حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٧ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠١٩)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

اشكالية السياق الثقافي والنص في تحولات الشعر العربي المعاصر ونقده (الجيل الستيني والسبعيني أنموذجا)

عبدالقادر جبار طه *

كلية الآداب \ جامعة بغداد

المستخلص

شهدت حركة تطور الشعرية العربية جدل التحولات من القصيدة الشمولية إلى القصيدة اليومية في صراع الأجيال بين الستينيين والسبعينيين، ففي مرحلة الستينات حاول الشعراء العرب عامة والعرقيون خاصة التمرد على جيل الرواد وأساليبهم الشعرية، وقدموا قصيدة جديدة تعتمد الرمز والقناع والاسطورة والثقافة التاريخية، وقد توّج هذا الاتجاه حركته في الشعرية العربية من خلال البيان الستيني الذي وقعه الشعراء : سامي مهدي، وفاضل العزاوي، وفوزي كريم، وخالد علي مصطفى، وكان هذا البيان محرضاً لجيل السبعينات للتمرد على الاطار الشمولي للقصيدة الستينية، وذلك من خلال اعتمادهم القصيدة اليومية التي تعتني بتفاصيل الحياة واتجاهات المختلفة، وقد أدى ذلك التعارض في المشاريع الشعرية إلى انتاج قوة دفع كبيرة في القصيدة العربية أسفرت فيما بعد عن تحول النص الشعري العربي من نمط التفعيلة إلى قصيدة النثر التي انتشرت بين الشعراء الثمانينيين بشكل واسع، وهذا التحول يضعنا أمام سؤال مفاده : هل تعد تلك التحولات حركة تطور في الشعرية العربية أم أنها اتجاهاً نحو السهولة وتحطيم الوزن العربي ؟ وهذا موضوع بحثنا .

الكلمات المفتاحية : القصيدة الشمولية، القصيدة اليومية، الرمز، القناع، الاسطورة

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٩.

المقدمة

شهد عقد الستينات تحولين مهمين في حركة الشعر العربي ونقده، وكان استقرار قصيدة التفعيلة وقبولها من الذائقة العربية في عقد الخمسينات، وبدء مراجعات أصولها النظرية والتطبيقية عدّ التحول المهم الأول في الحركة الشعرية العربية والعراقية خاصة، أمّا التحول المهم الآخر فتركز في التفاعل العربي مع الحركات والاتجاهات التي ظهرت في الغرب سواء أكان ذلك في الستينات أم العقود التي سبقتها، مثل (الاتجاه الوجودي، والدادائي، والسريالي،والماركسي وغيرها)، وكان المضمون العام لتلك الاتجاهات والتيارات يتمحور في محاولة تكريس الذات والتمرد على الموضوع والثورة على التقاليد الموروثة في جوانب الحياة المختلفة، وهذا الأمر جعل من الثوابت المستقرة في الحياة في جانبيها الفكري والثقافي عرضة للمراجعة والتقويض، الأمر الذي أثر بشكل واضح على حركة الإبداع العربي، ومع هذه التطورات بدأ النقد العربي ينهل من المتغيرات الفكرية التي ظهرت في أوربا محاولاً تطبيقها على النص العربي، الذي استدار بدوره نحو الغرب لينهل منه الرؤى والأفكار في صياغة الأعمال الأدبية، لذلك يعد عقد الستينات من أخصب العقود في الصراع الفني والايديولوجي، وبوابة واسعة للعقود التي أعقبته في مجال التحولات الشعرية والنقدية .

إن هذا التحول الخطير في النقد والإبداع معاً أسس لأساليب فنية مهمة في الشعرية العربية وأسس اتجاهات جديدة للنقد انتقل فيها من الدراسات السياقية الى دراسة النص، وهذا موضوع بحثنا .

الإشكال النقدي والإبداعي

بدأ الاتجاه الايديولوجي الذي هيمن على الابداع والنقد معاً في عقد الخمسينات يضعف تدريجياً وخاصة في المرحلة التي أعقبت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨م في العراق، وتعود اسباب ذلك الضعف الى عوامل مختلفة لعل أهمها يكمن في انهيار الحلم الثوري الذي هيمن على الابداع والفكر معاً في مرحلة الخمسينات، فالثورة رغم ما أحدثته من تحولات اجتماعية وطبقية عميقة في بنية المجتمع العراقي إلاّ أنها واجهت اخفاقات ومصدات كبيرة في حركتها، وقد انعكس ذلك الاحباط على الفكر والابداع معاً، سواء أكان ذلك في العراق أم في أنحاء الوطن العربي، فالانقسام الحاد بين الاتجاهات الايديولوجية وبلوغها مرحلة الصراع الدموي كما حدث في انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣ م جعلت الحلم الثوري في موضع المراجعة والسؤال، خاصة بعد أن وجد المثقف العربي نفسه مصطرعاً مع الآخر الذي كان يصطف معه في خندق الحلم الثوري، لذلك ولّد ذلك الصراع أسئلة تتعلق بمعنى الوجود والابداع إثر ما حدث من تحولات كبيرة في جوانب الحياة المختلفة ، فالآخر لم يكن حاضراً وفاعلاً في الحياة مثلما كان في السابق، خاصة بعد تهميشه واقصائه بعد كل منعطف سياسي كبير ، فالإتجاهات القومية عمدت إلى الغاء الاتجاهات اليسارية من الساحة السياسية والأدبية وتهميشها في مرحلة معينة، وهكذا فعلت الاتجاهات اليسارية والأممية مع الاتجاهات القومية، ولمّا كانت الايديولوجية في الوطن العربي منقسمة بين الاتجاهين، فإن النسق الثقافي العربي دخل مرحلة الصراع والتشابك بين الايديولوجيتين، وقد وصل الصراع ذروته عندما تم اعتقال وتصفية مجاميع من المبدعين والمثقفين في العراق وفي دول عربية أخرى مثل مصر وسوريا والسودان بذريعة مقاومة ومعاداة الثورات في تلك البلدان، لذلك حدثت انقلابات دموية في بعض الأقطار العربية كان أبرزها انقلاب شباط ١٩٦٣ في العراق،وانقلاب سوريا وانقلاب السودان في الستينات، وعندما يصف الشاعر خالد علي مصطفي علاقة الأدبي بالآيديولوجي في تلك المرحلة، نجده يؤكد على أن الجانب الايديولوجي كان متفوقاً على الجانب الأدبي، بقوله : ((إن الموقف الأدبي لم يكن معلناً أو مقبولاً في حدّة الصراع السياسي الذي عمّ وطمّ في العهد القاسمي بين الماركسيين والقوميين)) [١] .

إذا ما نظرنا إلى انقلاب العراق مثلاً، نجد أنه أدخل البلاد في مرحلة تكريس الديكتاتورية والتصفيات الجسدية، أعقبها بدء التناحرات العربية التي وصلت الى مرحلة الحرب كما حدث في حرب اليمن، وتدهور العلاقات المصرية السعودية الحاد بسبب تلك الحرب، كانت تلك المتغيرات السريعة في موضع المواجهة مع المبدع والمثقف في الوطن العربي، لذلك كان النكوص والانعزال أحياناً هو الرد الفكري والثقافي للمبدع العربي الذي تألق بايديولوجيته في مرحلة الخمسينات، كما كانت العودة إلى المكون الأساسي للثقافة العربية كالأسطورة والرمز تمثل البديل لضغط الواقع وتشظيه الايديولوجي والفكري، ويصف طراد الكبيسي ذلك الموقف من الايديولوجيا في عقد الستينات بتأكيده أن تلك المرحلة شهدت رحيل السياب وشهدت انحدار شعر نازك الملائكة فصمتا كما انعطف البياتي إلى لون جديد من التجديد هو مزيج غير متجانس من المعاصرة وضياع الصوت القديم وفعل ذلك شعراء آخرون خاصة بعد انقسامهم الايديولوجي والفكري [٢]، وأزاء هذه التحولات العامة كيف يمكن وصف التحولات الخاصة بالابداع ؟ لقد انتجت هذه المتغيرات صدمة فكرية وابداعية في النسق الثقافي العربي، وكان من نتائجها ظهور موجة شعرية عمدت إلى التمرد على الايديوجيا والتوجه بالنص نحو منطقة انفتاح المعنى من أجل احتواء الحياة بكليتها، وذلك من خلال بنيات الرمز والغموض والتفاعل مع المعاصرة بشكل أعمق، فسادت لغة التجريد عند بعض شعراء القصيدة الستينية، وقد حدث ذلك التجريد بتأثير المدرسة الرمزية الأوربية مرة، وبتأثير المدرستين الدادائية والسريالية مرة أخرى ، كما اتسع استعمال الاسطورة في تلك القصيدة وأصبحت واحدة من ملامح الاصالة والمعاصرة في تناول الموضوعات الشعرية، واعتمد بعض الشعراء على الفكر الصوفي ومنهم الشاعر أدونيس خاصة .

تناول النقاد العرب تلك المتغيرات بالدراسة والتحليل في محاولة منهم لابراز العناصر الجمالية في القصيدة الستينية وتأويل سياقاتها، وهذا الامر فرض على النقد العربي ثقافة اسطورية خاصة وثقافة منهجية تساعده على فك مناطق الغموض في تلك القصيدة، كما فرض على الشعراء التوغل عميقاً في بنية الاسطورة والرمز والتصوف من أجل الوصول الى الكلي في قصائدهم وتجاوز الجهوية في الابداع المؤدلج، وقد انتجت تلك المتغيرات صراعاً فنياً وفكرياً حاداً في أروقة الوسط الثقافي الأدبي العربي، خاصة بعد أن تسللت الايديولوجيات المتطرفة الى الفكر العربي، ويصف سامي مهدي الواقع الثقافي وواقع الادباء في تلك المرحلة قائلاً : ((تسللت اليهم بدرجات متفاوتة، الافكار الوجودية والعدمية والتروتسكية والفوضوية، وامتدت الى شعرهم بالضرورة، فصارت نصوصهم تتقاطع مع التراث الشعري العربي من جهة، وتعمد إلى الحداثة المشوهة التي قلدت تجارب الآخرين ولم تتكمن من تجاوزها، من جهة أخرى))[٣] ولكن التمرد الستيني الثوري الذي عمد الى احداث القطيعة مع التراث ارتبط بالتشيؤ والتمزق والقلق الوجودي خاصة بعد أن وجد المبدعون أن الهزيمة نصيب كل مواجهة عربية مع الآخر، وعلى هذا الأساس افتتح يوسف الخال العقد الستيني بالدعوة الى الاستجابة لروح التمرد والتمزق، ففي دراسة طويلة نشرت في كتاب صدر عن مجلة شعر عام ١٩٦٠م عرض الخال افكاره الجديدة على النحو الاتي : ((بعدما انكشف اللثام وانفضحت الاوهام القزحية التي عششت في أذهان الكثير وركبت شعوبنا العربية حقباً طويلة، ويكتشف أدباؤنا ذواتهم بعد أن تأكد البتر في فلسطين، وبعد أن خدد الألم وجوههم، وغرزت الخيبة أنيابها وأنشبت المأساة أظفارها فيهم، راحو يتحسسون لأول مرة نبضاتهم، ويستقصون التمزق في خلاياهم))[٤] كان ذلك الموقف فاتحة لإنتاج حركة جديدة في عقد الستينات،تتراوح بين الايديولوجيا المتطرفة والتمرد عليها، وهذه الجدلية كانت نتاج تراكم ثقافي واجتماعي وسياسي واقتصادي في الحياة العربية بعد مرحلة الاستقلال والثورة في الخمسينات وما سبقها من تكريس احتلال

فلسطين، وقد انتج ذلك الجدل بين الحرية والضياع (ضياع فلسطين) ثنائية في الابداع تراوحت بين ماهو سياسي في التعبير وحرية تحاول الاتجاه نحو الكوني في أبعاده الاسطورية والرمزية في القصيدة الستينية، وبين الايديولوجي والتحرر، انقسم النقاد والمبدعون بشأن وظيفة القصيدة المعاصرة في الابداع العربي، فالشاعر فاضل العزاوي حين يتحدث عن الشعر مثلاً نجده ممتمسكاً بالحرية عارضاً موقفه في الشعر على النحو الآتي: ((عندما نشرت في العام ١٩٦٩ (البيان الشعري) اعتبرت الحرية جوهر كل شعر يكتب في زمننا، ليس فقط عبر اعتبار الحرية مادة القصيدة وانما أيضاً شكلها ولغتها، كنقيض للعبودية المفروضة على العقل والمخيلة والتي تنجم عن تواطؤ الواقع مع الوهم))[٥]. يقابل هذا الموقف محاولة شعراء اخرين التوجه نحو الهموم السياسية والايديولوجية والمشكلات التي تعاني منها الامة وهي تخوض صراعاً مع اعدائها، كما في شعر يوسف الصائغ الذي يصفه المفكر محمد مبارك على النحو الاتي : ((إن الشاعر وهو يعيش احساسه الكثيف بالفاجعة التي تحل بانسانه وامته، ويتفكر بمآلاتها، لايقف بتأملاته عند تخوم الافكار المجردة والمقولات المنطقية والتحديدات الذهنية، بل ينزع الى الكشف والمكاشفة . فيقفنا بذلك على ما ينتظم الواقع من ضرورات وأوضاع ومواقف)) [٦] .

ولكي يتضح ذلك الانقسام بين الحرية والايديولوجيا نعرض أنموذجين من القصائد التي كتبت في تلك المرحلة، وقد اخترنا قصيدة (النهر ما زال عميقاً) للشاعر سامي مهدي التي كتبها عام ١٩٦٦ وهي من القصائد المنبنية على الرمز والاسطورة، يقول فيها :

يدفع النهر أمواجه، فالمياه نصال \ تلتظي لذة الطين والدم فيها \ فنشقُّ التراب، وتلوي حبالاً من الخوف \ في القاع \ بين الحصى والرمال \ثم ترتقي إلى الفلك \حتى تغيم المسافات في مقلتي مجتليها \ ما رأيناك يا نوح، إن المسافات ماء \ ما رأيناك في البدء والمنتهى \ فغرزنا المدى في جبين السماء .

أمّا الانموذج الآخر (القصيدة السياسية) فيمكن تمثيلها بقصيدة الشاعر يوسف الصائغ (رياح بني مازن) التي كتبها عام ١٩٦٧ بعد هزيمة العرب في حرب حزيران ويقول فيها : رياح بني مازن أيقظتني \ على موهن، فزّ روحي لها : (ها أنا) \ واختنقت، وأخجلني سور سجني \ وأوجعني موضع القلب مني \ وموجعة لهفتي لا عشير لها غير ريح، يعذبني \ تعصف الريح ...تعوي \ هي اللبوة الأم تعوي، فوا خجلتاه لصمتي \ رأيت المواكب تزحف دوني \ صرخت، فلم يسمع الركبُ صوتي \ يتيماً نذرتُ خذوني يهلل لكم ثأر ذيب \ وخلّوا على دكة القدس قلبي \ وشدّوا \ فقد يكمل النذر موتي ...

في هذين الانموذجين يلاحظ وجود ثنائية الانفصال والاتصال بين الاسطوري والسياسي وبالعكس في القصيدة الستينية فالأسطوري يمكن أن يذوب في السياسي،وبالعكس، ولكن مع اختلاف في وجهة الرسالة فالاسطوري المهيمن على النص يعمد الى انتاج مناطق غموض فيه ورموز لاتفصح عن ذاتها إلاّ بقراءة نقدية عميقة وفاحصة كما يحاول أن يجعل المتلقي يعيش اللحظة الاسطورية داخل التاريخ، أمّا السياسي المهيمن فيحاول أن يستعير التاريخ لانتاج رسالة تؤكد حقيقة ما يعيشه المبدع أو الآخرفي هذا العصر، وهذه الثنائية كانت العنصر الرئيس لحركة الابداع في الستينات، مثلما كانت القوة المحرضة للنقد لانتاج قراءات جديدة،وهذا التحول جعل الابداع العربي بحاجة ماسة للنقد لكشف الجماليات الجديدة التي انتجها ذلك الابداع، وحقيقة موقعه التاريخي في تطور الشعرية العربية، ولكن الاشكال الذي مرّ فيه الواقع الابداعي العربي تمثل في أن النص كان اسرع حركة من النقد، الامر الذي أدخل الحركة النقدية في نفق المصطلحات والمفاهيم الجديدة التي تدفقت من الغرب ووجدت تمثلاتها في القصيدة العربية قبل أن يعمد النقد لكشف جوهرها للمتلقي العربي، وهي اشكالية أخرى كان على النسق الثقافي العربي حلها من أجل اكتمال أدوات النقد في معاينة النص العربي، ولحل هذه الاشكالية علينا تأطير

حركة الابداع الجديد في تلك المرحلة، فما مواصفات ذلك الابداع ؟

أشرنا إلى أن عدداً من الشعراء العرب اندفع نحو أسطرة النص وترميزه، وكان هذا الاندفاع قد جعل النقد العربي يتوجه نحو المفاضلة بين الشعراء لكشف قدرة كل شاعر على استعمال الرمز والاسطورة والتصوف والغموض، لذلك بدأ النقد العربي بدراسات خاصة لكل استعمال لتلك العناصر عند الشعراء، فالناقدة ريتا عوض مثلاً أفردت كتاباً خاصاً لبيان امكانات الشعراء في استعمال الاسطورة والرمز في قصائدهم، ووجدت بعد دراسة طويلة لهذه المسألة أن الشاعر خليل حاوي انماز بهذا الاسلوب، وأنه من أكثر الشعراء قدرة على التعامل مع الرمز وتوظيفه في القصيدة المعاصرة وحين أقامت مقاربة بين شعر حاوي والسياب وأدونيس وصلاح عبد الصبور والبياتي، وجدت خليل حاوي ((من أكثر هؤلاء وعياً وأنفذهم حساً وأشملهم ثقافة وأعمقهم تجربة وأشدهم اخلاصاً ووضوحاً في موقفه وكان نتاجه الشعري كشفاً أضاء جوانب كانت مظلمة للإنسان العادي الذي يفتقد ملكة الرؤيا التي ينفرد بها الأنبياء والشعراء، ووفر اجابات سبق بها الاحداث التي جاءت لتؤكدها)) [٧]، من هنا يمكن ادراك أثر الاسطورة والرمز في شعرية عقد الستينات، وكان ناقد آخر قد أكد تفوق خليل حاوي في هذا الاستعمال ، وهو الناقد محمد رضا مبارك في كتابه الشعر والاسطورة، ونرى أن تفوق حاوي في هذا الاسلوب يعود الى قدرته العالية في التصرف بموضوع الاسطورة وتحميلها ابعاداً معاصرة ترتكز على الوضع السياسي القائم في زمن الشاعر، كما في هذا المقطع من قصيدة السندباد في رحلته الثامنة، التي يقول فيها : ضيعت رأس المال والتجارة \ عدت اليكم شاعراً في فمه بشارة \يقول ما يقول :\ بفطرة تحمل ما في رحم الفصول \ تراه قبل أن يولد في الفصول .

كما بحثت الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي في موضوع التصوف واستعمال الشعراء الستينين لهذا الموضوع ووجدت أن أدونيس من أكثر الشعراء مهارة في توظيف التصوف في الشعر استناداً إلى المعطيات الآتية :

١- انشغال أدونيس في الستينات بالماضي ومحاولة استعادة واكتشاف الشخصيات التي عرفت بالتصوف في التاريخ العربي مثل (الحلاج والنفري وابن عربي)،ولكن ذلك الاكتشاف جعله يحدث قطيعة مع حاضره، ويذهب جبرا ابراهيم جبرا في هذا الصدد الى القول : ((فرؤاه تترنح تحت أثقالها الصوفية تعجز عن النجاة من السلفية التي ترفضها وتتعثر فيما يشبه التعميم، وتكاد لاتبلغ القلب من المدينة المعاصرة بمشكلاتها النفسية والكيانية إلاّ مداورة وبالاشارة بضع مرات الى الثورة))[٨] .

٢- حساسيته الكونية ومحاولة التصرف بالشمولية بسبب عمقه الفلسفي الفكري في التاريخ الاسلامي .

٣- ميوله الصوفية التي تصفها سلمى الجيوسي باللازمة والمتوقدة العاطفة .

٤- شعوره الواعي بالزمن (وفي هذا الموقف تختلف الجيوسي مع جبرا في طريقة تناول أدونيس للزمن) وتجد الجيوسي أن أدونيس ليست له قطيعة مع الحاضر وتؤكد:((يرى الشاعرالمسيرة متواصلة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل وفيها تتوحد تجربة الانسان جميها مع التاريخ))[٩]

يلاحظ مما سبق أن استعمالات الشعرية العربية للاسطورة والرمز والتصوف والتاريخ أنتجت قراءات نقدية عميقة للنصوص الابداعية ومنتجيها ، لذلك يمكن القول إن تلك النصوص شجعت اندفاع النقاد نحو التفسير والتأويل والدلالة والمعنى والتعريف بالمصطلحات الجديدة التي تدفقت على النقد العربي، وكانت تلك المصطلحات تبتعد نسبياً عن الايديولوجيا مثل (الاسطورية والرمزية والسريالية)، الأمر الذي أدى إلى اضعاف الموقف الايديولوجي النقدي وعملية الابداع المستندة اليه، وبدأ التخلخل واضحاً في الايديولوجيا بعد أن شهدت الخمسينات سيطرة شبه مطلقة لمنطلقاته، ودفعت هذه الخلخلة

المراكز الثقافية العربية المختصة الى تعريب المفاهيم والمصطلحات النظرية والنقدية الجديدة وإيضاحها، وكانت المجامع اللغوية العربية في مقدمة المراكز التي تصدت لهذه المهمة، ويذهب الباحث توفيق الزيدي في كتابه في علوم النقد الأدبي في هذا الصدد الى القول : ((اجتهدت مجامعنا اللغوية بكل من سوريا ومصر والعراق والاردن، واجتهد المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي الذي مقره الرباط فأصدر مجلة (اللسان العربي) سنة ١٩٦٥ وانجز عدة معاجم للمصطلحات الجديدة)) [١٠] ، كانت مهمة تلك المعاجم تحديد المصطلحات ودلالاتها، وشكلت هذه المهمة في جانبها الفني محاولة النخبة المثقفة الرد على الاستعمال الجماهيري المفرط وغير المنضبط للمفاهيم والمصطلحات التي سادت في الخمسينات تحت غطاء الثقافة الجماهيرية مرة ، وتحت غطاء التحرر من الماضي مرة أخرى، وبذلك أصبحت الثقافة الجماهيرية التي كانت دافعاً مهماً للابداع في تلك المرحلة عنصر تعويق علمي وعملي لجوهر حركة تطور الابداع العربي في عقد الستينات،وقد يكون هذا التعويق واحداً من الأسباب التي دفعت المبدعين العرب للإنكفاء نحو الذات والابتعاد النسبي عن الجماهير والتوجه الى النص الحامل لموضوع ثقافي وتاريخي .

إن تصدي المجامع العلمية العربية لمهمة التعريف بالمصطلحات استطاعت أن تحل اشكلية الالتباس في فهم الموجة الشعرية والنقدية في الستينات، لكنها لم تحل اشكالية اخرى، مفادها أن عملية استقبال المفاهيم والمصطلحات التي حركت عمليتي الابداع والنقد انتجت في الفكر العربي جدلية التمييز بين الاقتباس والتجاوز ومحاولة تكييف معطيات الفكر الغربي لصالح حركة التطور الفكري العربي، إذ انتجت تلك المحاولات ادخال النقد العربي في ثنائية التواصل التقليدي مع الموروث من جهة، وانتفاء القديم في التحول الجديد أي (افتراق الحداثة عن الأصالة في نسق الثقافة وتجاوز القائم بشكل مستمر) من جهة اخرى، وفي هذا الجدل تتضح عملية الاتصال وقدرة القديم على الممانعة والمطاولة واستمرار النسق المناقض للقطيعة في أنساق الثقافة العربية مقابل مقدرة الجديد على التجاوز .

كانت تلك الثنائية التي انتهت الى استثمار التاريخي في المعاصر، والاسطوري بالواقعي، والسياسي بالرمزي، تمثل أبرز سمات الابداع العربي ونقده في مرحلة الستينات، وكان ذلك الاستثمار قد تسبب في غياب موضوعات اساسية من أغراض الشعر العربي، ومنها موضوعات الحب والغزل، وبمراجعة سريعة للمجموعات الشعرية التي صدرت في الستينات لاحظ الباحث أن موضوعات المرأة شبه غائبة عن موضوعات الشعر وان الاتجاه الى الاطار الكوني الكلي هو الذي هيمن بشكل شبه مطلق على موضوعات القصيدة العربية في تلك المرحلة، ويعترف الشاعر فوزي كريم بهذه الحقيقة قائلاً : ((لو التفتَّ بعناية للشعر الستيني لوجدت المرأة أو قصيدة الحب جملة، غائبة عنه، ما من امرأة في شعر سامي مهدي، فاضل العزاوي، طهمازي، مؤيد الراوي، سركون بولص ....الخ، لقد فهمنا القصيدة الجديدة بصورة لا تسمح لأي أثر من شعر الأغراض بأن يتسرب اليها)) [١١]، لكن هذا التغييب الابداعي لموضوع رئيس من موضوعات القصيدة العربية، لم يكن في حالة استقرار مستمر بل كانت القوى الابداعية التي بدأت بالتشكل في نهاية الستينات تحمل مشروع نفي المهيمن السائد في القصيدة الستينية وتعمد إلى انتاج بديل آخر لنمط تلك القصيدة، وهذا المشروع حمله جيل السبعينات الذي نقل القصيدة العربية المعاصرة إلى نمط مغاير حاول أن يتغلب فيه على النمط السابق في القصيدة الستينية ، وكان هذا التحول في الموضوعات قد انتج جدليات جديدة اعطت للابداع من حيث صراع القديم والجديد سمات أخرى غير تلك السمات في صراع جيل الخمسينات والستينات، كما أعطى لعلاقة الابداع مع النقد سمات جديدة،في التاثير والتأثر، فما ابرز تلك السمات وكيف اشتغلت تلك الجدليات ؟

جدل الابداع بين الداخل والخارج

هيمنت الاسطورة على الشعر الستيني في مرحلة انطلاق قصيدة ما بعد الرواد، ويعود السبب في ذلك إلى بحث المبدعين عن الأنموذج (البطل المخلّص) بعد انكسار الحلم الثوري، ولمّا كانت الأسطورة تعني البحث عن البطولة في التاريخ وفي الانموذج الخارجي، فإن الشعر الستيني ركز في أول الأمر على رموز الأسطورة والتاريخ، ولكن الشعراء حين وجدوا أن الخارج لا يلبي حلمهم بدأوا بخلق اسطورتهم الذاتية من خلال وصف الشاعر بالقوة القادرة على تغيير العالم من خلال شعره، لذلك جاء في البيان الشعري الستيني ما نصه : ((لقد آن للقصيدة العربية أن تغيير العالم من خلال نسف اضاليل الماضي والحاضر وإعادة تركيب العالم داخل رؤيا شعرية جديدة))[١٢] .

اختلف شعراء السبعينات مع الشعراء الستينيين، في توصيف مهمة الشاعر والقصيدة في النسق الثقافي والفكري العربي، فهم لم ينظروا إلى كلية التغييرات في الحياة من خلال الشعر، بل جعلوا القصيدة جزءاً من عملية التغيير من خلال تضافرها مع عناصر الحياة الأخرى، وذلك بقولهم : ((القصيدة اليومية محاولة جديدة لتفسير وتغيير المجتمع بشكل ثوري، ضمن حدود زمنية مجتمعة مع باقي الأنماط الشعرية والسياسية والاقتصادية التي تسعى هي الأخرى لهذا التغيير لتصنع أمامنا عالماً جديداً)) [١٣]، لقد أنتج هذان الموقفان بشأن وظيفة الشعر في الحياة جدليات ابداعية ونقدية في حركة الصراع بين الجيلين، منها جدلية داخلية في الجيل نفسه وجدلية خارجية بين جيل وآخر، ففي الجدل الخارجي شكل صراع الابداع بين القصيدة الستينية والقصيدة السبعينية أوسع عملية صراع بين النمط القار والجديد الذي يسعى للتنميط في القصيدة العربية، وكان هدف القصيدة الجديدة يحاول الوصول إلى التحرر من أسر القصيدة الستينية، فتلك القصيدة التي كانت تعمد إلى الوصول إلى الكليات واستعمال الرمز والغموض والاسطورة والقناع والاستعانة بالتراث والثقافة العالمية، جرى نفي أهم مرتكزاتها في قصيدة السبعينات، إذ اعتمدت القصيدة السبعينية الجديدة على النزعة اليومية والمفردة البسيطة الواضحة والموضوعات الآنية وموضوعات الحب والمرأة والحياة الانسانية بأبعادها التفصيلية، وأخذت تميل إلى القصر بعد أن سادت الأجواء الملحمية والطويلة في القصيدة الستينية، كما اعتمدت القصيدة السبعينية على بنية المفارقة بعد أن اعتمدت القصيدة الستينية على الصورة الشعرية، اما الجدل الداخلي في نتاج الجيلين الشعريين فقد تعددت اتجاهاته، فمن حيث الايقاع سادت بنية البحور الصافية في ايقاع القصيدة الستينية، مع ابتكار بنية التدوير الايقاعية واتصال السطور الشعرية بعضها مع بعض الآخر في الوزن الشعري، أمّا القصيدة السبعينية فقد جرّب بعض شعرائها تضمين النص الموزون مقاطع نثرية، وسادت بنية تنوع البحور الشعرية في هذه القصيدة بعد أن بدأها شعراء الستينات، ويعد الشاعر الستيني العراقي حسب الشيخ جعفر من أبرز الشعراء الذين تعاملوا مع بنية الايقاع بطريقة منفتحة، إذ كتب قصائد مختلفة اعتمدت أكثر من بحر شعري، ومن أمثلة ذلك قصيدة (ليلية) التي زاوج فيها الشاعر بين ايقاعي نمط السطر الشعري المركب ونمط الأوزان المتنوعة،من خلال بحر السريع، وبحر الوافر، تقول القصيدة : أنكر وجهي النخل \ملفعاً بالثلج اضعت فيه حفنة من وهج \ يطبق كفيه عليها طفل \ تلمح فوق وجهه الزوبعة \ والبطّ في صيحاته الموجعة \ يوقظه في آخر الليل ...(السريع) وتستمر القصيدة بايقاع آخر وتقول : تلقفنا ترابك ساعة الميلاد \ وغذانا بزهر الماء والطين \ فإن شقت سيوف البرق،يوماً، جلدة الجاموس \ ودوى الرعد، واندلقت دموع الله \ تفتح عن حدائق وارجل الغربان والرشاد \ فطعم الحندقوق المر طعم شتاتنا العاري \ وطعم الصيف \ حلاوة تمرك المغموس باللبن [١٤] .

كانت نهاية العقد الستيني تؤشر ظهور جيل شعري جديد، اتخذ من مهمة الانبعاث الثوري بديلاً لانكسار الحلم العربي الذي ضغط على الفكر والذائقة والثقافة في مرحلة

الستينات، لذلك توجه إلى القصيدة المعارضة للإطار الشعري الستيني ولعل أبرز تلك المعارضات تكمن في الجوانب الايقاعية والشكلية والمضمونية ، ففي مرحلة السبعينات بدأت البنية الايقاعية وتحولاتها الستينية تتخلخل بعد أن حاول عدد من الشعراء السبعينيين تضمين قصيدة التفعيلة مقاطع نثرية وتوسع استعمال الايقاع في قصائدهم وانفتح على آفاق جديدة بما فيها النثر، ويمكن القول : إن القصيدة السبعينية انمازت بخمسة أنماط في الايقاع وهي على النحو الآتي : ١- تنوع البحور ٢- التدوير ٣- الإختلاط ٤- التمازج ٥- النثر، ويشكل النثر مرتكزاً لدراسة الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، أمّا النمط الأول فيمكن ملاحظته في قصيدة (سارة العربية) للشاعر زاهر الجيزاني، وفيها ينتقل الشاعر بين بحري المتقارب والمتدارك، يقول الجيزاني في هذه القصيدة : لي يائي ومنازل أبراجي – وسطوع الجوزاء امرأة \ يشغلها النمش الصحراوي ويشغلها حرف الهاء \ تقص زوائده، وتعيد ملامحه، ونحث الحجر المترسب \ فوق أصابعها \ لي خجل ابيض كالقصدير \ وكاللبن المتلألئ ...

أمّا في بنية التدوير فيمكن ملاحظة ذلك في قصيدة تحولات (ديك الجن) للشاعر هاشم شفيق، التي يقول فيها : ها اني رتبت الأيام لها، وصففت سنين العمر العشرين على رفّ في \ البيت، أدرت الحزن إلى وجهته الأخرى، وأدرت جهاز التلفاز إلى ناحية \ النهر وأضرمت الموسيقى في قيثار معتصم بالنوتة والايقونات،

وفي نمط الاختلاط يمكن ملاحظة ذلك في قصيدة (أغنية الإله مردوخ) للشاعر زاهر الجيزاني أيضاً ففي هذه القصيدة يختلط النثر مع الوزن ، كما في المقطع الآتي : في هذه الساعة التي طلع كوكبي فيها \ في هذه الساعة التي غرب كوكبي فيها \ كان الشارع الذليل المنكس رأسه \ النتهي إلى باب دارك قد حفظ \ أغنيتي كلها ... بعدها يتحول النص إلى نمط التفعيلة من خلال حركة انتقال بين بحري المتدارك والمتقارب، يقول النص :لزجاج الدكاكين، للبنت تخرج من مرآتها في حقيبتها \ تتأمل حاجبيها \ لمخاوف سيدة يتدافع في وجنتيها المساء \ لقلبي يخرج قرميده في المساء \ وللثلج منحنياً فوق قرميد قلبي..سنهذي .

وقدم الشاعر عبدالمطلب محمود قصيدة (ثقيف تبحث عن خلاصها) تنقل فيها بين بحور ثلاثة (المتدارك والرجز والوافر) وأختتمها بمقطع قصير يحتمل النثر وايقاع الرجز في القراءة، وهذا الانفتاح الايقاعي في القصيدة السبعينية عبر عن قلق المبدعين بشأن استعمالات بنية الايقاع مع النثر لأن الذائقة العربية من الصعب أن تتقبل جيلاً جديداً يعتمد قصيدة النثر وحدها، ولهذا تعاملوا مع المتلقي تعاملاً براغماتياً من أجل اقناعه بالنثر، وذلك من خلال مقاطع مشتركة موزونة وغير موزونة، كان هذا القلق الايقاعي قد نتج عن وجود عدد من الشعراء الذين حاولوا الانتماء إلى قصيدة النثر بوصفها الأفضل في التعبير عن انفتاح المرحلة الجديدة على العالم المعاصر، وفي هذا الصدد نورد المقاطع الآتية لقصيدة الشاعر عبدالمطلب محمود، في المقطع الأول يقول : بين نارين القيتني \ وارتديتِ ثيابي التي بليت \ واشتهيت دمي بُلغة \ تطعمين بها من بنيك الجياع \...وهذا المقطع من بحر المتدارك، وفي المقطع الذي يليه ينتقل الايقاع إلى الرجز، وذلك بقوله : مدوَّحاً أسريت كالشمس بصحرائي \ أوريْتُ سيمائي \ واسابدلتني الأرض غيري ...فيا \ رمال : إني نازح عن ثقيف .... وفي هذا المقطع يلاحظ استعمال بنية التدوير في الايقاع لإغناء التنوع في الموسيقى، وفي مقطع ثالث يقول : ثقيف \ قولي لأبنائك أن يطّهروا من الذنوب بالسغب \ أن يحرقوا جلودهم ...ليستضيئوا باللهب .

وقدم الشعراء السبعينيون نمط التمازج بين البحور الشعرية، وهذا النمط يتحقق عبر الانتقال من شكل كتابي للشعر إلى شكل آخر، يتجاوز التنوع الذي يتحقق بتنوع الأوزان بين مقاطع القصيدة من بحر إلى بحر، ويمكن ملاحظة ذلك في قصيدة (محاولة للخروج من الدائرة) للشاعر زاهر الجيزاني، جمع فيها بين نظام قصيدة التفعيلة ذي

الأسطر المحددة والقصيدة المدورة، إذ يفتتح قصيدته بمقطع مدور معتمداً على بحر المتقارب (فعولن)، يقول فيه : وكان المناخ يجيء من الشرق بين استوائين – كانت يدي \ بركة لاينام الحمام عليها – ولا يلد الغيم ابناءه حولها، وكانت \ يدي، ومضة، مبللة بالبهاء، \ تفتح هذا الصباح هلالاً من الماء – إن السهول مرايا \ وبينهما زرقة الفرح المتدلي صنوبرة تتساقط منها الفصول،بعد هذا المقطع ينتقل الشاعر إلى بحر المتدارك في تشكيل بصري ينتمي إلى قصيدة التفعيلة بسطورها المحددة بالتفعيلات التي تنتهي بنهاية السطر، يقول في هذا المقطع : الربيع تقدم مكتشفاً نفسه – والغزال التي تستفيق \ الخرائط في جلدها – استفيق أنا غرفتي جسدي .

أمّا قصيدة النثر فقد كتبها بعض شعراء السبعينات على نمطين الأول بتضمينها في قصيدة التفعيلة والأخرى كتابة قصيدة كاملة على وفق هذا النمط ،كما في الأنموذج الآتي الذي كتبه الشاعر عقيل علي :

أنام في فراشي ..\ طائراً ممتلئاً بالدم ..\ أسمع الرجال يكررون التحيات \ - إنك تظن اشياء كثيرة أيها الصديق - \ وفي الصباح يغادرون كأنهم يريدون هذا \ فأصغ \ صوتي :٤٥٤٨٢٦\ هل تسمع ؟\ أنا لا أريد هذا[١٥] .

بدأ النقد العربي في مرحلة السبعينات مراجعة التحولات العميقة التي حدثت في القصيدة العربية في الستينات، ودرس عدد من النقاد العرب هذه التحولات في ضوء العناصر الفنية والتاريخية والثقافية، ومن الدراسات المهمة في هذا المجال، دراسات، نعيم اليافي عن الصورة الفنية في الشعر العربي، وجبرا ابراهيم جبرا الذي بحث في تحولات القصيدة العربية الحديثة، ودراسات طراد الكبيسي في كتابه الغابة والفصول الذي درس فيه الشعر الحديث واتجاهاته، ودراسات عزالدين اسماعيل، ودراسة عبدالله الطيب المجذوب بشأن الايقاع في القصيدة العربية فضلاً على دراسة نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر)، كانت معظم تلك الدراسات تتحدث عن تحولات القصيدة العربية في الخمسينات والستينات، أمّا مرحلة السبعينات فقد شهدت تحولاً جديداً في القصيدة العربية، لكن هذه التحولات لم تستفز العقل النقدي العربي في بداية الأمر، لأن القصيدة الجديدة استندت الى تحويل الموضوعات الشعرية من الكليات التي حاول الستينيون جعلها الأساس في ابداعهم إلى القصيدة اليومية، إذ انخرط الشعر السبعيني في التعبير عن التفاصيل اليومية للحياة، وكانت الحمولة السياسية والاجتماعية الأساس الذي اعتمده الشعراء في تلك اليوميات ويذهب الناقد طراد الكبيسي في هذا الصدد قائلاً : ((كان أبرز ما يميز هذا الشعر، التصاقه الحميم بالحياة والاشياء، ونظرته – رغم تحولاتها – فيها شمول، وكان الشاعر قصد من وراء ذلك أن يحتوي الحياة في قصيدة))[١٦]، لقد أفضى اللجوء الابداعي الى القصيدة اليومية إلى عزوف النقد عن قراءة هذه القصيدة، وذلك بسبب بساطتها ووضوحها وسطحيتها أحياناً، ولهذا لم نجد إلاّ عدداً محدوداً من الدراسات التي تناولت تلك القصيدة، وعلى هذا الأساس وجد الناقد ياسين النصير أن عيوب القصيدة اليومية هي تناولها الحياة اليومية السبعينية التي تضيع فيها الجدلية العالية لابتعادها عن التراث، أو لقربها من الحاضر والإرتفاع بأشياء الواقع البسيط إلى مرتبة الخيال، كما أن سهولة التقليد للترجمات الشعرية قد تسقط هذه القصيدة في دائرة ضيقة [١٧]، كان هذا الموقف النقدي المعارض للتعبير عن اليومي في الشعر قد أوجد توجهاً نظرياً من قبل الشعراء أنفسهم للدفاع عن تجربتهم، الأمر الذي كرس جدلية النقد والابداع في تلك المرحلة، فشعراء العقد السبعيني وجدوا جحوداً من النقد لتجربتهم التي حاولت تقويض الرمز والاسطورة في القصيدة العربية، لهذا تصدى الشعراء السبعينيين لمهمة الابداع والنقد معاً،وعلى هذا الأساس كانت التفوهات النظرية للشعراء انفسهم هي التي سلطت الضوء على تلك التجربة من دون أن يجد الباحث دراسات معمقة بشأنها من النقاد المتخصصين، ويوضح الشاعر شاكر لعيبي

هذه الاشكالية الابداعية النقدية بإشارته إلى أنه من المشاكل التي واجهت جيل السبعينات وحالت دون تقديم سمات عامة تحدد على وفقها بدقة الفوارق الواضحة بين الجيل السبعيني والجيل الذي سبقه، تتلخص في عدم ظهور أصوات نقدية تعاصر جيل السبعينات وتواكب تطوره، وما ظهر من أصوات نقدية، هم غالباً من شعراء الجيل ولهم محاولاتهم الفردية وآراؤهم الخاصة التي لاتندرج بنتاج عام، وقدمت هذه المحاولات النقدية في زمن متأخر عن زمن ولادة الجيل نذكر منها الكتاب الأول للناقد حاتم الصكر (مواجهات الصوت القادم)[١٨]، والحقيقة أن لعيبي لم يسوغ ويحلل عزوف النقد عن متابعة الجيل السبعيني، ونرى أن هذا العزوف ناتج عن بساطة النص السبعيني وتوغله في ابسط التفاصيل اليومية للحياة كما في هذا النص الذي كتبه الشاعر هاشم شفيق : تقوم القصيدة من غبش الذاكرة \ تترجل \ تهبط سلّمها \ تتجول في شارع ما \ وتجلس تحت المطر \ وتذهب للمدرسة \ بصدرية وشرائط، من أقحوان \ وتركض بين التلاميذ \ طبشورها في يديها ...

ويلخص ناقد عربي آخر اسباب عزوف النقد العربي عن تناول التجربة السبعينية مستنداً إلى جدلية الغموض والبساطة في النص الشعري بقوله : ((في النصوص التي نقرؤها مستويات، فهناك النص الواضح البيّن، وهناك النص الغامض ...النص من النوع الاول فقير (ليس بالمعنى القيمي للكلمة)، لأنه لا يحوز إلاّ على معنى وحيد ويعجز عن تقديم معان محتملة وممكنة ولا يسمح للمتلقي بالتمعني، واختيار معنى يتناسب مع مستواه وظروفه وشروط وجوده وبنيته الثقافية والنفسية والايديولوجية ...أمّا النصوص من النوع الثاني فإن اللغة فيها تكف عن القبول بكونها مجرد أداة توصيل حيادية، وتصر على دخول النص بوصفها طرفاً رئيساً فيه)) [١٩].

من هنا يمكن ملاحظة الجدل النقدي داخل الجيل الشعري والجدل بين جيلي السبعينات والستينات في مواقف وآراء النقاد العرب، وإذا ما حاولنا تأطير القصيدة الستينية نجد أن الشعراء بالغوا في الاعتماد على الرموز والأسطورة والتراث الفلكلوري والاقتباسات الأجنبية ومصادر المعرفة الانسانية الأخرى، كما عمدوا إلى استعمال موروثهم الثقافي في تعميق تجربة القصيدة، لتكون جزءاً من حركتها الداخلية، وجاء في افتتاحية مجلة الكلمة الصادرة في تشرين الثاني ١٩٧٣: ((إن السياب اعتمد التراث العراقي القديم، والبياتي التراث العالمي، ونازك الانكليزي، وسعدي يوسف اعتمد ما يوحيه له الفلكلور والمأثورات الشعبية اليومية وبلند اعتمد بعض ماوصله من التراث الوجودي وفلسفته)) [٢٠]، أمّا الأطر الأخرى التي أمكن ملاحظتها في القصيدة الستينية فتتلخص في أن الشعراء الستينيين عمدوا إلى كسر طوق الغنائية في القصيدة والانتقال بها إلى شيء من الدرامية وألى التأمل بدل الحماسة مستفيدين من اطلاعهم على الشعر الغربي، لهذا كان القناع واحداً من أساليبهم التي تنحلّ فيه الأنا بالآخر، وهذا القناع يمكن أن يكون شخصاً أو اسطورة أو حدثاً كما في الأنموذج الآتي الذي كتبه الشاعر سركون بولص بعنوان (آلام بودلير وصلت)، (كتبت هذه القصيدة عام ١٩٦٩)، يقول فيها : وصلت إلى الحدّ \ في الأصل كنتُ راعياً يفترس أرخبيلاً ممزقاً \ من الأرواح \ من الماضي الذي لا يمكن صيده \أخرج اليه فيهرب \ غزالة تأكل الملح على بابي \ أي ملح بقي لي أيها الماضي \ ....وأصادف ذات يوم ملابس بودلير الداخلية في طريقي \ كيف وصلت الى بيروت \ آلام بودلير وصلت عن طريق البحر .

والواضح أن الشاعر في هذا النص حاول كسر طوق الغنائية في القصيدة، وكان هذا التحطيم لمرتكز أساسي من مرتكزات القصيدة العربية قد أثر على مجمل حركة الشعر الستيني، إذ أخذ بهذا المبدأ عدد من الشعراء العراقيين والعرب، ونجد ذلك جلياً لدى خليل حاوي في سندباداياته، وأدونيس في قصيدة الصقر، وصلاح عبدالصبور في بعض صوفياته [٢١].

ومع هذه التحولات في النص الستيني عاش ذلك الجيل جدل التجديد مع الجيل الذي

سبقه مثلما عاش الجدل ذاته مع الجيل اللاحق لذلك انقسم الستينيون بين اتجاهين رئيسين .

الأول :جيل التواصل، وهو اتجاه تابع انجازات الرواد وحاول من خلالها أن يجد صوته الخاص من دون أن يقع في أساليبهم التعبيرية وكانت الأصوات الشعرية الجديدة في ذلك الجيل قد بدأت على خطى الرواد، لكنها استطاعت فيما بعد أن تجد طريقها الخاص وبصْمَتها وصوتها الذي يميزها عن الأصوات الشعرية الأخرى،ومنهم حسب الشيخ جعفر، وسامي مهدي، وحميد سعيد، وفوزي كريم، وخالد علي مصطفى .

ومن نماذج ذلك الشعر المتصل بتجاوز شعر الرواد قصيدة (السمفونية الغجرية) للشاعر عبدالوهاب البياتي التي كتبها عام ١٩٧٣، ويقول فيها : كان المغني الغجري يرشق العذراء بالوردة، والعذراء \مثل ريشة تدور حول نفسها، تحاول اللحاق بالليل \ الذي كان على مشارف (الحمراء)، مقتولاً تغطي صدره \ الخناجر – الزنابق – النجوم . ...

الثاني :جيل القطيعة، وهو الاتجاه الذي حاول احداث قطيعة مع جيل الرواد وتمرد على نمط شعرهم واسلوب تعبيرهم، وعمد هذا الجيل إلى الغاء ما عرف بالمنطق الشعري لجيل الرواد وتفتيت صيغة الجملة العربية في التعبير، وخلق علاقات ذهنية مجردة بين الألفاظ ورفض الحدود البنائية للقصيدة، ورفض المعنى المحدد، مع تأكيدات مستمرة على القيم الذاتية وجعلها مركزاً لحركة الكون والمجتمع .

لقد كان أثر الاتجاهات العدمية والوجودية واضحاً في اتجاهات هذا الفرع من الجيل الستيني، وقد كتب عدد من الشعراء قصائد تحاول محاكاة تلك القيم التي أرادها الشعراء بنية للقصيدة العربية، وتعد قصيدة صباح التعارضات للشاعر عبد الرحمن طهمازي أوضح أنموذج لتلك المنطلقات، يقول فيها : أنت أججت التضاريس وسويت ثياب الأمهات \ ملجأ للحجر \ وتحالفت مع الأنواء أن ترغم للثعبان وجهي \ ثم لم تسكنه بعدي \ أيها البحر الذي يهرم من شكوى سفينه \ يعرض الأموات، تنحل المسافات ولا تخرج فينا ؟ \ أنت أججت التضاريس وأسلمت الفصول ...

إن فكرة الكليات والشمولية التي استند اليها الشعر الستيني جعلت شعراءه يمارسون تأثيرهم على الجيل الشعري اللاحق، بوصفهم روّاد الشمولية في القصيدة العربية المعاصرة، وقد تنبهت مجلة الكلمة العراقية لهذا التأثير وكتبت في افتتاحية عددها الصادر في أيلول عام ١٩٧٤ : ((إن أبوة الشعر الستيني رغم حنانها الدافق وميزات الوراثة السخية الواضحة في الشعر التالي للستينات، لن تكون سوى أبوة صارمة ...وأن الاصطدام الذي لم يحصل حتى الآن لا يعني أنه غير موجود في لائحة مستقبلنا الشعري))[٢٢] .

وكانت أولى بوادر الاصطدام بين الجيلين قد تجسدت على الواقع من خلال بيان شعري وقعه ثلاثة شعراء سبعينيين (غزاي درع الطائي،خزعل الماجدي، عبد الحسين صنكور) تحت عنوان (دعوة لكتابة القصيدة اليومية)، جاء في هذا البيان وصفاً للقصيدة الجديدة التي تختلف عن القصيدة الستينية وذلك عبر جعلها سلاحاً مقاتلاً في المعركة السياسية والاجتماعية وأنواع الصراعات الأخرى مع أعداء الأمة، (أي أنها أداة في الصراعات الرئيسة للأمة وليس في الصراعات الثانوية)، لأنها : ((انتقالة نوعية في مسار الحركة الشعرية، تضع القصيدة بمستوى التعليم الأساسي والأسلحة المقاتلة))[٢٣]، لقد انغمر الشعراء السبعينيون في بيانهم بالاطار الايديولوجي الذي يبرمج النص الشعري ويضع وصفات جاهزة له، وإذا كان هناك بعض الجمل النظرية التي حاولت اضفاء الشمولية على القصيدة اليومية فإن تلك الجمل لم تكن أكثر من ايغال بأدلجة النص الشعري ويتضح ذلك في النص الآتي : ((تكتسب القصيدة اليومية مقوماتها الأساسية وتستطيع أن تنفذ عملياتها الثورية باعتبارها وليداً شرعياً للواقع الذي تمليه علينا ظروف جديدة))[٢٤] .

وكانت أبرز ملاحظات الشعراء السبعينيين على الشعراء الستينيين تتلخص بما يأتي :

١- إن الجيل الستيني نتاج بنية فكرية ارتكزت على التمرد والشمولية والصراع، في حين اتجه الجيل السبعيني إلى بنية فكرية اعتمدت الاستقرار والتحول الايجابي في الحياة الفكرية والابداعية والاقتصادية والاجتماعية، وخاصة بعد حرب اكتوبر التي استعاد فيها العرب شبه جزيرة سيناء المصرية، وما يعرف بالفورة النفطية وعائداتها المالية الضخمة، واجراءات التأميم للثروات في بعض البلدان العربية، وكانت هذه التحولات قد ألقت بظلالها على الثقافة العربية والابداع، ويتضح ذلك في موقف الشعراء السبعينيين بقولهم : ((إن الاستقرار الذي آلت اليه الحياة الفكرية والأدبية عندنا قد أنهى ذلك الاختلاف فتخلص المجتمع من الصراعات الجانبية وتهيأ لنقلة فريدة في تاريخه ممثلة بتلك التحولات النوعية الضخمة التي تشهدها حياتنا في شتى جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية)) [٢٥].

٢- إن ملامح الجيل الستيني لم تتبلور بشكل نهائي حتى بعد ظهور جيل جديد (شعراء السبعينات)، وذلك بسبب غربتهم الفكرية والمكانية والزمانية التي طالما تحدثوا عنها بوصفها سر ديمومة القصيدة لديهم .

٣- إن شعراء الستينات لم يحققوا الذات الشعرية التي تجعلهم في المحصلة يشكلون ارثاً شعرياً للاجيال اللاحقة، وذلك بسبب ثنائية النظرة الى الحياة التي يعتقدون أنها بنية ناقصة وعليهم اكمالها، فقد جاء في مقدمة البيان الشعري الستيني : ((تبدأ القصيدة تعاملاتها مع العالم من خلال افتراض جوهري ذي أهمية خاصة هو أن العالم ناقص وكذلك الموجودات والأشياء)) [٢٦] .

٤- عمد بعض شعراء جيل الستينات إلى القطيعة مع الواقع في حين بشر جيل السبعينات بالانتماء الى الواقع وتحويله الى جمالية شعرية وقد وصف هذه الحقيقة بيان الجيل السبعيني بقوله : ((ليس غريباً أن يطرح (المنظرون) الستينيون وصفة الحلم الفردي كطريق للخلاص ويقترحون الانفصال عن الواقع المحسوس، واقعين تحت التأثيرات العديدة التي كانت تسيطر على الفكر الشعري، بينما يطرح الجيل التالي (الحلم الجماعي) بديلاً للحلم الفردي)) [٢٧] .

٥- إن شعراء الستينات بإعتمادهم الرمز والأسطورة والغموض في القصيدة لغّزوا النص الشعري، وأن البديل لهذا النمط هو القصيدة اليومية الواقعية لأن القصيدة اليومية حسب ما طرحه المبشرون بها تعد طموحاً لإلغاء الطرح اللغزي الداكن والمتخبط، وهي إذ تقدم نفسها بهذا الشكل فإنما ترد بصورة ما على ((الاغراق في الصياغات المفتعلة المتسربلة واللغز وتلك المعميات التي سادت القصيدة زمناً)) [٢٨].

٦- التجربة الصوفية الستينية تتسم بشعورها باللاواقع والانفصال عن الحياة المعاصرة،وتمثل ذات الشاعر ونرجسيته، ولهذا وصف جبرا ابراهيم جبرا تلك التجربة قائلاً : ((الذات النرجسية تضخمت بالنشوة الصوفية وغذت الكون برمته)) [٢٩] في حين اتسمت التجربة الصوفية لدى شعراء السبعينات، بمحاولة تثوير الفكر والإبداع بإعطائه سمات عصرية معيدة للشاعر وظيفة القائد الذي يعمل مع الجماعة من أجل التغيير .

وعلى أساس هذا الموقف يمكن القول أن النقد العربي أوجد منطقة توتر مع القصيدة السبعينية، أنتجت عزوفاً واستدارة الى التجربة الستينية والخمسينية لتطبيق المناهج الجديدة التي بدأت ملامحها بالاتضاح في الثقافة العربية، ومنها المناهج النصية لتبدأ جدلية القديم والجديد في النقد العربي من دون أثر مهم للابداع الشعري في عقد السبعينات وهنا يمكن وصف الجدلية الجديدة بالداخلية بعد أن كان الجدل بين منطقة الابداع واتجاهات كشف جمالياته الكامنة من خلال النقد .

الخاتمة

مرت القصيدة العربية بعد مرحلة الحداثة الثانية المتمثلة بظهور الشعر الحر بمراحل صراع بين القديم والجديد، وكان النقد العربي يحاول أن يؤطر هذا الصراع من خلال المناهج التي سادت في عقود الخمسينات والستينات والسبعينات، ولكن الملاحظ على ذلك التأطير أنه حاول أن يوجه القصيدة مرة، وينساق وراء القصيدة مرة أخرى، فالبعد الايديولوجي الخمسيني فرض مزاجاً وبنية فكرية خاصة دفعت المبدعين إلى مضمون شعري يتفق مع ذلك التوجه، وحين تمرد الشعر الستيني على الايديولوجيا في بعض اطروحاته عمد النقد إلى التوجه نحو لغة القصيدة الجديدة لاستكناه البنيات العميقة في قصدها ورسالتها، لكن ذلك النقد لم يستجب إلى التحولات التي أحدثها الجيل السبعيني، بسبب لجوئه الى القصيدة اليومية التفصيلية متذرعاً بالوضوح والبساطة التي كانت السمة الاساسية في القصيدة السبعينية، ويبدو أن هذه الصدمة النقدية جاءت بسبب الانتقال الحاد الذي حدث في الشعرية العربية وانتقالها من الرمز والتعقيد والاسطورة إلى اليوميات البسيطة المعاشة، وفي كل الأحوال استطاع كل جيل شعري أن يترك بصمته الواضحة في القصيدة العربية ضمن حركة التطور والجدل التي لم تنقطع يوماً من تلك الحركة الصاعدة .

Abstract

The problem of cultural context and text in the transformations and criticism of contemporary Arab poetry (Sixty seventy and seventy models)

By Abdul Kadir Jabbar Taha

In the sixties, Arab poets in general and the Aryans, in particular, tried to rebel against the generation of pioneers and their poetic styles. They introduced a new poem based on symbol, mask, legend and historical culture. This trend was crowned His movement in the Arabic poetry through the statement of the sixties, which poets: Sami Mahdi, Fadel al-Azzawi, Fawzi Karim, and Khaled Ali Mustafa, and this statement incited the generation of the seventies to rebel over the comprehensive framework of the poem, The daily poem, which takes care of the details of life and the different trends, has led to the contradiction in the poetic projects to produce a great momentum in the Arabic poem, which later resulted in the transformation of the Arabic poetic text from the style of the prose to the poem of prose that spread among the ٨٠ poets widely, this shift puts us in front of a question is: are these transformations a movement of evolution in Arab poetry, Or is it trend towards ease and the destruction of Arab weight? This is the subject of our research.

Keywords: The Inclusive Poem, The Daily Poem, The Symbol, The Mask, The Legend

الحواشي

١- خالد علي مصطفى، شعراء البيان الشعري، دار ميزو بوتاميا ، بغداد، ٢٠١٥، ص٢٢
٢- ينظر طراد الكبيسي، الشعر الستيني، مجلة الكلمة، ع آذار ، ١٩٧٠، ص١٠
٣- سامي مهدي، الموجة الصاخبة ،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤، ص١٩
٤- يوسف الخال، الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، ١٩٦٠، ص٩.
٥- فاضل العزاوي، الاعمال الشعرية، الجزء الاول، منشورات الجمل، كولونيا، المانيا، بغداد ٢٠٠٧، ص٩
٦- يوسف الصائغ، الاعمال الشعرية، المقدمة ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٢، ص٢٢

٧- ريتا عوض، أدبنا بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٧٩، ص٩٨
٨- جبراابراهيم جبرا، التناقضات في المسرح والمرايا، مجلة شعر، السنة العاشرة، العدد ٣٩، ١٩٦٨ ص١٢٢
٩- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١، ص٨١٩
١٠- توفيق الزيدي – في علوم النقد الأدبي – مطبعة قرطاج – تونس – ط١ – ١٩٩٧ -٣٥
١١- فوزي كريم، إضاءة التوت وعتمة الدفلى،دار المدى، بغداد، بيروت، ٢٠١٣، ص١٥٦
١٢- خالد علي مصطفى، مصدر سابق، ص١٩٠.
١٣- عبدالحسين صنكور وآخرون، دعوة لكتابة القصيدة اليومية، مجلة الكلمة، بغداد، العدد الخامس، ايلول، ١٩٧٤، ص١.
١٤- حسب السيخ جعفر، الاعمال الشعرية ،منشورات وزارة الثقافة، بغداد،١٩٨٥، ص٢٢٩
١٥- عقيل علي، مجلة الكلمة،العدد الخامس، ايلول،١٩٧٤، ص١١٦
١٦- طراد الكبيسي، الغابة والفصول، دار الرشيد، بغداد، ١٩٧٩، ص٣٩٩
١٧- ياسين النصير، الناقد وحدود المسؤولية، مجلة الاقلام، العدد الرابع،١٩٨٥، ص٧١
١٨- شاكر لعيبي، الشاعر الغريب في المكان الغريب، دار المدى بغداد، ٢٠٠٣، ص٦٠
١٩- محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص٣٤
٢٠- افتتاحية مجلة الكلمة،العدد السادس،ت٢، ١٩٧٣، ص٦
٢١- المصدر نفسه، ص١٢
٢٢- موسى كريدي، مجلة الكلمة، العدد الخامس، ايلول، ١٩٧٤، ص٧
٢٣- مجلة الكلمة، العددالسادس، مصدر سابق، ص١
٢٤- المصدر نفسه، ص١
٢٥- المصدر نفسه، ص١
٢٦- خالد علي مصطفى، مصدر سابق، ص١٩٠
٢٧- مجلة الكلمة، العدد السادس، مصدر سابق، ص١
٢٨- المصدر نفسه، ص١
٢٩- جبرا ابراهيم جبرا، التناقضات في المسرح والمرايا، ص١١٩