شعرنا الحديث:
هذا النثر الحفيف المزوّق

عيسى الناعوري

في مؤتمر الادب العربي المعاصر الذي عقد في روما في اواخر شهر تشرين الاول (اكتوبر) ١٩٦١ كان للشعر الجديد حظ كبير من الحديث ، ومن التعليق ، ومن ردود الفعل المختلفة . وأذكر في هذه المناسبة ما علق به رينيه تافرنييه على محاضرة الشاعر ادونيس حول « الشعر ومشكلة التجديد » ، فقد قال تافرنييه : « القول ان الشعراء في فرنسا قد تنكبوا المقاييس الكلاسيكية هو قول مبالغ فيه ، فثمة شعراء كبار — مثل فاليري بالامس وأراغون اليوم — ما زالوا يتقيدون بالقوافي والاوزان ، كما ان رسل السريالية — مثل اندريه بريتون — يكتبون بلغة القرن السابع عشر ، وثمة شعراء حديثون — مثل فرانسيس بونج — يتقيدون بالتقاليد الشعرية » . وقال ايضاً : « اود ان ألفت ادونيس الى نقطة هامة ، في نظري ، وهي مكمن الخطر للشعر الحديث الذي يرفض كل القيود . فالى أي الاسس يستند النقد في مثل هذه الحالة ؟ ان في الحرية الكاملة خطراً كبيراً اذا لم ترتكز على وجه الخلق الشعري ... ان الشعر موزع في كل مكان ، الا انه لا بدّ له من شيء آخر لكي يصبح قصيداً : لا بدّ له من ضوابط . فاذا كان الشعر مجرد ارخاء عنان للقلب او للخيال ، فانه ينزلق الى مستوى الثرثرة والابتذال » .

من هذه العبارات انطلق في حديثي الآن على حركة الشعر الجديدة التي بدأت في عالمنا العربي بعد الحرب الاخيرة ، منطلقة من العراق على يدي نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، ثم مضت بعيداً حتى أصبحت « موضة » الجيل في العالم العربي . وهي حركة لم تنبع من صميم الذوق العربي ، بل من صميم التقليد المتحمس لبعض ما في الشعر الغربي من تفلت وتمزق وتمرد على القيود : قيود البيان اللغوي وقيود البنيان المتري والمعايير الشعرية.

ونحن نلاحظ ان هناك اجماعاً عالمياً، او شبه اجماع متوارث، على ان الشعر شيء والنثر

شيء آخر ، وان الشعر يتميز عن النثر بأشياء لا بدّ منها لكي يستحق ان يكون شعراً ، وهو من دونها يعود نـثراً فقط . من هذه الاشياء ان له اوزاناً وجرساً وايقاعاً وقافية ، كذلك هو في الغرب وفي الشرق . ولأجل هـــذه المميزات كان الشعر – طوال عصور التاريخ – مادة الغناء ، بعكس النثر ، وكان الغنـاء رفيق الموسيقى . فالموسيقى والشعر والغناء ثالوث لا ينقسم . اما النثر فقد كان ، وما يزال ، وسيبقى ، لغة البحث والمقـال والخطابة والقصة والرواية والتعبير العاديعنالتجربة والفكر والحسوتصوير المحسوسات. ومن هنا كان الشعر احد الفنون الجميلة لدى جميع الشعوب ، ولم يكن كذلك النثر بهذا المقياس .

واذا كان الشعر الغربي له اوزانه وقواعده وموسيقاه ، فان الشعر العربي أكثر منه تميزاً بهذه الاوزان ذات الموسيقى المتعددة الالوان والاصوات ، وبالقوافي التي قـد تتعدد وقد تتوحد في القصيدة الواحدة . ويظل له بعد ذلـــك ميزة اخرى ذات صلة مباشرة بالفنون الجميلة ، هي « الهندسة البنائية » : شكل القصيدة العربية منذ عهد امرىء القيس حتى عهد الرابطة القلمية في المهاجر الامريكية ، وحتى يومنا هذا على ايدي كبار الشعراء المجيدين، كان دائماً شكلاً هندسياً له جماله وتأثيره المبهج في العين، كما ان لموسيقى القصيدة وقعها المريح في الاذن . وهذا الوقع يترك اصداء محببة تلوّن الاخيلة والمعاني وتزيد مـن جمالها .

ولقد سبق ان قلت في مقال لي عن علاقة الشعر بالموسيقى والغناء في مجلة « الاديب » – عدد كانون الثاني (يناير) ١٩٥٨ –: « قد يبلغ من أهمية الموسيقى في الشعر ان القطعة الشعرية قـد تكون رائعة في وقعها في الاذن وفي النفس اذا كانت موسيقاها حلوة رقيقة ناعمة ، حتى لو خلت من صدق الاحساس وعمق التجربة وبراعة المعاني . وقد تفقد قصيدة اخرى كل جمال وتأثير ، وهي تعبير عن احساس وتجربة حقيقيين ، اذا خلت عبارتها من الرنين الموسيقي الجميل » . وقد مثلت لذلك بقصيدتين لنازك الملائكة من ديوانها « قرارة الموجة » ، همـا « يحكى ان حفارين » و « ماذا يقول النهر » . في الاولى فكرة وواقع اجتماعي حاولت نازك الملائكة التعبير عنهما بطريقتها الشعرية الجديدة : طريقة المداميك المبعثرة ، كأنما هدمتها غارة جوية كاسحة – فجاءت جافة ، ميتة التعبير ، ابياتها كعيدان يابسة ملقاة على قارعة الطريق بلا حياة . والثانية وصف طبيعي مما ألفناه كثيراً في الشعر العربي ، عبرت عنه الشاعرة بوزن شعري مألوف وبعبارة ناصعة صافية ، فجاءت كل لفظة

من القصيدة تغني وتهمس وتترك صداها الحلو في النفس، على الرغم من عادية الموضوع والوزن والخيال الشعري .

وما دام هنـــاك اجماع عالمي ، او شبه اجماع ، على ان للشعر ضوابط وشروطاً لا يتوافر للنثر مثلها ، او ان الشعر يمتاز عن النثر – برغم ان كليهما كلام جميل يقصد به التعبير عن حالات النفس والتجارب الانسانية – بخصائص تجعله فناً جميلاً ، فنحن اذاً لا نستطيع ، ولا يحق لـنا اطلاقاً ، ان نخلط بين الاثنين فنعتبر « النثر الخفيف الممزق » شعراً ، مهما حاولنا ان نكتبه على شكل سطور ناقصة غير متناسقة لنزعم انه شيء غير النثر. ذلك لان النثر يبقى نثراً، خفيفاً كان ام ثقيلاً ، مترقرقاً بالخيال والعاطفة ام تقريرياً باهتاً ، رشيقاً كان ام بطيئاً ، وسواء اكتبناه سطوراً ممتلئة نقطعها بعلامات الترقيم ام مداميك تطول او تقصر حسبما نريده لها .

اننا لا نستطيـع ان نتصور شيئـــاً من الشعر في قول كمال عمار في قصيدتـــه « عد يا نيكسون » :

سبحانك
سبحان المعطي
يا خالق حلف الاطلنطي
ليجرب فينا اسلحته
اي مروءة
بل اية اخلاق حرة
معذرة
إنا كرماء
لكنا لسنا بلهاء
والمؤمن لا يلدغ ابداً
من جحر اكثر من مرة
وانا مؤمن
عد يا نيكسون !

ولو ان عمار رصف هذه الالفاظ الميتة البليدة في سطرين او ثلاثة سطور نثرية كاملة لكان الطف ذوقاً واقرب الى منطق الحديث العادي . فهذا كلام فيه دروشة ، وفيه من كلام خطباء السياسة الذين يستجدون التصفيق ، ولكنه بعيد عن الشعر بعد الشعر عن اللغو السخيف .

ومثل هذا الكلام التقريري الخطابي الدراويشي منظومة عبد الرحمن الشرقاوي « من اب مصري الى الرئيس ترومان » ، ومنظومة لعبد المنعم عواد بعنوان « اغاني الزاحفين » – وهي ايضاً تزحف على بطنها باعياء وفمهـــا ممتلىء بالتراب – ، وقصيدة نزار قباني « قصة راشيل » من ديوانه «من نزار قباني شعر» وبعض قصائده الاخرى، والعديد العديد من امثال هذا اللغو الذي لا يراد له ان يكون « شعراً » فحسب ، بل « شعراً تجديدياً» ايضـــاً .

ان النثر يحتمل كل بعثرة وتفكيك ، وهو ايضاً كلام جميل ، ينساب انسياباً سهلاً لا عناء فيه، ولا اوزان او قوافي خاصة تحد من انسيابه وتدفقه للتعبير عن اية تجربة نفسية، وهو يحتمل كل لفظة معبرة وكل عبارة جميلة : يتسع للخيال وللعاطفة وللتأمل وللحكمة ، يتسع للخيال الشعري الجميل كما يتسع للبحث الفكري العميق وكما يتسع للعبارة الخطابية المثيرة المحمسة . وهو الى جانب ذلك لا يتطلب من القارىء استعداداً نفسياً خاصاً كما يتطلب الشعر : لا تنتظر الاذن ان تسمع منه موسيقى وغنائية خاصة ، ولا تنتظر العين ان ترى فيه هندسة متناسقة ذات اصول وقواعد معينة . كل ما يتطلبه النثر من القارىء والناقد على السواء هو اعتبار قيمة المعاني التي يحملها والافكار التي يعبر عنهـــا وجودة العبارة واستقامتها . ونحن لذلك لا ندري مطلقاً لماذا يصرّ شعراء المذهب الجديد – او على الاصح « ناثرو الشعر » الجدد – على ان يسموا ما يكتبونه « شعراً » ، ويأبون باصرار غريب ان يسموه « نثراً » .

ان في هذا اعترافاً منهم بأن للشعر ميزة على النثر : فيه تفوق وفن ، وفيه اشيـــاء تجعله اكثر خلوداً وابعد ذكراً من النثر . واذا كان الامر كذلك فـــلا بدّ اذاً من ان يعترفوا بأن للشعر ايضاً خصائص من حسّ الامة التي ينظم بلغتها ، ومن روحها ومن ذوقها . وهذه الخصائص تتجلى في الشكل وحده . وانا اضع خطاً سميكاً تحت « الشكل وحده » ، واصرّ على هذا كل الاصرار لسبب واحد طبيعي جداً ، وهو ان المضمون هو الشيء الانساني العام المشترك ، اما الشكل فلا : المعاني ، او الخواطر ، او التجارب ، او الانفعالات التي يتألف منها المضمون بمعناه الواسع ، هي اشيـــاء تدور في ضمائر الشعراء والكتاب ، من اية امة او لون او جنس كانوا ؛ اما الشكل – البناء الخارجي – فليس شيئاً مشتركاً . الشيء الوحيد المشترك في الشكل الشعري هـــو ان له قواعد وضوابط واصولاً خاصة تجعل من العسير ان يبلغ الاجادة والتفوق فيه كل من يشاء الكتابة ، وما

عدا ذلك فلكل بيئة قوالبها الشعرية ، او اشكالها الصياغية الخاصة . ونحن العرب ندعو هذه القوالب او الاشكال الشعرية « عروضاً » ، ويدعوها الغربيون « اوزانا او مقاييس مترية » ، وهم يقيسون شعرهم بعدد المقاطع ، ومقاييسهم المترية المقاطعية قليلة محدودة العدد وفي الوقت نفسه محدودة الايقاعات . اما نحن فبحورنا الشعرية تبلغ الستة عشر ، يضاف اليها العديد من المجزوءات ، وتعتمد على التفعيلات لا المقاطع ، وبمقدار تنوع هذه البحور ومجزوءاتها تتنوع الايقاعات الصوتية والموسيقى ويزداد بها الشعر غنى وجمالاً . ولهذا فاننا حين نتمرد على كل خصائص الشعر العربي العريقة : على الموسيقى المنبعثة من الوزن والقافية – على وفرة ما لدينا من اوزان ومجزوءات – ، وعلى الهندسة البنائية الجميلة ، وعلى الحس العربي ، ومعايير البيان الاصيل ، وقواعد اللغة ، ثم نزعم بعد ذلك اننا نكتب « شعراً » ، انما نتمرد في الواقع على انفسنا ، وعلى اشيـــاء من مقوماتنا القومية ، ومن مميزات عروبتنا وتراثنا الجميل الحي .

ان شعراء العرب المحافظين لا ينكرون مطلقاً ان القافية الواحدة التي تحكمت بالشعر العربي قروناً طويلة ، كانت قيداً عسيراً يغـلّ امكانات الابداع والانطلاق ، ويجعل عدد الشعراء المجيدين قليلاً جداً بالنسبة الى وفرة اعداد النظامين الهائلة ، وعدد القصائد الجيدة التي تستحق الحياة محدوداً جداً بالنسبة الى مئات الدواوين الشعرية. هذا ما لسنا نستطيع ان ننكره ، كما اننا لا ننكر انه كان سبباً في محاولات التمرد العديدة التي قام بهـا شعراء كثيرون في مختلف عصور التاريخ العربي ، حتى جاءت الطفرة الاندلسية التي انطلقت من القيود وحطمت السدود امامها لكي تخلق شعراً غنائياً رقيقاً منوع الانغام ، يناسب البيئة والزمن حينذاك ، ويسهل معه التعبير عن خلجات النفس – ولا اقول التجارب الانسانية ههنا ، لأن هذه التجارب ، بمعناها الحالي ، ظلت محدودة جداً او غير ملموسة حينذاك ، وكان هم الوثبة الاندلسية الاول هو الطرب ، لا التجارب الاجتماعية والانسانية الاخرى .

لقد استطاع الاندلسيون في موشحاتهم ان يجعلوا التفعيلة الواحـــدة هي الاساس في شعرهم – ولعلي بهذه الحقيقة المعروفة أفجع شعراءنا الجدد الذين يحاولون ان يوهموا الناس انهم هم اول من اعتمد على التفعيلة الواحدة كأساس للشعر – بعد ان كان «الطقم» الكامل من التفعيلات العروضية هو الاساس قروناً غير قليلة . وبذلـك فتح الاندلسيون الطريق امام تجربة جديدة حرة ، ولكن – وهذا هو المهم هنا – لم يقطعوا الصلة بخصائص الشعر

النابعة من ذوق الامة ومن روحها والمتمثلة فيها بعض خصائص الامة نفسها ، بل حافظوا عليها وزادوها من رقة تعابيرهم المدنيـة الجديدة ولطف خيالاتهم في المواضيع المحدودة التي طرقوها والتي تميزت بالغزل ووصف الطبيعة والخمر ومجالس الانس والطرب ، وان لم تترفع عن المدائح والاهاجي وغيرها من ابواب الشعر القديمة الاخرى .

وظلت ابواب الشعر محدودة ، وظل الشعر يجيء فيه الكثير من السطحية والبعد عن العمق وعن التجارب النفسية والاجتماعية والانسانية ، حتى جاءت مدرسة المهجر ، فوسعت آفاقه وعمقت معانيه وجعلت للمضمون قيمته الانسانية اللامحدودة ، بينما ظل للشكل خصائصه العربية المحببة ، على الرغم من ان المهجريين نظموا شعرهم في بيئـات غريبة متحررة ، بل متمردة على القواعد والحدود في الفن والفكر . لقد استفاد المهجريون مـن تجربة الاندلس ، فأخذوا عنها الاشكال ولكنهم عمقوها بالمعـاني ووسعوها بحيث تصبح انسانية غير محدودة . وكما كانت التفعيلة الواحدة هي الاساس في الطفرة الاندلسية ، كذلك ظلت التفعيلة الواحدة هي الاساس الشكلي للشعر لدى المهجريـين ، فنوعوا في اوزانهم وقوافيهم دون قيود غير قيود الحس العربي والذوق العربي والروح العربية . ومن الامثلة على ذلك قصيدة لنسيب عريضة بعنوان « النهاية » يقول فيها :

كفنوه
وادفنوه
اسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه
فهو شعب ميت ليس يفيق

وتمضي القصيدة على هذا النسق : تفعيلة واحدة تتكرر ثلاث مرات ، ثم تليها تفعيلتان ، فتفعيلتان اخريان ، فثلاث تفعيلات . ومن الممكن ان نجمع التفعيلات الاولى الثـلاث المنفردة في شطرة واحـدة ، فيصبح الترتيب عندئذ : ثلاث تفعيلات ، تليهـا تفعيلتان ، ثم تفعيلتان اخريان ، فثلاث تفعيلات . وهكذا يبقى الشعر معتمداً على اساس التفعيلة الواحـدة ، ولكنه في جميع شطراته لا يتجاوز الحد الاصيل لمجموعة التفعيلات المتعارف عليها في بحر الرمل ، وهي ثلاث تفعيلات في الصدر ومثلها في العجز .

ولست في حاجة الى المزيد من الامثلة في هذا الصدد ، وفي وسع القارىء ان يجد منها الكثير ، لا في دواوين الشعر المهجري فحسب بل في الكثير من الشعر الذي تأثر اصحابه

بالمدرسة المهجرية .

على اننا ، على الرغم من ايماننا بأن القافية الواحدة قيد عسير للشاعرية ، وان القارىء او السامع نفسه يسأمها اذا كانت القصيدة طويلة ، لا نجد بدّاً من القول ان هناك ضروباً من المناسبات والاغراض لم يستطع الاندلسيون ولا المهجريون ، ولا حتى اصحاب المذهب الجديد في أيامنا هذه ، ان يتخلصوا من النظم فيها على الطريقة التي يدعوها اصحابنا اليوم بالطريقة « العمودية » سخرية واستهزاء . لقد ظلت لهذه الطريقة العمودية قيمتها الى اليوم رغم كل محاولات التجديد والتمرد على الرتابة والقواعد ، لسبب واحد هو ان الشاعر حينما يحس بتدفق الشعر في نفسه ويريد ان يقول شعراً جيداً له قيمته ، لا يجد سبيلاً الى الشعر القوي الذي يملأ النفس ويترك صداه البعيد سوى « الطريقة العمودية » . ان نفسه لا تمتلىء بالنثر العادي المألوف ، ولا بالنثر الخفيف المزوّق ، ولا بشعر المداميك المبعثرة ، ولكنها تشعر بالشبع والامتلاء بالشعر العروضي : شعر الوزن والقافية (القافية الواحدة او المتعددة) . وشعراء المذهب الجديد انفسهم ساروا كلهم – دون استثناء – على هذا السبيل : نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتي ، وادونيس ، ويوسف الخال ، وسلمى الخضراء الجيوسي ، ونزار قباني ، وفدوى طوقان ، وغيرهم . واذا كانوا هم يشكّون – او يحالون التهرب بالشك – فنحن لا نشك في ان اجود شعرهم هو ما نظموه بالطريقة التي يسخرون منها بتسميتهم اياها بالعمودية .

ادونيس الذي نظم « قالت الارض » هو غير ادونيس المجموعات وغير ادونيس « مهيار الدمشقي » . ادونيس « قالت الارض » يخلق ويبدع ويملأ الاسماع والقلوب حين يتحدث على لسان سوريا المتوثبة عن المجد والحرية والانطلاق – بغض النظر عن العقائدية التي كان ينظم من وحيها : فأدونيس هذا ابن لهذه الارض العربية ، ينطق بلسانها ويترجم عن احساسها وعن روحها وعن ذوقها ، اما ادونيس المجموعات و « مهيار الدمشقي » فانسان غريب الوجه والروح واللسان . شعر ادونيس « قالت الارض » عربي عميق الجذور في العروبة : يقرأه العربي فتمتلىء به عينه ونفسه ، ويسمعه فتهتز له جوانحه وتنتشي له اذنه وقلبه .

ونازك الملائكة ، الشاعرة العربية الصافية الشعر ، عبارة وحساً ، التي تقول في ديوانها « شظايا ورماد » ، متأثرة بأبي القاسم الشابي :

ناديت اكداس الرمال : تفجري ... لن تدفني جسدي النقي الثائرا
وهتفت : يا روح الممات تمزقي ... لن تحبسي قلبي الجريء الساخرا
وصرخت بالارض الدنيئة : ارفعي ... من قلب هذا الطين روحي الشاعرا
هذا فؤادي نابضاً ، هـذا دمي ... متفجراً تحت التراب مشاعرا

لسنا ندري اين الحس العربي ، والشعري ايضاً ، في قصيدتها الاولى « الكوليرا » التي حاولت فيها التجديد والتحرر الشعري ، والتي ترطن فيها بكلام غريب . المضمون ؟ هناك مضمون رائع في قصيدتها السابقة ، وهنا مضمون مقمط في اكفان من الالفاظ الخامدة ، وشعر مات فيه الشعر ، على الرغم من ان له تفعيلات . والظاهر ان القضية لم تعد قضية « تحرر » بمقدار ما هي قضية « فوضى » ، ولهذا كثر ما دعاه رينيه تافرنييه « بالثرثرة والابتذال » في هذا الشعر الجديد الحر ، بمقدار ما كثر بين اصحابه الادعياء والمتطفلون . وهنا نقطة تستحق الايضاح . ان الثرثرة والابتذال لا يقتصران على الشعر الحر الجديد ، بل يشملان ايضاً الشعر العمودي في مختلف العصور ، فليس اكثر من الادعياء والمتطفلين على الشعر في كل زمان ومكان ، ولكن للشعر العمودي قواعد وضوابط – عروضية وبيانية ، اضافة الى المضمون او التجربة – وهذه القواعد والضوابط تجعل من السهل على الناقد ان يميز بين الجيد والرديء ، وعلى موازين النقد لا يثبت الا الجيد الجيد ويموت المتطفلون الادعياء ويموت معهم شعرهم . اما النكبة الكبيرة فهي في الشعر الجديد الذي تفلت من قيود الشعر و قيود النقد كذلك ، فلم يعد من الممكن ان يقول الناقد: هذا شعر جيد ، وهذا شعر رديء ، ذلك لان حرية الفوضى التي جاء بها هذا الشعر البدعة اتاحت الحرية المطلقة لكل من شاء ان يصبح شاعراً ، وغلت ايدي النقد عن التمييز ، لانه حيث لا ضوابط لا يمكن ان يقوم نقد ، وبالتالي لا يمكن ان يكون فن ، لان لكل فن اصولاً تحدّ من جموح الفوضى فيه وتحول دون تحويله الى « ثرثرة وابتذال » .

ان هذا الشعر الذي كان بدر شاكر السياب ونازك الملائكة اول ناقليه الينا تأثراً منهما ببعض شعراء الغرب – الضعاف منهم او الاقوياء ، لا يهمّ – كما تنقل النساء عندنا كل «موضة» جديدة حتى السمجة منها عن الغرب ، لم تنصرف اليه نازك الملائكة ولا انصرف اليه بدر شاكر السياب الا يوم اخذا « يفكران » شعرهما تفكيراً : يخضعانه لمنطق العقل المقلد وحده ، لا لمنطق الفن والحس والتجربة الحقيقية . هو شعر العقل لا القلب ، والشعر من اختصاص القلب قبل العقل ، وهنا سر جماله ، ومتى خضع الشعر للعقل اصبح نثراً

بليداً، او تحول الى رموز واحاجي معقدة وتعابير غامضة ليست من الشعر ولا الشعر منها.

وفي هذا يقول الدكتور احسان عباس في كتابه « عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث » : « كانت نازك الملائكة اجرأ المعاصرين من الشعراء على الخروج بالشعر عن شكله القديم ولكنها ، لتعمقها في القديم وتشربها روح التعبير القوي ، لم تستطع ان تكسب الشعر الحر خفة الحديث العادي . صحيح انها جعلته قوي الشبه بالنثر ، الا ان البياتي خطا بالشعر مرحلة اخرى حين جعله نوعاً من الحديث». نوع من الحديث — الحديث العادي — اذاً ، لا من الشعر الفني !

وعبد الوهاب البياتي ايضاً ، لقد اكثر من نظم القصائد على الطريقة الجديدة حتى عدّ من ابرز اقطابها ، ونظم ايضاً شعراً « عمودياً » — لم يكن افضل كثيراً من شعره الحر . ولكي لا احكم وحدي على شعره الجديد احيل القارىء الى قصيدته « مسافر بلا حقائب » والى « ماوماو » و « ذكريات الطفولة » و « كوريا » وغيرها وغيرها ، تلك القصائد التي يغص بها ديوانه « اباريق مهشمة » الذي كنت قد قلت فيه في مجلة «الاديب»: « وقارىء الكتاب يشعر لدى قراءة كل قصيدة من هـــذه القصائد الجامعة بين الرمز والعنف والتحدي والغموض ، الى جانب التفلت من القيود الشعرية المألوفة ، بأنه يدخل حديقة واسعة ، ولكنه لا يجد فيها اشجاراً قائمة بل يجد اغصاناً تكوم بعضها الى جانب بعض ، وقد اراد خالقها في الاصل ان يجعل من كل كومة شجرة كاملة ، وعلى القارىء ان يلتقطها ليؤلف منها اشجاراً قائمة ... وهذا الجمع والتكوين يتعبان القارىء كثيراً ، ويؤديان به في الغالب الى السآمة والى الهرب من القصيدة منذ ان يشرع في قراءتها » .

انا اعلم ان في الشعر الغربي اليوم شيئاً كثيراً من هذا التفكك ، وهـــذا « الابتذال والثرثرة » ، ولكنني اعلم كذلك ان مدارس الشعر في الغرب ليست أكثر من « موضات » تبرز الى الوجود ثم تنطفىء بسرعة ، ويظل الشعر التقليدي الكلاسيكي في النهاية هو الصورة الجميلة الباقية لكل جيـــل . لقد عاشت الرومنسية فترة غير قصيرة وانتشرت في العالم بأسره ، ثم تلتها مدارس عديدة اخرى لا حاجة الى تعدادها ههنا ، ومع ذلك تظل قواعد الشعر الاصيلة هي المقياس لكل عمل ابداعي ، واما الطفرات المتمردة فلا يكفي التمرد وحده لكي يضمن لها البقاء الطويل .

ولعل نازك الملائكة تعطينا الدليل الحي على بعض ما خالجها من ندم وأسف حين رأت

دعوتها الجديدة تنتشر بسرعة وتتحول الى فوضى وغثائات ويكثر فيها الابتذال والثرثرة واللغو . فهي حينما بدأت دعوتهـــا الجديدة كانت تهدف من ورائها الى التحرر من قيود « الشكل » وحدها ، أي من رتابة الوزن والقافية ، وفي حدود معينة معقولة – وان لم تجرِ هي نفسها على هذا – ولكن الطفرة اكتسحت في طريقها القيود الشعرية ، واللغة ، والاصالة الفنية ، والحس العربي معاً . وهـذا ما تقوله نازك الملائكة في مقالها « العروض والشعر الحر » المنشور في عدد شباط (فبراير) ١٩٥٨ من مجلة « الآداب » :

« لعله شيء لا ريب فيـــه ان كثيراً من الشعراء الذين تلقوا الدعوة الى الشعر في حمـــاسة لا يعرفون حتى الآن الغرض منها . ان بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة الى تجـــديد الموضوع في القصيدة العربيـــة ، وبعضهم يرى ان غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه بالواقعية في الشعر ... ان اصطلاحنا « الشعر الحر » يتنـاول الشكل الموسيقي للقصيدة ، ويتعلق بعـــدد التفعيلات في البيت ، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي واسلوب استعمال التدوير والزحاف وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة . والحق اننـا ، مع الشعر الحر ، بازاء دعوة الى الامكانات التي تقدمها أبحر الشعر العربي الستة عشر للشاعر المعـاصر الذي يهمه التعبير عن حيـــاته في حرية وانطلاق . وما لم يدرك الشاعر العربي خطورة موقفه في هـذا المفرق الموسيقي من تاريخ الشعر العربي ، ومدى ما يمكن ان يسقط فيه من أغلاط ذوقية وعروضية وهو يندفع ، فان حركة الشعر الحر تقترب يوماً بعد يوم من نهاية مبتذلة لا نحب ان نصير اليها. وانه ليخيل الى من يراقب ما تنشره الصحف الأدبية من هـذا الشعر ان شعراءنا يتناولون الأوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غـير مسؤول بحزمة اوراق مالية عالية القيمة : انه يفرح بلمسها النـاعم ، بخشخشة اوراقها ، بألوانها ورسومها — انه يكدسها ويدعكها ويبعثرها ويمزقهـــا ، ثم يقف متفرجاً ، منتشياً بما صنع ، غير منتبه الى ما بين يديه من ثروة ... والحق انه اذا كانت ثماني سنوات من الشعر الحر لم تصح شعراءنا من السكرة الاولى التي جاءت بها فرحة الحرية ، فان الامر لا يبشر بخير كثير » .

لقد أطلت في الاستشهاد بمقال نازك الملائكة هذا ، ولكنني انما فعلت ذلك عامداً وانا اقول في نفسي : « وشهد شاهد من اهله » ! ولقد جاءت هذه الشهادة ، من اول داعية الى الطريقة الجديدة ، في عام ١٩٥٨ ، أي بعد ثمانية أعوام من ولادة دعوتها ؛ ولست ادري ماذا يكون رأيها اليوم بعد ان مرت على شهادتها تلك ستة اعوام اخرى ، زاد فيهـا عدد المتشاعرين الجدد ، وازدادت معهم البلبلة الشعرية ، وانضم اليهم – مع الاسف الشديد – عدد من الشعراء المرموقين الذين كانوا من قبل في مكان الطليعة ، ولكنهم تخلوا عن مكانهم في القيادة ليركضوا مع الراكضين دون صواب وراء الحرية الشوهاء .

ومما يؤسف له ان بعض الذين أغوتهم الطريقة الجديدة راحوا يبعثرون مداميك شعرهم جرياً وراء « الموضة » ، لكي يقال ان شعرهم « جديد » ، على الرغم من عموديته القديمة

من ذلك ، مثلاً ، قصيدة للبياتي عنوانها « الذئب » ، منها :

ولمحت في عينيك
انساني
الضائع المتهافت ، الفاني
ذئباً يدب الى كنوزك في
أعقاب ليل :
« كان انساني »
وتغمغمين :
« ... وكان يهواني » .

ونحن في شيء بسيط من الترتيب العمودي نستطيع ان نعيد هـذه الابيـات الى هندستها الطبيعية المتوارثة ، فتصبح القصيدة « عمودية » لحماً ودماً ، وان تكن فيها رطانة من حيث التعبير :

ولمحت في عينيـك انساني الضائـع المتهافت ، الفـاني
ذئباً يدب الى كنوزك في أعقاب ليل : « كان انساني »
وتغمغمين : « ... وكان يهواني »

ومثل هـذا كثير جداً لدى البيـاتي نفسه ولدى السياب ونازك الملائكة وسلمى الخضراء الجيوسي ونزار قباني وفدوى طوقان وغيرهم . ولست أدري لمـاذا يحاول المرء ان يتخفى ويخجل مما يفعله عامداً !

وبعد فلقد اقتصر بحثي كله ، او كاد، على الشعر الجديد ذي التفعيلة العروضية. ولكن هناك ألواناً اخرى من النثر يأبى اصحابها الا ان يدعوها شعراً ، لا أدري لمـاذا ! حتى اختلط الامر على القارىء فما يميز بـين « الشعر الشعر » و « الشعر النثر » . أليست الحرية المطلقة اللاضوابطية تقود حتماً الى الفوضى ، حتى لتختلط الحرية بالفوضى فلا يعود المرء يدري ايهما الواحدة وايهما الاخرى ؟

لقد اصبح شعرنا الحر الجديد محيراً : فمنه النثر الجامح المبعثر ، ومنه الكلام المنظوم على تفعيلات مترنحة مهزوزة ، ومنه النثر الشفاف القصير . فأيها نعتبره شعراً ؟

ان ألبير اديب ، وثريا ملحس ، يكتبان عبارات قصيرة في أسطر معدودة ، دون تفاعيل ، فيهـا خيالات ، وفيها افكار – واضحة او معماة ، لا فرق – وفيها رموز ، ويدعوانها « شعراً » .

وتوفيق صايغ ، وجبرا ابراهيم جبرا ، يكتبان ايضاً عبارات قصيرة في سطور تمتد الى صفحات عديدة احياناً ، دون تفاعيل ، فيها خيالات ، وفيها رموز ، وفيها افكار – واضحة او معماة ، لا فرق – ويدعوانها « شعراً » .

وكل هؤلاء ، ومن تأثر بهم وكتب بطريقتهم ، يصرون كل الاصرار على ان ما يكتبونه شعر .

وشعراء التفعيلات العروضية التي تقصر في بيت بحيث تقف عند تفعيلة واحدة ، وتطول في بيت آخر حتى تكاد تبلغ عشر تفعيلات معاً ، يقولون ويصرون على القول انهم يكتبون شعراً كذلك . وقد قدمنا ان الشعر غير النثر ، لأن له قيوداً لا بدّ منها ليتميز عن النثر ، وليس من هـــذه القيود طول السطر او قصره ، ولا قلة عدد الكلمات او كثرتها . فأين « الشعر الشعر » في كل هذا الذي ذكرناه ، اذاً ؟

ان الشعراء الجدد – سواء منهم الناثرون والتفعيليون – يعتبرون « المضمون » وحده هو الشعر ، وهذا المضمون يمكن ترجمتـه الى اللغات الاخرى فيحتفظ بقيمته بعيداً عن الشكل الاصيل . فهل يكفي هـــذا ليكون الكلام المكتوب شعراً ؟ أو لا يترجم النثر ايضاً فيحتفظ بقيمته عند الترجمة بعيداً عن الشكل الاصيل ؟ فلماذا لا يكون النثر العادي شعراً كذلك ؟

ان حكم الغرباء على كلام عربي مترجم الى لغاتهم بأنه « شعر » لا يقوم حجة حقيقية على اصالته الشعرية ، لأنه فقد الشكل الاصيل الذي يتميز به الشعر عن النثر ، وأصبح كلاماً نثرياً . وحقيقته الشعرية لا تكون الا حينما يجتمع الشكل والمضمون معاً . كذلك هو عند جميع الامم .

اما النثر القصير الخفيف فـلا احب ان اناقشه لأنه ، في نظري ، يظل نثراً فقط – كما قدمت – مهما يكن خفيفاً قصير الخطى والقفزات ، ولو كتبه اصحابه على طريقة الشعر التفعيلي الجديد : كلمة واحدة في سطر ، وثلاث كلمات في سطر ثان ، وعشر كلمات في سطر ثالث ، ثم كلمتين في سطر رابع ، وهكذا . ان كتـابة النثر بهذا الشكل أو بأي شكل آخر لا تعطيه وزناً ، ولا تضعه تحت ضابط فني ، ولا تمنحه الموسيقى مهما انتقيت ألفاظه وعباراته ، وبالتـالي لا يمكن ان تجعله شعراً . ان القرنفلة لا تتحول الى وردة اذا وضعناها على شجرة ورد ، ولكن يظل للقرنفلة لونها وأريجها ، وهي قرنفلة وحسبها ان تكون كذلك ؛ كما تظل الوردة وردة اذا وضعناها على نبتة قرنفل او منثور ، ويظل لها

لونها وشكلها وعطرها ، وحسبها ان تكون كذلك ، دون اعتداء على عطر القرنفل والمنثور . ولهذا لا احب ان اناقش هذا الموضوع طويلاً .

غير ان هناك مأخذاً عاماً على هذا النثر المدعو شعراً ، وهو اغراقه في التعمية — وربما كان ذلك اعتماداً على اللفظة الموحية والعبارة الشفافة — حتى ليجد القارىء نفسه يهيم في غابة تغمرها العتمة في كل خطوة يخطوها . اترى التعمية ايضاً صفة من صفات الشعر او من صفات الفن ؟

ومثل هذا النثر كذلك الكثير من شعر المداميك المبعثرة ، مما يدعونه بالشعر الحر ، فقد اصبحت التعمية صفة غالبة فيه ؛ واشير بشكل خاص الى بعض شعر بدر السياب والبياتي وغيرهما .

ان البساطة عنصر مهم جداً في الفن عامة اذا كان هذا الفن يُصنع للناس ، لا لذات الفنان وحدها . والفنان الذي يعمّي فنه انما يصنعه لنفسه ، لا ليشاركه فيه الآخرون ، او هذا ما يبدو لنا على الاقل . ان صورة واحدة مما صنعته ريشة رفائيل او ليوناردو دافنشي او ميكلانجلو ، منذ مئات السنين ، ستظل خالدة ابد الدهر ، برغم تغير المفاهيم ومحاولات التحرر في كل عصر ؛ وان اي تمثال مما صنعه ازميل ميكلانجلو قبل اجيال سيظل الى عدة اجيال اخرى نموذجاً اعلى للفن الرائع المدهش ؛ بينما نرى المدارس الحديثة ما تكاد الواحدة منها تظهر حتى تغيب ليحل محلها اسلوب جديد آخر اقل اصالة واقصر عمراً . والقواعد والضوابط هي التي تجعل الفن فناً حياً باقياً ، واما التفلت من كل قاعدة ومن كل ضابط فلا يقود الى غير الفوضى والعمل المرتجل المستعجل القصير العمر . ونتيجته الوحيدة هي افساد الذوق الفني في الاجيال الجديدة .

وانا لهذا كله ازداد في كل يوم اقتناعاً بأن هذه الطفرات الجديدة في الشعر العربي (طفرات التمزق والضياع والحيرة والتمرد، وما اليها من هذه التسميات الغريبة المستوردة) ليست شيئاً طويل العمر ، وانما هي غمرة ثم تنجلي ، وعسى ان تنجلي عن استقرار في المفاهيم ، وعودة الى البيئة الاصيلة ، وصفاء في نفوس الشعراء ، لكي نصل بالشعر الى تجديد حقيقي لا يبتّ الصلة بتاً كاملاً بالماضي ، بل يضيف الى القديم الجيد جديداً اكثر جودة وابعد آفاقاً واعمق تجربة واقوى جذوراً ، ويبني باصالة وعمق بعيدين عن كل تقليد غير ضروري وغير مجدٍ . فما يجوز ان يضطرب الفكر العربي مع اضطراب السياسة ، ولا ان يصبح الادب ارتجالاً لا حدود له ، بحجة التجديد .