

قضية الشعر الجديد

منتدى سور الأثرية
www.books4all.net

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مكتبة سواد الأريكة
www.books4all.net

الطبعة العالمية ١٦ و ١٧ ش ضريح سعد بن الفأجرة

جَامِعَةُ الدَّرَاسَاتِ الْعَرَبِيَّةِ

مَعْدِنَةُ الدَّرَاسَاتِ الْعَرَبِيَّةِ الْعَالِيَةِ

قضية الشعر الجديد

الدكتور محمد النويحي

١٩٦٤

تقديم

هذا الكتاب يتناول مسألتين نعدّهما أهم مسائل الشعر العربي الجديد ، الذى يقوم على التفعيلة الواحدة ولا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل فى كل بيت . أولهما مسألة اقترابه من لغة الكلام الحية التى يتكلمها الناس فى واقع حياتهم . وثانيتهما مسألة شكله الجديد الذى خرج على عدد من القواعد العروضية القديمة والذى يبشر بابتكار نظام إيقاعى جديد يختلف عن الأساس الإيقاعى للشكل التقليدى .

وكتابهما مسألة تثير الخواطر ويحتد فيها الجدل فى صحفنا وأنديتنا هذه الأيام ، فهما محتاجان إلى دراسة استقرائية متأنية ونقاش موضوعى هادى . ربما يكون خير مجال لهما فى قاعات الدرس والمحاضرة بين الأستاذ الجامعى وطلبة الناضجين من طلاب الدراسات العليا . وقد عرضت الأفكار الأساسية التى يحتويها هذا الكتاب على طلبتى بمعهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ، فساعدنى نقاشهم لها وتقليبهم النظر فيها على تهذيبها . فإذا كنت قد وضعتها الآن فى صيغة تلائم الكتاب المطبوع بعد أن كانت فى صيغة الحديث المسموع ، فإن القارىء سيلاحظ برغم ذلك بقايا عديدة من أسلوب المحاضرة والنقاش الشفوى .

والقضية الأساسية التى يعرضها هذا الكتاب ويحاول التذليل عليها ، هى أن الشعر الجديد ، بالرغم من كل ما أثار من معارضة واستنكار ، ومع تسليمنا بما وقع فيه أحياناً من الخطأ والشطط ، لا يدخل على لغتنا العربية شيئاً ينافى طبيعتها ، ولا يقحم على شعرنا العربى عنصراً يجافى عبقريته الخاصة ، إذا سمحنا لهذه الطبيعة وهذه العبقرية بالنمو الطبيعى والاتساع المشروع .

فنحن وإن بدأنا الكتاب باعتراف كامل بما كان لشعرت . س . اليوت وكتاباتة النقدية من أثر في توجيه شعرنا الجديد وجهته الجديدة في الشكل والمضمون معاً ، نحاول أن نثبت أن شعراءنا كان تأثرهم باليوت تأثراً مشروحاً من النوع الذى تغنى به الآداب وتزداد إحصاءاً ، فكل ما فعلته دراسة اليوت بهم أن لغتت أنظارهم إلى إمكانيات مهمة لم تستغل بعد فى لغتهم وشعرهم ، وأن شحذت من قدرتهم على استكشاف هذه الإمكانيات وتنميتها والسير بها فى طريق الإنضاج .

لذلك بعد أن بدأنا فى مدخل الكتاب باليوت ومقالته الهامة عن موسيقى الشعر ، انطلقنا فى باقى الكتاب نحقق طبيعة الشعر العربى نفسه منذ عصره الأول ، العصر الجاهلى ، وننظر فى طبيعة اللغة العربية كما تتجلى فى القراءات القرآنية الثابتة بالتوازن السماعى . محاولين أن نثبت أن الخصائص الأساسية للشعر الجديد ، حتى إذا تطورت فبلغت ما نتوقه من تغيير النظام التقليدى للإيقاع الشعرى ، ليست إلا استكشافاً لمقدرات فى اللغة لم تستغل ، وتنمية لبذور لم تستثمر ، وليست إلا عودة بالشعر إلى سر حيويته ، وهو الاقتراب من لغة الكلام التى ينطق بها أبناء الأمة . وسيرى القارىء كيف نحاول أن نثبت أن الشعر الجاهلى نفسه — الذى يبدو لنا الآن أبعد شئ عن اللغة اليومية الحية — كان مجلى لهذا السر الحيوى ، بل لا يزال فى استطاعته إن أحسننا دراسته والاستماع إليه أن يسمعنا نبرات عجيبة الحيوية والصدق .

ليس معنى هذا أننا ندعى أن كل ما أتى به شعراؤنا الجدد كان مصيباً . فلقد كان من الطبيعى فى محاولتهم التجديدية التى تقوم — كسكل محاولة من نوعها — على التجربة والخطأ ، أن يقعوا فى الخطأ وأن يندفعوا إلى الشطط قبل أن تبين لهم سواء السبيل . وهم لا يزالون فى تجربتهم محتاجين إلى كل ما يستطيع النقاد أن يمدروهم به من التصحيح القائم على العطف وحسن الفهم

- وهو وحده التصحيح الذى ينفع . ولقد خصصنا فصلا من فصولنا لتحذيرهم من المزالق التى يكتنظ بها طريق التجديد الذى اختاروه . ولكننا ختمنا نقاشنا بدعوة حارة إلى أن نتقبل محاولاتهم بالسماح وسعة الصدر ولا تقسو عليهم حين نصصح لهم أخطاهم . فان كل حركة جديدة محتوم عليها أن تقع فى كثير من الخطأ ، وهذه هى الطريقة الوحيدة التى تتمكن بها طبيعنا البشرية القاصرة من تعلم الدروس العملية والعملية على حد سواء . ونحن كما شرحنا فى المكتتاب نعتقد أن هذا الشكل الجديد الذى يمارسه شعراؤنا الجدد يحمل لشعرنا العربى أمله الوحيد فى إنقاذه مما تردى فيه من العقم والإجداب ويفتح أمامه مبادئ النمو والإخصاب .

فأدمت أيها القارئ الكريم من يهتمون بالشعر ومصيره ويدركون مدى أثره فى إحياء روح الأمة والحفاظ على كيونها القومية وإرهاق عبقريتها الخاصة - واهتمامك بقراءة هذا الكتاب دليل على ذلك - فأليك كتابنا هذا . ستجد فيه ولاشك عدداً من الآراء الغريبة والدعاوى المزعجة ، وقد تنتهى إلى أن أقله صواب وأكثره خطأ ، ولكننا نطمع منذ البداية فى صبرك وحلمك ، ونأمل فى النهاية فى سماحك وعفوك ، وهدرنا أننا يحدونا حرص صادق على مصير لغتنا وشعرنا ، وجزع عظيم بما يتعرضان له من الجمود والاضمحلال إن لم ندخل إليهما ما يحتاجان إليه أمس الحاجة من الإحياء والتجديد . وبنيتنا الخلصة هذه نرجو أن يقتنع القراء وإن لم يقتنعوا بما نقدمه من الآراء .

محمد النوبهوى

فِجْهْرَسِين

صفحة

•

تقديم

مدخل

ت. س. الليوت والشعر الجديد

- ١ — من هو؟ ١٣
- ٢ — موسيقى الشعر ١٧

الباب الأول

الشعر ولغة الكلام

- ١ — لزوم الوزن في الشعر ٢٧
- ٢ — الشعر ولغة الكلام ٣٩
- ٣ — مثال من الشعر الجاهلي ٤٥
- ٤ — الشعر وتجارب الحياة اليومية ٦٧
- ٥ — تراثنا محتاج إلى إعادة تقويمه ٧٣

الباب الثاني

قضية الشكل الجديد

- ١ — عيوب الشكل القديم ٩١
- ٢ — مزايا الشكل الجديد ١٠٥
- ٣ — اللغة الحية في الشكل الجديد ١٠٩
- ٤ — الوحدة الحيوية في الشكل الجديد ١١٧
- ٥ — الشكل الجديد والتراث الفرني ١٢١

صفحة

٦ - أخطار الشكل الجديد ١٢٦

الباب الثالث

مستقبل الشعر الجديد

١ - الأساس الإيقاعي للشعر العربي ١٤١

٢ - نازك الملائكة والشعر الجديد ١٦١

٣ - طريق التطوير ٢٢٩

خاتمة

عشاق القديم أنصار الجديد ٢٥٣

ذيل

اقترح بتسمية : الشعر المنطلق ٢٦٩

مدخل

ت.س. اليوت والشعر الجديد

د . س . البيوت ، اسم يكثر وروده في نقدنا العربي هذه الأيام . فقد اعترف عدد من شعرائنا الجدد بمدى تأثيرهم به واستفادتهم منه ، ونعى عليهم خصومهم أن يأخذوا عن هذا الأجنبي الغريب جنساً وفناً ، الذي يمتلىء شعره بغموض قد يصلح لأهله لكنه لا يصلح لنا . فرد الشعراء وأنصارهم محاولين تبرير هذا الغموض وشرح دواعيه في العصر الحديث .

لذلك تجد أ أكثر ما يذكر فيه اسم البيوت في جدلنا هذه الأيام هو في جدال عن غموض الشعر الحديث ، بين مدافع عن هذا الغموض وذام له . وهذا أمر يؤسف له كثيراً ، حتى لنخشى أن يظن القارئ العربي أن البيوت ليس له من ميزة في فنه إلا هذا الغموض ، وأنه لم يقدم لشعرنا الجديد مثلاً يحتذى سواه .

أن لإبيوت - في شعره ونقده معاً - مذهباً أجدر بالاهتمام ، وأقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على سواء . ذلك هو نبهه للأسلوب الشعري المصطنع ، وإثاره الاقتراب من لغة الكلام الطبيعي ، ودعوته إلى أن يتغير أسلوب الشعر وتتغير أشكاله تغيراً مستمراً حتى تلاحق ما يطرأ على لغة الكلام من تغيير . فمذهبه هي الناحية الخصيصة حقاً في مذهب الشعري ، بل هي التي أفاد منها خيرة شعرائنا الجدد فائدة قيمة ، ولذلك جعلناها نقطة البداية في كتابنا هذا .

لكن ربما يحتاج بعض القراء إلى أن نعرفهم بالبيوت تعريفاً موجزاً . فلنبداً بأن نقول إن ت . س . البيوت هو أعظم شعراء الانجليزية المعاصرين بلا منازع . بدأ بقتل شعره في العقد الثاني من هذا القرن . وكان شعره من نمط جديد شديد الغرابة ، فقبول أول ما ظهر بالمعارضة القوية

والاستنكار العنيف ، لكنه انتهى إلى الانتصار التام ، وسلم له الجميع بصدقه الفنى وعظمته الشعرية ، وسلموا بحاجة الشعر الانجلىزى إلى الانقلاب الذى جاء به . وسرعان ما اتبع الشعراء الجدد نهجه ، وساروا يستكشفون الدرب الذى فتحه ، فكان له أكبر الأثر فى الإنتاج الشعرى لمعظم من نشأ بعده من شعراء الانجلىزية ، بل تعداهم إلى أكثر الشعراء الجدد فى مختلف شعوب أوروبا وأمريكا .

كانت الحركة الانقلابية التى قادها البوت ثورة على ما صار إليه الشعر الانجلىزى فى ختام القرن التاسع عشر من الاصطناع والتكلف . فقد كانت المدرسة الرومانسية قد لعبت دورها ، وآتت أكلها ، وأكملت رسالتها ، واستنفدت عبقريتها . فاستحالت لغتها وصورها إلى قوالب تقليدية تصطنع اصطناعا . انبتت عن ركب الحياة ، وانقطعت عن مسابرة التغير الذى طرأ على عقول الناس وثقافتهم ، وعلى مشا كل معيشتهم ونوع حساسيتهم . وعلى أنماط كلامهم وأساليب حديثهم .

جاء البوت يستعمل اللغة استعمالا يتجرد عن رموز الرومانسة وأصواتها ، ويعود إلى واقع اللغة التى يتكلم بها الناس . وأخذ يتسكّر أنماطاً جديدة من الأوزان والأشكال يحاول فيها أن يلتقط النغم الحى لحديث الناس . أما موضوعاته فدارت على مواقف حقيقية يلقاها الإنسان الحديث فى الحياة المعاصرة فى إنجلترا والغرب عامة ، بما فى هذه الحياة من ازدهام وتعقد آلى ، واضطراب فكرى وانقسام نفسى وزعزعة روحية . فأدى ذلك بشعره — على بساطته اللفظية — إلى درجة من العمق فى هذا الغوص النفسانى الفسكرى لم يكن القراء يألّفونها فى الشعر . لذلك رأوه أول ما اطلعوا عليه غامضاً عسير الفهم فى الكثير من مواضعه . وكانوا حينذاك — مثلهم فى ذلك مثل قراء الشعر عندنا إلى يومنا هذا — غير مستعدين لأن يبذلوا فى قراءة الشعر وفهمه مجهوداً ذهنياً جاداً .

والمهم في هذا كله أن اليوت نأى بشعره عن تلك العوالم الرومانسية الخيالية الناعمة ، المليئة بالأحلام والرؤى ، المعمورة بالأطياف والظلال ، المفروشة بالورد والندى ، التي كان مقلدو الرومانتيكية - كما لا يزال مقلدوها لدينا إلى يومنا هذا - مغرمين بالانسحاب إليها من معترك الحياة الحقيقية ، متمسكين في رحابها الوثيرة ، سكارى من رحيقها المسحور ، مستغرقين في أحلامهم ورؤاهم في سبات لذيذ وتقدر هنيء .

جاء اليوت فاتزعهم بقسوة من هذه الجنات المسحورات ، وأرغمهم على مواجهة الحياة الواقعة بمشاكلها الحقيقية واضطرابها وقلقها ، وفتح آذانهم بلغة تخلو خلواً تاماً من تلك النغمات المعسولة التي ألفوها واستعذبوها وتخدروا بها ، لغة يستمدها من أسلوب الحديث الواقعي بما فيه من نبض حي ونبرات حارة لا تخلو أحياناً من الخشونة والجفاف ، ولكن ما أصدقها وأروعها وما أعظم جمالها الفني ولذتها العميقة حين تألفها آذاننا بعد أن تحرر هذه الآذان من تلك النغمات المعسولة التي كانت تستعبدنا في الشعر الرومانسي الناعم .

لكن اليوت لم يؤثر في الشعر الجديد بمجرد كونه شاعراً ، بل أثر فيه كناقذ أيضاً . فقد كان من حسن حظ الحركة الجديدة أن اليوت لم يكتف بنظم قصائده الجديدة ونشرها ثم يتركها تفعل فعلها البطيء في تغيير الأذواق ، بل تصادف أن كان أيضاً نائراً فصيحاً يمتلك ناصية الأسلوب المنثور ويحسن شرح قضيته والدفاع عن مذهبه . ويجيد البرهنة على آرائه ويرغم النقاد ومؤرخي الأدب على إعادة النظر في العصور الماضية من الشعر الإنجليزي وتقدير تراثها الفني تقديراً جديداً . فلم يكذب يقل أثره كناقذ يوجه الشعراء الشبان بآرائه النقدية عن أثره كشاعر يعرض عليهم النماذج البديعة من شعره الجديد .

لسنا ندعي أن جميع آرائه النقدية كانت مصيبة . فقد برهن الزمن

واتصال المناقشة على خطأ بعضها ، وقد رجع هو عن بعضها وأدخل عليها تعديلا كثيرا^(١) . لكن آراءه التي أثبتتها الزمن وصححها النقاش جد قيمة . هي قيمة في حد ذاتها ، ولكن بعضها له قيمة مضاعفة لنا نحن ، ونحن نخوض الآن معركة شعرنا الجديد .

وقد رأيت أن اختار من هذه مقالة واحدة سنجعلها نقطة البدء في كتابنا الراهن ثم نفرع منها الحديث والنقاش . اخترتها لأنها بدت لي صالحة لاهتمامنا وتفكيرنا ؛ لعلنا نجد فيها بعض ما ينير لنا الطريق ، ويهديننا إلى المقياس الصائب الذي ينبغي أن نتناقش في ضوءه حول شعرنا الجديد .

أحب قبل أن أسوق ترجمتي لهذه المقالة أن أنبه إلى أنني لم أحاول الترجمة الحرفية . فقد حذف أشياء لا يستطيع القارئ العربي أن يتبعها أو يهتم بها ، وأشياء لا يمكن انطباقها على أدبنا العربي من قرب أو بعد ، وأعدت تنظيم بعض الآراء بما يلم أشتماتها المتفرقة في مختلف أجزاء المقالة الطويلة . ولكنني أرجو أن أكون قد نقلت أفكارها الأساسية بغير إفساد أو تشويه ، وبغير إقحام لرأى خاص من هندی .

(١) قامت الدكتورة لطيفة الزيات ، في كتاب صدر أخيراً : « مقالات في النقد الأدبي - ت . س . اليوت . مكتبة الانجلو المصرية بالقاهرة » بترجمة عدد من مقالات اليوت . لكنني لم تنبه القارئ العربي إلى ما جد على آرائها من التصحيح أو التفتيد ، وقد بدل اليوت نفسه بعض آرائه هذه ، أنظر مثلاً في مقالته « حدود النقد » وقد كتبها في سنة ١٩٥٦ ، ولم تخترها الدكتورة ، مدى سخريته هو بالآراء التي كتبها في مقالته « وظيفة النقد » التي نشرها سنة ١٩٢٣ والتي اختارتها الدكتورة للترجمة . ثم لأنها لم تلفت القارئ العربي إلى ما يصلح وما لا يصلح لأدبنا العربي ، وليس كل قارئ بقادر على أن يستنبط هذا لنفسه ، ومثل هذا التنبيه - في رأيي الشخصي - واجب على كل من يتصدى لترجمة النقد الغربي . وبعض المقالات التي اختارتها للترجمة لا تصلح في نظرنا لنا بتاتاً ، ولعلها تضر ، ولاليوت مقالات أخرى كانت في اعتقادنا أحق بأن تترجم إلى القارئ العربي .

٢ - موسيقى الشعر

قال ت . س اليوت في محاضرة بهذا العنوان ، ألقاها في جامعة جلاسجو سنة ١٩٤٢ ، ونشرتها الجامعة في تلك السنة ، ثم أعيد نشرها مرات في مختلف المجموعات النقدية :

« تأثر الشعر الانجليزي بمؤثرات مختلفة جاءت من مصادر شتى ، ودخله الإيقاع الأنجلو سكسوني ، والسكاتي ، والفرنسي النورماني ، وإيقاع اللغة الانجليزية الوسيطة واللغة الاسكتلندية الوسيطة . كل هذه طبعت على الشعر الانجليزي طابعها ، مضافا إليها إيقاع اللغة اللاتينية ، وإيقاع اللغات الفرنسية والإيطالية والأسبانية كل منها في عصر مختلف . ولكن هناك قانوناً واحداً من قوانين الطبيعة أقوى من جميع هذه التيارات والتأثيرات التي جاءت من الخارج أو من الماضي . هذا القانون هو أن الشعر يجب ألا يتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها .

فسواء أ كان الشعر يقوم إيقاعه على نظام نهر المقاطع ، أم كان إيقاعه يقوم على عددها ، وسواء أ كان الشعر مقفى أم كان غير مقفى ، وسواء ألنزم شكلاً محدداً أم تحرر من الشكل : فإنه لا يستطيع أن يستغنى عن صلته باللغة المتغيرة التي يستعملها الناس العاديون في اتصالهم بعضهم ببعض .

ربما يبدو غريباً أنني حين أزعّم أنني أتحدث عن « موسيقى الشعر ، الخ هذا الإلحاح في أهمية الموسيقى الموجودة في الحديث العادي . لكنني أود أن أذكركم أولاً بأن موسيقى الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى ، وإلا وجدنا شعراً له جمال موسيقى كبير دون أن يكون يعنى شيئاً ، ولم يحدث لي قط أن اطلعت على شعر من هذا النوع . والأمثلة التي تبدو استثناء من القاعدة ليست في حقيقةها إلا اختلافاً في درجة الشعر من الموسيقية ، فهناك

قصائد تثيرنا بموسيقاها بينما نأخذ معناها أمراً مسلماً به ، وهناك قصائد أخرى نعطي اهتمامنا إلى معناها بينما تثيرنا موسيقاها لإثارة لا نفتبه إليها .

ذاك أن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيويًا ، وكلنا يعرف أن معنى القصيدة قد يضيع تماماً إذا ترجمت إلى كلمات منشورة . فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل ، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له ، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل ، لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى خصب ، بل يفقد جزءاً منه هو ، من المعنى الكامل .

سبب ذلك أن الشاعر يصل إلى حدود الوعي ، ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنشورة أن تبلغه ، وإنما تبلغه الكلمات المنظومة . فهذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى ، ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية .

من هنا قد تعنى القصيدة معاني مختلفة جداً لمختلف القراء ، وقد تكون هذه المعاني جميعها مختلفة عن المعنى الذي اعتقد الشاعر أنه يعنيه . فالشاعر ربما يكون قد تناول تجربة شخصية غريبة فذة ، رآها غير مرتبطة بأى شيء خارجها ، لكن قارئ القصيدة قد يرى فيها وصفاً لحالة عامة ، ويرى فيها مع ذلك صدى لتجربة فردية خاصة حدثت له هو . والمعنى الذي يرتئيه القارئ ربما لا يقل صحة عن المعنى الذي اعتقده الشاعر ، بل ربما يكون أفضل . فالقصيدة قد تتضمن أكثر مما انتبه إليه ناظرها انتباهاً واعياً ، والشروح المختلفة ليس كل منها سوى تفسير جزئي يتناول جانباً واحداً من حقيقة كلية متعددة الجوانب .

وهكذا ندرك أن الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي ، وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني ،

ولكن الشعر برغم ذلك يظل حديث شخص إلى شخص آخر ، ولو كان شعراً يتغنى به ، فليس الغناء إلا طريقة أخرى من طرق الكلام .

ومن هنا أيضاً ندرك سبب حدوث الثورات المتكررة في تاريخ الشعر . فإن لغة الحديث اليومي التي يستعملها الناس لا تقف جامدة ، بل هي في تغير . فتقوم حركة جديدة في الشعر تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة ، وتنجح هذه الحركة ويقوم أنصارها بتدعيم اللغة الجديدة وإرساء تقاليدها وإبلاغها درجة النضج والصلب والكمال . لكن لغة الحديث اليومي مستمرة في التغير ، حتى يجيء وقت تكون فيه قد ابتعدت مرة أخرى عن لغة الشعر التقليدية ، فيحتاج الشعر إلى ثورة جديدة ، وهكذا دواليك .

مثل هذه الثورة هي ما أعلنه وردسورث^(١) في مقدمته ، وقد كان محقاً في دعوته إلى ثورته التي دعا إليها ، لكن ثورة مشابهة كانت قد حدثت قبله بقرن من الزمان على أيدي أولدهام روالر ودينهام ودرابدين ، وإن كنا ربما يصعب علينا الآن أن ندرك أن لغة درابدين لا بد أنها كانت تبدو طبيعية خالية من التكلف لذوى الآذان الحساسة من معاصريه . ثم احتاج الشعر إلى ثورة جديدة بعد وردسورث بما يزيد على قرن من الزمان^(٢) .

ليس معنى هذا أن يكون الشعر نفس الكلام الذي يتكلمه الشاعر ويسمعه بحذافيره ، ولكن يجب أن يكون بينه وبين لغة الحديث في عصره ما يجعل سامعه أو قارئه يقول : هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعراً . وهذا هو السبب الذي يجعل شعرنا المعاصر يعطينا من الإثارة والإمتاع ما لا نجد في شعر عصر من العصور الماضية وإن يكن هذا الشعر القديم أعظم من شعر عصرنا درجات .

(١) زعيم المذهب الرومانسي في الثلاثين السنة الأولى من القرن التاسع عشر .

(٢) يشير البيوت إلى ثورته الجديدة التي قادها هو .

نستنبط من هذا أن موسيقى الشعر يجب أن تكون موسيقى موجودة بالقوة (متضمنة) في الحديث العادى لعصرها . وهذا يعنى أنها يجب أن تكون موجودة بالقوة (متضمنة) في الحديث العادى في «مكان» الشاعر لا في زمانه فحسب . فواجب الشاعر أن يستخدم الكلام الذى يجده من حوله والذى يألفه أكبر ألفة . وأنا لن أنسى ما حييت ذلك الأثر الذى تركه في نفسى استماعى إلى «و . ب . بيتس» ينشد أشعاره . فكل من استمع إليه ينشد أشعاره أدرك إلى أى مدى يحتاج الشعر الإيرلندى إلى معرفة الطريقة التى يتحدث بها الإيرلنديون حتى يبرز جمال هذا الشعر في أتم صورة .

صحيح أننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادى وطريقة أسرته وأصدقائه وحيه الخاص . لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التى يجب أن يصنع منها شعره . فهو — شأنه في ذلك شأن المثال — يجب أن يكون مخلصاً لمادته التى يقوم بتشكيلها . فكل نغم ينسقه يجب أن يكون مصنوعاً من الأصوات التى سمعها .

لكن من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم^(١) . فليس النغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر موسيقى الألفاظ . هناك من الشعر ما وضع للتغنى ، وهذا هو الذى يلزمه تناسق النغم . ولكن من الشعر ما وضع للتكلم ، والكلام لا يقتصر على إصدار الأصوات المعسولة والنغمات الشجية ، بل هناك محل مشروع لتناثر الأصوات . والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة حتى تطابق ما يحدث فعلاً للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط . وبهذا

(١) هنا يدافع البيوت عن أسلوبه الشعرى الجديد الذى حطم به العذوبة المصطنعة التى كانت في الأسلوب الرومانسى في وقت انحماره في ختام القرن التاسع عشر . وقد كان لهذا الأسلوب الشعرى الجديد الذى يؤثر الحيوية والصدق على تنسيق النغم أبلغ الأثر في معظم الشعر الغربى الذى نظم بعده في قرننا العشرين .

التراوح تم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل . وفي تلك الفترات التي تهبط فيها العاطفة وتهبط الموسيقى الشعرية سيكون الشعر شبيهاً بالنثر . من هنا نستطيع أن نقول إن الشاعر الذي ينظم قصيدة طويلة لا يستطيع أن ينجح إلا إذا أتقن لغة النثر بالإضافة إلى إتقانه لغة الشعر .

فالمهم هو القصيدة بكاملها ، ليس من الضروري أن تكون القصيدة في جميع أجزائها متناسقة النعم ، ولا أن تكون جميع ألفاظها « جميلة » . بل إنى لأشك في أن يكون أى لفظ بمفرده ، بمجرد صوته ، أكثر أو أقل جمالا من أى لفظ آخر . فاللفظ القبيح هو اللفظ الذي لا يلائم السياق الذي جاء فيه . حقا إن هناك ألفاظاً قبيحة لأنها لا تزال جديدة « نديئة » لم تتضح بعد ، أو لأنها عتيقة القدم . وهناك ألفاظ قبيحة لأنها أجنبية أو رديئة الاشتقاق (مثل كلمة تلفزيون) . ولكنى لا أعتقد أن أى لفظ توطد في اللغة يكون جميلا أو قبيحا في حد ذاته .

فوسيقى اللفظ لا تنشأ منه حر ، بل تنشأ (أولا) من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تلوه مباشرة ، و (ثانياً) من علاقته العامة بسائر السياق ، وهذه علاقة أكثر غموضاً . وهناك مصدر ثالث لموسيقى اللفظ ، هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى ، أى درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر . ومن الواضح أنه ليست جميع الألفاظ على نفس الدرجة من تعدد المعاني المترابطة ، فهناك ألفاظ غنية وهناك ألفاظ فقيرة ، ومن واجب الشاعر أن يوزع الألفاظ الغنية بين الألفاظ الفقيرة في المواضيع المناسبة ، وإياه أن يشغل القصيدة تحت عبء تنوء به من الألفاظ الغنية .

دعنى ألح في تأكيد هذه الحقيقة : إن موسيقى القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوحدة ، وهذا الهيكل يتألف من نمطين ، نمط الأصوات ، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ . وهذان النمطان متحدان في وحدة

لا يمكن انفصامها . فن الخطأ الادعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته
المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية .

ليس معنى ما قلت آنفاً أن من وظيفة كل شاعر أن يحدث انقلاباً في
لغة الشعر ، فإن الأمر يعتمد ، لا على تكوينه الشخصي فحسب ، بل على
العصر الذى يعيش فيه . هناك عصور يحتاج الشعر فيها إلى الثورة التى
شرحناها حتى يلحق بركاب لغة الكلام وما دخلها من تغييرات ، تغييرات
هى فى حقيقة تغيرتها تغييرات فى الفكر وفى الإحساس . ولكن هناك عصوراً
أخرى تقتصر فيها وظيفة الشاعر على أن ينمى التقليد الموجود وينمى
إمكانياته الموسيقية فى اتصاله بلغة الكلام . فمن غير المرغوب فيه — ولو
فرضنا أن هذا يمكن — أن نعيش فى حالة من الثورة الدائمة . وكما أن الاتباع
العنيد لأسلوب أجدادنا ليس من الصحة فى شيء ، كذلك التموس فى نشدان
الجديد من الأساليب والأوزان ليس من الصحة فى شيء . هناك أزمان
لاستكشاف أرض جديدة ، وهناك أزمان لاستثمار الأرض التى فتحناها .

تحدثت حتى الآن عن موسيقى الشعر من حيث الوزن ، فلنتحدث الآن
عن شكل القصيدة . هناك أشكال تناسب بعض اللغات ولا تناسب لغات
أخرى ، وجميع الأشكال أكثر مناسبة فى عصور منها فى عصور أخرى .
فالشكل الذى يتبع نظاماً معيناً فى الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون
فيها تشكيلاً طبيعياً مشروعاً للغة الكلام فى نمط شعري . ولكن هذا الشكل
معرض لخطر الجود فى الأسلوب الذى كان شائعاً وقت أن بلغ حد كماله .
وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وكثرت القواعد التى يلزم أن تتبع
فى تأليفه تأليفاً صحيحاً . فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة
المستمرة فى التغير ، لأن الشكل المعين تطفى عليه النظرة الفكرية المعينة
لجبل سابق ، فلا يثير إلا الاحتمار حين لا يستعمله إلا أولئك الكتاب
الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم ،

فيلجأون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة آملين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه . ولكن ذلك منهم أمل خائب .

فما رأينا في الشعر الحر ؟ قد عبرت عن رأي منذ خمس وعشرين سنة ، فقلت إنه ليس هناك شعر حر لمن يريد أن يتقن عمله . وأنا خير من يعرف أن كثيراً من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر (١) . إن الشاعر الرديء هو وحده الذى يرحب بالشعر الحر كوسيلة للخلاص من الشكل . كل ما فى الأمر أن الدعوة إلى الشعر الحر قامت كثورة على الأشكال الميتة ، وكانت تمهيداً لشكل جديد أو لتجديد شكل قديم . وألحت تلك الدعوة فى ضرورة احتواء كل قصيدة على وحدة داخلية خاصة بها وألا تسكتفى القصيدة بالوحدة الخارجية التى تشارك فيها قصائد أخرى . فالقصيدة تأتى قبل الشكل ، بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة أحد الناس أن يقول شيئاً ما . كما أن النظام من الأنظمة العروضية ليس إلا تحديداً لوجوه الشبه فى إيقاعات عدد متتابع من الشعراء تأثر بعضهم ببعض .

إن الأشكال تحتاج إلى أن تحطم ويعاد صنعها من جديد ، أما أن يتحرر الشعر تمام التحرر من كل شكل فلا . وأنا أعتقد أن كل لغة — ما دامت هى نفس اللغة — تفرض قوانينها وحدودها ولا تسمح إلا بالأجازات التى تناسب طبيعتها ، وأنها تملئ ما يناسبها من إيقاعات الكلام وأنماط الصوت . لكن اللغة فى تغير دائم ، تنمو فى مفرداتها وفى تراكيبها وفى نطقها وفى نغمتها الموسيقية . وهذا النمو يجب أن يقبله الشاعر ، بل إذا صادف الشاعر مرحلة انحدار للغة فعليه أن يقبل هذا الأمر الواقع وأن يبذل جهده فى استغلال إمكانياته إلى أقصى حد يستطيعه .

(١) يعنى البيوت أنه هو قد وقع فى هذا الخطأ من قبل ، ويسجل على نفسه أن كثيراً من

شعره لم يكن سوى « نثر رديء » .

لكن الشاعر في مقابل ذلك له الحق في أن يسهم في المحافظة على مكانة اللغة وتنمية قدرتها على التعبير عن المشاعر والعواطف تعبيراً واسعاً في مداه دقيقاً في تنوع طبقاته . إن وظيفة الشاعر مزدوجة : أن يستجيب للتغير ويجعله مقبولاً عن عمد ووعي ، وأن يقاوم انحطاط اللغة دون المستوى الذي تعلمه من ماضيها .

إن الإجازات التي يسميها الشاعر هدفها استعادة النظام ، .

انتهى ما اخترناه للترجمة من مقالة اليوت .

الباب الأول

الشعر و لغة الكلام

الفصل الأول

لزوم الوزن في الشعر

من القراءة الأولى لهذه المقالة يتبين لنا أنها، وإن دارت كما يدل عنوانها على موضوع موسيقى الشعر، تحمل دعوتين كبيرتين. أولاهما الدعوة إلى اقتراب لغة الشعر من لغة الحديث، من الكلام الطبيعي الحى الذى يتكلم به الناس فى واقع حياتهم. وثانيتها الدعوة إلى تغيير الأشكال الشعرية تغييراً مستمراً، وهذه الثانية تنبع من الأولى، فبما أن التغيير المستمر الذى يطرأ على لغة الكلام يبلغ مرحلة تصبح فيها لغة الشعر التقليدية منقطعة عن لغة الكلام الطبيعي، كذلك هذا التغيير نفسه يودى بالأشكال الشعرية القديمة إلى مرحلة لا تعود فيها صالحة لحمل اللغة الجديدة بما فيها من جديد الإيقاع والنغم وجديد الفكر والإحساس.

وهاتان هما الدعوتان اللتان ستدور حولهما محاضراتنا هذه، واللذان سنزعم أنهما لازمتان أقوى اللزوم لتجديد أدبنا العربى تجديداً صحيحاً، ونحن ننتظر أن تثير محاولتنا مقداراً كبيراً من الاستغراب والاعتراض، وكل ما أرجوه هو أن تودى هذه المحاولة إلى نقاش خصيب مثمر. ولكن قبل أن أخلص إلى موضوعى الأساسيين، أرى أن نعرض لمسألة بدائية لمسها اليوت فى القسم الأخير من مقالته، حين عبر عن رأيه فى الشعر الحر، فكان رأيه هو الرفض الصريح.

أحب أولاً أن أشرح أن ما يعنيه اليوت بالشعر الحر، وما يعنيه كتاب الأفرنج حين يستعملون هذا الاصطلاح *vers libre* أو *free verse* لا يوازى ما يعنيه بعض كتابنا حين يستعملونه، فكتابنا هؤلاء يعنون به الشعر الذى يتحرر من القافية، أو الشعر الذى يغير بين البحور فى قصيدة واحدة،

أو الشعر الذى يغير عدد التفاعيل من بيت إلى بيت . ولكن البيوت وسائر كتاب الافرنج لا يعنون شيئاً من هذا باصطلاحهم الذى يخطئ بعضنا فى استعماله ، بل يعنون به الشعر الذى يتحرر تحرراً مطلقاً من أى ترتيب إيقاعى مطرد .

رفض البيوت هذا التحرر ، وادعى أن الشاعر الحق لا يسعى إلى التحرر من الشكل الموزون ، وأن الشاعر الردىء وحده هو الذى يحاول التخلص من الشكل الموزون (وإن كان البيوت يسلم ، بل ينادى بقوة ، بأن الأشكال التقليدية تحتاج باستمرار إلى أن تحطم ويعاد صنعها من جديد) .

وقد أطلق البيوت حكمه هذا دون أن يحاول فى هذه المقالة إثباته ، ولعله رأى أن مستمعيه فى جامعة جلاسجو لم يكونوا فى حاجة إلى هذا الإثبات . ولا شك أننا نحن أيضاً يأخذ جميعنا أو معظمنا وجوب الوزن فى الشعر أمراً مسلماً به ، مفروغاً منه ، ولكننا قل أن نفكر تفكيراً جاداً فى منشأ هذا الوجوب وعلته .

نحن نعرف أن الشعر كلام موزون (وهكذا عرفه علماءنا القدامى ، مضيفين إلى تعريفهم شرط القافية الذى نرى الآن فيه رأياً مختلفاً) ، والوزن هو سمته الأولى التى تميزه عن النثر . ولكن لم كان هذا ؟

كلما وجهت هذا السؤال إلى طلبتي فى الفصول الدراسية المتعاقبة ، أجابوني إجابات إنشائية غامضة ، خالية من التحديد . كلما سألتهم : ما لزوم الوزن فى الشعر ؟ قالوا : إن الوزن يكسب الشعر جمالاً ، وده سحرأ ، وده نغماً شجياً ، وده موسيقى عذبة ، . بل قالوا إن الوزن يجعل الشعر أسهل على اللسان ، وأخف على الأسماع ، وأقرب إلى القلوب ، وأعلق بالذاكرة وأسهل على الحفظ . فإن حاول بعضهم مزيداً من الإيضاح أمام إصرارى على مزيد من الإيضاح قالوا : إن الوزن يجعل الشعر أكثر عاطفية ، وأقوى فى إثارة الانفعال .

وهذا كله قد يكون صحيحاً ، بل إن التقرير الأخير يقترب من لباب الحقيقة ، ولكنه يقرر الواقع ولا يعطي « العلة » . فإننا نعود فنسأل : لماذا يجعل الوزن الشعر أكثر عاطفية وأقوى في إثارة الانفعال ؟ كيف يحدث هذا بالضبط ؟ .

وقد رأيت اليوت نفسه يحدد وظيفة الموسيقى في الشعر بأنها هي التي تمكن الألفاظ الشعر من تعدى عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنتورة . ولكنه لم يشرح لنا كيف يحدث هذا ، فلنحاول نحن أن نعمل حاجة الشعر إلى الوزن .

لا بد أن تكون هذه حاجة جذرية عميقة في عميق النفس الإنسانية حتى تفسر لنا ارتباط الشعر دائماً باللغة الموزونة . حين نستعرض تاريخ الشعر في أدبنا وفي الآداب الأجنبية التي نعرفها أو نقرأ عنها ، فنرى دأب الشعراء على استعمال الأشكال الموزونة ، على اختلاف هذه الأشكال واختلاف الأساس الوزني الذي تقوم عليه ...

و حين نفكر في الحركات التي قامت تدعو إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن ، وفي مصيرها الذي كانت تنتهي إليه دائماً من الإخفاق ، وفي إصرار الشعراء كل مرة على أن يعودوا إلى الوزن يقبلون قيوده طائعين ، وإن ابتكروا أوزاناً وأشكالاً جديدة ...

حين نفكر في هذا كله يتضح لنا أنه لا بد أن يكون في الوزن شيء أساسي ، هو الذي يجعله فرضاً لازماً لا يستطيع الشعر أن يحيا بدونه ، فلا يمكن أن يكون هذا السر مجرد ما يكسبه الوزن الشعر من الطلاوة والحلاوة ومن العذوبة وسهولة الحفظ .

ونستطيع أن نصل إلى هذا السر إذا تذكرنا اختلاف وظيفة الشعر عن وظيفة المتر . إن الشعر هو ذلك القسم من الأدب الذي يختص بالعاطفة

الإنسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة . فهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدة وأكثرها اهتزازاً . و (الاهتزاز) هو السمة الأولى للعاطفة ، والسمة الأولى للوزن .

ما الفرق بينك وأنت في حالة هادئة أو معتدلة ، لا يستولى عليك انفعال قوى ، وبينك حين يأخذك مثل هذا الانفعال ؟

تأمل في حالتك الجسمية أولاً : كيف يضطرب قلبك ، وتعلو دقاته حتى تصير مسموعة ، ويسرع نبضك ، وتلهث أنفاسك ، ويتجلجل صدرك ، وترتعث يداك ، وتنتفض مختلف النواشر في جسمك .

ثم استمع إلى صوتك الذى يخرج من فك حين تحاول أن تتكلم وأنت في هذه الحالة المنفصلة ، كيف يخرج غريباً مختلفاً عن صوتك في حالتك الهادئة ، فيكون حاداً أو أجش أبح ، صارخاً أو متحشراً مختلفاً ، على النبرة أو غليظ السكتلة .

واسكن زده انتباهاً وتحليلاً ، تجده يختلف عن كلامك العادى في ناحية أخرى طريفة ، هي أن كلامك حين يأخذك الانفعال يتخذ دون أن تدرى أنماطاً غريبة من الإسراع والإبطاء ، والارتفاع والانخفاض ، والاشتداد والارتخاء ، وأن صوتك يتقلب بين هذه الموجات المتروحة صعوداً وهبوطاً ، يعلو مع قمتها ثم ينحدر مع قاعها ، دون أن تملك له ضبطاً . وكلما اشتد انفعالك ازدادت هذه الموجات تراوحاً ، وازداد صوتك معها تقلباً . وهو في هذا كله مختلف اختلافاً جسيماً عن صوتك في حالتك المعتدلة ، الذى يلزم فى الغالب نبرة واحدة أو نبرتين على الأكثر ، والذى تكون له كتلة قليلة التنوع ، ودرجة خفيفة التموج .

اقرأ الجملة الآتية كما تنطق بها لو تحدثت بها فى حديث واقع :

« أنا امبارح شفت محمود وزعلت قوى لما لقيت العياخسسه بالدرجة دى ،

تجد أن صوتك ربما يرتفع بعض الشيء حين تنطق « وزعلت قوى » ،
وقد يرتفع مرة أخرى حين تنطق « بالدرجة » . ولكنه ارتفاع بسيط
لا يحدث تموجاً شديداً في جملتك ولا اختلافاً قوياً في نبرتك . ولكن انطق
الآن بالجملة الآتية وحاول أن تتمثل لهجتك الطبيعية الصادقة حين تنطق بها:
« بقه حضرته يشتمنى ؟ عال والله عال ! طب والله العظيم إن ما كنتش
أوريه ! اسمنى بس عليه » ، صبرك على شويه وبكره تشوف . قال يشتمنى
قال اء .

وانظر في هذه اللهجة مصداق ما قلنا عن تراوح الموجات الصوتية (١).
قد بدأت الحقيقة تتضح لنا . فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه
المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتعرج الصوتي اللذين يأخذاننا
ونحن نعاني الانفعالات القوية . فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع
وإبطاء ، وضغط وارتخاء ، وحدة ولين . ويتردد فيه الصوت — إن أحسنا
قراءة الشعر — بين انطلاق وانحباس ، ورقة واكتظاظ ، وعلو وهبوط .

(١) كنت قد ألفت هذا المثال كيفما اتفق . ولكني إذ أعود الآن إليه وأنا أعد هذه
المحاضرات لإعدادها النهائي للطبع ، أجدني قد وضعت تلك الجملة — دون أن أحاول ذلك
محاولة واعية — على إيقاع قريب من وزن المتدارك الخيون . وأني قسمت فقراتها الموسيقية
— مرة أخرى دون أن أتعمد — إلى فقرات يستوى أكثرها على تقطيع : فعملن فعلن فعلات .
وهذا أمر قد يكون له مغزاه المتصل بما نحن في سبيل البرهنة عليه . صحيح أنني لم أقيد هذه
الجملة بما سمعته فعلا من واقع الحياة وأني ألفتها تأليفاً . ولكن حتى هذا قد يكون له أهميته:
أنني حين ألفت جملة مختزعة تقلد الكلام في حالة الانفعال الطبيعي ، جاءت هذه الجملة دون أن
أحاول أو أدري على إيقاع مطرد بعض الاطراد . فما بالك بكلامنا الطبيعي حين يصدر عن
انفعال حقيقي لامتخيل ! وسبرى القارىء في الصفحات التالية أمثلة قديتها بما سمعته فعلا في
واقع الحياة .

عدت مرة أخرى إلى الجملة المذكورة ، فلاحظت شيئاً آخر جاء عفواً هو التقفية بين « عليه »
و « شويه » ، وبين « عال » و « قال » . ومن هنا نرى كيف تأتي السجعة أو التافية
طبيعية لحسابة تجاوب العاطفة في تموجها .

وهذه التوججات الصوتية تحمكى حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزيمة العاطفية القوية .

والنثر أيضاً يدخله تراوح ، لسكن التراوح الذى يحدث في النثر يأتى على غير نظام ، يأتى كيفما اتفق بلا ترتيب ولا اطراد . أما التراوح الذى يأتى في الشعر فيتبع نظاماً فيه ترتيب وتكرار ، أو قل فيه إيقاع مطرد .

والى نعمل هذه الحقيقة الجديدة التى ذكرناها الآن ، لابد من أن يزيد على ما قلناه في وصف ما يحدث للجسم وقت الانفعال القوى ، فنقول : إن ما يحدث للانسان لا يقتصر على تلك المظاهر الواضحة ، ولا على تلك الأعضاء التى يمكن تحديدها ونسبتها ، ولا على ما يحدث لأعضاء أخرى لم نشر إليها من غدد صماء تسرع في إفرازها وتنصب منه كميات مضاعفة في الدم فتغير من التركيب الكيميائى للدم وقت الانفعال .

لا يقتصر الأمر على هذا ولا ذاك ، بل إن الإنسان كله ، هذا الكائن الحى الذى له كينونة تزيد على مجموع هذه الأعضاء ومجموع وظائفها ، يحدث له اضطراب وجدانى وجوانى ، شامل يتخذ شكل موجات متعاقبة ، ويمكن تسجيل أثرها النهائى في اهتزاز تيارات المخ والأعصاب .

وهذا ما استطاع العلماء المعاصرون أن يفعلوه ، بأجهزة كهربائية^(١) يسجلون بها هذه التيارات ، اتضح منها أن الموجات التى تحدث في الأعصاب والمخ في حالة الهدوء العاطفى لا يكون فيها نظام مرتب ، بل تأتى قممها وقيعانها متقاربة أو متباعدة كيفما اتفق ، ولا يكون فيها ارتفاع شديد في القمم ولا انخفاض شديد في القيعان .

ولكن كلما اشتدت بالفرد حالة انفعال أخذت موجاته العصبية في

وانخفاضاً ، وأخذت في الترتب والانظام في المسافات التي تفصل بين القمم والقيعان ، وفي عدد المنخفضات التي تفصل بين قمتين متتاليتين ، وفي عدد الثوائى التي يستغرقها الوصول من قمة إلى القمة التالية لها . أى أنها أخذت تصير ذات إيقاع ! وأنت إذا اطلعت على بعض الرسوم التي تسجلها تلك الآلات الكهربية خيل إليك أنك ننظر إلى رسوم بيانية للأوزان الشعرية .

فإن كنت قد مللت هذا الحديث العلى فعد بنا إلى واقع الانفعال الطبيعي ، ولاحظ حالة أفاعك وأصدقائك ومن تلقاهم من الرجال والنساء والأطفال في حياتك اليومية ، وأحسن الاستماع إل كلامهم حين يأخذهم انفعال قوى ، تلاحظ من ناحية ما وصفناه من اضطراب الجسم واهتزازه ، وتلاحظ من ناحية أخرى كيف يقترب كلامهم العادى من الوزن الشعرى المنتظم المرتب ، وكلما ازداد الانفعال شدة ازداد اقتراب الكلام من الوزن الشعرى .

أرأيت إلى طفل يستقبل أباه عند عودته إلى المنزل بعد انتهاء يومه العامل ، وجسمه الصغير يهتز هزات تامة الانتظام في شدة فرحته قياما وقعوداً ، إلى الأمام وإلى الخلف ، وهو يصيح :

بابا جه ! بابا جه ! بابا جه ! بابا جه !

بمقاطع منتظمة في الفترة الزمنية التي تفضل بينها ، منتظمة أيضاً في تراوحها بين ضغط الصوت وتخفيفه . وهو يبدأ بأن يوقع نبراً متساوياً على كل مقطع ثالث ، وهو كلمة دجه ، ، فإذا استمر صياحه وتراقصه أدخل تنويعاً في نبرته بأن ينبر المقطع الثالث ولا ينبر السادس ، ثم ينبر التاسع ولا ينبر الثاني عشر ، وهكذا حتى يستنفد انفعاله القوى ويعود إلى الهدوء والسكون^(١) .

(١) يرى القارىء في هذا المثال وفي الأمثلة الثلاثة التي نرويها من واقع الحياة ، أن النظام الابياعى المتبع فيها هو نظام نبر المقاطع لا نظام قصرها وطولها . وهى حقيقة سندرسها في الباب الثالث من هذا الكتاب .

أو استمعت إلى امرأة من نساء الفلاحين قد مات رجل عزيز عليها ،
زوجاً أو أخاً أو ولداً كبيراً ، فهي تطلق صوتها المنهدج بعبارات عظيمة
الدرجة من الإيقاع ، وإليك بعض ما سمعته في واقع الحياة :

رحت فين . . . وسيدتني . . . يا جملي ي ي ي ا

رحت فين . . . وسيدتني . . . يا جملي ي ي ي ا الخ .

وأنا أذكر يوماً انشلت فيه جثة في غريق من التربة المجاورة لقريتنا
وبلغ النبا أباه فأقبل يعدو إلى شاطئ التربة . حتى إذا رأى جثة ولده
أطلق صيحة عظيمة وحاول أن يشق طريقه وسط انرحام ليلقي بنفسه في
التربة ، زاعماً أن ماءها سيبرد حرارته . ولما منع مرات وقف يهتز هزات
منتظمة ويدق صدره بقبضتي يديه دقات منتظمة وهو يصيح بإيقاع منتظم :

سيبوني يا ناس ا يا ناس سيبوني ا

سيبوني يا ناس ا ياناس سيبوني ا

سيبوني أبرد جسمي ا

سيبوني أطفسي نارى ا

سيبوني أبرد جسمي ا

سيبوني أطفسي نارى ا

فلما مل هذا التكرار عاد يصيح : سيبوني ا (على وزن بابا جه) حتى
خر على الأرض منهوك القوى .

وأذكر تجربة أخرى كان الانفعال فيها بالفرح الشديد . في أصيل
يوم كنت أسير في أحد شوارع القاهرة ، وإذا بثلاث فتيات منطلقات من
باب مدرستهن وهن يتواهبن بمنة ويسرة ويصحن بإيقاع تام الانتظام :

جايين يغبونا قننا غلبناهم !

جايين يغبونا قننا غلبناهم !

فهمت أنهم خارجات للتو من مباراة رياضية ما انتصر فيها فريق مدرستهن على فريق زائر ، فجعلن في فرحين الكبير يتراقصن وينظمن شعراً دون أن يتعمدن لإيقاعاً .

وأنا أرجو أن تبدأوا منذ اليوم في الانتباه إلى هذه الظاهرة في تجاربكم وفي تسجيل ما تلقونه من أمثلة واقعية عليها^(١) . ونحن إذا تذكرنا العبارات التبادلية التي تصدرها في أجناس تجاربنا المتكررة وجدنا الكثير منها يفتطم تحت نوع ما من أنواع الإيقاع . وإذا استمعنا إلى صيحات الباعة في النداء على سلعهم وإغراء الناس بشرائها ، وخاصة حين يأخذهم الطرب والتحمس لمهنتهم ، وجدنا صيحاتهم تنظم هي أيضاً في إيقاعها . وهم يختلفون في مقدرتهم الشعرية ، فمنهم من يكتفى بترجيع النداءات المحفوظة ، ولكن منهم من يبدي أحياناً مقدرة رائعة في الابتكار والإنشاء لفظاً وموسيقية ، وأحياناً يتحول نداؤهم حين تقوى نشوتهم إلى شعر خالص الشعاعية . ويؤسفني أنني لم أسجل بعضاً مما سمعته منهم ، ولعلي أفضل هذا في فرصة مستقبلية .

ظاهرة أخرى نذكرها في هذا المجال ، هي تغنى العمال (وخاصة عمال البناء من الصعايدة) بجمل موقعة ينظمونها على حركات أجسامهم وهم يعملون ، ترويحاً عن نفوسهم واستحاثاً لنشاطهم وضبطاً لحركاتهم ، وقد يما كان لهم نظائر في العمال الذين يحفرون الآبار أو يتقبلون دلو السانية أو يفعلون غير هذا من الأعمال . حتى اعتقد بعض العلماء أن هذا الغناء

(١) هذا الرجاء موجه بطبيعة الحال إلى طلبة الذين استمعوا إلى هذه المحاضرات حين ألقيت . ولكني رأيت إثباته هنا طمعاً في أن يستجيب له بعض القراء أيضاً !

في وقت العمل مع ضربات الجسم هو أصل فن الشعر . كما أرجع بعض علماء العرب منشأ شعرهم إلى حركة الراكب على ظهر الجمل ومحاولته أن يتغنى في جمل تضطر إلى الانسجام مع تلك الحركة .

ومهما تسكن حقيقة الأمر فإن الشعر منذ نشأته الطبيعية مرتبط بفضين آخرين ، هما فن الرقص وفن الموسيقى ، وقد رأيت فيما ذكرنا من الأمثلة اقتران الفنون الثلاثة في حالة العاطفة القوية ، من اهتزاز حركات الجسم ، وتنوع نبرات الصوت ودرجاته . وانتظام إيقاعه . رايست أوزان الشعر إلا الجامع الذي يجمع بين هذه الفنون الثلاثة ، وينفس عن انفعال الإنسان بها مجتمعة . فإن أردت مثلاً بدايئاً آخر فانظر إلى طفل ينطلق إلى الشارع فرحاً بخلاصه من المنزل . انظر إلى خطواته ، هل يستطيع أن يمشى بخطوات هادئة مستقيمة يحرك فيها رجليه حركة واحدة متساوية ؟ لا . هو لا يلبث أن يمحجل ، في مشيته ، يقفز قفزات مختلفة الارتفاع ، ولكنها منتظمة الاختلاف ، يطيل الوقوف على رجل دون الأخرى ، ويقفز مرتين على رجل قبل أن يقفز على الرجل الأخرى مرة واحدة . كل ذلك في إيقاع منتظم الترواح . ولعل أباه يضيق بقفزاته هذه فيدعوه إلى أن يمشى كويساً ، ولعله يحاول أن يطبع أباه ثم ينفجر مرة أخرى بقفزاته المتراوحة ، مصاحباً إياها بصحكات وصيحات أو جمل قصيرة سريعة تنسجم معها في الإيقاع والنغم معاً .

هل يشعر ذلك الطفل أنه يأتي بمشية غير طبيعية ، مصطنعة متكلفة ، أو يشعر أنه يقيد حركته بقيود مرهقة يلتزمها؟ لا . بل هو ينفس عن انفعاله التنفيس الطبيعي الذي يريحه والذي ينسجم مع ما يجده داخل نفسه من اهتزاز منتظم ، فيأتي هذا التنفيس في صورة قفزات متراوحة مرتبة الإيقاع وتضطر هذه القفزات صوته الذي يطلقه ، صياحاً أو كلاماً ، إلى أن يتخذ اهتزازات موافقة .

ذلك مثل الشاعر الحق في اتخاذ لأوزان الشعر ، نستطيع أن نفهم ما يحدث له على ضوء ما رأيناه يحدث للإنسان العادى - الذى ربما لا يعرف الشعر ولا يقدر عليه لو حاوله عامداً - حتى ليقترب من أوزان الشعر حين تهزه العاطفة القوية . وهذا هو المصدر الحقيقي للوزن الشعري ، ليس شيئاً غيبياً غامضاً يتنزل على الشاعر من سماء مجهولة فيفرده عن البشر ، بل هو حاجة عضوية تنور في البشر جميعاً وقت الانفعال القوى ، وإن بلغت أقصى حدادها ومقدرتها على التعبير الناقل لعدوى الانفعال في الشعراء . ومن هنا نرى أنه ضرورة ، نعى أنه ضرورة جسمية عضوية . ومن هنا نرى أيضاً أن الوزن للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمر طبيعى جداً .

فالوزن في الشعر ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه ، وليس مجرد شكل خارجى يكسب الشعر زينة ورونقا ، وطلاوة وحلاوة الخ . . . ليس الوزن الشعري مجردى علبه مذهبة أو مفضضة توضع فيها هدية الحلوى حتى يزيد من بهجة الهدية دون أن يكون لها أثر في طعم ما تحتويه . بل هو ما رأينا من ضرورة يقوم أساسها على حقيقة جذرية في صميم التسكوين والسلوك البشريين .

وليس الوزن قيداً يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه . والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى أوزان الشعر - إذا كان الشاعر قد اتخذها عن ضرورة انفعالية غلابة - على أنها قيود يرسف فيها الشاعر المسكين فتعرقل خطاه ، وأغلال تحيط بعنقه فتضيق عليه الخناق ، فنرتى لهذا الشاعر المسكين ونأسى لما يضطر إلى التزامه من قيود مرهقة وأغلال خانقة . بل الشاعر الصادق الشعارية لا يجد من الأشكال الموزونة مناصاً حين يحاول الكلام في ساعة الإلهام .

وهكذا نفهم قول اليوت إنه ليس هناك شعر حر لمن يريد اتقان عمله ، وقوله إن الشاعر الردىء هو وحده الذى يرحب بالشعر الحر كوسيلة

للخلاص من الشكل وقوله إن الشعراء إن ثاروا على الشكل زمنياً فليست
ثورتهم في الحقيقة إلا احتجاجاً على الأشكال التقليدية التي لم تعد تصلح
لاحتواء لغتهم الجديدة وموسيقاهم الجديدة وفكرهم وحسبهم الجديدين ،
وسرعان ما يعودون إلى الشكل الموزون حين يتذكرون أنماطاً جديدة
تقوم بحاجتهم .

الفصل الثاني

الشعر ولغة الكلام

على هذا الأساس الثابت القوي من الفهم الصحيح لعلّة وجود الوزن في الشعر ، نستطيع أن نناقش القضية الأولى التي يعرضها البيوت في مقالته ، وهي ضرورة اقتراب الشعر من لغة الكلام العادي .

في الأمثلة الماضية التي ضربناها من تجارب الحياة الواقعة ، وجدنا النثر العادي للناس العاديين حين تشتد عليهم عاطفتهم يتخذ إيقاعاً يقترب من إيقاع الشعر . ولسنا ندعي أن الأوزان الشعرية تقتصر على الإيقاع البسيط الذي سمعناه في صوت الطفل وهو يرحب بعودة أبيه إلى المنزل ، أو صوت المرأة التي ثكلت رجلها ، أو صوت الأب الذي غرق ولده ، أو صوت البنات المنطلقات من مدرستهن بعد مباراة رياضية ، أو ما نسمعه من نداءات الباعة المتجولين ، أو أهارج العمال الكادحين . فإن إيقاع الأوزان الشعرية يتخذ بلاشك أنماطاً أكثر تعقداً . ولكنه مهما يبلغ تعقده يرتد في أصله إلى تلك الظاهرة الطبيعية التي شرحناها ، فهو ليس إلا تنمية ابذور موجودة في صميم الانفعال البشري . وليس إلا مزيداً من التنظيم لاتجاهات تنشأ نشوءاً طبيعياً لا كلفة فيه فينا جميعاً ، سراة وسوقة ، علماء وعامة ، رجالاً ونساء وأطفالاً ، وهكذا شأن الفن الصادق جميعه ، هو لا يدخل على الطبيعة أشباه ليست فيها أصلاً ، بل هو يزيد من درجة انتظامها وترتيبها ، وجلاها وتحدها^(١) . ولعلنا بعد هذا لا نعود نعد الوزن شيئاً استثنائياً غريباً فذاً يفرد الشعراء عن البشر العاديين .

فإذا كان هذا هو شأن الوزن نفسه — وهو أعظم ما يميز الشعر ويفصله

(١) انظر في هذا كتابنا : عنصر الصدق في الأدب . القاهرة ١٩٥٩ .

عن النثر ، وأعظم ما يبدو غريباً مصطنعاً ، أو فذاً ممتازاً - فما رأينا في لغة الشعر ؟ أليست واضحة الاختلاف عن لغة النثر العادى ؟ أم تراها هي أيضاً تستمد كلها وحيويتها من أصول طبيعية في لغة النثر العادى وأسلوب الحديث اليومى ، وإن كانت تزيدها تنظيها وتركيزاً ، وإجادة وارهافاً ؟

هذه مسألة سيجد معظم قراء العربية أنهم أقل استعداداً للتسليم بها . فقد استقر في روعهم أن لغة الشعر مختلفة اختلافاً تاماً عن لغة النثر ، حتى ليحسبون أنها من معدن وأن لغة النثر من معدن آخر ، والمعدن الأول نفيس والمعدن الثانى خسيس ، وأن الشاعر حين يتأهب لنظم قصيدته يتحرى لها أسلوباً متميزاً بطبيعته ، بل يتخذ لها مفردات مختلفة عما يستعمل في لغة الكلام المنثور ، فهناك كما يمتقدون ألفاظ تستخدم في النثر ولا تجوز في الشعر ، ورنه الأسلوب الشعرى ونبرته يجب أن تكونا من نوع مختلف تماماً عما للأسلوب النثرى من نبرة ورنه .

ويفهم إلى هذا الاعتقاد أسباب متعددة . أولها ما وجدوه في الشعر من صفة موزونة لا يسمعونها في النثر . ولكننا قد تأملنا في هذه الصفة الموزونة فوجدنا منشأها في حاجة إنسانية بدائية ملحقة ، يشترك فيها الناس جميعاً ، ولا تختص بها فئة دون فئة ، ووجدنا المنبع الحقيقى للشعر فيما يستولى على الناس العاديين من اهتزاز جسمى وتراوح صوتى حين يأخذهم انفعال قوى ، أفلاتكون لغة الشعر على ما يميزها من مزيد التركيز والتنظيم ، والإجادة والارهاف ، مستمدة هي أيضاً في أصلها من لغة البشر العاديين ونبرات حديثهم الحى وتقلبات أساليبهم مع تقلب عواطفهم في الكلام اليومى ؟

قد رايت كيف يلحُّ اليوت في تأكيد هذه الحقيقة : مدى ارتباط لغة

الشعر بلغة الكلام العادى والحديث اليومى . فن الكلام الذى يتحدث به الناس فى واقع تجاربهم يأخذ الشاعر مادته الغفل التى يشكها ، ومن الأصوات التى تسمعها أذناه فعلاً يأخذ أصواته التى ينظمها . وكلما أخذ الشعر بتقاليد الأسلوبية يبتعد عن لغة الكلام ، وجب أن تقوم فى الشعر ثورة تعيده إلى اللحاق بركب اللغة الطبيعية التى تنمو دائماً وتتغير فى مفرداتها وتراكيبها وفى نطقها ونبراتها .

افترى دعوى اليوت هذه تصح على الشعر الإنجليزى ولا تصح على الشعر العربى ؟

الذى نريد أن نزرعه هنا هو أن هذه الدعوى صحيحة أيضاً على الشعر العربى ، وأن الصادق الأصيل فى تراثنا الشعرى كان ينطبق عليه هذا الرأى ، فقد كان قريباً من لغة الكلام ، صادقاً فى حكايته لطريقة الناس فى الحديث اليومى .

وهذه منا دعوى سيصعب على أكثر قراء العربية أن يصدقوها ، بل لعل الكثيرين منهم سيرونها بادية الخطأ ظاهرة السخف لا تستحق المناقشة ولا تثير إلا السخرية . وقد رأينا السبب الأول الذى يدفعهم إلى هذا الإنكار ، وهو اعتقاد أن وزن الشعر ميزة منفردة تقطعه عن النثر قطعاً تاماً . فلننظر الآن فى أسباب أخرى تحملهم على ذلك الإنكار .

من تلك الأسباب أنهم رأوا الشعر القديم قد وصل إلينا فى لغة نعددها «كلاسيكية» ، لغة تامة الإعراب فى أواخر الكلمات تامة التصريف لأبنيتهما ، لغة تستعمل مفردات كثيرة لا نستعملها الآن فى كلامنا أو كتابتنا ، مختلفة فى هذا كله وفى صفات أخرى عن لغتنا الحاضرة ، فاعتقدوا أنها فى الزمان القديم كانت أيضاً لغة كلاسيكية مختلفة عن لغة الكلام ، ونسوا أنها فى وقت ما كانت قريبة جداً من الأسلوب الواقع الذى يتحدث به الناس ، وأن

الناس حينذاك كانوا، أو كان الكثير منهم، يتحدثون بلغة معربة، وأن المفردات التي تبدو لنا الآن غريبة مئة كانت في وقت ما مألوفة حية. وأن واجبنا الدراسي الأول هو أن نحاول أن نعود بفكرنا وحسنا، وبسمعنا وذوقنا، إلى ذلك العهد القديم الذي كانت فيه لغة الشعر قريبة من الكلام. فإن لم نفعل لم يحق لنا أن ندعي أننا درسنا ذلك الشعر.

ومن الأسباب أن ذلك الصادق الأصيل من تراثنا الشعري القديم قد تبر تحت ركام عظيم من النظم الكاذب المصطنع الذي ينأى بموضوعاته عن تجارب الحياة الحقيقية التي يعيها الناس، والذي ينأى بلغته عن اللغة الصادقة الحية الحالية من الزيف والبهرجة. فظان الكثيرون أن تراثنا كله من هذا النوع المصطنع المترفع على الناس ولغتهم.

ومنها أيضاً سبب هام نريد أن نشرحه الآن، هو تلك الطريقة الخطائية المصطنعة التي درجنا على استعمالها في إلقاء الشعر، والتي يقوم فيها الخطيب ليلقى قصيدة فإذا به يتجهم وجهه ويأخذ سمة التعالي والعظمة، وإذا به يشد أوتار حنجرتة ويضمن فسكيه ويهرت شديقه ويضم شفتيه، ثم يطلق صوته فإذا به مصطنع غاية الاصطناع، قد حملة على درجة فظيعة التكاف من التضخيم والتضخيم، يفاظ مخارج الأصوات أضعاف ما يجب لها. ويمضغ الحروف كأنه يمضغ قطعاً من الصخر، ويشدد النبرة والرنين بأضعاف ما للكلام من قيمة صوتية طبيعية. وهو في ذلك كله مكفهر الوجه، شامخ بأنفه إلى السماء، يلمع بصوته كأنه لا يكتفى أن يسمع الناس العاديين من عباد الله الآدميين، بل يريد أن يشق صوته كبد الجوزاء، ويغلب الرعد في أطباق الفضاء.

هذا الإلقاء المتشدد المتضخيم^(١) يحول جميع أصوات اللغة إلى أصوات

(١) من الهام أن نعرف أن الرسول عليه السلام كان يكره أمثال هؤلاء المتشددين، وله في ذلك أحاديث شتى تروى عنها كتب الحديث.

ضخمة ضخمة ، مطنطنة مدريية ، متعالية النبرة حادة الرنين ، فيقتل ماقد يكون بها من دقائق التنوع الصوتى الذى ينسجم مع دقائق العاطفة الإنسانية فى تنوعها الغنى فى الدرجات والظلال والألوان . وبهذا الإلقاء الحامسى الفج المصطنع أصموا آذاننا عن الاستماع إلى ما قد يكون فى الشعر من تعدد الإحساسات وتقلب الأمزجة واختلاف أنواع التجربة ودقائق الحالات النفسانية . فلا تستطيع آذاننا المصدوعة بذلك الدوى أن تلتقط النبرات الدقيقة الطبيعية الصادقة الحية التى يزخر بها تراثنا الشعرى الأصيل والتى تحكى دقائق العاطفة الإنسانية فى متعدد تجاربها الحيوية .

فنحن نحتاج إلى أن نحرر أذواقنا وأسماعنا من الأثر الخبيث الذى تركته تلك الطريقة الفاسدة المفسدة فى إلقاء الشعر ، وإلى أن نبذل جهداً طويلاً وندرب أذواقنا وأسماعنا تدريياً متصللاً ، وأن نعود بفكرنا وحسنا إلى التقاط النبرات الطبيعية الحية الموجودة فى تراثنا الأصيل . ولسنا نزعم أن هذا أمر سهل ، فإن تلك النبرات نفسها — بصرف النظر عن إفساد الطريقة الخطائية لها ، وإصمامها آذاننا عن الاستماع إليها — لاشك كانت تختلف كثيراً عما نعهده اليوم فى طريقة كلامنا . فنحن نحتاج إلى ما أشرنا إليه من التدريب الفكرى والدوقى والسمعى . ولسكننا نزعم أن هذه المحاولة فى التقاط النبرات القديمة الصادقة وإن تسكن صعبة ليست مستحيلة ، وأن الدارس الجاد للشعر العربى القديم حين يتحرر ذوقه ويشحذ حسه بالتدريب المتصل يستطيع أن يلتقط منها أشياء عديدة غاية فى الغنى والروعة والصدق ، وإن كان محكوماً علينا أن نفقد الكثير منها إلى الأبد .

والخطوة الهامة الأولى نحو هذا الهدف هى أن نقتنع اقتناعاً مخلصاً بأن الشعر ليس ظاهرة شاذة معزولة تحتكمها طبقة من الناس تترفع على سائر الناس وتقطع عنهم فتتخذ ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع تامة الانتثار عن لغة البشر العاديين . وأن لغة الشعر — مهما يكن نصيبها من الإلتقان

والإجادة ، والتخير والتنظيم ، وهو أمر لا ننكره - ليس الأمر فيها إلا كالأمر في وزن الشعر نفسه ، مصدرها الحق هو اللغة الطبيعية الحية التي يتحدث بها الناس في واقع حياتهم .

فإذا اقتنعنا بهذا اقتناعاً عميقاً ، ثم حررنا آذاننا من الصدى الخبيث الذي لا يزال يعلق بها من آثار تلك الطريقة الخطائية المطنطنة الفجة في إلقاء الشعر ، وإذا ذكرنا أنفسنا دائماً بأن هذه اللغة التي يتخذها الشعراء القدامى والتي تبدو لنا كلاسيكية غريبة منقطعة عن الحياة كانت في وقت مضى لغة طبيعية حية ، وإذا مارسنا قراءة الشعر القديم وأجدنا الاستماع إلى أصواته وأرهفنا آذاننا لالتقاط نبراته الحية ، وإذا انتبهنا في هذا كله إلى العاطفة التي يحملها الشعر فلم يكن تقبلنا لها تقبلاً ذهنياً بارداً بل حاولنا أن نقبلها تقبلاً انفعالياً متعاطفاً وأن نعيش معها برهة بمشراكة وجدانية كاملة - إذا فعلنا هذا كله ، وداومنا ممارستها وتدريبنا ، فإننا سننجح كما ادعينا في التقاط كثير من النغم الحى الذى كان فى الشعر القديم ، بل سيدهشنا أحيانا أن نجد بعض هذا النغم لا يختلف كثيراً عن نغم حديثنا المعاصر في نفس التجربة الحية حين تحدث لنا .

هذه الدعوى الغربية التي ندعيها لا يكفى فيها أن نلقيها إلقاء ، بل لا بد لنا من محاولة التدليل . فإن أردت منى مثالا على ما أقول فسأعطيك هذا المثال من أقدم عصور الشعر العربى ، أعنى العصر الجاهلى ، وهو العصر الذى يعتقد معظمنا أنه أشد العصور بعداً عن حياتنا المعاصرة بموضوعاته ومعانيه ولغته وأساليبه كلها جميعاً . فإذا استطعت أن أبرهن لك على أن المثال الذى اخترته ، والذى يفصلنا عنه ألف واربعمائة سنة ، لا يزال - إن أحسننا دراسته وأحسننا قراءته وأجدنا الاستماع إليه - قريباً في موضوعه ومعانيه ، ثم فى أسلوبه ونبراته ، مما يحدث فى نفس التجربة حين تحدث فى حياتنا المعاصرة ، فلعلنى أكون قد اقتربت من إقناعك بصحة دهواى . . .

الفصل الثالث

مثال من الشعر الجاهلي

هذه القصيدة لشاعر جاهلي من الجيل التالي لجيل امرئ القيس ، هو الجُمَيْح الأَسدي ، وتجدها في كتاب المفضليات ، الذي جمعه المفضل بن محمد الضبي ، وهي القصيدة الرابعة من هذا الكتاب .

أُمتِ أَمَامَةَ صَمْتاً مَا تَكَلَّمْنَا مَجْنُونَةٌ أَمْ أَحْسَتِ أَهْلَ خَرْوَبٍ^(١)
مَرَّتْ بِرَاكِبٍ مَلْمُوزٍ فَقَالَ لَهَا ضَرَى الْجَمِيحِ وَمَسِيَّهُ بِتَعْدِيبٍ^(٢)
وَلَوْ أَصَابَتْ لِقَالَتْ وَهِيَ صَادِقَةٌ إِنْ الرِّيَاضَةَ لَا تُنْصَبُ بِبَنِكَ لِلشَّيْبِ^(٣)
يَا بِي الذِّكَاةِ وَيَا بِي أَنْ شَيْخَكَوْ إِنْ يَعْطَى الْآنَ عَنِ ضَرْبِ وَتَأْدِيبِ
أَمَّا إِذَا حَرَدَتْ حَرْدَى فُجُورِيَّةً^(٤) جَرْدَاءُ نَمْنَعُ غَيْلًا غَيْرَ مَقْرُوبٍ^(٥)
وَإِنْ يَكُنْ حَادِثٌ مُبْخَشِي فذَوِ عِلْقٍ تَظَلُّ تَزْبُرُهُ مِنْ خَشْيَةِ الذِّيبِ^(٥)
فَإِنْ يَكُنْ أَهْلَهَا حَلُومًا عَلَى قِصَّةٍ فَإِنْ أَهْلِي الْأَوَّلَى حَلُومًا بِمَحْلُوبٍ^(٦)

(١) أَمَامَةٌ: اسم زوجته . صَمْتاً : صامتة متفضية عليه . خَرْوَبُ: اسم مكان ، وبه أهلها .

(٢) مَلْمُوزٌ : جل موسوم بوسم تحت منبت لحيته ، وكانت قبائل العرب تسم كل منها

لأهلها بعلامة خاصة في موضع معين من جسم الحيوان .

(٣) الرِّيَاضَةُ : من راض الحصان أو الجمل ذلقة وكبح جماحه . لا تُنْصَبُ : لانهاية والفعل

بمزموم ، وفاعله ضمير يعود على الرِّيَاضَةَ أو على المخاطب ، وأنصب أنتب . الشَّيْبُ :

جمع أشيب .

(٤) حَرَدَتْ حَرْدَى : قصدت نحوى . مَجْرِيَّةٌ : لبؤة ذات جراء ، جمع جرو وهو ولد

الحيوان . جَرْدَاءُ : لأن اللبؤة ليس لها شعر الأسد ولبده . التَّيْلُ : الشجر الملتف حيث

تعيش الأسود . غَيْرَ مَقْرُوبٍ : لا تسمح لأحد بالاقتراب منه لأن فيه أطفالها .

(٥) عِلْقٌ : جمع علقه وهو القميص بلا كفين وكان لباس أطفال العرب . تَزْبُرُهُ : تزجره .

(٦) قِصَّةٌ : عقبة في سبيل الهيامة ، والعقبة الطريق المتعق في الجبل . كَانَ يَسْكُنُهُ أَهْلُهَا =

لما رأيت إبلى قلت حلوبتها وكل عام عليها عام تجنيب^(١)
أبقى الحوادث منها وهي تتبعها والحق صرمة راع غير مغلوب^(٢)
كان راينا يحدو بها حمرأ بين الأبارق من مكبران فاللحوب^(٣)
إبان تقرى بنا عيناً وتختفضى فينا وتنتظري كرى وتغريبي^(٤)
فاقننى لملك أن تحظى وتحتلبي في سجيل من مسوك الضان منجوب^(٥)

ربما تبدو لك هذه القصيدة من القراءة الأولى على درجة كبيرة من الصعوبة ، وربما تبدو لك لغتها جافية خشنة نافرة الأنغام ، ولعلك ازددت عجباً بعد قراءتها من زعمنا أن أنغامها قريبة في موسيقاها الحية من موسيقى الحديث العاصي في عصرنا هذا . وهذا على أى حال هو حكم طلبتي عليها حين أكلهم بدراستها وخدم قبل أن نتناولها بالدراسة معاً . ولكن دعنا أولاً نتفهم موضوعها ومعانيها ولنتذكر ما قاله البيوت من أن موسيقى الشعر

== وهى من بيت رفيع من سعد بن زيد مناة من أعز قبائل تميم ، فهم يسكنون مكاناً حصيناً على طريق هامة من طرق القوافل . ملحوب : ماء لبني أسد على رأس تل ، فأهله من بني أسد يسكنون هم أيضاً مكاناً حصيناً غنياً بالماء والحصب .

(١) الحلوبة : البوق التى يحلب لبنها . تجنيب : جفاف الضرع من اللبن .
(٢) بهذا البيت يعلل الجميع ما أصابه من الفقر معتذراً لنفسه . الحوادث : ما يحدث على غير انتظار ويضطره إلى إنفاق ماله ، من ضيف طارىء ، أو هدية يهديها ، أو دية يحملها عن آخر لزمته الدية ولم يستطع أداءها . الحق : ما يجب فى ماله من هبة ومعروف . الصرمة : القطعة من الإبل حوالى الثلاثين . غير مغلوب : يستطيع بسهولة أن يرهاها لقله عددها وهزالها وضعفها .
(٣) حمرأ : يشبه ليله بالحمر المستأنسة لضعفها وهزالها . الأبارق : جمع أبرق وهو المسكان الصخرى المختلط الرمل بالحجارة . مكبران : اسم موضع . اللوب : جمع لابة وهى الحرة أى الجبل الأسود ، وهى هنا موضع بعينه .

(٤) تختفضى : ترضى بالإفلامه بيننا ، فيكون بقاؤك معنا عن رضى لا عن كره . كرى : هجوم على القبائل الأخرى لسلب أموالها . تغريبي : ذهابي بعيداً فى البلاد القريبة .
(٥) اقنى : اقنى حياك احفظيه والزيمه . تحتلبي : تحلبى لبناً كثيراً . سجيل : وعاء كبير يوضع فيه اللبن . مسوك : جمع مسك وهو الجلد . منجوب : مدبوغ .

تامة الارتباط بمعناه ، وأن موسيقى الألفاظ لا تصدر من مجرد صوتها العارى مفصلاً عن معناها . ولنتذكر أيضاً ما قلناه نحن من وجوب التقبل المتعاطف المشارك وعدم جدوى الدراسة الجامدة الباردة المحايدة . فالطريقة التقليدية التي تقتصر على شرح اللغة وإعراب النحو والتحليل الآلي لقوالب البلاغة ان توصلنا إلى الإحساس بنبض الحياة المتدفقة في الشعر والاهتزاز مع روحه الزاخرة والاستجابة لعاطفته المضطربة . وبدون هذا الإحساس والاهتزاز والاستجابة لا نكون قد درسنا الشعر دراسته الحققة ولا انتفعنا منه شيئاً ذا أهمية حيوية .

موضوع هذه القصيدة الجاهلية هو مشاجرة زوجية . «خناقة» حدثت بين الشاعر وزوجته . وهو يشكو إلينا سلوكاً معيناً صدر منها ذات ليلة ، حين تغضب عليه وأبت أن تحدثه ، ويحتد في مؤاخذتها على هذا السلوك . ولكن الجميع مع غضبه القوي على زوجته ، يحبها حباً جماً ، وهذا ما نستشفه من أبيات القصيدة حين نسمع النظر فيها ونفهم الاستماع إليها . وهذا هو المفتاح إلى فهم العاطفة الدقيقة المزدوجة التي تضرب بها هذه القصيدة ، وهو لذلك المفتاح إلى تذوق جمالها الفني البديع .

فالجميع غاضب على زوجته لصددها عنه وامتناعها عن محادثته ، يعاتبها ويسخر من سلوكها سخرية قوية . ولكن مع ذلك يحبها حباً عظيماً ، لذلك يلمس لها العذر ، فبعد أن يلومها يحاول استرضاءها والتسرية عنها وتعزيتها بالآمانى والوعود . فهو لا يريد أن تصل المشاجرة بينهما إلى حد القطيعة والانفصال . وهو في حبه القوي لها ينحى على نفسه باللائمة ويقر على نفسه بأن أصل المشكلة يعود عليه هو .

نرى ما سر هذا الحب العظيم ؟ نعرف من القصيدة أنه شيخ كبير ، فلعلها صبية صغيرة السن تلبه على زوجها المسن بشبابها . وهذا لا نجد في

القصيدة صريحا ، ولكن ربما يجوز ان ان نستنبطه من تدللها عليه وتمنمها ، ومن اعتقادها الخاطيء أنها تستطيع أن تروض شيخا كبيرا . وعذرها الظاهر على أى حال هو أنه قد افتقرت به الحال ولم يعد غنيا كما كان يوم تزوجته . فلو كانت تزوجته من أيام شبابه وعاشت معه زمنا طويلا لمكان هذا أقرب إلى أن تتعاطف مع محنته الراهنة وأن تصبر معه على ضرائه كما شاطرته أيام سرائه .

والذى نفهمه من البيتين الأول والثانى أن رجلا من أهلها لقيها خلصة فخرضا على زوجها وحاول أن يفسدها عليه ودعاها إلى إساءة معاملته . ويقول الشارح القديم إن هذا الرجل يريد أن يطلقها الجميع ليتزوجها هو ، وهذا مالا نجد عليه دليلا بالمرة فى القصيدة . ولعل كل مافى الأمر أن أهلها يسوؤهم أن تظل ابنتهم فى عصمة رجل قد افتقر وساءت حاله ، وخاصة إذا عرفنا أنها من فرع رفيع من قبيلة قوية من أعز قبائل تميم ، وأنه قد تزوجها من غير قبيلته وهو شىء قليل الحدوث فى المجتمع البدوى ، فليس بينهما من أواصر القرى وشائج الرحم ما يحملها على الإخلاص له فى نكبته والصبر معه على بليته ، وما يحمل أهلها على مثل هذا الإخلاص والمراعاة ، والأعراب الجاهليون كانت معظم وشائجهم الإنسانية محصورة فى نطاق قبيلتهم ، بينما نظروا إلى القبائل الأخرى كأنهم أجانب لا صلة تربطهم بهم ولا مراعاة تلزمهم نحوهم .

المهم أن أمامة فى صغر سنها وفساد عقلها وقلة إخلاصها مهما يكن سببه استتمعت إلى ذلك الدساس ووقع تحريضه منها موضع القبول . أنهت الآن إلى البيت الأول الرائع الذى يصور فيه الجميع ما وجدته حين عاد ذات مساء إلى بيته :

أمست أمامة صمتا ، ما تكلمنا ! مجنونة؟ .. أم أحسست أهل خروب !

وابذل جهدك في قراءته أن تبتعد عن آثار تلك الطريقة الخطائية الفجة التي شرحنا كذبها وفسادها ، وأن تتخيل النبرات الحية الصادقة التي ينطق بها البيت حين يصدر عن تجربة واقعة نباضة بالحياة . وسيلك إلى هذا أن تنعم النظر أولاً في التجربة الكاملة التي بروبها ، وأن تحاول أن تعيش معها برهة .

عاد الجميع إلى بيته تعباً مجهداً من عناء يوم طويل ، سمى فيه في رزقه الشحيح ، ولقى الأمرين من إجهاد الجسم وهموم العقل في حالته البائسة الضرورة التي سنفهمها فيما بعد (نذكر في هذا المجال أن القصيدة كلها وحدة كاملة لا سبيل إلى الفهم الصحيح الكامل لبيت منها دون ربطه بسائر الأبيات) . عاد إلى بيته يلتمس فيه ما يلتمسه كل منا في بيته بعد يوم طويل مجهد ، يلتمس العزاء والفسيان ، يلتمس المقابلة الهاشة والابتسامة الحنون التي تمسح عن وجهه غضون الهم وتذهب عن قلبه أكدار العناء . فماذا وجد؟ وجد زوجته الحبيبة تلقاه بوجه عابس مكفهر . حياها فلم ترد تحيته ، وأشاحت عنه بوجهها المربد . حاول أن يستفسرها عن حالها فلم تجبه . أدرك أنها غاضبة عليه هو . لكننه لحبه إياها ، ولحنسكته وتجربة سنه ، لم يسرع إلى مبادلتها غضباً بغضب ، وإعراضاً بإعراض ، بل حاول أن يحادثها ويفاكرها ، وأن يسمعها بعض النوادر الطريفة لعلها ترق وتبتسم . هذه المحاولة نفهمها من قوله « أمست » ، ومن قوله « ما تكلمنا » . فقوله « أمست » يدل على أنها استمرت في صمتها المتغضب زمناً . وقوله « ما تكلمنا » يدل على أنه حاول أن يجاذبها الحديث فأصرت على عدم التكلم معه . وأخيراً يئس منها وأقلع عن محاولة استرضائها وحملها على التحدث معه ، فنار غضبه على سلوكها الشرس ، وراجعته عزة نفسه ، فاستمع من جديد إلى بيته وأنصت إلى ما يوج به من الغضب ، والاستنكار ، والكبرياء والاستخفاف :

أمست أمامة صمتاً ، ما تكلمنا ! مجنونة ؟ .. أم أحست أهل خروب !

فإن أردت أن تزداد التقاطاً للنبرات الحية في هذا الأسلوب فانظر أولاً في قوله : ما تكلمنا . لماذا استعمل ضمير الجمع لنفسه مع أن الوزن يستقيم لو قال : ما تكلمنى ؟ ما أن تفكر في هذا السؤال حتى يتضح لك شعوره القوي من الاستعلاء والحنق لسكرامته المجروحة يداريه بإظهار الاستهزاء ، كما يقول أحدنا الآن اهديق لم يحبه : مش معبرنا ليه ؟ مش عاجبينك ؟ ما احناش قد المقام ؟

وبنفس النبوة يجب أن تقرأ الشطر الأول كله ، ويعينك على هذا أن تتخيل زوجاً معاصراً من مجتمعنا المصرى يجد نفسه في مثل هذه التجربة فيقول متهاكماً : الست بإسلامتها مبهوزة ا خرسست ما تنطقش ا مالها كده ملوية ، بوزها طوله شهر ؟ مش عاوزة تكلمنا حضرتها ! يظهر مش عاجبينها مش عاجبينك يا ست ؟ ما احناش قد المقام ؟ الله ا مالها يا خويه جرى لها إيه الولاية دى ؟ انجذنت ؟ ركبها عفريت ؟

تستطيع الآن أن تستمع إلى هذه النبرات الغنية المحتشدة من العجب ، والغضب ، والإنكار ، والسكرامة المجروحة ، والاستهزاء والتهكم . ولكن انظر كيف يتغير صوته فجأة حين يقول : أم أحسست أهل خروب ا

وسنعرف من بيته الثانى أنه يعلم فعلاً أنها لقيت رجلاً من أهلها خلسته ، فهو هنا يتصنع عدم العلم ، ويتسامل في حيرة مصطنعة ، ليزيد من تهكمه بها وسخريته من بلاهتها ، إذ تظن أنه مغفل لا يدري بما يحدث في غيابه . استمع إذن إلى هذه اللهجة الرائعة من تصنع الجهل والحيرة وهو يقول : أم أحسست أهل خروب ا يقو لها وهو يغمز لك بعينه حتى يزيد من سخريتك بهذه البلها . ويقو لها بغتة كأنه الآن فقط قد عرض له هذا الخاطر المفاجئ . وتصور نظيره في مجتمعنا : الله ا استنى ا تكوئش الست بإسلامتها قابلت واحد من قرايها من ورا ضهرى ؟ الله الله ! أظبط فهمت فهمت ! ، واقراً

الكلمات الأربع ببطء شديد وخاصة الكلمة الأخيرة ، وبنبر قوى للممزات الثلاث في : أم أحست أهل .

وانظر في كنيته عن أهلها بأنهم « أهل خروب » . وفي هذه الكناية تصنع الأدب ، فهو يزعم أنه لا يريد أن يجرحهم بذكر قبيلتهم صراحة ، ولكنه بالطبع يفعل ذلك زيادة في السخرية منهم بعد أن سخر من ابنهم .
ألو قال زوج معاصر يستوطن حى بولاق وقد تزوج امرأة من غير حيه :
تكونشى بسلامتها قابلت الجماعة أسيادنا بتوع الدرب الأحمر ا

فإذا وصلنا إلى البيت الثانى وجدناه يترك تساؤله وتصنعه الجهل والحيرة ، وإذا به قد بلغه فعلا خبر لقاءها المختلس مع قريبها ، فمى لم تكن إذن ماهرة في حذرها كما ظنت ، فقد رآها راه أبلغ الخبر زوجها . وهذا لم يكن يحدث لو كانت ماهرة حقاً ، فكمايتها « مكشوفة » :
مرت براكب ملهوز ، فقال لها :

ضرسى الجميح ا ومسيه بتعذيب ا

انظر مرة أخرى إلى كنيته عن قريبها بكناية جديدة ، بأنه « راكب ملهوز » يزعم أنه يتأدب ويتعفف عن ذكر اسم القبيلة ، ولكنه يفعل ذلك في سخرية قوية وتعريض لاذع ، يتضحان لك إذا عرفت أن وسم القبائل الكبيرة كان مشهوراً معروفاً لدى جميع الأعراب ، كوسوم قبائل الهنود الحمر لحيوانهم في التاريخ الحديث ، ووسوم مختلف القبائل الإفريقية إلى يومنا هذا . فليس في كنيته إخفاء حقيقى للاسم ، بل فيه نكتة طريفة يبتسم لها السامع ويرتاح إذ يستطيع حلها وحده اسم القبيلة المعنية . فعليك أن تقرأ « راكب ملهوز » بهذا المزيج من التأدب المصطنع والغمز اللاذع ، وأن تطيل في قراءة « ملهوز » ، بموجا صوتك بتعويج التهمك المؤدب .

ولكن استمع إلى نبرة أخرى في الشطر الثانى في صوت مختلس أجش :
ضرسى الجميح ا ومسيه بتعذيب ا فالصوت غايظ محتقن في « ضرسى الجميح ا » ،

لمحاولة قريبا أن يخفض منه ولاضطرابه خوف أن يسمعه سامع من أهل زوجها . استمع إلى الضاد الغليظة والراء المشددة المنبورة في « ضرسى » ، ثم إلى الحاء تحتتم بها الجملة فتحكى بحجة الصوت بعد غلظه . ثم يطول الصوت في مخالسة الوسوسة وصغيرها في قوله « بسية » . أنصت إلى هذه السين المشددة وإلى مد حركتها بالياء ، وعليك أن تطيل من قراءتك لهذه الكلمة في صوت هامس مخالس محرّض . ثم استمع في قوله « بتعذيب » ، إلى هذه الياء الأخرى التي تمد كسرة الذال والتي تلتقط نغم الياء السابقة وتردده حتى تصور إلحاحه في وسوسته وتحريضه الخبيث . وعليك أيضاً أن تطيل من قراءة هذا المقطع بصوت أحمّ .

فإذا فعلت أمامة إزاء هذا التحريض المفسد ؟ لو كانت عاقلة حقاً لما أصغت إلى وسوسة هذا الخناس الدساس الذى يريد أن يفسد عليها زيجتها ، بل كانت تصده وتسخر منه وتذمّه إلى أن هذه الألاعيب التي ينصح بها لا تجدى مع زوجها المسن المحنك الذى عركته التجربة ، فهو ليس بمن تروضه هذه الإساءة وتذله هذه المعاملة . هو ليس شاباً غراً ينخدع بسهولة ويخضع بذلة . تستطيع هذه « الست » ، أن « تافهه على صاحبها » :
ولو أصابت لقات ، وهى صادقة :

إن الرياضة ... لا تُنصّبك للشيب !

شطره الأول نظير قولنا المعاصر : « لو كانت ناصحة صحيح » ، لو كان عندها مخ ، . أما شطره الثانى فقد أتعب الشراح القدماء في محاولة إهرابه وتعليه . أين خبر إن ؟ أهو جملة « لاتنصّبك للشيب » ، ؟ لكن هذه جملة طلبية فهل يجوز أن يكون خبر إن طلباً ؟ هل يجوز أن تقول : إن الضيف أكرمه ، أو : إن اليتيم لا تنهره ؟ خلاف بين النحاة . وما فاعل « تنصّبك » ؟ أهو ضمير الغائب يعود على الرياضة ، أم هو ضمير المخاطب فالمعنى « لاتنصّب نفسك ؟ ولكن على الفرض الثانى كيف يجوز الجمع بين ضميرين

عائدين على نفس الشخص ، ضمير الفاعل وضمير المفعول به ، في فعل واحد وهو ليس من الأفعال القلبية ؟ جدل طويل .

والذى ينسأه النحويون في جدلهم هذا هو الروعة العظيمة والحيوية الزاخرة في هذا الأسلوب المعين . فأسلوب الشاعر صحيح برغم أنف نظرياتهم النحوية ، فهو شاعر عربي صريح العروبة قح السليقة فليقولوا في نحوهم مايقولون . وأسلوبه ليس صحيحا فحسب بل هو بديع مطرب ، وسر إطرابه هو عين مايسبب لهم الصداع وكثرة الجدل ، وهو عدونه المفاجيء عن إنتام الجملة التى بدأ بها . وهو في هذا مطابق مطابقة صادقة لأسلوب الحديث الیومی الحی . فالحديث الحی يكثُر فيه البتر والانقطاع والاتفات المفاجيء للتعبير عن تغيير الفكرة وانقلاب العاطفة .

فأسلوب الشاعر في هذا الشطر الثانى يحمل رنة قوية من السخرية والاستهزاء ، ولكى تقرأه قراءة صحيحة يجب أن تقف برهة بعد قوله : إن الرياضة ... بل يجب أن تطلق في هذه الوقفة نفخة قوية من أنفك دلالة الاحتقار . ثم تستأنف الحديث بجملة جديدة ساخرة متهمكة . فالشاعر قد بدأ جملة خبرية ثم أضرب عنها ولم يشأ إتمامها وترك خبر إن معلقا في الهواء (فلا حاجة للنحويين إلى أن يحمدوا أنفسهم في محاولة العثور عليه) . وحوّل حديثه إلى جملة طلبية يحذرك فيها من أن تتعب نفسك فيما لا فائدة ترحى منه من محاولة ترويض الشيوخ المجرى بين ذوى الحنك . فقوله : إن الرياضة ... لا تنصبك للشيب ! هو نظير قوائنا المعاصر : بقی الحجر الثقيل ده ... هه ... يا عم سيك ! ما تتعبش نفسك ! والمعنى أنه سيعجزك حمله . فلكى تصل إلى الذبرة الصحيحة التى تنطق بها : لا تنصبك للشيب ، تذكر الذبرة التى تنطق بها قولنا : سيك !

وأمثال هذا البتر لبعض أركان الجملة وانقلاب الحديث نجدها بكثرة في الشعر القديم وفي القرآن أيضا ، وهو دليل الحيوية والصدق ، قبل أن

يتم للنحويين تسوية الكلام العربي وتحويله إلى أسلوب كتابي مصطنع تام الإطراد خال من الاستثناءات التي تحدث في الكلام الطبيعي الحى ، الذى تكثرت فيه هذه الانقلابات المفاجئة مسارة لتقلب العاطفة الإنسانية وتغير نبرة الخطاب فى المحادثة الواقعية .

استمع الآن إلى تعليق الجميع على محاولة زوجته أن تروضه بإساءة معاملته :
يا بى الذكاء ! . . . ويا بى أن شيخكمو ان يعطى الآن عن ضرب وتأديب !
أعتقد أن القارىء يسهل عاينه الآن أن يتابع المهجة الحية ، بل المهجة العامية الدارجة ، فى أسلوب الشاعر فقوله : يا بى الذكاء ! يقوله بسخرية شديدة ، وهو نظير قولنا المعاصر : على مين ياست ! علىّ أنا ؟ فشر ! البيت كله مليء بنبزات السخرية والاستعلاء والسكرامة المجروحة يدارها بهذا النهك . وإذا ترجمناه إلى لغتنا العامية قلنا (بعد ترجمتنا الماضية لقوله : يا بى الذكاء) : عيب على الشبية دى ! (وهنا يمسك بلحيته البيضاء) بقى أنا اللى شبت عاوزه تلعينى على صابحك ؟ حلوه دى ! هو أنا عيل صغير تستكرديه ؟ هره بعد ماشاب ودوه الكتاب والاية ؟ ما كانشى ينعز !
والآن يأتى بيتين تزداد فيهما سخريته بزوجته وتبلغ حدها الأقصى (لأنه سيترك السخرية نهائياً بعد هذين البيتين كما سنرى) . يسخر من جرأتها عليه فى وقت الأمن حين لا تخشى شيئاً ، مع أنها وقت الخافة تكاد تموت جزعاً وتحتفى به :

أما إذا حردت حردى : فـجـسـريـة جرداء تمنع غيلا غير مقروب !
وإن يكن حادث يُخشى : فدو علق تظل تزبـره من خشية الذيب !
انظر فى أول البيتين كيف يعضخم صوته فى قوله (مجرية جرداء ، ، ، واستمع إلى هذه الجيم القوية يكررها مرتين . وانظر إلى المددات الثلاث فى : داء - غيلا - روب . تتخللها الغين المكررة مرتين فى : غيلا غير .

يريد بهذه المدات والغين المكررة أن يحدث رعدة في صوته لأنه يتصنع الخوف من هذه اللبوة الكاسرة . فهو ينطق بهذه الكلمات في لهجة ترتعش بالخوف والذعر الشديدين ، وهو يقصد التهكم والسخرية بالطبع ، كأنه يقول بأسلوبنا المعاصر : يا ستار يا ستار ! اللهم احفظنا يارب ! يا خلق هوه من جرائمها ! دى وحش دى وإلا إيه ! يا هوه ! حتا كلنا ياناس ! حاتبلعنا بلع !

لاحظ في هذا البيت مرة أخرى كيف لجأ في تأكيد معناه إلى وسيلة بلاغية لم ينتبه إليها علماء البلاغة القدامى ، وهي تكرار الحرف الواحد في كلمتين متتاليتين أو متقاربتين . استعملها في بيته هذا ثلاث مرات ، الحاء المكررة في حررت حردى ، والجيم المكررة في مجرية جرداء ، والغين المكررة في غيلا غير . يريد بالأولى أن يؤكد قصدها العامد المتهور نحوه واندفاعها إليه . ويريد بالثانية أن يؤكد شدة اندفاعها حين تهجم عليه ، وبزيد بالثالثة أن يؤكد رعبه ورعدته التي يصطنعها تهكماً . وهذه الوسيلة بتكرار الحرف الواحد معروفة في الشعر الإنجليزى حيث وضعوا لها اصطلاحاً خاصاً^(١) . والعجيب أن البلاغيين العرب لم يلتفتوا إليها مع التفاتهم إلى الجناس التام والجناس الناقص ، ومع كثرة ورودها في الشعر القديم ، الأمر الذى نرجو أن نثبته في مجال آخر^(٢) .

أما ثانياً هذين البيتين فيصور ماذا يحدث لهذه المرأة التى تتجرأ عليه ، ماذا يحدث لها حين تقع واقعة مخيفة ، كأن يهاجم الحى وحش مفترس ، أو يأتى النذير بعدو غاز . وليلاحظ القارىء أننا نفهم البيت فهما مختلفاً بعض الشيء عما فهمه الشراح القدماء . فهم يرون أنه يصور غيابها وقلة معرفتها حتى أنها لا تهتدى أن تفرّ من الذئب ، فهى حين الشدائد لا تغنى غناء .

(١) Onomatopoeia

(٢) انظر مقالاتنا في أعداد يناير وفبراير ١٩٦٤ من مجلة « الثقافة » .

ونحن نعتقد أنه يصور رعبها وتبخر شجاعتها وجرأتها التي رأيناها في البيت الماضي على زوجها ، فهي تكاد تموت فزعا وتعلق بأذيال زوجها في صباح مرعوب وانتهيار تام حتى يحتاج إلى أن ينثرها بحدة ليحد من صياحها المستعري . والمصابون بهذا الفزع يحتاجون إلى زجرة قوية بل إلى لطمة حتى يفيقوا من صراخهم . شأن الطفل الذي يخشى ذنباً - حقيقياً أو متوهماً - ويكاد يموت رعباً ففتحاج إلى الشدة في زجره حتى يمسك بنفسه . ودليلنا على شرحنا أنه يجعل البيت ناظراً للبيت الماضي ، وأنه معنى قريب من أسلوبهم المعروف ، في قول الآخر : أسد على وفي الحروب نعامة . وتصوير الجميح قريب جداً من تصوير الآية القرآنية للدنافقين في سورة الأحزاب : فإذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون إليك تدور أعينهم كالذي يغشى عليه من الموت ، فإذا ذهب الخوف سلقوكم بالسنة حداد^(١) .

والآن وقد بلغ الجميح بسخريته ما شاء أن يبلغ ، وأضحك سامعيه ضحكاً قوياً من هذه التي تهاجمه كاللبوة الكاسرة وقت الأمن وتموت رعباً وقت المخافة ، يدع سخريته جانباً فيأتي بييت احتجاج قوى تشتد فيه ثورة كرامته المجروحة :

فإن يكن أهلها حلوا على قضة فإن أهلى الأولى حلوا بملحوب
فنعرف أن زوجته تتعالى عليه بحسبها الذى نطنه أعلى من حسبه . ونذكر

(١) أضف إلى هذا أن شرحنا الذى يجعلها تخاف الذئب يقوى الصورة الساخرة التي يريد الشاعر أن يرسمها لزوجته . فهي تهاجمه كاللبوة المفترسة في البيت السابق ، وهي تموت رعباً من الذئب في هذا البيت ، وهل سمعتم بلبوة تخشى ذنباً ! لا بد هنا أن يدرك القارىء أن البدو لا يخشون الذئب كما يخشاه أهل القرى الزراعية ، لأنهم أشد تمرساً بالشدة وأكثراً مواجهةً للوحوش وأكبر نصيباً من الشجاعة البدنية . فصورة الشاعر عن خوفها العظيم من الذئب تحمل سامعيه من البدو على الضحك الشديد . وفي خلال سنى إقامتى في السودان كنت أقرأ كثيراً من أخبار الصحف عن أهل البادية وكيف يواجه أحدهم - رجلاً أو أحياناً امرأة - النمر أو التماسح بشجاعة تبدو لنا صعبة التصديق !

أنها من هؤلاء اللواتي يعتقدن أنهن تزوجن أزواجاً دون مكانتهن الاجتماعية .
فلا تزال إحداهن في عصرنا هذا تتحسر على « بيت العز ، الذي نشأت فيه
واقلمت منه حين تزوجت ، وتغيظ زوجها بالإكثار من الحديث على
« بابا ، و « سراية بابا ، و « أبعادية بابا ، و « عربيات بابا ، وما كان لها في
ظل بابا من خدم وحشم الخ . . . حتى يضيق الزوج المسكين ذرعاً ويلعن
« سنسفيل جدود بابا ، هذا .

ولكن الجريح لا يلعن ولا يسب ، بل واضح من البيت أنه يسلم لها
بحسب أهلها ، إنما هو يحتج بأن أهله لا يقولون عنهم شائناً (وهو احتجاج
نعرف صحته من دراستنا لأنساب العرب) . وهو بعد قليل سيعترف بأنه
قد افتقرت حاله الآن ، ولكنه قبل هذا الاعتراف يؤكد في بيته هذا أن
أصله لا يقل عزاً عن أصلها ، ونحن بالطبع نضيق علينا قوة الإشارة في
« قضية ، و « ملحوب ، . وإذا وصلنا بعد تخر المعاجم القديمة إلى أن كليهما
كان مكاناً حصيناً له شأن اقتصادي ، فإن هذا يعطينا تقريباً للمعنى ،
لكن قوة البيت تعتمد على الإدراك المباشر السريع للسكانين ، بل على
تصورهما تصوراً جغرافياً حسيماً ، بدون حاجة إلى شرح واستقصاء . إلا
أننا نستطيع أن نضمن ما كان للبيت من القوة المباشرة إذا ترجمناه إلى
جغرافية نفهمها الآن بسرعة ، كأن نقول في مجتمعنا القاهري . إذا كان
أهلها لهم عمارات في جاردن ستي ، فأهلهم عمارات في الزمالك !

بعد هذا البيت تفتقل القصيدة إلى موجة عاطفية جديدة مختلفة ، وما
أروع تعدد النغمات العاطفية في هذه القصيدة الموجزة . فهذا البيت الماضي
انتهى الشاعر من احتجاجه على استعلائها عليه ، وتأكد أن قومه لا يقولون
عن قومها حسباً ، ومن قبله عبر عن غضبه من سلوكها ، وسخريته بشجاعتهما
المزعومة ، وتهكم على إصغائها لتحريض الدساس وسخر من فساد عقلها
وحماقتها . والآن قد انتهى من هذا كله ، انتهى من حملته على زوجته وقد شبع
فيها تقريباً وسخرية ، فالآن يتغير صوته ويلتفت إلى السبب الحقيقي

لنشوزها ، وهو أنه قد افتقر ولم يعد يعطى زوجته ما هي متعوده عليه من حياة الرغد :

لما رأت إبلى قلت حلوبتها وكل هام عليها عام تجنيب

انظر كيف يبدأ الموجة الجديدة بنبرة الشكوى من انقلابها عليه في وقت الضراء ، وكأنه يريد أن يقول إنها لو كانت بنت أصل صحيح ، لما تسكرت له هذا التنكر في ساعة محنته . يقول هذا ، الشطر الأول من البيت ، وهو لذلك متصل بما سبق من ذم سلوكها ، ولأن انظر كيف تتغير نبرته في الشطر الثاني حين يستمر في الحديث عن سوء حاله وانقطاع البان إليه عاما بعد عام ، فهو بهذا الشطر الثاني ينتقل من لوم زوجته إلى شيء آخر مختلف تماماً ، هو التماس العذر لها في نشوزها عليه ، وذلك حين يسترسل في التفكير في سوء حالته الراهنة ، فيقتنع بأن لزوجته شيئاً من العذر ، وهنا نبدأ نسمع لهجة العطف والأسى من أجل زوجته ، وما أن يتم الشطر الثاني حتى يمضى في بيته القادمين في تصوير فقره وعسر معيشته بصراحة تامة واعتراف كامل :

أبقى الحوادث منها - وهي تقبعا - والحق ، صرمة راع غير مغلوب !
كأن راعينا يحدو بها حمراً بين الأبارق من مسكران فاللوب !

بل هو كما رأيت لم يكتف بتصوير حالته السيئة حتى أخذ يسخر من نفسه سخرية قوية ، ويصور ضنكها تصويراً مضحكاً ، فبعد قطعانه الكثيرة التي كانت تحتاج إلى عبيد كثيرين لرعاها لم يبق الآن له إلا قطع واحد يراعه راع واحد . وباله من قطع واحد هو ليس قليل العدد فحسب ، بل هو قطع هزيل ضعيف لجوعه وزوال حيويته ونشاطه ، حتى أن ذلك الراعي الواحد يستطيع أن يراعه بمنتهى السهولة . وتبلغ سخريته من حالته أقصاها في ثاني البيتين ، وكأنه يصيح : ما هذه الحيوان الهزيلة المعجفاء التي يراعاها راعينا ؟

الإبل هي ؟ « بقي دى جمال ياناس ادى حمير دى مش جمال ا ، (١) .

أما الشطر الثاني من البيت الثاني فهو أيضاً مما تضيع علينا قوته المباشرة ، لأننا لانعرف هذه الأماكن التي يذكرها معرفة شخصية فصورتها لاتبادر إلى مخيلتنا . لكننا نستطيع أن نفهم من قوله « الأبارق ، و « اللوب ، أنها أرض صخرية قاحلة لاتبت مرعى غنياً . فالأبرق هو المكان الصخري المتلطف الرمل بالحجارة . واللابة هي الحرة أى الجبل الأسود وهو فى العادة من مخلفات اللحم من البراكين القديمة ، فهو بطبيعته جذب لا يثبت شيئاً . فى هذه الصخرية المرة من حاله المخجلة رنة اعتذار من أجل زوجته المسكينة ذات الحظ التعس ، التي تربت فى نعيم ويسر ، ولم تتعود إلا لأطيب المأكول وأفخر الملابس . فـ « بنت الأكار ، هذه قد قضى عليها بختها السيء أن تقترن به وتشقى بفقره ونكده . مسكينة هى اء معذوره البفت والله اء .

هنا يتجلى لنا حبه العظيم لها ، فنستكشف شعوره الحقيق العميق نحوها من المحبة والعطف والإعزاز برغم كل ما حدث منها . وعلى ضوء هذه الآيات الثلاثة الشجية المؤثرة نستطيع أن نعيد النظر فيما سبقها من الآيات (تذكر مرة أخرى أن القصيد كلها وحدة فنية شاملة) ، فنستكشف أن كل ما مضى من ذم ولوم وتقريع ، ومن تهكم وصخرية واستهزاء ، كان ينطوى على حب عميق وإيثار كبير ، وجزع صادق من فساد الأمر بينه وبينها . وهذا الشعور المزدوج المتعقد من الغضب والحب هو ما يكسب هذه القصيدة جمالها الكبير وامتيازها الفذ ، ولو كانت مجرد زوج

(١) لى نرداد تقديراً لهذه الصخرية يجب أن نعرف أن الحمر لم يكن يقتنيها ويستعملها للركوب إلا الأسر الفقيرة الوضعية . لذلك نرى الأخطل والفرزدق يهجون جريراً بأن أهل جرير ينجون الحمر ويركبونها بدلا من الخيل والإبل ، وهذه وحدها هى الحيوان التي كان يزاها العرب ويفخرون بالقتائها .

يتمكم على زوجته في قسوة ويسخر منها في احتقار وكرهية لما كان لها شأن كبير . وهذا نكون مستعدين للبيتين الأخيرين من القصيدة حين يأتيان ولا ندهش إذ نراهما استعطافاً لزوجته ومناشدة لها أن تصبر على حاله وترضى بالإقامة معه .

ولكن قبل أن نأتي إلى هذين البيتين نلاحظ كيف أنه في ثنايا اعتذاره من أجل زوجته يعتذر لنفسه أيضاً ، وذلك حيث يقول :

أبقى الحوادث منها - وهي تتبعها -

والحق ، صرمة راع غير مغلوب !

فما الذي جلب عليه ذلك الفقر الذي يعترف به اعترافاً تاماً ويصوره تصويراً مرأياً ؟ أكان فقيراً طول عمره ؟ كلا ، فلقد كان من قبل ذا مال ومدود . فما الذي أضاع ماله ؟ أضاعه الكسل والترخي ، أم أضاعه سوء التدبير ، أم بدده إسرافه في اللهو والملذات الشخصية ؟ كلا لم يذهب شيء من هذا ، بل أذهب إنفاقه إياه في القيام بالواجبات التي تجدر برجل مثله هو سيد كبير الشأن من سادات مجتمعه . من ضيف طارىء يجب له الإكرام ، وهدية إلى صديق في مناسبة عنت تستدعي الإهداء ، ودية يتحملها عن مفرم أثقله الدين فلم يستطع أداءها ولجأ إلى الجميع ليحملها عن عنه ، وغير هذه من العوارض التي تحدث على غير انتظار ولا يستطيع إزائها أن يتهرب من الواجب الذي يضعه على كاهله مركزه الكبير في القبيلة . أضف إليها الحقوق العادية المعروفة من هبة واجبة وإنفاق معلوم على الفقراء والجوعى والمساكين من أهل قبيلته . هذا لا غيره هو ما بدد ماله . ليس بالرجل الخائب ، إذن ، وقد كان ينبغي على أمامة أن تدرك هذا وأن تقدر واجبات منصبه^(١) . ولكنها صغيرة لا تفهم ولا تقدر ، وهي مسكينة حقاً ومظلومة

(١) من هذا البيت نزداد فهما لموضوع يكثر وروده في الشعر الجاهلي ، هو تصوير =

في تحملها هذا الفقر الشديد معه وهي لم تعود إلا على الرفاهة والرغد !
وأخيراً فأتى إلى بيتيه الرائعين العظيمي التأثير، يختم بهما قصيدته الحافلة
فيدع كل ما مضى من الدم واللوم ، ومن السخرية والنهك ، ومن الشكوى
والاحتجاج ، ويتجه إلى زوجته بأسلوب ضارع مستعطف ، يناشدها ألا
تحطم زيجتهما ، ويمنيها الأمانى الجميلة إن صبرت معه حتى يأتي الفرج :

فإن تقرى بنا عيناً وتختفضى فينا وتنتظري كرى وتغريبي
فاقنى ! لعلك أن تحظى وتحتلبي في سجل من مسوك الضأن منجوب

هنا يتضح حبه العميق لها وتمسكه الشديد بها على أجلي صورهما برغم
كل ما حدث . هنا تخفق قلوبنا عطفاً عليه وشجناً له حتى لنشاركه الضراعة
إلى زوجته العاصية ، وإن كان قد مات وماتت من ألف وأربعمائة سنة !
ولكنه سحر الفن الذي يخلد تجارب الإنسانية ويجدها . ففي هذين البيتين
تصل نشوتنا الفنية إلى أقصاها ، واهتزازنا المتعاطف إلى أقواه وأعنفه .

استمع إلى نبرته المضطربة المعقدة كيف تتراوح بين شيئين مختلفين .
أولها لهجة التوسل والاستعطف والمطالبة في أول هذين البيتين . فإن
وضعنا هذا البيت في لغتنا العامية المعاصرة سمعناه يقول : بس بقى يا ست !
ارضى علينا ! ما تتكبريش علينا كده قوى ! اخص بقه امسال ! اصبرى
ياست ربك يعدّها ! إن شاء الله يجي الفرج ، بس اصبرى معانا شوية
وبكره الاحوال تهدل ! .

وثانيهما هو شيء من الاشتداد والحدة نسعه في قوله « تحتفضى ،
في البيت الأول ، ثم في قوله « فاقنى ، في البيت الثاني . فأما قوله « تحتفضى ،

= الشعراء لشكوى زوجاتهم من كرمهم ولانفاقهم المال على المآثر بغير حساب ، وخوفهم أن يؤدي
هذا إلى إفلاسهم . فيها نحن أولاء نرى تحقق هذا المصير في حالة واحدة على الأقل ! ونحن
نتذكر حديث الشعراء في هذا الموضوع نرجح صدق الجميع في اعتذاره هذا ، وأنه لم يختلفه
لجرد التبرير والدفاع ، بل أغلب الظن أن هذا هو حقاً ما أفقره .

فصيغة لا تجدها في معاجم اللغة ، بل تجد فيها الفعل الثلاثي البسيط
« خَفَضَ بالمكان ، أى أقام . فلماذا لم يكتبف الجميع بالوزن المجرد
للفعل فجاء بوزن « افتعل » ؟ حين نفكر في هذا السؤال بعض الوقت ونجيد
الإنصات إلى قوله « تحتفضى » ، نسمع الحدة الزائدة التى يؤدبها هذا الوزن
المزيد ، وأقرب ما نصور به هذه الحدة أن نقارن بين قولنا « اعدى » ، وبين
قولنا « اثلجى » ، فكأن صوته يحدد هنا فيقول بأسلوبنا الحديث :
« خلتبكي متلقحة معانا بقة ، ا .

وأما قوله « فاقى » فهو اختصار حاد للجملة « اقى - اءك » ، أى احفظيه
والزميه . وارتفاع صوته بنبرة الانتهاز واضح . كأنه يقول بأسلوبنا
الحديث : بس بقة يا بنت ! اختشى بقة يا بنت مش كده ! عيب بلاش
قلة أدب ! ولكن لاحظ أن هذا الانتهاز الحاد مسبوق ومتبوع بنبرة
الاستعطاف والتعجب . فصوته مزيج من عنصرين : حبه القوى لها ،
وإصراره على أن يظهر رجولته وسيطرته الذكورية . تماماً كما نسمع رجالنا
المعتزين برجولتهم يخاطبون نساءهم اللاتى يحبونهن ، فلا يسمحون لحبهم
بالغلبة التامة بل يأبون إلا أن يتكلفوا الأسلوب الخشن والنبرة القاسية
إحقاقاً لحق رجولتهم وإصراراً على ميزة ذكورتهم ! وإن كانت نبرتهم الحادة
تهدج في حقيقتها حناناً وجباً إن أجدت الاستماع إليها ولم تخدعك
خشونتها الظاهرة .

والبيتان يكتسبان جمالا زائداً لنا نحن من فكاهة لم يقصدها الشاعر
واسكننا نجدها الآن حين نستمع إلى سذاجته الطريفة . فهو فى أول هذين
البيتين يمنيها الغنى عن طريق كرهه وتغريبه . أى أنه يعدها بأنه سيذهب
بعيداً فى البلاد ويهاجم قبائل يسلبها إبلها ويأتى بها إلى زوجته . كما لو قال
أحد الفساليين المعاصرين إذا ضاقت به الحال لزوجته : بكره ربنا يفرجها
واصطاد لك محفظتين سمان ! واسكنه لا يقصد النكتة بالطبع ، ولا يعتقد

أنه يعمل عملاً غير مشروع . فإن ما يعد به الجميع زوجته كان سنة الحياة الجاهلية في غاراتها المتصلة بين القبائل ، ولم يكونوا يعدونه شيئاً منكراً بل عدوه مصدراً مشروعاً من مصادر الرزق ، ما لم يكن بين القبيلتين حلف أو ولاء .

وفي بيته الأخير تعجبنا سداجته فيما يعدها به من ابن غزير في وطب عظيم ! وكأنّ هذا نهاية أحلامه في رغد العيش . فهو نظير رجل فقير في مجتمعنا المعاصر يمني زوجته الشاكية : « بكره ربك يعدلها واشترى لك كيلو لحمه بحاله ! ، انظر كيف يعتقد الجميع أنه يبالغ ويهول بثلاث وسائل . أولاها قوله « تحتلبي » ، أي تحلبني لبناً كثيراً غزيراً ، وكأن صيغة المبالغة هنا في « تحتلبي » ، تردد صدق الصيغة المماثلة في البيت السابق حين قال « تختفضي ، وتخفف من حدتها . وثانيتها قوله « سحبل » ، وهو الوطب الواسع الكبير الحجم ، لن تحلب اللبن في وعاء صغير ، لا ، بل في سحبل عظيم (وعليك أن تنطق بكلمة « سحبل » بتفخيم وتحويل) . وثالثتها قوله إن هذا السحبل من جلد « منجوب » ، أي مدبوغ . لن تضع لبنها لذن في قعب عادى أو « قرعة » ، حقيرة مما يستعمله فقراء البدو ، لا بل ستضعه في وعاء كبير من الجلد المدبوغ . ولم يكن العرب الشماليون (العدنانيون) يجيدون دبغ الجلود ، فهو في الأغلب يمنيها بجلد مصنوع في اليمن التي كان أهلها يحسنون هذه الصناعة كما أتقنوا سائر الصناعات . فالجميع على هذا الشرح يمني زوجته بوعاء « شغل برّه » ، كما نقول الآن لا بوعاء محلّسى و « صنعه بلدى » ، ا .

مارأيك أيها القارئ الكريم في هذه القصيدة الجاهلية التي نظمت منذ ألف وأربعمائة سنة؟ أمقطعة هي عن صميم التجربة الحية النابضة؟ وما رأيك فيما ادعينا من اقتراها من لغة الحديث الحية الزاخرة التي يتحدث بها

الناس في واقع تجاربهم؟ وهل كنا مبالغين حين ادعينا اقتربها العجيب من لغة الحديث العامة التي نتحدث بها في يومنا هذا؟ .

وما رأيك الآن في دعوى إليوت التي زعمنا انطباقها على الصادق الأصيل في تراثنا الأدبي؟ وهل يهزير الشعر أو يفيدته أن يظل على صلة بلغة الكلام الواقعي الحي؟ .

وهل تجد لهذه القصيدة مثيلاً في حيويتها وصدقها النابض بين ما اكتظ به تراثنا في عصور انحطاطه وتصنعه من فظائع التكلف والزيغ والبعد عن حقيقة المشاعر الإنسانية وواقع اللغة اليومية الحية؟ بل هل تجد لحيويتها وصدقها المثير الهزاز مثيلاً بين جميع ما أنتجته المدرسة التقليدية في عصرنا الحديث؟ .

فإن أجاب القارئ بأن مثالا واحداً لا يكفي لإقامة دعوى وتأيد قضية ، فإنه أزعج له أن تراثنا القديم حين كان لا يزال صادقاً قريباً من حقيقة التجارب البشرية وواقع لغة الحديث اليومي قد حفل بعشرات القصائد من هذا النوع ، قصائد رائعة حية مثيرة زاخرة ، وهي هناك صامتة مدفونة تحت ركام الكذب والاصطناع الذي يحجبها عن الأنظار ويخرس نبراتها الحية عن أن تصل إلى الأسماع وكل ما تحتاج إليه هو أن نقبل عليها الإقبال الصحيح ونصت إليها الإنصات الصحيح .

وقد رأى القارئ طريقنا في استكشاف هذه القصائد وعرضها على القراء المحذنين ، ورأى كيف لجأنا إلى ترجمة أسلوبها القديم إلى عبارات عامة دارجة من حديث عصرنا حتى نمين القراء على الاستماع إلى لغتها التي كانت حية في وقت من الأوقات ، ولا تزال حية لمن يستطيع أن يرهف سمعه ويحرر ذوقه ويتبع الخطوات الأخرى التي شرحتها في فصلنا الماضي .

لا بد أن طريقتنا هذه تبدو غريبة جداً لأن القارىء لم يألفها ، وقد جرت علينا كثيراً من الاستنكار والسخرية حين لجأنا إليها في تحليل بعض الأشعار التي درسناها في عدد من كتبنا السابقة^(١) . ونحن نسلم بغرابتها ، ونسلم بشيء آخر : أنها محدودة بمحدود الخبر الأخرس على الورق الصامت ، فن الصعب على القارىء أن يتبعها بالقراءة الصامتة في كلمات مسطوية بجبر المطابع على الورق . وما تحتاج إليه هذه الطريقة في حقيقة الأمر هو أن يُستمع إلى صاحبها وهو يقرأ الأشعار بالقراءة التي يعتقد أنها القراءة الصحيحة لإبراز نبراتها الحية . وقد حاولنا جهدنا في الصفحات الماضية تلافي هذا النقص المحتوم بالإكثار من الأمثلة العامة الحية التي ضربناها ودبرنا القارىء إلى النطق بها جهراً ثم قراءة الشعر القديم على هدى نبراتها . وأملنا كبير في أن يقوم قارئنا بهذه المحاولة قبل أن يسرع إلى رفض طريقتنا . ونقتنا قوية في أنه إن بذل جهد المشاركة الذي يطلب دائماً من قارىء الأدب فستسهل تلك الطريقة عليه ولعله سيقنع بها . والذي نستطيع أن نؤكد على أى حال هو أن طلبتنا الذين يستمعون إلينا ونحن نقرأ الشعر القديم بهذه الطريقة يقتنعون بها اقتناعاً مخلصاً .

ولنا أخيراً أن نسأل : ما معنى خلود الأدب القديم ؟ إن هذا الخلود له معنى واحد ، هو جدته التي لا تبلى ، واستطاعته على مر العصور أن يقدم لقراء كل عصر ما يتمتعهم ويطربهم وما يشجهم ويفنى تجربتهم العاطفية . فليس الأدب القديم بخالد إلا في مدى ما يستطيع أن يقدم لنا نحن ، لا فيما قدمه إلى أهل عصره الذين مضوا وانقضوا . أو كما قال ت . س اليوت في مقالة أخرى من مقالاته النقدية ما معناه : إن الماضي لا يمينا إلا بمقدار

(١) وخاصة في كتابنا «ثقافة الناقد الأدبي» و «شخصية بشار» . وانظر مقالنا الأريم في دراسة معلقة الأهمى في الأعداد ٣٧ إلى ٤٠ من مجلة «الثقافة» مارس وابريل سنة ١٩٦٤ .

حياته فينا نحن . بل قد ادعى اليوت في مقالة أخرى أن إدراك الحاضر
للماضى يفوق في عمقه وفي مداه إدراك الماضى لنفسه .

ينبغي إذن ألا نظن أن الشعر القديم يقتصر على مخاطبة أهله ، فإن فيه
ما يخاطبنا نحن أيضاً صحيح . أننا لن نجد الاستماع إلى خطابه إلا إذا امتلكتنا
ونمينا الحاسة التاريخية التي تمكننا من الاستماع إليه بأذان أهله وتقبله
بأذواقهم ، وهذا أمر يحتاج إلى مران طويل وقراءة متصلة ، ولكن ما أن
تنجح في هذه المحاولة حتى يحق لنا بعدها أن نستكشف في تراثنا القديم
ما يهمنا نحن ، وما يستجيب لحاجتنا الحيوية والفنية المعاصرة ، وما نجده
انعكاساً لمشاكل وأمانى وانفعالات وأفكار لا تزال تعرض لنا في حياتنا
الواقعة ، وهكذا يندمج الفن في غرضه الأعلى ، وهو عقد الوشيجة الإنسانية
الجامعة بين أبناء البشرية جميعاً ، على تعدد أزمانهم وبيناتهم واختلاف
ظروفهم ولغاتهم ولهجاتهم .

الفصل الرابع

الشعر وتجارب الحياة اليومية

من دراستنا لهذه القصيدة تتضح لنا صحة رأى عرضه اليوت في مقاله :
أن موسيقى الألفاظ لانثأ من قيمتها الصوتية المحض ، بل تنشأ من ارتباطها
بمعانيها الأولى ومعانيها الثانوية المتداعية .

فلو أننا نفهم معاني قصيدة الجريح فهماً وافياً ، ولم نعلم النظر في دقائق
عواطفه وخواطره ، ولم ندخل في تجربته الحية لنعيش معها برهة بمشاركة
عاطفية قوية ، لما استطعنا أن نستمتع إلى القيمة الصوتية الصحيحة بجملة وأن
نلتقط نغمها الحى ، هذا النغم الذى وجدناه على بعده فى الزمان وفى المكان
قريباً إلى حد عجيب من النغم الذى يستعمله مواطنونا المعاصرون حين
يحدون أنفسهم فى تجربة شديدة وحين تستولى عليهم انفعالات وخواطر
مقاربة .

ولكننا نريد الآن أن نخرج الحديث إلى مسألة لم يتناولها اليوت فى
مقالته تلك ، ونحن نرى لها ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الذى نحن فيه . هذه
المسألة هى علاقة الشعر بتجارب الحياة اليومية ، نغنى التجارب العادية
البسيطة التى تحدث لنا نحن عباد الله المتواضعين فى معيشتنا العادية المألوفة
على هذه الأرض .

ذلك أن كثيرين يعتقدون أن الشعر كفن عظيم رفيع الشأن على
المكانة لا ينبغي له أن يتناول إلا التجارب العظيمة والأحداث الجليلة
والمواقف الفذة الممتازة . ويعتقدون أن مساسه للشأن كل العادية البسيطة
يرخص بقدره وينتقص من عظمتة . وهم يحتاجون إلى جهد كبير حتى

يقنعوا بأن عظمة القصيدة لا تأتي من موضوعها بل تأتي من إجابة عرضها للموضوع الذي اختارته .

أيهما أغلى قيمة : لوحة فنية مرسوم فيها ملك عظيم الشأن في أرديته الملوكية وصورلجانه وشارات مملكه ، أم لوحة فنية مرسوم فيها راع فقير في شملته المتواضعة وعصاه التي يمش بها على غنمه ؟

حين نضع المسألة في هذا الوضع يسرع كل من نسأله هذا السؤال بأن يرد باسمأ : إن قيمة اللوحة لا تعتمد على موضوعها الذي ترسمه ، بل تقوم على براعة الفنان الذي رسمها وأصالته الفنية ومدى إجادته لتمثل موضوعه وإبراز تجربته الفنية بالألوان والأبعاد على مساحة اللوحة .

ولكن سل نفس الشخص : أيهما أعلى درجة وأرفع شأنأ : قصيدة تناول حدثأ عظيماً من أحداث السياسة والمجتمع ، أو تدور على شخصية كبيرة من شخصيات التاريخ ، أم قصيدة تناول حدثأ عادياً متواضعأ بما يحدث كل يوم لألوف الناس الذين تسكتظ بهم أحياء المدن والقرى ؟ تجد نفس الشخص يتردد طويلاً قبل أن يسلم لك — إن سلم — بأن الثانية ربما لا تقل في مكاتها في الشعر عن الأولى ، بل ربما تزيد .

وبعد ، فقد درسنا قصيدة من الشعر العربي القديم تدور حول تجربة متواضعة تحدث لألوف الناس العاديين ، لا تزيد على مشاجرة منزلية بين زوج وزوجته . أفترأها لتواضع تجربتها أقل في عالم الشعر شأنأ من قصيدة تدور حول حدث جلل في تاريخ الخلافة والدولة ، أو رئيس كبير من رؤساء السياسة والحرب ؟ أترأها بالضرورة تقل مثلاً عن معلقتي الحارث ابن حلزة وعمرو بن كلثوم في تنافسهما باسم قبيلتهما أمام ملك الحيرة ، أو رائية الأخطل في عفو عبد الملك بن مروان عن زفر بن الحارث الكلابي ، زعيم قبس عيلان ، أو ميمتي الفرزدق وجرير في مقتل قتيبة بن مسلم ،

أو رائية البحترى في مقتل المتوكل ، أو بائية ابن تمام في فتح عمورية ،
أو نقل عن أى قصيدة ضخمة للبتنى في انتصارات سيف الدولة ؟

لسنا نقول إن بائية الجميح تزيد قيمة على أى من هذه القصائد
بالضرورة ، بل كل ما فعله هو أن نتق أن أياً من هذه القصائد ، بما أن
موضوعها أشهر وأفخم ، هى (بالضرورة) أعظم في قيمتها الفنية . وشعر
أمة من الأمم إذا كان غنياً حقاً يجب أن يحتوى على كلا النوعين ، ويجب
أن يكون لكل منهما محله المشروع المقبول فيه ، ويجب ألا نظن أن أحدهما
بطبيعة موضوعه أعلى شأنًا من الآخر ، أو أكثر الأمانة لزوماً وفائدة .

أما إذا اقتصر شعراء أمة على النظم في الأحداث الجسام ، وتناول
التجارب الفذة ، والحديث عن الأشخاص الكبار ، فإن شعرهم يكون
شديد الفقر ، بل إنهم ليثبتون بهذا نقصاً جذرياً في طبيعتهم الفنية ، وانغلاقاً
مخزناً في أفهامهم يذبح من سوء تقديرهم لرسالة الفن في حياتنا الإنسانية .

ذلك إن معظم تجاربنا البشرية في حياتنا الأرضية ليست من النوع
الفخم الضخم ، الفذ الفريد ، ذى الأثر الخطير في سياسة الدول ومصائر
الشعوب . بل معظمها من ذلك النوع البسيط المتكرر العادى المتواضع .
ونحن كبشر نحتاج إلى أن يولى فنانونا قدراً من عنايتهم هذا النوع الثانى ،
حتى يعطوا تجاربنا هذه متنفسها الفنى ، ويصوروها لنا بحساسيتهم الزائدة
وفهمهم المتعمق ، فيزيدونا بكنهها بصراً ولقيمتها تقديراً ، ويريدوا بذلك
حياتنا غنى وحمناً شحناً ووعينا بتجاربنا بصيرة ، وبهذا يقدمون لنا
ما نلتسمه في الفن وما وضع الفن من أجله ، ألا وهو زيادة فهمنا لتجاربنا
الخاصة وزيادة تعاطفنا مع إخواننا الآدميين في تجاربهم المتعددة .

بل دعنا الآن ننظر في عطاء الرجال بيننا : أترام يقضون كل وقتهم
يلتتون في مصائر الشعوب والدول ، ويدبرون أمور الحرب والسلام ،

ويكبدون فكركم في تصريف الحوادث العظام وحل المعضلات الجسام؟ بل الكثير من وقتهم وهمومهم مصروف في مشاكلهم العادية المتواضعة بكونهم أعضاء في الجنس البشرى ، من زوجة غاضبة ، وخادم يسرق ، وأطفال يمرضون ، ومعدة يسوء هضمها ، وضرس يؤلم ، وقلم حبر يضيع أو يفسد حين الحاجة إليه . أو من اضدادها من صغار الحوادث السارة ، من طباخ جديد يثبت مهارته ، أو ولد ينال درجة عالية في علم الحساب ، أو «عشرة» ، يكسبونها في لعبة النرد أو البردج أو الشطرنج ، وعدد أنت الأمثلة . فهم أنفسهم محتاجون إلى أدب يزيد من فهمهم لكنه هذه التجارب البسيطة وإدراكهم الواعى لها ، وبهذا الأدب يصيرون أعضاء أكبر رقياً وحساسية في الجنس البشرى ، ومن يدرى لعل هذا الحس الزائد الإرهاف بتجاربهم البسيطة يزيد من مقدرتهم على التماس الحلول الصائبة الحكيمة لمشاكلهم الجلية في السياسة والحكم ، والحرب والسلام . وقد بدأت الدراسات التاريخية الحديثة ترينا إلى أى حد لم نكن نتصوره من قبل كانت مصائر الشعوب مرتبطة بالحالة الجسمية والنفسية الفردية الخاصة للسادة والقادة والحكام .

لسنا نريد أن نصدر أمراً إلى شعرائنا بأن ينظموا في هذه الموضوعات وأمثالها ، كما يكلف صبية المدارس بكتابة موضوعات معينة في الإنشاء . بل كل ما نعيه أنهم يجب أن تتفتح قلوبهم للمشاكل العادية والمسرات المتواضعة لأبناء البشرية ، وأن يوجهوا أحدهم المشحوذ وبصيرتهم الفنية الممتازة إلى تفهم هذه التجارب والغوص فيها حتى تنعقد صلتهم ببنى جنسهم ولا ينقطعوا عنهم في واد منعزل أو برج متعال يرمقون منه بنى جلدتهم بنظرة ترفع وازدراء . كما أننا نريد أن نرجو قراءنا إذا اطلعوا في الشعر العربي الجديد على قصيدة يذكر ناظمها أنه لعب «عشرة أو عشرين» من النرد ، أو يفخر بأنه «لاعب خطير» ، في الشطرنج ، ألا يسرعوا إلى النفور أو السخرية

أو الاحتقار ، وألا يظنوا أن هذا الشاعر قد انحدر بالشعر عن منزلته الرفيعة وندس شرفه الجليل بهذه الصفات .

قد شرحنا في كتاب سابق^(١) الرأى القائل بأن من شروط الفنان أن يكون عادى التجارب . فالفنان لا يختلف عن الشخص العادى فى أنه تحدث له تجارب مختلفة عن تجارب الشخص العادى - فإنه تحدث له نفس التجارب العادية لجميع البشر - لكن امتيازه هو قدرته الزائدة على فهمها والتأثر بها ، ثم قدرته على نقلها نقلاً حياً . . . الفنان لا يحيى حياة مختلفة فى نوعها عن حياة الآخرين ، ولكنه يحيها بعمق أكبر .

ومن إذا أتقنا دراسة أدبنا القديم فى عصوره الأولى ، وجدناه مبرأ من ذلك النقص . فهو إلى جانب القصائد التى تتناول الأحداث الغذة ، مليء بالقصائد والمقطوعات التى تتناول الأحداث البسيطة العادية المتواضعة فى الحياة اليومية المتكررة . وإذا كنا فى أغلب الأحوال نقصر اهتمامنا فى دراستنا لهذا الأدب وتدرسه للنشء على الأمثلة الغذة فهذا عيبنا نحن لا عيب تراثنا الأدبى الغنى . ولو كانت قصيدة الجميح التى درسناها هنا من الشعر الإنجليزى لسكانت من أوائل ما يعنى الإنجليز بتدرسه لتلاميذهم .

تصفح كتاب المفضليات ، أو كتاب الهذليات ، أو حماسة أبى تمام ، أو غير هذه الثلاثة من مجموعات الشعر الجاهلى والإسلامى المبكر ، أو دواوين عمر بن أبى ربيعة وبشار وأبى نواس ، وألق نظرة سريعة على كتاب الأغاني وغيره من المصنفات الجامعة ، تجد مئات القصائد والمقطوعات والأراجيز التى تتناول الحوادث اليومية البسيطة لأهل البدو والحضر ، وسكان القرى والمدن ، فى إجابة رائعة وصدق فى مثير .

بل تصفح ديوان المتنبى نفسه - هذا الذى اشتهر بالفخامة والضعامة والذى كان لشعره المدوى الرنان أسوأ الأثر على معظم من جاء بعده من

(١) طبيعة الفن ومثولية الفنان . القاهرة ١٩٥٨ . ص ٥٩ .

الناظمين — نجد أن أمتع ما نظم وأروعه وأجدره بالبقاء ، وأشدّه تأثيراً في نفوسنا وإشباعاً لعاطفتنا في يومنا هذا ، هو قصائده البسيطة الحزينة الشجية التي ترك فيها فرقته ودويبه ونسى تعاضمه وشموخه وعبر عن همومه الإنسانية المتواضعة في أسلوب بسيط سهل خال من التكلف والتفاخيم والتحذلق والمعاظلة فجاء بالسحر الحلال والسهل الممتنع كما سنعود فنشرح بعد قليل .

إننا لفي حاجة شديدة إلى أن نعيد النظر في تراثنا الأدبي حتى نعيد تقويمه . فربما نرفع إلى فئة تقديرونا قصائد ومقطوعات لا تزال نبخسها حقها ، وربما ننزل من علياتها قصائد لا تزال تفتننا بمجرد فخامتها وتعاضلها ورينيتها . نعم إننا لمحتاجون أشد الحاجة إلى إعادة تقويم تراثنا ، حتى نحرر أذواقنا تحريراً كاملاً من بقايا النظرة الأرستقراطية المتعالية ، والذوق البلاطي المصطنع ، فأكثر ما جنى هذا الذوق وتلك النظرة على روائع أدبنا ، حتى أوهما الكثيرين أن أدبنا القديم لا يحتوي إلا على هذا النوع الرسمي الجهبير أو المتكلف ، المنعزل عن تجارب الناس العاديين ومشاكل البشرية المتواضعة .

الفصل الخامس

تراثنا محتاج إلى إعادة تقويمه

متى يحدث هذا التبدل الذوقي فينا؟ متى ندرك جميعاً أن الشعر لا يقتصر على مخاطبة الآلهة على جبل الأوليمب،؟

متى نعيد قراءة تراثنا الأدبي فنستكشف روائعه الحية ونحررها من آثار القراءة الخطابية المطنطنة ونحس الاستماع إلى نبراتها الصادقة النابضة، ونعرضها على ناشئة المتعلمين ونحسن تدريسها لهم حتى يقتنعوا بأن في أدبنا القديم ما يقضى حاجات النفس البشرية على تمددها وما يتعاطف مع مختلف مشاكلها وأمانيتها وأفراحها وأزراحها الحقيقية الواقعية في حياتها اليومية المتواضعة، ويقتنعوا أن بأدبنا القديم ما يملأ القارئ متعة وشجى وما لا يزال في وسعه أن يصور للقارئ الحديث في حياته المعاصرة نظير تجاربه الإنسانية الأساسية، فهو يستطيع أن يلتمس فيه ما يلتمس في الفن من المشاركة والسلوى والعزاء ومن تنفيس الانفعال وتطهير العاطفة وتجديد الروح؟

بذلك تتغير فكرة النشء عن أدبنا القديم ولا يعدونه مجرد حفرات ميتة منبثة عن حياتهم ونفوسهم وعقولهم مقطوعة عن همومهم وآمالهم وأذواقهم، لأنهم لا يعرفون منه في الأغلب إلا نماذج الطين المدوى والبرج الزائف والاصطناع الكاذب. فإن عرفوا منه بضعة نماذج صادقة فهم في الأغلب لا يقدرونها حق قدرها لأنهم لم يتعلموا كيف يقرأونها القراءة الصادقة ويدرسونها الدراسة الحية ويتقبلونها التقبل المشارك المتعاطف.

قد قدمنا في كتابنا هذا مثلاً واحداً نود أن نضربه مثلاً على ما نعتقد

أنه الاتجاه الصحيح والإقبال الناجع لإحياء تراثنا الشعري^(١) . وفي وسع نقادنا ومعلمينا أن يستكشفوا أمثلة أخرى من روائع اللغة الحية النابضة في أشعار الجاهليين ، وسيجدونها خاصة في المفضليات والمذليات وحماسة أبي تمام والأراجيز البدوية . وهم في هذه الغاية محتاجون ألا يقصروا اهتمامهم على المعلقات ، فإن المعلقات — على روعتها وجمالها وعظيم إجادتها — ليست كل الشعر الجاهلي بل ليست خير الشعر الجاهلي في نواح عديدة . والمتأدب الذي لا يعرف من الشعر الجاهلي سوى المعلقات — التي نظم أغلبها أمراء وشيوخ من عليقة القوم — تكون معرفته بالشعر الجاهلي شديدة النقص ويغيب عليه كثير من أروع روائعه الحية المثيرة .

ثم يستطيع نقادنا ومعلمونا أن يأتوا إلى القرن الأول الإسلامي فيتبعوا نشوء أسلوب حتى جديد ، يلائم النفحات الجديدة والإيقاعات الجديدة التي دخلت أسلوب الحديث في صدر الإسلام . وسيجدون هذا الأسلوب الجديد بنوع خاص فيما نظمه جرير من نسيب رقيق سهل يخيل إليك أحياناً أنه نثر مرسل ، ومن هجاء لاذع مليء بالنكتة العامة القارصة المضحكة تكاد تسمع فيها « قمشات أولاد البلد » . ولكنهم ان يستطيعوا الالتفات إلى نسيب جرير وهجائه وتقديرهما التقدير الحق ماداموا خاضعين لفخامة الأخطل وجزالته أو اضخامة الفرزدق وصلابته ، وكلاهما يمثل الشعر الأستقراطي المتعالى بينما يمثل جرير الشعر الشعبي الذي يتحرى السهولة والبساطة والقرب من حديث الناس . وإليهم مثلاً أو مثلين من نسيب جرير حتى يستمعوا إلى هذه الميزات فيه :

قل للديار سقى أطلالك المطر قد هجت شوقاً فإذا ترجع الذكر

(١) نشر مجلة « الثقافة » مقالات لمؤلف هذا الكتاب في دراسة الشعر القديم . يحاول فيها المؤلف أن يبني أسس هذه الطريقة الجديدة في دراسة الشعر العربي واستكشاف وسائله البيانية وإعادة تفويجه وتقديره .

أسقيت محتفلاً يستنّ وابله
إذ الزمان زمان لا يقاربه
إن الفؤاد مع الظن التي بكرت
قالوا : لعلك محزون ؟ فقلت لهم :
أو هاطلا مرثعنا صوبه درر
هذا الزمان وإذ في وحشه غرر
من ذى طلوح وحالت دونها البصر
خلوا الملامة الا شكوى ولا عذر
إلى أن يقول :

هل تبصران حول الحى إذ رفعت (حتى بغير عباة الموصل اخذروا)

قالوا : نرى الآل ينشى الدوم أو ظعنا

يا بعد منظرهم ذاك الذى نظروا
ماذا يهيجك من دار ومنزلة ؟
نادى المتأدى ، بين الحى فابتكروا
ما بكورأفا ارتابوا وما انتظروا
حاذرت يينهمو بالأمس إذ بكروا
منا وما ينفع الإشفاق والحذر

هذه أبيات يبلغ من رقها وسهولتها أنها تكاد تكون غناء خالصاً .
ربما تكون بعض ألفاظها غريبة على القارىء الحديث . ولكنه ما يالفها
حتى يستجيب استجابة قوية لسحر شجائها وصدق بساطتها . ونستطيع أن
تصور مدى استدارتها وإطرابها للبدو البسطاء الذين نظمت في وصف
تجربتهم فاقتربت من صادق حديثهم وحوارهم . وهو ، في تحربه للغة
الحديث الطبيعية الصادقة ، يحاكيها فيما يكثُر فيها من تكرار بعض الألفاظ
ترجيحاً للعاطفة وترديداً للموسيقية ، انظر إلى الموسيقية الرائعة لقوله :
« إذ الزمان زمان لا يقاربه هذا الزمان ، ، وإلى تكراره ليكر وابتكر
في الأبيات الثلاثة الأخيرة . وانظر كيف يجيد في التقاط نبرات الحديث
الحى حتى يضع لنا في بيته الخامس حواراً واقعياً ، يبدأ بسؤالهم إياه
« لعلك محزون ؟ ، في نبرة تمزج بين التهكم والحنان ، فيجيبهم جواباً يكاد
يخيل إلينا أنه نثر لعظم صدقه وبساطته . ولا نريد أن نطيل في استنباط
الأنغام الحية الصادقة في هذه الأبيات وإلا استغرقنا صفحات وخرجنا

عما نحن في سبيله من العرض السريع والإشارة الحافظة لتراثنا القديم .
ولكن مدى جرأة هذه القصيدة على التجديد وتعهد الأسلوب السهل
القريب من الحديث اليومي لا يتجلى لك على أتمه إلا إذا قارنتها بقصيدة
الأخطل التي وضعت هذه القصيدة نقيضة لها ، فرأيت ما في رائية الأخطل
من خوف القطين فراحوا منك أو بكروا ، من تفاخم وتعاضم أبي جرير أن
يحاربهما وتعهد ضدّهما من البساطة والسهولة ومحاكاة الكلام الواقعي . فهل
تجد أبيات جرير هذه في كتب المنتخبات التي تقرر على التلامذة وهي
جديرة بأن يعرفها النشء . ويحفظوها ويطربوا لها ويتغنوا بها ؟ ولننظر مثلا
آخر على سهولة جرير وصدق أسلوبه البسيط وموسيقيته الحية الرائعة نقدمه
دون تعليق أكثر من هذا :

أحب لحب فاطمة الديارا	الأحى الديار بسعد إني
فهاجوا صدق قلبي فاستطارا	أراد الظاعنون ليحزنوني
لين كان حاجته أذكارا	لقد فاضت دموعك يوم قو
تعرض حيث أنجد ثم غارا	أبيت الليل أرقب كل نجم
من العبرات جولا وانحدارا	يحنّ فؤاده والعين تلتقي
بدارة صلصل شحطوا المزارا	إذا ما حل أهلك يا سليمي
ويكره أهل جمعة أن تزارا	فيدعونا الفؤاد إلى هواها

وليس أدل على حاجة أذواقنا إلى التعديل من أن أغلب مدرسي الأدب
عندنا يعدون جريرا دون خصميه شاعرية ، ولو صححت أذواقهم وسلم فهمهم
بالأدب وعلاقته بالحياة لرأوهما دونه درجات ، ويكفي أنه قدم إلى الأدب
العربي من الجديب الأصيل الذي ينميه ويطوره ويدفعه إلى الأمام أضعاف
ما قدما . ولكنها عبوديتهم للأسلوب الفخم الضخم ذي المتانة والعظمتين
والدوي والرنين .

ثم يستطيع نقادنا ومعلونا أن يلاحظوا بلوغ أسلوب الحوار أوجه في شعر عمر بن أبي ربيعة ، ووصوله إلى أقصى درجة أتيح للشعر العربي أن يبلغها من مطابقة الكلام العادي الذي يتحدث به الناس - والنساء خاصة - في حوارهم الواقعي . وأنت لو سألت عشرة من المتأدين : من أعظم شعراء القرن الهجري الأول ؟ لما ذكر عمر منهم واحد . ولو كان تقديمنا لتراثنا الأدبي صحيحاً وحكماً على الشعراء بمدى ما اكتبوا به لذلك التراث من تجارب جديدة وتنمية وتطوير للمضمون والشكل لعددنا عمر أعظم شعراء ذلك القرن بلا منازع . ولكن متى يصير أغلبنا إلى الموافقة على هذا الحكم ؟

ثم يتبعون نشوء أسلوب جديد بعد اختلاط العرب بالعجم ، تجد بداياته في شعر 'بشار بن برد ورفاعة^(١) ، ثم يصل إلى قمته في شعر أبي نواس وتابعيه ومقلديه ، ويلاحظون في أشعار هؤلاء وهؤلاء النمو الكبير في المضمون ، والتغيير الكبير في الشكل ، وكيف تركوا القصيدة الطويلة المتعددة الموضوعات وآثروا المقطوعات القصيرة التي تتناول تجربة واحدة وتتخذ الأوزان الخفيفة الراقصة التي تصلح للغناء .

والذي نحتاج إليه في إعادة تقويمنا للشعر العباسي هو أن نخفف من افتتاننا بالبحرئى وصقله اللفظى وبأبى تمام ومهارته في قلب المعاني واستغلال الصنعة البديعية ، وأن نزيد من عنايتنا بمن هم أعظم اكتساباً بالتجربة الحية الصادقة ، الجديدة الأصيلة وأقل احتفالاً بتفخيم الجرس وإبداء البراعة البهلوانية في قلب المعاني والتلاعب بها . ولقد بذل ناقدنا الكبيران العقاد والمازنى جهدهما في تصحيح نظرنا إلى ابن الرومى وفى إحلالة منزلته الحقبة التي هو بها جدير^(٢) ، ولكن جهدهما لم يكن له بعد أثر

(١) انظر كتابنا : شخصية بشار . القاهرة ١٩٥١ .

(٢) وانظر أيضاً دراستنا لابن الرومى فى كتابنا : ثقافة الناقد الأديب . القاهرة ١٩٤٩ .

كبير في المناهج الرسمية المقررة على تلاميذنا في مختلف أقطار عالمنا العربي .
ويكفي الآن أن نستمع إلى هذه الآيات لابن الرومي وأن نجد الإنصات
إلى نعمها البديع في سهولته وبساطته وقربه من أسلوب الكلام حتى ليخيل
إلينا أن بعض أبيانه نثر ، وهي بالطبع ليست نثراً بل هي ذروة الشعر
الصادق السهل الممتنع الذي تحطم دونه أقلام الناظمين ولا تماثل سهولته
وطبيعته :

دع اللوم ! إن اللوم عون النواب
فما كل من حط الرحال بمخفق
حضضت على حطبي لتارى فلا تدع
وانكرت إشفاقى وليس بممانى
ومن يلق ما لاقيت فى كل مجتنى
أذاقتنى الأسفار ما كره الغنى
فأصبحت فى الإثراء أزهـد زاهد
حريصاً جباناً ! انتهى ثم انتهى
ومن راح ذا حرص وجبن فإنه
ولما دعانى المشوبة سيد
تازعنى رغب ورهب كلاهما
فقدمت رجلا ، رغبة فى رغبة
أخاف على نفسى ! وأرجو مفاها !
ألا من يرينى غايتى قبل مذهبي !
ولا تتجاوز فيه حد المعائب
ولا كل من شد الرحال بكاسب
لك الخير ! - تحذيرى شرار المحاطب
طلابى أن ابقى طلاب المكاسب
من الشوك يزهد فى الثمار الأطايب
إلى ! وأغراني برفض المطالب
وإن كنت فى الإثراء أرغب راغب
بلحظى جناب الرزق لحظ المراقب
فقير أناه الفقر من كل جانب !
يرى المدح عارا قبل بذل المناوب
قوى ! وأعيانى اطلاع المغائب
وأخرت رجلا ، رهبة فى المعاطب
وأستار غيب الله دون العواقب
ومن أين ! والغايات بعد المذاهب

كلما مللت نثر الشعراء بشجاعتهم وإقدامهم ، وحديثهم عن عزمهم
وحزمهم ، استطعت أن تعود إلى هذه الآيات لابن الرومي ، لتطرب

لتصويرها الصادق الصريح لخوفنا جميعاً من الموت ، وجبننا وترددنا أمام المستقبل المجهول (١) .

من هذا الإشارة السريعة المبتسرة لقليل مما حفل به تراثنا القديم من روائع الصدق والبساطة والجددة والأصالة ربما يتضح لنا خطأ النظرة السائدة بين عدد من نقادنا الشبان الذين يكتبون هذه الأيام فيهمون تراثنا بقلة الغناء وندرة الجديد المبتكر أو بأنه كله جمهر تظنى عليه النبوة الخطائية المنفخمة . والحق أن هذه التهمة إن صحت عليه في عصور انحداره التي امتدت وتناولت إلى أن جاء عصرنا الحديث ، فإنها لا تصح عليه في عصوره الأولى . بل أننا لنزعم أن ما دخل الأدب العربي من تجديد بين العصر الجاهلي والعصر الأموي ، ثم بين العصر الأموي والعصر العباسي في أوله ، لا يقل عن الاختلاف بين أي عصرين : عاقبين من عصور الشعر الإنجليزى نفسه . فإن وهم الكثيرون منا أن تراثنا كله من النوع الرسمي الجهر المتعاطف المترفع فهذا وهم مصدره التقويم الفجج الذى يغلب على مناهج التعليم عندنا والذى حاولنا جهدهنا أن نعدل منه في هذه الصفحات .

فاذا جئنا إلى المتنبي جئنا إلى العقبة الكأداء في سبيل هذا التعديل لذوقنا الأدبي السائد . فلا يزال لشعر المتنبي سحره الغلاب . ولسنا ننكر على المتنبي براعته اللفظية العظيمة في شعره البطولى ، بل ندعى العكس ، أن داهية الدواهي على شعرنا العربي هي أنه أوتى تلك المقدره الفذة على تجويد الجرس وصقل النغم ، حتى صار لشعره البطولى سحر قوى يحتاج إلى جهد كبير حتى نقاوم إغراءه . ولكننا إن وددنا أن ننضج ذوقنا الأدبي ونرتقى به وجب علينا أن نبذل هذا الجهد وأن نقاوم هذا الإغراء كما نقاوم تخدير المخدر الضار . فإن معظم لذته لذة السمع السطحية . وما يحمله من نظرة إلى الحياة ليس إلا نظرة بدائية لجة تقوم على المجد الحرنى وهو قيمة لا تسبغها أذواقنا

(١) أعطينا تحليلاً مفصلاً لهذه القصيدة في كتابنا السابق ذكره .

الناضجة ولا تقبلها معاييرنا الخلقية المهذبة . وما دمنا نعجب بشعره البطولي كل هذا الإعجاب ظللنا على درجة من بداءة الذوق وضحالة الفكر وسطحية النظرة إلى تجارب الحياة والمخاطبات المعايير الخلقية ، وظللنا معجوزين عن تقدير أشعار أعمق وأغنى وفلسفات فنية أنضج وأسمى في مراقي الفن الإنساني .

ولكن معظم من تبع المتنبي من الشعراء سقطوا في براثن هذا الإغراء الذريع ، فصار أكبر مهمم أن يشابهوا صقله اللفظي ، وظل الأمر هكذا في شعرنا الحديث إلى أن بدأ شعرنا المعاصر ينتفض انتفاضته الجديدة التي سننظر فيها في بابنا القادم .

والذي نسيه هؤلاء المقلدون — الذين أضاعوا جهدهم عبثاً ولم يبلغوا قط إجادة المتنبي^(١) — أن المتنبي قد استعمل جرسه المدوي ذا الطنين والرنين في موضوع يُقبل فيه ويُسمح عليه ، وهو شعر البطولة الحربية ، فالذي يتخذ أسلوبه لغير هذا الغرض يكون مخطئاً أفدح الخطأ الأدبي . والذي يتخذ أسلوبه لهذا الغرض يبدد مجهوده هباء ، فإنه لن يبلغ مبلغ المتنبي دءك من أن يتفوق عليه . ولدينا في المتنبي ما يكفيننا وزيادة حين تمهقوا ذواقنا في بعض أوقاتها إلى الاستماع إلى شعر الحماسة الفخيم الضخم المدوي الطنان . فلماذا نأبه بالتقليد السقيم وعندنا الأصل الصحيح ؟

والذي نعيبه على المتنبي ليس أنه فخّم جرسه في موضوع يحتاج إلى تفخيم الجرس ، بل أنه أكثر من هذا الأسلوب حتى امتلك عليه معظم شاعريته ومنعها من البحث عن متنفسات أخرى قد تكون أكثر نضجاً وعمقاً وغنى من تلك الفخامة البطولية البدائية الساذجة التي ليس فيها امتاع عميق غنى

(١) انظر تحليلنا لبعض أسرار هذه الإعادة في مقالة نشرتها مجلة « الثقافة » في عددهما

لذى الذوق الأدي الناضح . فإن أجيب علينا بأن هذه كانت طبيعته التى لا يملك لها تحويلا فهذا قد يكون اعتذاراً نقبله ولكنه ليس دفاعاً يحملنا على تبرئته أو يزيد من تقديرنا لنوع عبقريته .

ولعل أقرب طريق إلى تحرير أذواقنا التى استبعدها أسلوب المتنبي هذا أن نبدأ بنوع آخر من الأسلوب نجده فى المتنبي نفسه ، حين ينسى غروره وعنجهيته ، ويخلع رداء تعاضمه ، ويترك دويه وفخامته ، ويسمح لنفسه الآسية الكسيفة أن تتغنى غناه سهلاً رقيقاً فى ألفاظ بسيطة شجبة لا ضخامة فيها ولا تكلف ، وهذا يحدث له حين يشتد عليه حزنه فينسيه شموخه واستعلاءه وينسيه فلسفته ، الدموية الوحشية ويرده نفساً إنسانية معذبة شاكية تصرح بألمها وتناهدنا أن نعطف عليها ونزثى لها فتنجح فعلا فى حملنا على تناسى سابق غروره وفخامته ، وقسوته ووحشيته ، فنضطرب لها ونهتز معها . كما يفعل فى أبيانه التالية التى اتخذ فيها فن النسيب التقليدى مجرد رمز إلى تصوير ما يعانى من أسى غامض لا يفهم هو سببه ، وهى حالة كثيراً ما تعترينا فى تجاربنا النفسية :

ليالى بعد الظاهنين شكول	طوال ، وليل العاشقين طويل
يُبِنُّ لى البدر الذى لا أريده	ويخفين بداراً ما إليه سويل
وما عشت من بعد الأحبة سلوة	ولكننى للنائبات حمول
وإن رحيلاً واحداً حال بيننا	وفى الموت من بعد الرحيل رحيل
إذا كان شم الرّوح أذنّى إليكمو	فلا برحتى روضة وقبول
وما شرقى بالماء إلا تذكرى	لماء به أهل الحبيب نزول
بحرمه لمع الأسنّة فوقه	فليس لظمان إليه وصول
أما فى النجوم السائرات وغيرها	لعينى على ضوء الصباح دليل

أين ذهب تعاضمه وتفائحه ، وأين ذهب دويه وطنينه ؟ انظر مدى

سهولته ومائتته وبساطة تعبيره حتى أننا لا نجد تركيباً واحداً أُلجأ إليه النظم بل يخيّل إلينا أننا نستمتع إلى كلام طبيعي ينساب انسياباً طبيعياً كأنسياب الحديث الواقعي . بل تحملنا هذه الأبيات لعظم شجوها على التغنى بهما بهذا الجهد في أن نقرأها مجرد قراءة . ولا تنس أن تطيل نطقك للردف ، وهو حرف الباء أو الواو الذي يسبق حرف الروى (اللام) . لكي تعوض الحذف الذي دخل الضرب (التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني) من ناحية ، ولكي تسمح لموسيقية الأبيات بالترجيع الذي تستلزمه انسجاماً مع نوع العاطفة من ناحية أخرى : شكرويل . طويدييل . سيدييل الخ ...

كذلك أبياته الشجية التي يشكو فيها طول غربته ، والتي تجد فيها نفس الميزات من سهولة الأسلوب ، وبساطة التعبير الصادق في بساطته ، حتى لا تجد تركيباً واحداً أُلجأ إليه النظم ، وحتى ليخيّل إليك أنك لو حاولت أن تقول هذه المعاني وتحمل هذه العاطفة في كلام طبيعي لما بدلت في مواضع الألفاظ . وقد أهملنا في روايتنا القادمة بيتين يليان البيت الثاني ويعود فيهما المتنبي إلى شيء من سابق تفاخره ، لأنهما يذبوان نبواً كاملاً عن الوحدة الفنية المعنوية واللفظية للأبيات التي سقناها^(١) :

عبد ا بآية حال عدت يا عيد ؟	بما مضى ؟ أمر لأمر فيك تجديدا
أما الأحبة فالبيداء دونهمو	فليت دونك يبدأ دونها يبدأ
لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدى	شيئاً تقيمه عين ولا جيد
يا ساقى ا آخر في كووسكا	أم في كووسكا هم وتسبيد ؟
أصخرة أنا ؟ مالى لا تحركنى	هذى المدام ولا هذى الأغاريد ؟
إذا أردت كبيت اللون صافية	وجدتها — وحبيب النفس مفقودا

(١) انظر تحليلنا لهذه الأبيات في مقالة نشرتها مجلة « الثقافة » في عددها الصادر

وانظر أخيراً في التبدل العظيم الذى طرأ فى آياته القادمة على فلسفته وأسلوبه معاً ، حين عذبه طول الغربة وعلمه الألم الحقيقى ، ففتح فى قلبه منفذاً تنفذ منه آلام الناس الآخرين فتجد لها صدى فى نفسه وتحمله على المشاركة لهم والرثاء لحاله وحالهم المشترك وتعقد الصلة بينه وبينهم بعد أن طال تعالیه عليهم واحتقاره لهم ودعوته إلى القسوة عليهم والبطش بهم . لكنه أخيراً قد أنفضجه الألم وعلمه أنه مهما يشمخ فى غروره فهو قطعة من الآدمية المعذبة يخضع لمصيرها المحتوم ويعجز فى النهاية كما تعجز عن تحدى صرف الزمان :

صحب الناس قبلاً ذا الزمانا وعناهم من شأنه ما عانا
وتولوا بغصة كلهم ، منـه ، وإن سر بعضهم ، أحياناً
ربما تحسن الصنيع لياليـه ، ولكن - تكذب الإحسانا
وكانتألم يرض فينا بريب الـ دهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قناة رب المرء فى القناة سنانا ؛
ومراد النفوس أصغر من أن تتعادى فيه وأن نتفانى

وحتى حين يأتى فى الآيات الأربعة الباقية من القصيدة فيعود إلى شيء من حماسته القديمة ، فإنه لا يدعو إلى الحرب من أجل المجد والمجرد حب فى البطش كما كان يفعل من قبل ، بل يسمح بالحرب فى حالة واحدة فقط ، هى حالة الدفاع عن الكرامة المهضومة ودفع الهوان .

وهذا منه تحول عظيم ، والطريف فى آياته الماضية أنه نسى أنه كان من أشد من دعا إلى تعادى البشر وتفانيهم من أجل الصغير من مراد النفوس وأنه كان من أجهر من دعا إلى أن يركب المرء فى قناته سناناً يطعن به سائر الناس ويشخن ، فى مثل قوله :

من الحلم أن تستعمل الجهل دونه إذا اتسعت في الحلم طرق المظالم
وأن ترد الماء الذي شطره دم لتسقى إذا لم يسق من لم يزاحم
ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى ربحه غير راحم
فلا هو مرحوم إذا ظفروا به ولا في الردى الجارى عليهم بأشم
هل يتهمنا القارىء بالمبالغة والاندفاع إذا زعمنا أن هذه الآيات
العشرين التى رويناها من لامية المتنبي وداليته ونونيته تفوق جميع ما نظمه
من شعر بطولى، وأتالو خيرنا بينها وبين جميع هذا الشعر لاخرتناها
واقفين من أنها أرفع فى مراتب الفن وأفضى لما تتطلبه النفس
الإنسانية فى الفن؟ .

ترى كم من قراء الأدب فى عالمنا العربى يوافقوننا على هذا الحكم؟
لكن سحر طينته الذى استعبد الأذواق كان له أخبت الأثار على من جاء
بعده من الشعراء ومن قراء الشعر، فلم يعودوا يرون جمالا إلا فيما
يقارب أسلوبه فى الفخامة والرنين، وفيما يائل موضوعاته من الأحداث
العظيمة والآباء المدوية، حتى أصمت آذانهم عن أن يستمعوا إلى ما قد
يكون فى الشعر الذى يتناول تجارب عادية بأسلوب يقترب من أسلوب
الكلام الطبيعى الحى من لذة عميقة وجمال دقيق وإمتاع فاضح، وخير
الشواهد على هذا شاعرنا الحديث أحمد شوقى، الذى لقب بأمر الشعراء،
والذى ادعى له الكثيرون أنه أعظم شعراء العربية منذ المتنبي، وهو به
يقارن كثيراً على أى حال .

والعجيب أن شوقى كان له قدر من الشعر الذى تناول فيه تجارب يومية
شخصية، بأسلوب على درجة من الصدق وعدم التكلف؛ تجده فى الجزء
الرابع من ديوانه الذى جمع ونشر بعد إحدى عشرة سنة من وفاته، وتجد
بعضه الآخر فيما نشر منذ سنتين من الشوقيات المجهولة، ولكن ما ذا كان

حوقف شوقي من هذا الشعر؟ هل اعتر به واهتم بجمعه ونشره في حياته؟ بل حجل منه وكتبه فلم نعرفه إلا بعد موته . فبأى نوع من الشعر اعتروأى نوع من الشعر اهتم بأن يجمع ويطلع في حياته في الجزئين الأول والثاني من ديوانه؟

لا يزيد الآن أن نقف على ما نشر — بعد وفاته أيضاً — من المراثى في الجزء الثالث ، مراث تدور على الأمراء والأميرات ، والباشوات والبكوات والمشهورين المبرزين في مختلف الميادين العامة ، حتى إذا وجدت بينها رثاء لوالدته وجدت هذا الرثاء منظوماً على الوزن والقافية والروى التي رثى فيها المتنبى جدته ! ولا نقف على شعر الغزل الذى يحتويه الجزء الثانى ، والذى ليس إلا نظاماً كاذباً متكلفاً يقوم على التقليد المحض وتزويق اللفظ والتلاعب بالمعنى ولا يبنى بحال عن عاطفة صادقة أو تجربة حقيقية فى الحب . وقد ثبت من كتابه الشوقيات المجهولة ، الذى نشره الدكتور محمد صبرى أن أغلب هذا الغزل كان مقدمات لمداخل انتزع منها ونشر وحده كأنه نظم أصيل فى فن الغزل !

لازيد أن نقف الآن على هذا ولا هذا ، سوى أن نبدى تعجبنا من هذا الشاعر الذى لا تجده قصيدة مقنعة الصدق — قصيدة واحدة فقط — فى عاطفة الحب ، أقوى العواطف البشرية وأهمها لدى الشعراء ، ومن هذا الإنسان الذى يبدو كما لو أنه لا يحزن لموت شخص إلا إذا كان متمتعاً بقلب البكوية على أقل تقدير . لكن دعك من هذا كله وتعال معى إلى الجزء الأول من ديوانه ، الذى يحتوى — فى رأيه ورأى المفتونين به — على أروع شعره وأعظمه . فماذا نجد فى هذا الجزء الأول؟

يكفى أن تقرأ عناوين القصائد ، لتجد العناوين الآتية :

كبار الحوادث فى وادى النيل (لاحظ كبار الحوادث — حاشا لشوقي أن يتناول صغارها !) صدى الحرب العثمانية اليونانية . انتصار

الأتراك في الحرب والسياسة . مشروع ملنر . مشروع ٢٨ فبراير . الله والعلم (وهي قصيدة في حفلة تتويج الملك إدوارد السابع وتاجيل إقامة الحفنة لإصابة جلالاته بدمل !) ذكرى كارنارفون . نجاة (في نجاة جلالة الخليفة من قذيفة أقيمت عليه) . محمد علي باشا الكبير . الخديو اسماعيل . الانقلاب العثماني وسقوط السلطان عبد الحميد . أبو الهول . الأزهر . نكبة بيروت على إثر ضرب الأسطول الإيطالي لها . تكليل أنقرة وعزل الاستانة . وداع اللورد كرومر . السلطان حسين كامل . شهيد الحق ، في ذكرى وفاة مصطفى كامل . الأسطول العثماني . روما . على قبر نابليون . اعتداء (في نجاة سعد زغلول من محاولة اغتياله) . الخ الخ . .
أى إنسان هذا ؟

أى إنسان هذا الذى لا يهتم إلا بمثل هذه الأحداث ؟ ألم تكن له هو كفرد بشرى أحداثه وتجاربه ومشاكله التى احتاج إلى أن يتناولها في شعره وينفس عن عاطفته إزاءها ؟ ألم يكن فى قلبه ركن لتجارب الناس العاديين ؟ هل يهمه أن جلالة الملك إدوارد السابع أصيب بدمل — بعيد نشر عليه ! — فتأجلت حفلة تتويجه أكثر مما يهمه ما يرى حوله من مصائب أكثر الناس ومآسئهم وصراعاتهم وأمانيمهم فى حياتهم المتواضعة ؟

وهل تستطيع أن تتصور شاعراً انجليزياً يطبع ديوانه فإذا به لا يحتوى إلا على أمثال هذه الموضوعات العامة ؟ وهل يزيد مثل هذا الديوان على كتالوج ، أو تقويم بالحوادث العظام التى حدثت من سنة كذا إلى سنة كذا ؟ لا يزيد الآن أن نعرض إلى القيمة الفنية لهذه القصائد التى يحتوىها الجزء الأول من ديوانه ، ولكن ما نلح فى لفت الأنظار إليه هو أن شاعراً يكرس معظم جهده وأغلب وقته وأهم قسم من قريحته الفنية إلى مثل هذه الموضوعات يكشف عن نقص جذرى فى طبيعته الفنية وقصور أساسى فى مدى حاسته الشعرية . وقرآؤه الذين لا يلتفتون إلى هذه الحقيقة إنما

يدلون على أن فهمهم للشعر ووظيفته في الحياة الإنسانية ، هو فهم محدود في دائرة ضيقة ، وأن أذواقهم الأدبية تحتاج إلى قدر كبير من التنمية والتوسيع والإنضاج .

وهذا هو ما يحاول شعراؤنا الجدد أن يحققوه في قرائهم في شكلهم الشعري الجديد الذي سنتناوله بالدراسة في بابنا القادم .

الباب الثاني

قضية الشكل الجديد

الفصل الأول

عيوب الشكل القديم

الآن وقد فرغنا من مناقشة القضية الأولى التي عرضها ت. س. اليوت ، وهي وجوب اقتراب الشعر من لغة الكلام ، ننتقل إلى القضية الثانية التي أثارها ، وهي حاجة الأشكال الشعرية إلى التجديد المستمر ، فنرى هل تصح هي أيضاً على شعرنا العربي .

لعلك تذكر قولة اليوت : . هناك أزمان لاستكشاف أرض جديدة ، وهناك أزمان لاستثمار الأرض التي فتحناها ، . ففي أي زمن ترانا الآن ؟

هذا سؤال لا نحتاج إلى أن نتردد دقيقة واحدة قبل أن نجيب عليه : نحن في زمن نحتاج فيه حاجة ملحة إلى واحدة من تلك الثورات التي قال اليوت إن الشعر في تاريخه الطويل محتاج إليها حاجة متكررة . ونحن نرى ، ثورة ، نعتى ثورة كاملة ولا نعتى مجرد إصلاح أو تنمية أو تطوير . ونحن قد بدأنا خطوة نعتقد أنها التمهد الصحيح لتلك الثورة المنشودة ، وهي ما يتخذها شعراؤنا الجدد من شكل شعري جديد يقوم على وحدة التفعيلة .

يقوم الشكل القديم للقصيدة على التزام كل بيت من أبياتها لعدد محدد من التفاعيل لا يزيد الشاعر عليه ولا ينقص منه من أول بيت إلى آخر بيت في قصيدته . ويقوم أيضاً على انقسام كل بيت إلى شطرين متساويين بينهما فاصل زمني تام ينقطع فيه الإيقاع بل يسكت الصوت تماماً ثم يعود فيكرر الإيقاع تكريراً مضبوطاً (ما عدا ما قد يوجد من فرق بين العروض والضرب ، وهو فرق يلتزم في جميع أبيات القصيدة) . أما الشكل الجديد فلا يلتزم فيه الشاعر بأى عدد من التفاعيل ، بل يزيد منها وينقص بحسب ما تحتاج إليه كل فقرة من معناه وكل موجة من موجات عاطفته في جملة من

الجمل الموسيقية المتتالية التي تنقسم عاطفته إليها وتتتابع فيها . فقد يكون البيت تفعيلة واحدة بل جزءاً من تفعيلة وقد يكون أى عدد من التفاعيل يحتاج إليها الشاعر لبناء جملة الموسيقية .

وهذه الإباحة الواحدة في حد ذاتها قد مكنت الشاعر من تحرر كبير وأطلقته في ميادين واسعة ما كان يستطيع ولوجها في نطاق الشكل القديم ذي الحدود الضيقة . ولكن قبل أن نتبين طبيعة هذا التحرر ومدى هذه الميادين دعنا نسأل : لماذا أصبح الشكل القديم عاجزاً عن أن يقوم بحاجاتنا الجديدة ؟

خير ما نبدأ به الإجابة على هذا السؤال أن نكرر ما قاله البيوت عن كل شكل شعري يمتد به الزمن : « جميع الأشكال أكثر مناسبة في عصور منها في عصور أخرى . فالشكل الذي يتبع نظاماً معيناً في الإيقاع والتقفية يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلاً طبيعياً مشروعاً للغة الكلام في نمط شعري . ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود في الأسلوب الذي كان شائعاً وقت أن بلغ حد كماله . وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وزادت القواعد التي يلزم أن تتبع في تأليفه تأليفاً صحيحاً . فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة في التغيير . لأن الشكل المعين تظفي عايبه النظرة الفكرية المعينة لجيل سابق ، فلا يثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم ، فيلجأون إلى شكل جاهز يصبون فيه هواظهم السائلة آمليين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه . ولكن ذلك منهم أمل خائب . »

رأيت كيف يؤكد البيوت حاجة الأشكال الشعرية إلى التغيير بتغيير العصور والأجيال . ترى ماذا كان البيوت يقول لو سمع أن في ركن من أركان

المعمورة شكلاً شعرياً استمر عليه أهله ألفاً وأربعمائة من السنين ولا يزال الكثيرون منهم يتشبهون به ولا يرضون عن تغييره ؟

أم ترى بالشكل الشعري العربي ميزة خارقة للعادة تعصمه من الخضوع لناموس بدائي نراه ينطبق على جميع الآداب الأخرى التي نعرفها أو نسمع بها ؟

بل أنت إذا انعمت النظر في كتابات البيوت الحكيمة وجدتها لا تنطبق على شكل القصيدة التقليدية عندنا فحسب ، بل لعلها أشد انطباقاً على هذا الشكل منها على أي شكل معروف في تاريخ الشعر الإنجليزي .

فالشكل التقليدي عندنا لم تمض عليه عشرات السنين أو عدد قليل من الأجيال ، بل لقد مضى عليه ما يزيد على ألف وأربعمائة سنة ! أربعة عشر قرناً أو ستة وخمسين جيلاً ، تعمل فيها استعمالاً مستمراً حتى بلى ولم يعد قادراً على النهوض بمضمونهاً جديد . ولقد صار شديد الارتباط بالمعاني التقليدية والمواقف التقليدية والطرق التقليدية في التعبير عن العواطف الإنسانية حتى لم يعد يستطيع أن يحمل معنى جديداً أو موقفاً جديداً أو طريقة جديدة في التعبير (١) .

إن كان هناك شكل ينطبق عليه ادعاء البيوت أن كل شكل يحتاج إلى أن يحطم ويعاد صوغه من جديد فهذا هو شكل القصيدة عندنا . فجرد طول العهد به واستمرار الزمن عليه أبلاه وأنهمك وأفقده ما كان له من حيوية

(١) أود هنا أن أؤكد منذ البدء أن حلتي القادمة على الشكل التقليدي لا تعني إنكارى لتراواتع الشعرية العظيمة التي استطاع هذا الشكل أن يحملها في العصور الأولى . وقراء كتيبي ومستعمو محاضراتي ودروسي يعلمون مدى عشقي لهذا التراث واحتفالي بدراسته وتدريبه واقتنائي بجماله وصدقه . فحلتي الراهنة مقصورة على استمرار استعمال الشكل القديم في عصرنا هذا لا على استعمال القدامى له . وقد رأى قارئ هذا الكتاب مثلاً من ولعي بالأدب القديم وتدلبي على ما كان فيه من الحيوية وما لا يزال فيه من المتعة الحية إن أحسننا دراسته .

ومطالعة . ألف واربعمائة سنة من تاريخنا الأدبي المعروف (دعك من أجيال عديدة لا بد أنها سبقت هذا التاريخ وقامت بتنمية هذا الشكل وإبلاغه حد اكتماله) استعمل فيها هذا الشكل الواحد لنظم ألوف القصائد .

هذا الاستعمال المرهق وصل بنا إلى حالة لا يكاد فيها أحد شعرائنا المحدثين يختار بحر أمعينا وقافية معينة لينظم عليها وإلا قامت وراه عشرات القصائد المشهورة المحفوظة التي اتخذت نفس البحر مع نفس القافية (وأحيانا مع نفس الروى بالاضبط) تلقى عليه ظلها الكشيف وتدفعه من حيث يدرى ولا يدرى إلى ترديد الأنعام القديمة وتكرار القوالب المأثورة والتعبيرات المحفوظة وتحده عن التقاط نغم جديد حتى وتفسد عليه محاولته هذه إن حاولها وتقمده عن الانطلاق بروحه الشعرية في ميادين جديدة أو طرق جديدة للتعبير عن العواطف الإنسانية .

ويستطيع القارئ العارف بترائنا الشعرى أن يتأكد من هذه الحقيقة بأن يذكر أول بحر وأول روى يردان على ذهنه . فسيجد - مهما يكن البحر ومهما يكن الروى - أنه سيرد على ذهنه في الحال ودون حاجة إلى التفكير أربع أو خمس من القصائد المأثورة على نفس البحر والروى . فإذا أعطى نفسه فرصة التذكر والمراجعة وجد إلى جانب ما ورد على ذهنه عشرات . فإذا جاء الآن إلى قصيدة ينظمها شاعر في القرن العشرين على نفس البحر والروى رأى مدى خضوع الشاعر الحديث لذلك الحشد المحشود من التراكيب الشعرية المأثورة التي حفرت في الذاكرة بأنغامها التقليدية وصياغتها التقليدية للأفكار والعواطف .

والعجيب أن انصار التقليد حين تذكر لهم هذه الحجة يردون عليها بأن يقولوا إن طول العهد بالشكل القديم وكثرة ما حمل وادى من معان وعواطف دليل على استمرار حيويته وصلاحيته . لا يدرون أن هناك حدا لهذا الاستمرار لا يمكن أن يتجاوزه وأن الشعر العربي بلغ هذا الحد

في حقيقة الأمر. منذ مئات السنين وأن الدافع الوحيد الذي ربطنا بهذا الشكل المستهلك طول هذه القرون هو الجمود والتجبر الذي استولى على جميع نواحينا المادية والروحية منذ انحلال مجدنا السياسي ونضوب معيننا الفكري وتعفن وضعنا الاقتصادي بعد أن انحدرت الدولة الإسلامية عن سمتها واستسلم أهلها لسبات عميق^(١).

كما سمعت تلك الحججة من أنصار التقليد على دوام حيوية الشكل القديم وصلاحيته تذكرت فكتة بائعة البيض التي تقول للمشتري حين شكها فساد يعضها: أنا أبيع من هذه السلعة نفسها منذ شهرين ولم يشك أحد قبلك فساد يبيض!

فالشكل القديم قد حمل الكثير وأدى الكثير حقاً، ولكنه لهذا السبب عينه قد وصل إلى درجة التشبع التي لا مزيد بعدها. ولا يفرك أن بعيرك قوى يستطيع حمل الاحمال الزائدة، فإنك ستأق عاجلاً أو آجلاً إلى اللحظة التي تقصم فيها ظهره بقشّة واحدة تزيدها على حمله.

أضف إلى هذا السبب الأول سبباً ثانياً متصلاً به: أن هذا الشكل القديم في عهوده الطويلة التي ظل يستعمل فيها لم يستعمل لحمل العواطف الصادقة والأفكار الأصيلة فحسب، ولكن استعمل أيضاً لحمل العواطف الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة. بل كان استعماله لحمل هذه أكثر بكثير من استعماله لحمل الأولى. وهذا شيء طبيعي، فإن عدد المشاعرين الكذابين أكثر في كل عصر ولدى كل أمة من عدد الشعراء ذوي الطبيعة الشعرية

(١) ولها لم يكن محض صدفة أن الوقت الذي بدأ فيه شعراؤنا الجدد يبتكرون الشكل الجديد ويجربونه - وذلك في أواخر الأربعينيات - كان نفس الوقت الذي أخذت فيه حفنة من ضباطنا الأحرار يضيقون ذرعاً بما استمرى في أوضاعنا جميعها من الانحلال والتعفن والفساد، فيعدون المخططة العملية لهزيمة هذه الأوضاع وهدمها من أساسها الفاسد. وكلانا هذا مجرد استئلال وليس حجة نسوقها، لأننا نريد أن نخلى كتابنا هذا جميعه من أي حجة سياسية.

الصادقة . وقد كان حظ أولئك الأدعياء من حفظ انتاجهم الفخ في تراثنا الشعري أحسن من حظ أمثالهم في الآداب الأخرى . فقد اجتمعت أسباب عدة سياسية وفكرية في تاريخنا الطويل - ليس الآن مجال تعديدها - على استبقاء الكاذب المفتعل ودمغه بدمغة الكلاسيكية والقبول . بينما كانت لآداب الناضجة الأخرى تقى عنها الزبد وتسقط من اعتبارها السقط بلا عناء كبير .

والنتيجة هي أن الشكل القديم لكثرة ما استعمل في التقليد المحض غير الصادر عن عاطفة صادقة ونظرة شعرية مخصصة يحمل إلى الأذان أنغام التصنع والتكلف أكثر مما يحمل أنغام الصدق والصحة والإخلاص . فما يتخذ أحد شعرائنا المحدثين بجرأ وقافية معينين إلا يتوارد عليه حشد ضخيم من الصور المعادة وينال عليه جبل ساحق من القوالب المكررة ، وهو مهما يبذل من جهد في مقاومتها والفرار منها ومهما يحاول أن يبتكر لنفسه صوراً وقوالب جديدة تقوم بأداء فكره الفردي وعاطفته الشخصية وتسمح لنفسه بالانطلاق على سجيته الصادقة المتميزة (هذا على فرض أن له فكراً فردياً وعاطفة شخصية وسجية متميزة وأنه يحاول أن يعبر عنها تعبيراً مخلصاً) فهو في النهاية عاجز عن المقاومة ومداع تحت ذلك الركام الهائل الذي يئنال عليه .

ومن أقوى الأمثلة التي نضربها على صحة ادعائنا هذا أن نرجع القارىء - لا إلى قصيدة نظمها أحد شعرائنا المقلدين الذين اشتهروا بالتقليد وارتضوه طريفاً لهم - بل إلى قصيدة « يلفظ اللاغظون » التي يحتوى عليها ديوان « أقول لكم » للشاعر المصري صلاح عبد الصبور . فهذا الشاعر المجدد الجريء على التجديد حين يتخذ الشكل الجديد ، ماذا فعل حين إختار في مناسبة المهرجان الذي أقيم لذكرى أبي تمام في دمشق

في سبتمبر ١٩٦٠ أن يكتب بقصيدة على الشكل القديم ؟ عد إلى قصيدته المذكورة :

خافق نحوها استطار فلي وثب الشوق بالجناحين وثبا

تجد حشداً محشوداً من الأنغام المكررة التي سمعناها من قبل عشرات المرات ، والتراكيب المحفوظة المحفورة على الذاكرة تنهال على لسانه ولا يطيق لها دفعا ، وتجد جميع نقائص الشكل القديم حين ينظم عليه ناظمونا المحدثون من اضطرار إلى الإطناب والحشو من أجل استكمال الوزن والوصول إلى القافية ، ومن الانسياق وراء الألفاظ والاندفاع مع تيارها المأثور . ولن تجد صورة جديدة أو تجميعاً جديداً لكلمات اللغة مما يحفل به شعر الشاعر نفسه حين تتخذ الشكل الجديد . بل ستجد شطوراً وأبياتاً بأكلمها منزعة إيقاعاتها وأنغامها انتزاعاً من الشعر المأثور ويستطيع القارئ المطلع أن يرجعها إلى أصولها بغير عناء .

على أن المأساة في هذه القصيدة ليست في هذه الشطور والآيات وحدها بل هي في أن كل بيت من أبيات القصيدة بلا استثناء مصوب في قالب قديم جاهز كثر استعماله وصب فيه عدد لا يحصى من الآيات من قبل . فلن نسمع في القصيدة كلها إيقاعاً أو نغماً واحداً جديداً بل كل ما نسمعه أصداء وأصداء أصداء ولسنا ندرى ما دفع صلاح عبد الصبور إلى أن يضع وقته ووقت قرائه بهذا المجهود العقيم اللهم إلا إذا كان قد أراد أن يقدم الدليل العملي على صحة زعمه في قصيدته نفسها حين يدافع عن الشعراء الجدد الذين تركوا عمود الشعر وآثروا التجديد .

إننا نؤكد بكل هدوء وثقة أن الشكل القديم لم يعد صالحاً بالمرّة لأداء المعاني الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقرياً أصيلاً . فإن أصالته وعبقريته لاشك ستختنقان تحت ذلك العبء الثقيل الذي يكتم

عليهما أنفاسهما . وكمن مرة استمعت فيها إلى نظم بعض الشبان ممن بدا لي أنهم لا يتخلون من معدن شعري صادق ولسكني رأيهم يحاولون المستحيل في صراعهم مع التقليد الخائق الذي يغطهم فيه الشكل القديم . والله وحده يعلم كم أوضاع الشكل القديم من عبقریات حاولته فلم يف بمحاجتها وأعجزها عن الانطلاق والنمو فإما أنها هجرت نظم الشعر هجراً تاماً غير راضية عما يسمح به الشكل القديم وإما أنها انصاعت إلى التقليد في مذلة وشلت نموها وتطورها بقيوده وأغلاله .

دعنا نذكر في هذا المضمير حقيقة لاشك فيها : أن المضمون الجديد لا يمكن وضعه بنهال جده في الشكل القديم مهما يكن الشاعر قديراً . فإن قدم الشكل لا بد أن يحده بحدود وأن يفسد عليه الكثير من جده . والشكل القديم عندنا لفرط قدمه وطول ما استعمل لا يفسد الكثير من جده المضمون فحسب بل يفسدها إفساداً تاماً . ذلك أن العلاقة بين المضمون والشكل ليست كالعلاقة بين السائل وإنائه أو بين الحسنة وثيابها ، بحيث يمكن أن تضع خمرًا جديدة في إناء قديم ، وأن تتصور حسنة فائقة في أسفال بالية . بل هي وحدة حيوية لا يمكن انفصالها . فالشكل ينبع من طبيعة المضمون والمضمون هو الذي يخلق الشكل ويحدده ، والمضمون من ناحية أخرى لا يصل إلينا إلا إذا اتخذ شكلاً ، فالشكل هو الذي يحقق المضمون بروزه إلى عالم الوجود ، وكلاهما يتعاون مع الآخر ويتفاعل معه حتى يخرج الاثنان من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل فيمتزجان امتزاجاً تاماً في عملي فني .

هذا السببان ، تطاول العهد باستعمال الشكل القديم ، وكثرة التقليد فيه وغلبته عليه ، كانا كفيلين في حد ذاتهما بأن يجعلاه غير صالح لحاجتنا الجديدة ، مهما تكن طبيعة تشكيله ومهما يكن أساسه الإيقاعي . ولكن

عدم صلاحيته يزداد وضوحاً حين نفكر في طبيعته الموسيقية ، والأساس الإيقاعي الذى يقوم عليه .

فالبصر العربى المأثور ذو موسيقى حادة بارزة ، شديدة الجهر عنيفة الوقع على طبلة الأذن ، عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب . وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ولم نعد آذانتنا تحتملها ، وأصبحنا نراها شيئاً بديئياً لا يعجب به إلا ذوو الأذواق الفجة التى لم تنضج . وصرنا أميل إلى إيقاع أخف وقعا على الأذن وموسيقية أخفى أثراً وأقل بروزاً وحدة وأحوج إلى الذكاء وإرهاف السمع لالتقاطها وتبعتها .

وأنت إذا فكرت فى الإنسان البدائى ، وفى الطفل الإنسانى ، وجدت كليهما فى حواس بصره وشمه وسمعه معجباً بالحاد الصارخ البارز من الألوان والروائح والأنغام جميعاً . فالبدائى والطفل يعجبهما من الألوان ما كان صارخ الجمر فاقع الصفرة أو حاد الخضرة ، ويعجبهما من الروائح ما كان حاد النفاذ فى الأنف قوى الغلبة على حاسة الشم ، ويعجبهما من الأنغام ما كان شديد الدوى عنيف القرع لطبلة الإذن ، ومن هنا اقتصر موسيقى الكثيرين من البدائين على قرع الطبول . فإذا نضج الإنسان وارتقت ثقافته ونما ذوقه وتهدب حسه صار أميل إلى الألوان الخافتة والروائح الخفيفة التى لا تشم إلا هونا والأنغام الدقيقة المختلفة التى تحتاج إلى ذكاء وإرهاف سمع حتى تلتقط وتتابع .

هذا السبب الثالث - حدة الوزن التقليدى وشدة وبروزه ، كان كفيلاً بأن ينفرنا منه فى حد ذاته ، لسكنه ازداد سوءاً باقترائه بالسبب الثانى ، وهو كثرة التقليد الكاذب فى التاريخ الطويل للشعر العربى . فقد وجد المتشاعرون ذوو الأذواق الفجة والافتعالات الرخيصة فى هذا الوزن الحاد البارز ميداناً خصيباً لهم يراخهم ودويهم وطنينهم يغطون بها افتعالهم

العاظمى وابتدأهم الفكرى وفقرهم فى الطبيعة الفنية الصادقة . ومهما يكن فى شعرنا القديم من تراث صادق أصيل يحملنا على الاستماع إليه متحمسين فى سبيل صدقه حدة نغمه وواجدين فى صدق نبراته الحية ما يعرضنا عن بروز موسيقيته ، فإن ماغلب على الشكل القديم من تقليد كاذب الصراخ مفتعل الضجيج جعلنا نفر نفوراً شديداً من هذا الشكل فى حد ذاته فصار لا يحمل إلى آذاننا إلا ذلك الدوى الكاذب الذى يصمها ، وبلغ من سوء الحال أن هذا الدوى الأجوف طغى على ما للصادق الأصيل من نغم حتى فأصبحنا نحتاج إلى جهد جهيد وعناء طويل قبل أن نستطيع استكشاف هذا الصادق الأصيل نفسه وتمييزه عن الكاذب المفتعل . ثم تذكر فى هذا المجال ما قلناه عن غلبة الإلقاء الخطابى على شعرنا حتى أصم آذاننا عن التقاط النغمات الصادقة البسيطة الحية التى كانت فى ذلك الشعر فى عصوره الأولى .

أضف الآن سيباً رابعاً : أن هذا الإيقاع الحاد بطبيعته يزيد من رتوبه وإملاله تنظيمه فى البحر التقليدى تنظيها هندسياً مسرفاً فى السيمترية ، إذا بعد انقسام القصيدة إلى أبيات متساوية تماماً ينقسم البيت إلى شطرن متساويين متناظرين ويتهى كل بيت بنفس القافية والروى من مطلع القصيدة إلى نهايتها .

ومن العيب أن نظن أن إلغاء القافية والروى أو تنويعهما فى القصيدة الواحدة مع الاحتفاظ بهذا الشكل الهندسى السيمترى الشديد الانتظام والرتوب يكفى لتخفيف حدة الجرس أو ضيق القيود الشكلية . هذا شبيه بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقاً حين يطلب إلى « عشماوى » أن يوسع من الحبل حول عنقه قليلاً حتى لا يؤلمه ، غير متذكر أن ثقل جسمه سيثمد الحبل بعد برهة شدة تخنقه وتكسر رقبتة ! فالتعاويل بجرسها الحاد البارز وتكررها المنتظم الرتيب ، وعددها الذى لا يزيد ولا ينقص بيتاً بعد بيت ، وانقسامها السيمترى إلى شطرين متناظرين ، تظل أغللاً ثقيلة مزهقة .

أما الحيلة الأخرى التي احتمالها بعض شعرائنا المحدثين في تنويع البحور في القصيدة الواحدة بحيث تأتي كل بضعة أبيات على بحر مختلف ، فإنها لم تفعل شيئا البتة في تخفيف حدة الإيقاع ، وكل ما فعلته هو أن تحول القصيدة إلى حشد فظيخ من الإيقاعات البارزة كل منها هنيئف الوقع في حد ذاته وهى فى اجتماعها فى قصيدة واحدة تصدر خليطاً لا يحتمل من أنواع الضجيج هو أشبه شىء بعويل نزالء مستشنى المجانين كل منهم له عويل مختلف باختلاف دائه العقلى .

ربما يقول القارىء إن كلامنا هذا يهمل ما استباحه الشعراء من الزحافات والعلل . ولكننا لم نفس الزحافات ولا العلل ، إلا أنها جميعاً غير كافية فى النهاية ، فلا يزال الوزن التقليدى فى صورته الرتيبة شديد البروز عنيئف الوقع طاغى الموسيقىة . ولكن العجيب فى هذا الشأن أن الشعر العربى القديم كان أكثر زحافاً وعللاً قبل أن يضع العروضيون قوانينهم ويحددوا ضوابطهم . فهناك إباحات يستبيحها شعراء الجاهلية بل يكثرون منها لكن نجدها تقى ثم تزول تماماً بعد وضع علم العروض والقافية .

هذا العلم فيما يبدو كان له أثر خيئف فى تقليل فرص التحرر والانطلاق والتنويع الإيقاعى والتنغيمى أمام الشعراء ، وفى إرغامهم على التقيد بالرتوب التام ، وفى زيادة تعود الآذان على الجرس الحاد التام الانضباط والتكرر . انظر مثلاً فيما يستبيحه امرؤ القيس فى معلقته من زحاف فى مثل قوله :

« وقبعانها كأنه حب فلقل ،

واسمه زحاف الطى ، وهو حذف الحرف الرابع الساكن من مفاعيلن فى الحشو فتصير مفاعيلن . وعد إلى معلقته تجده يستخدم هذا الزحاف لمرتين أو ثلاثاً بل اثنتى عشرة مرة ا بل يستعمل امرؤ القيس فى أحد أبياته :

د الارب يوم لك منهن صالح ،

زحاف السكف وهو حذف السابع الساكن من مفاعيلن فتصير مفاعيل .
وسنرى في الفصل الثاني من بابنا الثالث كيف تحمل نافذة معاصرة على
أحد شعرائنا حين يستعمل مثل هذا الزحاف في بيت له فتقول إن البيت
خارج على الوزن ومكسور كسراً لا يجبر !

أما زحاف الطي فكثير الورود في الشعر القديم ، يستعمله طرفة في
معلقته ست مرات ، وزهير في معلقته خمس مرات ، ويستعمله آخرون
عديدون كلما نظموا على بحر الطويل ، ويستعمل أيضاً في بحر البسيط بكثرة
في الشعر القديم ، بتحويل مستفعلن إلى مستعلن . ولكن استعماله في
البحرين يقل ثم ينعدم . وهل يجزؤ عليه أحد شعرائنا المقلدين في هذين
البحرين في القرن العشرين ؟

وسيلة أخرى كان يلجأ إليها أشعراء القدامى للتخفيف من صرامة
الإيقاع المكرر الرتيب ، بالإضافة إلى ما استعملوا من زحافات وعلل ،
هي الحزم ، أي إسقاط الحرف الأول من البيت إذا ابتأ بوتد مجموع ،
مثل قول تأبط شراً :

لمنى لمهد من ثنائى فقاصد به لابن عم الصدق شمس بن مالك
وقول جرير :

زار الفرزدق أهل العراق فلم يحظ فيهم ولم يحمد
ولكن العروضيين حين دونوا قواعدهم عدوه دقيحاً ، فهجره
الشعراء إلا قليلاً ، بل أصبح الرواة إذا رووا بيتاً قديماً فيه حزم تكرر
بإضافة واو العطف في أوله حتى يسدوا هذا الحزم الذى لا تسيغه آذانهم
التي استعبدتها الإيقاع التام الانضباط العديم التنوع . وهل يجزؤ أحد

شعرائنا المحدثين على أن يأتي بيت مخروم ؟ وكم قرأت أيها القارىء من قصيدة تبدأ بواو عطف لا لزوم لها سوى أن الشاعر جبن عن أن يأتي بيته مخروماً ؟

هذا عن الإيقاع ، أما إباحات القافية التي استباحها الشعراء القدامى فكثيرة متنوعة ، وكتب العروض نفسها تحفل بعدد كبير من أمثلة الإقواء والإبطاء والإكفاء والإجازة والتضمن وغيرها مما يدلنا على أن هذه التنوعات التي تخفف حدة الجرس كانت كثيرة في الشعر القديم لا تنفر منها الأذن العربية الصريحة ؛ حتى وضع علم العروض والقافية وعدت هذه الإباحات عيوباً قبيحة وصارت الأذان مستعبدة استعباداً تاماً للنغم التام الانضباط والترتب . ولما كان مدونو الشعر القديم قد دونوه بعد وضع علم العروض والقافية فالتفت وحده يعلم كم صحح ، هؤلاء المدونون من أبيات قبل أن يدونوها لما رأوا في إيقاعها أو قافيتها خروجاً على تلك القواعد . ومع ذلك بقي لنا العديد من الأمثلة على ما كان القدامى يجيزونه .

سأنا يشير بعضهم في العادة إلى المحاولات التي طرأت على الشعر الأندلسي وغيره من تخميس وتوشيح وما إليهما كمحاولات لإحداث شيء من التنويع في الشكل القديم . ولا شك أن هذه المحاولات أحدثت شيئاً من التنويع كانت له طرافته وبهجته ، ولكنه كان في حقيقته زيادة في التقييد ولم يكن إقلالاً منه . فهذه المحاولات التي يعجب بها الكثيرون أكثر مما تستحق انتهت إلى طريق مسدود ولم تفد المجرى العام للشعر العربي ، لأنها — إن نظرنا إليها من وجهة تخفيف حدة الإيقاع والنغم — اتخذت وجهة خاطئة ، فبدلاً من أن تخفف من تلك القيود أضافت إليها قيوداً جديدة . ربما كانت تلك القيود المبتكرة في أول عهدها ذات طرافة ، وربما قضت حاجة خاصة في النفس الأندلسية إلى الزركشة ، ونحن لا نريد أن نشكك في صدق دوافعها في عصرها ، ولكنها لم تسكن من النوع الذي يدفع بالشعر العربي

خطوة دائمة نحو هدف التطوير ، فلم يكن من شأنها أن يكون لها أكثر من أثر مؤقت ثم جفت قواؤها وانقطعت صلتها بالحياة فماتت . والنوع الوحيد الذى كان فيه تحطيم لأوزان الخليل هو الدوبيت أو الرباعى والكان وكان وسائر الفنون العامية . ولكن الشعراء تركوها للشعب وأبوا أن يتبعوا تحررها فى شعرهم الرسمى المنظوم بالفصحى فظل هذا مطيعاً ذليلاً لقوانين الخليل .

وخشية أن يظن القارىء أننا نهدف من هذا إلى تحرير الشعر تحريراً تاماً من كل شكل منتظم ، نذكره بفصلنا الأول الذى علقنا به على مقالة إبيوت ، حيث حاولنا أن نثبت أن نوعاً ما من الإيقاع المنتظم لازم الشعر لزوماً لا يمكن التحرر منه ، وعللنا هذا بطبيعة الانفعال العاطفى حين يهز الجسم والصوت والكيان الشامل للإنسان هزات ذات إيقاع منتظم . وكل ما نحاول الآن أن نحتج له هو أن نوع الإيقاع الذى تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحاً لحاجتنا الفنية والنفسية والذوقية للأسباب التى عددناها . وأن درجة الانتظام التى يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف فى السيمترية والرتوب . أما وقد عرضنا هذه الأسباب التى تمنع الشكل القديم من أن يصلح للنهوض بحاجتنا الشعرية المعاصرة ، فلننظر الآن فى مدى ما يسمح به الشكل الجديد فى هذا المجال .

الفصل الثاني

مزايَا الشكل الجديد

دهنا نوضح منذ بداية هذا الفصل أننا لسنا نعى أن كل المميزات التي سنعدددها للشكل الجديد قد بلغت درجة النضج والكمال ، فإنها لا تزال في بداياتها لم تستغل بعد استفلا لا كاملا . ولكنها تحمل البشري القوية بما نرجو حدوثه بعد طول اليأس والظلام السحيق الذي خيم على الشعر العربي قرونا .

فهذا الشكل الجديد – الذي كان أول من ابتكره نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في أواخر سنة ١٩٤٧ ، وتبعهما عبد الوهاب البياتي في سنة ١٩٥٠ ، ثم تتابع عليه شعراء عديدون ينمون ويستكشفون إمكاناته ، من أشهرهم خليل حاوي و خليل الخوري وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وفدوى طوفان و نزار قباني – نقول : هذا الشكل بمجرد جدته يسمح بنسمة من الهواء المتجدد أن تدخل شعرنا ونحركه بعد أن أغلقت عليه الأبواب وسدت دونه المنافذ عشرات من الأجيال . فهذا الشكل الجديد لم يتقل بعد بحمل ينوء به من التقليد ، ولم يرتبط بمعان مكررة وتراكيب مألوفة ابتذلتها كثرة الاستعمال وارتختها كثرة الكذب والافتعال .

هأنحن أولاء قد قلنا بكل صراحة إن مجرد جدته ميزة تحسب له . ليس هذا لأننا نحن يعدون كل جديد خيراً من كل قديم ، ولكن الشكل القديم عندنا قد بلغ الحال ببلاء وتهالكه وابتداله وعهارته حداً يجعل أى جديد خيراً منه . فالشكل القديم ميتوس منه ياساً باناً ولا يحمل أى أمل للمستقبل ، والجديد يحمل أملاً قد يصدق وقد يخيب ولكنه خير من

اليأس البات . وهو وإن خاب ربما يفتح الطريق إلى محاولة أخرى تكون أكبر حكمة واقرب إلى احتمال النجاح .

ثم إن الشكل الجديد لاشك أخف جرساً وأخفى موسيقية وأقل دويماً وضجيجاً ، فعدم ارتباط الشاعر بعدد محدد من التفعيلات يسمح له بمجال طيب من تنويع الإيقاع ، وهو يهدم السيمترية الحادة البارزة للبيت ذى الشطرين ، فيريح الأذن من ذلك الوقع البدائي الرتيب الذى صار يؤلم الأذن الحساسة . وهذا هو ما ينفر منه ذوى الأذواق التقليدية الذين أصمهم صراخ الشكل القديم عن أن يستمعوا إلى موسيقاه الخافتة نسيماً .

وقد أضفنا هذه الكلمة نسيماً ، لأننا سندعى فيما بعد أن الشكل الجديد إذ لا يزال مرتبطاً بالتفعيلة القديمة لم يتخلص تماماً من الموسيقية الحادة . ولكن دعنا نقول الآن إنه قد قطع إلى هذه الغاية شوطاً جديراً بالإعجاب والتشجيع . فن الخطأ أن نظن أن الشكل الجديد باعتماده على التفعيلة الواحدة ذو إيقاع واحد متكرر ، فالحق أن إيقاعه كبير التعدد ، وسترى حين تطلع على ديوان من الدواوين الجديدة إذا أرفف سمعك أن كل قصيدة لها إيقاع مختلف ، وأن كل مقطوعة أو جملة موسيقية فى نفس القصيدة ذات الوزن الواحد يدخلها تنويع دقيق فى الإيقاع . وسنرى وسائل الشعراء فى إحداث هذا التنويع .

وسر هذا التنوع والغنى الإيقاعى الذى حققه الشكل الجديد فى سنوات قليلات ، هو أن الشاعر لما نبذ الشكل الخارجى الموحد لموسيقى القصيدة ، التفت إلى تنمية الموسيقى الداخلية فى أجزاء القصيدة وأطلق لها المجال فى نوعها . ومثال هذا هو المرأة التى تستغنى عن المساحيق والأصبغ التى تكسب جلدھا طلاوة سطحية ، فتضطر إلى العناية بنظافة جلدھا بل جسمھا كله وتنمية صحته عملاً بالقولة المشهورة : النظافة الداخلية تأتى أولاً . أما

الشكل القديم الجاهز فكان أشبه بالأصباغ للصارخة توضع على البشرة فتمتحنى على ذى النظرة السطحية ما قد يكون تحتها من بشاعة .

وحديثنا الآن عن شاعر صادق الشعارية يتخذ الشكل الجديد كما ينبغي أن يتخذه ، فينمى موسيقاه الداخلية تعويضاً عما نبذه من قالب خارجي جاهز . ولكن ما أكثر ما قرأت من إنتاجات متشاعرين هرعوا إلى الشكل الجديد فرحين بخلصهم من صرامة الشكل الخارجى ، غير دارين أن هذا يلزمهم بتنمية الإيقاع والنغم الداخلى وتنويعه ، فلم يفعلوا شيئاً إلا أن رصوا جملاً مبتسرة مخلطة كريمة التضارب والتطاحن ، وهذه حقيقة سنعود إليها حين نتحدث عن أخطار الشكل الجديد .

بل إن بساطة الأساس الإيقاعى الذى يقوم عليه الشكل الجديد ، وهو التفعيلة الواحدة التى يستعملها الشاعر بأى عدد يحتاج إليه حاجة عضوية فى كل جملة موسيقية ، هذه البساطة التى لا تعقيد بقوانين عديدة صارمة وشكى تام التحدد ، هى التى فتحت للشاعر المجال لعدد لا ينتهى من وسائل تنوع الإيقاع والنغم . حتى يصير الشكل قصيدة طراز موسيقى خاص بها . ولسنا ندعى أن شعراءنا قد نجحوا تماماً فى الوصول إلى هذه الغاية ، ولكنهم لاشك سائرون فى الطريق الصحيح إليها ، وهذا هو المطمح الأعلى الذى يحاوله الشعر الجديد حتى يقارب فى ذلك ما تستطيعه الآداب الناضجة الغنية . ولعلك تعرف أن الشعر الإنجليزى موزون أغلبه على أساس إيقاعى واحد غاية فى البساطة ، هو البحر اليامبيكى الذى يقوم على تفعيلة مكونة من مقطعين أولهما غير منبور وثانيهما منبور . ولكن هذا الأساس الإيقاعى البسيط الخالى من التعقيد الملىء بالإباحات هو الذى أتاح لذلك الشعر ما بلغه من الغنى العظيم والتنوع الذى لا يتناهى . بينما الشكل القائم على قوانين صارمة نامة الانضباط والترتوب لا يسمح بالتنوع وينتهى سريعاً إلى الاختناق بصرامة قوانينه . وإن شككت فى هذا فعد إلى ديوان

، الكنز الذهبي ، - وهو أول كتاب يدرسه المبتدئون في دراسة الشعر الإنجليزي - وانظر كيف أن كل قصيدة على البحر الياميكي من هذه المختارات الشعرية لها طرازها الموسيقي الخاص بها الذي لا يتكرر في قصيدة أخرى على نفس البحر .

هذه البساطة الشكائية الأساسية التي تسمح لشعرائنا بالتنوع الإيقاعي والتنغمي ، هي التي مكنت شعراءنا الجدد من العودة إلى الاقتراب من لغة الكلام الحية . ولكن هذه ميزة هامة من ميزات الشكل الجديد نريد أن نفردها فصلا خاصا .

الفصل الثالث

اللغة الحية في الشكل الجديد

لما تخلص شعرائنا الجدد من الشكل القديم وحدود الخائفة ، استطاعوا أن يتجهوا إلى حياتنا الواقعية النابضة وأن يلتقطوا عدداً لا بأس به من أنغامها الحية ، وأن يقتنصوا مجموعة طيبة من صورها وتجاربها المتدفقة الزاخرة ، وأن يستجيبوا لروح الشعب ويتعاطفوا مع تجارب الناس البسطاء العاديين . وهو أمر لم يكن مستطاعاً في نطاق الشكل القديم للأسباب المتعددة التي شرحنا سابقاً فلسنا نحتاج هنا إلى تكرارها ، بل نحيل إليها القارئ المهتم واحدة واحدة حتى يتأكد بنفسه من أنها كانت في أفرادها وبمجملها تجزئ الشاعر عن العودة إلى الاتصال بروح الشعب الحية .

لسنا ندعي أن الشعر الجديد — هنا أيضاً — قد بلغ الغاية في هذا المضمار ، فإن ارتباطه بالتفعيلية القديمة لا يزال يحده بحدود ، ويقعد به عن تمام الحيوية . ولكنه مع ذلك قد نجح إلى حد طيب يستحق الإعجاب والتشجيع في إمتاعنا بعدد من النبرات الحية التي نسمعها في واقع حياتنا في كلام الناس . استمع إلى هذه الأمثلة من ديوان واحد هو «الناس في بلادى» (ومجرد هذا العنوان له مغزى فيما نحن بصدده) للشاعر صلاح عبد الصبور . وقارن فيها بين الحرية الجديدة التي يسمح بها الشكل الجديد وبين ما لا يزال يقيد من التزام التفعيلية العروضية بأساسها الإيقاعي القديم .

١ — حين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب .

يهب ثلة الرفاق ، فض مجلس السمر

د إلى اللقاء ، - وافترقنا - د نلتقي مساء غد ،
د الرخ مات - فاحترس الشاه مات
د لم ينجه التدبير ، إني لاعب خطير
د إلى اللقاء ، - وافترقنا - د نلتقي مساء غد ،

(هذه حكاية صادقة لأسلوب الحديث - وإن تكن في لغة معربة -
بما يمتلي به من الجمل القصيرة والتعبيرات المعترضة والانقلابات السريعة
مع تغير الفكراة وتموج العاطفة . والبيت الأول جيد التصوير بإيقاعه
ونغمه لما يؤديه من المعاني وما يصفه من الحركة) .

٢ - كان زهران غلاماً

أمه سمراء . . والآب مولد

وبعينه وسانه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبوزيد سلامه

ممسكا سيفاً . . ونحت الوشم نبش كالسكرتاه

اسم قريه

دنشوای

(انظر كيف استطاع الشكل الذي لا يرتبط بعدد محدد من التفاعيل
أن ينساق مع تقسيمات المعنى وموجات العاطفة ، فالتقط بذلك ماني أسلوب
السرد الواقعي من تهديج حي) .

٣ - كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة

كان ياما كان أن أنجب زهران غلاماً . . وغلاماً

كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة
ونمت في قلب زهران شجيرته
ساقها سوداء من طين الحياه
ورعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوماً
ذات يوم

(إذا أنعمت النظر في هذه الأبيات وجدت أنها ليست تطول وتقصّر
كيفما تفق ، ولا لاستتمام المعنى اللغوي وحده ، بل مع تهذجات العاطفة
وتلاعها بالنفس الصادر من الراتين ، كما نسمع في نبرات الحديث الذي
يتراوح بين رقة غنائية وحنان فيطول تهذجه ، وبين غضب وحققد فيمتقطع
ويحتد) .

٤ - وفي الليل كنت أنام على حجر أمي

وأحلم في غفوتي بالبشر

وعسف القدر

وبالموت حين يدك الحياه

وبالسندباد وبالعاصفه

وبالغول في قصره المارد

فأصرخ رعباً

وتهتف أمي باسم النبي

(هذه الجمل القصيرة السريعة المتتابعة تحكى تقلبات الأحلام المتعاقبة

المزعجة التي تتعاوره في نومه القلق المضطرب . أما الصيحة الصادقة التي
تصيحها الأم فأوضح من أن تحتاج إلى شرح) .

٥ - وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطه

خدا حبيبي فلقنا رمان

جيد حبيبي مقلع من الرخام

هدا حبيبي طائران توأمان أزغبان

حضن حبيبي واحة من الكروم والعاور

السكرنز والجنة والسلام والأمان

قرب حبيبي

يقول الأستاذ بدر الديب في تقديمه لهذا الديوان إن هذه الأبيات
تستثير التوراة - وهو يعنى مزامير داود - وهذا صحيح ، ولكنها
تستثير أيضاً نظير هذه الصور والأنغام في شعرنا الدارج ، من أمثال :
« عيونها . . عيون غزلان . وشعرها . . سبل جمال . ومناخيرها . .
نبقة من الشام . وحنكها . . خاتم سليمان . وسنانها . . لولى ومرجان .
ورقيتها . . بلاط حمام . وصدرها . . فخلين رمان . . ، وأرجو أن يكون
القارىء قد لاحظ أن كلمة « حبيبي » ، التي تتكرر في الأبيات لها نبرة مختلفة
تماماً عن نبرة كلمة « الحبيب » ، حين تأتي في الشعر المقلد . فنبرتها هنا هي
النبرة الحية الساخنة المتهدجة التي نسمعها في كلامنا الواقع وفي الجيد من
أغانينا . وفي البيت الأخير القصير الرائع على بساطته تبلغ هذه الكلمة
أقصى حلاوتها وشجورها ويتهدج بها الصوت بأعمق حنانه ويعطى الكلمة
أكبر قيمتها العاطفية حتى ليخيل إلينا أننا ندرك قيمتها الكاملة للنبرة الأولى

في حياتنا . وهذا ما يفعله الشعر الصادق بألفاظ اللغة) .

٦ - بالأمس في نومي رأيت الشيخ محي الدين

مجنوب حارقي العجوز

وكان في حياته يعاين الإله

تصورى ! ويجتلى سنه

(هذه الصيحة الاعتراضية التي يبدأ بها البيت الأخير من أجود الحكاية لأسلوب الحديث الحى . وهكذا يلتقط الشعر الصادق نبراتنا النابضة ويرتفع بها من عاميتها الدراجة إلى ذروة الشعر . تأمل كيف يمزج هذا التعبير كما يستعمله الشاعر بين ما يدعيه المتحدث من تهكم وعدم تصديق، وبين ما يختفى تحت هذا القناع المنهكم من عجب وحيرة . . . من يدري لعل ذلك المجنوب كان يعاين الإله حقاً !) .

٧ - وقال لى - وصوته العميق كالنغم -

يا صاح أنت تابعى

فقم معى

رد مشرعى

فالامر فى الديوان قم ،

- يا شيخ محي الدين إننى كبير

- لا يكسر الجناح يا إنسان والإنسان داء قلبه النسيان

- يا شيخ محيى الدين إننى صغير

- بل كلنا صغار . . . الحبيب وحده هو الكبير

(هذه أبيات تبلغ درجة عالية في صدقها في حكاية أسلوب الحديث ودقتها في التقاط أنغام الكلام الحى . انظر كيف تتفاوت بين القصص حين تردد جملا طلبية سريعة خاطفة ، وبين الطول حين تحكى أسلوب الجدل ومحاولة الإقناع . ولاحظ . أن هنا شخصيتين مختلفتين تتحدث كل منهما بأسلوب مختلف النبرة ، وانظر كيف تدل نبرة « يا شيخ محي الدين ، على التخادل والاحتجاج الضعيف المتراخي . ثم تأمل كيف يقترب أسلوب الشيخ من أسلوب أمثاله من المنصوفة في جمعه بين الهدوء العديق الناشئ عن عمق العقيدة وبين تكلمهم الشدة والحدة في مخاطبة الناس العاديين ليقنعوهم ويستحثوهم . أو لا تسمع الاختلاف بين نبرة الغلام الحدث وبين نبرة الشيخ الكبير الذى حنكته التجربة وتام السن) .

وقد ركزنا استشهدانا على الأمثلة السهلة التى نرجو أن يراها جميع القراء بدون عناء . ولكن القارىء سيهتدى بعد تأمل إلى أن صدق الأسلوب الشعرى لا يقتصر على ما فيه من استعمالات واضحة لأساليب عامية أو قريبة من العامية ، بل إن الشكل الجديد ببساطته الأساسية يسمح للشاعر بالتقاط أنغام دقيقة من واقع الحديث . استمع إلى الأبيات التالية لنفس الشاعر فلن ترى فيها عامية ظاهرة ، ولكنها كبيرة الاقتراب من لهجة العربى المعاصر حين يغلى صدره بنظير العاطفة المحمكية . وهى موجهة « إلى جندى غاصب ، :

« .. أنتلك

من قبل أن تقتلى سأقتلك

من قبل أن تفوص فى دى

أغوص في دمك

وليس بيننا سوى السلاح

وليحكّم السلاح بيننا

وفي ديوانه الناس في بلادى ، أمثلة عديدة من هذا النوع . وواضح أن هذا التمزج من نهج العاطفة والمطابقة الصادقة بين إيقاع الجمل الشعرية وبين تقطيعات السكره والانفعال طولاً وقصراً ، واشتداداً وارتخاء ، ما عدنا نستطيعه في نطاق الشكل التقليدى للقصيدة بعددها المحدد من التفاعيل وانقسام كل بيت فيها إلى شطرين متساويين . حقاً إن الجميع وغيره من الشعراء القدامى كانوا يستطيعون ذلك ، ولكن ما قدروا عليه يكون من العبث أن نظن أننا نحن نقدر عليه .

لكن هذه النبرات الحمية القرية من لغة الكلام هى سبب آخر فى تنفير ذوى الأذواق المقلدة عن هذا الشعر الجديد . فإنهم برونها إرخاصاً للغة الشعر التى يجب فى نظرهم أن تظل عزيزة عالية مرفعة على لغة الكلام العادى . لا يدرون أن من أعظم مزايا الشعر لا أنه يترفع عن لغة الكلام بل أنه يرتفع بها ، فهو يبدأ منها — مما سمعته أذنا الشاعر فعلا من التراكيب والنبرات والأنغام والإيقاعات فى لغة الكلام — ثم يزيد بها شجناً وصقلاً ويزيدها تركيزاً وشحناً ، وبهذا تصل كلمات اللغة فى الشعر إلى أقصى غناها وأتم قيمتها وأقواها حملاً للمعاني وشحناً بالدعواتف واستدعاء للمتجارب .

ولعلك لاحظت فى الأمثلة التى أعطيناها ميزة التركيز هذه . فإن الشكل الجديد يعنى الشاعر من ضرورة الإطناب والحشو لا لغرض إلا لإكمال الوزن الشعرى والوصول إلى القافية . فالشاعر يستطيع أن يقف ما أن ينتهى معناه وموجته العاطفية فى جملة الموسيقى ، ثم يستأنف جملة أخرى

مع حلقة أخرى من الفكرة وموجة أخرى من العاطفة . وهو لذلك قادر على درجة من التركيز لم تعد تتاح لنا إذا استعملنا الشكل القديم الذى يضطر أكبر شعرائنا مقدرة عليه إلى كثير من الحشر والإطناب حتى يستتموا العدد المحدد من التفاعيل ويصلوا إلى القافية المفروضة برويها اللازم - وما أكبر الفظائع التى تضطر القافية برويها أكثر شعرائنا حذقاً ودربة إلى ارتكابها فى نظمهم على الشكل القديم .

الفصل الرابع

الوحدة الحيوية في الشكل الجديد

هذا التركيز بدوره قد يمكن شعراءنا الجدد من إغنائنا بعدد من الصور الزاخرة ، الدافقة بحوية التجربة ونبض الحياة وحرارتها . وهي صور غنية في تنوعها ولكنها تجمع بينها وحدة عضوية لم نعد نستطيعها في الشكل التقليدي . حقاً إن كثيراً من القصائد الماثورة في تراثنا الشعري الأصيل – كقصيدة الجميح التي درسناها – لها وحدة حيوية قوية تفتج عنها وحدة فنية رائعة تؤلف بين عواطفها المتباينة ، ولكن أغلب القصائد في هذا التراث لا تحقق هاتين الوحدتين ، وهو أمر لم يكن يتطلبه القدامى فليس لنا أن نعيب عليهم خلواتناهم منه ، ولكننا نحن صرنا الآن نتطلبه ونصر عليه . فإن كنا نسامح القدامى على خلواتناهم من الوحدة الفنية فإننا لا نسامح شعراءنا المقلدين فيما يجترمون من شناعات التبدد والتشتيت . ولكن ما داموا يتخذون الشكل القديم فإهم يكتبون بما يكسبه القصيدة من وحدة شكلية خارجية ولا يلتفتون إلى تنمية الوحدة الداخلية . أما الشعراء الجدد فإنهم حين طرخوا تلك الوحدة السطحية انتهوا إلى وجوب تنمية الوحدة العضوية .

ولكن لا بد هنا أن نشرح المقصود بهذه الوحدة ، فإن الكثيرين لا يفهمون هذا المقصود ، فيظنون أن مدلولها هو اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة . ولكن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته ، إنما تشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددتها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف

النفس البشرية منه . أنعم النظر في هذا المثال الرائع من ديوان « الناس في بلادى » ، لترى كيف تجتمع هذه الصور الكثيرة المتعددة على استجلاء وحدة الحياة في مختلف مجالى نشاطها وترحد نظرة الشاعر إليها في موقف نفسانى معين :

في الفجر يا صديقتى تولد نفسى من جديد

كل صباح احتق بعبيدها السعيد

مازلت حيا افرحتى امازلت والكلام والسباب والسعال

وشاطىء البحار ما يزال يقذف الأصداف والآلال

والسحب ما تزال

تسح ، والمخاض يلجىء النساء للوساد

ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت

لعبة العريس والعروس ، والتبات والتبات

والورد فى خسد البنات

وعند شط النهر عاشقان سارحان . . .

لوم يكن لصلاح عبد الصبور إلا هذه الآيات لكفت دليلا على صدق شاعريته . انظر كيف وضع الشاعر إصبعه بدقة وثقة على عرق الحياة النابض فى مختلف مجال النشاط الطبيعى والبشرى ، من مجىء الفجر واستيقاظ الجسد والروح فيه ، والبحار القاذفة ، والسحب الهاطلة ، ومخاض النساء ، وانسياب النهر ، ولعب الأطفال الذين يلعبون لعبة الجنس البدائية ببراءة دون أن يفقهوا الجنس بعد ، والعاشقين الناضجين اللذين يعرفان ما هما بسيله وما يجدان بتحقيقه . واستمع إلى امتزاج كل تلك الأصوات

الطبيعية للبحر والمطر والنهر بكلام الناس وسبابهم وسعالمهم وصياح الأطفال
وبجوى العاشقين .

هذا العالم الزاخر المانح يقتنصه الشاعر في تركيز عظيم وتنظيم كبير التنوع
يتحد في النهاية في وحدة عضوية حية تقرب القارئ من التكهرب بكرهه
وحدة الحياة برغم تنوعها العظيم ، لأنها تقنعه فنياً - حتى إن لم يقتنع
فلسفياً - بهذه الوحدة المختلفة وراء جميع هذه المظاهر . فكل صورة
يرسمها الشاعر جزء عضوي من هذه الوحدة الشاملة ، وبرغم تعدد الانفعالات
بين صداقة الناس في كلامهم الودي وتشاخصهم في سبابهم ، وبين لمو الأطفال
وأم النساء وسروح العاشقين ، وبرغم تعدد مظاهر الوجود نفسه بين لآلىء
وأصداف ، فإن الشاعر في موقفه الفني الموحد يتخذها جميعاً دلائل على نبض
الحياة وتدفعها . فألم النساء وإن أصدر نبرة تبدو نافرة في ظاهرها هو الألم الذي
يؤذن بولادة حياة جديدة ، حتى سعال الناس يطرب الشاعر لسماعه ، فهو
دليل على أنهم ما زالوا أحياء وأنه هو ما زال حياً يسمعهم ويخفق قلبه
لسعالمهم .

والمفتاح إلى موقف الشاعر تجده في البيت الأول ، فتفهم أن الشاعر
قضى ليلة ألقة من الكرب والهموم ، ثقلت عليه فيها الأفكار المشائمة
السوداء . وتملكه اليأس المميت ، ولكن جاء الفجر فانتعشت بمجيئه روحه ،
وتجدد أمله ، وهي تجربة تحدث لنا جميعاً ، وأدرك حقيقة بسيطة عظيمة في
بساطتها : أنه رغم كل همومه وآلامه ما زال حياً (واستمع هنا إلى تعبيره
الرائع الحى : « ما زلت حياً » فرحني ، وانظر في صدق التقاطه لنبرة
الكلام الواقعي ، وكيف يرتقي بصيحتنا العامية : يا فرحني ! إلى قمة النشوة
الشعرية) ومن هنا أخذ يتلمس دلائل الأمل في نشاط الحياة واستمرارها
وتجددها المتصل . وهو لم يغمض عينه ولم يسد أذنه عن ماني الحياة من

تشاحن ومرض وألم ، ولكنها جميعاً تدل على استمرار الحياة وصراعها
ضد الفناء ، فهمى - له الآن في موقفه المستبشر مع مجيء الفجر - خير
من الموت^(١) .

(١) حين بلغت هذه المرحلة في المحاضرات التي بنى عليها هذا الكتاب بدأ طلبتي يتقبلون
الشعر الجديد ويطربون له ، وكان أكثرهم من خصوم هذا الشعر وأعداء شكله الجديد .
ولما أذكر هذا كشاهد على صحة دفاعي عن هذا الشعر ، وبشارة بما نرجو تحقيقه من
تبدل الأذواق .

وقد قرأت على طلبتي مثالا آخر على الوحدة الحبيوية في الشعر الجديد ، هو قصيدة جيلى
عبد الرحمن « أطفال حارة زهرة الربيع » . ويستطيع القارئ أن يرجع إليها في ديوان « قصائد
من السودان » وأن يقرأ تحليلاً كتبناه لها في كتابنا « الاتجاهات الشعرية في السودان » س
١٣٥ - ١٤١ ، وربما يكون في هذا التحليل زيادة الإقناع .

الفصل الخامس

الشكل الجديد والتراث الغربى

ذكر الأستاذ بدر الديب فى مقدمته لديوان « الناس فى بلادى ، ميزة أخرى هامة للشكل الجديد ، هى صلاحيته لنقل ما استوعبه الشاعر من التراث الغربى ، وتمكينه الشعراء من تقليد نغم الشعر الأوروبى ، ووضع أعمالهم الشعرية الجديدة داخل تراث أوسع .

وهذه فى حد ذاتها ميزة جد عظيمة ، فإن شعرنا لا يحتاج إلى شىء قدر ما يحتاج إلى أن توسع أفاقه ، وأن يخرج من انغلاقه الطويل على نفسه واجتراره لمعانيه المحدودة ، وأن يطعم بالصلاح من القيم الفنية المغايرة والتجارب الإنسانية المختلفة ووسائل الصنعة الأدبية غير المعروفة فيه ، ولا نظننا نحتاج إلى أن نطيل الحديث فى هذه الحاجة الماسة فقد كتب فيها الكثير فى نقدنا المعاصر ، وقارن المقارنون بين ما تحقق لنثرنا الحديث من النمو والغنى والتنوع بسبب تثقف الناثرين بالثقافات الغربية الحية ، وبين ما لا يزال فيه شعرنا من الفقر وضيق الأفق والضحالة والفجاجة بسبب انعزاله عن تلك الثقافات .

فالشكل الجديد بتحرر نظامه التشكيلى وسماحه بقدر طيب من التنوع فى الإيقاع والنظم يتيح للشاعر الجديد فى هذا المجال مالم يكن يتيح له الشكل التقليدى بجرسه الزائد الحدة وحدوده الشديدة الرتوب والانضباط . بل إن بعض الأوزان المأثورة حين تستعمل فى الشكل الجديد تقترب بعض الإقتراب من الأساس الإيقاعى للشعر الإنجليزى كما سنرى فيما بعد .

والقارىء الذى يطالع شعر عبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور

ويكون له إلمام بالشعر الإنجليزى الحديث سيجد أمثلة عديدة من الصور والخيالات التى استوحى فيها الشاعر العربى ذلك التراث الأجنبى ، بل سيجد عدداً من الأبيات مأخوذة بأكملها من ذلك التراث . والأستاذ بدر الدين بعد أن يثبت مثالا من هذه الأبيات من شعر عبد الصبور يدافع عن الشاعر بأن يقول إنه لا يستثير معنى البيت عند الشاعر اليونانى الذى جاء البيت بنصه تقريباً عنده ، بل يستثير تراث اليونان الشعرى .

والأستاذ الدين محق فى هذا الدفاع مصيب فى هذا التعليل . فالحق أننا نكون ظالمين إذا ادعينا أن شعراءنا الجدد يتبعون نهج إليوت لمجرد التقليد . ولعل الأقرب إلى الصواب وإلى العدل أن نقول إنهم يتبعون نهجه لأنهم مدفوعون بدوافع قريبة من تلك التى دفعته إلى ثورته القوية على مصطلح الشعر الرومانسى فى ختام القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين والتى حدث به إلى ابتكار نهجه الجديد وتنميته . فلا شك أن المثقف الحديث فى بلادنا إذا كان واسع الثقافة قوى التفكير ، مرهف الحساسية يقظ الضمير ، يجد نفسه الآن فى مشاكل حياتنا المعاصرة فى موقف قريب من موقف إليوت فى بدء القرن العشرين . ولا شك أن ما يعاينه شعرانا من غلبة التقليد الميت والتعبير المتكلف لا يقل إن لم يزد عن ما كان يعاينه الشعر الرومانسى المصطنع حين قام إليوت بحط أشكاله وأكليشياته ورموزه .

لسنا ندعى أن شعراءنا الجدد كانوا يستطيعون أن يسلكوا هذا النهج الجديد لو لم يطلعوا على إليوت ويتعلموا منه كيف يتفهمون موقفهم وكيف يعبرون عن نفوسهم وكيف يحررون لغتهم الشعرية . ولكن هذه الاستفادة جد مشروعة ، وهى بالضبط ما تغنى به الآداب العالمية وتوسع به من آفاقها وتنجم به من اجترارها لمعانيها وتخرج به على حدودها المحلية الضيقة لتحقيق الوصلة بالروح الإنسانية الشاملة . واليوت نفسه قد بدأ نهجه الجديد بالأخذ الكثير من غيره من الشعراء فى أمريكا وفرنسا ، وقد اعترف بما أخذ .

أفليس من الغرور البغيض والعنجهية التي لا تحتمل أن نسخر من شعرائنا
لأخذهم عن الغرب حين نرى أمم الغرب نفسها لم تصل إلى ما بلغته من غنى
ثقافي ونضج فني إلا لجرأتها غير المتحرجة على الأخذ بعضها من البعض
وعلى الأخذ من الآداب الشرقية أيضاً؟ انظر كيف أخذ الشعر الإنجليزي
في عقود المتعاقبة من كل أعمار العالم المعروفة وكيف يتغير المصدر
الأساسي لإلهامه الجديد كل عقد من السنين تقريباً . تارة يأخذ من الأدب
الفرنسي ، وتارة يلجأ إلى الألماني ، ثم يعود إلى الفرنسي ، ثم يستكشف
الإيطالي والأسباني والفارسي ، ثم يتجه إلى الروسي ، ثم يبعد في استكشافه
فيصل إلى الصيني والياباني . بل أدبنا العربي القديم نفسه كان مما استكشفه
الشعراء الإنجليز واستوحوه في عدد من الإنتاجات التي تحتل محلها المرموق
في أدبهم (انظر مثلاً قصيدة تينسون المشهورة « لو كسلي هول » التي نظمها
تيسون بعد أن قرأ ترجمة معلقاتنا السبع وبدأها باستيقاف صحبه على
الطلول) حتى لنكاد نقول إنه ما من تراث أدبي يستحق النقل لأمة من
الأمم البشرية إلا اطلع عليه أدباء الإنجليزية وشعراؤها واقتبسوا منه عن
عمد وأغنوا به تراثهم . وهم يفخرون بما فعلوا ولا يتحرجون منه . بعد
ذلك ترفع نحن - في فقرنا الفكري والأدبي والفني - على الأخذ من
الآخرين !

هنا سيقول الكثيرون : إننا نسمح لشعرائنا بأن يأخذوا من التراث
العربي لكن بشرط أن يكون ما يأخذونه منسجماً مع طبيعتنا غير متناف
الخ . . . ولكن كيف نعرف ما ينسجم وما لا ينسجم إلا حينها نجربه فعلاً
ونحاول إدخاله في شعرنا فعلاً ، فإما أن يقبله شعرنا وإما أن ينفيه ؟
وما أدرانا لعل ما يختلف الآن مع طبيعتنا يكون له أثر حميد في تغيير
طبيعتنا هذه إلى ما هو أحسن وأعمق نفاذاً وأوسع مجالاً ؟ وهل طبيعتنا
هذه مكتوب عليها التحجر وعدم التغيير أو هل هي كاملة مبرأة من كل
نقص وعيب فهي لا تحتاج إلى إكمال وتنمية وتطوير ؟

إن كان لهذا مغزى فغزاه أننا يجب أن نرحب بمحاولات شعرائنا الجدد في إغناء تراثنا القومي بالأخذ عن الآداب الأخرى ، وأن نصبر على محاولاتهم تلك مهما تتعثر خطاها وتأخذ طريقاً بتضح فيما بعد أنها لم تكن سوية ، ومهما يفاجئونا بالغريب الذي ينفر منه دوقنا الراهن والذي لا يبدو ملائماً لطبيعتنا الخاصة . فالوسيلة الوحيدة الممكنة في هذا المجال هي وسيلة التجربة والخطأ ثم الاستفادة من الخطأ . نصبر عليهم حتى يصلوا إلى درجة الهضم السليم والتمثل الصحيح لما يأخذونه عن الغير فيحيلوه إلى عناصر حية تتسجم بذات أنفسهم وتتسجم في وحدة عضوية داخل كينوتهم الفكرية والفنية . هذا هو الطريق الواحد الذي لا ثاني له إلى غناء تراثنا الشعري إن كنا نريد له إغناء .

بل يكفي في هذا المجال أن نتذكر الميدانين العظيمين اللذين لا يزال شعرانا قديمه وجديده مقصراً فيهما أفدح التقصير ، ميدان الشعر القصصي وميدان الشعر الدرامي . وواضح كل الوضوح لكل ذى نظرة نزيهة أننا لن نأتي بشيء ذى قيمة في كلا الميدانين إلا إذا تعلمنا تعليماً عامداً من التراث الغربي كما تعلمنا منه فن الرواية النثرية والمسرحية النثرية . وهنا تتجلى ميزة عظيمة أخيرة للشكل الجديد لم نعرض لها حتى الآن لأننا كنا نقصر كلامنا على الشعر الغنائى .

والقارئ الذى يعرف الطبيعة الحقة لكل من الشعر القصصى والشعر الدرامى لن يحتاج إلى أن نطيل في التدليل على هذه الحقيقة : إن الشكل التقليدى للقصيدة يعجز عجزاً تاماً عن النهوض بهذين الفنين . فجميع عيوبه التى عددناها فى الفصل الأول فى هذا الباب تحطم الأسلوب الشعري القصصى وتحطم الأسلوب الشعري الدرامى تحطياً لا يتحقق بعده لها قيام فى الشكل القديم . ولكن هانحن أولاء نرى فى الشكل الجديد ، للمرة الأولى فى تاريخنا الشعري الطويل ، الأداة الصالحة لحل هذين الفنين العظيمى الشأن .

فالشكل الجديد بحريته في عدد التفاعيل للبيت الواحد ، وبتخلصه من
سيمترية البيت ذى المصراعين ، وبسهولة تخلصه من القافية حين لا يحتاج
إليها دون أن يكون هذا التخلص مفتعلاً متناقضاً مع السيمترية وحدة
الإيقاع ، وبما له من نصيب غير قليل من بساطة الإيقاع وخفوت الجرس
وخفاء الموسيقى وإمكان البعد عن الضجيج والرنين حين لا يحتاج إليهما ،
وبما له من قدرة طيبة على تنويع الإيقاع والنغم وتجنب الرتوب والإملال -
بكل هذه المزايا الجليلة التي نرجو لها اطراد النمو يستطيع الشكل الجديد أن
يحقق ما عجز الشكل التقليدي عنه من مطاوعة التأليف في فنى القصص
الشمرى والدرامة الشعرية ، كما يصلح لما لم يكن الشكل التقليدي يصلح له
قط من نقل التراث الأجنبي في هذين الفنين في لغة شعرية لا تثير سخرية
من يفهم الطبيعة الحقة لهذين الفنين (١) .

(١) من هذا الفصل يدرك القارىء أن موقفنا من تطعيم أدبنا الخالق بالتراث الغربى
مختلف عن موقفنا الذى عبرنا عنه في كتب سابقة من محاولة بعض نقادنا أن يطبقوا مقاييس
النقد الغربى في دراسة تراثنا الأدبى . ولأنظننا نحتاج إلى الاسهاب فى تعليل هذا الاختلاف .
فالفرق واضح بين تطعيم أدبنا « الخالق » الجديد بالتراث الغربى ، وبين إقحام مقاييس النقد
الغربى على تراث تختلف طبيعته عن طبيعة الآداب التي استنبطت تلك المقاييس منها ، ولأننا
الوحيد الذى يجوز لنا فيه أن ندرسه بالمقاييس الغربية هو ، لا ما أنتجه العرب قديماً ، بل
ما ينتجه أدباؤنا الجدد المتأثرون بالقيم الغربية . وحتى هنا ينبغى أن نحذر من الاسراف فى
عما كتبهم بما استطاع الغرب أن ينتجه بمد قرون من الأدب الحى النامى المتطور .

الفصل السادس

أخطار الشكل الجديد

أما وقد وصفنا بعض الميزات التي نراها للشكل الجديد وبعض الآمال التي نمددها عليه ، فلننبه الآن إلى عدد من الأخطار المحدقة به ، وبعدها نعرض لنقص أصيل فيه نعتقد أنه سيعقد به عن أن يكون صالحاً كل الصلاحية لحمل طبيعتنا الفنية المتطورة إن لم يدخله تعديل على أساسه الإيقاعي .

أما الأخطار فأولها أنه بسهولته الظاهرة وبذو لقيود الشكل القديمة الصارمة يجعل من السهل دخول المتطفلين عليه . هؤلاء الذين تغريهم هذه السهولة الظاهرة ولا يدرون أنها تخفي تحتها نظاماً دقيقاً يجب أن يأخذ الشعر به نفسه وكبحاً قوياً يجب أن يلزم به انسياب ألفاظه حتى لا تتحول إلى فيض كاسح من الهراء والهديان .

أولئك المتطفلون قد يرقصون طرباً لتخلصهم من الشكل العروضي المأثور بعدده المحدد من التفاعيل وسيمتريته القاسية وقافيته المطردة ، ولا يلتفتون إلى أن هدرهم للموسيقى السطحية للشكل القديم يجب أن يعرضه بما قد يكون أسمى امتحاناً للشاعرية وأكبر استنزافاً للطبيعة الفنية الناضجة ، نغني تنمية الموسيقى الداخلية للقصيدة كوحدة فنية متكاملة حتى يكون لكل قصيدة طرازها الموسيقي الخاص بها النابع من طبيعة تجربتها وفكرتها وعاطفتها .

وهكذا ينهالون على آذاننا بمد طاع من الهذر الغث الذي لا نهاية له لا تنظمه وحدة ولا تضبطه فكرة غالبية ولا تضم شمله عاطفة متجانسة ،

ثرثرة خالية من التركيز تصدر قرقرة تامة الفوضى من الأنغام التي تطول وتقصر حسب ما أسعفت الشاعر ألفاظ اللغة التي يرصها رصاً دون أن يقنعنا بلزومها العضوي لتنمية فكرته واستجلاء عاطفته . فيزيدون على ما في شعرائنا المقلدين من حشو وإطناب يستدعيهما استكمال الوزن ويلوغ القافية إطناباً جديداً لا تضبطه ضوابط الشكل القديم .

لكن هذا الخطر لا نلقاه على أيدي المتطفلين وحدهم ، بل هو إغراء قوى ربما يسقط فيه الشعراء الصادقون أنفسهم إذ لم يأخذوا أنفسهم بالضبط المتصل والحذر الدائم وإذا دب إليهم التكاسل والرضى السريع عما يفتجون وهما عيبان عامان في النفس الإنسانية بطبيعتها البشرية وما من أحد منهما بمعصوم . وعلاجهما الوحيد ما ذكرنا من اتصال الضبط ودوام الحذر والتوجس من شيطان النظم الثثار . وليذكر شعراؤنا المجددون أن إليوت نفسه - زعيم الهيج الشعري الجديد الذي يحتذونه - قد اعترف بأمانة عظيمة أنه كثيراً ما كتب نثراً رديئاً تحت قناع شكل متحرر ، وليذكروا ما هو معروف عنه من كثرة مراجعته لنظمه وتنقيحه إياه وحذفه القاسي للكثير مما نظم .

وليذكروا أيضاً ما قاله إليوت من أن التحرر الكامل مستحيل للشاعر الذي يريد أن يتقن عمله ، وما شرحناه من أن طبيعة العاطفة الإنسانية تستلزم للتعبير عنها شكلاً فيه قدر من الانتظام الإيقاعي ، وهذا كان ولا يزال الفرق الأساسي بين أداة النثر وأداة الشعر . فالناظم الذي يثور على الشكل القديم لمجرد صعوبته ليس شاعراً صادقاً الشعارية ، أما الشاعر الصادق فهو الذي يتخذ الشكل الجديد لا لسهولة مزعومة فيه بل لما يتيح له هذا الشكل الجديد من إمكانيات إيقاعية وفكرية وعاطفية حددناها في فصولنا السابقة وادعينا أن الشكل القديم لم يعد يستطيع النهوض بها .

وليذكروا أخيراً في هذا المجال ما ضربناه من مثل المرأة التي تستغنى

عن الأصباغ والمساحيق التي كانت تملطخ بها وجوها وتكتسب بها بهرجاً سطحياً ، فهي تحتاج الآن إلى عناية زائدة بنظافة بشرتها وتنمية صحتها الداخلية التي تنتج رونقاً حقيقياً لا زيف فيه .

هنا قد يسأل القارئ : إذا كان الشكل الجديد في حقيقته لا يقل صعوبة عن الشكل القديم كما تزعم ، بل كان في زعمك أكبر صعوبة لمن يريد إتقان عمله ، فما الداعي إلى كل هذا العناء ، ولماذا نستبدل بصعوبة الشكل القديم صعوبة لا تقل عنها بل قد تزيد ؟

والجواب هو في الفرق بين الصعوبتين . فصعوبة الشكل القديم خارجية محضة ، نغني أنها مفروضة على الشاعر من طبيعة الشكل الخارجي الذي عليه أن يلزمه بصرف النظر عن مدى انسجامه مع طبيعة عاطفته المعينة في تراوحها الدقيق في تجربته الفنية المعينة . فهي أشبه بالقيود والأغلال الخارجية التي تفرض على الجسد من خارجه .

أما صعوبة الشكل الجديد فصعوبة داخلية صرف ، يقيد بها الشاعر نفسه مختاراً ، ويلتزم فيها ما تفرضه طبيعة تجربته الفنية المعينة ، ويأخذ فيها نفسه أخذاً شديداً بما يتفق مع صدق العاطفة دون تزييف أو مغالاة أو تكلف . ويكون على حذر دائم من إغراء الاندفاع المهذار مع سبيل الألفاظ .

فالفرق بين صعوبة الشكل القديم وصعوبة الشكل الجديد هو في صميمه الفرق بين أغلال العبودية وبين مسئولية الحرية . أما العبد فيخضع لقيود خارجية يفرضها عليه غيره فتذل نفسه وتخذ روحه وتجزئ شخصيته عن مجالات النمو والنضج والاستقلال . وأما الحر فليس معنى تحرره أنه سيستجيب لجميع نزواته وينطلق على وجهه كالبهيمة الراتعة ، ولكن سيوكل إليه هو أن يجد نفسه ويضبطها ويكبح جماحها ، وفي هذا تنمية عظيمة للشخصية الإنسانية وسماح لها بأوسع فرص النضج والغنى .

فلنذكر الآن الخطر الثاني الذي يتعرض له الشكل الجديد . وهو أن التماس الثبرات الحية للغة الكلام الیومی ربما يسقطه فی الابتذال الحقیقی . لا ابتذال الحقیقی لا ینتج من استعمال التعبیرات العامیة فی حد ذاته ، إنما ینتج من « تكلف ، هذا الاستعمال .

هنا سیسأل القاریء : لكن کیف نميز بین ما تسمیه استعمالاً صادقاً فانت تقبله ولا تعده ابتذالاً ، و بین ما تسمیه استعمالاً متكلفاً فانت ترفضه وتعدّه « ابتذالاً حقیقیاً » ؟ وهذا سؤال مشروع ، ولكن الإجابة علیه عسيرة جداً ، لأنه فی حقیقته سؤال عن کیف نميز بین الصادق والزائف من الفن .

وقد حاولنا فی كتاب سابق^(١) أن نرسم الخطوط العریضة ونصب الأعلام البارزة التي ربما تساعد المبتدیء علی الاهتداء فی هذا الطریق الی الیوم ، فنحن لا نحتاج إلی أن نكرر هنا ما قلناه من إرشادات عامة (وكل ما یستطاع فی هذا المجال هو إرشادات عامة ، والباقي معمول فیهِ علی الممارسة المتصلة والدربة الطویلة) . ولكن أمام السؤال الذي یواجهنا فی موضوعنا الیوم نستطیع أن نقول : إن الابتذال الحقیقی یدور عن الإسراف فی محاولة الواقعیة ، وهذا الإسراف بدوره ینشأ عن أحد دافعیین مختلفین تماماً : إما التعصب الشدید لمذهب الواقعیة ، وهو دافع لا نظمن فی إخلاصه ولكن نشك فی سلامته وحكمته . وإما تصنع التجدید حتى یقال عن صاحبه ما أكبر جرأته علی التجدید ، وهو دافع واضح الفش والزیف .

وعلامه الإسراف هو عجز الناظم عن أن یقنعنا — بعد أن نقوم بالجهود الكبیر فی تقبله كما سنشرح بعد قليل — بأن تعبیراته العامیة تستلزمها طبیعة موضوعه والظلال الدقیقة لفكرته وعاطفته بحيث لا تجعل منها مناصاً ،

(١) عنصر الصدق فی الأدب ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٣٠ — ٧٣ .

وبحيث يحى حذفها على تمام حيوية الشعر وصدقته ودقته وعمقه . وهذا أيضاً خطر لا يقع فيه المتطفلون وخدم مدفوعين بالدافع الثانى ، لكن يتعرض له الشعراء الصادقون أيضاً إذا استولى عليهم دافع التعصب فدفعهم إلى الإسراف . فإن ظن شعراؤنا الجدد أنهم معصومون منه ، كفانا فى تحذيرهم أن نذكرهم بأن وردسورت نفسه - وهو أعظم أقطاب المذهب الرومانسى وفتح ذلك الدرب الجديد فى مطلع القرن التاسع عشر ، وأول من دعا دعوة قوية واعية إلى اقتراب لغة الشعر من لغة الكلام - قد وقع مرات عديدة فى هذه الهاوية ، فسقط فى كثير من الغثائفة ، حتى قال أكثر النقاد إنه لا يجيد إلا حينما ينسى مذهبه هذا ، فتصدر عامياته عن بساطة طبيعية صادقة لا عن تكلف عصبى مسرف .

فما الحل إذن ، وكيف يضمن شعراؤنا عدم السقوط فى الابتذال المتكلف ؟ هنا أيضاً هم يحتاجون إلى مواصلة الحذر وضبط النفس والتوجس من ضعفها البشرى وسهولة ادفاعها المنهوس . والموقف الصحيح الذى يقلل من فرص ابتذالهم - ولا نقول إنه يعدصمهم عصمة كاملة - هو أن يراجعوا نظمهم كما كان إليوت يراجع نظمه ويسألوا أنفسهم أمام كل عامية تطرقت إلى شعرهم : هل هذا التعبير يحتاج إليه قصيدتى حاجة عضوية ؟ هل هو لازم لزوماً حاسماً لهذه الفكرة المضبوطة أو هذه العاطفة الدقيقة ؟ هل جاء عن اقتراب صادق مخلص من روح الشعب واستجابة طبيعية لاهتزازات هذه الروح كما تنجلي فى نبرات حديثه اليومى ، أو تراه جاء عن افتعال للبساطة والشعبية وعن رغبة فى التزيد فى التجديد والمصرية للتحدى والعناد ولمايظة المقلدين أعداء الحيوية والتجديد ؟

هنا قد يقول القارىء . إننا قد عقدنا المسألة على شعرائنا المساكين وأوقعناهم فى ورطة لا تزيدهم إلا اضطراباً وشكاً دون أن نقدم لهم علاجاً

فاجماً . ولكن العلاج بأيديهم هم كشعراء مبدعين لا بأيدينا نحن كمنقاد واصفين .

أما وقد صرفنا معظم كتابنا هذا في الدعوة القوية إلى قضيتنا الأساسية وفي محاولتنا أن نقنع قراء العربية بأن يتقبلوا الشعر الجديد بمزيد من السماح وسعة النظرة وتطوير الذوق الأدبي ، فلعل شعرائنا لا يستنكرون علينا أن نفق من هذا الكتاب بضع صفحات في تحذيرهم من خطر حقيقي تعرض له من هم - باعتراف شعرائنا أنفسهم - أنضج شاعرية وأكبر دربة على النهج التجديدي . فإن لم يصغوا إلى تحذيرنا يكونوا قد خانوا الأمانة العظيمة التي تحملوها والتي نعقد عليها أكبر الآمال في تطوير شعرنا وتنمية ذوقنا وإرهاق حسنا وتعميق استجابتنا الفنية لتجارب الإنسانية . ولكن ماداموا صادقو الشاعرية مخلصي الرغبة في سلوك النهج الجديد فإنهم سيتقبلون عن طواعية ورضى كل ما يفرضه عليهم داعي الإخلاص والصدق من مستويات التحرر ومشاق الحذر والضببط والتوجس .

ولكننا إذ وصفنا هذا الخطر ونهنا إليه شعراءنا حرى بنا أن نعود مرة أخرى إلى قرائنا فنرجوهم ألا يسرعوا إلى الصدوف عن كل جديد من هذا النوع يجدونه في الشعر الجديد وتنفر منه آذانهم وتعافه أذواقهم ويعتقدون أنه مبتذل غث يزرى بالشعر ويحط من قدره . فإن آذانتنا وأذواقنا نحتاج إلى كثير من التعديل وخلق بنا أن نأخذ أنفسنا بالصبر والسماح وسعة النظرة أمام محاولات شعرائنا أن يطرقتوا سبيلا محفوفة بالمخاطر نعتقد أن فيها البرء والإخلاص لشعرنا من أدوائه التي تطاوت عليها الأجيال حتى انتهت به إلى السقم والهزال . ومن يدرى لعلنا ننتهي إلى أن نقبل ونستسيغ كثيراً مما نرفضه الآن ونمجه ، بل لعلنا بعدُ نطرب له أيما طرب ونستجيب له في نشوة قوية حين نألفه ونعود عليه فنستكشف ما فيه من حيوية وصدق ومن نضج وعمق .

إليهم مثلاً هذه الآيات من شعر عبد الصبور :

ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش

فشربت شاياً في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

لا شك أن رد الفعل الأول الذى ينشأ فى القارىء العربى حين يقرأ هذه الآيات هو أن يضج بالسخرية أو يصبح بالاستنكار . ولكن عليه أن يذكر أن هذا بالضبط كان الاستقبال الذى يستقبل به إليوت أول ما طلع بشعره الجديد ، فانظر الآن فى مدى تقديرهم له وإجلالهم لمكانته فى عالم الشعر وشكرانهم لما اكتتب به من إحياء وتجديد . لسنا نعى أن هذه الآيات بالذات أو أى آيات أخرى نظمها عبد الصبور أو غيره من شعرائنا الجدد لا بد إذن أن تكون صحيحة سليمة صادقة مخلصه . ولكن قبل أن نندفع إلى إنكارها يجب أن نتروى فيها ملياً ، وأن نقرأها مرات عديدة ، وأن نضعها فى موضعها الذى جاءت فيه من القصيدة التى وردت فيها ، بل يجب أن نبذل أقصى جهدنا فى تقبلها والتعاطف معها والدخول فى التجربة الحيوية التى تحاول أن تودبها ، فدراسة الفن لا يمكن أن تقوم على الإسراع بالرفض بل لا يمكن أن تقوم على مجرد النظرة الباردة المحايدة ، إنما هى تحتاج إلى جهد المشاركة الذى وصفناه ، ولذلك قالوا إن تقدير الفن عمل من أعمال الإيمان . فإن عجزنا بعد هذا كله عن الاقتناع والاستجابة فلا علينا ، ولكن حسانا إن بذلنا الجهد وكررنا المحاولة أن ننتهى إلى القبول الصادق والتأثر الذى لازيف فيه ، إذ ذلك نكون قد أغنينا تجربتنا الفنية وأضفنا إلى محصولنا الفنى متعاً جديدة لم تكن فيه ، بل نكون قد أغنينا من تجربتنا بالحياة

تفسيها وقدرتنا على التعاطف مع إخواننا من بني الإنسان . وهذا كسب
جد عظيم .

نأتي الآن إلى الخطر الثالث والأخير الذى يتعرض له الشكل الجديد ،
وهو أيضاً يفتح الطريق للدجالين المشعوذين ، ولا يخلو من التعرض له
الشعراء الصادقون . وهو خطر الإسراف فى التعقيد والغموض .

ذلك أن الشكل الجديد ببساطة نظامه التشكيلى ، وبمزاياه الأخرى التى
وصفناها ، يسمح للشاعر بالنجاة من المعانى المألوفة المكررة ، والأفكار
المتهوكة المبتذلة ، والطرق المأثورة لتصوير العواطف الإنسانية . وبذلك
يسمح له بالولوج فى ميادين جديدة من المعانى والأفكار والظلال العاطفية ،
بل هو فى الحقيقة يسمح له بمعالجة تجارب جديدة حيوية وفنية لم يشملها
التراث الشعرى .

ومغزى هذا أن الشعر الجديد كثيراً ما يبدو غامضاً معقداً ، لأنه
يتطلب من قارئه تعمقاً فى التفكير وإرهاقاً فى الحساسية وجهداً فى المتابعة
والتفاهم والتعاطف لم يكن يستدعيها الشعر القديم إلى هذه الدرجة . وسبب
ذلك أن الشعر الجديد يحاول أن يغوص وراء معانٍ وتجارب نفسانية عميقة
باطنة لم يكن يحاولها الشعراء القدامى بل لم يكونوا يعلمون وجودها ، وأنه
يحاول بلغته الموسيقية أن يتعدى الحدود التى تقف دونها اللغة المنثورة وأن
يرتاد ما يتجاوزها من عوالم .

تتجت هذه المحاولة بما اكتسبه الشعراء الجدد من ثقافة موسعة وتفكير
متمتع ، وبما اكتسبوه من مزيد الحساسية وإدراك مكونات الشخصية
والقدرة على الاستبطان . لا عجب أن يبدو شعرهم عند القراءة الأولى
غامضاً معقداً عسير الفهم أو مستحيلة . ومن هنا ينشأ الخطر ، أن يعتقد
المثقلون أن الغموض والتعقيد صفة تتعمد تعمداً ، وفضيلة تطلب لذاتها ،
فیرسون الألفاظ رصاً أو يعقدونها تعقيداً ليس له معنى ، ولا يمكن أن

يفهم له معنى ، لأنهم هم لم يكن أمامهم معنى يحاولون الوصول إليه ويمتدون في تأديته إلى قارتهم ، إنما هي لعبة عابثة وتدجيل وشعوذة يلجأون إليها لأنهم سمعوا أن بالشعر الجديد غموضاً وتعقيداً ، فلم لا يدلون بدلوم في الدلاء ولم لا يأتون هم بالنامض المعقد وليكد القارىء المسكين فكره ليفهمه إن استطاع ويفهم منه ما يشاء كما يشاء ، وكله عند العرب صابون ، ، وكله عند هؤلاء المشعوذين غموض .

أما الشعراء الصادقون أنفسهم فإنهم في غوصهم الجاهد وراء المعاني العميقة وصراعهم المضني مع التجارب الفنية الجديدة غير المألوفة ربما يتطرق إليهم التعجل وسرعة الملل وهما جزء من الطبيعة البشرية فلا يبذلون أقصى جهدهم في استيضاح الفكرة لأنفسهم قبل أن يحملوها لقارئهم وفي الإحاطة الدقيقة الشاملة بالحالة العاطفية الغريبة التي نشأت فيهم قبل أن يسرعوا إلى تقييدها بأى ألفاظ تراءى لهم في الصيغ الأولى التي تنقصبها مهما يكن فيها من معاطلة وتداخل وإبهام تاركين هم أيضاً للقارىء المسكين أن يحل رموزهم التي عجزوا هم عن إيفائها حقها من التمثيل والتحقيق الحسى .

أمام هذا الخطر الذريع — ولعله أفسى هذه الأخطار وأبلغها ضرراً في النهاية بالشعر الجديد — لا يسعنا إلا أن نؤكد بأقوى عبارة نستطيعها أن الغموض ليس فضيلة تطلب لذاتها حتى يتلاعب به الدجالون ولا هو وسيلة سهلة رخيصة للتخلص من عناء التفكير الجاد والإحساس الدقيق والإحاطة المتينة بجوانب التجربة العاطفية حتى يسرع إليه الشعراء الصادقون أحياناً حين تجهدهم محاولة الخلق الفنى بسبب عسورتها في حد ذاتها أو بسبب عجزهم اللغوى وقلة دربتهم ومرانهم على نظم الشعر الجديد وارتياح هذه العوامل الجديدة المجهدة .

فلتذكروا ما قاله إليوت نفسه — وهو زعيم الغموض في الشعر الغربي الحديث — من أن العالم الذي يحاول الشعر أن يصل إليه ليس عالماً بلا معنى ،

بل هو عالم له معنى ، إلا أن معناه لا تصل إليه الكلمات المنتشرة فنحتاج إلى لغة الشعر التي تستطيع وحدها أن تبلغ هذا المعنى . تأمل جيداً في تأكيدته أن هذا العالم له معنى وأن الشعر يستطيع أن يبلغ هذا المعنى فيؤديه إلينا .

لنا نحن القراء إذن أن نهر كل الإصرار على أن يكون لكل إنتاج شعري معنى وأن يكون في مقدورنا أن نصل إليه مع الشاعر بعد أن نبذل الجهد المطلوب بطبيعة الحال . أما أن نبذل هذا الجهد مخلصين ثم لا نصل إلى معنى فيقال لنا إن هذا شعر جديد يحاول أشياء لا معنى لها فهذا دفاع لا نقبله بل هذا محض دجل وتزييف . فليس الشعر كما قال البيوت نفسه إلا حديث شخص إلى شخص آخر ومن حق هذا الآخر أن يطالب متحدثه بأن يكون لحديثه معنى يمكنه أن يفهمه .

ولتؤيد تحذيرنا هذا بمحادثتين طريفتين حدثت إحداهما في استراليا من سنوات وحدثت الثانية في مصر منذ شهرين . أما في استراليا فإن رجلين من أعداء الشعر الجديد - وأذكر أنهما كانا محاميين - أرادا أن يسخرنا من الشعر الجديد وما فيه من الغموض والتعقيد . فوضعا قصائد ، رصا جملها رصاً غريباً لا معنى له بتاتاً ، وألفا هذه الجمل من قصائد الصحف ، والإعلانات التجارية ، وتقريرات الممولين إلى مصلحة الضرائب ، وما إليها من مصادر مختلطة . ونشرا هذه القصائد ، في ديوان اخترعا له اسم مؤلف . ثم أرسلنا هذا «الديوان» إلى المجلة التي تنطق في استراليا باسم التجديد وتدعو إليه في حرارة . فكان أن رحبت المجلة بهذا الديوان «الجديد» ونشرت تقریظاً سخياً له . فلما تم لهما ما أرادا فضعها ما فعلا وبيننا المصادر التي رقما منها جملها . فكانت ضجة وكان خزي !

وأما في مصر فقام أحد صحفينا الدهاة بنظير هذه «القفشة» . إذ اخترع فصلاً من الهراء المحض ثم ادعى أنه فصل من مسرحية لأحد

الكتاب الغربيين الذين اشتهروا بالأدب ، اللامعقول ، . ثم قدم ذلك الصحفي الماكر فصله الملائق إلى عدد من رجال النقد الحديث عندنا ، فاتفقوا على إطراء ذلك العبث وإن اختلفوا في حلهم له رموزه ، وتلسمهم معانيه العميقة وأغواره البعيدة . ثم أعلن الصحفي فعلته التي فعل فكانت ضجة وكان خزي (١)

ربما يقول القارىء : أليس في هذا نقض للشعر الجديد من أساسه وبرهنة قوية على ضلال منهجه وخطأ طريقه ؟ ولكننا ننفي نفيًا قوياً أن

(١) بعد كتابة ما تقدم قرأت في مقالة للدكتور فؤاد زكريا («موسيقى وآلات وضحيج» العدد ٢٩ من مجلة الثقافة ١٩٦٤/٢/٤) من خدعة أخرى ، في عالم الموسيقى ، قام بها ناقد موسيقى إنجليزي . فقد نشر هذا الناقد بين الأوساط الموسيقية خبراً عن قدوم موسيقى بولندية من أنصار « الاتجاهات الحديثة المتطرفة » اسمه بيوتر زاك ، وقال إنه سيذم قريباً قطعة من مؤلفاته مكتوبة لمجموعة آلات الإيقاع وجهاز التسجيل (وهذا الجهاز يستعمل أحياناً في تلك الإنتاجات) . وبعد بضعة أيام أذيت القطعة ، ولم تكن إلا قطعة زيفها مقدم البرنامج نفسه ، جعل فيها يتنقل من طبلة إلى أخرى يركلها بقدميه أو يدمعها بيديه ، كما أخذ يصطنع أصواتاً أمام الميكروفون فينفخ في السماعة أو يقرأها أو يطرق أصابعه أمامها . وأرسل المستمعون خطاباتهم ومظلمها إعراب عن عدم إعجابهم بالقطعة ، وإن كان بعضهم قد ذكر أنها فتحت آفاقاً جديدة غير مطروقة لأذانتهم في عالم الصوت ، وأنها كانت تجربة شيقة في عالم عذرى من الأصوات التي لم تألفها الأذن من قبل . أما النقاد المحترفون فقد أجمعوا تقريباً على أن القطعة ضئيلة القيمة من حيث هي عمل موسيقى ، ولكن أحداً منهم لم يستكشف الخدعة أو يشك في وجودها .

حقاً إن معظم المستمعين والنقاد لم تعجبهم القطعة المفتراة ، ولكن المهم هو أنهم لم ينتهبوا إلى أنها ليست بالنأيت الموسيقي الصادق أصلاً . والدكتور فؤاد زكريا يتخذ من هذه الخدعة دليلاً على « التفنيد الحاسم » لمثل هذه الاتجاهات التجديدية المتطرفة في الموسيقى . ونحن وإن سلطنا بأن في الموسيقى الجديدة ، كما في الشعر الجديد وفي الرسم الجديد وفي النحت الجديد ، تطرفاً يعود الفن فيرفضه وبنائه ، نخشى أن نقفز من هذا إلى الحكم بأن كل تجديد هو من هذا النوع .

فلتذكر أن يتهوفون نفسه كان يظنه معاصروه من نقاد الموسيقى متطرفاً غاية التعارف . أما عن القصة نفسها وقيمتها الاستدلالية ، فانظر ما نقوله في النص من أن الشيء لا يبيعه أنه يسهل تزييفه ولا أنه يصعب فيه تمييز الصحيح من الزائف . بل أفضى ما تدل عليه القصة هو وجود الخدع وعدم سهولة الانخداع .

يكون فيما رويناه إزدراء بالشعر الجديد الصادق . وليس عيباً أصلياً في الشيء .
أنه يسهل تزييفه ، ولا من عيوبه أنه يصعب فيه تمييز الصحيح من الزائف .
وإنما رويناه تينك الحادثتين تدليلاً على وجوب الحذر والترؤى ، وعلى صحة
مطالبتنا بأن يكون لكل إنتاج شعري معنى يستطيع القارىء أن يصل إليه
بدون تدليس أو تزييف .

لكننا ونحن نصر هذا الإصرار علينا من الناحية الأخرى أن نتذكر
أن معاني الشعر العميق الناضج ليست دائماً مما يفهم فهماً سريعاً سهلاً قريباً ،
وأنها قد تحتاج منا نحن القراء إلى قدر من الجهد والتفكير والاستجابة الفنية
ومحاولة أن نعيش مع الشاعر برهة وأن نقادله ونقبع خطاه في سيره
لاستكشاف هذا العالم الغريب الزاخر الذي يتجاوز حدود اللغة المثورة .
فإن بذلنا هذا الجهد واستكشفتنا إنتاجاً صادقاً فما أكبر الفائدة وما أروع
المتعة اللتين ستعودان علينا وتثدياننا على جهدنا ضعفين من المثوبة . وإن
لم نبذل هذا الجهد فليس لنا أن نسرع إلى إنكار كل ما لم نفهمه ما أن نسمعه
أو نقرأه ، فالعيب ربما لا يكون عيب الشاعر وربما يكون قصورنا نحن
وعجزنا وتكاسلنا . وإذا كان هذا الجهد مطلوباً من قراء الشعر القريب
المعاصر على طول أفقهم له نسيباً فهو أشد لزوماً عندنا . إذ أن معظم قرائنا
مدللون قد عودم الشعراء المقلدون على ألا يعطوهم إلا المعاني القريبة وعلى
أن يعطوهم هذه المعاني بعبارة مألوفة وتراكيب وتصويرات ماثورة فهي
لا تطالب القارىء بتشغيل خياله وتنشيط روحه وشحن حسه وتفكيره
ولا تدعوه إلى الانعكاف على نفسه يستبطنها ويسبر أغوارها ويستخرج
مكوناتها .

هذه هي أخطار الشكل الجديد . ولكنها أخطار يجب ألا تصرفنا عنه
أو تزهدنا فيه . بل يجب أن نتقبلها وأن نواجهها في شجاعة وتحملها في
صبر في سبيل النفع العظيم الذي سيعود لاشك علينا إذا استمر شعراؤنا

في استكشاف هذا الشكل وتنميته وتطوير إمكانياته فازدادوا دربة عليه
وقدرة على تمييز صحيحه من زائفه . والزمن وحده كفيل بإحقيق الحق
ونفي الغناء . ولتذكر على أى حال أن هذا الشكل الجديد هو طريقنا
الوحيد إلى إحياء شعرنا العربي ونفخ الروح فيه من جديد وتطويغه لأداء
حاجاتنا الحيوية والفكرية والفنية في حاضرنا وإعداده لما نأمل له من مزيد
النمو والتطور والغنى والاتساع في مستقبلنا القومي والثقافي .

الباب الثالث

مستقبل الشعر الجديد

الفصل الأول

الأساس الإيقاعي للشعر العربي

هل ترى يكون الشكل الجديد هو الأداة الكاملة لمتطلباتنا الفنية التي نطمح في تحقيقها في شعرنا العربي؟ وهل هو أقصى ما يتاح لشعرنا من مجال التطور، لأنه أقصى ما يمكن إدخاله من التغيير في ناحية الأداة؟

نحن لا نرى ذلك، ولا ننظر إلى الشكل الجديد القائم على وحدة التفعيلة العروضية إلا كمرحلة انتقال. كقنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتساعاً وتطوير أبعد مدى وأعمق جذرية. فإذا كنا نقبله ونرحب به، بل نشجعه أقوى تشجيع نستطيعه، فما ذلك إلا لما نعقد عليه من آمال الغد، ولإدراكنا أن الطفرة مستحيلة في تاريخ الآداب والفنون والأذواق، ولأن هذا الشكل الجديد هو بارقة الأمل الوحيدة التي تبدو لنا في تطوير الشعر العربي حتى يبلغ ما نريد.

فإذا شئنا أن نحس طبيعة هذا التطوير المرتقب، أو كنه هذا الأمل المعقود، فلنذكر ما يقدمه الشكل الجديد من مزايا على الشكل القديم، وما يحمله من إمكانيات. وجماعها أنه أكبر مرونة وطواعية، وأقل حدة وبروزاً، وأكثر تنوعاً واختلاف تشكيل. وهو بهذه الميزات الأداة التي تسمح وسيسمح بمزيد من الشمول في الإحالة بالتجارب، والتنوع في تصوير العواطف، والتعمق في استجلاء الأفكار.

فكل تنمية وتطوير يحدثان فيه لا بد أن يتجها هذه الوجهة، ولا شك أنه لا يزال أمامه مجال واسع لمزيد من الاستكشاف، لم تستهلك كل إمكانياته بعد. لكن إذا أردنا أن نصدق النظرة، ونتجنب مخادعة النفس، أدركنا أن هذه الإمكانيات محدودة بحدود ناشئة من طبيعته الإيقاعية.

ذلك أن بالشكل الجديد عيباً أساسياً يصدر عن أنه لا يزال قائماً على التفعيلة العروضية القديمة بأساسها الإيقاعي التقليدى ، وهو لذلك سيظل محتفظاً بدرجة من حدة الإيقاع وبروزه ورتوبه تملها الأذن المرهفة التي تطمع في إيقاع أكثر خفوتاً وموسيقية أكثر دقة وتنوياً^(١).

صحيح أن الشكل الجديد بحريته في عدد التفاعيل في كل بيت، ومرونته التشكيلية ، وتخلصه من سيمتريّة الشطرين ، وبوسائل أخرى سننعم فيها النظر في فصلنا التالي ، يبدل جهده في تلافي ما يمكن تلافيه من هذا الجرس البارز والرتوب الملل ، ونحن لهذا الجهد مقدرين وبمحاولات شعرائنا الجدد معزون . ولكنه ما دام مرتبطاً بالتفاعيل القديمة فإن هذه التفاعيل نفسها قائمة على نظام إيقاعي هو بطبيعته حاد بارز مسرف في الرتوب ، لأنه يعتمد على عدد لا يتغير من الحروف مرتبة بترتيب لا يتغير من الحركة والسكون تنتج عنه مقاطع تترتب بحسب قصرها وطولها^(٢) . فإذا اتخذ الشاعر تفعيلة « فعولن » فهو مرتبط بخمسة أحرف في كل تفعيلة ومرتب بترتيبها في ثلاثة مقاطع أولها مقطع قصير يليه مقطعان طويلان . وإذا اتخذ تفعيلة « فاعلاتن » فهو مرتبط بسبعة أحرف ومرتب بترتيبها في مقطع طويل يليه

(١) لا أظننا نحتاج ، بعد ما قلناه في الفصل الأول من الباب الأول ، إلى أن نؤكد لقارئه أننا لا نريد أن يتخلص الشعر من كل نظام إيقاعي . إنما الذى يهدف إليه القوق الناضج هو نظام إيقاعي يكون كما قلنا أقل حدة وبروزاً وأقل رتوباً وانضباط تكرر ، تكون موسيقاه أخص وأدق وأكثر تنوعاً وغنى وأكبر احتياجاً إلى إرهاف الحس لالتقاطها وتبنيها . ونحن في هذا الفصل والفصلين التاليين نتلخص طريق الشعر الجديد إلى هذا الهدف .

(٢) يتكون المقطع القصير من حرف واحد متحرك ، مثل واو العطف أو لام الجر . ويتكون المقطع الطويل إما من حرف متحرك يليه حرف ساكن ، مثل « قد » و « من » و « تم » ، وإما من حرف متحرك يليه حرف مد ، مثل « لا » و « في » و « ذو » . والمقطع الطويل يستغرق في نطقه ضعف الزمن الذى يستغرقه المقطع القصير . وستزيد هذا شرحاً وتفصيلاً بمد قليل .

مقطع قصير يليه مقطعان طويلان . وإذا اتخذت تفعيلة « مستعملان ، فهو مرتبط بسبعة أحرف ومرتبط بترتيبها في مقطعين طويلين يليهما مقطع قصير يليه مقطع طويل . وقل نظير هذا في سائر التفاعيل العروضية .

وعلى هذا العدد المحدد من الحروف وهذا الترتيب المعقد المضبوط للمقاطع يجب أن يستمر في التفعيلة بعد التفعيلة بعد التفعيلة . ويكفي أن تتعلق بإحدى التفاعيل بضع مرات لتبين ما ادعيتاه من البروز العنيف والرتوب العظيم .

هنا أيضاً لم ننس أنواع الزخافات التي قد تدخل ثواني الأسباب فتحذف حرفاً أو تسكن حرفاً متحركاً . ولم ننس أنواع العلل التي قد تدخل العروض أو الضرب (التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول أو الثاني) فزيد أو تنقص حرفاً أو مقطعاً . ولا ننكر ما لهما من أثر في تخفيف الحدة وتقليل الرتوب ، بل لولاهما لما كان النظام الإيقاعي القديم محتملاً بالمرّة ولاللقداى أنفسهم ، ولذلك أكثروا من الزخافات والعلل ، بل جرؤوا على إستخدامها جرأة لم يجسر عليها من جاء بعدهم منذ القرن الثاني الهجرى إلى يومنا هذا . ولكن هذه الزخافات والعلل ، وإن جعلت الإيقاع التقليدى محتملاً بعض الاحتمال ، غير كافية في علاج الأساس الإيقاعى البارز الرتيب الذى يقوم عليه هذا النظام ، كما أن الوسائل التى يلجأ إليها شعرنا الجديد ، من تنويع عدد التفاعيل من بيت إلى بيت ، وغير هذه من وسائل يمكن منها الشكل الجديد ، لا تحلّ في النهاية مشكلة البروز والرتوب في الإيقاع .

ترى ما سبب هذا ؟ أهو علة جوهرية بلغتنا العربية تنشأ من طبيعتها اللغوية الخاصة ، فلا تسمح بنظام إيقاعى إلا أن يكون حادّ الوقع عنيف البروز يمل الرتوب ، فعلينا إذن أن نقبل الأمر الواقع ونرضى به مادامت هذه اللغة لغتنا ؟ هذا ما أسرع بعض نقادنا المحدثين بتأكيده ، مدعين أنه

أمر لا قبل لنا بتغييره^(١)، لأنه حقيقة جوهرية في طبيعة اللغة نفسها ، فالنظام الإيقاعي الوحيد الذى يمكن فى اللغة العربية هو هذا النظام للتفعيله للعروضية القديمة ، القائم على عدد الحروف وعلى قصر المقاطع وطولها . ومغزى كلامهم لو صح أن علينا أن نقبل مرغمين وأن نذعن أبداً للآبدن لهذا الجهر البارز الرتيب الذى تقضى به طبيعة اللغة ، وأن نقنع فى محاولة تخفيفه بتلك الحلول الفرعية ، وأن نظل ننظر بنظرات الحسرة والحسد إلى أمم أخرى كان حظها أسعد بلغات تسمح طبيعتها بأنظمة أكثر خفوتاً وتهذياً وأقل رتوباً وضيقتاً وأكبر لذلك قدرة على الإحاطة بالتجارب والتنويع فى تصوير العواطف والتعمق فى تحقيق الأفكار .

أمام هذا الخاطر المخيف تنفر عقولنا ويتأبى وجداننا وتثور قوميتنا ، وربما يتهمنا منهم بأن تعلقنا العاطفى المحض ببلغتنا يأتى علينا أن نقر بالامر الواقع فيها ، ولكن ان يلومنا منصف إذا بذلنا جهدنا فى تحرى الحقيقة قبل أن نذعن لذلك النقص المزعوم ، فما أدرانا لعل ذلك النقص هو نقص فى النظام الإيقاعى الذى اختاره القدامى وليس نقصاً فى اللغة نفسها ، ولعل اللغة إن أضعفنا النظر فى طبيعتها وتوغلنا فى استكشاف إمكاناتها أغنى بما زعموا ، ولعلها تستطيع أن تقدم لنا أساساً إيقاعياً آخر نقيم عليه نظاماً إيقاعياً جديداً لا يكون متنافياً مع طبيعتها ويكون أكبر سماحاً ومرونة وأقدر على تحقيق ما نصبو إليه من خفة الإيقاع وخفوته وتنويع الموسيقى والتسكين من الغنى الموضوعى والعاطفى والفكرى .

(١) انظر مثلا مقالة جيدة بعنوان « من قضايا الشعر الجديد » ، فى الممدد ٥٨ (نوفمبر ١٩٦١) من « المجلة » المذكور عز الدين اسماعيل . حيث يقول إن التفعيله الواحدة هى أصغر وحدة موسيقية مكتملة تعرفها لفتنا . وهو ادعاء يكون أصح لو قلنا : نعرفها فى لفتنا ، لكنه يعضى فىقول إنه لا سبيل إلى تغيير التفعيله لأن طبيعة لفتنا تفرضها . وهذا ما نريد أن نناقشه .

لعل الخطأ إذن خطأ الذين تسرعوا بإلقاء تلك الدعوى قبل أن يدققوا النظر في « طبيعة اللغة العربية ، التي يتحدثون عنها ويزعمون أنها تأتي أي أساس إيقاعى آخر سوى أساس التفضلية التقليدية . وقد يكونون هم مصيدين ونسكون نحن المخطفين ، فيبقى علينا أن نعود إلى الحق وأن نسلم به ونوطن نفوسنا على قبوله والإذعان له . ولكن لن يلومنا لائم إذا حاولنا أولاً أن نشير إلى احتمال نظام إيقاعى آخر لا يتعارض مع طبيعة لغتنا . وكلامنا التالى فى هذا الفصل موجه إلى من يسلون معنا بتلك الحقيقة المبدئية التي قررناها عن النظام الإيقاعى التقليدى حين ادعينا أنه شديد البروز مسرف الرتوب ، وبواقفونا على أنه إذا استطعنا أن نستكشف نظاماً آخر أقل بروز إيقاع ورتوب تشكيل يكون هذا خيراً لنا وأكبر تطوراً لشعرنا حتى يبلغ ما بلغته آداب أخرى حديثة من النضج والغنى والتنوع . أما الذين هم راضون تمام الرضى عن نظام الإيقاع العروضى المأثور ، لا يجدون فى وقعه بروزاً يؤلم آذانهم ، وحدة تصدع حساسيتهم ، ورتوباً يفر منه ذوقهم ، بل لعلمهم يتلذذون أكبر التلذذ بكل ذلك البروز والحلدة والرتوب ويمدونها الشعر الحق ، فهو لاء لا سبيل لنا إلى مناقشتهم إلا أن ندعوهم إلى مزيد من الاطلاع والتثقيف أو مزيد من الاستماع والتفكير . واسنا ندعى الآن أن ذوقنا أحسن من ذوقهم ، بل كل ما ندعيه أن الذوقين مختلفان فى النوع ، وأن الذوق الذى ندعو إلى تميته هو النوع الوحيد الذى سيتبجح لشعرنا مزيداً من النمو والتطور حتى يضيف إلى ترائه المأثور أجناساً جديدة من المتعة والتجربة والإغناء العاطفى والفكرى .

ما أن نفكر فى احتمال نظام إيقاعى آخر حتى يبدر إلى خاطرنا نظام النبر على المقاطع . وقبل أن نتبين هل يصلح هذا النظام فى اللغة العربية أو لا يصلح ، دعنا أولاً نفكر بضع دقائق فى ميزاته على نظامنا العروضى المأثور .

فهذا النظام النبري الذي يوجد في الشعر الإنجليزي ، لا يقوم على العدد المضبوط للحروف ، واختلاف نوعها بين متحرك وساكن ، وترتيبها في مقاطع تختلف في القصر والطول ، أي في المدة الزمنية التي تستغرقها في نطقها ، بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار النبر أو الضغط الذي يوقه جهاز النطق عليه حين ينطق به . فتترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها في نمط من أنماط الترتيب .

والميزة الأولى التي تنشأ مباشرة من هذا النظام ، هي أنه أكثر مرونة ومطاوعة ، وأقل انضباطاً وصرامة تحدد ، ثم ينبع عنها أنه أخف بروزاً وأكبر مقدرة على خفت الموسيقى حين لا نحتاج إلى جهرها . ثم إن مجرد بساطته الأساسية ، وعدم اضطرابه إلى التقيد بعدد كبير من الترتيبات المضبوطة الواجبة الاتباع في ضربات الإيقاع ، يسمح له بمجالات أوسع من التنوع الإيقاعي . فإذا أضفنا إلى هذا أن أهله تناولوه تناولاً سهلاً ، وأباحوا المخالفة حتى في تطبيق أساسه النبري نفسه ، بحيث يجوز لك أن تأتي بمقطع غير منبور حيث كان ينبغي عليك حسب القاعدة الأساسية أن تأتي بمقطع منبور ، أو أن تفعل العكس ، بدأنا ندرك إلى أي مدى يستطيع هذا النظام أن يكون مرناً منوعاً ، بما يزيد أضعافاً على ما يمكن أن تسمح به جميع الزخافات والعلل في نظامنا التقليدي .

لكن هذه الإمكانيات التي نستطيع حوسبها بالتفكير المجرد ، لا تصل إلى المدى الحقيقي الذي وصل إليه هذا النظام النبري كما استعمله أهله فعلاً ، وسنعرف هذا استمعنا إلى شعره يقرأ كما يقرأه الجيدون لقراءته من أهله ، فنرى كيف يتحاشون جهدهم إبراز الهيكل الإيقاعي الأساسي ، لكيلا يصدعوا به الأذان الحساسة ، فهم يتطلمون من تلك الأذان إرهافاً وحساسيةً وذلك حتى نستطيع أن نلتقط الإيقاع وتبع استمراره ونوجه على أساس هام واسع رحيم وتنوع عظيم الغنى .

قلنا إن أهله يسمحون بتلك المخالفة في ترتيب النبر . لكن الحقيقة هي أنهم لا يسمحون بها فحسب ، بل هو يتطلبونها تطلباً قبل أن يقرروا للنظم بأنه شعر جيد . فلو أن ناظماً راح يكرر مقطعاً منبوراً فقطعاً غير منبور ، فقطعاً منبوراً فربما غير منبور ، وظل يرتب مقاطعه هكذا بضبط وإحكام ، أو عكس هذا الترتيب والنزم عكسه التزاماً صارماً ، لما قبلوه وأعجبوا به . (كما قد يتبادر إلى ظن اتباع التقليد عندنا) ، بل يرفضونه ويسخرون منه ، ويعدونه ناظماً غناً يدعى الشعر وليس له من الطبيعة الشعرية الصادقة نصيب .

وانظر فيما يقوله نقادهم في دراسة شاعرهم الأعظم شكسبير ، وكيف يتبعون تطور أسلوبه الشعري ، نجدهم (وهذا شيء سيزداد اتباع التقليد عندنا منه عجباً) يقررون أن من علامات فجأته وقلة دربته في شبابه المبكر ، أنه أكثر التزاماً للنظام النبري الأساسي ، وأقل جرأة على الخروج عليه ، وأن نهاية الجملة في هذا الشعر المبكر لا تأتي إلا مع نهاية البيت ، أى أن الوقفة المعنوية تنسجم دائماً مع الوقفة الإيقاعية ، وهذا نهاية المفاجأة والإملاط عندهم ، ثم يتعمقون نمو أسلوبه هذا في إنتاج بعد إنتاج ، فيلاحظون كيف تزيد جرأته على مخالفة الأساس الإيقاعي وعلى تنويع إيقاعه وتنغمياته ، وكيف يكثُر من الوقف في خلال البيت ويكثر من تعليق جزء من البيت بجزء من البيت الذي يليه (وهو ما سماه العروضيون القدمات عندنا التضمين وعدوه عيباً ، وما لا يزال بعض شعرائنا الجدد يخشونه ويحذرون منه زملاءهم ، كما سنرى في فصلنا التالي) ، ويرون في هذا كله دلالات على ازدياد تمسكه من اللغة ، ودربته على النظم ، والتفانيه إلى الموسيقى الشعرية الغنية الناضجة .

ثم انظر أخيراً كيف يدعون أن هذه الحرية الأداة هي التي مكنته

من أن يحقق ما حقق من تطويع اللغة وإغنائها ، وحيوية الأسلوب وصدقه ،
وهي التي أتاحت له أن يعبر عما نفذ إليه ذهنه الثاقب من أغوار النفس
الإنسانية وأعماق العواطف البشرية ، ولولا أنه وجد بين يديه ذلك النظام
الإيقاعي البسيط السامع وذلك الشكل الشعري المرن ، ولولا أنه كان أجراً
الشعراء على المضي في تطويرهما نحو أهداف التحرر والانطلاق والتنويع
لا نحو أهداف التضييق والتقييد والرتوب ، لما حقق هو ولما حقق الشعر
الإنجليزي منذ يومه ما بلغاه من غنى عظيم في كل من المضمون والشكل في
وقت معاً .

فهل كل هذه مزايا لفظية ومضوية مكتوب علينا أن نستمتع بها في
قراءة أدب أجنبي دون أن نأمل في تحقيقها في أدبنا القومي ؟ وهل
تلك النظرة المتحسرة الحاسدة التي وصفناها سابقاً هي كل ما نستطيع أن
نفعل لأن . طبيعة لغتنا ، لا تقبل أى نظام إيقاعي آخر ؟ دعنا الآن نضع
هذا كله في سؤال محدد : هل تأبى اللغة العربية أن يدخل عليها نظام الإيقاع
النبري ؟

هذا سؤال يسرع جميع من يسمعونه إلى الإجابة عليه بالنفي البات .
فإن سألتهم : لماذا ؟ بادر أكثرهم بزعم أن اللغة العربية لا تعرف أساساً
نبرياً وأن كل ما فيها من اختلاف بين المقاطع هو اختلاف بالقصر
والطول .

وهذا زعم لم أسمع من عامة الناس ، بل سمعته من عدد من خيرة الطلبة
والمتقنين ، وهو لذلك يحتاج إلى شيء من الجهد حتى يبطله ، ولكنه لن
يحتاج إلى جهد كبير .

وأول ما نحتاج إليه في هذا السبيل ، هو أن نحسن الاستماع إلى إيقاع
الكلمات حين نقرأها الآن ، لست أعنى في نطقنا العامي ، بل في قراءتنا

المتعلمة لمقالة أو كتاب . فسنجد أن مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافاً كبيراً بين قصرها وطولها فحسب ، بل سنجد اختلافاً آخر ، يقوم على درجتها من النبر . فإذا قرأنا الفعل « ترك » ، وهو مكون من ثلاثة مقاطع متساوية في قصرها ، وجدنا نوقع النبر على المقطع الأول فيها . كذلك إذا قرأنا الفعل « تركوا » ، ما زلنا نوقع النبر على المقطع الأول ، برغم أن المقطع الأخير صار مقطوعاً طويلاً . أما إذا قرأنا اسم الفاعل « تاركين » — وقد كتبنا التنوين نواً حتى لا يختلط الأمر على القارئ — فإننا لا نوقع النبر على المقطع الأول ، برغم أنه صار مقطوعاً طويلاً ، بل ننقل النبر إلى المقطع الثاني ، وهو الراء المكسورة ، برغم أنه مقطوع قصير . فإذا قرأنا « تاركون » ، بتحريك النون ، نقلنا النبر إلى المقطع الثالث « كو » .

من هذا المثل الواحد البسيط يتجلى لنا أن هناك نظاماً للنبر في عربيتنا الحديثة ، وأن هذا النبر لا يقع على المقطع الطويل وحده بدون تغيير ، بل له نظام خاص يتبعه وربما يوقع النبر على المقطع القصير . وسنتحقق من هذا النظام بعد قليل ، لكن نريد قبل ذلك أن نقف وقفة نقول فيها إن الذين لا يفتنون في سماعهم للكلمات إلا إلى مقدار طول مقاطعها وقصرها يحرمون أنفسهم قدرأ عظيماً من المتعة الموسيقية المتنوعة التي توجد في لغتنا ، ونستنبط بالتالي أن نظاماً إيقاعياً يقوم على القيمة الكمية وحدها للمقاطع بين قصر وطول يغلق أمام نفسه ميداناً واسعاً خصيباً من استغلال غنى اللغة في إيقاع النبر على مختلف مقاطعها لإنشاء نظام نبري يقوم عليه إيقاع الشعر .

حقاً إن موضع النبر يختلف أحياناً في القراءة بين شعب عربي وشعب عربي آخر ، بل بين سكان مختلف الأقاليم بين شعب واحد ، ولكن هذا لا يفتني وحدة اللغة (ومثله موجود في اختلاف لهجات اللغة الإنجليزية) ولا يفتني وجود نظام نبري في مقاطعها . ولكننا نأتي الآن إلى السؤال الذي

يوشك أن يسأله القارىء : هل يكفي هذا للتدليل على أن العربية القديمة كان لها هي أيضاً نظام نبرى ، وأن نبرنا الحال ليس صفة إضافية أضافتها الشعوب العربية الحديثة أولاً إلى نطقها بكلامها العامى ، ثم ألحقها بقراءتها للغة الفصيحة ؟

والجواب بالطبع هو أن هذا التدليل لا يكفي وحده ، وإن يكن يصعب علينا أن نصدق بإمكان هذا الإلحاق والإضافة ، لأن لهجاتنا الحالية — على الرغم من ابتعادها الكبير فى أشياء عديدة عن الأصل العربى المصرح — لا تزال تحمل وشائج قوية متعددة تربطها بهذا الأصل ، ولأن سائر اللغات البشرية تعرف نظم النبر ، ويصعب علينا أن نصدق أن العربية القديمة كانت استثناء من هذه القاعدة .

ولكننا لحسن الحظ لسنا مضطرين إلى الاختصار على هذا التدليل ، إذ أن لدينا — لحظنا العظيم الذى ربما لا تشاركنا فيه لغة أخرى — مصدراً موثوقاً به يعيننا فى محاولة استكشافنا هذا ، ويقرب إلينا حالة اللغة القديمة برغم تطاول الزمن وبعد الشقة ، نعى القراءات القرآنية الصحيحة ، التى وصلت إلينا بالتواتر السمعى .

حقاً إن هذه القراءات تختلف بعض الاختلاف فى قواعد إيقاع النبر بينها ، ولكن هذا الاختلاف كما ذكرنا لا يلقى وجود النظام النبرى فى حد ذاته . وحقاً إننا كما يقرر علماء اللغة لا نأمن برغم كل تلك الدقة فى التواتر أن يكون إيقاع النبر قد اختلف كثيراً أو قليلاً على تعاقب الأجيال ، نظراً للتأثرات المسادية والنفسية التى يصفها أولئك العلماء ، ومن بينها ما يقولون عن الاختلافات التى تدخل على جهاز النطق فى مئات السنين . ولكن كل هذه الاختلافات من طبيعتها أن تحدث تغييراً فى قواعد إيقاع النبر ، ولكنها لا تنفى وجود نظام ما وإن يكن دخله ما دخله من تغيير .

وكل الذى يهمنى الآن بعد هذا الجدل . وبعد أن رجحنا وجود نظام للنبر فى اللغة القديمة قامت عليه القراءات القرآنية ولم تختزعه اختراعاً ، هو أن نثبت أن لدينا الآن نظاماً مطرداً لإيقاع النبر ، وأنا نستطيع أن نستغله إذن فى ابتكار أساس إيقاعى جديد لشعرنا ، دون أن يكون فى هذا خروج على طبيعة هذه اللغة كما تتجلى لنا الآن فى قراءتنا لكتابها الأعظم ، بل لا يكون فيه - فى أغلب الظن - خروج أساسى على الطبيعة القديمة للغة ، لاعتقادنا أن ما احتفظت به تلك القراءات القرآنية المتواترة أكثر مما قد يكون دخلها من التغير .

فإن النظام النبرى الذى نستطيع استكشافه إذا أحسنّا الإنصات إلى هذه القراءات ؟ لابد لنا قبل أن نفهم هذه القواعد النبرية من أن نعرف أنواع المقاطع العربية بحسب قصرها وطولها ، لأن نظام النبر كما سنرى يقوم عن شيئين ، على كم المقطع بين قصر وطول ، وعلى ترتيبه بين مقاطع الكلمة .

للمقاطع العربية بحسب كمها ثلاثة أنواع :

١ - مقطع قصير . يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة ، مثل واو العطف المفتوحة . ويسمى علماء اللغة المحدثون هذين الجزئين حرفاً ساكناً (الواو) وحرفاً ليناً (الفتحة التى على الواو) .

٢ - مقطع طويل . يتكون من حرف تلحقه حركة مدودة (أو قل من حرف ساكن يتبعه حرف لين طويل) ، مثل : لا . فى . ذو .

هناك نمط آخر للمقطع الطويل ، يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة ويليه حرف آخر ساكن : لم . بع . قم . (وهذان فعلاً أمر) .

٣ - مقطع زائد الطول ، وله نمطان :

١ - حرف تلمحقه حركة طويلة ثم حرف ساكن : نام ، قيل : دون (بالوقوف بالسكون على كل منها) .

٢ - حرف متحرك بحركة قصيرة ثم حرفان ساكنان : قلب . بنت . جحر (بالوقوف بالسكون على كل منها) . ومن هذا النمط أيضاً ما ينتهي بحرف عليه شدة حين تقف عليه بالسكون : شد . بر . قط .

وهذا النوع الثالث يسميه بعض المحدثين طويلاً ، ويسمون النوع الثاني متوسطاً ، والنمط الثاني منه لا يرد في الشعر العربي ، ونمطه الأول يرد في القافية فقط ، فتسمى مقيدة مردفة .

والمقطع الطويل يستغرق في نطقه ضعف الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير . والمقطع الزائد الطول يستغرق ثلاثة أمثال القصير ، أى أنه يزيد نصف الزمن على المقطع الطويل .

فلننظر الآن في قواعد النبر كما استنبطها عالم لغوى حجة هو الدكتور إبراهيم أنيس^(١) ، وقد استنبطها من استماعه للقراءات القرآنية كما ينطق بها في القاهرة مجيدو القراء ، وإن نبه إلى وجود بعض الاختلافات في نطق البلاد العربية الأخرى ، بل بين نطق أهل القاهرة وأهل الصعيد .

لمعرفة موضع النبر فنظر في مقاطع الكلمة بترتيبها العكسي ، أى ننظر في المقطع الأخير من الكلمة ثم في الذى يسبقه ثم فى الذى يسبق هذا ، وهكذا .

١ - ننظر إذن فى المقطع الأخير . فإذا كان من النوع الثالث من

(١) الأصوات اللغوية ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١١٨ - ١٩٢٣ . وقد أدخلنا تغييراً بسيطاً في طريقة عرضنا لهذه النواعد . وانظر أيضاً موضوع « انتقال النبر » ص ١٨٦ من نفس الكتاب . وانظر أيضاً موضوع « اختلاف النبر » في كتاب « اللهجات العربية » لنفس المؤلف ، ص ١٠٨ - ١١٦ . (لم تذكر سنة الطبعة) .

أنواع المقطع كان النبر واقماً عليه . وإلا لم يقع عليه النبر أبداً . وحينئذ
ننظر في المقطع الذى يسبقه .

٢ — فإذا كان هذا المقطع السابق الأخير (أى المقطع الثانى بالترتيب
العكسى) من النوع الثانى وقع النبر عليه . وإن كان من النوع الأول تجاوزناه
ونظرنا فى المقطع الثالث بالترتيب العكسى .

٣ — فإذا كان المقطع الثالث هو أيضاً من النوع الأول كان النبر
عليه . أما إذا كان من النوع الثانى ، عدنا فوضعنا النبر على المقطع الثانى .

٤ — إذا وجد مقطع رابع ، وكان المقطع الرابع هو والثالث والثانى
جميعها من النوع الأول ، كان النبر على المقطع الرابع (تذكر أن كل هذا
بالترتيب العكسى) . وهذه هى الحالة الوحيدة التى يقع فيها النبر على المقطع
الرابع ، وفيما عداها يهمل النظر فى المقطع الرابع ويتبع القواعد السابقة .

ويلاحظ^(١) أن دخول واو العطف أو فائه أو لام الجر أو بائه على
أول الكلمة لا يغير هذه القواعد ، بل تهمل هذه السوابق وينظر فى الكلمة
بدونها . أما الضمائر المتصلة التى قد تلحق بآخر الكلمة اسماً كانت أو فعلاً
فتعد أجزاء من صلب الكلمة ويوضع النبر على الكلمة على هذه النظرة .

ويستطيع القارىء المهتم أن يلمس الأمثلة المتعددة على كل حالة .
وجدهم هذا لن يكون ممعاً فى حد ذاته فحسب ، بل سيقرب إليه فهم
الاختلاف بين القيمة السكمية والقيمة النبرية للمقطع ، ومن هذا يستطيع
أن يدرك الفرق بين نظام إيقاعى يقوم على التوزيع السكى ونظام آخر
يقوم على التوزيع النبرى . أنظر مثلاً فى المجموعتين الآتيتين من الكلمات :

١ — باع . قيل . دون . قيل . بين (بتحريك الآخر) .

(١) هذه الملاحظة من عندنا وليست من المصدر المذكور .

٢ - إلى . أخى . أبو . نعم . جمل . (بتسكين الآخر) .

فكلمات المجموعة الأولى تشابه في تنظيم مقاطعها بحسب الطول والقصر ،
إذ أولها مقطع طويل وثانيهما مقطع قصير . لذلك يمكن أن تحل إحداها
محل الأخرى في نظام إيقاعى يقوم على قصر المقاطع وطولها .

كذلك تشابه كلمات المجموعة الثانية في بدأها بمقطع قصير يليه مقطع
طويل . لذلك تتساوى بعضها مع بعض بحسب النظام الكمي .

ولكن بحسب النظام الكمي لا تتساوى كلمات المجموعتين ، فلا يمكن
أن تحل كلمة من إحداها محل كلمة من الأخرى ، لاختلاف الترتيب بين
المقطعين بحسب الطول والقصر .

أما بحسب النظام النبرى فجميع هذه الكلمات في المجموعتين متساوية ،
لأن النبر يقع فيها جميعاً على المقطع الأول .

ومعنى هذا أنه في النظام النبرى يمكن أن تحل كلمة من المجموعة الأولى
محل كلمة من المجموعة الثانية ، والعكس صحيح ، والذي يفكر دقيقة في هذه
الظاهرة يتجلى له سبب من الأسباب التى تجعل النظام النبرى أكثر شمولاً
وتساهاً ، وأقدر على تنويع الإيقاع والنغم ، وأخف وقعاً على الأذن .

ولنضرب مثلاً آخر بمجموعتين أخريين من الكلمات التى تتكون كل
منها من ثلاثة مقاطع :

١ - بائن . بنتنا . أحضرت (الموث الغائب) .

٢ - جمالن . مهمتن . تسلى .

مرة أخرى لا يمكن أن تحل إحدى كلمات مجموعة محل كلمة من المجموعة
الأخرى حسب الإيقاع الكمي . لكن يمكن أن تحل جميع هذه الكلمات
بعضها محل بعض حسب النظام النبرى . لأنها على الرغم من اختلافها في

ترتيب القصر والطول بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية ، تشابه جعباً في إيقاع النبر على المقطع الثماني من الكلمة .

ليس هذا فحسب ، بل لا يلزم في النظام النبرى أن يكون المقطع الثالث في هذه الكلمات طويلاً ، كما يلزم في النظام الكمي ، لأنه سواء أ كان طويلاً أم كان قصيراً لن يتحمل النبر . وهذا سبب آخر من أسباب غنى النظام النبرى وتنوعه وخفة إيقاعه . وهناك أسباب أخرى لا يتسع لها مجالنا الراهن .

وهذه الخفة الإيقاعية والتنوع الغنى هي ما يجعله صعب الممارسة على إذن خضعت طويلاً للنظام الكمي الصارم حتى استعبدتها بوقه الشديد الترتيب وأضعف مقدرتها على تحسس الإيقاعات والأنغام الخافتة المنوعة وعلى الاكتفاء بها في موسيقية الإيقاع الشعري الأساسي . فلا شك أن رد الفعل الأول لصاحب هذه الأذن هو أن يصبح : إن كلمات المجموعة الأولى لا يمكن أن تتبادل مع كلمات المجموعة الثانية في إيقاع شعري سليم في بحر واحد ، وإن اختلاط هذه الكلمات سيؤدي بلا شك إلى كسر الوزن ا

يتضح من هذا أن الإيقاع النبرى يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه آذاننا وتهتدى إلى ما فيه من موسيقية خفيفة ونظام سمح مرن ، ومعظم الجهد في هذا المراس والتدريب سيتكون من محاولة تحرير آذاننا من استعباد النظام الكمي ذي القرائن الضيقة الصارمة . ولكنه جهد يستحق أن يبذل ، لما سينتج عنه من استعادة حساسية آذاننا ، حتى تستطيع أن تزداد التفاناً إلى عنصر آخر عظيم الأهمية في تكوين الموسيقى الشعرية ، وهو عنصر الإيقاع الداخلي للكلمات ، وتنوعها النغمي باختلاف مخارج حروفها وأنواع حركاتها ، وهو عنصر يطنى عليه الآن الإيقاع العروضي العام للبيت بسبب حدته القاسية ، ورتوبه الرهيب .

قد يكون هذا أمراً صعباً ، ولكنه ليس مستحيل التحقيق ، والمهم أننا قد تبينا أن طبيعة اللغة العربية لا تأباه ، وإن كان النظام التقليدي من الإيقاع الكمي يختلف عنه ، وأننا تبينا أننا حين ندخله على إيقاع الشعر الشعري لا نكون قد أفحمنا شيئاً غريباً أجنبياً عن اللغة بصيحتها بالضرر ، بل نكون قد استغللنا من هذه اللغة إمكانيات توجد فيها وإن كانت قد بقيت إلى الآن مهملتة غير مستثمرة . وبذلك نكون قد زدنا لغتنا غنى بما فتحنا لشعرها من إمكانيات حية غنية — والشعر هو المجلى الأعلى لحيوية اللغة وغناها .

وكلامنا على هذا الإمكان ليس مجرد استنباط نظري ، بل هو ما تحقق فعلاً في بعض أغانينا العامية التي خرجت خروجاً جزئياً أو كاملاً على النظام العروضي الذي حدده الخليل بن أحمد ، فلم نعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول ، بل أخذت تتبع ترتيب النبر ، فالتقطت بذلك كثيراً من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة .

والذي حققه مؤلفو هذه الأغاني — المعروفون والمجهولون — باللغة الدارجة يستطيع شعراؤنا أن يحققوه باللغة الفصحى ، وإن كانوا يحتاجون إلى جهد أكبر في وضع نظامهم النبري ، وبحاجة قراؤهم في مبدأ الأمر إلى جهد أكبر في التقاطه وتبعه . لأن مؤلفي الأغاني وسامعيها يعتمدون على التلحين الموسيقي في توضيح النبر وبيان توزيعه . أما شعراؤنا وقراؤهم فسيحتاجون إلى مزيد من الجهد في إرهاف السمع حتى يلتقطوا إيقاعات الكلام الحي كما تقع فعلاً في لغة الكلام .

حينئذ يكون ما نحققه من المسكاسب الفنية والقروية جد عظيم ، لأننا نكون قد أحيينا شعرنا إحياء كاملاً لا نخشى معه ما نخشاه الآن عليه من الموت والخبود ، ونكون قد أحيينا لغتنا إحياء لا نخشى بعده استبدال اللغة

العامية بها^(١) ، إذ نقرب الشعر إلى روح الشعب و نلتقط نبراته الحية الصادقة ، دون أن نضطر إلى استعمال اللغات العامية الفقيرة في ألفاظها المحدودة في وسائلها الأدائية . ونحصل على شعر فيه ما في أغانيها العامية من صدق النغم وحيوية الإيقاع (بل هو سيزيد عليها أضعافاً) ، وليس فيه ما في أكثر أغانيها من مبرعة العاطفة و غثاثة المعنى و سطحية الفكرة و ابتذال التجربة ، دعك مما فيها من ضيق المحصول اللغوي و فقر التصوير .

وفي الفصل الثالث من هذا الباب سنحاول أن نثبت أن شعرنا الجديد قد بدأ بالفعل في إدخال تنوع النبر على أساسه الإيقاعي السكبي . ولكننا الآن ندعو إلى تغيير أكبر جذرية يؤدي إلى نظام نبري كامل .

ونحن كمنقاد لا نريد أن نضع لشعرائنا نظام هذا الإيقاع النبري غير السكبي ، فليس هذا من عملنا بل هو من عملهم . وليست هناك فائدة في أن يضع النقاد أنماطاً للإيقاع يطلبون إلى الشعراء أن ينظموا عليها ، فأكبر الظن أن هذه الأنماط الإيقاعية ستولد مية أو تظل عقيمة لا نثمر . علينا إذن أن نفتظر في صبر وثقة حتى يستكشف الشعراء أنفسهم حاجتهم إلى ابتكار هذه الأشكال المخالفة للنظام العروضي التقليدي ، ونحن وانقون أنهم إذا استمروا في نهجهم الجديد سيستكشفون هذه الحاجة حين يستنفدون ما للشكل الجديد من إمكانيات ، فيبتدئون يضيقون به ذرعاً ويتوقون إلى شكل أخف جرساً وأقل رتوباً وأكثر مطاوعة للتنوع الغني في كلتا الناحيتين الأدائية والمضمونية . إذ ذاك ستدفعهم طبيعتهم الشعرية الصادقة إلى تلمس هذا الشكل المنشود ، وإلى ما يحتاج إليه استكشافه من التجربة وتكرار المحارلة الفنية ، فتسكون ولادته ولادة طبيعية في حرارة التجربة الفنية .

(١) هذا موضوع سيزيده شرحاً في خاتمة الكتاب .

كل ما نستطيعه إذن كتنقاد برهوا بالشكل التقليدى ، وكقراء يتوقون إلى نوع آخر من الإيقاع فى الشعر العربى ، هو أن نبشر بهذا اليوم المرتقب ونعبر عن أملنا فى إقباله ، ونحث شعراءنا على السعى إليه ، ونساعد فى تمهيد الطريق تحت أقدامهم . وامل عملنا الأول فى هذا السبيل أن نقتنع بعض الشعراء أنفسهم من يبدو أنهم محتاجون إلى هذا الإقناع .

لسنا نعنى بهذا أننا نريد أن نقنعهم بأن عليهم أن يستكشفوا نظاماً جديداً للإيقاع الآن ، بل نعنى أن نقنعهم بتلك الحاجة المستقبلية ، حتى يصوغوا على صورتها محاولاتهم التى يبذلونها الآن فى استغلال الشكل الجديد وتطويرة . فلا شك أنهم محتمون فى بذل جهودهم الرهين فى تنمية هذا الشكل ، واستغلال إمكانياته التى لم تستنفد بعد ، ومضاعفة مرونته وتنويع أنماطه إلى أقصى حد تتيحها التفعيلية العروضية القديمة التى لا يزال قائماً عليها مرتبطاً بها . ولا شك أن هذه هى الخطوة الصحيحة التى تتخذ نحو تطوير النظام الإيقاعى إلى مرحلة يمكن فيها إدخال تغيير جذرى عليه ، أى فى الحقيقة استبدال نظام آخر به . فإنا واثقون أن النظام العروضى الرهين لن يكفى فى النهاية ، وأن شعراءنا سيقنعون بهذا حين يتمون استغلاله .

إننا نسلم بأن هذا الشكل ، فى قيامه على التفعيلية القديمة ، كان خطوة ضرورية لا بد منها ، حتى تألف آذاننا الإيقاع الخافت المنوع فى تدرج . فقد كان من المستحيل المنافى لطبائع الأشياء أن ننتقل انتقالات طافراً من الشكل القديم ذى الإيقاع الحاد البارز وذى التنظيم التام الانضباط والترتيب إلى شكل يخرج خروجا تاماً على التفعيلية العروضية ويهدم بضربة واحدة مفاجئة أساسها الإيقاعى الذى ألفتة آذاننا من عشرات الأجيال . كان مستحيلاً أن تقبل آذاننا فى طفرة واحدة مثل ذلك النظام مهما يتسع المدعون أنه ليس فيه خروج على طبيعة اللغة وأنه لا يضيف إلى اللغة تنصراً ليس فيها بل هو يستغل منها إمكانيات لم نتمكن مستغلة . فإن الإقناع فى مثل هذه الأمور لا يكون بمجرد الحاجة المنطقية ولا البرهنة العلمية بل تحتاج النفوس

والقلوب والآذان إلى زمن حتى تألف هذا الجديد وتعود عليه وتعلم كيف تحسن الاستماع إليه .

الشكل الجديد القائم على التفعيلية التقليدية كان إذن خطوة لأبد منها ، وهو قنطرة صالحة لعبورنا إلى مرحلة تالية تزداد فيه آذاننا العربية المحررة إيقاعاً أكثر خفوتاً ونظاماً أقل تحديداً ورتوباً وشكلاً أكبر مرونة وطواعية وتنوعاً . وكل ما نريد الآن أن نفعله هو أن نقنع الشعراء من الآن بأن هذا الشكل الذى يمارسونه مجرد قنطرة حتى يكونوا أكبر استعداداً للرحلة التالية حين يآون أو انها وحتى ينتقلوا إليها عن عمد ووعى وينقلوا معهم جمهورهم بشجاعة وجرأة حين يأتى هذا الأوان . فإذا اقتنعوا بهذا مضوا قدماً فى تنمية الشكل الجديد وتطويره إلى أن يصل بهم وبقرائهم إلى ذلك الأوان المرتقب .

والذى يدفعنا إلى كل هذا الإلحاح فى تأكيد شيء نعترف نحن بأن أوانه لم يأن هو أن من شعرائنا الجدد من كتب فعبر عن رضاه التام بالشكل الجديد القائم على التفعيلية العروضية ، بل ادعى أنها الأساس الوحيد الممكن لأى نظام إيقاعى فى اللغة العربية . وهنا مكن الخطر ، فإننا مادامنا معتنقين لهذه الفكرة الخاطئة من استحالة إبداع نظام إيقاعى آخر فإن اعتقادنا هذا سيؤخر مجيء اليوم المنشود تأخيراً لا داعى له ومن الممكن تلافيه .

والذى يبدو لنا هو أن بعض شعرائنا الجدد فى حرصهم على تقريب الشكل الجديد إلى أتباع التقليد بالغوا فى محاولة إثبات التزامه لقواعد الخليل . والحق أن بعض شعرائنا الجدد لا تزال آذانهم مرتبطة بالموسيقى الحادة الرتيبة برغم كل محاولاتهم التحررية التى نقدرها لهم ونشكرهم عليها . ودليل ذلك أنهم لا يجرأون بعد على استخدام زخافات أجزائها العروضية القديما وأكثر منها الشعراء القدامى .

ونحن حين نقرر هذه الحقيقة لا نريد أن نعيب شعراءنا هؤلاء ، فإننا

ندرك أنهم هم أنفسهم يحتاجون إلى زمن يتدرجون فيه حتى تألف آذانهم
خفة الإيقاع وخفته فيأقن إيقاعهم الجديد المتزايد الخفة والخفوت إتياناً
طبيعياً لا افتعال فيه ولا عسدية . هم أنفسهم يحتاجون إلى تدرج ولا يستطيعون
أن يطفروا بآذانهم وأذواقهم ونظمهم . هذه حاجة بشرية نفهمها
ولا نؤاخذهم عليها . أما الذى نؤاخذهم عليه فهو أن يزعموا لأنفسهم ولغيرهم
أن الشكل الذى استكشفوه هو تصارى ما يمكن أن يباخه التجديد والتطوير
بنظام الإيقاع العربى ، وأن يدعوا لأنفسهم ولغيرهم أننا مرغمون على
النزام تقاعيل الخليل أبد الأبدن لأنها هى وحدها ما تسمح به ، طبيعة اللغة
العربية ، .

وهذا ما سنناقشه تفصيلاً فى فصلنا القادم .

الفصل الثاني

نازك الملائكة والشعر الجديد

السيدة نازك الملائكة من أوائل من صاغوا الشكل الجديد^(١) . ولها بين شعراته منزلة عالية . فهي من السابقين الأولين في هذا الميدان الجديد الذي نأمل منه الخير العظيم والنفع العميم لشعرانا العربي بعد طول اليأس منه والحسرة على عقمه وإجدابه . وسيسجل تاريخنا الأدبي لها ولهم ذكراً لن يحى ما بقى في الدنيا أدب عربي يهتم القارئون بقراءته والدارسون بدراسته ويعمل الأدباء المتعاقبون على استمرار جويته وتجده .

لذلك يعز علينا جداً — ونحن نحمل في قلوبنا تقديراً بليغاً لهذه الشاعرة المبدعة — أن نأتي إلى آرائنا النقدية التي تضمنها كتبها ، قضايا الشعر المعاصر ، (بيروت ١٩٦٢) فيضطرنا واجبننا النقدي إلى أن نقرر أن فيها كثيراً من الخطأ ، وكثيراً من الضرر لو تركت دون تصحيح . والخطأ الذي نعنيه هو خطأ في تشخيص قضية الشعر الجديد الذي كانت السيدة نازك الملائكة من رواده السابقين وكواكبه الباهرة ، والضرر الذي نخشاه هو إضرار بقضية هذا الشعر نفسه وتعويق له عن أن يستمر فيما نرجو له من النمو والتطور . فلو قبلت آراؤها تلك لما كانت نتيجتها إلا أن تقعد به عن الانطلاق وتشله عن حرية التجربة وتنتهي به سريعاً إلى العجز والاختناق قبل أن يوتى خير أكله ويستغل أقصى إمكاناته ، دهك من أن يهد لما نأمله بعده من تطور جديد يزيد عليه مرونة وخصوبة .

(١) من وهدر شاكر السياب يتنازهان قصب السبق . فقد نظم كل منهما — دون اطلاع على عمل الآخر — قصيدة على الشكل الجديد في وقت متقارب في أواخر سنة ١٩٤٧ .

أما وقد ذهبنا قراءنا إلى أننا نقاش نازك الملائكة الناقدة لا الشاعرة
فلنبدأ نقاشنا^(١).

إذا قرأنا السطور التالية اتضح لنا الدافع الأول الذي يحث الناقدة في
كتابها هذا :

« ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم
به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشعر الحديث يلتفت إلى
خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها
أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديداً من صنع
العصر . وما كاد الجمهور العربي يتسامع بالدعوة حتى أسرع إلى رفضها وأساء
الظن بها واتهمها ، (ص ٣٧) .

هي إذن تريد أن تدحض هذه التهمة عن الشعر الجديد وأن تثبت قيامه
على العروض القديم ، وعدم إهماله له ، وعنايته البالغة به . وسنرى بعد
قليل كيف يسوقها هذا الحرص إلى الخلة على كل شاعر جديد حاول أن
يتحرر من بعض القوانين المرهقة للعروض القديم . ولكن نقرأ لها سطوراً
أخرى تزيد دافعها ذلك جلاء :

« لعلنا كنا نعلم أن أغلب القراء - وبينهم ناظمون متمرسون -

(١) لا نعرض في نقاشنا هذا للقسم الثاني من الكتاب ، لأننا نعرض للقسم الأول ما عدا
بابه الأخير ، وهو القسم التي تنتهب فيه الناقدة أخطاء الشعر الجديد . أما باقي الكتاب ، ويتكون
من دراسات تحليلية ، وحلة على النثر الذي ينسب تحت اسم « الشعر المنثور » أو « قصيدة
النثر » ، وآراء في وظيفة النقاد ومسئوليتهم ، فليس لنا عليه اعتراض أساسي ، وبه عدد من
الملاحظات الحسنة والآراء الصعبة .

عما زالوا يجهلون الأساس العروضي الخليلي للشعر الحر^(١) . إن طائفة منهم تحسبه نثراً لا وزن له مرصوفاً على أسطر متتالية بدافع غية صيبانية في نفس كاتبه . وأنا أميل إلى أن أعتقد بأن الجمهور غير ملوم في فكرته هذه . فإنا روج لها بعض الشعراء الكبار من الجيل الماضي ، وقد راحوا يصرحون ، في لذة لا تخلو من التشنج ، أن الشعر الحر ليس موزوناً وإنما هو نثر . وبذلك ساهموا في هدم الناحية العروضية من الشعر الحر ، (ص ٥٢) .

وهي تزيد أن تقوم بإعادة بناء هذه الناحية العروضية ، فإذا لقيت في محاولتها هذه شعراء لا يتفوقون مع نظريتها هذه اشتدت عليهم بالنقد والتخطئة . وإليك مثلين آخرين يصل فيهما دافعها إلى تمام وضوحه . فهي (في صفحة ٥٤) تدعو إلى العودة إلى علم العروض ، حتى « يقتنع القارىء الموسوس بأن وزن الشعر لم يحطم على أيدينا ، وأتينا لا نقل حرصاً عليه من أى شاعر قديم مخلص ، . وهي (في صفحة ٦١) حين تبدأ في شرح أساس الوزن في الشكل الجديد ، تسرع إلى طمأنة القارىء بأنه لا يختلف عن الشكل القديم إلا في حرية الشاعر في اختيار عدد التفعيلات في البيت الواحد (وهي تسميه الشطر الواحد) أما فيما عدا هذا فهي تؤكد للقارىء كونه غير خارج على القانون العروضي البحر ، « جارياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا ، .

إن لها — كشاعرة — بطبيعة الحال أن تقيد نفسها بأى عدد شاعت من هذه السنن التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا

(١) بما يؤسف له أن الناقدة تسمى الشكل الجديد « الشعر الحر » . فيصرف النظر عن خطأ التسمية في حد ذاتها (انظر مناقشتنا لهذه النقطة في ص ٢٧ - ٢٨) ، ربما يكون لها وقع سيء على القارىء عينه الذي تحاول أن تقنعه بقضيتها الأساسية

(وسنشرح فيما بعد أنها خالفت من هذه السنن أكثر مما ندرك) . ولكن
ننظر إلى محاولاتها كمنافدة أن نحمل غيرها من الشعراء الجدد على مثل
ما ارتضته لنفسها من قيود ، سرعة إلى انهاهمم بالخطأ والغلط ، غير مدركة
أنهم ربما تختلف نظرهم إلى الشكل الجديد وامكانيات تطويره عن نظرتها .
فهى — كمنافدة — لا نجيز فيه إلا الحربة في اختيار عدد التفاعيل لكل
بيت ، وتلزمه أن يتبع ما عدا ذلك من قوانين الخليل بقضها وقضيضها .
انظر مثلاً قولها في صفحة ٧١ — ٧٢ : « علينا أن نتذكر كذلك أن الشعر
الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي ، وإنما ينبغي
أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور
الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور . وإن أية قصيدة حرة
لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم — الذى لا عروض
سواه لشعرنا العربي — هى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلفة الوزن ، وسوف
ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض ، » .

لاحظت حرصها على أن تؤكد أن الشعر الجديد يجب أن يجرى على
تلك القوانين « تمام الجريان ، وأن يكون خاضعاً لكل ما يرد ، من صور
عروضية قديمة ، وأن تقبل كل قصيدة على الشكل الجديد والتقطيع الكامل ،
على أساس العروض القديم وإلا اهتمتها بأنها « ركيكة الموسيقى مختلفة الوزن ،
وتبأت بأن « الفطرة العربية السليمة ، سترفضها ولو لم تعرف العروض .
اندفاع تتورط فيه بعد اندفاع ، واسنا ندرى كيف يستطيع أشد مدرسى علم
العروض تزمتاً أن يقول أكثر من هذا . وماذا تفعل إذا قام هذا المدرس
مستنداً على نص كلامها هذا فرفض الشعر الجديد كله ولم يقبل استثناءها
لحق الشاعر فى تنويع عدد تفاعيله من بيت إلى بيت لأن هذا التنويع بدون
أدنى شك لا يجرى « تمام الجريان ، على قوانين العروض القديمة ولا يتقاطع
تقطيعاته المعروفة العدي في كل بحر وصورة من صور الفسج .

أما جملتها العجيبة ، الذي لا عروض سواء لشعرنا العربي ، والتي تريد بها أن نجد ابتكار الشعراء المبدعين في حدود الصور التي قيدها العروضيون الوصفون ، فيكفي في الرد عليها أن نلفت الناقد إلى ما قالته هي في صفحتي ٤٤ - ٥٥ حين كانت تدعو إلى تنمية علم العروض وتطوير الدراسات العروضية حتى تلحق بما حدث من تطور الشكل ، ثم تقول : « فقد تطور الشكل في الشعر العربي بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفي تمام الكفاية في نقد الأشكال الجديدة التي نمت اليوم ، وبات ضرورياً أن يطور العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر . وإذ إنه لطبيعي تماماً أن تظهر الأنماط أولاً ، ثم تعقبها القواعد التي بها يقاس الفاسد منها ، . والآن تأتي جملتها الرائعة : « وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر ، وأما القواعد فهي استقراء واع ، .

فلماذا نسيت جملتها هكذا سريعاً ؟ وإذا كانت هذه الجملة صحيحة - وهي وحدها الصحيحة - فلماذا تمضى في نقد شعر زملائها المجددين لا بقواعد تستنبطها من إنتاجهم الفني نفسه وتنظر فيها إلى هدفهم الذي يسعون إليه فتحكم على إنتاجهم بمدى بلوغهم هذا الهدف أو تقصيرهم عنه ، بل تنظر فقط إلى مدى جريانهم ، تمام الجريان ، على القوانين القديمة وخضوعهم له ، كل ، ما ورد عن القدماء من صور عروضية . الحق أن هذه الجملة تنطق بروح مخالفة تماماً للروح السائدة في الكتاب ، ولعل السبب أن لقي كتبتها هي نازك الملائكة الشاعرة لا نازك الملائكة الناقد . . .

استمع الآن إلى اتهامها زملاءها من شعراء الشكل الجديد بالغلط :

« فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الإحصاء وقارنا بين الأغلاط العروضية الواردة في الشعر المعاصر ، قبل الشعر الحر وبعده ، لدلت النتائج

على أن من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذى يستعمل الأسلوب الحر فى أغلاط الوزن والزخاف . وأبرز دليل على ما نذهب إليه أن الشعارين نزار قباني وفدوى طوفان يكتبان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع أغلاط الوزن إلا فى قصائدهما الحرة . وإن الناقد العروضى ليمتسم عاذراً حين يرى هذه الظاهرة الطريفة ، فلن يرتاب أحد بسمو شاعرية نزار وفدوى ، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع . ولكن الشعر الحر كله مزلق ، وهو ينصب شركا ، فإذا لم يكن الشاعر على حذر ، كان من السهل أن ينتقل فجأة من الرجز إلى السريع أو المنسرح لمجرد أن « مستفعلين » تنصدر البيت (ص ٣٨-٣٩) .

رأيت كيف تسرع إلى اتهام هذين الشعارين بالغلط ، وبأنهما قد وقعا فى الغلط عن غير وعى ولا عمد . لا يتبادر إلى ذهنها احتمال آخر : أنهما ربما أقدما على تنويع مقصود للوزن وتحرر عامد من بعض القيود . وتسليمهما لهما برهافة السمع ، وتسجيلها لهما أنهما لا يقمان فى أغلاط الوزن حين ينظمان على الشكل التقليدى ، كان ينبغى أن يلقنها إلى هذا الاحتمال . ولا تنتبه إلى أن ما تسميه « مزلق » ، للشكل الجديد ربما لا يكون مزلق ، بل ربما يكون استجابة مشروعة منسجمة مع الشكل الجديد لما يسمح به هذا الشكل من مرونة وانطلاق لا ينسجمان مع الشكل القديم .

إن الناقد الفنى الذى يرى لوحات بيكاسو وما فيها من خروج على القوانين التقليدية لفن الرسم ، وما فيها من مخالفة لحقائق التشريح ، وما فيها من عدم لمثل الوحدة والانسجام والتناسق بمدلولاتها القديمة ، فيسرع إلى اتهامه بالوقوع فى الغلط ، والانزلاق فى مزلق بسبب قلة الحذر ، ولا يقف لحظة واحدة ليفكر فى أنه ربما يكون هذا الرسام يفعل ما يفعله عن قصد ، لا عن جهل بحقائق التشريح ، ولا عن عدم انتباهه إلى القواعد القديمة ، ولكن لأنه يجارل فى فنه أهدافاً مختلفة بالمرّة عن أهداف القدماء ، ولأنه

يفهم المثل الرسمية فهماً مختلف تماماً عن فهم المقلدين - مثل هذا الناقد الفني يكون مخطئاً ، ويتضاعف خطاه إذا كان قبل أن يكتب نقده هذا قد عرف أن ليكاسو لوحات تتبع القواعد الكلاسيكية فتجيد أعظم الإجابة ، ولا يتسرب إليها غلط ولا نقصان ، بل هي تجيد هذا النمط من الرسم بأكثر مما استطاعه مئات الرسامين الأكاديميين . ولكن كم يزيد خطأ هذا الناقد فيصير غير محتتمل إذا كان هو من يمارسون الرسم بالطريقة الجديدة ، فقد كان ينبغي له أن يكون لهذا أوسع نظرة وأسمع صدراً وأن يكون أكبر قدرة على فهم ما يحاوله بيكاسو والتعاطف مع محاولته مهما يخالفه في كثير أو قليل من صفات طريقته الفردية الخاصة .

والغريب هو أن الناقد نازك الملائكة في مواضع شتى من كتابها تبدي برمها بالرتوب والنسب المتساوية والأطوال الثابتة والمسافات المتناسقة والشكل الهندسى الخ ولا تنبيه إلى أن كلامها هذا ينطبق ، لا على الصورة السيمترية للبيت ذى الشطرين وذى العدد المتساوى من التفاعيل في كل شطر ثم في البيت بعد البيت ، بل ينطبق أيضاً - في رأى آخرين على الأقل - على التفعيلة الخالية من الزحاف . وعلى القصيدة الخالية من تنوع الأضرب ، بل ربما تكون هاتان الظاهرتان أشد تسبباً للرتوب وأقوى بعثاً للملل من مجرد تساوى عدد التفاعيل الذى تخصه بهجومها . فهمى في صفحة ٤٥ نقول :

ولقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسى الصارم الذى يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية . الواقع أن إحدى خصائص الفكر المماصر أنه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً ، فما يكاد يقع على أنساق متعاقب منتظم في جملة من جهات حياته حتى يشتمق إلى أن يحدث فوضى صغيرة في

مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتبة . ولهذا أمثلة كثيرة في مبانينا وبرامجنا وحياتنا . ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المنسق انساقاً تاماً .

فما بالها تحمل على الشعراء الآخرين لمجرد أنهم انساقوا مع هذا الميل المصري الذي تصفه خطوة أبعد مما أرادت هي أن تخطو . إن الواضح من سطورها هذه أنها لا تجيز إلا نوعاً واحداً من التحرر من قوانين (النسب) الشعرية القديمة ، وهو التحرر من الالتزام بعدد محدد من التفاعيل في كل بيت ، وهذا يزداد وضوحاً حين نستمر في قراءة سطورها هذه فنجدها تقول في آخرها :

إننا نشكلم بحسب الحاجة فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسي مفروض . ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير .

إننا لا نزيد أن نطالب الشاعرة بأكثر مما خطته نحو التحرر بما يسمح لها طبعها ويطيقه ذوقها ، ونحن شاكرون لما فعلت متقبلون إياه بامتنان . ولكن ما بال الناقدة تريد من الشعراء الآخرين أن يتحددوا في تحررهم بمحدودها ، وهم لم يكفهم التحرر من العدد المحدد للتفاعيل ، فنظروا في هذه التفاعيل نفسها وأخذوا يستعملونها بمرونة الزخافات التي تسمح بها قواعد الخليل نفسها ، ثم أخذوا يشكون أضرارها تشكيلات جديدة رأوها أكثر تساوقاً مع توج العاطفة وتقلب الفكرة وأكثر تنوعاً للنغم وتخفيفاً لحدة الإيقاع ورتوبه . والحقيقة الواضحة هي أن الشكل الجديد باقتصاره على ستة فقط من البحور الستة عشر ، وعلى تفعيلة واحدة متجانسة يكررها ولا يراوح بينها وبين تفعيلة أخرى كما يفعل المقلدون في البحور المزوجة ، يتعرض من هذه الناحية لنوع من الرتوب لا يتعرض له الشكل القديم . ثم يحتاج أشد حاجة إلى أن يتغلب على هذا الرتوب ، ولذلك يلجأ

الشعراء الآخرون إلى تنويع الإيقاع في التفعيلة نفسها بإدخال ما يطبقون من الزخافات (وهم في نظرنا لا يجرأون بعد على كل ما يستطيعون أن يفعلوه في هذا المجال) ، وبتنويع صور الأضرب التي يستعملونها ، وبالانسياق أحياناً انسياقاً هيناً لا نشاز فيه من وزن إلى وزن قريب منه يذوب فيه ، وهم في هذا كله إنما يلبون روح العصر التي تحدثت الناقدة في سطررها الماضية عن مللها من الرتوب والنسب المتساوية والهندسية الصارمة والنموذج المتسق انسياقاً تاماً . ولكن الناقدة تريد أن تقيد الشعراء بالإباحات التي قبلتها الشاعرة . هذا إذا سلطنا الآن جدلاً بأن الشاعرة تتبع حقاً كل القوانين التي تريد الناقدة أن تلزم بها الآخرين .

والآن يأتي دور النقد بعد الشعراء في لومها واتهامها . فهي (في صفحة ٥٣) تبدى دهشتها القوية من هؤلاء النقاد الذين يكتب أحدهم فصلاً طويلة عن عشرات من القصائد الحرة دون أن يشير إلى الناحية العروضية منها ، مع أنها مشحونة بما تسميه الأخطاء الوزنية . ثم تتساءل : « أترى هؤلاء النقاد لا يتحسسون الوزن ولا يستشعرون الخطأ العروضي ؟ أهم ضعيفو الشعور بموسيقى الشعر بحيث لا تصك أسماعهم كل تلك النشازات والأغلاط ؟ ، ولكنها لا تستطيع أن تقبل هذا الفرض ، لأن طائفة من هؤلاء النقاد « يمكنهم حس النقد وملاكمة التدقيق ويستجيبون للشعر على أجل ما يحب لهم . ومن الثابت عندي أن بعضهم قد مارس نظم الشعر السالم من الأخطاء بأسلوب الشطرين . فتتلسر تعاملاً آخر لإهمالهم الحديث عن الأخطاء العروضية للشعر الجديد ، وتنتهي إلى تعاميل تلك الظاهرة « بظاهرة أعمق جذوراً .. هي الرومانتيكية في النقد ، . وفي الصفحة التالية تزيد هذه الظاهرة العميقة الجذور شرحاً ، وتدعو إلى أن يقاس الشعر الجديد « بالمقاييس الموضوعية التي استقرأها أسلافنا عبر القرون من آلاف القصائد العربية القديمة ، .

وفي كل دهشتها هذه وتساؤلها ، وبحثها عن علة عميقة الجذور ، لا تنتبه إلى تحليل بسيط ، هو أن هؤلاء النقاد ، الذين سلمت لهم بحس النقد وملكة التدقيق ، وحسن الاستجابة للشعر ، وبممارسة بعضهم لنظم الشكل القديم دون أن يرتكبوا أخطاء عروضية ، هؤلاء النقاد ربما لا يعدون إباحات الشعر الجديد أغلاطاً ولا نشازاً ، وربما يعدونها محاولات مشروعة للتخفيف من هندسية صارمة تضر ولا تفيد ، وربما يعتقدون أننا ينبغي ألا نطبق على الشعر الجديد تلك المقاييس الموضوعية التي استقرأها أسلافنا عبر القرون ، وربما يؤمنون بأن ما ينطبق على آلاف القصائد العربية القديمة لا ينطبق بالضرورة على هذه القصائد الجديدة ، بل يجب أن يحكم على هذه بمقاييس شكلية جديدة تستمد من القصائد نفسها وتراعى ما يستهدفه منشئوها .

وكأنها تشعر بأن احتكامها إلى قوانين العروض القديمة ربما ان يقنع بعض القراء ، فتركها إلى حجتها الثانية المفضلة التي تكرر مرات عديدة ، وهي الأذن العربية ، ونفورها بطبعها من هذه التشكيلات والإباحات . ففي صفحتي ٦٣ - ٦٤ تصرح برأيها في ضرورة التزام الشاعر لوحدة الضرب^(١) من أول بيت في قصيدته إلى آخر بيت فيها ، وبهذا تريد أن

(١) الضرب هو التفعيلة الأخيرة في البيت . وقد تدخلها علة بالزيادة أو النقص لحرف أو مقطع . وللالل أنواع ثلاثة بالزيادة وأنواع تسعة بالنقص يعددها العروضيون . فإذا جاء الشاعر بالبيت الأول في قصيدته على ضرب صحيح لزمه أن يأتي بجميع أبيات القصيدة على هذا الضرب الصحيح .

وإذا جاء به على ضرب دخله نوع ما من أنواع اللل لزمه أن يأتي بباقي أبيات القصيدة على نفس النوع من العلة ، ولم يجوز له أن يأتي في أحدها بضمرب صحيح أو ضرب دخله نوع آخر من أنواع اللل ، وإلا فلا يسمى الشعر قصيدة كما يقول العروضيون . ومن الواضح البين أن سبب هذا الالتزام بنوع الضرب هو التزامهم بمدد محدد من التفاعل في كل بيت من ناحية التزامهم بقافية واحدة متاردة تامة التشابه في جميع أبيات القصيدة من ناحية أخرى ، ومن الواضح البين أيضاً أن ما يخضع له الشكل القديم في هذا الشأن لا يخضع له الشكل الجديد لتحرره من الالتزامين المذكورين . ذلك من أن من الشعراء السابقين أنفسهم من جاء بتنوع الضرب ويسميه العروضيون « التجريد » .

تحرم شعراءنا عاملا من أهم العوامل في التنويع وإقلال الرتوب في الشكل الجديد الذي يقوم على التفعيلة الواحدة ، عاملا يحدث لذة كبيرة للأذن التي تمل الرتوب وتحب مثل هذا التنويع . وسبب رفضها لتنويع الضرب هو أن قواعد العروض لا تبيحه في قصيدة واحدة ، وأن ألوف القصائد القديمة فيما زعم تخلو من هذا التنويع ، ثم في صفحة ٧٠ تلتبس حجتها الأخرى ، وهي الرجوع إلى الأذن العربية التي تنفر بطبعها من أن ترد تشكيلتان في القصيدة الواحدة ، ، كأن هذا الطبع ثابت لا يمكن تعديله وتطويره ، وكأن هذا الطبع لم يدخل عليه فعلا كثير من التعديل والتطوير قبل أن يسيغ الشكل الجديد نفسه بتحرره من عدد التفاعيل في البيت ، وبقبوله لتنويع الروى في القصيدة الواحدة ، بل لحذف الروى حذفاً باتاً . واضح أن أذنها هي لا تتراح إلى تنويع الضرب ولا تستطيع أن تقبله بعد ، ونحن نحترم ذوقها الشخصي ولا نؤاخذها عليه ، ولكن لماذا تريد الناقدة أن تجعل من أذنها قانونا عاما يجب أن تخضع له جميع الأذان ، وبأى حق تريد أن نحرم على الأذن التي أساغت ما ذكرنا من إباحات الشكل الجديد أن تمضى خطوة أخرى فتسيغ تنويع الضرب وإن لم تسغه أذن الناقدة ؟ وفيه هذا الاحتكام إلى الأذن العربية بطبعها ولو احتكمتنا إلى هذا الطبع بدون أن يدخله تعديل حديث لرفض الشكل الجديد من أساسه ؟

ولكنها تمضى فتبلغ (ص ٧١) نهاية تزمناها : « ولا يخفى على كل ذى سمع شعري مدى التنافر بين هذه التشكيلات ، حتى ليضطرب المرء إلى أن يطوى قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهما ما قد يكون فيها من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية . » أرى التزمتم يبلغ عدى أبعد من هذا ؟ أرى تقديس الشكل لمجرد الشكل يستطيع أن يزيد على هذا في إشارته للشكل على المضمون مهما يكن في المضمون من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية ؟ لاحظ أن الناقدة لم تقل : « حتى ليكاد المرء يطوى ، »

فنقول إنه مجرد تعبير بلاغى منها تريد به ان تصور شدة نفورها من هذا الشعر ، بل قالت : « حتى ليضطر المرء إلى أن يطوى ، ، وما أدري الناقدة لو أرغمت نفسها على قراءة تلك القصائد أن يكون في مضمونها نفسه ما يبرر التنويع التشكيلي الذى اتخذته ؟ أو لم تقل هى فى موضع آخر من كتابها إن الشكل لا يمكن فصله عن المضمون ؟

ثم تستمر (فى نفس الصفحة) فتقول : « والأذن العربية (الأذن العربية مرة أخرى)^(١) لا تقبل فى القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة ، وعلى ذلك جرت آلاف القصائد (آلاف القصائد مرة أخرى !) منذ أقدم المصور حتى الآن . ، ليس فى هذا جديد فقد سمعناه منها من قبل مرات ، ولكن استمع الآن إلى هذا : « والواقع أن الشعراء — حتى فى عصر الانحطاط — لم يقفوا فى مثل هذا ، فع أن شعرهم كان سمياً سقيم المعانى ركيك اللغة إلا أن موسيقى الشعر العربى كانت ترن فى كيانهم فلا يستطيعون أن يخرجوا عنها ، . ألا تدرك الناقدة أن موسيقى يستطيع حتى أولئك الشعراء — الذين وصفت شعرهم بأنه سمج ، سقيم المعانى ، ركيك اللغة — أن يأتوا بها ويطيعوا قواعدها لا يكون لها فضيلة كبيرة ؟ وهل يجوز لنا أن نفهم من كلامها هذا أنها تفضل — ولو من الناحية الشكلية المحضنة — ذلك الشعر السمج الركيك اللغة (دعك الآن من سقيم معانيه) الذى نظم فى عصر الانحطاط على شعر عصرنا الجديد بالرغم مما قد يكون فى هذا من « معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية ، ، وسبب تفضيلها هو ما « ين ، فى ذلك الشعر من موسيقى لا « ترن ، فى الشعر الجديد ؟ أو ليس هذا « الرنين ، الموسيقى هو سبب البلاء الذى يحاول الشكل الجديد جاهداً أن يخفف منه ، لأنه هو هو الذى كان يخفى بقرعته ما يحتويه الشعر من

(١) ما بين القوسين (...) من إضافتنا إلى النص .

الصراحة وسقم المعاني وركاكة اللغة؟ وإذا كانت الناقدة تحب الرنين إلى هذا الحد الذي يجعلها تؤثر على المعاني والصور والأفكار، فليأذا تقبل الشكل الجديد أصلاً، وهو في صميمه -- حتى في الناحية الواحدة التي تقبلها منه، وهي تنويع عدد التفاعيل -- ليس إلا محاولة للتخفيف من الرنين الثقيل الرتيب الذي استعبد الأذن العربية بجرسه الطاغى حتى صرفها من الانتباه إلى الموسيقى الداخية المعنوية الدقيقة وإلى المعاني والصور والأفكار؟

وكأنها الآن تشعر بأنه لا الاحتكام إلى قوانين العروض يجدى، ولا الاستشهاد بالأذن العربية وما يقبله طبعها يكفي، فتحاول تعليلاً علمياً مقنعاً، وتأتى بهذا الكلام العجيب (ص ٧٢):

« ونحن نقول هذا لأننا نغادى التجديد، وإنما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسب في الموسيقى، شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات، فهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير. وأما ما يتغير فهو الأشكال والأنماط التي تبنى من تلك النسب ».

نحمد إن هذا الكلام ليحيرنا حيرة شديدة حتى لا ندرى أين نبدأ وأين ننتهي في مناقشته. لاحظوا أولاً أن مرفقاً تضع فيه نازك الملائكة نفسها حتى تحتاج -- وهي من هي -- إلى أن تؤكد لقراءتها أنها ليست من أعداء التجديد هو موقف جد غريب^(١). ولكن دعنا من هذا ولننظر في باقى كلامها. هل نعجب من ادعائها عدم تغير النسب في الموسيقى أو من ادعائها

(١) كذلك حين نقول في صفحة ٩٤: « وأحب أن أقول أولاً إنى لست من يعنون الأساليب الجديدة لجرد أنها لم تسمع من العرب ». لا تلتفت إلى أنها ما كان ينبغي لها أصلاً أن تضع نفسها في موقف يضطرها إلى أن تؤكد لقراءتها هذا التأكيد، والمفروض أنها -- كشاعرة -- من زعماء التجديد. ثم إن تأكيدها هذا لا صحة له للأسف الشديد، كما رأى الفارسي من استشهادها المكرر بـ « آلاف المقاصد العربية » وكما سبى من أمثلة أخرى عديدة.

عدم تغير النسب في الشعر . أما الشيء الوحيد الذي نسلم بثباته بين كل ما ذكرت فهو النسب في العلوم الرياضية . وأما عن الموسيقى فإن قراءة سريرة لشرح مبسط لما أدخله بيتهوفن مثلا على نسب الموسيقى التي كانت مطاعة حتى عهده - دعك من الموسيقيين المحدثين الذين هدموا هذه النسب هدماً وفعولوا بفن المرسقي نظير ما فعله بيكاسو بفن الرسم! - كقضية بدحض زعمها عن ثبات النسب في الموسيقى . فلتعد الناقدة إلى ما كان يقوله النقاد الموسيقيون في عصر بيتهوفن - الذي يعد الآن بما يقارب الإجماع أعظم موسيقى أنتجها التاريخ الإنساني - لئلا ينزى اتهامهم إياه بالإفساد والتوحش ، والغرابة والتعقير والقصح ، وتعمد الإغراب وتسيب الحيرة للنايد والارتباك للقارىء . بل ظن فيه معاصروه الجنون لخروجه على قوانين الموسيقى المقررة (وسنرى هذه التهم ، ما عدا التوحش والجنون ، ضمن ما تهم به الناقدة شعراءنا الجدد ، لخروجهم على قوانين عروض الخليل ، أحيانا بنفس الألفاظ) .

وأما الشعر فإن لم يكن الشكل الجديد نفسه بعدم التزامه له عدد ، معين ثابت من التفاعيل تغييراً للنسب القديمة فأى شيء هو ؟ وكيف نفهم الناقدة اصطلاح النسب ، وبأى حق تصر على الادعاء بأن اختلاف الأضرب في القصيدة الواحدة هو من نوع اختلاف النسب ، الذي ترفضه وتقول باستحالتها في الموسيقى والشعر ، وليس من اختلاف الأشكال والأنماط ، الذي تقبله وتمنر محدوثه ؟ هذا عن الشعر العربي ، أما عن شعر زاد على شعرنا أضعافا في تغييره وتطوره فأى نسب ، بقيت فيه ثابتة لم تتغير ؟ وأين معرفتها بتاريخ الشعر الإنجليزي منذ أقدم عصوره إلى أيامنا هذه ؟

الحق أن الناقدة تعتسف اعتسافاً أليماً حين تقارن بين الأرقام في

الرياضيات وبين النسب في الموسيقى والشعر ، فتتسى الفرق الاسامى بين « علم ، الرياضة وبين « فن ، الموسيقى أو الشعر . ولعلمها سمعت أن الموسيقى الكلاسيكية تتصل بلا شك ببعض حقائق الأرقام ، فلم تتحركته هذا الاتصال ومداه ، ولعلمها قرأت أن كثيرين من الموسيقيين يدون موهبة رياضية قوية ، فأهملت الفرق بين كونهم رياضيين وكونهم موسيقيين . وأهملت في هذا كله أن المرجع الأخير في الحكم على الفنون هو الذوق لا البرهنة الرقمية أو الرياضية . وأن الذوق من المستطاع تغييره بل قلبه بما لا يستطاع نظيره في علاقات الأرقام ونسبها .

لكنها تأتي إلا أن تضيف إلى تخليطها في الحديث عن الموسيقى تخليطاً في الحديث عن فن آخر هو الرسم ، فتقول : « ذلك كمثل قوس قزح ، يبقى إلى الأبد محتفظاً بالألوان كلها ، ولا يصنع الفنانون المجدودون إلا خلط تلك الألوان والتجديد في رصفها ومزجها والتصوير بها . » قضيت دقائق عديدة محاولاً أن أفهم هذا التشبيه العجيب ، وأن استكشفت كيف تعتقد الناقدة أنه يدعم احتجاجها على الخلط بين الأضرب في قصيدة واحدة . فلم أستطع ، ولعل من القراء من يكون أكثر منى توفيقاً . ولكنى أريد أن أسأل الناقدة سؤالاً ما دامت قد عرضت لفن الرسم : ألم تشاهد في حياتها — وهي التي عاشت في أمريكا زمناً — لوحة واحدة أصيلة لفنان حديث من فنانى الغرب؟ وهل تذكر ما يفعله الرسام الحديث بالألوان؟ أو لم تجد في كل ما قرأت ما يشير مجرد إشارة إلى ما تفعله مدارس الرسم الحديثة بالألوان؟ وإذا كان ما تفعله ليس تحطياً للنسب الألوان التقليدية ، سواء في مزجها وفي بسطها على اللوحة ، فأى شيء هو ؟

تأتي الآن إلى حجة جديدة — في نفس الموضوع ، حين تقول

(ص ٧٣-٧٤) إن الشكل الجديد يفقد بإلغاء القافية الواحدة^(١) رنيناً وعلو نبرة يجب أن يعوضهما بانحاد الأضرب في تشكيلة واحدة . وجوابنا على هذا أن الشعراء الذين تنقدم لا يؤمنون بأن هذه هي الطريقة الصحيحة للتعويض . وإلا كانوا يفرون من قيد سطحي إلى قيد سطحي آخر ، ويستبدلون رنيناً وعلو نبرة برنين وعلو نبرة . وماذا استفادوا واستفدنا نحن القراء اذن؟ بل هم يؤمنون ، ونحن نؤمن معهم ، بأن الوجهة الصحيحة هي تنمية الموسيقى الداخلية لسكل بيت ثم لجميع أبيات القصيدة كوحدة عضوية . وهذه الموسيقى الداخلية ليست شيئاً شكلياً يعتمد على قالب محدد مفروض من الخارج ، بل هي أعمق وأنضج وهي لذلك أخفى وأخفت من أى رنين وعلو نبرة يكسبان من روى موحد أو ضرب موحد . وما كنا نعتقد أن نازك الملائكة - وهي من هي شاعرة - تأنى الآن كناقدة فتضع نفسها في صف الذين لا ترضى أذواقهم إلا عن الموسيقى التي تكسب من قالب خارج يتكرر ويلتزم في جميع أبيات القصيدة .

وهذا نرد أيضاً على قولها (ص ٧٥) : « وأما الحرية التي يعطيها الشعر للشاعر فإن في مقابله تقييداً في التشكيلة فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها ، وإنما يفرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ، لأن الموسيقى ، التي هي قوام كل شعر ، تضعف بوجود التفاوت في طول الأشطُر ، بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، وبذلك يستطيع الشعر الحر أن يرن (يرن مرة أخرى ا) ويبعث في وعي السامع لحناً ويخلق له جواً شعرياً جميلاً . »

أما قولها إن هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ، فنكتفي بأن نقول رداً عليه

(١) الناقدة تعنى بالطبع : الروى الواحد . لأن الروى ليس إلا جزءاً من القافية . والقافية بتعريف العروضيين - على اختلافهم في التعريف - لا يمكن إلغاؤها ، والطريقة الوحيدة الممكنة لإلغاء القافية الواحدة هي بتنوع الأضرب ، وهو ما ترفضه الناقدة .

إن ذوق الشعراء الذين تنقدم وحسبهم الجمال لا يابان ما يباه ذوقها وحسبها. وأما عودتها إلى الاستشهاد بالموسيقى في عبارة مهمة لا ندرى هل تعنى فيها فن الموسيقى المستقل أو ما يسمى موسيقى الشعر ، فعلى كلا الفرضين نقول : إن الموسيقى في كلا نوعها تقوم بلا شك على التشابه والتكرار كعنصر هام من عناصرها ، ولكنه ليس وحده هو ما تقوم عليه الموسيقى ، أو على الأقل الموسيقى الناضجة المثقفة ، بل هي تقوم أيضاً وفي نفس الوقت على العنصر المعارض ، عنصر التفاوت والمخالفة . والإنتاج الموسيقي الجيد ، في الموسيقى أو في الشعر ، هو الذي يمزج مزجا بارعا بين هذين العنصرين المتعارضين ، ويستغل تعارضهما في تنمية إيقاعاته وأنغامه وتعميقها وجعلها غنية منزهة ، فلا يسيطر عنصر التشابه والتكرار كما يسيطر على موسيقى البدائيين المكونة من القرع الرتيب للطبول بإيقاع لا يتغير ساعات طويلات ، ولا يطغى عنصر التفاوت والمخالفة فيهدم الوحدة هدما تاما . فمحاولة الناقد أن تدعى أن الموسيقى تقوم على عنصر التشابه وحده دون عنصر التفاوت لا ينطبق إلا على الموسيقى غير الناضجة . أما شكواها أن هذا التفاوت يضعف الموسيقى ، أى يجعلها خافتة غير رنانة كما تريد هي أن تكون ، فإن هذا بالضبط ما يحاوله شعراؤنا هؤلاء ، ونحن على محاولتهم موافقون . وأما حديثها عن « الجو الشعري الجميل » ، فإن كل شعر بطبيعته لا بد أن ينقلنا إلى جو جميل ، ولكن مفاهيم الجمال تختلف ، والذي نخشاه أن تحاول الناقد بعبارتها هذه إرجاعنا إلى المفهوم الرومانتيكي الذي كانت تحمل عليه وتهم به نقادنا منذ صفحات ، والذي قام الشعر الجديد كله ، منذ اليوت ، يحاول تغييره .

تلك هي محاولاتها الجدلية في البرهنة على آرائها النظرية العامة ، رأينا نصيبتها من التوفيق . فلننتقل الآن إلى علاجها لمشاكل معينة في الشكل

الجديد ، ونقدتها المعين لبعض الشعر الجديد . والذي نلاحظه على نقدها هذا ، هو أنها على الرغم من اعترافها في صفحة ٧٨ بأنها فيما تضع من قوانين للشكل الجديد قد اعتمدت على حسها الشعري وذوقها وما تحفظ من الشعر العربي ، لا يعرض لها أن الحس الشعري للشعراء الذين تقدمهم وما لهم من ذوق ربما يقبلان ما تمججه هي من إجازات ، وليس مرد هذه الإجازات إلى قلة مران أو ضآلة معرفة بالشعر العربي ولا إلى كسل وإهمال ، وهذه هي تهما المفضلة حين تعرض لهم ، غير مدركة إلى أى مدى تريد أن تجعل من ذوقها الخاص دكتاتوراً قاسياً يتسلط على الشعر الجديد .

وهي تتناول ستاً من القضايا : الوند المجموع ، والزحاف ، والتدوير ، والنشكيلات الخماسية والتساعية ، وقضيتين أخريين فرعيتين .

أما القضية الأولى التي تتناولها ، وهي قضية الوند المجموع (ص ٨٠ - ٨٥) ، فليست إلا رأياً خاصاً لها تحاول أن تجعل منه قانوناً عاماً . ففي رأيها أن الوند المجموع (حرفان متحركان يليهما حرف ساكن ، مثل : لقد ، هوى) آية صلابة ، فينبغي ألا يرد في أول كلمة ، وإلا شقها إلى شقين . وتدعى أن هذا هو القانون العام ، وتدعى أن الشعراء السابقين أطاعوه بالسلبية ، فلم يخالفوه إلا في القليل النادر ، ليضيف تنوعاً إلى التفعيلات ، أما أكثر ما يستعملون الوند في آخر الكلمة حتى لا يشقها شقين ، وحتى في المواطن النادرة التي يشق فيها كلمة يكون منتهياً بحرف مد ، حتى يخفف هذا من قسوته ، أو يجاوره وتد يختم كلمة ، ووند آخر يقف على حرف مد .

وهذا مثال برينا كيف يصير ذوقها أحياناً إلى صرامة وضيق يزيدان على ما نجده في العروضيين وأصحاب الأذواق العتيقة . ولو أنها اكتفت بأن قالت إن هذا هو ذوقها الشخصي لمررنا به صامتين ، أما حين تدعى

أنه ظاهرة مطردة في أغلب المواضع في الشعر القديم ، لا يخالفها الشعراء إلا نادراً ، فهنا يحق لنا أن نطالبها بالدليل الإحصائي ، والبيئنة على من ادعى كما يقال . وهي ترسل قانونها العام دون محاولة إحصائية لإثباته ، ولو في عدد من القصائد القديمة على حسب القوانين الإحصائية المعروفة التي تغنى عن تتبع الشعر جميعه . أما نحن الذين لاندعى أننا تتبعنا آلاف القصائد لئرى مدى صحة زعمها ، فتمدا كتبنا بالبنظر في معلقة عنتره وأرجوزة رؤبة « وقائم الأعماق » ، وكتابهما تختتم تفاعيلها بوتد مجموع ، فبدلاً من أن نجد ملاحظتها تنطبق على معظم الأحوال كما تدعى ، وجدناها لا تتحقق إلا في قلة من الأبيات (١) . بعد هذا أعدنا قراءة بضع قصائد

(١) أما معلقة عنتره ، وعدد أبياتها ٧٥ ، فليس فيها بيت واحد يرد الوتد في ختام كلمة في جميع تفاعيل حشوه الأربع ! أى ليس فيها بيت واحد يطابق ما سمته الناقد « القانون العام » وادعت أن الشعراء القدماء لا يخالفونه إلا نادراً . فإذا نظرنا في دعواها أنهم في المواطن النادرة التي يخالفونه فيها ، أى التي يأتون فيها بالوتد في منتصف كلمة ، يتحرون أن يجعلوا الوتد منتهياً بحرف مد ، والتمسنا في معلقة عنتره الأبيات التي تختتم تفاعيل حشوها بوتد في آخر كلمة أو تنتهى أوناد حشوها بحرف مد ، لم نجد إلا ٨ أبيات ! فإذا نظرنا في تعديلها الثانى لقانونها العام ، حين نقول إنه قد يرد في البيت وتد واحد هتيف (أى وتد لا يختم كلمة ولا ينتهى بحرف مد) — ومعنى هذا التعديل أنها تشترط أن تكون ٣ تفاعيل من تفاعيل الحشو الأربع خالية من « الوتد الهتيف » — وجدنا أبيات عنتره التي تخالف حتى هذا القانون المعدل ، أى التي يرد « الوتد الهتيف » في تفاعيلتين أو أكثر من تفاعيل حشوها ، عددها ٤٨ بيتاً ، منها ٢٨ بيتاً يرد هذا « الوتد الهتيف » في تفاعيلتين منها و ١٦ بيتاً يرد فيها في ٣ تفاعيل ، وبيتان يرد فيهما في جميع تفاعيلها . ومعنى إحصائنا هذا أن « الوتد الهتيف » الذى ادعت الناقد أن القدماء يتحاشونه وأنه لا يرد في شعرهم إلا في القليل النادر ، يكون ١٣٣ وتدأ من ٣٠٠ وتد حشو تحتوى عليها معلقة عنتره ! وقد رأينا كيف اضطرت الناقد في صياغة قانونها وأعطت منه ثلاث صور ، وبعد كل هذا الاضطراب والتعديل لاتزال أكثر الأبيات تخالف قانونها في كل صورة من صوره الثلاث . فقد بدأت بـ « قانون عام » لا ينطبق على بيت واحد من أبيات عنتره الحمة والسبعين . ثم عدلته تعديلاً لا ينطبق على ٦٧ بيتاً منها . ثم عدلته تعديلاً ثانياً لا ينطبق على ٤٦ بيتاً .

وأما أرجوزة رؤبة « وقائم الأعماق » وعدد شطورها ١٧٢ ، فمدد شطورها التي بأنى الوتد في كلتا تفاعيلتي حشوها في آخر كلمة لا يزيد على ٢٩ شطراً ! فإذا راعينا تخفيف =

وأراجيز من الشعر القديم ، فعجزنا مرة أخرى عن أن نرى ذلك الأطراد المزعوم . ولا ندرى ما الذى حمل الناقدة على القاء هذا الادعاء الغريب ، ومثلها فى ذكاتها - وشهرتها - لا بد أن تعرف أن أمثال هذه الأحكام تحتاج إلى التحرى قبل التسرع بالقائها جزافاً مهما يكن الإغراء قوياً . وتزداد حاجتها هى إلى التحرى والحذر قبل أن تحمل على شعراء الشكل الجديد لعدم التزامهم لقانونها المبتسك ، وترجع هذا الإهمال منهم إلى أن معرفة شعرائنا بالشعر العربى السليم أقل مما ينبغى لهم ، . دعك من اتهامها قصائدكم بالرداءة فى الصياغة والركاكة فى الانغام والضعف فى الوزن والنشوز فى النغم .

ولكن لا علينا من هذا الآن . فلننظر فى رأيها فى حد ذاته ، فنلاحظ مباشرة أن ما تشكوه من شق الكلمة إلى شقين لا يحدث إلا إذا قرأنا البيت بالتقطيع العروضى ، كما يفعل مدرسو العروض حتى يعلموا تلامذتهم كيف يقطعون البحر إلى تفاعيله ، أو كما كان بعض مشايخنا الأفاضل - عليهم رحمة الله - يلذهم أن يقرأوا الشعر بتقطيع أوصاله إبرازاً للتفاعيل . أفهكذا تقرأ الناقدة الشعر العربى ؟ أو هكذا تريد منا أن نقرأه ؟ هذه مسألة نعود إليها فيما بعد حين نرى دلائل أخرى على قرأتها العتيقة التى تكاد لا تصدق من مثلها .

ثم تعطى الناقدة مثلاً بيتاً للشاعرة فدوى طوقان :

== الناقدة لقانونها بقولها « أو منتهيا بحرف مد » وعددنا الشطور التى تحقق هذا التخفيف ، وجدناها ١٥ شطراً فقط . فجموع الشطور التى يرد الوند فى كلتا تفعيلتى حشوها فى آخر كلمة أو يرد فى منتصف كلمة ولكن منتهيا بحرف مد لا يزيد على ٤٤ شطراً ، وباقى الشطور وهى ١٢٨ من ١٧٢ لا تحقق قانونها لاق صورته الكاسحة ولا فى صورته الخفيفة . ومن الواضح أن مشطور الرجز لاحتوائه على تفعيلتين اثنتين فقط فى الحشو لا ينطبق عليه قانون الناقدة فى تمديله الثانى .

هنا استردت ذاتى التى تحطمت بأيدى الآخرين

فتعيد كتابته مقطعاً هكذا ، واضعة تحت كل تفعيلة وزنها العروضى :

هنا استردت ذاتى الـ لى تحط طمت بأيدى الآخرين
مفاعِلن مستفعلن مفاعِلن مفاعِلن مستفعلن

والآن تبدأ فى دراسة البيت ، وهذا ما نقول فيه :

• ومنه نرى أن الشاعرة قد وقفت أربع مرات على حرف صلد غير ممدود بينها الياء الساكنة غير الممدودة ، وحكمها فى هذا الموضع حكم الحرف الصلد . وهذا ، كما نرى من قراءة البيت ، قد ألقى على الكلمات عبثاً ثقيلًا وكسرهما تكسيراً . والبيت ، بعد ذلك ، خال من ليونة الموسيقى والتدفق الشعرى الرقيق الذى يرد فى بحر الرجز عادة . وذلك لأن الوند هنا أقوى من السكمة ، بحيث قطع أوصالها . ولو كانت الشاعرة اختارت مواقف ساكنة على حروف ممدودة ينتهى عندها الوند كما سبق أن شرحنا ، أو على الأقل لو أنها فعلت ذلك فى تفاعيلتين من أربع^(١) لساعد ذلك الشطر . والسكمتان لم تفعل ذلك وإنما وقعت فى عكسه ، فجمعت بين الوقوف على حرف صلد ، والوقوف فى وسط الكلمة . فكانت الكلمة تبدأ دائماً فى وسط التفعيلة وتنتهى فى وسط التفعيلة التالية . وكذلك الأمر فى التفاعيلات فهى تبدأ فى منتصف كلمة وتنتهى فى منتصف كلمة تالية . وكل ذلك ظاهر فى تقطيع الشطر الذى أوردناه سابقاً .

لعل القارىء قد زاد الآن تشككه من الطريقة العتيقة التى تقرأ بها الناقدة أبيات الشعر . والسكمتان فى سطورها الأخيرة تضيف إليها ما يجعلنا

(١) هذا تعديل ناك لقانونها السابق ! ولكن عودة إلى إحصائنا الذى أعطيناه نثبت أن هذا التعديل لا ينطبق هو الآخر .

نسال : هل البيت المثالي عند الناقدة هو ما تتطابق كلماته اللغوية وتفاعيله العروضية تطابقاً تاماً ، فلا تنتهى كلمة وسط تفعيلية ، ولا تنتهى تفعيلية وسط كلمة ، فيكون من مثل نظمنا على بحر المتدارك (فعولن ثمانى مرات) :

ضربت كرة ولدأ فرحاً دبيت يده فسكى جزعاً

أو نظمنا على بحر المتقارب (فعولن ثمانى مرات) :

صديق وفي وخل كريم ورب عفو غفور رحيم !

فإذا كان من المستحيل أن تعنى هذا مهما يكن من تفسيرها في النقد ، فماذا تعنى إذن ؟

ولكن دعنا من هذا أيضاً . إن الذى نلاحظه في تحليلها للصياغة اللفظية للبيت ، أنها في كل حديثها عما تدعيه من صلابته ، وتقطيع أوصاله ، وخلوه من ليونة الموسيقى والتدفق الشعري الرقيق ، لا تقف لحظة واحدة لتنظر في فكرة البيت وعاطفته ، لترى مدى انسجام صياغته معهما أو عدم انسجامها . وليست موسيقى الألفاظ بالشىء الذى ينظر فيه وحده ، بل ينظر إليها من حيث ملامتها أو عدم ملامتها لما يؤديه الشاعر من فكرة وما يحمله من عاطفة . ولو فعلت لرأت مباشرة أن الصياغة اللفظية تفسج انسجاماً تاماً مع ما يصوره البيت من التحطم العنيف القاسى للذات ، والجهد القوى الذى بذل لاستردادها . وقد كنا نزه الناقدة عن أن تكون ممن يتطلبون الموسيقى اللينة والتدفق الشعري الرقيق في كل شعر ، بصرف النظر عن مضمونه واحتياج المضمون إلى الليونة والتدفق الرقيق أو عدم احتياجه إليهما . فإن مثل هذا الذوق لا يوجد إلا في النظرة الرومانسية المصطنعة حين تبلغ آخر مراحلها من الميوعة المريضة والتمالك

السقيم ، وقد وجدنا الناقدة تحمل من قبل على هذا الاسراف الرومانسى ، بل تتمهم به نقاد الشعر الجديد .

وأخيراً : صحيح أن التفعيلتين الأولى والثالثة قد اختتمتا بحرفين صليدين ، ، هما الدال والطاء ، وصحيح أيضاً أن الياء الساكنة التي تختتم التفعيلة الرابعة لها حدة وقسوة تميزان للناقدة أن تلحقها بحكم الحرف الصلدا . . ولكن بأى حق تسمى حرف اللام الذي يختم التفعيلة الثانية حرفاً صلداً ، ؟ هل يجده سمعها وذوقها صلداً ؟ إذا كان هذا فلا جدال فى الأذواق ، وكل ما نقوله هو أن سمع الناقدة وذوقها يخالفان إذن ما هو شائع معروف عن هذا الحرف ، وقد كان من واجبها قبل أن نجعل من ذوقها أساساً للحكم عام تريد إصداره ، وقانون عام تريد فرضه ، أن تدرس ما قاله اللغويون القدامى وما يقوله علماء الأصوات اللغوية المحدثون عن حرف اللام ، وهذا ما يقوله عنه الدكتور ابراهيم أنيس ، نلخصه للناقدة ولمن تهمه هذه المسألة الفرعية فى كلام الناقدة .

حرف اللام ، كما يتضح لنا من وصف الدكتور أنيس ، هو حقاً حرف مجهور وليس حرفاً مهموساً ، ولكنه ليس انفجارياً . فهو احد الحروف الأربعة ، اللام والنون والميم والراء ، التي سماها القدماء بالأصوات المتوسطة ، التي ليست شديدة ولا رخوة ، أى ليست انفجارية ولا احتكاكية بالاصطلاح الحديث . والمحدثون من علماء الأصوات يسمونها Liquids أى الأصوات السائلة أو المائعة^(١) .

ثم إن اللام هى أحد الحروف الثلاثة : اللام والنون والميم ، التي هى أقرب الحروف الساكنة جميعاً إلى طبيعة أصوات اللين ، وهى أصوات الحركات الثلاث ومداتها (وهى الأصوات التي تريد الناقدة أن يختم بها

الوتد المجموع إذا ورد في أول الكلمة) ، ولذلك يميل بعض المحدثين إلى تسميتها ، أشباه أصوات اللين ، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين^(١) . فهذه إذن هي آخر حروف ساكنة يحق لأحد النقاد أن يسميها « صلدة » .

واللام لا تحتاج إلى مجهود عضلي كبير في نطقها ، ولذلك يكثر الأطفال من استبدالها بالراء ، لأن كليهما من الأصوات المائعة التي تشبه أصوات اللين ، إلا أن نطق الراء لما فيها من النبر المكرر شاق عسير على معظم الأطفال^(٢) .

واللام هي أكثر الأصوات الساكنة شيوعاً في العربية ، فنسبة ورودها ١٢٧ مرة في كل ألف ، في إحصاء أشرف عليه الدكتور أنيس ، وهي أعلى نسبة بين الأصوات العربية الساكنة^(٣) . ولكثرة شيوعها في اللغة العربية طرأ عليها ما لم يطرأ على غيرها من الأصوات الساكنة ، إذ نلاحظ سرعة تأثرها بما يجاورها من الأصوات ، وميلها إلى الغناء في معظم أصوات اللغة ، فلام التعريف تدغم في ثلاثة عشر صوتاً ، ولا يجوز في اللام معهن إلا الإدغام ، فإن كانت اللام غير لام المعرفة جاز إدغامها في جميع هذه الأصوات الثلاثة عشر ، وكان في بعض أحسن منه في البعض الآخر^(٤) .

فإذا كانت الناقدة ، بعد كل هذه الحقائق العضوية واللغوية ، تصر على عد اللام حرفاً صليداً ، لأن ذرفها يجدها صليدة ، فلها ذلك ، والأذواق لا جدال فيها ، ولكن يحق لنا أن نتشكك في حكم عام يقيم على ذوق فردى يعارض تلك الحقائق .

(١) س ٢٨ .

(٢) س ١٥٩ .

(٣) س ١٤٨ و س ١٧٨ .

(٤) س ٩٤٦ .

هذا ومن أعجب ما تقوله الناقد في كتابها كله ، هذه السطور التي ترد في ختام حديثها عن الوند المجموع :

« وخلاصة الرأي أن من مستلزمات الوند أن يقف بين الحين والحين^(١) في نهاية الكلمة ، وأن تنكسر شوكته ببعض الوسائل الأخرى التي ذكرناها . ذلك أمر يحتمه الذوق وتتطلبه الأذن الشعرية ، وقد صنعه الشعراء ، وإن كان العروضيون لم يقرروه قط . حتى ابن مالك ، في ألفيته النحوية المنظومة ، قد التزمه . والحق أن منظومته ، من وجهة العروض ، تتمتع بموسيقى مقبولة تفتقرها في أكثر شعر الرجز الحديث الذي شاع في السنين الماضية . وإنه لمار يلحق بالشعر الحديث أن تكون « منظومات » أسلافنا التعليمية أوفر موسيقى من قصائد شعرائنا المعاصرين . »

هذا الذوق النقدي الذي تطغى عليه النظرة العروضية إلى حد أن يجد في الألفية وسراها من منظومات أسلافنا التعليمية نصيباً من الموسيقى المقبولة أوفر مما يجده في قصائد شعرائنا المعاصرين ، نترك الحكم عليه إلى القراء ، مكثفين بأن نقول إن هذا دليل جديد قوى على صحة تشككنا في هذا الذوق النقدي .

وتتمثل الناقد إلى قضيتها الثانية ، قضية الزحاف (ع ٨٦ - ٨٨) ، فتنمى على الشعراء الجدد أكثرهم من الزحافات ، وتعدده مرضاً نفسي في الشعر الحر فداث فيه ورافد أنغامه ، وتعدده مسؤولاً إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع ، والنثرية ، وتذنب ذلك كله إلى تهاون الشعراء ، أو عدم

(١) هذا هو التمديل الرابع والأخير لقانونها العام في الوند ! أما وقد عدل الآن حتى أصبح لا يطالب بما يطالب به إلا « بين الحين والحين » ، فقد أصبح لا قيمة له بتاتاً . لأن من طبيعة الأشياء أن يأتي الوند في نهاية الكلمة أحياناً حسب قوانين الاحتمال اللهم إلا إذا تعدد الشاعر تعمداً أن يشق به الكلمة في جيم تفاعله في جيم أبيانه . فإن كان ادعاؤها عن الألفية ابن مالك يعنى هذا التمديل الرابع فهو ادعاء يخلو من أية قيمة استدلالية .

احساسهم . فإذا طابناها بالمثال ، جاءت بهذا البيت لصالح عبد الصبور :
وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب .

ثم أعادت كتابته مقطوعاً هكذا ، واضعة تحته أوزان تفاعيله :

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

بعد ذلك تقول :

ومنه تدرك أن تفعيلات البيت الست مصابة بالزحاف دون أن يعبا الشاعر ، ولقد أصبح البيت ، بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ، ركيك الإيقاع ، ضعيف البناء ، منفراً للسمع . والواقع أنه يجمع ثلاثة من خمسة من عيوب الشعر الحر التي ندرسها في هذا الفصل ، وللشاعر مندوحة عن ذلك بما يملك من رهافة شعرية تلمسها في بعض قصائده الأخرى ، وكل ما يعوزه الانتباه واستكبار الخطأ .

هنا أيضاً نراها تصرع إلى اتهام الشاعر بالوقوع في الخطأ عن عدم انتباه وقلة الكثرات واستنائه ، وتنظر في الصياغة دون نظر في ارتباطها بمضمونها . ولو فعلت لتبين لها بسرعة أن موسيقى البيت تفسجم انسجاماً رائعاً مع تصويره لزحف الليل على السكون وانسحاب الناس من الطريق وبقاء الغريب وحده . والشاعر يصل إلى هذا التصوير الحى بشيئين ، ياكثاره من الزحافات التي تنسكرها الناقدة والتي تؤدي شعور التخلع والتطلى والتثاؤب ، حتى لنسكاد نحس بالليل وهو يحجم تدريجياً على السكون باسترخاءات متتالية يمثلها تطى الزحافات في تعاقبها ، كما يبرك الحمل المتمطى فيمد جسمه جزءاً جزءاً على الأرض . وفي كل مطة طرد مجموعة جديدة من الناس حتى يقفر منهم الطريق ، وفي كل هبطة إضاعة لحمل جديد من الموموم على صدر هذا الغريب الذى يقف وحده في آخر البيت . أما الوسيلة الأخرى

التي يستعملها الشاعر فمضى القافات الثلاث والظاءان والظاءان ، تصور بنطقها الغليظ الثقيل على اللسان ما تنتهى به كل زحفة من إطباق الظلام ، وطرده دفعة جديدة من المارة ، وسقوط عبء جديد على صدر الغريب .

وقد استوقفتنى هذا البيت بتصويره الحى أول ما قرأته ، حتى كررته مراراً متعجباً من مهارته الأدائية ، فلما نشرت الناقدة كتابها وقرأت نقدها له ، عجت من اغفالها لما يبدو واضحاً من القراءة الأولى ، حتى قبل أن نلجأ إلى تحليله هذا التحليل المفصل .

أما زعمها أن توالى الزحافات يحدث رتوباً في البيت ، فهو لا يحدث هذا الرتوب إلا إذا نظرت في الإيقاع (وهو الذى ينشأ عن توالى الحركات والسكنات ، أى توالى المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة) دون أن تنظر في النغم (وهو الذى يصدر عن صوت الحروف) ، وإلا إذا قرأت البيت بالقراءة العتيقة التى أشرنا إليها ، فأبرزت التفاعيل ولم تهتم بوحدات الكلمات اللغوية ، ولم تقف إلا فى آخر البيت مع انتهاء الإيقاع العروضى . ولكن الشاعر لا يريدنا أن نقرأ البيت هذه القراءة ، بل يريدنا أن نقرأه قراءة تماشى معانى الكلمات ، ويريدنا أن نقف وقفة كاملة بعد كلمة « الطريق » ، وهذه الوقفة تقطع استمرار الإيقاع وتحدث فيه تنويعاً ، بقطعها للتفعيلة الرابعة إلى قسمين . والدليل على أن الشاعر يريد منا هذا أنه فى طبعة بيروت التى رجعت إليها الناقدة يضع أربع نقاط بعد كلمة « الطريق » فلماذا لا نقرأ الناقدة البيت كما أشار صاحبه ، ولماذا تصر على قراءتها العروضية المتسكفة ؟ هذه مسألة سنزيدها تأملاً فيما بعد ، ونسكتفى هنا بأن نضيف أن القارىء المحسن لقراءة الشعر كان يقف بعد كلمة « الطريق » ، ولو لم يرشده الشاعر بوضع نقاط أربع .

وحين أعاد الشاعر كتابة هذا البيت فى مقالة له نشرتها مجلة « المجلة » (ديسمبر ١٩٦١) ، لم يكتب بتلك الوقفة ، بل طالبنا بوقفة أخرى بعد

كلمة « المساء » ، وهى أيضاً وقفة يبررها المعنى وتقسيمه ، فسكتب البيت هكذا ، وعلينا أن نطيع إرشاده قبل أن ننقده :

فحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب

ولسكننا نبلغ أساس خلافنا مع الناقد ، حين نصل إلى آخر حديثها عن الزحاف فنراها تصرح برأيها العام في مسألة الزحاف وطبيعته والغرض منه ومدى احتمالها له . فوجدتها تقول : « إنه علة تعترى البيت ^(١) وليس أساساً فيه . أو هو مرض يصيب التفعيلة ؛ واختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيراً . تماماً كما قد نحب خصاماً صغيراً مع أصدقاء نعزهم ، أو زكماً يدهمنا يومين ثم ينصرف تاركاً لنا إحساساً أقوى بعذوبة العافية وجمالها . فإذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها إلى خصومات وزكلمات لانتهى؟ أن يكون طعم الحياة إذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف ؟ ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة . إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية . وقد تفسى الزحاف الذى هو ، فى نظرنا ، مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع ، والنثرية ، وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده فى الشعر الحر .

والحق مع الجمهور .»

من هذا ربما يحق لنا أن نقول إنها فى صميمها تفضل أن يأتى البيت

(١) وصفها الزحاف بأنه علة هو خلط ما كان ينبغي أن تقع فيه ناقدة تدقق فى تطبيقها لقواعد علم العروض وتتشدد فى اتهامها للشعراء بأنهم لا يعرفونه أو لا يعرفونه معرفة عميقة . فبين الزحاف والعلّة فى الاصطلاح العروضى فروق ثلاثة يشرحها العروضيون ، والناقدة الآن فى مجال نقاشى عروضى كان يلزمها فيه الدقة . وقد كان للناقدة مندوحة عن هذا الخلط بما تنفى به العربية من المترادفات وأساليب المجاز . ولو لم تكن الناقدة مفرمة بالدعوة إلى الدقة فى تطبيق العروض فى جميع فصولها المذكورة لما صرفنا هذه السطور فى تنبيهها الى هذا الخلط . ولسكننا ستزداد معرفة بالمدى الحقيقى لدقتها العروضية فى آخر هذا الفصل .

تام الحروف تام انضباط الحركات والسكنات على التقطيع العروضي التام، برغم تسليمها في أول فصلها بأن زحاف الحين في وزن الرجز قد ورد في شعر اسلافنا كثيراً، وأنه كان وروده جميلاً مقبولاً لا ماخذ عليه،، وتسليمها بأن وروده ذلك يدخل تنويعاً وتلويناً، إذا حدث بين الحين والحين، ويدخل على الفصائد الرجزية جمالاً وموسيقية. فالآن بعد هذا كله تعود نبرتها فتتغير في حديثها عنه في آخر الفصل، فلا تجد فيه في حد ذاته مزية. فإن الظاهر من تشبيهها له بالمرض والاختلال والزكام والخصام الصغير بين الأصدقاء أنها لا تتحملة إلا انتظاراً لما سيعقبه من التفعيلة السالمة. فهو في ذاته شر.

وكل ما نقوله رداً على هذه النظرة هو أن آخرين ينظرون إلى الزحاف نظرة مختلفة، فلا يعدونه في حد ذاته علة ولا زكاماً ولا خصاماً بين أصدقاء. ليس معنى هذا أنهم يعدونه في حد ذاته خيراً، فهم لا ينظرون هذه النظرة إليه ولا إلى غيره من الوسائل الأدائية، بل ينظرون في موقعه من الكلام وحاجة الإيقاع والنغم إليه.

فإذا كثرت الزحاف في قصيدة ما فإننا لا ينبغي أن نسرع ونعد ذلك عليها ركافة وضعف بناء، وننسبه إلى التهاون أو عدم الإحساس؛ بل لننظر أولاً في الأفكار التي تحملها القصيدة والعواطف التي تؤديها، ولنتأمل في مدى موافقة موسيقاها الفردية لمضمونها. فنحن لا نستطيع أن نوزل وسيلة أدائية واحدة ونقول إنها في حد ذاتها خير أو شر، كما لا نستطيع أن نقول إن نغماً واحداً معيناً هو في ذاته جميل أو قبيح، فالعبرة بموقعه من الكلام الذي يسبقه والذي يليه^(١)، وبارتباطه بالفكرة والعاطفة. والمثل الواحد الذي ضربته الناقدة قد رأينا مدى حاجته إلى الزحاف لإتقان تصويره.

(١) راجع مقال البيوت في مدخل هذا الكتاب.

لما يصوره من فكرة وعاطفة ونقل ما يريد محاكاة من حركة . كما رأينا نظير هذا في تمثيلها السابق بيت فدوى طوفان على صلابة الوند المجموع .

وإذا كان الشعراء المجددون يكثرون من زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن فتتحول مستفعلن إلى متفعلن أى مفاعن) ، فهم لا يزالون يتخرجون من أنواع أخرى استعملها القدماء . فقل أن يستعملوا زحاف الطى (حذف الرابع الساكن فتتحول مستفعلن إلى مستعلن أى مفتعلن) . دعك من أن يستعملوا الخبن ، والطفى معاً في تفعيله واحدة (فتتحول مستفعلن إلى متعلن أى فععلن) . وهو ما سماه العروضيون الخبل وأجازوه وإن أضافوا أنه « غير مستحسن » ، ولكنه برغم عدم استحسانهم يرد مراراً في أراجيز بدو الصحراء الصادق البداوة . فأين استعمال شعرائنا للزحاف بأنواعه التي ذكرنا والتي لم نذكر من استعمال القدامى لها بسياحة وحرية ومرونة تركها المقلدون حين استعبدتهم بروز الإيقاع ورتوبه ، ولا يجرؤ عليها بعد شعراؤنا الجدد أنفسهم . ولكن الناقدة تريد أن تحدهم حتى في استعمال ما جرؤوا عليه من الزحاف ، وبهذا - مرة أخرى - نحاول أن تفرض تضيقاً وكبحاً لم يناد بهما أشد العرضيين تزمناً .

أما موضوع التدوير فتناوله في الصفحات ٨٩ - ٩٨ ، ثم تعود إليه مراراً في بابها الثالث (ص ١١٣ - ١٦٣) . كذلك موضوع التشكيلات الخماسية والتساعية ، أو عدد التفاعيل التي يجوز للشاعر استعمالها في البيت الواحد ، تناوله في الصفحات ٩٩ - ١٠٢ ، ثم تعود إليه في الباب الثالث .

وسندرس الموضوعين معاً ، لأنهما في الحقيقة متصلان ، ونحن مضطرون إلى التجاوز عن كثير مما كنا نود أن نعلق عليه من كلام الناقدة ، حتى نركز

دراستنا في الفكرة الأساسية . وسنحتاج إلى مقدمة قصيرة نشرح فيها الدافع الحقيقي من وراء كل تلك الظواهر الجديدة التي لا ترناح إليها الناقدة ، لأنها فيما يبدو لنا لم تول ذلك الدافع انتباهاً كافياً ، الأمر الذي أوقعها في كثير من الحيرة والتساؤل وكثير من التجنى على الشعراء المجددين ، دون أن تدرك ماذا يحاولون وإلام يهدفون .

العيان الأساسية للذات أخذها شعراء الشكل الجديد على الشكل القديم ، هما الإيقاع الحاد البارز ، والرتوب الممل الذي من ينشأ من شيئين : من هذا الإيقاع نفسه حين يتكرر في البيت بعد البيت ، ومن الهيئة الهندسية الصارمة للبيت ذي الشطرين المتناظرين حين تتكرر هذه الهيئة شطراً بعد شطر ويتأ بعد بيت .

وقد حاول الشعراء من قرون أن يخففوا ذلك الإيقاع ويقللوا ذلك الرتوب بمختلف الوسائل ، منها الإكثار من الزحاف وما سماه العروضيون عيرب الغافية ، وهذا حدث على أيدي الشعراء الجاهليين أنفسهم ، ومنها أنواع التوشيح المتعددة وما يلحقها من تغير طول البيت وتغير الروى ، ومنها وسائل أخرى حاولها شعر العصر الحديث قبل الشكل الجديد ولا مجال لتعدادها ، ولكن جميع هذه الوسائل ظلت قاصرة عن تحقيق ما ينشده الشعراء من تخفيف البروز الموسيقى وتقليل الرتوب .

ظل الأمر هكذا حتى ابتكر الشكل الجديد في الأربعينات من هذا القرن ، وكان للشاعرة نازك الملائكة في ابتكاره ما ذكرنا من فضل سيذكره لها تاريخ شعرنا العربي .

وقد شرحنا من قبل كيف حقق هذا الشكل ، بمجرد تلخيصه من العدد المحدد للتفاعيل في كل بيت ، قدرنا لا يستهان به من التخفيف والتنويع المطلوبين . وهنا وقفت الشاعرة نازك الملائكة واكتفت بتنويع عدد

التفاعيل من بيت إلى بيت^(١) ولم تمض قدما في استغلال الإمكانيات الأخرى لهذا الشكل الجديد. وهنا تريد الناقدة أن تقف الشعراء الآخرين ، فهي تحمل حملة عانية على جميع الوسائل الأخرى التي استمروا ينمونها ويجربونها ، دون أن تخلو تجاربهم من الخطأ والشطط بطبيعة الحال ، فنحن لاندهي أنهم خالون من الأخطاء التي تستدعي تصحيح الناقد .

ولكن الشعراء الآخزين لم يكتفوا بما اكتفت به الشاعرة نازك الملائكة ، بل تفتحت أمامهم آفاق أخرى في الشكل الجديد ، وهنا استغلوا اطلاعهم على الآداب الغربية الحديثة ، فأخذوا يجربون في شكلهم وسائل في التشكيل والتنظيم وجدوها في تلك الآداب .

أما تخفيف الإيقاع فلجأوا فيه إلى التوسع في استعمال الزحاف ، وهو ما رأينا الناقدة تدمه ذمما قويا ، ولما كنهم في هذا لم يأتوا بجديد على الشعر العربي بل كانوا يحاولون أن يرجعوه إلى درجة من المرونة والسماحة كانت فيه في عصوره العربية الأصيلة ، قبل أن يصير الذوق السائد إلى التصنع ، وقبل أن يستعبد الآذان حب الجرس التام التناسق والانتظام . بل هم لم يصلوا بعد إلى المدى الذي يستطيعونه في استغلال أنواع الزحاف كما ذكرنا . وفي سبيل تخفيف الإيقاع وتنويعه لجأوا أيضاً إلى تعدد الأضرب في القصيدة الواحدة ، وهي وسيلة حملت عليها الناقدة من قبل وسنراها تعود فتمهاجما مهاجمة عنيفة بعد قليل .

ولكن ظل البيت العربي بأساسه الإيقاعي حاد الوقع على آذانهم ، ورغم تنويعهم لعدد التفاعيل في كل بيت ، وبرغم ما استعملوه من زحاف ومن اختلاف تشكيلات الأضرب ، وبرغم استغنائهم أحيانا عن القافية

(١) ما عدا وسائل أخرى جاءت عفوا في شعرها ولم تنقبه إليها ولزم لم تمن بقنيتها .
وسنذكر هذه الوسائل في موضعها .

استغناء تاما ، وهي أيضاً وسيلة سنرى النافذة تدينها ، لأنها تسمح بتنويع القافية ولا تسمح بالغائما .

لذلك أخذوا يلتفتون إلى وسيلة أخرى رأوها في الأشعار الغربية المعاصرة ، وهي تحطيم وحدة البيت بعد أن ألغوا انقسام البيت إلى شطرين متساويين متناظرين . وتحطيم وحدة البيت يكون بربطه بالبيت التالى ربطاً معنوياً قوياً ، بحيث يحمل القارىء على ألا يقف بصوته على آخر البيت ، بل يستمر فى القراءة واصلا به البيت الذى يليه . ولجأوا أيضاً إلى تقسيم المعنى فى خلال البيت الواحد حتى يحملوا القارىء فى قراءته على أن يقف فى خلاله مرة أو أكثر من مرة دون أن يستكمل الوحدة العروضية للبيت .

على أن بعضهم لم يكتف بهذا ، بل جرب الربط اللفظى بين البيتين ، وهى وسيلة تعلموها من الأشعار الغربية المعاصرة ، التى تفتن فنوناً عديدة فى القضاء على وحدة البيت وتعليق الأبيات بعضها ببعض ، فتفصل بين فعل الكينونة وخبره ، بل بين جزئيه إذا تكون من جزئين ، وتفصل بين حرف الجر ومجروره (إذا استعملنا التعبير العربى) وبين أداة التعريف والمعرف ، بل تشطر أحيانا الكلمة شطرين تضع منها شطرا فى آخر البيت وشطراً فى أول البيت الذى يليه . وهم أيضاً يشطرون التفعيلة بنفس الطريقة .

وربما يكون بعضهم قد أسرف فى هذه المحاولة بما لا تسيغه أذواقنا بعد ، ولسكتنا قبل أن نسرف نحن فى لومهم علينا أن نتذكر أن الشعراء القدامى فعلوا شيئاً من هذا مرات ليست بقليلة ، وهو ما سماه العروضيون عيب التضمين فى القافية . وقارىء هذا الكتاب يعرف بلا شك البيتين المشهورين :

وهم وردوا الجفار على تيم وهم أصحاب يوم عكاظ إن

شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بحسن الظن منى
وهذه حقيقة هامة ممتعة ، لأنها تدلنا على أن القداى أنفسهم تملأوا
أحياناً من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها .

هذا هو الدافع وراء تلك الظاهرة التى سمىها الناقدة ظاهرة التدوير
(التدوير هو انقسام الكلمة إلى قسمين أولها يتم الشطر الأول من البيت
وثانيهما يبدأ الشطر الثانى من نفس البيت) . وهى فى نظرنا أقرب إلى
التضمين منها إلى التدوير ، لأنهم لا يشطرون الكلمة نفسها دائماً . ولكننا
لا نريد أن نتجادل فى التسميات ، فسواء عددناها تدويراً يصل بين شطرى
البيت الواحد أو تضميناً يصل بين بيت وبيت نال له ، أو كانت مزجاً من
الشيئين ، فهذا هو الأصل فيها والدافع إليها . والمهم فى ذلك أن الشاعر
يريد من قرائه أن يصلوا فى قراءتهم بين الشطرين أو البيتين وألا يقفوا على
أولها بانتهاء إيقاعه العروضى .

ولكن هذا بالضبط هو ما ترفضه الناقدة أن تفعله . فهى تصر على أن
تقف بصوتها على آخر كل بيت ، وترفض أيضاً أن تقف فى خلال البيت
مهما يتطلب المعنى هذا الوقوف . وهذا أيضاً هو ما يجعلها تعيب البيت
الذى يحتوى على أكثر من أربع تقاهيل ، لأنها لا تستطيع أن تقرأه فى
نفس واحد ، وتأتى أن تقف فى خلاله وإن كان هذا هو ما يريده الشاعر .
فلنستمع الآن إلى بعض ما تقول فى هذا الشأن :

و الأصل فى الشعر أن يكتب بحسب وزنه وتفعيلاته ، فيقف الكاتب
عند نهاية الشطر العروضى . وهذا القانون يسرى على الشعر فى العالم كله ،
فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذى يتحكم فى كتابته . إننا لا نقف
بحسب مقتضيات المعانى وإنما نقف حيث يبيح لنا العروضى ، (ص ١٣٥ -
١٣٦) .

لو اكتفت الناقدة بأن قالت إن هذه هى طريقته التى يسيغها ذوقها فى

كتابة الشعر ولا تقبل طريقة غيرها ، أو قالت إن الشعر العربي والطبع العربي والأذن العربية الخ . . لا تقبل تلك الطريقة في كتابة الشعر ، لتركناها وذوقها الخاص ، واكتفين بأن نقول إنها إذن لن تستطيع أن تتعاطف مع الشعراء الذين تنقدم ، ولن تصل إلى إدراك عميق بما يحاولونه ولماذا يحاولونه . ولكن بمنزلة حزنا قويا أن تندفع هذا الاندفاع فتدعي أن هذا قانون يسرى على الشعر في العالم كله . ونحن لا نستطيع أن نحكم على الشعر في العالم كله ولكن نقول أن شعرا أجنبياً واحداً ذائع الصيت هو الشعر الإنجليزي المعاصر يعرف هذه الطريقة ويمارسها من عشرات السنين .

كذلك حين نقرأ (ص ١٣٩ - ١٤٤) حملتها القاسية على الطريقة التي كتب بها الشاعر فؤاد رفقة أبياته ، ونرى اتهاماتها العنيفة بمزوجة بحيرتها العظيمة التي تتجلى في تكرارها لهذا السؤال : لماذا ؟ ويسأل الناقد الحيران نفسه ترى لماذا يتكلف الشاعر كل هذا التصنع في لغته ... ترى ساقط هذا الشاعر ضرورة قاسية ... كيف حدث هذا إذن ؟ ... ترانا نحن الذين نجمل الوزن ... لم ترى كان ذلك ... لماذا يهين شاعر ما شعره بهذا الشكل ... الخ ، فأسف كل الأسف لحيرتها هذه التي لا تصدر إلا عن عدم معرفة ، أو عن نسيان مؤقت ، لأنماط كثيرة ابتكرت وجربت في كتابة الشعر الإنجليزي في هذا القرن ، ومن الواضح أن الشاعر يعرف هذه الأنماط ، أو يعرف نظائرها في شعر غربي معاصر ، ويحاول تجربتها في شعرنا الجديد . ولا يعيننا الآن مدى توفيقه أو إخفاقه ، ولا يعيننا هل نقبل محاولاته هذه أو نتهى إلى رفضها ، إنما الذي يهمنا الآن هو أن الناقد لو عرف ، أو تذكرت ، الأنماط الأجنبية التي يحاكيها الشاعر ويحاول أن يستكشف مدى صلاحيتها في العربية لما وقعت في حيرتها المؤلمة ، ولما تسرعت إلى تعليل ما يفعل تارة بقلة معرفته بالعروض ، وتارة بالرغبة في الضحك منا والاستخفاف

بالعروض ، وتارة بالعبث الذى لا غاية له ولا داعى من أى نوع . فسواء
أكانت الناقدة تقبل محاولته أم كانت تظل ترفضها ، فإنها على كلا الحالين
كانت تفهم ماذا يحاول ولماذا يحاول ما يحاول ، وتدرك أنه جاد عظيم
الجديّة فلا سبيل إلى اتهامه بما اتهمته به من متعدد التهم .

هذه حملتها على الشعراء إذا كتبوا أبياتهم فى سطور مقسمة بحسب
المعاني . فإذا كتبوا البيت كاملاً وتركوا للقارىء أن يقف فى خلاله حيث
يقتضى المعنى حملت على هذا أيضاً ، لأن الشكل الوحيد الذى ترتضيه أن
يكون كل بيت فى معناه ونفذه وفى كتابته والنطق به وحدة عروضية
كاملة مستقلة تمام الاستقلال عن كل بيت آخر . استمع الآن إلى بعض
ما تقول فى الشعراء الذين يستعملون تفاعيل كثيرة فى البيت الواحد ولا
يقسمونها على بيتين أو أكثر (ص ٩٧) :

« فلنترض أننا أبحنا للشاعر أن يطيل شطره - ذا التفعيلة المتكررة -
إلى ماشاء الله . فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان
فى الشطر الواحد ؟ الجواب على هذا قد ثبت لى بالتجربة الطويلة وقراءة
مئات من قصائد الشعراء . إن ذلك غير سائغ ولا مقبول لأن الغنائية فى
تفعيلات الشعر تفقد حداثتها وتأثيرها حيث تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة
عروضية بينها . ذلك فضلاً عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه
يتعارض مع التنفس عند الإلقاء . لا بل إنه يتعب حتى من يقراه قراءة
صامتة بما يحدث فيه من رتابة . وسرعان ما نمجّه ونرفض أن نقرأ ، .

لاحظ أولاً إصرارها على « وحدة ، الغنائية فى الشعر ، غير متذكّرة أن
ما يحاوله هؤلاء الشعراء هو أن يخففوا هذه الحدة ما أمكنهم . ولاحظ ثانياً
أن كلامها هنا معناه أنها تريد أن تقرأ البيت كله بنفس واحد دون وقوف .
ولكن من اضطرها إلى هذا ، هى تقول (ص ١٣٦) : « كان أسلافنا صارمين
فى احترامهم للشطر وللوقفة العروضية فى آخره ، وفى آخر البيت ، .

ولكن هل يلزمنا أن نتبع صرامة أسلافنا في كل شيء حتى في طريقة قراءتهم ووقفهم ، وأن نتبع هذه الطريقة حتى في قراءة الشعر الذي نظمه شعراؤنا الجدد ويريدون منا أن نقرأه قراءة مختلفة ؟ لماذا لا نقف كلما أباح لها تقسيم المعنى أن نقف ، ومن الواضح أن الشعراء يريدون منها هذا ؟ وهي فيما نرجح تعرف كيف يقرأ الشعر الإنجليزي قراءة صحيحة ، ومن الواضح أن شعراءنا الجدد يفضلون مثل هذه القراءة . ولا نغنى الآن الشعر الإنجليزي المعاصر وحده ، بل الشعر الكلاسيكي أيضاً خصوصاً المنظوم على نهج الشعر المرسل (غير المقفى) . فهذا الشعر لا يقرأ كما يقرأه المبتدئون في تعلمه من التلامذة العرب حين يقرأونه بإظهار بارز فظيع لضربات الإيقاع ، وحين يقرأون كل بيت كاملاً مستقلاً بنفس واحد لا يقفون في خلاله ولا يصلونه بما بعده ، حتى يفهمهم درسهم إلى شناعة هذه القراءة العروضية ويعلمهم كيف يقرأون الشعر الإنجليزي متتبعين معناه ووقفاً واستمراراً دون أن يهتموا بالتقطيع الإيقاعي ، بل يعلمهم ويدربهم كيف يبذلون جهدهم العامد في قراءة الشعر بحيث يخففون من الإيقاع الموجود فيه ، هذا مع أن إيقاع الشعر الإنجليزي بطبيعته واستخدام أهله له أخف بكثير من إيقاع شعرنا وأقل رتوباً .

وسواء أقبلت الناقدة بذوقها الشخصي هذه القراءة ، أم أصرت على إثارة القراءة العروضية البارزة التي تسير مع الإيقاع وحده ولا تسير مع المعنى ، فإن واجبها النقدي أن تبذل جهدها في أن تقرأ هذا الشعر كما يريد ناظموه أن يقرأ ، وكما وضعوه لكي يقرأ ، فإن عجزت فليس لها أن توقع اللوم في عجزها هذا على الشعراء . وقد رأينا كيف نقلت بيتاً لصالح عبد الصبور دون أن تضع علامات الترقيم التي وضعها الشاعر ، مع أن ذلك الشاعر المنظوم لم يكتبه بنقطة واحدة أو نقطتين . بل وضع أربع نقط ومع ذلك أهملتها الناقدة وراحت تعيب ما في بيته من رتوب .

صحيح أن بعض شعرائنا لا يهتمون بوضع علامات الترقيم كما اهتم صلاح عبد الصبور ، فهم يتركون لنا أن نقف الوقفات التي يستوجبها المعنى ، إما ثقة منهم في ذكائنا ، وإما لمجرد إهمال للترقيم ، خاصة وإننا لا نتبع بعد وضع تلك العلامات بالدقة التي تراعى ويتعلمها المبتدئون في اللغة الإنجليزية مثلا . ولكن على القارئ العادي - إن أراد أن يحسن قراءة هذا الشعر ، دعك من الناقد الأدبي إن أراد أن يعدل في تقديره - أن يدخل هذه العلامات أو يفرض وجودها وهو يقرأ الشعر (١) ، وأن

(١) وهذا هو ما تنبه إليه الكتب الموضوعة في دراسة الشعر الإنجليزي . وأمأى الآن كتاب : Francis Connolly : *The Types of Literature*, New York, 1955. وهو يقول إن الوقفة الطبيعية التي نقفها في قراءتنا للبيت إما أن يدل عليها الترقيم أو أن يتطلبها المعنى ، وإنما قد تحدث في آخر البيت وقد تحدث في خلاله . ويقول أيضا إن البيت الذي يزيد على ست تفعيلات يقسم عادة إلى أقسام أصغر - هذا مع أن التفعيلة الإنجليزية تتكون عادة من مقطعين فقط بينما تتكون العربية من ثلاثة مقاطع أو أربعة أو خمسة . ويكرر الكتاب في مواضع متعددة من نصه عن دراسة الشعر أهمية اتباع المعنى لا الإيقاع في القراءة . ويقول إن القراءة « الذكوية » وهي التي تتبع المعنى قد تضطرنا في نطقنا إلى تأكيد بعض الكلمات تأكيذا يخالف نظام الإيقاع . ويلج في تشبيه القارئ إلى أهمية « الذكاء » في قراءة الشعر . هذا عن عمل القارئ في القراءة ، أما عن عمل الشعراء في النظم فيقول ويكرر إن القصيدة التي تتبع الإيقاع العروضي للبحر بدون تنويع تكون ميكانيكية ، ولأنه قل من القصائد ما تتبع البحر في كل تفاصيله . ويشير إلى الطرق المعقدة التي يلجأ إليها الشعراء لتعديل النظام الإيقاعي للبحر وإدخال التنويع عليه هرباً من الرتوب والميكانيكية ، ويصف من هذه الطرق تسم طرق . ثم يقول في ختام الفصل : « يجب أن نتذكر أن الإيقاع والنغم مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بمعنى القصيدة . والنظم ليس إلا الانعكاس الخارجي لمعنى داخلي ، وليس شكلاً تعسفياً يفرض على الأفكار والمواظف بدون مبالاة بهما . والجرس يستمد قيمته من حياته الافتراضية مع المعنى . وإن التنوع العظيم الذي يوجد في البحر والنظم وشكل القصيدة يشهد بحاجة الشاعر إلى أن يعبر عن مختلف الأغراض بمختلف الطرق . فالشعر يمضى ، ويعثر ، ويجرى ، ويقفز ، ويحجل ، ويتراقص ، ويطلق ، ويقف ، ويتحرك مرة أخرى استجابة لحركات المعنى والحالة الماطفية » .

اقرأ أس ٧١٥ - ٧١٩ من الكتاب ، ويا حبذا لو قرأنا الناقد حتى نفهم ما يهاوله شعراؤنا الجدد وما يحاولون بتحقيقه في شعرنا العربي ، وحتى لا تندفع في أحكام حاسمة عن « الشعر في العالم كله » ولا تدعى أننا لا نقف بحسب مقتضيات المعاني وإنما نقف حيث يبيح لنا العروض . والكتاب المذكور هو من الكتب التي يدرسها طلاب الجامعات الأمريكية في سنتهم الأولى أو الثانية .

ينوع منها بحسب ما يقتضيه الفصل الجزئي أو الفصل التام بين مختلف تقسيبات المعنى . ولو فعات الناقد ذلك لما اتعبتها قراءة أبيات خليل الخورى ولما وصفتها بالثقل (ص ١٠١ - ١٠٢) ولما احتاجت إلى أن تعيد له كتابة أبياته مقسمة اياها تقسيماً كتابياً لا يريد حتى يسهل عليها النطق بها . فكل ما نحتاج اليه هو أن نقرأها هكذا متبعة علامات الترقيم التي أضفناها والتي نعتقد أنها توافق المعنى :

ليال أرى الموت فيها على قاب قوس ، وأنى يمد إلى الجناح .
وأسمع دقات قلبي ، مجنونة كالرياح ، كمصف الرياح .
يرن صداها جدار الظلام ، ويذرو حبيباتها ، ففى رجح نواح .
فأبسم مستسلماً . غير أنى إذا ما أطل على السكون بجزر ولاح ،
أراني ما زلت حيا كما كنت ، لا الموت جاء ، ولا نار حولي الصياح .
ثم لماذا تهتم هى بوضع علامات الترقيم فى شعرها هى حين تكتبته ، كما فعلت فى هذا البيت (ص ١٢٥) :

وكنا نسميه ، دون ارتياب ، طريق الأمل
واهتمت بوضع علامة استفهام فى آخر كل من البيتين التاليين له ،
وكما فعلت فى هذين البيتين (ص ١٣٢) :

وهناك كسرناه ، بددناه فى موج البحيره
لم نبق منه آهة ، لم نبق عبره
مع أن هذه الأبيات أقصر من أبيات خليل الخورى وأقل حاجة إلى
علامات الترقيم ؟

بل الشعر العربى القديم نفسه : ألا يحتاج أحيانا إلى أن ننوع فى موجات

صوتنا حين نقرأ طولاً وقصراً ، أم تراها تقرأ الآيات الآتية لعمر بن
أبي ربيعة بالقراءة العروضية البارزة التي تقف في آخر كل شطر وآخر
كل بيت ولا تقف إلا حين تبلغ آخر الشطر أو آخر البيت :

فلما دنونا لجرس النبأ ح والضوء والحى لم يرقدوا
نأينا عن الحى حتى إذا تودع من نارها الموقد
وناموا بعثنا لها ناشداً وفي الحى بغية من ينشد

فأراها إذا اقترحنا عليها أن تقرأ آيات عمر كما يلي ، مهملة التقطيع
العروضى ومتبعة تقسيم المعنى ، ورجوناها ألا تسرع إلى رفضها ، بل تجربها
مرات حتى تستكشِف كيف أن ما تفقده من بروز الإيقاع تعوضه أضعافاً
من متعة تقسيم المعنى وتتبع الطريقة الماهرة التي ينميها الشاعر ويتدرج به
خطوة خطوة مضيفاً بكل خطوة إلى تشوقنا وتلهفنا أن نعرف ماذا سيحدث :

فلما دنونا لجرس النبأ ح والضوء .

والحى لم يرقدوا ،

نأينا عن الحى .

حتى إذا تودع من نارها الموقد ، وناموا ،

بعثنا لها ناشداً .

وفي الحى بغية من ينشد .

على أننا لا يلزمنا أن نعيد كتابة الآيات هكذا ، بل نستطيع أن
نحتفظ بالرسم القديم ولكن ننتبه إلى المعنى في قراءتنا فنقسم فقرات الجمل
حسب ما يستدعى ، أو نضع للقارئ علامات ترقم ترشده كيف يقرأ إذا
خفنا عليه ألا يهتدى إلى ما نظنه القراءة التي توفي هذه الآيات حقها من براعة
أسلوبها القصصى . والطريف في أبيات عمر هذه أن تلاحظ كيف اضطره
الأسلوب القصصى الصحيح حين بدأ ينميها في شعرنا إلى التدوير والتضمين

وهدم استقلال الشطر والبيت والخروج على سيمترية البيت ذى المصراعين المتناظرين . وأمثال هذا التقسيم والتضمين عديدة في شعر عمر ، وهى غير قليلة في الشعر العربى القديم عموماً ، إلا أن عمر ، أصدق الشعراء القداماء روحاً قصصية وروحاً درامية ، فمزج بهذا الأسلوب نثرية كبيرة ، لكن اسوء حظ الشعر العربى لم يخلفه من بواصل السير على دربه وينمى البذرة الطيبة التى غرسها .

ولكن ليس الأسلوب القصصى أو الدرامى هو وحده الذى يحتاج إلى هدم وحدة البيت أو الشطر ، بل الأسلوب الغنائى أيضاً كثيراً ما يحتاج إلى ذلك إذا كان يتناول عاطفة شديدة الاضطراب والتوج فهى لا تستطيع أن تستقر فى شطر واحد ولا أن تهدأ فى آخر كل بيت ، بل تبقى منها بقية يفيض مدها على الشطر أو البيت وتنتقل منه موجة إلى ما يليه . والناقدة حين تهم كل شاعر جديد يأتى بشطور مدورة بأنه يفعل هذا عن وهم بأن كل شطر منها مستقل ، وعن جهل بوحدة الشطر فهو لا يعرف أين يبدأ وأين ينتهى ، وعن غفلة توقعه فى التدوير وهو لا يدرى (ص ١٥٨) ، ترتكب بهذه التهم خطأ مبيهاً وظلماً كبيراً مصدرهما أنها لا تدرك أن الشاعر يأتى ما يأتى متعمداً ، لا عن وهم ولا عن غفلة ولا عن جهل بوحدة الشطر ، فهو يدرك تمام الإدراك أن الشطر الذى يأتى به غير مستقل معنى ولا موسيقى ، وأنه يحتاج إلى جزء من الشطر الذى يليه ليكمل إيقاعه العروضى ، ولكنه يفعل ذلك عن عمد لأن المعنى الذى يريد أن يؤديه والعاطفة التى يريد أن ينقلها يتطلبان هذا التضمين أو التدوير تطلباً قاهرأ . والناقدة حين تريد أن تحرم عليه هذا التدوير والتضمين تريد أن تحرمنا متعة عميقة وهزة قوية نجدهما فى تنويع الإيقاع والنغم وتقلب النبرة وتعليق البيت بالبيت مطابقة لاضطراب العاطفة وتوج تياراتها المتعاقبة . استمع إلى هذه الأبيات الجميلة المزانة التى تعيها الناقدة على الشاعر خليل الخورى وانظر كيف أن من أهم أسباب جمالها وتأثيرها ونجاحها فى تصوير عاطفتها

أن الشاعر كتبها كما كتبها بالضبط وأنه جاء فيها بإيقاع مضطرب متقلقل متجزى. بين الأبيات :

أه متى يشتد عصف الريح ،
عصف الريح روح البحر ،
لولا الريح جف البحر ، أه
من يحث لنا السحاب ؟

إن أحدنا حين يقرأ هذه الأبيات لتدمع عيناه شكراً أن استطاع شعرنا الجديد في هذا الزمن الوجيز أن يبلغ هذه الدرجة من الحيوية والحرارة والصدق في حكاية العاطفة المهترئة من أعماقها المتقلبة في نبضاتها. أنهت جيداً لهذه الأبيات وتفهم حالتها العاطفية تجد أن الشاعر في انفعال قوى عنيف وهو يريد أن تشاركه الطبيعة انفعاله وأن تقوم بها ثورة منسجمة مع ثورة نفسه . لا يريد الريح أن تكون ساكنة والبحر أن يظل هادئاً والسماء أن تظل صافية ، فانظر كيف يثير في أبياته العاصفة المنشودة . وإن لم يكن في استطاعة الإنسان أن يحدث الثورة في الطبيعة فهو يحدثها في الفن . وهذا من الأسباب التي يحتاج من أجلها إلى الفن احتياجه إلى الهواء . فهو يبحث في أبياته ريحاً عاصفة نسمع عصفها المردد فتشق البحر وتقلب أمواجه وتنفخ فيه الحيوية وتذير بما يأتي من سحاب يحمل بالمطر مصحوب بالبرق والرعد .

والشاعر يحقق هدفه الفني بوسيلتين ، إيقاعه ونغمه . أما الإيقاع فيعتمد اعتماداً أساسياً على الوسيلة التي تنكرها الناقدة ، وهي تقسيمه للتفعيلة قسمين يضع أولهما في آخر البيت ويضع ثانيهما في أول البيت التالي . وهذا يمثل لنا تمثيلاً قوياً عنيفاً مدى قلقه نفسه وتأرجحها الممزق حين يستولى عليها الانفعال المحتاح ، ويمثل أيضاً ما يتوق إليه من عاصفة طبيعية عارمة هوجاء تهز البحر من أعماقه وتشق كبد السماء بالنوء الطاعى . فنحن لا نستطيع أن نبدأ في آخر البيت بل ينتابنا اضطراب

قوى لحاجتنا إلى استكمال إيقاع التفعيلة التي لن تتم إلا في البيت التالي .
ولكن هذا البيت التالي يفعل بنا نفس الفعل فبعد أن يتم هذه التفعيلة
ويعطى تفعيلة أخرى أو تفتيلتين كاملتين يبدأ تفعيلة جديدة ويأبى أن
يتمها فنواصل اضطرابنا وتقلقلنا إلى أن نبلغ البيت الرابع فنجد تفعيلته
الآخيرة مذيلة أى مضافاً إليها حرف ساكن . وهذا الحرف الساكن
الزائد يأتي بعد حرف مد طويل ، فكأن العاطفة بلغت ذروتها ووقفت
على رأس قمتها .

وانظر كيف يؤدي تقسيم التفعيلة إلى تنويع الإيقاع في البيتين الثاني
والثالث ، فلا يأتیان على إيقاع الكامل الممهود ، بل يقتربان من النظام
النبري ، ويتقسمان إلى تفاعيل كل منها مكونة من مقطعين اثنين يقع الضغط
على أولها ، فيشبهان البحر التروكي شبها قوياً ، مع أنهما إذا راهينا استمرار
الإيقاع من البيت الأول لا يزالان داخلين في نطاق الكامل الذي دخل
الإضمار (تسكين الحرف الثاني) تفاعيله . وانظر أخيراً في الجانب الإيقاعي
كيف ننظر إلى إطالة المقطع الأول من الصيحة « آه ، التي تختم البيت الثالث
فتسكتسب هذه الكلمة قيمة مضاعفة تحيلها إلى طعنة عنيفة تشق القلوب .

أما جانب النغم فلا يقل عن جانب الإيقاع أهمية في هذه الآيات .
نأمل جيداً في مخارج الحروف التي استعملها وفي تتابعها وتكرارها
وتجاوبها تجد حكاية رائعة التمثيل للعاصفة التي يريد إثارتها في الطبيعة .
والنغمة المسيطرة هي نغمة حرف الحاء ، يأتي بها في ألفاظ الريح والروح
والبحر والسحاب والفعل يبحث ، وبذلك يأتي بها ثمان مرات ، والحاء
مخرجها وسط الحلق (١) . ونفختها الهوائية تجعلها جيدة الحكاية لصدى
الريح ، ولعل هذا هو السبب الذي جعل اللغة تختم بها هذه الكلمة كما تختم
بها كلمة الروح (والروح في تصور القدماء نفخة من الهواء تدخل الجسم

(١) راجع طبيعة كل هذه الأحرف في كتاب « الأصوات الغوية » للدكتور ابراهيم أنيس .

عند بدأ الحياة فيه وتغادره عند الموت) فتأمل كيف يكررهما الشاعر خليل الخورى ممثلاً بهذا التكرار تتابع دفعات العاصفة وتجاوبها وترديدها للمدى .

فإذا تأملت في وسيلتيه في تكرار النغم لاحظت تكراراً آخر ، هو تكرار كلمة « عصف » قبل كلمة الريح مرتين . و « عصف » تبدأ بحرف العين ، وهو يناظر حرف الحاء ويخرج من نفس مخرجه ولا فرق بينهما إلا أن الحاء صوت مهموس والعين صوت مجهور . والعين تليها الصاد ثم الفاء في كلمة « عصف » . ولا شك أن بوسع القارىء أن ينصت إلى ما فهمنا من محاكاة صفير الريح العالى (بالصاد) وحفيفها العالى (بالفاء) . ومن هنا نفهم لماذا وضعت اللغة كلمة « عصف » لمعناها . فعد الآن إلى الأبيات الفائقة لتلاحظ تتابع هذه الأصوات وتقسّمها وتكرارها وتجاوبها ، ولتلاحظ لصيغة المذوقة التي تكرر مرتين ، ولتلاحظ أخيراً انسجام النغم مع الإيقاع في مزاجه بارعة تجعل هذه الأبيات الأربعة من أروع ما نظم في شعرنا المعاصر .

لكن الناقدة لا تلتفت إلى هذا كله ولا يهمها شيء من هذا في حرصها الشديد على الوحدة العروضية التامة لكل شطر ، وغضبها على الشاعر لتزيقه التفعيلة . والغريب العجيب أن نجدها (في صفحته ١٥٩) تسأل هذا السؤال : « وما نتيجة كل هذا التدوير بالنسبة للقارىء الذى ليس شاعراً ؟ إنه يرتبك ولا يعرف حدود الوزن . لاحظ أولاً أنه لا يلزم القارىء أن يكون شاعراً حتى يعرف حدود الوزن ، بل يكفي أن تكون له أذن تلتقط موسيقى الشعر » .

أما إذا كان من واجب الشعراء أن يراعوا هذا القارىء السوى الحظ الذى حرّمته الطبيعة أذنأ موسيقية يستطيع بها أن يلتقط إيقاع الشعر ويتبعه دون حاجة إلى أن نرص له الألفاظ في قالب بارز محدد يعرف أنه شعر

بمجرد أن تراه عينه - إذا كان هذا من واجبه أليس الأحرى بهم أن يقلعوا عن الشكل الجديد كله وان يعودوا إلى شعر المصرعين المتساويين المتناظرين يكتبون أحدهما في النصف الأيمن من الصفحة ويكتبون الثاني في النصف الأيسر ويتركون بينهما فراغاً أبيض أو فيه هذه العلامة . حتى يعرف ذلك القارئ المسكين أن هذا شعر ؟ ولماذا - مادمننا في هذا المجال - لا نصدر أمراً إلى جميع كتابنا الفكاهيين أن يضيفوا بعد كل فكاهة يكتبونها هذه الكلمات : هذه نكتة فاضحك ! حرصاً على فائدة القراء المساكين الذين لم يوهبوا المقدرة على تمييز الفكاهة حين يقرأونها ؟

وأخيراً ، في مسألة التدوير ، هذه المسألة التي تثير من الناقدة كل هذا السخط والإدانة للشعراء الجدد ، نسألها أن تعود إلى القصيدة العظيمة « الأفعوان » التي نظمها الشاعر المبدعة نازك الملائكة في سنة ١٩٤٧ ، وأن تنظر ملياً في هذين الموضوعين من القصيدة :

١ - أسمع الصوت :

سيرى فهذا طريق عميق ...

٢ - لن يجيء ...

وأسمع فهمة حاقده

ثم لتخبرنا الناقدة : أي شيء يكون هذا إن لم يكن تدويراً في كلا الموضوعين ! أو ليس تدويراً يمزق التفعيلة ويهدر الوحدة العروضية ويسبب اضطراب الوزن ويربك القارئ الذي لا يعرف حدوده ؟

ولا نظنها ستحاول التخلص - فإننا مهما يكن من أخطائها التي تقع فيها عن إخلاص وحسن نية نزهها عن الجدال بالباطل لمحض العناد - نقول : لا نظنها ستحاول التخلص بأن تقول إن هذا ليس تدويراً ، وإن كلا من الموضوعين شطر واحد يجب أن يقرأ بنفس واحد . ولو قالت هذا

لسألناها ؛ لماذا إذن قسمت الشطر الواحد هذا التقسيم ؟ أليست هذه الكتابة لما تدعى أنه شطر واحد مخالفة للقانون العالمى ، الذى ادعت سريانه على كتابة الشعر فى العالم كله والذى حتمت به أن يكتب الشعر كما يقرأ وكما يقتضى العروض ؟

مرة أخرى نسيت الناقدة العروضية ما فعلته الشاعرة المبدعة !

ولكن استمع الآن إلى رأى للناقدة يفوق حد التصديق ، وهو رأياها فى الشطر الذى يتكون من خمس تفاعيل . فهى تكره هذا الشطر وتقر منه وتراه شنيع الوقع فى السمع قبيح الإيقاع . ليس هذا لمجرد طوله ، فإنها مستعدة لقبول الشطر المكون من ست تفاعيل ، بل لأنها — صدق أو لا تصدق — تكره العدد خمسة فى ذاته ، كراهة تقول إنها لا تدرى سببها . وهى تبدى تحيرها من هذا وتساءل : « فلماذا لم يكتب العرب شعرا خماسى التفعيلات على الإطلاق ؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطاً ؟ أم إن للعدد خمسة صفة تجعله لا يصلح فى شعر لدن ذى إيقاع ، ؟

كذلك تكره البيت المكون من تسع تفاعيل ، أيضاً لمجرد طوله ، أو لأن العرب لم يستعملوه ، بل لأنها ترى أن الرقم تسعة فى ذاته شنيع الوقع على السمع . فإن لم يصدقنا القراء فليستمعوا التى قولها : « إن ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين أو لاهما أن العرب لم يكتبوا شطرا مدورا (وهى تعنى بيتاً كاملاً فيه تدوير) أطول من ثمانى تفعيلات ، وثانيتها أن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع فى السمع ، كالرقم خمسة تماماً . فليس الطول وحده هو الثقيل فيه ، وإنما لأنه ذو تسع تفعيلات ، . ١

وهى فى حديثها هذا عن التشكيلات الخماسية والتساعية (ص ٩٩-١٠٢) تعتب على الشعراء والنقاد المعاصرين أنهم لم يعنوا ببحث هذه الأسئلة — كأنها تحتاج إلى بحث ! — وتقول إنها تعتب على العروضيين أكثر مما

تعتب على سواهم . ثم تنهى حديثها هكذا : « أما السبب في كون العددين خمسة وتسعة لا يردان في الشعر العربي فلعله يحتاج إلى دراسة للمقاطع تكشف السرفيه ، .

ولو خففت النافذة من شعورها الغامض هذا نحو العددين خمسة وتسعة ، لوجدت بسهولة السبب البسيط — لا السر المحير — الذي منع العرب من استعمالها ، والذي يجعلها تكره قراءة شطر من تفاعيل خمس أو تسع . وقد كان هذا السبب تحت أطراف أصابعها لو تماكنت من شعورها الذي كاد يبلغ حد التطير . وهو أن العرب كانوا يقسمون البيت إلى شطرين ، ويقتضون أن يكون الشطران متساويين في عدد تفاعيلهما . والنتيجة الحسائية هي أن تفاعيل البيت بأكمله ، مدورا أو غير مدور ، تكون دائما زوجية العدد ، أربعا أو سستا أو ثمانى تفاعيل . وهم لم يستعملوا شطرا من خمس تفاعيل ، لأن البيت الناتج المكون من عشر تفاعيل يكون زائد الطول على آذانهم ، وأقصى ما احتملوا من طول البيت هو ثمانى تفاعيل .

هذا عن العرب ، أما عن كراهتها هي لشطر من الشعر الجديد ذى تفاعيل خمس أو تسع ، فالسبب بكل بساطة أن أذنها من ألفتها للشكل القديم ، وغرامها في قراءة الشعر بالتقطيع العرضى ، لا تتراح إلى هذين الطولين المعينين ، ولو استعملهما العرب لألفتها أذنها . هذا إن لم يكن لديها تطير حقيقى من هذين الرقين ، وهذا ما لا نظنه . إذن لا حاجة بها إلى أن تهول على نفسها وتفترض سرا غامضا يحتاج إلى بحث ودراسة ، ولا حاجة بنا إلى أن نكلف شعراءنا ونقادنا وعروضيينا أن يقوموا بـ « دراسة ، للمقاطع » للكشف ، عن هذا « السر » .

أما عن تعنيفها للشعراء المعاصرين الذين : « راحوا يقعون في الشطر الخاسى دون أن ينتبهوا إلى شناعة وقعه في السمع وقبح إيقاعه ، ، واتهامها إياهم بالإهمال في قولها : « وكان ذلك كله ينم عن الإهمال . إهمال من الشعراء

الذين يكتبون بأسلوب جديد فلا يعنون حتى بالإشارة إلى ذلك ، ، فأرى الناقد نازك الملائكة إذا نهىها إلى أن هناك شاعرة معاصرة تستعمل في شعرها شطورا مكونة من خمس تفاعيل دون أن تنبئ إلى شناعة وقعها في السمع وقبح إيقاعها ، وهذه الشاعرة التي ترتكب ما تصفه الناقد بأنه « نشاز موسيقي تأباه الأذن العربية ، هي الشاعرة نازك الملائكة ؟

فلتعد الناقد إلى قصيدتها « الأفعوان ، التي نظمها سنة ١٩٤٧ نجد فيها ثمانية عشر بيتاً كل منها مكون من خمس تفاعيل . ولتعد إلى قصيدتها « لنسكن أصدقاء ، التي نظمها سنة ١٩٤٨ لتجد فيها أحد عشر بيتاً كل منها مكون من خمس تفاعيل . ولتعد إلى قصيدتها « طريق العودة ، التي نظمها سنة ١٩٤٩ لتجد فيها عشرين بيتاً كل منها مكون من خمس تفاعيل وهنا اكتفيننا بالإحصاء ، وكل ما نريد أن نضيفه تعليقا هو أننا نقبل ذوق الشاعرة المبدعة ولا نقبل ذوق الناقد العروضية .

فإن أردت أن تزداد اقتناعاً - وكنت في حاجة إلى مزيد من الاقتناع - بمدى ارتباط ذوقها بعبودية الجرس البارز فأقرأ (في ص ١٦٠ - ١٦٣) أخذها على الشعراء الجدد إلغاءهم للقافية إلغاء تاما في بعض شعرهم . فهمي تليح تنوع القافية ولا تليح إلغاءها كلية . وتبرر رأيا هذا بأن الشعر الجديد إذ فقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين صار محتاجا إلى للقافية احتياجا خاصا لكي تعوض بعض ما فقد من وضوح الإيقاع وتجمل السامع أكبر قدرة على التقاط النغم فيه . ثم تقول : « والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث ريندا وتثير في النفس أنغاما وأصداء ، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر . وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية ، . ولا تلتفت في هذا كله إلى أن هؤلاء الشعراء لا يريدون الموسيقية التي ترن ولا يريدون الموسيقى التي تستعمل للفصل القوي الواضح بين الشطر والشطر وإلا فلماذا تركوا شعر

الشطرين أصلاً؟) . وإنما هم يعتمدون الإقلال من هذه الموسيقى البارزة الرتيبة إلى أقصى درجة يستطيعونها في نطاق الإيقاع التقليدي لأنهم يؤمنون بنوع آخر من التعويض وطريقة أخرى لإثارة الأنغام والأصدا، تقوم على نوع آخر من الموسيقى مختلف تماماً ، نوع ينبع من الاتحاد العضوي بين اللفظ وبين المعنى والعاطفة ، فإن تطلب قافية فيها وإلا فلا ، وهي الموسيقى الداخلية التي رأينا منها مثالا في أبيات خليل الخورى في ثورة الريح و ثورة البحر و ثورة العاطفة البشرية . وهي موسيقى عضوية عميقة ناضجة أداها خليل الخورى دون أن يستعمل قافية ولو استعمل قافية لهدمت عليه بنيانه الفني . وللناقدة أن توافق وألا توافق على هذا الرأي ولكن ليس لها بحال أن تتم هولاء الشعراء بأنهم يبنون القافية عجزاً وتهرباً وأن تقول هذه الجملة الظالمة : « إن الذين ينادون اليوم ببنذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يحدثون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية الشنيعة » .

وهي في دعوتها هذه إلى التمسك بالقافية تذكر أن هذا التحلل من القافية كان « صدئ للشعر الغربي وهو قد عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير ، فكان هذا الشاعر الإنكليزي الكبير يكتب شعراً لا قافية له في الغالب فلا يأتي بقافية إلا في خاتمة الفصل إذاناً بانتهائه . وهذا صحيح ، ولكن ماذا تعنى الناقدة بإثباته ؟ هل تريد أن تعيب هذا الصنيع من شعرائنا ، وهل هي ممن ينادون بالألا نسمح لأى صدئ من الشعر الغربي بأن يدنس جو شعرنا الطاهر ؟ وما الشكل الجديد الذى هي من أوائل من وضعوه في شعرنا العربى المعاصر ؟ أليس صدئ المرونة الشكلية في الشعر الغربى ؟ أما وقد ذكرت شكسبير ، فهل نطمع منها أن تعيد دراسة هذا « الشاعر الإنكليزي الكبير ، الذى استغنى في شعره المرسل عن القافية لتستمتع إلى تنغمه الفائق وغناه الموسيقى العظيم ، ولتتذكر ما لا بد أنها تعلمته من قبل ، أن الذى يمكن شكسبير من كل هذا الغنى الموسيقى هو بالضبط

تخلصه من « حلية القافية » . ولولا تخلصه هذا لما أمكنه أن يبلغ ما بلغه من تنوع الإيقاع والنغم وتعميق الموسيقى الشعرية وإغناء لغة الشعر بالتقاط نبرات الكلام الحى والارتفاع به من حضيض الابتذال إلى ذروة الشعر ، إلى غير هذا مما يسجله نقادهم وبما جعله مفخرة يتباهون بها على سائر الأمم فيذعن القارىء المنصف ويأكل قلبه الحسد ؟ أفتعيب ناقدتنا على شعرائنا أن يتخذوا من هذا « الشاعر الإنكليزى الكبير » ، مثلاً يتصعدون إليه بأبصارهم وأملاً يطمحون إلى الاقتراب منه فى شعرهم القومى طامعين أن يبلغوا فى هذا الشعر نصيباً من حريته و مرونته ومن غناه وتنوعه ومن نشاطه وحيويته ؟

والآن نأتى إلى الموضوعين اللذين تبلغ الناقدة فيهما ذروة تعنتها وصرامتها على الشعراء الجدد ، حتى تنسى فى حرارة هجومها أنها — هنا أيضاً — ترتكب فى شعرها نظير ما نعتبه على غيرها ! وهما استعمال « مستفعلان » فى ضرب الرجز (ص ١٠٣ - ١٠٦) ، والخلط بين التشكيلات (ص ١٤٩ - ١٥٥) .

فهى تنكر من هؤلاء الشعراء اختتامهم بحر الرجز بتفعيلة مستفعلان ، أى بتفعيلة يلحقها التذييل ، وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، وتعد هذا « عيباً قبيحاً » ، يقعون فيه . وحببتنا أن هذا لم يقع فى الشعر العربى قط ، لأن الأذن تمجه ، وتمده خطأ شنيعاً ، ما عدا ما يروى عن إضافة النون الغالية إلى أرجوزة رؤبة المشهورة « وقائم الأعماق خاوى المخترقن » . وتكرر رأيها فى أن الحرية الوحيدة التى تجيزها فى الشعر الجديد هى عدم التقيد بعدد معين من التفاعيل فى كل شطر ، أما ما عدا ذلك من قوانين العروض فيجب أن يتقيد الشعراء بها جميعاً ، لأن الحرية ليس معناها الخروج على العروض وقواعده ، فالعروض هو الموسيقى ولا سبيل إلى الخروج عليه .

لا يزيد الآن أن نطيل في التعليق على هذا التعنت العجيب ، الذى يريد أن يلزم الشعراء باتباع قوانين وضعت قبل أن ينظموا أشعارهم ، وتذكر الناقدة بما قالته هى فى موضع سابق من نفس الكتاب من أن الشعراء ينظمون والعروضيين يستقرون من نظمهم قواعدهم . ولا يزيد أن نحاول إقناعها بأن الموسيقى - بمدلولها الخالص ومدلولها الشعرى - تتغير وتتطور ويصيب قوانينها الكثير من التعديل بل من القلب أحياناً . ولا يزيد أن نجادلها فى تحريمها على الشعراء أنماطاً معينة لأن من سبقوهم لم يأتوا بها ، مع أن هذه الأنماط لا تدخل تغييراً أساسياً على طبيعة الإيقاع ، وقد سبق منها أن أقرت مثل هذا التغيير فى الأنماط والأشكال التى تبنى من نسب الإيقاع ، والذى لا شك فيه أن تذييل تفعيلة مستفعلن ليس إلا بناء من هذا النوع ، بدليل أن العرب أدخلوا التذييل على تفاعيل أخرى وسجل العروضيون تلك الأنماط ولم تر الناقدة بها بأساً ، ومنها تفعيلة « متفعلن ، القرية كل القرب من مستفعلن ، بل هى تتحول إلى مستفعلن إذا دخلها الإضمار فسكن ثانياً المتحرك . بل منها مستفعلن نفسها فى بحر البسيط .

لا يزيد أن نطيل الآن فى شيء من هذا بعد كل ما تقدم ، وإنما نقول : إن الناقدة قد جانبا التوفيق حين عللت عدم استعمال القدماء لهذا الضرب باستنطاقهم له ، فلقد جاءوا بما لا يقل عنه ثقلاً وبما هو أثقل منه بكثير فى تذييلهم لتفاعيل أخرى ، وتذييلهم لمستفعلن نفسها فى بحر البسيط . بل السبب الصحيح هو عكس ما تعتقد الناقدة تماماً ، وهو أنهم حين أحبوا أن يأتوا بضرب ثقيل مزيل فى الرجز ، لم يكفهم ثقل مستفعلن فعدلوا عنه إلى السريع المشطور الموقوف^(١) ، وهو المنتهى بتفعيلة « مفعولات » ، بسكون التاء ا

(١) حقيقة الأمر فى السريع المشطور الموقوف أنه هو بحر الرجز ، دخلت عليه القطع ضربه ، فصارت مستفعلن إلى مستفعل بسكون اللام ، أى مفعولان ، ثم ذيلت فصارت مفعولان =

وقد رويت أراجيز كثيرة لرجاز العرب على هذا السريع المشطور
الموقوف ، تستطيع الناقدة أن تجد أربعاً منها في كتاب « أراجيز العرب ،
للسيد توفيق البكرى ، وأن تتأمل في مدى ثقلها وغلظة ضربها . وإذا كانت
الناقدة لا ترتاح أذنها إلى أبيات نزار قباني :

للعرب الصغار حيث يوجدون

أكتب للذين سوف يولدون... (١)

هناك في يابرة الليمون أختي القتييل ...

وكان والدى الرحيم الخ . .

لأن العرب لم يرو عنهم تذييل مستعملين في الرجز ، فإذا تقول فيما روى
عنهم فعلاً من ضروب تعد ضروب نزار قباني ليؤتة سيالة إذا قورنت بها ،
من أمثال قول رؤبة في إحدى أراجيزه :

قد بكرت باللوم أم عتّاب

تلوم ثلباً وهى فى جلد الناب

أن نال من كدنة جلد جلعاب

نحت الليالى كانتجاب النجّاب

حتى عظامى من وراء الأثواب

== ودليل هذا أن الرجاز هم الذين يستعملونه، في نفس الأغراض التي يستعمل لها الرجز المشطور ،
ويستعملونه دائماً مشطوراً ، فنسمى قصيدتهم أرجوزة ، وتوضع في مجموعات الأراجيز . ولزيادة
التأمل في هذه المسألة انظر الدراسة الجيدة التي قام بها الدكتور عبد الله الطيب المجذوب لبحر
السريع في كتابه القيم « للارشاد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها » ص ١٥٣-١٧٠ . ولكن
إن لم يكن هو الرجز بعينه فهو شديد القرب منه والصلة به ، فالناقدة على كلا الحالين مخطئة في
تمليها عدم ورود مستعملان باستعمالها لها ، ماداموا قد جاءوا بما هو أثقل منها كثيراً .

(١) النقط الثلاث تعنى أننا تركنا أبياتاً تالية .

عرج دقاق من تحنى الأحناب
نرى قناني كقنساء الإضباب
يعملها الطاهي ويضئها الضباب
كأن بي سلا وما من ظطباب
بي والبلى أنكرك تيك الأوصاب الخ . الخ . .

واسننا نتحدث الآن عن غلظة الألفاظ اللغوية ، بل نتحدث عن غلظة إيقاع الضرب وحده ، تنوالى فيه في الغالب ثلاثة مقاطع طويلة آخرها زائد الطول ، ويسبقها مقطع رابع طويل . فهل تقبل الناقدة هذا الضرب لأنه ورد عن القدماء ولا تقبل ضرب مستفعلان الذي يستعمله نزار قباني لأنه لم يرد عنهم ؟

الاحتجاج بأن خطأ لم يرد عن العرب ، وبأن الأذن العربية تمجج ، هو إذن احتجاج لا يقنع . ولكن دعنا الآن من هذا كله . فلتخبرنا الناقدة : لماذا تمجج أذننا التذييل في الرجز ولا تمجج التذييل في الكامل ؟ لماذا تنكر مستفعلان ولا تنكر متفاعلان ؟ وليس بين الرجز والكامل فرق في التفعيله سوى سكون ثانيهما في الرجز وتحركة في الكامل .

فإن زعمت أن هناك في تحريك الحرف الثاني سراً يجعل تذييل متفاعلان جائزاً بينما تذييل مستفعلان يظل غير جائز ، فنحن نذكرها بما تعرفه جيداً من أن متفاعلين يكثُر فيها الإضمار وهو تسكين الحرف الثاني فتتحول إلى مستفعلان . والشاعرة نازك الملائكة تكثُر من تذييل الكامل (فلتراجع إلى آياتها التي أوردتها في الكتاب نفسه ص ١٢٠ - ١٢١ ثم ص ١٣٣) . وهي بالطبع كثيراً ما تحول تفعيلته إلى مستفعلن ، فإذا ذيلتها جاءت مستفعلان التي تعيب على الشعراء الآخرين استعمالهم لها !

فهى نجىء فى مثل أبيتها هذه من « قرارة الموجة » ،
ونعيش أشباحاً تطوف ..
لا نبض فيها لا انقاد ..
لا ذكريات

نجىء ولا ندرى الحياه ...
ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء
ومثل أبيتها هذه من « خمس أغان الألم » ،
ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه ...
أحبابنا بعثوا بها عبر البحار ...

لكنها انتفضت وسالت أدمعاً عطشى حرار

وقد اقتصرنا على أبيتها التى أوردتها فى نفس الكتاب حتى تكون
أعلق بذكرياتها . والأبيات الثانى والثالث والرابع والخامس لم تختتم
بمستفعلان فحسب ، بل دخل الإضمار جميع تفاعيلها فصارت من وزن
الرجز .

مارأى الناقد الآن فى كل ماجات به فى فصلها هذا من « الخطأ الشنيع »
و « شناهة الوقع » ، و « ما تمجه الأذن » ، و « ما تقبله الأذن العربية » ،
و « النشاز » . وما رأينا فى تمها التى كانت للشعراء الآخرين كيلا من خطاهم
فى فهم معنى الحرية ووقوعهم فيها هو شنيع ونسيانهم لأذنه الموسيقية
وتحررهم منها وإصابتهم بدوار الحرية — حتى تتقدم إليهم بالنصح أن
يتعاشوا الوقوع فى هذه الفوضى وأن يتقيدوا بجميع قوانين العروض وأن
يدرسوا علم العروض قائلة فى استعلاء كبير « ولا أظنه يضير الشاعر المعاصر
أن يدرس العروض ولو دراسة عابرة » .

أما تقيدها هي بجميع قواعد العروض وإتقانها هي دراسة العروض فسنزداد معرفة بحقيقة الأمر فيهما بعد قليل . ولكننا نسأل : أما كان ينبغي على الناقدة قبل أن تندفع في غلوائها وتركب تعنتها وصرامتها وتكبير التهم للآخرين أن تتروى قليلاً وتعيد النظر فيما نظمته الشاعرة المسماة باسمها حتى تتأكد من أن الشاعرة لم ترتكب ما تعيبه الناقدة على الشعراء الآخرين ؟

كذلك حين تنسكرك على الشعراء الجدد إنكاراً شديداً خلطهم بين تشكيلات مختلفة من أنواع الأضرب في القصيدة الواحدة ، وتمد هذا وأفظح أنواع الغلط وأكثرها شيوعاً ، في الشعر الجديد ، وتندفع في اتهامهم بالجهل بالعروض ، وعدم الدربة ، وقلة الحس الموسيقي ، وعدم إرهاف السمع الخ .. فإننا لن نحاول أن نقاشها من جديد في تحريمها اجتماع أنواع من الأضرب لمجرد أنها - فيما نزع - لم ترد في قصيدة واحدة قديمة على الشكل القديم ، مع أن من الواضح الجلي أن الشكل الجديد بمجرد تحرره من التقيد بعدد محدد من التفاعيل في البيت الواحد قد أجاز لنفسه أن يتنوع في الضرب الذي يختم به كل بيت . وإن نرد على ذوقها الذي يرفض هذا الاجتماع بأن ذوقنا نحن وذوق جميع الشعراء الذين حملت عليهم يقبله . وإن نكرر ما قلناه سابقاً أن الشعراء يأتونه عمداً للتنويع في الإيقاع والتخفيف من رتوبه الأليم وللتمشي مع قلب الفكرة والعاطفة ، بل نكسبنا بأن نقول : إن نازك الملائكة الشاعرة هنا أيضاً تفعل في شعرها ما تدمه الناقدة في نقدها للآخرين .

فالناقدة تعيب على فدوى طوقان أبياتاً تنوع أضربها على التفاعيل الآتية :
فعول . مستفعلمن . مستفعلمن . مستفعلمن . فعل . مستفعلمن . وتقول إن أبيات فدوى مصابة باختلال فظيح يصك السمع العربي ويعذب حس الموسيق لدى أى إنسان مرهف السمع . وما من عروضى قط يستطيع أن يقبلها .

ونازك الملائكة الشاعرة ترتكب مثل هذا الاختلال ، فلتعد الناقدة إلى أبيانها التي أوردتها في صفحة ١٣٣ ولتأمل أضرارها لتجدها مخلطة . وهذه بعضها : متفاعلان . مستفعلاتن . مستفعلاتن . متفاعلان . مستفعلان . مستفعلان .

فقدوى طوقان تأتي بيت ضربه صحيح ، وبثلاثة أبيات دخلت أضرارها على بالنقص ، وبثلاثة أبيات دخلت أضرارها علة بالزيادة هي التذييل . ونازك الملائكة تأتي بيتين ضرباهما صحيحان ، وبيتين دخلت ضربيهما علة التذييل ، وبيتين دخلت ضربيهما علة أخرى هي الترفيل . وهذا الجمع بين الأضرب الصحيحة والمذيلة والمرفلة في قصيدة واحدة لا تجزئه قواعد العروض التي تحكم إليها الناقدة والتي تذكر الناقدة مراراً وتكراراً أنها تمنع بحجى أكثر من نوع واحد من الضرب في القصيدة الواحدة - نقول هذا ولا يزيد .

أما حين تأخذ على فدوى طوقان ما تسميه « الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً ، فإنها ، كما دلت ، تسرع إلى اتهام الشاعرة بالوقوع في الخطأ عن توهم . ولا تقف لحظة واحدة لتفكر في أن الشاعرة ربما أتت ما أتت عن عمد ، ولا شك أبداً في أن فدوى طوقان تعرف ما هي بسبيله ، وتعتمد تنويع الإيقاع لإغناء الموسيقى والتقليل من الرتوب ، فهي تأتي مرة بالصيغة المتساوية بتفعيله كاملة ومرة تأتي بها جزءاً من تفعيله ، ومن المستحيل الأكيد الاستحالة أن تكون فدوى طوقان قد توهمت أن هذه الوحدات وإن تساوت شكلاً تتساوى في إيقاع الضرب ، لأن ما تحاوله عامدة هو التنويع في إيقاع الأضرب . ولو أن الناقدة اكتفت برفض هذا التنويع ، لأن ذوقها لا يقبله ، ولأنه لم يستعمله الشعراء القدماء في نظمهم على الشكل القديم ، لما حاولنا أن نجادلها ، أو اكتفينا بأن نلفت نظرها مرة أخرى إلى أن الشكل الجديد حين تحرر من الالتزام بعدد محدد من التفاعيل ، فقد تحرر

ضمناً من الالتزام بالإتيان بتفعيلة كاملة في آخر الشطر ، وجاز له أن يأتي بجزء من تفعيلة ، وإذا كان القدماء يلتزمون بنوع واحد من الأضرب في القصيدة الواحدة ، فما ذلك إلا لأنهم التزموا بعدد محدد من التفاعيل وأجزائها لا يزيد ولا ينقص .

ولكن النائدة لا تكسفتي ، بل تهم الشعراء الجدد بالغفلة ، ونقص الحساسية ، والجهل بقواعد العروض ، وعدم الإغراق في قراءة الشعر العربي القديم ، وتأخذ على عاتقها أن تلقنهم دروساً في قواعد علم العروض . أما وقد أخذت على عاتقها هذا الواجب ، فقد كان ينبغي عليها أن تكون أكثر دقة في استعمال مصطلحات هذا العلم ، فمن المحزن أن نراها تخلط بين هذه المصطلحات ، فتستعمل « القافية » ، حيث يجب أن تستعمل « الضرب » ، كأنهما متساويان في الاصطلاح العروضي ، وتضيف إلى ذلك خلطاً في استعمال « الروي » . ثم تسمى قافية ما هو ليس بقافية ولا ضرب ، بل هو جزء من أحدهما . وهذه أخطاء ينبغي ألا يقع فيها من يدعى العلم الواسع العميق بالعروض القديم ، ويسخر من الشعراء الآخرين لجهلهم به ، ويتبرع بتصحيح أخطائهم العروضية باسمه .

أما وقد جئنا إلى هذه المسألة فلنقف عليها برهة ، وما كنا لنفعل ذلك لولا ما يفيض به كتابها كله من اعتداد قوى بعلمها بالعروض لا تستطيع كبحه ، فهو يطفح عشرات المرات في تعريفها للشعراء الجدد واتهامها المكرر لهم بأنهم يجهلون هذا العلم أو لا يحسنونه . ولا يزيد الآن أن نحاسبها على مجرد عدم الدقة ؛ ولا على تغبتها في صفحة ٦٣ في مواخضة الشاعر سعدي يوسف على ما هو في حقيقته تنويع في الأضرب ، أو خلط في الأضرب إذا أصرت على هذه التسمية ، وقد كانت تستطيع أن تجد له مخرجاً أو عذراً في تعسف القدماء أنفسهم في الفصل بين الرجز والسريع ؛ ولا على تهورها في صفحة ٦٩ في تخطئة العروضيين القدماء غير مدركة أنها إن خطأتهم في موضع

فتحت للشعراء الآخرين الباب لكي يخطئوهم في مواضع أخرى فلم يعد في إمكانها أن تستعمل مقاييسهم لتخطئة الشعراء ، ولا يدفعها إلى تخطئتها هذه للعروضيين إلا تعسفها في إثبات قانونها المتكرر عن البحور الصافية والممزوجة .

لا ولا يزيد أن نكرر هنا ما أشرنا إليه في هوامشنا السابقة من أخطائها العروضية ، بل ندع هذا كله ونلقفها الآن إلى أربع مسائل نرى أن لها أهميتها .

أولها تتعلق بالموضوع الذي ناقشناه للتو ، وهو تنويع الأضرب في القصيدة الواحدة . فالناقدة حين تقول وتكرر أن القانون العروضي الذي خضع له الشاعر العربي دائماً هو أنه ليس يمكن أن تجتمع تشكيلتان في قصيدة واحدة ، وأن هذا ظاهر في الشعر العربي كله سواء منه ما كتب قبل العروض وبعده ، وأن هذا المبدأ حافظ عليه الشاعر العربي في العصور كلها (ص ٧٠) ؛ وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن وأن الشعراء لم يقموا في هذا الخطأ حتى في عصر الانحطاط (ص ٧١) ؛ وأن للعرب لم يستعملوا أكثر من تشكيكة واحدة في القصيدة الواحدة (ص ١٥٠) ؛ وأن الشاعر الأصيل الذي أرهف سمعه بالإغراق في قراءة الشعر العربي لا يمكن أن يقع في المزج بين التشكيلات في قصيدة واحدة (ص ١٥٠ - ١٥١) ؛ وإنما كانت القصيدة الواحدة تستعمل تشكيكة واحدة لا تتعداها قط - لاحظ قولها إنما وقولها قط (ص ١٥٢) ؛ وأن أسلافنا الشعراء لم يقموا في مثل هذا الخلط بين الوحدات وأن هذا الداء عرف في عصرنا (ص ١٥٥) ...

حين تدعى الناقدة هذه الدعوى وتؤكد هذا التأكيد وتكررها هذا التكرار فهي تأتي بتقرير غير صحيح . وبما أننا ننزهها عن الكذب العمد وعن إخفاء الحقيقة عن قرائها ، لذلك نقصر على القول بأنها حين ادعت

هذه الدهوى المكررة لم تعرف أو نسيت أن من الشعراء من وقع فعلا في تنويع الأضرب في القصيدة الواحدة قبل أن يقع فيها شعراء الشعر الجديد (وهي منهم ، ولكن دعك من هذا الآن) . ولكي تعرف هذه الحقيقة أو تتذكرها لا تحتاج إلى أن تراجع الشعر العربي كله وتفترق نفسها في آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن ، بل كل ما تحتاج إليه هو أن تراجع كتبها العروضية فتجد قراءتها . لتجد أن العروضيين سجلوا هذا ضمن عيوب القافية التي وقع فيها الشعراء وسموه باسم خاص هو «التحريد» . فقالوا : «التحريد تنويع الأضرب بالبحر الواحد» . وضربوا عليه هذا المثال الذي ينتقل فيه الشاعر من الضرب الصحيح إلى الضرب المقبوض :

إذا أنت فضلت امرأ ذا نباهة على ناقص كان المديح من النقص
ألم تر أن السيف ينقص قدره إذا قيل هذا السيف خير من العصى
وهذا المثال الآخر الذي ينتقل فيه الشاعر من الضرب الصحيح إلى الضرب المحذوف :

رأيت خيال الظل أكبر عبرة يلوح بها معنى الكلام لأحد اقي
وفي كل موجود على الحق آية لمن هو في علم الحقيقة راق
وهذا تنهار دعواها المؤكدة المكررة . وهذا أمر يؤسف له جد الأسف من ناقدة تعيب على الشعراء جهلهم بالعروض وتوصيهم بإتقان دراسته وتمضي في اتهامهم بشتى التهم . ولا نحتاج إلى مزيد في التعليق .

وثانيتهما أنها في صفحة ٨٠ تقول : « وقد اقتصرت كتب العروض العربي ، قديمها وحديثها ، على تقديم الوند تقدماً عابراً في بدايات أبحاث العروض ثم لا تعود إلى ذكره قط . . . وهكذا تثني على علماء العروض الذين تحبهم وتحلمهم كل ذلك الحب والإجلال بتهمة هم منها أبرياء . فهمي لا تدرك أن جميع أقوالهم في أنواع العلل قائمة على إمكان دخولها الأوتاد ، لأن الزخافات

في تعريفهم مختصة بثواني الأسباب ، أما العلل فتدخل الأسباب والأوتاد .
ففي كل مرة يذكرون فيها علة يلاحظون أنها دخلت على وتد ، وجميع
دراساتهم التفصيلية للبحور الستة عشر وما يدخلها من العلل ويفرعاها إلى
أنواع متعددة من الأعاريض والأضرب قائمة على هذه النظرة منهم إلى
الأوتاد والفرق بينها وبين الأسباب . فكيف تدعى بعد ذلك كله أنهم
يقنعون على تقديم الوند تقديماً عابراً في بدايات أبحاثهم ، وكيف تدعى
أنهم لا يعودون إلى ذكره أبداً ؟

ولكنها في قولها ذلك تنهم موني لن يضرهم اتهامها ، أما الذي يحزننا
أكبر الحزن فهو أن نراها في صفحة ١٤٥ تخطئه على الشاعر محمود حسن
اسماعيل بيته :

طعنة من معاذ أخرس فوها فاك بعد ما كنت تنهى وتأمّر

وتدعى أن «شطره الثاني مكسور كسراً لايجبر لأنه خارج على الوزن» .
ولو تريثت وأنعمت النظر لأدركت أن البيت يدخله زحاف ولايلحقه كسر .
فالتفعية الأولى من الشطر الثاني دخلها زحاف الكف ، وهو حذف سابع
الجزء ساكناً إذا كان ثاني سبب خفيف ، فتصير فاع لانن إلى فاع لاتُ .
وهو نفس الزحاف الذي استعمله امرؤ القيس في قوله من معلقتة على بحر
الطويل: ألاب يوم لك منهن صالح . وهو آخر الزحافات الثمانية التي أقرها
العروضيون القدماء ، وقالوا إنه يدخل على : مفاعيلن . فاعلانن ، مستفعلن .
فاع لانن . فتصير على التوالي : مفاعيلُ ، فاعلاتُ . مستفعلُ .
فاع لاتُ . ولما جاءوا إلى تعداد البحور التي يدخلها زحاف الكف قالوا
إنه يدخل البحور الآتية : الطويل . المديد . الهزج . الرمل . الخفيف .
المضارع . المجتث . وبيت محمود حسن اسماعيل من بحر الخفيف .

ما كنا لنحاسب الناقدة لو أنها انتهت إلى أنه زحاف وقالت ان أذننا

تستثقله ، فاكتفت فيه بمثل ما قالته عن بيتين انزار قباني أوردتهما في نفس الصفحة وقالت عنهما في نفس الصفحة : « إن في عروض هذين البيتين زحافاً قبيح الوقع من الصنف الذي نحاسب عليه شعراء الشعر الحر ، . ولكن هذه الناقدة العروضية ، التي تعيب على شعراء الشعر الجديد عدم إرهاف حسهم ، وعدم دقة أذنه ، وجهلهم بالعروض ، لم ترهف هي أذنها الحساسة ، أو لم تراجع هي كتب عروضها المحببة ، قبل أن تتهم الشاعر بتهمة ربما تكون أفسى تهمة تؤلم شاعراً عربياً ينظم على الشكل التقليدي ، وهي الإتيان ببيت مكسور الوزن ، وتضع هذه التهمة تحت عنوان تطبعه بالبسط الثقيل : « أغلط العروضي » ، لتدرك أن ما يأتي به الشاعر محمود حسن إسماعيل زحاف جائز وليس كسراً لا يجبر وخروجاً على الوزن . فكيف حدث هذا ؟ الواضح أنها تعجلت في قراءة البيت فقرأت « بعدما ، كلمة واحدة ، ولم تترث على « بعد ، التريث الخفيف الذي ينبغي أن تترثه على موضع الزحاف ، فلما قرأت ما بعدها قطعت أذنها قوله : بعد ما كنت تنهى وتأمّر ، على وزن : فاعلن فاعلن فاعلاتن . وهو بالطبع تقطيع لا يجوز في هذا البحر .

والمسألة العروضية الرابعة ترد في ملاحظتها الشخصية في صفحة ٩٠ « أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في بيتي عمر أبو ريشة ، من المتقارب :

رويدك لا تجرحي صمتك الـ رهيب ولا تهتكى مئزره

فإني أحس به مهممات الـ وحوش وخشخشة المقبرة

فقد كان ينبغي عليها أن تنتبه إلى أن الشطر الأول من البيت الثاني هو وحده الذي ينتهي بسبب خفيف ، لأن الشاعر أتى بعروضه صحيحة (فعولن) . أما الشطر الأول من البيت الأول فينتهي بوند ، لأن الشاعر

أى بعروضه محذوفة (ناقصة السبب الخفيف فتصير فعو أى فعل) . وهو جائز فى عروض المتقارب ويسمونه العلة الجارية مجرى الزحاف (أى فى عدم لزومها) . ولم تكن هذه غفلة عادية تسامح عليها ، لأن ملاحظتها التى تقترحها قائمة كلها على كون العروض محتومة بسبب أو بوتد ، وهى تدعى أن التدوير لا يسوغ إلا فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب لا بوتد ، غير منتبهة إلى أن المثل الذى ضربته يهدم عليها ملاحظتها ، ولا نظن أنها ستحتاج بأن الأصل فى عروض المتقارب أن تأتى صحيحة ، فإن المهم للملاحظتها هو انتهاء العروض كما استعملها الشاعر بسبب أو وتد ، والعروضيون يميزون الصحة والحذف فى عروض المتقارب على حد سواء بدون تفضيل أحدهما .

وبعد : فقد رأينا ناقدة يبلغ من قسوتها وتزمتها على الشعراء الجدد أنها نعيب عليهم استعمال أنماط وأشكال جديدة لمجرد أنها لم ترد ضمن استعمالات القدماء . وتضى على وجهها متعقبة عليهم كل خروج على قواعد العروض كبيراً كان أو صغيراً . وتواخذهم على زحافات استعملها الشعراء القدماء وأجازها العروضيون . وتبتكر لهم قواعد عروضية جديدة تريد أن تلزمهم بها مدعية أن القدماء التزموا دون أن تسند هذه الدعوى على إثبات مقنع . وتسكر عليهم كناقدة جوازات تبيحها لنفسها كشاعرة . وتنعى عليهم عدم إقتانهم لدراسة علم العروض ثم تقع هى فيما رأينا من أخطاء عروضية صغيرة وكبيرة .

وفى هذا كله تحشد للشعراء اتهاماتها بالإهمال وعدم الانتباه ، وضعف الحاسة الموسيقية ، والجهل بالعروض أو عدم اتقان دراسته ، وقلة الاطلاع على التراث الشعرى السليم ... إلى آخر ما ردهم به من تهم كردها تكراراً لا يمل .

ولكن إيت الآن إلى فصلها المعنون «فاعلُ فى حشو الخبب» (ص ١٠٧)

(١١١) لترى نهاية العجب من أمرها ، ومدى اختلافها كناقدة عن نازك الملائكة الشاعرة . فهي كناقدة تحاول أن تبرر خروجها على قواعد العروض ارتكبتها كشاعرة ، يفوق في جذريته جميع ما أخذته على الشعراء بحق وبغير حق . وهو تحويلها تفعيلة ، فعلن ، في بحر الخبب أو المتدارك إلى ، فاهل ، .

نشرح أولاً هذا الخروج لنتبين مدى جذريته . فالشعراء القدماء في جميع ما استعملوا ، والعروضيون في جميع ما أجازوا ، من زحافات وعلل ، لم يستبجوا أو يبيحوا تحريك الحرف الساكن . هم جوزوا ساكن الحرف المتحرك ، وجوزوا حذف الحرف ساكناً كان أو متحركاً ، لكنهم لم يجوزوا قط تحريك الساكن ، والسبب واضح ، وهو أن الحرف الساكن في التفعيلة ينهى جزءاً أساسياً من أجزاء هذه التفعيلة ، ويقوم علامة على هذا الإنهاء ، فإذا حركته ألغيت كينونته تماماً ، وجعلته يتصل بالجزء التالي له ويحتلط به ويدوب فيه ، وهذا ينتج عنه اضطراب التقطيع الموسيقي وانهدامه على أساسه . أما إذا أسكنت حرفاً متحركاً فلن يحدث مثل هذا الضرر ، لأنك لم تفعل أكثر من تقسيم الجزء إلى جزئين فرعيين . وسيظلان معاً مستقلين عن الجزء التالي من أجزاء التفعيلة . كذلك إذا حذف الحرف الساكن حذفاً تاماً لم يحدث ضرر ، لأن الصوت يستطيع في القراءة أن يترتّب ترتيباً خفيفاً على الموضع الذي كان فيه الحرف المحذوف ، فيعوض بذلك حذفه ويظل الجزء من التفعيلة مستقلاً قائماً بذاته ، فإن أخطأ القارئ لعدم دقة أذنه ، أو لعدم إتقانه لعلم العروض ، خيل إليه أن بالبيت كسراً في الوزن وهو في حقيقته زحاف جائز ، وهذا بالضبط ما حدث للناقدة في قراءتها لبيت محمود حسن إسماعيل الذي مر .

هذه هي طبيعتهم الموسيقية ونظرتهم العروضية ، والناقدة في كل حديثها الذي مضى توافقهم على هذه الطبيعة وهذه النظرة موافقة تامة ، بل وجدناها إلى الآن تزيد عليهم صرامة وتشدداً ، فلا تقبل كثيراً من الزحافات التي

قبلوها وتراها غير جائزة في الشعر الحر . وتضع للشعراء قوانين جديدة لم يفكر فيها العروضيون القدماء حتى تزيدهم تقييداً .

من هذا ترى أن شاعراً يحرك الحرف الساكن يرتكب خروجاً على قواعد العروض أعظم جذرية من جميع ما أخذته الناقدة هلى الشعراء الجدد . بجميع ما فعلوا وأخذتهم عليه للناقدة ليس إلا تنوعاً للأشكال والتشكيلات التي يكونونها من أجزاء التفعيلة دون أن يدخلوا في صميم هذه التفعيلة فيحدثوا فيه أى تغيير ، أما الذى يحرك الحرف الساكن فقد جاء بتغيير أساسى هو بالضبط من نوع تغيير « النسب الموسيقية » التي وجدنا الناقدة تقول إنها لا سبيل إلى تغييرها .

فلنعد الآن إلى فصلها الهام المغزى الذى تعترف فيه بخروجها في شعرها على تفعيلة « فعلن » ، في بحر الخبب وتحويلها إياها إلى « فاعل » ، أى بتحريك النون الساكنة التي تختم التفعيلة وتفصلها عن التفعيلة التالية ، ولتر تبريرها لهذا الخروج . نجدها ، بعد أن تذكر أن الشعراء القدماء كانوا كثيراً ما يسكنون العين المتحركة في هذه التفعيلة ، تقول :

و ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنوعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا . ذلك أننا نحول (فعلن) إلى (فاعل) . وليس في الشعراء ، فيما أعلم ، من يرتكب هذا سواى^(١) . بدأت فيه منذ أول قصيدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيت فيه حتى الآن . هذا مثلاً مطلع قصيدتى (لعنة الزمن) من الخبب :

كان المغرب لون ذبيح

(١) بل غيرها من الشعراء الجدد يفعلون نفس الشيء ، فيحولون فعلن إلى فاعل ، انظر مثلاً قصيدة « الطفل والحمامة » التي نظمها عبد الوهاب البياتى سنة ١٩٥٨ ، تجده قد فعل هذا أربع عشرة مرة في قصيدته . ولكن ربما يحق لنا أن نقول إن الشعراء الآخرين لا يكثرون من هذا كما تكثرت نازك الملائكة وكما يكثرت البياتى في هذه القصيدة .

والأفق كتابة مجروح ،

ثم تقر بأنها وإنما وقعت في هذا الخروج عن غير تعمد ، وأن (فاعل)
قد تسربت إلى تفعيلاتها وهي غافلة ، ولم تنتبه إليها إلا حين احتج عليها
الدكتور جميل الملائكة ، فأدركت فوراً أنه على حق . وجلست أفكر ،
مندهشة ، في سبب هذا الذي وقع لي . فكيف ولماذا جاز أن تقبل أذن
الممرنة خروجاً على الوزن مثل هذا ؟ وجاء الجواب بعد قليل من التأمل ،
وكان جواباً بسيطاً وضحاً : أن أذن ، على ما مر بها من تمرين ، تقبل هذا
الخروج ولا ترى فيه شذوذاً . فليس هو خطأ وقعت فيه ، وإنما هو تطوير
سرت إليه وأنا غافلة . ومعنى ذلك أن (فاعل) لا تمتنع في بحر الخجب ،
لأن الأذن العربية تقبلها فيه .

هكذا ، بكل بساطة ووضوح ، ، تجيز لنفسها خروجاً وقعت فيه ،
لأن أذننا تقبله ، وما دامت أذننا تقبله فالأذن العربية تقبله ، وإذن فليس
خطأ وقعت فيه ، وإنما هو تطوير ، سارت إليه وهي غافلة .

ثم يعاودها تواضع محمود ، فتسلم بأنه ليس من حقها أن تقر ما فعلت
كقاعدة عروضية جديدة إلا إذا قبله الشعراء والعروضيون المحدثون ، فهي
تتوجه إليهم بالرجاء أن يقرروه ، وتترك لهم الرأي الأخير .

نبارد فنؤكد (للشاعرة) ، إذا جاز لنا أن نزجّ بنفسنا بين من تسميهم
العروضيين المحدثين ، أننا لانعترض على ما فعلت ، بل نقبله قبولاً تاماً ، وإنما
نناقش الآن الناقدة . فإذا كانت تتوجه الآن بالرجاء إلى الشعراء والعروضيين
أن يقبلوا ما فعلت ، أفلا تعتقد أنها كان ينبغي عليها أن تكون في تعنيفها
للشعراء أقل صرامة ونزماً ، وأكبر سماحة وتساهلاً ، وجميع ما ارتكبه
وما سجلته عليهم لا يبلغ هذا المدى من التغيير الجذري لتركيب التفعيلة ؟
أين حديثها الماضي عن قيام العروض على نسب موسيقية لا يمكن الخروج
عليها ؟ أين تأكيدها المسكرر المعاد أن الإجازة الوحيدة التي تجوز لشعراء
الشكل الجديد هي عدم التقييد بعدد محدد من التفاعيل في البيت ، وفي جميع

ما عدا ذلك يجب أن يجرى الشعر الجديد على قوانين العروض ، تمام الجريان ، وأن يكون خاضعاً لها كل الخضوع ، ، وأن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم - الذى لا عروض انا سواء - لهى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلفة الوزن ، وسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض . . أنظر كيف أنها فى تلك الجملة سوت تسوية تامة بين صحة العروض وسلامة الفطرة العربية ، ولم يدخل تفكيرها أى احتمال لخروج على بعض قوانين العروض لا يكون خروجاً على الفطرة العربية السليمة . أما الآن وقد رأيت خروجها على أحد هذه القوانين - خروجاً رأينا مدى جذريته وزيادته على كل ما ارتكبه الشعراء الآخرون - فما أسرع وما أسهل ما قبلته أذنها ، وادعت لذلك أن الأذن العربية تقبله ، وأجازته لذلك كتطوير مشروع وليس خطأ ممنوعاً ، وعبرت عن أملها أن يقبله الشعراء والعروضيون .

على أنها لو وقفت هنا واكتفت بذلك الرجاء المتواضع ، واكتفت بادعائها أن هذا التغيير فى التفعيلية وأن خرج على قواعد العروض لا يؤلم الأذن العربية - الأذن العربية الحديثة على الأقل ، مهما يكن من عدم استعمال القدماء له - لقبانا عذرها وحجتها فى النهاية ، بعد أن نسمع الناقدة ما تستحقه من لوم على تشدها على الشعراء وما كالت لهم من اتهامات . فلا شك عندنا أنه تطوير تسيغه الأذن العربية الحديثة ولا تمجه .

ولكنها لا تسكتنى بهذا ، بل تأبى إلا أن تحاول تبرير ما فعلت بحجة موسيقية عجيبة . وإليك ما تقول :

« والحق أن قليلاً من التأمل فى التفعيلتين (فعلن) و (فاعلُ) لا بد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساوياً تاماً لأن طولهما واحد . وفى وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضيين :

ف ع ل ن ف ا ع ل

— ٥ — ٥ — —

فإن بين أيدينا تفعيلتين تحتوى كل منهما على ثلاثة متحركات وساكن واحد ، وإنما الفرق بينهما في مواضع المتحركات والساكن ، . ثم ترى أن تزيد هذا إيضاحاً بكتابة التفعيلتين بترقيم النوتة الموسيقية ، ولكنها لسوء الحظ تخطيء في وضع هذا الترقيم الوضع الصحيح ، فتضع تحت كل من التفعيلتين الترقيم الموسيقي الذي كان يجب أن تضعه تحت الأخرى ولكن دعنا من هذا الآن واستمع إلى تكرارها لهذه الحجة القوية في باقي حديثها إذ تقول :

ومعنى ذلك أن كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة . وإنما تقع الطويلة في مطالع (فاعل) وفي آخر (فعلن) . ومن الناحية الموسيقية يستوى عدد الأجزاء في التفعيلتين فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء . ولعلنا حريون ، فوق ذلك ، بأن نلتفت إلى أن (فع لن) ليست إلا مقلوب (فاعل) والعكس صحيح أيضاً . فلو قلنا (لن فع) ، لن فع) لكانت مساوية لقلوبنا (فاعل . فاعل) .

لا ندرى ماذا نقول تعليقاً على هذه الحجة العجيبة من نائذة تتبرع لقراءتها بلبتقنهم درساً في الموسيقى وتضع لهم الترقيم الموسيقي للتفاعيل (ولو وضعا خاطئاً) . من قال لها إن الشيء الوحيد المطلوب في الموسيقى هو تساوى مجموع الضربات في الطول ، دون نظر إلى ترتيبها فيما بينها بين طويلة وقصيرة ، ودون نظر إلى القيم الموسيقية الأخرى ؟ ومن قال لها إن التفاعيل العروضية يجوز في النظام الكمي حلول بعضها محل البعض إذا تساوت في عدد ضرباتها القصيرة وضرباتها الطويلة فتساوت بذلك في مجموع الطول ؟ ألا تدرك هي — كشاعرة — أن نفس حجتها هذه إذا استعملناها جاز لنا أن نحل كلام التفعيلتين فعولن وفاعلن محل الأخرى ، لأنهما متساويتان

تماماً في تكون كل منهما من مقطع واحد قصير ومقطعين طويلين، ومتساويان. لذلك في مجموع الزمن الذي تستغرقه كل منهما وتفعيله فاعلن هي مقلوب قولن هكذا: لن فعو. كذلك يجوز لنا أن نبدل بين التفعيلتين متفاعلن ومفاعلن، وأن نبدل بين التفاعيل مستفعلن وفاعلاتن، ومفاعيلن ومفعولات. وأين ننتهي إذا بدأنا نفعل هذا بجميع العروض العربي التقليدية وجميع بحوره الستة عشر بأعاريضها وأضربها المتفرعة وهي جميعها تقوم على أساس إيقاعي واحد يستقر على مبدأ واحد هو ترتيب الحروف المتحركة والحروف الساكنة، أو قل ترتيب المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة؟ وهذه هي النسب، الوحيدة التي يقرأها العروضيون فيه؟ وكيف يجوز هذا التبرير من نافذة تقول إن النسب الموسيقية في العروض القديم لا يمكن تغييرها؟ قد كنا نفهم منها هذا الكلام لو كانت تجيز تغيير هذه النسب من مجرد القيام على ترتيب الطول والقصر إلى النظر في ترتيب النبر مثلاً. أفهمي تجيز هذا؟ إذن نكون قد كسبنا حليفاً غير منتظر في دعوتنا التي دعونا إليها في فصلنا السابق!

وهذا هو المغزى الكبير الذي نخرج به من نقاشنا الطويل في هذا الفصل، والذي سنزيد أهميته إيضاحاً في فصلنا القادم.

فصل الثالث

طريق التطوير

القارىء الذى صبر على نقاشنا الطويل لأراء السيدة نازك الملائكة يدرك ولا شك لماذا اهتمنا بأرائها كل هذا الاهتمام وأوليناها كل هذا النقاش . فهذه ليست ناقدة عادية ، بل هى شاعرة مبرزة من أوائل الشعراء الذين ابتكروا الشكل الجديد وأبلغوه ما بلغ من الذبوع والقبول بعد أن لوى أول مظهر بالخصام العنيف والتوجس العميق : لذلك آراؤها فيه محتوم لما أن يكون لها قدرها وخطرها وتأثيرها . وقد رأينا ما فى هذه الآراء من خطأ وشطط ومن ضيق وتزمت . فلو قدر لها أن تقبل وتشجع لأوتعت أبلغ الضرر بالشعر الجديد ، وأفسدت عليه محاولاته فى الوصول إلى مزيد من المرونة والاتساع ومن النمو والتطور ، ولسدت بذلك على شعرنا العربى أعظم باب فتح له منذ رست تقاليد الإيقاعية والشكلية وقبدها المروضيون تقييداً صارماً .

ولا بد أن الكثيرين من قرائنا سألوا : لماذا فعلت نازك الملائكة كل هذا ؟ لماذا وقعت فى كل هذا الضيق والتعسف ، واندفعت إلى كل هذا الظلم والتحامل والتسرع إلى الاتهام ، وهى من أوائل من طرقتوا هذا الباب الجديد ودخلوا منه إلى ما يفتح وراءه ، من واد ممتد الأبعاد متسع الجوانب لانهاى الاحتمالات . ولكن السبب قد اتضح بعد نقاشنا المسهب ، وهو أن نازك الملائكة الشاعرة بعد أن ولجت هذا الباب مشت فى الوادى الجديد خطوة ، ثم وقفت ، بينما استمر غيرها فى السير بعدها خطوات .

واسنا نطالبها بأن تفعل أكثر مما فعلت ، لا يكلف الله نفساً إلا وسعها ،

بل نشكر لها خطوتها التي خطت ، ونسجل لها ديناً كبيراً وفضلاً جليلاً .
لكن نأخذ عليها محاولتها كناقدة أن تقيد الشعراء الآخرين في خطاهم التي
زادت على خطوتها الأولى جرأة . ونحن لانتمهما من قريب أو بعيد بأنها
مدفوعة بدافع الحسد ، معاذ الله أن نزمها هذا ، فإننا لوائقون أنها مخلصه
في آرائها التي عرضت ، يدفعها خوف صادق على مصير الشعر العربي من
هذه الخطوات الجريئة التي تبدو لها متهورة محتمة الزلل والضلال . ولكن
الحقيقة تبقى : وهي أنها في آرائها كناقدة متكيفة بمذهبها كشاعرة ، وأنها
تحد إمكانيات الشعر الجديد بما يتيح لها هي من إمكانيات .

من هذا تتجلى لنا حقيقة كبيرة الأهمية : أن الشاعر ، مجرد أنه شاعر ،
ربما لا يكون خير ناقد للشعر . حقاً إن كونه شاعراً يعطيه بعض الميزات
الخاصة ، لكننه في الوقت نفسه يحده بحدود معينة ربما تفسد عليه نقده
وتحجزه عما يجب من العدل والحياد ، دعك مما ينبغى من العطف والتفاهم .
فإن أردنا أن نتبين طبيعة هذه الحدود فلنسنا نجد خيراً من أن نترجم هنا
ما قاله ت . س . اليوت في هذه المسألة الهامة . فهذا الشاعر العظيم ، الذي
كان إلى جانب شاعريته الأصيلة ناقداً كبيراً ، رأى تلقف الناس لأرائه
النقدية ، فحشى أن تكون لها عندهم منزلة أكبر مما تستحق في حد ذاتها مجرد
أنه زعيم الشعر الإنجليزي الحديث . فدعته أمانته الرائعة إلى أن يصدر
مقالته عن موسيقى الشعر (التي بدأنا كتابنا بتلخيصها) بهذا التحذير
النزيه :

« إن الشاعر ، حين يتحدث أو يكتب عن الشعر ، تكون له مؤهلات
خاصة وحدود خاصة . ونحن إذا حسبنا حساب الحدود كننا أفضل تقديراً
للمؤهلات . وهذا تحذير أتقدم به إلى الشعراء أنفسهم كما أتقدم به إلى
القراء الذين يقرأون ما يكتبه الشعراء عن الشعر . أما أنا فلا أستطيع

أن أعيد قراءة كتاباتي الثرية دون أن أشعر بالحرج الشديد ، لذلك أتهرب من هذه القراءة . (١)

وإن الاهتمام الذى تفوز به الكتابات النقدية التى يكتبها الشعراء يعود جانب كبير منه إلى أن الشاعر فى صميمه — وإن لم يكن هذا هو غرضه الظاهر — يحاول دائماً أن يدافع عن نوع الشعر الذى ينظمه ، أو أن يحدد النوع الذى يريد أن ينظمه . وخاصة حين يكون فى عنقران شبابه ويكون منهما كما عملياً فى الجهاد من أجل نوع الشعر الذى يمارسه . . . هو فى الحقيقة ليس قاضياً ، بل هو محام . بل إن معرفته نفسه يغلب عليها أن تكون جزئية متحيزة ، لأن دراساته تكون قد قادت إلى التركيز على أدباء معينين وإهمال أدباء آخرين . وحين يضع نظريات تفسر عملية الإبداع الشعرى يغلب أن يكون فى الحقيقة متناولاً لنوع واحد من التجربة يحاول أن يتخذ منه أحكاماً عامة . فإذا غامر بالحديث عن الجماليات فأغلب الظن أن تكون مقدرته عليها أقل من مقدرته الفيلسوف لا أكبر . وربما يكون خير ما يعمل هو أن يقصر نفسه على إمداد الفيلسوف بمعلومات عما يجده داخل نفسه حين يستبطنها (أى تاركا للفيلسوف أن يدرسها ويستنبط منها الأحكام) . والخلاصة أن ما يكتبه عن الشعر يجب أن يقوم من حيث علاقته بالشعر الذى ينظمه . ويجب أن نعود إلى العالم (المتخصص فى علوم الأدب) للتحقق من الحقائق وإلى الناقد الأكثر حياداً للحصول على حكم غير مغلوط .

هذا ما قاله ذلك الشاعر العبقرى والناقد الحصيف ، وكل ما نود أن نضيف إلى كلامه هو أنه لم يقله مجرد التظاهر بالأمانة والنزاهة ، فإن المعروف عنه أنه كثيراً ما رجع عن آراء له فى النقد وأقر بخطأها وأعلن عدوله عنها

(١) يعترف اليوت هنا بما وقع فيه من أخطاء فى مقالاته النقدية .

وأنه كنا قد بذل جهده في أن يفحص عبوب شعره ويسجلها، فكان من أفسى الشعراء على أنفسهم وأكثرهم حذفاً لما نظموا واستبقوا للقليل من الكثير الذى تدفق عليهم . فباليتة يكون فيه أسوة حسنة لعدد من شعرائنا النقاد وقادنا الشعراء . . .

لكننا نريد الآن أن نعود إلى المغزى الكبير الذى استخلصناه من نقاشنا للناقدة نازك الملائكة ، والذى نراه يؤيد ما ادعينا به فى الفصل الأول من هذا الباب . وهذا المغزى لم يصل اليه إلا فى ختام ذلك النقاش الطويل حين عرضنا لمحاولة الناقدة أن تبرر ما فعلته الشاعرة من خروج على التفعيلة التقليدية لبحر الخبب ، وهو خروج رأينا مدى جذريته ، ورأينا مدى دهشة الشاعرة حين نهت اليه ، وعجبا أن تنساق إليه برغم أذنها الحساسة المرنة . أما محاولة الناقدة أن تعلقه وتبرره فقد منيت بالإخفاق التام ، فالشعراء حين يصحون من نشوة الهامم الشعرى لا يفهمون دائماً حقيقة ما حدث لهم وسبب ما انساقوا إليه بمحض فطرتهم الشعرية ، وربما نكون نحن الدارسين لشعرهم أقدر على هذا الفهم وأقرب إلى صحة التعليل .

فإذا كانت نازك الملائكة قد أخطأت فى محاولة تبريرها لما انسأقت إليه بتساوى الزمن الذى تستغرقه كل من التفعيلتين « فعلن ، و « فاعل » ، وبأن إحداهما مقلوب الأخرى ، وإذا كنا برغم أخفاقها هذا نقبل ما فعلت قبولاً تاماً ولا تنكره آذاننا الحديثة ، فما السبب إذن ؟

السبب الذى ننتهى إليه بعد اجادة الاستماع والتفكير يكمن فى حقيقة « النبر » الذى شرحناه فى فصلنا الأول من هذا الباب . فبرغم أن الأساس الإيقاعى الذى يقوم عليه الشكل القديم هو كما سلمنا أساس كفى يعتمد على عدد الحروف وترتيبها بين متحركة وساكنة ، أو قل على عدد المقاطع وترتيبها بين قصيرة وطويلة ، وبرغم أن هذا الأساس هو كل ما التفت إليه

العروضيون واهتموا بتقييده وتسجيله ، فإن هذا كله لا يعنى أبداً أن الشعر العربي لا يدخله بعض التأثير من نظام النبر بين مقاطع الكلمات .

فما دامت اللغة العربية كما دللنا تعرف نظاما لنبر المقاطع ، كان من المستحيل أن يخلو شعرها ، مهما يكن أساسه الكمي ، من أثر لهذا النظام . لأن قراء الشعر حين يقرأونه سيدخلون على كلماته نظام النبر الذي يطبقونه على لغة كلامهم وعلى قراءتهم للنثر .

وهكذا تتكون موسيقى الشعر من شيئين : الإيقاع العروضي العام من جانب ، والإيقاع الداخلي للكلمات كوحدة لغوية ، مضافا إليه ما لها من نغم . فموسيقى الشعر تصدر عما بين هذين الجانبين من تنوع وتوحد .

اللهم إلا في حالة واحدة : إذا قرأوا الشعر بالطريقة العروضية المصطنعة التي تهتم بتقطيعه إلى تقاعيله العروضية تقطيعاً بارزاً ، وهي قراءة ما أن تسمعها حتى يتجلى لك مدى بعدها عن النطق الطبيعي للغة .

لكن هذه القراءة لا يتبعها إلا مدرسو علم العروض أمام تلامذتهم ، وبعض الشيوخ الأجلة الذين يجدون متعة في هذه القراءة الرتيبة التعويذية التي تلتغى جميع نبرات الكلام المحلى وتحيل الشعر إلى نوع من التمتعة بالتعاويز الرتيبة المخدرة للأعصاب .

ربما نقول إن الشعر كان قديماً ينشد ولا يقرأ ، وإن الإنشاد فيما يبدو لنا من أقوال القدماء كان نوعاً من تطريب الصوت يختلف عن القراءة العادية أو الحديث الطبيعي . وهذا صحيح ، إلا أننا لا نعرف الطريقة المصنوعة التي كانوا ينشدون بها الشعر ، أكانت تحتفظ بنظام النبر كما نرى كثيراً من الأغاني نفسها تفعل ، أم كانت تزيله كلية وتحول النطق بالشعر إلى «مونوتون» . فإن كانت هذه الثانية فربما يشرح لنا هذا سبب اقتصار الشعر العربي في أساسه على الإيقاع الكمي كل هذه القرون الطويلة دون أن يفكر الشعراء

عامدين في إدخال تعديل نبرى على أساسه الكسى . ومهما يكن من الأمر فإن
الثابت أننا في عصرنا الحديث نقرأ الشعر قراءة تدخل على كلماته نظام
النبر الذى نطبقه على كلامنا وقراءتنا للنثر ، فيما عدا القراءة العروضية التى
أشرنا إليها .

وهذا من أهم العوامل التى دفعت شعراءنا الجدد إلى تنوعهم الإيقاعى
الذى نراهم يتعمدونه في شعرهم . سواء أكانوا هم مدركين لهذا العامل إدراكا
واعياً أم كان هذا العامل يقودهم من حيث لا يشعرون . كما أنه من أهم
الأسباب فى إكثارهم من الزخاف وجمعهم بين مختلف تشكيلات الأضرب
وتجزئتهم للتفعيلة إلى جزئين يختمون بأحدهما بيتاً وبدأوا بالآخر بيتاً
تالياً . فبيت صلاح عبد الصبور الذى عابته نازك الملائكة :

وحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب

يكون حقاً مملاً إذا قرأته القراءة العروضية المونوتونية ، ولكن يزول
رتوبه زوالاً تاماً إذا قرأته القراءة الطبيعية موقفاً النبر فى مواضع اللغوية من
الكلمات ، ووقفت فى خلاله الوقفتين الخفيفتين اللتين يرشدك الشاعر إليهما
بترقيمه (أو الوقفة الواحدة الطويلة التى يشير إليها فى طباعة الديوان) .
حينئذ لا يزول الرتوب حسب ، بل يكتسب البيت موسيقية دقيقة حية كبيرة
التأثير على ذى الذوق الأدبى الناضج . اقرأ هذا البيت بضع مرات بتلك
القراءة الطبيعية التى شرحناها (ونذكر فى هذه المناسبة أن هذه هى القراءة
الوحيدة التى يجيزها الإنجليز فى قراءة شعرهم ، وهذا الشاعر مثل كثيرين
غيره من شعرائنا الجدد متأثر بهذا الشعر الأجنبى مقتفٍ لخطاه) ، واستمع
إلى التموجات الغنية فى إيقاعه النبرى وإلى ارتفاع الصوت عند مواضع النبر
الرتبسية فى الجمل ، ثم انخفضه بعد أن يتعدها . حقاً إن هذا النظام النبرى
لم يدفع الشاعر بعد إلى إدخال تعديل إيقاعى جذرى فى طبيعة التفعيلة ،
ولكنه دفعه إلى إكثار من الزخاف حتى أدخله على جميع تفاعيل البيت .

والشاعر إنما يكثُر من هذا الزحاف بل يدخله على كل تفعيلة من تفاعيله. الست لاعتماده على أن القارىء سيضغط صوته عند مواضع النبر ، وبهذا الزحاف والنبر معاً يؤدي الشاعر ما يريد من تصوير إيقاعى وتنغيمى لتتابع الدفقات التى يبرك فيها الظلام على الأرض ويقفر الطريق من المارة وينزل عبء جديد من الهموم على صدر الغريب ، كما شرحنا حين حللنا هذا البيت المطرب .

وإذا عدت الآن على هذا الضوء إلى أبيات خليل الخورى الفائقة رأيت مرة أخرى كيف تحول إيقاعه من إيقاع بحر الكامل إلى إيقاع نبرى قريب من التروكى فى بيته :

عصف الريح روح البحر
لولا الريح جف البحر ، آه

وإذا عدت إلى غيرهما من الشعر الجديد الذى استشهدت به الناقدة فى تعدادها لما سمته أخطاهم العروضية وركا كتهم الإيقاعية ، تجلت لك أمثلة أخرى على ما زعمناه من أثر النبر فى تنويع الأنماط الإيقاعية فى الشعر الجديد . على أن كل تجديدهاتهم الإيقاعية التى ذكرتها الناقدة وآخذتهم عليها لم تدخل على أساس التفعيلة من التعديل الجذرى ما أدخلته الشاعرة نفسها حين حوالت فعلن إلى فاعل ، برغم كل حملتها عليهم . وهذا ما نريد الآن أن نتم النظر فيه والاستماع إليه .

حين نحسن هذا الاستماع والتفكير تتجلى لنا حقيقة هامة : أن بحر الخبب أو المتدارك أشد البحور الستة عشر ارتباطاً بنظام النبر وتأثراً به . ولعل هذا هو السبب الذى جعل العرب القدماء يتحاشونه حين أسسوا النظام السائد لإيقاعهم الشعرى على الأساس السكى ، حتى فات الخليل أن يحصيه بين البحور الخمسة عشر التى قيدها إلى أن استدركه عليه الأخفش .

بل نحن إذا قرأنا هدداً من الآيات المنظومة على هذا البحر وانتبهنا إلى تغيير نبرتنا بين البيت والبيت ، وأحياناً بين الشطر والشطر ، اتضح لنا أن هذا البحر الذى هو بحر واحد بحسب النظام السكمى ، ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحراً مستقلاً إذا استمعنا إلى النظام النبرى الغالب فيه ، ويقتربان فى تنوعهما من البحر الإنجلىزى الداكتيل الذى تتكون تفعيلته من ٣ مقاطع ويقع النبر فيه على المقطع الأول منها ، وبحر الأنايبست الذى تتكون تفعيلته من ٣ مقاطع ويقع فيه النبر على المقطع الثالث منها . فى أحد القسمين من بحر الحبيب يقع النبر فى الغالب على المقطع الأول من التفعيلة . وهو د ف ، من فعلن و د ف ، من فاعل ، فيقارب بحر الداكتيل ، وفى النوع الآخر يقع النبر الغالب على المقطع الأوسط أو الأخير فيقارب بحر الأنايبست . فإذا تذكرنا أن هذين البحرين يجوز بل يستحسن فيهما تبادل التفعيلتين منعاً للرتوب والآلية فى الإيقاع ، شأنهما فى ذلك شأن البحور الأخرى ، رأينا نظير هذا التبادل يحدث أحياناً فى بعض تفاعيل القسمين اللذين ذكرناهما من بحر الحبيب .

وهذا هو السبب الحقيقى فيما يتصف به هذا البحر من الخفة العظيمة والتراقص المطرب ، لا مجرد توالى حركاته الثلاث فى كل تفعيلة ، بل ما يحدث فى النطق به إذا قرأناه قراءة طبيعية من تنوع مواضع النبر بين البيت والبيت ، بل بين الشطر والشطر ، وأحياناً بين التفاعيل الأربع فى الشطر الواحد .

انظر فى هذا البيت من دالية الحصرى واجتهد فى أن تقرأه بالقراءة الطبيعية واضعاً النبر فى مواضعه اللغوية الصحيحة ، متجنباً طريقة التقطيع العروضى وطريقة الإنشاد الصوفى المونوتونى :

ينضو من مقلته سيفاً وكان نعاماً يغمده

نجد أن الشطر الأول يقع النبر فيه على المقطع الأول من كل تفعيلة :

ينضو من مقـ ل ت هي سى فن
فَعُ لَنْ فَعُ لَنْ فَرَعُ لَنْ فَعُ لَنْ

فاذا جئت إلى الشطر الثاني وجدت نبرة صوتك تختلف تماما هكذا :

و ك أن ن ن عا سن يغ م د هو

ففي كل من التفعيلتين الأولى والثانية يقع النبر الطبيعي على المقطع الأخير ، وفي التفعيلة الثالثة لا يوجد أى نبر (ومثل هذا الانزلاق يعرفه المطلع على الشعر الإنجليزى ، وله مصطلح خاص ^(١) ، كما أن لنظيره في علم الموسيقى مصطلحاً خاصاً ^(٢)) فإذا جئنا إلى التفعيلة الرابعة والأخيرة وجدنا النبر الطبيعي يقع على مقطعها الأول فينهي الانزلاق .

ثم عد الآن إلى مجموعة من أبيات الخيب وتتبع فيها تنقل النبر بين شطر وشطر ومن تفعيلة إلى تفعيلة ، ونأمل كيف يطغى هذا النبر على الأساس الكمي للإيقاع العروضى حتى يكاد ينسينا إياه ، بل هو أحياناً ينسينا إياه في انسحارنا بغنى التنويج في الإيقاع النبرى المتقلب الممتمز ، واقترابه بموسيقى الشعر إلى موسيقى الكلام الخي ^(٣) . أرجع مثلاً إلى قصيدة نازك الملائكة « لعنة الزمن ، وانظر كيف تنقسم أبياتها القصيرة إلى قسمين عظيمين مختلفي النمط الموسيقى . أحدهما يقع فيه النبر الغالب على المقطع الأول من التفعيلة فيعترب من بحر الداكتيل ، مثل الأبيات التالية :

(١) التفعيلة البيرية pyrrhic foot وتتكون من مقطعين كلاهما غير منبور .

(٢) Syncopation أحداث انزلاق على النغمة الأخيرة من « بار » فتتحد مع النغمة الأولى من البار التالى قلب لإيقاع النغمة أو النبرة بالبده بضربة غير مضفوفة والاستمرار إلى النغمة المضفوفة التالية . ومى وسيلة في تغيير الثبب الموسيقية تكثير في الموسيقى الحديثة ولكن سبق بيتهوفن إلى إدخالها .

(٣) يزداد ما نعينه اتضاحاً إذا عاد القارىء إلى الفصل الأول من هذا الباب فقرأ شرحنا لبعض الفروق بين الإيقاع الكمي والإيقاع النبرى .

كان المغرب لون ذبيح
كنا تتبع نعش الضوء
كنا زقب كأس الأفق
ترضع من أوшал الشفق

والقسم الآخر يقع فيه النبر الغالب على المقطع الثاني أو الثالث ،
فبقترب من بحر الأنابيست ، مثل هذه الأبيات :

والنهر ظنون سوداء
والريج مراوح جرداء
ومضت تسكها في إشفاق
لم نقطع صمت الظلماء

مع ملاحظة ظاهرة الانزلاق التي شرحناها في بعض التفاعيل . أما
الأبيات الطويلة من هذه القصيدة فستجد فيها تنوعاً غنياً في إيقاع النبر ،
أحياناً يقسم البيت منها إلى قسمين مختلفي النمط الموسيقي ، وأحياناً أخرى
يكثر هذا التنوع حتى يستحيل عليك النطق بالبيت بأي تقطيع إيقاعي ،
فتضطر إلى أن تقرأه قراءة طبيعية تهمل تتبع الإيقاع إهمالاً تاماً ، وتكتفي
بالشعور الغامض بأن في البيت موسيقى ما ، وبهذا تقترب من القراءة بالنطق
الطبيعي الحى ، وإلا كانت قراءتك مفتعلة جداً وسرعان ما تمجها أذنك
ويعصها لسانك ، وإليك بعض هذه الأبيات الطويلة :

والأشباح الغامضة اللون تجوس الظلمة في الآفاق
كانت خطوات الظلمة ترطم جو الشاطئ في استغراق
في وجهينا الوقرين خشوع المغرب والأبد الخلاق
كنا قد كفنا الماضى ودفنا اللمفة والأشواق

فهذا هو السبب الذي يسهل على الشاعرة الانتقال من فعلن إلى فاعل ،

ويسهل علينا قبول هذا الانتقال . فإن الإيقاع الكمي القائم على ترتيب الحروف المتحركة والساكنة لم تعد له أهمية كبيرة ، بل صارت الأهمية الكبرى الآن لتتابع إيقاع النبر وتخالفه . وهكذا اقترب هذا البحر العربي من إيقاع الشعر الإنجليزي ، واقترب من الكلام الطبيعي المنبور ، وبدأ يخرج على الأساس الكمي التقليدي ، وإن يكن لا يزال مقيداً بمحد أدنى من التوزيع الكمي بطبيعة الحال . ولعلك لاحظت أيضاً أن الشاعرة تحول فعلن إلى فاعل حين يأتي بيتها على بحر الداكتيل أكثر مما تفعل حين يأتي البيت على بحر الأنابيست . والسبب واضح ، وهو أن إيقاع النبر على المقطع الأول يجعلها أكبر حرية في الانزلاق على ما بعده وتحويل المقطع الأخير الطويل إلى مقطعين قصيرين .

عد أيضاً إلى الآيات الجميلة القوية التأثير التي تعطيها نازك الملائكة في صفحة ٢٢ من أول قصيدة نظمها على الشكل الجديد ، في وباء الكولرا الذي أصاب مصر في سنة ١٩٤٧ ، وأقرأ هذه الآيات لترى مصداق ما قلنا من طغيان النظام النبري على النظام الكمي في بحر الخب . وتأمل كيف يستحيل عليك أو يصعب صعوبة كبيرة أن تقطعها بالتقطيع العروضي التقليدي وكيف تضطر حين تقرأها إلى أن تتبع توزيع النبر على المقاطع . فإن لم تفعل وأصررت على التقطيع العروضي كانت قراءتك متكلفة جداً ووجدتها أذنك ثقيلة عسيرة ونفرت منها . فأنت تبدأ قراءة البيت الأول :

طلع الفجر

بوضع النبر على المقطع الأول في كل من التفعيلتين ، أي على الطاء المتحركة وعلى الفاء المتحركة ، وهذان هما موضعا النبر الطبيعي . فإذا جئت إلى البيت الثاني :

أصخ إلى وقع خطى الماشين

فستبدأ بأن تضع النبر على المقطع الأول من التفعيلة الأولى أيضاً ، وهذا أيضاً هو موضع النبر الطبيعي ، ولكن بعد ذلك مباشرة يتعذر عليك أن تظل متبعاً لهذا النمط وأن تضع النبر على المقطع الأول من التفعيلة الثانية . فإن أصرت على هذا النمط ووضعت النبر على المقطع الأول في التفاعيل الثانية والثالثة والرابعة فسرعان ما تسمع تسكف هذه القراءة وثقلها وعدم طبيعيتها ، لذلك تجد أنك تعود فتوقع النبر على المقطع الأخير من التفعيلة الثانية ، ولكي تفعل ذلك ستنزلق على كلمة « إلى » . ثم ستجد أنك توقع النبر على المقطع الأوسط من التفعيلة الثالثة ، والأخير من التفعيلة الرابعة . وهذا تشعر بالارتياح وتقبل أذنك قراءتك ، فتكون قد بدأت في التخلص من ضربة التفعيلة العروضية . ويكتسب صوتك نبرة حية قريبة من لغة الكلام جيدة التصوير لتتنقل خطى الأرجل الذي يصفه البيت . كذلك في البيت الثالث :

في صمت الفجر ، أصخ ، أنظر ركب الباكين

يتنقل النبر بين التفاعيل ، فهو على المقطع الأخير في التفعيلتين الأولى والثانية وعلى المقطع الأوسط في التفعيلة الثالثة ، وهذا يهد لتقله خطوة أخرى إلى المقطع الأول في التفعيلتين الرابعة والخامسة ، ثم يعود إلى المقطع الأخير في التفعيلة الأخيرة من البيت . وهذا التنقل يجعل البيت بالغ الحيوية والعنف في التأثير ومطابقة نبرات الكلام الحى ، ويجعله ينجح حقاً في جلب انتباهك إلى ما يريد من إصاخة السمع وإرهاف النظر . فإذا جئت إلى البيتين الرابع والخامس فالنبر حيث وضعنا خطأ :

عشرة أموات ، عشرونا
لا تحص ، أصخ للبا كينا

ومنه ترى أن التفعيلة الثالثة في كل من هذين البيتين خالية من النبر ،
فهى من نوع التفعيلة البيرية ، يحدث فيها انزلاق يوصلنا إلى النبر على
المقطع الأول في التفعيلة الرابعة .

وهذا هو البيت السادس ، فتأمل جمال التنويع الإيقاعى الذى يحده
نقل النبر إلى المقطع الأخير في التفعيلة الأخيرة ، وكيف يزيد هذا النقل
مسكنة هذا العنقل تأكيداً وتأثيراً وابتعاناً للحسرة :

اسمع صوت الط طفل الـ مسكين

فإذا جئت إلى البيت السابع وجدت النبر على المقطع الأول في جميع
التفاعيل الأربع :

موتى موتى ضاع الـ عدد

وهذا التوزيع المنتظم فيه يعطيه جفاة قيمة مضاعفة وينبها إلى أنه يحمل
الحقيقة الأساسية التى ألهمت الأبيات كلها . فكان هذا البيت هو واسطة
العقد التى تنتظم حولها الأبيات الستة الماضية والأبيات الستة التالية . أو
كأنه ، الكورس ، الذى يبلغ فيه النواح أعلاه . أما البيت الثامن فيبدأ فى
تفعيلته الأولى والثانية بنفس النمط أى بوضع النبر على المقطع الأول من
كل منهما ، لكنه يختلف بعد ذلك كما ترى :

موتى موتى لم يب ق غد

وإليك باقى الأبيات ، فتتبع مواضع النبر فيها ، ولاحظ بنوع خاص
خلو التفعيلة الرابعة من البيت التاسع من النبر . ووجود النبر على كل من
المقطعين فى التفعيلة الأخيرة من البيت العاشر وكيف يسبب هذا النبر
المزدوج فى تفعيلة واحدة تأكيد معنى النفى الذى تؤديه التفعيلة . وكيف
يتحول البيت الثانى عشر بانتظام نبره إلى كورس جديد :

- ٩ - في كل مكان جسد يندبه محزون
- ١٠ - لا لحظة إخلاد لاصمت
- ١١ - هذا ما فعلت كف الموت
- ١٢ - الموت الموت الموت
- ١٣ - تشكو البشرية ما يرتكب الموت

في هذه الأبيات ستجد ولا شك أنك قد انصرفت كلية عن التقطيع العروضي ولم تعد تهتم به بحيث لم يعد لتفعيله فعلان ، أو فاعل ، أية كينونة ، بل تقطع الأبيات إلى تفاعيل جديدة بحسب موقع النبر فيها . وبعض هذه التفاعيل الجديدة يبلغ من خروجها على النظام السكبي أنها تزيد مقطعاً أو تنقص مقطعاً دون أن يزعجنا هذا . فالبيت الحادى عشر مثلاً لا ينقطع بهذا التقطيع العروضى التقليدى :

هذا ما فعلت كف ف الموت

بل ينقطع بهذا التقطع النبرى فتصير التفعيلة الثانية ذات أربعة مقاطع والتفعيلة الرابعة ذات مقطع واحد فقط زائد الطول :

هذا ما فعلت كف ف الموت

وأكثر من هذا أن البيت التاسع لا يظل ست تفاعيل كما لو قطعناه بالتقطيع السكبي :

في كل مكان جسد يندبه محزون

بل يصير خمس تفاعيل فقط بالتقطيع النبرى ، إذ تصير تفعيلته الأولى مكونة من أربعة مقاطع وكذلك تتكون تفعيلته الرابعة من أربعة مقاطع :

في كل مكان جسد يندبه محزون

ولعلك لاحظت أن هذه الأبيات قد جمعت بين تشكيلات مختلفة للأضرب (وهذا مثال آخر نذبه إليه النائدة لعلها تخفف من اشتدادها على الشعراء الآخرين في جمعهم بين مختلف التشكيلات في القصيدة الواحدة) فالأبيات الأولى والرابع والخامس والسابع والثامن أضربها صحيحة ، والأبيات الثاني والثالث والسادس والتاسع أضربها مذيلة (أى مضاف إلى كل منها حرف ساكن) . وهذا التذييل لا يميزه العروضيون القدماء إلا في الخبب المجزوء (أى الذى يتكون شطره من ثلاث تفاعيل فقط لا من أربع) ، فهذا خروج آخر من الشاعرة على قواعد العروض التقليدية . ولكن تأمل الآن فى خروج ثالث أهم من الماضيين ، وهو أن هذه الشاعرة المجددة تأتى فى قافية البيت العاشر بمقطع زائد الطول^(١) يتوالى فى آخره حرفان ساكنان ليس أولهما حرف مد (أو حرف لين طويل كما يسميه اللغويون المعاصرون) وذلك فى : صمت . والنوع الوحيد من المقطع الزائد الطول الذى يستعمله الشعر العربى هو الذى يكون حرفه الساكن الأخير تاليا لحرف مد ، كما فى القافية التى تستعملها الشاعرة فى أضربها المذيلة (شين . كين . كين . زون) ، أو تاليا لـواو أو باء تستعمل حرفا ساكنا ، كما فى قافيتها فى الأبيات الثلاثة الأخيرة (موت) .

ولكن نعود إلى مسألتنا الأساسية ، وهى تحول هذه الأبيات من نظام طول المقاطع وقصرها إلى نظام النبر ، وكيف يسهل هذا على الشاعرة الخروج على التفعيلة التقليدية فعلى إلى التفعيلة الجديدة فاعل ، ويسهل علينا معاشر القراء قبول خروجها هذا . وقد اتضح الآن ماذا دفع الشاعرة إلى هذا الخروج فى قصيدتها الأولى من الشكل الجديد . ألا وهو فورة انفعالها وصدق عاطفتها المهتزة حين حدث ذلك الوباء الفظيع فى بلد عربى شقيق تحبه حباً جماً . فردها عنف انفعالها عن الوزن التقليدى بإيقاعه الكمى ودفعها إلى التماس

(١) انظر شرحنا لأنواع المقاطع بحسب كمها فى صفحة .

النبرات الحية النابضة في لغة الكلام والاستجابة القوية لها ، يخفق مع هذه النبرات قلبها وتموج عاطفتها ويهتز صوتها^(١) وهكذا أنت بكل تلك المخالقات التي ذكرناها لقواعد العروض التقليدي ، وهكذا تحول إيقاعها من النظام التقليدي إلى النظام النبري أو ما يقاربه كثيراً ، وهكذا استكشفت نازك الملائكة الشكل الجديد الذي لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل في كل بيت . . .

كذلك يتضح لنا لماذا يرتبط بحر الخبب أكثر من غيره من البحور القديمة بالإيقاع النبري ، وذلك لكون تفعيلته « فعلن » ، أفصر التفاعل التقليدية زمنياً . فهي تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل ، وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمني . فإذا دخلها الإضمار (تسكين الحرف الثاني وهو العين) تكونت من مقطعين كلاهما طويل ، فلم يعد فيها مجال يكفي لإقامة الإيقاع على أساس طول المقاطع وقصرها ، واضطرت إلى اللجوء إلى توزيع النبر لتحقيق إيقاع شعري . فليس هنا إيقاع يمكن أن يتحقق في مقاطع متتالية كلها طويل : تن تن تن الخ . . . إلا إذا ضغطت على بعضها وأخلت بعضها من الضغط . فإذا فعلت هذا فقد تخلصت من الإيقاع الكمي فسهل عليك أن تحول المقاطع الزوجية من مقطع واحد طويل إلى مقطعين قصيرين : ان إلى عل^٢ . وهذا لا يمكن حدوثه في نظام كمي خالص ، أما الذي يمكن حدوثه في نظام كمي فهو أحد شيئين ، إما العكس وهو أن تحول مقطعين قصيرين إلى مقطع واحد طويل بإلغاء الحركة في

(١) تقول نازك الملائكة « ص ٢١ » إنها حاولت التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في مصر . وهذا قد يكون الأساس ولكنه ليس كل شيء في الإيقاع البديع لهذه الأبيات الفنية . وهذا الأساس نفسه لا يمكن تحقيقه في نطاق النظام الإيقاعي الكمي الخالص ، بل يحتاج إلى إيقاع الضغط في نظام نبري ، كما تدرك إذا تذكرت الآن الصوت الصادر من وقع حوافر الخيل في خبيها . ومن هنا تزداد فهما لماذا سماه القدماء بحر الخبب .

ثانيتها : فع إلى فع . أو أن نحول مقطعا طويلا إلى مقطع قصير واحد (لا مقطعين) بتحويل حركته من طويلة إلى قصيرة ، معتمدا على أن القارىء سيرث عليها ترتيبا خفيفا : فا إلى ف . (أضف إلى ذلك بالطبع ما يمكن فعله في الضرب من حذف المقطع الأخير أو تقصيره أو تطويله) .

على أن هذا الإيقاع النبرى ، وإن يكن أقوى تأثيره في بحر الخبب ، لا تخلو منه بحور أخرى ، وخاصة بحر الرجز حين يستعمله شعراؤنا الجدد ويكثرون فيه من الزحاف . فهو أيضا يقترب من الإيقاع النبرى المعروف في الشعر الانجليزي . ويتنوع بين البحرين التروكي (حيث التبر على المقطع الأول) والياميكي (حيث التبر على المقطع الثاني) مع ملاحظة أن تفعيلة الرجز المخبونة (مفاعلن) تساوى حينئذ تفعيلتين انجليزيتين . وربما يكون هذا من الأسباب في إكثار شعرائنا الجدد من استعماله .

والحقيقة البالغة الأهمية التي تتجلى لنا من هذا كله ، والتي لا أظننا في حاجة إلى الإلحاح فيها بعد كل ما تقدم ، هي أن شعرانا الجدد ، وإن يكن لا يزال مرتبطا بالأساس الكمي التقليدي ، قد خطا خطوة لاشك في طبيعتها نحو إدخال النظام النبرى في إيقاعه . فإذا كانت شاعرتة الأولى قد وقعت وأبت أن تستمر في طريق التطوير لهذا الشكل الجديد ، ودعت إلى أن يقتصر اختلافه عن الشكل القديم على عدم تقيده بعدد محدد من التفاعيل في البيت ، وطالبت الشعراء بأن يلتزموا فيما عدا هذا بجميع قواعد العروض التقليدي ، فهي نفسها لم تدرك مدى الخروج الذي خرجته على العروض التقليدي ، والباب الذي فتحتة للشعر العرفي ، حين نظمت قصيدتها الأولى على الشكل الجديد . ونحن كما قلنا نقبل ما فعلت شاكرين ، ولا نطالبها بأزيد منه ، ولكن لشعرائنا الحق في أن يرفضوا نصيححتها ألا يزيدوا عليه ،

ولنا الحق - شعراء ونقاداً - في أن نمضى قدما في استكشاف الوادى الجديد الذى قادتنا إليه ، وإن تخلفت هى ووقفت تنادى بالويل والثبور ، ونحن نفهم تمام الفهم ما حدث لها من تخلف ولا نؤاخذها عليه ، لأن صفحات التاريخ تثبتنا أن ما حدث لها قد حدث للكثيرين غيرها من رواد الحركات التجديدية ، سياسية واجتماعية وفكرية ، حين أطلقوا من عمقها قوى أقوى بكثير مما قدروا ، وعثا حاولوا أن يقفوا عجلة التجديد التى دفعوها دفعتها الأولى .

إننا نأمل أن نمضى هذه العجلة فى حركتها حتى تستنفد طاقتها ، وسيحدث ذلك حين يستهلك الشكل الجديد كل إمكانياته ، ويستوفى جميع مقدراته ، وحينئذ يبدأ فى الخمول والتكرار ، فلا يكون معنى هذا أن الوقت قد حان للارتداد عنه إلى الشكل القديم ، بل يكون معناه أن الوقت قد حان للتقدم منه إلى شكل أكثر جدة ومسيرة للأحوال التى ستنشأ ، وهكذا نمضى الأمام ما دامت محتفظة بحيويتها ، إلى الامام ، فإن وقفت فأندرنا بخطر الانحلال ، وإن انتكست . فقل عليها العفاء .

هذه نظرنا اذن إلى الشكل الجديد ، وهذا ما نرجوه ونأمل منه . ولا أدل على اختلاف نظرنا اليه عن نظرة السيدة نازك الملائكة ، من أن تقارن كلامنا هذا بنبوءتها التى تدونها فى صفحة ٣٤ من كتابها ، حيث تنبأ بأن حركة الشعر الحر ، ستصل إلى نقطة الجزر فى السنين القادمة ، ويرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية (وقد طبع كتابها سنة ١٩٦٢) . وهى بالطبع تعنى بارتدادهم عنها ارتدادهم إلى استعمال الشكل القديم - فليس هناك ما يرتدون اليه غيره . ثم تضيف أن ذلك ليس معناه أن هذه الحركة ستتموت ، بل هى ستبقى بعد أن يتهى تطرفها إلى « ائزان رصين » . وواضح أنها تعنى بالائزان الرصين عودة الشعر الجديد إلى طاعة

القوانين العروضية القديمة والجريان عليها جريانا تاماً في كل شيء ما عدا عدد التفاعيل في الشطر . وتعنى بالتطرف جميع الوسائل الأخرى التي حاولها الشعراء الآخرون . - وحاولتها هي دون أن تدرى - لزيادة الشكل الجديد مرونة وخفة إيقاع وتدويراً ، دعك مما تأمله فيه من زيادة الجرأة على التغيير الجذرى . وهي حين تنبأ له ، بعد أن يترك هذا التطرف الذى تكرهه ويحقق ذلك الأتزان الرصين الذى تحبه وتريده ، بأنه سيبقى قائماً ما قام الشعر العربى وما لبثت العواطف الإنسانية ، فهى تعنى بقاءه فى ذلك الشكل المقصوص الجناح الذى تريده له والذى لن يسمح له بالتعليق فى آفاق أعلى لاستكشاف أودية أبعد من التجديد والتطوير . فهى فى حقيقتها لا تنظر إليه إلا كوسيلة محدودة لأحداث شيء جانبي من التنويع ، كالتوشيح الأندلسى مثلاً ، أما النهج العريض الذى سيسير عليه الشعر العربى إلى الأبد فهو فى نظرتها النهج الذى خطه الخليل لإيقاع القصيدة والشكل الذى حدده لصياغتها .

هذه نظرتها وتلك نظرتنا ، وهى تنبأ لنظرتها بالتحقق ونحن لا نتنبأ بشيء : لأننا لا نؤمن بجدوى النقاش القائم على تبادل النبوءات المتعارضة . وكل ما فعله هو أننا نأمل ، نأمل أملاً حاراً مخلصاً عميقاً ، من أجل إحياء لغتنا العربية ، ومن أجل إغناء شعرها وإيضاجه ، أن يتحقق للشكل الجديد ما نرجوه من التنمية والتطوير . وأقصى ما ندعيه فى فصلنا الأخير هذا ، هو أننا فيما نعتقد قد أثبتنا أن هذا التطوير إذا حدث ان يكون شيئاً يخالف طبيعة اللغة العربية ، وإن خالف الأساس التقليدى المعروف فى شعرها ، بل سيكون إغناء للغة العربية باستكشاف نظام إيقاعى أصيل فيها أهمله الشعراء القدامى ، فأهمله العروضيون الذين استقرأوا قوانينهم بطبيعة الحال مما نظمه الشعراء الذين سبقوهم . ثم رسخت تلك القواعد

العروضية المستقرة حتى خيل إلينا أن الأساس الكمي هو الأساس الوحيد الممكن لإيجاد الشعر العربي .

وإذا كنا نعتقد أن أملنا هذا قد بدأ يبرز إلى عالم الفعل ، بدليل الشواهد التي عددناها في هذا الباب ، وشعر نازك الملائكة نفسها من أقوى هذه الشواهد . فليس في هذا ضمان كاف أنه لن يواد في مهده ؛ إذا أصفى الشعراء إلى تحذيرات الناقدة نازك الملائكة ونبوءاتها المخيفة . أو داخلهم اليأس والقنوط . أو الكسل والملال ، لأي سبب آخر من الأسباب . فما أكثر الحركات التجديدية التي بدأت بداية طيبة وانتهت نهاية سريعة . لا لسبب مقنع نستطيع استكشافه من عيب أصيل فيها أو خطأ جسيم ارتكبته ، بل لأن النفس البشرية لا يمكن التنبؤ بسلوكها وتقلب مزاجها ، ولأن الإنسان - هذا المخلوق القاصر المسكين - كثيراً ما يختار ما فيه ضرره ويهجر ما فيه نفعه ، حتى قيل إن التاريخ هو سجل الحماقات والجرائم التي ارتكبتها الجنس البشري ضد نفسه . . .

نحن - كمنقاد للأدب وك مواطنين في الأمة العربية - لا حيلة لنا إذن إلا أن نأمل ونلحف في الأمل ، ويدفعنا هذا الأمل الملحف إلى أن نتوجه إلى شعرائنا بالرجاء والابتهال ، فنحثهم كمنقاد وك مواطنين على أن يعضوا قدما في الطريق الجديد الذي اختاروه ، إلى الأودية الخصيبة الفسيحة التي يبشرها ، والتي تحمل لشعرنا الحبيب إلى قلوبنا ، العزيز على نفوسنا ، المعبر هو وحده عن روحنا الوطنية وعبقريتنا القومية ، بشرى النمو والنضج ، ووعده الغنى والتنوع ، وأمل العمق والاتساع .

فليمض شعراؤنا الشجعان في خطتهم التحررية التطويرية ، ولا يخيفهم صياح الصائحين وتشاؤم المتشائمين ، ولا يتبطن عزيمتهم زملاء انبتوا عن ركبهم ووقفوا عند المرحلة الأولى من زحفهم ، وليشقوا الثمة المكاملة أن مذهبهم الشعري لا يحمل على اللغة العربية خطراً ولا يجلب إلى أدها ضرراً ،

بل يحمل للغة أمل الإحياء والإبقاء الذى لا أمل غيره ويفتح لشعرها
آفاق التجديد التى لا فأنح لها إلا هو . فإن تطرق إليهم الوهن أو راجعهم
الخوف فليكن لهم مدد من روح هذه الثورة العظيمة التى أقبلت تجدد فينا
حمية الأمل بعد طول اليأس ، وتبعث فى عروقنا دماء الحيوية بعد قرون
الخدود ، والننى أخذت تضاعف من سرعة خطانا التطويرية فى مختلف
الجوانب المادية والمعنوية لكتبونتنا العربية .

خاتمة

عشاق القديم أنصار الجديد

عشاق القديم أنصار الجديد

حين علم بعض الأصدقاء أنني أضع دراسة في شعر الشكل الجديد ، كان اعتقادهم جازماً أنني سأمزق هذا الشعر إرباً . فهم يعرفون مدى عشقي للشعر القديم ، واهتمامي بدراسته والكتابة عنه ، واتخاذي من تدريسه للمتعلمين وتجيديه في قلوبهم نخلة العمر . فأخذوها نقيجة محتومة . أن دارساً يعشق الشعر القديم هذا العشق ، لا يمكن أن يرضى عن الشعر الجديد .

لذلك كانت دهشتهم كبيرة حين بحث لهم برأيي في الشعر الجديد ، وأطلعتهم على خطوات هذا الموضوع فصلاً بعد فصل . ثم عمت الدهشة حين قمت ، استجابة لطلب الصديق الكريم الأستاذ الدكتور محمد أحمد خلف الله ، بانتزاع قسم من هذه الدراسة ونشره في مجلة « الثقافة » ، على ثلاث مقالات . فكتب بعض الكتاب الفضلاء في هذه المجلة وفي زميلاتها الوقور « الرسالة » ، يعبرون عن عظيم دهشتهم وأليم حيرتهم .

ولشد ما كانت دهشتهم هذه تؤلمني ، لأنها مبنية على عقيدة كبيرة الخطأ بليغة الضرر : أن الذي يحب الأدب القديم ويحتمل بدراسته لا بد أن ينفر من الأدب الجديد ويحتقره .

وعكس هذه العقيدة لا يقل ضرراً ، وهو الظن بأن كل من يولع بالأدب الجديد لا بد أن يزدرى الأدب القديم ويمجه ذوقه . والحق أنك إذا تأملت في نقائصنا الفكرية والجمالية الشائعة وجدت أكثرها راجعاً إلى إحدى هاتين العقيدتين .

أما العقيدة الثانية فقد بذلت في عدد من كتيبي المنشورة جهداً في محاربتها وتفنيدها ، واستأنفت هذا الجهد في المقالات التي تنشرها لي مجلة « الثقافة » .

في هذه الأيام في دراسة الشعر القديم ، محاولاً أن أدلل على ما فيه من جمال فائق ولذة عميقة إن أحسنا دراسته وفهمه وتعلينا كيف تتعاطف معه ونستجيب له . وأما العقيدة الأولى فهي ما حاولت تفنيده في هذا الكتاب ، وما أود أن أعلق عليه تعليقاً موجزاً في هذه الخاتمة .

إن الكثيرين ممن يحبون الأدب القديم ويحلونه ، ويقدرون مدى اتقانه وامتيازها ، يخافون عليه من الأدب الجديد خوفاً شديداً ، وهذا هو السبب الحقيقي العميق الذي ينفرهم من الشعر الجديد ويجعلهم لا يفتحون له قلوبهم ، ولا يوسعون من عقولهم وأذواقهم حتى تستقبل قيمه الجديدة الفكرية والجمالية وتقدرها حق قدرها . فهم يخشون خشية عظيمة أن تقضى هذه القيم على استطاعتنا أن نقدر القيم الكلاسيكية ونتذوق ما لها من جمال خاص ، جمال رائع مشير . ويشجعهم على خوفهم هذا ما يسمعون من نثر ذوى ثقافة ضحلة يهاجمون أدبنا القديم ويتهمون بهتم إن دلت على شيء فعلى جهلهم السحيق به ، ومن جهل شيئاً عاداه .

هؤلاء الذين يجهلون أدبنا القديم ويعادونه ، لن نحاول هنا أن ندلل لهم على قيمته وجماله وإمتماعه ، وليرجعوا إلى كتبنا ومقالاتنا في دراسته إن شاءوا ، إنما نريد أن نؤكد لهم تأكيذاً سيستغربونه أيما استغراب : وهو أنهم وأن اعتقدوا أنهم يحبون الأدب الجديد ويقدرونه ، هم آخر الناس الذين يستطيعون أن يقدروه حق قدره وأن يحبوه الحب الواجب له ، الحب الذي يقوم على فهم عميق بمدى جدته . ولا سنيل إلى تقدير جودة الجديد إلا بإيقان دراسة القديم . ففهمهم ، كثقافتهم ، ضحل قريب الغور ، والدليل على ضحالتهم وسطحيته أنهم لا يستطيعون أن يقنعوا به غيرهم أو أن يحملوا إلى قلوبهم جذوة منه . وكل ما يستطيعون ادعاءات عريضة وطبل وزمر ولجوه إلى خصومات شخصية غير كريمة لن تفيد الأدب

الجديد شيئاً وربما تضره وتوجل بحجى اليوم المحتموم الذى سيقبل فيه ويضاف إلى ذخيرة تراثنا المعتمد .

ولسكن نعود إلى بحجى الأدب القديم الذين يخشون عليه من الشعر الجديد ، لتؤكد لهم - هم أيضاً - تأكيداً سيدهشهم أى دهشة : هو أن الدليل الأقوى على عظم حبنا للقديم وعمق تقديرنا له ، هو مدى قبولنا للجديد وترحيبنا به . فالتجديد هو الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالقديم . ونحن نعنى بالطبع الاحتفاظ به حياً نابضاً ذا تأثير مفيد فى عقولنا وأرواحنا وأذواقنا ، لا مجرد الاحتفاظ به صوراً عقيمة شوهاء واكليشيات ميتة متحجرة نرددها ترديد البيغاوات ونفرضها على تعبيرنا الأدبى فرضاً يشل عقولنا ويخمد روحنا ويجمد ذوقنا ناسين فى هذا كله ما كان لها من أصالة وصدق وما كان فيها من حيوية ونبض حين استخدمها أصحابها للتعبير عن فكركم وانفعالهم بتجارهم الحقيقية الحية .

إن الطريق الواحد إلى المحافظة على التراث القديم هو السماح باستمرار التجديد . فالتجديد هو الذى يحتفظ من القديم بعناصره الحيوية التى تستحق البقاء ، لأنه هو الذى يجدد حيويتها باستمرار بتمكينها من اتخاذ أشكال جديدة تلائم تغير طرائق التفكير وأساليب الاستجابة الفنية . وهو الذى يغذيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها وتواصل شبابها وتزيدها غنى واتساعاً فتسمح لها بالإحاطة بما يطرأ على الحياة الدائمة التغير من جديد التجارب والمواقف ، والأفكار والقيم ، وبذلك يضمن لها اطراد النبو .

إن الخلود - فى حياتنا الدنيا هذه ، وكل خلود فيها نسبى محدود - نوعان لا ثالث لهما : خلود الحجر الأصم الذى لا يشعر ولا يعنى ، وخلود الجنس الحى الذى لا يبقى على معترك البقاء إلا إذا كان قادراً قدرة مستمرة

على التغيير والتعديل والتكيف ، أى على التطور استجابة لتغير الظروف
البيئية المتعددة .

فلننظر أى نوع من الخلود نبتغيه لأدبنا العربى ، ولندرك أنه بدون
التجديد المتصل بحمد القديم ويتحجر ويبطؤ النبض فى عروقه إلى أن تحمد
روحه خوذاً تاماً فلا يعود إلا أثقالاً تحملها الأمة على كاهلها وأغلالاً
تعوق حركتها وتنفسها إلى أن تختنق حيويتها اختناقاً نهائياً فتتأذن بالفتناء
والانقراض كوحدة قومية مميزة بين أجناس الإنسانية . وما أكثر ما حدث
هذا لأجناس من قبل عجزت عن الاستجابة المستمرة لداعى التغيير
والتجديد .

لذلك نجد أن أشد الأمم اعترازاً بتراثها هى أجراء الأمم على فتح منافذ
التجديد أمامه . إليك مثلاً الأمة الانجليزية . لن نجد قوماً أكبر منهم
تقديراً لذخائر تراثهم ، وعناية بدراستها وتدريبها للنشء . ويكفى
أن تذكر مدى احتفالهم المتصل بدراسة شكسبير وتدريبه ، ومدى
اعترازهم به وإجلالهم لذكراه ، حتى لا يقبل ناقد جديد بين ظهرانيهم
ولا يعد جديراً بالاستماع إليه إلا إذا كتب دراسة فى شكسبير يستجلى
فيها منه ناحية جديدة ويضيف إلى محصول العلم والتفسير والتقدير الموضوع
حوله . ولكن ما من شعر أكبر جرأة على تجربة الجديد وتقبلاً لأشكاله
وعناصره وفتيشاً دائماً عن مصادر جديدة للإلهام ووسائل جديدة للصياغة
من الشعر الانجليزى ، ويكفى - هنا أيضاً - أن تعرف أن ناظماً يقلد
أسلوب شكسبير - الذى يعدونه ذروة البلاغة فى لغتهم - لن ينال منهم
إلا السخرية والاحتقار . (ترى كم منا ينظرون هذه النظرة إلى ناظم يقلد
أحد شعرائنا القدامى العظام ؟)

ولذلك نجد أن قادة التجديد الحقيقى - التجديد المشتمل المفيد الذى

يكتب له التأثير الباقي في عبقرية الأمة — لا ينشأون أبداً بين من مجهولون القديم ويزدرونه ، بل ينشأون دائماً بين من يتقنون القديم ويشغفون به حباً . لأن حبهم للقديم هو الذي يدفعهم إلى التماس التجديد استبقاء لعناصر القديم النافعة واحتفاظاً لها بالحياة المتجددة وخوفاً عليها من أن تهير إلى التحجر والجمود ، لعلمهم الأكيد بأن هذا هو الطريق الوحيد للاحتفاظ بالقديم حياً .

ولنضرب على هذه الحقيقة مثلين اثنين ، أحدهما من الأدب الانجليزي الحديث وهوت . س . اليوت ، وثانيهما من أدبنا العربي الحديث وهو طه حسين .

أما عن اليوت ، الذي يعد زعيم التجديد في الشعر الانجليزي الحديث ، بل زعيمه في الشعر العربي الحديث عامة ، فقد أشرنا في مدخل كتابنا هذا إلى مدى ثورته على المصطلح الشعري الذي كان مقبولاً في مطلع هذا القرن ومدى تحطيمه للأسلوب الذي كان يعد شعرياً ، وإتيانه بأسلوب جديد عد أول ما ظهر نثرياً سبقاً ، ونحمله الشعر مضموناً لم يكن معهوداً في فن الشعر من قبل .

فهل تظن أن معنى ثورته وتجديده هذين أنه كان يجهل التراث الشعري الذي سبقه أو يزدريه ؟ بل كان من أوسع المثقفين اطلاعاً على هذا التراث وأعظمهم فقهاً به ، وكان أيضاً — ولنفس السبب بالطبع — من أشدهم حباً له وتقديراً لمزاياه ، وأكثرهم حماسة في الدفاع عنه والانتصار له ، واستخام جهداً في دراسته واستكشاف مجهوله وترويض كاسده وتحجيب القراء الحديثين فيه . وإن له — إلى جانب مقالاته التي يدافع بها عن مذهبه الجديد في نظم الشعر — لعددًا غير قليل من المقالات دوى صيتها وتغلغل تأثيرها في استجلاء عظمة التراث وإثبات قيمته ولزوم الاحتفاظ به لزوماً لامدوحة عنه للأمة إن أرادت الاحتفاظ بكيورتها والجذور العميقة لفتوتها . وهذا

الدفاع عن التراث لم يشهد الأدب الانجليزي ما يفوقه بل ما يقاربه وضوح
حجة وقوة إقناع من زمرة الرجعيين الجامدين الذين يعادون الجديد ويظنون
أنهم المحافظون على التراث ، وهم لو علموا أشد الناس تضيقاً له وإخفاً
لحيويته بما يفرضون عليه من الإصر والأغلال وبما يجرمون عليه من
منافذ الإحياء والتجديد .

هذا هو ت . س . اليوت الذى يستعيز أنصار التقليد عندنا من سيرته
ويلعنون اسمه كلما ورد على أسماعهم ، لما ترمى إليهم من أن مذهبه الشعري
هو المؤثر الأكبر في من وراء حركتنا الشعرية الجديدة ، ولما قرأوا من
اعتراف شعرائنا الجدد بمبلغ دينهم إليه واستفادتهم منه . ولو عرف أنصار
التقليد عندنا روحه الحقيقية لهدأوا واطمأنوا إلى أن دارسا يتأثر باليوت
تأثراً صحيحاً لن يصبح عدواً للتراث مزدرياً له بل سيتعلم منه كيف يقدر
التراث تقديراً صحيحاً مخلصاً عميقاً وكيف يستفيد منه استفادة حكيمة
بصيرة مخصصة . كل ما في الأمر هو أن اليوت لا يوافق الذين يعتقدون أن
الاستفادة من التراث تكون محصورة في محاكاة صورته وتكرار قوالبه
وترديد اكليشيهاته والتقليد بوسائله ومناهجه أو تكون في الاقتصار على
تجاربه ومواقفه واجترار أفكاره وإحساساته والاكتفاء بمثله وقيمه .

وأما طه حسين ، زعيم الحركة التجديدية في النصف الأول من قرننا
هذا ، فانت أبها القارىء العربى المعاصر تعرف عنه هاتين الحقيقتين ،
اللتين يراها بعض الناس متنافيتين ونراها متلازمتين : تعرف من ناحية
مدى جراته على التجديد فكراً وذوقاً وأسلوباً ، حتى لا يوجد في تاريخنا
الحديث فرد تحمل في سبيل التجديد ما تحمل وعانى ما عانى من العدا
والتشهير والاضطهاد والكرهية . وتعرف من ناحية أخرى مدى حبه
لتراثنا القديم وإعزازه له وحرصه على نشره ودراسته واستجلاء روائحه

للشباب ، ومدى سعة اطلاعه وعمق دراسته لجوانب هذا التراث المتعددة الغنية .

أنت أيها القارئ، العربي المعاصر تعرف ذلك الآن وتقر به . ولكن لست أدري هل تتذكر بالضبط ماذا كان يقال عن طه حسين وبماذا كان يتهم أول ما ظهر بأرائه التجديدية الغريبة ؟ لم يكن يقال عنه إن آراءه هذه كانت خاطئة فحسب ، بل كان يقال إنها تصدر عن جهله بالأدب القديم وعدم إتقانه له ، وإن هذا الجهل جعله له عدواً ميبئاً . كانت الصورة التي تزداع عنه أنه شاب أزهرى رسب في امتحان الأزهر الشريف لضعفه في اللغة العربية وجهله بعلمها وثقافتها . ففر إلى الغرب الملحد وتشبع بأرائه الهدامة ، وهاد إلينا لكي يفسد عقيدتنا السليمة ، ويحطم لغتنا الشريفة ويخرب ثقافتنا المجيدة ويذري بأدبنا العظيم . هذا شيء يصعب علينا جداً أن نصدقه الآن ، أن طه حسين في زمن ما - وهذا الزمن ليس بعيد - كان يتهم بهاتين التهمتين : الجهل بالتراث القديم والعداء له .

لعل في هذين المثلين ما يخفف من توجس الكثيرين منا من شعرائنا الجدد وما يفعلون بشعرنا العربي ، أو ما يحملهم على إعادة التفكير على أقل تقدير . ولسنا نريد أن بمعنى في الدفاع العام عن قضية التجديد في الشعر بألفاظ من عندنا ، بل نستمع الآن إلى كلمة حكيمة بليغة قالها إلبوت في هذا الموضوع ذي الشأن الخطير . ننقل هذه الكلمة من مقالة له بعنوان « وظيفة الشعر الاجتهادية » ، وهي من أهم مقالاته في شرح الدور الحقيقي الذي يقوم به الشعر في الاحتفاظ بكيونة الأمة وتخليد عبقريتها وإبقاء روحها حية نامية :

« إن أغلب المتعلمين يجدون داعياً للفخار في الأدباء العظام في لغتهم ، وإن لم يقرأوا شيئاً من إنتاجهم ، بنفس الكيفية التي يفخرون بها بالميزات الأخرى لبلادهم . . . ولكن معظم الناس لا يدركون أن هذا لا يكفي ،

ولا يدركون أنهم يلزمهم أن يستمر الأدباء العظام . والشعراء العظام خاصة ، في الذبوع بين ظهر انهم ، وإلا اضمحلت لغتهم ، واضمحلت ثقافتهم ، وربما ابتلعتها ثقافة أخرى .

«إننا إذا لم يكن لنا أدب حتى ، انقطعت صلتنا شيئاً فشيئاً بأدبنا القديم . إننا إذا لم نحافظ على كينونتنا المستمرة ، ازداد أدبنا القديم بعداً عنا حتى يصير غريباً علينا غرابية أدب أنتجه شعب أجنبي . ذلك أن لغتنا مستمرة في التغيير ، وطريقنا في الحياة تتغير تحت ضغط التغيرات المادية في بيئتنا بمختلف أنواع التغيرات . وما لم يوجد بيننا أوائل القلائل من الرجال الذين يجمعون بين الحساسية الممتازة والمقدرة الممتازة على امتلاك زمام الكلمات ، فإن التدهور سيحل بقدرتنا نحن ، لا على التعبير فحسب ، بل على الشعور بأى نوع من المشاعر ما عدا أشدها فجاجة . . .

«إن الشعراء الموتى لا فائدة فيهم لنا البتة إن لم يكن لدينا شعراء أحياء أيضاً . بل تظل أهميتهم موقوفة على أهل زمانهم . . . إن الأدباء الأحياء هم الذين يقون الموتى أحياء . . .

* * *

إن الأدباء الأحياء هم الذين يقون الموتى أحياء . . . ترى هل يكون في هذه الكلمات البليغة ما يقنع صديق الكريم الأستاذ عامر محمد بحيرى ، وما يزيل حيرته ودهشته ، حين علق على ما سماه مقدرتى على «الدفاع عن الطرفين ، والانحياز إلى كل من التقيضين ، في وقت واحد ، .

وذلك في تعقيبه المنشور في العدد ٣٧ من «الثقافة» ، تعقياً لا أدرى كيف أصف مدى رفته وتهذيبه ، ووفائه وسخائه ، سوى أن أقول إنه ما تعود منه جميع القراء ، وما يقر له به الخصوم قبل الأصدقاء .

ليس من تناقض أيها الصديق الحميم ، والكاتب العف الكريم ،

فإذا كنت ترانى فى بعض كتاباتى أدافع عن تراثنا الشعرى القديم دفاعاً أبى سخاؤك إلا أن يثنى عليه ثناء زائداً ، وترانى فى كتابات أخرى أدافع عن محاولات الشعراء الجدد دفاعاً يدهشك ويحزنك ، فإنى لأرجو أن يكون فى تفسيرى الذى تحمله هذه الحاتمة ما يزيل التناقض ويبدد الحيرة ، وما يقنعك بأن زميلك القديم لم يصب بانفصام الشخصية ، ولم ينشطر إلى دكتور جيسكل يمجّد الشعر القديم فى بعض الأسابيع ، ومستر هايد يبرر الشعر الجديد فى أسابيع أخرى . فالجانبان مجليان لنفس الروح التى تعرفها لزميلك وتشاركه فيها ، وإن اختلفتا فى الوسيلة الناجمة لتحقيقها ، من الحرص على لغتنا واستمرار حيويتها ، وعلى أدبنا واتصال خصوصيته وغناه .

وهل يكون فى هذه السطور ما يطمئن كاتباً آخر عزيزاً على نفوسنا أن يتحير ويحزن ، هو الأستاذ الجليل عبد الكريم الخطيب ، الذى نشر فى العدد ٣٥ من مجلة « الرسالة » مقالة عظيمة الحرارة والصدق ، ساطعة الأمانة والإخلاص ، يتوجس فيها بالشر المستطير الذى سيصيب لغتنا العربية من هذا الشعر الجديد ، ويرى أنه سيفسد طبيعتها ، ويشوه معالمها ، ويذهب بوجودها ، ثم يقول إنه لا يزعهج تلك الدعاية المفرضة التى يقوم بها للشعر الجديد بعض من ترتبط مصالحهم برواجه ، أما الذى يزعهجه ويشير فيه « الحيرة والبلبلة والاضطراب » فهو أن يقوم بالدعاية لهذا الشعر عن سهو أو عمد — بعض ذوى الأصالة والجد من حملة الأقلام الكريمة ، التى لا تتم فى علمها باللغة العربية ولا غيرتها عليها . ثم يخلصنا بالذكر فى ثناء لا يدل إلا على كرمه هو ونزاهة مقصده ، ويخلص من هذا إلى ابداء استغرابه وتألمه من إعجابنا الفوى بأبيات من الشعر الجديد لا يرى فيها امتيازاً ولا جمالاً ، بل يرفض أن يعدها شعراً .

ونحن نرجو أن نعود فى فرصة أخرى إلى تلك الآيات المعينة بالدراسة المفصلة ، حتى نشرح رأينا فى كيف ينبغى أن تقرأ وتذوق ، لأن ما قدمناه

في تحليلها لم يكن فيما يبدو كافياً لإقناع الكثيرين . لكننا في هذه الخاتمة التي نعقب فيها على اعتراضات المعترضين تعقيباً موجزاً نحب أن نذكر للأستاذ الفاضل أن خلافتنا الجوهرى معه ينحصر في اعتراضنا على رأيه الذى يعبر عنه في الجملة الآتية :

«ربما يكون شعراً ، ولكن على ألا يضاف إلى الشعر العربى ، أو يحسب عليه ؛ لأن الشعر العربى له وجه معروف ، أقامه أصحابه عليه ، وصحته الحياة على هذا الوجه ، .

نحن لا نوافق الأستاذ الجليل بتاناً على أن للشعر العربى وجهاً واحداً يستحيل أن يكون له غيره ، وأن هذا الوجه هو الوجه المأثور الذى أقامه عليه القدماء ، والذى عرف الحياة فيه فى العصور الماضية . بل نحن نرى أن هذا الوجه يجب أن يتجدد بتجدد مستمراً ، حتى يواجه الظروف البيئية الدائمة التغير ويستطيع أن يحتفظ بمقدرته على التعبير عنها .

ونحن نعتقد أن الإصرار على هذا الوجه الواحد المعروف وعدم السماح له بالتجدد لن يحتفظ له بما كان فيه من حياة صحته فيما مضى ، بل نرى أن هذا هو بالضبط ما يبلى جدته ، ويشوه سحته ، ويحيله إلى قناع جامد متحجر تنضب منه عصارة الحياة .

وإذا كنا نسلم بما كان فى هذا الوجه من حيوية وجمال ، بل إذا كنا ننفق أكثر جهدنا فى تعريف المتعلمين والقراء بهذا الوجه ، وتدريبهم كيف يستطلعون روعته ، ويستجيبون لحيويته ، فليس معنى ذلك أننا نوافق على أن يظل هو الوجه الواحد الذى يظل منه شعرنا على الحياة ، ويستجيب به لتجارها ومواقفها ، بل ما فيه من حيوية ليس سديها إلا أن أصحابه الذين استخدموه أداة لتعبيرهم لم يكونوا يتخذون منه قناعاً جامداً مصطنعاً ، بل هم استخدموه عن أصالة وصدق ، لأنه كان التعبير الطبيعى العضوى المخلص

عن تكوينهم الفكرى والعاطفى والجمالى . لكنه يكون له شأن آخر إذا أصر على التقنع به أناس قد اختلف تكوينهم اختلافا جسيما فى هذه المجالات الثلاثة كلها جميعاً ، فكراً وعاطفة وذوقاً .

وإذا كنا نبدل أقصى جهدنا الشخصى فى تحليل ما فى إيقاع الشعر القديم ونغمه من إبداع مطرب ، فليس معنى هذا أننا نعتقد أن الاقتصار على نفس الوسائل الإيقاعية والتنغيمية والاكتفاء بتقليدها وترديدها أبد الأبدين يكفى فى أن يفتج لنا شعراً مماثلاً فى الحيوية والإطراب ، بل هذا بعينه هو ما يقتل هذه الوسائل قتلاً ويمسحها مسحاً ويقبلها إلى اكليشيات مبتذلة ونفايات مستهكة وحيل رخيصة مطروقة لا تثير لدى ذى الذوق السليم إلا التقزز والنفور ولا يستحق من يجزونها إلا أعمق الاحتقار .

ونحن لا نوافق الأستاذ الجليل عبد الكريم الخطيب على أن القدامى هم وحدهم أصحاب الشعر العربى . بل هذا الشعر ملك للأحياء أيضاً ، فأصحابه ليسوا أمراً القيس والفرزدق والبحترى وأبا تمام والمنتبى والشريف الرضى وغيرهم من أقطاب التراث فحسب ، بل أصحابه أيضاً هم نازك الملائكة و بدر السياب والبياتى و خليل حاوى و خليل الخورى وفدوى طوقان ونزار قبانى وصلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى ، وغيرهم من محاولى التجديد الذين يقنعوننا بصدق شاعريتهم بقصيدة واحدة مفردة مهما يكثرت تعثرهم وزللهم فى استكشاف درهم الجديد الذى يجاهدون فى فتحه وتعييده .

فنحن لم ندع قط أن كل ما أتى به شعراؤنا الجدد كان مصيباً . ولكننا كما ذكرنا فى مدخل هذا الكتاب لا مناص لنا من أن نتقبل محاولاتهم بالسماح وسعة الصدر ولا نقسو عليهم حين نصح لهم أخطأهم ، فإن كل حركة جديدة محتوم عليها أن تقع فى كثير من الخطأ ، وهذه هى الطريقة الوحيدة التى تتمكن بها طبيعتنا البشرية القاصرة من تعلم الدروس العلية والعملية على حد سواء . .

وهل يعتقد الأستاذ الجليل عبد الكريم الخطيب أن كل ما أنتجه شعراؤنا القدامى في محاولة كل منهم أن يستكشف أسلوبه الشخصي الأصيل في نظم الشعر كان صحيحاً مقبولاً سلبياً من الخطأ والشطط؟ حاشا لعلمه العزيز بترائنا القديم أن يعتقد ذلك، فلنذكره على سبيل الذكرى فقط بما يعرفه كل المعرفة عن شاعر واحد، وليكن المتنبي. أفلو حرم على المتنبي أن يأتي ما أتاه من الشناعات الفظيمة والزواكيب المنكرة كان يستطيع أن يستكشف لنفسه من خلال تجاربه وأخطائه ما استكشف من أسلوب جديد عظيم الحيوية مندفع النبض قوى الأصالة أغنى به ترائنا إغناء لا مثيل له؟ نحن لا يزهجنا كثيراً ما يقع فيه الشعراء الجدد من أخطاء، فإنا لو اتقون أن لغتنا العربية قديرة على أن تنفي عنها الزبد وتستبقى ما ينفعها.

ومن هنا دعوانا التي بسطناها في كتابنا هذا، أن الشعر الجديد لا يحمل خطراً على لغتنا وترائنا، بل الخطر كل الخطر أن تغلق على لغتنا أبواب الإحياء والنمو، وأن تسد أمام ترائنا مجالات التجديد والتطوير، حتى يحتنق تماماً، فإما أن نفنى كينونتنا القومية معها، وإما أن تضطر قوميتنا اضطراراً إلى أن تتلصق لها منفذاً آخر غير اللغة الفصحى التي حرم عليها أن تساير حركة التجديد.

أتدرى أيها القارئ العربي أين يكمن الخطر الحقيقي على لغتنا الفصحى التي تريد ونريد معك أن تحتفظ بها أداة للتعبير الأدبي؟ إنه لا يكمن في شعر الشعراء الجدد، بل يكمن في أمثال هذه القصيدة المطربة التي نظمتها صلاح جاهين باللغة العامية، والتي نشرتها كبرى صحفنا العربية - صحيفة الأهرام - في عددها الصادر يوم أول ديسمبر ١٩٦٣. وعنوانها «قصاقيص ورق»، ونكتفي بأن ننقل منها هنا مقطوعتها الأولى:

مبين أجيب مقص ، مجنون زبي - بس نص نص
وأجيب ورق ، وأفضل أقص أقص أقص ،
أفضل أنقص ، ورد من على كل لون ،
لحد ما أعمل عندي حبه كثير كثير
واركب لي نسمة وأطير أطير
واحضن وادرب ع البلاد
مطر غزير

ينزل يرخ يرخ على قرعة بنات أخت البشر
يتسببوا ويتشيكوا
ويقوا لابسين - لا مؤاخذه - طراطير

إن الذين لا تثير هذه الآيات منهم حين يقرأونها إلا السخرية والتندر
أو الازدراء وعدم الاكثرات لمخطنون أشد الخطأ ، لا يلتفتون إلى ما فيها
من حيوية عظيمة ، ونشوة عنيفة ، والتقاط صادق ما هر لإيقاع الكلام
الحلى ونغمه ، واقتراب وثيق من روح الشعب الزاخرة المائجة .

لن أنسى ذلك الصباح الذي قرأت فيه هذه القصيدة وما أصابني - حين
أفقت من نشوتها القوية العدوى - من دعر . ولقد كان هذا الذعر هو
الذي دفعني إلى المضي في محاضراتي التي بنى هذا الكتاب عليها ، وإلى أن
أوسعها عن الحدود الأولى التي كنت رسمتها لها ، حتى رجوت معهد
الدراسات العربية الدالية أن يسمح لي بأن أزيدها محاضرتين على سابق
اتفاقنا ، فسمح المعهد مشكوراً .

ودره هذا الخطر لا يكون بأن نسن قانوناً يحرم على الشعراء أن ينظموا
باللغة العامية ، أو يحرم على الصحف أن تنشر إنتاجهم باللغة العامية^(١) ،

(١) هذا ما اقترحه بعض طلابي حين عرضت عليهم هذه المشكلة .

بل طريقه الوحيد أن نسمح لشعراء الفصحى بأن يواصلوا حركتهم التجديدية حتى يحيوا اللغة ويطوعوا الشكل وينموا المضمون ، إلى أن يبلغوا بشعرهم الفصيح درجة من الحيوية والاقتراب من روح الشعب لا تقل عن قصيدة صلاح جاهين ، ثم تزيد عليها عمقاً وتغلغلا في سر الحياة ومكنونات النفس ، فالانفعال في أبياته المذكورة لا يزال قريب الغور ، وإن يكن عظيم الحركة والنشاط . وبهذا - وحده - يكون لنا أن نطمع في الحفاظ على هريتنا الفصحى ، التي هي العروة الوثقى لوحدتنا العربية .

إن القصائد العامية التي ينظمها صلاح جاهين لتحمل من الحيوية ما لا يوجد في مجموع الشعر التقليدي الذي أنشأه الشعراء المقلدون منذ البارودي إلى يومنا هذا . وإن أملنا الوحيد في أن يحقق شعرا الفصحى نظير هذه الحيوية لمحصور في الشعر المنظوم على الشكل الجديد ، وفيما نرجو أن يتولد منه ويتطور عنه من أشكال وأنظمة مستمرة التجدد . فإن كتب على هذه الحركة الإخفاق ، ، وقدر على شعرا الفصحى الانتكاس ، فعاد يستعير الشكل القديم ، ويرسف في قيوده ، ويجتر معانيه ، ويردد اكليشيانه ، فسيكون مؤلف هذا الكتاب لقضية الشعر العامي أول المشجعين .

ذیل

اقترح بتسمية : الشعر المنطلق

تسمية : « الشعر الحر » ، التي يطلقها الكثيرون على شعر الشكل الجديد هي تسمية إجد رديئة ، لأنها توهم أن هذا الشعر يتحرر كلية من الوزن . وهذا غير صحيح ، فهو لا يزال قائماً على الوزن مرتبطاً بالتفعيلة العروضية الكلاسيكية ، وإن كان لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل في كل بيت ، ويدخل على الإيقاع الكلاسيكي عدداً من الجوازات تأملنا في طبيعتها ومداهما .

يزيد من خطأ هذه التسمية أنها قد وضعت فيما يبدو ترجمة للتعبير الإنجليزي « فري فيرس » ، أو الفرنسي « فير لير » . ولكن الغربيين يقصدون بهذا الاصلاح الشعر الذي يتخلص تخلصاً تاماً من أى نمط إيقاعي مطرد ، مما نسميه « الشعر المنثور » ، أو « القصيدة النثرية » . ثم يختلفون في قبوله في دائرة الشعر أو نفيه عنها ، وقد رفضه ت . س . اليوت زعيم الشعر الغربي الحديث . وقد شرحنا في أول دراستنا أننا من يتطلبون الوزن في الشعر ولا يعدون شعراً ما خرج خروجاً تاماً على كل أساس وزني مطرد . ومن الواضح على أى حال أن هذا التعبير المترجم ينبغي ألا يطلق على شعر الشكل الجديد .

نحن إذن محتاجون حاجة قوية إلى أن نتفق على تسمية مناسبة نطلقها على شعرنا الجديد هذا . وقد كان في الإمكان أن نسميه « الشعر المرسل » ، نظراً لأنه يرتبط بالوزن المطرد من ناحية ، ولا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل من ناحية أخرى . لكن هذه التسمية قد تم إطلاقها على الشعر الذي لا يتقيد بالقافية ، ترجمة للاصطلاح الإنجليزي « بلانك فيرس » . فيكون من الخاطئ الضار أن نطلقها على شعر الشكل الجديد أيضاً .

وقد اكتفينا في جميع دراستنا لهذا الشعر بأن نسميه ببساطة « شعر الشكل الجديد » ، ولكن من الواضح أنها تسمية قاصرة ، لأن جدته هذه مؤقتة .

لذلك اتينا بعد تفكير إلى اقتراح هذه التسمية « الشعر المنطلق » ، فنعني بانطلاقه أنه ، وإن يكن لا يزال شعرا يقوم على الوزن ويلتزم أساس إيقاعياً ذا اطراد ، فهو لا يتقيد بعدد محدد من التفاعيل لسكل بيت ، ولا يلتزم بجميع أحكام العروض التقليدية ، بل يسمح لنفسه بتنوع الإيقاع مجازة لما يتطلبه المضمون الفكري والعاطفي ؛ إلا أنه من ناحية أخرى لا يصل في هذا الانطلاق إلى التخلص التام من كل ضابط وزني . فالانطلاق على هذا الاصطلاح ليس فوضى تامة وليس هدرا لجميع الضوابط .

عرضت لنا هذه التسمية منذ شهور ونحن تلقى محاضراتنا عن هذا الشعر في معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية ؛ ولكننا لم نسرع إلى استعمالها قبل أن نختم الفكرة ؛ وظللنا نسميه « شعر الشكل الجديد » . ثم كان من حسن الاتفاق أن كانت هذه التسمية هي نفس التسمية التي اختارها قادتنا للرحلة الجديدة من كفاحناء القوي .

فالآن بعد إطالة التروي ، نتقدم إلى الأدباء والنقاد بهذه التسمية المقترحة ، راجين أن تحظى بتدبرهم ونقاشهم ؛ زاعمين لها ميزتين هامتين : انطباقها على روح هذا الشعر الجديد وشكله الخاص ، وانسجامها مع هذه الانتفاضة العربية الكبرى التي زعمنا أن الشعر المنطلق كان إرهاباً بها ثم مسيراً لها في النمو واطراد التقدم .

للطبعة العالمية ١٦، ١٧ ش مطبع سعد بالفاخرة

منتدى سور الأربعة
www.books4all.net