

بين المثاقفة والتوظيف: الخطاب الاستغرابي في الشعر السعودي

سعد بن عبدالرحمن البازعي

أستاذ مشارك، قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود،
الرياض، المملكة العربية السعودية
(قدم للنشر بتاريخ ١٧/٧/١٤١٦هـ؛ وقبل للنشر بتاريخ ١٩/١١/١٤١٦هـ)

ملخص البحث. تتناول هذه الورقة الكيفية التي انعكس فيها الغرب في الشعر السعودي، وذلك بالنظر إلى ذلك الانعكاس بوصفه جزءاً من «خطاب استغرابي» لا يصف الغرب بقدر ما يصف زوايا النظر التي تبناها الشعراء السعوديون للحديث عن الغرب ووصفه. ويتضح من خلال ذلك موقفان متباينان: موقف يمكن وصفه بـ«المثاقفة» وآخر يمكن وصفه بـ«التوظيف». في الموقف الأول، نلاحظ انفتاحاً إزاء الغرب ودعوة لتقبل ثقافته بوصفها جزءاً من الإرث الإنساني، مما يسفر عن صور إيجابية للغرب؛ بينما يتسم الموقف الآخر بالتحفظ والحذر إزاء الغرب وثقافته ترتسم فيه السلبيات. ومع أن من الممكن الفصل بين هذين الموقفين، كما توضح ذلك الأمثلة المستقاة من المراحل المختلفة للشعر السعودي، فإن ثمة تداخلاً بين الموقفين توضحه الورقة على الرغم من تركيزها على التباين بينهما.

قبل حوالي ستين عاماً نشر أحد الكُتاب السعوديين مقالة حدد فيها أحد سبل الرقي لبلاد تصحوبعد رقاد طويل على بدايات التحضر. أعلن ذلك الكاتب الشاب، في مقالة نشرت ضمن كتاب ضم مقالات لشباب الحجاز المتعلم آنذاك، وجهة نظره قائلاً: «فلا ريب أننا في ظروفنا الحالية نستطيع أن نسترجع ماضيها بالاستمداد بشتى أنواع التمدن الغربي الحديث

ويمكننا أن نزاحمه على مورده العذب فنعيد لأنفسنا شيئا من الرقي نسلك به في مسالك الارتقاء الذاتي ومعارج الحياة الطيبة. «^(١) تلك الدعوة إلى «الاستمداد من الغرب» جاء مسهم آخر في الكتاب نفسه ليؤكد ضرورتها بوضعها موضع التنفيذ، وذلك في قصيدة لأحمد عبدالغفور عطار يقول أحد أبياتها: «شعري شعور يستمد خياله من لا شعور»، علق عليها الشاعر نفسه موضحا مورد معلومته عن اللاشعور بقوله: «اللاشعور: هو العقل الباطن وهذا مخزن الخيال ومنبعه، وقد أثبت علماء النفس الحديثون أن العقل الباطن آراء مخزونة يستمد منها الشاعر خياله وأفكاره وتصوراتهِ». «^(٢)

في الفترة التي سبقت نشر الإسهامات السابقة، أي قبل الإعلان عن توحيد المملكة العربية السعودية، أو تلك التي تلتها حتى وقتنا الحاضر، ظلت الثقافة الغربية هاجسا وحضورا أساسيا في أدب المنطقة تماما مثلما كانت ولا تزال في الأدب العربي عموما. وكان من الطبيعي أن يستشعر أبناء المنطقة ذلك الهاجس أو أن ينتقل إلى نتاجهم الأدبي الجديد من سياقه العربي المحيط وأن يشغلوا به كتابا ومثقفين مثلما شغل به غيرهم في قطاعات الحياة الأخرى، وأن يفكر الجميع في السبل المثلى للتعامل مع مؤثراته القوية، سواء كان حافزهم الأول هو الإفادة القصوى أو التحوط الأقصى. فلا شك أن المواقف لم تكن متفقة آنئذ مثلما أنها ليست متفقة الآن حول كيفية التعامل مع الغرب، غير أن ذلك لم يحل دون حدوث التعامل في كل الأحوال، كما لم يحل دون تنامي أنماط أو أساليب محددة للتحدث عن الغرب وتوظيفه في مختلف مجالات الحياة العامة ومنها الثقافة بما تشمله من إبداع نثري وشعري. وفي ورقتي هذه محاولة لدراسة بعض نماذج من أساليب التحدث عن الغرب كما تبلورت في الشعر السعودي عبر مراحلها المختلفة، وهي أساليب استعمل لوصفها مفهومها معدلا من مفهوم غربي هو مفهوم «الخطاب» كما أشاعه المفكر الفرنسي ميشيل فوكو في الفكر المعاصر وأفادت منه الدراسات النقدية، خاصة ما يعرف منها الآن بالدراسات الثقافية.^(٣)

يتضمن المفهوم كما يستعمله فوكو أن الكلام في فروع المعرفة والنشاط الإنساني المختلفة يخضع لمجموعة من الشروط والمعايير التي تمنحه قوة خاصة توجهه بدورها

(١) هاشم يوسف الزواوي وآخرون، من نفاثات أقلام الشباب الحجازي، ط ٢ (مكة: دار مكة للطباعة والنشر، ١٤٠٥هـ)، ص ١١٨.

(٢) الزواوي، نفاثات، ص ١٨٥.

(٣) ميشيل فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا (بيروت: دار التنوير، ١٩٨٤م).

باتجاهات محددة تفرضها مصالحي المتحدث وظروفه الاجتماعية والسياسية والمهنية. ومن هنا يتحول الكلام إلى «خطاب» تنتج عنه موضوعات تتشكل هي الأخرى بتشكيل المعطيات والظروف وليس بالضرورة بفعل واقع الشيء أو الموضوع المتحدث عنه. ومن الأمثلة الشهيرة على هذا الخطاب وموضوعاته المتشكلة على النحو المشار إليه، ما عرف بالاستشراق وكيف تحول إلى خطاب موضوعه الشرق. فكما يوضح إدوارد سعيد، أصبح الاستشراق أسلوباً للتفكير والتحدث عن الشرق لدى من عرفوا بالمستشرقين،^(٤) وفي حقول معرفية وإبداعية قريبة من حقل الاستشراق، والشرق في هذه الحالة ناتج من نواتج الخطاب أكثر مما هو الشرق باعتباره واقعا جغرافيا واجتماعيا وتاريخيا.

في ورقتي هذه يأخذ الخطاب سمة مشابهة ولكنها ليست مطابقة لما لدى فوكو وسعيد. كما أن ما أسميه بالاستغراب لا يتطابق مع المفهوم الذي يشير إليه حسن حنفي بـ «علم الاستغراب»، والذي يقصد به التوجه العلمي والحضاري لدراسة الغرب.^(٥) الخطاب الاستغرابي المقصود هنا هو ما مجده في الكتابات السعودية، والعربية الأخرى، التي تظهر سعي أصحابها إلى مثاقفة الغرب وتوظيفه على نحو يعكس محاولتهم الخروج من ربة المكرور والمعتمد في الموروث وتحقيق مستويات أعلى من الرقي لمجتمعهم، وهي أهداف تتباين سبل الوصول إليها بين ساع إلى تبني القيم الغربية دون تحفظ أو بقليل منه، ومستحضر للثقافة الغربية برموزها وأشكالها استحضارا رمزيا أو شعاريا يحتفظ معه بقدر كبير من المسافة يرى فيها حماية للهوية ضد ثقافة الآخر، وقد رأيت أن أميز هذه المواقف وأحدد سمة هذا الخطاب الاستغرابي باستعمال عبارتين، هما «المثاقفة» و«التوظيف»، وذلك للتمييز بين منزعين يتجادبان أساليب التحدث عن الغرب وكيفية استحضاره في الأعمال الشعرية التي اطلعت عليها وتناولتها. تشير عبارة «المثاقفة»، كما استعملتها،

(٤) إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة - السلطة - الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨١م).

(٥) حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب (القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع، ١٩٩١م).

إلى التوجه نحو الامتزاج ببعض مكونات الثقافة الغربية امتزاجا غير مؤشك (من تحوله إلى إشكالية) أو مؤطر بأية حساسية تجاه الغرب، بل ربما يتجاوز الحياد إلى تقبل العناصر الثقافية الغربية؛ أما عبارة «التوظيف»، فتشير إلى توجه ينظر بحساسية وأحيانا ببعض النقد للغرب وللثقافة الغربية، ويدرك خطورة الانفتاح على الغرب، لكنه لا يرى مانعا من بعض المثقافة لخدمة الثقافة العربية، مع تركيزه على توظيف الغرب توظيفا خطابيا براغماتيا يسعى لتخفيف سطوة التقاليد المحلية باستحضار العنصر الثقافي الغربي. ولا شك أن من الصعب الفصل بين هذين التوجهين فصلا حادا، فالتداخل بينهما واضح، ليس على مستوى الشعراء المختلفين فحسب وإنما على مستوى الشاعر الواحد نفسه الذي قد يتجه هذا الاتجاه هنا ثم يتجه إلى غيره هناك، غير أن هذين التوجهين يظلان على تداخلهما مميزين بمقدار الميل إلى هذا الاتجاه أو ذاك حتى عند الشاعر الواحد، وهذا هو مبرر الفصل بينهما.

وغني عن القول إن الخطاب الاستغرابي، كما يتجلى في التوجهين المشار إليهما، ليس خطاب هيمنة كما هو الحال في مفهوم فوكو، وإنما هو متأرجح بين الإعجاب والحذر، والناظرون إلى الغرب، سواء كانوا معجبين أم حذرين، يدركون أن الغرب هو المهيمن بغض النظر عما إذا كان مثالا يحتذى أم آخرًا يحترس منه، ومع أن نظرهم لا تخلو من نواح مصطنعة أو متخيلة، أي تصورات غير دقيقة للغرب باعتباره كيانا حضاريا، كما هو الحال في مفهوم الخطاب عند فوكو، فإن ثمة سعيا إلى الدقة وصحة التوظيف، والإشارة يفوق ما في الخطاب الاستشراقي المتسم غالبا بالاستعلاء وتجاهل الأشياء على حقيقتها في الخطاب المقابل (وهذا يستثني بالتأكيد الخطاب الاستغرابي المعادي للغرب، أي الصادر عن مواقف إيديولوجية تقابل الموقف الغربي المسيحي المعادي للشرق الإسلامي أثناء العصور الوسطى، لكنني لا أتحدث عن هذا النوع من المواقف إزاء الغرب لأسباب أهمها أنني لم أجده ممثلا في أعمال أدبية جيدة).

- ١ -

قد توحى المداخل النظرية المطروحة قبل قليل بأن ثمة كثافة حضورية للغرب في الأدب السعودي أو الشعر منه بخاصة. والواقع أنني لا أستطيع الجزم بذلك لأنه ليست لدينا حتى الآن دراسة شاملة لهذا الموضوع، والدارس الوحيد

الذي اهتم به ، وهو معجب الزهراني في أطروحته للدكتوراه،^(٦) وفي بحث آخر، تناول جوانب مهمة من الموضوع لكن الكثير ما يزال ينتظر البحث، أو هذا على الأقل ماتبين لي حين توقفت أمام مالدي من نماذج لا أحسب أن أحدا تناولها، وهي على محدودية عددها ذات دلالات بعيدة على الموقف المتشكل إزاء الغرب في أدبنا.

إن مما يمنح الكتابات المتناولة هنا أهميتها أنها تمثل فترات واتجاهات مختلفة من الشعر في المملكة ، فترات واتجاهات توحى بانتشار الظاهرة وعدم انحصارها ضمن اتجاه محدد كما قد يبدو لأول وهلة . لكن لعل الأهم من ذلك هو أنها تمثل سياقاً ثقافياً أدبياً يعم أرجاء الوطن العربي . ومن أبرز معالمه ما يعرف بالخطاب النهضوي في الثقافة العربية المعاصرة، وهذا خطاب نشأ من حتمية التعامل مع الحضارة الغربية ومواجهة الإشكاليات الناجمة عن ذلك التعامل . وبتعبير آخر، فإن ما أسميه هنا الخطاب الاستغرابي هو تعبير آخر عن الخطاب النهضوي في جانب رئيس منه ، كما يتضح من العديد من الدراسات التي ظهرت في السنوات الأخيرة حول الموضوع . ولعل مما يثير أولئك الذين لا يعرفون الكثير عن الأدب في المملكة العربية السعودية وغيرها من دول الجزيرة العربية، أن دخول المنطقة في إشكاليات الثقافة العربية الحديثة أقدم بكثير مما قد يظن . والكتاب الذين نؤرخ بظهورهم بدايات النهضة الأدبية الحديثة في المملكة لم يكونوا معاصرين لبعض الرواد المعروفين فحسب، وإنما شاركوهم هموم البدايات ومشكلات النشأة . فالعودة إلى التراث واستعادة الديباجة العربية التقليدية للقصيصة كان المشكلة الكبرى لشعراء المنطقة في بدايات النهضة، كما نلمس عند محمد بن عثيمين وأحمد الغزالي وغيرهما في العقد الأول من القرن . وبمضي الزمن جاء من واجه إشكاليات التحديث، كما هو الحال في كتابات محمد حسن عواد، خاصة كتابه الأول *خواطر مصرحة* (١٩٢٤م)،^(٧) وإنتاج عبدالقدوس الأنصاري الذي ألف أول محاولة قصصية في تاريخ الأدب المحلي عام ١٩٣٠م، هي رواية *التوأمان*،^(٨) وأصدر أول مجلة ثقافية هي *مجلة المنهل* (١٩٣٥م)، وكذلك ما أنتجه خالد

(٦) معجب الزهراني، «صورة الغرب في الرواية العربية الحديثة» *l'Image de l'occident dans le roman arab contemporain* رسالة دكتوراه غير منشورة، باريس: جامعة السوربون الثالثة، ١٩٨٩م.

(٧) محمد حسن عواد، *خواطر مصرحة* (١٩٢٤م)؛ أعمال العواد الكاملة (القاهرة: دار الجيل للطباعة، ١٩٨١م).

(٨) عبد القدوس الأنصاري، *التوأمان* (دمشق: مطبعة الترقى، ١٩٣٠م).

الفرج، وعبد الحميد الخطي، ومحمد سرور الصبان، وحسين سرحان، وأحمد عبدالغفور عطار، ومحمد بن بليهد، وحمد الجاسر، وغيرهم ممن قاموا بأدوار تأسيسية مختلفة. (٩)

الموقف إزاء الغرب يختلف كما تختلف المواقف عموماً عند كل واحد من هؤلاء، بل إن من الطبيعي أن يختلف عند الشخص الواحد منهم في مراحل حياته المختلفة. ولكن كما ذكرت من قبل، ليس هدف هذه الورقة استعراض كل أو حتى معظم الأمثلة الممكنة، وإنما تلك التي تشير إلى توجهات عامة قد نجد ما يشبهها عند غير صاحب ذلك المثال. وقد رأيت انطلاقاً من هذه الوجهة المنهجية أن أتناول عدداً من الشعراء السعوديين الذين يمثلون مراحل وتوجهات مختلفة، إضافة إلى ما لهم من أهمية بحذ ذاتهم. من الرعيل الأول وجدت في حسين سرحان نموذجاً لموقف مبكر إزاء التعامل مع الغرب، ثم وجدت في محمد عامر الرميح نموذجاً من موقف مختلف يمثل توجهها لدى بعض معتنقي التوجهات الحديثة في مرحلة يسميها بعض الدارسين مرحلة الرومانسية، وهي مرحلة الخمسينات والستينات الميلادية (السبعينات والثمانينات الهجرية). وينسحب الكثير مما نجد لدى الرميح على بعض معاصريه كناصر أبو حيمد ومحمد الفهد العيسى. أما في المرحلة الثالثة، وهي المرحلة المعاصرة، فقد اخترت شاعرين تختلف قصائدهما في توجهها الاستغرابي، هما سعد الحميد وحسن السبع، وعلى نحو يعكس بعض ما تتسم به المرحلة المعاصرة. على الإجمال، تمتد القصائد المتناولة هنا عبر فترة هي عمر الشعر الذي أنتج في المملكة منذ توحيدها، بمعنى أنها تمتد من الخمسينات الهجرية، الثلاثينات الميلادية، حتى منتصف العقد الثاني من القرن الخامس عشر الهجري، أو منتصف التسعينات الميلادية. وإذا كانت فترة بهذا الطول أصعب من أن تتناولها ورقة قصيرة، فلعل ما أقدمه هنا يسهم، على قصوره، في توسيع دائرة الاهتمام بجانب لم يطرق كثيراً في دراسة الشعر السعودي.

— ٢ —

في العدد ١٨٩ من صحيفة صوت الحجاز الصادر في شوال ١٣٥٤ هـ، الموافق لعام ١٩٣٤ م تقريباً، أي بعد إعلان قيام المملكة بعامين، نشر حسين سرحان مقالا قد يكون على اقتضابه الشديد الأول من نوعه في بلاد لم تعرف من أمور الثقافة آنذاك إلا اليسير. فقد تناول الكاتب الشاب ذو العشرين عاماً تقريباً في مقاله الشاعر الإنجليزي جون ملتون (القرن السابع عشر الميلادي) معرفاً به ومعيداً لصياغة أحد مقاطعه الشعرية (٩) عمر الطيب الساسي، الموجز في تاريخ الأدب السعودي، ط ٢ (جدة: مكتبة زهران، ١٤١٥ هـ).

كما ترجمها مترجم مصري . ومما يلفت النظر بشكل خاص في ذلك المقال ، أن سرحان وهو يعرف بملتون ، يبدو وكأنه يعرف بنفسه هو أو باتجاهه الذي يتطلع إليه ، فهو ينظر إلى الشاعر الإنجليزي من منظور المشكلات التي كانت مطروحة في أيامه ، ليس في المملكة فحسب وإنما في العالم العربي أيضا . يقول في مفتح مقاله مشيرا إلى ملتون الذي ذكر في العنوان : «عاش في القرن ١٧ ويعدّه النقاد الخبيرون من كبار شعراء الإنجليز بعد «شكسبير» ولكنهم يأخذون عليه كونه شاعراً «كلاسيكيا» أي ينهل من ينابيع الأدب القديم ، وليس عليه في هذا أي ضير ، فقد كان عصره متقدما عن عصر «الرومانزم» الذي استعرت ثورته مابين القرنين ١٨-١٩ .»^(١٠) المشكلة التي يأخذها «النقاد الخبيرون» على ملتون ، حسب تعبير سرحان ، هي في الواقع مشكلة سرحان نفسه وكثيرين غيره من المثقفين العرب آنذاك ، ممن تلقوا ثقافة تراثية مكثفة في صباهم ثم اكتشفوا ضرورة التحديث فيما بعد ، فكان أن وجدوا أنفسهم مشدودين إلى عالمين مختلفين على الرغم من ميلهم الأقوى إلى الماضي ، أي إلى ما فعله ملتون حين كان «ينهل من ينابيع الأدب القديم» .

يقول سرحان إن ملتون لم يكن مطالبا بالتجديد لأن عصره جاء سابقا للثورة الرومانسية ، والمعروف أن «التجديد في الآداب العالمية أثر من آثار تلك الثورة الجارفة» .^(١١) غير أن ملتون ، وإن فاته التجديد لم يفته الابتكار ضمن محافظته أو كلاسيكيته : «ومع هذا فما وقف خيال «ملتون» واقتداره عند حد التأثر بالقديم ، والعض عليه بالنواجذ فقد ابتكر له أسلوبا خاصا فذا بين الكلاسيزم ، والتوتوني يأخذ من كليهما محاسنهما وينبذ مساوئهما في غير تردد ولا هوادة» .^(١٢) ثمة خصلتان هنا يتضح من تقديم سرحان لهما أنه يعجب بهما كثيرا ، هما : الابتكار ضمن المحافظة ، وتبني المحاسن دون المساوىء فيما يواجهه الكاتب من خيارات . فالعض على القديم بالنواجذ وابتكار الأسلوب الخاص «الفذ» ، كل هذا يشير إلى انحياز واضح لنوع من المحافظة المبدعة ، في مقابل رفض للمساوىء «في غير تردد ولا هوادة» .^(١٣)

(١٠) حسين سرحان ، من مقالات حسين سرحان (الرياض : نادي الرياض الأدبي ، ١٤١٠هـ) ، كتاب الشهر (١٣) .

(١١) سرحان ، من مقالات ، ص ٢٦ .

(١٢) سرحان ، من مقالات ، ص ٢٦ .

(١٣) سرحان ، من مقالات ، ص ٢٦ .

لقد تلقى سرحان ثقافة تراثية مبكرة واصل تسميتها فيما بعد ليخرج بذلك المخزون اللغوي الضخم وتلك المتانة الأسلوبية التراثية التي أشار إليها حمد الجاسر في مقدمة ديوان سرحان أجنحة بلاريش^(١٤). كما أنه في الوقت نفسه تثقف ثقافة واسعة متعددة الاتجاهات ومنفتحة على المختلف من الأفكار أيضاً. يقول عن نفسه: « جذور ثقافتي العربية الراسخة لا تمنع من متابعة الإنتاج الأدبي والفكري المترجم من كل اللغات الأجنبية إلى العربية . »^(١٥) وقد أكد ذات مرة أن «ثلاثة أرباع الكتب التي عنده مترجمة إلى اللغة العربية من مختلف الآداب والفنون عن الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والفارسية والتركية وغيرها . » أما حمد الجاسر ، فقد ذكر عن سرحان أنه لم يحس فيما قرأ « من شعر شعرائنا ما هو أقرب إلى ما أثر لشعراء العرب المتقدمين - أسلوباً وجزالة ، وصدق تعبير - من شعر حسين ، مما قرأت من شعر أولئك الشعراء . »^(١٦) أما ثقافته العصرية الواسعة ، فقد أشار إليها الجاسر بقوله إن سرحان كان « واسع الاطلاع بدرجة عجيبة حقاً ، بحيث لو وصف بأنه في خلال الثلث الماضي من هذا القرن قل أن يصدر كتاب في الأدب أو التاريخ ، أو في الشعر أو القصة لم يطالعه ، لما كان في هذا القول مبالغة . »^(١٧) لقد سعى سرحان - كما هو واضح من شعره - إلى نوع من المحافظة المبدعة التي رأى في الشاعر الإنجليزي نموذجاً سابقاً ومتميزاً لها ، فأراد أن يطرحه دعماً لموقفه وأرائه ، وليس في ذلك غرابة ، إذ أن دافع الترجمة والاختيار كثيراً ما ينبع من تشابه الرؤية والمواقف .

الملاحظ على أية حال هو أن تقديم سرحان لملتون لا يبرز جوانب الاختلاف الثقافي التي قد تنأى بالشاعر الإنجليزي عن قارئه العربي المسلم ، فملحمة الفردوس المفقود التي يصفها سرحان بـ « الأثر الرائع » و « المعجزة » التي « أبدع فيها وأجاد وخلق فيها الأرواح ومثل من الصور وابتكر من المعاني ما حدا بالكثيرين إلى أن جعلوها في درجة الملاحم العالمية . »^(١٨) لا تقدم على أنها ملحمة مسيحية تصف قصة الخلق وسقوط آدم من زاوية مغايرة إلى حد كبير للزاوية الإسلامية . فملتون يقترب في تصوير سرحان له من الأجواء

(١٤) حسين سرحان ، أجنحة بلاريش ، ط ٢ (الطائف : نادي الطائف الأدبي ، ١٣٩٧هـ) .

(١٥) أحمد عبد الله صالح المحسن ، « حسين سرحان شاعراً ، » رسالة ماجستير غير منشورة ، الرياض : جامعة الملك سعود ، ١٤٠٤هـ - ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م - ١٩٨٥م ، ص ٧٢ .

(١٦) سرحان ، أجنحة ، ص ٩ .

(١٧) سرحان ، أجنحة ، ص ١٠ .

(١٨) سرحان ، من مقالات ، ص ٢٧ .

العربية، أو هو على الأقل بعيد إلى حد ما عن الأجواء الغربية، وحين يأتي نظم سرحان لمقطوعة ملتون التي سبق أن ترجمها أحد المصريين، فإن ذلك يسهم في إضفاء مزيد من الألفة على الشاعر الإنجليزي وأعماله. بيد أنه من الضروري مع إدراك ذلك، أن نؤكد حرص سرحان في الوقت نفسه على إحداث ذلك الابتكار المعتدل الذي يسعى إليه، فهو يصف هدفه من صياغة مقطوعة ملتون نظماً على النحو التالي: «وقد أثرنا نظمها شعراً ببعض تصرف تدليلاً على ما ذكرناه آنفاً وتلقيحاً لباب «الغزل العربي» بمعان جميلة واستهلالاً لطيفاً قد لا يكون لهما في الغزل العربي وجود من قبل لا في القديم ولا في الحديث». (١٩)

إن سرحان في تصوري أقرب إلى التوظيف منه إلى الثقافة، حسب التعريف الذي ذكرته سابقاً للمصطلحين، بمعنى أنه ليس في معرض الانفتاح الثقافي بقدر ما هو في معرض الإفادة من النموذج الغربي لخدمة غرض واضح محدود هو خدمة الابتكار وليس التجديد، وهذا ما يشير إليه إعجاب سرحان بملتون الذي فاته التجديد، ولم يفته الابتكار، كما يقول. ففي ملتون يجد سرحان نموذجاً للابتكار ضمن الموروث، وليس التجديد الذي يهدد النسيج الثقافي بعناصر غريبة. ملتون هو النموذج الذي يوازي، ولا يتقاطع مع أو يتداخل في الثقافة العربية الإسلامية. ولكن ليطم هذا الغرض المحدود نسبياً وجد سرحان أن من الضروري إغفال ذكر ما يمكن أن يعوق تلك الإفادة النموذجية، خاصة العناصر المسيحية التي كانت ستبرز اختلاف ملتون وتستعدي معارضي الإفادة من الآخر على أي نحو من الأنحاء.

موقف سرحان هذا إزاء الغرب يتبلور عملياً في بعض القصائد التي كتبها مستحضراً جوانب من الثقافة الغربية، فهو مهتم بإعادة صياغة بعض النصوص التي كان يلقاها مترجمة في المجلات العربية، كما فعل في ترجمة المقطع المتضمن في مقاله عن ملتون. في ديوان أجنحة بلا ريش نطالع قصيدة ترجمت «بتصرف عن الشاعرة الرومانية (هيلانة فاكاراسكو)،» عنوانها «شعر من رومانيا». «لم يذكر سرحان أنه ترجم القصيدة لكنه لم يذكر أن أحداً غيره قد ترجمها من قبل، وأنه يعيد صياغتها كما فعل مع مقطع ملتون، وإن كان هذا هو الأقرب إلى الحدوث. لكن قد لا يكون هذا مهماً بالقياس إلى النص نفسه وعلاقته باهتمامات سرحان وموقفه إزاء الآداب الغربية. وفي هذا الصدد لا حاجة للتأكيد

على أن سرحان يوسع من دائرة اهتماماته بتلك الآداب متبنياً موقفاً منفتحاً في إطار بعض الثوابت الثقافية والشعرية العربية .

القصيدة، كما أعاد سرحان صياغتها، رومانسية الطابع، خاصة في استثارته لبعض المشكلات الفلسفية كالحرية وعلاقة الإنسان بالطبيعة، والمعروف أن لسرحان اهتماماً كبيراً بالتفلسف الشعري . هنا نحس على نحو خاص بأجواء الشعري العربي الرومانسي خاصة عند شاعر كالشابي، كما في مطلع القصيدة التي صاغها سرحان على شكل أبيات ثنائية من حيث القافية :

نحلم - أحياناً - بجو رحيب والضيق فينا أخذ بالحناق
حتى الفضاء الواسع المستجيب يقتل في أرواحنا الانطلاق

لكن سرحان ما يفتأ يذكرنا بنفسه في النص من خلال مخزونه اللغوي حين نقرأ مفردات مثل : «يضؤل، توبص، بؤسك، صرصر، قذك .» وفي ظني أننا هنا إزاء عملية تبين أخرى لموروث مغاير بعد إعادة صياغته . وعلى الرغم من عدم توافر النص الأصلي أو الترجمة العربية التي اعتمد عليها سرحان، فلعلنا لا نغامر كثيراً لو قلنا إن الشاعر قد قدم نصاً قريباً منه ربما بمقدار قربه من صاحبه .

التشابه بين «شعر من رومانيا» وشعر الشابي يتجه بالتفكير إلى قصيدة أخرى لا تقل وضوحاً في صلتها بأجواء الشعر الرومانسي الذي كانت تشيعه آنذاك مدرسة أبوللو في المقام الأول . هذا بالإضافة طبعاً إلى حضور العنصر الغربي حضوراً يعلن عنه العنوان على طريقة استخدمها الشابي أيضاً . القصيدة هي «ساعة رضا أو على وتر أورفيروس»، التي يأخذنا عنوانها مباشرة إلى قصيدة الشابي «نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثوس .» ومن المؤسف أنه لم يشر إلى تاريخ نشر قصيدة سرحان لتتمكن من معرفة أيهما أسبق هو أم الشابي، ولعل هذا مما سيتضح مستقبلاً . المهم هنا هو استحضار الأسطورة اليونانية، أسطورة أورفيوس الشاعر اليوناني الأسطوري الذي يرد اسمه عند سرحان خطأً على أنه «أورفيروس .» لكن الأطراف من ذلك هو أن سرحان لا يشير في تعريفه بأورفيوس إلى أنه أسطوري، وإنما إلى أنه «كان شاعراً يونانياً مجيداً، وعزافاً مشجياً على العود .»

الأهم من ذلك بالنسبة لموضوع تأملنا، هو أن القصيدة ككل لا تربطها بأورفيوس تحديداً صلة واضحة، وكان يمكن لو تر أورفيوس أن يكون وتر أي عزاف آخر، مما يوحي بأن سرحان لم يهدف إلى أكثر من استشارة الحضور الثقافي الأجنبي كجزء من مسعاه إلى

فتح آفاق الثقافة المؤطرة بثوابت التراث، أو ما هو أقرب إلى ما أسميته التوظيف. والواقع هو أن مايفعله سرحان في توظيفه لأورفيوس لا يختلف كثيراً عن توظيف الشابي لبروميثيوس. فالإله اليوناني الذي يحضر في قصيدة الشاعر التونسي لا يحمل الكثير من خصوصية الأسطورة اليونانية التي تشير إلى بروميثيوس بوصفه في المقام الأول إلهاً أصغر استطاع مساعدة الإنسان بسرقة النار وإمداده بها. بالنسبة للشابي بروميثيوس لا يعدو أن يكون جباراً وقف في وجه الآلهة، وهو ما فعله بروميثيوس فعلاً، ولكن القصيدة لا تشير إلى ذلك وكأن ما يههما هو التحدي وكفى، وهو ما كان الشابي يحتاجه في توظيف ذلك الإله الأسطوري، فهو مواز لإرادة الشعب التي لا تستكين للضعف. وخلاصة القول إن خصوصية الأسطورة عند الشابي أكبر منها عند سرحان، لكن الشاعرين يشتركان في تهميش جوانب بارزة من العنصر الثقافي الذي يدخلانه نصيهما.

هذا الحضور الهامشي للأسطورة عند سرحان بوجه خاص يمتد لفترات أخرى تالية في الشعر السعودي، لكنه يقترن على هامشيته النسبية بموقف ثقافي وفكري مغاير وبألوان أخرى من الحضور الأكثر أساسية من الناحيتين الثقافية والفنية. أشير هنا إلى بعض نماذج من الشعر الذي كتب في فترة السبعينات والثمانينات الهجرية، الستينات والسبعينات الميلادية، والذي تنازعت عدة مذاهب منها الرمزي والرومانسي والواقعي حسب التصنيف الذي اتبعه بعض الدارسين.

- ٣ -

يشير عبد الله الحامد في واحدة من الدراسات العامة القليلة للشعر المعاصر في المملكة إلى أن الشعراء السعوديين أكثر تأثراً بالشعر المترجم منهم بالشعر بلغاته الأصلية،^(٢٠) ويضيف أن «من أكثر الشعراء تأثراً بالأدب العالمية البواردي، والفقي، وأبو حيمد، والرميح». والمعروف أن الشعراء المشار إليهم كانوا ممن توزعتهم اتجاهات متباينة، كما أشرت قبل قليل. غير أن انفتاحهم على الثقافات الأجنبية واضح دون شك. وفيما يلي سأشير إلى بعض ما تضمنه ديوان واحد من أولئك الشعراء هو محمد عامر الرميح عنوانه «جدران الصمت» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٣٩٤ / ١٩٧٤،^(٢١) وإن كانت

(٢٠) عبد الله الحامد، من الشعر السعودي المعاصر، ط ٢ (الرياض: دار الكتاب السعودي، ١٤٠٦ هـ).

(٢١) محمد عامر الرميح، جدران الصمت، ط ١ (بيروت: منشورات مجلة الأديب، ١٣٩٤ هـ/

القصائد التي تضمنها الديوان قد نشرت في فترة تعود إلى الخمسينات كما تشير التواريخ التي ذيلت بها. فالشاعر كان قد نشر تلك القصائد في مجلة الأديب التي كان يرأس تحريرها الشاعر اللبناني البير أديب المعروف باهتمامه بالرمزية، وذلك أثناء عمل الرميح في بيروت. ويلاحظ هنا أن عنوان الديوان يتضمن الإشارة إلى أنه «شعر رمزي».

القصيدة الأهم والأكثر طرافة فيما يتصل بموضوعنا عنوانها «في متحف موريس أوتريللو» نشرت عام ١٩٥٩ م وتروي زيارة الشاعر لمتحف ذلك الرسام وإعجابه بإحدى اللوحات التي تمثل طفلة صغيرة ثم تعبيره لـ «صاحب المتحف العجوز» عن رغبته شراء تلك اللوحة ورفض الرجل ذلك لتعلقه بها من حيث هي تمثل له ماضيا جميلا لا يريد أن ينساه. ولكن قبل الدخول في تفاصيل أخرى من القصيدة ينبغي الإشارة إلى أن موريس أوتريللو رسام فرنسي توفي عام ١٩٥٥ م واشتهر برسم مشاهد من مدينة باريس. لكن الطريف هو أن رسومه تلك دخلت حيز الاهتمام الشعبي البسيط وحققت انتشارا واسعا نتيجة ربما لابتعاده عن التيارات الفنية الحداثية التي انتشرت آنذاك، كالسوريالية والتكعيبية وغيرها، فهو أقرب إلى الرسم التقليدي المحاكي للطبيعة. وهذه ناحية تستثير السؤال حول اختيار محمد الرميح لمثل ذلك الفنان في قصيدة تدرج في إطار الشعر الرمزي كما يشير عنوان الديوان. ومما يزيد الأمر طرافة واستثارة للتساؤل أن الطبعة الأولى للقصيدة، وهي الطبعة التي استشهد بها عبد الله بن إدريس في شعراء نجد المعاصرون، تضمنت اقتباسا تحت العنوان من الرسام الإسباني سلفادور دالي يقول فيه: «الشيء الذي أكرهه على كافة أشكاله هو البساطة». وهي عبارة لا تربطها صلة واضحة بالقصيدة أو موضوعها،^(٢٢) هذا بالإضافة إلى عبارة «من الشعر الرمزي» التي جاءت لتحديد الهوية الفنية للقصيدة في طبعتها الأولى والتي حذفها الشاعر ضمن تعديلات أخرى أجراها على النص منذ نشره لأول مرة. غير أن ذلك الحذف جاء عكس ما قد يوحي به، فهو جزء من مسعى الشاعر لتأكيد تلك الرمزية، فقد حذفت العبارة من عنوان القصيدة لتظهر في عنوان قسم من الديوان سمي «قصائد رمزية» يضم القصيدة موضوع تأملنا. أي أن رمزية الشعر قد أكدت مرتين: واحدة في العنوان والأخرى مع مجموعة القصائد. وكان بإمكان الشاعر أن يضيف إلى تلك التعديلات تعديلات أخرى لو أنه انتبه إليها كما سنرى الآن.

(٢٢) عبد الله بن إدريس، شعراء نجد المعاصرون (القاهرة: مطابع دار الكتاب العربي، ١٣٨٠هـ).

لو انطلقنا من اقتباس سلفادور دالي الذي أزاله الشاعر من طبعة الديوان وربطناه باختيار موريس أوتريللو لوجدنا أنفسنا إزاء وضع طريف وغني بالدلالة فيما يتصل بعلاقة الشاعر بالثقافة الغربية وفهمه لها. ففي البدء ماعلاقة رسام سوريالي كدالي برسام تقليدي كأوتريللو؟ ثم ما علاقة الاقتباس بالقصيدة من ناحية وبـ «متحف أوتريللو» من ناحية أخرى؟ ليست هاتان العلاقتان واضحتين لي، وأشك في أن الشاعر قد تصور علاقة واضحة أيضاً. بل ربما أنه لم يعرف على وجه الدقة من هو دالي أو من هو أوتريللو من حيث موقعهما في الفن الأوروبي. يضاف إلى ذلك استعمال الريمح لكلمة متحف كترجمة فيما يبدو لـ «جاليري»، وهو استعمال غير دقيق، فالصحيح هو معرض. أما من يشير إليه بـ «صاحب المتحف العجوز» فقد يكون الرسام نفسه، أي أوتريللو، ولعل هذا هو الاحتمال الأقوى.

حين نأتي القصيدة نفسها سنجدنا تتأرجح بين ثرية تنتشر على الكثير من المقاطع وإيقاعية جزئية خافتة لا تكاد تسمع في مقاطع أخرى، كأنما قد عز على الشاعر ترك القصيدة خالية تماماً من الإيقاع، فاستدرك ما يمكن استدراكه. والطريف أن بعض ذلك الإيقاع قد نتج عن مراجعة الشاعر للنص تمهيدا لإعادة نشره في المجموعة، ولنستعرض جوانب من النص توضح هذه الثرية وما يصاحبها من إيقاع تمهيدا لمساءلة الجانب الاستغرابي في كل ذلك. يقول المقطع الأول:

آلاف اللوحات
على الحائط الأزرق الطويل
عيونها المفتحات
تحقق بي
تسمرت أحداقها في معطفي
وآلاف الأيدي
تلوح لي
تقول لي
«نحن هنا في يوتوبيا
أسرة واحدة
فلا تشتت منا شيا»

ف «تحدق بي» و«معظفي» و«تلوح لي» ثم «تقول لي» نماذج من الإيقاعية الخافتة التي أشير إليها، والتي تهمني هنا لأنها تتصل بمحاولة الشاعر الخروج على النمط التقليدي للقصيدة العربية، احتذاء في الغالب لنماذج الشعر الرمزي الأوروبي التي يحاكيها، ثم تردده في ذلك رغبة ربما بأن لا يكون خروجه حاداً أو مطلقاً. ومن ذلك العبارة الجميلة «عيونها موسقة» التي أضافها فيما بعد ضمن وصفه لوحه الطفلة التي أراد شراءها، ولنلاحظ هنا براعة تقديمه للطفلة كما لو كانت حقيقة لا لوحة، فقط لو أنه لم يضيف السطر الأخير: «وهناك. . / في آخر الحائط الطويل / على حافة الجدار / طفلة صغيرة معلقة / عيونها موسقة / كأنها مخلوقة ناطقة. »

لعلي لا أغالي إن قلت إن الرميح في هذه القصيدة وغيرها في ديوانه المشار إليه قدم إضافة نوعية للشعر السعودي، فكم هم الشعراء أو المثلثون المحليون الذين كانوا آنذاك على صلة بالفن الأوروبي أو حتى بمفهوم الرسم الحديث وزيارة المتاحف والمعارض الفنية وإدراك محتوياتها، بحيث يمكنهم تناول ذلك فنياً؟ ويكتسب مايقدمه الرميح أهمية خاصة من حيث هو تقديم منسجم كثيراً مع الثقافة التي يفتح لها ليس النوافذ فحسب بل الأبواب أيضاً. فليس من مجال للشك في أن الشاعر في هذه القصيدة وغيرها مقبل على الثقافة الغربية إقبال العاشق المعجب، إقبال المثقف الحريص على التعريف بالآخر، بل الانفتاح عليه دونما قيود تذكر. وهذا نمط واضح لما قصدته بالثقافة التي لا تؤمن بالحواجز وتسعى للتغيير بكل الوسائل تقريبا. لقد كان الرميح حدثاً على نحو يفوق كثيراً أمن يوسمون اليوم بالحدثيين. فهاهو في مقدمة ديوانه المشار إليه هنا يقول: «الشعر العربي لن يصل إلى مرتبة عالمية مالم يتجرد الشعراء نسبياً من الارتباط بالقديم ذهنياً وفكرياً ومالم يتخلصوا من عبودية الفذلكة والبهرجة والتزاويق البيانية المعقدة. » إلى أن يقول مدافعاً عن الشعر الحر: «إن الشعر العربي القديم شعر (مغلق) ومانسميه بالشعر الحر هو الشعر (المنفتح) الصاعد أبدا. » هذه المقدمة استلها الشاعر من كتاب كان قد صدر له بعنوان قراءات معاصرة أشار إليه الناشر في مقدمة أخرى للديوان أشاد فيها بالشاعر كأكثر «الشعراء السعوديين المعاصرين» أخذاً «بالمذاهب الشعرية الحديثة»، مشيراً من بين تلك المذاهب إلى «رمزية بودلير ومالارميه. » وإلى أنه حقق من كل ذلك «شهرة تجاوزت حدود بلاده إلى آفاق العالم العربي. » وهذه شهرة تأتت لا من حيث هو شاعر منفتح على المؤثرات الأجنبية فحسب، بل من حيث هو أيضاً ناقد «عصري» ممتاز، كما يصفه الناشر.

تعتمد قصيدة «في متحف موريس أوتريللو» في تحقيق شعريتها إلى حد كبير على

المفاجأة النهائية التي تتضح فيها العلاقة الحميمة بين الفنان وإحدى لوحاته، ثم دهشة المتحدث - الشاعر الضمنية من تلك الحميمة، لكن حميمة أخرى ربطت الشاعر نفسه باللوحة، وهذه الحميمة هي التي يمكننا من خلالها أن نستكنه علاقة الشاعر بالثقافة الأوروبية التي اجتذبت وسعى إلى الإفادة منها وإشاعتها. والملاحظ في هذا السياق أن الشاعر يقف على جانب من تلك الثقافة كان في أواسط القرن قد صار هامشياً إلى حد كبير. ففي عصر السورالية والتكعيبية لم يكن ممكناً لمثقف أوروبي أن ينبهر أمام لوحة قصارى جمالياتها أنها تحاكي الواقع كما هو، «كأنها مخلوقة ناطقة». وعلى مستوى آخر وربما أكثر أهمية لا بد من تذكّر أن الشاعر في انفتاحه على الغرب قد اختار غرباً قديماً نسبياً، فهو في إشاراته للرمزية إنما يحتذي توجهها تقادم به العهد بتقادم بودليير ورامبو اللذين عاشا في القرن الماضي أو أوائل القرن الحالي، في وقت كان فيه الشعر العربي عند السياب وعبدالصبور وحجازي والملائكة وغيرهم يحقق مثاقفة أكثر عصريّة مع إليوت وسيتويل، إضافة بالطبع إلى من سبق هذين الشعارين. ولو أن الشاعر استطاع في قصيدة «أوتريللو» أو غيرها أن يتمثل رمزية بودليير ورامبو في قصائد عميقة ومرهفة الشاعرية لها ن الأمر، ولكنه لم يستطع تحقيق ذلك، وبقيت تجربته شاهداً تاريخياً في المقام الأول.

ستتضح سمات التناول في قصيدة الرميح أكثر لو وضعنا قصيدته موضع المقارنة مع قصائد غربية تقارب موضوعات مشابهة. من تلك قصيدة لشاعر إنجليزي محدث ومعاصر للرميح نفسه هو الشاعر و. هـ. أودن في قصيدته «في متحف الفنون الجمالية» (١٩٤٠م) التي يمكن أن يقال عنها باختصار إنها تتمحور حول مقدرة الرسامين القدماء الكبار على إدراك الكيفية التي تحدث بها المعاناة الإنسانية، والتي يضرب لها الشاعر مثلاً من لوحة للرسام الفلامنكي بروغل Brueghel حول أسطورة أيكاروس اليونانية. هذه اللوحة يعرضها أودن بشيء من التفصيل في قصيدته القصيرة نسبياً مبرزاً قدرة الرسامين الكبار على استبطان المعاناة استبطاناً لا يصعب على القارئ إدراك أن مصدره الأول هو الشاعر نفسه إذ يضرب الأمثلة على ما يشير إليه ليس من بروغل أو من لوحات متحف الفنون الجميلة فحسب وإنما من مخيلته هو أيضاً. ويعود جانب من هذا التداخل بين الشاعر واللوحات إلى انسجامه مع سياق الثقافة الممتد منذ اليونانيين مروراً بعصر النهضة (بروغل) وحتى القرن العشرين. ثم إنه انسجام مؤسس على تناغم مع الرسم كفن عميق متجذر في ثقافة الشاعر الأوروبية. وغني عن القول إن هذا الانسجام والتناغم أو حتى المقدرة على استبطان اللوحات غائب أو شبه غائب في حالة شاعرنا السعودي.

إن أقل ما توصف به علاقة الرميح بالثقافة الأوروبية هي أنها كانت مرتبكة وغير قادرة على تأهيله لخيارات فنية وحضارية عميقة، بل جاءت مدفوعة في المقام الأول بقدر كبير من الانبهار والحرص على تحقيق المزاوجة الثقافية دوغما فهم كاف لطبيعة تلك الثقافة. ومن هنا جاءت قصيدته تعبيرا عن خطاب استغرابي ثقافي ضعيف الصلة بما يريد التثاقف معه، مثلما هو ضعيف الصلة بموروثه الخاص. وهذه سمة اختلاف مهمة بين الرميح وبين الشاعر الإنجليزي من ناحية، وبينه وبين السرحان من ناحية أخرى، فالأخير كما لاحظنا كان يواصل الغرب ضمن حدود واضحة اختطها لنفسه والتزم بها، بينما سعى الرميح دون ضابط يذكر أو معرفة كافية إلى التماهي بالتجربة الأوروبية الإبداعية والثقافية على نحو لم يكن يمكنه تحقيقه بالكيفية التي تحققت لابن تلك الثقافة أودن.

- ٤ -

المرحلة الثالثة التي أتناولها هنا في سياق الخطاب الاستغرابي هي المرحلة التي تبدأ بالستينات ولا تزال قائمة حتى الآن. ويعرف المتابع لأدب هذه المرحلة أن الحضور الغربي فيها أوضح من أن يشار إليه. بل إن من السمات الرئيسة لهذه المرحلة ما يمكن أن نطلق عليه «استبطان الغرب». أي تداخله مع مكونات الثقافة السائدة حاليا إلى حد التواري عن الأنظار. غير أن هذا لم يعن الهضم التام للثقافة الغربية، ولا الغياب التام أيضا للحضور المعلن الذي يشبه ما نجد لدى سرحان والرميح ومعاصريهما في المراحل السابقة. نحن الآن إزاء وضع أصبح الكثيرون فيه أكثر معرفة بالغرب وأقدر على ثقافته وتوظيفه بتمكن موضوعي وفني. ولا غرابة في ذلك بعد تقارب الثقافات زمنيا ومكانيا وتعمق التداخل وانتشار اللغات الأجنبية مع انتشار التعليم ورقه. فعلى الرغم من استمرار معظم كتابنا في الاعتماد على الترجمات العربية للتواصل مع الغرب، فإن ثمة كثيرين يعرفون الثقافة الغربية معرفة مباشرة. غير أنني هنا لست معنيا بما أسميته استبطان الغرب من حيث هو جزء من علاقة التأثير والتأثير التي تستلزم دراسة الأشكال والأفكار ومصادرها، وما إلى ذلك من مسائل. الذي يهمني هو المواقف والصور والأفكار المتشكلة عن الغرب وكيفية توظيفها، مع الاعتراف بأن من المستحيل الفصل التام بين قضايا التأثير والتأثير والقضايا التي أنشغل بها هنا.

شهدت بدايات المرحلة الحالية، التي تبدأ في أواسط الستينات الميلادية تقريبا، توطد قصيدة التفعيلة وما صاحبها من أدوات فنية في اللغة والصور والموضوعات،

القصيدية التي عرفها محمد الرميح وكثيرون غيره تحت مسمى «الشعر الحر». وهي تسمية غير دقيقة بالطبع. ففي أعمال سعد الحميدين وأحمد الصالح وفوزية أبوخالد، وقبلهم محمد العلي، ترتسم معالم مرحلة تجاوزت ماسبقها وذلك بأن كرس هؤلاء معظم نتاجهم الشعري لذلك اللون القادم أساسا من الغرب مع تزايد من الإتقان في الإفادة منه. كما أن من هؤلاء من اختار أن يستحضر بعض رموز الثقافة الغربية استحضارا ثقافيا معلنا في قصائده، كما فعل سعد الحميدين في بعض قصائد نشرت مؤخرا ولكنها كتبت في الستينات. (٢٣)

من تلك القصائد واحدة بعنوان «مجامر التراب» (١٩٦٧م)، هي من أوائل أعمال الشاعر، وقد كتبت كما لو أن المتحدثة فيها الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، وتاريخ كتابة القصيدة ونشرها يجعل ذلك متوقعا. إنما الطريف أن الشاعر أحس في ذلك الوقت المبكر من تجربته الشعرية أن القصيدة ستكتسب عمقا أكبر لو جاءت مثقلة بأكبر قدر يسمح به النص القصير من الأسماء والأعمال الغربية. أما الرموز السياسية، فقد حرص الشاعر على إيضاحها من خلال الاستهلال النثري الذي يوضح هوية المتحدثة، وثانيا عبر التعريف ببعض الإشارات.

في القصيدة إشارة متكررة إلى «الأرض اليباب» لاليوت وضعها الشاعر بين أقواس وشرحها في الهامش، لكنه اكتفى بتوضيح المدلول الرمزي الذي أراده، فالأرض اليباب أو الخراب هي «الأراضي التي تعرضت للقنابل الكثيرة ومدافع النابالم». أي أنه لم يربطها باليوت على الرغم من الأقواس. وقد تجنب التعريف أيضا في إشارتين متتاليتين إلى الفيلسوف اليوناني ديوجين ثم إلى المثال الفرنسي رودان، من حيث أن المتحدثة لا تملك الضوء الكافي المتمثل بمصباح ديوجين أو القدرة على التعبير بالنحت كما هي عند رودان. ولو حاولنا تبرير حرص الشاعر على استحضار هذه الأسماء أو الإشارات في نصه القصير، لو جدنا المبرر ضعيفا على المستوى الفني، قويا على المستوى الثقافي أو على مستوى السعي إلى الثقافة التي توسع من حضور الثقافات الأجنبية في بيئة محلية وشديدة المحافظة.

ولعل وصفا مشابها يصدق على القصيدة الأخرى التي يدخل فيها إشارة إلى سيزيف والرئيس الأمريكي لنكولن. فالإشارة إلى سيزيف كانت قد تحولت إلى ما

(٢٣) سعد الحميدين، ضحاها الذي (الرياض: مطابع الشريف، ١٤١٠هـ).

يشبه الموضة في الشعر العربي منذ وظفه السياح وغيره من رواد الحداثة في الخمسينات فهي إشارة تحمل دلالات الطلائعية والانفتاح والثقافة وكسر أطر المؤلف والممل من الموروث المحلي . أما لنكولن فله مدلول سياسي بوصفه محرر العبيد كما تشير القصيدة . أما مناسبة حضور هاتين الشخصيتين في قصيدة عنوانها «هوامش على كراسة قديمة» (١٩٦٨م) فهو لإبراز الهزيمة التي تلحق هنا بشخصية فارس جاء لإنقاذ مجتمعه ولكنه يواجه بالرفض ، ومن شأن حضور تلك الشخصيتين إضفاء بعد إنساني على الشخصية والحدث . غير أن ثمة فرقا بين لنكولن وسيزيف لا من حيث أن أحدهما تاريخي والآخر أسطوري فحسب ، بل أيضاً من حيث أن لنكولن لا يصلح أن يكون رمزا للهزيمة برغم الصعوبات التي واجهها ، فقد انتصر في النهاية وكان له مؤيدوه بعكس سيزيف الذي تنحصر قيمته في العناء والفشل الأبديين اللذين حكم عليه بهما .

لا شك أن حرصا على التواصل مع الثقافة الأجنبية كما نقلها المترجمون والكتاب العرب كان الهاجس الرئيس وراء استحضار الحميديين لما تضمنته قصيدته المبكرتان ، كما أن من الواضح أن ذلك الحرص جاء في فترة لا تمثل مرحلة النضج لدى الشاعر ، إذ أنها مرحلة المحاكاة وتلمس الشخصية الإبداعية بالنسبة له ، وهي فترة انتهت باتجاه الشاعر نحو تجارب شعرية مختلفة استقت الأصالة الإبداعية من أفق المحلية والموروث الشعبي . لكننا نسجل تلك الفترة هنا في معرض تأملنا للكيفية التي استحضر بها الغرب في الشعر السعودي باعتبار الحميديين أحد ممثليه الرئيسيين .

عند شاعر آخر ينتمي للمرحلة نفسها ، هو حسن السبع ، نقرأ خطابا استغرابيا مختلفا كثيرا ولكنه متوائم مع ما تأملناه حتى الآن . ففي مجموعة قصائد نشرت بعنوان محطة الفلامنكو الأخيرة ضمن مجموعة الشاعر الوحيدة حتى الآن وهي زيتها وسهر القناديل (١٩٩٢م) .^(٢٤) نجد توأما مع جانب مغاير من الغرب ، لعلي لا أخطيء إن قلت إنه جانب مستغرب ومتغرب من الشرق ، جانب الأندلس أو أسبانيا العربية . هنا يدخل الشاعر في خطاب شعري مألوف في التراث العربي ، لكنه يضيف إلى ذلك الخطاب عنصرا لا أحسبه شائعا . فالحنين إلى الأندلس يصدر هنا نتيجة بعد العربي عنه ، العربي ممثلا بالشاعر ، لكنه يكتسب بُعدا آخر باستحضار الغرب المعاصر ، الغرب الغريب إن جاز

(٢٤) حسن السبع ، زيتها وسهر القناديل (الدمام : مطابع البكيرية ، ١٤١٢هـ / ١٩٩٢م) .

التعبير باعتبار الأندلس من غرب قريب . القصيدة الأبرز هنا بعنوان «قمر .» يقول أحد مقاطعها:

كنت أبحث في نظرات اللواتي
يراقبن صمتي
عن عيون قمر
سائح من (نيويورك) يضحك في ساحة القصر
وقلبي على ساحة القصر يبحث عن
أمسه المنتظر
كان لا بد أن أتمنى . .

القمر هو الأمس المنتظر ، هو الأندلس التي غابت في الماضي وفي الحلم معا . هذا ما ألفتناه في الخطاب الشعري الأندلسي ، لكن ما لم نألفه هو هذه المفارقة الناشئة عن حضور السائح الأمريكي ، السائح الذي تنأى به ضحكته عن الغربة والحزن اللذين يصدر المتحدث عنهما ويصدر المكان أيضا ، كما تريدنا القصيدة أن نحس . السائح الأمريكي حضور فاقع للغرب الآخر ، الغرب البعيد والمعادي إلى حد ما في هذا السياق . إنه الغرب الذي لا نحس وجوده عند السرحان أو الرميح أو الحميديين فيما قرأنا لهم من نصوص هذه الورقة .

يستمر خطاب السبع في قصيدة أخرى عن «زرياب» ، يقول أحد مقاطعها : «أدوزن تأبين زرياب وقد شنته (أوربا) على مدخل البهو/ في سوقها المشترك .» وواضح أن أوروبا تنضم هنا إلى الغرب الآخر الذي يشمل السائح الأمريكي . لقد قضت أوروبا على الإرث العربي في الأندلس على النحو الذي تبرزه قصيدة أخرى تختفي فيها ولادة لتحل محلها «فلورا» التي كتب اسمها بالحروف اللاتينية تعميقا للاغتراب ، وتوضيحا للقرب بين أسبانيا اليوم ومحيطها الغربي الأوروبي الأمريكي . فأبي خطاب هو هذا الذي يوظفه السبع : هل هو خطاب التوظيف أم خطاب المثاقفة؟ إنه بالتأكيد بعيد عن الأخير قريب من الأول ، بعيد عن المثاقفة قريب من التوظيف ولكنه ليس هو تماما . لقد كان بإمكان الشاعر بث حنينه الأندلسي دون استحضار أمريكا أو أوروبا ، لكنه أراد إبراز المسألة بتصويب التهمة لمن يعد المسؤول عن غياب الأندلس واندثار وجهها العربي . وفي هذا توظيف للغرب كعدو ، أو إبراز للجانب العدائي من الغرب ، الجانب الذي تسفر عنه ضحكة السائح ومشنقة أوروبا . فنحن إذاً إزاء لون من ألوان التوظيف المتسمة ببعد المسافة بين الذات المخاطبة وموضوع الخطاب وهو هنا الغرب . وواضح أن هذا التوظيف بعيد عن الإعجاب

المحايد لدى حسين سرحان . فهو توظيف يلبس شخصية الغرب ثياب الضدية ، بما يتضمنه ذلك من إبعاد للتهمة عن الذات مصدره التهمة نفسها : فلا مفر من التساؤل : « ألم يكن العرب مسؤولين أيضاً عما حل بالقصر وبزرياب ؟ » ولو أردنا أن نحدد ماهية هذا التوظيف لقلنا إنه توظيف الجانب العدائي في الغرب بما يخدم السياق الشعري والثقافي الذي يحكمه هنا الحنين التاريخي إلى الأندلس .

مما يخفف من حدة الموقف الاستغرابي لدى السبع قصيدة أخرى من المجموعة نفسها عن « دون كيخوته » تبرز فيها هذه الشخصية الروائية الأسبانية بصورتها الرائعة التي استثمرها غير شاعر وفنان ، كأثما وجد الشاعر السبع وجها جميلا يتعلق به في بطل رواية سرفانتيس . ولعل الشاعر قد أراد في رسمه لشخصية دون كيخوته جانبها الإنساني العام بوصف ذلك الفارس رمزاً للجنون الرائع ، أو جنون الفنانين المتجاوز لأطر العقل الضيقة . أقصد أنه لم يرد الربط بين تلك الشخصية من ناحية والكاتب وروايته من ناحية أخرى بالثقافة العربية في الأندلس . وكان يمكن لاستحضار ذلك الجانب أن يعمق الوجه الجميل للثقافة الأندلسية/ الأسبانية نفسها ، لكن لعل الشاعر لم يتبته له ، أو أنه لم يرد الدخول في جانب من الغرب يناقض الجانب الذي استثاره القصائد السابقة ، فللخطاب شروطه التي تحكم الرؤية أحيانا سواء كانت شعرية أم غيرها .

موقف السبع إزاء الغرب كما يتمثل في إشاراته لأمريكا وأوروبا يندرج في خطاب تناوله معجب الزهراني في دراسة متميزة لكيفية تناول نيويورك في ثلاث قصائد من الشعر السعودي للشعراء علي الدميني ومحمد الدميني وأحمد بهكلي ، والتي يتضح منها أن من القصائد المدروسة ما يصور نيويورك من منطلقات أيديولوجية تسقط على تلك المدينة/ الرمز ، ومنها ما يتداخل بالمدينة من منظور أكثر انفتاحا على الجانب الإنساني في نيويورك ، لا بمعنى القبول بما تمثله تلك المدينة وإنما بمعنى تجنب الوقوع في رؤية أحادية لا ترى فيها أكثر من عدو للعرب .^(٢٥) قصائد السبع التي أشير إليها توميء باتجاه الموقف المؤدلج وإن لم تتبته على نحو فاقع . غير أن استحضار النماذج التي درسها الزهراني سيعمق من فهمنا للخطاب الذي تناولت جوانب منه هنا في قفزات تاريخية كبيرة أرجو أن أكون قد بررت

(٢٥) معجب الزهراني ، « نيويورك في ثلاث قصائد ، » كتاب قوافل ، ع ١٤ (شوال ١٤١٣هـ) ، ص ص

Acculturation and Usage: The Occidentalist Discourse in Saudi Poetry

Saad A. Al-Bazei

*Associate Professor, Department of English, College of Arts,
King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia*

Abstract. This paper deals with the way the West is viewed and portrayed in Saudi poetry. 'Occidental discourse' is the term used to characterize those views and portraits as they reflect not so much the West as the perspective from which Saudi poets have taken stands towards Western culture and nations. Two such stands or attitudes are possible to detect: an attitude of 'acculturation' and another of 'usage.' In the former, poets have shown an open attitude towards the West resulting in a favorable image of Western culture as part of a human heritage which one is supposed to accept with little reservation; whereas in the latter, the West is viewed with more suspicion and caution. Of course, there are times when the two attitudes overlap, and the examples chosen from the historical stages of Saudi poetry are meant to highlight that, despite the fact that there is more emphasis on the distinctiveness of such attitudes.