

الشعر العربي والمذاهب الغربية الحديثة

نظم الشعر في اللغة العربية فن مستقل بذاته بين الفنون التي عرفت في العصر الحديث باسم الفنون الجميلة، وتلك مزية نادرة جدًا بين أشعار الأمم الشرقية والغربية، خلافًا لما يبدر إلى خاطر لأول وهلة، فإن كثيرًا من أشعار الأمم تكسب صفتها الفنية بمصاحبة فن آخر، كالغناء أو الرقص أو الحركة بهدف الإيقاع، ولكن النظم العربي فن معروف المقاييس والأقسام بعد استقلاله عن الغناء والرقص والحركة الموقعة، فلا يصعب تمييزه، شطرة شطرة بمقياسه الفني من البحور والأعاريض إلى الأوتاد والأساليب.

وليست هذه خاصة من خواص اللغات السامية أخوات العربية، فإننا إذا أخذنا سطرًا على حدة من قصيدة عبرية لم نستطع أن ننسبه إلى وزن محدود أو مقياس متفق عليه، ولا بد من اقترانه بسطور أخرى يتم بها الإيقاع، ولا تطرد في قول كل شاعر ولا في سطور كل قصيدة، فهو والفاصلة النثرية التي يمكن أداؤها بالغناء، أو بالإيقاع على حركة الرقص متساويان.

ومن الشعر الغربي ما يعرف كل سطر منه بعدد من المقاطع والنبرات، ولكنه بغير قافية تنتهي إليها هذه السطور.

أما ضروب النظم التي تلتزم فيها القافية، فكلها في نشأتها كانت تغنى أو تنشد إلى إيقاع الرقص، ثم استقلت بأوزانها المحدودة على نحو مشابه للأوزان العربية، وهي الموشحات التي اشتهرت عندهم باسم «استانزا» أو اسم «سونيت»، ويدل كلا الاسمين على أن أصلها من الرقص والغناء ... فإن إستانزا كلمة إيطالية بمعنى الوقوف تقابلها ستاند Stand بالإنجليزية، وسونيت Sonnet من كلمة سونج Song بمعنى الغناء.

فالشعر الذي لا يضبط بالوزن أو القافية موجود في اللغات السامية واللغات الآرية، وبعضه لا يزيد الإيقاع فيه على الموازة بين السطور بغير ضابط متفق عليه، وبعضه

يضبط فيه الإيقاع بعدد المقاطع والنبرات، ولا ينتهي إلى قافية ملتزمة في القصيدة أو المقطوعة الصغيرة.

إنما الوزن المقسم بالأسباب والأوتاد والتفاعيل، والبحور خاصة عربية نادرة المثال في لغات العالم، وكذلك القافية التي تصاحب هذه الأوزان.

ومرجع ذلك إلى أسباب خاصة لم تتكرر في غير البيئة العربية الأولى، أهمها سببان: هما الغناء المنفرد، وبناء اللغة نفسها على الأوزان.

فالأمم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف والترديد، ولكن الجماعة إذا اشتركت في الغناء لم تكن بها حاجة إلى هذا التنبيه؛ لأن المغنين جميعاً يحفظون الغناء بفواصله، ولوازمه ومواضع النبر والترديد في كلماته وفقراته، فينساقون مع الإيقاع بغير حاجة إلى القوافي عند نهاية السطور، وإنما تنشأ الحاجة إلى القافية، أو وقفة تشبه القافية، عند تفاوت السطور وانقسام القوم إلى منشدین ومستمعين.

يقول العلامة جليبرت موري — وهو من ثقات البحث في الأوزان والأعاريض: «إن نتائج هذا الاختلاف زيادة الاعتماد على القافية في اللغات الحديثة؛ ففي اللغتين اللاتينية واليونانية ينظمون بغير قافية؛ لأن الأوزان فيهما واضحة، وإنما تدعو الحاجة إلى القافية لتقرير نهاية السطر وتزويد الأذن بعلامة ثابتة للوقوف، وبغير هذه العلامة تثقل الأوزان، وتغمض ولا تستبين للسامع مواضع الانتقال والانقسام، بل لا يستبين له هل هو مستمع لكلام منظوم أو كلام منثور، وقد اختلف الطابعون عند طبع الكتب هذا الاختلاف في بعض المناظر المرسله من كلام شكسبير، فحسبها بعضهم من المنثور وحسبها الآخرون من المنظوم، ومما يلاحظ أن اللاتين اعتمدوا على القافية حين فقدوا الانتباه إلى النسبة العددية ... وأن الصينيين يحرصون على القافية؛ لأنهم يلتزمون الأوزان، وأن انتشار القافية في أغاني الريف الإنجليزية يقترن بالترخص في أوزان الأعاريض.»

ويستطرد الأستاذ موري إلى الشعر الفرنسي فيقول: «إن اللغة الفرنسية حين رجع فيها الوزن إلى مجرد إحصاء للمقاطع، وأصبحت المقاطع بين مطولة وصامتة ... نشأت فيها من أجل ذلك حاجة ماسة إلى القافية، فصارت في شعرها ضرورة لا محيص عنها، ودعا الأمر إلى تقطيع البيت أجزاء صغيرة ليفهم معناه.»

ومن أسباب الاكتفاء بالوزن دون القافية في أشعار الغربيين سبب لم يذكره الأستاذ موري، وهو غناء الجماعة للشعر المحفوظ كما تقدم.

فحيث شاعت أناشيد الجماعة قل الاعتماد على القافية، وكثر الاعتماد على حركات الإيقاع، ولو لم تكن متناسقة الوزن على نمط محدود؛ لأن الغناء بالكلام المنثور ممكن مع توازن الفواصل وموازة السطور.

وأناشيد الجماعة قد شاعت بين العبريين؛ لأنهم قبيلة متنقلة تحمل تابوتها في رحلتها، وتنشد الدعوات معاً في صلواتها الجامعة، وفي هذه الدعوات ترانيم على وقع الدفوف، كما جاء بالإصحاح الخامس عشر من سفر الخروج «أخذت مريم النبية الدف بيدها، وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص، وأجابتهن مريم: رنمو للرب فإنه قد تعظم...»

وكذلك شاعت بين اليونان أغاني المسرح التي ترجع في نشأتها إلى الشعائر الدينية، ثم انتقلت منها إلى الأمم الأوروبية.

ومما يؤيد الصلة بين غناء الفرد والتزام القافية أن شعراء الأمم الغربية، الذين ينشدون قصائدهم للمستمعين قد لجأوا إلى القافية، والتزموا في مراعاتها أحياناً ما يلتزمه عندنا شعراء الموشحات.

أما البيئة العربية فلم تكن فيها قبل الإسلام صلوات جامعة منتظمة بمواعيدها ومحفوظاتها، وإنما كان الحداء هو الغناء الذي يصاحب إنشاد الشعر على بساطة كأنها بساطة الترتيل، ينشده الحادي على انفراد وتصغى إليه القافلة أحياناً في هدأة الليل، إذ يعتمد الحس كله على السمع في متابعة النغم إلى مواضع الوقوف والترديد، فتقفو النغمة على وتيرتها، ويصدق عليها اسم القافية بجملة معانيه.

لهذا استقل النظم بحقه في الصنعة؛ لأن هذه الصنعة لازمة لتمييزه مع الغناء ومع غير الغناء، فانتظمت قوافيه وانتظم ترتيله انتظاماً لا بد منه لكفايته، مع بساطة أفانين الغناء.

وإذا التمسنا مدخلاً لفن الحركة الموقعة مع الحداء، فهناك إيقاع واحد نتابعه في خطوات الإبل وفي خطوات الهرولة التي تصاحبها على القدم، وإلى هذا الإيقاع يرجع وزن الرجز على قصد وعلى غير قصد، ومجبيئه على غير قصد أدل على تمكن العادة، وعلى أصالتها في الحياة البدوية.

أنا النبي لا كذب أنا ابن عبد المطلب

هل أنتِ إلا أصبع دميتِ وفي سبيل الله ما لقيت

وقد تكون حركة الهرولة في الطواف بالكعبة ملحوظة في كل دعاء مروى كيفما اختلف المختلفون في صحة الرواية، كما قيل عن امرأة أخرجت من العاصي حين نذرت ولدها للكعبة، فقالت:

إني جعلت رب من بنيه ربيطة بمكة العلية
فباركن لي ربها إليه واجعله لي من صالح البرية

فهكذا يفهم الناظم كيف تكون حركة الدعاء مع الهرولة، أيًا كان صاحب النظم أو من ينسب إليه.

هذه المرددات الفردية هي التي ميزت النظم العربي باستقلال فنه ووضوح قافيته وترتيله، ولو وجدت في الجاهلية العربية صلوات جامعة تنشد فيها الدعوات المحفوظة لوجدت فيها القصائد التي تمثل لنا حياتهم الدينية وحياتهم الاجتماعية، إما من أناشيد الصلاة كما عرفها العبرانيون، أو من أناشيد المسرح كما عرفها اليونان، ولكننا نعرف العرب من قصائدهم الفردية كما نعرف الأمم الأخرى من أمثال تلك القصائد، فلا يفوتنا منها غاية ما تدل عليه.

هذا سبب من أسباب تلك الظاهرة النادرة التي ظهرت لنا في القصيدة العربية، وكانت نادرة بين الأمم السامية والأمم الآرية على السواء.

أما السبب الآخر فهو أصالة الوزن في تركيب اللغة، فالمصادر فيها أوزان، والمشتقات أوزان، وأبواب الفعل أوزان، وقوام الاختلاف بين المعنى حركة على حرف الكلمة تتبدل بها دلالة الفعل، بل يتبدل بها الفعل فيحسب من الأسماء، أو يحتفظ بدلالته على الحدث حسب الوزن الذي ينتقل إليه.

هذه أصالة في موضع الوزن من المفردات والتراكيب لا يستغرب معها أن يكون للوزن شأنه في شعر هذه اللغة، وأن يكون شأنها في نظم أشعارها على خلاف المعهود في منظومات الأمم الأخرى، ولو صرفنا النظر عن أثر الإنشاد الفردي في تثبيت القافية، واستقلال فن العروض عن فن الغناء، في القصائد العربية.

نعم إن اللغات السامية تجري على قواعد الاشتقاق، وتوليد الأسماء من الأفعال، ولكن المقابلة بين هذه اللغات في أقسام مشتقاتها وتفريع الكلمات من جذورها تدل على

تمام التطور في قواعد الأوزان العربية، وعلى نقص هذه القواعد أو التباسها في أخواتها السامية، بل تدل في باب الإعراب خاصة على تفصيل في العربية يقابله الإجمال أو الإهمال في أخواتها، وفي غيرها من اللغات الآرية التي دخلها شيء من الإعراب.

وواضح مما تقدم أننا قصرنا القول على النظم من حيث هو أوزان عروضية، أو قوالب تحتوي الكلم المنظوم فيها.

فهذه القوالب هي التي تطورت في اللغة العربية، فأصبحت فناً مستقلاً بمقاييسه عن فن الغناء أو فن الحركة الموقعة، أما الكلام المنظوم في تلك القوالب، فهو عمل ممتد مع الزمن يأتي فيه كل عصر بما هو أهله من الإبداع أو الزيادة أو المحاكاة، وإنما نعود إلى القوالب والأوزان في كل عصر لنسأل: هل هي صالحة لأداء المقاصد الشعرية ومجاراة الأمم في تطورها الذي يمتد مع الزمن على حسب حالاتها من الشعور والفهم والقدرة على الأداء؟ وهل تتسع للتعديل إذا وجب التعديل للوفاء بمطلب جديد من مطالب التعبير؟ إن تجارب العصور الماضية تنجلي عن صلاح القوالب العروضية لمجاراة أغراض الشعر في أحوال كثيرة، ويبدو منها أن أساس العروض العربي قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه وإلغائه، فقد كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء في الجاهلية؛ أشهرها الطويل والكامل والخفيف، ثم نشأت من أوزانها مجزوءات ومختصرات صالحة للغناء حين استحدثت الحاجة إليه في الحواضر العربية التي عرفت الغناء على إيقاع الآلات، ثم اتخذت من هذه البحور أسماط وموشحات، وأهازيج تتعدد قوافيها مع اختلاف مواقعها، وتطول فيها الأشرطة أو تقصر مع التزام قواعد التريدي فيها، واختار بعض الشعراء نظم المثاني أو المزدوجات وبعضهم نظم المقطوعات التي تجتمع في قصيد واحد متعدد القوافي، أو تتفرق وتتعدد بأوزانها مع توحيد الموضوع، ولما نقلت الإلياذة اليونانية إلى النظم العربي لم تضق بها أوزانه، ولم يظهر من سياق الترجمة أن هذه الأوزان قاصرة على التنويع فيها على نمط غير هذا النمط لمن يشاء التنويع، واستجابت الأوزان لمطالب المسرح كما استجابت للملحمة المترجمة، ولما يشبهها من القصائد التاريخية المطولة.

وقد أفرد الموسيقار العصري الأستاذ خليل اللاوردي فصلاً وافيًا في كتابه فلسفة الموسيقى الشرقية؛ لبحث التوزيع والإيقاع وتطبيق العروض العربية على الضوابط الموسيقية، فانتهى من بحثه إلى إمكان التوزيع في الأوزان العروضية، واستطاعة الموسيقي

والشاعر أن يفتتح أشكالاً غير محدودة من أشكال الموازين، واعتمد في تجاربه على الجهاز الفني المسمى بالمترانوم، وهو «صندوق صغير من الخشب هرمي الشكل يفتح من إحدى جهاته الأربع، فيكشف عن قضيب معدني مقسم بخطوط، وعليه ثقل متنقل يحدث حركة متساوية ... فيقسم الدقيقة الواحدة من الزمن إلى نقرات بين أربعين ومائتين وثمان، فيمثل الحد الأدنى النقرات المنتهية في البء، ويمثل الحد الأعلى النقرات المنتهية في السرعة ...» ولم يلجأ الموسيقار إلى وحدات للنغمات غير وحدات الفواصل والأوتاد، والأسباب التي يستخدمها العروضيون، ولم يجعل لها أقساماً غير أقسامهم المعروفة، كالسبب الخفيف والسبب الثقيل، والوتد المقرون والوتد المفروق، والفاصلة الصغرى والفاصلة الكبرى، وإنما استخدم الضوابط الموسيقية لبحث الموضوع بمصطلحاتهم التي لا تحتاج إلى التخصص، أو التوسع في فنون الألحان.

فخلص من بحوثه الموسيقية والعروضية معاً إلى نتيجة محققة خلاصتها — كما قال — أن أشكال الموازين الشعرية غير محدودة أو أن حدودها — على ما نرى — أشبه بحدود الكلمات، التي تتألف من الحروف الأبجدية على حين أن الحروف الأبجدية قلما تزيد على الثلاثين.

فإذا نظرنا إلى ما تم من أشكال العروض، وما يتأتى أن يتم منها مع التنوع والتوزين، ثبت لنا أنها قائمة على أساس صالح للبناء عليه، وتجديد الأنماط والأشكال فيه، على نحو يتسع لأغراض الشعر، ولا يلجئنا إلى نقض ذلك الأساس.

وهذا كله مع التسليم بدهاءة بالترفة بين الكلام المنثور، والكلام المنظوم في السهولة أو الصعوبة، فإن التسهيل المطلوب لفن من الفنون كائناً ما كان ينبغي أن ينتهي عند بقاء الفن فناً مقرر القواعد والمقاييس، وما جهل الناس قط أن الكلام أسهل من الغناء، وأن المشي أسهل من الرقص، وأن الحركة المرسله أسهل من الحركة الرياضية، ولم يكن ذلك قط مسوغاً للاستغناء بالكلام عن فن الغناء أو بالمشي عن فن الرقص، أو بتحريك الأعضاء بغير هدى عن أصول الحركة الرياضية، أو الحركة في ألعاب الفروسية ... فهما يكن من تيسير الأوزان بالتنوع والتوفيق، فلا مناص في النهاية من التفرقة بينها وبين الكلام المرسل في سهولة الأداء، وإنما المطلوب أن تكون فناً سهلاً، وليس المطلوب مجرد السهولة التي تخرجها من عداد الفنون.

ولا بد في هذا السياق من تفرقة أخرى هي التفرقة بين القواعد والقيود في كل فن من الفنون، فلا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد في عمل له صفة فنية، ولا ضرر من

الاستغناء عن القيود التي تعوق حرية الفن، ولا يتوقف عليها قوامه الذي يسلكه في عداد الفنون.

ومن تجاربنا في تاريخ الشعر العربي، يتبين لنا أن قواعد النظم عندنا مؤاتية للشاعر في كل تصرف يلجئه إليه تطور المعاني والتعبيرات في مختلف البيئات والأزمنة، فلا موجب للفصل بين قواعد النظم، وأغراض الشعر في تجربة من التجارب العربية، التي وعيناها منذ نشأت أوائل الأوزان إلى أن بلغت ما بلغته في منتصف هذا القرن العشرين.

ذلك شأن التجارب العربية، فما بال التجارب في أمم الحضارة التي تتصل بنا وتتصل بها، وتبادلنا مطالب الفنون والآداب كما يحدث الآن بيننا وبين أمم الحضارة الغربية؟ ماذا تفرض علينا هذه الثقافة المتبادلة في ميدان النظم والشعر على اتصال بينهما أو على انفراد؟

أما في النظم فلا خفاء بالأمر من أيسر نظرة إلى آدابنا وآداب الأمم الغربية، التي نتصل بها في العصر الحديث.

فمما لا تردد فيه أن هذه الأمم لم تبذع في موازين النظم بدءاً نستفيده منها، ولم نكن قد سبقناها إليه في عصر من عصورنا، فإذا التزموا الأعراف معتدلين أو مبالغين، فليس عندهم ما هو أدق وأجمل من الموشحة في أوزانها التي تقبل التنوع والتشجير إلى غير نهاية، والتي يعتبر تعدد القافية فيها ندحة وزينة في وقت واحد. فإن إطلاق الحرية للشاعر في توزيع القوافي، حيث شاء يوشك أن يعفيه من قيودها، كما يزيد من الإيقاع جمالاً على جمال.

ولم يبدع الأوروبيون — حتى في شعر المسرحيات الملحنة — فناً من الأناشيد أتم من الموشحة، وأصلح منها للتلحين وحركة الإيقاع.

فإذا ترخص الشاعر الغربي في القواعد، فأسقط القافية واختار الوزن الذي يسمونه بالنظم الحر أو النظم الأبيض — فجهد ما بلغوا إليه أنهم عادوا إلى الأسطر المتوازنة، أو إلى الاكتفاء بالمقاطع التي لا تبلغ في دقتها مبلغ الأسباب والأوتاد والفواصل، وكل أولئك طور من الأطوار التي تخطاها الشعر العربي في الأزمنة الماضية، أو سبقتهم إليه أمة من الأمم الشرقية، وتوقف بها التطور عنده، لارتباطه بالتقاليد الدينية.

فليس عند الغرب من فنون النظم جديد نأخذ منه في أبواب التوزين والتنويع. ليس في فن النظم جديد نأخذه من الأعراف الغربية لم تكن عندنا أسسه العريقة، ولم تكن عندنا أصوله وفروعه أو جذوره وأغصانه على حد تعبير «الموشحين».

لكن الأمر يختلف كثيرًا في الكلام على «الشعر»، أو الكلام على الأدب ومدارسه ومذاهبه، ودعوته التي تجيش بها الحياة الغربية في كل حقبة، ولا تتميز منها دعوة واحدة دون أن يتميز لها حكم خاص بالشعر يتناوله قبل أن يتناول غيره من الفنون الجميلة، ولا سيما فنون التعبير.

هذه المذاهب الشعرية تعنينا كما تعنيهم، وتمتد بآثارها إلى أقوالهم وأفعالهم كما تمتد إلى أقوالنا وأفعالنا؛ لأنها من أطوار الحياة التي لا تنحصر في دوائر الفن، ولا في أدوار الثقافة على إطلاقها، وإن يكن مظهرها الثقافي هو الجانب الذي يشغل به النقاد والمؤرخون في ميادين الفنون.

هذه الدعوات أوسع نطاقًا من أن يحاط بها في مقال، ولكنها تقترب من الحصر المستطاع إذا جمعناها في أدوارها الإنسانية العامة، التي توشك أن تكون أمواجه دورية في هذا المحيط الزاخر؛ إذ هي عالقة بطبيعة الإنسان في جملتها، وطبيعة الإنسان واحدة — كما قيل — في كل زمان ومكان.

ونحن نعلم أن أبقرراط حصر الطبائع الجسدية في أربعة أمزجة، وهي المزاج الدموي والمزاج الصفراوي، والمزاج البلغمي والمزاج السوداوي، ثم جاء العلامة بافلوف يُعد تقسيم خصائص الأجسام بين الهرمونات وعائلات الدم، وودائع الوعي الباطن والوعي الظاهر أقسامًا لا تنفد ولا تحصى — فعاد إلى الأمزجة الأبقراطية تيسيرًا للفوارق العامة، وجعلها أساسًا لتجاربه النفسية التي تعد إلى هذه الساعة من إحدى تجارب العلماء.

فنحن على هذه الوتيرة نقسم الذوق الفني في الإنسان إلى أقسامه الخالدة حين نقول: إن الناس كانوا منذ فطروا واقعيين وخياليين، ومحافظين على القديم وطلابًا للجديد، أو أنهم كانوا — إذا اكتفينا بقسمتهم إلى قسمين اثنين — صنفًا يمشي في وسط القطيع وصنفًا ينزح إلى الأطراف، أمام ووراء، وعلى كلا الجناحين من اليمين واليسار ... وقد تفكك بعض العلماء الجادين، فأطلق على الصنف الأول اسم فريق الضأن، وعلى الصنف الثاني اسم فريق المعيز ...

ونرى من تاريخ الأمم الغربية منذ ملكت حرية التفكير أنها دارت دورتها بين مذاهب الأدب خلال القرون الثلاثة الأخيرة، وأنها نزعت في دعواتها المتعاقبة كل نزعة طبيعية تستلزمها أطوار الحياة بعد عصر الجمود والتقليد.

ففي فترة اليقظة الأولى كان من الطبيعي أن ينزع الإنسان إلى استقلال «الشخصية الإنسانية» في وجه التقاليد العتيقة، والأحكام التي تطاع بغير فهم، بل بغير شعور

في أكثر الأحوال ... وهذه هي النزعة التي سميت بنزعة الإبداع و«الحرية الشخصية»
Romanticism.

ومن الطبيعي أن ينتهي هذا الإبداع من كل جانب على غير هدى متفق عليه — إلى شيء من الفوضى والشروء يستحب معه التوقف إلى حين، وهنا ظهرت دعوة العود إلى الاتباع والاطراد على نحو جديد يناسب مطالب الزمن، فنشأت من ثم دعوة الاتباع أو الاطراد الجديد New Classicism.

وإذا حكم اختلاف الطوائف حكمه بين أنصار الواقع وأنصار الخيال، فهنا مجال الاختلاف بين الواقعيين Realists والخياليين والمثاليين Idealists. وقد يظهر هذا الاختلاف في صورة أخرى بين الطبيعيين Naturalists والفنيين أنصار الفن للفن Art for arts sake.

ونقول: إن الواقعيين والطبيعيين متقاربون؛ لأنهم جميعاً من أنصار الواقع، وإنما ينفرد الواقعيون بمحاربة النزعات الخيالية، وينفرد الطبيعيون بمحاربة النزعات الصناعية: نزعات الإغراق والتزويق والتنسيق، وإذا اقترنت هذه المذاهب جميعاً في عصر من عصور النهضة، فالانقسام بينها يؤول في هذه الحالة إلى قسمين: قسم تغلب عليه الصبغة العلمية، وقسم تغلب عليه الصبغة الفنية، ويتسع كل قسم منهما لكثير من الآراء وأشأت من الأساليب.

ولا جدوى من متابعة العناوين التي تنتهي في الغرب بصيغة النسبة المذهبية (Ism)، فإنها تنطوي جميعاً في هذه الدعوات، ويحيط كل منها بعالم من الآراء والأسباب، ولكنها نجمها في حدودها الواسعة إذا حجبنا منها الرومانتيزم والنيو كلاسيزم والريالزم، والإيديالزم فلا يخرج من هذه المذاهب مذهب جاد يناط به عمل من أعمال البناء والإصلاح في عالم الفنون، ولا تزال حتى اليوم واقية بأغراض البحث والمناقشة بين المختلفين على الفنون فيما يستحق الخلاف.

وعلى تعدد المذاهب والعناوين في الغرب لا نرى هناك لبساً على الإطلاق بين المذاهب التي أشرنا إليها، وبين عشرات المذاهب التي ينتحلها الدعاة على عجل منذ الحرب العالمية الأولى، ويندر أن تعيش إحداها أو تستقل عن سواها بصفة من الصفات التي يتناولها التطبيق والتميز.

فلا لبس على الإطلاق بين مذاهب الجد ومذاهب الهزل في الآداب الغربية، فمذاهب الجد تدعو كلها إلى البناء وتقوم بالبناء فعلاً ويعيش ما تبنيه، ومذاهب الهزل لا تتحدث

بشيء غير الهدم والإلغاء: فلا لون ولا شبه ولا رسم ولا قاعدة في التصوير، ولا لفظ ولا معنى ولا منطق ولا مدلول في الشعر والنثر، وإنه لمن الحظ الحسن أن تقصر هذه الدعوى عن الفنون التي ترتبط بها ضرورات المعيشة والاجتماع، فإنها لو تناولتها لسمعنا بفن المعمار الذي لا حجات ولا جدران ولا حجارة ولا طلاء فيه، وسمعنا بمجامع الموسيقى التي لا تميز بين الضوضاء والألحان، ولا محل فيها للمعازف والآلات. من هذه المذاهب ما يطلق عليه اسم المستقبلية Futurism، أو فوق الواقعية Surrealism أو الذئبية Fauvism بل منها ما يسمى بمدرسة التأتأه Dadaism ويقول أصحابه: إنهم اختاروا له هذا الاسم من أول تأتأت الطفل Da Da، وتطلق أحياناً على حصان الخشب ليسهل النطق به على ألسنة الأطفال، ومؤدى مذهب هؤلاء الدعاة أن التعبير الصحيح عن النفس الإنسانية إنما يرجع به إلى صورة الطفولة ورموز الأحلام، وخفايا الوعي الباطن كما تبدو للحالم في المنام، أو كما يرسلها الناطق عفواً بغير تأمل وبغير انتباه!

ومن هؤلاء الملقين للمذاهب من يختار اللفظة، ويسأل عن معناها فيسخر من السائل؛ لأنه يبحث عن المعنى ولا يكتفي بوقع اللفظة في الأذن أو من منظرها للعين القارئة، فمن عناوين مارينتي إمام «المستقبلية» Zang Tumb Tumb زانج تمب تمب ... ومن عناوين زميله أردينجو سوفيسي BIFSZ + 18 ما لا يفهم ولا يترجم، وإنما هو مقابل عندنا لحرف الباء، ثم الياء ثم الفاء، ثم علامة موسيقية ثم زاي ثم علامة + ثم رقم ١٨).

وقد عقب صاحب تاريخ الأدب الإيطالي على إمام هذه المدرسة فقال: «إنه لم يجاوز حدود السخف في شعره ...» ولم يخل كلام المؤرخ من مجاملة؛ لأن السخف معنى يوصف بالرداءة، ولا معنى هنا ولا وصف لرديء أو غير رديء. (صفحة ٤٨٥ من كتاب تاريخ الأدب الإيطالي تأليف أرنست هاتش ولكنز Ernest Hatch Wilkins).

ولابد من وضع هذه الدعوات في موضعها من تاريخ الآداب الإنسانية الأوروبية التي تظهر بينها ... فما موضعها الصحيح؟ موضعها الصحيح أنها تمثل جانب السخافة الذي لا بد أن يتمثل في بيئة يباح فيها القول لكل قائل، ولا يخجل فيها العاجز من عجزه ولا صاحب اللجاجة من لجاجته،

وهم جميعاً في غمرة من محن الحروب والفتن والقلقل والآفات، فهل تخلو هذه البيئات من جانب سخافة في الأذواق والدعوات؟ وأين هو هذا الجانب إن لم يكن هذا مظهره الذي يتمثل في صوت القنوت؟

ولسنا نقول: إن هذه السخافة جانب يهمل ولا يلتفت إليه، فإنها خليقة أن تدرس كما تدرس عوارض الأمراض والعلل والنكبات، ولكن البون بعيد جداً بين دراستها لهذا الغرض، ودراستها للاقتداء بها واعتبارها من مدارس الفن والأدب، ونماذج الذوق والجمال.

ولا تفوتنا في معرض الكلام على الشطط الفني ملاحظة وثيقة الصلة بموضوع الخط الذي يقال عنه: إنه هو التعبير الصادق دون غيره عن الوعي الباطن، والسريرة الإنسانية في أعماقها «اللامنتقية» على حد تعبيرهم المأثور.

فالخط الهادر مذهب لم يخلقه دعاة «اللامنتقية» في القرن العشرين، ولكنهم خلقوا شيئاً واحداً فيه لم يسبقهم أحد إليه؛ وهو إطلاق العناوين العلمية عليه واستعارتها من دراسات التحليل النفساني، أو من دراسات العلوم الطبيعية، وقديماً وجد في الشعراء والفنانين من يجنح به هواه أحياناً إلى رفع الكلفة، وإطراح الحشمة والابتذال في اللفظ أو المعنى أو في كليهما، فيسترسل في الهذر واللغط كأنه في إجازة من «نفسه الفضلى» كما يقولون ... وينسب إلى هذه النزوات شعر المجانة والهزل، وشعر الإباحة والجموح، وينسب إليه كذلك ضرب من الشعر الذي يخيل إلى الناس أنه محدثهم بالحكم والأمثال وهو في أسلوبه الهازل ساخر بضروب الحكمة والمثل، كما صنع ابن سودون اليشبغاوي (٨١٠-٨٦٨هـ) في قصيدته البائية التي يقول فيها:

عجبٌ عجب عجب عجب	بقر تمشي ولها ذنب
ولها في بزبزه لبن	يبدو للناس إذا حلبوا
لا تغضب يوماً إن شُتمت	والناس إذا شُتموا غضبوا
من أعجب ما في مصر يُرى	الكرم يُرى فيه العنب
والنخل يُرى فيه بلح	أيضاً، ويُرى فيه رطب
زهر الكتان مع البلسان	هما لونان ولا كذب
كيهود في دير، خلطوا	بنصاري حركهم طرب

وأدخل من هذا في باب «اللامنطقية» مذهب من مذاهب الزجل في اللغة الدارجة يعاقبون بينه وبين الأدوار المقصودة، فيبدءون بالدور العاقل، ويتبعونه بالدور المجنون إلى نهاية الزجل، ويحفظ من هذه الأزجال كثير في مجموعات إلى الأجيال القريبة، من أمثلتها في كتاب ترويح النفوس لحسن الآلاتي زجل يقول فيه:

كسرت بطيخة رأيت العجب	في وسطها أربع مداين كبار
وفي المداين خلق مثل البقر	في كل واحدة أربع قواعي خضار
وفي القلاع أقوام طوال الدقون	ودمعهم يجري شبيه البحار
من دمعهم تزرع نجوم السما	في خلقة المشمش عديم المثال

وأحياناً يقسمون الأدوار إلى دور صاح ودور سكران، أو يصوغون فيها المفارقات على السنة الصبيان كما يجري على السنة العامة:

يا ليل يا عين معرفش أكذب	والضفدعة شائلة مركب
وأبو فصادة ريّسها	والقط الأعور حارسها

إلى أشباه هذه «اللامنطقيات» المتواضعة التي يضعها أصحابها في مواضعها، ويسمونها بأسمائها، ولا تعدو عندهم أن تكون «منفساً» يستريحونه إلى حين، ويعرضون به «اللامنطقية» في صورة فنية، يعلمون ويعلم الناظرون إليها أنها من قبيل الصور الهزلية أو «الكاريكاتور»، ولا يطلبون من الإنسانية أن تحلها في محل فنونها، وأن تنبذ المنطق في سبيلها.

فإنما كان لا بد من هذه اللامنطقية في الآداب العربية، فعندها منها ما يغنيها ولها فيها مجال لا يخرج بالعقل من دائرة العقل، ولا بالجنون من دائرة الجنون. ومما نحمده من أطوار الشعر العربي الحديث أن هذه المذاهب لم يكن لها تأثير ثابت فيه، وأنها تعرض له مع عوارض الزمن كما تعرض الأزياء والأفانين ثم ... تمضي لطيتها إلى مصيرها العاجل بعد شهر، ولا تطول حتى تحسب بحساب السنين. أما المذاهب التي كان لها أثرها المحمود فهي مذاهب الجد والبناء، فإننا إذا عرضنا الشعر العربي من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين لم نخطئ أن نرى فيه أثرًا جديدًا لكل مذهب من المذاهب الواقعية، أو المثالية أو الطبيعية، أو الاطردية

الحديثة أو الابتداعية المتحررة، وقد تتراءى هذه المذاهب في أغراض الشعر كما تتراءى في أساليب الشعراء، ومنها الأغراض التاريخية والاجتماعية والملاحم والمسرحيات والأغاني العاطفية، والأناشيد القومية، ولكل مقصد من المقاصد التي ينظم فيها شعراء الغرب، مع الفارق الذي يحسب فيه حساب التقديم في الزمان، كما يحسب فيه الحساب لوفرة المحصول وسعة النطاق.

وعلى الجملة يتقدم الشعر عندنا ولا تعتريه النكسة أو الجمود، إلا أنه يعاني من أطوار العصر ما يعانيه كل شعر في أنحاء العالم، وذلك هو المشاركة القوية في ميدانه الأول؛ فهو الآن لا يستأثر وحده بميدان العاطفة والخيال، بل تشاركه فيه الصور المتحركة والقصص المطولة والنوادر الموجزة، ومناظر التمثيل ومسموعات الإذاعة وأخبار الصحافة، ومبدعات الفنون التي تيسرت لها أسباب العرض في الأندية والمنازل، ومجامع الناس في كل مكان، وليس من المنظور أن ينشر الفن مع هذه المشاركة، كما كان ينشر وحيداً منفرداً بالميدان قبل بضعة قرون.

على أنها مشاركة عارضة يعمل فيها التخصص عمله، ويطول الأمد أو يقصر في هذا العمل المتصل بغير قرار، فإذا عاد الشعر إلى الاستقلال بمجاله بين الفنون، فقد يعود إليه أقوى مما كان؛ لأنه يكسب المزية التي لا مشاركة فيها، ويكسب الأنصار الذين لا يستبدلون به سواه، ويتلقى المدد منه، ولعله دور من أدوار الشعر تركه الأوائل للأواخر على خلاف ما قيل.