو نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرابهما من تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وعاب من أصحابه ، بكما خرسا ، وكما مغممين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمنزل عن الشعر) (٤)

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه - ص ٥٠ • بيضة المعسر مثل لما لا يكون •

(٢) المرجع السابق - ص ٥٠ •

(٣) المرجع السابق - ص ٥٠ •

(٤) المرجع السابق - ص ٥١ •

للغون دائرات يدورن صرفها هن ينتقينا واحدا فواحدا
وقوله :

عقب ما للخيال خبريني ومالسي لا أراه أتاني زائرا مذ ليالسي

ووزن البيت الأول فاعلن مستعملن مرتين فهو عكس البسيط ، بينما وزن البيت الثاني فاعلن فاعلن مرتين وهو عكس وزن المديد ، والوزنان جميعا من الأوزان المهمة التي تستنبط من دوائر الخليل (١)

ولم ينحصر تمرد الشعراء في هذا العصر في مواجهة الأوزان التقليدية وحدها ، وإنما امتد ليشمل مواجهة القافية كذلك ، فاستحدث الشعراء ما سموه بالمزدوج والمسمط ، (أما المزدوج فالقافية فيه لا تطرد في الأبيات بل تختلف من بيت إلى بيت ، بينما تتحد في الشطرين المتقابلين ، وعادة تنظم من بحر الرجز) (٢)

(والمسمط قصائد تتألف من أدوار ، وكل دور يتركب من أربعة شطور أو أكثر ، وتتفق شطور كل دور في قافية واحدة ما عدا الشطر الأخير فإنه مستقل بقافية مفردة ، وفي الوقت نفسه يتحد فيها مع الشطور الأخيرة في الأدوار المختلفة ، ومن أجل ذلك يسمى عمود المسمط ، فهو قطبه الذي يدور عليه ، وإنما سمي مسمطاً من المسمط وهو قلادة تنظم فيها عدة سلوك تجتمع عند لولوح أو جوهرة كبيرة ، وكذلك كل دور في المسمط يجتمع مع الأدوار الأخرى في قافية الشطر الأخير) (٣)

ثم كان التمرد الخطير الذي تمثل في الموشحة ونظامها ، (وهو يختلف عن نظام القصيدة التقليدية من وجهين : الوجه الأول أنه يتألف من صوتين أو لحنين ، والوجه الثاني أن كل صوت تجرى فيه شطور متتابعة ، وتتكون أنغام الصوت الأول عادة من شطرين أو من أربعة أو ستة ، وفيها تلتزم قوافي الشطور كلها في الموشحة ، فهي المركز الذي تدور عليه أو الفلك الذي تجرى فيه ، أما الصوت الثاني فيتألف عادة من شطور ثلاثة ، وقد يزيد إلى سبعة ولا يلتزم فيه سوى الوزن ، أما القوافي فتختلف من دور إلى دور ، أما في الدور الواحد فتلتزم بنفس الصورة في جميع

(١) د . شوقي ضيف - العصر العباسي الأول - ص ١٩٥ - ١٩٦ .

(٢) المرجع السابق - ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(٣) المرجع السابق - ص ١٩٨ - ١٩٩ .

الشطور ان تألفت من شطور ، وفي الشطور المتقابلة ان تألفت من أبيات ذات شطرين ٠٠٠ وواضح ان الموشحة تخالف القصيدة ، فالوحدة فيها ليست البيت المفرد وانما القطعة المركبة ، وقد تؤلف من وزن واحد ، وقد تؤلف من وزنين ، فلكل صوت أو لحن وزنه الخاص ، وقد تفتنوا تفتننا واسما في أشكالها وصورها ، واستحدثوا فيها أوزانا جديدة ولدوها من الأوزان القديمة (١) .
كما استحدثت المشاركة الدوييت والموالي (٢) .

(ونشأ في أثناء ذلك علم خاص يبحث في أحوال الكلمات الشعرية سموه علم قرص الشعر ، لا من حيث الوزن والقافية ، بل من حيث حسن الألفاظ وقبحها للشعر ، والجواز والامتناع ، ومعائب التركيب ، كما عاب الصاحب أبا تمام بقوله :

كريم متى أمدحه وأمدحه والورى معى واذا ما لمته لمته وحسدى

حيث قابل المدح باللوم ، والتكرار في لفظ أمدحه ولتمته ، ويحد من قبل النقد الشعرى

أيضا رسالة النفران لأبي العلاء المصرى ، لأن المتكلم فيها زعم أنه جال في الجنة وقابل الشعراء وانتقدهم (٣) .

وقد أسهم جانب من النقد التمرد في هذه المرحلة إلى حد بعيد في دفع روح التمرد إلى مزيد من الاشتعال والتأجج ، لأنه وضع عن الشعر عبء تقديس الماضى لمجرد أنه ماض وحسب ، كما أغراهم بالخلود إذ رفض فكرة تقديم القديم لقدمه وأجاز تقديم الجديد إذا كان في مستوى فنى أعلى من هذا القديم مهما كان عصره وقائله ، وهذا هو ابن قتيبة (٢١٣ - ٢٧٦ هـ) يحدد موقفه النقدي على هذا الأساس الصوابى فيقول :

(١) د ٠ شوقى ضيف - فى النقد الادبى - ص ١٠٤ .

(٢) الدوييت مأخوذ من الفارسية بدليل اسمه ، وسعى بذلك لأنه ينظم بيتين بيتين (ودو بالفارسية اثنان) وهو مشهور عند الفرس بالرباعى ، ووزنه : فعلن تفاعلن فمولن فعلن : كقول بعضهم :

قد أقسم من أجه بالبارى أن يبعث طيفه مع الأسرار
يا نار أشواقى به فاتقىدى ليلا فساها يهتدى بالنار

أما المواليا فأول من نظم بعض صنائع البرامكة بعد نكبتهم ، فكانوا ينوحون عليهم به ، ويكثرون من قولهم : (يا موالى) فعرف بهذا الاسم ، وهو مشهور بين عامة مصر - (تاريخ الأدب العربى - احمد حسن الزيات - ص ١٦٠ - ١٦١) .

(٣) جرجى زيدان - تاريخ اداب اللغة العربية - الجزء الثانى - ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .

(١) ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسناً باستحسان غيره ، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلا حظاً ووفرت عليه حقه ، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد **الشعر السخيف** لتقدم قائله ، ويضعه في مخيره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلافة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجياً في أوله ، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : " لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد همت بروايته " ثم صار هو " قداماً " عندنا بيمد المهد منهم ، كذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريص والعتابي والحسن بن هاني وأشباههم ، فكل من أتى بحسن قول أو فعل ذكرناه له ، وأتينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه (١)
ولا تقدمه (٢)

وجملة القول في هذا المصراع أنه كان عصر قلائد فكرية شكل التمرد واحداً من أبرز عناصرها ، ففيه اختلط العرب بالفرس ، وطغت الوفرة على الحياة ، وشاع التحلل المطلق ، والمجون العابت ، وتدفت أنهار العلوم غير العربية كالطب والنطق والفلك مما أحدث في العقل العربي الديني شيئاً من التشوش والانفلات فتململ على إيمانه التقليدي ، كما ظهرت جماعات متأثرة بفكر المانوية والمزدكية ، وجماعة أخرى تشاركها القلق العقائدي وتزيد عليها محاولة ضرب كل ما هو عربي ، وهي ما عرف في التاريخ الإسلامي بالشعبوية . . . كما امتدت الحركة الشعرية لتصبغ الشرق إلى الغرب وتتراجح الثقافة هنا وهناك ، فيحدث من هذا المزيج انقلاب في الشكل العروضي للقصيدة العباسية يضارع بل يسبق الانقلاب في المضمون ، وإن ظلت اللغة الشعرية وحدها - إلا نادراً - تميل إلى اللون من الفحولة البدوية ، والتماثل الجاهلي ، بلا مبرر مقبول .

(٢) وهر الشعر العربي بمصور الانطفاء الشعري : العصر المفلول ، والعصر العثماني ،
والعصر الحديث ، بلا تتوكل شعرية بارزة تضع التمرد على مستوى القاعدة أو حتى على مستوى
الشدود ، مما يجعلنا نعتبر هذه العصور لنواجه المعاصرة التي أعطت للتمرد إمكان أن يكون تمردا
حقيقيا يمتلك ملامح الظاهرة في نشوئها وارتقائها وتكاملها النظري .

وانا كانت (المعاصرة) تبدأ - فيما نرى - مع مطلع القرن العشرين ، فقد
تدفقت في شهر هذا القرن موجات الكلاسيكية ، والرومانسية ، وشعر المهجر ، وشعر ابوللو ،
والشعر الحر ، على تفاوت في القوة والاندفاع بين هذه وتلك من كل المدارس والاتجاهات التي
شكلت الملامح الفنية لهذا القرن العظيم .

ومحلل الدكتور شوقي ضيف ظهور الشعر المرسل باطلاع شعرائنا على الأدب الفرنسي
ومعرفتهم أن شعر لغاته القديمة مثل اليونانية لا يعرف القافية ، كما أن اللغات الأوروبية الحديثة
فيها شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي ، وشعر تتعاقب فيه القوافي أو تتقابل متحدة في البيت الأول
والثالث ، وفي البيت الثاني والرابع وهكذا ، من هنا - كما يرى الدكتور شوقي ضيف - لم يلبث
أن تنادى غير شاعر من شعرائنا في أوائل هذا القرن العشرين بالتحري من القافية ، لأنها تشكل
سدا يحول بين الشاعر وبين كتابة الشعر القصص والملحى ، وصنع البكري قصيدته المرسلية

(١) العصر المفلول يقع بين سنتي : (٦٥٦ و ٩٢٣ هـ) أي من سقوط بغداد في قبضة

المفلول على يد هولاكو ، الى دخول العثمانيين مصر على يد سليم الفاتح .

(٢) العصر العثماني يقع بين سنتي : (٩٢٣ و ١٢١٣ هـ ١٧٩٨ م) أي من فتح

العثمانيين مصر الى مجي نابليون اليها .

(٣) العصر الحديث يبدأ من دخول الحملة الفرنسية مصر سنة (١٧٩٨ م) الى نهاية

القرن التاسع عشر .

بلا قافية وسماها : " ذك القوافي " ثم تلاه الزهاوي وشكري فألفا غير قصيدة من هذا النمط
(١)
المرسل .

وكانت هذه أول رجة تمرد تعرضت لها القصيدة التقليدية في أوائل هذا القرن ، ولكنها لم تكن آخر رجة ، فقد نهض مطران والمازني والعقاد بمحاولة خلخلة النسق العروضي من خلال التنوع بين المزدوجة والمسططة والموشحة ، فمهدوا الأذن العربية لتقبل التطور الاتي حين انتهوا برفق حينما وبغير رفق أحيانا من أحضان ايلافها النغم المكرور الرتيب الذي لا ينتهي حتى تنتهي آخر أصوات القصيدة ، وكان الشعر الحر هو هذا الاتي الجسور ، الذي شكل أخطر تحد لمهندسة القصيدة العربية في كل أطوار تاريخها المتعد أحقابا في عمر التاريخ .

(فقد رأيت كثرة الشباب عن الشعراء في مصر والبلاد العربية أن وحدة القصيدة ينبغي أن تكون التفعيلة لا البيت كما كان الشأن سابقا ، فلم يعد السطر في القصيدة بيتا كاملا يتوازن الشطران فيه وتتوازن التفاعيل والايقاعك وما يطوى فيها من نقرات القوافي ، بل أصبح كلمة وكلتيم وثلاثا أو أكثر حسب حاجة النظم ، لقد قالوا ان نظام البيت القديم من شأنه أن يحدث رتابة ملة في الأصوات ، وأن يخرج بالشاعر عن حدود تجربته الشعرية المركزة وما فيها من انفعال ، إذ يجد نفسه مضطرا أن يصوغ فكرته في ألفاظ أكثر مما تحتاجه ، الفاظ لا تزال تتعلق بها زوائد حتى يصل الى نهاية البيت ، وهي زوائد تحدث فيه ترهلا ، إذ تضعف الحركة الوجدانية ، وتجعل عين الشاعر مصوبة لا الى نفسه وإنما الى لفظه وما يتصل به من قافية .

وفي رأيهم أن التجربة الشعرية الصحيحة لا تتم الا اذا شحن الكلام شحنا قويا ، وانساب بعضه في بعض انسيابا مترابطا ، وهذا لا يمكن تحقيقه الا اذا اعتبرت التفعيلة أساس البيت ، وأصبحت القافية عنصرا عفويا بحيث قد تظهر وقد لا تظهر حسب انفعال الشاعر وحسب تعبيره
(٢)
التمام عن هذا الانفعال) .

وهكذا نرى أن الشعر الحر خرج في النهاية عن صيغة الاقدام على التمرد والاحجام عنه كما حدث في كل المصور ، الى صيغة الابحار الكامل مع التمرد الى نهايته ، فكان انقلابا نهائيا على الشكل العروضي الخوارث من حيث هو مجموعة من القوانين الثابتة والأطر الموسيقية الجامعة ، وان

(١) انظر : النقد الأدبي للدكتور شوقي ضيف - ص ١٠٧ .

(٢) د . شوقي ضيف - في النقد الأدبي - ص ١٠٨ - ١٠٩ .

كان قد ارتكز على أساس التفصيلة الصرورية في صيرورته من الشكل القديم الى الشكل المعاصر توافقا مع فلسفة بزوغه واندلاعه ، هذه الفلسفة النابعة من حتمية الاستجابة لأروع ما في التراث وأروع ما في المعاصرة ، وقد كان أروع ما في التراث هو هذا الأساس الايقاعي الذي يتمثل في روح التفصيلة الشعرية ، وكان أروع ما في المعاصرة تحرير هذا الايقاع من ربة التعبير المترهل أو التعبير الضامر عن عالم الموضوع وعالم الذات ، وكان أروع ما في الشعر الحر أنه رقد القديم الخالد بالجديد الصاعد ، كما أصل للجديد الصاعد بالقديم الخالد ، وهكذا أخذت المظاهرة طريقها الى تاريخ الابداع أو هي اخذة طريقها الى هذا التاريخ . . . غير رافضة أن تتج لظواهر أخرى أكثر تمردا أن تأتي مع المستقبل لتديل من وضعية لوضعية ، ومن تاريخ شعري لتاريخ شعري جديد .

— ٧ —

هذه فيما يخيل الينا هي مسيرة التمرد في الشعر العربي منذ كان هذا الشعر حتى الان ، ربما كان فيها قصور نابع من محدودية الطاقة ، وربما كان فيها تجاوز ناتج عن رحابة التاريخ الشعري الفسيح ، وربما كان فيها بعض الخلط الناشئ من تجاوز المصطلحات وتشابكها في بعض الأحيان حتى ما يكاد الفرق بينها يتضح أو يبين . . . الا أنها — للحقيقة — مسيرة تنبئ عن شيء حقيقي : هو أن العقل العربي المبدع في كل أعصاره وأعمارهم قادر أبدا على الانجاب والخلق ، وليس على مجرد الحضانة والاتباع . . . وهذا وحده يعطى لمثل هذه الدراسة مبرر وجودها ، أو قل مبرر كدحها على عتبات هذا الوجود .



نتائج البحث

=====

- ١ - دلالة التمرد - بحلوله في الواقع اللغوي ، والواقع الفني ، والواقع الحيوي ، على نحو من التناغم والاتساق - على أنه ظاهرة طبيعية أصيلة نابعة من حاجة حقيقية إليها وليس من مجرد افتراض دراسي .
- ٢ - اتخاذ التمرد موقفا جدليا من العالم ككل ، فهو محاولة دائمة لفهم هذا العالم الممض ، والتمرد على كافة جوانب السلب فيه .
- ٣ - تحديد الفرق بين التمرد - الذي هو عمل في مجال الماضي ينقضه أو يتجاوزه أو الثورة عليه - وبين التجديد الذي هو عمل في مجال الماضي أيضا ولكن باحيائه أو استلهامه أو احتدائه ، حتى لا يختلط نوع بنوع أو عالم بعالم .
- ٤ - تحديد الفرق بين التمرد والثورة : فالتمرد في الشعر يمهّد للثورة في الواقع ، كما أن التمرد لا يعني في حركته باحلال البدائل بينما تجهد الثورة في حركتها لاحلال البديل .
- ٥ - دوران التمرد - في الشعر المرص المعاصر - بين السانحة والظاهرة ، فتمرد السانحة يمثل انفلاتا عاطفيا أو موقفا نادرا من مواقف الرفض لدى الشاعر ، بينما يمثل تمرد الظاهرة موقفا فلسفيا ينزع في حركته عن رؤية شمولية تتسم بكلية الفكر والاعتناع .
- ٦ - تشوير التمرد للجماهير من خلال مخاطبتها ليس بأسلوب المباشرة أو المحاكاة ، فإن هذا الأسلوب مرفوض للتمرد منذ البدء ، لأن التمرد في الفن يعني (الخلق) وليس (النقل) وهو في هذا الفهم لطبيعة التعبير الفني يعمل وفق قوانين الفن الصحيحة ، وليس وفق قوانين الأشياء كما هي في التاريخ .
- ٧ - تحديد بدء المعاصرة - فيما ترى هذه الدراسة - مع بداية القرن العشرين ، وتأسيس ذلك على عديد من الأسباب التي من أهمها : وجود جسور قوية بين الأدب المرص والأدب الغربي ، وتواتر البعثات العلمية والفكرية وعودتها بوجهك نظر جديدة حاولت أن توصل لها في واقعا المرص ، وافتتاح الجامعة الأهلية في مصر سنة ١٩٠٨ وتخرجها لأجيال تأثرت بثقافتها في الفكر والفن ، وندبوع الصحافة في العالم المرص وحمل هذه الصحافة لكثير من معارك الرأي التي كانت تنشب بين أقطاب هذه الصحافة ، وظهور عدد من الدوريات المتخصصة والعامسة

واحتضان كل دورية لطائفة من حملة الأقاليم ، وتشكيل المجامع العلمية واللغوية وحرس هذه
المجامع على نقل الثقافة العزبية الى الواقع الحى بدلا من كونها التاريخى فى بطون الأوراق ، ثم
محاورة الرواد على مستوى الصطاء الفكرى والفنى لهذا الجيل الذى نكتب له .

٨ - ملاحظة احتواء الشعر العربى القديم على عديد من ظواهر التمرد - ولكن فى شكل
مفروق - وتحديد أبرزها فى : شعر الصعاليك الذين انقضوا على واقع التفاوت الطبقي ،
وفى شعر المتصوفة الذين تمردوا على سكونية التمييز الشمري ، وفى شعر الخواج الذين شقوا
صف الاجماع السياسى والاجتماعى ، وفى الشعر الأندلسى الذى تمرد على المطولة الشعرية وعلى
الثقافة الموحدة ، وفى شعر البند المراقى الذى تمرد على شكل القصيدة العربية وعلى تقاليدها
المروضية الثابتة .

٩ - ملاحظة أن ظهور التمرد فى الشعر العربى المعاصر بصورة مكثفة كان استجابة
لضغط كثير من العوامل المختلفة التى من أهمها : العامل السياسى ، والعامل الايدىولوجى ،
والعامل العلمى ، وعامل وفود الثقافات .

١٠ - استقصاء نوعيات التمرد وحصرها فى أشكال ثلاثة هى : التمرد الفنى - أى تمرد
الشعر المعاصر على الشكل وعلى المضمون وعلى اللغة . . . التمرد السياسى - أى تمرد الشعر
على الهزائم ، وعلى الصمت والقهر ، وعلى السلاطين . . . والتمرد الاجتماعى - أى تمرد الشعر
على التفاوت الطبقي ، وعلى القيم الاجتماعية المتهرثة ، وعلى الواقع الحضارى المتخلف . . . ولقد
أسقطت هذه الدراسة من حسابها ^{مرداً} آخر هو التمرد الميتافيزيقى على الرغم من عرفانها
بصميمته ، ربما لأن المرحلة قد تضيق ببعض جوانبه ، وربما لأنه هروب من التاريخى الى
التمالى حتى لا يمرض صدره لرباع الواقع النقيض ، فتخفيف ذلك من بطولة تمرده الوجودى ،
وان كان لم يتخفف من جسارة تمرد ^{مرداً}ه فى وجه القوى بلا مبالاة .

١١ - تحديد بداية التمرد على الشكل - كظاهرة - مع بداية القرن العشرين
وتجسيد دلائل هذه البداية فى محاولات الشعر المرسل ، ثم الشعر المتحرر ، ثم الشعر الحر ،
والتركيز على حقيقة أن الشعر المرسل قد انحسر تياره ، وأن الشعر المتحرر قد تجمد اتجاهه ،
وأن الشعر الحر وحده هو الذى وقف يقاتل وما يزال ضد عوامل التجمد والانحسار .

١٢ - تأكيد أن التمرد المعاصر على الشكل لا يلغى الشكل القديم ، ولكنه يضع بجواره

شكلا آخر يحفظه على مواصلة الابداع وضرورة الاجادة .

١٣ - التركيز على أن تمرد الشعر الحر - هو بالدرجة الأولى - تمرد عرضي يتعلق

بعدد التفعيلات في الشطر ، وبترتيب هذه التفعيلات ، وبتعدد الشكل بين البيت والسطر

الشعري والجملة الشعرية ، ويكونه شكلا ذا شطر واحد يتركز في حركته على وحدة التفعيلة وليس

وحدة البيت ، كما أنه لا ينظم الا في محور : الكامل ، والرمل ، والهزج ، والرجز ،

والخيار ، والخيب ، والسريع ، والوافر . لأن شطريها يتألفان من تكرار تفعيلة واحدة ،

أما المحور التي تتألف من تفعيلات لا تكرر فيها فقد لا تصلح للشعر الحر .

١٤ - تحليل رفض التمرد على الشكل لوضعية القافية كنهاية لازمة للبيات واحلال أنواع أخرى

من النقية الداخلية أو النفسية بديلا عنها ، وبيان أن فلسفة القافية كنهاية يضع عندها الشاعر

جهده ومضى ، تحبس كل بيت من أبيات القصيدة في عالم مطلق ، وتعطيه مبرر أن يكون وحدة

مستقلة في الوقت الذي ينشد التمرد فيه للقصيدة المعاصرة أن تكون كلا لا يستريح الشاعر الا بعد

تمامه والانتها منه جميعه ، وهو ما اطلق عليه مصطلح الوحدة العضوية للقصيدة .

١٥ - تحليل قيام الفلسفة الجمالية للشكل الجديد على ضرورة الربط الجدلي بين الأشكال

والمصور ، فالشكل الذي يناسب عصرا معينا قد لا يناسب عصرا آخر اذا جد في هذا العصر

ما يستوجب اعادة صياغة الوجدان الفردي والجماعي على اساس مفاير أو نقيض .

١٦ - رد انقراض التمرد على الشكل القديم الى محاولة التخلص من التعميد الشكلي

المسرف ، ورفض هذا الشكل كتمودج قبلي مسبق مفروض ، والتشوف الى التمييز بطريقة جديدة

عن المضامين الجديدة ، والتمهيد لخلق المسح الشعري ، والقصة الشعرية ، والملحمة

الشعرية ، انطلاقا من قاعدة أن الانسان هو الذي يصنع القوال وليست القوال هي التي تصنع

الانسان .

١٧ - ملاحظة قبول التمرد على الشكل لمزيد من التجريب ومحاولات الخروج بدليل ظهور

قصيدة النثر ، والقصيدة المدورة ، مما يقطع بأن هذا التمرد بداية لحركة تمرد أوسع ترهس بها

محاولات التجريب المستمر في شكل القصيدة المعاصرة .

١٨ - تأكيد مفارقة مفهوم المضمون لفهم الموضوع ، وتحديد المضمون بأنه الموضوع

مختبا ومعالجا من وجهة نظر الشاعر الخاصة التي ينزع عنها في ابداعه الفني ، وليس مجرد الوقوع على موضوع أى موضوع .

١٩ - تصويب الحكم في قضية الشكل والمضمون ، وتوضيح أنهما معا وجهان لقضية واحدة ،

فليس يمكن تحقيق مضمون ما في معزل عن الشكل .

٢٠ - ملاحظة جنح تمرد المضمون في جانب من جوانب الشعر المعاصر الى التمرد

المتافيزيقي والى تمرد المواقف والتساؤل بصفة خاصة ، وليس الى تمرد الرفض ، وجنوحه في جانب اخر الى التمرد على الواقع السياسي والاجتماعي .

٢١ - تحديد التمرد المتافيزيقي كوجه من أبرز وجوه التفرد المضموني في شعر المدرسة

الكلاسيكية ، وفي شعر الزهاوى منها على وجه التخصيص ، وأما في مدرسة الديوان والمهجر وأبوللو والشعر الحر ، فقد كانت هناك جوانب مضمونية متمردة كثيرة ، فتمردت مدرسة الديوان على محدودية الفضاء الذي يتجول فيه الشاعر ، وعلى رضوخه حيال ما يراه من تناقض كوني ، وعلى تعالي المبدعين على الواقع الجدلي ، وعلى بوار الشعر من التفكير ، وعلى شعر التزلف والمواربة ، وعلى وصف الأشياء من الخارج دون تعمق أغوارها الباطنة ، وعلى بقاء الشعر قيمة لسانية وليس قيمة انسانية ، وعلى انحاء الموقف الشخصي في العمل الشعري ، وعلى الفموض الكفيف مع ضرورة التفريق بينه وبين العمق ، وعلى التفكك ، والاحالة ، وتمردت مدرسة المهجر على حبس الشعر في اغراضه التقليدية من وصف الى مدح الى غزل الى هجاء ، وخرجت الى ساحة التأمل الكوني في الطبيعة وما بعد الطبيعة ، وألقت بأسئلتها المتافيزيكية الهائلة بقمة فعلها ففى هذا الصدد بنوع من اللاأدرية الشاملة . وتمردت جماعة أبوللو كذلك على الأغراض التقليدية ، وارتمت بكاملها في أحضان الطبيعة والاعتراب النفسى . وتمردت مدرسة الشعر الحر على الضيق والعقلاني والمألوف وجنحت الى نوع من الفموض والأسطورة والرمز والانفصال عن الوقائع الجزئية وعن المعنى الثبوتى في الطبيعة والتاريخ .

٢٢ - القطع بأن خروج التمرد على اللغة تم بواسطة اللغة نفسها وهذا وحده ينفى مظنة

الهدم التخيل ، ويؤكد قضية القصد الى تجديد شباب اللغة ، وكما أنه لا انفصال بين الشكل والمضمون في القصيدة الشعرية ، فذلك ليس هناك فصل بين اللغة والشكل لأن الشكل في القصيدة

لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال اللغة .

٢٣ - التركيز على توجه التمرد في مجال اللغة الى رفض جريان اللفظ في مستويين

توازنين بين الشعر والنثر ، ومحاولة الغاء أو تقريب المسافة بينهما . . والى رفض رتب الصياغة وجريانها وفق منطوق نحوي ويلاقي ثابت مكرر بلا إعادة لصوغه - على ضوء القاعدة أيضا - من خلال نظرة ذاتية توسع من دائرة التعامل مع هذا المنطق . . والى رفض نمطية الأسلوب وجمود الصورة ونضوب التجربة وغلبة المحسنات . . والى رفض تقليدية العلاقة بين حاضر الابداع وماضيه بحيث لا يبقى هذا الماضي حائطا يحجب الرؤية الخاصة أو يمنع أن يتنفس الشاعر الا من خلاله

. . والى رفض عشوائية البناء الفني ، وضرورة تأسيس القصيدة على الوحدة العضوية ، وشخصية الأسلوب ، والرمز الى المعنى ، والهمس بدلا من الخطابة ، والتعبير بالمعادل بدلا من التقرير ، وازافة شيء من النموض النابع من طبيعة الفكر الفلسفي وليس من مجرد اللمس بالكلمات ، ومحاولة القس ، والتعبير بالصورة ، واعطاء القصيدة أكثر من صوت وأكثر من حوار .

٢٤ - حصر التمرد السياسي - من خلال الشعر العربي المعاصر - في اتجاه

(التمرد على الهزيمة) و (التمرد على الصمت والقهر) و (التمرد على السلطان) . . وتحديد فعل التمرد على الهزيمة في اسقاط التمرد على الواقع الانى ، والخروج من موقف الاحساس بالهزيمة على الأرض الى موقف الاحساس بالهزيمة في السماء ، والانحناء على الذات بالتعذيب والادانة ، وعلى القيم الحضارية بالتسفيه والتشويه ، وابرار روح التحدى والرفض وتجسيد ذلك في مظاهر من الوجود المادى والمعنوى ، والدخول في عالم التاريخ للتحدث من خلاله ومعارضة حاضره الكابى بماضيه المضى ، واستخدام التاريخ ليس كمثال لمعارضة الحاضر بالماضى ولكن كرافد يلهم الواقع المعاصر والاتكاء على الحس العقيدى ايجابا وسلبا لتحريك غضب الجماهير بلمس مواطن الاثارة فيها ، ورفض الجانب الجمالى في الطبيعة اذا أصبح هذا الجانب الطبيعي مهزوما أو مستباحا ، والتمرد على الواقع الحضارى اذا صار هذا الواقع خبرا وورقا ، ورفض محاولات تذويب الشخصية القومية أو ربطها بالتبعية أو تلهيتها عن دورها الحقيقي في التاريخ ، واحتواء عنصر السخرية والتحدث من خلاله عن هموم الهزيمة وتحدى هذه الهزيمة وهذه الهموم ، وتردد الشكل الشعرى الذى حمل كل هذه العناصر بين التحرر والاتباع ، وتردد المضمون الشعرى الذى تلمل داخل هذا الشكل بين التأمل والهبياج .

وتحديده فعل التمرد على الصمت والقهر في تأكيد ملازمة الكلمة - بما هي المقابل الموضوعي للصمت - للكون والوجود بالفعل أو بالقوة ، والتأني على المساواة والاختضاع والتبعية ، والالتزام المطلق بالصدق والشرف ، وحمل مفهوم الحضارة المفكرة الشاعرة ، وتجسيد الجدال التاريخي بين الحرف والسيف وبين الفارس والصليب ، وفضح المحتوى العايب لفهم الكلمة على أنها حركة صوتية بعيدة عن الفعل ، والرحيل الى مدن العشق المجهولة والتألق والانطفاء بالكلمة على اسوارها في محاولة الاقتحام ، ورفض الكلمة لذاتها اذا حرفها الشاعر وتلهم بها بينما تخوض الجماهير معركة الضاربة ضد الجهل والظلام ، وتلمس البهجة من أصحاب الرؤية البعيدة اتقاء لما يحمل الاتي من ريلج .

وتحديد فعل التمرد على السلطان في الحماس الخطابي الذي يمثل تناجيا بيتيا بلا مراوحة بين موقف وموقف ، ولا بين مستوى ومستوى ، وفي قص المضمون من خلال شخوص واحداث يتوتر فيها التعبير في لحظات التأزم الى أوج الانفعال ، ويسترخي في لحظات السخرية واللامبالاة التي حد المباشرة ، وفي بناء الموقف الدرامي والتحدث من خلال الجدال الدائر بين عناصر الموقف عن هموم الواقع وطموح المستقبل ، وفي تجسيد الصراع بين السلطان والعامّة من خلال الصور الشعرية أو تتابع المقاطع أو تناظرها ، وفي الارتكاز على نقطة محورية والتمدد منها هنا وهناك في اتجاه تضييق حس الرفض والتمرد ، وفي التقاط ومضة حضارية تعكس روح المفارقة بين مضمون الحضارة الحقيقي وبين مضمون الحضارة القشري كما تحملها الكلمة .

٢٥ - حصر التمرد الاجتماعي - من خلال الشعر العربي المعاصر - في اتجاهات :
 (التمرد على القيم الاجتماعية في شكلها الطبقي) و (التمرد على القيم الاجتماعية في شكلها النوعي) و (التمرد على الواقع الحضاري في شكله المتخلف) ، وملاحظة أنه في كل اولئك أخذ شعر التمرد الاجتماعي يحمل من خلال التزامه بقضية التفسير لصالح التطور ، ونقض بناء التقاليد التي تحكم حركة الاجتماع حين تصل هذه التقاليد الى مرحلة التجمد والانحدار ، أي أنه هنا يحمل في الواقع وفي مناجزة قوى التخلف . . . ففي التمرد على القيم الاجتماعية في شكلها الطبقي واجه شعر التمرد التفاوت كقضية موضوعية عامة تتعلق بحرية الشعب ، وواجهه كاختلال في العلاقة بين الانسان والانسان ، وكاختلال في العلاقة بين المواطن والمستثمر . . . وواجهه كفارقة بائسة بين رزق الأموك وتضور الأحياء . . . وواجهه كوضعية مفلوطة تضع المال في يد الأغبياء ، وتضعه أيدي

الأذكياء ••• وواجهه كخطأ تهجى حين يسخر الثروة للقوى الجاهلة المنكفة على لذاتها
الحسية والجنسية بينما تمنى القوى المبدعة والمناضلة من بوارها العادى الرهيب ••• وفى
التمرد على القيم الاجتماعية فى شكلها النهوى واجه شعر التمرد وضعية الحجاب من حيث كونه سجناً
للمرأة يحول بينها وبين حق الخروج والتعليم ، كما واجه حرمان المرأة من حقوقها السياسية
والاجتماعية ، كما واجه قضية العار بمحاولة زحزحته عن اللحاق بالمرأة دون الرجل مع انها
شريكان لا يتم العار الا فى المسافة الواصلة بينهما ، كما واجه قضية الجنس وحاول أن يصحح
وضعيته الاجتماعية بفضح ابعاده المساوية حتى ينكشف للواقع ، ايما بأن هذه الوضعية
ظالما تستر خلفها الجارمون الحقيقيون ، كما واجه قضية الحب والتخير النهوى الذى طرأ على
مفهومه فى العصر الحديث ••• وفى التمرد على الواقع الحضارى المتخلف واجه شعر التمرد قضية
الاتجاه الى الحضارة العربية فى شكلها الأنىق والأعمق ، وقضية الاتجاه الى الحضارة الغربية فى
شكلها الأحدث والأرقى ، وقد عبر شعر التمرد فى هذا الصدد عن التمزق والمماناة والمطالبية
بواقع بديل ، وهن لا انسانية الحضارة الحديثة حين ^{تتم} بناءها النهائى على التفرقة اللطيفة
والمنصرية ، كما واجه شعر التمرد على الواقع الحضارى قضية الاستمانة بالتراث اسقاطاً منه على
الواقع ، وبالاساطير استشرافاً لاشتباهه مع الفكر المعاصر ، والفكر الفلسفى تعبيراً عن روح
الحضارة الحديثة المعقدة ، والقناع لاعطاء الشخصية خلفية تاريخية ، وبحس التحرر الكامن
فى كل شعر حقيقى •

٢٦ - تتبع ظواهر التمرد أو ارهاصت ظواهر التمرد فى الشعر العربى القديم تتبهما

تاريخياً منذ العصر الجاهلى حتى الان ، ومراعاة التسلسل التاريخى فى هذا التتبع ، قصداً الى
وضع الظاهرة المعاصرة فى مناطقها الطبيعية من حركة التطور وحركة التاريخ •

٢٧ - التعميد لكل هذه القضايا ، وضم مفرداتها فى ظواهر كلية ، وتخطى بمسح

الشواهد الهامشية الكفاء بالشواهد الصميمية ، ووضع التمرد كظاهرة شمولية فى مخترك الظواهر

الأدبية المعاصرة ليحتل موقعه البارز الذى ينبغى أن يكون له ، وهو موقع هائل وخطير []



المصادر والمراجع

- ١ - ابيس - عباس محمود العقاد - لمجموعة من الباحثين - الانجلو - مصر .
- ٢ - ابن الرومي - عباس محمود العقاد - كتاب الهلال (٢١٤) .
- ٣ - اتجاهك الادب العربي في السنين ~~ال~~ الاخيرة - محمود تيمور - مكتبة الاداب
ومطبعتها بالجمايز .
- ٤ - اجمل منك لا - سعيد عقل - المكتب التجاري - بيروت .
- ٥ - احبك أو لا احبك - محمود درويش - دار الاداب - بيروت (١٩٧٢) .
- ٦ - احلام الفارس القديم - صلاح عبد الصبور - دار الاداب - بيروت .
- ٧ - آخر الليل - محمود درويش - دار فلسطين للتكليف والترجمة والنشر - دمشق .
- ٨ - الادب العربي الحديث ومدارسه - د . محمد عبد الضم خفاجي - مكتبة الازهر .
- ٩ - الادب المعاصر في مصر - د . شوقي ضيف - دار المعارف - مصر .
- ١٠ - ادب المهجر - عيسى الناعوري - دار المعارف - مصر .
- ١١ - ادبنا وادباؤنا في المهاجر الامريكية - جورج صيدح - بيروت ١٩٥٧ ط ٢ .
- ١٢ - الادب والفن في ضوء الواقعية - جون فريفيل - ترجمة محمد مفيد الشوباشي -
دار الفكر العربي .
- ١٣ - الادب وفنونه - د . عز الدين اسماعيل - دار الفكر العربي .
- ١٤ - الارواح الحائرة - نسيم عريضة - نيويورك ١٩٤٦ .
- ١٥ - ازهار الخريف - عبد الرحمن شكرى - منشأة المعارف بالاسكندرية .
- ١٦ - اسطورة سيزيف - البيركاي - ترجمة عبد الضم الحفني ، مطبعة الدار المصرية .
- ١٧ - اصرار - كمال عبد الحليم - دار الفن الحديث .
- ١٨ - اطياف من حياة بي - طاهر الطناحي - كتاب الهلال (٢٧٩) .
- ١٩ - اعجاز القران - ابوبكر محمد بن الطيب الباقلاني - دار المعارف مصر ١٩٦٣ .
- ٢٠ - اغاني افريقيا - محمد الفيتوري - مكتبة المعارف - بيروت .
- ٢١ - اغاني الحياة - ابو القاسم الشابي - دار مصر للطباعة ١٩٥٥ .

- ٢٢ - اغاني صهيبار الدمشقي - ادونيس - دار العودة - بيروت *
- ٢٣ - الاغاني - ابو الفج الاصفهاني - دار الكتب *
- ٢٤ - اغنيات هجرية - مجاهد عبد الضم مجاهد - دار عفيس للطباعة ١٩٥٨ *
- ٢٥ - افادة في محكمة الشعر - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت *
- ٢٦ - اقول لكم - صلاح عبد الصبور - منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر - بيروت *
- ٢٧ - البيركامي - حياته وادبه وفلسفته من كتاباته - موزفان لوبيسيك - ترجمة حسين نديم - دار النهضة العربية *

- ٢٨ - اليوت - د * فائق متى - دار المعارف - نوابغ الفكر الغربي (١٧) *
- ٢٩ - امين الريحاني - مارون عبود - دار المعارف - مصر - سلسلة اقرأ (١٣١) *
- ٣٠ - انشودة المطر - بدر شاكر السياب - دار مجلة شعر - بيروت *
- ٣١ - اوراق الخريف - ندره حداد - (١٩٤١) *
- ٣٢ - اوراق الزيتون - محمود درويش - دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر - دمشق *
- ٣٣ - الاوشال - جميل صدقي الزهاوي - مطبعة بغداد ١٩٣٤ *

- ب -

- ٣٤ - بريد العودة - محمد مهدي الجواهري - مطبعة المعارف - بغداد (١٩٦٩) *
- ٣٥ - بساط الريح - فوزي المملوف *
- ٣٦ - بعد الاعاصير - عباس محمود العقاد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة *
- ٣٧ - البكاء بين يدي زرقاء اليمامة - أمل دنقل - دار الاداب - بيروت *
- ٣٨ - بلاغة العرب في القرن العشرين - جمع محيي الدين رضا - القاهرة *
- ٣٩ - بلوتولاند وقصائد أخرى - د * لويس عوض - ١٩٤٧ *
- ٤٠ - بيادر الجوع - خليل حاوي - دار الاداب - بيروت *
- ٤١ - بين الكتب والناس - عباس محمود العقاد - دار الكتاب العربي - بيروت *

- ت -

- ٤٢ - تأملات في زمن جريح - صلاح عبد الصبور - دار العودة - بيروت *
- ٤٣ - تاج العروس - الجلد الثاني - دار ليبيا للنشر والتوزيع - بنغازي *

- ٤٤ - تاريخ اداب اللغة العربية - جرجى زيدان - مطبعة الهلال (١٩٣٠)
 ٤٥ - تاريخ الادب العربي - احمد حسن الزيات - مطبعة الاعتماد - ط ٢ *
 ٤٦ - التجديد فى شعر المهجر - انس داود - دار الكاتب العربى - القاهرة
 ٤٧ - تجربتى الشعرية - عبد الوهاب البياتى - منشورات نزار قبانى - بيروت *
 ٤٨ - تطور الادب الحديث فى مصر - د * احمد هيكل - دار المعارف - مصر *

- ن -

- ٤٩ - الثابت والتحول - أدونيس - دار العودة - بيروت *
 ٥٠ - الثمالة - جميل صدق الزهاوى - بغداد (١٩٣٩) *
 ٥١ - الثورة والادب - د * لويس عوض - دار الكاتب العربى - القاهرة (١٩٦٧) *

- ج -

- ٥٢ - جبران خليل جبران - ميخائيل نعيمة - كتاب الهلال (٩٠) *
 ٥٣ - الجداول - ايليا ابو ماضى *

- ح -

- ٥٤ - حبيبتى - نزار قبانى - دار الاداب - بيروت *
 ٥٥ - حديث الاربعاء - د * طه حسين - دار المعارف - مصر *
 ٥٦ - حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث - س * موريه * ترجمة سمى
 صلح - عالم الكتب *

- ٥٧ - حركات التجديد فى الادب العربى - د * يوسف خليف (بالاشتراك) - دار الثقافة
 للطبع والنشر - ١٩٧٥ *

- ٥٨ - حصاد الهشيم - ابراهيم عبد القادر المازنى - الدار القومية للطباعة والنشر *
 ٥٩ - حوار عبر الابداء الثلاثة - بلند الحيدرى - منشورات وزارة الاعلام العراقية *
 ٦٠ - حياتى فى الشعر - صالح عبد الصبور - دار العودة - بيروت *

- خ -

- ٦١ - الخريف - الياس فرحات - مطبعة صفدى التجارية - سان باولو (١٩٥٤) *
 ٦٢ - الخطرات - عبد الرحمن شكرى - منشأة المعارف بالاسكندرية *

٦٣ - خلاصة اليومية - عباس محمود العقاد - مكتبة عمار للطباعة والنشر والتوزيع *

٦٤ - الخمائل - ايليا ابو ماضي - دار العلم للملايين (١٩٦١) ط ٤ *

٦٥ - خمسة دواوين للعقاد - عباس محمود العقاد - الهيئة المصرية العامة للكتاب *

٦٦ - خمسة من شعراء الوطنية - مجموعة من الباحثين - الهيئة المصرية العامة للكتاب *

- د -

٦٧ - دراسة الادب العربي - د * مصطفى ناصف - الدار القومية للطباعة والنشر *

٦٨ - دراسات في الادب - محمد احمد العزب - المجلس الاعلى للفنون والاداب *

٦٩ - دراسات في الشعر - محمد احمد العزب - المجلس الاعلى للفنون والاداب *

٧٠ - دراسات في الشعر العربي الحديث - ايطانيوس ميخائيل - المكتبة المصرية - صيدا -

بيروت *

٧١ - دراسات في الشعر العربي المعاصر - د * شوقي ضيف - دار المعارف - مصر *

٧٢ - دروس في تاريخ ادب اللغة العربية - معروف الرصافي - بغداد (١٩٢٨) *

٧٣ - دلائل الاعجاز - عبد القاهر الجرجاني *

٧٤ - دي علي كفي - سمح القاسم - دار فلسطين للتأليف والطباعة والنشر - دمشق *

٧٥ - الديوان - عباس محمود العقاد و ابراهيم عبد القادر المازني - دار الشعب بالقاهرة ط ٣ *

٧٦ - ديوان البارودي - محمود ساعي البارودي - مطبعة دار الكتب المصرية - ١٩٤٢ *

٧٧ - ديوان الجواهري - محمد مهدي الجواهري - مطبعة الرابطة - بغداد *

٧٨ - ديوان حافظ ابراهيم - حافظ ابراهيم - مطبعة دار الكتب ١٩٣٩ *

٧٩ - ديوان الخطيب - فؤاد الخطيب *

٨٠ - ديوان الخليل - خليل مطران - مطبعة دار الهلال بمصر (١٩٤٩) *

٨١ - ديوان الرصافي - معروف الرصافي - دار الفكر العربي (١٩٥٣) *

٨٢ - ديوان صالح جودت - صالح جودت - القاهرة (١٩٣٤) *

٨٣ - ديوان عبد الرحمن شكري - عبد الرحمن شكري - منشأة المعارف بالاسكندرية *

٨٤ - ديوان العقاد - عباس محمود العقاد - مطبعة البوسفور (١٩١٦) *

٨٥ - ديوان عمر ابو ريشة - دار العودة - بيروت *

- ٨٦ - ديوان الحناقيد - جون عساف *
- ٨٧ - ديوان القرؤى - رشيد سليم الخورى - مطبعة صفدى التجارية *
- ٨٨ - ديوان المازنى - ابراهيم عبد القادر المازنى - المجلس الاعلى للفنون والاداب بالقاهرة *
- ٨٩ - ديوان محرم - احمد محرم - د زهور (١٩٢٠) *
- ٩٠ - ديوان من دواوين - عباس محمود العقاد - مطبعة الاستقامة - القاهرة *
- ٩١ - ديوان الهمشرى - محمد عبد المعطى الهمشرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب *
- ٩٢ - ديوان الوطن المحتل - جمع يوسف الخطيب - دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر دمشق

- ر -

- ٩٣ - الرويا الابداعية - جمع هاسكل بلوڤ - وهيرمان سالنجر ، ترجمة اسعد حلبي
- مشروع الالف كتاب *

- ٩٤ - رائد الشعر الحديث - د * محمد عبد المنعم خفاجى - القاهرة ١٩٥٥ - ١٩٥٦ *
- ٩٥ - رجال عرفتهم - عباس محمود العقاد - كتاب الهلال (١٥١) *
- ٩٦ - الرسم بالكلمات - نزار قبانى - منشورات نزار قبانى - بيروت *
- ٩٧ - الرملة والادب العربى الحديث - انطون غطاس كرم - دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع - بيروت *

- ز -

- ٩٨ - زمن الشعر - ادونيس - دار العودة - بيروت *
- ٩٩ - الزهاوى وثورته فى الجحيم - د * جميل سميد - معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٨
- ١٠٠ - الزهاوى وديوانه المفقود - هلال ناجى - الناشر دار العرب بصر *
- ١٠١ - زهر الاداب - ابو اسحق ابراهيم بن على بن تميم الحصرى *
- ١٠٢ - زهر الربيع - عبد الرحمن شكرى - منشأة المعارف بالاسكندرية *
- ١٠٣ - زيارة السيدة السومرية - حسب الشيخ جعفر - منشورات وزارة الاعلام العراقية *

- س -

- ١٠٤ - سفر الفقر والثورة - عبد الوهاب البياتى - دار الاداب بيروت *
- ١٠٥ - سيرة ذاتية لسارق النار - عبد الوهاب البياتى - منشورات وزارة الاعلام العراقية *

- ش -

- ١٠٦ - شجرة القمر - نازك الملائكة - دار العلم للملايين - بيروت *
- ١٠٧ - شجر الليل - علاج عبد الصبور - دار الوطن العربي للطباعة والنشر - بيروت *
- ١٠٨ - شظايا ورماد - نازك الملائكة - منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر ببيروت *
- ١٠٩ - الشعر العراقي الحديث - د * يوسف عز الدين - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ *
- ١١٠ - الشعر العربي الحديث وروح العصر - جليل كمال الدين - بيروت (١٩٦٤) *
- ١١١ - الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية والمعنوية - د * عز الدين اسماعيل - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة *
- ١١٢ - الشعر العربي والذوق المعاصر - د * محمد كامل حسين - مطبوعات مجلة الاذاعة *
- ١١٣ - الشعر قنديل أخضر - نزار قباني - منشورات المكتب التجاري - بيروت *
- ١١٤ - الشعر المتجدد - عز الدين الامين *
- ١١٥ - الشعراء والشعراء لابن قتيبه *
- ١١٦ - الشعراء والشعراء في العراق - احمد ابو سعد - دار المعارف - بيروت (١٩٥٨) *
- ١١٧ - الشعراء الصالحين في العصر الجاهلي - د يوسف خليف - دار المعارف - مصر *
- ١١٨ - شعراء العرب المعاصرون - د * احمد زكي ابو شادي - دار الطباعة الحديثة ١٩٥٨ *
- ١١٩ - شعراء العصر - د * محمد عبدي - القاهرة (١٩١٢) *
- ١٢٠ - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - عباس محمود العقاد - كتاب الهلال (٢٥٢) *
- ١٢١ - شعري - محمود ابو الوفا - دار المعارف - مصر (١٩٦٢) *
- ١٢٢ - الشفق الباكي - د * احمد زكي ابو شادي - المطبعة السلفية - مصر (١٩٢٦) *
- ١٢٣ - الشوقيك - احمد شوقي - مطبعة الاستقامة (١٩٥٠) *

- ص -

- ١٢٤ - الصورة الادبية - د * مصطفى ناصف - مكتبة مصر *

- ض -

- ١٢٥ - الضرورة الفن - ارنست فيشر - ترجمة اسمد حلیم - الهيئة المصرية العامة للتأليف

والنشر *

- ط -

١٢٦ - طفولة نهد - نزار قباني - دار الاداب - بيروت *

- ع -

١٢٧ - عابر سبيل - عباس محمود العقاد - الهيئة المصرية العامة للكتاب *

١٢٨ - عاشق من فلسطين - محمود درويش - دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر بدمشق *

١٢٩ - العصر الاسلامي - د * شوقي ضيف - دار المعارف بصر ط ٥ *

١٣٠ - العصر الجاهلي - د * شوقي ضيف - دار المعارف بصر ط ٥ *

١٣١ - العصر العباسي الاول - د * شوقي ضيف - دار المعارف بصر ط ٤ *

١٣٢ - العروض والقوافي - د * محمد عبد الضم خفاجي - وطه الزيني - مكتبة ومطبعة صبيح *

١٣٣ - العقاد دراسة وتحية - مجموعة من الباحثين - الانجلو - مصر *

١٣٤ - العمدة - ابن رشيق *

١٣٥ - عيار الشعر - ابن طباطبا الملوي *

١٣٦ - العيون الظماء للنور - يوسف الخطيب - دمشق (١٩٥٥) *

- غ -

١٣٧ - الغمائل - ميخائيل نعيمة - دار المعارف - مصر (١٩٥١) *

- ف -

١٣٨ - فتح - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت *

١٣٩ - فن الشعر - د * محمد مندور - المكتبة الثقافية (١٢) *

١٤٠ - في الادب والنقد - د * محمد مندور - دار نهضة مصر للطباعة والنشر *

١٤١ - في شعر النكبة - د * صالح الاشر - مطبعة جامعة دمشق *

١٤٢ - في الميزان الجديد - د * محمد مندور - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٤ *

١٤٣ - في النقد الادبي - د * شوقي ضيف - دار المعارف - مصر *

- ق -

١٤٤ - قاب قوسين - محمود حسن اسماعيل - مكتبة دار العروة *

١٤٥ - قالت لي السمراء - نزار قباني - مطابع دار الكتب - بيروت * ط ٢ *

- ١٤٦ - قرارة الموجة - نازك الملائكة - دار الكتاب العربي - مصر - ط ٣ .
١٤٧ - قصائد حب على بوابات العالم السبع - عبد الوهاب البياتي - منشورات وزارة الاعلام

العراقية .

- ١٤٨ - قصائد من نزار قباني - نزار قباني - دار الاداب - بيروت .
١٤٩ - قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة - دار الاداب بيروت .
١٥٠ - قضايا وواقف - د . عبد القادر القط - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .
١٥١ - قضية الشعر الجديد - د . محمد النويهي - مكتبة الخانجي - دار الفكر ط ٢ .
١٥٢ - قلب العراق - امين الريحاني - بيروت (١٩٣٥) .

- ك -

- ١٥٣ - كامو والتمرد - روبرت دلوييه - ترجمة د . سهيل ادريس - دار الاداب - بيروت
١٥٤ - الكامل للمبرد - محمد ابو الفضل ابراهيم وسيد شحاته - مكتبة نهضة مصر ومطبعتها .
١٥٥ - كتاب البحر - عبد الوهاب البياتي - دار العودة - بيروت .
١٥٦ - كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل - ادونيس - المكتبة المصرية - بيروت .
١٥٧ - كلمت لا تمت - عبد الوهاب البياتي - دار الاداب - بيروت ط ٢ .

- ل -

- ١٥٨ - لاني الافكار - عبد الرحمن شكري - منشاء المعارف بالاسكندرية .
١٥٩ - لا - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت .
١٦٠ - اللباب - جميل صدق الزهاوي - بغداد (١٩٢٨) .
١٦١ - اللحن الثائر - جليله رضا - دار مصر للطباعة .
١٦٢ - لحن الحرية والصمت - د . عبد الغفار بكاي - الهيئة المصرية العامة للكتاب -

المكتبة الثقافية (٣٢٢) .

- ١٦٣ - لن - انسي الحاج - دار مجلة شعر - بيروت .

- م -

- ١٦٤ - التمرد - البير كاي - ترجمة عبد الضم الحفني - مطبعة دار المصرية .
١٦٥ - متن الكافي في علمي العروس والقوافي - أبو العباس أحمد بن شعيب القنائي - مطبعة

- ١٦٦ - المجموعة الكاملة لجبران خليل جبران - بيروت .
- ١٦٧ - محاضرات في شعر علي محمود طه - نازك الملائكة - القاهرة (١٩٦٥)
- ١٦٨ - مختارات من وحى العام - احمد زكي ابوشادي - القاهرة (١٩٢٨) .
- ١٦٩ - مراثية الصمر الجميل - احمد عبد المعطي حجازي - دار العودة بيروت .
- ١٧٠ - المسح والمرايا - ادونيس - دار الاداب - بيروت .
- ١٧١ - مشكلات اللغة العربية - محمود تيمور - مكتبة الاداب - القاهرة .
- ١٧٢ - المصطلح في الادب العربي - د . ناصر الحاني - المكتبة المصرية - صيدا - بيروت .
- ١٧٣ - المعبد الفریق - بدر شاكر السياب - دار العلم للملايين - بيروت .
- ١٧٤ - مع الشعراء - حارث طه الراوي - دار القلم .
- ١٧٥ - المعلقة السبع - شح الزوزني - مطبعة حجازي - القاهرة .
- ١٧٦ - مقدمة الشعر العربي - ادونيس - دار العودة - بيروت .
- ١٧٧ - مقدمة لدراسة العرب - عبد الله العلايلي - القاهرة (١٩٣٧) .
- ١٧٨ - الملاح التائه - علي محمود طه - مطبعة الاعتماد - القاهرة .
- ١٧٩ - مآهل الادب العربي - مختارات من فوزي المعلوف - مكتبة صافر - بيروت .
- ١٨٠ - من الشعر الحديث - اختيار ابراهيم العريش - دار العلم للملايين - بيروت .
- ١٨١ - منشورات فدائية على جدران فلسطين - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت .
- ١٨٢ - مهرجان الشعر الثامن - المجلس الاعلى للفنون والاداب - القاهرة .
- ١٨٣ - مهرجان الشعر الخامس - المجلس الاعلى للفنون والاداب - القاهرة .
- ١٨٤ - موازين الشعر العربي باستعمال الحروف الثنائية - د . محمد طارق الكاتب - مطبعة صلحة الموانى العراقية .
- ١٨٥ - الموكب - جبران خليل جبران .
- ن -
- ١٨٦ - ناجى - حياته وشعره - صالح جودت - المجلس الاعلى للفنون والاداب - القاهرة .
- ١٨٧ - الناس في بلادى - صلاح عبد الصبور - دار الاداب - بيروت .

- ١٨٨ - النار والكلمك - عبد الوهاب البياتي - دار الكاتب العربي - بيروت
 ١٨٩ - التاي والريح - خليل حاوي - دار الطليعة - بيروت
 ١٩٠ - نبض الوجدان - حافظ جميل - بغداد
 ١٩١ - نسيم عريضة - الشاعر الكاتب الصحفي - د . نادره جميل السراج - دار المعارف بمصر
 ١٩٢ - النقد الادبي الحديث في العراق - د . احمد مطلوب - معهد البحوث والدراسات
 العربية (١٩٦٨) .

- ١٩٣ - النقد والنقاد المعاصرون - د . محمد مندور - نهضة مصر - القاهرة
 ١٩٤ - نهر الرماد - خليل حاوي - دار الطليعة - بيروت
 - ه -

- ١٩٥ - همس الجفون - ميخائيل نعيمة - مكتبة صادر - بيروت . ط ٢
 ١٩٦ - شوامخ على دفتر النكسة - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت

- و -

- ١٩٧ - وهي الاربعين - عباس محمود العقاد - الهيئة المصرية العامة للكتاب
 ١٩٨ - الوساطة بين المتنبئ وخصومه - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني - مكتبة ومطبعة
 صبح بالقاهرة .

- ١٩٩ - وطنيتي - علي الفاياتي - مطبعة منبر الشرق (١٩٤٧) ط ٣
 ٢٠٠ - ويكون التجاوز - محمد الجزائري - منشورات وزارة الاعلام العراقية

- ي -

- ٢٠١ - يوميات امرأة لا مبالية - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت



دوريات

- ٢٠٢ - صحيفة عكاظ المصراعية
- ٢٠٣ - مجلة أبو اللو
- ٢٠٤ - مجلة الامام
- ٢٠٥ - مجلة الثقافة
- ٢٠٦ - مجلة الشعر (كانت تصدرها وزارة الثقافة وتوقفت من عدة سنوات)
- ٢٠٧ - مجلة الشعر (تصدر الان)
- ٢٠٨ - مجلة شعر (اللبنانية)
- ٢٠٩ - مجلة الطريق
- ٢١٠ - مجلة عالم الفكر المعاصر (الكويتية)
- ٢١١ - مجلة الفكر المعاصر
- ٢١٢ - مجلة الكاتب
- ٢١٣ - مجلة الهلال

موسوعات

- ٢١٤ - دائرة المعارف الاسلامية
- ٢١٥ - الموسوعة العربية الميسرة

