

الاجتهاد الوجدي

في شهر العربي المعاصر

ولتور عبد القادر الفط

الناشر  
مكتبة الشباب



وكتّوب عند القادر القط

# الاجتهاد الوجيز الحديث

في الشعر العربي المعاصر

١٩٨٨

الناشر  
مكتبة الشباب

٢٦ شارع اسماعيل سرى بالنيرة ن: ٥٥١٢٥٥



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



## تمهيد

كان التقاء الحضارة العربية الإسلامية بالحضارة الأوربية الحديثة أعنف هزة أصابت الوجدان العربي منذ أن أصابه الركود إبان القرون الطويلة من الحكم العثماني . وحين التقى الماليك على صهوات خيولهم المطهمة بجنود نابليون في عدتهم ونظامهم ، أواخر القرن الثامن عشر ، لم تكن عنهم سيوفهم ولا أسلحتهم العتيقة شيئاً ، وأدركوا - وأدرك معهم العرب في مصر والشام - أنهم يعيشون عهداً قد انقضى ويواجهون حضارة جديدة ، لعلهم قد اتصلوا بها من قبل على نحو أو آخر ، لكنهم لم يدركوا مدى ما بلغته من تقدم في العلم والثقافة والمدنية حتى اصطدموا بها في ذلك اللقاء الحربي غير المتكافئ .

على أن العرب سرعان ما أفاقوا من صدمتهم بفضل ما بقي في نفوسهم من عراقة الحضارة ، وما ظل لديهم من بعض أمجاد التراث ، فبدأوا ينظرون في وضعهم نظرة واعية جديدة ، متلمسين في تلك الحضارة وذلك التراث عوناً على المواجهة ، باحثين في الحضارة الأوربية الوافدة عما يمكن أن يلائم حياتهم ويضعهم على بداية الطريق نحو نهضة جديدة ، دون أن يناقض جوهر قيمهم الدينية والروحية والاجتماعية .

وهكذا بدأت في وقت واحد معاً حركة إحياء لبعض ألوان من التراث العربي ، وحركة اقتباس لبعض ثمار الحضارة الأوربية في العلم والفكر والأدب والسياسة والاجتماع ومظاهر المدنية الحديثة . وظهرت - بعد أن خفت قبضة الأتراك على مصر ، برحيل الحملة الفرنسية وقيام دولة محمد علي - طبقة من المثقفين ، بعضهم ممن أعادوا دراسة التراث بروح عضرية نسبياً ، وبعضهم ممن جمعوا بين التراث وثمار الحضارة الأوربية في العلم والأدب والثقافة بالاتصال المباشر أحياناً ، وعن طريق النقل والترجمة أحياناً أخرى .

وأخذ وجه الحياة العربية يتغير بالتدرج وتزداد الصلة بين أرجائه وتبدو على سطحه قضايا مشتركة، وإن اختلفت في درجتها ومقدار وعي الناس بها ومشاركتهم فيها، من قطر إلى قطر. وكان منها ما يتصل بالتوفيق بين أحكام الدين ومقتضيات الحياة الحديثة، ومنها ما يرتبط بألوان من التطور الاجتماعي في نظم التعليم وطبيعة الحياة المدنية ووضع المرأة، وأخرى تنظر في نظم الحكم وأساليب السياسة، وغير ذلك مما يكاد يمس الحياة في جميع جوانبها. ولم يكن من المقبول أن ينبذ العرب قيمهم وتقاليدهم ليأخذوا فجأة بكل ما واجهتهم به الحضارة الأوربية من قيم وتقاليد، ولم يكن من الميسور التمييز الجلي بين ما يمكن أن يلائم طبيعة حياتهم، وما يمكن أن يصيبها بالبلبلة والتمزق إن هم أخذوه أخذاً متعجلاً دون تمحيص.

وهكذا واجه المثقف العربي منذ البداية مرحلة انتقال جسيم تتميز بالصراع والتناقض. وزاد من حدة هذا الصراع أن اللقاء بين الحضارة الغربية والحضارة الأوربية قد تم في جو من الغزو والتسلط وضع المثقف العربي في موقف يتمزق فيه بين تطلع الفكر إلى المعرفة وثورة الوجدان على القهر.

ونشأ عن هذا اللقاء القائم على الصراع شعور قومي جديد أحس فيه العربي عن وعي بالانتماء إلى وطن ترتبط عزته بعزته وتشده إلى أبنائه أواصر التراث والدين واللغة والمصير في مواجهة ذلك الغازي الجديد. وقد كان هذا الشعور القومي قد ضعف في نفوس العرب إبان الحكم التركي الطويل واستعاضوا عنه بالإحساس بالانتماء إلى «وطن» إسلامي كبير، على اختلاف ما يضم من شعوب وما يلحق العرب فيه من مظالم وما يفرض عليهم من تخلف يناقض روح الإسلام وتعاليمه.

وهكذا لم يعد الشعور بالوطن، أمام الغزو الأجنبي وفي غمرة حركات التحرر والاستقلال مجرد شعور فطري من المرء بأول أرض «مسّ جلده تراها» أو حينياً وجدانياً محضاً إلى ذكريات و«مآرب قضاها الشباب هنالك»، كما يقول ابن الرومي، بل أصبح إلى جانب هذا معنى سياسياً وفكرياً ووجوداً اجتماعياً واقتصادياً يرتبط فيه الكيان العام بذات الفرد وتمتزج فيه المصلحة المادية بمثل عليا من الحرية والعزة والحياة الكريمة. ولم تكد تشرف بدايات القرن العشرين حتى كانت ملامح هذا التطور قد اتضحت، ومواقف هذا اللقاء قد تبلورت، وغدا المثقف العربي في غمرة من صراع متعدد الجوانب بين القديم والجديد، في الاجتماع والسياسة والقومية والأخلاق، والأدب والفن.



كان هناك صراع عنيف مع الاستعمار الأوربي ، في مصر والعراق مع الإنجليز ، وفي الشام والمغرب العربي مع الفرنسيين ، وفي ليبيا مع الإيطاليين . وشهد الوطن العربي ثورات استقلال متتابة في مصر والعراق وسورية ، كما خاض حروب مقاومة طويلة في ليبيا والمغرب العربي .

وكان هناك تطور اقتصادي نمت في ظلّه الطبقة الوسطى بعد أن خفت عنها قبضة النظام التركي ، وأخذ الاقتصاد العربي يحاول أن يصمد أمام الغزو الاقتصادي الأوربي ويفيد من علمه وخبرته ؛ وتطور فكري نمت خلاله حركة الترجمة والتأليف والصحافة والتعليم في مصر والشام ، وغيرهما من الأقطار العربية على اختلاف في الدرجة والزمن ؛ وكذلك تغيرت كثير من الأوضاع الاجتماعية وأساليب الحياة في المدينة ، وتبدلت الأزياء والعمارة والمدرسة والبيت وغير ذلك مما يؤثر في سلوك الناس ويبدل قيمهم ويدفع بهم إلى عالم جديد .

ولعلّ مما يصور إحساس الناس بجامة ذلك التطور في الحياة حينذاك ، تلك الفكرة التي بنى عليها المويحي كتابه المعروف « حديث عيسى بن هشام » ففيه يبعث أحد الباشوات من القرن التاسع عشر فيهبط إلى القاهرة « الجديدة » ويشاهد ما طرأ على حياة الناس فيها من تغير يصيبه بكثير من العجب والذهول ، ويدفع به إلى كثير من المفارقات والمواقف المحرجة ، النابعة من اختلاف ما كان قد عاش عليه من قيم خلقية وسلوك اجتماعي ، وما يشهد من قيم جديدة وسلوك حديث . والفكرة دليل على إحساس الناس في ذلك الوقت الباكر بأن حياتهم قد تغيرت تغيراً كبيراً باعد بينها وبين الحياة في القرن التاسع عشر ، واتخذت أسلوباً جديداً ، قد نراء نحن الآن قديماً ، لكنه كان حينذاك وثبة واسعة نحو الحضارة الحديثة .

وفي ظلّ ذلك التطور الممتد من ناحية ، وغمرة ذلك الصراع الحاد من ناحية أخرى ، نشأت طائفة من الأدباء بلغت حداً طيباً من الثقافة والوعي ، وتفتح وجدانها على هذا العالم الجديد بكل ما أتاحه للفرد من شعور بذاته ظل مفقوداً أمداً طويلاً إبان الحكم التركي حتى رده المعرفة والحرية النسبية والتطلع إلى المشاركة في الكفاح من أجل الاستقلال القومي والرقى الحضاري . والتفت هؤلاء الأدباء - من شعراء وقصاصين وكتاب - إلى وجدانهم ، يرقبون من خلاله عالمهم المتغير ويعبرون عن تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد .

لوحدها  
العامة  
أولاً

ولست الذاتية ولا التجارب العاطفية شيئاً جديداً على الشعر العربي ، بالطبع .  
لكننا نفرق بين العواطف الإنسانية العامة التي لا يكاد يخلو منها أدب إنساني في أي  
عصر من العصور ، و«العاطفية» التي تمثل موقفاً خاصاً من الحياة والطبيعة والمجتمع  
وتغلب على أدب مرحلة من المراحل في مجتمع من المجتمعات حتى تتخذ صور «الظاهرة»  
المشتركة بين طائفة من الأدباء ، سواء في طبيعة التجربة أو أسلوب التعبير عنها . ولعلّ  
«الحركة العذرية» في الشعر الأموي هي أقرب ألوان الشعر العربي إلى الشعر الوجداني  
الحديث ، وإن اختلفت عنه باختلاف العصر والقيم الاجتماعية والتقاليد الفنية وغير ذلك  
ما يطبع الأدب بطابعه الخاص .

وقد جرى العرف عند كثير من الدارسين على أن يسموا هذا الاتجاه الوجداني في  
شعرنا العربي الحديث «بالحركة الرومانسية» مستعيرين هذا المصطلح الأوربي ، لما لمسه  
من وجوه شبه عديدة بينه وبين تلك الحركة ، في دواعي نشأتها وصورة أديها .

ولا سبيل إلى إنكار وجوه الشبه تلك ، لكن هناك مع ذلك وجوهاً من الخلاف تقضي  
بأن نعدل عن تلك التسمية إلى تسمية تكون أقرب إلى طبيعة الشعر العربي الحديث وما  
أحاط بنشأته من ظروف محلية خاصة وما تحقق فيه من قيم فنية مميزة . فقد جاءت  
الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي تعبيراً عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع  
الأوربي من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه ويكاد يضع حداً حاسماً بين عالمين  
مختلفين ، في أعقاب الانقلاب الصناعي وحروب نابليون . وقد شمل التحول كل مظاهر  
الحياة في السياسة والاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن ، وانتقل الأدب من مرحلة  
عرفت «بالكلاسيكية الجديدة» إلى مرحلة عرفها الناس باسم «الرومانسية» .

أما التغير الذي طرأ على المجتمع العربي فلم يكن - برغم جسامته - على هذا النحو من  
الحسم والشمول ، بل ظلّ محصوراً إلى حد كبير في أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفين  
منهم ، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة  
يحد من استجاباتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد .

والحق أننا لو استعرضنا طبيعة التحول الحضاري في المجتمع العربي منذ ذلك الحين  
حتى اليوم ، لرأينا أنه ما زال بعدُ على هذا النحو من البعد عن الشمول والحسم - على  
اختلاف في الدرجة ما بين قطر وآخر من أقطار الوطن العربي . فالأسرة العربية ما  
زالت - في الأغلب - تضم أجيالاً ثلاثة يتجاوز الخلاف بينهم ما يكون من خلاف طبيعي  
بين جيل وجيل - إلى بون كبير في التفكير والسلوك والأخلاق والمدنية بحيث يمكن أن

نرى في كل جيل من الأجيال الثلاثة مثلاً لمرحلة زمنية بعينها . وما زال الفرق بين الريف والمدينة يتجاوز ما يكون من تباين تستدعيه طبيعة كل من البيئتين وإن اشتركتا في إطار حضاري عام ، حتى لتمثل كل بيئة مجتمعاً يكاد يكون مستقلاً في قيمه وأخلاقه ومستواه الحضاري والمدني . بل إن الأحياء في المدينة الواحدة تختلف فيما بينها هذا الاختلاف الكبير ، كما تختلف شوارعها في بعض الأحيان . فقد ينعطف المار من شارع عصري ليجد نفسه في أزقة تنقله إلى نمط بعيد كل البعد عن مظاهر الحياة الحديثة في الشارع الكبير .

لذلك « تعايشت » كثير من الاتجاهات الأدبية في الوطن العربي مع أن كلاً منها يمثل مرحلة حضارية بعينها ، وظلت الكلاسيكية ، والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية تعيش جميعها جنباً إلى جنب وإن غلبت إحداها حسب طبيعة المرحلة والعصر .

ولهذا آثرنا أن نعدل عن مصطلح « الحركة الرومانسية » إلى الاتجاه الوجداني ، وإن تسامحنا أحياناً فاستخدمنا المصطلح الأوربي كلما اقتربت طبيعة الشعر أو موقف الشاعر من طبيعة الرومانسية الأوربية اقتراباً يأذن باستخدامه . فنحن - مع ما أبدينا من « تحفظ » - لا نستطيع أن ننكر وجوه الشبه العديدة بين الحركة الرومانسية والاتجاه الوجداني في شعرنا الحديث . وإذا كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضاري هما محورا الأدب الرومانسي الأوربي ، فقد كانتا محور الحركة الوجدانية في الشعر العربي الحديث كذلك ، وإن اختلفتا ، كما ذكرنا ، في العمق والشمول .

وليس من قبيل المصادفة أن الأدباء العرب المحدثين قد تجاهلوا الاتجاه الواقعي في الحركة الأدبية الأوربية ، وقد كان سائداً حينذاك ، وارتدوا إلى الوراء ليقبسوا عن طريق الترجمة والاحتذاء من نتاج الحركة الرومانسية في نظريتها وتطبيقها بعد أن كان عهد ازدهارها قد انقضى منذ سنين . ذلك لأنهم قد وجدوا في الأدب الرومانسي وطبيعة المرحلة التي ازدهر فيها صورة - وإن اختلفت في بعض ملامحها ودرجاتها - لما يعانون من صراع بين القديم والجديد ومن إحساس حاد بالذات ومن تطلع إلى المشاركة في تطور المجتمع الجديد .

وما كانت الواقعية لتصلح تعبيراً عن هذا الوجدان المبلبل أمام مرحلة انتقال معقدة مرعبة يصعب رصدها ورسم تفصيلاتها وانتقاء نماذج بشرية وأنماط اجتماعية منها ، كما يفعل الأديب الواقعي في مجتمع قد استقرت قيمه واتضحت معاييرها . فالواقعية وليدة

مجتمع قد تجاوز مرحلة الانتقال إلى حياة ثابتة تتطور ببطء غير ملحوظ سهل معه ملاحظتها ومراقبة سلوك أفرادها وبنائهم النفسي ودقائق المجتمع الذي يعيشون فيه، على حين يواجه الأديب في المجتمع المتحول عالماً دائماً المتغير يستعصي على الملاحظة الثابتة ويصعب الاهتمام إلى وجه الحق والسلامة فيه، فيعدل عن رصد واقع العالم الخارجي إلى التعبير عن « وقع » هذا العالم على وجدانه هو، ويصبح الوجود الباطني للأديب الرومانسي هو الوجود الحقيقي عنده لتلك المظاهر الخارجية التي لا تثبت على حال، والتي تنطوي في كثير من الأحيان على المفارقة والتناقض.

لذلك يستبدل الأديب الرومانسي بالنظرة العقلية المتزنة في الأدب الكلاسيكي، والنظرة الناقدة الراصدة في الأدب الواقعي، ذلك الجيشان العاطفي الذي يزخر به وجدانه المبلبل أمام ذلك العالم المتغير في الخارج، المشدود في وجدانه بين التراث والعصرية والماضي والحاضر. ويتجاوز هذا الوجدان في التعبير الفني منطق العقل فيقيم علاقات جديدة بين الأشياء عن طريق الخيال البعيد والاستخدام الجديد لألفاظ اللغة وأساليبها.

وقد رمى كثير من الدارسين ذلك الأدب الوجداني - لما لسوا فيه من مظاهر خاصة لذلك الصراع والبلبل - بالسلبية والتشاؤم والشك في طبيعة الحياة والناس، والفرار منهم إلى الطبيعة النقية، عجزاً منهم عن « التكيف » أمام مقتضيات التحول الحضاري الكبير.

والحق أن الحركة الوجدانية - شأنها في ذلك شأن كل حركة أدبية كبيرة تمثل مرحلة انتقال حضاري - ما كان يمكن أن تكون على هذا النحو من السلبية التي تُفقدنا مبرر وجودها ووظيفتها بوصفها عاملاً مهماً من عوامل التغير ومظهراً فنياً من مظاهر التعبير عن طبيعته. وكل حركة من هذا اللون لا بد أن تقوم على مبادئ إيجابية تمثل مقتضيات المرحلة التي استدعت نشأتها بعد أن أصبحت قيم المرحلة القديمة السابقة غير قادرة على البقاء وغير صالحة له.

والحركة الوجدانية حركة إيجابية تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة في ظل عهود طويلة من الجهل والتخلف والظلم، وتقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعي وحسه المرهف وتطلعه إلى المثل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة، وعشق للجمال والكمال ونفور من القبح والتخلف. وقد حملت هذه الحركة - من الناحية الفنية - عبء التجديد والخروج

من أسر الأناط الشعرية القديمة المكررة على مرّ العصور ، وابتكار « صيغة » شعرية حديثة يمزج فيها التراث بالعصرية وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة وقدرة جديدة على الإيجاء كانت قد فقدتها في الصيغ النمطية التقليدية ، وتقوم فيها الصور الشعرية على مفهوم فني حديث ينتفع بالنظريات الجديدة في الأدب والفن والموسيقى واللغة .

والحق أنه يمكن أن يقال إنها أكبر حركة تجديد شهدها الشعر في تاريخه الطويل ، لا يمكن أن يقاس إليها تجديد العذريين ولا أصحاب الموشحات . فبرغم ما قام به العذريون من تجديد عظيم في التجربة والمعجم والصورة الشعرية ، ظلوا بالضرورة مشدودين إلى تراثهم السابق في الشعر الجاهلي محدودين بظروف العصر وما يأذن به من مدى في التجديد . وأما أصحاب الموشحات فقد عنوا بالشكل الخارجي للموشحة عناية جنت على الانطلاق في بناء الصورة الشعرية واستخدام اللغة وجعلت الموشحة في كثير من الأحيان أقرب إلى البناء الهندسي منها إلى الإبداع الشعري . لذلك ظل أثرها محدوداً في الشعر العربي ولم تأخذ عند الشعراء مكان القصيدة التقليدية .

وإذا كنا نؤكد على الجانب الإيجابي لتلك الحركة الشعرية الكبيرة ، فإن ذلك لا يعني إنكار وجوها سلبية . على أن كثيراً من هذه الوجوه هي في حقيقتها احتجاج وجداني على بعض ما عجز الشاعر الوجداني عن إدراكه إدراكاً عقلياً واعياً ، أو رفضاً لما لم يستطع أن « يتكيف » معه من أوضاع كانت ما تزال تتأرجح بين القديم والجديد ، في صورة غائمة لا سبيل إلى تبين الحق والسلامة فيها ، إلا في بعض الحالات المرضية عند بعض هؤلاء الشعراء . ومهما يكن من أمر هذه المظاهر السلبية فإننا نودّ أن نعكس المنهج المتبع في دراسة تلك الحركة فنلتفت في المحل الأول إلى دورها في مرحلة الانتقال الحضاري ونفسر جوانبها الأخرى تفسيراً يقربها بلا تعسف إلى طبيعة الحركات الأدبية الكبرى ووظيفتها الإيجابية .

والحق أن الدارسين حين ينسبون تلك السمات إلى الأدب الرومانسي يغفلون ما بين أدباء الحركة الواحدة من فروق في المزاج والثقافة والبيئة الشخصية ، ويتخذون من تلك السمات دليلاً على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه . غير أننا لو خالصنا من تلك النظرة المألوفة الشاملة ، لأدركنا أن الأدباء الوجدانيين - والرومانسيين - يختلفون فيما بينهم اختلافاً كبيراً في الموقف والفن ، فليس وردزورث وبيرون وشيلي وكيثس - من الرومانسيين الإنجليز - سواءً في طبيعة التجربة الشعرية وفي الصورة الفنية ، وليس علي محمود طه وإبراهيم ناجي والثاني والبيجاني يوسف بشير وإيليا أبو ماضي وإلياس

أبو شبكة وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة في موقف كل منهم من الحياة والطبيعة والمجتمع وفي التعبير الفني عن ذلك الموقف. فقد نجد عند أحدهم التفاتاً ملحوظاً إلى الطبيعة، وعند آخر انشغلاً واضحاً بالحب، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبية. وقد نرى في أسلوبهم الفني توازناً بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية، أو تأثيراً بأساليب وافدة أو ابتكاراً ذاتياً يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث.

— وقد قرّر في نفوس الكثيرين أن الاتجاه الوجداني - أو الرومانسي - يرتبط بموضوعات بعينها، كالطبيعة والحب. ولا يمكن أن ينكر دارس جنوح أصحاب هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهد الطبيعة، لكننا نود أن نقرر أن التجربة في ذاتها لا تصنع أدباً رومانسياً أو كلاسيكياً أو واقعياً، أو منتزعة إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه، أي بالتصور في الموضوع، والصورة في الشكل. فكل موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالاً لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصور الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفني عنه. وليست الطبيعة والحب مجديدين على الشعر العربي، لكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجاً يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجود الداخلي، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية، ويصبح للشعر مستويان أحدهما مرتبط بمحدود التجربة في الواقع الخارجي والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع. وليس كل شعر وجداني على هذا النحو بالضرورة، ولا يعني ذلك أيضاً تجاهل التجربة الذاتية العاطفية أو الاستهانة بذلك المستوى الأول للقصيدة، فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كل منهم واتجاهه الفني وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والناس. ونستطيع أن نجد شيئاً لذلك في حركة الشعر العذري التي هي نظير الاتجاه الوجداني في الشعر الحديث.

ومن دوران التجربة حول الذات وانطلاق الصورة الفنية من الوجدان يتسم الشعر الوجداني بسمة فنية عرف بها، من ميل إلى الصور الخيالية والتجسيم والألفاظ الشعرية المحملة بدلالات شعورية غير مقيدة بمعان مادية محدودة، مما نرجو أن يكون موضع دراستنا في هذا الكتاب.

ويعني الدارسون عندنا عناية ظاهرة « بموضوع » الشعر الوجداني فيحللون ما

يتضمنه من معانٍ نفسية وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك ما يتصل بمضمون الشعر أكثر من اتصاله بصورته الفنية. ومثل هذه العناية شيء مشروع تبرره طبيعة ذلك الشعر، لكنها تظل عديمة الجدوى إذا لم تقترن بدراسة فنية وافية للأداء الشعري وما تحقق فيه من مقومات خاصة. وليس من المجدي في مجال الدراسة الفنية أن يكتفي الدارس - كما هو معهود في كثير من تحليلنا للشعر - بنثر القصيدة أو أبيات منها والإشارة العارضة إلى بعض مظاهر فنية تردّه في الغالب إلى الحديث مرة أخرى عن المضمون، ولا تقوم على استقراء مفصل في محاولة للكشف عن ظواهر كلية وراء « جزئيات » التصوير والتعبير.

ونستطيع هنا أن نشير إلى بعض الظواهر الكلية في شعر هؤلاء الوجدانيين تنبع من طبيعة العصر والتجربة وانصهار الأفكار في وجدان الشعراء حتى تستحيل إلى إحساس مشوب، مرجئين التفصيل إلى الدراسة التطبيقية.

فالشاعر الوجداني يرقب بوجدانه مجتمعاً مشدوداً بين أطراف القديم ومشارف الجديد. وهو لهذا مجتمع مليء بالتناقضات إلى حد يتجاوز التناقض الطبيعي في مجتمع مستقر. والشاعر - إلى جانب ذلك - يشعر شعوراً عاماً بما تنطوي عليه نفسه هو من تناقض بين الرغبة والمثل الأعلى والإرادة والقدرة، والانجذاب نحو الماضي والاندفاع نحو المستقبل.

لذلك تكثر « المقابلة » في أشعار هؤلاء الوجدانيين فتكون محوراً لكثير من صورهم الشعرية وتعبيراً عن إحساسهم الحاد. وقد تكون تلك المقابلات عميقة مركبة، وقد يكتفي الشاعر منها بمقابلات يسيرة لفظية - كالمعهد في الشعر العربي القديم.

على أن يقظة وجدان الشاعر وتفتحه على ما حوله يدفع بالشاعر - داخل تلك المقابلات - إلى استقصاء الصورة الشعرية الواحدة وبنائها على كثير من الأجزاء المتماثلة التي تكون في تكاملها ذات إيجاء واحد. فإذا أراد - مثلاً - أن يقابل بين كآبته وفرحة الطبيعة من حوله - استقصى مظاهر الكآبة المادية والنفسية في أجزاء متماثلة متقاربة الدلالة، ثم قابل بينها وبين صورة مستقصاة أخرى لمظاهر الجمال والسعادة في الطبيعة. وهكذا تجمع الصورة الشعرية الوجدانية - في كثير من الأحيان - بين التناقض والتماثل معاً.

ولما كان إحساس الشاعر الذاتي يلوّن صورته بلونه الخاص ويبعد به عن الأناط الموضوعية المألوفة في الشعر الكلاسيكي. فقد كان عليه أن يبتدع لنفسه معجماً شعرياً

جديداً يعتمد - في الأغلب - على ألفاظ « شفافة » إن صح هذا التعبير، ترتبط بإجاءات نفسية ووجدانية عديدة أكثر من ارتباطها بدلالات مادية محدودة. ويختلف الشعراء الوجدانيون في هذا المجال بمقدار سيطرتهم على اللغة ومعرفتهم بالتراث، وحسب إحساسهم العصري بإيقاع الألفاظ ودلالاتها ورموزها. فمنهم من يجنح إلى استخدام المعجم الشعري الوجداني المألوف عند بعض الوجدانيين القدماء كالشعراء العذريين مع لمسات عصرية تقيم توازناً بين العراقة والحداثة، ومنهم من ينتقي طائفة بعينها من الألفاظ يخلع عليها دلالات جديدة ويتخذ منها رموزاً على أحاسيسه وموقفه من الطبيعة والمجتمع، بحيث يغلب على أسلوبه طابع التجديد والابتكار والحداثة الظاهرة. وتختلف الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء، فتكون أحياناً « بسيطة » يعتمد فيها الشاعر على ما في معجمه وإيقاعه وبناء عبارته من إيجاء بصدق العاطفة وحرارة الإحساس، وتكون أحياناً مركبة حافلة بمجازات تصل أحياناً إلى حدّ التجسيم.

ومن هذا التناقض والتماثل اللذين أشرنا إليهما، ومن ارتباط التجربة الشعرية عند هؤلاء الشعراء، بلحظة وجدانية واحدة، أو « موضوع » واحد، تكتسب الصورة الشعرية كثيراً من التماسك وتقوم بين أجزائها صلات معنوية أو لفظية تشد بعضها إلى بعض.

ومن الأفكار السائدة عن هؤلاء الشعراء أنهم عدلوا عن إطار القصيدة القديمة إلى القصيدة القائمة على نظام المقطوعة. والحق أنهم قد راوحوا بين النسقين وكان أغلب شعرهم - وبخاصة في المراحل الأولى - في إطار القصيدة التقليدي. لكنهم استطاعوا في كلا النظامين أن يحققوا ذلك التماسك الذي أشرنا إليه، وتلك السمات الفنية التي ذكرناها، فأصبحت القصيدة في الإطار التقليدي ذات مسحة عصرية غالبية في معجمها وعباراتها وبناء صورها.

ولما كان الاتجاه الوجداني قد بدأ مع حركة الإحياء التي ردت إلى الشعر العربي ما كان قد فقدته من لمسات وجدانية ذاتية، ثم نما مع حركات التجديد حتى ازدهر منذ العقد الثالث من هذا القرن حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبدأ بعد ذلك في التراجع أمام تيار الواقعية الجديد، فقد قسمنا دراستنا إلى أربع مراحل: الأولى حركة الإحياء وامتدادها العصري عند شوقي وحافظ ونظيرائهما في الوطن العربي، والثانية حركة الريادة والتجديد، والثالثة فترة الازدهار والنضج، ثم المرحلة الرابعة. عند جيل من الشباب وطائفة من الشعراء بدأوا بداية وجدانية وانتهى أغلبهم إلى اتجاه واقعي في « الشعر الحر ».



المرحلة الأولى

حركة الإحياء... وعودة الذاتية



## حركة الإحياء .. وعودة الذاتية

أفاض الدارسون الحديث عن حركة الإحياء في الشعر العربي وأسبابها الفكرية والاجتماعية والسياسية، والحضارية بوجه عام. وليست غايتنا أن نعرض لتلك الحركة بكل تفصيلاتها بل نود أن ننس من جوانبها ما يتصل بالتمهيد للحركة الوجدانية في شعرنا الحديث.

ومن المعروف أن بوادر التطور الحضاري في الوطن العربي قد بدأت على نحو ملحوظ منذ أن اتصل العرب بالحضارة الأوربية الحديثة إبان الحملة الفرنسية على مصر والشام والسنوات التي تلتها. ومنذ ذلك الحين بدأ العرب يفتنون فطنة واعية - عن طريق المشاهدة والمقارنة - إلى ما أصاب حياتهم من تخلف في العهود التركية، وإلى ما حققت النهضة الأوربية من تقدم بعيد، وراحوا يجاولون التزود بمعارف تلك الحضارة الجديدة ويأخذون بما أخذ به الأوربيون من أسباب في بناء نهضتهم الحديثة.

وتجد الأمم نفسها مدفوعة بحكم طبيعة الوجود الإنساني الممتد بين الماضي والحاضر والمستقبل إلى أن ترجع إلى ماضيها وتراثها تستمد منها ذخراً لنهضتها الجديدة بعد عصور التخلف أو الركود الطويلة. وكما لجأ الأوربيون إلى تراثهم الإغريقي والروماني القديم يلتمسون فيه ذخراً ينتفعون به في بناء نهضتهم الحديثة ويربطون به بين حاضرهم وماضيهم، عاد العرب إلى تراثهم في الفكر والأدب والثقافة يفتشون فيه عن قيم تصلح أن تكون بداية لنهضة جديدة، جامعين إلى ذلك النظر من جديد في حياتهم الروحية ملتصقين في منابع دينهم الأولى - خلال حركات الإصلاح - ما يحقق التوازن بين طبيعة

الحياة القديمة ومقتضيات الحياة في المجتمع الحديث .

وكان الشعر - كما هو معروف - قد انتهى منذ أواخر العصر العباسي حتى ذلك الحين إلى درك من الضعف لا سبيل إلى خلاصه منه والعودة من جديد إلى طريق الفن الصحيح إلا بالاهتداء إلى نقطة بدء صالحة للسير على ذلك الطريق . وهكذا بدأ الشعراء بالتدرج يعودون إلى أساليب الشعر العربي القديم في عصور ازدهاره ناظرين إلى ما كان منها أقرب في روحه ولغته إلى طبيعة العصر الحديث . وكان العصر العباسي وبعض جوانب من العصر الأموي أقرب تلك العصور إلى تلك الطبيعة وأصلحها لتلك البداية المنشودة ، وإن ظل الشعراء مع ذلك يستمدون من الشعر الجاهلي بعض قيمه وتقاليده التي غدت تراثاً للشعر العربي على مرّ العصور .

وقد أتاحت للشعر حينذاك موهبة كبيرة وضعت على أول الطريق إلى النهضة الحديثة هي موهبة محمود سامي البارودي ، وإن سبقه بعض الشعراء الذين مهدوا له السبيل ، وعاصره آخرون في بعض أرجاء الوطن العربي لعل أبرزهم إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ - ١٩٠٦) ومحمد سعيد حبوبي (١٨٥٠ - ١٩١٥) .

على أن دور اليازجي يقتصر في هذا المجال على بلوغ بعض ما في الشعر العربي القديم من سلامة العبارة ومتانة الأسلوب وجهارة الإيقاع ، لكنه يفتقد في جملته تلك اللمسات الذاتية التي تكسبه شيئاً من «الطرافة» أو العصرية أو ترتفع به إلى مستوى يتجاوز مجرد محاكاة القديم . ولعل أقرب نماذجه إلى التوفيق - في ذلك الإطار التقليدي الغالب - قوله من قصيدة بعنوان «الزُّهرة»<sup>(١)</sup> :

قفْ بي نحي رباها أيها الحادي  
قتلك أياتها في عدوة الوادي  
قد خيّم باللوى الغربي ، ضاربة  
عليه أطنابها ، من غير أوتاد  
مقيمة ، لم تُقم إلا على سفر  
ما ينقضي بين تأويب وإسَاد  
تمشي الهوييني كما مرّ النسيم ضحى  
في هودج من شعاع النور وقَاد

(١) نوايح الفكر العربي - الشيخ ابراهيم اليازجي ص ٤٥ .

يَجَّـبُ البعد سِـبَـاها ، فإِن قـرِـبت  
 صـدَّتْ دلالا فزادت غُلَّة الصادي  
 يسارق الطرف عين الشمس منظرها  
 فالشمس من دونها حلت بمرصاد  
 حتى إذا هجعت في ليلها ظفرت  
 منها العيون بلمح المسم البادي  
 فنبئنا ، رغاك الله ، جارتنا  
 بل أنت سوغ لنا من عهد ميلاد<sup>(١)</sup>  
 قد انقطعنا فما إن بيننا صلة  
 ولا سبيل لـسـلـاح ولا حادي  
 ولم يكن بيننا سدّ وقد ضربت  
 أيدي الفضا دون لقيانا بأسداد  
 ما إن ينالكم للبرق منطلق  
 ولا يقرب منكم سير منطاد

أما الشاعر العراقي محمد سعيد جبوي فهو كذلك شاعر تقليدي يحاكي القديم محاكاة  
 تنقصها الموهبة وتغلب عليها روح الصنعة في العصور المتأخرة ، من متابع التشبيهات  
 المستهلكة والجناس المتكلف والأوصاف المألوفة والمبالغة المسرفة في إطار من شعر  
 المناسبات و«الإخوانيات» لا صلة له بوجودان الشاعر . ويمكن أن يتخذ الدارس من أية  
 قصيدة في الديوان نموذجاً لذلك التقليد ، إذ يكاد يكون صفة مشتركة بينها جميعاً ، على  
 اختلاف في الدرجة . ويعود اختفاء ذاتية الشاعر إلى طبيعة موهبته من ناحية ، وإلى  
 حياته التي خلت من الأحداث ومضت في طريق رتيب هادئ ، سواء في تحصيل العلم أو  
 في تدريسه .

ومن نماذج التقليد عنده قوله في مطلع قصيدة قالها (مهناً سدره الروضة  
 الحيدرية)<sup>(١)</sup> :

لُحْ كوكبا وامش غصنا والتفت رينا  
 فإن عداك اسمها لم تعدك السبا

(١) جاء في هامش المختارات من شعر اليازجي : السوغ الذي ولد على أثره ولم يولد بينهما .  
 (١) الديوان ص ٩٩ .

وجهه أغرّ وجيد زانه جيد  
 وقامة تحجل الخطي تقويها  
 يا من تجلّ عن التمثيل صورته  
 أننت مثلت روح الحسن تجسّيا؟  
 نطقت بالشعر سحرا فيك حين بدا  
 هاروت طرفيك يُنشي السحر تعلّيا  
 فلورأتك النصاري في كنائسها  
 مصوّراً ربّعت فيك الأقانينا!  
 إذا سمرت تولّى التقى صنما  
 وإن نظرت توقسى الضيفم الرّيما  
 من لي بألمى نعيبي بالعذاب به  
 والحب أن تجد التعذيب تنعيا  
 لو لم تكن جنسة الفردوس وجنته  
 لم يسقني الرّيق سلسالا وتسنيا  
 ألقى الوشاح على خصر توهمه  
 فكيف وشح بالمرئي موهوما!  
 ورجّ أحفاف رمل في غلائله  
 يكاد ينقدّ عنها الكشح مهضوما  
 إن ألم الحجل ساقيه فلا عجب  
 فقد شكى من دقيق الدرّز تألّيا  
 الردف والساق ردّا مشيّنه بهرا  
 والدرع منقّدة والحجل مفصوما

وليس الدارس في حاجة إلى الإلحاح على بيان مظاهر التقليد في هذه الأبيات  
 واعتماد الشاعر فيها على التشبيهات المألوفة المتتابعة المتبسرة، كما في البيت الأول،  
 والمبالغات المسرفة في صورة من الصنعة اللفظية الواضحة، كما في قوله:

لو لم تكن جنسة الفردوس وجنته  
 لم يسقني الرّيق سلسالا وتسنيا

والأوصاف التقليدية للجمال القائمة أيضاً على المبالغة، في حديثه عن دقة الخصر

وامتلاء الساقين وغير ذلك من الأوصاف التي تذكرنا بأمثالها من الشعر العباسي حين غلبت عليه عند بعض الشعراء تلك المبالغات المقتوة .

ويعتمد الشاعر - كما هو واضح - على الجناس المألوف أيضاً في قوله « جيد زانه جيد .. قامة تخجل الخطي تقويماً .. فإن عداك اسمها لم تعدك السبا » .

على أن ديوان الشاعر يبدأ بمجموعة كبيرة من الموشحات كان من الممكن - لطبيعة الموشحات العاطفية وإطارها المرن - أن تخرج بالشاعر من دائرة التقليد الضيقة إلى شيء من شعر الوجدان ، أو إلى النظر بشيء من الأصالة في أمور الحياة والطبيعة والنفس الإنسانية ، لكنه يمضي فيها هي الأخرى على طريقته في المحاكاة ، فيقول مثلاً في مقاطع من إحدى موشحاته<sup>(١)</sup> :

بحر جودٍ في ورود أو صـدورٍ  
عبّ حتى جاز أوكار النور  
تفرق الشعري بـه وهي العبور  
وتسامي سمكاً فيه السّمَاك  
سائفاً مورده لم يأجن

عقد العلم له تاج الفخار  
ولكم طأوكه قرم فخار  
أين شهب الليل من شهب النهار  
فليخفّض إنّه ليس هناك  
وليعرّج للحضيض الأوهن

لا تقسه في ذكاء بإيـاس  
وبمعن كرمـا . إذ لا يقـاس  
خالصُ التبر بقطر أو نحاس  
هل ترى التاج كنعل أو شراك  
أم سنا الشمس كليل أدكن

وليس الدارس في حاجة إلى بيان ما في هذه المقاطع من تجنيس مصطنع ومقابلات متكلفة وتشبيهات مألوفة و« نظم » بعيد عن روح الشعر .

(١) الديوان ص ٩٦ .

ونستطيع أن نضم إلى اليازجي والحبوبي - وإن تأخر 'عنهما قليلاً - الشاعر العراقي المولد والنشأة، المصري الإقامة والوفاة عبد المحسن الكاظمي (١٨٦٥ - ١٩٣٥). وهو شاعر قديم النزعة مقلد في معجمه وصوره وإيقاعه، لا يكاد يجد القارىء في شعره أي إحساس بالحدائث أو روح العصر. ومن نماذج نزعته التقليدية قوله من قصيدة بعنوان «بدور فضلك ما لهن أفول»<sup>(١)</sup>:

لك في الحُشاشة يا أُمِّمٍ مقيلاً  
رَبِّعٍ أغرٍّ ومنزلٍ مـأهولٍ  
عونان، عيني والفؤاد، على دمي  
من لي به؟ والقاتل المقتول!  
فعلى أسيل خدودِ آرام النقا  
أمت نفوس العاشقين تـسيل  
مـيل كأن عهودها بقـدودها  
معقودة فتميل حيث تـمـيل  
من كل ماطلةٍ لوت ديّانها  
كيف التقاضي والغريم مطول؟  
لا تأملن صلوة وإن هي واعدت  
هيهات، كل عـداتها تـأمـيل  
قد حرّمت وصلي وحلّ لها دمي  
فقد لها التحريم والتحليل  
نفسى الفدا لقوامها ورضائها  
هـذاك عـسال وذا معـسول  
أسمى الهوى جُملاً فـقـاز بـعضها  
بعض وأصبح عندي التفصيل  
وتنزلت سور الغرام على الورى  
مدحاً فكان بمدحي التنزيل

\*\*\*



أما البارودي فقد أتاحت له موهبته وظروف حياته أن يؤدي دوره في حركة الإحياء تلك، على خير ما كان يمكن أن يؤدي في ذلك العصر. فشعره يكاد يشبه في نسجه ومعجمه وبناء عبارته وصوره وأخيلته - شعر الكبار من شعراء العصر العباسي، وشعر العذريين من شعراء الدولة الأموية، ومع ذلك يتميز بلمسات «عصرية» تنم عن انتماؤه إلى العصر الحديث، وهي لمسات تظل مجرد إحساس خفي يشيع من وراء كثير من مظاهر التقليد.

والبارودي لا يخفي احتذائه تلك النماذج القديمة بل إنه كثيراً ما «يعارضها» غير مصرح أحياناً ومصرحاً في أحيان أخرى، كما في قوله من قصيدته التي يعارض فيها قصيدة أبي نواس المعروفة في مدح الخصيب:

فلو كنتُ في عصر الزمان الذي انقضى  
لَبَاءَ بفضلي جرول وجرير  
ولو كنت أدركت النواصي لم يقل  
أجارة بيتينا أبوك غيور

على أن المكانة الشعرية التي تبوأها البارودي في عصره تنبئ بأن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً غير مجرد تقليد القديم. فقد كان الشعر القديم بين أيديهم في الدواوين وكتب الأدب، يستطيعون أن يقرؤوه متى شاءوا فيجدوا فيه من الأساليب القديمة الأصيلة ما لعلهم لا يظفرون بمثله عند البارودي، إن كان ما يبتغون هو مجرد الأساليب الشعرية القديمة. حقاً، إن الشاعر كان يعيش بينهم، وإن تفوقه في هذا النمط العالمي من الشعر القديم قد رد إليهم نقتهم بمواهبهم المعاصرة، وبعث في نفوسهم شيئاً غير قليل من «الزهو» والإعجاب بشاعر «معاصر» يستطيع أن يجاري فحول الأقدمين على هذا النحو؛ لكن ذلك وحده لم يكن ليجعل للبارودي كل هذه المكانة الكبيرة في نفوس الناس إذا لم يكن الناس قد وجدوا في شعره شيئاً جديداً غير مجرد القدرة على المحاكاة. فما الذي جعل الناس يكبرون الشاعر كل هذا الإكبار ويتغاضون عن كثير مما في شعره من مظاهر التقليد البين؟

أغلب الظن أن ذلك يعود إلى عنصر جديد رده البارودي إلى الشعر العربي بعد أن كان قد فقدته قرناً طويلاً، غلب عليه فيها الاحتراف والمديح والإخوانيات والمناسبات، هو عنصر «الذاتية».

ليس المراد بالذاتية أن يقتصر الشاعر على التعبير عن ذاته وعواطفه وتجاربه الخاصة وحدها - وإن كان ذلك من أهم مظاهر الذاتية - بل أن يكون للشاعر كيان مستقل ونظرة متميزة للحياة والناس ، ووجدان يقظ يرصد المجتمع والطبيعة والنفس الإنسانية .

ومن المعروف أن حياة البارودي قد حفلت - منذ صباه - بالأحداث والتجارب ، فخاض وهو شاب حرب كريت ، ثم عاد فاشترك في حرب البلقان ، ثم قدر له أن يضطلع بدوره المعروف في الثورة العراقية وأن تنتهي حياته بالنفي سبعة عشر عاماً فقد أثناءها زوجه وبعض ولده وكثيراً من أصدقائه في أرض الوطن ، ودبت إلى جسده الشيخوخة وإلى روحه اليأس . وقد فرضت هذه التجارب والمحن على الشاعر أن يرتد إلى ذاته فينبعث في شعره من الحرارة والعواطف المتزجة بالبصيرة الصادقة ما لا ينبع إلا من التجربة والملاحظة الدائبة للنفس والحياة والناس .

وهكذا اجتمع في شعر البارودي أسلوب ، إن يكن قديماً فهو على أية حال جديد بالنسبة إلى عصره متفوق كل التفوق بالقياس إلى عصور التخلف ، وتجربة صادقة ولمسات ذاتية طالما افتقدتها الشعر العربي في تلك العصور .

والحق أن هذه الذاتية لا تبدو في تعبير الشاعر عن مأساته وعن الأحداث الكبرى في حياته فحسب ، بل نراها كذلك في كثير من تجاربه الشعرية الأخرى وبخاصة في وصف الطبيعة بمنفاه في جزيرة « سرنديب » . فالطبيعة هنا متميزة كل التميز عن الطبيعة في مصر ، يصفها الشاعر بأسلوبه التقليدي لكنه لا يصورها تصويراً « نطياً » أو مصنوعاً كالمألوف في كثير من أوصاف الطبيعة في العصور السابقة ، بل يرسم صوراً حية لجبال تلك الجزيرة وأنهاها وأمطارها الغزيرة وجداولها الجارية وضبابها الكثيف وخضرتها اليانعة وغير ذلك مما يحس القارئ معه - من وراء الأسلوب البادي الحرص على الجزالة المسرفة والصور المبالغة - بأثر التجربة الصادقة والملاحظة الواعية .

لذلك استطاع الناس أن يغفروا للشاعر كثيراً من مظاهر التقليد الواضحة ، إذ وجدوا وراء تلك الصور التقليدية شاعراً يعيش الحياة بمسراتها وأشجانها ويفتح الحزن بصيرته على كثير من حقائق النفس والأخلاق فيصوغها صياغة تنبض بالحرارة والصدق مهما تكن طبيعة أسلوبها التقليدي ، فأقبلوا على شعره وأحلّوه من نفوسهم تلك المكانة المرموقة .

ومن هنا يمكن أن نقول - على ما يبدو في القول من مفارقة - إن البارودي برغم نزعتة التقليدية الغالبة يعدّ «إرهاصاً» للحركة الرومانسية التي قدر لها أن تقوم بعده بسنين على أساس من «الذاتية» والتجربة الشخصية.

ولا تقتصر طلائع الرومانسية في شعر البارودي على التفاته إلى ذاته، بل تبدو كذلك في إحساسه بكثير من المشاعر الرومانسية المألوفة في الشعر الوجداني وأسلوب تعبيره عن تلك المشاعر. والغربة - سواء كانت غربة مادية أم روحية - شعور يتردد كثيراً عند الوجدانيين المحدثين كما تردد من قبل عند نظائريهم من العذريين. ولا يفتأ البارودي يتحدث في شعره عن غربته مازجاً بين صورتها المادية وآلامها النفسية إلى أن تغدو أحياناً غربة روحية خالصة، حتى قبل أن تحل به محنته الأخيرة الكبرى. فهو يقول - وهو ما زال في رونق الصبا ومشارف الطموح - متحدثاً عن غربته وهو يخوض الحرب في جزيرة كريت:

أراك الحمي، شوقي إليك شديد  
وصصري ونومي في هواك شديد  
مضى زمن لم يأتني عنك قادم  
ببشرى، ولم يعطف عليّ بريد  
وحيث من الخلان في أرض غريبة  
ألا كل من يبغي الوفاء وحيث!  
فهل لغريب طوّحته يد النوى  
رجوع؟ وهل للحانات ورود؟  
وهل زمن ولى وعيش تقيضت  
غضارته، بعد الذهاب يعود؟

ونستطيع أن نلمس الربط بين الاغتراب المادي والغربة الروحية في تلك النقلة المفاجئة من الشطر الأول في البيت الثالث إلى التعبير عن افتقاد الإنسان الوفاء بين الناس جميعاً «ألا كل من يبغي الوفاء وحيث»، كما نلمس في تصويره الظماً واشتهاء الري ملامح من الشعور والتعبير في الشعر العذري الذي يمكن أن يعدّ وجهاً من وجوه الرومانسية في ذلك الزمن البعيد. والتشوق في البيت الأخير إلى الماضي على إطلاقه - مهما يكن باعته المباشر - سمة رومانسية أخرى غالبية على شعر الرومانسيين؛ والأبيات

بعد ذلك تذكّر في روحها وإيقاعها بقصيدة جميل المعروفة :

ألا لست أيام الصفاء جديد  
ودهراً تولى يسا بثنين يعود!

وقد كان البارودي يلتمس للتعبير عن مشاعره الذاتية صوراً من تجارب مماثلة عند الشعراء العذريين عبروا بها عن الوجد والغربة والفقء، وحنوا فيها إلى مواطنهم الأولى بنقائها و« بساطتها » وذكرياتها الشجية والسعيدة على السواء . ومن ذلك قوله :

يا حبذا جرعة من ماء مَحْنِيَّة  
وضجعة فوق برد الرمل بالقاع  
ونسمة كشميم الخلد قد حملت  
ريّ الأزهير من ميث وأجراع

وما أكثر ما عبّر العذريون عن ظمئهم إلى تلك الجرعة الصافية الباردة من « ماء مَحْنِيَّة » وإلى تلك الضجعة الوادعة فوق « برد الرمل بالقاع » . ولئن كانت تلك الألفاظ والصور من وحي بيئة بدوية غير بيئة الشاعر، إنّ في ارتباطها الروحي بالأرض وما تحمل من حنين عميق إلى مراتع الطفولة والصبا مهما تكن بساطتها، نغمة رومانسية مألوفة تمثل التوزع بين الحاضر والماضي، والمدينة والريف أو البادية .

وإذا كانت ضرورة النظر إلى التراث قد دفعت الشاعر إلى أن يبني قصيدته على نمط القصيدة الطويلة، بأقسامها التقليدية المعروفة، فإن إلحاح المحنة على وجدان البارودي كان يتسلل إلى مطالع القصيدة التقليدية فيشيع فيها معاني وصوراً قد تبدو في ظاهرها متسقة مع المطلع العاطفي، لكنها إذا أفردت وانتزعت من سياقها بدت تعبيراً صريحاً عن تلك المحنة . ومن ذلك قوله :

لكلّ دمع جرى من مقلّة سبب  
وكيف يلك دمع العين مكتئب  
لولا مكابدة الأشواق ما دمعت  
عين، ولا بات قلب في الحشا يجب  
فيا أخوا العدل، لا تعجل بلائلة  
عليّ، فالجب سلطان له الغلب

لو كان للمرء عقل يستضيء به  
 في ظلمة الشك لم تعلق به النُوب  
 ولو تبين ما في الغيب من حدث  
 لكان يعلم ما يأتي ويجتنب  
 لكنه غرض للدهر يرشقه  
 بأشهم، ما لها ريش ولا عقب  
 فكيف أكنم أشواقي؟ وبى كلف  
 تكاد من مسّه الأحشاء تشعب!  
 أم كيف أسلو؟ ولي قلب إذا التهبت  
 بالأفق لمعة برق كاد يلهب  
 أصبحت في الحب مطوياً على حرق  
 يكاد أيسرها بالروح ينتشب

فقوله « لو كان للمرء عقل يستضيء به » إلى قوله « لكنه غرض للدهر يرشقه » يبدو في سياقه جزءاً من المطلع العاطفي يلتمس الشاعر فيه العذر لنفسه إذ أتاح للحب أن يغلبه على أمره وكأنه قدر مكتوب كان ما يزال في باطن الغيب. لكن الأبيات، على ضوء ما يصرح الشاعر به بعد من حديث عن محنته ودفاع عن نفسه، تبدو إشارة واضحة إلى تلك المحنة وذلك الدفاع.

وفي القصيدة أبيات أخرى لعلها أبلغ في الإفصاح عن ذلك الأسلوب الفني والنفسي الذي تمتاز فيه معاني المطلع التقليدي وصوره بمعاني التجربة النفسية وصورها، يقول فيها الشاعر:

.. وعاد ظني عيلاً بعد صحته  
 والظن يبعد أحياناً ويقترب  
 فيا سراة الحمى، ما بال نصرتكم  
 ضاقت عليّ، وأنتم سادة نُجُنب!  
 أضعتموني. وكانت لي بكم ثقة  
 متى خفرتم ذمام العهد يا عرب؟  
 أليس في الحق أن يلقي التزيل بكم  
 أمنا، اذا خاف أن ينتابه العطب؟

فكيف تسلبني قلبي ، بلا ترّة ،  
فتاة خدر لها في الحيّ منتسب!

ولا شك أن استصراخ الشاعر سراة الحي لينصروه في حبه يبدو بين السخف إذا لم يرتبط بمحتة السياسة والنفسية الكبرى التي يصرح عنها في نهاية القصيدة بأبياته المعروفة:

ومن عجائب ما لاقيت من زمني  
أني مُنيت بخطب أمره عجبُ  
لم أترف زلة تقضي عليّ بما  
أصبحت فيه ، فماذا الويل والحرب!  
فهل دفاعي عن ديني وعن وطني  
ذنب أدان به ظلماً وأغترب!

وللبارودي ، إلى جانب هذا ، مقطوعات رومانسية خالصة تكاد ، في سر لغتها و« بساطة » أسلوبها ، وفي صورها ومشاعرها ، تختلط بالمقطوعات العذرية المعروفة ، منها مقطوعته:

هل من فتى ينشد قلبي معي  
بين خدور العين بالأجرع؟  
كان معي ، ثم دعاه الهوى  
فمرّ بالحيّ ولم يرجع  
فهل إذا ناديته باسمه  
يفيق من سكرته أو يعي؟  
هيهات يلقي رشداً بعدما  
أغواه لحظ الرشأ الأتلع  
فيا دموع القطر سيلى دماً  
ويا بنات الأيك نوحى معي  
وأنت يانمة وادي الغضي  
مُرّي بريّك على مربعي

وأنتِ يا عصفورة المنحنى  
 بالله غني طربياً واسجعي  
 وأنتِ يا عين إذا لم تفي  
 بدمعة الدمع، فلا تهجعي!  
 صبابةً أغرت عليّ الأسى  
 ودلت الهد على مضجعي!  
 ويلاه من نزار الهوى! إنها  
 لولا دموعي أحرقنت أضلعي  
 أبيت أرعي النجم في سُدفة  
 ضلّ بها الصبح، فلم يطلع  
 لا أهتدي فيها إلى حيلة  
 تقي حياتي من يديّ مصرعي  
 طوراً أداري لوعتي بالمني  
 وتارة يغلبني مدمعي  
 فهل إلى الأشواق من غايية  
 أم هل إلى الأوطان من مرجع؟  
 لا تأس يا قلب على ما مضى  
 لا بد للمحنة من متقطع

والصلة بين هذه المقطوعة ونظائرها من الشعر العذري بيّنة في هذا الأسى الشفيف  
 المستسلم وفي ذلك الالتفات إلى مظاهر الطبيعة الوديعه الرقيقة، وفي النداء المكرر الذي  
 طالما لجأ إليه العذريون ليعبروا عن تشبّهم بجهنم أو مواطنهم الأولى، أو التذاذهم بترداد  
 أسماء أحبائهم وأوطانهم!

وقد التفت بعض الدارسين إلى هذا العنصر «الذاتي» في شعر البارودي فأثنوا عليه  
 واغتفروا له من أجله كثيراً من مظاهر التقليد في شعره، وإن كانوا لم يضعوه في إطار  
 التطور الشعري العام ولم يعدّوه خطوة ممهدة لظهور الحركة الرومانسية بعد ذلك بسنين.  
 يقول الدكتور محمد حسين هيكل في مطلع مقدمته البديعة للديوان:

« شعر البارودي حياته، فكل قصيدة في ديوانه صورة لحالة نفسية من حالات هذا  
 الشاعر الملهم. والديوان في مجموعه صورة للعصر الذي عاش فيه وللبيئة التي أحاطت به

وللنهضة المتوثبة في الحياة حوله، وللثورة التي تمخضت عنها تلك النهضة، وللنكسة التي أصابت النهضة والثورة كليهما، والتي نقلت الشاعر من وطنه إلى منفاه ليقم به سبعة عشر عاماً وبعض عام، يستأثر الشعر بها جميعاً. وقد اختار البارودي أثناء نفيه أجود ما قيل من الشعر في العصر العباسي، وقال أجود مما اختار، فبعث الشعر العربي خلقاً جديداً. وشعر المنفى كسفر الشباب وشعر الكهولة صورة صادقة لهذه الحياة التي أراد لها القدر أن تكون نغماً من الأنغام تسمو بها النشوة إلى ذروة السرور والطرب حيناً، ويدفعها الطموح إلى مضطرب الثورة والمثل الأعلى حيناً آخر، ثم تصقلها السن ويصقلها النفي، فإذا الحكمة والحنين والحب تبعث إلى هذا النغم سكينته تسمو بها على المؤلف من ألحان الحياة، لا يغير من ذلك ما يدفعه النفي إلى نفس الشاعر من ألم تترجم عنه صيحات نائرة تعيد أمام أذهاننا صورة من نزوات شبابه وثورته كهولته.

ومع حرص العقاد في مطلع شبابه على مهاجمة التقليد والدعوة إلى مفهوم وتعبير جديدين للشعر، اغتفر هو الآخر للبارودي نزعته التقليدية لما لمس في شعره من تعبیر صادق عن ذاته يبت فيه من الحرارة ما يغطي على ذلك التقليد، فيقول:

«... دع مواضع التقليد التي قضى بها حكم العصر أو حكم الصناعة اللفظية، واستعرض ديوان البارودي كله لا تر فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودي كما عرفناه في حياته العامة أو الخاصة، أو يدل على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه. وهذه آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبیر، والشاعر هو الذي يعبر عن النفوس الإنسانية. فإذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته في قوله فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى منه الناس رسالة حياة وصورة ضمير»<sup>(١)</sup>.

لذلك كله يمكن أن يقال إن شعر البارودي - برغم ما به من تقليد ظاهر - يُعدّ، كما ذكرنا، إرهاباً للحركة الرومانسية بما ردّ للتجربة الشعرية من عنصر ذاتي طالما افتقدته، وبما شاع فيه من صدق التجربة وحرارتها ولمساتها المميزة. ولئن نبعت تلك الذاتية من ظروف شخصية أحاطت بالشاعر لقد كانت إلى جانب ذلك استجابة لبدايات تلك المرحلة الحضارية التي كان المجتمع العربي قد أخذ يجتازها حينذاك والتي كان «الفرد» بثقافته العصرية ووعيه للنقلة الكبيرة من القديم إلى الجديد محوراً لأدبها،

(١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٣٣.



سواء عند مبدعي الأدب أو متلقيه . على أن ذننية البارودي - مهما يكن من شأنها - ما كان يمكن أن تكفي في صورتها التقليدية الغالبة لكي تمثل طبيعة ذلك التطور الحضاري الجسم ، فكان لا بد أن تمتد حركة الإحياء عند شعراء آخرين ، فتصبح أكثر « حداثة » وأقدر على مجاراة روح العصر في معجمها وأسلوبها وإيقاعها العام .

ولم يجر التطور في العالم العربي على مستوى واحد ، فقد سبق إلى التجديد بعض الشعراء من اتصلوا اتصالاً مبكراً بالثقافة الغربية والعصرية ، على حين كان شعراء آخرون - في مراحل حياتهم الفنية البكرة - لا يزالون يجتازون مرحلة الإحياء الأولى ، ومنهم في العراق الرصافي والزهاوي .

## حركة الإحياء في العراق

تأخرت حركة الإحياء في العراق فلم يظهر شعراؤها إلا في أخريات أيام البارودي . ولعل أبرز روادها الرصافي والزهاوي . والرصافي في ديوانه الأول الذي نشر عام ١٩١٠ يبدو موهبة ناشئة لا تزال تتلمس طريقها إلى النضج فتحتذي قدر طاقتها أساليب الشعر العربي القديم احتذاء ظاهراً برغم ما في شعره من بعض اللمسات العصرية . ونستطيع أن نرى تلك المحاكاة بينة في تشبيهاته ومجازاته وبناء عبارته الشعرية وإيقاعها العام في أبيات من قصيدة له أسماها «العالم شعر» :

وليل غُدافيّ الجناحين بئسه  
أسامر في ظلمائه واققع النسر  
وأقلع من سفن الخيال مراسيها  
فتجري من الظلماء في لجج خُضر  
أرى القبة الزرقاء فوقها كأنها  
رُواق من الديداج رُصع بالدر  
ولولا خروق في الدجى من نجومه  
قبضتُ على الظلماء بالأغل العشر  
خليلي ما أبهى وأبهج في الرؤى  
نجوماً بأجواز الدجى لم تزل تسري  
إذا ما نجوم الغرب ليلاً تنوّرت  
بَدتْ أُنجم في الشرق أخرى على الإثر

تجولتُ من حسن الكواكب في الذجى  
وقبح ظلام الليل في العُرف والنكر  
إلى أن رأيت الليل ولست جنوده  
على الدُّهم يقفو إثرها الصبح بالشُّقر  
فيا لك من ليل قرأت بوجهه  
نظيم البها في نثر أنجمه الزُّهر  
فقلت وطرفي شاخص لنجومه  
ألا إن هذا الشعر من أحسن الشعر

وفي هذا الإطار من التقليد الغالب لا نكاد نلمح شيئاً من «ذاتية» الشاعر وإن كان يتحدث عن نفسه وعن وقع الليل على وجدانه. ذلك لأن «الذاتية» - حتى في عصر الإحياء - لا يكفي فيها مجرد الحديث عن الذات، بل لا بد أن تبتدع لها خلال الجو التقليدي العام بعض الألفاظ والعبارات الشعرية والصور والمجازات التي يشعر القارئ معها بصدق التجربة وحرارتها.

ولعلنا نلمس الصنعة اللفظية التي غلبت على الشعر في العصور المتأخرة، في قوله:

فيا لك من ليل قرأت بوجهه  
نظيم البها في نثر أنجمه الزُّهر

ونصادف مثل هذه الصنعة في تلاعب الشاعر بمصطلحات العروض في أبيات سابقة من القصيدة نفسها يقول فيها:

وما المرء إلا بيت شعر عروضة  
مصائب، لكن ضربته حفرة القبر  
تنظننا الأيام شعراً وإنما  
ترد المنايا ما نظمن إلى النثر  
فمنّا طويلٌ مهيبٌ بحرٌ عمره  
ومنّا قصيرٌ البحر مختصر العمر

على أننا نصادف خلال تلك النشأة التقليدية الأولى بعض ملامح يتمثل فيها وقع الحياة على وجدان الشاعر على نحو أقرب إلى طبيعة الشعر الذاتي وإن بدت فيها آثار الموهبة الناشئة. وذلك في قصائد تجيء في إطار من القصة القصيرة، يرصد فيها الشاعر

بعض مآسي الحياة ويصور بعض ما تثيره في نفسه من شجن .

وقد أصبحت القصة شكلاً مألوفاً عند رواد الذاتية ثم عند الشعراء الوجدانيين ، يستعينون به على المزاوجة بين عوالم النفس الداخلية وأجواء القصة الخارجية من طبيعة ومجتمع ، حتى تكتمل الصورة الرومانسية التي يستثير فيها العالم الخارجي أشجان الشاعر الدفينة ، أو يخلع الشاعر فيها أحاسيسه الباطنة على ذلك العالم . وهي بهذا تهيئ له أن يعبر عن مشاعر ذاتية من خلال تجارب لا تتصل بذاته هو لكنها تنبع من أفق أرحب خلال رصده للحياة والناس والطبيعة .

ويلتفت الرصافي - ومن بعده رواد الحركة الرومانسية - إلى مآس بعينها ، لعلها تمثل في طبيعتها جانباً من جوانب إحساس الشاعر بالحياة فيسقط عليها ذلك الإحساس ويجد في تصويرها - سواء وعى ذلك أم لم يع - متنفساً لما في وجدانه العميق من مشاعر غائمة . وهكذا يروي الرصافي قصة عن « أم اليتيم » وأخرى عن « اليتيم في العيد » وثالثة عن « الفقر والسقام » ورابعة عن « اليتيم المخدوع »<sup>(١)</sup> ، وكلها صور يمكن أن تعكس ما في وجدان الشاعر ذي الحس المرهف - أو الشاعر الرومانسي - من شعور بالضياح والعجز والفقْد ، وبخاصة إذا امتزجت بصور مماثلة من العالم الخارجي كالعيد وما بينه وبين اليتيم والفقْر من مفارقة ، أو الليل وما يثيره في نفوس الحزانى والمعدمين من الوحشة واللوعة . ومن ملامح الذاتية التي تحاول أن تظل من خلال أسلوب الشاعر التقليدي ما نصادفه من تكرار لبعض الألفاظ والعبارات ، يؤكد به الشاعر حدة إحساسه بما يرصد من صور ، كقوله في قصيدة « اليتيم في العيد » :

صباح به بُدي المسرة شمسها  
وليس لها إلا التوهّم مطلق  
صباح به يحتال بالوشي ذو الغنى  
ويعوز ذا الإعدام طمر مرقّع  
صباح به يكسو الغنيّ وليده  
ثياباً لها يكي الوليد المضيّع  
صباح به تغدو الحلائل بالحلي  
وترفض من عين الأرامل أدمع

(١) الديوان صفحة ٥٢ ، ٧٤ ، ١١٣ ، ١٧٩ .

ومن ذلك أيضاً قوله في مطلع «اليتيم المخدوع» :

قضى والليل معتكراً بهـ<sup>١</sup>  
ولا أهل لـديه ولا حميـ<sup>٢</sup>  
قضى في غير موطنه قتيلاً  
تمجّ دم الحياة به الكلوم  
قضى من غير بائنة وبـاك  
ومن يبكي إذا قُتل اليتيم؟  
قضى غض الشبيبة وهو عـفـ<sup>٣</sup>  
مطهرة مآزره كريم

ومن الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر ليعزز إحساسه الذاتي ، المقابلة بين الألفاظ والمعاني والصور ، مزاجاً بين صورتين متناقضتين إحداهما متمثلة في موضوع المأساة والأخرى في الوجود الخارجي من حولها ، كما نرى في مقابلاته المتتابعة بين صباح الأغنياء وصباح اليتيم في الأبيات السابقة .

ونستطيع أن نجد نماذج من التكرار عند بعض الشعراء المعاصرين للرصافي ، وإن انتموا إلى اتجاه يتجاوز «عصره الفني» إلى عصر الريادة الرومانسية ، ومنهم عبد الرحمن شكري وقد ظهر ديوانه الأول عام ١٩٠٩ . من ذلك قوله في قصة شعرية فعنوان «عاشق المال»<sup>(١)</sup> :

كنت أهواك حين مجدك عال  
يأسر الدهر بالدرور المطير<sup>(٢)</sup>  
كنت أهواك والزمان مؤاتيك  
- وريب الزمان غير مغير<sup>(\*)</sup>

وقوله في مطلع قصير بعنوان «حنين الغريب»<sup>(٣)</sup> :

- (١) الديوان ص ٢٤ .  
(٢) ورد في هامش الديوان : «الدرور بفتح الدال كناية عن الثروة» وسعرض في دراستنا لشعر شكري لما يبدو في هذه الأبيات من ركافة واضحة .  
(\*) تشير العلامة (-) إلى أن البيت مدور وستلتزم في بقية الكتاب .  
(٣) الديوان ص ٢٥ .

أيهذا الغريب ذو البلد النمازح .  
 - ماذا هناك عند الغروب؟  
 قد عهدناك مستكيناً لريب الدهر  
 - مستلماً بعزم صليب  
 وعهدناك لست تعرف ما الحب  
 - ولا لوعنة الفؤاد الطروب  
 وعهدناك ليس يكربك الضيم  
 - ولا سطوة الزمان العصب  
 وعهدناك خاشعاً مستقاداً  
 ذاكرةً نعمة الأغر النجيب  
 وعهدناك إن زللت فأدليت  
 - بعذر سللت غلّ العطوب  
 وعهدناك لا حدوداً ولا غراً  
 - طموحاً إلى المكان الحصيب  
 وعهدناك لا بكئناً قطوعاً  
 لرجاء المستصرخ المستثيب  
 فأخوك الأديب في الأهل والدار  
 - له عيشة الغريب الكئيب  
 ليس في ثوبه سوى طلل بال  
 - وداء صعب وجرح رغييب  
 ليس في وجهه من البشر إلا  
 مدمع مشرق كلمع الضريب  
 ليس في قلبه سوى الحب والحرب  
 - وغيظ على الزمان مريب

والتكرار ظاهرة نصادفها في الشعر العربي القديم عند كثير من الشعراء ذوي الاتجاه  
 الوجداني الذاتي وفي الشعر السياسي الذي يصدر عن عقيدة صادقة تخلع عليه صفة  
 الذاتية ك شعر الكميت ، وشعر العذريين .

ومن ومضات الذاتية عند الرصافي التفاته إلى لحظات ومشاهد من الطبيعة ، من

شأنها أن تبعث الأشواق الغائمة والأشجان الكامنة، كلحظة الغروب في قصيدته «الغروب»<sup>(١)</sup>. لكن الشاعر يظل ملتزماً أسلوبه التقليدي معتمداً في أغلب عباراته وصوره على رصيده من التراث:

نزلت تجرّ إلى الغروب ذيولاً  
صفراء تشبه عاشقاً متبولاً  
تهتز بين يد المغيب كأنها  
صببٌ تلمل في الفراش عليلاً  
ضحكست مشارقها بوجهك بكرة  
وبكت مغارها الدماء أصيلاً

وإذا كنا نعد الرصافي من بين شعراء «الإحياء» في العراق، فإنه مع ذلك لم يكن بمعزل عن حركة التجديد وبواكير الرومانسية في مصر، ولا بد أن أصداء من الدعوات النظرية إلى العصرية ونماذج شعرية من تطبيق هذه النظرية كانت تنتهي إليه فيتأثر بها قليلاً في إطاره التقليدي الغالب. لذلك نصادف بضع قصائد خرج فيها الشاعر على وحدة البيت إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، المطردة النظام في كل مقطوعات القصيدة، كما في قصيدته «الفقر والسقام»، يقول في مطلعها:

أيّ مضي يمدّها بناكتّاب  
أنّة تترك الحشا في التهّاب  
يتشكّي والليل وحف الإهّاب  
ضمن بيت جثا على الأعقاب  
سفته فمال، كفّ الخراب

تمع الأذن منه صوتاً حزينا  
راجفياً في حثا الظلام كميناً  
يلاً الليل بالدعاء أنينا:  
ربّ كن لي على الحياة معينا  
ربّ إن الحياة أصل عذابي

(١) الديوان ص ٢١٠.

كذلك نصادف في شعره الدعوة النظرية إلى العصرية، تلك التي كانت قد بدأت تشيع في أشعار هؤلاء المجددين والرواد، وفي مقدمات دواوينهم. ومنها قوله في ديوانه الأول،

ما جئت منزلة إلا بنيت بها  
بيتاً من الشعر لا بيتاً من الشعر  
وأجود الشعر ما يكسوه قائله  
بوشي ذا العصر، لا الخالي من العصر  
لا يحسن الشعر إلا وهو مبتكر  
وأبي حسن لشعر غـير مبتكر!

وقوله من قصيدة بعنوان « بعد البين »:

تركت من الشعر المديح لأهله  
ونزهت شعري أن يكون قذاعاً  
وأنشدته يجلو الحقيقة بالنهي  
ويكشف عن وجه الصواب قناعاً

\*\*\*

أما الزهاوي فيبدو في ديوانه الأول « الكلم المنظوم » - عام ١٩٠٨ - أكثر نضجاً وأقوى سيطرة على العبارة واللغة من الرصافي في بدايته الأولى. وأسلوبه يتراوح بين « الكلاسيكية » المسرفة، وبخاصة في قصائده السياسية والقومية، والنزعة العصرية في بعض عاطفياته ووصفه للطبيعة. وهو يبدو أشد تأثراً من الرصافي بالاتجاهات الأدبية المتقدمة في الوطن العربي وأكثر معرفة بالشعراء المرموقين فيه حينذاك. ومن بعض مظاهر متابعته لتناج هؤلاء الشعراء وتأثره بهم تشظيره لقصيدة شوقي المعروفة « خدعوها بقولهم حسناء ». يبدؤها بقوله<sup>(١)</sup>:

خدعوها بقولهم حسناء  
شعرها الليل والجبين ذكاء  
غرّها ذلك الثناء فلانت  
والغواني يغرهن الثناء

(١) الديوان ص ١١٥.



ونستطيع أن نلمس ذلك الإطار التقليدي العام لشعره القومي والسياسي ، في أبيات قليلة قالها من قصيدة طويلة<sup>(١)</sup> عندما كان في «الآستانة» عام ١٨٩٨ :

ألا فانتبه للأمر ، حتّامَ تغفل؟  
أما علمتك الحال ما كنت تجهلُ  
أغثُ بلداً منها نشأت ، فقد عدتُ  
عليها عوادٍ للدمار تعجّل  
لقد نزعنت أمُّ رُبَيْتٍ بجرحها  
وإنك عنها غافل لست تسأل  
بلادي بلادي لا أضن بنصرها  
وإن عدلتني في هواهنَّ عُنْدل  
كأني بالأوطان توقظ فتية  
عليهم ، إذا اشتد البلاء ، المعول

ويؤكد هذا الطابع التقليدي كذلك قوله من قصيدة طويلة قالها عام ١٩٠٠ « في زمن الاستبداد ، بعد إرجاعه مخفوراً إلى بغداد يصور ما لاقاه في دار السعادة ، وما لاقاه من ألم فراق إخوانه الذين نفوا معه إلى كل بلد »<sup>(٢)</sup> :

بنا الدهر بالإخوان حتى تمزعوا  
وحتى خلت منهم دينار وأربع  
ونابهم خطب فثبتت شملهم  
وكان بهم شمل المكارم يُجمع  
رجال لهم أعلى من النجم همة  
وأمضى من السيف الجراز وأقطع  
لقد ربطتهم بالوفاء مودة  
حائلها للموت لا تتقطع  
أحنّ إلى عهد اللوى وهو منقض  
وأبكي لنأي الدار ، والندار بلقع

(١) الديوان ص ٧ .

(٢) الديوان ص ١٠ .

على أنه كالرصافي يلتفت إلى مأسى الحياة والمجتمع ويصوغها في قالب قصة شعرية تتفاوت أجزاءها في الاستجابة لمقتضيات القصة فيجيء بعضها جزلاً جهيراً أكثر مما ينبغي، وبعضها مرناً سهلاً يلائم جو القصة وطبيعة ما تقتضيه من سرد، وهبط بعضها إلى مستوى «النظم»، كما في مطلع قصيدته «سليمى ودجلة»<sup>(١)</sup>:

أمير على جندٍ ببغداد يذكرُ  
يقال له التركيّ ذو الطيش جعفرُ  
له زوجة تدعى زليخا، ركونه  
إليها كثير، فهي تنهى وتأمّر  
وكان له من تلك بنت جميلة  
يقال لها - فيما أتاني - دلبر  
وجارية في بيته شركسية  
تسمى سليمى وهي عذراء مُعصر  
مهفهفة رُود كأن قوامها  
قضييب من الليمون ريّان مزهر  
لها نظرة كالسيف ماضٍ غرارُه  
ووجه كمثل الزهر زاهٍ منور

على أننا - في داخل هذا الإطار التقليدي - نلمح لمسات «وجدانية» يسيرة تتمثل في الشعور بأم الحياة ورتابتها والتفكير في الموت منقداً من الملل:

لعمرك قد تشابهت الليالي  
فما في عودها شيء جديد  
نهار خلفه يأتي نهار  
وليل كالمسا ولّى يعود  
ترى عيني بكسف الموت قوساً  
بها سهمٌ إلى جهتي سديد

(١) الديوان ص ٤٩.

فينا موت أرمني، إن كنت ترمي  
فإني بالردى صبب عميد  
ولم أر منهلاً كالموت عذبا  
على طرفيه تزدحم الورود

وتلك نعمة - رغم جنوحها إلى الوجدانية - قديمة مألوفة في الشعر العربي لا يمكن اتخاذها دليلاً مقنعاً على اتجاه وجداني حق عند الشاعر. لكننا نصادف في الديوان قصائد ذات نزعة ذاتية واضحة في الالتفات إلى الطبيعة ومشاهد جمالها ولحظات صفائها، تتميز بأسلوب خاص، أو بشكل جديد يتضمن بعض الصور والتعبيرات الحديثة. ومن قصائده، التي صاغها على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي الجامعة في تعبيرها وتصويرها بين القديم والجديد، قصيدة طويلة في وصف الطبيعة - ويبدو التقليد واضحاً في مقطعها الأول والثاني ثم يخف بالتدرج في المقاطع التالية وإن ظل غالباً عليها حتى النهاية:

إنَّ حُسنَ الربيعِ للعَيْنِ فاتنٌ  
كم به من زهر كثير المحاسن  
غير أن الزمان يا قوم خائنٌ  
فلأزهاره جمال، ولكن  
هي - آه - قصيرة الأعمار  
حيندا الروض إنه قد تزين  
ببهار وأقحوان وسوسن  
زرتنه في الصباح حين تبين  
وأطلت الجلوس فيه إلى أن  
صعدت في السماء شمس النهار  
حيث ظل للسرور فوق ظليل  
وعلى السرور للحمام هديل  
وبساط للزهر تحتي خميل  
وأمامي مرج رواد جميل  
وغدير للماء صوب يساري  
وبذات اليمين مني تنور  
عين ماء كسأنسه، بنور

ذاب لطفاً فاهتز فيه النور  
وعلى العين وهي تجري طيور  
ررفت، من فواخت وقماري  
إن تمشت ريح تريسد وصولاً  
لغصون بسقن في البعد طولاً  
فتخطت بنفسجا مطلقاً  
ثم مرّت ماء يسيل في أنهار  
عبرتها حتى التقت بالغصون  
ولوت من أعطافها والمتون  
فبكت من حزن عليها عيوني  
يا نبات النبات هجت شجوني  
إذ تلويت في ذرى الأشجار

ومثل هذا الوصف ليس جديداً على الشعر العربي، فله نظائر في الموشحات وغيرها من أشعار الطبيعة، وإن كنا نلمس في إحساس الشاعر شيئاً من «الذاتية» وفي معجمه وبعض عباراته بعض «الحدائث»، في ثنايا ذلك الشكل الموقع وتلك القوافي المتلاحقة التي لا يستطيع الشاعر معها أن يتلبث قليلاً عند أية صورة فنية أو نفسية بعينها. وتلك طبيعة كثير من أشعار الديوان الأخرى التي جاءت على نظام الموشح أو المقطوعة. على أن للشاعر قصيدة قصيرة تبدو فريدة في جوها الرومانسي والتفاتاً إلى مشاهد ريفية تمثل «بساطة» الحياة وما يشيع فيها من وداعة وتعاطف، وبخاصة عند الغروب حين يعود الإنسان والحيوان في نهاية يوم من العمل متطلعين إلى الحنان والراحة؛ وهو وقت شغف بوصفه كثير من الشعراء الرومانسيين الغربيين من قبل، ملتفتين إلى مشاهد «الفطرة» و«البساطة» والمحبة.

ويبدأ الشاعر قصيدته بداية متسائلة جهيرة كعادته في أغلب قصائده، لكنه لا يلبث أن يشيع في أبياتها الأخيرة جواً رقيقاً من الشجن والمتعة معاً، ناسياً في حلمه الريفية القصير. ما صوره في أبياته الأولى من قلق وحيرة، مقرباً في عباراته وألفاظه من رقة المشهد وبساطته<sup>(١)</sup>:

(١) الديوان ص ٩٩.

أُتُرى أفزع الغزالة ذيبُ  
فهي تسمى شريفة وتغيبُ  
وقد اصفر وجهها كفتاة  
قلبها من وشك الفراق كئيب  
وعلاها السحابُ فاحمرَّ منه  
إذ توارت، ذوائبُ وجيوب  
صاح، ما هذي الدماء أراها  
بعيوني، أم في السماء حروب!  
أم تُرى أبدت الطبيعة لوحاً  
نظرُ الروح نحوه مجلوب!  
تقف العين عنده وهي حيرى  
يستبها جمالاً المحبوب  
وانظر البرّ في مقابلة الشمس، تجد ما تذوب منه القلوب  
بقرّ الحيّ من مراتعها ترجع، في مشية خطاها قريب

وقطيع الأغنام من وجهة الشرق  
- إلى جانب الخيام يؤوب  
وصغار الحملان مربوطة تصبو إلى أمهاتها وتلوب  
تسمع الأمهات، وهي إليها  
سرعات، بغامها فتجيب  
منظر للغروب في البر مشج  
فتكاد القلوب منه تذوب  
منظر يعجز المصور والشاعر عن رسمه، ويعيا الخطيب

وللزهاوي تجربة رائدة معروفة في الشعر المرسل، في قصيدة طويلة تتضمن نظرات في الحياة والناس والنفس منتثرة في أبيات مفردة ليس بينها كبير صلة. ويجس القارىء إزاء هذه الأبيات بشيء غير قليل من القلق. ويثور في نفسه تساؤل عن جدوى الخروج على القافية المضردة، ما دام الشاعر يلتزم البناء التقليدي المعروف للبيت المنقسم إلى

شطين . ذلك لأن الأذن تتوقع في هذا البناء - بالضرورة والإلـف - أن ينتهي بالقافية المعهودة . فليست القافية في البيت العربي التقليدي مجرد نهاية ذات إيقاع خاص للبيت ، بل هي - في الشعر الجيد - قمة لبناء موسيقي ولغوي محكم يُفـضي إليها بالضرورة وتتوقعه الأذن بعد أن تألف قافية القصيدة . وقد يكون لهذا الصنيع ما يبرره لو أن الشاعر قد استطاع من خلاله أن يحقق للقصيدة وحدة أكبر أو للبيت مرونة أكثر مما في البيت التقليدي . غير أننا نرى الأبيات في هذه القصيدة تكاد تكون مقطوعة الصلة ، تقريرية الأسلوب ، أقرب إلى النظم منها إلى الإبداع الفني . وتلك ظاهرة مشتركة بين أغلب محاولات الشعراء المحدثين في الشعر المرسل الذي لم يصادف قبولا عند الشعراء الوجدانيين بعد تلك المحاولات فأثروا أن يتخذ تجديدهم في الشكل صورة المقطوعة المتغيرة القوافي ، في أكثر الأحيان . ومن نماذج تلك القصيدة هذه الأبيات التي تقوم برهاناً على فشل تلك التجربة من الوجهة الفنية ، وإن كانت من معالم الطريق نحو محاولات الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، وقد نظمها الشاعر في زمن مبكر عام ١٩٠٥ :

لَمَوْتُ الْفَتَى خَيْرٌ لِّسِهِ مِنْ مَعِيشَةٍ  
يَكُونُ بِهَا عِبْئاً ثَقِيلاً عَلَى النَّاسِ  
وَأَنْكَدُ مَنْ قَدْ صَاحَبَ النَّاسَ عَالِمٍ  
يَرَى جَاهِلًا فِي الْعِزِّ ، وَهُوَ حَقِيرٌ  
يَعِيشُ نَعِيمَ الْبَالِ عَشْرًا مِنَ الْوَرَى  
وَتَعَبَةَ أَعْشَارِ الْوَرَى بِؤْسًا  
إِذَا مَا رَجَالَ الشَّرْقِ لَمْ يَنْهَضُوا مَعًا  
فَأَضْيَعُ شَيْءٌ فِي الرِّجَالِ حَقُوقَهَا  
أَسْرٌ مَكَانَ لِي عَلَى الْأَرْضِ رِبْوَةٌ  
إِلَى جَانِبَيْهَا رَوْضَةٌ وَغَدِيرٌ  
أَلَا أَيُّهَا النَّاسُ ارْحَمُوا النَّاسَ وَارْكَنُوا  
إِلَى السَّلْمِ ، إِنْ السَّلْمِ حَسِيرٌ مِنَ الْحَرْبِ  
لَأَحْسَنُ أَوْقَاتِ الْفَتَى وَقْتُ نَوْمِهِ  
إِذَا كَانَ ذَاكَ النَّوْمُ خَلْوًا مِنَ الْحَلْمِ

أخي، إن أسرار الطبيعة جمة  
وما اكتشفت منها العقول قليل

وسنرى عند عبد الرحمن شكري تجربة مماثلة لا تختلف في طبيعتها وأثرها عن تلك القصيدة.

على أننا نلتقي في تلك المرحلة بقصيدة مرسله جاءت أكثر توفيقاً من هاتين التجربتين لأنها قد اعتمدت من ناحية على نظام المقطوعة التي يخفُّ فيها توقع الأذن للقافية في نهاية كل بيت، ولأن نهايات أبياتها ممدودة مطلقاً يتحقق بينها تماثل صوتي يشبه القافية من ناحية أخرى. والقصيدة للدكتور نقولا فياض من ديوان رفيف الأبحوان بعنوان «زيارة من غير موعد»<sup>(١)</sup>، وقد قال عنها الشاعر إنها من «الشعر الطليق»، ونظمها في باريس عام ١٩٠٦. وحسبنا أن نورد بعض مقاطعها لنرى ما بينها وبين تجربة الزهاوي من خلاف:

مرحباً بالشتاء إن كان غيري  
لا يرى في الشتاء إلا حداداً  
مرحباً بالشتاء والقلب خال  
أعشق النار في سكون الليالي  
مستريحاً من الهوى وهمومه  
هذه عزلتي فتم يا فؤادي  
ليس من زينب هنا أو سعاد  
وإلى الطرس يا يراع فعندي  
في زوايا الفكر العميق معان  
آن أن يطلع النهار علينا  
قلت هذا وما حسابا  
للسذي خبسات يد الأقدار  
قرع الباب، من ترى يقرع الباب وليست بساعة الزوار  
ودبيب النعاس في الأجناس؟

(١) الديوان ص ٢٣.

قال لي : افتح ، أنا هو الحبّ قلت اذهب  
فمالي بالحبّ ، يا حبّ ، شانُ  
قال : برد الشتاء يقرص عظمي  
ودموع السماء تَطْر جسمي  
وجناحي مهْدَمٌ مأسورُ  
عشا تطلب الدخول فنفسي  
أيها الحب قد سلّتك طويلا  
نسيت عادة الصباية والشكوى ، وذكر العهود والتقبلا  
نسيت فعل قوسك المرهوب

ولعلنا نلاحظ ختام الأبيات بتلك الخواتم المطلقة الممدودة - كما ذكرنا - « حدادا ،  
الليالي ، سعاد ، معان ، الأقدار ، الزوار ، شان ، جسمي ، طويلا ، التقبلا » . كما نلاحظ  
أن كل مقطوعة تنتهي بما يكاد يشبه « القافية » الخاصة أو « القرار » لتلك المقطوعة :  
« وهمومه - عليها - الأجفان - مكسور - المرهوب » وهي باستثناء قوله « همومه » ممدودة .  
ومع ذلك فإن ذلك الختام الساكن في « همومه » لا يخلو من مد سابق على التسكين .  
والمدات هنا - في أغلبها - متباعدة في إيقاعها الصوتي ، إذ تقوم على « الألف الممدودة » ،  
فاذا استخدم الشاعر مداً من نوع آخر أقام بين نهايتي البيتين ما يشبه التقفية ، من خلال  
تشابه الإيقاع بين الكلمتين ، كما في قوله « سعاد ، معان » ، وتتجاوز نهايات الأبيات  
عنده هذا التماثل في الإيقاع فتصبح قوافي حقيقية ، كما في قوله « طويلا . . . التقبلا » .

صحيح أن في كثير من أبيات الزهاوي تلك النهايات الممدودة لكن بناء القصيدة  
على نظام البيت ، وانفصال معاني الأبيات في صورة حِكم أو نظرات ينطوي كل بيت  
على حكمة أو نظرة مستقلة منها ، يفصل بين إيقاع تلك النهايات ويجعلها نهايات مبتورة  
مستقلة هي الأخرى .

\* \* \*

ويقترن اسم « الكاظمي » عند الدارسين - في معرض التأريخ لحركة الإحياء في  
العراق - بالرصافي والزهاوي ، وإن كان قد قضى شطراً كبيراً من حياته في مصر . والحق  
أن من يقرأ شعره يلمس فرقا كبيرا بينه وبينهما في نزعته وروح شعره العامة . ولا شك  
أن له « ديباجة » متينة على جانب كبير من « الجزالة » المعهودة في الشعر العربي القديم ،



لكنها جزالة المقلد الذي يعيش في غير عصره ويحتذى أساليب السابقين دون أن يتحقق له ما كان لديهم من «عصرية» في زمانهم. وإذا كان هناك ما يبرر نسبة الكاظمي إلى حركة الإحياء فهو أنه قد استطاع أن يحتذى الأقدمين - مجرد احتذاء - في وقت مبكر ندرت فيه حتى القدرة على «الصياغة» المتأسكة البعيدة عن الركافة والإسفاف. وليس المراد «بالإحياء» مجرد تقليد أساليب الشعر القديم بل أن يعود الشاعر إلى منابع الشعر الحقة، في وجدانه وتجاربه فينعكس ذلك على شعره الذي ينظر بالضرورة - في تلك المرحلة - إلى القديم في عصوره يستوحى منه صوراً وأساليب قادرة على التعبير عن ذلك الوجدان وتلك التجارب، جاعلاً منه نقطة انطلاق إلى التجديد والعصرية بعد ذلك.

وحسبنا أن نقرأ أبياتاً للشاعر يخاطب فيها البارودي لتبين مدى النزعة التقليدية التي سيطرت على شعره في إيقاعه العام ومعجمه وعباراته وصوره إلى حد ينتفي معه أدنى إحساس بروح العصر الحديث<sup>(١)</sup>:

لن النجائبُ سيرهنَّ وخييدُ  
تُطوى وتُشر دونهن البيدُ  
بُغيا الورودِ من الفراتِ شواخصا  
للنيل، لو في النيل طاب ورود  
طَرَبِي إذا ما قيل قَلص للسرِي  
حادٍ وشمر سائق غرَّيد  
عُوجُ الخياشمِ يندفعن إلى الحمى  
ما لم يُسَطَّن، فذائد ومذود  
لَتَحِنُّ حتى ينشني من فوقها  
طربا، كأن حنينها تغريد  
ويقول راعيتها إذا هني أقبلت  
تلكمُ جمال أم جبال قود؟  
وكأنما فيها الركوب ولائد  
وكأنما أكوارهنَّ مهود

(١) ديوان الكاظمي ص ٩٤. بعنوان «قضت الصباية أن تهون الصيد»... كتبها إلى صديقه الحميم الشاعر الكبير المرحوم محمود باشا سامي البارودي.

فإذا مرت على الديار رأيتها  
ترنو كما ترنو الظباء الغيد  
فالربيع إذ تحنو عليه بدمعها  
كباب اللبون حنت عليه رفود

وينتهي الشاعر من مطلعته التقليدي الطويل إلى مدح صديقه البارودي عن طريق  
« حسن التخلص » المعروف ، فيقول :

آليتُ لأهلٍ بغير عزيمة .  
لشهابها في الخافقين وقود  
حتى تُبرد في المجرّة غلّي  
ويُجرّ لي فوق السّماك برود  
ويظل يجسد بعض مجدي بعضه  
إن ضل عنه كاشح وحسود  
وحلفت لا أعنو لغير أخي علا  
ينمو إليّ إخاؤه ويزيد  
محمودها السامي ، وهل بين السورى  
إلاه سام في العـلا محمود

والحق أننا نجد في شعر الرصافي والزهاوي نماذج من هذا الشعر « البدوي » لكنهما يتجاوزانه في ألوان من شعرهما إلى أشكال وتجارب أكثر حداثة وأقرب إلى وجدان الشاعر وطبيعة عصره . وقد رأينا كيف كان تطلعهما إلى ريادة بعض « الأشكال » الجديدة التي تخطيا بها مرحلة الإحياء متأثرين بحركات التجديد في مواطن أخرى من العالم العربي ، برغم أنهما لم يكونا على صلة مباشرة ممتدة بحركات كتلك التي أتاحتها للكاسمي إقامته الطويلة بمصر . ومع أن الديوان يتضمن قصائد نظمها في وقت متأخر يتجاوز مرحلة الإحياء . فقد ظل طابعه التقليدي المحض غالباً على كل قصائده دون أن نلمس أي أثر يذكر لروح تلك السنوات المتأخرة أو صلواته المباشرة بحركة التجديد وشعرائها ودعاتها .

لذلك نستطيع القول إن حركة الإحياء في العراق - وقد تأخرت قليلاً عن حركة

الإحياء عند البارودي - كانت في أول عهدها احتذاء مطلقاً للشعر القديم، لكنها لم تلبث - لتأخر وقتها - أن تأثرت بأصداء من حركات التجديد والريادة في مصر، فلم تعد خالصة « للإحياء » وما صاحبه من عودة الذاتية، كما كانت حركة البارودي، بل جمعت بين معالم الإحياء وملامح من التجديد تتمثل في ريادة أشكال جديدة في بناء القصيدة، والتفات إلى مآسي الحياة والمجتمع مُصَوِّرة في إطار من القصص الشعري الذي اقتضى بطبيعته شيئاً من المرونة والاقتراب من طبيعة العصر في أسلوبه ولغته.

وقد امتدت حركة الإحياء بعد البارودي وغيره فتطورت إلى حركة من التجديد في إطار القديم وظهرت في أرجاء الوطن العربي كله طائفة من الشعراء في أواخر أيام البارودي وبعده بقليل، ظلوا مشدودين إلى قيم التراث العربية، متطلعين في الوقت نفسه إلى التعبير عن قضايا العصر في أسلوب يجمع - على اختلاف في الدرجة والموهبة - بين الأصالة والمعاصرة.

ولم يكن الوعي بالتطور الحضاري أو التأثير به متساوياً عند مختلف الأفراد والطبقات في المجتمع العربي، فمنهم من لم يمسه هذا التطور إلا مساً رقيقاً، ومنهم من وعوا طبيعته وعياً فكرياً واضحاً وأحسوا به إحساساً وجدانياً قوياً متأثرين بثقافات خاصة لمجتمعات سبقت إلى هذا الضرب من التطور الحضاري.

وقنع محبو الشعر من الطائفة الأولى بما حققه امتداد حركة الإحياء من تجديد وما أقاموه من توازن بين القديم والحديث، على حين رأت الطائفة الثانية أن هذا الشعر لم يحقق من العصرية ما يكفي للتعبير عن روح العصر وقضاياه ومفهومه الجديد للشعر والأدب والفن، وراحوا يدعون إلى لون جديد من الشعر يقوم أساساً في موضوعه على التجربة الذاتية وتصور خلجات النفس الإنسانية، وفي أسلوبه، على هجر « الأنماط » الشعرية القديمة وابتداع أسلوب جديد، أنسب في معجمه وصوره وإيقاعه للتعبير عن أمثال تلك التجارب الذاتية والنفسية.

وهكذا قام منذ بداية هذا القرن صراع حاد ممتد بين القديم والجديد، كما يحدث دائماً في مراحل التطور الحضارية الكبرى، نشأت عنه بالتدرج طلائع الحركة الوجدانية التي ازدهرت بعد ذلك بسنين.

وكان أول ما افتقده دعاة الجديد في امتداد حركة الإحياء، تلك الذاتية التي أفاضوا الحديث عنها في تقدمهم النظري وحاولوا إبرازها فيما نظموه من شعر. ذلك أن

الذين تابعوا تلك الحركة من المجددين قد اتجهوا اتجاهاً موضوعياً اختفت فيه شخصياتهم وعبروا فيه عن قضايا عصرهم السياسية والاجتماعية وكفاح شعوبهم في سبيل الحرية والاستقلال تعبيراً كلياً مطلقاً يغلب فيه الجانب الفكري على النزعة الوجدانية، ويجنح بطبيعة الموضوع إلى النبرة الجهيرة والإيقاع الخطابي الذي يناسب طبيعة ذلك الشعر « الجماهيري ». وأصبح هؤلاء الشعراء - على اختلاف في الدرجة - ياثلون « فحول » الشعراء في العصور القديمة ممن كان عليهم أن يصوروا وقائع مجتمعهم مُغفلين - في الأغلب - تجاربهم الذاتية ورصدتهم الوجداني للحياة والناس . وكان من الطبيعي حينئذ أن تتأثر أساليب هؤلاء الشعراء من القدماء والمحدثين مع اختلافٍ تقتضيه طبيعة العصر وما جدّ من تطور لغوي وفني .

وقد تفاوتت حظوظ هؤلاء الشعراء من الموهبة والشهرة، لكن « شوقي » قد أتيح له أن يصبح شاعراً مرموقاً على مستوى الوطن العربي كله، فوجد فيه أنصار « الذاتية » ممثلاً لتلك الموضوعية التي أنكروها، ورأوا في شعره نموذجاً لما تقتضيه تلك الموضوعية من أساليب تحتذى القديم في الصورة الشعرية والتشبيه والمجاز وبناء القصيدة وإيقاعها، فاتخذوه هدفاً لحملةهم ضد القديم، وجعلوا هدمه غاية لبناء الشعر على أساس جديد .

كان هؤلاء الشباب من دعاة التجربة الوجدانية يتوقعون من شوقي أن يتجاوز تجديد البارودي إلى مدى أبعد مما فعل فيجدوا في شعره من التجارب الذاتية ما يعكس عواطف الإنسان العربي في مطلع القرن العشرين، خلال حديث الشاعر عن عواطفه أو رصده مشاعر الآخرين وتأمله الذاتي في المجتمع والحياة والكون . لكنهم رأوا أن شوقي - وقد بلغ ما بلغ من مكانة مرموقة بين شعراء الوطن العربي - قد راح يتابع أحداث السياسة ومناسبات المجتمع، كما كان يفعل الشاعر الكبير القديم، فيمدح ويرثي، ولو كان من يمدح لا يستحق المديح، ومن يرثي لا صلة بينه وبين الشاعر تحفزه حفزاً صادقاً إلى الرثاء، كما راح يخوض في ألوان من السياسة لعلها لا تمثل اهتمامه الحق، ويتجاوز تلك الأحداث السياسية في مصر والوطن العربي إلى ما يترامى إليه من وقائع العالم وكوارثه، وكأنما كان يريد أن يؤدي حق تلك المكانة الشعرية التي تبوأها، ويريد أن يظل شعره حاضراً في أسماع الناس ونفوسهم، شأن الشاعر الكبير القديم .

على أنه ليس من الإنصاف لشوقي أن نرجع تلك النزعة نحو شعر الوقائع والمناسبات إلى وضعه الشخصي وحده، فإن ما أشرنا إليه من مظاهر التطور والتحول في الحياة العربية لم يتخذ صبورة انقلاب اجتماعي وفكري شامل، بل كان تطوراً يس الحياة في

بعض جوانبها، على حين تمضي الحياة في جوانب أخرى على سننها المألوف. لذلك لم يحس الشعراء جميعاً بدواعي العصرية الكاملة ولم يستجيبوا جميعاً لطبيعة التطور الذي كان يقتضي أن يلتفتوا إلى تجاربهم الذاتية وحياتهم الوجدانية، كما كان يتوقع الشباب من وعوا حقيقة المرحلة الحضارية الجديدة وولدوا في ظلها.

ومن الإنصاف لشوقي وغيره من شعراء هذا الاتجاه الموضوعي أن نقول إن كثيراً من تلك الأحداث السياسية والوقائع الاجتماعية التي عبروا عنها كانت مما يشغل بال العرب ويمس نفوسهم وحياتهم في الصميم، وهي لهذا يمكن أن تعدّ - في موضوعها - ذات صلة لا تنكر بذات الشاعر. غير أن الخلاف بين الموضوعيين والذاتيين كان يدور - في جوهره - حول «الصبغة» الشعرية التي تقتضيها الموضوعية أو الذاتية أكثر مما كان يدور حول الموضوع أو التجربة. فقد كان الشاعر «الموضوعي» يجرد من نفسه «صوتاً» يعبر عن قضايا العصر وكأنه يتحدث باسم الناس دون أن تمر التجربة خلال ذاته فتتميز بأسلوب شخصي خاص. حقاً، كان هؤلاء الشعراء يختلفون فيما بينهم في التعبير الشعري، لكنه اختلاف ناشئ من طبيعة الموهبة عند الشاعر ومدى سيطرته على اللغة ومعرفته بالتراث، لا من اختلاف في الإدراك الوجداني وما يقتضيه من تباين في الأساليب.

وهكذا قامت حول شعر شوقي تلك الحركة النقدية المعروفة التي قصد بها أصحابها أن يهاجموا القديم في أكبر ممثل له ويلفتوا الأنظار إلى ما يدعون إليه من جديد. ومهما يكن في آراء هؤلاء النقاد من غلو أو تأثر بالأهواء الشخصية، أو نقل مباشر لمذاهب النقد الغربية ومقومات الشعر الأوروبي، فإنها وراء كل ذلك تمثل إحساس طائفة من الناس بالمدى البعيد الذي كان قد انتهى إليه التطور الحضاري حينذاك، وبال الحاجة إلى شعر من لون جديد يمثل طبيعة ذلك التطور. وعن ذلك يقول العقاد في تقديمه لديوان المازني:

«نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقي ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي. وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزع الأقدام إلى الاستقلال ورفع عشاقه راية التحرر من القيود الصناعية. وحسب الأدب العصري الحديث من روح الاستقلال في شعرائه أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التي عفرت جبينه زمناً. فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنيء بمولود، وما نقض يده من تراب الميت! ولن تراه يطري من هو أول دامية في خلواته، ويقذع من يكبر في سريره، ولا واقفاً على

المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب، ولا متعرضاً للعطاء، يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته» .

ومما يدل على أن هذا الموقف الثائر على الشعر الموضوعي والداعي إلى شعر الوجدان لم يكن مجرد اتجاه فردي أو استجابة لدواع « محلية » أن ناقداً آخر في بيئة بعيدة كل البعد عن بيئة العقاد، هو ميخائيل نعيمة، قد شارك العقاد في رأيه، معبراً عن حاجات المجتمع العربي في المهاجر الأمريكي ونزوعه إلى الخلاص من شعر المناسبات: « ... وأصبحنا نتراسل نظاماً وتتصافح نظاماً... ونستقبل أصدقاءنا نظاماً ونودعهم نظاماً، ونهنتهم بعيداً أو بمرکز أو ببولود نظاماً، إلى أن لم يبق في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا»<sup>(١)</sup> ولعلنا نلاحظ وجه الشبه بين قوله هذا وقول العقاد « فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنيء ببولود... ولا واقفاً على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب»<sup>(٢)</sup>.

ويتفق الناقدان مرة أخرى في كتابيهما «الغربال» و«الديوان» إذ يلتفتان إلى الجانب الذاتي والنفسي في الشعر، ومن ذلك قول العقاد: «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها... وليس همّ الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زُبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه» .

ومثله قول ميخائيل نعيمة: «... إن عواطفنا وأفكارنا مشتركة لأن مصدرها واحد وهو النفس... وإن في الواحد منا ما في الآخر من العواطف والأفكار لكنها قد

(١) الغربال ص ١١٩ .

(٢) لا يعود هذا التشابه بين أفكار هذين الناقلين وألفاظهما إلى تشابه طبيعة بيئتهما الفنية فحسب، فقد كانت هناك صلات شخصية معروفة بينهما. وقد كتب العقاد مقدمة كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة، مبدئياً إعجاباً باتجاهه النقدي وما فيه من غلو وحدة تشبه كثيراً حدة العقاد، وهو اتجاه مألوف في كل حركة جديدة تريد أن تثبت وجودها أمام القديم. وأثنى ميخائيل نعيمة على العقاد في نقده لشوقي والتقى معه حول قصيدة بعينها هي بآيته:

أنادي الرسم لو ملك الجوابا

وأجزيه بدمعي لو أثابا

كذلك التقى الناقدان في الرأي حول أبيات قالها شوقي مادحاً أحد «الخطاطين» .

ولعل قيام هذه الصلة الشخصية يؤكد في ذاته الطبيعة المشتركة لحاجات هاتين البيئتين

الأديبتين وطبيعتهما الرومانسية .

تكون مستيقظة في بعضنا، غائلة في الآخر... وإن من استيقظت عواطفه وأفكاره وتمكّن أن يلفظها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة كان شاعراً. وإذ أن العواطف والأفكار هي كل ما نعرفه من مظاهر النفس، فالشعر إذن هو لغة النفس، والشاعر هو ترجمان النفس.

ويلتفت المازني أيضاً إلى ذلك الجانب الذاتي النفسي فيقول في مقدمة ديوان العقاد الأول: «... فهو صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويطيف بها ويجري حولها، ولكل طور من أطوارها وحالة من حالاتها وجانب من جوانبها:

لولا القريض لكانت، وهي فاتنة،  
خرساء ليس لها بالقول تبيان  
ما دام للكون ركن في الحياة يرى  
ففي صحائفه للشعر ديوان

كما يقول في قصيدته الرائعة التي أسماها «الحب الأول».

وفي هذه الأسطر يوضح المازني الذاتية بمعناها الأوسع فيبين أنها تنطوي على جانبين: التصوير الصادق لنفس الشاعر، ووعي الشاعر ما يجري حوله من أحداث الحياة وتجارب الآخرين ووعياً وجدانياً ينعكس من خلال ذاته على ما يقول من شعر.

والحق أن شوقي، ممثلاً للاتجاه الموضوعي، كان بطبيعة وضعه وشعره هدفاً صالحاً لدعاة الذاتية والوجدان. فقد أسرف في تجاهل وجدانه وأوغل في شعر السياسة والأحداث والمناسبات حتى ارتدّ بوضع الشاعر الحديث إلى ما كان عليه في العصر العباسي، متطلعاً إلى مكانة «الفحول» من شعراء ذلك العصر. فهو يخاطب الخديوي عباس مشبهاً نفسه بأبي تمام شاعر المعتصم بقوله:

وأنا الفتى الطائيّ فيك، وهذه  
كلمتي هزرت بها أبا اسحاق

ويقول مخاطباً «أم الحسين»:

أحييت في فضل الملوك وعزّهم  
ما مات من أم الخليفة جعفر  
إن الذي قد ردها وأعادها  
في بردتيك، أعاد فيّ البحتري

ويخاطب الخديوي مرة أخرى بقوله:

حتى إذا رُفِعَ الحجاب تدفقوا

يتشرفون براحةٍ تتدفقُ

وتعارضت فيك القرائح وانبرى

لأبي نواس البحرِيّ المفلتِي<sup>(١)</sup>

وقد يقال إن شوقي قد جرى في ذلك على عرف الشعراء القدامى والمحدثين إذ يُدُلُّون بمواهبهم فيرون أنها تبدَّ مواهب السابقين من «الفحول». غير أننا لو نظرنا في شعر شوقي - بعيداً عن حماسة دعاة الجديد وما يشوب نقدهم أحياناً من غلو أو هوى - لرأينا أن اتجاهه إلى السياسة ووقائع الحياة العامة لم تصرفه عن تصوير خلجات نفسه ونفوس الآخرين فحسب، بل طبعت شعره بشيء غير قليل من مظاهر التقليد الذي ينشأ بالضرورة حين يفقد الشاعر الإحساس الوجداني الصادق بالتجربة فيعتمد على ما يناسب التجربة العامة من مأثور. لذا وجد دعاة الذاتية في هذه المظاهر من تقليد التراث فرصة سانحة ليهاجموا شعر السياسة والمناسبات ساخرين مما قد يرون في بعض تشبيهات الشاعر من مخالفة للجو النفسي، أو في بعض مجازاته من صنعة، وما في بناء القصيدة وأبياتها من «تفكك».

ويدافع الدكتور شوقي ضيف عن هذا الاتجاه عند شوقي فيقول: «والأستاذ العقاد محقّ حين يزعم أن شوقي لا تتضح شخصيته في شعره. ولكن الحق بجانبه حين يضع هذه المقدمة لينتهي منها إلى أن شعره ليس شعر النفس الممتازة، ولا شعر النفس الخاصة، وهو لهذا ليس رسالة حياة ولا نموذجاً من نماذج الطبيعة، يريد بذلك أن يجرده من حاسة الشعر. وقد قلنا في غير هذا الموضع إن شوقي ليس من الشعراء الذاتيين الأنايين، وإنما هو شاعر غيري. ولست أدري لماذا نحجر على شوقي ولا نجعل له هذا الاتجاه في شعره مذهباً اتخذته في فنه؟ إننا حين نهمل ذلك ولا نذكره نكون قد تعمدنا ألا ننصفه. حقاً إنه لو ادّعى أن شعره صورة نفسه وشخصيته بالمعنى الدقيق لكان من حقنا أن نعارجه وأن نأخذ على يده. ولكنه لم يتقدم بهذه الدعوى، بل لم يفكر فيها، فقد كان يحلم بالعالم من حوله وأحداثه وحقائقه، ولم يكن يحلم بنفسه ولا اتجه إلى وصف ما يجري في سراديبها المظلمة، لأنه رأى ألا يكون شاعراً نفسانياً ولا شاعر شخصية بالمعنى الذي

(١) ورد في هامش النص بالديوان قول الشارح «يريد بأبي نواس إسماعيل صبري، وبالبحثري نفسه».



يريده الأستاذ العقاد . وإن من الظلم للشاعر أن نقيسه بمقياس لم يفكر فيه ، وأن نسأله عن قسماته ، وملاحظه ومزاجه وميوله النفسية وهو لم يُعَنَ بشيء من ذلك» (١) .

والحق ان القضية لم تكن قضية اختيار شخصي لدى الشاعر بين «الغيرية» و«الذاتية» ، بل كانت انتماءً إلى تيار فني خاص يمثل الجانب المحافظ من جوانب الحياة حينذاك ، ويجدد بالتدر الذي يحقق توازناً ، كان ينشده أصحاب هذا الاتجاه ، بين التراث والمعاصرة .

لذلك اتسم شعر شوقي في صورته الفنية - مهما تكن طبيعة تجربته - بهذا الطابع «الكلاسيكي» بما في أسلوبه من جلال وما في عبارته من متانة وما في إيقاعه من جَهارة ، واختفت وراء تشبيهاته ومجازاته وصوره الناظرة إلى التراث شخصية الشاعر وعواطفه الذاتية .

وقد تتضح هذه الحقيقة بالمثال لو حللنا قصيدة من خير قصائد شوقي وأبعدها عن المناسبات ، هي قصيدة «النيل» ، فسرى الفرق ظاهراً بين طريقتيه الموضوعية الخالصة وما كان يمكن أن تجيء عليه القصيدة لو أنه اتبع الأسلوب الذاتي الذي يصور حقيقة شعوره وشعور غيره من المصريين بالنيل . وللنيل صورتان ، إحداها تقليدية مألوفة تصور جلاله وقدمه وفضله على الحضارة وعلى الحياة في واديه ، وأخرى تقوم على إحساس الناس الحقيقي به ، وقد تناقض بعض جوانب الصورة التقليدية الأولى .

فالمصريون المحدثون لا يرون في النيل كائناً سحرياً غامضاً جباراً ، ولا يغلفونه في أنفسهم بأساطير التاريخ وحقائقه ، بل يحسون به نهراً وديعاً جميلاً يارسون حياتهم على شاطئيه ويفيدون مما يحمل من خير وخصب ، ويستمتعون على صفحته بكثير من ألوان اللهو ، ويقترن في نفوسهم بالعمل والزرع والحصاد وغير ذلك من ألوان الحياة . وقد كان شوقي يعيش في منزل على شاطئ النيل ويشهد غدو الناس ورواحهم على ذلك الشاطئ ، ويرى الأشرطة البيض تحفق على مياهه الصافية ، ولعله كان يجلس في أمسيات الصيف في شرفته فيرى تآلق أشعة القمر على مياهه ، وقد ينتهي إلى سماعه غناء ملاح أو إيقاع مجداف . ومع هذا ، تجاهل ذلك كله في قصيدته والتفت إلى تلك الصورة التقليدية للنيل ، فصوّره في المقطوعة الأولى كائناً جباراً غامضاً ، وتساءل في إكبار عن منبعه ، وتحدث في أبيات قليلة عن فضله على مصر ، معتمداً على المفارقة اللفظية

(١) شوقي شاعر العصر الحديث ص ٥٥ .

والصنعة البيانية المألوفة من التراث، كما في قوله، مشيراً إلى الأرض:

تسودّ ديباجاً إذا فارقتها  
فإذا حضرت اخضوضر الإستبرقُ  
والماء تسكبه فُسبَك عسجدا  
والأرض تُفرقها فيحيا المفرق!

ثم يخلص بعد ذلك إلى الأساطير والتاريخ في قوله:

دينُ الأوائلِ فيك دين مروءة  
لَمْ لا يُؤلَّهُ من يقوت ويرزق!

ويمضي بعد هذا في تصوير حضارة الفراعنة ويُفيض الحديث عن أسطورة عروس النيل، حتى ختام القصيدة. التي تقع في أمانة وثلاثة وخمسين بيتاً، لم يعرض فيها بيت واحد لمظاهر الحياة الحديثة على شاطئ النيل ولا لإحساس الرجل المصري به. ويتسم أسلوب الشاعر في القصيدة بما أشرنا إليه من إيقاع كلاسيكي ينبع من تلك «التساؤلات» المتلاحقة في عبارات بُني بعضها على غرار بعض في تركيبها الأسلوبي لينتج من تكرار بنيتها هذا الإيقاع:

من أيّ عهدٍ في القرى تتدفق؟  
وبأيّ كفاً في المدائن تُعقد؟  
ومن السماء نزلت، أم فُجرت من  
عليها الجنان جداولاً تترقرق!  
وبأي نولٍ أنت ناسجُ بردةٍ  
للضفتين جديدها لا يخلق

ومع أن إكبار الشاعر للنيل لا يخفى، يظل وجدانه مستتراً وراء الصور البيانية المتلاحقة وصور الاستفهام المتتابعة وذلك التوازن الذي يقيمه بين شطري البيت عن طريق التماثل الكامل في بنية العبارة كما في شطري البيت الأول، أو التقابل بين الألفاظ كما في قوله:

حراء في الأحواض إلا أنها  
بيضاء في عنق الثرى تتألق

مع ما في التقابل من صنعة بديعية في قوله « بيضاء » نرى لها نظيراً من الجناس والمقابلة في قوله :

والماء تسكبه فيسبك عسجدا  
والأرض تفرقها فيحيها المفرق

ويكتمل لعبارة الشاعر إيقاعها التقليدي بتذييل الأشرطة الأولى من أبياته ببرهان يؤكد معناها، كما في قوله :

دين الأوائل فيك دين مروءة  
لم لا يؤلّه من يقوت ويرزق؟

وقوله :

جعلوا الهوى لك والوقار عبادة  
إن العبادة خشية وتعلق  
أو بإيراد صفات وأحوال في الشطر الثاني تؤكد ما جاء به في الشطر الأول ، من مثل قوله :

دانوا ببحر بالمكارم زاخر  
عذب المشارب مدّه لا يلحق  
متقيّـد بعهوده ووعوده  
يجري على سنن الوفاء ويصدق  
يتقبل الوادي الحياة كريمة  
من راحتك عميمة تتدفق  
متقلّب الجنين في نعمائه  
يعري ويصنع في نداك فيورق

أو بالتقسيم المتقارب الإيقاع ، كما في قوله :

تسقى وتطعم ، لا إناؤك ضائق  
بالواردين ، ولا خوانك ينفق

وقوله : « متقيّد بعهوده ووعوده » وقوله :

وإليك بعد الله يرجع تحته  
ما جف أو ما مات أو ما ينفق

ومن الطريف أن « شوقي » حين تحدث عن النيل في إحدى أغانيه العامية التفت إلى وجوده العصري القائم في نفوس من يعيشون على ضفافه فقال عنه « حليوه أسمر » ، ووصف الأشعة البيض على صفحته فسمّاها « حمامة بيضه بفرد جناح » ، وتحدث عن متع الناس على ضفتيه وفي زوارقه . وترجع هذه المفارقة إلى أن الشاعر في أغنيته قد أطلق نفسه على سجيتها واستجاب لمشاعره الذاتية ولطبيعة الأغنية ، فأخرج نفسه إلى حين من ذلك الإطار الموضوعي الذي تبرز فيه دائماً الصور الشعرية الكلاسيكية .

وتختلف النظرة الموضوعية عن الموقف الذاتي في أن الأولى تستغرق التجربة في صورتها الكاملة على حين يتمثل الموقف الذاتي في رؤية خاصة تُعنى بأحد جوانب الصورة وتربط بينه وبين وجدان الشاعر .

وقد يستحيل النهر عند الشاعر الرومانسي إلى رمز صوفي مغلف بالأسرار يُشيع فيما حوله من طيور وزوارق وأشجار ورياح جواً خيالياً حالماً ، ويلمس بروحانيته حتى ما يتصل بوجوه من الحياة المادية من عمل أو سعي وراء الرزق . ويستجيب معجم الشاعر وصوره لطبيعة التجربة الرومانسية فتكثر الألفاظ « الشفافة المُنحَة » ذات الدلالات الروحية أو النفسية ، وتكثر المجازات والتشبيهات والتجسيم ، وتخف حدة الإيقاع وجهارة العبارة وفخامة القافية ، و« جلال » العبارة الكلاسيكية الذي أشرنا إليه . ومثال ذلك قصيدة للشاعر محمود حسن إسماعيل في ديوانه « نهر الحقيقة »<sup>(١)</sup> بعنوان « مع النهر » :

سكونه حياه... ونطقه حياه  
والموج فوق صدره صلاه  
حين تنام الريح... والموج يستريح  
تخاله نشوان، في أفقه النعسان  
أقداحه وضوء، للصمت والهدوء  
يمرّ بالحياة، وموجه مرآة  
أمواجه سجادة، للطهر والعبادة،

(١) ليس القصد هنا المفاضلة بين القصيدتين ، بل مجرد بيان الخلاف بين النظرتين وما يقتضي من خلاف في التعبير والتصوير . وقد نأخذ على قصيدة محمود حسن إسماعيل - إذا أردنا التقوم الفني - تقطع عباراتها وقصرها ، وكثرة قوافيها ، وبعض ما بها من تعبير منظوم أو مباشر .

تجتو بها الطيورُ، وتمرح العطورُ  
وتصبح الزوارقُ، كأنها حدائقُ  
مسحورة الأغصانُ، في ربوة النسيانِ  
كلُّ رؤاه حبٌّ، ومعبد وربِّ  
وكل ما في شطه حياه، وخطوة تحرك الحياه  
لولاه، زهر الحقل ما تبسمُ  
لولاه طير الروض ما ترنمُ  
في صدره الأسرارُ، عتية الأستارُ  
لا الريح تدري أمرها، ولا النجوم تعرفُ  
سفائنٌ ولهانة، وعاشق مطوفٌ...  
وصائدٌ أيامه في خيطه مُعلقه  
يلقي الشباك مؤمنا مؤملا أن ترزقه  
أوماً، وظل ساكنا يرقب الغيوباً  
كأنه مدله ينتظر الحبيبا  
وفجأة، صافحه الفجرُ  
والأمل الموعود والنهرُ  
فعاد للكوخ بحمد الله  
والحب والإيمان والحياه.

ويحتم الشاعر قصيدته بما بدأها به من قوله مشيراً إلى النهر:  
سكونه حياه... ونطقه حياه  
والموج فوق صدره صلاه.

وقد يستحيل النهر عند شاعر رومانسي آخر إلى مجرد رمز للعواطف والرِّي  
ولا يبقى من وجوده الماديّ إلا رمز الماء في مقابل ما في نفس الشاعر من حرقه، كما في  
قول إبراهيم ناجي<sup>(١)</sup>:

يا أيها النهر، بي حَسَدُ  
لكل جارٍ عليك رفٌ

(١) وراء الغمام ص ٨٤.

أكل راج كما يود  
يروى ظمأه ويرتشف!  
ومن حبيب إلى حبيب  
ترنو خناناً وتبسم  
وكل غداً له نصيب  
من مائك البارد الشيم!  
يا نهر، رويت كل ظامي  
فراح ريان، إن يذق  
فكن رحياً على أوامي  
فلي قم بات يترق!  
يا نهر، لي جذوة بجني  
هادئة الجمر بالنهار  
فإن دنا الليل برحت بي  
وساكن الليل كم أثار!  
وقفت حراً في ازائك  
هل ترى منك مسعد؟  
وددت ألقى بها لك  
لعلها فيك تبرد  
عالج لظاها، فإن سكن  
فرحة منك لا تحدد  
وإن عصت، نأرها فكن  
قبراً لها آخر الأبد!

والفرق واضح بين ما استدعته هنا التجربة الوجدانية من معجم شعري خاص وتصوير وإيقاع، وما اتسمت به قصيدة شوقي من بيان كلاسيكي اقتضته طبيعة النظرة الموضوعية إلى التجربة.

ونجد مثل هذا التحول من الوجود المادي للموضوع إلى ما يمكن أن يحمل من رمز عاطفي أو نفسي، في قصيدة معروفة للشاعر الفرنسي الرومانسي لامرتين، شغف بها

كثير من الرومانسيين العرب فترجمها بعضهم نثرًا<sup>(١)</sup>، ونظمها بعضهم شعرا، هي قصيدة «البحيرة». وتتضح في مقاطعها الأولى رموز الفقد والوحشة والموت والزمن دون إلحاح على صورة البحيرة نفسها إلا من خلال ذكريات الشاعر السعيدة عن الماضي وهكذا ترجمها على محمود طه:

ليت شعري، أهكذا نحن نمضي  
في عباب إلى شواطئ غمض  
ونحوض الزمان في جناح ليل  
أبدي يضيئني النفوس وينضي؟  
وضفاف الحياة ترمقها العين، فبعض يمر في إثر بعض  
دون أن نملك الرجوع إلى ما  
فات منها أو الرُّسُو بأرض  
حدثي القلب يا بحيرة، مالي  
لا أرى «أولفير» فوق ضفافك؟  
أوشك العام أن يمر وهذا  
موعد للقاء في مصطافك  
صخرة العهد! ويك ها آنذا عدت، فماذا لديك عن أضيافك؟  
عدت وحدي أرعى الضفاف بعين  
سفكت دمعها الليالي السوافك  
يا زمانا يمر كالطير، مهلاً  
طائر أنت؟ ويك قف طيرانك!  
أهنا الساعات تجري وتعدونا  
- عظاماً؟ فقف بنا جريانك!  
ويك، دعنا نمرح بأجل أيام،  
- ونلقي من بعد خوف أمانك  
وإذا نحن لذة العيش ذقناها  
- وممرت بنا فندر دوراتك!

(١) أحمد حسن الزيات: ترجمة رفائيل ص ٢٦٠. وعلى محمود طه: الملاح التائه ص ٢٠٧. وإبراهيم ناجي: وراء الغمام ص ١٦٨. ونقولا فاضل: رفيف الإقحوان ص ٩.

يُند أن الشقاء قد غمر الأرض،  
- وفاض الوجود بالتاعينا  
كلهم ضارع إليك يُرجّيك،  
- فأسرع، أسرع! إلى الضارعينا  
وافترس مُشقيات أيامهم وامض  
- رَحَى تطحن الشقاء طحونا  
رحمة فاذا ذكر النفوس الحزانى  
وانسَ يا دهر أنفُس الناعمينا!  
\* \* \*

والطبيعة من أبرز الموضوعات التي تتجلى فيها الفروق بين الموقف الموضوعي والموقف الوجداني، وبين ما يقتضيه كلا الموقفين من تعبير فني. فالشاعر الموضوعي - أو الكلاسيكي - ينظر إلى المشهد الطبيعي نظرة شاملة - كما ذكرنا - فتستوي عنده أجزاء الصورة ويولي كلا منها عناية خاصة ليرسم منها جميعاً في النهاية لوحة كاملة. فالربيع لدى الشاعر الكلاسيكي فصلٌ تشرق فيه الشمس الدافئة وتستيقظ الأرض بعد هجعة الشتاء وتتفتح الأزهار وتتغنى الأطيّار وتفيض الحياة بالحب والجمال، وكل من هذه الجوانب يمكن أن يكون صورة صغيرة في ذاتها داخل تلك اللوحة الشاملة الكبيرة. ومن هنا كان من الممكن أن يأتي الشاعر بما يبدو أنه تناقض بين هذه الصور الصغيرة في الجو النفسي المناسب للربيع، إذ يبدأ الشاعر من منطلق بياني موضوعي، ما دام لا يعبر تعبيراً صريحاً عن عواطفه أو يمزج بين وجدانه وما يصف من مشهد طبيعي. وليس أدلّ على ذلك من وصف شوقي للطبيعة فإنه يعتمد على ما كان يعتمد عليه أغلب شعراء العصر العباسي من وصف خارجي لمظاهر الطبيعة يقوم على الإدراك الذهني وألوان من التشبيه والمجاز بينها كثير من التناقض الغريب. ولعل خير مثال لهذا قصيدته في وصف الربيع:

آذار أقبل، قم بنا يا صاح  
حيّ الربيع حديقة الأرواح  
واجمع ندامى الظرف تحت لوائه  
فالصفو ليس على المدى بمتاح

ففي هذا المطلع دعوة بيّنة إلى الإقبال على الحياة والاستمتاع بمباهج الطبيعة وألوان



الجمال في الربيع . لذا يتوقع القارئ أن تمضي القصيدة في هذا الجو الطلق المرح وأن يصف الشاعر إحساسه بالربيع وتجاوبه مع مشاهد الطبيعة البديعة من حوله . ويجد القارئ ما توقعه من الشاعر في صدر القصيدة ، وإن جاء في صور منشورة من المقابلة والمجانسة والمجاز التقليدي والتوازن بين الأقطار ، كما في قوله :

ملكُ النبات ، فكلُّ أرضٍ دارُهُ  
تلقاه بالأعراس والأفراح  
منشورة أعلامه ، من أحر  
قانٍ وأبيضٍ في الربى لماح  
لبت لقدمه الخمائل وشيها  
ومَرَحْنٍ في كنف له وجناح  
يفشى المنازل من لواظ نرجس  
آنا ، وأنا من ثغور أقحاح  
ورؤوس « منشور » خفضن لعزه  
تيجانين عواطر الأرواح  
السورد في سرُّ الفصون مفتح  
متقابل يثنى على الفتاح  
ضاحي المواكب في الرياض مميز  
دون الزهور بشوكةٍ وسلاح  
مَرَّ النسيمُ بصفحتيه مُقبَّلا  
مَرَّ الشِّفاءِ على حدود ملاح  
هتك الردى من حسنه وبهائه  
بالليل ما نسجت يد الإصباح  
يُنبيك مصرعه ، وكل زائلُ  
أن الحياة كفدوةٍ ورواح

ويخيل إلى القارئ لأول وهلة إذ يلتقي بالبيتين الأخيرين أن الشاعر قد عدل عن وصفه لمشاهد الجمال والسعادة ، إلى النظر في حقيقة الحياة وما بينها وبين تلك السعادة الظاهرة من مفارقة ، أو أنه يؤكد دعوته في مطلع القصيدة إلى الاستمتاع بمباهج الحياة ، بالتأكيد على طبيعة الحياة في قلبها وقصرها . لكن الشاعر لا يلبث أن يمضي في ذلك

التناقض الواضح بين الجو النفسي للقضية، وأجزائها المتفرقة، وكان كل جزء صورة  
بيانية مستقلة في ذاتها، فيقول:

ويقائق السرين في أغصانها  
كالدرّ ركباً في صدور رماح  
والياسمين، لطيفه ونقيّه  
كسريرة التنزّه المسماح  
متألقٌ خللَ الفصونِ كأنه  
في بلجة الأفنان ضوء صباح  
والجئنارُ دمٌ على أوراقه  
قانى الحروف كخاتم السّماح  
وكان محزون البنفسج ناكل  
يلقي القضاء بخشية وصلاح  
وعلى الخواطر رقة وكآبة  
كخواطر الشعراء في الأتراح  
والسرو في الحبر السوابغ كاشف  
عن ساقه كمليحة مفراح

ولم يجد الشاعر حرجاً في رسم تلك الصورة الدموية للجلنار - وسط تلك اللوحة  
البهيجة الألوان - ولا في الحديث عن شكل البنفسج وكآبة الخواطر والأتراح . ذلك لأن  
تلك الصور - بعيداً عن وجدان الشاعر - يبقى لها وجودها الخارجى المستقل وتغدو في  
ذاتها لدى الشاعر موضوعاً بيانياً يمارس فيه سيطرته على اللغة ومعرفة بتراتها، ويحقق فيه  
ذلك « الجلال » الكلاسيكي وتلك النبرة المتسقة الجهيرة المألوفة في الشعر الموضوعي .

ويمضي شوقي في وصف جمال الطبيعة في الربيع إلى أن يقول:

والماء بالوادي يُخال مسارباً  
من زئبق أو ملقيات صفاح  
بعثت له شمس النهار أشعة  
كانت حلى النيلوفر السباح

يزهو على ورقِ الفصون نثرها  
زهو الجواهر في بطون الراح  
وجرت سواقٍ كالنوادب في القرى  
رُغن الشجبيّ بأنة ونواح  
الشاكيات وما عرفن صباية  
والباكيات بمدمع سحاح  
من كل بادية الضلوع غليظة  
والماء في أحشائها، ملواح  
تبكي إذا ونيت، وتضحك إن هفت  
كالعيس بين تنشُّطٍ ورزاح  
هي في السلاسل والغلول، وجارها  
أعمى ينوء بنيره الفداح

ولا يظن الشاعر إلى المفارقة البيّنة بين الماء اللامع والنيلوفر السباح والجواهر الزاهية، وتلك السواقى الآنة النائحة كأنها النوادب، إذ جرى العرف في الشعر التقليدي الموضوعي أن تكون تلك صفة السواقى، وإن زاد عليها شوقي ربطها بالنوادب! وأغلب الظن أنه التفت إلى هذا المعنى التقليدي - برغم مناقضته البالغة لجو القصيدة العام - ليخلص إلى تلك الصورة الذهنية القائمة على المفارقة المألوفة في صور الشعر التقليدي:

الشاكيات وما عرفن صباية  
الباكيات بمدمع سحاح  
من كل بادية الضلوع غليظة  
والماء في أحشائها، ملواح  
وكأنه يذكر بيته الأخير قول الشاعر القديم:  
كالعيس في البيداء يقتلها الظما  
والماء فوق ظهورها محمول

بل يذكر الشاعر العيس بلفظها في هذا المقام، وإن جاءت في غير هذا المعنى القديم، في قوله «كالعيس بين تنشُّطٍ ورزاح» لأن المعجم الشعري عند الشاعر الكلاسيكي

لا يفرق كثيراً بين لفظ قديم وآخر عصري ، ويستمد من ألفاظ اللغة جميعها على السواء  
كلما اقتضت ضرورة البيان أو الإيقاع .

وفي انسياق الشاعر وراء الصور البيانية الجزئية ينسى إلحاحه على بكاء السواقي  
ونواحها وندبها فينسبها مرة أخرى إلى الضحك ، جنباً إلى جنب مع البكاء :

تسكي إذا ونيت وتضحك إن هفت

كالعيس بين تششط ورزاح .

والشاعر الوجداني أو الرومانسي لا يمكن أن يقع في مثل هذا التناقض ، إلا لنقص في  
الموهبة ، لأنه يبدأ صورته من موقف عاطفي أو نفسي يظل شائعاً في لوحته ، غالباً على  
كل أجزاءها ، إن لم يقصد قصداً إلى رسم لحظات نفسية مختلفة متداخلة أو متعاقبة . وهو  
لهذا يختار من المشهد الطبيعي ما يتلاءم مع تلك الحالة النفسية أو يصلح رمزاً لها  
أو دلالة عليها إذا خلع عليه الشاعر ما يفصح عن هذا الرمز أو هذه الدلالة . فليس الربيع  
عنده - في الأغلب - تلك الصورة الشاملة من الدفء والاشراق والغناء والتفتح ، بل  
قد يراه في زهرة واحدة تتفتح ذات صباح في أصيص بشرفة ، أو في شعاع مشرق دافئ  
ينفذ إلى غرفته ، أو في ورقة جديدة خضراء على غصن أسمر ، أو أغنية لطائر يقف على  
حافة نافذته ، أو ابتسامة على فم سعيد ، أو غير ذلك من الملامح الخاصة التي يتجاوب  
معها وجدان الشعراء كل حسب طبيعته أو حاله النفسية . ومثل هذا الموقف الوجداني  
الخاص يستدعي ما يناسبه من ألفاظ ومجازات وصور وإيقاع لا تعتمد على الأنماط  
المأثورة بقدر ما تعتمد على الأصالة والابتكار داخل التقاليد العامة للاتجاه الوجداني ،  
على حين يؤثر الشاعر الكلاسيكي أن يستقي قدر الطاقة من التراث متخذاً من بعض  
الأنماط التعبيرية والتشبيهات وإجازات ستاراً يخفي وراءه عواطفه الذاتية ، التي  
« نستشفها » تحت هذا الستار .

ولعلنا نستطيع أن نتبين الفرق بين النظرة الكلاسيكية والنظرة الرومانسية وما  
يتبع كل منهما من معجم شعري وصور شعرية متميزة ، لو قارنا بين حديث شوقي عن  
نواح السواقي ، وتصوير شاعر رومانسي لهذا النواح ، هو محمود حسن اسماعيل في ديوانه  
الأول « أغاني الكوخ » :

يا نعمة في الما طارت مؤلّهة

حيري تدفق من ناي الدواليب!

كأنها خفقة من قلب محتضر  
 يشدو بها العمر في لهف وتكريب  
 ماذا شجاكِ فرتلتِ الأسي نغما  
 ورُحيتِ نواحةً بين المطاريب؟!  
 النور حين ذوى في الحقل ناضره  
 ولم الضوء مسن تلك المحاريب؟  
 ونام في حُضن زنجيٍ قد اتشحت  
 متونه بدجى كالم غريب...  
 أم نعبة صرخت من جوف كافرة<sup>(١)</sup>  
 بالنور، تدعو له دوماً بتغريب؟  
 ما تلك إلا صدى البأساء تنفته  
 أنسا لكل طليح النفس مغلوب!  
 أم ضلّة غمرت أجفان مضطهد  
 مُحرقٍ بلهيب السوط مغلوب<sup>(٢)</sup>؟  
 ما الناس إلا أسارى قوة خفيت  
 تسوقهم لردى في الغيب مكتوب!  
 أم شاعر غره في دهره أمل  
 فعاد لهفان من يأس وتخييب  
 يسري من الشجو مخطوفاً بلوعته  
 كشاردٍ من طيوف الحالم منهوب  
 ويرمق النور لا يأسى لفرقتيه  
 ولا يهيم بطيف منه مكذوب  
 فنوره ومضة للروح خاطفة  
 تناب لمآحه من جفن محبوب

فالصور في هذه الأبيات تتفق مع الجو النفسي الغالب على القصيدة التي وردت فيها،  
 والتي تجاينا منذ البداية - في مطلعها - بتلك الصورة الفاجعة الدامية:

(١) يريد البومة.

(٢) يعني الثور.

مات النهار! وهذي الشمس جازعة

عليه، تخطر في دامي الجلابيب!

والشاعر في حديثه عن نواح الساقية لا يقرر هذه الحقيقة تقريراً كما فعل شوقي في قوله:

وجرت سواق كالنوادب بالقري

رعن الشجي بأئنة ونواح

بل يرسم صورة مركبة تجعل من الدواليب نايا ومن صوتها نغمة طائفة موهلة في المساء، ويناديها بما يشبه ترنم العاشق لتلك الأنغام الممتدة الحزينة، وينمي الصورة بما يورد من تشبيه تالٍ مركّب أيضاً. ثم يتساءل عن سر ذلك الشجي - بعيداً كذلك عن التعبير التقريري المباشر - ويجيب عن تساؤله بـ «فروض» ذات طابع رومانسي واضح تتسق جميعاً مع روح الكتابة المسيطرة على جو القصيدة. ولا يكتفي الشاعر في ضروب إجابته بتعبير موجز محكم، بل ييسط كل «فرض» حتى ينتهي إلى شيء غير قليل من التجسيم. وقد أدت سيطرة الوجدان على صور القصيدة إلى استخدام الشاعر معجماً حافلاً بالدلالات النفسية المهوِّمة غير المحدودة، شأن المعجم الوجداني عند الرومانسيين، وذلك برغم ما يندو في القصيدة من إطار تقليدي في الشكل وبعض القوافي.

وقد استقرت شعر شوقي في الطبيعة فرأيت اطراد هذا الأسلوب. ولفنتي بوجه خاص اعتاده في تشبيهاته ومجازاته على الحلي والجواهر والأحجار الكريمة، يقارن بها ما يفتنه من جمال الطبيعة. ومن ذلك قوله في القصيدة السابقة:

ويقائف النسر في أغصانها

كالدرّ ركب في صدور رماح

يزهو على وزق الغصون نثيرها

زهو الجواهر في بطن الراح

وقوله في قصيدة «منظر طلوع البدر من سفينة»:

يا درة الغواص أخرج ظافراً

يناه يجلوها على النظار

واقى بك الأفق السماء فأسفرت

عن قفل ماس في سوار نضار

الماء والآفاق حولك فضة  
والشهب دينار لدى دينار  
والفلك مشرقة الجوانب في الدجى  
يبدو لها ذيل من الأنوار  
بيننا تَخَطَّرُ في لُجَيْنِ مَائِجٍ  
إذ تنثني في عسجد زخَّار  
وقوله في قصيدة « جنيف وضواحيها » (١) :

والسفع من أي الجهات أتته  
ألفيته دَرَجاً يوج مُدَوِّراً  
نثر الفضاء عليه عقد نجومه  
فبدا زبرجده بين جوهراً  
سالت به الآفاق، لكن عجدا  
وتغطت الأثبياج، لكن جوهراً  
والماء غُذِرٌ، ما أرق وأغزرا  
وجداول هن اللجين وما جرى  
فحشون أفواه الحول سبائكها  
وملأن أقيال الرواسخ جوهراً

وفي قصيدة « مشاهد الطبيعة في طريق الآستانة » (٢) :

كم في الخمائل، وهي بعض إمائها،  
من ذات خلخال وذات سوار  
ولقد تمر على الفدير تخاله  
والنبت مرآة زهت بإطار  
مدت سواعد مائه وتألقت  
منها الجواهر من حصي وجمار

وفي قصيدة « البسفور كأنك تراه » :

(١، ٢، ١) : الشوقيات ج ٢ ص ٢٧٠ - ٤١٠ .

... إلى أن حلّ في الأوج النهارُ  
وللرائي تبينت الديارُ  
فقلنا الشمس فيها أم نُضار  
ويساقوت ومرجانٌ ودرُّ!

وفي قصيدة « كول صو » :

غَشيتك والأصيل يفيض تبراً  
وينسج للربى حُلاً ويكسو  
وتذهب في الخليج له وتأتي  
أناملُ تنثر العقيانَ خمس  
وفي جيد الحميلة منه عقد  
وفي آذاتها قرط وسلس

ولا يهم في هذا المقام أن يقال إن الشاعر قد تأثر في ذلك بجياته المترفة وما لعله كان فيها من ألوان تلك الجواهر والآلئ والأحجار الكريمة، فسواء شبه الشاعر تلالؤ النور بالجوهر أو بالحصي أو الزجاج فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً، لأن الشاعر بهذا الأسلوب الفني ينصرف عن الطبيعة نفسها إلى تشبيهها بأشياء تقل عنها جمالا وقدرة على الإيجاء. وذلك يذكرنا بصنيع ابن المعتز حين وصف الهلال فقال في بيته المعروف :

أنظر إليه كزورق من فضة  
قد أثقلته حمولة من عنبر

وتشبيه ابن الرومي ألوان قوس الغمام بأذيال خود في علائل ملونة بعضها أقصر من بعض. وكلا التشبيهين ذهني مصنوع برغم ما قيل عن أثر البيئة عند كل من الشاعرين، وأن ابن المعتز إنما « يصف ماعون بيته »، على حين يصف ابن الرومي ما يراه في حياته العامة. حقاً، إن التشبيه بمثل هذه الأشياء قد يكون وسيلة فنية موفقة للتعبير عن إحساس الشاعر بجمال الطبيعة، إذا استطاع أن يخرج بها عن وجودها الواقعي الخالص ويبتث فيها من الإيجاء، ويلقي عليها من الظلال ما يكسبها دلالات جديدة ومعاني نفسية ترمز إلى وجدان الشاعر، لكن شوقي - وغيره من الموضوعيين والكلاسيكيين - يوردون أمثال تلك التشبيهات في أسلوب تقريرى لا يفصح كثيراً عن أحاسيس الشاعر.



ونستطيع ان نتبين « غمطية » الصورة الشعرية الكلاسيكية لو أمعنا النظر في تصوير الشاعر الجاهلي وقوفه بالأطلال . فهو - برغم ما نستشفه في شعره من حزن دفين - لا يصرّح بأساه أو إحساسه العميق بالفقد ، بل يكتفي - في الأغلب - بالحديث عما أصاب الدار من تحول ، واصفا مظاهر الوحشة والخراب في عرصاتنا وبقايا الأوس والحب في دمنها ، في صور تتكرر من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى أخرى بشيء من الاختلاف اليسير . وهو - في أغلب الأحيان - إذ عنّ له أن يبكي ، يدعو « خليلا » أو « خليلين » أو جماعة من الركب ليعوجوا معه إلى الدار فيقفوا بها ويبكوا عليها ، وكأن ما يشعر به من فقد ليس تجربة ذاتية تخصه وحده ، بل أصبح تجربة عامة من صميم الحياة العربية كلّها ، فهم يؤدون له هذا « الطقس الجماعي » من البكاء ، إن صح هذا التعبير ، وهو مع ذلك لا يمضي كثيراً في الحديث عن بكائه أو لوعته أو يزاوج بين عالمه الداخلي ورؤيته الخارجية ، بل يسرع فينصرف إلى رصد أطلال ذلك الماضي البعيد فيما بقي من آثار قليلة وتحول جسم . ولعل أبيات زهير في هذا المقام من أقرب الصور إلى البيان عن حزن الشاعر لكنها مع ذلك لا تفصح عنه :

بها العين والارامُ يمّشّين خلفاً  
وأطلأوها ينهضن من كلّ مجثم  
وقفت بها من بعد عشرين حجة  
فلأيا عرفت الدار بعد توهم  
فلما عرفت الدار قلت لربعها  
ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم!

فنحن نلمس الحزن الكامن والشعور بالوحشة والخراب وراء ما يبدو أنه تصوير لمظاهر الحياة والنماء والتوالد ، ونحس بما يحمل الشاعر للدار من حنان في تسليمه عليها ودعائه لها .

على أن ذلك لا يمكن أن يقاس إلى الوقوف الحديث بالأطلال التي لم تعد عند الشاعر بقايا حقيقية لدار مهجورة أو خربة بل أصبحت أطلالا نفسية ترمز إلى إحساس الشاعر بفقد أشمل وأعمق وأطول امتداداً من فقد في تجربة عاطفية محدودة أو مكان أو زمان بعينه . ونستطيع أن نلمس مرحلة من الانتقال بين الظلل المادي والنفس في قصيدة للمازني أسماها « الدار المهجورة »<sup>(١)</sup> تحدث فيها عن الوجود المادي للدار بعد أن هجرها

(١) الديوان ص ٢٩ .

أهلها، لكنه زاوج بين مظاهر الخراب وما يشعر به من أسى ومفارقة أليمة بين الحاضر  
والماضي، ثم ختمها بمقطعين يوحيان بفقد أعم وأطول:

إيه يا مهد سرّات الصبا  
عجبا، أصبحت قبرا عجبا!  
حاملا عن هاجريك الوصبا  
كنت للهو فقد صرت، وما  
أنت إلا طيف أيام عذاب  
أوصدوا الأبواب بالله ولا  
تدعوا العين ترى فعل البلى  
وامنعوا دار الهوى أن تُبذلا  
إن للدار علينا ذمما  
وقبيح خونها بعد الخراب

فإذا اكتملت بعد ذلك ملامح الحركة الوجدانية رأينا ناجي يرسم صورة جديدة  
للظلم يغلب عليها الوجود النفسي فلا نكاد ندرك هل يتحدث عن دار حقيقية أو كيان  
نفسى هدته الوحشة وأصابه الخراب أمام ما يشهد من فقد وفناء أبدين يرصدهما  
الوجدان الرومانسي الذاتي المرهف.

ونستطيع أن ندرك هذا الشعور بالفقد العام الذي أصبحت الدار مجرد « حافر »  
للحديث عنه في قوله في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة<sup>(١)</sup>:

ركني الحاني ومغناي الشفيق  
وظلال الخلد للعاني الطليح  
علم الله لقد طال الطريق  
وأنا جئتك كما استريح  
وعلى بابك ألقى جعبتي  
كفريب أب من وادي الحن  
فيك كف الله عنّي غربتي  
ورسا رحلي على أرض الوطن

(١) وراء الغمام - « العودة » ص ٢٥.

وطني أنت، ولكني طريد  
أبدي النفي في عالم بؤسي!  
فإذا عدت، فلنجوى أعود  
ثم أمضي، بعدما أفرغ كأسي!

ولو مضينا نستقرئ الفرق بين موقف الشاعر الكلاسيكي والوجداني من الطبيعة لرأينا، مثلاً، أن الشاعر الجاهلي يسلك الأسلوب نفسه حين يتجاوز الوقوف على الأطلال إلى وصف مظاهر الطبيعة التي من شأنها أن تحرك الوجدان كالبرق والمطر والسيل. فهو في الأغلب يرصدها من بعيد متخذاً من ذلك البعد المكاني ذريعة للبعد النفسي كذلك حتى لا يمتزج بما يصف من مشهد، أو يفصح عما قد يثور في وجدانه من إحساس، تاركاً صورها وحدها «توحي» بطبيعة وجدانه أو «تم» عليه. وهو هنا أيضاً يطلب إلى صاحب أو خليل أن ينهض معه ليرقب ذلك البرق اللامع من بعيد، ناظراً بعين الخيال إلى ما قد يعقبه من سيل يقتلع ثابت الأشجار والنخيل ويهدم المنازل ويغرق السباع:

- أصاح ترى برقاً أريك وميضة  
كلمع اليدين في حبي مكلل  
قعدت له وصحبتني بين ضارج  
وبين العذيب، بعد ما متأملي!  
- أصاح ترى بريقاً هباً وهناً  
كمصباح الشعيلة في الدُّبَالِ  
أرقت له وأنجد بعد هدء  
وأصحابي على شعث الرِّحال  
- أرقت وأصحابي قعود بربوة  
ليرق تلالاً في تهامة لامع  
يجد فيشري كأن وميضه  
وميض سيوف في أكف قواطع  
قعدت له ذات العشاء فلم أنم  
لدى مرقب من هضب نخلة فارع  
وفلت تأمل صاح! أين مصابه؟  
أجاد على ذي فرتنا فالفوارع؟

وقد لا يجد الشاعر من يشركه في تلك التجربة ذات الصفة الجماعية فيودّ، منادياً،  
لو يجد له رفيقا فيها:

يا من يرى عارضا قد بت أرقبه  
كأنما البرق في حافاته شعل!  
أو يلوم صاحبه لأنه نام ولم يأرق معه لذلك المشهد:

إني أرقت، ولم تأرق معي صاح  
لمستكيفا بعيدا النوم لواح  
يا من لبرق أبيت الليل أرقبه  
من عارض كيباض الصبح لمّاح!

على أن موهبة عظيمة كموهبة شوقي لم تكن لتتفع بما فرضته عليها الظروف عن اتجاه  
موضوعي يعبر عن القضايا السياسية والاجتماعية العامة بعيداً عن دخائل النفس وبدائع  
الطبيعة وأسرار الكون، في مرحلة كانت تدعو إلى أن يلتفت الشاعر إلى هذه  
التجارب، فوجدت لها متنفساً في إطار جديد يفرض بطبيعته الالتفات إليها، هو إطار  
المسرحية.

فالمسرحية - برغم إطارها الموضوعي - تفرض على الشاعر أن يتمثل عواطف  
شخصياتها وأزماتها النفسية ويُنطق هذه الشخصيات بما ينبغي أن ينطق به من يشعر  
بتلك العواطف أو يجتاز تلك الأزمات. ومن المسرحيات ما يمكن أن يوسم بالرومانسية  
لطبيعة موضوعه وشخصياته ومواقفه وتطور أحداثه. وقد اختار شوقي من موضوعات  
التاريخ ما تمتزج فيه الوطنية بروح المأساة وما تنتهي فيه مصائر الأبطال إلى فواجع  
تثير المشاعر، كما اختار من المآسي «الفردية» ما هو خالص لعواطف الحب وأشواق  
الإنسان ومثله العليا في مسرحيته «عنتر» و«مجنون ليلى».

لذلك نلمس فرقا كبيرا بين شعره في دواوينه وشعره في مسرحياته من حيث المستوى  
الفني والقدرة على الوصول إلى وجدان قارئه. وشعر شوقي في مسرحياته من طراز فريد  
في الشعر العربي كله لا ترقى إليه قصائده في الشوقيات. وقد تجلت عبقرية الشاعر على  
حقيقتها وفي أبداع صورها في تلك «القصائد» التي عبر بها عن عواطف شخصياته  
المسرحية وأزماتها وفواجعها، مهما يكن رأينا في المسرحيات نفسها من حيث مقتضيات  
المسرح ومقوماته الفنية. ولا شك أن هذا التميز الواضح يرجع إلى أن المسرحية

بطبيعتها تحتم على الشاعر أن يرتدّ إلى نفسه وإلى ملاحظاته عن سلوك الناس ومشاعرهم حتى يتمثل الموقف المسرحي ويصور خلجات شخصياته تصويراً صادقاً نابضاً بالحياة .

ولقد كانت مرثيات شوقي التي تستغرق جزءاً كاملاً من دواوينه الأربعة موضعاً لنقدٍ كثيرٍ ساخرٍ من دعاة الاتجاه الوجداني الجديد، إذ رأوا فيها تمجيداً « موضوعياً » لكثير من قادة السياسة ووجهاء المجتمع وزعماء العصر على اختلاف نزعاتهم وأوضاعهم واختلاف صلتهم الاجتماعية أو الشخصية بهم .

ومهما يكن من طبيعة ذلك النقد ودواعيه، فإننا قلّ أن نظفر من بين تلك المراثي الكثيرة بقصيدة تضارع في جمالها وشجنها ما لهذه الأبيات القليلة التي قالها على لسان المجنون وقد وقف على قبر ليلى :

عرفتُ القبور بعرفِ الرياح  
ودلّ على نفسه الموضِعُ  
كثكلى تلمسُ قبر ابنها  
إلى القبر من نفسها تُدفعُ  
هداها خيالُ ابنها فاهتدت  
وليلَى الخيالُ الذي أتبع  
فُجِعنا بليلى، ولم نك نحسب يا قلب أنّا بها نفجع  
أعيني، هذا مكان البكاءِ  
وهذا مسيلك يا أدمع  
هنا جسم ليلى، هنا رسمها  
هنا رمقي في الشرى المودع  
هنا فم ليلى الزكيُّ الضحوك  
يكاد وراء البلى يلمع!  
هنا سحرُ جفنٍ عفاه التراب  
وكان الرقى فيه لا تنفع  
هنا من شبّابي كتابٌ طواه  
وليس بنـاشره البلقع  
هنا الحادثات، هنا الأمل الحلو  
- يا ليل والأم المتنع

طريدَ المقادير ، هل من يجيرك  
منها سوى الموت ، أو يمنع؟  
تذللّ الحياة لسلطانها  
وللموت سلطانها يخضع  
طريدَ الحياة ، ألا تستقرُّ  
ألا تستريح ، ألا تهجع؟  
بلى ، قد بلغت إلى مفزع  
وهذا التراب هو المفزع!

فليس في هذه الأبيات ما يلجأ إليه شوقي عادة في مراثيه حين يحاول أن يتفلسف في مطالع قصائده فيورد صوراً بيانية مختلفة لمعنى واحد مألوف هو أن كل حي غايته الفناء ، وحين يخضع على من يرثيهم من الفضائل ما جرى العرف عليه في مواطن الرثاء ؛ بل فيها حركة نفسية نابضة تمثل لوعة الإحساس بالفقد ومرارة الشعور بالضياع . ومن مظاهر صدق الإحساس فيها أن الشاعر لم يصور ما فقده قيس بموت ليلي من ماض عزيز على نحو تقليدي مليء بالسعادة الكاملة ، خالياً من كل الهموم ، بل جعله مزيجاً من « الحادثات ، والأمل الحلو ، والألم الممتع » . ومع ذلك فهو عزيز على نفس قيس بكل ما كان فيه من أمل وألم .

ويلمس شوقي في قوله « الألم الممتع » وتراً شجياً من أوتار الرومانسية التي تستعذب الألم وتتخذ من معاناته رمزاً للتمييز وعمق الشعور وممارسة الحياة على حقيقتها . ويؤكد التفاته إلى هذا المعنى الرومانسي مرة أخرى في قوله على لسان الأموي مخاطباً قيس :

تفرّدت بالألم العبقريّ

وأنبغ ما في الحياة الألم

وفي هذه الأبيات السابقة ينتهي الشاعر إلى مسحة من « التفلسف » عن الحياة والموت لكنها هنا نابعة من طبيعة الموقف ، معبرة أصدق التعبير عن شعور قيس ، فقوله « وهذا التراب هو المفزع » لا يمثل مجرد الحقيقة العامة التي ترى في الموت الموثل الأخير من شرور الحياة ، بل تبرز فيه هذه الحقيقة بشعور قيس وهو على قبر ليلاه بأن مصيره مرتبط بمصيرها وأنه قد قد آن له أن يموت بعد أن ماتت .

و« التراب » في البيت لا يعني مجرد الفناء بل يشير إلى تراب بعينه هو تلك الأرض التي ضمت رفات ليلي ومعه حب الشاعر وذكرياته وأمله الحلو وألمه الممتع . إنه يلمح فيه « فم ليلي الزكي الضحوك » يكاد يناديه من وراء البلى أن يلتقى ببقايا حياته المنهوكة في

أحضان ذلك التراب ، ويسمع أصواتاً من « شبابه الذي طواه وليس بتأثره البلقع » تهب به أن يصل حاضره الثاكل بماضيه العزيز الذي يثوى أمامه في التراب . لقد كان شوقي في مراثيه يحاول أن يتفلسف ويخلع على من يرثيه كثيراً من الفضائل المألوفة لأنه في معظم الأحيان لم يكن يشعر نحو من يرثيهم بلوعة الحزن التي تجعل من الرثاء فناً آخر غير فن المدح . أما في مثل ذلك الموقف من مسرحية مجنون ليلي فقد تمثل طبيعة الشخصية وعاش معها بعواطفه وتخيل كل ما يمكن أن يدور في خبايا نفسها من خلجات ، فجاء تعبيره عنها صادقاً ، يجمع بين ما يحسه الثاكل من أسى وما قد يفكر فيه أمام لغز الحياة والموت .

\*\*\*

وقد عاصر شوقي شعراء في الوطن العربي ، وإن تأخروا عنه في المولد ، جروا على هذا النهج الكلاسيكي في أشعارهم الوطنية لكنهم التفتوا إلى كثير من التجارب الذاتية واقتربوا خلالها من طبيعة الاتجاه الوجداني في الموضوع والصورة الشعرية . ومع أن وطنياتهم لا تخرج في إطارها العام وروحها الغالبة عن قالب القديم ، فإنها تختلف عن موضوعات شوقي القومية فيما يبدو فيها من حرارة ذاتية تبعد بها قليلاً عن الطبيعة الموضوعية للشعر الكلاسيكي وتبث في صور الشاعر حداثة نسبية في المعجم والصورة وبناء العبارة الشعرية . وقد تطورت هذه اللمسات الذاتية فيما بعد عند أصحاب الحركة الوجدانية حتى أصبح الوطن عند الشاعر « حبا » مشوباً وعاطفة ذاتية لا نكاد نفرق بينها وبين عاطفة الحب المألوفة .

على أن الفرق يظل ملحوظاً بين أشعار هؤلاء المعاصرين لشوقي في الوطنية ، والتجارب الذاتية برغم هذا التقارب ، ونستطيع أن نتبين هذا التمايز ، مثلاً ، عند خليل مردم الشاعر السوري . وحينما ان تنظر في بعض « وطنياته » لنرى جانباً من تلك الذاتية التي تشيع فيها خلال الإحساس الوطني المتراوح بين الحدة والحزن العميق ، من مثل قوله في قصيدة « ذكرى الشهداء »<sup>(١)</sup> :

هل تذكرون ، وما بالعهد من قديم  
يوماً أراكم ضحاه طالعاً نكداً  
يوماً تجدد ذكراه أسى وجوى  
وتقرح القلب والعينين والكبدا

(١) الديوان ص ١١٠ .

علي الوجوه علامات الأسى ارتسمت  
 وفي القلوب سعيير البث قد وقدا  
 ترى الكآبة ممدوداً سرادقها  
 وغيمها بساء الشام منعقدا  
 في الغوطتين إذا ما نسمة خطرت  
 أنت كما أن محزون إذا جهدا  
 كأننا الدوح إن مال النسيم به  
 ثواكل نثرت أشعارها كمدا  
 كأننا الطل والأوراق ترسله  
 دمع تحدر من أماقها بددا  
 ناحت على بردى الأطيّار فانفجرت  
 بعد النضوب عيون الدمع من بردى  
 كأن تهادره في كل منحدر  
 نسيج بك يعاني لهم محتشدا  
 فلو تراهم على الأعواد ماثلية  
 أجسامهم لفقدت الصبر والجلدا  
 تواجه الشمس منهم أوجهنا نضرت  
 كالماس في الشمس لألاء إذا اتقدا

أما قصائد الشاعر الوجدانية، ففيها كثير مما نجده عند الوجدانيين من تصوير لمظاهر الطبيعة المتصلة بشجون النفس أحياناً وبفرحتها أحياناً أخرى، وتعبير عن وحشة الشاعر وتفرده وعواطف الحب الذي يتخذ الشاعر من الطبيعة «خلفية» له.

ويتغير شكل القصيدة تبعاً لتلك التجارب الذاتية فتجيء غالباً على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، وتكثر في معجمها ألفاظ ذات دلالات شعورية حادة، وترحب الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر في مقاطع يصور كل منها جانباً متكامل الأجزاء من تجربته الشعورية. ويفصح الشاعر عن وجدانه ويتخلى عن ذلك «التحفظ» المعهود عند شوقي ونظرائه. ومن نماذج هذا الاتجاه قصيدة له بعنوان «المحزون»<sup>(١)</sup>، يقول في بعض مقاطعها:

(١) الديوان ص ٣٩



أَعْنِ اللَّهُمَّ ، مِنْ صَوْرَتَيْهِ مِنْ حَزْنٍ  
أَلِفَ الْحَزْنِ ، فَلَوْ فَارَقَهُ الْحَزْنُ بِكَاهِ  
وَجَفَا اللَّهُو ، فَلَوْ وَاصَلَهُ اللَّهُو شَكَاهِ  
نَفْسَهُ لَيْسَ لَهَا غَيْرَ الْأَسَى مِنْ سَكْنِ  
الْأَسَى فِي مَقَلَّتَيْهِ قَدْ مَحَا كُلَّ ضِيَاءِ  
جَاعِلًا فِي مَسْمَعِيهِ كُلَّ صَوْتِ كَالْبِكَاةِ  
إِنْ مَا يَبْصُرُ أَوْ يَسْمَعُ دَاعِي الشَّجْنِ  
دَرَجَ الطِّفْلِ إِلَيْهِ ضَاكِحًا مُسْتَبْشِرًا  
نَاشِرًا كَلْتَا يَدَيْهِ كَالْمَصْلِيِّ كَبْرًا  
أَوْ كَطِيرِهِمْ بِالْإِسْفَافِ مِنْ عَنِّ غُصْنِ  
ضَمَّهِ الْمُحْزُونُ ، لَا يَمْلِكُ رَدَّ الْعِبْرَاتِ  
ذَاكِرًا يَوْمًا وَإِنْ طَالَ التَّرَاخِي فَهَوَاتِ  
تَصْدَعُ الشَّمْلَ بِهِ جُورًا صُرُوفَ الزَّمَنِ  
لَوْ تَرَاهُ وَالَّتِي هَامَ بِهَا ، عِنْدَ التَّلَاقِي  
خَلَّتَهُ يَلْفِظُ رُوحًا بَلَّغَتْ مِنْهُ التَّرَاقِي  
مَغْمُضِ الْعَيْنَيْنِ لِلْغَصَّةِ ، لَا لِلْوَسْنِ  
قَالَ : لَا أَسَى إِذَا لَاقَيْتَ يَوْمًا مِصْرَعِي  
إِنَّمَا أَخْشَى عَلَى حَبِيٍّ أَنْ يُودَى مَعِي  
فَاحْفَظِ اللَّهُمَّ هَذَا الْحَبَّ ، وَاحْرَسْ وَصْنِ

ويرسم خليل مردم صورة للشاعر كتلك التي نعهدا عند الوجدانيين والرومانسيين ،  
إذ يصورونه متصل الأسباب بالسبب ، مضيء الروح طاهر الوجدان ملتاع الضمير لما  
يشهد من مآسي الحياة ومفارقاتها . وهو هنا أيضاً يستخدم نظام المقطوعة ، ويكثر من  
القوافي المتغيرة والألفاظ الدالة على المشاعر والعواطف ، ويستعيض بها - شأن أغلب من  
ينهج هذا النهج من الوجدانيين - عن الصور المركبة أو المجاز المتكرر . ومن نماذج ذلك  
قوله من قصيدة بعنوان «الشاعر»<sup>(١)</sup> :

(١) ص ٣٦ .

هبسط الوحي عليه  
من سماوات الخيال، في الظلام  
وأضياء جانيبه  
ربّة السحر الحلال، في الكلام  
خرّ بيكي، وله لما تجلّت صعقات

قد وعى سرّ الوجود  
ومعاني العدم، في غشيته  
فروى بيست قصيد  
من عيون الحكم، في صحوته  
نظمته زفرات، قطعته شهقات

هتكت عن ناظريه  
مسدلات الحجب، والتسبور  
فجرى عن أصغريه  
غير ما في الكتب، من سطور  
صور علوية مثلها بالكلمات

ظلل يرنو للسماء  
واحمرار الشفق، فيقول:  
ذا نجيع الشهداء  
شاهد في الأفق، لا يزول  
فعلهم أعين السحب تريق العبرات

نسات الريح تكلى  
لا تسني تنتحب، في أساهها  
ووميض البرق ليلاً  
جمرة تلتهب، في حشاهها  
أو فؤاد بين جنبها شديد النزوات

هزم الرعد فقوالا:  
ذا صراخ البائسينا، فاعطفوا

وَدَجَى اللَّيْلَ وَطَالَا  
وَهُوَ عَسْفُ الظَّالِمِينَ ، فَارَأَوْا  
وَانكشِفْ يَا لَيْلِ ، إِنَّ الرِّعْدَ أَمْسَى صَرَخَاتِ !

ومن بين من سلك هذا الاتجاه الوطني والوجداني من معاصري شوقي كذلك خير الدين الزركلي . وهو أيضاً يتجه إلى الطبيعة ويتخذ من بعض مشاهدتها رموزاً يدير حولها بعض قصائده الذاتية ، وله في ذلك قصيدة معروفة بعنوان « لم تف يا قمر » ، يرسم فيها صوراً متتابعة لفواجع الحياة ومتناقضاتها رابطاً بينها بخطابه إلى القمر ، رمز الطبيعة التي لا تأبه لما يعانیه البشر ولا « تتعاطف » معهم في مآسئهم ، كما يتوقع الشاعر الرومانسي . وتدور هذه الصور حول معان رومانسية معروفة ، من رثاء لفقد الشباب والصحاب ، والفرقة والاعتراب ، والفقر والكآبة وتحول المصائر من قوة إلى ضعف ومن عز إلى شقاء . وهي معان - على اختلافها - تمثل شعور الرومانسي بعجز الإنسان أمام الزمن الممتد والطبيعة الباقية بعد فناءه ، وبما في الحياة من مفارقات لا تخضع لمنطق . وتبدو إشارة الشاعر إلى القمر اللاهي في سنامه عن تلك المآسي ، كأنها « احتجاج » من الشاعر على ذلك الوضع البشري التعس ، من خلال عتابه أو لومه لذلك الكوكب الرقيق الذي طالما تغنى الشعراء بجماله وشبهوا به من يحبون ، ووجدوا في نوره الحالم منطلقاً نحو آفاق من الصفاء والسعادة ، وكأنما الشاعر هنا قد تفتحت عيناه فرأتا كل ذلك وهما من الأوهام . والقصيدة تجري على ما رأيناها عند كثير من الشعراء في ذلك الوقت المبكر ، من اعتماد على « تصميم » واضح لفكرة سابقة يعرضها الشاعر خلال مقطوعات يرسم كل منها جانباً من الصورة ثم تتكامل في النهاية فتقدم لوحة رحبة لتلك الفكرة التي تتحول بتعدد الصور وتكاملها إلى إحساس . ويعتمد الشاعر في إخفاء « الفكرة » العقلية وتوشيتها بألوان من الوجدان ، على إيقاع القوافي ، وعلى الألفاظ المحملة بالشعور ، والجمل المناسبة للإيقاع ، وتخلو صور الشاعر - كما لاحظنا عند غيره من يسلكون هذه السبيل - من المجاز المركب أو المبتكر ، فنراه يكتفي بتشبيه الشباب المرح بالظبي أو الزورق الصغير الذي يسبح « في سلسل كالنور » . ولا نكاد نظفر بغير هذه التشبيهات الثلاثة في القصيدة كلها - سواء كانت تشبيهات بسيطة أم مركبة ، تقليدية أو مستحدثة . ومن نماذج مقطوعات تلك القصيدة قوله<sup>(١)</sup> :

(١) الدكتور سامي الدهان : الشعراء الاعلام في سورية ص ١٧٣

أرأيت تائهة على أترابها  
فتانة بسفورها وحجابها  
خلابة بدلالها وعتابها  
غلابة مجديتها وخطابها  
ذهب الزمان بمالها وشبابها  
وتفرّدت بأنينها ومصابها  
ناجتك شاكية تصاريف القدر  
وظللت تضحك في سائك يا قمر!

أرأيت بين مسارع الأقلام  
مترسلاً أو مستجاد نظام  
حتى رمناه من الفوادح رامي  
نهدت إليه قوارع الآلام  
فبكى السراع مودّعنا بلام  
عهد النبوغ وصوغ آيات العبر  
ونعمت، تؤنسك الكواكب يا قمر!

أشهدت في غسق الظلام غريباً  
ملاً الفضاء تفجعاً ونحيباً  
نادى أحبته وعاش كئيباً  
قلبك الجنان، على الزمان غضوباً  
الشوق يُذكى في حشاه لهيباً  
والدمع يُجري مقلتيه صيباً  
يرعاك مضطرب الجوانح والفكر  
وتتيه في خيلاء كبرك يا قمر!

أسمعت أنات الجريح مُسدداً  
يطوي الليالي لا يقر مسهداً  
لا العيش طاب له، ولا اشتاق الردى  
يسى ويصبح شاكياً متنهداً  
ضعفت قواه، فما يطيق تجلداً

وتعاصت الزفرات أن تتصّدا  
غَضَّ الجفونَ وقال: حسبك يا غيرُ  
وسهرت تبسم للكوارث يا قمر!

أرعاك مبتئس شكاً ألم الطوى  
ومروّع، ضل السبيل وما غوى  
ومتوّج عنت الجباه له، هوى  
عن عرشه، لا الملك دام ولا القوى  
ومودع مستسلم لهوى النوى  
ومعذب بفرامه بآدى الجوى  
وقسوت، هل قُدت ضلوعك من حجر  
لم تحتجب، لم ترث، لم تيف، يا قمر!

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر، إلى جانب اعتماده على تتابع التوافي وتنظيمها، يستعين ببعض الصيغ الموقعة المتأثلة في الاشتقاق، في بدايات بعض أشطاره، ليزيد من وضوح الإيقاع وحدة الشعور، كقوله « فتانة بسفورها، خلافة بدلالها، غلافة بحديثها... ومروّع ضل السبيل، ومودّع مستسلم ». وهو يسلك هذا المنهج في قصيدة وجدانية أخرى « عصفورة النيربين » فيقول في أحد مقاطعها مقفياً بين « الشجو واللهو والصفو والزهو »<sup>(١)</sup>:

أُلفتُ شجوي، وعِفْتُ لهوي  
فأين صفوي، وأين زهوي؟

\*\*\*

ومن عاصروا شوقي وجمعوا بين الاتجاه القومي والاجتماعي، والاتجاه الوجداني| وديع عقل، من شعراء لبنان. وللشاعر مدائح ومرثيات وقصائد مناسبات تقليدية في أسلوب رصين، لكنه غير عصري. غير أن له قصائد عاطفية عُرف بها فيمن يسميها « ثريا » بعضها يجنح إلى نزعة حسية تطورت فيما بعد عند بعض الشعراء في صور من التعبير « المترف » الذي يقف وسطاً بين الرومانسية والواقعية، وبعضها يخلص للعاطفية المثالية أو يمتزج فيه الحب بالشعور القومي، وفي كلتا الحالتين لا يبعد الشاعر كثيراً عن طبيعة

(١) المرجع السابق ص ١٧٢.

الشعر التقليدي إلا في استخدامه بعض عبارات حديثة وفي مزاجته اليسيرة بين العاطفة والطبيعة، واتخاذه من بعض مشاهد الطبيعة وأحيائها رموزاً واضحة لحالاته النفسية. ومن ذلك قوله من قصيدة بعنوان «أباكر روضي يا ثريا»<sup>(١)</sup>:

أباكر روضي يا ثريا فلا أرى  
هزاري صداحاً على فن البان  
وادعوه ملتاعاً وليس يجيبي  
وكنت متى أدعوه بالأمس لباني  
ولما سألت البان عنه تلاطمت  
أماليدته، تحكي جوانح ثكلان  
وهبت أعاصير على الروض كسرت  
من الدوح أغصانا هوت فوق أغصان  
نواع أتت تنعي هزاري، ولم تقل  
قضى نحبته، بل قلن مال إلى ثان  
لقد لاذ بي فرخاً صغيراً مروّعاً  
فربيتته في ظل حبي وإحساني  
إذا جاع أقرية فؤادي، وإن أتى  
على ظمأ، أسقيه من بين أجفاني  
توليتته لا ريش فيه عندما  
نا جانحاه فرّمني وخلاني

ونستطيع ان نجد أثر التراث في أبيات المقطوعة الأخيرة التي تستوحي أشعاراً قديمة معروفة في العقوق، كما نستطيع أن نلمس الفروق بين هذا التجسيم التقليدي والتجسيم الوجداني العصري لو قارنا بين هذه الأبيات ومقطوعة لإبراهيم ناجي يجسم فيها «الحنين»<sup>(٢)</sup>:

أمسى يمدبني ويضني  
شوق طفسي طغيان مجنون

(١) الديوان ص ١٤ . وقد نظمها عام ١٩١٠ .

(٢) وراء الغمام ص ٢٧ .

أين الشفاء ، ولم يعد بيدي  
إلا أضاليلٌ تداويني!  
أبغى الهدوء ، ولا هدوء ، وفي  
صدري عبابٌ غير مأمون  
يحتاج إن لجّ الحنين به  
ويئنُّ فيه أنسٍ مطعون  
ويظلّ يضرب في أضالعه  
وكأنها قضبان مسجون  
ويح الحنين! وما يجرعني  
من مرّة ، ويبست سقيني!  
ربيته طفلاً بذلت له  
ما شاء من خفض ومن لين  
فالיום ، لما اشتدّ ساعده  
وربما كنوار البساتين  
لم يرّضَ غير شبيبتي ودمي  
زادا ، يعيش به ويفنيني!  
كم ليلة ليلاء لا زمني  
لا يرتضي خيلاً له دوني  
ألقي له همّاً يخاطبني  
وأرى له ظلاً يماشيني  
متناً لهباً يهبّ على  
وجهي كأنفاس البراكين  
ويضمنا الليل العظيم ، وما  
كالليل مأوى للمساكين!

وقد نما الاتجاد العاطفي ذو النزعة الحسية المترفة على يد شاعر أصبح في المرحلة الثانية مثلاً بارزاً له . هو بشارة الخوري أو « الأخطل الصغير » . على أنه في هذه المرحلة المأكرة كان ما يزال متأرجحاً بين القديم والجديد ، تغلب على أسلوبه رصانة القترات وإن تحدثت عن عبوره عبارة متحدثة هنا أو مجاز مبتكر هناك . وهو في

محاولته التجديد في إطاره التقليدي الغالب يجري وراء « الطرافة » التي توقعه في بعض المزالق الفنية. ومن نماذج بداياته العاطفية الأولى قوله في قصيدة بعنوان « أين عيناك »<sup>(١)</sup>. وقد نظمها عام ١٩١٢ :

أيها الغائب الذي في فؤادي  
حاضر، كيف حال قلبك بعدي؟  
أين عيناك، تنظران وكفّتي  
فوق قلبي ومدمعي فوق خدي  
هائماً في الظلام يلذع حرّ الوجند  
- قلبي، ويلذع البرد جلدي  
شبح طائف كسته يد الليل  
- ببُردٍ كوجهه مسودّ  
بيد أني لو شئت ما اعترف الليل  
- سهدي ولا اعترفتُ بوجدي  
ولنا هزّ صفيحٌ نعلي للارض  
- سكون الظلام، إذ جدّ جدي  
ولما استلّني الشقاء حساماً  
في نهاري وصيرّ الليل غمدي  
ولما حير الكواكب مني  
زفراتٌ كشبهها ذات وقد  
همست نجمة بأذن أخيها  
همس ثغر الندي بسمع ورد:  
ما ترى أخي شخصاً على الفبراء  
- يشي، لكن على غير قصد؟  
مثل قايين بعد قتل أخيه  
يقطع الأرض بين رهو ووخد  
خافق القلب كالأثيم على النطع  
- يرى الموت لامعاً في الفرنيد

(١) الهوى والشباب ص ٣٧.



لهف نفسي! فقلبه مثل قلبي  
يتلظى، وسهده مثل سهدي  
أي شيء في الناس هذا؟ أفيه  
لك قبلاً أُخِيّ سابق عهداً!  
حفظ الله قلب أختي من الحب  
- فهذا في الحب أصغر عهداً!

ويتجلى السعي وراء الطرافة وتوشية الأسلوب القديم بما يبدو أنه جديد في قوله مثلاً « ولما هز صفع نعلي للأرض سكون الظلام » وهو مجاز بادي القبح في هذا المقام ، وقوله « ولما استلني الشقاء حساماً في نهاري وصير الليل غمدي » وفيه صورة ظاهرة الصنعة والتكلف . ويجري الشاعر على السُّنة المألوفة في المبالغة في قوله « ولما حير الكواكب مني زفرات كشهبها ذات وقد » . ثم يعود للسعي وراء الصور الطريفة فيشبه نفسه أو تشبّهه النجمة! - بقاين بعد قتل أخيه ، وبالأثم الخافق القلب على النطع . ومثل هذه المحاولات ، برغم ما فيها من صنعة ، تنبئ برغبة قوية في التجديد والابتكار كانت حافزاً لشعراء الوجدان إلى زيادة آفاق جديدة من التعبير والتصوير فيما بعد . ولعل القسم الثاني من القصيدة يمثل الاتجاه الذي غلب على الشاعر في كثير من ضوره ، وعلى شعراء آخرين بعده في المرحلة التالية من حديث عن النجوم أو إليها ، ومزاوجة بين مشاهد الطبيعة وحالات النفس في اكتئابها ومسراتها . ومن خلال تلك المزاوجة بدأ الشعراء يبتدعون كثيراً من الصور العصرية الجديدة ، ومنها قول الشاعر « همست نجمة بأذن أخيها ، همس ثغر الندى بسمع ورد » وخنامه الطريف الذي يشبه ختام بعض الفصص القصيرة التي تنتهي بمفاجأة تلقي ضوءاً جديداً على القصة :

حفظ الله قلب أختي من الحب ،  
- فهذا في الحب أصغر عهداً!

وللشاعر في هذا المجال قصيدة معروفة بعنوان « هند وأمها »<sup>(١)</sup> تعد نموذجاً مبكراً لما برز فيه بعد من تلك الصور الحسية المترفة ، ومثالاً لمعجمه الشعري الذي يجدد من خلاله :

(١) المرجع نفسه ص ٤٧

ومن خلال تركيب العبارة الشعرية تركيباً خاصاً، كثيراً من المجازات والتشبيهات المألوفة في الشعر العربي القديم، كالذي نراه في مطلعها:

أتت هندُ تشكو إلى أمِّها  
فسبحان من جمع النيرين!  
فقلت لها: إن هذا الضحى  
أتاني وقبّليني قبلتين  
وفرّ، فلما رأني الدجى  
حباني من شعره خصلتين  
وما خاف يا أمّ، بل ضمّني  
وألقى علي مسمي نجمتين  
وذوّب من لونه سائلاً  
وكحلّني منه في المقلتين

فقد أحال الشاعر عن طريق الحركة والتجسيم وبناء العبارة الشعرية، تشبيه الوجه بالضحى والشعر والمقل بالليل إلى صور بديعة جديدة.

على أن بدايات الشاعر لم تكن كلها تدور حول تلك النزعة الحسية، فإن له قصائد وجدانية خالصة فيها لوعة الذكريات ولذعة الحنين إلى أيام الطفولة السعيدة، في ظل الطبيعة الفطرية التي يشغف بالحديث عنها شغفاً ظاهراً شعراء «الشام» ويقترّبون في حديثهم عنها من نفاء الطبيعة وبراءة الطفولة؛ بمعجمهم الشعري «العادي» وعباراتهم الشعرية البسيطة، مما لا نجده إلا نادراً عند الشعراء في مصر وغيرها من أقطار الوطن العربي في تلك المرحلة. ومن نماذج هذا الاتجاه عند الشاعر قوله من قصيدة بعنوان «كيف أنسى»<sup>(١)</sup>:

كيف أنساك يا خيالات أمسي؟  
ذكريات الصبا وأحلام نفسي

(١) المرجع نفسه ص ٥٠. وقد نظمها عام ١٩١٤.

كَيْفَ أَنْسَى الْأَيَّامَ صَفْوًا وَأَنْسَا؟  
... كَيْفَ أَنْسَى!

مَيِّ... هَلَا ذَكَرْتَ تِلْكَ السَّنِينَ  
بِأَبِي أَنْتِ... كَيْفَ لَا تَذَكِّرِينَا!  
كَمْ نَشَقْنَا تُقَى هُنَاكَ وَقَدَسَا  
... كَيْفَ أَنْسَى!

أَفَلَا تَذَكِّرِينَ ذَاكَ الْعَدِيرَا  
وَالْأَفْيَانِينَ حَوْلَهُ وَالزُّهُورَا  
وَالسَّنُونُو بِحَدِّثِ الْمَاءِ هَمَا؟  
... كَيْفَ أَنْسَى؟

أَفَلَا تَذَكِّرِينَ عِنْدَ الْمَغِيبِ  
يَوْمَ وَافَتِ سَلْمَى كَطِيرٍ غَرِيبِ  
فَأَرْتَنَا إِذْ غَابَتِ الشَّمْسُ، شَمَا  
... كَيْفَ أَنْسَى؟

يَوْمَ كُنَّا فِي الْحَقْلِ نَرْحُ زُهَوَا  
وَسُلَيْمَى مَعَنَا وَهَنَدَ وَسَلْوَى  
فَصَرْفْنَا النَّهَارَ قَطْفَا وَغَرْسَا  
... كَيْفَ أَنْسَى؟

كَيْفَ أَنْسَى، وَقَدْ كُنَّا قَلِيلَا  
وَذَكَّرْنَا مَا كَانَ ذِكْرًا جَمِيلَا  
وَعَرَفْنَا الدُّنْيَا نَعِيمًا وَبُؤْسَا  
... كَيْفَ أَنْسَى؟

لَسْتُ أَنْسَى، مَا عَشْتُ، يَوْمَ الْفِرَاقِ  
وَجِرَاحَا جَمْرًا يَتَلَّكَ الْمَآقِي  
وَبُكَاهَا وَقَوْلَهَا سَوْفَ تَنْسَى  
... كَيْفَ أَنْسَى؟

من مُعيدٍ إليّ ذاك الزمانا  
ومعيد سلمى إليّ الآنَا  
لترى أنسي - وقد متُّ يأساً -  
... لست أنسى!

على أن هذه المحاولات المختلفة للتجديد لم تستطع أن تغطي علي النزعة التقليدية الموضوعية التي غلبت على شعر كبار الشعراء ممن كانوا امتداداً وتطوراً لحركة الإحياء . وظل أعلام الشعراء يواكبون أحداث السياسة والمجتمع والحياة اليومية بأسلوب فيه « الفحولة » المعهودة في شعر كبار الشعراء . لكن تنقصه تلك اللمسات الذاتية التي كانت قد بدأت عند البارودي ثم نكص عنها الشعراء المجددون بعد ذلك ، مكتفين من التجديد ببعض اليسر في المعجم والأسلوب ، وبعض الحداثة في الصور .

وقد قام شوقي بدوره في هذا المجال فرقت أساليبه وأصبحت لغته أكثر قرباً من لغة العصر وخفت إلى حد ما حدة الإيقاع في شعره ، واستطاع في كثير من الأحيان أن يأتي بصور وأخيلة مستمدة من حياة العصر ومظاهرها المادية والروحية . لكنه - هو ونظراءه - لم يستطيعوا أن يحققوا من التجديد في تلك الجوانب ما يمثل كل ما طرأ على الحياة كلها من تحول كبير كان يقتضي تجديداً أبعد مدى من عذا بكثير .

المرحلة الثانية  
الرّيادة والتّجديد



## خليل مطران

يجمع أغلب الدارسين على أن خليل مطران كان رائداً بارزاً من رواد التجديد، مهّد بآرائه وشعره السبيل أمام الشعر العربي الحديث ليجتاز مرحلة الإحياء وامتدادها، إلى مرحلة تتمثل فيها روح العصر وتجاربه وقيمه الفنية الجديدة، وإن اختلفوا حول مدى تأثيره في هذا الشاعر أو ذاك، أو هذه الجماعة من الشعراء أو تلك؛ فمن قائل: «إن الإجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائداً للمدرسة الجديدة في الشعر العربي المعاصر، حتى ليكاد يخطط طريقاً يشبه الطريق الذي اختطته في العصر العباسي مدرسة البديع وعلى رأسها أبو تمام، في مواجهة مدرسة عمود الشعر وعلى رأسها أبو عبادة البحرى وذلك عندما يقارن النقاد بين مدرسة البارودي وأحمد شوقي وحافظ وغيرهم ممن ساروا على عمود الشعر العربي، والمدرسة الحديثة التي تنتسب إلى مطران وتمتد في جماعة أبولو خلال أحمد زكي «أبو شادي» وإبراهيم ناجي ومن سار على دربها من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية»<sup>(١)</sup>. ومن معترف بفضلته في الريادة المبكرة وتأثيره في شعراء بعينهم كأحمد زكي أبو شادي، لكنه ينكر عليه أن يكون قد أثر في أصحاب الديوان أو في نشأة جماعة أبولو وغيرهم من الوجدانيين<sup>(٢)</sup>.

ولعلنا نستطيع أن نضع مطران في موضعه الصحيح من حركة الريادة والتجديد إذا

(١) الدكتور محمد مندور: محاضرات عن خليل مطران ص ١١.

(٢) الدكتور عبد العزيز الدسوقي: جماعة أبولو. وقد فصل القول في الموضوع وأنكر أن يكون أصحاب الديوان قد تأثروا بمطران، ونسب إليهم فضل الريادة في نشأة جماعة أبولو والحركة الرومانسية.

نظرنا إلى شعره نظرة فاحصة متلمسين ما فيه من تقليد للقديم أو نزوع إلى الجديد  
واصلين ذلك ببعض ما أثر عنه من آراء في الشعر .

ومن المعروف أن الشاعر قد اتصل اتصالاً مبكراً بالأدب الفرنسي ، وأنه ظل بعد  
ذلك على صلة بالأدب الغربي عامة بالقراءة والترجمة . وفي ديوانه الأول مقطوعة عن  
الشاعر الفرنسي الرومانسي الفريد دي موسيه أهدي بها ديوان ذلك الشاعر إلى فتاة محبة  
للأدب بدأها بقوله<sup>(١)</sup> :

عاش هذا الفتى محباً شقيّاً  
وقضى نحبّه محبّاً شقيّاً  
وبكى دمع عينيه في سطور  
جعلته على المدى مبكياً

و حين استقر به المقام في مصر بعد عودته من فرنسا عام ١٨٨٩ سلك نهج غيره من  
شعراء العصر المعروفين فشارك بشعره في التعبير عن كثير من المناسبات الاجتماعية  
وبعض الأحداث السياسية ، ورثى ومدح وهنأ كما كان يفعل غيره من الشعراء ، لكنه  
أثر ألا ينغمس في خضم السياسة القومية والوطنية انغماس شوقي وحافظ وغيرهما ،  
وعاش عيشة الشاعر « المثقف » الذي يميل إلى الهدوء والاستمتاع بالعمل الثقافي  
والصلات الاجتماعية بينه وبين وجهاء عصره وشعرائه وكتابه . ولعل طبيعة تلك الحياة  
واشغاله بالصحافة وبعض الأعمال الاقتصادية وطبيعة موهبته الشعرية قد صرفته عن  
أن يجاري شوقي في رصانة أسلوبه وسيطرته على اللغة وارتباطه القوي بالتراث ، فجاء  
شعره أقرب إلى ما كان يتطلع إليه بعض شباب ذلك العصر من أساليب شعرية جديدة  
لا تحتذى القديم إلا بمقدار . وظل أثر الأدب الفرنسي عنده أقوى مما كان عند شوقي ،  
ومالت به نشأته الخاصة وحياته الهادئة إلى أساليب شعرية لا تبلغ ما في شعر شوقي من  
إحكام وسيطرة على اللغة واستيعاب للتراث ، لكنها أقرب إلى ما كان يحس به ويعيه  
شباب ذلك العصر من روح الحضارة الجديدة التي كانت قد بدأت تشيع في الحياة  
حينذاك .

وقد قدم مطران لديوانه الأول - ونشر عام ١٩٠٨ - بمقدمة دافع فيها عن  
« العصرية » التي أخذها على شعره بعض الدارسين والنقاد . بقوله : « قال بعض المتعنتين

(١) الديوان ص ١٦٦ .



الجامدين من المتنطسين الناقدين ، إن هذا « شعر عصري » وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر . ويشر الشاعر بأن هذا الأسلوب سيفدو أسلوب الشعر في المستقبل فيقول : « على أنني أصرح ، غير هائب ، أن شعر هذه الطريقة - ولا أعني منظوماتي الضعيفة - هو شعر المستقبل ، لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال معاً » . ومطران بهذا القول ينسب إلى نفسه صفة الرائد الذي يبشر بالمستقبل عن وعي ويرسم الطريق إليه بالنظرية والتطبيق .

وإذا تجاوزنا هذه الدعوة النظرية إلى « العصرية » لننظر في شعر الشاعر نفسه ، فسرى أنه - برغم ما سنشير إليه من بعض مظاهر التجديد - لا يبعد كثيراً عن طبيعة الشعر القديم في معجمه وصيغه وتشبيهاته ومجازاته وإطاره العام ، وإن كنا لا نجد فيه ما نجد عند شوقي من توتر حاد وجزالة غالبة ونبرة عالية ؛ إذ هو في جملة أقرب إلى الهدوء و« البساطة » ولين العبارة . وليس مرد ذلك الطابع التقليدي إلى ما ذكره الشاعر في مقدمة ديوانه من أنه استبقى من قصائد صباه الأولى ما يمثل مرحلته الفنية الباكرة ، فإنه طابع يشيع في أغلب قصائد الديوان ، قديمها وحديثها . والأرجح أنه يعود إلى ما كان الشعراء النازعون إلى التجديد يصادفون من مشقة في الخلاص من الأساليب الموروثة والاهتداء إلى أساليب عصرية جديدة يقتضي الاهتداء إليها مدى أطول وممارسة أعمق ، برغم ما نجد لديهم من مفهومات نظرية واضحة لما يريدون أن يكون عليه الشعر الحديث .

على أننا - ونحن في سبيل رصد بواكير الحركة الوجدانية - نرى في شعره بعض سمات تبدو معالم على طريق الريادة والتجديد ، ولعل أبرزها اتجاهه إلى القصص الشعرية وما يستلزم هذا القصص من تميز في الإطار والأسلوب والتعبير . وقد لاحظ الدارسون ما في الديوان من قصائد قصصية كثيرة نسبوها إلى « الاتجاه الموضوعي » الذي لا يعبر فيه الشاعر عن ذاته وعواطفه الخاصة ، بل يرصد عواطف الآخرين وما يعرض في حياتهم من أحداث تغري بالقصص<sup>(١)</sup> .

ويبدو أن هذه الموضوعية الظاهرة قد غطت على ما تتضمنه تلك القصائد من نزعة ذاتية تصور وقع الحياة على وجدان الشاعر ، وتعبّر خلال اختياره وطريقة تصويره عن كثير من مشاعره ومواقفه الذاتية الخاصة . وقد أدرك الشاعر ما بين « وجدانه وجراحاته » وتلك القصص من وشائج فقال في مقدمة الديوان : « وغاية ما أتمناه لدى

(١) جماعة أبولو ص ٧٠ ومحاضرات عن خليل مطران ص ٣٠ .

القراء من الجزاء على هذه العبر المروية والغرائب المحكية، والنوادر الممثلة والصور الخييلة... أن يشاركوني في « وجداني » في أثناء مطالعتهم لهذا الكتاب، فيرضوا عن الفضيلة كما رضيت ويأسوا من الرذيلة كما أسيت، وأن يستفيدوا من مناصحاتي ويتخذوا أدوية لجراحاتهم من « جراحاتي ».

وفي هذه العبارات القليلة تتمثل بعض النزعات الرومانسية التي أشرنا إليها من قبل، من تطلع إلى المثل العليا ومن معاناة للحياة والتفات إلى مآسيها.

وهذه المآسي الإنسانية التي تصيب الآخرين تفجر في قلب الشاعر ينابيع الحزن والرحمة وتجلو أمام وجدانه ما في الحياة من عبر وما في النفس البشرية من متناقضات، فيعبر عن ذلك كله بروح من التعاطف تجعل ذلك الإطار « الموضوعي » وجهاً من وجوه « الذاتية » على ما قد يبدو في ذلك من مفارقة.

ففي قصيدة « وفاء »<sup>(١)</sup> يروي الشاعر قصة فتاة جميلة فقيرة تسأل الناس إحساناً بعزفها على العود. ويحاول شاب ثري أن يغيرها بجاهه وماله فتستعصم، فيزداد فتنة بجمالها وعفتها. وتصهره هذه التجربة فيستحيل إلى محب صادق الحب نبيل المقصد ويسألها أن تتزوجه. لكنها - وقد أحبته هي الأخرى وأكبرت ما لقيت لديه من عطف وحب طالما افتقدتهما عند الناس - تحاول أن تصده عن قصده إذ كانت تحشى أن يصاب بما أصابها به الفقر والتشرد من مرض في الصدر. ولا يزيده ذلك إلا تصميماً، فيتزوجان ويعيشان معاً سعيدين عاماً واحداً يقضي بعده الداء على الزوجة، ويموت الزوج كمدا في إثرها.

وموضوع القصة يتضمن وجوهاً من العناصر الرومانسية المعروفة. ففيها هذا اللقاء المعهود بين الفقر والغنى، والفضيلة والرذيلة، واعتزاز الفقير بفضيلته وتماسكه أمام مغريات الحياة من مال وشهوات، واستعلاء روح الإنسان على ما يواجهه من معاناة أو مزلق لتبقى على طهارتها ومثلها العليا. وفيها تلك النهاية الفاجعة التي طالما وجد الرومانسيون فيها مجالاً للتعبير عن إحساسهم بتحول الحياة ومآل الإنسان بكل تجاربه وذكرياته وأمانيه.

أما إطار القصة العام فيمثل كذلك جانباً من جوانب الذاتية والاتجاه الرومانسي فيما

(١) الديوان ص ١٠٥.

نراه من مزاجية الشاعر بين الأحداث المادية والنفسية وتفصيله لوقع تلك الأحداث الخارجية على وجدان شخصيته، مطيلاً في الحديث عن عواطفهما قبل المأساة وخلالها وكأنه يعبر عن عواطف تجيش في صدره هو وتملاً نفسه أسى لمآل ذلك الحب النبيل.

وبرغم الطابع التقليدي الغالب على أسلوب الشاعر وبناء عبارته وصوره يوفق الشاعر في أن « يطوغ » الأسلوب لمقتضيات القصة وتنقلها بين الأجواء والأحداث المادية والنفسية، موازناً بين الرصانة، والمرونة التي يستدعيها هذا التنقل. وذلك تطور وتجديد كان لا بد أن يجيء نتيجة طبيعية لاتجاه مطران وغيره من شعراء تلك المرحلة إلى إطار القصة، فيتمهد الطريق أمام تحول أكبر في أسلوب الشعر ومعجمه وصوره، على نحو ما تمّ يعدُّ عند الوجدانيين.

ويتجلى هذا الربط بين العالم الخارجي والوجدان الباطني في التفات الشاعر إلى بعض مظاهر الطبيعة ولحظاتها، ينتقيها لتصلح مهاداً لذلك الحب النبيل وإطاراً للعفة والصفاء.. فهو يتخذ من قسم المحب لصاحبه بأنه لا ينبغي حليمة سواها ذريعة لكي يرسم ألواناً من بدائع الطبيعة توحى جميعها بالحب والظفر والوفاء:

.. فقال لها: بل يشهد الله بيننا

وأستقام قلبي الواله المتفجع

وتشهد هذي الشمس عند غروبها

وما حولنا من نورها المتفرع

ويشهد ذا الروض الأريض ودوحه

وما فيه من زهر وعطر مضوع

وهذي الظلال الباسطات أكفها

وهذي الشعاع المومثات بأذرع

وهذي المياه الناظرات بأعين

وهذي الغصون المصغيات بسمع

بأني لا أبغى سواك حليمة

ومهما تسمى صبوتي فيك أسمع

(١) وراء الغمام ص ٢٧ .

(١) الديوان ص ١٣٤ .

وينهج الشاعر هذا النهج نفسه إذ يصور وقع ذلك القسم الشعري في نفس الفتاة :

أفي حلم أم يقظة ما سمعته؟

فإن سروري - فرط ما زاد - مفرعي!

لعمرك ما قررت عيون بمنظر

ولا طربست نفس بلحن موقّع

ولا رويت ظمأى الرياحين للندى

فعدت كأزهي ما تكون وأبدع

ولا أنس الملاح بشرى منارة

له بلقا أهل وصحب ومربع

كما طببت نفساً بالذي أنت قائل

وفارقني اليأس الذي كان موجعي

ويلتقي الفقر والغنى والحب الصادق مرة أخرى في قصيدة بعنوان «الوردة والزنبقة...» حكاية فتاة أهدت عنها أليف صباها، لأن أهلها، وهم أغنياء، أبوا تزويجه منها وهي فقيرة<sup>(١)</sup>. لكن الشاعر في هذه المرة يلتفت التفاتاً أوضح إلى الطبيعة، فيتخذ من بعض عناصرها «معادلاً» لذلك الحب الضائع والفرقة المصروبة. فالفتاة تخرج في مطلع الفجر إلى حديقة دارها تتنسم بعض الروح والعزاء في جمال أزهارها، وتقطف بعضها لتتلى بمرآها في الدار بعد. وتقع عيناها على زهرة «حزينة مستكينة» وعود فارغ من الزنبق، يثيران عجبها وعطفها. ثم يفد أبوها فيكشف لها عن صلة عاطفية بين الوردة وعود الزنبق ترمز - دون أن يدري - إلى تلك الفرقة التي ضربت بين الفتاة ورفيق صباها. وهكذا تصبح الطبيعة في القصيدة الوجه الآخر من وجهي الصورة، ويتحد الرمز والحقيقة عند الفتاة في النهاية. وتلك سمة معروفة من سمات الرومانسية إذ يمزج الشاعر بين عواطف البشر وما يخلع على عناصر الطبيعة من «مشاعر».

يقول الشاعر على لسان الفتاة:

.. تفقدتها والفجر يفتح جفنه

كما انتبه الوسنان والجفن مثقل

(١) الديوان ص ١٣٤.

إلى أن بدت لي وردة مستكينة  
كان دموع الفجر فيها تهلل  
لها طلعة الجاه المؤثّل والصبى  
وفي الوجه تقطيب، لمن يتأمل  
تلوح عليها للكآبة والأسى  
مخايل دقت أن ترى فتخيل  
ويكسبها معنى الحياة ذبولها  
لسدى ناظرها، فهي في النفس أجل  
مليكة ذاك الروض، جاور عرشها  
من الزنبق العاتي ملينك مكلل  
أغر المحيا كالصباح نقيّه  
له قامة كالرمح أو هي أعدل  
إذا ما استألته إلى الوردة الصبا  
فلا ينشني كبراً ولا يتحول  
فينا يدي تمتد أنا اليهما  
وينعني الإشفاق أنا فأعدل  
إذا والدي قد طوّقتني بينه  
وفي وجهه دمع من العين مرسل  
فقبلته ظمأى كأن بهجتي  
لظى النار، والشيب المقبل منهل  
فقال: وما يدري بموقع قوله  
لما هو من أمري وأمرك يجهل.  
شقيقاً بحال الزهرتين فؤاده  
شقيقاً بما في وسعه يتوسل:  
بنيّة عفوا عنهما، فكلهما  
شقيُّ يودّ الموت، والموت مهمـل  
فلا تسبقى سيف القضاء إليهما  
على أنه يشفيهما، لو يعجل!

حبيبان ، سُرّا ساعة ثم عوقبا  
 طويلاً ، كذاك الدهر يسخو ويبخل  
 وإن لهذين العشيقين حادثنا  
 غريباً ، بودّي أن أرى كيف يكمل  
 فقد جاورت هذي الوفيّة إلفها  
 إذ الإلف ميسرُ المعاطف أميل  
 فكان إذا مرت به نسم الصبا  
 يسر إليها سرّاً من يتغزل  
 يداعبها جهد الصابرة والهوى  
 ويعرض عنها لاعباً ثم يقبل  
 ولكنه ، لم يلبث الغصن أن جفا  
 فلم تش عطفية جنوب وشمال  
 فشق عليها بينه ، وهو جارها  
 وباتت لفرط الحزن تذبوي وتحل  
 وعمّا قليل يقضيان من الجوى  
 وإن صحّ ظني فهي تهلك أول  
 فوا رحمتهما! هدي حقيقة حالنا  
 رأها أي في الزهرتين تمثّل  
 هما هورتاننا في الهوى ، وحديثنا  
 حديثهما بين الأزاهر يُنقل  
 أقبل ذاك الغصن كل صبيحة  
 كأنّي للنائى الحبيب أقبل  
 وأنظر أمتي في الشتاء ، كأنني  
 أراني بمرآة أموت وأذبل

ولا شك أننا نلمس في هذه المقارنة بين حال الزهرتين وحال المحبين شيئاً من خيال  
 الرومانسية الخالص وإسرافها العاطفي الذي يجلب على مظاهر الطبيعة كثيراً من صفات  
 الأحياء وشاعرهم. ولعل لجوء كثير من الشعراء الرومانسيين إلى الإطار القصصي هو  
 فرار من الكشف المباشر عن عواطفهم الحادة ، واحتفاء ، وراء أحداث القصة وشخصياتها

ورموزها ، مما يجذُّ الشاعر أحياناً من مهانة أو شعور بالفضاضة إذا صرح بما يلقي في الحب من شقاء أو حرمان . ولعل ذلك الشعور كان من وراء قول المازني في ديوانه الأول مشيراً إلى ما في شعره من طابع قصصي :

وظَلِّتُ أَرْوَى خرافات وأسمعه

حديث قلبي منحولاً إلى الأول

وسرّني أنني فيما رويت له

عنهم ، أقول له في غير منا وجل

وللشاعر في ديوانه الأول بضع مقطوعات وقصائد ربط بينها سياق قصصي يسير وأسمائها « حكاية عاشقين .. من سنة ١٨٩٧ إلى سنة ١٩٠٣ » وقال إن « الناظم تتبع وقائعها وكان فيها ترجمان ضمير العاشق ولسان فؤاده » . وقد أحس الشاعر نفسه بطبيعة تلك القصائد المفردة وأدرك أنها كان يمكن أن تردّ مبعثرة في الديوان ، فقال مقدماً لها : « قد أفرد لهذه الحكاية مكان خاص بها من هذا الديوان ليتمكن تفهم حوادثها من الإشارات الشعرية ، واستقراء وقائعها غير مبعثرة بين متفرقات كثيرة لا صلة لها بها . ولهذا اجتزىء بتاريخ عام لها ، كما هو وارد تحت العنوان ، عن إثبات كل منظومة بتاريخها » . وفي قول الشاعر هذا ، وفي طبيعة تلك القصائد التي لا تتصل إلا بخيط رفيع من السياق القصصي ، ما يؤكد أن ما رآه الدارسون من « موضوعية » في شعر مطران ليس إلا مجرد ستار يشف عن عواطفه الذاتية<sup>(١)</sup> .

ونلتقي في هذه القصائد بمثل تلك الفاجعة المألوفة التي ختمت بها قصة « وفاء » فتموت الحبيبة النائبة بمرض الصدر . وإذا كان الزوج في قصيدة « وفاء » قد مات حزناً وراء زوجته ، فإن المحب هنا يتوهم أنه سيموت بداء صاحبه :

فقدتك بالداء الذي هو قاتلي

فإن ساءنا بالفصل أسعد بالوصل

عليك سلام العاشق المدنف الذي

يسير إلى قبر الحبيب على مهل

(١) يذكر من درسوا حياة مطران أن « حكاية عاشقين ، تروي قصة حب واقعية للشاعر جرت أحداثها في تلك الفترة التي حددها في مقدمة « الحكاية » . وإذا صح هذا فإن فيه مصداقاً لما ذكرناه من احتفاء الشعراء الرومانسيين وراء شخصيات قصصهم وأحداثها . طاهر الطناحي : خليل مطران .

ومن المؤلف عند بعض الروائيين الرومانسيين أن يختاروا لعشاقهم الموت بهذا الداء ،  
إذ يجدون فيه معنى من الضنى يماثل ضنى الحب : وطالما أوردت صورة النحول والسقام  
والضنى مقرونة بالحب عند العذريين . ومن تلك الروايات في الأدب الغربي « غادة  
الكاميليا » ، ومنها رواية « زينب » في الأدب العربي .  
ويربط الشاعر بين عواطف الحب ومظاهر الطبيعة في تلك القصائد كما فعل في  
القصيدتين السابقتين ، ويتخذ من ذلك وسيلة إلى رسم صور رومانسية غدت مألوفة بعد  
ذلك في الشعر العربي الوجداني ، كقوله في إحدى القصائد :

سلمى ، انظري الروضة الغناء ساكنة  
على نعيم ، وقلبي ذاكياً قلقاً  
من علم الزهر أن يفتر لي كذباً  
وباكي السحب أن يندى ، وما صدقاً؟  
ونائح الطير إيلا مي بمنطقه  
كأنه شارح حالي بما نطقاً؟  
ومئس الغصن إغرائي بعطفته  
فإن دنوت تسامي زافراً فرقاً؟  
هذي ذنوبك يا سلمى ، جعلت بها  
بعد الصفاء ، حيناتي مورداً رنقا

وغناء الروض ونواح الطير وميس الغصون كلها صور ورموز مألوفة في الشعر العربي  
لأحوال النفس وما تتقلب فيه ، لكنها على هذا النحو من التساؤل والتتابع ، والاقتران  
بشعور كُلي من الحزن والمتعة معاً ، تكتسب معنى جديداً من « العصرية » و« الذاتية »  
التي نعهدهما من أسس الرومانسية في التعبير والتجربة . ولا شك أن في تعبير الشاعر هنا  
عصرية ملحوظة في معجمه وبناء عبارته .

وليس للشاعر - في ديوانه الأول - التفات خاص إلى الطبيعة خارج الإطار القصصي  
إلا في قصيدة واحدة سماها « المساء » ، يعبر فيها عن تجربة ذاتية ويصور شعوره بالوحدة  
والغربة والسقم في مجلسه على شاطئ البحر ، وقد حل المساء وغام الأفق وثارَت  
الأمواج ، ويربط فيها بين مشاعر الكآبة ومظاهر الطبيعة من حوله<sup>(١)</sup> . وقد بالغ الدكتور

(١) يرى الأستاذ طاهر الطناحي أن هذه القصيدة إحدى قصائد « حكاية عاشقين » لكنه وضعها  
في مكان آخر ، كما وضع أمثالها في عدة مواضع ، بعيدة عن هذه الحكاية لكيلا تستغرق وحدها  
كل الجزء الأول من الديوان . المرجع السابق ص ١٤٠ .



محمد مندور في تحليل تلك القصيدة فرأى في بعض أبياتها ما أسماه « بالحلول الشعري  
وذلك في قول الشاعر (١) :

متفرّد بصبا بـتـي ، متفرّد  
بكأبـتـي ، متفرّد بعنـائـي  
شاكٍ إلى البحر اضطراب خواطري  
فيجيبني برياحه الموحاء  
ثاو على صخر أصمّ ، وليت لي  
قلباً كهذى الصخرة الصماء !  
ينتـايها موج كموج مكارهي  
ويفتّـها كالسقم في أعضائي  
والبحر خفاق الجوانب ضائق  
كمداً ، كصدري ساعة الإماء  
تغشى البرية كُدره وكأنها  
صعدت إلى عيني من أحشائي  
والأفق معتكر ، قريحٌ جفنه  
يفضي على الغمرات والأقذاء  
ولقد ذكرتـك والنهار مودّع  
والقلب بين مهابة ورجاء  
وخواطري تبدو تجاه نواظري  
كلّـمى كدامية السحاب إزائي  
والدمع من جفني يسيل مشعشعا  
بسني الشعاع الغائب المترائي  
والشمس في شفق يسيل نضاره  
فوق العقيق على ذرى سوداء  
مرّت خلال غماتين تجدّرا  
وتقطرت كالدمعة الحمراء

---

(١) الديوان جا ١ ص ١٤٥ .

فكأن آخر دمعته للكون قد

مزجت بآخر أدمعي لرثائي

وكأنني آنت يوماً زائلاً

فأرأيت في المرآة كيف مسائي

ويعلق الناقد على الأبيات بقوله<sup>(١)</sup>: « هذه قصيدة وجدانية قوية، ولكن وجدانية خليل مطران تغاير ما ألفه الشاعر العربي في وجدانياته، وذلك لأنها لا تصدر عن عاطفة موحدة تنبثق من القلب مباشرة، بل تمتزج بالخيال الشعري، وسيطر الفكر على صياغتها، ففي هذه القصيدة نرى الشاعر مريضاً متفرداً بكآبته. ومن المعلوم أن المرض يهدد الإرادة والتفكير ويضعف المقاومة، ولا يستطيع الإنسان معه غير البكاء أو إرسال الزفرات، حيث يفلت زمام النفس وتنطلق العاطفة حزينة قائمة. ومع ذلك لم يغير المرض شيئاً من طبيعة خليل مطران ولم يذهب بشيء من خصائص شاعريته المركبة. فخياله حي يدرك الطبيعة الخارجية. بل نستطيع القول إن الشاعر يمتزج بهذه الطبيعة بفضل ذلك الخيال، حتى ليرى نفسه في مرآة تلك الطبيعة فكأنه يكون معها أصلاً وصورة، بحيث يمكن القول بأننا نستشف في هذه القصيدة ما يصح أن نسميه بالحلول الشعري. فالشاعر حال في الطبيعة أو الطبيعة حالة فيه، فرياح البحر الهوجاء صدى لاضطراب خواطره، والصخرة الصماء ينتابها موج كموج مكارهه، والبحر خفاق الجوانب ضائق كمدأ كصدر الشاعر ساعة الإساءة.. ومن كل هذا تتكون المرآة التي يرى فيها الشاعر نفسه، أو تحمل الطبيعة في الشاعر كما يحمل فيها. وهذه خاصية تميزت بها وجدانية مطران المركبة التي تمتزج بالطبيعة وتبادلها المعاني والأحاسيس، وكأن الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة خصائص البشر من خوالج وأحاسيس ».

والحق أن وصف ما في هذا الشعر من أحاسيس بما أسماه الناقد حلولاً شعرياً فيه كثير من الإسراف يضع مطران بين الرومانسيين الذين اكتملت لديهم الرومانسية فيما يتصل بموقفهم من الطبيعة. وفيه انخداع بهذه المقارنة الظاهرية بين وجدان الشاعر وأحوال الطبيعة من حوله. فهناك فرق واضح بين « الحلول » الذي يتمثل في استغراق الشاعر استغراقاً كاملاً في المنظر الطبيعي حتى يعيش معه أو فيه لحظات نفسية عميقة، مجسماً العالم الخارجي في صورة مركبة ممتدة. وما صنعه مطران في هذه القصيدة. فلو تدبرنا

(١) محمد مندور: خليل مطران ص ١٨ - ١٩.

أمر ذلك « الحلول » لما رأيناه يزيد في حقيقته على مجموعة من التشبيهات « البسيطة »  
المتلاحقة كانت الطبيعة أحد طرفيها وكان الشاعر طرفها الثاني ، وهي تشبيهات تجرئ  
على المألوف في هذا المقام ، إذ يشبه الناس احتدام العواطف بجيشان الموج أو كدرة  
الهواء بهوم النفس أو الخواطر الأليمة بجمرة الشفق ، وغير ذلك ، مما يربطون فيه بين  
العالم الخارجي والأحاسيس النفسية على هذا النحو من الربط اليسير .  
وشبهه بما صنع مطران ، ما جاء في أبيات لفوزي معلوف تتابع فيها التشبيهات  
« البسيطة » على هذا النحو<sup>(١)</sup> :

ما احمرار الأصيل غير هيب  
شع من قلبه على مقلتيه  
وركام السحاب غير دخان  
نفتته اهوم من شفتيه  
ما أنين الرياح غير زفير  
نزعته الرياح من رئتيه  
ونواح الطيور غير عويل  
أخذته الطيور من أصغريه  
ما ندى الفجر غير لؤلؤ دمع  
نزعته الأزهار من محجريه  
وبريق النجوم غير شظايا  
كأس حي تحطمت في يديه

ومثل هذه الحلول الذي يتحدث عنه الناقد لم يتحقق إلا بعد أن ازدهرت الحركة  
الوجدانية واكتملت ملامحها النفسية والفنية بعد مطران ، وقد نجد مثلاً لها في بعض  
مقاطع من قصيدة لإيليا أبي ماضي بعنوان « الدمعة الخرساء »<sup>(١)</sup> . وقد أطلنا الحديث  
عن هذا الرأي في قصيدة مطران لأنه قد أصبح من المسلّمات الأدبية عند كثير من  
الروائيين ، ولأنه ينقل مطران عن مرحلة البواكير والريادة إلى مرحلة الرومانسية

(١) سنى سناط الرياح ص ٤٧ .

(١) الجدار ص ١٧٨ .

الكاملة التي ليس منها في ديوانه إلا سمات يسيرة أشرنا الى بعضها . وتفصل القول بعد في سائرهما ، وإن كنا لا ننكر ما في القصيدة من بواكير رومانسية في المزاوجة بين أحاسيس الشاعر ومظاهر الطبيعة (لا الحلول فيها!) . وبخاصة في أبيات القصيدة الثلاثة الأخيرة . وفي شعر الشاعر مظهر آخر من الارتباط بالطبيعة لعله يكون أكثر دلالة على الاتجاه الوجداني من قصيدة المساء ، هو الفرار من شرور الحياة والناس إلى السكينة والعزلة في رحاب الطبيعة النائية الهادئة . كالمرج أو الصجرأء . وتتراوح أحاسيس الشاعر بين الأمن وهو بعيد منفرد ، وما تثيره الوحدة من مشاعر الكآبة والإخفاق والتطلع إلى مفارقة الحياة . ولعل خير نموذج لذلك الاتجاه عند الشاعر ما جاء في قصيدته الأسد الباكي<sup>(١)</sup> :

.. وكم في فؤادي من جراح ثخينة  
يحجبها بُرداي عن أعين الناس  
إلى « عين شمس » قد لجأت وحاجتي  
طلاقة جوٍّ لم يُدنس بأرجاس  
أسرى همومي بانفرادي آمنا  
مكايد واشٍ أو نائم دسّاس  
أرى روضة لكنها روضة الردى  
وأصغى ، وما في مسمعي غير وسواس  
وأنظر من حولي مشاة ورُكبا  
على مزجيات من دخان وأفراس  
كأني في رؤيا يزف الأسي بها  
طوائف جن في مواكب أعراس  
هناك أبيع الشجون نفساً منيعة  
على الضيم ، مهما يقلل الضيم من باسى  
يمر بي الإخوان في خطراتهم  
أولئك عوادي ، وليسوا مجلاس!  
أهش اليهم ما أهش تطفنا  
وفي النفس مافيها من الحزن والياس

(١) الديوان ج ١ ص ١٧ وقد نظمت في تلك المرحلة الأولى من حياة الشاعر الفنية عام ١٩١٢ .

ويؤكد الشاعر إحساسه بوطأة المدينة ورذائلها وإيثاره عزلة الصحراء ونقاءها في قصيدة أخرى بعنوان «العزلة في الصحراء .. خير من العيشة في المدينة»، يجتمها بقوله مصرحاً بهذا المعنى<sup>(١)</sup>:

تلك الحضارة لا أحب خلالها  
وأرى محاسنها شيك فتون

ويقول في قصيدة أخرى:

ما أبهج النور في عيوني  
ما أطيب النفس في الخلاء  
شفتي الله من جنوني  
والبعد عن خلقه شفاء!

وقد أشرنا من قبل إلى ما في أسلوب الشاعر القصصي من « مرونة » و « حداثة » تقتضيهما طبيعة القصة . على أن كثيراً من قصائد الشاعر في هذا المجال تجرى في أسلوبها على السنن التقليدي المألوف فلا نكاد نلمس فيها من المرونة أو الحدائثة إلا ما كان قد طرأ على الشعر العربي بوجه عام من لمسات عصرية يسيرة منذ أن بدأت حركة الإحياء . لكن بعض تلك القصائد - مما يجيء في محور قصيرة أو مجزوءة وفي نظام المقطوعة - يتسم بعصرية واضحة في الإيقاع العام والمعجم الشعري وبناء العبارة الشعرية وبعض الصور المجازية والتشبيهات . وقد يصدق على هذه القصائد القليلة وحدها قول الشاعر في مقدمة الديوان « فشرعت أنظمه ... موافقاً زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب . لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من الأساليب » . ولعل ما نراه في تلك القصائد من مظاهر التجديد يبدو لنا الآن مأبواً لا ينطوي على كثير من الجرأة . لكنه - على يسره - كان في تلك المرحلة الباكرة خروجاً على كثير من مألوف الشعر العربي وتقاليده .

ولعل من أكثر قصائده « حداثة » من حيث الإيقاع والمعجم الشعري والصور والأسلوب - قصيدته عتاب ، التي يقول في مقاطعها الأولى<sup>(٢)</sup>:

(١) المرجع السابق ص ٢٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٠١ .

يا أيها الطائر المغنّي  
 بلا نشير ولا نظيم  
 من لي بشدوٍ ظليق فنّ  
 كشدوك المطرب الرخيم!  
 فأنت تشدو بلا بيان  
 وما تشاء المنى تجيدُ  
 ونحن باللفظ والمعاني  
 نعجز عن بعض ما نريد!  
 أعز جناحيك يا رفيقُ  
 أطر وأمرح خليّ بال  
 من ساكب النور لي رحيقُ  
 وفسحة الجوّ لي مجال

والربط بين شدو الطائر و«غناء» الشاعر شيء قديم في الشعر العربي، لكن الجديد في هذه الأبيات نغمتها الموسيقية العامة التي يجعلها عليها نظام المقطوعة وقوافيها المتغيرة، وما تمثله من أشواق رومانسية إلى التحليق في أجواء من الخيال بعيدة عن هموم الحياة والناس، وما يبدو في ألفاظها وبناء عباراتها من حداثة وفي بعضها من مجاز جديد، كقوله «من ساكب النور لي رحيق». ونصادف مثل هذا التعبير الرومانسي الجديد في قصائد أخرى، كقوله «وسريرنا عال على السحب» في مقطوعته:

كنّا وكان الحب ينصبنا  
 ملكين، تاج السعد يعصبنا  
 لا شيء يحزننا ويفضبنا  
 والهدر يخدمنا ويرهبنا  
 وسريرنا عال على السحب

وقوله، راسماً صورة متدرجة في التعبير عن الألفة والصلة الحميمة من العام إلى الخاص، يفضي فيها كل عنصر من عناصر الصورة إلى ما يتفرع منه أو ينتج عنه:

كنّا كفضني دوحه نبتنا  
 بل زهرتي غصن تعانقتنا

بـل حَبَّتـين بـزهرـة فـتـنـا  
وتـسـاقـتـا لـمـا تـعـاشـقـتـا  
نـار الفـرام مـع النـدى العـذب

ثم نقضه لهذه الصورة بعد أن عصفت بها عوادي الفرقة ثم الموت :

وكأنما الروحان ما اعتلقا  
وكأنما الإلفان ما اتفقا  
وكأنما الغصنان ما اعتنقا  
الدهر يكذب حيثما صدقا  
ما أقرب الماضي إلى الكذب!  
وكأنني بالزهرتين معا  
وهما كثر بش فأنفرعا  
والحبتين إذ الهوى انقطعنا  
لطفنا لجمعهما، كما جمعنا  
ما كنّ من زهر ولا حباً!

ومن الجديد الذي يشبه المألوف في الشعر الرومانسي من تداخل الحواس قوله من قصيدة بعنوان « من غريب .. إلى عصفورة مغتربة » :

بـالـيُـمـن يـا غـرّـيـدة الوـادي إلى الوادي ارجعي  
إني لأسمعُ في غنائك رقرقات الأدمع

ومن الملامح الرومانسية إشارته في هذه القصيدة إلى « الصفصافة » :

عـوجـنـي بـيـتـان هـنـبا  
لـك في العراء مـضـيـع  
صـفـصـافـة مـتـنـابـوح  
والنور بـادي المـدمـع

وقد أصبحت « الصفصافة » فيما بعد عند الوجدانيين رمزاً للوحدة والأسى والذكريات أحياناً، وللسكينة والصفاء والجمال أحياناً أخرى .

وليس في أسلوب الشاعر منا نجد عند الرومانسيين من تجسيم أو صور مركبة أو تشبيهات مبتكرة، يحاولون أن يعبروا بها عن شعورهم الفريد الخاد بالأشياء . لكن

الشاعر يستعويض عن ذلك بما أشرنا إليه في حديثنا عن الرصافي من تكرار يبرز الشعور ويؤكد، وهو أسلوب استخدمه بعض شعرائنا الوجدانيين كالشابي، إلى جانب ما استخدموا من تجسيم وتركيب. ومن التكرار قول مطران من قصيدة بعنوان « تكذيب النبأ » وهي إحدى قصائد « حكاية حب » :

يا فرحاً بالربيع والزهر  
والجدول المستظل في الخمر  
يا فرحاً بالنسيم يطربني  
من غير ما مزهر ولا وتر  
يا فرحاً بالعبير يسكرني  
من كل كم مقبل عطر  
يا فرحاً بالشباب أحبه  
يدوم حتى نهاية العمر  
يا فرحاً بالحياة أجمعها  
بالنفع منها وما وبالضرر  
في كل شيء بها تجدد لي  
معنى أتى لي من وراء منتظري

وقوله من قصيدة المساء :

نعم الضلالة حيث تؤنس مقلتي  
أنوار تلك الطلعة الزهراء  
نعم الشفاء إذا رويتُ بشربة  
مكذوبة من وهم ذاك الماء  
نعم الحياة إذا قضيت بنشقة  
من طيب تلك الروضة الغناء

وللشاعر في مجال التجديد والريادة قصائد يخرج فيها على وحدة البيت ونظام القافية المطردة إلى نظام المقطوعة، كما رأينا في بعض النصوص السابقة. وقد ينتقل الشاعر في القصيدة الواحدة من بحر إلى بحر، كما فعل في قصيدته « نفحة الزهر » إذ يبدوها بجزوء الكامل في قوله<sup>(١)</sup> :

(١) الديوان ج ١ ص ٢٧٥.



باسم المليكة في الأزاهر  
ذات الجلالة والبهاء  
يُهدي إليك بيانُ شاعر  
أزكى التهاني والدعاء  
ثم ينتقل إلى الرَّمَل في قوله :

انظرها تجديها زهرا  
واقريئها تجديها فكرا  
تلك أشباه المنى في لطفها  
لبت حسنا فجاءت صورا

وقد تحقق له في أمثال تلك القصائد القائمة على نظام المقطوعة قدر لا بأس به من تماسك الأبيات ، ومن تلك الوحدة التي نادى بها حينذاك بعض دعاة التجديد ممن أخذوا على القصيدة التقليدية تفكك أبياتها وتعدد أغراضها . ونرى عند الشاعر في هذا المجال قصداً واعياً إلى ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض أحياناً ، بتكرار مقطع يجيء كأنه قرار موسيقي في نهاية كل جزء . ومن ذلك تكراره هذين البيتين من قصيدته « عتاب » :

يا أيها الطائر المغنسي  
بلا نشير ولا نظيم  
من لي بشدو ظليتي فن  
كشدوك المطرب الرخيم

فقد جعلهما مطلعاً للقصيدة ، ثم ربط بهما بين جزء القصيدة الأول وجزئها الثاني ، وعاد مرة أخرى فوصل بهما الجزء الثاني والثالث .  
والحق أن التجديد في شكل القصيدة كان قد بدأ يشيع حينذاك عند كثير من الشعراء حتى ليصعب نسبة بدايته إلى شاعر بعينه على وجه التحديد<sup>(١)</sup> .

(١) ينسب الأستاذ مصطفى السخري إلى الشاعر سبقه إلى الشعر المرسل في قصيدة له بعنوان « فتجان قهوة » . والحق أنها تجري في قافيتها على نظام قافية الرجز ، كما يبدو من الأبيات التي ساقها المؤلف من القصيدة (شعراء مجددون ص ٢٦) :

البحر ساج والكنينة سائده	والليل داج والمدينة راقده
عمر الظلام هضابها وجبالها	وقلاعها وصروحها فأزالتها
شبه المحيط المتوى وبقاعه	مالا يُرى من شمه وبقاعه

وغاية القول في رصدنا لبذور الوجدانية عند مطران أنه - وإن التزم في أغلب شعره أسلوب الشعر العربي القديم وإيقاعه - قد جنح نحو أسلوب «عصري» في بعض قصائده القصصية التي يمكن أن تعد في حقيقتها قصائد ذاتية سواء كانت تعبيراً عن وجدان الشاعر نفسه أو تمثلاً منه لعواطف الآخرين. ويتأكد الشاعر للجانب الوجداني والنفسي في الشعر، وبما أضفاه هذا الجانب على بعض شعره من حداثة المعجم والأسلوب والإيقاع وبناء القصيدة، أسهم بنصيب ملحوظ في إشاعة ذلك الجو الرومانسي الذي تحول في ظله الشعر العربي إلى مرحلة جديدة بعد سنين من ظهور قصائد الشاعر الأولى وديوانه الأول. وقد اعترف بعض أعلام الاتجاه الوجداني المعروفين كأحمد زكي أبي شادي بتأثرهم به وبفضله في التمهيد لتلك الحركة، إلى جانب تأثرهم بريادة آخرين غيره ممن بشروا في كتاباتهم وأشعارهم بمفهوم جديد للشعر كالعقاد والمازني وشكري وغيرهم.

\*\*\*

على أن مطران لم يكن وحده رائد القصيدة الفصصية في الشعر العربي الحديث، بل شاركه هذه الريادة آخرون في الوطن العربي لعل أبرزهم وأسبقهم زمناً شبلي الملائط. وتمتاز قصائد هذا الشاعر بطول ملحوظ يعود إلى تمهله عند اللحظة النفسية والجو الخارجي وإفاضته في تصوير كل منهما تصويراً يمتد في أكثر من مقطوعة من مقطوعات القصيدة. وقد أضفى ذلك على قصائده تماسكاً أكثر من ذلك الذي شهدناه عند مطران، وقربها إلى طبيعة القصة الشعرية.

ومما يلفت النظر في تلك القصائد «تصميمها» الشكلي الذي ينجح الشاعر في أن يحافظ عليه برغم طول القصيدة بتعدد أجوائها ولحظاتها وأحداثها: وهو يعتمد في تصميمه على نظام المقطوعات التي تجري على نسق مطرد في القافية وعدد الأبيات. ففي قصيدة «الجمال والكبرياء»<sup>(١)</sup> يبدأ الشاعر بمقطوعة من أربعة أشطار على قافيتي الباء والميم:

طفلة فوق سريسر من خشب  
في زوايا بيت صياد قديم

(١) الديوان ص ٥٩، وقد أنشدت في حفلة خيرية عام ١٩٠١.

بجمل السدر عليها بالحسب

والغنسى والقصر والجاه العظيم

ثم يتابع بناء القصيدة بمقطوعات تتألف كل منها من ستة شطور ذات قافيتين جديدتين يعود بعدها إلى قافيتي الباء والميم في أشطار أربعة كمطلع القصيدة:

نظر الصبح إليها فانطبع

رسمه في وجهها الزاهي الجميل

وحنا الورد عليها فارتضع

من دم الورد محياها الأصيل

فزهها العنّاب والخد امتقع

حمره بحرسها جفن كحيل

وعلى جبهتها الحسن كتب

آية من آي ولدان النعم

أنت للقلب سكون وطرب

أنت للحب نعيم وجحيم

ويمضي على هذا النحو حتى نهاية القصيدة التي تضم أربعاً وثلاثين مقطوعة. وفي قصيدة «الوردة الذابلة» يؤلف الشاعر مقطوعاته من خمسة أشطار تتغير القافية في الأشطار الأربعة الأولى من مقطوعة إلى أخرى وتلتزم القافية اليائية للشطر الخامس من كل مقطوعة:

بسم الحب للشباب محيّا

فهفا القلب للهوى وتهيّا

نثقة من عبير أثواب ميّا

تترك الشيخ في الغرام صبيّا

وتردّ الفتى المكفن حيّا

سل دم القلب فوق زهر الخدود

أي حظ من الهوى لعبيد!

وفتى متدنّف صريع شهيد

بدأ العمر لاهيّا بالفيد

وانقضى عمره ومات شيا

وتتألف القصيدة من سبع وثلاثين مقطوعة على هذا النظام .  
ويسلك الشاعر قصيدته « بين العرس والرمس »<sup>(١)</sup> في النظام نفسه :

في ظلال الكروم والعنقود  
تحت صلب الفصون والأملود  
وعلى العشب من رطيب العود  
وعلى الزهر من طريّ الجيد  
كان ملهى هندي وملهى فريد

نشأ صاحبين مؤلفين  
وصغيرين غير مفترقين  
مرة يلعبان بالكعبين  
تارة يركضان نحو العين  
وثب ظبين شارد أو طريد

وتضم القصيدة على هذا النظام اثنتين وسبعين مقطوعة!

وموضوعات هذه القصص الشعرية الثلاث ذات طابع رومانسي واضح . ففي قصيدة « الجمال والكبرياء » يروي الشاعر قصة فتاة حسناء ابنة صياد فقير ، معترزة بجمالها إلى حد الغرور ، ترفض كل من يتقدم لخطبتها ، كاشفة في كل واحد عيباً من العيوب! وتخرج ذات يوم مع أبيها إلى البحر وتجلس على صخرة داخل الماء تنتظر عودته بزورقه من الصيد . وتأخذها سنة من نوم ثم تستيقظ على صوت العاصفة وقد دفعت بأمواج البحر الغاضب . الذي طالما أدلت بجمالها عليه! - فأحاطت بها من كل جانب وألقت بها في غمرة الماء . وبينما هي على وشك الغرق إذ بيدن تمتدان إلى نجدها وتمضيان بها إلى الشاطئ حيث تستعيد وعيها وأمنها . وترى في منقذها ابناً لصياد آخر فقير ، كان قد تقدم لخطبتها فرفضته بين من رفضت . وتبدي الفتاة له عرفانها وحبها ورغبتها في أن تكفر عما قدمت من خطيئة وغرور لكن الفتى يعرض عنها قائلاً إنه أنقذها على سبيل « الإحسان » لا الحب!

وليس هذا الموضوع بعيد عن موضوعات كثير من القصائد الوجدانية الذاتية إذا

(١). أنشئت عام ١٩١١ .

جرّدناه من ثوبه القصصي . فهذا الجمال المغرور الذي يتأبى على كل عاشق ليس إلا صورة للجمال عند شعراء الوجدان الذين طالما شكوا دلّ من يحبون وغرورهم واحتموا في النهاية بكبرياء ذلك الصياد الفقير منصرفين عن حلم خادع لا سبيل إلى تحقيقه .  
أما قصيدة « الوردة الذابلة » فتروي قصة فتاة حسناء أيضاً نشأت لأبوين انقاد كل منهما إلى هواه حتى انساقت الأم إلى طريق الرذيلة . وذات يوم خرجت الفتاة تتنزه على شاطئ البحر سعيدة بنظرات الإعجاب من حولها . لكن فتي يقترب منها فتسمعه يقول :

إنّ أسما لو لم تكن بنت زينب  
قارنت في سما الوجاهة كوكب  
طيب الدوحتين حرا سريّا

فيصيبها ذلك القول في الصميم وتقع فريسة الضنى والكمد حتى تقضى في شبابها برغم بكاء أمها وندمها .

والموضوع ، من وراء الإطار القصصي ، يمثل هو الآخر احتجاجاً رومانسياً معهوداً على الشقاء المكتوب كأنه القدر ، بلا ذنب جنته الضحية ، وكأننا يرى الشاعر الرومانسي في نفسه نموذجاً لتلك الضحايا التي تلتقى ذلك المصير وتواجه تلك الغلظة برغم ما تنطوي عليه من وجدان مرهف وإحساس رقيق . والموضوع إلى جانب ذلك يعبر عن إدانة كثير من الرومانسيين المثاليين للخطيئة وبخاصة إذا تجاوزت أصحابها إلى الجناية على الآخرين .

أما موضوع القصة الثالثة بين « العرس والرأس » فهو موضوع أثير عند الشعراء والكتاب الرومانسيين على السواء ، إذ يصور لقاء الفقر بالغنى والعواطف الإنسانية الصادقة بالمال والجاه ، وكثيراً ما ينتصر للمال في هذا اللقاء انتصاراً ينال من الجسد لكنه لا يظفر بالروح ، وتظل العواطف معتصمة بحنايا القلوب حتى يتغير المصير أو تمتد إليها فتنتقدها يد الموت .

وتحكي القصيدة قصة فتاة جميلة نشأت في أحضان الريف مع رفيق طفولتها يلعبان في سعادة غامرة كما يلعب الأطفال الأبرياء :

مرّة يعسوان خلف الفراش  
تارة يعيشان بالأعشاش

مرة يلحقان راعى المواشي  
تارة يصنعان شكل فراش  
من حشيش وسنبل محصود

ثم تشب الفتاة وتبلغ الخامسة عشرة فيحجبها أبواها عن رفيق الطفولة، ويتقدم  
لزواجها شيخ ثري فيوافق أبوها انقياداً وراء سحر المال، ويتم الزواج برغم احتجاج  
الفتاة وتوسلها إلى أبيها:

بين ذاك الغنى وتلك القصور  
كم نفوس مدفونة في قبور  
خلّ عني الحلى ولبس الحرير  
واكسنى خرقاة بقرب عشيري  
تغن عن زهوة الحلى والبرود

ويجزع رفيق صباها لما آل إليه مصير حبه فيها جر من أرض الوطن، على حين تعيش  
الزوجة مع زوجها عيشة شقاء وجفوة حتى يقضي الزوج نحبه بعد أن أدت الزوجة إليه  
ما ينبغي من رعاية أثناء مرضه. وتشعر بالندم واليأس حين تعرف أن زوجها قد أورثها  
كل ماله وقصوره وضياعه فتلجأ إلى الدير تحتمي فيه من ذكريات الماضي. ويسمع رفيق  
صباها في مهجره بوفاة زوجها فيعود ليلقاها من جديد لكنه يفاجأ بدخولها إلى الدير  
فيمضي إلى هناك باحثاً عنها فإذا بجنازتها تلقاه في الطريق. وينكبّ الفتى على جثمان  
صاحبه وقد أصابه ما يشبه الجنون معانقاً إياها لاثماً وجنيته فإذا بحرارة الحياة تدبّ  
فيها من جديد، إذ كانت ما تزال على قيد الحياة. وتبرأ الفتاة، ويستأنف المحبان  
حياتهما القديعة السعيدة متوجةً بالزواج!

ومن طبيعة القصة الشعرية أن تحقّ فيها حدة التوتر المعهودة في القصيدة، حتى تمتد  
العبارات ويستفيض السرد والوصف والتحليل دون اكتفاءٍ بتعبير محكم أو مجاز مبتكر  
أو تشبيه بديع. لذلك تقلّ الصور المجازية في أمثال تلك القصص إلا ما كان منها - بحكم  
العرف الشعري - متصلاً اتصالاً وثيقاً بطبيعة التجربة أو الموقف، ويستعيض الشاعر عن  
ذلك بسلاسة العبارة و« بساطة الألفاظ » والمزاوجة - قدر الطاقة - بين طبيعة الشخصية  
ومستواها الفكري والوجداني، وما قد يكون في القصة من حوار داخلي أو خارجي  
يفصح عن أفكار الشخصية وعواطفها. وكل ذلك يعين الشاعر على أن يتمهل عند  
اللحظة النفسية - كما ذكرنا - ليحللها تحليلاً فيه شيء غير قليل من التفصيل، وفي

عباراته من التسلسل والارتباط ما يحقق كثيراً من «التكامل» بين أجزاء الصورة الشعرية الواحدة. ولا شك أن تلك السمات قد هيأت الطريق أمام الشاعر الوجداني لكي يتعمق مشاعره الباطنة ويعبر عنها تعبيراً تحليلياً فيه كثير من الكشف عن خلجات النفس والربط بين نوازعها الباطنة وعواملها الخارجية. وهي إلى جانب ذلك قد شاركت في إبداع معجم شعري عصري خال من اللفظ الغريب والكلمة التي أفقدها طول الاستخدام قدرتها على الإيجاء؛ وإن كنا لا نزعم أن كل ذلك قد تحقق في قصائد شبلي الملائم. لكن لا شك أن هناك فرقاً واضحاً بين معجمه وبناء عبارته الشعرية في قصائده وفي قصصه الشعرية، وأنه يميل في القصص إلى الألفاظ السهلة والعبارات المناسبة في غير توتر أو تركيب، إلا حين يعجز أحياناً عن الرواية الشعرية فيقع في السرد أو يفشل في القافية فينتهي إلى التكلف.

ومن نماذج استقصائه للحظة النفسية تصويره لمشاعر الجمال المغرور في قصيدته «الجمال والكبرياء» حين وقفت الفتاة الحسناء تنظر إلى البحر مدنة عليه جمالها وفتنتها. وهو تصوير ليس ببعيد عما نألفه عند الرومانسيين من مقارنة بين جمال الإنسان وجمال الطبيعة. ولا يكتفي الشاعر هنا بمجرد تشبيه أو تعبير مجازي في بيت أو بيتين بل يعبر عن مشاعر الفتاة في مقطوعتين متكاملتين:

... فرأت صدر المحيط المتسع  
خافق الموج كصدر العاشقين  
هابطاً طوراً وحيناً مرتفع  
وعليه النور عقد من لحن  
هكذا قالت: براني المتدع  
في جمالي فتنة للعالمين  
بل أنا يا بحر أهي وأحب  
ولكم من شاهيد عندي يقوم  
لي من الأجنان أسياف قُضِب  
ومن الأغصان ميسل قوم  
إن يكن تخفق منك المهج  
فلكم من طلعتي قلب خفق

وإذا يُؤمَل منكَ الفرجُ  
 فلكم من مسمى هم زهق  
 أين - إن فاخرت - منى البلج  
 أين من ربحك لطفى والعبق؟  
 وانثنت واللون خديها خضب  
 وسعت تجمع من تلك النجوم<sup>(١)</sup>  
 وهي سكرى مثلما الظبي وثب  
 تتشنى في ذهب وقدم

ونستطيع أن نلمس في هذه الصورة المستقصية تلك السمات الفنية التي أشرنا إليها،  
 من ألفاظ سهلة وعبارات موقعة وتشبيهات ومجازات تقليدية يسيرة، كتشبيهه الأجفان  
 بالأسياف، والتدود بالأغصان، ورشاقة الحركة بوثوب الظبي دون محاولة إلى الابتكار  
 أو التركيب. والشاعر يعتمد اعتماداً أساسياً على إيقاع القوافي المتتابعة لكي يكسب تلك  
 الألفاظ «العادية» روحاً شعرية تكتسبها من تردد النغمات في أبيات المقطوعة الثلاثة  
 الأولى - أو أشطارها الستة - ثم عودة النغمة المألوفة التي تحتم بها كل مقطوعة في البيتين  
 الأخيرين اللذين يلتزمان في أشطارهما قافيتي الباء والميم.

ويتعثر الشاعر أحياناً في التافية فتبدو نائية في ذاتها، وتهبط بمستوى العبارة  
 الشعرية في الشطر كنه، كما في قوله «ولكم من شاهد عندي يقوم». وقوله متكلفاً التعبير  
 عن لفظة «الدم» حين لم تستقم له التافية:

... منعاً منها القوى، حتى راب  
 صدعياً. منعطفاً غير سؤوم<sup>(٢)</sup>  
 دفئت واحمر خذاها ودب  
 وسرى في جمها دال وميم

ولعلنا نلاحظ ما جرّه تحم التافية في الشطر الأول من فصل غير مقبول بين الفعل  
 والمفعول في قوله «حتى راب صدعياً»، كما نلاحظ فشل الشاعر في التعبير تعبيراً

(١) يريد الشاعر الأزهار البرية.

(٢) يشير الشاعر إلى النبي الصياد الذي أنقذ الفتاة من الغرق.



صحيحاً عما أراد ، فإن « رأب الصدع » لا يمكن أن يعبر عن عودة الفتاة إلى نوعيها بعد أن أفاقت من إغماءتها .

ومن نماذج تعثر الشاعر في القافية أيضاً ، لكثرتها وتتابعها السريع ، قوله في القصيدة نفسها ختاماً لإحدى المقطوعات :

وإذا ما قارن الحسنَ أدبُ

قارنت ربّته الشهمَ الكريم

فهما للشرف العالي سبب

وهما للراحة الكبرى لزوم

ولا يخفى ما في البيتين من طابع « النظم » الواضح . وهو طابع غالب على كثير من أبيات الشاعر ومقطوعاته التي يبدو معظمها ركيك التعبير هابط المستوى وإن كان أحد السابقين إلى هذا الفن الشعري .

ولعل مما يُوقع الشاعر في هذه العثرات أن القصيدة - لحرصه على استقصاء الصورة - تطول إلى حد تصبح فيه تلك القوافي المتتابعة في نظام مطرد عبئاً جسيماً على موهبته ، ولعل ذلك يعود أيضاً إلى جدة التجربة القصصية وما تقتضي من قدرة على « تطويع » العبارة الشعرية دون الهبوط بها إلى مستوى النظم . وهو أمر لا يتحقق إلا بعد طول ممارسة ، ووعي بطبيعة القصة وقدرة على المزاوجة بينها وبين الشعر . ولا أدلّ على ذلك من أن الشاعر ينساق وراء رغبته في استقصاء أجزاء الصورة أو المعنى استقصاء لا ضرورة له عند من يدرك مقتضيات القصة الفنية ويعرف متى يحسن الإيجاز أو تحسن الإفاضة . وما دامت هذه الإفاضة غير نابعة من حاجة فنية حقة فإن الشاعر يهبط إلى ثرية بيّنة ونظم بعيد عن الفن ، كما في قوله مصوراً . تمنع الفتاة على خاطبها :

لم يرق في عينها بين الصور

صورة ، بل راقها أن تنتقد

ذاك ، في القامة طول أو قصر

ذاك ، في العينين ضعف أو رمد

ذاك لا يفتّر عن مثل البدر

ذاك ضخم العقل أو ضخم الجسد

ذاك لا يملك مالا أو حب

ذاك كهل أو له وجه دميم

ذاك لا يعرف شعراً أو خطيباً  
ذاك ، لو كان له بعض العلوم!  
ذاك ، منه الأنف رابٍ أفتسُ  
ذاك منسسه الفم ضخم أشدقُ  
ذاك يجوي الحسن ، لكن مفلس  
ذاك يجوي المسسال ، لكن أخرق  
ذاك لا يفهم مــــاذا ينبس  
ذاك يجوي الفهم ، لكن أحق  
ثم ضللت والهدى عنها اغتربُ  
ولها من نفسها أعدى الخصوم  
لم تجد كفوّاً لها حتى اجتنب  
قربها كلُّ خفيض وعظيم .

على أن الشاعر يرتفع إلى مستوى لا بأس به في مواقف القصة المتوترة أو الحافلة  
بالانفعال ، برغم قوافيه المتتابعة التي تقطع عباراته وتنغمها تنغياً راقصاً لا يلائم كثيراً  
أمثال تلك المواقف . ومن ذلك قوله يصف ندم الأم الخاطئة لما جرته على ابنتها البريئة ،  
وهي تراها توشك أن تموت من كمد الذل والعار :

بين دمع ولوعة وزفير  
جثت الأم قرب ذات السرير  
وترأت لها أفاعي الضمير  
سارجات منه بمثل القبور  
تقضم اللحم والعظام مرياً  
وترأت أمامها الأشباح  
وضحايا الخداع ، والأرواح  
يوم كانت ولحظها السفاح  
دمٌ قتلاه مهزقٌ ومبـاح  
وهي تُسقى دم الكروم هنيئاً  
ربّ ، قالت ، رفقا بشمس حياتي  
خذ حياتي ، واحفظ حياة فتاتي

ربّ، صفحا عن سالف السيئات  
واستجب أيها الكريم صلاتي  
نظرة أيها الغفور إليّ  
أنا بنت الهوى وبنت الخطيئة  
أنا أشقى من كل أمّ شقيّة  
أنا إن كنت مريم المجدليّة  
فماذا تعاب هذي الصبيّة؟  
ابنتي تموت بين يديّ!

وقوله « بين دمع ولرعة وزفير » مثلٌ لاستخدامه أحيانا لطائفة من الألفاظ ذات  
الدلالة العاطفية كما يفعل الشعراء الرومانسيون وشعراء الوجدان، ومثله قوله على  
لسان ابنة الصياد تخاطب البحر المائج:

واتّق الله وصنّ لي ما بقى  
من حياة ورجاء وزبيح

وقوله في القصيدة نفسها واصفاً جمال ابنة الصياد:

ملكٌ يرقد في مهد النلام  
وعليه النور تمتد الظلال  
لا شقاء، لا هموم، لا غرام  
لا دموع، لا اضطراب، لا خيال

وقوله أيضاً في قصيدة الوردة الذابلة:

كل ذلي وخجنّتي وسقامي  
وبلائي وما رأيت أمامي  
كل هذا جنّته أمّي عليا

وقد اختار الشاعر لقصصه ذات الموضوعات العصرية هذا اللون من المقطوعات  
المقفاة وذلك المعجم من الألفاظ « البسيطة » الحديثة، لكنه حين يستوحى مادته من  
وقائع التاريخ يخرجها في إطار من الكلاسيكية التي تجري على تقاليد القصيدة العربية في  
معجمها وبناء عبارتها وفي إيقاعها العام، كما في قصته « خولة بنت الأزور » وقد ألقاها  
عام ١٩١٥، في حفل أقامته « الجامعة الأميركية »، ويقدم الشاعر لقصته بقوله:

« وملخص هذه الحادثة أن خالد بن الوليد وهو على الباب الشرقي من دمشق بلغه أن وردان صاحب حمص زاحف عليه بجياله ورجله، فأرسل لملاقاته ضرار بن الأزور الكندي معقود اللواء على كتيبة من جيشه. وكان ضرار فارساً فتاكاً يخوض غمار القتال عاري الصدر على جواده المحجل، فتهلل لالتفات خالد إليه واندفع إلى استقبال جماعة وردان، وكانت الموقعة الشهيرة بينه وبينهم حيث أسر ضرار. ولما علمت خولة بأسر أخيها خفت إلى إنقاذه، وكانت مشهورة بالشجاعة.»

ومع أن الموضوع بعيد عن العواطف الذاتية، فإن للتاريخ وبطولاته سحراً خاصاً عند الوجدانيين والرومانسيين، وعليه يسقطون كثيراً من مواقفهم في الحياة المعاصرة، ومنه يستمدون بعض مثلهم العليا في الأخلاق والتطلع إلى التفرد والانطلاق من أسر اللحظة الحاضرة و«واقعتها» إلى الماضي بما فيه من غفوض وخيال. وبطولات التاريخ، إذا اقترنت بمعاني الحب أو التضحية أو التعالي على مغريات الحياة والشهوات، حبيبة إلى الشاعر الوجداني قريبة الصلة بعواطفه الذاتية، وإن فرضت عليه أسلوباً شعرياً أكثر ملاءمة لجو التاريخ من الأسلوب الوجداني الحديث. لذا يصعب أن نعدّ أمثال تلك القصص مما مهد لظهور الاتجاه الوجداني أو الشعر الرومانسي، فللذاهب الأدبية - كما ذكرنا من قبل - لا تقوم على مجرد طبيعة الموضوع، بل على التصور والتعبير. ونستطيع أن نلمس الفرق بين طبيعة الشكل الحديث في القصص السابقة، والإطار التقليدي في قصة «خولة» من الأبيات الأولى للقصيدة:

أدموعُ خولة أم عقيق الوادي  
أيام نيادي للجهاد مناد  
لم تبك أخت ضرار حزناً، بل بكيت  
فرحاً ليوم شهادة وجهاد  
غبطت أخاها وهو يعرض رمح  
فوق الجواد لغزوة وجـلاد  
يا خول، إن أبي وجدِّي استشهدا  
قبلي على مرأى النبي الهادي  
وأنا على آثار من درجوا ومن  
سعدوا من الأبياء والأجداد

فإذا قعدت عن الجهاد توانيا  
فلم ادخرتُ مثقفي وجوادي!

على أن رغبة هؤلاء الشعراء المجددين في التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع والعواطف الإنسانية من خلال موضوعات قصصية حديثة، قد اقترنت كما رأينا برغبة مماثلة في تجديد القصيدة التقليدية لتكون أكثر مرونة وقدرة على التعبير عن وقائع القصة ولحظاتها وأشخاصها. ويبدو أن سحر الأشكال الجديدة - بقوا فيها المنغمة وبناء مقطوعاتها المطرد - قد جرّهم إلى قيود فنية لا تقل في حقيقتها صرامة عن تقاليد القصيدة القديمة، فلم يستطيعوا أن يحققوا في قصائدهم ما كان ينبغي أن يحققوه من مقومات القصة القصيرة، ولم يجدوا في تلك الأشكال من المرونة ما كانوا يظنون. ولعلمهم وجدوا في تلك القوافي المتتابعة والأشطار القصيرة الموقعة - إلى جانب الرغبة في التجديد - شكلاً مناسباً للتعبير عن عواطفهم الذاتية المبتوثة في ثنايا ذلك الإطار الموضوعي الظاهري للقصة الشعرية. لذلك تصادف كثيراً من القصص الشعرية أو القصائد ذات الطابع القصصي مبتوثة في الدواوين والصحف والمجلات الأدبية، بعضها ينطوي على شيء غير قليل من سذاجة الفن القصصي أو ضالة القيمة الشعرية وبعضها ينبئ بموهبة تحاول أن تطوع الشعر الحديث لذلك قالب الفني كما طوعه بعض الشعراء القدماء من قبل.

وقد يقصد بعضهم في قصته إلى شيء من الرمز، لكنه لا يكتفي بما في القصة من دلالة واضحة بل يحتمها مصرحاً بما يشبه «المغزى». من ذلك قصيدة للدكتور نقولا فياض في ديوانه «ريف الأحموان» بعنوان «البنفسجة» وقد نظمها عام ١٩١١، يروي فيها قصة بنفسجة ضاقت بمكانها الخفي المتواضع بجوار الساقية بين العشب، فأقدمت على مغامرة مخوفة بالمخاطر يقودها طموحها وشوقها إلى المعرفة والمجهول. وحين تصل إلى القمة المنشودة في النهاية - بعد طول عناء - لا تجد هناك إلا البرد والغيوم والعواصف، فتذوي نضرتها «ويصفر جيبها» وتقضي بعد أن تدرك عاقبة طموحها إلى ما لم تخلق له. ويلخص الشاعر «مغزى القصة» في أبيات ثلاثة - هي أسوأ ما فيها - فيقول:

مكينة قد غرّها طمعُ  
هو كالسراب لكل مغترّ  
ظنت بأن لها العلاء غنى  
فإذا به فقر على فقر

ما كان أغناها وأسعدها  
لولم تفارق ضفة النهر!

على أن في القصيدة صوراً موفقة استطاع الشاعر أن يطوع فيها الأسلوب التقليدي  
لمقتضيات القصة إلى حد لا بأس به، وإن كنا نشعر بعبارة ركيكة هنا أو قافية قلقة  
هناك. ومن ذلك قوله:

... حتى إذا اهتز الكتيب لها  
وقفت تقلب نظرة الكبر  
فأرت بساط العشب منتشراً  
تلوي عليه معاطف النهر  
جاراتها في الحي نائمة  
حُمراً على أعلامها الخضر  
فاستبشرت بالفوز وانطلقت  
تعدو ولا تلوي على أمر  
وحلا لها السفر البعيد، وما  
حسبت حساب الخدو والمر  
والأرض مُحرققة وواعة  
فكأنها تمشي على جمر!  
ورفيقها هُوج الرياح، وقد  
ثارت عليها ثورة الغدر  
حتى أصابت هَضْبَةً عرفت  
فيها نعيم العين والفكر  
من تحتها الجنات مشرقة  
بالزهر، كالأفلاك بالزهر  
والبرّ والأشياء مائجة  
كالبحر في مدّ وفي جزر

قالت : بدأت أرى ، فواطربي !  
لو كنت أبلغ موطىء النسر!  
أسمو إلى قمم تحجبها  
تلك الغيوم بحالك الستر  
فأرى بديع الكون تحت يدي  
وأفض منه غامض السر

غير أن القارئ قد يستطيع أن يدفع عن نفسه « القلق » إزاء تلك الأحداث المادية الإنسانية الممتدة التي ينسبها الشاعر إلى البنفسجة . فالرمز ينبغي أن يكون فيه من الرقة والشفافية والإيجاء ما يلمس وجدان المتلقى دون أن يضطر إلى مناقشته مناقشة عقلية . فليس من المقبول أن يقول الشاعر على لسان الزهرة مثلاً « هلا صعدت إلى ذرى جبل ، ونعمت بعد الكوخ بالقصر . . . قالت ، وقام بها الهوى فمشت ، في القفر ، مثل طبائه العفر . . . وأصاب أرجلها الضعيفة ما يرمي الحديد الصلب بالكسر ! » . ولعلنا نلاحظ ما في عبارته الأخيرة من ركاكة هي مثال لما أشرنا إليه من فشل الشاعر أحياناً في الملاءمة بين القصة والشعر .

ولجبران خليل جبران قصة من النثر الشعري شديدة الشبه بهذه القصة الشعرية في موضوعها وإن اختلفت معها في نهايتها ، وهي لاحقة في تاريخ نشرها لقصيدة نقولا فياض ، إذ ظهرت في مجموعة جبران « المواكب » عام ١٩١٩ بعنوان « البنفسجة الطموح » .

والقصة هنا أكثر إقناعاً لما فيها من خيال مقتصد لا ينسب إلى الزهرة قدمين تعدوان في التلال والوهاد ، بل يكتفي بأن يحقق للزهرة - على طريقة قصص الأطفال - طموحها المتواضع فيحوّلها إلى وردة مرتفعة القامة لتشهد ما حولها من عوالم بعد أن كانت حبيبة وسط الأعشاب . وتلقى البنفسجة المصير الذي لقيته صاحبته في قصيدة فياض ، لكنها هنا لا تندم على مصرعها وسط العاصفة بعد أن عرفت ما وراء محيطها من حقائق وأسرار . وهي نهاية أكثر ملاءمة لطموح الأديب الوجداني الذي تدفعه ثقافته واعتزازه بذاتيته وإحساسه المرهف بالحياة إلى التطلع إلى آفاق جديدة من التجارب والمعرفة والاستعلاء على ما يرى أنه وضع غير كريم . ويصور الكاتب الفرق بين النظرة القانعة والأخرى الطموح في حوار بين ملكة البنفسج والبنفسجة وهي توشك أن تموت :

« فرفعت مليكة البنفسج قامتها ومدت أوراقها وناذت رفيقاتها قائلة: تأملن وانظرن يا بناتي! انظرن إلى البنفسجة التي غرتها المطامع فتحولت إلى وردة لتتسامخ ساعة ثم هبطت إلى الحضيض. ليكن هذا المشهد أمثلة لكن!

عندئذ ارتعشت الوردة المحتضرة واستجمعت قواها الخائرة، وبصوت متقطع قالت:

ألا فاسمعن أيتها الجاهلات القانعات الخائفات من العواصف والأعاصير: لقد كنت بالأمس مثلكن أجلس بين أوراق الخضراء مكتفية بما قسم لي. وقد كان الاكتفاء حاجزاً منيعاً يفصلني عن زواج الحياة وأهويتها ويجعل كياني محدوداً بما فيه السلامة، متناهيماً بما يساوره من الراحة والطمأنينة. ولقد كان بإمكانني أن أعيش نظيركن ملتصقة بالتراب حتى يغمرنني الشتاء بثلوجه وأذهب كمن ذهب قبلي إلى سكينه الموت والعدم، قبل أن أعرف من أسرار الوجود ومخباته غير ما عرفته طائفة البنفسج منذ وجد البنفسج على سطح الأرض.

أنا أموت الآن، أموت وفي نفسي ما لم تكنه نفس بنفسجة من قبلي! أموت وأنا عائلة بما وراء المحيط المحدود الذي ولدت فيه. وهذا هو القصد من الحياة. هذا هو الجوهر الكائن وراء عرضيات الأيام والليالي! »

\*\*\*

ويتردد اسم مصطفى صادق الرافعي في تلك السنوات الأولى من مطلع القرن بين الشعراء المرموقين الداعين إلى تجديد يتجاوز حركة الإحياء إلى مواكبة روح العصر وما شاع فيه من مفهوم جديد للشعر.

على أن ديوانه الأول (١٩٠٢) - سواء في مقدمته أم في شعره - لا يعكس شيئاً مما ينسب إليه من دعوة إلى التجديد، بل يبدو شعر شاعر مبتدىء ما زال « يروض القول » ويتلمس طريقه نحو النضج. والشاعر في مقدمته يستخدم أسلوباً من النثر الشعري المهوم الذي لا يفصح عن أفكار واضحة أو محددة وإن كان في صورته العامة يوحي بإيمان الشاعر بتلك النزعة الوجدانية التي كان قد بدأ دعاة التجديد يلهجون بها في ذلك الحين. فهو - خلال عباراته المجازية وتشبيهاته البيانية - يؤكد ارتباط الشعر « بالقلب » و« النفس » عند المبدع والمتلقى على السواء، فيقول « فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النفس إذا ناجت النفس. ولا خير في لسان غير مبین



ولا في سفير غير كليم... ولو كان طيراً يتفرد لكان الطبع لسانه والرأس عشه والقلب روضته، ولكان غناؤه ما تسمعه من أفواه المجيدين من الشعراء. وحسبك بكلام تنصرف إليه كل جارحة، وتضم عليه كل جانحة، ويجني من كل شيء، حتى لتحسب الشعراء من النحل تأكل الثمرات فيخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس، وكأنما هو بقية من منطق الإنسان اختبأت في زاوية من النفس فما زالت بها الحواس حتى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألحاناً بغير إيقاع.. ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرع كلها ثم تتعاون كأنما تبحث بنور العقل عن شيء غاب عنها في سويداء الفؤاد وظلماته؟»

والديوان مقسم إلى أبواب بعضها في «التهديب والتعليم» وبعضها في المديح والوصف و«الغزل والنسيب». ومع أن الطبيعة باب من الأبواب التي يمكن أن تصل الشعر بالقلب والنفس كما يدعو الشاعر في مقدمته، بجيء شعر الشاعر في وصفها حافلاً بالتقليد في إيقاعه وتشبيهاته ومبالغاته العاطفية، وإن تسربت إليه بعض صور يسيرة من المجاز أو التجسيم الحديث، كما في قوله «يصف الأصيل وإقبال الليل ونضرة الرياحين وتغريد الطيور»:

ثوب السماء مطرّز بالسجد  
وكأنها لبست قميص زبرجد  
والشمس عاصبة الجبين مريضة  
تصفّر في منديلها المتورد  
حصدت نظيرتها فأسقمها الأسي  
إن السقام علامة في الحسد<sup>(١)</sup>  
ورأت غبار الليل ينفض فوقها  
في الأفق، فانطبقت كعين الأرمد  
ومضى النهار يشق في أثوابه  
حزناً، وأقبل في رداء أسود!  
فتهللت غرر النجوم كأنما  
كانت لضاحية السماء بمرصد

(١) يريد الشاعر أن الشمس قد حصدت الحسناء التي تماثلها في البهاء فأصابها السقام.

ولا يقل « نسيبه » تقليداً عن وصفه الطبيعة ، بما فيه من حديث عن السهر المعهود  
ورعي الكواكب وبلبي الجسد ، وما في بناء بيته من تمهيد مألوف للثقافة واستخدام للصيغ  
الشعرية المعروفة في التراث . ومن ذلك قوله :

سهرتُ والليل أمسى للورى سكتنا  
فمن يندلّ على أجفاني الوسنا  
أرعى كواكبها حتى إذا أفلت  
أقيت للطير في تخانها الأذنا  
وأسأل الحب عن روجي وعن بدني  
فلا أرى فيه لي روحاً ولا بدننا  
وما نظرتُ لأعضائي وقد بليت  
إلا حبتُ ثيابي فوقها كفتنا  
يا من يعزّ على نفسي تدلّله  
كم ذا أكابد فيك الذلّ والوهنا

على أننا نلمس تطوراً ملحوظاً عند الشاعر في ديوانه « النظرات » - ١٩٠٨ - يقرب  
به من روح العصر ومفهوم الشعر الحديث سواء في مقدمته أم في شعره ، وإن ظل ذلك في  
إطار من المحافظة الغالبة . والرافعي يبدو في مقدمة الديوان كالتأثر بأفلاطون وبنظرية  
المحاكاة عند أرسطو وبيعض آراء النقد الحديث في طبيعة الخيال الشعري وإن صاغها  
بأسلوبه البياني المعهود الحافل بالتشبيهات والمجازات المهوِّمة كما في قوله « ليست هذه  
المعاني الشعرية إلا ظلالاً لما في الطبيعة وإن مثلتها حقائق منفردة . فإن قلب الشاعر  
بينها وبين الطبيعة كالمراة تظهر أشباحاً قائمة وهي على الحقيقة غير أشباح ، وتمثل تلك  
الأرواح في الأجسام وليست على انفرادها من الأجسام ولا من الأرواح . فترى الشاعر  
ينقل الوردة إلى روضة فتنبت فيها خدّاً ، ويفرس الغصن الناعم فيستقيم هناك قدّاً ،  
ويأتيك بلحظة العين فيطبع منها الحسام ، ويتناول ظلالة الأهداب فيريش منها إلى  
الأفئدة السهام .. وهذا المعنى في الشعراء أكبر من أن يكون قوة أرضية ، فلا بد أن  
يكون الشاعر إنساناً فوق الانسان! » .

ويكثر الرافعي في قصائده من أشكال الموشحة والمقطوعة المتغيرة القوافي والأناشيد  
التي يتسمّح في معجمها وصورها حتى يقترب عن عمد من لغة الحياة ومشاهدها اليومية .

وهو في وحيته للطبيعة - برغم إطاره التقليدي - يبت من إحساسه الذاتي ما يخضع على شعره مسحة عصرية واضحة، في معجمه وعبارته وبعض صورته. ومن خير النماذج لذلك الاتجاه قصيدته عن «زهر الفول»<sup>(١)</sup>، واختيار موضوعها يدل في ذاته على اختيار خاص للشاعر من بين مشاهد الطبيعة وارتباطه بمناظر الريف التي شاعت بعد في الشعر الوجداني:

نائمات بروضها في سرير  
بين خبز وسنجدس وحرير  
هزها الفجر فاستفاقت كما تطرف  
- بعد الكرى جفون الصغير  
جال فيها الندى كما حير الدمع  
- دلال الهوى بأهداب حور  
وترى إثره ساقطته  
قبلات بسمن فوق الثغور  
لفتة الجيد، ثم ينفجر الشرق  
- فينفرن نفرة المذعور  
ويضيع الندى كما ضاع دمع  
صببه الظلم من عيون الفقير  
زهرة الفول، أنت نضرة عمر  
عطر من هوى الشباب قصير  
تُشبه الأرضُ جنّة، أنت فيها  
زغب الريش ساقطاً من طيور  
ولو انّ النجوم ذات قشور  
لحسبك بعض تلك القشور  
يحمل الصبح من شذاك عتاباً  
رقاً من هاجر إلى مهجر  
ليت هذي الزهور كنّ يُعرن الدمع  
- دمع السرور للمستعير

(١) ديوان النظرات ص ٣٨.

قطرات كأنها قطرات  
نور الله سرها لضمير  
من دموع المنى تلالؤ القلب،  
- ، تضيء الحياة فيه بنور

وتبدو هذه النعمة الريفية الرقيقة إرهاباً للوحات محمود حسن إسماعيل عن الريف  
في ديوانه الأول «أغاني الكوخ» .

وحتى في مقطوعاته التي تقوم على وحدة البيت والقافية، ترق ألفاظ الشاعر ويحسن  
تمهيداً للقافية كالمعهد في النماذج الجيدة من الشعر العاطفي القديم، فيشيع في المقطوعة  
شجن رقيق أشبه بالشجن الوجداني عند ناجي وبعض قصائد لعلي محمود طه. من ذلك  
قوله (١) :

ألا موعد تتلهى به  
لنحيا على أمل الموعد  
إذا أدبر قالوا غدا  
فتمسك أنفسنا للغد  
نعلمها خشيّة أن تفيض  
ولم تتنفس على الأكبد  
فيا روضة الحسن رقافة  
ويا ظلّ فجر الحياة الندى  
إذا انفسح البعد ما بيننا  
وعهدك باق، فلم تبعدي!  
وما بسطة القلب بين القلوب  
إلا كفوت يدي من يد

وهذه النعمة الشجية تذكرنا بمقطوعة معروفة لإبراهيم ناجي على بعد ما بين  
المقطوعتين في مستوى العصرية وحدة الرومانسية وبراعة التجسيم - ومنها قوله (٢) :

(١) الديوان ص ٥٧ .

(٢) وراء الغمام ص ٦٠ .

إن عدتَ أو أخلفت لم تعد  
أنا إلفاً روحك آخر الأبد  
ظماً على ظماً علي ظماً  
ومواردٌ كُثرت، ولم أُرِد  
مرّ الظلام وأنست لي شجن  
وأتى النهار وأنست في خلدي  
لا يسمع البحر الغضوب إلى  
شاكٍ ولا يصغي إلى أحد  
كم لاح لي حرب الحياة على  
أمواجه المجنونة الزبد  
ورأيت طيف الضنك مرتسماً  
في عاصف الأنواء مطرد  
في الليل مدّ رواقه وثوى  
كجواتح طويت على حسد  
قبر مهاجبه بلا عدد  
لفتى متاعبه بلا عدد!

وللشاعر نشيد طريف أسماه « نشيد الفلاحة المصرية » تسمّح فيه - كما ذكرنا - في لغته  
وعبارته ليحاكي لغة الفلاحة الساذجة ونشاطها اليومي المألوف، وهي تجربة - إذا حكمنا  
عليها في مجالها ولم نقسها بمعايير الشعر العامة - تبدو رائدة في هذا الاتجاه. ولعلها تذكّرنا  
- على اختلاف أيضاً في الدرجة والمستوى - ببعض قصائد عند الشاعر الوجداني المصري  
محمد عبد المعطي ألهمشري، يصف فيها المشاهد المألوفة في الريف ملتفتاً إلى تلك  
« اللقطات » الصغيرة الطريفة محاولاً - قدر الطاقة - أن يقترب من لغة الحياة مع شيء من  
الدعابة نجدها كذلك في نشيد الرافي:

الفجر قد غبر ثم لاح  
والديك قد أذن ثم صاح  
وأطلقت حمامتي الجناح  
والكلب بالباب غداً تباح

واشتاقت اليهائم السراحا  
هيا إلى غيظك.. سقها.. حا. حا

أروحُ والجارة نملا الجرّه  
نمرّ بالغيظ القريب مره  
نرى الهنسا والفرح والمسره  
يياربّ لا تُزل بنا مضره

واكتب لداري العز والأفراحا  
هيا الى غيظك.. سقها.. حا. حا

البنيت يا مولى الدُّعا المجاب  
احفظ عليها صحّة الشباب  
وافتح على أولادي الأحياب

من راح للغيظ وللكتّاب  
ذا يقرأ الغيظ ، وذا الألواحا

هيا إلى غيظك.. سقها.. حا. حا

يا نخله الغيظ احذري الغرابا  
يا نعجة الغيظ احذري الذئابا  
يا صاحب الغيظ احذر العذابا

من الرّيبا ، والفقرا والخرابا  
إن الربا ليس لنا مباحا

هيا إلى غيظك.. سقها.. حا. حا

إلى آخر النشيد.

وقد كتب الرافعي ، غير مقدمات دواوينه ، كثيراً من المقالات عن الشعر يدعو في بعضها إلى نبذ الصور الشعرية القديمة والأعلام والأماكن التي جرى العرف على ذكرها في الشعر العربي ، وهو بدعوته النظرية وبما لحظناه في بعض قصائده من تجديد في الشكل والروح أحد الذين أسهموا في التمهيد لنشأة الحركة الوجدانية.

## شكري والعقاد والمازني

كان مطران قد أصبح شاعراً ناضجاً مرموقاً يقترن اسمه عند الناس بنظيره شوقي وحافظ، حين ظهرت طائفة من الشباب تجمع إلى تفتح الموهبة شغفاً فريداً بالثقافة العربية القديمة وقدرة مبكرة على التزود بذخائر الآداب الغربية في النقد والشعر، وإحساساً واعياً بالتيارات الفكرية والاجتماعية والحضارية الجديدة في مصر، وسائر الوطن العربي حينذاك. وكانت حركة الإحياء وما صاحبها من التفات إلى التراث العربي ومن دراسات أدبية عصرية حول ذلك التراث قد شدت انتباه هؤلاء الناشئين إلى منابع الشعر العربي في عصوره الأولى فأقبلوا عليه يتزودون لمواهبهم الفطرية من اللغة والفن ما هو جدير بأن يصقل تلك المواهب ويسير بها نحو النضج والكمال. ولما كان من شأن تلك المرحلة الحضارية أن تتيح للفرد إحساساً جديداً بذاته وطموحه وعواطفه فقد أحب هؤلاء الشباب من الشعراء القدامى أكثرهم ذاتية وأرهفهم وجداناً وأكثرهم التفاتاً إلى مشاهد الطبيعة ومفارقات الحياة وطوايا النفس، من أمثال الشعراء العذريين وابن الرومي والمتنبي والشريف الرضي وأبي العلاء.

وكانت الحياة الأدبية حينذاك تحفل بالنصوص الأدبية المترجمة عن الآداب الغربية في الشعر والقصة، وبالدراسات النظرية عن الأدب وفنونه، وكان الاحتفال بتعلم اللغات الأجنبية منذ أوائل القرن التاسع عشر قد بدأ يوتى ثماره وأصبحت السبيل ميسورة أمام الطامحين إلى الاطلاع على الآداب الغربية في مصادرها الأولى. وكانت هذه الطائفة من الشباب من أشد الطامحين إلى ذلك الاطلاع فأقبلوا على الشعر الأوروبي ينتقون منه ما يوافق مزاجهم النفسي وطبيعة النقلة الحضارية التي كان يجتازها مجتمعهم، فلم يحفلوا كثيراً بآثار الاتجاه الواقعي الذي كان قد بدأ يسود الأدب الأوروبي منذ منتصف القرن التاسع عشر، بل تخطوه عائدين إلى آثار النصف الأول من ذلك القرن حيث ازدهرت الرومانسية وأثمرت تراثاً بديعاً من الشعر والقصة وأعلاماً خالدين من الشعراء، من أمثال وردزورث وكوليردج وبيرون وشيلي وكيثس وهوجو ولامرتين وموسيه وغيرهم. وإذا التفت بعضهم إلى آثار من النصف الثاني لذلك القرن فقد كانوا يلتفتون إلى بقايا الاتجاه الرومانسي عند بعض الشعراء والقصاصين.

وكذلك التفت المترجمون حينذاك إلى الأعمال الروائية ذات الطابع الرومانسي في موضوعها وشخصياتها وصورتها الفنية، فترجم حافظ إبراهيم رواية البؤساء ليفكتور

هيجو، وترجم المنفلوطي ماجدولين والشاعر وبول وفرجيني وغيرها .

وعرفت الحياة الأدبية من هؤلاء الشباب طائفة استطاعوا أن يشقوا لهم طريقاً جديداً في الأدب العربي، ويروّدوا بآرائهم في الأدب والنقد، وبما نظموا حينذاك من شعر، آفاقاً جديدة مهدت لظهور الحركة الوجدانية وازدهارها بعد ذلك بسنين. وأبرز هؤلاء الشباب - كما هو معروف - شكري والعقاد والمازني ثم أحمد زكي أبو شادي .

وقد أفاض الدارسون الحديث عن دور هؤلاء الشباب في تجديد الشعر العربي، وفي قيادة الحركة الرومانسية بوجه خاص، لكنهم اعتمدوا - في الأغلب - على الآراء النظرية عند هؤلاء الرواد وما وجهوه من حملات نقدية إلى بعض من عدّوهم ممثلين للاتجاه التقليدي أو عائقاً في سبيل ذبوع دعوتهم وأعمالهم الأدبية بين الناس، فإذا تناولوا شعرهم بالدراسة تناولوه متأثرين بهذه الريادة النظرية، فحملوه فوق ما يحتمل من التجديد والتأثير .

والحق أن من يدرس شعر هؤلاء الرواد دراسة فنية فاحصة بعيداً عن التأثير بآرائهم النظرية في الشعر، يجد تفاوتاً كبيراً لديهم بين النظرية والتطبيق .

ونودّ أن نقتصر هنا في مجال المقارنة على ما جاء فيما كتبه من مقدمات لأعمالهم الشعرية الأولى متجاوزين كتابات كثيرة أخرى لهم نشرها في الصحف والمجلات، إذ ترتبط النظرية - في تلك المقدمات - بالتطبيق، في قصائد هذه الدواوين، ارتباطاً وثيقاً وتشير إلى ما رأوا أنهم أنجزوه. من تجديد في تلك القصائد .

وأغلب ما جاء في هذه المقدمات يدور حول طبيعة الشعر واتصاله بالوجدان وتصويره للحظات النفسية والمزاوجة بين عواطف الشاعر ومظاهر الطبيعة، والنظر في أمور الحياة والناس نظراً عصرياً يقوم على البصيرة النافذة والإدراك الوجداني الشخصي. ويتفرع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشعر وتحدث عما تقتضيه تلك النظرة الوجدانية الذاتية من وحدة في الموضوع وتماسك بين أجزاء القصيدة واستخدام لمعجم شعري جديد وصور شعرية حديثة .

وأولى هذه المقدمات مقدمة كتبها العقاد لديوان المازني الأول (عام ١٩٠٩) يقول فيها مشيراً إلى موقف الشاعر الذاتي وإدراكه للطبيعة والبيئة والعصر: « فالشعر العربي قد اتخذ له في كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر. وهذه الطريقة العصرية لا تشبه طريق البداوة، ولا هي في شيء من طريقة الدولة العربية، ولكنها طريقة يملئها عصر



تغير فيه محلُّ الإنسان من بيئته ومجتمعه، وخلعت فيه الطبيعة أمة عينيه ثوباً بعد ثوب حتى وقفت بالجسد بين يديه، فظهر له ما كان خافياً وازداد توقه إلى استطلاع ما لم يبدُ، وكان فيما بدا له مقابحٌ ومحاسن، كان سابقُ ظنّه بها غير ما عاينه منها. فلو أن شعراء المذاهب بعثوا اليوم من أرماسهم لما نظموا حرفاً واحداً من مذهباتهم، ولكانوا في المذهب العصري أشد من أشد دعائنا غلوا في الدعوة إليه»<sup>(١)</sup>.

ثم يتحدث الكاتب عن طبيعة ذلك العصر ملتفتاً إلى جانب من أهم جوانب الرومانسية في مرحلة الانتقال الحضارية حين يقف المرء موزعاً بين ماضٍ تشده إليه نشأته وتقاليده وذكرياته، وحاضر يدعو إلى أن يحيا عصره بكل ما فيه من جديد، بعضه يثير الألم وبعضه يبعث إلى التطلع، وبين الألم والأمل يحتدم الشك والقلق: «... ولا يعسر على النّدى البصير أن يلمس مسحة القطوب للحياة في أسيرة الشاعر العصري الحديث، ويتفرس هذا القطوب حتى في الابتسامة المستكرهة التي تتردد أحياناً بين شفثيه.. إن كان هذا العصر قد هزّ رواكد النفوس وفتح أغلاقها - كما قلنا - فلقد فتحها على ساحة من الألم تفتح المثلّ عليها بشواظها فلا يملك نفسه من التراجع حيناً، والتوجع أحياناً. وهذا العصر، طبيعته القلق والتردد بين ماضي عتيق ومستقبل مريب، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن، فغشيتهم الغاشية ووجد كل ذي نظر فيما حوله عالماً غير الذي صورته لنفسه حداثة العصر وتقدمه. والشاعر بجبليته أوسع من سائر الناس خيالاً، فالمثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهان عامة الناس، وهو أطفهم حساً، فألمه أشد من ألمهم، وإنما يكون الألم على قدر بعد البون بين المنتظر وبين ما هو كائن. فلا جرم إن كان الشاعر أمطّن الناس إلى النقص وأكثرهم سخطاً عليه»<sup>(٢)</sup>.

ويتحدث الكاتب في ثنايا مقدمته عن تحقق هذه النظرة الوجدانية العصرية عند المازني في شكل القصيدة وصورها وألفاظها، مشيراً إلى ما في ديوانه من جديد في معجمه وأسلوبه وشكله وإلى ما في ديوان شكري الأول الذي كان قد صدر قبل ذلك بعام، «من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة».

ويقول العقاد مرة أخرى في مقدمته لديوان شكري الثاني «لآيء الأفكار» - عام

(١) ديوان المازني ص ١٣.

(٢) المرجع السابق ص ١٧.

١٩١٣ - «(١) - فالشاعر العبقرى معانيه بناته، فهن من لحمه ودمه. وأما الشاعِر المقلد فمعانيه ربيياته، فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه. ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد، كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع في تَمييقها ويصبغها أحسن صبغة، ثم يرشها بعطر الورد فيشَم منها عقبُ الوردة ويرى لها لونها ورواؤها وليكنها عقيمة لا تنبت شجراً ولا تخرج شهداً، وتبقى بعد هذا الإتيان في المحاكاة زخرفاً وباطلاً، ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها كشر هذا الديوان».

ثم يتحدث عما يقتضيه هذا الموقف الوجداني من صور وأسلوب فيقول: «إن شعر شكري لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه ينبسط انبساط البحر في عمق وسكون. قد يعسر على بعض القراء فهم شيء من شعر شكري، فهؤلاء هم الذين يريد أكثرهم من الشاعر أن يخلق فيهم العاطفة التي بها يفهمونه، وليس ذلك مما يطلب منه. ولو حاوله لأفسد شعره بالعمل والزيادة. ومن أدب المبتدئين من الشعراء أن يتوخوا في كلامهم الشرح والإسهاب والتفصيل، ظناً منهم أن ذلك يزيد معانيهم جلاءً ويقرها من إحساس قرائهم. وليس أبعد من هذا الظن عن الصواب، فإن العواطف لا تتأثر بالإطناب وإنما هو مما يتوسل به إلى إفهام العقول وإدخال المعاني إلى الأفكار.. قال لي بعض المتأدبين إن شعر شكري مشوب بالأسلوب الإفرنجي وأنا لا أعلم ماذا يعني هؤلاء بقولهم الأسلوب الإفرنجي والأسلوب العربي. فإن المسألة على ما أعتقد ليست مسألة تباين في الأساليب والتراكيب، ولكنها مسألة تفاوت في جوهر الطباع، واختلاف بين شعراء الإفرنج وشعراء العرب في المزاج كاختلاف الأمتين في الملامح والسحناء».

ويقول شكري مقدماً الجزء الثالث من ديوانه «أناشيد الصبا» - عام ١٩١٥ - مؤكداً شأن الوجدان رابطاً بين الشعر والطبيعة، مشيراً إلى ما يقتضيه ذلك من مزاجية بين المضمون النفسي، والشكل الفني<sup>(٢)</sup>.

«... فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر. ولا أعني بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع، فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء وخيال

(١) ديوان شكري ص ١٠٤.

(٢) الديوان نفسه ص ٢٠٩.

واسع ، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها .. والحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفته الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها ... والشاعر الكبير هو الذي يتعرف كيف يقتبس من هذه الحالات أنغامها ويصوغها شعراً ، وهو الذي عواطفه مثل عواطف الوجود ، مثل الأمواج أو الرياح أو الضياء أو النار أو الكهرباء .

ويقول مرة أخرى في مقدمته للجزء الرابع « زهور الربيع » - عام ١٩١٦ - مشيراً إلى الشاعر : « ... ولكنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزوداً بالنعيمات العذاب كي يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً . فعظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة ، وفي صدق السريرة الذي هو سبب إحساسه بالحياة . فإذا أردت أن تميز بين جلاله الشعر وحقارته فخذ ديواناً واقراه ، فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة ، مثل النجم أو السماء أو البحر ، فاعلم أنه خير الشعر . وأما إذا رأيت أنه أكثره صنعة كاذبة ، فاعلم أنه شر الشعر . فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحاً لكلمات النفس وتفسيراً لها .. فالشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم .. وقد أصبح الشعر عندنا كلمات ميتة ليس تحتها طائل معنى ، يحسب الناس أنه إذا أخذ من النحو والصرف والعروض كفاية ، وأصاب من طرف الشعر غاية فقد أجاده . وإنما الشعر كلمات تخرج من النفس بيضاء مشبوبة » (١) .

وإذا نظرنا إلى الدواوين الأولى لهؤلاء الشعراء على ضوء دعوتهم النظرية رأينا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا ما يتصل من تلك الدعوة بالتجربة الشعرية وموقف الشاعر من الحياة والطبيعة والنفس والمجتمع ، فقصرنا شعرهم على التعبير عن وجدانهم وتجاربهم العاطفية وتأملاتهم في نفوسهم وفيما حولهم من طبيعة ، عازفين عما كان يشارك فيه كبار الشعراء حينذاك من مواكبة لوقائع السياسة وأحداث المجتمع . أما ما يتصل بالمقومات الفنية للشعر من معجم وبناء عبارة وصورة وأسلوب وإيقاع عام فقد ظلوا عاجزين عن تحقيق ما دعوا إليه من مفهوم جديد للمجاز والتشبيه واللغة الشعرية ، بحيث يبدو التفاوت كبيراً بين « المضمون » النفسي والوجداني لأشعارهم ، و« شكل » تلك الأشعار وسماها الفنية .

ونلتقي في شعر هؤلاء الشعراء بصورة الشاعر المعهودة في الشعر الرومانسي الأوربي وشعر الاتجاه الوجداني العربي بعد ذلك ، فنراه عند هؤلاء الرواد وجداناً مرهفاً وفكراً

(١) الديوان نفسه ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

متأملًا وكأنما خلق من طينة غير طينة البشر، فهو أحياناً يرثي لنفوسهم المعتمة  
ووجدانهم الغافل، وأحياناً يستعلي عليهم فيرميهم بأنهم أدنى من أن يقدرُوا ما في شعره  
من « فن وإحساس »، ويفر من ضلالهم إلى عالمه النفسي أو إلى مجال الطبيعة والحب  
متخذاً منهما ذريعة لتصوير ما يجتدم في وجدانه من مشاعر الطموح إلى المثل العليا أو  
الإحساس بالخبية والوحشة والقلق.

ويعبّر شكري عن سعي الشاعر وراء المثل في قصيدة قصصية قصيرة بعنوان « الشاعر  
وصورة الكمال »<sup>(١)</sup> يصوره فيها عاشقاً مفتوناً بتلك الصورة المثالية التي ينشد بلوغها،  
هاجراً من أجلها أترابه ساعياً خلفها فوق هام الجبال حتى يلقي مصرعه « قتيلاً للأمانى  
الطوال »:

لم يعشق الغيّد ولكنّه  
هام بيكر من بنات الخيال  
صورة حسن صاغها لبّه  
وحدها في الحسن حدّ الكمال  
فصار كالطفل رأى بارقاً  
هاج له أطماعه في الحال  
يمدّ نحو النجم كفاً له  
ويحسب النجم قريب المنال  
فأينما سار تراءت له  
كما تراءى خادعاً لمع آل  
فسار يقفوا إثرها هائماً  
والمهتدى بالوهم جمّ الضلال  
وهمّ أن يسكها جاهداً  
بين ذراعيه بأيدي عجال  
ما زال يعدو جهده نحوها  
حتى هوى من فوق تلك التلال

(١) الديوان ص ١٣٠ .

فرحة الله عــــلى شاعرٍ  
مات قتيلاً للأمان الطوال

ويصور حظه من الحياة على النحو الرومانسي المألوف فيقول<sup>(١)</sup> :

إن أكن عائشاً فعيشٌ عليل النفس  
- يذوي مثل الرجاء العقيم  
الهرى والحياة واليأس والحزن  
- وريبٌ من الزمان خصومي

ويقول جامعاً بين الاستعلاء والشكوى<sup>(٢)</sup> :

لا أبتغي الجاه، أسعى نحوه ضرعاً  
جزاء شعري، إن الجاه يسعى لي  
قد ناهضتني خطوب كلما عصفت  
عَفَّتْ على أملي كالمنزل الخالي  
حتى كأن فؤادي منزل خربٌ  
مهدمٌ بين آثار وأطلال  
إنما لفي زمن عيش الأديب به  
عيش الجناة، سقيم الوجه والحال

ويقول مرة أخرى فاحراً بشعره الوجداني الذي يتجنب ما يخوض فيه كبار الشعراء التقليديين من سياسة ومناسبات ووصف مخترعات، مهاجماً ما يراه عند معاصريه من غفلة عن حقيقة الشعر وصلته بالحياة<sup>(٣)</sup> :

ولو سَفَلْتُ إلى حيث القريضُ لَقَاً  
بين الأثافي وربيع المنزل الفاني  
ولو سَفَلْتُ فقلبت الشعر في خـبرٍ  
من السياسة في زور وبهتان

(١) الديوان ص ١٥٤ .

(٢) الديوان ص ١٥٧ .

(٣) الديوان ص ١٦٤ .

ولو سفلت فقلبت الشعر مبتذلاً  
في وصف مخترع أو ذمّ أزمان  
لقليل: نعم لعمرى أنت من رجل  
جمّ المحاسن من صدق وتبيان!  
وإنما الشعر تصوير وتذكرة  
ومتعة وخيال غير خوان  
وإنما الشعر إحساس بما خفقت  
له القلوب، كأقدار وحدثان  
ونرى الصورة نفسها عند المازني، مزيجاً من الاعتزاز والشكوى والسعي وراء  
المحال، في قصيدة بعنوان: «مناجاة شاعر»<sup>(١)</sup>:

يا شاعر النفس كم أبكاك مصرعها  
لقد بكيت على خرقاء مضياع  
أذاك دهرك حتى لست تحفله  
فما تبالي بإخماص وإشباع  
إننا شبيهان في شجو وفي ظلمع  
وراء نجم من الأحلام لناع  
يسكُّ صوتُ المنى سمعي وتومض لي  
ثغورها عن بنديع جدّ خداع  
فأنتني غير مخدوع؛ وكم فنتت  
لبى الأمانى بنأياء وتلماع  
لله صرخة وجد أنت مرسلها  
ضاعت عليك بواد غير مراع  
وما بهم صمم، لكنهم جهلوا  
معنى النداء، فضلوا وجهة الداعي

أما العقاد فيرسم للشاعر صورة مماثلة لما رسم صديقه، هي أيضاً مزيج من الشكوى

(١) ديوان المازني ص ٥٧.

والطموح وخيبة الرجاء عند المعاصرين ، فيقول من قصيدة بعنوان « حظ الشعراء » (١) :

ملوكٌ فأمّا حالهم فعييدُ  
وطير، ولكنّ الجدود قعودُ  
أقاموا على متن السحاب، فأرضهم  
بعييد، وأقطار السماء بعييد!  
مجانين تاهوا في الخيال فودّعوا  
رواحه هذا العيش وهو رغيد  
وما ساء حظ الحالمين لو انهم  
تدوم لهم أحلامهم وتجد  
بني الأرض كم من شاعر في دياركم  
غيبين، وغيبين الشاعرين شديد

ومن ملامح النزعة الوجدانية عند هؤلاء الشعراء الثلاثة التفاتهم إلى مشاهد في الطبيعة اتخذها الشعراء الأوربيون الرومانسيون من قبل رموزاً لعالمهم النفسي وخلعوا عليها كثيراً من مشاعرهم الذاتية، كما وجد فيها شعراء الحركة الوجدانية العربية ملاذاً من غربتهم بين الناس وذريعة للتنفيس عما يجيش في صدورهم من عواطف. فالبحر عند هؤلاء الشعراء - ومعه الصحراء عند الوجدانيين العرب - رمز للأسرار والامتداد والأبد، تتداولهما أحوال من الثورة والهدوء ومن الكدرة والصفاء تمثل أحوال النفس وتقلب الوجدان، وفي رحابهما من الجمال والاعتزال ما ينتزع الشاعر من معترك الحياة والناس إلى مجالي التأمل والاستشراق والذكريات.

والليل - مفرداً أو مقروناً إلى البحر أو الصحراء - مجال آخر يبتث الشاعر في سكونه وظلمته - كعادة الشعراء منذ القدم - حزنه وغربته وحبه الضائع وآماله المفقودة بعيداً عن أعين الناس.

ونلتقي في ديوان شكري الأول بقصائده « خطرات في المساء ، حنين الغريب عند غروب الشمس ، الحب والليل ، طول الليل » . وفي ديوانه الثاني بقصائده « صوت الليل ، وصف البحر » وفي ديوان العقاد بقصائده « فرضة البحر ، على شاطئ بحر الروم ، الليل والبحر ، إلى جار بحر الروم ، على شاطئ البحر ، سوانح الغروب ، خواطر

(١) ديوان العقاد ص ٨٥ .

الأرق ، وقفة في الصحراء ، البدر في الصحراء « . وفي ديوان المازني « البحر والظلام .  
وخواطر الكلام » .

وينصح هؤلاء الشعراء عن رموز البحر ودلالاته وصلته بالنفس والحياة والزمان في  
كثير من قصائدهم ، ويستمدون من صورته كثيراً من تشبيهاتهم وصورهم المجازية . من ذلك  
قول شكري مخاطباً البحر :

وأنت شبيه الدهر ، لا الدهر هارم  
ولا أنت منقوص ولا أنت خاسرٌ

ويصطخب الآذيُّ فيك كأنما اصطخابك  
- من حكم المنيّة ساخر

أخفق وإعصار ودفن وهبّة  
كأنتك حيّ نابض القلب شاعر!

فريجك أففاس وموجك نابض  
كنبض قلوب أعجلتها البوادر

خلوت من السّار : كالبيد ، وأمّحت  
معالم لا تُبقي عليها الأعاصر

وكما يربط شكري في بيته الأخير بين البحر والصحراء كذلك يفعل العقاد في مطلع  
قصيدة له عن الصحراء فيقول :

هضابك ، أم هذي أواذي عيلم ؟  
وهل فيك من ورد لغير التوهم

ثم يربط بينها وبين الدهر كما ربط شكري بين الدهر والبحر فيقول :

صحاري من الدهر الفسيح جديبة  
كعهدك لم تعبس ولم تبسم

ويعقد المازني الصلة بين القلب واليمّ في عمق كل منهما واضطرابه فيقول :

القلب يمّ لا قرار له  
جمّ العواطف مزبد القنن  
لكنّ في أغواره درراً

ولآئناً أبقى من الزمن



ويجمع العقاد بين الليل والبحر في مقطوعة يتجلى فيها - على قصرها - الموقف الروماني من الحياة والناس، وذلك في قوله<sup>(١)</sup> :

غربَ البدرُ؟ أم دفنَ بقبرٍ  
وهوى النجم؟ أم أوى خلـف سترٍ؟  
ضل هادي العيون واحلوك الليل  
- فلا فرق بين أعمى وهـرٍ  
ماج حتى كأنما يصدم البحر  
- بموج من مجره مسبكر  
وترى البحر، تحب الماء حـبراً  
وكان أن السماء أعمـاق بحر  
ظلمات تحيط بالطرف أنى امتدَّ  
- لم يفتد مـدته قيـد شبر  
ولهذا الظلام خير من النور  
- إذا كنت لا ترى وجهه حرٍ  
ها هنا أطلق العنان لأشجاني  
- وأبكي نفسي وأنشد شعري

والحق أن هؤلاء الشعراء قد أكثروا من الحديث عن البحر والصحراء حتى أصبح كل منهما يكاد يكون بديلاً لنفس الشاعر والحياة أو تكون نفس الشاعر والحياة معادلين لهما. ومن ذلك قول المازني :

وصرتُ أنكر أيامي وينكرني  
صفو اللذات من قصف وإصبا  
إذا سمعت لريح الليل زمزمة  
حبثها نادياً الحان سرائي  
كـالبحر نفسي، لا مأوى ولا سكن  
ولا قرار لها، من فرط ضوضائي

(١) الديوان ص ٧٣ .

أقول في الصيْف : ويـلي من سائمه  
وفي الشتاء : ألا بعداً لثتائي  
وقوله :

ما كان ذلك ظني بالحياة ، ولا  
قدّرت أن تجلب الآفات أذهانُ  
ولا توهمّت أن الناس كلهمُ  
في السر والجهر غيـلان وذؤوبان  
وأني موجة في زاخر لجيب  
من الوري ماله ، كالبحر ، شطآن  
بجر ، كما شاءت الأقدار ، مصطخب  
أصمّ ليس له باللّين إيذان

ويقول خليل شيبوب ، أحد معاصري هؤلاء الثلاثة ، من مقطوعة نظمها عام ١٩٢٥  
بعنوان « البحر مرآة الحياة » ، وإن غلب على قوله طابع النظم :

أرى البحر مرآة هـذي الحياة  
فهو يحاكي مداها اتساعا  
وأبعاده مثل أبعادها  
يضيق على الفهم أن تستطاعا  
ويصفو وتصفو ، فمحض سرور  
بروق الوري منظرأ وسماعا  
وإن كدراً فشقاء العنـاصر  
مثل شقاء النفوس نزاعا  
وتغـال سفر الوجود خـداعا  
ويغـال سفر السفين خـداعا  
فلا هي هابت عليها حصونا  
ولا هو هاب عليها شراعـا

وقد أفاض الوجدانيون في الحديث عن البحر بعد أن ازدهر التيار الوجداني حتى  
اتخذ طابعاً رومانسياً واضحاً ، وصوروه في كثير من التجسيم البديع ، الذي سنعرض له

بعد، ورمزوا به كذلك إلى الوجدان والحياة، كما في قول علي محمود طه من قصيدة بعنوان «على الصخرة البيضاء»<sup>(١)</sup>:

على الصخرة البيضاء ظللي الدجى  
أسرّ إلى السوادي نجية شاعر  
سمعت هدير البحر حولي، فهاج بي  
خوالج قلب مزبد اللج هادر  
ألا ما هذا البحر غضبان مثلما  
تنفس فيه الريح عن صدر ثائر  
وقوله أيضاً من قصيدة بعنوان «الى البحر»<sup>(٢)</sup>:

لي وراء الأمواج يا بحر قلب  
نازح الدار ماله من مآب  
أنا وحدي هيان في لجك الطامي  
غرق في حيرتي وارتيابي  
أرمق الشاطئ البعيد بعين  
عكفت في الدجى على التسكاب  
فسواء في منعمي من ذراء  
صدحة الطير أو نعيق الغراب  
وسواء في العين شارقة الفجر  
- أو الليل أسود الجلباب  
بيد أني أحس فيك شفاء  
من سقامي، ورحمة من عذابي!

ويربط الشاعر كسابقه بين البحر والصحراء فيقول من قصيدة بعنوان «صخرة الملقى»<sup>(١)</sup>:

صخرة لا تجلّ في الكائنات  
غشيتها جلالة الأبندات

(١) الملاح التائه ص ٧٢ .

(٢) الديوان نفسه ص ١٨٩ .

(١) الديوان نفسه ص ١١٥ .

جاورتها الصحراء تستشرف اليم  
وقرّ المحيطُ جنبُ الفلاة  
أبدیان قد أفاءا إليها  
لم تجمعهما يد الحادثات  
وجدنا الملتقى عليها فقراً  
بعد آباء فرقة وشتات

على أن الموضوع الأثير عند المازني وشكري كان « الموت » وما يتصل به من معاني  
الفقد أو التأمل أو التطلع إلى الخلاص . فلشكري قصائد « الجمال والموت ، النساء في  
الحياة والموت ، ضوء القمر على القبور ، صوت الموتى ، الموت والتخيّل ، الحب والموت ،  
بين الحياة والموت ، شاعر يحتضر » . وللمازني « فتى في سياق الموت ، أحلام الموتى ،  
الوردة الذابلة ، بعد الموت ، قبر الشاعر ، الشاعر المحتضر ، الأزاهير الميتة ، الموت ثمرة  
الحياة ، العقل والموت » . ولا يخلو ديوان العقاد من قصائد في هذا المعنى مثل « كأس  
الموت ، أحكام الموتى ، الموت في الكرى » .

وفي بعض هذا الشعر نغمة رومانسية شجية تضرب على الوتر المألوف ، من حديث عن  
مصير الإنسان المحتوم ، لكنها لا تصل إلى حد القتامة ، والمرارة التي نجدها في بعض  
أشعارهم الأخرى ، بل يظل الموت فيها مجرد « ملجأ » من أوصاب الحياة وأثقالها كما  
يلجأ الرومانسي إلى الليل أو البحر أو الصحراء ، ويمتزج فيه الأسى بالحب ، وكأنه  
ضرب من ضروب الفقد المألوف في الحياة . من ذلك قول المازني . وهو أحدثهم شعوراً بهذه  
المعاني وأكثرهم توفيقاً في التعبير عنها ، من قصيدة بعنوان « العاشق والمعشوق » (١) :

... شبابك ريانٌ وروضك ضاحك  
وأنت بتحقيق الرجاء قمينٌ  
ولكنني ماذا أرجي؟ ولم يدع  
لي الدهر إلا مهجة ستحين!  
ثقلتُ بأعباء الحياة وهضني  
سالكٌ عيش كلهن حزون

(١) الديوان ص ١٥٦ .

وما نظمي الأشعارَ إلا عُلالةً  
لو أن سلواً بالقريض يكون!  
وما هي إلا برهنة ثم ينشني  
يكرّ مضيضٌ في الحشا وحنين  
فصبراً طويلاً، إنما هي رقدة  
وتذهلني عمّا لقيت منون  
وصبراً جميلاً يا سمير<sup>(١)</sup>، ففي غدٍ  
تسليّك عن سحر الجفون جفون  
تهم بهذي، ثم تسلو بغيرها  
ويصبيك من بعد الجبين جبين  
فوطنٌ على السلوان نفسك، إنني  
خبير بأدواء القلوب طبين  
ستعلم أن العيش حلم، وأنتنا  
نيام، ولو مدّ الرقاد سنون  
وأنا كأهل الكهف نصحو وما نعي  
فتيلاً، ولو أن الرقاد قرون!

ويربط الماضي بين رغبته في الخلاص بالموت، وعشقه الطبيعة والحياة وأغانيه للحب والجمال، كما ربط مالك بن الريب التميمي من قبل - على اختلاف الروح والعصر - بين موته، والفروسية وحب الأهل والوطن. وهو بهذا الوصل يؤكد ما ذكرناه من أن الحديث عن الموت لا يعني أن الشاعر يرجوه حقاً، لكنه مجرد تصوير حاد للرغبة في الخلاص، على نحو ما، لا يزال الشاعر مشدوداً فيه إلى الطبيعة والحياة. ومن ذلك قوله من قصيدته «الشاعر المحتضر»<sup>(٢)</sup>.

.. فيا مرحباً بالموت يثلج بردُهُ  
فؤادي، وينسيني طويل عنائيا

(١) يخاطب الشاعر صديقاً له سهر يشكو له ما يلقي من وجد، ويحاول الشاعر أن يصرف عنه همه بهذه الأبيات.

(٢) الديوان ص ١٦٤

تموت مع المرء المموم ، ولن ترى  
ككأس الردى من غلة العيش شافيا  
ولست على شيء بأس ، وإنني  
لأهجرُ ظهر الأرض جذلان راضيا  
وما طال عمري ، غير أن لواعجا  
أطلن عنائي فاجتويت مقاميا  
أهابَ بنا داعي الردى فترحموا  
وقولوا : سقى الله القلوب الظواميا  
وقم ودّع الأرضين عني فإنني  
بقيد الردى المحتوم ، إلا لسانيا  
وقل لجمال عاريات مخوفة  
تخال موامهين للجنّ واديا  
ألا أطلقي لي صوته والأغانيا  
وغذي بذكراها الشجون النواميا  
ألم تع عنه جنة عبقرية؟  
فقد كان يغشى مثلهن الفيافيا  
وكيف يؤدي ما وعاه ساعيا  
وما تحسن الجنان إلا التعاويا!  
وقل يا عيون الزهر غضي وأطرقني  
قضى عاشق أجلي العيون الروانيا  
لقد كان في روض الجمال خيلة  
سقتها دموع الحنب لا الطلّ ساريا  
فأعطشتها حتى تصوّح عودها  
وألوي بها عصف الرياح سوافيا  
لقد أفردته نفسه بين قومه  
فعاش خيالا بينهم مترائيا  
وما كان إلا قوة أهدقت بها  
حوائل ضعف أمرها ليس باديا

فعاد وما يستطيع حملاً لساعة  
 فكيف بأيام حملن لياليا!  
 وما كان إلا كالسحابة أفردت  
 وقام بها الرعد المجلجل ناعيا  
 وما كان إلا موجة قد تحطمت  
 على سواحل للعيش كم بات راغيا  
 «وما غاله موت، ولا هاضه كرى  
 ولكن غدا من حلم ذا العيش صاحيا  
 وما مات إلا الموت يا فجر فائتلق  
 وحوّل سناءً طلك المتلاليا  
 ولا غاب إلا في الطبيعة أمه  
 وقدما أعارته الضلوع الحوانيا  
 فقوموا اسمعوا في هزمة الرعد صوته  
 وفي سجة الغريد ما بات شاديا  
 وفي حيثما تبدو لنا القدرة التي  
 دعت فلبّاهها ولم يك عاصيا»<sup>(١)</sup>

على أن هذا الإحساس الرومانسي بالموت وربطه بمشاعر الفقد العام وال فشل في الحياة  
 واليأس من الناس، يحتفي لديهم أحيانا فيتضمن موقفهم من الموت شيئا غير قليل من  
 الغلظة التي تكاد تبلغ حد المرض، إذ يتجاوزون التعبير عن المألوف من الإشارة إلى  
 مصير الإنسان فيتخذون من التذكير بهذا المصير أو «التهديد» به - بعبارة أصح - وسيلة  
 إلى من يحبون. ومن ذلك قول شكري:

.. ستصبح يوماً في التراب مجندلا  
 بفيك وفي العينين منك ترابُ  
 وتُسي رفاتا في التراب ذليلة  
 بقيء الفتى من مسها ويصاب

(١) ورد في هامش الديوان أن الأبيات التي وضعت بين علامتي التنصيص للشاعر شبلي.

فخفف قليلاً من جنائك واتعظ  
فما ينفع الوجه الأغر شباب

وتختلط في هذه الأبيات غلظة الإحساس بغلظة التعبير ورداءته! . ومن قول المازني  
وإن خفف من حدته جودة عبارته:

أليس للوجد والأسى أمد؟  
فكل شيء أراه ذا عمراً!  
يا ثاني العطف، بعض زهوك  
- إن العيش ورد مرئق الصدر!  
أهون شيء يلقه كفن  
وينطوي في التراب والمدبر!

على أنهم قد يرضون في بحشهم عن ملجأ من الحياة والناس إلى الطرف المقابل لتمني  
الموت فيجابهون الناس والحياة باستعلاء مسرف فيه كثير من الغرور الأجوف والعاطفة  
الجامحة، حتى ليظنون الناس « قروداً وكلاباً وديداناً » تستحق آراؤهم أن تضرب  
بالنعال!!

فاليوم أكبرهم عندي كأصغرهم  
إن الطبيعة مقياسي ومكيالي  
إنني لأصغر أرضاً ليس يعمرها  
من الخلائق أندادي وأمثالي!  
وقوله:

إنما لفي زمنٍ كأن كباره  
بسوى الكبائر شأنها لا يكبر  
من كل ذي وجه لو أن صفاته  
تندى لكان من الفضيحة يقطر!  
بئس الزمان! لقد حسبت هواءه  
دنساً، وأن بحماره لا تطهر  
وكان كل الطيبات يردّها  
فيه إلى شرّ الأمور مدبر



سبق اللئام إلى ذراه ففقهوا  
إن القروء بالتسلق أخبر!  
وقوله:

ما كثرة المثبتين الأمر تثبتُهُ  
ولا بقلتهم للحق إيهانُ  
فإن ألفاً ضريرٍ ليس يعدلهم  
بالمبصر الفرد يوم الشك ميزان  
فأضرب بنعلك دعواهم، فكلهم  
خواض ليل، وهم في الصبح عُميان  
ومن قول شكري:

فلا تنخدع بالناس عني، فإنهم  
كلاب ترى أن العواء يزين  
أعزّ صديق في الخفاء يكيديني  
وأصدق صحتي في الوداد يمين  
وقول المازني:

ضننت باسمك، حتى لا تدنسه  
أفواه ذي الناس، إن الناس ديدان!

ويتجاوز هذا الاستعلاء الشاذّ الشعورَ بالتفوق والتعبيرَ المألوف في الشعر العربي القديم عن الاعتزاز بالموهبة أو الخلق الكريم، إلى ما يشبه «البلبلة» الوجدانية المحيرة عند هؤلاء الشعراء من الشباب. ولعلّ ذلك راجع إلى ما أشرنا إليه من أن الوعي بتباشير التطور الحضاري لم يكن وعياً شاملاً ينتظم أغلب طبقات المجتمع وأفراده، بل كان محصوراً في طائفة قليلة من المثقفين. وقد دعا هؤلاء المثقفون من الشعراء إلى لون جديد من الشعر غير أنهم وجدوا أنفسهم في مواجهة تيار أدبي غالب حينذاك، هو امتداد حركة الإحياء، يحول بين دعوتهم والنفاذ إلى عقول الجماهير ووجدانهم وبرغم حملتهم الضارية على هذا الاتجاه كانوا يشعرون بإقبال الناس عليه وإرتباطهم به وإكبارهم لقادته، فاندفعوا يستعلون على الناس في ذلك العصر على هذا النحو الأجوّف

الشاذ . وأكّد تلك النزعة لديهم ما كانوا يأخذون به أنفسهم من جدّي الثقافة، وصلابة في السلوك ترتبط بجانب معروف من جوانب الوجدانية الرومانسية هو استعذاب الألم ومجاهدة النفس عن رغبتها ليتحقق للشاعر الإحساس بالحرمان والفشل أو التفوق . لذلك نراهم دائمي الحديث عن العفة والألم والحذر من « اللذات » . ومن أبلغ ما يعبر عن هذا الاتجاه قول المازني (١) :

حقيبة شرّ، ذلك الحبُّ، بئس ما  
تحمّليه في الحياة المقادير!  
أراه، على لذّاته ونعيمه،  
يفاجئنا منه رميضٌ وناعر  
وهل تُشترى اللذات إلا بضعفها  
من الألم السدّامي ومما نحاذر!  
وما مطلبي سحر العيون كأنها  
إذا لامحت عيني النجوم الزواهر  
ولا نضرة الخدّ الأسيل، كأنما  
غذته على الدهر الورود النواضر  
ولا الثغر إمّا يستدير كأنما  
تهيأ للتقبيل، والشوق ثائر  
فقد يُحرق اللحظ المضيء ويخثق الأريج  
- وترديك الثغور السدوائر  
ولكنما أبغي إذا ثار ثائري  
فؤاداً أناجيه وعقلاً أسامر  
وقلباً إليه أستريح بدخلي  
وأفضى إليه بالأسى وأشاور  
كما خفقت يوماً على الزهر نحلة  
وظلّلت تشاكيه الهوى وتسرر

(١) الديوان ص ١٥٩ .

ومنه قول العقاد<sup>(١)</sup> :

ضاق الفضاء بما يحويه من فرح  
فكل ما في فضاء الله فرحانٌ  
إلا المحبّ الذي لا حُبّه دنس  
ولا مودتته خبٌّ وإدهانٌ  
نفاه عن عُرْس الدنيا شواغله  
إن الحِداد عن الأعراس سُغلانٌ

وقوله ، وإن غلبت عليه طبيعة النظم :

إذا صاحت الأطماع فاصبر ، فإنها  
تنام إذا طال الصباح على النهم  
وقهرُ الفتى آلامه فيه لذة  
وفي طاعة اللذات شيء من الألم

وقوله منبهاً إلى ما لدى الناس من سعي وراء الشهوات يناقض العفة الرومانسية :

هلاً علمت ، وأنت زهر مونتق  
أن الزهور فرائس الحشرات!  
لا يَخْدَعوك بليّن من قولهم  
فَاللَّيْنُ بعض حبائل الحيات  
إنّي ليؤلمني الجمال إذا هوى  
فارتدّ بين أبالس وغواة  
فاجعل لحاظك كلما صوبتها  
رجماً لشیطان النفوس العاتق  
واحفظ وداذك لذة ومسيرة  
للعارقين بطاهر اللذات

ويرسم العقاد مرة أخرى صورة بالغة في المثالية لعفة الرومانسيين من الشعراء وما تنطوي عليهم نفوسهم من محبة ورحمة فيقول<sup>(٢)</sup> :

(١) الديوان ص ٤٢٠ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٤ .

إننا لمن معشر حبُّ الجمال لهم  
 حبُّ لما كان في الدنيا ومن كانوا  
 ليأمن الطيرُ أنالاً نكيد له  
 ولا يخفُّ مكرنا وحش وعقبان  
 لو تسمع الورق نجوانا لكان لها  
 منّا غصون نضيرات وأحضان  
 أو كان يدري حبيُّ النبت عفتنا  
 لم تغض منه بأيدينا أغيصان  
 أو ينظر السائم النابي طويتنا  
 لم تالف القفر آرام وغزلان  
 ولا اتقى الحوتُ شراً حين يبصرنا  
 إذا وقته شباك الإنس قيعان  
 ياليت أن لنا كهفاً نعوذ به  
 إن راح يفرعها بغى وعدوان

\*\*\*

أما تطبيق النظرية عند هؤلاء الشعراء فأول ما يلفت النظر فيه ذلك الطابع التقليدي الغالب على إيقاع القصيدة وبناء عبارتها وكثير من ألفاظها برغم ما يشيع فيها من بعض مظاهر التجديد، حتى ليشعر المرء أنه قد قرأ تلك «الصيغ» الشعرية من قبل وإن اختلفت الصورة أو المعاني أو الألفاظ. ونريد بالصيغة بناء الجملة الشعرية على نسق معين أو استخدام بعض «التراكيب» اللغوية أو البيانية والمشتقات ذات الوزن المتماثل، مما يحقق إيقاعاً خاصاً للعبارة الشعرية تتعرف عليه الأذن وكأنها قد سمعته مراراً من قبل. وقد يجتذى الشاعر الجملة الشعرية القديمة احتذاءً واضحاً يكاد يشبه الاقتباس، لكنه في أكثر الأحيان يردد «أصداء» ذلك الإيقاع القديم سواء أدرك هذا أم لم يدركه.

وقد كان هؤلاء الشعراء في مطلع شبابهم<sup>(١)</sup>، وكانوا ما زالوا يزودون مواهبهم

(١) كان عبد الرحمن شكري عند ظهور ديوانه الأول عام ١٩٠٨ في الثانية والعشرين، وكان المازني عند ظهور ديوانه عام ١٩٠٩ في التاسعة عشرة، وكان العقاد (عام ١٩١٦) في السابعة والعشرين. وكانوا قد نشروا كثيراً من قصائدهم قبل ذلك في الصحف والمجلات.

خائر التراث واللغة، ويعجبون أحياناً ببعض ما يقرأون إعجاباً بالغاً تترسب معه قراءاتهم في وعيهم الباطن، وتطفو - دون أن يدروا أحياناً - إلى ذاكرتهم في لحظة الإبداع، أو يبتعثها الشاعر ابتعاثاً مستعينا بها على النظم، مقوياً بها بعض ما في الموهبة الناشئة من عجز، أو متمماً بعض ما في ذخيرته الفنية من نقص.

لذلك يشعر القارئ بشيء غير قليل من التناقض بين آراء هؤلاء الشعراء في الشعر «العصري»، وقوالبهم وأطرهم الواضحة التقليد. ويرجع ذلك التناقض إلى يسر الاستجابة العقلية لما يقرؤه الناشئ من أفكار ونظريات جديدة عن الأدب تصادف في نفسه هوى وتتفق مع طبيعة المرحلة الحضارية التي يعيشها في مجتمعه، وعسر الاستجابة الفنية التطبيقية التي تستلزم وقتاً طويلاً للتجربة وللممارسة والخروج من دائرة التقاليد المألوفة وابتكار أساليب شعرية جديدة تعكس قيم تلك الأفكار والنظريات. ومهما يبلغ من تأثر هؤلاء الشعراء الناشئين بما قرؤوا حينذاك من بعض الأشعار باللغة الإنجليزية، فإن قصارى ما كان يمكن أن ينتفعوا به منها هو التأثير بروحها العامة وبيعض صورها وأخيلتها، ويبقى عليهم بعد ذلك أن يتدعوا لأنفسهم بالعربية معجماً وعبارات وإيقاعاً جديداً، ويتحرروا من سلطان القديم الذي غدبت به مواهبهم ومرنت عليه أذواقهم. ولم يكن ذلك بالشيء اليسير فظل كثير من ألفاظهم وبناء عبارتهم وإيقاع شعرهم العام شديداً الصلة - بطابع التراث، حتى فيما ترجموه ترجمة مباشرة من اللغة الإنجليزية.

وحسبنا أن ننظر في ترجمة العقاد لإحدى القصائد ونقارنها بأصلها الإنجليزي لنرى كيف كانت روح الشعر العربي القديم وبناء عبارته وضرورة قافيته تسيطر على الشاعر فتدفعه إلى البعد عن روح النص الإنجليزي والخروج أحياناً على النص نفسه. وقد ترجم العقاد في ديوانه الأول مقطوعة شعرية للشاعر الإنجليزي وليام كوبر عنوانها الوردية، وقدم لها بقوله «وردة قطفتها صديقة للشاعر وقدمتها إلى صديقة أخرى فعرضتها هذه عليه تستندي قريحته فتناولها من يدها ثم هزها فتناثرت أوراقها فندم واستعبر ثم قال ذلك الشاعر الرقيق»<sup>(١)</sup>:

أتني بها من خدّها مثل لونها  
مبلّلة الأوراق باكية السنّ

(١) ديوان العقاد ص ١١٤.

جنتها لها ترابٌ حصان تزقها  
إليها، وقد يجني على الورد من يجني  
كأن نديّ الطل دمع أطله  
فراقٌ وريدات صغار على الفصن  
فأمسكتها خجلى المحيا أهزها  
لتنشط من خوف وتبسم من حزن  
فما كان أقساني! لقد فاض روحها  
وطارت بداداً في التراب إلى الدفن  
ولو لطفت كفي لفاحت وأزهرت  
فما شئت من عطر وما شئت من حسن  
كذاك يكون اللوم طعناً وربما  
حوى بلسا يشفى الجريح من الطعن  
وكم راح تعنيف الشجي بروحه  
ألا إن بعض العذل يضني ولا يثني  
ولو لمت في رفق رأيت ابتسامه  
تجول مكان الدمع من جانب العين

والترجمة النثرية للمقطوعة هي :

كانت الوردة - وقد قدمتها ماري إلى أنا -  
قد غسلها وابل عابر من المطر  
فأثقلها الظل الغزير وأمال رأسها الجميل  
كانت قطرات المطر تملأ تونجها وتبلل أوراقها  
فبدت لخيال الراي كأنها تبكي في ندم ما خلّفت من براعم  
فوق الشجيرات المزدهرة، حيث نمت  
وأسرعتُ فأمسكتُ بها، كما لا ينبغي  
نحو وردة كهذه بلياةٍ أغرقها المطر  
ونفضتُها بعنف، بعنف بالغ.. وا أسفاه!  
فانقصت وهوت إلى الأرض.  
وحدثتُ نفسي أن هكذا يقوم العقل الرقيق

بهذا الدور القاسي  
غير آبه بأن يُلوع وَيَحْطِم قلبا  
قد أسلم نفسه من قبل للحزن .

وفي مقارنتنا بين النص والترجمة لا بد ، بالطبع ، أن نراعي ما يواجه المترجم من صعوبات في نقل قصيدة إنجليزية إلى شعر عربي ، ونذكر ما يمكن أن يضطر إليه من ضرورات . لكننا بعد ذلك نلاحظ ضرورات الأسلوب الشعري التقليدي الذي أخذ هؤلاء الشعراء على أنفسهم أن يغيروه . فمن المألوف في ذلك الشعر أن تُشبه الحدود بالورود ، وهذا ما صنعه العقاد في قوله « أتني بها من خدها مثل لونها » مضيفاً إلى النص ما ليس فيه وما يخالف طبيعة الشعر الإنجليزي في مثل هذا المقام . ولنترك جانباً قوله « باكية السن » نزولاً على ضرورة القافية ، لنرى كيف جرى مرة أخرى على عُرف الشعر التقليدي ، حين يقيم بناء العبارة وإيقاعها ببعض الصفات ، فوصف التُّرب بلا مبرر بأنها « حصان » في قوله « جنتها لها ترب حصان » . وفي البيت نفسه ينساق المترجم وراء بعض سمات الشعر التقليدي الذي يهاجمه ، فيذيل الشطر الأول بحكمة أو تقرير في قوله « وقد يجني على الورد من يجني » . ثم يعود فيصف الورد بما يخالف الحال النفسية التي رسمها لها الشاعر الإنجليزي فيقول « فأمسكتها خجلي المحيا » . ونراه يبني بيته :

كذاك يكون اللوم طعناً وربما  
حوى بلساً يشفي الجريح من الطعن

على التمهيد المألوف للقافية بقوله « طعناً » وعلى تذييل الشطر الأول ، ونقضه ، بالشطر الثاني . وكذلك تذييله ونقضه للشطر الأول في قوله :

وكم راح تعنيف الشجي بروحه

ألا إن بعض العدل يضني ولا يشني

وليس القصد هنا نقد ترجمة الشاعر ، بل تأكيد أن هؤلاء الشعراء - برغم دعوتهم نظرية إلى التجديد - لم يفلحوا في أن يحققوا في أعمالهم الأولى ما دعوا إليه ، بالقدر الذي يناسب حدة نقدهم للقديم وكثرة حديثهم عما ينبغي أن يكون عليه الشعر الجديد . وقد ذكرنا أن كثيراً من صيغهم الشعرية تذكر القارئ بصيغ قديمة قد تتفق في معناها أو تختلف ، لكنها تتماثل في إيقاعها العام ونظام عبارتها . وفيما يلي بعض هذه الصيغ مقرونة بنظائرها من الشعر القديم :

يقول المازني :

أما فتى صادق الهوى كآخي  
« شكري » يردُّ الزمان عن نُوبِهِ  
أوثقُ مَنْ تصطنقني وأكرمُ من  
تأخذ من عقله ومن أدبه  
ويقول أبو تمام :

نرمي بأشباحنا إلى ملكٍ  
نأخذ من ماله ومن أدبه  
ويقول :

تحدّر حتى قلت ليس بمنته  
وأقصر حتى قلت جفت مصادره  
ويقول النابغة :

تطاول حتى قلت ليس بمنته  
وليس الذي يرعى النجوم بأيب  
ومنها قوله :

جری ما جرى ثم استقرّ أتيُّهُ  
وشنّ جمالاً بارعاً وجلالاً  
وقول دريد بن الصمة :

صبا ما صبا حتى علا الشيب رأسه  
فلما علاه قال للباطل أبعد  
وقوله :

طوى الدهر ما بيني وبينك من هوى  
وليس لما يطوي زمانك ناشر  
وقول أبي نواس :

طوى الموت ما بيني وبين محمد  
وليس لما تطوي المنية ناشر  
وقوله :

نبذتُك نبذ النعل رثّ قديمها  
وإني على أمثال ذاك لقادر



وقول أبي نواس أيضاً:

حبست بها صحي فجددت عهدهم  
وإني على أمثال تلك لحابس  
وقوله:

فوطنٌ على السلوان نفسك إنسي  
خير بأدواء القلوب طين  
وقول علقمة الفحل:

فإن تسألوني بالنساء فإنني  
خير بأدواء النساء طبيب  
وقوله:

لا يفرّئك ما ترى من أناتي  
واحتبائي بالحلم والإغضاء  
وقول الشاعر:

لا يفرّئك ما ترى من أناس  
إن تحت الضلوع داء دويّنا  
وقوله:

وإنسى لتعروني لمراك رجفة  
كما انتفض المدعور والخطب فاجر  
وقول أبي صخر الهذلي:

وإني لتعروني لذكراك هزة  
كما انتفض العصفور بالله القطر  
ويقول المازني:

وأول شيء أنت يجري بخاطري  
وأخر شيء أنت يُجريه خاطر  
ويقول شاعر الحماسة:

أآخر شيء أنت في كل جمعة  
وأول شيء أنت عند هبوبي

ويقول :

يا حُسْنُ كَمْ مِنْ أَخِي حَسَنِ كَلِفْتُ بِهِ  
قَدْ سَارَ سَيْرِكَ فِي صَدِّ وَهَجْرَانِ

ونظيره قول عمران بن حطان :

يا رَوْحُ كَمْ مِنْ أَخِي مَثْوَى نَزَلْتُ بِهِ  
قَدْ ظَنَّ ظَنِّكَ مِنْ لَحْمٍ وَغَسَّانِ

ويقتبس المازني اقتباساً مباشراً من امرئ القيس فيقول :

وإنَّ شَفَائِي عِبْرَةٌ لَوْ هَرَقْتَهَا  
وَلَكِنْ جَفَنِي كَالْبَطُونِ الْعَقَائِمِ

بل إنه أحياناً يحتذي صيغاً من بعض المحدثين كما في قوله :

يا روضة من رياض الحسن فاتنة  
تموج باليسانع النائي وبالبداني

وقول اسماعيل صبري :

يا سرحة بجوار الماء ناضرة  
سقاك دمعي إذا لم يوف ساقيك

ولعلّ المازني كان يحس في شعره بهذا الاحتذاء حين قال وكأنه يعتذر عنه :

لكل روض نضير طائر غرد  
كذاك نحن حمامات وبستان  
أكسو قديمي أفوافاً تجدده  
وبعض ما تكتسي الأشعارُ أكفان

أما شكري فهو من أكثرهم استخداماً لصيغ الشعر القديم واحتذاء لها برغم قوله  
مشيراً إلى نفسه أو إلى الشاعر العصري الجديد :

فساموه أن يسعى على منهج عفا  
قديماً ، كما يسعى المقيد في الأسر

ومن نماذج ذلك الاحتذاء قوله :

مللت فكان العتبُ مني سفاهة  
كلنا له من يملّ بديل

ونظيره قول المعري :

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة  
وحتى لكان البرية أن ييکوا

وقوله :

لعمرك ما أدري أتلك أزهرا  
مفتحة ، أم قد رأيت الأمانيا

وهو نظير قول معن بن أوس :

لعمرك ما أدري وأني لأوجَلُ  
على أيننا تغدو المنية أولُ

وقوله :

ذكرت به ليلا كأن نجومه  
ثقوب نرى منها الصباح المنورا

ونظيره قول المتنبي :

ذكرت به وصلاً كأن لم أفرز به  
وعيشاً كأنني كنت أقطعه وثبا

ومن ذلك قوله :

يكاد يضيء الغيب في مستقره .  
وميض ابتسام فعله صادق السحر

وقول ابي فراس :

تكاد تضيء النار بين جوانحي  
إذا هي أذكتها الصبابة والهجر

وقوله :

كفى بنفسي داء أنني رجل  
أخشى الحياة وأقلى سطوة الأجل

ونظيره قول المتنبي :

كفى بجسمي نحولاً أنني رجيل  
لولا مخاطبتي إياك لم ترني  
ويقول شكري :

أجنّ بالعيش طوراً ثم أبغضه  
ما أضيع المرء بين اليأس والأمل  
ونظير « صيغة » الشطر الثاني قول الطغرائي :  
أعلل النفس بالآمال أرقبها  
ما أضيع العيش لولا فسحة الأمل  
ويقول :

إننا لفي زمن عيش الأديب به  
عيش النجاة ، سقيم الوجه والحال  
ونظيره قول المتنبي :

إننا لفي زمن ترك القبيح به  
من أكثر الناس إحسان وإجمال  
ويقول :

ربّ عيش لي في السموات ، غُد  
ليس عيش من بعده بجميد  
ونظير صيغته قول الأحوص :

فخرت وانتمت ، فقلت ذريتي  
ليس جهل أتيت به بيديع  
ويقول :

وكل امرئ في الناس باك وضاحك  
وكل يتيم لليتيم نسيب  
وهو احتذاء لقول امرئ القيس :

أجارتنا أنا غريان ها هنا  
وكل غريب للغريب نسيب  
ويقول :

ضرب الأمن والسلام علينا  
وعلىنا عرفان وقع البلاء

ومن قبله قال عمر بن أبي ربيعة :  
كُتِبَ التُّلُّ والقتال علينا  
وعلى الغانيات جرّ الذبول  
ومن ذلك قوله :

فعثرن في أذيالهن تخوفاً  
منه ، وسوين المطارف باليدِ  
وعدون عدوة خائف متظالع  
إن لم يكن متزايلاً وكان قد  
وقول النابغة :

أفدّ الترحل ، غير أن ركابنا  
لما تزل برحالنا وكان قد  
وقوله :

إن أكن عائشا فعيش عليل النفس  
- يذوي مثل الرجاء العقيم  
وهو على صيغة قول المتنبي :  
إن أكن معجباً فُعْجِبُ عَجِيبُ  
لم يجد فوق نفسه من مزيد  
ويقول أبو نواس :

حامل الهوى تعيب  
يستخفّقه الطربُ  
إن بكى يحسق له  
ليس منا به لعب  
فيقول شكري :

راحبة الهوى تعيب  
واحتماليه عجبُ  
لم يدع بنسارمقيا  
إن صدقه كذب

ويقول :

يتم تقاضاه الموم حياته  
وتُظْميه من طيب الحياة خطوبُ

ومن قبل قال البحري :

صريع تقاضاه السيوف حشاشة  
يجود بها والموت حمر أظافره

ويقول :

إن كان حبك أقصى عنك لي أملا  
رَحْب المرامي فإن الذكر أدناني

ونظير صيغته قول الشاعر :

ليس الحجاب بمقصٍ عنك لي أملا  
إن السماء تُرَجِّي حين تحتجبُ

ويقول :

وما اليُّم إلا غربة ومهانة  
وأَي قريب لليتم قريبُ

ويقول المتنبي :

وما الحب إلا غرّة وطماعة  
يعرّض قلب نفسه فيصّابُ

ويقول شكري مستعيراً صورة بدوية قديمة :

هياج كما هاجت قطة تعلقت  
بأحبولة الصياد إذ ليس مهربُ

ونظيره بيتا الشاعر العذري :

كأن القلب حين يقال يغدي  
بليلى العامرية أو يراحُ

قطاة عزّها شرك فباتت  
تغالبه وقد علق الجناح

ويقول شكري:

غداً يكثر الباكون حولي وحولكم  
وما الناس إلا هالك وحزين

وهو نظير قول عمر بن أبي ربيعة:

غدا يكثر الباكون منّا ومنكم  
وتزداد داري من دياركم بعدا

ويقول:

فلا تعذلاني ببارك الله فيكما  
فإني بهذا العيش راضٍ وصابر

ويقول مالك بن الربيع التميمي:

ولا تعجلاني ببارك الله فيكما  
من الأرض ذات الطول أن توسعا ليا

ويقول:

إذا أنت لم تدر الربيع وسحره  
ومن يلتق ما لا قيت يا قلب يسحر

ولم يعترف بالحب والوجد والصبأ

ولم تر أثناء القضاء المقدر

فكن حجراً لا حسّ فيه للامس

عديم الحجى ملقى بأكناف محجر

ونظيره قول عمر بن أبي ربيعة:

إذا أنت لم تعشق ولم تعرف الهوى

فكن حجراً من يابس الصخر جلمدا

ويقول:

ويا جنّة الحسن التي أنا أمل  
أما من سبيل إليك ومنهجٌ؟

ويقول يزيد بن الطثرية:

فيا خلّة النفس التي ليس دونها  
لنا من أخلاء الصفاء خليلٌ  
أما من مقام أشكّي غربّة النوى  
وخوف العدا فيه إليك سبيلٌ

ويقول:

فليتـك تحلو والحوادث مرة  
وليتـك وافٍ والأنام غوادرٌ  
وإن نلت منك الود والعطف والرضا  
فلست أبالي أن تدور الدوائر  
وهو نظير قول المتنبي وأبي فراس المعروف:

فليتـك تحلو والحياة مريرة  
وليتـك ترضى والأنام غضابٌ  
إذا صحّ منك الود فالكل حين  
وكل الذي فوق التراب ترابٌ

ويقول:

وللريح هبّات وللنفس مثلها  
تغني رُخباك فيهما ودبورٌ

ويقول المتنبي:

وللجسد أوقات وللهزل مثلها  
ولكن أوقاتي إلى الجسد أقربُ

ويقول:

تروّعني بالشوق في كل طرفة  
إذا ما انقضت لوعات شوق تعيدها

ونظيره قول ابن الدمينّة:



من الخفرات البيض ودّ جليسها  
إذا ما انقضت أحدىة لو تعيدها  
ومن احتذائه قوله :

أبيت طوال الليل أبكي بجرقة  
كأنّي ثكلى قد أصيب وحيدها  
وهو نظير قول الحسين بن مطير :  
ولي نظرة بعد الصدود من الجوى  
كنظرة ثكلى قد أصيب وليدها

وقد أطلنا إيراد تلك النماذج من احتذاء الصيغ والألفاظ والمعاني لنؤكد ما ذكرناه من مفارقة بين النظرية والتطبيق عند هؤلاء الشعراء ، والحق أنه لا تكاد تمر بالقارىء قصيدة من قصائد شكري في دواوينه الأولى دون أن يذكر ببعض صورها أو عباراتها نظائر لها من الشعر القديم . بل إن قصائد كثيرة في تلك الدواوين تبدو في إيقاعها وقوافيها ومعجمها كأنها « معارضة » لبعض القصائد القديمة ، وذلك في غير القصائد التي صرح أنه عارض بها قصائد بعينها ، كمعارضته لابن الرومي في قصيدته المعروفة :

أجنيبك الورد أغصان وكُثبان  
فيهن نوعان تفاح ورمّان

ومن تلك القصائد التي توحى بالمعارضة مقطوعة له بعنوان « شكوى صديق »<sup>(١)</sup> يقول فيها :

ومُطلبٍ بالعتب هجري لم أزل  
أداريه حتى عارضته مذاهبة  
يعالج منى باسم الثغر راضيا  
وأخبرُ غرًا أنكرته معاييه  
أجود بنفسي في هواه ساحة  
ويبخل بالنزر الذي أنا طالبه

(١) الديوان ص ٣٣ .

وما كل أمر تستقيم صدوره  
لمن لم يرُضه تستقيم عواقبه  
لقد سامني أن أقبل الذلّ ضلّة  
هل الغبن إلا ما تُقلّ مطالبه  
ووكّل بي الإعراض حتى ألفتُهُ  
وما كل صافي الوجه تصفو مشاربه  
سأندب عهداً كنت فيه بغبطة  
وهل يرجع العهد الذي أنا نادبه  
وليل كإغضاء الحليم أدرعته  
لأقضي أو تنجاب عني غياهبه  
وصلتُ به الأوهام حتى كأنه  
يراقبها في مكثه وتراقبه

والتقليد واضح في هذه الأبيات، في جزالة عبارتها وفي معجمها وإيقاعها، وكأنها هي مزيج من قصيدة بشار المعروفة ومنها بيتاه المشهوران:

إذا أنت لم تشرب مراراً على القذى  
ظمئت، وأي الناس تصفو مشاربه  
فعيش واحداً أو صل أخاك، فإنه  
مقارف ذنب مرّة ومجانبه  
وقصيدة أبي تمام:

هن عوادي يوسف وصواحيبه  
فغزماً، فقدماً أدرك النجح طالبه  
ويذكرنا قوله:

وما كل أمر تستقيم صدوره  
لمن لم يرُضه تستقيم عواقبه  
بقول أبي تمام في تلك القصيدة:

لأمر عليهم أن تتمّ صدوره  
وليس عليهم أن تتم عواقبه

أما تشبيهه الليل بإغضاء الحليم فصيغته مأخوذة من قول ذي الرمة:

وليل كجلباب العروس ادرعتيه

بأربعة والشخص في العين واحد

ومن مظاهر الارتباط الوثيق بخصائص الشعر العربي القديم عند هؤلاء الشعراء كثرة اعتمادهم على المقابلات في تصويرهم للنزعات النفسية المتضاربة ولما في الحياة من تناقض وما يعترى الطبيعة من تحول. وتتخذ أغلب هذه المقابلات صوراً لفظية يقيم بها الشاعر بناء البيت أو يهد بها للقافية، دون أن يتلبث عندها ليرسم صورة فنية مركبة أو ممتدة. ولا نكاد نظفر عندهم إلا بقليل من التناقض النفسي الذي يمكن أن يكون مصداق قول العقاد مشيراً إلى الشاعر:

تجمعت الأضداد فيه، فحكمة

وحمق، وقلب ذائب وجود

ولعل من خير التماذج لتجمع الأضداد دون أن تكون الألفاظ المتقابلة لدى الشاعر مجرد لبنات في بناء البيت أو تمهيداً لقافيته أو تحقيقاً لإيقاعه قول المازني من قصيدة بعنوان «المناجاة»<sup>(١)</sup>:

الله في كلف الأحشاء مفتون

يهتاجه الشوق، من بادٍ ومكنون

يقوى ويضعف كالآذي، آونة

يطغى، وآونة يهدا إلى حين

يمزق الشوق أحشاءه، كما فتكت

بالنسيم عجرفة الهوج المجانين

مقطب، فإذا ما افتر عابه

فذاك سخر أسى في القلب مدفون

(١) الديوان ص ١٣٤.

قد. طارد القلقُ المضني سكينته  
قبات نهزة. خوف غير مأمون  
باع الرجاء ولم يبتع به بدلا  
سوى قنوط طرير الغرب مسنون  
في صدره من زمان الصيف وَقَدْتَه  
لكنسه مطلقمُ جدُّ مدجون  
حنادس كظلام الموت باردة  
وهمس يأس كألحان الشياطين  
ماضيهِ أسحْمُ مرهوب، وحاضره  
كظنه مثل شظيات البراكين  
يستقطر الألمُ الدامي مساربه  
كأن في كل عضو نصل سكين!  
إن نام نغصت الأحلام رقدته  
أو قام ناجاه همَّ غير مظنون

لكن مثل هذه المقابلات الممتدة المركبة نادرة في أشعارهم كما ذكرنا.

ويطول المقام لو رحننا نستقصي ما نصادفه من مقابلات لفظية مقتضبة سريعة في شعر  
عمّالاء الشعراء، وحسبنا أن نورد هنا بعض نماذج منها فمن ذلك قول المازني:

- وما فرحي أن الرياح رواقد  
إذا كنت سهران الفؤاد مدى الدهر!  
- تطول ظلال النبت والشمس طفلة  
فإن هي جدت صرن جد قصار  
- جفاء في مطاويه حفاظ  
كحن القسود في أسبال بُرد  
وكم من نزوة للقلب عندي  
وهجمة سلوة وقيام وجد  
- ودّعته والليل يخفرنا  
والبدر يرمقني ويرمقه

والدّل ينهيه تمنّعه  
والحب يأمره ترقّقه  
والورد أظفّه لوجنته  
والشوك في قلبي مفوّقه  
- إذا قيّد الهمّ خطو الرجاء  
أطلقه لي سحر الكلام  
- لا أرثني الأيام وجهك ما عشت ،  
- ولا قرّبتك بعد التناي  
أنت أسخطتنا عليك فحُنا  
عنيك لما جهلت وجه الرضاء

ويجيء هذا التضاد اللفظي في أحيان كثيرة تمهيداً للقافية بأن يقيم الشاعر قافيته على لفظ مضاد في المعنى للفظ سابق أو على إيراد اللفظ السابق بعينه في حالة النفي . ومنه قوله المازني :

- سل الخلاء ما صنعوا بعهدي  
أضاعوه ، وكم هزلوا بجدي  
ركبت إليهم ظهر الأماني  
على ثقة ، فعدت أذمّ وخدي  
وصلت بحبلهم حبلي فلما  
نأوا عني قطعت حبال ودي  
وكانوا حليتي فعطلت منها  
وغمدي ، فالحسام بغير غمد  
- وكروض الآداب جفّ وأمسي  
ظاهر الجذب لابساً من عفاء  
ذهب الودّ والحياة جميعاً  
لهفّ أرضي عليهما وسبائي  
وتبدلتُ من رجالٍ وفاءٍ  
كلّ غر ممّاذق في الوفاء

يتلّمك بالطِّـلاقـة والبشر  
 وفي قلبه قطوب العـداء  
 كالسراب الرقراق بحسبه الظمآن  
 - ماء وماء به من ماء  
 - أنت في الزهو والسفاهة واللؤم  
 - عـديم المثال دون مرء  
 ضج من لؤمك الخلائق في الأرض  
 - وعاذوا من شره في السماء  
 - فقلت له مالي لدى الخطب عبـرة  
 تراق، ولا قلب يرق ويحـدب  
 سكنت فما أدري الفتى كيف يفتدى  
 تجدّ به الأشجان طوراً وتنعـب  
 - هل تعيد الأيام فيك ليالي  
 - وعيشا قضيته كان رغدا  
 بين نور الربيع والترجس الغض  
 وبجر يروع جزراً ومدّاً

ومن المقابلات اللفظية عند شكري قوله:

- فربّ حلال حرموه، وحرمة  
 أحلوا، وألباب الأنعام نيام  
 - لك نفس بيضاء خالصة الوجه،  
 - ونفسي مسودة الصفحات  
 فاقسام يكون في سيئات  
 واقسام يكون في حسنات  
 - فإن تناءى فما في هجره سرف  
 وإن تدانى فسمح غير منان  
 - وكل فؤاد في المحبة كاذب  
 ولكن قلبي في هواك أمين

ومن يصحب الأيام من بعد خيرة  
 يقلّ لـديه تافهه وثمين  
 - أنكرت من حكم من كنت أعرفه  
 فطال في الحب إنكاري ونسياني  
 - وهيهات ، لا في يقظة أنت ذاكري  
 ومالي في حلم الكرى منك ذاكر  
 - فإن تهجروا فالقلب أسوان بائس  
 وإن تعطفوا فالقلب راض وصابر  
 وإن تبعدوا فالأرض جرداء جذبة  
 وإن تقربوا فالدهر فينان زاهر  
 وإن تغربوا فالعيش أسود داجن  
 وإن تشرقوا فالعيش أبلج زاهر  
 وإن حياتي إن قربت خصيبة  
 وإن حياتي إن بعدت لعاقر  
 وآمنت أن السحر حق فإنما  
 فؤادي مسحور وحننك ساحر  
 وآمنت أن الحسن ملك ودولة  
 فقلبي مأسور وحننك أسر  
 وآمنت أن الحب والوجد ميسر  
 فقلبي مغمور وحننك قامر

ولا يخفي ما في الأبيات الثلاثة الأخيرة من تمهيد للقافية عن طريق المقابلة بين اسمي  
 المفعول والفاعل في قوله « مسحور وساحر ، مأسور وآسر ، مغمور وقامر » . ومن هذا  
 الضرب من التمهيد للقافية بالتضاد قوله :

- صن بالفضيلة حسنا أنت زائنه  
 ما كل حسن بعفّ الذيل فتان  
 إن كان حبك أقصى عنك لي أملا  
 رحب المرامي فإنّ الذكر أدناني

وأنت كالدهر لا يرثي لذي ضرع  
وأنت كالحظ في منح وحرمان  
- ينأى ويدنو كما شاء الدلال له  
لغيب النسيم بأزهار وأغصان  
فيأسر القلب في جد وفي لعب  
ويشعل الوجد في وصل وهجران  
- وكم قبلنا خلّى حبيب حبيبته  
وكم من قرين بان عنه قرين  
ويفجع ريب الدهر بالكف أختها  
تبين شمال أو تبين يمين  
غداً يستذل الموت منا ومنكم  
وكل نفيس في الممات يهون  
ومن المقابلات عند العقاد قوله:

قلاك من دُفَاع نار الجحيم  
ووصلك الجنة دار النعيم  
وريقك الكوثر، لكنه  
كالهمل في صدر المحب الكظيم  
وخـدك الزقوم مرُّ لمن  
تزويه عنه، وهو حلو الشميم  
وأنت تضيئي كل جم سليم  
وأنت تشفي من ضناه السقيم  
وأنت دان نافر، راحم  
قاس، محب كاره، لا تدوم  
وياسيا شيبا ربّما  
أذكى، كما أطفأ، ذاك النسيم  
وياس بريء الوجه في ناظري  
وياس أثيبا في الفؤاد الكليم  
ومنها قوله:



والبحر يتدر الشطوط أتِيَّه  
بالكرّ آونة وبالأحجام  
أبدأ يرتل من رويّ واحد  
شعراً معانيه بغير كلام  
حتى إذا اشتبك الظلام تشابهت  
شُمّ النذرا بمواطىء الأقسام  
درستُ معالها فليس بظاهر  
منها الحضيض ولا العمار السامي  
ويقول :

إذا كان عيش الفتى لا يدوم  
فهزل المنام كجدّ الصباح  
- طليق وليس له مذهب  
وععانٍ وليس له أسرُ  
وجار ولكن جيرانه  
لهم وطر ولله آخرُ  
- العقل شيخ والحياة فتية  
والعيش بينهما شقاق مجهدُ  
وقوله مشيراً إلى «فرضة البحر» :  
جوديُّ كل سفينة لم يئنها  
نوح ولم تمخر على الطوفان  
فيها التقى برّ وبحر واستوى  
شرق وغرب ليس يستويان  
بسطت ذراعها تودع راحلا  
عنها ، وتحفل بالنزير الداني  
زُمر توافقت للفراق ، فقاصد  
وطناً ، ومفترب عن الأوطان  
متجاوري الأجداد مفترقي الهوى  
مُتبايني اللهجات والألوان

ومن التضاد الممهد للقافية قوله :

كَأَنَّ الرَّقَادَ أَبٌ مَشْفُقٌ  
يَعْلَلُ طِفْلاً أَطَالَ النَّوَاخُ  
أَمْسَانِيٌّ يَحْظِي بَيْنَ النَّيَامِ  
وَجَدَ الْحَيَاةَ شَبِيهَ الْمَزَاحِ

وقوله :

قَدْ نَسِينَا الصَّبَاحَ حَتَّى ذَكَرْنَا  
- بَنُورٍ مِنْ بَدْرِهَا الْوَضَاءِ  
فَوَصَلْنَا مَسَاءَهَا بِصَبَاحِ  
وَوَصَلْنَا صَبَاحَهَا بِمَسَاءِ

وقوله ، متحدثاً عن الشاعر :

وَأَقْصَى مَنَاءَ فِي الْحَيَاةِ نَهَارِهِ  
وَأَدْنَى مَنَاءَ فِي الْمَمَاتِ خُلُودُ  
يَرَى الْغَيْبَ عَن بَعْدٍ ، فَمَقْبَلُ عَهْدِهِ  
قَدِيمٌ ، وَمَاضِيَتِهِ الْقَدِيمُ جَدِيدُ  
إِذَا عَاشَ فِي بَأْسَائِهِ فَهُوَ مَيِّتُ  
وَإِنْ مَاتَ عَاشَ الدَّهْرُ وَهُوَ شَهِيدُ

ومع كثرة حديث هؤلاء الشعراء في دعوتهم النظرية عن «التشبيه» وطبيعته ووظيفته في الصورة الشعرية وإلحاحهم على أصالة التشبيه ومماثلته للحالة النفسية، نرى كثيراً من تشبياتهم تجري على النمط التقليدي المؤلف الذي يكون التشبيه فيه مجرد «صيغة» شعرية أو «نظماً» تعبيرياً فقد قدرته على الإيجاء وإقامة علائق جديدة بين الأشياء. ومن التشبيهات التي ترد على هذا النحو التقليدي عند شكري قوله :

- وَلَيْلَةٌ كَشَعَارِ الْحَزَنِ دَاجِيَةٌ  
لَا أَسْتَعِينُ بِهَا إِلَّا مِنَ الْأَرْقِ  
جَاءَتْ بِأَغْيَدٍ يَفْرِي اللَّيْلَ عَن وَضَحِ  
مِنْ وَجْهِهِ ، كَطَنُوعِ الْبَدْرِ فِي الْفَسَقِ

- أسفر وجهه الأفق بالصباح  
 كأنه يبسم عن أقصاحي  
 - والأرض كالحناء يوم زفافها  
 رُود النواحي بالمحاسن ترتدي  
 - أنت لحسظ من حبيب إلينا  
 أم مغير من طائشات الهام؟  
 شبّ برق في فحمة الليل ماض  
 شب في أضلعي لهيب الغرام  
 - ثم عجننا نحو حاليّة  
 بيديع طيب الغرس  
 وغناء الطير يطربناً  
 كالفواني ليلية العرس  
 - بيضاء ناعمة كأن قوامها  
 في لينه غصن من الأغصان  
 - ماء من الحسن رويناً به  
 عاد كوعد البارق الخلب

ويستعيض هؤلاء الشعراء في كثير من الأحيان - شأن الشعراء القدماء - بالتشبيهات المتتابعة عن استقصاء الإحساس في ذاته مكتفين بالربط بينه وبين ما يماثله ربطاً موجزاً سريعاً لا يقوم بوظيفة نفسية أو فنية بقدر ما يعين على بناء البيت وتحقيق إيقاعه . ومن ذلك قول شكري الذي لا يكاد يخلو بيت فيه من تشبيه تقليدي موجز سريع :

.. حيث الفواني فتنّة	أخذة بالجلد
حاليّة كأنها	آتيّة عن موعد
خاطرة في مهمل	كمشيّة المقيّد
تهتزّ في مشيتها	كهزّة المسود <sup>(١)</sup>
باسمة ضاحكة	كالبلبل المغرّد

(١) جاء في هامش الديوان قوله « المسود بتشديد الواو ، الذي يسود ويشرف » .

خصورها خافية	كأنها لم توجد
ضعيفة ناحلة	كالزاهد المقتصد
ثيابها خافية	كالنفس المُردّد
والبحر لا تحده	إلا بطول الأبد
كأنه ذو دولة	مكّال بالزبد
كأنه ذو مهجة	موسومة بالحد
أمواجه سائرة	كالثل المطرد
مياهه ممتدة	مثل امتداد الأمد
منبسطة منقبض	كالعاذل المفند

وقوله مشيراً إلى نساء جميلات في حديقة:

وكنهن صوادفا وشوارها  
 حبات عقد اللؤلؤ المتبدد  
 وكنهن نسائم الصيف التي  
 تُحيي رجاء العاشق المتهد  
 وكنهن كواكب السعد التي  
 سكنت فؤاد الجنّس المتجد  
 وكنهن عزائم النحس الذي  
 لعب القضاء بسعيه المتجد

ومن التشبيهات السريعة التقليدية عند المازني

قوله:

- والماء كالفضة البيضاء سائلة  
 طوراً، وطوراً تراه وهو عقيان  
 - إنّ الهوى كالنار يخمد جمره  
 والحسن ليس له كذاك خلود

- صرحت رغبة البعاد عن القرب، وباحت بؤدك المكنون  
 فوجدنا بك السرور كما يفرح بالزاد ناظر المسكين

- أنت كالذئب خدبٌ غديرٍ ولؤم  
ليس للذئب في الورى من وفاءٍ  
- ومقنال تسوخ منه جبال  
عاد كالسيف نايماً عن مضاءٍ  
- وقد كنت آمل منك أن سيكون لي  
قلب يشاطرنى الوفاء سواء  
فإذا بكم كالشمس يابى نورها  
أبد الزمان تلبثا وبقا

ومن أمثال تلك التشبيهات عند العقاد قوله:

الماء فاض على الجنادل والسواحل والجسور  
خلجانه تناب كالحيات ما بين الصخور  
متسابقات كالسوابق في مجال مستدير  
والنيل مصطفق كمن قد هزه فرط السرور  
متدفق الأمواج ترقص وفق توقيع الخريد  
وترى الزوارق كالبواشق حوماً، أو كالنسور  
والشمس شاخصة تكاد تنوء من جهد المسير  
فضفاضة الأذيال تخطر كالعروس إلى السرير  
وكأنها فوق الذرى فوق الجزائر والسرور  
حساء ترقب قادمها في النيل من أعلى القصور  
وعلى الروابي والهياكل مسحة الشفق الأخير  
تبدو كما نصل الخضاب بعارض الشيخ الوقور

وقد أخذ هؤلاء الشعراء على معاصريهم من «التقليديين» كثرة ما يسوقون في  
أشعارهم من حكم تبدو متكلفة منظومة. وعن ذلك يقول شكري<sup>(١)</sup>:  
«وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكلفاً للحكمة، فيأتي بأمثال من  
بطون الكتب وأفواه العامة، نصفها حق ونصفها باطل. ثم يصوغها شعراً من غير أن

(١) الديوان ص ٢٨٩.

يكون قد أحس لذعها في ذهنه ولا شعر بقيمتها. وشرّ الحكمة التي يتكلفها الوزانون؛ وإنما حكمة الشاعر تبدو في كل قسم من أقسام شعره، سواء الغزل والوصف والثناء. فإن شعر الشاعر مهما اختلفت أبوابه ينبىء عن نصيبه من التفكير، وحكمة الشاعر تجاربه وخواطره في الحياة، تلك الخواطر التي ينضجها الشعور والتفكير».

ومع ذلك نلتقي في أشعارهم بكثير من الحكم والأمثال المنظومة في صياغة تقريرية تعجز عن أن تحيل الفكرة إلى إحساس أو تنبىء بشيء من «لذع الفكرة» لذهن الشاعر. ومن ذلك قول شكري<sup>(١)</sup>:

إنما عقدة الزواج عقـال  
وإسار، أنعم به من إسار!  
هو ذاك النعيم لو أسلس الحـظ  
- وبابُ الجحيم عند العشار

وهو مأوى المظلوم من حدث الدهر .  
- بشؤبوب ديمية مـدرار  
جاعل بيننا هضابا منيعات

- وبين الأهواء والأوطار  
إنما المورد الحرام كـم  
- الصّل في طرف مؤخر غدار  
أحكم الله عقدة هي كالعضب

- لدى عقدة الخطوب الكبار  
جاعلاً ذلك الزواج كريماً  
كزواج الأنداء للأزهار  
إنما الزوج مؤئل، حين لا مؤئل  
- يُنجى من صولسة الأقدار

ونلاحظ في هذه الأبيات إلى جانب الصياغة التقريرية هبوطاً واضحاً في الصياغة وتعثراً في التعبير، كأنها نظم شاعر مبتدىء ما زال يتلمس طريقه إلى «الشعر».

(١) الديوان ص ١٢٩.

ومن تلك الحكم والأمثال التي يطلقها الشاعر منظومة دون أن تمتزج بعاطفة أو تجربة على الطريقة المألوفة في بعض الشعر القديم قوله:

والسعي رزق والهوى أمل  
والبحر يأكل جده العُمر  
والحسب إن دب السلو بسنه  
فكما ينذب الشر في الخير  
والصفو قد يفضي إلى كدر  
واليسر قد يفضي إلى عُسر

والحق أنه من الصعب أن نسمي مثل هذه الأفكار اليسيرة حكمة بالمعنى الصحيح، بل هي مجرد ترديد لأقوال مستهلكة في الشعر وفي أحاديث الناس على السواء. كما يبدو ذلك بوضوح في بيته الأخير.

ومن ذلك قوله مردداً المعنى المستهلك الذي يشير إلى أن بعد كل شتاء ربيعاً ووراء كل ليل صباحاً وبعد كل شقاء سعادة<sup>(١)</sup>:

إن الشتاء إذا تناول أمره  
دخل الربيع بطيبه وروائه  
والليل إمّا ليج في غلوائه  
جاء الصباح بضوئه وبهائه  
والسحب إمّا أسقمت وجه السماء  
برز الهلال يزينها بضياؤه  
وكذا الشتاء إذا تمادى عهدُه  
جاء النعم يُنزل من غلوائه

ومنه قوله<sup>(١)</sup>:

(١) الديوان ص ٣٥.

(١) الديوان ص ٤٣.

رَأَيْتَ الْكَبِيرَ ضَيْلَ الطَّمَّاحِ  
يَتَّبِعُ خَاطِرَهُ مَا تَوَلَّى  
وَفِي الذِّكْرِ الْغَرَّ ذَخْرَ جَلِيلِ  
لَمَنْ جَعَلْتَهُ الْعَوَادِي مَقْلًا  
وَإِنَّ الصَّفِيرَ أَبِي الطَّمَّاحِ  
يُرْجَى مِنَ الْفَسْدِ عِزًّا وَنِيْلًا  
وَفِي الْحَقِّ أَنْ غَنَى الْأَمَانِيَّ  
- يَعْجُزُ أَنْ يُتَّبَعَ الْقَوْلَ فِعْلًا  
وَفِي السَّعْيِ شَيْءٌ يَعُوقُ الطَّمُوحَ  
فِيُخْطِئُ الْأَجَلَ وَيَصْمِي الْأَفْلًا

وليس العقاد أقل جنوحاً إلى هذا الضرب من الحكمة ومنه قوله (١):

دُرُّ مَعَ النَّاسِ كَيْسًا كَفِيَّ  
هَكَذَا الْكَيْسُونَ كَانُوا قَدِيمًا  
وَتَجَاهِلٌ، فَلَيْسَ مِنْ يَجْهَلُ الْجَهْلُ  
حَرِيًّا بَأَنَّ يَسْمَى عَلَيْهَا  
وَإِذَا الْمَرْءُ كَانَ بِالْحَمَقِ يَحْظَى  
فَمِنَ الْحَمَقِ أَنْ تَكُونَ حَكِيمًا

وقوله (٢):

لَيْسَ اخْتِيَالُكَ بِالْمَوْجُودِ مِنْ نَعَمٍ  
مِثْلَ اخْتِيَالِكَ بِالْمَأْمُولِ مِنْ وَطَرٍ  
وَالنَّاسُ تُصْفَرُ حَالِيهَا وَيَكْبُرُ مَا  
تَرْجُوهُ مِنْ حِسْبِ فِي الْغَيْبِ مُنْتَظَرٍ  
إِنَّ الشَّبَابَ لِمُخْتِيَالٍ وَلَيْسَ بِهِ  
إِلَّا الرَّجَاءُ، وَلَيْسَ الْكِبَرُ فِي الْكِبَرِ

(١) الديوان ص ١٠٤ .

(٢) الديوان ص ٤٦ .



وَالنَّورُ يَنْظُرُ تِيَّاهَا لِنَاظِرِهِ  
وَلَا تَرَى الْعَيْنُ تِيَّاهُ النُّورِ فِي الثَّمَرِ  
لَا تَمْلِكُ النَّفْسُ إِلَّا مَا تُوْمَلُّهُ  
يَا وَيْحَ قَلْبِ إِلَى الْأَمَالِ مَفْتَقِرِ

★ ★ ★

على أن عكوف هؤلاء الشعراء على استبطان أنفسهم والاستجابة إلى دواعي  
عواطفهم وتجاربهم الذاتية كان لا بد أن يهيء لهم شيئاً من الأصالة والحداثة داخل ذلك  
الإطار التقليدي العام وفي ثنايا تلك الصور والتعبيرات المستمدة من التراث، وهي صور  
- على قلتها - تبشر بكثير مما انتهت إليه الحركة الوجدانية بعد ذلك إبان ازدهارها.

ولعل أبرز مظاهر الجديد عند هؤلاء الشعراء تجسيمهم لعواطفهم الحادة وشعورهم  
المرهف، إما في صورة مجازية قد لا تكون جديدة كل الجدة لكن فيها مسحة حديثة  
ظاهرة، وإما في صور يبنيتها الشاعر من جزئيات متكاملة في أكثر من بيت. ومن نماذج  
الصور المجازية قول المازني:

هذه راحتي على وجهك الغض وروحي وريفة الأفتان  
وقوادي مرفرف بجناحيه حناناً فأنشَقْ نسيم الحنان

وقوله:

وقد كان يُصِيبُنِي النسيم إذا هفا  
ويعجبني سجع الحمام ويضطرب  
ويفتنني نوم الضياء عشية  
على صفحة الغدران وهي تسبب

ومن تلك النماذج قول العقاد:

وناعبة صاحت وليل هجعة  
فقال: علام اليوم ينعب ناعياً؟  
فقلت: على النفس التي سوف تغتدى  
طلولا بأحناء الضلوع حوانياً

تجوس أفاعي الحزن في جنباتها  
ويا ربما تأوى الضلوع الأفاعيا!  
وقوله عن الصحراء في الليل:

لا يطرح النور ظلاً فوق ساحتها  
ولا خيال على أرجائها يَفدُ  
نامت، وللريح في أكنافها سر  
والليل يمشي عليها وهو متشد

وهي صور مجازية، مع قلتها، يسيرة الخيال والتركيب لا يبعد أن نرى لها أصولاً -  
على اختلاف في الصياغة - عند بعض الشعراء القدامى، وإن كانت قد اكتسبت عند  
هؤلاء المحدثين نغمة حديثة في المعجم والإيقاع وبناء العبارة.

على أننا لو تجاوزنا ذلك التجديد القليل في الصور المجازية والتجسيم والتشبيه وغيرها  
من وسائل بناء الصورة الشعرية، لرأينا ألواناً أخرى من التجديد عند هؤلاء الشعراء قد  
يبدو إيقاعها العام وثيق الصلة بإيقاع الشعر القديم، لكنها حافلة برموز ودلالات نفسية  
جديدة واستقصاء متمهل لخلجات الوجدان وومضات الفكر يحقق في النهاية تجميعاً  
للصورة وإن لم يعتمد على جديد من المجاز والتشبيه. وذلك كما يفعل المازني، متمنياً تلك  
الأمنيات العذرية القديمة في الهروب من شرور الحياة والناس إلى كنف الطبيعة. لكن  
الطبيعة عند المازني طبيعة جياشة صاخبة تماثل صخب نفسه وجيشانها. ويتخذ المازني  
من « الغار » معادلاً للوجدان الرومانسي في وحشته واحتداه معاً مكرراً إياه في أكثر  
من قصيدة رابطاً بينه وبين عناصر أخرى مماثلة من الطبيعة كالبحر والرياح والليل.  
ومن ذلك قوله:

يا ليت لي، والأمانى إن تكن خُدعاً  
لكنهن على الأشجان أعوانُ  
غارا على جبل تجري الرياح به  
حيرى يزافرها حيران لهفان  
والبحر مصطفى الأمواج تحبسه  
يهيجه طرب مثلى وأشجان

إذا تلقيت في خضرائه اعتلجت  
 آذيه، فليسرى منه إعلان  
 خلّ القصور لخالي الذرع يسكنها  
 وخير ما سكن المعمود غيران  
 حسي إذا استوحشت نفسي لبعدم  
 بالبحر أنس وبالأرواح غيران  
 لا كإرياح سمير حين ثورتها  
 إذ ما لأسرارها في الصدر إجنان  
 تُفضى إليك بنجواها زمازمها  
 ثم الصباح بما يطويه إدجان  
 إذا الفتى كان ذا شجو يمد به  
 معذبا بالنسي من معشر خانوا  
 فنعم مسكنه غار له أبدا  
 من السحاب قلادات وتيجان  
 ونعم أقرانه بحر له زجل  
 وساقيات لها سجع وإرنان  
 وما أبالي، وقد أصبحت مطرحا  
 إذا خلّت لي من الإنسان أوطان  
 خلّ الرياح تناجيني وتعزف لي  
 فللرياح، كما للناس، الحان  
 إن يستخفّ بما ألقى أخو عنف  
 لا رفق فيه، فإنّ البحر حنان  
 تُسليك منه، وإنّ أشجتك، روعته  
 وقد تسرى من الأشجان أشجان  
 والبحر للنفس مرآة ترى صوراً  
 منها بها ولعجم الموج تبيان  
 يا حبذا الفار والأرواح نائحة  
 والبحر مصطخب والليل طغيان

ومرجباً بهموم لا ارتحال لها  
وجون ليل له كاهم إيطان

ومن خلال هذه الأماي الرومانسية قد يتنقل الشاعر من أمنية إلى أمنية فينتهي إلى صورة كلية للموقف الرومانسي من الحب والطبيعة، ويجف الإيقاع الجهير القديم وترقّ الألفاظ وتغدو أكثر حداثة وأصلح للتعبير عن طبيعة التجربة، وإن ظلت الصور على « بساطتها » وخلوها من التجسيم والتركيب المعهودين في كثير من الصور الرومانسية. ومن ذلك قول المازني أيضاً<sup>(١)</sup>:

يا لبت حبي وردة      تروق حسناً من نظر  
يؤمض فيها ظلها      مبتسماً إلى الغدر  
تفأوح الغيث كما      فأوح شعري من سحر  
أبكى إذا ألوت بها      هوج الرياح والمطر  
أبكى وأستبكي لها      بمعزل عن البشر  
أو ليتني حمامة      أصدح في ضوء القمر  
حتى إذا عاد الربيع واكتسى الروض جبر  
غنيتها مؤهلاً      مرجباً بين الشجر  
أو ليتني لؤلؤة الطل عليها في السحر  
.. أنعم فيها ليلي بطيب ذاك المختبر  
حتى إذا الصبح جلا الظلام عنا وحس  
ركبت متن الرياح أرجو كرة لما غبر  
ومن تلك الأماي الرومانسية قوله مرة أخرى<sup>(١)</sup>:

يا قرة العين، أنت حبي  
لولاك ما أثمرت غصوني  
لولاك لم أحتمل حياتي  
ولم أطق صفقة الغبين

(١) الديوان ص ٤١ .

(١) الديوان ص ٥١ .

وددت ، لو تنفـع الأمانـي !  
لو كنت لذنأ من الغصون  
وليتني صيـح يـغني  
في ظلك الوارف الأمانـين

وتبدو هذه الصور في « بساطتها » بداياتِ لصور أكثر تركباً وامتداداً عند  
الوجدانيين من بعد، إذا قارناها بصورة مماثلة عند إيليا أبي ماضي في قصيدته « الدمعة  
الخرساء »؛ وفيها يسرى عن صاحبه ما ألمَّ بها من همّ حين سمعت نواح النائحات عشية  
يبكين فتاة ماتت في صباحها، راسماً حلياً رومانسياً بديعاً لامتداد الحياة في مظاهر  
الطبيعة بعد الموت<sup>(١)</sup>:

فترجعـين خـيلـة معطـارة  
أنا في ذراها بلبـل مسحور  
يشدو لها ويطيـر في جنباتها  
فتهش إذ يبـدو وحين يطيـر  
أو جدولاً مترقراً مترناً  
أنا فيه موج ضاحك وخرير  
أو ترجعـين فراشة خطـارة  
أنا في جناحيها الضحى الموشور  
أو نـمـة أنا همـها وحفيـها  
أبدأ تطوّف في الربى وتدور  
تغشى الخـمائل في الصباخ بـليلـة  
وتؤوب ، حين تؤوب ، وهي عبـير  
أو نلتقي عند الكـثيب ، على رضـي  
وقناعـة ، صفصافة وغدير  
تمتد فيه وفي ثراه عروقها  
ويسيل تحت فروعها ويسير

(١) الجداول ص ١٨١.

وتغوص فيه خيوطها فتلفه  
ويشفّ، فهو المنطوى المنشور  
يأوى إذا اشتدّ الهجير إليهما  
الناسكان، الظبي والعصفور  
لهما سكينتها ووارف ظلها  
والماء، إن عطشا، لديه وفير  
أعجوبتان: زبرجد متهدل  
نام، تدفق تحته البلور  
لا الصبح بينهما يحول، ولا الدجى  
فكلاهما بكليهما مغفور  
تعاقب الأيام وهي نضيرة  
مخضرة الأوراق وهو غير

وقد يبدو التجديد أحيانا عند هؤلاء الشعراء في استخدامهم حشداً من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية المتقاربة، كما كان يفعل العذريون وكما صنع الوجدانيون من بعد، مستعاضين بها عن الصورة المركبة أو الخيال البعيد، وإن كنا لا نصادف ذلك المعجم الرومانسي إلا في أبيات مفردة لا يمكن أن تقاس إلى ما نجده عند الوجدانيين. ومن نماذج ذلك المعجم قول المازني:

كأن الجوى واليأس والسهد والضنى  
ديون على من ضاءه منك ناظرٌ

وقوله:

.. وبالدم يغلي في عروقي وبالجوى  
وباليأس والنفس التي ليس تطمعُ  
وبالشجن المضني وبالسهد والأسى  
وبالأمل الذاوي الذي ليس ينفع

وقوله أيضاً:

نجسيّ الصخور الصمّ أركب ظهرها  
وأفرغ في أذن الظلام شكائياتها

وما بي حبُّ الصخر والريح والدجى  
ولكنَّ حالاتٍ هنَّ كحاليا

ومن نماذجه قول العقاد :

فيك يا حبُّ كلُّ هذا؟ فبعداً  
لك داءٌ ترياقُه ممنوعُ  
غمراتٍ وخدعةٍ وجهادٍ  
وسهادٍ وحسرةٍ وولوعٍ

ومنه قول شكري :

نهاري حنينٍ واشتياقٍ ولوعةٍ  
وليالي حنينٍ في الهوى وأنينُ  
فلا تعصفوا بالهجر والبعد والقلبي  
فصالي على هذا الشقاء معين

وقوله :

ولم تعترف بالحب والوجد والصبأ  
ولم تر أثناء القضاء المقدر

وقوله :

الهوى والحياة واليأس والحزن  
- وريبٌ من الزمان خصومي

\*\*\*

وفي معرض الحديث عن تجديد هؤلاء الشعراء يربط بعض الدارسين بين شعرهم في الطبيعة والنفس والحب والحياة، وأشعار الرومانسيين الإنجليز من أمثال وردزورث وكيثس وشيلي، ويقارنون بين نماذج من شعر هؤلاء وهؤلاء ليثبتوا بعض التأثير أو الاحتذاء.

والحق أن أغلب من يتصدون لهذه المقارنة يلتفتون إلى « موضوعات » الشعر و« معانيه » أكثر من التفاتهم إلى صورته الفنية أو « شكله » فيرون بالضرورة وجوه شبه بين هذا الشعر أو ذاك. ذلك لأننا لو رددنا الشعر إلى معان مجردة من صورتها الفنية

لكان من الحتم أن يتشابه كثير من الشعراء في أغلب الشعوب والعصور. فالنفس الإنسانية، في جوهرها، هي هي في كل الأزمان وعند كل الأجناس، والعواطف الإنسانية الكبرى مشتركة بين الناس جميعاً، وإن اختلفت في هدوئها وحدتها أو ثباتها وتقلبها. والفقد الذي كان يجده الشاعر العربي القديم حين يقف بالأطلال أو يتابع ببصره وخياله ركب الأحبة الراحلين هو الفقد نفسه الذي يعانيه الشاعر الحديث لأسباب لا تمت بصلة إلى الأطلال أو الأظعان. وإنما يكون الحكم على صور الشعر وأخيلته ومعجمه وإيقاعه، وهي مقومات تختلف من عصر إلى عصر ومن شعب إلى شعب ومن مذهب أدبي إلى آخر.

وحسبنا أن ننظر في بعض نماذج من شعر هؤلاء الشباب رأى فيها بعض الدارسين تأثيراً واضحاً بشعر المدرسة الرومانسية الإنجليزية، لنرى أن هؤلاء الدارسين قد التفتوا في المقام الأول إلى «الموضوع» وبعض «المعاني» المجردة، ولم يلقوا بالا إلى ما بين الشعرين من خلاف في الشكل والصورة. فقد رأى أحد هؤلاء الدارسين مثلاً أن العقاد «حين يكون حزينا يضيف على الطبيعة حزنه وسأمته؛ ومن هنا لا ينسبه جمال الربيع ما هو فيه من هم وحزن». ثم أورد أبياتاً للعقاد معلقاً عليها بقوله «والناظر في هذه الصور الحزينة للطبيعة إبان الربيع لا يستطيع أن يدفع عن خياله تصوير وردزورث لها في قصيدته «أغنية للخلود»<sup>(١)</sup>.

وأبيات العقاد من قصيدة قصيرة في ديوانه الأول بعنوان «الربيع الحزين» يقول فيها:

عبق الربيعُ بناجم وبيابق  
أهلاً، ولا أهلاً بذاك العابق،  
قد كنت آنسُ بالربيع إذا أتى  
أنس المقيم بالحبيب الطارق  
ويأزج الزهر البهيج خواطري  
وتنافح العطر الأريج خلأني  
وتكاد تنسيني صواح أبك  
عزف القيان على الجماد الناطق

(١) الدكتور عبد الحمي دياب: شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث ص ٨٨.



« فالآن لا شذو الطيور بزائج  
سمعي ، ولا روض الربيع بشائقي  
وكان نوار الحدايق طاقية  
نُثرت على قنبر السرور الزاهق  
وأرى الندى دمعاً ، وكنت إخاله  
درًا يباط بزهره المتعانق  
ويشير شجوي من عليل نسيمه  
سقم أراه اليوم غير مفارقي»<sup>(١)</sup>

والخلاف واضح ، في الموقف والصورة الفنية ، بين هذه المقطوعة والأبيات التي  
أوردها الدارس من قصيدة وردزورث الطويلة المعروفة ، وفيها يقول<sup>(٢)</sup> :

رُبَّ زمان بدا لي فيه المرج والأيكة والغدير  
والأرض ، وكل شيء مألوف ..  
كأنما قد ارتدت جميعاً ثوباً من نور سماوي ..  
من بهاء الحلم ونضارته!  
لكنها الآن ، لم تعد كما كانت حينذاك ..  
ومهما أدُرُّ هنا أو هناك ، بالليل أو بالنهار  
فلا شيء مما رأيته أستطيع الآن أن أراه  
قوس الغمام يأتي ويروح  
والوردة ، ما أبدعها!  
والقمر يتطلع في سرور ، وقد خلت من حوله السماء ..  
والمياه ، في ليلة وضوءة بالنجوم ، جميلة رائعة  
وشعاع الشمس ميلاد مجيد!  
غير أنني أعلم ، أينما ذهبت ،  
أن الأرض قد غاب عنها ألقها!

(١) اكتفى الدارس بالأبيات التي وضعناها بين علامات التنصيص .  
(٢) أوردنا ترجمتنا الكاملة لبعض مقاطع القصيدة الطويلة لتتضح طبيعة التجربة ، وقد وضعنا  
الأبيات التي استشهد بها الدارس بين علامات التنصيص .

«والآن ، والطيور تغني أغنية ملؤها البهجة ،  
والجملان تتواثب كأنما تتواثب على صوت دُفٍّ  
خطر لي أنا وحدي خاطر حزين  
لكن صوتاً جاء لوقته رُوِّح عني ذلك الخاطر  
فأنا الآن قوي مرة أخرى!  
الجنادل تنفخ بأبواقها في المنحدر  
فلن يعدو حزني مرة أخرى على جمال الربيع .. »  
أسمع الأصوات تتزاحم في الجبال ،  
وإلي تأتي الريح من الحقول النائمة  
والأرض كلها مسرّة!  
البر والبحر قد استغرقا في البهجة  
وفي قلب مايو وجد كلُّ حي يوم عطلته!  
أنت يا ابن الفرح!  
صُح حولي ، دعني أستمع إلى صياحك  
أيها الراعي الصبي السعيد!  
أيتها المخلوقات المباركة  
لقد سمعتُ نداء بعضكم إلى بعض  
وإني لأرى السموات تضحك معكم ، في فرحتكم  
قلبي في عيدكم ، ورأسي يعلوه الإكليل  
وبنعمائكم الكاملة أحس . بتامها أحس  
ما أشقى اليوم إن تَجَهَّمْتُ والأرض تَزَيَّنُ  
في هذا الصباح الجميل من أصباح مايو  
والأطفال يقطفون من كل ناحية  
في آلاف الوديان الشاسعة  
أزهاراً نضرة  
والشمس تشع بالدفء  
ويطفر الوليد في حضن أمه  
كل ذلك أسمع! بهجة أسمع!

بيد أن هناك شجرة، واحدة من بين أشجار كثيرة  
وحقلاً بعينه، كنت قد رأيته.  
كلاهما يتحدث عن شيء ولّى  
و«زهرة الذكرى»<sup>(١)</sup> أمام قدمي  
تعيد رواية القصة ذاتها  
أين ولّى ألقى الأحلام!  
أين تراه الآن؟ البهاء والحلم؟!

أما من حيث الموقف في القصيدتين، فإن العقاد يتحدث عن حالة نفسية ثابتة يقف فيها الماضي والحاضر على طرفي نقيض، بادئاً برفض الربيع رفضاً حاسماً مشيراً إلى ماضيه السعيد معه إشارات مبتسرة، مؤكداً في نهاية المقطوعة موقفه الذي بدأت به، لذا ليس في المقطوعة أية مراوحة بين لحظات مختلفة وإن لم تكن غير متناقضة، أو تداخل بين أخرى متماثلة في الجوهر وإن اختلفت في المظهر، كما يحدث حين يتحدث الشاعر عن أحاسيس مركبة غير محددة المعالم. أما وردزورث فيصور شعوره بالفقد الرومانسي من خلال «لحظات» نفسية متعاقبة متداخلة تتراوح بين الحزن والفرح والماضي والحاضر والطبيعة والنفس، منتهياً، بعد غمرة السرور والنشوة بجمال الطبيعة وبهجتها، بالعودة إلى ذلك الفقد الرومانسي الأبدى غير المحدود أو المبرر: «غير أنني أعلم أينما ذهبت أن الأرض قد غاب عنها ألقها... أين ولّى ألقى الأحلام؟ أين تراه الآن؟... البهاء والحلم!».

ولقد كان لموقف العقاد الحاسم ومقابلته الكاملة بين الماضي والحاضر أثره في السمات الفنية لأبياته، إذ تبدو الصور فيها مركزة مختصرة ليس فيها من «الجزئيات» الصغيرة ما يمكن أن توحي به اللحظات المتعاقبة المتداخلة، ويعتمد الشاعر فيها على التماثل في بناء العبارة وإيقاعها بين أشطار القصيدة، كذلك الذي بين قوله «وتمازج الزهر البهيج خواطري» وقوله «وتنأفح العطر الأريج خلأقي» وبين قوله «فالآن لا شدو الطيور برائع سمعي» وقوله «ولا روض الربيع بشأقي». ويؤكد الشاعر تماثل الإيقاع بين الشطرين بالمجانسة بين البهيج والأريج وبين الزهر والعطر. ونراه يعتمد في رسم المفارقة بين شطري أحد أبياته على المألوف في الشعر العربي من تشبيه الندى بالدمع أحياناً،

(١) زهرة البانسيه.

وبالدرّ أحياناً أخرى ، وذلك في قوله :

وأرى الندى دمعاً ، وكنت إخاله  
درّاً يناط بزهره المتعانق

أما بيته الأخير :

ويشير شجوي من عليل نسيمه

سَقَمَ أراه اليوم غير مفارقي

فقد انساق فيه وراء الصنعة المألوفة في بعض الشعر العربي في عصوره المتأخرة فلعب بقوله « عليل نسيمه » لينتهي إلى قوله « سقم » في الشطر الثاني ، مستخدماً كلمة « عليل » بمنطوقها اللفظي وكأنها تدل حقاً على العلة لا على الصفاء والاعتدال . ولا شك أن « القيان » في قوله :

وتكاد تنسيني صواح أيكه

عزف القيان على الجماد الناطق

من وحي الشعر العربي القديم ولا تتفق مع دعوته إلى معجم عصري . أما وردزورث فقد كان لتداخل اللحظات النفسية لديه أثره الواضح في فنه ، فرسم مشاعره الداخلية ومظاهر الطبيعة الخارجية ، صوراً متعاقبة في خطوط صغيرة دالة ، مثلاً للروح الرومانسية المعروفة في الاندماج الكلّي في الطبيعة .

وليس من الميسور هنا أن نقارن بين أبيات العقاد وأبيات وردزورث في نصها الإنجليزي ، وليس قصدنا المفاضلة بين الشاعرين ، لكننا نستطيع أن نلمس ما ذكرناه من غلبة روح القديم ، والريادة عند هؤلاء الشعراء ، مهما يكن تأثيرهم بروافد من الشعر الأوروبي .

ويقارن الدارس مرة أخرى بين أبيات للعقاد وأخرى للشاعر الإنجليزي شيلي فيقول<sup>(١)</sup> :

« ومن يتتبع العقاد في تصويره للطبيعة الوحشية ير أنه قد استفاد في تصويره لها من الشعر الإنجليزي ، فهو يقول :

(١) المرجع السابق ص ٩٠ .

إلى أيّ ركن فيك يلجأ هارب  
وفي أيّ ظل من ظلالك يحمي!  
تدّين أرجاء السماء بحاسب  
من النار موّار العجاجة مظلم  
تُور كسأفواج الدخان تطلعت  
إلى علو من قاصي قرار جهنم  
إذا ما رآها الوحش ولى، كأنها  
من النقع تُجلى عن خميس عرمم  
يلوذ ببطن الأرض، والأرض جمرة  
خياشيمه م القيط يبضن بالدم!

وهو في تصويره هذا يتفق مع شيلي في طبيعته التي تتضح لنا من خلال قصيدته  
«أغنية إلى رياح الغرب»<sup>(١)</sup>:

أنت يا من على مجراها في منحدر السماء الصاخب  
تساقطُ السحب الطليقة كما تساقط أوراق الأرض الذابلة  
من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة، رُسلًا للأمطار والبروق.  
وعلى السطح الأزرق من بحرك الهوائي، كأنها الشعر المتألق فوق  
راقصة باخوس، تنتشر غدائر العاصفة المقبلة،  
من حواشي الأفق القائمة إلى سمت السماء.

ولا ينكر أحد أن هؤلاء الشعراء قد أفادوا من قراءتهم في الأدب الغربي عامة  
والإنجليزي بوجه خاص، لكننا لا يمكن أن نعقد وجوه شبه بين أشعارهم وأشعار  
الرومانسيين من الإنجليز لأدنى ملامسة من تماثل ظاهريّ قد يُخفي وراءه تناقضاً في  
الموقف والنظرة والصورة الشعرية الكلية للتجربة. ولا ينبغي في مجال المقارنة أن نغفل  
عن الاختلاف الواضح في المعجم الشعري والتصوير المجازي وبناء القصيدة الفني  
والنفسى. والحق أن هؤلاء الشعراء - وهم في بداية الاتجاه الوجداني في الشعر العربي  
الحديث - ما كان يمكن أن يجاروا الرومانسية الأوروبية المكتملة في موقفها من الطبيعة  
والحياة وفي تعبيرها الفني عن التجربة الشعرية. لذلك كانت تتحول التجربة الرومانسية

(١) المرجع السابق ص ٨٩ وقد أعدنا ترجمة الأبيات التي استشهد بها الدارس.

الأوروبية لديهم - إذا تأثروا بها - إلى شيء مختلف تتمثل فيه طبيعة تلك « البدايات » وتوزعها بين القديم والجديد، وتلمسها لصورة هذا الجديد، فتصبح في النهاية « تجربة عربية وجدانية » إن صح هذا التعبير. وبرغم المغالاة الواضحة فيما أورد الدارس من نصوص كثيرة استشهد بها على تأثر هؤلاء الشعراء ببعض الشعر الإنجليزي الرومانسي، تستحق القضية وقفة متأنية لبيان وجه الحق فيها، إذ يعكس هذا الرأي تسليماً عاماً بين الدارسين في هذا المجال.

ولا يمكن أن يتضح الخلاف الكبير بين العقاد وشيلي في النظرة والموقف والفن إلا إذا أوردنا النصين الكاملين لتصيدتيهما لنبين بتحليلهما وجوه هذا الخلاف. يقول العقاد بعنوان « وقفة في الصحراء »<sup>(١)</sup>:

هضابُك أم هذي أوأذي عَيْلم ؟  
وهل فيك من وِردٍ لغير التوهم ؟  
تخائلت كالدينا وأقفرت مثلها  
فلا تخدعيني، إنني لست بالظمى !  
أيَا رَبِّةِ الآلِ الخُلوبِ، وإئنا  
إلى الآلِ ركبُ الناسِ جمعاء ، فاعلمي  
خلوتِ فلا آثارَ حي ثوابتِ  
عليك، ولا آثارِ ميثت معظم  
نبا بك عن حال العمار وضده  
شِماسٌ فلم تُبني ولم تهتمي  
تشابهت الأيام فيك، فلم يكن  
إلى السعد يوم أو إلى النحس ينتمي  
صحارى من الدهر الفسيح جديبة  
كعهدك لم تبس ولم تبسم  
لِفِيكِ وإن طبال الزمان غواربُ  
على الناس أخفي من غوارب أنجم

(١) الديوان ص ٦٠ .

أضواءت عليها النيرات ولم تزل  
هنالك في ليل من الغيب أبهم  
إلى أي ركن فيك يلجأ هارب  
وفي أي ظل من ظلالك يجتمى!  
تسدين أرجاء السماء بحاصب  
من النار موار العجاجة مظلم  
ثور كأفواج الدخان تطلعت  
إلى علو من قاصي قرار جهنم  
إذا ما رآها الوحش ولى كأنها  
من النقع تجلى عن خميس عرمم  
يلوذ ببطن الأرض، والأرض جمره  
خياشيمه م القيظ يبضض بالدم  
ويذهل حتى يفلت الليث صيده  
ولا تفرق الغزلان من نواب ضيغم  
وما سكتتها الوحش إلا لأنها  
أحبُّ إليها من جوار ابن آدم  
وقفت عليها والمطايا تُقلنا  
مطايا ثود قبل ذاك وجرهم  
ذملا وإرقالاً وما تستحها  
سياط سوى الرمضاء أيان ترتقي  
فقلنا بأوجار الضباع، فأكرمت  
على البعد مثوانا، ولم تتقدم  
كرامة مضطر، وبارباً طارياً  
يُكرمه من لم يكن بالملكرم

ويقول شيلي في «أغنية إلى الريح الغربية»<sup>(١)</sup>:  
إيه أيتها الريح الغربية الهائجة! يا نفس الخريف!  
أنت يا من بوجودك الخفي تُساق الأوراق الميتة  
كما تفرّ الأشباح أمام ساحر، صفراء وسوداء

(١) من ترجمة المؤلف.

وشاحبة وحمراء قانية، زرافات عصف بها الداء .  
أنت، يا من تحملين في مركبتك البذور المجنحة  
إلى مخادعها الشتائية المظلمة  
حيث ترقد باردة دفينه  
كأن كل بذرة منها جسد في قبره  
إلى أن تنفخ أختك اللازوردية، ريح الربيع  
بوقها فوق الأرض الحاملة  
وتملأ السهل والتل - وهي تسوق البراعم الحلوة كالقطيع كي ترعى في الهواء -  
بالألوان والروائح الحية .  
أيتها الروح الجامحة الرائحة في كل مكان  
يا حاطمة، يا حافظة!  
سما.. سما!

أنت يا من على مجراها في منحدر السماء الصاخب  
تساقط السحب الطليقة، كما تساقط أوراق الأرض الذابلة،  
من فوق أغصان السماء والمحيط المتشابكة، رُسلًا للأمطار والبروق .  
وعلى السطح الأزرق من بحرك الهوائي - كأنها الشعر المتألق فوق  
رأس راقصة مهتاجة من راقصات باخوس - تنتشر غدائر العاصفة  
المقبلة، من حواشي الأفق القائمة إلى سمت السماء!  
يا لحنا جنازيا لعام يوشك أن يموت  
وتكون ليلته الأخيرة هذه قبة ضريح هائل،  
عقودها أبحرتك المتجمعة الجبارة  
التي منها سيتفجر مطر أسود ونار وبرد!  
أنت يا من أيقظت البحر الأبيض من أحلامه الصيفية  
حيث كان يرقد، تهدده دوائر غدرانه البلورية  
إلى جانب جزيرة صخرية في خليج «بايا»  
ويرى في منامه قصوراً وأبراجاً قديمة  
تتراعش في ثنايا الأمواج  
وقد غطاها طحلب أزرق



وأزهار بديعة، يصيب الفكر الخدر إذ يتخيلها!  
أنت يا من تنشق لعبورك أمواج المحيط السوية  
عن صدع كبير، تحته في الأعماق البعيدة  
يزدهر البحر، وتعرف صوتك  
غابات القاع بأوراقها اليابسة، فيربد  
لونها فجأة من الخوف، فترتعد وتتفتت  
سمعا!

وددت لو كنت ورقة ميتة تحملينها  
أو سحابة عَجَلَى تطير معك  
أو موجة تلهث أمام عنفوانك  
فأشركك في بعض قوتك وإن لم أبلغ  
مدى حريتك، أنت يا حرة بغير حدود،  
أو حتى لو عدت كما كنت في طفولتي فأكون رفيق تجوالك في السماء  
وعندها، حين لم يكن سبقي سرعتك الفائقة  
يبدو مجرد حلم. ألح الآن، وأنا في محنتي القاسية.  
فلتحمليني كموجة، كورقة، كغمامة!  
إني أقم على أشواك الحياة.. إني أدمى!  
لقد ثقلت الساعات على نظيرك وغلته  
وهو مثلك جَمُوحٌ عَجُولٌ عزيز!

اجعليني قيثارك، كما تتخذين الغاب قيثارا  
فماذا لو سقطت أوراقى كما تسقط أوراق الغابة..  
ستتخذ موسيقاك القوية الصاخبة  
من كلينا نغمة خريفية عميقة.. عذبة وإن كانت حزينة.  
كوني روحي، أيتها الروح الجموح!  
كوني أنا أيتها العنيفة!  
سُوقِي مَيِّتَ أفكارى حول العالم  
كما تسوقين الأوراق المصوَّحة  
لتعجلي بها إلى ميلاد جديد

وبسحر هذا الشعر، انشري  
- كما ينتشر الرماد والشرار من مدفأة غير خاوية -

كلماتي بين البشر!  
كوني خلال شفتي نفيراً نبوءة  
لعالم غافل في النوم  
إيه، أيتها الريح ..

إذا جاء الشتاء، فهل يتأخر كثيراً قدوم الربيع؟

والفرق واضح - في الموقف - بين الشاعرين . فالعقاد يتخذ من الصحراء رمزاً للحياة  
أوقف منها موقف الساخط الحذر، ويبالغ في وصف خوائها ورتابتها وقبظها بما يقرب  
كثيراً من أسلوب ذي الرمة في وصف الصحراء، ويطلق منذ بداية الصورة حتى نهايتها في  
موقفه العدائي بعيداً عنها مخاصماً لها رافضاً ما يتوجس من خديعتها منكرراً ظمأه حتى لا  
يجري وراء آله الخلوب:

تخايلت كالدنيا وأقفرت مثلها

فلا تخدعيني إنني لست بالظمى

على حين ينظر شيلي إلى الريح الغربية نظرة هي مزيج من الرهبة والقداسة، متأملاً  
شأنها في دورة الطبيعة إذ تدفن البذور الباردة انتظاراً لنشور الربيع، « حاطمة  
حافضة » معاً!

ويقرب الشاعر شيئاً فشيئاً من تلك الريح الهائجة فيخف ما في نفسه من رهبة  
ويمضي معها في رحلتها عبر الوديان والمحيط متخيلاً عوالم سحرية تتكشف لوجدانه  
تحت هبوبها وعصفها، ثم لا يلبث أن تزول الرهبة تماماً من نفسه ويزيد اقترابه من تلك  
الريح فيرجو اندماجه معها - شأن أغلب الرومانسيين الإنجليز - فيكون ورقة ذابلة  
تحملها أو سحابة عجلت تطير معها أو موجة تلهث أمام عنفوانها، مستمتعاً بهذه الحرية  
الجامحة مهما يكن شأن الحياة والموت فيها. ثم ينتهي من خلال تلك الأمنيات إلى  
الإفصاح عن محنته في الحياة إذ يقع على أشواكها فتدميه، وهو نظير الريح « جموح  
عجول عزيز ». وهو - كشاعر - يرجو إذ يمتزج شعره بموسيقى الرياح - أن يبلغ صوته،  
بما فيه من نبوءة، بني البشر، متطلعاً إلى يوم قريب يحل فيه الربيع محل الشتاء .

وهكذا تتعاقب اللحظات النفسية في القصيدة مبتدأة بما يبدو جزءاً وإنكاراً، منتهية  
بالامتزاج والتسليم والضراعة .

وقد كان لكل من هذين الموقفين أثره في فن كلا الشاعرين . فالعقاد - وهو يخاصم الصحراء من البداية حتى النهاية - يبالي بمبالغة ظاهرة في الحديث عن خوائها ورتابتها وقيظها حتى ليزكّرنا بوصفها عند ذي الرمة ، ابتداء من المقطوعة الثانية في القصيدة :

إلى أي ركن فيك يلجأ هارب

وفي أي ظل من ظلالك يجتمى

وهكذا تختفي شفافية الألفاظ والمجازات وقدرتها على الإيجاء والجمع بين الحقيقة والرمز ، وتغدو مثقلة بدلالات مادية كثيفة لصيقة بالوجود الحقيقي وحده للصحراء ، وتصبح الألفاظ - بدلاً من الوجدان - منطلق الشاعر إلى التصوير . وينساق الشاعر وراء إغراء الألفاظ وصور الصحراء في الشعر العربي القديم - وما أكثرها وأحفلها بالمبالغة! - حتى تبدو الصحراء كأنها الجحيم ، وحتى يفقد الشاعر إحساسه العصري باللغة فيتحدث عن « الخميس العرمرم ! » :

تَوَّور كأفواج الدخان تطلعت

إلى علو من قاصي قرار جهنم

إذا ما رآها الوحش ولى كأنها

من النقع تجلى عن خميس عرمرم

ويذكر « المطايا والذميل والإرقال وأوجار الضباع » على نحو ما كان يفعل ذو الرمة وغيره من وصّافي الصحراء .

وهكذا استحال ما كان يمكن أن يكون تجربة رومانسية إلى تجربة « وجدانية عربية » كما ذكرنا ، قوامها التراث أولاً ثم الإحساس العصري بعد ذلك ، مما يباعد بينها وبين التجربة الرومانسية الكاملة عند شيلي برغم التشابه الظاهري بين ما يشعر به كلاهما من رهبة أمام الطبيعة . فالوجدان عند شيلي هو المنطلق الأول للتجربة ومنه تفد إلى خيال الشاعر صورته ومعجمه متنقلة بين الأجواء النفسية المختلفة مختلطة بالأساطير المألوفة عند الرومانسيين الأوروبيين ، كعربة الريح وراقصة باخوس والبحر المستغرق في أحلامه الصيفية . وينتهي الشعور الحاد والخيال الجامح بالشاعر إلى كثير من التجسيم والصور المركبة المبتكرة التي تنبثق من ذات الشاعر غير معتمدة على المحاكاة والتقليد<sup>(١)</sup> .

(١) ليس القصد هنا - كما ذكرنا من قبل - المفاضلة بين القصيدتين ، بل بيان طبيعة كل منهما في الموقف والفن .

لذلك ينبغي أن نلزم جانب الحيطة حين نتحدث عن تأثير هؤلاء الشعراء بالشعر الرومانسي الأوروبي، ذاكرين أن الشاعر تتشابه عند الشعراء في كثير من الأحيان إذا التفتوا إلى وجدانهم، لكن المعول في النهاية على ما تتخذه تلك الشاعر من صور فنية تنتمي إلى هذا المذهب أو ذاك من مذاهب القول.

وخلاصة القول في هؤلاء الشعراء الثلاثة أنهم لم يكونوا وحدهم رواد الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، فقد سبقهم وعاصرهم شعراء ونقاد آخرون دعوا إلى ما كانوا يدعون إليه وإن لم ترتفع أصواتهم وتمتد معاركهم وتواكب نظرياتهم محاولات ممتدة للتطبيق كما كانت الحال عند هؤلاء. وإطلاق اسم «مدرسة الديوان» على بعض ما جاء في ذلك الكتاب الصغير من نقد لبعض الشعراء والكتاب - بما في ذلك نقد المازني لشعر شكري! - فيه كثير من الإسراف. ولعل الكتاب لا يمثل أهم ما كتب الثلاثة عن الشعر ونظرياته ومقوماته، غير أن نسبتهم إليه أصبحت تقليداً في دراساتنا للشعر العربي الحديث، ومسئمة من تلك المسلمات الكثيرة الشائعة في حياتنا الأدبية. ويبدو هذا الإسراف وما ينطوي عليه من تجاهل لبعض حقائق معروفة في تاريخ الشعر العربي الحديث حين نذكر أن حركة تجديد ماثلة قد عاصرت هؤلاء الثلاثة في المهجر الأمريكي وسارت في تجديدها خطوات لعلها أبعد مما انتهى إليه شعراؤنا الثلاثة.

## أحمد زكي أبو شادي

ومن المواهب الباكرة التي واكبت نشأة هؤلاء الفتية أحمد زكي أبو شادي، الذي قدر له بعد أن يشارك مشاركة مرموقة في نشأة الحركة الرومانسية وجمع أشتاتها في جماعة أبولو ومجلتها المعروفة بهذا الاسم.

وقد «تبني» مطران هذه الموهبة الناشئة، وربطتهما صداقة حميمة، بين أستاذ عاطف مرشد وتلميذ بار نجيب، أفصح عنها الشاعر أكثر من مرة في مقطوعات من الديوان وجهها إلى أستاذه، ومقطوعات أرسلها الأستاذ إلى تلميذه، منها على سبيل المثال مقطوعة بعنوان «لوعة الخريف.. إلى أمتاذي مطران»:

شعري لدى العمّ الخليلِ صيف الهوى في مدمعي  
صيف لوعتي حين الخريف يئن في ألم معي  
حين الصبا رهن الذبول، وحين قلبي لا يعي  
متقطعاً متوجعاً في حلمه المتقطع  
حلم يروّيه الصبا فيجف عند المنبع

وقد اعترف أبو شادي بتلمذته لمطران وبفضله الكبير على موهبته واتجاهه نحو التجديد والعصرية، في خاتمة الحقها بالطبعة الثانية لذلك الديوان الأول عام ١٩٣٤ فقال<sup>(١)</sup> «... فقد عرفت محبة هذا الرجل الإنساني وأستاذيته منذ ثلاثين سنة، إذ تعهدني صغيراً فبقيت أهتدي بهديه، وكان أول ناقد لأدبي وأنا لم أتجاوز بعد الثانية عشرة من عمري. ولي أن أقول عن تأثيره على شعري ما قاله المازني عن أدب شكري. فلولا مطران لغلب على ظني أني ما كنت أعرف إلا بعد زمن مديد معنى الشخصية الأدبية ومعنى الطلاقة الفنية ووحدة القصيدة والروح العالمية في الأدب وأثر الثقافة في صقل المواهب الشعرية.. ومهما يكن من شيء ففي هذا الديوان الصغير ذكريات عزيزة عندي عاطفياً وأدبياً. فأما الأولى فلملوححة في ثناياه، وأما الثانية فترجع إلى ما فيه من التجارب مع أدب أمتاذي مطران خاصة. فطلاقة التعبير وحرية التأمل والاتجاهات الفكرية الجديدة - كل هذه تتمثل في معظم مقطوعات الديوان وقصائده، ومنها تدرجت

(١) أنباء الفجر ص ١١٠.

إلى مذهب تحرير النظم، كما أو من بتحرير النثر، متأثراً بأدب الجاحظ قديماً وبأدب مطران نفسه حديثاً .

ولهذه الصلة دار كثير من الجدل عند الدارسين حول ريادة خليل مطران للحركة الرومانسية وتأثر شكري والعقاد والمازني وغيرهم بأرائه وشعره في هذا المجال<sup>(١)</sup>.

والحق أنه لا سبيل إلى نسبة تلك الريادة إلى شاعر أو دارس بعينه، فقد كانت الآراء الجديدة في الشعر والنماذج الرائدة فيه قد أصبحت شيئاً مألوفاً في كثير من صحف ذلك العهد ومجلاته ودواوينه، على اختلاف بينها في وضوح الفكرة والعصرية والمستوى الفني. وإذا كان قد قدر لشكري والعقاد والمازني أن يظفروا في هذا المجال بعناية الدارسين وينسب إليهم كثير من فضل الريادة، فذلك لأنهم قد ثابروا على دعوتهم في النظرية والتطبيق وافتوا إليهم الأنظار إذ وجهوا نقدهم اللاذع إلى أعلام الاتجاه التقليدي حينذاك وجمعوا في هذا النقد شتات الآراء المتناثرة عن الشعر. ولعل من أسباب هذه العناية كذلك تلك المكانة الأدبية والفكرية المرموقة التي بلغها العقاد بعد، وفضل تلاميذه المخلصين في رصد جهود أستاذهم والإشادة بريادته وسبقه، وهو سبق لا ينكر وإن كان ينبغي أن يوضع في موضعه الصحيح من حركة الريادة جميعها.

وديوان أبي شادي شعر شاعر مبتدىء يتضمن مقطوعات ظاهرة التقليد بيّنة الضعف، لكن فيه مع ذلك لمحات تنبئ بزعة صاحبه إلى شعر الوجدان والطبيعة واستبطان الذات في أسلوب لا يخلو من عثرات الموهبة الناشئة. وبعض هذه اللمحات في مقطوعات على نمط القصيدة التقليدية، وبعضها في نظام المقاطع المتغيرة القوافي. ولعل من أبرز تلك اللمحات وأكثرها اقتراباً من روح الرومانسية المتمزجة بالطبيعة في تحولها وتناقضها، أبيات له عن الليل يقول فيها:

مسرَحَ الليل، أيّ ملهَى عجب  
أنت تبدو للشاعر الفنان  
كم مرآةٍ خلقتها وهي شتى  
من مديد التناقض الفنان

(١) جماعة أبولو ص ١٥٦ وما بعدها، وأحمد زكي أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث.

أنت ملقى العباد والطهر، بينا  
 أنت مجلى التهتك المتفاني  
 كل راء يرى الذي يشتهيـه  
 وينذوق الذي يرى من معاني  
 والنجوم التي تطل علينا  
 في حنان ورعشة وافتتان  
 بين حجب لنا كأمرعنا  
 والتياع كخفق قلب الجبان  
 حبت دمعها، فإن بذلتـه  
 فشأيبب دمعها النوراني  
 شهبٌ تستحيل من دمعها الصافي إلى حرقـة، إلى صوان  
 فكان الأجواء للأرض آذتها، فحاكت طبيعة الإنسان

وتمثل « حدائة » هذا الشعر في بعض ألفاظه التي تدل على تصور جديد لليل،  
 والنجوم وعلاقة الطبيعة بالنفس، من مثل وصفه الليل، بالمرح والملهى، ونظرة  
 النجوم بالحنان والرعشة. فالليل عنده ليس هموماً كله، ولا مرحاً كله، وإنما هو خليط  
 من التناقضات التي لا تنشأ من اختلاف سلوك الناس وحده، بل من ذلك الوعي  
 الرومانسي لما للوجدان من شأن في إدراك الطبيعة والإحساس بها:

كل راء يرى الذي يشتهيـه  
 وينذوق الذي يرى من معاني  
 ومن تلك المقطوعات مقطوعة صغيرة تمثل نزعته إلى الجديد في بنائها وبعض  
 ألفاظها وما تصوره من تداخل الحواس، الذي يدل عليه عنوانها نفسه « باقة أنغام »:

إذا استمعتُ إليك      فُتنت من توقيعك  
 كأن سمعي لديك      عيني بمجلى ربيعك

أصغى إلى هذه الألحان زاهية  
 كأنها نخب الأزهار للين

فكل لحن له لون يضيء به  
 وجمعها باقية من زهرك الفني  
 وكل لحن له عطر يفوح به  
 وإن تخيلته غيري من الظن  
 وأنت كوني ، وكوني في حقيقته  
 جم المعاني التي غابت عن الكون  
 إذا استمعنت إليك  
 فتننت من توقيعك  
 كأن سمعي لـديك  
 عيني بمجلى ربيعك

والتجديد واضح في الشكل، في المزاوجة بين مجزين ، وبداية المقطوعة بيتين وختامها بهما وكأنهما قرار موسيقى . أما تداخل الحواس فواضح في نسبة اللون والعطر إلى الألحان وتجسيمها كأنها نخبه من الأزهار تراها العين . وكثير من تلك الألفاظ التي عبر بها الشاعر عن هذا الإحساس الرومانسي الجديد يُعدُّ إذا جمع بعضه إلى بعض معجماً شعرياً على قدر غير قليل من الحدائث . ويلتفت الشاعر هنا أيضاً إلى ما للوجدان من شأن في إدراك الطبيعة وتلوينها بلونه الخاص . لتصبح عالماً جديداً يتضمن معاني ليست للعالم الخارجي ، في قوله - برغم ركابكة نظمه - :

وأنت كوني ، وكوني في حقيقته  
 جم المعاني التي غابت عن الكون

وللشاعر مقطوعة ثالثة عن رياح الخريف فيها التفات باكر إلى ذلك الفصل الذي نفتقده في الشعر العربي القديم ، والذي أصبح بعدُ رمزاً لكثير من المشاعر الرومانسية المتصلة بالفقد والأسى الشفيف والجمال الرقيق والفناء المقرب . والمقطوعة تكاد تنبئ بأثر الشعر الرومانسي الأوروبي وإن كنا لا نستطيع أن نجزم بأن الشاعر قد أتاحت له معرفة كافية بذلك الشعر في تلك السن المبكرة ، ففيها هذا التجسيم المعهود لرياح الفصول المختلفة وتحميلها معاني الفقد والوله والشروذ النابعة من وجدان الشاعر أو «أوهامه» :



هلمّي!، هلمّي، بنات الخريف  
وطوفي وطوفي بهذا الخريف  
نراك بأوهامنا جائله  
كباحثة عن تراث فقيده  
وقد حُرمت منه في يوم عيد  
فتمضي بلهفتها سائله!  
نراك تطوفين ولهي شريده  
تهزين حتى الفصون الوحيده  
وتذرين حتى الرياح التي  
تظنين فيها خفايا الجمال  
وقد حجبها أيادي الليال  
فهل تنتهين إلى غايه!

ولا نكاد نظفر بمثل هذا التجسيم للريح في الشعر العربي القديم إلا في بيت فريد  
لمسلم بن الوليد يصف فيه هبوب الريح في واد ضيق تحف به الجبال:  
تمشي الرياح به حرى مولهه  
حيرى تلوذ بأكناف الجلاميد

وهو تجسيم بديع جرى فيه الشاعر على عرف الشعر القديم في «تركيز» الصورة  
وتمثيل أبرز دلالاتها النفسية دون العناية بالتحليل والتفصيل.

على أن للشاعر إلى جانب ذلك قصيدة فذة في روحها الرومانسية الغالبة على  
طبيعتها وتجربتها وصورها ومعجمها وإيقاعها العام، هي قصيدة «ألحان النارج» وقد  
وردت في مختارات من شعر الشاعر نشرها عام ١٩١٠ بعنوان «قطرة من يراع في علم  
الأدب والاجتماع». ومهما يكن الرأي في مستوى صياغتها فإنها تفوق في اتجاهها  
وتعبيرها الرومانسي أغلب ما نظم شكري والعقاد والملازني حينذاك في هذا المجال<sup>(١)</sup>.

(١) سبق إلى الالتفات إلى هذه القصيدة والتنويه باتجاهها الجديد الدكتور كمال نشأت في كتابه  
«أحمد زكي أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث» ص ٢٩٦ - ٢٩٧ وقال عنها:  
والقصيدة كما نرى خطوة جريئة وابتداع شخصي غريب في هذه السن الباكرة، وفي هذه الفترة  
من مراحل تطور شعرنا العربي أيضاً.

ونستطيع أن نجد لها صدى بعد ظهورها بسنين في قصيدة رومانية بديعة للشاعر محمد  
عبد المعطي الممشري بعنوان «النارنجة الذابلة». يقول أبو شادي:

من عبير النارنج أصداءُ ألحانٍ تمثت في روجه العبقريُّ  
كم غرامٍ لسه تكرر في الأعوام، تكرر آية من نبي  
هو نور مشع حينما الزهر ضياء مجسم من لحونٍ  
وقفتي تحته عيادة مشدوه وأحلامه فنونُ الفنونِ  
حينما أنت يا حياتي قربي كعمانٍ شات خيال الجريءِ  
وكان الطبيعة احتضنتنا فأضافت هناءة للهنيءِ  
ليس وهماً تخيُّلي، إنَّ وجداني من الزهر والضياء الصريحِ  
ليس وهماً سمعي، تلك ألحان تداوي كالوصل قلب الجريحِ  
والهدوء البحري تملؤه الألحان سمعاً ومنظراً للقلوبِ  
لا يراها وليس يسمعها إلا حبيب مستلهم من حبيب  
أيهذا النارنج، يا صاحبي الشادي بأحلام عالم مسحورٍ  
ها هنا نحن من عبيرك نستاف جمالا مؤثلاً في الدهورِ  
لا نملُّ الوقوفَ والجلسة الحلوة في نورك الظليل العجيبِ  
تُحجب الشمس حينما أنت أقمارٍ مُحالٍ مثلها أن تغيب  
وكأني اندمجت فيك فأصبحت قليلاً من عطرِكَ الجذابِ  
ثم أنعشتُ من أقدس في قربي وقلبت ثغرها لا أهاب  
وتعمقت في نهاها وعانقت قواداً... ناجيته في صموتٍ  
فتفانيت فيه من دون أن أرجو رجوعاً، ففيه رُوحٌ وقوت  
مستشفاً سر الحياة التي تُملئ على الكون ما أراد الجمال  
أي شيء كالنور في صورِ العطر يُنبئ الخيال أشهى محال!  
هكذا أرتوي بعالم أحلامي، إذا كان كل عيشي ظمأ  
هكذا عابد الضياء أغانيه عبير مجنح بالضياء

ومهما يكن رأينا في « صياغة » الشاعر الشاب ومدى سيطرته على اللغة والتعبير، فإنّ في القصيدة من الألفاظ ذات الإيحاءات الوجدانية العديدة، ومن تداخل مدرّكات الحواس، ومن الجو المهوّم في خدر العبير والألحان والنور والحب، ما يجعلها قصيدة رائدة في الاتجاه الوجداني حينذاك، ولعلنا نلاحظ تماثل الروح والمعجم والجو النفسي بين قصيدة أبي شادي ومقطوعة المشرّي التي يقول فيها:

هيهات.. لن أنسى بظلمك مجلسي  
وأنا أراعي الأفق نصف مغمض  
خنقت جفوني ذكريات حلوة  
من عطرك القمريّ والتغمّ الوضي  
فانساب منك على كليل مشاعري  
ينبوع لحن في الخيال مفضض  
وهفت عليك الروح من وادي الأسي  
لتعبّ من خمر الأريج الأبيّض!

وقد قدر لأبي شادي بعد أن يضطلع بدور مرموق في حركة الشعر الوجداني بما قال من شعر كثير، وبما جمع حوله من مواهب شابة في الوطن العربي ذاعت أسماؤهم على صفحات مجلة جماعته «أبولو». وقد يختلف الدارسون حول شعره ومستواه لكنّ أحداً لا يستطيع أن ينكر دوره في زيادة ذلك التيار الجديد إلى جانب أدوار شعراء وأدباء آخرين.

## البدايات في شعر المهجر

واكب الاتجاه نحو الشعر الوجداني في الوطن العربي اتجاه مماثل عند طائفة من شعراء الشام بالمهجر الأمريكي في الشمال والجنوب . وإذا كان الاتجاه في الوطن العربي قد اتخذ أحياناً صورة تجديد تلقائي نابع من مزاج الشاعر أو طبيعة موهبته ، وأحياناً صورة خصومة حادة بين القديم والجديد ، فإنه عند شعراء المهجر كان أميل إلى التلقائية المستجيبة لنفوس هؤلاء الشعراء وبيئاتهم الجديدة . فلم يكن في تلك البيئات من الشعراء التقليديين المرموقين من يمكن أن يمثل لديهم عائقاً في سبيل الظهور أو التجديد فيتخذوا من شعره محوراً لمعركة أدبية عنيفة كتلك التي دارت حول شعر شوقي وحافظ وغيرهما من الشعراء والأدباء ، ولم يكن هناك من النقاد واللغويين من يستثير وجوده حميتهم للهجوم على الشعر التقليدي والدفاع عن نزعتهم نحو التجارب الوجدانية وما تقتضيه من تجديد في اللغة والأساليب . لذلك جرى تجديدهم في تيار هادئ إلا من دعوات نظرية مجردة ترفض الخضوع المطلق للتقليد وتدعو إلى لغة عصرية وأساليب لا تحتذي التراث احتذاء تاماً ، وترى في التجارب الذاتية والتعبير عن العواطف المجال الصحيح للشعر الرفيع .

وقد بدأ بعض هؤلاء الشعراء نشاطهم الشعري على نحو لا يكاد ينبيء بما انتهوا إليه من تحول جعلهم رواداً ثم أعلاماً في حركة الشعر الوجداني الحديث ، إلا في طبيعة بعض التجارب التي صوروها ولمسات يسيرة في بعض معجمهم وأساليبهم وصورهم . فقد أصدر ايليا أبو ماضي ديوانه الأول « تذكارات الماضي » عام ١٩١١ بالاسكندرية قبل أن يرحل إلى المهجر ، وهو يضم مجموعة من القصائد في الاجتماع والقصص والنسيب والوصف والرثاء والإخوانيات وغير ذلك من « أغراض » الشعر المألوفة التي لا تمثل اتجاهها وجدانياً ظاهراً عند الشاعر .

على أننا نلمس في بعض قصائده القصصية ما رأيناه عند غيره من التفات إلى المواقف « الرومانسية » المعروفة وتصوير لآسي الفقراء والمحبين وتحول المصائر وبطش القدر ومفاجآت الأحداث ، وما يقتضي ذلك من بعض الصور البيانية التي تعبر عن عواطف الشخصيات أو ترسم جو القصة المادي والنفسي . من ذلك قصيدة له بعنوان « أنا هو »<sup>(١)</sup> تروي قصة فتاة تحطمت مركبة كانت تركبها مع غيرها من المسافرين .

(١) تذكارات الماضي ص ١٩

فاضطرت أن تعبر الغابة في ظلام الليل مع واحد من رفاق السفر وقد سيطر عليها الخوف من قاطع طريق مشهور . وحين تبلغ مشارف الغابة وقد طلع الصباح تدرك أن رفيقها وحاميتها لم يكن إلا ذلك الذي كانت تحشاه ، ثم تكون المفاجأة الكبرى حين يكتشفان أنهما أخوان فرق بينهما الدهر بعد أن صرعت يد الغدر أباهما وشتتت شملهما منذ سنين!

وفي الديوان قصة أخرى ذات طابع عاطفي مسرف بالغ السذاجة بعنوان « مصرع حبيبين »<sup>(١)</sup> تروي عن فتى وفتاة متحابين يلتقيان فتنبئ الفتاة فتاها بأن فراقاً أبدياً يوشك أن يضرب عليهما ، فيموت الفتى لساعته من الجزع وتموت صاحبه على أثره من الكمد!

وقصة ثالثة عن فتاة سمعت طلقة رصاص في الظلام فهرعت تبحث عن مصدرها فرأت قتيلاً حسبه من تحب فأطلقت رصاصة صرعت من ظننه قاتله . ثم عرفت بعد ذلك أنها لم تقتل إلا صاحبها.<sup>(٢)</sup>

ويتراوح أسلوب هذه القصائد بين التوفيق في رسم أجواء القصة ولحظاتها النفسية في عبارات تقليدية محكمة إلى حد لا بأس به ، وأبيات من النظم الركيك الذي ينبئ عن موهبة شاعر مبتدئ . فالشاعر يبدأ - مثلاً - قصيدته « أنا هو » بوصف المركبة والمهاجرين وصفاً يعتمد على المقابلة اللفظية المألوفة في الشعر القديم ، وعلى التشبيهات والمجازات المعهودة ، وإن ربطت ربطاً سيراً بين الجو الخارجي والعالم الداخلي للشخصيات :

كانت قبيل العصر مركبة  
تجري بمن فيها من السفر  
ما بين منخفض ومرتفع  
عالٍ ، وبين السهل والوعر  
وتخطُّ بالعجلات سائرة  
في الأرض أسطاراً ولا تدري

(١) الديوان ص ٢٨ .

(٢) الديوان ص ١٧ .

سيارة في الأرض ما فتئت  
كالطير من وكر إلى وكر  
تأبى وتأنف أن يلمّ بها  
تعيب وأن تشكو سوى الزجر  
حملت من الركاب كل فتى  
حسن الرواء وكل ذي قدر  
يتحدثون، فذاك عن أمل  
آت، وذا عن سالف العمر  
يتحدثون، وتلك سائرة  
بالقوم لا تلوي على أمر  
فكأنما ضربت لها أجلاً  
أن تلتقي والشمس في خدر  
حتى إذا صارت بداحية  
ممدودة أطرافها صفر  
سقطت من العجلات واحدة  
فتحطمت إرباً على الصخر  
فتشاءم الركاب واضطربوا  
ممننا ألمّ بهم من الضر  
وتفرّقوا بعد انتظامهم  
بهدداً، وكم نظم إلى نثر  
والشمس قد سالت أشعتها  
تكسو أديم الأرض بالتبر  
والأفق محمّر كأن به  
حنقاً على الأيام والدهر  
والقوم واجفة قلوبهم  
قلّصاً كأنهم على الجمر

لكننا لا نلبث أن نراه يهبط إلى نظم سيء حافل بالتشبيهات والألفاظ التقليدية  
التي لا تناسب الموقف القصصي، من مثل قوله:

قالت له: لم يبق من خطر  
 جيم نخاذره، ولا نزر  
 أنظر فإن الصبح أوشك أن  
 يحو ضياء الأنجم الزهر  
 وأراه دبّ إلى الظلام فهل  
 هذا ديبب الشيب في الشعر!  
 واسمع فأصوات الطيور علت  
 بين النقا والضال والدر  
 قال الفتى: أو كنت في خطر؟  
 قالت له: عجباً.. ألم تدر؟  
 فأجابها: ما كان في خطر  
 من كان صاحبه الفتى «هنري»!  
 فتبهرت فزعناً، فقال لها  
 لا تهلمي واصفي<sup>(١)</sup> إلى حر:  
 ما كنت بالشرير قط ولا الرجل  
 - الذي يرتاح للشر  
 لكنني دهر يجور على  
 دهر يجور على بني الدهر  
 بل إنني خطر على قئة  
 منها على خطر ذوي الضر  
 قتلوا أبي ظمناً، فقتلهم  
 عدل، وحسي العدل أن يجري

ومن نماذج نظمه السيء قوله أيضاً من قصيدة «مصرع حبيبين»:

قال الفتى والدمع منتشر على  
 خدييه: يا أساء قولي ما جرى!

(١) كثيراً ما يخفف شعراء المهجر همزة الأمر من الفعل الرباعي حتى ليكاد ذلك يكون ظاهرة

فتلفتت في الروض خيفة سامع  
فكأنها الظبي الغرير إذا رننا  
وترددت بكلامها، فكأننا  
تبغي ولا تبغي التفوه بالنبا  
قالت، ودمع الحزن يخلق صوتها  
وشت الحوامد عند من نحشى بنا  
وغداً يعود الشمس منقص العري  
هذا هو الخبر اليقين بلا خفا  
قد أنبأته بالفراق، وما أدرت  
أن الفراق حمام من عرف الهوى  
فكأننا سهم أصاب فؤاده  
وكأنه لما ارتقى طود هوى  
أما الفتاة فراعها ما صار في  
محبوبها، وكأنها ندمت على؟  
جعلت تناديه بصوت محزن  
فيجيبها كندائها رجع الصدى  
حتى إذا قنطت دننت منه كما  
يدنو أخو النداء العضال من الدوا  
وحنيت فحركت الفتى وإذا به  
جسم ولكن لا حياة به ولا ..  
قد فارق الدنيا ففارقها الرجا  
وهوت تعانقه ففارقت الوزي!  
قمران ضمهما التراب وما  
عرفت سواهما قمرين ضمهما الثرى!

ولا يختلف « وصف » الشاعر كثيراً عن هذه الأنماط التي تتراوح بين التوفيق المقبول والفشل البين، وتتسم في أكثر حالاتها توفيقاً بالاعتماد على ما ذكرناه من مقابلات لفظية سريعة ومجانسات يسيرة وتمهيد تقليدي للقافية وتشبيهات ومجازات مألوفة في الشعر القديم، وهي لا تنبئ عن إحساس حقيقي بالتجربة بقدر ما تدل على الاحتذاء



والتقليد. ولعل خير نماذجه في هذا الباب قصيدة أسماها « قصيدة الطبيعة » يقول فيها<sup>(١)</sup>:

روض إذا زرتَه كَثيبا  
نفس عن قلبك الكروبا  
يعيد قلب الخليلي مغرى  
وينسي العاشق الحبيبا  
إذا بكاه الغمام شقت  
من الأسي زهره الجيوبيا!  
تلقي لديه الصفا ضروبا  
ولست تلقى له ضريبا  
وشاه قطر الندى فأضحى  
رداؤه معلماً قشيبا  
فمن غصون تيس تيهها  
ومن زهور توضع طيبا  
ومن طيور إذا تفتت  
عاد المغنى بها طروبا  
ونرجس كالرقيب يرنو  
وليس ما يقتضي رقبيا  
وأقحوان يُريك دراً  
وجلنار حكى اللهبيا  
وجردول لا يزال يجري  
كأنه يقتفي مريبيا  
تسمع طوراً له خريبا  
وتسارة في السرى ديبيا  
إذا ترامى على جديب  
أسي به مربعا خصيبا

(١) الديوان ص ٣٩ .

أو يتجنى على خصيب  
أعداه قاحلاً جدياً  
صبح، فلو جاءه عليل  
لم يأت من بعده طبيياً  
وكل معنى به جميل  
يَعْلَمُ الشاعر النسيباً  
أرض إذا زارها غريب  
أصبح عن أرضه غريباً

وليس غزله بأحسن حالاً من قصصه ووصفه، بل يجري أيضاً على سنن تقليدي، وإن أعوزه صقل القديم وأصالته. ومنه قوله من قصيدة طويلة كأنه يعارض فيها يائية المجنون بعنوان «جنة مشتاق»<sup>(١)</sup>:

إذا لم تكن لي آسياً أو مؤاسياً  
فلاتك لواماً، وذرتي وما ييا  
فإني رأيت اللوم يذكي صبابتي  
كذاك عهدت الزند بالقدح واريا  
ألا حبذا من سالف العيش ما مضى  
ويا حبذا لو كان يرجع ثانيا  
زمان كقلب الطفل صاف، وكالني  
لذيذ، ولكن كان كالحلم فانيا  
أحن إليه في العشي وفي الضحى  
حين غريب جاءه الشوق داعياً  
ولولا أمور في الفؤاد أسرهما  
جعلت عليه الدهر وقفاً لانيا  
خليلي أعوام السرور دقائيق  
وأيامه كادت تكون ثوانياً

(١) الديوان ص ٥٠.

وأجل أوقات الفتي زمن الصبى  
وخير الصبى ما كان في الحب ناميا

ونلاحظ في قصائد الشاعر الاجتماعية بذور النزعة التي نمت عنده في المهجر بعد ذلك،  
من ميل إلى التأمل في أحوال النفس والمجتمع. ويقترب أسلوبه في تلك القصائد من  
أسلوب الشعر القديم في معجمه وجهارة إيقاعه، وإن ظل بعيداً كذلك عن صقله  
وأصالته، كما في قوله<sup>(١)</sup>:

وإن سرى الجهل في شعب فضعضه  
فالعلم خير دواء يصلح الخللا  
بجر لئن غاض مات الخلق من ظمأ  
وكوكب تظلم الدنيا إذا أفلا  
هو الجراز الذي ما مسه فلل  
وكل غضيب ترى في حده فلا  
بلى، هو السيف لكن لا يريق دما  
وليس يكتمبه غند إذا نصنلا  
لولاه لآنر الأمواج حاملة  
من الحديد جبالاً تحمل القللا  
من كل ساجدة في اللج تحبها  
ذا حاجة راح يعدو نحوها عجلا  
جزء من الأرض فوق الماء منتقل  
فيه من الناس جزء بات مرتحلا  
ولا القطار الذي أضحى نجباً بنا  
في كل فج يروض الحزن والسهلا  
من كل مضطرب في الأرض ذي جلب  
يُنسيك منظره الأحجاج والإبلا

وليس للشاعر في هذا الديوان الأول أية محاولات للتجديد في القصيدة، بل يقع كل

(١) الديوان ص ٨.

شعره في إطار الشكل التقليدي المطرد القافية.

\*\*\*

وأما الشاعر القروي رشيد سليم الخوري فشعره قبل هجرته تقليدي مصقول العبارة مناسب الإيقاع يبشر بتلك الرصانة المعهودة في شعره بعد ذلك، وإن احتذى في تشبيهاته ومجازاته ومقابلاته أسلوب الشعر القديم، كما في هذه الأبيات التي قالها عن قطار أقله بين بيروت وزحلة عام ١٩١١<sup>(١)</sup>:

وناقلي حيث تحلو في الهوى نُقل  
يمشي به الدافعان الشوق والأملُ  
كأنه جبل يمشي على جبل  
يرسو إذا شاء طوراً ثم ينتقل  
ما عاقه في السرى برد ولا مطر  
كان لطم الحيا في وجهه قُبَل  
يمشي الهوييني كخود ناعس نهضت  
عند الضحى لم يزل في جفنها ثقل  
ما سار نحو الشام الميل مكملاً  
إلا وجفن الدجى بالفجر مكتحل  
طوراً تخفّ إلى استقباله قُلل  
وتارة تنثني من دربه قلل

وللشاعر أبيات قالها في « سوق الغرب » عام ١٩١٣ قبيل سفره إلى المهجر عن « الشعرة البيضاء » تبدو فيها طبيعة الموهبة المبتدئة التي تسعى إلى الأصالة والابتكار فتقع في الصنعة الذهنية والتشبيهات التجريدية المتكلفة:

تبسّدت وميعاد الشباب بعيدُ  
وجيش أمساني الشباب عديدُ  
ولا عجب أن ولّد الفحمُ ماسة  
برأسي، وضغط الحادّثات شديد!!

(١) الديوان ص ٧١.

يلوح خلال الشعر نور يياضها  
كما لاح في ليل الخطوب رشيد  
كان الشعور السود أعصر ظلمة  
بندا بينها عصر أغر مجيد  
كان سواد الفؤد حيرة جاهل  
تصدى لها رأس أجل سيد  
تجلت على عرش الشباب كسيد  
حواليه من سود الشعور عبيد

هكذا كانت البدايات الفنية لبعض هؤلاء الشعراء المرموقين، قبل هجرتهم، لا نكاد نجد فيه صدى يذكر لوجدانهم أو محاولة للتجديد في أسلوب الشعر وصوره، إلا ما رأيناه عند أبي ماضي من التفات إلى بعض المواقف العاطفية في قصصه، ومن تعبير يسير عن بعض اللحظات والأجواء النفسية. على أننا لا بد أن نذكر في هذا المقام أن هذين الشاعرين كانا ما يزالان في مطلع الشباب يغذوان مواهبهما برصيد من التراث في اللغة والأدب يجنح بهما إلى التقليد. وقد كان أبو ماضي حين صدر ديوانه الأول في الواحدة والعشرين، وكان رشيد سليم حين نظم ما أوردناه له من شعر بين الرابعة والعشرين والسادسة والعشرين.

وقد تبعد بعض المواهب في مثل تلك الأعمار المبكرة، لكن موهبتي هذين الشاعرين قد نضجتا على مهل وتطورتا ببطء حتى بعد رحيلهما إلى مهجرهما في الشمال والجنوب. وإذا صح ما ذكره رشيد سليم في مقدمة ديوانه عن شعوره قبيل الرحيل، ولم يكن إعزازاً عاطفياً لذكريات بعيدة بعد أن تقدمت به السن وطالت به الغربة، فإننا نلمس فيه روحاً رومانسية خيالية حالة تربط بين الطبيعة والموسيقى والشعر وتميل إلى العزلة والتأمل. فقد كتب يقول<sup>(١)</sup>: « قبيل نهاية الدراسة في سوق الغرب بين منتصف حزيران ومنتصف تموز عام ١٩١٣ اصطنعت سلماً وأعددت في عب صنوبرة منفردة عن غابتها فراشاً علقت حوالبه عودي وقنديلي. فكنت أروح إليه كل مساء أعزف ساعة وأطالع ساعة، ثم أنام توقظني العاصفير مطلع الفجر فأهبط لأرتمي في حوض صعيد طيب أقلب عليه جسدي تقليباً، وأشم حصاه وترايه، وأبل قلبي الهيان بمقدار كأس من الندى

(١) مقدمة الديوان ص ٣٣.

أرتضيبها من شفاء أعيشابه وأترحّقها من عيون أزاهيره! ثم أعدو ساعة في منعرجات  
جبليّة تنحدر بي إلى جدول أبترد بذوب لجينه، وأعود الهويني مجيلاً طرفي بين برّ لبنان  
وبجره وسمائه، مائتاً جواحي من نسيات أسحاره، وتمعوناً من مناظره الساحرة أفلاماً  
أذخرها في حنايا صدري لأتعزى بعرضها على مخيلتي كلما خيم الحزن على مضجعي في  
ليالي غربتي الموحشة .»

ويبدو أن حب رشيد سليم للموسيقى والعزف على العود منذ صباه كان موجهه الأول  
نحو التجديد والشعر الوجداني الحديث في المهجر، قبل أن يشغل نفسه بعد ذلك بقضايا  
الوطن والقومية. وقد لا يكون هذا الشعر على مستوى فني عال، لكننا نجد فيه مع ذلك  
لمسات من الوجدان وألواناً من التعبير تقربه من طبيعة الشعر الرومانسي في جانب من  
جوانبه حين يتشبث الشاعر بالماضي ويحن إلى مواطنه الأولى واصلّاً بين مشاعره وبعض  
لحظات ومظاهر من الطبيعة ترتبط عادة بالحزن والحنين، وتقتضي تعبيراً شعرياً يتسم  
بالشجن الشفيف. ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان «الغريب والشمس» .. نظمها ولحنها  
في الريودي جانيرو عام ١٩١٤<sup>(١)</sup>:

رَبَّةَ النورِ جمالٌ وكمالٌ... ما أجلاً!  
مذ بدا وجهك من خلف الجبال... وتجلي  
مال ظل الليل نحو الغرب، مال... ثم ولى  
شمس لبنان، انظري حال الغريب... وارحميه  
واذكري كل شروق وغروب... لذويه  
أنه صب، وتذكار الحبيب... ملء فيه  
وإذا لُحبتِ ببناء «الوطا»... مُسْتَحَمِّي  
حيث يثني إخوتي مثل القطا... خلف أمي  
فألتمى عني آثار الخطى... أي لثم!  
ليتني أعلق يا ذات الضياء... بجبالك!  
لتدور بي آفاق السماء... كهلالك  
وأراهم كل صبح ومساء... من هنالك

(١) الديوان ص ١٠٩.

على أنه حين يتخلى عن ذلك الطابع الغنائي ، في تلك المرحلة الباكرة عقب هجرته ،  
يعود في شعره العاطفي إلى أسلوبه التقليدي برغم إطار « المقطوعة » الجديد ، فنرى في  
ذلك الشعر روح النظم وغلبة الذهن وانقطاع الصلة بين مقطوعات القصيدة ، وبعض  
ألوان من البديع والصنعة اللفظية غير الموفقة ، كما في قوله من قصيدة بعنوان « حب  
مجهول »<sup>(١)</sup> نظمها عام ١٩١٤ :

كأني قد خلقتُ لكي أراك  
فإن لم تطلعي فإلكون قبرُ  
أريد فلا أرى أحداً سواك  
كأن الأرض ، إلا منك قفرا  
أحاول عند مرآك التغني  
بأشعار الهوى ، فيدقّ قلبي  
وأسكت خافضاً رأسي كأني  
غلام راعيه نظر المربي  
ويُمسي العود بين يديّ صبّاً  
لمس أناملي ، والحب داءٌ  
ويغدو قلبه الحثي قلباً  
يجول اليأس فيه والرجاء  
يقربك الجمال لكل راج  
فيعدنو ، ثم يبعده الجلالُ  
كأنك ماسة خلف الزجاج  
تراها العين لكن لا تنال  
قرأت بوجهك الفتان سطرًا  
تنزه في البلاغة عن مزيد  
حويت محاسن الأكوان طرا  
فشخصك معجم الحن الفريد!

\*\*\*

(١) الديوان ص ١٠١ .

أما إيليا أبو ماضي فنرى لديه تطوراً ملحوظاً في قصائد نشرها في مجلة الفنون بعد ظهور ديوانه الأول بسنواتٍ قليلة. فقد أصبحت قصائده ذات البناء التقليدي أكثر رصانةً وتماسكاً.، وبدأت في قصائده ذات النزعة الجديدة ملامح النضج وبعض السمات الفنية المعروفة في الشعر الوجداني كانت بواكير ذلك التطور البعيد الذي نلقاه في ديوانيه «الجداول» و«الخمائل». وقد كان الشاعر مشغولاً، في تلك الفترة الأولى من حياته بالمهجر، بقضايا وطنه، يُحلّها من نفسه محل التجربة الذاتية ويعبر عنها بالحدة واللوعة اللتين نلمسهما في تجارب الوجدانيين العاطفية.

ولعل أقرب قصائد الشاعر إلى النضج في الإطار التقليدي قصيدة له بعنوان «الشاعر والأمة»<sup>(١)</sup> يستنهض فيها همّة العرب وينعي عليهم ضعف أمرهم وتفريق كلمتهم. وفيها نرى عبارة محكمة، تحسن بناء الصورة التقليدية المصقولة واستخدام الوسائل الفنية في الشعر القديم، من تمهيد موفق للقافية، إلى مزاوجة بين شطري البيت في البناء والإيقاع، إلى قوافٍ محكمة تجيء ختاماً طبيعياً لا خلل فيه لبناء البيت كله. ومن نماذج هذا التوفيق قوله في مقطوعات من تلك القصيدة متحدثاً عن أسى الشاعر لما يشهد من حال أمته:

كان فيها شاعر مشتهر  
ذو قوافٍ بينها مشتهره  
كلمات هزت يـسـداه وترا  
هزّ من كـل فؤاد وتره  
تعس الحظ، وهل أتعس من  
شاعر في أمة محتضره!  
يقراً الناظر في مقلنته  
ثورة ظاهرة مستترة  
حائراً كالريح في أطلانها  
بأكيأ والسحب المنهمرة  
وهي في أهوائها لاهية  
وكذلك الأمة المستهتره

(١) مجلة الفنون سبتمبر ١٩١٦.



ما رأَت مهجَّتَه المنفطره  
لا ، ولا أدمعَه المنحدره  
فشكاه الشعر ممما سامه  
وشكاه الليل ممما سهره  
ثم لما عبث اليأس به  
مزق الطرس وشج الحبرة!

أما شعره ذو النزعة العصرية فلعل خير نموذج له قصيدة طويلة على نظام المقطوعة بعنوان «أمة تفتى وأنتم تلعبون»<sup>(١)</sup>، يبنؤها بذلك التساؤل الذي أصبح فيما بعد ظاهرة في الشعر المهجري الذي يستبطن وجدان الشاعر ويصور عاله النفسي حافلاً بالاضطراب والبلبله، ويربط بين ذلك وعاله الخارجي. ومن عادة هؤلاء الشعراء - كما سنرى بعد - إلحاحهم في هذا التساؤل وتقليبهم الأمر على أكثر من وجه، معتمدين على الاستفهام المتتابع والنفي لما يُظن أنه يمكن أن يكون جواباً لهذا الاستفهام، وكأن الشاعر يريد أن يضفي بعض «الحركة الدرامية» في تعبيره عن هذا العالم الوجداني المضطرب. وهو في استفهامه ونفيه يبني صورته على كثير من التكرار لوجوه متقاربة من مظاهر الإحساس الواحد، تماثل فيه العبارات في بنائها وإيقاعها، وتكثر فيه المترادفات أو الألفاظ المتقاربة الدلالة.

ويمضي الشاعر طويلاً في رسم صورة ذلك الوجدان المضطرب قبل أن يصرح بسر اضطرابه وجزعه فيربط بين حالته النفسية تلك وما يشهد من تفرق أمته وضعف أمرها ونستطيع أن نلمس تلك السمات الفنية التي أشرنا إليها، في المقاطع الأولى من القصيدة:

أَعَلَى عَيْنِيَّ مِنَ الدَّمْعِ غِشَاءٌ؟  
أَمْ عَلَى الشَّمْسِ حِجَابٌ مِنْ غَمَامٍ؟  
غَاضَ نَوْرَ الطَّرْفِ أَمْ غَارَتْ ذُكُوءٌ؟  
لَسْتُ أَدْرِي .. غَيْرَ أَنِّي فِي ظُلَامٍ!

ما لنفسي لا تبالي الطربا؟  
أين ذاك الزهو، أين الكلف؟

(١) المرجع السابق نوفمبر ١٩١٦.

عجبا.. ماذا دهاها؟ عجبا!  
فهي لا تشكو ولا تستعطف  
ليتها ما عرفت ذاك النبا  
فالسعيد العيش من لا يعرف!

لا ابتسام الغيـد، لا رقص الطلاء  
يتصبهاها، ولا شدو الحمام  
بالكرى عني، وبني عنه، جفاء  
أنا وحدي.. أم كذا كل الأنام؟

لا أرى لي من همومي مهربا  
فهي في هذا وذيك الطريق  
في الربى، فوق الربى، تحت الربى  
في الفضاء الرحب، في الروض الأنيق  
في اهتزاز الغصن، في نفح الصبأ  
في انسجام الغيث، في لمح البروق

كلما أومض برق أو أضأ  
بت أشكو في الدجى وقع السهام  
في ابتسام الفجر للمرضى شفاء  
وابتسام الفجر لي فيه سقام!

على أن الصورة تختلف بالتدرج بعد أن يستقر هؤلاء الشعراء في مهاجرهم، فيجنح شعرهم شيئا فشيئا إلى اتجاه وجداني واضح ينتهي عند بعضهم إلى مشارف الرومانسية الكاملة، ويقف عند بعضهم موزعا بين قديم التراث وجديد المعاصرة، مع اختلاف في المستوى الشعري حسب طبيعة الموهبة والثقافة. والحق أن هؤلاء الشعراء يختلفون في مستوياتهم الفنية اختلافاً بيناً وإن كانوا جميعاً قد غدوا موضعاً لدراسات مستفيضة بوصفهم من شعراء المهجر الذين عرفوا باتجاه وجداني وفني خاص. ولا يكاد أحد من الدارسين يفرق بين هذه المستويات أو يبين أيهم الشاعر الموهوب وأيهم « ينظم » الشعر اتباعاً لاتجاه وجد نفسه منتمياً إليه. ذلك لأن الدارسين قد اهتموا في المقام الأول

بمضمون أشعارهم الوجدانية أو الرومانسية وبموضوعات قصائدهم وما يشتركون فيه من اتجاهات فكرية أو سمات نفسية. وقد انساق القليل من درسوا شيئاً من مقومات شعرهم الفنية وراء هذا الانتماء الجماعي فسلكوهم جميعاً في اتجاه فني واحد متناسين ما بينهم من فروق واضحة.

ويبدو الاتجاه الوجداني عند رواد هذه الطائفة من الشعراء بأجلى صورته في نثرهم الشعري أكثر مما يبدو في بواكير أشعارهم، وبخاصة عند جبران خليل جبران في مقالاته وقصصه. ومن نماذج الاتجاه عنده هذه الصورة الرومانسية المألوفة في تصورهما وتعبيرها للشاعر وغربته وتفردته<sup>(١)</sup>: أنا غريب في هذا العالم.. أنا غريب وفي الغربة وحدة قاسية ووحشة موجعة، غير أنها تجعلني أن<sup>(٢)</sup> أفكر أبداً بوطن سحري لا أعرفه، وتملاً أحلامي بأشباح أرضٍ قصية ما رأتها عيني.

أنا غريب عن أهلي وخلاني، فإذا ما لقيت واحداً منهم أقول في ذاتي: من هذا، وكيف عرفته، وأي ناموس يجمعني به، ولماذا أقرب منه وأجالسه؟

أنا غريب عن نفسي، فإذا سمعت لساني متكلماً تستغرب أذني صوتي. وقد أرى ذاتي الخفية ضاحكة باكية مستبسلة خائفة فيعجب كياني بكياني، وتستفسر روعي روعي، ولكنني أبقى مجهولاً مستتراً مكتنفاً بالضباب محجوباً بالسكوت.

أنا غريب عن جسدي، وكلما وقفت أمام المرآة أرى في وجهي ما لا تشعر به نفسي، وأجد في عيني ما لا تكنه أعماقي.

ثم يختم المقالة بقوله:

«أنا غريب في هذا العالم.. أنا شاعر أنظم ما تنثره الحياة وأثر ما تنظمه، ولهذا أنا غريب، وسأبقى غريباً حتى تخطفني المنايا وتحملني إلى وطني.»

وتبدو الروح الرومانسية مغلقة بأسلوب مليء بالتهويم والتجسيم في مقطوعة أخرى له بعنوان «أيها الليل» ذلك الموضوع الأثير عند الرومانسيين من الشعراء والكتاب، يقول فيها<sup>(٣)</sup>:

(١) مجلة الفنون العدد الثالث يونيو ١٩١٣. وقد نشرت في أعماله.

(٢) هكذا وردت، وهي بعض ما يؤخذ على هؤلاء الكتاب والشعراء في اللغة والتعبير.

(٣) مجلة الفنون العدد الأول. أبريل ١٩١٣. وقد نشرت بعد في أعماله الكاملة ص ٣٨٣.

« يا ليل العشاق والشعراء والمنشدين ..

يا ليل الأشباح والأرواح والأخيلة

يا ليل الشوق والصبابة والتذكار .

أيها الجبار الواقف بين أقزام غيوم المغرب وعرائس الفجر ، المتقلد سيف الرهبة ،  
المتوج بالقمر ، المتشح بثوب السكوت ، الناظر بألف عين إلى أعماق الحياة ، المصغي  
بألف أذن إلى أنة الموت والعدم .

أنت ظلام يرينا أنوار السماء ، والنهار نور يغمرنا بظلمة الأرض !

أنت أمل يفتح بصائرنا أمام هيبة اللانهاية ، والنهار غرور يوقفنا كالعميان في عالم  
المقاييس والكمية .

أنت هدوء يبيح بصمته خفايا الأرواح المستيقظة السائرة في الفضاء العلوي ،  
والنهار ضجيج يثير بعوامله نفوس المنطرحين بين سنايك المقاصد والغرائب .

أنت عادل يجمع بين جنحي الكرى أحلام الضعفاء بأمانى الأقوياء وأنت شقوق  
يغمض بأصابعه الخفية أجفان التعساء ويحمل قلوبهم إلى عالم أقل قساوة من هذا العالم .

بين طيات أثوابك الزرقاء يسكب المحبون أنفاسهم ، وعلى قدميك المغلفتين بقطر  
الندى يهرق المستوحشون قطرات دموعهم ، وفي راحتيك المعطرتين بطيب الأودية يُضِيع  
الغرباء تنهدات شوقهم وحنينهم ، فأنت نديم المحبين وأنيس المستوحدين ورفيق الغرباء  
والمستوحشين .

في ظلالك تدبّ عواطف الشعراء ، وعلى منكبيك تستفيق قلوب الأنبياء ، وبين ثنايا  
ضفائرك ترتعش قرائح المفكرين ... » .

على أن البداية الشعرية لم تكن بهذا البكور أو الوضوح ، وكانت تختلف تقليداً أو  
تجديداً حسب موهبة كل شاعر وثقافته .

وعلى قلة شعر جبران بالقياس إلى المعروفين من شعراء المهجر ، نراه من أسبقهم إلى  
الاتجاه الوجداني سواء في التجربة أو التعبير . وله قصيدة أسماها « حرقه الشيوخ »<sup>(١)</sup>  
يعبر فيها عن هذا الإحساس الباكر عند الشباب الرومانسي بالشيخوخة ، وينظر إلى

(١) مجلة الفنون العدد الثامن نوفمبر ١٩١٣ . وقد نشرت في أعماله الكاملة ص ٦٠٠ ..

الحياة تلك النظرة الرومانسية التي تراها معبراً إلى الفناء قليل المسرات كثير العناء ،  
وهو بعدُ ما زال في الثلاثين .

والقصيدة - شأنها شأن كثير من الشعر الوجداني عند المهجريين - تعتمد في تصويرها  
على مزيج من الفكر والعاطفة في عبارات سهلة وإيقاع هادئ وأسلوب خال من المجاز  
والتشبيه المركب أو المبتكر ، يقنع من التشبيه بالبسيط المألوف ، كتشبيه العمر بالظل ،  
أو الماضي الذي محاه الزمن بجلم أو بسطر من كتاب خطّه الوهم ، أو الأيام السعيدة  
« بالزهور » والشقية بثلوج الشتاء :

يا زمان الحب ، قد ولى الشبابُ  
وتوارى العمر كالظل الضئيلُ  
وامحى الماضي كسطر من كتاب  
خطه الوهم على الطرس البليل  
وغدت أيامنا قيد العذاب  
في وجود بالمسرات بخيمل  
فالذي نعشقه ياساً قضي  
والذي نطلبه ملّ وراح  
والذي حزنناه بالأمس مضى  
مثل حلم بين ليل وصباح  
يا زمان الحب ، هل يُغني الأمل  
بخلود النفس عن ذكر العهود؟  
هل ترى يحو الكرى رسم القبيل  
عن شفاه ملّها وردُ الخدود؟  
أو يدانينا وينسينا الملل  
سكرة الوصل وأشواق الصدود؟  
هل يُصمّ الموت آذاناً وعت  
أنة الظلم وأنعام السكون؟  
هل يُغشى القبر أجفاناً رأت  
خافيات القبر والسر المصون

ثم يتحدث الشاعر عن أيامه السعيدة التي مرت سراعاً دون أن يستمتع بها كما كان ينبغي لو أدرك حينذاك طبيعة الزمن ومرور الأيام فيقول:

تلك أيام تولت كالزهور  
بهبوط الثلج من صدر الشتاء  
فالذي جادت به أيدي الدهور  
سلبته خلسة كف الشتاء  
لو عرفنا ما تركنا ليلة  
تنقضي بين نعاس ورقاد  
لو عرفنا ما تركنا لحظة  
تنشني بين خلو وسهاد  
لو عرفنا ما تركنا برهة  
من زمان الحب تمضي بالبعاد  
قد عرفنا الآن، لكن بعد ما  
هتف الوجدان: قوموا واذهبوا  
قد سمعنا وذكرنا عندما  
صرخ القبر ونادى؛ اقربوا

ويعتمد هذا الشعر في تعبيره المباشر على ما تضفيه عليه القوافي من إيقاع وعلى اتزان الصياغة وبنائها وعلى شيء من المقابلة اليسيرة بين الألفاظ والمعاني، وشيء من المماثلة والتكرار. فمن المقابلة قوله « فالذي نعشقه ياساً قضي، والذي نطلبه مل وراح؛ والذي حزنه بالأمس مضى، مثل حلم بين ليل وصباح؛ تلك أيام تولت كالزهور، بهبوط الثلج من صدر الشتاء؛ فالذي جادت به أيدي الدهور... سلبته خلسة كف الشتاء ».

وللشاعر قصيدة أخرى نشرت بعد ذلك بثلاثة أعوام أسماها « بالأمس »<sup>(١)</sup> لا تكاد تختلف في مضمونها وشكلها ومستواها الفني عن هذه القصيدة. فهو يعبر فيها عن ذلك الإحساس الغالب عند الوجدانيين بفناء الماضي واستحالة عودته وبشقاء الحاضر إذا قيس إلى الماضي وذكرياته السعيدة، وبغموض المستقبل المغلف في وجدان الشاعر بالشك

(١) مجلة الفنون ديسمبر ١٩١٦. وقد نشرت في أعماله الكاملة ص ٦١٣.

والضباب . وتجري القصيدة على ذلك النحو الذي أشرنا إليه من اتزان العبارات  
ووضوح « المعاني » بما يقرب من النظم المباشر لولا إيقاع القوافي ، ومنها هذه المقاطع :

كان لي بالأمس قلب فقضى  
وأراح الناس منه واستراح  
ذاك عهد من حياتي قد مضى  
بين تشيب وشكوى ونواح  
إنما الحب كنجم في الفضاء  
نوره يُمخى بأنوار الصباح  
وسرور الحب وهم لا يطول  
وجمال الحب ظل لا يقيم  
وعهود الحب أحلام تزول  
عندما يستيقظ العقل السليم  
ليت شعري هل لِمَا مرّ رجوع  
أو معاد لحبيب وأليف؟  
هل لنفسي يقظة بعد الهجوع  
لتريني وجه ماضي الخيف؟  
هل يعي أيلول أنغام الربيع  
وعلى أذنيه أوراق الخريف  
لا ، فلا بعث لقلبي أو نشور  
لا ، ولا يخضر عود الحفل  
ويد الحصاد لا تحيي الزهور  
بعد أن تُبرى بحمد النجل!  
شاخت الروح بجسمي وغدت  
لا ترى غير خيالات السنين  
فإذا الأميال في صدري مشت  
فبعكاز اصطباري تستعين  
والتوت مني الأماني وانحنت  
قبل أن أبلغ حد الأربعين!

تلك حالي ، فإذا قالت رحيل :  
ما عسى حل به؟ قولوا الجنون  
وإذا قالت : أيشفى ويزول  
ما به؟ قولوا ستشفيه المنون!

ونلمس في هذه المقاطع سمات فنية غلبت على كثير من أشعار هؤلاء الشعراء في المرحلة التالية، كتلك السمة التي رأينا نموذجاً منها عند ايليا «أبو ماضي» من كثرة التساؤل الذي يقلب الإحساس على أكثر من وجه وبأكثر من عبارة تحقق في الصورة الشعرية توازناً بين الأشرطة والعبارات وتكسيها راحة سطحية لا عمق فيها، لأن الشاعر لا ينمي فكرته أو إحساسه بل يدور حولها في تعبير مباشر. وسنرى تلك السمة واضحة كل الوضوح في قصيدة إيليا أبي ماضي المعروفة «الطلاسم» إذ يدور حول فكرة الشك ويقدمها بأكثر من وجه، ولكن بنفس المنهج والأسلوب والخاتمة في كل مقطع من مقاطعها. على أن للشاعر بعد ذلك بسنوات أربع قصيدة قصيرة فريدة في خيالها وصيغتها الرومانسية، رسم الشاعر فيها بخطوط قليلة سريعة كل تهويمات الحلم الرومانسي في ليل السكون والأسرار والبلابل والنجوم والأطياف. والقصيدة تخلو من المجاز والصور المركبة وتعتمد في إيجائها على العبارات المناسبة والتقسيم الموسيقي وحشد طائفة كبيرة من مدركات الحواس المتمعة للسمع والبصر والشم والذوق، وما وراء الحواس من عرائس الجن والحوار. وهي تختلف عن سابقتها في أنها لا تجمع بين الفكر والعاطفة، بل تكاد تخلص للحس وحده وهي بعنوان «أغنية الليل»<sup>(١)</sup>.

سكن الليل ، وفي ثوب السكون	تحتي الأحلام
وسعى البدر، وللبدر عيون	ترصد الأيام
فتعالي يا ابنة الحقل، نزور	كرمسة العشاق
علنا نطفي بذيالك العصير	حرقه الأشواق
اسمعي البلبيل ما بين الحقول	يسكب الأحمان
في فضاء نفحت فيه التلول	نمسة الريحان
لا تخافي يا فتاتي ، فالنجوم	تكتم الأخبار
وضباب الليل في تلك الكروم	يجسب الأسرار

(١) مجلة الفنون مارس ١٩١٧. وفي أعمال الشاعر الكاملة ص ٦٠٥.



لا تخافي ، فعروس الجن في كهفها المسحور  
هجمت سكرى وكادت تختفي عن عيون الحور  
وملي ك الجن إن مرّ يروح والهوى يثنيه  
فهو مثلي عاشق ، كيف ييوح بالذي يظنيه!

وليس في القصيدة كما نرى تلك العبارات المكتملة المتزنة ، المنطقية المعاني ، ومع تردد القوافي لا يغلب الإيقاع على الشعور في القصيدة ، بل نحس فيها بنغمة خافتة لعلها وليدة كثير من الألفاظ والعبارات التي توحى بالسكون والغموض والحفاء «سكن الليل ، وفي ثوب السكون ، تختبي الأحلام ، فالنجوم تكتم الأخبار ، وضباب الليل في تلك الكروم يحجب الأسرار ، فعروس الجن في كهفها المسحور هجمت سكرى وكادت تختفي عن عيون الحور» .

ونلتقي في تلك السنوات الأولى بشعراء عرفوا بين رواد الحركة الوجدانية في المهجر وأصبح شعرهم موضع عناية الدارسين لتلك الحركة ، منهم نسيب عريضة ورشيد أيوب وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة . وجميعهم يلتفتون في تجاربهم الشعرية إلى نفوسهم ويستنبطون وجدانهم ويصورون عواطفهم ، لكنهم يختلفون في مدى التقليد والتجديد والمستوى الفني حسب موهبة كل منهم وثقافته ودربته . على أنهم يكادون يشتركون جميعاً - في تلك المرحلة الأولى - في تذبذب المستوى من قصيدة إلى أخرى وفي داخل القصيدة الواحدة ، وكأنهم يتلمسون طريقاً وعرأ يمهده الطموح والموهبة أحياناً وتعثر فيه الأقدام الهيابة أو العاجزة أحياناً أخرى ، وهم في ذلك مشدودون بين التراث الذي لا يسيطرون عليه سيطرة تامة ، والجديد الذي لم تتضح صورته لديهم بعد . ولعل ذلك يعود أيضاً إلى تلك النزعة الفكرية أو العقلية التي تغلب على تجاربهم فتنحو شعرهم منحى ذهنياً ليس فيه حرارة العاطفة ولا انطلاق الوجدان ، وتدفع بالشاعر منهم أحياناً إلى اتخاذ موقف «الحكيم» بلا حكمة حقيقية . وهم ينطلقون في مواقفهم الفكرية من النظر في نفوسهم متسائلين عن سرها وحقيقتها ووضعها في الكون وصلتها بالناس . والطبيعة لذلك شاحبة الوجود في أشعارهم على نقيض كثير من الرومانسيين ، وهم لا يلتفتون إليها إلا التفاتاً عابراً لكي يربطوا بين مشهد من مشاهدنا وبعض ما يدور في نفوسهم من شجن أو سرور ، وقل أن نجد لديهم - حتى في مرحلة نضجهم وازدهارهم - صوراً طبيعية مركبة يستغرق الشاعر في جمالها أو جوها ، وتلهمه ما نراه عند الرومانسيين من تجسيم .

ولعل خير نموذج لذلك قصيدة ميخائيل نعيمة المعروفة « من أنت يا نفس »<sup>(١)</sup>. فقد استخدم الشاعر فيها مشاهد الطبيعة بصورة « منهجية » إن صح هذا التعبير. إذ يبدأ كل مقطوعة بحديث عن نفسه مبيّناً وقع أحد تلك المشاهد عليها ثم يحتم المقطوعة مسائلاً نفسه: هل جاءت أو وُلدت أو انبثقت من ذلك المشهد.

وهكذا تنقسم الصورة في المقطوعة إلى قسمين لا يكاد يلمّ الشاعر بأولهما حتى ينتقل إلى الثاني ليربط بين الطبيعة والنفس، وتخلو من رسم حي للطبيعة لا يكون ذريعة للعجب والتساؤل والشك. وهذا الرسم « المنهجي » لا ينمو - كما ذكرنا - بالمعنى بل يقدمه على أكثر من وجه، على نحو يتوقعه المتلقي دون أن يأتي الشاعر بجديد. وإذا ما خلاص المتلقي من طرافة الموضوع - وجدة التجربة حينذاك - فسيحس بشيء غير قليل من روح النظم والنثرية الواضحة. وإن كنا لا نريد أن نغض من قدر هذه الريادة في التجربة وبناء القصيدة في تلك المرحلة الباكرة. ويمكن أن نرى مصداق تلك السمات لو استعرضنا بعض مقاطع القصيدة:

إن رأيت البحر يطفى الموج فيه ويشور  
أو سمعت البحر يبكي عند أقدام الصخور  
ترقبى الموج إلى أن يجبس الموج هديره  
وتناجي البحر حتى يسمع البحر زفيره  
راجعاً منك إليه ..  
هل من الأمواج جئت؟

إن سمعت الرعد يدوي بين طيات الغمام  
أو رأيت البرق يفري سيفه جيش الظلام  
ترصدي البرق إلى أن تخطفني منه لظاه،  
ويكفّ الرعد، لكن تاركاً فيك صداه ..  
هل من البرق انفصلت؟  
أم مع الرعد انحدرت؟

إن رأيت الريح تذري الثلج عن روس الجبال  
أو سمعت الريح تعوي في الدجى بين التلال

(١) ديوان همس الجفون، وقد نظمت عام ١٩١٧.

تسكن الريح ، وتبقي باشتياق صاغية<sup>(١)</sup>  
وأناديك ، ولكن أنت عني قاصيه .  
في محبط لا أراه  
هل من الريح وُلدتِ؟

إن رأيت الفجر يمشي خلصة بين النجوم  
ويوشي جُبّة الليل المولى بالرسوم  
يسمع الفجر ابتهالاً صاعداً منك إليه  
وتخري كني هبط الوحي عليه  
بخشوع جاثيه  
هل من الفجر انبثقتِ؟

ثم يحتم الشاعر مقطوعات القصيدة جميعاً مجيباً على تساؤلاته العديدة بقوله :

إيه نفسي! أنت لحن في قدرن صداه  
وقعتك يدُ فنّانٍ خفي لا أراه  
أنت ريح ونسيم ، أنت موج ، أنت بحرٌ  
أنت برق ، أنت رعد ، أنت ليل ، أنت فجر  
أنت فيض من إله!

وقد تفلح هذه الطريقة في الإثارة العقلية المجردة ، لكنها لا تنفذ إلى الوجدان إذ تخلو من الصور الشعرية الحافلة بالشعور واللمسات الفنية المبتكرة . وأجدى من تلك المشاهد المتعاقبة السريعة أن يستعرق الشاعر في وصف مشهد طبيعي مركب يبدع في تصويره وتجسيمه ثم يصله بنفسه أو يصل نفسه به على أي نحو يشاء ، كما رأينا عند شيلي في أغنيته إلى الريح الغربية . وكما سنرى عند بعض شعراء الوجدان في الوطن العربي . ونحن لا نكاد نظفر بصورة شعرية جميلة من بين تلك المشاهد الطبيعية الكثيرة إلا في قوله « إن رأيت الفجر يمشي خلصة بين النجوم ، ويوشي جُبّة الليل المولى بالرسوم »<sup>(٢)</sup> .

(١) صحتها : مصغية

(٢) لشكبير تعبير مماثل جاء على لسان « هوراشيو » أحد أشخاص مسرحية هاملت ، يقول فيه :

« ... هذا هو الصباح في عباءته الشقراء يمشي على ندى ذلك التل المشرف هناك في الشرق » .

هاملت ص ٥٦ . ترجمة المؤلف .

ونستطيع أن نلمس بعض ما أشرنا إليه من تذبذب وعثرات عند هؤلاء الشعراء في قوله « تسكن الريح وتبقى باشتياق صاغية، وأناديك ولكن أنت عني قاصيه » .

ولا يبعد جبران هو الآخر كثيراً عن هذا المنهج في حديثه إلى نفسه، فهو يعتمد كذلك على المقطوعات المتشابهة البناء وإن خلت من التساؤل الذي شهدناه عند نعيمة وجنحت إلى التقرير والتعبير المباشر. ففي قصيدته « يا نفس »<sup>(١)</sup> يخاطب الشاعر نفسه مقررًا أنه لولا طمعه في الخلود لقضى على حياته بيده، وأنه لولا ما امتحن به من حزن وسقم لكان أعمى البصيرة لا يرى من الحياة إلا الظلام. ثم يمضي « فيبرهن » على الخلود عن طريق الإحساس الصادق تارة والبرهان المنطقي تارة أخرى:

يا نفس لولا مطمعي بالخلد، ما كنت أعني

لحناً تغنيه الدهور

بل كنت أنهي حاضري قسراً فيغدو ظاهري

سراً تواريه القبور

يا نفس، لو لم أغتسل بالدمع، أو لم يكتحل

جفني بأشباح السقام

لعتت أعمى، وعلى بصيرتي ظفر، فلا

أرى سوى وجه الظلام

يا نفس ما العيش سوى ليل إذا جنّ انتهى

بالفجر، والفجر يدوم

وفي ظمائي دليل على وجود السبيل

في جرة الموت الرحوم

يا نفس إن قال الجهول الروح كالجسم تزول

وما يزول لا يعود

قولي ليه إن الزهور تمضي، ولكن البذور

تبقى، وذا كنه الخلود!

ويبدو التقرير والنثرية واضحين في قوله « بل كنت أنهي حاضري . . لعتت أعمى

(١) مجلة الفنون يونيو ١٩١٦ . الاعمال الكاملة ص ٥٩٨ .

وعلى بصيرتي ظفر، فلا أرى وجه الظلام.. يا نفس إن قال الجهول: الروح كالجسم تزول، وما يزول لا يعود» ولا نكاد نظفر بنفحة شعرية صادرة من الوجدان إلا في قوله « وفي ظمأ قلبي دليل، على وجود السلسيل، في جرة الموت الرحوم» وإن كنا نحس بقلق في كل مقطوعات القصيدة لهذا الفصل السيء بين أجزاء الجملة الواحدة، لتحكم القافية.

ولنسيب عريضة قصيدة عن النفس مزج فيها بين القلق الوجداني والتساؤل الفكري، فصور هُده ووحشته في القسم الأول من القصيدة ثم خلس من ذلك إلى التساؤل عن سر قلق نفسه ووحشتها عارضاً ألواناً من الفروض تتراوح بين نزوع إلى الخيال المحال وطموح إلى « ما تخلف اللثام» من أسرار وحنين إلى عالم الأرواح المثالي. والقصيدة - كسابقتيها - يغلب عليها الإيقاع السريع والقوافي المتتابعة التي لا تلام التأمل الروحي والفكري، لكن الشاعر يحاول أن يعوض ذلك بما يشبه الحوار الدرامي بينه وبين نفسه وإن ظل هو السائل والمجيب معاً: يلقي السؤال إلى نفسه ثم يجيب هو في صيغة تساؤل آخر:

يأس نفس مالك في اضطراب  
كفريسة بين الذئاب  
هلاً رجعت إلى الصواب  
ويَدَلَّتِ رَيْبِكِ باليقين؟  
أحمامة بين الرياح  
قد ساقها القدر المتاح  
فابتلَّ بالمطر الجناح  
يا نفس مالك ترجفين؟

ونلاحظ أثر القافية في صياغة الشاعر، في قوله «مالك في اضطراب. كفريسة بين الذئاب» فإن الاضطراب أضعف كثيراً من أن يعبر عن فزع الفريسة وألمها وهي بين الذئاب، وفي قوله «فابتل الجناح» فإن مجرد ابتلال الجناح لا يمكن أن يصور محنة «حمامة بين الرياح، قد ساقها القدر المتاح».

وقد يحاول الشاعر أن يغطي على تدفق الإيقاع بشيء من الجاز، لكنه قل أن يوفق

إلى مجاز مبتكر ، بل يستخدم أحياناً استعارات مألوفة لا تناسب ما يصور من إحساس ،  
أو يجسم المعنى أحياناً أخرى تجسماً غير مقبول ، كما في قوله :

قد نام أرباب الغرام  
وتدثروا لحف السلام  
وأبيت يا نفس المنام  
أفأنت وحدك تشعرين!  
والليل مرّ على سواك  
أفما دهاهم ما دهاك؟  
فلم التمرد والعراك؟  
ما سور جسمي بالمتين!

فقوله « وتدثروا لحف السلام » - خضوعاً للإيقاع والقافية بعد تعبيره غير الشعري  
« أرباب الغرام » - يصور السلام على نحو سطحي شكلي أعجز من أن يعبر عما أراد من  
سكينة وسلام نفسي ، وقوله « ما سور جسمي بالمتين » تجسيم بادي الغلظة للتعبير عن بنية  
الجسد .

وحين ينتهي الشاعر في القسم الثاني إلى ما يشبه التساؤل الفلسفي أو الصوفي ، يسلك  
المنهج السابق الذي لاحظناه في القصائد السالفة من إيراد المعنى أو الإحساس على أكثر  
من وجه دون أن ينمو أو يتركب ، بل تصبح الصيغة اللفظية وإيقاع الوزن والقافية  
العنصرين الأساسيين للصورة الشعرية :

أسببتك أرواح القتنام  
فأرتك ما خلف اللثام  
فطمعت فسيلاً يرام؟  
يا نفس كم ذا تطمحين!  
أصعدت في ركيب النزوع  
حتى وصلت إلى الربوع  
فأتاك أمر بالرجوع؟  
أعلى هبوطك تأسفين!

أم شاقك الذكر القديم  
 ذكر الحمى قبل السديم  
 فوقفت في سجن الأديم  
 نحو الحمى تتلفتين  
 أضعفت فكراً في الفضاء  
 فتبعته فوق الهواء  
 فنأى وغلفل في العلاء  
 فرجعت ثكلى تدبين!  
 أسلكت في طرق الخيال  
 درباً يقود إلى المحال  
 فحطت رحلك عند آل  
 يتصّر ريّ الصادرين  
 أعشقت مثلك في السماء  
 أختنا تحنّ إلى اللقاء  
 فجلست في سجن الرجاء  
 نحو الأعالي تنظرين

وقد يوفق الشاعر إلى صورة مركبة ولكنه لا يفلح في ربطها بما يريد من معنى وإحساس فيظل جزءا الصورة منفصلين، مختلفين في المستوى الفني كقوله مثلاً:

رأيت بيت العنكبوت  
 وذباباً فيه تموت  
 رقصت على نغم السكوت  
 الماء، فلم يُغنِ الطنين

ثم قوله عاقداً الصلة بين هذه الصورة وقلبه:

فكذلك في شرك الرجاء  
 قلبي يلذ له الغناء  
 ما ذاك شدوا بل رثاء  
 يبكي به الألم الدفين

ونلتقي وظاهرة وجدانية أخرى في بدايات هؤلاء الشعراء ، هي إحساسهم بوطأة الحياة والناس وتمنيهم أمنيات خيالية تنأى بهم الى عالم جميل من السلام أو الحرية أو الجمال . وهي أمنيات مألوفة في الشعر الرومانسي الأوربي وفي الشعر العربي الوجداني ، يلتبس الشاعر فيها هذه المعاني في آفاق الطبيعة ومشاهدها ، ويتخذ من بعض عناصر الطبيعة وأحيائها رموزاً لها ، كالطير والرياح والموج والشعاع والفراش وغيرها مما يوحي بالحرية والانطلاق والسلام والجمال . ومن شأن هذه الرموز أن تغري الشاعر بالافتتان في رسم صورة مركبة للأمنية يحملها كل إحساسه بما تحمل من رمز ، وهي لهذا معرض لكثير من تجسيم المشاعر أو المعنويات تجسماً يفوق المجاز البسيط والاستعارة المألوفة .

على أن شعراء المهجر - شأنهم في ذلك شأن كثير من نظائهم في الوطن العربي - لا يقنعون في الأغلب بأمنية أو أميتين حتى يتاح لهم بسط الصورة وتعميقها قدر الطاقة ، بل ينتقلون من أمنية الى أخرى كما كان يفعل الشاعر العذري القديم ، وإن تميزوا عنه بشيء من الإفاضة والتحليل . وقد يسوقهم تتابع الأمنيات إلى شيء من التناقض النفسي فتصبح القصيدة مجتمعة لكثير من الحالات النفسية المتناقضة ، من رغبة في السلام ، إلى نزوع نحو الانطلاق والتعرد ، أو طموح إلى الحياة الروحية الخالصة أحياناً والمادية الصماء أحياناً أخرى . ومن نماذج ذلك الاتجاه قصيدة لنسيب عريضة بعنوان «أمني»<sup>(١)</sup> يقول في بعض مقاطعها :

ليتني كنت طائراً أتفلى  
في فضاء الحقول ، فوق التراب  
أركب الريح تارة ، ثم أعلو  
في فيافي المجهول خلف السحاب  
وأرى النور صافياً يتجلى  
لم يحطه تكائف بنقاب  
وطني الروض ، والأزاهر غيد  
غازلتي فكدت أنسى صوابي  
لا أبالي بزرع قوت وحصد  
أو بجمع الأموال مثل المرابي

(١) مجلة الفنون أبريل ١٩١٣ بتوقيع «أليف» .



لا، ولا أعتني بإرضاء قوم  
شيبوا لمتني زمان شيباني  
أو بإرضاء غداة لا تبالي  
همها البذر وانتقاء الثياب  
أو بقسري نفسي ليرضي صديقي  
وهو كالطفل مروع في الغياب  
ليتني كنت نسمة من رياح  
عاصفات تثور فوق السحاب  
أحمل البرد والسحاب بحر  
لشجي ملقى بنار العذاب  
أطرد السحاب وابلات لأرض  
عظشت نحو قطرة من شراب  
وأكون البريد في الحب إذ -  
أنقل كتب الأشواق للأحباب  
حينما أشتهي أهبة بلطف  
لائماً خد غيادتي بتلغصاب  
طائفاً حولها أحوم عليها  
باحتراس مغالباً للتصابي  
ليتني كنت موجة تنهادي  
بلند فناع في عمق عمق العباب  
باندفاع بلا قرار وعزم  
ثابت بين حمة وانقلاب  
إن في العمق مسرحاً لفؤاد  
طلب البعد عن حياة العذاب  
ولأهل الخيال هيكل سر  
يحرق الحب فيه كالأطياب  
وبنسات البحر غير من فيده  
بفر مغرباً منظر خلاب

يتلاعبن بالقلوب لعنج  
مغضيات عن مطلب الآداب  
هن يمنحن صبهن كثيراً  
ليت في الأرض كنّ يا أصحابي

وقد استطاع الشاعر حين ابتعد عن العبارات القصيرة الموقعة أن يتمهل عند صورة فيبنيها بناء مركباً ممتداً لا ينطلق من الاعتماد على الألفاظ بقدر انطلاقه من الإحساس والخيال . على أننا نلاحظ أن الشاعر يوفق إلى حد لا بأس به حين يمضي في صورته الخيالية وأمنيته البعيدة ، لكنه يسقط حين يربطها بواقعه الذي يتطلع إلى الفرار منه ، إذ يعود إلى التعبير التقريري الهابط ، كما نرى في الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطوعة الأولى « لا أبالي بزرع قوت وحصد .. أو بقسري نفسي ليرضي صديقي » .

ولعلنا نلاحظ ما أشرنا إليه من تذبذب في المستوى عند هؤلاء الشعراء حتى في داخل القصيدة الواحدة ، فبينما نراه يرسم صوراً خيالية موفقة في قوله « ولأهل الخيال هيكل سر ، يحرق الحب فيه كالأطياب ، وبنات البحر يرحن فيه ، مغريات بمنظر خلاب » إذ نراه يقول في نثرية هابطة « مغضيات عن مطلب الآداب .. هن يمنحن صبهن كثيراً » . وقريب من هذه النثرية قوله « أو بإرضاء عادة لا تبالي ، همها البذر وانتقاء الثياب .. غازلتنني فكدت أنسى صوابي .. لاثماً خد غادتي باغتصاب .. طائفاً حولها أحوم عليها ، باحتراس مغالباً للتصابي » .

ويبدو ما تفضي إليه كثرة الأمنيات وتتابعها من تناقض بين ما ترمز إليه من أحوال نفسية ، في قول الشاعر في مقطونه من مقطوعات القصيدة :

ليتني كنت صخرة من صخور  
عابسات في الطود بين الروابي  
صامتاً ، لا مُدلساً كل غرّ  
إنّ تلك الصخور ليست تحاببي !  
ثابتاً لا يهزني سيل ليل  
أو رياح المضيق بعد الغياب  
فأرى كل ما يصير بصبر  
وجمود يفيل كل مصاب

فمثل هذه الأمنية التي تطمح إلى أن يواجه الشاعر الحياة في ثبات وجمود ، لا تلائم تلك الأمنيات الخيالية المجنحة التي يتمنى في بعضها أن يكون « . . في الأثير شعاعاً مائساً في السماء دون غياب » . ولعلنا نلاحظ تعثر الشاعر في تلك المقطوعة إلى حد تبدو فيه دون سائر مقطوعات القصيدة .

ولرشيد أيوب قصيدة بعنوان « ليتني »<sup>(١)</sup> يتمنى فيها أمنيات ماثلة ، وإن مزج بين الطموح إلى المعرفة ، والرغبة في الحياة الفطرية الحرة في أرجاء الطبيعة ، فهو يتمنى في بعض المقطوعات لو كان قد أدرك معنى المشيب وهو بعد في شرح الشباب ، أو لو أنه كان كموسى : لئلا يستطيع أن يناجي الله فيستضيء بنور قربه ، ويتمنى في مقطوعات أخرى لو كان راعياً في المروج أو معتزلاً في الرياض :

ليتني في الحقل أرعى الغنما  
صارفاً عمري سميماً للنجوم  
خالياً من كل همٍّ مثلما  
غنمى قد جهلت معنى الغيوم  
فإذا هبت رياح وهمى  
مطر، وانتشرت فوق الغيوم  
أنفخ الشَّبَاب، أشدو طرباً  
وقطيعي سائر في أثري  
لست أخشى من غراب نعبا  
أمناً، لم أدر معنى الحذر

ليتني في روضة عند الغدير  
باعتزال عن جهادي في الوجود

مصنياً كلِّي لذِيَاك الخير  
وهو يتلو من أناشيد الخلود  
ما أُحِيلِي القلب في الدنيا، كسير  
فهو عنوان لمن يرعى العهد

(١) الأيوبيات ص ٢٠ وقد نشر الديوان عام ١٩١٦ .

رَقَّ حَتَّى كَلِمَا هَبْتَ صَبَا  
حَمَلْتَهُ مَع نَسِيمِ السَّحَرِ  
وَهُوَ يَتَلَو بِأَكْيَافٍ مُنْتَجِبًا  
يَا زَمَانَ الْحَسْبِ تَحْتَ الشَّجَرِ

والقصيدة تعتمد على إيقاع يشبه إيقاع الموشحة، ولعل قوله « يا زمان الحب تحت الشجر » يذكرنا بقول لسان الدين بن الخطيب: « يا زمان الوصل بالأندلس ». ونلاحظ هنا أيضاً تذبذب الشاعر بين بعض التوفيق، والتعثر والهبوط إلى نثرية واضحة، كما في قوله: « ما أحيلي القلب في الدنيا كسير، فهو عنوان لمن يرعى العهود » وقوله: « لست أخشى من غراب نعبا، آمناً لم أدر معنى الحذر ».

وقد ذكرنا أن هؤلاء الشعراء لا يلتفتون كثيراً إلى مشاهد الطبيعة لذاتها، بل لكي يربطوا ربطاً سريعاً بينها وبين بعض أحاسيسهم أو لحظاتهم النفسية. وقد يرسم أحدهم صورة مستقلة لمشهد طبيعي وفي خاطره أن يربطه بعد ذلك بجانب من جوانب وجدانه، فلا يلتفت في المشهد إلا لما يتسق مع هذا الجانب بحيث يصبح المشهد معادلاً لشعوره النفسي، أو كأنه ركن لتشبيه كبير، أحد طرفيه الطبيعة، ووجدان الشاعر طرفه الثاني.

وقد يقع الشاعر نتيجة لذلك في كثير من العثرات الفنية لإلحاحه على النظر إلى الطبيعة من تلك الزاوية النفسية الخاصة وإخضاع كل عناصرها لكي تصبح رموزاً لشاعره. من ذلك قصيدة لنعمة الحاج بعنوان « مرور العاصفة »<sup>(١)</sup> يرسم في جزئها الأول صورة للعاصفة، ثم يربط بينها وبين ما في نفسه من عواصف في جزئها الثاني:

أرأيت البحر يرغي مزبدا  
موجّه يحكي جبالاً زاحفه؟  
وجبين الأفق في لون الدجى  
وعيون السحاب تهمي واكفه  
وحسام البرق قد شق الفضاء  
وكُرات الرعد تدوي قاصفه

(١) مجلة الفنون ديسمبر ١٩١٦.

وهزيز الريح يعلو صافرا  
تهلج الأكباد منه واجفه  
وكان الغاب جندي وغي  
وعلى طعن وحرب عاكفه  
ووحوش السبر في أوكارها  
وذوات الريش باتت خائفه  
وعلى الجو نقاب قاتم  
وعلى الأرض سيول جارفه  
قوة عمياء يُعيب حدها  
ساعة فيها تهب العاصفة  
هكذا نفسي، لقد مرت بها  
عاصفات في الليالي السالفه  
حين كان الحسب دوحاً مزهراً  
وليه امتدت ظلال وارفه  
إذ فؤادي راقص وجرماً على  
صوت آلات الأمان العازفه  
وبنفي نزعيات للهوى  
تتوالى كالبروق الخاطفة  
وأنا الآن وقد ولّى الصبا  
وعدتني عاصفات العاطفه  
سكنت نفسي وكفت مثلماً  
تسكن الأرياح بعد العاصفه

فالشاعر في الجزء الأول من القصيدة « يبر » على مشاهد الطبيعة التي يمكن أن تتصل  
بمعاني العاصفة، واحداً واحداً، مكثفاً بالإشارة السريعة إلى مظهر العاصفة فيه. ومع  
كثرة إشارة شعراء المهجر إلى « الغاب » لا نجد لديهم وصفاً للغاب نفسه وعوالمه الواقعية  
والخيالية وألوان الجمال والرهبه فيه، لكنه يصبح لديهم مجرد رمز للحياة أو المجتمع أو  
الفطرة. والغاب في هذه القصيدة مجرد « جزئية » صغيرة من أجزاء الصورة المتتابعة  
السريعة وليس إلا « جندياً في وغي ».

ونلاحظ ضعف الصياغة في القصيدة بوجه عام ، ولعل ذلك يرجع في المحل الأول إلى مستوى الموهبة عند الشاعر ، لكن من أسبابه كذلك هذا الفصل بين جانبي الصورة وحشد كل مشاهد الطبيعة وإخضاعها لجو نفسي واحد ، مما يضطر الشاعر أن يتم البيت « حيثما اتفق » ما دام لا يمنح خياله فرصة الاستغراق في الصورة أبعد من شطري البيت الواحد . ومن نماذج الضعف الواضح في بناء العبارة قوله « وكرات الرعد تدوي قاصفة .. وعلى طعن وحرب عاكفة .. وذوات الريش باتت خائفة » .

والذي يعنى النظر في شعر هؤلاء الشعراء في تلك المرحلة الباكرة وما بعدها يرى أنهم لم يكونوا من ذوي الخيال البعيد ، أو أنهم كانوا يكبحون جراح خيالهم كلباً أراد أن ينطلق ، بزمام من العقل و « الاتزان » . وشعرهم لذلك واضح « الفكرة » خالٍ - في الغلب - من تهويمات الوجداني الرومانسي أو جسارته تلك التي تقيم علاقات جديدة أو جريئة بين الأشياء . وقد اعتمدوا - في تلك المرحلة الأولى على الأقل - اعتماداً أساسياً على التجديد في الشكل والقافية والأوزان القصيرة فحد ذلك من انطلاق خيالهم ومن قدرتهم على بناء جمل شعرية مركبة ممتدة ، كما ذكرنا من قبل .

وينطبق ذلك المنهج على تجربة الحب - وهي قليلة الشأن عندهم - فتبدو في أشعار بعضهم على ذلك النحو السريع المنعم ، في نظام المقطوعة ذات النظام المطرد ، كما في قول نعمة الحاج أيضاً ، من قصيدة بعنوان « رسول الروح »<sup>(١)</sup> :

نأى فغدوت مكتئباً	أعاني الهم والكرباً
وفات القلب ما طلبا	ولكنني أعلله
أبيت أراقب الشهباً	وأفكر بالذي ذهباً
وعندي للحيب نبا	فكيف إليه أوصله؟
خُفوق النجم يخبره	بما في القلب أضمره
وهذا البدر منظره	يذكرني فأسأله
وشوقي كيف ينكره	فؤاد كان يذكره
يليلٍ ببت أسهره	سألت البدر ينقله

والأبيات لا تنبئ بشعور صادق ولا إحساس عميق ، وهي خالية من أية صورة شعرية موفقة ، قريبة من نظم المبتدئين .

(١) مجلة الفنون سبتمبر ١٩١٦ .

ولدينا من ثمار هذه المرحلة الأولى بعض دواوين كاملة يمكن أن تقدم صورة واضحة لطبيعة شعر هؤلاء الشعراء في التجربة والتعبير، كديوان «همس الجفون» لبيخاتيل نعيمة، وهو يتضمن قصائد نظمت بين عامي ١٩١٧، ١٩٣٠ وسنكتفي منها بدراسة ما يدخل في نطاق تلك المرحلة، حتى عام ١٩٢٠. وديوان رشيد أيوب «الأيوبيات» وقد صدر عام ١٩١٦. و«ديوان إيليا أبو ماضي» وقد نشر عام ١٩١٧.

وقصائد نعيمة تنبع من عالمه النفسي الداخلي دون أن ترتبط بتجربة خاصة من الحياة، بل تصور لحظات نفسية مطلقة، من الكآبة أو الشك أو الحيرة أو التأمل، يكون العالم الخارجي فيها محض «إثارة» للحديث عن عالم الشاعر الباطني. ففي النهر المتجمد - أولى هذه القصائد - يتخذ الشاعر من النهر المتجمد وسيلة للحديث عن قلبه مقارناً بين حاله في الشتاء والربيع عاقداً بين قلبه والنهر صلة في الحالتين.

والقصيدة تقوم على التضاد والتماثل في آن معاً، فهي تتضمن صورتين متقابلتين للنهر: أولاهما وقد جمد مأوه وانقطع خريبه وجفت من حوله الحدائق والأزهار والأشجار وجفت الطيور، إلا الغريان، والثانية وقد ردّ عليه الربيع ماء السلسال وأمواجه النقية وأزهاره البديعة وأشجاره الخضراء. ثم صورة مماثلة للنهر، هي قلب الشاعر، وهي الأخرى تتضمن مثل تلك المفارقة بين حاله في الربيع والشتاء. والشاعر يستقصي الصورة في كلتا الحالتين معتمداً على التقابل بين الأمس واليوم في لمسات سريعة متعاقبة تزيد من اعتماد الصورة على المفارقة والتضاد، ولا يكاد يلتفت إلى تصوير الوجود الخارجي للنهر وقد جمد مأوه وأحاطت به الثلوج من كل جانب، فإن ذلك لا يعنيه في شيء وهمّه أن يصور المماثلة بين النهر وقلبه من خلال تلك الألوان العديدة من التناقض.

إن ما يهم الشاعر هو «حال» النهر لا هيئته أو وجوده كمشهد من مشاهد الطبيعة، والطبيعة لا تعنيه إلا بمقدار ما تعينه على تصوير إحساسه بالتحول. لذلك يندفع الشاعر منذ البداية مخاطباً النهر متسائلاً عن حاله وهل انقطع خريبه لنضوب مائه أو لما أصابه من هرم، ثم يجيب هو نفسه عن تساؤله بمقارنة بين حال النهر بالأسس واليوم، يغدو النهر فيها رمزاً لذلك التحول من خلال تعبيرات موجزة تدل على حالات نفسية قبل أن تكون تصويراً لمشهد طبيعي. وتنفصل تلك الصور الموجزة بعضها عن بعض بتوافٍ مزدوجة أكثرها ساكن، فتصبح كل منها مقطوعة الصلة بالأخرى وكأنما ختمت القافية عليها:

يا نهر، هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخريف

أم قد هرمت وخار عزمك فانشيت عن المسير؟  
بالأس كنت مرئماً بين الحدائق والزهور  
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور  
بالأس كنت تسير لا تحشى الموانع في الطريق  
واليوم قد هبطت عليك سكينه اللحد العميق  
بالأس كنت إذا أتيتك باكياً سليني  
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكاً أبكيتني  
بالأس كنت إذا سمعت تنهدي وتوجعي  
تبكي، وهما أبكي أنا وحدي، ولا تبكي معي!

ولعلنا نلاحظ هنا - مرة أخرى - ما يقع فيه هؤلاء الشعراء أحياناً من عثرات في التعبير، في قوله « بالأس كنت تسير لا تحشى الموانع في الطريق »، ثم في التصوير حين يقارن الأس باليوم في البيت التالي « واليوم قد هبطت عليك سكينه اللحد العميق » فإن الصورتين غير متقابلتين كما أراد الشاعر، وإنما تصح المقارنة لو أتبع البيت الأول - على نثرية تعبيره - بما يدل على العجز أمام الموانع، والتوقف عن المضي في السير. ويفيض الشاعر في الحديث عما أصاب مظاهر الطبيعة الجميلة حول النهر من تغير ملماً إماماً سريعاً أيضاً بكل مظهر ليكتمل منها جميعاً رمز لما في نفسه من إحساس، متخذاً من الشتاء رمزاً تقليدياً للموت غير ملتفت إلى ما قد يكون فيه من معان أخرى يجد الشاعر فيها ألواناً من الجمال والبهجة، شأنه شأن الناس حين يمارسون بعض متع الشتاء أو يطربون لجماله الخاص. ذلك لأن النهر والشتاء والطبيعة - كما قلنا - ليست عند الشاعر سوى حوافز للتعبير عما في كوامن نفسه عن طريق التضاد والتأمل. ويقع الشاعر مرة أخرى في بعض النثرية إذ يعتمد على « تكامل » أجزاء الصورة بدل أن يستقصي كل جزء ويستجيب لما قد يوحيه إليه من معنى أو خيال:

ها حولك الصفصاف لا ورق عليه ولا جمال  
يجثو كئيباً كلما مرت به ريح الشمال  
والحور ينسحب فوق رأسك ناثراً أغصانه  
لا يرح الحسون فيسه مردداً الحاناه  
تأتيه أسراب من الغربان تنعق في الفضا  
فكأنها ترثي شباباً من حياتك قد مضى



وكأنها بنعيها عند الصباح وفي المساء  
جوق يشيع جسمك الصافي إلى دار البقاء

وفجأة يبدأ الشاعر في نفض تلك الصورة الفاجعة بتفاؤل مباشر، متمجلاً نفي ما أورد من مشاهد الجمود والفناء، فلا يحسن التعبير عن انقضاء الشتاء في قوله « لكن سينصرف الشتا وتعود أيام الربيع » ويقع في الثرية والتعبير المنظوم المباشر في قوله « والخور ينسى ما اعتراه من المصائب والمحن ». وهو يرسم أجزاء صورته في عبارات مرسلة ليس فيها من المجاز والتشبيه إلا أيسره وأكثره وروداً في مثل هذا المقام، باستثناء تعبيره الجميل الذي يقرب فيه من التجسيم « والشمس تستر بالأزاهر منكبيك العارين »:

لكن سينصرف الشتا وتعود أيام الربيع  
فتفكّ جسمك من عقال مكنته يد الصقيع  
وتكرّ موجتك النقيّة حرة نحو البحار  
حبلى بأسرار الدجى ثلّى بأنوار النهار  
وتعود تبسم إذ يلاطف وجهك الصافي النسيم  
وتعود تسبح في مياهك أنجم الليل البهيم  
والبدر يسطر من سماه عليك ستراً من الجبين  
والشمس تستر بالأزاهر منكبيك العارين  
والخور ينسى ما اعتراه من المصائب والمحن  
ويعود يشمخ أنفه ويمس مخضّر الفنن  
وتعود للصفصاف بعد الشيب أيام الشباب  
فيفرد الحسون فوق غصونه بدل القتراب

ثم يبدأ الشاعر اللوحة الثانية من القصيدة فيعقد الصلة بين قلبه والنهر معتمداً هنا أيضاً على المفارقة التي تقتصر على الأضداد اللفظية من صباح ومساء ونعيم وشقاء وربيع وخريف ونوح وضحك وملل وأمل. وتلك سمة غالبية عند كثير من الشعراء الوجدانيين في الشعر العربي الحديث تقوم فيها الألفاظ في تقابلها أحياناً وتماثلها أحياناً أخرى مقام المجاز والتجسيم والصور المركبة:

قد كان لي، يا نهر، قلب ضاحك مثل المروخ

حُرِّ كقلبك فيه أهواء وأميال تموج  
قد كان يُضحى غير ما يُمسي ولا يشكو الملل  
واليوم قد جمدت، كوجهك، فيه أمواج الأمل  
فتساوت الأيام فيه، صباحها ومساءها  
وتوازنك فيه الحياة، نعيمها وشقاؤها  
سيان فيه غدا الربيع مع الخريف أو الشتاء  
سيان نوح البائسين وضحكك أبناء الصفاء  
نبذته ضوضاء الحياة فمال عنها وانفرد  
وغدا جماداً لا يجن ولا يميل إلى أحد

وتبدو « الصورة اللفظية » عند الشاعر على أتمها في قصيدته ابتهالات التي يبدوها  
الشاعر بداية صوفية تعدُّ بالتأمل العميق أو الخيال البعيد، في قوله:  
كحلّ اللهم عيني .. بشعاع من ضياك .. كي تراك

لكنه لا يلبث أن يسوق حشداً متلاحقاً من الألفاظ المتقابلة في المعنى أو الإيحاء،  
بدون ربط أو عطف، ليوحى بأنها جميعاً على تناقضها تنطوي على معنى كلي واحد  
ينطق بوجود خالقها وحكمته. وبهذا القطع بين الألفاظ المتتابعة تزداد حدة الإيقاع  
وتبعد عن طبيعة المطلع المهادي، العميق:

في جميع الخلق: في دود القبور  
في نور الموج، في موج البحار  
في صهاريج البراري، في الزهور  
في الكلا في التبر، في رمل القفار  
في قروح البرص، في وجه الليم،  
في يد القاتل في نجع<sup>(١)</sup> القليل،  
في سرير العرس، في نعش الفظيم،  
في يد المحسن، في كف البخيل

(١) يستخدم الشاعر « النجع » بمعنى النجيع أي الدم.

في فؤاد الشيخ ، في روح الصغـير ،  
في ادعاء<sup>(١)</sup> العنـام ، في جهـل الجهول  
في غنى المـثري ، وفي فقر الفقـير  
في قـذي العـاهر ، في طهر البتول .

ومما يزيد من شعورنا بجدة الإيقاع وسرعته أن الشاعر قد بنى عبارته على صيغة تتكرر في كل صورة لفظية وتبدأ بحرف الجر « في » ثم بمضافٍ ومضاف إليه ، مع القافية الساكنة في نهاية كل بيت .

ثم يعود الشاعر إلى نغمته الهادئة ، في خاتمة المقطوعة فيقول :

وإذا ما ساورتها سكتة النوم العميق  
فاغمض<sup>(٢)</sup> اللهم جفنيها إلى أن تستفيق

وإن كان قوله « سكتة النوم » يوحي بالعنف والفجاءة ولا يتسق مع « النوم العميق » والدعاء للعين بالراحة والسكينة إلى أن تستفيق .

ويعود الشاعر مرة أخرى في المقطع الثاني من القصيدة إلى المنهج نفسه ، فيبدؤه بداية هادئة واعدة بالتأمل أو الخيال ، ثم يسوق حشداً آخر من الألفاظ ذات الدلالات السعوية المتقابلة :

في ثغـاء الشاة ، في زأر الأسود  
في نعيق البوم ، في نوح للحمام  
في خريـر المـاء ، في قصف الرعود  
في هـدير البحر ، في مرّ الغمام  
في غنا البلبـل ، في ندب الغراب  
في دبيب النسل ، في هب الرياح  
في طنين النحل ، في زعق العقاب

(١) كثيراً ما يقصر هؤلاء الشعراء المدود فيكون مقبولاً أحياناً وسيئاً أحياناً أخرى ، كما هو هنا .  
(٢) يستخدم الشاعر الثلاثي هنا مكان الفعل الرباعي ، وصحته فأغمض ، بالهمز . وهي ظاهرة تتردد كثيراً عند المهجريين كقوهم فأبشر مكان فأبشر وغير ذلك .

في صراخ الليل، في همس الصباح  
في بكاء الأطفال، في ضحك الكهول  
في ابتهالات العرارة الجائعين  
في انتحاب الناي، في دق الطبول  
في صلاة الملك والعبد السجين

وقد أصبح هذا المنهج اللفظي في رسم الصورة الشعرية معروفاً عند كثير من شعرائنا الوجدانيين في المرحلة التالية وبخاصة عند الشابي، في قصائد كثيرة أبرزها قصيدته الطويلتان «الجنة الضائعة» و«قلب الأم».

ثم يعدل الشاعر في المقطوعة الثالثة فيتجه إلى الله بالدعاء سائلاً إياه أن يهبه القدرة على قول الحق والذود عنه، في تعبير مباشر، نصادف في ثناياه بعض ما عُرف به شعراء المهجر من استخدام خاص للألفاظ أو بناء للعبارة يخالف المؤلف في عرف اللغة أو قواعدها، كما في قوله:

فليكن سيفاً لساني، حـدّه  
في سبيل الحق ماض لا يهاب  
لا يكفّ الضرب، حتى ضيـده  
ينثني عن غيـه نحو الصواب

يريد «لا يكف الضرب حتى ينثني ضده عن غيه».

وللشاعر قصيدة أسماها «صدى الأجراس»، تقوم هي الأخرى على المقابلة بين حالتين من أحوال النفس، في اكتئابها ووساوسها، ثم في محاولتها السلوان في صحبة الخلان والطبيعة وعودتها إلى شكها وكآبتها مرة أخرى. ولأول مرة نلتقي عند الشاعر في تصويره أحلامه وأوهامه بتجسيم مركب لخواطر النفس، وإن بدا تجسماً غريباً على لحظات التأمل والمراجعة، وقد يثير عند المتلقي شيئاً من الإنكار، وذلك في قوله:

واصطففت حولي أيامي  
تستعرض عسكر أحلامي  
فمشت أحلامي تحفزها  
وتقود خطاها أوهامي!

وفي تلك اللحظات من التأمل العميق يبدو إيقاع الأبيات الراقص غير متسق مع ما

في التأمل من هدوء وامتداد ، وبخاصة حين يتحدث الشاعر عن أوجاع قلبه الذي قطعت أوتاره آلام العيش وأوزارُه ، وعن شبابه الذي يجمع تلك الأوتار الممزقة ويصل ما انقطع منها ليعزف ألحاناً لا تطرب أحداً غيره . ففي مثل تلك الأحوال النفسية الحافلة بالشجن يتوقع المرء أنغاماً أكثر عمقاً وهدوءاً وامتداداً . ولعلنا نلتبس العذر للشاعر في أنه قد بنى قصيدته على تردد صوت الناقوس « دن . . دن . . دن » ، وإن كانت هذه المقطوعة قد سبقت ذلك الصوت المنغم حين كان الشاعر في جلسة التأمل « يرود الحاضر والماضي » .

على أن الشاعر برغم ذلك الإيقاع السريع يوفق في تجسيم آلام وحدته ، وحياته بين الخيبة والإصرار :

وأفـاق الشك وأنصاره  
آلام العيش وأوزاره  
فأطلّوا من قلبي ، ليروا  
قلباً تتقطع أوتاره  
وشباباً يجمعها أبداً  
ويعقدها عقداً عقداً  
وعليها يعزف الحاناً  
لا تطرب في الدنيا أحداً

وليس الإيقاع السريع في الشعر مرفوضاً في ذاته ، وقد يكون في حالات كثيرة أنسب من الانسياب الموسيقي الهادئ ، وأقدر على تصوير لحظات نفسية خاصة ، فيها من التوفز أو القلق أو المرح والنشاط والتوثب ما يقتضي السرعة والتنغيم . وقد انتهى الشاعر في قصيدته هذه إلى حال من تلك الحالات صور فيها مرحة بين مشاهد الطبيعة في رفقة صحابه يوم العيد ، فجاء إيقاع القصيدة مناسباً لذلك التنقل السريع بين ألوان من مباحج الطبيعة ، لا يطيل الشاعر الوقوف عند أحدها بل يتنقل - كما يقتضي المقام - من لون إلى لون ليوحى في النهاية بالسعادة الفامرة . والمتلقي لا يتوقع من الشاعر هنا أن يستقصي الصورة الشعرية أو يستغرق في وصف مشهد بعينه لأن المقام لا يتيح مجالاً للتأمل والاستغراق بل يسير مع نظرة الشباب الخاطفة ومرحه العجلان :

أشجار الغياب تحيننا  
 وطيور الغياب تناجيننا  
 وزهور الغياب تصافحننا  
 ونصافحنها وتهنيننا  
 دن . دن ! دن . دن !  
 الريح تمر بنا خبيبا  
 فيميس الحور لها طربنا  
 والشمس بلطف تلثم أوجهننا  
 - وتذر لنا ذهبنا  
 دن . دن ! دن . دن !  
 أغصان الغياب تلعبنا  
 وهوام الغياب يداعبننا  
 وصخور الوادي تدعوننا  
 وصدى الأجراس يعاتبنا  
 دن . دن ! دن . دن !

ثم ينقض الشاعر الصورة بأكملها في القسم الثاني من القصيدة حين يبدو له الشك مرة  
 أخرى من بين الأشجار « كخيال من نار » فيذبل الأزهار ويحترق الأوتار ويفزع  
 السكينة . وتجسيم الشك هنا تجسيم موقوق يصوره كأنه مخلوق أسطوري قد انفصل عن ذات  
 صاحبه وعاد ليكدر صفو لحظته السعيدة القصيرة ، وصيغة التساؤل المتعجبة التي صاغ  
 بها الشاعر هذا التجسيم تزيد من إحساننا بالدهشة والفجاءة :

من ذلك بين الأشجار  
 يمشي كخيال من نار؟  
 هو يضرب عودا والأشجار  
 - تنلشكوى الأوتار  
 دن .. دن

الزهر ينكس تيجاناه  
 والحوار يلمم أغصاناه  
 والريح تمر على أوتار  
 - العود فتخنيق الحاناه  
 دن ..

ما بال كينتي اضطربت  
وجحافل أشياحي هربت  
والغاب وما فيها ووجوه  
- رفاقي عن عيني احتجبت؟

دن ...

ثم يجيب الشاعر عن تساؤله ختاماً للقصيدة بما بدأها به من حديث عن «الشك وأنصاره» الذين أطلوا من قلبه ليروا كيف تتقطع أوتاره لتجمعها شيا به عقداً عقداً، يعزف عليها الحاناً لا تطرب في الدنيا أحداً.

وللشاعر قصيدة معروفة هي قصيدة «أخي» فيها حزن مكبوت ونغمة هادئة رأى فيها الدكتور محمد مندور ما أسماه بالهمس وعرفه بقوله<sup>(١)</sup>: «الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة. ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنو من القلوب. الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة، وإنما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد».

ومهما تكن طبيعة تلك السمة الفنية فإنها لا يمكن أن تكون دائماً معيار الشعر الجيد، فإن من الشعر ما يصدر عن جيشان عاطفي قوي يقتضي حدة إيقاع وقوة عبارة. ويبدو أن هذه الحماسة من الناقد كانت وليدة رفضه للزرعة الخطابية والنبرة العالية الغالبة على كثير من ألوان الشعر العربي، كما جاء في عبارته.

على أنه لم يبين طبيعة هذا الهمس وعناصره الموسيقية واللغوية، إلا في عبارات مقتضبة، واكتفى بعد ذلك بتحليل القصيدة ملتفتاً منها في المقام الأول إلى الجانب النفسي. على أن تلك العبارات المختصرة يمكن أن تكون مفتاحاً لبيان طبيعة ما أسماه الناقد بالهمس، فهو يورد المقطوعة الأولى من القصيدة ونصها:

أخي، إن ضج بعد الحرب غربي بأعماله  
وقدس ذكر من ماتوا، وعظم بطش أبطاله

(١) في الميزان الجديد ص ٥٠.

فلا تهزج لمن سادوا، ولا تشمث بمن دانا  
بل اركع صامتاً مثلي، بقلب خاشع دام  
لنبكي حظ موتانا

ثم يعلق عليها بقوله: «نفس مرسل وموسيقى متصلة». فالمقطوعة وحدة تمهد لحايتها، وفي هذا ما يشبع النفس. ألا ترى كيف يُعدك للضرورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها!.. إذا ضج الغربي بأعماله وقدس موته وعظم أبطاله، فلا تهزج للمنتصر ولا تشمث بالمنهزم لأنه لا فضل لك في هذا ولا ذاك، وما أنت بشيء، وأنت أحق بأن تحزن وأجدر بأن يخشع قلبك فتركع صامتاً لتبكي موتاك. أي ألفة في الجو، وأي قوة في إعداده!..

وإذا تجاوزنا ما في هذا القول من حكم «انطباعي» ومن ثمر للأبيات على الطريقة المألوفة، فقد نجد في إشارته إلى «النفس المرسل والموسيقى المتصلة» وتمهيد المقطوعة لحايتها «ما يمكن أن يكون منطلقاً للنظر في علة ذلك الهمس. فلو أمعنا النظر في المقطوعة لرأينا أنها عبارة ممتدة مركبة، تتضمن عدة جمل متصلة، يُسلم بعضها إلى بعض، فلا يكاد قارئها يتوقف حتى نهايتها. وفي هذه الصورة ذات الرحابة النسبية يقل إحساسنا بما تعهده عادة من توتر وحدة إيقاع في البيت الواحد من الشعر العربي الجيد المحكم البناء. فالبيت في الشعر العربي القديم يقتضي - في الأغلب - التحاماً بين الألفاظ واختياراً صارماً لها، وبناءً خاصاً للعبارة يتحقق معه الوزن والإيقاع والقافية في تلك الوحدة الصغيرة.

على أن نظام المقطوعة وحده لا يكفي لتعليل ما أسماه الناقد بالهمس، إلا إذا بُنيت على نحو خاص يخفف من حدة توترها وتلاحم أجزائها، وذلك فعلاً فعله الشاعر حين وركبها من عبارة طويلة ممتدة. فهو لم يكتب في مطلعها بشرط واحد «إن ضج غربي بأعماله» بل عطف عليه شرطين آخرين في جملتين مركبتين: «وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله»، وهو لم يقنع كذلك بجواب شرط واحد «فلا تهزج بمن سادوا» بل أعقبه بجواب آخر «ولا تشمث بمن دانا». ثم يضرب الشاعر عن ذلك كله ويسأل من يخاطبه بأن يركع مثله في خشوع، مبيّناً في النهاية غاية هذا الطلب «لنبكي حظ موتانا». وقد نضيف إلى هذا ما تلمسه من حركات محدودة في أواسط الأبيات ونهاياتها «ذكر من ماتوا» بطش أبطاله، لمن سادوا. «من دانا» صامتاً مثلي. «خاشع دامي» حظ موتانا.

وما يعلو على أن الهمس لا يتصل «بمقتضى قوله» المشاطرة بل بالأسلوب والنبي يبني به



عبارته، وأنه ليس وحده الطريق الأمثل للإبداع الشعري، أن شاعراً مهجرياً آخر قد عبر عن إحساس يشبه ما تنطوي عليه قصيدة «أخي» ومع ذلك سلك نهجاً آخر يقوم على حدة الشعور ووضوح الإيقاع لينتهي إلى ما أراد أن يبلغه نعيمه من إثارة نخوة قومه وحميتهم، لكن عن طريق الهجوم العنيف والسخرية اللاذعة التي لا يعفي منها نفسه. فهذا نسيب عريضه تروعه - كما راعت نعيمه - حال قومه إبانة الحرب العالمية الأولى فيقول<sup>(١)</sup>:

كُفُّنُوا، وادفنوه... أسكنوه عموة اللحد العميق  
واذهبوا، لا تندبوه، فهو شعب مَيّت ليس يفيق!  
هتكَ عِرْضِ نَهْبِ أَرْضِي، شتق بعض، لم تحرك غضبَهُ  
فلماذا نذرف الدمع جزافاً؟ ليس تحيا الخطبه!  
لا وربّي، ما لشعب، دون قلب، غير موت من هبَهُ  
فدعوا التاريخ يطوي سفر ضعف، ويسوي كتبه  
ولنتاجر، في المهاجر، ولنفاخر، بمزايانا الحسان  
ما علينا إن قضى الشعب جميعاً، أفلسنا في أمان!  
رُبَّ ثَارٍ، رُبَّ عَارٍ، رُبَّ نَارٍ، حرّكت قلب الجبان  
كلها فينا ولكن، لم تحرك ساكننا، إلا اللسان!

ولست نهاية القصيدة بعيدة عن قول نعيمه في خاتمة قصيدته:

أخي، من نحن؟ لا وطن ولا أهل ولا جبار  
إذا، نمنا، إذا قمنا، ردانا الحزبي والعمار  
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا  
فهات الرفش واتبعني لتحفر خندقاً آخر  
نوارى فيه أحيانا

ولعلنا نلاحظ هنا أن الأبيات - وأجزاء البيت الواحد - لا تتلاحم ذلك التلاحم الذي شهدناه في عبارة نعيمة، بل يتصل بعضها ببعض - في الأغلب - بحروف العطف دون أن يترتب أحدها على الآخر بالضرورة أو ينبثق منه. هذا إلى جانب القطع القائم

(١) الأرواح الحائرة ص ٦٥. وقد نشرت في مجلة الفنون، في ديسمبر ١٩١٦.

أحياناً بين الأبيات وفي أجزاءها، وتلك الكلمات المنغمة المتتابعة مع انقطاعها، في قوله «ولنتاجر، في المهاجر... رب ثار، رب عار، رب نار». وكلها أساليب خفت من امتداد العبارة الشعرية واتصالها فزادت حدة إيقاعها وعلو نبرتها.

ولا يعني هذا - كما ذكرنا أن الهمس من خصائص الشعر الجيد بالضرورة ولا أن بناء البيت لا بد أن يفضي دائماً إلى جهازة الإيقاع، وبناء المقطوعة إلى هدوئه وخفوته، فالأمر يرجع قبل كل شيء إلى تركيب العبارة الشعرية وطبيعة المعجم الشعري، وإن كانت المقطوعة بطبيعتها أدعى - إذا قصد الشاعر - إلى تجنب التوتر الحاد والتبرة العالية. ولعل مما يحقق ذلك الهمس في تلك القصيدة، وأغلب قصائد الشاعر الأخرى، أنه معنيٌّ في المقام الأول بتصوير لحظات نفسية يغلب عليها التأمل الذي يدعو بطبيعته إلى الهدوء العميق.

\*\*\*

ويختلف الأمر في شعر رشيد أيوب، في ديوانه الأول «الأيوبيات». فنحن في شعر نعيمه أمام شاعر ناضج الموهبة والأداة - مهما تكن مأخذنا عليه - أما الأيوبيات فتمثل بدايات شعرية لموهبة ما زالت تتلمس طريقها إلى النضج متذبذبة بين قديم لا تسيطر عليه، وجديد فيه كثير من سقطات الشاعر المبتدىء.

وتغلب على الشاعر تلك النزعة الغالبة على كثير من شعراء المهجر من تأمل مجرد في الذات والحياة والكون، دون اتصال بتجربة بعينها. لذلك تتشابه قصائده في روحها العامة برغم تراوحها بين الإطار القديم والجديد، إذ تدور كلها في فلك واحد، ولا تتلون بطبيعة التجارب المختلفة المستمدة من ممارسة الحياة ومعايشة الناس. وهو - حتى في ذلك الموضوع الأثير عند شعراء المهجر إذ يحنون إلى أرض الوطن - يسلك مسلك التقليد فيصوّر حيناً مجرداً يمكن أن نصادفه عند كثير من قدماء الشعراء على نحو أجود عبارة وأمتن بناء وأكثر أصالة. ومثال ذلك أبيات له في مطلع قصيدة أسماها «نيويورك» وقفة على الهدسون<sup>(١)</sup> يقول فيها:

تذكرت أوطاني على شاطئ النهر  
فجاش لهيب الشوق في مطلع السر

(١) الأيوبيات ص ٩

وأرسلت دمعاً قد جنته يد النوى  
عليّ، فأمسي في منتحب القطر  
عَدوّان منذ البدء، لكن لشقوتي  
قد اتفقاً أن أقضي العمر بالقهر  
فلا النار في صدري تجفف أدمعي  
ولا عبراتي تطفئ النار في صدري  
كأن نصيبي بات بحر مصائب  
له أبدأ مدُّ بقلبي بلا جزر  
أكتم صبري والخطوب تنوشني  
وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري  
يروّعني بالهجر دهري كأنه  
علم بأنني لست أخشى سوى الهجر  
وإني لدى دُهم الليالي وجورها  
ضحك المحيا غير مضطرب الفكر  
أصوغ القوافي حاليات نُجورها  
عرائس أبكار برزن من الخدر  
إذا ما نسيم الشوق هز قريحتي  
تساقط منها الدرُّ في روضة الشعر

فإلى جانب الاحتذاء المباشر لصيغ الشعر القديم، يلجأ الشاعر إلى وسائله اللفظية المعهودة في التمهيد للقافية عن طريق التكرار أو النفي، كما في قوله « فلا النار في صدري تجفف أدمعي، ولا عبراتي تطفئ النار في صدري. له أبدأ مد بقلبي بلا جزر. أكتم صبري والخطوب تنوشني، وهيهات أن تقوى الخطوب على صبري. يروّعني بالهجر دهري كأنه، علم بأنني لست أخشى سوى الهجر ». كما يقع الشاعر في عثرات تعبيرية واضحة، مثل قوله « ضحك المحيا غير مضطرب الفكر » أو يستخدم مجازاً سيئاً مصنوعاً في قوله « إذا ما نسيم الشوق هز قريحتي، تساقط منها الدر في روضة الشعر »..

فإذا اتجه نحو الجديد رأينا مزيداً من الثرية والتعبير المنظوم الركيك، كالذي نلمسه

في مقطوعة من قصيدة طويلة بعنوان « فاذكريني عند هاتيك الصخور »<sup>(١)</sup> على لسان جندي ذاهب إلى الحرب:

هُوَذَا الْجَيْشُ تَغْنَى بِالنَّشِيدِ  
هَاتِفًا: هِيََا بِنَا نَحْمِي الْعَلَمَ!  
وَأَنَا قَطْبُ الرَّجَا، بَيْتَ الْقَصِيدِ  
إِنْ تَرَاخَتْ هَمَّتِي الْجَيْشُ انْهَزِمِ  
فَدَعِينِي أَقْحَمِ الْحَرْبِ سَعِيدِ  
وَهَبِي نَظْرَةَ تَنْفِي السَّامِ  
وَإِذَا مَنِّي وَاقْتِكَ سَطُورِ  
وَدَوَاعِي الْحَبِّ تَسْتَدْعِي الْمَدَا  
فَاذْكُرِينِي عِنْدَ هَاتِيكَ الصَّخُورِ  
إِنَّمَا الذِّكْرَى لِقَلْبِي خَيْرُ زَادِ

وقد يجتذى الشاعر روح الموشحات وإيقاعها، لكنه لا يكاد يأتي بشيء جديد، وإن زاد أسلوبه تماسكاً وقل ضعف عبارته، كما في مطلع قصيدة له بعنوان « يا شبابي »<sup>(٢)</sup>:

أه . طَيْبَ الْعَيْشِ عَنِّي نَزْحَا  
وَجِيُوشِ الْهَمِّ سَدَّتْ ظُرُقِي  
وَفشا الشَّيْبِ بِرَأْسِي فَمَحَا  
صَبْفَةَ كَانَتْ بِهِ كَالْفَسَقِ  
قَلْبَتْ قَلْبِي عَلَى جَمْرِ الْغَضَى  
نُوبُ الْأَيَّامِ فِي عَهْدِ الْمَشِيْبِ  
وَبِأَحْشَائِي حَسَامٍ مَنْتَضَى  
ضَاقَ عَنْهُ ذَلِكَ الصِّدْرُ الرَّحِيْبِ  
يَا شَبَابِيَا، يَوْمَ عَنِّي أَعْرَضَا  
دَبَّ فِي جِسْمِي الضَّنَى أَي دَيْبِ

(١) المرجع السابق ص ١٢ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٠ .

فأنا ذاك الذي ما برحا  
دامع العين كثير الأرق  
صار، لما بُنت عنه شحاً  
لا يُرى لولا هيب الحرق

أما حين يوغل في التجديد، فيكتب قصة شعرية أو يصور تجربة خيالية، فإنه يقع في  
نثرية بالغة واضطراب بين في الصياغة والتعبير، فقد خلا الشاعر يوماً إلى نفسه وقد  
خلت من المموم، فراح يسائلها عن أسرار النجوم والأقمار وعن حقيقة المريح وهل هو  
مأهول أو خال من الحياة، فساحت روحه لحظات محلقة في الكون ثم عادت تخبره اليقين  
عن ذلك الكوكب! ويقول الشاعر في مطلع القصيدة مسائلاً نفسه:

وما هذه الأقمار في كبد السما  
ولم قد نُنغنا عن توصلها، لما؟  
فيا ليت شعري هل عوالمها كما  
ترأت لبعض الناس، أم هي مثلما  
على الأرض، أم تلك الدراري بلاع؟  
يخال الوري الأكوان تثبت سمرمدا  
وما خلقت - حاشا مكوّنها - سدى!  
وبالجذب طبعاً لا يصير بها اعتدا  
فهل رنة الأفلاك تسمعنا صدى  
أناشيد خلق، أم هناك تنازع

ولسنا في حاجة إلى التعليق على مستوى هذه الأبيات وما بها من قصور في التعبير  
وهبوط في العبارة، وبعد عن طبيعة الشعر بمعناه الصحيح.

وفي قصة شعرية أخرى يروي الشاعر مأساة فتاة ماتت من تحب فقصدت النهر تبغي  
أن تخلص فيه من الحياة، ويراهما شيخ بائس فقير كان قد جلس على ضفة النهر يرجو أن  
ينفي ما في صدره من هموم. ويدور حوار بين الفتاة والشيخ يعلم منه قصتها، ثم تلقي  
الفتاة بنفسها في خضم النهر، وبعد قليل يلقي الشيخ بنفسه وراءها!  
وعلى هذا النحو يروي الشاعر حديث الشيخ إلى الفتاة<sup>(١)</sup>:

(١) المرجع السابق ص ١٦.

دنا الشيخ منها، وهو يرثي جاهها  
يخاطبها نصحاً لِنعمِ بالها  
يسألها لطفياً لتشرح حالها  
لعل هموماً يستطيع زوالها  
فتبقي بعيش بالحياة خصيب  
فقال لها: هل أنت تائهة هنا؟  
وتبكين من فرط المشقة والعنا؟  
علام، علام ذا البكاء وذا الضنى  
بعيشك قولي: هل تقطعت المنى  
وأنت كفضن بالرياض رطيب!  
فإن كان لا<sup>(١)</sup>... هل قد جفاك بصدّه  
حيبب تجنّى في هواه وورده  
لئن كان ذاك الخللُ ميان بوعدده  
فصبرا على حكم الزمان وكيدده  
فبالصبر تحلو حال كل نيب!

ويكاد كل شطر من أشطار هذه المقطوعات ينطق بمستوى شاعر مبتدىء ضعيف  
الموهبة قليل الحظ من معرفة اللغة والتراث وبناء العبارة الشعرية السليم.  
وتبدو كثير من قوافي الشاعر نثرية نثرية قلقة حتى في إطار القصيدة القديم التي يعصم  
الشعراء فيها من السقوط السيئ إيقاع القديم وتقاليدده، كما في قوله من قصيدة بعنوان  
«جمال الموت»<sup>(٢)</sup>:

أنـيروا شموعاً حول جسمي وجرّوا  
وصبّوا على رجليّ طيباً بكثرة  
وبالنأي والشباب بالله فانفخوا  
فإني إلى الأنغام أصبو بجمليّتي

(١) يريد فإن كان الجواب لا.

(٢) الأيوبيات ص ٤٩.

وحيكوا نقاباً حول قلبي بسحرها  
فها قد جرى نحو الوقوف بسرعة

وقد كتب ميخائيل نعيمة عند صدور « الأيوبيات » مقالا يأخذ فيه على الشاعر بعض ما لاحظناه من غلبة النظم والتقليد على شعره ، لكنه عاد فأثنى على بعض قصائد من الديوان رأى فيها بشيراً بتحول يمثل الانتقال من القديم إلى الجديد ، فقال بعنوان « الحنطة والزوان في الأيوبيات » (١) .

« ... وفي الأيوبيات نرى صورة هذا الدور الانتقالي الذي نتكلم عنه . في ديوان رشيد أيوب قد لامس طرفاً ليلنا أهداب فجرنا . وهذه حلاوة الديوان في نظرنا . من يطالع قصيدة « فرديناند وجيشه » أو « حنين » أو « وقفة على الهدسون » وسواها ولا يسمع فيها أصواتاً قديمة عرفناها وألحناها وملأها سمعنا؟ أم من يقرأ أبياتاً كهذه :

إذا ما نسيم الشوق هز قريحتي  
تساقط منها الدر في روضة الشعر

أو :

لا شاع شعري بما احتوى دررا  
ولا تباهت بنظمي العرب

أو :

ألمت بصدري كل نازلة إذا  
ألمت بصم الراسيات تززع

من يقرأ هذه الأبيات ولا يدرك على الفور أنها رنات أوتار قديمة في شعرنا ، أخذت والحمد لله تتقطع وريداً وريداً؟

إذا سئمنا القديم ونبذناه فليس لأننا نعد كل قديم بالياً فاسداً . ربما صعب على شاعر

(١) مجلة الفنون - يناير ١٩١٧ .

اليوم أن ينظم في موضوع لم تتناوله قرائح الشعراء قبله ، لكن الشاعر الحقيقي من يرى الأشياء نفسها فيطرحها في أتون عواطفه ويمدها على سندان قريحته ويصقلها بمصقل أفكاره ثم يقدمها لنا في هيئة جديدة تساعدنا لنترفع فوق أقدار الحياة وشناعتها إلى جمال البقاء وكماله .

إذا ضاقت بالشاعر الطبيعة كلها فلا يجب أن تضيق به نفسه . نفس الشاعر وقلبه خزانة لا تفرغ لمن يعرف أسرارها ويفكر في غوامضها . وهذه الخزانة هي التي لجأ إليها رشيد أيوب فأتحفنا منها ببعض هدايا ثمينة هي الحنطة في ديوانه وما بقي فزوان<sup>(١)</sup> . من هذا القبيل نعدّ قصيدة « خلياني » . هنا نسمع روح شاعر حقيقي ، نظرت إلى ما حولها فرأت نفسها « عربية » ورأت شأنها عجباً ، ليس يحلو لها سوى الليل الطويل . لذلك تطلب أن تنفرد وتصيح ، بل وتتوسل : « خلياني ! » هذه الروح نفسها تحيا مع الطبيعة في كل أحوالها وأطوارها وتنشد :

أحبّ الشتاء لأن له  
ضباباً كهمي ، ثقيلاً كثيفاً  
وأهوى الربيع ، فأنفاسه  
دواء لجسمي العليل الضعيف  
وأصبو إلى الصيف مستأنساً  
بوحشة ليلى الطويل الخيف  
وتشتاق نفسي الخريف وقد  
تجنّسني عليّ زمان الخريف

هذه النفثات من قلم الشاعر تكفر عن كل ما في الديوان من المساوىء ، فتنسينا هنا بيتاً ركيكاً ، وهناك قافية « محشوة لضرورة الشعر » . . . دعى البعض رشيد أيوب « شاعراً رقيقاً » ، ولا ننكر عليه « لقبه » لأن في بعض قصائده - كتلك التي يخاطب فيها شبابه - من الرقة ما لا نراه في أشعار كثيرين من إخوانه في الفن . لكن أهمية « الأيوبيات » - كما قلنا سابقاً - في أنها تمثل الدور الحالي في حياة شاعرنا ، ودور الانتقال ، إذ قد جمعت بين القديم المستهجن والحديث المستحب .

(١) الزوان : عشب ينبت بين أعواد الحنطة ويخالط حبه حبه فيفسده .



وواضح أن الناقد لا يلتفت كثيراً إلى الصورة الفنية للشعر، بل يهتم في المقام الأول بالمضمون النفسي الذي كان يرى فيه أصحاب التجديد - في المهجر والوطن العربي على السواء - خروجاً بالشعر من دائرة «الأغراض» التقليدية ليعود إلى استبطان النفس واجتلاء الحياة بالبصيرة الواعية لا بالنظرة العارضة. وقد رأينا كيف تمثل تجديد شكري والعقاد والمنازني وغيرهم في تلك التجارب النفسية وانعكاسها على الحياة والمجتمع والطبيعة، دون أن يحققوا ما دعوا إليه من تجديد في شكل الشعر وصورته.

ولو تجاوزنا هذا المضمون النفسي الذي يبدو أنه سر إعجاب نعيمه بأبيات رشيد أيوب عن الشتاء والربيع والخريف، لرأينا تلك الأبيات قريبة من «النظم» الذي يدنو إلى حد كبير من طبيعة النثر المباشر، كما في قوله «... دواء لجسمي العليل الضعيف... بوحشة ليلي الطويل الخيف... وقد تجنّى عليّ زمان الخريف» هذا إلى تسكين القافية المنصوبة - في البيت الأول - بما تثيره من إحساس بالقلق إذ تجيء بعد منصوب في قوله «ثقيلاً كثيف».

وقد أثنى الناقد على قصيدة «خلياني»، ومع أن تلك القصيدة على مستوى لا بأس به من صقل العبارة واستواء الإيقاع، فإن إعجاب الناقد بها يبدو نابعاً هنا أيضاً من مضمونها النفسي الذي يصور ذلك الشعور الرومانسي بالوحشة والتفرد. فليس في القصيدة أية صورة جديدة مبتكرة أو مركبة، وليس فيها لحظة نفسية مختارة أو مميزة، بل يعدد الشاعر فيها كل الصور المألوفة للغربة والحزن في الليل الطويل، ولعلنا نلمس منذ بدايتها بعض التعبيرات المألوفة المستهلكة «يا خليلي، شط المزار، همي دمعي، الليل البهيم» وغير ذلك:

يا خليليّ إذا شط المزار  
بفؤاد ماله غير الزفير  
وهمي دمعي لدى ذكر الديار  
خلياني!  
عندما أجلس في الليل البهيم  
ونجوم الأفق فوقني ساججات  
في فضساء عنده النفس تهيم  
خلياني!

فأنا دون الملا شأني عجيب  
ليس يحلوني سوى الليل الطويل  
وأنا في هذه الدنيا غريب

خلياني!

يا خليلي إذا فاض القريض  
ويرأعي سأل من فيه المداذ  
وعلت شكواي من قلبي المريض

خلياني!

على أن موهبة الشاعر قد نمت وتطور شعره بعد ذلك في ديوانيه التاليين «أغاني  
الدرويش» ١٩٢٨ و«هي الدنيا» ١٩٤٠، مما سنراه بعد في دراستنا للاتجاه الوجداني  
إبان ازدهاره.

وليس من اليسير تحديد بداية دقيقة لما نسميه مرحلة الازدهار، فإن تطور الاتجاه  
الوجداني قد تمّ على نحو تدريجي واختلف في درجته من قطر عربي إلى قطر، وتداخلت  
مراحله كالمألوف في كل المراحل الحضارية والتاريخية الكبرى. على أننا نستطيع أن نعدّ  
بداية العقد الثالث من هذا القرن العشرين إيذاناً بمرحلة الازدهار التي أصبح الاتجاه  
فيها ذائعاً في الوطن العربي كله، سائداً في أغلب نتاجه الشعري. وفي تلك المرحلة  
«تبلورت» سمات الاتجاه، الموضوعية والفنية، وخفت حدة التذبذب بين القديم والجديد  
وزاد انطلاق الشعراء في التعبير عن عواطفهم وحريرتهم في استخدام ألفاظ وتراكيب  
وأساليب جديدة تجاوزت أحياناً الاتجاه الوجداني المحض إلى حدود الاتجاه الرمزي. بل  
إن الشعراء التقليديين من امتداد حركة الإحياء لم يخلُ شعرهم من تأثر بالنزعة  
الوجدانية وفهمها لموضوعات الشعر وطرق تعبيره فزادت سمات الحداثة والعصرية في  
شعرهم واقتربت بعض أعمالهم إلى حد كبير من طبيعة الشعر الوجداني.

وسنقدم في الفصول التالية دراسة موضوعية وفنية للاتجاه إبان ازدهاره، عاقدن  
الصلة في ذلك بينه وبين المرحلة السابقة التي يعد الاتجاه امتداداً ونضجاً لها في الموضوع  
والفن.

المرحلة الثالثة  
الازدهار والنضج



منذ أن انقضت الحرب العالمية الأولى، نمت في العالم العربي كثير من القضايا السياسية والاجتماعية التي كانت بذورها قد بدأت تشق طريقها إلى الحياة في المرحلة السابقة، فازداد الشعور القومي قوة و«تبلور» في حركات استقلالية كثيرة تهدف إلى الخلاص من سيطرة الاحتلال الأوروبي، وازداد الشعور الاجتماعي وعياً، وتطلع المثقفون إلى مزيد من الحرية والعدالة الاجتماعية.

وكان التطور الفني في الشعر والنثر على السواء قد بلغ مداه عند المجددين فأصبحت الأساليب الأدبية الجديدة ذات طابع فني ونفسي متميز، وقل توزع الأديب بين القديم والجديد فصار من الممكن أن يقسم الدارس الأدب إلى عصريّ ومحافظ، أو «وجدانية» و«كلاسيكية جديدة».

وتوالى ظهور الشعر الوجداني في الصحف والمجلات والدواوين الكاملة، في الوطن العربي والمهاجر الأمريكية، وعرف الناس في الوطن العربي كثيراً من أعمال المهجرمين منشورة في مجلات عربية كالمقتطف والهلل وغيرهما. ومن ذلك، مثلاً، قصيدة ايليا أبي ماضي «السجينة» في ديسمبر ١٩٢٤ بمجلة المقتطف، وقصيدته «الطين» و«الناسكة» في فبراير ومايو ١٩٢٥ بالمجلة نفسها، وقصيدة «سائلي» للشاعر القروي في يوليو ١٩٢١ بمجلة الهلال.

وفي عام ١٩٢٢ ظهر ديوان «القرويات» لرشيد سليم الخوري، وفي عام ١٩٢٦ ديوان «الأحلام» لشفيق معلوف، كما نشر أحمد زكي أبو شادي ديوانه «الشفق الباكي» عام ١٩٢٦، وفوزي معلوف قصيدته الطويلة «على بساط الريح» عام ١٩٢٨ ورشيد أيوب «أغاني الدرويش» عام ١٩٢٨، ونشر شوقي مسرحيته الرومانسية الموضوع والشعر «مجنون ليلي» عام ١٩٢٧.

أما في بدايات العقد الرابع فقد ظهرت دواوين كثيرة يصعب حصرها، منها لأحمد

زكي أبي شادي أشعة وظلال ١٩٣١ - أطيف الربيع ١٩٣٣ - أغاني « أبو شادي »  
١٩٣٣ - أنداء الفجر ١٩٣٤ « ومنها ديوان صالح جودت ١٩٣٤ ، و« أحلام النخيل »  
لعبد العزيز عتيق ١٩٣٥ ومن قبله ديوان عتيق ١٩٣٢ ، و« الملاح التائه » لعلي محمود  
طه ١٩٣٤ ، و« أنفاس محترقة » لمحمود أبو الوفا ١٩٣٢ و« الأعشاب » ١٩٣٤ ، وأغاني  
الكوخ » لمحمود حسن إسماعيل ١٩٣٥ .

وفي عام ١٩٣٢ تكونت جماعة من الشعراء ونقاد الشعر ومحبيه باسم جماعة أبولو  
وأصدرت مجلة خاصة للشعر سميت بهذا الاسم . وينسب كثير من الدارسين إلى هذه  
الجماعة وهذه المجلة فضلاً كبيراً في نمو الحركة الوجدانية وظهور كثير من شعرائها  
المرموقين على مستوى الوطن العربي كله . ولا ينكر أحد أثر المجلة في هذا المجال ، لكن  
بعض الدارسين يبالغون فيه إلى حد يتجاوز الحقيقة بكثير . فالحق أن الاتجاه الرومانسي  
كان قد أصبح اتجاهها متميزاً شائعاً قبل ظهور الجماعة ومجلتها التي لم يتجاوز عمرها ثلاث  
سنوات ، وكان كثير من الشعراء الذين شاركوا بشعرهم في تحريرها قد نشروا بعض  
أشعارهم في صحف ومجلات سابقة على تلك المجلة أو معاصرة لها . فقد نشر الشابي - كما  
جاء في مقدمة ديوانه - بعض قصائده في « جريدة النهضة » عام ١٩٢٨ ، ونظم أغلب  
قصائده - كما يُثبت تأريخها في الديوان - قبل نشأة جماعة أبولو وظهور مجلتها .

أما علي محمود طه فقد ظهرت له قصائد كثيرة في مجلة الرسالة المعاصرة لمجلة أبولو ،  
منها « لقاء » في ١٥ فبراير ١٩٣٣ و« النشيد » في ٢٢ يناير ١٩٣٤ و« أغنية ريفية » في  
٥ فبراير ١٩٣٤ ، و« إلى الشواطئ المصرية » في ٢٣ أبريل ١٩٣٤ و« إلى البحر » في ٧  
مايو ١٩٣٤ .

كما نشر صالح جودت بعض قصائد ، كقصيدة « حياة ثانية » في أول سبتمبر  
١٩٣٣ ، وقصيدة « الوداع الأخير » في أول أكتوبر ١٩٣٣ . ولعبد العزيز عتيق بعض  
قصائد منها قصيدته « ليلة الزورق » في ٢٣ يوليو ١٩٣٤ .

لذا لا يمكن أن يقال إن هذه المجلة قد بدأت تياراً أدبياً لم يكن موجوداً من قبل ،  
وإن كان لها أثر لا ينكر في تأكيد الاتجاه وإبراز كثير من نشاط شعرائه .

ولما كانت هذه المرحلة امتداداً للمرحلة السابقة وثمرتها من ثمارها كان لا بد - كما  
ذكرنا - أن تتداخل المرحلتان وتشارك في كثير من الخصائص الموضوعية والفنية ، وإن  
زادت هذه الخصائص وضوحاً وعمقاً وتحققت لها كل ملامح الحركة الشعرية الجديدة .

## دراسة موضوعية

يصعب على الدارس - إذا أراد تجنب المسلمات النقدية الشائعة - أن يصل إلى مفهوم كلي ينتظم طبيعة التجربة عند الشعراء الوجدانيين وموقفهم منها. ذلك لأن هؤلاء الشعراء - برغم نزعتهم الوجدانية الغالبة - يختلفون فيما بينهم اختلافاً غير قليل في هذا المجال، حسب البيئة والنشأة والثقافة والمزاج. بل قد تتعدد تجارب الشاعر الواحد منهم وتباين مواقفه دون أن يكون قد مر بمراحل من التطور النفسي يمكن رصدها وبيان أثرها في تلك التجارب والمواقف، لأنه - وهو يصدر عن إدراك وجداني - يتقلب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافها أحياناً حدّ التناقض.

فليس من اليسير مثلاً أن يقال - على سبيل التعميم - إن الشعراء الوجدانيين جميعاً كانوا مشغوفين بالطبيعة، يعشقون جمالها لذاته أحياناً، ويخلعون عليه أحياناً أخرى بعض مواقفهم من الحياة والناس والحضارة الحديثة؛ فإن من بين هؤلاء الشعراء من لا نكاد نجد للطبيعة أثراً يذكر في شعره إلا بمقدار ما يستمد منها بعض تشبيهاته ومجازاته كما يفعل الشعراء في كل العصور. وليس من الممكن أن يقال إن هؤلاء الشعراء جميعاً كانوا مفتونين بعاطفة الحب، يعبرون عنها أحياناً في إطار من التجارب الذاتية المحدودة، ويبسطون أحياناً من طبيعتها لتصبح وسيلة إلى التطهر والسمو والحنين الغائم إلى عالم مثالي؛ فإن منهم من يصنع ذلك، ومنهم من تشعب في شعره تلك العاطفة فتطغى عليها ألوان أخرى من التجارب.

وقد يقال إن «الكآبة» طابع غالب على الشعر الوجداني، وهو قول حق، لكنه لا يصدق على نماذج كثيرة من هذا الشعر، كما تختلف الكآبة فتظل صورة للحالات النفسية عارضة، وتعمق أحياناً وتمتد حتى توشك أن تكون نظرة ثابتة إلى الحياة والكون تدفع الشاعر إلى كثير من التأمل في غاية الحياة وطبيعة الخير والشر والجبر والاختيار.

ومن أدلة هذا التباين عند هؤلاء الشعراء ما نراه من فرق واضح بين طبيعة التجربة والنظرة عند شعراء المهجر بوجه عام والشعراء في الوطن العربي. فالمهجريون - برغم كثرة حديث الدارسين عن أشواقهم وحنينهم ولجوئهم إلى الطبيعة - ينجحون في الأغلب إلى التأمل في ذواتهم وفي طبيعة النفس الإنسانية ووضع الفرد في المجتمع والكون، على حين تقل هذه النظرة «الفكرية» عند الشعراء في الوطن العربي ويطلقون

لوجدانهم العنان فتتحول الأفكار لديهم إلى أحاسيس يصبغها خيالهم بألوان مختلفة من مشاهد الطبيعة وعواطف الحب. ولا أدل على ذلك من أن إيليا «أبو ماضي» في ديوانيه «الجداول» و«الخمائل» لا يعرض لعاطفة الحب إلا في ثلاث مقطوعات قصيرة وقصيدة واحدة، وهي «عروس الجمال.. غرامية.. يا جنتي» و«يا شذاهن».

وقصيدته الطويلة توشك أن تكون حياً صوفياً يتحدث عن «غائبة» لا تحديد لكيانها أو صلتها بالشاعر. ويشيع في القصيدة ذلك الجو الصوفي الغائم والحنين الروحي إلى عوالم قصية لا تراها الأبصار وان رأتها الأرواح:

خَلْتُ أَنِي، إِذَا بَعَدْتُ، سَأَسَاهَا  
- وَيَطْوِي الزَّمَانَ سِفْرَ هَوَاهَا  
وَتَوَهَّمْتُ أَنَّنِي سَوْفَ أَلْقَى  
أَلْفَ لَيْلَى، وَأَلْفَ هِنْدٍ سَوَاهَا  
فَإِذَا الْحُبُّ كَالْفُضَاءِ، وَقَلْبِي  
طَائِرٌ فِي الْفُضَاءِ ضَلَّ وَتَاهَا  
أَنَا فِي عَالَمٍ قَصِيٍّ سَحِيْقٍ  
لَا أَرَاهَا، لَكِنَّ رُوحِي تَرَاهَا

ثم يختم الشاعر قصيدته بتمجيد الحب معبراً عنه بـ «المحبة» متخذاً منه طريقاً إلى الهدى والإيمان:

قَالَ قَوْمٌ: إِنَّ الْمَحْبَبَةَ إِثْمٌ  
وَيَحْ بَعْضَ النُّفُوسِ، مَا أَغْبَاهَا!  
إِنَّ نَفْسًا لَمْ يَشْرُقِ الْحُبُّ فِيهَا  
هِيَ نَفْسٌ لَمْ تَسْدِرْ مَا مَعْنَاهَا  
أَنَا بِالْحُبِّ قَدْ وَصَلْتُ إِلَى نَفْسِي  
- وَبِالْحُبِّ قَدْ عَرَفْتُ اللَّهَ

وقد نرى في بعض قصائد أخرى إشارات عابرة إلى الحب، إذ يتخذ الشاعر منه وسيلة إلى البرهان على «فكرة» يبنى عليها قصيدته، كالذي نجده في قصيدته



« تعالي »<sup>(١)</sup>، فهي ليست، تصويراً لعواطف حب مشتركة، بل دفاع عن روح الحب أو « المحبة » التي تشيع في الكائنات والطبيعة جميعاً.

أما التأمل فصفة غالبية على بقية الديوانين، ويدور الشاعر فيه حول بعض المعاني الكلية التي قد يُفرد الشاعر لها قصائد بعينها أو تشيع في أبياتٍ منتثرة هنا وهناك في قصائد الديوانين. وأهم هذه المعاني وأبرزها فكرة « الطين » التي يصور الشاعر من خلالها اعتقاده بأن الإنسان لا يستطيع أن يعلو على وجوده المادي أو تتحرر روحه من « قفص الصلصال » الذي كُتب عليها أن تعيش فيه حياتها الدنيا. وإلى هذا المعنى يردُّ الشاعر ما ينكره من تكالب الناس على الشهوات والمال والجاه، وما ينكره على نفسه من نسيان لوجودها الروحي النقي الأول. ومن ذلك قوله:

علّمتني الحياة في القفر أني

أبما كنت، ساكن في التراب

وسأبقى ما دمت في قفص الصلصال

- عبد المنى أسير الرغاب

وقوله:

سألّني، وقد رجعت إليها

وعلى مفرقي غبار السينا

أي شيء وجدت في الأرض بعدي؟

قلت: إني وجدت ماءً وطيناً!

وقوله:

أيها الطين، لست أنقى وأسمى

من تراب تـدوس أو تتوسد

سُدتَ أولم تُسدّ، فما أنت إلا

حيوان مُسَيَّر مستعبد

(١) الجداول ص ٣٠.

ومن تلك « الأفكار » الشائعة في الديوانين وحدة الزمان والحياة الممتدة بين الأبناء  
والأسلاف، المشتركة بين الأحياء ومشاهد الطبيعة. وهي فكرة تتردد أيضاً في أكثر من  
قصيدة وتنتثر في أبيات متعددة في الديوانين. ومنها قوله من قصيدة بعنوان « ريح  
الشمال » في ديوانه « الجداول » :

... فجأوبني هاتف في الظلام :  
غلطت، قمتاً هذه الشمالُ  
ولكنها أنفس الغابرين  
تجوس السديار ولا تنزل  
فقلت : أينهم من في القبور  
وفوقهم التراب والجنودل!  
أجاب الصدى، ضاحكاً ساخراً :  
إلى كم ثمار، وكم تسأل!  
من البحر تصعد هذي الغيوث  
وتهطل في البحر، إذ تهطل  
وفي الجوّ، إن خفيت،، نسمة  
وفي الأرض، إن نضب، المنهل  
لقد كان في أمس ما قبله  
وفي غده يومك المقبل  
عجبت لباك على أول  
وفي الآخر النَّائِح الأول!  
هَمُّ في الشراب الذي نحسى  
وهم في الطعام الذي نأكل  
وهم في الهواء الذي حولنا  
وفي ما نقول وما نفعل

وقوله، من قصيدته الطويلة الطلاس، في الديوان نفسه، مخاطباً البحر :

تُرسل السُخب فتسقى أرضنا والشجرا  
قد أكلناك، وقلنا: قد أكلنا الثمرا

وشربناك ، وقلنا: قد شربنا المطرا  
أصواباً ما زعمنا ، أم ضلال؟  
لست أدري!

ونلتقي بفكرة « الطين » وامتداد الحياة في الزمن والأحياء والعناصر ، عند شاعر  
آخر من المهجر الجنوبي ، هو فوزي معلوف ، الذي تدور قصيدته « على بساط الريح »  
حول معنى كلي واحد ، هو حنين الروح إلى الانعتاق من أسرها المادي لتطل لحظات على  
عالمها الأزلي الأول قبل أن تعود مرة أخرى إلى حياتها الدنيا . ويدين الشاعر الإنسان  
وما ركب فيه من غريزة « الطين » فيقول:

ليتة عاد للثرى مثلما جاء  
- نقيّاً بنفسه وإهابه  
جاء والحسن والرواء رفيقاه  
- وثوب العفاف كل ثيابه  
وتولّى يقوده الإثم والعداء  
- إلى القبر في ربيع شبابه  
هو يجي للثر ، فالثر يجي  
أبدا حيث حلّ شوم ركايبه  
وهولا ينفّس البسيطة إلا  
حين يثوى في القبر بين رحابه  
حين يتصّبه الثرى فيغذّي  
منه ما في الأديم من أعشابه  
يا لعمرى! كل النبات الذي  
في الكون ، من زهره إلى لبلايه  
ليس إلا عصير أجسام من ماتوا  
- فزانوا الثرى بأجل ما به  
كندى الفجر سال فاشتفّه للثر  
- فحالت وحنلاً لآل حبابه  
بجرتة ذكاء فاسترجعته  
صافياً للأثير عين سحابه

فهو بين السحاب ثانية قطر  
- نقي يحيى الثرى بانسكابه

ونستطيع أن ندرك الفرق بين هذه النزعة الفكرية المتأملة عند الشعراء المهجريين ،  
والنزعة الوجدانية الخيالية الغالبة عند الشعراء في الوطن العربي ، إذا قارنا بين مقطوعة  
لإيليا « أبو ماضي » يعبر فيها عن الفكرة السابقة من خلال حديثه عن سنبلة القمح ،  
وتصيدة في الموضوع نفسه لمحمود حسن اسماعيل ، فسرى كيف أحال أبو ماضي السنبلة  
إلى برهان على فكرته ، أو إلى سبيل للوصول إليها - كعادته وعادة أغلب المهجريين في  
موقفهم من الطبيعة - على حين أبقاها محمود حسن اسماعيل جزءاً في لوحة متكاملة  
الأجزاء من مشاهد الطبيعة في الريف .

يقول أبو ماضي بعنوان « الناسكة » في ديوانه الجداول :

أبصرتُ في الحقل قبيل المغيبِ  
سنبلة في سفح ذاك الكثيبِ  
حانية مطرقة الرأسِ  
كأنما تسجد للشمسِ  
أو أنها تتلو صلاة المساءِ

فيلتُ عن راهبة الحقلِ  
وسرتُ لا ألوي على ظلي  
ألتقط الحبوبَ وأذريه  
وتارة في النهار أقيه  
مستخرجاً منه لجسمي غذاءِ

قد غاببت الشمس وراء القممِ  
وسكنت الطير الذي لم ينمِ  
لكنّ ناري لم تزل ترعج  
ولم أزل أكل ما تُنضج  
يا حبذا النار ونعم الشواء!

وإنني في مرحي والبددِ  
إذ صباح بي صوت بلا موعد:

ما الحَبُّ يا هذا، ولا السنبُلُ  
ما تَأْكُلُ النارُ، وما تَأْكُلُ  
وإنَّما أُلَافُكُ الأَصْفِياءُ!  
لا بَشَرٌ، لا طَائرٌ مِثْلُ  
يا عَجِبا! نُطِيقُ ولا قِئائِلُ؟  
من أين جِئْتِ الصَّوتُ؟ لا أُدْرِجُ  
لكنَّما ناسِكةُ الجِبرِ  
قد رَفَعْتَ هَامَتِها للعِلاءِ!

ويقول محمود حسن إسماعيل في مقاطع من قصيدة طويلة بعنوان «سنبلة تغني» في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»:

كُلَّـلَ الفَجْرُ جِيبِي  
بِالنَّدَى الغَضِ الرَطِيبِ  
وَأَصْبَلَ البِرُّ أَلْقَى  
تَبْرَهُ بِبَيْنِ جِوِي  
وَشَعْبَاعِ الشَّمْسِ حَيَّا  
فِي شُرُوقِ وَغُروبِ  
لو رَأَى الرَهْبَانُ طَهْرِي  
وَصَلَاتِي فِي المَغِيبِ  
هَجَرُوا السُّبُورَ وَخَرُوا  
سُجَّـدَا فَوْقَ كَثِيبِي!  
قُبْرَاتِ الحَقْلِ لَمَّا  
خَشِيتُ لَفْحَ الهَجِيرِ  
رَشَفَتِ ظِلِّي خَيْـالَا  
نَعَمَّتْهُ فِي الصَّفِيرِ  
وَجِبا العُلَيْقُ فَوْقِي  
عَاشِقَا لِمِ شَعُورِي  
كَأَسِ البِيضِ تَحْكِ  
حُلْمَ الطِفْلِ الغَرِيرِ

مَدَّهَا شَوْقاً لِيَحْسُو  
هَالِكَةَ الضَّوءِ الْمُنِيرِ  
كَمْ ربيع ناعم الآ  
صَالِ، طَلِقَ الْغَدَوَاتِ!  
نَمْتُ فِيهِ عَفَّةَ الْمَهْدِ  
بِحَضْنِ الرِّبَوَاتِ  
بَيْنَ تَرْتِيلِ السَّوَاقِي  
وَزَيْفِ النَّحْلَاتِ  
وَتِرَانِيمِ الصَّبَايَا  
فِي سَكُونِ الطَّرْقَاتِ  
وَالصَّوْدَى الْمَشْبُوبِ حَوْلِي  
مِنْ أَنْشِيدِ الرَّعَاةِ  
وَدَنَا الصَّيْفِ فَشَابِتِ  
مِنْ لُظَاهِ سَبَّالَاتِي

وذري عودي، ولفَّ المنجلُ القاسي حياتي  
وتحطمتُ فأحيا الناسَ عيشٌ من رفلاتي  
أنا في غرسي وحصدي وحياتي للتضحيات!  
مثلُ أعلى ورمز خالد للتضحيات!

ونلاحظ أن «أبا ماضي» قد أتخذ من السنبلة مجرد «مدخل» إلى فكرته، فلم يُفِضْ في تصويرها، بل اكتفى بتلك اللوحة الرمزية في المقطوعة الأولى، ناسباً إلى السنبلة ما ينسبه الوجدانيون إليها وإلى نظرائها من مشاهد الطبيعة وأحيائها كالزنبقة والفراشة، من صفات الطهر والتقوى، ثم انتقل فجأة إلى فكرته التي هي في الحقيقة محور المقطوعة. أما محمود حسن إسماعيل، فإنه - وإن انتهى إلى خاتمة فيها عبرة وفكرة - قد أفاض في حديث السنبلة عن نفسها وأحاطها بكل «عناصر» الصورة الطبيعية الرومانسية كالإشارة إلى أوقات النهار والليل الموحية بالعواطف والملمهة للخيال، كالفجر والأصيل والشروق والغروب والمغيب، أو إلى معاني الرقة والوداعة والجمال متمثلة في ألفاظ موحية بها كالندى الفض الرطيب وتبر الأصيل وشعاع الشمس وكأس العليق البيضاء والربيع الناعم الآصال، وأخرى متصلة بالنغم والموسيقى كصفير

القبرات وترتيل السواقي وزفيف النحل وترانيم الصبايا وأناشيد الرعاة. والعبارة التي انتهى إليها في خاتمة القصيدة إحساس رومانسي مألوف عند الشعراء الوجدانيين الذين يتخذون من بعض مشاهد الطبيعة رمزاً لمشاعرهم. والتضحية في سبيل الآخرين أو في سبيل المعرفة من المعاني التي أكثر الشعراء الحديث عنها حتى قبل الحركة الوجدانية، إذ طالما شبهوا الشاعر بالشمعة التي تضيء للناس وتحترق، والفراشة التي تلقى بنفسها إلى النار سعياً وراء النور!

وقد يُلخّص الفرق بين النظرة الوجدانية المطلقة عند بعض الشعراء، والنظرة التي يمتزج فيها الوجدان بالفكر، والخيال بالتأمل، إذا لاحظنا الفرق بين قصيدة لإيليا «أبو ماضي» بعنوان «إنما الغبطة فكرة»<sup>(١)</sup>، وقصيدة للشابي بعنوان «فكرة الفنان»<sup>(٢)</sup>.

فالشاعر المهجري يفتقد في وجوه الناس ونفوسهم فرحة العيد، يوم العيد، ويصوّر ضيقهم بيومهم وخوفهم من غدهم، ثم يحاول أن يعيد إلى نفوسهم الطمأنينة والفرحة يبراهين عقلية، قد تصح من وجهة النظر النفسية، لكنها تحدّ من انطلاق الخيال عند الشاعر وتخفف من وقدة شعوره. ومع «استشهاد» الشاعر على فكرته بما يراه في مشاهد الطبيعة، تظل الطبيعة مجرد برهان عابر على الفكرة لا يمتزج بها ولا يحيلها إلى إحساس!

أيها الشاكي الليالي، إنما الغبطة فكره  
ربّما استوطنت الكوخ، وما في الكوخ كبره  
وخلت منها القصور العاليات المشمخره  
تلمس الغصن المعرى، فإذا في الغصن نضره  
وإذا رفّت على القفر استوى ماءً وخضره  
وإذا مسّت حصاة صقلتها فهي درّه

على حين يجّد الشابي شأن «الشعور» ويهون من أمر الفكر ويمزج بين وجدانه ومشاهد الطبيعة مزجاً ممتداً متعدد الوجوه في لغة فيها حدة الشعور وطلاقة:

(١) الخيال ص ١٧٢.

(٢) أغاني الحياة ص ١٩٠.

عش بالشعور، وللشعور، فإنما  
دنياك كون عواطف وشعور  
شيدت على العطف العميق، وإنها  
لتجف لو شيدت على التفكير  
وتظل جامدة الجمال، كئيبه  
كاهيكال المهدم المهجور  
لا الحب يرقص فوقها متغنياً  
للناس، بين جداول وزهور  
كلا، ولا الفن الجميل بظاهر  
في الكون تحت غمامة من نور  
متوحشاً بالسحر ينفخ نايه  
- المشبوب بين خائل وغدير  
أو يلمس العود المقدس واصفاً  
للموت، للأيام، للديجور  
ما في الحياة من المسرة والأسى  
والسحر واللىذات والتغدير  
تلك الأناشيد التي تهب الورى  
عزم الشباب وغبطة العصفور  
واجعل شعورك في الطبيعة قائداً  
فهو الخبير بتيهها المسحور  
صحب الحياة صغيرة، ومشي بها  
بين الجماجم والدم المهدور  
وعدا بها فوق الشواهدق باسماً  
متغنياً، من أعصر ودهور  
والعقل - رغم مشيبه ووقاره  
ما زال في الأيام جِدَّ صغيراً!  
يمشي فتصرعه الرياح، فيثنى  
متوجعاً، كالطائر المكسور



ويظل يسأل نفسه، متفلسفاً  
متنظماً، في خفنة وغرور  
عما تحجبه الكواكب خلفها  
من سر هذا العالم المستور  
افتح فؤادك للوجود، وخلّسه  
للهمّ، للأموج، للديجور -  
للثج، تنثره الزوابع، للأسى  
للهل، للآلام، للمقدور  
حتى تعانقه الحياة ويرتوي  
من ثغرها المتأجج المسجور  
فتعيش في الدنيا بقلب زاخر  
يقظ الشاعر، حالم مسحور  
في نشوة صوفية قدسية  
هي خير ما في العالم المنظور!

وقد فصلنا القول في بيان هذه الفروق لنؤكد صعوبة «التعميم» في الحديث عن  
مضمون التجارب الوجدانية ومواقف الشعراء منها، إذ يكاد يكون لكل منهم عالمه  
الخاص وإن اشتركوا في بعض السمات هنا أو هناك. وقصارى ما يستطيعه الدارس أن  
يلمّ أشات هذه العوالم ويحاول أن يجد وراءها معنى كلياً يصدر عنه هؤلاء الشعراء على  
اختلاف تجاربهم ومواقفهم.

وقد نستطيع أن نجد - على الأقل - «حافزاً» مشتركاً بين هؤلاء الشعراء يتجه بهم  
إلى تلك التجارب والمواقف. فالحركة الوجدانية - كما ذكرنا - تعبر عن مرحلة حضارية  
بعينها، وتحمل من الخصائص الإيجابية ما يجعلها قادرة على هذا التعبير وصالحة له. ولما  
كانت تلك المرحلة قد قامت في أساسها على وجود «الفرد» فإن كل ما يحقق هذا  
الوجود وينميه ويهيئ له السعادة يصبح مدار التجربة الوجدانية ومنطلق الشاعر في  
اختيارها وتصويرها؛ ويصبح كل ما يعوق هذا الوجود أو يعدو عليه بغيضاً لدى  
الشاعر، يقف منه موقف الخصومة أو العدا إذا استطاع، أو موقف النفور  
أو الاعتزال إذا عجز عن مواجهته. ومن هنا كان الجانب الإيجابي الذي يلح على حرية  
الفرد وعواطفه، والجانب الذي اصطلح الدارسون على وصفه بالسلبية، «وجهين لعملة

واحدة « كما يقولون ، وكان اعتزال الحياة والناس واللجوء أحياناً إلى الطبيعة « موقفاً » من الحياة والناس ، واحتجاجاً على ما يراء الشاعر من سلوك وقيم تخالف قيمه ومثله العليا ، وليس موقفاً سلبياً بالمعنى الذي أراده الدارسون ، إلا في بعض حالات يبلغ فيها النفور والاعتزال والانطواء على الذات حدّ المرض عند بعض الشعراء

والحق أن هؤلاء الشعراء يفصحون عن هذا الرفض في قصائدهم التي يلجأون فيها إلى الذات والطبيعة ، فيعدّدون ألواناً مما يشهدون من فساد في النفوس والمجتمع وطغيان المادة على أقدار الناس وصلاتهم فيه .

ومن هنا نستطيع أن نلتبس في هذه النظرة العامة ذلك « الحافز » المشترك بين هؤلاء الشعراء . فالشاعر الوجداني يعتقد أنه صاحب رسالة تقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك لا سبيل إلى سعادة المجتمع الإنساني بدونها ، وهو مدفوع إلى بلاغ هذه الرسالة بما يحس في وجدانه من وجود روحي يحن إلى عالمه الروحي القديم ويسمو به على شهوات الحياة الدنيا وأطماعها ، ويفتح عينيه على ما في حياة الناس حوله من انعدام المحبة والتعاطف ، والسعي وراء المال والجاه ، وعلى ما في مجتمعه من مآسي الفقر والظلم ومظاهر الدمامة .

وقد عبّر أغلب هؤلاء الشعراء عن إحساسهم بذلك الوجود الروحي ، وبالأسباب التي ما زالت تمتد بين وجدانهم والسماء في صور كثيرة ، منها قول علي محمود طه في ديوانه الأول « الملاح التائه » من قصيدة بعنوان « ميلاد شاعر » :

هبط الأرض كالشعاع السنيّ  
- بعضاً ساحر وقلب نبيّ  
لمحة من أشعة الروح حلّت  
- في تجاليد هيكل بشريّ  
أهملت أصغريه من عالم الحكمة  
- والنور كلّ معنى سريّ

وقول إيليا « أبو ماضي » مشيراً إلى الشاعر :

إنه روح كريم ليس الطين المهينا  
ونبي بهر الخلق، وما أعلن ديننا  
يلمح النجم خفياً، ويرى العطر دفيننا  
ويحس الفرع الأسمى جريحاً أو طعيماً

وقوله مرة أخرى متحدثاً باسم الشعراء :

كم خفضنا الجناح للجاهليتنا  
وعذرناهم، فما عذرونا  
خبروهم يا أيها العاقلوننا

إننا نحن معشر الشعراء

يتجلى سرُّ النبوة فينا!

وقول الشابي، في ديوانه «أغاني الحياة» مشيراً إلى الشاعر:

جهل الناس روحه وأغانيها

- فاموا شعوره سوم بحس

فهو في مذهب الحياة نبي

وهو في شعبه مصاب بمس!

وقوله، مشيراً إلى عالمه الروحي الأول:

يا إله الوجود، هذي جراح

في فؤادي، تشكو إليك الدواهي

أنت أنزلتني إلى ظلمة الأرض

- وقد كنتُ في صباح زاه

كالشعاع الجميل أسبح في الأفق

- وأصغى إلى خريف المياه

وأغني بين الينابيع للفجر

- وأشدو كالبلبل التباه

أنت أوصلتني إلى سبل الدنيا

- وهذي كثيرة الإشباه!

ومنه قول فوزي معلوف مشيراً إلى الشعراء ، في قصيدته الطويلة « على بساط  
الريح » :

أنتِ يا روحهم ، من النور ذرات  
- أضاءت في الكون ، في عالمه  
تصلُّ الأرض والسماء بنهر  
غمر الحسن والهوى ضفتيه  
لست من عالم التراب وإن كنت  
- تقمصت بالتراب عليه  
أنت من عالم بعيد عن الأرض  
- يفيض الجلال عن جانبيه

لذلك عانى الشاعر الوجداني ، في تشبته بمثله العليا وحنينه إلى عالمه الروحي ، أزمة  
مزدوجة ، يتصل جانب منها بالمجتمع ، ويتصل جانب بوجوده الباطني وما يدور فيه من  
صراع بين الجسد والروح والشر والخير ، أو بين « الطين » و« النور » كما يعبر الشعراء  
الوجدانيون . وهو في شغفه بالجمال البشري والطبيعي ونفوره من الدمامة في الأخلاق  
والسلوك والصلوات الاجتماعية وبغضه للفقير والظلم وغلظة الطبع ، لا يصدر عن مفهوم  
سياسي أو فلسفة اجتماعية ، بل يدرك ما في مجتمعه من متناقضات بوجدان مرهف يجد في  
كل هذه المظاهر « ردائل » خلقية واجتماعية يدينها بمعيار خلقي وإنساني في المحل  
الأول . وهو إذا خاطب الأغنياء يتجه بحديثه إلى ضمائرهم وإلى حسهم الإنساني ، وإذا  
سخر منهم فإنه يسخر من الطبيعة الشائثة التي تأذن للمال أن يستعبد صاحبها ، ولشهوة  
السيطرة أن تطمس معالم الرحمة في نفسه ، محاولاً في بعض الأحيان أن يوقظ بصيرة الغني  
ويردّه إلى الفطرة الإنسانية الطيبة بما يعرض أمامه من صورة للحياة الفطرية الجميلة  
التي يستوي الفقير والغني في المتعة بها ، أو من صور العجز أمام كثير من مظاهر الحياة  
والطبيعة التي لا تخضع للجاه والمال . ومثال ذلك ما صنعه ايديا أبو ماضي في قصيدته  
المعروفة « الطين » ، في ديوانه « الجداول » .

ولعل من أكمل نماذج هذا الموقف الخلقي الذي يدين انحراف النفس البشرية ويقارن  
بينها وبين نقاء عناصر الطبيعة وبذلها بلا انتظار جزاء ، قوله من قصيدة بعنوان  
« كتابي » في ديوانه الخمائل ، وقد سأله سائلة عن مذهبه :

أنا آدميٌّ كان يحسب أنه  
هو الكائن الأسمى، وشرعته الفضلى  
وأن له الدنيا التي هو بعضها  
وأن له الأخرى إذا صام أو صلّى  
أمن على الصادي إذا ما سقيته  
وألزمه شكري، ولست أنا اللوبلا  
وأزهي إذا أطعمت جوعان لقمة  
كأنى خلقت الحب في الحقل، والحقلا  
تلمذت للإنسان في الدهر حقبة  
فلقنتني غيّا، وعلمني جهلا  
نهاني عن قتل النفوس، وعندما  
رأى غيرة مني تعلم بي القتلا!  
وذمّ إليّ الرق ثم استرقبني  
وضور ظلما، فيه تمجيدُهُ، عدلا  
وكاد يُريني الإثم في كل ما رأى  
وكل نظام غير ماسن مختلا  
إلى أن رأيت النجم يطلع في الدجى  
لذي مقلة حسري وذو مقلة جذلي  
وشاهدت كسف النهر يبذل ماءه  
فلا يبتغي شكراً ولا يدعي فضلا  
وكيف يزين الطلّ ورداً وعوسجا  
وكيف يروّي العارض الوعر والسهلا  
وكيف تُغذي الأرض الأم نبتها  
وأقبحه شكلا كأحسنه شكلا  
فأصبح رأبي في الحياة كرايها  
وأصبحتُ، لي دين سوى مذهبي قبلها

وشبيه بهذا ما جاء في هذا المعنى من قصيدة له معروفة، بعنوان « في القفر » من

ديوانه « الجداول » .

ومنه قول الشابي من قصيدة بعنوان « بقايا الخريف » من ديوانه « أغاني الحياة » .

كرهنت القصور وقطّانها  
وما حولها من صراع عنيف  
وكيد الضعيف لسعي القويّ  
وعصف القويّ بجهد الضعيف  
وجاشت بنفسي دموع الحياة  
وعجّت بقلبي رياح الصروف  
لقلب الفقير الحطيم الكبير  
ودمع الأيامى السفيح النريف  
ونوح اليتامى على أمّهات  
توارين خلف ظلام الختوف  
فیرتُ إلى حيث تأوى أغاني الربيع  
- وتذوي أماني الخريف  
وحيث الفضا شاعر حالم  
يناجي السهول بوحي طريف<sup>(١)</sup>

وتختلف الصورة من شاعر إلى شاعر لكن الصور جميعاً تظل مرتبطة بهذا المعنى المشترك الذي يضيق أحياناً فيدين جانبا من جوانب الحياة أو المجتمع، كالذي نجده عند محمود حسن إسماعيل في ديوانه « أغاني الكوخ » إذ يرثي لما يعانيه الفلاح من ضنك وما يلقاه من جحود، أو يتسع فيدين العصر كله، وسلوك الناس جميعاً في ظل الحضارة الحديثة، كما فعل الياس أبو شبكة في « أفاعي الفردوس » وآخرون في قصائد مفردة، كقصيدة ناجي « الحياة » من ديوانه الأول « وراء الغمام » .

وإذا كان هذا هو موقف الشاعر الوجداني من المجتمع فإن له موقفاً مشابهاً مع نفسه، فهو - كما ذكرنا - في صراع دائم بين رغباته ومثله، وبين طموحه المشروع وما يشهد من وسائل غير مشروعة ينتهجها الناس لتحقيق أطماعهم، وهو يعيش مشدوداً بين عالمين من

(١) يلاحظ قلق العبارة والقافية في هذه الأبيات، وليس القصد هنا الدراسة الفنية بل بيان مضمون هذا الشعر وموضوعه وموقفه.

المثال والواقع يميل إلى هذا تارة، وإلى ذلك تارة أخرى، مزهواً بعصمته إذا استطاع الصمود، معذباً بالآثم والندم إذا زلّت به القدم، كما في قوله على محمود طه<sup>(١)</sup>.

لقد دنس الجسدُ الآدميَّ      حياةَ حرصتَ على طهرها  
بكى الفن فيك على شاعر      تسائله الروح عن ثأرها  
نزلت بها وهدة، كم خبا      شعاعٌ وغيبٌ في قبرها  
رفعت تماثيلك الرائعات      وحطمتهن على صخرها  
فدع زهرة الأرض يا ابن السماء      فأنت المبرأ من شرّها  
مراحك في السُّحب العاليات      وفوق المنور من زهرها  
فمدّ جناحك فوق الحياة      وأطلق نشيدك في فجرها

وكما في قول الياس «أبو شبكة»<sup>(٢)</sup>:

ربّاهُ، عفوك! إنني كافر جان  
جوّعت نفسي وأشعبت الهوى الفاني  
تبعيت في الناس أهواءاً محرّمة  
وقلت للناس قولاً عنه تنهاني  
ولم أفق من جنون القلب في سُبلي  
إلا وقد محمت الأهواء إيماني

رباه عفوك إني كافر جان!

وطأت لي كنفَ الدنيا، فقلت: قفي  
يا نفس في منهل اللذات وارتشي  
ومال مذهبٌ طبعي عن سجيّته  
حتى تقلب في بطل وفي صلف  
وغاب عني أني عشبة نبتت  
على جوانب إبريقي من الخزف!

(١) علي محمود طه: الأعمال الكاملة ص ٤٨.

(٢) أفاعي الفردوس ص ١٠٩.

فإذا استعصم وأصمّ أذنيه عن نداء المتعة العارضة المبذولة قال<sup>(١)</sup> :

قلت : حسي من الربيع شذاه  
ولعيبي زهري زهره اللّـمّاحُ  
نحن طير الخيال ، والحسن روض  
كلنا فيه بلبل صدّاح  
فنيّتُ في هواه منّا قلوب  
وأصابت خلودها الأرواح

وإذا رأى أن الناس قد استحالوا إلى ذئاب يعتنقون اللؤم ويحتلسون الحق اعتم  
بذكرياته وأخلاقه وتعالى عن الانسياق إلى ما هم فيه من ضلال :

لي مهجة كدموع الفجر صافية  
نقاوتي والتقى أم لها وأب  
فكيف أختلس الحق السذي اختلسوا  
وكيف أذاب عن لؤم كما ذئبوا!  
لي ذكريات كأخلاقى تؤدبني  
فلا يخالجنى روع ولا كذب<sup>(٢)</sup>!

وإذا شهد استمتاع الناس بشهواتهم وبما تتيح الحياة الحديثة من ملذات هفا إلى أن  
يشركهم في لهوهم ومتعتهم ، لكن « قلبه » أو وجدانه التقى ومثله الخلقية تصده عما  
يرغب ، ويدور بينه وبين قلبه حوار نلمس من ورائه أن الشاعر غير مقتنع بما يريد أن  
يسلك من سبيل :

... لم لا أثور اليوم ثورتهم  
لم لا أجرب ما يجنوننا؟  
لم لا أصيح اليوم صيحتهم  
لم لا أضج كما يضجوننا!

(١) علي محمود طه... الأعمال الكاملة ص ٤٨ .

(٢) أفاعي الفروسس ص ٦٣



لم لا تذوق كؤوسهم شفتي؟  
إن الحجي سُمى وتدميري!  
في ذمة الشيطان فلسفتي  
ورزانتي ووقار تفكيري!  
يا قلب ضقت، وها هنا سعة  
ومجال مصفود بأغلال  
أتقول: أعمار مُضَيَّعة؟  
ماذا صنعت بعمرك الغالي! (١)

وتنتهي التجربة عند الشاعر بأن يتكشف ما كان يظنه هوأً عن مأساة إنسانية تمثل  
في وجدان الشاعر ظلم المجتمع للفرد وقسوة الحياة المادية على الروح:

أفديكِ باكيةً وجازعة  
قد لفَّها في ثوبه الغسقُ  
ودَّعَتْها شمساً مودعة  
ذهبت، وعندي الجرح والشفق!

”لذلك تبدو عاطفة الحب عند هؤلاء الوجدانيين وكأنها تجربة روحية ترتبط بمعاني  
الطهارة والعفة والصمود أمام الشهوات، ويسمو الشاعر فيها بخياله إلى عالم نوزاني من  
الأحلام... والأوهام، متخذاً من حبه مجرد إلهام لموهبته وحافزاً لوجدانه ليرقى إلى ما  
يستطيع من رحاب الروح والفن“ ومن هنا كان وجود المرأة - عند من ينحون هذا  
المنحى من الشعراء - وجوداً مطلقاً غائماً لا يحده في الأغلب اسم أو زمان أو مكان،  
يتحدث الشاعر عنه في كثير من الأحيان حديثه إلى غائب مجهول، أو يخاطبه أحياناً كما  
يخاطب مثلاً سامياً، خالصاً من أدران الحياة وأطماعها. والشاعر في تطلعه إلى هذا  
المثال يأمل الخلاص مما يجد من معاناة الحياة ومخالطة الناس أو التحرر من الصراع  
المحتدم في وجدانه بين الرغبة والطهارة، أو الواقع والمثال. فالحب عند الشاعر  
الوجداني كاليد الرحيمة التي يرجو الشاعر أن تمتد إليه لتنتشله من وهدة الحياة  
وآثامها، لكن انتظاره للمسة تلك اليد الرحيمة كثيراً ما يطول لأنه ملتصق برغائب

(١) وراء الغمام ص ٤٨.

الحياة تواق إليها ، يريد لها ويرفضها في آن ، وتجربة الخلاص تعني « الانسلاخ » الأليم من إلف الواقع إلى جدّة المثال ، ومن نوازع الجسد إلى أشواق الروح . فتجربة الحب عند الشاعر الوجداني تقوم في أساسها على الصراع والمعاناة ، ويبدو الشاعر فيها وكأنه يخلق لنفسه أسباب الفشل ليظل الألم غذاء دائماً لوجدانه وموهبته . وقد عبر شوقي عن تمجيد الألم الرومانسي في مسرحيته الرومانسية « مجنون ليلى » على لسان الأموي « شيطان قيس » ، مخاطباً قيس وهو يحتضر على قبر ليلى ، فقال :

تفرّدت بالألم العبقري  
وأنبغ ما في الحياة الألم!  
وعبر عمر أبو ريشة بعد ذلك عن هذا المعنى أيضاً ، فقال :

حسناً ، لا تتلاعي بشعائري  
حسي من ينبوع جرعة عابرة!  
أنا فيض آلام ووحى ضلالة  
وسراب أحلام وقبر ضائري!  
أقتات بالجرح السخي ، وأشتهي  
لو قبلت شفتاي مديّة ناعرة!

ويمزج هؤلاء الشعراء بين الحب وأحوال النفس ، فتبدو صورته هادئة شجية حيناً ، أو حادة صاخبة حيناً آخر ، حسب طبيعة التجربة ومزاج الشاعر واتجاهه الفني . والشاعر المهجري يميل بوجه عام إلى الهدوء والتأمل وربط الحب بأحوال النفس والطبيعة وبخاصة في شجنها الرقيق ولحظاتها ذات الهدوء العميق ، وما يمثل هذه النزعة قول رشيد أيوب<sup>(١)</sup> :

أنا في سبيل الحب أهوى العين في عبراتها  
والطير إن ناحت على الأغصان في غدواتها  
والرياح ، يجيها العاشق المشتاق من نفحاتها .

(١) أغاني الدرويش ص ٥٣ .

والليل أصفى فيه لأفلاك في رنائها  
أنا أعشق النفس التي تلتذ في حراتها  
ويعبر شاعر آخر عن هذا « التسامي » الذي أشرنا إليه ، وعن تلك الآفاق الروحية  
التي يرقى إليها وجدان المحب فيقول<sup>(١)</sup> :

أحبك من قلبي الذي أنت ملؤه  
ومن كل إحساس بنفسي ذائب  
فؤادي الذي فتحت فيه مشاعراً  
من الحب والإحساس شتى المذاهب  
سموت به حتى تكشف دونه  
عوالم أخرى تائهات الجوانب  
عوالم لا تبدو لقلب منقّب  
بلا ذلك القلب الرفيق المصاحب!  
بها كل لذات الحياة، ودونها  
لذائد أخرى كاذبات العواقب!  
هنالك نسمو بالحياة فترتقي  
إلى كنف بين السموات ضارب  
هنالك نحيا والأمانى حولنا  
تفرّد الحان المنى والرغائب

ويتميز الشابي من بين هؤلاء الشعراء جميعاً بوجدانه المشبوب الذي تنصهر فيه عاطفة  
الحب فتمتزج بعناصر من الطبيعة والمجتمع والنفس والموت تلخص موقف الشاعر  
« الرومانسي » الذي تدنو به رهافة إحساسه إلى حدّ المرض ، أو « العاطفية » المسرفة  
على الأقل . وهو يخضع على الحب أجواء من القداسة تقرب من طقوس الدين والعبادة ،  
مطلقاً وجدانه على سجيته كاشفاً أعماق نفسه بالفاظ وعبارات رومانسية محشودة  
متتابعة . ومن ذلك قوله من قصيدته الطويلة « صلوات في هيكل الحب »<sup>(٢)</sup> :

(١) سيد قطب - الشاطيء المجهول ص ١٢٢ .

(٢) أغاني الحياة ص ١٨٥ .

يا ابنة النور . إنني أنا وحدي  
من رأى فيك روعة العبود!  
فدعيني أعيش في ظلك العذب  
- وفي قرب حسنك المشهود  
عيشة للجمال والفن والإلهام  
- والطهر والسكنى والسجود  
عيشة الناسك البتول يناجي الرب  
- في نشوة الـذهور الشديد  
وإمحييني السلام والفرح الروحي  
- يا ضوء فجرى المشود  
وارحميني ، فقد تهدمت في كون  
- من اليأس والظلام مشيد  
في شعاب الزمان والموت أمشي  
تحت عبء الحياة جم القيود  
وأماشي الوري ونفسي كالقبر  
- وقلبي كعالم المهودود  
ظلمة ما لها ختام ، وهول  
شائع في سكونها الممدود  
وإذا ما استخفني عبث الناس  
- تبسّمتُ في أسى وجود  
بسملة مرة ، كأنني أستل  
- من الشوك ذابلات الورود!

ويقرب الهمشري من طبيعة الشابي في موقفه من الحب ومزجه بالنفس والطبيعة ،  
وفي إحساسه العاطفي الحاد ، ويُفضي تشابه موقفيهما إلى كثير من وجوه الشبه بين  
معجميهما وصورهما الشعرية ، ومن ذلك قوله (١) .:

(١) ديوان الهمشري ص ١١٦ .

أنت كل الحياة، أنت كياني  
أنت روعي أبصرتها في سباتي  
أنت وحيى مجسداً، أنت لحي  
يا سماء على سماء حياتي  
أنت أغريتني بأن ألقاك  
خلف سور الحياة... فوق ربك  
غير أني بحثت عنك طويلاً  
وأخيراً نعتت تحت ذراك  
أيقظيني من الـذهول وغني  
يا ملاكي على طول حياتي  
أرشديني إلى الضياء، وإلا  
فاتركيني أهوي إلى ظلماتي!  
وعلى عالي الثنائي فيضي  
نور دفة يفتني ظلامي الخالك  
وارفعيني كمعبد قُدي  
تهادي به طيوف جالك

ويعبر إبراهيم ناجي أيضاً عن ذلك الطموح الروحي الذي يُذكيه الحب في نفس  
الشاعر فيقول<sup>(١)</sup>:

لست أنساك وقد أغريتني  
بالذرى الـثم فأدمنتُ الطموح  
أنت روعي في سمائي، وأنا  
لك أعلو، فكأنني محض روح  
يا لها من قمر كنا بها  
نتلاقى وبسرّينا نبوح  
نستشف الغيب من أبراجها  
ونرى الناس ظللاً في السفوح!

(١) ليالي القاهرة ص ٤٨ .

ويقول مرة أخرى (١):

... وعندك كل ما أحيا  
حنانك نضرة الدنيا  
سناك صلاة أحلامي  
بسه أقيمت آلامي  
هوى كـالسحر صيرني  
وطهرني وبصّرني  
سموتُ، كأننا أمضى  
فلا قلبي من الأرض  
سموت ودقّ إحساسي  
نسييت صفائر الناس

وشدّد عزمـة الواهي  
وقربك نعمة الله!  
وهذا الركن محرابي  
وفيه طرحت أوصالي  
أرى بقريجة الشهب  
ومزق مغلّق الحجب!  
الى ربّ يناديني  
ولا جسدي من الطين!  
وجُزت عوالم البشر  
غفرت إساءة القـدر!

ويقول أيضاً (٢):

وأنا الطائر الذي تصطي نفسي السموات والنزى الشماء  
راشني صائد رماني فأصاني وولّى الجاني وعاش الداء  
مرحبا بالهوى الكبير، فإن يبقَ وإن تسلمى يطبّ لي البقاء  
فهو القمة التي تهزم الموت، ولا يرقى إليها الفناء

على أن ناجي - برغم ما عرف عنه من إلحاح على عاطفة الحب حتى لتستغرق معظم شعره - يحرص نفسه - في أغلب الأحيان - داخل نطاق التجربة الذاتية الفردية ويعبر عنها تعبيراً مباشراً تعجز معه عن الإيجاء بمستويات نفسية أخرى، إلا من خلال ومضات تعبيرية نادرة منثورة في أبيات ومقطوعات، مما سنقصل القول فيه عند دراستنا الفنية لشعره.

\* \* \*

وفي الطرف المقابل لهذا الخشوع والتقديس المسرف يعبر بعض هؤلاء الشعراء عن خيبة أملهم في مثلهم التي صاغها وجدانهم المرهف ووشأها بالخيال والأحلام والأوهام،

(١) وراء الغمام ص ١٤٨.

(٢) ليالي القاهرة ص ١٢٢.

فيصورون المرأة مخلوقاً طائشاً نزقاً ، قليلة الوفاء كثيرة التقلب والخيانة ؛ وكأنها في كلتا الحالتين معادل للحياة عند الشاعر ، فيما تمنحه للمرء من ساعات الصفاء والإقبال ، وفيما يجد فيها من شقاء وإدبار وتحول مفاجيء في المصير ، ومن هؤلاء الشعراء من يعبر تعبيراً عاطفياً مسرفاً عن خيبة أمله فيصبح شعره كأنه صرخات حيوان جريح ، ومنهم من يغلف آلامه بنسيج رقيق من صور مهومة وألفاظ موحية وجو خصباني يمتزج فيه الحلم بمجالي الطبيعة وخفايا الوجدان .. ومن أبرز الشعراء في هذا الإتجاه محمود حسن إسماعيل الذي عُرف في شعره عامة بهذا الأسلوب الذي يقترب فيه من الرمز . ومن نماذجه قوله (١) :

كنا جناحين لطير السماء ... يهفو كما نحفق  
إذا أمرنا الأفق رقّ الهواء ... وعرج الزورق  
وإن نزلنا العشب زقّ الغناء ... من قلبه المغلق  
لكنه فرق ... وأصبحت أنثى ككل النساء!  
جبارة كانت تسوق النشيد ... سحراً لأوتاري  
وتصطلي أحلامها ما تريد ... من شهوة النار  
أخفت عن الدنيا هواها العتيد ... من خشية العار!  
وباعت الحسب لشارٍ جديد ... لو أنه دار  
ما أحرقت ناري ، لباعها ، وارتدّ ، بيع العبيد!  
والإثم خفناش تحب الظلام ... طيور أسرار  
يقال عارٌ ، إن أدار الأنام ... كأساً بأخباره  
وإن غفا السمع تغطى ونام ... في طهر أوزاره  
قل لرداء العرس : أرخ اللثام ... وانظر إلى عاره  
وزهر أبكاره ... يبكي على العطر بتلك الرمام!

أما أبو شبكة فلا يحاول أن يتلطف بالمعنى المهوم واللفظ المجنح ، بل يعبر تعبيراً صريحاً حاداً جارحاً بأسلوبه الحسي المعروف عن رأيه في المرأة فيقول من قصيدة بعنوان « شمشون » (٢) :

(١) أين المفر ص ١٣ .

(٢) أفاعي الفردوس ص ٣٣ .

ملّقيه بجنك المأجور  
 وادفعيه للانتقام الكبير  
 إن في الحسن، يا دليّة، أفعى  
 كم سمعنا فحيحها في سرير  
 أسكرت خدعةً الجمال هرقلاً  
 قبل شمشون، بالهوى الشرير  
 والبصير البصير يُخدع بالحسن  
 - وينقاد، كالضرب الضرب  
 ملّقيه فالليل سكران وإه  
 يتلوّى في خـدره المسحور  
 ونسور الكهوف أو هنها الحب  
 - فهانت لديه كالشحرور  
 وعنا الليث للبوء كالظبي  
 - فما فيه شهوة للزئير  
 ملّقيه ففي أشعة عينيك  
 - صباح الهوى وليل القبور  
 وعلى ثفرك الجميسل ثمار  
 حجبت شهوة الردى في العصير

وقد يقودهم هذا الصراع بين أهواء الجسد ومطامح الروح إلى أساليب أخرى غير  
 التعبير المباشر عن العاطفة، منها ما نراه عند بعضهم من تصوير لحيرة الإنسان بين الخير  
 والشر وتساؤله عن الثواب والعقاب تساؤلاً يتخذ في بعض الأحيان صورة الجدل العقلي  
 البعيد عن طبيعة الشعر، إلا من ومضة هنا أو هناك يفلح الشاعر فيها في المزج بين  
 الفكرة والشعور في تعبير شعري موفق أو طريف أو أخاذ. ذلك لأنهم - وهم شعراء  
 وجدانيون في المقام الأول - لا يحسنون « الفلسفة »، ويدركون الأمور - في الأغلب - من  
 خلال وجدانهم، فإذا بعدوا عن هذا الوجدان اختلطت عليهم الأمور ووقفوا موقفاً  
 وسطاً لا يبلغ حد الفلسفة ولا يرقى إلى مستوى الشعر. ومن خير النماذج هذا الاتجاه  
 قصيدة طويلة لعلّي محمود طه أسماها « الله والشاعر »<sup>(١)</sup>. وقد بدأها بداية فنية موفقة إذ

(١) الملاح التائه - الأعمال الكاملة ص ٨٧.



بث في مقاطعها الأولى ما يشبه الحركة « الدرامية » مزاجاً بين عالمه الداخلي والخارجي وهو يهيم على وجهه في جنح الليل، وعناصر الطبيعة حوله، من ظلام وبرق ورعد وبرد:

لا تفرّعي يا أرض، لا تفرّقي  
من سبّح تحت الدجى عابر  
ما هو الا آدمي شقي  
سمّوه بين النَّاس بالشاعر!  
حانك الآن، فلا تنكري  
سبيله في ليلك العابس  
ولا تَضْلِيه، ولا تنفري  
من ذلك المستصرخ البائس!

مُدِّي لعينيه الرحاب الفساح  
وأمسكي يا أرض عصف الرياح  
في وقفة الذاهل ألقى عصاه  
كأنما يرقي الدجى ناظراه  
يسقط ضوء البرق في لمحاه  
ويستشير السبرد في لفحاه  
ورقرقي الأضواء في جفنيه  
والراعد المنصبّ في أذنه  
مُولِّي الجبهة شطر الفضاء  
ليستشفا ما وراء السماء!  
على جبين بارد شاحب  
نارا تلتظي من قم ناضب

لكن الشاعر بعد هذه المقاطع الوجدانية الأولى ينتهي إلى جدل ذهني منظوم:

تمردت روعي على هيكلي  
ذاك الضعيف الرأي لم يفعل  
تقول روعي إنها ملهمه  
فهي لما قدرته متبعه<sup>(١)</sup>  
مقودة في سيرها مرغمه  
وإن تراءت حرّة طيعه

(١) يخاطب الشاعر ربه، وكان قد بدأ معتذراً بقوله:

خنانك اللهم لا تغضب  
ما كنت في شكواي بالمدنّب  
أنت الجميل الصفح جم الحنان  
ومنك يا ربّ أخذت الأمان

قيّدتها بالجسم في عالم  
تضج بالشهوة فيه الجسم  
كلاهما في جبه الآثم  
لم يصح من سكره وهو الملوم  
كلاهما لم يعد تصويره  
ما كان إلا مثلما كونا  
كم حاولا بالأمس تغييره  
فاستكبر الطبع وما أذعنا

وشبه بهذا ما صنعه إيليا أبو ماضي في قصيدته الطويلة الطلاس، إذ يعبر عن هذا الصراع تعبيراً ثرياً مباشراً ليس فيه عمق الفكر ولا إيجاء الشعر:

إنني أشهد في نفسي صراعاً وعراكاً  
وأرى ذاتي شيطاناً، وأحياناً ملاكاً  
هل أنا شخصان، يأبى ذاك مع هذا اشتراكاً  
أم ترانسي واهمياً فيمـا أراه؟  
لست أدري!

بينما قلبي يحكي في الضحى إحدى الحمائل  
فيه أزهار وأطياف تغني، وجداول  
أقبل العصر فأمسى موحشاً كالقفر قاحل  
كيف صار القلب روضاً، ثم قفراً؟  
لست أدري!

وإذا كان الشاعر الوجداني ينزع إلى حرية الذات من أغلال الغريزة وقيود المجتمع فإن للحرية عنده جانبين: ذاتي يتصل بوضعه في المجتمع، وقومي يرتبط بقضايا وطنه وشعبه.

وشعر هؤلاء الشعراء عن الحرية الذاتية قل أن يتخذ صورة إيجابية ترسم معالم الحرية التي ينشدونها، لكنهم بدلا من ذلك يتحدثون عن إحساسهم بفقد الحرية ويعبرون عن ضيقهم بوطأة المجتمع وتطلعهم إلى الانطلاق من قيود التقاليد الصارمة، ما داموا

قد وضعوا لأنفسهم تلك المعايير الخلقية والروحية التي تعصم انطلاقهم وحريرتهم مما يدنس الروح أو يطمس الوجدان . وهم يحسون بتميزهم وبما تهبئه لهم مواهبهم من تفرد ويشعرون بأنهم مغبونون لم يبلغوا من المكانة ولم ينالوا من الاعتراف ما هم جديرون به ، فالحياة لا تنصف أمثالهم من الموهوبين بل تغدق عطاءها على من يجيدون « المحتل والزيف » .

إنها للمجون والمحتل والزيف  
- وليست للشاعر الموهوب<sup>(١)</sup>!

وهم يدركون أن مواهبهم هي حريرتهم وأغلاهم معاً ، فهي تغدو طموحهم إلى عوالم المنس وهي في الوقت نفسه تعوق انطلاقهم إليها بما تثير في وجدانهم من تمزق بين هذه العوامل ودنيا الناس :

أَلْقَيْتَنِي بَيْنَ شِبَاكِ الْعَذَابِ      وَقَلْتِ لِي : عَن !  
وَكُلِّ مَا يُشْجِي حَزِينَ الرَّبَابِ      ضَيَّعْتَهُ مِنِّي  
هَذَا جَنَاحِي صَارَخَ لَا يُجَابُ      فِي ظِلْمَةِ السَّجْنِ  
أَوَّاهَ يَا فَنِّي !

لو لم أعش كالنَّاسِ فوق التراب !  
رَمَانِي الرَّقَّ بِدُنْيَا زَوَالٍ      مَغْلُولَةِ الْجَنْبِ  
وَقَالَ : حَوْمٌ فِي سَفُوحِ الْجِبَالِ      وَاهْبِطِ عَلَى الْعُشْبِ  
وَاضْرِبْ جَنَاحِيكَ بِأَفْقِ الْمَحَالِ      وَاسْأَلِ عَنِ الْغَيْبِ  
وَهَا أَنَا... لَا شَيْءَ إِلَّا ضِلَالٍ      سَارِ مَعَ الرِّكْبِ  
أَوَّاهَ يَا رَبِّي !

لو لم أكن عبداً لهذا الخيال<sup>(٢)</sup>!

وهم في تطلعهم إلى الحرية يفرّون من أنفسهم ومجتمعهم إلى الطبيعة ويجدون في صفائها وجمالها ورحابتها ما يفتقدونه في حياتهم الباطنية الحافلة بالصراع وفي حياتهم

(١) علي محمود طه - الأعمال الكاملة ص ٤٠ .

(٢) محمود حسن اسماعيل - أين المفر ص ٦ .

الاجتماعية المليئة بالتناقض، ويتخذون من بعض مشاهدنا وأحيائها رموزاً لمعاني الحرية  
الشاعرية والانطلاق البريء. فالفراشة والزنبقة والبلبل وغيرها تمثل لديهم الانطلاق في  
رحاب من الجمال يهدي من الفطرة ووحى من السماء.

على أنهم يختلفون في هذه النزعة، فيكتفي بعضهم بالإشارة العابرة إلى ما ركّب في  
تلك الكائنات من هيام بالجمال والحرية، ويلجّ آخرون على هذه الدلالات فيرسومون لها  
صوراً مركبة يمتزج فيها الرمز بما يحوطه من مظاهر الطبيعة حتى ينتهوا إلى «لوحة»  
متكاملة الأجزاء والدلالة. وهؤلاء هم أقرب شعراء الوجدان إلى «الرومانسية» في  
تصورها للطبيعة وتعبيرها عنها بالألفاظ الموحية واللفقات الخيالية التي لا يكبحها  
«الاتزان» وحكمة «العقل».

وهكذا يخاطب محمود حسن إسماعيل الفراشة مسمى إياها راهبة الضحى<sup>(١)</sup>:

تعالني نظر في سماء الخيال	وتنهف بجنته النسائية
بعيداً عن الكون، حيث المنى	ترف بأظلاله هانية
وحيث الشذى من أزاهيره	أفاويح من حلم طافيه
ونبر الصدى من مطاربيه	طيوف على أيكاة شاديه
هنالك لا أدمع ثرة	تھاوی، ولا مهجة شاكيه
ولا عالم بالأذى صاخب	ودنيا بأشباحها زاربه
ولا زهرة تنتشي في الصباح	بكأس الندى الحلوة الصافيه
ويأتي المساء بأنوائه	فتسقى أعاصيره السافيه
ربيع حياة الهوى كلها	بأفيائها البرة الساجيه
فهيّا نهّل في ظلها	فنطفو بغدرانها الجاربه
ونسبح في جوها كالخيال	يرفرق في مهجة غافيه
ونسى الدنيا وأهاويلها	وآلامها المرة العساتيه

ويخاطبها المشرقي بقوله<sup>(٢)</sup>:

(١) أغاني الكوخ ص ٢١١.

(٢) الديوان ص ١٧٦.

يا طائراً لا يكفُّ  
 أم أنت خطفة نور  
 تطير ندياً طروباً  
 قد كان ريش جناحي  
 وكنت بالدهر دوماً  
 حتى لقيت شديداً  
 هل أنت نجم يرفُّ!  
 أم أنت قلب يخفُّ؟  
 فوق الزهور تطف  
 من عجب يد يتشف  
 مستهزئاً استخف  
 من الليالي يشف

ويخاطب محمود الحفيف « فراش الربيع » فيقول (١) :

يا طروباً، ليس يدري ما الشجن  
 رفّاً في مرآك مطويّ الزمن  
 ما قلبي، بين شجو وسكن  
 ويح للإنسان! ما أجدره  
 عمره المكدود ما أقصره  
 ويك يا هيان ويك!  
 فحنت روعي عليك  
 خافقاً يهفو إليك!  
 بهيام مثل هذا ومراح  
 خفقات من مساء وصباح!

أما البلبل فإن الشعراء يتخذون من غنائه دليلاً على سعادته بما هو فيه من حرية، وهو، إذا كف عن الغناء، لا بد أن يكون في قبضة أسر أو غم أو فقد. وما أكثر ما شبه الشعراء قول الشعر بغناء الأطيّار، وشبهوا الشاعر الذي كفّ عن قول الشعر بالبلبل الحبيس أو الثاكل، ويعبر عمر أبو ريشة عن تلك المعاني والرموز في مقطوعة بعنوان « بلبل » (٢)، قدّم لها بقول منقول عن الجاحظ « البلبل لا ينسل في قفص »، منها قوله :

ألقيته ينثر ألحانه  
 وإلّفه المشفق ظلّ له  
 مدّله اللّفتات مستوحش  
 كم أطقت منقاره غصة  
 أسقمه العيش، على وفره  
 وأين مخضّل الجنى حوله  
 طوى المنى نوحاً، ولكنما  
 كأنما ينثر من كبده  
 باق، كما كان، على عهده  
 طابو جناحيه على وجدّه  
 فمبدّ ينقر في قيده!  
 لما رآه ليس من كده  
 من زنبق الروض ومن ورده!  
 لم يُغنسه النوح ولم يُجده

(١) الرسالة ١٦ مايو ١٩٣٨ .

(٢) الأعمال الكاملة ص ١٤٤ .

فعاقدَ دنياه، ولم يتخذ  
كأنه من طول ما مضى  
عشا، ولم يحمل سوى زهده  
من عبث الدهر ومن كيده  
أبي عليه الكبر أن يُورث الأفراخ ذلَّ القييد من بعده!

وقد اتخذ شوقي في موقف رومانسي في مسرحيته «مصرع كليوباترا» من  
«الزنبقة» رمزاً لأسر الروح التي لا تزدهر إلا في رحاب النور والجمال، فقال على  
لسان كليوباترا قبيل انتحارها<sup>(١)</sup>:

زنبقة في الآنيه ضحية الأنانيه  
جنت عليها، غربة الأسر الأكف الجانيه  
وبُدلت من سمة الربوة ضيق الباطيه  
يسقونها من جرة بعد العيون الحاربه  
يا جارتا شأنك لا يشبهه إلا ثانيه  
وكُنَّا ذابله عمَّا قليل ذاويه!

أما أبو ماضي فقد نظم قصيدة طويلة بعنوان «السجينة» صاغها في قالب قصصي  
وتحدث فيها عن زنبقة قُطفت وحُملت من مهدها في أحضان الطبيعة إلى سجن الإناث  
والجدران، يقول في أبياتها الأولى:

لعمرك ما حزني لسال فقدته  
ولا خان عهدي في الحياة حبيبُ  
ولكنني أبكي وأنسب زهرة  
جناها ولوع بالزهور لعوب  
رأها يحمل الفجر عقد جفونها  
ويُلقي عليها تبره فيذوب  
وينفض عن أعطافها النور لؤلؤاً  
من الطلّ، ما ضمت عليه جيوب

(١) مصرع كليوباترا ص ٩٢.

فعالجهما حتى استوت في يمينه  
وعاد إلى مغناه وهو طروب  
وشاء فأمت في الإناء سجينة  
لتشبع منها أعين وقلوب  
ثوت بين جدران كقلب مُضيمها  
تَلَمَّسُ فيها منفذاً فتَحْيِبُ  
فليست تُحْيِي الشمس عند شروقها  
وليست تحي الشمس حين تغيب  
ومن عُصبت عيناه فالوقت كله  
لديه، وإن لاح الصباح، غروب!

على أن إقبال هؤلاء الشعراء على الطبيعة، وإن بدا في أغلبه تطلعاً إلى الحرية الذاتية واحتجاجاً على المجتمع والحياة، يعود في جانب منه إلى ما عُرف به هؤلاء الشعراء من عشق للجمال في جميع مظاهره. ويتلون جمال الطبيعة عندهم حسب مزاج الشاعر وأحواله النفسية حتى توشك عناصر الطبيعة أن تفقد لديهم وجودها الواقعي فيصبح المشهد الواحد في قصيدةٍ غيره في قصيدةٍ أخرى، سواء في مظهره الخارجي أو دلالة النفسية والعاطفية، بل قد يتغير هذا المشهد في القصيدة الواحدة من مقطوعة إلى أخرى، وقلَّ أن نجد لديهم تصويراً لجمال الطبيعة خالصاً لذلك الجمال وحده، بل لا بد أن تتسلل إليه - بطريقة أو بأخرى - حالات الشاعر وتذبذبه بين الفرحة والكآبة والأمل واليأس.

وتبدو «الكآبة» عند بعض هؤلاء الشعراء «مزاجاً» فطرياً ليس له سبب معلوم، وإن ربط الشاعر أحياناً بينه وبين أحوال المجتمع والحياة. وقد عبر الشابي عن هذا اللون الخاص من الكآبة الدائمة الفريدة فقال:

كآبة الناس شلنة، ومتى      مرّت ليال خبّت مع الأمد  
أما اكتشابي فلوعة سكنت      روعي، وتبقى بها إلى الأبد!

لذا يقبل الشاعر على الطبيعة وقد وطن نفسه على الاستمتاع بما فيها من صفاء وجمال فإذا بتلك الكآبة الدائمة تنبثق من وجدانه في اللحظة التالية فتحيل ما كان يفترض أنه مصدر للمتعة والسعادة مثاراً للهواجس والتشاؤم والشكوى. وبدل أن يطرب الشاعر

لصوت عصفور يغني فيمسح طربه ما حملت نفسه من هموم الحياة والناس، يجعل من نفسه هو طائراً تواقاً إلى الغناء يودّ لو شارك العصفور بهجته لولا ما يخرس أوتاره من شعور بالوحدة والأسر:

يا أيها الشادي المفرد ها هنا  
ثملاً بغيطة قلبه السرور  
متنقلاً بين الخمائل، تالياً  
وحي الريح الساهر المسحور  
غرّد، ففي تلك السهول زنا سبق  
ترنو إليك بناظر منظور  
غرّد، ففي قلبي إليك مودة  
لكن، مودة طائر مأسور!  
هجرته أسراب الحمام، وانبرت  
لعذابه جنينة الديدجور  
غرّد ولا ترهب يميني، إنني  
مثل الطيور بهجتي وضميري  
لكن، لقد هاض التراب ملاحمي  
فلبثت مثل البلبل المكسور  
أشدو برنات النباحة والأسى  
مشبوبة بعواطفي وشعوري  
غرّد ولا تحفل بقلبي إنه  
كالمعزف المتحطم المهجور<sup>(١)</sup>

وإذا كان الشاعر هنا يخاطب العصفور، فإن العصفور يخاطب شاعراً آخر ليخرجه من كآبته وهو اجسه عن الفناء والخلود. ونلاحظ في مطلع الأبيات أن الشاعر لا يفرق بين الاستمتاع بالجمال و«الاستمتاع» بالكآبة، فقد جاء إلى الروض «يلتمس البشر والمراح، ويسطر الحزن فوق طرسه، مستوحياً روعة الجمال»:

(١) أغاني الحياة ص ١٠٨. ونلاحظ ما في قوله «بناظر منظور» من تصنع وخضوع لضرورة القافية، كما نلاحظ ما في قوله «لقد هاض التراب ملاحمي» من ضعف في بناء العبارة.



يَلْتُ إِلَى رَوْضَتِي صَبَاحاً  
 لَتَمَسَ الْبُشْرَ وَالْمَرَاحِيَا  
 جَلَسْتُ فِي ظِلِّهَا، وَنَفْسِي  
 أُسْطِرَ الْحَزْنَ فَوْقَ طَرْسِي  
 سَمِعْتُ إِذْ ذَاكَ صَوْتَ شَمْسِ  
 عَصْفُورَةٍ تَلِيكَ فَوْقَ رَأْسِي  
 قُلْتُ: أَرَى عَيْشَنَا هَوَانَا  
 تَقُولُ: هِيََا اغْنِمِ الزَّمَانَا  
 قَالَتْ: بَلْ أَمْرٌ وَعَشْ طُروبا  
 قَصِيدَةَ تَسْحَرُ الْقُلُوبَا  
 كَفَاكَ يَا شَاعِرِي بَكَاءً  
 كَيْفَ، تَرَى، تَفْهَمُ الْبَقَاءَ  
 مَضْطَرَمَ الْفِكْرَ وَالشَّجُونَ  
 فِي مَعْرَضِ الْحَسَنِ وَالنُّتُونَ  
 يَلْبُو بِهَا جَامِحَ الْخَيْالِ  
 مَسْتَوْحِيحاً رَوْعَةَ الْجَمَالِ  
 أَتَرَعُ نَفْسِي أَسَى وَشَكَّابَا  
 تَمَعْنُ بَيْنَ الْفُصُونَ ضَحْكَا!  
 فَمَا مَضَى مِنْهُ لَا يَعُودُ!  
 وَإِنَّمَا عَمِّي الْخُلُودُ!  
 تَرْجُو خُلُوداً؟ وَمَا الْخُلُودُ!  
 أَبْدَعَهَا شَاعِرٌ مَرِيدُ!  
 لَا النُّوحُ يُغْنِي وَلَا الْغِنَاءُ  
 فِي عَالَمِ رَمَزِهِ الْفَنَاءُ<sup>(١)</sup>!

وَإِذَا قُنَّ الشَّاعِرُ بِجَمَالِ زَهْرَةٍ مِنْ أَزْهَارِ آذَارٍ لَمْ يَسْتَفْرِقْ فِي وَصْفِ جَمَالِهَا، وَلَمْ يَرْبِطْ  
 بَيْنَهَا وَبَيْنَ مَا حَوْلَهَا مِنْ مَشَاهِدِ الرَّبِيعِ، بَلْ مَزَجَ فِيهَا الْفَرَحَ بِالْأَسَى وَجَعَلَهَا حِينَ يَصِفُهَا  
 بِالْحَمْرَةِ «كَاللَّهْبِ الْوَارِي» وَتَسَاءَلُ: أَهِيَ مِنْ نَارِ حِشَاءِ أُمِّ مِنْ دَمْعِهِ الْجَارِي، ثُمَّ عَرَجَ  
 عَلَى الْحُبِّ فَلَمْ يَفْتَهُ الْحَدِيثَ عَنْ هُمُومِهِ وَأَوْهَامِهِ قَبْلَ أَنْ يَعْقِدَ الصَّلَةَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ زَهْرَةِ  
 الرَّبِيعِ:

يَا زَهْرَةَ بَعْدَ طَوِيلِ الْأَسَى  
 حَيِّتِ، بَلْ قُدَّسَتْ مِنْ زَهْرَةِ  
 حَيِّتِ مِنْ مَزْهَوَةِ كَالصَّبَا  
 طَلَعَتْ فَانْجَابَتْ غَيُومِ الْأَسَى  
 بَسَمَتْ لِلرُّوْضِ وَحَيِّتِيهِ  
 تَا اللَّهُ مَا أَدْرِي، أَيَا زَهْرَتِي،  
 أَحَيِّتِ فِي قَلْبِي مَيِّتَ الْمُنَى  
 جَادَتْ بِهَا أَفْرَاحِ آذَارِ  
 رَفَّتْ رَفِيفَ الْحَلْمِ السَّارِي  
 عَمْرَةَ كَاللَّهْبِ الْوَارِي  
 مِنْ بَعْدِ أَرْيَاحِ وَأَمْطَارِ  
 تَحِيَّةَ الْغَائِبِ لِلذَّارِ!  
 مَا هَجَّتْ فِي قَلْبِي وَأَشْعَارِي  
 وَهَجَّتْ أَحْلَامِي وَأَسْرَارِي

(١) أجد الطرابلسي. مجلة الرسالة - ٦ مايو ١٩٣٥.

أأنت من نار الحشى جمرة؟ أم أنت ملأى بدمي الجاري!  
 أنرت هذا الروض، يا زهرتي كما أنار الحب أغواري  
 ألم يكن قلبي قبيل الهوى يا زهرتي، كالهيكل العاري!  
 كهفأ يئن الحزن في جوفه أنين أرياح وأوتار  
 مستوحشاً قفراً، سوى عاصف للشك يلهو فيسه، موآر  
 كهف منى، لم يُبق منها الأسى غسير خيالات وآثار  
 حتى إذا ما حلّ فيه الهوى من بعد أحزان وأكدار  
 تفتحت أحلامه بهجة تفتح الزهر لآذار<sup>(١)</sup>!

وقد رأينا كيف اتخذ بعض الشعراء في حركة التجديد من «الليل» وسيلة للحديث عن همومهم الذاتية وعن ضيقهم بالحياة والناس، لكن الليل عند بعض شعراء الحركة الوجدانية يكتسب أبعاداً أعمق وأرحب ويوحى للشاعر بصورة مركبة فيها ذلك التناقض الملحوظ بين أحوال النفس في القصيدة الواحدة، ويقوم بينه وبين الشاعر «حوار» ممتد، بيان الشاعر فيه شعره، ولسان الليل فيه حزنه وصمته، وأناشيد عرائسه وقيثارة سكينته، ومشاهدته الناطقة بالتأمل والتباين معاً في: «البرقع الشفيف من الأوجاع، والفؤاد الرحيم الكئيب، ونضرة الضحوك الطروب ورنه المكروب، ونمو زنابق الحلم، التي تذوي لدى هيب الخطوب» وتختفي في الصورة مشاهد الطبيعة الليلية، فلا قمر هنا ولا نجوم، بل مشاعر مجردة أحياناً، مجسمة أحياناً أخرى، يختلط بعضها ببعض اختلاط الأحاسيس في وجدان الشاعر:

أيها الليل! يا أبا البؤس والهول  
 - ويا هيكل الحياة الرهيب!  
 فيك تجثو عرائس الأمل العذب  
 - تصلي بصوتها المحبوب  
 فيشير النشيد ذكرى حياة  
 حجبتهَا غيوم دهر كئيب

(١) أمجد الطرابلسي. مجلة الرسالة - أول أبريل ١٩٣٥.

وعلى مسمعيك تنهلّ نوحاً  
وعوييلاً مرّاً شجون القلوب  
فأرى برقعاً شفيفاً من الأوجاع  
- يلقي عليك شجو الكئيب  
وأرى في السكون أجنحة -  
- الجبار مخضلة بدمع حبيب  
فلك الله، من فؤاد رحيم  
ولك الله من فؤاد كئيب!  
يهجع الكون في طمانينة العصفور  
- طفلاً بصدرك الغريب  
وبأحضانك الرحيمة يستيقظ  
- في نضرة الضحوك الطروب  
شادياً كالطيور بالأمل العذب  
- جميلاً كهجة الشؤبوب  
يا ظلام الحياة، يا روعة الحزن  
- ويا معزف التعيس الغريب!  
إن في قلبك الكئيب لمرتاداً  
- لأحلام كل قلب كئيب  
وبقيثارة السكينة في كفيك  
- تنهلّ رنة المكروب  
فيك تنموزنابق الحلم العذب  
- وتذوي لدى هيب الخطوب  
خلف أعماقك الكئيبية تساب  
- ظلال الدهور، ذات قطوب  
وبفؤديك، في ضنائرك السود  
تدبّ الأيام أي ديب<sup>(١)</sup>!

(١) أغاني الحياة ص ٧٦.

فإذا التفت الشاعر إلى بعض مشاهد الليل، انتقى منها ما يرتبط بالشؤم والخوف، أو ما يبعث كامن الأشجان ويثير الأوهام والهواجس، مصرحاً خلال ذلك بهمومه ووحده متسائلاً في حيرة عن سر كآبته الدائمة. وللهمشري قصيدة تصور تلك المشاهد وتعتبر عن ذلك الشعور بالكآبة الدائمة المجهولة السبب في نفوس كثير من الشعراء الوجدانيين. وتتميز القصيدة بما جمعت بين إيقاع القديم وعباراته المصقولة، وبالتفات الشاعر فيها إلى مشاهد متناثرة تتألف جميعاً لكي توحى بالكآبة والغربة وتتحول من صور لوجود واقعي إلى رموز عاطفية ونفسية، يقول فيها الشاعر:

لقد رنقت عين النهار وأسدلت  
ضفائرَها فوق المروج الـديـاجـرُ  
وقد خرج الخفـاش يهـمس في الـدجـى  
ودبّت على الشط الهوام النوافر  
وطارت من الجُمـيز تصرخ بومـةً  
على صوت هـرّ في الـدجـى يتـشـاجر  
وفي فترات ينبح الكلب عابساً  
فيعوي له ذئب من الحقل خادر  
مشيتُ وحيداً مطرق الرأس باكياً  
وقد شردت في الحزن مـني خواطر  
حزيناً تهادي في الظلام؛ كأنني  
إلى الأفق المجهول في الليل سائر  
لقد أشعلت كل المآذن نورها  
ولاحت على الأفق البعيد المقابر  
وقد عقدت نارُ العروش سحائباً  
عليها، وفاحت بالدخان المـجـامر  
ومن تلعبة تبدو البروج، وفوقها  
حمام، على الصمت الخيم، ذاكر  
ينادي أليفاً ضلّ في الدغل مسلماً  
ولم يبصر الأبراج والسرب عابر

وقد جشَّ البَرْدُ الشَّيفَ جناحه  
 فمُدَّتْ لنتفِ الرِّيشِ منه مناقر  
 شعور انقباض في الظلام ووحشة  
 وصمت وحزن .. شدَّ ما أنا ناظر!  
 فمن أين قلبي يستمدُّ خفوقه  
 ومن أيها لي تُستمدُّ المصادر!  
 وفي مهبط الوادي تقوم عرائش  
 من الكرم، والنَّاطورُ في الليل ساهر  
 وقد أشعل النيرانَ فيها ليصطلي  
 فرفَّ هيب في العرائش بساهر  
 يزمرُّ في الأرغول، والليل سامع  
 ويصني إلى الأوهام، والليل زامر!  
 أرى السهل في صمت كئيب ووحشة  
 تخيم فوق الليل، والليل غامر  
 فمن أين قلبي يستمدُّ خفوقه؟  
 ومن أيها لي تُستمدُّ المصادر!

وأما الحرية القومية فإنها تتمثل عند الشاعر العربي في قضايا التحرر والاستقلال، وهي لهذا ألصق بالوجه الإيجابي الذي يعبر عن إحساس الشاعر بقم العزة والوطنية والانتماء. والشاعر يحس إزاءها بأنه يستطيع أن ينسى موقفه الوجداني من الحياة والناس، ويسهم في قضية مشتركة تجمع بينه وبين أبناء وطنه دون أن يرتد عن مفهومه الجديد للشعر، إذ يمتزج شعوره القومي بشعوره الذاتي فتغدو القضية لديه تجربة تنبع من صميم وجدانه وتتلون بأسلوبه الشعري الخاص. فلم يعد الحديث عن مقاومة الاحتلال والكفاح في سبيل الحرية مجرد نمط معروف من أنماط الشعر تغلب عليه الرصانة المسرفة والنبرة العالية والعبارات المألوفة، بل أصبحت وجهاً آخر من وجوه الحرية الذاتية له ما للتجربة الذاتية من شخصية وتنوع في الموقف والتعبير. وكلما اقترب الموضوع القومي من وجدان الشاعر زادت صورته الوجدانية وضوحاً فيما يستخدم الشاعر من معجم عاطفي وصور خيالية وتركيب جديد للعبارة، على حين تقف وسطاً بين «الكلاسيكية

الجديدة « والوجدانية إذا لم تتحول عند الشاعر إلى معاناة شخصية قريبة من معاناته في التجربة العاطفية. ويختلف الشعراء الوجدانيون كذلك في أسلوب تعبيرهم عن الموضوع القومي حسب نزعتهم الفنية ومدى ارتباطهم بالتراث أو جنوحهم إلى الجديد، وإن كانوا جميعاً يختلفون عن شعراء حركة الإحياء وامتدادها.

ومن الشعراء الذين يجيدون المزج بين التراث والأساليب الشعرية الحديثة، ويجمعون في شعرهم بين رصانة القديم وطرافة الحديث، عمر أبو ريشة. وقد يتوازن هذان العنصران في شعره أو يغلب أحدهما على الآخر أحياناً، لكنهما في كلتا الحالتين يحققان روحاً عصرية في إطار قديم، وهو أسلوب عُرف به طائفة من الشعراء يتجهون اتجاهاً وجدانياً، وحسبياً في بعض الأحيان، ويقفون من حيث السمات الفنية وسطاً بين امتداد حركة الإحياء والاتجاه الوجداني الجديد. ومن نماذج هذا الجمع بين القديم والحديث عنده أبيات من قصيدة قومية معروفة يقول فيها<sup>(١)</sup>:

أمّتي! كم غصة دامية      خنقت نجوى علاك في فمي  
أي جرح في إبائي راعف      فاته الآسى: فلم يلتئم!  
كيف أغضيت على الذل ولم      تنفضي عنك عبار التهم<sup>(٢)</sup>!

أو ما كنت، إذا البغي اعتدى  
موجه، من لهب أو من دم!  
فيم أقدمت؟ وأحجمت ولم  
يشتف الثأر، ولم تنتقمي؟  
اسمعي نوح الحزانى واطربي  
وانظري دمع اليتامى وابسمي  
ودعي القادة في أهوائها  
تفاننى في خيس الغنم!  
رُبَّ «وامعتصماه!» انطلقت  
ملىء أفواه البنات اليتّم  
لامست أسماعهم، لكنها  
لم تلامس نخوة المعتصم!

(١) الأعمال الكاملة ص ٨.

(٢) يلاحظ ضعف القافية - من حيث المعنى - في هذا البيت.

وقد يستخدم الشاعر بعض الرموز الحديثة الأثيرة لديه، كرمز النسر، ليجسم فيها معاني القوة والعزة، لكنها لا تستطيع أحياناً أن تغطي على جزالة القديم وإيقاعه، فتقترب القصيدة من طبيعة الشعر القومي «الموضوعي» الذي لا يمتزج بوجودان الشاعر على النحو الذي رأيناه في الأبيات السابقة. ومن ذلك أبيات من قصيدة له طويلة، يقول فيها<sup>(١)</sup>:

يا ظلام الأجيال قُصَّ جناحيك  
- فهذي طلائع الإصباح  
مِرْوَدٌ كَحَثِّ الجُنُونِ الكَسَالِي  
فأفاقت على السني اللماح  
فصحا من عيائه الجبل الهاجع  
- واهتز مفعم الأتراح  
وتعالى صياحه يتوالى  
فاشرأبت نسوره للصياح  
تركت في الوكون أفراخها الرُّغْب  
- وهبّت على أزيز الرياح  
وتبارت عصائباً فالفضا الرحب  
- بساط من مخلب وجناح  
غضب البغي فنانبرى يحشد أهول  
- ويرنو إلى الأذى بارتياح<sup>(٢)</sup>  
شق فكّي جهنم، فأسألت  
في الروابي لعابها والبطاح  
فاقشعرت من وهجه القلّل الصُّم  
- وأجّجت شوامخُ الأدواح  
وتدجّى الدخان يحجب عين الشمن  
- عن مآثم السثرى المستباح

(١) المصدر نفسه ص ٥٦٤.

(٢) يلاحظ هبوط القافية في هذا البيت وقد نظمت القصيدة عام ١٩٣٧.

فتهاوت تلك النور وأزرت  
 بالنايا على اللظى المجتاح  
 تُنشب الخلب المعقف في البغي  
 - وتزجي المنقار في إلحاح<sup>(١)</sup>  
 ولسان اللهب يلعب بالريش  
 - ويطوي الجراح فوق الجراح  
 غضبة للنور، لا النصر فيها  
 بمتاح، ولا الوئى بمتاح  
 لم تُزحزح تلك الخالب إلا  
 بعد ما جرّدت من الأرواح

على أن الشعر القومي ليس كله على هذا النحو الحماسي الذي يصور البطولة والتضحية في سبيل الحرية وتقتضي طبيعة موضوعه هذا التوازن بين القديم والجديد، فإن منه ما يعبر عن أحزان الشاعر لمصير وطنه أو قومه أو أله لما يشهد من فرقتهم وضعف شأنهم. ويحاول الشاعر في مثل هذا اللون من الشعر أن يستثير حمية بنى وطنه بالنقد اللاذع أحياناً وبالأسى العميق أحياناً أخرى. وتظل لهذا الشعر بطبيعة الموضوع رنة الشعر القديم لكنه يعكس مع ذلك لذعة التجربة العاطفية ولوعتها. ومن ذلك أبيات لإيليا «أبو ماضي» من قصيدة بعنوان «لم يبق ما يسليك» يمزج فيها بين الإحساس الذاتي في القسم الأول من القصيدة، والموضوع القومي في قسمها الثاني فيظل للتجربة الوطنية وهج الوجدان الذاتي، يقول في أبياتها الأخيرة<sup>(١)</sup>:

نغشى بلاد الناس في طلب العلاء	وبلادنا متروكة للناس!
ونكاد نفتش الثرى، وبأرضنا	للأجنبي موائد وكراسي
ونلوم هاجرها على نسيانها	واللائم الناسين أول ناسي
ونبيت نفخر بالصوازم والقنا	ورقابنا ممدودة للفساس
كم صيحة للسدر في آذاننا	مرّت كما مرّت على أرماس!

(١) يلاحظ هبوط القافية في هذا البيت أيضاً.

(٢) الجداول ص ١٨٧.



والشابي من أكثر الشعراء الوجدانيين مزجاً بين عواطفه الذاتية ومشاعره الوطنية في إطار من الطبيعة التي تكون عنصراً عاماً في كثير من صورته الشعرية. فني قصيدته « النبي المجهول » يتمنى الشاعر لو كان له قوة السيول والشتاء والعواصف ليقضي على كل ما يشيع القبح والهوان في الحياة، وينفث غضبه على شعبه الذي « يكره النور »، ثم يتجه يائساً إلى « الغاب » ليدفن يأسه وبؤسه<sup>(٢)</sup>.

على أن له في هذا المجال قصيدة فريدة أسماها « إرادة الحياة » يعرف منها الناس بيتيه الذائعين اللذين أُلحّت عليهما وسائل الإعلام حتى صارا كالأمثال، ورغم أنهما ليسا من أجود أبيات القصيدة، ورغم ما فيهما من تعبير حماسي مباشر:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة      فلا بد أن يستجيب القدر  
ولا بد لليل أن ينجلي      ولا بد للقيد أن ينكسر!

والجديد في القصيدة هو ما بها من « تصميم » يقوم عليه عرض الفكرة التي يحوّلها الشاعر من خلال وجدانه ومعجمه وصوره الرومانسية إلى إحساس كاليقين، بإرادة الحياة، وبأنها تمضي في دورات متعاقبة يبدو بعضها وقد شاع فيه الموت، وهو ليس في الحقيقة إلا « مرحلة » من مراحل الانتقال والتهيؤ لحياة جديدة شابة. ويتخذ الشاعر من البذرة التي تدفنها ثلوج الشتاء حتى يأتي الربيع فتورق وتزدهر وتثمر من جديد، رمزاً لهذا التجدد الدائم، وهو يذكرنا في هذا بما أوردناه من حديث شيلي إلى « الريح الغربية ».

ويبدأ الشاعر قصيدته الطويلة بجوار بينه وبين عناصر الطبيعة يسأل فيه عن أمثل السبل التي ينبغي أن يسلكها المرء في الحياة، فتنتهي إليه دممة الريح « بين الفجاج، وفوق الجبال، وتحت الشجر » بحبيبة تسأله:

إذا ما طمحتُ إلى غاية      ركبتُ المنى ونسيتُ الحذرُ  
ولم أتجنب وعور السحاب      ولا كَبَّتهُ اللهبُ المستعر  
ومن لا يحب صعود الجبال      يعيشُ أبداً الدهر بين الحفر!

ثم يسأل الأرض فتجيبه بأنها « تبارك أهل الطموح، ومن يستلذ ركوب الخطر ». وبعد هذه المقدمة المباشرة يعرض الشاعر لرمز الحياة الدائمة الكائنة في لبذرة، مصوراً

(١) أغاني الحياة ص ١٤٩.

أحاليها بين الهمود الذي يشبه الموت في الشتاء والنهضة التي تشبه البعث في الربيع . وهو في كلتا الحالين يعتمد على حشد من الألفاظ والتعبيرات المتشابهة البناء والإيجاء نصادفه في كثير من قصائد التي يجيش فيها وجدانه في فورة لا تتيح له إغناء الصورة الواحدة وبسطها كما تقتضي طبيعتها . وتكاد هذه الألفاظ الرومانسية المتلاحقة تكون مقصودة لذاتها ، فتغطي على الفكرة الطيبة التي تتضمنها القصيدة ؛ ومن ذلك حديثه عن البذرة حين يجيء الشتاء (١) :

شَاء الثلوج ، شَاء المطر	يجيء الشتاء ، شَاء الضباب
وسحر الزهور ، وسحر الثمر	فينطفئ السحر ، سحر القصون
وسحر المروج الشهيّ العطر	وسحر السماء الشجيّ الوديّع
وأزهارُ عهدٍ حبيبٍ نضير	وتهوى العصون وأوراقها
ويدقنها السيل أنى عبر	وتلهو بها الريح في كل واد
تألق في مهجة واندر	ويفنى الجميع ، كحلم بديع
ذخيرة عمر جميل عبر	وتبقى البذور التي حُمّلت
وأشباح دنيا تلاشت زمر	وذكرى فصول ورؤيا حياة
وتحت الثلوج وتحت المندر	معانقة وهي تحت الضباب
وتغلب الربيع الشذيّ الخضر	لطيف الحياة الذي لا يُملّ
وعطر الزهور وطعم الثمر	وحالة بأغاني الطيور

ثم ينقض الشاعر هذه الصورة فيتحدث عن أحلام البذرة بالربيع والحياة الجديدة :

ويمشي الزمان ، فتنمو صروف  
وتذوي صروف ، وتحيا آخر  
وتصبح أحلامها يقظة  
موشحة بغموض السحر  
تسأل أين ضباب الصباح  
وسحر المساء وضوء القمر؟  
وأسراب ذاك الفراش الأنيق؟  
ونخل يقني ، وغيم يمر؟

(١) المرجع السابق ص ٢٤٢ .

وأين الأشعة والكائنات  
وأين الحياة التي أنتظر؟  
ظمئتُ إلى النور فوق الغصون  
ظمئتُ إلى الظل تحت الشجر!  
ظمئتُ إلى النبع بين المروج  
يغني ويرقص فوق الزهر!  
ظمئتُ إلى نغمات الطيور  
وهمس النسيم ولحن المطر  
ظمئتُ إلى الكون! أين الوجود  
وأني أرى العالم المنتظر؟  
هو الكون خلف شباب الجمود  
وفي أفق اليقظات الكُبر

والشاعر هنا يرمز إلى ما يصيب الشعوب من خمود يوحى باليأس وإن انطوى على  
إرادة الحياة الكامنة التي لا يفتن إليها إلا كل ذي إرادة تعلق على لحظات الفشل  
والقنوط. وقد صرح بهذا المعنى في أول القصيدة في بيتيه المعروفين، وعاد فصرح به  
مرة أخرى في ختامها.

وأعلن في الكون أن الطموح  
لهيب الحياة وروح الظفر  
إذا طمحت للحياة النفوس  
فلا بد أن يستجيب القدر!

ولا شك أن هذا المعنى الكلي الذي تدور حوله القصيدة يمكن في الوقت نفسه أن  
يكون شعوراً ذاتياً عند الشاعر الوجداني الذي يتأرجح بين الأمل واليأس والتفاؤل  
والتشاؤم ويتخذ من الطبيعة في كلتا الحالتين سلوى في يأسه وحافزاً في تفاؤله. ومهما يكن  
الرأي في معجم الشاعر وأسلوبه - وسنعرض لهما بالتفصيل في الدراسة الفنية - فإن ما  
يُشعّاه من وجدان جياش وخيال مستوفز يقرب القصيدة إلى حد كبير من طبيعة الشعر  
«الرومانسي».

\*\*\*

وللشاعر الوجداني ملاذ آخر غير الحب والطبيعة وأغاني الحرية، هو الماضي بكل ما فيه من ذكريات ممتعة أو مؤلمة. والرجعة إلى الماضي عند بعض الوجدانيين يمكن أن تعد نظير الحلم بالغد، فكلاهما ينتزع الشاعر من الحاضر البغيض إلى عالم مغلف بخنان الذكرى أو ضباب المجهول. لذلك يبدو الماضي وجوداً مطلقاً لا تحده ذكريات بعينها وكأنه لدى الشاعر ليس حنيناً إلى ما كان، بل توقفاً إلى ما كان ينبغي أن يكون. وقد نلمس في بعض صورته إشارات إلى بعض التجارب العاطفية، ولكن هذه التجارب بدورها تبدو، في متاهات الماضي البعيد، أطيافاً تتراءى للشاعر فيما يشبه الحلم وكأنها لم تكن واقعاً ملموساً من قبل. وعلى محمود طه من أكثر الشعراء الوجدانيين حنيناً إلى الماضي، ممتزجاً تارة امتزاجاً سيراً بالتجربة العاطفية، كما في قوله<sup>(١)</sup>:

أوي إلى جنبات الصخر منفرداً  
أبكي لأمسية مرتت وليلات  
قد غيرتتنا الليالي بعدها سيرا  
وخلقتنا العوادي بعضاً أشتات  
تلقت القلب في ليلاء باردة  
يبكي لياليك الغر المضيئات  
وذكريات من الماضي يطالعها  
بين الحقول وشطآن البحيرات  
فدع فؤادي محزوناً يرف على  
ماضي ليالي، وانعم أنت بالآتي!

ونلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر قد مزج الماضي بالطبيعة كما يمزج الوجدانيون الحب المطلق بها، وأنه قد استغنى بذلك الماضي المطلق عن وجوده المادي، وكان «ماضي لياليه» قد غدت كيانياً مستقلاً ثابتاً وليست جزءاً من الزمن الممتد. وتارة يحن إلى ذلك الماضي مجرداً مفرداً، كقوله<sup>(٢)</sup>:

(١) الأعمال الكاملة ص ١٣٤ .

(٢) المصدر السابق ص ٦٩ .

وفزعت لأحلام والذكري  
ووددت لو حكمت في القدر  
ووهمت نارا ذات إياض  
مرت بعينك لمحة الماضي  
تبكي، وتتشد رجعة الأمس  
لتعيد سيرتها من الرسم  
فبسطت كفك نحوها فزعا  
فوئبت تمسك بارقاً لمعا

وقوله:

صخرة الملتقى، أتيتك بعد الأين  
- أشكو من الحياة أذاتي  
أنا ذاك الشادي الذي نسلت ريش  
- جناحيه هبة العاصفات  
أنا ذاك الشريد في صحراء العيش  
- ضلّ السبيل في الفلوات  
في ثراها الغسيّ وسدت أحلامي  
- وماضي الهني من أوقاتي  
أنا قيثارة جفتها الليالي  
في زوايا النسيان والغفلات  
وأرثت أوتارها، فهي تبكي  
من شجاها حبيسة النغمات  
أنا طيف الماضي على صخرة الآباد  
- أستشرف الزمان الآتي  
وورائي الصحراء وادي المنايا  
وأمامي المحيط لُجّ الحياة  
بين عبرهما ثوت غرأيامي  
- وحال الوضيء من ليلائي  
لا أسميك صخرة الملتقى، لكن  
- أسميك صخرة المأساة!

على أن الماضي يظل محدوداً بوقائعه الخاصة عند بعض الشعراء، إذ يذكرون به بعض أوقاتهم السعيدة وذكرياتهم العاطفية العزيزة وهو بهذا يظل صورة شعرية جميلة - حين يوفق الشاعر في رسمه - لكنه يفقد هذا الوجود المطلق الذي يميز الحنين الرومانسي

سواء إلى الماضي أم إلى المستقبل . وكثيراً ما ينتزعه الشاعر من تيار الزمن ليعود به مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة من خلال «التذكر» لا الذكرى، ومنه قول إبراهيم ناجي<sup>(١)</sup> :

التقت أرواحنا في ساحة	كفريبين استراحا من سفر
وحططنا رحلنا في واحة	زادنا فيها الأماني والذكر
وتساءلته عن الماضي، وهل	حسنت دنياي في غير ظلالك؟
يا حبيبي، أين أمضي من خجل	وفؤادي أين يمضي من سؤالك!
شدّ ما ينجلني جهد المقلّ	من شباب ضاع أو من نور عين
يتمشى السقم في قلب الأجل	وأراني لك ما وقّيت ديني
أنا شاديك ولحني لك وحدك	فاقض ما ترضاه في يومي وأمسي
درج الدهر وما أذكر بعدك	غير أيامك، يا توأم نفسي

ونلاحظ اختلاف هذه الأبيات عن أبيات علي محمود طه، فيما يغلب عليها من تعبير «عقلي» مباشر تفقد الألفاظ فيه قدرتها على رحابة الإيجاء الغائم أو المطلق وتظل محصورة في دلالاتها اللغوية المحدودة.

وإذا كنا قد رأينا وجهين للحرية عند الشاعر الوجداني، أحدهما ذاتي والآخر قومي، فإن للماضي كذلك وجهين يتصل أحدهما بشخص الشاعر وتجاربه وذكرياته الخاصة، ويتعلق ثانيهما بماضي أمته وما يتضمن من عراقية وبطولات وأمجاد. والحق أن هذا الجانب الثاني شديد الصلة بالشعور القومي الذي تحدثنا عنه من قبل، لكنه يتميز عنه بأن للتاريخ والبطولات سحراً خاصاً عند الشاعر إذ يحقق من خلال التغني بها كثيراً من طموحه الذي يعجز عن بلوغه في مجتمعه ولحظته الحاضرة، كما يتيح له البعد الزمني، وما يغلف الزمن التاريخ به من جو شبه أسطوري، مجالاً للخيال والإبداع. ويشتد إحساس الشاعر الوجداني العربي بالتاريخ ويزداد تعلقه بطولاته كلما ألح عليه الشعور بأن حاضر أمته لا ينهض إلى مستوى ماضيها العريق، وكلما ضاق بما يشهد في بلاده من تفرق الكلمة أو ضعف الهمة أو نسيان تلك البطولات والأمجاد.

(١) وراء الغمام ص ١٦.

وكما يجنح شعر الوطنية والحرية إلى طبيعة الشعر القديم في إيقاعه العام ورسائته الغالبة، كذلك يفعل شعر البطولات والأبجاد الماضية، وإن استطاع الشاعر أن يحقق في الإطار التقليدي الغالب مزيداً من السمات الوجدانية في المعجم والصور والجو الخيالي. ونستطيع أن نلمس هذا الفرق بوضوح في شعر علي محمود طه، إذا قارنا بين الأبيات التي أوردناها له في معرض الحديث عن الشعر القومي، وهذه الأبيات من قصيدته الطويلة عن طارق بن زياد<sup>(١)</sup>:

أشباحُ جنٍّ فوق صدر الماء  
تهفو بأجنحةٍ من الظلماء؟  
أم تلك عقبان السماء وثبن من  
قُنن الجبال على الخضمّ النائي!  
لا، بل سفنٍ لُحْنٌ تحت لواءٍ  
لمن السفين، تُرى، وأي لواء!  
ومن الفتى الجبار تحت شراعها  
متربّصاً بالموج والأنواء  
يُعلي بقبضته حمائل سيفه  
ويضمّ تحت الليل فضل رداء  
ويُنيل ضوءَ النجم عالي جبهة  
من رسم إفريقيا السمراء  
ذهبٌ ببوتقة السنّى، من ذوبه  
مسحت مَحْيَاهُ يَدُ الصحراء  
لونٌ جلت فيه الصحارى سحرها  
تحت النجوم الغرّ والأنواء  
وسماء بحرٍ، ما تطامن موجه  
من قبل لابن الواحة العذراء  
بحرٌ أساطيرُ الخيال شطوطبه  
ومسابح الإلهام والإيجاء

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٠٤.

ومدائن سحرية شارفته  
 بنخيلها وضافها الخضراء  
 ما زال يرمي الروم، وهو سليلهم  
 ويُديل من قرطاجة العصاء  
 حتى طلعت به فكنت حديثه  
 عجباً! وأيَّ عجائب الأنباء!  
 ويساء لون بك البروق لوامعا  
 والمهج في الإزبياء والإرغاء  
 من علم البدوي شرَّ شراعيها  
 وهدهاء للإبحار والإرساء!  
 أين القفار من البحار؟ وأين من  
 جنّ الجبال عرائس الدُّرُءاء!  
 يا ابن القباب الحمر، وبحك! من رمى  
 بك فوق هذي اللجة الزرقاء؟  
 تغزو بعينيك الفضاء، وخلفه  
 أفق من الأحلام والأضواء  
 جزر منورة الثغور كأنها  
 قطرات ضوءٍ في حفاف إناء  
 والشرق، من بُعدٍ، حقيقة عالم  
 والغرب، من قرب، خيالة رأي

ولا شك أننا نلاحظ هذه الحركة «الدرامية» الحية في صدر هذه الأبيات وخاتمتها، وما تقوم عليه من تتابع التساؤل والإجابة والتعجب، وفي تلك الإشارات المتلاحقة إلى مشاهد الطبيعة من حول البطل في ألفاظ بعضها ذو دلالة أسطورية، وبعضها من تلك التي يُكثر هؤلاء الشعراء استخدامها في التعبير عن عواطفهم انذاتية «بوتقة السني». النجوم الغر والأنداء. المدائن السحرية. الواحة العذراء. أساطير الخيالن. مسابح الإلهام. الضفاف الخضراء. البروق اللوامع. الجزر المنورة الثغور «كأنها قطرات ضوء في حفاف إناء!». الأحلام والأضواء، واللجة الزرقاء.



لذلك يكتسب هذا الوزن التقليدي نغمات شجية مناسبة يخفّ معها إيقاعه الحاد ليصبح ضرباً من « التطريب » الذي نعده في الجيد من القصائد الوجدانية في تراثنا القديم .

ولالأجداد الدينية مكان مرموق في شعر هؤلاء الشعراء . وكما شُغف القصاصون والروائيون باستيحاء البطولات والتضحيات والنماذج الإنسانية الفريدة من أحداث الإسلام ووقائعه الأولى وشخصياته المعروفة ، وجد الشعراء في ذلك كله مثاراً لوجدانهم الذي يعشق المثل العليا ويحن إلى الآفاق الروحية الأولى . والهجرة وما يدور حولها من معاني الإقدام والتضحية والإلهام والعناية الإلهية وانبثاق نور الإسلام ، من الموضوعات الأثيرة عند هؤلاء الشعراء . وهم يجدون في جوها الروحي مجالاً رحباً للتعبير الوجداني والألفاظ « الشفافة » المحملة برموز النور والري ، وإن كانوا يختلفون في هذا حسب ثقافتهم ومزاجهم وطبيعة مواهبهم ، ومدى ارتباطهم بالتراث أو اندفاعهم إلى التجديد ، كمثل اختلافهم الذي أشرنا إليه في موضوعات الوطنية والقومية . ومن نماذج حديثهم عن تلك المعاني هذه الأبيات من قصيدة طويلة للشاعر أنور العطار<sup>(١)</sup> :

سعدتُ بالهدى رحاب الصحارى  
وتلالت فيها المواصي الطواصي  
أعشب القفر وازدهى الصخر الصلد  
- وفاضت منها العيون السواجم  
فتندت هذي الرمال العطاشي  
كاللآلي ، فرائداً وتائم  
تتغنى والكون يهتف جذلان  
- فتتهز في العلاء الغمام  
فهي حلم على الليالي جميل  
وهي ناي على مدى الدهر ناغم  
إسمع الرمل يملأ الأرض تسبيحاً  
- بصوت مجلجل كالزمزم

(١) مجلة الرسالة مايو ١٩٣٨ .

رعدة في مداه تكبيرة الله  
 - وسالت به الجيوش الخضارم  
 قهرت بالكتائب الغلب كرى  
 وهرقلا، وكل ملك صبارم  
 رفرفت راية النبي عليها  
 فاستطيت منها النور القشاعم  
 فإذا الكائنات تسبح بالنور  
 - وتفتتر عن ثغور بواسم  
 فعلى الأفق من سناها رسوم  
 وعلى اليد من رؤاها علام  
 قد ضججنا من البكاء كأنا  
 قد سلينا النواح هذي الحمام  
 وهوننا عن العلاء مجازات  
 - شداد هن فعلى الأراقم  
 وأقمنا على العويل، كأنا  
 حشرجات تضيق عنها المآتم!

ونلاحظ في هذه الأبيات - فيما يس التعبير الوجداني - دوران ثلاث مجموعات من الألفاظ تعبر إحداها عن معاني النور والثانية عن معاني الري والثالثة عن أصوات الدعوة إلى الهداية، وهي في أغلب صورها تقابل معاني الظلام والظما والضلال. فمن الأولى مع ما تتضمنه من المقابلة «وتلالت فيها الموامي الطواسم. فإذا الكائنات تسبح بالنور. فعلى الأفق من سناها رسوم». ومن الثانية: «أعشب القفر. وقاضت منه العيون السواجم. فتندت هذي الرمال العطاشي. فتهتز في العلاء الغمام». ومن ألفاظ الأصوات: «تتغنى والكون يهتف جذلان. وهي ناي على مدى الدهر ناغم. اسمع الرمل يلا الأرض تسبيحاً بصوت مجلجل كالزمازم. رعدة في مداه تكبيرة الله. قد ضججنا بالبكاء. قد سلينا النواح هذي الحمام. وأقمنا على العويل كأنا حشرجات تضيق عنها المآتم».

على أن كل هذه الألفاظ والدلالات الوجدانية لم تستطع أن تغلب على الإيقاع الكلاسيكي العام للأبيات، ولا أن تخفي بعض مظاهر التقليد للقديم وبخاصة في بعض

القوافي ، كقوله « وكل ملك ضبارم . فاستطلت منها النور القشاعم . وسالت به الجيوش الخضارم » .

أما علي محمود طه فيقترب على نحو أوضح من طبيعة الشعر الوجداني في قصيدة له أسماها « حلم ليلة الهجرة » ، وإن عابها تدفق إيقاعها بما لا يناسب طبيعة الحلم ولا جلال الذكرى ، يقول فيها<sup>(١)</sup> :

يا شرقُ ، ملءُ خاطري سحر وملء ناظري  
أَوْحِي لَيْلِكَ الْقَدِيمِ ، أَمْ رَوَى الزَّوَاهِرُ؟  
يا شرقُ ، أي ليلة رائعة الدياجر  
نجومها خلف الغمام أعين المقادر  
ترنو على جوانب السماء للمهاجر  
تمد من شعاعها مثل جناح طائر  
رُغِيَا الْمَحَبِّ لِلْحَبِيبِ حُفًّا بِالْخَاطِرِ  
تقول : ها هنا السُّرَى ، ومن هنا فحاذر  
يا شرقُ ، أي ليلة بعثتها من غابر  
حقيقة تلوح لي ، أم ذاك حلم شاعر!

ثم يتحدث عن النبي والهجرة فيقول :

.. مُلْقَى وَرَاءَ صَخْرَةٍ كَانَتْ مَلَاذَ عَابِرٍ  
أَوْى إِلَيْهَا ، مَفْرَدًا ، غَيْرَ أَخٍ مَنَاصِرٍ  
وَالْبَادِيَاتِ حَوْلَهُ رَوْعٌ وَهَمْسٌ حَائِرٍ  
كَأَنَّهَا أَنْسَامُهُنَّ هَمْسٌ سَاحِرٍ  
هو انتقالة الحياة ، وثبة الأداهر  
شدا الرعاة باسمه في الأعصر الغواير  
وأودعوه ، فرحانةً ، صوادج المزاهر  
زفوا به إلى الحياة أجل البشائر  
لحن وفيه قسوة العواصف الثوائر  
يهدم كل فاسد ، يهزم كل جائر

(١) الأعمال الكاملة ص ٥٣٦ .

يا شرق سحرك القديم مالك مشاعري  
يا شرق أيّ روعة جلوتها لناظري  
حقيقة تلوح لي ، أم ذاك حلم شاعرا!

ونلاحظ في هذه الأبيات أيضاً طائفة من الألفاظ الدالة على النور ، أو تُقابله ،  
والأصوات الموحية بالفرحة والبشارة : « ليلك القديم أم رؤى الزواهر . أي ليلة رائعة  
الدياجر . نجومها خلف الغمام أعين المقادر . ترنو على جوانب السماء . تم من شعاعها ..  
روع وهمس حائر .. أنسامهن همس ساحر . شدا الرعاة باسمه . صوادح المزاهر . لحن  
وفيه قسوة العواصف الثوائر » . وهي كلها ألفاظ يعبر بها الشعراء الوجدانيون عن  
عواطفهم الذاتية مبتكرين عن طريقها أساليب جديدة للشعر الوجداني .

## دراسة فنية

كما كان موضوع التجربة الوجدانية امتداداً ونضجاً لما بدأت حركة الريادة والتجديد، كذلك كانت ألوان التجديد الفني الذي تم على أيدي أصحاب الاتجاه الوجداني إبان ازدهاره، عقب تلك المرحلة الرائدة الأولى. فقد مضى شعراء هذا الاتجاه - ومنهم من شارك في مرحلة الريادة - يعمقون ما كانوا قد بدأوا من خصائص فنية ويوضحون ملامحها مستجيبين لما انتهى إليه التطور الحضاري في مجتمعهم، ولما انتهى إليه التجديد الفني في زمانهم. ولن نجد في شعر هؤلاء الشعراء إلا القليل مما لم يرده أصحاب المرحلة الأولى، وإن اختلف مع ذلك في العمق والشمول ومدى التجديد.

وقد تناول التطور عناصر القصيدة الفنية الأساسية المعروفة، كبنائها العام وإيقاعها ومعجمها وصورها الشعرية وما يدخل في تركيب تلك الصور من مجاز وتشبيه ومطابقة ومجانسة وغيرها من العناصر اللغوية والفنية. ومع إدراكنا تكامل هذه العناصر وتعذر دراسة كل منها منفصلاً عن الآخر، فإن طبيعة البحث تقتضي «عزل» بعض هذه العناصر لدراسة مقوماتها، دون أن يغفل الباحث علاقتها الوثيقة بسائر العناصر.

### (١) بناء القصيدة

وقد كان شكل القصيدة وبنائها ونظام أبياتها وقوافيها من العناصر الأولى التي مسها التجديد سواء في النظرية أو التطبيق. فقد أحس النقاد والشعراء - كما ذكرنا - بأن القصيدة العربية أصبحت في حاجة إلى أن يتحقق فيها مزيد من التماسك والتلاحم بين أجزائها وأبياتها، ومزيد من المرونة في بناء أبياتها وقوافيها، لكي تستجيب لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة بما فيها من وحدة الشعور وتكامل الجوانب. ومن الطبيعي في مراحل الريادة الأولى أن تستبد الحماسة بدعاة التجديد فتدفعهم إلى كثير من الغلو والشطط.

وهكذا أخذ هؤلاء الرواد من النقاد والشعراء يرمون القصيدة العربية بالتفكك في بنائها والصرامة الهندسية في نظام أبياتها وقوافيها، وراح بعضهم يعيد ترتيب أبيات بعض القصائد لشعراء من امتداد حركة الإحياء ليثبتوا أن تلك الأبيات لا يربطها نظام من منطق أو شعور، وإنما هي خطوات مفردة يساق بعضها وراء بعض على غير نسق معلوم.

والحق أن القصيدة العربية القديمة - إذا تحقق لها الصدق الفني والموهبة القادرة - لم تكن على هذا النحو من التفكك الذي رماها به هؤلاء النقاد والشعراء ، ولم يكن من المعقول أن يكون شعر أمة متحضرة مجرد أبيات متنافرة لا يربط بينها إلا قافية مشتركة وبعض صلات يسيرة من معنى أو شعور . ولعل الذي ساق النقاد المحدثين إلى هذه النظرة الظالمة ما رأوه في القصيدة القديمة الطويلة من تعدد « الأغراض » ومن انعدام الروابط اللفظية بين أبياتها .

على أن ما يسميه الدارسون « تعدد أغراض » في القصيدة القديمة كان نابعاً من اختلاط التجربة الذاتية بالتجربة الجماعية ومن امتزاج شخصية الشاعر بحياة قبيلته ، فكان في تعبيره عن إحساس الفقد في مطالع القصيدة الطللية المعروفة يصور إحساس قبيلته كلها بهذا الفقد الذي ضربته طبيعة الحياة البدوية على كل عربي ، وكان في تغنيه بمآثر القبيلة وأيامها يؤكد ذاته بانتائه إلى منبع تلك المآثر وأصحاب تلك الأيام . حقاً ، لقد أصبحت تلك المطالع فيما بعد مطالع تقليدية فقدت وظيفتها النفسية الأولى ففقدت بذلك وضعها الفني في القصيدة وقلت صلتها بالأغراض الأخرى ، لكننا - في معرض دراسة الوحدة والتفكك - ينبغي أن ننظر إلى ما بين الأبيات من صلة أو انقطاع داخل كل قسم من أقسام القصيدة وإن بدا في ذاته مستقلاً عن سائر الأقسام . ولنا نزع أن الأبيات كانت على هذا القدر من التماسك الذي نراه بين أبيات القصيدة الحديثة ، ولا أن بينها من الصلة اللفظية أو المعنوية الواضحة ، ما نجده في الشعر الحديث ، وما درج النقاد على تسميته « الوحدة العضوية » . لكن من يتأمل نظام القصيدة القديمة يجد بينها من الصلات المعنوية والنفسية ما لا يخفى على الدارس المتمهل . وبدون تلك الصلات يصبح هذا الشعر ضرباً من اللغو والعبث .

على أن الشعر العربي القديم لم يكن كله على غرار القصيدة الطويلة المتعددة « الأغراض » ، بل كان هناك من القصائد القصار والمقطوعات ما تتحقق فيه وحدة شعورية ظاهرة وترايط قوي بين الأبيات ، وبخاصة في شعر العذريين وكثير من الشعراء المقلّين .

ومهما يكن من طبيعة بناء القصيدة العربية القديمة ، فقد كان من الطبيعي في العصر الحديث أن ينشد الشعراء بعض الأطر الجديدة التي تناسب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم العصري للشعر والفن . وهكذا بدأوا يتجهون - كما هو معروف - إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي ، متأثرين أحياناً بما سبق من نماذج هذا النظام في الشعر العربي

القديم في الموشحات والخمسات والأساط، وبروافد أخرى مما قرأوا في الشعر الغربي الحديث.

وقد فُتِن شعراء مرحلة الريادة بهذه الأشكال حتى أوشكت أن تكون لديهم هدفاً في ذاتها واستغنوا بإيقاعها وقوافيها ونظام أشعارها - كما ذكرنا - عن رسم صور شعرية مبتكرة أو مركبة. غير أن الشعراء في مرحلة نضج الاتجاه الوجداني لم يسرفوا، على هذا النحو، في السعي وراء الإيقاع اللفظي المحض بعد أن كانت طبيعة التجربة الوجدانية قد اكتملت لديهم وأصبحت تقتضي مزيداً من التأمل والتعمق والتفنن في التعبير عنها تعبيراً فيه ما ينبغي من صدق وأصالة. لذلك لم ينبذ هؤلاء الشعراء إطار القصيدة القديم، بل لعلمهم كانوا أكثر ميلاً إليه من ميلهم إلى نظام المقطوعة الجديد. فقد كان إيقاع القصيدة العربية القديمة ما زال عميقاً في نفوسهم، وكان رصيدهم من التراث ما زال ذخيرتهم الأولى ووسيلتهم إلى الإبداع، فحاولوا أن يوفقوا بين خصائص ذلك الرصيد ومقتضيات العصر، ومفهوم الشعر الحديث وطبيعة التجربة الوجدانية. وقد وجدوا في بعض ألوان من الشعر القديم ذات الطابع الوجداني ما أعانهم على هذا التوفيق، فظلت القصيدة من حيث إطارها الشكلي ذات مظهر قديم، لكنها اكتسبت سمات جديدة واضحة في طبيعة موسيقاها ومعجمها وضورها.

ولو استعرضنا ديوان علي محمود طه الأول «الملاح التائه» لرأينا أن يضم ثلاثاً وثلاثين قصيدة، منها أربع وعشرون في إطار القصيدة القديم ذات الشطرين والقافية المطردة، وتسع على نظام المقطوعة. ومن هذه القصائد التسع سبع ليس بينها وبين الإطار التقليدي إلا فرق يسير، إذ ينظم الشاعر مجموعة كبيرة من الأبيات على قافية واحدة، ثم يتبعها بعدد مماثل من الأبيات في مقطوعة تالية ذات قافية مطردة أيضاً، وإن خالفت قافية المقطوعة السابقة، مما يكاد يجعل كل مقطوعة «قناً» كبيراً من القصيدة الطويلة، يتحقق فيه شكل القصيدة القديمة القصيرة.

وكذلك الحال في ديوان إيليا «أبو ماضي» الأول «الجداول»، فإنه يشمل على تسع قصائد من الشكل الجديد وتسع وعشرين في الإطار القديم. أما ديوان «علي محمود طه» الثاني «ليالي الملاح التائه» فيضم تسع عشرة قصيدة قديمة وثمانية قصائد على نظام المقطوعة، كما يضم ديوان «إيليا أبو ماضي» الثاني «الخمائل» خمسين قصيدة في الإطار القديم، على حين لا يزيد عدد القصائد والمقطوعات في الشكل الجديد على سبع. وذلك يدل على أن الشكل الجديد للقصيدة - وإن يكن قد اقترن بظهور الحركة

الوجدانية - لم يكن من أهم مظاهر التجديد عند شعراء تلك الحركة، بل كان الجديد عندهم حقاً طريقة إدراكهم الحياة وأسلوب تعبيرهم الشعري عنها.

على أننا لا يمكن أن نهون مع ذلك من شأن ما تم في الشكل من تجديد، إذ قد أتاح لهؤلاء الشعراء في قصائدهم الجديدة مجالاً أرحب لتصوير مشاعر النفس الدقيقة المركبة وفتح الطريق أمام ألوان من التجديد الفني الذي حرر الشاعر من أسر كثير من «الصيغ» الشعرية المستهلكة في نظام القصيدة القديم؛ وإنما أردنا أن نقدره التقدير المناسب بعد أن أولاه كثير من الدارسين عناية زائدة وعدّوه «ثورة» على الشكل الشعري القديم.

ونستطيع أن نلمس ما حققه هؤلاء الشعراء داخل إطار القصيدة التقليدي من وحدة في السياق والشعور، إذا استعرضنا بعض نماذج مما قالوه في ذلك الإطار. ومن ذلك أبيات لعلي محمود طه في ديوانه الأول من قصيدة أسماها «رجوع الهارب». وهي قصيدة ذات موضوع طريف يصور الشاعر فيها تمرده على حبه وما يجد فيه من قيود تجور على حرّيته - التي هي غاية الشاعر الوجداني الأولى - ثم ضيقه بهذه الحرية بعد أن كسر عنه قيوده، وحينئذ مرة أخرى إلى أسر الحب! . يقول في أبياتها الأولى:

قَرَّبْتُ لِلنُّورِ المَشْعَّ عِيونِي

ورفعت للهَبَ الأَحْمَّ جِيبِي

ومشيت في الوادي، يمزق صخره

قدمي، وتُدَمِي الشائكات يميني

وعدوت نحو الماء، وهو مقاربي

فأى ورداً إلى السراب ظنوني

وبدت لعيني في السماء غمامة

فوقفت، فارتدت هالك دوني!

وأصخت للنسمات، وهي هوازج

فسمعت قصف العاصف المجنون!

يا صبح، ما للشمس غير مضيئة؟

يا ليل، ما للنجم غير مبين؟



يا تارة ما للنتار بين جوانحي؟  
يا نور، أين النور ملء جفوني!  
ذهب النهار بحيرتي وكأبتي  
وأتى المساء بأدمعي وشجوني  
حتى الطبيعة أعرضت وتصامت  
وتنكرت للهارب المسكين!

فالأبيات في إطارها العام، وفيما تبدأ به من تصريح، ليست بعيدة عن طبيعة القصيدة القديمة، لكن الشاعر في تعبيره عن ممارسته للحرية ثم شعوره بالضيق والحيرة قد رسم في أبياته القليلة صورتين صغيرتين متكاملتين، وحقق بين أبيات كل صورة من التماسك ما يفوق المعهود في أغلب الشعر التقليدي. فهو لا « يبلور » الشعور في بيت أو بيتين كعادة الشاعر القديم بل يستقصيه في أبيات متتابعة يورد كل منها جانباً معبراً عن الحرية والضيق والفشل في ممارسة الحرية من جديد « قربت للنور، ومشيت في الوادي، وعدوت نحو الماء، وأصخت للنسمات ». وفي كل بيت يهيم الشاعر أن يجد ضالته فتفر من بين يديه في اللحظة الأخيرة « .. فنأى ورد إلى السراب ظنوني، .. فوقفت فارتدت هنالك دوني، .. فسمعت قصف العاصف المجنون ».

وقد كان الشعراء العذريون ممن حققوا شيئاً من هذا الترابط في صورهم الشعرية، لكنه ترابط لا يمكن أن يقاس إلى ما نراه في تلك الصور الجديدة. وقد عبر كثير عن شيء مما عبر عنه الشاعر في أبياته الأولى، لكنه اكتفى باللمحة « المركزة » الدالة، كقوله:

وكنت وإياها سحابةً مُنحل  
رجاهنا، فلما جاوزته استهلّت

أو قوله:

وإني وتهيامي بعزة، بعد ما  
تخلّيت عمّا بيننا، وتخلّيت  
لكالمرجى ظلّ الغمامة، كلما  
تبوأ منها للمقبل اضمحلت

وفي الصورة الصغيرة الثانية في أبيات علي محمود طه يسلك المسلك الفني نفسه ويزيد

عليه تلك الحركة التي تزواج بين العالم الخارجي والوجود الداخلي ، في صيحته : « يا  
صبح ، يا ليل ، يا نار ، يا نور » وفي تساؤله الحائر مرتداً إلى عالمه الباطني « ما  
للشمس .. ما للنجم .. ما للنار .. أين النور » . مجيباً عن تلك التساؤلات الملهوفة بقوله :

ذهب النهار بجيرتي وكآبتي

وأتى المساء بأدمعي وشجوني

معبراً عن المرارة وخيبة الأمل في الطبيعة ، تلك الأم الرؤوم التي اعتاد الشاعر  
الوجداني أن يبثها همومه فتحنو عليه وتمسح جراحه :

حتى الطبيعة أعرضت وتصامت

وتنكرت للهارب المسكين!

ولا شك أن في الأبيات إلى جانب هذه الوحدة الشعورية عناصر فنية أخرى في  
المعجم وبناء العبارة ووسائل رسم الصورة تزيد من تلك الوحدة وتميزها عن سابقتها في  
الشعر القديم ، لكننا نؤثر أن نؤجل الحديث عن تلك العناصر لندرسها واحداً واحداً  
جامعين بينها بعد ذلك في دراسة كاملة لبعض النصوص .

ويمكن أن نؤكد هذه النزعة الجديدة في الإطار القديم باستعراض نص آخر لشاعر  
مهجري هو إيليا أبو ماضي من قصيدة له سبق أن أشرنا إليها في دراستنا الموضوعية  
لطبيعة التجربة الشعرية هي قصيدته « السجينة » التي يرثى فيها لزهرة قُطفت وحملت  
لتوضع زينة في آنية :

ها الحجرة الحسناء في القصر ، إنما

أحبُّ إليها روضةً وكثيبُ

وأجملُ من نور المصابيح عندها

حباحبُّ ، تمضي في الدجى وتؤوب

ومن فتيات القصر يرقصن حولها

على نغمات كلهن عجيب

تراقصُ أغصان الحديقة حولها

وللريح فيها جيئة وذهوب

وأجملُ منهن الفراشات في الضحى

ها كالأمانى سكنة ووثوب

وأبهى من الديباج والحز عندها  
فراش من العشب الخضيل رطيب  
وأحلى من السقف المزخرف بالدمى  
فضاء تشعّ الشهب فيه، رحيب  
تحنّ إلى مرأى الغدير وصوته  
وتُحرم منه، والغدير قريب!  
وليس لها، في البؤس، في نسَم الصبا  
نصيب ولم يسكن هن هبوب  
إذا سُقيت زادت ذبولا كأنما  
يُرشّ عليها في المياه لهيب!  
وكانت، قليلُ الطلّ ينعش روحها  
وكانت بميسور الشعاع تطيب  
بها من أنوف الناسقين توَعك  
ومن نظرات الفاسقين ندوب  
تمشّى الضنى فيها، وأيارُ في الحمى  
وجفّت، وسربال الربيع قشيب  
ففيها - كمقطوع الوريدَيْن - صفرة  
وفيها - كمصباح البخيل - شوب!

فكل بيت يضيف تأكيداً لشعور الزهرة السجينة بمرارة السجن وبالحنين إلى عالمها  
الطلق الجميل، وفيه مقابلة بين هذين العالمين. وفي الأبيات استقصاء للشعور أو الحركة  
يقوم في الأغلب على المقابلة، وهي سمة غالبية على صور هؤلاء الشعراء: «تمضي في  
الدجى وتؤوب.. وللريح فيها جيئة وذهوب.. لها كالأمانى سكرة ووثوب.. وجفّت  
وسربال الربيع قشيب».

على أن هؤلاء الشعراء يختلفون في مدى ما يحققون من «عصرية» في الإطار القديم  
بمقدار اختلافهم في النزعة الفنية وارتباطهم بالتراث وميلهم إلى الأصالة والتجديد. وقد  
يعجز بعضهم عن مجازاة ما في الإطار التقليدي من «رصانة» غالبية فنجيء شعره على  
شيء غير قليل من الركافة ويتم بطابع النظم الرديء، ويسيطر آخرون على اللغة  
وبناء العبارة ويستهوهم الإيقاع القديم فيكونون أقرب إلى التقليد.

أما التجديد في نظام المقطوعة فقد أصبح - كما ذكرنا - أكثر « اتزاناً » ولم يعد الشكل همَّ الشاعر الأول، بل أصبحت التجربة والحس الفني هما اللذان يوجهانه إلى ما يختار من أشكال المقطوعة العديدة ونظام قوافيها. واستطاع الشاعر أن يحقق بين أجزاء صورته قدراً من التكامل والتناسك يفوق ما حققه في إطار القصيدة القديم، ويشيع في قصيدته ومقطوعاته أنغاماً متعددة تلائم اللحظات النفسية المتعاقبة داخل التجربة الشعرية الواحدة.

ولم يكن هذا اللون من التجديد في الشكل مثار صراع بين القديم والجديد، إذ لم يكن جديداً على الأذن العربية وقد ألفتها من قبل في أشكال معروفة من الشعر القديم. وكان الشعراء قد بدأوا منذ القرن التاسع عشر يقلدون الموشحات القديمة، ثم أخذوا يلتفتون في نهاية القرن إلى أشكال الشعر الأوروبي المعروفة ويتأثرون بها.

ومن الطبيعي أن يتيح هذا الإطار بما فيه من مرونة وتنوع مجالاً أرحب لتصوير التجربة الشعرية المتكاملة الجوانب، فتزيد الوحدة بين أجزاء الصورة والتتابع في السياق الشعري وتكتسب القصيدة قدراً كبيراً من « التصميم » في بنائها.

ويمكن أن نلمس ذلك إذا حللنا قصيدة معروفة لإبراهيم ناجي، فسرى فيها تلك الوحدة في صورتها المعنوية واللفظية على السواء. والقصيدة لون حديث من « الوقوف على الأطلال » يعبر الشاعر فيها عن مرارة الفقد إذ يعود إلى دار حبه وأنه فتنكره وينكرها وهي مهجورة خالية إلا من الأطياف والأشباح.

ومن مظاهر الاتصال المعنوي في القصيدة تسلسل خواطر الشاعر من مقطوعة إلى أخرى لتتكامل المقطوعات جميعاً في بيان جانب خاص من جوانب التجربة. فهو يبدأ بتصوير الغربة القائمة بينه وبين تلك الدار بعد أن كانت غاية أحلامه ومهد ماضيه السعيد فيقول:

هذه الكعبة كنا طائفها

والمصلين صباحاً ومساءً

كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها

كيف بالله رجسنا غرباء<sup>(١)</sup>

(١) يُكثر بعض الوجدانيين، ممن يهتمون بعاطفة الحب، من تلك الإشارات ذات الارتباط الديني، على نحو فيه كثير من العاطفية المسرفة، والمبالغة في تقديس تلك العاطفة بأسلوب لا يسيغه الوجدان الناضج.

ثم يمضي في بيان هذا الإحساس ، مزاجاً بين حاضره وماضيه ، فيقول :

دار أحلامي وحيي ، لقيتينا  
في جمود مثلما تلقى الجديد<sup>(١)</sup>  
أنكرتينا وهي كانت إن رأتنا  
يضحك النور إلينا من بعيد!

ثم ينتقل إلى الحديث عن وقع هذه الغربة في نفسه مفصلاً عما انتابه من شعور بالألم  
المض في المقطوعة التالية :

ررف القلبُ بجني كالذيبحُ  
وأنا أهتف: يا قلب اتدأ!  
فيجيب الدمع والماضي الجريح:  
لِمَ عُدنا؟ لیت أنا لم نعد!  
وهكذا يفعل في سائر مقطوعات القصيدة .

وأما الصلة اللفظية فقد تحققت بين كثير من مقطوعات القصيدة وأبياتها ، كما في  
قوله : لِمَ عُدنا ، لیت أنا لم نعد ، وقوله في بداية المقطوعة التالية :

لِمَ عُدنا؟ أولم نظمو الغرام  
وفرغنا من حنين وألم

وقوله :

والبللى أبصرته رأي العيان  
ويداه تنسجان العنكبوت  
صحت: يا ويحك ، تبدو في مكان  
كل شيء فيه حي لا يموت!  
كل شيء من سرور وحزن  
والليالي من بهيج وشجي

(١) نلاحظ عجز القافية في هذا البيت ، فقد أراد الشاعر أن يقول كأنها تلقانا لأول مرة .

وأنا أسمع أقدام الزمن  
وخطى الوحدة فوق الدرج:

وقوله:

وعلى بابك ألقى جعبتي  
كغريب آباً من وادي المحن  
فيك كفاً الله عني غربتي  
ورسا رحلي على أرض الوطن  
وطني أنت ولكني طريد  
أبديّ النفي في عالم بؤسي  
فإذا عدتُ، فللنجوى أعود  
ثم أمضي، بعد ما أفرغ كأسِي!

ونستطيع أن نؤكد ما حققه الشكل الجديد من ترابط بين أجزاء الصورة الشعرية ومقاطع القصيدة بدراستنا لنص آخر يتم فيه هذا الترابط، على نحو أخفى لكنه أعمق، فيما بين المشاهد الطبيعية والجو الخيالي الرمزي من تداخل يعبر عن حال شعورية فريدة من الشجن المتمتع في ظلال المساء. والنص للمشرى من قصيدة بعنوان «الأغنية المسائية.. أو عودة الراعي»<sup>(١)</sup>.

ها هو الليل، مقبل يتهادى  
فارس يمتطي ظهور التلال  
ونسيم المساء يسرق عطرا  
من رياض سحيقة في الخيال  
صَوَّرَ المغربُ الذكيُّ رُبَاهَا  
فهي تحكي مدينة الأجلام  
نفخت في الخيال منها زهور  
غير منظورة من الأوهام  
ووراء السياج زهرة قُلُ  
غازلتها أشعة في المساء

(١) ديوان المشرى ص ١٦٢.

نشر النَّسْمُ سرَّها وهو يسري  
 في رياضِ مطلولة الأفياء  
 ودهاليزُ من ظلالٍ ونور  
 صوّرت سحرَها يدُ الأطيافِ  
 عَشَّشَ الطَّائِرُ المسائيُّ فيها  
 ساكباً لحنه الحنون الصافي  
 إن هذي الأزهار تحلم في الليل  
 - وعطر النارج خلف السياج  
 وخرير المياه والشفق السحرُ  
 - وهمسٌ من النسيم الساجي  
 والندى والظلال تنعس في الماء  
 - وهذا الشعاع خلف الغمام  
 بعض الحانه تأنق فيها  
 فتراءت في هذه الأجسام

فالأبيات والمقطوعات يشيع فيها جميعاً لون من الحذر، ويربط بينها هذا «الجو»  
 المسائي الضبابي الحزين، وتلك الصور المجسمة لمعاني مشتركة بينها جميعاً من الظلال والنور  
 والأطياف والنسيم والعطر والشفق. وقد نستطيع أن نقول إن الوشائج بين الأبيات  
 والمقطوعات تعتمد على اشتراكها في المعجم الوجداني الجديد وما يبتدع الشاعر خلاله من  
 صور فنية متشابهة.

على أن نظام المقطوعة ليس بالضرورة وسيلة ناجحة إلى مرونة العبارة ووحدة  
 الأبيات ورحابة الصورة عند كل شاعر، وربما ظلت المقطوعات مبتورة الصلة يقفز  
 الشاعر فيها من إحساس إلى إحساس أو من مشهد إلى آخر دون أن يربطها رابط من  
 شعور غالب أو نظرة متميزة أو صورة مركبة ممتدة. ونسوق من ناجي مرة أخرى مثلاً  
 لهذا الانقطاع وإن بدا في ظاهره، وبما بين الأبيات والأشطار من عطف متتابع، كأنه  
 ترابط واتصال. يقول الشاعر من قصيدة بعنوان «صلاة الحب»<sup>(١)</sup>:

(١) وراء العمام ص ١٤٦.

.. أزي في عمق خاطرك<sup>(١)</sup>  
 وألمح في نواظرك  
 وأنت رضى وتقبيل  
 وفي عينيك تقبيل  
 وأنت تهلل الفجر  
 وحيناً أنبى النهر  
 وأنت حرارة الشمس  
 وأنت تجارب الأمس  
 وأنت الحسن ممتعاً  
 وأنت الخير مجتمعاً  
 وعندك كل ما أظما  
 وعندك كل ما أدمى  
 وعندك كل ما أحيا  
 حنانك نضرة الدنيا  
 جلالاً يشبه البحرا  
 صفاء الرحمة الكبرى  
 وأنت ضنى وحرمان  
 وفي البسات غفران  
 وبسمته على الأفق  
 وحزن الشمس في الغسق  
 وأنت هباء الظل  
 وأنت براءة الطفل!  
 تحدي حصنه النجما  
 وعندك عرشه الأسمى  
 وردّ القلب لهفانا  
 وزاد الجرح إثمنا  
 وشدّد عرمة الواهي  
 وقربك نعمة الله

فعلى الرغم من أن المقطوعات جميعاً تعبر عن حيرة الشاعر وعجزه عن فهم كنه من  
 يجب، تظل كل مقطوعة منبئة الصلة بالأخرى إلا فيما تتضمنه كل منها من مظاهر  
 التناقض. فليس هناك إثناء لصورة من صور ذلك التناقض يمتد في أكثر من مقطوعة،  
 وليس هناك جو مشترك بين مظاهر التناقض في المقطوعات جميعاً، بل هي قفزات ذهنية  
 من عنصر إلى آخر معتمدة على مجرد المقابلة، حتى في داخل أبيات المقطوعة الواحدة  
 وأشطارها. وحسبنا أن نحلل المقطوعة الثالثة لنلمس شواهد هذا التفكك بين أجزائها:  
 فقوله « وبسمته على الأفق » لا تنمي قوله في الشطر الأول « وأنت تهلل الفجر » بل  
 تبتره وتضعفه، فإن في التهلل من إيجاءات الفرحة الغامرة والطلاقة ما يفوق إيجاء  
 البسمة بكثير، ويتوقع القارئ أن يمضي الشاعر في بناء صورته من عناصر الزمن أو  
 النور والألوان، فإذا بالشاعر يفصل بين تهلل الفجر في الشطر الأول وحزن الشمس في

(١) نلاحظ ما في قافية المصراع الأول والثالث من ضعف وركاكة ناشين من ضرورة إشباع حركة الكاف.



الفسق في الشطر الرابع بلقطة « صوتية » ليس لها علاقة واضحة باللقتين الأولين  
فيقول « وحيناً أنه النهر » .

وفي المقطوعة الثانية لا يوفق الشاعر في ختام شطرها الأول إلى التعبير الصحيح في  
قوله « وأنت رضي وتقبيل » فلا شك أن التقبيل صورة مادية محدودة أعجز من أن  
تقابل ما في الرضى من معان روحية ومادية رحبة . كذلك لم ينجح الشاعر في بيان  
المقابلة في البيت الثاني :

وفي عينيك تقبيل      وفي البسات غفران

فإن التقبيل ذنب المحبوب ، لا ذنب المحب وهو لهذا لا يقابل الغفران للمحب ، وقد  
أراد الشاعر أن يقول وفي عينيك قسوة وفي بساتك حنان ، أو في عينيك اتهام وفي  
البسات غفران .

ومهما يكن من أمر الطبيعة « الفنية » لهذه العثرات فإنها تؤكد في الوقت نفسه أن  
الشكل وحده لا يصنع شعراً ولا يحقق راحة ووحدة إلا إذا اقترن بعناصر فنية أخرى  
تبرز الصورة وتزيد من ترابط أجزائها . وقد كان شاعرنا يستطيع بهذا الأسلوب أن يمضي  
في « تعداد » المتقابلات والمتناقضات إلى ما لا نهاية فيقارن بين الضجة والسكون والطهر  
والمجون والتفكير والحلم والسذاجة والحكمة وكل ما يمكن أن يغبر عن الحب المتقلب  
حسب أهواء النفس ولحظاتها ، وتظل مع ذلك صورته جميعاً مبتورة الصلة إلا من هذا  
المعنى الواحد المجرد .

ومع ما أشرنا إليه من اعتدال هؤلاء الشعراء في استخدام الأشكال الجديدة ظل  
سحر بعض الأشكال - بما فيها من إيقاع سريع وقواف متتابعة - يغريهم بمحاولات تجديد  
يسيرة في بعض الأوزان القصيرة كانت تغطي في الأغلب على عمق التجربة وتخرجها في  
صورة من الخواطر الموقعة المتناثرة هنا وهناك ، كما شهدنا عند الشعراء من قبل في  
دراستنا لبداية الاتجاه . وقد نجد في بعض هذه المحاولات شيئاً من الطرافة ونحس وراء  
إيقاعها وقوافيها بشيء من الانفعال ، لكنها في النهاية تظل في حدود « القيمة »  
الصوتية ، لا تكاد تتجاوزها إلى سائر عناصر الصورة الشعرية .

وللشابي تجربة من هذا اللون في قصيدة أسماها « الصباح الجديد » يقول فيها :

واسكني يا شجون	اسكتي يا جراح
وزمان الجنون	مات عهد النواح
من وراء القرون	وأطلّ الصباح
قد دقت الألم	في فجاج الردى
لرياح العدم	ونشرت الدموع
معزفاً للنغم	واتخذت الحياه
في رحاب الزمان	أتغنى عليه
في جمال الوجود	وأذبتُ الأسى
واحةً للنشيد	ودحوتُ الفؤاد
والشذى والورود	والضياء والظلال
والمنى والحنان	والهوى والشباب

وقد نجد في الأبيات بعض الصور المجازية الموفقة كقوله « ونشرت الدموع لرياح العدم » لكنها تظل صوراً مبتورة لا تنمو ولا تعمق.

ولإبراهيم ناجي قصيدة من هذا الطراز تدور حول رمز « الزورق » الضالّ في مهب العاصفة وثورة الأمواج، وهو رمز أثير لدى الشعراء الوجدانيين وقد سمي به على محمود طه ديوانه الأولين « الملاح التائه » و« ليالي الملاح التائه ». وضمن ديوانه الأول قصيدة أسماها بهذا الاسم. وفي أبيات ناجي شيء من الحركة النفسية والمزاوجة بين النفس والطبيعة، لكن قصر البيت وسرعة ورود القافية يحولان دون عمق الصورة وامتدادها:

يا عباب المهموم؟	أين شط الرجاء
ونهاري غيوم!	ليلتي أنواء
أسمعي الديان	أعولي يا جراح
زورق غضبان	لا يهيم الرياح
في صميم الشراع	البلى والثقوب
وخيال الوداع	والضنى والشحوب

إِسْخَرِي يَا حَيَاهُ      قَهْقَهِي يَا رَعُودًا  
الصَّبَا لَنْ أَرَاهُ      وَالْهَوَى لَنْ يَعُودًا<sup>(١)</sup>

ولعل من الأسباب التي حالت دون أن تصبح الموشحات إطاراً عاماً للشعر العربي محلّ محل القصيدة التقليدية، ما كان فيها من هذا الزخرف الهندسي في تقسيم الأَشْطَارِ ونظام القوافي، إذ ينظر الشاعر إلى مقتضيات الموسيقى قبل أن يستجيب لطبيعة الموضوع وانطلاق الموهبة. ومن خير النماذج لذلك التقسيم الهندسي الذي تعلق فيه طرافة الشكل وبراعة التقسيم قول عبادة بن القزاز:

ببدر تمّ شمس ضحى غصن نقى مسك شم  
ما أمّ ما أوضحا ما أوقا ما أم!  
لا جرم من لحا قد عشقا قد حرم!

وقد أسرف الوشاحون في الجري وراء الطريف من الأشكال حتى لقد عدّوا ما يجري من الموشحات على الأوزان المتسقة المألوفة في مرتبة دون ما يخرج بطريقة ما على هذه الأوزان. وفي ذلك يقول ابن سناء الملك في «دار الطراز»: «... والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين: أحدهما ما لا يتخلل أقاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت بها تلك الكلمة عن الوزن الشعري. وما كان من الموشحات على هذا النسيج فهو المرذول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء».

ومن محاولات التجديد في شكل القصيدة متابعة من بعض الشعراء لما رأيناه من تجارب في الشعر المرسل عند رواد مرحلة الاتجاه الوجداني الأولى، وهي متابعة تتسم بمزيد من الوعي الفني لطبيعة الإيقاع ووظيفة القافية في الشعر، وتختار للشعر المرسل ما قد يناسبه من ألوان شعرية تضيق طبيعتها ومقتضياتها بالقافية الواحدة المطردة وبالبيت المشطور فالشعر المسرحي يقتضي بطبيعة الحوار المتبادل بين الشخصيات مرونة لا تحدّها القافية في ختام البيت، و«تقطيعاً» للعبارة لا يتحكم فيه طول الأَشْطَارِ. والأذن لا تتوقع القافية في الحوار المسرحي كما تتوقعه في القصيدة، إذ يمزج الحوار والأداء

(١) ليالي القاهرة ص ٧٧.

المسرحي بين الأشرطة والأبيات ويفصلها في وقفات لا تلتزم بالتفعيلات أو القوافي بقدر ما تلتزم بالانفعال والدلالة وتلون العبارات بألوان اللحظات النفسية المختلفة.

ورائد هذه المحاولة هو محمد فريد أبو حديد، وقد كتب في الشعر المرسل مسرحية أسماها «ميسون العجرية» وقدم منها نماذج للقراء في مجلة الرسالة<sup>(١)</sup> ليروا فيها رأيهم، بعد أن كان قد نشر بعض مقاطع من هذا الطراز ترجمها عن مسرحية عطيل. وقد قدم لهذه النماذج بقوله:

نشرت الرسالة ترجمتين لقطعة من رواية عطيل الشهيرة، إحداهما نثر والأخرى شعر مرسل، وقد حاولت أن أعرف رأي الأصدقاء في أوقع الترجمتين في نفوسهم.. وكان رأي الأكثرية أنه الشعر المرسل. على أن بعضهم استدرك في قوله فقال إن الذي يقرأ السطر الواحد من الشعر المرسل ثم يقف في آخره وينتظر ما اعتاد انتظاره من انتهاء المعنى، يشعر بالمضاضة، ويقبح في عينه ذلك الأسلوب. ولكنه إذا قرأ ذلك الشعر المرسل على سجيته فلم يقف إلا حيث يقف به المعنى وحده، وجده قولاً سائفاً لا قبح فيه. وها أنذا أعرض على القارئ صفحة من رواية صغيرة لي بها علم<sup>(٢)</sup>. وهي في شعر مرسل، وقف فيها رجل عجري يحاول الإثارة قلب فتاة من جنسه جامعة العواطف معرضة عنه، وهي تجيبه إجابة تمنع ودلال:

الفتى : جرحت فؤادي

بدلال يثير في لهيبا

فأعيدي سعادتي، وأعيدي

بسمات الرضا - أعيدي حياتي

الفتاة : (ضاحكة ساخرة) - ليت قلبي يسير طوعي سميعا،

فيلبني نداء كل شفيح!

إن قلبي له هواه، فيمضي، حيث شاء الهوى،

جموحاً عنيداً.

الفتى : كنت ميسون - سلوتي وحياتي،

فاذكري عهدنا القديم، وغودي لفؤادي الجريح يا ميسون!

(١) أول يوليو ١٩٣٣.

(٢) يعني الكاتب مسرحيته «ميسون العجرية».

الفتاة : (بعناد) - إن ماء العيون يجلو جديداً ،  
وجمال الغرام أن تتولّى كفراش الربيع بين الزهور؛  
الفتى : (بتدليل) أنت روحي ، وكيف أحيا وحيداً؟  
فانظري لي ببسمة لأداوي مهجتي ..  
الفتاة : (جامدة) إنه كلام ثقيل!  
الفتى : (غاضباً) ويل نفسي! أما بصدرك قلب؟  
الفتاة : (ضاحكة) لا تحاول نوال حبي رجاءً  
لا ينال الهوى بدمع وشكوى  
إنما الحب أمر ليس يُعصى  
يأخذ القلب قاهراً منصوراً!

ونلاحظ في الحوار - كما أشرنا - تقطيع العبارة الشعرية حسب ما يتوقع الشاعر أن تؤدي على المسرح دون أن يقسم البيت تقسيماً ظاهراً إلى شطرين ، كما نلاحظ انقسام جزلي البيت الواحد بين حديث الفتى وحديث الفتاة ، كما في قوله : فانظري لي ببسمة لأداوي مهجتي ... إنه كلام ثقيل . . . وتأتي القوافي - كما ذكرنا في حديثنا عن بعض المحاولات السابقة - ذات إيقاع ممدود يريح الأذن فلا تفتقد القافية المطردة المألوفة : لهيباً - أعيدي - حياتي - سميحاً - شفيحاً - عنيدا - الزهور - وحيدا - رجاءً - شكوى - بعضي ... » .

وقد أورد الشاعر إلى جانب ذلك النموذج من مسرحيته ، نموذجاً نثرياً لرثاء أطلونيوا لقيصر وصورة شعرية مرسلة نظمها له ، فجاءت أكثر توفيقاً من النص النثري . وقد تابع هذه المحاولة علي أحمد باكثير في مسرحية له عن اخناتون ونفرتيتي ، وترجمة لمسرحية شكسبير « روميو وجوليت »<sup>(١)</sup> . وقد كانت هذه المحاولات تمهيداً هكراً للشعر الحر الذي ظهر بعد ذلك في أعقاب الحرب العالمية الثانية .

وقد قدم الشاعر لمسرحيته اخناتون ونفرتيتي بكلمة عن هذا الشكل الذي أسماه النظم المرسل المنطلق « بين فيه طبيعته والفرق بينه وبين تجربة الزهاوي وغيره ممن قومه ، وإن لم يشر إلى هذه التجربة الرائدة عند محمد فريد أبو حديد ، فقال :

(١) نشرت ترجمة « روميو وجوليت » ، عام ١٩٣٧ ، ونشرت « اخناتون ونفرتيتي » عام ١٩٤٠ .

« لما ترجمت روميو وجولييت لشكسبير إلى الشعر العربي قبل زهاء ثلاث سنوات استعملت هذا «النظم المرسل المطلق» أو بالتعبير الانجليزي Running Blank Verse كما عليه الأصل، إذ اهتمت بعد التفكير إلى أنه أصلح نظم لترجمة شكسبير إلى العربية. وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة، كالكمال والرمل والمتقارب والمتدارك. ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك، فالتزمت في هذه المسرحية.

والبيت الواحد هنا يتألف غالباً من ست تفعيلات، وقد ينقص عنها، ولا يزيد إلا في النادر. كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها، وهذا هو معنى «المنطلق» هنا. أما معنى «المرسل» فواضح، أي أنه مرسل من القافية. على أن النظم في هذه المسرحية لم يتحرر التحرر المطلق من سلطان القافية إلا في الفصل الثاني وما بعده. ولا يصعب تعليل ذلك على من يعلم أن القافية تعين الشاعر على السبح أكثر مما تعوقه عنه.

وهذه الطريقة تختلف اختلافاً أساسياً عن الطريقة التي سلكها كثير من الشعراء المحدثين كالزهاوي وغيره، مما أسموه الشعر المرسل. فالنظم على طريقتهم تلك لا يختلف عن النظم العربي القديم إلا في إرساله من القافية. وربما اتفق أحياناً أن البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى أو الإعراب، ولكنه على أية حال يكون وحدة مستقلة من حيث النغم الموسيقي، أي أن النغم الموسيقي لا يطرد في بيتين، بل ينقطع عند نهاية البيت أول ويتدىء من جديد في أول البيت التالي، وهكذا دواليك.

وفي نظري أن هذه الطريقة الجديدة، التي لم أعلم أحداً سبقني إليها هي أصلح طريقة للشعر التمثيلي. ويطول بي الكلام إذا ذهبت أشرح بالتفصيل وجهة هذا الرأي، فلأترك ذلك لأفهام القراء أنفسهم ولتجربة من يعنيه الأمر من المشتغلين بالفن التمثيلي في أدبنا العربي.

على أن أحداً من الشعراء لم يستجب حينذاك لهذا الشكل الجديد، فظلت القصيدة الوجدانية، باستثناء بعض أشكال تجريبية في قصيدة لهذا الشاعر أو ذاك، تعتمد على الإطار التقليدي ذي الطابع العصري، أو على نظام المقطوعة المتغيرة القوافي في نسق معلوم.

ومن بين تلك الأشكال التجريبية - السابقة على دعوة باكثير - مقطوعة طريفة الشكل شديدة الشبه بالشعر الحر، ظهرت للمازني في كتابه حصاد الهشيم (عام ١٩٢٤) ونشرت بعد ذلك في الجزء الثالث من ديوانه، وهي أيضاً من الشعر المرسل، وقد أسماها «أين أمك.. محاوره مع ابني محمد» يقول فيها<sup>(١)</sup>:

لم أكلمه، ولكن نظرتي  
ساءلته: أين أمك؟  
أين أمك؟  
وهو يهذي لي على عادته  
مُذت تولت، كلَّ يوم  
كلَّ يوم!  
فانشى بيسط من وجهي الغضون  
ولعمري كيف ذاك؟  
كيف ذاك!  
قلتُ، لما مسحت وجهي يده:  
أترى تملك حيلة؟  
أي حيلة  
قال: ما تعني بذا يا أبتاه؟  
قلت: لا شيء أردتُه!  
ولثمتُه!

ويتصل بالتجديد في شكل القصيدة وبنائها ما أشرنا إليه من «تصميم» تقوم عليه بعض القصائد الطوال ذات المقاطع، إذا تضمنت معنى كلياً تشترك في بيانه وتأكيد أبياتها ومقاطعها. ومع أن «الفكرة» هي التي تسيطر على جو القصيدة العام، فإن ما يسلكه الشاعر في نظام المقطوعة من منهج يفرض عليه أسلوب عرضها ويوجهه وجهة فنية خاصة تخضع لطبيعة ذلك النظام. ومثال ذلك قصيدة طويلة سبق أن أشرنا إليها عند علي محمود طه أسماها «ميلاد شاعر»، بدأ بها ديوانه الأول «الملاح التائه». وتقع

(١) الديوان ص ٢٤٨.

القصيدة في ستة أقسام وخاتمة. يعرض الشاعر في كل قسم منها صوراً لفرحة الكون والطبيعة بذلك المخلوق السماوي الذي هبط إلى الأرض ليشتيع فيها معاني الجمال والروح والفن. ويتألف كل قسم من عدد من الأبيات يتراوح بين أربعة عشر بيتاً وتسعة عشر. ينتهي بقوله: في ختام الأقسام على التوالي « إن ما تشهدون ميلاد شاعر: إن هذا يا فجر ميلاد شاعر. إن هذا الصباح ميلاد شاعر. إن هذا المساء ميلاد شاعر. إن هذا يا ليل ميلاد شاعر. وأجعلوا جنتي قصيدة شاعر » ثم تنتهي الخاتمة بقوله:

أيها الشاعر اعتمد قيثارك  
واعزف الآن منشداً أشعرك  
واجعل الحب والجمال شعرك  
واذع رباً دعا الوجود وبارك  
فزهها وازدهي بميلاد شاعر!

ومع أن كل قسم من تلك الأقسام يصور فرحة مشهد من مشاهد الطبيعة أو وقت من أوقاتها بمولد الشاعر، فإن هذا التصميم « الذهني » السابق على لحظة الإبداع قد حال دون أن تنمو صورة هذه الفرحة على نحو عميق مركب، وفرض على الشاعر أن يكرر كثيراً مما جاء به، من قسم إلى آخر، بلا جديد إلا في اختلاف الصياغة وتعدد عناصر الطبيعة. ولا شك أن هذه الصور جميعاً تعكس الموقف الوجداني الجديد من الفن والطبيعة والمفهوم العصري للشعر ومعجمه وأساليب تعبيره، لكنها تظل في النهاية معرضاً للقدرة البيانية في هذا المجال لا تطوّر إحداها الأخرى أو تزيد عليها، بل قد يُعنى بعضها عن سابقه أو تاليه. ومن نماذج هذا التشابه والتكرار في الجوال العام وطبيعة الصورة والمعجم الشعري قوله، مثلاً، من المقطوعة الثانية:

.. نسق الأرض زينة وجلاها  
قسماً من وجهه الوضوء  
ربوة عند جدول عند روض  
عند غيظ، وصخرة عند ماء  
فزهها الفجر ما بدا وتجلي  
وازدهي بالوجود أي ازدهاء  
قال: لم تبد لي الطبيعة يوماً  
حين أقبلت، مثل هذا الرواء



كان فجر، وكان ثم صباح  
فيه للحسن غدوة ورواحُ  
بكرت للرياض فيه عذارى  
تزدهيهن صبوة ومراج  
حين لاحت لهن رنّ هتاف  
وعلت بالدعاء منهن راح  
قلن: ما أجل الصباح، فما حلّ  
على الأرض مثل هذا صباح!  
فعمالوا بنا نغمي ونلهو  
فهنالنهو والغناء يتباح  
وهنا جدول على صفحتيه  
يرقص الظلّ والسنى الوضاح

ولعلنا نلاحظ اشتراك المقطوعتين في كثير من عناصر الصورة الشعرية اللفظية والمعنوية، كحديث كل منهما عن الفجر والجدول ومظاهر النور، والروح الرومانسية العامة في المعجم الشعري.

ولا نستطيع أن نغض بما تشهد به مقطوعات القصيدة من خصب الخيال وجمال المجاز والتجسيم وثراء المعجم الشعري، لكننا قد نفتقد مع ذلك كله عمق الشعور وأصالة الصورة الشعرية الواحدة التي يستغرق الشاعر كل خطوطها وألوانها دون أن يخلط بينها وبين عناصر صور أخرى قد يضيق القارئ الناضج بما فيها من تكرار.

ومن النماذج الأخرى المعروفة لهذا اللون من القصائد ذات التصميم الشكلي قصيدة ايليا «أبو ماضي» الطلاس، فقد قسمها إلى مقطوعات تعرض بعض مجموعاتها لمشهد من مشاهد الشك الذي يراود فكر الشاعر، والعجز الذي يحس به ازاء أسرار الكون والنفس والطبيعة. وتنتهي كل مقطوعة بتساؤل يجيب عنه الشاعر بقوله: «لست أدري». وفي سبيل الوصول إلى هذه الخاتمة الملتزمة يبني الشاعر مقطوعته القصيرة، التي لا تزيد على أربعة أبيات قصيرة من مجزوء الرمل، بناء لغوياً خاصاً يقوده في نهاية البيت الرابع إلى تلك العبارة الملتزمة. وقد تغربه طرافة العبارة فيقع في صنعة بادية

التكلف . كما في قوله ، مثلاً ، في ختام المقطوعة التالية :

أتراني قبلما أصبحت إنساناً سويّاً  
كنتُ مَحْواً أو مُحالاً ، أم تراني كنت شيئاً  
ألهذا اللغز حَلٌّ؟ أم سيبقى أبديّاً  
لست أدري .. ولمـاذا لست أدري؟

لست أدري

وقوله في ختام مقطوعة أخرى :

يا كتابَ الدهر قل لي : ألهُ قبلُ وبعْدُ  
أنا كالزورق فيه ، وهو بحر لا يحدُّ  
ليس لي قصد ، فهل للدهر في سيري قصد؟  
حبّذا العلم ، ولكن .. كيف أدري؟

لست أدري!

وفي ختام مقطوعة ثالثة :

إن في صدري يا بحر لأسراراً عجاباً  
نزل السّر عليها ، وأنا كنت الحجاباً  
ولذا أزداد بعداً ، كلما زدت اقتراباً  
وأراني كلما أوشكت أدري ...

لست أدري!

وبدافع من تحقيق هذا الشكل يلمّ الشاعر بفكرته إماماً سريعاً ثم ينتقل إلى فكرة أخرى قد لا ترتبط بها ، إلا بهذا الخيط المشترك من الشك ، وقد تُكمل جانباً من جوانبها لكنه يظل منفصلاً انفصلاً واضحاً عن سائر الجوانب . ففي حديثه عن البحر - وهو أكثر أجزاء القصيدة توفيقاً - ينتقل الشاعر من خاطرة إلى أخرى مما يوحي به البحر ، لكنه لا يتلبث عند فكرة بعينها ليفصل القول فيها على نحو فني يُحيل الفكرة إلى إحساس ويصوغ الخاطرة في صور شعرية . فبينما يتحدث في مقطوعة عما يزعمه الناس من صلة الإنسان القديمة بالبحر ، نراه يقفز فيتساءل عن عُمر البحر وصلته بالأنهار والأمواج ، ثم يرثى له - وهو الجبار - في أشعره الذي يشبه أسره هو ، ثم يعرض لفكرة تحوّل الحياة وتداخل عناصرها ، والحرب الدائرة في أعماق البحر بين القويّ

والضعيف، وذكريات المحبين وأمجاد المحاربين على شطآنه - وغير ذلك من المعاني . خاتماً  
كل تساؤل بتلك العبارة التي تبتز الصورة وتقطع الصلة بين المقطوعة وما يليها : « لست  
أدري » .

وكان من نتيجة ذلك العرض الموجز الهندسي للفكرة أن جاءت عبارات الشاعر في  
أغلبها تقريرية نثرية ليس فيها من مقومات الصورة الشعرية ما نجده عند الشاعر نفسه في  
قصائده التي يطلق فيها موهبته على سجيتها ولا يقيدتها بتلك القيود الشكلية الصارمة .  
ومن نماذج العبارات التقريرية النثرية قوله ، مثلاً :

عجبا للناسك القاننت وهو اللوذعي  
هجر الناس ، وفيهم كل حسن مبدع  
ومضى يبحث عنه في المكان البلقع  
أرأي في القفر ماء أم سرايا؟

لست أدري

كم تُماري أيها الناسك في الحق الصريح  
لو أراد الله ألا تعشق الشيء المليح  
كان إذ سواك ، سواك بلا قلب وروح  
فألذي تفعل إثم .. قال إني .....

لست أدري

أيها الهارب ، إن العار في هذا الفرار  
لا صلاح في الذي تصنع ، حتى للقفار  
أنت جان ، أي جان ! قاتل في غير ثار  
أفيرضى الله عن هذا ويعفو؟ .....

لست أدري

ولسنا في حاجة إلى بيان غلبة التعبير النثري المباشر على هذه المقطوعات بوجه عام ،  
لكن حسبنا أن نشير إلى قوله : « وهو اللوذعي ، المكان البلقع ، الشيء المليح ، إن العار  
في هذا الفرار ، أنت جان .. أي جان ، أفيرضى الله عن هذا » .

ومن نماذجها أيضاً قوله مخاطباً نفسه بين القبور :

انظري كيف تساوى الكل في هذا المكان

وتلاشى في بقايا العبد ربُّ الصولجان  
والتقى العاشق والقالي فما يهترقان  
أف هذا منتهى العدل؟ فقالت....

لست أدري!

وإذا لم يكن هذا منتهى العدل فإن التعبير على أية حال « منتهى النثر! ».

ومع هذا التنقل من خاطرة إلى أخرى تكثر الأفكار الصغيرة التي يتوهم الشاعر أن  
فيها عمقاً وشيئاً شبيهاً بالفلسفة برغم ما في بعضها من سذاجة بادية، كقوله مثلاً:

كلَّ يوم لي شأن، كل حين لي شعور  
هل أنا اليوم أنا منذ ليال وشهور؟  
أم أنا عند غروب الشمس غيري في البكور؟  
كلما ساءلت نفسي، جاوبتسني....

لست أدري!

رُبَّ أمرٍ كنتُ، لما كان عندي، أتقيه  
بِتُّ، لما غاب عني وتواري، أشتهيه  
ما الذي حبَّبه عند وما بغضَّنيه؟  
أأنا الشخص الذي أعرض عنه....؟

لست أدري!

رُبَّ شخصٍ عشت معه زمناً ألهو وأمزح  
أو مكان مرَّ دهر، وهو لي مسرى ومسرح  
لاح لي في البعد أجلي منه في القرب وأوضح  
كيف يبقى رسم شيءٍ قد تواري....؟

لست أدري!

رُبَّ قبحٍ عند زيد هو حُسنٍ عند بكرٍ  
فهما ضدان فيه، وهو وهم عند عمرو  
فمن الصادق فيما يدَّعيه؟ ليت شعري!  
ولماذا ليس للحسن قياس....؟

لست أدري!

على أننا نصادف بعض لمحات شعرية وفكرية طيبة في حديثه عن البحر والدير ،  
كقوله :

قيل أدري الناس بالأسرار سُكَّان الصوامع  
قلت: إن صح الذي قالوا ، فإن السرّ شائع!  
عجبا! كيف ترى الشمس عيون في برّاقع  
والتي لم تتبرقع لا تراها...؟

لست أدري

إن تك العزلة نُسكا وتُقيّ فالذئب راهب  
وعرين الليث دير ، حُبّه فرض وواجب  
ليت شعري ، أيّمت النسك أم يُحيى المواهب؟  
كيف يحوالنسكُ إثما ، وهو إثمٌ...؟

لست أدري

وإن أفسد المقطوعة الثانية قوله النثري « حبه فرض وواجب »! ومنها قوله :

إنني يا بحر ، بحر شاطئاه شاطئاك:  
الغدُ المجهول والأمس اللذان اكتنفاكا  
وكلانا قطرة ، يا بحر ، في هذا وذاكا  
لا تسلني : ما غدُّ ، ما أمسُّ؟ إني

لست أدري!

وليس أدل على أثر النزعة الفكرية في « فنية » القصيدة من أن كل ما استشهدنا به من مقطوعاتها يخلو من أية صورة مجازية أو تشبيه ، إلا إذا عددنا من ذلك قوله « يا كتاب الدهر قل لي .. أنا كالزورق فيه .. وكلانا قطرة » وهي تعبيرات ابتذلها طول الاستعمال حتى فقدت دلالتها البيانية .

وليس اعتراضنا على النزعة الفكرية في ذاتها ، فالفكر والتأمل ليسا ببعيدين عن طبيعة الشعر ، وإنما نعترض على أن تظل الفكرة على سطح الصورة الشعرية أو منعزلة عنها أو مسيطرة عليها ، ولا تمتزج بها حتى تستحيل إلى إحساس عميق في صيغة فنية موفقة . وقد دفعنا إلى هذا التفصيل ما يراه بعض الدارسين في هذه القصيدة وما شاع عنها بين محبي الشعر من أنها من عيون الشعر العربي الحديث ، وفي رأبي أنها ليست من خير نماذج ذلك الشعر ولا من أحسن ما نظم الشاعر .

## (٢) المعجم الشعري

أما المعجم الشعري فإنه من عناصر الشعر الأولى التي تتأثر بالتطور الحضاري وإن لم يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى أخرى. وقد رأينا كيف تميزت اللغة عند أصحاب حركة الإحياء - برغم تقليدهم الغالب - فتسربت إليها آثار من روح العصر الحديث في ألفاظها وبناء عباراتها وأساليبها.

ومنذ أن بدأ الشعراء يتجهون إلى التجربة الذاتية ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم، ممتزجة أحياناً بالفاظ تقليدية، وخالصة أحياناً لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة.

ومن بين هذه الألفاظ ما استحدثه هؤلاء الشعراء واتخذوا منه رموزاً تقوم مقام الحقيقة، مثل «القيثارة» وهي لفظة مستحدثة تربط بين الشعر والموسيقى والغناء. ومنها كلمات مألوفة أكثر هؤلاء الشعراء من استخدامها في سياق نفسي وجمالي خاص حتى تميزت بوجود بياني وفني جديد، مثل «المساء» فقد تعددت دلالات هذه الكلمة في الشعر الوجداني وارتبطت بكثير من معاني الألوان والظلال والأضواء والشجي الرقيق والحزن العميق والفرحة الفامرة والحركة والسكون، حتى غدت كياناً نابضاً بالحياة والعواطف والذكريات، يتجاوز مدلول الكلمة اللغوي أو البياني المألوف إلى مدى بعيد.

وقل أن نصادف «المساء» في الشعر العربي القديم، وإنما يتحدث الشعراء في الأغلب عن الليل، فيصفون طولته ونجومه ويصورون همومهم أو متعهم فيه، متطلعين أحياناً إلى الصباح لينقذهم مما هم فيه من سهد طويل. أما المساء فإنه لحظة من اليوم لا «تقابل» النهار، بل هي كالبرزخ بين الليل. وهي لحظة تثير كامن الأشجان والأشواق الخفية في النفوس المرهفة الحس، وفيها تتعاقب الأضواء والظلال ويتوقد الشفق ويخبو وتعود الطيور إلى أعشاشها والرعاة إلى ديارهم، ويودع الوجدان المستوفز طرفاً من اليوم ويتهيأ لاستقبال طرف آخر. وكل ذلك يجعلها لحظة «وجدانية» مثيرة خصبة يجد كل شاعر فيها من المناسبات ما يمكن أن يكون رمزاً لما تجيش به نفسه من عواطف أو ذكريات أو أشواق. وتصبح الكلمة «محوراً» لكثير من الصور القائمة على ألفاظ يستدعيها هذا الوجود الجديد للمساء، بعضها مادي ذو دلالة نفسية

كالشفق والنسيم والأطيار والأزهار والصمت والضجة والسكون والحركة والظلام والنور، وبعضها نفسي خالص كالاشجان والأشواق والأحزان والأفراح. ومن نماذج هذا الوجود الذي تختلط فيه هذه المشاعر والألوان جميعاً قول الشابي - وهو من أكثر شعراء الوجدان التفاتاً الى تلك اللحظة من لحظات اليوم - من قصيدة بعنوان «المساء الحزين»<sup>(١)</sup>:

أظلل الوجودَ المساءَ الحزينُ  
وفي كَفِّهِ معزفَ لا يبينُ  
وفي ثغره بسمات الشجون  
وفي طرفه حشرات السنين  
وفي صدره لوعة لا تقر  
وفي قلبه صعقات المنون  
وقبله قبلاً صامتات  
كما يلثم الموتُ وردَ الغصون  
وأفضى إليه بوحى النجوم  
وسرَّ الظلامَ ولحن السكون  
وأوحى إليه مزاميره  
فغنت بها في الظلام الحزون  
وعلمه صرخيات القلوب  
وأنهلته من سلاف الشؤون  
فأغفى على صدره المظمنُ  
وفي روحه حلم مستكين  
قوي غلوب كسحر الجفون  
شجيّ لعوب، كزهر حزين  
ضحوك وقد بلّته الدموع  
طروب وقد ظلّته الشجون

(١) أغاني الحياة ص ٩٤.

أظللّ الفضاءَ جناحُ الغروب  
فألقي عليه جمالا كثيب  
وألبسه حُلّة من جلال  
شجيّ قوي ، جميل غلب  
فنامت على العشب تلك الزهور  
لمرأى المساء الحزين الرهيب  
وأبّت طيور الفضاء الجميل  
لأوكارها ، فرحات القلوب  
وقد أضمرت بأغاريدها  
خيال السماء الفسيح الرحيب  
وولّى رعاة السوام إلى الحيّ  
- يُزجونها في صمات الغروب  
فتشفو حيننا لجمالها  
وتقطف زهر المروج الخصب  
وهم ينشدون أهـازيجهم  
بصوت بهيج فروح طروب  
ويستمحون مزاميرهم  
فتمنحهم كل لحن عجيب  
تطير به نسمات الغروب  
إلى الشفق المستطير الخلوب

ومهما يكن رأينا في قلق بعض قوافي الشاعر وكثرة مرادفاته وغرابة بعض مشتقاته ، فإن الأبيات حافلة بتلك الألفاظ التي تدور حول المعنى الجديد للساء وما يختلط فيه من مشاعر متباينة تراوح بين الأسى والفرح والسكون والحركة والظلام والنور .  
ومن هذا القبيل قول الهمشري في قصيدة له بعنوان « ليلية .. صور من المساء في القرية »<sup>(١)</sup> :

(١) ديوان الهمشري ص ٢١٢ .



ولَّى النهار وأقبل الفسقُ  
 والصمت يجثم خلفه الأفقُ  
 والصمت ينشر فيه موكبه  
 هذا الضبابُ، ويلمح الشفق  
 والصدوح مرتعش، يخسأله  
 بين السحاب كوكب خفيق  
 صه! فالساء هنا كمختع  
 في الدير، جُلل قلبه الفرق  
 والطيور رنق للنعاس، فلا  
 طير يرف به ولا ورق  
 أرخى الظلام عميق وحشيه  
 فوق الديار، وأخلت الطرق!  
 هناك راع غاب منحدرًا  
 خلف السياج، ولقاه الفسق  
 ماذا بوادي الشرق؟ كوكبة  
 غيباء فوق رباه تحترق؟  
 لا.. بل هنالك قد جا قمر  
 خلف الروابي الخضر ينبثق!

وقد نلاحظ بين القصيدتين فرقاً في الشعور والتصوير. فالشابي يجمع كل أطراف الموقف الشعوري المركب إزاء المساء ويرسم صورته بكل ما في جوانبها ولحظاتها من مفارقات ومتناقضات مستخدماً تلك الطائفة من الألفاظ ذات الدلالات الوجدانية غير المحددة، على حين يعبر الهمشري عن شعور هو أميل إلى الحزن والتأمل والصمت، ويختار من الألفاظ ما يعبر عن تلك اللحظات الحافلة بهذا الشعور. لذلك تكثر في مقطوعته الألفاظ الدالة على السكون العميق والصمت الموحى والظلال والألوان الكايبية، حتى إذا أراد أن يعبر عن لحظة جديدة في المشهد بانبثاق القمر وكأنه «كوكبة تحترق» وصف الكوكبة بأنها غيباء، إذ ما يزال الشاعر برغم النور الجديد يعيش في ذلك الصمت الممتد والسكون الحزين.

ويتخذ الخريف بين الفصول وضع المساء بين ساعات اليوم ، فيغدو رمزاً لكثير من  
المشاعر المتناقضة المتراوحة بين الأسى الشفيف ، والحنين إلى المجهول ، والشعور بالفناء ،  
والإحساس بالألوان في تحولها بين الصيف والشتاء ، والأنسام في انتقالها بين الحر والبرد .  
وقلّ أن نلتقي بالخريف في الشعر العربي القديم ، كما نلتقي بالشتاء والربيع والصيف ،  
فهذه الفصول الثلاثة متميزة واضحة المعالم ، متقابلة تقابل الليل والنهار ، على حين يقف  
الخريف معبراً بين الصيف والشتاء لا يلتفت إليه إلا أصحاب الوجدان الذي يعي ما  
تحمل هذه التحولات من دلالات ورموز . ولسنا بذلك نرمي شعراءنا القدماء بغفلة  
الوجدان أو ضعف الإحساس ، فإن الخلاف ينبع في المقام الأول من الاتجاه الشعري  
الغالب عندهم وما يسيطر عليه من « موضوعية » تميل إلى « الأنماط » البيانية التي  
تحتفي وراءها الذات ، كما ذكرنا من قبل ، على حين يطلق الشاعر الوجداني لعواطفه  
وخياله العنان ويمزج بين إحساسه ومشاهد الطبيعة والحياة من حوله ، فيرى فيها ما قد  
لا يراه الشاعر الموضوعي ، أو ما قد يراه ويعزف عن تصويره لما في ذلك من ذاتية  
مسرفة .

وقد تحدثنا من قبل عن إحساس الشاعر الوجداني بما يربطه بعالم الروح من أسباب ،  
وعن تطلعه إلى حياة يخلص فيها من قيود الطين ويعلو إلى مسابح النور . لذا يؤلف النور  
ومشتقاته ومرادفاته وما يتصل بمعانيه من ألفاظ محوراً هاماً تدور حوله كثير من قصائد  
هؤلاء الشعراء وصورهم . وهم يُؤثرون من تلك المشتقات والمرادفات ما كان بعيداً عن  
الدلالات المادية المحدودة ، قادراً على الإيجاء بمعان روحية ونفسية عديدة ، كالشعاع  
والسنى واللألاء والألق وغير ذلك من الألفاظ . ونجد مثلاً لذلك في مقاطع من قصيدة  
علي محمود طه عن ميلاد الشاعر ، وقد أشرنا إليها من قبل في معرض الحديث عن « تصميم  
القصيدة » ، وفيها يقولت متحدثاً عن الشاعر :

هبط الأرض كالشعاع النني  
بعضاً ساحر وقلب نني  
لمحة من أشعة الروح حلّت  
في تجاليد هيكلي بشري  
وسبا الكائنات نور محيا  
ضاحكك البشر عن فؤاد رضي

وعلى ثغره يضيء ابتسام  
رف نورا بأرجوان ندي

حين وليّ الدجى وأقبل فجر  
واضح النور مشرق اللآلئ  
نسق الأرض زينة وجلاها

قبسات من وجهه الوضئاء  
... لا ولم يسرِ ملء عيني وأذني  
مثل هذا النى وهذا الغناء

وهنا جدول على صفحتيه  
يرقص الظل والبنى الوضاح  
وفرّاش له من الزهر ألوان  
- ومن ريق الشعاع جناح  
وهنا ربوة تلالاً فيها

خضرة العشب والندى اللماح  
مثل هذا الصباح لم يلد الشرق  
- ولم تنجب الشمس الوضاح  
وبأحنائه يرفّ ذمء  
من سنى الشمس خافق لم يقرّ

وكان الوجود بحر من النور  
- على أفقه الملائك تسري  
هذه ليلة يشفّ فيها الحسن  
- ويهفو بها الضياء اختيالاً  
وإذا النهر شاطئاً ونجيراً

يتبارى أشعة وظلالاً  
فأحسن الفؤاد يخفق منه  
ورأى النور جائلاً حيث جالا  
وتجلّى الصدى الحبيب الساحر  
في محيط من الأشعة غامر

مأؤه ذوب خمر وسنا شمس  
- وريّا ورد وألحان طائر  
وضعوا هضبة تطل عليه  
ذات صخر منور العشب عاطر

وسنى مشرق يضيء السدجونا  
سرمديّ الشعاع يحو المنونا  
رائق النور ليس يعشى العيوننا

فالنور في هذه الأبيات لفظة محورية تدور حولها عبارات الشاعر وصوره وتتفرع عنها طائفة من الألفاظ تعبر عن معاني النور ومظاهره على نحو لا يتصل بوجود مادي محدد وإنما يوحي بمعان نفسية ووجدانية كثيرة، كالسنى والشعاع والألاء واللماح والوضاح. وترد هذه الألفاظ أحياناً في بناء لغوي يزيد من قدرتها على الإيحاء بمعاني البهجة ومجالي الجمال من مثل «بجر من النور، يتبارى أشعة وظلالا، ريق الشعاع»، مشرق الألاء، واضح النور، محيط من الأشعة غامر، منور العشب، سرمدي الشعاع، رائق النور».

على أن ذلك لا يعني أن علي محمود طه كان شاعر ألفاظ وأنه «وقع فريسة الكلمات، فقد استولت عليه بتموجاتها المختلفة وما ترسله من إشعاعات، وشعر كأن هذه مهمته، فما عليه إلا أن يطلق هذه الكلمات في تجربة تسمى قصيدة فإذا هي كالشباك السحرية تصيد له المعجبين من كل مكان»<sup>(١)</sup>. فالحق أن علي محمود طه في أغلب قصائد ديوانه الأولين «الملاح التائه» و«ليالي الملاح التائه» لا يسرف هذا الإسراف في استخدام الألفاظ الرومانسية ولا يضعها في غير مواضعها من الجملة الشعرية التي تتأزر فيها عناصر الصورة الشعرية المختلفة من ألفاظ ومجاز وتشبيه ومقابلة ومماثلة وإيقاع. وفي شعره نغمة شجية كتلك التي نجدها في أشعار القدماء من ذوي الميول الوجدانية والنزعة الموسيقية - لذلك يبدو غريباً أن يقول عنه الدكتور شوقي ضيف إن موهبته الشعرية «لم تتغذ تغذية كاملة بأصول الشعر العربي. وإن قراءاته في هذا الشعر لم تكن تتجاوز حافظاً وشوقي ومطران، إلا في القليل النادر، فقد كان يقرأ أحياناً في البحري وغيره من شعراء العصر العباسي»، فإن هذا التوازن الواضح في أغلب شعره بين روح التراث

(١) الدكتور شوقي ضيف - الأدب العربي المعاصر في مصر ص ١٣٧.

ومقتضيات الحداثة، وما نجده في أسلوبه من رصانة، وفي عبارته من سلامة، لا يمكن أن يتحقق لشاعر على هذا القدر الضئيل من المعرفة بالشعر القديم. ولعل الذي أوحى بهذا الرأي في شعره عند بعض الدارسين ما رأوه في بعض قصائده، كتلك القصيدة التي أوردناها له - من ألفاظ بعينها تتردد في القصيدة على نحو واضح دون أن ترتبط بتجربة خاصة. لكن أغلب شعره ليس من هذا الطراز، وهو لا «يقفخص الكلمات الشعرية في القصيدة التي يصنعها، فإذا هي كعقد من الجواهر تتألق فيه حياته... وربما سمع عن شعراء الرمزية أنهم ينفون عناية شديدة بموسيقاهم فاستقر ذلك في نفسه وصدر عنه في شعره... ولكنه لم يستطع أن ينظم قصيدة رمزية، فقد كانت ثقافته المحدودة لا تتيح له فهم هذا المذهب ومجاراة أصحابه في شعرهم المتجنى الفامض». حقاً إنه لم ينظم شعراً رمزياً بالمعنى الصحيح للرمزية، وهو ليس من أكثر شعرائنا الوجدانيين اقتراباً من هذا المذهب، كالمشري ومحمود حسن إسماعيل مثلاً، لكنه يستخدم ألفاظه ويبنى عبارته بوعي لغوي وفني وموسيقى ظاهر معبراً عن تجربة وجدانية عميقة بالفقد والشوق الغائم والحنين الرومانسي إلى الماضي المطلق والمستقبل المجهول. وحسبنا أن نقرأ له أبياتاً من «الأمسية الحزينة»<sup>(١)</sup> لنلمس فيها هذه المزاوجة الناجحة بين القديم والجديد، والاستخدام الموفق للألفاظ في عبارات وصور شعرية مركبة تتألف منها موسيقى ليست مقصودة لذاتها، بل هي صدى لطبيعة التجربة وإحساس الشاعر. وقد قدم الشاعر للقصيدة بقوله «هنالك بين الأمواج الزرقاء يمتد برزخ من الرمال بين شاطئ البحر الأبيض وبحيرة المنزلة حيث تشرف أكواخ «أشتوم الجميل» من بوغازها الصامت على آثار قلعة متهمة، جلسنا عليها أيام صبا نأ نمرح في أمسية هادئة بين رمال وصخور وأمواج. زرنا هذه البقعة ذات مساء قريب في جو عاصف فهاجت بنا ما هاجت من أحلام وآلام»:

جَدَّدتِ ذاهبَ أحلامي وليلاقي  
 فهل لديك حديث عن صباباتي!  
 يا كعبةً لخيالاتي وصومعة  
 رتلتُ في ظلها للحن آياتي  
 للحبِّ أولُ أشعار هتفت بها  
 وللجمال بها أولى رسالاتي

(١) الأعمال الكاملة ص ١٣٣.

عليك، وادي أحلامي، وقفت أرى  
طيف الحوادث تمضي بعد مأساة  
آوي إلى جنبات الصخر منفردا  
أبكي لأمية مرت، وليلات  
قد غيرتنا الليالي بعدها سيرا  
وخلفتنا العوادي بعض أشات  
تلفت القلب في ليلاء باردة  
يبكي ليالك الغر المضيئات  
وذكريات من الماضي، يطالها  
بين الحقول وشطآن البحيرات  
يا للبحيرة! من يرتاد شاطئها  
ومن يسر إلى الوادي منجاتي!  
ومن يعيد لنا أطياف ليلتها.  
وما غنمنا عليها من أويقات!  
وخلوة في حفافها وقد عبثت  
يد الصبا بجواشها الموشاة  
يضمنا باسق في الشط منفرد  
ضم الشتيتين في علياء جنات  
وللقلوب أحاديث يجاوبها  
تناوح الطير في ظل الخميلات  
مرت خيالات ماضيها، وما تركت  
سوى وجوم لياليها الحزينات  
ومن تلهف أحنائي وثارتها  
يا للجوانح من وجدي وثاراتي!  
يا صرخة القلب، هل أسمعت منك صدى؟  
من ذا يردّ الصدى في جوف مومة!  
جوبي مفاوز أيامي، فقد صفرت  
من نبع ماء ومن أظلال واحات

قضى، على ظمأ، قلبي بها وفمي  
وضلت العين فيها إثر غاياتي  
يا من قتلت شبابي في يفاعته  
ورحمت تسخر من دمعي وأناقي  
حرمت أيامي الأولى مفارحها  
فما نعمت بأوطاري ولذاتي  
فدع فؤادي محزوناً يرفّ على  
ماضي ليالي، وانعم أنت بالآتي  
دعني على صخرة الماضي، لعل بها  
من الصبابة والتحنان منجاتي!

ويستخدم عمر أبو ريشة الألفاظ بهذا الأسلوب فيبثها في صورته على نحو لا تتابع فيه مجرد إيقاعها أو دلالاتها المتقاربة، وقد بيني القصيدة على لفظ محوري كذلك لكنه لا يستدعي نظيره من الألفاظ، بل ما يتصل به من المعاني والصور والأخيلة. وله قصيدة رمزية الموضوع أسماها «النسر»، يرمز فيها بالنسر - في شيخوخته - إلى العزة الداوية التي تأبى أن تقضي في مهاوي الحضيض، فتنهض من شيخوختها نهضة أخيرة تحلق في سماواتها القديمة ثم تهوي على ملاعبها الأولى فوق القمم بدل أن تموت في وهدة السفوح. والقصيدة تتضمن طرفين متناقضين: ضعف البدن، وعزة الهمة، فكان طبيعياً أن يستدعي كل طرف ما يتصل به من أخيلة وصور. لكن التداعي هنا ليس تداعي ألفاظ بل تداعي معان يجلب بعضها بعضاً ويرتبط بعضها ببعض. فالسبح يرتبط بالجراح والكبرياء الدامية وبعث الطير، على حين تستدعي القمة صور الآفاق الرحبة والنجوم العالية والأجنحة الخفاقة. وما دامت الصورة مركبة على هذا النحو من جانبين متقابلين، فلا بد أن يجسم الشاعر كلا من هذين الجانبين حتى تكون المقابلة قادرة على إبراز تلك الانطلاقة الأخيرة للنسر بعد أن أدرك ما بين ماضيه وحاضره من خلاف رهيب. وفي القصيدة ما شهدناه عند علي محمود طه من مزاجية ناجحة بين إيقاع الشعر القديم وطرافة المعجم الشعري وحادثة الصور والمجاز<sup>(١)</sup>:

(١) الأعمال الكاملة ص ١٥٨.

أَصْبَحَ السَّفْحُ مَلْعَباً لِلنَّسْرِ  
فَاغْضِي يَا ذُرَى الْجِبَالِ وَثُورِي  
إِنَّ لِلْجَرَحِ صِيحَةً، فَبَاعِثِيهَا  
فِي سَمَاعِ الدُّنَى فَحِيحَ سَعِيرِ  
وَاطْرَحِي الْكَبِيرِيَاءَ شِلْوَأَ مُدْمَى  
تَحْتَ أَقْدَامِ دَهْرِكَ السَّكَّيرِ!  
لَمَلِي يَا ذُرَى الْجِبَالِ بَقَايَا النَّسْرِ  
- وَارْمِي بِهَا صَدُورَ الْعَصُورِ  
إِنَّهُ لَمْ يَعُدْ يَكْحَلُ جَفْنَ النَّجْمِ  
- تِيهَباً بِرَيْشِهِ الْمَشُورِ!  
هَجَرَ الْوَكْرَ ذَاهِلاً وَعَلَى عَيْنِيهِ  
- شَيْءٌ مِنَ الْوُدَاعِ الْأَخِيرِ  
تَبَارَكَ خَلْفَهُ مَوَاكِبُ سَحْرِ  
تَهْتَاوَى مِنْ أَفْقِهَا الْمَسْحُورِ  
كَمْ أَكْبَتَ عَلَيْهِ، وَهِيَ تُنْدَى  
فَوْقَهُ قِبْلَةُ الضَّحَى الْمَحْمُورِ<sup>(١)</sup>  
هَبَطَ السَّفْحُ، طَاوِيّاً مِنْ جَنَاحِيهِ  
- عَلَى كُلِّ مَطْمَحٍ مَقْبُورِ  
فَتَبَارَتِ عَصَائِبُ الطَّيْرِ مَا بَيْنَ  
شُرُودِ مَنْ الْأَذَى وَنَفُورِ  
لَا تَطِيرِي، جَوَابَةَ السَّفْحِ!، فَالنَّسْرِ  
- إِذَا مَا خَبَّرْتَهُ، لَمْ تَطِيرِي!  
نَسَلَ الْوَهْنَ مَخْلَبِيهِ وَأَدْمَتِ  
مَنْكَبِيهِ عَوَاصِفَ الْمَقْدُورِ  
وَالْوَقَارِ الَّذِي يَشِيَعُ عَلَيْهِ  
فَضْلَةُ الْإِرْثِ مِنْ سَحِيقِ الدَّهْورِ!

(١) نلاحظ هنا فشل القافية ونبو إيجائها عما للضحى من إيجاء ورمز.



وقفَ النسرُ جائعاً يتلوَّى  
 فوق شُلُو على الرمالِ نشير  
 وعجافُ البُغاث تدفعه بالخلب  
 - الفصصُ والجناح القصير  
 فسرتُ فيه رعدة من جنون الكبر  
 - واهتزَّ هِرَّةً المتقرور  
 ومضى ساحباً على الأفق الأغر  
 - أنقاص هيكلي منخور  
 وإذا ما أتى الغياهب واجتاز  
 - مدى الظن من ضمير الأثير  
 جلجلت منه زعقة نشت الآفاق  
 - حرى من وهجها المستطير  
 وهوى جثة على الذروة الشاء  
 - في حِضن وكُره المهجور  
 أيها النسر، هل أعود كما عدت  
 - أم السفح قد أمات شعوري!

على أن من الشعراء من تفتنه تلك الألفاظ في ذاتها فيسرف في استخدامها في حشد  
 متتابع، وكأنه يستعويض بها عن عناصر الصورة الشعرية الأخرى من مجاز وتشبيه ومقابلة  
 وتركيب عبارة وغير ذلك. ولعل مما يغريه بهذا أن تلك الألفاظ، بما لها من إيحاء غامض  
 ودلالات غير محدودة، وبما بينها من تقارب في المعاني والظلال، لا تستلزم سياقاً فنياً أو  
 لغوياً خاصاً كذلك الذي تستلزمه ألفاظ ذات معنى محدد تستعصي على الاندماج في سياق  
 لا يناسب معناها أو مبناها. وحسب الشاعر في هذا المجال أن يبدأ بصيغة لغوية  
 «بسيطة» كالإضافة مثلاً ثم يمضي فيورد تلك الحشود اللفظية - على طريقة تداعي  
 الألفاظ - معتمداً على إيقاع تلك الصيغة في الربط بين ألفاظه التي لا يربطها في الحقيقة  
 إلا اشتراكها في الإيحاء بجو نفسي أو جمالي من غبطة أو حزن أو مشاهد طبيعية. والشابي  
 من أكثر هؤلاء الشعراء استخداماً لهذا الأسلوب وكان وجدانه القلق ومرضه وحياته  
 القصيرة لم تتح له أن يطيل تأمل تجاربه ويتفنن في رسم صورته فأثر هذه الألفاظ المواتية  
 التي يمكن أن يختلط بعضها ببعض في العبارة الشعرية فتعكس هذا القلق وذلك التحول

السريع عنده بين اللحظات والمشاعر . ومن نماذج هذا الأسلوب قوله من قصيدة بعنوان « قلب الأم » (١) :

.. يصني لصوتك في الوجود ، ولا يرى إلا بهاك  
يصني لنغمتك الجميلة في خرير الساقية  
في رنة المزممار ، في لغو الطيور الشادية  
في ضجة البحر المجلجل ، في هدير العاصفه  
في لجّة الغابات ، في صوت الرعود القاصفه  
في نغمة الحمل الوديح ، وفي أناشيد الرعاة  
بين المروج الخضراء ، والسفح المجلجل بالنبات  
في آهة الشاكي ، وضوضاء الجموع الصاخبة  
في شهقة الباكي يؤججها نواح الناديه  
في كل أصوات الوجود . طروبها وكئيبها  
ورخيمها وعنيقها وبغيضها وحبيبها  
ويراك في صور الطبيعة حلوهها ودميمها  
وحزينها وبهيجها وحقيرها وعظيمها  
في رقة الفجر الوديح وفي الليالي الحالمه  
في فتنة الشفق البديح وفي النجوم الباسمه  
في رقص أمواج البحيرة تحت أضواء النجوم  
في سحر أزهار الربيع ، وفي تهاويل الغيوم  
في لمعة البرق الخفوق ، وفي هوي الصاعقه  
في ذلّة الوادي ، وفي كبر الجبال الشاهقه  
في مشهد الغاب الكئيب ، وفي الورود الذاويه  
في ظلمة الليل الحزين ، وفي الكهوف العاربه

فالشاعر قد اعتمد على صيغة الإضافة البسيطة المكررة في أغلب أبياته دون أن يخرج عنها إلا بزيادة صفة مفردة عليها من مثل قوله « لغو الطيور الشادية . ضوضاء الجموع الصاخبة . لمعة البرق الخفوق . كبر الجبال الشاهقة . مشهد الغاب الكئيب » .

(١) أغاني الحياة ص ١٩٧ .

وقد فصل بين بعض الأبيات في أول المقطوعة وأبيات في آخرها فعدل ، إلى حين ، عن صيغة الإضافة إلى المقابلة اللفظية المتتابعة دون خوض في تفصيلات يمكن أن يوحى بها كل لفظ وكل مقابلة ، كقوله « طروبها وكثيبها . رخيما وعنيفها . بغيضا وحبيبها . حلوها ودميمها . خزينا وبهيجها . حقيرها وعظيمها » . وليس بين الأبيات أية صلة يمكن أن تنمي الصورة أو تركيبها ، فكل الأبيات منفصلة يقوم كل بيت فيها بذاته ، إذا استثنينا هذا الامتداد اليسير في قوله :

في نغمة الحمل الوديع ، وفي أناشيد الرعاة  
بين المروج الخضر والسفح المجلل بالنبات

ولعلنا نلاحظ أن كل لفظ من تلك الألفاظ « الرومانسية » كان يمكن لو وقف عنده الشاعر أن يكون محورا لصورة شعرية أكثر رحابة وعمقا وأدخل في سياق عبارة شعرية متصلة .

وقد رأينا نموذجا من هذا الاتجاه ، في مرحلة الريادة ، عند ميخائيل نعيمة في قصيدته « ابتهالات » ، ونصادف في مرحلتنا هذه نماذج من هذا القبيل ، بعضها يتحدث عن « قلب الأم » حديث الشابي ، كالذي نجده في أبيات شكر الله الجر يرثى أخاه<sup>(١)</sup> :

ماذا أقول لقلب أمي الواله المتوجِّد؟  
ما انفك طيفك نصب عينيها يروح ويقتدى  
وتكساد تسمع وشوشاتك في الصدى المتردد  
في هينمات الروض ، في صخب الرياح الشرد  
في زقزقات الطير حول المنزل المستوحسد  
في غمغمات الموج تحت الزورق المتأود  
في مركب آت ، وآخر للريحيل مزود

وقد تأثر الشاعر السوداني حسن عزت بهذه النزعة في أبيات له من قصيدة بعنوان « لوعة الصوفي » يقول فيها<sup>(٢)</sup> :

(١) شعراء العصبة الأندلسية ص ١٨٧ .

(٢) شعراء السودان ص ٨٩ .

وإذا شئت أن تراني ، تجذني  
في نطاق الندى وعطر الورود  
في افتتار الثغور ، في عداة الغدران  
- في غنة الكمان السعيدة  
في خريف الأمواج ، في هزة الأغصان  
- في أنبة الصريع العميد  
في بكاء المحزون ، في أنة المجرح  
- في زفرة الطريد الشريد  
في الأغاني السكرى يبدها الغاب  
- فتفتنى على ظلال البرود

وليست هذه الأبيات التي سقناها من شعر المثاني فريدة في ديوانه فإن كثيراً من قصائده يدور حول هذا المحور اللفظي ويستعويض فيها بالألفاظ عن الصور . ومنها قوله في قصيدته « الجنة الضائعة » :

...أيامَ كانت للحياة حلاوة الروض المطير  
وطهارة الموج الجميل ، وسجر شاطئه المنير  
ووداعة العصفور بين جداول الماء النضير  
أيامَ لم نعرف من الدنيا سوى مرج السرور  
وتتبُّع النحل الأنيق وقطف تيجان الزهور  
وتسلق الجبال المكمل بالصنوبر والصخور  
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير

\* \* \*

ونظلم نعبث بالجليل من الوجود وبالحقير :  
بالسائل الأعمى ، وبالمعتوه ، والشيخ الكبير  
بالقطة البيضاء ، بالشاة الوديمة ، بالحمير  
بالعشب ، بالفنن المنور ، بالسنايل ، بالسفير  
بالرمل ، بالصخر المحطم ، بالجداول ، بالتقدير  
واللهو والعبث البريء الحلو مطمخنا الأخير

ونلاحظ في هذه الأبيات أيضاً، استخدام الشاعر صيغة الإضافة مع بعض الصفات « البسيطة »، ثم هذا الحشد من الألفاظ المتتابعة في المقطوعة الثانية. ولا أدري - وإن كان ذلك غير داخل في دراستنا الفنية - هل العبث بالسائل الأعمى والمعتوه والشيخ الكبير من « اللهو والعبث البريء » أو أن الشاعر انساق في ذلك وراء سحر الألفاظ وإيقاعها؟

وأغلب الصفات التي يكمل بها الشاعر صيغة الإضافة صفات تقليدية تستدعيها الألفاظ، من مثل قوله: « الروض المطير، شاطئه المنير، الورق النضير، الشيخ الكبير ». ولا يفتن الشاعر - لفتنته بالإلفاظ - إلى ما في قوله « مرح السرور » من ضعف وتكرار!

وقد سبقه إيليا أبو ماضي إلى هذا الأسلوب في أبيات له يتحدث فيها عن الموضوع نفسه ويصور عبث الطفولة في رحاب الطبيعة، وهو أسلوب نادر عند هذا الشاعر، إذ يميل في أغلب شعره إلى بناء عبارة شعرية لا يعتمد فيها على الصور اللفظية وحدها، بل يُشيع فيها شيئاً من الفكر ويحقق فيها توازناً بين الشكل والمضمون.

ومن هذه الأبيات قوله:

أَوْ نَصْنَعُ خَيْلًا مِنْ قَصَبٍ  
أَوْ طِيَّارَاتٍ مِنْ وَرَقٍ  
وَمُدَى وَسَيْوْفًا مِنْ خَشَبٍ  
وَنَجْوُلٌ وَنَرَكُضٌ فِي الطَّرِيقِ  
أَوْ نَأْتِي بِالفَحْمِ القَاتِمِ  
وَنصُورٌ فَوْقَ الأبْوَابِ  
تَيْنَانًا فِي بَحْرِ غَنَامٍ  
أَوْ لَيْشًا يَخْطُرُ فِي غَابِ  
أَوْ كَلْبًا يَعْدُو، أَوْ حَمَلًا  
يَرْعَى، أَوْ نَهْرًا أَوْ هَضْبَةً  
أَوْ دِيكًا يَنْقَرُ أَوْ رَجُلًا  
يَمْشِي، أَوْ مَهْرًا أَوْ عَرَبَةً

أو نجبل ماء وتراباً  
وتشيد بيوتاً وقباباً  
أو نجعل منه أنصاباً  
أو نصنع حلوى وكباباً

ولعلنا نلاحظ ما في الأبيات من نثرية مسرفة ومن تعداد سريع لتلك الصور يعجز الشاعر بسببه عن بهاء عبارته بناءً محكماً كالمعهد، في معظم شعره.  
ومن هذا الأسلوب قول الشابي من قصيدته الطويلة « صلوات في هيكل الحب »:

عذبة أنت، كالطفولة كالأحلام  
كاللحن، كالصباح الجديد  
كالسما الضحوك، كالليلة القمر  
- كالورد كابتسام الوليد  
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام  
- والسحر والخيال المديد  
أنت فوق الخيال والشعر والفن  
وفوق النهسى وفوق الحدود  
أنت قدسى ومعبدى وصباحى  
ورببى ونشوتى وخلودى!

ونلاحظ هذه العاطفية المسرفة التي انتهى إليها الشاعر باعتداده على تلك الألفاظ المتتابعة في سياقها، المتفرقة في دلالاتها، مما لا يرسم صورة بقدر ما يفصح عن وجدان مبلبل ورؤية مضطربة.

وقد أشرنا من قبل في حديثنا عن « تصميم » القصيدة إلى قصيدته « ارادة الحياة » ولاحظنا هذه الحشود من الألفاظ « الرومانسية »، ومنها في ختام تلك القصيدة قوله مشيراً إلى البذرة التي ظلت هامة تحت التراب حتى بعثها دفء الربيع:

إليك الفضاء، إليك الضياء، إليك الثرى الحام المزدهر  
إليك الجمال الذي لا يبئد، إليك الوجود الرحيب النضر

فميدى، كما شئت، فوق الحقول، بجلو الثّار وغيض الزهر  
وناجي النسيم، وناجي الغيوم، وناجي النجوم، وناجي القمر  
ومن هذا القبيل أيضاً قوله<sup>(١)</sup> :

أيها الحب، أنت سرّ بلائي  
وهومومي وروعتي ووعنائى  
ونحولي وأدمعي وعودابي  
وسقامي ولوغتي وشقائى  
أيها الحب، أنت سر وجودي  
وحياتي وعزتي وأبائى  
وشعاعي ما بين ديجور دهري  
وأليني وقرتي ورجائى  
يا سلاف الفؤاد، يا سمّ نفسي  
في حياتي، يا شدّتي، يا رجائى!

ونحس ببعض الفرق بين هذه المقطوعات التي لا يضع الشاعر فيها الألفاظ في سياق  
ممتد، ولا يبني بها عبارات مركبة لا تقوم على التداعي الحر للألفاظ وحده، وأبيات له  
ينهج فيها هذا الأسلوب نفسه لكنه يفصل أحياناً بين كلمات معجمه الرومانسي المسرف  
بشيء من الأوصاف والأحوال والتشبيهات الموحية غير المفردة، يقول فيها<sup>(٢)</sup> .

.. فلمن كنت تشدين؟ فقالت :

للضياء البنفسجيّ الحزين  
للضباب المورّد المتلاشي  
كخيالات حالم مفتون  
للمساء المطّل، للشفق الساجي  
- لسحر الأسي وسحر السكون

(١) أغاني الحياة ص ١٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٤٦ .

للعبير الذي يرفرف في الأفق  
 - ويفنى مثل المنى في سكون  
 للأغاني التي يرددها الراعي  
 - بمزمارة الصغير الأمين  
 للربيع الذي يؤجج في الدنيا  
 - حياة الهوى وروح الحنين  
 ويوشى الوجود بالسحر والأحلام  
 - والزهر والشذى واللحون  
 للحياة التي تغني حوالى  
 - على السهل والربى والحزون  
 للينابيع، للعصافير، للظل  
 - لهذا الثرى، لتلك الغصون  
 للنسيم الذي يضمخ أحلامي  
 - بعطر الأقاح والليمون  
 للجمال الذي يفيض على الدنيا  
 - لأشواق قلبي المشحون  
 للزمان الذي يوشح أيامي  
 - بضوء المنى وظل الشجون  
 للشباب السكران، للأمل المعبود  
 - لليأس للأسى والمنون

فصورة العبير هنا مركبة شيئاً ما « للعبير الذي يرفرف في الأفق .. » وكذلك صورة  
 الربيع « الذي يؤجج في الدنيا حياة الهوى وروح الحنين ويوشى الوجود بالسحر  
 والأحلام ». والزمان « الذي يوشح أيامه بضوء المنى وظل الشجون »  
 ومع أن الشاعر يستخدم طائفة كبيرة من ألفاظه المعهودة، هنا أيضاً، وبأسلوب  
 الإضافة والوصف والترادف، فإن بعض صفاته تشترك في إشاعة جوٍّ من الغموض  
 والحذر والرمز، كما في قوله « للضياء البنفسجي الحزين، كخيالات حالم مفتون،  
 للعبير الذي يرفرف في الأفق ويفنى مثل المنى في سكون، للنسيم الذي يضمخ أحلامي  
 بعطر الأقاح والليمون ». أما حين تجيء الألفاظ محشودة مختلفة الإيحاء فإنها لا تثير



لدينا إلا الإحساس بمجرد إيقاعها اللغوي: «للينابيع للعصافير، للظل، لهذا الثرى، لتلك الفصون، للشباب السكران، للأمل المعبود، لليأس، للأسى والمنون».

ولعل الفرق بين استخدام الألفاظ المفردة والصيغ «البيطة»، واستخدامها في عبارات أكثر امتداداً وصور أكثر رحابة، يزداد وضوحاً إذا قارنا بين أبيات الشاعر من قصيدة أسماها «إلى عازف أعمى» وقصيدة لعلّي محمود طه في موضوع مشابه بعنوان «إلى موسيقية عمياء». فالشابي يعيش دائماً في مأساته الذاتية ولا يدعج موضوعاً دون أن يربط بينه وبين نفسه، وهو لهذا لا يتمهل «ليعيش» مأساة هذا العازف بعمق، بل نراه «يعدّد» مظاهر الجمال التي حُرِمَ منها ذلك الموسيقي، على عَجَل، وكأنه يريد أن يفرغ منها بأسرع ما يستطيع لينتهي إلى ختام القصيدة التي تدّين الحياة وترثي لمصائر الأحياء:

هَوْنٌ عَلَى قَلْبِكَ الْمَعْنَى  
إِنْ كُنْتَ لَا تُبْصِرُ النُّجُومَ  
وَلَا تَرَى الْغَيَْابَ وَهُوَ يَلْفُو  
وَفَوْقَهُ تَحْظُرُ الْغِيُومُ  
وَلَا تَرَى الْجُدُولَ الْمَعْنَى  
وَحَوْلَهُ يَرْقُصُ النِّسِيمُ  
فَكُنَّا بَائِسًا، جَدِيرًا  
بِرَأْفَةِ الْخَالِقِ الْعَظِيمِ  
وَكُنَّا فِي الْحَيَاةِ أَعْمَى  
يَسُوقُهُ زَعْرَعُ عَقِيمٍ  
وَحَوْلَهُ تَزْعُقُ الْمَنَائِمُ  
كَأَنَّهَا جِنَّةُ الْجَحِيمِ:  
يَا صَاحِبَ إِنْ الْحَيَاةَ قَفْرٌ  
مَرْوَعٌ، مَلَأُوهُ سَرَابٌ  
لَا يَجْتَنِي الطَّرْفُ مِنْهُ إِلَّا  
عَوَاصِفَ الشُّوكِ وَالتَّرَابِ  
وَأَسْعَدُ النَّاسِ فِيهِ أَعْمَى  
لَا يَبْصُرُ الْهَوَلَ وَالْمَصَابِ

ولا يرى أنفس البرايا

تذوب في وقدة العذاب<sup>(١)</sup>

أما علي محمود طه فإنه يتخذ من مأساة الموسيقى العمياء وسيلة لرسم صور مركبة لكل مظهر من مظاهر الجمال الذي لا تستطيع أن تراه، مازجاً ألفاظه الرومانسية في عبارات ممتدة، حافلة بكثير من المجاز والتجسيم والتشبيه. وبهذا لا يظل المعجم الشعري على سطح الصورة، بل تصبح الألفاظ خيوطاً في نسيج متكامل من التعبير والتصوير، وإن كنا نأخذ على الشاعرين - كليهما - هذه العاطفية المسرفة التي تنضح بها ألفاظهما وصورهما. يقول علي محمود طه في بعض مقاطع قصيدته<sup>(٢)</sup>:

إذا ما طاف بالأرض  
إذا ما أنت الريح  
إذا ما فتح الفجر  
بكيّت لزهرة تبكي

شعاع الكوكب الفضى  
وجاش البرق بالومض  
عيون النرجس الغض  
بدمع غير مرفض

زواها الدهر، لم تسعد  
على جفنين ظمآنين  
أمهد النور: ما  
أضئ في خاطر الدنيا

من الإشراق باللمح  
للأنداء والصبح  
ليليل قد لفك في جنح!  
ووار سنالك في جرحي!

أرى الأقدار يا حسناء  
أريها موضع السهم  
أنيلي مشرق الإصباح  
دعيه يرشف الأنوار

- مشوى جرحك الدامي  
- الذي سدده الرامي  
- هذا الكوكب الظامي  
- من ينبوعها السامي

وخلي أدمع الفجر  
ولا تبكي على يومك  
إليك الكون، فاشتفي  
خذي الأزهار في كفيك

تقبل مغرب الشمس  
أو تأسى على أمس  
جمال الكون باللمس  
فالأشواك في نفسي!

(١) المصدر نفسه ص ١١٧.

(٢) الأعمال الكاملة ص ٣٤٠.

إذا ما أقبل الليلُ      وشاع الصمت في الوادي  
 خذي القيثارة واستوحي      شجون سحابه الغادي  
 وهزّي النجم إشفاقاً      لنجم غير وقّاد  
 لعلّ اللحن يتهدّي      شعاع الرحمة المادي  
 إذا ما سقسق العصفور في أعشاشه الغنّ  
 وشقّ الروض بالأحسان ، من غصنٍ إلى غصن  
 أنك خواطري الصداحة الرفافة اللحن  
 تغنيك بأشعاري      وترعى عالم الحسن  
 إذا ما ذابت الأنداء فوق الورق النضر  
 وصبّ العطر في الأكمام إبريقاً من التبر  
 دعوتُ عرائس الأحلام من عالمها السحري  
 تذيب اللحن في جفنيك ، والأشجان في صدري!

ونلاحظ أن الصوت هو محور هذه المقطوعات ، بطبيعة موضوعها ، لكن الشاعر لا يزحم أبياته بالألفاظ الدالة عليه أو الموحية به ولا يحشدها متتابعة دون سياق فني أو نفسي ، بل تجيء منشورة ممتزجة بعناصر أخرى من مدركات البصر والشم وبصور مهوِّمة من صنع الخيال ، والحق أن الشاعر لا يبدأ قصيدته بألفاظ ذات دلالة سمعية بل يقدم في مطلعها صورة بصرية ثم يمزجها بأخرى سمعية وثالثة بصرية ذات تجسيم رقيق « إذا ما فتح الفجر عيون النرجس الغض » ، ثم يصل ذلك كله بشعوره في ختام القصيدة محيلاً الموسيقى العمياء إلى عنصر من عناصر الطبيعة: « بكيت لزهرة تبكي ، بدمع غير مرفض ».

ويمضي الشاعر في هذا الأسلوب جامعاً بين المشاهد البصرية والسمعية في سائر المقطوعات ، غير مكثف بلفظ أو صيغة تشير إليها ، ويضيف إليها عنصراً شغف به بعض الشعراء الوجدانيين من ذوي الخيال البعيد أو النزعة الرومانسية ، هو العطر ، فيجسمه تجسماً جيلاً في قوله « وصب العطر في الأكمام إبريقاً من التبر ».

والحق أن الألفاظ في مثل هذا الشعر تصبح عنصراً من عناصر الصورة الشعرية لا يمكن أن يتناولها الدارس مفردة تناوله للألفاظ في النماذج التي سُقناها من شعر الشابي . ولا بد لدراستها دراسة تفصيلية بوضعها في موضعها من الصورة الشعرية ، كما سيأتي .

ومن الشعراء من تشفّ ألفاظهم وتتألف في جو نفسي أو عاطفي متسق ونغم حزين هادئ ، وتتداخل فيها مدرّكات الخواص فيما يشبه الحلم ، حتى يقترب الشعر من مشارف الرمزية . ولعل محمود حسن إسماعيل ، والمهمشري في بعض قصائده ، أبرز هؤلاء الشعراء في هذا الاتجاه ، وأجسرهم على بناء العبارة اللغوية والخروج فيها على المألوف من الصلات اللفظية والمعنوية بين أجزائها . وهما - إلى هذا - من أشد الشعراء إحساساً بموسيقى الألفاظ وتآلفها وقدرتها على إثارة الخيال إلى تلك الآفاق المغلفة بضباب الحلم أو الوهم . وقد نجد في بعض استخدامهما للألفاظ وبنائهما للعبارة وتجسيمهما للمعاني والمشاعر بعض ما يثير القلق إذا قسناه بذلك الشعر الوجداني الواضح المعنى المنطقي المبني الذي يتوازن فيه القديم والجديد ، غير أننا إذا استقبلناه على أنه نمط من الشعر الوجداني يقترب غاية الاقتراب من الشعر « الرومانسي » رأينا فيه قدراً كبيراً من أصالة التعبير والتصوير إلى مدى أبعد على طريق التجديد .

وللهمشري قصيدة طويلة أسماها « أحلام النارنجة الذابلة » يمكن أن تُعدّ نموذجاً كاملاً لهذا اللون من الشعر الذي تمتزج فيه الحقيقة بالحلم وتتجاوز فيه العبارة حدود البيان العاطفي إلى آفاق الرمز والخيال البعيد . وقد عبر الوجدانيون كثيراً عن معاني التحول والفاء واتخذ كثير منهم « الزهرة الذابلة » و« الفراشة المحتضرة » و« القيثارة المحطمة » و« الخريف » رموزاً لتلك المعاني . أما المهمشري فقد اختار رمزاً له صورة من البقاء الماديّ الدائم بعد الموت ، وما يتصل به من لحظات الطبيعة ومشاهدتها وأحيائها ، مما يجعله صالحاً للتواصل بين الطبيعة والنفس على نحو أكثر امتداداً وتركباً من ذلك التواصل العابر الذي تحقّقه تلك الرموز السابقة .

فشجرة النارنج قائمة في مكانها لعين الشاعر وخياله بعد أن جفت أوراقها ، وجفّتها أطيّارها ، وهو ينظر إليها من مكانه - في شرفته - حيث اعتاد أن يستمتع بلحظات من الوجود الروحي والتأمل الصوفي ، فيحلم بتلك الأيام الخالية ، كما تحلم شجرة النارنج بها . وهكذا تتضمن القصيدة ماضياً مليئاً بالذكريات الحلوة ، وحاضراً شجياً لم تَمُت فيه هذه الذكريات ، بل تحولت معاني المأساة والموت فيه إلى شجن رقيق ، كما تتضمن ، بين الماضي والحاضر ، حلماً مزدوجاً تعيش فيه الشجرة والشاعر ذكرياتهما المشتركة من جديد .

وليس في القصيدة تلك الحدّة العاطفية المألوفة عند الوجدانيين في هذا المجال ولا ذلك السكاء المرير المعهود في مواقف الفقد أو الذكرى ، وإنما نصادف جواً رقيقاً يمتزج في فيه النور بالظلال وتفقد فيه الأشياء جدودها الواضحة ومعالمها المعروفة حين ينظر إليها

المرء وجفونه « نصف مغمضة » كما نظر إليها الشاعر في مجلسه من شرفته. يستعرض أطراف الماضي. ولا عجب إذا اختلطت - في هذه الرؤية الغائمة والخدر الرقيق - مدركات الحواس فامتزج العطر بالنور الوديع فأصبح عطراً قمرياً، أو أريجاً أبيض، وامتزج اللحن بانسياب الينابيع وألق الخيال فأصبح « ينبوع لحن مفضض ». وفي هذا المجال الحالم وتلك الرؤية الضبابية يغلف الأشياء جوً أسطوريّ يحلم بالربيع و«ركبه المسحور» وكأنه فتى جميل من فتیان الأساطير، وتبدو ثمار الترنج للخيال عرائس تحلم في الندى، وتلوح الشجرة الذابلة لعيني الشاعر وهما « نصف مغمضتين » وخيالها المهجور يبكي الربيع الذاهب فتتناهى إلى سمعه، في خدر أحلام اليقظة، تأوهاتُها « وكأنها بيد الأسي طنبور »!

يقول الشاعر في مقاطع من قصيدته الطويلة<sup>(١)</sup> :

كانت لنا عند السياج شجيرة  
ألف الغناء بظلمها الزرزور  
طفق الربيع يزورها متخفياً  
فيفيض منها في الحديقة نور  
حتى إذا حلّ الصباح، تنفست  
فيها الزهور وزقزق العصفور  
وسرى إلى أرض الحديقة كلها  
نبأ الربيع، وركبه المسحور  
كانت لنا... يا ليتها دامت لنا!  
أو دام يهتف فوقها الزرزور!

قد كنت أجلس صوبها في شرفتي  
أو كنت أجلس تحتها في ظلّي  
أو كنت أرقب في الضحى زرزورها  
متهللاً، يغشى نوافذ غرفتي  
طوراً ينقر في الزجاج، وتارة  
يسمو يزرزور في وكار سقيفتي

(١) الديوان ص ١٥٠.

فإذا رأني طار في أغرودة  
بيضاء ، واستوفى غصون شجيرتي  
كانت لنا.. يا ليتها دامت لنا!  
أو دام يهتف فوقها الزرزور!

هيهات! لن أنسى بظلك مجلسي  
وأنا أراعي الأفق نصف مغمض  
خنقت جفوني ذكريات حلوة  
من عطر القمري والنغم الوضي  
فانساب منك على كليل مشاعري

ينبوع لحن في الخيال مفضض  
وهفت عليك الروح من وادي الأسي  
لتعسب من خمر الأريج الأبيض  
هيهات . لن أنسى ضحى سبتمبر

والنحل يغشى نورك التلال  
ومساء مارس كيف يهبط تلة  
شفقية ممدودة الأظلال  
نزل الحديقة تحت أرهام الندى  
وضفا عليك معطر الأذيال  
ف هناك كم ذهبية شغفت بها  
روحي ، فتاهت في مروج خيالي

وهنا تحركت الشجيرة في أسي  
وبكى الريح خيالها المهجور  
وتذكرت عهد الصبا فتأوهت  
وكأنها بيد الأسي طنبور!  
وتذكرت أيام يرشف نورها  
رئيق الضحى ويزرر الزرزور  
وعرائس النارج تحلم في الندى  
فيرف فيها طيفه المسحور

كانت لنا، يا ليتها دامت لنا  
أو دام يهتف فوقها الزرزور!  
وتذكرت عند السياج أزاهرا  
صفراء رقت في ظلال العوسج  
زهر القطيفة كيف خان عهدها  
نسي الهوى في عطرها المتبجح!  
وتذكرت في رعشة لاسبا  
زرزورها منها، ولم يتحرج!  
وهنا تمشت في الشجيرة خلجة  
وبكت حيننا للشذى المتأرج  
وتذكرت شققا توهَّجَ جمره  
خلل الغيوم على رُبى الأصال  
وبدت غصونُ الجزورين كأنها  
قلع تُرفرف في بحار خيال  
وهنا تحركت الشجيرة في أسي  
وبكى الربيع خيالها المهجور  
وتذكرت عهد الصبا فتنهت  
وكانها بيد الأسي طنبور  
وتذكرت شجر النخيل، وهُدهدا  
قد كان يقصدها صباح مساء  
وتذكرت في اليوسفي يمامة  
كانت تنوح الليلة القمراء  
حلمت بأرض في الخيال سحيقة  
في ذلك الأفق القصي النائي  
وهناك تحت « سما نجون »<sup>(١)</sup> سمائها  
تاقت إلى أحلامها الزرقاء

(١) سما نجون : زرقه .

خلدت إلى صمتٍ هناك مخيمٍ  
تسجو عليه خوافق الأفياء  
هي جنة الأشجار والأظلال والأعطار  
- والأنعام والأنداء

يتزاهر « البشنيين » فوق شطوطها  
ويغازل الدفليُّ زهر اللوتس  
وعرائس النارج فاح عبيرها  
بالنحل تحلم في السكون المشمس  
وهناك زرزور يغرد دائماً  
ويقص أحلام الزهور النعس  
يروى لها أسطورة سحرية  
مما يفوح به خيال النرجس!

نارنجتي ، والله منذ فارقتني  
وأنا خليف كآبة خرساء  
أصبحتُ بعدك في انقباض موحش  
وكأنني منه مساءُ شتاءٍ!  
تتناثر الأعطار في آفاقها  
روحي إليك وراء كل فضاء  
وترف في دهليز كل أشعة  
قمراء ، أو ترنيمية يضاء

قد كنت أرجو أن تكون نهايتي  
في ظل هذا السور حيث أراك  
ويكون آخر ما يخدر ممعي  
زرزورك الهتاف فوق ذراك  
ويطوف في غيبوبيتي فيفقتني  
فجرٌ قصير العمر من ريبك ..



والآن ، إذ عجل القضاء ، فإنما  
سيقود في السذكرى خيال شذاك!  
كانت لنا عند السياج شجيرة  
ألف الغناء بظلمها الزرزور  
طفت الريح يزورها متخفياً  
فيفيض منها في الحديقة نور  
حتى إذا حلّ الصباح ، تنفت  
فيها الزهور وزقزق العصفور  
وسرى إلى أرض الحديقة كلها  
نبأ الربيع ، وركب المسحور  
كانت لنا.. يا ليتها دامت لنا!  
أو دام يهتف فوقها الزرزور!

وقد أثبتنا أغلب نص هذه القصيدة لأنها تمثل - كما ذكرنا - نموذجاً فريداً للقصيدة الوجدانية حين تتحقق فيها عناصر « الرومانسية » الكاملة في استخدام اللغة ورسم الصورة والاستغراق في الخيال العاطفي الحلم ، وتآلف فيها مدركات الحواس في غير تكديس لترسم جو الحلم وما يكون فيه من اختلاط الألوان والأشكال . ومن الطبيعي أن نفتقد في مثل هذا الشعر ما ألفناه من « توتر » وحدة إيقاع في الشعر الوجداني الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن إحساس الشاعر ، حتى في أجدر اللحظات بالانفعال القوي ، كحديث الشاعر عن حلمه بالموت على مقربة من الشجرة الذابلة .

وقد انتقى الشاعر عناصر حلمه وحلم النارجية من واقع الريف الذي كان يعيش فيه بأسماء أزهاره وأطيابه موشياً إياها بألوان من الخيال ينتزعها من صورتها الواقعية إلى وجود ضبابي تمتزج فيه الألحان بالعطور ، بالنور والألوان ، ونستطيع أن نلمس الفرق بين توتر الشعر الوجداني المألوف ، وما في هذه القصيدة من خدر الوهم وسلام الحلم ، إذا قارنا بين إشارة الشاعر في هذه القصيدة إلى الموت ، وحلمه به في أبيات من قصيدة له بعنوان « العودة »<sup>(١)</sup> ، يقول فيها :

(١) المصدر السابق ص ١٩٣ .

..فيا أرضَ أحلامي، ألقى طفولتي  
ويُسعدني يوم من العمر آخر؟  
تَعَسَّفتُ فيك الليل، والريح صرصر  
وخضت إليك الموج، والنهر ثائر  
أتيت لألقى في ظلالك راحة  
فيهدأ قلبي، وهو لهفان حائر  
أموت قرير العين فيك، منعماً  
يُخَدِّرني نَفْحٌ من المرج عاطر  
ويُلحِفي هذا البنفسج، ولتكن  
مسارحَ عيني الرُّبى والمخاضر  
وآخر ما أصغى إليه من الصدى  
خريرك يَفنِّسى وهو في الموت سائر!

ففي هذه الأبيات «رصانة» الشعر الوجداني الذي يؤلف بين القديم والجديد، وفيه المعجم التقليدي وبناء العبارة المتوازن في الشطرين، كما في قوله «تعسفت فيك الليل والريح صرصر، وخضت إليك الموج والنهر ثائر» وتذييلها بجمل تؤكد معناها، كما في قوله «.. ألقى طفولتي، ويسعدني يوم من العمر آخر. فيهدأ قلبي، وهو لهفان حائر». فإذا جاء إلى التعبير عن حلمه بالموت نرى العبارة قد توترت وزادت رصانتها عما كانت عليه في القصيدة السابقة، برغم أنه يستخدم الألفاظ نفسها أو ما يماثلها كالخدر والعطر والبنفسج والخرير. وحسبنا أن نقارن بين قوله هنا «أموت قرير العين فيك منعماً» وقوله هناك «قد كنت أرجو أن تكون نهايتي.. في ظل هذا السور حيث أراك»، وقوله هنا «يخدرني نفع من المرج عاطر» وقوله هناك «ويكون آخر ما يخدو مسعبي زرزورك الهتاف فوق ذراك» لنلمس الفرق بين التقرير والتأكيد الرصين في عبارات هذه الأبيات الأخيرة، والتمني الهادئ الحالم في عبارات القصيدة السابقة. ولعل ذلك الفرق يزداد وضوحاً لو تأملنا تعبيره هنا بصيغة الأمر «ولتكن مسارح عيني الربى والمخاضر».

ويبدو شغف الشاعر بتلك المشاهد الوادعة وتعبيره عنها بالفاظه وعباراته التي تتداخل فيها مدركات الحواس وتوحي بالاستغراق في الخيال والأحلام الناعمة، في غير القصيدة السابقة، كقوله مثلاً:

أنسنت كوخ معشوشب في ريباة  
مقمر الصدنت سمردي الخيال  
نعست روعي الكليلية نشوى  
فيه ترعى فجر هذا الجمال

وقوله :

أنسنت عطر مجنّح شفتي  
فأوح الجرح في همود الزدهول  
قد سرى في الخيال طيب شذاه  
من زهور في شاطئىء مجهول

وقوله :

المساء المغيم الزهبي  
والغناء المعطر الشفتي  
وخيال الأشجار، يحلم فيها  
- الأريج المجتج الليلي  
والحرير البنفسجي يفتني  
في سراه بها الفدير الحفي  
صُور قد رأيتها في خيالي  
وسباني جاهلها القدسي!

\* \* \*

ويقرب محمود حسن اسماعيل من طبيعة القصيدة الرومانسية التي تتألف فيها الألفاظ لترسم صوراً عاطفية غائمة، في قصيدة بديعة، قد تبدو لأول وهلة منغمة تحفل بالشكل الموقّع والقافية، كتلك القصائد التي أخذنا عليها من قبل عنايتها الزائدة بالشكل. لكننا إذا تدبّرنا بناءها وصورها - نرى فيها تماسكاً خفياً بين العبارات والصور يقوم على مجموعة من الألفاظ يستدعيها جو القصيدة. فالشاعر يتحدث عن « غريقة، ساجحة بفتنتها المقتولة على أكفان الموج »، وقد سمي قصيدته « العذراء الشهيدة »<sup>(١)</sup>، فكان طبيعياً

(١) أغاني الكوخ.

أن يستدعي هذا «التصور» طائفة من الألفاظ بعضها يعبر عن معاني الطهر، والعفة والشهادة، وبعضها يتحدث عن الماء، مهد المأساة، وأخرى توحى بالغموض والأسرار موحية بجو فاجع لكنه خافٍ يشفّ من وراء ستار. وما دامت الصورة تتألف من هذه العناصر العديدة فإن الألفاظ تتداخل فيها ولا تزدهم حتى تصبح صوراً لفظية في المحل الأول، بل تظل مقوِّماً غالباً من مقومات الصورة لا تقصد لذاتها. وليس في القصيدة حديث عن طبيعة الفاجعة ولا إلحاح على معاني خلقية أو اجتماعية أو قدرية متصلة بها، ولا وصف مادي مفصل للفريقة، بل يكتفي الشاعر من ذلك بلمحات تتحوّل فيها السمة المادية إلى معنى نفسي مجسم للفاجعة، وكأن تلك الفريقة قد أصبحت عند الشاعر رمزاً لأسرار الحياة المستغلقة يمتزج فيه «الحلم بالوهم» كما يعبر الشاعر في إحدى مقطوعات القصيدة. لذلك يستحيل جسد الفريقة منذ بداية القصيدة إلى وجود رمزي مطلق فيكون على سطح الماء «لحناً بلا ناء وموجة خافقة وأنشودة لجة وحلماً غافياً وزبداً طافياً يسري في مائج الغيب، مغلف السر كخطوة الصوفي»:

راحت بلا زورق .. تنساب في الماء .. كأنها موجة!  
 في صمتها تحفّق .. لحناً بلا ناء .. أنشودة اللجـه  
 تقول: يا جاني .. هزأتُ بالوت .. وأنت لا تدري  
 فصفتُ الحاني .. في سكرة الصمت .. من عالم سحري  
 أرثي بها عذراء .. منهوبة العمر .. كالحلم الغافي  
 طافت بها الأنواء .. في تبيج البحر .. كالزبد الطافي!  
 تسري إلى سيف .. في مائج الغيب .. مغلف السر  
 كخطرة الصوفي .. في سورة القلب .. نشوى بلا خمر  
 أكفأنها الطهر .. ونعشها النسم .. وقبرها لا قبر  
 لو يعقل الزهر .. كقنها الكم .. ولفها في العصر<sup>(١)</sup>  
 يا حسن ما بالك .. مكبّل الراح .. سهوان كالطيف  
 لم تغن أسدالك .. عن ستر وضاح .. من جسمك العفّ!  
 خضلاتك السود .. منشورة الشعر .. يلهو بها الموج

(١) عصر الزرع: نبتت أكام سنبله.

كأنها حود .. بسدين في ذعر .. ما غيب اللج  
 ودارة بيضاء .. لاحة الوفض .. رقت على طهرك  
 كأنها روعاء .. من حلم فضي .. ما زال في فكرك!  
 إخالها وحياء .. من موطن الحور .. جاء ليرثيك  
 قد صور الدنيا .. طيفاً من النور .. هفياً ليفديك  
 بالرقيق يا نوتي .. سر في حمى الحسن .. ولهدأ بمجدافك  
 واصدح بمبهوت .. من ناعم اللحن .. يندى بزفرافك  
 وأنت يا نسمة .. إن طفت في الفجر .. بالراقد الهاني  
 فطيري لثمة .. من شفة الزهر .. للمفرق الفاني  
 وسلسلي الأنداء .. من أعين الورد .. دمع الأسى المر  
 وابكي على عذراء .. منبوذة القاد .. في صاخب الغمر  
 ذاوية الرسم .. كالحلم الناعس .. في خاطر الليل  
 تعج في وهمي .. من جوها الهامس .. روائع الهول  
 لأنت في فكري .. يا فتنة القيثارة .. طيف سبي الخاطر  
 ينساب في شعري .. مستغلق الأسرار .. كهمة الساحر!

ولا تبدو الأشرطة القصيرة وقوافيها قيوداً على تلك الصور الآسية المناسبة، إذ هي في الحقيقة أجزاء متصلة في عبارة واحدة يتضمنها البيت الكامل، وكأن القافية ليست وقفاً في نهاية الشطرة، بل مجرد «سكته» يتصل بعدها الكلام بعضه ببعض، كما نرى مثلاً في قوله:

راحت بلا زورق .. تنساب في الماء .. كأنها موجه  
 فإن قوله «بلا زورق» يمكن أن يعيد «اعتراضاً» بين قوله «راحت» وقوله «تنساب في الماء» وكأننا نستطيع أن نقول «راحت تنساب في الماء بلا زورق كأنها موجه». وكذلك نستطيع أن نعد قوله «لحناً بلا ماء» في البيت الثاني «اعتراضاً» بين قوله «في صمتها تحفق» وقوله «أنشودة الاء» وكأن البيت في الترتيب اللغوي المؤلف يمكن أن يكون «في صمتها تحفق أنشودة اللجة لحناً بلا ناء».

وتبدو بعض الأبيات متصلة السياق كأنها جملة واحدة مركبة لا يفصل بين أجزائها إلا هذه السكتات، كقوله «لأنت في فكري، يا فتنة القيثارة، طيف سبي الخاطر»

وقوله « ذاوية الرسم ، كالحلم الناعس ، في خاطر الليل » . كما تبدو الصورة ممتدة في أكثر من بيت ، كقوله : « خصلتك السود منشورة الشعر يلهو بها الموج ، كأنها خود يندبن في ذعر ما غيب اللج » وقوله « ودارة بيضاء لماحة الومض رفت على طبرك ، كأنها روعاء من حلم فِضِّي ما زال في فكرك » وقوله أيضاً « وأنت يا نسمة ، إن طفت في الفجر بالراقد الهاني ، فطيري لثمة من شفة الزهر للمفرق الفاني » .

ويختار الشاعر من الألفاظ ما يحمل معاني الطهر والبراءة ويثير جواً من الغموض والأسى ، عُرِفَتْ به كثير من عبارات الشاعر وصوره في هذا الديوان وغيره من أعماله الشعرية الأخرى . ولعل أبداع صورته الموحية المجسمة في هذه القصيدة تعبيره عن الخصلات السود في البيتين السابقين .

وليس في القصيدة « معان » أو « أفكار » منفصلة عن ألفاظها المحملة بتلك المشاعر ، الموحية بتلك الأجواء ، مما نجده في بعض القصائد الوجدانية التي تكون فيها الألفاظ لبنات في بناء الجمل الشعرية ومعناها ، لا خيوطاً ملتحمة في الصورة الشعرية .

ولعل خير نموذج لذلك الاتجاه « المعنوي » ، إن صح التعبير ، ما نراه في قصيدة إيليا « أبو ماضي » المعروفة « المساء » . فعناصر الطبيعة فيها ليست مقصودة لذاتها ولا لما توحيه من خطرات نفسية ومشاعر وجدانية ، بل هي في أول القصيدة « تمهيد » للحديث عما يبدو من استعراق « سلمى » في الفكر والأحلام و« بيان » لتلك الحال النفسية وما تشفّ عنه من حزن وحيرة . وحين يتحدث الشاعر في المقطوعة الأولى عن السحب التي تركض في الفضاء ركض الخائفين ، وعن الشمس الصفراء ، والليل الساجي ، فإنما يمس ذلك كله مساً سريعاً لينتهي إلى خطاب سلمى فيسألها بماذا تفكر وتحلم . لذا يبدو الربط بين الوجود الخارجي والباطني متعسفاً لا يعبر عما كان ينبغي أن يكون من صلة بين هذه المشاهد الطبيعية التي من شأنها أن تثير الشحن والأحلام ، وأفكار سلمى وأحلامها . فقول « لكننا عينك باهتان في الأفق البعيد » يوحي بأن هذا الوجود الخالم يتناقض مع تلك الألوان التي ساقها من مشاهد الطبيعة ، برغم أن تلك المشاهد من شأنها أن تبعث هذا الوجود . وذلك في قوله (١) :

(١) الجداول ص ٥٦ .

السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين  
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين<sup>(١)</sup>  
والبحر ساج صامت، فيه خشوع الزاهدين  
لكنما عيناك باهتان في الأفق البعيد  
سلمى.. بماذا تفكرين؟  
سلمى.. بماذا تحلمين؟

ثم نرى الحوار «المنطقي» الذي يخفي فيه دور الألفاظ وظلالها وإيجاءاتها لتبرز  
الفكرة الغالبة، في ختام القطوعة الثانية:

أرأيت أحلام الطفولة تحتفي خلف التخوم؟  
أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في الغيوم؟  
أم خفت أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم  
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد، إنما  
أظلالها في ناظريك  
تم يا سلمى عليك!

فقوله «أنا لا أرى.. إنما أظلالها» تعبير منطقي تفقد فيه الألفاظ الوجدانية ما  
رأينا لها من شأن عند الشعراء السابقين.

ويتابع الشاعر رسم الحال النفسية لسلمى وما جدَّ عليها من تغير ما بين الضحى  
والمساء، فيصبح هذان الوقتان من أوقات النهار، المحملان عند الوجدانيين بإيجاءات  
شئ، مجرد رمزين للزمن، وإن وفق الشاعر في الربط بين جمال الفتاة وإشراق الضحى:

هذي الهواجس لم تكن مرسومة في مقلتيك  
فلقد رأيتك في الضحى ورأيتُه في وجنتيك  
لكن، وجدُّك في المساء وضعت رأسك في يديك  
وجلست، في عينيك ألفاز وفي النفس اكتئاب  
مثل اكتئاب العاشقين  
سلمى.. بماذا تفكرين؟

(١) سبق الرافعي إلى هذا التعبير في بعض ما قدمنا من نماذج شعره.

وتظل عناصر الطبيعة عنده وسائل للإقناع المنطقي برغم ما يشيع فيها من إحساس ،  
كما في قوله :

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع  
يُخفي ابتساماتِ الطروب كأدمع المتوجّع  
إن الجمال يغيب ، مثل القبح ، تحت انبرقع  
لكن ، لماذا تجزعين على النهار؟ وللدجى  
أحلامه ورغائبه  
وسماؤه وكواكبه

\*\*\*

ويسلك نزار قباني - وقد بدأ حياته الشعرية متأخراً عمّن درسنا من الشعراء - مسلك  
سابقه من استخدام معجم شعري يتمثل في حشد من الألفاظ ذات الدلالات الحسية  
المتشابهة، الموحية - مع حسيتها - بمعان نفسية غائمة غير محدودة. وهو في هذا يشبه  
محمود حسن إسماعيل إلى حد كبير، وإن اختلفا في النظرة إلى الموضوع العاطفي وفي بناء  
العبرة والصورة الشعرية والتشبيهات والمجازات وفي إيقاع القصيدة بوجه عام.

فالتجربة العاطفية عند محمود حسن إسماعيل تجربة عنيفة حادة يجيش بها وجدانه في  
معاناة أليمة وينطلق من خلالها إلى مشاعر متباينة نحو الناس والطبيعة والحياة والكون.  
وعبارته شديدة التوتر جهيرة الإيقاع في أغلب الأحيان ومجازاته تنطوي على كثير من  
التجسيم الجريء، وأسلوبه واضح الرصانة، تشيع فيه روح التراث. أما نزار قباني  
فيستخدم من الألفاظ الدالة على مدركات الحواس أرقها منطقاً وأخفها إيقاعاً ويفرقها  
حيناً ويجمع بينها حيناً آخر، مستغنياً بها عما نجده عند محمود حسن إسماعيل من صور  
مجازية مركبة ممتدة. وهو لا يكاد يخرج عن نطاق التجربة العاطفية إلا إلى أفق واحد  
يتصل اتصالاً مباشراً بها إذ يعبر - من خلال إعجابه ببعض مظاهر الجمال وبخاصة في  
العيون - عن أشواقه إلى الرحيل نحو المطلق والمجهول. وهو يأخذ التجربة العاطفية  
مأخذاً يسيراً فيمزج الجد بالاستهانة والإدراك الحسي بالمشاعر الوجدانية، فلا تكاد  
توتر عبارته أو تعلو نبرته فوق ذلك الإيقاع الميموس الذي يطبع أغلب شعره العاطفي.  
ومن ذلك المزيج النفسي والفني خلص له أسلوب رقيق مترف عُرف به وقلده كثيرون من  
بعد.

وتتردد في ديوانيه الأول والثاني ألفاظ كثيرة تتصل بالإدراك البصري يدور أغلبها



حول النور ومرادفاته ومشتقاته ولحظاته المتعاقبة من الليل والنهار، وبعض مشاهد الطبيعة وعناصرها، أبرزها النجوم والأزهار والعصافير والفراشات، وألفاظ تتصل بمدركات الشم وبخاصة الطيوب والعطور ومشتقاتهما ومرادفاتهما، وأخرى تعبّر عن معاني الخصب والعطاء. وتتشابك مدركات الحواس من صور الشاعر مفردة حيناً ومركبة حيناً آخر على نحو ما شهدناه عند غيره من الوجدانيين خلال إبطاره الفني الخاص. وقد عبّر الشاعر تعبيراً جميلاً عن هذه السمات الفنيّة في أبيات من قصيدة قدّم بها ديوانه الأول فقال (١):

أنا لبلادي .. لنجماتها      لفياتها، للشذى، للندى  
سحبت قوارير لوني نهورا      على وطني الأخضر المقتدى  
تخيّلتُ حتى جعلت العطور      ترى .. ويشم اهتزاز الصدى

ولعلنا إذا استعرضنا بعض نماذج من استخدام الشاعر لتلك العناصر الفنيّة أن ندرك سرّ ما يوحى به شعره في صورته المتكاملة من ذلك النغم الواحد الشجي الرقيق الذي عرف به، ذاكرين - ونحن نحلل القصيدة إلى عناصرها الأولى - مخاوف الشاعر من هذا الصنيع وشكّه في جدوى تحليل النص الشعري وتفسيره وتقويمه، إذ يقول في مقدمة ديوانه: «وفي الفن، كما في الطبيعة، وفي القصيدة كما في الوردة وكما في اللوحة البارعة، يجب ألا نعد إلى تقطيع القصيدة، هذا الشريط الباهر النديّ من المعاني والأصباغ والصور والندنة المنغومة. حرام أن نمزق القصيدة لنحصى «كمية» المعاني التي تنضم عليها، ونحصر عدد تفاعيلها وخفيّ زحافاتنا ونقف على «لون» بحرّها .. فالقمر، هذا ينبوع المفضّض الذي يدرّ على الكون جدائل الياسمين، يُحدث لك ولكل إنسان حالة حبّية ملائمة، إنك تفتح قلبك له وتغمس أهدابك في سائله الزئبقي دون أن تعرف عن هذا «الجميل» أكثر من أنه قمر.

ولو اتفق أن أوضح لك فلكي سرّ القمر وأجواءه وجباله الجرداء وقمه المرعبة، وأدار لك الحديث عن معادنه ودرجة حرارته ورطوبته، إذن لأشفت على قلبك، وأسدت ستارتك .. إذن، فلنقرأ القصيدة كما ننظر إلى القمر بطفولة وعفوية واستغراق ..»

(١) الأعمال الكاملة ص ١٦.

ولسنا ننكر ما لقراءة الشعر بطفولة وعفوية واستغراق من متعة، لكنها مع ذلك تظل متعة ناقصة لا تنفذ إلى كنه النص الشعري وتفتن إلى كل ما فيه من خصب ومستويات وما قد يكون فيه من رمز وإيحاء. وتشبيه النص الشعري بالوردة حيناً وبالقمر حيناً آخر أسلوب مألوف لدينا في الجدل إذ ننقل القضية من مستوى خاص إلى مستوى مختلف ظانين أننا بذلك قد انتهينا إلى حل القضية. فالوردة والقمر على جاملهما وأثرهما العميق في الوجدان غير الشعر الذي يقوم على عناصر إنسانية، من لغة ذات دلالات وإيحاءات وتجربة متصلة بوجدان الشاعر وفكره وحياته ومجتمعه، وموسيقى ذات قدرة على ابتعاث كثير من المشاعر والخواطر، وأزمنة تتراوح بين الماضي والحاضر وتستشرف المستقبل. إنه - فيما يتصل بنفس الإنسان وفكره - «كائن» أكثر حياة وتركيباً من الوردة والقمر. ولو كانت قراءة الشعر على هذا النحو من العفوية التي يدعو إليها الشاعر لاستوى الناس جميعاً في تذوق الشعر كما يستوون - في الأغلب - إذ يعجبون بالوردة والقمر ولسنا نستطيع في هذا المجال أن نتفق مع الشاعر في قوله، ألسنا نتقبل أكثر الأشياء التي تحيط بنا دون مناقشة؟ فالروائح والألوان والأصوات التي يسبح كياننا فيها، تبعث اللفة فينا دون أن نعرف شيئاً عن مادتها وتركيبها، وهل تخسر الوردة شيئاً من فتنها إذا جهلنا تاريخ حياتها؟. فستان بين هذا الإدراك الحسي المجرد وما يثيره الشعر والفن من مشاعر وما قد يحمل من رسالة.

ونحن حين نحلل النص الشعري ونزده إلى عناصره الأولى نعيد تركيبه مرة أخرى، وهو بعد ما زال ماثلاً أمامنا في صورته المتكاملة لنعيد النظر فيه على ضوء الدراسة والتحليل فنذوقه تذوقاً أكثر ذكاءً ووعياً من تذوقنا إياه للمرة الأولى. فليس أمر النص الشعري كأمر الوردة التي «حين تفكر في هذا الإثم يوماً فتشق هذه اللفائف المعطورة وتذبح هذه الأوراق الصبيّة، لتمدّ أنفك في هذا الوعاء الأنثى الذي يفرز لك العطر ويعصر لك قلبه لونا، حين تدور في رأسك هذه الفكرة المجرمة، لا يبقى على راحتك غير جثمان الجمال، وجنازة العطر»<sup>(١)</sup>.

يستخدم الشاعر - كما أشرنا بعض ألفاظ معجمه الشعري مفردة أحياناً ومركبة أحياناً أخرى. ومن أكثر ألفاظه تردداً في قصائده «النجم والنجمة والنجوم» ولا تكاد تخلو قصيدة في ديوانيه الأولين من ذكر لها، كما في قوله:

(١) مقدمة الديوان ص ٥.

فتستريح لدينا... ثم تنطلقُ  
وفي جوار سريري يرتقي الأفق  
وللتطلع غيري، ماله عنق  
في شرقنا مستوطنه  
بين وردة وسوسنة  
ووعدنا في مخدع الكوكب  
بذيل فستانك، لا تغضي!  
قلعتها من أفقي، فاطلي  
زرقاء... لا تستبعدي!  
ونحصى مـنا انكسر

أمام بابي نجومات مكوّمة  
فللصبح مرور تحت نافذتي  
كم نجمة أمسكتها بيدي  
من وشوشات نجمية  
من قصة تدور...  
خذي ذراعي.. دربنا فضة  
أرجوك... إن تمسحت نجمة  
والله إن سألتني نجمة  
قد نلتقي في نجمة  
ونكسر النجوم ذرات

وكذلك يكثر تردد الورد مفرداً أحياناً أو مقترناً بالطيب في بعض الأحيان، كقوله:

والنَّدى مَحْضَنَةٌ  
كالفِكرِ الملوَّنَةِ  
لم يخفقا بيـال  
طريقنا تلال  
فدى انفلات ثال  
ولنا عمر وردة أو نكاد  
وبثغري هذي القوافي الجياد

- حدودنا بالياسمين  
ووردنا مفتوح...  
- نشرد تيارِي شدى  
- لا تستحي، فالوردُ في  
- زرعنت ألف وردة  
- نحن من طرز المساء نجومنا  
- فإذا منزلي مساكب ورد

ومن ألفاظ الألوان قوله:

سخيئة الظلال  
على أراجيح الضياء بيت؟  
وسقفه طرزه النبئت  
وأفقي تحرر وامتداد:  
شلال ضوء أسود  
شرق رمادي السُر  
في الغيم تحت نوافذ الشرق  
وعلى ستور المغرب الزُّرق

- وشوشة كريئة  
- قالت: حرام أن يكون لنا  
يفغل البريق شاكه  
- مقعدي غيمة تطل على الشرق  
- يا شعرها على يدي  
- أنا هنا وحدي على  
- كسرت جرار اللون... موعدنا  
بمرافىء الفيروز رحلتنا

كـالضوء من ترف ومن ذوق  
مـزغرد مـعطر أنور  
في خـاطر العـبير لم تـخطر  
مـني لم أـعرض، ولم تـعرضي  
- وصـبحت بالرضا يا رداً  
- صـباحي عليك وردٌ وماء  
فـطريقي براعم خـضراء

- أفدي وراء الوهم قادمة  
- وارتعشت جزيرة في مدى  
خـضراء بين الغيم مزروعة  
- هنيهة زرقاء لو أفلتت  
- مرحباً يارداً، يا صيحة الطيب  
يا مريض الخيوط... يا أصفر الهمس  
من بدري رماك... شلال لون

ومن ألفاظ العطر وصوره مفردة أو مركبة قوله:

- وردة وسوسنة  
تعبق منها الميخنة  
نسبح في بريقها المذهب  
فحيثما يذهب بنا نذهب  
حسـدوده المحـال  
لم يخفقنا بيـال  
وأفقي تحرر وامتداد  
على جداري فبיתי كله عبق  
غدائس الربى بالورد... والطرُق  
- العصفور عند الجدول العشب  
- الحمراء... لا أكون إن تذهبي  
وتكمن في الجوا طيباننا  
يعود شذانا وأوراقنا  
مع الورد تُرد أخبارنا  
وعلى ستور المغرب الزرق  
وردية عطرية الخفق  
على نجوم المغرب المكسرة

- من قصة تدور بين  
ومن شذا فلاحية  
- في غيمة وردية بيتنا  
يسوقنا العطر كما يشتهي  
- الى انعتاق أزرق  
نشرد تيار شداً  
- جئت قبل العبير. قبل العصافير  
- وتلك بضعة أزرار.. لقد كبرت  
تعانقت عند شباكي... فيا فرحي!  
- ومطلبي لديك ما يطلب  
وأنت لي... ما العطر للوردة  
- في غرف الفجر يجري شذانا  
- سنبقى... وحين يعود الربيع  
إذا يُذكر الورد في مجلس  
- بمرافىء الفيروز رحلتنا  
ومع العبير تسوح فرشتنا  
- تدفقي شلال عطر والعبى

ومن صور الخصب والعتاء قوله:

- جبالنا مَرَّوحَة  
 توزع الخير على الدنيا  
 - وتقولين: لي أجيء مع الضوء  
 أنا مُلقَى على بساط بريقي  
 - نحن من طرّز المساء نجومنا  
 وكرزنا على الجبال الدوالي  
 فاهمري في المدى ضفيرة نور  
 وتلوحين ديمةً تعصر الرزق  
 فإذا منزلي ساكب ورد  
 - مرى بجوع بيادري كرمنا  
 - ندوس فتمشي الطريق غلال  
 سيسأل عنا الرعاةُ الشيوخُ  
 للشرق غرقى لئنسه  
 - ذراننا المحسنه  
 - بحضن البيادر الميعادُ  
 حولي الصحو والمدى والحصاد  
 ولنا عمرزودة... أو نكادُ  
 فإذا الأرض تحتنا أعيادُ  
 يسفح الخير طيفك المرتادُ  
 - فيجري الندى ويرضى العباد  
 وبثغري هذي القوافي الجياد  
 وتقطري سحبا على أفقي  
 وتُلمي الحشائش أقدامنا  
 وتبكي العصافيرُ أصحابنا

ويندر أن يستقصي الشاعر صورة مفردة خلال لفظ من هذه الألفاظ أو يركب منه مجازاً ممتدّاً تتألف عناصره من مشتقاته أو إيجائه، بل يبني صورته - في الأغلب - من تعاقب هذه الألفاظ الدالة على مدركات الحواسّ تعاقباً « بسيطاً » تتقارب فيه المدركات في إيجائها على اختلاف طبيعتها فتشيع في القصيدة جواً من الخدر اللطيف والموسيقى الخفيفة والجمال البادي على السطح. ولعلّ إحساس الشاعر بهذه السمات في شعره كان من وراء ربطه بين طبيعة الشعر وأثره في النفس وطبيعة الوردة والقمر وأثرهما. فحين يشير الشاعر إلى معنى الخصب - مثلاً - لا يستغرق هذا المعنى في صور مركبة للعطاء، بل « يعدد » بعض مظاهر العطاء التي تتيح له أن يسوق شيئاً من تلك الألفاظ التي يولع بتردادها، فإذا قال:

نوزع الخير على الدنيا - ذراننا المحسنه

أتبعه بقوله ذاكرةً العصافير والصفصاف والورد:

يطيب للعصفور أن  
 ويغزل الصفصاف في  
 حدودنا بالياسمين  
 ووردنا ممتنح  
 يبني لدينا مسكنه  
 حضن السواقي موطنه  
 - والندى محصنه  
 كالفكر الملوّنه

ونستطيع أن نتبين كيف يجمع الشاعر بين تلك العناصر جميعاً من طيب ونور وغللال  
وعصافير وورد وغيرها جمعاً « بسيطاً » متعاقباً أو متداخلاً لكنه غير مركّب في هذه  
الآبيات التي استشهدنا ببعضها مفردة من قبل :

- بحضن البيادر الميعادُ	وتقولين لي : أجيء مع الضوء
حولي الصحو والمدى والحصاد	أنا ملقى على بساط بريقي
- فللظل في قميصي احتشاد	جئتُ قبل العبير، قبل العصافير
- وأفقي تحرر وامتداد	مقعدني غيمة تطلُّ على الشرق
برُعمت من مروره الأبعاد	أتملى خلف المسافات وجهاً
كُوم الزهر أم همُّ الحساد	وتأخرت... هل أعاقك عني
منزلُ الورد بيتنا المعتاد	أم نسيت المكان حيث درجنا
ولنا عمر وردة أو نكساد	نحن من طرّز المساء نجومنا
فإذا الأرض تحتنا أعياد	وركزنا على الجبال الدوالي

ومن تتابع هذه الألفاظ ذات الإيحاء الوجداني والإيقاع الموسيقي يكتسب شعر  
الشاعر تلك الموسيقى العذبة التي عرف بها وذلك الإحساس « المترف » الذي يشيع في  
صوره . وقد كان للشاعر فضل الريادة في هذا اللون من الشعر الذي يمتزج فيه الحس  
بالوجدان في أسلوب عصري رقيق ، قبل أن ينتهي في أعماله الأخيرة إلى صور حسية  
خالصة باعدت بينه وبين « الاتجاه الوجداني » الذي ندرسه .

### (٣) الصورة الشعرية

وكان لا بد - وقد تجدد نظام القصيدة ومعجمها على النحو الذي رأيناه - أن تتغير طبيعة الصورة الشعرية ومقومات تكوينها . فالصورة في الشعر هي « الشكل الفني » الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني . والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني ، أو يرسم بها صورته الشعرية ، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة وبيعض ما سبق أن ذكرناه عن المعجم الشعري ، وإن تناولت دراسة الصورة عناصر متكاملة غير مفردة .

ويلاحظ الدارس في هذا المجال أن الشعر العربي - مهما يوغل في التجديد - يظل مرتبطاً على نحو ما ببعض المظاهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم . ومع أن الشعر الوجداني في هذه المرحلة قد تحقق له وضع عصري متميز ، فإن كثيراً من سمات الشعر القديم ظلت تبدو فيه عند هذا الشاعر أو ذاك وفي قصيدة أو أخرى ، بصورة ملموسة أحياناً أو خفية في أحيان أخرى . ذلك لأن الشعر العربي لم يمر بدورات متعاقبة من التطور - كما حدث مثلاً للشعر الأوروبي منذ عصر النهضة - بل ظل كأنه خيط متصل على مر العصور قد تضعف قواه أو تزداد ، وقد تزهر ألوانه أو تشعب ، لكن طرفه الأخير يبقى مرتبطاً ببدايته الأولى ، على نقيض الشعر الأوروبي الذي لا تكاد ترتبط مرحلة فيه إلا بتراث المرحلة السابقة .

لذا يلاحظ الدارس كثيراً من المفارقات في الشعر العربي الحديث بين العصرية الغالبة ، وبعض السمات التقليدية التي ترجع إلى العصر العباسي أحياناً ، أو إلى العصر الأموي أو الجاهلي أحياناً أخرى .

ومع بُعد العهد بالشعر الجاهلي واختلاف ظروف النشأة بينه وبين الشعر في العصور التي تلته ، فقد ظل له سلطان عجيب على الشعر العربي القديم والحديث ، حتى لنجد بعض آثاره باقية في الشعر الحُرّ ، آخر مراحل التطور في الشعر العربي المعاصر . ولا بد لدارس الشعر العربي الحديث أن يتجاوز عن بعض الألفاظ والعبارات والتشبيهات والمجازات التي تستدعيها هذه الصلة المستمرة بين طرفي القديم والجديد ، والتي يستخدمها الشاعر كأنها « ركائز » في بناء العبارة وتحقيق الإيقاع ، وبخاصة في بعض البحور الطويلة ، كالبيسط والطويل ، إذا طردت فيها القافية .

وقد كانت الإبل والمطايا والصحراء - مثلاً - مصدراً لكثير من التشبيهات والمجازات والصور في الشعر الجاهلي ثم في العصرين الأموي والعباسي، على اختلاف في الدرجة والأسلوب. وكان الظن أن تحتفي هذه التعبيرات والصور من شعرنا الحديث بعد أن باعدت الحضارة بيننا وبين الإبل والمطايا والصحراء. أو أضعفت شأنها على الأقل. ومع ذلك ما زلنا نجد أحياناً في ثنايا بعض صور شعرنا الحديث، دون أن يفتن الشاعر إلى ما بينها وبين روح «الحداثة» الغالبة على شعره من مفارقة، أو دون أن يجد في ذلك حرجاً. ومن هذا القبيل قول إيليا «أبو ماضي» من قصيدة عن «الفراشة المحتضرة» في ديوانه «الخمائل»:

تُفسين عند مجاري الماء نائمةً  
وللأزاهر والأعشاب مَنِّدَاكِ  
فكلما سمعت أذنك ساقيةً  
حشيت للفتح من شوق مطاياك

وقوله في الديوان نفسه:

... وديني الذي اختار الغدير لنفسه  
ويا حُسن ما اختار الغدير، وما أحلى!  
تجبيء إليه الطير عطشي فترتوي  
وإن وردته الإبل لم يزجر الإبل

وقوله في ديوان «الجداول»:

وكان الليل قد أزمع  
- أن يحدو مطاياهُ  
فساد الصمست في الوادي كأن الموت يغشاه

وقوله أيضاً في الديوان نفسه:

ما بنفسي خشيئة الموت، ولا منه ارتهابي  
أنال الأرض، وإن طال عن الأرض اغترابي  
غير أنني لم يزل ضرعِي لَمري واحتلاب  
لم أهب كل الذي عندي، ولم يفرغ وطابي



ومنه قول علي محمود طه في « الملاح التائه » :

رأت أساري في قيود ثقـال  
بين يدي ذي مرة يسمون  
يسوقهم في فلوات الليـال  
في بطش جبّارين لا يرحمون  
إن ضجّ في الأغلال منهم طليح  
أخرسه الصوت الذي يرهف  
وإن هوى للأرض منهم جريح  
أنفضه في قيده يرسف

وقوله مشيراً هذه المرة إلى الآرام - على سبيل المجاز - لا إلى الإبل :

وادي الهوى ولت بشاشة دهره  
وخلت مغانيه من الآرام

وقوله أيضاً، مشيراً إلى النابغين المغبونين من الشعراء :

يجوبون آفاق الحياة كأنهم  
رواحلُ بيدِ شردتها العواصف  
طرائد في صحراء، لا نبغُ واحة  
يرقّ، ولا دانٍ من الظل وارف

ومنه قول رشيد أيوب في « أغاني الدرويش » :

جلست بقرب شبّـاكي      أردّد طيب ذكراكِ  
وأطوي بيد أحلام      كبت فيها مطاياك

ومن هذه « الركائز » التقليدية التي يعتمد عليها هؤلاء الشعراء في إقامة العبارة وبناء البيت طائفة من التشبيهات فقدت - لطول الاستعمال على مر العصور - طبيعة التشبيه وقدرته وأصبحت أقرب إلى التعبير المرسل الذي ينطوي على شيء من التأكيد . وكثيراً ما تُضعف هذه التشبيهات المواتية قدرة الشاعر على الابتكار أو رغبته فيه ، أو تصيب صورته وعباراته المبتكرة بشيء من الاختلاط والاضطراب . وما زالت آفة « الصيغ الجاهزة » والأنماط التعبيرية الموروثة تجني على مواهب شعرائنا المحدثين وتجعل

بعض شعرهم خليطاً غير متسق من القديم والجديد .

ومن تلك التشبيهات التقليدية التي يصوغها الشعراء في عبارات مختلفة لكنها تظل في جوهرها واحدة لا تفتن ولا إبداع فيها ، قول محمود حسن إسماعيل ، برغم أنه من أحرص الشعراء على الأصالة :

أسري ، ويسري الشوق بـسـين جوانحي

كالنار في الـذاوي من الأعشاب

وقوله مشيراً إلى « حاملة الجرة » في ديوانه الأول « أغاني الكوخ » :

إذا دهنها الريح أبصرتها

حمامة تفرع من باشق

وقوله في الديوان نفسه ، من قصيدة أسماها « خواطر المساء في القرية » :

ووجنة الشمس حين تبدو

بشاطيء الأفق في احتراق

كأنها كاعب تعاني

مرارة العشق في الفراق

ومنه قول إبراهيم ناجي في ديوانه « ليالي القاهرة » :

كم أغنيته بالحنين كما غنت

- على فرع غصنها الورقاء

وقول إيليا « أبو ماضي » في « الجداول » :

ولك الحقول وزهرها وأريجها

ونسيمها والبلبل المترنم

والماء حولك فضة رقراقة

والشمس فوقك عسجد يتضرم

وقوله :

والبحر كم ساءلته فتضاحكت

أمواجه من صوتي المتقطع

فرجعت مرتعش الخواطر والمنسى

## كعمامة ممولاة في زعزع

ومن هذه الأنماط تشبيهات ومجازات استحدثتها هؤلاء الشعراء ورمزوا بها إلى بعض  
المشاعر الوجدانية، لكنهم أسرفوا في استعمالها حتى أصبحت في حكم تلك التشبيهات  
القديمة. ومن أبرز تلك الرموز صورة الزورق الذي تتقاذفه العواصف والأمواج في بحار  
بعيدة الشطآن. ومنها قول إبراهيم ناجي في ديوانه « وراء الغمام »:

وإلام تدفنا الحوادث في عباب يلتطم  
دفعت بركبنا المقادير الخفية والقسم  
خرجت وما تسدري الغداة بأي صخر ترتطم

وقول إيليا « أبو ماضي » في « الجداول » مشيراً إلى الزمن:

أنا كالزورق فيه وهو بحر لا يجدد

وقوله:

معصوب المقلبة، والسدرب  
وعرّ وكثير الآفات  
كسفين ليس لها ربّ  
تجري في بحر الظلمات

ولا نريد بعرض هذه الأنماط أن ننفي صفة الحداثة والتجديد عن شعر هؤلاء  
الشعراء، فقد ذكرنا أنهم قد استطاعوا أن يحققوا في شعرهم تميزاً غصبياً ملحوظاً، وإنما  
نريد أن نبين أن الدارس لصور هؤلاء الشعراء ينبغي أن يفتن إلى طبيعة هذه الأنماط  
ويعدّها ألواناً من القول المرسل أو العبارات المؤكدة حتى لا يختلط عليه الأمر في تحليل  
الجديد من المجاز والتشبيه في هذه الصور.

وهناك سمة نفسية أو وجدانية غالبية تنبع منها كثير من المظاهر الفنية في شعر  
هؤلاء الشعراء، هي حدة إحساسهم ورغبتهم في إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما  
يمكن من البيان والتأكيد. ويتحقق هذا التأكيد ببناء العبارات الشعرية في الأبيات  
المتتابعة على نمط لغويّ وبيانيّ واحد، مع خلاف يسير. وربما تضمنت العبارات المتشابهة

بعض المجاز أو الألفاظ الوجدانية الحديثة، لكن منطلقها يظل هذا البناء اللغوي الذي يعتمد أحياناً على الاستفهام أو التعجب أو النفي مع نسق خاص للعبارة في أوضاع أفعالها وأحوالها وصفاتها وإضافاتها وغير ذلك من عناصر بناء الجملة.

وتحدّ هذه الأنماط بدورها من قدرة الشاعر على ابتداع صور خيالية جديدة وإقامة علاقات مستحدثة بين الأشياء، وتجسيم للمعنويات وعناصر الطبيعة غير الحية، وكان الشاعر يقنع ببراعته في «تركيب» تلك الأبنية المتشابهة المتتابعة. وقد يؤدي اعتماد الشاعر على صيغ الاستفهام والتعجب والتساؤل والنفي إلى علو النبرة وصخب الإيقاع.

ومن نماذج هذا المنهج قول علي محمود طه في ديوانه «الملاح التائه»:

وأصختُ للنسمات وهي هوازج  
فسمعت قصف العاصف المجنون  
يا صبح، ما للشمس غير مضيئة!  
يا ليل، ما للنجم غير مبين!  
يا نار، ما للنار بين جوانحي  
يا نور، أين النور ملء جفوني!

ولعلنا نلاحظ أن البيتين يتضمنان - إلى جانب النداء والاستفهام وبناء العبارات المتشابهة - شيئاً من المقابلة المألوفة في شعر هؤلاء الشعراء، كمقابلته بين الصبح والليل والشمس والنجم والنار والنور.  
ومنه قوله في الديوان نفسه:

يا صخور الوادي، يضحّ عليها البحرُ  
- في جهشة المحبّ الغيور  
يا رمال الكثبان، تنقش فيها الريحُ  
- أسطورة الحياة للفرور  
يا خفاف الأمواج، تحلم بالإيناس  
- من كوكب المساء الصغير  
يا نسيم الشمال، يبعث بالرغو  
- ويهفو على الرشاش النثير

فقد بنى الشاعر كل بيت من أبياته الأربعة على صيغة نداء تتلوها جملة فعالية حالية مركبة. ونلاحظ في الأبيات ما أشرنا إليه من استعانة الشاعر ببعض المجازات اليسيرة ليؤكد الجو النفسي للصورة الشعرية.

ومنه قول عمر أبو ريشة:

أمضي، ويُذهلني طِلابي  
عني، وعن دنيا شِبابي  
أمضي، ويسألني الربيع  
- ولا أجيب، متى إياي؟  
أمضي، ومسا روت فمي  
كأسي، ولا أفنت شرابي  
بيني وبين الموت ميعاد  
- أحيث له ركابي

ومنه قول إبراهيم ناجي، في «ليالي القاهرة»:

بعينيك استهدي، فكيف تركتني  
بهذا الظلام المطبق الجهم استهدي؟  
بورذك استسقى، فكيف تركتني  
لهذي الفيافي الصم والكُثب الجرد؟  
محبك أستشفى، فكيف تركتني  
ولم يبق غير العظم والروح والجلد؟  
وهذي المنايا الحمر ترقص في دمي  
وهذي المنايا البيض تحتال في فودي!

ونلاحظ إلى جانب السياق اللغوي المكرر اعتماد الشاعر على شيء من المجانسة في قوله «استهدي، استسقى، استشفى» وتكراره لسؤاله في صيغة واحدة «فكيف تركتني»، وتسرب ما أشرنا إليه من سلطان القديم في قوله «ولم يبق غير العظم والروح والجلد»، إذ يذكرنا بقول البحري في وصف الذئب:

طواه الطَّوى، حتى استمرَّ مَرِيرُهُ  
فما فيه إلا العظم والروح والجِلْدُ  
ومنه قوله في القصيدة نفسها:

وكنت إذا شاكيتُ خففتُ بمحملي  
فهان الذي ألقاه في العيش من جهدٍ  
وكنت إذا انهار البناء رفعتَه  
فلم تكن الأيام تقوى على هدي  
وكنت إذا ناديتُ لبَّيتُ صرختي  
فوا أسفاً، كم بيننا اليوم من سداً!

ومن تكرار تلك الصيغ قول محمود حسن إسماعيل في «أغاني الكوخ»:

... ونهلتُ - أعذب ما نهلتُ - روائعاً  
من لحنه رفاة الأهدابِ  
طوافة بالزهر، تنشق عطره  
وتُحيله في الطرس همس رباب  
طفاحة، بالطهر، تحب ريجه  
من نفحة الأملاك والأرباب  
بسامة... لولا ضني متصوِّفٍ  
بين الضلوع، وهي لطول غيثاب  
نواحة... لولا أمانٍ أشرقست  
من لحظ عينيها الغرير السابي

وقد بنى الشاعر بيتيه، الثاني والثالث، على نسق مكرر، ثم بيتيه الرابع والخامس على نسق آخر مشترك بينهما، وإن ظلت الأبيات الأربعة في جملتها متشابهة البناء والإيقاع. ونلاحظ استخدام الشاعر للمحانسة في قوله «طوافة بالزهر، طفاحة بالطهر» وتكراره لصيغة المبالغة المكررة في بدايات الأبيات الأربعة.

ومنه أيضاً قوله، معتمداً على تتابع الاستفهام:

ما نفحة الفلّ المنور في الضحى  
إن فاح زهر عبيرك الوثاب!  
ما خطرة الرّيحان يرفل مائسا  
إن تاه عطفك من هوى وتصابي  
ما السحر؟ ما تياره الخافي، إذا  
همست شفاهك مرّةً بخطاب!  
ما بهجة الدنيا وزينتها؟ إذا  
أشرقست في دلّ وفي تلعباب!

ومنه قول الشابي من قصيدة بعنوان «إلى قلبي التائه»:

ما لآفاقك يا قلبي سوداً حالكات  
ولأورادك بين الشوق صُفراً ذابلات؟  
ما لمزمارك لا يشدو بغير الشهقات؟  
ولأوتارك لا تخفق إلا شاكيات  
ولأنفامك لا تنطق إلا باكيات؟

وقوله من قصيدة بعنوان «قلت للشعر»:

فيك ما في جوانحي من حنين  
أبديّ إلى صميم الوجود  
فيك ما في خواطري من بكاء  
فيك ما في عواطفي من نشيد  
فيك ما في مشاعري من وجوم  
لا يُغنى، ومن سرور عهيد<sup>(١)</sup>  
فيك ما في عوالي من ظلام  
سرمديّ، ومن صباح وليد  
فيك ما في عوالي من نجوم  
ضاحكات خلف الغمام الشرود

( نلاحظ ضعف القافية وقلتها في البيت .

فيك ما في عوالي من ضباب  
وسراب ويقظة وهجود  
فيك ما في طفولتي من سلام  
وابتسام وغبطة وسعود  
فيك ما في شببتي من حنين  
وشجون وهجوة وجود

وقد استخدم الشاعر في هذه الصورة التي رسمها لقلبه ما ألفنا لديه من ألفاظ رومانسية محشودة يوحي بعضها بالتأمل وبعضها بالتضاد ، ناظماً هذه الألفاظ في تركيب لغوي مكرر في صدور الأبيات جميعاً ، جاعلاً من أعجازها صفات أو أحوالاً أو معطوفات مؤكدة للمعنى أو الإحساس . وفي الأبيات شيء من مجانسة أو إيقاع متشابه في قوله « من ضباب وسراب ، من سلام وابتسام ، من حنين وشجون » .

وقد تتخذ هذه الأنماط اللغوية صورة تشبيهات متتابعة كالمألوف في بعض الشعر القديم ، وإن أصبحت التشبيهات - في صياغتها على الأقل - أكثر عصرية والتصاقاً بالوجدان ، غير أن الشاعر يستغني بتتابعها عن التمهّل عند تشبيه بعينه ليبنى منه صورة مركبة . وتلك وسيلة جنت هي الأخرى على خيال هؤلاء الشعراء واتجهت بشعرهم اتجاهاً لفظياً أو سطحياً في بعض الأحيان ، وإن وُفق بعضهم أحياناً في رسم صورة وجدانية متكاملة العناصر .

ومن نماذج تلك التشبيهات السريعة المتتابعة قول الهمشري :

كأنك في روض السموات وردة  
كأن سناها عطرُك المتأرجح  
كأنك في خدّ السموات دمة  
هَمَّت في عيون باكيات تدخرج  
كأنك طاووس مُدِلّ ، كأنما  
نجوم الدجى ورُق حوَالِيك تهزج  
كأنك مزمار من العرش صافر  
كأن صداه نورك المتبلج



ولا يخفى ما في هذه التشبيهات من خلط بين الأجواء النفسية، وقفز مفاجيء من دلالة الى أخرى بعيدة عنها أو مناقضة لها، وهي في جملتها تقدم صورة مهتزة متنافرة الخطوط والألوان.

ومنها قول إبراهيم العريض في ديوانه «شموع» مشيراً إلى حوت حبيب:

هو كالروح، في ضلوعي منه  
خفقة بللت أرق شعوري  
هو كالورد، ما نثقت بأفقي  
ريحه، بل لسته في ضميري  
هو كالصيف، ليلاً مرّاً بالأنجم  
- يزهو في قلبي المحرور  
هو كالنجم، ما تصوّرت إلا  
أنه في السماء بات سميري  
هو دنيا من الشعور لقلبي  
يا لدنيا - في وحدتي - من شعور!

ونلاحظ أن الشاعر يعتمد في تشبيهاته على طائفة من الألفاظ المفردة ذات الدلالة الوجدانية «كالروح»، «كالورد»، «كالصيف»، «كالنجم» ثم يزيد من طبيعة تلك الألفاظ ودلالاتها الوجدانية بما ينسب إليها من صفات أو أحوال.

ومنها قوله أيضاً في الديوان نفسه:

وردة أنت، يا لحسبك في جيد الليالي الحسان ذات بهاء  
وردة أنت، يا لطهرك، رفقت حمرة في خميلة الشعراء  
نجمة أنت، يا للحظك، إذ يعلن معنى الحقيقة الغراء  
حياة أنت، يا لسحرك، في الإغراء، إذ تنهدين باستحياء  
ومنها قول محيي الدين صابر من قصيدة بعنوان «نحن»<sup>(١)</sup>:

(١) الشعر والشعراء في السودان ص ٨٦.

نسختني روحك السمحة شعرا ومُنَى  
وشدّت بي في المحاريب صلاة وغنا  
ثم نددت أفقَ الروح جلالا وسنا  
أنت يا دنيائي، مَنْ أنت؟ وآها، من أنا؟  
أنا فكر عاش في ظلك فنا ساميا  
أنا طيف رفّ في واديك معنى شاكيا  
أنا ناي ذاب في قدسك لحنا شاديا  
أنا روح طار في الحب فراشا صاديا  
أنا هذا، مرة أخرى، فمن أنت إذن؟  
أنت من تسمو وتستعلي على فكر الزمن  
أنت من طهرت محرابي بأقباس الفتن  
أنت من فجرت عودي في سماواتك فنّ!

ويستخدم الشاعر في هذه المقطوعات - إلى جانب الصيغ المكررة المتراوحة بين السؤال المتعجب والتقرير المنطوي على الإجلال - طائفة من الألفاظ يصور بها بعض الوجدانيين قداسة الحب حتى ليقرب من مشارف الصوفية، كالصلاة والجلال والسنا والرفيف والأطيف والمحراب والطهر.

ومن تلك التشبيهات قول إيليا «أبو ماضي» في «الجداول»:

أنا نهر لم أتم بعد في الأرض انسيابي  
أنا روض لم أذع كل عبيري وملابي  
أنا نجم لم يمزق بعد جلباب الضباب  
أنا فجر لم تتوج فضتي كل الروابي

ونلاحظ بداية الأبيات بصيغة التشبيه المكررة يتلوها نفي يوحى بعدم الاكتمال وبلوغ الغاية.

ومنها قول إبراهيم ناجي في ديوانه «وراء الغمام»:

لك حُسنُ نوار الخميّلة طلّ صباحًا فابتسم  
لك نضرة الفجر الجميل على الذوائب والقمم

لك طلعة البرء المرَجى بعد مستعصى السقم  
لك كل ما أوفى على قدر النهاية واستم!

وتضفي هذه التشبيهات المصحوبة بتكرار ألفاظ وصيغ خاصة مشتركة بين الأبيات ضرباً من «التوازن» في العبارة الشعرية ورتابة في إيقاعها وكأنها تعكس بعض «أنماط الشعور» الثابتة عند هؤلاء الشعراء. ولعلها أيضاً تأثر بما في العبارة الشعرية القديمة من توازن مماثل، وإن اختلف بناؤه ونسقه. ويبدو هذا التوازن أحياناً في بناء لغوي وبياني مشترك بين بعض الأشطار والأبيات، كما في قول علي محمود طه، في ديوانه «الملاح التائه» من قصيدة بعنوان «الأجنحة المحترقة» مشيراً إلى طيارين احترقت بهما طائرتهما:

طاش الزمام، فلا السحاب مقارب  
لكما، ولا الجبل الأشم مدانسي  
وهوى الجناح، فلا الرياح خوافق  
فيه، ولا الأرواح طوع عنان

فكلا البيتين يبدأ بفعل ماضٍ وفاعل، ثم جملة اسمية منفية، من مبتدأ معرفٍ وخبر، وأداة نفي واحدة، ثم يتلو ذلك جارٍ ومجرور، فجملة اسمية منفية معطوفة على الجملة الأولى، والمبتدأ فيها معرف بـ: ال. وهناك تشابه في إيقاع العبارات في البيتين، كالذي نراه في قوله «طاش الزمام، وهوى الجناح» وقوله «فلا السحاب مقارب، ولا الرياح خوافق»، وفي إيقاع بعض الألفاظ، كما في قوله «مداني، عشانى... الجناح، الرياح».

ونلاحظ بعض عبارات تتضمن مجازاً يسيراً... تتأبها أشرنا إليه من مجاز الشعر القديم في قوله «طاش الزمام... ولا الأرواح طوع عنان»...  
ومن التوازن أيضاً قوله في القصيدة نفسها:

وعلى الثغور الباسيات بشائر  
وعلى الوجوه المشرقات أمان  
وعلى الضفاف الضاحكات... أهر  
وعلى السفين الراسيات أغاني

وقول إبراهيم ناجي :

لكأنتنا والأرض تُطوي تحتنا  
نجمان في الظلماء منفردان  
لكأنتنا والريح دون مسارنا  
خطان في الأقدار منطلقان

ومنه قول محمود حسن إسماعيل مشيراً إلى « الكوخ » :

بَعِثْ عَلَيْهِ الدَّمْعَ ، مَا صَفَقْتَ  
فِي قَلْبِكَ الأَلْحَانَ يَا شَاعِرُ  
وَاحْرِقْ لَهُ الأَجْفَانَ مَا مَسَّهَا  
بَرْحُ الضَّنَى والحَزْنَ يَا سَاهِرُ  
وَطُفْ حَوَالِي رُكْنِهِ ، وَالتَّمْسِ  
فِي ظِلِّهِ مَاوَاكَ يَا عَابِرُ

ومنه قول إلياس « أبو شبكة » في « أفاعي الفردوس » :

نَاقِمٌ عَلَى السَّمَاءِ حَاقِدٌ عَلَى البَشَرِ  
سَاخِطٌ عَلَى القَضَاءِ ثَائِرٌ عَلَى القَدْرِ  
صَرْتُ أَمَقَّتِ الصَّفَاءِ صَرْتُ أُعْشِقُ الكَدْرَ

وقد تم المماثلة بين شطري البيت الواحد، كما في قول عمر « أبو ريشة » :

فَتَابَ مِنْ لَمْ يَكُنْ بِاللهِ مَعْتَقِدَا  
وِثَابَ مِنْ لَمْ يَكُنْ بِاللهِ مَعْتَصِمَا

ولعلنا نلاحظ الجناس في بداية الشطرين « فتاب .. واثاب » وقول إيليا « أبو ماضي » :

إِنْ لَاحَ طَيْفٌ قَلْتِ يَا عَيْنَ انظُرِي  
أُورِنَنَّ صَوْتِ قَلْتِ يَا أذْنَ اسْمَعِي

وقد يقوم بناء البيت على « التقسيم » وما يحقق من إيقاع منغم وتأكيد لجانب الصورة

أو الإحساس، وهو أسلوب « بديعي » معروف في الشعر العربي القديم، وإن تميز عند الوجدانيين بالفاظه ذات الدلالات العاطفية، كما في قول علي محمود طه في « ميلاد شاعر »:

ربوة عند جدول، عند روض  
عند غيض، وصخرة عند سماء  
وقول إيليا « أبو ماضي » من قصيدته « العنقاء »:  
المحتها في صورة؟ أشهدتها  
في حالة، أرأيتها في موضع؟  
ومنه قول إبراهيم ناجي في ديوانه « وراء الغمام »:  
مناجاة أشواق، وتجديد موثق  
وتبديد أوهام، وفض ظنون  
وشكوى جوى قاسٍ وسقم مبرح  
وتسهيد أجفان وصبر سنين  
وقوله في « ليالي القاهرة »:

تعالني إلى صدر رحيب، وساعد  
حبيب، وركن في الهوى غير منهد  
وقول محمود حسن إسماعيل، مشيراً إلى زهرة القطن:  
يا عروساً لم تزينها يد  
غير كف المبدع الفن، الصناع  
عقدت اكليلها من سوسن  
باهت الأفواف، تبرى القناع  
مستعار من ضنى العشق ومن  
لوعة المهجر ومن لون الوداع  
وقوله:

سجدت له روعي، وشفق خاقي  
وتسدهت نفسي ومات صوابي

\*\*\*

ويبني هؤلاء الشعراء أبياتهم أحياناً بأسلوب معروف في الشعر القديم ، سلكه أيضاً الشعراء الوجدانيون في المرحلة السابقة ، هو التمهيد للقافية بلفظة تثير توقعها عند السامع ، ولا يقتصر أثر هذا التمهيد على وجود الكلمة الممهدة والقافية فحسب ، بل يتجاوز ذلك إلى بناء العبارة الشعرية نفسها بناءً يقود إلى القافية المنتظرة ، مما يؤكد غلبة الاتجاه الشكلي عند هؤلاء الشعراء ويفرق بينهم وبين شعراء الحركة الرومانسية الأوروبية . ومن ذلك قول إيليا « أبو ماضي » في « الجداول » :

إني أراك كسائح في القفر ضلّ عن الطريق  
يرجو صديقاً في الفلاة وأين في القفر الصديق؟

ولعلنا نلاحظ أن التمهيد للقافية قد عاق الشاعر عن أن ينمي المعنى الذي بدأه في الشطر الأول وجره إلى سؤال إنكاري لا ضرورة له لأنه متضمن بالطبع في قوله « يرجو صديقاً في « الفلاة » .

ومنه قوله مشيراً إلى « الكمنجة المحطمة » :

أقوت وباتت كالسامع بعدها  
لا شيء يُطربها ولا يُشجئها  
وكأنها في صمتها مشدوهة  
الآن ترى بهتافها مشدوهاً

وقوله في « الحمائل » :

كم ذا تفتش في السفوح وفي الذرى  
عنقاء أقرب منه للمتصيد  
يا أيها الشادي المغرد في الضحى  
أهواك إن تنشد وإن لم تنشد

ومنه قول إبراهيم ناجي في « وراء الغمام » :

وأنت مثل النجم في المنتأى  
وفي السنا الخاطف كالناس  
يرنوا له الناس ويغنونه  
وما يبالي النجم بالناس

وقوله :

وَهَمَّمتُ بعد اليأس أن أمضي  
فإذا بها تختال عن بُعدٍ  
مميزتها بشباها الغض  
وبقدّها، أفديه من قدًّا -

وقد استعان الشاعر بأسلوب التمهيد القافية على ختام البيت الثاني، فجاء ختاماً لفظياً رديئاً يبدو « فضولاً » عاطفياً لا ضرورة له، وإن كان البيتان في جملتهما هابطين المستوى قريبين من « النظم ».

ومنه قوله أيضاً، وهو تعبير موفق، في مقطوعة من أكثر مقطوعاته تمثيلاً للنزعة الوجدانية التي تجمع بين صقل القديم ورقة الجديد :

.. ورأيت طيف الضنك مرتما  
في عاصف الأنواء مطردٍ  
في الليل مدّ رواقه وثوى  
كجوانح طويت على حسد  
قبرٍ مهاججه بلا عدد  
لفتى متاعبه بلا عدد  
من يومه يومٌ بلا أمل  
وغد بلا سلوى وبعد غد

وقوله في « ليالي القاهرة » :

إنّ حي إليك بالصفح سباق  
- وقلبي إليك، مهما أصيبا  
يا حبيبي، كان اللقاء غريباً  
واقترقنا فبات كلٌّ غريباً  
- لبت شعري أي أحداثٍ جرّت  
أنزلت روحك سجننا موصداً؟  
صدئت روحك في غيبتها  
وكذا الأرواح يعلوها الصدا

- أيها الشاعر تغفو  
تذكر العهد وتصحو  
وإذا ما التام جرح  
جد بالتذكر جرح

\*\*\*

فإذا تجاوزنا هذه السمات «الشكلية» عند هؤلاء الشعراء، رأيناهم يعتمدون في صورهم على كثير من التشبيهات والمجازات ذات الطبيعة الوجدانية والخيالية، التي يكثر فيها ما سبق أن تحدثنا عنه من ألفاظ محملة بالدلالات والشعور والرموز. وتشبيهاهم ورموزهم - في أغلبها - لا تقيم علاقات جديدة بين الأشياء بقدر ما تدور حول محاور من ألفاظ ومعان أشرنا إليها كالنور والألوان والألحان والعطور. وتمتزج هذه العناصر أحياناً في الصورة الشعرية الواحدة فتغني بامتزاجها ورومانسية ألفاظها عن التشبيه المبتكر أو المجاز الطريف. وتجيء أغلب هذه العناصر في الصور الشعرية التي يتحدث الشاعر فيها عن أحلامه وأشواقه أو همومه الضبابية التي لا ترتبط بمشكلة معينة من مشكلات الحياة ويستمد الشاعر مادة صورته - في الأغلب - من عناصر الطبيعة وأحيائها متخذاً منها رموزاً لمشاعره أحياناً، أو خالغاً عليها هذه المشاعر.

ومن تلك الصور ما يجمع تلك العناصر المحورية من الألوان والألحان والطيوب، في عبارة مرسلة أو مجازات وتشبيهات يسيرة تتأزر جميعاً لتضفي على الأبيات جواً من «الحلم المثالي» الذي يعيد صوغ الطبيعة في إطار من «الكمال» والجمال؛ كقول علي محمود طه من قصيدة بعنوان «انتظار» في ديوانه «الملاح التائه»:

ليل من الأوهام طال سهاده  
بين الجوى المضني وهجس الخاطر  
حتى إذا هتفت بمقدمك المنى  
وأصخت أسترعني انتباهة حائر  
وسرى النسيم من الحمائل والربى  
نشوان يعبق من شذاك العاطر  
وترنم الوادي بلبل مائه  
وتلت جمائه نشيد الصافر



وأطلت الأزهار من ورقاتها  
حيرى تعجباً للربيع الباكر  
وجرى شعاع البدر حولك راقصاً  
طرباً على المرج النضير الزاهر  
أقبلت بالسنمات تملأ خاطري  
سحراً، وأملأ من جمالك نياظري!

ومنها قوله أيضاً من قصيدة بعنوان «إلى البحر» من الديوان نفسه:

أقبل الفجر في شفاف رِقاق  
يتهادى في منظر خلاب  
حلل من وشائع النور زهر  
يتأوجن في حواشي السحاب  
وإذا الشاطيء الضحوك تغنى  
حوله الطير بالأغاني العذاب  
ونسيم الصباح يعبث بالغاب  
- ويثنى ذوائب الأعشاب  
ومن الشمس جمرة في ثنايا الموج  
- يذكو ضرامها غير خابي  
ومن البحر جانب مطمئن  
قزحي الأديم غض الأهباب

ويجمع محمود حسن إسماعيل بين اللحن والعطر واللون أيضاً في قوله، من ديوانه  
أغاني الكوخ:

شجتي رنة العصفور في فجر الربى الصاحي  
وعذب اللحن من شاد رخيم الصوت صداح  
وساري العطر من زهر رطيب العود فيّاح  
فرننت على الزمار أغنيّات أفراحي  
نشيد الحقل والشاة ولحن الروح والراح

ثم ينقضُ هذا الجو البهيج في خاتمة القصيدة مستخدماً العناصر نفسها نافياً وجودها في تعبيرات مجازية على قدر من التجسيم، فيقول:

إذا ما الشفق الدامي	ضفت في الأفق أنهاره
ولفَّ الشمس في نعل	من النيران أستاره
ومسات الموج في النهر	فما يُسمع تهذاره
ومسات العطر في الروض	فما تنفح أزهاره
ولاح النيل وسنانا	تروع الفكر أسرارَه
نعيننا الشمس في لحن	شجى الأغنام شاديه
فراحت في جنساز النو	ر وهى من مراثيه
أقامت مأتماً في الوك	ر في صمت دياجيه
شجون في ضمير الر	يف حاجتها أماسيه

وسواء استخدم الشاعر هذه الألفاظ المحورية ومشتقاتها ومرادفاتها مفردة، كما رأينا عند الشابي، أو مركبة في تشبيهات وصور مجازية، فإنه في الحالين يجد فيها عوناً على تصوير تجربته الوجدانية المجردة التي لا ترتبط - عادة - بواقع خاص بقدر ما تعبر عن أشواق مطلقة ومشاعر مبهمه غير محدودة، ويجد فيها كذلك قدرة على الرمز والإشعاع والإيجاء بعالم المثال والروح والتسامي عن دنيا الناس والواقع، في أطياف النور وأحلام العطور ونشوة الألحان. ولا تكاد تخلو قصيدة تصور عواطف هؤلاء الشعراء أو أحزانهم أو استغراقهم في مشاهد الطبيعة من هذه الألفاظ والصور المرتبطة بتلك المعاني. وقد يعبر الشاعر بالنور، مثلاً، تعبيراً عاماً عن الفرح أو الإشراق النفسي أو البهجة بمشاهد الطبيعة وأوقاتها، لكنه في كثير من الأحيان يربطها بتلك العوالم الروحية، وبمعاني العفة والطهر والعبادة. وكلما اقترب الشاعر من طبيعة «الرومانسية» زادت في شعره تلك الألفاظ والصور المهومة وزاد ارتباطها بتلك المعاني المثالية والروحية.

ويعد محمود حسن إسماعيل والهمشري، في بعض قصائده - كما ذكرنا من قبل - من أكثر هؤلاء الشعراء اعتماداً على تلك الألفاظ والصور، ومن أشدهم اقتراباً من طبيعة الرومانسية. وإذا استقرأنا الصور التي يرد فيها النور ومرادفاته ومشتقاته عند محمود حسن إسماعيل في «أغاني الكوخ» فسرها منبثة في أغلب قصائده بصورة عامة أحياناً، ومرتبطة بتلك المعاني في كثير من الأحيان.

فمن الصور العامة قوله مشيراً الى الطبيعة في الريف ، جامعاً بين النور والعطر الذي  
يضع في كثير من صورته :

.. حتى أراق الفجر أقداحه  
وانساب منها ضوءه الفيّامرُ  
مرّت عليهم ساريات الصبا  
ينفح منها السوسن الباكر

وقوله :

ترفّ الفراشة في حوضه  
ريف المنى في مجالي السعود  
تحومّ في موكب زاخر  
من الضوء غشّى عليه الهمود  
تراها ، وقد كللت بالضياء  
عروساً تزفّ لزاهي الورود!

والبيت الأخير سطحي الخيال ضعيف التعبير ، ومثله في عاطفته السرقة وخياله  
التقليدي قوله ، في البيتين الأخيرين ، متحدثاً عن حاملة الجرة :

جنّ جنون البحر ، لسا رأى  
أحلامها من فيضه الرائق  
فصفق الموج على ساقها  
من فتنة كالواله الخافق  
وريع طيف الشمس لما زها  
جبينها عن لمحبه البارق  
فمالت الأضواء عنها ، لما  
أخجلها من نوره الشارق!

على أنه يجسم معاني النور في صورة بديعة متحدثاً عن « القرية الهاجعة في ضوء  
القمر » فيقول :

لَقَّهَا اللَّيْلُ فَاسْتَرَا حَتَّى مِنَ الْأَيْنِ  
- عَلَى حُضْنِهِ الرَّقِيقُ الْمُهْنِيُّ  
وَسَدَّتْهَا الْأَضْوَاءُ مِنْ لَمَحِهَا الضَّافِي  
- وَسَادَ الطَّبِيعَةُ الْعَبْقَرِيُّ  
وَحَبَّتْهَا الْمَهَادُ مَوْجَةَ نَوْرٍ  
أَشْرَقَتْ فِي تَرَابِهَا الْقَرْمِزِيُّ  
لَمَعَاتٍ مِنْ وَجْنَةِ الْقَمَرِ الزَّاهِي  
- وَفِيضٍ مِنْ ثَغْرِ الْعَسْجَدِيِّ!

ويجسم تلك المعاني مرة أخرى، وإن كان تجسماً أكثر «بساطة» في قوله:

وَكأن الرِّيحَانُ مِنْ رَوْنِقِ الْخَضْرَاءِ  
- صِيغَتْ عِيدَانُهُ مِنْ زَبْرَجْدٍ  
ضَاعَ مِنْ كَمِّهِ الْعَبِيرُ كَعِذْرَاءِ  
- بَرَاهَا الْهُوَى فَرَا حَتَّى تَنْهَدُ  
وَتُخَالِ الضَّحَى عَلَيْهِ بَرُودًا  
فُصِّلَتْ مِنْ سَنَا شِعَاعٍ وَعَسْجَدًا

والتشبيهان في البيتين الأول والثاني من التشبيهات التقليدية التي نصادفها عند هؤلاء الشعراء حتى في ثنايا أكثر صورهم حداثة أو رومانسية، وهي تمثل ما أشرنا إليه من سلطان القديم على الشعر العربي حتى في آخر مراحل تطوره.

ومن قبيل هذا التجسيم قوله عن الريف جامعاً مرة أخرى بين النور والعطر:

وَطُوقٌ رِيحَانُهُ فِي الْجَنَانِ  
وَفِي كُلِّ مَنْضُورَةٍ بِالْوُجُودِ  
يَفْتَشُ عَنْ رَوْضَةٍ بَرَّةٍ  
بِنَيْءِ الظَّلَالِ الرُّطِيبِ الرَّغِيدِ  
وَعَنْ سَحْرِهَا فِي رِكَابِ الضَّحَى  
وَقَدْ لَبَسَتْ أَرْجَوَانَ الْوُرُودِ  
تَأْطُرُ فِي حَلْسَةٍ مِنْ شِعَاعِ  
مُوشَى بَطَلِ الصَّبَاحِ النُّضِيدِ

أما حين يرتبط النور بالمعاني الروحية والمثالية فإنه كثيراً ما يوحى إلى الشاعر  
بصور مبتكرة من التجسيم أو التشبيهات الطريفة المركبة. ومن ذلك قوله، مشيراً إلى  
زهرة القطن:

عانقت طيفَ الضحى وَاكْتَأَبْتُ  
لَأَصِيلِ لَاحِ مَخْنُوقِ الشَّعَاعِ  
وَرَنَّتْ لِلشَّمْسِ يَجْبُو سَحْرَهَا  
بَعْدَ مَا أَذْهَلَ أَجْفَانَ القَلَاعِ  
فَبَدَتْ حَانِيَةَ الرُّأْسِ أَسَى  
تَرْمَقُ الغُربَ بِمَضٍّ وَالتِّيَاعِ  
مِثْلَ صُوفِي تَرَاءَى خَاشِعاً  
مَطْرَقِ الرُّأْسِ بِمِحْرَابِ التَّلَاعِ

وقوله، متحدثاً عن ضوء القمر في القرية:

.. غرقت في جلاله الروحُ سكرى  
من طِلا جامه الوضيءُ السنيُّ  
تنهلُ الحلم من رؤى تتجلى  
هامسات بكل معنى خفيِّ  
رائعات الأطياف، لمأحة الومض  
- تهادى على مهادٍ رضيِّ  
نسجته يد الشقاء من القش  
- فراشا لمستضام شقيِّ  
حضنته على الضنى قرية نامت  
- على شط جدولٍ ريفيِّ  
لاح فيه نخيلها خافض الرأس  
- كطيف في خاطر الصوفيِّ  
وصفى السدر للسكون كرهبان  
- أصاخوا في معبد قدي

(١) يشير الشاعر إلى الفلاح.

لَفَعْتَهُ الْأَنْوَارَ مِنْ بُرْدِهَا السَّامِي  
 - بثوب من السنا موتي  
 ورناء الدوم للشعاع كملهوف  
 - صبا إلى نهره الفضي<sup>(١)</sup>  
 فاستطالت سيقانه تطلب النجوى  
 - وتهفو إلى الوميض القصي  
 كعذارى سبحن في لجة النور  
 - هياما بفيضه اللجبي!

ولعلنا نلاحظ ما في هذه الصورة من ألفاظ كثيرة دالة على النور غير محدودة المعاني ،  
 تجيء مرتبطة بأمثالها من الألفاظ الدالة على الحياة الروحية ولحظات الاستغراق  
 الوجداني والسبحات الخيالية .

ومن ذلك قوله على لسان « سنبلة تغني » :

كَلَّلَ الْفَجْرَ جِيئِي	بِالْنَدَى الْفَضِ الرَّطِيبِ
وَالْأَصِيلَ الْبَرِّ الْقِي	تَبْرَهُ بَيْنَ جِيئِي
وَشِعَاعَ الشَّمْسِ جِيَّا	فِي شُرُوقٍ وَغُرُوبِ
لَوْ رَأَى الرَّهْبَانَ طَهْرِي	وَصَلَاتِي فِي الْمَغِيبِ
هَجَرُوا السُّدَيْرَ وَخَرَوْا	سَجَّداً فَوْقَ كَثِيئِي

وقوله مازجاً بين النور واللحن والعطر في صورة مركبة ، مشيراً إلى المؤذن :

وشاعر في الفجر يسي النهي  
 بورة جلست عن المائم  
 خياله من سدره المنتهي  
 ولحنه من وتر الأنجم  
 عفاً السرانيم ، إذا نصَّها  
 كادت تضيء الظهر فوق الفم

(١) الدوم شجر طويل من فصيلة النخل .

معنبر اللحن، إذا ما شدا  
ورجّع الأنغام في فجره  
تخاله مجرة، والصدى  
فوح التقى ينساب من ثغره  
وسائر الكون له معبدا  
أترعه الإيمان من طهره  
وقوله عن الفراشة، مازجاً أيضاً بين الطيوب والأضواء والأنغام:

وراهبة في الضحى أوقدت  
من الزهر مجرة ذا كيه  
إذا فاح منها العبير الندي  
وطوّف في الأيكة الضاحيه  
تصلي فتركع فوق الفصون  
وتجد في معبد الراييه  
وتصفي لهس أطار الشعاع  
ترانيمه في الربى الضاحيه  
خيال الندى في أناشيده  
تحدّر من لمحة ضافيه  
يسبح من فتنة بالضياء  
ويفني بلمعته الزاهيه

والحق أن الشاعر يقدر النور حتى ليراه سر الوجود، فيقول مشيراً إلى «البومة»:

أحدثت بالنور، وكل الورى  
لولاه، ما خفوا إلى مورد  
حياتهم من لمحاه ومضاه  
لولاه، لم تخلق ولم توجد!

وفي هذه الصور - كما رأينا - ضروب من التجسيم والتركيب غير المألوف في الشعر العربي لعله من أهم السمات المميزة لأسلوب هؤلاء الشعراء الجديدين ومن أبرز الملامح الفنية

للشعر الوجداني إبان ازدهاره . وقد انتهى هؤلاء الشعراء في إلحاحهم على هذه الألفاظ و« التراكيب » والعلاقات الجديدة بين الأشياء إلى « صيغة » فنية مكتملة المقومات يمكن التعرف عليها دون ريب ونسبتها إلى تلك الحركة الشعرية الجديدة .

وقد أحس المحافظون بشيء من القلق نحو تلك « التهويمات » الخيالية والإسراف في تلك الألفاظ والصور المحورية ، لكنهم لم يلبثوا أن ألفوها ، إذ كانت تعبر بطبيعتها عن روح العصر ، بعد تطور بطيء لم يتسم بالحدة إلا في دعوته النظرية . أما التطبيق فإنه لم ينفصل فجأة عن التراث بل ظل مشدوداً اليه بطريقة أو بأخرى على اختلاف في الدرجة والطبيعة عند هؤلاء الشعراء .

والحق أن ما رأيناه من نماذج للتجسيم والتركيب لا يمثل ظاهرة غالبية على الشعر الوجداني ، فقد التزم هؤلاء الشعراء بطبيعة الشعر العربي واكتفوا - في الأغلب - من هذا بما يشبه الاستعارة « المرشحة »<sup>(١)</sup> المبتكرة . فالشعر العربي القديم في جملته « منطقي » العبارة ، ينفر من الخيال الجامح والمجاز البعيد وإقامة علاقات موهلة في الغرابة أو الجدة بين الأشياء .

ولعلنا إذا تدبرنا ما كان يؤخذ على أبي تمام من بعض صور التجسيم ، نرى أن أغلبها كان تجسماً نسيماً ليس فيه هذا الخيال البعيد الذي نراه عند الرومانسيين من الشعراء الأوروبيين ، لكنه كان جديداً على تقاليد الشعر العربي حينذاك فأعظم النقاد المحافظون أمره . ذلك لأن الشعر العربي ظل يؤثر وضوح العبارة والمجاز « المنطقي » القائم على وجوه شبه قريبة أو معقولة بينه وبين الحقيقة . ولهذا لم يحاول أنصار أبي تمام ، وهم يدافعون عنه ، أن ينسبوا إليه تصوراً جديداً للأشياء أو خروجاً على المألوف في الشعر القديم ، بل أخذوا يبررون استعاراته وتجسيماته بقياسها إلى نماذج من البيان العربي القديم ليثبتوا أنه لم يأت ببدعة غير مسبوقة أو يتجاوز تقاليد ذلك البيان .

وقد أكد البلاغيون والنقاد هذه النزعة بمرصهم الدائم على ربط المجاز بالحقيقة ، كما نرى في ردّهم الاستعارة - حين يجلّونها - إلى التشبيه ، وعدّهم إياها « تشبيهاً حُذِفَ أحد طرفيه » حتى يظل الانتقال من الواقع إلى المجاز منطقياً مقبولاً ، برغم أن الاستعارة في حقيقتها « تصور » جديد للأشياء تكتسب فيه وجوداً جديداً غير وجودها في الواقع ، وليست انتقالاً من الواقع إلى التشبيه ثم المجاز .

(١) الاستعارة المرشحة: هي ما ذكر معها ملائم للتشبيه به على سبيل التقوية .



ونجد مثلاً آخر لنظرتهم المنطقية في حديثهم عن المجاز العقلي الذي يتجاهلون فيه  
« أبسط » أصول العرف اللغوي ليردّوا الفعل إلى فاعله أو زمانه أو مكانه « الحقيقي » ؛  
فقول الشاعر :

أَعْمِيرُ، إن أباك غيرَ رأسه  
مرُّ الليالي واختلاف الأعصرِ

قائم على مجاز عقلي، علاقته السببية، لما فيه من إسناد الشيب إلى « مر الليالي » لأن  
مرّها سبب فيما يحدث للشعر من الضعف الذي هو العلة « الحقيقية » لتغير لونه من سواد  
إلى بياض!

وقول الشاعر :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً  
ويأتيك بالأخبار من لم تزود

فيه مجاز عقلي علاقته « الزمانية » لأن الأيام نفسها لا تبدي المجهول وإنما تبديه،  
« حوادث الأيام » !.

وقول الشاعر :

يغني كما صدحت أيكّة  
وقد نبّه الصبحُ أطيّارها

مبنى على مجاز عقلي علاقته المكانية. فالأيكّة نفسها لا تصدح، وإنما تصدح  
أطيّارها

ولا شك أن الناس لا يحسون بأيّ وجه من وجوه المجاز في أمثال تلك التعبيرات بعد  
أن أصبحت « عرفاً لغوياً » له حكم الحقيقة، فليس للزمن - في عقول الناس على الأقل -  
وجود مطلق بمعزل عما يجري فيه من أحداث، وليست « الأيكّة » عندهم مجرد « الشجر  
الكثير الملتف » بمعزل عما حولها من زرع وماء وما يقع عليها ويحوم فوقها من طير. وقد  
يتصل بهذا ما يراه البلاغيون من إيجاز بالحذف في قوله تعالى « واسأل القرية » وكان  
القرية عند الناس مجرد مبانٍ قائمة بدون أهلها.

لذلك نلمس فرقاً واضحاً بين جسارة الشاعر الأوروبي الرومانسي على الواقع واللغة  
والمألوف من المنطق والتعبير، واعتدال الشاعر الوجداني العربي في إدراكه للواقع

وتعبيره المجازي عنه ، واستخدامه ألفاظ اللغة وبناءه لعباراته الشعرية . فإذا صادفنا لديه تجسماً ممتداً مركباً ، فإنه يقوم في الأغلب على « تنازع » مألوف بين الواقع والمجاز . فالبحر يوحى عادة للشاعر الوجداني بما ارتبط به في الأساطير والحكايات الشعبية من جنّ وعرائس ماء ، أو في حياة الناس حين يسبحون ويلهون فوق أمواجه .

وليس من الخيال البعيد - إذن - أن يجد الشاعر في ظلال الغرب الحزين غدائر شعنا تطفو على ثبج الأمواج ، كما في قول علي محمود طه :

سمعتُ هدير البحر حولي ، فهاج بي  
خوالج قلب مُزبد اللجّ هادرٍ  
وقفت أُشيع الفكر فيها ، كأنما  
إلى الشاطئء المجهول يسبح خاطري  
وقد نشر الغربُ الحزين ظلاله  
على ثبج الأمواج سُعت الغدائر  
ومن خلفها تبدو النخيل ، كأنها  
خيالات جن أو ظلال ساحر

ولسنا ننتقص من تصوير الشاعر البديع ، لكننا نرى فيه تجسماً يسيراً لا ينطوي على خيال بعيد يقيم علاقات جديدة غير مألوفة بين الأشياء تبدّه القارئ وتستثير خياله ، كالذي نجده عند محمود حسن إسماعيل في تعبير قريب من قول علي محمود طه ، لكنه بديع في ربطه بين الحقيقة والخيال ، وذلك في قوله من قصيدته « العذراء الشهيدة » التي سبق أن تحدثنا عنها :

خُصَلاتك السُود .. منشورة الشَّعر .. يلهو بها الموجُ  
كأنها خُود .. يندُبُن في ذعر .. ما غيَّب اللجُّ!

والجديد في هذه الصورة البديعة أن الشاعر قد جعل من « الخصلات السود » التي هي بعض من الغريقة نادباتٍ ينحن عليها ، فكأنه انتزع من الواقع جزءاً فجسّمه في صورة خيالية وظلّ مع ذلك مرتبطاً ببقية الواقع محتفظاً بوجوده الحقيقي ، وكأن الواقع والخيال الجسم قد امتزجا في صورة واحدة جديدة زاد من إحساسنا بجديتها عبارات

الشاعر وما تحمل من حركة وإحساس<sup>(١)</sup>.

ويجسم علي محمود طه البحر مرة أخرى في صورة أكثر تركيباً، وإن قامت على ذلك «التداعي» الذي أشرنا إليه، فيقول:

وانتحنينا من جائب البحر مجرى  
مطمئنّ الأمواج شلّجي الخريف  
نزلت فيه تستحمّ النجوم الزهر  
- في جلوة المساء المنير  
راقصات به على هزج الموج  
- عرايا مهّدلات الشعور

ويرسم الصورة نفسها مرة أخرى فيقول:

.. ومن البحر جاناب مطمئن  
قزحيّ الأديم غضّ الإهاب  
نزلت فيه تستحمّ عذارى الضوء  
- من كل بضّة وكعاب  
عاريات يسبحن في اليمّ، لكن  
لفّها الرغو في رقيق الثياب

ولعلنا نلمس الفرق بين هذه الصور التي تستدعيها إلى الخيال طبيعة البحر، وصورة أخرى في مطلع القصيدة التي وردت فيها الأبيات السابقة، رسمها الشاعر للأمواج في ثورتها العاتية وهي ترتطم بصخور الشاطئ، ثم في تخاذلها وقد انكسرت حداثتها وتراجعت إلى قرار البحر. فقد صورّ الأمواج في بيتٍ على نحو طريف، كأنها وحش هائل يلوك في شدقه الصخر، ثم عاد في بيتٍ تالٍ فصوّرها مقهورة تئن في قبضة الريح وقد استحال ما كان فكاً رهيباً إلى مجرد «رغو» وفاقيع. ولا شك أن الصورة بما فيها من ربط جديد بين الواقع والخيال ومن حركة ومقابلة سريعة تقدم نموذجاً أكثر اكتمالاً للتجسيم. وذلك في قوله:

(١) قريب من تفسيرنا الصورة الشعرية في هذا البيت قول ابن زهر في موشحته المعروفة «وبكى بعضى على بعضى معي!».

قِفْ من الليل مصغياً والعباب  
وتأمّل في المزبدات الغضاب  
صاعدات تلوك في شدّتها الصخر  
- وترمى به صدور الشعاب  
هابطات تننّ في قبضة الريح  
- وترغى على الصخور الصلاب

ولعمر « أبو ريشة » بعض صور من التجسيم المبتكر وإن جاء مركزاً يستعويض  
الشاعر فيه بالمقابلة عن التركيب؛ فهو كثيراً ما يقابل بين الكواكب في سموها والثرى أو  
« السفوح » في انخفاضها وضعة شأنها، كما في قوله:

.. فأتلقُ يا معبد النجوى بنا  
إنما نحن شموع المعبد  
كم كحلنا مقلّة المجد بما  
صُنفتَ في فجر السنّا من مرود  
يوم طوّقتَ البرايا بيد  
وتلقّيتَ جناها بيد  
قَدَمٌ تجرح أحشاء الثرى  
وفمٌ يلثم خدّ الفرقد!

وقوله:

معاذ خلال الكبر، ما كنت حاقدًا  
ولا غاضبًا إن عاب مسرايَ عائبُ  
فكم جبل يغفو على النجم خدّه  
وأذياله للسامات ملاعب!

وقد بيني تجسيمه على معني العطور والطيوب - كما يفعل محمود حسن إسماعيل  
والهمشري والشابي وغيرهم - فيقول:

.. مفاتن رِيّا الجمال الحيّ  
مجنّحة بالهوى المبكر

وأنت عليها انفلات الحبيس  
من الطيب في البرعم الأخضر  
رويدك، لا تزحمي بالرؤى  
خيالك، يا عفة المئزر  
أنا حفنة من رماد المنى  
على مجمر الزمن الأزور

أو يجسّم الألم في صورة جرح ينزف، وهي صورة أثيرة عند بعض الوجدانيين، فيقول  
من قصيدة بعنوان «يا رمل» في ذكرى المولد النبوي:

.. فقام منهم فريق حائر تعب  
يستصرخ الشيم العرياء والهمما  
ويعرض الغد في ميثاقه صوراً  
تندى أناملها من رقة كرما  
أطل يلثم جرح الأرض، فاخضبت  
شفاهه بدمائها بعد ما لثا!  
وقال يا أرض لا تستعبري ألما  
فقد نخرت على أذيالك الألما!

\*\*\*

ويكاد يخلو شعر بعض الشعراء من المجاز الطريف أو التجسيم المبتكر، ويستعيضون  
عن ذلك بعبارة شعرية «بإراقة» تأتي بعد عدة مقطوعات ذات طابع نثري واضح فيزداد  
تألقها وتلقى ببعض ألقها على ما سبقها من عبارات تقريرية خالية من اللمحات الشعرية  
الأصيلة. وقد ذكرنا من قبل أن إبراهيم ناجي من بين هؤلاء الشعراء الذين «ينظمون»  
مشاعرهم على هذا النحو، إلا في قصائد قليلة تتميز بنفحة شعرية خاصة. ومن مقطوعاته  
ذات الطابع النثري والنهائية الشعرية، قوله مثلاً، في «وراء الغمام»:

يا حبيب الروح، يا روح الأمانى  
لست تدري عطش الروح إليك

وحنيني في أنين غير فاني  
للردى أشربه من مقلتيكا  
آه من ساعة بثّ وشجون  
ولقبا لم يكن لي في حساب  
وحديث لم يدّر لي في الظنون  
يا طويل الهجر يا مرّ الغياب  
حلّ يا ساحر صفوّ وسلام  
بعد فتك البين بالقلب الغريب  
ودنا روض وظل وغمام  
بعد فتك النار بالعمر الجديب

الى أن يقول :

كيف يفني ما كتبناه بنار  
وخطّناه بهد ودموع  
يشهد الليل عليه والنهار  
والشهيد المتواري في الضلوع

ولعلنا نلاحظ الصنعة اللفظية السطحية في قوله « يا حبيب الروح يا روح الأمانى ..  
وحنيني في أنين غير فان » . ثم يأتي الشطر الرابع من المقطوعة الأخيرة فيشيع شيئاً من  
الحياة في العبارات النثرية السابقة .

ومن ذلك قوله من قصيدة بعنوان « قلب راقصة » في « وراء الغمام » :

عجيباً لقلب كان مطعمه  
طرباً، فجاء الأمر بالعكس  
واشدُّ ما في الكون أجمعه  
بين القلوب أواصر البؤس  
عجيباً لنا، في لحظة صرنا  
متفاهمين بغير ما أمد  
يا من لقيتك أمس، هل كنا  
روحين ممتزجين في الأبد!

الى أن يقول :

أفديك باكيةً وجازعة  
قد لفّها في ثوبه النسقُ  
وددّعتها شمساً مودّعة  
ذهبت، وعندى الجرح والشفق!

ولسنا في حاجة إلى الإلحاح على النثرية الغريبة في قوله « فجاء الأمر بالعكس .. في لحظة صرنا متفاهيمن ! » ثم تألق عبارته في قوله « .. وعندى الجرح والشفق » .  
ومنه قوله :

حان حرمانى فدعني يا حبيبي  
هذه الجنة ليست من نصيبي  
آه من دار نعيم كَلَمَا  
جئتها أجتاز جسراً من لبيب!  
وأنا إلفك في ظل الصبا  
والشباب الغض والعمر القشيب  
أنزل الربوة ضيفاً عابراً  
ثم أمضي عنك كالطير الغريب  
لم يا هاجر أصبحت رحياً  
والحنانُ الجمُّ والرقة فيما؟  
لم تسقيني من شهد الرضى  
وتلاقيني عطوفاً وكريماً؟  
كل شيء صار مُراً في فمي  
بعد ما أصبحتُ بالدنيا عليماً  
آه من يأخذ عمري كله  
ويعيد الطفل والجهل القديم!

ولا يخفى ما في المقطوعتين من نثرية واضحة، وبخاصة في البيتين الأولين من المقطوعة الثانية، حتى ينتهي إلى تحسّره البديع في الشطر الأخير. ومن ذلك أيضاً قوله :

هربتُ من عالم أضرًا  
وجئتُ يا كعبتي أزورُ  
هاتِي خيالاً إذن وشعرا  
أسكبه في فم الدهور!  
هربت من عالم الشقاء  
وجئت عليّ ليدك أحيًا!  
أشرب من روعة السماء  
شعرا وأسقي الفؤادَ وحيًا  
مللتُ في هاتيه العوالم  
مهزلة الموت والحياء  
وصورة القييد في المعاصم  
ووصمة النذل في الجباه

ومنه قوله في « ليالي القاهرة » :

يا غراما كان مني فتي دمي  
قدرًا كاللوت أو في طعمه  
ما قضينا ساعة في عرسه  
وقضينا العمر في مآتمه  
ما انتزاعي دمعته من عينه  
واغتصابي بسمة من فمه!  
ليست شعري ، أين منه مهربي؟  
أين يمضي هارب من دمه!

ونصادف بعض هذه العبارات المتألقة عند إيليا « أبو ماضي » في ثنايا بعض قصائده التي تغلب عليها النزعة العقلية فتشيع شيئاً من الإحساس يغطي على منطقية ما سبقها من عبارات . ومن ذلك قوله من قصيدة « الأشباح الثلاثة » في « الجداول » :

... وإذا شيخٌ في صحراء  
كالزورق في عرض البحر



أعياء الصلح مع الماء  
وأضاع الدرب إلى البر  
يمشي في الأرض على مهمل  
وعلى حذر، لكن يمشي  
كالشاة تساق إلى القتل  
بعضاً جبار ذي بطش  
يا شيخ، لماذا لا تقف؟  
دميت رجلاك من الركض!  
فأجاب بصوت يرتجف  
الأرض تسير على الأرض!  
يا شيخ، رويدا... فبالدرب  
سيضيء الدرب فتستهدي  
فأجاب: ويتلوه الفجر  
لكن سيضيء لمن بعدي!  
أيلدُ لغصن منكسر  
عرتنه الريح من الورق  
أن يبصر في ضوء القمر  
ما كان عليه، على الطرق!

\*\*\*

وقد ذكرنا في دراستنا للمرحلة السابقة أن هؤلاء الشعراء شديداً الإحساس بما في  
الحياة والمجتمع والطبيعة والنفس من مفارقات، وهم لهذا يبنون كثيراً من صورهم  
الشعرية على المقابلة بين المفردات أحياناً أو بين طائفة من التماثلات في طرفي الصورة في  
بعض الأحيان. وكثيراً ما عبر الشعراء عن هذا الإحساس بالتناقض بما ينسبونه إلى  
«القلب» من احتواء للأضداد، وهو معنى يتردد عند كثير منهم، كقول الشابي من  
قصيدته «الأبد الصغير»:

يا قلب، كم فيك من كونٍ قد اتقَدت  
فيه الشمس وعاشت فوقه الأمُّ

يا قلب، كم فيك من أفيق تنمّقه  
كواكبٌ تتجلّى، ثم تنعدم!  
يا قلب، كم فيك من قبر قد انطفأت  
فيه الحياة، وضجت تحته الرّم  
يا قلب، كم فيك من غاب ومن جبل  
تدوي به الريح أو تسمو به القمم  
يا قلب، كم فيك من كهف قد انبجست  
منه الجداول، تجري ما لها لُجُم!  
تمشي، فتحمل غصنا مزهراً نضراً  
أو وردة لم تشوّ حنّها قدم  
أو طائراً ساحراً مَيْتاً، قد انفجرت  
في مقتلتيه جراح جمّة ودم!  
يا قلب، كم من سرّات وأخيلة  
ولذة، يتحامى ظلّها الألم  
غنت لفجرك صوتاً حالماً فرحاً  
نشوان، ثم توارت وانقضى النغم  
وكم رأى ليلىك الأشباح عائة  
مذعورة تتهادى حولها الرّجم  
ورفرف الألم الدامي بأجنحة  
من اللهب: وأنّ الحزن والندم!  
وكم مشت حولك الدنيا بأجمعها  
حتى توارت، وسار الموت والعدم  
وشيّدت حولك الأيام أبنية  
من الأناشيد، تُبنى ثم تنهدم!

ويرسم علي محمود طه صورة ماثلة لقلبه، منظوية على كثير من المتناقضات فيقول من قصيدة بعنوان « قلبي » من ديوانه « الملاح التائه »:

... مستوحشا في الأفق منفرداً  
وكأنه في سامر الشهب

هذا الزحام حباله احتشدا  
 هو عنه نك جِدُّ مفترب  
 مترنحا كالعاشق الثمل  
 رِيَّانَ من بهَج ومن حَزَن  
 نشوان من ألم ومن أمل  
 مستهزئاً بالكون والزمن  
 تلك السماء على جوانبه  
 بحر الحياة الفائر الزبد  
 كم راح يلتمس القرار به  
 هيمان بين شواطئ الأبد!

وأكثر ما يلفت هؤلاء الشعراء من المتناقضات ما لفتهم في مرحلة الريادة من خلاف  
 بين مظهر الإنسان ومخبره، وبين سلوك الأخيـار والأشـرار، والفضلاء والأردال. وقل أن  
 يبلغوا في التعبير عن هذا التناقض حدَّ الصور الكلية المركبة، إذ يكتبون - كما اكتفوا  
 إبان مرحلة الريادة - بالمقابلات اللفظية اليسيرة، بما يلائم طبيعة العبارة الناقدة  
 المنطقية. ومن ذلك قول إيليا «أبو ماضي» من قصيدة بعنوان «أنا» في ديوانه  
 «الجدول»:

... عيناك من أثوابه في جنّة  
 ويداك من أخلاقه في سبب  
 وإذا بصرت به بصرت بأشمط  
 وإذا تُحدّثه تكشّف عن صبي  
 إنني إذا نزل البلاء بصاحبي  
 دافعت عنه بناجذي وبمخلي  
 وشدّدتُ ساعده الضعيف بساعدي  
 وسترت منكبه العريّ بمنكبي  
 وأرى مساوئيه كأنني لا أرى  
 وأرى محاسنه وإن لم تُكتب  
 وألوم نفسي قبله إن أخطأت  
 وإذا أساء إليّ لم أتعب

متقرب من صاحبي ، فإذا مشيت  
في عطفه الغلواء لم أتقرب!

وقوله مشيراً إلى طبع الإنسان من ديوانه « الخمائل » :

جمع الحسن والدمامة والإقدام  
- والخوف والنهْي والجنونا  
والرجاء الذي يصير به الفدْفد  
- روضاً وشوكه نرينا  
والقنوط الذي يُغرى من الأوراق  
- في نشوة الربيع ، الفصونا

ومنه قول محمود حسن إسماعيل في « أغاني الكوخ » :

إيه يا قريتي ، أصيخي لِشادٍ  
سكب اللحن في رنين شجيٍّ  
مدَّ أوتاره أشعة بدر  
غارقات في صمتك السرمدي  
ساحرات النهي برعشة أطراف  
تراقصن في الفضاء الوضي  
صدحت بالجلال في صمتها الساهي  
- لسرِّ محجَّب أزلّي  
تلهم الرُّشد للضلّول ، وتلقني  
معجزات الهدى لكل غوي  
وتسوق الإيمان للجاحد الغاوي  
فتنضو من قلبه كل غيٍّ  
فضحت كل ملحد حين أضفت  
قدرة الله من سناها العليّ  
هي فن السماء لاح على الأرض  
- بلوح منمَّق موشيٍّ

وقوله من قصيدة عن الساقية أسماها «القيثارة الحزينة» :

... لم يسمع النَّوْحَ لمُخْنَوِقِـة  
تَشْكُو إلى الدَّهْرِ أَسَى قِيـدِهِ  
خرساء ، لكنَّ صوتَهَا صارخ  
يذِيب قلبَ الصخرِ من وجدِهِ !  
تفني دموع الناس من فيضها  
ودمعها باقٍ على عهدِهِ  
تحيًا لزروع الحقل من ريِّهِ  
من سوسن النبت ومن نَدِهِ  
ويزدهي الزهر إذا ما جرى  
منهلها الصافي على خدِهِ  
يقتَرَّ إن ناحت ، ويذوي إذا  
لم تسكب الدمع على مهدِهِ

ومنه قول إبراهيم ناجي من قصيدة «الأطلال» في «ليالي القاهرة» :

يا لها من قمم كُنَّا بها  
تتلاقى وبسريِّنا نبوحُ  
نستشفُّ الغيب من أبراجها  
ونرى الناس ظللا في السفوح  
أنت حُسن في ضحاه لم يزل  
وأنا عندي أحزان الطفل  
وبقايا الظل من ركب رحل  
وخيوط النور من نجم أفـل  
انظري ضحكي ورقصي فرحا  
وأنا أحمل قلبا ذُبجا  
ويراني الناس روحا طائرا  
والجوى يطحنني طحن الرّحى

وإلى جانب هذه المقابلات اللفظية والمعنوية الكثيرة، تقوم كثير من قصائد هؤلاء الشعراء على التناقض بين الواقع والمثال فتصبح القصيدة كلها رمزاً لهذا الموقف الرومانسي من المجتمع والحياة والحب. وما أكثر ما صوروا لوعتهم وهم يشهدون تمثيلهم الخيالية حطاماً على صخور الواقع الصلب، وما أكثر ما عبروا عن روعتهم حين تنكشف لهم طبيعة الحياة وأخلاق الناس عن غير ما كانوا يظنون. لكنهم في كل هذا قلَّ أن يُفَلتوا من إسهار البيان اللفظي والمقابلات المباشرة.

## دراسة تطبيقية

### حصاد القمر

للشاعر محمود حسن اسماعيل

من ديوانه «أين المفر»

سِيَّان في جفنه الإغفاء والسَّهْرُ  
نامت سنابله واستيقظ القمرُ  
نعسان بحلم والاضواء ساهرة  
قلبُ النسيم لها ولهانُ ينفطر  
مال السنا جاثياً يلقى بسمعه  
همسا من الوحي لا يدري له خبر  
وأطرقت نخلة قامت بتلعته  
كأنها زاهد في الله يفتكر  
إن هفَّ نسَمٌ بها خيلت ذوائبها  
أنامِلا مرعشات هزها الكبر  
كأنما ظلها في الحقل مضطهد  
صمتُ السكون إليه جاء يعتذرا  
الدُّوح نشوان، فإخشع إن مررت به  
فضيفه الباطشان: الليل والقدر  
كان أغصانه أشباح قافلة  
غاب الرفيقان عنها: الركب والفر  
مبهورة شخصت في الجوّ ذاهلة  
كأنها لحبيب غاب تنتظر  
أو أنها نسيت عهدا وأنعشها  
شجوة الرياح فهاجت قلبها الذكّر  
أو أنها، والأسى المكبوت في فمها،  
يناتُ وعدٍ بها عشاقها غدروا  
عجماء تنبس كالتمتام عابسة  
وملاء أوفاضها التهويم والحدر

يا ساكب النور، لا يدري منابعه  
لأنّ قلب يُشعّ الحبّ، لا قمر!  
هيان، تحمل وجد الليل أضلعهُ  
والليل تقتله الأشجان والفكر  
كأنه زورق في الخلد رحلته  
تياره من ضفاف الخلد منحدر  
يا طائراً في ربّى الأفلاك مختفياً  
يمشي على خطوه الإجمال والحذر  
أرخ اللثام، فمهما سرت محتجباً  
نمت على نورك الأسدال والستر  
علام ضنك بالأنوار في زمن  
إليك يظماً فيه الروح والبصر  
الأرض مقتولاً الأسرار ساخرة  
كأنها شيخة بالناس تتجراً  
تقبلت كل مولود بقهقهة  
وقهقهة اللحد لما جاء يندثر!  
يا طائفاً، لم ينم سرّ على كيد  
إلا وحفّك من أحلامه أثر!  
تمشي الهويني كما لو كنت مقتفياً  
آثار من دنسوا مغناك واستتروا  
ليلاتك البيض، والأيام تحسدها،  
غرائس عن صباها انحلت الأزر  
سمعتُ سحرك في الأضواء أغنية  
حيرى تأوّه عنها الرّيح والشجر!  
وعيتها ونقلت السرّ عن فمها  
لمن أبوح به؟ والناس قد كفروا  
آمنت بالله، كل الكون في خلدي  
هادٍ إليه، الحصى والذرّ والحجر



ذَرَّتْ عَيُونُكَ دَمْعًا لَيْسَ يَعْرِفُهُ  
إِلَّا غَرِيبٌ بِصَدْرِي حَائِرٌ ضَجِرٌ  
قَلْبٌ كَقَلْبِكَ مَجْرُوحٌ ، وَفِي دَمِهِ  
هَالَاتٌ نُورٌ إِلَيْهَا يَنْصَتُ الْبَشَرُ  
إِنْ الْعَذَابُ الَّذِي أَضْنَاكَ ، فِي كَبْدِي  
مِنْ نَارِهِ جَذْوَةٌ تَغِيْلِي وَتَسْتَعْرِ  
سَرَى كِلَانَا وَنَبْعُ النُّورِ فِي يَدِهِ  
أَنْتِ السَّنَاءُ ، وَأَنَا الْإِنْشَادُ وَالْوَتْرُ  
وَأَشْرَبْتِنَا اللَّيَالِي السَّوْدُ أَدْمَعْنَا  
وَأَنْتِ سَالٍ ، وَنَفْسِي غَالِمَا الشَّرِّ  
كَأَنَّ وَجْهَكَ فِي الشُّطْرَانِ ، حِينَ غَدَا  
إِلَيْكَ يَوْمِيءٍ مِنْ أَرْوَاحِهَا نَظَرُ  
مُبَشِّرٌ بِنَسْبِي ، ذَاعَ مُؤْتَلَقًا  
عَلَى الْعَوَالِمِ مِنْ أَضْوَائِهِ ، خَبِرُ  
اللَّهِ أَكْبَرُ ، يَا ابْنَ اللَّيْلِ يَا كَبْدَا  
لَمْ يُضْنِ أَسْرَارَهَا التَّطَوُّافُ وَالسَّهْرُ  
بَكَى الْحَيَارَى عَلَى الدُّنْيَا مَوَاجِعَهُمْ  
وَصَرَّعَتْهُمْ بِلَايَا الدَّهْرِ وَالغَيْرِ  
وَأَنْتِ حَيْرَانٌ مِنْذُ الْمَهْدِ... لَا وَطَنُ  
وَلَا رَفِيقٌ ، وَلَا دَرْبٌ وَلَا سَفَرُ  
لَكِنَّ طَرْفَكَ نَشْوَانُ السَّنَاءِ ، ذَهَبَتْ  
مَنْابِعُ السَّحْرِ مِنْ بِلْوَاهِ تَنْهَمِرُ  
قَفًّا مَرَّةً فِي سَمَاءِ النِّيلِ ، وَاصْغِرْ إِلَى  
مُحَيَّرِينَ سَرَّوَا فِي الْحَقْلِ وَانْتَشَرُوا  
قَوْمٌ هُمُ الدَّمْعُ وَالْأَهَاتُ تَحْمِلُهَا  
أَقْفَاصُ عَظْمٍ لَهُمْ مِنْ خَطْوَاهَا نُذْرُ  
كَادَتْ مِنْجَلُهُمْ ، وَاللَّهُ مُشْرِبُهَا  
بِأَسِّ الْحَدِيدِ ، مِنَ الْبِأَسَاءِ تَنْصَهَرُ

مشوا بهما في مغاني النور تحسبهم  
جنائزا زمر أنت لها زمر  
جاسوا الحقول ساكينا، جلابيهم  
توراة بؤس عليها تُقرأ العبر  
يجنون أيامهم ضنكا ومسغبة  
مما أفاء لهم واديهم النضر  
ساءلت سنبلهم: ما سر شقوتهم  
ومن غبار يديهم مرجك العطر؟  
فمال واسترجعت عيدانه نغما  
يلغو من الموت، في أصندائه سحر  
وإذ بها في تراب الحقل نائمة  
تحكي توابيت لم توجد لها حفر  
بكي الحصيد على أحزان غارسه  
متى سيحصد هذا الدمع يا قمر!

\*\*\*

ذكرنا أن محمود حسن اسماعيل من أكثر الشعراء اقتراباً في شعره الوجداني من طبيعة «الرومانسية» بمعناها الكامل. فالتجربة الشعرية عنده - بفضل صياغتها الفنية الخاصة - أكثر من مستوى تتجاوز في بعضها الالتصاق بالواقع وتحلق في أجواء من الخيال الغائم تقرب فيها من مشارف الرمز. والطبيعة لديه ليست «خلفية» للتجربة النفسية أو العاطفية أو أداة لانتزاع صور بيانية مستمدة من عناصرها، بل هي خطوط وألوان أساسية في صورته الفنية تمتزج بخطوط الموضوع النفسي أو العاطفي امتزاجاً كاملاً في أغلب الأحيان.

وللشاعر جرأة ظاهرة على علاقات الأشياء في الواقع وإقامة علاقات جديدة مكانها يقوم فيها الخيال البعيد بتركيب صور مجسمة جديدة، وله إلى جانب ذلك جرأة على ألفاظ اللغة وبناء جملها نابعة من سيطرة واضحة على أدواته الفنية، وليست عن عجز أو جهل بأصول اللنة وأسرارها. وقد تنتهي به هذه الجرأة وهذا الخيال البعيد أحياناً إلى شطط في التجسيم أو عقد الصلات بين الأشياء أو استخدام الألفاظ والعبارات، وهو

أمر مألوف عند الشعراء الرومانسيين . وقد ذكرنا في دراستنا للمعجم الشعري والصورة الشعرية أنه - كأغلب الوجدانيين - مولع ببعض الألفاظ التي تعبر عن معان أساسية في الموقف الوجداني وصورته الفنية . وقلنا إن النور - مفرداً أو مقترناً بدلالات الألفاظ والطبوع - من تلك الألفاظ المحورية في شعره .

والنور في هذه القصيدة محور معانيها وصورها ، فهي تتحدث عن القمر وما يشيعه نوره في الطبيعة وفي نفس الشاعر من أجواء وأحاسيس . لكن الشاعر لا يقف من النور عند ألفاظه ومرادفاته ، بل يتخذ منه منطلقاً لتجسيم مشاهد الطبيعة وخلجات النفس في إطار من المعاني الأساسية المتصلة به . وقد تحدّثنا من قبل عن ميل الشاعر إلى أن يربط بين مشاهد الطبيعة ومعاني الطهر والتقوى والعبادة . وهو هنا يجري على ذلك السنن الفني والنفسي فيربط بين النخلة ، والزهد والتفكير في الله ، وبين السنا والوحي ، وبين النور والإيمان .

والنخلة عند الوجدانيين شجرة « رومانسية » إن صح هذا التعبير ، يجدون فيها من المعاني المختلفة ما يلائم أحوالهم النفسية وميولهم الفنية ، فهي أحياناً رمز للشموخ ، وأحياناً للسكينة ، وأخرى للتفرد والعزلة . وهي توحى بكثير من الصور الفنية التي يراها الشاعر في وجودها المادي أو فيما ينطبع حولها في وجدان الشاعر من خيالات وأحاسيس .

وصور الشاعر في هذا المجال صور مركبة ، قد يستقضي فيها المعنى الواحد فيجسّمه تجسّياً ممتداً ، وقد يضيف إليه ما يلائمه . وقد ينتقل منه إلى معان أخرى لا يربطها به إلا مجرد الجو النفسي العام . وهو لهذا لا يقنع بتشبيه النخلة بالزاهد ، بل يضيف إلى ذلك تشبيهين أحدهما يتصل في معناه العام بما يمكن أن يدل على التوبة أو التقوى فيرتبط بجو الزهد الذي رآه الشاعر في النخلة ، والثاني يمثّل « شطحة » من تلك الشطحات الذي نصادفها كثيراً في صور الشاعر الخيالية :

وأطرقت نخلة قامت بتلعته

كأنها زاهد في الله يفتكر

إن هفّ نسّم بها خيلت ذوائبها

أناملا مرعشات هزها الكبرى

كأننا ظلها في الحقل مضطهد

صمت السكون إليه جاء يعتذرا!

وقد عُرف الشاعر - كما ذكرنا - بهذا اللون من التجسيم والتشبيه والمجاز المتصل  
بالمعاني الدينية والصوفية، ومنها قوله في قصيدة «ليل وريح وحب» من ديوان «أين  
المفر»:

وكان الأفق كالمحراب  
وركب الريح كالأواب  
يطوف مُدَنَّدين الأسراب  
كصوفي يصدق الباب  
على سرّ النبيين!

على أن المجاز في هذه القصيدة لا يبلغ كثيراً حدّ التجسيم المركب الموهل في الخيال،  
كالذي نراه في بعض قصائده الأخرى من مثل قوله في وصف القيظ:

وأقعى على الأسوار قيظ رأيتُهُ  
يطلُّ بوجه الحانق المتندّم  
يلوح كجلاد الظلال، وهذه  
سياط اللطي منه طوال التضم  
يكدن يُحلن الظلّ وهماً، وغصنه  
تهافت مفزوع عميق التوهم

وقوله:

كان القصور الشاخصات بأرضها  
محاريب جنّ في مزار محرم  
يطن حواليتها الهجير كأنه  
تخافت عارٍ حول عرض مثم  
وينفخ كالحداد نارا شرارها  
تناهش خزي في ضمير مذم  
مشيت بها حيران، أشبه خاطرا  
بقلب ملول جازع اليأس مظلم

أفتش عن سحر الربيع وعطره  
كأني نَقَاب بأحشاء منجم  
لقد مات واغتالت مفانيه بفتة  
كما اغتال عصفُ الشكِّ أحلامَ مغرم

والإثم والندم والجنّ والأشباح عناصر تتردد كثيراً في صور الشاعر وينتهي من خلالها إلى « تجريد » بعيد قد لا يكون مقبولاً في بعض الأحيان، وقد يذكرنا - في إطار حديث - ببعض صور أبي تمام. ومن حديثه عن الإثم والمعصية قوله:

النهر جبارٌ عصاك فلاحَ محموداً تلوى  
والعطر زنديقٌ يُذيع عذابه ويقول: سلوى  
والطير مجروح الغناء ويلبس الأهات صفوا  
والرياح جنّ آثم، وخزته زلّته فدوى  
وطوى الفضاء مزجراً، متهاكاً يستلّ عفوا

ولعلنا نلاحظ في تلك الصور اعتماد الشاعر على التشبيه المتتابع وإن تميزت التشبيهات بالجدة والطرافة. واتباع الشاعر لهذا الأسلوب البياني يمثل ثقافته العربية ومعرفته الواسعة بالتراث الشعري القديم ومحاولته أن يزاوج بين « الأصالة والمعاصرة ». ونصادف في القصيدة طائفة من هذه التشبيهات المتتابعة في قوله « كأنما ظلها في الحقل مضطهد... كأن أغصانه أشباح قافلة... كأنها لحبيب غاب ينتظر... أو أنها نسيت عهداً وأنعشها عهد الرياح... أو أنها الأسي المكبوت... كأنه زورق في الخلد » وغير ذلك مما يبدو التشبيه فيه واضحاً أحياناً، أو ضمناً في أحيان أخرى.

واستغراق الشاعر في نجوى القمر والمزاوجة بين مشاعره وما يتوهم من مشاعر ذلك الكوكب يمثلان النشوة الروحية للشاعر الرومانسي في رحاب الطبيعة وكأنما أصبح عنصراً من عناصرها، وهو ما يمكن أن ينطبق عليه مجازاً ما أسماه الدكتور مندور « الحلول الشعري » في حديثه عن قصيدة « المساء » لخليل مطران:

سمعتُ سحرك في الأضواء أغنية  
حيرى تأوه عنها الريح والشجر  
وعيتها ونقلت السر عن فمها  
لن أبوح به؟ والناس قد كفروا!

آمنت بالله، كل الكون في خلدي  
هاد إليه، الحصى والذرّ والشجر  
ذرت عيونك دمعاً ليس يعرفه  
إلا غريب بصدري حائر ضجر  
قلب كقلبك مجروح، وفي دمه  
هالات نور إليها ينصت البشر  
إن العذاب الذي أضناك في كبدي  
من ناره جذوة تغلى وتستعر  
سري كلانا، ونبع النور في يده  
أنت السنا، وأنا الإنشاد والوتر  
وأشربتنا الليالي السود أدمعنا  
وأنت سال، ونفسي غالها الشرر  
كأن وجهك في الشيطان، حين غدا  
إليك يومئ من أدواحيها نظر  
مبشر بنبيّ، ذاع مؤتلقاً  
على العوالم من أضوائه خبر!

ويجمع الشاعر في هذه الأبيات بين الشجى المألوف في النماذج الجيدة من الشعر القديم، في البحور الطويلة، وهذه «الشفافية» الحديثة في الألفاظ والصور وما تولّد من أنغام داخلية تُجنح الإيقاع الأساسي للوزن وتزيده شجى من ناحية، وقدرة على الإيجاء بمستويات أخرى غير مستوى التجربة المادي، من ناحية أخرى. ونكاد ننسى في هذا الإيقاع المركّب لمن يتوجّه الشاعر بالخطاب، وتصبح نداءاته استغاثاتٍ مطلقة لقلب مفطور وروح حائرة.

وهذا الأسلوب من الخروج على المستوى الواقعي الأول للتجربة من خلال الاستغراق في عناصر الطبيعة مألوف لدى الشاعر. ومنه ما نلقاه في قصيدة له بعنوان «انتظار» يبدوها منذ المطلع بما يوحي بأن هناك وراء التجربة العاطفية عالماً آخر من عوالم الأشواق والغربة الروحية فيقول:

«انتظري هنا مع الليل، إنني  
أنا في صدرك المحطم سرُّ!»  
هكذا قالت الشقيّة، والليلُ  
- على صدرها أنين وشعر  
ولها نظرة، كأنّ بقايا  
من وداعِ على الجفّيون تمرّ  
وابتهال، كأنه غربة الطير  
- لها في سائم البيت سير  
ولها حيرة تعلّمتُ منها  
كيف تهوية النبين تعروا!

فمثل هذه المعاني المتصلة بالليل والأسرار والابتهال والغربة والنبوة لا يمكن أن  
توحي بتجربة محصورة في نطاق عاطفة الحب كالمعهد في «انتظار» الشعراء. لهذا لا  
يجد الشاعر ضيراً في أن يتحول إلى خطاب الريح، كما يخاطب القمر في هذه القصيدة،  
فيزاوج بينها وبين نفسه في تيهه وحيرته وقيوده:

ولولي يا رياح، أنت خضمّ  
ماله أينما توجهت برّاً!  
أنت مثلي تلتفتُ وانتظار  
فوق أوتاره الخفيّة نبر  
جمعتني بك الليالي كما يجمع  
- سحر الهوى وبلواه صدر  
أنت قيثارة وقلبي عزيف  
وكلانا رماه في القيد أسر  
كبلتُك الآفاق، تجرّين قهها  
لا مزاراً يأويك، لا مستقرّاً  
تتكنن الإسار والجوّ ساء  
سائم عن أساك، والكون وقر

أعولي يا رياح، قيدك خُلدٌ  
وبلاياك ليس منها مفرٌ  
وأنا في القيود مثلك حيران  
- أخيرٌ سلاسي أم شرٌّ؟  
صلبتني على مطافك أرزاءً  
- رماني بها غرام وشعر  
ومتاهاتُ شاعرٍ ضلّ ما يدري  
- أزهّدُ حياتُه أم كفرًا!  
حيروه، فملاء جنبيه، لو يدرون  
- شيء عذابه مستمرًا!

وهنا أيضاً يتحول وجود الريح المادي المألوف الذي يرتبط عادة في أذهان الناس بالقدرة والحرية والانطلاق، فيغدو رمزاً للقيود والأسر. وتغلب على القصيدة روح الفقد و«الظماً» إلى النور والضيق بالناس والأسى لمصير الإنسان في الحياة. وهي كلها معان رومانسية مألوفة يكسبها الشاعر لمسات ذاتية بنداياته واستفهاماته المتكررة وبعض مجازاته المبتكرة، كما في قوله:

يا طائراً في ربي الأفلاك مخفياً  
يشي على خطوه الإجمال والحذر  
أرخ اللثام، فمهما سرت محتجباً  
نمت على نورك الأسدال والستر  
علامَ ضنك بالأنوار في زمن  
إليك يظماً فيه الروح والبصر؟  
الأرض مقتولة الأسرار، ساخرة  
كأنها شيخة بالناس تتجرا  
تقبلت كل مولود بقهقهة  
وقهقهة اللحد لما جاء يندثر

وتتردد في القصيدة ألفاظ تصوّر ميل الشاعر إلى عالم الأسرار والخفاء والغموض



وما يمثل من إيجاءات أثيرة لدى الشاعر في كثير من صورهِ . ولا شك أن القمر ، وما يشيعه من جو حالم ونور رقيق يوحيان بمثل ذلك المعجم الشعري الخاص ، كقوله مثلاً : « يا طائراً في ربي الأفلاك مختفياً . أرخ للثام . . . الأسدال والستر . الأرض مقتولة الأستار . لم ينم سر على كبد . دنسوا مغناك واستتروا . وعيتها ونقلت السر عن فمها » .

وتتقرن هذه الألفاظ وإيجاءاتها الغامضة بصور خيالية حاملة تزيد من هذا الجو الضبابي المليء بالذكريات والأوهام :

— عجماء تبس كالتمتام عاتبة  
وملء أوفاضها التهويم والحدر  
— هيمان تحمل وجد الليل أضلعهُ  
والليل تقتله الأشجان والفكر  
كأنه زورق في الخلد رحلتيه  
تيارهُ من ضفاف الخلد منحدر  
— كأن أغصانه أشباح قافلة  
غاب الرقيقان عنها الركب والسفر

والبيت الأخير يلفت نظر الدارس إلى ظاهرة ملحوظة عند الشاعر يمكن أن نسميها ثنائية التعبير ، كما في قوله « غاب الرقيقان عنها الركب والسفر » . وقد تجيء هذه الثنائية من وحي الوزن والقافية داخلية مع ذلك في نسيج البيت كله ، وقد تجيء معبرة عن ربط طرف بين الأشياء أو التفات نفسي فجائي من شعور إلى آخر .

فمن الثنائية التي تتلاءم مع بناء البيت ، وإيقاع الوزن قوله « وملء أوفاضها التهويم والحدر ، والليل تقتله الأشجان والفكر . نمت على نورك الأسدال والستر . يضمن أسرارها التطواف والسهر » .

ومن الثنائية التي تجمع بين النظائر أو تصور القلب النفسي قوله : « الدوح نشوان فاخشع إن مررت به ، فضيفه الباطشان : الليل والقدر . كأن أغصانه أشباح قافلة ، غاب الرقيقان عنها : الركب والسفر . يا طائراً في ربي الأفلاك مختفياً ، يمشي على خطوه الإجفال والحذر » .

ونستطيع أن نجد نماذج لهذه الثنائية في قصيدته « أنتظار » التي أشرنا إليها من قبل كقوله :

ها هنا خيمت جراحی ووست  
- رياحي كأن حُداءً وقفرُ  
ومددتُ الجناحُ أرتقيب النور  
- وأشتاقه لعلّي أفرّ  
ولعلّي... ومرّ حولي زمان  
والدجى والرياح نوح وقبر  
وأنا والظلام منتظر مثلي  
عبدٌ يسليّه في الغياهب حرّ  
قمة من وساوس وارتعاش  
أنا فيها - رغم المقادير - نسر  
انتظرنى هنا... وطال انتظاري  
وهي في أعيني التفات وذعر  
وسؤال لكل شيء حوالى  
وإيماءة لكل طيف يمرّ  
وانتباه وغفلة وربيع  
وخريف وشيبُ زهرٍ وعطر  
وجناح يهفو وآخر يهتاج  
- ومن بين ما يرفان طير  
وأنا سببٌ توهج منه  
لخطاها أيك رطيب وزهر

وختام القصيدة بما فيه من صور بديعة يثل إحساس الشاعر الوجداني المبكر بشقاء  
الفلاح، على نحو تمتزج فيه الهوم الذاتية بهوم الجماعة في إطار من مشاهد الطبيعة  
النابضة بروح المأساة، الحافلة بريح الموت، وفي عبارات من البيان المحكم والتجسيم  
البديع:

كادات مناجلهم، والله مُشربها  
بأس الحديد، من البأساء تنصهر

مَشُوا بِهَا فِي مَغَانِي النُّورِ، تَحْسِبُهُمْ  
جَنَائِزًا، زُمَرًا أَنْتَ لَهَا زَمْرٌ  
جَاسُوا الْحَقُولَ مَسَاكِينًا، جَلَابِيَهُمْ  
تُورَاةَ بُوْسٍ عَلَيْهَا تُقْرَأُ الْعَبْرُ!



المرحلة الأخيرة



## المرحلة الأخيرة

شهد الوطن العربي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية كثيراً من ألوان التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، كانت بدايات بعضها قد نشأت قبل هذه الحرب ثم نمت واكتملت خلالها أو بعدها بقليل، ونشأ بعضها لما جلبته الحرب من مشكلات وما خلفته وراءها من أوضاع.

فمن الناحية السياسية العامة، هز ضمير الإنسان ما أحدثته الحرب من دمار رهيب ومأس فاجعة أضافت إلى ما كان مترسباً فيه من ذكريات مريرة عن الحرب الأولى، رصيماً من تجارب أكثر مرارة وأعظم دلالة، فزاد شكه في قيمة الحضارة وثمره العلم وقدرة النفس الإنسانية على الحب والخير.

ومن الناحية المحلية الخاصة، بلغت حركات الاستقلال في الوطن العربي، والأوطان المحيطة به في آسيا وأفريقيا، أوجهاً، وحقق بعضها غاياته بطريق السلم في وقت مبكر، واتخذ بعضها صورة حروب ثورية دامية ضد قوى المحتل الأجنبي، كللت بالنصر في النهاية.

وجاء ضياع فلسطين فكان مأساة عميقة مسّت نفس كل عربي وأثارت صراعاً عسكرياً وسياسياً ممتداً كان له، وما يزال، أكبر الأثر في أوضاع الوطن العربي وسياسته واقتصاده.

وحدثت تحولات اقتصادية واجتماعية ضخمة في بعض أرجاء الوطن العربي باكتشاف مصادر جديدة للثروة غيرت من وجه الحياة في تلك البلاد وزادت من ارتباط الوطن العربي بمشكلات العالم الحديث وقضاياها.

وكان لكل ذلك أثره في الشعر، فبدأ كثير من الشعراء ينفرون من ذاتية الوجدانية المسرفة وانشغالها بقضايا فردية لم تعد، بعد أن ظهرت الأوضاع الجديدة، قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر. وبدأت بواكير الواقعية تظهر في الشعر والقصة القصيرة والرواية.

ولم يعد الشعراء يقنعون بما أحدثه الوجدانيون في بناء القصيدة العربية من أشكال جديدة، فراحوا يلتمسون شكلاً يستطيعون أن يقتربوا خلاله من واقع الحياة اليومي ويعبروا عن ذلك الواقع بكل تفصيلاته و«ثريته». فكان أن ظهر «الشعر الحر» الذي يتجاوز نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، ويعتمد - كما هو معروف - على وحدة التفعيلة، ولا يقصد قصداً إلى القافية، بل يوفق في ذلك بين طبيعة التجربة والصورة، وما تقتضي من إيقاع.

على أن تلك المشكلات والقضايا التي جدت على الوطن العربي، كانت ما تزال تحمل من المعاني الرومانسية ما يمكن أن يجد فيها الشعراء من ذوي النزعة الوجدانية مثاراً لوجدانهم وحافزاً للإبداع في الصورة الرومانسية المألوفة. فمشكلات الحرب وفواجعها الإنسانية، وضياح فلسطين وما جلبه من مأس على المستوى القومي والفردى، والتحول الاجتماعى الكبير فى بعض أرجاء الوطن العربى، كل ذلك كان يحمل من المعاني ما يمكن أن يهز وجدان بعض الشعراء ويثير فى نفوسهم ما أثاره التحول الحضارى السابق ومشكلاته فى نفوس سابقهم من إحساس بالضياح، ومن تمزق بين الماضى والحاضر، ومن التفات إلى وجوه المأساة فى الحياة والطبيعة.

وهكذا رفض بعض الشعراء مبدأ «الالتزام» السياسى الذى كان قد بدأ الواقعيون يناقشونه ويدعون إليه، ونفروا من إلحاح الشعراء على صور الحياة اليومية أو مشكلاتها السياسية وما جلبه ذلك من أساليب فنية لا يرضون عنها، ومضوا فى اتجاههم الوجدانى محتذين دروب رواده السابقين.

وتعبّر الشاعرة ملك عبد العزيز فى ديوانها «قال المساء» عن رفض الواقعية فتقول:

لماذا نسخر اليوم من الأنعام والأحلام

ونضحك إن سمعنا الهمة الخضراء...

ترجفها رياح الشوق، تُرسلها مع الأنسام؟

وتُسئنا حماقات صغيرات لدان العود



خجولات رقيقات كهمس الطائر الغريد  
ظلالُ الورد خدّاهَا

وزهر الياسمين الغضّ بسمتها وربّاهَا!

لماذا قد تجمدنا وحطّمتنا جناحينَا

وفي الطين العميق الغورِ غصنا ملء ساقينَا؟

أصابنا الغلاظُ السُّود مزقت الندى الشِّفاف

ونبت الياسمين الغضّ قدّت زهره الرفاف

ولم ترفق بنور البدر منداحاً على الآفاق

فهمتكت الضياء الناعم الرقراق

ولّت لؤلؤاتِ الأنجم الزهراء ترميها

بيئراً ما لها قاعُ

تغوص... تغوص... حائرة، فلا حولٌ ولا باعُ

لماذا قد تجمدنا وحطّمتنا جناحينَا

وفي الطين العميق الغورِ غصنا ملء ساقينَا

وكلمات غريرات مُنداة بدمع الحبّ...

لم تسلّم من الإجهافِ، لم تسلّم من اللعنه

طرحنَاهَا، سحقنَاهَا، ذروناها بلا رحمة!

وقلنا: ما الحنان الحلو غير الضعف والتسليم

وغير ثمالة حمقاء من عهد الهوى الطائش

وغير غرارة الأطفال جُزناها لعهد العقل

وما الإيمان إلا ملجأ العاجز

ونحن القوة اكتملت، ونحن الفضل!

لماذا قد تجمدنا وحطّمتنا جناحينَا!

وفي الطين العميق الغورِ غصنا ملء ساقينَا!

ولكن، ما الذي يحدث لو أنا تغنيْنَا

بأوهام لنا كانت، بأحلام تمنّيْنَا

وماذا لو بنينا في زوايا قلبنا ظلّه

ولو أنا عرشناها

بنبت الياسمين الغضّ واللبلاب  
وأطلقنا الصبا طفلاً يغني في حناياها!

والحق أن الاتجاهات قد تداخلت في تلك المرحلة كما يحدث في مراحل الانتقال الكبيرة. فلم يكن كل دعاة الشعر الحر من الواقعيين حينذاك. والقصيدة السابقة من هذا الشكل الجديد، ومع ذلك تدافع بجرارة عن العواطف الإنسانية التي تنكر لها وازدراها المذهب الواقعي في أول نشأته، كما يحدث عادة في نشأة كل مذهب جديد. ولم تكن القضايا السياسية والاجتماعية بهذا الوضوح الذي يدفع إلى الالتزام بموقف حاسم محدد، ولم يكن الشعراء بمعزل عن الطبيعة «الوجدانية» لكثير من وجوه الحياة في الوطن العربي، فجمع كثير من الشعراء بين شعر الالتزام وشعر الوجدان كالذي نراه في شعر بدر شاكر السياب، الذي لا يكاد يخلو ديوان له من قصيدة أو أكثر يحن فيها حيناً رومانسياً إلى مراتع طفولته وصباه، ويتغنى فيها بحبه على نحو عاطفي محض. وبرغم نشأة الشعر الحر، ظل الشكل القديم الموحد القافية وشكل المقطوعة إطارين صالحين للتعبير عن التجارب الجديدة، حتى عند أصحاب الشعر الحر نفسه.

لذلك يصعب دراسة هذه المرحلة دراسة متأنية شاملة في فصل واحد من فصول هذا البحث، ويجدر أن تفرد بدراسة مستقلة تبين طبيعة تجاربها واختلاط اتجاهاتها وما جدّ فيها من أشكال فنية وقضايا كثيرة تتصل بموسيقى الشعر ووضوح عبارته وغموضها. وطبيعة الالتزام وأثره على المستوى الفني للشعر، والعلاقة بين هذه الألوان الجديدة من الشعر، والمتلقي العربي، وأثر الاتجاهات الأوروبية في الشعر والفن على بعض هؤلاء الشعراء الذين تعددت رواقد ثقافتهم وتباينت مستوياتهم.

وحسب الدارس هنا أن يشير إلى بعض الخطوط العامة لهذه المرحلة، مبيّناً امتداد المراحل السابقة فيها، وما أتت هي به من جديد في الإطار العام الاتجاه الوجداني.

\*\*\*

كان أصحاب «الالتزام» يرون في الشاعر «مناضلاً» سياسياً واجتماعياً يشارك بفنه الواقعي في أمور السياسة والمجتمع، على حين ظلّ الرومانسيون يصوّرونه إنساناً مرهف الحس، قلق الوجدان، «يأسى» لما يشهد في المجتمع من مفاسد ومظالم، ويعذبه شعور دائم بالغربة في حياة جهمة مليئة بالمرارة والضياع. ولا يختلف هذا الموقف كثيراً عن موقف الشعراء الوجدانيين في المراحل السابقة، وإن اتم - في التعبير - بمزيد من التجسيم لمعاني

الكآبة والفشل والإحساس بوطأة الحياة والناس . ومن ذلك قول فوزي العنتيل من قصيدة له أسماها « الساكنين » (١) :

عرايـسا الروح منهزمون في أعينهم ذعرُ  
من الماضي ، إلى الآتي ... طيور ما لها وكرا!  
من الماضي الذي قرّت أفاعيه ، وما قرؤا  
إلى الآتي ، ودرّبُ الغد في أعميآقهم نهر  
رهيب الموج كالخوف ، كئيب الشط مغبراً!  
بوادي الموت ينتحبون في مقبرة الأمس  
فإن عادوا ، فمن رمس إلى رمس!  
خطى شلاء قيدها عذاب الوهم والحس  
وفي أيديهم اللآشيء بين جوانب الكأس  
وفي آذانهم لحن شقي غامض الجرس  
وفي أعينهم ماذا؟ سوى الحرمان واليأس!  
رأيتهم على سفن يحطم صدرها البحرُ  
بأجنحة ممزقة على الأفاق تتحر  
وليل يكره الأنوار ، ليل مال له فجر  
وأشباح على الخلجان يصرخ حولها الشر  
تفرّعهم إذا وقفوا ، وتبلعهم إذا مروا  
واعصار من الأوهام ، يصفهم إذا فروا  
يعيـتون بأرواح تعانق ظلمة السجن  
وأقنـدة معذبة بنار الحسب والفن  
ينوحون مع الطير ، ويكون مع الفصن  
ويرتـشون كالأوراق ، في زوبعة الحزن  
بأشواق مقدّسة ، تضمّ مشاعر الكون!

ونلاحظ في هذه المقطوعات تلك المجازات التي تستمد عناصرها - كالمألوف - من

(١) عبير الأرض ص ١٣ .

مشاهد الطبيعة وأحيائها وان تميزت بشيء من التركيب يقربها من التجسيم، كما في تصويره لنهر الزمن الممتد بين الماضي والحاضر، وحديثه عن سفن الشعراء المحطمة وخلجانهم المليئة بالأشباح.

وقد نجد تأكيداً لهذه النزعة إلى تتابع الصور المجازية المجسمة في أبيات للشاعر نفسه يصور فيها إحساساً مماثلاً بالذعر والوحشة والضياع، يقول فيها:

وقفت بباب الليل، في ظلّ دوحةٍ  
على شاطئٍ جهم الظلال رهيب  
ترشُّ عليها السحبُ فيض دموعها  
فأسمعها في الصمت رجع نجيب  
وتهتز في لحن المياه غصونُها  
فترسم في عيني ظلالَ غروب  
وقفت، وأيامي شرع سفينيّة  
بدا شطُّها الموعود غير قريب  
يفرّعني الإعصار يهدر غامضاً  
فإن سرت فالليل العتيُّ مربي  
ونادتك أشواقِي وأنت على المدى  
بأفاق أحلامي... وراء غيوبي  
وكم طالعت رُوحِي خيالك عابراً  
مساءً حنيني، أو صباح شجونني  
وفي وحدتي الخرساء صليتُ خاشعاً  
لطيفك يحبو فوق صدر دروبي  
فمن أنت؟ قلّ لي كيف ألقاك إن دنا  
خيالك مشوباً وراء هيبتي!  
أمامي انتظاري والظلام وغربتي  
ولهفة أيامي ورعشة كوبي  
وخلفي غابات تفحّ صلالها  
ورائي ليلي والأسى ونحبيبي

أنا التائه المذعور في جوف قفرة  
يموت ويحيا فوق كل كئيب  
أنا البلبل المصفود ، بين ضلوعه  
ضراعة مظلوم وحزن غريب  
تثور بأوراقي رياح عتيّة  
وتنثرني في جيئة وذهوب  
فأخفق ظمآن الغصون مصوحاً  
لتسقى بأنداء الربيع جديبي

ويستخدم الشاعر في هذه الأبيات ما استخدمه في مقطوعاته السابقة من عناصر الطبيعة التي درج الوجدانيون على اتخاذها رموزاً لأحاسيسهم كالشراع والشط والإعصار ، ويزاوج بين المجاز الجسم والمقابلة المؤكدة للإحساس ، كما في قوله « ... مساء حنيني أو صباح شجوني ، أمامي انتظاري والظلام وغربتي وخلفي غابات تفحّ صيلاها ، يموت ويحيا فوق كل كئيب ، وتنثرني في جيئة وذهوب ، فأخفق ظمآن الغصون مصوحاً لتسقى بأنداء الربيع جديبي » . ويضيف الشاعر إلى المقابلة شيئاً من المماثلة القائمة على استخدام الألفاظ الرومانسية المتقاربة الإيجاء ، ورائي ليلي والأسى ونحبي ، ضراعة مظلوم وحزن غريب « أو استخدام « التراكيب » اللعوية المعتمدة على مجازات وجدانية مألوفة ، مع توازن في بناء العبارات ، كما في قوله « ترش عليها السحب فيض دموعها ، وتهتز في لحن المياه غصونها ، يفرعني الإعصار يهدر غامضاً ... أنا التائه المذعور في جوف قفرة ، أنا البلبل المصفود بين ضلوعه ... » .

وترسم نازك الملائكة صورة للشاعر تشبه إلى حد كبير في « تصورها » وتعبيرها تلك التي رسمها له علي محمود طه من قبل في قصيدته المعروفة « غرفة الشاعر » ، فتقول ، من قصيدة بعنوان « مأساة الشاعر »<sup>(١)</sup> :

قد هبطنا في شاطئ الشعر والفن  
- فماذا فيه من الأفراح ؟  
ها هو الشاعر الكئيب وحيدا  
تحت سمع الأصال والأصباح

(١) مأساة الإنسان ، وأغنية للإنسان ص ١١٦ .

أبدا ساهم يراقب أيّام  
- حياةٍ لا تنقضي بلواها  
لا يرى الواهمون غير ضحاها  
ويعيش الفنان تحت دجاها  
يرقب الأثقياء في ظلمة العيش  
- ويبكي لهم بكاء غبين  
ويصوغ الألمان، يرثى لبواهم  
- ويبكي على الوجود الحزين  
طالما بات ساهد الطرف حيران  
- يسرّ الظلام أحزان شاعر  
لا يرى في الحياة إلا وجودا  
ظللت به يد الشقاء المعاصر  
أبدا لا يرى سوى مسرح المأساة  
- بين الدموع والتنهيد  
وستارا من الدجى يتجلى  
كل يوم عن ميت ووليد  
أيها الشاعر الذي يهر الليل  
- وحيدا مستغرقاً في الجمود  
محرقا روحه بخورا على حب  
- أبولو ووحشته المنشود  
سأهدا حانيا على القلم الشاعر  
- يروى به حديث السنين  
راسما للحياة صورتها المرّة  
- بين الجياع والبائسين  
أطفئ الضوء أيها الشاعر المتعب  
- وارحم فؤادك المروعنا  
كساد يخبو ضوء السراج وتأتي  
ظلمات الدجى عليه جميعا

رقد العالم المعذب تحت الليل  
- فارقك وارك حزين الشيد  
حسبك الآن ما سهرت مع الحارس  
- ترثي لليلة المكود

وصورة الشاعر عند نازك الملائكة تشبه إلى حد كبير صورته عند علي محمود طه، في قولها مثلاً: «سأهدا حانيا على القلم الشاعر» وقوله:

ويسد تمسك اليراع وأخرى  
في ارتعاش تم فوق جينك  
وقولها: «كاد يخبو ضوء السراج» وقوله:

غير هذا السراج في ضوءه الشاحب  
- بهفو عليك من إشفاق

وقولها «رقد العالم المعذب تحت الليل فارقد» وقوله:

فقم الآن من مكانك واغنم  
في الكرى غطية الخلي الطروب

والحق أن المشابه كثيرة بين القصيدتين في الروح والتعبير تماماً لا يدع مجالاً للشك في تأثر الشاعرة بشاعر عرف عنها إعجابها به.

على أن بعض رواد الشعر الحر قد انتهوا بهذا الحزن الصريح الملتاع إلى حزن آخر شجي رقيق ينداح في النفس الرومانسية فيشيع فيها أسى ضبابياً لا يدرك الشاعر كنهه ولا دواعيه، كذلك الحزن الذي نصادفه عن كثير من الشعراء الغربيين مثل إليوت وغيره. ومن النماذج البديعة لتصوير هذا اللون من الحزن قصيدة لصلاح عيد الصبور بعنوان «الشيء الحزين»، يقول في بعض مقاطعها<sup>(١)</sup>:

(١) الأعمال الكاملة ص ١٠٩.

هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يختفي ولا يبين ...

لكنه مكنون ...

شيء غريب، غامض حنون!

لعله التذكار!

تذكار يوم تافه بلا قرار

أو ليلة قد ضمها النسيان في إزار ...

لعله الندم!

فأنت لو دفنت جثة بأرض

لأورقت جذورها، وأينعت ثمار

ثقيلة القدم!

لعله الأسى!

الليل حينما ازتمى على شوارع المدينة

وأغرق الشيطان بالسكينه

تهدمت معابر السرور والجلد

لا شيء يوقف الأساة ... لا أحد

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء

لكنه حنون ...

يضمنا في خدر مستسلم حنون

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والفرائب

لا تسأل الشيء الحزين أن يمر كل يوم

على مرافئ العيون

لا تسأل الشيء الحزين أن يبين ... أن يبين

لأنه مكنون ...

لا تسأل الشيء الحزين أن يقر

ولعلنا نلاحظ في هذه المقاطع إيقاعاً خافتاً يلائم ذلك «الشيء الحزين ... الحنون» .



والحق ان الشاعر قد أخذ نفسه منذ بداية حياته الشعرية بأن يجرر شعره من التوتر الدائم « والرصانة » المطردة محاولاً أن يقترب من طبيعة الحياة « اليومية » ولحظاتها النفسية المختلفة المتعاقبة ، في جرأة على استخدام ألفاظ وعبارات جرى العرف على وصفها بأنه غير « شعرية » كتوله مثلاً في قصيدة بعنوان « الحزن » يعبر في بعض مقاطعها عن ذلك الحزن الغائم<sup>(١)</sup> :

يا صاحبي ، إني حزين ...  
طلع الصباح ، فما ابتسمت ولم يُنر وجهي الصباح  
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح  
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف  
ورجعت بعد الظهر ... في جيبي قروش  
فشربت شاياً في الطريق ... ورتقت نعلي!

وتغني نازك الملائكة لذلك الحزن الرقيق مجسمة إياه في صورة غلام وديع يَفد إلى النفوس فيملؤها بالشجن وإلى العيون فتفيض بالدمع . والشاعرة هنا تعبر من خلال المقطوعة الرومانسية فيجيء الإيقاع أوضح من إيقاع « الشيء الحزين » عند صلاح عبد الصبور لكن معجمها وتجسياتها وبناء عبارتها يطغى على هذا الإيقاع ويغلفه بهدوء حزين عميق . تقول الشاعرة في قصيدتها « أغنية للحزن »<sup>(٢)</sup> :

افسحوا الدرب له ، للقادم الصافي الشعور  
للغلام المرهف السايح في بحر أريج  
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج  
إنه جاء إلينا عابراً خصب المرور  
إنه أهدأ من ماء الغدير  
فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج  
إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول  
ساكن الأمسية الفرقي بأحزان خفيه  
والزوايا الغيهبيات السكون الشفقيه

(١) الأعمال الكاملة ص ٣٦ .

(٢) الأعمال الكاملة ص ٣١٣ .

أبداً يجرحه النوح ويضنيه العويلُ  
فليكن من صمتنا ظلّ ظليلُ  
يتلقاه وأحضان خفيّه

وهو يحيا في الدموع الخرس في بعض العيون  
وله كوخ خفيّ شيد في عمق سحيق  
ضائع يعرفه الباكون في صمت عميق  
وسدى يبحث عنه الألم الخشن الرنين  
إنه يقتات أسرار السكون  
وأسى مختبئاً خلف العروق.

ولكي تصوّر الشاعرة هذا الحزن الذي يضل عنه «الألم الخشن الرنين» حفلت  
صورها بطائفة من الألفاظ الدالة على الرقة وعلى الخفاء: «الصابي الشعور. المرهف  
السابع في بحر أريج - أسرار الثلوج - جاء إلينا عابرا - أهدأ من ماء الغدير - ساكن  
الأمسية - بأحزان خفية - الزوايا الغيبية السكون - الدموع الخرس - كوخ خفيّ -  
عمق سحيق - صمت عميق - أسرار السكون - مختبئاً خلف العروق» .  
ومرة أخرى تصفه في «مقدم الحزن» بأنه غلام «حساس» رقيق الخطى كئيب  
الجبين:

افسحوا الدرب، إنه جاء خجلان  
- رقيق الخطى كئيب الجبين  
الغلام الحساس ذو الأعين الغرقى  
- بتار يخ ألف سرّ حزين  
إنه مطعم العيون العميقات  
- وينبوع كل دمع سخين  
ولقد جاءنا تبلل عينيه  
- الدموع الخرساء عبر السنين  
إنه حزتنا الصبي لقيناه  
- على غير موعد وانتظار  
لم يزل هادئاً خجولاً كما كان  
- وما زال غامق الأسرار

جاءنا دافئاً أرق من الدمع

- وأحلى من رعدة الأوتار

ففرشنا له طريقاً من اللهفة

- والحسب والدموع الغزار

ونلاحظ هنا أيضاً هذا الحشد من الألفاظ المختارة عن قصد لتعبر عن الهدوء والغموض والشجن الرقيق: « رقيق الخطى كئيب الجبين - ألف سرّ حزين - العيون العميقات - تبلل عينيه الدموع الخرساء - هادئاً خجولاً غامق الأسرار - دافئاً أرق من الدمع وأحلى من رعدة الأوتار » وإن كنا نرى في البيت الأخيرة خروجاً على هذه النغمة الخافتة والمعجم المناسب لذلك الحزن الوديع. ولا شك أن « اللهفة والدموع الغزار » لا تناسب هذا « التأسك الذي يشيع في الأبيات جميعاً، والذي يمكن أن نلمس شيئاً منه في قول الشاعرة « ولقد جاءنا تبلل عينيه الدموع الخرساء عبر السنين » فإنها تجنبت عن عمد ما يدل على غزارة الدمع مرة بقولها « تبلل عينيه » وأخرى بقولها « الدموع الخرساء ».

وقد ظل الشاعر في هذه المرحلة مشدوداً بين الماضي والحاضر على نحو لعله أكثر حدة مما كان عليه في المرحلة السابقة، فإن التحوّل الحضاري والمدني السريع الذي طرأ على بعض أرجاء الوطن العربي قد زاد من إحساس الشاعر بألم الانسلاخ عن ماضيه، وزاد من ارتباطه بهذا الماضي وحنينه إليه حيناً رومانسياً حافلاً بالأشواق الإنسانية غير المحدودة. وكثيراً ما يتخذ التعلق بالماضي من الغربة المؤقتة التي تفرضها ضرورات الحياة على الشاعر، وسيلة للتعبير عن تلك الأشواق في صورة حنين إلى المواطن الأولى في نقائها وفطرتها وبعدها عن ضجيج المدينة وتعقدها وضياع شخصية الفرد في حياتها.

وقد عبّر عن هذا الإحساس طائفة من رواد الشعر الحر - كل حسب طبيعته وأسلوبه - منهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وغيرهم من معاصريهم، أو ممن حذوا حذوهم بعد ذلك. فمنهم من التفت إلى مظاهر من حياة المدينة تناقض ما ألفه في القرية من فطرة نقية وصلات إنسانية، وراعه منها كيف يفقد الفرد وجوده وكيف يوضع الناس في قوالب من حياة يومية نمطية يقضي فيها السعي وراء العيش والطموح المادي على أنبل المشاعر الإنسانية، حتى إزاء

الموت الفاجع ، كالذي نراه في قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي «مقتل صبي»<sup>(١)</sup> :

الموت في الميدان طنّ  
الصمت حطّ كالكنف  
وأقبلت ذبابة خضراء  
جاءت من المقابر الريفية الحزينه  
ولوّبت جناحها على صبيّ مات في المدينه  
فما بكت عليه عين !

الموت في الميدان طن  
العجلات صفّرت ، توقفت  
قالوا : ابن من ؟  
ولم يجب أحدا !  
فليس يعرف اسمه هنا سواه  
« يا ولداه ! »

قيلت وغاب القائل الحزين  
والتقت العيون بالعيون  
ولم يجب أحدا !  
فالناس في المدائن الكبرى عدو  
جاء ولذ... مات ولدا !  
الصدر كان قد همد  
وارتدّ كفّ عضّ في التراب  
وحلقت عينان في ارتعاب  
وظلّتا بغير جفن !  
قد آن للساق التي تشردت أن تستكن !...  
وعندما ألقوه في سيارة بيضاء  
حامت على مكانه المخضوب بالدماء  
ذبابة خضراء !

---

(١) الأعمال الكاملة ص ١٤٣ .

وتعكس الأَشْطَارُ القصيرة في القصيدة والقوافي الساكنة فُجَاءَةً المأساة وحسمها وسرعتها، ويرمز الشاعر إلى « مصرع القرية » في المدينة بإشارة موجزة موحية في حديثه عن « الذبابة الخضراء » التي تشير إلى أسطورة شعبية معروفة في الريف. وفي قوله « ابن من...؟ ولم يجب أحد » ملخصاً في براعة وضع المرء في القرية والمدينة. ثم يرمز إلى ما مات من الشاعر الإنسانية عند سكان المدينة في قوله « يا ولداه! قيلت وغاب القائل الحزين، والتقت العيون بالعيون، ولم يجب أحد » وصيحة « يا ولداه » صيحة ريفية وكأنها بقية مطمورة من تلك الشاعر انبثقت فجأة ثم اختفت في زحمة المدينة وصراعتها كما اختفى قائلها، وكأن « التقاء العيون بالعيون » عتاب صامت بين من شاهدوا المأساة وفقدوا القدرة على الإحساس الصادق بها، كما ينبغي للفطرة النقية التي يروعا هذا الموت الفاجع.

وللشاعر قصيدة أخرى بعنوان « سلة ليمون »<sup>(١)</sup> تصور شعوراً مألوفاً عند الرومانسيين الذين يحسون بأن المدينة تقضي على نضارة الطبيعة وترخص جمالها وتسمه بالسوقية والابتذال. ويسلك الشاعر فيها مسلكه الفني في القصيدة السابقة فيعبر عن تلك الشاعر في جمل سريعة دالة ذات قوافٍ ساكنة، وإن كان يخرج أحياناً من التلميح الفني إلى تصريح لا ضرورة له كما فعل في القصيدة السابقة حين قال « فالناس في المدائن الكبرى عدد » ولكنه أعاد لتصريحه في هذا الشطر قيمته الفنية حين أتبعه بقوله « جاء ولد... مات والد »، فكم بين هذين الفعلين من الجيء والموت من عواطف وآمال وأحلام دمّرتها لحظة عابرة فاجعة! وسلّة الليمون يمكن أن تقوم رمزاً للإنسان في نقلته الحضرية المفاجئة من القرية إلى المدينة، وهي أصلح للتعبير الرمزي من الإنسان نفسه إذ يظل شعور المرء بتلك النقلة محصوراً من خلالها في معان لا ترتبط بسلوك أو علاقات أو حالات نفسية تستدعي الاستقصاء والتصريح:

سلّة ليمون!

تحت شعاع الشمس المسنون

والولد ينادي بالصوت المحزون!

« عشرون بقرش... بالقرش الواحد عشرون! »

سلّة ليمون غادرت القرية في الفجر

(١) الأعمال الكاملة ص ١٢٥.

كانت حتى هذا الوقت المليون  
خضراء مندأة بالطلّ  
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير  
أواه! من روعها؟  
أيّ يدٍ جاءت، قطفتها هذا الفجر!  
حملتها في غبش الإصباح  
لشوارع مختنقات مزدحمات،  
أقدام لا تتوقف، سيارات  
تمشي بجريق البنزين!  
مسكين... لا أحد يشمك يا ليمون!  
والشمس تجفف طلك يا ليمون!  
والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات  
عشرون بقرش... بالقرش الواحد عشرون!  
سلة ليمون...  
تحت شعاع الشمس المسنون  
وقعت فيها عيني  
فتذكرت القرية!

وقد وفق الشاعر حين ختم قصيدته بهذه العبارة الموجزة التي تتجمع فيها تلك الأحاسيس المتناقضة بين القرية والمدينة، لكنه كان في غنى عن ذلك التعبير المباشر في حديثه عن شوارع المدينة المختنقة المزدحمة بالأقدام والسيارات، وكان في غنى عن تلك القافية المتكلفة بين «البنزين» و«الليمون المسكين!». ولا يكاد الشاعر، في ديوانه الأوّل «كان لي قلب» يلمّ بمشاهد القرية إلا قليلا، إذ هو مشغول في أكثر قصائده بغربته وضياعه في المدينة، لكن له قصيدة جميلة يمزج فيها تلك الغربة وذلك الضياع بذكريات رحيله عن القرية ومشاهدها البديعة وعن حبه الذي هجره مضطرا إلى حيث يرجو أن يحقق طموحه وأحلامه. يقول في بعض مقاطعها:

وجاء مساء...  
وكنت على الطريق الملتوي أمشي  
وقريتنا... بحضن المغرب الشفقي

رؤى أفتى  
مخادع ثرة التلوين والنقش  
تنام على مشارفها ظلال نخيل  
ومئذنة تلوى ظلها في صفحة الترعه  
رؤى مسحورة تمشي ...

وكنت أرى عناق الزهر للزهر  
وأسمع غمغيمات الطير للطير  
وأصوات البهائم تحتفي في مدخل القرية  
وفي أنفي روائح خصب ... عبر عناق،  
ورغبة كائنين اثنين أن يلبدا ...  
ونازعني إليك حنين، وناداني الى عشك  
... إلى عشي،

طريق ضمّ أقدامي ثلاث سنين  
ومصباح ينور بابك المغلق  
وصفصافه ... على شباكك الحران هفهافه ...  
ولكني ذكرت حكاية الأمس،  
سمعت الريح تجهش من ذرى الصفصاف  
تقول: وداع!

وحنّ عليّ ملاح، وقال اركب!

فألقيت المتاع ونمت في المركب

وسبعة أبحر بيني وبين الدار

أواجه ليلي القاسي بلا حب

وأحسد من لهم أحباب،

وأمضى في فراغ بارد مهجور

غريب في بلاد تأكل الغرباء ...

وذات مساء، وعمر وداعنا عامان،

طرقت نوادي الأصحاب، لم أعر على صاحب!

وعدت تدعني الأبواب والبواب والحاجب!

يدحرجني امتداد. طريق، طريق مقفر شاحب!  
لآخر مقفر شاحب...

أما بدر شاكر السياب فقد ظل طول حياته الشعرية يتغنى بقريته « جيكور » ويحن إلى مشاهدتها وملاعب طفولته فيها ويستمد من طبيعة ريفها كثيراً من صورته الفنية. وقد غذى عنده هذا الحنين إلى القرية والحلم بالعودة إلى الطفولة مرضه الطويل واغترابه وشعوره بالمعجز والوحدة فامتزجت لديه كل هذه المشاعر في بعض قصائد بديعة من أجملها قصيدته « شناسيل ابنة الجلي »، وإن كان له مع ذلك قصائد يضع فيها القرية في مقابل المدينة كما يصنع الرومانسيون الذين لا يستطيعون أن يروضوا أنفسهم على قبول المدينة صورةً جديدةً لحياة حضارية جديدة، بل يرون فيها عدواناً على « البساطة » والفطرة الطيبة والطبيعة الجميلة. ومن هذه القصائد قصيدة له بعنوان « جيكور والمدينة »، يقول في بعض<sup>(١)</sup> مقاطعها:

وتلتف حولي دروب المدينة  
حبالاً من الطين يمضغن قلبي  
ويُعطين، عن جمرة فيه، طينه  
حبالاً من النار يجلدن عُرِّيَ الحقول الحزينه  
ويحرقن جيكور في قاع روحي  
ويزرعن فيها رماد الضغينه

وجيكور خضراء... مسّ الأصيل ذرى النخل فيها  
بشمس حزينه.

ودربي إليها كومض البروق،  
بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أثار المدينة  
وعرّى يدي من وراء الضماد، كأن الجراحات فيها حروق.  
وجيكور من دونها قام سور، وبوابة، واحتوتها سكينه  
فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يدمى على كل قفل يمينه؟  
ويمناي: لا مخلب للصراع فأسمى بها في دروب المدينة

(١) أنشودة المطر ص ٩٣.



ولا قبضة لا يتعاث الحياة من الطين... لكنها محض طينه.

وجيكور من دونها قام سور، وبوابة، واحتوتها سكينه!

والشاعر في هذه القصيدة التي اكتفينا منها بهذين المقطعين يبني صورا مركبة وعبارات شعرية ممتدة تتضمن كثيراً من الالتفات والجنس المعترضنة والترواي المتباعدة والإشارات إلى بعض الرموز الأسطورية التي عرفنا باستنفادها بعد في كثير من قصائده.

على أن بين الشعراء الرواد من أحب المدينة مع إدراكه لكل ما تجلبه إلى النفس من شقاء، مرتبطاً بها ارتباطاً يمتزج فيه السخط بالرضى، كالذي نراه عند صلاح عبد الصبور في بعض قصائده ومنها قصيدته أغنية للقاهرة، يقول في بعض مقاطعها<sup>(١)</sup>:

و حين رأيت من خلال ظلمة المطار

نورك يا مدينتي عرفت أنني غللت

إلى الشوارع المسفلته...

إلى الميادين التي تموت في وقدها

خضرة أيامي...

وأن ما قدر لي - يا جرحي النامي -

لقالك كلما اغتربت عنك

بروحي الظامي

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب

ينبوع الهامي

وأن أذوب آخر الزمان فيك...

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء

إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح

لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين

إذا أراد أن يضارح:

«أهواك يا مدينتي»

(١) الأعمال الكاملة ص ١٩٨.

أهواك رغم أنني أنكرت في رحابك  
وأن طيري الأليف طار عني  
وأني أعود، لا مأوى ولا ملتجأ  
أعود كي أشرد في أبوابك  
أعود كي اشرب من عذابك!

ويتحوّل الإحساس بالغربة والضياع في المدينة عند بعض الشعراء إلى شعور بضياع «وجودي» أعمّ وأعمق من ذلك الذي ينبع من العجز عن مواجهة الحياة والناس في المدينة. فهو قلق النفس الرومانسية المشدودة بين أحلام غائمة لا تدري كنهها ولا تدرك مداها، وهو تمرّد على الحياة النمطية الرتيبة التي تقتل في النفس الانطلاق والتجدد، وهو بعدُ طبيعة النزعة الواقعية التي اتجه إليها هؤلاء الشعراء بعد أن أدركوا في أوضاع مجتمعاتهم والمجتمع الإنساني بوجه عام بعض أسباب هذا الشعور بالضياع.

والليل عند هؤلاء الشعراء - بظلامه وهمومه ومحاولات السلوى اليائسة الجوفاء فيه - إطار مألوف لهذا الإحساس بتفاهة تلك المحاولات وعجزها عن أن تبدد ذلك القلق الوجودي الدائم المتجدد. ومن أكثر الشعراء الرواد تعبيراً عن هذا الإحساس صلاح عبد الصبور ونازك الملائكة، وإن كان قد أصبح محور الكثير من قصائد الجيل التالي لهؤلاء الشعراء بعد أن امتزج بشيء من الرؤية الواقعية والسياسية. ومن نماذج التعبير عن ذلك الإحساس قول صلاح عبد الصبور من قصيدة بعنوان «رحلة في الليل»<sup>(١)</sup>:

الليل يا صديقتي ينفضي بلا ضمير  
ويطلق الظنون في فراشي الصغير  
ويثقل الفؤاد بالسواد  
ورحلة الضياع في بحر الحداد  
فحين يُقبل المساء، يقفر الطريق...  
والظلام محنة الغريب،  
يهبّ ثلّة الرفاق... فُضّ مجلس السمر!

(١). الأعمال الكاملة ص ٧.

« إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقي مساء غد! ...»

أعود يا صديقتي لمنزلي الصغير

وفي فراشي الظنون، لم تدع جفني ينام...

ما زال في عرض الطريق تائهون يظلمون

ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون

كأنهم سيكون!

ولن نستطيع أن نقده في هذا العرض الموجز دراسة فنية لهذا الشعر وسماته الجديدة الخاصة، لكننا نلاحظ فيه بوجه عام تأرجحاً بين الرومانسية والواقعية التي كانت بشائرها قد بدت تظهر فيه. ويبدو هذا التأرجح في طبيعة التجربة والنظر إليها، وفي الصورة الفنية معاً. ويتردد الشاعر بين أساليب الشعر القديم في رصانتها الغالبة وإحكام عبارتها وإيقاعها المتوتر ومعجمها الشعري المختار، وأساليب الشعر الجديد وميله إلى الاقتراب من الحياة اليومية وابتكار معجم شعري فيه جرأة على استخدام الفاظ جرى عرف القدماء على تجنبها بوصفها ألفاظاً غير شعرية، وقد أدّى تفتيت الأسطار في القصيدة والبعد عن القوافي المطردة إلى خفوت في الإيقاع وبعد عن التوتر. ولم تكن هذه الألوان من التجديد على مستوى واحد من الجودة والتدقيق في التعبير، فقد يترك الشاعر في محاكاة لغة الحياة وأساليبها فينتهي إلى نثرية مسرفة، وقد يترد في داخل القصيدة الواحدة إلى غنائية مسرفة تناقض إيقاعه الخافت ومعجمه الجديد في أجزاء أخرى من القصيدة. وقد يبالغ الشاعر عن عمد في تفتيت سطور القصيدة فتجيء صورته ممزقة مقطعة الأوصال. وتلك طبيعة الريادة في مزحلة لا تنضح فيها معالم الجديد في صورتها الكاملة، ويعمد الجديد فيها إلى المبالغة في خصومة القديم لإثبات وجوده وتحقيق رسالته.

ومع ذلك ظل هؤلاء الشعراء يكتبون في كلا الإطارين - التقليدي والحر - ولكن شعرهم التقليدي يتميز بروح عصرية ومعجم شعري تتسرب إليه ألفاظ جديدة أو تكتسب فيه الألفاظ القديمة دلالات جديدة، وتمتد فيه الصورة الشعرية على نحو غير معهود في الشعر القديم.

ويعدّ غازي القصيبي من أقدر الشعراء الشباب على تصوير تلك النزعة الرومانسية - من حنين وغربة وقلق - في أسلوب يجمع بين رصانة القديم وإيقاعه الشجي، « وشفافية » العبارة وحادثة بنائها وقدرتها على الإيحاء وبمستوى فوق المستوى الأول للمعنى والصورة.

ومن أجل نماذجه قصيدة له بعنوان « أغنية للخليج » من ديوانه « معركة بلا راية »  
نودّ أن نورد نصها الكامل ، لتتخذ من دراسته نموذجاً لهذا التيار الوجداني الذي يمثل  
امتداداً لتيار سابق عند بعض الوجدانيين ممن أفلحوا في التوفيق بين « الأصالة  
والمعاصرة » . يقول الشاعر :

أتيتُ أرقب ميعادي مع القمرِ  
يا ساحرَ الموجِ والشطآنِ والجُزُرِ  
هدّيتي رِعشتا شوقٍ، وقافية  
حَمَلتها كل ما عانيت من سفري  
أتيتُ أُمِرِح فوق الرملِ، أنبشه  
عن ذكرياتي القدامى... عن هوى صغري  
عن النجوم أذنبها بأكؤسنا  
عن الليالي مشيناها على الوتر  
أمرُ بالشاطيء الغافي فأوقظه  
بقبلية... وأنادي به إلى السمر  
أقول : شاعرك الوهّان - تذكره؟  
أتاك يحلم بالأصداف والدرر  
من بعد أن ذرع الدنيا، فما فتحت  
له الشواطيء إلا مرفأ الضجر  
ولُحِتَ يا أزرقَ العينين، فانطلقت  
أشواقه بجنون البيد للمطر!  
خليج! ما وشوش المحار في أذني  
إلا سمعتك صوتاً دافئاً الخدر  
ولا ترنّم ملاح بأعنية  
إلا وضجت أغاني الغوص في السحر  
ولا رأيت شراعاً ضمّه أفقٌ  
إلا ومرّت هوارى الصيد في فكري  
ولا احترقت بنار الشمس ثانية  
إلا ابتردت بما خلفت في ذكري

خليج! مرّت علينا بالنوى سنة  
 فهاتِ حدثٌ، وسلّ ما شئت من خبري  
 ركبتُ سبعين بحراً... جُبت أودية  
 طارت بي الرياح من أمن إلى خطر  
 ضحكتُ والحب يرعاني ببسمته  
 ونُحت والحبّ ليل صاخب الكدر  
 عشت السعادة حلماً لا يفارقني -  
 وعشت أعنفَ حزن في دم البشر  
 حتى أتيتك... فامسح بالنسيم على  
 آهات جرحي... ورشّ الموج في شرري  
 وصُبّ في مسمعي الظمآن ملحمة  
 من عالم الظلل والألوان والصور  
 على الشواطئ تُغوى الشمس وجنتها  
 فترتمي في أصنبلٍ أحمر الخفر  
 عن اللآئ في أصدائها رقدت  
 وخلفت أعين الغواص للسهر!  
 خليج! يا موجةً بيضاء تنقلها  
 أصابع الشوق من قلبي إلى بصري  
 أعين وجهك أن تغزو ملامحه  
 رغم العواصف، إلا بسمّة الظفر  
 عهدته عريباً، ما لرى فمه  
 بلكنة هاجرت من شاطيء التتر  
 عهدته عريباً، ملء جهته  
 كبر من البيد لم يركع على قدر  
 عهدته عريباً، ما غفا وصحا  
 إلا على لغة الإعجاز والسور!

\*\*\*

ولا شك أن الخليج - من حيث موضوع القصيدة - يمثل معنى أوسع من وطن اغترب

عنه الشاعر لأمر من أمور الحياة ثم عاد إليه بعد عام واحد . فالإغتراب عن الوطن ليس في هذه القصيدة إلا « المستوى الأول » الذي تتجاوزه صور القصيدة وتعبيراتها - بما فيها من شفافية وقدرة على الإيجاء - إلى مستوى آخر يوحي بموقف إنساني عام .

ويتمثل ذلك الموقف الإنساني في تلك اللفظة ، التي تبلغ حد الوكّه ، إلى ذلك الوطن بما فيه من نقاء الفطرة و « بساطة » الحياة ، بعد أن طاف الشاعر بأرجاء الأرض فلم تفتح له « إلا شواطئ الضجر » . ويعبر الشاعر عن هذه اللفظة بصورة بديعة مبتكرة تجسم إحساسه بزرق الخليج وأشواقه التي ثارت حين لاح لعينه بعد عودته :

وُلُحْتَ ، يا أزرق العينين ، فانطلقت  
أشواقه بجنون البيد للمطر

وتمثل أطراف الذكرى عوالم رومانسية متصلة بتلك الرموز الدائمة للشجن أو الانطلاق أو الأحلام أو الجمال ، باعثة في نفس الشاعر حيناً ينطلق من لحظة « خدر » دافئة من شأنها أن تثير كوامن الأشواق والذكريات . لذلك يزاوج الشاعر بين هذه البواعث في صدور أبياته ، وذكرياته وأشواقه في أشطارها الثانية ، على نحو مطرد :

خليج! ما وشوش المحار في أذني  
إلا سمعتك صوتاً دافئ الخدر  
ولا ترنم ملاح بأغنية  
إلا وضجت أغاني الغوص في البحر  
ولا رأيت شراعاً ضمه أفق  
إلا ومرت هوارى الصيد في فكري

ولا يخفى ما تتضمنه صيغة النفي والاستثناء « ولا ... إلا » من تأكيد للشعور ودلالة على إطراده ودوامه .

ويتأكد المستوى الثاني مرة أخرى في قول الشاعر :

ولا احترقت بنار الشمس ثانية  
إلا ابتردت بما خلّفت في ذكرى

فإن « نار الشمس » هنا لا يمكن إلا أن تمثل ما لقيه الشاعر في غيبته القصيرة من تجارب قاسية لم يجد مفرّاً منها إلا إلى ذكرياته التي يجد فيها البرد والسلام. فأغلب الظن أن الشاعر قد طاف في سفره بأقطار لعلها ليست في حرارة الخليج، لكن الخليج يتوهم في خاطره رمزاً لحياة الفطرة النقية التي يحلم إنسان العصر الحديث بالعودة إليها كلما حزبه مشكلات الحضارة وحياتها المعقدة. وكما تمثل أطيايف الذكرى صوراً من الحياة الجميلة « البسيطة »، كذلك تمثل آمنيات الشاعر إلى الخليج الحلم بالرجعة إلى تلك الحياة:

حتى أتيتك فامسح بالنسيم علي  
آهات جرحي... ورش الموج في شرري  
وصبّ في مسمعي الظمآن ملحمة  
من عالم الظل والألوان والصور  
عن الشواطئ تغوي الشمس وجنتها  
فترتمي في أصيّل أحمر الخفر  
عن اللآلئ في أصدافها رقدت  
وخلفّت أعين الغواص للسهر

ولعلنا نلاحظ في هذه الصور، إلى جانب رمزها لعوالم الفطرة الجميلة - إشارات إلى تلك اللحظات الرومانسية من الحب المغلف بالأحلام والطهر، وبخاصة في البيتين الأخيرين.

وللبحر البسيط في الشعر العربي الجيد نغمة شجن مناسبة نحسها ولا نكاد ندرك سرها إلا إذا اخترنا بناء العبارات الشعرية اختباراً محصاً لنتبين شيئاً من طبيعة حروفها وتركيبها وإيقاعها. وقد يتكشف لنا حينئذ بعض ما يوحي بهذا الشجن العميق المناسب، وإن بقي في الأمر ما يعزّ على الأذن المجردة والنظر العقلي أن يكشف كل أسراره، ولعل وسائل « الصوتيات » الحديثة يمكن في المستقبل أن تردّ تلك الأحاسيس المبهمة إلى حقائق صوتية وموسيقية ثابتة.

على أننا نستطيع أن نتلمس في بناء العبارة والأبيات عند الشاعر شيئاً مما يثيره هذا الشعر من شجن وما يتردد فيه من نغم شجي. ولعل أول ما يلفتنا من ذلك، كثرة تتابع الأصوات الممدودة وتعاقبها مع الحركات القصيرة في أجزاء الشطر أحياناً، والبيت

أحياناً أخرى وكأنها أمواج تعلو وتهبط ، أو تهبط وتعلو .

ومن ذلك قوله مثلاً: « يا ساحر الموج والشيطان والجزر... عن ذكرياتي القدامى ،  
عن هوى صغري ، عن النجوم أذبنها بأكؤسنا... عن الليالي مشيناها على الوتر...  
أمر بالشاطيء الغافي فأوقظه... أقول شاعرك الولهان ، تذكره... أشواقه بجنون البيد  
والمطر ». ولعلنا نلاحظ في هذه النماذج انتهاء الحركات الممدودة بحركات القافية  
القصيرة ، وكان القافية تجيء « قراراً » لكل نغمة طويلة مناسبة .

وقد تعكس الأصوات القصيرة والممدودة أحياناً طبيعة الحركة النفسية عند الشاعر  
وتراوحتها في لحظة بين الحركة السريعة والخطرات البطيئة المتأملة ، كما في قوله :

أتيت أمرح فوق الرمل... أنبشه

عن ذكرياتي القدامى ، عن هوى صغري

فالشر الأول يمثل اللهو والحركة السريعة « أمرح... أنبش » وهو لهذا يخلو تماماً  
من الأصوات الممدودة إلا في نهايته ، وكان هذه النهاية الممدودة تمثل بدورها دوام  
« نبش » الشاعر عن ذكرياته . أما الشر الثاني فمليء بالمئات الطويلة التي يمكن أن  
تلائم الذكريات القديمة وأحلام الطفولة البعيدة .

ونلاحظ ظاهرة مطردة في بناء بعض عبارات الشاعر تتمثل في « القطع » بين  
الجملة قطعاً من شأنه أن يؤكد الإحساس والحركة بما يثير من توقع حين لا تمضي الجملة في  
سياق لفظي أو معنوي متصل . ومن ذلك ما نراه في بيته السابق من فصله بين « أتيت »  
و « أنبشه » في قوله « أتيت أمرح فوق الرمل... أنبشه » وكان في هذا الفصل عدولاً  
عن هذا المرح العابر القصير إلى التفتيش الممتع المؤلم عن الذكريات القديمة .  
ومن ذلك أيضاً قوله :

ركبت سبعين بحراً... جبت أودية...

طارت بي الريح من أمن إلى خطر

ولا شك أن القطع هنا يؤكد الحركة التلقائية أو المضطرة ، وكان قوة خفية تقذف  
بالشاعر من البحار إلى الأودية إلى أجنحة الريح . ولعلنا نجد مثلاً قريباً من هذا في



الشعر العربي القديم ، في قول عمر بن أبي ربيعة :

أخا سفر... جواب أرض... تقاذفت  
بـه فلوات فهو أشعث أغبر

وقد يتحقق القطع بجمل جالية أو وصفية تبعث حركة ذهنية عند المتلقي حين يسمع اللفظ مفرداً ، ولا يكاد يبدأ التفكير في معناه حتى يفاجئه تخصيصه بحالة من الحالات أو صفة من الصفات تدعوه إلى معاودة التفكير من جديد. وذلك كما في قوله :

عن النجوم... أذنهاها بأكؤسنا  
عن الليالي... مشيناها على الوثر  
عن الشواطئ... تغوي الشمس وجنتها  
فترتمي في أصيـل أحمر الخفر  
عن اللآلئ... في أصدافها رقدت  
وخلفت أعين الفواص للسهر

ويسلك الشاعر هذا المنهج في قصائد أخرى ، منها قصيدة له عن الصحراء في ديوانه « قطرات من ظمأ » فيقول :

سأعسبر الجمر... أجتاز الوهاد إلى  
نبع على قمة في الأرض شمّاء  
والمس الفجر... أنضو عنه أريـة  
بيضاء... أنجها شعراً حسنائـي  
غدا أعود من الصحراء.. يحضني  
نصري... أرف إلى عينيك أنبائي

ولعل من أسباب شعورنا بالانسياب الموسيقي الشجي في هذا الشعر ، أيضاً ، مزاوجة الشاعر بين هذا الأسلوب من القطع ، وبين أبيات يتصل فيها السياق ويكثر فيها العطف ويتحقق ما أشرنا إليه من « توازن » بين شطري البيت الواحد ، كما في قوله :

ضحكت ، والحب يرغاني بسمته  
ونُحت والحب ليل صاخب الكدر

عشت السمادة حلماً لا يفارقني  
وعشت أعنف حزن في دم البشر

ولعلنا نلاحظ هنا أيضاً استخدام الجمل الحالية أو الوصفية « والحب يرعاني ...  
والحب ليل ... حلماً لا يفارقني ». كما نلاحظ اعتماد الشاعر على ما لاحظناه عند غيره  
من الوجدانيين، من المقابلة بين شطري البيت الثاني، ومن عطف الألفاظ ذات  
الإيحاءات الوجدانية المتقاربة، كالمعهد في الشعر الوجداني، كقوله « يا ساحر الموج  
والشيطان والجزر ... من عالم الظل والألوان والصور ».

على أن الشعراء في هذه المرحلة لا يسرفون في استخدام تلك الألفاظ، بل ينتقون  
منها ألفاظاً، ربما سبق إلى استخدامها الوجدانيون في المراحل السابقة، لكنهم هنا  
يتخذون منها رمزاً محورياً لبعض المعاني النفسية. ومن تلك الألفاظ مثلاً « الجرح » أو  
« الجراح » كما في قول الشاعر:

حتى أتيتك فامسح بالنسيم على  
أهات جرحي وثرش المرح في شرري

وقد بيني الشاعر صوراً مجازية تدور حول هذا اللفظ ذي الإيحاء الوجداني أو  
يستخدمه في تعبير بسيط مرسل. ومنه قوله في هذا الديوان:

- وحيد في صقيع الليل ينكأ جرحه ويرى  
مسيل دمه  
ويعرف كيف يجري الدمع في الأعماق، لا الأجفان  
- ما سرت من ظمأى إلا إلى قلقي  
- كأن كل حنان الأرض قد نضبا  
ملاء الجموع وجوه لست أعرفها  
وفي الوجوه عيون تتقن الكذبا  
أود أن أتحدى الزيف ثانية  
فأفضح الجرح والإخفاق والسفها

- أَعِدُّ لِي حَدِيثَ الظَّمَا والسَّرَابِ  
وَرَجِّعْ مَعِ اللَّيْلَ لِحَنَ العَذَابِ  
لَعَلَّ الجِرَاحَ الَّتِي صَنَعْتَهَا  
بِنَاصِيَةِ رُوحِي تَشُقُّ النُّقَابَ  
- حَمَلْتِ إِلَيْكَ حَرَمَانَ الصَّحَارِي  
فَكَيْفَ أَحَلَّتْهُ رِيًّا وَخَصْبًا!  
وَكَيْفَ صَنَعْتِ مِنْ ظَمَائِي نَعْيًا  
وَكَيْفَ جَعَلْتِ جُوعَ الرُّوحِ حَبًّا!  
وَكَيْفَ نَسَجْتِ دَفْئًا مِنْ شَتَائِي  
وَكَيْفَ أَعَدْتِ حَتَّى الجِرْحِ عَذْبًا!  
- غَفَرْتَ مَا فَعَلْتُ عَيْنَاكَ بِي... وَنَسِي  
جِرْحِي الِيمِينِ الَّتِي وَضَّأَتْهَا بَدْمِي  
وَقَلَّيْتُ إِنْ فَتَحْتَ القَلْبَ فَاغْتَرَفِي  
مَا شِئْتُ مِنْ نَبْعِ العَطَاءِ... وَابْتَسِمِي  
وَالْيَوْمَ أَفْتَحُ أَجْفَانِي عَلَى أَلْمِ  
يَنْسَابُ مِنَ أَلْمِ... يَنْصَبُ فِي أَلْمِ!  
- وَهَمَسَ النَّاسُ: أَمْرُ اللهِ، حِكْمَتُهُ  
مَصِيرُنَا المَوْتَ... هَذَا دَرَبٌ مِنْ خَلْقُوا  
صَبْرًا، وَتَجَذَّبْنِي الأَيْدِي مَعْرِيةً  
صَبْرًا، وَأَمْضِغُ بَرَكَاتِي وَأَخْتَنُقُ  
حَمَلْتِ جِرْحِي دُنْيَا أَنْتِ فَرَحْتَهَا  
وَجَنَّةَ أَنْتِ فِيهَا الظِّلُّ وَالْأَلْقُ  
وَجِئْتِ أَيَّامَ لَقِيَانَا أَبَارِكَهَا  
وَوَغِيبْتِ فِي لِحْظَاتِ الأَمْسِ اسْتَرَقُ  
الليْلِ والنَّسْدِوَةَ الغَرَاءِ عَامِرَةَ  
الْبَحْرِ وَالصَّيْدِ وَالْمَجْذَافِ وَالشَّفَقِ  
وَأَنْتِ... مِنْ بَسْمَةِ البَشَرِ صَاخِبَةِ  
إِلَى شُرُودِ مَنْ المَجْهُولِ تَرْتَفِقُ

حملتَ في صدرك الدنيا بأجمعها  
وما تمللتَ حتى خانك الرمق  
وعشتَ معضلة الإنسان... موقفه  
صموده... جرحه بالشك ينبثق

ومنه قوله في ديوانه « جزائر اللؤلؤ » :

- ولا تُسلميني لدرب الضياع  
ولا تكليني لجرح الضنبا  
- بُوحي بسر العمر، لا تتردي  
ضيعت لي أمسي، فلا تُبقي غدي  
ماذا لديك من الجراح لخافق  
أبدأ يعيش بجرحه المتدفق؟  
- وهذي الأنجم الحيرى تعدُّ عليَّ أيامي  
وتهتف بي: أضعت العمر في تقديس أوهام!  
وتصرخ: أين تمضي والدُّجى ينبوع آلام؟  
وحيداً دونما أحد يواسي جرحك الدامي  
- وحيساتي تـأوّه ودموع  
وجراح على بقايا جراح

ومن تلك الألفاظ الوجدانية الجديدة « النجمة » و« النجم » و« النجوم ». وقد رأينا نماذج منها عند نزار قباني. ومنها قول الشاعر في هذه القصيدة:

عن النجوم أذنبها بأكوسنا  
عن الليالي مشيناها على الوتر

وقوله في أعماله الشعرية الأخرى:

أنا... وقلول من الذكريات  
وصمت المساء... وبُقي المنى

أحن إليك حنين الغريب  
إذا ذكر الأهل والموطن  
فأبحث عنك وراء النجوم  
وبين الغيوم... وفي المنحنى!  
أريد أن أمضي بعيداً... بعيداً<sup>(١)</sup>  
خلف الغيوم البيض... خلف النجوم  
أريد أن أجتاز هذي الحدود  
أريد أن أنسى الدُّنَى... أن أهيئ!  
وكما تسبح في الأفق النجوم  
وكحلم شارد ضل سبيله  
غبت عني...  
واحتواني ليلي الداجي على ليل جديد  
حافل بالوجد والرغبة والشوق البعيد  
لا تسألني ماذا مصير حبنا؟  
لا تبحني عن ومضة اشتياق...  
لا شيء في أعيننا سوى الوجود...  
لا تعجبي إن فرّت الظلال  
من أفقها... وغارت النجوم  
لا تعجبي... فالحب لا يدوم!  
... ونظرت لي، فإذا عيونك نجمة  
أفلت، فلم تسطع ولم تتوقّد  
فشهدت في عينيّك مصرع نشوتي  
أواه! ما أسمى ختام الشهيد!  
عبرت على ربوات الشباب  
وغبت، كأنك لم تعبر!

(١) هذا النموذج وغيره من « الشعر الحر » ويختلف أسلوب الشاعر فيه عن أسلوبه في الشكل التقليدي، وليس من غايتنا في هذا البحث دراسة هذا الشكل الجديد وما يتصل به من قضايا.

فما ذكرتك ليالي المنى  
ولا طففت في خاطر السمر  
وما زال نجم المساء البعيد  
يضيء ... يُعبرُكَ لم يشعر!

وإذا كانت بعض الأماكن والأزمنة رمزاً للفطرة النقية عند هؤلاء الشعراء ، فإنهم يجدون في الطفولة - كما يجد الناس جميعاً - رمزاً للبراءة والنقاء ويتمنون لو عادوا أطفالاً لا يشغلهم ما يشغل الكبار من هموم ولا يدنسهم ما يدنس وجدان الكبار من آثام . ومن ذلك قول نازك الملائكة<sup>(١)</sup> :

ليتني لم أزل ، كما كنت ، قلباً  
ليس فيه إلا السنا والنقاة  
كلّ يوم أبني حياتي أحلاماً  
- وأنسى إذا أتاني المساء  
فوق تلّ الرمال أصرف أيامي  
- وأبنى مستقبلاً من رمال  
لا أحسن المساة حولي ولا أسمع  
- في الرمل ألف ألف سؤال!  
كالعصافير لم أحيّر أحاسيسي  
- يوماً بما تقول الرياح  
فوق تلّ الرمال أرسم أشباه  
- قصور ككأنها أشباح  
وتمرّ الساعات بي وأنا أبني  
- خفايا مدينة الأحلام  
أيُّ يوتوبيا فقدتُ وعزّ الآن  
- إدراكها على أيامي!

(١) أغنية للإنسان ص ٢٥٣ .

ملك يوتوبيا الطفولة. لو ترجع!  
- لو لم تكن خيال مننام!  
إيه تلّ الرمال... ماذا ترى أبقيت  
- لي من مدينة الأحلام؟

وللشاعرة قصيدة أخرى جيدة تصور انبثاق ذكريات الطفولة فجأة من «العقل الباطن» في ومضة خاطفة تبدو في حلقة اللحظات اليائسة. والقصيدة - برغم ما بها من «تصميم شكلي» - تتضمن فكرة مبتكرة حولتها الشاعرة إلى أحاسيس وصور، وهي بعنوان «ذكريات» من ديوان «شظايا ورماد». تقول الشاعرة في بعض مقاطعها:

كان ليلٌ... كانت الأنجم لغزاً لا يُحلُّ  
كان في روحي شيء صاغه الصمت الممل  
كان في حسيّ تخدير ووعي مضمحل  
كان في الليل جمود لا يطاق  
كانت الظلمة أسراراً تراق  
كنت وحدي، لم يكن يتبع خطوي، غير ظلي  
أنا وحدي، أنا والليل الشتائي وظلي!  
كان صمت راكد حولي كصمت الأبدية  
ماتت الأطيّار أو نامت بأعشاش خفيه  
لم يكن ينطق، حتى الرغبات الأدمية  
غير صوت رنّ في سمعي وذابابا  
لحظة، لم أدر حتى أين غابابا!  
آه لو أدركت من ألقاه في الصمت الممل!  
أتراني لم أكن أمشي أنا وحدي وظلي؟  
كنت كالظلمة تمتد إلى الأفق الغريب  
كل شيء مفرق فيها كقلبي، كشحوبي  
ظلمة ممتدة كالوهم، كالموت الرهيب  
غير ضوء خافت مرّ بجفني  
لحظة، لم تدر ماذا كان، عيني  
كان ضوءاً لونه لون خيال مضمحل

مرّبي لحماً وأبقاناً، أنا وحدي وظلي!  
كان في الجو الشتائي ارتعاش وجمود  
جد الظل من البرد وغشاه الركود  
ليلة يرجف في أجوائها، حتى الجليد!  
غير دفء طاف في قلبي الوجيع  
فُرت فيه من شتائي برييع  
وإذا في عمق قلبي فرحة الفجر المثلّ  
غير أني كنت في الليل أنا وحدي وظلي!

وتختتم الشاعرة القصيدة بتساؤل يوحي بطبيعة الحلم الذي يختلط فيه الشك باليقين:

كان قلبي متعباً يسكنه حزن فظيع  
رقصت فيه وشدّته إلى الجرح دموع  
صُورٌ في قعره يصيغ مرآها النجيع  
كان... لكنّ يداً مرّت عليه  
حملت بعض تحاياها إليه  
باركتُ آلامه السوداء... كانت يدَ طفل  
أيّ طفل؟ لم يكن في الليل غيري، غير ظلي!

ونلاحظ في هذه المقطوعات تطوراً جديداً في الشعر الوجداني يبدو نابعاً من تأثر الشعراء بالاتجاهات النفسية في الأدب والنقد، وكأنا «تحل» الشاعرة نفسها في ذلك الموقف محاولة أن تنفذ إلى أعماق عقلها الباطن لتدرك سر هذه الومضات من النور والراحة النفسية العارضة في تلك اللحظات المليئة بالظلام والكآبة. وقد تبع ذلك تطور في لغة القصيدة وبناء عباراتها واقتربت من بعض تعبيرات الواقعية التي كانت قد بدأت تظهر حينذاك، فخفت توترها وبطؤ إيقاعها بتلبّث الشاعرة عند اللحظة النفسية وتعمّقها في وصفها وتحليلها، وإن حافظت بوجه عام على روح العبارة الوجدانية المألوفة.

ومن الحنين إلى الطفولة والفرار إليها قول غازي القصيبي في «معركة بلا راية»:

... أقول إني أخو حزن، أخو ألم  
يودّ لو عاد طفلاً ضج وأنتحبا



نو أنلم الرأس صدراً لا يضيق به  
وراح يشكو إليه السقم والتعبان!

وترتبط الرغبة في العودة إلى الطفولة ومعاهدتها عند كثير من الشعراء ، بالقولية  
وذكرياتها وطبيعتها وطيبة أهلها ، وبالحب الأول وبراءته وعفته . ومن ذلك قول  
الشاعر (١) :

هلاً رجعتَ بأيامي إلى حقب  
خراء تزهري في عمري ووجداني  
أيام كنت على شفتي أغنية  
وكنت خفقة إلهام بفنان!  
أراك في الليل ، في الآفاق ، في صور  
ملاء الحياة ، وفي أعماق إنسان  
وأسمع اسمك في نبض البذور ، وفي  
عطف يولده بالشوق قلبان  
فقد عرفتك في فجري ، بقريتنا  
صدراً يضم وجودي منه كفان  
وقيل : في كل شيء سرت تلمحه  
تحسه بين فجّار ورهبان  
وفي الزهور تشم الروح نفحته  
وفي الخريف يرى من غير أغصان  
مذ صرت شيئاً يجوب العقل عالته  
أسلمت يومي لإطراقي وأحزاني  
ما كان أسعدني طفلاً بما عرفت  
نفي وراء جهالاتي وقضبانني  
واليوم أخشى على المصباح ، قد ذبلت  
أضواؤه وتواري بسين أجفاني

★ \* ★

(١) عبده بنوري - ناقة نور ص ٤٤ .

وقد اختلط الحنين إلى الوطن وإلى مراتع الطفولة والصبا ببعض النزعات الواقعية عند هؤلاء الشعراء الوجدانيين فتحدثوا عن حياة الفلاح وما فيها من فقر وجهد، وإن لم يصل حديثهم إلى حد الواقعية الكاملة. فقد ظلت صورة هذه الحياة ممتزجة بذكريات الريف الجميل موشاة بألوان من الطبيعة النقية تغطي على ما في الواقعية من نظرة ساخطة ناقدة، وظلت هذه الصور أقرب في طبيعتها الوجدانية إلى ما في شعر محمود حسن إسماعيل من رثاء لحال الفلاح، وإن اختلف أسلوبها الفني فقلّ فيه التوتر والرصانة ومال إلى خصائص «الشعر الحر».

وقد تبدو الرغبة في العودة إلى الطبيعة والفطرة والفرار من أثقال الحياة ووطأة الناس في صورة آمنيات معهودة في الشعر الوجداني القديم والحديث، لكنها عند هؤلاء الشعراء تتأثر ببعض صور الشعر الأوروبي وتجنح إلى الإيغال في التجسيم وبخاصة إذا كانت من الشعر الحر، إذ يتسم هذا الشعر بالميل إلى استقصاء الصورة وبنائها من «جزئيات» صغيرة متكاملة: ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور، من ديوانه «أحلام الفارس القديم»:

... لو أننا كنا كفصني شجره  
الشمس أرضعت عروقنا معا  
والفجر روّانا ندى معا...  
ثم اصطبغنا خضرة مزدهره  
حين استطننا فاعتنقنا أذرعا،  
وفي الربيع نكتسي أثوابنا الملونة  
وفي الخريف نخلع الثياب، نعري بدنا  
ونستحم في الشتاء، يدفئنا حنوننا!  
لو أننا كنا بشط البحر موجتين  
صفيّتا من الرمال والمحار  
تؤجّتا سبيكة من النهار والزبد  
أسلمتا العنان للتيار  
يدفعنا من مهدنا للحدنا معا  
في مشية راقصة مدندنه  
تشربنا سحابة رقيقه

تذوب تحت ثغر شمسٍ حلوة رقيقه  
ثم نعود موجتين توأمين  
أسلمتا العنان للتيار  
في دورةٍ إلى الأبد!  
من البحار للسماء... من السماء للبحار!  
لو أننا كنا نجمتين جارتين  
من شرفةٍ واحدةٍ مطلقنا  
في غيمةٍ واحدةٍ مضجعنا  
نضيء للعشاق وحدهم، وللمسافرين  
نحو ديار العشق والمحبة  
وللحزائي الساهرين الخافضين موثق الأحيه  
وحيث يأفل الزمان يا حبيبتى  
يُدركننا الأفول  
وينطفئ غرامنا الطويل بانطفائنا  
يبعثنا الإله في مسارب الجنان ذرتين  
بين حصي كثير...  
وقد يرانا ملك إذ يعبر السبيل  
فينحني، حين نشد عينه إلى صفائنا  
يلقطننا، يمسخنا في ريشه، يُعجبه بريقنا  
يرشقنا في الفرق الطهور!  
لو أننا كنا جناحي تويس رقيق  
وناعم لا يبرح المضيق  
محلّق على ذؤابات السفن  
يبرس الملاح بالوصول  
ويوقظ الحنين للأحباب وأوطان  
منقار، يقات بالنسيم  
ويرتوي من عرق الغيوم  
وحيثما نحن نيل البحر يطوينا معاً... معاً

ثم ينام فوق قلع مركب قديم .  
يؤانس البحارة الذين أُرهبوا بغربة الديار  
ويؤنسون خوفه وحيرته  
بالشدو والأشعار  
والنفخ في المزمار .

وهذه الصور - كما نرى - صور رومانسية خالصة يحلم الشاعر فيها بعالم خيالي عماده  
الصفاء والجمال والحب ، لكنه لا يبدو فراراً من المجتمع والناس كما كان يصرح الشاعر  
العذري القديم في بعض أمنياته كقول أبي صخر الهذلي :

تمنيت من حي عُلَيَّةَ أَننا  
على رَمَث في البحر ، ليس لنا وَفْرُ  
على دائم لا يعبر الفُلكُ موجَه  
ومن دوننا الأهوال واللُّجج الحضر  
افنقضي همّ النفس في غير رقة  
ويُغرق من نخشى نيمته البحر

وإن كان المجنون قد تمنى بعض هذه الأمنيات الخيالية وعبر عنها بأسلوب الشعر  
القديم في التركيز والبعد عن الاستقصاء والإفاضة ، في قوله :

ألا ليتنا كنا غزالين نرتعي  
رياضاً من الحوذان في بلد قفر  
ألا ليتنا كنا حمامي مفازة  
نظير ونأوي بالعشي إلى وكر  
ألا ليتنا جوتان في البحر نرتمي  
إذا نحن أمسينا نلجج في البحر

والحق أن استقصاء الصورة الشعرية سمة غالبية في الشعر الجديد تفرق بينه وبين  
طبيعة الشعر القديم ، كالذي نراه في هذه الصور السريعة المركزة عند المجنون ، وتلك  
الصور المتعاقبة ، التي لا ينتقل الشاعر الحديث من إحداها إلى الأخرى قبل أن يفصل

أجزاءها ويربط بينها بإحساس واحد عام . وقد بلغ الشاعر في معجمه الشعري وبنائه عبارته وإبتاعه مستوى بديعاً من الغنائية ، ومن الخيال الذي لا يكتفي بما اكتفى به الشاعر ، بل من أمنيات تتصل بالأحياء من غزلان وحمائم وحياتان ، بل مدّ أمنياته لتشمل كثيراً من مظاهر الحب في الطبيعة ، شجرها وموجها ونجومها ، رابطاً ذلك كله بشائبة مشتركة بين هذه الصور جميعاً ، في معجم شعري شفاف حافل بالإيجاء .

وتظل عاطفة الحب عند كثير من هؤلاء الشعراء ممتزجة بمعاني الحرمان والهموم والأشواق ، وإن بدت فيها عند بعضهم نزعة توحى ببعض المعاني « الحسية » لكنها لا تقترب من هذا الاتجاه بمعناه « الصحيح » ، بل يكتفي الشاعر باستخدام بعض ألفاظ وتعبيرات ومجازات ذات إيجاء « مترف » يقف وسطاً بين الوجدانية والحسية ولا يخلو من أشواق الوجدانيين وتهويماتهم . ومن ذلك قول حسن عبد الله القرشي في قصيدة بعنوان « انغم الأزرق » ، من ديوانه المسمى بهذا الاسم :

اقتربي كالظن ، لا تقلقي  
مصباحنا من طلعة المشرق  
ومن عطايا الفجر أيامنا  
وهينمات الخلم الأزرق  
وكالعصافير إذا غرّدت  
من سكرة في روضهنا ، زقزقي !  
وعرشي كالزهر يا واحتي  
فخيمتي في المنحنى الضيق  
تأبى انطلاقتي سوى بسمة  
ترعشهنا من ثغرك المونق  
وغير أطراف شراعية  
تنساب من زورقنا المورق  
وتنكر الأنسام في حقلنا  
غير تلاحق الهوى الرقيق  
مزرعة البسمة البسمة ودن الشدا  
ما عشت من نهر البروى أستقي

أسبح في وادي المنى ذاهلاً  
وأنتشي بالنغم الأزرق

ولعلنا نلاحظ بعض تلك التعبيرات الجديدة التي أشاعها بعض روّاد هذا الاتجاه في قول الشاعر « هينمات الحلم الأزرق... مزرعة البوح... دن الشدى... النغم الأزرق ». وهي تعبيرات ليست بعيدة عن طبيعة الشعر الوجداني عند بعض الشعراء في المرحلة السابقة وبخاصة عند نزار قباني.

وقد يتحدث الشاعر في هذا الاتجاه عن بعض همومه، لكنه حديث - على حرارته - ينطوي على كثير من « التلطف » والحفة المتمثلة في إيقاع بعض القوافي التي شاعت عند بعض هؤلاء الشعراء. ومن ذلك قول حسن عبد الله القرشي أيضاً بعنوان « شقية » - وهو عنوان نصادف كثيراً من أمثاله عند أصحاب تلك النزعة - من ديوانه « الحان منتحرة »:

لقيتُها في ذات أمسيّة  
واجمة تشدو بأغنيّة  
وومض إعجاب تراءيتُ  
في لمح عينيها بعينيّه  
قلتُ: فتاتي... لا عراق الضنا  
كما عرا كل أمانيّه  
رقيقة أنت، وللحزن في  
صوتك إحساسات حوريّه  
شقية أنت، فهل لي أنا  
أنا الشقي، أعطيك ما فيّه؟  
إني بذرت الحب هل تلتطين  
من حبّ حبي بذر كفيّه؟  
حقيقة أنت، ولكنني  
قبضة أوهام سراييه  
إنني خيالي، أنا شاعر  
أعيش أياماً خياليّه

كل جياتي تنتهي، أملي  
أسطورة تمضي خرافياً هـ  
حصادي الشعر، وللشعر في  
قلبي جراح كاللظي حيّه  
لا تسأليني: أنت أحببتني؟  
بل سألني قلبي وعينيّه

على أن نعمة جديدة قد بدأت تتردد في ثنايا التجربة العاطفية، تبدو فيها المرأة شريكة حياة ورفيقة عمر، وعاوناً على مواجهة الهموم، لا منقذاً منها كما كانت عند كثير من شعراء المرحلة السابقة. وقد تصل هذه الصورة إلى حد الواقعية بالمشاركة في نضال سياسي واجتماعي، أو يكتفي الشاعر من ذلك بالإشارة إلى المشاركة الوجدانية في مواجهة هموم الحياة أو الفرحة بالانتصار عليها. ويخلص مثل هذا الشعر من المعجم المألوف في تجربة الحب إلى معجم وصور جديدة أكثر «رقة» وعصرية. ومن ذلك قول الشاعر السوداني محيي الدين فارس من قصيدة بعنوان «السلام الأخضر» من ديوانه «الطين والأظافر»:

أنظري...  
أصابع الفجر على شبّاكنا المنور  
قد غنمت ستارة من نسجها المشجر  
واستيقظت جاراتنا، الأطيّار، عند الشجر  
تصغي إلى حديثنا المنغوم في تستر  
وهذه الشمس على ذوائب الحميلة  
أرخت صفائر السني... جديلة، جديله!  
حبيبتني حبيبتني، يا زهرة القرنفل  
يا غنوة هامسة على شفاه الجدول  
حبيبتني، حبيبتني، يا أخت قلبي الشاعر  
سُوقني معي الرّياح عن درب الحياة الأخضر  
مُدّي معي يدك نقطف زهرات السّوسن  
وفي دروب العوسج  
خوضي معي... خوضي إلى ضفاف الوهج

سنفرش الدرب غداً بالفلّ والبنفسج  
إني هنا أرسم لوحات السلام الأخضر!  
ليصبح الوجود غنوة تموج بالعبير  
ليهمس الغدير للغدير  
لتصيح الطيور للطيور  
لتلتقي الدموع بالدموع، والجراح بالجراح  
ليلتقي الإنسان بالإنسان في عناق  
وفي رُبى إفريقيا، وفي ليالي آسيه  
فلا تنّ راعيه  
ولا تنوح ساقيه  
وظفلي فراشة تموج فوق الرابيه

ومن مظاهر التجديد في هذا الشعر ما نصادف فيه من تجسيم عصري جديد تخلو عبارته من التوتر والرضانة ويوحى إيقاعه الهاديء بالفرحة العميقة الغامرة، من مثل حديثه عن أصابع الفجر وما نسجت من ستائر مشجرة، وعن ذوائب الخميعة وقد أرخت صفائر السني جديلة جديلة، وتسميته بعض الأزهار «العصرية» كالسوسن والفل والبنفسج، وقوله «ليلتقي الإنسان بالإنسان» بعد أن ارتبط لفظ «الإنسان» عند هؤلاء الشعراء، وفي الاتجاه الواقعي، بمعاني المحبة والعدالة.

★ ★ ★

وقد شاعت نظرية الالتزام عند الواقعيين وبدأ أصحاب هذا الاتجاه يتحدثون عن القضايا السياسية والاجتماعية حديثاً يصدر عن موقف خاص و «التزام» بفلسفة معينة، وبدأ الشعر يتغير في معجمه وصوره وأسلوبه ليواجه طبيعة تلك النظرة الواقعية.

على أن كثيراً من الشعراء ظلوا في تعبيرهم عن قضايا السياسة والمجتمع يتبعون المنهج الوجداني وإن تسربت إلى صورهم وعباراتهم بعض آثار الاتجاه الجديد. وقد يغلب الاتجاه الوجداني على شاعر بعينه، وقد نجد عند الشاعر الواحد تأرجحاً في الديوان الواحد بين الوجدانية والواقعية. ومن الموقف الوجداني من التجربة القومية قول



محي الدين فارس في ديوانه السابق، من قصيدة بعنوان « بلادي »:

لأوّل مرّة  
أحسّ بأني حرّ، وأنّ بلاديّ حره  
وأنّ سمائيّ حرّه  
فلا طيرَ فيها يناويّ نجمي  
ولا طيفَ غيم  
وأنّ الطريق الذي قد رصفناه يوماً جماجم  
سنفسله بالعبير ونفرشه بالبراعم  
وشدو الحمام  
إذا الفجر مدّ الجناحا  
وألقى على الشاطئين الوشاحا...  
بلادي أنا، يا بلاد الكنوز الغنيه  
تمدّ يداً مثل قلب النجوم، بيضاء مثل صفاء الطويّه  
إلى كلّ شعب.

ونلاحظ استخدام الشاعر للألفاظ والعبارات والمجازات الرومانسية، من مثل قوله: « فلا طير فيها يناويّ نجمي، ولا طيف غيم... سنفسله بالعبير ونفرشه بالبراعم وشدو الحمام. إذا الفجر مدّ الجناحا، وألقى على الشاطئين الوشاحا ». ويكتفي الشاعر - في هذه القصيدة - بتلك الإشارات الرومانسية فلا يخوض في التفاصيل الواقعية المألوفة في الاتجاه الواقعي، ولا ترتفع نبرته وتزداد حدة إيقاعه كما نرى في الشعر القومي والسياسي.

وقد اختلف موقف الشعراء من بعض القضايا القومية والسياسية الكبرى وأهمها فلسطين، فعبر بعض الشعراء عنها بما يواكب ما أثارت من أوضاع سياسية واجتماعية وقومية ودولية. وعبر عنها آخرون كتجربة فقد كبرى ومأساة إنسانية جسيمة امتزجت بالموت والغربة والحنين. وقد يجمع الشاعر الواحد في أعماله الشعرية بين الاتجاهين. ويطول المقام لو أردنا استقصاء النزعة الوجدانية في هذا الشعر، وحسبنا أن نشير إلى أنها تتسم بما يتسم به الشعر الرومانسي عامة من تصوير لمعاني الفقد والغربة والحنين على نحو أكثر حدة مما نألفه في التجربة العاطفية العامة، ويمتزج فيها - في الأغلب - التناول الوجداني بالموقف السياسي امتزاجاً يختلف في الحفاء والوضوح.

وما زال الاتجاه الوجداني - برغم غلبة الواقعية واتجاهات جديدة أخرى على كثير من ألوان الأدب - قائماً عند شعراء يقصرون أغلب شعرهم عليه، وشعراء يراوون بينه وبين نزعات نفسية وفنية أخرى. على أن ما جدّ على المجتمع العربي - والإنساني عامة - من تطور في الحياة الاجتماعية والسياسية في السنين الأخيرة قد أضعف من شأنه إلى حد كبير، وغير من طبيعته الفنية فلم يعد خالصاً للعواطف الفردية المطلقة وحدها، ولم يعد معجمه وصوره وتعبيراته محمّلة كما كانت بالأحاسيس الحادة والخيالات المهومة.

ومهما يكن من شيء فإن العواطف الإنسانية كانت وما تزال متبعاً قياً للأدب والفن في كل العصور. ولعل ما نشهد من عودة في بعض فنون الأدب، كالرواية، إلى التجارب العاطفية الخالصة يوحي بأن إنسان العصر الحديث في أيامنا هذه ربما ضاق بتعقد الحضارة وزاد شكّه في مستقبلها، وودّ لو استطاع أن يستقبل الحياة من جديد بعواطفه وخياله و«ذاتيته»، وإن كنا نستطيع القول بأن موجة الوجدانية قد انحسرت بوجه عام ولم تعد حركة أو ظاهرة مشتركة كما كانت عند نشأتها وإبان ازدهارها، بل عادت - كما كانت من قبل - تعبيراً فردياً عن العواطف الإنسانية المألوفة في الأدب والفن في كل العصور.

وقد كان الاتجاه الوجداني ذا أثر بالغ في الشعر العربي، فغير من طبيعة تجاربه ومن صورته الفنية التي ظلت ثابتة - على شيء يسير من الاختلاف - طوال العصور، وجعله قادراً على أن يعبر عن مرحلة انتقال حضارية كبيرة لم يمر المجتمع العربي بمثلها منذ قرون، فصور ما انطوت عليه من تناقض وما حفلت به من قيم إيجابية وأخرى سلبية، وشارك بما فيه من نظرات اجتماعية ومثل أخلاقية في توازن المجتمع إبان ذلك الانتقال الكبير.

وقد اتخذ ذلك الاتجاه من الطبيعة والحب وسيلة للدعوة إلى تلك المثل في إطار من إكبار الجمال والنفور من الدمامة في مظاهر الحياة والسلوك، فأسهم بهذا في تطور الحس الحضاري والجمالي في المجتمع العربي الجديد. وقد حاولنا أن نصحح الفكرة السائدة عن هذا الاتجاه، من أنه اتجاه لا يحفل إلا بالعواطف الفردية الحادة والعوالم الخيالية الجامحة، فبينما ما تنطوي عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسية وفنية تتجاوز تلك الأحاسيس الفردية إلى تصوير أشواق الإنسان وطموحه، وقلقه وهمومه في مرحلة من شأنها أن تثير في النفس كل هذه الألوان من العواطف والأحاسيس.

ومع جدّة تلك التجارب وتعمدها، حرص أصحاب الاتجاه - كل حسب طاقته وثقافته - على أن يظلوا مرتبطين بالتراث الشعري القديم، نابذين منه ما لم يعد صالحاً للعصر الحديث، موقّنين بينه وبين طبيعة الحياة العصرية والتجربة الذاتية الجديدة. وقد قاموا في هذا المجال بدور كبير في تطور ألفاظ اللغة وأساليبها فأحيوا كثيراً من الألفاظ القديمة وبثوا فيها حياة جديدة، وأغنوا ألفاظ اللغة بكثير من الظلال والإيحاءات التي لم تكن لها من قبل، وابتكروا كثيراً من التعبيرات والتراكيب والصور المجازية، حتى أصبح لهم أسلوب متميز يتعرّف عليه المتلقي بسماته اللغوية والفنية الملحوظة.

ولا شك أن الدارسين قد ألموا بشيء من هذا في أبحاث سابقة، لكنني حاولت أن أضع الاتجاه في سياق متطور منذ بدايته حتى انحساره لنتابع نمو خصائصه الموضوعية والفنية، موجّهاً جُلَّ اهتمامي إلى الدراسة الفنية التي لا يعني الدارسون بها قدر عنايتهم بطبيعة التجربة وظروفها الحضارية.

وأرجو أن أكون قد وفقت إلى ما وعدت به في مقدمة هذه الدراسة، والله ولي التوفيق.



## مراجع:

- أحمد زكي - أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث. د. كمال نشأت -  
القاهرة ١٩٦٧.
- الأعمال الكاملة - أحمد عبدالمعطي حجازي - دار العودة ١٩٧٣.
- الأعمال الكاملة - صلاح عبدالصبور - دار العودة ١٩٧٢.
- الأعمال الكاملة - نازك الملائكة - دار العودة ١٩٧١.
- الأعمال الكاملة - نزار قباني - منشورات نزار قباني - بيروت.
- « الشيخ » إبراهيم اليازجي - عيسى باشا - دار المعارف بمصر ١٩٥٥.
- الأدب العربي المعاصر في مصر. د. شوقي ضيف. دار المعارف ١٩٥٧.
- أدب الماضي - د. نعمات أحمد فؤاد. الخانجي ١٩٦١.
- أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية - جورج صيدح - معهد الدراسات العربية ١٩٥٦.
- أحلام الفارس القديم - صلاح عبدالصبور. دار الآداب ١٩٦٩.
- إشراقة - التيجاني يوسف بشير. دار الثقافة ١٩٧٢.
- أشعار من جزائر اللؤلؤ - غازي القصيبي ١٩٦٠.
- أغاني الحياة - أبو القاسم الشابي. الدار التونسية للنشر ١٩٧٠.
- أغاني الدرويش - رشيد أيوب. دار صادر ١٩٥٩.
- أغاني الكوخ - محمود حسن إسماعيل. دار الكاتب العربي ١٩٦٧.
- ألحان منتحرة - حسن عبدالله القرشي. دار العلم للملايين ١٩٦٤.
- أغاعي الفردوس - إلياس أبو شبكة. دار المكشوف ١٩٦٢.
- أنداء الفجر - أحمد زكي أبو شادي ١٩٣٤.
- أنشودة المطر - بدر شاكر السياب - مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦٩.

- الأيوبيات - رشيد أيوب . دار صادر ١٩٥٩ .
- بأقة نور - عبده بدوي . القاهرة ١٩٦٠ .
- تذكار الماضي - إيليا أبو ماضي . الإسكندرية ١٩١١ .
- تطور النقد العربي الحديث في مصر . د . عبدالعزيز الدسوقي . القاهرة ١٩٧٧ .
- الجداول - إيليا أبو ماضي . دار العلم للملايين ١٩٦٠ .
- جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث - د . عبدالعزيز الدسوقي . معهد الدراسات العربية ١٩٦٠ .
- حديث الأربعاء - طه حسين . دار المعارف ١٩٥٧ .
- حياة مطران - طاهر الطناحي .
- الخمائل - إيليا أبو ماضي . دار العلم للملايين ١٩٦٩ .
- الديوان - العقاد والمازني .
- ديوان إسماعيل صبري - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٨ .
- ديوان البارودي - المطبعة الأميرية . القاهرة ١٩٥٤ .
- ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة ١٩٧٤ .
- ديوان حافظ إبراهيم . بيروت ١٩٦٩ .
- ديوان الحبوبي . مكتبة العرفان .
- ديوان الخليل . دار الهلال القاهرة ١٩٤٩ .
- ديوان خليل مردم . الجمع العلمي العربي - دمشق .
- ديوان الرافعي . القاهرة ١٩٠١ .
- ديوان شبلي الملائكة . بيروت ١٩٢٥ .
- ديوان العباسي . الدار السودانية ١٩٦٨ .
- ديوان عبدالرحمن شكري . الإسكندرية ١٩٦٠ .
- ديوان العقاد . أسوان ١٩٦٧ .
- ديوان علي محمود طه . دار العودة ١٩٧١ .
- ديوان عمر أبو ريشة . دار العودة ١٩٧١ .
- ديوان الكاظمي . الحلبي . القاهرة ١٩٤٨ .
- ديوان القروي . وزارة التربية والتعليم بمصر ١٩٦١ .
- ديوان معروف الرصافي . بيروت ١٩١٠ .

- ديوان الهمشيري . وزارة الثقافة بمصر ١٩٧٤ .
- ديوان وديع عقل . بيروت ١٩٣٩ .
- رفائيل - ترجمة أحمد حسن الزيات . القاهرة ١٩٦٧ .
- رفيف الأقباحوان - نقولا فياض - بيروت ١٩٥٠ .
- الشاطيء المجهول - سيد قطب .
- شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث - د . عبد الحي دياب . دار النهضة العربية ١٩٦٩
- شظايا ورماد - نازك الملائكة - بغداد ١٩٤٩ .
- الشعر والشعراء في السودان - أحمد أبو سعد . بيروت ١٩٥٩ .
- الشعر والشعراء في العراق - أحمد أبو سعد . بيروت ١٩٥٩ .
- الشعر العربي في المهجر - د . إحسان عباس ومحمد يوسف نجم . دار صادر ١٩٥٧ .
- شعراء السودان - سعد ميخائيل . مطبعة رعمسيس . القاهرة .
- الشعراء الأعلام في سوريا - سامي الدهان ١٩٦٨ .
- شعراء الرابطة القلمية - د . نادرة السراج . دار المعارف بمصر ١٩٥٧ .
- شعراء سوريا - بدر الدين الحامد .
- شعراء العصبة الأندلسية في المهجر - د . عمر الدقاق . دار الشرق بيروت ١٩٧٣ .
- شعراء مجددون - مصطفى السحرقي . رابطة الأدب الحديث ١٩٥٩ .
- شعراء من لبنان - السيد علي إبراهيم . بيروت ١٩٦٤ .
- الشفق الباكي - أحمد زكي أبو شادي . القاهرة ١٩٥٦ .
- الشوقيات - أحمد شوقي - دار الكتب المصرية ١٩٤٦ .
- الطين والأظافر - محي الدين فارس . القاهرة ١٩٥٦ .
- عباس العقاد ناقدًا - د . عبد الحي دياب . الدار القومية ١٩٦٥ .
- عبير الأرض - فوزي العنتيل . دار الفكر العربي ١٩٥٦ .
- على بساط الريح - فوزي معلوف . ريودي جانيرو ١٩٢٩ .
- الغربال - ميخائيل نعيمة . دار صادر بيروت ١٩٦٠ .
- في الميزان الجديد - محمد مندور . مكتبة نهضة مصر .
- قال المساء - ملك عبدالعزيز . الدار القومية ١٩٦٦ .

- قطرات من ظمأ - غازي القصيبي . بيروت ١٩٦٩ .
- قطرة من يراع في علم الأدب والاجتماع . أحمد زكي أبو شادي القاهرة ١٩١٠ .
- ليالي القاهرة - إبراهيم ناجي . دار العودة ١٩٧٣ .
- مأساة الحياة وأغنية للإنسان - نازك الملائكة . دار العودة ١٩٧٠ .
- مجنون ليلى - أحمد شوقي . دار الكتاب العربي . بيروت
- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران . دار صادر ١٩٤٩
- مصرع كليوباترا - أحمد شوقي .
- معركة بلا راية - غازي القصيبي . بيروت ١٩٧١ .
- البنظرات - مصطفى صادق الرافعي . القاهرة .
- النغم الأزرق - حسن عبدالله القرشي . دار الآداب ١٩٦٦ .
- هاملت - ترجمة د . عبدالقادر القط . وزارة الثقافة بالكويت ١٩٧١ .



## فهرس الأعلام

أبو القاسم الشابي: ١٣، ١١٢، ٢٥٢، ٢٧٠،  
 ٢٧٩، ٢٨٣، ٢٨٦، ٢٩١، ٢٩٢،  
 ٣٠٣، ٣١٣، ٣٣٧، ٣٥١، ٣٥٣،  
 ٣٦١، ٣٦٣، ٣٦٤، ٤٢، ٣٦٩،  
 ٣٧١، ٣٩٩، ٤١٠، ٤٢٠، ٤٢٥،  
 أبو نواس: ٢٥، ١٦٠، ١٦١، ١٦٥،  
 أحمد زكي أبو شادي: ٩٥، ١١٤، ١٣٦،  
 ٢٠٥، ٢٠٦، ٢١٠، ٢١١، ٢٦٩،  
 ٢٧٠،  
 أحمد شوقي: ١٦، ٤٠، ٥٢، ٥٣،  
 ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٦٠، ٦٢، ٦٤، ٦٦،  
 ٦٧، ٦٨، ٧٠، ٧٢، ٧٦، ٧٨،  
 ٧٩، ٨٠، ٨٣، ٨٥، ٩٢، ٩٥،  
 ٩٦، ٩٧، ١٣٥، ١١٢، ٢٦٩،  
 ٢٩٠، ٣٠٢، ٣٥٦،  
 أحمد عبد المعطي حجازي: ٤٥٩، ٤٦٠،  
 أرسطو: ١٣٠،  
 إسماعيل صبري: ١٦٢،  
 الأحوص: ١٦٤،  
 ألفرد دي موسيه: ٩٦، ١٣٥،  
 إلياس أبو شبكة: ١٣، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٩٥،  
 ٤٠٤،  
 إليوت: ٤٥٥،  
 أمرو القيس: ١٦٢، ١٦٤،

(أ)

إبراهيم عبد القادر المازني: ٥٣، ٥٥، ٧٣،  
 ١٠٣، ١١٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧،  
 ١٤٢، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٨، ١٤٩،  
 ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٠، ١٦١،  
 ١٦٢، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣، ١٨٠،  
 ١٨٥، ١٨٦، ١٨٨، ١٩٠، ٢٠٤،  
 ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٠٩، ٢٦٥، ٣٤٣،  
 إبراهيم العريض: ٤٠١،  
 إبراهيم ناجي: ١٣، ٦١، ٧٤، ٨٦، ٩٥،  
 ١٣٢، ٢٨٦، ٢٩٣، ٢٩٤، ٣١٨،  
 ٣٣٢، ٣٣٥، ٣٣٨، ٣٩٤، ٣٩٥،  
 ٣٩٧، ٤٠٢، ٤٠٤، ٤٠٥، ٤٠٦،  
 ٤٢١، ٤٢٩،  
 إبراهيم اليازجي: ٢٠، ٢٤،  
 ابن الدمينه: ١٦٨،  
 ابن الرومي: ٨، ٧٢، ١٣٥، ١٦٩،  
 ابن سناء الملك: ٣٣٩،  
 ابن المعتز: ٧٢،  
 أبو تمام: ٥٥، ٩٥، ١٦٠، ١٧٠، ٤١٦،  
 ٤٣٧،  
 أبو صخر الهذلي: ١٦١، ٤٨٤،  
 أبو العلاء المعري: ١٣٥، ١٦٣،  
 أبو فراس الحمداني: ١٦١، ١٦٣، ١٦٨،

أنور العطار: ٣٢١.

إيليا أبو ماضي: ١٣، ١٠٧، ١٨٩، ٢١٢،  
٢٢١، ٢٢٤، ٢٣٢، ٢٣٣، ٢٤٧،  
٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٦، ٢٧٨، ٢٧٩،  
٢٨٢، ٢٨٤، ٢٩٨، ٣٠٢، ٣١٢،  
٣٢٧، ٣٣٠، ٣٤٥، ٣٦٥، ٣٨٢،  
٣٩٢، ٣٩٤، ٣٩٥، ٤٠٢، ٤٠٤،  
٤٠٥، ٤٠٦، ٤٢٤، ٤٢٧.

(ب)

البحثري: ٩٥، ١٦٦، ٣٥٦، ٣٩٧.

بدر شاكر السياب: ٤٥٠، ٤٥٩، ٤٦٤.  
بشارة الخوري: ٨٧.  
بشار بن برد: ١٧٠.  
بيرون: ١٣، ١٣٥.

(ت)

التيجاني يوسف بشير: ١٣.

(ج)

الجاحظ: ٢٠٦، ٣٠١.

جبران خليل جبران: ١٢٧، ٢٢٧، ٢٢٨،  
٢٣٦.

(ح)

حافظ إبراهيم: ١٦، ٩٥، ٩٦، ١٣٥،  
٢١٢، ٣٥٦.

حسن عبد الله القرشي: ٤٨٥، ٤٨٦.

حسن عزت: ٣٦٣.

الحسين بن مطير: ١٦٩.

(خ)

خليل شيبوب: ١٤٦.

خليل مردم: ٧٩، ٨١.

خليل مطران: ٩٥، ٩٦، ٩٧، ٩٩، ١٠٣،

١٠٦، ١٠٧، ١١٢، ١١٤، ١٣٥.

٢٠٥، ٢٠٦، ٣٥٦، ٤٣٧.

خير الدين الزركلي: ٨٣.

(د)

دريد بن الصمّة: ١٦٠.

(ذ)

ذو الرمة: ١٧١، ٢٠٣.

(ر)

رشيد أيوب: ٢٣٣، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٥٨،

٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٩، ٢٩٠، ٣٩٣،

رشيد سليم الخوري: ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢،

٢٦٩.

(ز)

زهير بن أبي سلمى: ٧٣.

(س)

سيد قطب: ٢٩١.

(ش)

شبل ملاء: ١١٤، ١١٩.

الشريف الرضي: ١٣٥.

شفيق معلوف: ٢٦٩.

شكر الله الجر: ٣٦٣.

شوقي ضيف: ٥٦، ٣٥٦.

شيلي: ١٣، ١٣٥، ١٩١، ١٩٦، ١٩٧،

١٩٨، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٣٥،

٣١٣.

٣٥٩ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٩٣ ، ٣٩٦ ،  
٤٠٣ ، ٤٠٥ ، ٤٠٨ ، ٤١٨ ، ٤١٩ ،  
٤٢٦ ، ٤٥٣ ، ٤٥٥ ،  
عمر أبو ريثة: ٢٩٠ ، ٣٠١ ، ٣١٠ ، ٣٥٩ ،  
٣٩٧ ، ٤٠٤ ، ٤٢٠ ،  
عمران بن حطان: ١٦٢ ،  
عمر بن أبي ربيعة: ١٦٥ ، ١٦٧ ، ٤٧٣ ،

(غ)

غازي القصيبي: ٤٦٧ ، ٤٨٠ ،

(ف)

فوزي العنتيل: ٤٥١ ،  
فوزي معلوف: ١٠٧ ، ٢٦٩ ، ٢٧٥ ، ٢٨٤ ،  
فيكتور هوجو: ١٣٥ ،

(ك)

كثير: ٣٢٩ ،  
الكميت: ٣٨ ،  
كوليرج: ١٣٥ ،  
كيتس: ١٣ ، ١٣٥ ، ١٩١ ،

(ل)

لامرتين: ٦٢ ، ١٣٥ ،

(م)

مالك بن الرّيب: ١٤٩ ، ١٦٧ ،  
المتنبي: ١٣٥ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ،  
١٦٨ ،  
محمد حنين هيكل: ٣١ ،  
محمد سعيد حبوي: ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ،  
محمد عبد المعطي الهشري: ١٣٣ ، ٢١٠ ،  
٢١١ ، ٢٩٢ ، ٣٠٠ ، ٣٠٨ ، ٣٣٤ ،

(ص)

صالح جودت: ٢٧٠ ،  
صلاح عبد الصبور: ٤٥٥ ، ٤٥٧ ، ٤٥٩ ،  
٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٨٢ ،

(ط)

طارق بن زياد: ٣١٩ ،  
الطغراني: ١٦٤ ،

(ع)

عباس محمود العقاد: ٣٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ،  
٥٦ ، ٥٧ ، ١١٤ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ،  
١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ،  
١٤٨ ، ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ، ١٥٩ ،  
١٧١ ، ١٧٦ ، ١٨١ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ،  
١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٨ ،  
٢٠٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٩ ، ٢٦٥ ،

عبادة بن القزاز: ٣٣٩ ،

عبد الرحمن شكري: ٣٧ ، ٤٧ ، ١١٤ ،  
١٣٥ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٠ ،  
١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٥١ ، ١٥٣ ،  
١٦٢ ، ١٦٤ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ،  
١٦٩ ، ١٧٤ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨١ ،  
١٨٢ ، ١٩١ ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٦ ،  
٢٦٥ ، ٢٠٩ ،

عبد العزيز عتيق: ٢٧٠ ،

عبد المحسن الكاظمي: ٢٤ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ،  
علقمة الفحل: ١٦١ ،

علي أحمد باكثير: ٣٤١ ، ٣٤٣ ،

علي محمود طه: ١٣ ، ٦٣ ، ١٣٢ ، ١٤٧ ،  
٢٧٠ ، ٢٨٢ ، ٢٨٧ ، ٢٩٦ ، ٣١٦ ،  
٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٣ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ،  
٣٢٩ ، ٣٣٨ ، ٣٤٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٦ ،

٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ١١٢ .

معن بن أوس : ١٦٣ .

ملك عبد العزيز : ٤٤٨ .

المويلحي : ٩ .

ميخائيل نعيمة : ٥٤ ، ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، ٢٣٦ ،

٢٤٧ ، ٢٥٧ ، ٢٥٨ ، ٢٦٣ ، ٢٦٥ ،

٣٦٣ .

### ( ن )

النايفة : ١٦٠ ، ١٦٥ .

نازك الملائكة : ٤٥٣ ، ٤٥٥ ، ٤٥٧ ، ٤٥٩ ،

٤٦٦ ، ٤٧٨ .

نزار قباني : ٣٨٤ ، ٤٧٦ ، ٤٨٦ .

نسيب عريضة : ٢٣٣ ، ٢٣٧ ، ٢٤٠ ، ٢٥٧ .

نعمة الحاج : ٢٤٤ ، ٢٤٦ .

نقولا فياض : ٤٧ ، ١٢٥ .

### ( و )

وديع عقل : ٨٥ .

وردز ورث : ١٣ ، ١٣٥ ، ١٩١ ،

١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .

وليام كوبر : ١٥٧ .

### ( ي )

يزيد بن الطرية : ١٦٨ .

٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٣٥٧ ، ٣٧٢ ، ٤٠٠ ،

٤١٠ ، ٤٢٠ .

محمد فريد أبو حديد : ٣٤٠ ، ٣٤١ .

محمد مندور : ١٠٥ ، ٢٥٥ ، ٤٣٧ .

محمد أبو الوفا : ٢٧٠ .

محمد حسن الساعيل : ٦٠ ، ٦٨ ، ١٣٢ ،

٢٧٠ ، ٢٧٦ ، ٢٧٨ ، ٢٨٦ ، ٢٩٥ ،

٣٠٠ ، ٣٥٧ ، ٣٧٢ ، ٣٧٩ ، ٣٤٨ ،

٣٩٤ ، ٣٩٨ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٩ ،

٤١٠ ، ٤١٨ ، ٤٢٠ ، ٤٢٨ ، ٤٣١ ،

٤٣٤ ، ٤٨٢ .

محمد الخفيف : ٣٠١ .

محمد سامي البارودي : ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ،

٢٨ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ،

٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٩٢ ، ٩٥ .

محمد صدقي الزهاوي : ٣٣ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٥ ،

٤٨ ، ٥٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ .

محي الدين صابر : ٤٠١ .

محي الدين فارس : ٤٨٧ ، ٤٨٩ .

مسلم بن الوليد : ٢٠٩ .

مصطفى صادق الرافعي : ١٢٨ ، ١٣٠ ،

١٣٣ ، ١٣٤ .

مصطفى لطفى المنفلوطي : ١٣٦ .

المعتصم : ٥٥ .

معروف الرصافي : ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ،

## فهرست

تمهيد .....

- الإحياء... وعودة الذاتية ..... ١٧
- (١) حركة الإحياء في مصر ..... ١٩
- (٢) حركة الإحياء في العراق ..... ٣٤
- (٣) تطور حركة الإحياء إلى تجديد ..... ٥١

### المرحلة الثانية

- الريادة والتجديد ..... ٩٣
- (١) خليل مطران ..... ٩٥
- (٢) شكري والعتاد والملازني ..... ١٣٥
- (٣) أحمد زكي أبو شادي ..... ٢٠٥
- (٤) البدايات في المهجر ..... ٢١٢

### المرحلة الثالثة

- الازدهار والنضج ..... ٢٦٩
- (١) دراسة موضوعية ..... ٢٧١
- (٢) دراسة فنية:
- (أ) بناء القصيدة ..... ٣٢٥
- (ب) المعجم الشعري ..... ٣٥٠

٣٩١.....	(ج) الصورة الشعرية
٤٣١.....	(٣) دراسة تطبيقية
٤٤٧	المرحلة الأخيرة
٤٤٤.....	المراجع
٤٩٧ .....	فهرس الاعلام