

الحقوق محفوظة

نازك الملائكة

قضايا السفر المعاصر

مَشْرُوقَاتُ - مَكْتَبَةُ النُّهْصَةِ -

الطبعة الاولى ١٩٦٢

الطبعة الثانية ١٩٦٥

الطبعة الثالثة ١٩٦٧

المقدمة

بقلم الدكتور عبد الحمادي محبوب

اعتادت السيدة نازك الملائكة ، اما ان تقدم لكتبتها بقلمها ، كما فعلت في ديوانها « شظايا ورماد » المطبوع في سنة ١٩٤٩م ، او أن تكلف احد اعضاء اسرتها ليقدم لها على اساس الصلة الشخصية التي تربطها به ، كما عملت في ديوانها الاول « عاشقة الليل » الذي طبع في عام ١٩٤٧ م ، حيث قدمت له اختها الاصغر السيدة احسان ، وكانت يومذاك تلميذة في الثانوية .. وها هي اليوم تبدى رغبتها في أن اقدم لكتابتها هذا بنفس الدافع العائلي الذي يربطنا معا تشبها مع العادة التي درجت عليها .

اما سبب اتخاذها هذا المسلك فهي انها ، كما قالت : « لا تؤمن بجدوى المقدمات الادبية ، لان الكتاب ، اى كتاب ، ينبغي ان يعتمد على قيمته الموضوعية » .. وهو مسلك - كما يبدو لنا - سليم الى حد كبير اذا كان الغرض من المقدمة التعريف بالمؤلف والكتاب ، او أن تكون تقديمية فتشير الى محاسن الموضوع او مساوئه او اليهما معا . الا ان القصد منها - كما نعرف - غير ذلك ، ولربما كان مقتصرا على ايجاز اهم النقاط البارزة في

الكتاب وعرضها على جمهور القراء بأسلوب يسهل لهم الاطلاع السريع عليه ، والافادة المتوخاه منه . واذا عمد المقدم الى الزيادة في الفائدة فعليه ان يهد لتلك النقاط المهمة بما يصلها بماضيها ، وان يطعمها بما يوضحها ويجليها ، وان يضيف اليها موجز رايه ليلم النفع بها . وعلى هذا الاساس من تحديد مسؤولية المقدم وتعيين واجبه فيما يعرض ويرى تتقدم بالخلاصة الآتية :

١ (تتعرض الفنون على اختلافها الى هزات تطويرية عنيفة مثلما تخفسم الامم وسائر الاجناس الى تطورات تقدمية حاسمة) ويعنى المختصون بدراسة هذه التغيرات فيولونها استقرارا وتحصيها ، ويسعون في البحث عن منابعها واسبابها ، وتائجها وأهدافها . . ولا تقلّ عناية المولعين بالفنون والاداب بتسجيل أية ظاهرة جديدة تطرا على ناحية فنية معينة عن رجال العلوم الاخرين ، ولربما فاقتهم حماسا وتوسعا في البحث عن جذور هذه الهزة وعن اغراضها وأهدافها ، لما لها من علاقة وثيقة بتطور الفكر الانساني ، وفضل كبير على رقيته .

وشعرنا العربي - بين الآداب والفنون الجبيلة العالمية - كان ولم يزل في طليعة فن القول من حيث معانيه وأساليبه ، من حيث مضامينه واغراضه وصور التعبير فيه ، ثم من حيث موازين عروضه وقافيته وتنوع أشكاله ، فقد دللتنا المجموعة الضخمة من الدواوين المطبوعة والمخطوطة التي ورثناها عن العصر الجاهلي والاسلامي ، على مدى الخصب الذهني والعاظمي ، والثراء اللغوي والتعبيري ، الذي كان يتمييز به الشاعر العربي خلال العصور الهائلة حتى في شعر المناسبات ، وفي ادب القصور والبلاطات .

وقد تعرض شعرنا العربي هذا الى انواع من الهزات التجديدية لنا فطر عليه الذوق العربي من استعداد وامكانية للتطور ، كان منها ما يتصل باغراض الشعر ومحتوياته ، ومنها ما يتصل بأسلوبه وشكله . وهذا ما سنشير اليه فيما بعد - على ان لا ية اتجاهه فنية جديدة دلالتها وأثرها وبخاصة هذه الحركة

وأماها ، مما ألفت الكتاب للاحاطة به ، وتنسيق قواعدهم .. كيف لا ،
والشعر في مقدمة الفنون التي تصوّر لنا وجدان الأمة وألوان حياتها ،
وترسم لنا الملامح الشخصية لافذاذها وشعرائها ، كما تبين لنا - في الوقت
ذاته - عن مدى النشاط الذهني والوجداني الذي تبذره في معترك الحياة ،
لإعلاء شأن الانسان ورفع مستواه .

ومن ناحية أخرى فإن الشعر كظاهرة لا يثبت أمام الانسان المتغير في
مثله وتقييمه لظواهر الوجود ، فلا بدّ أن يواكبه بطناً وسرعة ، عمقاً
وسطحية ، تركيباً وبساطة . ولسنا بصدد البحث عن الانسان كيف ومتى
يجتاز هذه المراحل الحضارية ، ولكننا نريد التأكيد على مدى الارتباط بينهما
من وجوه كثيرة .

فالشعر كظاهرة تعبيرية في حياة الانسان يبدأ بسيطاً - كغيره - ثم
يتعمد تدريجاً بتعمد حياة انسان الظاهرة نفسها فيتضاعف مضمونها من ناحية
المعاني وأبعادها اتساعاً وعمقاً ، ويتكاثف شكلاً من ناحية الاساليب وجودتها
لغة وصياغة ، من ناحية اتقاء الالفاظ ودقة رصفها ورقتها ، ورتابة
موسيقاها . وبهذا كانت لغات الامم وآدابها في مرحلة بداوتها وجاهليتها اقل
الفاظاً وابسط محتوى .

ان هذا التعمد المأنوس ، غير المتكلف ، لدليل على رقى الفكر
والعاطفة معا ، وتزاحم مظاهر الحضارة المحيطة بهما وتقدمها . وبهذا تتكاثر
الاسماء والمسميات ، وتشابه الدلالات والمدلولات حتى لتختلط ببعضها
أحياناً ، فتكون مهمة الدارس المفكر التمييز بين المتشابه والمختلط من
الالفاظ والمعاني ، وتصبح فضيلة العبقري اكتشاف المعنى الاصيل والاهتداء
الى اللفظ المناسب له ، وهو ما يسمّى في عرف الفن ابتداعاً وسموا في الخيال .
وقد عاش العربي ، أول ما عاش ، حياة أدنى الى البساطة في التحضر ،
وليس هو فحسب ، لان حضارة الانسان آنذاك كانت لم تتزايد بعد في
متطلباتها حتى تتعمد ، ومظاهر الترف المعاشي لم تتعدّد في معطياتها حتى

تتزامن . وبهذا كان مضمون كل شيء سادجا ، وكان القصيد العربي يحتوي على مضامين عدة ، وكان الشاعر ينتقل بين هذه الاغراض المتنوعة لتأليف القصيدة ، جاعلا من البيت وحدة مستقلة الاداء والاعراب قدر الامكان ، ليدل على براعته في الایجاز .

ولما اتسعت ابعاد حضارته ، وتعددت صورها ، كان لا بد للنضون أن يتوسع ويطول ، وبذلك ضاق صدر القصيدة أن ينفصح لاكثر من غرض واحد اذا استوعب الشاعر وأجاد تحليله وتصويره ، وسواء انتقل الى غيره أولا ، طالت وملها السامع والقارىء ، وخرجت عن المعدل المألوف الى دائرة الملاحم القصصية والاراجيز التعليمية .. وبذلك استبدل تنقله بين المضامين الى تنقل بين الاوزان المختلفة تارة ، أو بين ضروب الوزن الواحد أخرى ، ومن قافية لغيرها بقصد التنويع تارة أخرى . وحاول - احيانا - الخروج على الوزن والقافية معا فعدت به طبيعة الشعر العربي الى واقعها أخيرا .. وفي هذا التنقل والتنويع - على اختلافه - ما فيه من دلالات نفسية وفنية واجتماعية للشاعر والقارىء والسامع تكشف عن مستوى الحضارة الذي بلغته الامة .. لذا كانت مسرحيات شوقي طريفة مقبولة ، بينما جاءت ترجمات البستاني لالباذة هوميروس والزهاوي لجحيم داتتي عقيمة مملولة .

ومن جهة اخرى فليس صحيحا ان الشعر العربي وما يعتد عليه من مقاييس النقد الادبي معايير ثابتة متحجرة كما وصمه بعضهم (1) . ولعل في تسمية الاوزان بالبحور ما يوحي لنا بالسطح الواسع ، والعمق الهائل لمن يدرك كيف يعوم فيستخرج منه الجديد والغريب ، فضلا عن المعنى المعروف .

وآية ما ندعيه في مرونة الاسس النقدية في أدب العرب ، وخصب

(1) ادونيس : الشعر العربي ومشكلة التجديد - مجلة شعر العدد : ٢١ - ٢٢ سنة ١٩٦٢ م .

الذهنية العربية ، وقابليتها التطورية ما عرفناه من تجديدات في الضمور والشكل طرأت على الشعر العربي بعيد تاريخه المسجل وبفترة وجيزة : فلم يمر عليه قرن واحد حتى دخلته أغراض جديدة بظهور الاسلام ، ووجدنا الشعر السياسي مثلاً عليه . ولم تمر مائة عام أخرى حتى بدأ عهد جديد دعاه النقاد بعصر الشعراء المحدثين قبال القدامى لما دخل على الشعر من اتجاهات جديدة في الصياغة وأساليب التعبير على يد أبي نواس وأبي تمام ، وبشّار بن برد ومسلم بن الوليد ، وابن المعتز وابن هرمة والشريف الرضى وسواهم (٢) . . وفي الوقت نفسه كانت هناك محاولات تجديد في العروض بدأ بها ابو المتاهية فنظم بأوزان لم تعرف قبله (٣) . . كما حاول هو وآخرون الخروج على قاعدة القافية الموحدة (٤) . وأمعن بعضهم في التحرر من عمود الشعر فقال أبياتا من غير قافية (٥) . . بينما حدثت حركة في الشكل دفعت إليها الأفاق الحضارية الجديدة ، قام بها شعراء الموشحات في الاندلس . وهي انطلاقة تطويرية خرج بها اصحابها على سنن الشعر القديم فنوعوا الاوزان والقوافي في القصيدة الواحدة وكان لها أثرها في كل حركة تجديد جاءت بعدها .

ثم مرت بأمة العرب قرون عجاف رزحت طوالها تحت نير الاستعباد فأصيب فكرها بالضمور ومنيت حضارتها بالانهيار ، وما أن استيقظت حتى قويت واستعادت مكائنها الحضارية والفكرية ، وشمل حياتها التجديد ، وبخاصة حينما اطلعت على أدب الغرب فأقتبست منه وتأثرت به ، فكانت أول ظاهرة تجديدية في دواوين الشعراء من مهاجري سوريا ولبنان التي امريكا في أوائل هذا القرن ، وقرأنا لهم صنوفا متنوعة في أفانين من الشعر أمثال : ايليا ابو ماضي ، جبران خليل جبران ، فوزى المعلوف ، نقولا فياض ،

(٢) الامدى : الموازنة - ١٣ والجرجاني : الوساطة - ٢٨ .

(٣) الاصفهاني : الاغاني ج ٣ - ٢٥٤ .

(٤) ابن رشيق : الممددة ج ١ - ١٢٠ و ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٢٧٨ .

(٥) الباقلائي : اعجاز القرآن - ٥٩ .

نسيب عريضة وغيرهم .

ثم تلتها حركة « الشعر الحر » في أواخر النصف الاول من القرن نفسه ، وفي يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الاول من سنة ١٩٤٧ بالذات . . فقي ضحاه كان ميلاد أول نموذج له ، في قصيدة بعنوان - الكوليرا - وقد كانت التجربة التي انفلتت بها الشاعرة فأستوحتها وصورتها هي أحداث - الهبضة - التي وقعت في مصر الشقيقة حينذاك ونشر الوباء أجنحة الموت المفجع على ربوعها . . وكان يوما مشهودا في منزل الشاعرة وعند الاسرة بكامل شخصها ، من الاب الاديب الباحث الاستاذ صادق الملائكة الى الام الشاعرة المعروفة ام نزار الى الاخوة احسان وُسها وعصام ونزار ، كما رواه لي دفتر الذكريات المخطوط بقلم المؤلفة نفسها ، وهو سجل للمحاورات والاحداث التي تجرى بين اعضاء الاسرة في مناسبات خاصة ، وفي أوقاتها المعينة .

ولعلّ من المفيد أن اقتطف منه ما يلي :

تدخل « نازك » غرفة الاستقبال ويدها القصيدة وتقول : هذه القصيدة

مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس - شظايا - « X » .

فتجيب « احسان » : ان عشاق الشعر الاوروبي سيفهمونها ولا شك .

ابو نزار : ما هذا الشعر الجنوني ، انه هذيان ، أين الوزن ، أين القافية ،

ما معنى الموت ، الموت ، الموت ؟!

نازك : هل تعني انك لم تفهم فكرة القصيدة .؟

أبو نزار : الفكرة تصويرية لا بأس بها ؛ ولكن هذا الوزن المتكرر لم

يطربني وأنا لا أفهمه ، أسألني امك .

أم نزار : لقد قرأت القصيدة اليوم وقلت لها : انها أشبه بالشعر المنثور

مع انها لا تخلو من وزن غريب .

(X) كان يومذاك لما بزل بهذا الاسم ثم عدلت الشاعرة الى تسميته بـ

(شظايا ورماد) بعد ذلك

احسان لنازك : اكتبني عليها أنها من الوزن الفلاني لصدقوا .
نازك : لقد قلت لك ان الجمهور سيضحك مني ولكنني - مع ذلك -
واثقة ان هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي .

أبو نزار : من يقرأها ؟ أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي
وجزالة البحثري ؟ انك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي ، فأنت
واحدة ، والامة ملايين .

نازك : قولوا ما شئتم ، اقسم لكم اني اشعر اليوم بأني قد منحت
الشعر العربي شيئاً ذا قيمة .
نزار : ان العمل الذي يقابل باختلاف عظيم في الرأي لا بد أن يكون
عظيماً .

بهذا القدر اليسير اكتفي ، وقد نقلت ما رأيته متصلاً بالموضوع من
محضر الجلسة التي حوت نقاشاً طويلاً وحواراً عنيماً ، تاركا للمؤلفة أن
تشر وقائع مذكراتها الممتعة كاملة ، ليطلع عليها القراء .



لقد استجاب العروض العربي لهذه الحركة التطورية الجديدة . وشاعت
في الاوساط الادبية وتلاقفها شعراء الشباب بعد نقد مرّ وسخرية لاذعة . .
والذي يغلب على ظننا ان حركات التطوير تلك انما كانت بدافع الرغبة الى
الجديد وليست تخلصاً من قسوة عمود الشعر وصرامته ، والا مسا ذهب
« المعري » وغيره الى الزيادة في القيود فالتزم في القافية مالا يلزمه العروض
به ، وآثرها في « لزومياته وكذلك في فصوله وغاياته » ، حتى لكأنها وسائل للداء
كلما ازدادت أعانت الشاعر على رسم صورته وتأدية غرضه . . كما نعتقد
بأن حركة الشعر الحر هذه انما هي مرحلة تطورية لعروض الشعر العربي
وليست مقتبسة عن الشعر الغربي كما توهمها بعضهم (٦) وان كانت تشبّهه

(٦) خليل مطران : مقدمة اطياف الربيع لابي شادي سنة ١٩٢٣ م .

في بعض الوجوه ، اذ ليس كل شبيه مستمدا من شبهه ، وكان بعض انصارها ممن قرأ ادب الغرب وأفاد منه وادعى الاخذ عنه . . . وانما لم تعالج «المضمون» وان كان هو الحاجة الملحة التي دفعت الى اختراعه (٧) ، ولم تدرس « وحدة الموضوع » وان كانت هي الحافز القوي الى ابتداعه (٨) . . . وعلى ذلك فان كل ما وصلنا من تجديد وتويع في الاسلوب والشكل منذ فجر النهضة الحديثة سواء أكان في مدرسة شعراء المهجر في امريكا او في جمعية « أبولو » في القاهرة انما هي ازهاصات مهدت لميلاد الشعر الحر الذي كان بزلة رد الفعل لبعض أنواعها ، والذي ابتنى قواعده على أسس فنية خاصة في العروض العربي لا يتعداها . . .

ونيل أخيرا الى القول : بأن هذه الحركة انما هي عودة بالشعر العربي الى اوزانه العروضية حيث جعلت من - التفعيلة - أساسا تعتمد عليه في بناء البيت بعد أن نزع فريق من الشبان الى التطرف في التحلل منها ، وظن الشعر نثرا ، ونظم المقطوعات المنشورة ودعاها شعرا وأضاع بذلك عنصرا أساسيا من أول خصائص الشعر ، وهو موسيقى التفعيلة ، لأن الوزن والقافية - كما نرى - ليسا قيدين في الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرر منها وانما هما خاصتان من أهم خصائص الشعر الجيد ليتميز بهما عن النثر الفني . . . فهي - حركة الشعر الحر - دعوة الى الحرية في اختيار الاوزان العروضية لا التحرر منها أو التحريف فيها اعتقادا منها بأن الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلى عنها الشعر الا ويستحيل نثرا .

ولعل في وصف هذا اللون من الشعر « بالحر » دون التحرر ومرادفاتهما مثلا ما يشعر الباحث بضرورة الالتزام بالوزن والقافية ، ولكنه التزام من نوع جديد : فيه حرية للشاعر ضمن حدود « بحور » معينة يتميز بها الشعر عن النثر ، ليس في الموسيقى وحسب ، اذ هي حاصلة فيها وان اختلفت في نوعها ومقدارها . . . التزام في بحر من البحور وحرية في عدد تفعيلات الشطر

(٨٧) المصدر السابق نفسه

من البيت في القصيدة الواحدة • ثم التزام في القافية وحرية في تنوعها في القصيدة نفسها •• فليس « الشعر الحر » ابتداء بحور جديدة ، أو مُحرراً من قيد القافية ، ولا امتزاجاً بين بحور مختلفة أو التنوع فيها (٩) لأن الوزن والقافية ايقاع لا يريد دعاة « الشعر الحر » فقداًه وإنما يحرصون أشد الحرص على الرتبة فيه ، وعلى تكرار النغم الذي يحدثه •

وميزة هذا الكتاب لا تنحصر في تحديد مفهوم « الشعر الحر » الذي اختلف في تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلاً عن الشعراء المجددين ، وإنما حاولت الكتابة أن تضع له قواعد عروضية كاملة في فصول مطولة ودعت العروضيين والشعراء الى دراستها ، فإذا صحت أصبحت جدية بأن تثبت فصلاً في كتب العروض العربي الذي لم يتناول - بطبيعة الحال - هذا الأسلوب المعاصر في الوزن •

وليس ذلك فحسب ، وإنما قدمت لتلك الفصول الطويلة نبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جدية في سنة ١٩٤٩م ثم درست أسبابه الاجتماعية كما تمثلتها هي وكرست جهودها لوضع عروض لهذا الشعر يقس عليه الناشئون قصائدهم فلا يقعون في الأخطاء • والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر الذي ينشر اليوم حافل بالغلط العروضي والسقطات ، غير أنها تشعر - في يقين - أن هذا الغلط لن يستمر ، لأن شباب الجيل القابل سيكون أكثر فهماً وتذوقاً لاسرار اللغة العربية والاوزان الشعرية ، كما خصصت المؤلفه فصلاً طويلاً للاخطاء العروضة الشائعة ، صنفتها في السبب أصناف ، وضمت لها عناوين مميزة ، مثل : الخلط بين التشكيلات ، ومستفعلان في ضرب الرجز ، وغير ذلك •

والكتاب - فضلاً عن هذا - دعوة الى تطوير أساليب النقد العربي بحيث يساير الشعر المعاصر وبالتالي الحياة المعاصرة نفسها ، وهذه الفكرة

(٩) أبو شادي في كتاب : جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث صفحة ٥٢٨ - لعبد العزيز دسوقي : ط الرسالة سنة ١٩٦٠ •

ترد على صورة دعوة فعلية أحيانا نجدها مبثوثة في عناوين الكتاب ، ولا سيما المتعلقة بالشعر الحر ، كما ترد على صورة فصول في النقد تحاول فيها الكاتبة ان تطور تلك الاسس التي تدعو اليها والتي تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة في النقد الادبي .

اما الفصول التي تضع أسسا جديدة في النقد فيمكننا التنبية بها، وهي: أ ب هيكل القصيدة : وفيه تدرس القصيدة العربية على أساس بنائها لا على أساس موضوعها . وفي هذه الدراسة تميز دقيق بين الموضوع وبناء القصيدة ، وقد انتهت فيه الى وجود ثلاثة أنواع من الهياكل ، أطلقت عليها: الهيكل المسطح ، الهيكل الهرمي ، والهيكل الذهني ، وجاءت بنال مفصل من كل صنف . والذي يلاحظ أن الكاتبة وضعت كثيرا من الاصطلاحات الجديدة التي يحتاج اليها الناقد المعاصر ، مثل : الكفاءة ، التماسك، الصلابة، ومثل : الاوزان الصافية والمزوجة ، ومثل : التشكيلات وتريد بها الشكل العروضي لضرب القصيدة في الشعر الحر ، وهي تعادل في العروض القديم مجموع العروض والضرب في البيت الواحد ، ولم يضع له القدماء اسما . ومثل : التكرار البياني والاشعوري والموسيقى .

ب - الفصلان البلاغيان عن « التكرار » في الشعر الحديث . وهي محاولة جديدة كل الجدة في اقامة بلاغة عربية على أساس الشعر المعاصر ، ذهبت الكاتبة فيهما الى ان البلاغة ينبغي ان تتطور موضوعاتها بحيث تستوعب ما جد من أساليب في لغتنا . وكل من تتبع ما ورد عن التكرار في أدبنا القديم وكتبنا البلاغية يرى بوضوح أن هذين الفصلين جديدان في موضوعهما ، فقد قسمت في الفصل الاول التكرار ، بناء على ملاحظاتها للشعر قديما وحديثا : الى تكرار الحرف ، وتكرار الكلمة ، وتكرار العبارة ، وتكرار المقطع . وأتت بأمثلة ، وضعت على أساس استقرائها لها ، شبه قواعد جمالية . لهذا التكرار . وبحثت في الفصل الثاني معاني التكرار ، كما بدت لها ، فقسمتها الى تكرار بياني ، وتكرار لا شعوري ، وغيرها وجاءت بلفتات جديدة تستحق الدراسة .

ج - ولعل أبرز الفصول - بعد ذلك - هو الفصل المعنون بـ «البند ومكانه من العروض العربي» وقد ذهبت فيه الكتابة خلافا لمن سبقها ممن درسوه الى : انه شعر ذو وزن لا وزن واحد كما توهم دارسوه ، وأثبتت ذلك بالاستشهاد ، ثم وضعت عرضا كاملا لهذا اللون الطريف من الشعر الذي شاع في العراق خلال القرون الثلاثة الفائتة . والذي نظنته ان هذا الفصل سيشير مناقشات من قبل المعنيين بالنقد والشعر معا .

د - ومن مزايا الكتاب التي تلفت نظر الباحثين - أخيرا - موقف المؤلف من استيراد النظريات الاوروبية وتطبيقها على الشعر العربي ، وقد فصلت هذا الموضوع النقدي الدقيق في فصل « الناقد العربي والمسؤولية اللغوية » وتوصلت الى أن قواعد النقد العربي الاساسية ينبغي ان تنبع من البيئة العربية ومن طبيعة الشعر العربي لا أن تستورد من خارج محيطها .



وبعد : في الوقت الذي نكبر فيه رائدة الشعر الحر فيما اهتدت اليه من قواعد لحركة التجديد الشعرية ، ولما ابتدئته من مصطلحات ، وتوصلت اليه من نتائج تعتبر ثروة لغوية وأدبية في النقد العربي ، نختلف معها في نقاط عدة نكتفي بايجاز اثنين منها :

١ - المفارقة في مصطلح (الشعر الحر) :

ووجه المفارقة في هذا الاصطلاح انه ينطوي على تجديد في الشعر ولكننا اذا أمعنا النظر فيه نجده لم يزل يحتفظ بتعريفه عند نقاد الادب منذ عهد قدماء بن جعفر بأنه القول الموزون المقفى الذي يدل على معنى (١٠) . . وانه تجديد نحو الحرية في الشعر ، ولكننا اذا استقرأنا ما نظم فيه نراه لم يخرج على عمود الشعر الذي حدده « المرزوقي » في مقدمته لشرح ديوان الحماسة (١١) . وهو - الشعر الحر - بنظر مبدعيه سبيل لانطلاق الشاعر

(١٠) بن جعفر : نقد الشعر - ١٣ ط الاولى القاهرة سنة ١٩٣٤ م .

(١١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ط مصر سنة ١٩٥١ صفحة - ٩ .

من قيود شكلية تعوق خياله عن الابداع والاسترسال ، وتصدّ لسانه عن التعبير والتصوير ، غير انه برفع تلك القيود قد فرضوا عليه قيودا معنوية قاسية في سبيل أن يكون ما يقوله شعرا ما دام الشعر نغما ملحنا ، وليس موسيقى فحسب .

٢ - تجريد النثر من الموسيقى : في معرض الموازنة بين النثر والشعر في الفصل الذي تحدّثت به المؤلفة عن « قصيدة النثر » انتهت الى (أن الموسيقى ملازمة للشعر لا له) . والذي نعرفه ان للنثر الفني موسيقى تأتيه من توازن الجمل وسجعها ، ذلك التوازن الذي هو أقرب الى الوزن في الشعر ، وذلك السجع الذي هو أشبه بالقافية فيه ، مما يدلنا على انه الاصل الذي ارتقى منه الشعر ، كما كان الرجز هو الحلقة الوسطى بين النثر المتوازن المسجوع وبحور الشعر الناضجة . على ان هذا الطراز من البيان العربي قد جفاه المجددون من الكتاب أيضا حتى ولو كان عفويتا غير متكلف ، وناله من التعريض والتنديد ما نال الشعر الموزون المقفى ..

فالتفعية - كما هو واضح - موجودة في النثر وبخاصة الفني منه . والموسيقى توجد فيه كما هي في الشعر ، الا أن في الوزن موسيقى لانجدها في غيره بله في عدمه حتى ليخيّل لنا ونحن نشد قصيدة موزونة ، ان في الوزن شيئا أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها ، هو نغم المعنى الذي كان صداه الوزن .

ولعلّ هذا هو الذي ألصق الوزن بالشعر لانه غناء في الاصل ، وجعله من خصائصه وميزاته ، ليس في لغة العرب وحسب وانما في لغات الامم جميعها ، والا فلماذا اهتدى السمع المرهف الى القافية ، وناشد انسجامها مع الوزن والمضمون ولم يكتف بالوزن مثلا ؟

والله نسأل أن يلهنا السداد ويهدينا الرشاد .

القِسْمُ الْأَوَّلُ

فِي الْعِمَارَةِ

الباب الأول

السياسة باعتبارها حركة

- بنيته وظروفه
- جنوره الاجتماعية

بداية الشعر الحر وظروفه

البداية

كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ ، في العراق . ومن العراق ، بل من بغداد نفسها ، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت ، بسبب تطرف الذين استجابوا لها ، تجرف اساليب شعرنا العربي الاخرى جميعا .

وكانت اول قصيدة حرّة الوزن تشر قصيدتي المعنونة «الكوليرا» (١) وسأدرج بعضها فيما يلي وهي من الوزن المتدارك (الخبب) :

(١) نظمتها يوم ٢٧-١٠-١٩٤٧ وارسلتها الى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) في عددها الصادر في اول كانون الاول ١٩٤٧ وعلقت عليها في العدد نفسه . وكنت كتبت تلك القصيدة اصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها . وقد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر . وقد ساقنتني ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر .

طلوع الفجر
 أصغ الى وقع خطى الماشين
 في صمت الفجر ، اصغ ، أنظر ركب الباكين
 عشرة أموات ، عشرونا
 لا تحص ، أصخ للباكيننا
 اسمع صوت الطفل المسكين
 موتى ، موتى ، ضاع العدد
 موتى ، موتى ، لم يبق غد
 في كل مكان جسد يندبه محزون
 لا لحظة اخلاذ لا صمت
 هذا ما فعلت كفّ الموت
 ألموت الموت الموت
 تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها بغداد في اول كانون
 الاول ١٩٤٧ ، وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر
 شاكر السياب (ازهار ذابلة) وفيه قصيدة حرّة الوزن له من بحر الرمل
 عنوانها (هل كان حبا) وقد علق عليها في الحاشية بأنها من (الشعر المختلف
 الاوزان والقوافي) وهذا نموذج منها :

هل يكون الحب انسي
 بتّ عبدا للتمني
 أم هو الحب اطراح الامنيات
 والتقاء الثغري بالثر ونسيان الحياة
 واختفاء العين في العين اتشاء
 كاثيال عاد يفنى في هدير
 أو كظلّ في غدِير

على ان ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور ، وكان تعليق مجلة (العروبة) على قصيدتي هو التعليق الوحيد على هذه النقلة في أسلوب الوزن . ومضت ستان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف شعرا حرّاً على الاطلاق . وفي صيف سنة ١٩٤٩ صدر ديواني (نظايا ورماد) وقد ضمنت مجموعة من القصائد الحرة ، وقفت عندها في مقدمة الكتاب المهبة واشرت الى وجه التجديد في ذلك الشعر ، وبينت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين ، ثم جئت بشال من تنسيق التفعيلات .

وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجة شديدة في صحف العراق ، واثيرت حوله مناقشات حامية في الاوساط الادبية في بغداد . وكان كثير من المعلقين ساخطين ساخرين يتنبأون للدعوة كلها بالفشل الاكيد . غير ان استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك ، فسادت الاشهر العاصية الاولى من ثورة الصحف والاطراف تنصرم حتى بدأت قصائد حرة الوزن يكتبها شعراء يافعون في العراق ويعثون بها الى الصحف . وبدأت الدعوة تنمو وتتسع .

وفي آذار ١٩٥٠ صدر في بيروت ديوان اول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرة الوزن ، تلا ذلك ديوان (المساء الاخير) لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠ ثم صدر (اساطير) لبدر شاكر السياب في ايلول ١٩٥٠ وتالت بعد ذلك الدواوين ، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهرا اقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجرا قاطعا ليستعملوا الاسلوب الجديد .

الظروف

كانت لحركة الشعر الحرّ ظروف معرّقة تضع في وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعرا . بعض تلك الظروف عامّ يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة اجمالا ، وبعضها خاصّ بالشعر الحرّ نفسه .

اما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحرّ ، شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة ، قد بدأ لدينا ، حياً ، متردداً ، مدركاً انه لا بدّ ان يحتوى على فجاجة البداية ، فلا بدّ له من ذلك ، لانه ، على كل حال ، « تجربة » ، ولن يعفيه اخلاصه وتحمّسه من ان يزلّ أحياناً ويتخطب . ذلك ان مثل هذه الحركات الادبية التي تتبع فجأة ، بمقتضى ظروف بيئية وزمنية ، لا بدّ ان تمرّ بسنين طويلة ، قبل أن تستكمل أسباب النضج ، وتملك جذوراً مستقرّة ، وتلين لها أدواتها ، وليس من المعقول ان تولد ناضجة ، وانا تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنها وأوغلنا في الزمن باختباراتها الجديدة ونضج ثقافتنا واتساع آفاقنا .

واما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحرّ حركة جديدة جابهاها الجمهور العربي اول مرة في هذا العصر . نقول هذا ونحن على علم بما يذهب اليه بعض الباحثين الافاضل من انها تجد جذورها في الموشحات الاندلسية ، وفي البند الذي ابدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين او قبلهما بزمن يسير . اما الموشحات الاندلسية فأن المشهور المحفوظ منها يقوم على اساس المقطوعة ، ويحافظ على طول ثابت للاشطر ، وحتى اذا تساهل بعض التساهل في الطول ، فأن ذلك يجرى في حدود معينة تجعل الموشح ابعد ما يكون عن الشعر الحرّ . وانما الشعر الحرّ شعر تفعيلة ، بينما بقي الموشح شعراً شطرياً . وسوف نسط ذلك في موضعه من الكتاب .

واما البند فالمعروف انه اسلوب مجهول لدى الجمهور العربي ، ولم يكتبه الا شعراء العراق ، وانا شخصياً لم أسمع به قبل سنة ١٩٥٣ ، على قوة اهتمامي بالشعر العربي . وذلك طبيعي منتظر ، فلا كتب العروض تشير الى البند ، ولا كتب الادب المتداولة ، ولا مدرّسو الادب يذكرونه في صفوفهم . ثم ان كبار الشعراء في عصور الادب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه ، وانما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون ، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامّي للمراسلات الاخوانية الظريفة . نقول ذلك كله لا لنتقص من قيمة البند

الجمالية ، وانما لنبين ان الشعر الحرّ لم يتحدّر منه من جهة ، وان وجوده لم يساعد الجمهور العربي على تقبل حركة الشعر الحر حين قيامها من جهة اخرى . وليست العبرة بوجود نمط من انماط الشعر ، وانما العبرة في معرفة الجمهور والشعراء له بحيث يؤثر في اتجاهاتهم .

ولعلّ ابرز الادلة على أن الحركة كانت وليدة عصرنا هذا ، ان اغلبية قرائنا ما زالوا يستكرونها ويرفضونها ، وبينهم كثرة لا يستهان بها تقن أن الشعر الحرّ لا يملك من الشعرية الا الاسم فهو نثر عادي لا وزن له .

تلك هي الظروف الخاصة للشعر الحرّ . ولا يخفى أن الحركة الاديبة التي تبتت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة مما يملكه الادب الذي يتطور متدرّجاً . ذلك انها لا تملك قواعد تستند اليها ، ولا أسساً تجرى وفقها بحيث تأمن الخطأ والزلل . وانما لا بدّ لاتباعها ، وهم يسندونها ويرفعون صوتها ، من مجازفة وتضحية . وانه لموجع للشاعر المخلص لفتّه ، ان يكتب وهو على علم بأنه يخوض ميدانا جديدا قد يقضي على شاعريته ، ان يؤدي بسمعته الشعرية التي جهد لبنائها وسهر .

وتنتيجة لهذه الظروف العامة والخاصة ، سهل ان يسقط المبتدئون من الشعراء في التشابه والتكرار المملّ ، فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين دونما ابتكار ، لا عن تقليد واع ، وانما على صورة لاواعية . ذلك ان السنن الوخيدة الموجودة هي قصائد الآخرين ، وهي ما زالت قليلة نسيباً . والمعروف ان الشاعر الذي يعجب بوزن قصيدة من القصائد فيعارضه لا يستطيع ان ينجو من السقوط في « معارضة » معانيها وجوّها وحتى سقطاتها ايضا . وقد كان هذا احد وجوه الخطر الكثيرة التي تضمنتها حركة الشعر الحرّ حين قيامها اول مرة . وما لبثت مظاهره حتى بدأت تلوح على بعض الشعر الحرّ الذي يكتبه الناشئون ، فلم يعد من النادر ان تتشابه قصائد الشعراء في موضوعاتها والفاظها وأجوائها وأخيلتها . وان الخطأ في شعر الواحد ليسري سريانا مدهشا

في شعر الآخرين وكأنه بات سنة تحتذى لا خطأ ينبغي تحاشيه .

على ان مشاكل حركة الشعر الحرّ لم تقتصر على مزالق الظروف وانما جاءت من جهات أخرى سندرستها في الفقرة التالية .

المزايا المضافة في الشعر الحر

تبدو الاوزان الحرّة ، وكأنها تمتلك مزايا عظيمة سهّل على الشاعر مهمة التعبير ، وتهيء له جوا موسيقيا جاهزا يستطيع ان يمنحه قصيدته دونما جهد كبير . والحقيقة التي سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لا يتخذعه المظاهر ، ان ما يبدو لنا اول وهلة مزايا في الاوزان الحرّة ينقلب حين نفحصه الى مزالق خطيرة . وهذه المزالق قادرة على ان تخلق من امكانيات الابتدال والرخاوة في الشعر الحرّ ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقا محققا على شعره . ان اقل تهاون من جانب الشاعر يكفي لدفع القصيدة الى درك الابتدال وعامية اللين .

وسوف تتناول هذه المزايا الخادعة في الشعر الحرّ فيما يلي وهي ثلاثة :

(أولا) الحرية البراقة التي تمنحها الاوزان الحرّة للشاعر . والحق انها حرية خطيرة . ان الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لاشطره ، وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية . فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخب لبته السهولة التي يتقدم بها ، فلا قافية تضايقه ولا عدد معيناً للتفعيلات يقف في سبيله ، وانما هو حرّ ، حرّ ، سكران بالحرية ، وهو ، في نشوة هذه الحرية ، ينسى حتى ما ينبغي الا ينساه من قواعد ، وكأنه يصرخ بألغة الشعر : « لا نصف حرية ابدأ . اما الحرية كلها أو لا ! » وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحدة القصيدة واحكام هيكلها وربط معانيها ، فتتحول الحرية الى فوضى كاملة .

(ثانيا) الموسيقية التي تمتلكها الاوزان الحرّة ، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهته . انها سعادة الشعر الحرّ الخفية ، وفي

ظلمها يكتب الشاعر احيانا كلاما غثا مفككا دون ان ينتبه ، لان موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب . ويفوت الشاعر ان هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره وانما هي موسيقى ظاهرية في الوزن نفسه، يزيد تأثيرها ان الاوزان الحرة جديدة في ادبنا ولكل جديد لذة . وعلى هذه الصورة تغلب موسيقية الاوزان الحرة وبالا على الشاعر ، بدلا من ان يستخدمها ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها .

(ثالثا) التدفق ، وهي مزية معقدة تفوق المزيين السابقين في التعقيد . وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الاوزان الحرة ، فانما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر الى شطر . وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقا تدفقا مستمرا، كما يتدفق جدول في ارض منحدره، وهي كذلك مسؤولة عن خلوه من الوقفات . والوقفات ، كما يعلم الشعراء ، شديدة الاهمية في كل وزن ، ولا يدرك الشاعر مدى ضرورتها الا حين يفقدها في الشعر الحر . انه اذ ذلك مضطرا الى مضاعفة جهده ، وحشد قواه لتجنب «الانحدار» من تفعيلة الى تفعيلة دونما تنفس . ولنلاحظ اسلوب الوقوف في اوزان الخليل وقارنه بما يقدمه الشعر الحر من امكانيات في هذا الباب .

ان البحور الستة عشر ذات الشطرين ، تقف عند نهاية الشطر الثاني من البيت وقفة صارمة لا مهرب منها ، فتنتهي الالفاظ وينتهي المعنى وتقوم حدود البيت واضحة فتميزه عن البيت التالي . اما الشعر الحر فانه لا يستلك اية وقفات ثابتة ، وانما يترك فيه الشاعر حرا ليقف حيث يشاء . ومعنى ذلك ان الشاعر ، في الشعر الحر ، ليس ملزما ان ينهي المعنى عند آخر الشطر ، وانما يجعل من حقه ان يمد المعنى الى الشطر التالي او ما بعده . وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشاعر يتصرف فيها بما يلي ذوقه . ومن هنا ينهض المشكل . لقد ثبت لنا ان اغلب الشعراء الناشئين الذين كتبوا الشعر الحر كانوا دون مستوى هذه الحرية التي اعطيت لهم ، فقد راحوا يكتبون بلا توقف ، فكان المرء ، وهو يقرأ شعرهم ، يجري في معترك لاهت لا راحة فيه . وما من شك

في ان الناضجين من الشعراء يقدرون عظم المسؤولية التي تلقيها الحرية على عواتقهم . ذلك ان هذا الوزن الحر لا يقدم اية مساعدة وانما يقع العبء كله على سياق المعنى ، وارتباطات الالفاظ في القصيدة ، وليس هذا بالامر الهين .

نتائج التدفق في الاوزان الحرة

هذه « التدفقية » التي لاحظناها تؤدي الى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحر يمكن ان نعدّهما من عيوبه :

أ - تجنح العبارة في الشعر الحر الى ان تكون طويلة طويلا فادحا وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السيّاب :

وكان بعض الساحرات
مدّت اصابعها المعجاف الشاحبات الى السماء
تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الافق المضاء
حتى تعالي ثم فاض على مراقبه الفساح^(١)

هذه الاشطر كلها عبارة واحدة ، وليست فيها وقفة من اي نوع . وهذا مثال ثان من قصيدة لعبد الوهاب البياتي :

اترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء
فاسترسلت في شبه حلم واستفاقت للمساء
تروى احاديث الصبيّات المواتي كن يصطدن الرجال
بغنائهنّ وراء أسوار الليال .^(١)

(١) قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السيّاب . مطبعة الزهراء . بغداد ١٩٥٢ (ص٣) .
(١) قصيدة (الظلال الهائمة) لعبد الوهاب البياتي . مجلة الاديب . سبتمبر ١٩٥٢ (ص٤١)

العبارة هنا سؤال وبترها خلال القراءة عسر ، لان نبرة التساؤل التي تبدأ بقوله « أترى الظلال » ينبغي قبل لفظ (الليال) . وهذا الطول في العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الشعر الحر ، ولا بدّ للشاعر من الوعي المتصل لكي يتحاشاه . والحقيقة اننا ، لو تأملنا قيود الاوزان الحرة لوجدناها لا تنقل عن قيود اوزاننا القديمة ان لم تزد ، فالوقفة اضطرارية في الحالتين وان اختلفت اسبابها . وذلك أمر يحتم على الشاعر الحر ان يتبع نظاما صارما في صياغة عباراته بحيث يعوض عن القيود الجبرية في نظام الشطرين .

ب - تبدو القصائد الحرة وكأنها ، لفرط تدفقها ، لا تريد ان تنتهي ، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد . وسبب هذه الظاهرة ما سبق ان نهنا آليه من انعدام الوقفات . ففي نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة ، لانها هي في ذاتها وقفة ، فلا يبقى على الشاعر الا ان يختم المعنى ، وهنا تستطيع آية عبارة جمهورية قاطعة ان تؤدي المهمة ، خاصة في قصائد الوصف والمناجاة ونحوها . اما في الوزن الحر فان الوقفات الطبيعية معدومة ، والشاعر ، حتى اذا استعمل أشد العبارات جمهورية وقطعا ، يحس ان القصيدة لم تقف ، وانما استمرت تتدفق ، وعليه لذلك ان يستمر في تغذيتها واطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول . وتشتد المتاعب في قصائد الوصف والمناجاة لاسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد ، ولذلك تصلح الاوزان الحرة للشعر القصصي والدرامي اكثر من صلاحيتها لغيره .

الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة

يلوح لنا ، من مراجعة الاساليب التي يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة ، انهم شاعرون ، ولو دون وعي ، بصعوبة ايقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر . ولذلك يلجأون الى اساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها ان يغلبوا تلك الصعوبة .

من تلك الاساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها ، ونودجه قصيدة

بلند الحيدري يبدأها ويختتمها بالمقطع التالي : (١)

يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي
قد فرغنا واتهمنا
وتذكرنا كثيراً ونسينا (٢)

وليس هذا الاختتام محض صدفة ، فالشاعر قد استعمله في قصائد كثيرة غير هذه منها (أعماق) و (لن أراها) و (حبّ قديم) و (غدا نمود) في ديوانه (اغاني المدينة الميتة) ثم ان هذه الظاهرة لا تقتصر على بلند الحيدري ، فهي تطلّ علينا في شعر عبد الوهاب البياتي (١) ونحن نلمحها عند بدر السيّاب (٢) وعند شاذل طاقه (٣) والواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها لدى هؤلاء الشعراء جميعاً يشي بأنهم يستشعرون الصعوبة التي أشرنا إليها في اختتام القصائد الحرة فيلجأون الى هذه الوسيلة الشكلية . والواقع أن هذا الأسلوب ليس الا تهرباً من الشاعر ، يمرّ فيه من صعوبة الاختتام الطبيعي . وهو انما يقع في ذلك التهرب تحت ضغط الشعر الحر . وليس التكرار هنا الا نوعاً من التويم يحدّر به الشاعر حواس القارئ موجياً اليه بأن القصيدة قد انتهت .

ومن الأساليب التي يلجأ إليها الشعراء في اختتام القصائد الحرة أسلوب لجأ اليه بدر شاكر السيّاب في قصيدته « حفار القبور » . قال في آخر تلك

-
- (١) قصيدة « يا صديقي » لبلند الحيدري . ديوان (اغاني المدينة الميتة) .
(٢) لا يخفى ان (نسينا) بعينها المكسورة لا تصلح قافية تقابل « اتهمنا » والظاهر ان الشاعر غافل عن ذلك لانه يقرأها بفتح السين .
(٣) قصيدة (تمت اللعبة) البياتي . مجلة الأدب اكتوبر ١٩٥٢ .
(٢) قصيدة (في القرية الظلماء) ديوان اساطير . بدر شاكر السيّاب . النجف . ١٩٥٠ .
(٣) قصيدة (حصاد النار) لشاذل طاقه . ديوان المساء الاخير . مطبعة الاتحاد الجديد . الموصل . ١٩٦٠

القصيدة الطويلة :

وتظلّ أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد

ويظلّ حفار القبور

بنأى عن القبر الجديد

متعر الخطوات يحلم باللقاء وبالخور

وقال في خاتمة قصيدة اخرى :

ويلوح ظلك من بعيد وهو يوميء بالوداع

وأظلّ وحدي في صراع^(٤)

اني اسّي هذا الاسلوب في الاختتام اسلوب « ويظلّ . . » ، وهو ليس مقصورا على بدر السياب ، كما قد يظن ، فهذه مثلا خاتمة قصيدة لبند الحيدري :^(١)

ويدور فيها العقربان

تك . تك .

يا للجان

يا للجان متى سيوميء بالوداع ؟

وأظلّ أزحف في صراع

هذه القصائد كلها تختتم باسلوب « ويظلّ » وهو اسلوب تويحي كالسابق ، لانه يسلم المعنى الى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارىء : « وقد استمر الامر على هذا . . » وبهذا ينتهي دوره ، ويصح للقصيدة أن تنتهي .

وانما المسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر . على ان هذه الطبيعة ينبغي الاتعفي شاعرا ناضجا من انتهاء قصيدته انهاء فنيا مقبولا .

(٤) قصيدة (اللقاء الاخير) لبدر شاعر السياب .

(١) قصيدة «محاولة» لبند الحيدري . مجلة الاديب يوليو ١٩٥٢ (ص١٦) .

❖ عيوب الوزن الحر

إذا كانت مزايا الشعر الحرّ الثلاث : الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراكا للشاعر ، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن ؟ وانما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحرّ نفسه ، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما الى تركيب التفعيلات في الشعر الحرّ وسنقف عندهما فيما يلي :

أ - يقتصر الشعر الحرّ بالضرورة على ثمانية بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر ، وفي هذا للشاعر غبن يضيّق مجال ابداعه . فلقد الف الشاعر العربي أن يجد امامه ستة عشر بحرا شعريا يوافقها ومجزؤها ومشطورها ومنهوكها . وقيمة ذلك في التنويع والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر كبيرة ، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصا ملحوظا فيه .

ب - يرتكز اغلب الشعر الحرّ - ستة بحور منه من ثمانية - الى تفعيلة واحدة . وذلك يسبب فيه رتابة مملّة ، ، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته . وعندى أن الشعر الحرّ لا يصلح للملاحم قط ، لان مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن تتركز الى تنويع دائم ، لافي طول الايات العددية فحسب ، وانما في التفعيلات نفسها والا سُمها القاريء . ومما يلاحظ ان هذه الرتابة في الاوزان تحتم على الشاعر أن يبذل جهدا متعبا في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الافكار ، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم المملّ .

امكانيات الشعر الحر ومستقبله

مؤدّي القول في الشعر الحرّ انه ينبغي الا يطنى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لان أوزانه لاتصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية . ولسنا ندعو بهذا الى نكس الحركة ، وانما نحبّ ان نحذر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة ، عبر السنين الطويلة ، أن الابتذال والعامية يكمن خلف

الاستهواء الظاهريّ في هذه الاوزان .

والحق ان الحركة قد بدأت تتعد عن غاياتها المفروضة منذ سنة ١٩٥١ ، ولا نظنّ هذا غريبا ، ولا داعيا للتشاؤم . فلو درسنا الحركة من وجهتها التاريخية لوجدنا انها لا تختلف عن أية حركة أخرى للتححرر ، سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية . وفي التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجساعات ومباقتها في تطبيق مبادئ الثورة وسقوطها في الفوضى والابتدال قبل استقرارها الأخير . ولهذا نحسّ بالاطمئنان الى سلامة الحركة ، رغم مظاهر الرخاوة والاسفاف التي غسرتها .

وإذا كنت قد تنبأت في سنة ١٩٥٤ - في مقال لي نشرته مجلة الاديب - بأن حركة الشعر الحرّ : «ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المتبدلة» فهي اليوم في اتساع سريع صاعق ، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نرى المواهب ، ضحلي الثقافة سيكتبون شعرا غنّا بهذه الاوزان الحرّة » (١) إذا كنت قد تنبأت بذلك ، فأنا أجد نبؤتي تلك قد تحققت بكل حرف فيها . وإذا صحّ لي ان ا طرح نبوءة جديدة ، أبنيتها على مراقبتي للموقف الادبي في وطننا العربي اليوم ، فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحرّ ستصل الى نقطة الجزر في السنين القادمة - وسوف يرتدّ عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية . على ان ذلك لا يعني انها ستموت . وانما سيقتى الشعر الحرّ قائما ما قام الشعر العربيّ وما لبثت العواطف الانسانية . وسوف يعتمهي التطرف الى اتزان رصين ، ويجني الادب العربي من الحركة ثمراتها . وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالت الشعر الحرّ ، ولا بدّ لكل حركة ناجحة من ضحايا ، فحسبهم انهم هم الذين انقذوا الشعر من الهاوية ، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحسبنا من أن تقع في مثلها فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا .

(١) راجع بحثنا المعنون (حركة الشعر الحر في العراق) مجلة الاديب . يناير ١٩٥٤ وقد دخل كثير منه في هذا البحث .

الجزء الاجتماعي لحركة السير الحر

لعل القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو انها كلها محاولات لاحداث توازن جديد في موقف الفرد والامة بعد ان اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتسيل . وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضا فلا تملك الامة الا ان تليي طائفة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحا . ولقد ألفت المجتمعات الانسانية عبر التاريخ ، ان تقابل التجديد في كثير من الريية والتحفظ فلا تقبله الا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزا أقوى منها يدفعها الى ان تحمي نفسها من هذا الطارق المريب . وقد ألقنا أيضا ان نرى المجددين يسخطون على هذا التردد الذي يقابل به تجديدهم ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الابداع . على ان النظرة الاجتماعية

المتأمل لا بدّ أن تجعلنا أقلّ لوما للجمهور ، فما هذا التحفظ في الواقع الاّ صوت التماسك والأصالة في شخصية الامة التي ترفض أن تنهار بازاء كل فكرة جديدة تعرض ، والا لم تعد أمة ولم يعد في امكانها ان تحفظ تراثها . ان التحفظ ، بالمعنى البايولوجي ، ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الانساني عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التي تعترضه . وذلك لان تقبلنا لاي رأي نصادفه يعني في حقيقة الامر ، ان تهدم تهتما كاملا ثم نعيد بناء افسنا بحيث تلتئم هذه المادة الغريبة مع المواد السابقة التي اختزناها في أذهاننا ، ولذلك وحسب لا نستطيع ان نتكرم بقبول كل رأى يعرض علينا ، وانما لا بدّ لنا ان تترث وشاوم . ان طبيعتنا تفرض علينا هذا التحفظ بازاء الافكار ، كما تفرض علينا قواعد الصحة ان تحفظ بازاء الحالات المفاجئة من الحرارة والبرودة والضغط ، والتحفظ في الحالتين يتضمن المحاولة الدائبة لاعداد الفكر والجسم اعدادا متدرجا لقبول الحالة الجديدة دونما تمزق أو أذى ، ذلك ان كل رأي جديد يعرض للامة يتضمن هزّة كاملة لكيانها العقلي والنفسي ، فلا نستطيع ان تقبله فورا ، وانما لا بدّ لها ان تعدل في مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة .

لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض ردّ الفعل الاول الذي لقيته حركة الشعر الحرّ حين انبثقت أول مرة في العراق ، فقد قابلها الادباء والجمهور مقابلة غير مرحبة ورفضوا ان يتقبلوها وعدّوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي . وانما كانت فكرة اقامة القصيدة العربية على « التفعيلة » بدلا من (الشطر) صادمة للجمهور لانها سألته ان يحدث تغييرا أساسيا في مفهوم الشعر عنده ، وقد كان لا بدّ للجمهور العربي ، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة ، ان يتاسك في وجه هذا الطلب المفاجيء ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكانا .

لقد ألف هذا الجمهور أن يرضّ له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات او

اربعاً في وحدة ثابتة اعتاد أن يسميها الشطر ، فإذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى أمامه قصائد أشطرها لا تتقيد بعدد معين من التفعيلات ، فقد يرد شطر ذو تفتيعتين يليه آخر ذو أربع تفعيلات وثالث ذو تفعيلة واحدة . اعتاد الجمهور أن يكون البيت ذو الشطرين وحدة في القصيدة ، فإذا هو اليوم يقرأ شعراً حطم فيه استقلال البيت تحطيماً متعمداً قضى على عزلة وأدمجه في الأبيات الأخرى . كان العروضيون يتحدثون مثلاً عن وزنين متشيزين اسمهما « الكامل » و « مجزوء الكامل » فإذا الشاعر الحديث يدمج الوزنين حين يريد ويعدهما وزناً واحداً لأن تفعيلتهما واحدة .

والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحرّ أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على أحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال . ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن يبتثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديداً من صنع العصر .

وما كاد الجمهور العربي يتسامع بالدعوة حتى أسرع إلى رفضها وإساءة الظن بها واتهمها . وكانت أحب التهم إلى قلوب المعارضين أن الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الأوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية . قالوا أن الحرية من القيود العروضية استسلام إلى السهولة والرخاوة ولجوء إلى الترف ، وأن هذا الشعر الحرّ قضية هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعراً . والواقع أنه ليس من الثابت فلسفياً أن الحرية أسهل من اتباع القيود . ولعل الأمر أن يكون على العكس . وذلك لأن كل حرية ، على الإطلاق تتضمن مسؤولية . لقد كانت الإنسانية في كل زمان ومكان ، حريصة على قيودها فبقيت تجربها وتتسك بها مع أنها تحز عنقها وزراعيتها ، لا لشيء إلا لأن هذه القيود تحمي

من متاع الحرية ومسؤولياتها ومازقتها ، وما القيود ، اذا تأملنا ، الا طرق ممهدة مرصوفة تعطي الانسانية الامان والشعور بالاستقرار . انها اشبه بسياج عال يحمي المحبوسين فيه من احتمالات الضلال . والذهن الكسول يجد في القيود راحة لانها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال . وعلى هذا الاساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والتنظيم ورسفت الخطط المفصلة لكل مسلك انساني . ان الحرية خطرة لانها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه ، ولن يقوى على مخاوفها الا من كان شديد الثقة بنفسه . واذا كان التقييد رصفا لطريق واضح لاتبه فيه الخطى ، فان الحرية تترك الانسان وحيدا بازاء عشرات من الطرق عليه ان يختار منها ما يلائم رغباته وظروفه . وانه ليدري ان بعض هذه الطرق قد تورد له موارد الهلاك والدمار . لذلك يؤثر اغلبية البشر ان يقبلوا القيود ويمشوا في ظلها آمنين . ولعلمهم في صميم أنفسهم ينظرون الى الحرية وكأنها مقامرة غير مضونة أو معاهدة مع الشيطان . وهذا محزن للذهن المتأمل ، غير ان الانسانية ، كما قلنا ، تؤثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر . ومعها الحق .

على انا ، ونحن نفند مزاعم المعارضة ، غير مضطرين الى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية ، فان الشعر الحرّ الذي يبلا الكتب والصحف اليوم يمدنا هو نفسه بالدليل على ان الحرية أصعب من التقييد . فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الاحصاء وقارنا بين الاغلاط العروضية الواردة في الشعر المعاصر ، قبل الشعر الحرّ وبعده ، لدلت النتائج على ان من اسهل الامور ان يقع الشاعر الذي يستعمل الاسلوب الحرّ في اغلاط الوزن والزحاف . وأبرز دليل على ما نذهب اليه ان الشعارين نزار قباني وفدوى طوقان يكتبان قصائد بالاوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع اغلاط الوزن الا في قصائدهما الحرّة . وان الناقد العروضيّ ليبترسم عاذرا حين يرى هذه الظاهرة الطريفة ، فلن يرتاب أحد بسمو شاعرية نزار وفدوى ، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع . ولكن الشعر الحرّ كلّه مزلق ، وهو ينصب شركا ، فاذا لم يكن الشاعر على

حذر ، كان من السهل ان ينتقل فجأة من الرجز الى السريع او المنسرح لمجرد ان (مستفعلن) تصدر البيت .

الشعر الحر اندفاعا اجتماعية

كان السؤال الذي انصبّت حوله مناقشات المعتضين على « البدعة » يتركز حول الاسباب الداعية التي دفعت هذه « الفئة الضالة » من الشباب الى تبني حركة لقلب الاوزان العربية . وقد ذهبوا في التأويل مذاهب شتى ، فقال بعضهم ان الشباب مولع بالاغراب والشذوذ ، وقال آخرون ان الجيل الجديد كسول يضيق بالجهد ولا يصبر على متاعب الشطرين وأهوال اتقافية الموحدة فتخلص الى السهولة . ورأت فئة ثالثة ان الحركة بجملها منقولة عن الشعر الاوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي .

والحق ان هذه المزاعم لا تخلو من مثل ذلك الصدق العفوي الذي نجده مصاحبا حتى لاكثر الاحكام بعدا عن رصانة التأمل ووضوح القصد . ولعل السداجة في الحياة الانسانية لا تخلو من الحكمة خلوا تاما مهما بلغت درجتها . غير ان في امثال هذه الاحكام المتسرعة ، على كل حال ، تغاضيا لا يسكت عنه عن بعض الحقائق الاولية المتعلقة بالمجتمعات ونموها وتطورها . أفتراه من الممكن ان تنشأ حركة في مجتمع ما ويستجيب لها جيل من الناس على مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون ان تمتلك جذورا اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه؟ أمن الجائز أن تنبعث هذه الحركة من أعماق الفراغ والسكون دوننا جذور ولا روابط ولا مسببات ؟ وما الذي يجعل حركة ما تظهر في عصر معين دون عصر ؟

في الواقع أن الافراد الذين يبدأون حركات التجديد في الامة ويخلقون الانماط الجديدة ، انما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تهبط كيانهم وتناديهم

الى سدّ الفراغ الذي يحسونه . ولا ينشأ هذا الفراغ الا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الامة . ويطلب ان يكون الفرد المبدع غير واع وعيا حقا لهذا التصدع ، غير انه ، مع ذلك ، يندفع الى التجديد الذي يموض عما تصدع ، وهو في هذا مقود بمختمات بيئية قاهرة لا قدرة له على مقاومتها . انه يشعر بضغط داخلي مستبد يدفعه دفعا الى احداث هذا الجديد . ولعله في اندفاعه الى الابداع ينساق بعين الدافع القسري الذي يجعل ماء ذا مستوى عال يندفع الى اول بقعة منخفضة يصادفها ولا يكف حتى يملأها . ان تشيئنا هذا ليس رديئا ، فلعلّ علم الاجتماع يقرنا على هذا الاعتراف بسطوة التيارات الاجتماعية على الذهن الانساني . هذا بالاضافة الى ان ما يسونه بدعوة «الفن للحياة» تستريح الى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الاساسي لكل حركة أدبية .

ولعل الدليل على ان حركة « الشعر الحر » كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو ان محاولات وآدها قد فشلت جميعا ، فسا زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الادباء العرب الثالث في القاهرة الى ان يعترف به رسميا ويدخله في ابحائه الرئيسية . وهل في وسع المهاجمات ، مهنا قويت وأصرّت ، ان تقتلع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربي ؟ ان حركة ما ليست عرضا خارجيا سهل نزعها بقال أو مقالات ، بمقاطعة او استنكار . وهذا لانها ، كما قلنا ، اندفاع محتوم لملء فراغ واقامة تصدع . والحق ان في امكاننا ان نعدّ حركة الشعر الحرّ حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الامة العربية ان تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا ، في مختلف المجالات .

ان العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحرّ ينبثق ، كثيرة . ولكننا سنحصى منها فسي بحثنا هذا اربعة . وكلها ، كما سنرى ، تتعلق

بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربي المعاصر وترتكز الى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحرّ نفسه .

١ - النزوع الى الواقع

تتيح الاوزان الحرة للفرد العربي المعاصر ان يهرب من الاجواء الرومانتيكية الى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا . وقد تلفت الشاعر الى اسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لانه ، من جهة ، مقيد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزييق والجمالية العالية .

أما القيود التي تضيق آفاق الاوزان القديمة ، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبيدا للطاقة الفكرية في تشكيلات لا نفع لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد الى البناء والاكثاء والى اعمال الذهن في موضوعات العصر . انه يكره أن يضع جهوده في اقامة هياكل شعرية معقدة ، لها من الرصانة والهيئة أكثر مما يطيق . ولعلّ الرصانة الشديدة منفرة للذهن العامل الذي يريد البناء ، وذلك لأنها تقيّد الحركة . والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع . ان مشاكل العصر تناديه وهو لا يجد وقتا لترف القيود وبطر القافية الموحدة . ثم ان فروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يخلق لنفسه أسلوبا أكثر حرية وأقلّ هيبه وجلالا . وهو ، في هذا ، أشبه بانسان يشتغل فلاحا ويضايقه ان يلبس ثيابا أنيقة مترفة لانه يحتاج الى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل . ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق اسلوب الشعر الحرّ ببساطة أسلوبه وخلوّه من الرصانة .

اما الغنائية فهي تنشأ عن الموسيقى العالية في الاوزان القديمة ، ومن ثم فهي تعطي تلك الاوزان جوا من العاطفة المصطنعة والخيال . والغنائية ملازمة للتقييد لأنها تتضمن مبالغة واسرافا في العواطف . فما يكاد الشاعر يقع في

مآزق القافية الموحدة ويتلکأ عند البيت الواحد حتى يعتربه احساس بانه لا يعبر ، وانما يكتب شيئا مترفا تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التي تقف في آخر البيت وتصرّ على ان تكون أبرز ما فيه . ولعل هذا الاحساس بالتزلف والفراغ هو الذي يجعل الشعر القديم حافلا بالاجواء المثقلة بالعبث ونسيم الصبا والثياب الحريرية تجرّها فتيات ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى . ان الشاعر المعاصر - وهو فرد في مجتمع يعمل ويبنى - يضيق بهذا الجو الكسول النعسان ، وهذه الجمالية المفروضة فرضا ، انه يريد ان يكون شعره مفكرا ، ايجائيا ، طويل العبارة ، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية في الابحر الشطرية . وهو ينفر من هذه النبرة العاطفة الموسقة لانها لا تلائم نزوعه الى العمل والنشاط ، ومن ثم فهو يريد ان يحطمها ويخرج من قنقم الاحلام وأوهام ألف ليلة وليلة . لقد وجد في الشعر الحر مهربا من هذا الجو المثقل بالجواري والحرير وأشعة مصباح علاء الدين . وهو يطلب الواقعية حتى اذا كانت قاسية خشنة فيمدّ يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتها .

واما لماذا يصلح الشعر الحرّ للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسيّ غايتها العليا ، فلانه كما اشرنا يخلو من رصانة الاوزان القديسة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية . وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية ان تتبين في حركة الشعر الحرّ جذور الرغبة في تحطيم الحلم والاطلال على الواقع العربيّ الجديد دونما ضباب ولا أوهام .

٢ - الحنين الى الاستقلال

يحبّ الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعريّ معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تميّز عن شخصية الشاعر القديم . انه يرغب في أن يستقلّ ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر . يريد ان يكفّ عن ان يكون تابعا لامريء القيس والمنتبي والمعري . وهو في هذا اشبه

بصبيّ يتحرق الى ان يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتها . ويعني هذا ان لحركة الشعر الحرّ جذورا نفسية تفرضها ، وكأنّ العصر كله أشبه بفلام في السادسة عشرة يرغب في ان يعامل معاملة الكبار فلا ينظر اليه وكأنه طفل أبدأ .

ان حرقة الاستقلال هذه تساهم الى حدّ ما في دفع الشاعر الحديث الى البحث في أعماق نفسه ، عن مواهب كأمّنة غير مستغلة وعن مقدرات وخصائص يمكن ان تشجّد وتبرز فتعطيه شخصية متفردة تميزه عن اسلافه . وقد وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفسا لهذه الحرقة الى الاستقلال فثار عليها . ولا ريب في أن هذه النزعة هي تفسير ما نراه من افعال بعض الناشئين من الشعراء في التطرّف والاندفاع وقد ظنوا أن الاوزان القديمة عاطلة عن القيمة وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التي رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة . ولن يصعب على الناقد المتزن ان يغفر لهؤلاء المتطرفين نزق أسطرهم ورعونة قوافيهم ما دام يدرك الاساس النفسيّ للمبالغة التي سقطوا فيها .

٢ - النفور من النموذج

من طبيعة الفكر المعاصر عموما انه ينجح الى النفور مما أسمّيه (النموذج) في الفن والحياة . وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها . وتلاحظ فكرة النموذج في الفن العربيّ القديم في ما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومنازلها ، حيث يقوم التزيين على اساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة ، او مجموعة وحدات منضّمة في وحدة أكبر ، على ان تراعى في التكرار النسب المضبوطة ضبطا دقيقا . ان الاساس الذي قام عليه هذا الفن العربيّ عين الاساس الذي قام عليه شعرنا القديم . فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة ويحافظ الشاعر على عزلة هذه الوحدة مراعىا المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التي يكررها الى نهاية القصيدة .

وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين فوجده يسبح له شكلا مقيداً ينسب معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة . ان الاشطر

المتساوية والوحدات المعزولة لا بد أن تفرض ،على المادة المصبوقة فيها ،شكلا مماثلا يملك عين الانضغاط وتساوي المسافات . أو لنقل ان هندسية الشكل ، لا بد ان تتطلب هندسية مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل ، وذلك بعزل عن حاجة السياق . والقوال تفرض شكلها على المادة التي تضغط في داخلها . واذ كانت القصيدة الشطرية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة فان المادة التي يعالجها الشاعر لا بد ان تصبح هي الاخرى ذات مسافات متناسقة ، وذلك بحكم قانون خفي يربط بين الشكل والمضمون ويجعل الواحد منهما مؤثرا في الآخر ، متأثرا به في الوقت نفسه .

وابسط نتائج هذا الازام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات السى ان تنتهي بانتهاء الشطر ، واذ امتدت فالى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وتبني جدارا متينا يصعب على المعنى ان يتخطاه . ونحن نعلم يقينا ان من شروط البيت الجيد عند العرب ان يكون مستقلا في معناه وصياغته عما بعده . يضاف الى هذا أن الشطر لا يسح للشاعر بأن يستعمل عبارة أقصر منه ، فكان لا بد للشاعر ان ينهي العبارة معه . وهكذا فرضت الاشطر المتساوية ان تكون العبارات متساوية الى حد ما ، أو مقسومة الى قسمين متساويين . وفي هذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي يسيل الى التعبير فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين احيانا . وقد يروق له ان تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة . وقد يجب أن يقف في نصف الشطر ويبدأ عبارة جديدة تنتهي في نصف الشطر التالي . وكل هذا يعينه على احداث أثر معين او اثاره حالة نفسية يقصدها . والحقيقة أن هذا هو ما نصنعه في الحياة ايضا . فلو أصغينا الى رجل عامي يقص حكاية لالتفتنا الى ما يحدثه تنويع الاطوال في عباراته من أثر عميق في المستمعين ، وهذا ما يحرم منه الشاعر الذي يتعلم طريقة الشطرين والقافية الموحدة .

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا الى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريبا في عصر

يبحث عن الحرية ويريد ان يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية .
 الواقع ان احدى خصائص الفكر المعاصر انه يكره النسب المتساوية ويضيق
 بفكرة النموذج ضيقا شديدا ، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة
 من جهات حياته حتى يشناق الى ان يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك
 النموذج ويخرج على الرتبة ، ولهذا أمثلة كثيرة في مبانينا وبرامجنا وحياتنا . ولم
 تكن حركة الشعر الحر الا استجابة لهذا الميل في العصر الى الخروج على
 فكرة النموذج المتسق اتساقا تاما . والواقع أن الحياة نفسها لا تسير على نمط
 واحد ولا تتقيد بنسبة ثابتة في احداثها ، وانما تجرى بلا قيد ، لا بل ان اللغة
 وهي منبع كل فكر وكل شعر ، لا تتبع نماذج . اننا نتكلم بحسب الحاجة
 فنطيل عباراتنا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسي مفروض . ولذلك
 ثار الشاعر المعاصر على اسلوب الشطرين وخرج الى اسلوب التفعيلة وبات
 يقف حيث يشاء المعنى والتعبير .

٤ - ايثار المضمون

يتجه الفرد العربي المعاصر على العموم الى تحكيم المضمون في الشكل ،
 وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر الى الانشاء والبناء ، وهو ميل عام
 يستوعب مختلف مظاهر حياتنا . ان الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث
 الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئية الا بتهدية أولاً .
 والنقد العربي المعاصر جدير بأن يلتفت الى هذه الوحدة الوثيقة ، وينبه الى
 ما في الفصل بين وجهيهما من خطر على الفكر والامة . غير ان الحركات
 الاجتماعية والادبية لا تخضع للسنتق العقلي وانما يتحكم فيها قانون التطور
 الاجتماعي . ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذي غلبت فيه على
 الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والاشكال التي لا تعبّر عن
 حاجة حيوية . ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفا لاجيال من الشعراء يكتبون
 الالغاز والمهمل والتشظيرات ولزوم ما لا يلزم وكل ما يدل على انهم لا يريدون
 ايصال مضمون لازم معين الى قراءتهم ، وانما همهم أن يخلقوا اشكالا مجردة

ذات قيمة ظاهرية وحسب . وقد كان ردّ الفعل المباشر ، عند الشاعر المعاصر ، ان يتجه الى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية . وكانت حركة « الشعر الحر » احد وجوه هذا الميل لانه ، في جوهره ، ثورة على تحكيم الشكل في الشعر . ان الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر ، وانما يريد ان يمنح السطوة التحكمة للمعاني التي يعبر عنها . ونظام الشطرين ، كما سبق ان قلنا ، متسلط ، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن ، والقافية الموحدة مستبعدة لانها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تسجّم مع قافية معينة ينبغي استعمالها ، ومن ثم فإن الاسلوب القديم عروضيّ الاتجاه ، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الاتفعال ، ويتسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر . وكل هذا اثار للاشكال على المضمونات بينما يريد العصر ان يشغل بالحياة نفسها وان يدع منها اناسطا تستنفذ طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة . ان كل ميل الى تحكيم الشكل في المعنى يسيط الشاعر المعاصر ويتحداه ، وهذا هو السبب في ما نراه من مبالغة بعض الناشئين في استعمال الاوزان الحرة حتى كادوا يبنون الاوزان القديمة نبذا تاما .

هذه العوامل الاربعة تبدو لنا العوامل الرئيسية التي احاطت بحركة الشعر الحرّ ، ولكنها ليست العوامل كلها . ان من الممكن ان ننظر الى الحركة من زوايا اخرى فنرى فيها مظهرا لضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بها النقاد العرب ادبنا ، وكأن هذا الأدب كمال لا غاية بعده . ولعلّ التقديس يعدّ في نظر الجيل العامل نوعا من الجنود ، وذلك يتضمن فكرة التحقق والاكتمال والوصول ، وهي فكرة تجعل العمل والجهد شيئا لا داعي له ولا فائدة فيه . وقد يكون جيلنا متبرما بمضونات الشعر القديم ، وعندما وجد ان أشباح الماضي تعتمش في هذه الاوزان قرّر ان يتركها فترة لبني كيأنا شعريا في أوزان جديدة ريشا يتاح له الاستقلال الكامل فيعود الى هذا القديم

بنظرة أصفى وفهم أعمق .

وانه ليهمنا ان نشير الى أن حركة الشعر الحرّ ، بصورتها الحقّة الصافية ، ليست دعوة لنبذ الابر الشطرية نبذا تاما ، ولا هي تهدف الى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها ، وانما كان كل ما ترمي اليه ان تبدع اسلوبا جديدا توقعه الى جوار الاسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقّدة . ولا أظنه يخفى على المتابعين ان بعض الموضوعات تنتفع بالاوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحرّ . ولذلك لا نرى وجها نبرر به ميل بعض الناشئة الى ان يكتبوا شعرهم كله بالاوزان الحرّة . (وقد تناولت هذه الظاهرة بالنقد في الفصل السابق) . غير أن التطرف شيء مألوف في تاريخ الدعوات الادبية والاجتماعية . ونحسب ان كل حركة تبدأ متطرفة أولا ، ثم تترد الى الاعتدال بعد ان تشذّبها التجارب وتصلقها الحاجة . ثم اتنا على يقين من ان كثيرا من المغالين في استعمال الشعر الحرّ سيرتدون في السنين القادمة الى الاعتدال والاتزان ويعودون الى الاوزان الشطرية فيكتبون بها بعض شعرهم .

اما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تفلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها ، وتلك الحدة والمصيبة التي يكتب بها بعض انصارها المتحسين الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحرّ . وكأن من الممكن ، على الاطلاق ، ان نبذ نحن شيئا لم يساهم اجدادنا الموهوبون في تهديد السبيل اليه منذ ألف سنة . والواقع أن حركة الشعر الحرّ لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث ان تراثه القديم قد كان هو المسبح الذي ساقه الى ابداع الجديد . ولعل انكار القديم والمغالاة في النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الامم ، وقد لا يكون غريبا ان يحرص الفرد العربي ، في هذه الفترة من حياته ، بشيء من هذا . ولكننا على ثقة من انه ، وهو سليل هذا التراث الخصب ، لا يمكن ان يبقى في هذا المستوى طويلا ،

ولا بدّ ان يسيطر على أبعاد نفسه كلها في المستقبل القريب . واذا ذلك سيبدو له الشعر الحرّ نقطة صغيرة في تاريخه الكبير . وسيدرك ، أول مرة ، ان اوزانه التي ابتكرها قد بلغت مرحلة النضج وباتت جزءا حيا من تاريخه الادبي العريق .

الباب الثاني

السُّمُورُ بِاعتباره المَرُوضِي

- عروضه العام
- ومشاكله الفرعية

العروض القائم للشعر الحرّ

توطئة

لعله شيء لا ريب فيه ان كثيرا من الشعراء الذين تلقوا الدعوة الى الشعر الحرّ في حماسة لا يعرفون حتى الآن الغرض منها . ان بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة الى تجديد الموضوع في القصيدة العربية ، وبعضهم يظنّ ان غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه بالواقعية في الشعر . ولئن كنا لانكر ان هذه الظنون وأمثالها لاتعارض مع طبيعة الشعر الحرّ ، غير اننا نلحّ مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحرّ ظاهرة عرضية قبل كل شيء . ذلك انه يتناول الشكل الموسيقيّ للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، ويعنى بترتيب الاشطر والقوافي ، واسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عرضية بحتة . اننا ، مع الشعر الحرّ ، بازاء دعوة الى دراسة الامكانيات التي تقدمها اجسر الشعر العربيّ الستة عشر

للساعر المعاصر الذي يهّمه التعبير عن حياته في حرّية وانطلاق . وما لم يدرك الشاعر العربيّ خطورة موقفه في هذا المفرق الموسيقي من تاريخ الشعر العربي ، ومدى ما يمكن ان يسقط فيه من اغلاط ذوقية وعروضية وهو يندفع ، فإن حركة الشعر الحرّ تسقط يوما بعد يوم في هاوية مبتذلة ما كنا نحبّ ان نصير اليها .

وانه ليخيل الى من يراقب ما تنشره الصحف الادبية من هذا الشعر أن شعراءنا يتناولون الاوزان الحرّة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسؤول بحزمة أوراق مالّية عالية القيمة . انه فرح بلسها الناعم ، بخشخشة ورقها ، بألوانها ورسومها . انه يكدّسها ويدعكها ويعثرها ويزقّها ثم يقف متفرجا منتشيا بما صنع ، غير متبه الى ما بين يديه من ثروة . ولن ينكر أحد ان في أبحر الشعر العربيّ امكانيات موسيقية غنية في وسعنا ان نستخرجها اذا نحن كفنا عن اللعب بالتفعيلات وصفها وتلوينها وبعثرها على أسطر متتالية فارغة من المعنى . والحق انه اذا كانت اثنا عشرة سنة من الشعر الحرّ لم تصح شعراءنا من السكر الاولي التي جاءت بها فرحة الحرّية فإن الامر لا يكثر بالخير الكثير .

هذا قد كان موقف الشعراء انفسهم من الشعر الحرّ ، فباذا كان موقف الجمهور ؟ لعلنا كلنا نعلم أن اغلب القراء - وبينهم ناظرون مشكّنون - ما زالوا يجهلون الاساس العروضيّ الخليليّ للشعر الحرّ . ان طائفة منهم تحسبه نثرا لا وزن له مرصوفا على أسطر متتالية بدافع غيّة صيبانية في نفس كاتبه . وانا أميل الى ان أعتقد بأن الجمهور غير ملموم في فكرته هذه . فاننا روّج لها بعض الشعراء الكبار من الجيل الماضي ، وقد راحوا يصرّحون ، في لذة لا تخلو من التشفي ، ان الشعر الحرّ ليس موزونا وانما هو نثر . وبذلك ساهموا في هدم الناحية العروضية من الشعر الحرّ . ولعلنا أن ندافع حتى عن هؤلاء الشعراء الكبار . ذلك ان أكثرهم لم يكونوا نقادا للشعر يوما بحيث يستطيعون الكتابة عن ظاهرة عروضية خالصة مثل الشعر الحرّ . وانما

يقع أكثر اللوم على النقاد الذين اهللوا الشعر الحرّ كل الإهمال فلم يحاول أي منهم ان يكتب بحثاً أو كتاباً يتناول فيه حركة الشعر الحرّ من جانبها العروضيّ . وقد كانت الابحاث القليلة التي نشرت لي منذ سنة ١٩٥٢ في مجلتي الاديب والأداب ١ وغيرهما هي - فيما أعلم ولعلي لم أتابع المنشور كله - الابحاث الوحيدة التي عنيت بعروض الشعر الحرّ والحثّ في دعوة النقاد والشعراء الى الالتفات اليه .

واما الناحية التي عني بها النقد العربيّ في دراساته حول الشعر الحرّ فقد كانت غالباً ناحية موضوعاته ومعانيه والصور فيه . فكان الناقد يكتب فصولاً طويلة عن عشرات من القصائد الحرّة دون أن يشير ولو بسطر الى الناحية العروضية منها ، مع أن تلك القصائد التي كان الناقد يتحدث عنها كانت مشحونة بالاختفاء الوزنية . وإنّ المراقب الحريص على مستوى نقد الشعر في وطننا العربيّ ليتساءل في اهتمام عن سبب هذا : ترى هؤلاء النقاد لا تحسون الوزن ولا يتشعرون الخطأ العروضيّ ؟ اهم ضميفو الشعور بسوسيقى الشعر بحيث لا تصكّ اساعهم كل تلك النشاطات والاعلاط ؟ ام أن لسلكهم تعليلاً آخر أعق حذورا ؟

من الحق ان نقول ان طائفة من هؤلاء النقاد الذين يكتبون عن الشعر الحرّ دون أن يتعرضوا للاخطاء العروضية فيه يملكون حسّ النقد ومملكة التدوّق ، ويستجيبون للشعر على أجل ما نحبّ لهم . ومن الثابت عندي أن بعضهم قد مارسوا نظم الشعر السالم من الاخطاء بأسلوب الشطرين . وانما يكن اهلهم للناحية العروضية من الشعر الحرّ في ظاهرة أعمق بدأت تشيع في الجو الادبيّ بعد الحرب العالمية الثانية ، وأعني بها ظاهرة الروماتيكية في النقد . ومنبع هذه الظاهرة في أدبنا العربيّ ، تنوع تلك النظريات التعبيرية

(١) ادرجت في هذا الكتاب ومنها بحث عنوانه (العروض والشعر الحر) دخل اهم ما فيه في هذا البحث

Expressive Theories التي نادى بأن الشاعر ملهم ، وبأن الاوزان تتبعت
مفنية في أعماقه دون ان يحتاج الى دراسة العروض وأوزان الشعر . لقد
سرت هذه النظريات الى مفاهيم النقد نفسها فقالوا بأن الناقد نفسه ملهم
بحيث تنبع الاحكام من كيانه دون أن يميز القواعد بوضوح ، وظنوا أن
الارتكاز الى القوانين الادبية الدارجة يقلل من قيمة الناقد باعتباره موهوبا
يرتكز الى الفطرة المبدعة ولا يحتاج الى الدراسة العملية . يضاف الى ذلك ان
الناقد العربي - وهو يدرس شعر شاعر يحتقر العروض لانه ملهم - اصبح
يكره ان يرتكز الى قواعد العروض حذرا من أن يسيء الى ذلك الشاعر الملهم
بتسبيه الى القواعد التي تتعارض مع الهامه وموهبته .

ومها يكن من أمر الاسباب فان نقادنا المحدثين اصبحوا ينطون على
الاستحياء من علم العروض ويؤنرون اقصاه عن قيم النقد وأصوله ، وكان
شعرا أجبل وأرق وأسمى من أن يقاس بالمقاييس الموضوعية التي استقرأها
أسلافنا عبر القرون من آلاف القصائد العربية القديمة . وقد حان لنا ان
نحارب هذه النزعة الخجول في النقد ، خاصة في هذه السنين التي تعرض
خلالها الشعر الى هزة غير هيئة بسبب قيام حركة الشعر الحر . وما دام
الشعر الحر - في أساسه - دعوة الى تطوير الشكل ، ما دام يتناول الاوزان
والتشكيلات والقوافي ، فليس في امكاننا ان نقده الا على اساس موضوعي
من علم العروض .

على ان دعوتنا الى العودة الى علم العروض ، ونقض العبار عنه من أعماق
المكتبة العربية ، لا ترمي الى تقييم الشعر الحر وتقويمه وحسب ، وانما
نقصد بها ايضا الى ان نجد للشعر الحر اصولا ارسخ تشده الى الشعر العربي
القديم وتضعه في مكانه من سلم التطور بحيث يقتنع القارئ الموسوس بأن
وزن الشعر لم يحطم على أيدينا ، وأنا لا نقل حرصا عليه من أي شاعر قديم
مخلص . وسرعان ما سنكتشف اننا نحتاج الى ان نطور الدراسات العروضية
التي توقف نموها منذ زمن ولم تلحق بسائر فروع العلوم العربية . فقد تطور

الشكل في الشعر العربيّ بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفي تمام الكفاية في نقد الاشكال الجديدة التي نمت اليوم ، وبات ضروريا ان يطور العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر . وانه لطبيعيّ تماما أن تظهر الانماط أولا ، ثم تعقبها القواعد التي بها يقاس الفاسد منها . وهذا لأنّ النمط خلقّ تدفع به طبيعة فنّان تلهمه روح العصر ، واما القواعد فهي مجرد استقراء واع .

الشعر الحر أسلوب

أول ما ينبغي لنا ان نفعل ونحن نضع عروضاً للشعر الحر ان نحدد مكانه العام في كتاب العروض العربي . وسوف نقرر بدءاً ان الشعر الحر ليس وزناً معيناً أو أوزاناً - كما يتوهم أناس - وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة . ولذلك فإن أول مدخل ينفذ منه الشعر الحرّ الى كتب العروض ان يحصى مع الاشكال الشعرية العامة التي ندرسها . وانا اقترح ان ينص كتاب العروض على أن العرب - ومنهم نحن المعاصرين - قد كتبوا الشعر على اساليب تنحصر فيما يلي :

١ - أسلوب البيت (الشطرين)

ومنه أكثر الشعر العربي ، وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما قوام الشطر الواحد فيه اما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع ، او ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع ، او أربع تفعيلات كما في المتقارب والبسيط .

ولا يشترط فيه ان يكون العروض والضرب متساويين وانما يباح في
احدهما ما لا يباح في الآخر ، كما في قول عمر ابو ريشة . من (الرمل)^(١)

كنت كالملاح في لجة

كسرت مجدافه الريح فتاها

فاعلاتن فاعلاتن فاعلسن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويحافظ الشاعر على نمط الاشطر عبر القصيدة كلها فتتبع صدور الايات
قانونها كما تتبع الاعجاز قانونها في تناسق لا يخرج عليه الشاعر الا في البيت
المصرع (الذي يجري الشاعر على صدره قانون العجز ويختمه بضربه) . ومن
الغلط بيت الشاعر علي محمود طه من بحر (الرمل) :

يا لها ! كيف استقرت ثم فرت

لحظة مرت ولكن ما وعاه

فقد خرج شطره الاول على عروض (الرمل) المباح في غير ما (تصريح)
مع أن قصيدته هذه قد حافظت على القانون في آياتها جميعا^(٢) .

وانما يباح عدم تساوي العروض والضرب لان هذا شعر نو شطرين ،
وذلك هو النمط العربي في كل شعر يجري على هذا الاسلوب .

ب - اسلوب الشطر الواحد

وهو شعر يتألف كل شطر فيه من تفعيلات ثابتة العدد عبر القصيدة كلها،
ويكون له ضرب واحد لا يتغير ومنه ما يسمي في الادب العربي بالارجوزة .
وكان العرب يجعلونها موحدة القافية كما في ايات امرئ القيس :

(١) مختارات . عمر ابو ريشة . (مطابع دار الكشاف بيروت) ص ١٦٩ .

(٢) قصيدة (امراة وشيطان) . ديوان (الشوق العائد) علي محمود طه .

شركة فن الطاعة القاهرة ١٩٤٥ .

تطاول الليل علينا دمّون
دمّون انا معشر يمانون
واننا لاهلنا محبّون

وقد نوّعوا القوافي في العصور التالية حين نظموا الارجيز العلمية مثل
الالفيّات في النحو وغيرها

وقد يكتب الشاعر شعرا ذا شطر واحد ثابت الطول من أي بحر يختاره
كما فعل علي محمود طه في قصيدته (ميلاد شاعر) من « الخفيف » :

أدخلوا الآن أيها المحسنونا
جنة كنتم بها تواعدونا
اجعلوها من البدائع زونا
واملاؤها من الجمال فنونا
املاءوها فنا وليس فتونا
وانثروا الصفوفوقها والسكونا

ج - اسلوب الشعر الحر

وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وانما يصحّ ان يتغير عدد
التفعيلات من شطر الى شطر . ويكون هذا التغيّر وفق قانون عروضيّ
يتحكم فيه سندرسه بالتفصيل فيما بعد .

د - اسلوب البند

ونحن نغزله فرعا قائما بذاته ، مع انه في عدم استواء أطوال أشطره ،
ينبغي أن يصنّف مع الشعر الحرّ . وانما نغزله لانه ، في الواقع ، شعر يجمع

(١) ديوان (الملاح الثالث) لعلي محمود طه . شركة فن الطباعة . الطبعة
الثانية . القاهرة ١٩٤١ .

وزنين اثنين من دائرة واحدة هما (الهزج) و (الرمل) ، وليس صحيحا ما يذهب اليه الذين يدرسونه من انه يقتصر على وزن واحد هو (الهزج) .

وبسبب كون البند ذا وزنين اثنين ، لا وزن واحد ، خلافا لالاساليب الثلاثة الاخرى ، فانه من المباح فيه ان يكون له اكثر من (ضرب) واحد ، وذلك ما لا يباح في الشعر الحرّ مثلا . وهو فرق ملحوظ بين البند والشعر الحرّ كما سنبين في الفصل الخاص الذي سنفرده للبند في هذا الكتاب .



تحت هذه الاصناف الاربعة من اشكال الشعر العربي تدخل كل فنون الشعر التي يذكرها العروضيون . ان الزجل وكثيرا من الدوييت مثلا شعر ذو شطرين يلتزم بقانون الشطرين مع الاحتفاظ بحرية معينة في التقفية . والموشح شعر ذو شطر واحد وان لم يخل احيانا مما يبدو على صورة البيت . وقد تكون أطوال اشطر الموشح متساوية كقول الشاعر من البحر السريع

عبث الوجدُ بقلبي فاشتكي
ألم الوجد فلبتُ أدمعي
ايها الناس فؤادي شغف
وهو من بغي الهوى لا ينصف
كم أداريه ودمعي يكف
ايها الشادن من علكا
بسهام اللحظ قتل السبع

وقد تكون أطوال الاشطر غير متساوية كما في الموشح التالي مما شاع في العصر الاندلسي المتأخر ، من الرجز :

ليلي طويل°
ولا معين°

يا قلبَ بعضِ الناسِ °

أما تلين ° ؟

ومنه موشح ابن سناء الملك التالي ، من السريع :

وأملَ لي

حتى تراني عنك في معزٍ

قلدٍ

فالراح كالعشق ان يزد° يقتل

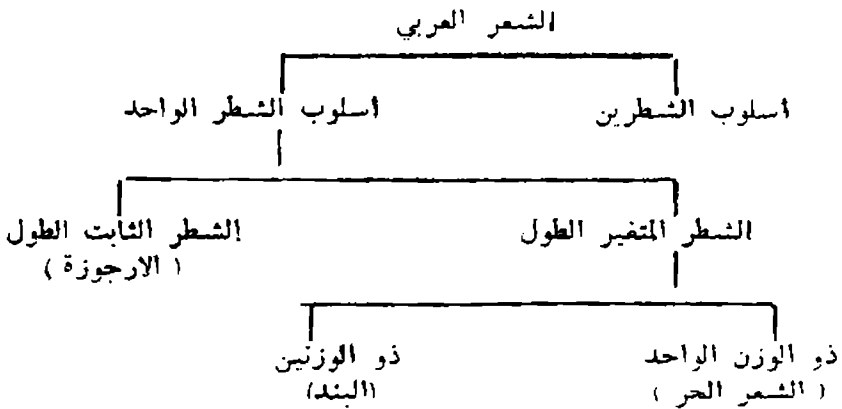
لا اليم°

في شربٍ سهباء وفي عشق ريم°

فالتعيم°

عيشٌ جديده ومدام قديم°

✱



تخطيط يبين أساليب الوزن في الشعر العربي ومكان الحر منها .

تفعيلات الشعر الحر

أساس الوزن في الشعر الحرّ انه يقوم على وحدة التفعيلة . والمعنى البسيط، الواضح لهذا الحكم أنّ الحرية في تنويع عدد التفعيلات ، أو أطوال الاشطر تشترط بدءا ان تكون التفعيلات في الاشطر متشابهة تمام التشابه ، فيكتب الشاعر ، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة ، اشطرا تجري على هذا النسق مثلا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق ، حرّا فسي اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد ، غير خارج على القانون العروضيّ لبحر الرمل ، جاريا على السنن الشعرية التي اطاعها الشاعر العربيّ منذ الجاهلية حتى يومنا هذا .

ومن تفريمات هذا القانون البسيط انه يمكن نظم الشعر الحر بتكرار
اية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف ، سواء أكان البحر صافيا مثل
التقارب :

فعلون فعولن فعولن فعولن
او مزوجا مثل السريع :

مستعلن مستعلن فاعلن

فانما تكون الحرية ، في الشعر الحر ، في حدود التفعيلة المكررة في
أصل الشطر العربي . فاذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر ، كما في (فاعلن)
في شطر السريع لم يصح للشاعر ان يخرج عليها ، فلا بد له ان يوردها في
مكانها ، أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرية ذات البحر السريع . وانما
حدود حرّيته ان يزيد عدد التفعيلة (مستعلن) - المكررة في اصل الشطر -
وينقصها فيقول في قصيدته مثلا :

مستعلن فاعلن

مستعلن مستعلن فاعلن

مستعلن فاعلن

مستعلن مستعلن مستعلن فاعلن

مستعلن مستعلن فاعلن

مستعلن فاعلن

وينبغي للشاعر ان يتذكر دائما ان اي شطر في مثل هذه القصيدة ،
ينتهي بتفعيلة غير (فاعلن) انما هو شطر ناشز مغلوط يخرج على قانون الاذن
العربية خروجاً منفراً .

والواقع ان نظم الشعر الحر ، بالبحر الصافية ، ايسر على الشاعر من
نظمه بالبحر المزوجة ، لان وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر ، وموسيقى
ايسر فضلا عن انها لا تتبع الشاعر في الالتفات الى تفعيلة معينة لا بد من
محيئها منفردة في خاتمة كل شطر .

وحدة التفعيلة في الشعر المعاصر

في الفقرة السابقة استقرأنا القانون البسيط الذي ينبغي أن يجري عليه كل شعر حرّ سليم . ولو التفت اليه الشعراء لما وقع طائفة منهم في الأخطاء والنشوز . ولعلّ الشعر الحرّ لو نشأ في عصور العروبة السابقة لكان له شأن آخر . فقد كان الشعراء كثيري القراءة للشعر العربيّ السليم بحيث يتحسون عروض الشعر ويسلون من الخطأ ولو لم نضع لهم قانونا يطيعونه . ذلك فضلا عن أن دراسة العروض كانت جزءا من ثقافة المثقف وأدب المتأدّب .

ومهما يكن من أمر الظروف والأسباب ، فإن الناشئين من الشعراء المعاصرين — وحتى بعض الراسخين — لم يشخصوا معنى الحرية في الشعر الحرّ تشخيصا واضحا ، ولم يعرفوا ، من الاشطر العربية ، موضع التكرار الذي تبيحه الحرية الجديدة . ولعلمهم ظنوا انها حرّية مطلقة لا ضابط لها ، وانها تبيح حتى الخروج على قواعد الاذن العربية والعروض الدارج . ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها فنظفوا قصائد حرة تجاوزت فيها أشطر من البحر السريع وأخرى من الرجز كما في الفقرة التالية لسعدي يوسف :

يا طائرا أضناه طول السفر
قلبي هنا في المطر
يرقب ما تأتي به الاسفار

انّ الشطر الثالث في هذه القطعة خارج على البحر السريع الذي كان منه الشطران الاولان كما نلاحظ اذا نحن وزنا الاشطر

مستعملن مستعملن فاعلن

مستعملن فاعلن

مستعملن مستعملن مفعولن

وانما هو من بحر الرجز لان (مفعولن) لا ترد في ضرب السريع على الاطلاق وانما هي مما يرد في الرجز بحسب قواعد العروض العربيّ .

على ان قانوننا البسيط للشعر الحرّ لا يحوج الشاعر حتى الى ان يتعلم
اسماء البحور . فاننا ندرك ان (مفعول) ناشزة هنا لمجرد انها واردة في
مكان (فاعلن) التي التزمتها الاشطر الباقية ، وكانت تفعيلة منفردة تفرض
نفسها على مكانها المعين من كل شطر . ان (مفعول) لا يصح ان تردّ هنا
ذلك حتى لو فرضنا جدلا انها يمكن ان ترد في ضرب السريع . وسبب هذا
ان الشاعر قد سبق له ان عيّن لنفسه خاتمة كل شطر فلا مفرّ له من الالتزام
بها مهما كانت الظروف ، لان ذلك هو قانون العروض العربيّ .

ولعلّ من الضروري ان تلفت النظر، في ختام هذا الفصل عن التفعيلات،
الى أنّ الشطر الاول في القصيدة الحرّة يعيّن للشاعر خاتمة كل شطر تال
يرد فيها ، سواء اكان البحر صافيا ام مزوجا . ومعنى هذا ان وحدة الضرب
قانون جار في القصيدة العربية مهما كان اسلوبها : شطرين او شطرا ثابت
الطول : او شطرا متغير الطول من بحر صاف ، او شطرا متغير الطول من
بحر مزوج . ففي الحالات كلها ينبغي ان تحافظ على ثبات الضرب . وانما
تتخصر الحرية التي نملكها في حشو الشطر . فليتدبر كل شاعر هذا .

بحور الشعر الحر وتشكيلاته

(١) - أوزان البحور

يجوز نظم الشعر الحرّ من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربيّ هما :

ز | - البحور الصافية

وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ستّ مرات وهذه هي :

الكامل ، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)

الرمل ، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

الهزج ، شطره (مفاعيلن مفاعيلن)

الرجز ، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

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

المتقارب ، شطره (فمولن فمولن فمولن فمولن)

الخبب ، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

او (فعلن فعلن فعلن فعلن)

ب - البحور المزوجة

وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على ان تتكرر
احدى التفعيلات . وهما بحران اثنان :

السريع ، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن)
الوافر ، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)

أما البحور الصافية فإن أمرها يسير لان الشعر الحرّ منها ينظم بتكرار
التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرّات (على الاّ يتجاوز
العدد الحدود المقبولة للذوق العربيّ في الايقاع) . والمزالتق في هذه البحور
اقلّ منها في البحور المزوجة ، وذلك بسبب وحدة التفعيلة . وانما تكمن
مزالتق أخطر في البحور ذات التفعيلتين كما سبق ان شرحنا . ان القصيدة
الحرّة من البحر الوافر ينبغي ان تجري على هذا النسق مثلا :

مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

فيكون التنويع في عدد التفعيلة المكررة وحسب ، أي في (مفاعلتن) .
ويشترط ان ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة (فعولن) لانها كانت
منفردة في شطر الوافر الاصلي فلا يصح ان يقول الشاعر مثلا :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

والواقع ان اكثر أخطاء الناشئين ترد في قصائدهم التي تنتهي بتفعيلة
منفردة ، فهم يلقون اذ ذلك فيخرجون عنها . وهذا النوع من الغلط شائع
في الشعر الحرّ شيوعا ملحوظا .

واما البحور الاخرى التي لم تتعرض لها ، كالطويل والمديد والبسيط

والنسرح ، فهي لا تصلح للشعر الحرّ على الاطلاق ، لانها ذات تفعيلات
منوعة لا تكرر فيها . وانما يصح الشعر الحرّ في البحور التي كان التكرار
قياسيا في تفعيلاتها كلها او بعضها .

واما ما حاوله بعض الناشئين من ان يكتبوا شعرا حرّا من البحر
الطويل فقد انتهى الى القشل . ان كل ما يمكن ان يصنع من هذا البحر ان
ترتب تفعيلاته كما يلي مثلا :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن

وهذا ليس شعرا حرّا ، كما هو واضح ، وانما هو نظام وزن يقوم على
شطر ونصف لا يتعداها ، وقد استفاد الشاعر من كون احدى تشكيلات
الطويل تتألف من تكرر التفعيلتين (فعولن مفاعيلن) وسبب تعذر اقامة
شعر حرّ من هذا الوزن ان كون الوحدة تتألف من تفعيلتين بدلا من تفعيلة
واحدة ، يجعل طول الشطر محددًا لا يعدو ان يكون (فعولن مفاعيلن)
واحدة او تكرارها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) . وحتى هذا يبدو
لاهثا متعبا بحيث تعمّر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى . ولقد ورد في
بعض الموشحات الاندلسية ما يشبه هذا حين كتب شاعر في قصيدة ضمّتها
اعجاز نونية ابن زيدون (من البسيط) :

غدا منادينا
محكما فينا
يقضي علينا الاسى لولا تأسينا
ووزنه كما يلي :
مستعملن فعلن

مستفعلن فعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهو في نظرنا نظم صلب تنقصه الليونة. والواقع ان في بعض الموشحات
الاندلسية من الفوضى والغلط ما لا يقل عما في شعر الناشين اليوم .
ونحسب ان الاسباب واحدة في الحالين .

(٢) - أوزان التشكيلات

في حديثنا السابق عن أوزان البحور تناولنا الصورة الاساسية للبحر
الشعري كما نصّ عليها علم العروض . وعلى أساس تلك الصورة قسنا
البحور الى صافية وممزوجة . وتتناول الان الصور الفرعية التي يتناولها
العروضيون باعتبارها انواعا من الاعاريض والضروب وهي صور يعرفها
كل من له اطلاع على علم العروض . ان البحر الكامل مثلا : في صورته
الاساسية ، يجري هكذا (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ومنه قول المتنبي في
بداية قصيدة له :

اليوم عهدكم فأين الموعد ؟
هيات ، ليس ليوم عهدكم غد
ان التي سفكت دمي بجفونها
لم تدر أن دمي الذي تتقلد
قالت وقد رأت اصفراري : من به ؟
وتنهدت فاجبتها : المتنهّد

والكامل ، باعتباره هذا ، بحر صاف لانه ذو تفعيلة واحدة لا تتغير
هي (متفاعلن) . غير أن الكامل - مثل سواه من البحور - لا يستقر
علي صورته الصافية هذه ، وانما تعتري تفعيلته الاخيرة (او ضربه) تغييرات
فتحول الى (فعلن) او (مفعولن) . للسنبي مثلا قصيدة تجري هكذا :

(متفاعلن متفاعلن مفعولن)

سرّ حلّ حيث تحلّه النوارُ
واراد فيكّ مرادك المقدارُ
واذا ارتحلتَ فشيّعتك سلامة
حيث اتجهتَ وديسة مدرارُ

وترد للهارث بن حلزة الشكريّ قصيدة ذات تشكيلة اخرى هي
(متفاعلمن متفاعلمن فعلن) وهذا نموذج منها :

لمن الديارُ عمون بالحبسِ
آياتها كمهارق العرسِ
لا شيء فيها غير صورة
سبح الحدود يلحن كالشمسِ
فحبتُ فيها الركب أحس في
كلّ الامور وكنتُ ذا حدسِ

واقه لواضح ان التشكيلتين :

متفاعلمن متفاعلمن مفعولن
متفاعلمن متفاعلمن فعلن

لم تعودا تشكيلتين صافيتين ، على الرغم من انها كليهما تتيان الى
البحر الكامل ذي الوزن الصافي في أساسه . والصحيح ان هاتين التشكيلتين
تدخلان تحت نطاق ما سيناها بالبحور المروجة وتخضعان لقانونها الذي
شرحناه سابقا . ومعنى ذلك أن التفعيلة المنفردة الطارئة على آخر التشكيلتين
ينبغي أن تكرر في ختام كل شطر من أشطر القصيدة الحرة . وانا التنويع
في العدد مقصور على التفعيلة (متفاعلمن) التي وردت اكثر من مرة في
الشطر الاصلى . وهذا مثال :

متفاعلمن فعلن

متفاعلمن متفاعلمن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

ولقد كان القانون العروضي الذي خضع له الشاعر العربي دائما انه ليس يسكن ان تجتمع تشكيلتان في قصيدة واحدة ، وانما تقتصر كل قصيدة على تشكيلة واحدة يختارها الشاعر منذ مطلع القصيدة ويلازمها في كل بيت . وذلك ظاهر في قصيدة المتنبي والحارث المتين اخترنا ناذح منهما وهو ظاهر في الشعر العربي كله ، سواء منه ما كتب قبل العروض أو بعده . وانما الحكم في ذلك الى الاذن العربية التي تنفر بطبعها من ان ترد تشكيلتان في القصيدة الواحدة . والواقع ان الخليل بن احمد انما اطلق اسم الكامل على التشكيلات السابقة وغيرها جميعا على سبيل تصنيف هذه الاشكال تحت صنف أساسي ، لا على سبيل اقرار اجتماعها في قصيدة واحدة . والامر كذلك في البحور الاخرى ذات التشكيلات المختلفة التي عزلها الشاعر العربي في شعره فلم يخلط بينها قط .

شعراؤنا المعاصرون والتشكيلات

هذه المبادئ الاولى التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور كلها قد اضطرت وكادت تسحي في ايدي الناشئين الذين تناولوا حركة الشعر الحر واقبلوا على الاندفاع معها . ذلك انهم خلطوا التشكيلات المتنافرة واوردوها جميعا في القصيدة الواحدة . فكان الشاعر يجبع في قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلامبالاة ، فاذا قصيدة البحر الكامل استحيل الى خليط مما يلي جميعا :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن فمعلن

ولا يخفى على كل ذي سجع شعري مدى التنافر بين هذه التشكيلات، حتى ليضطر المرء الى أن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهللاً ما قد يكون فيها من معان مبتكرة وصور جميلة وأفكار موحية . ولنقدم نموذجاً من هذا الخلط لجورج غانم من البحر الكامل :

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حمياً (متفاعلاتن)
ومعزأؤهم ان الحياة تقول للابطال هيا (متفاعلاتن)
منا الصدى مني (فعلن)
من مقلتي وفي (فعلن)
فأحسه نارا ووعدا وارتقبا للغد (متفاعلن)

هذه خمسة اشطر متجاوزة من القصيدة قد أوردت في (ضربها) اربعا من تشكيلات البحر الكامل . والاذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة الا تشكيلة واحدة ، وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن . والواقع أن الشعراء - حتى في عصر الانحطاط - لم يقفوا في مثل هذا، فبعض ان شعرهم كان سجعاً سقيم المعاني ركيك اللغة الا أن موسيقى الشعر العربي كانت ترنّ في كيانهم فلا يستطيعون ان يخرجوا عنها .

ومسها يكن فلا بد للشاعر ان يستوعب في ذهنه فكرة استقلال البحر عن التشكيلية ، وان يفهم ان لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يسكن ان تتجاوز في قصيدة واحدة . وانما ينبغي ان تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما ، وان تمضي على ذلك لا تحيد عنه الى آخر شطر فيها .

علينا ان نتذكر كذلك ان الشعر الحرّ ليس خروجاً على قوانين الاذن العربية والعروض العربي ، وانما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء

والمشطور . وان اية قصيدة حرّة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم - الذي لا عروض سواه لشعرنا العربي - لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلفة الوزن ، وسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض : ونحن نقول هذا لانا نعادي التجديد ، وانا لان تفعيلات الشعر ومثلها النسب في الموسيقى ، شيء ثابت في كل لغة ثبوت الارقام في الرياضيات ، فهنا تجددت العصور والافكار ونست وصعدت فان الارقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير . واما ما يتغير فهو الاشكال والانماط التي تبني من تلك النسب ، ذلك كمثل قوس قزح ، يبقى الى الابد محتفظا بالالوان كلها ، ولا يصنع الفنانون المجددون الا خلط تلك الالوان والتجديد في رصفها ومزجها والتصوير بها .

الشعر الحر شعر ذو شطر واحد

أبرز الفولوق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد فارقان اثنان لا بد لنا ان نلتفت اليهما :

الاول - ان القافية ، سواء أكانت موحدة أم لا - ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذي الشطر الواحد ، بينما ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين . ومعنى هذا ان الشطر الاول من البيت يعنى من القافية ، بينما يتسك كل شطر في الشعر الحر بها لانه شعر ذو شطر واحد .

الثاني - ان الشطرين في البيت لا يتساويان تساويا عروضا وانما يباح في الشطر الاول ما لا يباح في الثاني ، ومن ثم فان قصيدة الشطرين تحتاج دائما الى تشكيلتين اثنتين ، تجربان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها في صدور الايات ، والتشكيلة الاخرى في الاعجاز . وهذه الحرية ، حرية ايراد تشكيلتين ، غير مباحة في الشعر الحر لانه ذو شطر واحد . وسبب هذا المنع أن عدم انتظام وجود شطرين في هذا الشعر يضعف من احساس السمع بموسيقى تشكيلتين اثنتين تتعاقبان ويعطي كل منهما وقعا معينا يختلف عن وقع الاخرى . فاذا اعطينا القصيدة تشكيلتين بدلا من

واحدة ، وكان شطر منها ، فوق ذلك ، طويلا وآخر أقصر وثالث أطول ، اجتمع على القصيدة تعقيدان : تعقيد وجود تشكيلتين تستوعبان اهتمام الدهن ، وتعقيد الاطوال المختلفة . ويؤدي ذلك الى ان يفقد السمع احساسه بالموسيقى ويتيه بين تنوع الطول وتنوع التشكيلة . وأما نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة ، مثل الارجوزة ، فانه يساعد السمع على تذوق الموسيقى ، خاصة وان القافية الموحدة ، برينها وعلو نبرتها ، لم تعد موجودة في الشعر الحر الا في النادر النادر

ولا بد لنا ان نلاحظ أن اختلاف احد الشطرين عن الآخر في اسلوب الشطرين هو الذي جعل وحدة الوزن البيت لا الشطر ، وهو الذي جعل العروضيين يقسمون البيت اقساما يطلقون عليها اساء كما يلي :

الصدر اسم الشطر الاول

العجز اسم الشطر الثاني

العروض اسم التفعيلة الاخيرة من الصدر

الضرب اسم التفعيلة الاخيرة من العجز

الحشو كل ما عدا العروض والضرب في البيت

وكانت هذه الاساء ضرورية ، يستعين بها العروضيون على تصنيف الاعاريض والضروب التي وردت في كل بحر من بحور الشعر العربي . فقالوا مثلا العروض الصحيحة والضرب المقطوع ، والعروض المجزوءة والضرب المذيل ونحو ذلك ، وذلك هو ما سميته « التشكيلة » في الفصول السابقة . وكان الشاعر العربي يهتدي بسليقته الشعرية الى العروض والضرب الملائمين في كل قصيدة يقولها ، وكان يطبع ذلك النموذج عبر القصيدة كلها فلا ترد فيها أكثر من تشكيلتين اثنتين احدها للصدر والاخرى للاعجاز (ما عدا البيت المصراع فان صدره وعجزه يستويان) .

واما حين كان الشاعر يكتب شعرا ذا شطر واحد كالارجوزة ، فانه كان يجعل القصيدة ذات تشكيلة واحدة تتكرر في كل شطر فلا يخرج عليها

قط • ولم ترد التشكيلتان مجتمعتين قط الا في القصيدة ذات الشطرين •
وهذا منطقي بالمعنى العروضي ، فضلا عن أن الاذن العربية تراح اليه •

ذلك هو السبب الذي يجعل الشعر الحر لا يقبل أن ترد فيه تشكيلتان .
فانما التشكيلتان مزية يمنحها الشاعر اذا هو نظم قصيدة ذات شطرين اثنين
يحافظ فيهما على التناسق ، وعلى تساوي التفعيلات في كل شطر ، وعلى
تقابل كل صدر مع الصدور السابقة واللاحقة في نظام وتسلل مضبوطين •
واما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فان في مقابلها تقييدا في
التشكيلية فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلية واحدة لا يتخطاها • وانما
يفرض هذا التقييد لاسباب جمالية وذوقية ، لان الموسيقى ، التي هي قوام
كل شعر ، تضعف بوجود التهاوت في طول الاشطر ، بحيث ينبغي للشاعر
ان يسندھا ويقوّيھا بالمحافظة على وحدة التشكيلية ، وبذلك يستطيع الشطر
الحر ان يرن ويبعث في وعي السامع لحنا ويخلق له جوا شعريا جميلا •

على أن الشعراء الجدد لم يتقيدوا بهذا خرجوا عليه • ولم يكن ذلك
منهم عن سبق اصرار - فيما اعتقد - وانما كان اساسه قلة المران وضآلة
المعرفة بالشعر العربي وعروضه • ذلك ان طائفة من هؤلاء الشعراء لاتنقصهم
الموهبة ولا الاصاله وقد عرفنا لهم شعرا مقبولا باسلوب الشطرين • وكان
الخطأ البارز ، في شعرهم الحر ، انهم خلطوا ، في القصيدة الواحدة ، بين
تشكيلات البحر كلها على تنافرها • على أن بعضهم كان يقع في غلط ابط
من هذا فيورد في القصيدة الحرّة التشكيليتين اللتين تردان عروضيا في
اسلوب الشطرين • وهذا نموذج من شعر خليل حاوي من بحر الرجز •

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(مستفعلن)

(فعول)

(فعول)

دارى التي أبجرتِ غربتِ معي

وكنتِ خيرَ دارٍ

في دوخة البحار

(مستعملن)
(فعول°)

في غربتي وغرفتي
ينمو على عتبتها الغبار^(١)

ويتجلى اسلوب الشطرين في هذا الشعر اوضح لو أضفنا اليه بعض
التفصيلات الناقصة فانه سرعان ما يبدو هكذا

داري التي ابحت غربتِ معي
وكنت (لي في البعد) خير دار
في غربتي وغرفتي (ساكنة)
ينمو على عتبتها الغبار

وهذا شعر ذو شطرين جار على القانون . وانما الخطأ فيه ان ناظمه
أراد ان يجمع فيه بين الراحتين الاثنتين : تنوع أطوال الاشطر ، ووجود
أكثر من تشكيلة ، وذلك لا يكون الا على حساب موسيقى القصيدة فانها
تفقد الجمال والرنين .

والحق أن الوقوع في هذا الخطأ ليس نادرا في الشعر الحر الذي
يكتبونه اليوم . وهو كما بينا خروج صريح على مبادئ الشعر الحر ينبغي
للشاعر ان يتحاشى الوقوع فيه .

(١) قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) لخليل حاوي ، مجلة الاداب ،
بيروت العدد الخامس (١٩٦٠) .

المساكن الفرعية في الشعر الحر

توطئة

حيث وضع الخليل بن أحمد ، المتوفى ٧٥ هـ (٦٥٠ م) قواعد العروض العربي القديم ، استقرأها من الشعر العربي المسموع ، فحصر الاوزان المعروفة جميعا ووضع لها مقاييس عامة شاملة سماها البحور ، ثم تناول التغييرات التي تعتري تلك البحور ، والتفريعات عنها ، وما يعتريها من زحاف وعلل واستخلص لها كلها قوانين ومقاييس لبي بها حاجة الشعر والنقد في زمانه . وكانت مقاييسه تلك مناسبة لزمانه كل المناسبة لانها كانت مستقراة من شعر ذلك الزمن فحصرته كله ولم تترك منه شيئا غير مضبوط بقانون ، وكان غرضه من ذلك ان يستطلع الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطيء على أساس علمي ثابت لا يعتريه النقص .

(١) في تاريخ وفاة الخليل خلاف . راجع نزهة الالباء للانباري ، ووفيات الاعيان لابن خلكان

وفي زماننا نحن نشأت حركة الشعر الحرّ وجاءت بأسلوب جديد فسي
رصف التفعيلات الخيلية خرج على الاسلوب الشائع . وأدت هذه الحركة
الى أن تنشأ مشاكل عروضية لم تكن تخطر على بال الخليل ، لأنّ العرب لم
يقعوا في مثلها ، في قصائدهم . ولذلك بات علينا ان نستخلص ، في هذا
العصر ، القانون العروضي الذي يضبط هذه المشاكل ويحيي الشاعر والناظم
وناقده الشعر من الوقوع فيها . ومع ان هذه المشاكل لا تخرجنا من نطاق
العروض الخليليّ الرائع ، ولا تحوجنا الى استعمال كثير من الاصطلاحات
الجديدة ، غير اننا نحتاج - مع ذلك - الى ان نخصّ الشعر الحرّ بفصل
خاصّ نضيفه الى كتب العروض العربيّ ، وندرج فيه - كما فعلنا في هذا
الفصل وسوابقه - القوانين الخاصة بالشعر الحرّ ، والحدود العروضية التي
لا يصح له أن يتخطاها .

وكما كان اعتماد الخليل ، في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه ، على
حسّه الشعريّ ، وذوقه وما يحفظ من الشعر العربيّ ، فقد كان اعتمادنا انا
ايضا على حسّي الشعريّ وذوقي وما أحفظ من الشعر العربيّ . والفضل فيما
قد اكون وقتت اليه من قاعدة او قانون يرجع الى الخليل العظيم الذي رصف
الطريق لكل شعر عربيّ خير رصف وأدقّه ، وابتدع العروض ابتداء على
غير نعط سابق . ولست أراني فعلت في هذا الفصل عن عروض الشعر الحرّ ،
اكثر من استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي رصفها ذلك
العالم الفذّ .

وبعد فإنّ لي ملاحظات حول طائفة من التفاصيل المتعلقة بالشعر الحرّ ،
وهي ملاحظات فضجت في نفسي عبر سنين كثيرة كنت خلالها أتابع ما تنشره
المجلات الادبية والصحف اليومية من هذا الشعر . وقد انتهت بعد طول التأمل
الى أنّ علينا في أيّ عروض فكتبه للشعر الحرّ ، أن نتبه الى اربع قضايا
فيه هي :

١ - الوتد المجموع

٢ - الزحاف

٣ - التدوير

٤ - التشكيلات الخماسية والتساعية

ولا بد لنا من أن نلحق بهذه القضايا الاربعة العامة قضيتين خاصتين هما
مسألة ورود (مستفعلان) في ضرب الرجز ، و (فاعلٌ) في حشو الخب .

علينا ان نشير كذلك الى ان الخليل هو الذي وضع الاصطلاحات (لوتد)
(الزحاف) (التدوير) ونحن لا نحتاج الى تغييرها في عروض الشعر الحرّ .
وانما ينحصر ما نحتاج اليه ، في تعيين الاحكام الخاصة للوند والزحاف
والتدوير في الشعر الحرّ نفسه ، لان احكامها هنا تختلف بالضرورة عن احكامها
في شعر الشطرين وغيره . وذلك بسبب الفروق التي شرحناها بين اسلوب
الشطرين واسلوب الشطر الواحد المتغير الطول .

الوتد المجموع

ه //

يعرّف العروضيون (الوتد المجموع) بأنه مجموع ثلاثة أحرف ، اثنان منها متحركان والثالث ساكن كقولنا « لقد ، هوّى ، صحا ، نعم » .
ومن هذا نستطيع ان نستخلص ان هذا الوتد يختم التفعيلات (فاعلن ، متفاعلن ، مستفعلن) ومعنى هذا انه يرد في أربعة من بحور الشعر الحر هي :

١ - المتدارك فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

٢ - الرجز مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٣ - الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٤ - السريع مستفعلن مستفعلن مستفعلن **فاعلن**

وقد اقتصر كُتب العروض العربي ، قديمها وحديثها ، على تقديم الوتد تقديما عابرا في بدايات ابحاث العروض ، ثم لا تعود الى ذكره قط .
ونحن اليوم في فترة من تاريخ الشعر العربي تحتم علينا أن نمضى بهذا الوتد، خاصة في تلك التفعيلات التي تنتهي به مما ذكرنا .

والذي نلاحظه - وهي ملاحظة شخصية - أن الوتد في الشعر العربي

يتصف بشيء من الصلادة والقسوة ، ويجنح من ثم ، الى ان يتحكم في الكلمة التي يرد فيها ، ويرفض ان يسح للشاعر بتخطيه . ومعنى هذا ، اذا اردنا التبسيط ، ان الوتد يبلغ من القوة بحيث يستطيع ان يشق الكلمة التي يرد في اولها الى شقين . مثال ذلك ان نقول مثلا :

شيخ المعرّة شاعر
مستقلن متفاعلن

ان الوتد الاول هنا هو الحروف الثلاثة (معر) في كلمة (المعرّة) وقد جاء من الكلمة في وسطها ، وبذلك شقها الى شقين احدهما في آخر التفعيلة (مستقلن) والآخر في أول التفعيلة (متفاعلن) .

وتفسير ما نذهب اليه أن التفعيلة ، بمعناها الشعري ، وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم ، وهذه الخاصية أبرز وأشدّ في التفعيلات الوتديه التي اشرنا اليها ، لما ذكرناه من قسوة الوتد وصلادته ، فاذا توقف الصوت عند آخر الوتد اقسمت الكلمة الى قسين تتخللهما وقفة قصيرة وذلك مستكره ينفر منه السمع الشعريّ نفورا ظاهرا .

ان قوة الوتد هذه تجعل من الكياسة الشعرية ان يحاول الشاعر ايراده في آخر الكلمة لكي يختمها به ويقويها ، بدلا من ان يورده في أولها فيقطع اوصالها ويضيع تماسكها . هذا هو القانون العام ، وقد نحتاج الى بعض الاستثناءات فيه بالنسبة للمواقع التي يرد فيها كما سنذكر .

وقد يتساءل القاريء : ماذا صنع آلاف الشعراء العرب من أسلافنا لتحاشي مشاكل هذا الوتد المشاكس اذن عبر القرون ؟ ولماذا لم يقموا في شركه اذا كان يستدعي هذا الالتفات الخاص من الشاعر ؟ والجواب انهم كانوا يتحاشونه بالسليقة ، لان طبيعة الكلمة العربية وطبيعة موسيقى الاوزان كانت ترفض للشاعر أن يقع في مزلق الوتد ، فيعرف كيف يتخلص منه ، وتلهمه فطرته الموسيقية أن يلجأ الى واحدة من الطرق التالية للتخلص من اشواك الوتد :

١ - ان يورد الشاعر الوتد في آخر الكلمة لا في اولها كأن يقول
(متجافيا) او (زهر الربى) او (ذاهبيا) .

الكلمة	الوتد فيها	التفعيلة
متجافيا	فيا	متفاعلن
زهر الربى	ربى	مستفعلن
ذاهبيا	ها	فاعلن

٢ - ان يورد الوتد في النصف الاول من الكلمة على ان يكون آخره
حرف علة . مثال ذلك قول ابن مالك :

وأستمين الله في ألقية

فالوتد هو الحروف «تعي» في كلمة (وأستمين) وآخره ، كما نرى ياء .
وقد خفف ذلك من قسوته وجعل شوكنه تكسر في حرف المدّ .

٣ - ومع ذلك فان ايقاف الوتد على حرف صلد في منتصف كلمة ليس
مسنوعا كل المنع . وانما يرد في الشعر بشروط . وذلك بأن يكون
وقوعه كذلك نادرا بحيث يرد الى جواره ، وتدّ يختم كلمة، ووتد
آخر يقف على حرف مدّ ، فان وجود هذه الاوتاد التي كسرت
حدّتها يجعل الاذن تتقبل ورود وتد واحد عفيف في البيت ، لابل
ان وروده قد يضيف تنويما الى التفعيلات لقلته وندرته .

الوتد في شعر المعاصرين

في الحق ان شعراءنا الذين كتبوا الشعر الحرّ يقابلون الوتد بقلة
اكثرثا ويتركونه ، في أحيان كثيرة ، يهدم الحانهم ويضعف موسيقى شعرهم
دون ان يحسّوا . ولا نظن ذلك يقع لهم لانّ العلم بالعروض ينقصهم ،
فالعروضيون كما قلنا لا يتعرضون الى هذه القضية قط ، وانما لان معرفة
شعرائنا بالشعر العربيّ السليم أقلّ مما ينبغي لهم . وقد يكون بعضهم من

مدمني قراءة الشعر المعاصر وهو غالبا غير سالم من الاخطاء العروضية ، وليس مثلا يحتذى في الذوق الموسيقي . والا فلا تعليل لدينا لما نراه في القصائد الحديثة من رداءة في الصياغة وركاكة في الانغام . واغلب الظن أن القارئ يتلو القصيدة ويحسها ضعيفة الوزن ناشزة النغم دون أن يدري سبب ذلك فيها . وهو غالبا يخرج مغتاظا مهيتا لان يهاجم الشعر الحرّ في اول فرصة تسنح له

هذا مثلا بيت لغدوى طوقان من قصيدة ضعيفة الوزن (١) . قالت من

الرجز :

هنا استردت ذاتي التي تحطمت بأيدي الآخرين

ان الاوتاد في هذا الشطر هي :

ترَدّ في كلمة (استردت)

تي ال في كلمة (ذاتي التي)

تَحَطّ في كلمة (تحطمت)

بأيد في كلمة بأيدي

وهذا تقطيع البيت (٢)

دي الآخرين	طمت بأيدي	لتي تحط	دت ذاتي ال	هنا استرد
مستفعلان	مفاعلين	مفاعلين	مستفعلن	مفاعلين

ومنه نرى ان الشاعرة قد وقفت اربع مرات على حرف صلد غير ممدود بينها الياء الساكنة غير الممدودة ، وحكمتها في هذا الموضع حكم الحرف الصلد . وهذا ، كما نرى من قراءة البيت ، قد القى على الكلمات عبثا ثقيلًا

(١) قصيدة (تاريخ كلمة) لغدوى طوقان . مجلة الاداب . بيروت عدد ايار ١٩٦١

(٢) اقرنا رسم الكلمات المقطعة على غير طريقة العروضيين في جمع حروف لتفيلة وحذف ما لا يلفظ منها . وذلك رغبة منا في تسهيل الامر على القارئ الذي لم يالف العروض .

وكسرها تكسيرا . والبيت ، بعد ذلك ، خال من ليونة الموسيقى والتدفق الشعريّ الرقيق الذي يرد في بحر الرجز عادة . وذلك لان الوتد هنا اقوى من الكلمة ، بحيث قطع أوصالها . ولو كانت الشاعرة اختارت مواقف ساكنة على حروف ممدودة ينتهي عندها الوتد كما سبق ان شرحنا ، او لو انها على الاقلّ قد فعلت ذلك في تفعيلتين من أربع لساعد ذلك الشطر . ولكنها لم تفعل ذلك وانما وقعت في عكسه فجمعت بين الوقوف على حرف صلد ، والوقوف في وسط الكلمة . فكانت الكلمة تبدأ في وسط التفعيلة وتنتهي في وسط التفعيلة التالية . وكذلك الامر في التفعيلات فهي تبدأ في منتصف كلمة وتنتهي في منتصف كلمة تالية ، وكل ذلك ظاهر في تقطيع الشطر الذي أوردناه سابقا . وهو أمرٌ شائع في الشعر الحر الذي كتبوه في السنوات الاخيرة ، فليست فدوى هي وحدها التي وقعت فيه وانما اخترنا الشطر من شعرها لانها شاعرة مرهفة تحسن النظم ومثل هذا في شعرها نادر .

ونحب أن نشير الى انّ الوتد في تفعيلة الرجز (مستعلن) اقوى منه وأقوى في تفعيلة الكامل (متفاعلن) وذلك لان ورود السبب الثقيل (متّ) في اول تفعيلة الكامل يخفف من قسوة الوتد في ختام التفعيلة ، وكأنّ ثقل السبب يقابل قسوة الوتد . واما في (مستعلن) حيث السبب الخفيف (مسّ) فان الوتد في آخرها يصبح أشدّ قسوة لوداعة السببين الخفيفين السابقين له . ولذلك نجد الرجز اسرع انزلاقا من الكامل الى النثرية وضعف الموسيقى ، على الرغم مما نراه في سهولة النظم على الرجز وبحيث ستاه اسلافنا (حمار الشعراء) ومصداق ما تقول ان اخطاء الشعراء في الشعر الحرّ المكتوب على وزن الرجز اكثر بكثير من اخطائهم في ذلك الشعر وهو مكتوب على وزن الكامل .

ومع ذلك كله فان قواعد الوتد في الرجز تنطبق على قواعده في الكامل ولو بدرجة أخفّ . ولذلك نلاحظ انّ التدوير نادر الورود في البحر الكامل

والبحر الطويل^(١) ويكاد يكون مستكرها ولو لم تنصّ كتب العروض على منعه ، وانما ذلك ملحوظ في دواوين الشعراء انفسهم ، ولسنا نراهم وقعوا فيه الا اضطرارا .

وخلاصة الرأي أن من مستلزمات الوتد أن يقف بين الحين والحين في نهاية الكلمة ، وان تكسر شوكته ببعض الوسائل الاخرى التي اذكرناها . ذلك امرٌ يحتمه الذوق وتتطلبه الاذن الشعرية ، وقد صنعه الشعراء ، وان كان العروضيون لم يقرّروه قط . حتى ابن مالك ، في الفيته النحوية المنظومة ، قد التزمه . والحق ان منظومته ، من وجهة نظر العروض ، تتمتع بموسيقى مقبولة نقتدها في اكثر شعر الرجز الحديث الذي شاع في السنين الماضية . وانه لعار يلحق بالشعر الحديث ان تكون «منظومات» اسلافنا التعليمية اوفر موسيقى من قصائد شعرائنا المعاصرين . ونحن اشد أسفا على ذلك لاننا ندري ان شعراءنا لا يقلون مواهب عن اولئك القدماء ، غير ان الاستهانة بالقواعد وقلة المبالاة بالخطأ قد باتت في عصرنا شبه (مودة) مضللة وقع فيها الجيل . وليس الذنب ذنب الحرية كما يظنّ أناسٌ يجنون التقليد والجمود وانما هو ذنب الجهل وضعف السَّمْع .

(١) تفعيلات الطويل في إحدى تشكيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) وهي تنتهي بـوتد .

الزحاف

يعرّف العروضيون الزحاف بأنه « تغيير يلحق بشواني أسباب الاجزاء في البيت » وهذه أمثلة له تعيننا في الشعر الحرّ

<u>زحافها</u>	<u>التفعيلة</u>
مستفعلن	متفاعلن
مفاعلن	مستفعلن
فعلن	فاعلن
مفاعيلن	مفاعلتن

وأكثر ما يعيننا من هذه الامثلة هنا ، الزحاف الذي يسّ تفعيلة الرجز فيحيلها من (مستفعلن) الى (مفاعلن) ، وهو مرض شاع شيوعا فادحا في الشعر الحرّ ، واستهان به الشعراء ، او لم يحسّوا به فتركوه يميث في شعرهم ويفسد أنغامه . والواقع ان هذا الزحاف مباح في وزن الرجز ، وقد ورد في

شعر اسلافنا كثيرا وكان وروده جميلا مقبولا لا مأخذ عليه . وانما ابيح ذلك في وزن الرجز لانه يدخل تنويحا وتلوينا على التفعيلة (مستعلن) لان الانتقال منها الى زحافها ، بين الحين والحين ، يدخل على القصائد الرجزية جمالا وموسيقية . ولم يزل الشاعر العربي الحديث يلجأ الى هذا التنوع الذي هو صفة عامة في بحر الرجز تدخل في تركيبه ، والعروضيون يعترفون بها ويفسحون لها مجالا في كتبهم وقواعدهم .

غير ان ما لم يكن يفعله الشاعر القديم قط ، وانما ينزلق اليه الشاعر المعاصر ، هو ان يكتب أبياتا كاملة ، واشطرا ، تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف . هذا ، مثلا ، نموذج من شعر صلاح عبد الصبور . قال من الرجز : (١)

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

وهو كما نلاحظ شطر ذو ست تفعيلات وهذا تقطيعه :

وحين يقف	بل المساء	يقفر الط	طريق والظ	ظلام مح	نة الغريب
مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن

ومنه ندرك ان تفعيلات البيت الست جميعها مصابة بالزحاف دون ان يعأ الشاعر ، ولقد اصبح البيت ، بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ، ركيك الايضاع ، ضعيف البناء ، منفرا للسمع . والواقع انه يجمع ثلاثة من خسة من عيوب الشعر الحر التي ندرسها في هذا الفصل ، وللشاعر مندوحة عن ذلك بما يملك من رهانة شعرية تلمسها في بعض قصائده الاخرى . وكل ما يعوزه الاتيابه واستكبار الخطأ .

واما سائر اصناف الزحاف التي اشرنا اليها في اول هذا الفصل فسوف

(١) قصيدة (رحلة في الليل) ، ديوان (الناس في بلادي) لصلاح عبد الصبور . بيروت ١٩٥٧ . ويلاحظ ان الشاعر يسئ استعمال الوتد في تفعيلاته الاولى والثالثة والرابعة والخامس .

تخطاها لاننا لا نراها تحدث مشاكل خاصة بالشعر الحرّ . ومنها زحاف
التفعية (فاعلن) وهو (فعلن) وقد الف الشعراء أن يعزلوه في قصائد كاملة،
وقلما يستعملون فيها اصل التفعية (فاعلن) الا في النادر . ومن هذا النادر
قصيدة ميخائيل نعيمة :

هلي هلي يا رياح^١
وانسجي حول نومي وشاح^(١)

وبعد فما الزحاف ، اذا اردنا ان ننظر اليه نظرة بسيطة ونخرج عن
تعريفات العروضيّين ؟ انه علة تعتري البيت وليس اساسا فيه . او هو مرض
يصيب التفعية ، واختلال صغير تحبه لانه لا يرد كثيرا . تماما كما قد نجب
خصاما صغيرا مع اصدقاء نعزّهم ، او زكاما يداهنا يومين ثم ينصرف تاركا
لنا احساسا أقوى بمذوبة العافية وجمالها . فسادا يحدث لنا لو أن حياتنا
استحالت كلها الى خصومات وزكّامات لا تنتهي ؟ ألن يكون طعم الحياة اذ
ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتنا زحاف ؟

ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعية
السليمة . ان شعرنا صار من المرض بحيث كدنا نسي طعم العافية . وقد
تفشّى الزحاف الذي هو ، في نظرنا ، مسؤول الى حد كبير عن شناعة الايقاع،
والنثرية ، وغيرها مما يشكر الجمهور وجوده في الشعر الحرّ .

والحق مع الجمهور .

(١) ترد هذه التفعية في شعري غير قليل . ومنها في شطبا ورماد القصيدتان
(الافعوان) و (تواريخ قديمة وجديدة) وفي قرارة الموجة القصائد (اغنية)
و اسخرية (رماد) و (يحكى ان حفارين) .

التدوير

البيت المدوّر ، في تعريف العروضيين ، هو ذلك الذي « اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الاول وبعضها في الشطر الثاني » . ومعنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة . نموذج ذلك قول المتنبي من الخفيف :

انا في أمة تداركها الله

هـ غريب كصالح في شؤدٍ

فكلمة « الله » قد وقع بعضها في آخر الشطر الاول وبعضها في أول الشطر الثاني .

وللتدوير ، في نظرنا ، فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ اليه الشاعر . ذلك انه يسبح على البيت غنائية وليونة لانه يمدّه ويطيل نعماته كما في هذه الابيات من شعر أمجد الطرابلسي وهي من البحر الخفيف :

وحدة العرب قد تزوّع في الجوّ

شذاها مثل الخمير النضير

وحدة العرب مزقت حجب اللي
بل وشعت ملء الفضاء المنير^(١)

وكما في أبيات علي محمود طه ، من الهزج
إذا ما طاف بالشرف بضوء القمر المضي
ورفّ عليك مثل الحلق سمير أو اتراقه المعنى
وأنت على فراش الطهر كالزئبقة الوسنى

وانما المحذور في « التدوير » هو أن العروضيين لم يتناولوه تناولاً ذوقياً ، بل كان كل ما صنعوا انهم نصّوا على جواز وقوعه بين الاشطر ، دونما اشارة الى المواضع التي يتنعق فيها لانّ الذوق لا يستيفه . والواقع أنّ كل شاعر مرهف الحاسة ، منّ مارس النظم السليم ، ونما سعه الشعري ، لا بد ان يدرك بالفطرة ان هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزا يؤذي السمع . ولسوف نجد ، حين ندرس دواوين الشعر العربي الجيد ، أنّ الشعراء كانوا ، بفطرتهم يتحاشون ايراد التدوير في بعض المواضع ، ولو ان كتب العروض لم تشر الى ذلك على الاطلاق .

واذن فما هذه المواضع التي ينبغي للشاعر فيها أن يتحاشى التدوير ؟ ملاحظتي الشخصية أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في بيتي عمر أبو ريشة ، من المقارب :

رويدك لا تجرحي صمتك الـ
رهيب ولا تهتكى مئزره

-
- (١) قصيدة (مصرع الصقر) لامجد الطرابلسي . (مجلة الرسالة) . المجلد الاول من السنة السابعة ص ١٠٦ .
(٢) قصيدة (القمر العاشق) لعلي محمود طه . ديوان ليالي الملاح التائه . شركة فن الطباعة - القاهرة .

فاني أحسّ به هممات الـ
وحوش وخشخشة المقبره^(١)

ومثل (فاعلاتن) في البحر الخفيف ونموذجها من شعر سليمان العيسى :

وحدةٌ تلهم الكواكبَ مسرا
ها وتمشي في القفر ظلا ظليلا

وحدةٌ تفجر الينابيعَ في الكو
ن فراتا يسقي العطاش ونيلا^(٢)

غير ان التدوير يصبح ثقيلًا ومنفّرًا في البحور التي تنتهي عروضها بتود
مثل (فاعلن) و (مستعلن) و (متفاعلن) . وهذا نموذج لتدوير قائم على
وتد من شعر محمد الهمشري^(٣) من الكامل :

هي جنة الاشجار والاظلال والـ
أعطار والانعام والانداءِ

وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلّمًا يقعون في تدوير البحر
(البيسط) او (الطويل) او (السريع) او (الرجز) او (الكامل) . نعم ، ان ورود
بيت مدوّر في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير
مستحيل ، وفي وسعنا أن نعرّ عليه اذا نحن قلبنا الدواوين وصيرنا على
البحث ، غير ان ذلك نادر ، وندرته ذات دلالة . ومن هذا النادر قول المتنبي
من الكامل :

-
- (١) قصيدة (الروضة الجائعة) لعمر ابو ريشة . ديوان مختارات . مطابع
دار الكشاف بيروت
(٢) قصيدة (في عيد الوحدة) من ديوان قصائد عربية لسليمان العيسى . دار
الاداب . بيروت ١٩٥٩ .
(٣) قصيدة (النارنجة الدابلة) لمحمد الهمشري . كتاب الروائع لشعراء
الجيل . محمد فهمي مطبعة الشيكشي بالازهر - القاهرة .

الناعمات القاتلات المحييا
ت المبديات من الدلال غرائب

وله من الطويل :

وكم من جبال جبتَ تشهد اني ال
جبال وبحر شاهد اني البحر

والواقع انّ التدوير هنا - حتى في شعر المتنبي - قد أساء الى موسيقية
الايات . ولو تجنبه الشاعر لكان أحسن .

وملاحظتي الثانية حول التدوير ، وقد تكون ملاحظة غريبة ، انه وهو
لايسوغ في البحر الكامل ، يسوغ في مجزوء الكامل ، لا بل انه يضيف
اليه موسيقية ونبرة لينة عذبة . من ذلك البيت الثاني من قول البهاء زهير .^(١)

مالي أراك أضعتني وحفظت غيري كلّ حفظٍ ؟
متهكّا فاذا حضر تَ تظلّ في نك ووعظٍ
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

ومن هذا في الشعر الحديث ايات علي الجارم في قصيدته المشهورة :^(٢)

يا سطر مجد للعرو به خطّ في لوح الوجود
بغداد انا وفد مص ر نفيض بالشوق الاكيد
اهلوك اهلونا وأب ناء العثيرة والجدود
حتى يكادَ يجبّ نخد لك نخلّ اهلي في رشيد
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

(١) ديوان ابي الفضل بهاء الدين زهير . إدارة الطباعة الليبرية . القاهرة .

(ص ١١٤)

(٢) قصيدة (بغداد) .

ومثل ذلك يمكن ان يقال عن بحر الرجز الذي يصح التدوير في مجزؤه
كما في قول نزار قباني :

حدودنا باليا سمي ن والندی محصنه
وعندنا الصخور ته وكى والدوالي مدمنه
وان غضبنا نزرع ال شسـ سيفاً مؤمنه
بلادنا كانت وكا نت بعد هذي الازمنه
في أرضها كتبت هـ ذي الاحرف الملحنه (١)

ولعلّ السبب الذوقيّ الذي يبرر وقوع التدوير في مجزوء الكامل
والرجز دون الكامل والرجز نفسهما أنّ المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه
التدوير ، ولعلّ للامر تفسيراً آخر يفوتني ، والله أعلم .

التدوير في الشعر الحر

ينبغي لنا أن نقرّر ، في أول هذا القسم من بحثنا ، ان التدوير يتمتع
امتاعاً تاماً في الشعر الحرّ ، فلا يسوغ للشاعر على الاطلاق ان يورد شطراً
مدوراً . وهذا يحسم الموضوع .

واذن فلماذا نكتب هذا الفصل ؟

نعمل ذلك لانّ امتناع التدوير في الشعر الحرّ ليس شيئاً معروفاً لجمهور
الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر ، وانما بدأ نحن بتقريره استنباطاً وقياساً
على العروض العربيّ واثقياداً للذوق الفطريّ . وليس يخفى ان كل قاعدة
مقررة انما بدأت بأن استنبطها انسان ما ، فذلك سائق ولا مأخذ عليه . وانما
ينبغي لنا ان نبرر هذا المنع من جهة ، وأن نشير الى ما يقع فيه الناشئون من
أخطاء ، في هذا الباب ، من جهة اخرى .

(١) قصيدة (بلادي) ديوان طفولة نهد نزار قباني ، (القاهرة ١٩٤٨) .

واحب ان اقول اولاً انني لست ممن يمنع الاساليب الجديدة لمجرد انها لم تسمع من العرب ، وذلك لان تطور الظروف والاحوال في الوطن العربي قد يستدعي تطور القواعد . وانما اعتمادنا دائماً على الذوق والمنطق الادبي والفترة الشعرية التي نملكها وهي ، بلا ريب ، شديدة التأثير بأحوال العصر الذي نميش فيه . وذلك بالاضافة الى مقاييس العروض العربي والمسموع من شعرنا القديم عبر مئات السنين .

اما اسباب امتناع التدوير في الشعر الحر ، في رأيي ، فانا ابسطها فيما يلي :

أولاً - لان الشعر الحرّ شعر ذو شطر واحد كما سبق أن أوضحنا . وذلك يتضمن الحقائق التالية :

أ - كان شعر الشطر الواحد لدى العرب، في العصور كلها، قديماً وحديثاً، شعراً يستقل فيه الشطر استقلالاً تاماً فلا يدور آخره . وذلك منطقيّ وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لا يقع الا في آخر الشطر الاول ليصله بالشطر الثاني ، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب . وعلى ذلك فان التدوير ملازم للقصائد التي تكتب بأسلوب الشطرين وحسب .

ب - لان التدوير يعني ان يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل . وانما ساع في الشطر الثاني من البيت لان الوحدة هي هناك هي البيت الكامل لا شطره . واما في الشعر الحرّ فان الوحدة هي الشطر ولذلك ينبغي ان يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة كما في فقرة

جورج غانم التالية من المقارب :

لا هتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الـ

رفيق^(١) البعيد

(١) نداء البعيد . (بيروت ١٩٥٧) ص ١٨ .

ج - لان شعر الشطر الواحد ينبغي ان ينتهي كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل بفاصلة تشمر بوجود قافية) ومن خصائص التدوير انه يقضي على القافية لانه يتعارض معها تمام التعارض . وهذه حقيقة تفوت الشعراء الناشئين ، وبسببها يضعون قوافيهم التي يجهدون لها احيانا . والمثال السابق من شعر جورج غانم نموذج لما نقول . فقد انتهى الشطر الثاني بالقافية (يعود) وهي تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيد) . على ان مجيء التدوير في الشطر الثاني قد جعل تقطيع الشطر كما يلي :

تري يا	صغار ال	رعاة	يعودر
فمولن	فمولن	فمول	فمولن

ومعنى ذلك ان القافية (البعيد) اصبحت تقابل كلمة (يعودر) وبذلك ماتت القافية . وكان على الشاعر أن يضحى بواحد من اثنين : القافية أو التدوير . ولنا ندري لماذا لم يقل مثلا

تري يا صغار الرعاة يعود
رفيقي البعيد

واذا كان يريد ان يجعل (يعود) قافية ، ويحسب ان الشطر قد انتهى عندها ، فكيف فاته ان بداية الشطر التالي (الرقيق البعيد) كانت حرفا ساكنا هو همزة الوصل ؟ ومتى كان البيت العربي يبدأ بساكن ؟

ثانيا - يمتنع التدوير في الشعر الحر لانه شعر حر ، اعنى أن الشاعر فيه قادر على ان ينطلق من القيود ، ومن ثم فان ذلك يجعله في غير حاجة الى التدوير . وما التدوير ، لو تأملنا ، الا لون من الحرية يلتسه الشاعر الذي كان مقيدا بأسلوب الشطرين حيث الشطر الاول ذو طول معين لا ينبغي أن يزيد ، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية . ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تدوير أشطره في القصيدة الحرّة ؟

الحقيقة انه ليس من سبب يبرر ذلك على الاطلاق . فالشعر الحرّ يبيح للشاعر ان يطيل الشطر وفق حاجته ، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذى كان يقيد الشاعر . واذا كان الشاعر قبل يستعمل تدويرا يطيل به الشطر الاول فان الشاعر الحرّ يستطيع أن يطيل شطره دون تدوير ، وذلك بأن يرصّ الشطرين المدور أولهما معا في شطر واحد ، لان ذلك مباح في الشعر الحرّ ، وهو في الواقع مزيته . وفي هذه الحالة يصبح التدوير بلا معنى على الاطلاق . وقد كانت اشطر جورج غانم تشير الى هذا بوضوح ، فقد قال في شطرين .

ترى يا صفار الرعاة يعود الـ

رفيق البعيد

وهذا شيء لا ضرورة له ، ففي وسعه ان يقول في شطر واحد متناسق :

ترى يا صفار الرعاة يعود الرفيق البعيد

وقد رأينا مما سبق ان القافية (يعود) في الشطر الواحد ليست اقلّ ضياعا منها في شطرين ، وذلك لان التقسيم القسريّ لشطر واحد الى شطرين لا ينقذ هذين الشطرين من أن يبقيا شطرا واحدا في الواقع .

وبعد، فان كون الشعر الحرّ يمنح الشاعر حرية اطالة أشطره وتقصيرها والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى ، ينفي الحاجة الى التدوير أصلا . فاذا احتاج الشاعر الى شطر طويل فان في وسعه ان يكتبه بلا تدوير . بدلا من ان يكتب شطرا ذا ثلاث تفعيلات مدورا بحيث يفضي الى شطر آخر ذي ثلاث تفعيلات ، فان في امكانه ان يجمع الشطرين في شطر واحد ذي ست تفعيلات . أو لم نبج له ذلك في الشعر الحرّ ؟ فما الداعي الى التدوير اذن ؟

وقد يعترض علينا شاعر بانه يقول « اني انما اجعل الابيات مدورة في

أشطر متتالية كثيرة لان العبارة التي اكتبها تستغرق اشطرا كثيرة . او لم تبيحوالي ان اطليل العبارة كما أشاء ؟ « والواقع أن» في هذا السؤال وهما واضحا . ذلك ان التدوير ليس ملازما للعبارة الطويلة فقد تكون العبارة قصيرة ويدوّر الشاعر البيت مع ذلك ، وقد تكون طويلة دون ان يحتاج الى تدوير البيت . ولماذا تستغرق اية عبارة طويلة عشرة أشطر مدوّرة ؟ لماذا لا تستغرق عشرة أشطر غير مدوّرة ؟ ان التدوير ، لو تأملنا ، لا يتصل بطول العبارة ، وانما هو محض انشطار الكلمة الى شطرين كل منهما ينتمي الى السى فعيلة . ومن ثم فانه قد يقع في كل شطر من قصيدة عباراتها قصيرة ، فتبدأ العبارة في منتصف الشطر المدوّر وتنتهي في النصف الثاني ، ثم تبدأ عبارة جديدة في منتصف شطر مدوّر ثان وتنتهي في الشطر التالي . وكذلك فلا صلة للتدوير بطول العبارة .

ثم ان هناك سؤالا شديدا الاهمية ينبغي للشاعر ان يلقيه على نفسه ، السؤال حول الطول الممكن للعبارة في أية قصيدة ذات ايقاع وموسيقى . فلنفرض أننا أبحنا للشاعر ان يطيل شطره (ذا التفعيلة المكررة) الى ما شاء الله . فهل يستسيغ سمعه ان يورد اكثر من ست تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد ؟ الجواب على هذا قد ثبت لي بالتجربة الطويلة وقراءة مئات من قصائد الشعراء . ان ذلك غير سائغ ولا مقبول لان الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها . ذلك فضلا عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لانه يتعارض مع التنفس عند الالقاء . لا بل انه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة . وسرعان ما نسجه ونرفض أن نقرأ . ولننظم مثالا من البحر الكامل تتوافر فيه (متفاعلين) بلا وقفة مع غلبة التدوير :

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الاحراش

احلاما طريات ورش العطر خدّ الليل والدنيا

تلفح كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد
القبريّ وأتأب المدى خوف من المجهول، يا
قلبي تيقظْ واترك الأوهام تجني كل
باقات الأمانى . أمسكَ الجذلان بالأفراح
والرغبات قد قفض النعاس وعاد يملأ مشرق
الدنيا ضياءً وابتسامات فدع فتن الصباح
المشرق المسحور ينفذ لا تكن حيران مقطوع
الرؤى .

ليس هذا نظماً سمجاً ، ميتاً ، لا يحتمل ؟ ان قراءته غير ممكنة ، وهو
لترادفه السريع مملّ رتيب يتعب السمع ويضيق الحسّ الجماليّ لدى
القارئ . وبرز ما ينقصه هو الوقفات . ذلك ان السكّة في آخر الشطر
والبيت كانت وما زالت عنصراً « مهما » في القصيدة . ان للسكوت وقعا شعرياً
يعادل وقع الاشطر نفسها . ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا .
والظاهر ان كثيراً من الذين يكتبون الشعر الحرّ يسون هذه الحقيقة
ولذلك نراهم يرصّون لنا اشطراً كثيرة مدوّرة في الحقيقة كلها شطر واحد .
وما أحراهم بأن يتبهوا .

التشكيلات الحماسية والتساعية

جاء الشعر الحرّ بالحرية واصبح في مقدور الشاعر ان يزيد التفعيلات في الشطر وينقصها كما يشاء في وفق القيود والشروط التي ذكرناها في الفصول السابقة . وقد ادى ذلك الى ان ينظم الشعراء أشطرا تتنوع أعداد تفعيلاتها من الواحدة الى العشر . وكان أن جابهنا في الشعر العربي الاشطر ذات الخمس تفعيلات .

ونحن أن نبه أولا الى أنّ الشعر العربيّ ، في مختلف عصوره ، لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس ، وانما كان الشطر يتألف اما من تفعيلتين كما في الهزج والمجتث والمضارع ، او من ثلاث كما في الرجز والرمل والكامل ، او من أربع كما في الطويل والبسيط والمتقارب والخبث . وعند هذا وقف الشاعر فلم تقرأ له أشطرا ذات خمس تفعيلات اطلاقا .

واما في المجزوء فان طول الشطر لم يزد على تفعيلتين او ثلاث . وعندما يكون الشطر المجزوء مدورا فان طول الشطر يصبح - في الواقع لا في الاعتبار - ست تفعيلات وان سمّيناه بيتا . لانّ المدور ، في حقيقته . شطرٌ لا شطران . وهذا قد كان الطول الاقصى للشطر العربيّ .

وجاء المعاصرون وتناولوا الحرية التي أباحها لهم الشعر الحر فخرجوا على قانون الاذن العريية ونظموا أشطرا ذات خمس تفعيلات . وكان ينبغي لهم ، اذ ذلك ، ان يتوقفوا ويدرسوا هذه المسألة ويقرروا مدى نجاحها . فلماذا لم يكتب العرب شعرا خماسي التفعيلات على الاطلاق ؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطا ؟ ام ان للعدد خمسة صفة تجعله لا يصلح في شعر لدن ذي ايقاع ؟ على ان المعاصرين شعراء وثقادات لم يعنوا يبحث هذه الاسئلة ولم يقفوا عندها . لا بل ان مجابتهنا بالاشطر الخماسية لم تثر اي صدى فكان العرب قد الفوا ذلك . ومضى الشعراء يكتبون اشطرا خماسية دونما تعليق .

وكانت ذلك كله ينم عن الاهمال ، اهمال من الشعراء الذين يكتبون بأسلوب جديد فلا يعنون حتى بالاشارة الى ذلك ، واهمال من النقاد الذين تمر بهم ظاهرة كهذه فلا تلفت انظارهم . وانما كان ينبغي ان تدرس القضية فاما أن تقر باعتبارها تجديدا يقبله الذوق المعاصر ، او ان ترفض لانها نشاز موسيقي تأباه الاذن العريية . ولعلنا نعتب على العروضيين اكثر مما نعتب على سواهم ، لما في ايديهم من سبل النقد الشعري وما لهم في انفسنا من ثقة . على ان اكثرهم فيما نعلم - قد استكبر ان ينظر في الشعر الحر ، وأنف أن يعده شعرا بحيث ينزل الى تقده بمقاييس العروض الصلدة ، ومن ثم فماذا يعنيه ان ترد فيه خمس تفعيلات او لا ترد ؟ ومهما تكن الاسباب فان الشعراء راحوا يقعون في الشطر الخماسي دون ان ينتبهوا الى شناعة وقعه في السمع وقبح ايقاعه .

هذا نموذج من قصيدة لغدوى طوقان سبق أن اقتبسنا منها :^(١)

(أربع تفعيلات)

(خمس)

تحبني صديقي المقرب الاثير

صداقة حميمة تشدني اليك من سنين

(١) قصيدة (تاريخ كلمة) لغدوى طوقان . مجلة الاداب العدد الخامس . ايار ١٩٦١ .

وقولها في القصيدة نفسها :

- قبلك من سنين من سنين
(ثلاث)
نشدتها مذ كنت طفلة حزينة مع الصغار
(خمس)
وحين فتحت براعمي ورعرع الصبا النضير
(خمس)
وضمخ الجواء بالعبير
(ثلاث)

ومثل ذلك في قصيدة عنوانها (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب :^(١)

- تقول يا قطار يا قدر
(ثلاث)
قتلت اذ قتلته الريح والمطر
(اربع)
وتنشر الزمان والحوادث الخبر
(اربع)
والام تستغيث بالمضد الخضر
(ثلاث)
ان يرجع ابنها يديه ، مقلتيه ، ايما اثر
(خمس)
وترسل النواح يا سنابل القمر
(اربع)

لعل هذه النماذج تخبرنا هي نفسها لماذا لم يرتكب العرب الوقوع في التفعيلات الخماسية ، ذلك انها تبدو قيحة الوقع ، عسيرة على السمع ، بحيث لا نحتاج الى اكثر من ايرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها .

ومما لا يقبل كذلك استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات ومثالها قصيدة لخليل الخوري ، من المتقارب . قال ^(٢)

تمر ليال أحسّ بها اني لن اكحل جفني برأى الصباح
ليال أرى الموت فيها على قاب قوس وأدنى يمدّ اليّ الجناح
وأسمع دقات قلبي مجنونة كالرياح كعصف الرياح

(١) قصيدة (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب مجلة شعر . العدد ٧-٨ .
سيف وخریف ١٩٥٨ .

(٢) قصيدة (تمر ليال) لخليل الخوري . مجلة الاداب . اذار ١٩٥٩ .

يردّ صداها جدار الظلام ويذرو حبيباتها فهي رجع نواح
فأبسم مستسلما غير أني اذا ما أطلّ على الكون فجر ولاح
اراني ما زلت أحياء كما كنت لا الموت جاء ولا آثار حولي الصياح

ان كل شطر في هذه القصيدة ذو تسع تفعيلات وهو - كما نظن أنّ
القارئ يقرّنا عليه - أطول مما ينبغي لشطر واحد . وليس لنا مفرّ من ان
نعدّه شطرا واحدا لان المدد تسعة لا ينقسم على اثنين بحيث نستطيع ان
نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله . ولقد كنا نستطيع ان نقسه على
ثلاثة أشطر لو ان الشاعر اراد ذلك وحدث له الوقتات اللازمة في ثنایا الشطر .
والواقع ان قابلية المدد تسعة للقسمة على ثلاثة تجعل اطالة الشطر اليه غير
مقبول ، فماذا كان يضير الشاعر ان يقول هذا مثلا :

فأبسم مستسلما غير أني اذا ما أطلّ
على الكون فجر ولاح
اراني ما زلت أحياء كما كنت لا الموت جاء
ولا آثار حولي الصياح

ان ثقل التفعيلات التسع يأتي من ناحيتين اولاهما ان العرب لم يكتبوا
شطرا مدورا أطول من ثماني تفعيلات ، وثانيهما ان الرقم تسعة هو نفسه شنيع
الوقع في السبع ، كالرقم خمسة تماما . فليس الطول وحده هو الثقيل فيه ،
وانما لانه ايضا ذو تسع تفعيلات .

اما السبب في كون العديدين خمسة وتسعة لا يردان في الشعر العربيّ
فلعله يحتاج الى دراسة للمقاطع تكشف السرّ فيه .

مستفعلان في ضرب الرجز

يقع بعض الذين يكتبون على بحر الرجز في خطأ شنيع هو انهم يوردون التفعيلة (مستفعلان) في ضربه ، ولا يقع هذا في الشعر العربي قط لان الاذن تمجته • ولعل خير دليل تقدمه على شناعة وقع (مستفعلان) هذه في ضرب الرجز ما نجده في كتب النحو العربي حين يتحدثون عن أنواع التتوين فيسمون التتوين في خاتمة بيت رؤبة التالي (غالباً) اي صعباً عسيراً لا ينبغي ان يرد :

وقاتم الاعماقِ خاوي المخترقن°

مشتبه الاعلام لماع الخفقن°

وظاهر ان التفعيلة الاخيرة هنا قد التقى فيها ساكنان وباتت مماثلة لمستفعلان (ما عدا ان القاف فيها حرف صحيح لا لين) • وانما سموا النون هنا (غالبية) لانها وردت في مكان غير مقبول من تفعيلة الرجز التي ترفضها • وليس في الشعر العربي كلمة ، عدا هذه النون ، تشكيلة لبحر الرجز تنتهي ب «مستفعلان» • ومن الواضح ان بيت رؤبة شاهد نحوي وكثيراً ما يتمسك النحاة في التماس الشواهد •

واما لماذا اورد المعاصرون (مستفعلان) هذه في خواتم تشكيلات الرجز في شعرهم الحرّ فلعلّ التعليل الوحيد له ان الشاعر الناشئ سمع ان في الشعر الحرّ حرية فظن ان معنى تلك الحرية ان يخرج على العروض وقواعده ، وحتى على الاذن العربية وما قبله . وغاب عنه ان العروض هو الموسيقى ولا سبيل الى الخروج عليه ما دمنا نكتب شعرا . ولا ريب ان في اصطلاحنا « الشعر الحرّ » لا يسمح بمثل هذه التأويلات الفضفاضة التي وقع فيها الشعراء لاننا احترزنا بكلمة (الشعر) عن ان نقصد بالاصطلاح الخروج على ما هو اساسي في كل شعر وهو الموسيقى . وأما (الحرية) فقد شرحناها بانها التحرر من التقييد بالشرطين المتساويين في الطول ، ومن ثم فاذا كتبنا قصيدة حرّة ، على وزن الرجز ، فمن المنطقيّ ان نتقيد بقوانين العروض الخاصة ببحر الرجز جميعا ، ما عدا التقييد بعدد معين من التفعيلات في كل شطر .

وقد بدأت الفوضى في بحر الرجز على يد قلة من الشعراء الناشئين كما اذكر ، وكنت وانا ارقب ما تنشر الصحف اعتقد ان الراسخين من الشعراء ، الذين مارسوا الكتابة باسلوب الشطرين طويلا ، سوف يتحاشون الوقوع في هذه الفوضى . ومن هؤلاء نزار قباني مثلا وقد سبق له من بحر الرجز في ديوانه الاول :

تقول لي مكسورة الاهداب عمّ تبحث ؟
 قلت أضعت قبلة وفقدت هاكم يورث
 قد قفزت مني وفوق الشعر منك تمكث
 سمراء رديها اليّ ليس بي تريت^(١)

هنا نرى نزار قباني لا يأتي بتشكيلة فيها (مستفعلان) غير انه يقع في ذلك عندما يخرج الى سماء الحرية في الشعر الحرّ بعد ذلك بسنوات ، وكأنه

(١) قالت لي السمراء . نزار قباني . الطبعة الاولى ، دمشق ١٩٤٧ .

نسي حتى اذنه الموسيقية وتحرر منها فنسجعه يقول :

اكتب للصغار

للغرب الصغار حيث يوجدون (مفاعلان)

اكتب للذين سوف يولدون (مفاعلان)

اكتب للصغار

قصة بئر السبع والطررون والجليل

واختي القليل^١

هناك في بيتارة الليون اختي القليل^١ (مفاعلان)

اذ كان في يافا لنا حديقة ودار

يلفها النعيم

وكان والدي الرحيم (مفاعلان)

مزارعا شيخا يحب الشمس والتراب^(١)

وكذلك نجد هذا الخطأ لدى فدوى في قصيدتها (تاريخ كلمة) التي

سبق ان اقتطفنا منها ذلك حيث تقول :

ومرت الايام يا صديقي الاثير

جديدة مطمورة بالثلج بالاسى المرير (مفاعلان)

وقلبي الوحيد ينطوى على جفافه على ظمائه^(٢) (مفاعلان)

ان هذا شنيع . وانا على يقين من ان نزار وفدوى - وكلاهما شاعر

مرهف ذو موهبة صافية - سوف يلاحظان معنى ما أقول فورا ويقران أنه

(١) قصيدة (قصة راشيل سوارزبيرغ) ديوان (قصائد من نزار قباني) .

مطابع دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٦ .

(٢) قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الاداب . ايار ١٩٦١ .

ناشر . وانما يقعان فيه ، على ما اظن ، وهما يشعران بنفور منه . غير أن دوار الحرية قد اصابها فيمن اصابه ، فجعلهما يسكتان صوت فطرتها الشعرية . ولعل هذا هو ايضا شأن غير قليل من الشعراء الذين نشأوا بعد نزار وفدوى مثل صلاح عبد الصبور (١) وغيره . ونحن نتمنى ان يعود هؤلاء الشعراء الى صوت فطرتهم التي تلهمهم واسماعهم العربية ليتبينوا الصواب من الخطأ . ولا اظنه يضير الشاعر المعاصر ان يدرس العروض ولو دراسة عابرة ، فانما وجد العروض ليمين الشعراء اكثر مما يمين الناظمين . وانما يفهم العروض الفهم الحق الشاعر الموهوب . واما الناظم فمهما درسه فان جوانب منه تبقى غامضة عليه ، فضلا عن انه لا يستطيع ان يدع فيه وقصارى ما يملك ان يقيس على الموازين قياسا انطباقيا جامدا .

والواقع ان الشعر ليس موهبة وحسب ، وانما هو نظم قبل ذلك ، وللنظم قواعده وأأسسه . فاذا كان الشاعر الموهوب ، بكل موهبته التي يترز بها ، يكتب الشعر ويخطيء في الوزن ، فما باله يزدري العروض ويرفع عن دراسته اذن ؟

(٧) يقع صلاح كثيرا في (مستفعلان) عندما يكتب على الرجز . وقد سبقت له شواهد في بحثنا هذا .

فاعلٌ في حشو الخبب

المعروف ان تفعيلة الخبب (فعلن) ليست الا زحافا يعتري تفعيلة المتدارك الاصلية (فاعلن) . وبتكرار فعلن هذه ينشأ وزن الخبب او (ركض الخيل) كما يسمونه احيانا . والمعروف ايضا ان العرب لم يستعملوا هذا الوزن الا نادرا . ولعل ذلك هو الذي جعل الخليل ينسأه فلا يحصيه في بحوره الخصة عشر ، وانما استدرك به الاخفش وسماه لذلك (المتدارك) .

ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق انعامه ، كما نرى من نموذجه التالي المشهور :

يا ليل الصبّ متى غده؟
أقيام الساعة موعده
رقد السّارُ وأرقه
أسف للبين يردده
فكاه النجمُ ورقّ له
مما يرعاه ويرصده
كلفُ بغزال ذي هيف
خوفُ الواشين يشرده

نصبت^١ عيناى له شركا
 فى النوم فمز^٢ تصيدته^٣
 صنم للفتنة متصب
 أهواء ولا اتعبده^٤
 صاح والخمر^٥ جنى فمه
 سكران^٦ اللحظ^٧ مربرده^٨ (١)

وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح الا للاغراض الخفيفة الظريقة،
 والا للاجواء التصويرية التي يصح فيها ان يكون النغم غالبا . وانما يثبت
 فيه هذه الصفة ما نراه من تقطع^٩ انغامه ، فكأن النغم يقفز من وحدة الى
 وحدة . وسبب ذلك ان (فعلن) تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن
 (وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى) وهذا التوالي الذي يعقبه سكون في كل
 تفعيلية يسبغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه يقفز . وذلك هو الذى جعلهم
 يسمونه (ركض الخيل) احيانا .

والظاهر أن الشاعر العربي كان يضيق بهذا التقطع في وزن الخبب
 فيعمد الى التخفيف منه باسكان العين في (فعلن) بين الحين والحين وبذلك
 يتحول السبب الثقيل الى سبب خفيف ويزول العناء . وذلك واضح في
 قصائد الخبب كلها ومنها قصيدة الحصرى السابقة :

ينضو من مقتل^{١٠}ه سيفا
 وكان^{١١} نعاسا يفده

ان في هذا البيت اربع تفعيلات مخففة وأربعا على الاصل وذلك يكبح
 جماح الحركة ويخفف منها . فضلا عن انه يضيف تنوعا وتلوينا الى تفعيلات
 البحر الرتيبة .

(١) من شعر الحصرى القبروانى المتوفى سنة ٢٨٨ هـ .

ثم جاء العصر الحديث فاذا نحن نحدث تنوعا جديدا لم يقع فيه اسلافنا . ذلك انا نحوّل (فعلن) الى (فاعل) . وليس في الشعراء ، فيما اعلم ، من يرتكب هذا سواي ، بدأت فيه منذ أول قصيدة حرّة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيتُ فيه حتى الآن . هذا مثلا مطلع قصيدتي (لعنة الزمن)^(١) من الخبب:

كان المغربُ لون ذبيح
والأفق كآبة مجروح

ووزن الشطر الاول فيه هو :

فعلن فاعلُ فاعلُ فعلُ

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق ، خلافا للقاعدة العروضية في الخبب . وأنا أقرُّ بانتي وقتُ في هذا الخروج عن غير تمعد . وقد ألفتُ ان انظم الشعر بوحى السليقة ، لا جريا على مقياس عروضي ، تحلني خلال عملية النظم موجة الصور والشاعر والمعاني والانغام ، دون ان استذكر العروض والتفعيلات . وانما تتدفق المعاني موزونة على ذهني ومن ثم فان (فاعل) قد تسرّبت الى تفعيلاتي (الخبية) وانا غافلة . وحين انتهيت من القصيدة كان نعمها يبدو لي من الصحة والاثيال الطبيعي بحيث لم اتبه الى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب .

وسرعان ما احتجّ عليّ الدكتور جميل الملائكة^(٢) منبها الى خروجي

(١) قصيدة (لعنة الزمن) من ديوان قرارة الموجة لؤلؤة الكتاب . بيروت . ١٩٦٠

(٢) جميل الملائكة خالي . وقد كان منذ الطفولة صديقي الحميم ، فتحنا أعيننا على الشعر وانغامه ، وقرأنا العروض معا ، وعشنا صبانا نتبادل قصائد الدعاية وننظم الاهاجي الفكاهية والالغاز والتأريخ والتشطير والتخميس والموشح والدوبيت . وما زلنا حتى الآن نجتمع لنظم القصائد المشتركة بيت منه وبيت مني ، واحيانا نتبادل رسائل منظومة من اولها الى اخرها . ولجميل في الشعر ذوق مرهف . وقد نشرت له ، منذ سنوات ، ترجمة شعرية لطيفة لرباعيات الخيام .

عن تفعيلة الخبب . وقد ادركت فوراً انه على حق وان تفعيلتي دخيلة .
وجلست افكر ، مندهشة ، في سبب هذا الذي وقع لي . فكيف ولماذا جاز
ان تقبل اذني المرّة خروجاً على الوزن مثل هذا ؟

وجاء الجواب بعد قليل من التأمل ، وكان جواباً بسيطاً واضحاً : انّ
اذني ، على ما مرّ بها من تسرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً .
فليس هو خطأ وقعت فيه ، وانما هو تطوير سرتّ اليه وانا غافلة . ومعنى
ذلك ان (فاعل) لا تمتنع في بحر الخبب ، لانّ الاذن العربية تقبلها فيه . واذن
فلماذا لم يقرّها العروضيون ؟ وهل من حقّي أنا ان اثبت تفعيلة جديدة في
بحر عربي ضبط منذ عصور طويلة ؟

الواقع انه ليس من حقّي ، كما انه ليس من حق ايّ شاعر ان يفعل
ذلك . انما يقرّر القواعد القبول العام . نعم ، لقد قرّر الخليل قواعد
جديدة ، غير ان تقريره ذلك لم يكن هو الذي ثبتها ، وانما ثبتت حين تقبلها
الشعراء المتمكنون والعارفون في عصره . وكذلك لن تثبت تفعيلتي الجديدة
الا اذا لقيت موافقة العروضيين .

والحق ان قليلاً من التأمل في التفعيلتين (فعلين) و (فاعل) لا بد ان
يقودنا الى انهما متساويتان من ناحية الزمن تساويًا تاماً لان طولهما واحد
وفي وسعنا التأكد من ذلك باسلوب العروضيين :

ف ع ل ن - ف ا ع ل

— — — — —

فان بين ايدينا هنا تفعيلين تحتوي كل منهما على ثلاثة متحركات
وساكن واحد . وانما الفرق بينهما في مواضع المتحركات والساكن . ويظهر
ذلك واضحاً حين نكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى :

فعلن = فاعل

L L = L L

ومعنى ذلك ان كلتا الوجدتين مكونة من ضربتين قصيرتين وضربة طويلة . وانما تقع الطويلة في مطلع (فاعل) وفي آخر (فعلن) .
ومن الناحية الموسيقية يتوي عدد الاجزاء في التفعيلتين فكلاهما يتألف من اربعة اجزاء .

ولعلنا حريون ، فوق ذلك ، بان نلتفت الى ان (فعل لن) ليست الا مقلوب (فاعل) والعكس صحيح ايضا . فلو فلنا (لن فعل ، لن فعل) لكانت مساوية لقولنا (فاعل ، فاعل) . ولا يخفى ان ذلك ، كان سببا في تفرع الخب من المتدارك الاصلي . وكل هذا يجعل ورود (فاعل) في الخب سائغا مقبولا حتى ليصح ، في عقيدتي ، ان نكتب قصيدة خبيبة وزنها كما يلي :

فاعل فاعل مفتعلن

أقبل فجرك يا وطني

ان الاذن العربية تقبل هذا . فكيف بها وهو يرد ، على وجه التوزيع غير وزن الخب ؟

هذا اذن هو السبب الذي جعلني اتسك بتفصيلتي الدخيلة حتى بعد تنبيه الدكتور جميل الملائكة ، والواقع انني لم ازل استعملها في حشو الخب ومنه في آخر قصيدة كتبتها منه :

وعد في شفة الزنبق غطى المرج شذاه

وتألق فجر منبثق فوق مسافات مبهوره

ونسائم تعبر في وديان مسحوره

ان شاء الله ، رؤى اغنية طافحة وندى وصلاه

ورأبي ان اقرار ذلك قاعدة في بحر الخبب يضيف سعة وليونة السي
هذا البحر الذي يفيق بفواضله الصخرى كما بينا .

والرأي الاخير لاغلبية العروضيين والشعراء المتكئين في الوطن العربي .

الباب الثالث

البحر المحرر باعتبار أمره

- الشعر الحر والجمهور
- اصناف الاخطاء العروضية

السحر والجمهور

توطئة

لعل تاريخ الشعر العربي لم يعرف هزاً أكبر من تلك التي تعرّص لها وهو يواجه حركة الشعر الحر التي بدأت تنتشر انتشارها الجارف منذ سنة ١٩٥٢ ، مع ان أولياتها تعود الى سنة ١٩٤٧ - فقد جاء هذا الشعر بتجديد كامل في النظرة الى وزن الشعر فنقل الاساس فيه من الشطر الى التفعيلة ، ومن نظام الشطرين الاثنيين والقافية الموحدة ، الى نظام الشطر الواحد والقافية المتغيرة^(١) . ومع ان الحركة كانت قائمة على اساس راسخ

(١) لا مانع من ان يكون الشعر الحر موحد القافية ومن ذلك قصيدة نزار قباني (طوق الياسمين) .

من العروض العربيّ ، ببحوره واشطره وقوافيه ، الا ان الجمهور العربيّ قد تكشف عن مقاومة مستمرّة صريحة لها ، فلم يرض ان يتقبل هذا الشعر الجديد ، ولا ان يحاول فهمه ، وما زالت اغلب الاوساط الادبية والفكرية التي يُعتمد عليها تتحدث عنه بازدراء وسخرية . ولقد الفنا في السنين الماضية ان نرى أنصار الشعر الحرّ يقابلون تحفظ الجمهور بالثورة وبحللات السباب والتجريح بشكل يوجع ضمير أيّ مراقب رصين للموقف . ذلك ان الجمهور العربيّ الذي يرفض هذا الشعر الحرّ لا يعدو ان يكون أحد اثنين ، اما انه متأخر في ثقافته ووعيه الشعريّ والادبيّ وذوقه عن شعرائه الشباب بحيث لا يستطيع ان يصل الى فهم حركة جديدة ما زالت تبدو له غامضة ، واما انه مُحقّق في رفضه لهذا الشعر لسبب وجيه ماء وفي الحالتين لا ينبغي لنا ان تهجم على الجمهور . فان كان الحق معنا ، وكان جمهورنا الذي نكتب له متأخرا عنا ، فان واجبنا ان نعلمه لا ان نسيه ونهينه ونهاجم مقدّساته ، واما اذا كان الجمهور على حق ، فماذا علينا أكثر من ان نرى الحق وقرّءه ، ولو كان ضدنا ؟ ان الشعر العربيّ ينبغي ان يكون اعز علينا من اي تجديد مفلوط وقمنا فيه .

على ان من حسن الحظ ان الظروف اقلّ قسوة من هذين الطرفين اللذين ذكرناهما ، فلا الجمهور العربيّ متأخّر الى هذا الحدّ المونس ، ولا الشعر الحرّ صادم للروح العربية والاذن العربية ، وانما يقوم موقف الجمهور منه على تداخل عوامل عديدة بعضها خارجيّ وبعضها يتصل بكل حركة مجددة تقابل جمهورا ذا تراث قديم أصيل ، وبعضها يرجع الى اغلاط يقع فيها الشعراء انفسهم .

ومهما يكن من امر فقد حاولت في هذا البحث أن ادرس الاسباب التي جعلت الجمهور العربيّ يقف من الشعر الحرّ موقف المقاوم ، وقد صحّ لديّ ، بعد طول التأمل ، ان السبب في ذلك يرجع الى ثلاثة اصناف من العوامل :

١ - العوامل التي تتصل بطبيعة الشعر الحرّ واختلافها عن طبيعة اسلوب الشطرين الشائع في الشعر العربيّ .

٢ - العوامل التي تنشأ من ظروف الشعر العربيّ في هذه الفترة التي ولد فيها الشعر الحرّ ، وهي عوامل تسببها ملاسبات في جونا الادبي سندرسا .

٣ - عوامل تنشأ عن اهمال الشعراء الذين يكتبون الشعر الحرّ ، وعدم عنايتهم بتهديب شعرهم ، وقلة معرفتهم بالشعر العربي ، وضعف أسماعهم الموسيقية .

وسوف ندرس كل مجموعة من هذه العوامل في فصل خاصّ .

طبيعة الشعر الحرّ

لا ريب في ان السبب الرئيسي في مقاومة الجمهور العربي للشعر الحرّ يكمن في كون هذا الشعر خارجا على اسلوب الوزن الذي ألفه العرب . وكل جديد يقابل في اوله بالمقاومة والرفض ، فليس الشعر الحرّ بدعا في هذا . ولقد كان طبيعيا ان يضيق به القراء حين جوبهوا به اول مرة سنة ١٩٤٧ . واكاد أعتقد ان اغلب القراء - وبينهم ادباء وحتى شعراء احيانا - ما زالوا لا يسلكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحرّ ، فهل هو شعر بلا وزن ؟ ام انه وزن " ما يخالف اوزان الشعر العربي " ؟ وانما يحسّ بهذه الحيرة ، على الخصوص ، اولئك الذين لا يسلكون اساعا مرهفة تميّز وزن الشعر تميزا دقيقا ، وهؤلاء قد الفوا قبل ، ان يروا الاوزان مرصوفة ، على شطرين متساويين ، بحيث يكون تبيّن موسيقاها اسهل . ولذلك تاهوا وتعبوا حين اصبحت الاشطر غير متساوية في أطوالها ، وعاد الارنكاز الى التفعيلة بحيث يحتاج الامر الى شاعر لكي يتبين الايقاع والموسيقى .

كان القراء يقرأون البحر الكامل (الوافي) وهو مكتوب هكذا :

قلبي يحدّثني بانك مُسْنِي
روحي فذاكَ عرفت أم لم تعرفِ
لم أقضِ حقَّ هوائكَ ان كتَ الذي
لم أقضِ فيه أسىً ومثلي من يفي
مالي سوى ررحي وباذلَّ نفسه
في حبِّ من يهواه ليس بشرفِ
فلئن رضيتَ بها فقد أسعفتي
يا خيبة المسعى اذا لم تُسَعِفِ^(١)
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
وكانوا يقرأون مجزوء الكامل وهو مكتوب على النحو التالي :

ولقد دخلتُ على الفتاة الخدرَ في اليوم المطيرِ
الكاعبُ الحناء تر فل في الدمقس وفي الحرير
فدفعتمها فتدافعت مشي القطة الى العدير^(٢)
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن
وكانوا يقرأون مشطور الكامل وهو يعادل شطرا واحدا منه . وكانوا
يتقبلون ذلك كله لمجرد ان كل صنف منه معزول عن الصنف الآخر ، فلا
تكون القصيدة الا واقية او مجزوءة او مشطورة دون ان تخلط بين هذه
الاصناف .

وجاء الشاعر الحديث فرأى الرابطة بين وافي البحر ومجزوءه ومشطوره
قائمة واضحة ، لان هذه الاوزان كلها ذات تفعيلة واحدة هي متفاعِلن ، وهي

(١) من شعر ابن الفارض . ديوان ابن الفارض : مطبعة حجازي بالقاهرة .

(٢) من شعر المنخل اليشكري .

كلها تنتمي الى البحر الكامل ، وانما الفرق بينها في عدد (متفاعلين) وحسب ،
فهي تتكرر في الوافي ست مرات وفي المجزوء اربعا وفي المشطور ثلاثا . وقد
لاحظ الشاعر انه ، اذا وحد الضرب ، استطاع ان يجمع مجزوء البحر
ومشطوره واجزاءهما في القصيدة الواحدة لان عدد مرات التكرار لا يؤثر
في الموسيقى شيئا ما دامت التفعيلة واحدة والضرب واحدا ، ولذلك رأى أن
يترجم بين الاطوال كلها في قصيدة واحدة . وكان ذلك طبيعيا وموسيقيا
على اجمل ما يمكن .

والواقع ان الشعر الحر جارٍ على قواعد العروض العربي ، ملتزم لها
كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة انه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور
جميعا . ومصدق ما نقول ان تتناول اية قصيدة جيدة من الشعر الحر ونعزل
ما فيها من مجزوء ومشطور ، فلسوف ننتهي الى أن نحصل على قصيدتين
جارتين على الاسلوب العربي دون اية غرابة فيها . ولنأت بمثال لما نقول .
من قصيدة (الى العام الجديد) من البحر (الكامل) :

يا عامٌ لا تقربْ مساكننا فنحن هنا طيوفٌ
من عالم الاشباح ينكرنا البشَر
ويفرّ منا الليلُ والماضي ويجهلنا القَدَرُ
ونعيشُ أشباحا تطوفُ
نحن الذين نسيرُ لا ذكرى لنا
لا حُلْمٌ ، لا اشواقَ تشرقُ ، لا مَنى
آفاقُ اعيننا رمادُ
تلك البحيراتُ الرواكد في الوجوه الصامته
ولنا الحياهُ الساكنه
لا نبض فيها لا اتقادُ
نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته
الهاربون من الزمان الى العَدَمُ

الجاهلون اسي الندم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
ونظلمٌ ينقصنا الشعور°
لا ذكريات°

نحيا ولا ندرى الحياة °
نحيا ولا نشكو ونجهلُ ما البكاء
ما الموتُ ما الميلاد ما معنى السماء. (١)

ولنفرض أشطر هذه القصيدة ونجزئها الى الاطوال التي يعزلها العروض
العربيّ ، فلسوف نحصل على ثلاث قصائد جارية على الاسلوب العربي حق
الجريان . وهذه اولها ، وهي من مجزوء الكامل ذي الشطرين :

يا عامٌ لا تقرب مسا كننا فنحنُ هنا طيوف°
ويفرّ منا الليل والماضي ويجعلنا القدر°
تلك البحيرات الروا كد في الوجوه الصامته
نحن العراة من الشعور ر ذوو الشفاه الباهته
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

اما القصيدة الثانية فهي من المشطور وهذا نصّها :

نحن الذين نسير لا ذكرى لنا
لاحتمم لاثواق تشرق لامئى
من عالم الاشباح ينكرنا البشر°
الهاربون من الزمان الى العدم°
نحن الذين نعيش في ترف القصور°

(١) قرارة الموجة . نازك الملائكة . مطابع دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧

نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكاء°
ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهناك قصيدة ثالثة نستطيع استخلاصها ذات وزن اقصر :

ونعيش اشباحا تطوف°
آفاق اعيننا رُمَاد°
ولنا العجابه الساكنه
لا نبضَ فيها لا اتقاد
ونظلم ينقصنا الشعور°
نحيا ولا ندرى الحياة

ان هذه القصائد كلها من البحر الكامل وتفعيلتها جميعا واحدة هي (متفاعلن) وهي انما تجتمع في الشعر الحرّ لان ذلك لا يخرج على النغم الذي تقبله الاذن العربية ، وكل ما هنالك انه اسلوب يتيح للشاعر تعبيرية اعلى بسجته الفرصة لاطالة العبارة وتفسيرها بحسب مقتضيات المعنى

وليس يمكن ان يرفض الاعتراف بوزن ذلك شاعر ذو سجع مرهف ، وانما جاءت الضجة من القراء كما اسلفنا ، وقد حسب بعضهم ان الشعر الحرّ ثر عادي لا وزن له اطلاقا . وليس افطع غلطا من هذا الحكم ، كما رأى القاريء ما سبق . واتي لاجل حين ارى احيانا شعراء معروفين من الجيل السابق يصرّحون في الصحف بان الشعر الحرّ ثر . ان مثل هذه التصريحات في الواقع مؤلمة ، ليس لانها تؤثر في مستقبل الشعر الحرّ - ذلك لانها لا تؤثر فيه - وانما لانها تشير الى الارتجالية التي يكتب بها ادباؤنا ، والى قلة تشخيصهم لمسؤوليتهم في توجيه جمهور يتطلع اليهم ملتسا التوجيه .

والواقع الذي نحبّ ان نعود فنؤكدده انه ما من عارف بالشعر على الاطلاق
يمكن ان يرضى لنفسه ان يقول ان الشعر الحرّ نثر لا شعر . وانما يقول ذلك
من لا معرفة له ، اية معرفة ، بالشعر العربي والمعرض العربي . فليتخرج اي
أديب كبير من الاحكام الارتجالية . ان الجيل الطالع سيكون اكثر معرفة
بالمعرض من ان تفوت عليه مثل هذه الاحكام الفاسدة .

الظروف الأدبية للعصر

كان أسلوب كتابة الشعر العربي يسنحه شكلا معيناً يساعد القارئ غير الشاعر على أن يدركه ، في يسر وسهولة ، أن هذا شعر لا أثر . فإيكاد الشاعر يكتب الموزون ، بأسلوب الشطرين ، حتى يدرجه هكذا :

يا حرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشام مفردة بات بأيدي العدى معلها
تسألنا الركبان جاهدة بادمع ما تكاد تمهلها (١)

وإذا كتب الرجز أدرجه هكذا :

قد علمَ الابناء مَنْ غلامها
إذا الصراصيرُ اقشعروا هامها
أنا ابن هيجاهها معي زمامها
لم أنب عنها نبوة الامها
من طول ما جرتني أيتامها

(١) من شعر أبي فولس الجهيلني وهو من البحر المنسرح

ولا تثرى حانية أرحامها
وليلة قد بت ما أنامها
أحييتها حتى انجلى ظلامها (١)

وكان وزن الشعر يبيح هذا الأسلوب في الكتابة فيستقل الشطر أو البيت (شطران بينهما فحة) على سطر واحد يترك سائره خالياً . وإنما كان هذا في الأصل اشعاراً للقارئ بأنّ هذا شعر ، والأفقد كان ينبغي ألاّ تترك في الأسطر فراغات ، تماماً كما تفعل حين نكتب النثر .
وجاء الشعر الحرّ ، جارياً على أساليب الشعر العربي ، فراح الشاعر يكتب كل شطر من أشطره على سطر ، سواء أكان شطراً طويلاً أم قصيراً ، كما في هذه الأشطر (من المتقارب) :

وكنا نسيه ، دون ارتياب ، طريق الأمل
فما لشذاه أفل ؟
وفي لحظة عاد يدعى طريق الملل ؟ (٢)

وإنما يترك الشاعر سطراً ، مثل الثاني في هذه الأشطر ، خالياً لأن (فما لشذاه أفل) كانت شطراً كاملاً له وزن وضرب وقافية ، وكان هذا الشطر مستقلاً عن الشطرين اللذين جاءا قبله وبعده ، فمن حقه أن يُخصّصَ بسطر يفرد له ، على الأسلوب العربي . وهذه هي القاعدة في الشعر الحرّ ، فهو يقطع على أسطر بحسب وزنه ، كلما انتهى منه شطر بدأ سطر جديد . وهذا كهيل بأن يساعد القارئ على تشخيص شعريته وتمييزه عن النثر حق التمييز .

(١) للشاعر عمير بن شبيب القطامي . ديوان القطامي . دار الثقافة . بيروت ١٩٦٠ (ص ١٦١)
(٢) قصيدة (طريق العودة) من ديوان المؤلفة (قرارة الموجة) (الطبعة الثانية) مطبعة دار الكتب - بيروت ١٩٦٠ (ص ٤٠) .

على ان الشعر الحرّ سرعان ما وقع في اشكال عسير خاصة بالنسبة لاولئك القراء الذين يعتمدون في ادراك الشعر على شكل كتابته لانهم لا يحسنون فهم الوزن ولا يعرفون العروض . ذلك ان هؤلاء القراء بدأوا يخلطون بين هذا الشعر الحرّ الموزون وبين تر عاديّ لا وزن له اصبح الادباء يكتبونه ويقطعونه على أسطر دون أي مبرّر أدبيّ . وهذا النثر الذي يفتصب لنفسه شكل الشعر يجري في اتجاهين اثنين :

- ١ - الترجمات العربية للقصائد الاوربية وغيرها .
 - ٢ - ما يسمونه بـ « قصيدة النثر » وهي نثر طبيعي خال من الوزن ومن الايقاع اختاروا ان يسوّه قصيدة .
- وسوف ندرس كل صنف من هذين فيما يلي .

١ - الترجمات النثرية للشعر الاجنبي

شاعت في جونا الادبي ظاهرة كتابة النثر العربي الذي يترجم به الشعر الاجنبيّ مقطّعا على اسطر متتالية على سياق الترتيب في أصل القصيدة ، فأصبح المترجمون يضعون مضمون كل شطر اجنبيّ في سطر مستقلّ كما يلي :

يا ملاكا اسمر ، وضاء ، مستقيما
كمدفع يلمع في الفضاء ،
سوادك يقتحم ذهني
وشعرك قاصف كالريح المصفحة التي
أمطرت على أوروبا^(١)

(١) ترجمة نثرية من شعر ايدت سيتول ، كتبها جبرا ابراهيم جبرا
مجلة شعر . العدد ٢ صيف ١٩٥٧ .

وأحسب ان هذا الاسلوب في كتابة الترجمة منقول في الاصل عن اللغات الاوروبية . فقد ألفنا أن نرى ادباء اوربا الذين ينقلون قصيدة من الالمانية الى الانكليزية مثلا - او بالعكس او غيره - يلجأون الى كتابة النص الانكليزي بحيث يقابل كل شطر ترجمته الحرفية . وبذلك يسهل على القارئ مقارنة الترجمة بالاصل . واغلب ما يفعل هذا ، المترجمون الدقيقون الذين يريدون لترجماتهم ان تستعمل في التدريس بالجامعات حيث تتطلب الروح العلمية ترجمات محققة دقيقة الضبط يستطيع الطلبة والباحثون ان ينتفعوا منها . وذلك هو وحده الذي يبيح للمترجم ان يضع النثر مقابل الشعر ، مكتوبا على مثل ما يكتب الشعر عليه . ولقد ساعد على ذلك ان الصيغ والتعبيرات في اللغات الاوروبية متقابلة متشابهة الى درجة ملحوظة ، خاصة بين اللغات التي تنتمي الى اصل واحد مثل الانكليزية والالمانية والفرنسية والاطالية والاسبانية ، فهي كلها تتحدر من اصل لاتيني . يجمع بينها ويجعل كثيرا من قواعدها متقاربة . فكان من السائع في هذه اللغات ان يوضع الشطر الموزون مقابل سطر من النثر يحتوي على معناه ، دون ان يجد المترجم صعوبة في توزيع الالفاظ والاشطر في حدود اللغة التي يكتب بها ترجمته .

هذا في لغات اوربا . واما في العربية فان الامر اشد تعقيدا . ذلك ان لغتنا تختلف اختلافا كبيرا عن اللغات اللاتينية سواء أفي صيغها وتعاييرها ام في اشتقاقاتها ونحوها واعرابها ، وذلك بحيث اذا اراد المترجم العربي ان تكون اسطره المترجمة مقابلة للاشطر الاوربية فلا بد له ان يضحي بقواعد لغته فيفضل مثلا بين الموصول وصلته كما فعل جبرا ابراهيم جبرا حين كتب :

وشعرك القاصف كالريح المصفحة التي

أمطرت على اوربا

وقد يفضل بين الجار والمجرور ومتعلقهما كما في قوله :

... .. مستقيماً

كمدفع يلمع في الفضاء

وكان حقه ان يقول « مستقيماً كمدفع يلمع في الفضاء » دونما فصل .
على ان اعتراضنا على هذا الاسلوب في كتابة النثر يرجع في أساسه الاكبر
الى انه ليس من حق اي نثر أن يكتب مقطعاً على أسطر . ذلك ان التقطيع
هبة اعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب . وانما يستحقها الشاعر لانه
يكتب وحدات موسيقية موزونة ، فاذا منحناه مزية على الناثر كان ذلك هو
المعقول والمنطقي . ان التقطيع ملازم للشعر . تلك هي القاعدة ، وقد جرى
عليها تاريخنا الادبي كله .

واما النثر فبا الذي يبرر كتابته مقطعاً ؟ واذا كان التقطيع مقبولاً في
الشعر ، حيث تسنده الموسيقى والوزن فيتقبله منطق الذوق ، فما الذي يجعله
مقبولاً في نثر عاديّ خالٍ من الوزن مثل اي نثر سواء والحق ان المرء
يكره ان يقرأ شيئاً مقطعاً على أسطر بلا سبب مبرر كالوزن . ولذلك نجد
اغلب الناس يرفضون قراءة الشعر الاوربي المترجم المكتوب بهذا الشكل .
وتلك خسارة فادحة ، واساءة الى الآداب الاوربية التي ينقلونها لنا ، لان من
حق تلك الآداب ان تترجم الى العربية في حدود اساليبها الجمالية المقبولة
دونما خروج عن نطاقها الذوقي . وكلما كتبوا بالشكل المجلوب
المصطنع الذي يستعملونه ، ساهموا في حرماننا من فرصة يتذوق فيها القارئ
العربي الذي يجهل اللغات الاجنبية ادباً غنياً عريقاً كالآداب الاوربية .

ومهما يكن من أمر فقد وقعت الواقعة ، وشاع هذا الاسلوب الهجين
في ترجمة الشعر العربي ، وألفنا ان نرى لغتنا العربية موزعة على
اسطر بلا أي سبب يبرر ذلك . ولماذا تكتب قصيدة جاك بريفير هذا :

الحمار والملك وانا

سنكون أمواتاً غداً

الحمار من الجوع

والمك من الضجر وانا من الحب . (١)

لماذا لا نكتبها كما يلي على نحو ما يكتب النثر العربي : «الحمار والمك»
وانا سنكون كلنا امواتا في الغد . يموت الحمار من الجوع ، والمك من
الضجر ، وأموت انا من الحب . «؟ اليس هذا اجمل وأوقع في النفس العربية
التي ألقت ان يكتب نثرها بهذا الشكل ؟ اولا تكتسب قصيدة بريفير وقعا
أغنى لدينا ؟ ان هذا ، في لغتنا ، نثر لاشعر ، وعلى ذلك فانه لا يكتب
ابعاده الحقيقية الا اذا كتبناه كالنثر واعطيناه صفة النثر .

واما اذا كان المترجم حريصا كل الحرص على صفة التقطيع ، فان عليه ان
يترجم هذا الشعر الاجنبي الى شعر عربي ، بكل ما يتبع ذلك من وزن
وتقفية وعاطفة وصور . فأذ ذلك سيكون التقطيع من حقه . ان صفة التقطيع
ليست هبة نستطيع ان نتحلها حين نشاء ، وانما ينبغي لمن ارادها ان
يكتب كلاما موزونا ليكون تقطيعه مبررا تبريرا أدبيا يجعل اذواقنا تنقبّله .
وانما نبيح التقطيع لمن يكتب الموزون ، والا فنحن ، بفطرتنا العربية البسيطة ،
نضيق بشر يقطع على اسطر دونما وزن يسنده .

ولقد اضاف شيوع هذا الاسلوب في كتابة النثر الى متاعب القارىء غير
المختص في تذوق الشعر الحر وفهسه . ذلك انه اصبح يرى كثيرا من النثر
المترجم مكتوبا باسلوب التقطيع . فكان يحسبه شعرا حرا موزونا ، وحين
يقراه ويلتس الوزن الذي يسمع انه ملازم للشعر الحر ، يخرج بالخيبة .
لان عدم وجود الوزن هنا ينتهي به الى الحكم بان الشعر الحر نثر .
ولعل هذه الظاهرة المؤسفة هي التي تجعلنا نسمع ادباء معروفين ، وحتى

(١) ترجمة فواز الطرابلسي . مجلة شعر . العدد ٩-١٩٥٩ . ولا يخفى
ان قوله «الحمار والمك وانا» ليست صيغة عربية فانما نقول في لغتنا
«انا والحمار والمك» لان لضمير التكلم الاسبقية في العبارة .

شعراء احيانا ، يعكفون بان الشعر الحر شر . فاتما يحكم كثير من هؤلاء على هذا النثر المترجم وما يشبهه مما يبدو في شكله الخارجي كالشعر الحر . وعندما ألف الاديب والقارىء ان يرى كثيرا من النثر الجديد مكتوبا بأسلوب التقطيع في عشرات الصحف والكتب ، حسب حين رأى الشعر الحر الموزون انه نثر مثل ذلك . والقارىء المتوسط ، وحتى بعض الادباء ليسوا شعراء الا في بان الشعر الحر نثر لا وزن له ولا قافية . وكان ذلك ظلما فادحا وغمطا لحقوق شعراء يكتبون كلاما موزونا يجهدون له ، فلا تكون مرتبتهم أعلى من مرتبة اناس آخرين يكتبون نثرا لا جهد فيه ، ويقطعونه على اسطر دوننا داع ادبي ، ثم يعطونه للقارىء بالسعر الادبي نفسه وربما بأعلى . ومن هنا وضعت في طريق الشعر الحر اول عشرة فكبا عندها .

ب - قصيدة النثر

في لبنان قامت دعوة غريبة ناصرها بعض الادباء وتبنتها مؤخرا مجلة (شعر) التي راحت تدعو اليها صاحبة . وكان المضمون الاساسي لهذه الدعوة كما استخلصته من مجبوع ما يقولون ، ان الوزن ليس مشروطا في الشعر وانما يمكن ان نسي النثر شعرا ، لمجرد ان يوجد فيه مضمون معين . وعلى هذا الاساس أخذوا يكتبون النثر مقطعا على اسطر وكأنه شعر حر ، لا بل انهم زادوا فطبعوا كتبنا من النثر وكتبوا على اغلفتها كلمة (شعر) .

ولقد سوا النثر الذى يكتبونه ، على هذا الشكل ، باسم « قصيدة النثر » وهو اسم لا يقل غرابة وتفككا عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور) . ذلك ان القصيدة اما ان تكون قصيدة وهي اذ ذلك موزونة وليست نثرا ، واما ان تكون نثرا فهي ليست قصيدة . فما معنى قولهم « قصيدة النثر » اذن ؟

وما يهمنى في هذا الموضوع ، ان شرهم هذا ، الذى يقدمونه للقراء

باسم الشعر الحرّ قد احدث كثيرا من الالتباس في اذهان القراء غير
المختصين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحرّ الموزون الذي يبدو
ظاهريا وكأنه مثله . وخيّل اليهم نتيجة لذلك ، ان الشعر الحرّ ثر عادي
لا وزن له .

ولعل الحق مع القارىء . فكيف يتاح لانسان لم يمنحه الله هبة الشعر
ان يميز الشعر الحرّ الموزون من « قصيدة النثر » التي تكتب ، وهي
نثر ، مقطعة وكأنها موزونة :

ليتني وردة جوربة في حديقة ما
يقظني شاعر كئيب في أواخر النهار
أو حانة من الخشب الاحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبايكي الملطخة بالخرم والذباب
تخرج الضوضاء « الكسول »^(١)
الى زقاقنا الذي ينتج الكتابة والعيون الخضرة .
حيث الاقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية في الظلام .
اشتهي ان اكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
او صليبا من الذهب على صدر عذراء
تقلي السك لحبيبتها العائد من المقهى
وفي عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج .

هذا نموذج مما يسمّى بـ « قصيدة النثر » وهو كما يرى القارىء نثر
اعتيادي لا يختلف عن النثر في شيء . ولسوف نعود ، في موضع آخر من

(*) خاطرة (اغنية لباب توما) لمحمد الماغوط . كتاب «حزن في ضوء القمر»،
مطابع مجلة شعر . بيروت ١٩٥٩ .

الكتاب ، الى مناقشة هذه الدعوة من وجوها المختلفة .

من كل ما سبق نرى ان نشوء حركة الشعر الحرّ في عصر الترجمة عن الشعر الاوروبي قد اساء اليها وجعل القراء غير العارفين لا يميّزونه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الاوروبي . وجاءت الاساءة الثانية من (الدعوة الى قصيدة النثر) كما يسونها، فأصبح الفاريء يقرأ الشعر الحرّ وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية ، ونثر عربيّ اعتياديّ يكتبه الادباء مقطعا ويسمّونه فيجراة غير علمية شعرا . وكيف يميز قارىء غير شاعر بين النماذج التالية المتشابهة ظاهريا ؟ كيف يدري ايها هو الشعر وأيها هو النثر ؟

النموذج الاول

عندما أرنو الى عينيك الجيلتين
احلم بالغروب بين الجبال
والزوارق الراحلة عند المساء
وأشعر ان كل كلمات العالم طوع بنائي
فهنا على الكراسي العتيقة
ذات الصرير الجريح
حيث يلتقي المطر والحب والعيون العسلة
كان فمك الصغير
يضطرب على شفتي كقطرات المطر
فترسم الدموع في عيني
وأشعر انني اتصاعد كرائحة الغابات الوحشية
كهدير الاقدام الحافية في يوم قائل

النموذج الثاني

أمسِ اصطحبناه الى لجاج المياه
وهناك كسّرناه ، بدّدناه في موج البحيره
لم نبقِ منه آهة ، لم نبقِ عبره
ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجىً من أذاه
ما عاد يلقي الحزن في بسماتنا
أو يخبئ الغصص المريرة خلف أغنيّاتنا

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير
احبابنا بعثوا بها عبر البحار
ماذا توقعناه فيها ؟ غبطة ورضى قرير
لكنّها اتفقت وسالت ادما عطشى حرار
وسقت أصابعنا الحزينات النغم .
انا نجّك يا ألم

النموذج الثالث^(١)

اخبروني عن القبله التي حرمت منها
قولوا لي شيئاً عن هذه الصحراء
التي أستمد منها أناشيدي
اخبروني عن غزالي التي قتلوها
وزهرتي التي حرموها البستان
قولوا لي ما الذي يبرر كل هذه الأثام ؟

(١) النموذج الاول نشر من كتاب محمد الماغوط «حزن في ضوء القمر»
والنموذج الثاني شعر حر من قصيدة « خمس اغان للالم » لمؤلفة هذا
الكتاب . مجلة الاداب ، ايلول ١٩٥٧ ، والنموذج الثالث شعر مترجم
لشاعر الجزائري مالك حداد من ديوانه «الشقاء في خطر» الذي ترجمته
نشرا السيدة ملك أبيض . حلب ١٩٦١ .

ما الذي يبرّر مائة الف حماقة ؟

مائة الف جريمة ؟

قولوا لي : لماذا يعبّ المرعوبون كل هذه الكحول ؟

لماذا يرتعدون من الاسود الحبيسة في منفاها ؟

ولكن ...

قولوا لي قبل كل شيء

كيف حال الجزائر ؟

ان دواء هذا ان يكتب كل ثر كما يكتب النثر ، اي بملء السطر
دونما ترك فراغات ، لكي ينفرد الشعر بسزية الكتابة الشعرية ، فيستقل كل
شطر منه بسطر ، ولن يضير « شعرية النثر » ان يكتب كما يكتب النثر .
وانما التقطيع صفة ملازمة للشعر وهو علامته الفارقة فليس لنا ان نضيعها .

على ان من الحق ان نقول ان تبعة الخلط بين الشعر الحر وغيره ، لا
تقع كلها على المترجسين ودعاة الشعر المتثور او قصيدة النثر . وانما شارك
الشاعر نفسه في ذلك ، وهو ما سندرسه في الفصل التالي .

اهمال الشعراء

لم تكن طبيعة الشعر الحرّ ولا ظروف العصر الذي نشأ فيه هي وحدها التي اضعفت مكاتته لدى الجمهور وانما أسهم الشاعر الذي يكتب هذا الشعر مساهمة فعالة في اشاعة الفوضى في اساليبه وتفاصيله ، وفي تشويه صفحته العروضيّة لدى الجمهور والادباء . وكان دور الشاعر في هذا يجري في اتجاهين اثنين :

(الاول) انه اساء كتابة شعره ، فلم يجعل الوزن اساسا فيها ، على ما كان الشاعر العربي يفعل ، وانما جعل التحكّم للمعنى حيناً وللوزن حيناً آخر .

(الثاني) انه ارتكب الاخطاء العروضية والسقطات الموسيقية عامداً احياناً وغير عامد في اغلب الاحيان .
ولسوف تتناول كل فقرة من هاتين على حدة .

أ - أساءة الكتابة

الاصل في الشعر ان يكتب بحسب وزنه وتفعيلاته ، فيقف الكاتب عند نهاية الشطر العروضي . وهذا القانون يسري على الشعر في العالم كله ،

فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذي يتحكم في كتابته . انما لا تقف
بحسب مقتضيات المعاني ، وانما تقف حيث يبيح لنا العروض . ولذلك كان
القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجرد ان يقفوا في آخر الشطر كما في كلمة
(يمني) في قول الشاعر :

وبعد المجيد شلت يدي اليه

نى وشلت به يمين الجود^(١)

كان أسلافنا صارمين في احترامهم للشطر وللوقة العروضية في آخره،
وفي آخر البيت . ذلك مع ان شعرهم كان ذا أشطر متساوية عروضيا ،
فحتى لو انهم كتبوه دون ان يقفوا في آخر الشطر، لما اساء ذلك الى شعرهم
لمجرد انه موزون وزنا شطريا كاملا ، بحيث لا يبقى عليه خوف حتى من ان
يكتب في اسطر ، دونما فواصل تفصل الشطر عن الشطر . ان هذا هو ما
فعله مؤلفو كتاب عن (شيكسير) اصدرته سلسلة «اقراء» فقد كتبوا الشعر
كما يلي :

(اي صديقي بروت ، اصغ لقلبي : انا هذا مرآة صدق سأبدي لك
ما تكن ترى من خالك . لاتظنّ الظنون بي يا صديقي ، لست بالضحك
اللموب مجونا ، لا ولا بالمهين ابذل حبي وولائي لكل من يلقاني . لا ولا
بالذي يهش ويلقي أحسن القول للحضور رياء ، فاذا ما مضوا اساء حديثا .)
ان هذا مكتوب على شكل النثر . ولكنه في الواقع نظم لا نثر ، لانه
موزون وزنا كاملا وان كانت لغته مصطنعة ركيكة ، ولو كتبناه بسوجب
الاشطر للاح كما يلي ، وهو من البحر الخفيف :

اي صديقي بروت أصغ لقلبي
انا هذا مرآة صدق سأبدي

(١) عبد الله بن منذر يرثي ولده عبد المجيد .

لك ما لم تكن ترى من خلالك
لا تظنّ الظنون بي يا صديقي
لست بالضاحك اللعوب مجونا
لا ولا المهين أبذل حبي
وولائي لكل من يلقاني
لا ولا بالذي يهش ويلقي
أحسن القول للحضور رياء
فاذا ما مضوا اساء حديثا^(١)

انه نظم موزون لا قافية له ، وقد كتبه المترجم على صورة النثر . على
ان اي انسان يتحسس الوزن حريّ بان يحسّ بان هذا موزون لا منشور ،
رغم ملامح النثر التي كتب بها .

وعندما قامت حركة الشعر الحرّ جاءت بتطوير بارز لشكل الشطر
العربي ، فلم يعد هناك طول مقتن ثابت له ، وانما اصبح ذلك وقفا على
رغبة الشاعر وطول عباراته . بات الشعر حرّا في ان يورد اي عدد من
التفعيلات في الشطر الواحد ، اذا هو حافظ على الشروط العروضية للشعر
الحرّ . واصبح القارئ يقرأ شعرا ذا أشطر مختلفة الاطوال كما يلي :

•• بويب°

•• بويب°

أجراس برج ضاع في قرارة البحّر°
الماء في الجرار والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلوّرها يذوب في أنين

(١) كتاب شكسبير لمحمد فريد (ابو حديد) وزكي نجيب محمود واحمد
خاكي . سلسلة اقرأ العدد ١٧ (ص ٨٨) .

« بوب يا بوب »
 فيدلهم في دمي حنين
 اليك يا بوب
 يا نهري الحزين كالمطر
 اودّ لو عدوت في الظلام
 اشدّ قبضتي تحملان شوق عام
 في كل أصبع كأني احمل النذور
 اليك من قمح ومن زهور
 اودّ لو أطلّ من أسرة التلال
 لالمح القمر
 يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
 ويملا السلال
 بالماء والاسماك والزهر^(١)

ان الوزن ، في هذه القصيدة جار على العروض العربيّ تمام الجريان،
 فهو من بحر الرجز ، وقد اصاب التفعيلة الاخيرة فيه زحاف فتحولت
 (مستفعلن) الى (فعِل)

غير ان القارئ غير المختصّ لا يستطيع ان يبيّن الاشطر من بعضها،
 الا اذا نحن فصلناها له فضلا قاطعا ورتبناها بحسب وزنها . وذلك لانه ،
 بدءا ، قد لا يكون يحسن الوزن ، ثم ان اطوال الاشطر غير متساوية ،
 والقافية خافتة تخلو من رنين القافية الموحدة القديسة التي تفرع السمع . ذلك
 فضلا عن ان العبارة الحديثة لم تعد صارمة او جهورية بحيث تلفت السمع
 كمبارات الشاعر القديم .

(١) قصيدة (النهر والموت) لبدر شاكر السياب مجلة شعر . العدد الثاني
 ربيع ١٩٥٧ .

على أن أهمّ عامل يحدث اللبس في شعرنا الحديث هذا هو ان الشاعر لم يعد يتقيد بقانون استقلال الشطر او البيت . فقد كان اسلافنا يميون الشاعر اذا ما كتب بيتا له تمتة في بيت تال . وكان المألوف في الشعر العربي كله ان يكون البيت تاما في حدود شطريه . وكان ذلك يحفظ للبيت عزله ويصم القاريء من الالتباس . اما اليوم فحتى هذا الدليل ضاع من يدي القاريء ، كما نرى في أشطر بدر السيّاب :

اودّ لو أطلّ من أسرة التلال

لالمح القمر

يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال

ويملا السهول

بالماء والاسماك والزهر

هذه خمسة أشطر تضمّ كلها عبارة واحدة . أي أن ثلاثة ابيات منها تشترك في عبارة واحدة .

وهناك نقطة اخرى تحدث الالتباس . ان الشاعر المعاصر مولع بالتسكين ، فاكثر قوافيه ساكنة الآخر كما في هذه القصيدة التي اقتطفنا منها . فاذا تهاون الشاعر ودمج الأشطر فان القاريء قد يتلو القوافي مشكولة بحسب اعرابها ، وبذلك يضيع الوزن كلياً . وهذا خطأ يقع فيه الشاعر وغير الشاعر ، لان الشكل يفسد الوزن الذي اقامه الشاعر على سكون . واذن فماذا يحدث لو ان الشاعر كتب ابياته بالشكل التالي مثلا .

(اودّ لو أطلّ من أسرة التلال لالمح القمر يطل بين ضفتيك ، يزرع الظلال ويملا السهول بالماء والاسماك والزهر .) ترى سيكون هناك كثيرون يستطيعون ان يحزروا ان هذا شعر ؟ لا اظن . ذلك أنّ الوزن خافت ، والعبارة خالية من رنين الشعر القديم وفخامته ، والشكل ، حين يضاف الى اواخر الكلمات ، يقضي على الوزن . وهكذا يتحول الشعر الى نثر ويضيع الجرس .

لذلك السبب الهامُ ينبغي لنا ان نتخذ الطريقة العربية في كتابة الشعر
مساعدة للقارئ على تحسس الوزن فيه . ان الشطر هو الحاكم وعلينا ان
نخضع له ونحن نرصد شعرنا الحرّ على الصفحة . علينا ان نكتب الشعر
الحرّ بحسب الاشطر ، فنضع كل شطر منفردا على سطر مستقلّ ، كما فعل
بدر شاكر السياب في قصيدته التي اقتطفنا منها . وانما يكمن الخطر في ان
يقسم الشاعر ابياته بحسب المعنى ، وهو خطر يسوّ القارئ والشاعر معا
كما سنذكر وشيكا . ونزيد الاّن ان تأتي بنسودج من الشعر المكتوب كتابة
سقيمة لا تقوم على اساس ، وانما تلعب بها اهواء فوضوية تتم عن قلة المعرفة
بشؤون العروض . هذه ابيات من قصيدة حرّة الوزن كتبها الشاعر نضال
على الوجه التالي :

على وجهي رمال الشكّ أصوات
بلا معنى . رمال تشرب الغيم المدوّى
عند آفاقي فلا ذكرى اغنيها ولا
وعد على دربي ، سوى ريح وعم في
أراض جوّها نار ، وموت مثلما
كانت ليالينا وآتينا . أنبى في متاه
الرمل . اقدا ما تجرّ الجوع والحسّى
بلا مأوى ، تجرّ الخيبة الكبرى : أنبى
حفرة للريح أحداقا رسا فيها فراغ
الهوّة الكبرى ، فنحن الآن لا ندري
ايبقى الكون ان متنا ، اكانت هذه
الاشياء لولانا ، ترى كانت
على وجهي دروب تنتهي في الغيب
في المنفى (١)

(١) القصيدة الضائعة) لفاءاد رفقة . مجلة شعر ربيع ١٩٥٨ .

اول وهلة ، حين قرأت هذا «الكلام» لم افهم له وزنا معيناً كما للشعر .
لقد رأيت البيت الاول من بحر الهزج .
على وجهي رمال الشك اصوات
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
ولكن الشطر الثالث لاح لي من بحر آخر هو بحر الرمل المكفوف :
عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
ثم حيرني الرابع فلم اعرف له وزنا مقبولا غير ان يكون من (الرجز)
على هذا الشكل :

وعد على دربي سوى ريح وعثم في
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف

وعلى هذا تكون الاشطر الاربعة الاولى قد انتقلت من (الهزج) الى
(الزمل) الى (الرجز) وهي ثلاثة اوزان لم يجتمع بينها العرب . فما معنى
هذا ؟ اترى الشاعر ينثر ؟ ام انه يضحك منا ويستخف بالعروض ؟
وحين نعود لنقرأ تلك الاشطر محاولين حل لغزها نلاحظ ان فيها فصلا
شبيها متواصلا بين أشياء لا تسيع اللغة العربية ان يفصل بينها مثل الجار
والمجرور في قوله :

..... سوى ريح وعثم في

اراض جوها نار

فجعل حرف الجر في شطر ومجروره في شطر آخر . ومثل المضاف
والمضاف اليه وقد فصلهما الشاعر بلا مبالاة في قوله :

..... أنبى في متاه

الرمل أقداما تجرّ الجوع والحمى

وفي قوله :

..... أحداقا رسا فيها فراغ

الهوة الكبرى

ومثل الفصل بين اسم الاشارة والمشار اليه في قوله :

. اكانت هذه

. . . الاشياء لولانا . . .

ومثل الفصل بين (مثلما) وفعلها في قوله :

. وموت مثلما

. . . كانت ليالينا وآئينا . . .

وفوق ذلك كله ارتكب الشاعر بدء سطر بهمزة وصل وهو أمر مستحيل لان العرب لا تبدأ بساكن قط . وقد مرّ مثال هذا في نموذج الفصل بين المضاف والمضاف اليه وغيره .

ويسأل الناقد الحيران نفسه : ترى لماذا يتكلف الشاعر كل هذا التصنع في لغته فيفصل بين مالا يفصل ويبدأ بهمزة وصل ونحو ذلك ؟ ان الشاعر لا يفعل مثل هذا الا وهو واقع في ورطة بسبب الوزن ، فهل ترى ساقط هذا الشاعر ضرورة قاسية الى ان يقصر قواعد لغتنا بهذا الشكل القبيح ؟

على ان البحث ينتهي بنا الى الخيبة . وسرعان ما يثبت لدينا ان هذا الشاعر يرتكب الاساءات الى اللغة العربية دونما داع من اي نوع . على العكس . ان قصيدته تكون اكمل وزنا ولغة لو انه كتبها بحسب مقتضيات استقلال الشطر . والحقيقة المريرة التي ستصدمنا ان ابيات الشاعر سالمة عروضيا ، في حقيقة الامر ، فليست هي من الهزج والرمل والرجز كما لاحت لنا ، وانما هي من (الهزج) وحده ولم يخرج الشاعر فيها عن الوزن .

كيف حدث هذا اذن ؟ ترانا نحن الذين نجهل الوزن ؟ الجوابُ نقي . وانما وقعنا في الخطأ لان الشاعر اراد لنا ذلك حين اساء كتابة قصيدته . وانما كان ينبغي له ان يكتبها بحسب ايقاع وزنها ، فلا ينهي الشطر الا في ختام التفعيلة ، ولا يبدأ شطرا بنصف تفعيلة . وها نحن نشطب صورة قصيدته كما كتبها هو ونعيد رصف اشطرها بحيث يتضح فيها وزن (الهزج) :

على وجهي رمال الشك اصواتٌ بلا معنى
 رمال تشرب الغيم المدوّي عند آفاقي
 فلا ذكرى أغتيتها ولا وعد على دربي
 سوى ريح وعمم في اراض جوّها نارٌ
 وموت مثلما كانت ليالينا وآتينا
 انبقي في متاه الرمل اقداما
 تجرّ الجوع والحسّى بلا مأوى
 تجرّ الخيبة الكبرى
 انبقي حفرةً للريح أحداقا رسا فيها
 فراغ الهوة الكبرى
 فنحن الان لا ندري أيبقى الكون ان متنا ؟
 اكانت هذه الاشياء لولانا ؟
 ترى كانت على وجهي
 دروب تنتهي في الغيب ، في المنفى ؟

الان بانث القصيدة سليمة، سلت من الغلط التعبيري الكامن في فصل
 ما لا ينفصل والبدء بساكن ، وسلت من الغلط الوزني الكامن في الانتقال
 من الهزج الى الرمل الى الرجز⁽¹⁾ فليقارن القارئ بين هذا الكلام المعقول
 الجاري على بحر واحد ، وبين ذلك الكلام نفسه وقد اساء الشاعر كتابته
 فكأنه لا يعرف الوزن ولا يحبل عنه اية فكرة .

واقتال لتساءل الان : لم ترى كان ذلك ؟ لماذا يهين شاعر ما شعره بهذا

(1) اي قارئ ملم بالمعروض يدرك ان الرمل والهزج والرجز تنتمي كلها الى
 دائرة عروضية واحدة هي دائرة (المجتاب) . على ان العرب لم تمزج بينها
 قط . وانما وقع المزج بين الهزج والرمل في (البند) بشروط عروضية
 تقيده وتسيطر عليه . وقد شرحنا ذلك بتفصيل في الفصل الذي درسنا
 فيه البند في موضع اخر من الكتاب .

الشكل ، وإذا لم يكن لديه داع ادبي معقول ، مثل ضرورة الوزن ، فلاي سبب يميز قواعد اللغة العربية على هذه الصورة ؟ واي ذوق عربي سليم يحتفل من الشاعر - مهما ورطنته دروب الوزن - ان يأتي بمضاف في آخر بيت ، وبمضاف اليه في اول الشطر التالي ؟ ان هذا ، في الواقع ، لا يبدو ان يكون عبثا لا غاية له ، ولا ينبغي لانا ان يسكت عليه . ان للفوضى والقبح حدودا .

وانما كان هذا وامثاله جانبا من الاسباب التي جعلت الجمهور العربي يقف موقف النفور من الشعر الحر ، فليت الشاعر الناشئ يلتفت ويكف عن عبثه هذا الذي كثرت امثله في شعره .

ب - الفلظ العروضي

يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر الى كون الشعراء الذين يكتبون ذلك الشعر ضعيفي الاسماع بحيث يرتكبون أخطاء عروضية مشوهة وهم لا يشعرون . وانا اكاد اجزم بان ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوي على اغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عنه .

وهذه النسبة العالية تلفت النظر وتجعلنا تتساءل في جد حريص : لماذا يخطئ المعاصرون في الشعر الحر كثيرا ، مع ان اوزانه هي عين اوزان الشعر الشطري الذي يكتبه هؤلاء الشعراء انفسهم فلا يخطئون ؟ والحق انه سؤال مهم يستأهل ان تقف عنده وتفحصه . وسرد عليه في نكت مرقومة :

(أولاً) ينبغي لنا ان نلاحظ اولاً ان الشعراء الذين كتبوا بالاوزان القديمة لا يخلون من الاخطاء العروضية ، وفي وسعنا ان نلأ صفحات كثيرة باغلاط شعراء لا يصدق القارئ انهم يخطئون . هذا مثلاً بيت من الطويل لعلي محمود طه :

وأضفى إليه الضوء في صفو جذلان
وأضفى على الوادي شعاع حنان^(١)

وهو بيت لا يستوي وزن شطريه اللذين يجريان كما يلي :

فعلون مفاعيلن مفعولن مفاعلن
فعلون مفاعيلن مفعولن مفعولن

• او انهما يجعلان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب •
وليس الغلط مقصورا على علي محمود طه • فليحود حسن اسماعيل اخطاء
مثلا هذا مثال منها ، من الخفيف :

طعنة من معاذٍ اُخرسَ فوها

فاك بعد ما كنت تنهي وتأمرا^(٢)

• وشطره الثاني مكسور كرا لا يجبر لانه خارج على الوزن •
وهذا صالح جودة في ديوانه (ليالي الهرم) قال من (الخفيف) :

ارفعيه عن الثرى كما رفع الله الى خلدته نبي الصليب

• وانما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة (كما) التي يتوقف عليها المعنى •
ولنزار قباني في اوائل حياته الشعرية من البحر السريع :

لعت من صفراء جاحدة

ماذا تنيت ولم أفعل

ابن ثنائين رضيت به

لتفرقي في الذهب الثقيل^(٣)

(١) قصيدة (العشاق الثلاثة) لعلي محمود طه . ليالي الملاح التائه . القاهرة .

(٢) قصيدة (ثورة الاسلام في بدر) لمحمود حسن اسماعيل من ديوانه هكذا

اغني القاهرة ١٩٣٨ .

(٣) قصيدة (خاتم الخطبة) لنزار قباني . ديوان قالت لي السمراء . الطبعة

الاولى . مطابع الاحد . دمشق ١٩٤٤ .

ان في عروض هذين البيتين زحافا قبيح الوقع من الصنف الذي نحاسب
عليه شعراء الشعر الحرّ .

ولغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هذا مجال ذكرها . ومن ذلك
نرى ان الخطأ ليس مقصوراً على الشعر الحرّ وانما يقع في سواه ايضا ، وقد
تكون جذور اخطاء الشعراء الجدد كامنة في اخطاء اسلافهم من شعراء
الشطرين . فلا ينبغي لنا ان نحاسب المعاصرين المتحررين وحدهم ، ولا ينبغي
ان تعدّ الغلط ظاهرة ملازمة للشعر الحرّ بحيث نبیح لاقسنا ان نطرد هذا
الشعر من حظيرة الشعر العربي .

(ثانيا) ومع ذلك فان الغلط في الشعر الحرّ اكثر منه في شعر الشطرين
بشكل واضح يلفت النظر . اتنا قد نجد خطأ عروضيا في قصيدة واحدة من
عشر في اسلوب الشطرين ، بينما نجده في ثمان من عشر في الاوزان الحرّة .
وهذه نسبة غير هينة تجعل الغلط في الشعر الحرّ ظاهرة متسكنة ينبغي ان
تخصّ بالملاحظة .

والسبب الاكبر في هذه الحقيقة هي ان الشعر الحرّ اصعب من شعر
الشطرين . وذلك واضح لكل من يعرف العروض العربي ولو معرفة بسيطة .
ان القصيدة العربية التي تستعمل بحر الرمل باسلوب الشطرين تأتينا بثلاث
تفصيلات في كل شطر فلا تعدّ ذلك . ويكون كل شطر من الاشطر مساويا
في الطول والحركات والسكنات لكل شطر آخر . واذ ذاك يكون التعثر
نادرا وملحوظا فلا يفوت الشاعر ولا الناقد ولا القارئ . ذلك ان موسيقى
الشطرن في السمع لمجرد انها تتكرر دونما تغيير في كل شطر .

ولكن ماذا يكون حال الشاعر ، وهو يكتب قصيدة من بحر الرمل هذا ،
على الوزن الحرّ ؟ ان الشطر هنا لم يعد يساوي الشطر في الطول وانما يضع
الشاعر شطرا ذا تفصيلتين الى جوار آخر ذي اربع . ومن ثم فانه يحتاج الى
مزيد من اليقظة والتنبه لكي يضبط الوزن ويسيطر على الموسيقى . ولذلك

يحتاج من يتصدى لنظم الشعر الحرّ الى ان يكون مرّنا تمرينا عظيما على استعمال الاوزان ذات الشطرين بكل تشكيلاتها بحيث يصبح استعمال التفعيلات لديه يسيرا ، وبحيث ترنّ الموسيقى في كيانه رنينا عفويا يميزه حق التمييز . وهذا ليس يسيرا . فليس كل شعرائنا موهوبين . ليسوا كلهم مرنين على النظم تمرينا يجعل دروب الاوزان واضحة في اذهانهم . ومن ثمّ فان اسلوب الشطرين اهون على هؤلاء لو تأملوا . ان من لم يحسن اسلوب الشطرين ومجرى البحور فيه حق المعرفة لن يعرف كيف يخرج على عدد التفعيلات او لنقل ان من لم يعرف ان يكتب قصيدة كل اشطرها متساوية الطول لن يعرف ان يكتب قصيدة يكون شطر منها طويلا والثاني اقصر والثالث اطول . تلك مسألة بديهية .

(ثالثا) يقع جانب من اللوم ، في قضية الاخطاء العروضية الشائعة في الشعر الحرّ ، على عواتق النقاد العرب المعاصرين . ذلك انهم رفضوا ان يقوموا بواجبهم في نقد ذلك الشعر وغربلته ، وانما كان كل ما فعلوه انهم هاجبوه بكلمات جارحة وسخروا من يكتبه . ولقد كتب كثير منهم باختصار واحتقار وهزاء عن الحركة كلها . وكانت حدة اللهجة ، وعصبيّة العبارات ، ونبرة التحامل تشي بانهم غاضبون وان ما يقولونه - لذلك - بعيد عن الموضوعية . وكانت النتيجة المحتومة ان الشعراء الناشئين ، وبعضهم مصاب بصلف الجهل ، رفضوا ان يصغوا اليهم ، وزادوا بان قابلوهم بالسباب المقابل والهجوم والسخرية . ولم يقع الحيف في هذا الا على الشعر العربي نفسه .

ولعل اكثر اللوم في هذه المعركة اللفظية المزرية يقع على النقاد لا على الشعراء . ذلك لان الناقد الذي يسي نفسه ناقدا ثم يجهل ان الشعر الحرّ موزون جار على العروض العربي تمام الجريان ، بحيث يتعرّض للزحاف والعلل والتدوير ، ويرد على المشطور والمجزوء ، وتكون له ضروب ، هذا الناقد يحكم على نفسه بانه ليس ناقدا ، وانما هو واحد من اولئك البسطاء الذين لا يتورعون من ان يدلوا بأرائهم في كل موضوع . بلى ، قد يكون

هذا الناقد كهوءاً في نقد موضوعات اخرى غير الشعر ، الا انه على كل ليس
ناقدا للشعر ما دام لا يميز الموزون من غير الموزون .

ولقد كانت نتيجة هذه الاحكام السطحية المتسرعة من بعض الادباء ،
ان الشاعر الناشئ الذي يكتب الشعر الحرّ ويديري انه شعر لا ثر ، وانه
موزون بحيث يمكن ان يحاسب عليه ، هذا الشاعر فقد ثقته بالناقد ، ومعه
الحق . وقد جعله ذلك يتسادي ويبالغ فلا يتنزل الى الاصفاء الى تصحيح
مصحح . فاذا نبهه ناقد مخلص الى خطأ عروضي ، اتهمه بانه ناقد رجعي
يريد الاقتصاد على اسلوب الشطرين . وانهى الأمر الى ان يصبح هذا
الشاعر فوضوياً جامع الغرور ، يخرج على العروض وعلى الموسيقى وعلى
الذوق باسم « الحرية » .

وهكذا انطلق الشعراء الناشئون يخطنون افطع الاخطاء وهم يحسبون
انهم يأتون باعظم التجديد . ومضى الناقد يسب ويهاجم ويسخر دون ان
يستطيع مساعدة هؤلاء الناشئين الذين يحتاجون الى التوجيه والرعاية
والتشجيع . والحق ان بعضهم شعراء ذوو موهبة ، غير ان غرورهم وغنادهم
وسوء فهمهم للحرية قد مسخ مواهبهم وتطع عليهم طريق النمو والتكامل .
واليوم يكاد الشعر الحرّ يحتضر على أيديهم .

هذه مشكلة الغلط العروضي في الشعر الحرّ وسوف نورد الفصل التالي
لاكثر اصناف هذا الغلط شيوعاً .

أصناف الأخطاء العروضية

نحاول في هذا الفصل أن نصنف الأخطاء العروضية التي يقع فيها الشعراء في شعرهم الحرّ وندرسها دراسة قصيرة بمقدار ما يتسع المقام ، مستعينين في ذلك بالأمثلة .

وقد رأيت ، بعد دراسة بطيئة متهلة لما يُنشر من الشعر الحرّ ، أن الأخطاء الشائعة فيه يمكن أن تصنف الى اربعة أصناف بارزة هي :

أ - الخلط بين التشكيلات

ب - الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً

ج - أخطاء التدوير

د - اللعب بالقافية وإهمالها .

وسوف نقف عند كل صنف من هذه الاصناف وقفة متهلة .

١ - الخلط بين التشكيلات

لعلنا جميعاً ، قرّاءٌ وقادراً ، وشعراء ، نتفق على أن الايات التي تخرج عن الوزن في قصيدة ما تجرح اسماعنا وتجعلنا نضيق بالقصيدة ونرفض ان

تمّ هراءتها . والواقع ان هذا هو السبب الذي يجعل الجمهور يقف من الشعر الحرّ موقف النفور والرفض . ان هذا الشعر ، يحتوي على نسبة عالية من النشاز الموسيقيّ واغلاط الوزن . ولذلك فان القارئ ، مهما كان ضعيف القدرة على تحسس الوزن ، يشعر بالضيق حين يقرأ القصائد الحرّة التي يتعثر ناظرها بالوزن .

ويكاد الخلط بين التشكيلات يكون أفزع أنواع الغلط وأكثرها شيوعاً في الشعر الحرّ . واسباب هذا الخطأ ان كثيراً من الشعراء والناظرين ، وأكثرهم ناشئون ، قد حسبوا ان مسألة ارتكاز الشعر الحرّ الى (التفعيلة) بدلاً من (الشطر) انما تعني ان في وسع الشاعر ان يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة في الحشو . فاذا كان يكتب قصيدة من بحر الرجز تجري هكذا :

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ظنّ أنّ من السائغ له ان يخرج عنه الي اية تشكيلة اخرى من تشكيلات الرجز المباحة مثل هذه :

مستفعلن مستفعلن فعولن

وهذا خطأ ، كما سبق ان اوضحنا . نعم ، ان التشكيلتين كليهما نسيان الى بحر الرجز ، ولكن العرب لم يستعملوا اكثر من تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة .

وكان منشأ هذه « الكبوة » التي وقع فيها شعراؤنا المعاصرون انهم ظنوا ان البحور الشعريّة تصبغ في الشعر الحرّ متجاوبة مع تشكيلاتها جميعاً بحيث يصحّ المزج بينها . وكذلك فسروا « الحرية » في هذا الشعر الجديد ، وكذلك خرجوا على الاذن العربيّة فكان لا بدّ للقراء المتذوقين ان ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر .

والحق ان الشاعر الاصيل الذي أرهف سعه بالاغراق في قراءة الشعر العربيّ لا يمكن ان يقع في المزج بين التشكيلات في قصيدة واحدة ، وانا

وقع مثل ذلك لدى شعراء موهوبين لانهم ، فيما نظن ، اسكتوا صوت فطرتهم الشعرية وانساقوا مع تجديد حسبوه منطقيا . ولقد شجعت خطأ الواحد منهم اخطاء الآخرين ونصرها ، فكان الشاعر منهم يشيح عن صوت نفسه المرهفة التي تأبى عليه المزج بين المتنافر ، ل مجرد ان شاعراً آخر منهم قد ارتكب ذلك المزج .

وقد تكون اسباب الخلط غير هذه لدى شعراء آخرين . ان من الشعراء المعاصرين في وطننا العربي من ينقصهم التسرين ، ومنهم ناظمون لا يرتفعون الى مستوى الشعر ، وكلا الطائفتين معرضة الى ان ترتكب الاخطاء . ونحن في عصر بات ازدهار العروض فيه يعتبر صفة ملازمة للشاعر الموهوب . وقد شاعت مثل هذه النظريات المضللة شيوعا عظيما بين الناس .

وكانت نتيجة هذا كله ان الشعر الحرّ غصّ بالخلط بين التشكيلات ، ووقع مثل ذلك حتى لدى شعراء مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً مثل سليمان العيسى وفدوى طوقان ونزار قباني وهم جسيما شعراء ذوو وزن . وهذه فدوى مثلاً في قصيدة لها وزنها الرجز افتتحتها قائلة :

تجبتني صديقي المقرب الأثير^(١)
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فمول

وقد كان ينبغي لها ، حسب قانون الاذن العربية ، ان تقصر حرية القصيدة على التلاعب بعدد تفعيلات الحشو الموحدة (مستفعلن) ، مع اثبات التفعيلة الاخيرة الشاذة (فمول) بحيث ترد في آخر كل شطر من القصيدة .

على ان فدوى لم تفعل ذلك . وانما راحت تعبت بكل من الحشو والضرب ، خلافا للقاعدة العربية ، فضاء الوزن واصبحت القصيدة مجموعة من تشكيلات الرجز كما نرى من الفقرة التالية منها . وسوف نكتفي بان ثبت

(١) قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الاداب ايار ١٩٦١ .

تفعيلة الضرب ما دامت تفعيلة الحشو ثابتة لا تتغير وهي (مستعملن) :

(فعول°)	وكننت في يأسى أمدّ خلفها اليَدَيْن
(مستعملن)	اودّ لو بلغتها ، لمستّها حقيقةً
(مستعملان)	شيئا يمسّ صدقه بالراحتين
(مستعملان)	كانت سرايا في سرايا
(فعول)	كانت بلا لون بلا مذاق
(فَعْل°)	الحب عند الآخرين جفّ وانحصر
(مستعملان)	معناه في صدر وساق ^(١)

مامعنى هذا ؟ ان الشاعرة قد جمعت بين اربع تشكيلات لم يجمع بينها العرب قط . وانما كانت القصيدة الواحدة تستعمل تشكيلة واحدة لاتتمداها وحين تقع علة في ضرب القصيدة ، سواء اكانت علة قص ام علة زيادة ، فانها تتكرر بعد ذلك في كل شطر من اشطر القصيدة وتصبح قانونا . وعلى ذلك تبدو ايات فدوى مصابة باختلال فطبع يصك السمع العربيّ ويعذب حسّ الموسيقى لدى اي انسان مرهف السمع . وما من عروضيّ قط يستطيع ان يقبلها . لا بل ان فدوى نفسها ، بحسّها الشعريّ الرقيق ، لو اعطت فطرتها الحكم ، لشطبت هذا الخروج وأبت ان تقع فيه . والواقع اننا لا نجد له ميلا في قصائدها ذات الشطرين او ذات الشطر الثابت الطول .

ب - الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا

في ايات فدوى التي نقلناها في الصفحات الحاكمة وره الشطران المتجاوران التاليان :

كانت سرايا في سرايا
كانت بلا لون بلا مذاق

(١) سبق ان قلنا ، في بحث سابق ان «مستعملان» لا ترد في ضرب الرجز قط فاستعمالها هنا خطأ عروضي .

وقد توهمت الشاعرة ان كلمة (مذاق) ، بصفتها مساوية لكلمة (سراب) في الطول ، تستطيع ان ترد جوابا لها في الشطر التالي على سبيل الايقاع والنغم وغير ذلك مما ارادت الشاعرة في هذه القصيدة ، ان تستعوض به عن القافية . وهي قد التزمت هذا عبر القصيدة كلها فكانت قوافيها : (اثير ، سنين ، عبور ، دروب ، قديم ، صغار ، شتاء ، فقير ، صغير ، ظمأه ، حياه ، نضير ، عير . . الخ) . غير ان الطرف العروضي الذي احاطت به الشاعرة هذه القوافي يجعلها غير متناسقة ولا متساوية . والواقع ان الكلمات التي تتساوى في طولها ، في واقعها اللغوي ، ليست بالضرورة متساوية في داخل القصيدة ، وذلك بسبب تحكم التفعيلات والانغام . وشرطا فدوى اللذان نسخاها مثال على ذلك .

ان وزن الشطرين كما يلي :
 كانت سرايا في سراب
 مستعلن مستعلن
 كانت بلا لون بلا مذاق
 مستعلن مستعلن فعول

وعلى هذا فان قافية الشطر الاول ليست هي كلمة (سراب) كما توهم فدوى وانما هو قولها (با في سراب) التي تساوي التفعيلة (مستعلان) واما قافية الشطر الثاني فهي كلمة (مذاق) وحدها لانها تفعيلة كاملة . ان مقع كلمة (مذاق) من التفعيلة (فعول) ليس هو موقع (سراب) من تفعيلتها (مستعلان) وهذا يجعلها مختلفتين بحيث لا يصح ان تتجاورا هنا وليستا قافيتين . ولقد كررت فدوى هذا الخطأ مرارا في قصيدتها فقالت في اولها :

تجنيبي سديقي المقرب الاثير
 احبه يظل نسمة رخية العبور

فكانت (الاثير) تفعيلة كاملة بينما بقيت (المبور) جزءاً من تفعيلة وجعلهما ذلك مختلفتين بحيث لم تشكلا رؤياً .

وهذا الخطأ ، كسابقه ، مألوف في الشعر الحرّ الذي يكتبه غير فدوى من الشعراء . ففي غير عدد « الآداب » الذي نشرت فيه قصيدة فدوى ، قصيدة مضطربة الوزن ، ركيكة الانغام عنوانها (الممثل) كتبها مجاهد عبدالمنعم مجاهد ، وجاء فيها من نماذج الخلط بين الوحدات المتشابهة ظاهرياً كثير ، قال :

وعندما انتهيت من كتابته°
احسست اتي أسوت° في نهايته
ووزن الشطرين كما يلي :
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعل°

ان قافية الشطر الاول هي كلمة (كتابته) كلها ، واما قافية الشطر الثاني فهي مقطع (يته) التي هي جزء من كلمة نهايته . وقد كان يستطيع ان يضع الكلمة الكاملة قافية او قال مثلاً :

احسستي قدمت° في نهايته

ومن يقرب قوائد الناشئين الحرّة يجد كثيراً من هذا الخلط المؤسف بين الوحدات ، وهو خلط ترفضه الاذن الشعرية المرهفة ، كما يرفضه الناظم العروضي المرزّ الذي أحسن درس العروض ، فلا الموهوب يقبله ولا العارف بالعروض .

والحقيقة التي لا ينبغي ان نقوتنا ان الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا ليس الا جزءاً من الخلط بين التشكيلات . ان شطري فدوى يتسي كل منها الى تشكيلة لان (مستفعلن مستفعلن) تختلف كل الاختلاف عن

(مستفعلن مستفعلن فعول) كما سبق ان شرحنا في موضوع التشكيلات ، وكان على الشاعرة ، ومثلها الشاعر ، ان تختار احدى التشكيلتين وتجري عليها في القصيدة كلها وبذلك تكون الوجدتان (سراب) و (مذاق) المتساويتان في الشكل ، متساويتين عروضيا ايضا لوقوعهما في المكان عينه من التفعيلة . والامر كذلك بالنسبة للكلمتين (كتابته) و (نهايته) .

وفي ختام هذه الفقرة من بحثنا احسنّ القارئ يسألني : لماذا لم يقع اسلافنا الشعراء في مثل هذا الخلط بين الوجدات ؟ ولماذا عرف هذا الداء في عصرنا ؟ والجواب ان الشعر الحرّ اصعب من الشعر ذي الاشطر المتساوية . لان التساوي كان يضطرّ الشاعر الى ان يورد عين التفعيلات في كل شطر .
فاذا بدأ القصيدة : مستفعلن مستفعلن فعول

فاذا هذا يبقى طولاً ثابتاً لكل شطر تال ، فلا يستطيع الشاعر ان يخطيء .
واما الشاعر الحديث فان ظروفه صعبة لان من حقه ان يطيل الشطر ويقصره ، وهذا يجعله اكثر تعرضاً للمزلق .

ج - اخطاء التدوير

ما زال الجمهور العربيّ يشكو من أن الشعر الحرّ يلوح له ثراً لا وزن له . واحسب ان كثرة التدوير في شعر الشعراء الناشئين تساهم ، بنسبة عالية ، في اشاعة هذا الاحساس في نفوس القراء . ويكمن سبب ذلك في جوهر التدوير نفسه . لأنه في حقيقته مدّ للعبارة واطالة للشطر ، فاذا كان الشاعر ضعيف السيطرة على قصيدته بالمعنى العروضيّ ، لاح وكان ما يقوله شرخال من الموسيقى والايقاع .

ونحب ان نورد مثلاً . اني اسحب اول عدد اصادفه من مجلة (الآداب) فاقع فيه على قصيدة لخليل الخوري من دمشق يبدأها قائلاً من الكامل :

انا في انتظار المعجزه

من اين ؟
لا ادري ! ولكني هنا ألتا
يوجعني انتظار المعجزه
الصمت في الاغوار يزحف
ياكل الابعاد يفترس الزمان
اصفي اكاد أحسّ
احدس ما تحيك^(١) أنامل الصمت العميق^(٢)

ان هذه الأشطر تزخر بالتدوير بشكل غير مقبول . هناك من
الاشطر المدوّرة الثاني والثالث والخامس والسابع . وحيث ان الشعر الحرّ
ذو شطر واحد كما سبق ان قررنا فان التدوير يصبح ممتعا كل الامتناع فيه ،
لان العرب لا تدوّر ضرب الشطر او البيت ، وانما يدوّر العروض وحسب .
ثم ان الحاجة الى التدوير تنتهي اصلا في كل شعر حرّ . ذلك لان طول
الشطر غير معيّن بحيث يستطيع الشاعر ان يضع ما يشاء من تفعيلات مستغنيا
عن التدوير . وعلى هذا الاساس كان ينبغي ان يجمع الشاعر كل شطرين
مدوّرين معا . وبذلك تصبح قصيدته كما يلي :

انا في انتظار المعجزه

من اين ؟ لا أدري ولكني هنا ألتا يوجعني انتظار المعجزه
الصمت في الاغوار يزحف ، ياكل الابعاد ، يفترس الزمان
اصفي اكاد احسّ احدس ما تحوك أنامل الصمت العميق

وعندما نكتبها هكذا ، كما ينبغي ان نكتب وكما تفرض قواعد العروض

- (١) الصواب «تحوك» . ويخطيء في هذا الفعل كثير من الناشئين ، لا ندري
السبب .
(٢) قصيدة «الروءبا المكبله» خليل الخورى . مجلة الادب . بيروت .
اب ١٩٦١ .

العربيّ ، نلاحظ انها ركيكة التأليف ، باردة الوقع ، على الرغم من جريانها على قواعد عروض البحر الكامل . فما سرّ ذلك ؟

ان وجه الضعف في هذه الاشطر هو عدم التناسق بين طولها . فأين الشطر الاول المكوّن من تفعيلتين من الشطر اللثني المكون من ستّ ؟ او من الثالث والرابع وكل منهما ذو خمس تفعيلات ؟

ولا يقلّ سوءَ تأليف عن ذلك كون الشطر الثاني في حقيقته بيتاً ذا شطرين من البحر الكامل هذا وزته :

من اين لا أدري ولكنني هنا
ألتاث يوجمني انتظار المعجزه
متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومن هذا ندرك ان الاشطر الثلاثة (٢ و ٣ و ٤) في اصل الشاعر لم تكن في الحقيقة الا بيتاً واحداً ذا شطرين . فلماذا اذن كتبه الشاعر هكذا :

من اين ؟
لا ادري ولكنني هنا ألتاث^(١)
يوجمني انتظار المعجزه ؟

انه اولاً يقطع بيتاً تقطيعاً لا صلة له بالوزن ، وهذا غير مقبول ، فانما التقطيع صفة يفرضها الوزن ولا يتحكم فيها سواء ، ثم ان الشاعر بهذا التقطيع المتعمّست جعل أشطره مدوّرة في موضع لا يسوغ فيه التدوير . ذلك فضلاً عن ان قواعد البلاغة لا تبيح ان تفصل عبارة (من اين) عن عبارة (لا ادري) . وليس من غرض بيانيّ يسوّغ فصل الفعل (ألتاث) عن الفعل

(١) يعرب «ألتاث» خبراً للكن ، و (يوجمني) خبراً ثانياً ، وتعدد الخبر جائز في النحو ويصح ايضاً تقدير واو للمطف محذوفة .

(يوجعني) وهما في مرتبة نحوية واحدة ~~و~~ وهما كان فان فصل العبارات عن بعضها في الشعر ينبغي الا يكون الا اذا اقتضته وقفة عروضية ، فلا شيء سواها يستطيع تقرير فصل غير مباح . هذا مع العلم بان بعض الفصل لا يبيحه حتى وقفة عروضية وذلك مثل الفصل بين مضاف ومضاف اليه ونحوه .

ان هؤلاء الناشئين من الشعراء يرتكبون في الواقع اساءتين اولاهما انهم يقعون في التدوير في الشعر الحرّ مع انه متنع فيه لانه شعرٌ ذو شطر واحد، وثانيتها انهم ، بالاضافة الى خطيئة التدوير ، يقسمون الشطر الى اشطر على اساس المعنى ، مع ان الشطر في العروض وحدة موسيقية مستقلة وينبغي ان يتفصل بينها وبين اية وحدة اخرى فصلاً ملحوظاً بترك فراغ على الورق .

هذا وامثاله يشير الى ان القصيدة قد افلتت من سيطرة الشاعر الناشئ المعاصر ، فهي تقوده وتجري به حيث تشاء ، وهو لا يدرك من عدّة اللغة ، وتحسس الوزن ، وفهم العروض ما يعينه عليها . انه غير شاعر بوحدة الشطر، فهو لا يعرف أين يبدأ واين ينتهي . تارة يبدأ شطراً بالنصف الاخير من الكلمة ، وتارة ينهي شطراً بالنصف الاول من الكلمة . واحياناً يورد بيتاً ذا شطرين متساويين على النمط الخليط وهو يظن انه يكتب شعراً حرّاً تتعدد اطوال اشطره . وتراه يكتب ابياتاً مدوّرة وهو يحسب ان كل شطر فيها مستقلّ ، واحياناً يضع قافية في نهاية الشطر ويظن انها هي القافية ، مع ان شطره مدوّر بحيث يذهب نصف القافية الى الشطر التالي فلا تعود قافية . وكل هذه القوضى تنشأ عن وقوع الشاعر في التدوير وهو غافل .

ليس التدوير مسألة عروضية بحتة مرتبطة بالمعنى وبالموسيقى ؟ ومن قال اننا أحرار في استعماله حيث شئنا ومتى شئنا ؟ لنأخذ هذه الاشطر من

آه متى يشتدّ عصف الريح ،
عصف الريح روح البحر ،
لولا الريح جفّ البحر ، آه

اربعة أشطر سطرها الشاعر وهو لا يدري انها في واقعها العروضيّ
شطر واحد لا يفصم نهايته كلمة (السحاب) . ولقد كان التدوير المتصل
تقيلا هنا لان المعنى كان يقتضي الوقوف بعد الاستفهام الأول (آه متى يشتدّ
عصف الريح ؟) وكان ينبغي ان ينتهي الشطر عند آخر هذا السؤال انتهاء
عروضيا لينسجم الوزن والمعنى كما ينبغي لهما في كل شعر جيد . وأما عبارة
(عصف الريح روح البحر) فقد كان حقها ان تفصل فصلا كاملا عن سابقتها ،
لأنها عبارة خبرية وما قبلها استفهام يختلف عنها بلاغياً .

وانما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له .
وهذا هو القانون في كل تدوير . واذن فما الداعي الى ان يربط الشاعر
العبارتين (متى يشتدّ عصف الريح ؟) و (عصف الريح روح البحر) ؟ ما من
جواب منطقيّ سوى انها « ضرورة » ، وليتها كانت كذلك . وانما احسبها ،
والحق يقال ، تهاونا من الشاعر ، فان في الامة العربية اليوم جيلا من الادباء
والشعراء الناشئين يحسبون هدم قواعد البلاغة والنحو والعروض مظهراً من
مظاهر التجديد . ولذلك لا تجدهم يعنون بمراجعة قاموس او مرجع في
القواعد ، لا بل انهم يستخفون بالناقد الذي يعاتبهم على اهمال قاعدة او
استعمال لفظة على قياس فاسد .

وما نتيجة كل هذا التدوير بالنسبة للقارئ الذي ليس شاعراً ؟ انه
يرتبك ولا يعرف حدود الوزن . يقرأ شطر الشاعر :

ياكل الابعاد يفرش الزمان

او شطره :

عصف الريح روح البحر

فلا يجد له وزناً معروفاً ، ولا يجده منطبقاً على اي بحر من بحور الشعر .
فلا يكون منه الا ان يحكم بأن هذا ثر بلا وزن . وينبغي لنا الا نلومه .
وهل الناس كلهم شعراء يعرفون حدود الاوزان ؟ لا بل ان كان الشاعر

نفسه لا يعرف حدود الشطر فكيف نتتظر ذلك من القارئ البسيط الذي يقرأ الشعر ليجد فيه لذة ونشوة وحسب ؟

د - اللعب بالقافية واهمائها

بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي ، ودرجت الاغاني التي تستعمل اكثر من قافية واحدة . وفي عصرنا هذا شاعت الرباعيات والثنائيات وخطط القوافي المعقدة ، غير ان القافية بقيت ملكة تتحكم في الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف . ومضى ذلك حتى السنوات الاخيرة ، بعد قيام حركة الشعر الحرّ واستسلام الشعراء الشباب لها بلا تراث ولا تمحيص . فلقد بدأنا مؤخراً نقرأ قصائد لا قافية لها على الاطلاق ، وارتفعت اصوات غير قليلة تنادي بنبذ القافية نبذا تاما . وكان هذا صدى للشعر الغربيّ وهو قد عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شيكسبير ، فكان هذا الشاعر الانكليزي الكبير يكتب شعراً لا قافية له في الغالب فلا يأتي بقافية الا في خاتمة الفصل ايذاناً بانتهائه . والشعر الغربي اليوم اغلبه بلا قافية ، ومن هناك جاءتنا الفكرة فاستجاب لها بعض الشباب ومضوا في تطبيقها . على اننا لا نملك الا ان نلاحظ ان الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالبا الشعراء الذين يرتكبون الاخطاء النحوية واللغوية والعروضية الشنيعة ، ولذلك نخشى ان تكون مناداة بعضهم بها تهرباً الى السهولة وتخلصاً من العبء اللغويّ الذي تلقيه القافية على الشاعر . وانا اومن بان الحرية ينبغي الا تمنح الا لانسان قادر على ان يلتزم القيود والا أصبحت قيدا .

على ان مسألة نبذ القافية ليست جديدة كل الجدة في الشعر الحديث ، ففي ديوان الزهاوي الذي توفي حين كنا نحن صغارا قصيدة جارية على اسلوب الشطرين ، غير انها مرسله ارسالا بلا قافية . قال من الطويل :

لموت "الفتى خير" له من معيشة
يكون بها عبئا ثقيلًا على الناس

يعيش رخيّ العيش عشر" من الوري
 وتسعة اعشار الانام مناكيد
 اما في بني الارض العريضة قادر
 يخفف ويلات الحياة قليلا
 افي الحق ان البعض يشبع بطنه
 وان بطون الاكثرين تجوع؟
 أسألتي عن غاية الخالق اسكتي
 فما لي على هذا السؤال جواب
 اذا جسي الانسان صادف منكرا
 وان مات لاقى منكرا ونكيرا
 اذا قلت حقا خفت لوم مخاطبي
 وان لم اقل حقا اخاف ضميري
 اري الناس ، الا من توفر عقله
 من الناس ، أعداء لكل جديد^(١)

ان هذا شعر بلا قافية ، وقد جمع فيه الشاعر كل تشكيلات البحر الطويل
 فكانت أبياته متنافرة . ولم تكن هذه من الزهاوي الا تجربة ، فلسنا نراه سار
 عليها في سائر شعره . ولغير الزهاوي محاولات في هذا الباب . على ان المحاولة
 لم تنجح وبقيت نموذجاً يشار اليه لغرابته .

على ان الشعراء ، ان كانوا لم ينجحوا في احداث الشعر المرسل ، فانهم
 نجحوا في الخروج على القافية الموحدة ، فشاع في الوطن العربي شعر الزركلي
 والمهجرين الذي جرى على تنوع القوافي بأشكال الموشح وأشكال جديدة
 جميلة اضاfoها هم . ومشى ذلك حتى في شعر شوقي والزهاوي والرصافي

(١) قصيدة « الشعر المرسل » اجميل صدقي الزهاوي . ديوان الزهاوي .
 المطبعة العربية . القاهرة ١٩٢٤ (ص ٣١) .

وبشارة الخوري وغيرهم كثير ، حتى اصبح تنوع القوافي مألوفاً وصدرت
المطولات الشعرية والمسرحيات .

ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وارسال الشعر فان الشعر الحرّ بالذات
يحتاج الى القافية احتياجاً خاصاً . وذلك لانه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية
المتوفرة في شعر الشطرين الشائع . ان الطول الثابت للسطر العربي الخليلي
يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة ايحاءاً شديد
الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة الى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت
في آخر كل سطر فلا يغفل عنها انسان . واما الشعر الحرّ فانه ليس ثابت الطول
وانما تتغير اطوال اشطره تغيراً متصلاً ، فمن ذي تفعيلة الى ثان ذي ثلاث الى
ثالث ذي اثنتين وهكذا . وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه ، يصير الايقاع
اقل وضوحاً ويجعل السامع اضعف قدرة على التقاط النغم فيه . ولذلك فان
مجيء القافية في آخر كل سطر ، سواء اكانت موحدة ام منوعة يتكرر الى
درجة مناسبة ، يعطي هذا الشعر الحرّ شعريّة اعلى ويمكن الجمهور من تذوّقه
والاستجابة له .

ولنقارن بين قصيدتين احدهما مرسله والاخرى ذات قافية ، ولنلاحظ
الفرق في الموسيقى والشعرية . لصلاح عبدالصبور من (الكامل) : (١)

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذّبين كآله

بالكتب والأفكار والدخّان والزمن المقيت
طال الكلام ، مضى المساء لجانة ، طال الكلام
وابتلّ وجه الليل بالانداء
ومشت الى النفس الملاة والنعاس الى العيون

(١) قصيدة «السلام» لصلاح الدين عبد الصبور ديوان (الناس في بلادي) .
بيروت ١٩٥٧ - ويلاحظ ان القصيدة ، مثل كثير من الشعر الحرّ ،
تجمع بين أكثر من تشكيكة خلاف العروض العربي .

كانت هذه القصيدة مرسله من دون قافية ، وقد أفقدها ذلك جمال الوقع
وعلوّ النبرة . فاين هي من قصيدة نزار قباني من (الكامل) (١)

ولمحت طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الانين
كالجثة البيضاء تدفنه جموع الراقصين
ويهمّ فارسك الجميل باخذه فتمانعين
وتقهقين

« لا شيء يستدعي انحناءك ، ذاك طوق الياسمين »

والحقيقة ان القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحرّ لانها تحدث رنيناً
وتثير في النفس انعاماً واصداً . وهي ، فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين
السطر والسطر ، والشعر الحرّ احوج ما يكون الى الفواصل خاصة بعد ان
اغرقوه بالثرية الباردة . ولذلك يؤسفنا ان نرى الناشئين متجهين اليوم الى
نبد القافية في شعرهم الحرّ . وذلك يضيف الى ثرية ما يكتبون وضعف
الموسيقى فيه . فكأن لم يكفهم ان يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة ، وان
يخرجوا على الوزن ، وان يتقلوا من بحر الى بحر ، وان يرتكبوا الاخطاء
النحوية واللغوية . وان يأتوا بالعاميّ والسقط ، كأن لم يكفهم ذلك كله ،
فأهملوا القافية وهي لو يدرون سند شعرهم وحليته المتبقية .

(١) قصيدة «طوق الياسمين» لنزار قباني . ديوان قصائد من نزار قباني .
بيروت ١٩٥٦ ونعتذر الى الشاعر على اننا نسقنا له الاشطر تنسيقاً
عروضياً على غير الطريقة المألوفة التي كتبها بها في الديوان .

الباب الرابع

مايجو بقضايا التمر الحرة

- البند

- قصيدة النثر

البند ومكانه من العروض العربيّة

لا ريب في ان البند هو أقرب اشكال الشعر العربي الى « الشعر الحر » .
ذلك انه شعر يستند الى بحر الهزج^(١) :

مفاعيلن مفاعيلن

فلا يتقيد باسلوب الشطرين الذي تقيد به الشعراء العرب منذ اقدم
المصور ، وانما يخرج عنه فيجيء هزجاً تختلف اطوال أشطره ، فيأتي شطر
بتفعلتين يليه شطر بخمس تفعيلات وثالث باثنتين ورابع بعشر وهكذا كما
تملي على الشاعر اهاوؤه ومعانيه . ولقد الف الشعراء الذين ينظمون البند ان
يكتبوه كما يكتبون النثر بحيث يبدو لنا حين ننظر اليه وكأنه نثر اعتيادي .
وهذا نموذج من بند ابن الخلفة وهو أشهر البنود وأحسبه أظرفها وأحفلها
بالعقوية والبساطة :

(١) هذا ما يجمعون عليه وانا اخالفهم كما سأذكر .

(أهل تعلم أم لا أنّ للحب لذاذات ، وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً
 وجوى مات ، فذا مذهب أرباب الكمالات ، فدع عنك من اللوم
 زخاريف المقالات ، فكم قد هذب الحبّ بليدا ، فغدا في مسلك الآداب
 والفضل رشيدا . صه فما بالك اصبحت غليظ الطبع لا تظهر شوقاً ، لا
 ولا تعرف توقاً ، لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذي أومض
 من جانب اطلال خليط عنك قد بان ، وقد عرّس في سفح ربي البان .)

ولنكتبه الان بحسب وزنه بحيث تبرز القافية والتفعيلات بروزا طبيعيا .
 وسوف نشير الى عدد التفعيلات في كل شطر بالرقم في آخره :

٤	أهل تعلم ام لا ان للحبّ لذاذات ؟
٥	وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى ماتّ
٣	فذا مذهب أرباب الكمالات
٤	فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات
٣	فكم قد هذبّ الحبّ بليدا
٤	فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا
٥	صه فما بالك اصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقاً ؟
٢	لا ولا تظهر توقاً ؟
	لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذي
٩	اومض من جانب اطلال خليط عنك قد بانّ .
٣	وقد عرّس في سفح ربي البانّ

من هذا نرى ان شطرا ١ ذا تعيلتين قد توسط بين شطر ذي خمس وآخر
 ذي تسع والرابط هو تفعيلة الهزج التي أشرنا اليها .

ولقد كان البند ولم يزل غامضاً كل الغموض في اذهان الشعراء والادباء
 والنقاد ، ولعل سبب ذلك يكمن في انه شكل من اشكال الشعر نشأ في

عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل ولا عروض الذين تأخروا عنه .
 والواقع انه لم يذكر حتى في كتب العروض المتأخرة مع انها احصت اشكالا
 اقل منه طرافة واصالة مثل الزجل والمواليا ، وكان كان والقوما والدوييت .
 وكنت أوّمل - على الأقل - ان تشير كتب المعاصرين في العروض اليه ، وقد
 راجعت بضعة منها فخاب ظني ولم اجد فيه ولو اشارة الى هذا الاسلوب
 الشعري الطريف الذي اقام فيه الشاعر الوزن على اساس « التفعيلة » دون
 الشطر مخالفاً بذلك كل اساليب الوزن العربي السابقة . واحسب ان هؤلاء
 العروضيين المعاصرين الافاضل^(١) ، مع تقديرنا لعلمهم وثنائنا على مجهودهم
 الطيب ، قد اخذوا الجذور الاساسية للعروض من الكتب القديمة ولم يروا
 داعياً الى ان يضيفوا فصولا تدرس التطور الذي وقع في العصور المتأخرة .
 وقد يكون بينهم من لا يعرف البند اصلا ، لانه فن شعري اقتصر عليه شعراء
 العراق ، وهذا عذر لا يشمل الرصافي . واما اذا كان هذا الاهمال مقصودا ،
 تعمده المؤلفون الافاضل استهانة منهم بالبند ، فان ذلك لا ينبغي ان يغتفر لهم
 وهم نقاد عروضيون ذوو نظر . ذلك ان هذا البند قد لقي قبولا لدى كثير
 من الشعراء ، وذلك وحده ينبغي ان يكون كافياً لان يجعل من كتاب العروض
 الذي لا يدرسه كتاباً لا يستوفي مادته المفترضة ، فضلا عن كون البند لم يكن
 الا نمواً من بحور الشعر العربي يضيف اليها جديداً ولا يخرج عنها في شيء .

ولقد أدعى تفاؤل كتاب العروض قديماً وحديثاً ، عن البند الى ان يرقد
 تحت غبار الاهمال محوطا بالابهام والشك ، لا يجرؤ ناقد على تقيده او التحدث

(١) المؤلفون الذين راجعت كتبهم هم :

احمد الهاشمي في «ميزان الذهب»

معروف الرصافي في «الادب الرفيع» بغداد .

سمدوح حقي في «العروض الواضح» بيروت .

بدير منولي حميد في «ميزان الشعر» القاهرة .

محمود مصطفى في «اهدى سبيل الى علمي الخليل» القاهرة .

عنه ، وقد يتناول عليه جاهل بأنه نثر . وشاعت عنه في الدوائر الادبية الشائعات الضيائية التي لا يمكن ان نهدي عبرها الى حقيقة ثابتة له ، ومن ابرز هذه الشائعات قولهم بان البند ينتمي الى بحر الهزج :

مفاعيلن مفاعيلن

والواقع ان هذا حكم مغلوط وغلطه واضح كل الوضوح ، حسبنا لكي نردّ عليه ان نورد افتتاحية بند ابن الخلفة الذي اقتطفنا منه :

أيها اللائم في الحبّ ، دع اللوم عن الصبّ .. الخ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

- فاذا كان وزن البند ، كل بند ، هو (الهزج) فلماذا كانت التفعيلات هنا (فاعلاتن) ؟ وهل تفعيلة الهزج الا (مفاعيلن) ؟ فإين هي اذن ؟

ومن الحق ان نقول ان الذين كتبوا عن البند قد اتبها جميعا الى ان هذا الوزن ليس هو الهزج على الرغم من ان هناك في البنود كلها اشطرا كثيرة من الهزج . وحيثهم ذلك فابتدعوا له تخريجا غريبا في بابه فقالوا ان هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف في اوله كما يلي :

أي	أيها اللائم	م في الحبّ	دع اللوم
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن

وهذا شيء غير مسموع في العروض العربيّ ، فلننا نعرف في اشعر حرفا الا وهو داخل في وزن الشطر والبيت ، فبأي حق نورد سببا خفيفا فلا نرتبه ؟ واذا كان في وزن البند زيادة غير موزونة فما سرّ الايقاع فيه اذن ؟ وعلى اي وجه تقبله الاذن العربية المرهفة ؟ والحق ان البند وزن جميل مرقص ، وهذا الجمال فيه لا يمكن ان يدلّ الا على شيء واحد هو ان كل حرف فيه جار على الوزن العربيّ ، دونما زيادة هنا او سبب خفيف هناك . وكل ما في الامر ان العروضيين والنقاد قد اخطأوا الحكم ، فليس الغلط في

البند وانما هو في مقاييسهم .

وحقيقة الأمر ان البند خلافا للشعر العربي كله يستعمل بحرين اثنين من بحور الشعر ، يجمع بينهما ويكرر الانتقال من احدهما الى الآخر عبر القصيدة كلها . والبحران الوحيدان المستعملان فيه هما الهزج والرمل . ونحسب ان تعسف النقاد في التماس التخريجات التي يمللون بها خروج البند عن الهزج يرجع ، في اساسه ، الى انهم يعتقدون استحالة الجمع بين بحرين من بحور الشعر في قصيدة متناسقة ، فكيف يصح ان تجتمع التفعيلة (فاعلاتن) مع التفعيلة (مفاعيلن) دون ان تتنافرا ؟ والواقع انهما تجتمعان أجل اجتماع اذا عرف الشاعر كيف يسيطر عليهما . والسرى في امكان ذلك ان بينهما علاقة خفية يمكن ان تبيينها بالتقطيع .

مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن
لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي

ان (ان مفاعي) التي هي مقلوب (مفاعيلن) مساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فاعلاتن) . ومثل ذلك كامن في (فاعلاتن) هذه ، فان مقلوبها (فاعلاتن فا) مساو ، في مسافات ، للتفعيلة (مفاعيلن) .

وعلى ذلك فاننا اذا حللنا اي شطر من الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وجدناه يمكن ان يتحول الى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوله . كما اننا نستطيع ان نحول اي شطر من الهزج (مفاعيلن) الى الرمل بان نزيد سببا في أوله . وهذه الخاصية هي التي لاحظها الخليل بن احمد حين رصّ الرمل والهزج في دائرة عروضية واحدة^(١) . ولا شك عندنا في ان اول شاعر كتب البند كان على علم بهذه الخاصية العروضية ، ولقد كان فوق ذلك مرهف السمع ، مبدعا ، فعرف كيف يستطيع ان يجمع الرمل والهزج في قصيدة واحدة . وليس ذلك امرا هينا كما قد يظن ، لان معرفة الصلة بين (مفاعيلن) و

(١) هي دائرة «المجتلب» ومنها الرجز ايضا .

(فاعلاتن) لا تكفي لابداع البند وانما ينبغي الى جانبها تحسس " مرهف
للايقاع والوزن ، بحيث يدرك الشاعر الوسيلة الموسيقية القذة التي يسكن بها
ان تجتمع التفعيلتان دون ان يحسّ القارئ بغرابة الانتقال . ولسوف ندرس
هذه الوسيلة فيما يلي :

ان الاشطر الاربعة الاولى مما اخترناه من بند ابن الخلفة كانت من بحر
الهجج ذي التفعيلة (مفاعيلن)

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن°

اهل تعلم ام لا أنّ للحب لذات

وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات°

فذا مذهب أرباب الكمالات°

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات°

وفجأة ، بعد تواتر (مفاعيلن) في هذه الاشطر كلها دون شذوذ ، يأتينا
شطر تشذّ تفعيلته الاخيرة فلا تكون (مفاعيلن°) وانما (فعولن) قال .

فكم قد هذب الحب بليدا

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

كيف حدث هذا ؟ ولماذا ؟ في الواقع ان الضرب (فعولن) وارد في
تشكيلات بحر الهجج التي يذكرها العروضيون ، فالشاعر اذن ما زال جارياً
على الهجج لم يخرج عنه . وانما تكمن المفاجأة الجميلة في ان (فعولن) هذه
مساوية للمقطع (علاتن) الذي هو الجزء الاخير من تفعيلة الرمل (فاعلاتن) .
فكان الشاعر قد جاءنا فجأة بتفعيلة يشترك في قبولها البحران كلاهما (الهجج)
و (الرمل) . وكان ذلك خير تمهيد شعريّ للانتقال من الهجج الى الرمل في
الاشطر التالية :

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا

صه فما بالك اصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا

لا ولا تظهر توقا •
فاعلاتن فاعلاتن

وقد كانت كل تفعيلة من هذه الاشطر هي (فاعلاتن) بلا شذوذ • ولكن،
فجأة ايضا ، وكما حدث سابقا في اشطر الهزج ، يأتي الشاعر بشطر تشذّر
تفعلته الاخيرة فلا تكون (فاعلاتن) وانما تصبح (فاعلاتان) قال ، وهو
شطر طويل ذو تسع تفعيلات كما مرّ (من الرمل) :-

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللمعيّ
الذي أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بانّ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

وثانية نسأل أنفسنا كيف حدث هذا؟ ولماذا؟ كانت الاشطر كلها موحدة
التفعيلة (فاعلاتن) لا تخرج عليها فجاء الشاعر فجأة بـ «فاعلاتان» هذه؟
لو رجعنا الى كتب العروض لوجدنا ان الضرب (فاعلاتان) وارد في تفعيلات
بحر الرمل • فالشاعر اذن لم يخرج على الرمل • وانما جاء بهذه التفعيلة لان
جزءها (علاتان) مساو تماما لتفعيلة الهزج (مفاعيل°) • وبهذا اورد الشاعر
تفعيلة يشترك فيها الرمل والهزج معا وبذلك مهد السبيل للانتقال ثانية من
الرمل الى الهزج فقال فجأة :

مفاعيلن مفاعيل°
وقد عرّس في سفح ربي البان

٩) قياس العروضي للبند

من ذلك كله ، يبدو لي ، ان القاعدة العروضية للبند هي انه شعر حرّ
تنوع أطوال أشطره ويرتكز الى دائرة (المجتلب) مستعملا منها الرمل والهزج
معا • وهذه فيما يلي ، خطة عامة للتفعيلات في البند ، ثبتها مساعدة لمن يرغب

في نظم البند من القراء :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن^٢
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن^٢
مفاعيلن مفاعيلن فعولن

●

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

●

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن فعولن

●

فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

●

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن مفاعيلن (الخ)

من هذه الخطة ، يتجلى مدى المهارة والدقة في نسج البند ، ويبدو لنا مدى الخطأ الذي يقع فيه اولئك الذين يحسبونه تراثاً لا موسيقى له ، ولا جهد فيه . وانا نعتقد ان الشاعر الذي اخترع البند اول مرة من دونما نموذج ينهج عليه لا بد ان يكون قد مارس نظم الشعر خيراً ممارسة بحيث تفتحت له هذه الالتفاتة الرائعة الى العلاقة بين الرمل والهزج . ولسنا نقصد بهذا علاقة البحور داخل دائرة (المجتلب) ، فان دوائر البحور قد انكشفت منذ الخليل ، وانا نريد مسألة الشهيد من بحر لبحر بقافية معينة لها خصائص موسيقية تجعلها تبعث في الذهن امواج البحر الثاني . واكاد اكون على يقين من ان الشاعر الذي بدأ البند لم يكن يصل الى القوافي الممهدة بحسب نموذج عروضي واع وضعه لنفسه ، وانا كان يكتب باندفاع سليقي متحمس فذلك هو السبيل الحق في كل اكتشاف شعري أصيل . وانا يأتي العروضيون بعد ذلك ، فيجدون النموذج مكتسلاً بين ايديهم فلا يزيدون على استخلاص المقياس منه . وذلك ما صنعنا في هذا الفصل .



ولقد ادى التعقيد في خطة الوزن التي يتبعها البند الى شيء من الصعوبة في نظمه ، فكثير الغلط فيه الى درجة اننا قلنا نجد بنداً مطبوعاً يخلو من الغلط . يغلط الناظم من جهة ، ويغلط الناسخ من جهة اخرى ، ويغلط الطابع من جهة ثالثة . واحياناً ينبري شعراء الى نشر بند ما فينشرونه مغلوطين دون ان يشخصوا مواضع الخطأ فيه . وزاد في خلط الشعراء أن كتب العروض لم تدرس البند، مع انها درست اشكالا اقل منه قيمة شعرية ، فلم يجد الشاعر الذي يكتبه قانوناً عروضياً يستند اليه . والواقع ان بحثنا هذا اول محاولة لاستقراء مقياس عروضي للبند ، فان كانت ناجحة ، كما نرجو لها ، اثبتناها فصلاً في العروض العربي .

وكان من نتائج الضباب القاتم الذي احاط بوزن البند في اذهان الادباء

والناظمين ، أن كثيرا من الذين مارسوا نظمه ، لم يعرفوا الأساس فيه ، فظنوه شعرا من بحر الهزج لا يتخطاه ، ويكتب على اسطر متتالية كما يكتب النثر . وحزرا غير قليل من الشعراء ان الهزج يتحول الى الرمل احيانا ، غير انهم لم ينتبهوا الى ضرورة التمهيد للانتقال ، وحسبوا ان ذلك يمكن ان يتم بقفزة من الهزج الى الرمل وبالعكس ، دون ان يفتنوا الى ان هناك خطة محكمة للوزن يتبعها البند ، وبها يصل الى تلك الموسيقية العذبة التي يمتلكها ومن هؤلاء الشعراء طائفة لم تلاحظ على الاطلاق ان البند يقوم على اساس « التفعيلة » ، وان ذلك فيه هو الذي يبرر تنوع اطوال الاشطر ، وهي الميزة التي اختص بها دون الشعر العربي السابق كله . وكان من هؤلاء ناظمون يكتبون بندا ذا اشطر متساوية الطول تمام التساوى ، تكسبه اشطره الرتيبة املالا وتقلا . هذا نموذج لناظم اسمه الشيخ حسين العشاري^(١)

فعدا في رمضان الخير كالغيث المريع
فرعينا في شتاء الجذب أزهار الربيع

كم اباد وعطايا رشف الناس لهاها
ومزايا وسجايا حسد العرش سماها

فادام الله ذخره واعز الله سعده°
واطال الرب عمره وادام الحق مجده°

(١) مجلة اليقين . بغداد . الجزء الخامس . السنة الاولى ص ١٤٤ - وفي اعداد المجلة أيضا بند محمد بن الخليفة الحلبي الذي تحدثنا عنه .

مدى الايام والدهر وما درّ لنا الرزق
وما انهلّ لنا القطر وما بان سنا الفجر



وما عاد لنا العيد وعنا رحل الصوم
وما اشرفت البيد بنور السادرِ القوم

هل في هذا شيء من خصائص البند؟ انا هذا شعر ذو شطرين متساويين
تساهل الشاعر في قوافيه ، وسَسَّحَ لنفسه ، بلا اي مبرّر ، ان يقفز من بحر
الرمل الى بحر الهزج ، فكانت القفزة صدمة للاذن الشعرية لانها لم تجيء
مقبولة ، ولم يسهّد لها شيء .

وخلاصة الموضوع ان على الناظم الذي يتصدى للبند ان يتذكر ان له
خاصتين واضحتين لا بد من توافرها فيه :

١ - انه شعر" ذو أشطر غير متساوية الطول . وكلما كان تنوع الاطوال
اوضح كان البند اكثر موسيقية واصالة .

٢ - انه شعر" ذو وزنين هما الرمل والهزج ، يتداخلان تداخلا فنيا مستندا
الى قواعد العروض العربيّ ، فلا تختتم اشطر الرمل الا بالضرب
(فاعلاتان) الذي يسهّد لبحر الهزج فيصح ان يليه . وعندما يبدأ الهزج
يستتر الشاعر عليه حتى يورد في آخر أحد الاشطر الضرب (فعولن)
الذي يسهّد لبحر الرمل فيصح ان يعود ثانية . وهكذا .

واذا اختلف ايّ من هذين الشطرين كانت النتيجة نظما آخر لا صلة له
بالبند ، سواء اكتبناه على اسطر كالنثر ، ام افردنا له فراغا كافيا كما فعلنا في
« ابيات » حسين العشاري .

البند والشعر الحر

لا ريب في أن الشعر الحرّ اقرب في خطة وزنه الى البند منه الى اسلوب الشطرين ، ذلك انهما كليهما يقومان على اساس « التفعيلة » لا « الشطر » وتباح في كل منهما الحرية في عدد التفعيلات فيجاء الشطر طويلا او قصيرا بحسب رغبة الشاعر وحلية معانيه .

على ان الشعر الحرّ اسهل من البند في خطته وذلك لانه يقوم على بحر واحد من البحور الثمانية التي تصلح له ، فيختار الشاعر احد هذه البحور ويكتب منه القصيدة مقتصرا على تشكيلة واحدة منه لا يتخطاها شأنه في ذلك شأن الشاعر العربي في اسلوب الشطرين . مثال ذلك ان شاعر الشعر الحرّ لا يستطيع ان يجمع بين التشكيلتين التاليتين مثلا :

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن فعولن

وذلك لما سبق ان لاحظناه من ان العرب لم يجمعوا تشكيلتين في قصيدة واحدة . وانما نجد قصائد تنفرد باحدى التشكيلتين هذه او تلك .

واما في البند فان هاتين التشكيلتين تجتمعان وليس في اجتماعهما محذور كما رأينا في النموذج الذي درسناه ، ثم ان اجتماع بحرین اثنين من بحور الشعر ليس مستساغا في البند وحسب ، وانما هو مطلوب وهو السرّ في حلاوة البند وموسيقيته . وذلك هو الفرق الوحيد بين الشعر الحرّ والبند ، وهو فرق لا يطفى على أوجه الشبه التي ذكرناها .

والحقيقة ان الشبه بين الشعر الحرّ والبند يبلغ من القوة الى درجة ان بعض الناشئين من الشعراء يخلطون بينهما دون ان يدروا ، ومنهم نذير عظمة الذي قرأ له هذه الاشطر على انها من الشعر الحرّ :

قد عرفت الآن بوزيد عرفت الصيد والكهف°

ولم كان اذا ما كحلّ العينين بازي الليل بوزيد

واما يرّم الشاربَ بوزيد°
انا عنتره الحي°
هلموا أيها الأبطال ان الصيد بالنار ضئيل
لم تقاسنا أبو زيد حجالا (١)

ان هذا ، دون ان يدري الناظم ، بند . غير انه بند ضعيف تنقصه الموسيقى ، وله وقع ثريّ رغم وزنه الظاهر . وعيب الوزن فيه ان الشاعر اورد الضرب (فاعلاتان) في الشطر الاول دون ان يورد بعده بحر الهزج كما ينبغي في البند ، وانما عاد فكرر بعده بحر الرمل وختمه ايضا بـ (فاعلاتان) وهنا انتقل الى الهزج كما ينبغي له . اما فيما عدا هذا فان وزن البند جار ، وقد جاءت (فمولن) في ضرب الهزج في الشطر الخامس وانتقل بعدهما الناظم الى الرمل .

ومن المؤلف ان ناظم هذا الشعر لا يدري انه يكتب بندا لا شعرا حرّا ، فلمله لو درى لكان يعود الى قراءة بعض البنود الجميلة الحافلة بالنغم ، وبذلك ينقذ نفسه وينقذ القارئ من هذه الثرية المملة التي غلبت على قصيدته هذه — وعلى سائر شعره الحرّ — والواقع ان اغلب الشعر الحرّ الذي يكتبونه يبدو رتيبا مملّ الوقع وكأن الموسيقى قد اصبحت صفة ينفر منها الشاعر الجديد ، بدلا من ان يلتبسها ويحشد لها قواه الشعرية بكاملها .

(١) قصيدة «الفانوس» لنذير عظمة . مجلة شعر . بيروت . العدد التاسع
شتاء ١٩٥٩ .

الفصل الثاني

قصيدة النثر

شاعت في الجو الادبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية ، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفتها نثراً طبعياً مثل أي نثر آخر ، غير انها تكتب على اغلفتها كلمة (شعر) . ويفتح القارئ تلك الكتب متوهماً انه سيجد فيها قصائد مثل القصائد ، فيها الوزن والايقاع والقافية ، غير انه لا يجد من ذلك شيئاً وانما يظالعه في الكتاب نثر اعتيادي ما يقرأ في كتب النثر . وسرعان ما يلاحظ ان الكتاب خلو من اي أثر للشعر ، فليس فيه لا بيت ولا شطر ، واذن فلماذا كتبوا على الغلاف انه شعر ؟ تراهم يجهلون حدود الشعر ؟ أم انهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها ؟ واذا كانوا يملكون المسوغ فلماذا لا يصدرون كتب النثر هذه بفدلكة يبينون فيها للقارئ الوجه الذي ساغ لهم

به ان يصدروا كتاب نثر لا يختلف اثنان في انه نثر ثم يكتبون عليه انه «شعر»؟
لماذا لا ينحون القارئ ، على الاقل ، فرصة يتخذ فيها موقفا من هذه البدعة
فأما ان يرى وجه تسويغاتهم فيقرهم عليها او ان يخالفهم فيرفضها ؟ وانما الخطأ
ان يمضي المرء فيسمى النثر شعرا دون اي تبرير وكأن ذلك أمر بديهي يتفق
الناس كلهم عليه منذ أقدم العصور .

والحقيقة التي يعرفها المختصون والمتتبعون ، أن طائفة من أدباء لبنان
يدعون اليوم الى تسمية النثر شعرا . وقد تبنت مجلة (شعر) هذه الدعوة
الركيكة الفارغة من المعنى ، وحدثت حولها ضجيجا مستمرا لم تكن فيه
مصلحة لا للادب العربي ولا للغة العربية ولا للامة العربية نفسها . وكان
مضمون هذه الدعوة ما جاء في مقال كتبه السيدة الادبية خزامي صبري عن
كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لاديب لبناني ناشئ . قالت عن ذلك الكتاب :

(مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين . وغالبية القراء في انبلاد
العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح . ولكنها تدور
حول الاسم فتقول انه (شعر منشور) او (نثر فني) وهي مع ذلك تعجب به
وتقبل على قراءته ، ليس على اساس انه نثر يعالج موضوعات او يروي قصة
او حديثا ، بل على اساس انه مادة شعرية . لكنها ترفض ان تمنحه اسم الشعر

وهذا طبيعي ، من وجهة نظر تاريخية ، بالنسبة للقراء العاديين . اما
النقد فيجب ان يكون اكثر جرأة - أن يسمي الاشياء بأسمائها الحقيقية . وانا
اعتبر هذا « النثر الشعري » شعرا .) (١)

وقبل ان نلخص مضمون كلام الكاتبة نحب ان نقتطف للقراء نموذجا من

(١) الكتاب المقصود هو كتاب (حزن في ضوء القمر) للاديب محمد الماغوط وفيه
نثر اعتيادي لا اثر فيه للوزن او القافية . وقد نشر تعليق خزامي صبري
في مجلة شعر . بيروت . العدد ١١ صيف ١٩٥٩ .

خواطر محمد الماغوط مؤلف الكتاب الذي نتحدث عنه ، ليلاحظ القارىء انه نشر طبعي كالنشر ، على الرغم من أن كاتبه ينشره على اسطر كما لو انه كان شعرا حرا . ولسوف نكتب هذا النشر كما ينبغي ان يكتب النشر ، راجين ان يعذرنا كاتبه . قال الكاتب (وهو يملك ذوقا ادبيا جيلا واصالة تسيء اليها الروح الاوروبية المصطنعة التي يدخلها قسرا على عباراته وخواطره) قال من خاطرة سماها (المسافر) :

(بلا أمل . بقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة ، سأودع اشيائي الحزينة في ليلة ما : بقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج ، وصمت الشهور الطويلة ، والناموس الذي يمص دمي هي اشيائي الحزينة ، وسأرحل عنها بعيدا بعيدا ، وراء المدينة الفارقة في مجاري السل والدخان بعيدا عن المرأة العاهرة التي تغسل ثيابي بماء النهر وآلاف العيون في الظلمة تحديق في ساقها الهزيلين ، وسعالها البارد يأتي ذليلا يائسا عبر النافذة المحطمة . والزقاق الملتوي كجبل من جثث العبيد) .

على هذا النمط جرت الخواطر في هذا الكتاب ، فيها صورة غريبة وتخير للالفاظ وتلوين ، غير انها مكتوبة نثرا اعتياديا كالنثر في كل مكان وزمان . ولذلك يلوح غريبا ان دار مجلة شعر التي طبعت الكتاب قد اباحت لنفسها ان تضع عنوان الكتاب على غلافه بهذا الشكل :

حزن في ضوء القمر

شعر

وكان تسمية النشر شعرا مسألة بديهية مفروغ منها . ولعله لا يخفى على اصحاب الدار ان مئات القراء لا يملكون حاسة الوزن ليدركوا ان هذا نثر لا شعر حر ، ومن ثم فقد كان عليها - على الاقل - ان تصدر الكتاب بمقدمة

تضع فيها تبريرا يسوغ تسمية النثر شعرا ، فان ذلك يمنح القارىء حريته ،
فأما ان يقبل او ان يرفض .

ومهما يكن من امر فان كلام خزامى صبرى الذي اقتطفناه يتضمن : في
مفهوم النقد الموضوعي ، الحقائق التالية :

(أولا) تميز خزامى صبرى بين شيئين هما :

أ - الوزن التقليدي وهو الوزن مطلقا .

ب - الوزن غير التقليدي وهو النثر .

(ثانيا) تقول خزامى صبرى ان الشعر شيء لا صلة له بالوزن والقافية .
وانما الوزن صفة عارضة يمكن ان يقوم الشعر من دونها ، ولذلك يتحدث
اصحاب هذه الدعوة باحتقار عن الشعر (الموزون)^(١) وبذلك لا يكتفون برفع
النثر الى جوار الشعر ومساواته به وانما يزيدون فيزدرون الموزون ويعطون
لنثرهم الفضل كله . قال احد دعاة هذه الفكرة الهجين : (٢)

(ولذلك فان شعر توفيق صائغ لا يخسر شيئا بأطراحه شكل القصيدة
التقليدي ، بل يحقق الطريقة الوحيدة التي تمكنه من قضيته) . (٣)

هذه هي خلاصة دعوة مجلة (شعر) وهي تصدر في بيروت بلغة عربية
وروح اوروية . وقد دعت اليها في عنف واثارت حولها ضجيجا متصلا خلال
السنين الماضية ، وتطرف حاملو الدعوة الى أن المستقبل الاوحد انما هو لهذا
(الوزن غير التقليدي) كما يسمونه ، او (الوزن غير الموزون) كما اقترحت

(١) اعتذر الى القارىء عن قولى «شعر موزون» فليس هناك في رأيى شعر
الا وهو موزون وانما اتحدث بلغة البدعة .

(٢) هو جبرا ابراهيم جبرا ، مجلة شعر العدد ١٥ .

(٣) يشير جبرا ابراهيم جبرا بهذا الى كتاب عنوانه «في جب الاسود» وهو
كتاب نثر ويلاحظ ان توفيق صائغ مؤلف هذا الكتاب لم يكتب في
حياته بيت شعر واحدا فيما اعلم . ان كل ما يكتبه نثر مثل النثر . فلا
ندري كيف يرضى جبرا ابراهيم جبرا ان يسميه «شعرا» .

عليهم ، على سبيل الدعاية ، ان يسموه . كتبت مجلة « شعر » ان شعراء معروفين يذهبون الى « أن المستقبل انما هو لهذا الشعر الحديث الذي يعتمد في شكله ومضمونه عن الفترة السابقة وما قبلها . » (١) وكتب جبرا ابراهيم جبرا ان السنين القادمة « سترى ولا شك تغلب الشعر الحر » . ولنلاحظ انه اخذ ، دون مبالاة ، اصطلاحنا (الشعر الحر) الذي هو عنوان حركة عروضية تستند الى بحور الشعر العربي وتفعيلاتها ، اخذ اصطلاحنا هذا والصقه بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها ، وليس فيه أي شيء يخرج عن النثر في المصطلح العربي . وليته على الاقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصا على وضوح الاصطلاحات في اذهان جماهيرنا العربية المتمطشة للمعرفة . وانما سمينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر) لاننا قصد كل كلمة في هذا الاصطلاح فهو (شعر) لانه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من اوزانه ، وهو (حر) لانه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر ، خالصا من قيود العدد الثابت في شطر الخليل . فعلى اي وجه تريد دعوة النثر ان تسمى النثر شعرا ؟ وما هذه القوضى في المصطلح والتفكير لدى الجيل الذي يقلد اوروبا في كل شيء تاركا تراث العرب الغني المكتنز ؟ .

ان المضمون الواضح لهذه الحماسة من اصحاب الدعوة هو ان النثر سائر ، في رأيهم ، الى ان يقتل الشعر ، وان دولة الوزن ستدول فيكتب شعراء الامة العربية ثرا وتنتهي من الوزن . وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون الى ان الشعر شيء عتيق ينبغي أن يزول ويحل محله النثر ، على أن . . . — اتبه ايها القارئ ، فانهم يشترطون شروطا — على ان يحتفظوا بالكلمات (شعر) و (شاعر) و (وزن) لانهم يريدونها لتسمية النثر والنثر وما يكتب . وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات ، والحق يقال .

والاساس النفسي في هذه الدعوة ان هؤلاء الكتاب الافاضل ، الذين

(١) مجلة شعر . العدد ١٦

يحسنون ابداع ثر جميل احيانا ، يزدرون ما يمتلكون من موهبة وينظلمون الى ما لا يملكون . انهم ، باختصار ، لا يحترمون النشر ، وذلك هو اساس الاشكال الذي وقعوا فيه . انهم مهما ابداعوا من صور وافكار في قالب ثري ، يحسون انهم ما زالوا اقل ابداعا من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه ، ولكن بكلام موزون . ولذلك تراهم يعبرون عن ازدرائهم لموهبتهم باطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون وكانوا في السنين الخالية يقولون (شعر منشور) مشيرين بكلمة (منشور) على الاقل الى انه (ثر) فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية ، بحيث يجروون على ان يسموه شعرا على الاطلاق . لا بل انهم اصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه (تقليديا) لكي يجعلوا الابداع والتجديد قاصرا على ثرهم المتكر ، فهو الشعر الاوحد برغم المقاييس كلها .

ولعله واضح ان دواء هذا الاشكال ان يمتلك هؤلاء الكتاب الثقة بالنشر . فمن قال لهم ان النشر وضعيع او انه لا يمنح قائله صفة الابداع ؟ ولماذا يحسبون ان ثرهم لا يكتبب الاعجاب الا اذا هو مسخ ذاته وسمى نفسه (شعرا) ؟ ولنفرض انا وافقناهم وسمينا ثرهم شعرا ، فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئا ؟ او يزيده تغيير الاسم شرفا او جمالا ؟

والذي يعرفه الملايين ان كثيرين من كتاب العربية قد كتبوا النشر «الشعري» ونا في العصر الحديث منهم طائفة مرموقة مثل اديب العربية الفذ مصطفى صادق الرافعي والكتاب المرهف جبران خليل جبران وغيرهما كثير ، وليس ينقص من قيمة ما كتبوا انه ثر لا شعر . ولقد كانوا يسمون ثرهم ثرا دون ان يسيئوا اليه في شيء . وبعد فهل أجمل من القرآن في اللغة العربية؟ والقرآن ثر لا شعر ، وفيه ، مع ذلك ، كل ما في الشعر من ايحائية وخيال وثاب وصور معبرة والفاظ مختارة اختيارا معجزا ، فهل ينقص من قيمة القرآن الجمالية انه ثر لا شعر ؟ وأي شعر في الدنيا أروع وأحب من هذا النشر القرآني المسكر ؟

وخلاصة الرأي أن للنشر قيمته الذاتية التي تميز عن قيمة الشعر ، ولا

يعني نثر عن شعر ولا شعر عن نثر ، لكل حقيقته ومعناه ومكانه . فلماذا جاء هذا النثر المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعرا ؟
هذا هو السؤال . ونحن نوجهه الى انصار هذه الدعوة لعل له عندهم ،
من جواب .

وخلال ذلك ، نحب أن نتفرغ لمناقشة هذه الدعوة وسوف تكون مناقشتنا في اتجاهين : احدهما على اساس اللغة والآخر على اساس النقد الادبي .

المناقشة اللغوية

تقع دعوة « قصيدة النثر » في خطأ كبير هو أنها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معا ، فاذا كتب قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة ، كانت لديهم شعرا ، واذا كتب نثر فقرة ثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك ، في حسابهم ، شعرا ايضا . فلا فرق اذن بين الشعر والنثر لانهما كليهما يسميان في عرفهم شعرا ، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الاحزان) شعرا مثل معلقة امرئ القيس تماما ، لا فرق بينهما . وما ذلك الا لان الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر فالكلام يكون شعرا سواء اكان موزونا أم لم يكن . لا بل ان النثر - لديهم - أكثر شعرية من الشعر ، لان وزن الشعر تقليدي كما سبق ان رأينا من احكام خزامى صبرى وجبرا ابراهيم جبرا .

وهكذا نجد انصار هذه الدعوة يلفون الفرق بين الموزون وغير الموزون الغاء تاما ، ومن ثم يحق لنا ان نسألهم : لماذا اذن ميزت لغات العالم كلها بين الشعر والنثر؟ وما الفرق بين الشعر والنثر ان لم يكن الوزن هو العنصر المميز؟

ان هذا يسوقنا الى ان نرجع بأذهانتنا الى الاصل الفكري للتسميات اللغوية . وسوف نلاحظ ان التسمية تقصد في الاصل تشخيص نواحي الخلاف بين الاشياء لا نواحي الشبه . فاذا قلنا « الليل والنهار » او « الشعر والنثر »

فان أحد الاسمين في كل فريق يشخص الناحية الكبرى التي يختلف بها عن قرينه . ان الليل والنهار يتشابهان في انهما كليهما يحتويان ، في المتوسط ، على اثنتي عشرة ساعة ، كما ان الشعر والنثر يتشابهان في ان كلا منهما يحترق على عواطف انسانية وصور معبرة في المتوسط . غير أن قولنا الليل والنهار لا يشير في اذهانتنا مسألة عدد الساعات هذه كما أن قولنا الشعر والنثر لا يشير لدينا مسألة المحتوى العاطفي والجمالي ، وانما تشخص التسميات الاربع خصائص أكبر من هذه وأوضح ، تشخص الغلام في الليل والضياء في النهار ، كما تشخص الوزن في الشعر وعدم الوزن في النثر . ومن ثم فاذا نحن سمينا كل كلام شعرا بمعزل عن فكرة الوزن ، فسوف نكون كمن يسمي الحياة كلها نهارا سواء أكان فيها ضياء أم لا . وانه لو اوضح انها تسمية مقطعة . ان الليل ليل ، والنثر نثر . وواجبنا نحو اللغة والذهن الانساني ان نسميها ليلا ونثرا دون ان نتحل لهما تسميات مضللة لا تشخص شيئا . وما الذي نستفيدة من تسمية النثر شعرا والليل نهارا يا ترى ؟ او ليس تشخيص الفروق احسن من ذلك واجدى ؟

ان اللغة ، التي هي محصول الذهن الانساني عبر عشرات القرون ، لا تضع الاسماء اعتباطا ولا عبثا ، وانما هناك مفهوم فلسفي عام يكمن وراء كل تعريف وتسمية ، في كل لغة . تحاول اللغة ان تشخص الملامح البارزة وترمي بذلك الى تصنيف الاشياء تصنيفا يسهل على العقل مهمة التفكير ، ويعطي الانسانية مجالا للتعبير عن منطقتها وفكرها . فسا نكاد نلفظ كلمة النهار في اية لغة حتى يشرق الضوء في الذهن الانساني وتبسط فكرة النور ، وما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترن في ذاكرة البشرية موسيقى الاوزان وقرعة التفعيلات ورنين القوافي . واليوم جاءوا في عالمنا العربي ليلعبوا لا بالشعر وحسب وانما باللغة ايضا وبالفكر الانساني نفسه . ومنذ اليوم ينبغي لنا ، على رأيهم ، ان نسمي النثر شعرا والليل نهارا بمجرد هوى طارىء في قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لا يعرفون ما يفعلون بانفسهم .

ولست اظنني ابالغ حين احكم بأن هذه المحاولة تكاد تكون تحقيرا
للذهن الانساني الذي يحب بطبعه تصنيف الاشياء وترتيبها . فاذا اطلقنا اسما
واحدا على شيئين مختلفين تمام الاختلاف فما وظيفة الذهن الانساني ؟ واذن
فلماذا لا نرتد الى فترات الجاهلية اللغوية ، يوم لم تكن هناك اسماء للاصناف ؟
وانما التصنيف وتسمية الاصناف تنجح الحياة الفكرية للامم ، كلما كانت الامة
اعرق في الفكر والحضارة ، كانت تفاصيل التسميات أكثر وأدق . وعلى هذا
لا تكون تسمية النثر شعرا أكثر من نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر
العربي الى الوراثة قرونا كثيرة .

ولا يقف الامر عند هذا الحد وحسب ، وانما نجد له جذورا تفس الجانِب
الاجتماعي للغة . فلعلنا نستطيع ان نلاحظ كلنا ان تسميتنا للنثر « شعرا »
هي ، في حقيقة الامر ، كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة ، وعليها ان
تجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج . والكذبة اللغوية لا تختلف عن الكذبة
الاخلاقية الا في المظهر . ان كل كذبة سائرة الى ان تنكشف امام عيون الطبيعة
الصادقة التي لا تنطق الا بالحق وبالاستقامة . واللغة الانسانية ، كل لغة ،
هي الصدق في أهي معانيه واسماها . انها واقعية لانها تسمى الاشياء بأسائها
الحقة ، فلا تخون ولا تكذب ولا تزيف . وهكذا نجد الكرسي يسمى كرسي
لان هذا الاسم يعطينا صفته في الاحوال كلها ولا يكذبنا قط . والنثر يسمى
في اللغة نثرا لان اسمه هذا يعطينا صفة النثر ، كما أن الشعر يسمى شعرا
ليعطينا صفة الشعر . وهذا الصدق المطلق في اللغة يكسبها ثقتنا واجلالنا .
وهو ، ايضا ، يحينا نحن الذين نتكلم هذه اللغة من أن نكذب، فنحن نشدها
الينا ونلوذ بصدقها في ساعات الضيق . فاذا هوجم شاعر بانه يكتب نثرا لا
شعرا ، وجد أمامه هذه اللغة الصادقة ذات التعابير المحددة الصريحة المستعدة
لحياته فيلوذ بها ويقول لمن يتهمه ان اتاجه شعر لا نثر . وهو في هذه الحالة
يستعمل رصيد « الشعرية » الذي تملكه لفظة (شعر) في اذهان الناس . وهم
ينسبون الى ما يكتب كل صفات الشعر فورا بمجرد ان يقول لهم ذلك .

والحق ان لغتنا العربية لن تحمينا بعد اليوم . ذلك ان هنالك اليوم اناسا يكتبون النثر ويسمونه ، في جرأة عجيبة ، شعرا ، حتى فقدت كلمة شعر صراحتها ونصاعتها . وسوف يتشكك الجمهور في أي شعر تقدمه له باسم (الشعر) لان لفظ شعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع . والواقع ان هذا الكذبة ، وكل كذبة مثلها ، خيانة للغة العربية والمغرب انفسهم بالتالي . ان اللغة التي يستعملها اناس غير صادقين سرعان ما تتلوث بالكذب وتفسد . وعندما تكتشف الحياة ، او الضمير اللغوي العام الكامن في النفس البشرية - ان كلمة (شاعر) قد اصبحت نعنا للنائر ، فانها ستضطر الى الشك في كلمة (شاعر) وكلمة (شعر) . فمهما أكد الناس انهم يكتبون شعرا فلن يصدقهم احد قبل التثبت الاكيد .

وما معنى هذه النتيجة ؟ معناها اننا لن نزيد على ان نخسر كلمة مهمة من كلمات اللغة فتموت كلمة (شعر) . ومن الطبيعي الا يعني ذلك ان الشعر نفسه سيموت . فلو زالت الكلمة من القاموس العربي لبقى الناس ينظون الشعر مع ذلك . فانما اللغة رموز تذهب وتجيء . واما الحقائق التي تكمن وراء تلك الرموز فانها لا تموت على الاطلاق . ان الحقيقة لا تزيف مهما تلاعبنا باسمها . بلى نستطيع ان نزيّف كلمة ناصعة بأن نطلقها على ما لا تمثله في الاصل ، ولكننا بذلك سنقتل الكلمة نفسها ، واما الحقيقة فسوف تبقى ناصعة . وسرعان ما ستجد تلك الحقيقة لنفسها اسما آخر جديدا فيه النصاعة اللازمة . وبهذا تخلص الحقيقة وتسقط الكلمة .

وسوف يجد دعاة « قصيدة النثر » انفسهم حيث بدأوا ، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) الى التعبير عن النثر كما أرادوا ، غير ان الشعر وجد لنفسه اسما آخر صادقا ينص على الوزن الذي حاولوا قتله . وسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين .

المنافشة على اساس النقد الادبي

يبدو لنا ان دعوة النثر ، في احكامها على الشعر ، تستند الى تعريف له يضع الالاحاح كله على المحتوى او (المضمون) . فالشعر ، في نظر اصحاب هذه الدعوة ليس الالماني من صنف معين ، فيها خيال وعاطفة وصور ، وسواء بعد ذلك ان يكون موزونا او غير موزون ، لان الوزن ، في رأيهم ، ليس شرطا في الشعر . وعلى هذا الالاساس يكون للشعر في نظرهم عنصر واحد هو المضمون . فاذا اردنا ان نستخلص للشعر تعريفا مشتقا من آرائهم هذه قلنا انه « تجمع معان جميلة موحية فيها الالاحساس والصور » .

ومن الواضح ان مفهومهم هذا للشعر يقف في الطريق الالاقصى المواجه للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بانه « الكلام الموزون المقفى » وهو تعريف يجعل الوزن الالاساس الالاعظم للشعر دون اعتراف بالمضمون . والحقيقة ان كلا التعريفين قاصر ناقص : التعريف الجديد يهمل الشكل والتعريف القديم يهمل المضمون . فكأن هؤلاء المعاصرين ارادوا تصحيح مفهوم مخلوط قديم فوقعوا في مفهوم مخلوط جديد . ولا يخفى علينا ان غلط التعريف الجديد اشد واكبر من غلط تعريف اسلافنا .

واما اذا اردنا ان نرجع الى صوت الواقع في انفسنا ، وان نحكم عقولنا فلسوف ننتهي الى أن للشعر ركنين ضرورين لا بد منها في كل شعر وهما :

١ - النظم الجيد (الشكل) او (الوزن) .

٢ - المحتوى الجميل الموحى ، المتموج بالظلال الخافتة والاشعاع الفامض الذي تنتشي له النفس دون ان تشخص سر النشوة .

وانه لمن المؤسف ان كلمة « نظم » قد اصبحت تزدرى في عصرنا وكأنها اهانة يسب بها الشاعر . ذلك انها كلمة جليلة ، لا بد لكل شاعر من ان يملك ناصيتها . ذلك ان الشاعر المبدع لا بد ان ينطوي على ناظم متمكن بارع والاللم يكن شاعرا . والنظم هو المرحلة الالاولى في كل شعر . واما ان هناك اناسا

ينظمون شعرا موزونا يخلو من عبقرية الابداع ورعشة الموسيقى فأن ذلك لا
يعين كلمة « النظم » . ان كل شاعر ناظم بالضرورة ، وليس كل ناظم شاعرا ،
وذلك لان الشعر أهم من النظم ، فهو يحتويه دون ان يقتصر عليه . وواقع
الامر ان الناس ، بالنسبة للشعر ، ثلاثة :

- ١ - انسان يتذوق الشعر ويطرب له الا انه لا يميز الموزون من المختل وقد
ير على غلط عروضي فلا يدركه . ومن هذا الصنف كثير من الناس .
- ٢ - انسان ينظم الموزون نظما متقنا جاريا على قواعد العروض ، دون ان
تنبض منظوماته بالجمال او تتفجر بدفء الابداع . وهذا هو الناظم .
- ٣ - انسان يحسن النظم ويتقنه حتى ليوجع النشاز سمعه وروحه وهو فوق
ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسحر فيما يكتب . وهذا هو
الشاعر . وهو في هذا الباب في المرتبة الاولى من اصناف الناس .

والذي لا ريب فيه أن الناظمين أناس ذوو موهبة وان لم تكن موهبتهم
كاملة ، ولذلك ينبغي لنا ان نحترم موهبتهم ، وان نشئ عليهم بما يستحقون .
تقول هذا ونحن نرى الاتجاه لدى طائفة من الشعراء اليوم الى احتقار الناظمين
والتشجيع عليهم . وانما الحق ان ينظر هؤلاء الشعراء الى انفسهم ليكسلوا ما
ينقصهم من عدة الناظم ومقدرته . فما قيمة شعر جليل الصور ولكن اوزانه
تتعر بالسقطات ؟ ان الناظم الذي يحسن النظم اجدر باعجابنا ، لو انصفنا من
شاعر لا يحسن النظم . ذلك ان الاول ، بصفة كونه ناظما ، قد استكس عدة
فنه حين اتقن النظم وضبط اصوله . واما الشاعر فانه ، وهو يجهل قواعد
النظم ، انما يفقد جزءا مهما من عدة الشاعر ، لان الوزن هو الروح التي
تكهرب المادة الادبية وتصيرها شعرا ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر
من صور وعواطف ، لا بل ان الصور والعواطف لا تصبح شعرية ، بالمعنى
الحق ، الا اذا لمستها اصابع الموسيقى ، ونبض في عروقها الوزن .

هذا مجمل رأينا ، والواضح ان أنصار (قصيدة النثر) يخالفوننا فيه .
وانما الوزن ، في عرفهم ، مجرد شكل خارجي عارض اصطلح الاقدمون عليه ،
فلو حذفناه وكتبنا الشعر من دونه لاقتدنا شعرنا من التقليد وجئنا بشيء
طريف .

واننا لنحب ان نسألهم ، على ذلك ، سؤالاً لعل له عندهم جوابا : ترى
اذا استطاع ناثر وشاعر ان يعبرا ، كل بأسلوبه الشخصي ، عن عين الكمية
من الصور والعواطف والاخيلة ، فأيهما سيهز السامعين هزا شديدا ؟ أيهما
سيبعث فيهم مقدارا من النشوة أكبر ؟ والى أيهما سيستجيب الذوق الانساني
استجابة أرهف وأحر ؟ اما في رأينا فان الجواب واضح وبديهي . ان الموزون
الطافح بالصور والاخيلة والعواطف سيملك قلوبنا وبهزنا ويثيرنا أكثر من
النثري الطافح بنفس المقدار من الجزئيات . وذلك لان عنصرا جماليا جديدا
قد أضيف اليه هو الموسيقى والايقاع .

والسبب المنطقي في فضيلة الوزن ، هو انه ، بطبعه ، يزيد الصور حدة ،
ويعمق المشاعر ويلهب الاخيلة . لا بل انه يعطي الشاعر نفسه ، خلال عملية
النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المتكررة الملهمة . ان الوزن
هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى
الملهمة . وهو لا يعطي الشعر الايقاع وحسب وانما يجعل كل نبرة فيه أعمق
وأكثر اثارة وفتنة . ولذلك كان الشعر مؤثرا بحيث كان القدماء يعدونه ضربا
من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير . وقديما كان الشعر قرين اصحاب
الرؤى والكهان وحتى الانبياء الى درجة جعلت القرآن الكريم يبرىء الرسول
في الآية « وما علنناه الشعر وما ينبغي له » .

ولا ريب في أن النثر ، بافتقاره لهذه الموسيقى المؤثرة ، يفقد خاصية
يتفوق بها الشعر عليه في اثارة المشاعر ولمس القلوب . ولذلك كان النثر ، في

الغالب ، قرين البحث العلمي والدراسة الموضوعية، حتى اصبحنا نصف الشعر الذي لا يطرنا بانه « نثري » . والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها ان النثر ، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني ، يبقى قاصرا في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون . فالوزن في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الالوان والصور على الايات المنغومة ؟ وهيهات للنثر ان يستطيع ذلك بنثره . اترى دعاة قصيدة النثر ينكرون ان خواطر محمد الماغوط التي اخترناها تكون اجمل لو كتبت شعرا لا نثرا ؟ قول ذلك لا لنتقص من تلك الخواطر وانما لمجرد انها كتبت نثرا وتناولت الى ان تسمي نفسها شعرا . وانما النشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن ، فمن رغب فيها فليكن شاعرا وليعرف كيف يرقق معانيه في قصائد متدفقة . وبعد ، فليس يعيب النثر انه ليس شعرا ، وأن الموسيقى ملازمة للشعر لا له . ان تلك هي طبيعة الاشياء وكل لما خلق له .

وفي وسعنا ، ختاماً ، ان نلخص تعريف الشعر انه ليس عاطفة وحسب ، وانما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها . وعلى ذلك فان قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور في نثرهم لا يقرب ما يكتبون من الشعر اي قريب . وانما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثرا، ولن يكون شعرا الا اذا نجحوا في صياغته شعرا . وتلك موهبة الشاعر دون الناثر، وهو أمر يترك النثر خارجا مهما قالوا ومهما جهدوا .

واحب أن أذكر اصحاب الدعوة اخيرا بانهم ، بعد كل ما قالوا وكتبوا وضجّوا ، ما زالوا هم انفسهم مضطرين الى التمييز بين الشعر والنثر . وهذه خزامى صبرى نفسها ، في فقرتها التي اقتسبناها ، تتحدث عما تسميه (وزنا تقليديا) - تقصد الشعر - ووزنا غير تقليدي - تقصد النثر . فلا نراها فعلت اكثر من استبدال الكلمتين العربييتين الدالتين : (شعر ونثر) باصطلاحات معقدة جديدة فيها عموم وغموض . وهل حقا ان قولهم (وزن تقليدي) احسن

من قولنا (شعر) ؟ ام ترى قولهم (وزن غير تقليدي) يصلح اسما للنثر ؟
ولماذا اضطروا الى التمييز بين الالئين ؟ والواقع الذي لا جدال فيه ، أنهم اذا
لم يعترفوا بأن الشعر شعر ، والنثر نثر ، فلا بد ان يعترفوا بان بينهما فرقا
واضحا . وهذا يدحر كل مناقشة قد يوردونها . ان هناك شيئا اسمه الورد ،
وهو يفرض عليهم نفسه مهما تجاهلوه .

القِسْمُ الثَّانِي

في فنّ السّمر

الباب الأوّل

— هيكل القصيدة —

— أساليب التكرار ودلالته —

هيكل القصيدة

اذا كانت مفاهيم النقد الادبي الحديث ترفض التمييز بين شيئين مثل (المضمون) و (الصورة) في الشعر ، وتأبى الا أن تعدّهما شيئا واحدا لا يمكن تجزئته الى اثنين ، فاتنا في بحثنا هذا مضطرون - ولو ظاهريا - الى ان نعود الى المفهوم القديم فنجزىء القصيدة الى عناصرها الخارجية ، لندرس العلاقات الخفية التي تربط هذه العناصر ببعضها حتى تجعل منها ذلك النسيج الحي المتكامل الذي هو القصيدة . ولعلنا نحتاج الى ان نذهب ابعد حتى من النظرة الدارجة فلا نكتفي بالتمييز بين المضمون والصورة ، وانما نميز أيضا بين الصورة الوزنية الموسيقية التي تقوم على الايات والاشطر والتفعيلات ، والصورة البنائية التي تستند الى موضوع القصيدة . ومن دون هذا التمييز المبدئي الذي نريده في بداية بحثنا هذا لن نستطيع ان نخصص الاسس النظرية التي يطيعها الشاعر - غير واع - وهو يكتب قصيدته .

وهكذا نجدنا نبدأ بتكسير القصيدة الى عناصرها الرئيسية التي لا تزيد ، في نظرنا ، على اربعة :

- ١ - الموضوع ، وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة .
- ٢ - الهيكل ، وهو الاسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع
- ٣ - التفاصيل ، وهي الاساليب التعبيرية التي يبلأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل .
- ٤ - الوزن ، وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل .

وسوف يلوح لنا ، كلما أمعنا في دراسة هذه العناصر مجزأة ، ان بينها ترابطا خفيا لا يمكن فصبه ، وان القصيدة ليست الا هي كلها مجموعة . ومع اننا سنحرص على ان نقول كلمة عابرة عن الموضوع والتفاصيل والوزن، الا ان هذا البحث مكرّس لدراسة الهيكل وحده ، والحق انه أهم عناصر القصيدة ، فهو العمود الذي ترتكز اليه العناصر الاخرى كلها .

الموضوع

اما الموضوع فهو ، من وجهة نظر الفن ، أتفه عناصر القصيدة ، لانه ، في ذاته ، قاصر عن ان يصنع قصيدة ، مهما تناول من شؤون الحياة . انه مجرد موضوع خام ، فليست فيه خصائص تدلّ الشاعر على طريقة يعالجه بها . وانما هو اشبه بطينة في يد نحات ، يستطيع ان يصنع منها ما يشاء . ان القصيدة ليست كامنة في الموضوع ، وان كان هذا لا ينفي ان من الممكن ان نضوغ ، من ايّ موضوع ، عددا لا نهاية له من القصائد . وهذا يجعل من الضروري ان تقرّر ان الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها .

ان نظرنا هذه الى الموضوع تجعل الدعوة الاجتماعية - او دعوة

الالتزام - التي تضحج بها الصحافة منذ سنين - دعوة غير منطقية بالنسبة للشعر . ذلك انها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة ، وهو الموضوع ، وبذلك تقحم على الشعر عنصرا غريبا عنه . والواقع ان قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا غبار عليه اطلاقا ، بشرط الا نعد هذه الاجتماعية فضيلة فنية مميزة تعطي الموضوع شعرية خاصة غير عادية .

وانما يصبح الموضوع هاما ، ويستحق الالتفات ، في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر ان يختاره لقصيدته ، فهو اذ ذلك يوجه الهيكل ويمشي معه . وأول شرط في الموضوع ان يكون واضحا محددًا ، لا كموضوعات تلك القصائد التي تدور وتدور فلا يخرج منها القارىء بطائل . ومن هذا الصنف تلك القصائد التي يكون موضوعها عاما يشمل جوانب واسعة لا حدود لها من الافكار والتصورات وهو صنف يتخلص منه الشاعر عندما يضع له عناوين عامة مثل (خواطر) او (تأملات) او (رباعيات) ونحو هذا . مثل هذه القصائد تستند ، في واقع الامر ، الى عقيدة واهمة من الشاعر في ان الموضوع وحده يكفي لانشاء قصيدة ، وما دامت القصيدة تعالج افكارا مفيدة ذات طلاوة وبصيرة فهي تبرر وجودها تبريراً تاماً . وليس هذا مقبولاً من وجهة نظر الشعر . وانما ينبغي ان تكون القصيدة موحدة ، مبنية ، لا ان تمتليء بمادة تكفي لانشاء عشرين قصيدة .

وخلاصة ما يمكن ان نقول في الموضوع ان القصيدة ليست موضوعاً وحسب وانما هي موضوع مبني في هيكل .

الهيكل الجيد وصفاته

لا ريب في ان الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها . ووظيفته الكبرى ان يوحدتها ويمنمها من الانتشار والاتقالات ويلبثها داخل حاشية متميزة . ولا بد من الاشارة الى ان الموضوع الواحد لا يفترض

هيكلا معينا وانما يحتمل ان يصاغ في مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر
وقدرته الفنية والتعبيرية . ومهما يكن فلا بد لكل هيكل جديد من ان يمتلك
أربع صفات عامة هي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل^(١)

اما التماسك فنقصد به ان تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية
متوازنة متناسقة ، فلا يتناول الشاعر لفتة في الاطار ويفصلها تفصيلا يجعل
اللفتة التالية تبدو ضئيلة القيمة او خارجة عن نطاق الاطار . ومنال هذا
الخروج على التماسك قصيدة ليدر شاكر السياب عنوانها «حفار القبور»^(٢)
تقع في أربعة مشاهد واضحة كان ينبغي ان ينال كل منها من عناية الشاعر ما
يساوى عنايته بغيره ، ولكن الشاعر ، لسبب ما ، تلكأ طويلا في المشهد الاول
وحل هسية الحفار في بطن شديد . ثم تقدم في عجلة ، الى المشاهد الثلاثة
الباقية فأجهز عليها في غير عناية . ذلك مع ان القصيدة لم تبلغ قمتها العاطفية
ومن ثم قمتها الدراماتيكية ، الا في المشهد الرابع . وهذا كله قد أدخل
بتماسك الهيكل وضعفه فتفكك وأساء الى هذه القصيدة التي تمتاز بما
فيها من صور واقعاات وحركة ملووسة يحسها القارئ عبر المشاهد
المتلاحقة .

وثاني صفات الهيكل الجيد الصلابة ، ونقصد بها ان يكون هيكل
القصيدة العام متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي
والتشبيات الفكرى . وتكبر قيمة هذه الصفة في الهيكل الهرمي كما سيأتي .
والتشبيات والاحاسيس ينبغي ان تكون تفاصيل سياقية عارضة يحرض
الشاعر على كبح جماحها بحيث لا تضع فيها حدود الخط الاساسي في
الهيكل . ويتضمن هذا ان الصور والعواطف ينبغي الا تزيد عما يحتاج

(١) اصطلاحات وضعتها انا . ولا بد من الوضع اذا نحن اردنا ان نبني اسسا
ثابتة لنقد عربي حديث يرتكز الى انتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة .

(٢) حفار القبور . مطبعة الزهراء . بغداد ١٩٥٢ .

اليه الهيكل ، فقد ثبت في حالات عديدة ان هذه الزيادة المعرفلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية . ومن نماذج الاطار الرخو الذي لا يملك مزية الصلابة قصيدة محمود حسن اسماعيل (انتظار)^(١) التي ضاع اطارها العام في كثير من الصور الجميلة والتفاصيل ، وقد تصيدها الشاعر تصيدا ناسيا الخطة العامة لقصيدته حتى طغت على الهيكل وطست معالمه .

لما الكفاءة فنني بها ان يحتوى الهيكل على كل ما يحتاج اليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون ان يحتاج قارئها الى معلومات خارجية تساعده على الفهم . ويتضمن هذا معنيين :

أولهما ، ان لغة القصيدة تكون عنصرا اساسيا في كفاءة الهيكل ، فهي أدواته الوحيدة ، ولذلك ينبغي ان تحتوى على كل ما تحتاج اليه لكي تكون مفهومة ، وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الالفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر . ذلك ان هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها ، في القاموس . وهذا ، في صميمه ، يتعارض مع التمييز ومع لحظة الابداع عند الشاعر .

وثانيهما ، ان التفاصيل ونني بها التشبيهات والاستعارات والصور — التي يستعملها الشاعر في القصيدة ينبغي ان تكون واضحة في حدود القصيدة ، لا ان تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها . وانما ينبغي ان يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها لا على شيء في نفس الشاعر . ولعل ممترضا ان يحتج علينا لأننا نستبعد عن سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتية عند الشاعر . وجوابنا على ذلك اننا لا نمانع في ان يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية الاثيرة لديه ، ولكن على ان يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تتبع من الهيكل نفسه . والقانون في هذا ان على الشاعر ان يحترس من الخلط بين ما له قيمة في

(١) ديوان «ابن المفر» القاهرة ١٩٤٧ .

القصيدة وما له قيمة في نفسه . فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر . انها كيان حيّ ينزل عن مبدعه منذ اللحظة الاولى التي يخط فيها على الورق . وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطرا الى ان يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لابداع قصائد ، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية او جمالية في خارجه ، ولا بدّ لمن يريد ان يتغنى بمكان يحبه او شخص يعزه ان يجعل هذا الشخص وذلك المكان حيبا في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة .

ولا بد لنا ان نشير هنا الى فشل تلك المحاولات التي يلجأ اليها الشعراء حين يضيفون الى قصائدهم حواشي وشروحا عن تاريخ الاماكن التي يتغنون بها في قصيدة ما ، فليس أبعد عن روح الشعر من مثل هذا . وذلك ، ولا ريب ، يجعل اكاداسا كثيرة من الشعر الوطني الذي يكتب اليوم عاطلا من القيمة الفنية ، لان الشاعر يعتمد فيه على المعرفة السابقة التي يملكها الجمهور المعاصر عن الاشخاص والاماكن والاحداث ، فلا تكون قصيدته الا هامشا او تعليقا على الاشياء ، دون ان تملك في ذاتها المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الاشياء . واما حين ستتطور حياتنا وتصبح تلك الاحداث معلومات تاريخية لا يحتاج اليها جمهور عربي متأخر ، فان نقص تلك القصائد سيظهر وسيفقدنا مكائنها الفنية . ولذلك ينبغي للشاعر ان يتطلع الى قصيدته وينسى الجمهور . فالما التعبير المكتمل لارضاء للحصن الفني المتعطش في نفس الشاعر مهما كان الجمهور قائما ومستعدا للمسامحة ومد يد المساعدة . والقصيدة التي تحوجنا الى ان نقرأ عنها حاشية او شرحا ثريا ليست قصيدة جيدة ، ولعلها - من وجهة نظر الفن - فشل يعترف به الشاعر نفسه حين يرضى ان يضع لقصيدته حواشي وهوامش .

واما التعادل ، الذي هو آخر صفات الهيكل الجيد فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية . واما يحصل التعادل على أساس نخامة القصيدة ، حيث

يقوم توازن خفي ثابت بينها وبين سياق القصيدة . فاذا كانت القصيدة تتناول موضوعا ساكنا كالنهر مثلا فتصفه كما يلوح للشاعر في لحظة معينة ، جاءت القصيدة تعاقب صور وانفعالات وافكار متتالية ذات قيمة متساوية . وفي هذه الحالة تكون خاتمة القصيدة اقوى من سائرهما حيث يقوم نوع من التعارض الخفي بين البيت الاخير وبقية الايات . اما حين تتناول القصيدة حادثا (او امتدادا زمنيا ، بكلمة اخرى) فان الحركة تأتي من تعاقب الزمن الذي يستغرقه الحادث ويسرّ عبر القصيدة امامنا . وفي هذه الحالة تكون الخاتمة متميزة عن سائر القصيدة بان توقف هذه الحركة عند نقطة منطقية . وهي حالة يقوم فيها التعارض بين الحركة الزمنية في القصيدة والسكون في ختامها .

ومن الاساليب التي قد يختم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الايقاع والموسيقى كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية او أكثر ، فيجمل المقطوعة الاخيرة ذات طول مختلف . والقصر اكثر تأثيرا في هذه الحالة ، ومنه قصيدة جميلة لمحمود حسن اسماعيل عنوانها (فانتني مع النهر)⁽¹⁾ ختم فيها قصيدته بيتين ، بعد مقطوعات اطول بكثير ، فكانت خاتمة مؤثرة من أجل ما يقرأ للشعر من خواتم . وهذا هو المقطع الثالث منها والخاتمة :

سألته : يا ابن الاسى رحمة	فالنوح لا يطرب سمع الصباح
فجرك رفراف السنا والمنى	فوقك طير عبقرى الجناح
ما لك لا تلتهم غير الاسى	ولا تغني غير نار الجراح ؟
فقال : يوما ، ستلاقي هنا	عذراء من حور السماء الملاح
تبحث عني ، فأجبها مضى	صباك في الدنيا شريد النواح
انت التي اسلمته زورقا	في لجة الدنيا لهوج الرياح

(1) نشرت في مجلة الرسالة . المجلد الاول . السنة السابعة ص ٨٣ .

فمرّ كالنسيان بي وانطوى صباحه عني شقيا وراح



فاتنتي ، سرّ الهوى سابح" في نور عينيكِ فلا تسألني
في زهوهِ المرج شذى نائمٍ اخشى عليه يقظةَ المنجلِ

ولعلّ في وسعنا ان نستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته ، ومضمون القانون ان القصيدة تميل الى الانتهاء اذا استطاع الشاعر ان يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة . فاذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جمهورية مجلجلة واذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة الى السكون وهكذا . واحسبنا لا نحتاج الى ان نقول ان الشاعر الحق ، كل شاعر ، يعرف هذا القانون بفطرته الفنية فلا يحتاج الى ان يتعلمه او يفكر فيه وهو يكتب . وقد كتب الشعراء في العصور كلها قصائد ذات خواتم ناجحة ، دون ان يحتاجوا الى ان اجيء اليوم لاستخلص لهم هذه القاعدة . ولكن مهمة النقد تبقى مع ذلك قائمة ، والعالم مملوء دائما بالنظاميين ومحترفي الشعر، وهؤلاء قلما يعرفون متى ينبغي ان يسكتوا . والمشاهد اليوم ان مئات من القصائد التي تنشرها الصحف تنقصها لمسة الختام وهي تترك في النفس أثرا يشبه العطش . ذلك انها تثير في انفسنا توترا ثم تتركنا لمخالبه دون ان تزيله او تنهيه .

والحقيقة ان قراءتنا للقصيدة ليست أقلّ من معاناة فعلية للتجربة التي مرّ بها الشاعر ، فاذا لم يحسن ذلك الشاعر ان يختمها ذلك الختام الطبيعي كان يخوتنا ويلعب بنا ولو دون ان يقصد . وهو في ذلك كمن يسير بنا خطوة خطوة في طريق صاعد المفروض انه يؤدي بنا الى غاية ، حتى اذا بلغنا نصف الطريق تركنا ونكص راجعا . ان القصيدة غير الكاملة اساءة الى القارئ وايلام لا يبرره شيء ، والشاعر ، بهذا المعنى ، مسؤول عن جماعة

القراء الذين يلقون اليه قياد انفسهم ، يزرع فيها افكاره ومشاعره فأقل ما عليه ان يخرجهم من التوتر العاطفي الذي يوقعهم فيه . وبذلك تكتسل القعالية التي يرس بها الشاعر والقارىء ، يدا بيد ، عبر القصيدة .

ثلاثة اصناف من الهياكل

لم تول هناك ملاحظات عن الملامح العامة للهيكلي ، غير اني اؤثر ان يرد ذكرها عبر دراستنا التالية لاصناف الهيكلي ، لكي تتحاشى التكرار . ولقد استخلصت من مراجعة مئات من القصائد العربية قديسها وحديثها ان هيكلي القصيدة يقوم على ثلاثة اصناف عامة لكل منها خصائص مميّزة ثابتة . ولقد رأيت ان اطلق على هذه الاصناف أسماء ، تسهلا لمهمة النقد الادبيّ والبلاغة فكانت كما يلي :

- ١ - الهيكلي المسطح وهو الذي يخلو من الحركة والزمن
- ٢ - الهيكلي الهرمي وهو الذي يستند الى الحركة والزمن .
- ٣ - الهيكلي الذهني وهو الذي يشتغل على حركة لا تقترن بزمن .

ولسوف يتضح سبب اختياري لهذه التسميات حين ندرس هذه الهياكل بالتفصيل .

١ - الهيكلي المسطح

أبسط تعريف لقصائد هذا الهيكلي انها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن ، وانما ينظر اليها الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجي في تلك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه . مثال ذلك ان تدور القصيدة حول تمثال او سفينة او بركة فلا تصف احدانا تعاقبت على هذه الموصوفات ، ولا تغييرات جدت عليها خلال زمن ما ، وانما ترسمها كما كانت في تلك اللحظة التي رآها الشاعر فيها : جامدة ثابتة في المكان . وفي

وسعنا ان تقول ان نظرة الهيكل المسطح هي نظرة ذات ثلاثة أبعاد ، على حدّ
تعبير الرياضيين ينقصها البعد الرابع الذي تنشأ عنه الحركة الزمنية . على
ان القصيدة التي تخلو من الحركة بشكلها الزمني لا تستطيع ان تستغني
عن شكل آخر من اشكال الحركة يعوّض لها ويبي كيانها . ومن ثم فان
شاعر الهيكل المسطح يلجأ عادة الى اساليب اخرى يخلق بها الحركة فيسدّ
الفراغ . وهو يصل الى ذلك التعويض بأستعمال الصور والتشبيهات
والمواطف ، وبذلك يبدّ الموضوع الساكن بلون ما من ألوان الحركة .
وهكذا نجد ان الشاعر - حين يجد بين يديه موضوعا جامدا مغلقا بلحظة
واحدة من لحظات الزمن - يلجأ الى التفجر عاطفيا ويحيط موضوعه بشحنة
مشاعر قوية تعطي القصيدة نوعا من الحكمة المعوّضة . ومن هذا التعويض
نشأ الشعر الغنائي الذي اغتنى به الادب القديم . انها حالة يؤدي فيها
سكون الاطار وتسطحه الى الارتكاز على محور القصيدة او الموصوف فيها ،
وحوله يجمع الشاعر سلسلة من الافكار والعواطف والصور .

ولكي نمثل لهذا الهيكل المسطح نستشهد بقصيدة لنزار قباني عنوانها

« شباك » (١) :

حيّيت يا شباكها الملفوف بالبنفسج
أصبحت ديرا للشحارير وماوى العوسج
لسورك الرجيم أسراب السنونو تلتجي
يا جنة على السحاب غضة التارّج
يا ضاحك الاستار ذات اللين والترجرج
يا راية للحب لم تخطر ببال منسج
انا لديك، هل تعي همسي وحدو هودجي

(١) أنت لى ، الطبعة الاولى (دمشق ١٩٥٠) ص ٣٢ .

بي لهفة تحصد أصباغ الستار الالهوج
الا أنفتحت لي فان الشمس في توهج
هل أقرع البلّور دون حلمها الممّوج
أم أسبق الشمس الى غطائها المضرّج
أردّه على ذراع طفلة التبرّج
وأجمع الشعر الذي مات من التموّج
يحرّسك العبير يا شباكها البنفسجي

ان الشباك ، في هذه القصيدة الجميلة ، ساكن ، وقد وقف الشاعر أمامه في لحظة معيّنة ، ذات صباح وراح يصفه ، وقد جاء الامتداد على حساب أفكار الشاعر وتخيّلاته عما وراء الشباك من اصباغ الستائر ولين قماشها وشعر الفتاة النائمة ونحو ذلك . ان تعاقب هذه التصورات غير مرتبط ارتباطا عضويا ، وانما تقف كل صورة معزولة عن الصور الاخرى حتى نستطيع ، اذا اردنا ، ان تقدّم بيتا على بيت وان نحذف بيتا هنا وبيتا هناك دون أن تنقص القصيدة نقضا مخلا . وذلك يرجع الى كون الهيكل مسطحا . انه يتركب من جزئيات مرصوفة لا من وحدة كاملة مشدودة . ولو اردنا ان نضع هذا المضمون في صيغة اخرى لقلنا ان القصيدة مستوية ، سائبة ، غير مشدودة ذلك الشدّ المحكم الذي نجده في القصائد التي تصف احداثا . انها قصيدة تقوم على خليط من الايات الجميلة ، كل بيت فيها منفصل عما حوله ، قائم بذاته . ومن مجموعة الايات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكرة التي وردت في كل بيت ، ولا يصعد الشعور الى قمة . ان العاطفة في القصيدة موزعة بالتساوي على الايات ، كل بيت ، يضيف لمسة شعورية جديدة ، والاحساس لا يتكاثف في موضع دون موضع . كما ان القوى لا تتجمع لتلتقي في ذروة متشابكة ، وانما تحرى عناصر الموضوع مستقلة مجزأة كما يجرى جدول في أرض منبسطة لا تملو ولا تتخفّض ولا تتخللها غابات كيفية معرّقة . ولهذا نستطيع ان نحذف ما نشاء من ايات وقده وئوخر دونما

على ان ابرز خاصية لقصائد الهيكل المسطح انها مملوءة بالفجوات ، فمن السهل ان تضيف اليها ما شئنا من الايات دون ان تفقدها وحدة او سيء الى رابطة فيها • وهذا لانها في الاصل أشبه بأرض فضاء مستدة لا بداية لها ولا نهاية ، ولا تختلف جهة فيها عن جهة ، ان في وسع الشاعر ان يوصلها الى ما شاء من الايات ، والشرط الوحيد ان يشدها شدًا ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية • ولعل خير رابطة يلجأ اليها الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة ، كما يصنع نزار قباني في شعره دائما • وذلك لان هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشدّ الايات المفككة في داخله • والقافية الموحدة عظيمة القوة في القصيدة فهي تلمّها وتمنمها من الاثقات منعًا صارما • ولعل هذا هو السبب في ان اغلب الشعر العربي كان مسطحا • فقد كانت القافية الموحدة من القوة بحيث اغتت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقوم الترابط فيه على ما هو أعمق من القافية الموحدة •

وبسبب هذا التفكك الطبيعيّ في القصائد المسطحة تحتاج القصيدة الى خاتمة شامخة تكون هي الاخرى أشبه بسياج عال يحدّ البقعة الصغيرة الممتدة وينهيها • ان ترك القصيدة المسطحة غير كاملة يضجر القارئ المرهف ويشعره بأنه لم يخرج بشيء، وهذا لانه يوحى بان الامتداد لا ينتهي ،والذهن الانسانيّ لا يستريح الى الامتداد المطلق ويفضل ان ينتهي كل شيء نهاية ماء والواقع ان خاتمة القصيدة تخرجنا من هذا التماذي غير المريح ، ومن هذا الاستواء ، وتشعرنا بأن التيه قد انتهى الى حدود ما • وما دامت القصيدة المسطحة - بطبعها مستوية ، تساوى فيها القيم الشعرية والفكرية للايات، فان الخاتمة ينبغي ان تكون جمهورية مجلجلة قاطعة بحيث تبرز على سائر الايات وتشعرنا بالانتهاء • ومعنى الجمهورية ان يحتوى البيت الاخير على حكم قاطع قويّ او عبارة بتارة تصلح لاختتام القصيدة • ومن ذلك ، الدعاء

اللطيف الذي ختم به نزار قباني قصيدته ، فقد ألفاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن اعناق اعماق احساسه نحو الشباك . ومهما يكن فإن البيت الاخير ينبغي ان يكون بارزا متيرا ليختم القصيدة .

وختم ما ينبغي ان نقوله حول الهيكل المسطح انه لا يتيح فرصا لقصيدة طويلة . ذلك ان الامتداد المنبسط يضيق ، والاصناف المتتالية تصبح ملته متعبة حين لا تتخللها ذروة عاطفية تثير حساسة القارىء . وذلك هو السبب في الرتابة التي نلسمها في بعض قصائد أنور العطار وهي لا تخلو من ابيات مفردة جميلة ، غير ان طولها واستواء المستوى العاطفي والتعبيري في الايات كلها يجعل النغم منطوطا دون داع . وخير وسيلة للنجاة من مثل هذا المزلق ان تكون القصائد المسطحة قصيرة ، وتلك لفظة أدركها نزار قباني بفطرته ، فهي تكاد تكون القانون في شعره كله ، لا يخرج ايه الا حين يكتب قصيدة هرمية الهيكل مثل القصيدة الرائعة الجمال « طوق الياسمين »^(١)

القوى الحركية في القصيدة

رأينا ونحن ندرس « الهيكل المسطح » ان الموضوع الساكن لا يستطيع ان يمدّ قصيدة بكيان غني مقبول ، وانه ينبغي ، في الغالب ، أن يقوم على عناصر اخرى خارجية كالعواطف والصور لتنتج القصيدة ، والواقع ان هذه الشحنة من الصور والمشاعر التي يلتسمها الهيكل الساكن انما هي ، في حقيقة الامر ، صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر - وهو غير واع - ان يدخل عنصر الحركة الى هيكله لينقذه من الجمود .

ان كل قصيدة جيدة لا بدّ ان تحتوى على عنصر الحركة على صورة ما ، والا كانت قصيدة رديئة . والشاعر يدرك هذا بأحاسسه ويحاول ، غير واع ، أن يضفي هذا العنصر على قصيدته من احدى جهاتها . فاذا كانت نقطة

(١) ديوان قصائد من نزار قباني . بيروت ١٩٥٦ .

الارتكاز في القصيدة ساكنة كشباك نزار قباني . امتد الهيكل عاطفياً وصورياً ، وكان الشاعر - وهو يرى موضوعه ساكناً - يدرك انه لا يستطيع ان يصوغ من سكوله شيئاً نابضاً بالحياة ، ما لم يضيف اليه امتداداً من نوع ما ، فيبدأ بالاقرب وهو الصور والمشاغرة التي توسع نقطة الارتكاز وتجعل نطاقها اكبر .

ولو راجعنا قصيدة « شباك » لرأينا ان هذا الشباك - وهو ساكن - قد اكتسب امتدادات رائعة الحسن بما اضفاه عليه الشاعر من نعوت . انه يتسع عندما يصفه الشاعر بانه « ملفوف بالبنفسج » ويتسع ثانية عندما يسميه الشاعر « ديراً للشحارير » وهي صورة تمنح الذهن فرصة لتخيل مجموعة من الشحارير تتطاير وتحط عند الشباك وبذلك اتسع افق الشباك مكانياً حتى شمل المنطقة التي تحيط به وسرعان ما تتدخل « الستائر » التي تمدّ الشباك الى داخل العرفة وتصله بكل ما فيها من حياة ، وهكذا نرى الشاعر قد جعل الشباك ينبض بالحركة ووصله بأعمق أعماق الحياة المتدفقة حوله .

ب - الهيكل الهرمي

الفرق الاساسي بين قصائد هذا الهيكل ، وقصائد الهيكل المسطح ، ان الشاعر هنا ينسج الاشياء بعدها الرابع . بدلاً من ان توصف الاشياء وهي ساكنة ، ذات ثلاثة أبعاد ، في لحظة واحدة من لحظاتها - كما في الصور - يبدو وكأن الشاعر قد تجرد من الزمن فراح الماضي والحاضر والمستقبل تبدو له كلها واحداً ، ومن خلالها يبدو الموصوف متحركاً ، متغيراً ، مؤثراً فيما حوله متأثراً به . وهو عين ما يحدث في الحياة الواقعية حين نسمح للزمن ان يمرّ على الاشياء ، فما من شيء الا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الاحوال . ومن هذا يبدو ان نقطة الارتكاز في القصائد الهرمية لا بدّ ان تتضمن « فعلاً » او « حادثة » لا مجرد شيء جامد يحتلّ حيزاً من المكان وحسب .

وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويرى الزمن • فالأشخاص مثلا يتبدلون وتتقلب عليهم الأحداث بحيث نجدهم في اول القصيدة يختلفون عنهم في آخرها على وجه ما • والأشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها واماكنها • والزمن ينصرم : فاذا بدأت القصيدة في طفولة بطلها انتهت وهو شيخ ، وان رأيناه ، في بدايتها ، صباح الثلاثاء ختمت القصيدة وهو قد عانى متاعب الاربعا ، وهكذا • وخلال ذلك تتغير المشاعر فتتبدل وتضيق وتتسع كما يرسم لها الشاعر ، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها • وذلك ما يميز الهيكل الهرمي عن سواه •

وفي مثل هذه القصائد ، قصائد « الفعل » و « الحادثة » التي تميز عن قصائد « الأشياء » نجد ان الأحداث تبيل الى ان تتكاثف في مكان من القصيدة دون مكان • فهي تبدأ عادة هادئة العواطف ، غير ثائرة ، والأشخاص يتحركون بتؤدة ، وكان الشاعر يصرّ بفترة « العرض » التي يربها القصاص ، وهمه الاول ان يقدم أطراف الموضوع لقارئه • ثم تأتي لحظة تندفع خلالها المشاعر والأحداث الى قمة شعورية ، « قصة الهرم » فتتجمع القوى التي بدأت فعلها في المرحلة السابقة تجسعا غنيا وتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر ويحسّ القارئ انه ازاء مشكلة فنية انسانية • وسرعان ما تبدأ النهاية بعد ذلك حين يبدأ الشاعر بفكّ المشكلة وحل العقدة وتشتت القوى المتجمعة •

ولا بدّ لنا ان نلاحظ هنا ان خاتمة القصائد الهرمية ، تمتلك قابلية الانتهاء بسكون • وهو أمر غير مسكن في قصائد الهياكل المسطحة حيث ينبغي ان تكون الخاتمة جمهورية على شيء من العلو ، وكان هذه « الجهارة » نوع من الحركة التي تجيء بعد السكون الطويل فتوحى بالانتهاء •

نموذج للهيكل الهرمي

تصلح قصيدة علي محمود طه (التمثال) (١) ان تكون نموذجا مستازا

(١) ديوان ليالي الملاح لتائه ، لعلي محمود طه . القاهرة .

للهيكل الهرمي لما تحتوي عليه من بناء مكنتل وصور جييلة ورموز وعاطفة . انها تكاد تكون أجمل واكمل قصيدة كتبها هذا الشاعر على الاطلاق ، وهي بلا ريب قمة من قمم الشعر العربي الحديث كله . ولذلك سنقف عندها وقفة تحليلية متريئة لندرس ما فيها من أصالة وقوة بناء وجمال . يقول الشاعر في تقديم قصيدته انها « قصة الامل الانساني » وهو بهذا يخبر القارىء ان « التمثال » ليس حقيقيا ، وانما هو رمز للامل الذي بناه الشاعر ، أو تبنيه الانسانية كلها ، فما يلبث الزمن حتى يحطسه تحطيا . على ان هذا التعريف لا يضيف الى القصيدة شيئا ، فلو لم يصرح به الشاعر لما فقدت القصيدة اي شيء . سواء آكان هذا التمثال هو الحب أم الفن أم الجمال أم السعادة ، كانت القصيدة كاملة . وذلك لان نقطة الارتكاز هنا هي التمثال وما يحدث لهذا التمثال متضمن في داخل الهيكل ، بحيث تكون القصيدة كاملة حتى ولو كان التمثال تمثالا حقيقيا . المهم هو ان الزمن قد تعاقب على هذا التمثال في القصيدة ، من الليل ، الى الضحى ، الى آلاف الليالي والاضاحي ابتداء من شباب الشاعر حتى شيخوخته . ولقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر باحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضا .

والقصيدة تبدأ في شباب الشاعر فتراد يضي كل صباح ليصطاد غرائب البرّ والبحر ، فلا يعود الا مع المساء حاملا صيده ليلقيه « على قدمي » تمثاله . وهو ، في نشوة هذا الشباب المتفجر بالحوية ، يصعد الى النجوم ويهبط الى اعساق البحر ، ويجوب البراري ، ويقتحم الصحى في آسيا وافريقيا ، ويجوب عصور التاريخ . كل ذلك بحثا عن الحلي التي يريد أن يتوّج بها تمثاله الجميل . ولكن القصيدة لا تنتهي الا بعد أن يشيب الشاعر فلا يعود يقوى على دفع عادية العواصف والسيول عن تمثاله ، ويصبح لا مفرّ له من أن يقف جامدا مغلوبا ليراد يتحطم وتجرفه الامواج . وبهذا نجد الزمن قد تحرك خلال آيات القصيدة حركة سريعة مذهشة افتنّ الشاعر في أساليب تصويرها وابرزها . وسوف ندرس فيما يلي القصيدة بالتفصيل لتلاحظ وسائل الشاعر

في صياغتها وهنائها .

نلاحظ اولا الحركة في الايات الافتتاحية من القصيدة :

اقبل الليل واتخذت طريقي لك
والنجم مؤنسي ورفيقي
وتواري النهار
خلف ستار شفقي من الغمام رقيق
مدّ طير المساء فيه جناحا
كشراع في لجه من عقيق

نلاحظ اولا الحركة في الفعل « آقبل » وفي ما توحيه عبارة « واتخذت طريقي لك » حيث نرى الشاعر يسير في طريقه نحو التمثال . ويؤكد الشاعر هذه الصورة بقوله « تواري النهار » فالفعل « تواري » بطبعه مبطوط ، فيه بظء وانسحاب متريث ، وتلك خاصية الافعال المقيسة على « تفاعل » مثل تلاشى وتهادى وتمادى ، فهي توحى بحركة مرتخية متمهلة . ومن المؤكد ان الشاعر لو استعمل كلمة (غاب) في مكان « تواري » لما استطاع ان يعطي هذا الاثر .

وينتقل المشهد الغروبي الى الليل الكامل فترى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق وبلغ موضع التمثال وراح يخاطبه :

أيهذا التمثال ، ها أنذا جئت لالقاك ،
في السكون العميق
حاملا من غرائب البر والبحر ،
ومن كل محدث وعريق
ذاك صيدي الذي اعود به ليلا
وأمضي اليه عند الشروق

وابرز ما يلتفت النظر هنا عبارة « أعود به ليلا » التي كان الفعل فيها مضارعا ، وهو اول مضارع استعمله الشاعر ، بعد سلسلة الافعال الماضية « اقبل ، توارى ، مدّ ، جئت » .

والسبب في استعمال المضارع هنا ان الشاعر يريد ان يوحي بالاستمرارية في حركة هذه « العودة » . فهو يخرج كل صباح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز ويلقيها على قدمي تمثاله . وفائدة هذه الاستمرارية انها تمدّ الزمن وتطيله حتى يشيب الشاعر في القسم الثاني من القصيدة ، وهي فترة عانى الشاعر كثيرا قبل أن يبلغها كما يتضح من الايات التالية يخاطب بها الشاعر تمثاله :

بيدي هذه جلتك ، من قلبي
ومن رونق الشباب الاينق
كلما شمتُ بارقا من جمال
طرتُ في اثره أشقّ طريقي
شهد النجم كم اخذت من الروعة عنه
ومن صفاء البريق
شهد الطير كم سكبت أغانيه
على مسميك سكب الرحيق
شهد الكرم كم عصرت جناء
وملأت الكؤوس من ابريقي
شهد البرّ ما تركت من الغار
على معطف الربيع الوريق
شهد البحر
لم ادع فيه من درّ جدير بمفريق خليق

ان هذه الايات تقدم حركة واسعة ، لا في الزمان وحسب ، ولكن في

المكان أيضا ، في عرض العالم وطوله : الى النجوم لاقتباس بريقها وروعنها
 والى الكروم لملء الكؤوس بالعصير لشفتيه ، والى البحر اصطيادا للؤلؤ والمرجان
 وكل ما يليق بمفرقه . وما لا شك فيه ان هذه الحركة المكانية قد استغرقت
 زمانا طويلا ، وقد قصد الشاعر ان يرينا كيف استنزف شبابه وسعاده في
 تسميق تمثاله وتزيينه ومنحه العمق والجمال . وقد افادت كلمة « كم » اذ
 أوحى بتعدد « الحدث » مما يقتضي زمانا أطول وابطأ . ثم تأتي ، بعد ذلك ،
 الطبيعة بمباباتها وجبالها ووديانها وممالكها وقاراتها وتوارىخها فيمضي الشاعر
 يلغها حول تمثاله العجيب :

ولقد حيرَ الطبيعة اسرائي لها
 كلّ ليلة وطروقي
 واقتحامي الضحى عليها
 كراعٍ أسيوىّ او صائد افريقي

او اله مجنح يتراءى
 في خيالات شاعر اغريقي

في هذه الايات نجد الشاعر ما زال يفرع العالم والزمن من اجل تمثاله ،
 وقد استعمل لفظي « الاسراء » و « الطروق » وهما فعلاان يدلان على
 الزمن . وجعل الشاعر اسراءه « كل ليلة » وجعل اقتحامه الضحى تارة على
 صورة راع من رعاة آسيا وتارة على صورة صياد من افريقيا ، ثم رجع
 بالزمن الى الوراء اكثر من عشرين قرنا فاتخذ هيئة شاعر اغريقي تتراءى له
 خيالات الآلهة القدماء .

الى هنا انتهى الشاعر من مرحلة « العرض » فأحاط القارئ بظروف
 تجربته الانسانية . وقد رأينا ان العاطفة كانت متكافئة في الايات فلم تتركز
 في مكان خاص ، وانما تحركت في الزمن في خطوات دائبة مستمرة متشابهة
 في سرعتها وسعتها . وكان المقصد في كل بيت ان يضي الشاعر صورة جديدة

من جهده ومناعبه ، في خلق هذا التسال وتزيينه ونخليده . وفجأة يبدأ الشعور بالتعقد والاندفاع نحو قمة عاطفة يوحى بها جو القصيدة وكأنه ينذر بعاطفة رهيبية . وتظهر بوادر هذا في خطاب يوجهه الشاعر المجهد الى « الطبيعة » :

قلت : لا تعجبي ! فما أنا الا
شبح لحجّ في الخفاء الوثيق
أنا ، يا أمّ ، صانع الامل الضاحك
في صورة الغد المرموق
صغته صوغ خالق يعشق الفنّ
ويسو لكل معنى دقيق
وتنظرته حياة ،
فأعياني ديبّ الحياة في مخلوقي
كلّ يوم اقول : في الغد . لكن
لستُ القاه في غد بالمفيع
ضاع عمري ، وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

الفعل « تنظر » اكف من الفعل « انتظر » ويوحى بفترة انتظار أطول وأمرّ . وهذه هي حالة الشاعر الذي أضاع عمره في خلق تمثاله الغد أملا بأن تدبّ فيه الحياة ، وقد طال به انتظاره ، وعبث به الامل ، وبدأ يتقل عليه . وقد راحت طلائع اليأس الاخير تلوح اذ اقترب الشاعر من الشيخوخة . ولذلك يبعث صرخته الدامية :

ضاع عمري . . . وما بلغت طريقي . . .

ولا بد لنا ان نتنبه الى الفرق الواضح في كثافة الشعور بين الايات الثلاثة الاولى ، والثلاثة الاخيرة ، فهي وسعنا ان نجزم بأنه اكف في الاخيرة . الا

اننا لو اردنا الدقة لقلنا ان هذه الكثافة تزداد نسبة شبه ثابتة كلما تقدمنا في الايات . ففي البيت الاول يصف الشاعر نفسه بأنه شبح وثيق الخفاء وهذا يكاد يخلو من الافعال وكأن الشاعر يحس ان عليه ان يقدم نفسه لأمة الطبيعة بهدوء . الا انه في البيت الثاني يبدأ بتفصيل أمره قائلاً انه « صانع الامل الضاحك » ويعرضه هذا الى بداية الافعال فيصرخ في البيت الثالث :

صغته صوغ خالق يعشق الفن
ويسو لكل معنىً دقيق

وفي هذا اول بوادر الشكوى ، فهو يذكر الطبيعة بأنه قد « جهد » في خلق مثاله كما يجهد فان اصيل . ولهذا التذكير دلالاته النفسية التي تنذر بما بعدها . وسرعان ما يشتد افعال الشاعر فيبرز بوضوح في الايات الثلاثة التالية حيث يشكو طول انتظاره وعدم ديب الحياة في ذلك التمثال ، ويبلغ الشعور درجة المرارة في قوله :

كل يوم اقول : في الغد .
لكن لست ألقاه في غدٍ بالمُتيق
ويصل الى درجة اليأس حين ينادي :
ضاع عمري ، وما بلغت طريقى .
وشكا القلب من عذابٍ وضيق

وبعد هذه الصرخة اليائسة تبدأ « قمة » القصيدة فيتركز الشعور في مشهد العاصفة التي يرمز بها الشاعر الى فترة الشيخوخة في حياة الفنان . وسنكتفي هنا بنسخ الايات التي تنوب عنا في الحديث عن نفسها :

معبدي ، معبدي ، دجا الليل الا
رعشة الضوء في السراج الخفوق
زأرت حولك العواصف لما
قهقه الرعد لالتماع البروق

لطت في الدجى نوافذك الضمّ
ودقت بكل سيلٍ دفوق
يا لتثالي الجميل احتواه
سارب الماء كالشهيد الغريق
لم أعد ذلك القوي فأحيه
من الويل والبلاء المحيق
ليلتي ، ليلتي ، جنيت من الآثام
حتى حُسلت ما لم تطيقي
فاطربي واشربي صباية كأسٍ
خرها سال من صميم عروفي

هنا تبلغ المأساة قمّتها ، فبعد أن شاركنا الشاعر في صنع تمثاله وجينا معه
العالم لتزيينه ، وقفنا معه نشهد تحطه ، في سورة العاصفة الرهيبية ، والجرافة
في تيارات الماء السارية . وتتبع صرخة « الخالق » المدحور أحدّ وأمر من
أية صرخة سابقة :

لم أعد ذلك القوي فأحيه
من الويل والبلاء المحيق

ونحسّ انا هنا بازاء القمّة نفسها ، وقد تجبعت قوى الشعور والحياة
لتخلق هذه القمّة ، فلا بدّ ان تبدأ القوى بالانخفاض بعدها . ويجيء البيتان
التاليان مصداقا فالنّان قد استسلم وانهمزم وهو يدعو ليلته المخيفة الى أن
تسكر من دمه .

وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك الى الانحلال والتشتت ، وتبدأ النهاية ،
وقد أتمها الشاعر في سبعة أبيات بديعة الجمال :

مرّ نور الضحى على آدميّ مطرقٍ
في اختلاجة المصعوق

في يديه حطامة الامل الذاهب
في ميعة الصبا الموموق
واجما ، أطبق الأسي شفتيه
غير صوتٍ ، عبر الحياة ، طليق
صاح بالشمس : لا يرُعك عذابي
فأسكي النار في دمي وأريقي
نارك المشتهاة أندى على القلب
وأخى من الفؤاد الشفيق
فخذي الجسم حفنة من رمادٍ
وخذي الروح شعلة من حريق
جنّ قلبي فسا يرى دمه القاني
على خنجر القضاء الرقيق

ان هذا المشهد يمتلك كل خصائص النهاية الجيدة لهيكل هرمي ، فبعد الحركة العنيفة التي دار بنا الشاعر خلالها في رحاب القرون ومجاهل العالم ، وبعد مشهد العاصفة الجنوبية وهي ترأّر وتلطم النوافذ وتتدفق سيولها محطة مدمرة حارفة ، بعد تلك الحركة وهذه الضجة ، يهدأ كل شيء فجأة ، ويطلع الضحى . . وفي الضوء يبرز المشهد الاليم فترى الشاعر مختلجا ، مصعوقا ، واجما ، صامتا ، وبين يديه بقايا تمثاله المحطم . وتتلأشى القصيدة شيئا فشيئا حتى تخبو في آخر تأوهات الفنان وهو يتوسل الى الشمس ان تسكب نارها في دمه دوننا رأفة ولا شفقة .

هذا التلاشي والوجوم والضست هو عنصر السكون في خاتمة هذه القصيدة الحركية القذبة ذات الهيكل الهرمي المحكم .
ولا بد لنا ، قبل ان تنتهي من دراسة الهيكل في هذه القصيدة ، أن نشير الى أسلوب لفظي استعمله الشاعر في ربط القصيدة وشدّها الى بعضها داخل

أطار ، ذلك ان القصيدة تقع في قسمين رئيسيين ، ينتهي أولهما بهذا البيت :
ضاع عسري وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

وما بعده هو القسم الثاني . ولو دققنا النظر لوجدنا ان الشاعر قد استعمل في القسم الاول لفظتين كررهما في القسم الثاني ، وهما « الليل » و « الضحى » . وقد كان هذا التكرار نافعا في المقارنة بين حالتين : ففي القسم الاول كان الليل هو الوقت الذي يلتقي فيه الشاعر بتمثاله ، منتصرا ، حاملا اليه غرائب البر والبحر . وكان الضحى مغلوبا ، فالشاعر - كما يخبرنا - « يقتحم الضحى » أما في القسم الثاني فقد انعكست الحالة انعكاسا مؤلما فإيكاد الليل يهبط حتى تزار العاصفة وتلطم النوافذ وتحطم التمثال . ونسح الشاعر المدحور ينادي صارخا :

ليلتي ، ليلتي ، جنيت من الآثام
حتى حملت ما لم تطيقي
فاطربي ، واشربي صباية كأس
خبرها سال من حسيم عروقي

أما « الضحى » فهو هذه المرة ، يبرّ على انسان محطم اقطعت علاقته بذلك « المقتحم » القديم الغلاب بزهو وشبابه وانتصاره . وهكذا استعان الشاعر بالليل والضحى في خلق هذا التضاد الفني الذي يستر المقارنة وكثف جو القصيدة واحكم بناءها .

وقد جاءت في القصيدة صور أخرى من المقارنة غير المباشرة ، فالشاعر ، في القسم الاول ، قد سسى نفسه « خالقا » . أما في القسم الثاني فهو ليس الا « آدميا » وقد ساعد ذلك في تكثيف الجو النفسي لهذه القصيدة الرائعة .

ج - الهيكل الذهني

رأينا ان هيكل القصيدة ليس الا الاسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة

في قصيدته فعندما كان الهيكل مسطحا والارتكاز ساكنا عوض الشاعر بالعواطف والصور عن هذا السكون . وعندما كان الهيكل هرميا والارتكاز متحركا لم يحتج الشاعر الى اي تمويض ونحن الآن بازاء النوع الثالث وهو الذي سسميه بالاطار الذهني . ونحن نزله عن النوعين الاخرين لانه يقدم عنصر الحركة على اسلوب فكري . فبدلا من ان يستغرق التحرك زمانا ، كما في قصيدة « التمثال » نجد الحركة لا تستغرق أي زمن لانها حركة في الذهن يفصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغرق زمانا . واكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوى على فكرة يناقشها الشاعر بالامثلة المتلاحقة . وهذا نوع من الشعر يكثر في شعر شعراء المهجر جبران ونعيسة وابو ماضي . ونموذج هذا الهيكل قصيدة العنقاء⁽¹⁾ لايلى ابو ماضي . وقد رمز الشاعر بالعنقاء الى السعادة - كما يلوح - ومن ثم بقي يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها . التمسها أولا في الطبيعة ، ثم في القصور ، ثم في الزهد ، ثم في الاحلام ، ولكنه لم يصادفها . وبعد قوات الاوان ادرك انها كانت معه طيلة الوقت وهو لا يدري . وتتجلى الحركة الذهنية في الانتقال من الطبيعة الى القصور ، الى الزهد ، وهكذا . ذلك ان هذه ليست حركة في الزمن ، ولا هي حركة في المكان . وانما قصد الشاعر ان يوازن بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية فيمرّ بكل منها ويستعرض الامكانيات لينتهي الى ان السعادة انما تنبع من نفس الانسان لا من خارجها . وهكذا نرى ان التابع الزمني ليس مقصودا هنا ، والدليل اننا نستطيع ان تقدم البحث في الاحلام ، على البحث في القصور او الصوامع دون ان تضرب القصيدة او يتغير مدلولها العام . وهذا ما لا يسكن ان نصنعه في قصيدة (التمثال) حيث كان الاحاح على التسلسل الزمني جزءا ضروريا من كيان القصيدة ومدلولها . ولذلك نميز بين الهيكلين هذا التمييز التام : فالهيكل الهرمي يدخل الزمن في كيان القصيدة ، بينما لا يحتاج الهيكل الذهني الى ان يحيا في زمان .

(1) الجداول ، لايلى ابو ماضي

مثال عليه : ومع ذلك فالهيكل الذهبي ليس ساكنا وانما هو هيكل حركي ،
ينتقل فيه الذهن من فكرة الى فكرة خارج حدود الزمن . لناخذ مثلا قصيدة
« انت وانا »^(١) لامجد الطرابلسي وهي نموذج جيد للهيكل الذهني يقول
الشاعر :

اما رأيتِ الليلة حالكة
تجلو دجاها البرقة الساطع
والطفلة المشرقة الضاحك
تخزنها لعبتها الضائم
فانتي الليلة يا برقتي
وانتي الطفلة يا لعبتي
يا فرحتي انتِ ويا دمعتي

ان تجدي الناسك في ديره
تهزّه نعمة أرغنته
والفاجر العرييد في سكره
ترعشه النظرة من دته
فانتي الناسك يا نعمتي
وانتي السكران يا خمرتي
يا سقري أنتِ ويا جنتي

اما رأيتِ الشاعر السادرا
يقدّس الحسن على سبخته

(١) نشرت في مجلة الرسالة ربما في سنة ١٩٤١ .

والاهوج المظرم الفائرا
تهيج الاجساد من نهمته
فاتي الشاعر يا سبحتي
واني الاهوج يا نهمتي
يا جسدي انت ويا فكرتي

ان تجدي المُبتهل المؤمنا
يصبو الى الحورية الطاهره
والماجن المستهر الارعنا
يستعذب السم من العاهره
فاتي المُبتهل المؤمن
واني المستهر الارعن
دلّيتي أنتِ وهوريتي

الفكرة الاساسية في هذه القصيدة ان الشاعر يرى في حبيبته الحياة كلها على اختلاف أحاسيسها وتقلب اهوائها . وقد عبّر الشاعر عن هذه الفكرة بان ادخل حركة ذهنية في القصيدة ، فراح ينقل ذهن القارئ بين المظاهر المتعددة للفكرة دون ان يحتاج الى استعمال الزمن . فقال في المقطوعة الاولى ان احساسه تجاه هذه الفتاة يتضمن المتعاكسين من العواطف : الفرح والحزن . وفي المقطوعة الثانية تحدث عن عنصر الخير والشر في هذا الحب . وفي المقطوعة الثالثة ركز الفكرة حول الجسد والجمال الفكري . وكانت المقطوعة الاخيرة شبه ختام اذ قال للحبيبة انها في الوقت نفسه « دلّيلته » ⁽¹⁾ وهوريته فهي

(1) يبدو من السياق هنا ان الاشارة الى قصة «شمشون ودليلة» .

تجمع في ذاتها الايمان والمجون معا .

ان الهيكل هنا غير هرمي ، فن السكن ان نقل مقطوعة مكان اخرى دون أن تسـ القصيدة ، وهذا لان الحركة كانت ذهنية خارجية ، ولم يتدخل فيها الزمن لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلي يمنع من التقديم والتأخير .

والخاصة في الهيكل الذهني تستدعي شيئا من البروز والجهورية ، فقلبا تتلاشى هذه الهياكل في سكون ، لخلوها من عنصر الزمن . ولكن جهورية الختام في الهيكل الذهني نوع خاص يختلف عن جهوريتها في الهيكل المسطح . فبينما يستطيع الشاعر هناك ان يختم القصيدة بأية عبارة قاطعة حادة قوية المعنى ، تجده في الهيكل الذهني يحتاج الى أن يختمها بحكم عام ينهي المشكلة الفكرية التي أثارها ، وذلك باحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها . وهكذا وجدنا ايليا ابو ماضي ، بعد البحث عن عنقائه في الطبيعة والقصور والصوامع والاحلام ، يختم القصيدة بموازنة عامة يخبر فيها القارئ ان السعادة تتبع من نفس الانسان لا مما حوله . ومن دون هذه الموازنة تبقى قصائد هذا النوع من الهيكل ناقصة بحيث تترك في نفس القارئ احساسا بنا يسى في علم النفس بالفعالية الناقصة . ولعل قصيدة أمجد الطرابلسي تفتقد مقطعا ختاميا ينتهي بالقارئ الى فكرة أعم تخرج القصيدة من صيغتها الغنائية الحالية ، فهي تكاد تكون - بقاطعها كلها - صورة لفكرة واحدة هي اجتماع المتعارضات كلها في هذه الفتاة التي يحبها الشاعر . وقد يكون الشاعر تعمّد التخلص من مأزق الختام بتغييره الصيغة اللفظية التي ختم بها المقاطع الثلاثة السابقة :

يا فرحتي انت ويا دمعتي
يا سقري انت ويا جنتي
يا جسدي انت ويا فكرتي

فقد خرج عنها الى هذا :

دليلتي انت وهوريتي

غير ان هذا ، في الواقع ، ليس من القوة بحيث يختم قصيدة ذات هيكل ذهنيّ . الا اذا اردنا ان نعتبرها اغنية حلوة تحاول التعبير عن المعنى الواحد في مقاطع متتالية ، وليس لنا ان نطلب الفكرة فيها .

انمايب التكرار في الشعر

على الرغم من أن التكرار كان معروفا للعرب منذ ايام الجاهلية الاولى ، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين ، الا انه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح الا في عصرنا . وقد جاءت على ابناء هذا القرن فترة من الزمن ، عدتوا خلالها التكرار ، في بعض صورته ، لونا من الوان التجديد في الشعر . ومن المؤكد ان الاتجاه نحو هذا الاسلوب التعبيري ما زال في اطراد بحيث يصح أن نرقبه ، ونقف منه موقفا يقظا . أقول هذا ، لا لانني أعدّه اسلوبا رديئا ، فهذا بعيد عن رأيي ، وانما لانه - حين يعد اسلوبا سهلا - يستطيع ان يردي شعر اي شاعر الى هاوية .

ذلك ان اسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه اي اسلوب آخر من امكانيات تعبيرية . انه في الشعر مثله في لغة الكلام ، يستطيع ان يفني المعنى ويرفعه الى مرتبة الاصاله ، ذلك ان استطاع الشاعر ان يسيطر عليه سيطرة

كاملة ، ويستخدمه في موضعه ، والا فليس آيسر من ان يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر الى اللفظية المتبدلة التي يسكن ان يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسن اللغوي والموهبة والاصالة .

والقاعدة الاولية في التكرار ، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، والا كان لفظية متكلفة لا سبيل الى قبولها . كما انه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية . فليس من المقبول مثلا ، ان يكرر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط بما حوله ، او لفظا ينفر منه السمع ، الا اذا كان الغرض من ذلك « دراميا » ، يتعلق بهيكل القصيدة العام . وستوضح ناذج الشعر التي اخترتها ما اقصد بهذا . كما ان البحث لن يخلو من ناذج للتكرار الرديء الذي يصدم الحسن الجمالي ويخرج عن الغرض الذي ينبغي ان يقصد اليه أي تكرار .

ولعل ابسط ألوان التكرار ، تكرار كلمة واحدة في اول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر ، يتكىء اليه احيانا صغار الشعراء في محاولتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة ، حتى كثرت القصائد التي يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل « انت » و « تعالي » و « هنا » ونحوها . ولا ترتفع ناذج هذا اللون من التكرار الى مرتبة الاصاله والجمال الا على يدي شاعر موهوب يدرك ان المعول في مثله ، لا على التكرار نفسه ، وانما على ما بعد الكلمة المكررة ، فان كان مبتدلا ، رديئا ، سقطت القصيدة ، والا فهي في مستوى قصيدة الهشري « الى جتا الفاتنة » وهذا نموذج منها :

أنت كوخٌ معشوشبٌ في ربابةٍ
مقترٌ الصتِ ، سمردي الخيالِ
تعبتُ روجي الكليلة نشوى
فيه ، ترعى فجري هذا الجمالِ

أنتِ صمتٌ مخيمٌ ففضاءٌ
فظلامٌ مكوكبٌ ففهارٌ
فهسودٌ تدبُّ فيه حياةٌ
ويغني في فجرها النوبهارُ

أنتِ كلُّ الحياة، أنتِ كياني
أنتِ رُوحِي أبصرتها في سباتي
أنتِ وحي مجسداً، أنتِ لحي
يا ساءاً على ساء حياتي (١)

والملاحظ ان كثيرا ما كتب المعاصرون من هذا اللون رديء تغلب عليه اللغزية ، وعلة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير فيلجأون الى التكرار ، التماسا لموسيقى يحسبون انه يضيفها أو تشبها بشاعر كبير ، او ملأ لفراغ . ومن النماذج المبتكرة تكرار كلمة « نسيت » في قصيدة « نهر النسيان » لمحمود حسن اسماعيل . فهذا تكرار يتعلق نعلقا مباشرا بينا القصيدة العام ، وهو احد الاسباب التي تجعلنا نعدّه تكرارا ناحجا غير اقضي ، كما نعد القصيدة نفسها واحدة من اجل ما كتب شعراؤنا المعاصرون . ولعل من المناسب ان أقتطف نموذجاً من القصيدة ليلاحظ القارئ العناية الكبيرة التي صبها الشاعر على ما يلي لفظة « نسيت » في كل بيت ، وهو سر جمال التكرار ونجاحه :

من « نهر النسيان » (١)

ونسيتُ الانسامَ تنقل في المرج صلاة الطيور للغدرانِ

-
- (١) الروائع لشعراء الجيل . مطبعة الشيكشي بالازهر . القاهرة .
(٢) ديوان ابن المر . محمود حسن اسماعيل . القاهرة ١٩٤٧ .

ونسيت النجوم وهي على الافق نشيد مبشر الاوزان
ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطيور والهوى والاماني
ونسيت الخريف وهو صبا مات فسجته شية الاغصان
ونسيت الظلام وهو أسي الارض وتابوت شجوها الحيران
ونسيت الاكواخ وهي قلوب داميات تلفعت بالدخان
ونسيت القصور وهي قبور ضاحكات البلى من البهتان

هذا نموذج يتوفر فيه الشرطان ، فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق :
وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة .



يلي تكرار الكلمة تكرار العبارة ، وهو أقل في شعرنا المعاصر ، وتكثر
نماذجه في الشعر الجاهلي ومنه في شعر المهلهل :

ذهب الصلح او تردوا كلييا او تحلوا على الحكومة حلا
ذهب الصلح او تردوا كلييا أو أذيق الغداة شيان شكلا
ذهب الصلح او تردوا كلييا أو تنال العداة هونا وذلا

وقد كرر المهلهل عبارة « على ان ليس عدلا من كليب » في قصيدة اخرى
اكثر من عشرين مرة على رواية ابي الهلال العسكري . وأشهر من هذا
تكراره لعبارة « قرّبا مربط المشهر مني » ويقصد بالمشهر فرسه وهو
يستدعيه بذلك ايذانا بعزمه على الحرب ، وردّا منه على قصيدة الحارث بن
عباد التي استدعي فيها فرسه « النعامة » مكرّرا عبارة :

قرّبا مربط النعامة مني

ولا يخفى أن للتكرار في هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بظروف الشاعر
النفسية ، وطبيعة حياته البدوية . ولا شك في انه كان يلاحظ ان التكرار
يشير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال . ومن ثم استعمله .

وأحد النماذج المألوفة لهذا التكرار في عصرنا ، تكرار بيت كامل من الشعر ، في ختام المقطوعة ، وقصيدة ميخائيل نعيمة « الطمانينة » مثال ناجح له :

سقف يتي حديد°	ركن يتي حجر
فاعصفي يا رياح	واتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم	واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود	لست أخشى خطر
سقف يتي حديد	ركن يتي حجر

■

من سراجي الضئيل	استمد البصر°
كلما الليل جاء	والظلام اتشر
وإذا الفجر مات	والنهار اتحمر
فاختفي يا نجوم	وانطفئ يا قمر
من سراجي الضئيل	أستمد البصر (١)

ولنلاحظ ان هذا اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تفطيمها ، لان البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عارة تم معناها ، ومن ثم فانه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيء لمقطع جديد . وقد رأينا ان قصيدة نعيمة تقدم نماذج فرعية لمعنى الطمانينة العام ، وقد وقفت كل مقطوعة نفسها على نموذج فرعي واحد انتهت عنده ، وهذا هو سر نجاح التكرار في القصيدة . ويفشل هذا التكرار في القصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلا لا داعي فيه للتقطع . ومن نماذجه قصيدة عنوانها « سجين » لبدر

(١) ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة .

شاكر السياب ، يبدو التكرار في ختام كل مقطع منها صادما يعوق التسلسل ،
ويوقفه دون داع ، وهذان مقطعان منها :

ذراعا أبي تلقيان الظلال°	على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراج الحزين	يطاردني في ارتعاش رتيب
وحفّت بي الاوجه الجائعات	حيارى فيا للجدار الرهيب
ذراعا أبي تلقيان الظلال	على روحي المستهام الغريب

وطال انتظاري .. كأن الزمان	تلاشى فلم يبقَ الا انتظار !
وعيناي ملء الشمال البعيد	فيا ليتني أستطيع الفرار
وأنت التقاء الثرى بالسما	على الآل في نائيات القفار
وطال انتظاري كأن الزمان	تلاشى فلم يبقَ الا انتظار(١)

التكرار هنا يبدو تلويحا مجردا ليس له داع ، وهو يوقف الانسياب الشعوري للقصيد التي تلك كسائر قصائد هذا الشاعر وحدة محببة يؤسفنا ان تتعثر لاهثة في ختام كل مقطع . وقد كان موضع التكرار هنا - رغم تسلسل القصيدة وطبيعتها التي لا تقبل التقطيع - يمكن ان يتحسن لو غني الشاعر بأن يجعل البيت الثالث في المقطوعة يفضي بعناه الى البيت الرابع المكرر ، كما في مقطوعات ميخائيل نعيمة ، فاذ ذلك يستلزم التكرار سببا واحدا يبرر وجوده في قصيدة لا تحتاج اليه اطلاقا .

ومن هذا اللون من التكرار ، ما يكرر الشاعر فيه كلمة او عبارة معينة في ختام مقطوعات القصيدة جميعا ، وهو لون شائع مثاله تكرار ايليا ابو ماضي لعبارة « لست ادري » في قصيدة الطلاس المشهورة ، وتكرار علي محمود

(١) ديوان أساطير لبدر شاكر السياب . النجف . ١٩٥٠ .

طه لمبارة « اسقنا من خمرة الرين اسقنا » في قصيدة « خصرة نهر الرين » .
 وشرط هذا النوع من التكرار ان يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر ،
 والا كان زيادة لا غرض لها .

■

ثم تنتقل الى تكرار المقطع كاملا ، وهو تكرار يخضع لشروط تكرار
 البيت عينها ، أعني ايقاف المعنى لبدء معنى جديد . ومن امثله قصيدة
 « الصباح الجديد » لابي القاسم الشابي وقد كرر المقطع التالي اكثر من مرة .

أسكتي يا رياح واسكني يا سجون
 مات عهد النواح وزمان الجنون
 وأطلل الصباح من وراء القرون(١)

ومع ان هذا التكرار لم يضرّ بالقصيدة ، الا انه لم يفدها كثيرا . وربما
 كان اجبل لو حذفه الشاعر ، فالقصيدة ، من دونه ، لا تخر شيئا .
 ويلاحظ ان هذا التكرار المقطعيّ يحتاج الى وعي كبير من الشاعر ، بطبيعة
 كونه تكرارا طويلا يتد الى مقطع كامل . وأضن سبيل الى نجاحه ان يعدد
 الشاعر الى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر . والتفسير السايكولوجيّ
 لجبال هذا التغيير ، أن القارئ ، وقد مرّ به هذا المقطع ، يتذكره حين
 يعود اليه مكررا في مكان آخر من القصيدة ، وهو ، بطبيعة الحال ، يتوقع
 توقعا غير واع ان يجده كما مر به تماما . ولذلك يحس برعشة من السرور حين
 يلاحظ فجأة ان الطريق قد اختلف ، وان الشاعر يقدم له ، في حدود ما سبق
 ان قرأه ، لونا جديدا . ولا أجد في ما بين يدي من الدواوين نموذجاً لهذا
 التكرار باستثناء قصيدتي « الجرح الغاضب » التي نشرت في مجموعتي

(١) الشابي حياته وشمرة لابي القاسم محمد كرو .

« شظايا ورماد » فإنّ المقطع الأخير من هذه القصيدة تكرر " لمقطع سابق • ويهمني أن أشير الى أن التكرار في قصيدة « الجرح الغاضب » على الرغم من ألوانه المختلفة عن الوان المقطع الاصليّ ، لا يدخل على هيكل القصيدة المنويّ تغييراً ، وانما يؤكدّه لا أكثر - فهو تكرر بياني (كما سنشرح في البحث التالي) • والخطوة التالية التي يمكن ان يخطوها الشاعر في هذا التكرار المقطعيّ ، ان يقيم هيكل المعنى في القصيدة على التلوين الذي يدخله ، بالصورة التي ينتها ، على المقطع الاصليّ الذي يكرره ، والنسودج الذي أحبه وأريد تقديمه للقارىء ، قصيدة بديمة لامجد الطرابلسي قرأتها في مجلة « الرسالة » منذ سنين وعنوانها « احترق •• احترق » اقلها هنا كاملة :

لا تقف يا قطار لا تهن يا خفق
نخلت الديار من وراء البحار
لمعت في الافق
ويك لا تحترق
قد بلغنا الفناء بعد كدّ المسير
ليس دون اللقاء بعد هذا المساء
غير بعض العصور
وبحارٍ تسور
سر بنا سر بنا في الدجى يا أمل
الهوى ناينا والمدى غاينا
يا هنا من وصل
بعد فوت الاجل
قف بنا يا قطار واسترح يا خفق
بيننا والديار غمرات البحار
وظلام الافق
احترق •• احترق ••

ألا يتعلق التكرار هنا تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام بحيث يستحيل حذفه دون أن تنهار القصيدة ؟ ذلك ان القصيدة - وهي غامضة ، صوفية الاحساس ، عني الشاعر فيها برسم الجو - ، اكرر ما عني بتقديم المعنى مفروزا ، مرتبطا ، متسلسلا - تبدأ بالامل في العودة الى الديار ، ذلك الامل الذي يغذيه لمعان نخيل الديار من وراء البحار ، ثم يتذكر الشاعر الزمن والموت وطبيعة الامل الزنبقية . ويتسع في ذهنه مدلول الديار فيتحول الى ما هو أعمق من الارض وأبعد ، واذا ذاك يرسل صرخته الاخيرة : « قف بنا يا قطار » . وبالتلويين اللفظي الذي أدخله الشاعر في المقطع المكرر تغير اتجاه المعنى في القصيدة كلياً ، فاستحالت « لا تحترق » التي جاءت في أول القصيدة الى « احترق ، احترق » التي ختمتها . وكانت هذه مقارنة صامتة بين حس الامل في المقطع الاصيلي ، وحس اليأس في المقطع المكرر . وقد كان الشاعر فناً وهو يختار « احترق احترق » عنواناً ، لانها ، كما رأينا ، ملخص الصراع كله ، واليهما ترتكز القصيدة .

وتجرتني هذه القصيدة التي اختسها الشاعر بالتكرار الى الوقوف لحظة عند قضية اختتام القصائد بتكرار مقاطع سابقة منها ، وهو اسلوب غير نادر في شعرنا اليوم . في الواقع أن كثيراً من هذه الخواصم تجيء غاية في الرداءة ، والسبب ان بعض الشعراء الضعفاء يلجأون الى التكرار تهرباً من اختتام القصيدة اختتاماً طبعياً ، ومن طبيعة التكرار انه يوحى باتهاء القصيدة وبذلك يستطيع ان يخدع القارئ العادي . على أن العيب الفني لا يفوت على قارئ متذوق يتحسس جمال التكرار ويدرك سرّ البلاغة فيه . وسأختار لهذا التكرار المضلل نموذجاً لشاعر تؤمن بشاعريته - فلا خير في أمثلة تقتطفها من شعراء لا قيمة لهم - قصيدة « الكوخ » من ديوان « اغاني الكوخ » الصادر سنة ١٩٣٤ لمحمود حسن اساعيل ، وهي قصيدة طويلة ضغطت فيها القافية الموحدة على الشاعر حتى أبرمته ، وجعلته يتهرب من الغائسة فأجيز على القصيدة بتكرار المطلع الذي كان ، لسوء الحظ ، مطلعاً رديئاً : (١)

بعثر عليه الدمع ما صفقت
في قلبك الالخان يا شاعر
وأحرق له الاجفان ما مستها
برح الاسى والحزن يا ساهر



بقي من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث .
وهو تكرار الحرف ، وامثله كثيرة منها هذان البيتان المذبان من قصيدة
مشهورة لابي القاسم الشابي : (٢)

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام ، كاللحن ، كالصباح الجديد
كالساء الضحوك ، كالليلة القراء ، كالورد ، كابتسام الوليد

فالشاعر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لأنها تجدد التشبيه
وتقوية محتفظة له بيقظة القارىء ، كاملة ، ولا شك في ان المعنى يفقد كثيرا او
كان الشاعر قال :

« عذبة أنت كالطفولة والأحلام واللحن » . .

وهذا نموذج ثان من قصيدة رائعة الجمال لبدر شاكر السياب عنوانها
« أهواء » :

وهيئات ان الهوى لن يسوت ولكن بعض الهوى يأفل
كما تأفل الانجم الخافقات كما يغرب الناظر المسبّل
كما تستجم البحار الفساح ملينا ، كما يرقد الجدول

(١) ديوان اغاني الكوخ لمحمود حسن اسماعيل . القاهرة ١٩٣٥ .

(٢) كتاب الشابي حياته وشعره ، لابي القاسم محمد كرو .

كنوم اللظى، كانطواء الجناح، كما يصمت الناي والشمال^(١)
ويلاحظ ان التكرار هنا لو حذف لتقدت الصور الفرعية كثيرا من جمالها.
غير ان للتكرار، كل تكرار، فائدة ايجابية تذهب الى ابعد من مجرد التحلية.
وسوف نتناول ذلك في الفصل التالي *

(١) قصيدة اهواء لبدر شاكر السياب . ديوان ازهار ذابلة . مطبعة الكرنك
بالفجالة بمصر - ١٩٤٧ .

دلالة التكرار في الشعر

لا شك في أن التكرار ، بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا ، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند إليها في تقييم اساليب اللغة . فقصارى ما نجد حوله ان أبا هلال العسكري يتحدث عنه حديثا عابرا في كتاب « الصناعتين » وكذلك يصنع ابن رشيق في « العمدة » . اما كتاب البديعيات الذكية فقد اعتبروه فرعا ثانويا من فروع البديع لا يقفون عنده الا لماما . ولم يصدر هذا عن اهمال مقصود واما أمله الظروف الاديبة للعصر ، فقد كان اسلوب التكرار ثانويا في اللغة اذ ذاك فلم تقم حاجة السى التوسع في تقييم عناصره وتفصيل دلالاته .

وقد جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في اساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار احد هذه الاساليب ، فبرز بروزا يلفت النظر ، وراح شعرنا المعاصر يتكئ اليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تتم عن اتزان . وهذا النمو المفاجئ ، يقتضي ولا شك نموًا مماثلا في

في بلاغتنا التي لم تعد تسير التطور الجديد في اساليبنا التعبيرية ، حتى كلات تصبح تاريخا فقهيا للغة في بعض العصور الاخرى ، بدلا من أن تبقى علما متطورا يخدم اللغة ويعكس أحوالها ويسجل مراحل نموها . والواقع ان بلاغة أية لغة ينبغي ان تبقى علما مطاطا قابلا لنمو معها والا بعدت الشقة بينهما وانحط شأن البلاغة .

والذي نحاوله في هذا الفصل ان نتناول موضوع التكرار بنوع من الدراسة البلاغية نستند فيها الى الشعر المعاصر ، رغبة في الوصول الى القوانين الاولية التي يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الادبي وعلم البلاغة معا ، وذلك دون أن نفصل قواعد اللغة القديسة وما تجنح اليه من تحفظ يرمي الى الاحتفاظ بجوهر اللغة الصافي .



ان ايسر قاعدة نستطيع ان نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هي ان التكرار ، في حقيقته ، الجاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها . وهذا هو القانون الاول البسيط الذي نلنسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال . فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو ، بهذا المعنى ، ذو دلالة نفسية قيّنة تفيد الناقد الادبي الذي يدرس الاثر ويحلل نفسية كاتبه . وعلى هذا فمتدما يقول بشارة الخوري في افتتاحية قصيدة جميلة :

الهوى والشباب والامل المنشو د توحى فتبعث الشعر حيا
والهوى والشباب والامل المنشو د ضاعت جيعها من يدينا

عندما يقول هذا ، فانه يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع « الهوى والشباب والامل المنشود » ولذلك يكررها . فالتكرار يضع في ايدينا مفتاحا

للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الاضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها . او لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث يقيم اساسا عاطفيا من نوع ما .

ان هذا القانون الاولي النافذ في كل تكرار يستطيع ان يدلنا على وجه الاختلال في بعض التكرارات غير الموقفة التي نجدها في الشعر المعاصر ، ومثالها هذه الايات من قصيدة للشاعر عبدالوهاب البياتي :

وخولنا الخشبية المرجاء كنا في الجدار
بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلا ودار
حقلا ودار^(١)

ان وجه الاعتراض هنا هو ان (حقلا ودار) هذه لا تستدعي اية عناية خاصة من الشاعر بحيث يحتاج الى ان يكررها . فماذا من الغرابة في ان يرسم هؤلاء الاطفال « حقلا ودار » حول « خيول خشبية عرجاء » ؟ ان الخيول تعادل في أهميتها « حقلا ودار » هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولا . والحق ان القارئ يحسّ مرغبا بان هذا الطفل المتكلم بليد قليلا بحيث يدهش مما لا يدهش ، وهو معنى لا شك في ان الشاعر لم يقصد تصويره في شخصية الطفل ، وانما ساق اليه التكرار غير الموفق . وهكذا نجد السياق في الايات لا يستدعي التكرار الا اذا كان الشاعر يقصد ان يثير به نوعا من الصدى اللفظي لا أكثر .

وثاني قاعدة نستخلصها هي ان التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة ، وأحدها قانون التوازن . ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن

(١) ديوان «اباريق مهشمة» ص ٤٨ (بغداد ١٩٥٤) .

الدقيق الخفي الذي ينبغي ان يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . ان العبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل وأطرافا ، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر ان يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها . ان في وسع التكرار غير الفطن ان يهدم التوازن الهندسي ويسيل بالعبارة كما تميل حصة دخيلة بكفة ميزان . ومن ثم فان القاعدة الثانية للتكرار تحتاج الى ان تستند الى وجهة النظر الهندسية هذه ، فتقرر ان التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها الى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب في قصيدة له :

في دروبٍ أطفأ الماضي مداها
وطواها
فاتبعيني اتبعيني . (١)

ان التوازن حاصل في هذه العبارة الشعرية ، وقد قام على تكرار كلمة « اتبعيني » . ذلك اننا هنا بازاء طرفين متوازنين : « الماضي » الذي يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيهِ : « والمستقبل » الذي يحاول تثيته ودعسه عندما ينادي بحييته « اتبعيني » . انه يحسّ بانطفاء الدروب الضائعة في الامس فيحاول ان يملك ثباتا في المستقبل على أساس الحب الانساني ، وبهذا يتم التوازن العاطفي للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائم هندسيا ، وذلك بأن أعطى الماضي فعلين قويين هما « اطفأ » و « طوى » فكان لا بدّ له ان يعطي المستقبل ايضا فعلين لكي يوحى بقوته ازاء هذا الماضي ولذلك كرر كلمة « اتبعيني » .

ولننظر الآن في نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار وأخلّ بتوازنها

(١) ديوان (السلمى) النجف ١٩٥٧ - ص ٤٠ .

وهدم هندستها :بيت لنزار قباني :

ماذا تصير الارض لو لم تكن

لو لم تكن عينك ماذا تصير؟^(١)

ويتان من شعر عبدالوهاب البياتي :

بالامس كنا - آه من كنا ومن امس يكون -

نعذو وراء ظلالنا - ... كنا ومن امس يكون -^(٢)

وبيت لاحمد عبدالمعطي حجازي :

وتضيء في ليل القرى ، ليل القرى كلساتنا^(٣)

ان هذه التكرارات كلها مخلتة ، تثقل العبارة ولا تعطىها شيئا ، فلو حذفناها لاحسننا الى السياق واخذناه من الاختلال . ذلك ان العبارات هنا لا تستدعي تكرارا ، وانما رأي الشاعر ان يكرر اي لفظ كان واختاره من وسط العبارة وبهره عن سياقه . والواقع ان أبسط مقومات التكرار ان تكون العبارة المكررة مستقلة بعناها عما حولها بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها . وهذا ما لا نجده في أي من هذه الابيات . ان نزار يكرر « لو لم تكن » وبذلك تفصل العبارة المكررة بين « كان » واسمها ، او لنقل انه يكرر عبارة ليس فيها لكان اسم ثم يأتي بالاسم بعد التكرار . والبياتي يذهب أبعد فيكرر نصف عبارة لا معنى لها فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار . ويصنع عبدالمعطي ما يشبه هذا اذ يعزل المجرور ويكرره ولو كان كرر الجار والمجرور معا « في ليل القرى » لكان الامر أهون ، وان كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال . ان تكرار جزء من عبارة لا تحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيها المعنى لا بد

(١) قصائد نزار قباني . بيروت ١٩٥٦ - ص ١٦ .

(٢) أباريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي . بغداد ١٩٥٤ . ص ٤٧ .

(٣) مجلة الاداب - تموز ١٩٥٧

ان يميل بالعبارة ، وهذا يعود بنا الى الهندستين العاطفية واللفظية للعبارة .

هذان القانونان القائمان على الاساس العاطفيّ والهندسي للعبارة هما الشرطان الرئيسيان في كل تكرار مقبول ، فاذا توفرا صح ان نبدأ فنبحث في الدلالات المختلفة التي يقدمها التكرار فيغني بها المعنى وينح امتدادات من الظلال والالوان والايحاءات .



واما من جهة الدلالة فان شعرنا المعاصر يقدم لنا ثلاثة اصناف من التكرار تحضع كلها للقانونين السالفين : التكرار البياني وتكرار التقسيم والتكرار الفلاشعوري . وقد اخترت ان اضح لها هذه الاسماء لتسييز بينها دون ان اقصد ان تكون هذه الاسماء نهائية . ان البحث كله ليس الا محاولة لاستقراء اساس بلاغي لبعض اساليب الشعر المعاصر نستفيد منها في النقد والتدريس . وأنا ادرك، قبل اي أحد آخر، مدى احتسالم الخطأ في الحكم وفساد الاستدلال، غير ان صعوبة المجال لا ينبغي أن توهن عزيمة الناقد ، فرب محاولة غير واثقة من نفسها يقوم بها ناقد ما تشق طريقا لنجاح اكبر قد يتاح لنا قد آخر .

التكرار البياني

هذا الصنف من التكرار ابط الاصناف جييما وهو الاصل في كل تكرار تقريبا ، واليه قصد القدماء بسطلق لفظ « التكرار » الذي استعملوه ، وقد مثل له البديعيون بتكرار « فبأي آلاء ربكما تكذبان » في سورة الرحمن . والفرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة او العبارة . فالشاعر مالك بن الريب ، وهو يحضر في مدينة مرو، على مبعدة من أهله في « الغضى » يحسّ بالحنين الى دياره وذويه فيكرر لفظ « الغضى » في شبه حتمى حتى يبلغ ما كرره خمس مرات في بيتين :

فليت الغضى لم يقطع الركبُ عرضه
وليت الغضى ماشى الركابَ لياليا
لقد كان في أهل الغضى ، لو دنا الغضى ،
مزار ، ولكن الغضى ليس دانيا

ان الحاح هذا الشاعر على كلمة « الغضى » يدل على حرقة الحنين التي تعصف بقلبه ساعة الموت . ومثله العذوبة التي يلوح أن ابن الفارض يحسها وهو في نجواه الصوفية المختلجة بالمواقف حين ينادي :

يا أهل ودِّي أتمُّ أملي ، ومن
ناداكم ، يا أهل ودِّي ، قد كُفِّي^(١)

ان هذين النموذجين ، كسواهما من نماذج الشعر القديم ، يعرضان في التكرار اسلوبا « جهوريا » يناشئ الحياة العربية القديمة التي كان الشاعر فيها يعتمد على الالتقاء اكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة ، والتكرار يقرع الاسماع بالكلمة المثيرة ويؤدِّي الغرض الشعري . ومن ثم فلا بد لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وتلك الرهافة والهسس في تكراراتنا الحديثة التي يؤدِّي بها الشاعر معاني أكثر اتصالا بخلاجات النفس والحواس . لتأخذ مثلا هذه الايات لبدر شاكر السياب :

• • • • •
يضي ، ووجه " بعد وجه ، مثلما غاب الشراع °
بعد الشراع ° (٢)

(١) هذا البيت يدخل في نطاق ما يسميه البديعيون «رد العجز على الصدر» وإن كان بالنسبة لبحثنا هذا تكرارا محضا .

(٢) أساطير ، لبدر شاكر السياب . النجف . ١٩٥٠ - ص ١٤ .

فأية حركة ملموسة في هذا التكرار الذي يضع أمامنا شريطا يتحرك ببطء
وتعاقب فيه الاعوام كما تتلاشى اشعة السفن .
وهذا بيت آخر لبدر شاكر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بها
الكلمات الى درجة اخاذة :

ودم يغنم وهو يقطر ثم يقطر « مات مات » (١)

وليس في امكان قارئء هذا البيت الا ان يقف معجبا بهذا التوازن الهندسي
بين « يقطر ثم يقطر » و « مات مات » فكان كل قطرة من الدم تغنم « مات
مات » . والواقع ان الفعل « غنم » نفسه يحتوي في داخله على تكرار لحرفي
الفين والميم . وذلك ولا ريب جزء غير واع من البناء الهندسي المحكم للبيت .
انه مثال جيد لتكرار ناجح ، فلو حذفنا منه التكرار لأسأنا الى البيت وقضينا
على هذه التعبيرية العالية فيه .

هذا اذن هو التكرار الذي يصور « حركة » . ومن معاني التكرار البياني:
« التردد » ومن أطرف نماذجه بيت لنزار قباني من قصيدة « الفراء الابيض »
يخاطب به قطرة :

يا . . . يا مزاحمة الذئاب . . . أرى
في ناظريك طلائع الغزو (٢)

ان تكرار حرف النداء « يا » هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تمعدها الشاعر
فكأنه يريد ان يكون خطابه للقطرة مهذبا مجاملا ، ولذلك يترفق بها قبل ان
يناديا « يا مزاحمة الذئاب » فيبدأ بحرف النداء ثم يتردد لحظة متعبيا ،
مستجما شجاعته . وهذا نموذج ثان لهذا الصنف :

(١) المصدر السابق ص ١٣ .
(٢) الفراء الابيض ، قصيدة لنزار قباني ، مجلة (الاديب فبراير ١٩٥٢ .

سدى هامسا في الدجى آتنا .. اتنا جنباء (١)

ونموذج ثالث :

وسدى حاولت ان تؤوب°

معنا فهي ... فهي رفات° (٢)

وشرط هذا الصنف أن تحتوي الكلمة التي يتردد عندها الشاعر على ما يبرر تحرجه من التلغظ بها ، فمن دون الصدمة التي تأتي بها «مزاحمة الذئاب» و « جنباء » و « رفات » يصبح التكرار عقيما مفتعلا . وقد وقع في هذا الاقتعال نزار قباني نفسه في قصيدة حديثة له :

لملك يا .. يا صديقي القديم

تركت باحدى الزوايا ... (٣)

فان تكرار « يا » هنا خال من الغرض لانه ليس من داعٍ قط يجعل هذه الفتاة تتحرج من ان تنادي المخاطب بانه « صديقها القديم » فهي لا تهينه بالنداء ، ولا تبوح بأكثر مما باحت به في القصيدة المكشوفة . فما الداعي الى تلكؤها ؟ والواقع أن من السهل جدا ان يقع الشاعر في تكرار لا داعي له سدا لثغرة في الوزن ، وهو امر نجد له عشرات الامثلة المحزنة في شعرنا اليوم ، خاصة في الشعر الحر الذي اردنا يوم دعونا له ان تحرر الشاعر من «الرقع» و « العكاكيز » فاذا الحرية الجديدة تزيده التجاء اليها . والشاهد التالي من شعر عبدالوهاب البياتي معروفة للمتبعين :

ابوأي ماما في طريقهما الى قبر الحسين

عليه - ماما في طريقهما - السلام (٤)

-
- (١) فرارة الموجة لنازك الملائكة (بيروت ١٩٥٧) ص ٩٣ .
 - (٢) شظايا ورماد لنازك الملائكة الطبعة الثانية (بيروت ١٩٥٩) ص ٣١ .
 - (٣) مجلة شعر . العدد الثاني من السنة الأولى ربيع ١٩٥٧ .
 - (٤) مجلة الاداب . تشرين الثاني ١٩٥٣ .

والحق ان البياتي لا يسامح على هذا . فانه ذو شاعرية غنية لا تبيح له التهاون . ولعلّ مبالغته في استعمال التكرار في بعض قصائده توقعه في مزالق هو في غنى عنها . ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لا يدركون أن التكرار ، ككل اسلوب شعري ، يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي معا والا أضر بالقصيدة .

تكرار التقسيم

واما تكرار التقسيم فنعني به تكرار كلمة او عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة . ومن النماذج المشهورة له قصيدة « الطلام » لايلى أبو ماضي وقصيدة « الموائب » لجبران ، و « اغنية الجندول » لعلي محمود طه ، و « النهر الخالد » لمحمود حسن اسماعيل . والفرض الاساسي من هذا الصنف من التكرار اجمالا ان يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين . وانما تنصبّ عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة لان التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيرا ، وكان التكرار يفقده « بيانيته » اذا صح التعبير .

ومن هذا الصنف نوع يرد فيه التكرار في اول كل مقطوعة ومنه قصيدة عبد الوهاب البياتي « غيوم الربيع »^(١) وقصيدتي « انا »^(٢) والتكرار هنا يؤدّي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذنا بتفريع جديد للمعنى الاساسي الذي تقوم عليه القصيدة . واكثر ما تنجح هذه القصائد في الموضوعات التي تقدم فكرة أساسية

(١) ملائكة وشياطين ، لعبد الوهاب البياتي (بيروت ، ١٩٥٠ / ص ٥٠ .
(٢) شظايا ورماد ، لنازك الملائكة . الطبعة الاولى - بغداد ١٩٤٩ ص ٩٧ .

يمكن تقسيمها الى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى .
 فالتكرار يساعد الشاعر على اقامة وحدات صغيرة في داخل الاطار الكبير .
 واما القصائد التي تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تنحلّ وتتلاشى
 فهي تضر كثيرا باستعمال تكرار التقسيم ، وذلك لان طبيعة هذا التكرار
 تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصبح وقعة صارمة
 لا يستطيع الشاعر تجاوزها . وقد سبق لنا ان وقفنا عند قصيدة بدر شاكر
 السياب « سجين » التي فشل فيها التكرار فشلا ذريعا بسبب لجوئه الى تكرار
 التقسيم دونما غرض فنيّ ، ودونما مراعاة للوقفات الصارمة التي أحدثها هذا
 التكرار في المقطوعات في قصيدة كان ينبغي أن تتسلسل وتمتلك ذروة شعورية
 تصلها دونما تقطيع مفتعل .

ومن الوسائل التي تساعد على تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة ان يدخل
 الشاعر تغييرا طفيفا على العبارة المكررة في كل مرة يستعمل فيها وبذلك يعطي
 القارئ هزة ومفاجأة . ونودج هذا قصيدة محمود حسن اسماعيل « خمر
 الزوال »^(١) وهي تبدأ هكذا :

لا تتركيني في ضلال بين الحقيقة والخيال
 اني شربت على يدك مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار في ختام المقطوعة الاولى على النحو التالي :

لا تتركيني زلة في الارض تائهة المتاب
 اني شربت على يدك مع الهوى خمر العذاب

ومما يجدر بالشاعر ملاحظته ان التكرار يجنح بطبيعته الى أن يفقد الانماط
 أصالتها وجدتها ويهت لونها ويضفي عليها رتابة مملّة ، ومن ثم فان العبارة

(١) ابن المفر ، محمود حسن اسماعيل (القاهرة ١٩٤٨) ص ١٢٩ .

المكررة ينبغي ان تكون من قوة التعبير وجماله ومن الروسخ والارتباط بما حولها بحيث تصمد امام هذه الرتبة ، والحق ان التكرار عدو البيت الرديء فهو يفضح ضعفه ويشير اليه صائحا . وهذه الخاصية المعرقة (بكر القاف) في التكرار تصبح أوضح في تكرار التقسيم الذي يختلف عن سائر الاصناف في أنه يتكرر كثيرا وقد يصبح أشبه بدقات ساعة رتبية مملتا اذا لم ينتبه الشاعر . وخير مثال لهذا التكرار الهزيل الذي ارتكزت اليه القصيدة الخلافة « النارنجة الذابلة » لمحمد المهشري وقد جرى هكذا :

كانت لنا يا ليتها دامت لنا
او دام يهتف فوقها الزرزور^(١)

فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التي غصت بها هذه القصيدة الموهوبة نجد البيت المتكرر متنافر الحروف رديء السبك بحيث يسيء الى القصيدة كلها . ومن المزالق التي يقع فيها الشعراء في هذا الباب ان ينتقوا العبارة المكررة على أساس غنائي . وقد صنع علي محمود طه هذا في عدد من قصائده مثل « سيرانا مصرية »^(٢) حيث كرر هذا البيت :

ألا فلنحلم الآن فهذي ليلة الحب
ومثل « من ليالي كيلوترا »^(٣) حيث كرر هذا البيت :
يا حبيبي هذي ليلة حبي
آه لو شاركتني أفراح قلبي
ومثل « أندلسية »^(٤) حيث كرر هذا الشطر :
فاسقنيها انت يا أندلسية

-
- (١) « الروائع لشعراء الجيل » ج ١ - محمد فهمي . (القاهرة) ص ١٢ .
(٢) لبالي الملاح التائه (القاهرة ١٩٤٠) ص ٧٣ .
(٣) زهر وخمر (القاهرة ١٩٤٣) ص ٦ .
(٤) شرق وغرب (القاهرة ١٩٤٧) ص ٥٣ .

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفي مصطنع مما يصح وصفه في اللغات الاجنبية بكلمة *Sentimental* والواقع ان قيام التكرار على أساس غنائي ليس أمرا مستحبا خاصة في تكرار التقسيم الذي يسيل بطبعه الى الغنائية .

التكرار اللاشعوري

هذا الصنف لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه — فيما يلوح — على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الانسانية . وشرط هذا الصنف من التكرار ان يجيء في سياق شعوري كيف يبلغ احيانا درجة المأساة . ومن ثم فان العبارة المكررة تؤدي الى رفع مستوى الشعور في القصيدة الى درجة غير عادية . وباستناد الشاعر الى هذا التكرار يستغني عن عناء الافصاح المباشر واخبار القارئ بالالفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية . ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤله او اشارة الى حادث مثير يصحي حزنا قديما او ندما نائما او سخرية موجعة . ونموذج هذا التكرار عبارة « انها ماتت » في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو^(١) فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى اصابته رجة شعورية ادت الى ان يصاب بهديان داخلي واختلاط موقت في تفكيره فراحت العبارة تعيد نفسها في ذهنه كدقات ساعة رتيبة . وانما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة ، في هذا الصنف من التكرار ، من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها .

لقد ورد هذا التكرار اللاشعوري في قصيدة عنوانها « نهاية »^(٢) لبدر شاكر السياب ، وصحبته ظاهرة نفسية يصح ان نقف عندها وقفة صغيرة ،

(١) شظايا ورماد . (بيروت ١٩٥٩) ص ١٦٣ .

(٢) اساطير . (النجف الاشرف ١٩٥٠) .

نعمند لفت بدر السياب الانظار الى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد ملتفتين اليها ، وان كانوا غالباً لم يفتنوا تماماً الى الغرض الفني منها وانما عدّوه فيما يلوح تجديداً محضاً او نوعاً من الترف الفني .

استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتتها ثرا قبل القصيدة ما قالت له فتاة : « سأهواك حتى تجف الادمع » ويلوح من القصيدة ان ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد تغيرت وانقلبت حتى باتت العبارة ، حين يتذكرها ، تبدو له كالسخرية من الحاضر وتخزه في مرارة ، ومن ثم فهي تتردد في ذهنه وتلاحقه وتتشكل اشكالاً بين « سأهواك حتى سأهواك » و « سأهواك حتى س . . . » و « سأهواك حتى » و « سأهوا - »

هذه هي الايات :

(سأهواك حتى) نداء " بعيد

تلاشت على فقهات الزمان

بقايا . . في ظلّمة . . في مكان

وظلّ الصدى في خيالي بعيد

(سأهواك حتى . . . س . . .) يا للصدى

أصبخي الى الساعة النائه

(سأهواك حتى . . .) بقايا رنين

تحديّن حتى الغدا

(سأهواك -) ما أكذب العاشقين

(سأهوا . .) نعم تصدقين !

ان البتر هنا بليغ . ففي مثل هذه الحالات التي نجابها كلنا احياناً سواء في حالة حسي عالية تشتت التفكير المنتظم ، او في حالة صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز تقاجاً بها دوننا مقدمات . . . في مثل هذه الحالات يصدق ان

تتردد في أذهانتنا عبارة مهمة تنبث من أعماق اللاشعور وتطارداً مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها في أعماقنا . وكثيراً ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل في الذهن المضطرب الى مجموعة اصوات تتردد اوتوماتيكياً دون ان تفترن بمداول ، ومن ثم فهي تتعرض لان « تنبتر » في اي جزء منها ، وفجأة حين ينشغل العقل الواعي بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجي فتصحي المصدوم من ذهوله لحظات . . . ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخف الاشغال بما هو خارجي وترن في السمع . انه تكرار لا شعوري لا يدلنا فيه . وهذا هو الذي يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الالف في كلمة « ساهواك » وكان الصوت قد انبتر فجأة ودفع دفعا الى الثلاثي .

على ان السياق الذي وضع فيه بدر تكراره اللاشعوري مفتعل قليلاً والتركيز ينقصه . فالشاعر كما نرى من الايات يمتلك من الوعي ما يجعله يردّ على العبارة ويناقشها بقوله « نعم تصديقين » « ما اكذب العاشقين » وتعليقاته هذه تبعد الجو اللاواعي الذي يرتكز اليه منطوق (البتر) . على ان اصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الايات

وقد حاول شعراء آخرون تقليد هذا البتر في التكرار اذكر منهم الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد في قصيدة له عنوانها « لعنة الشيطان »^(١) يقول فيها :

من يكونان ؟ همسة أرجف الليل صداها وانساب في الظلماء

من يكونان ؟ من يكو ؟ من يب . . . واصطكت شفاه على بقايا النداء

ولعله واضح ان البتر هنا غير مبرر نفسياً ، فالمفروض ان هذا التكرار

(١) لعنة الشيطان (بغداد ١٩٥٢ «٩» ص ٦ .

بمثل (أصداء) ومن طبيعة الصدى ان يتردد الجزء الاخير منه وحسب لا
الاول كما في تردد عبارة الشاعر .

وقد استعمل بلند الحيدري هذا البتر في قصيدة عنوانها «ثلاث علامات»^(١)

حيث يقول :

وافترقنا

أنا لا أذ ...

نحن لا نذكر ان كنا التقينا

وهو يلوح لنا بترا ضعيفا لا يمكن تبريره الا بفعل ذلك ، وقد تكون للشاعر
وجهة نظر خاصة فيه لم نحزرها . ان هذه المحاولات من شعرنا طيبة من حيث
انها محاولات في طريق وعمر لم يسلك ، غير انها ايضا محاولات متسرعة تسمها
اللفظية احيانا . وقد يكون التكرار اللاشعوري من اصعب انواع التكرار اذ
يقتضي من الشاعر ان ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة . فان
الترجيع الدرامي لا يجيء الا عبر عقدة مركزة تجعل من الممكن ان تفقد عبارة
معناها فتروح تتكرر في حرية وقد تنبت وتتشكل بمعزل عن ارادة الذهن
الذي يعانها .

■

هذه هي الدلالات الثلاث التي صادفتها للتكرار في شعرنا الحديث ،
وقد تكون هناك دلالات اخرى لم افطن اليها . وقد يتطور اسلوب التكرار
في شعرنا بحيث يغتني ويمتلك مزيداً من الدلالات والمعاني فيتاح للبلاغة والنقد
ان يضيفا الى ما جاء في هذا البحث .
ومهما يكن فقد آن الاوان لان ينتبه بعض شعرائنا الى ان التكرار ، في

(١) اغاني المدينة المينة وقصائد اخرى (بغداد ١٩٥٧) .

ذاته ، ليس جمالا يضاف الى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله ، وانما هو كسائر الاساليب في كونه يحتاج الى ان يجيء في مكانه من القصيدة وان تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات ، لا بل ان في وسعنا ان نذهب أبعد فنشير الى الطبيعة الخادعة التي يملكها هذا الاسلوب ، فهو بسهولة وقدرته على ملء البيت واحداث موسيقى ظاهرية فيه ، يستطيع ان يضل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيرى • ولعل كثيرا من متبعي الحركات التجديدية في الشعر المعاصر يلاحظون ان اسلوب التكرار قد بات يستعمل في السنوات الاخيرة عكازة ، تارة لملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة ، وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الاغراض التي لم يوجد لها في الاصل ، وهو أمر نأمل ان يتجه تقادنا المتزنون الى الوقوف في وجهه في حزم وصرامة تكفيان لردعه •

الباب الثاني

في الصلة بين الشعر والحياة

- الشعر والمجتمع

- الشعر والموت

الفصل الأول

الإيم والمجتمع

باتت الدعوة الى اجتماعية الشعر نبرة عصبية تطفى على الصحافة العربية طغيانا عاصفا . فاقارىء يعثر على أصدائها في كل صحيفة يقرأها ، ويسمعا تتكرر في محطات الاذاعة ، وتتسلل الى احاديث الاندية والمجتمعات حتى باتت في عنفها تشبه تيارا جارفا يريد ان يكتسح القيم كلها . ونحن لا نشك في سلامة نية هذه الدعوة ، وصدق ايمانها بغايتها ، ومن المؤكد انها لا تريد ضرا بالشعراء ، فهي على العكس تؤمن بالشعر ايمانا متحمسا يجعلها تنتظر منه ان يحقق المعجزات في سبيل اتقاذ هذه الامة التي تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها . على ان سلامة النية لا تملك ان تعصم من الاندفاع العاطفي الذي نلنس آثاره في هذه الدعوة ، ولذلك بات على الشعر المعاصر ان يواجه الموقف ويتخذ ازاءه قرارا .

واول ما يؤخذ على هذه الدعوة التي تذهب الى ان الشعر يجب ان يكون

« اجتماعيا » ، انها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لاتحاول تحديدها من نحو قولهم «الابراج العاجية» و«المنهريون من الواقع» و«الادب الشعبي» و «الشعراء الذاتيون» . وقد أدّى تداول جماهير الكتاب لهذه الالفاظ الى اضطراب شديد في مدلولاتها واكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتحرج من استعمالها محاولا صياغة تعابير جديدة تؤدي معانيها الفنية والنظرية . اما العاطفية التي يتصف بها كثير من المقالات التي تؤيد الدعوة ، فهي تجعلها غالبا خلوا من الرصانة الفكرية التي تتسم بها الدعوات الفنية والمذاهب الفلسفية . ويبدو لنا ان الدعوة قد نسيت حتى الان انها دعوة في مجال فني ، فهي تتحدث عن كل شيء آخر غير الشعر ، مع انها موجهة الى الشعراء . ومن المؤكد انها لم تقف بعد لتفكر في أسس نظرية تخطها وتضمن بها لاتباعها من ناشئي الشعراء ما يقيهم التخبط وهم ينظمون قصائدهم وفقها ، ولم تتساءل بعد عن المدلول الشعري لهذه « الاجتماعية » التي تنادي بها : اهي منهج يتقي به الشاعر الناشئ العثرات الضخمة التي تنتظره في مسالك القصيدة الوعرة ؟ اهي تخطيط يدل على هيكل القصيدة ويعينه على بنائه ؟ اهي تحديد للموضوع ؟ كل هذه أسئلة تستهين بها الدعوة ، فالجهة الشعرية من الشعر المعاصر هي آخر ما تهتم له وكأنها دعوة في مجال اجتماعي منفصل انفصالا تاما عن الشعر الذي تطبق عليه .

والدعوة بصورتها الحالية تحتمل نقدا شديدا من جهاتها كلها : فنيا وانسانيا ووطنيا وجماليا . وابرز مواطن الضعف فيها انها - كما قلنا - لا تركز الى أسس فنية ، شعرية ، ولم يحاول كاتب واحد بعد أن يحددها من وجهتها النظرية . على ان في صيحاتها المتتابعة ما يمكن ان نعدّه أسسا مبهمه تريد تشييدها ، وفي حدود هذه الاسس نريد ان ندرسها ونناقش موقفها من الشعر اجمالا .

اما من الوجة الفنية ، فيبدو لنا أن الدعوة حين تلحّ على ان الشعر يجب ان يكون اجتماعيا ، انما تتناول «الموضوع» وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر . فهي لا تهتمّ بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية ، وانما تقتصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها . وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديئية ، فلعل الموضوع في نظر النقد الادبي اتفه مقومات الشعر وأقلها استحقاقا للدراسة المنفصلة ، وذلك لان كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية او حول شجرة توت او معركة سباب في شارع ضيق ، فالمهم على كل حال هو اسلوب الشاعر في معالجة الموضوع ، ولذلك نجد الموضوع عينه ميتا او مغمى عليه عند شاعر ، حيا ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان . ومن هذا يبدو أن الدعوة تلحّ على العنصر الوحيد الذي ليس شعريا في القصيدة .

ولا تقتصر الدعوة على عزل الموضوع عن سائر عناصر القصيدة ، وتضخيم قيمته الفنية هذا التضخيم الذي لا يشفع له شيء ، وانما تمضي في طغيانها الحسن النية ، فتأبى الا ان تحدد مجال هذا الموضوع تحديدا صارما . فكل شعور لا يتعلق بالوطنية بأضيق معانيها يفوز لديها بنعوت عاطفية جارفة لا يصد اندفاعها شيء . وهكذا نجدها لا تكتفي بهدم سائر معالم القصيدة ، وانما تهدف ايضا الى أن تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي ابقتة وهو الموضوع . فهي تحل سيفا بتارا وتقف مترصدة ، فما تكاد تعثر على افعال خصب يستجيب لجمال وردة ، او حب ساذج او شعور بازمة نفسية يعانيتها فرد انسان ، حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة . وقد قرأنا في الصحف العربية مقالات عجيبة في النقد تصفق لكل قصيدة اجتماعية حتى اذا كانت من وجهة نظر الفنّ والنقد لا تستأهل ان تسمى شعرا ، ولو أراد النقد ان يتصدى لها لانهارت انهارا فاجعا . وهذا كله جنابة الموضوع على الناقد .

وإذا فحصنا الدعوة من الوجهة الاجتماعية وجدناها في صيغها تنزع الى أن تجرد الشعر من العواطف الانسانية . ذلك ان أشد سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه - دون أن توضح مقصدها - « المشاعر الذاتية » و « الهرب من الواقع » و « الانعزالية » . ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها الى ان تنكر ان يكون شعور الفرد العادي من الناس موضوعا للشعر ، فهو - لكي يستحق ان تدور حوله قصيدة - ينبغي أن يكون عملاقا بلا مشاعر : فلا يحب الازهار ، ولا يضيع وقته في مراقبة مغرب الشمس على حقول الحنطة ، ثم انه لا يتألم لهومته الخاصة ، وهو يؤمن بان الاستماع الى الموسيقى في هذه الظروف العصيبة انما هو خيانة وطنية ، ونحو هذا . . . وليس أشد تناقضا من هذا . فكأن الدعوة عندما أرادت أن تدعو الى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعادا عجيبا ، واسلمت نفسها الى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة .

وما هذا الواقع الذي تدعو اليه ؟ اليس هو حياة الناس ؟ الناس الذين لا يمر عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لاسباب تخصهم فرديا ، ويمشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم ، وتشغولهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحساسات ومشاكل نفسية وصدقات وأفكار . وأي لون من الشعر يستطيع ان يعبر عن هذه الحياة الواقعية الانسانية ؟ اهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات ام هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة ؟

ثم اننا حين نسلط الضوء على قولهم « انعزالي » نجدنا ازاء لفظ من تلك الالفاظ التي وسع الاستعمال معناها او لعله ضيقه حتى فقد دقته . فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الادبي تنسى ان المجتمع انما يترك طابعه على الفرد اجبارا لا اختيارا بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسما طاغيا لا يملك الفرد ان ينجو منه حتى اذا لاذ بأشد أنواع « الانعزال » . فحسب الانسان ان تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت

كلها في مجتمع بعينه ، لكي يكون واحدا من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع التهرب من طابعه العام . ومثل هذا الفرد لا بدّ أن يمثل المجتمع سواء أراد أم لم يرد . وعلى هذا تصبح الاجتماعية سمة طبيعية لا تشبه الثوب الذي يستطيع المرء أن يخلعه متى شاء . انها شيء ينطبع في الدم والفكر والاعصاب . وهذا شيء يلوح ان الدعوة تفعل عنه عندما تتحدث في احتقار عن أولئك « الانزاليين الذاتيين الذين لا يشلون مجتمعهم » .

ألا يدلّ هذا على ان الدعوة لا تستند الى الواقع وانما تشيد انفسها دعائم من هواء في فراغ خيالي ؟ ذلك انها تغرم بالمجتمع فتحمل مصابحا لتبحث عنه في ضوء النهار . وبدلا من أن تتذكر انه كيان معنوي لا وجود له الا على صورة أفراد من الناس ، نجدها تجلس على كرسي مريح وتنخيل له صورا مثالية منمقة ، ثم تطلب الى الافراد أن « ينضغطوا » في اطارات هذه الصور . وهذا منطوق مكموس . فما هذا المجتمع ؟ انه نحن ... انا وانت ايها القاري وجيراننا واصدقاؤنا وبنو عنا . وكلنا نمثله : الشاذ منا والذكي والغبى والموهوب . ولكن دعاة الاجتماعية لا يصدقون هذا فهم لا يدرسون بيتنا مستدلّين عليها باتتاج شعرائها وادبائها وانما يريدون ان يملوا على الشعراء والادباء أدبا يمثل البيئية ، وهذا أطف المتناقضات .

هذا الموقف الذي تفقه الدعوة يؤدي بنا الى خسارة اجتماعية وادبية كبيرة ، فانصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب ان يكون عليه الكائن الاجتماعي النموذجي ، تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسياً . وهكذا نجدهم يملأون الصحف خطبا دون أن يحاولوا استخلاص المعنى الاجتماعي الذي يدل عليه اتجاه هؤلاء الشعراء . وهل من المعقول ان يتجه جيل كامل من الشعراء الى اتجاه بعينه دون أن تكون هنالك اسباب بيئية وتاريخية موجبة ؟ ان الادب ليس تفاعلة مسحورة تنبت في الهواء وانما هو ثمرة على شجرة تتصلّ بتربة ويحيط بها مناخ ، وهذا هو المعنى الذي ينسأ دعاة الواقعية المزعومة . (Pseudo - realism)

ولندرس الدعوة من وجهتها الوطنية . فماذا سنجد ؟ هنا أيضا ستجيبنا أسس منهارة لا تستطيع ان تثبت للتحص طويلا . والحق ان العنصر الوطني قائم ، لو فكرنا ، على فهم للوطنية يضيّق معناها تضييقا شديدا . فالدعوة عندما تؤكد ان انصراف الشاعر المعاصر الى تصوير عواطفه الخاصة يدل على نقص في حسّ الوطنيّ - والدعوة تستعمل الفاظا اغنف غالبا - اننا نفترض ضمنا ثلاثة مضمونات غريبة تستوقف النظر . وسنحاول ان تناقشها هنا :

اول هذه المضمونات ان الدعوة تفصل فصلا قاطعا بين دائرة « المواطن » الصالح ودائرة « الانسان » . فلكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظرها ينبغي له أولا ان يتخلص من انسانيته ، فلا يحبّ قوس قزح ، ولا يفعل لمنظر الحصاد ، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية ، ولا تمتعه مسرات الصداقة الساذجة ، وذكريات نزهة عائلية مرحة على رمال جزيرة . فكل هذا اذا تغنى به الشاعر ، انما يثبت « سلبية » في نظر الدعوة .

وما يمكن ان يقال في نقد هذا الرأي أن نسأل انصار الدعوة انفسهم ان كانوا في حياتهم اليومية لا يصرفون أكثر وقتهم في العواطف العائلية والحديث عن قضايا حياتهم الواقعية والتتكيت والجدل والغناء والغضب والمزاح والافتعال ؟ وما دمنا لا نستطيع أن نحكم على انسان يفعل هذا بنقص الحس الوطني ، فلماذا نمامل الشاعر معاملة اخرى ، وما دامت الحياة الانسانية لا تناقض الحياة الوطنية ، فان من غير المعقول ان نحكم على شاعر بنقص الحس الوطني لمجرد انصرافه الى تصوير الجانب الانساني من حياته التي يشاركه فيها الناس جميعا .

واما ثاني المضمونات الغريبة التي تختفي خلف هذا الحكم الذي تسوقه الدعوة ، فهو ينتهي بنا الى الحكم بأن « الوطنية » معنى مرادف للكفاح السياسي ، وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية ، معنى حبّ الوطن العربي

وحسب . اما الكفاح السياسي فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين في كل أمة . ويبدو أن الدعوة تتغافل عن حقيقة أخرى هامة هي أن الوظيفة العظمى للملايين من المواطنين في كل بلد هي اعالة اسرهم وتحسين أحوالهم الاجتماعية وتهذيب أبنائهم وانصرافهم انصرافا مخلصا الى اعمالهم التي تؤهلهم لها امكانياتهم العقلية والجسمية ، فليس عملهم هذا بأقل قداسة ومكانة من عمل السياسي المناضل والزعيم الموجه . وقد تكون الدعوة الى ان يترك الفرد العربي حياته الانسانية ويشتغل بالكفاح السياسي دعوة خطيرة تسيء الى أمتنا القتيبة التي تحتاج احتياجا شديدا الى ابناء مثقفين مدربين ينصرفون الى اعمالهم التي يحسنونها : الفلاح الى حقله ، والعامل الى آله ، والمعلم الى تلاميذه ، والميكانيكي الى اجهزته ، والنحات الى تماثيله ، والشاعر الى قصائده . أما الكفاح السياسي فهو عمل اناس مختصين لهم من ثقافتهم ودراساتهم وظروفهم ما يهيئهم لهذا العمل المعقد .

اما ثالث المضمونات ، فهو الحكم بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع ، وانما هو واسطة لغايات أخرى . وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا الانسانية بمعزل عن موضوعه . واول هذه القيم ان الفن " شحذ للمكات معينة في الانسانية لا يعقل ان الطبيعة كانت عابثة عندما أوجدتها . وثانيها ما يراه الفيلسوف الفرنسي «جان ماري غويو» J. M. Guyau من ان في الفنون كلها وسيلة لاتفاق الفائض من الطاقة الانسانية الذي لا بد له ان ينفق ، فاذا قضى المجتمع على الفن أدى ذلك الى ان تحتزن طاقة متفجرة في الذهن الانساني دون أن تجد منفذا ، وهذا لا بد ان يؤدي الى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية ، وهو أمر مضر بالحياة الانسانية .

وحتى اذا أردنا أن نعتبر الفن لعبا مجردا كما يرى « كانت » و « سبنسر » فسرعان ما نصرنا المذهب التجريبي الذي يقول بأن اللعب ضرورة بايولوجية، فما يلوح لهوا خالصا انما هو في الحقيقة حاجة انسانية متأصلة لا بد من اشباعها .

وهذه هي الفائدة الانسانية للشعر، وهي فائدة تجعل اهتمام الدعوة بالموضوع امرا لا داعي اليه ، فالشاعر يؤدي الى المجتمع الانساني خدمة جسيمة حتى وهو « يلهو » بالتعبير عن سروره براقبة القمر وهو يمرّ عبر الساء .

واذا استشرنا أنصار مذهب التطور وجدنا فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدمه من متعة جمالية كالمتعة التي يجدها المرء في شقشقة المصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور . فهذه اشيء لا تستغني عنها الانسانية ، لانها بما تقدم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمالية عند الانسان وتساعد على النمو العاطفي . والواجب الاعظم للشاعر الوطني ان يرهف مشاعر مواطنيه ويصقل أحاسيسهم الجمالية ويدفع بهم نحو مستقبل انساني أرفع وأعمق .



وفي ختام هذا النقد العاجل للدعوة الاجتماعية نستطيع أن نقول ان الدعوة تتناسى تناسيا تاما ان آداب الامم لا تستجيب للدعوات الخارجية ، وانما تتبع من تأثرها غير الواعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية وتنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور . ولم يرو التاريخ أن أدب أمة من الامم قد غير اتجاهاته وفق دعوة عامدة نادت بها الصحافة . ومن أعجب العجب أن يقف الذين يزاولون النقد هذا الموقف انواعا بدلا من ان يستخلصوا القيم التي يرتكز اليها شعرنا المعاصر الذي هو دائما شعر اجتماعي اتجته تربتنا . وقد لا يخفى على الدعاة ان الموقف النوعي ينطوي على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية في كل ادب ، وهي عناصر ضرورية مصاحبة للابداع والاصالة والاكتمال ومن دونها لا يكون الادب ادبا . فماذا سينتهي اليه الشعر العربي ان قدر لدعوة الاجتماعية أن تنجح ؟ لا شك في أنه سيصبح نمطا واحدا مصطنعا لا يملك الشاعر ان يجيد عنه ، وفي هذا سيلقى الشعر مصيره .

وإذا مات الشعر فكيف سيتاح له ان يكون عامل خير في حياتنا العربية؟
هذا هو المحذور الذي يساه دعاة الاجتماعية في اندفاعهم العاطفي . وان
اعظم ما نخشاه ان تؤدي بنا دعوتهم الى ان نخسر أصالة شعرنا دون أن ننجح
في ان تقيد الامة العربية .
الا تصبح الدعوة الى اجتماعية الشعر بهذا دعوة هدم ساذجة ينبغي ان
نجد قوانا الذهنية كلها في كبح اندفاعها وردّ سذاجتها المستبدة عن الشعر
العربي ؟

السَّمْرُ وَالْمَوْتُ

لعل كل متبع للشعر المعاصر يتذكر تلك الهتافة المتحشجة الخصبة التي
ارسلها ابو القاسم الشابي وهو ينازع في ايام احتضاره الاخيرة :
جف سحر الحياة يا قلبي الباكي
فهيما نجرب الموت هيما^(١)

فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذه من موقف تجاه الموت يخالف الموقف
المعتاد للمختصرين ، فهو بدلا من ان يعرض استسلام الشاعر لهذا القناء الذي
لا بد منه ، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره في لهفة وشوق . ولفظة
« نجرب » عيقة الدلالة هنا لما تتضمنه من ايجابية وقوة ، وذلك لان التجربة
فعالية ارادية يقوم بها الانسان واعيا ، وهي بهذا تختلف اختلافا جوهريا عن

(١) قصائد تراجع في كتاب (الشابي حياته - شعره) لابي القاسم محمد
كرو (بيروت ١٩٥٤)

الموت الذي هو استسلام سالب لا مفر منه لموامل الانحلال والسكون . فاذا كان أبو القاسم قد سمى رحلته الى هذا العالم « تجربة » فهو انما يضع ايدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت ، وبالتالي على موقفه من الحياة .

وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابي كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مفر ، وفي وسعنا أن تثبت من هذا بمراجعة قصائده حيث نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والامل والربيع . ونموذج هذا قوله في قصيدة « تحت الفصون »

فلمن كنت تشدين ؟ فقالت :

للضياء النفسجيّ الحزين

للشباب السكران ، للامل المعبود ،

لليأس ، للأسى للمنون^(١)

فقد جمع في البيت الثاني الشباب والامل واليأس والاسى و (الموت) في سياق واحد هو سياق الغناء والسكر بالحياة الكاملة التي لا يتم جمالها في نظر الشابي الا باجتماع الفرح والامل والحركة والسكون فيها . وهذا هو التفسير لما يلوح غريبا من ان الشاعر يجعل حيبته تذكر الموت في اللحظة التي اكتملت فيها سعادتهما ، ذلك انه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قممتها من الادراك والوعي حتى تندغم بالموت ، وتفهمه فهما جماليا خالصا . وقد كان جزء من جمال حيبته انها تشاركه هذا الايمان ، كما كان الاعتقاد عينه هو الذي قوّمى (بروميثيوس)^(٢) على احتمال آلامه الجسمية الرهيبة ، ولذلك جعله الشاعر يرى في الموت « ذوبانا في فجر الجمال . »

(٢١) المصدر السابق .

ان مظاهر عشق الشابي للموت تنتشر عبر شعره ، هناك مثلا هذه اللوحة
الباذخة التي يرسمها لموته في قصيدة « النبيّ المجهول » :

ثم ، تحت الصنوبر الناضر الحلو ،
تخط السيول حفرة رمسي
وتظلّ الطيور تلغو على قبري
ويشدو النسيم فوقني بهمس
وتظلّ الفصول تمشي حواليّ
كما كنّ في غضارة أمس^(١)

في هذه الايات تخلو تجربة الموت من المرارة الرهيبة ، فالشابي يذكرها
في هدوء حالم ، وكأنها ستقوده الى عوالم خفية مسحورة يشناق الى ان
يحبها . وهذا عين ما نستطيع استخلاصه من القصيدة المشهورة « الصباح
الجديد »^(٢) فالايات الاخيرة فيها تذكرنا بحرارة الفرحة التي تنبثق في قلب
غلام حالم يعبد البحر ، وقد أتيح له اخيرا ان يبحر في سفينة شراعية يضاء
ذات صباح دافئ ريعيّ الشمس .

هذا الموقف الذي يفقه شاعرنا من الموت يعيد الى الذاكرة موقف الشاعر
الانكليزي المبدع جون كيتس (John Keats) الذي يسكن ان نسيه شاعر
الموت المفتون الاكبر ، فهو يقول في احدي قصائده : « الشعر والمجد والجمال
اشياء عميقة حقا . ولكن الموت أعمق . الموت مكافأة الحياة الكبرى . »^(٣)
ويهتف في قصيدة مشهورة « كنت نصف عاشق للموت المريح ، وناديتّه
باسماء عذبة في اناشيد عديدة . » ثم يضيف بيتين : « الان يبدو لي اكثر من
أي وقت آخر ان من الخصوبة أن أموت . »^(٤) ويدلّ كيتس على جنونه

(٢١) المصدر السابق

Why did I laugh to-night
Ode to a Nightingale

(٣) قصيدة كيتس

(٤) قصيدة كيتس

بالموت حتى دون أن يتحدث عنه حديثا مباشرا ، ويكفي أن نشير مثلا الى قوله في احدي مطولاته « كان هناك موت حيّ في كل انبجاسة من النعم »^(١) ذلك انه يصف هنا الموت بالحياة دون أن يلوح له هذا متناقضا على الاطلاق .
والحق اننا نشعر ان الالفاظ « أموت • موت • ميتت » كانت تسكر حسّ كينس وتبدو له متفجرة بالجمال كما يلوح من هذه العبارات التي تقتطفها من قصائده :

- « مولد أزهار غير منظورة وحياتها وموتها في سكيه عميه »^(٢)
 « قال هذا وخطا بخفة ، في لون من المرح المملوء بالموت »^(٣)
 « انها تعيش مع الجمال ، الجمال الذي يجب ان يسوت »^(٤)
 « الى بعض الارواح المنفردة التي استطاعت ان تبشر شبابها في الغناء وتموت »^(٥)

وثمة شاعر ثالث وقف الموقف عينه من الموت ، هو محمد الهشري (ذلك الشاعر الموهوب الذي كان موته خسارة شعرية كبيرة للادب العربي الحديث •) ان احساس هذا الشاعر بالموت اكثر تميزا منه عند الشابي مثلا ، حتى يكاد يقرب من كينس ، وكان اي حادث يرتبط باحساسه لا بد أن يذكره بالموت ، وهكذا نجد ان سعادته بالرجوع الى قرينته في قصيدة « العودة »^(٦) تعيد الى ذهنه ذكرى القصة العليا للحياة ، تلك القصة التي يبلغها الانسان بالموت :

(١٦)

- (١) قصيدة كينس المطولة Hyperion الكتاب الثاني .
 (٢) القصيدة المطولة Endymion الكتاب الاول - الاغنية الموجهة الى Pon
 (٣) Endymion - الكتاب الرابع .
 (٤) قصيدة كينس Ode to Melancholy
 (٥) قصيدة كينس Sleep and Poetry
 (٦) « الروائع لشعراء الجيل » محمد فهمي (القاهرة) ص ٢٨ .

اموت قرير العين فيك منعما
يخدّني نفع من المرج عاطر
ويلحفني هذا البنفسج ولتكن
مسارح عيني الربى والمخاضر
وأخر ما اصغي اليه من الصدى
خريك يفنى وهو في الموت سائر

ولعلّ هذه الايات مذكرونا بالموجة الجميلة التي رسمها ابو القاسم لقره ، فهنا نجد العطر والبنفسج وخرير الماء وشاعرا يموت سكران بالجمال مخدرا بالعبير . هذه العذوبة التي يجدها الشاعر في تذكر ساعة الموت تعيد الى الذاكرة قول كيتس في احدى رسائله الى خطيبته « فاني » : « هناك أمران خصبا الجمال أحلم بهما : حبك وساعة موتي . » والهشري لا يقل عن كيتس تولها بالفناء ، حتى انه كتب ملحة كاملة ساها « شاطيء الاعراف »^(١) وتحدث فيها عن رحلته الاولى بعد الموت نحو الحياة الاخرى . والقصيدة تكاد تكون أغنية حبّ موجهة الى الموت لا اثر فيها للحسرة ولا للذكرى ، وكان الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته ان صحّ التعبير . اما الشاعر الانكليزي روبرت بروك Rupert Brooke الذي مات قتيلًا في الحرب العظمى ، فان حبه للموت لم يكن حب عشق كحبّ الشابى وكيتس والهشري ، وانما كان حب صدافة ، كان خاليا من تلك الحدة الحسية التي لمسناها في شعر زملائه . وسبب هذا ، في رأينا ، أن بروك لا يرى في الموت غرابة تجعله يبالح في حبه ، وانما هو شيء اعتيادى له ما للحياة من جمال وفيه ما فيها من ازعاج لا اكثر .

وقد ترك هذا الموقف أثره في شعره بروك الذي يتجه اتجاها يختلف عن

(١) المصدر السابق . ص ٣٦ .

اتجاهات الثلاثة الآخرين . فهو مثلا يتحدث في احدي قصائده عن « شاعر »
ميت لقي حبيته في جهنم ، فراحا يركضان عبر شوارع الجحيم سرورا
باللقاء . ثم اكتشف فجأة ان عينها فارغتان ، واحس ، مكان شفيتها
القديمتين ، برودة ثلجية . وأدرك اخيرا انهما ميّتان كلاهما .^(١) وفي هدوء
تام يتخيل بروك في قصيدة أخرى ، موت حبيته والطقوس الرومانية التي
ستقيمها اسرتها عند دفنها^(٢) . ولا بد لنا ان ننبّه هنا الى ان هذا الموقف يخلو
كليا من رغبة الايذاء التي تدفع أحيانا بانسان مهجور الى ان يتخيل موت
هاجره تشفيا او اغاظة . فبروك يصف موت الفتاة لمجرد اللذة التي يجدها في
وصف الحادث بصفته الانسانية . والموت عنده حدث اعتيادي لا يستدعي
الجنون . وهذا أمر يجعل استعماله للانتقام والتشفي ضربا من العبث المستحيل
وفي قصيدة ثالثة يتخيل بروك نفسه وقد مات ، ولا يصحب تخيله هذا أيّ
حزن ، وانما مقصد القصيدة ان تصف رعشة مفاجئة تسري بين الزملاء الموتى
ويدرك الشاعر منها ان حبيته قد ماتت ووافت عالم العدم .^(٣)

ألا يبدو من هذا كله ان الموت عند بروك يتجرد من فكرته المحفة
المحزنة تجرّدا كاملا فلا تبقى منه الا الحقيقة العارية ؟ وهذا يجعل موقفه منه
مختلفا عن الموقف المألوف بين الناس . فهؤلاء يجعلونه خاتمة بينما يراه بروك
في اكثر الاحيان بداية فنية لامكانيات متعددة . وهذا يعيد الى ذاكرتنا قصيدة
كيتس هاييريون Hyperion وفيها نجد (أبولو) الاله الجديد لا يبلغ
مرتبة الالهة الا بعد ان يسوت (die into life) وبهذا يكون الموت

(١) قصيدة Dead Men's Love لروبرت بروك .

(٢) قصيدة بروك Ambarvalia ومظلمها :

Swings The Way still by hollow and hill ,

(٣) قصيدة (Sonnet) ومظلمها :

oh !. death will find me, long before I tire.



بعد هذا الاستعراض السريع لمظاهر الولوج بالموت في شعر الهمشري والشابي وكيتس وبروك . . سنحاول أن نتساءل عن العلاقة المسكنة بين هذا الولوج الغريب بالموت ، والوفاة المبكرة التي أردت الشعراء المذكورين وهم في غضارة الشباب قبل الثلاثين . ولعل بعض السر يكمن - في حالة كيتس والشابي - في مرض السل الذي ماتا به في سن السادسة والعشرين ، فالمعروف ان هذا داء عاطفي تصحبه اعراض من الحساسية والعذوبة وحدة الافعال^(١) غير أن الهمشري وبروك قد ماتا فجأة لاسباب عارضة ، فتوفي الاول في عملية جراحية بسيطة احسبها الزائدة الدودية ، ومات الثاني قتيلا خلال الحرب ، وهذا يبعد ان يكون المرض هو السبب في حب الموت . فبماذا ، اذن ، نعلل هذه الظاهرة الغريبة ؟ ولم كان هذا الحب الخصب للموت عند شعراء ماتوا في ريعان شبابهم ؟ اكان الغرام بالموت يتصل بالوفاة المبكرة عن طريق الاپحاء على وجه ما ؟ ام كان نتيجة لادراك غامض للموت المبكر الذي ينتظر في زاوية من زوايا المستقبل القريب ؟

لكي نصل الى اجوبة هذه الاسئلة نلاحظ أن بين الشعراء الاربعة صفة مشتركة يملكونها جميعا على شيء من التفاوت ، هي حدة الاحساس او القدرة على الافعال العنيف . وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس ، ولعل هذا من حسن حظ الانسانية . ذلك ان الافعال اسراف في الطاقة لا

(١) حين كتبت هذا الفصل سنة ١٩٥٤ كان الشائع في الوسط الادبي ان الشابي قد مات بمرض السل الرئوي . والظاهر الان ، من الدراسات الاحداث في تونس ، بلد الشاعر ، ان مرضه كان ضعف القلب ، وانه لازمه منذ يفاعه سنه . وقد اثرت ان اترك هذا البحث كما نشر دون تعديل ، مع الاحتراز بهذه الحاشية .
المؤلفة

ترضاه الطبيعة . والحق ان الطسمة تمقت الاسراف في الجهات كلها وتعمل
جاهدة على رد الحياة البشرية الى الاعتدال الذي يضمن لها البقاء .

ومن السهل ان نمثل لهذا الاسراف في الاتفعال بالاشارة الى قصيدة
« العاشق الاكبر » (The Great Lover) لبروك . وقد عدت فيها الاشياء
التي أحبها حبا شديدا ، على كثرتها . وسنعجب حين نجدها تشمل الصحون
البيضاء والاكواب ، والغبار ، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق ، واقواس
قزح ، ودخان الخشب المحترق ، وقطرات المطر المختبة في الازهار الدافئة ،
ونعومة الاغنية ، وخشونة الشفوف ، والغيوم ، والجمال اللعاطفي الذي
نملكه آلة ضخمة ورائحة الثياب التندية ، والألم الجسمي وهو يتحول الى
الهدوء ، والنوم والاماكن العالية ، وأشجار البلوط ، واشياء أخرى كثيرة غير
هذه . وهي اشياء منحها الشاعر كثيرا من الاتفعال الذي يخزنه سواء من
الناس للاحداث الكبيرة في الحياة . فالانسان المتوسط يدرك في أعماقه ان
هذا التبذير في الاحساس مضر بحياته ، ومن ثم يتعد عنه ويحرص على
الاقتصاد في العاطفة .

وفي حالة المشرى تجبها تلك الحدّة العاطفية التي نلمسها في الصلاة
المتبهة التي ارسلها الى حبيته « جتا » في عالمها اللامنطور (١) وتلوح لنا في
وضوح ونحن نقرأ قصيدته البديعة في « النارنجة الذابلة » (٢) وكلا « جتا »
و « النارنجة » رمال منهار لا يقيم عليها الانسان المتوسط الحكيم سعادته ،
فالاولى وهم مطلق والثانية مجرد شجرة فانية .

وقد كانت اتفالية الشابي اكثر اتساعا من اتفالية المشرى حتى كانت
العواطف عنده مرضا ناهشا ، فعاش الشاعر يلهث واتعبه الشعر حتى قتله .

(١) الروائع لشعراء الجيل . قصيدة «الى حتا الفاتنة» ص ١٧ .

(٢) نفس المصدر - ص ١٢

ان الشعر قد كان هو السل الاكبر في حياة هذا الشاعر المشتغل ، ومن أجله عاش يتعذب بكل جمال يمسّ به ، وان كان عذابه لذيذا .
 اما كيتس فنحن نحتاج الى ان نقف عنده وقفة أطول ، فقد كان الافعال ، بالنسبة اليه ، هو الموضوع وهو غاية الحياة كلها . وهذا يخالف الموقف الشائع الذي لا يرى في العواطف الا عرضا يصاحب الاحداث ، ويستحسن الانسان المتوسط أن يتجنبه جهد الامكان . ويكفي ، لكي نشير الى المكافحة العميقة التي يحتلها الافعال من حياة كيتس ، ان تقتطف بيتين رائعين وردا في احدي قصائده . قال :

« أوّاه ، هل وجد قط ذلك الانسان

المفرد الذي أحبّ ولم تقتله الموسيقى ؟ »^(١)

ان المفسون الفكري الذي تنطوي عليه هذه الصرخة العاطفية الغنية بالمعاني هو ان اجتماع الانفراد والحب والموسيقى في حياة اي انسان كليل بأن يشير انفعاله الى درجة قاتلة . غير أن كيتس كان يتحدث عن نفسه ، وقد كان يدرك في مرارة ان الموسيقى لم تقتل من الناس كثيرين غيره .
 والحق ان كيتس قد كان يملك قدرة خارقة على الافعال يندر مثلها حتى بين الشعراء والفنانين الكبار وكأنه كان متجها بكيانه كله الى ان يحترق ليكون شاعرا عظيما . ان الفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والاحساسات الحادة حتى يكاد القارئ المهف المتذوق لا يقوى على أن يقرأ كثيرا من شعره في جلسة واحدة . وقد عالج كيتس قضية الافعال في اساليب مختلفة في شعره ، على نطاق عام حيناً ، تفصيلي حيناً آخر . وأول ما يلتفت نظرنا ان شخصياته في القصائد القصصية كانت كلها شخصيات مرهفة شديدة الحساسية تذهب في القدرة على الافعال المركز الى حدود بعيدة تكاد تصبح شاذة . وهكذا نجد ان (بورفيرو ومادلين)^(٢) و (لاميا وليسيوس)^(٣) و (انديميون

(١) قصيدة كيتس Endymion الكتاب الثاني .
 (٢) بطلا قصيدة كيتس The Eve of St. Agnes (٣) بطلا قصيدة كيتس Lamia

سينثيا) (١) و (ساترن) (٢) وغيرهم كانوا كلهم متوحشين في جهنم وكرههم
بخطهم ورضاهم ، وقلما كانوا يعرفون الوسط . انهم اناس يعيشون
مواطنهم ويأكلون قلوبهم .

وهكذا نجد انديميون - في القصيدة الوحشية الجمال التي تحمل اسمه -
مزم بسينثيا غراما عاصفا لا مثيل له ويترك قلبه نهبا لكل جمال يحيط به
هما صغر ، حتى يكاد يتعذب بجه لاشياء مثل الفراشات وزنابق الماء
ضربات قاطع الاخشاب في غابات (لاتوس) .

اما قصيدة (لاميا) فهي تنتهي بمعانيها اللاشعورية المكتنزة الى ان التفكير
نضي على الحياة عندما يحاول ان يقتل العاطفة : لقد كانت (لاميا) أفعى
حولت الى فتاة جميلة بقدره سحرية ، غير أنها كانت مخلصه ، في جها للطالب
ليسيوس) عاشق الشعر والفلسفة ، فبنت له قصرا مسحورا جدراناه من
لموسيقى . وفي يوم الزواج ، خلال دعوة صاحبة بالعطر والموسيقى والالوان ،
تدخل (ابولونيوس) استاذ الفلسفة فيحدث في (لاميا) تحديقة ثابتة طويلة
كشفت عن حقيقتها الخيالية وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل ، واذ ذلك
صرخ (لاميا) وتتلاشى . والى هنا يكون الموقف غير غريب بالنسبة للقارىء :
ماذا في ان يهدم الواقع الملموس خيالات من هذا النوع ؟ غير أن النتيجة التي
تمه إليها (ليسيوس) هي الموضوع الهام بالنسبة لـ كيتس . ذلك ان
ليسيوس) قد مات حالا عندما فقد حبيته المسحورة ، وسدىء حاول
ابولونيوس) اتقاذه . وقد كان هذا سر كيتس أيضا .



هذه المبالغة في بذل القوى النفسية لا بد أن تؤدي بالشاعر الى ان «يستنفذ»
واه الروحية والشعورية في بضع سنين ، ثم يقف لاهثا فجأة ويضطر الى
ن يموت . فالأفعالية تشبه الاحتراق ، لأنها تجعل الشاعر ضعيفا ازاء مظاهر

(١) بطلا قصيدة Endymion

(٢) شخصية بارزة في قصيدة كيتس Hyperion

الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الاشياء المحيطة بالشاعر أعلى من حياته نفسها .

وهكذا كان الانفعال اول طريق الى الموت في حياة هؤلاء الشعراء ، لان رصيد الانسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث اذا بالغ في صرفه انتهى الى « افلاس » انفعالي مبكر . وهذا الافلاس هو الباب المؤدي الى الموت . ولتخيل كيتس او الشابي من دون انفعال . انهما ولا شك يموتان ...

ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا ان نعتقد ان هذا الولع الذي صبته شعراؤنا على الموت كان يتضمن ادراكا باطنا سابقا للخاتمة المبكرة ، تسوقهم اليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبدول من طاقتهم العاطفية والرصيد الكامل منها في كل حياة انسانية . وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنه يقتل نفسه شيئا فشيئا حينما يصرف في طاقة الانفعال .

ولا شك في ان هذا يلوح حياقة للمتوسطين من الناس وهم أغلبية البشر . غير ان منطق العبقرية اجبالا ينسجم مع ما سناه (نيتشه) بالرغبة في الفناء ، للنفوق على الذات . وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها ، فهو بطبعه مسرف ، وان أدى الاسراف الى موته ، لا بل انه يصر في لحي موت . وهو يمنح الاشياء كلها قيما جمالية أعلى من القيم التي يمنحها ايها الفرد العادي ، ويؤدي هذا « المنح » الى الموت .

ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي الانفعال والشعر والموت . فالشاعر يجب الانفعال لانه يؤدي الى الشعر . على انه يلاحظ ان الانفعال هو الموت لان الاول طريق محتم الى الثاني ... ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر ، حتى تصبح الالفاظ الثلاثة في معنى واحد . انها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي اليها في وحدة متينة لا انفصام لها .

وربما كان رأينا هذا محض « جولة » جينا فيها جهة وحشية من جهات التعليل الادبي . ولعل الموضوع يحتاج الى ان نواجهه مرة اخرى ..

الباب الثالث

في نقد الشعر

- مزلق النقد المعاصر
- الناقد العربي والمسؤولية اللغوية

الفصل الأول

مزاي النقد المعاصر

ما زال النقد الادبي بمعناه الحديث فنا ناشئا في آدابنا المعاصرة تنقصه الاسس التي يرتكز اليها في أحكامه ويموزه التركيز والرصانة . فنحن ما زلنا نعبر من حياتنا تلك الفترة التي تتصف بالعضوية والاستغراق ، وهي فترة نثر بها الاداب في اوائل يقظتها حين يكون اتاجها غير شاعر بذاته ، فيتفجر على صورة ادب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون ان يقف ليراجع هذا الاتاج ويحكم عليه .

والنقد الادبي مرحلة يبدأ فيها الادب العضوي احساسه بذاته على اثر نضجه واكتساح نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقد التي لا بد لها ان تنطلق . وهو في حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافي يسكن ان نسيه وعيا بالذات ولهذا نجد المؤلف في آداب الامم ان يوجد الفنانون اولاً ثم النقد .

وما دامت الحاجة الى النقد الادبي قد بدأت تبرز وتتضخم في آدابنا فليس من شك في انه على وشك نمو سريع ، فستى اقتضت الظروف ان يوجد لؤن معين من الادب كان لا بد له ان يوجد ، وامامنا شواهد تاريخية كثيرة على هذا القانون . على ان هذا الفرع من فروع التأليف وهو يسير على غير هدى سيضيع جهودا كثيرة حتى يهتدي الى الاسس التي ستوجهه وتحكمه ، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند الى ادبنا المحلي دون ارتكاز الى نظريات النقد الاوربية .

والمزاق التي يجابهها النقد العربي اليوم اكثر مما يسكن معه الاطمئنان، فالناقد يدخل هذا الميدان المضل دون نظريات تقوده ولا مذاهب توجهه ولا اسس يعتد عليها في احكامه ، وانما يجد مكان ذلك احساسا داخليا مبهما يهتف به انه ، وهو يسلك مسلك الناقد ، انما يضع نفسه خططا وقوانين وأساسا ، ذلك لانه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها . ومن هنا ينشأ في نفسه التهيّب ويحس بضرورة الحذر الشديد والاقتصاد في الاحكام والآن جرفه تيار الابتذال . وهذا فينا نظن موقف كل ناقد مثقف يعرف هدفه معرفة جيدة، وبهذه الاضطرار . فالتقد في هذه المرحلة من مراحل نموّنا الثقافي موضوع دقيق خطير ، وسيكشف المستقبل القريب الغطاء عن كثير مما يسر بنا اليوم باسم النقد فيلوح لنا اذ ذاك مظها من مظاهر صباانا الثقافي لا اكثر .

واحد المزاق الشائعة التي يكثر سقوط الناقد العربي المعاصر فيها ، مزاق يغلب على ظننا انه صدى للابحاث السايكولوجية الحديثة التي تصب اهتماما ضخما على الفنان نفسه حين تطول تقديم اتاجه الفني . وقد بات شائعا ان يكتب الكاتب مقالا في نقد قصيدة او ديوان شعر فينتقل دون وعي الى الحديث عن حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والبيئية . وليس من الضروري، لكي يتم السقوط في هذا المزلق ، ان يتحدث الناقد عن مولد الشاعر وطفولته ، وانما يكفي ان يقول ان هذه القصيدة تدلّ على ان الشاعر جبلي مثلا ،

ولانه يمثس حياة هادئة ونحو هذا لكي يخرج كليا عن حدود مملكة النقد الادبي ويدخل في نطاق سيرة الحياة .

ذلك ان المهمة الادبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية ، في دراسة موضوعية خالصة ، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام ، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ، ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأمر القافية ، ويتحدث عن الموضوع واسلوب الشاعر في تناوله ، ويعين الاساس الذي ترتكز اليه الفكرة العامة ، وقد يخرج الى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر ، ولا بأس في أية اتجاهات أخرى لا تخرج عن هذه الحدود ولا تدخل في نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتساعية ، فهذا يدخل في باب السيرة وهي دائرة منفصلة عن دائرة النقد الادبي .

وأقرب المزالق الى مزلق السيرة هذا ، اتجاه الناقد الى العناية بما في القصيدة من أفكار وجعلها الاساس في نقده . وهذا خطأ شائع سهل الوقوع فيه خاصة في هذا القرن الذي تشعبت فيه الآراء وزادت سطوتها في الازهان فبات لكل منا معتدده الخاص الذي يؤمن به ايمانا عيقا ويتحس له . ومهمة الناقد الادبي شاقة لان عليه ان يتجرد من طغيان آرائه وهو يتناول القصيدة التي يدرسها ، فالمهم بالنسبة له هو القصيدة لا نوعية الآراء التي يحملها . والحقيقة ان استهواء الافكار والآراء استهواء خطر لا سبيل الى الاستهانة به خاصة حين تكون هذه الآراء منا يسر القضايا الحساسة في انفسنا ، انسانية كانت أو قومية أو فردية . وكثيرون من الناس يجنحون دون وعي الى الاعجاب بكل قصيدة تعبر عن آرائهم متغافلين عن ضعف القوى الشعرية فيها تغافلا تاما . وتلك حالة تشفع فيها للقصيدة عوامل لا علاقة لها بالشعر ، وهي حالة يقع فيها كثير من يكتبون في النقد ، فالقصيدة عندهم رديئة لانها تحتوي على رأي في الحياة يخالف رأيهم وكأن لآراء الشاعر قيمة فنية تؤثر في حكمنا على شعره .

والمشكلة الاساسية في هذا المزلق ، ان الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهما شيئا منفصلان . ويسكن أن نقول اجمالا ان الموضوع ينبغي ان يؤثر في القصيدة لا في الناقد ، فكل ما يهم الناقد ان يلاحظ هو كفاءة القصيدة للتعبير عن الموضوع دون ان يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة التاريخية والاجتماعية ، فهذه تدخل في حدود مهمة الذين يدرسون تاريخ الحركات الوطنية والادبية ، وهي ان أستأهلت من الناقد التفاتا فهو التفات الاشارة . الذي لا يعفيه من قد القصيدة تقدا موضوعيا . والسقوط في هذا المزلق يستطيع ان يتم كما تم سابقه دون تطرف كبير ، فيكفي أن يهتم الكاتب بالاشارة الى آراء الشاعر حتى دون أن يناقشها لكي يخرج من حدود مهمته . ومن نماذج هذا الخروج ان يقول الناقد للقارئ، ان الشاعر يجب الطيعة او انه شديد الحساسية بدليل قوله . . . وانه يدعو الانطلاق بدليل قوله . . . ونحو ذلك . فهذا كله لون من الدراسة الاجتماعية والنفسية ولا علاقة له بالنقد .

ومن ابرز المزالق التي يحذرهما الناقد المثقف ما يسكن ان لستيه بالنقد التجزيئي ، وهو ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناول تفصيليا يقف عند المظاهر الخارجية ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلافيتا مكتسلا . وأظهر اعراض هذا النقد اعتبار القصيدة مجموعة من المعاني وحدتها البيت على الاسلوب القديم . وفي هذه الحالة يقف الناقد عند البيت الواحد مناقشا في اسلوب كلامي ويتناول التعابير مفصولة عن السياق فيحكم عليها بالجمال او القبح . ويصبح ناقد هذا النوع خطرا حين يكون ذكيا بارع الاسلوب ، فهو اذ ذاك يفلح في تضليل طالب الادب الناشيء وتوجيهه وجهة مغلوطة في التذوق والحكم ، فبدلا من أن يقدم له اسلوبا منهجيا في تقييم القصيدة يشغله بملاحظات ذكية لاذعة هنا وهناك . مثل هذا الناقد ينسى ان النقد الحقيقي يبدأ بعد هذه المرحلة التي تقف عند الثوب الخارجي وتترك جوهر القصيدة مطورا بعيدا عن تذوق القراء .

واحد المزالق ان يعتاد الناقد ان يكون سلبيا في احكامه فبدلا من ان

يدل على مواطن الجمال في الشعر المنقود ، يكتفي بتبرئته من المعايير الشائعة .
ونموذج هذا تلك العبارة التي يكررها الكتاب حين يطاولون الحكم على
شاعر مقبول ، وهي قولهم « انه شاعر حقيقي يشمر ولا ينظم .. » أفلا
تتضمن كلمة « شاعر » معنى « الحقيقي الذي يشمر » ؟ ومتى كان الشاعر
يمتدح بانه ليس « نظاما » ؟ ومن امثلة هذه الاحكام السليبه ما قرأناه لاديب
كبير في نقد ديوان لشاعر معروف . قال : « لا تكلف ولا تبذل ولا لف ولا
دوران ولا بهرجة بيانية وعروضية ولا تفتيش مضمّن عن أوابد الكلام
والمعاني .. » ولسنا نفهم كيف يكون هذا مديحا الا اذا اصبح مجرد خلو الشعر
من بعض العيوب الفادحة يمكن ان يعد فضيلة تستدح ، والا اذا كان المعنى
ان شعرنا اليوم يقوم على اللف والدوران والبهرجة والتفتيش المضني عن
الالفاظ .

وأحد المزايق الخطرة يكمن وراء استهواء الافكار والسنكر بالنظريات ،
وهو مزلق يتردّى فيه أولئك الموهوبون الذين قال عنهم (ت.س. ايليوت)
في بعض مقالاته انهم يملكون عبقرية خلاقة ، الا انهم ، لتعطل في قواهم
المنتجة ، راحوا يتسلّون بالنقد الادبي . مثل هؤلاء عادة يحوكون حول
القضايا نظريات متحمسة او تفسيرات من لون بعيد عن الاصل بعدا كبيرا
قلما يلاحظونه ، فهم منتشون بريق الفكرة التي ابتدعوها وليس على القصيدة
الا ان تضغط وفق القالب الذي يريدونه .

وقريب من هؤلاء أولئك الذين يحملون عن القضايد آراء سابقة قبل ان
يقرأوها فليس أخطر من هذا الاستعداد العاطفي ، لانه احيانا ينوّم حاسة
التذوق ويعطل قابلية الحكم ليفرض رأيا غير مقبول .

اما اغراء الاسلوب والانشاء بالالفاظ والتعابير فهو شرك للناشئين من
النقاد الذين يسكرهم احساسهم بالقدرة على التعبير فينشئون مقالا منسقا عالي
الاسلوب مكتمل الانشاء ، الا انه لا يسرّ القصيدة التي يتناولها الا مسّا
خفيفا ، ومن هؤلاء فئة تفرغ بكتابة المقدمات التاريخية المتعلقة بسوضوع

الشعر ، واعرف أديبا يكتب في نقد قصيدة تصف سنابل القمح في حقل فيبدأ
من تاريخ صنع اول طاحونة هوائية .
هذه المزائق كلها قائمة امام الناقد العربي المعاصر تفرضها عليه الظروف
التاريخية التي واكبت نهضتنا الحديثة ، وهي بما فيها من استهواء توشك ان
تلقف كثرة بارزة من كتاب النقد المعاصرين بحيث بات المجال محفوفاً بالخطره
وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة تقاذه اصبح لا بد له أن يذهب في
الضحايا ويساعد في اسلام ادبنا المعاصر الى القوضى والاضطراب .

الفصل الثاني

الناقد العربي والمسؤولية اللغوية

تتجلى ، لمن يراقب النقد العربي المعاصر ، ظاهرة خطيرة شائعة فيه ، ملخصها ان النقاد يتفاضون تفاضيا تاما عن الايخطاء اللغوية والنحوية والإملائية فلا يشيرون اليها ولا يحتجون عليها . وكأنهم ، بذلك ، يفترضون ان من حق اي انسان أن يخرق القواعد الراسخة وان يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد وان يبتدع اساطا من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف ، وكأن من واجب الناقد ان يوافق على ذلك كله موافقة تامة فلا يشير الى الاغلاط ولا يحاول حتى ان يعطي تلك الاغلاط تخريجا او مسامحة . ولقد اصبح هذا التغافل هو القانون الناقد في كل نقد تنشره الصحف الادبية ، حتى لقد يتصدى الناقد الى نقد ديوان شعر مشحون بالاغلاط المخجلة فلا يزيد على ان يكيل كلمات الاعجاب للشاعر على تجديده وابداعه ، مهملًا التعليق ولو بكلمة زجر عابرة ، على فوضى التعابير والايخطاء . افلا ينطوي

هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ والى اي مدى ينبغي ان يعد الناقد نفسه مسؤولاً عن لغة الشعر المعاصر ؟

والواقع ان ازدراء الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس الا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها ، فان مصدر هذا الازدراء منهما واحد ، وفي وسعنا ان نعود بالظاهرة الى منابعها الحققة في حياتنا المعاصرة نفسها . وليست اللغة بمختلف مظاهرها، الا مرآة تنعكس فيها حياة الامة التي تتكلمها . ان الجذور الرئيسة لهذه الظاهرة تختبئ في شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربي المعاصر مؤداها ان الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة ، يدلان على جمود فكري في الاديب وقد يشير ان الى قصص صريح في ثقافته الحديثة . وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة في انفس الشعراء والكتاب حتى اصبحت تعني لديهم ان التجديد يتجلى فعلا في ازدراء القواعد النحوية واهمال القاموس والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الامة كلها . ولعل الناقد العربي ملزم بان يعترف اليوم بانه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء اذا ما هم بتنبية شاعر الى كلمة مغلوطة او قاعدة مخروقة في شعره . ليس ذلك لان الناقد يقر الخطأ ، وانما لانه يخشى ان يقال عنه انه ناقد رجعي لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد ، ولم يسع بعد بمجان المضمون اهم من الشكل او انه العنصر الاوحد في القصيدة التي ينقدها .

ان القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم . وهناك زمرة من النقاد تشهره سلاحا بتارا في وجه كل ناقد يحرس على سلامة اللغة . حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو الى هدم القواعد باسم هذا وذلك من الاسباب الواهنة . ولم ترتفع ، في ردع هذه المدارس ، الا اصوات خافتة خجلة ما لبث الصياح حتى أسكتها . وليس لهذا الصياح - في نظر العلم - اسم غير الارهاب الفكري . وان واجب الناقد المخلص يقتضي ان يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات . ذلك ان الاسماء انما تكتسب قسما من

الحقائق التي تسندها . ثم ان قضية اللغة العربية يجب ان تكون أعزّ علينا من سمعتنا الشخصية باعتبارنا كتابا مجددين ذوى ثقافة حديثة . وبعد فهل حقا تستطيع الدعوة الى سلامة اللغة أن تسلب الناقد صفة التجديد ؟ وهل حقا ان سلامة اللغة ليست شرطا في جمالية القصيدة ، كما يزعم بعضهم ، وكما يريدوننا ان نصدق ؟ وهل يسوغ لاي ناقد ، مهما كان حديثا في ثقافته ، ان يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن اية قصيدة حافلة بالاغلاط المشوهة والتعابير الركيكة ؟

ان الامة العربية تمرّ اليوم بمفارق هام من مفارق حياتها ، ونحن ملزمون بأن نعمل ، كل " في الجهة التي تؤهله لها فطرته ، في سبيل ان نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا ونتج في الحقول كلها . وعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها . ان هنالك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمي ان تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها قضاء مبرما . وسواء آكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، ام كانت تتعمد - لغرض ميّت - ان توهن اللغة العربية وتهدم أصلاتها ، فان علينا ان نتصدى لها وتناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من ان يعبث بها عابث غير مسؤول . وانه ليحزننا ان نرى اكثر قادانا غير عابئين . والافما الذي جعلهم يسكتون سكوتا متصلا على الظاهرة اللغوية الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة واخضاع اللغة للسمع الشاذ الذي لا يعتدّ به ؟ لماذا لم يحتج اي من قادانا على « آل » التعريف وقد راح جيل كامل من شباب لبنان يدخلها على الافعال فيقولون في مثل الاشياء التالية :

أقصاه الترنّ في الهياكل
الاروقة المعاول

الترن في الشوارع الفوائل
والاكهف المنازل

التودّ ان تحبس بي الحياة والتجددا^(١)

ولماذا سكت الناقد العربي على دخول (أل) هذه على المنادى بـ (يا) في
مثل الايات التالية :

يا الفلك الدائر ، يا اليوزع في فصولها
ألم يك التراب من أصولها
ألم اكن انا من التراب ، يا البيخبيخ المطر^(٢)

ان دفاع بعض هؤلاء الشعراء بان هذه الاساليب السقيمة قد وردت في
شواهد النحو^(٣) دفاع ضعيف . ذلك انا قد خرجنا اليوم من بداوة القرون
الاولى التي كانت تعزل بظنا من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف . واتقد
ثبت القرآن ، بلغته السهلة الجميلة ، صورة للغة العرب سارت عليها القرون
وأغنتنا عن الشذوذ والعبث . ثم ان قواعد النحو ليست الا صورة من القوانين
التي تخضع لها الجماعات ، والجماعة التي تضيع قواعد لغتها لا بد ان تضيع

(١) قصيدة عنوانها (اللحم والسنايل) لندير عظمة نشرتها مجلة (شعر) في
عدها الثالث صيف سنة ١٩٥٧ .

(٢) القصيدة السابقة نفسها لندير عظمة .

(٣) وردت شواهد شاذة من الشعر القديم تسند هذه الاغلاط فدخلت (أل)
على الفعل في اكثر من شاهد واحد المشهور منها :

ما أنت بالحكم الترضى حكومته

ولا الاصيل ولا ذو الراي والجدل

ودخلت (أل) على المنادى في قول الشاعر :

فيا الفلامان اللدان فرا اياكما ان تعقبانا سرا

قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي • ان لزوم القاعدة النحوية صورة من احساس
الامة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بأنها أمة أصيلة • وما
القواعد النحوية ، بعد ، الا عصاراة الالبسة العربية الفصيحة عبر مئات من
السنين ، فلن يكون في وسع شاعر اليوم ان يلعب بها اطاعة لنزوة لغوية عابرة •
ولنتساءل ، على كل حال ، عن المكسب التعبيري الذي يحققه الشاعر من
ادخاله (آل) على الفعل مثلا • ولا بد ان يسوقنا هذا الى ان نتساءل اولا
لماذا كانت الافعال غير قابلة لدخول (آل) عليها ؟ في الواقع ان قواعد النحو
تخضع لمنطق العاطفة الانسانية خضوعا تاما ، وما من قاعدة معقولة قط الا
وفي وسعنا ان نلمس لها سببا اسانيا يدعها • وانما تدخل (آل) على الاسماء
لانها أسماء ولها صفة الاسمية ، او صفة التجريد بكلمة اخرى • فالاسماء
كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة • ومثلها في هذا الصفات •
ان وجودها جامد لا ينسو ولا يتغير ولا تأثير لمشاعرنا فيه • وليست كذلك
الافعال • هنا ، في الافعال ، يمتد مجال الانسانية وتعيش احساسينا وحركاتنا
وتقلباتنا وحياتنا كلها • ان قولنا « جاء » يمتلك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه
الف اسم والف صفة • هذه الحركة التي ينطوي عليها فعل المجيء ، وهذه
الانسانية الكاملة التي يتضنها وهذا الزمن الذي يختبئ في ثنايا الحروف ،
كل ذلك يميز الفعل ويجعله اوثق ارتباطا بالحياة نفسها • ولذلك كان الفعل
اشرف ما في اللغة ، واليه تستند الجمل والعبارات • الفعل هو حقا انسانية
الملغة ، اذا صحّ هذا التعبير • ومن ثم فاية خسارة جسيمة ان تدعو مدرسة
كاملة اليوم الى ان نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه ؟ ذلك ان ادخال
(آل) على الفعل يعني حتما ان يكف الفعل عن أن يكون فعلا ، ويكتسب
جمود الاسمية • والواقع انه ، اذا تأملناه ، يتحول الى نوع من « الصفة »
وبفقد طابع الامتداد الزمني^(١) وذلك هو السبب في الجفاف الماحل واليبوسة

(١) يعرب النحاة (آل) التي تدخل على الفعل على انها

القاسية التي نجدها في الايات التي اقتبسناها سابقا :

أقفاصه الترنّ في المياكل

الاروقة المعاول

الترن في الشوارع الغوائل

والاكهف المنازل

التودّ ان تجس بي الحياة والتجددا

هذا ، في الحق ، كلام صلد لا ليونة فيه ولا عدوبة ، مترادف فيه المجردات التي توحش القلب الانساني وتشعره بجفاف الدنيا التي يصورّها الشاعر . وكم كانت الايات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو ان الشاعر اعطانا افعالا طبيعية تنفس بين الاسماء وتخفف من وحشة التجريد فيها . ولكن هذا الشاعر الحديث يحسب القواعد ، فيما يلوح ، قيودا مرتجلة قيدنا بها اسلافنا النحاة دونما سبب موجب . ولذلك رضي أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجمل ما فيها ، من الافعال التي هي مصدر الضوء والدفء في اللغة ، ثم ان (آل) هذه حين تكثر تزعج السمع وتصبح رتيبة ولا أدري لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها . هذا نموذج :

الوحدة الفراغ

والدم الصقيع

والركود السأم الجامد^(١)

ان هذه =

= مجرد تسمية كان الغرض منها التمييز . ذلك ان (آل) الموصولة - اذا درسنا امثلتها وتاملنا - ليست الا (آل) التعريف نفسها . وانما اراد النحاة بها ان يفرقوا بينها وبين التي تدخل على الاسماء . ونحن نرى ان (الذي) وسائر الموصولات ليست الا وسائل تحاشي بها اللسان العربي ادخال (آل) على الفعل وبدلك حفظ له فعلته واصالته . وهذه هي القيمة الوحيدة للموصولات ، وهي قيمة عظيمة لا ندري لماذا لم يمد هذا الشاعر الحديث بقدرها ؟

(١) نذير عظمه - القصيدة المذكورة سابقا .

هذه ثلاثة أشطر من قصيدة (وسأحتفظ باعتراضي الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها) ستة أسماء وصفة ، وكلها معرف بأل . ما أشد ما تبدو الدنيا سوخسة ميتة لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات ! وأي بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العريية الملتهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياء !

وبعد فهما كانت هذه الدعوة وامثالها بريئة من القصد الميء فهي ، على كل حال ، دعوة مجحفة تنطوي على بذور مميتة لن تنتهي باللغة العريية الى الخير . وقيام مثل هذه الدعوات يلقي على الناقد مسؤولية خطيرة . فمن سواه يستطيع ان يتصدى لاقاذا اللغة والشعر من ان ينقادا لدعوات الموت والفناء هذه ؟ اتنا لندرك ان هناك اليوم في صفوف هذه الامة قوى متربصة تنطوي على الشرّ وسوء النية ويههما ان تهدم العروبة على أي وجه يتاح . ولعلّ الحرب العنلية ليست أفظح وسائل هذا العدو في محاربتنا . فان له أساليب اخرى اخفى واشدّ مضاءً . وهل أخطر من ان يضعف ايمان الجيل الطامع باللغة العريية وحصانة قواعدها السليمة ؟ واذا اضعفنا ذلك الايمان أفلن نكون قد ساعدنا في خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها ؟ انه ليحزنا ان نقول اتنا ، حتى الان ، قد مضينا في هذا طويلا ، وان بين ايدينا الان جيلا يتشكك في منطقية القواعد البديهية ويستخف باللغة معتقدا أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينمّ عن التجديد الحق والتحرر الفكري . واني لاجزم ان بين الادباء انفسهم فئة تؤمن بأن التنبيه الى اغلاط النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية في ثقافة الناقد . وقد تكون أول تهمة توجه الى هذا الناقد انه غير مثقف في النقد الادبي الحديث .

على اتنا لا ندعو الى التمسك بقواعد اللغة لذاتها . ولسنا نحب ان نصب مشائق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها حياة جديدة ، او يدعو الى الاستغناء عن بعض تشكيلات النحو البالية التي لم نعد نستعملها . لا بل اتنا تؤمن أعمق ايمان بالتجديد المبدع ونعتقد ان هذا التجديد لا يتم الا على أيدي الشعراء والادباء والنقاد المثقفين الموهوبين . غير ان هذا كله شيء ،

والعبث بالمقاييس شيء آخر . نحن نرفض بقوة وصرامة ان يبيح شاعر لنفسه ان يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد ان قافية تضايقه او تفعيلته تضغط عليه . وانه لسخف عظيم ان يمنح الشاعر نفسه اية حرية لغوية لا يملكها الناثر . (١) فمن قال ان الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الاطار اللغوي لعصره ؟

ان كل خروج على القواعد المتبعة ينقص من تعبيرية الشعر ويبعده عن روحية العصر . ولسنا ، على كل ، نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل فيخطيء ويرتكب المحذورات ما شاء دون أن يحاسب ؟



بعد أن شخّصنا جوهر الظاهرة التي لفتت نظرنا في قدنا المعاصر ، وفسرناها بانها ، في حقيقتها ، موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد العرب اليوم حتى أهملوا الاداة التي يعبر بها عن ذلك المضمون ، بعد ذلك نود أن ندرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الادبي وحياتنا القائمة . فما من ظاهرة أدبية الا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للامة ، فهل هذه الظاهرة اصيلة ؟ هل تتبع من موقف امة تتحدر من مثل تاريخنا الادبي العربي ام انها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفودا متعسفا على نحو ما وفدت عشرات الاشياء الاخرى من الغرب ؟

ان الظواهر الادبية تخضع للقانون العام الذي يتحكم في الظواهر كلها . فكل ظاهرة مندفعة في الامة تعبر عن وجود نقص ما في الاتجاه الذي تندفع نحوه الظاهرة . واذا بالغنا اليوم في العناية بالمضمون ، فان معنى ذلك ان في

(١) هذا رأيي ، رغم علمي بوجود باب سماه الالوسي (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) .

اعماقنا احساسا باننا كنا سابقا نبالغ في العناية باللغة حتى اختلّ التوازن . وذلك حق ومن واجبنا ان نعترف به . ان ادبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوريّ الطبيعيّ فانتقل من تطرف ادباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية ، الى تطرف عصرنا في اهمال المظاهر الخارجية . على ان العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربي لا بد ان تكون قد استوفت حركة ردّ الفعل هذه استيفاء تاما . هذا فضلا عن أنّ ردود الفعل يجب ألا تهودنا من خطأ في أقصى اليمين الى خطأ في أقصى اليسار . فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ في هذه الحالة ، ولا بد لنا أن نقف في الوسط ، مسيطرين تمام السيطرة ، على المضمون والاداة في وعي واتزان . والا فلا بد لنا ان نبقي اطفالا مخطئين الى الابد نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون ، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب ايثارنا للشكل .

والواقع ان السبب المباشر في استمرار حركة ردّ الفعل هذه أطول مما يصحّ هو أن الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الاوروبي ونظرياته الوافدة ، وكان ذلك النقد نموذج في الابداع والعبقرية لا يسكن ان يصله الفكر العربيّ الا بالتقليد والاقْتباس والنقل . وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة ، أغلق الناقد العربيّ الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة في ذهنه وراح يعترف من معين الاساتذة النقاد الاوربيين ، دون ان يظن الى ان النقد الاوروبي يتحدر من تاريخ منعزل امتزالا تاما عن تاريخنا . وكيف يتاح لنا ان نطبق أسس ذلك النقد الاجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب ، وعصور غير تلك العصور ؟ كيف يتاح لنا ان نحقق ذلك التطبيق الا بطرفة متمسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي اكثر ما يقع ؟ ومن يجرؤ ان يزعم ان الذهن العربي ليس مفعسا بالخصب والحياة ، واننا لا نقتله قتلا عندما نضغطه في قوالب من التفكير الاوربي جاءونا بها مؤخرا وشهروها في وجوهنا ؟ اتنا لا نصدر في عقيدتنا

هذه عن تعصب ولا عن ضعف ايمان بغنى الاداب الاوربية وجمالها . ولكننا نقول ، ونصرّ على القول ، ان لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وان النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف ، بالضرورة ، عن النقد الاوربي ، ولا بد لنا ان نستقرئ نحن القواعد ، من شعرنا ، ومن آدبنا ، في هذا الوطن العربي ، وباللغة العربية .

وليست الظاهرة التي ندرسها في هذا المقال الا نموذجاً واحداً من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذي يقع فيه الناقد العربي اذا هو اسلم قياده مغضن العينين للنقد الاجنبي الوافد . ذلك ان الناقد الفرنسي مثلاً ، قلما يحتاج الى ان يفرد باباً لنقد الاخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي وذلك لمجرد أن المادة التي ينقدها ذاك خالية من الاخطاء فعلاً ، واذن فعلى اي وجه يستطيع الناقد العربي ان يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالاغلاط ؟ ان المحاكاة ، في هذه الحالة ، لا تتم الا بأن يتخلى الناقد العربي عن مسؤوليته فيقف متفرجاً على هموم القصيدة العربية تاركاً شعرنا يعاني من مشاكله دوننا يد تمد لانتشاله او صوت في الدفاع عنه .

على ان النقد الاوربي لا يقف في ضرره عند هذا ، وانما ينصب لناقدنا شركاً أخطر وأشد . هذه النظريات الادبية الممتعة ، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية في النقد الاوربي . . هذه الدراسات الباهرة التي يكتبها الناقد الاجنبي هناك . . انها تعمل في تقادنا عمل السحر فتبهتهم وتسكرهم وتفقدهم اصالة اذهانهم وتصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم . فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ ما كتبه ايليوت ورتشردز وبرادلي ومالارمي وفاليري وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا . ويكون اول ما يضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيدة العربية فبدلاً من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج على الشذوذ والاغلاط نجده يهمل ذلك ويعتبر القصيدة منزهة لكي يتاح له ان يحللها ويفرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الاجنبية التي لا تنطبق على شعرنا اطلاقاً ولم توضع له .

ان هذا الناقد العربي الذي يتحرق شوقا الى ان يجارى الناقد الاوربي في حديثه عن المدارس والنظريات الكبيرة ذات الطابع النفسي والفلسفي ، لا يجد أمامه الا قصائد عربية مزرية ، ضعيفة الانشاء ، يتعثر السمع بغلظة عروضية في كل ثلاثة اشطر منها . ومن ثم فانه مضطر اضطرارا الى ان يغمض عينيه عن عيوبها ، لكي يتاح له ان يعيش في جنة النظريات المسحورة التي استقاها من النقد الاجنبي . وبهذا يتغاضى عن مشكلة قائمة تحت بصره لكي يتحدث عن مشكلة مستحبة يودّ لو وجدت بالرغم من كل شي .

ان اللوم في هذا كله لا يقع على نقاد اوربا الذين لم يتوقفوا ليشيروا في مقالاتهم الى اخطاء لغوية ونحوية كالتي يجب أن يشير اليها الناقد العربي . وانما نحن الملمومون . فلماذا ينبغي أن يعنينا النقاد الاوربيون اذا كانت القصائد التي تناولها نحن بالنقد مثقلة بمشاكل من نوع لا يحملون هم به؟ ولماذا نحكم اولئك النقاد الاجانب في الشعر العربي الذي يتحدر من تاريخ لا صلة له بتاريخهم الادبي ؟ وما هذه « المنهجية » التي تجعل الناقد العربي يتعالى عن مواجهة مشاكل شعرنا الواقعية لمجرد أن الاساتذة المترفين من نقاد الغرب لا يتناولون مشاكل مماثلة في شعرهم ؟

هذا الموقف العجيب ينم عن ان الناقد العربي لا يرى في عملية النقد الا ترفا فكريا ووسيلة يستعين بها على اللعب . بنظريات النقد الاوربي . فليس المهم ان يدرس مشاكل الشعر العربي لكي يضع الاسس الموضوعية لنقد عربي حديث ، وانما المقصد ان يشغل نفسه بتطبيق النظريات الاجنبية على هذا الشعر بأي ثمن . ان واقع شعرنا ليس هو الذي يملى على نقادنا مايكتبون وانما ينقدون ليلوا أنفسهم ويسلوننا بالكلمات الكبيرة المتعة التي ابتدعها الاوربيون في اوقات فراغهم . والحق أن مسؤولية الناقد العربي تقضي عليه اليوم بالأى يكون له فراغ قط . ذلك ان شعرنا - كسائر جهات حياتنا العربية - متقل بالمشاكل ، وفي وسع همومه ان تشغلنا اعواما طويلة قبل أن نفرع

لتطبيق النظريات المتمعة عليه . ولعلنا نعترف كلنا بأن الشعر العربي - بعد الحرب العالمية الثانية - قد واجه صدمة غير هينة بسبب الدعوة المتطرفة الى الحرية حتى بدت علامات الاحتضار تلوح على أكثر من واحدة من المدارس الحديثة ، وإذا لم تتدارك هذا الشعر فرعان ما سيموت . فهل يزيد حقاً ان نمضي في اللب بالنظريات الاوربية والكلمات الاجنبية ذات البريق والسحر ؟ ام ان الشعر العربي سيعز على نقادنا فيقفون صفا واحدا ليسندوه ؟

ومهما سيكون موقفنا فلعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان موقف نقادنا من الفكر

الاوربي يكاد يكون موقف استخذاء . ان بعضهم يعتقد اعتقادا جازما اننا اقل موهبة من شعراء الغرب وان علينا ان نعترف نظرياتهم وتأكلها أكلا اذا نحن أردنا ان ننشئ شعرا عربيا وتقدا . لا بل انا اقول ان مادة شعرنا وحياتنا العربية اغنى واخصب بكثير من مادة الشعر الاوربي المعاصر - لاسباب منطقية لا محل الان لبسطها - وان موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربي هذا ، وسوف يتلمذ الغرب على شعراء هذه الارض الموهوبة ونقادها وأدبائها في يوم قريب . ولكن هذا لن يحدث الا بعد أن نؤمن بأنفسنا . ان الامم المبدعة هي دائما امم تثق بانها موهوبة . واما الامم التي تزدرى ذاتها وتقف وقفة الهوان امام سواها فلن تبدع شيئا على الإطلاق . فلنكف عن الانحناء للغرب . اننا قد سئنا سماع الكلمات الفرنسية والانكليزية في النقد العربي واصبحنا نتعطش الى نقد محلي ، التجديد فيه منبعه العروبة ، والمصطلحات فيه ترتكز الى مظاهر في الشعر العربي نفسه . واني لاهيب بالجيل الناشئ من النقاد ان يتجهوا الى انفسهم حين يكتبون لينبت الذهن العربي الخصيب أثماره ، وسرعان ما سوف تكتشف الامة المنابع الحققة في كيانها الفكري ، المنابع العربية التي لن يغتني الاديب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها .

فہرستِ کتاب

- ١ - ثبت الاعلام

ابو العتاهية ١١
 ابو العلاء المعري ١٣ ، ٤٥
 ابو فراس الحمداني ١٢٦
 ابو القاسم الشابي ٢٣٦ ، ٢٣٩ ، ٢٧٠
 ، ٢٧٦ ، ٢٧٤ ، ٢٧٣ ، ٢٧١
 • ٢٧٧
 ابو القاسم محمد كرو ٢٣٧ ، ٢٨٠ •
 ابو نواس ١٠
 إحسان الملائكة ٧ ، ١٢
 احمد شوقي ١٠ ، ١٦٤
 احمد خاكي ١٣٩
 احمد عبدالمعطي حجازي ٢٤٥
 احمد الهاشي ١٧٠
 ادونيس ١٠
 الأصفهاني ١١

(أ)

الأخفش ١٠٩
 ابراهيم انيس ١١
 الأنباري ٧٩
 ابن خلكان ٧٩
 ابن الخلفه ١٦٩ ، ١٧٣ ، ١٧٤
 ابن رشيق ١١
 ابن زيدون ٦٩
 ابن الفارض ١٢١
 ابن مالك ٨٤ ، ٨٧
 ابن المعتز ١٠
 ابن هرمة ١٠
 ابو تمام ١٠
 ابو الطيب المتنبي ١٣ ، ٤٥ ، ٧٠ ،
 ٩٤ ، ٩١

(ج)

جبرا ابراهيم جبرا ١٢٨ ، ١٢٩ ،
١٨٨ ، ١٨٥

جبران خليل جبران ١١ ، ١٨٧ ، ٢٣٥ ،
الجرجاني ١١

جميل صدقي الزهاوي ١٠ ، ١٦٢ ،
١٦٤ ، ١٦٣

جميل الملائكة ١١١ ، ١١٣

جورج غانم ٧٣ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨

(ح)

الحارث بن حلزة الشكري ٧١

حسين العناري ١٧٨ ، ١٧٩

الحصري القيرواني ١١٠

(خ)

خزامي سبري ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٨٨

الخليل بن أحمد الفراهيدي ٤٩ ،

٧٢ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٠٩ ،

١٧٣ ، ١٨٦

خليل حاوي ٧٧ ، ٧٨

خليل الخوري ١٠٣ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ،

١٦٠

خير الدين الزركلي ١٦٣

(د)

داتي ١٠

(ر)

رؤبة بن المعجاج ١٠٥

امجد الطرابلسي ٩١ ، ٣٢ ، ٢٢٦ ،

٢٢٨ ، ٢٣٧

ام نزار (الملائكة) ١٢

الأمدي ١١

امرؤ القيس ٤٥ ، ٦٠ ، ١٨٨

انور العطار ٢١٣

ايليا ابو ماضي ١١ ، ٢٢٥ ، ٢٣٥ ،

ايليوت (ت.س.٠) ٢٨٧

(ب)

الباقلاني ١١

البحري ١٩

بدر شاكر السياب ٢٤ ، ٢٥ ، ٣٠ ،

٣٣ ، ١٠٣ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ٢٠٤ ،

٢٣٥ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤٤ ،

٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ،

بدير متولي حيد ١٣١

برادلي (أ) ٢٩٨

بروك (روبرت) ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ،

٢٧٧

بريفير (جاك) ١٣٠ ، ١٣١

بشار بن برد ١٠

بشارة الخوري ١٦٤ ، ٢٤٢

بلند الحيدري ٣٢ ، ٣٤ ، ٢٥٦ ،

البهاء زهير ٩٤

(ت)

توفيق صايغ ١٨٥

١٤٧ (٢١٥ - ٢٢٤) ٢٣٥

عمر أبو ريشة ٥٩ ، ٩٢ ، ٩٣

عمير بن شبيب القطامي ١٢٧

(ف)

فاليري (بول) ٢٩٨

فدوى طوقان ٤٠ ، ٨٥ ، ١٠٢ ، ٤

١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٥٣ ، ١٥٤ ، ٤

١٥٦ ، ١٥٥

فؤاد رفته ١٤٢

فواز الطرابلسي ١٣١

فوزي المملوف ١٢

(ق)

قدامة بن جعفر ١٧

(ك ، ك)

كانت (امانويل) ٢٦٧

كيتس (جون) ٢٧٢ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٤

٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩

كويو (جان ماري) ٢٦٧

(م)

ملارميه (ستيفن) ٢٩٨

مالك حداد ١٣٣

مالك بن الرب ٢٤٦

محمد فريد أبو حديد ١٣٩

محمد فهمي ٩٣ ، ٢٥٢ ، ٢٧٣ ، ٤

محمد الماغوط ١٣٣ ، ١٣٥ ، ١٨٣ ، ٤

(ز)

زكي نجيب محمود ١٣٩

(س)

سبنر ٢٦٧

سيتول (ايدث) ١٢٨

سعدى يوسف ٦٥

سليمان العيسى ٩٣ ، ١٥٣ ، ٤

سهام الملائكة ١٢

(ش)

شاذل طاقه ٢٥ ، ٣٢ ، ٤

شيكسير (وليم) ١٣٨

(ص)

صادق الملائكة ١٢

صلاح محمد عبدالصبور ١٠٨ ، ١٨٩ ، ٤

١٦٤

(ع)

عبدالله بن منذر ١٣٨

عبدالرزاق عبدالواحد ٢٥٥

عبدالعزيز دسوقي ١٥

عبدالوهاب البياتي ٢٥ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٤

٢٤٣ ، ٢٤٥ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٤

عصام (الملائكة) ١٢

علي الجارم ٩٤

علي محمود طه ٥٩ ، ٦٠ ، ٩٢ ، ١٤٦ ، ٤

١٨٤ ٤ ١٩٥

محمد الهشري ٩٣ ٤ ٢٣١ ٤ ٢٥٢ .

٢٧٣ ٤ ٢٧٦ ٤ ٢٧٧

محمود حسن اسماعيل ١٤٧ ٤ ٢٠٥ ٤

٢٠٧ ٤ ٢٣٢ ٤ ٢٣٨ ٤ ٢٥١

محمود شكري الآلوسي ٢٩٦

محمود مصطفى ١٧١

مجاهد عبدالنعم مجاهد ١٥٦

المرزوقي ١٧ ٤ ١٨٤

مسلم بن الوليد ١٠

مصطفى صادق الرافي ١٨٧

معروف الرصافي ١٦٤ ٤ ١٧١

ملك أبيض ١٣٥

مدوح حقي ١٧١

المنخل الإشكري ١٢١

المهلل ٢٣٣

ميخائيل نمية ٩٠ . ٢٢٥ . ٢٣٤

(ن)

نازك الملايكة ٧ . ١٢ ٤ ١٣٣ ٤ ٢٤٩ ٤

٢٥٠

نذير العظمة ١٧٨ . ١٧٩ ٤ ٢٩٢ ٤

٢٩٤

نزار قباني ٣٨ ٤ ٩٣ ٤ ١٠٤ ٤ ١٠٥ ٤

١٠٦ ٤ ١١٥ ٤ ١٤٥ ٤ ١٥١ ٤

١٦٣ ٤ ٣٠٨ ٤ ٣١١ ٤ ٢٤٥ ٤

٢٤٨

نزار (الملايكة) ١٢

نسيب عريضة ١٢

تقولا فياض ١٢

(هـ)

هوميروس ١٠

ثبت الموضوعات

مقدمة للدكتور عبدالهادي محبوبه

القسم الأول من الكتاب

صفحة

٢١ الباب الأول - الشعر الحر باعتباره حركة

٢٣ الفصل الأول - بداية الشعر الحر وظروفه

بدايته ، ظروفه ، المزايا المصّلة في الشعر الحر ، الخواتم
الضعيفة ، عيوب الوزن الحر ، امكانياته ومستقبله .

٣٧ الفصل الثاني - الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر

الشعر الحر اندفاعاً اجتماعية ، النزوع الى الواقع ، الحنين
الى الاستقلال ، النفور من النموذج ، ايشار المضمون .

- ٥١ **الباب الثاني - الشعر الحر باعتباره العروضي**
- ٥٣ **الفصل الأول - العروض العام للشعر الحر**
- توطئة ١ - الشعر الحر أسلوب : أسلوب البيت ، أسلوب الشطر الواحد ، أسلوب الشعر الحر ، أسلوب البند .
- ٢ - تفعيلات الشعر الحر ، وحدة التفعيلة في الشعر
- المفاصر . ٣ - بحور الشعر الحر وتشكيلاته ، أوزان البحور ، البحور الصافية ، البحور الممزوجة ، أوزان التشكيلات ، شعراؤنا المعاصرون والتشكيلات ٤ - الشعر الحر شعر ذو شطر واحد .
- ٧٩ **الفصل الثاني - المشاكل الفرعية في الشعر الحر**
- توطئة ١ - الوند المجموع ، الوند في شعر المعاصرين .
- ٢ - الزحاف . ٣ - التدوير ، التدوير في الشعر الحر ، أسباب امتناعه . ٤ - التشكيلات الخماسية والتساعية .
- ٥ - مستفعلان في بحر الرجز . ٦ - فاعل في حشو الخب .
- ١١٥ **الباب الثالث - الشعر الحر باعتبار أثره**
- ١١٧ **الفصل الأول - الشعر الحر والجمهور**
- توطئة . مقايمة الجمهور للشعر الحر وعواملها .
- ١ - طبيعة الشعر الحر . ٢ - الظروف الأدبية للعصر ، الترجمات الثرية للشعر الاجنبي ، قصيدة النثر .
- ٣ - اهمال الشعراء : اساءة الكتابة ، الفلظ العروضي .
- ١٥١ **الفصل الثاني - اصناف الاخطاء العروضية**
- ١ - الخلط بين التشكيلات ٢ - الخلط بين الوحدات المتساوية شكلا . ٣ - اخطاء التدوير . ٤ - اللب

بالتافية واهمالها .

١٥٨ الباب الرابع - ملحق بقضايا الشعر الحر

١٦٩ الفصل الاول - البند ومكانه من العروض العربي
المقياس العروضي للبند ، البند والشعر الحر .

١٨٢ الفصل الثاني - قصيدة النثر
مناقشتها على اساس اللغة والنقد الادبي .

القسم الثاني من الكتاب

١٩٩ الباب الاول - في فن الشعر

٢٠١ الفصل الاول - هيكل القصيدة
الموضوع ، الهيكل الجيد وصفاته ، التماسك ، الصلابة ،
الكفاءة ، التعادل ، ثلاثة اصناف من الهياكل ١ - الهيكل
المسطح ٢ - الهيكل الهرمي ٣ - الهيكل الذهني . نماذج .

٢٣٠ الفصل الثاني - اساليب التكرار في الشعر
تكرار الكلمة ، تكرار العبارة والمقطع ، تكرار الحرف .

٢٤١ انفصل الثالث - دلالة التكرار في الشعر
ثلاثة انواع من التكرار ١ - التكرار البياني ٢ - تكرار
التقسيم ٣ - التكرار اللا شعوري .

٢٥٩ الباب الثاني - في الصلة بين الشعر والحياة

٢٦١ الفصل الاول - الشعر والجمع
الدعوة الى اجتماعية الشعر ، مناقشتها من الوجهة الفنية
والانسانية والوطنية والجمالية .

٢٧٠ الفصل الثاني - الشعر والموت

مظاهر الولوج بالموت في شعر الشبابي وكيثس والهمثري
وبروك . تحليل الموت المبكر الذي داهم هؤلاء الشعراء .

٢٨٠ الباب الثالث - في نقد الشعر

٢٨٢ الفصل الأول - مزايق النقد المعاصر

الخلط بين النقد وأدب السيرة ، النقد الذاتي ، الخلط بين
القصيدة وموضوعها ، النقد التجزئي ، الأحكام السلبية ،
استهواء النظريات ، اغراء الاسلوب .

٢٨٩ الفصل الثاني - الناقد العربي والمسؤولية الاقوية

ظاهرة اهمال الناقد للجانب اللغوي من القصيدة . اساس
هذه الظاهرة لدى الناقد والشاعر . القول بأهمية
المضمون . النقد وقضية الأمة العربية . ادخال (آل) على
الفعل . مصادر هذه الظاهرة . تقايد أدبائنا الادب العربي .
اصالة الفكر العربي وضرورة استقلاله عن آداب الغرب .

٣٠١ فهارس الكتاب

ثبت الاعلام الواردة في الكتاب
ثبت الموضوعات

تواريخ النشر الأول لفصول الكتاب

التاريخ	المجلة التي نشر فيها	عنوان الفصل
يناير ١٩٥٤	الآديب	بداية الشعر الحر وظروفه
آب ١٩٥٧	الآداب	الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر
شباط ١٩٥٨	الآداب	المشاكل الفرعية في الشعر الحر
نيسان ١٩٦٢	الآداب	قصيدة النشر
١٩٦٠	الآداب	هيكل القصيدة
مايو ١٩٥٢	الآديب	أساليب التكرار في الشعر
تشرين الأول ١٩٥٧	الآداب	دلالة التكرار في الشعر
يوليو ١٩٥٣	الآديب	الشعر والمجتمع
توز ١٩٥٤	الآداب	الشعر والموت
مايو ١٩٥٣	الآديب	مزلق النقد المعاصر
تشرين الثاني ١٩٥٩	الآداب	الناقد العربي والمسؤولية اللغوية

آثار المؤلف

- ١ - عاشقة الليل (شعر) الطبعة الاولى : بغداد ١٩٤٧
الطبعة الثانية : بيروت ١٩٦٠
- ٢ - شظايا ورماد (شعر) الطبعة الأولى : بغداد ١٩٤٩
الطبعة الثانية : بيروت ١٩٦٠
- ٣ - قرارة الموجه (شعر) الطبعة الأولى : بيروت ١٩٥٧
الطبعة الثانية : بيروت ١٩٦٠ نعدت
- ٤ - قضايا الشعر المعاصر (نقد) الطبعة الاولى : بيروت ١٩٦٢
الطبعة الثانية : بغداد ١٩٦٥

مطبعة دار التضامن