الشعر ومزاياه العالية

بقلم يوسف سامي اليوسف

ابتداء، لا بد لي من الإشارة إلى أن الشعر ليست له أية معايير مطلقة أو صالحة لإصدار حكم القيمة الناضج في جميع الأماكن والأزمان. فمما يحتاج إلى تنبيه أن النقد الأدبي ليس علما ولا يسعه البتة أن يصير علما في أي يوم من الأيام، بل إن مما هو صادق في ذهني أن تحويل النقد الأدبي إلى علم من شأنه أن يدمره أو يرمده ويحيله إلى جهد بغير طائل. ولا افتئات على الحقيقة إذ ما زعمت بأن حكم القيمة هو أمر ذوقي بالدرجة الأولى، ولكن الذوق نفسه متحرك متبدل، وذلك لأنه يتوقف كثيرا على مدى نمو الشخصية الناقدة أو على التجربة والتربية والشوط الذي اجتازه المرء في حقل المعرفة والثقافة والخبرة أو سعة الاطلاع وتراكم الدراية والدربة. وهذا يعني أن المعيار ليس نسبيا وحسب بل هو يعتمد إلى حد بعيد على فطنة الناقد وسلامة طبعه. والأهم من ذلك كله عرام حساسيته واحتدامها، لأن الحساسية هي كل شيء في الآداب والفنون سواء من جهة انتاجها أو من جهة نقدها.

ومن الواجب أن يؤكد النقد على أن للشعر مستويات كثيرة، فلا يجوز حصره في مستويين اثنين لا ثالث لهما: صنف جيد وآخر رديء. ولقد أفلح بعض النقاد العرب التراثيين حين صنفوا الشعراء في طبقات عديدة، وذلك لأن بعض الشعر متميز وبعضه رديء، وبين هذين الحدين ثمة درجتان أخريان، وهما الجيدة والمتوسطة. فالطبقات ينبغي أن تكون أربعا على الأقل، ولا ضير إذا ما جعلها المرء سبعا، كما فعل ابن سلاّم الجمحي في "طبقات الشعراء". وقد يجوز لي أن أزعم بأن تصنيف الشعر في طبقات هو آية حاسمة على جدية النقد في تلك العصور التراثية الناجية من انحطاط الشعور. فالنقد في تلك الأيام شديد الاهتمام بأن لا يتمكن الوضيع من احتلال مكانة الرفيع. وعلى أية حال، فإن في الميسور أن يقدم المرء حدا أوليا للشعر العظيم، وذلك بالذهاب إلى أنه القول الذي يملك أن يبلغ إلى نواة الذات أي أن يصل إلى عمق السامع وصميم روحه، لأنه ينبجس من عمق الشاعر حصرا. وههنا يملك الفطين أن يستوعب مغزى كلمة "البلاغة" التي قال بها الأسلاف. إن البلاغة هي البلوغ إلى مركز السريرة أو مركز الذات. فإما أن يجيء الشعر الممتاز أو المزود بالمزايا العالية من الصميم وإما ألّا يجي بتاتا. وما لم يتمكن من هذا المجيء وهذا البلوغ معا، فانه لن يزيد عن كونه لغوا سوف تلغيه الأيام. (واللغو، لغة، هو ما يذعن للإلغاء الحتمي، فلا يخفى أن ثمة صلة صرفية أو اشتقاقية تربط بين "لغا" و"لغى") فالسمة الأولى للصنف المتميز بين جميع أصناف الشعر هي أن ذلك الصنف يجعلك تخبر سمواً باذخا ورفعة سامقة.

ولأن الشعر الممتاز يبلغ إلى صميم الوجدان فإن من شأنه أن يوجه المرء صوب ماهيته وفحواه أو أن يحيله على روحه أو على كنهه بالضبط. ثم إن هذا التوجيه يستتلي إيقاظ النفس على جوهرها، وكذلك ايقاظ الإنسان على إنسانيته أو على هويته المثالية النبيلة الطيبة، أي يخلق في داخلك شعوراً سامياً بأنك كائن روحي

سام يصعد باتجاه الأعالي ويأخذ معه بقية الكائنات فيخلصها من دونيتها واتضاعها السقيم. وعندي أن، هذه هي الغاية الكبرى للآداب والفنون كلها.

ومما يلوح لي أن النص الأدبي النفيس يندرج فيه عنصر جميل يهواه الفؤاد ويتشربه وتمتزج به النفس دون تلكؤ أو تريث، وذلك لأنه من جنسها أو من ماهيتها بالضبط. إنه عنصر يجذب ويخلب بسبب ما فيه من عذوبة ولطف وقدرة على الاستهواء. وهو يجذب لأنه يخلب فور الالتقاء به على صفحات النص. ومن دون هذا العنصر الجاذب والمتين الصلة بالهوى والهواية (والهوى هو الحياة على الأصالة)، فإن النص الأدبي لا يعود سوى صحن من رماد ليس إلا. ولعل الواجب الأبرز بين جميع واجبات النقد أن يكون التنقيب عن هذا العنصر الشريف، أو حتى عن العناصر الشريفة المبثوثة في كل نص أدبي له أخذة وفتون. وهذا يعني أن الهوى هو الصانع الأول للمزية في جميع المنجزات الفنية والأدبية.

ولهذا كله فإن القصيدة العظيمة قد توحي للمرء بأنها فعل افتداء لعالم ساقط على نحو ديمومي لا رجعة عن سقوطه بتاتا. وربما أقنعك هذا المذهب بأن غاية القصيدة، ولا سيما القصيدة الممتازة، هي جعل النفس زاكية طيبة بواسطة ما يندرج في لغتها من سمو أو علو. ففي سواء شرط خارجي يتفسخ ويتزنخ دون توقف يأتي السمو الشعري ليكون بديلا عن إصرار العالم الساقط على رفض الصعود إلى مستوى عال من شأنه أن يحيل الحياة إلى لحظة دافئة هانئة.

وربما استطاع هذا المذهب أن يحدد الغاية النهائية للشعر الممتاز بأنه يأخذ بيد الإنسان صوب كماله الخاص، وذلك بتأثيره على بنيته الداخلية ابتغاء تخليصها من نقصها أو من خشونتها ودمامتها لتصير إلى حال من الدماثة والعذوبة والشعور الرهيف. بيد أن القصيدة لن تأخذك إلى كمالك إلا إذا كانت هي نفسها مزودة بفحوى الكمال، أي إلا إذا خرجت من نفس أصلية كاملة، فلا يصنع الكمال إلا الكامل وحده. وهي لن تكون كذلك ما لم تندرج فيها تلك القدرة الكافية على خلق الشعور بالسمو في سريره المتلقي. وههنا يتبدى الأساس الاخلاقي للفن واضحا تمام الوضوح.

وبسبب هذا السمو والقدرة على إنجاز الكمال يجوز للمرء أن يزعم بأن الشعر المتميز كثيرا ما يتبدى وكأنه ينتسب إلى حاضر أبدي لا يريم، أو كأنه قد جاء من مملكة الديمومة العصية على قوة التصرم والزوال. وبذلك فإنه يشبه عالم الأساطير المنسوج من الاستسرار، فضلا عن العذوبة، وذلك لأنه كثيرا ما يمزج مبدأ الثمالة بمبدأ الدلالة. ففي الأسطورة معنى ممتزج بالنشوة امتزاج اليخضور بنسيج النبات. ولهذا يشعر المرء بأن القصيدة العظيمة يندرج فيها شيء من جوهر الحلم وسلطة الموسيقى والرعش الصوفي المتجه صوب الذوبان في غموض الكون، أو صوب الالتقاء بالسر الراخم في أقصى النائيات.

ولكن المرء لا يملك أن يقدم برهانا منطقيا ذا سمة علمية صارمة على أن شطراً كبيراً من تراث المعري أو من تراث وردزورث هو شعر قادر على أن يخلق في المتلقي شعوراً بالسمو أو بالكمال، أو بأنه يفتدي عالما ساقطا على نحو سرمدي لا رجعة عنه بتاتاً. يقينا إن نظرية الأدب لا تملك أن تكون منطقية بأي حال من الأحوال لأنها تتعامل مع الذات حصرا. ومن خصائص الذات أنها تند عن كل دراسة

موضوعية أو منطقية. بل هي لا يتم استيعاؤها بواسطة أية قوة إدراكية سوى الزكانة أو الحدس. ولهذا لا بد لعصرنا من التسليم بأن النقد التراثي قد أفلح كثيرا حين أناط بالذائقة مهمة التعرف على المزايا العالية التي تنسج عظمة القصيدة أو تحقق جودة نسيجها. وهذا يعني أن الشعر المتميز هو حساسية تصلح للتذوق والمتعة الكفيلة بإنتاج شعور سام لا تعرف له الذات مثيلا إلا بواسطة الشعر وحده.

ولكن المحتويات الجوهرية القادرة على إنشاء القصيدة العظيمة لا تعنو للحد والاحصاء ومع ذلك فإن ثمة عدداً من الرعوش هي الأكثر قدرة على إنجاز كل ما هو شعر متميز. وأخص بالذكر رعشة الموت ثم الاغتراب، الذي هو آفة الإنسان الحساس في كل زمان ومكان، وكذلك الفقدان الذي يؤسس الوجدان، والفراق أو المسافة التي يتعذر اجتيازها، والحب أو التناسم مع الوسيم، وهو ما وصفه ابن عربي بأنه "أعظم الوصلة" بإطلاق. وبداهة فإن كل شيء يتوقف على كثافة الجرعة الوجدانية التي يبثها الشاعر في نسيج القصيدة أو في لغتها الحية.

ولعل مما هو ناصع أن محتويات الذات، التي هي ينبوع الفنون والآداب كلها، لا تتناهى بتاتا، وكل واحد من محتوياتها يصلح لإنتاج القصيدة العظيمة شريطة أن يكون حضوره أصليا أو ناجيا من كل تزوير. فالقلق الذي يوتر شخصية المعري السامية، وكذلك شخصية الشاعر الإيطالي ليوباردي الشديد الشبه يأبى العلاء من حيث أن الرجلين ينتميان إلى مذهب اليأس الشامل، هو عنصر ذاتي ما هوي كثيراً ما يدشن قصائد عظيمة وذات قيمة جلى. وربما استطاع الشاعر أن يدمج عنصرين ذاتيين أو أكثر في قصيدة واحدة، فتصير شديدة الجودة والقدرة على الاجتذاب. ومثال ذلك تلك اللامية الرائعة التي كتبها المتنبي بمناسبة سقوط مدينة حلب في أيدي الروم سنة 962م، فمزج فيها الغزل والولاء للمثل الأعلى مجسدا بحلب وبأميرها سيف الدولة. ولسوف أعرض لهذه القصيدة الجليلة بشيء من التفصيل في النصف الثاني من هذا المقال الراهن.

وربما جاز لي أن أزعم بأن الشطر العظيم من التراث الشعري الذي تركه المعري لا يؤسسه شيء قبل الولاء للكرامة الإنسانية، التي هي حقيقة الحقائق في نظره. وحتى حين يكون تنديديا فإنه ينبثق من مبدأ السمو، أو من رفضه لهذه الدنيا الساقطة لأنها تفتقر إلى الكرامة والعلو. يقول:

خسست، يا أمنا الدنيا، فأف لنا
بنو الخسيسة أوباش أخساء

يقينا إن الشاعر لا يبتغي الشتم البتة، سواء في هذا الموضع أو في سواه، وإنما هو يهدف إلى تأكيد الكرامة المستلبة الغائبة. إنه الفقدان الذي يؤسس الوجدان، بل يؤججه ويحيله إلى حرارة عارمة ولعل مبدأ ماثيو أرنولد القائل بأن الشعر نقد الحياة أن ينطبق على تراث المعري قبل تراث أي شاعر آخر من شعراء اللغة العربية.

أما الشطر العظيم من شعر امرئ القيس فسر المزية فيه يتأسس أولا على تصوير جوهر الحركة. التي هي الاسم الآخر للحياة، ثم على خبرته الغنية في مضمار صياغة الأشكال، حتى لكأنه نحات ينحت الفحوى في تمثال أو لوحة نادرة.

ولقد استطاع أن يبلغ إلى قلب الأسطورة حين رسم في معلقته امرأة من معطيات الطبيعة ومفرداتها أو عناصرها، وكذلك حين جعل حصانه يشبه سورة من سورات القوى المادية أو الطبيعية. أما الطوفان الذي صوره في نهاية المعلقة إياها، فهو أشبه بحادث اسطوري منه بواقعة أرضية. إن ميله إلى أسطرة الأشياء ثم إلى الالتقاء بالحيوية الراخمة في المعطيات الخارجية، وكذلك اتقانه لصياغة التشابيه الفنية الرائعة، كأن يجعل حصانه قيدا للوحوش، أو يجعل جبلا يشبه فلكة مغزل، ثم بكارة اللغة العربية في زمنه أو حصراً في شعره - إن جميع هذه السمات أو المزايا الأربع العالية هي التي جعلت الأقدمين ينظرون إلى امرئ القيس بوصفه أمير الشعراء الأولين أجمعين.

وأما أبو تمام الذي أنجز استقلاباً جديداً في أسلوب الشعر العربي، لعله أن يكون الاستقلاب الثاني بعد الاستقلاب الذي أرساه الشعراء العذريون في أواخر القرن الأول الهجري وبداية القرن الثاني، أبو تمام الذي ورث جهود ذي الرمة وبشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد، قد اعتمد الصورة مبدأ في صياغة القصيدة، ولكن فاته أن الشعر العربي قائم على الانفعال أو على الوجدان، وليس على الخيال، مع أن خياله ليس بالنازح إلى النائيات. ثم إنه في الغالب الأعم أشبه بالنقاش منه بالشاعر المطل من مطل شاهق. ولقد أدرك التراثيون ولا سيما ابن رشيق في "العمدة" أن الكلفة والتعمل باديان في شعر أبي تمام. فلقد ظن ذلك الشاعر أن الشعر زخرفة، وفاته أن الشعر هو العمق الذي لا يقل عن كونه الجوهر نفسه. وبإيجاز لقد فاته أن الخيال وحده لا يصنع شعراً عظيماً. فما لم تنحصر وظيفة الخيال في تخريج الوجدان أو تصويره على نحو أصلي فإنه لن يكون سوى تسلية وحسب. ومما لا يخفى أن بين الشعر والشعور صلة فقهية. وهذا يعني أن الشعر هو الشعور بالدرجة الأولى، وليس الخيال ولا الشكل ولا التصوير ولا الإيحاء ولا الإيماء. وما ذاك إلا لأن الشعور هو المقولة الكلية في حياة الإنسان. فالخمر والعطر والطعام والحب والذهب والقصص، وما إلى ذلك من أمور، ليست سوى مشاعر في نهاية المطاف. وكل ما لا يستطيع أن يصير شعورا هو شأن لا قيمة له، أو لا وجود له بتاتا.

وربما جاز الزعم بأن شعراء زمننا الراهن، ولا سيما في السنوات الثلاثين الأخيرة، قد ارتكبوا الغلطة التي ارتكبها أبو تمام. ففي هذه الأيام الماحلة راح عدد كبير من المقلدين للغرب الآخذ بالاتضاع يتلهون بالشعر دون أن تكون لهم أية صلة بالشاعرية أو بالحساسية والذائقة. ففي الحق أن الشاعر اليوم كثيراً ما يهذر ويلغو ويرطن ويعمد إلى تعكير اللغة، وكأنه يحاول أن يوهم الناس بأن هذا العكر هو العمق، مع أن الفرق بين الشيئين أشبه بالفرق بين الزجاج والماس. وليست هذه الحقيقة من فصيلة الصدفة، إذ لا يحضر الشي البتة إلا إذا حضرت شروطه. ومما لن يفوت الألباء أن شروط انتاج الشعر العظيم غائبة في هذا الزمن الأعجف. فإنسان عصرنا يشره كثيرا إلى المال وإلى كل ما يشبع غرائز الجسد. ومن كان هذا دأبه محروم من العظمة بأصنافها كافة. وفضلا عن ذلك فإننا في زمن علمي يجنح إلى التفكير المنطقي، ويعادي الاساطير والخرافات، وما إلى ذلك من أمور قد ترفد

الحدس والشاعرية. ولا ريب في أن هذه الشروط جملة لها قدرة كافية على أن ترمد الأصالة الشاعرية في روح الإنسان.

وفضلا عن ذلك فإن شاعر زماننا هو ضحية جنوحه إلى تقليد الغربيين الذين انحطت ثقافتهم بل تخثرت دماؤهم في عروقهم فانحط شعرهم إذ فقد حيويته وحرارته، مما استتلى خسرانه لقدرته على البلوغ إلى الصميم. وهذا يعني أن شاعرنا قد عجز عن ابتكار اسلوب شعري جديد وأصيل في آن معا، فتورط في الشكلية الجافة المعقومة، بحيث أنتج بنية خارجها صقيل وداخلها فارغ تقريبا. وبذلك صح عليه قول الصوفيين: "ما خدم ظاهر إلا على حساب باطن". ولست أرى للشعر الحديث مخرجا من أزمته إلا إذ أنجز الشاعر صنفا من أصناف التوازن بين الشكل والمضمون.

* * *

لعل من حقي الذهاب إلى أن التأثير الإيجابي على روح المتلقي هو الهدف النهائي لكل شعر عظيم، بل إن درجة العظمة التي تحوزها قصيدة من القصائد إنما تحددها استطاعة تلك القصيدة على التأثير والجذب والخلب، فالفن جملة لا يسعه أن يوقظ الإنسان على إنسانيته وأن يصقله ليخلصه من خشونته، بل من همجيته وشراسته، كي يختبر سمواً لا مصدر له سوى الفن، إلا إذا أثر في الروح وجرها إلى الانفعال بما يدخره من طاقات لطيفة نبيلة سامية. ولا غلو في الذهاب إلى أن النص لا يعظم ولا ينتسب إلى القيمة الجلي إلا بمقدار ما يؤثر في النفوس، أي إلا بفضل قدرته على البلوغ، وهي قدرة تحددها كثافة الجرعة المدخرة في ذلك النص نفسه.

ولكن ما لا بد من التأكيد على أهميته الخالصة أن النص الشعري وغير الشعري لا يؤثر في المتلقي إلا بمقدار ما يمتع الذائقة ويلبي حاجة النفس إلى الالتقاء بمحتوياتها الكبرى. وليس بالصدفة أن تنزع السريرة الذاتية إلى طلب المتعة من القصيدة العالية، فالنفس مبنية على مبدأ اللذة، ولكن الأهم من ذلك أنها تنطوي على ميل دائم نحو استقلاب بنيتها ابتغاء الاستحالة من مادة أولية أو عشوائية إلى معدن نفيس. وههنا يتبدى وجه الشبه بين الشاعر وبين السيميائي القديم الذي يحاول أن يستقلب المعادن الخسيسة إلى ذهب، لا لشيء إلا لكي يستقلب نفسه حصرا. ولهذا قد يجوز الجزم بأن ثمة صلة متينة بين الأخلاق وبين الآداب والفنون العظيمة بأسرها. ومما لا يقبل جدالا أن الإنسان لا يصير إنساناً إلا بالأخلاق حصرا. فالأخلاق السامية هي الماهية البشرية على الأصالة أو على الحقيقة.

ولكي يؤثر الشعر كثيرا، أي لكي يصير عظيما ومتمتعا بالجودة، لا بدله من أن يندرج فيه عنصر وجداني حميم ينبع من سويداء النفس. ولئن غاب هذا العنصر الشريف الذي هو وحده الصانع للمزية، فإن القصيدة لن تؤثر كثيرا في المتلقي، وذلك لأن ما ينبع من القلب هو وحده الذي يبلغ إلى القلب. وهذا العنصر الوجداني هو ما فات شاعر زمننا الراهن، فجعل شعره مجرد إنجاز شكلي يشبه قشورا بغير لباب. إن الفؤاد أو الوجدان أو الشعور هو أهم الحقائق وأسماها على الإطلاق. ولكم

أصاب الغزالي حين رأى القلب بوصفه سراً من أسرار الله لا يجوز الكشف عنه بتاتا. ولهذا يجوز القول بأن سمات الذات من صدق ودفء ووجد هي بين أعلى المزايا التي تنسج الشعر العظيم. وتحت تأثير هذا المذهب لا بد من التأكيد على أن المعيار النقدي ينبغي أن يغرس في تربة النفس بل في أعماقها حصرا.

وحبذا التنبيه على أن أجود الشعر وأقدره على التأثير منسوج في الغالب الأعم من لغة فريدة، وذلك لأنه نتاج باذخ لفرد فريد، أو لحياة فريدة. ومما هو جائز أن يقال بأن الأسلوب العالي هو الحيازة الخاصة لما هو عام، أي التحام هذا الفرد أو ذاك باللغة التي هي مشاع بين الجميع. فلعل من حق الشاعر الكبير الذي لا ينتجه الزمان إلا على ندرة وحسب، أن يقول: انا اللغة واللغة أنا. وربما جاز الزعم بأنه يتماهى مع اللغة بحيث يصير إياها وتصير إياه في التحام كيميائي كبير أو عميق. ولا افتئات على الحقيقة إذا ما ذهب المرء إلى أن مساحة روح الشاعر هي مساحة لغته بالضبط، ما دامت ماهيته ومحتوياته لن تعرف دربها إلى الآخرين إلا عبر الكلام.

ولا ضير في الاستطراد قليلا بغية التأكيد على أن اللغة هي كمال الإنسان وأُسه في آن معا. ولكن الشعر هو كمال اللغة نفسها، أي إنه تمام الكمال وذروته الشاهقة. ولهذا كان الشعر من الممارسات العسيرة، وذلك نظراً لكثافة ماهيته، فلا تقاربه ولا تتعشق به إلا النفوس الكبيرة وحدها.

* * *

ولا يخفى على الألباء أن ثمة صلة متينة بين فقه الذات وبين استيعاء النقد للشعر الممتاز. وربما أصاب المرء إذا ما زعم بأن الناقد مهما يك فطينا أو خبيرا ومحنكا فإنه لن يملك أن يميز القصيدة الباذخة عما سواها إلا ابتداء من فلسفة ذاتية المبادئ يضمرها منهجه ضمرا او يصرح بها جهرا، وما ذاك إلا لأن القصيدة تنبع من صميم الذات وتتجه إلى صميم الذات. إن الأدب كله أو الفن بأسره هو دورة تدور من الذات إلى الخارج عبر اللغة أو سواها، ثم تعود إلى الذات من جديد، أو إلى داخل النفس. فلقد أصاب الغزالي حين صرح بأن الحقيقة فقه النفس. وهذا يعني أن المعيار النقدي ينبغي اشتقاقه بفذاذة من محتويات الذات حصرا. بيد أن ما يحتاج إلى تنبيه في هذا الموضع يتخلص في أن فقه الباطن هو شي جد مختلف عن علم النفس الأورو أمريكي الذي يقصر كثيرا عن الشأو المرجو، أي عن التمييز بين الشعر الجيد والشعر الرديء.

وفي فقه الذات لا بد للفاجع أو الكارث، والمؤلم المحزن، من أن يكون العنصر الأول والأهم بين العناصر التي بني منها الإنسان بناء ديمومياً مستقرا إلى أجل غير مسمى، أما علم النفس الاوروأمريكي المهذار بنسخته الفرويدية فيضع الشدة على الشبق وأمراض الكبت والعقد النفسية. وحتى كارل غوستاف يونغ القائل بالنماذج العليا لا يملك منهجه أن يفسر عوامل الجودة المنبثة في أية قصيدة، بل هو لا يملك أن يفسر ماهية النفس ومحتواها اللبابي ذي الطبيعة المستتبة.

وبما أن الكارث يأتي أولا، فقد كانت التراجيديا، وهي الفن المتخصص بالفجيعة واللوعة أرقى جنس أدبي على الأطلاق. وهي من نتاج شخصية جدية لا يملك أن يستوعبها المنطقيون والماديون والواقعيون، لأنها لا تعنو للنظرة العلمية الدقيقة. واستنادا إلى هذا المبدأ جاءت عينية الصمة القشيري واحدة من عيون الشعر الذي أنتجته اللغة العربية طوال تاريخا العريق. وهذا هو مطلع تلك القصيدة اللؤلؤة النفيسة:

قفا ودعا نجد ومن حل بالحمى وقل لنجد عندنا أن يودعا

ولكنها تبلغ ذروتها في هذا البيت الطافر من نواة الأشياء:

كأنا خلقنا للنوى وكأنما حرام على الأيام أن نتجمعا

ولدى التأمل سوف تتبدى العينية في ظاهرها وحده توديعا لبلاد نجد بغية الارتحال إلى بلاد الشام، أما باطنها فهو تفقد ملتاع لغائب حميم مفقود لا يحضر بتاتاً، مما يجعل من السعادة أملا أكثر مما هي حقيقة. فاليانعات نائيات مفارقات أو غائبات يرشقن عليك نظرة ثم يرحلن إلى الأبد. وبذلك لا يعود الإنسان إلا حنينا وحزمة أشواق ومتاقات. وهذه هي المضمرات الجوهرية التي يجب على الناقد أن يستنفرها لكي يستوعب تلك القصيدة الفاتنة الخالدة. بل إن استنفار المضمرات هو برهة ماهوية في عملية النقد الأدبي أو حصراً في محاولة الاستيعاء الذي من شأنه أن يدشن حكم القيمة الناضج.

إن العينية بأسلوبها التلقائي العذب والمنساب على نحو حر أو دون عوائق، تشبه شجر الساج المتين والجميل في آن واحد. ففي الحق أنه اسلوب بدمج المتانة والرصانة في ملغمة واحدة. ومما لا يخفى البتة أنها تتأسس على مبدأ الصدق ومبدأ العمق، أعني صدق الوجدان المنفعل بالفصال الذي يضمر الاغتراب. وسر المزية فيها أنها تنطوي على لوعة أو حسرة رصينة لا تخبرها النفس إلا إذا كانت سامية جليلة عالية، وفي برهة نادرة طفرت من قيود المألوف لتبلغ إلى مركز التجربة البشرية كلها. إنها تنبثق من لوعة الفراق أو من رعشة الفصال بحيث يتيسر للمرء أن يراها متينة الصلة بقول ابن عربي: "الحمد لله الذي جعل كأس الفراق أمر كأس تذاق". ولا يخفى على الفطين أن أمر كأس تذاق هي شيء ينتسب إلى سلالة الفاجع المؤلم الحزين.

* * *

وفي فقه الذات أن الغزل صنف من أصناف السمو بالروح إلى مستوى سامق من شانه أن ينجز رفعة الإنسان وتميزه عما سواه من الكائنات. فما من كائن في الأرض يعرف الغزل إلا الإنسان وحده. ولقد حاول عدد من شعراء الزمن الحديث في بلاد الشام أن ينظموا شعرا غزليا كثيرا من حيث الكمية. ولقد استطاع

بعضهم أو عدد قليل منهم أن يحيل اللغة الشعرية إلى موسيقى أو إلى طراء أهيف نادر النظير، بل هو يذكر أحيانا بالموشحات الأندلسية الفاتنة. ولكنه تنقصه المكابدة أو القلق والألم والاضطراب، وكذلك تنقصه الاستطاعة القادرة على انتاج الشعور بالسمو في معظم الأحيان، أي أنه لم يتزود بالصدق والعمق إلا لماما وحسب. وعند الخبير بشؤون الشعر جاء ذلك الغزل في الغالب مناسبا للمراهقين بدلا من الناضجين.

إن الصدق الذي لا يقل عن كونه برهة تركيبية في الطيبة، وهي التي أراها نقاوة الخلاصات كلها، هو الأس الذي ينبع منه كل شيء عظيم وأصيل في الحياة البشرية بأسرها. فالصدق، متعة والنفس مبنية على مبدأ المتعة. ثم إن الفاجعة والطيبة هما الكلمتان الرئيستان في أية لغة من اللغات. وإن لي أن أجزم بأن شاعراً ليس طيبا لا يسعه البتة أن يكون.

ولكن كثيرا ما تبدى هذا الغزل الحديث المحروم من المزايا العالية في الغالب الأعم من حيث هو زخرفة وتزويق لسطح بلا أعماق أكثر مما هو اهتمام بأي هم من تلك الهموم الكونية التي تؤرق وجدان الإنسان في كل زمان ومكان. فقد جاء تعبيراً ضحلا عن الرعشة الغرامية التي هي عنصر سرمدي في بنية الذات. ولهذا فإنه يختلف اختلافا كبيرا عن الغزل العذري الخالد لأنه مهموم بهم الحظر والتحريم، أو بهم المسافة والفصال، أي بعنصر ذاتي صادق وعميق في آن معاً.

ولا يخفى على الناقد الخبير ببواطن الشعر وأسراره أن الكثير من قصائد الغزل الحديثة لا تزيد عن كونها تمويها للخواء بحيث تظهر منسوجة من الملاء نفسه. ولهذا فقد انطلت على أناس عصرنا واستقبلت وكأنها تخريج للأصالة والعذوبة في آن واحد. وهذا يعني أن الذوق في زمننا الأعجف هذا فاسد سقيم أو عديم القدرة على التمييز بين الغث والسمين، بل يلوح لي أن حياتنا الراهنة كلها فاسدة شائهة حتى مخ العظام.

* * *

أما النموذج الثاني الذي أود أن أعرض له كي أتقرى مزاياه العالية ابتغاء التعرف على أسباب الجودة فيه، فهو اللامية التي كتبها المتنبي بعد سقوط حلب في أيدي الروم، خلال الأيام الأخيرة من سنة 962م. وهي تبدأ بسؤال مباغت ينبثق فجأة على نحو غير منتظر فيجذب انتباه السامع أو القارئ ويشده إلى القصيدة:" مالنا كلنا جو يا رسول؟" و"جو" هذه مأخوذة من الجوى. والجوى شدة العشق والهيام. أما قافيتها فهي على وزن فعيل، وهو وزن رشيق سهل المخرج، وينتهي بحرف اللام الليّن الذي يفيد الملازمة، وفقا لبعض الاجتهادات في فقه اللغة العربية. ويلفت الانتباه كذلك لحنها الداخلي الشديد القدرة على حمل المعنى وتكثيفه وجعله حاضرا أشد الحضور. وأما أسلوبها الناضج فيدمج المتانة واللدانة في صيغة واحدة. وهو يجتنب ما كان وعرا أو حوشيا من الألفاظ مثلما يجتنب الكلام السهل الذي يصلح للمياومة

وحدها. وأهم ما في الأمر أن اسلوب هذه القصيدة يتدفق على نحو تلقائي حر، بحيث لا يعوقه أي عائق. فثمة فعلا فذاذة في إدارة اللغة وترتيبها.

وبإيجاز إن مجمل هذه السمات الشكلية من شأنها أن تصنع المزية لهذه القصيدة الخالدة.

وفي المطلع الغزلي امتزج التصرم أو الزوال الذي هو عنصر من العناصر التي تؤسس النفس البشرية، أو اندمج بالحب كي يومئ الشاعر إلى وحدة الموت والغرام، أو إلى أن هذين النقيضين المتكاملين لا ينفك أي منهما عن الآخر بتاتا. يقول:

حدثينا عن حسن وجهك ما دام فحسن الوجوه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا فإن المقام فيها قليل

والأهم من ذلك أنه كان لطيفا ورقيقا، بل كان رائعا جدا، عندما صاغ رعشة الشوق في هذين البيتين:

نحن أدرى وقد سألنا بنجد أطويل طريقنا أم يطول
وكثير من السؤال اشتياق وكثير من رده تعليل

ومما قد يفيد في استيعاء هذه القصيدة أن يدرك المرء أنها تنبثق من فكرة الخيانة، إذ يرد فعل الخيانة في المطلع الغزلي مرتين، وذلك في البيت الثاني والبيت الثالث. ولقد جاءت فكرة الخيانة في هذا المطلع تمهيدا لشرح الخيانة التي مارستها حكومتا مصر والعراق يومئذ، مما أدى إلى سقوط حلب في أيدي الروم الذين فتكوا بالمدينة فتكا ذريعا. يقول:

وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميل
كيف لا تأمن العراق ومصر وسراياك دونها والخيول
لو تحرفت عن طريق الأعادي ربط السدر خيلهم والنخيل

ولقد كنى بالسدر عن مصر، وكنى بالنخيل عن العراق. وتهمة الخيانة شديدة الوضوح في البيت الأول من هذا المقبوس الأخير.

ثم إن الشاعر قد نوه في هذه القصيدة بالخيانة التي مارسها هو نفسه على سيف الدولة، فلقد هرب من حلب واتجه نحو كافور سرا، أو دون علم الأمير. يقول في نص آخر " لأن رحيلي كان عن حلب غدرا". وهذا اعتراف جهري بأنه خان الرجل الذي ما أحب سواه. أما هذا التنويه المذكور في اللامية الراهنة فهو واضح في البيت التالي:

الذي زلت عنه شرقا وغربا ونداه مقابلي لا يزول

فمما لا يخفى على قارئ المتنبي أن الرجل كان منخرطا في توتر، أقصد في خلاف مع زمانه المتوتر. وقد لا أجافي الحقيقة إذا ما ذهبت إلى أن هذا التوتر نفسه هو الذي صنع شخصية المتنبي وشعره الخالد العظيم.

* * *

أما النموذج الثالث الذي أود أن اخذه كمثال على الشعر العظيم ذي المزايا الباذخة، فهو قصيدة عنوانها "دير تنترن" للشاعر الإنجليزي وليم وردزورث (1770_1850) ومما هو معلوم أن ذلك الشاعر قد كان عاشقا للطبيعة وعابداً لها، الأمر الذي جعل منه أعظم شاعر في اللغة الانجليزية بعد شكسبير. وفي الحق أن وردزورث قد أنجز أكبر استقلاب في الأسلوب الشعري الانجليزي، فلقد جعل الصيغة اللغوية الشعرية في برهة الوساطة بين الوعورة والسهولة، وبذلك فإنه يكون قد رفض ذلك التعقيد الذي رسخه شكسبير بخاصة والالزابيثيون بعامة. ولا يتسع المجال ههنا لتثبيت الترجمة العربية لتلك القصيدة الخالدة وذلك لأنها طويلة جدا. وفضلا عن هذا، فإن الترجمة سوف تضر بها كثيرا. فلكم أصاب كبلنغ حين عرف الشعر بأنه "ما يضيع في الترجمة"

ولكن أهم ما في أمر وردزورث أنه استطاع أن يكشف الطبيعة بوصفها ينبوع فرح وسعادة سندسية خضراء. وهذا اكتشاف لم يسبقه إليه أحد على نحو كامل بتاتاً. كما أنه أضفى الكرامة على البساطة والبسطاء، أو قل إنه أول من أكتشف جماليات البسيط بين الشعراء المحدثين. فقد تمكن من ملامسة الدفء الروحي والنبل الإنساني والاخاء الحميم الذي تدخره أكواخ الريفيين والرعاة الطيبين، أي استطاع أن يلامس الطيبة التي هي الأنفس بين جميع النفائس. وكان مما هو جد منطقي أن يغير الأسلوب الشعري الموروث ابتغاء التعبير عن هذه الفحاوى البسيطة المستجدة التي لا يناسبها الأسلوب المعقد الذي راح يعتمده شكسبير ومعاصروه.

ولعل سر المزية في هذه القصيدة الفاتنة أن يكون قدرتها على تصوير الطبيعة، لا في خارجيتها البحتة، ولا بعد ما يضفي عليها الشعر شيئا من محتويات الذات ومكنوناتها الجوهرية، كما فعل ابن خفاجة الأندلسي، بل إن الشاعر يبلغ إلى نفسه ويتعرف عليها من خلال الاتحاد بالطبيعة أو يكتشف صلة التماهي القائمة بينه وبينها بحيث لا ينصب همه على وحدة الوجود بالدرجة الأولى، بل على وحدة الأنا والعالم، أو قل وحدة الروح والطبيعة التي استطاع الشاعر الفذ أن يحيلها إلى وثن جدير بالعبادة على حد قوله. وهذا يعني أن العظمة قد أتتها من كونها تعبيراً حياً أصيلاً عن اتحاد الشاعر بروح الكون السري، وهو الاتحاد الشبيه باتحاد الإنسان الصوفي بروح المنبهم الأعظم الذي لا يبلغ الحدس إلى كنهه، بل حتى إلى حواشيه إلا بالتآزر مع الوجد والوجدان.

وحين يهيمن على الشاعر" شعور سام بشيء عميق الاندماج"، فإنك قد تشعر معه بأن الطبيعة بجملتها لم تعد في الخارج بل صارت لونا داخليا للروح ومن أجل الروح وحده. وهذا يعني أنه إذ يتقرى الطبيعة ويتحرى سريرتها ومحضها وما هو مكنون فيها من فحوى، فإنه يتحسس سريرته الجوانية الصرفة من حيث هي الخارج وقد صار صنفاً من أصناف الداخلية التي هي الإنسان على الأصالة، بينما تبدت الطبيعة وكأنها صارت الروح نفسه وقد تخارج وأعطي للعيان البحت، أو قل أعطي للبصر والبصيرة في آن واحد، بل صارت البصيرة توجه البصر أكثر مما يوجهها البصر نفسه.

ولذا فقد جاء إدراكه للطبيعة لا هو بالذاتي ولا بالموضوعي، وإنما هو شيء ثالث لا يعنو للتسمية أو للوصف الدقيق. فالشاعر يخلق صورة الطبيعة بقدر ما تتمكن الطبيعة نفسها من أن تخلقه هو نفسه أو تصوغه من الداخل. وبذلك، فإنه قد ألغى الفرق بين الداخل والخارج، بحيث صار الداخل هو الخارج، والخارج هو الداخل، أو قل إن كلاً منهما منبث في الآخر، أو ملتحم به على نحو لا يقبل أي انفكاك مهما يك نوعه. ومرة أخرى، لا يشبهه في هذه الحال سوى الإنسان الصوفي الذي يجاهد كي يتحد مع الجوهر اللامفهوم اتحاد حلول أو تماه مطلق مهيب.

إن (ديرتنترن) قصيدة عظيمة جداً، وقلما تجد ما يبذها في تاريخ الشعر الإنجليزي كله، وذلك لأنها - فضلاً عما تقدم تصوير فذ لمشهد طبيعي فردي موغل في الخصوصية، لا يراه إلا الفرد الفريد وحده، وليست استحضاراً خارجياً للمشهد الطبيعي الكلي أو العام الذي لا تخطئه أية عين مهما تكن حسيرة أو كليلة.

إنها قصيدة أنتجتها العين الخاصة التي ترى الأشياء يانعة طازجة على نحو لم يره أي شخص آخر من قبل. ومن هذه الناحية ينطبق عليها قول الصوفيين: (لكل مشهد عين تخصه) وهي تخلق شعوراً غزيراً بعلاقة تماه بين الذات والموضوع قد لا تخلق مثله أية قصيدة أخرى، اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب. ومع أن الخيال مترع بالأصالة، فإن سر مزيتها يكمن في الشعور الأصلي المندرج داخل نسيجها الكلي، أعني في مناخها، وليس في خيالها التصويري المعتدل.

وفي الحق أن مطالعتها بإمعان من شأنها أن توحي بأن الجوهر هو العمق وبأن العمق هو الجوهر، سواء بسواء. وههنا بالضبط تتجلى مزيتها الإبداعية النادرة. ومن أهم سماتها أنها - كمعظم الشعر الرومانسي - ناجية من التوتر الذي يؤسس غالبية الشعر العربي التراثي، ولا سيما شعر المتنبي والمعري بوجه خاص. ولا تثريب على المرء إذا ما زعم بان ابن خفاجة الأندلسي لم يتمكن من البلوغ إلى هذا المبلغ الباسق في أي يوم من الأيام، مع أنه أجود شعراء الطبيعية في الثقافة العربية. فمع أنه أضفى شيئاً من الذاتية على المشهد الطبيعي في بعض الأحيان، فإنه قد ظل ملتزماً بالمسافة الفاصلة بين الأنا والأشياء، أو بين الذات والموضوع، وهي المسافة التي محاها وردزورث ليصل إلى وحدة الروح والطبيعة، أو وحدة الداخل والخارج. إن ابن خفاجة تنقصه الرعشة الصوفية التي لا تنقص وردزورث، والتي أضفت المزية على قصيدة "دير تنترن"، وجعلت منها انجازاً شعرياً نادراً.

فما صنع المزية لهذه القصيدة سوى الشعور أو الوجدان الصادق النبيل، وليس الخيال ولا التصوير ولا تلك النزعة الشكلية التي ينزعها شعراء زماننا لكي ينتجوا لغواً لا قيمة له بتاتاً. فخذ هذا البيت الوجداني مثلاً وقارنه بأي شعر شكلي، وسوف تدرك الفرق بين الشيئين المتباينين، بل المتناقضين. يقول الشريف الرضُّي:

وتلفتت عيني، فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب

هذا شعر أصلي لأنه انبثق من صميم الذات فخلق شعوراً أو وجداناً حميماً، وذلك على النقيض من منتجات النزعة الشكلية السائدة في هذه الأيام، والتي تنتجها الصنعة أو البراعة، أو ربما الذكاء الصرف الذي ليس من شأنه أن يصنع أدباً قط. ولهذا، فإن من حق المرء أن يتساءل عما إذا كانت هذه النزعة الشكلية علامة من علائم انحطاط الثقافة بوجه عام، والشعر بوجه خاص.

* * *

وإذا ما تصفحت شعر شلي كله أو بعضه، ولا سيما قصيدة (الاستر) التي أعجب بها الفيلسوف الإنكليزي برتراند راسل، وجدته منسوجاً من خيال اختراقي لا يبذه خيال آخر. ويتبدى هذا الأمر واضحاً جداً في عمل له عنوانه (بروميثيس طليقاً)، وهو عمل غنائي منقطع ا لنظير في غنائيته وعذوبة ألحانه الفاتنة والشديدة القدرة على الخلب.

ولكن نتاج شلي، مع ذلك يبقى عاجزاً عن انتاج المشاعر الحميمة العميقة التي ينتجها شاعر شديد الفذاذة مثل وردزورث، ناهيك بشاعر عملاق مثل شكسبير الذي أمسك الشر بكلتا يديه. إن شلي الذي رفض الحياة كما تعاش، واكتشف المسافة المنداحة التي تفصل بين الواقع والمثال، أو بين ماهو كائن وما ينبغي أن يكون، قد كان مزوداً بخيال لا يؤتاه إلا من اصطفتهم قوة الخلق وحدهم. ومع ذلك، فإنه لا يملك أن ينتج ذلك الشعور الحنون الذي ينتجه بيت الشريف الرضي الآنف الذكر، ولا ذلك الشعور السامي الذي تنتجه قصيدة (ديرتنترن).

وبإيجاز، إن الوجدان، وليس الخيال، هو المقولة الأولى في كل شعر عظيم، بل إن الوجدان هو العنصر الأنفس والأكثر أصالة في النفس البشرية وفي جميع منتجاتها الأدبية وغير الأدبية. وما ذاك إلا لأنه ينتزع المرء من حياده أو سباته ويخرطه في الحياة. فما من يقظة أصلية إلا إذا استيقظ الوجدان وتفتح الضمير. ولو لم يكن العنصر الوجداني أهم ما في النفس وأنفس ما في التجربة الحية برمتها، لما كان لشكسبير أن يحتل المرتبة الأولى بين جميع الكتاب الأدبيين الذين عرفهم التاريخ.

ولئن كان شلي محاولة فذة لتحويل الخيالي إلى واقعي، أو لإحضار مالا يقبل الحضور، وكذلك لتصوير الأقاصي التي لا صور لها بتاتاً، وإذا كان كيتس مشغوفاً بأفكار ساذجة تصلح لطلاب المدارس ومن في حكمهم، فإن ادغر ألن بو، وهو الأمريكي الوحيد الذي يستحق الاحترام، فقد استطاع أن يبتكر أنقى شكل فني لأعمق حزن يمكن للإنسان أن يعرفه طوال حياته. وبما أنه عاطفي إلى حد اللوعة، فإن بعض نقاد الغرب ممن تخثر وجدانهم قد رفضوه وجعلوا منه كائناً بشرياً تحت سن البلوغ. ومع ذلك، فإن أمركا لا تعرف شاعراً أكثر قدرة على التأثير في النفس من بو.

وإذا ما قرأ المرء ديوان (أوراق العشب) لولت وتمن، الذي هو أصغر سناً من بو بقليل، وجده - إن كان حساساً وخبيراً بالشعر_ مجموعة من القصائد الخاثرة

التي لا يؤسسها خيال ولا وجدان، ما لم يكن ذلك لماماً وحسب. فليس من التطرف أن يقال بأن الشعر بدأ ينشف أو يتخشب بعد وفاة بو سنة 1849، وأن بو نفسه كان آخر شعراء امريكا. إنه انفعالي أو وجداني مهيب، فقد وضع يده على الكارث، وأدرك أن الحياة ليست سوى فاجعة أو كرب لا يطاق. ولهذا فقد رفضها، وانتحر سكراً.

لقد جاء في إحدى مقالاته التنظيرية المتميزة أن موت امرأة جميلة هو أعظم موضوعة بين موضوعات الشعر كلها. ولقد استطاع ناقد غربي فطين أن يستوعب شعر بو وكأنه يتأسس على هذه الفكرة الهائلة: هنالك نسوة جميلات متن وهن في ميعة الصبا، ولا وظيفة للشعر إلا أن يناجي أطيافهن من وراء القبر. وقد لا تعجز هذه الوظيفة الاستثنائية عن إيقاظ الجماد من سباته وانتزاعه من حياده.

وخلاصة الأمر أن بو هو اللوعة والاغتراب ومكابدة الفقدان والخسران ومقاساة الفجيعة والبؤس، وبهذه المكابدة استطاع ذلك الشاعر الناجي من انحطاط الغرب أن يصنع شعراً متميزاً يستتب فيه روح المآسي التي تركها شكسبير.

*　　*　　*

والآن أملك بعض الحق في الذهاب إلى أن أعظم أصناف الشعر، بل الأدب جملة، هو ذاك الذي يكابد همّاً كبيراً من الهموم البشرية العامة، كالشر والاغتراب والفقدان، أو لعله أن يكون ذلك الشعر الذي يعاني ألماً فاجعاً كارثاً عميق الأثر على النفوس. ففي مخيلتي أن الإنسان لا يرفعه ولا يسمو به شيء كما يفعل الألم الكبير. إن المقاساة الأصلية الصادقة، ولا سيما تلك التي تجلت في تراث شكسبير ودستويفسكي، هي أقدر العناصر على إنجاز الأدب الممتاز جملة، ولهذا فإنها العنصر الأنفس في جميع المنجزات الأدبية. وما ذلك كله إلا لأن المكابدة المألومة هي بيت القصيد في هذه الدنيا الطافحة بالشرور والأوجاع التي قد تفري الكبد أحياناً. ولكن المكابدة الأصلية لم تكن من نصيب جميع الناس في أي يوم من الأيام. إنها وقف على النفوس المطهمة وحدها. ولهذا السبب، فإن فئة صغيرة جداً من الناس هي المؤهلة لإنتاج الأدب العظيم في أي مكان أو زمان.

ولعل في الميسور أن أقدم عدداً كبيراً جداً من النماذج الشعرية ابتغاء الكشف عن مزاياها العالية التي صنعت قيمتها الاستثنائية أو عظمتها الباذخة. ولو أني استرسلت على هذا النحو لاحتجت إلى كتاب يتألف من ألف صفحة أو أكثر. ولهذا السبب، أو لكي اجتنب الإرهاق، لا بد لي من التوقف عند هذا الحد، ولا سيما بعد ما وضحت مبادئ المنهج التي تتلخص في التفطن والحدس والاجتهاد بغية تحديد المزايا الجليلة لكل شعر نفيس.