الشعر الحديث في دراستين

«الشعر العربي الحديث وروح العصر»، بقلم جليل كمال الدين. العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٤

«قضية الشعر الجديد»، بقلم محمد النويهي. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٤

بينما يوهم العنوان الفضفاض « للشعر العربي الحديث وروح العصر » بان ثمة خيطا ينتظم هذه الدراسات في نهج علمي موضوعي ، تنكشف هي عن استهتار مؤذ بالمنهج العلمي ويتأكد انها منفصلة انفصالا تاما واحدتها عن الاخرى . وفي تأكيد رأينا هذا نعرض للملاحظ التالية : اولا ، يبدو لنا انه من الحتمي ، في اية دراسة تتناول ما نسميه « روح العصر » ، ان تنصب على استكشاف الخلفية المميزة لهذا العصر ، لا سيما عصر كالعصر الذي يشكل اطار دراسة المؤلف ، عصر افتراق عميق وجذري ، وانقلاب حضاري ، بابعادها الفكرية والاجتماعية والسياسية ، والسمات الحضارية التي تطبعها ، وبكل ما فيها من تأثيرات حضارية وافدة ، وتيارات بيئية ، وامتدادات لجذور تتأصل في تربة عميقة لها انصباباتها القومية والدينية والثقافية المتبلورة ، والتي تجبهها تيارات وافدة لها من التبلور والاصالة الحضاريين ما يجعلها تترك آثارا عميقة في « روح العصر » . ورغم ما يبدو من حتمية هذه الدراسة في موضع كهذا ، وفي عصر كهذا ، فان المؤلف لم يلتفت اليها ولم يحاول ان يتقصى ابعادها بل انه تجاوزها في المواضع التي كانت الدراسة تسوقه اليها .

ثانيا ، في دراسته لقوقعة نازك الملائكة ظهر بوضوح ان الدراسة لا تعدو ان تكون دراسة موضعية سريعة لشعرها بكل ابعاده دون التفات الى ما يعكسه شعرها من سمات « روح العصر » ، ذلك ان دراسته تصل في انصبابها على شعر نازك الملائكة باعتباره المستقل هذا الى دراسة تكنيك الديوان الاسلوبي . وهذه الظاهرة لا يمكن ان [illegible] دون استنباط لدلالتها ، فلا يمكن ان [illegible] توسع في البحث لا ضرر فيه .

ثالثا ، الى اي مدى يمكن ان يعتبر الشعراء الذين قدمهم المؤلف تعبيرا عن « روح العصر » ؟ وهو يعتبر ثلاثة منهم اقرب الى شعراء القوقعة . أو لا يحتاج الامر الى ناقد بذكاء حاد ليستطيع ان يستشف « روح العصر » في اعمال شعراء من هذا النمط ؟

رابعا ، في دراسته لشعر خليل حاوي يرتكز البحث على دراسة موضعية لديوانيه . وثمة غرابة مدهشة في ان يمر دارس بشعر خليل حاوي كما مر به المؤلف ، ذلك انه ان كان ثمة شاعر جسد روح العصر في واحد من اخصب تياراته وحمل ملامح وجه متعب من هذا العصر ، فان هذا الشاعر هو خليل حاوي ، الذي عجز المؤلف عن ان يرسم له وجها اكثر وضوحا من شاعرة قوقعة مثل نازك الملائكة .

خامسا ، في الاحكام التي اطلقها على بدر شاكر السياب و نازك الملائكة من وجهة نظر ماركسية متطرفة ، يعجزنا ان نلمس ملامح ناقد يتلمس روح العصر ، في اعمال شعراء العصر ، اذ يفترض ان عمله يجب ان يكون استقرائيا صرفا ، دون ان تستوفز اعصابه اتجاهات مناقضة لاتجاهه ، فيحكم عليها بعصبية وسرعة .

ويثير الكتاب ، اضافة الى ما تقدم ، عددا من الملاحظ الاخرى ، منها فهم المؤلف للمنهج المقارن : اذ يكمن خلف اللهجة اللامتواضعة التي تلف الكتاب ، قابعة في عدد كبير من الصفحات ، وزاهية على الغلاف ، شعور بان المؤلف يحس انه قد استخدم المنهج المقارن بصورة فذة . اما ما هو حقيقي فهو ان فهمه للمنهج المقارن فهم ساذج وسطحي ، وما فعله المؤلف في مقارنات لا يعدو المنهج الاحصائي : فهو يدرس البياتي مثلا مشيرا الى واحد من المواقف عنده ، ثم يشير الى ورود

الموقف ذاته عند شعراء آخرين يسرد اسماءهم سردا . وثمة سؤال ينبع من هنا : ترى ما هي قيمة المنهج المقارن اذا لم يكن طريقا للكشف والربط المؤديين الى فهم اعمق وادق لموضوع الدراسة ؟

ومنها ان الدراسة ينقصها الكثير من الذكاء . واؤكد على الافتقار الى الذكاء فيها ، سواء في قدرته على استشفاف روح العصر من خلال الشعر المدروس او في آرائه النقدية او في طريقته في العرض ، او في ادائه ولغته حيث تبرز اخطاء عجيبة ، وبعد التعبير عن البراعة والذكاء . ويبرز ذلك بوضوح في دراسته للبياتي وحاوي ، حيث تتحول الدراسة بالنسبة للاول الى احصاء للالفاظ الواردة في شعره يلمها المؤلف تحت عنوان واحد ، بينما يظل ذهنه في دراسته لحاوي طافيا على سطح الدراسات التي كتبت عنه .

يقف كتاب « قضية الشعر الجديد » في الطرف النقيض للكتاب السابق من زوايا عديدة . لعل ابرزها انه يغنى بذكاء حاد ، وعمق فكري رائع . وبينما ينصرف الكتاب السابق الى دراسة تتركز في مضامين الشعر الحديث ، ينصب هذا على دراسة الشكل في هذا الشعر ، وبصورة ادق ينصب على دراسة بعض زوايا الشكل في هذا الشعر . اذ تبرز قضيتان رئيسيتان من خلال الغنى الخصب هما : اولا ، الشعر ولغة الحديث اليومي ، وثانيا ، الوزن في الشعر الجديد .

يمكن ان نعتبر حتمية الشكل الجديد قضية المؤلف الوحيدة ، وما دراسته لاوزان الشعر الجديد الا وسيلة لتأكيد العلاقة الوشيجة بين الشعر ولغة الحديث اليومي . ذلك ان الدافع الرئيسي ، في رأيه ، وراء خلق الشعراء للاشكال العروضية الجديدة هو انها تحقق لهم مجالا اكثر انفتاحا للاقتراب بالشعر من لغة الحديث اليومي .

وفي محاولته لتأكيد حتمية اقتراب الشعر من لغة الحديث اليومي يخطو بنا خطوتين بارعتين . فهو يؤكد اولا ان الوزن امر ضروري جدا للشاعر ، اذ هو ضرورة جسمية عضوية ، يدرسها من خلال الاقتران الواضح بين حالات الانفعال العصبي التي يصدر الكلام معها عن الانسان بمقاطع منتظمة في الفترة الزمنية التي تفصل بينها، وبين كون الشعر باوزانه المختلفة وانظمة ايقاعه المتعددة محاكاة للتموج الصوتي والاهتزاز الجسمي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية . فالوزن ليس الا تنمية لبذور موجودة في صميم الانفعال البشري ، وهو ليس شيئا استثنائيا غيبيا فذا يفرد الشعراء عن البشر العاديين . ثم يصل الى الخطوة التالية اذ يقول: «واذا كان هذا هو شأن الوزن نفسه ، وهو اعظم ما يميز الشعر عن النثر ، فما رأينا في لغة الشعر ؟»

اننا نرى انه لم يفرق بين عدة امور . ولعلنا نوضح رأينا من خلال الاسئلة التالية : ما هو مدلول الاصطلاح التالي « لغة الحديث اليومي » ؟ وهل يعني به اللغه العامية ؟ وانما نطرح هذا السؤال لان الاصطلاح يبدو غائما عند المؤلف ، ويتأكد هذا اذا لاحظنا شيئين : يقول : « وكلما اخذ الشعر بتقاليده الاسلوبية يبتعد عن لغة الكلام ، وجب ان تقوم فيه ثورة تعيده الى اللحاق بركب اللغة الطبيعية التي تنمو دائما وتتغيير (في مفرداتها وتراكيبها وفي نطقها ونبراتها) » . والجملة المقوسة تظهر بوضوح ان المصطلح يعني بالنسبة اليه اللغة العامية.

الشيء الثاني يظهر من التدقيق في دراسته لقصيدة الجميح ، اذ يدرسها ليؤكد اقترابها من لغة الحديث الحية الزاخرة التي يتحدث بها الناس في واقع تجاربهم . ويحاول اثبات ذلك في كثير من المواضع عن طريق عقد مقارنات بين ابيات من القصيدة وبين جمل ينتزعها من الحديث اليومي .

وفي رأينا ان الاقتراب بين البيت الشعري والفقرة المستشهد بها ليس اقترابا بين لغتهما وتركيبهما وانما هو اقتراب بين ما يمكن ان نسميه قالب التعبير الانفعالي (او القالب التركيبي للجملة الانفعالية) . فهو يترجم اسلوب الانفعال في القصيدة باسلوب الانفعال في اللغة العامية ، من استفهام وتعجب وتمن وطلب ورجاء واستنكار ، ويفوته انه لا يثبت الاقتراب بين لغة البيت ولغة الكلام ، سواء كلامنا نحن او الكلام الجاهلي . مع انه من الواضح ان اصطلاحه سابقا كان يعني اللغة اليومية من حيث هي مفردات وتراكيب ومن حيث نطقها ونبراتها لا من حيث قالب التعبير الانفعالي.

وما دام الاقتراب بين المثل الجاهلي والفقرة

العامية اقترابا بين التركيب الانفعالي لجملتيهما ، فاننا نعتقد ان ما يود المؤلف ان يقوله هو الدعوة الى ان يكون الشعر رصدا للتوتر الانفعالي النفسي ، وهذا يمكن توفيره في اكثر الشعر تعقد لغة وبعدا عن الكلام اليومي . والدليل على ذلك الابيات التي استشهد بها والتي تبتعد بعدا كاملا عن لغتنا ومع ذلك تبلغ الذروة في رصد التوتر النفسي . فالبراعة فيها لا تكمن في انها تستخدم لغتنا وتراكيبنا ، وانما في انها تعتمد القوالب الانفعالية نفسها التي تعتمدها لغتنا اليومية . وثمة فرق واضح بين الامرين ، اذ ان التوتر الانفعالي له ديمومة مستمرة، ومن هنا كان بالامكان التعبير عنه في كل عصر بلغته، واما لغة الكلام فمتغيرة متطورة.

واذا كان هدف الشكل الجديد هو الوصول الى اللغة الحية في الشعر ، فكيف استطاع المثل الجاهلي ان يحقق الاقتراب من اللغة الحية ضمن الشكل القديم ؟

ونود ان نقول ان الوزن وحده ، والايقاع الشعري ، لا يكفيان ليعطيا للغة الشعر سمة الانفعالية . ويكفي في ذلك ان نلاحظ ان باستطاعتنا التعبير ببحر واحد وتفعيلة واحدة عن ذروتين من ذرى التوتر النفسي ، كما في شطري خليل الخوري وصلاح عبد الصبور ، وفي رأينا ان ذلك عائد الى فن الاداء في الشعر . بل لعل الوزن اذ يكون احيانا ذا اثر عكسي في تحقيق التوتر النفسي ، كما في شطر صلاح عبد الصبور ، في رأينا، فنحن نرى، على عكس ما يرى المؤلف ، ان الزحافات في هذا الشطر بما تحويه من سرعة وحدة وتوتر عال في الانتقال بعيدة عن رصد الجو النفسي المفروض ان ينتشر فوقه امتداد واتساع في الحركة ، يوحيان بالتدرج والشمول في حلول المساء . وكان بالامكان تحقيق ذلك عن طريق استخدام احرف المد ، واعتماد القيمة التعبيرية للحرف ، فان لفظة يقبل لا يمكن ان ترسم الانتشار والشمول في حلول المساء . وبينما يبدو الوزن هنا مخلا برصد التوتر النفسي والحالة الشعورية ، يبدو ان الذي عوض الخلل الموسيقي هو التركيب النحوي والقيم الصرفية في تتابع الافعال وتركيبها .

يصفو لنا من آراء المؤلف ان الاشكال العروضية الخليلية قد اجدبت ، وان الزمن هو زمن خلق اشكال جديدة . وقد عمل الشعراء المحدثون ، وطليعتهم نازك الملائكة و بدر شاكر السياب ، على خلق الشكل الجديد . الا ان الشكل الجديد نفسه ليس نهائيا في رأيه ، ولا بد من البحث عن اشكال جديدة . ولا بد ان تكون هذه الاشكال اكثر طواعية واقل ضوابط . لذلك يقترح المؤلف ان نستعير نظام النبر الذي يتبناه الشعر الانكليزي ويرى اننا لا نأتي بنظام غريب على لغتنا حين نفعل ذلك ، فان العربية تعرف نظام النبر منذ عصورها الاولى — ويصرف جهدا كبيرا يقرأ بمتعة ، ليثبت ذلك .

الا اننا نعتقد ان الجهد الزاخر الذي صرفه لم يصل الى اثبات صلاحية البديل الذي اتى به ، اذ لا يبدو من خلال حديثه الطويل عن النبر اي تعارض بينه وبين النظام العروضي في الشعر العربي — ورغم الفرق الواضح في الاساس بين النظام الكمي والنبر ، فان حديثه عن النبر لا يظهر النبر بديلا او نظاما عروضيا ثانيا ، وانما يبرز النبر اقرب الى طريقة في التجويد ، اقرب الى طريقة في الالقاء الشعري تعتمد على اعطاء الكلمة ابعادها النفسية واجواءها العاطفية النابعة من موضعها في السياق العام ؛ اي ان النبر يظل شيئا منفصلا عن التشكيل الشعري ، بعيدا عن شروط التأليف الشعري ، ويتحول الى امكانية تخص اللفظة الشعرية وحدها ، يمكن استغلالها في اغناء التعبير الشعري . فهي ليست شرطا فنيا ، وانما امكانية فنية . واذا كان هذا ما عناه المؤلف فان ذلك يعني امكانية الاستغناء عن الوزن بصورة مطلقة ، كما يعني في الوقت نفسه قابلية الجمع بين النبر والعروض المقطعي .

تبقى ملاحظة اخيرة حول الموضوع : ان المؤلف يعطي كل القيم التعبيرية للعروض ، ويهمل اهمالا تاما ما نسميه « فن الاداء في الشعر » . والواقع ان النقد الحديث ما يزال يعتبر قضية الشكل الجديد قضية العروض فيه، الا اننا نرى ان قضية هذا الشكل هي قضية «فن الاداء في الشعر».

كمال ابو ديب