أيها الرومانسيون : كفاكم اجترارا !

بقلم الدكتور محمد النويهي

ربما يظن بعض القراء من هذا العنوان انني اعارض الرومانسية وارجو زوالها . فلاسارع بأن اؤكد انني اقدر الرومانسية الصحيحة حق قدرها ، واطرب لجمالها الخاص الذي لا تعطيناه صبغة فنية اخرى واستجيب للاعمال الجيدة التي انتجتها في الادب وسائر الفنون في مختلف العصور . فالذي احمل عليه في العنوان هو « الاجترار » وليس « الرومانسية » .

في الحديث عن الرومانسية ينبغي ان نفرق بين « النزعة الرومانسية » وبين « المذهب الرومانسي » . اما النزعة الرومانسية فقديمة في تاريخ الاداب والفنون ، لانها تكون من النفس البشرية جزءا اصيلا تصير النفس اكبر فقرا اذا حرمته حرمانا تاما . وهي تتجلى منذ القدم في شتى الاغاني والاشعار والقصص والحكايات والمقطوعات الموسيقية والتماثيل والرسوم . ثم هي نزعة تغلب على كل فرد انساني في مرحلة ما من مراحل تطوره ، فلا بد لها في كل عصر من ادب وفن يصورانها . وهذا التصوير يتخذ اسلوبا ينسجم مع احوال العصر المادية والثقافية ويختلف بين عصر وعصر . واما « المذهب الرومانسي » فحركة تاريخية معينة شهدتها اوروبا في اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر ، نشأت استجابة طبيعية صادقة لعوامل وظروف محددة استدعت ثورة اوروبا على النيوكلاسيكية التي سيطرت عليها بعد عصر النهضة ، واستكملت تلك الحركة طريقة فنية خاصة وقاموسا شعريا خاصا ، وانتجت عددا من الشوامخ في الشعر والقصص والدراسة والفنون بلغ فيها الخلق الفني الانساني ذرى متميزة . ثم بدأت الظروف والقوى التي انتجتها تتغير بالتطور المستمر للمجتمع الغربي ، فتطرق اليها الضعف ودخلها التصنع ، حتى بلغت في ختام القرن التاسع عشر حضيض التهافت والميوعة ، والسقم والكذب ، فاحتاجت الى ثورة قوية ادالت من دولتها وافسحت الطريق لما تلاها من مدارس فنية .

لكن هزيمة هذه الحركة لم يكن معناها هزيمة النزعة الرومانسية نفسها ، او أن النفس الانسانية لم تعد في حاجة اليها ، وانما كان معناها ان ذلك المذهب الحرفي المعين في اختيار الالفاظ وضم التراكيب وتاليف الصور واستخدام الرموز كان قد استغل اقصى استغلال مستطاع واعتصرت منه كل امكانياته فلم يعد الاستمرار فيه سوى تكلف وزيف وابتعاد غن الظروف المتطورة للمجتمع الانساني . فمنذ العقد الثالث من القرن العشرين صار واجبا على كل شاعر او فنان غربي يمر في بعض فتراته بلحظة رومانسية صادقة أن يتلمس لها تعبيرا جديدا يلائم التطور الجديد الحضاري والثقافي . ويكفي ان تعرف أن ت.س. اليوت نفسه ـ وهو اعدى اعداء المذهب الرومانسي في الشعر الانجليزي ، واقوى من اثروا في دحره والقضاء عليه ـ له عدد من المقطوعات الرومانسية الرائعة في مختلف قصائده ، ولكنه لم يلجأ فيها الى القاموس الرومانسي المعهود او « التكنيك » الرومانسي الموروث ، بل اداها بأسلوب لغوي وتنغيم موسيقي وتصوير خيالي تنسجم كلها مع طريقته الجديدة في انشاء الشعر ، وهكذا اشتق اداء تام الجدة لتلك النزعة الانسانية الخالدة المتجددة .

اما نحن العرب المحدثين فقد بدأت النزعة الرومانسية تغلب علينا منذ العشرينات من هذا القرن ، واخذت تقوى حتى لم تعد مجرد ظاهرة فردية وصارت حركة قومية كونت في الشعر مذهبا رومانسيا قويا في الثلاثينات . لم تكن هذه الحركة مجرد انتقال لعدوى الرومانسية الغربية ، وان يكن صحيحا ان اقبال عدد من شعرائنا ونقادنا المجددين على دراسة الادب الرومانسي الغربي وترجمته قد عزز هذه النزعة واعطاها اصولا تبني عليها وزادا تتغذى منه . ولكن كان انتصار المذهب الرومانسي عندنا نتيجة طبيعية للتطور الذي اخذ يدخل على احوالنا السياسية والمادية والفكرية ، فوجد في تلك الحركة الرومانسية ثورته المنشودة على الاحوال التي عكستها المدرسة السابقة لها ، وهي المدرسة التقليدية التي تزعمها شوقي وحافظ ، والتي كانت تمثل عندنا نفس الدور الذي مثلته المدرسة النيوكلاسيكية في اوروبا . ومن الاستجابة الطبيعية لذلك التطور (١) ، لا من مجرد تقليد الرومانسيين الغربيين، جاء النجاح الذي احرزه المذهب الرومانسي والتحقيق الذي وفق اليه في شعرنا الحديث .

بدأ هذا النجاح يتجلى في بعض القصائد التي نظمها شكري والمازني والعقاد وتلامذتهم وانصارهم في مدرسة الديوان ، ثم بلغ قمته في شعراء مدرسة ابولو وشعراء المهجر الامريكي في الثلاثينات واوائل الاربعينات ثم طرأ عليه ما لا بد ان يطرأ على كل مذهب فني حين يستوفي رسالته ويعتصر امكانياته وتتغير الظروف التي ولدته وبررته . فأدركه الانحلال في اواخر الاربعينات واعقبه ما نعرف من المدرسة الواقعية ومدرسة الشعر المنطلق .

هنا مرة اخرى لم يكن معنى هذا ان ادبنا العربي قد نال كفايته من النزعة الرومانسية فليس لاديب أن يعبر عنها بعد ، وانما معناه ان كل نزعة من هذا القبيل يحس بها احد ادبائنا في فترة من فتراته النفسية لا بد ان يجد لها تعبيرا جديدا يلائم التطور الذي صارت اليه حياتنا وصارت اليه لغتنا الشعرية ، والا يكتفي باجترار الالفاظ والتراكيب والصور والرموز التي تم استنزافها في الثلاثينات والاربعينات . وانك لتجد في شعراء الشعر المنطلق انفسهم مقطوعات شتى تكسوها الصبغة الرومانسية الصادقة بين حين وحين . ولست اعني الان ما بدأ به هؤلاء الشعراء من رومانسية مذهبية تجلت في الشعر المبكر لنازك الملائكة وبدر السياب ومن تلاهما ، ولكن اعني ان اخر دواوينهم ظهورا لا تخلو من قطع رومانسية متفرقة هنا وهناك ، الا ان اداءهم لها مختلف جد الاختلاف عن اداء شعراء الثلاثينات والاربعينات .

تحضرني هذه الخواطر اذ اقرأ ديوان « قاب قوسين » ، وهو الديوان الاخير لمحمود حسن اسماعيل . ومحمود حسن اسماعيل شاعر وطيد المنزلة في تاريخ شعرنا الحديث ، ولم يأت تكريم الدولة له منذ اشهر الا اعترافا متأخرا بتلك المنزلة التي احتلها منذ بدأ ينشر شعره في سنة ١٩٣٥ ، فليس فيما سنقوله الان غض من منزلته تلك ، ولكن من حقه علينا ومن حق شعرنا الحديث ايضا ان نناقش ديوانه الاخير مناقشة نتبين فيها هل لصدوره في هذا الاوان لزوم او فائدة .

فلاقل اولا انني كنت وما زلت من المعجبين بشعره الرومانسي الصادق الذي كان ينظمه في ريعان شبابه ، فقد استطاع في شعره ذاك ان يبتكر اسلوبه الخاص والا يكون مجرد تكرار لغيره من الرومانسيين ،

(١) عرضنا لهذه الظروف والاحوال في كتاب « الاتجاهات الشعرية في السودان » سنة ١٩٥٧ .

وأقرب وصف لهذا الاسلوب ان نقول انه وسط بين المدرسة التقليدية، مدرسة شوقي وحافظ ، وبين المدارس الاخرى التي قامت تثور عليها . اعني بكونه وسطا انه يأخذ من المدرسة الاولى جزالة العبارة ونصاعة الاسلوب العربي ، أخذا اسسمده من تعليمه الكلاسيكي المتين ، ويأخذمن المدارس الاخرى كثيراً من الرقة العاطفية دون ان يسقط غالبا في الضعف والهافت الذي تردى فيه كثيرون من شعرائها صغارهم وكبارهم. وانا لم اجد في « قاب قوسين » الا مأخذا لغويا واحدا ، هو قوله في صفحة ١٧ « اتبعيني فمعي الفجر الذي أحيا رفاتك » بكسر التاء، واهما انها تاء جمع المؤنث السالم . ولم اجد مأخذا عروضيا الااستعماله خمس تفاعيل في قوله في صفحة ١٩ « وتغنى للنوابيت مذلات ورقا وضلاله » . والقصيدة من ١١١ بيتا كلها ما عدا هذا البيت ابيات رباعية التفاعيل ، ولا مبرر لخروجه في ذلك البيت الواحدُ على الوزن المطرد، وليس هو ممن ينظمون على الشكل المنطلق فيحالفون بين عدد التفاعيل من بيت الى بيت .

محمود حسن اسماعيل يحتفظ اذن في ديوانه الجديد بما عهدناه منه من جزالة ونصاعة ، ولا يزال يجمع بين الصفتين اللتين مكنتاه من اسلوبه الخاص ، العاطفة الرقيقة التي لا تسف غالبا الى الميوعة المريضة والتنغيم الجزل الذي لا يبالغ في الضخامة الى حد يمزق طبلة الاذن . لكن ... هل يكفينا هذا من ديوان من شعرنا الحديث يصدر في هذه الفترة من تاريخنا ؟ وهل يضيف هذا الديوان شيئا مهما الى ما امتلأ به شعرنا الحديث من قبل صدوره ، وما اكتتب به الشاعر نفسهفيدواوينه السابقة ؟ هل يضيف هذا الديوان تجارب جديدة قيمة الى تجاربنا الفنية ؟ هل يكشف لنا عن نواح جديدة في تجارب حياتنا او ينظر اليها من زوايا جديدة أو يسقط عليها ضوءا جديدا يعطيها تفسيرا جديدا ؟ فلنلخص هذه الاسئلة في سؤال واحد : هل يمضي ديوان «قابقوسين» بشعرنا العربي المعاصر خطوة جديدة ، سواء في ناحية المضمون الفكري والعاطفي او في ناحية الاداء الاسلوبي والتجريب الشكلي ؟ هذه هي الاسئلة التي دارت بفكري مرارا وانا اقرأ هذا الديوان ساعات طويلات في ايام متعددات ، والتي اوليتها كل ما استطيع من نظر وتذكر ومقارنة .

لا شك ان الشاعر يبدي مقدرة اكبر على سبك الالفاظ وتجنب الحشو فيقل في هذا الديوان ما نجده في اول دواوينه ، « اغاني الكوخ » ، من الازدواج المسرف للاسماء والصفات والعبارات ، من مثل قوله في قصيدة واحدة من ذلك الديوان : « حرقة وعذاب » (مكررة مرتين) ! لوعتي وعذابي . الزهر والاعجاب . المحل والاجداب . السحر والارهاب . هوى وتصابي . دل وتلعاب . السخر والاوصاب . الحائر المرتاب . المرمع الجذاب . المترقرق المنساب . الخ ... » ومن مثل ما قال في تلك القصيدة : « قدس الخيال ورقة الاطراب . فتنة منظر وجلالايمان وقدس جناب . الطير في لالائها والسحر في اضوائها والنور في صهبائها والنار في اعصابي . » ثم التفت الى ان هذا الفن البديعي الذي يسمونه الترصيع قد جره الى ان يزيد البيت تفعيلتين كاملتين على تفاعيله الست الواجبة، فعاد فصححهفي التصويبالمطبوعفي الصفحة الاخيرة بحذف قوله « والسحر في اضوائها » . وواضح انه ليس مجرد تصويب لخطأ مطبعي .

لكن هذا الاتقان هو مجرد زيادة في المهارة الحرفية تحدث لكل ممارس من طول الممارسة . اما من ناحية المضمون الفكري والعاطفي ، فيخيل الى ان الافكار قريبة الغور ، والعواطف مألوفة منتظرة ، والتجارب الحيوية معروفة مطروقة ، والمواقف قد اتخذت من قبل من شعراء كثيرين ومن الشاعر نفسه ، خصوصا موقفه من الزيفوالنفاق وسطوة الاقوياء على الضعفاء ، فليس فيها جديد يصدمنا ويهزنا ويرغمنا على اعادة النظر في تجاربنا الانسانية واعادة الفهم لها . وقد بذلت جهدي المخلص في ان اعثر في الديوان كله على شيء مضموني جديد فلم اوفق . واما من ناحية الاداء اللفظي والتشكيل الموسيقي ، فيخيل الى ان التعبير ، وان يكن اقل حشوا كما ذكرت ، لا يزال تقريرا مباشرا ، مسطحا لا توغل فيه ، وهذا امر كنا نقبله ونسامحه من الشاعر في حداثة شعرنا الجديد ، لكننا لا نستطيع الآن ان نكتفي به . والتشكيلات الوزنية وانماط التفعية قد تكون اكثر تنوعا مما في شعره السابق ، لكنها لا تخرج خروجا اساسيا عما ابتكرته مدارس الديوان وابولو وشعر المهجر ، ومن حف بهذه المدارس واستفاد منها من الشعراء والنظامين في العشرينات والثلاثينات والاربعينات ، فهي تقصر تقصيرا شديدا عما ابتكر بعد ذلك من اشكال ، دعك من ان تزيدعليها.

لكني لا احكم على الشاعر الان بعدم اتباعه لمدرسة الشعر الجديد او الحر او التفعيلي او المنطلق كما سماه مختلف شعرائه وانصاره ، وانما احكم عليه بمدى اضافته الى اكتتاب المدرسة التي ينتمي اليها ، وهي المدرسة التي تتعمد التوسط بين القديم والجديد . وحكمي هذا قائم على اعتقادين لا اظن اني وضعتهما وضعا نظريا مسبقا ، بل استقريتهما من تجربتي كقارىء . اولهما ان كل شاعر في مدرسة كائنة ما كانت يجب ان يضيف الى شعر هذه المدرسة شيئا ينميها تنمية اساسية . وهذا حكم قد وفى به محمود حسن اسماعيل في شعر شبابه ، لكنه عجز عن ان يحققه في ديوانه الاخير . وثانيهما ان كل شاعر ينبغي ان يقدم الينا في كل ديوان جديد من دواوينه التي تتخللها فترات من السنين شيئا جديدا والا كان يردد نفس الانغام التي اسمعناها من قبل ، ويعيش على بضاعته القديمة ، ويقع في خطر عظيم هو ان يقلد نفسه ، اي يستسهل المضي على نفس المواقف والزوايا ونفس التراكيب والانغام التي استغلها من قبل . حقا ان كل شاعر له سماته العامة التي لا نخطئها ، ولكن ينبغي ان يعطينا شيئا من النمو ما استمر ممارسا لنظم الشعر ، والنمو المطلوب ليس مجرد اجادة الصنعة التي يكتسبها بطول الممارسة ، بل ينبغي ان يكون نموا او تغييرا في نوع الحساسية ، او التفاتا الى نواح جديدة من التجربة ، او تطورا في النظرة الى الكون والحياة الانسانية . وليس هذا النمو او التغيير شيئا نفرضه على الشاعر فرضا متعسفا لا مبرر له سوى حبنا نحن للتغيير وتطلبنا للجديد ، بل هو ناجم عن اعتقادنا اليقيني ان كل نفس حية تظل في نمو وتطور وتغيير ما دامت حية الى ان يدركها الجمود المنذر بالشيخوخة والموت ، وحين يدركهذا الجمود نفس الشاعر فخير له ولنا ان يصمت . اما الشاعر الذي يحقق هذا النمو والتغيير فكثيرا ما يدهش قراءه بديوانه الجديد ، حتى ليحتاجون الى زمن يهضمونفيه هذاالتغيير ويألفونه فيفهمونه ويقبلونه ، ومنهم من لا يصير الى قبوله ، وفي استطاعة كل منا ان يتذكر شعراء صدموا قراءهم صدمات متوالية في شعرنا العربي او في الشعر الغربي .

معنى هذا ان شعر « قاب قوسين » هو بكلمة واحدة : مقلد . لست اعني بهذه الكلمة انه مقلد بالطريقة التي كان بها شوقي وحافظ وسائر شعراء مدرستهما مقلدين ، فهو وان اخذ من هذا الشعر واستفاد منه استفادة اراها مشروعة ، يتجاوزه بلا شك ، فيما عدا بضع قصائد سأشير اليها فيما بعد . والاحظ في هذا المجال ان وطأة شوقي عليه في الديوان الاخير اقل مما كانت في ديوانه الاول . وانما اعني انه يسير في نفس المناهج التي طرقتها المدارس التي تلت مدرسة شوقي وحافظ في شعرنا الحديث ، فيقلدها في مضامينها واشكالها ، وانه يقلد نفسه في شعره السابق ايضا ، ومن الحقائق المعروفة ان الفنان قد يقلد نفسه ويعيش عالة على ما سبق له استكشافه .

لكن هل نحن محقون فيما فعلناه من مؤاخذة الشاعر لانه مقلد لم يأت بجديد يضاف الى محصولنا الراهن ؟ قد ابديت رأيي في هذا الموضوع ، فلنستمع الان الى رأي محمود حسن اسماعيل ، فيما رواه عنه الناقد الراحل الدكتور محمد مندور في مقالة نشرت بعدد نوفمبر ١٩٦١ من مجلة « المجلة » . وكان مندور يرد على مقالة في العدد السابق هاجم فيها الدكتور زكي نجيب محمود مدرسة الشعر الجديد . قال رحمه الله :

« ولقد حدث ان ناقشت احد كبار شعرائنا المعاصرين الذين يضعهم الدكتور زكي في مكان وسط بين شعراء التقليد وشعراء التجديد ، وهو

(وحش الشعر) (١) محمود حسن اسماعيل ، في هذه القضية ، فاجابني بانها قضية غير ذات موضوع ، وذلك لان الشاعر الحق لا يبدأ باختيار القالب الموسيقي لشعره ، بل يترك نفسه لسجيتها عندما يختمر الموضوع في وجدانه الشعري ، واذا بالموضوع يخرج في القالب الذي يستريح له الشاعر ويحس انه قد استنفد كل او جل ما في نفسه وشفاها مما تجد . وقد يأتي هذا القالب بعد ذلك تقليديا او جديدا ، ولا ضير على الشاعر في ذلك ما دام قد احس بملاءمة القالب الذي انبثق من نفسه لموضوعه ولنوع الخواطر والاحاسيس التي صبها في هذا الموضوع)).

هذا ما رواه مندور ، فان كان قد احسن التعبير عن رأي محمود حسن اسماعيل فاني اخالف اسماعيل في النتيجة التي انتهى اليها ، وان وافقته على مقدماتها . وارى ان القضية التي سماها غير ذات موضوع هي ذات موضوع ، بل موضوعها هو موضوع الموضوعات في موقفنا العربي الراهن . فللاحظ اولا ان مندورا لم يرو رأي اسماعيل مخالفا ، بل موافقا معجبا ، لانه يريد ان يستعمله كحجة جديدة يحتج بها لحق اصحاب الشعر الجديد في ممارسة قالبهم الموسيقي ما دام منبثقا من نفوسهم ملائما لموضوعهم وخواطرهم واحاسيسهم .

اوافق محمود حسن اسماعيل على ان الشاعر الحق لا يبدأ باختيار القالب الموسيقي لشعره ، بل يترك نفسه لسجيتها بعد اختمار الموضوع في وجدانه الشعري . واوافقه ايضا موافقة تامة على العقيدة التي تقوم عليها حجته ، وهي ان المضمون والشكل لا ينفصلان ، وان المضمون الجديد يستدعي شكلا جديدا . اما المضمون التقليدي فله ان يكتفي بشكل تقليدي . لكن هذا ان فسر القالب الذي يستعمله الشاعر او علله فهو لا يبرر نوع شعره ، وهناك فرق بين التفسير او التعليل وبين التبرير . فلا يزال من حقنا كقراء ان نأتي الى قالبه هذا فنستكشف منه سجيته التي ترك نفسه لها ، ونحكم على هذه السجية بالاصالة او الاستعارة ، بالضحالة او العمق ، بالفجاجة او النضج ، ولا ينفع الشاعر شيئا ان يحتج علينا بأنه ترك نفسه لسجيتها . نحن نمتدح فيه صدقه الفني اذ ترك نفسه لسجيتها فاستعمل القالب الذي يلائمها ولم يتكلف قالبا لا تنسجم معه (ويا ليت الكثيرين ممن يستعملون الشكل المطلق وليس في نفوسهم جديد يحاولون اداءه يستمعون الى هذا فيتركون الشكل المنطلق لمن لديهم مضمون جديد يحتاج اليه) . لكن الصدق وان كان الشرط البدائي في الانتاج الفني ، اعني الشرط الذي لا نقبل الانتاج قبولا مبدئيا الا اذا حققه ، ليس كل شيء يطلب في الفن ، بل هو مجرد بداية ، ويبقى بعد ذلك مدى توفيق الشاعر في اغناء عاطفتنا وشحذ مشاعرنا واشباع فكرنا وتعميق فهمنا لتجارب الحياة ودخائل النفس الانسانية وامتاع حاستنا الفنية امتاعا عميقا ناضجا لا سطحيا فطيرا (٢).

هبك حكمت على شوقي مثلا ، كما كان العقاد يحكم عليه في حملاته العنيفة في شبابه ، بأنه ضعيف الشخصية بليد الحس غليظ المشاعر سطحي النظرة . فجاءك شوقي مدافعا عن نفسه فقال : « لكن هذه يا سيدي هي سجيتي التي فطرني الله عليها ، فليست لي شخصية قوية ، وليس لي حس مرهف ، وليست لي مشاعر دقيقة ولا نظرة عميقة ، فشعري تعبير صادق عن شخصيتي ونفسيتي وملكاتي ومقدراتي حين اترك نفسي لسجيتها ، وحتى حين يختمر الموضوع في وجداني الشعري لا اجد عندي شيئا جديدا اساسيا فالشكل التقليدي يكفيني . وشعري بعد يستنفد كل او جل ما في نفسي ويشفيها مما تجد » . فبماذا تراك تجيبه ؟ وهل يحملك احتجاجه هذا على ان تغير من حكمك على نظمه فتقبله كشعر اصلا او تحله محلا رفيعا في درجات الشعر ؟

لكني اعود الى رأي محمود حسن اسماعيل فألاحظ شرطه الهام « عندما يختمر الموضوع في وجدانه الشعري » . كلمة « يختمر » كلمة هامة جدا اوافق اسماعيل عليها كل الموافقة . فهل اختمرت موضوعات هذا الديوان في الوجدان الشعري لمحمود حسن اسماعيل قبل ان يقدم على نظمها ؟ هذا ما يؤسفني ان اقول ان قصائد الديوان لم تقنعني به . والمحك بالطبع هو اسلوب الاداء ، لاني اوافقه تمام الموافقة على ان المضمون والشكل لا ينفصلان . واداء القصائد في نظري شيء غير ناضج، مكرر يستسهل التكرار ، مجتر يعيد الاجترار ، ولو اختمرت تجربته حقا لاضطرته اضطرارا الى ان يتلمس لها اداء اكبر نضجا واقل تسطحا واقل غراما بترديد الاكليشيهات الرومانسية التي لم تعد كما كانت نفيسة والتي فقدت قوتها الايحائية بكثرة الابتذال .

ان الشاعر لا يقنعنا بتجربته بمجرد ادعاء الادعاءات لها ونعتها بالنعوت التقريرية المباشرة . لا يقنعنا بمجرد ان يقول ان الحديث الذي سمعه « حديث منتفض السحر » . بل بأن يخلق من الصور وينظم من الايقاعات والانغام ما يحدث لنا انتفاضا حقا . وهو لا ينقل الينا عدوى انسحاره بمجرد ان يؤكد لنا انه رآى او خبر « السحر الدفين » ، ولا يرهبنا بمجرد استعمال الاكليشيه « السر الرهيب » . بل ينبغي ان يسحرنا وان يثير فينا الرهبة دون ان يستعمل كلمة السحر او السر او الرهبة ، بصوره وايقاعاته وتنغيماته التي تؤدي مضمون رؤيته وخواطره ومشاعره اداء فنيا ناضجا . وما اكثر ما تتكرر كلمة « السحر » وكلمة « السر » وكلمة « الرهيب » من اول هذا الديوان الى اخره . وقد بدأت في عدها ثم كففت ، قائلا انه لا يزال نفس الشاعر الذي حدثنا في ديوانه الاول عن « سحر محجب ازلي . تيار السحر الخافي . دنيا دفاقة بالسحر والارهاب . الخ ... »

والشاعر الذي ينجح في تنغيماته نجاحا فعليا لا يحتاج الى ان يؤكد لنا ما يفيض به هذا الديوان من « نغم يشجي . نغم ساحر . معجزات النغم الخالد . انغام مرتعشات . سحر ارعشني ... » بل يعطينا فعلا انغاما مرتعشة ترعشنا دون ان ينعتها بهذا النعت ، كما فعل كبار شعراء العربية منذ امرىء القيس . كذلك لا يقول « تسكب اللحن » بل يسكب هو لنا لحنا في موسيقاه يقنعنا بأنه سمع لحنا مسكوبا دون ان يحتاج الى هذا التقرير الادعائي . وقل نظير هذا عن الاكليشيهات الرومانسية الادعائية التي يغص بها الديوان : « جمال عبقري السكن . طير عبقري الجناح . فجر رفراف السنا . مزامير علوية المورد ... » هذه وامثالها قد صارت نقدا متضخما قليل القيمة او عديمها كما يقول علماء الاقتصاد ، وقد استبقاها الشاعر من ديوانه الاول الذي كان يقول فيه : « وساد الطبيعة العبقري . روائع رفافة الاهداب . انشودة الجمال الالهي . رعشة الاطياف . الفتن السكري . تسكب اللحن من رنين شجي » ... الى اخرها من تعبيرات دون ان يلتفت الى ان السنين الثلاثين التي مضت على ذلك الديوان قد افقدتها ما كان لها من طرافة وامتاع وقدرة على الايحاء وجعلتها مجرد اكليشيهات مستنفدة تم اعتصارها .

ثم ان الشاعر لا يقنعنا بأنه قد خلص حقا الى العالم غير المحسوس بمجرد ان يقول : « ومن تلفت نفسي لعالم غير حسي » !. بل ينبغي ان يقنعنا بالتفاته هذا وان يحملنا معه الى اغواره العميقة او اجوائه العالية دون ان يسميه هذه التسمية الجافية « عالم غير حسي » . صحيح ان هذا الديوان يقلل كما ذكرنا من الازدواج ، لكنه لا يزال يكتظ بما هو مجرد حشد للمفردات ، حشدا ليس الا هروبا سهلا من واجبه الفني الصلب : « الجوى والانين ، والهموم ، والاسى والوجوم ، وليالي الشجى، والصمت الرهيب ، وغامض الاسرار ، ورعشة مسحورة ، والجو السكران، والدوح النشوان ، وخشعة الساجد ، وشكوى الجراح ، والسني المشرق ، والشعاع الموشى ، وسحر الجمال ، ورحيق الوسن ، والنور المسكوب ، وينبوع الشعاع ، والانغام والعطر ، واعماق السر ، والنور والنار ، والنار والنور .... »

والشاعر لا يحقق غرضه تحقيقا فنيا ـ وغرضه بالطبع هو ان يحمل الينا انفعاله ويعدينا بعدواه ـ بمجرد تسمية انفعالاته بأسمائها اللغوية

---

(١) يعني مندور بهذا رأيه في ان محمود حسن اسماعيل له طاقة شعرية قوية لكنها مشتتة مبددة غير منظمة ولا مؤتلفة . وهو رأي ذكره في كتابة « الشعر المصري بعد شوقي » .

(٢) شرحنا هذه الحقيقة في الفصل المعنون « الصدق شرط بدائي » في كتابنا « عنصر الصدق في الادب » سنة ١٩٥٩ ، ص ٧٤ ـ ٧٧ .

الصريحة . هذه قد نقبل منها شيئاً قليلا اذا جاءت نادرة ، لاننا ندرك القوة المفاجئة للتقرير العاري اذا جاء به الشاعر بعد تصويرات ضمنية مشحونة ، حينئذ قد يهزنا الشاعر هزا عنيفا بجملة عارية مباشرة كان يقول : انا حزين . اما ان يتكون الكم الاكبر لشعره من هذه الجمل فهذا ما لا يحتمل . خصوصا من شاعر يدعي في صفحة ٣٣ « خلقت لارتاد روح الحياة واستل اعماقها للوجود » ،ونفس هذا القول كان حكما ينبغي ان يتركه لنا نحن لنصدره على رسالته الشعرية اذا اقنعنا ديوانه بانه قد اداها . ولقد كان في ديوانه الاول ارحم بنا اذ استبقى هذا الفخر لكلمة الختام النثرية التي ختم بها « اغاني الكوخ » فقال : « تغلغلت به روحي الشابة في جميع مظاهر الطبيعة واسرارها حتى امتزجت بها الامتزاج الذي اورثها الخ ... » فهذا فخر قد نسامحه ونبتسم له من شاب في ميعة شبابه وبخاصة اذ احتفظ به لخاتمته النثرية ، لكن صدوره من رجل ناضج السن ، وفي صميم نظمه ، لن يقابل منا بمسامحة او ابتسام . وهو يتبع ذلك الادعاء عن استلاله لاعماق الحياة بادعائه الاخر « ومهما سرى قبلي السائرون فاني على كل خطو جديد . » هناك خطو جديد واحد على الاقل لم يسر عليه الشاعر ، وانا هنا اصدق الاستاذ اسماعيل الذي روى الدكتور مندور رأيه في عدم ضرورة التجديد وفي انه لا ضير على الشاعر في ان يكون قالبه تقليديا ، اكثر مما اصدق ادعاء صاحب هذا الديوان انه دائما على كل خطو جديد . وقل مثل هذا في ادعاءاته الاخرى حين يقول في صفحة ٣٤ :

ربابي على النفس ، نفس تطل
وتصغي ، وتعزف همس النفوس
ففي كل صدر لنايي دروب ،
وألفاف تيه لديها تجوس
تفجر امواجها الموثقات
وتعصر اسرارها في الكؤوس
مجنحة من صحارى الغيوب
بما تجهل الريح اقصى مداه
فلا في الفضاء ، ولا في الخفاء
لها شاطىء تحتويها رؤاه

لو ظل الشاعر يحشد لنا امثال هذه الادعاءات صفحة بعد صفحة لما زاد من اقناعنا بصحتها قيد انملة . متى يقلع شعراؤنا التقليديون عن مثل هذا الفخر البغيض الذي اورثهم اياه اثقل شعرائنا القدامى شخصية ـ المتنبي بالطبع ـ وهم على اي حال ليس لهم نظير عبقريته الشعرية ، وان صاغوا افتخاره في اكليشيهات رومانسية « عصرية » ؟ ومتى يدرك الرومانسيون منهم بنوع خاص ان هذا الفخر ان تحمله الاسلوب الخطابي الجهير الذي تتخذه مدرسة شوقي فان الاسلوب الرومانسي الرقيق ينفر منه اشد النفور ؟

يبدو ان هؤلاء يعتقدون ان حشد التعبيرات المكررة يجمع لها قوة مضاعفة ، وهو اعتقاد لا صحة له ما دام كل منها في ذاته تقريريا عاريا ، بل يؤدي حشدها وتكرارها الى العكس تماما ، الى ترخيصها وتمييعها حتى تقفر تمام الاقفار من كل طعم ولا تقع على الآذان ـ دعك من القلوب ـ اي موقع . كذلك حشد التشبيهات المتوالية يتصيدها الشاعر تصيدا ويقوم بكل منها بيت واحد مستقل معنى ومبنى ، كما نقرأ في صفحة ١١٥ :

وللمعاصي عواء ، مدمدم في الحنايا
كانه صوت ذئب ، تغافلته العشايا
او فح افعى ، شوتها من الهجير شظايا
او نوح ثكلى ، اهاجت لها القبور خفايا
او وخزة من ضمير ، للعار فيه بقايا
او صرخة من يتيم ، تلقفته الرزايا
حملتها ... وكأني حملت هول المنايا

هذه قد تكون شطارة بهلوانية في تصيد التشبيهات ، ولكنها ليست شعرا . واقرأ ما كان يكتبه العقاد الشاب في نقد هذه الالاعيب البلاغية . هذه الصور المتعاقبة المتراكمة لا تتعاون فيما بينها بل تتنافر وتمزق المضمون شر ممزق . وما ابعد البون بين نوح الثكلى او صرخة اليتيم ـ وكلاهما لا يدل الا على الالم المحض ـ وبين عواء الذئب وفح الافعى ، وفيهما يمتزج صوت الالم برغبة الشر . ليست هذه هي الطريقة التي يتغلغل بها الشعر في الاعماق والاسرار ويستلها ، بل هي محض الاعيب سطحية مبهرجة تشتت حواس القارىء ووجدانه معا ، وكان خيرا للشاعر ان يختار صورة واحدة فقط فيتعمقها ويفصلها ويخلق منها معادلا موضوعيا للمشبه . ان هذه الطريقة التي تقوم على مجرد البهلوانية هي انتكاس بشعرنا الحديث الى مرحلة كنا نعتقد ان شعرنا الحديث قد تطور منها . اما قوله في اول هذه الابيات « عواء مدمدم » فما اكثر ما قرأت في هذا الديوان من الفاظ مدمدم ومزمزم ومهمهم ومتمتم ومدندن ـ وبعضها يتكرر مرات ـ دون ان اسمع فيي موسيقى الشاعر قدرا كافيا لاقناعي من الدمدمة والزمزمة والهمهمة الى اخرها ...

في هذه المسألة لا احكم على الشاعر بمجرد مقاييس تعلمتها من قراءة الشعر الانجليزي او النقد الغربي ، وان كنت اعتقد اننا يحق لنا ان نحكم على شعر يصدر هذه الايام بالمدى الذي بلغته ثقافتنا الفكرية والفنية وما دمنا لا نتعسف في تطبيق القواعد ، وان نحكم عليه بما استطاع شعراء اخرون ان يحققوه في شعرنا المعاصر . بل احكم عليه بما استطاع الشعر العربي القديم نفسه في عصور اصالته وصدقه ان يحقق . لم يكن الشعراء القدامى في شعرهم الجيد يكثرون هذا الاكثار من حشد المفردات والنعوت وتسمية العواطف والانفعالات والقاء الادعاءات . بل كانوا يقنعوننا اقناعا فعليا بما يحققون بجرسهم وايقاعهم من همهمة او زمزمة وبما يؤدون بموسيقاهم من سكب او انين او تلظ ، دون ان يستعملوا هذه الالفاظ العارية في نعت مقصدهم الفني . والقارىء الذي تتبع المقالات التي كتبها كاتب هذه السطور في دراسة الشعر الجاهلي سيتذكر ولا شك امثلة متعددة على هذه الحقيقة .

هذا عن الجانب الذي يقلد فيه محمود حسن اسماعيل مدارس شعرنا الحديث ، ويقلد ابتكاراته الشخصية في عصر شبابه . وهو ينظمه على البحور الاتية : الرمل ٩ قصائد . المتقارب ٩ . المتدارك ٣ . الرجز ٣ . الكامل ٢ . المجتث ٢ . وزن مولد من المجتث (مستفعلن مفعول او مستفعلن فعول) ٢ . السريع ١ . من هذه القصائد الاحدى والثلاثين سبع قصائد تأتي على قافية واحدة موحدة الروى . لكن باقيها اي اربعا وعشرين قصيدة تنوع القوافي وحروف الروى تنويعا منتظما في المقطوعة بعد المقطوعة ذات العدد ، او في الشكل المزدوج . وهذا التنويع في الاوزان والقوافي يرينا بلا شك مقدرته الحرفية ، لكنها كما قلت لا تزيد على المهارة المكتسبة من طول الممارسة ، فانه لا يخرج فيها خروجا اساسيا على ما ابتكره شعراء المدارس الحديثة التي سبقت شعر الشكل المنطلق.

لكن نأتي الى الجانب الاخر الذي يحزننا جدا وجوده في الديوان، وهو الذي يقلد فيه الشعر القديم ويقلد مقلدي الشعر القديم ، اي يرتد به من المدارس الرومانسية الى المدرسة النيوكلاسيكية . وهو اربع قصائد على بحر الطويل ، وثلاث على الخفيف ، وقصيدة على البسيط . وفي كل منها يلتزم قافية واحدة موحدة الروى من اول القصيدة الى اخرها . حقا ان هذا الجانب لا يكون الا الجزء الاقل من الديوان ، فنسبته الى باقي الديوان هي ١ الى ٨ ، لكننا يدهشنا مجرد وجوده اصلا ، فقد كنا نعتقد اننا مهما يكن من اختلاف الرأي بيننا حول المضي في تقليد المدارس الرومانسية قد اتفقنا على استرذال تقليد المدرسة التقليدية فيما كان يسمى المعارضات . والنتيجة المحتومة هي اننا لا نسمع في هذه القصائد الا اصداء بل اصداء لاصداء . نسمع خليطا عجيبا من اصداء الشعر القديم منذ العصر الاموي في ميميتي الفرزدق وجرير ، الى تقليد المدرسة الشوقية لمطولات الشعر القديم . فما ان

نسمع قوله « وغارسها المحروم بين الحظائر » حتى نتذكر مباشرة « وراحلها المعروف عند المواسم » . والامثلة كثيرة وما ضربت هذا المثل الا لاشرح به ما اعني بالاصداء . فاذا قال شاعر « وفاعلها المفعول عند المفاعل » ، فجاء شاعر اخر فاستعمل نفس القالب قائلا « وفاعلها المفعول بين الفعائل » ، فهو يردد صدى ، مهما تختلف الالفاظ اللغوية التي يضعها في هذا القالب .

وحين نسمع « أوقف خطا الدهر واسمع عند وقفته » نتذكر المطالع الكثيرة التي امر فيها شوقي قارئه بأن يقف وينظر او يقف ويصيح حتى املنا من طريقته الرخيصة في افتتاح القصائد ، كما نتذكر قول الاخطل الصغير في ذكرى شوقي « قف في ربى الخلد واهتف باسم شاعره ». والرائية التي تبدأ في صفحة ٥٢ مكتظة بالاصداء واصداء الاصداء ، والتائية التي تبدأ في صفحة ٩٧ في التعبد الديني نعلم بالطبع ماذا يعارض بها ، وان امتلأت بأصداء اخرى غير ابن الفارض . ولو اتسع المجال لنقلت هنا عشرين بيتا من البائية التي تبدأ في صفحة ٨٧ وعشرين بيتا من بائية ابن الرومي « دع اللوم ان اللوم عون النوائب » ليرى القارىء الى اي مدى يلتقط الشاعر انغام ابن الرومي ويردد اصداءها .

لكن المجال لا يتسع ، فانا اكتفي باحالة القارىء الى « قاب قوسين » ، وفي السطور المتبقية اقدم تنبيها واختم بتعقيب .

اما التنبيه فهو ان نقدي هذا كله صادر عن موقف معين من الشعر عموما وما ينبغي ان يكون ومن شعرنا المعاصر خصوصا وما ينبغي ان يحقق . فان وافقني القارىء على هذا الموقف فقد يوافقني على ما قلت او بعضه ، اما ان خالفني فاعتقد ان شعرنا المعاصر لا يزال فيه محل للشعر الذي يكتفي بنصاعة الاسلوب وطلاوته ، أو اعتقد ان الاكليشيهات الرومانسية لم تستهلك بعد ولا يزال في امكانها ان تحمل عاطفة صادقة وان تؤدي تجربة جديدة وان تؤثر في قارئها ، او اعتقد ان الشاعر ليس ملزما ان يقدم لنا في ديوانه الجديد اضافة جديدة بل يكفينا منه ان يكرر نفس المواقف والانغام التي الفناها منه من قبل ، فان القارىء سيحكم علي بأنني ظلمت محمود حسن اسماعيل ظلما مبينا ، وحينئذ يكون خلافنا اساسيا يحتاج الى مزيد من النقاش والتوضيح .

واما التعقيب الذي احب ان اختم به فهو ان اشير الى قول الشاعر في صفحة ٣٠ :

ليس فيه منزو يجتر اشلاء حياته
يحصد الماضي ويبكيه ويحيا في رفاته

والى استعجاله الموصوف في صفحة ١٥٧ :

ساقي الربيع دائر ، قم غنه وغنني !
واشرب صلاة الحب من كل مكان واسقني
من قبل ان تدور بالعمر سواقي الزمن
فتغتدي .. والطير نوح فوق نعش غصن
واغتدي .. والشعر نبع جف بين دمن

فأقول : انني ارجو للشاعر محمود حسن اسماعيل في دواوينه الثلاثة القادمة التي يعلن الينا في صفحته قبل الاخيرة انها « تحت الطبع » ، ان يكون لا يزال في امكانه ان يخرج من انزوائه في المدارس السابقة ومن اجتراره لاشلاء حياتها ، ومن حصده لماضيه هو وبكائه وحياته في رفات ذلك الماضي . وان لا يستعجل النظم خوفا من ان يجف فيه نبع الشعر ، فليترك تجربته الشعرية « تختمر » في وجدانه الشعري ، والا فحسبه وحسبنا ما قدم الينا من قبل من غناء كان في وقته اصيلا طريفا صادقا ، وكان له اكتئابه الذي لا شك فيه في تطوير شعرنا الحديث ، وهو كاف لان يبقينا مدينين له في سجل تاريخنا الشعري .

القاهرة محمد النويهي

دار الاداب :

المعقول واللامعقول في الأدب الحديث

تأليف كولن ولسون

ترجمة انيس زكي حسن

دراسات هامة رائعة عن تيارات الفكر الحديث في الادب والفن ، بقلم كاتب من اشهر كتاب العصر

صدر حديثا الثمن ٤٥٠ ق. ل