

يوسف سامي اليوسف

# ماهية الشعر العظيم

## ماهية الشعر العظيم

ابتداءً، لا بد لي من التأكيد على أنه ليست هنالك حدود يمكن للناقد أن يرسمها سلفاً ليقول بأن كل شعر متميز لا يتيسر له إلا أن ينحصر داخل هذه الرقعة وحدها، أما كل ما يقع خارجها من شعر فهو شيء برسم الإهمال والإغفال، إذ ليس ثمة أي معيار مطلق من شأنه أن يسعفنا في أي نقد للشعر دون أن نبذل من الجهد إلا القليل. وحتى القيمة نفسها لا تتأبى على أن تخضع للنسبية هي الأخرى. وفي زعمي أن القيمة هي تلك القوة التي من طبعها أن تعزز الروح البشري. أما موقعها فهو برهة التقاء المحايثة والعلو.

وقبل الابتعاد كثيراً عن البداية أود أن أحدد الشعر العظيم بأنه ذاك الذي يبلغ إلى سويداء الفؤاد. ولئن لم يفعل ذلك، فإنه لن يزيد عن كونه لغواً سوف تلغيه الأيام، حتى وإن نال الكثير من الاستحسان والتصفيق. وهو لن يبلغ إلى ذلك المبلغ إلا بفضل ما يدخره في جوف بنيته من حيوية وخصوبة وحرارة، إذ إن هذه القوى هي التي تصوغ لباب الشعر الجيد، أو تؤلف معظم شأنه، لأنها للقصيد كالبيخضور للنبته، أو كالدّم للجسم الحي. وهو لن يحتقب هذه القوى الصانعة للمزية إلا إذا انبثق من أسّ الذات، أو من صميمها حصراً.

وهذا يعني أن الشعر العظيم هو ذاك الذي يوجهك إلى داخلك، أو يحيلك على روحك بالضبط. فما من شيء يسعه أن يكون عظيماً إلا إذا أسهم في بناء صرحك الداخلي، أو في تعزيزه وتطويره، أي إلا إذا استطاع أن يوقظك على إنسانيتك، أو على ماهيتك المتعالية.

أما أهم ما في أمره فهو أن كل قصيدة عظيمة هي فعل افتداء لعالم يتزنخ ويتفسخ باستمرار، وأقل ما في أمرها أنها تعويض عن سعادة غائبة لا تنال ولا تطال، أو لعلها أن تكون تعويضاً لخسران ألم بالشاعر نفسه. فمثلاً خسر ابن زيدون ولادة، ولكنه ربح تلك القصيدة النونية التي ليس في مقدور أية حضارة أن تنتج قصيدة تضاهيها أو تدانيها، ناهيك بأن تبذرها، إلا خلال قرن كامل، بل ربما أكثر.. ففي قناعتني أن اللغة العربية، منذ عصر ابن زيدون وحتى عصرنا، لم تنتج سوى قصيدتين يجوز النظر إلى كل منهما بوصفها ندأً لنونية شاعر الأندلس الأكبر، وهما تائية ابن الفارض، ودرة الشعر الصوفي، وموشحة ابن الخطيب التي مطلعها "جارك الغيث..." ومما هو جدير بالتنويه في هذا المقام أن بترارك، الشاعر الإيطالي الذي ورث دانتي، قد خسر امرأة هو أيضاً. إنها لورا التي عوّض عن خسارته لها بشعر غزلي قلما عرفت أوروبا غزلاً أدبياً أجود منه أو أصدق.

ولعل مناخ القصيدة العظيمة أن يكون جوهرها أو فحواها أو لباب شأنها. فهي لا تملك أن تحقق غايتها إلا بواسطة هذا المناخ المنعش الجميل. أما هدفها الختامي فهو تنمية العنصر الإنساني في الإنسان، أو صقل النفس ابتغاء الإسهام في تخليصها من همجيتها ومساعدتها على البلوغ إلى برهة الكمال التي هي - في نظر الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي - الغاية النهائية لوجود الإنسان.

ولا غلو في الذهاب إلى أن الكمال هو أن تجاور الله سبحانه وتعالى. وهذا يستتلي أن يكون السمو، الذي أراه الاسم الآخر للكمال، هو المقولة الختامية للأدب ونقد الأدب في أن معاً. وما دام الأمر كذلك، فإن للشعر وظيفة تربوية، وليست وظيفة تعليمية، إلا إذا اعتدنا التربية والتعليم اسمين لمسمى واحد.

ولئن كان كمال الإنسان هو الغاية النهائية للشعر العظيم، بل للفنون والآداب جملةً، فإن كمال النص نفسه هو ما يسعى الناقد الأدبي وراءه حين يدرس أية قصيدة جيدة. ولكنه حين يبحث عن الكمال في المكتوب، فإنه ينقب عن الكمال في سريرته الخاصة. ولعل انهماك المرء في المنجزات الأدبية والفنية أن يكون الهدف منه استقلاب النفس حصراً، إذ ربما كان من شأنه أن ينقلها من الخساسة إلى النفاسة، أو من النقص إلى الكمال.

وقد يصح القول بأن أولى علائم النص الشعري العظيم أنه يتبدى وكأنه ينتسب إلى حاضر أبدي لا يريم، وذلك لشدة انتسابه إلى مملكة الحقيقة التي هي مملكة الديمومة عينها، أو مملكة اللباب على وجه الدقة. ولعل من علائمه كذلك أنه يحقق للمرء سعادة الاتصال بالمنعش والطازج، أو بكل ما هو من سلاله البكارة الهيفاء. ولعل هذا الشعور التجديدي أن يكون قد تأدى من السمة الأسطورية للشعر، إذ يبدو أن النبض الشعري قد شطأ من مناخ الأسطورة، بل شطأ من قلبها السري.

فربما جاز الزعم بأن شطراً كبيراً من الشعر العظيم يشارك الأسطورة استسرارها، بل تأتيه عظمتها من هذه المشاركة حصراً. كما أن بعض سمات الحلم والموسيقى والرعرع الصوفي تلوح ناصعة على نسيجه اللغوي تمام النضوج. وفي الحق أن روح الموسيقى هي الأس الصوتي للغة الشعر، ولا مبالغة في القول بأن الشعر لا يقل عن كونه وحدة اللغة والموسيقى، الأمر الذي يعني أن الشعر لا يكون غير موزون بتاتاً، وذلك لأن النغم نفسه يملك أن يسهم في نقل المعنى أيما إسهام، أو في التأثير على روح المتلقي، ولكن شريطة أن يُجاد توظيفه. وفي ميسور الشاعر أن يحيل اللغة إلى لحن منسوج من العذوبة، وذلك من خلال الإيقاع الداخلي الجليل. ولعل الموشحات أن تكون أفضل مثال على هذه البرهة العظيمة. ويبدو أن سر المزية في ملحمة ((الإنبياء)) لفرجيل هو إيقاعها السلس الفتان. ولهذا، فإنها تفقد الكثير من رونقها حين تنقل إلى أية لغة أخرى، ولا سيما حين تترجم نثراً لا شعراً. وعند ذلك، فإنني لا أراها إلا نصاً مملأً، ولا سيما بعد استثناء النشيد الرابع المخصص لأليسار.

\* \* \*

بيد أن ما يحتاج إلى تأكيد استثنائي هو أن الشعر الجيد، إذا كان ذا أسلوب رفيع، تكفيه سمة واحدة من تلك السمات التي تخص الوجدان، أو تنتسب إلى عقر النفس، بل إلى صميمها، كأن تكون هنالك لهفة حارة، أو لوعة صادقة، أو توتر، أو قلق، أو ألم أصلي من شأنه أن يلزم المتلقي بالتعاطف معه أو مع صاحبه. ففي الحق أن الاغتراب والقلق في شخصية المتنبي، مثلاً، هما الصانعان الأولان للمزية في الشطر الجيد من شعره. ويصدق المذهب نفسه على شخصية المعري الذي هو أكثر مكابدة للاغتراب من أبي الطيب، وكذلك أكثر حساسية أيضاً.

لست أعرف شاعراً له من الحساسية ما للمعري في تراث اللغة العربية بأسره؛ بل قل إنه واحد من أعظم المغتربين في جميع الثقافات التي عرفتها الأرض، حتى لكأن الجحيم لا وجود له خارج روح هذا الرجل النبيل الجليل. ومن الواضح أن قصائده تنتسب إلى ذلك الصنف الذي قلما يبده أي صنف شعري آخر. ولا ريب في أن رعشة الاغتراب هي القوة التي شحن بها أبو العلاء شعره فصار عظيماً خالداً تتوارثه الأجيال واحداً إثر الآخر. ولكن حساسية المعري تجاه الوجود هي نتاج روح أصيلة نبيلة، مع أن موقفه من الحياة هو موقف الرفض المشتمن المضاد، مما قد

يوهم بأنها نتاج لمرض أسود تمجّه الذائقة. ولكنه في الحقيقة نتاج لتفرد باذخ عظيم. ويبدو أن الاشمزاز هو ضريبة الحساسية تدفعها بألية حتمية لازية.

وربما كان الشاعر الإيطالي الكبير جياكومو ليوباردي أشبه الشعراء الغربيين بأبي العلاء، إذ هو لا يرى في الوجود شيئاً سوى البؤس الأبدي الذي لا ينتج في روح العاقل إلا الشعور باليأس الشامل. ولقد أكد دي سانكتيس، الناقد الإيطالي الكبير، أن ليوباردي ملاك هبط من الجنة، وذلك لبراءة روحه ورقتها وميلها إلى المحبة والعطف. كما وصفه بأنه لحن قلق وحزين، ولكنه عذب إلى أقصى حدود العذوبة. وبفضل هذه المزية الأخيرة يجوز القول بأن ليوباردي هو التشاؤم الغنائي الذي يملك أن يجتذب المرء لأنه إنساني ونبيل. وهذا يعني أن الشعر العظيم لا بد له من سمة وجدانية تنتشر في مجمل نسيجه، أو تغلغل في بنيته بأسرها، وذلك ابتغاء إضفاء المزية عليه وتزويده بالطاقة الذاتية التي من شأنها أن ترفع قيمته أو تعززها.

\* \* \*

ولكن من الإجحاف، بل من الافتئات على الحقيقة، أن يزعم المرء بأن الشعر العظيم كله تصنعه سمة واحدة بعينها، كأن يقال، مثلاً، إن ما يزوده بالعظمة هو التوتر، أو التشاؤم الغنائي، أو الأسلوب الأهيف الأملد، أو الحنين إلى الشباب، أو تحسس التصرم والزوال، إلى آخر ما هنالك من عناصر ينبوعية أو بنائية. ففي الحق أن السمات الصانعة للمزية في الشعر العظيم لا تحصى ولا تعد بسبب كثرتها. وحسب القصيدة أن تحضر فيها سمة واحدة من تلك السمات الكثيرة حضوراً أصلياً كي تؤهل نفسها للولوج إلى مملكة الجودة والامتياز.

لئن قارنت قصيدة المتنبي التي مطلعها:

**كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً      وحسب المنيا أن يكنّ أمانيا**  
مع قصيدة المعري التي مطلعها:

**غير مجد في ملتي واعتقادي      نوح باك ولا ترنم شادي**

فإنك سوف تجد أن القصيدتين عظيمتين، ولكن عامل المزية في هذه مختلف عن عامل المزية في تلك. فالأولى يؤسسها حزن شفاف، بل مأنوس، يؤازره لحن داخلي شديد القدرة على الإسهام في نقل الشعور إلى المتلقي. وفضلاً عن ذلك، فإن الأسلوب شديد المتانة والرصانة، ولكنه ناج من الوعورة والكدورة والألفاظ الخشنة القاسية.

أما الثانية فهي منسوجة من ذلك التشاؤم الذي لا يتساهل ولا يستبقي أيما أمل، بل يدفع الحضور الإنساني إلى دائرة الغياب، أو حتى إلى جوف العدم نفسه. ولكن رغبة تلك القصيدة في الولاء للحقيقة هي سر مزيتها الأولى. ومع أن هذا الولاء هو صنف من أصناف الهم والغم والقلق، فإنه ذلك القلق الذي لا يصير الإنسان جوهرأ أصلياً إلا به قبل أي شيء آخر. وأما السر الثاني فهو تلك المكابدة العميقة الشديدة الصدق. ولا ريب في أنه أصيل ذلك الذي يكابد أيما شيء، ولكن دون زيف أو تزوير.

وإذا ما قرأ المرء شعر امرئ القيس، مثلاً وجد أن قدرته على تصوير الحركة المشحونة بالحيوية هي العامل الأول المؤسس لعظمة شطر كبير من شعره لا زال صالحاً للقراءة حتى اليوم. إن هذا الولوع بالحركة يجهله المعري. ولكن هذا الشاعر تتوفر له سمات أخرى تمكنت من تنويجه أميراً للشعراء الناطقين باللغة العربية منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الراهن.

ولكنك إذا ما طالعت معلقة امرئ القيس وجدت أن حصانه يشبه سورة من سورات الطبيعة، أو طفرة من طفراتها ذات العرام الجياش. فكأنه بركان أو طوفان أو عاصفة مواردة هادرة.

وفي الحق أن ذلك الشاعر نفسه شديد الشبه بالفنان التشكيلي الذي ينحت المعنى في الحجر، أو يرسمه بالألوان. فالمرأة التي نحتها في المعلقة من مفردات الطبيعة، والحصان الذي لا أراه حجراً حطه السيل من عل، كما قال، بل سيل يتدفق من الذرى إلى الأودية، ثم الطوفان الذي وصفه في الشطر الأخير من المعلقة، وكأنه حادث أسطوري لا محل له على الأرض – إن هذه اللحظات الثلاث الدالة على ميل الشاعر إلى أسطورة الأشياء، هي آيات بينات على قوة الابتكار لدى ذلك الشاعر المفعم بالحيوية والحرارة والقدرة على الاتصال بالحياة نفسها، بل حتى بأعماقها أو بأغوارها.

وبفضل هذه المزية، أقصد تصوير الحراك الحي على نحو ناجح، كان الكثير من شعر امرئ القيس إنجازاً فنياً متميزاً وقادراً على إنتاج المتعة الأدبية حتى اليوم. ولا ريب في أنه بواسطة سمة الاتصال بالحياة من خلال تصوير الحركة، وكذلك عبر تشكيل الأشكال الحية (المرأة والحصان والطوفان)، استطاع شطر كبير من شعر امرئ القيس أن يتمتع بالمزية والعظمة، أو أن يكون صالحاً للقراءة في بيئات وأزمان مباينة لبيئته وزمنه. وإذا أضفت إلى هذه السمة قدرة امرئ القيس على إنتاج التشابيه الفنية المتميزة، وكذلك بكاره اللغة العربية في الزمن الجاهلي، ثم تدفق الألفاظ بحرية ولكن دون أن تفقد رصانتها، عرفت لماذا رأى فيه الأقدمون أميراً للشعراء الجاهليين.

\* \* \*

وأياً ما كان جوهر الأمر، فإن الشعر لا بد له من خمسة عناصر بنائية تؤلف جملة نسيجة أو شكله الحي بغض البصر عن نوعه أو مستواه:

أولاً- اللغة أو الأسلوب.

ثانياً- الخيال أو الصورة

ثالثاً – الفكرة أو العقل.

رابعاً – الشعور أو الفؤاد.

خامساً- الإيقاع أو الصوت المؤثر.

ولكن الذي ينبغي التشديد عليه قبل سواه هو أن الفكرة في الشعر الجيد لا بد لها من أن تكون ذاتية أو انفعالية، أو قل إن لها صلة بالوجدان، ومثالها النموذجي بعض حكم المتنبي وبعض أفكار المعري. ولئن لم تكن الفكرة كذلك فإنها سوف تأتي جافة أو مسلوقة القدرة على التأثير في روح المتلقي. ومما لا يحتاج إلى تنويه أن التأثير هو غاية الشعر، إذ بغير التأثير فإنه لن يتمكن من إيقاظ الإنسان على إنسانيته، أي لن يستطيع البلوغ إلى غايته الختامية. والشعر لا يعظم إلا بمقدار

ما يؤثر في نفوس المتلقين، أي إلا بفضل قدرته على الاختراق والبلوغ. وهذا يعني أن مقولة البلاغة، الوثيقة الصلة بالبلوغ، هي في متن المعايير الكبرى لنقد الشعر.

ومما ينبغي تأكيده أن جودة عنصر واحد من هذه العناصر الشكلية لا يكفي البتة لإنتاج شعر عظيم. فالأسلوب الجيد وحده ليس شيئاً ذا بال إذا افتقر إلى شعور وجداني حي، أو قل إلى محتويات الفؤاد الذي رأى فيه الغزالي سرّاً من أسرار الله لا يجوز البوح به على الإطلاق.

كما أنه لا بد من التأكيد على أن الفؤاد أو الوجدان هو أهم الحقائق واسماها، بل أنفسها قيمة في الحياة البشرية بأسرها. ومع ذلك فإن الشعور الوجداني النابع من سويداء القلب لا يعتدُّ به من غير أسلوب رائق أمله، أو من دون لغة شفافة هيفاء. إن الشعر العظيم لغة ممغنطة مأهولة بالفحوى الجواني الأصيل العميق.

وكثيراً ما يكون التصوير مصطنعاً وهزيل القدرة على الخلب والخطف، بل حتى على الاجتذاب. ومثال ذلك معظم الصور التي صاغها أبو تمام، إذ كثيراً ما يفتقر شعر ذلك الشاعر إلى التلقائية، أو إلى النكهة الطبيعية، في الغالب الأعم. فالاصطناع والتعمل باديان عليه لا تخطوهما العين مهما تك حسيرة أو كليلية. وفي الميسور أن تصاغ القصيدة صياغة أثرية، ولكنها لا تُعدُّ في الشعر الباذخ إلا إذا كان لها محتوى كريم وثيق الصلة بوجدان الإنسان أو بضميره الحي.

ولعل في السداد أن يقال بأن الشعر العظيم لغة حية اندفعت حتى بلغت التخوم القصوى للكلام، فصار في الميسور أن توصف بأنها لغة خاصة داخل اللغة العامة، حتى ليجوز القول بأنها تنتمي إلى مملكة اللباب، بينما ينتمي ضدها (لغة المياومة، مثلاً) إلى اللحاء والقشور، أو ما هو في حكمها. ولكنها لا تملك أن تبلغ إلى هذا المبلغ الجليل إلا إذا جاءت عذراء، أو مفعمة بالحيوية والحرارة. ومن المحال أن يكون هنالك شعر متميز إلا إذا كانت هنالك لغة متميزة. ولهذا، فإن في ميسورك الظن بأن أزمة الشعر الحديث تكمن في لغته الغاسقة أو الخائرة، والتي لا تستطيع أن تترك في المتلقي أثراً عميقاً، اللهم إلا أن يكون ذلك نادراً وحسب.

وهذا يعني أن الشعر العظيم إخراج للغة إلى ما وراء حدودها المألوفة، أو نقلها إلى أفق تستحيل فيه إلى علو. ولا ريب في أن الشاعر العظيم، الذي قلما يجود الزمان بمثله، هو كائن فريد، ولا بد للفريد من لغة فريدة، تخصه وحده دون سواه من الناس، بل إن الشاعر المميز كائن يتماهى مع اللغة، بحيث يجوز له أن يقول: أنا اللغة واللغة أنا. فمن الخطل أن يقال بأن الشاعر يقبض على ناصية اللغة وذلك لأن الصلة القائمة بين الشاعر واللغة إنما تتحدد في تساوي الهويتين، أو في اتحادهما الكيميائي العميق، بحيث يصيران كائناً واحداً ذا هوية موحدة يندغمان فيها على نحو لا يقبل الانفكاك. وربما جاز الزعم بأن مساحة روح الشاعر، بل مساحة روح أي إنسان، هي مساحة لغته بالضبط. ولكن هذا التماهي القائم بين الشاعر الكبير وبين اللغة لا يبلغ كماله، إلا في الشاعر ذي القامة الشامخة، وهو من يتحسس الحياة، بل من يكابدها حتى نقي العظام، كما هو شأن المتنبي، وكذلك تلميذه المعري. وبسبب هذه المكابدة يتمكن الشاعر من تزويد لغته بشرارة من روحه، أي يشحنها بانفعال صادق عميق فتصبح شعراً لأنها انبثقت من الفؤاد أو من الوجدان. ولكن في الميسور الزعم بأن الأسلوب الخشن قد يكون جسداً لشعر جيد. ومثال ذلك بعض القصائد الجاهلية، ولا سيما بعض المعلمات، وعلى الأخص معلقة عنتره العبسي التي لا أعرف أحداً تنبه لعظمتها الاستثنائية الباهرة.

\* \* \*

ومما يدركه المرء دون أي تفتن أن كلمة ((الشاعر)) العربية إنما تعني ذلك الإنسان الذي يشعر. ولكن ((يشعر)) ههنا لا بد لها من أن تكون وثيقة الصلة بمعنى التحسس، أو بالحساسية نفسها، وإلا فإن جميع الناس يشعرون، حتى ولو كانوا أغبياء، بل معنوهين.

ولقد كان الشعر بألف خير يوم كان الشعراء يتحسسون الحياة، أو الوجود بوجه عام. ولكنه تعرّض لنكسة خطيرة حين استحال إلى تهويم، وذلك بذريعة مؤداها أن الشاعر ينبغي أن يكون الرائي الأكبر، والقصيدة رؤياً تستشف الغيب. فالزعم الجديد بأن الشاعر يرتاد أصقاعاً لم تعرف من قبل قد وهب الأدعياء فرصة كافية للزعم بأنهم شعراء، بل حتى بأن الناقد لا يملك أن يفهم ما يكتبون، لأنهم مبدعون بينما هو لا يزيد عن كونه قارئاً وحسب. ففي أواسط القرن العشرين أنجز استقلاب لأسلوب الشعر العربي ابتغاء تخليصه من انحطاطه، أو من صفته التقليدية، ولكن شيئاً على مستوى اللباب لم ينجز قط.

وبهذا التهويم والتجريد خسر الشعر قدرته على التحسس، فصارت القصيدة رطانة تكابد أزمة المعنى دون أن يخفى ذلك على أحد من الألباء. وبدلاً من أن تصير رؤياً، كما زعموا، فإنها لم تتعدّ كونها يقظة على الفراغ وحده. فحين تطالع قصيدة حديثة، لن تجد محيداً، في الغالب الأعم، عن أن تشعر بأنك تشبه من يعوم في الفراغ، إذ لا وجود للمعنى داخل بنيتها إلا على نحو شبحي. والأدق أن يشبّها المرء بالبخار الذي ينساح في الفضاء، حتى لكأنها قد صارت صنفاً من أصناف البحران.

وفضلاً عن ذلك، فإن معظم الشعر الحديث قد تفسخ في النمط الأحادي، إذ ربما شعر المراقب المهتم بأن هنالك قصيدة واحدة يكتبها الجميع وتظهر كل يوم، وفي كل مكان عربي، مع تغيير طفيف يطرأ على تفاصيلها، أو حتى على جلدتها، بين الفينة والأخرى. ولا مزية في أن الشعراء البواذخ يتمتع كل منهم بهوية لا يحصل الآخر منها إلا على لمحات وحسب. ولعل في ميسورك أن تعرف الشاعر العظيم من مناخه الخاص الذي لا يشاركه فيه أحد قط.

ولا يقل الشعر المتميز عن كونه توتراً تقيسه الحساسية الشاعرة، فينتج متعة ذوقية، فيؤثر في النفس، فيسهم في تحويلها من معدن خسيس إلى معدن نفيس. وههنا يتبدى وجه الشبه بين الشاعر، أو الفنان بعامة، وبين السيميائي القديم الذي يستقلب المعادن لكي يستقلب نفسه. ولهذا، يسعك القول بأن إسهام الحساسية في كتابة القصيدة الجيدة أكبر بكثير من إسهام الخيال والعقل مجتمعين. فالحساسية هي ينبوع الأكبر الذي تنبع منه الآداب كلها. وهي، بالتأكيد، وثيقة الصلة بالتجربة الحية المعيشة، أو بممارسة المرء للحياة نفسها.

\* \* \*

والآن، لا بد من التأكيد على أن النقد الأدبي لا يسعه أن يصير إلى الفذافة إلا إذا بني على فقه الذات، بدلاً من علم النفس الأوروبي- أمر كي ذي الطابع الهذيانى. وفي فقه الذات يمكن لمقولة الفاجع أو الكارث أن تكون المقولة الأس في الحياة البشرية بأسرها، ولا تدانيها على صعيد الأهمية أو القيمة سوى مقولة «الطيبة» وحدها، وهي كلمة تشتقها اللغة العربية من الطيب الذي هو العطر. وعلى هذا الضوء تملك أن تستوعب لماذا كانت التراجم هي الأرقى بين جميع الأجناس الأدبية،

بالإضافة إلى أنها الأندر، لأنها الأصعب. وعلى الأساس نفسه يتضح لك السبب الذي يجعل العرس يصمت إذا التقى مع الجنازة، كما قال الشاعر صالح بن عبد القدوس.

ولقد بني الإنسان على مبدأ الحلم، الذي هو مبدأ الضيق بالمعطى والحنين إلى الما بعد، أو حتى إلى ما لا ينال ولا يطل. وعلى هذا المبدأ بني العرس والعيد والنزهة. وهذه وقائع لا يابيه لها علم التحليل النفسي، الذي يغفل الشعور، وكأن الشعور قشرة لا قيمة لها، لأنها غلاف اللاشعور فقط. فهو يجهل أن الإنسان حزمة من الأشواق والمتاقات لا نهاية لها بتاتاً. وإنه ليبدع بسبب ضيقه بتجربته المحدودة وضحالة فحواها ونحول قوامها. فالإنسان في أسه المضر حنين واشتياق.

وبما أن الفاجع هو الأول (وهذا ما يفسر النواح على تموز)، فإن اثنتين من الديانات الثلاث الأكثر انتشاراً في العالم، وهما البوذية والمسيحية، تبدآن من برهة الألم البشري حصراً. وليس بالصدفة أن ينتسب نصف سكان العالم، بل أكثر، إلى هاتين الديانتين اللتين يبدشنهما مبدأ الحزن والشقاء. واستناداً إلى هذه الحقيقة نملك أن نستوعب السبب الذي أفرز أدياناً مثل ديانة أدونيس وتموز وأوزير وآتيس وسواها من أديان الفجيعة والنواح.

فهل تريد أن تكون شاعراً فذاً باذخ القامة؟ إذن، كن صادقاً مع الألم البشري، ومع كل ما هو ذو صلة بالضمير والأخلاق العالية، صادقاً وعميقاً في أن واحد.

\* \* \*

والآن، حبذا التماس مع بعض النماذج الشعرية ابتغاء معرفة الأسباب التي إذا حضرت جعلتها إنجازات فنية عظيمة، وإذا غابت حرمتها من كل امتياز. أما النموذج الأول فهو عينية الصمّة القشيري التي أراها واحدة من عيون الشعر الذي أنتجته البشرية طوال تاريخها كله. وهي تبدأ بهذا البيت الحزين:

قفا ودّعا نجداً ومن حل بالحمى      وقّل لنجد عندنا أن يؤدعا

وهي تبلغ ذروتها بهذين البيتين، وخاصة بثانيهما:

وأذكر أيام الحمى ثم أنتني      على كبدي من خشية أن تصدعا  
كأنا خلقنا للنوى وكأنا      حرام على الأيام أن نتجمعا

وفي هذه البرهة يبلغ الشعور المتحسّر الملتاع ذروة أصلية قلما يبلغها في أي موضع آخر. ولا ريب في أن الأدب الذي تنتجه اللوعة هو أسمى أصناف الأدب وأعظمها وأكبرها قيمة وأجدرها بالخلود. ومن هذه الفصيلة المألومة بعض مسرحيات شكسبير وبعض روايات دستوفسكي.

ولعل أهم ما في الأمر أن أسلوب العينية يجمع اللدانة إلى المتانة، شأنها في ذلك شأن الكثير من القصائد المعاصرة لها. فاللغة جميلة ورسنية مثل شجر الساج الشديد الصلابة والشديد الجمال في أن واحد، أو مثل الخيزران الذي هو لدن وقوي معاً. وربما كان هذا الصنف من أصناف الأساليب خير أنماط اللغة الشعرية وأقدرها على التأثير. ومع أن أسلوبها ليس تصويرياً بتاتاً، شأنه

في ذلك شأن الشعر الجاهلي والأموي، فإنه إنجاز معجز يتأبى على كل تقليد، ويدهض ذلك الادعاء الرامي إلى أن ركود الخيال التصويري من شأنه أن يرمّد الشعر. إن دعاء الصورة، وأستاذهم أبو تمام في القديم والحديث، لم يدركوا أن أعظم القصائد يؤسسها الوجدان الحي، وليس الاستعارة أياً كان مستواها.

ولا يخفى أن تلك العينية إنما تتأسس على مبدأ العمق والصدق، أعني أصالة الوجدان وصدقه مع نفسه ومع الآخرين. كما لا يخفى أنها متينة الصلة بهذه الشذرة الوجدانية التي قالها ابن عربي: «الحمد لله الذي جعل كأس الفراق أمرّ كأس تذاق». وبما أنها تعبير حي عن أكثر الأشربة مرارة، أو عن أقدر الأحداث إنتاجاً للوعة والشعور بالشقاء، فإنها بالضرورة إنجاز أدبي نبيل وعظيم.

وفيها إلماع مرئي إلى أنها تبحث عن الحميم الطيب المفقود، كما أنها تقدم الإنسان بوصفه كائناً مغلوباً ومنفياً إلى أقصى النائيات. وهذا يعني أنها صورة لاغتراب خانق كئيب، أو شكل أدبي لشعور بلغ من المكابدة منتهاها. ولكنها مكابدة أصلية لا يعيشها إلا أهل الروح المطهّم النبيل. ولهذا، يجوز القول بأن هذه التحفة الشعرية هي صرخة الاغتراب التي استحالت إلى شعر هادئ رزين يجهل الصخب والهزل، حتى كأنها لم تستبق من الشعور بالبؤس سوى محضه ويقين أمره. ولئن تأمل المرء هذا الصنف من أصناف الشعر، وهو جد نادر، فضلاً عن بعض المسرحيات المأسوية الخالدة، فإنه سوف يتيقن من أن الحقيقة النهائية التي ما بعدها حقيقة إنسانية بتاتاً، هي الضمير الوجداني الذي هو الشارط الأول لذاته، أو لطبعه الخاص.

\* \* \*

أما النموذج الثاني فلا ينتمي إلى الشعر العظيم بأي حال من الأحوال، ولكن في ميسورك أن تضعه في فصيلة الشعر الخلاب، وهو مستوى من مستويات الشعر يتوسط بين المستوى العظيم والمستوى المتهافت، أو الزائف. إن هذا النموذج الثاني قصيدة لسعيد عقل تغنيها فيروز الباهرة الخالدة، وهذا مطلعها:

من أين، يا ذا الذي استسمته أغصان من أين أنت، فداك السرو والبان؟

إن كنت من غير أهلي لا تمر بنا أو لا، فما ضاق بابن الجار جيران

ومما هو جد ناصع في ذاته أن هذه القصيدة القيثارية الهيفاء تحاول أن تنبثق من فسحة الثمالة والحلم، إذ لقد استطاعت أن تحيل اللغة إلى موسيقى، بل إلى أثير، حتى لقد صارت مثلاً على السمة اللاواقعية للغة، وكذلك على إمكانية جعل اللغة قوة خلب ذي قدرة نادرة على الاستيلاء. فمما لا يخفى أنها استحالت من برهة الدلالة إلى برهة الثمالة.

ولكن هذه القصيدة لا تكابد أيما بؤس أو توتر أو قلق. ولهذا، فإن الذائقة لن يفوتها أن تدرك نقصها أو حاجتها إلى العمق، أو عجزها عن البلوغ إلى تلك البرهة التي لا يبلغها إلا أولئك الذين تطوى لهم المسافات. والحقيقة أن معظم شعر ذلك الشاعر اللبناني من هذا الطراز الذي يقع في منزلة بين المنزلتين. كما أن ثمة عدداً كبيراً جداً من القصائد الحديثة والقديمة، لا تتأبى على الانضواء في داخل هذه الفصيلة الثانية التي تتوسط بين الرفعة والوضاعة. فمما هو صادق في ذهني أن الوساطة ذات السمة البرزخية هي في صلب الحقيقة، أو في متنها، وليس على حاشيتها.

أما النموذج الثالث فمأخوذ من شعر نزار قباني الذي اعتدت أن أسميه باسم الخواء الأنيق. وهو يتألف من هذين البيتين المموهين:

لا تسألوني ما اسمه حبيبي      أخشى عليكم ضوعة الطيوب  
والله لو بحت بأي حرف      تكدس الليلك في الدروب

وعندي أن هذا القول ليس شعراً بتاتاً، وذلك لأنه لا يدّخر في نسيجه أيما شيء ذي بال، مع أنه يتلألاً فيوهم الأغرار بأنه نفيس كالدر والياقوت. ولا يكفي أن يقال بأنه لا يكابد قلقاً ولا اضطراباً، إذ هو لا يزيد عن كونه مبالغاً جوفاء استطاعت أن تتزيى بزي جميل، أو بألفاظ فاتنة ملساء. ولكن هذه الأناقة الخاوية لا يسعها أن تنطلي على الخبير بخفايا الشعر وأسراره، لأنه يملك القدرة الكافية على التمييز بين المتورم والسمين. فالفرق بين هذا النمط النازل وبين الشعر العظيم هو تماماً كالفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الذي يصنعه الماكياج.

ومع أنه يحاول أن يتبدى وكأنه مهموم بذلك الغرام الصّبوي اللاهف الحميم، أو بشرح ذلك الحب المترنم النشوان، بل حتى بالتناسم مع الوسيم ذي الهوية الأثيرية، فإنه لا يملك أن يقنع المرء، إن كان في الألباء، أو في الحساسين، مع أن العالم العربي كله قد استقبله كما لم يستقبل المتنبي نفسه. ومما هو ناصع أن هذا الصنف من الشعر المصطنع المموه لا يقل عن كونه آية على أن في وسع التزوير المتقن الصنع أن ينطلي على غالبية الناس.

\* \* \*

ولدى العودة مرة ثانية إلى الشعر العظيم، فحبذا التنويه ببعض القصائد المتميزة، ولاسيما قصيدة المتنبي التي قالها بمناسبة سقوط مدينة حلب في أيدي الروم سنة 962م، والتي مطلعها:

ما لنا كلنا جو، يا رسول      أنا أهوى وقلبك المتبول

أما الفكرة الكبرى التي تنبثق منها هذه القصيدة الرائعة التي لا أظن أن أبا الطيب قد كتب قصيدة أجود منها، فهي الخيانة التي صرّح بها تصريحاً في مطلعها الغزلي، ونوه بها تنويهاً حين جعل الروم أمام سيف الدولة ومن خلفه في آن واحد. وأما الأسلوب فهو عالم تموج فيه الألفاظ نظراً لشدة تفاعلها بعضها مع بعض، وذلك بسبب الاضطراب العارم الذي خلقه الشعور بالهزيمة أمام الروم، نتيجة الموقف الحيادي الذي اتخذته الإقليمان العراقي والمصري يومئذ.

ولقد استطاع الأسلوب الرصين الذي تتمتع به هذه القصيدة أن يوظف الإيقاع أحسن توظيف. ونظراً لاتحاد اللغة باللحن المعبر القوي تبدت وكأنها اندلاع حر لحنين بيتغي مواجهة البطلان بالخلق، حتى لكان الشاعر يشارك قوة الابتكار هويتها أو طاقتها المبدعة، وحتى لكان القصيدة نفسها تعويض عن الخسران الذي ألم بمدينة حلب حين تهاوت تحت ضربات الروم. فلئن كان ثمة دمار في الواقع الخارجي، فثمة عمار يتم داخل الشعر، أو في فسحة القول.

والآن، دعنا ننتقل إلى بعض النماذج من الشعر الإنجليزي، إذ لعل نظرة من هذا القبيل أن تساعد المرء على استيعاء النمط العالي من أنماط الشعر. ولكن، لا بد لنا من أن نضع في الحسبان ما فحواه أن أية ترجمة سوف تضر بالنصوص الشعرية أكثر مما تنفعها، وذلك لأن الترجمة من شأنها أن ترفع القوائد على أن تخسر الكثير من زخمها وحنوانها. ومما هو معلوم أن كبلنج Kipling قد حد الشعر بأنه «ما يضيع في الترجمة».

أما القصيدة الأولى التي تستحق التمجيد فعنوانها «دير تنترن» أو «نهر الواي»، وهي للشاعر الإنجليزي وليم وردزورث، وهو واحد من ثلاثة شعراء لا يضارعهم أحد في اللغة الإنجليزية كلها. (الاثان الأخران هما شكسبير وملتن). فلقد استطاع هذا الشاعر الفذ أن ينجز أعظم انقلاب في الأسلوب الشعري داخل مجال اللغة الإنجليزية، إذ لقد جعل الشعر وسطاً بين الوعورة والسهولة، فكأنما هو يرفض ذلك التعقيد الذي رسخه شكسبير بخاصة والإلزابيثيون بعامه.

ولكن أهم ما في أمره أنه استطاع أن يكتشف الطبيعة بوصفها ينبوع سعادة وفرح. وهذا اكتشاف لم يسبق إليه على نحو كامل بتاتاً. كما أنه قد أضفى الكرامة على البساطة والبسطاء، أو قل إنه أول من اكتشف جماليات البسيط بين الشعراء المحدثين، إذ لقد تمكن من ملامسة الدفء الروحي والنبل الإنساني والإخاء الحميم الذي تدخره أكوخ الريفيين الطبيعيين.

وأهم ما في أمر هذه القصيدة أنها لا تصور الطبيعة في خارجيتها البحتة، ولا بعدما يضي عليها الشعر شيئاً من محتويات الذات وفحاويها الخالصة، كما فعل ابن خفاجة الأندلسي، بل إن الشاعر يبلغ إلى نفسه ويتعرف عليها من خلال الطبيعة، أو يكتشف صلة التماهي القائمة بينه وبينها، بحيث لا ينصبّ همه على وحدة الوجود، بل على وحدة الأنا والعالم، أو قل وحدة الروح والطبيعة التي استطاع الشاعر الفذ أن يحيلها إلى وثن جدير بالعبادة، على حد قوله. وحين يهيمن عليه «شعور سامٍ بشيء عميق الاندماج»، فإنك تشعر معه بأن الطبيعة لم تعد في الخارج، بل صارت لوناً داخلياً للروح ومن أجل الروح. وهذا يعني أنه إذ يتقرى الطبيعة ويتحرى سريرتها، فإنه يتحسس سريرته الجوانية المحضة من حيث هي الخارج وقد صار صنفاً من أصناف الداخلية التي هي الإنسان على الأصالة، بينما تبدت الطبيعة وكأنها صارت الروح وقد تخرج وأعطى للعيان البحت، أو قل أعطي للبصر والبصيرة في أن واحد. ولذا فقد صار 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. ولا يشبهه في هذا الأمر سوى الصوفي الذي يجاهد كي يتحد مع الجوهر اللامفهوم اتحاد حلول أو تماهٍ مطلق مهيب.

إن " دير تنترن " قصيدة عظيمة جداً، وقلما تجد لها نظيراً في تاريخ الشعر العالمي كله، وذلك لأنها 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 عين قط مهما تك كليلية أو حسيرة. إنها قصيدة أنتجت العيون الخاصة التي ترى الأشياء يانعة طازجة على نحو لم يره أي شخص آخر من قبل. هذا فضلاً عن الأسباب السابقة التي أكدت ما فحواه أن الجوهر هو العمق وأن العمق هو الجوهر، سواء بسواء. وههنا بالضبط تتجلى مزيتها الإبداعية النادرة. وعندي أن ابن خفاجة الأندلسي لم يستطع البلوغ إلى هذا المبلغ الباسق في أي يوم من الأيام، مع أنه أجود شعراء الطبيعة في الثقافة العربية.

أما النموذج الثاني فهو تلك المرثية التي كتبها توماس غراي، والتي تحمل هذا العنوان: «مرثية كتبت في مقبرة ريفية» (1750). ولعل أهم ما في أمرها أنها تجمع رصانة الشكل الذي عني به الشعراء الكلاسيكيون السابقون إلى ذلك الموضوع الرومانسي المستجد والمؤسس لتيار طارئ على حركة الشعر الإنجليزي كله. فهذا الاهتمام بالريفيين سوف يصير واحداً من الموضوعات الأثيرة لدى وردزورث الذي بدأ الكتابة بعد مضي أقل من نصف قرن على ظهور المرثية. كما أن بعض الشعراء، ولاسيما غولد سميث وكراب، قد اتخذوا من حياة الفلاحين موضوعاً لبعض قصائدهم بعد نشر هذه القصيدة العظيمة بقليل. فضلاً عن هذا الإلتقان للبنيان الشكلي، فإن «المرثية» لها أسلوب لغوي نجا من ذلك التعقيد الذي هو صفة الأساليب في العصور السابقة، إذ الأسلوب ههنا معتدل، يتوسط بين الجهامة الموروثة وبين أي هبوط قد يعترى لغة الشعر. ولكن أهم ما تدّخره من عناصر هو ذلك الشعور المتعاطف النبيل الأصيل، إذ لولاه لما كان لتلك القصيدة أن تعرف دربها إلى الوجود. وخالصة أمرها أنها تمكنت من توظيف الخيال التصويري في خدمة العاطفة أو الوجدان العميق. ولا ريب في أن هذا الالتغام، أو الاندماج الأصلي بين هذين الطرفين، أو هاتين القوتين الماهويتين، هو واحد من أهم الأسس التي يترسخ عليها الشعر العظيم.

وأما النموذج الإنجليزي الأخير فهو قصيدة «البحار القديم» للشاعر س. ت. كولرج. ولعل العنصر الصانع للمزية فيها أن يكون شكلها الشديد الشبه بشكل الأسطورة، بل المستمد من روح الأساطير، أو من مملكة الأحلام، بل مما هو غامض أو خارق للمألوف. وكثرهم الذين لاحظوا أنها شديدة الشبه بحكاية من حكايات ألف ليلة وليلة. ولكنها أعمق من تلك الحكايات بكثير. فهي نموذج حقيقي للشعر في صلته بالحلم والأسطورة، وفي امتلائه بفحوى يأتي من العمائق السحيقة الأغوار. ولأنها تشع متعة الحكاية في أساسها الأول، فإنك إذا ما قرأتها مرة سوف تظل تتذكرها باستمرار، أو تتذكر متعتها على الأقل.

ولعل أهم ما في أمرها أنها تأخذ القارئ إلى عوالم كلها ينع وبكارة، مع أنها مفعمة بالغموض، بل باللامألوف. فمناخها بأسره هو اللامعقول بأم عينه، أو إنه اللايقين الذي يغلغل في نسيجها من السطر الأول وحتى السطر الأخير. ولكم هو قاس ذلك العالم الذي يعيش فيه البحار بعدما قتل الطائر. إنه عالم يفتك به العطش القاتل، مع أنه لا يتألف إلا من الماء وحده. وهذه صورة رمزية للاغتراب ولوعته المريرة. وهي توحى به إحياء دون أن تذكره قط. ولكن من شأن هذه الصورة أن تجعل الفحوى شديد العرام داخل بنية القصيدة.

وفي صلب اعتقادي أنها نص منسوج على نحو خفي من جوهر الديانة المسيحية النبيلة. ولا موضوع لها سوى الاغتراب عن الذات والعالم بعد ارتكاب الجريمة، ثم الخلاص من الخطيئة بواسطة المحبة والتعاطف حتى مع قوى الشر. إنها رمز كبير يخفي محتواه أكثر مما يشعه. أما شكلها القصصي المتوتر فهو شكل المكابدة التي يعيشها الأثم في سعيه إلى النجاة من غربة الإثم

الخائفة، بل حتى من عالم يحكمه الشر ولا يملك أن يصير إلى الطهارة مع أنه مصنوع من الماء حصراً، إذ لا خلاص إلا ذلك الذي تأتي به المحبة، وهي التي تنبع من سريرة الإنسان. إنها ليست حكاية جريمة وعقاب وكفى، بل حكاية جريمة وعقاب وخلاص بالمحبة. وهذا يعني أن المحبة، ذلك الدرس الذي رسّخه دانتي في الثقافة الأوروبية، بعدما استمدّه من روح المسيحية، هي بيت القصيد، أو العنصر الذي تعوّل عليه هذه القصيدة، بل تضعه في مركز الأشياء.

\* \* \*

لقد أغفلت الشعر الحديث عن سابق عمد وتصميم، إذ لم أقدم منه أيما شيء كنموذج للشعر العظيم. ففي قناعتني أن آداب العالم كله قد ظهر عليها التدهور والانحطاط منذ الحرب العالمية الأولى، أو بعدها بقليل. ومما يثير استهجاني أنه ليس هنالك من أدرك أن التاريخ البشري في انحدار واتضاع مستمرين، وأننا، نحن الجنس البشري بأسره، نتقهقر باتجاه الحيوانية، أو أقله صوب الهمجية الصريحة، بعدما استطعنا أن نموّه بربريتنا لنظهرها بمظهر الحضارة والرقى. ولكم كانوا سدّجاً، بل مغمى عليهم، أولئك الذين بنوا فلسفة أو نظرية على مبدأ التقدم المزعوم. فلا مرية في أن الحقيقة لم تمنح إلا لأهل الحضور وحدهم. وأهل الحضور حدسيون وذوقيون أكثر مما هم نظريون.

ومما يستطيع الألباء أن يلحظوه بعد شيء من التأمل أن الحياة البشرية كلما تحسّن جانبها المادي ازدادت سوءاً، بل أمعنت في خسرتها لعدوبتها أو لنكهتها الطيبة. فلقد أثبتت التجربة أن الندرة أرأف بالإنسان من الوفرة ومن مفرزاتها الخبيثة الدميمة. ويبدو أن هذا العالم قد أزم من فهم، وما عاد أمامه إلا أن يتعفن ببطء.

لماذا أخفق شاعر عصرنا في أن يكون شاعراً كبيراً ذا قامة شامخة؟ لأن الشيء لا يحضر إلا إذا حضرت شروطه، وشروط العظمة معدومة في هذه الأيام الكابية. فالحضارة الحديثة أنتجت مفارقة لم تعرفها أية حضارة أخرى من قبل، وخلّصتها أن الحياة المعاصرة ظاهرها عمار وباطنها دمار. وهذا يعني أنها تزخرف القشور وتتلّف اللباب، أو تفسد كل شعور بالنعمة أو بالسر. كما أنها تمكنت من توثين السلعة وترسيخها في مركز الوجود الإنساني. والسلعة، أو الاستهلاك، أبعد الأصنام عن أي علوٍّ مهما يك نوعه. وكثرهم الذين لا يدركون ما فحواه أن الإنسان حين يستهلك السلع بإفراط إنما يستهلك روحه، وإذا ما استهلك روحه فإنه لا يبقى أمامه سوى الانحطاط، فلا يعود قادراً على أن ينتج أي شيء مما يصلح ليكون من أجل الروح، اللهم إلا إذا جاء ذلك لمأمأ، إذ لا ريب في أن ناموس الاستثناء يعمل في كل زمان ومكان.

إذن، استطاعت الحضارة الحديثة أن تستهلك ذات الإنسان أو محضه وكنهه وجملة رعوّشه. فكيف له أن ينتج شعراً أصلياً من كان بغير ذات؟ كما استطاعت أن تحرم الفرد من الانتماء إلى أية جهة عالية من شأنها أن تشكل مثلاً أعلى يساهم في رفعه إلى درجة الكمال. فلا مرء في أن الولاء الذي قد يكنه المرء للعلو هو المحرك الأكبر لكل فعل عظيم. أما اللانتماء فيرمد الروح، وإذا ترمد الروح تعذر كل إنجاز رفيع. كما استطاعت الحضارة الحديثة أن تميّط الحجب عن وجوه الأشياء، وأن تدحر الأساطير إلى هامش الحياة أو إلى رصيفها الحيادي أو الرمادي، فلم تعد الأشياء، وقد حرمت من الاستمرار، قادرة على أن تغذي الخيال أو تمدّه إلا بالطفيف من الفحوى وحسب.

وهكذا صار في ميسورك أن ترد أزمة الشعر الحديث إلى سببين على الأقل، أولهما عبادة المادة، أو السلعة، وثانيهما طرد الأسرار من جوف الأشياء بواسطة العلم والصناعة والعقائد الأيديولوجية التي كانت شديدة الانتشار طوال القرن العشرين. فمما لا يخفى حتى على الأطفال أن زمننا الراهن هو زمن علم وصناعة معقدة، وليس زمن فنون وآداب وفلسفات. ومما أكده المختصون بانهييار الحضارات أن العلم والصناعة صفتان خريفيتان، أي تأتيان في أواخر عمر الحضارة، وهذا يعني أنهما تنذران بالاتضاع الشامل.

وبما أن هذا الشعر الحديث يكاد أن يكون قد خسر لبايه، أو مائيته، على حد قول التراثيين، فإنه شديد الشبه بالمسلسلات التلفزيونية التي تشاهدها في المساء لتنتساها في الصباح. أما مثلثته الكبرى التي تشمل شطره الأعظم فهي ركود الوجدان أو العاطفة لصالح مبدأ التخيل أو التشكيل، والأصوب أن يقال لصالح التجريد والتهويم وتبخر الفحوى. كما أنه بهذا النزوع السديمي قد أضاع الجوهر، أو صار بغير محتوى تقريباً، إذ لا مبالغة في القول بأن البحث عن المعنى في القصيدة الحديثة لا يشبه إلا صيد الأشباح، إن كان في ميسور أحد أن يمارس مثل هذا الصيد.

ولا تكمن أزمة الشعر الحديث في طبعه السديمي، أو في غموضه، وتكتمه على محتواه، إن كان له محتوى ذو بال حقاً، بل تكمن في عجزه عن البلوغ إلى صميم النفس، أو سويداء الفؤاد، ذلك البلوغ الذي لا يعجز عنه الشعر القديم، بل ينجزه على خير وجه ممكن. وعلة ذلك العجز هي أنه يجنح جهرة صوب توثين الشكل على حساب المضمون. فمما هو محسوم عندي أن أسبقية الشكل على المحتوى هي غلطة كبيرة لا تضارعها إلا تلك الغلطة التي تُسبق المضمون على الشكل. وربما جاز الزعم بأن توثين الشكل هو علامة من علامات انحطاط الثقافة الحديثة، أو من الأدلة على ميلها الواضح نحو التخشب الذي من عادته أن يمهد للزوال.

تري، ما الذي ينقص هذا الشعر المعاصر؟ أو قل ما الذي غاب عنه فحرمه من أن يكون شعراً عظيماً؟ ينقصه الوجد والوجدان الحميم، وينقصه الشعور الأصيل بالاغتراب، أو مكابدة الضياع في عالم ماحل عقيم، بغير قيم ولا قواعد، حتى وكأنه " أرض توارثها الجدوب"، على حد قول عبيد بن الأبرص في معلقته المعروفة. ولهذا، فإنه لا يجذب ولا يخلب إلا على ندرة وحسب.

\* \* \*

لقد أثار الزمن الجديد، وهو طور تاريخي متهافت خائر، معضلات تافهة سخيفة لا تثير الثقافات ما يشاكلها إلا حين يتبدى عليها الانهيار. أيهما أسبق، الصورة أم الهيولى، الفكرة أم الواقعة، الوجود أم الماهية؟ إن هذه هي أغلاط أوروبا وحذلقاتها وترهاتها البلهاء. فما من صورة بغير هيولى، وما من هيولى بغير صورة. وما من فكرة بغير واقعة، وما من واقعة بغير فكرة. وما من ماهية بغير وجود، وما من وجود بغير ماهية. أما الشكل والمضمون فشيء واحد بعينه، ويتعذر على أي منهما أن يكون بمعزل عن الآخر. وينبغي أن نعد إلى التوازن بين هذين الوجهين للورقة الواحدة، بعدما طغى أحدهما على الآخر طغياناً قضى عليه أو أحاله إلى هلام. بل إن علينا أن نكف عن التلطف بهاتين اللفظتين، وأن نترك أمرهما للغربيين الذين ابتدعوا هذه البدعة في تاريخ النقد الأدبي.

ولئن التزم المرء بمقولة التوازن بين هذين الطرفين، فإنه يكون قد ألغاهما على نحو مضمّر. وربما كان هذا الالتزام حصراً هو الباب الوحيد لإخراج الشعر من أزمته الراهنة التي

أحالته إلى طُلب يتعفن في مستنقعات التهويم والتجريد والعماء الخالي من كل ما هو مهم. فلا مخرج إلا إذا التزم الشاعر بالتجربة، أو بالمعطيات العيانية، وإلا إذا نجح في جعلها تلتغم مع الخيال في ملغمة واحدة، الأمر الذي يحتاج إلى موهبة أصلية حتماً. وهذا يعني أن الوساطة هي خير الأمور، بكل تأكيد.

مخيم اليرموك

2004/11/2