Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أعلام الأدب العربي الحديث

واتجاهاتهم الفنية

الشعر - المسرح - القصة - النقد الأدبي

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

Bibliotheca Alexandrina
01106023

دار المعرفة الجامعية
٤٠ شارع سوتير - الأزاريطة - ت: ٤٨٣٠١٦٣
٣٨٧ ش قناة السويس - الشاطبي - ت ٥٩٧٣١٤٦

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أعلام الأدب العربي الحديث

واتجاهاتهم الفنية

الشعر - المسرح - القصة - النقد الأدبي

الدكتور محمد زكي العشماوي
أستاذ النقد الأدبي
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

٢٠٠٠

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - الأزاريطة - ت ٤٨٣٠١٦٣
٣٨٧ ش قناة السويس - المكس - ت ٥٩٧٣١٤٦

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حقوق الطبع محفوظة

دار المعرفة الجامعية
للطبع والنشر والتوزيع

❊ الادارة : ٤٠ شارع سوتير
الازاريطة ـ الاسكندرية
ت : ٤٨٣٠١٦٣

❊ الفرع : ٣٨٧ شارع قتال السويس
الشاطبي ـ الاسكندرية
ت : ٥٩٧٣١٤٦

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإهداء

إلى أبنائي من الشباب المتطلعين للبحث والمعرفة ..

عسى أن يجدوا في هذه السطور ما يشجعهم

على المتابعة والإضافة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

والصلاة والسلام على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد ،،،

فربما كان التبرير الأساسى لهذه الدراسات أنها تحاول أن تمدنا بالمعرفة والرؤية الداخلية لأعمال هؤلاء الأعلام على تنوع شخصياتهم ورؤاهم ، واختلاف نظراتهم للحياة ، وتعاقب أزمانهم . وإن كان يجمعهم عصر واحد .

على أن الذى يريح النفس فى تتبع هذه الرحلة الطويلة ما نشعر به فى الوقت ذاته ، من متعة تكافىء مشقة العمل ، كما تكافىء ما فى موضوعات هؤلاء الأعلام وقضاياهم من غنى.

وليست هذه المعرفة ، وتلك الرؤية الداخلية متعلقتين باللغة والأسلوب فحسب ، بل هما بالأحرى تعبير عن الرؤية الفنية الكاملة التى تميّز وتحدد أقوى إبداعيات عصرنا الحديث وأروعها فناً وخيالا . وهى فى معظمها إبداعات لاينفصل فيها المبدع عن إنتاجه ، فثمة علاقات إيجابية واضحة بين شخصية المبدع وبين عمله الفنى ورؤاه الداخلية .

والملاحظ أن كثيرين من هؤلاء الأعلام يشعرون بالحاجة إلى تقديم الفكر النظرى النقدى لفنهم ، وشرح اتجاهاتهم ، وتقديم الرؤى النظرية مفاهيمهم عن العمل الفنى وما يحتويه أو يهدف إليه حتى يحقق مايتصل بتجربتهم الشخصية ، وكتاباتهم الخاصة ، إذْ أصبحت تضم كتابات معاصريهم ، وربما تناولت التجربة الحديثة كلها.

وقد ظهرت الجهود النقدية لهؤلاء الأعلام ، وتفاوتت غزارة واهتماما باختلاف شخصياتهم . غير أن الذى يهمنا أن نشير إليه هنا علاقة هذه الجهود

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بعملية إبداع هؤلاء، الفنى الذى يظهر فى اختيارهم للغة والشكل والصورة، ولعدد لايحصى من التفاصيل التى تشكل العمل الفنى وتحدده . فكثير منهم له كتب ودراسات نقدية حرصنا على قراءتها ، وربطها بالإنتاج الفنى لكل منهم . وهذه ظاهرة جديدة تفرض نفسها اليوم ، وهى ظاهرة حرص المبدع على تفسير اتجاهاته واتجاهات عصره الفنية تفسيراً نقديا ربما لم نشهده من قبل . إنها ظاهرة عصرية ، لايقبل عليها الأدباء أو يرحبون بها فحسب ، بل نراهم يفعلون ذلك كأنه ضرورة تكشف عن اهتمامهم الشديد بفنهم من ناحية ، وعلاقتهم بجمهور قرائهم من ناحية أخرى. على أن توضيح هؤلاء الأعلام لأعمالهم وأهدافهم واتجاهاتهم ،لاينير أمامنا عملية تأليف إنتاجهم وطبيعة رؤاهم الإبداعية فحسب ، بل إنه قد ينير كذلك العمل الفنى ذاته فى صورته النهائية المكتملة . وهو بهذا يشترك اشتراكا فعليا فى تشكيل وتعديل عملية التبادل التى تجرى بين القارئ وبين العمل الفنى.

ولم يكن هدفنا من هذه الدراسة محصوراً فى الوقوف عند كل شخصية إبداعية ، فنكشف عن دنياها الفريدة والمبتدعة ، أو عن قسماتها الدالة ، والتى تفردها عن غيرها ، بل إن هذه الدراسة إلى جانب هذا تطمع فى أن تقدم للقارئ الخيط الرابط بين أعلام التجديد ، بدرجة تكشف عن الهدف المشترك الذى يسعى إليه هؤلاء ، فثمة شىء مشترك يرسم خطوط حركات التطور والجدة ويكشف عن أهدافها.

فمن الطبيعى أن هناك اختلافات بين طبيعة كل فنان ولكننا إذا أمعنا النظر فسنجد أن طبيعة كل فنان والصفات الفريدة والمميزة لفنه ، ثم علاقة كل ذلك بجمهوره، كلها اهتمامات متشابكة متداخلة تحقق قدرا كبيرا من التماسك والترابط لطبيعة المرحلة الجديدة فى حياتنا الأدبية.

ومهما يكن تقويمنا لهؤلاء ، ولحركة الأدب المعاصر ، فثمة عوامل مشتركة لهذا الجيل من المبدعين ، خاصة رواد حركة التطور والجدة . أهمها أنهم جميعها كانت تشغلهم مثالياتهم وأهدافهم ، وسعيهم الدائب إلى تغيير المصابيح القديمة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التى كنا نسير على هديها ، وتبديلها بمصابيح جديدة ، رغم التخبط بين متناقضات عنيفة . كان الهدف المشترك هو خلق قسمات وأشكال ورؤى تنبض بروح العصر ، حتى تدخل منها إلى نوافذنا شمس جديدة ، ثم الإعلاء من قدر الإنسان والنهوض به.

أما منهجنا فى هذه الدراسة فهو المنهج التحليلى التفسيرى الذى يقوم على دراسة النص ، ورؤية كل خفقة وطرقة فيه ، ومحاولة سبر أغواره للوصول إلى الحقائق الفنية والرؤى الخاصة ، معتمدين على خصوصيات فى طبيعة النص من حيث تكوينه الخاص ، وإمكاناته الفنية ، مراعين ما استطعنا أن تكون أحكامنا موضوعية ومنهجية.

أما دراستنا للشخصية الفنية فكانت تتجنب التسجيل والتدوين والجمع ، جمع التفاصيل والأحداث . فحسبنا من الحوادث والمعلومات ما يكشف لنا عن طبيعة الشخصية ومزاجها الفنى ، بحيث يمكن للقارىء أن يتعرف عليها بسهولة ـ أما ماعدا هذا من التفصيلات فهو ، فى نظرنا ، لغو لا غناء فيه وزحمة تغطى على الخطوط الرئيسة فى الصورة .

والذى أتمناه أن يجد دارس الأدب الحديث أو هاويه فى هذه الدراسة ما يمكنه من تتبع الاتجاهات الحديثة فى أدبنا العربى ، وأن يرى فيها مقدمة لدراسة القضايا المسيطرة والملحة فى أعمال هؤلاء الأعلام والتى تحدد موقفهم من عصرهم، كما تحدد موقفهم من مؤلفاتهم الفردية ، والتى أرجو أن تكون شاهداً على الخصائص المطروحة عند أدباء عصرنا الحديث . كما أرجو أن يجد فيه هؤلاء الرغبة فى استكمال الناقص مما أغفلته هذه الدراسة ، فإن التجربة ماتزال بحاجة إلى تضافر الجهود ، والمتابعة المستمرة والعمل الدءوب .

بقيت نقطة هامة لابد من التنويه بها ، وهى الصعوبة الحقيقية التى واجهتنى فى إتمام هذا العمل . فعندما عقدت العزم على الكتابة عن أعلام الأدب فى العصر الحديث ، هالتنى المساحة الواسعة التى ينبغى علىّ أن أقوم بفحصها والإلمام

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بها ، وخاصة أننا هنا لايمكننا أن نقتصر على فن أدبى واحد هو الشعر مثلا ، فنحن أمام فنون كثيرة: الشعر والمسرح والقصة ، والنقد الأدبى. وهى فروع أساسية فى حركة التطور ، وأعلام هذه الفنون كثيرون. وأحسست أن السجادة التى أشتريتها أكبر من مساحة الغرفة ، وأنها أطول وأكثر امتداداً من الحوائط والجدران.

ولما كنت بطبيعتى أبعد ما أكون عن شهوة التضخيم . ولما كان زمن كتابة المجلدات فى موضوع واحد قد ولىّ ، ولم يعد يستسيغه القارىء اليوم ، فقد حاولت جاهداً أن أختار ، وأن أحاول انتقاء العدد الذى يفى بالغرض دون الإخلال بما يقتضيه العمل والهدف الذى أسعى إليه . فأرجو أن أكون قد وفقت فى هذا الاختيار ، وفى تحديد نفسى تحديدا صارماً ، وأن يسامحنى القارئ إذا لم يصادف فى هذه الدراسة بعض الأعلام التى كان يتوقع أن يراها ، فهو أعلم منى بسعة الرقعة وامتدادها.

وأرجو فى نهاية هذه المقدمة أن أرفع خالص آيات شكرى لكل الأخوة والزملاء الأعزاء الذين ساعدونى وأعانونى فى أخراج هذا الكتاب ، سواء أكانت هذه المساعدة بتزويدى بالمراجع ، أم بمراجعة تجارب المطبعة ، أم بإنجاز طبع هذا الكتاب وإتمامه وخروجه للنور . جزاهم الله عنى خير الجزاء .

والفضل لله أولا وأخيرا ، فهو الهادى والموفق والمستعان.

الدكتور محمد زكى العشماوى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أوتو المستشار

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مرحلة إحياء التراث

١ ـ احمد شوقى
٢ ـ حافظ ابراهيم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شـــوقى

قالوا : إن شعر شوقى هو من صميم مرحلة الإحياء التى تزعمها محمود سامى البارورى ، والتى قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التى كانت قد انفصمت عندما نضب الشعر العربى بعد عصور العباسيين ، وذلك بطغيان الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميّتة .

فكان الشعر فى عصر الجمود هذا ، كما يصوره العقاد : «كلاما منظوماً لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة ، حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التى كانت تشيد بها كتب البيان والبديع ، فظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فى جمع الملون وتنضيده » .

فكان لا بد ، وحالة الشعر هذه ، أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التى تزعمها البارودى ، والتى استطاعت أن تجعل الماضى يرتد إلى الحاضر ، وأن تبعث إلى الحياة أروع النماذج من تراثنا الأدبى ، فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة ، خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها فى الناس .

هذا الارتداد إلى الماضى والامتداد به إلى الحاضر ، كان قد أنقذ الأسلوب الشعرى مما كان قد تردى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبى والشعرى يضاهى ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، تجد فيه رنين الأقدمين وصورتهم وطرائق صياغتهم كما وعتها آذان شعراء حركة البعث من أمثال البارودى وحافظ وشوقى .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضى من قدرة على التقاط الرنين الموسيقى ، واحتذاء ما أدخرته الأذن الموهفة ، والحافظة المستجيبة، والتى ربما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

صدرت عن طبع وسليقة ، فقد ظلت مكبلة فى معظمها بالولاء العقائدى لنماذج الشعراء القديمة ، والمحافظة على النسق الذى يحتذيه فى أمانة كما يحتذى الخطاط ذو اليد الصناع الذى لا يخط ابتداء ، بل يجرى على مثال سابق أمامه فيحتذيه بقلم بين أصابعه ، وهذا ما كان يجعله البارودى هدفاً له حين يقول فى صراحة .

تكلمت كالماضين قبلى بما جَـرَتْ

به عـادةُ الإنسـانِ أن يتكلما

فـلا يعتمـدنى بالإسـاءة غافـل

فلا بـدّ لابن الأيك أن يترنما

وهكذا كان احتذاء الماضين فى عهد البارودى يعتبر إضافة حقيقية ، بل انتصاراً يبتهج له الشاعر ، ومقدرة لا يبلغها أو يحققها إلا الشعراء الحقيقيون ، هذا إذا قسنا ما يقوله بما كان يتردد فى عصره من ركاكة وفسولة .

من أجل هذا رأينا شموخ البارودى وزهوه ونشوته حين يجد نفسه قادراً على أن يتكلم كالماضين قبله .

والسؤال الذى نطرحه الآن للمناقشة هو : هل كان شوقى أحد أقطاب مدرسة الإحياء المشهورين ، والذى قام بدوره الخطير فى إعادة الرنين الموسيقى لشعراء العباسيين ، وفى الحفاظ على بقية طيبة من خمرة الكلاسيكية الأصيلة ؟ نقول : هل كان شوقى فى كل ما قدم من عمل مجرد شاعر لا يخط الخط ابتداءً بل يجرى بالقلم على مثال سابق ؟ أو قل هل كان مكبلاً فى قيود التقليد لدرجة تمحى معها شخصيته الفنية ، على نحو ما زعم العقاد فى هجومه على شوقى حين جرد شعره من كل تفرد وأصالة ؟ وبمعنى آخر : هل افتقر شوقى على طول أعماله الشعرية إلى ما نسميه بالدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام ؟ تلك الدنيا التى نعتبرها ويعتبرها الجميع أساساً هاماً وضرورياً لابد من توافره لدى التجارب الشعرية القادرة على البقاء ، والتى بدونها يصدر الشعر عن مجرد الموهبة العامة التى تختلف فى جوهرها عن العبقرية الخلاقة التى تحفظ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لصاحبها خلوده ومكانته فى درج القيم على مر الأيام وتعاقب العصور ، واختلاف المكان والزمان ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجدر بنا أن نتفق معاً على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بعد ذلك موضوعيا ومبنيا على أسس من التفاهم المنطقى .

أولى هذه الحقائق : أن التزام الشاعر بالزين الشعرى للقدماء ليس فى حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء .

ثانيا ـ إذا كان من الطبيعى ونحن فى مرحلة حضارية تغاير مرحلة أسلافنا فنحن نسلم بأن تكون لنا ـ إن كنا أحياء بالفعل ـ طريقة تعبير خاصة . فليس بالضرورة أن تكون لنا أشكال شعرية خاصة أو جديدة ، ذلك أن من مقدور الشاعر المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجّر من خلالها الطاقة ، ويحررها ويضيئها ، بل يمكن أن يحقق كذلك دنياه الفريدة والمبتدعة .

« فالشعر أفق مفتوح ، وكل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد من سعة هذا الأفق ويضيف إليه مسافات جديدة ، أو على حد قول بعض النقاد : « إن كل إبداع هو فى آن ، ينبوع وإعادة نظر : إعادة نظر فى الماضى وينبوع تقييم جديد»[1] .

ثالثاً ـ إن حكمنا على المحافظين أو التقليديين أو قل حتى المكبلين بالولاء العقائدى للشعر القديم ينبغى أن يفرق بين نوعين من التعامل مع الماضى :

النوع الأول : هو الذى لا يرى فى تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التى جعلت الشعر تمارين فى الوزن أو فى الزخرف أو اللهو ، أو كل ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق .

---

(١) مقدمة للشعر العربى ـ على أحمد سعيد (أدونيس) بيروت ص ١٠٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

النوع الثانى : هو الذى أحسن فهم الماضى وازداد ارتباطا بينابيعه الحية . وأدرك التراث إدراكاً سليما يتجاوز الماضى إلى المستقبل والمعلوم إلى المجهول ، والواقع إلى الممكن وما وراء الممكن .

رابعا : إن المحافظة على تقليد ما بشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها لا يعنى بالضرورة البقاء فى أسر التقليد والصنعة ، ذلك أن الشاعر المبدع يمكنه أن يظل مبدعا مع محافظته على الشكل القديم ، لأنه فى هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على ألا يجعل للشكل وجوداً ثابتاً مستقلاً قائماً بذاته ، ومثل هذا كفيل أن يحول الشعر إلى صناعة ، بل سيصبح الشكل ـ فى حالة حرية الأداء والحركة ـ متفاعلاً مع المضمون ومتوحداً معه ، وبقدر ما يكون الشاعر بارعاً فى التوفيق بين الاثنين يكون شاعراً .

وإذا أردت شاهداً على ما نقول ، فارجع إلى تجارب شعراء كالمتنبى ، أو أبى العلاء ، أو أبى نواس ، أو غيرهم من الشعراء الذين تخطوا التقليد واستطاعوا فى حدود الأشكال القديمة أن يفجروا طاقات جديدة ، يحررونها ويضيئونها ويقونها متوهجة بغدهم ، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء تتحقق فيه رؤيته وموقفه الفكرى الخاص ، وبناؤه الفنى ، وإيقاعه وتوتره ، ولغته التى لا تنفصل عما تقوله .

هذه الحقائق إذا اتفقنا عليها فما أظننا نكون منصفين مع أنفسنا إذا اتهمنا شوقى بأنه كان مجرد شاعر تقليدى يرسف فى أغلال الشكلية والصنعة أو ليس عنده سواهما ، أو أنه شاعر منعدم الشخصية ، مفتقد للأصالة ، مردد لما يقوله القدماء ومنته إلى ما انتهوا إليه .

وإذا جاز لنا أن نذهب فى القول غير هذا المذهب ، وأن نرى فى شوقى رأياً مخالفاً ، فما هو هذا الرأى ؟ ومن يكون شوقى ؟ وما دنياه التى تفرد بها ، أو عالمه الخاص الذى يجعله يبدو نسيجاً متميزاً؟ ، أو بعبارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقى ؟ وهل فى بعضها ما يثبت له شيئاً من الأصالة أو نوعاً من التفرد يُبَرِّئه من الشكل المنغلق الراحد والمنتهى ؟

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولعل أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقاً ونعني به صلة الشاعر بتراثه ونوعية هذه الصلة ومعناها من الوجهة الإبداعية .

فالمعروف أن الشاعر الحقيقي لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة وحدها ، فإن هذه المادة المكتوبة من فكر وآثار أو آراء أو كتب إنما تمثل الجانب الثقافي للشاعر ، فهي تدخل في تكوين ثقافته وليس لها من حيث هي مادة تدخل في إبداعه ـ إن صلة الشاعر بالتراث هي في الحقيقة صلة تتجاوز ذلك ـ أي تتجاوز مادة التراث الكتوبة إلى ما وراء هذه المادة . ونعني بذلك الارتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأدت إلى وجودها ، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بينابيع حياته ،بمثلها وتطلعاتها حيث الجذور والبذور والأصول والأسرار ، إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها .

ولعل شوقي أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها ، وأن يتحدثوا بصوت الينابيع الأصيلة في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء كانت حضارة مصرية قومية أو عربية إسلامية ـ ولذلك كان من الشعراء القلائل في عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم ، فلم يكن صوت شوقي صوتاً واحداً ، بل كان صوت شعب وعصر ، كان رسالة .. كان صوت أمته وصوت عصره .. والعبقرى ليس واحداً بل كثيراً كما يقولون .

إذا شككت فتأمل قصائده في « كبار حوادث وادى النيل » و «الهمزية» النبوية « وانتصار الأتراك » و « ذكرى المولد » و «مشروع ملنر» و « مشروع ٢٨ فبراير » و « خلافة الإسلام » و « على سفح الأهرام » و « الانقلاب العثماني » و « أبو الهول » و « الأزهر » و «الصحافة» و « نكبة بيروت » و « تكليل أنقرة » و « وداع اللورد كرومر » و « العلم والتعليم » و « بنك مصر » و « نهج البردة » و « ذكرى دنشواى » .. وغير ذلك كثير . ثم اقرأ له « مجنون ليلى » و « مصرع كليو باترة » و « قمبير » و « على بك الكبير » ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فستجد في كل هذه التجارب قدرة شوقي على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى ، حين يفلت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك ، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فسيح من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية ، فيما وراء الحد والنوع وما وراء القاعدة والتقليد .

ويكفيني هنا أن استشهد بقصيدته من ذكرى المولد حين يعيد إلى سمعنا روح التراث حيث الحنين والحركة ، وحيث البراءة والعبرة وحيث بكارة شوقي وحيويته .

سَلُوا قلبي غداة سَـلاَ وتَابَا
لَعَلَّ على الجمالِ له عِتَـابا

يقول فيها :

وأحبابٍ سقيتُ بهم سُـلافاً
وكان الوصلُ من قِصر حَبَـابا
ونادْمنا الشبابَ على بسـاط
من اللـذاتِ مختلفٍ شـرابا
وكلَّ بساطِ عيشٍ سوف يُطوى
وإن طـال الزمـانُ به وطـابا
كأنّ القلبَ بعـدهم غـريبٌ
إذا عادته ذكـرى الأهـل ذابـا
ولا يُنبيك عن خُلـق الليـالى
كمن فقدَ الأحبـة والصحـابا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أخا الدنيا ، أرَى دنيـاك أنعـــى

تبـــدل كـــلَّ آونـــةٍ إهـــابـا[1]

والنظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقى لحضارة أمة حية ، يرفع مصير كل فرد منا إلى مستوى مصير الإنسانية فيلتقى صوت شوقى بصوت المجموع .

فمن يَغـتر بالدنيـــا فـــإنى

لبستُ بهـــا فأبلَيتُ الثيـــابـــا

جَنَيتُ بروضها وردا وشـــوكا

وذُقت بكأسهـــا شهـداً وصـــابَا

فَلَمْ أر غير حُكم اللـــه حُكماً

ولـم أرَ دون بـابِ اللـه بـــابـا

ولا عظمـــتُ من الأشـــياء إلا

صحيح العـــلم ، والأدب اللبـــابا

ولا كـــرّمت إلا وجـــه حُـــر

يقلـدُ قومَـــه المنـن الرغـــابـــا[2]

ويسترسل شوقى فى التعبير عن المكنون فى ضميره وضمير تراث شعبه وأمته بدفعة كيانية تخرج عن مجال القصيدة الحكاية ، أو القصيدة الأفكار ، أو القصيدة الزخرف ، أو القصيدة الوصف ، والموضوع الخارجى الذى يظل خارجيا ، بل تصدر القصيدة بدفعة روحية تعبيرية .

---

(١) الشوقيات ـ المكتبه التجارية ـ مصر ـ ص ٦٨ .

(٢) المصدر السابق : ص ٦٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما الدليل الثانى للقدرة الشعرية عند شوقى ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعرى ، فكلنا يعلم أن الأثر الشعرى هو فى النهاية شكل إيقاعى ، يسعى إلى طرح رؤية تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعى . ومن ثم فالقصيدة نغم وتعبير يجمع بين الإيقاع والمدلول ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه فى آن واحد ـ إن ثمة لذة شعرية رائعة فى الحركة النفسية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاطعها . ولهذا تصبح الكلمات والموسيقى فى القصيدة الشعرية إيقاعا يصل بين النفس والكلمة ،بين الإنسان والحياة .

ولا شك أن الشعر منذ نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى ، فقد كان ما فى أبيات الشعر من موسيقى خاصة تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة ، وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتفاوت حجماً وكما ، ترددها على مسافات زمنية معينة ، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة ، والذى نريد أن نؤكده هنا أن للشعر صوتاً داخلياً مستقلا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه وقد يوجد بدونه . وإن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقة إيقاع الجمل ومن طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء متلونة ومتعددة .

وشوقى كان له هذا الصوت الداخلى ، بل لا نغالى إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال فى كثير من تجارب شوقى الشعرية ، كان مولعا بالموسيقى ، مستمتعا بها ، قادراً على توليدها ، والتأثير بها فى نفوس قارئيه وسامعيه .

ولا يغيب عن الدراسين قدرة شوقى على الظفر بنسيج شعرى تظهر فيه براعته فى استثمار العلاقات الصوتية واستغلالها فى التعبير عن اللحظة الشعورية التى يصدر عنها ، أو فى الدلالة على موقفه النفسى .

وأمثلة ذلك كثيرة فى شعره ومتحققة فى قصائده على اختلاف طولها وأوزانها ومناسباتها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فمن القصائد التى تظهر فيها طاقة الإيحاء بالموسيقى وما تجره من أصداء متلونة ومتعددة ، قصيدته التى عنوانها « أثر البال فى البال » والتى وصف بها مشهداً راقصاً بقصر عابدين يقول فيها[1]:

حَفَّ كأسها الحَبَبُ فهى فضةٌ ذهبُ
أو دوائرٌ دُرَرٌ مائجٌ بها لَبَبُ
أو فم الحبيب جلا عن جمانه الشنبُ
أو شقيقٌ وجنتهِ حين لى به لعبُ

وهى قصيدة يظهر فيها أثر اللحظة والانفعال بها ، فهى تعكس الملهى وما يجسده من حيوية الحركة ورشاقتها ، حيث تكشف اللغة عن إيقاع الليلة وما دار فيها من نغم ورقص

وقصيدته بعنوان « مرقص » التى أنشأها على وزن مُحْدث حيث يقول فيه:

مال واحتجبْ وادَّعَى الغَضَبْ
ليتَ هاجرى يشرحُ السَّببْ
عتْبه رضىً ليتَهُ عتَّبْ[2]

ثم أشعار الغزل وهى كثيرة يمتلىء بها الجزء الثانى من ديوانه، وفيها قصائد كاملة الوزن ، مثل قوله :

خدعوها بقولِهمْ حسناءُ
والغوانى يغرّهُنّ الثناءُ[3]

---

(١) الشوقيات حـ ٢ ، ص ٩ .
(٢) السابق ، حـ ٢ ، ص ١٤ .
(٣) الشوقيات ، حـ ٢ ، ص ١١٢ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد لا يخفى أن شوقى كان قادراً على لغة الحب فهو يجيدها ويتكلم بها عاشقاً ، استمع إليه فى هذه الأبيات :

رُدَّتْ الـروحُ على المضنـى مَعَك
أحـــسنُ الأيـــام يـــوْم أرجَعَـــكْ
مـــر مبن بَعـدك مـــا روّعنـــى
أتـــرى يا حلـــوُ بُعـــدى روّعـــك
كـم شكـوْتُ الينَ بالليـــل إلـى
مطلـــعِ الفجـــر عَسَـى أن يُطلعكْ
وبعثتُ الشـــوق فى ريح الصَّـــبَا
فشـــكا الحرقَـــة ممـــا استودعَـــكْ
يا نعيمـــى وعـــذابى فى الهَـوى
بعـــدولى فى الهـوَى مـا جَمَعَـك ؟
أنتَ رُوحـــى ظلـــم الواشى الذى
زُعـــمَ القلـب ســـلاً أو ضيّعَـــكْ
موقعـــى عنـــدَك لا أعلمُـــهُ
آه لـــو تعلـــمُ عنـــدى موقعَـــكْ
أرجفـــوا أنـك شـــاكٍ موجـــعٌ
ليتَ لـى فـــوق الضنا مـا أوجعَكْ
نـامـــت الأعـــينُ إلا مقلـــــة
تسكبُ الـدمعَ وتُرْعـــى مضجَعَكْ[1]

(١) الشوقيات ، حـ ٢ ، ص ٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وانظر إلى قصيدته التى يعارض فيها الحُصرى حيث يقول :

مُضنـــاك جفـــاهُ مـــرقـــدّه

وبكـــــاهُ ورحّـــم عـــــوّدهُ

حـــيرانُ القلـــب معـــذّبه

مقـــروحُ الجفـــن مُسهّـــدُهُ

أودى حَـــــرقا إلا رمقـــــاً

يُبقيـــه عَلَيْـــك وتنفـــدُه[1]

وغير ذلك كثير منه قوله :

علّمُوهُ كيف يجفُو فَجَفا ظَـالِم لاقيتُ منهُ ما كفـى[2]

ثم انتقل إلى قوله :

يا ناعماً رقدت جفـــونه مُضناك لا تهـدا شجونُهُ

حَمَـلَ الهوى لك كُلّـه إن لم تُعِنّهُ فمـن يُعِـنّهُ[3]

ولا ننس قصيدته فى زحلة التى يقول فيها :

يا جـارة الـوادى طربتُ وعـادَنى

ما يُشبـــهُ الاحْـــلامَ مـن ذكـــراك

مثلتُ فى الذكرَى هواكِ وفى الكرى

والذكرياتُ صَـدَى السِنينَ الحـاكِى[4]

---

(١) السابق حـ ٢ ، ص ١٢٢ .

(٢) السابق حـ ٢ ، ص ١٣٢ .

(٣) الشوقيات حـ ٢ ، ص ١٤١ .

(٤) السابق حـ ٢ ، ص ١٧٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وغير ذلك من الشعر كثير ، وكله شاهد على قدرة شوقى على السيطرة على العناصر الصوتية للغة ، وبث إحساس خاص من خلالها ، يتلاءم مع الموقف أو اللحظة .

وإذا تركنا الغزل ، وألقينا نظرة على مطالع قصائده فسنرى فى لغة هذه المطالع وفى نسيجها الشعرى بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف واضمار واستعمال للإيقاع المتداخل ، ، أو ما يعرف بحسن التقسيم ، ومن استخدام خاص للعطف والطباق والمقابلة ، ومن انتقاء لكلمات بعينها ذات إيقاع تشعر معه بالقوة والاعتداد بالذات والسمو .

أنظر مثلا إلى قصيدة نهج البزدة [1] :

ريم على القاعِ بينَ البانِ والعَلَمِ
أحلَّ سَفْكَ دمى فى الأشهُرِ الحُرُمِ

ثم التفت إلى ما يشيعه البيت من جلال وقوة وسمو فى الروح والكلمة معاً ، ثم يسترسل قائلاً :

رَمَى القضاء بعينى جؤذرٍ أسداً
يا ساكن القاع أدركْ ساكَنَ الأجَمِ
لما رَنَا حدثتنى النفسُ قائلة
يا ويحَ جَنْبك بالسهمِ المُصيب رُمِى
جحدتُها وكتمتُ السهمَ فى كبدى
جُرْحُ الأحبة ، عندى غيرُ ذى ألمِ
يا لائمى فى هواهُ والهوى قدرُ
لو شفكَ الوجدُ لم تعذل ولم تلُمِ

---

(١) السابق حـ ١ ، ص ١٩٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتأمَل فى الأبيات السابقة حديثه لنفسه عندما رماه حبيبه بنظرته التى قتلته أو كادت ، ثم أنظر إلى جرح الأحبة الذى لا ألم له ، ثم الهوى الذى هو قدر ، ثم كلمة شقةُ الوجد ، ثم هذا الجلال الذى ينتشر فى المقدمة الغزلية كلها ويضفى عليها جواً خاصاً من السمو الروحى .

وثمة مطالع تحمل ذات التأثير مثل قوله :

وُلِدَ الهـــدى فالكائنـاتُ ضيـــاءُ

وفـمُ الزمـــانِ تبسّـــم وثنّـــاءُ

أو قوله فى مطلع قصيدة « صدى الحرب » :

بسيفك يعـلو الحقُ والحـقُ أغلَبُ

ويُنْصَـــرُ دينُ اللـه أيّـانَ تضربُ[1]

أو فى مطلع « فى خلاقة الإسلام » حين يقول :

عادت أغـانى العُرسِ رجْـع نُوَاحِ

ونُعيتَ بـــينَ مَعَـــالمِ الأفـــراحِ[2]

أو فى « وداع اللورد كرومر » حين يقول :

أيـامُكُمْ أم عهـــدُ إسماعيـــلا ؟

أم أنتَ فِرعـــون يَسُوسُ النّيـــلا[3]

أو قوله فى العلم والتعليم :

قـم للمُعَـــلم وَفّـــهِ التبجيـــلا

كـاد المعـلم أنْ يكـونَ رَسُـــولا[4]

---

(١) السابق حـ ١ ، ص ٤٢ .

(٢) السابق حـ ١ ، ص ١٠٥ .

(٣) السابق حـ ١ ، ص ١٧٣ .

(٤) السابق حـ ١ ، ص ١٨٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أو فى مطلع قصيدة « شهيد الحق » حين يقول :

إلامَ الخلـــف بينكـــمُ إلامـــا

وهـذى الضجّـةُ الكُبْرى عَـــلامـا ؟[1]

أو فى قصيدة السودان التى مطلعها :

وقى الأرض شـــرّ مقـــــاديرهِ

لَطيـــــفُ السمـــــاءِ ورحمانُها[2]

هذه جميعها مطالع فيها براعة الاستهلال التى تتمثل فى مزج إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات والمعانى والصور وطاقة الكلام الإيحائية ، بحيث تعطيك هذه الإشارات الصوتية الخاطفة وما فيها من التفجر والتنوع فى حركة وتكوين .

هذا الصوت الداخلى للشاعر هو الذى يضفى على شعره ذلك الطابع ويحقق ذاتية الفنان المتفردة ، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقى ملمحا هاماً من ملامح شخصيته الفنية ، ودليلا من دلائل قدرته الشعرية .

أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقى فهو العاطفة الهادئة المركزة التى تنأى عن الانفعال الصاخب الحاد ، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن ، وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد أو شرط ، فالعاطفة مهما بلغ صدقها لا تستطيع وحدها أن تحقق الفن ، إنها عامل أساسى جوهرى فى التجربة الشعرية ، ولكن لابد أن تمتزج بعقل الفنان الخالق امتزاجا يحقق الاعتدال والتوازن ، ذلك أن الذى يحدد القيمة النهائية للعمل الفنى هو الفن لا العاطفة المشبوبة أو الصادقة وحدها .

وهنا يختلف شوقى عن حافظ ، فبينما يؤثر شوقى العاطفة الهادئة الخاضعة لسيطرة الشاعر والبعيدة عن الانفعالات الجياشة الصاخبة ، إذا بحافظ يؤثر بطبيعته

---

(١) السابق حـ ١ ، ص ٢٢١ .

(٢) الشوقيات حـ ١ ، ص ٢٦٢ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخاصة التي تتمثل في قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة ومن هدير الخواطر المتدفقة، ومن اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص، لغة كلفة الأقدمين، لغة ترج وتجرف، ذات موج عالٍ من الأنفعال.

ولكي نخرج من التجريد إلى التحديد دعنا نتخير المقطعين الأولين من رثاء حافظ وشوقي لسعد زغلول ، يقول حافظ :

إيـه يا ليـل هَلْ شهـدت المصـابا
كيـف ينصَبُّ في النفـوسِ الصبـابا
بَلِغْ المشرقين قبلَ انبـلاج الصُبح
أنّ الرئيـس ولـى وغـابـا
وانعَ للنيراتِ سعـداً فسعـدٌ
كان أمضـى في الأرض منها شهـابا
قُـدّ يا ليـلُ من سوادكَ ثوبـاً
للـدراري وللضحـى جلبـابا
وانسج الحالكـاتِ منك نقـاباً
واحـبُ شمسَ النهـار ذاك النقابـا
قُـل لها غابَ كوكبُ الأرض في
الأرض فغيبي عن السماء احتجـابا

ويقول شوقي في المناسبة ذاتها :

شيّعوا الشمسَ ومالُـوا بضُحاهـا
وانحنـى الشـرق عليهـا فَبكَـاها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ليتنـى فـى الركـب لمـا أفلـتْ

يوشـعٌ ، همتْ ، فنـادى ، فَنَاهـا

إن الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقى ، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى ، باختيار هذه اللغة التى تجسد المصاب تجسيدا (ينصب فى النفوس انصبابا) ، والذى يلتمس من عناصر الأداء ما يُعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون لموت سعد . فهذا الليل لا بد أن يهتز لهول المصاب ، ولا بد أن تمتد رقعته ويمتد سلطانه فلا يطلع النهار ، وحتى إن طلع النهار فلن يملأ الدنيا ضياء ، لأن الذى يملأها نورا وبهجة قد مات . وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله .

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقى رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة قادرة على بث الشعور بالحزن . ولكن بأسلوبها الخاص والاستعانة بعناصر إيحائية أخرى . لقد كان شوقى فى لبنان عند موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه فحزّ ذلك فى نفسه وشقّ عليه ، وكان يتمنى لو أمدّ الله فى أجل سعد بعض الوقت ، حتى يراه قبل موته ، ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف فى نفس شوقى: أولاً : لحزنه على موته ، وثانياً لتلقيه النبأ بعيداً عن وطنه

وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذى كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان ، فقد كان شوقى أكثر هدوءاً ، وأقدر على السيطرة على انفعالاته ، فلم يلجأ إلى الحماسة ، ولم يستعن باللغة التى تخلع القلوب هولا ، إنما أراد أن يحزن فى غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة ، فإذا كانت أبيات حافظ قد أسكنتنا قلب العاصفة ، فقد حطت بنا أبيات شوقى فى زورق حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة .

ففى البيت الأول يوقفنا شوقى أمام الشرق العربى كله ، وقد تجمع ليشيع جنازة سعد فى انحناءة بالغة الحزن ، يشيع فيها جلال الرزء ، ولم يشيع الشرق شوقى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حين شيّعه ، بل هو قد شيع الشمس ومال بها إلى الغروب ، على أن الذى أكسب الصورة روعتها ومنحها هيبتها ، تلك العلاقات التى تألفت من كلمات البيت، والتلازم الموسيقى بين «شيعوا» و «قالوا» ، وبين «انحنى الشرق عليها » ، ثم بين «ضحاها» و «بكاها» ، ثم انتشار حروف المد على طول البيت بإيقاع متناغم . هذا التلازم لا يتحقق تأثيره بمد تفاعل هذه الأصوات ، بل بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت ، والموجة الهادئة التى تخطو خطوات منتظمة حزينة ومن نغم موقع .

فإذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا شوقى يستعين فى إشاعة الحزن بمهارات أخرى ، فاستعار موقف النبى يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له مغرب الشمس فاستجاب له ربه ، فليت شوقى كان فى موقف يوشع حين همت الشمس بالغروب فنادى ربه واستجاب له ، فثناها عن الغروب .

استطاع شوقى باستعارة موقف يوشع أن يعبّر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تشييع جنازة سعد ، والتى كانت تحتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها .

ويكفيك أن تقرأ البيت الثانى مرة ثانية لكى ترى ما فعله شوقى بموسيقى البيت، حين توالت كلمات بعينها مثل «أفلت» فى نهاية الشطر الأول ، ثم همت فنادى فثناها فى الشطر الثانى . ثم أليس العطف بالفاء هو الآخر قد منحنا الإحساس بأننا أمام حدث جلل يوشك أن يقع ولا بد من تفاديه بأى ثمن .

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقى يدلان على مدى الاختلاف الذى يكون عليه كل شاعر فى تناوله لعاطفة واحدة هى عاطفة الحزن على موت سعد ، وكيف كان رد فعلها ، وكيف انفرد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص فى التعبير والأداء .

ولعلنا بهذا الشاهد نكون قد أوضحنا ما عنيناه من قبل ، حين قلنا إن عاطفة شوقى ليست مدفوعة بغلبة الانفعال الصاخب أو الحاد ، ولكنها العاطفة التى يحكمها عقل الفنان الخالق وإرادته الفنية ، حين يسيطران على التجربة ويخضعانها لسلطانهما .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما الإرهاص الرابع والأخير ، فى هذا البحث فهو قدرة شوقى على الخروج إلى الإطار الإنسانى العام ، فكثيرا ما كان يخرج شوقى إلى عالم يفلت من حدودنا وتغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية . وكثيراً ما تنتشر فى شعر شوقى أبيات تكشف عن قيم إنسانية مجردة ، فتخرج الأبيات وقد حملت الكثير من معانى الحكمة أو الأفكار النادرة فى شبه مقولات عامة تتجاوز حدود الموقف أو الحدث الصغير إلى تكثيف لحظة فكرية وشعورية ، والخروج بها فى شكل تجربة بحجم الكون . وقد يكون شوقى متأثراً فى ذلك بثقافات عصره ، وتراثه العريض من الشرق والغرب . ولكن روحه ، وسعة رؤيته وعمق تجربته هى التى كانت عاملاً أساسياً فى إثراء شعره بالحكمة ، وفى تجاوزه للجزئى والفردى إلى العام والشامل من الفكر والإحساس .

ومن أبياته المشهورة فى هذا المجال التى يعتبر كل منها تكثيفا لتجربة بحجم الكون ، بيته الذى قاله فى مقدمة قصيدته نهج البردة والذى يعتبر من مفاخر شعر شوقى حقيقة ، والذى يقول فيه :

رُزِقْتَ أَسْمَحَ مـا فى النـــاس من خُلُقٍ

إذا رُزِقتَ التماسَ العُــذرِ فى الشـــيمِ

هذا فضلاً عما فى صياغة البيت من تأثير ظاهر يرجع إلى طريقة شوقى حين يعلو بنظمه ونسجه إلى درجة عالية ، وقد اختار كلماته فأحسن اختيارها ، وحين جعل أعظم ما يتحلى به الإنسان من خلق أن يكون قادراً على التماس العذر لأخيه الإنسان فيما يأتى وفيما يفعل ، فالإنسان سجين تجربته وطبيعته ، ومن الصعب أن يتحول أو يتغير ، وعلينا أن نتقبل الأخرين ونسامحهم ، وإذا فعلنا فقد رزقنا أَسْمَحَ ما فى الناس من خلق . ومثل هذا وإن كان أقل روعة مما سبق قوله :

تَخَلَّقِ الصفحَ تَسعَدْ فى الحيـاة به

فالنفـس يسعدهـا خُلْـق ويُشقيهـــا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويقول أيضاً فى هذا الباب من الحكم :

تكادُ من صُحبةِ الدنيـــا وخبرتهـا
تُسـيءُ ظنـّك بالدّنيـــا ومـا فيهـــا

ومنها قوله :

مظلـــومة فى جوار الخوف ظـــالمة
والنفسُ مـــــؤذية من راح يـــــؤذيها

وفى الهمزية النبوية يقول :

إن الشجاعـة فى الرجـال غلاظـة
ما لَـــمْ تزِنهـــا رأفـــة وسَخَـــاءُ
والحـــربُ يبعثهـــا القـــوىُ تجبراً
وبنوءُ تحتَ بلائهـــا الضعفـــــاءُ

ويقول فى نهج البردة :

صَلاحُ أمـركَ للأخـــلاق مرجعُـــهُ
فقـوّم النفـــسَ بالأخـــلاقِ تَستقِـــمِ
والنفـسُ من خيّرها فى خير عـــافيةٍ
والنفـــسُ من شـرها فى مرتـعٍ وخمِ
تطغى إذا مُكنَتْ من لـذةٍ وهـــوىً
طغى الجيـــاد إذا عَضّـــتْ على الشُكُمِ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويقول فى ذكرى المولد :

ولا ينبيك عن خُلُق الليالى
كَمَن فَقَدَ الأحبة والصحابا
أخا الدنيا أرى دُنياك أفعىً
تُبَدلُ كل آونةٍ إهابا
ومن عجب تُشيبُ عاشقيها
وتُفنيهم وقد رجعَتْ كَعَابا
لها ضِحكُ القيانِ إلى غبىً
ولى ضحكُ اللبيب إذا تغابى

ومن أبياته التى تسير مسرى الأمثال فى هذه القصيدة :

وما نيلُ المطالبِ بالتمنى
ولكنْ تؤخذُ الدُنيا غِلابَا
وما استعصى على قومٍ منالٌ
إذا الإقدامُ كان لهمْ ركابا

وفى وصفه للقبر فى مجنون ليلى يقول :

يُزارُ كثيراً ، فدونَ الكثير ،
فغيبا فينسى كأنْ لمْ يُزَرّ

ومن كلماته الرائعة شديدة التركيز وعارمة التأثير برغم بساطتها الشديدة ما جاء فى حوار قيس لليلى عند لقائهما الأول فى رواية مجنون ليلى قولُه :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ليلـــــــى بجـــــانبى ؟

كـــل شـــــىء إذنْ حَضَـــرْ

جمعتنـــــا فأحسَـــــنَتْ ،

ســـــاعةٌ تفضُـــلُ العمُـــــرْ

والنظر مرة ثانية إلى عبارة « كل شيء إذَنْ حضر » تجد أنه اختصر كل متع الدنيا فى كلمة ، وجعل ساعة لقائه بالحبيب تفضل الدنيا وما فيها .

ويطول بنا المقام إذا رُحْنا نعدد أبيات الحكمة التى تكشف إحساساً مركزاً أو التى تجسد تجربة إنسانية عامة ، وتكفينا تلك الإشارات المقتضبة شاهدا على ما نذهب إليه .

وبعد ، فهذه ملامح القدرة الشعرية عند شوقى ، وليست كل ما لديه من ملامح ، ولكنها كافية فى التأكيد على أن شوقى قد استطاع أن يحقق دنياه الفريدة ، وأن يظل محتفظاً بحيويتها وطزاجتها ، وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طرق الإبداع ، مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم . ولكنه مع ذلك كان فى مقدوره أن يظل فى تواصل مع حركة الكون التى تغذى ينابيع التغيير والتجديد . كما أثبت قدرته على فهم مواقف الحياة التى تهم جماهير الشعب . وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر ، فقد ظلت مشاكل أمته السياسية والاجتماعية مشتبكة بأعصابه ودمه إلى آخر لحظة فى حياته .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حافظ إبراهيم

حافظ إبراهيم أحد كبار شعرائنا الذين كان لهم أثر واضح فى تطور نهضتنا الشعرية الحديثة ، فقد كان الشعر قبل حركة الإحياء التى تزعمها البارودى وتابعها حافظ وشوقى كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الورق ولايستكثر إلا محسنات الصنعة ، حتى تحول الشعر كما يقول العقاد إلى مايشبه الشواهد والمنظومات ، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال فى جمع الملون وتنضيده .

فكان لابد وحالة الشعر هذه أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التى تزعمها البارودى وسار على منواله حافظ وشوقى والتى استطاعت أن تجعل الماضى يرتد إلى الحاضر ، وأن يبعث إلى الحياة أروع النماذج فى تراثنا الأدبى ، فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها فى الناس .

هذا الارتداد إلى الماضى والامتداد به إلى الحاضر كان قد أنقذ الأسلوب الشعرى مما كان قد تردى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبى والشعرى يكاد يضاهى ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، فكان فيها رنين الأقدمين وصوتهم وطرائق صياغتهم كما وعتها شعراء حركة البعث هذه من أمثال البارودى وحافظ وشوقى .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضى من قدرة على التقاط الرنين الموسيقى واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهفة ، والحافظة المستجيبة والمتعاطفة للنماذج الشعرية القيمة، فهى لم تكن فى جملتها إلا نوعاً من التعاطف مع التراث العربى القديم ، حقق نوعاً من المحاكاة السمعية لرنين الشعراء القديم ، ولكنها فى الوقت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نفسه قد صدرت في كثير منها عن طبع وسليقة يحررها أحياناً من طغيان الجمود ورقابة السير على لون واحد من التعبير .

فكان لحافظ وهو أحد قادة هذه المدرسة لونه الخاص مع محافظته على القديم ، وكانت له شخصيته الفنية التي أراها ترتكز على ظاهرتين من ظواهر الإبداع الفني وهما : عاطفته وإيقاعه .

أما عاطفة حافظ فهي عاطفة دافئة حارة مركزة لا تكاد تلوح كاذبة تصدر عن انفعال فريد أصيل ، وكانت هذه الظاهرة شيئاً ينبع من ذات الشاعر شيئاً يسكنه وهو جزء من طبيعته التي ولد بها ، فقد كان من أبناء الشعب الذين يتفاعلون مع أحداث وطنه ، نشأ فقيراً حساساً يتجاوب مع مشاعر الآخرين ويشعر بشعورهم ، يحزن لأحزانهم ويفرح لفرحهم ، فكان لذلك سريع الاستجابة لكل حدث يمس شغاف قلبه، وكان قادراً على أن يملأ الحدث حيوية وحياة حين يمتزج الحدث عنده بانفعاله هذا الفريد الأصيل . وفرق كبير بين العمل أو الحدث حين يترك وشأنه وحين يتوقد بنار الانفعال .

لذلك تفوق حافظ في الرثاء تفوقاً واضحاً ، ولعل رثاءه لسعد زغلول أكبر شاهد على تفوق هذه الظاهرة عنده ، وهي ظاهرة الانفعال الفريد الأصيل ، اسمعه حين يقول :

إيه يا ليل هل شـــهدت المصـــابا

كيف ينصـــب في النفوس انصـبابا

بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبـــح

أن الرئيـس ولـــى وغابـــا

وانبـــع للنيرات ســعدا فســعدٌ

كان أمضـى في الأرض منها شـهابا

قدّ يا لـــيل من ســـوادك ثوبا

للدراري وللضـــحى جلـــبابـــا

وانسج الحالكات منك نقابـــا

وأحب شمـــس النهـــار ذاك النقابا

قل لها غاب كوكب الأرض في الأرض

فعلى عن الســـماء احتجـــابا

وهكذا نرى كيف استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الانفعال القوى الحار ، فإذا بالشعر يجسد المصاب تجسيداً بقوله : ينصب في النفوس انصبابا ، كما يلتمس من عناصر الأداء اللغوى مايعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون. فهذا الليل الذى يناديه لابد أن يهتز بهول المصاب ، وحتى لو جاز للنهّار أن يطلع فلن يملأ الدنيا ضياء لأن الذى يملأها ضياء قد مات .

إذا تأملت الأبيات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين الأول هذا الإيقاع القوى النافذ إلى أعماق النفس والذى تمثل فيما اختاره الشاعر من بحور شعرية على إضافة الظلمة المسيطرة على نفسه . والثانى : قدرته على استخدام أية بواعث يقدمها اللغة التى تحمل المعنى والصورة والمقابلة . يضاف إلى ذلك انصياله لتعريف الأصل وتنكير الفرع ، وما للتنوين دائما من دلالة الإحساس وتوليده لدى القارئ .

أما عن عالم الإيقاع عند حافظ فهو عالم متميز حقاً وذو طبيعة خاصة . إنه صوت الشاعر الداخلى الذى يفرض نفسه ، والذى يختار اختياراً نصف واع لعناصر اللغة يسيطر عليها ويجعلها قادرة على بث روح خاصة وانفعال معين لدى القارئ .

ولعلنا نلاحظ أن التشكيلات الخاصة للغة التى يتكون منها نسيج حافظ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعرى ليست مجرد مجموعة متآلفة من الأصوات تدل اصطلاحاً على مقابلها المادى ، وإنما هى صورة صوتية وحدسية معاً ، والعلاقة بين الصوت والمعنى عنده تقوم إما على اقتران الصوت بالموضوع أو الموقف الفكرى أو النفسى ، وإما على اقترانه بالحس وحالة الانفعال المسيطرة على تجربة الشاعر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مرحلة الانتقال

أعلام الدعوة إلى التجديد

١ ـ العقاد

٢ ـ شكرى

٣ ـ احمد زكى أبو شادى

٤ ـ التيجانى يوسف بشير

٥ ـ ميخائيل نعيمة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أعلام الدعوة إلى التجديد

فى الشعر العربى الحديث

كان أبو عمرو بن العلاء شيخاً من شيوخ العربية الأوائل، وأحد نحاة البصرة فى القرن الثانى للهجرة ، يأخذ اللغة عن فصحاء الأعراب ومن البادية، يجمع الشعر الجاهلى يعيش له يحفظه ويرويه ويدونه . وكان لأبى عمرو بن العلاء صحبة جليلة من أئمة النحاة اللغويين فى عصره ، وكانوا جميعاً يشتغلون بعمل واحد مع تفاوت فى الميول . فبينما غلبت على أبى عبيدة رواية الأخبار والأنساب نجد أبا زيد الأنصارى مثلاً يتجه إلى اللغة والغريب . أما أبو عمرو بن العلاء فكان الشعر أخص ما عرف به ، يشافه الأعراب لايكتب إلا عنهم ولا يسمع إلا منهم . ثم أتاح الزمن لهؤلاء أن يشاهدوا فى أخريات حياتهم مطلع شعر محدث جديد يحاول أن يخرج على القديم ، ويساير روح العصر . فنظر هؤلاء العلماء إلى بعض هذا الشعر الجديد فوجدوه لا يخلو من اللحن فى إعراب أو اشتقاق أو وزن ، فقلت ثقتهم به . وكان أبو عمرو بن العلاء أشد هؤلاء تعصباً للقديم ، غالى فى هذا مغالاة صرفته عن النظر فى الشعر الجديد كلما وقع نظره على شىء منه ازور معرضاً عنه ينظر إلى المتقدم بعين الجلالة ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار حتى لكأن الموازنة عنده موازنة بين عصر وعصر لا موازنة بين شاعر وآخر . فكان مما قاله فى بعض شعراء الإسلام : (لم أر لهؤلاء المحدثين شيئاً يعد من ما قالته العلماء قبلهم أحد) . وقال فى غير الأخطل : (لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت براويته) . (١).

ومات أبو عمرو بن العلاء واستمر من بعده تلامذته وأصحابه على تجاهلهم لهذا الشعر الجديد فرووا عن ابن الأعرابى قوله : (إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبى نواس وغيره مثل الريحان يشم يوماً ويذوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل

(١) اقرأ طبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحى (الطبقة الأولى لشعراء الاسلام) تحقيق محمود شاكر ط. د المعارف.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً) . وأنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت ، فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال : بلى ولكن القديم أحب الي.

واجتمع ابن مناذر في مأدبة مع خلف الأحمر ، فقال خلف : ياأبا محرز إن يكن النابغة وامرؤ القيس وزهير قد ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة ، فقس شعرى إلى شعرهم ، واحكم فيه بالحق ، فغضب خلف ثم أخذ صحفة مملوءة مرقاً فرمى بها عليه.

هذا الذى حدث زمن أبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر يحدث اليوم عند أنصار القديم والجديد، ويحدث دائما كلما ظهرت حركة ترمى إلى الثورة على القديم ومحاولة تطويره وتغييره.

ولسنا بحاجة إلى القول بأن المنهج الذى يرفض الحديث لحداثته ، ويفضل القديم لقدمه منهج تنقصه الروح العلمية . فقد قالها من قبل ناقد عربى قديم فى القرن الثالث الهجرى هو ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء)(١).

وعلى الرغم من أن البحث العلمى القائم على الاستقصاء والتحليل والموازنة والخاضع فى أحكامه للذوق وروح العلم قد ينتهى إلى أن أشعار امرىء القيس وزهير والنابغة أفضل من أشعار المحدثين من أمثال مسلم وبشار وأبى نواس ، وعلى الرغم من أن النتائج التى ينتهى إليها البحث العلمى عند المقارنة بين أشعار المتقدمين والمتأخرين قد تثبت أن أبا عمرو وخلفاً الأحمر كانا على حق عندما فضلا القديم وأنكرا الحديث ، فإن الذى يأباه المنهج العلمى الحديث أن تظل أحكامنا اليوم على الجديد والقديم ؛ مع تطور دراستنا العلمية والمنهجية مدفوعة بروح التعصب ، وأن نرى بيننا اليوم من شيوخ الأدب العربى وعلمائه من يسد عليه التعصب للقديم سبيل البحث والدراسة فى شعرنا الجديد بحجة هى أشبه ماتكون بحجة أبى عمرو بن العلاء وخلف الأحمر ، مع فارق كبير هو أن خلفا

(١) مقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأبا عمرو بن العلاء كان لهما مايبرر موقفهما، أما نحن اليوم فليس لدينا مايبرر وقوفنا جامدين.

وليت الامر يقتصر عند هذا ، فإن الأدهى والأمر عند شيوخنا المتعصبين أنهم حتى فى دراستهم للقديم ظلوا يحافظون على النظرة التى كان ينظر بها القدماء من نقاد العرب إلى الشعر ، مكتفين ، بالطريقة التقليدية ، والأسلوب القديم فى الدرس الذى يعتمد على المتن الموجز يفسره الشرح اللغوى مع مناقشات لفظية تبعد عن الذوق والحس ، وتقف بعيدة عن روح العصر وثقافته ومفاهيمه ، ناسين أو متناسين أن واجبهم الأول هو النظر العقلى لا العاطفى ، النظر العلمى فى تيارات الأدب العربى القديم وتقاليده ، ثم محاولة نقد هذه التيارات وتفسيرها بعقلية جديدة ، بحيث يصبح القديم تجربة فى نفس الناقد ، ومن ثم يمكننا أن نغير من أحكامنا على القديم وأن نعدل من موقفنا إزاءه.

وكلنا يعلم أن الذى ساعد على اطراد هذه التقاليد القديمة فى الشعر ورسوخها، ثبات الحياة العقلية والفكرية والسياسية والاجتماعية للشعب العربى ، ذلك الشعب الذى لم تتح له من الهزات الفكرية العميقة ما يقتلع الجذور ويغير التربة ويستنبت الجديد . وإذا كانت الآداب فى عصورها القديمة لم تستطع أن تغير من مناهجها ، أو تحول من اتجاهاتها؛ أو تجدد من مفاهيمها ، لأن النقد والتفكير النظرى والتطور الاجتماعى لم تكن قد تكونت التكون الناضج بعد ، فأى عذر لنا اليوم فى أن نرقد فى وهن مثل الشيخوخة المستلقية على الرماد ؟ وهل يجوز أن يغيب عن ذهن أحد من علمائنا اليوم أن مناهج الأدب وتياراته ومدراسه قد تغيرت عند غيرنا ؛ وعلى مر العصور ؛ تغيراً قوياً نتيجة لحركات تجديد يدعو إليها أجيال من النقاد والشعراء ، صادرين عن نظرة علمية ومسايرين تيارات النهوض التى تتصل بمشاعر شعوبهم ، والتى ترضى حاجتها الفنية المتجددة ؟ ألم نشهد فى تاريخ الآداب الأوروبية انتقالا من الكلاسيكية إلى الرومانطيقية ، ومن الرومانطيقية إلى الطبيعية فالواقعية ثم ألم يكن كل انتقال من هذه مرتبطاً ارتباطاً ما بحياة الأمة الاجتماعية، وبالرغبة فى تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إلى إحساسهم أو أكثر تمشياً مع ملابسات حياتهم ؟ لماذا إذن جدد هؤلاء ؛ ووقفنا نحن عند الكلاسيكية أو قل على الأصح، عند آدابنا القديمة بتقاليدها الثابتة الراسخة ؟ السبب الوحيد فى اعتقادنا ؛ هو أن المفكرين والنقاد فى حياة الآداب الأوروبية قد أدوا بعض ماينبغى عليهم من دور فى تغيير الحياة وتوجيهها ومسايرة التطور وحاجة الشعوب ؛ أما نحن فقد ظل تاريخنا الفكرى مستمراً على اطراده دون أن تنهض فيه من الأحداث الفكرية أو الاجتماعية مايكشف للناس عن حقيقة واقعهم ؛ وما يدفعهم نحو التطلع إلى حياة أرقى فى الفكر والفن والسياسة.

ولسنا ننكر أن لكل شعب عريق تراثه الفكرى والأدبى ، وأن لكل تراث تقاليده التى تعتز بها الشعوب ، تمجدها وتؤرخ لها ، وتعمل على تطويرها . وليسنا بأقل من غيرنا اعتزازاً بتراثنا العربى ، وبآدابنا القديمة ، بل لعلنا نكون أشد حرصاً من غيرنا على تمجيد هذا التراث والاهتمام به والذود عن حياضه . ولكننا يجب أن نفرق بين اعتزازنا بتراثنا القديم ووقوفنا مكتوفى الأيدى أمام سيطرة هذا التراث ، ومحاكاته والتقيد بأصوله ، بينما يسير الزمن ويتجدد الفكر وتتطور الحياة.

واذا أرجعنا البصر إلى الوراء لنتأمل بعض حركات التطور فى تاريخ الآداب الأوربية لرأينا أن الأدب اليونانى الخالد قد انتقل فى عهد الإسكندرية إلى مرحلة من التقليد والصنعة ، فأسرف الأدباء فى حشو عباراتهم بأسماء الألهة والأساطير دون أن يكونوا قادرين على إيداعها من المعانى ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى، فكانوا يتخبطون ،يقلدون سذاجة الأوائل وهم أعقد من ذنب الضب كما يقولون.

وكذلك كان الحال عند اللاتين فى عصر الإمبراطورية المتأخرة عندما أرادوا تقليد هوميروس ، ففشلوا وقلدوا شعراء الإسكندرية فجاء شعرهم تقليداً لصورة متكلفة لا أصالة فيها ولا صدق.

ثم جاء بعد ذلك عصر النهضة فى أوروبا حيث انتعشت حركة البعث التى حاول فيها شعراء أوروبا وأدباؤها أن يعيدوا إلى شعوبهم ثمرات الآداب اليونانية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القديمة ، وبفضل هذا البحث ظهر شعراء ممتازون كانوا نواة المسرح الكلاسيكى فى القرن السابع عشر ، والذى نبغ فيه فى فرنسا شعراء مثل راسين وكورنى وموليير ، وتألق فيه فى انجلترا عملاق المسرح الإنجليزى وليم شكسبير . ونحن نعرف أنه قد كانت لهذا المذهب الكلاسيكى خطوط فنه المتميز التى ينتمى إليها ولا يحيد عنها ، غير أن هذه الأصول الكلاسيكية لم تفرض نفسها على حياة الأدب على مر العصور، على الرغم من تمسك أصحاب هذا المذهب بأصوله والخضوع لقيوده الصارمة . فما لبث الزمن أن سار ، ونظر فلاسفة القرن الثامن عشر إلى هذه الاصول فناقشوها ، وأدركوا أن فى تقسيم الشعر المسرحى إلى مأساة تتخذ موضوعها من حياة العظماء والنبلاء ، وإلى ملهاة تستمد موضوعها من حياة الشعب والدهماء أمراً يتنافى مع طبيعة الحياة وتيارها الغالب . فلسنا دائماً فى الحياة بين حزن عميق أو فرح غامر ، وانما فى الحياة ما يقع بين النقيضين الفرح والحزن،. فأجمع نقاد القرن الثامن عشر على ضرورة خلق نوع جديد من المسرحيات يكون بين المأساة والملهاة ، ثائرين بذلك على قانون (فصل الأنواع) الذى كان سائداً عندهم، وخرجوا على الناس بما يسمى بالدرامة الدامعة ، وهو نوع من الدرامة الذى لا ينتهى بمأساة فاجعة بقدر ما ينتهى بموقف تترقرق له الدموع . ثم نظروا فوجدوا أن المأساة الكلاسيكية قد أغفلت وجود طبقة اجتماعية كانت قد ظهرت وفرضت نفسها على المجتمع ، وهى الطبقة الوسطى أو البرجوازية، كما وجدوا أن المشاكل الإنسانية لا تنبع كلها من طبيعة الإنسان من حيث كونه إنساناً وحسب ، وانما تنبع من حيث كونه إنساناً له وضعه الاجتماعى الخاص ، وله علاقاته ومهنته التى يزاولها ، ومن ثم ظهرت الحاجة إلى التعبير عن لون جديد من المسرحيات الشعرية وهى التى سميت باسم (الدرامة البرجوازية) التى تمثل مشاكل الإنسان فى مجتمعه . وكتب ديدرو الفيلسوف الناقد مسرحية من هذا النوع هى مسرحية (الابن الطبيعى).

ثم ظهرت بعد ذلك حركات أخرى جديدة فى أعقاب الثورة الفرنسية ، حركات شنت على الكلاسيكية حرباً لا هوادة فيها ، ثارت فيها الرومانطيقية على

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أسلوب الكلاسيكية الشديد التزمت والتأنق ، وخرجت فيها على الأصول المرعية والقواعد التى التزمها الأدب الكلاسيكى ، وتأثرت الحركة الجديدة بعوامل نفسية واجتماعية ، وبرد فعل الثورة الفرنسية وما خلفته من خيبة فى الأمل جعلت الأدباء يذهبون مذهب التحرر والفردية ، والمبالغة بالشعور بآلام الحياة ومحنها ، فتوقدت عندهم العاطفة ، وجاء إنتاجهم فى الشعر الغنائى أروع من إنتاجهم فى الشعر المسرحى . وكما حطم الرومانطيقيون مبدأ (فصل الأنواع) ومبدأ (الوحدات الثلاث) فى المسرح حطموا كذلك ما اتجهت إليه الكلاسيكية من حقائق إنسانية عامة مجردة عن البيئة والمجتمع وتطويرها إلى حقائق متصلة وحياة الافراد وملابسات هذه الحياة.

فإذا انتقلنا إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وجدنا الثورة الصناعية الجارفة المكتسحة تدفع بالإنسانية دفعاً عنيفاً نحو تيار من الحياة جديد ، ونحو قيم وأفكار تختلف فى أساسها عن قيم وأفكار الحركات السابقة . وكان أول تغيير فعال تقوم به الحركات السياسية فى العصر الحديث هو إظهار الاهتمام بالطبقات الشعبية ، ومحاولة إبرازها فى مجال العمل والحياة (١):

ثم كان طبيعياً أن تهاجم القيم الجديدة للثورة الصناعية ماساد بين الرومانطيقيين من مباديء بتقديس الفرد والحرية الشخصية ، وتهدف إلى إحلال الطبقة البرجوازية أو الوسطى مكان الصدارة فى المجتمع . هاجمت الثورة الاقتصادية كل ذلك بحركاتها السياسية ، ودفعت بالطبقات الشعبية إلى مناهضة الطبقات الاجتماعية الأخرى . وكان لابد للأديب أن يجارى هذا التحول الخطير فى القيم والمجتمعات ، وذلك على الرغم من بعض حركات التمرد والثورة عند بعض الشعراء الإنجليز الذين أصابهم الغثيان من سيطرة المادية على الحياة الروحية ، فاتجهوا يائسين الى ملجأ يحميهم من الثورة الجديدة ، فاتجه ييتس (Yeats) هاربا إلى الأساطير الشعبية ، وتمسك بفكرة الفردية الأرستقراطية . واعتنق لورانس فكرة الانعتاق عن طريق تحرير الغرائز . وفر إليوت بعد تردد وثورة إلى الكنيسة

(١) راجع ما كتبه الدكتور محمد مندور فى كتابه « المسرح » ص ٥٨ ومابعدها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكاثوليكية . نقول على الرغم من قيام بعض الحركات المناهضة لهذا التحول الاجتماعى الخطير فقد فرضت القيم الجديدة ، ووجدنا كثيراً من الشعراء يحتضنون فكرة التحول الجديد ، من هؤلاء هنريك أبسن النرويجى وجورج برناردشو الإيرلندى اللذان يرجع إليهما فضل خلق مسرح اجتماعى جديد ، ينهض على النقد البناء الذى يهدف إلى إنقاذ الناس من تقاليد زائفة ، وتخليصهم من قيم وهمية سيطرت على مجتمعاتهم فترات طويلة.

كما ظهر كذلك عدا شعراء المسرح شعراء آخرون يؤمنون بفلسفات وافكار جديدة يتفاعلون مع العالم المحيط بهم ، من هؤلاء أودن وماكنيس وستيفن سبندر فى انجلترا وجان بول سارتر والبير كامى فى فرنسا.

هذه بعض الخطوط البارزة في حركات التجديد عند الأوربيين دعت إليها طبيعة التطور التى تفرضها حاجات الشعوب ، وانعكست على أعمال أجيال من الشعراء والأدباء.

أما عندنا نحن العرب فقد ظل تاريخنا الفكرى والأدبى ثابتاً مع سير الزمن على لون واحد دون أن نجد فى أجياله المتعاقبة من الأحداث والثورات مايجدد من مفاهيم الأدباء وطرائق تفكيرهم ، ودون أن نظفر بشاعر أو أديب واحد منذ امرىء القيس إلى عصرنا الحديث يشعر بأثر الأديب فى صناعة التاريخ شعوراً ايجابيا فعالاً، وقدرة المفكر والشاعر على تحويل مجرى الحياة.

لقد حاول أبو نواس أن يسخر من بكاء المعاصرين له على بقايا الديار والأطلال لأنهم لم يعودوا يرونها . ولقد حاول أبو تمام أن يخرج على عمود الشعر وعلى طريقه القدماء فى الصياغة ، فماذا استطاع أن يفعل تمرد أبى نواس أو تململ أبى تمام ؟ لانكر أنهم إضافوا اضافات جديدة: ففى الوقت الذى كانت حياة هؤلاء الشعراء تغيرت باختلاطهم بالشعوب الأخرى ، وانتقالهم إلى حياة جديدة كانت قوة البداوة وأصالة الطبع فى نماذج الشعر العربى القديم تسوق شعراء العصر العباسى إليها غير أنهم لم يستطيعوا أن يحققوا فى أشعارهم ما كان فى القديم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من اصالة وبداوة وحيوية ، فخرج بعض الشعر إلى الصنعة والتكلف . ولم تشأ أن تهتز حياة الأدب وتتجدد إلا فى بعض لمحات خاطفة عند شاعرين كبيرين من شعراء القرن الرابع الهجرى هما أبو الطيب المتنبى وأبو العلاء المعرى ، غير أن هذه الومضات لم تلبث إلا قليلاً ، فقد كانت مؤقتة عارضة ثم انتهت بعدها حياة الأدب والفكر عند العرب إلى النضوب فالتحجر فالموت.

نعم نضب الشعر العربى منذ عصور العباسيين إلى حركة البعث العربى الحديثة وذلك لطغيان شعر الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميته.

ولم يعد الأدب الجيد عند نقاد عصر الجمود إلا قوالب من منظوم الكلام ، وأقصى ما تصل إليه من مزايا الحسن أن تتسم بجزالة الألفاظ، ومتانة التراكيب ، وهى كما ترى أحكام غامضة تشير إلى ما انتهى إليه النقد من إفلاس عندما يجعل مقاييسه على الشعراء تنحصر فيما يكون من زخارف لفظية أو تقسيمات ترجع إلى محسنات الصنعة وغيرها من وسائل اللعب بالألفاظ ، والتى عبر عنها العقاد بقوله ، وهو فى معرض الحديث عن هذه الفترة من حياة أدبنا العربى :

« وأما الشعر فكان لايقصد به غير الوزن ، والاستكثار من محسنات الصنعة فملأوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليشيدوا بها كتب البيان والبديع ، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها ، كما يتبارى الأطفال فى جمع الحصى الملون وتنضيده » (١).

وكان من الطبيعى أن تظل قسمات الركود جامدة لاتتغير ولا تتجدد حتى ظهرت حركات الانتفاض والتحرر ، و وثبات الانعتاق من طغيان الجمود على الفكر والأدب فى أوائل هذا القرن ، وساعد على تيقظ الوعى عند الكتاب ما كان من نقل الثقافة الغربية ، وإحياء التراث . واتجه الكتاب والمصلحون ورجال الدين والأدباء فى مصر نحو حركة تحرير فى شتى مناحى الحياة ، فكرس قاسم أمين

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى ص ٥ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جهوده نحو تحرير المرأة، وحاول الإمام محمد عبده أن يفسر الدين على أساس يساير الحياة ، وقامت جماعة من المثقفين تدعو إلى إنشاء الجامعة المصرية ، ودعا مصطفى كامل ولطفى السيد وغيرهما إلى الحركة الوطنية والكفاح السياسى . وحمل العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى من جانب ، وخليل مطران من جانب آخر لواء تحرير الأدب ، فكانوا أول دعاة للتجديد فى شعرنا المعاصر ، واتجهت خطة هؤلاء أول ما اتجهت إلى تحطيم الصورة التى انتهى إليها شعر شوقى وحافظ اللذين كانا قد تربعا على عرش الشعر التقليدى بعد حركة البعث التى قام بها البارودى . وذلك بنقد طريقتهم التقليدية نقداً تفصيلياً عنيفا حتى إذا تمت عملية الهدم هذه أخذوا فى بسط آرائهم البناءة فى الأدب والشعر.

غير أن خطة العقاد والمازنى لم تشأ أن تتم على الوجه الذى كنا نرجوه لها ، فلم تخرج المطبعة من كتاب (الديوان) الذى ظهر فى أواخر الحرب العالمية الأولى إلا جزئين ، وكانت النية منعقدة على إخراج عشرة أجزاء ومن ثم فلم تتح لأرائهما البناءة أن تخرج فى عمل متكامل ، اللهم إلا ما يستطيع القارىء أن يستخلصه من ثنايا ما كان يكتب الناقدان من مقالات نقدية . وتكاد تنحصر حملات النقد التى شنها العقاد والمازنى على أنصار القديم فى مسألتين : الأولى ذلك البناء التقليدى للقصيدة العربية الذى كان ينصرف عن موضوعات الحياة إلى أغراض الشعر القديمة من غزل ووصف وهجاء ومديح. والثانية شعر المناسبات الذى لم يكن يصدر فيه الشعر عن تجربة حية ، ولم يكن يستجيب لما يجيش فى الصدر من خواطر بقدر ما كان يستجيب إلى الصنعة والزخرف والرنين الخطابى . على أن أبرز نقطة أثارتها هذه الجماعة والتى تعتبر بحق نقطة تجمع تتبلور عندها جميع النقاط التى أثيرت فى ذلك الوقت هى قضية الوحدة العضوية أو الفنية فى القصيدة ، لأن من يدعو إلى الوحدة العضوية للقصيدة لابد أن يدعو بالضرورة إلى نبذ البناء التقليدى للقصيدة القديمة ، وإلى ضرورة توافر التجربة الشعورية التى يستجيب فيها الشعر لموقف عاطفى واحد.

ولقد احتل موضوع الوحدة العضوية صفحات كثيرة من كتابات النقاد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المحدثين، وذلك منذ أثارها كولردج فى كتابه (سيرة أدبية) إلى أيامنا هذه .وذلك لما لها من أهمية فى تحديد قيمة القصيدة وأصالتها ، فالوحدة العضوية تفرق بين نوعين من الخيال : أحدهما مترابط يوحد بين الصور المتعددة فى داخل القصيدة فيلونها جميعها بلون عاطفى واحد ، بحيث تصبح القصيدة كلها تصويرا للحظة شعورية ذات مغزى ويبدو فيها الوجود للشاعر مصبوغاً بلون معين . والثانى خيال مفكك يعتمد على الصور الحسية المتناثرة ، صور تنفصل الواحدة منها عن الأخرى، وتستقل بنفسها ، لا يجمع بينها إلا وحدة المقطوعة أو وحدة الغرض . فقد صور امرؤ القيس الغيث فى آخر معلقته بأبيات تكاثرت فيها صور الغيث ، ولكنها لم تستطع أن تعطينا رؤية الشاعر الخاصة للغيث . أو بعبارة أخرى لم يستطع الشاعر أن يخلع على هذه الظاهرة الطبيعية وهى الغيث لوناً سائداً من صوره وانما ، اعتمدت الصور على إبراز جوانب الغيث وتصوير شدته وما يتركه من أثر محققة المهارة فى المشاكلة والمشابهة،وفى تقرير علاقات جزئية بين المشبه والمشبه به ، قد تكون دقيقة وبارعة ولكنها ليست عضوية . خذ مثلاً تشبيه امرىء القيس الذى أجمع النقاد العرب على استحسانه والذى يقول فيه :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها ، العناب والحشف البالي

فترى أن براعة الشاعر منحصرة فى عقد العلاقات الحسية فى اللون والشكل بين قلوب الطير المبعثرة فى وكرها ، وبين العناب والحشف البالي . وخذ كذلك قول النابغة فى النعمان

فأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فسوف تعجب ولا شك بدقة النابغة وبراعته فى التشبيه ، ولكنك لن تستطيع أن تتجاوز هذه البراعة إلى تكوين صورة كلية تنشأ من تعدد الصور فى القصيدة، بحيث يكون لها من قوة الإيحاء ما يثير فى نفس القارىء رؤية خاصة وموقفاً محدداً . وهذه التشبيهات تقف بك كما قلنا عند علاقات جزئية وتظل فيها الكلمات محتفظة بمدلولاتها الذهنية التقريرية ، دون أن تعطيك كلماتها أى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فرصة للإيحاء بتجربة الشاعر الكلية أو موقفه الشعورى . وهذا هو ما تستنكره الصورة فى القصيدة ذات الوحدة العضوية لأنها : أولا : لاتؤمن بالصور المستقلة المنفصلة التى تنتهى بانتهاء البيت الواحد ، ولأنها ثانيا : لا تؤمن بالمقطوعة أو بالمقطوعات ذات الغرض الواحد ، والتى تتكاثر فيها الصور دون أن تتحد جميعها فى اللون العاطفى الواحد ، ولأنها ثالثا : لا تؤمن بالنزعة التقريرية الوصفية التى تجرد الشعر من التصوير الإيحائى الصادر عن موقف نفسى أو شعورى محدد . ولقد عبر كولردج عن كل ذلك بقوله

« ليست الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، هى الشيء الوحيد الذى يميز الشاعر الصادق ، وإنما تصبح الصورة معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة ، والتتالى إلى لحظة واحدة ، وحينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»(١).

غير أن الأمر الذى يدعو إلى الأسف حقيقة أن الوحدة العضوية ، بهذا المعنى الذى صوره كولردج ، والذى نادى به العقاد والمازنى ، والذى تكمن فيه الثورة الحقيقية على بناء القصيدة العربية التقليدية ، لم تشأ أن تجد صدى قوياً أو تأثيراً ظاهراً فى أذهان المعاصرين لهذه الحركة النقدية ، بل لقد اختلطت عندهم بوحدة الموضوع . ويرجع السبب فى هذا الاختلاط فيما نعتقد إلى أمرين : أولهما : أن العقاد ورفاقه لم يحددوا معنى الوحدة الفنية تحديدا علمياً يستند إلى نقد تطبيقى ، وإلى تحليل النماذج المختلفة التى تنضج فيها هذه الوحدة . واكتفوا بما أوردوه من تحديد نظرى ، ومن تحليل أو نقد لبعض قصائد شوقى ، دون أن يتضح فيه للقارى مفهوم واضح للوحدة العضوية : وثانيهما : انشغال الناس فى ذلك الوقت بالدعوة إلى وحدة الموضوع ، ومحاولة التخلص من التفكك الذى بليت به القصيدة

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٢٧ للدكتور مصطفى بدوى ص . د المعرفة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

العربية على مر العصور عندما جعلت تنتقل من غرض إلى غرض ، ومن موضوع إلى موضوع دون رابط يربط هذه الأغراض المتباينة .

والدليل على أن الوحدة العضوية قد اختلطت عند المعاصرين بوحدة الموضوع والوحدة المنطقية ، ما رأينا من حماسة الدكتور طه حسين وهو معاصر لهذه الحركة النقدية ، عندما زعم وهو بصدد تحليل معلقة لبيد فى حديث الأربعاء أن فى هذه المعلقة وحدة غير وحدة الوزن والقافية . فقد سأله محاورة عما « صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء فأجابه طه حسين : صنع بها خير ما يصنع بآثاره فأوجدها وأتقنها » (١) . وليس من شك عندنا أن طه حسين كان يعنى بقوله هذا توافر الوحدة المنطقية فى معلقة لبيد ، وذلك لما هو معروف عن مهارة لبيد فى التخلص من كل غرض من أغراض المعلقة ، وفى ربط كل غرض منها بالآخر ، فأحسن التخلص من وصف الديار إلى وصف الناقة ، ومن وصف الناقة إلى الفخر بنفسه وبقومه .

ونحن وإن كنا نعتقد بأن الوحدة العضوية فى القصيدة لم تتضح صورتها عند المعاصرين لحركة النقد التى تزعمها شعراء الديوان : العقاد والمازنى وشكرى ، ولم تظهر فى شعر هذه المرحلة إلا متأخرا . إلا اننا مع ذلك لا نتردد فى أن نسجل هنا أن مقالات العقاد والمازنى تمثل عندنا أول حركة ثورية ايجابية على نظام القصيدة العربية القديم . ذلك النظام الذى عجز بصورته التقليدية عن إعطاء رؤية محددة للوجود من خلال تصويره الفنى اللهم إلا فى بعض مقطوعات قليلة عند بعض الشعراء وعند أبى العلاء والمتنبى (٢) . ولكن ماهى النتائج الإيجابية التى حققتها هذه الحركة النقدية ، وما هو الأثر الذى خلقته على إنتاج الشعراء من بعدها ؟ الثابت لدينا من شعر أصحاب الدعوة إلى التجديد أنفسهم ، ومن نحا نحوهم من شعراء أبوللو أن الهوة بين شعرهم والشعر العربى القديم لم تكن بعيدة . ولكنهم على الرغم من ذلك قد حققوا تغييرا جوهريا نجمل ملامحه فى النقط الآتية :

(١) حديث الأربعاء جـ ١ ص ٣ ط . د. المعارف

(٢) مقدمة الجزء الأول لديوان المازنى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أولا : تخلص الشعراء إلى حد ما ، من شعر المناسبات الذى كان يعتمد على بريق الألفاظ ، وزخرفة العبارة ، ومالوا إلى تطبيق ما دعا إليه المازنى عندما عرف الشعر بأنه :

« خاطر لايزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً»(١)

ثانيا : تحرر الشعر من التزام القافية الواحدة مع التخفف من صرامة الوزن القديم ومحاولة تطويعه للتجربة الجديدة. فترى فى بعض شعرهم القافية المزدوجة التى تتحد فى كل بيتين ، كما تجد أحيانا القافية المتجاوبة التى تتفق فى البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى ، بل لقد استطاع الشعر أحيانا أن يتخلص عندهم من القافية تماما ، كهذه الطائفة من الشعر المرسل الذى الفها شكرى ، وحافظ فيها على وحدة البيت العروضية مع التحرر من القافية.

ثالثا : ظهور بعض ملامح المذهب الرومانطيقى على طائفة من شعراء الديوان وجماعة أبولو ، فغلبت عليهم نزعة القلق والأنين والشكوى من الحياة والتبرم بمحنها . يقول العقاد « إن كان هذا العصر قد هز رواكد النفوس وفتح أغلاقها كما قلنا ، فلقد فتحها عن ساحة من الألم تلفح المطل عليها بشواظها ، فلا يملك نفسه من التراجع حيناً والتوجع أحياناً ، وهذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ، ومستقبل قريب ، وقد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون ، وبين ماهو كائن فغشيتهم الغاشية ووجد كل ذى نظر فيما حوله عالماً غير الذى صورته لنفسه حداثة العصر وتقدمه »(٢) .

هذه النزعة التى صورها العقاد والتى ظهرت سماتها أقوى ما تكون فى شعر المازنى وشكرى من شعراء الديوان ، وفى شعر أبى القاسم الشابى والتيجانى يوسف بشير ومن نحا نحوهما من شعراء الوجدان . فها هو ذا المازنى يصف رجل العصر بقوله :

---

(١) راجع دراسات فى الشعر والمسرح ص ٢٩ وفن الشعر لأحسان عباس ص ٢١٠ ط. دار بيروت

(٢) المرجع السابق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يتلقّاكَ بالطلاقةِ والبِشْرِ وفي قلبِهِ قطوبُ العِداءِ
كالسَّرابِ الرقراقِ يحسبه الظَمآن ماءً ، وما به من ماءِ
عاجزُ الرأيِ وَ المروءةِ والنفسِ ، ضئيل الآمال والأهواء
ألف الذل فاستنام إليه ، وتباهى على الشرفاء
ينسجُ الزُّورَ والأباطيلَ نَسْجاً ، والأكاذيب ملجأ الضعفاء

أما أبو القاسم الشابي والتيجاني والهمشري فعندهم جميعا الكثير من هذه الروح المتبرمة الساخطة التي ظهرت بظهور الفرد وتفوقه وشعوره بذاته . وذلك عقب حركة الوعي الجديدة ، وانطلاق طبقة المثقفين من عقالهم ومحاولتهم ، نيل مايشعرون أنه حقهم في الحياة ويمكنك الرجوع إلى قصائد « إلى الموت » و «الاعتراف » و « الصباح الجديد »» لأبي القاسم الشابي فستجدها جميعا تطفح بالأسى ، وستبدو الحياة من خلالها فجاجا من الجحيم ، وجبالا من الهموم وضبابا من الألم.

رابعا : أصبح تفاعل الشاعر مع الطبيعة تفاعلاً حياً ، فلم تعد الطبيعة هذا الشيء المنفصل عن تجربة الشاعر ، وانما أصبحت مظاهر الطبيعة رموزاً لحالة الشاعر الشعورية . وهذا المذهب الذي يخلع فيه الشاعر على الطبيعة ما يجده في نفسه من مشاعر ،واضح في قصيدة المساء لخليل مطران التي نظمها سنة ١٩٠٢ ، وكان عليلا بمنطقة المكس في الإسكندرية ، وعلى الرغم مما خلعه الشاعر على الغروب والبحر وأمواجه وصخوره من الظلال الكئيبة ، وما ينتابه من أوجاع وآلام ، فإن الايحائية عنده لم تبلغ ما بلغه هذا الفن عند شعراء المهجر ، يقول مطران

ولقد ذكرتك والنهـــار مـــودّع والقلب بينَ مهـابةٍ ورجـــاءِ
وخواطري تبـــدو تجاهَ نواظـري كـلمى كدامية الـــسحاب إزائي.
والشمسُ في شفق يســيلُ نُضـارُه فوق العقيقِ على ذريً ســـوداءِ
مرت خـــلال غمـــامتين تحـــدرا وتقطرت كالدمعـــة الحـــمراءِ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فكأن آخـــر دمعة للكـون قَـدْ ... مُزجتْ بآخر أدْمُعـــي لرثـائي
وكـــأنني آنســتُ يوْمي زائلاً ... فرأيتُ في المرآة كيف مَسَـــائي
متفـــردٌ بصبـــابتي ، متفـــردٌ ... بكآبتي ، متفـــــردٌ بعنَـــائي
شاكٍ إلى البَحْر اضطرابَ خـواطري ... فيجيبُني برياحه الهَـــــوْجَـاء
ثاوٍ على صخرٍ أصـــمَّ ، وليـت لي ... قـلباً كهـذى الصـخرة الصَّمّـاء
يتنابُها مـوجٌ كمـــوج مكـارهـي ... ويفتُها كالسُّـــقْمِ في أعْضـــائي
والبرُّ خفّاق الجـــــوانب ضَـائقٌ ... كمداً كصَدْري سـاعةَ الإمْسَـــاء
تغْشـــى البريّةُ كدرة وكـــــأنها ... صعدَتْ إلى عينيَّ من أحْشـــائي
والأفقُ معتكرٌ «قريحٌ» جفـــــنُه ... يُغضـــي على الغمرانِ والأقْـذَاء.

وإذا كانت قد نجحت هذه القصيدة في إبراز موقف شعراء هذه المرحلة من الطبيعة فهي ، في الوقت نفسه تحقق الوحدة الفنية الشعورية التي تحدثنا عنها. فلم تنقسم الصورة فيها على نفسها ولم تتناقض ، وإنما أثارتها عاطفة واحدة سائدة ، تآزرت عناصر القصيدة على إبراز أثر كلي موحد .

وإذا كانت بداية هذا القرن قد شاهدت هذه الحملة العنيفة التي قادها العقاد وزملاؤه على الشعر التقليدي ، فقد صاحبتها وآزرتها حركة أخري. وربما كانت أكثر حرصا على التغيير والتجديد والتطور . تلك هي مدرسة شعراء المهجر الأمريكي التي هاجر شعراؤها اللبنانيون إلى الأمريكتين على أثر هذا الصراع الذي نشأ في المجتمع العربي بين الطبقة الوسطى التي بدأت تتبلور عندها ثقافات العصر ، وطبقة الإقطاعيين أصحاب الثروة والسلطان ، التي كانت تقف حائلا دون تحقيق طموح الطبقة الوسطى ، وما تتطلع إليه من عدالة وحرية . وذلك على الرغم مما كان يلاحظ على هذه الطبقة المتوسطة من التطلع إلى مزيد من الرفاهية ، ولو على حساب التقرب من الطبقة العليا ، وتقاليدها والتزلف إليها ، وقد زاد الموقف سوءا تدخل الاستعمار الأجنبي الذي ساند هذا الصراع بين الطبقتين وحاول استغلاله والانتفاع به .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لم يكن هذا الصراع في لبنان بأقل منه في مصر ، بل لعله كان أشد عنفا وذلك لاتصال لبنان الدائم ، بحكم موقعها وما فيها من إرساليات أجنبية كثيرة بالثقافات الأجنبية ، ولأنها كانت أقل بطبيعتها تمسكاً بالعادات والتقاليد التى كانت تضعف من قوة التمرد فى سائر الأقطار العربية الأخرى . أضف إلى ذلك أن مشاكل لبنان الاقتصادية التى نتجت عن ضيق رقعته وكثرة سكانه وتنافس هؤلاء على الملكيات ، وانتشار الصناعات الغربية ، وما أدت إليه من بوار فى الصناعات اليدوية التقليدية ، كل ذلك دفع بأهل هذه الصناعات إلى الفقر ، وحثهم على الهجرة إلى مصر وأمريكا.

ولم تكن هذه وحدها هى العوامل التى دفعت بأهل لبنان إلى الهجرة ، وانما يقف إلى جانب كل هذه العوامل عامل آخر كان له أثره الفعال فى نفوس الأحرار من المواطنين العرب ، وهو شعور الخيبة الذى عم الوطن العربى عقب انقلاب الأتراك على العرب وإهمالهم الوعود الخلابة التى قطعوها على أنفسهم ، وكان من نتائج ذلك ثورة الحسين ١٩١٦ ، والتى باءت بالفشل بعد أن اشترك فيها العرب فى سوريا والعراق وفلسطين ولبنان والحجاز . وكان لفشل هذه الثورة أثره العميق فى زيادة السخط بين المثقفين على الأوضاع ، عندما رأوا العالم ينوء تحت وطأة أليمة من الجمود فى الأدب والمجتمع ، بل وفى كل ناحية من نواحى الحياة ، فهاجر من هاجر من لبنان (١)

اتحدت كل هذه العوامل وغيرها على خلق هذه المدرسة ، مدرسة شعراء المهجر التى دعت فى عنف أول الأمر إلى الثورة على أوضاع الوطن الاجتماعية والدينية واللغوية ، فلما عجزت دعوتهم عن تحقيق شيء إيجابى ، وعندما أعيتهم الحيل عن الإصلاح أو التغيير ، ألقوا السلاح واغتربوا. وهناك فى هذه الغربة النائية حاول هؤلاء أن يبنوا لأنفسهم عالماً صغيراً من المثال ، لعله يحقق لهم ما افتقدوه فى وطنهم من تناسق وتناغم فى النفس والحس .

---

(١) إقرأ الرومانطيقية ومعالمها فى الشعر العربى لعيسى يوسف بلاطة ص ٨٥ ومابعدها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لقد طال تنقيبهم عن الحق والصدق ، عن الخير والجمال ، عن الحرية والعدل ، فلما لم يحققوا هذه المعانى فى عالم الواقع ، أقاموا لها مملكة خاصة من خيالهم ، إنه كما يقول شيلر النزوع الطبيعى نحو الخير ، وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أسمى ، أو قل ، إنها غريزة الصدق المهدرة تبحث عن الطهر فى صدر الطبيعة الغفل ، إنها محاولة تحرير وانعتاق وخلاص ، محاولة العودة بالإنسانية إلى عالم بسيط ، عالم يقيم فيه الإنسان من إحساسات ذاته الصادقة قانونا لنفسه ، عالم متواضع تختفى فيه الصنعة والدهاء والمواربة والمكر والتعاسة ، وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكتب جبران شيخ هذه المدرسة قصيدته «المواكب» فكانت الصرخة الأولى التى انطلقت تدعو إلى الخلاص بالعودة إلى الغاب ، فمن الطبيعة وحدها تستمد روح الشاعر قوتها ، والى الطبيعة وحدها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم.

وفى قصيدة المواكب يتمثل الفرد الثائر على الجماعة الإنسانية بقيمتها الزائلة الفاسدة ، الفرد الذى يشعر بأن المجتمع يسحقه ، ويحول دون نموه لما شاع فى المجتمع من إخلال فى التوازن ، وخضوع الناس وانقيادهم كالقطعان بلا هدف أو وعى . فوجه جبران مواكبهم إلى الغاب حيث لا قطيع ولا راع ، وحيث الفتى المنبوذ يصبح فيلسوفاً متأملا ، وحيث يتحد الإنسان بالطبيعة ويصبح جزءا لا يتجزأ منها ، وهنا فقط يتحقق خلوده ومعرفته وصدقه وخيره :

فإنْ رأيتَ أخا الأحـــلام مُنـفرداً ... عَنْ قومِه وهُـــو مـنبوذٌ ومُحْتَـقَرْ

فهـــو النبى ، وبُرْد الغَـدِ يحجُبه ... عـــن أمـةٍ بـــرداءِ الأمـــس تأتزرُ

وهو الغريبُ عن الدنيا وســاكنِهـا ... وهـــو المجاهرُ لامَ الناسُ أو عذَروا

ثم ينتقل إلى وحدة العناصر فى الطبيعة فيقول :

لم أجدْ فى الغاب فَرْقاً بَيْنَ روحٍ وجَسَدْ

فالهوا ماءٌ تهَادَى ... والنَّدَى ماءٌ رَكَدْ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والشذا زهرٌ تمادى والثرى زهرٌ جمدْ

ثم ينتهى الأمر فى الغاب إلى الخلود ويذوب الجسد فى الروح ، فلا يكون موت، لأن بقاء الإنسان ببقاء الموجودات لابيقاء جسده أو روحه.

ليس فى الغابات موتٌ ، لاَ وَلا فيها قُبورْ
فإذا الإنسانُ وَليٌّ ، لم يُمِتْ مَعَهُ السُّرُورْ
إن هولَ الموتِ وهمٌ ، ينثنى طيَّ الصُّدُورْ
فالذى عاشَ ربيعاً كالذى عاش الدُّهُورْ

ومن هنا يفهم قول إيليا أبى ماضى :

خِلتُ أنى أصبَحْتُ فى القَفْرِ وحْدى فإذَا الناسُ كلُّهم فى ثيابي.

ومن هنا يفهم كذلك قول نعيمة :

إيه نفسى ! أنت لحنٌ فى قَدْ رَنَّ صَدَاهُ
وقُعتْك يَدُ فنانٍ خفى لاَ أراهْ .
أنت ريحٌ ، ونسيمٌ ، أنت موجٌ ، أنت بَحْرُ
أنتَ بَرْقٌ ، أنت رَعْدٌ ، أنتِ ليلٌ ، أنْتِ فَجْرُ
أنْتَ فيضٌ مِنْ إلَه.

ومهما تنقلت فى قراءاتك من « النبى » و « المجنون » و « السابق » لجبران إلى «همس الجفون » و « كرم على درب » لميخائيل نعيمة ،إلى شعر إيليا أبى ماضى فى الجداول والخمائل إلى غير هؤلاء من شعراء ، فستجد هذا الإحساس الفلسفى الروحى منعكسا على أعمال شعراء الرابطة القلمية.

وعلى الرغم من اشتراك هذه المدرسة مع شعراء الديون وجماعة أبولو فى بعض الخصائص العامة ، فهى تختلف عنهم اختلافا جوهريا فليس فى مدرسة العقاد وشكرى والمازنى ، ولا عند شعراء أبولو هذا التناسق بين أفرادها ، ولا هذا الإحساس المشترك الذى يرتكز إلى فلسفة محددة ، ويتجه نحو أسلوب فى التعبير يكاد أن يكون منفردا وجديدا . أضف إلى هذا أنه لم يحدث فى شعراء المهجر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه النكسة التى أصابت المازنى والعقاد وعبد الرحمن شكرى ، فألقى المازنى السلاح بعد معركة قصيرة وقال

« ولقد نصبت هذا الميزان لنفسى فانتهيت إلى أنه لاخير فيما قرضت من الشعر . وأن الأدب المصرى لايزيد به ولا ينقصه إذا نقده ، فكففت عن النظم ونفضت يدى من القريض »(١) .

وها هو ذا العقاد يتراجع فيقول فى مقدمة آخر ديوان له وهو « بعد الأعاصير » « سمعوا أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب القديم ، فحسبوا أن وصف الناقة والطلل حرام على المعاصرين ، ونكسة من القديم إلى الجديد حيث كان . وسمعوا كذلك أن المديح تقليد لشعر الصنعة الذى ننعاه على الأقدمين ، فيخيل إليهم أن المديح كله باب قديم لايطرقه الشعراء المعاصرون .. الخ ».

فإذا كان هذا هو ما يقوله العقاد أخيراً ، وبعد الجهود المضنية التى بذلها فى تحطيم أغراض الشعر القديمة ، فلا شك أنه بهذا يفت فى عضد تيار بعض المخضرمين ، كما يحلو لنا أن نسميهم ، من شعراء الجيلين الماضى والحاضر الذين تأثروا ببعض ملامح الرومانطيقية ، ولكنهم ظلوا يحافظون على الصياغة القديمة ، من أمثال الشيخ اسكندر ، وسليمان البستانى ، والياس فياض ، وبشارة الخورى فى لبنان . ومطران وأحمد زكى أبو شادى فى مصر ، يلاحظ أن ثمة تيارات قوية كانت تشد المجددين إلى القديم سواء فى مصر أو فى السودان أو غيرها ،وكان يقوم على دفع هذه التيارات المتمسكون بعمود الشعر ، من أمثال شوقى وحافظ وعبد المطلب ومحرم وعلى الجارم ومحمد الأسمر ومحمود غنيم فى مصر ، والرصافى والزهاوى فى العراق . والعباسى ورفاقه فى السودان . إذا تتبعنا هذا كله أدركنا الفرق الكبير بين مدرسة المهجر التى ثبتت على ثورتها وحافظت إلى حد كبير على سمات مدرسة محددة لا تخطئها العين ، وبين شعراء الديوان وجماعة أبولو . وبعد فأى شيء ـ أضافه شعراء المهجر الى الشعر العربى ؟

---

(١) مقدمة المازنى لديوان العقاد.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أولى هذه الإضـــافات غلبة الإيحـــائية على التعبير الفنى فى القصيدة الأمر الذى نقل الشعر العربى القديم من مفهومه الذى كان نظيرا للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير [١]، إلى مفهوم جديد أشبه بمفهوم أفلاطون الذى كان يضع الشاعر فى مصاف الرائى . وقد ساعدت هذه الإيحائية على تقليل الجهد الصناعى فى القصيدة ،وعلى الاعتماد على الخيال المترابط والوحدة العضوية .

وثانيها : امتداد هذه الإيحائية إلى النثر العربى ، فأصبح النثر فى يد جبران كالشعر قادرا على بث الحياة فى الكلمة النثرية ، سواء أكانت أقصوصة رمزية أم قصيدة نثرية ، الأمر الذى خلق لوناً من التعبير النثرى يخرج عن المألوف إلى حيث يتدفق التعبير تلقائيا ، وتصبح عناصر اللغة وموسيقاها وفكرتها وموضوعها الفلسفى شيئاً واحدا قادرا على الوقوف جنبا إلى جنب مع الشعر الموزون.

ثالثهما : اختفاء النغم الخطابى فى شعر هذه المدرسة وتحوله إلى غنائية صافية امتزج فيها الإيحاء بالفكرة العقلية ، وتعطلت فيها أساليب الذاكرة ، ورواسب الماضى الموروثة التى كان يخضع لها الشاعر طائعا أو كارها.

ورابعهما : طأطأ الوزن الرتيب والقافية الواحدة من سلطانهما على الشعر ، فقد كان إخلاص الشاعر لشعره ، واستغراقه فى فكرته ، وثورته على القديم أقوى من أن تجعله ينحنى أمام عوائق الوزن والقافية ، فواءمت هذه المدرسة بين الشكل والمضمون ونجحت فى تطويع النغم الشعرى وتلونيه.

وخامسها : حرص شعراء المهجر فيما خاضوا فيه من فلسفة الكون ، وحقائق النفس على ألا تكون الفكرة الفلسفية عارية عن الجمال ، أو مجردة من اللحن أو خالية من الصورة ، بل استطاعت بعض قصائدهم أن تجمع بين روعة الحقيقة ، ودقة الإفصاح ، وجمال النغم ، وعذوبة الوقع على حد تعبير شاعرهم ميخائيل نعيمة [٢].

---

(١) دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى ص ٤٠ طبعة المنار

(٢) الغربال لميخائيل نعيمة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وسادسها : ظهور أثر الثقافات المختلفة فى شعر هذه المدرسة فتأثرت برمزية الكتاب المقدس ، والتقت أفكار جبران بأفكار نيتشة ، وشابهت أحلامه أحلام وليم بليك ، كما انتشر فى شعرهم كثير من مصطلحات الصوفية التى استمدوا أغلبها من قراءاتهم لمتصوفى العرب.

هذه هى بعض السمات البارزة التى طبعت هذه المدرسة بطابع يختلف فى الهدف والمفهوم والمعنى عن طابع الشعر القديم ، لقد كنا نود أن يسمح لنا الوقت بالوقوف عند كل نقطة من هذه النقط فنحققها تحقيقا علميا يستند إلى تحليل الأثر الفنى ودراسته واستقضاء النتائج منه ، على أن لنا عودة الى هذا التحقيق العلمى فى المستقبل القريب إن شاء الله .

لم تستطع مدرسة المهجر على الرغم من هذه الإضافات الجديدة التى قدمتها لتاريخ أدبنا العربى ، وعلى رغم ما إرتكزت عليه من فلسفات فردية أو ذاتية ، لم تستطع أن يكون لها الأثر الإيجابى فى تحرير الجماهير الشعبية فى العالم العربى ، وانتشالها أو على الأقل تبصيرها بواقعها المظلم الذى كانت تستبد به سيطرة المستعمر الغاصب من ناحية ، والعلاقات الاجتماعية الظالمة من ناحية أخرى . ولكننا نظلم شعراء المهجر لو أننا طالبناهم بالنهوض بهذا العبء. وذلك أن العالم العربى كان حتى الربع الأول من هذا القرن مايزال يدور فى حلقات مفرغة مع المستعمر الأجنبى . يفاوض المستعمر ثم لا ينتهى معه إلى شيء، يستنفد قواه فى محاولة الاستقلال ثم يعود بخفى حنين . وهكذا لم يستطع أن يلتفت الساسة أو المفكرون أو الكتاب أو الشعراء إلا إلى الخلافات الحزبية ، التى كانت تظفر بكثير من إنتاج الكتاب فى هذه الفترة، يؤيدون حزبا أو يعارضون اخر. وكان الفكر السياسى شيئاً معادا مملولا ، بل كان إلى جانب ذلك فكرا فت فى عضده الانقسام واليأس .

ولكن مالبثت الشعوب العربية فى المرحلة الأخيرة من كفاحها أن خطت خطوة حاسمة فاستيقظت على وعى جماعى أيقظه التحرر من سيطرة الأجنبى والتخلص من سلطانه ، ثم شد من أزره تيار القومية العربية ، ووحدة الكفاح والهدف،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

واحتلال إسرائيل لهذه البقعة من الأرض العربية . ومن هنا بدأ تطورنا الناهض يخطو خطوة أخرى . فبعد أن كنا نرزح تحت أثقال الجهاد السياسى وحده ونضيع جهودنا فى مناورات المستعمر ومفاوضاته ، بدأ كفاحنا يتجه نحو معركة الحياة ، وأخذ يلتفت بعنف نحو واقعنا الاجتماعى ، وإلى محاولة ثورية تهدف إلى رفع الظلم عن طبقـــاتنا الكادحة ، وهذا هو ما جاء المفكرون والشعراء الشباب قبل ثورة ١٩٥٢ ليؤكدوه لا فى مصر وحدها ، بل فى شتى أقطار العالم العربى وفى العراق خاصة.

وبدأ منذ ذلك الوقت فى العالم العربى كله جيل من الشباب يؤمن بأننا نمر فى مرحلة من تاريخنا تحتاج إلى طاقة محركة بناءة تنهض أولاً : بعبء وطنى يتجه نحو قضايا الوطن ، سواء أكانت اقليمية أم قومية عربية أم إفريقية أسيوية أم إنسانية عامة : وتنهض ثانيا : بعبء التزام فلسفة اجتماعية ، جديدة قوامها النهوض بالملايين الكادحة من أبناء شعوبنا ، وضرورة رفع مستويات حياتهم وتحقيق العدالة التى تهدف إلى إرساء قواعد المجتمع الجديد.

نشأت إذن حـــركة الأدب الجديدة التى جنحت إلى الاتجاه الواقعى الذى يجعل من الفـــن ناقدا للحياة وبانيا لها . ولم تكن واقعيتنا أبدا حتى فى أول عهدها ، وعند بدء الحركة ، كما يظن الكثيرون واقعية تقوم على المذاهب المادية الصرفة ، فليست فيها هذا المذهب الذى يحل فيه المجتمع محل الفرد بحيث تتلاشى شخصية الفرد تماما ، وليست آخر الأمر مجرد « دعـاية لعقيدة سياسية ، أو مذاهب اجتمـاعية ، ومن ثـم فمن حقنا أن نـسميها الواقعية العربية ، تمييزا لها عن الواقعية الأشـــتراكية [١] ، والمذاهـب المادية الأخرى ، وعلى الرغم من أن هذه الواقعية قـــد تأثرت تأثرا واضحا بحركات ثورية خارجية ، من حيث الشكل والمضمون ، وعلى الرغـم من أن الباحث فى إنتاجها يجد ظلالا من الرمزية والوجودية والواقعية الاشتراكية ، بل وسيظفر بالكثير من أسلوب الشاعر

(١) انحرفت الواقعية الاشتراكية عن معناها الأصلى الذى دعا إليه مكسيم جوركى وخرجت إلى الالتزام الماركسى والواقعية المادية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ت. س. إليوت وطريقته فى الأداء الذهنى للقصيدة الشعرية ، نقول على الرغم من كل ذلك فالاتجاه نابع من أرضنا العربية ، وتعبير عن واقعنا الاجتماعى ، وليس مجرد دعوة شعوبية .

صحيح ، إن بعض الأحزاب اليسارية فى العراق قد تبنت حركة الشعر الحر عند بدء ظهورها ، وراحوا يكتبون المقالات عن « الدياليكتيك » الذى لا يخطيء أبداً ، فزعموا أن حركة الشعر الحر بدأت بتغييرات « كيفية » أدت بدورها إلى تغيرات « كمية » ، أى فى عدد التفعيلات . وهكذا بكل بساطة زعموا أن حركة الشعر الحر حركة ماركسية متجاهلين أن التغيرات « الكمية » التى تتمثل فى عدد التفعيلات فى كل بيت هى التى سبقت التغيرات الكيفية ، أى الموضوع الذى أصبح الشاعر يكتب فيه وطريقته فى الكتابة . وقد عزز هذه الدعوى ما جاء على لسان كثيرين من الفئات التى راحت تزعم أن حركة الشعر الحر إنما تهدف إلى القضاء على الشعر العربى ، وعلى أساليب العربية ، وأن الشعوبيين أو الشيوعيين هم أول من جاءوا بهذه البدعة[1] .

وإذا جاز لنا أن نخوض فى دراسة خصائص هذه الحركة الجديدة ، مع علمنا بأن الحدود الفنية الحاسمة لهذا الاتجاه لم تنضج بعد ، فذلك لأننا نؤمن بحاجة هذه الحركة الجديدة إلى التدعيم عن طريق الدراسة المنصفة الموجهة . ومن ثم فسوف نبيح لأنفسنا أن نتحدث عن بعض خصائص هذا الشعر الحر . وأول ما يستلفت نظر الباحث فى شعر هذه الحركة عناية شعرها بالحياة والمجتمع . فلم يعد الجمال فى الشعر غاية لذاته ، كما لم يعد مجرد باعث على اللذة أو الاستمتاع . فالشعر يحقق الجمال ، وهذه حقيقة لا تنكر ، ولكن يجب أن نتبه كما يقول سبندر « إلى أن الجمال مجرد وصف لتأثير خاص ، يحدثه الفن الكامل ، ولكنه ليس كل شيء فى الشعر . فالقصائد لا تتغذى بالزنابق ، ولكنها تستمد قوتها من

---

(١) اقرأ مقال بدر شاكر السياب عن « الشعر العراقى الحديث منذ بداية القرن العشرين » ، فى مجلة اكتوبر ١٩٦٢ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحياة التى قد يرمز لها الغروب فى منطقة البحيرات ، كما ترمز لها القمامة الملقاة فى شوارع المدينة[1] . وهذا نفسه هو ما يدعو اليه عبد الوهاب البياتى فى قصيدته « أحزان النفسج » .

الملايين التى تكدح ، لا تحلم فى موت فراشه،
وبأحزان البنفسج،
أو شراع يتوهّج
تحت ضوء القمر الأخضر فى ليلة صيف ،
أو غراميات مجنون بطيف .
الملايين التى تكدح ،
تعرى ،
تتمزق ،
الملايين التى تصنع للحالم زورق ،
الملايين التى تصنع منديلا لمغرم ،
الملايين التى تبكى ،
تغنى ،
تتألم ،
فى زاويا الأرض فى مصنع صلب أو بمنجم ،
إنها تمضغ قرص الشمس من موت محتم
إنها تضحك ،

---

(١) الشعر والحياة تأليف ستيفن سبندر ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ص ٣ ، ١ ص القاهرة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تغرم ،

لا كما يغرم مجنون بطيف ،

تحت ضوء القمر الأخضر فى ليلة صيف ،

الملايين التى تبكى ،

تغنى ،

تتألم ،

تحت شمس الليل باللقمة تحلم (١)

فهذه صرخة شاعر يرى أن موضوع الشعر يجب أن يتحول من الفناء الذاتى الخالص إلى النهوض بحياة طبقة من طبقات الشعب الكادحة يتضور فيها الملايين جوعاً . ومن يدرى لعل البياتى أن يكون مشيراً بعنوان قصيدته هذا إلى قول الشابى فى قصيدته «تحت الغصون».

فمن كنت تنشدين ؟ فقالت :

للضياء البنفسجى الحزين

للشباب المسكين ، للأمل المعهود

لليأس للأسى للمنون.

وكلنا يعلم مقدار ماكان يستغرق وجدان الشابى ورفاق عصره من مشاعر ذاتيه، تتصل بمحن وآلام العصر ،التى خلعت على شعراء الذاتية المتطرفة طابع القنوط واليأس ، وغمرتهم فى جو من الأحلام والرؤى الأثيرية . على أن عناية الشعر بالحياة التى كانت سمة من سمات الشعر الجديد تجعل الشاعر أكثر ارتباطا بالواقع . ومن هنا تأتى الخاصة الثانية التى تتصل بموضوعات هذا الشعر الجديد.

---

(١) أشعار فى المنفى لعبد الوهاب البياتى (القصيدة الأولى) دار الديمقراطية الحديثة ١٩٥٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فقد رأينا جانبا كبيراً منه لايأنف من الخوض فى شوون الحياة العادية أو اليومية ، أومشاكل الطبقات الدنيا ، وأصبحت تتسع مفردات القصيدة وأساليبها وصورها لكل زاوية وكل ركن ، واستطاعت أن تدخل إلى جميع أزقة الحياة بأحيائها الفقيرة، وما فيها من أكوام ، وأسراب الذباب ، وغير ذلك مما كان يعد من وجهة نظر الشعراء السابقين موضوعات دنيا . ولسنا بحاجة إلى القول بأن هذه الأشياء التى تخوض فيها القصيدة الواقعية ليست قبيحة دائما ، وإلا لكانت الدمن والأثافى التى صورها الشعر القديم قبيحة كذلك.

هذا ولقد ارتبطت القصيدة الواقعية بهذا القطاع المعين من حياتنا لهدفين : أولهما : تعرية الواقع وابرازه فى صورته الحقيقية حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال أو الإخلال بكمال الأسلوب . وثانيهما تبصيرنا بما فى حياة الطبقات الكادحة من تعاسة وما فى حياة رجل الشارع البسيط من كفاح ، وإرجاع هذا إلى أخطاء فى بناء المجتمع ذاته . وأمثلة هذا كثيرة عند عبد الوهاب البياتى ، وصلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب ، ومحى الدين فارس ، وصلاح أحمد ابراهيم وغيرهم . ولو أنك قرأت قصيدة « المومس العمياء » لبدر شاكر السياب لرأيت نفسك أمام مشكلة تتصل بصميم البناء الاجتماعى ، ولكنها لاتخرج عن المعنى الإنسانى العام من جهة أخرى . ومن هذا اللون أيضا قصيدة «شنق زهران» لصلاح عبد الصبور التى تصور فلاحاً مصرياً مكافحاً من قرية دنشواى أحب الحياة وثار على الظلم ، فلم تشأ قوى الاستبداد إلا أن تقتل الرجل، ولكنه يظل برغم موته روحاً تأثره محبة للحياة ، وليست القصيدة تفجعاً على الماضى بقدر ماهى رمز لتمجيد الكفاح : كفاح فلاح بسيط من أبناء الشعب ، ومحاولة لدفع هذا الكفاح فى أهل القرية جميعاً !

كان زهران غلاما
أمه سمراء ! وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اسم قرية (دانشواى)

* * *

شب زهران قويا
ونقيا ،
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا ،
كان ضحاكا ولوعا بالغناء.
وسماع الشعر فى ليل الشتاء.
ونمت فى قلب زهران ... زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياة .
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قبله .
حينما مر بظهر السوق يوما .
واشترى شالا منمنم ،
ومشى يختال عجبا مثل تركى معمم ،
ويجيل الطرف ما أحلى الشباب .
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا.

* * *

كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة .
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة
ونمت فى قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا ،
عندما مر بظهر السوق يوماً ،
ذات يوم .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مر زهران بظهر السوق يوماً ،
ورأى النار التى تحرق حقلاً ،
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا ،
ربما سوره حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء

***

وضع النطع على السكة والفيلان جاءوا
وأتى السياف (مسرور) وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع
قريتى من يومها تخشى الحياة
كان زهران صديقا للحياة
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتى تخشى الحياة ؟؟

وهكذا ترى من الأمثلة السابقة وغيرها أن واقعية شعرنا الحر تتصل بأزماتنا ومشاكل حياتنا وشعوبنا . وعلى الرغم من أن الإنسان اليوم فى العالم كله يعانى أزمة مصير ، وعلى الرغم من أن الالتزام هو ابن الماركسية المدلل « كما يقولون » ، وأن تأثيره قد انتشر على شعرائنا الشباب فى أوائل الحركة ، فإن هذا الالتزام لم يحول القصيدة العربية الحديثة الى « مانفستو عقائدى » ، كما لم يحول الشاعر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إلى بوق فى يد حزب . ولسنا ننكر ، كما قلنا ، أننا سنجد فى بعض هذا الشعر آثار فلسفات ونزعات ومدارس مستوردة من الغرب أو الشرق ، ولكنك ستجد مع كل ذلك أن المضمون الجديد للشعر ينصب على واقعنا دون أن يفقد الشاعر حريته الفردية وغناءه . وأكبر دليل على أن واقعيتنا ليست تطرفاً يسارياً أن مشاكل الشاعر الخاصة : أفراحه وأحزانه لم تمح من الشعر الجديد بل هى أصيلة فيه . خذ مثلاً عبد الوهاب البياتى الذى اتهم اكثر من غيره بأن ظلالا يسارية تنتشر على شعره ، فستجد آثار الرومانطيقية بارزة فى ديوانه الثانى « أباريق مهشمة » ، وذلك فى حنينه المتصل إلى الطفولة وعزوفه عن حياة المدينة.

ثم أنظر فى شعر نازك الملائكة فستجد أنها حاولت فى ديوانيها « شظايا ورماد » « وقرارة الموجه » أن تتخلص من آثار الرومانطيقية الحزينة فلم تستطع ، وما زالت تشدها الى الرومانطيقية منازع ألم دفين ، وشعور قلق بأن العالم فراغ ، وفراغ رهيب . فإذا تركت العراق ، وانطلقت إلى الأردن ، فسترى صوت فدوى طوقان ينساب بنغمات رقيقة عذبة تتماوج بين حيرة كئيبة ، وبين التفتح على دنى الجمال والحب[1] . فإذا خرجت من الأردن إلى مصر فستجد هذه الثنائية فى محتوى القصيدة ظاهرة عند صلاح عبد الصبور فى ديوانه « الناس فى بلادى » ، « وأقول لكم » وعند عبد المعطى حجازى فى ديوانه « مدينة بلا قلب » .. فإذا انتقلنا إلى السودان فستجد شعر الانسانية والقومية يقفان جنباً إلى جنب مع الواقعية العربية عند الفيتورى فى أغانى أفريقيا ، ومحيى الدين فارس فى « الطين والأظافر » وصلاح أحمد فى « أغانى الأبنوس » وحسن عباس صبحى فى « طائر الليل » . وهكذا ترى أن الالتزام بمعناه المستورد لايتحقق عند شعرائنا . ولم تخضع الواقعية العربية عندهم الخضوع التام للعالم الخارجى الذى يذيب شخصية الفرد إذابة تامة، كما هو الحال فى مدرسة الاشتراكية الثورية ، ومدرسة الواقعية الاشتراكية بمعناها المنحرف ، ومدرسة الأدب الهادف ، ومدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخى[2] . وإذا كان المضمون الجديد للقصيدة العربية قد تطور على هذه

---

(١) الرومانطيقية ومعالمها فى الشعر الحديث ، ص ١٧٥.

(٢) الاشتراكية والأدب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الصورة التى قدمنا فمن الطبيعى أن يتطور المصطلح التقليدى للشعر العربى كذلك، وإذا كان الشكل جزءاً لايتجزأ من المضمون ، فليس من شك فى أن شكل القصيدة القديمة لايصلح بصورته التقليدية للتجربة الجديدة . فلقد نشأ أصلا للتغنى والإنشاد والخطابة ، ومنذ العصر الجاهلى والقصيدة تلقى فى المحافل : فى سوق عكاظ أو حول الكعبة ، أو فى قصور الملوك والأمراء ، على مسمع من الشعراء والنقاد . ولكن ماكان يصلح للأنشاد والخطابة بالأمس لايصلح للشعر الذى يقرأ بالعين قبل أن يسمع بالأذن ، ومن ثم ، حاولت القصيدة أن تنفض عن كتفيها غبار الزمن ، فتخلصت فى الجيل الماضى من الأغراض المعروفة والأبيات الملتصقة التصاقا مفتعلاً ينأى بها عن الكيان العضوى الواحد . وها هى ذى اليوم تحاول من أجل النمو الداخلى والخارجى معاً أن تصب تجربتها الجديدة فى قالب شعرى جديد . ومع اعترافنا واعتراف شعراء الحركة الجديدة أننا لم ننته بعد من معركة المصطلح الجديد ، وأننا مازلنا بحاجة إلى معارك نقدية من أجل البقاء للأصلح ، فإن تجربة الشكل الجديد للشعر الحر تجربة جديرة بعناية الباحثين واهتمامهم . ومخطىء من يظن أن فى الشكل الجديد للشعر الحر اعتداءاً على القديم ، ففى بحور الخليل الستة عشر ذخيرة وافية صالحة لتطوير موسيقانا الشعرية . وإذا كنا قد سمحنا للقدماء والسابقين أن يغيروا فى شكل القصيدة فما الذى يحدونا إلى تحريم هذا على جيلنا التائر المتميز دائماً ؟ أليس الشكل الجديد نتيجة صراع طويل لم يتم ؟ إنه مرحلة من مراحل التطور بدأت فى الأندلس ثم ظهرت عند جبران فى نثره الشعرى ، وأمين الريحانى فى شعره المنثور ، والمهاجرين فى توشيحاتهم ، وعبد الرحمن شكرى فى شعره المرسل [1] ، ولويس عرض فى «بلوتولاند» ومصطفى بدوى فى « رسائل من لندن » . ولم تبدأ المحاولة فى يوم وليلة، بشعراء العراق كما زعمت نازك الملائكة فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر»[2] . ولعل القارىء يدهش إذا عرف أننى عثرت على قصيدة من الشعر

---

(١) الرومانطيقية ومعالمها فى الشعر الحديث ١٧٧ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ط ، بيروت.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لحر بمجلة أبولو عدد ديسمبر ١٩٣٢ .

وبعد ، فليس الشعر الحر شعراً منثوراً كما يظن الكثيرون ممن يعزفون عن قراءته، وانما هو شعر يلتزم بحور الخليل ، ولكنه يكتفى منها بالبحور المتساوية التفاعيل ،كالرجز والرمل والكامل وغيرها . وهو مع التزامه لهذه البحور يتحرر من نظام البيت الكامل ، فسطور الشاعر تختلف طولاً وقصراً ، ولايحدد هذا الطول إلا مايحتاجه انفعال الشاعر وصدق تعبيره من وقفات ، لا ما يشترطه البيت الواحد من تفعيلات . ولم يكن الشعر الحر ليخطو هذه الخطوة ، لولا مايراه من التعارض الحاد الماثل اليوم بين تجاربنا وبين الأشكال الموروثة للشعر القديم.

ولايجوز أن نتورط فى أحكام عامة فنجزم بأن الشعر الحر بصورته هذه لايحقق الإيقاع المنشود بمجرد أنه خرج على نظام البيت القديم ؛ فالثابت لدى النقاد أن الإيقاع المنشود لاينشأ فقط من تتابع الكم الوزنى وتكراره على مسافات متساوية ، وانما ينشأ الإيقاع من حركة الأصوات الداخلية ، يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة . وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن . أضف إلى هذا ، أن الإيقاع لايتوقف على قانون التوقع وحده ، وانما على قانون المفاجأة ، أو خيبة الظن ، يقول رتشاردز :

« والنسيج الذى يتألف من التوقعات والإشباعات ، أو خيبة الظن أو المفاجآت التى يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ، ومشاعر التسويف وخيبة الظن لايقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة. وهذا يفسر لنا لماذا سرعان مايصبح الإيقاع المسرف فى البساطة شيئاً مما تمجه النفس »(١).

وهذا الإيقاع المفاجىء فى تيار الوزن هو مايلجأ إليه الشعر الحر ، وهو لم يأت عبثاً ، فإن الاطراد فى الإيقاع فى حالة تخدر رتيب ، فإذا انقطع هذا الاطراد فجأة

---

(١) مبادىء النقد الأدبى تأليف إ. ريتشارد ز ترجمة مصطفى بدوى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أيقظك وأشعرك أن انفعالا جديدا يجتاح المؤلف ، وينتقل به إلى حركة نفسية جديدة . وهذا التنقل فى النغم هو الذى يبعث فى القارىء حالة توفز دائمة (١)

ولما كان الشعر الحر لايستطيع أن يعتمد على نظام البيت الشعرى القديم ، لأن مضمونه الجديد يعتمد على الصورة المركبة ، التى تشترك فيها الأقصوصة ، والحوار والأسطورة ، والاقتباس وتجسيد المواقف ، والانتقالات النفسية المفاجئة ، عن طريق هذا الفيض الشعورى المتعدد الجوانب ، « فهى ، برغم سحرها وإثارتها ، فإن القافية القديمة سوف تنهض هى الأخرى عائقاً كبيراً فى نهاية يقف عندها الشاعر لاهثاً، إنها اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى ذروة اندفاعاته وانسيابه فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد (٢) ».

أما صورة الشعر الجديد ولغته فهما فى الحقيقة جديران ببحث مفصل ، إلا أننا يمكننا الإشارة بإيجاز إلى الفرق بينهما وبين الصورة واللغة فى الشعر الرومانطيقى ، فالصورة فى الشعر الجديد تعتمد على عقلية مختلفة ، عقلية إنسان العصر الحديث الذى كان لتفوق العلم واختلاف الثقافات تأثيره الواضح فى ذهنيته . والتجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية فى أن يخرض عوالم متباينة بعضها من داخل نفسه ، والآخر من خارجها . فهى لذلك تجربة تجوب الآفاق وهى متدفقة عارمة تحطم مايعوقها وترفض أن تخضع للقوالب . ومن ثم جاء للشعر الحر تعقيده وتركيبه فالصورة فيه مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر ، قد لاتبدو منطقية لأول قراءة ، ولكنك لاتلبث بعد أن تتأمل أن تتحسس الخيط الذى يربط بين هذه الذخيرة من الصورة الإيحائية المركبة . فالشاعر ينتقل بك من الأسطورة إلى القصة ، إلى الحوار ، إلى التكرار ، إلى الشخصيات التاريخية ، إلى الكشف عن رؤى باطنية فى أعماق الشاعر . ويتوقف نجاح الشاعر وفشله على مدى قدرته

(١) راجع مقال الحسانى عبد الله عن موسيقى الشعر الحر جريدة المساء المصرية عدد ١٣/١١/١٩٦١.

(٢) الشعر قنديل أخضر لنزار قبانى ، ص ٢٦ وما بعدها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على الإيحاء بكل هذه العناصر ، وإبراز المغزى العام الذى يهدف إلى تحقيقه . والتوصيل أو نقل التجربة فى مثل هذه الصور ليس بالأمر الهين ، بل هو متعذر أحياناً ، وبخاصة فى شعر المقلدين للشعر الجيد ، أو في شعر التجارب الضحلة المفككة . ويكفى أن ترجع إلى تجربة ت.س اليوت فى قصيدته « الأرض الخراب » التى كانت مصدر ايحاء لكثير من تجارب شعرائنا الشباب ، فسترى أنها تتألف من ٤٠٣ من الأبيات ، وأنها تنقسم إلى فصول ، وأن الشاعر يقتبس فيها من خمسة وثلاثين كاتباً وشاعراً . ومن ثم تتضح لك صعوبة إدراك الصورة الجديدة ، ولكنك تستطيع بعد متابعة أجزائها وقراءة مايعينك على تفسير الغامض فيها أن تدرك الصورة النهائية التى تجمعت من عناصر عديدة : الإيقاع واللغة والأسطورة والحوار والتكرار والمواقف الدرامية والشخوص المقتبسة من الماضى.

وهذه التجربة قد وجدت تأثيرها الواضح فى شعر بدر شاكر السياب بصفة خاصة فعنده القصائد المماثلة (للأرض الخراب) عنده (المومس العمياء) ، وتقع فى ثلاثين صفحة من ديوانه أنشودة المطر ، أى حوالى خمسمائة بيت ، وعنده (ذكرى فوكاى) و(حفار القبور) وتبلغ كل منهما مايقرب من ثلاثمائة بيت أو سطر شعرى على الأصح ، جمعت بين نظام البيت الكامل ونظام التفعيلة ، وستجد عند تحليلك لهذه القصائد عناصر الصورة التى حدثناك عن أجزائها.

أما اللغة فليست دائما مسفة في الشعر الحر ، إنها فاترة واهية عند المقلدين الذين أساؤا لهذه الحركة إساءات بالغة ، وظنوا ان الشعر الحر شعر متحلل من كل قيد عروضى أو فنى أو لغوى . ولكن اللغة ليست كذلك عند رواد الحركة ، فهى قادرة فى يد الشاعر الموهوب على بث الحرارة والحياة والإثارة فى المألوف من كلمات الحياة التى تعيش فى نفوسنا والتى لاتنبش عنها القبور فى معاجم اللغة.

وبعد ، فلسنا بما قدمنا قادرين على أن نزعم أننا وصلنا فى شعرنا الحر إلى تمام التجربة الشعرية أو نضجها ، فهذا مالا يستطيع أحد أن يزعمه ، ولكننا فخورون مع ذلك بقيمة التجربة فى حد ذاتها ، حريصون بل معتزون بأننا مازلنا نصارع من أجل النهوض بشعرنا العربى المعاصر إلى المستوى العالمى . ولن نصل إلى هذا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المستوى بالغض من قيمة التجربة ، ولا بالتحمس الأرعن لها . ولكننا ننهض بها بالمثابرة والجد والدراسة والتوجيه ، فلا يجوز للنقد الأدبى أن يظل صامتاً يتفرج فى سلبية وانكماش . وواجب النقد المعاصر هو النهوض بعبء الدراسة الجدية البناءة التى تدفعنا إلى رفع مستوانا الأدبى والفكرى ومسايرة حاجات الوجود الإنسانى وشروطه.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

العقـــاد

العقاد أحد عظمائنا الكبار الذين شاركوا فى صنع الحياة الثقافية والفكرية فى مصر والعالم العربى فى عصرنا الحديث ، وقد بنى هذا البناء الشامخ بجهده الشخصى وتفرغه للقراءة والمعرفة فى شتى ميادينها ينهل منها فى دأب ومثابرة منقطعة النظير . فهو من القلائل فى هذا العصر الذى منح نفسه وحياته للأدب والفكر معتمداً على ذاته وعقله وحبه للمعرفة وعشقه للكتابة والبحث .

وليس من السهل فى مساحة صغيرة كهذه أن نلم بأدب العقاد وفكره وإنتاجه متعدد الألوان متشعب الاتجاهات ، فهو موسوعة ثقافية بكل ما فى الكلمة من معنى ، ولكننا سنحاول فى هذه العجالة أن نقف عند ملمحين هامين فى إنتاجه الوافر الغزير هما شاعريته ودراسته للشخصية الأدبية ..

أما شاعرية العقاد فقد اختلف عندها الكثيرون فتسمع أحياناً من النقاد إشادة بشعره وقدرته الفنية فى التعبير ، وتسمع أحياناً أخرى نفوراً وازوراراً من شعر العقاد وعزوفاً عن قراءته ..

ونحن لا نصوب هؤلاء على الدوام ولا نخطئهم على الدوام ، وإنما ننظر بموضوعية إلى مايقوله هؤلاء ، فالعقاد عندنا معجب ومبدع حينما يبتعد فى شعره عن سيطرة العقل، ويرتفع إيقاعه إلى مستوى الإحساس، وعندما تتناسق هذه العوامل جميعاً فى نفس الشاعر فيبدو خفيفاً طليقاً ترقص على إيقاع موسيقاه وتطير معه من الخفة والتوثب والإنطلاق، وترى هذه الظاهرة أوضح ماتكون فى ديوانه « أعاصير مغرب » وفى قصائد له مشهورة مثل رثائه للأديبة مى ، وهو رثاء ذو نبض عالٍ من الشعور المتدفق وفيه هذا النفس الحار الملئ بعمق الإحساس وحيويته...

هذا الجانب من شعر العقاد الذى تحس فيه بالتوهج والتحرر من سيطرة العقل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والوعى وصلابة الفكر والمنطق ، هو الذى يعجب الناس ويجعلهم يقبلون على قراءة شعره ، أما الجانب الآخر الذى لايستطيع فيه الشاعر أن يتحرر من قيود النزعة العقلية التقريرية والتأملات الفكرية، فقد جعل الكثيرين يصدون عن قراءة شعره ولا يقبلون عليه بل ينصرفون عنه إلى الكتابات الأخرى ، فيجدون فيها متعة تعوضهم عما فقدوه فى شعره ..

والمساحة بعيدة بين شعر العقاد فى دواوينه الأولى وشعره فى المرحلة الأخيرة، إنه الفرق بين الرصانة والرزانة والتمسك بالصياغة ذات الإقاع التقليدى والنبرة المتزنة الثابتة والملتزمة بقوة النسيج والسبك ، وبين التحرر والإنطلاق فى اللغة والتعبير والإيقاع ، حيث تلتقى بلغة شابة مرحة متدفقة خفيفة الوزن حلوة الوقع على أذن السامع ونفسه . والغريب أن هذه اللغة الجديدة قد جاءت فى خريف العمر بينما سادت اللغة الرصينة التقليدية فى مرحلة الشباب ، ربما على عكس ما كان يتوقع القارئ ، لذلك كانت أشعار العقاد فى أعاصير مغرب تمثل مرحلة متميزة وجذابة فى حياته الفنية ، والسبب هو اختفاء الفكر من اللغة ، ورحم الله أزرا باوند الذى كان يقول عن نفسه وزملائه المجددين كم جاهدنا وكافحنا بغية إخفاء الفكر من اللغة ، فلغة الشعر من غير شك غير لغة الفكر ، والمسافة بينهما بعيدة ، وليس معنى هذا أن الشعر يخلو من الفكر ، فليس من شك أن كل شاعر عظيم هو مفكر عظيم ، غير أن الذى يحدد القيمة النهائية لأى شعر هو أنه شعر أولاً ثم تأتى بعد ذلك الأبعاد الأخرى التى تنبع من الفن لا من خارجه ...

فإذا تركنا شاعرية العقاد إلى الملمح الثانى الهام عنده وهو دراسته للشخصية الأدبية ، فسنجد أنفسنا أمام جانب من أبدع وأعظم جوانب كاتبنا الكبير ، فتلاميذه وعلى رأسهم سيد قطب يعتبرون تناوله للشخصية الأدبية عملاً مبتكراً فى المكتبة العربية ، يقول عنه الأستاذ سيد قطب :

« إن طريقة العقاد فى دراسة الشخصية الأدبية طريقة جديدة ذات خبرة متكاملة ... الطريقة والعلاج معاً ، هى ليست سيرة على طريقة السيرة العربية وليست

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ترجمة على طريقة التراجم فى اللغات الأوروبية ، إنما هى صورة تتآلف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها إنسان...» .

وميزته فى هذه الدراسات أنه يعطيك مفتاح الشخصية التى يتناولها فتعرف على الفور من هو هذا الإنسان الذى يحدثك عنه ، وتتبيَّن سماته وملامحه من بين المللايين أو من بين الألوف التى ينتمى إليهم ويندمج فيهم ... لأنك أصبحت تعرفه وتدرك خصائصه ، وتلحظ مزاجه وتعلم مايمكن أن يأتى أو يدع من الأمور ، شأنك فى هذا شأن الصاحب الذى أطال عشرة صاحبه فعرف أعمق خواجه وأدق لوازمه ... (١)

وتتضح هذه الميزة فى كتب العقاد التى عالج بها شخصيات أدبية وفكرية وسياسية من أمثال ابن الرومى وعمر بن أبى ربيعة وسعد زغلول وغيرهم ، ثم تبلغ أقصى درجات النضوج فى كتب العبقريات .

إن دراسات العقاد للشخصية الأدبية وغيرها من الشخصيات كانت من أبدع ما تركه لنا العقاد من نتاج ، فقد كان يصدر فيها عن موهبة خاصة استطاعت أن تضع يدها على المواضع الحساسة بلا تعثر ولا تلبس وكأنها تهتدى إليها بحاسة خفية .

ولعل خير مايمثل طريقة العقاد فى دراسة الشخصية الأدبية كتابه الصغير عن شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة ، ففيه تجسيد ذلك الحس الخفى بالشخصية وجوانبها النفسية ، فعلى الرغم من صغر الكتاب فقد استطاع بحق أن يجعل عمر ينهض من بين ركام الأجيال حياً نابضاً شاخصاً بزيه ومزاجه وفنه ..

ولكننا مع اعترافنا بما للعقاد من فضل ومزية فى دراسة الشخصية الأدبية الإنسانية بصفة عامة ، إلا أننا نخالفه فى بعض ما اتجه إليه فى هذه الدراسات حين جنح عن منهجه إلى التوغل فى دراسات نفسية بعيدة عن الأثر الفنى الذى بين يديه، على نحو مافعل فى دراسته لأبى نواس حين جعل الكتاب كله دراسة عن

---

(١) انظر كتاب كتب وشخصيات - سيد قطب ، ص ٣١٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مرض نفسي معروف هو النرجسية ... وهذا نوع من إقحام علم النفس على الأدب وهو من هذه الدراسات النفسية التي تتعقب الغريب والشاذ من حياة الشعراء ، على نحو مافعل النقاد مع لورد بايرون حين استهوتهم حياته وشذوذه فركزوا عليها وتركوا شعره للشاعر ..

وخطورة هذا الاتجاه أنه يصرف انتباه الناقد عن الأثر الفني الذى أمامه إلى أشياء أخرى على هامش النقد وليست في صميمه .

وقفة تحليلية لخصائص شعره :

ولكى ندرس شاعرية العقاد لابد أن نتدبر بعض الحقائق الهامة المتصلة بشخصيته وعناصر التكوين الأساسية فيها . وفى اعتقادى أن ثمة مصدرين هامين وفاعلين يميزان هذه الشخصية : أولهما : التمرد الذى ينتصف إلى كيانه الفردى . وثانيهما : الذاتية العارمة التى قد تصل به أحياناً إلى أن يجعل (الأنا) محكاً للكون .

أما الأول وهو التمرد والانتصاف إلى الكيان الفردى كان ملمحاً من ملامح العقاد فى مواقفه ونظراته . وأسلوب حياته . وهو يعتقد أنه إذا لم يفعل ذلك، أى إذا لم يتمرد فلن يكون نفسه ، بمعنى أنه سيفقد وجهه وملامحه ، وسيفقد كذلك حريته ، وإنسانيته ، أو تقدمه للأمام .

فهو لم يكن فى يوم من الأيام أداة طيعة فى يد أية سلطة أو قوة تُسيِّرُهُ كما تَشَاء ، وهو يرى أنه لانفع من إنسان يردّد مايردّده المجموع، عندئذ لا أمل فى خَلْق أو حضارة .

والذى يتابع حياة العقاد لايغيب عنه هذا المنحى سواء فى مواقفه من الأحداث السياسية أو فى رؤاه الفكرية والنقدية على السواء .

وهذا المصدران التمرد والذاتية العارمة ، والأنا الضخمة ، من الممكن أن يكونا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

منبعين للإبداع والتخطى ، فقد كان المتنبى يتمتع بهاتين الصفتين، واستطاع بهما أن يحرك مشاعر الناس بقوة خارقة من التدفق والانفعال . وأن يضيف إضافات بارزة فى الإبداع الشعرى والموقف الثورى.

وتمرد العقاد كان ولا شك تمرد عنيف أحياناً لايعمل حساباً إلا لما يراه، وقد يعتدل هذا العنف ويُصبح إيجابياً حين يتحكم به الضمير ضمن نطاق إنسانى يؤكد دائماً على كرامة الإنسان .

إذا أضفنا إلى هذا ما أشرنا إليه سابقاً من غلبة المنطق وسيطرة التفكير العقلى والنزعة التحليلية التقريرية على أسلوب العقاد، وأنه يعشق حياة الفكر وصلابة المنطق أكثر مما يعشق حياة الحس التى هى وقود الشعر الحقيقى . فكلما زاد هذا الوقود إشتعالاً زادت فورة الحياة والإبداع، أما إذا لم يجد وقود الذهن والحس صدى فى ذات الفنان مات الحس فيها وجف الإبداع .

والملاحظ على العقاد أنه رجل فكر ومعرفة وبحث ، وأن هذه جميعها قد اتجهت بكتابة العقاد إلى السعى وراء المدرك الذهنى أو العقلى. فى حين أن المطلوب فى الشعر درجة عالية من التوازن بين العقل والشعور ، بين الإرادة واللاإرادة ، بين الوعى والشعور. أما إذا أمسكت الإرادة والعقل بزمام اللغة فإن عناصرها غالباً ماتكون غير شعرية .

إن إهتمامنا بلغة الشعر يكون عادة موجهاً إلى توكيد شعور معين ، فكلنا نعرف أن تلك الرجفة الخاصة وذلك الإنفعال والإفتنان إنما تنشأ بصورة طبيعية وتلقائية من توافق خاص بين كياننا الداخلى المادى أو النفسى ... إن الشعر الرائع يميل إلى أن يمنحنا دنيا تكون فيها الأحداث والصور والكائنات والأشياء مرتبطة بحياتنا الشعورية ارتباطاً شديداً.(١)

---

(١) الرؤيا الإبداعية : تأليف هاسكل بلوك ، وهيرمن سالنجر ، ترجمة أسعد حليم – مشروع الألف كتاب – القاهرة ، ص ٢٢ ، ٢٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومعنى هذا الكلام أن اللغة فى الشعر ينبغى أن تتحول من عناصرها العملية لخلق عمل هو بطبيعته غير عملى، و ألا يكون هدفها مجرد التقرير لحقيقة ما شأن لغة النثر ، بل ينبغى أن تحقق الدنيا الشاعرية ، وتحرص على مايزيدها غنى وثراء ، ونبضاً وحيوية .

وقد اتفق خصوم العقاد وأنصاره على السواء على أن اهتمام العقاد بتقرير الحقيقة المنطقية أو العقلية هو هدفه الأول حتى فى مجال الشعر .

فالدكتور مندور يقول :

« إنما نكشف الحقائق بالخيال والقلب ، وتلك ملكات لا أحس لها بوجود فيما يكتب العقاد » .(١)

وقد عرض لذلك أيضاً الأستاذ سيد قطب ، وهو بصدد الحديث عن شعر العقاد إذْ يقول : « لقد هممت أن أجمع هذه التأملات التجريدية ، والقضايا المنطقية ، والحقائق التعليمية ... فإنى لاحسب اختلاط هذه وتلك فى دواوين الشعر ، مما يصدُّ الكثيرين عن تذوق شعر العقاد » .

وفى موضع آخر من نفس الكتاب يقول سيد قطب عن شعر العقاد إنه:

« يكثر فيه تصوير الحالات النفسية ، وتسجيل الخواطر الفكرية ، واثبات التأملات المنطقية ، بقدر ما تقل فيه السبحات الهائمة ... فكل شئ واضح ، وكل شئ له حدود » .(٢)

هذا مايمثل الإنطباع العام لدى قراء دواوين العقاد ، خاصة دواوينه الأولى التى استمرت تحمل هذه السمات حتى بلغ العقاد الخمسين من عمره، فإذا هو يطلع علينا بديوانين يختلفان تماماً لغة وإيقاعاً وحساً عن شعره الأول. هذان هما « عابر سبيل » و « أعاصير مغرب » .

---

(١) فى الميزان الجديد – دار نهضة مصر للطباعة – القاهرة ، ص ١٥٤ .

(٢) كتب وشخصيات – سيد قطب – دار الهلال ، ص ٩٣

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ففى « عابر سبيل » يحاول العقاد أن يدخل إلى حياة الناس . إلى مايجرى فى الشارع المصرى ، يحاول الإقتراب من الأشياء الصغيرة . ومن هذا الدمج بين الذات والأشياء ، والذى يظهر فى شعره لأول مرة، تتكشف لنا شيئاً فشيئاً رؤية جديدة . ولا تقتصر على التفاصيل التى يصورها، بل تمتد إلى أسلوب تصويرها ، فتصبح اللغة أخف وزناً ، تصبح شيئاً وثاباً .

ويقول العقاد فى مقدمة « عابر سبيل » :

« إن عابر السبيل يرى شعراً فى كل مكان إذا أراد : يراه فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولاتحسب من دواعى الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل مايمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بالشعور ، فهو صالح للتعبير ، وأجد عند التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الناس».(١)

فالعقاد هنا يلتقط واقع الحياة اليومية ، ومايجرى فى خواطر الناس، ويحاول أن يرتفع بفتات الحياة إلى مستوى الإبداع . فموضوعات القصائد ليست هى الموضوعات التى يألفها الناس فى دواوين الشعر ... «فبيت يتكلم» قصيدة تحكى على لسان البيت تاريخ من سكنوه على اختلاف طبائعهم وعلاقاتهم وأحداث حياتهم ... كل ساكن يحكى قصته . كما تناول العقاد صوراً مختلفة مثل واجهات الدكاكين، عسكرى المرور ، الفنادق ، بعد صلاة الجمعة ، كواء الثياب ليلة الأحد ، ليلة المأتم ، المتسول . وكثير من هذه الموضوعات التى تقع عين عابر السبيل عليها ، يرى فيها شعراً فى كل مكان . فهو يعتقد أننا إذا تعودنا العناية بالأشياء الصغيرة فسنجد فيها مايستحق الوقوف والنظر ، فإذا ماصورت شعراً ، استطاعت أن تنفض عن النفس تلك التفاهة التى غلبت على الحياة .

فالبيت الذى يتكلم يقول :

---

(١) المجموعة الكاملة لشعر العقاد ، بيروت ، ص ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جميـــع الناس سُكّانى فهلْ تَدْرونَ عُنْوانى ؟
وما للـــــناسِ مِنْ سرّ عدا آذان حيطـــانى
حديثى عجـبٌ فيـــــه خفايا الأنس والجـانِ
فكـــــم قَضّيْتُ أيامى بأفـــــراح وأحزانِ !
وكـــــم آويت من بَشَرٍ وكـــم آويت من جانِ
فإن أرضاكمُ ســـــرى فهاكُمْ بعضَ إعـلانى

ويقول عن الساكن الأول :

هما زَوْجـــانِ أو شيطا نـــــةٌ لاذَتْ بشيْطانِ
وقد عَاشـــــا وفيْن بتقـــــدير وحُسْبان
وما أبْصَرْتُ من هـــذا ولا مِنْ تِلْكَ فـــى آنِ
ســـــوى خوانة خَـــرْ قاءَ تفرى عـرض خَوّانِ
إذا ما ضحِكا يومـــــاً على غِشٍّ وبهـــــتانِ
حَسَدْتُ اليدَ والأطْـــلا لَ فى غيْظى وكتْمانى
وأشفقْتُ من النّقْـــــــــــمَةِ أنْ تهتزّ أرْكانى[1]

وهكذا يتبع البيت ساكنيه واحداً بعد الآخر ليطرح فى كل مرة صورة من الشخصية والموقف الإنسانى يختلف حسب أنماط الساكنين. ومن خلال ذلك يعطيك رؤية للوضع الإنسانى فى تناقضاته وأشكاله المتباينة والمتصارعة. ويصور العقاد عسكرى المرور فى أبيات أخرى من نفس الديوان فيقول :

---

(١) المجموعة الكاملة لشعر العقاد ، عابر سبيل ، ص ص ٥٥١ ، ٥٥٢ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مُتحكّمٌ فى الرّاكـــبينَ وَمَالَهُ أبَـــــداً رُكُوبَهْ
لهمُ المَشُـــوبةُ مِنْ بنـــا لكَ حينَ تأمرُ والعقـوبةْ
مُرْ ما بَدَا لكَ فى الطريق ورضْ على مَهَلٍ شُعُوبَهْ
أنا ثائر أبداً ومَـــــــا فى ثَوْرتى أبداً صُعُـــوبَةْ
أنا راكبٌ رجْلـــــى فَلاَ أمرٌ علىّ ولا ضـــــريبةْ
وكذا راكـــــــب رأسه فى هذه الدنيا العجـــيبةْ

وهكذا تتصفح قصائد الديوان ، فإذا أنت أمام لغة مختلفة عما ألفْتَ عند العقاد ، فترى ألفة وتعاملاً مع الحياة اليومية المعيشة بأسلوب ينفض عن نفسك جهامة التعبير والتزامه الصارم بصياغة عقلية جافة. فالشعر هنا يخرج من الصنعة إلى نوع من الألفة والاقتراب من الواقع ومن لغة الحياة التى تتحرر من مضايق التراكيب الجامدة .

فإذا انتقلنا إلى ديوان « أعاصير مَغْرب » الذى يبدو من عنوانه أنه يجسد انفعالات رجل تخطى مرحلة الشباب ، وجاوز الخمسين ، وأصبح فى مغرب العمر . ومع ذلك فلهذه السن عواصفها وتجاربها الشابة ، وربما تحمل من عنف التجربة مالم تستطع مرحلة شباب العقاد أن تحمله.

إن كل شئ يؤكد ما نزعمه من أن ديوان « أعاصير مغرب » يمثل طفرة فى شعر العقاد ... إنه انتقالة كبيرة من شعر يلتزم أناقة كلاسيكية رسمية إلى شعر يفتح النوافذ ويخلع رباط الرقبة ويتحلل من قيود كان يلتزمها لغة وإيقاعاً واحساساً . ووقفة قصيرة للمقارنة بين دواوين العقاد الأولى وبين هذا الديوان الأخير تؤكد مازعمناه . فالعقاد لم يكن من الســـهل عليه أن يتنازل عن أسلوبه القديم ، ولو كان ذلك سهلاً لرأينـاه يجارى أقرانه من شعراء مرحلة الانتقال من أمثال شعراء المهجر ، وشعراء أبولو أو مايسمونهم بشعراء الوجدان . كالشابى ، والهمشرى ، والتيجانى ، وأحمد زكى أبو شادى ، وعلى محمود طه وغيرهم . ولكنـــه كان مصراً على التزام طريقته الخاصة فى الصياغة بكل ثقة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لذلك لم تكن مجازفة منا حين قلنا أن شعر أعاصير مغرب يعتبر ظاهرة . إذ كيف يتنازل فى هذا الشعر عن صرامته وصلابته ؟ وكيف لان حتى صار نسيجه أشبه بنسيج من التزموا الرقة والعذوبة من أقرانه المعاصرين له؟ نعم ، إن فى « أعاصير مغرب » بريق دم جديد ، وفيه شعاع من الإحساس لم يتوافر فى شعره من قبل . وربما كان غريباً أن يظهر فى خريف العمر . هل هو اعتداد المتاد بنفسه و ثقته فى قريحته التى تستطيع أن تقدم ما يقدمه الشعر الأليف القريب من الناس والحياة..؟ هل هو فى أعاصير مغرب يريد أن يتحدى ويثبت للناس أنه من السهل عليه أن يفاجئهم بإيقاع جديد ولغة جديدة ؟ ربما .

ولننظر الآن فى بعض نماذج من شعر « أعاصير مغرب » لنتعرف من التعريف إلى التحديد ولنرى مايظهره هذا الديوان من جديد .

خُذْ على سبيل المثال هذه الأبيات التى سماها : « هبة لا تُنْقَل » :

تُريدينَ قلبى ؟ خُذيه خُذيه ... رويدك ، لا ، بَلْ دَعيه دَعيه
دَعيه إذا غِبْتِ عَنّى أرَى ... مُحَيّاكِ فيه ، وحبّى فيه
ونَمْ أبرحُ به خِلْسَةً ... وإنْ كُنْتِ من قَبْلُ لم تَشْعُرِيه
أخافُ على البعد أن تَلْعَبى ... به يابنيةُ أوْ تَعْبَثِيه
فكَمْ لِعْبَةٍ وقَعَتْ مِنْ يَدَيْ ... كِ وقَوْعاً أرى القَلْبَ لا يَشْتَهِيه
إذا ما لَعِبْتِ به هاهنا ... فإنى لأمَنُ أنْ تكسرِيه
تريدين قلبى ؟ خُذيه خذيه ... ولكن بربّك لا تقتليه (١)

فهذه لغة يَحسُّ فيها بدفقة العافية ، وتتسرب إليك منها روح شابة ، تفاجئك عندما تعرف أنها شعر العقاد ، فتعيد النظر [illegible] فى السن

(١) الأعمال الكاملة ، ص ٩٦٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الوقت . ففي الأبيات دعابة خفيفة الوقع على النفس، وفيها غزل من نوع خاص ، كما أن إيقاعها يجذبك ويدفعك إلى إعادة قراءتها مرات ، لأن فيه رنة محببة ، هذا بالإضافة إلى ماتشيعه من ألفة الحوار الذى يجسد الموقف بأسلوب تعيشه ، أو قل قريب من الحس والنفس .

ومثل ذلك تراه فى قصيدة « عُدْنا والتقينا » :

إلْتَقَيْنا

والتَقَيْنا !!

عَجَباً كيْفَ صَحَوْنا ذاتَ يومٍ فالْتَقَيْنا

بَعْدَ ما فرق قطران وجيشانِ يَدَيْنا (١)

فتصافَحْنا بجمسينا وعدنا فالتقينا

بَعْدَ عَصْرٍ

أى عصرٍ .. ؟

والنَّوَى تجرى وسِرُّ الحُبِّ فى الأكوان يَجْرى

ثم نادانا تعالَوْا فاهْبِطوُها أرضَ مِصْرِ

قُضِيَ الأمر كما شاءَ ، وعُدْنا فالْتَقَيْنا

كَمْ بكَيْتِ

واشْتكيتِ

ثم ألْهِمْتِ على الْغَيْبِ فاصْغَيْنا وقُلْتِ

---

(١) كان العقاد قد سافر إلى السودان على أثر هجوم الألمان على مصر سنة ١٩٤٢ ، ثم عاد بعد أسابيع فكان اللقاء المشار إليه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قُلْتِ فى السابع والعاشر من شَهْرٍ سيأتى
ها هُنا سُوفَ ترانى ، فَرَأَيْنا والْتَقَيْنا . (١)

فترى لغة تصدر عفوية ، كأنها عفو الخاطر ، تحمل إحساسها فى صدق وفى غير افتعال ، وتبلغ تأثيرها فى غير ضجيج . إنها البساطة التى تصل بوثبة من وثباتها ما لا يبلغه المنطق الصارم ، والنزعة العقلية. بل هو شعر لايجد غضاضة من الخوض فى شئون النفس والحياة العادية أو اليومية ، فالشعر ليس فى سموه عن شئون الحياة الصغيرة، بل هو بما يحققه من حس صادق ، أو موقف نابض من مواقف الإنسان .

ثم تأتى بعد ذلك قصيدته فى رثاء ميّ ، وهى من عيون شعر العقاد، لا لأنها تصدر عن انفعال حقيقى أصيل ، ولا للصلة الحميمة التى كانت تربط بين العقاد وميّ ، ولا للشعور بالفقد الذى يحسه لوفاة صديقته فحسب، بل لأن قصيدته استطاعت أن تنقل هذا الإنفعال لدى القارئ. فالشاعر لا يرتفع عمله على أساس من انفعاله الخاص ، بل على أساس مايثيره الشاعر أو يولّده لدى المستمع أو القارئ من هزة عاطفية ترجه رجّاً ، وتمتعه فناً . يقول العقاد :

أيْنَ فى المَحفِلْ مَيّ يا صحابْ ؟
عَوّدتنا هاهنا فَصْلَ الخطابْ
عرشُها المنبرُ مرْفوعُ الجنابْ
مستجيبٌ حين يُدْعَى مُسْتجابْ
أيْنَ فى المحفل ميّ ياصحابْ ؟

* * *

سَائلوا النُّخْبَةَ مِنْ رهط النّدىْ

---

(١) الأعمال الكاملة ، ص ٦٨٥ ، ١٨٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أينَ مىٌّ ؟ هل عَلِمْتُمْ أين مَىّ ؟
الحديث الحلوُ واللحن الشَجِيُّ
والجبين الحر والوجه السَنىّ
أين ولىّ كوكباه ؟ أين غابْ ؟

* * *

أسَفُ الفنّ علىٰ تِلْكَ الفُنُونْ
حَصَدَتْها ، وهى خَضْرَاءُ السنونْ
كلُّ ما ضَمَّتْهُ منْهُنَّ المنونْ
غُصَصٌ ما هانَ منها لا يَهُونْ
وجراجاتٌ ، ويأسٌ ، وعذابْ

* * *

ويقول فى نفس القصيدة :

شِيَمٌ غُرٌّ رَضِيّاتٌ عَذابْ
وحجى ينفذُ بالرأى الصَّوَابْ
وذكاءٌ ألْمعىٌّ كالشّهابْ
وَجَمالٌ قُدُسِىٌّ لا يُعابْ
كُلّ هذا فى التراب .. ؟ آه من هذا الترابْ .. !! (١)

* * *

(١) الأعمال الكاملة ، من ص ٧١٤ إلى ص ٧١٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والقصيدة كلها ترنيمة حزينة تجسد مافى قلب العقاد وما احتجزه فى داخله من مرارة يحاول أن ينفث من خلالها مايعينه على التجلد ، ومايخفف عنه معاناته وعذابه واستغاثته المكبوته المكلومة ... وكل هذه المشاعر هى التى تشترك فى إضفاء الحرارة واحداث الهزة والإثارة فى النفس، فنجدها تنمو داخل القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تبلغ بها الذروة . كما نستشعر هذا الحنين اليائس ، وهذا الصوت الخفى الذى يحمل هيام الروح ولهفة النفس والشعور بالجزع والعجز العاجز أمام قدر لايملك له دفعاً .

أما الموسيقى ، وتقطيع القصيدة إلى مقطعات تنتهى بنهايات متلاقية ومتشابهة وتعتمد على الإيقاع المقسم والموزع ، فإنها تعمل على تحول المادة اللغوية إلى ناتج مكتمل واضح ، واحساس واحد مهيمن . ثم انظر إلى هذه الصفات التى وصف بها مى فى تتابع يجمع أفضل مايتحلى به الإنسان من فضائل تشعر فيها نوعاً من التلقائية ومن الإرادة الفطرية. كما تدلك على إعجاب الشاعر وحبه العميق لمى . ثم انظر بعد عرضه لهذه الصفات كيف ينهى المقطع الأخير بقوله المعبر عن الأسى والمرارة والحسرة عندما يقول : كلّ هذا فى التراب ... آه من هذا التراب!!

وبعد ، فهذه رائعة من روائع ديوان « أعاصير مغرب ش ما أظن أن لها مثيلاً فى دواوينه السابقة ... فهذه الجذوة التى تسيطر عليها العذوبة والحرارة والأنات المستسلمة تكشف لك عن قسمات فاصلة وعن نوع جديد من الشعر يظهر فى خريف العمر عند العقاد .

فقد كان ميله الطبيعى ومنهجه دائماً فى كتاباته النثرية والشعرية على السواء هو الخضوع إلى العقل . إن السيطرة التى كان يطمح إليها هى السيطرة على العقل والالتزام بما يصدر عنه ، وأن يعرف كيف يعمل ، وكيف يتحكم فى الوصول إلى أحكام عقلية صلبة .

وقد وجه العقاد جهوده لتحقيق هذا الهدف . ونحن نعترف أن نزعته هذه قد نفعته وأعانته على الدراسة العلمية المنهجية الجادة التى ظهرت فى سائر كتبه ومؤلفاته ودراساته فى الأدب والتاريخ والسياسة والمجتمع. أما التزام هذا المنهج فى الشعر فأمر يفسده .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عبد الرحمن شكرى

كان أحد الثلاثة الكبار الذين قادوا حركة التطور فى الأدب والنقد فى مطلع هذا القرن ، والذين أطلق عليهم جماعة الديوان أو شعراء الديوان . وهم شكرى والمازنى والعقاد . كان لهؤلاء جميعا دور كبير فى مرحلة التحول التى تمت فى حياتنا الأدبية والفكرية ، حينما أعطوا للكلمة الشعرية والكلمة النقدية مفهوما جديداً . وحاولوا تغيير مسار الشعر والنقد على السواء ، وكانت هذه المرحلة هى مرحلة الانتقال بكل ما فى الكلمة من معنى مرحلة بين مرحلتين : مرحلة الجمود والركود ، ثم مرحلة التطور التى انتهى إليها أدبنا المعاصر.

وفى مرحلة الانتقال هذه حمل العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى من جانب وخليل مطران من جانب آخر لواء تحرير الأدب ، فكانوا أول دعاة للتجديد فى شعرنا المعاصر.

واتجهت خطة هؤلاء أول ما اتجهت إلى تحطيم الصورة التى انتهى إليها شعر شوقى وحافظ اللذين كانا قد تربعا على عرش الشعر التقليدى بعد حركة البعث التى قام بها البارودى ، وذلك بنقد طريقتهم التقليدية نقداً عنيفاً ، حتى إذا تمت عملية الهجوم هذه على قلاع التقليد أخذوا فى بسط آرائهم البناءة فى الأدب والشعر.

ويهمنا اليوم أن نقف عند أهم ما أثاره شكرى من قضايا تتعلق بتحرير الشعر من قيود الجمود والتقليد ، وأهم هذه القضايا على الإطلاق قضية الوحدة العضوية للقصيدة . وهى قضية لها خطورتها وأهميتها ، لا لأنها أحد المعاول التى استخدمها بحق أو بغير حق بعض نقاد العصر للإطاحة بقيمة القصيدة العربية القديمة ، ولكن لأنها مسألة تتعلق بالدرجة الأولى بعملية الإبداع الفنى ، ولأنها ثانيا إحدى المسائل الهامة فى تجديد نظرتنا للشعر وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وإذا كان موضوع الوحدة بهذه الخطورة فمن المؤكد إذا فهمت على حقيقتها أن تكون وسيلة بناءة لأهدافه ، فتعيننا على إحياء القديم بحيث يصبح القديم تجربة حية فى نفس الناقد ، ويقول شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ..

«ينبغى أن ننظر فى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة .. كما ينبغى للناقد أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والفكر»

هذه هى الدعوة الأولى التى ينبغى أن تسبق جميع الدعوات للفصل بين التقليد والأصالة ، بين الجمود والحرية أو بين شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم الذى هو مجموعة من الجزئيات الباردة التى يجمع بينها المنطق لا الخيال.

هذه الدعوة ترتبط كما قلنا بجوهر الشعر وحقيقته ، لأنها تقضى على كثير من الأعشاب الضارة التى شاعت فى ساحة النقد الأدبى عصوراً طويلة ، والتى كانت تجعل الذروة للبيت الشعرى لا للقصيدة ، إلا أن دعوة شكرى كانت تعمل على جعل الوحدة للقصيدة التى ينبغى أن تحمل إحساسا واحداً مهيمناً من بدايتها إلى نهايتها فتصبح كالعصارة الخضراء التى تنتشر من الجذر إلى الساق إلى الأغصان فتلون الشجرة كلها بلون واحد ، وعندئذ تصبح القصيدة تجسيدا للخطة شعورية واحدة أو موقف من الوجود واحد (١). وتحقق بذلك الكيان العضوى الذى يتكون من مجموعة من الخلايا الحية ، كل خلية تحمل داخلها من العناصر ما تحمله الخلية الأخرى ، فتنمو القصيدة من داخلها نموا متدرجا حتى تصل إلى نقطة تجمع أخيرة أو مايسمى بالأثر الكلى الموحد.

ومعنى هذا الشكل العضوى أن كل سطر كما يقول كولردج يلد السطر التالى له ، وأن كل كلمة تنجب الكملة التى تليها ، لذلك كان حذف بيت من القصيدة معناه تعطيل خلية حية عن وظيفتها.

ومما أثار شكرى من قضايا فى هذا المجال قضية التصوير المجازى فى الشعر ، وهو

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوى ص ٧.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

موضوع متصل اتصالا وثيقاً بموضوع الوحدة بل هو نابع منها ، فقد تحدث شكرى عن قيمة التشبيه والاستعارة والمجاز فى الشعر وعن وظيفتها يقول شكرى.

« قد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات ، وهى بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر وقد تكون خالية من التشبيهات ، وهى تدل على عظمة خياله ، وقيمة التشبيهات فى إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو إظهار حقيقة . ولا يراد التشبيه لنفسه أو يقصد لذاته .. وخير الشعر ماخلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية. »

وهنا يلتقى شكرى مع آخر ما انتهى إليه النقد المعاصر فى ثلاث حقائق هامة ، أولاها :

ان الصور المجازية فى الشعر لاتقصد لذاتها وإلا كانت مجرد شكل خارجى . والحقيقة الثانية : إنه لاتمييز بين اللغة العارية واللغة المزخرفة فى الشعر فليس لإحداهما ميزة على الأخرى . وليس حتما على الشاعر لكى يجيد أن يمتلىء شعره بالتشبيهات أو الصور البلاغية ، فالشاعر قد يصل إلى أعلى مستوى من الجودة لمجرد التعبير تعبيرا صادقا وموحياً.

أما الحقيقة الثالثة التى وقع عليها شكرى فى نصه هذا : أنه استطاع أن يفرق بين التشبيه الذى يقصد إلى ايجاد علاقة جزئية أو منطقية بين شيئين وبين تشبيه آخر هو جزء من نسيج التجربة الحى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أحمد زكى أبو شادى

هو رائد من رواد حركة التطور فى شعرنا المعاصر .. فى مرحلة التحول التى مهدت لظهور معالم التجديد فى شكل القصيدة ومضمونها .. وهو مؤسس جماعة « أبولو » التى سمى شعراؤها بعد ذلك بشعراء الوجدان ، لانطلاقهم فى تجربتهم الشعرية عن عاطفة نابعة من لحظة شعورية واحدة ، ومن رؤية تسود أجزاء القصيدة وتنتشر فيها حاملة أثراً وجدانياً واحداً .

أصدر أبو شادى مجلة أبولو فى سبتمبر عام ١٩٣٢ ، وهى تعتبر أول مجلة أدبية رائدة فى الشرق العربى ، جمعت من الطاقات ، والتف حولها من الأدباء والكتاب والشعراء ما لم يتوافر لأية مجلة أدبية أخرى . ولو أتيح لهذه المجلة أن تعيش عمراً أطول لكان للأدب والشعر فى هذه الفترة شأن آخر . اختير لرئاستها عند أول إنشائها الشاعر أحمد شوقى ، ثم تولاها من بعده خليل مطران أستاذ أبى شادى الأول ، ومع ذلك فقد كان أبو شادى هو المحرك لهذه المجلة ورائدها . وأخذت المجلة تصدر حتى عام ١٩٣٥ ثم توقفت لأسباب أهمها العجز المادى الذى حال دون استمرار صدورها . ومع ذلك فقد ظل أبو شادى يعمل فى حقل الأدب بطاقة فريدة من نوعها .

كان طول حياته معنيا بالشعر والشعراء، وبالمجتمع المصرى. وحبه للجمال ، وهيامه بالطبيعة فوق عنايته الخاصة بمثله الأخلاقية التى عانى الكثير من جرائها إلى آخر لحظة فى حياته . يقول متبرماً بأخلاق الناس :

لم يبق إلا أن يكفن بعضنا

ماذا يرجى بعد أن طعن الهوى

قد كان يضيق ويألم ويسخط ويثور على ما يراه من اعوجاج ، ولكن حبه للحياة والناس كان أقوى من هذا كله .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولم يكن أبو شادى صاحب مذهب محدد فى الشعر ، بل كان موسوعة اتسعت للمذاهب والفنون الشعرية الحديثة كافة .

ولعل من أهم ما يذكر لأبى شادى من أضافات حقيقية فى مجال الدعوة إلى التجديد ، والتى ربما كانت خافية على كثيرين منا ، اهتمامه بالمسرح ومتابعته له ، والمامه بتطور فنونه عند الغربيين مما شجعه على أن يخوض تجربة رائعة فى محاولة خلق مسرحيات شعرية غنائية على نمط فن الأوبرا ، فكانت محاولة منه لخلق هذا الفن فى مصر . وكان ذلك فى الوقت نفسه الذى بدأت تظهر فيه مسرحيات شوقى الشعرية .

ألف عدداً من هذه « الأوبريتات » إذا صح أن نسميها كذلك ، واختار موضوعاتها من التاريخ القديم والحديث من عالم الأساطير والرموز ، منها أوبرا «إحسان» و «أورشير» و « الآلهة » و «الزباء» .

ولم يتح لهذا الفن الجديد الذى أقبل عليه أبو شادى جاداً ومخلصاً أن يستمر ، فلم يلبث أن انقطع عنه بعد فترة وعاد إلى الشعر الغنائى .

ومع ذلك فقد كانت محاولة لإرساء فن الأوبرا المصرية التى كنا نود أن تحظى بتشجيع أكبر .

ولم تتوقف تجارب أبى شادى الطموحة عند هذا الحد . فقد أراد أن يقتحم بشعره مجال القصة الاجتماعية التى سبقه إلى شىء منها أستاذه خليل مطران فى قصيدة «الجنين الشهيد» ، والتى كانت تعتمد فى تأليفها على بعض العناصر الدرامية . لم يقنع أبو شادى بما قدمه أستاذه فى هذا المجال ، ويبدو أن طواعية الشعر فى يديه وسهولة نظمه قد شجعته على أن يمارس الكتابة فى هذا الاتجاه الجديد ، فنشر فى كتابين منفردين قصيدتين ، «نكبة نافارين» و «مفخرة رشيد» فى عامى ١٩٢٤، ١٩٢٥ ثم أعقبها بقصتين اجتماعيتين كبيرتين كتبهما شعراً ونشرهما فى عام ١٩٢٦ ، إحداهما قصة «عبده بك» والأخرى قصة « مها » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وعلى الرغم من هذه المحاولات الجريئة فى ميدانين جديدين على الشعر العربى فإن مجال أبى شادى الحقيقى لم يكن فى القصة أو المسرح ، بقدر ما كان فى شعره الغنائى الذى اتسم بالتنوع والشمول والغزارة والرغبة الجامحة فى التطور والتجديد .

وثمة خطوة هامة فى مسار التجديد ربما كانت هى الأخرى خافية عن كثيرين ، وهى محاولة الخروج على الشعر العمودى ونظام القصيدة والتحرر من شكلها ، فنراه ينظم شعرا يعتمد على نظام التفعيلة الواحدة فى وقت مبكر جدا سبق به رواد هذا النظام الجديد فى الشعر ، وترى مثالا لهذا فى قصيدته «الثلج والربيع» التى يدعو فيها للسلام يقول :

كلهو الربيع ..... ينمق للأرض عصرا جديداً

وكم يستعين ويضمن حلم العفاة ..... فلا لوعة ترهق

ولا بأس يطرق

وكان أبو شادى يؤمن بانطلاقة النفس على سجيتها ، ومع ذلك فكثيراً ما كان يحاصره الفكر الذى يقيد من هذه الانطلاقة ، فيعوق لغته أحياناً من طلاقتها ، وتنحدر إلى التقريرية والنثرية فى بعض قصائده . أما دوره القيادى فى حركة التطور فأمر لا ينكر ..

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التيجانى يوسف بشير شاعر الجمال

تأليف الدكتور عبد المجيد عابدين

عرض وتحليل وتعليق

لقد أحسن الأستاذ الدكتور عبد المجيد عابدين حينما جعل المحور الأساسى فى دراسته للشاعر السودانى « التيجانى يوسف بشير » يدور حول محور موضوع الجمال . وليس غريبا أن يطلق باحثنا على التيجانى « شاعر الجمال » ويخصه بهذه الصفة دون سواها . فهو عند المؤلف أحد الذين وهبوا حياتهم لقضية الجمال وقضية الحب ، بل لقد ذهب فى هذا درجة جعلته يرى فى الجمال والحب خلاصه وعزاءه وسلواه ، يفزع إليهما من قسوة الواقع وآلامه ومعاناته .

وفى رأيى أن تسمية التيجانى بشاعر الجمال كانت فى مكانها لأنها تؤكد على مظهرين هامين من مظاهر التغير الشعرى فى مرحلتنا الحديثة، وتتفق معهما :

المظهر الأول يرجع إلى أن السمة الكبرى فى التحول أو التغير . والتى تظهر واضحة فى شعرنا العربى المعاصر هى **تغير الرؤية** . بل لعل هذه السمة أن تكون من المؤشرات الأولى للتغير ومن دوافعه الأساسية .

وليس خافياً على الدارسين والباحثين اليوم أن التغير الشعرى الذى طرأ على مرحلتنا الحديثة صياغة وأسلوبا ومحتوى كان يتبادل الأثر مع تغير الرؤية . وعلى أساس من هذا كانت صور الشعر الحديث ورموزه تتحول من أنماط تقليدية فاقدة للجدة والحيوية إلى أنماط جديدة حية . ومن هنا يمكن القول بأن التغير الشعرى ظاهرة صحية طالما أنه يعبر عن الطبيعة البشرية والفنية فى تحركها الدائب والمستمر والمتصل نحو المستقبل .

هذا فضلاً عن أن القضية الشعرية تبقى – كما كانت دائما ، وكما ينبغى أن تكون – تبقى كما هى فى جوهرها : قضية الإنسان الأزلية فى حريته وحبه وتمرده وأزماته وفكره ورؤيته للحياة والوجود ، وكل تغير فى الرؤية إنما هو محاولة فى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحقيقة لتأكيد هذا الهدف الذى هو قضية الإنسان والحفاظ عليه جوهراً لقضية الشعر (١).

وعشق التيجانى للجمال وموقفه من الحب هما القضية الأساسية التى تشكل رؤيته والتى أخذت تتبادل الأثر مع تغير أسلوبه وصوره ورموزه الشعرية ، فكانت سمة من سمات التغير الواضحة فى فنه الشعرى .

أما المظهر الثانى فهو أن شعر التيجانى يعتبر مرحلة متقدمة من مراحل الرومانسية . ونحن نعلم أن الرومانسية هى دعوة إلى اعتناق الجمال ، لدرجة صارت كلمة « رومانسى » تتضمن صفة الشئ الجميل بغرابته والذى يلذ للمرء أن يتخيله لابتعاده عن الواقع ، وهى تعنى كذلك الرمز إلى حنين فى النفس إلى ما كان فى جماله سحرياً أو خارقاً للطبيعة لا يفسر ، مما جعل الأدباء يطلقون كلمة «رومانسى» على «شعور» المرء عند رؤيته للشئ ، أكثر مما تطلق على التعبير عن طبيعة هذا الشئ .

كما أن الرومانسية حينما بدأت تبتعد فى معناها عن الأصل الذى اشتقت منه ، أصبحت ترمز إلى حنين للتأمل تثيره كآبة ووحشة الإحساس بالحياة .

وبعد ذلك تطور المعنى إلى ما هو أشمل حين صارت الرومانسية ينبوع الفكر والإبداع ، وحين أصبح الرومانسى مصدرا للرغبات التى لا تُحد ، والأحاسيس التى لا يكبحها زمام، والشعور بالأبدية فى اللحظة الآنية ، ثم الاستغراق فى غمرة من الحب تخلط بين الفرحة الكبرى والأسى العميق ، حتى ليجد الرومانسى نفسه مرغما على البحث عن أساليب جديدة لمعالجة العواطف التى تخرج به ، لثورتها ، على الحدود الفنية الموضوعة، وتدفع به إلى التمرد على الأسلوب التقليدى ، والبحث عن جماليات أخرى .

هذا فضلاً عن أن الرومانسى بطبيعته التى أشرنا إلى بعض ملامحها، باحث عن الجمال عاشق له معتبرا إياه جنته المفقودة التى تعوضه عن مآسى الحياة وشرورها ، وبخاصة أنه بطبيعته ورهافة حسه ، يبالغ فى الشعور بمحن الحياة ويراها شيئا قاسيا

(١) مقدمة كتاب النار والجوهر – جبرا إبراهيم جبرا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لا يحتمل ولا يطاق .

وأهم ما دعا إليه الرومانسيون أن بعضهم قد جعل من الخيال وسيلة للمعرفة ، لدرجة جعلت « جون كيتس » أحد شعراء الرومانسية المعروفين يقول بأن كل شئ يُعلن الخيال بأنه جميل فهو حقيقة . ويقول كذلك : «لست واثقا من شئ سوى قدسية خلجات القلب وصدق الخيال » . وكيتس يربط دائما بين هذه الثلاثة : «الخيال والجمال والحقيقة » مبتدئا بالخيال الذى يكتشف الجمال فيُعيّن به الحقيقة .

وإذا انتقلنا إلى شاعر آخر من شعرائهم مثل « شيلى » . نراه لا يرى فى الخيال وسيلة لإدراك الجمال فحسب بل وسيلة أيضا لخلاص النفس البشرية وإصلاح العالم (١) .

وظاهر من أقوال كيتس وشيلى أهمية العلاقة الوطيدة التى تؤلف بين الخيال والجمال والحقيقة ، وأن كل شئ يقول عنه الخيال أنه جميل فهو حقيقة . هذه أمور تفسر إلى حد كبير مكانة الجمال ودوره فى تحقيق اللذة والخلاص ثم الإصلاح، إصلاح الحياة والنفس فى وقت معا .

ومن هنا جاءت علاقة الجمال وأهميته بالقياس إلى شاعرنا التيجانى، ومن ثم جاء حرص الأستاذ الجليل على جعل الجمال محورا أساسيا وصفة جوهرية فى منحى الشاعر واتجاهه الفنى والفكرى . وهكذا يمكننا أن نفهم معنى تسمية التيجانى بشاعر الجمال .

المنهج والخطة والمحتوى :

أما منهج الكتاب فإن أكثر ما يلفت النظر فيه أنه المنهج الذى يبتعد عن عقلية التسجيل والتدوين والجمع والفهارس ، فتلك عقلية تسيطر على كثيرين ممن يبحثون عن الشخصية التى يدرسونها ، وقد يكون هذا اللون من العقلية ضرورياً فى بعض الأحيان ، ولكنه من المؤكد أمر لا يكفى فى دراسة الشخصية الأدبية ، بل

(١) ما هى الرومانسية : « جبرا إبراهيم جبرا » من كتابه الحرية والطوفان ص ٨٤ ، ٨٥ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لابد من اللون الآخر الذى يصور الحياة أو يهب الحياة ويحدد ملامحها .

ولقد فطن أستاذنا الجليل إلى طبيعة الشخصية التى يدرسها فآثر أن يقدمها للقارئ فى صورتها الحية بلون مزاجها وطبيعة تكوينها ، فإن ذلك أهم عند الدارس من غير شك ، بل هو آثر لديه ولدينا من الحوادث والمعلومات، لأن ما يكشف عن الطبيعة والمزاج هو مفتاحنا الحقيقى للتعرف على الشخصية الأدبية التى ندرسها حتى نراها ظاهرة ، محققة لذاتها ، كاشفة عن مكنونها من بين مئات الشخصيات.

أما المؤثرات التى أثَّرتْ فيها وطريقة استجابتها لهذه المؤثرات، فيكفينا منها ما يحمل طابع الخصوصية ، ويدل على معدن هذه الشخصية ، وما عدا هذا من التفضيلات فليس إلا لغواً لا غناء فيه ، وزحمة قد تغطى على الخطوط الرئيسية للصورة التى ننشدها .

أما دراسته للشاعر ونصوص شعره فقد اعتمدت على الدراسة التحليلية الموضوعية التى تستمد أحكامها من الرجوع إلى الأثر الفنى، وتأمله ورؤية الحقائق الفنية والنفسية ، تلك التى يعين على اكتشافها التذوق الأصيل ، التذوق الذى يصدر عن حساسية مرهفة بالشعر ، ومعرفة مباشرة به ، وبأن الناقد قد تمكن حقاً من إحياء صورة الشاعر ، بمعنى أن أصبح شعره تجربة حية فى نفس الناقد .

لذلك اعتمد منهجه التحليلى على أسس هامة هى الذوق والتحليل والمقارنة والحكم المعتمد على الموضوعية التى تستند إلى مقدمات تؤدى إلى نتائج مُقْنعة ، حتى يخرج الحُكم من حيز الخصوص إلى حيز العموم فيقتنع به أكبر قدر من القراء . عندئذ يصبح ذوق الناقد وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الناقد كما لدى الآخرين . هذا بالإضافة إلى ربط الأحكام والتفسير بما فى طبيعة الشاعر وشخصيته ، بين فنه وطبيعته النفسية ولون مزاجه الشخصى .

هذه هى أسس منهج الباحث فى التحليل والدراسة أجملناها فى خطوط عاجلة على أمل أن نوضح أثرها فى دراسته وذلك من خلال عرضه وطرحه للقضايا الهامة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التى اختارها محاور لبحثه ودراسته للشاعر..

خطة الكتاب :

أما محتوى الكتاب فيظهر من خلال ما اختاره الباحث من قضايا أساسية تظهر من خلالها مقومات شخصية الشاعر وتفكيره وسلوكه وإبداعه ، فجاءت هذه القضايا متتابعة على النحو التالى :

أولا : نفسية الشاعر من شعره	من ص ٧ إلى ص ١٧
ثانيا : شعره فى الحب والجمال	من ص ١٨ إلى ص ٦١
ثالثا : خصائص فنه	من ص ٦٢ إلى ص ٩٧
رابعا : المقارنة بين التيجانى وأبى القاسم الشابى	من ص ٩٨ إلى ص ١٠٩
خامسا : الطفولة فى شعر التيجانى	من ص ١١٠ إلى ص ١٣٣
سادسا : الحيرة فى شعر التيجانى	من ص ١٢٠ إلى ص ١٣٤

وقد راعت الخطة – كما هو واضح – أن تعالج العناصر الأساسية التى يتجمع من خلالها إعطاء مفهوم واضح لشخصية الشاعر وفنه ، ونرى أن الموضوعات التى شملها قد تآلفت تآلفا طبيعيا لبلوغ الهدف المطلوب . إلا أننا كنا نفضل أن تأتى المقارنة بين التيجانى وأبى القاسم الشابى فى الفصل الأخير ، أى بعد الفراغ من كل ما يتصل بمواقف الشاعر الفكرية والنفسية والإبداعية ، وبعد أن نخلص تماما من الحديث عن الشاعر حتى تكون المقارنة بعد ذلك كاشفة عن أبرز ما يتميز به التيجانى بين شعراء عصره . وخصوصا عند الموازنة بينه وبين شاعر معاصر له ، ومشابه كذلك فى كثير من الظروف والاتجاه ، ومع ذلك فقد كان التمايز بينهما واضحا على الرغم من وجوه التشابه بين الشاعرين .

وربما رأى الباحث فى تأخير فصلى الطفولة والحيرة فى شعر التيجانى ، وجعلهما يأتيان بعد المقارنة بين الشاعرين ، أنهما من الخصائص التى ينفرد بها التيجانى ، أو يختلف فيهما عن صاحبه أو شبيهه أبى القاسم الشابى . غير أننا مازلنا نرى أن عناصر نفسية أو فنية مثل الطفولة والحيرة كانت فى رأينا من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخصائص الواضحة في شعر الشابي ، وكان من الممكن أن تكون من موضوعات المقارنة بين الشاعرين .

أما ما عدا هذه فقد تدرجت موضوعات البحث تدرجا طبيعيا في الكشف عن مقومات الشاعر النفسية والفنية ، خاضعة للمنهج الذى لا مفر منه أمام من يريد أن يفهم عالم الشاعر الفنى والشخصى . ولنبدأ بنفسية الشاعر كما تتمثل فى شعره وهى المسألة الأولى التى بدأ الباحث بها دراسته .

نفسية الشاعر :

كان لابد من التعرف على جوانب شخصية التيجانى قبل البدء فى الدراسة ، فمفهوم الباحث للشخصية أساس هام للوصول إلى المقومات الأساسية التى ينطلق منها الشاعر فى تفكيره وسلوكه وإبداعه الفنى . وكثيرا ما أشرنا في دراستنا للشخصية الفنية إلى ضرورة وضع اليد على مفاتيح هامة فى التفكير والسلوك والإبداع . فهذه الثلاثة هى جميعها محاور متلازمة ومترابطة ، وتصدر من منبع واحد هو نفس الشاعر التى تجمعت لها من الخصائص الذاتية ما يجعلها نمطاً من الفكر والسلوك والإبداع الفنى يقف متميزاً ومستقلاً عن غيره .

وغنى عن البيان أنه بدون تحديد لهذه الخصائص ، والوصول إلى أبرز عناصر التكوين والإحياء لصورة الشاعر وطبيعته الخاصة تصبح دراستنا لشعره ناقصة أو مفتقدة للأساس الثابت الذى يقوم عليه البناء . بل إننا لنعتقد أن أية دراسة للتيجانى يوسف بشير لا تقوم على أساس من تصور سليم لشخصيته تظل غامضة وعاجزة عن إعطاء نتائج مقنعة لعالم الشاعر النفسى والإبداعى على السواء .

هذا هو ما أكده الأستاذ الجليل حين جعل الفصل الأول من كتابه يتناول نفسية الشاعر .

وأول ما أثاره أستاذنا تلك العلاقة الإيجابية المؤكدة بين نفسية الشاعر وشعره ، وأن شعره مرآة لنفسه وفكره ورؤيته للحياة والناس، ومن ثم فشعر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التيجانى من هذه الناحية تعبير صادق عن إحساسه وموقفه الفكرى .

ولعل أول ظاهرة تدل على ذلك رهافة حس الشاعر وسرعة انفعاله وحدة شعوره ، وأنه شديد التأثر بما يقع له أو ما يمر به . فهو سريع الرضى ، سريع السخط ، تفرحه الأحداث وتحزنه بنفس القدر . وأنه من هؤلاء الذين لا يقدرون على عزل أنفسهم عن هذه المؤثرات ، فهم يشاركون فى كل ما يمر بهم مشاركة عاطفية . ومن ثم كان عليهم حينئذ أن يتحملوا ما يقع لغيرهم ، ويشعروا بمآسى الناس وآلامهم ، ومن هنا كان موقف التيجانى من مجتمعه وقومه موقف المستجيب المشارك والمنفعل بدرجة تفوق ما يشعر به الإنسان العادى .

كما أشار الباحث إلى ما يتمتع به التيجانى من قدرة على التأمل العميق الذى لا يقف عند سطوح الأشياء وظواهرها ، وإنما كان من هؤلاء الذين يغوصون فى باطن الحياة يتعمقها ويتفهمها ، فإذا هو يجدها - أى الحياة - سلسلة من المتناقضات والمفارقات فعزفت نفسه المرهفة - عنها وآثرت البحث عن وجود آخر ، أو عن نموذج يستريح إليه . فأخذ يتطلع إلى المثل العليا أو النموذج الأمثل وهما عنصران مفتقدان ، فزاده هذا سخطاً على الحياة وتبرماً بها . وهذا ما دفع الشاعر إلى البحث عن الخلاص .

ويشير باحثنا إلى أن النموذج الأعلى لشاعرنا التيجانى هو «ذلك الفيلسوف الذى يمشى عارى المنكبين ، مرتديا ثوباً خلقاً ، مشرد النفس لا مال لديه ولا جاه ، يعيش فى الدنيا بجسمه ويعيش فى العالم العلوى بعقله وروحه » .

ويقودنا هذا إلى موقف التيجانى من الحياة فهو متطلع إلى الروحانيات لا يأبه بالماديات ، يحب النزعة الصوفية ، زاهداً فى المظاهر، ولعل معاناة الشاعر فى صغره للفقر جعلته يتجاوب مع مشاعر الفقراء ويثور على من يكنزون المال والثروات ، ويتجه إلى حياة تتطلع إلى كنوز أخرى غير كنوز المال :

ولى فى كنوز الحب سلوى ورغبة ... بحسبى، ولا خُلْفٌ لديه ولا مَطْلُ

وحسبى ما أثريت منها، وإننى ... ليصرف نفسى عن نُضاركم شُغْل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبهذه اللمحات التى التقطها الباحث لنفسية الشاعر استطاع أن يضع بين يدى القارئ أهم عناصر التكوين والإحياء فى شخصيته : رهافة الحس ، وسرعة التأثر ، والتفاعل مع مشاعر الأخرين والإحساس بهم وتحمل مسئولياتهم ، والتذمر من فساد الحياة والعزوف عن مساوئها - والتطلع إلى المثل العليا والبحث عن مخرج يقيه من وعثاء الحياة وقسوتها - واهتداؤه آخر الأمر إلى النزعة الروحية والزهد فى الماديات والتعلق بالجمال والحب واعتبارهما ملاذاً يحميه ويعزيه بقدر ما يمتعه ويرضيه .

ومن هنا جاء توجه الشاعر إلى الحب والجمال فكان هذا مدخلا لدراسة هذه الناحية فى شعوره عند الدكتور عابدين .

شعر الجمال :

ثم يخطو الباحث إلى مبحث الجمال فى كتابه وكيف تغنّى شاعرنا التيجانى بالجمال وعبادته فى شتى مظاهره . فحاول الباحث أن يستقرى الجمال فى نواحيه الثلاث : الجمال البشرى والجمال الإلهى وجمال الطبيعة .

وقد عرفنا أن طبيعة التيجانى كانت تدفعه دفعا إلى التماس النجاة من التبصدع الأخلاقى الذى لا يريد أن يلتئم ، والشتات النفسى الذى عبثا يريد أن يستقيم، ومن حاسته الأخلاقية الجريحة التى تنشد الالتئام والشفاء ..فلم يكن من ملجأ إلا النزوع الطبيعى نحو الخير، وانتفاضة الضمير تسعى إلى حياة أكثر طهارة .. إنه الخوف مما فى القلب من وحشة ، وإنه الحنين المتصل لطور من الحياة يسوده الأمن النفسى .

هذا هو ما دفع شاعرنا إلى إثارة غريزة الصدق فيه فأخذ يبحث عن الطهر فى الجمال وفى صور الطبيعة ، وهذا هو السر فى أسف الشاعر المستمر على طفولته الضائعة وبراءته البدائية .

وفى دراسة أستاذنا للجمال بأقسامه الثلاثة : البشرى والإلهى والطبيعة ، كان يريد أن يؤكد على حقيقة هامة هى أن فى الثلاثة خيطاً واحداً مشتركاً وروحاً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

واحدة أصيلة ، تربط بين الجمال فى هذه المحاور الثلاثة . هذا الخيط المشترك هو نفس الشاعر الخيّرة التى ترى فى الجمال البشرى عمقا يصل به إلى الجمال الإلهى ، وفى كمال الاتصال بالطبيعة طريقا إلى الحنين المتصل الذى يصلنا بالحق سبحانه وتعالى . يقول الدكتور عابدين :

« لقد بلغ حب الجمال الإنسانى عنده حد العبادة . وكأنه كما يقول هو – قد جعل بين أنفاسه والحب عروة لا تنفصم . فهذه الأنفاس التى تتردد فى هيكله وتتوقف عليها حياته ، ويقوم عليها كيانه ، كإنما نسج منها حبه ، وصاغ منها غرامه ، فصار انتزاع الروح من جسده كانتزاع الحب من قلبه :

وعبدناك يا جمـــال وصُغنـــا لـك أنفاسنـــا هيامـــا وحبـــا

ويقول الشاعر :

مَنْ ترى وزّع المفاتـن يـا حسـن ومَـنْ ذا أوحـى لنـا أن نحبـا
من ترى علّمَ القلوب هوى الحُسْنِ وقال اعبدى من السحر ربّا (١)

وهكذا يربط الشاعر بين الحب البشرى والحب الإلهى ، ويرى فى الاثنين عبادة هى عبادة الجمال . والذى يؤكد هذه الحقيقة أن غزل الشاعر بالمرأة وحبه لها كان منزهاً عن الحسية والجسدية ، فجمال المرأة جمال من صنع الله ، وهو أشبه بجمال الطبيعة الذى أبدعه الله سبحانه وتعالى . فالشاعر فى بحثه وعشقه للجمال البشرى إنما يسعى إلى التماس سر هذا الجمال وعظمة مبدعه ، وما يشيعه هذا الجمال فى النفوس من سحر وسعادة وتمجيد للروح الخالقة . وهنا يربط الشاعر بين الحب والفن ، فجمال المخلوقات وجمال الطبيعة ليسا فى جوهرهما وحقيقة أمرهما إلا نتاجا فنيا تربطه بملكة الشعر خيوط قوية . وثمة حقيقة أخرى فى تعلق التيجانى بالجمال وهى أن تعلقه بالحياة ليس فى حقيقته إلا تعلقاً بهذا الجانب المضىء منها وهو ما فيها من جمال يجعل الشاعر يتمسك بالحياة ويعيشها .

ولم تكن صلة التيجانى بهذا العالم هى صلة المتصوف الزاهد فى الحياة

(١) التيجانى شاعر أبو الإ، ص ١٨ ، ١٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والمتشائم منها والراغب عما فيها من متع وجمال ، بل هى صلة رجل لا يقل حبه لهذه الحياة عن حبه لخالق هذه الحياة ، ذلك أن تعلقه بالجمال هو حب لمعنى ضخم من معانى الحياة وهو الخير .

ومن هنا نستطيع أن نفهم من صور الحب عند الشاعر ما يفسر العلاقة بين البشرى والإلهى ، فشعر التيجانى فى الحب البشرى – وإن استمد صوره من حياة العشاق ومن ظروف هذه الحياة ومواقفها – فإن المتأمل فى داخل هذه الصور ، يستطيع أن يستشف ارتباط صور الحب البشرى عنده بحالة السحر التى تطغى على المتصوف وتصونه وتشفيه :

وفى عينيــه مستــذرى ومــأوى لروحــى وهــى هائمــة حــريب

أصد بفعل سحرهمــا الليالــى فيمنــع جانبــى السحــر الرهيب

حتى إذا انتقل الباحث إلى الحب الإلهى أو الجمال نجده يربط بين الجمال الإلهى وتلك النزعة الصوفية التى نشأت عنده نتيجة لتعلقه بالجمال . فإن عشقنا لمخلوقات الله لابد أن يدفع النفوس المرهفة إلى الإيمان بعظمته وقدرة إبداعه ، فإن صانع الجمال لابد أن يكون جميلاً.. ومن ثم كان توجه التيجانى إلى الله وعشقه . وكما أن نغمة من نغمات السيمفونية ضرورية لبلوغ كمالها فكذلك كل ظاهرة جمالية ضرورية للوصول إلى الكمال العام أى كمال الله سبحانه . ومن هنا كانت صلة التيجانى بالله ، صلة تقوم على الحب مع قدر كبير من الشعور بالفرح والسلام .

ويرى باحثنا أن مذهب وحدة الوجود الذى يعتنقه التيجانى كان مظهراً من مظاهر الحب الإلهى عنده ؛ فليس يعتنق هذا المذهب إلا من وصل حبه لله إلى الذروة .

وهذا يؤدى بأصحاب هذا المذهب إلى أن يروا فى كل ما يقع عليهم بصرهم من الموجودات قبساً من المحبوب الأول ، فكل شئ فى الوجود على حد تعبير الدكتور عابدين هو مظهر من مظاهر الله سبحانه عندهم[1] ويستشهد فى هذا

---

(١) التيجانى شاعر الجمال ص ٣٧ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لمقام بقول الحلاج :

مَزَجْتَ روحَكَ فى رُوحى كما تُمْزَج الخمرة بالماء الزُّلال
فإذا مسَّكَ شئ مَسَّنى فإذا أنت أنا فى كل حالْ

ويقول التيجانى فى قصيدة « الله » :

إنه النور خافقاً فى جبين الفجر والليل دافقاً فى الماء
صِفْه رعداً مجلجلاً فى السموات وصوتاً مُدوياً فى الفضاء
أو هدوءاً أو رقة أو هواء أو صدى للعواصف الهوجاء
هو إنْ شئتَ محضُ نارٍ ونورٍ وهو إنْ شئتَ محضُ بردٍ وماءِ
نحن مجلى علاه فى كل دان من مرائى الوجود أو كل ناءِ

فالله عند التيجانى ليس شيئا منفصلا عن الوجود كما يقول أستاذنا عابدين ، بل هو متمثل فى الموجودات كلها صغيرها وكبيرها ، كما هو متمثل فى نفوسنا كما ينص على ذلك بيت التيجانى الأخير من المقطوعة السابقة (١)

جمال الطبيعة :

ثم ينتقل الباحث إلى الموضوع الثالث من موضوعات الجمال وهو جمال الطبيعة الذى سبق أن قلنا إنه هو الآخر أحد مصادر الجمال الثلاثة التى يتراءى فيها للشاعر جمال الوجود وجمال الخالق فى وقت واحد .

فالطبيعة عند التيجانى – كما هى عند معظم شعراء الرومانسية – هى صدر الأم الذى لا نفتأ نبحث عنه لنضع رءوسنا المتعبة عليه . والشاعر فى أعمق أعماقه كما يقول « شيلر » هو حارس الطبيعة . وظلت الطبيعة هى عود الثقاب الذى يشعل ويدفئ الروح الشاعرة ، ومنها تستمد روح الشعر قوتها ، واليها تتكلم هذه الروح باحثة عن الإنسان السليم حين يلجأ إلى الصدق والطهر فى صدر

(١) المصدر السابق ، ص ٣٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الطبيعة الحنون[1] .

كانت هذه هى نظرة الطبيعة عند الرومانسيين وهى إلى حد كبير نظرة التيجانى، غير أن العالم المادى الذى سيطرت عليه قوى اقتصادية ومادية قاهرة قلما ينظر اليوم إلى الطبيعة تلك النظرة . فإن الشعور السائد اليوم هو أن الطبيعة هى هذا الجزء الجامد من الوجود الذى يشتمل على الوحوش والجمادات ، ومن ثم فقد حدث نوع من الفصل غير الطبيعى بين الطبيعة والإنسان . وأصبح كل ما هو منحط فى سلم الكائنات هو مجرد طبيعة ، وكل ما هو موسوم بالكمال العقلى والخلقى هو وحده الطبيعة الإنسانية . ومثل من يؤمن بهذا الاتجاه كمثل من ينظر إلى البرعم والزهرة باعتبار أن كلا منهما يرجع إلى مبدأ يناقض الآخر تماماً .

غير أن النظرة الأولى نظرة الشعراء والفلاسفة والمتصوفين فهى النظرة التى تسعى إلى الوحدة والتآلف بين الإنسان والوجود فتجعل لكل شئ معنى روحياً . فالأرض والسماء والماء والنور والثمار والأزهار ليست مجرد ظاهرات طبيعية يستفيد منها الإنسان حتى إذا بطل نفعها بطل التفكير فيها ، بل لقد أدرك هؤلاء الشعراء أن حقيقة هذا العالم موضوع بالغ الأهمية يدعونا إلى أن ننشئ علاقة واعية بيننا وبين كل مظاهر وجودنا ، وألا تكون صلتنا بها مجرد صلة الاستطلاع العلمى أو المنفعة المادية ، بل الصلة التى تقوم على الحب وكمال الاتصال والشعور بالفرح والطمأنينة.

وقد كانت الطبيعة ملاذا للتيجانى يجد فى الاتصال بها وتأملها وسيلة من وسائل تطهير الروح ، وهكذا تآلفت بينه وبينها عواطف تشده حتى أصبح يألفها ويحن إليها ، ويطمئن إلى مصاحبتها والتماس الراحة عندها .

ومن هنا أصبحت الطبيعة موضوعا مرتبطا بذات الشاعر يخلع عليها مشاعره وألوان نفسه ، ويتضح هذا من تلك الصلة الروحية التى نشأت بين الشاعر وبين النيل الذى كان له وقع خاص فى نفسه ، فقد كان النيل بالنسبة للشاعر معشوقاً

(١) F. Schiller : Philosphical and Esthetical Essays .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يغنى بجماله ويشعر نحوه بما يشعر به نحو حبيب أثير قريب من النفس يجله ويحبه ويتنسم فيه ما يتنسمه العاشق فى محبوبته .

كما استطاع الشاعر أن يجعل من مظاهر الطبيعة مادة خياله على اختلاف موضوع القصيدة . وأيا كانت الفكرة التى يطرحها من خلالها، فقد كان يستعين بهذه المظاهر ويوظفها للتعبير عن مشاعره وبخاصة ما يتصل منها بالألوان والأنوار والأضواء وغير ذلك وهى فى حقيقة الأمر تعبر عن ألوان نفسية تكشف عن الصفاء والطهر اللذين ينشدهما الشاعر فى الحياة ولا يحققهما .

فن التيجانى الشعرى :

أثار الكاتب جملة من القضايا الهامة التى تتصل بخصائص شعر التيجانى وما أضافه من جديد لبناء القصيدة وصياغتها ، وهى تعتبر سمات هامة من سمات التجديد فى تلك الفترة ، كما تعتبر خصائص جوهرية فى شعر التيجانى ذاته .

من هذه القضايا قضية التناسق فى بناء القصيدة ووحدتها . وقد قصد الكاتب من فكرة التناسق والوحدة أن التيجانى قد حقق الترابط بين أجزاء القصيدة الواحدة، والتسلسل الطبيعى فى أفكارها . كما حقق فى ذات الوقت ما يسمى بالوحدة الشعورية وهى التى تهمنا أكثر من وحدة الموضوع أو الترابط بين الأجزاء ، لأن الوحدة الشعورية هى التى تحقق بالفعل للقصيدة أن تكون تجسيداً للحظة شعورية واحدة ، وأن تعبر عن رؤية الشاعر المنتشرة فى القصيدة من أولها لآخرها ، وبحيث تتضافر جميع عناصرها من فكر وايقاع وصور فى نشر موقف واحد أو إحساس واحد مهيمن على القصيدة . وهذا هو ما نطلق عليه اليوم مصطلح الوحدة العضوية ، وأحيانا الوحدة الشعورية ، وأحيانا أخرى الوحدة الفنية ، وهى جميعها مسميات تفيد معنى واحداً هو الذى نتطلع إليه فى القصيدة الحديثة . وهذه الوحدات هى التى تحقق صفة القصيدة الأساسية . فالقصيدة بمعناها الحديث لا تسمى قصيدة إذا لم تكن فى مجموعها تجسيداً لرؤية واحدة شعورية وإحساس واحد مهيمن . فإذا استأثر بيت منها باهتمام القارئ ، وانفصل عن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأبيات الأخرى ، وأصبحت القصيدة بذلك جملة من الأبيات الجميلة التى ينفصل فيها الواحد عن الآخر ويستأثر بالاهتمام فإنها بذلك تخرج عن صفتها الحقيقية وعن معناها أو ماهيتها ، إذ ينبغى أن ينتشر فى جميع ثناياها دماء واحدة ، فتكون كالشجرة التى تنتشر فيها العصارة من الجذر إلى الساق إلى الأغصان إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد . أما ما يسمى بوحدة الموضوع ووحدة المتكلم أو الوحدة المنطقية فإن هذه الثلاثة ليست هى المحققة للفن فى القصيدة ، وقد يمكن الاستغناء عنها فى سبيل تحقيق الوحدة ، لأن الذى يحدد القيمة النهائية للقصيدة كونها فنا لا كونها منطقا . فمن الممكن للقصيدة أن تتعدد فيها الموضوعات ومع ذلك تحقق الوحدة الفنية، ذلك إذا أمكنها أن تحقق الخيط الشعورى أو الانفعالى الواحد بين أجزائها ، وإذا استطاع كل موضوع من موضوعاتها أن يكون فى خدمة الموضوعات الأخرى ، ويمثل ركنا عضويا من أركانها ، وقد يصح العكس فتكون القصيدة ذات موضوع واحد وتفتقد الكيان العضوى ، ذلك إذا افتقرت إلى الخيال الذى يوحد بين أجزائها ، ويجعل الجزء والكل فى واحد .

فالوحدة بهذا المعنى الحديث هو الذى فطن إليه الرومانسيون حين جعلوا من الخيال قوة حيوية محققة للوحدة ، وبخاصة كولردج أبعد النقاد الرومانسيين أثرا ، وأكثرهم اهتماما بموضوع الخيال والدور الذى يقوم به فى الدمج والتوحيد بين عناصر القصيدة المختلفة من صورة وإحساس وإيقاع وفكر .

هذه الوحدة بهذا المعنى هى التى يراها باحثنا محققة فى أشعار التيجانى . وقد سماها الباحث بوحدة الشعور ، واستشهد لها بالأبيات التى جسد فيها صورة الفقير، وهى أبيات تتضافر فى تحقيق إحساس واحد مهيمن ، وفى بث رؤية واحدة منتشرة .

وقد وفق الباحث فى شرح معنى التناسق الداخلى المحقق للوحدة من خلال ما طرحه علينا من شواهد من شعر التيجانى وغيره حتى يوضح مظاهر الوحدة ويؤكد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

معناها .

أما الظاهرة الأخرى فى فن التيجانى فهى تعلقه بما وراء الحس :

والمقصود بما وراء الحس عالم المعانى والروح ، إذ كان الشاعر على حد قول المؤلف يكره الوقوف طويلاً أو كثيراً عند المحسوسات . « فإذا وصف المحبوب تطلع دائما إلى ما وراء الجسد ، وإذا نظر إلى عينى حبيبته استشف ما وراءهما من عالم ملئ بالسحر والفتنة ، وإذا رثى حبيبته فسرعان ما يقرن أوصاف الميت الحسية بمعان مجردة مستمدة من نفسه أو العالم الروحى المجهول ..

وإذا رأى حبيبته تطل من نافذة تبادر إلى ذهنه أنها عالم من الجلال والهوى»[1] .

أسلوب الشاعر :

أما أسلوب الشاعر فقد وقف فيه الباحث عند بعض الصفات الإيجابية البارزة فى صياغة الشاعر وتعبيره . فبدأ بالتفريق بين الصدق الفنى والصدق الخلقى وأبان عن الفرق بين الصدق فى كليهما . فالصدق الفنى هو التعبير عن واقع الحالة النفسية بطريقة فنية ، كما أنه يتسم أحيانا بالمبالغة ويسمح بها على نقيض الصدق الخلقى الذى يلتزم بالواقع فلا يخرج عنه ، فى حين يجنح الصدق الفنى إلى التصوير الذى قد يجد فى الخيال وسيلة للتعبير عن الواقع .

ثم ينتقل الباحث إلى تحديد صفة أخرى من صفات الأسلوب عند التيجانى وهى تجسيم المعانى ، وهى ظاهرة قد فتن بها الشاعر حتى أسرف ، وربما بالغ أو وقع فى التعقيد على نحو قوله :

كلُّ عينٍ فيها مِنَ السِّحْرِ ينبوعٌ هوىً أغمضت إليك بعين

فجعل السحر ينبوعا ، ونسب الينبوع إلى شئ معنوى وهو الهوى . والأدهى

---

(١) التيجانى شاعر الجمال ص ٧٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عبارة أغمضت إليك بعين وهى عبارة زادت البيت تعقيدا .

ومثل قوله :

بالروعة تملأ الصحـــارى وطلسَمـاً يزحَمُ القُبـورا

فجعل لروعته شيئاً مجسداً يملأ الصحارى التى دفنت فيها حبيبته ، والأغرب من هذا أنه جعل جمال حبيبته طلسما يتكاثر ويتزاحم حتى يزدحم به القبر .

ومن الصفات الأخرى التى أشار إليها الكاتب فى أسلوب الشاعر صفة الربط بين الصور والمدركات الحسية . أو بعبارة أخرى إحلال المحسوسات بعضها محل بعض ، أو ما يسمى الآن بتراسل الحواس : أى أن يجعل الشاعر للزهرة صوتا أو للنغمة لونا أو رائحة أو ملمسا أو للنور مذاقاً أو رائحة زكية أو غير ذلك . على نحو قوله :

واضطـراب النـور فـى خفتـــه أسمـــع جَرْسَه

فجعل للنور صوتا يسمعه . وقد أكثر المحدثون أو المجددون من هذه الاستعمالات، وإن كانت لا تخلو منها أشعار القدماء على نحو وصفهم للشيب حين ينتشر فى الرأس من خلال الشعر الأسود فيقولون : « ليلٌ يصيح بجانبيه نهارٌ » فصياح النهار على روعته يفيد شيئا من هذا حين يجعل للنهار صوتا مسموعاً أو صراخاً منتشراً .

ثم يشير الباحث إلى الجمع بين الصياغة القديمة الرصينة الجزلة المحكمة العبارة فى أسلوب التيجانى ، وبين الصياغة التى تتميز ببساطة التعبير وسهولته وخفة وزنه ورشاقة ألفاظه ، وأنه فى هذه الناحية يعتبر همزة وصل بين القديم والجديد .

غير أن للباحث فى نهاية هذا الفصل إشارات هامة يجمل بنا أن نسجلها له ، إذ يحدد فيها بعض ما يراه من مآخذ على أسلوب التيجانى الشعرى :

أولى هذه الملاحظات إسراف الشاعر فى تجسيم المعانى وتبادل المحسوسات إسرافا أدى إلى الغموض الذى يعد ظاهرة مطردة فى شعره . فقد تصل عبارته

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعرية أحيانا درجة من التعقيد والغموض ، وأحيانا التنافر وفقدان صلة الرحم والقربى التى تكون بين أجزاء الصورة فى مثل قوله :

تكسرت شمس دنيا القلب وانطفأت فى عالم الروح من نفسى المصابيح

فنرى أن نصف البيت الأول قد افتقد التلاؤم والتآلف خصوصاً فى تكسر الشمس واضافة الشمس إلى دنيا القلب فهى تبدو غريبة ومتنافرة، فى حين يستقيم الشطر الثانى ويخلو من التنافر إلى حد كبير حين تنطفئ من نفس الشاعر ، وفى عالم الروح ، المصابيح .

وأحيانا يظهر الغموض عنده فى الصياغة حين يترك الضمائر مبهمة يحتار القارئ فيها ولا يعرف إلى أى شئ تعود . وأحيانا أخرى تأتى القافية عنده مقحمة أو مفروضة على الشاعر فرضا من ذلك قوله :

فتلك معصوبة الرأس كم تنى وتخر [1]

وفتور القافية يفسد جمال البيت الذى قد يبدأ جميلا أو مشرقا حتى إذا جاءت القافية على هذا النحو تبدد جمال البيت .

ويأخذ كاتبنا على التيجانى كذلك تهافته فى نسج العبارة ، وهو أمر مستغرب على حد قوله من التيجانى الذى درس الشعر العربى وتمكن من أساليبه .

ثم يختم الباحث مآخذه بما وقع فيه التيجانى أحيانا من بعض الهنات اللغوية والعروضية . وذلك فى مثل قوله :

تأكله حسرة فى الضمير وتسحقه خيبة فى الضلوع

والفعل « تأكل » فعل لازم ، يقال : تأكل العود أى صار منخورا وسقط .

الحيرة والطفولة فى شعر التيجانى :

---

(١) التيجانى شاعر الجمال ص ٩٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ظاهرتان واضحتان فى شعر التيجانى خصص لهما الباحث الفصلين الأخيرين من كتابه . وهما فى الحق من الصفات التى تبرز متميزة عند الشاعر ، وعند شعراء الرومانسية بشكل ظاهر . ولعلنا أشرنا إلى شئ من هذا فى مطلع دراستنا وتحليلنا للكتاب عندما عددنا بعض سمات الاتجاه الرومانسى . فالحيرة عند الرومانسيين ظاهرة تكاد تكون عامة . ومنشأها – كما نعلم – طول التأمل والنظر الميتافيزيقى . والحيرة أمام أسرار الوجود ، ومحاولة الوصول إلى حل فى التناقضات والأضداد التى يعانى معها الإنسان الرومانسى بين الجذب والدفع : كالحب والبغضاء والخير والشر والجسم والروح وما إلى ذلك .

أضف إلى هذا حيرة الرومانسى وشكه وذهابه كل مذهب فى سبيل العثور على الحقيقة التى لم يفقد الإيمان بها ، فهو على الرغم من التصدع القائم بينه وبين مجتمعه لم ييأس اليأس التام من العثور على الحقيقة ، وهذا هو الفرق بينه وبين الوجودى الذى هو إنسان عاجز عن الإيمان بالحقيقة ، أما الرومانسى فهو لم يفقد الأمل فى وجود الحقيقة يبحث عنها لأنه يفتقدها ولكنه مع ذلك على يقين من وجودها . غير أن ترقبه وانتظاره ولهفته عليها هى مبعث حيرته الدائمة .

وحيرة التيجانى كانت من هذا النوع الذى يحتدم فيه الصراع بين الشك واليقين ، تلك الحيرة التى أشرنا إليها حينما تحدثنا عن الأضداد أو النقيض .. وهى مشكلة صادفت الكثيرين ومنهم وليم بليك فى كتابه زواج السماء والجحيم أى زواج الخير والشر ، وينتهى بليك فى كتابه إلى أن حقيقة الحياة هى فى اندماج الأضداد ، فهو لا ينكر وجود الروح أو وجود الجسد ، ولكنه ينكر الفصل بينهما . وقد أضنت التيجانى فكرة الأضداد وحيرته أمام ازدواج أو ثنائية الخير والشر والروح والجسد ... وهل الحياة وحدة من الأضداد يتحد فيها السالب بالموجب ؟ .. يقول :

أشك فيولمنى شكى وأبحث عن برد اليقين فيفنى فيه مجهودى

ويقول عن العقل :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أيها العقل أنت يا حيرة العقـل ... ولما تكـن بنفسك أجْـدَرْ
يقوىً تهدمُ الحيـاة وتبنيهـا ... وتذرو الورى هبـاءٍ وعثير
. . . . . .
أله فى الأرض أنـت ؟ أم ... الشيطان ينهى فى العالمين ويأمُر
وجنونٌ أم أنت عقلٌ وموجـود ... حقيق أم أنت وهم مصـور

وترى العديد من مظاهر الحيرة عند التيجانى فى قصائد مثل «الصوفى المعذب» وأنبياء الحقيقة . ويظل التيجانى نهبا لهذا الصراع بين طرفين ، ولكنه لم يصل بشعره إلى فكرة يستقر عندها كما حدث لوليم بليك الذى انتهى إلى أن الحياة وحدة من الأضداد يتحد فيها السالب بالموجب ... ولكن المؤكد أن التيجانى قد وجد العزاء من صراع الحيرة فى تغليب الجانب الروحى والاتجاه إلى الجمال والحب .

أما **ظاهرة الطفولة** فهى كما أشرنا من قبل تظهر فى اتجاه شعراء ذلك العهد إلى صور البراءة والطهر والنقاء . وهود رد فعل طبيعى للعزوف عن الزيف والفساد والتكلف ، والضجر من أعباء الحياة . والتصدع بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون . كل هذا يدفع الشاعر إلى الحنين المتصل لطور من الحياة تسوده البراءة والأسف المستمر على طفولتنا الضائعة وبراءتنا البدائية .

وهى ظاهرة رومانسية تظهر فى شعر هذه المدرسة حيث تتعدد صور الطفولة وألوانها والحنين إليها ، فهو اتجاه يحاول فى جملته أن يعود بالإنسانية إلى عالم بسيط غير معقد ، ترتاح إليه النفس المولعة بالصدق والطهر . وهو ما يرمز إليه عالم الطفولة .

وقد ظهرت هذه النزعة عند التيجانى على المستويين النفسى والفنى على السواء فالطفولة كما يقول باحثنا هى رمز البراءة الإنسانية عند التيجانى ، ويرى الباحث أن البراءة والجمال والحق « مشاعل من النور هبطت إلى العالم الترابى ، فالجمال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والطهر نور قذف به الله من عليائه ووزعه على الناس والأشياء وبثه فى القلوب » حتى لقد أعلن فى لحظة أن نفسه إشراقة من سماء الله .

هى نفس من الندى قطرات لم تنلها يد الزمان بخلط

كما سمى ديوانه « إشراقة » حتى لكأنما شعره قطرات صافية نزلت هى الأخرى من السماء .

فالطفولة عند شاعرنا مقترنة دائما بنفحات السماء أو لمحات الوجود الأعلى على حد تعبير الدكتور عابدين . وهى كذلك تتردد فى ديوانه وصور شعره حين نراه يربطها باللون الأبيض الذى يرمز فى أعماقه إلى الطهر وصفاء النفس .

الموازنة بين التيجانى والشابى :

أما الموازنة بين الشاعرين فقد كانت موفقة من عدة نواح : فاقتراب الشاعرين وعناصر التشابه بينهما فى الاتجاه ، وفى الظروف التى مر بها كل منهما ، وفى خصائص الفن العامة لشعرهما تدفع بالباحث إلى عقد هذه المقارنة ... ولعل نجاح هذه المقارنة يرجع إلى حاجة القارئ لمعرفة عناصر التشابه والاختلاف بين الشاعرين، ومظاهر التميز والتفرد التى تجعل لكل شاعر دنياه المبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام .

وعلى الرغم من الجهود التى بذلها النقاد أو الدارسون لعقد وجوه الشبه بين الشاعرين فى النشأة أحيانا والثقافة والنزعات النفسية والاتجاه الفنى . فإن الأستاذ الدكتور عابدين فى مقارنته يرى أنه يختلف مع هؤلاء الدارسين فى إصرارهم على وجود شبه كبير بين النزعتين ، ويعتقد أن الشاعرين مختلفان من حيث الاتجاه الفنى والنزعة الفكرية اختلافا أساسيا [1] .

(١) وأول مظاهر الاختلاف كما يعتقد الباحث يقع فى التعبير ، فالشابى فى رأى الباحث « تحليلى العبارة يميل إلى الحكاية ، والتيجانى تركيبى العبارة يميل إلى

(١) التيجانى ص ١٠١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التركيز » .

ولقد وُفق الباحث فى هذا التمييز توفيقاً كبيراً فالقارئ للشاعرين لا يكاد يخطئ هذه الظاهرة عندهما .. وهى تمثل فارقاً واضحاً بين الرجلين فى التعبير .

(٢) أما المظهر الثانى من وجوه الخلاف فيتمثل فى تصور كل منهما للظاهرات الطبيعية أو تصوير المرئيات . ويرى الأستاذ الباحث أن الشابى أكثر عناية بالطبيعة وولعا بها من صاحبه ، ويعزو الكاتب ذلك لظروف حياة الشابى ولكثرة مصاحبته ، وربما التصاقه بالطبيعة بوصفها دواء له من مرض أصابه .

(٣) أما فى جانب الحياة الوطنية فهما مختلفان كذلك . فليس فى ديوان التيجانى قصائد تصف الأحداث الوطنية العامة إلا فى القليل النادر، بينما نجد الشابى مهتما بالأحداث الوطنية ومشاركاً فى مشاعر الشعب وحاجاته ومواقفه من المستعمر الغاصب ، وما يرزح الشعب تحته من القمع والقهر .

(٤) أما تصوير الشاعرين للحب والجمال فيرى الباحث أن الجمال عند التيجانى أكثر تعددا وأرحب مجالاً عنه عند الشابى الذى اتجهت عاطفته بشكل خاص إلى الطبيعة . كما يختلف الشاعران فى الجمال الإلهى والبشرى فليس عند الشابى اتجاه واضح أو بارز فى الجمال البشرى، فغزل الشابى يكاد ينحصر فى قصيدتين اثنتين هما « الساحرة » «وتحت الغصون » ، حيث يظهر اتجاهه الحسى الذى يهتم بمفاتن الجسد وملامح المرأة وكلماتها إلى غير ذلك . وهو يختلف عن غزل التيجانى الذى يسمو على الجسد ويهتم بما وراء الحس .

ويفرق الباحث كذلك بين نزعة كل من الشاعرين للاتجاه الصوفى ويرى أنه أظهر عند التيجانى بينما هو عند الشابى يكاد يرى من خلال بعض القصائد .

ونحن نرى أن الباحث قد وضع يده على أهم الفروق بين الشاعرين، وقد أستطاعت هذه الفروق أن تضيف إضافة هامة للعناصر الفنية التى حددها الباحث عند مواضع الشبه بين الشاعرين وخصوصا أنهما من مدرسة تكاد تكون مشتركة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فى خصائص عامة واضحة مع اعترافنا بأن لكل منهما عالمه الخاص والمميز .

وبعد ،

فهذا عرض وتحليل لهذا الكتاب القيم الذى تناول فيه الأستاذ الدكتور عابدين شاعراً متميزاً من شعراء السودان وشعراء العربية فى مرحلة الانتقال ، تلك المرحلة التى سجلت العديد من الظواهر الفنية والنفسية ، والتى كان شعرنا العربى فيها يحاول الوثوب إلى مرحلة جديدة من التطور والتجدد .

ولقد آثرنا أن يكون دقيقا مفصلا يستوعب ما طرحه الكاتب من قضايا أدبية وفنية عامة أو خاصة تتصل بشخصية الشاعر الفنية والنفسية. كما قصدنا أن نقف أحيانا بعض الوقفات الشارحة أو المفسرة ، وهدفنا من ذلك التوضيح والتشويق وجذب القارئ أو توجيه انتباهه إلى القضايا الفنية والأدبية التى قد تحتاج منه إلى المزيد من الاهتمام والعناية . والفضل فى هذا كله يرجع إلى هذا البحث القيم الذى منحنا إياه أستاذنا الجليل الدكتور عبد المجيد عابدين حفظه الله وجزاه عنا ، وعن بحوثه الأدبية واللغوية الرصينة التى منحنا إياها خير الجزاء ، وأمد فى عمره ليمنحنا المزيد .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ميخائيل نعيمة

لا يفوتنا وقد انتهى عام ١٨٨٩ أن نذكر علما ضخما من أعلام التطوير والتجديد فى شعرنا المعاصر ، وأحد الأقطاب الذى ولدوا فى نفس العام ١٨٨٩ ، والذين احتفلنا بمرور مائة عام على مولدهم ، وهم طه حسين والعقاد والمازنى ، لقد شاركهم ميخائيل نعيمة سنة ميلادهم ، كما شاركهم الدور الإيجابى النادر الذى قاموا به من أجل تحرير الكلمة وتطوير القصيدة وصنع حياة جديدة فكراً وإبداعاً .

وكما حمل العقاد والمازنى وشكرى راية التجديد فى مصر بما وجهوه من مقالات نقدية تتناول الشعر القديم ، وتدعو إلى التحرر من قيود العادة والصنعة ، والثبات على شكل واحد ولغة واحدة ، والانطلاق فى الشعر عن موقف نفسى وتجربة ذاتية ورؤية للحياة والوجود ، كذلك حمل نعيمة فى كتابه « الغربال » وهو الكتاب النقدى المشهور هاجم فيه الجمود والتعصب .

وأخذ على عاتقه وضع أسس جديدة لتطوير الشعر وتجديده ، وحدد لذلك أصولا تتناول فكرة الحرية والتحرر من الصياغة القديمة ، ومزج الشعر بالرؤية والنظر ، والخوض فى مسائل الحياة وما بعد الحياة ، وبث إحساس جديد دافئ فى الكلمة ، وخلق عالم من الكتابة لم يسبق له نظير ... وبذلك كان نعيمة ناقداً منظراً ، إلى جانب كونه شاعراً مستقل النظر عميق التفكير . وقد واكبت جهوده جهود المازنى والعقاد وشكرى ، غير أنها اختلفت عنهم فى طريقة الإبداع .. فشعر نعيمة وأستاذه جبران ومعهما القطب الثالث إيليا أبو ماضى يختلف اختلافا بينا عن شعر العقاد وشكرى والمازنى ، فعلى الرغم من دعوتهم جميعا للتجديد ، وعلى الرغم من أنهم أبناء جيل واحد وعصر واحد ، فقد كان لشعراء المهجر بريادة جبران ونعيمة موقف مختلف ، فمع جبران وجماعته يبدأ الشعر العربى الحديث المتحرر من أسر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الكلمة والنبرة والصياغة ، فشعرهم ثورة على المألوف من الحياة والأفكار وأسلوب التعبير وطرائقه جميعها .

يقول جبران في سنة ١٩١٤ ، في رسالة له إلى مارى هسكل : « لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشيائى الجديدة . وهكذا كنت أعمل دائما على ما ينبغى أن يعبّر عنها ، ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة بل إن إيقاعاتى وموسيقاى كانت جديدة ، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة ، كان علىّ أن أجد أشكالاً جديدة لآراء جديدة » (١) .

هكذا يعنى أن الشعر عند هذه المدرسة ، مدرسة جبران ونعيمة وشعراء المهجر بصفة عامة ، كانت عالماً ثائراً وجديداً يرفض ما حوله ويطمح فى بناء عالم جديد قائم على الحرية والاستقلال والتفرد ، له خصوصياته ، وإضافاته . والشاعر لا يكتفى بتقديم عالم خاص به فحسب ، بل لابد أن يقدمه عميقا بأبعاده ورؤاه النفسية والإنسانية ، كذلك يشكل بناءه الذى استطاع أن يتخلص من حالة التوتر بين الشكل والمضمون التى شاعت عند مطران وشعراء الديوان جميعا على رغم تجديدهم فى الشكل والمبنى .

وأهم ما يطرحه ميخائيل نعيمة من فكر يبذل جهده فى ترسيخه ، مناهضته للفلاسفة العقليين الذين بهرتهم اتجاهات العقل والتفكير المنطقى ، والذين ظنوا أن لها وحدها السلطان فى إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف ، فقد ظن أصحاب هذا الإتجاه العقلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقى لا تصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات .

ويختلف ميخائيل نعيمة مع هؤلاء ، فيفسح مجالا للعاطفة إلى جانب التفكير ، وللحدس والإحساس إلى جانب العقل . ويرى أن الإدراك الفطرى والإحساس الطبيعى قادران أحياناً على النفاذ إلى ما وراء المحسوسات وإدراك الأسرار والخفايا

(١) راجع كتاب جبران خليل جبران لميخائيل نعيمة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لتى لا نراها بالعين المجردة . وأن المعرفة الإنسانية كما تتحقق عن طريق العقل فإنها كذلك تتحقق عن طريق الإحساس والإيمان والبصيرة ، وليست الرؤية المحسوسة قادرة دائما على إدراك ما هو أبعد من مجالات الحواس أو ما هو رصد لإدراكات الحس وحدها .

من أجل ذلك فتح ميخائيل نعيمة الباب واسعاً ورحباً أمام اكتشافات روحية تتمكن منها طاقات الإنسان وإمكاناته الداخلية ، وفى استطاعتها الوصول إلى ما يعجز عنه الإدراك العقلى المعروف ، والتفكير المنطقى وحده . يقول نعيمة فى قصيدة له بعنوان « أغمض جفونك تبصر » من ديوانه المعروف « همس الجفون » .

إذا سماؤك يوما تحجبت بالغيومْ

أغمض جفونك تبصرْ خلف الغيوم نجومْ

وإنْ بليتَ بداء وقيل داء عياء

أغمض جفونك تبصر فى الداء كل الدواء

وفى ديوان نعيمة كله هذا الصراع العنيف الذى يصور موقف الإنسان الذى أجهده الوقوف أمام لغز الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة المكتوبة على خيمة الوجود ، ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه المعميات ، ولكنه اكتشف أن السر كامن فى نفوسنا ، فلابد من الرجوع إلى النفس بعد تصفيتها وتطهيرها فهى منبع المعرفة .

ولنخرج الآن من النظر إلى التطبيق ، ولنضرب الأمثلة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دراسة تحليلية

تحليل قصيدة الطمأنينة

سَقْفُ بَيتى حديدْ ... رُكْنُ بَيْتى حَجَرْ
فاعْصِفى يا رياح ... وانتحبْ يا شجَرْ
واسبحى يا غيومْ ... واهطِلى بالمَطَرْ
واقْصِفى يا رُعودْ ... لستُ أخشَى خَطَرْ
سقْفُ بيتى حديدْ ... رُكْنُ بَيْتى حَجَرْ

* * *

مِنْ سِراجى الضئيلْ ... استمدُّ البَصَرْ
كلَّما الليلُ طَالْ ... والظلامُ انتَشَرْ
وإذا الفجرُ ماتْ ... والنهارُ انتَحَرْ
فاختفِى يا نجومْ ... وانطفئْ يا قَمَرْ
مِنْ سِراجى الضئيلْ ... استمدُّ البَصَرْ

* * *

بابُ قلبى حَصينْ ... مِنْ صُنوفِ الكَدَرْ
فاهْجمى يا همومْ ... فى المَسا والسَّحَرْ
وازْحَفى يا نُحوسْ ... بالشَّقا والضَّجَرْ
وانزِلى بالألوفْ ... يا خُطوبَ البَشَرْ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بـابُ قلبـى حَصِيـنْ مِنْ صُنوفِ الْكَدَرْ

* * *

وحليفـــى الْقَـضَـاءْ ورَفِيـــقِـــى الْقَـــدَرْ
فاقْدَحى يا شُـــرورْ حَوْلَ قلبى الشَّرَرْ
واحْفُـــرى يا مَنُـونْ حَوْلَ بَيتى الحُفَرْ
لستُ أخْشَى العذابْ لستُ أخْشَى الضَّرَرْ
وحَلِيفِـــى الْقَضَـــاءْ ورَفِيـــقِـــى الْقَـــدَرْ

* * *

إن تحليلنا لمثل هذه القصيدة التى تستخدم الأسلوب الإيحائى الرمزى سوف يستند بالضرورة إلى المنهج الذى يتبع الصور الواحدة بعد الأخرى محاولاً استجلاء ما يكون بينها من تباين أو تطابق ، واكتشاف ما فى رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة، والنظر فى كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى ، وهل تلاقت هذه الروافد الصغيرة لتصب محتواها فى النهر الكبير ؟ ثم هل استطاع القارئ آخر الأمر أن يحس بإرادة الشاعر المتغلغلة والمنتشرة فى جميع أجزاء القصيدة ؟ وسيعتمد منهجنا على خطوات ثلاث :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أولاً : الموقف العام

القصيدة تصور لحظة من اللحظات التى يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر ، بما انتهى إليه من إيمان ، على مواجهة الصعاب كل الصعاب ، وعلى مكافحة المحن محن الحياة ، وعلى الوقوف بصلابة أمام فجاءات القدر ، والتحدى السافر لكل كارثة تقع أو خطب يلم .

وقد يستطيع الإنسان بشئ من الفلسفة ، وبقدر من الكشف والإدراك السليم للحقائق الكامنة وراء الظواهر ، وبشئ من الحكمة لا ترى الأشياء فى حلقاتها المنفصلة ، أو جزئياتها المتقطعة ، أو نتائجها المؤقتة ، أو مؤثراتها المفاجئة ، بل فى جملتها ، وفى تعاقبها ، وفى الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات . قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يجد نهاراً فيما يراه الناس ليلاً ، وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة ونحسا . وذلك أن تعاقب السعادة والنحس على الحدث الواحد مسألة ممكنة دائماً ، فلكل شئ ليله ونهاره. واللبيب من لا يخدع بالظاهر معتماً كان أم براقاً .

من أجل هذا نفض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان ... ولكن هذا الشعور بالأمان يدفعنا إلى السؤال التالى : لماذا يشعر الإنسان بعدم الأمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التى تجعل الناس يشعرون بعدم الأمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب الكبير والسلطة ، وغير هذا وذاك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعانيه كل إنسان تقريباً فى شكل من الأشكال ، بل لعل مقداراً معيناً من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإسراف فى القلق ، والمبالغة فى الشعور بمحن الحياة هى التى تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولاً من معاول الهدم فى حياتنا .

والإنسان لا يقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير نهباً للوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط فى الخوف منشأه أساساً المبالغة فى الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك لحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جزءاً من ذات عليا لا تخاف ولا تقلق لأمنت نفسه واطمأنت .

فبشيء من الإدراك لحقائق النفس والحياة ، وبنور من الإيمان النابع عن عقيدة ، وببصيرة لا تخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات . عندئذ يكتسب الإنسان نوعاً من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجاءات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميخائيل نعيمة قد انتهى فى قصيدته هذه إلى نوع من الفلسفة التى هى فى الحقيقة جزء لا يتجزأ من اتجاه عام تراه منتشراً فى ديوانه « همس الجفون » . وانظر إلى أول قصيدة له فى هذا الديوان التى سماها « أغمض جفونك تبصر» يقول :

إذا سَمَاؤُكَ يَوْماً تَحَجَّبَتْ بالْغُيُومْ
أغْمِضْ جُفُونَك تُبْصِرْ خَلْفَ الغُيومِ نُجُومْ

* * *

والأرْضُ حَوْلَكَ إمَّا تَوَشَّحَتْ بالثُّلُوجْ
أغْمِضْ جُفُونَك تُبْصِرْ خَلْفَ الثُّلُوجِ مُرُوجْ

* * *

وإنْ بُلِيتَ بداءٍ وقِيلَ دَاءٌ عَيَاءْ
أغْمِضْ جُفُونَك تُبْصِرْ في الدَّاءِ كُلَّ الدَّوَاءْ

* * *

وعِنْدَمَا الموتُ يَدْنُو واللَّحْدُ يَفْغُرُ فَاهْ
أغْمِضْ جُفُونَك تُبْصِرْ في اللَّحْدِ مَهْدَ الْحَيَاهْ

ويقيناً لم يصل نعيمة إلى هذه الفلسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الشك والقلق والحيرة واضطراب النفس ، ولقد أفصح عن هذا كله فى مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تدينَ دَبُّ الْوَهْنِ فى جسمىَ الْفَانى ... وأجْرى حثيثاً خلْفَ نَعْشى وأكْفَانى
ولَوْلا ضَبَابُ الشكِّ يا دودَةَ الثرى ... لكنتُ ألاقى فى دبيبك إيمانى
فأترك أفكارى تُذيع غُـرورهـا ... وأتركُ أحـزانى تكفّنُ أَحْـزانى
وأزْحَفُ فى عيشى نظيرك جَاهلاً ... دواعى وَجْدى ، أو بواعثَ وِجْدَانى
وَمُستَسْلماً فى كلِّ أمرٍ وحَـالـةٍ ... لحكمةِ ربّى ، لا لأحكـامِ إنْسانِ
فهـا أنت عميـاءٌ يقـودكُ مُبصرٌ ... وأمْشى بصيراً فى مسالكِ عمْيانِ
لك الأرضُ مهداً ، والسماءُ مظلّةٌ ... ولى فيهما من ضيقِ فكرى سَجْنَانِ
لئن ضَاقتا بى لمْ تَضيقا بحاجتى ... ولكنْ بجهلى وادّعـائى بمرْفَـانى
ففى داخلى ضدانِ : قلبٌ مُسَلّمٌ ... وفكرٌ عنيـدٌ بالتسـاؤل أضنـانى

ويقول فى سنة مقبلة :

مـا أنت فى سِفْرِ الـزّمَـانِ العظيمْ
إلاّ صَدى الـمـاضـى وصـوت الـغـدِ
فيـك استـوَى مِنْ قبـلِ انْ تُولَـدى
قُطْبَـا حيـاةٍ نحـنُ فيـهـا نَـهـيـمْ
لا جُـوعُهـا يشْبـعُ
لا مـوتُـهـا يَهْجَـعُ
لا طـامـعٌ يَقْـنَـعُ
فيها ولا الزاهـدونْ
الـنـاسُ فى أسـرارِهـا حـائـرونْ
والـسـرُّ ، لـو يـدْرونَ فيـهـم يُـقـيـمْ

وتشتد به أحياناً سطوة التشاؤم وتكاد تسيطر على كل شئ عنده وذلك فى قصيدته « قبور تدور » يقول :

هلمّى هلمّى نُحـيّ القـبـورْ ... ونمتصُّ منهـا رحيقَ الدُّهُورْ
عَسَانا إذا مـا رأينـا عـظـاماً ... يُفتّقُ منهـا الربيـعُ الزهورْ
عَرَفْنـا بـأنّ الْفنـاء بَـقـاءٌ ... وأنّ الحيـاةَ قُبـورٌ تَدُورْ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويختمها بقوله :

فخلّى جمالاً يراهُ الغرورْ ... وليستْ تراهُ عيونُ الدُّهورْ
وخلّى الجهادَ، وخلّى الطُّموحْ ... وخلّى القصورَ، وحَيَّ القبورْ
ودُورى مع الكون جيلاً فجيلاً ... فهلْ نحنُ إلا قبورٌ تدُورْ

ولكنه لا يلبث أن يلتقى بعد عواصف الشك والتشاؤم إلى هدأة من الإيمان يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفى قصيدته « ابتهالات » انتقال من الظلام واليأس إلى شئ من نور الأمل يقول :

كحّلِ اللّهُمَّ عينى
بشُعاعٍ من ضِيَاكْ
كى تَرَاكْ

فى جميعِ الخَلْقِ ! فى دود القُبُورْ ... فى نُسورِ الجَوِّ ، فى مَوْجِ البِحَارْ
فى صَهاريجِ البَرارى فى الزُّهُورْ ... فى الكَلا، فى التِّبرِ، فى رَمْلِ القِفَارْ
فى قُروحِ البَرصْ فى وجهِ السليمْ ... فى يَدِ القاتلِ ، فى نَجعِ القَتيلْ
فى سريرِ العَرْشِ فى نَعْشِ الفَطيمْ ... فى يَدِ المُحْسِنِ ، فى كَفِّ البَخيلْ
فى فُؤادِ الشيخِ فى روحِ الصغيرْ ... فى ادعا العالمِ ، فى جَهْلِ الجَهُولْ
فى غِنى المُثرى ، وفى فَقرِ الفقيرْ ... فى قَذَى العَاهِرِ ، فى طُهْرِ البَتُولْ

واذا ما ساورتها سَكْتَةُ النَّوْمِ العَميقْ
فاغْمِضِ اللّهُمَّ جَفْنَيْها إلى أنْ تَسْتَفيقْ
وافْتَحِ اللّهُمَّ أُذنى
كَىْ تَعِى دَوْماً نِدَاكْ
مِنْ عُلاكْ

فى ثُغَاءِ الشَّاةِ فى زَأرِ الأسُودْ ... فى نَعيقِ البُومِ فى نَوْحِ الحَمَامْ
فى خريرِ الماءِ،فى قَصْفِ الرُّعُودْ ... فى هديرِ البَحْرِ، فى مَرِّ الغَمَامْ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

في غنا البلبل في ندب الغراب ... في دبيب النمل، في هب الرياح
في طنين النحل ، في زعق العقاب ... في صراخ الليل، في همس الصباح
في بكا الأطفال، في ضحك الكهول ... في ابتهالات العراة الجائعين
في انتحاب الناي ، في دق الطبول ... في صلاة الملك والعبد السجين

واذا ما قرب الموت ووافاها الصمم
فاختمن ربي عليها ريثما تحيا الرمم
وليكن لي يا إلهي
من لساني شاهدان
صادقان

إن أفه بالحق فليشهد معي ... أو أفه بالبطل فليشهد علي
واذا ما قام غيري يدعي ... يا إلهي الحق في بطل وعي
فليكن سيفا لساني حده ... فسبيل الحق ماض لا يهاب
لا يكف الضرب حتى حده ... ينثني عن غيه نحو الصواب
واذا ما خان نطقي قلمي ... فأراه البطل في الحق الصريح
في كلام الغير فاجعل من فمي ... للساني أيها الباري ضريح

فلساني يعلن الحق وسرا يذبحه
ليت شعري غير صمت الموت ماذا يصلحه
واجعل اللهم قلبي
واحة تسقي القريب
والغريب

ما رعا الإيمان أما غرسها ... فالرجا والحب والسلم الطهور
جوها الإخلاص أما شمسها ... فالوفا والصدق والحلم الجميل
فإذا ما راح فكري عبثا ... في صحاري الشك يستجلي الفضاء
مر منهوكا بقلبي فجثا ... تائبا يمتص من قلبي الرجاء
وإذا ما أملي يوما مشى ... تائها في مهمه العيش السحيق
عاد لما كاد يقضي عطشا ... يحتسي الإيمان من قلبي الرقيق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وإذا الإيمان ولّى والرجا أضحى ضرير
فلينم قلبي إلى أن ينفخ البوق الأخير

وفى هذه الابتهالات التى يتضرع فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح عينيه شعاعاً منه كى يراه ، وأن يفتح أذنيه كى تدرك كلمات الله وتعى ما وراءها من معان، وأن يجعل له من لسانه شاهداً فلا ينطق باطلا ولا يغمط حقاً ، وأن يهبه قلباً كالواحة ينهل منها القريب والبعيد . فى هذه الابتهالات تلك اللهفة الروحية التى تتشوق إلى المعرفة وتتطلع إلى المجهول، وتسعى إلى رحمة الله عساها أن تظلل طريقه الذى ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلتقى به يقول :

نحنُ يا ابنى عسكرٌ قد تاهَ فى قفرٍ سحيقْ
نرغبُ العودَ ولا نذكرُ من أينَ الطريقْ
فانتشرنا فى جهاتِ القفرِ نستجلى الأثرْ
نسألُ الشمسَ عنِ الدربِ ونستفتى الحجرْ
وسنبقى نفحصُ الآثارَ من هذا وذاكْ
ربّما ندركُ أنّ الدربَ فينا ، لا هناكْ
وسنبقى فى انتقالٍ وشقاءٍ وعذابْ
وصعودٍ وهبوطٍ ، وذهابٍ ، وإيابْ
وسنبقى نهجعُ الليلَ وفى الصبحِ نفيقْ
ربّما نلقى منانا ، ربّما نلقى الطريقْ

وهكذا ، وفى ديوان نعيمة كله هذا الصراع العنيف الذى يصور موقف الإنسان الذى أجهده الوقوف أمام لغز الحياة ، يريد أن يكتشف الحروف الغامضة المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقوف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه المعميات ، ولكنه وجد أن السر كامن فى نفوسنا فلابد من الرجوع إلى النفس بعد تصفيتها وتطهيرها فهى منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة بعد طول جهاد قصيدته «أغمض جفونك تبصر» ومن أجل هذا قال قصيدته « الطمأنينة » وانتهى فيهما إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنسان لن يستطيع أن يتجرد من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قيود هذا العالم ، وعوامل الهدم والموت والفناء إلا إذا استطاع أن ينفصل عن عالم ذاته المحدود ويدخل فى عالم الشخصية الجامعة . ولن يتأتى هذا طالما كان الإنسان مشغولاً بذاته الصغيرة قابعاً فى حدود نفسه الضيقة . أما إذا سمت مداركنا الروحية وتعالت عن عوامل الفناء استطاعت أن تظفر بالأمن والطمأنينة والسلام الروحى .

والآن ، وقد خلصنا من عرض الموقف العام الذى حدد لنا ملامح هذا الصراع الذى عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المسلحة بروحها المتماسكة بعناصرها الخيرة ، والتى لا يظفر بها الإنسان عن طريق العلم المحدود والنظرة القصيرة ، بل عن طريق الإيمان بما وراء عالمنا المحاط بالقيود ، والنفاذ إلى ساحات أكثر اتساعاً وأرحب نطاقاً لمدى الحرية والتفكير حيث تجد الذات لها مأوى فى أحضان الروح اللانهائية التى لا تفنى . بعد أن خلصنا من عرض هذا الموقف نعود للقصيدة فنقف عند أجزائها المختلفة نتتبع صورها لنرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الأخير وإلى بث روح واحدة ومتطورة فى البناء العام.

ثانياً : تحليل القصيدة :

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالى بالمخاطر . قد آمن على نفسه أمناً كاملاً . وليس ثمة شئ يستطيع أن يزعزع من ثباته أو يزلزل من ثقته بنفسه . ولماذا الخوف والقلق ؟ وهل يخاف الزوابع من كان سقفه من حديد ، وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطت به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليست هذه قادرة على أن تحميه مهما اضطربت العواصف من حوله ؟ فلتشتد الريح ، ولينكسر الشجر ، ولتمتلئ السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتغمر السيول الأرض . ولتقصف الرعود قصفاً مروعاً ، فلا الريح الزعزع النكباء ولا السيول المكتسحة الجارفة ، ولا الرعود المزلزلة بقادرة على أن تحرك شعرة فى رأسه.

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وما اتخذته من إمكانات لغوية أن تجسد الإحساس بالثقة والسلام والأمن تجسيداً حسياً . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو ، وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الركن من الحجر أن يثبتا لكل هذه العواصف التى أحسن الشاعر تصويرها بما جمع فيها من قوى قادرة على الهدم والتحطيم والإبادة . نعم ، ما كان لبيت الشاعر أن يسلم من عوامل التخريب والتحطيم هذه ما لم يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة عنيفة كهذه سليماً معافى .

والمقطعة كلها بعد هذا صورة واحدة لموقف نفسى واحد ، اتخذت الكلمات فيه رموزاً للتجسيد والإيحاء ، وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصوداً لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والغيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هنا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهى قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها فى عقل القارئ فتشيع فى نفسه ما هو مكنون فيها من عناصر الفكر والشعور .

على أننا لا ينبغى أن ننسى أن استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها قد عاون هو الآخر فى تحديد نوع الإحساس المهيمن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر فى البيت الأول أمام حصنه ، وأفاد بكلمتى السقف والركن وبكلمتى الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومتانته ، وبالتالى مدى ثقته بنفسه واعتزازه بقوته ، ثم لكى يعزز هذ الإحساس بالقوة والثقة توالت أفعال الأمر التى أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يطالبها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل ما لديها من قوى تجابهته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر فى أول كل شطر وتكراره على هذا النحو . كما كان فى ترديده على مسافات قصيرة وسريعة شفاء لشعور التحدى الذى ينتشر فى أبيات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لها خطوطها وألوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرها من واد آخر إلا أنها تشترك مع الصورة الأولى فى نفس الوظيفة وتنقل معها إحساساً واحداً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

. فنحن فى هذه المقطعة أمام إنسان قادر على رؤية الأشياء والحقائق ، وسيلته إلى ذلك كامنة فى أعماقه ، وليس بحاجة إلى من يرشده أو يعينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهما يكن من قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهج فى أعماقه ، ومادام فى قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو فى غنى بعد ذلك عن الشموس والأقمار . فلتظلم الدنيا ، وليطل الليل ، وليمت الفجر وليقض النهار نحبه . ففى يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنبيه شعاع واحد من نور فيهما وحدهما القدرة على كشف الحجب وهتك الأستار . ومن كان بين جنبيه هذا الشعاع من النور فهو محصن من كل ضلال . ولما كانت الهداية من الله وحده فإن من لم يهتد بنوره فلن تهديه الشموس ولا الأقمار . لأن الشمس والقمر لن يريك إلا ما يقع عليه بصرك وحسك ، أما النور الداخلى المستمد من نور الله فهو وحده الذى يرينا ما وراء الأشياء فلا يجعلنا نحتاج بعدها إلى شئ .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراجه الضئيل مستمداً منه البصر ومتحدياً بعد ذلك كل شئ آخر غيره . وهكذا تنتهى المقطوعة الثانية بما انتهت إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالطمأنينة والثقة والثبات فى مواجهة كل مسالك الضياع والظلام والضلال .

أما المقطعة الثالثة فتصور الهموم والنحوس والشقاء والضجر وهى تزحف كأنها الجيش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقتحام قلب الشاعر . ولكن هل تستطيع الهموم مهما تزاحمت وتكاثرت أن تزعزع من إيمان الشاعر وصلابة نفسه ؟ كلا لن يستطيع جيش الهموم الزاحف هذا أن يغزو هذا القلب المفرد ، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يبتهج بها ويستمتع بجمالها وجلالها ، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذهنه بالمحدود الزائل ، فلن ينطفئ سعير الظمأ فى قلبه ، وسيظل مهدداً بالفكر المكدود والنوم المؤرق والسهاد الطويل ، وستزحف عليه جيوش من الهموم والنحوس والشقاء والضجر . وستجد طريقها ممهداً إلى ذاته وعقله .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نعم ، لن يخيم سحاب الهم الذى لا يزول إلا على النفوس التى لا تشبع ولا ترتوى لأنها دائماً تتلهف إلى لذائذ الحياة الحسية خوفاً من الحرمان أو من اقتراب الأجل . أما النفوس التى ينبع فى أعماقها هذا الماء الحى ، ماء الإيمان فهى القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقائها ، بخيرها وشرها ، ومن المحال أن تدرك النفس سعادتها من الأشياء الخارجة عنها ما لم تفهم كنهها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة ، ومن ثم فلا سعادة ولا استقرار إلا بالإيمان .

ثم تأتى المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفكرة والإحساس إلى مرحلتهما الأخيرة ، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين ، ومن كان صديقاً وحليفاً للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل ما يصدر عنهما حتى ولو بدا للعين القاصرة شراً . ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبداً شيئاً مسيطراً أو مستبداً بالحياة . فمنذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائماً يتأثر الشر ويتبعه ، والحياة دائماً غلابة لأنها تتدفق كمياه النهر الذى لا يمكن أن تعوقه الشواطئ والسدود . والنهر يمضى رغم هذه الشواطئ وتلك السدود إلى الأمام دائماً ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنحه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك لم يعبأ الشاعر بالشرور ، بل لقد صرخ فيها أن تقدح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من نيران ، وأن تشعلها عالية ساطعة فلم تستطيع نار الشر هذه أن تلفح وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتحفر المنون حول بيته الحفر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشاء ، فليس الموت فشلاً يصيب الحياة ، وإلا لو كان الموت كبوة لكانت كبوات الحياة لا تحصى ، ونحن حين نرى الطفل الذى يحبو يتعثر فى خطواته ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعباً أو مستحيلاً ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . ولعل أكثر الأشياء شبهاً بتلك الكبوات التى تعترض سبيل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الطفل تلك المصاعب والمتاعب التى تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هذه المتاعب لا ينبغى أن تغمر قلوبنا باليأس والكمد ، على النقيض من ذلك ينبغى أن تكون لنا حافزاً على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن تعاستنا ليست إلا وهماً يطفئ الروح ويعوق مسالك التفكير ، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا، والآمال تغرينا، ونحن نتبعها ، ولن تفارقنا إلى غير رجعة . تلك الآمال هى عقيدتنا فى الحياة، هى الإيمان الدائم ، وهى وميض الحق ، وهى سعادتنا وأمننا وسلامنا.

ثالثاً : التعليق

إذا أعدنا النظر فى أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بعد القراءة الواعية لها أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هى الصورة ، سواء أكانت صورة جزئية تتصل بالبيت أو نصف البيت أم كانت كلية ذات أجزاء صغيرة . فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئى أو الكلى فسنجد أن هدف كل صورة أو تعبير مجازى إنما يخضع للوظيفة الكلية التى تهدف إليها القصيدة . فلم يكن التشبيه فى القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمشابهة بين المشبه والمشبه به ، كما لم يكن من أجل إحراز المهارة والبراعة والدقة فى التوفيق بين طرفى التشبيه ، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر . وإنما عملت الصورة والتشبيه على الربط والتوحيد، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيمن قادر على نقل التجربة التى عاناها الشاعر.

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تتماسك مع أخواتها تماسكاً عضوياً . وأن تشارك كل منها فى الحركة العامة حتى تبلغ درجة الكمال . وتسير الواحدة وراء الأخرى كمراحل متعاقبة وضرورية تعبر كل مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التى تستوعب فى كيانها المقطعات الجزئية فى تناغم وتوافق .

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيحاء والرمز اللذين يعينان القارئ على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهرى ، ومن ثم كان الاتجاه إلى دراستها لا يقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى التماس جوهر القصيدة وروحها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قمع اهتمامنا بالمعنى الظاهرى للكلمات ، وأنه مقصود وأساس فى فهم القصيدة إلا أننا ينبغى أن نتعمق الرمز وما يشير إليه من دلالات أخرى .

على أن هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة فى نقل التجربة وتجسيدها ونعنى به العنصر الموسيقى ، أو عنصر النغم الذى أشاعته هذه القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى فى القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير إلى الوزن الشعرى وحده أو إلى القالب الخارجى الذى تصب فيه التجربة ، أو إلى جرس اللفظ وانسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوى وراء حركات الوزن، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو إيقاعات ، أو ضربات موسيقية خاصة وما تنطوى عليه من معان تمثل التجربة وتعين على إيضاحها وتوكيدها فى نفس القارئ أو السامع .

ومن هنا ينبغى للوزن ، ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون جزءاً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه العناصر فى وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع غاية واحدة .

وفى قصيدة الطمأنينة ، بالإضافة إلى الوزن الذى اتخذ إطاراً عاماً لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت انفعال الشاعر وأسهمت فى أداء تجربته . ففى تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة فى كل أبيات القصيدة وعلى هذا النحو الذى رأيناه إحساس بالثقة والتحدى واللامبالاة ، وكأننا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وليحدث ما يحدث . فتكرارها على هذه الصورة واستغلال ما فيها من نغم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى .

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعرى الذى تبدأ به كل مقطعة هو ذاته البيت الذى تنتهى إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن فى هذا التكرار نغماً ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة . وفى جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلى الذى تتضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد ، فهذا نموذج من الشعر الحديث الذى تطورت فيه بنية القصيدة فى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شكلها ومضمونها . واستطاعت بتحررها من كثير من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعرى والقافية و أن تخلص من الأعباء الثقيلة التى أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلى المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعرى ، من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفاً إنسانياً واحداً ، كما استطاعت اللغة فيها أن تحلق فى عوالم من الفكر أرحب وأبعد ، وهى مع كل هذا لم تتخل عن الأصول القديمة كلية ، وانما عدلتها وصيرتها أكثر ملاءمة للعصر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رواد التجديد في الشكل والمضمون

١ ـ بدر شاكر السياب

٢ ـ نزار قباني

٣ ـ صلاح عبد الصبور

٤ ـ أدونيس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بدر شاكر السياب

يعتبر الشاعر بدر شاكر السياب رائداً من رواد حركة التطور فى شعرنا العربى المعاصر كما يعتبر شعره حداً فاصلاً بين مرحلتين : المرحلة المحافظة على شكل القصيدة القديمة وعلى نظامها التقليدى فى البناء الملتزم بعمود الشعر والمحافظ على العروض العربى بأوزانه وبحوره ، والخاضع لنظام البيت الشعرى المنقسم إلى شطرين على طول القصيدة ، والمرحلة التى حاولت التحرر من هذا النظام ورأت عدم الالتزام بالسطر الشعرى المنقسم إلى قسمين والمحافظ على عدد التفعيلات ، وأعطت لنفسها حرية الحركة وحرية التوزيع فى تفعيلات القصيدة وفى قافيتها.

هذا الشعر الجديد الذى ثار على شكل القصيدة القديمة يطلق عليه النقاد أحياناً شعر التفعيلة وأحيانا الشعر الحر.

ولم يكن بدر شاكر السياب وزميلته نازك الملائكة ، أول من حاول هذه المحاولة الجديدة ، فقد سبقت هذه محاولات أخرى كثيرة قامت بدور كبير فى سبيل تطوير شكل القصيدة منذ بدأت حركة التجديد والدعوة إليها عند شعراء مرحلة الانتقال على يد شعراء الديوان وجماعة أبوللو ومدرسة شعراء المهجر . ولكن هذه المحاولات برغم ما أحرزته من تطور لم تستطع أن تحقق الاستقرار على شكل جديد للقصيدة. حتى استطاع بدر شاكر السياب وزميلته نازك الملائكة ، ومن بعدهما شعراء آخرون مثل صلاح عبد الصبور وعبد المعطى حجازى ، أن يستقروا على هذا الشكل الجديد.

وعلى الرغم مما ارتكزت عليه حركات التطوير السابقة عند شعراء أبوللو والمهجر وغيرهم من فلسفات فردية أو ذاتيه، لم تستطع أن يكون لها الأثر الإيجابى فى تحرير الجماهير الشعبية فى العالم العربى ، التى كانت ترزح تحت أعباء واقع قاس ومظلم . وقد كانت هذه الجماهير فى أشد ماتكون حاجة إلى انتشالها ، أو على الأقل تبصيرها بواقعها المظلم الذى كانت تستبد به سيطرة المستعمر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الغاصب من ناحية والعلاقات الاجتماعية الظالمة من ناحية أخرى .. أضف إلى ذلك أن النظام السياسى كان شيئا معادا، ولكن مالبثت الشعوب العربية فى مرحلتها الأخيرة أن خطت خطوة حاسمة ، فاستيقظت على وعى جماهيرى أيقظه التحرر من سيطرة الأجنبى والتخلص من سلطانه، ثم شد من أزره تيار القومية العربية ، ووحدة الكفاح والهدف ، واحتلال إسرائيل لهذه البقعة العزيزة من الأرض العربية.

ومن هنا بدأ تطورنا نحو خطوة أخرى ، فبعد أن كنا نرزح تحت اثقال الجهاد السياسى وحده ونضع جهودنا فى مناورات المستعمر ومفاوضاته، بدأ كفاحنا يتجه نحو معركة الحياة وأخذ يلتفت بعنف نحو واقعنا الاجتماعى .. وهذه هو ماجاء شعرائنا الشباب قبل ثورة ١٩٥٢ ومنهم وعلى رأسهم شاعرنا بدر شاكر السياب ، ليقودوا حركة بناء جديدة تهدف فى بدايتها إلى التغيير والتجديد والنظرة الواقعية إلى الحياة والمجتمع ، وتعريه الواقع وإبرازه فى صورته الحقيقة ، حتى ولو أدى ذلك إلى خدش الجمال أو الإخلال بكمال الأسلوب ، ولقد كان لبدر شاكر السياب دور كبير فى بداية نشاطه الفنى فى الاهتمام بقضايا المجتمع والواقع.

من ذلك قصيدته « المومس العمياء » وهى قصيدة تجد نفسك فيها أمام مشكلة تتصل بصميم البناء الاجتماعى ولكنها لاتخرج عن المعنى الإنسانى العام ، فهى مشكلة امرأة اضطرتها أوضاع المجتمع أن تنحرف إلى البغاء ، فلا يسع الشاعر وهو يصور مأساة هذه المرأة إلا أن يعرى الحقيقة من غير إشفاق ، فهو لايحاول أن يستخدم الاقنعة التى كان يضعها الرومانسيون على مشكلة الدعارة بل هو يقتلع عنها كل طلاء من شأنه أن يكسو القبيح ثوبا براقا وخادعا، وهو هنا يذكرنا بما فعل جورج برناردشو فى مهنة السيدة ورن . فهو كذلك من هذا النوع الذى لا يشفق من تعرية الحقائق وإبرازها سافرة مهما بلغت حدتها ، ثم هو يرجعها من حيث لاتشعر إلى أخطاء فى بنية المجتمع ذاته ..وانظر إلى بدر شاكر السياب الذى لايكتفى بإلقاء المسئولية على هذه المرأة التعسة ، وحدها ، وانما يحمل العراق كله هذه المسئولية عندما يصور هذه المرأة وهى تستأجر المصباح الذى تدفع ثمن زيته من سهام مقلتها الضريرة فى الوقت الذى يفيض فيه العراق بالزيت العميم.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويح العراق أكان عدلا فيه أنك تدفعين

مهاد مقلتك الضريرة.

ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة

كي يثمر المصباح بالنور الذى لاتبصرين.

ويقف بدر شاكر السياب من مشكلة حفار القبور فى قصيدة أخرى بهذا العنوان نفس الموقف الذى يقفه من قصيدة المومس العمياء . فمأساة حفار القبور هى مأساة رجل ضائع بين الضائعين يحس بتمزق فى واقعه ويتطلع إلى أعلا ، والثورة والحقد كالبركان يتدفقان من نفسه ، يدق باب الحياة بعنف فيوصدونه ، ثم ينتهى أمره بأن يوارى التراب من كان يؤنس لياليه الرخيصة . والقصيدة عالم مليء بالفيض النفسى الذى يتردد من خلال صور ومواقف تتجمع خيوطها على مأساة من واقع الحياة.

وإلى جانب هذا الاتجاه الواقعى فى شعر بدر شاكر السياب، فثمة ظاهرتان هامتان فى شعره تحتاجان لكثير من التعمق والتأمل ، كما تحتاجان إلى دراسة متأنية، وهما ظاهرة الشعور بالغربة ، وظاهرة الحياة والموت . وفى الظاهرتين معا تلعب حياة السياب ومعاناته ومرضه وآلامه دورا كبيراً . وقد كانت آلام السياب الكثيرة ضربا من المعاناة المتصلة التى يرجع جزء منها إلى إحساسه بوطأة الفقر والجوع والعبودية والظلم الذى وقع على كاهل الناس فى مجتمعه. ويرجع الجزء الآخر منها إلى معاناة شخصية حين وقع أسيراً للمرض الذى طالت قسوته واتصلت زمانا لم ينقطع حتى الموت . فحياة السياب لقاء مستمر بين التفتت والنمو ، بين عالم يتراجع وآخر يتقدم . هذا التفتت والنمو فى آن واحد هو ما نراه يتجسد فى قصائد كثيرة مثل « مدينة السندباد » ومدينة السراب وقافلة الضياع ومدينة بلا مطر.

أما ظاهرة الغربة عنده فتظهر أول ماتظهر عندما كره حياته فى المدينة وكشف عن أبعادها التى عانى منها الكثير ، منها البعد اليومى الاجتماعى كما تعبر عنه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قصيدة « عرس فى القرية » والبعد الحياتى البرجوازى ، كما تعبر عنه قافلة الضياع، والبعد السياسى الثورى كما تعبر عنه رسالة من مقبرة . وهكذا تتحول المدينة عنده إلى مقبرة ، إلى جبال من الطين والنار يمضغن قلب الشاعر.

هذه الغربة التى نراها متمثلة فى أحساس الشاعر بالمدينة هى انعكاس واضح للغربة الداخلية ، إنه اليأس الذى يغمر روحه لدرجة كان يرى فيها الحب نفسه مدينة سراب.

ومع ذلك فلم تستبد به الغربة والشعور بالوحدة ، فلم يكن يستطيع أن يرفض الآخرين أو يعيش بدونهم بل على النقيض كان حنينه إلى التواصل شديداً وعميقاً، ولكنه وجد فى النهاية أن طريق التواصل مع الآخر لن يكون عن الطريق المباشر هذه المرة ،وانما يكون عن طريق أكثر شمولا فنراه يغمر الإنسان ويحتضنه كما يغمر الكون كله ويحتضنه.

أما موضوع الحياة والموت فالواضح أنه موضوع يمثل خيطاً متصلا ورؤية خاصة عند السياب ، فالموت يأخذ شكلا رمزياً يجسد الحنين إلى الخلاص من ناحية ، ويتجه إلى البحث عن الحقيقة . فالموت من أجل الحقيقة يعبر عن الرغبة فى الوصول إلى عمق الحقيقة التى لم يستطع الشاعر أن يحققها فى الحياة.

وفى قصيدة النهر والموت يكتشف الشاعر أن الموت فى النهر حياة تتجاوز الموت، وفيها الخلاص وفيها البدء والإعادة ، كما أن الموت فى النهر سفر مزدوج ، سفر فى الذات وخارج الذات، والماء أمومة وعودة إلى رحم الأم.

واذا أردنا وقفة عند شعر السيّاب لنتبين من خلال صوره وكلماته ورموزه موقفه من الحياة والناس ، ورؤيته الفنية ووسائله فى التعبير ، فلابد لنا فى البداية من فهم للخط المأسوى الذى نراه من خلال شعره ، وهو يمثل خط الفعل المتصل على مدى حياته القصيرة ، ومن خلال مراحلها المختلفة.

الحس المأساوى الممزوج دائما بالأمل وفرحة الحياة، هما الواديان اللذان ينبع منهما معظم شعر بدر شاكر السياب.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ورؤية الأضداد قديمة فى الحياة غير أن حياة السياب قد جعلته يؤمن بحقيقة هى أن الأضداد: الحب و البغض ، الحياة والموت ، الجوع والفقر ، الخير والشر ، الظلم والعدل ، الظلام والنور ، الخ هى العالم الحقيقى الذى يقدم على قطبين متقابلين السالب والموجب . وانه لامفر من تزاوجهما وتلاقيهما وتعانقهما.

وقد أوشك هذا الازدواج بين الاضداد أو قل هذه الثنائيات أن تعمل إلى درجة الإيمان بها ، بل لانغالى إذا قلنا إنها تمثل التوازن الذى يجعل السياب يرضى بهذا العالم.

وعند السياب توازن آخر أكثر أهمية ، وهو التوازن بين العالم الحقيقى والعالم الخيالى . فصوره وأفكاره وأخيلته تكاد تقيم له عالما آخر موازيا ومقابلا للعالم الواقعى الذى يحياه والذى انتهى فيه إلى الاعتراف بالاضداد والتسليم بالازدواجية بين النقيضين.

هذا التوازن الأخير بين العالم الحقيقى والعالم الخيالى هو الذى يجعله يصرخ من الألم ، يتمزق وحيدا ، ولكنه فى الوقت نفسه يفرح للحياه ، يتوق إليها ببهجة فرحة ، يغضب ويناضل من أجل التوحد بالأخرين ، والأمل فى نجاة الإنسان وخلاصه.

فالحس المأسوى عند الشاعر قائم وممتد إلى نهاية حياته ، يقابله فى الطرف الآخر نضاله وتحديه وتطلعه للحياة والنور والخصب والنماء .. ومن هنا ولد الصراع المتصل . هذا الصراع المرير والإيجابى بين قوتين كلتاهما تريد أن تهزم الأخرى . روحا حية شفافة تتفجر عزيمة وتشع نورا.

وليس مثل قصيدة « انشودة المطر » قصيدة أخرى تجمع لك هذين الطرفين المتقابلين الحياة والموت ، الخصب والجدب ، النور والظلام. انظر إلى مطلع القصيدة فستراه يحتوى على نغم حزين يكاد يخلع القلوب ، ولكنه ينطوى على الظلام الكثيف المحيط يكاد يطل عليك من خلال كلمات الشاعر . يقول :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ.
عيناك حين يسمان تُورقُ الكرومْ
وترقصُ الأضواءُ .. كالأقمار في النهرْ
يرجه المجداف وهناً ساعة السَّحَرْ.
كأنما تنبض في غوريهما ، النجومْ.
وتغرقان في ضَباب منْ أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساءْ ،
دفءُ الشتاء فيه وارتعاشةُ الخريفْ ،
والموتُ ، والميلادُ ، والظلامُ ، والضياءْ ،
فتستفيض ملء روحي ، رعشةُ البكاءْ
ونشوةٌ وحشيه تعانق السماء ..
كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ !
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم .
وقطرةٌ فقطرة تذوب في المطرْ ..
وكركر الأطفال في عرائس الكروم ،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ..

وواضح من أبيات هذا المطلع أن الشاعر يبدأ في المقطع الأول بالكشف عن مشاعره الحميمة تجاه محبوبته ، مدينته التي حرم منها ، وغابت عن حياته فاقتلعت من نفسه اقتلاعاً ، وكأن جلده انتزع منه .. فهذا الحنين والحب والتعلق بها والتوقد إليها .. إنها ابنه أو ابنته انترعوها منه عنوة . وعلى الرغم من الأضواء والاقمار والنبض والنجوم والنخيل ، وكل معاني البهجة ، وعلى الرغم من هذا الإحساس بالجمال الذي يخلعه الشاعر على المدينة ، فإن بيتا واحدا وسط الابيات كلها يعطيك الإحساس بالنقصان والحرمان ، فعلى رغم الامتلاء والغزارة والخصوبة ، فإن عيني الحبيبة / المدينة شرفتان راح ينأى عنهما القمر .. وتأمل راح ينأى عنهما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القمر لترى كيف خلع الشاعر على صورة مدينته الجميلة شعوراً بالحزن والفقر والظلام.

فالجمال الذى رسمه لمدينته ليس جمالا صافيا ، وانما جمال تغلله غلالة من الظلمة لغياب القمر عنها ، وهو مصدر النور والبهجة.

أما المقطع الثانى فتصوره موجة الأسى والحزن حين نرى صور الضباب ، والموت والميلاد والظلام ، ورعشة البكاء . وعلى الرغم من هذا الحشد من صور الأسى الذى يملأ نفس الشاعر فإن مدينته مازال تسكن قلبه ، فهو يبكى عليها ، ومن أجلها . ولكنه يتلهف إلى قطرة المطر التى ستعيد الحياة إلى المدينة / وطنه . ويفصح القسم الثانى من القصيدة بالتفسير الذى طرحناه ، فإن وطنه العمران الذى تدخلت عوامل هدم لتفصل بينه وبين الشاعر ، تعاونت مظاهر الفساد والظلم ، وعقول من الشوك والجدب ، ومايزال هذا الوطن يمثل فى داخله أملاً فى التحول والعودة ، أملاً فى الخلاص والنجاة مما يرزح تحت وطأته من صراع الظلم والقهر والفقر.

فى كلّ قطرة من المطرْ
حمراءُ أو صفراءّ من أجنة الزّهَرْ
وكلّ دمعة من الجياعِ والعراةْ
وكل قطرة تراقُ من دم العبيدْ
فهى الابتسامُ فى إنتظار مبسم جديدْ
أو حلمة توردّتْ على فَم الوليد
فى عالم الغدِ الفتىّ ، راهب الحياة
مطر..

فالشاعر الذى يتأمل حال وطنه ، ويجلس كل يوم إلى جوار شجرة زاوية ذابلته يتأمل أوراقها الهشة السوداء ، ثم ينخرط فى البكاء ، يبقى ينتظر وصول أمطار غزيرة منهمرة تصل إلى وطنه ، فتحيى السنابل الصفراء كالذهب ، وتهب الحياة فى الحقول الجدبة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يقول أدونيس :

« تعبر التجربة عند السياب عن نفسها بأشكال تجسد حركة التفتت والنمو فى آن . هذا الوسط هو « مدينة السندباد » «مدينة السراب » ، « قافلة الضياع » ، و «أم البروم » ، « مدينة بلا مطر » .

ولكنها فى الوقت نفسه المطر ، النهر ، والبعث . فلحظة تبدو ساحات هذه المدينة ودروبها مليئة بالحفر والعظام ، وحدائقها مزروعة برؤوس الناس . والأسوار مضروبة على كل شىء فيها ، نسمع قطرة همست بها نسمة تقول إن هذه المدينة ، إنّ بابل سوف تغسل من خطاياها » (١).

إن بكائيات بدر شاكر السياب على وطنه كثيرة فى ديوانه ، وهى تمثل نهرا دفاقا من الألم ، ولكنها جميعها تنتهى بالأمل والرجاء وبعث الحياة حتى وان انتهى الأمر بالموت ، ففى الموت بعث وانتصار . وتلك هى القيمة الإيجابية من موقف الشاعر المناضل الذى يؤمن بأن هذا الجفاف مهما طال أمره فستنبعث منه الخضرة والزهور والثمار.

يقول فى قصيدة « النهر والموتّ » .

بُوَيْبُ ... يابُوَيْب

عشرون قد مضين ، كالدهورِ كلّ عامّ

واليومَ حين يُطبق الظلامْ

وأستقرُّ فى السرير دونَ أنْ أنامْ

وأرهفُ الضميراَ : دوحة إلى السحرْ

مُرْهفة الغصون والطيور والثمرْ

أحسّ بالدماءِ والدموع ، كالمطرْ

---

(١) قصائد بدر شاكر السياب ـ المقدمة ـ أدونيس ـ دار الاداب بيروت ط ١٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يَنْضحهُنّ العالمُ الحزين :

أجراسُ موتى فى عروقى ترُعشُ الرنين ،

فيدلهم فى دمى حنين

إلى رصاصة يَشُق تلْجَّها الزءوامُ

أعماق صدرى كالجحيم يُشْعلُ العظام

أودُّ لو عَدَوْتُ أعضَد المكافحين

أشُد قبضتى ثم أصْفعُ القدرْ

أودُّ لو غرقت فى دمى إلى القرارْ

لأحملَ العبءَ مع البشر

وأبعث الحياة . إنَّ موتى انتصارْ

والقصيدة ، كما ترى ، تتفجر بشحنة عاطفية حادة ، فيها الأسى والمرارة ، والثورة والغضب إلى درجة يشتعل فيها وجدان الشاعر ودمه ، ويستشعر الحنين إلى التضحية بنفسه .. الحنين إلى الموت .. إلى رصاصة تشق أعماق صدره . ثم انظر كيف انتهى فى الأسطر الخمسة من القصيدة يتمنى ، أن يمنح نفسه كاملة ، مضحيا بروحه ، أنظر إليه وهو يود لو يركض ركضا ليقف مع المجاهدين المناضلين، يود لو يغرق فى دمه إلى القرار ، ويحمل العبء والمسعولية مع بنى وطنه ، لكى يبعث الحياة ، ويصبح موته ميلاداً . وعندئذ يكون موت الشاعر حياة وانتصارا .

ويقول جبرا ابراهيم جبرا فى هذا المعنى :

« المدينة التى هى رحى تطحن شرايين الشاعر المصلوب كالمسيح أملاً فى الفداء . فالصراع غير متكافىء . والموت بطىء مُر (١).

---

(١) الرحلة الثامنة ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ مقال « الأسطورة وسيف الكلمة » . بيروت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نزعٌ ولا موتْ
نُطقٌ ولا صوتْ
طَلْقٌ ولا ميلادْ
من يَصْلب الشاعر فى بغدادْ ؟
من يشترى كفيه أو مقلتيه ؟
من يجعل الأكليل شوكاً عليه ؟
جيكور ياجيكور
شَدَّتْ خيوطَ النور
أرجوحةُ الصبح .
فأولمى للطيورْ
والنمل من جُرْحى ..
جيكور ياجيكور . خلّ وماءْ
ينسابُ من قلبى ،
من جُرحىَ الْوارى ،
من كلّ أغوارى
أواه ياشعبى.

والشاعر يستخدم الرمز ، فهو هنا فى هذه القصيدة يخاطب جيكور وهى مدينة الشاعر التى ولد فيها ، وقبل ذلك بُوَيب وهو النهر الذى تفتحت عيناه عليه وهو طفل . ولكن هذين المكانين يتحولان إلى رموز ، حين يعيش أسطورة تمّوز وهى الأسطورة التى عاشها كثيرون من الشعراء زملائه .... وتموز هو أودنيس الذى قتله الخنزير وعاد إلى الحياة ، ولكنها لم تكن عودة كاملة ، بل كانت نصف عودة ، فهو فى فصول الجدب فى عالم الموتى ، وفى فصول الربيع فى عالم الحياة. وجيكور هنا لم تعد بلدته الصغيرة ، فلقد أضحت هى الأرض كلها أو هى بيت لحم الميلاد . يسعى إليها الإنسان طالبا للمعجزة . فقد تحولت الأماكن عن مدلولاتها المباشرة الزمانية والمكانية . وجيكور فى الأبيات الآتية يناجيها الشاعر ، ويرى فيها طريقا لأمان ينشده ويلح عليه بعد أن ضاقت به السبل ، كأن جيكور

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رمز للميلاد والبعث : يقول

جيكور ، جيكور أين الخبزُ والماءُ ؟
والليلُ وافى وقد نامّ الأدلاء
والركبُ سهران من جوع ومن عطش
والريح صرٌّ ، وكل الأفق أصداءُ
بيداءُ مافى مداها مايبين به
دربٌ لنا ، وسماءُ الليل عمياءُ
جيكور مدى لنا باباً فندخله
أو سامرينا بنجم فيه أضواءُ.

إن جيكور هنا هى أمل الشاعر فى النجاة من الضياع والتيه ، والظلمة التى تحيطه ، والجوع والعطش الذى لاينطفىء أوارهما . إنه يستغيث بها أن تمد له يدها أو تطلع عليه بنجم فيه أضواء.

وانظر إلى لغة الشاعر تحمل احساسه الحار فى هذه النماذج المختلفة وتشكل تعبيره الفنى ، فهو متدفق ومشع ، واضح وسريع ، دقيق وتلقائى ، متحكم فى عبارته وفى أسلوبه تحكما كاملاً.

ثم انظر إلى شفافيه الشاعر ، كيف ينقل احساسه بالحياة فى الصور الفنية التى يقدمها فى اكتمال عضوى ، وفى شكل يحفظها حية.

إن الفكرة وطريقة عرضها والتعبير عنها فى كل ماتقدم من نصوص تندمج كلها معا اندماجا رائعا لمحاولة خلق عالم جديد يتوق إليه ، ويموت من أجله.

ومن هنا تأتى جدة اللغة والصور ، ذلك أن كل عمل مكتمل هو دنيا خاصة فريدة تنتمى إلى قائلها ، وتحقق هذا الوجود الفرد الذى يمثله بدر شاكر السياب ، الذى استطاع من خلال شعره أن يكشف عن ذاته من خلال هذه الصور وتلك الرؤى ، بوسائل خاصة لم ترد من قبل بصورتها هذه عند أحد.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لقد ظهر أنه يسعى صاعدا فى معاركه مع الحياة والمستقبل ، ويتجسد كيانه ونموه وحضوره فى كيان قصائدة ونموها.

ولاشك أن حياة السياب وتجربته المعيشة قد استطاعت أن تتجمع نتيجة سلسلة من العوامل المتباينة والملائمة حتى يتحقق للشاعر هذا الإنجاز الراسخ ـ إن العنف وقسوة الحياة ، والتحدى الإيجابى الرائع الذى تحرر من مئات القيود ينفذ إلى كل ركن خفى من أركان نفس السياب ، ويطفو فوق ذلك الفيض من منتجات عقله وروحه ، والتى كانت ترقد مختفية داخل نفسه ... وكان يعمل بدأب وصبر على إبرازها إلى ضوء النهار.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نـــزار قبـــانـــى

نزار قبانى نسيج متفرد بين شعراء العصر ، فهو دنيا جديدة وفريدة وحية ، كانت لغته طازجة عند ولادتها ، وماتزال حتى يومنا هذا محتفظة بطزاجتها وحيويتها وستبقى كذلك أمام الأجيال القادمة ، كان هَمّ نزار منذ أول كلمة كتبها أن تظهر خصوصيته وألا يتساهل فى هذا ، حتى عندما يخرج عن ذاته ويعبّر عن الجماعة أو عن قضايا مجتمعه ووطنه ، سواء أكانت قضايا سياسية أم اجتماعية أم قومية ، لم يكن فى كل ذلك يكتب إلا ما يفرده ، وكان يؤمن طول الوقت بأن الطاقة الإبداعية الحقيقية لا تعرف الأفكار الثابتة واللغة الواحدة ، ولا تخضع للقواعد والعادات الموروثة ، ولا تعرف الوقوف عند محطة تاريخية واحدة أو الجمود على أشكال التعبير الثابتة .

لم تكن طاقة نزار طاقة مشدودة إلى الوراء ، إنها طاقة تتطلع إلى المستقبل وإلى الأمام ، وليس معنى هذا أن نزاراً خرج خروجاً كلياً من الماضى ، فإن مثل هذا الخروج مستحيل لأنه خروج عن التاريخ وخروج عن الأصول وعن الذات العربية . فالشاعر الحديث لا يبدع وهو منفصل عن الأمس ، إنه متصل دائما بالأمس والغد معا ، ولكنه لا يبقى عبداً ومن هنا كان لابد للشاعر أن يكون له عالمه الخاص ، له وسطه التعبيرى الجديد ، له كلمته الحرة التى تتجاوز العالم القديم إلى عالم جديد إيقاعاً وصوراً وأداء .

ولقد عرفت نزار قبانى منذ مُدةٍ طويلة فى أواخر الأربعينيات ، وأوائل الخمسينيات ، حين كانت تأتى قصائده مخطوطة يتلقفها الناى قبل أن تصلنا دواوينه ، وكنت أسعى إلى هذه القصائد وأجرى بها إلى صديق يشاركنى الإحساس والتذوق ، كنا نتلهف على الجديد فى الأدب والنقد ، وكانت قصائد نزار مثار إعجاب لما كان فيها من تجاوز وتخط للصياغة العربية التقليدية ، ولما فيها من طاقات إبداعية وفنية بهرت القارئ ، لأنها على حد تعبير نزار نفسه كانت تلقى بنا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على أرض الدهشة ، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة .

واذا جاز لنا فى هذه العجالة أن نوجز عناصر الإبداع الفنى عند نزار فإننا نستطيع أن نحدد خطوطها الأساسية والجوهرية فى العناصر الآتية :

أولا - تلك الطاقة الحية والمتدفقة عنده وهى تتمثل فى مظهرين : الأول - غزارة الإنتاج وتدفقه ، والثانى حيويته وطزاجته .

ولنضرب مثلاً لغزارة الإنتاج وتدفقه بالسنوات الست الأولى من حياته الفنية ، فقد أصدر فيها أربعة دواوين بين سنة ١٩٤٤ - ١٩٥٠ ، فنجده وهو فى السابعة والعشرين من عمره فى سنة ١٨٥٠ صاحب دواوين أربعة هى على التوالى « قالت لى السمراء (١٩٤٤) » ثم « طفولة نهد (١٩٤٨) » ثم « سامبا (١٩٤٩) » ثم « أنت لى (١٩٥٠) » وجميع هذه الدواوين فى علاقة الحب بين الرجل والمرأة ، ثم يتوالى بعد ذلك إنتاجه المتدفق والغزير على مدى أربعين عاماً لا يفتر ولا يضعف ولا يكرر نفسه . ويظل شاعر الحب الأول بصوره الفريدة والفرحة والملونة والمشحونة بالطفولة والبراءة والوله والشقاوة .

هذه فى حد ذاتها ظاهرة تسترعى الانتباه والإعجاب وربما كانت ظاهرة فريدة فى شعرنا العربى كله ، بل هى على المستوى الفنى تعتبر نادرة كذلك .

فقد كتب دانتى عن حبه الفريد « لبياتريس » فألف كتاباً واحداً « الحياة الجديدة» ثم انصرف عن موضوع الحب بعد ذلك إلى موضوعات أخرى ، وكتب شكسبير عن الحب فى « سوناتاته » وهو فى أوائل شبابه فى الثلاثين من عمره ، ثم اتجه نحو المسرح . وكتب ابن حزم « طوق الحمامة » وهو فى السادسة والعشرين من عمره ينظر للحب ويصنف له ، ولكنه لم يلبث أن انصرف عنه إلى الفلسفة والدين . أما نزار فقد ظل متمسكا بالحب يتغنى به وله . عاشقاً للمرأة ومدافعاً عنها. عارضاً وكاشفاً لكل ما يتصل بمشاعرها وخلجاتها ، وما تكتمه فى داخلها من عوامل نفسية وعاطفية كما تراءى فى مجتمعنا الحديث . حتى أشواق المرأة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأحلامها لم يتورع عن بسط مكنونها في جرأة منقطعة النظير ، وهو في هذا فريد يختلف عن شعراء الغزل جميعهم . حتى امرئ القيس الذى يعتبر فى جرأته واقتحامه أقرب النوعيات إلى نزار ، لأنه أشد شعراء الغزل القدماء اقتحاما وجرأة ، فغزله بدوى بكل ما فى الكلمة من معنى ، نقول حتى امرئ القيس لم يصل فى أنغام الغزل وقضاياه مثل ما وصل إليه نزار .. برغم ما فيهما معا من روح متباهية وعاتية .

أما شعراء الغزل العفيف فى القرن الأول الهجرى من أمثال مجنون ليلى ، وجميل بثينة وكثير عزة فكان غزلهم غزلا ريفيا يكتب على استحياء ، فهو غزل خجول ومداور ، على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا .

أما عن عمر بن أبى ربيعة الذى يكاد يكون الشبه بينه وبين نزار كبيراً فى التجديد أولاً ، وفى الاسترسال فى موضوع الغزل ثانياً . وفى جرأته وبراعته وتفننه فى موضوعات الغزل ثالثا ، فإن عمر لم تكن له طاقة نزار فى التوغل إلى أعماق الصلة بين الرجل والمرأة على النحو الدقيق والمفصل والمتنوع الذى ذهب إليه نزار قبانى .

ثانياً – العاطفة الملتهبة التى لا تكاد تخبو حتى تشتعل ، والتى تظل متوقدة على مدى طويل ، والتى يبقى تحت تأثيرها الشاعر مولها وعاشقا متيماً ترتفع حرارته ولا تنخفض ، يعبر بها وعنها فيما يقرب من ألف صفحة من الشعر الذى تفيره عاطفة واحدة هى عاطفة الحب . وتبقى على هذا النحو من البداية إلى النهاية كلما اشتد أوارها باعثة اللذة والإعجاب فى وقت واحد .

ما سر هذه العاطفة وكيف استطاعت لغة الحب أن تتواصل وتتابع فى يُسر على هذا المدى الطويل ؟

القضية تفسيرها بسيط ، فهو يرجع فى المقام الأول إلى طبيعة نزار ، إلى تركيبته النفسية والروحية معا ، فهو شاعر عاشق والعشق هنا صفة لازمة له ، أو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جزء من دورته الدموية ، جزء لا يتجزأ من ذاته ، أو من عناصر التكوين والإحياء في شخصيته . وللعاشق لغته وله حرارته المرتفعة دائما ، وله توتره وإيقاعه . هذا بالإضافة إلى أن نزاراً شاعر سريع الانفعال شديد التأثر ، زخرت روحه بشتى المشاعر ففاضت في لغة الحب . فالقضية ليست مجرد انفعال بالحب ، بل الصحيح هو أن كل انفعال عند شاعر من هذا النوع يمكن أن يصور لغة الحب ، لأنها من الناحية النفسية هي المنفذ الصادق لكل شعور حار عنده .

ثم لابد أن نضيف إلى هذا كله أن نزاراً في عاطفته جرئ دائما . أو بمعنى آخر يؤثر الإيجاب لا السلب ، يدعو للحياة ويقظتها وعنفوانها ولا يعرف اليأس ، فهو مرتبط في غزله بهذه المعاني ، معنى تقديس الحياة ويقظة الجسد وحيوية العشق الذى هو عنده قوة دافعة تحافظ على الحياة وتمنحها الديمومة والبقاء . فالعشق عنده انتصار على الموت ومجابهة له أو قل إن العشق هو الوجه الآخر للموت .. حتى لكأنه ينادى فيقول إما العشق وإما الموت . هذا هو سر عاطفة الحب المشبوبة عنده دائما حتى في القصائد أو اللحظات التى لم يكن واقعا فيها تحت تجربة حب حقيقية أو شخصية وهى كثيرة عنده ، فإن تجارب الغرام في شعره محدودة بالقياس إلى هذا البحر الزاخر من شعر الحب في دواوينه .

ثالثاً – لغته وصوره : أما لغة نزار ، فقد كان الشاعر حائراً بين لغتين : لغة نكتب بها ولغة نتكلمها ، كان يشعر بالغربة تجاه هذا الموقف بين لغة فرض عليها على حد قوله احتكار رهيب وحصار حديدى يمنع عنها الاختلاط والنمو والتطور والخروج إلى الشارع . وهى اللغة الكلاسيكية المحافظة على عباراتها وصياغتها وأساليبها .. ولغة أخرى نشطة متحركة وحية ومشتبكة بأعصاب الناس ، وتفاصيل حياتهم اليومية . وكانت الجسور بين هاتين اللغتين مقطوعة لأن الأولى لم تكن تريد أن تتنازل عن كبريائها ، والثانية لا تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول معها في حوار(١) .

---

(١) انظر ازدواجية اللغة لنزار قباني في كتابه قصتي مع الشعر .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكان الحل عند نزار أنْ عقد العزم على اعتماد لغة ثالثة تأخذ من الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها ، وتأخذ من اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة.

وهكذا يستطيع الشاعر أن يجد وسيلة التعبير عن نفسه دون أن يكون خارجا على القانون أو التاريخ ، ودون أن يتوقف فى اللغة عند محطة واحدة من الزمن ، أو أن التشكيل الفنى لا يتجاوزها . ولقد نجح نزار فى استحداث هذه اللغة الثالثة التى ظلت علامة متميزة فى شعره والتعبير الأدبى بعامة .

أما الصورة عند نزار فلعلها أن تكون أبرز عناصره الإبداعية بروزا وأعظمها أثرا ، فهو شاعر مصور بالدرجة الأولى يعتمد على الصورة فى الإيحاء وبث الإحساس ونشره على طول عمله الفنى بشكل مثير وجديد حقا . وميزة الصورة عند نزار أنها خلية نامية من الإحساس تضفى على بنائه الفنى روحاً متميزاً ، وتحقق فيه كيانا عضويا موحداً .

وأبرز صفات صوره أنها دائما تدهشك لجدتها وطرافتها وأنها لا تتكرر ولا تقلد . ولصوره فى ميدان الغزل صفات خاصة . فهى صور مثيرة حسية جامحة الطبيعة ومتميزة فى أصواتها وألوانها .

ومن صوره التى برع فيها وافتن صورة النهد الذى يشغله عن الدنيا وما فيها وخصوصا فى أعماله الأولى ، فالنهد عنده مرمر وورد ونور ونجوم وعبير وتفاح ، ثم نجد النهدين بين ذلك يأخذان صورا أخرى فى دواوينه المتأخرة ، فهما أرنبان وحصانان وديكان وخنجران وسمكتان متوحشتان ، ولؤلؤتان ، وقديسان وأحيانا صخرة انتحار .. حتى لتراه بعد قراءتك لهذه الصور كأنه قديس جسد أو شهيد نهد على حد تعبير بعض النقاد .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

صلاح عبد الصبور

١٩٣١ - ١٩٨١

لا أحد يشك فى أن صلاح عبد الصبور هو من أبرز الشعراء الذين ظهروا بعد الخمسينيات من هذا القرن ، لا فى مصر وحدها بل فى العالم العربى كله . فقد كان واحداً من الطليعة الذين شاركوا فى بناء حركة الشعر العربى الحديث مع رفقائه العظام بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتى ، ونزار قبانى ، وأحمد عبد المعطى حجازى ، بُلند الحيدرى ، وأدونيس ، ويوسف الخال ، والفيتورى ، وخليل حاوى وغيرهم .

وكان لصلاح عبد الصبور دور خاص يختلف عن دور رفقائه من رواد حركة الشعر الحديث ، فإذا تجاوزنا دوره الطليعى والريادى مع غيره، وإذا تجاوزنا بعض السمات العامة التى يشترك فيها رواد الحركة الجديدة والتى سنشير إليها ونحاول تحديدها ، أقول إذا تجاوزنا هذا الجانب المشترك بين شعراء الطليعة ، تبقى لصلاح عبد الصبور شخصيته المتميزة التى تتمثل كما تتمثل عند غيره فى ركنين أساسيين هما :

أولاً : التطور والتجديد فى التعبير الفنى وأدواته .

ثانياً : ما يطرحه من رؤى جديدة ، فإن تغير الرؤية علامة جوهرية من علامات التطور فى شعرنا الحديث ، لا تقل أهمية عن تطور التعبير ، وهما يتعانقان معا .

هذان المحوران يشترك فيهما الكثير من شعراء حركة الشعر الجديد ، لكن كان لكل شاعر أسلوبه الخاص ، طاقته الشعرية ، وسائله التعبيرية ، رؤيته الخاصة للحياة والناس . وهذا ما سنحاول أن نكتشفه فى عالم صلاح عبد الصبور الشعرى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

معنى التجديد

وقبل أن نشرع فى دراسة التيارين السابقين عند صلاح عبد الصبور نود أن نقف وقفة لتوضيح ما نقصده وما يقصده النقد الحديث من معنى التحول والتجديد .

عندنا فى التحول والتجديد تياران :

التيار الأول : هو التيار الذى يبدأ أصوليا ثم يثور من داخل الأصولية . وهذ النوع من التجديد هو الذى يعترف بأن لكل زمن خصوصياته ، وأن الفن كالإنسان يعيش فى عالم متغير ، يتحرك وفق تيارات العصر ورياح فكره فيقتحم عالمه الخاص دون إخلال بالأصول .

إنه التيار الذى يرتكز على الأصول العامة ، يحافظ عليها ، وفى ذات الوقت يسمح لنفسه أن يفتح النوافذ ، ويغير الهواء ، ويجدد الأثاث . وهنا يبقى التجديد تحت جناح الأصولية ، وضمن الضوابط المعروفة للفن الأدبى سواء أكان شعراً أم قصة قصيرة أم رواية .

والتيار الثانى : هو الذى يغير فى الأصول تغييرا جذريا ويُعتبر تحولاً حقيقياً عن المسار المعروف والتقاليد المتداولة والمرتبطة بشكل الفن وطرائق تعبيره ، وأدوات هذا التعبير ، سواء أكانت هذه الأدوات فى لغته أم فى أساليبه التعبيرية المختلفة أم فى هيكله البنائى أم فى مضمونه الفكرى أو الفلسفى.

ويمثل هذا الاتجاه ما رأيناه فى بعض ألوان المسرح الحديثة مثل مسرح بريخت والأوتشرك ومسرح العبث . وعلى نحو ما رأيناه فى بعض نماذج من الحداثة وهو مذهب ظهر فى العشرينيات من هذا القرن .

هذه أمثلة واضحة على هذا التيار الذى يهرب من سلطة الزمان والمكان عليه ، ويحاول أن يبدأ بداية مقطوعه عن الماضى، ويقدم شيئا خارجا عن إطار الأصولية والشرعية .. شيئاً يختلف اختلافا كليا فى الهيكل والبناء واللغة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفى مجال الشعر لا نستطيع أن نزعم ، برغم كل ما أحرزناه من تطور وتجديد ، قد يبلغ درجة لم تحدث من قبل في تاريخ أدبنا العربى على اختلاف عصوره . أقول على الرغم من هذه الطفرة الجديدة والمتنوعة فإننا لا نستطيع أن نزعم إننا خرجنا خروجا كاملاً عن تيار الأصولية أو تجاوزنا الماضى أو انسلخنا منه انسلاخاً كاملاً .. الذى حدث أننا تجاوزنا الأشكال والمقاييس والمفاهيم التى نشأت تعبيراً عن أوضاع وأساليب وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها وبات ، بحكم الضرورة وطبيعة التحول ، أن يزول فعلها لزوال الظروف التى كانت سببا فى نشأتها .. وبعبارة أخرى أصبح الماضى بالقياس إلى الشاعر الحديث أو المجدد حيا غير منقطع عن الحاضر ، كما أصبح ضوءا ينير عتمات الحاضر ونحن نتوجه صوب الحاضر والمستقبل . وهذه الثلاثة : الماضى والحاضر والمستقبل أصبحت مفتوحة للحوار والنمو والفعل بحيث لا نستطيع اليوم إلا أن نلتقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها .

فى هذا التلاقى نسمح لنهر الإبداع الذى يتدفق من الماضى إلى الحاضر والمستقبل أن يتحرك حرا ، وأن نجرى مع مجراه نرافقه ونعيش فيه بانفتاح دائم وفتوة أبدية .

وليس لأحد أن يتصور أن القصيدة الحديثة فى الزمن هى بالضرورة الأكثر قيمة . فالحديث كالقديم لا يرتفع أحدهما عن الآخر ولا يفضله إلا بمقدار ما يقدم من قيم جديدة فنية وجمالية . فما يولد فى مجال الفن حيا يبقى حيا على الدوام بل محتفظا بحيويته وطزاجته ، لا تدركه الشيخوخة .

والإبداعات الشعرية والفنية عموما تتجاور وتتلاقى وتسير جنبا إلى جنب وتتعايش ، ولا شئ فيها ينفى الآخر أو يحل محله أو يعوّض عنه .

والذى يؤكد هذه الحقائق أن مذهب الحداثة MODERNISM الذى أشرنا إليه سابقا والذى ظهر فى أوروبا فى أوائل هذا القرن لم يستطع برغم ما قام عليه من فلسفة تدعو إلى نبذ القديم واقتلاعه من جذوره والدعوة إلى البدء من جديد منسلخا عن الماضى ، نقول على الرغم من هذه الدعوة ، فإن تراث

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإنسانية القديم من اليونان إلى العصر الحديث مايزال محتفظا بثيابه وجلاله وحيويته ، لم يتأثر ، ولم يفقد قيمته ، أو يقل إقبال الناس عليه ، وتأثرهم به وتقديرهم لأهميته .

ومع ذلك فمن الممكن أن يطرح هذا السؤال نفسه : هل يمكن أن تظل طرائق التعبير الشعرى وأساليبها القديمة فارضة نفسها على الشعر ؟ وهل تستطيع بصياغتها القديمة أن تستوعب ما يطرحه العصر من أفكار واتجاهات وفلسفات ، وأن تجسد أزمات الإنسان المعاصر وتحقق ما يسمى بالأثر الفنى المعاصر إبداعاً وفكراً؟ هنا يمكن أن تكون المناقشة ، وأن يكون الحوار . والشئ الذى يبدو واضحا فى عالم الإبداع الشعرى المعاصر أن الأسلوب القديم لم يعد بطريقته الملتزمة التزاما صارما ، وفى شكل القصيدة القديم قادرا على استيعاب نوع من الشعر لا يُحدد بنظام جمالى خارجى ، بل إلى جوار ذلك بنظام عقلى فكرى . فشعرنا العربى اليوم يبدأ مرحلة مختلفة اختلافاً كبيراً بل جذرياً فى الحساسية والفهم والرؤية وطرائق التعبير جميعا . إنه يبحث عن نوع من التحقق الخيالى الصوفى الرمزى المتحرر إلى حد كبير من قيود الالتزام القديمة ونظام البيت الشعرى المنتهى بقافية واحدة على طول القصيدة . إن حركة التعبير اليوم تريد أن تكون أكثر جرأة وأكثر انطلاقا فلا يمكنه الدخول فى مضايق مختلفة من الزخرف .. إنه شعر يريد أن يدخل إلى قلب العالم يعبر عن الكيان الإنسانى .

وهو فى هذا يدرك الحقيقة التى تقول بأن كل جديد يعانق القديم ولكنه فى الوقت نفسه لابد أن يقودنا صوب عالم جديد، صوب إنسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة .

وليس معنى هذا أن التجربة الشعرية الحديثة قد وصلت إلى الأسلوب الأمثل أو أدركت نهاية الطريق ، واكتشفت ذاتها ، وحققت أفضل الأساليب والوسائل . إننا مازلنا نبحث عن أنفسنا ومانزال التجربة فى مرحلة التكوين ولم تبلغ الكمال أو الاستقرار بعد .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن الممكن للدارس والمتأمل فى هذه التجارب الجديدة أن يجد المآخذ الكثيرة على النتاج الشعرى المطروح .. ويمكنك أن تقول مثلاً : إن فيه تضخما يرافقه ضجيج فارغ ، وفيه ولع واعجاب نحو الغرابة والغلو والطرافة لذاتها . . كما أن حداثة الشعر الجديد ليست مقياساً على جودة الأشياء ، فهناك من المحدثين من يظن أن تحقيق صفات الحداثة هو فى ذاته غاية ، ولا يهم بعد ذلك كيف يكون الشعر أو كيف تتحقق التجربة .. فالشعر لا يحدد بالاتجاه بل بالإبداع . فالذى يحدد القيمة النهائية لأى عمل فنى كونه فناً ناجحاً فى تحقيق صفات الإبداع وخصائصه .

إن بعض المجددين يعتقدون أنه يكفى للقصيدة الحديثة أن تكون حديثة ومن ثَمّ ناجحة أى أن تكون تراكيب القصيدة غير مألوفة تصدم القارئ . وهذا بطبيعة الحال بعيد عما نعنيه بالإبداع الحقيقى ، وهو على النقيض يولّدُ أشكالاً تشارك فى بلبلة الآراء وافساد الذوق .

وواجبنا اليوم أن نفرّق بين التجديد الحقيقى والزيف الذى ينتشر باسم التجديد . فكثيرٌ من هذا النوع الذى يزعم لنفسه الجدة والطرافة يخلو من أية طاقة خلاقة ، بل تعوزه حتى أبسط أدوات الشاعر : الكلمة والإيقاع .

ولصلاح عبد الصبور رأى واضح فى هذه القضية أفصح عنه فى كتابه « قصتى مع الشعر » . فبعد أن تتبع تراثنا العربى ، وتفرغ لقراءته عامين كاملين ، وعبّر عن إعجابه بمواطن الإبداع فيه أشار إلى التحول والتغيير الذى شمل التراث الأدبى كله فى عالمنا المعاصر ، وأبان عن أن هذه الحضارة الحديثة ليست حضارة غرب أوروبا وحدها بل حضارة العالم كله . يقول :

« لقد تغير العالم كله منذ عصر النهضة ، فتميز الشعر عن النثر ، واستقل النثر بعالمه ، ووجد نقاد جدد غير أرسطو الذى عاشت عليه الحضارات اليونانية والرومانية والعربية . ووجدت فنون محدثة كالقصة القصيرة والرواية ، وطولب الشاعر أن يكون كل ما يقوله شعرا . ومرت أوروبا بعصر التنوير (القرن الثامن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عشر) وعصر الرومانسية (القرن التاسع عشر) ، وعصر الاضطراب فى القرن العشرين . وتغيرت صورة الأدب تغيراً حاداً جذرياً ، وأعيد النظر فى التراث الأدبى كله ، بل امتد هذا التغير إلى كل الفنون بشكل عام.... واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية، واكتشف الإنسان اكتشافاً جديداً . وباختصار نشأت وتمت حضارة جديدة تختلف عن الحضارات القديمة كلها ، طابعاً ، وأسلوباً، ونظراً للأمور ....

فهى ليست حضارة أوروبا ، ولكنها حضارة العالم الحديث التى تحاول من خلال اضطرابها بين الآراء والأفكار أن تهتدى إلى فلسفة جديدة نستطيع أن نسميها « الإنسانية الجديدة » تمييزا لها عن الإنسانية فى القرن الثامن عشر ....

أما الأدب والفن فهما يطمحان من خلال مخاضهما وفشلهما واحباطهما ومآسيهما وانتصاراتهما أيضا ، إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة ، ولهذا الإنسان الجديد » (١) .

هذا هو رأى عبد الصبور نفسه فى قضية التغير والتحول الجذرين واللذين خلقا الإنسان الجديد ثقافة وفكراً وأن حتمية التغيير والتجديد أصبحت أمراً طبيعياً مفروضاً .. وأن الأدب والفن يبحثان اليوم من خلال مخاضهما العسير ، واحباطهما وانتصاراتها فى وقت واحد لإنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة .

موقفه الفكرى والإبداعى

بعد أن استعرضنا مفهوم التجديد فى التجارب الشعرية الجديدة ، وأسباب هذا التجديد ودوافعه وعلاقة الجديد بالقديم، والحاضر بالماضى، وموقف التجديد من التراث ، ثم رأى صلاح عبد الصبور فى هذا كله ، نود أن نقف الآن عند عالم عبد الصبور الفكرى والإبداعى محاولين إبراز أخص ما يميزه ويفرده. وكل ما نسعى إليه ، أن نستطيع تحديد الخطوط الإنسانية التى تكشف عن ملامح الشخصية الفنية

---

(١) حياتى فى الشعر - صلاح عبد الصبور ص. ص. ١٠٨ ، ١٠٩ دار العودة بيروت.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

للشاعر ، وأن تبرز ملامحها أمام القارئ بحيث يمكنه أن يتعرف عليها من بين مئات الشخصيات بما تحمل من طابع الخصوصية ، وما تدل عليه من معدن الشخصية .. هذا هو منهجنا فى دراسة الشخصية الأدبية أن نضع يدنا على المواضع الحساسة فى شخصية الشاعر بلا تعثر ولا تلمس ، وأنما نهتدى إليها بحاسة خفية . وسوف نتجنب السرد الطويل وعقلية التسجيل والتدوين ، ونكتفى بما يوضح عناصر التكوين والإحياء فى الشخصية آملين الوصول إلى صورة حية تتألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها إنسان وشاعر .

ملامح من موقفه الفكرى

نشأ صلاح عبد الصبور نشأة دينية خالصة وجاهد فى مرحلة صباه هذه ألا يشغله شاغل عن ذكر الله وعن الصلاة ، وأن يخلى نفسه من كل فكرة عدا فكرة الله . ويقول :

« ومازلتُ أصلى حتى كدت أن أتهالك إعياء ، ودفع بى الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى إننى زعمت لنفسى ساعتها أننى رأيت الله » [1] وهى فترة استمرت إلى دخوله الجامعة . ثم لم تلبث أن تحولت نتيجة لقراءات متعددة فى الداروينية ، وأفكار الفيلسوف نيتشة ثم الفلسفات المادية وغيرها، وعكوف الفتى على جمع القرائن من كل هذه الأفكار . وساعدته كل هذه الأفكار على بزوغ جرثومة « الأنكار » وإذا بهذا الإنكار يستبد به كأوضح ما يكون الإنكار . وظهر ذلك بوضوح بعد تخرجه من الجامعة عام ١٩٥١ . وقد وجد فى موقفه الإنكارى هذا موقفا فكريا متماسكا على حد تعبيره [2].

أضف إلى ذلك انتشار فكرة نواتها من الأدب الماركسى وجدت لدينا هنا فى مجتمعنا العربى فى فترة الخمسينيات والستينيات رواجاً شديداً فنودى بكلمة

---

(١) المرجع السابق ص ٨٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ص ٨١ ، ٨٢ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

«الالتزام» والأدب الهادف . ولاقت الكلمتان استحسانا وتأثيراً في نفوس الكتاب ، ونادى الجميع وقتئذ بالأدب الملتزم ، حتى انتهى الأمر بأن جعل النقاد من الالتزام ميزانا للحكم على الأديب . بل إن الأمر قد جاوز ذلك حتى أصبحت كلمة الالتزام تقترن عند الجميع بالتفوق .

فليس غريبا وظروفنا السياسية في ذلك الوقت ، كما نعرف جميعا ، كانت الميل إلى الاتجاه الاشتراكي واعتناق فلسفته ، ليس غريبا والظروف كذلك أن يهتم شباب الشعراء والكتاب بهذا الاتجاه ، بل لقد اشتد التعصب ببعض هذه الأيديولوجيات إلى درجة المحق والجلد ، من أجل ما يزعمه البعض أن في هذه الأيديولوجيات تحقيقا لفردوس أرضي يمكن تحقيقه بين عشية وضحاها [1] .

فكانت أول قصيدة في أول ديوان ينشره صلاح عبد الصبور « الناس في بلادي» هي المعبرة عن ذلك الإحساس عنده .

والقصيدة ألفها الشاعر عام ١٩٥٥ ثم نشرها في ديوان «الناس في بلادي » الذي صدر عام ١٩٥٧ .

تقول القصيدة :

الناسُ في بلادي جَارحونَ كالصقورْ
عُناوُهم كرجْفَةِ الشتاءِ في ذُرابةِ الشَّجَرْ
وضحكُهُمْ يعزُّ كاللهيب في الحطبْ
خُطاهُمو تُريد أن تَسُوخ في التراب
ويَقْتلون ، يَسْرقُون ، يَشْرَبون ، يَجْشأونَ
لكنّهم بَشَرْ
وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

(١) راجع ما قاله جبرا إبراهيم جبرا في مقاله « الحرية والطوفان » عن فكرة الالتزام، كتاب الحرية والطوفان ص ١٦ وما بعدها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم ينتقل الشاعر بعد هذا التصوير الواقعى الممتزج بالطابع الإنسانى والذى يصور فيه الناس فى بلاده ، متخذا من بعض الألوان والملامح الصارخة خطوطا للصورة التى يعبر بها عن سذاجة الناس وعفويتهم وضعفهم ، وما تعودوا عليه من خير وشر . ولكنها فى النهاية تشعرك بمحبة الشاعر لهؤلاء ، وإن كان لا يرضى أن يكون هذا هو حالهم .

ولم يكن مجرد تصوير ملامح الناس هو غاية الشاعر من القصيدة إن غايته كانت أبعد ، وذلك حين يرسم صورة للشيخ المسن الورع الذى يجلس عند مدخل القرية ساعة الغروب ، وقد التف حوله جمع من القرويين ينصتون بشغف لقصة يحكيها هذا الشيخ قصة « أنضجت ثمرتها تجارب الحياة » فراحوا ينتحبون ، وقد أحنوا رءوسهم يحملقون فى صمت أمواج الفزع العميقة ، لأنه لم يكن صمتا حزينا بل كان صمتا يبعث الرعب (١) .

لقد سحرتهم القصة فطفقوا يتأملون نهاية كدح الإنسان فى هذه الحياة ، وتصاريف الخالق العادل الذى أرسل مَلَكَ الموت ليقبض روح ذلك الثرى الذى أنفق العمر فى بناء القلاع ، وامتلاك الثروات حتى جمع ما ملأ أربعين غرفة من الذهب الوهّاج وقذف بها تتلظى فى أعماق الجحيم . ويختتم الشاعر القصيدة فيحكى كيف عاد إلى القرية ليعلم بأن عمه الشيخ المسكين قد ودّع الحياة .

.. وسارَ خلْفَ نَعْشه القديمْ .
مَنْ يَمْلِكُونَ مثلَهُ جلبابَ كتّانٍ قَديمْ
لَمْ يذكره الإلهُ أو عزرِيلْ
أو حروفٌ كان ..
فالعامُ عامُ جوعْ

(١) د. محمد مصطفى بدوى A Critical Int. ion to Modern Arabic Poetry Camb. Press

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وعندَ بابِ القبرِ قامَ صاحبي خَليلْ ،
خفيدُ عمّي مُصطفى ..
وحينَ مَدّ للسماءِ زنْدَهُ المفتول ..
ماجَتْ على عينيهِ نظرةُ احتقارْ ..
فالعامُ عامُ جوعْ ..

وهكذا نرى كيف طرحت القصيدة بأكملها صورة القرية الريفية التي يعيش رجالها تحت طغيان الخوف والاستسلام من خلال التخويف بالقصة الشعبية التي تجد فيها القرية جذبا وتأثيرا شديدين ، لتصليب الفكرة ، ولا تغض النظر عن واقع حياتها الفقير والمرير . غير أن ذابا ينهم هو الشاعر يلقي قبضة التعاطف والتعميد بعد كل هذا جديدة في عناصر بنائها ، وفي تشكيلها الفني ، وفي انتهاجها وخطوطها الموحية والمعبرة ، والقادرة على أن تهب الحياة للصورة الأدبية . هذا بالإضافة إلى هذا التيار الخفي من الإحساس الذي يفرض نفسه ويشعر به في كل نواحي العمل .

هذه المرحلة ، مرحلة الناس في بلادي هي المرحلة التي انعكست فيها فكرة الالتزام ، ولكنه كما نرى الالتزام المشوب بالطابع الإنساني والنظرة الاجتماعية المثالية التي لم تستمر عند الشاعر طويلا . ذلك لاقتناع الشاعر بأن الحياة أكثر رحابة ، وأن التوجه للإنسان هو هدف الشاعر ، ولأن مذهب الالتزام نفسه لم يعش طويلا ، وسبب قصر عمر الالتزام هو أنه كان يتوخى السياسة أكثر مما يتوخى الإنسان . وثانيا : لأنه يستهدف المجموع المبهم أكثر مما يستهدف الفرد المحدد . وثالثا : لسيطرة رؤية واحدة مستبدة قد تصل إلى حد العنف ، بل تتجاوزه أحيانا إلى الإرهاب الفكري المدمر .

تحول عبد الصبور من الاتجاه الاجتماعي الملتزم إلى رؤى ذاتية تتراوح ما بين اتجاهات صوفية معتدلة ، وتأملات حزينة عن الموت ، وأحيانا عن اليأس ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتوجهات أخرى إنسانية . ونستطيع أن نتبين بداية منحاه الصوفى فى مثل هذه الأبيات من ديوان « أقول لكم » ١٩٦١ .

ذاتَ صباحٍ أشرَقَتْ لى حَقيقةُ الحياةْ

والبيت ضمن قصيدة طويلة ذات ثمانية أقسام ، تحمل ثمانية عناوين مختلفة ، فى القسم الخامس منها أبيات تحت عنوان القديس . وكلها موضوعات تدور حول الإنسان ، ومعظمها تأملات نفسية روحية أشبه بالمونولوج الداخلى ، أى حديث النفس للنفس ، المجسد لرؤية نفسية أو موقف تأملى يطرح فيه الشاعر ألوانا من الرؤى التأملية الروحية عن الحياة والإنسان . يقول فى مطلع القسم الخامس المسمى « بالقديس »

إلَىَّ .. إلَىَّ ، يا غرباءُ ، يا فقراءُ ، يا مَرْضَى
كسيرى القَلْبِ والأعضاءِ ، قد أنزلتُ مائدتى
إلَىَّ .. إلَىَّ ،
لنطعم كسرةً من حكمة الأجيالِ مغموسة
بطيش زماننا المملوحْ
تكَسَّرُ ، ثُم تَشْكُرُ قلبَنَا الهادى
ليرسينا علَى شطِّ اليقينِ ، فقد أضَلَّ العقلُ مَسْرَانا

ويظل فى رحلة الكشف هذه إلى أن يقول :

وذاتَ صباحٍ
رأيتُ حقيقةَ الدُّنيا
سمعتُ النجم والأمواه والأزهار موسيقى
رأيتُ اللهَ فى قلبى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لأنّى حينما استيقظتُ ذاتَ صباحٌ
رميتُ الكتب للنيران ، ثم فتحْتُ شبّاكِي
وفى نَفَسِى الضُّحى الْفَوّاحْ .
خَرَجْتُ لأنظرَ الماشينَ فى الطُّرُقَاتِ ، والسّاعينَ للأرزاقْ
وفى ظِلّ الحدائقِ أبْصَرَتْ عيْنَاىَ أسراباً مِنَ الْعُشّاق
وفى لحظةْ
شعَرْتُ بجِسمىَ المحمومِ يَنْبِضُ مثلَ قلبِ الشمسْ
شَعَرْتُ بأننى امتلأت شعابُ الْقَلْبِ بالحِكْمَة
شَعَرْتُ بأننى أصْبَحْتُ قدّيسا
وأن رسالتى ..
هى أن أُقدّسَكُمْ .... (١)

هذا الاكتشاف أو التجلى على حقيقة الديمومة التى تتمثل عند صلاح عبد الصبور فى طرق ثلاثة من الاجتهاد ، تحاول كما يقول هو أن تمد بصرها فى إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته ، وحتى يقوى على تحمل الحياة وإعطائها معنى . وهذه الطرق هى الدين والفلسفة والفن (٢) .

وبعد معاناة يعترف بها الشاعر : معاناة الألم والفقر والغربة التى ألمرت عن مخاض حضارى إنسانى ، جعلت شاعرنا يكتشف الحقيقة وهى أن واجب الإنسان ألا يضيع ضحية الفقر والغربة والألم ويتلاشى فى سلبية أشد من الموت بل واجبه « أن يجمل حياته القصيرة على الأرض ، وأن يخلع على فوضاها وتناقضها لونا من حسن القصد.. ولكن هذا كله لا يتحقق إلا إذا أصبح

(١) أقول لكم – دار الشروق – القاهرة ١٩٨١ ص ص. ٨٥ ، ٨٦ .
(٢) حياتى فى الشعر ص ٦٨ دار العودة – بيروت ١٩٦٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإنسان إنساناً » [1] .

كما يصرح كذلك « بأن عذاب الإنسان الأكبر هو الفقر ، ولكن الفقر ليس ناتجا من سوء توزيع الثروة فحسب ، ولكنه ناتج من سوء توزيع الإنسانية » [2] . إذن كن إنساناً أولا ، وعلى درجة كبيرة من صفات الإنسان فى رحابة حسه وعمق تفكيره ، وإحساسه بالآخرين ، وشعوره بالرحمة والحب والتضحية والحنو على رفيقك فى الحياة ، كن كذلك تكن إيجابيا فى تحقيق معنى الحياة من ناحية ، وتصبح قادراً على القضاء على الحزن والألم ، وتكشف عن وجه أكثر إشراقاً وأملاً .. يقول :

وهناكَ شئٌ فى نفوسنا حزين
قد يَختَفِى .. ولا يبينْ
لكنُه مكنونْ
شئٌ غريبٌ .. غامضٌ حَنُونْ

ويصور الحزن بالليل الذى يرتمى على شوارع المدينة ويفرقها فى الصمت والقرى والوحشة .

ولكن الحزن عند عبد الصبور بعد أن اكتشف طريقه قد صار سفينة التحول إلى شاطئ من النجاة والخلاص بعد متاهة الأحزان والغربة والرعب يقول :

كأنَّ علينا قد خَطَّتْ أقدار
وكأنَّ الغربةَ ميقاتٌ لابد أن نؤديه
أنْ نضربَ أعواما فى التيه
أن نعبدَ أصناماً مكذوبة
ونجدِّف بالقلبين ، وقد خاضَا للحب

(١) المرجع السابق ص ٦٨ .
(٢) نفسه ، نفس الصفحة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

صحراءَ الشوق .. رهيبةْ .

وهكذا ينتهى صلاح عبد الصبور إلى مرساه ، إلى الحب ، إلى مجال التواصل الإنسانى ، وحين يمتلئ قلبه بالحب تتحول الأشياء .. إلى حيث الأفق الأوسع والأرحب ، إلى حيث يصبح الحب انفتاحاً صوفياً متوهجاً..

يقول :

وتقدّم هذا المحبوبْ .. الحبُّ
ورمَى فى قلبى فيروزه
خضراءَ بلونِ الآمالْ
وآشار وقالْ :
قُمَ يا شادى ! غَرِّدْ .. بارك للحب
كرّسْ هذا الاسم العذبْ

وبهذ الحب الذى انتهى إليه الشاعر لم يعد يخشى الموت الذى كان يؤرقه ، فيقول :

أقول لكم بأن الموت مقدورٌ ، وذلك حَقْ
ولكنْ ليس هذا الموتُ حتّفَ الأنفْ
تعالوا خيروا الأجيال أنْ تختار ما تَصْنَعْ
لكى تُوسعْ
لمن يتبعْ
فلن تختارَ غَير الموتْ
وهل مَنْ ماتَ لم يترك له رسماً على الجدرانْ
وخطاً فوق ديباجَهْ
وذكرى فى حنايا قلبْ
وحفنَة طينة خصبة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على وجه الفضاء الجدبْ
وما الإنسان - إنْ عاشَ
وإنْ مات -
وما الإنسان ؟ .. (١)

وقصيدته التى يلتقى فيها بالشيخ محيى الدين الذى يرمز إلى معنى الارتقاء الروحى إلى درجة التسامى تجعله « يعاين الإله » هى من القصائد التى تكشف عن هذا التوجه الذى يُفْصح عن معان إشراقية وحالة من الوجد الصوفى حين يقول :

بالأمسِ فى نَوْمى رأيتُ الشّيْخَ مُحيى الدّينْ
مجذوبَ جارتى العجوز
وكانَ فى حياته يُعاينُ الإلهْ
تَصَوّرِى ، ويجْتَلى ثَنَاه
وقال لى : ... « ونسهر المساءْ »
مسافرينَ فى حديقةِ الصفاءْ
يكونُ ما يكونُ من مجالسِ السّحَرْ
نظنُّ خيراً .. لا تسلنى عن خبر (٢) .

وهكذا بدأ الحب الذى يعيش فى ذات الشاعر يتحول إلى فيض من الداخل ليتجه نحو الآخرين فى صفاء وعفوية وعذوبة .. وأصبحت كلمة الحب هى التى تهبه الغبطة الصامتة وهى التى تربطه بالمطلق ، الذى يرتعش صداه ارتعاشاً حياً فى صميم ذاته التى تحلم بسعادة الإنسان.

وهكذا يمتد طريق الشاعر فى الكشف عن خلاصه وخلاص الإنسان معه.. يطول طريق الكشف ، ويمر عبر مراحل من اليأس والحزن والمرارة والشك ، ويزداد استبطان الشاعر لتأملاته فى ديوانه أحلام فارس قديم . ففى القصيدة الأولى

(١) أقول لكم -ص ٨٤ .

(٢) الاعمال الشعرية الكاملة ١/٧٩ لصلاح عبد الصبور - دار العودة بيروت ١٩٨٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« أغنية الشقاء » التى يبدأها بالاعتذار للأصحاب لأن هذا العام أجدبت الأرض فلم تثمر الأشجار . يقول : .

شتاءُ هذا العامِ يُخبرُنى بأنّى
سأقْضى وحيداً ذاتَ شتاء
وأن ما مضَى من حياتى مَضَى هباءْ

وفى نفس القصيدة يذكر عبد الصبور أن خطيئته هى شعره وهو من أجله صلب .

ويظهر كذلك تشاؤم الشاعر واضحاً كل الوضوح فى آخر قصيدة فى المجموعة المسماة « مذكرات بشر الحافى » المجلد الأول ص ٢٦٣ حيث يصور الحياة وقد سرى بها العفن متجاوزا كل الحدود ، وحيث يبدو الإنسان مسخاً كئيباً فى عينى الإله .

وفى ديوانه « تأملات » تراه يشكو من تأثير حلم مفزع يعاوده من حين لآخر ، يرى نفسه فيه وقد قتل ، وأفرغ جوفه ، وعلق معروضاً فى متحف .. وهو يشير بهذا إلى آماله البعيدة التى تصل به إلى حد تمزيق المارّة ، وإعادة خلقهم من جديد . فهذا هو حلمه القابع فى ضميره والذى لا يفتأ يعاوده ويشغله ، وهو إعادة الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها .

هذه المرحلة التأملية تكشف عن الرؤى المتعددة ، والمراحل النفسية التى مر بها الشاعر من حزن ويأس ، وغربة وتأمل ، ثم أخيراً التوجه إلى الإنسان بعفوية وعذوبة وروح شفافة تحاول تحقيق الصفاء النفسى والروحى للشاعر ، وتصل به أحياناً إلى حد الصوفية المشرقة ، والى الدخول فى معان من الحب الروحى الذى يشع سعادة وبهجة .

الموقف الإبداعى

وعلى الرغم من أن موقف الشاعر الإبداعى لا يمكن فصله عن موقفه الفكرى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فإننا نجد من الضروري أن نقف في موقفه الإبداعي عند بعض الأدوات الجديدة التي يستخدمها الشعر الحديث في بناء القصيدة ، وتحقيق الكيان العضوي الموحّد فيها، وكيف ظهرت عند صلاح عبد الصبور .

هذه الأدوات ربما كان لها في ماضي الشعر وجود ، إلا أن وجودها في الشعر الحديث يختلف اختلافا جذريا ، ونقصد بهذه الأدوات عناصر: المونولوج الداخلي، والصورة الشعرية، وأساليب الرمز وأبعاده ، مرة بالأسطورة ، ومرة أخرى بالتضمين ، محاولين الكشف عن خصوصيات هذه الأدوات من خلال استخدامها استخداما ينتمي للشاعر نفسه ، ويفرده أو يميزه عن غيره .

والمعروف لنا جميعا أن الأشكال والمضامين في حركة الشعر المعاصرة ظلت ما يقارب من نصف قرن أو يزيد في تغير دؤوب مستمر . وقد كانت كذلك في أوروبا من أواخر القرن الثامن عشر . وهذا شيء نراه طبيعيا إذا أدركنا طبيعة التطور في واقع الحياة .. في طبيعة الأشياء ، وليس لنا أن ننكر انطلاق الواقعة ، أو نقوى على تغيير مجرى التطور ، أو إرجاعه إلى الوراء ، لأن في هذا تناقضا في فهم الماضي نفسه ، في عطائه وقوة إيحائه ، وفي دوافعه وأسراره . وهذا الماضي نفسه قد صار هو الآخر في حيز التطور ، فأدونيس يميز من طبيعة حضارة بابل النكوصية ، وتدعو إلى الانتماء والتطور المستمر ، وتراثنا بطبيعة الحال أيضا نوع من الانطلاق ، ذلك لأن طبيعة الإبداع تكمن في خلق حركة في سكون الأشياء ، وثورة على الجامد والبالي ، وهذا هو سر حيوية الإبداع الأدبي، والفني على السواء إذا ظلا بعيدين عن السكون والجمود ، وإذا كانا يصدران عن طبيعة خلاقة .

ولقد طرح النقاد المعاصرون في غير موضع ما تتسم به القصيدة الحديثة ورأوا أن فيها من الأدوات الفنية ما يختلف في النوع والاستخدام عما كان عليه من قبل، وكلها وسائل تعبيرية أولها : المونولوج الداخلي:

والمقصود به حديث الشاعر إلى نفسه ، حين يحاول الشاعر أن يسجل ما يجري داخل النفس من مشاعر ، أو حين - وهذا هو الأغلب - تتسلب على الشاعر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتسيطر عليه أزمة داخلية ، أو موقف تجاه الحياة ، أو الوجود أو متناقضات وأزمات الحياة المعاصرة . أى حينما يريد أن يفرغ ما بداخله من توتر فيلجأ إلى حديث النفس للنفس .

وقد يتحدث الشاعر القديم إلى نفسه ، ولكن لم يكن حديثه على هذا النحو الذى نراه عند الشعراء المعاصرين . كان الشاعر القديم يتساءل أو يشكو الزمان ، ولكن فى صورة متقطعة .. ولم يكن موضوعا غالبا أو سمة أو ظاهرة مطردة على النحو الذى نراه اليوم .

أما الشاعر الحديث فقد أصبح خطاب النفس عنده وسيلة أساسية من وسائل التعبير عن النفس ، أى عن الحركة المتصلة بأعماقه والتى تأخذ أشكالاً متباينة : مشاكل الحياة .. المجتمع .. أعماق النفس ، وهى فى الغالب أزمة الفرد الكاشفة عن رؤياه وهى تعكس تأملات الشاعر فيما يحيط به من ناحية ، وفيما ينبع من رؤى فكرية أو إنسانية من ناحية أخرى .

اقرأ قصيدة « يا نجمى يا نجمى الأوحد » للشاعر صلاح عبد الصبور وهى من مجموعة ديوان « الناس فى بلادى » [1] فسترى حديثاً طويلاً . وسواء استعان فيه بالحوار أو بالمناجاة ، فإن أبيات القصيدة تحكى مناجاة نفس وتسجل كل أعماقها ، تتداعى فيها معانى الألم والتعب والكآبة والمرح المغلول الأقدام ، والإنسان المقصوم الظهر ، والليل الموحش والرغب .. كل هذه المعانى تشكل خط الفعل المتصل فى الأبيات وتكشف عن مكنون إنسان يعانى أزمة الإحباط من حياة تخلو من النور ومن الحب.

يا نَجْمى .. يا نَجْمى الأوحدْ
مازِلْنا – مازَال العالمُ
مازالَ كئيباً .. مازالا
وأنا أصعدُ

---

(١) الناس فى بلادى ص ٧٥ مطابع الشروق ١٩٨١ القاهرة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأدقُّ على صَدْرِ البابْ
ويُجيب الصوتُ المجهودْ
إنْ كنتَ صديقاً فتقدمْ
وأقولُ « سلاما »
وأنا لا أملكُ من دنياى سوى لفظ سلامْ
ونما فى قلبينا مَرَحٌ مفلولُ الأقدامْ
مرحٌ خلّابٌ كالأحلامْ
وقصيرُ العمر
هل يضحك يا نجمى إنسانٌ مقصومُ الظهرْ ؟

والقصيدة كلها يتصاعد فيها هذا الإحساس المهيمن ، والذى يركز على الحزن والضياع حيث يتجه نحو رفض قيم يبذها لفسادها ، وهى كثيرة من حوله يلوذ بنفسه ويفكر ويحلل ويتوغل فى أعماق ذاته ، يبحث عن جواب شاف لعلامات الاستفهام الكثيرة التى تحتاج إلى إجابة أو حل .. يبحث عن أمل.. عن حب .. عن شئ يظفر به بدافع الوصول إلى نوع من الهداية تتوهج عندها الحواس.. وهذه الهداية قد تكون الحب أو كشفا صوفيا يخرجه من الأزمة أو التوتر الذى يعانيه .

الصورة

أما العنصر الثانى فهو الصورة التى خرجت فى الشعر الحديث من مجرد علاقة جزئية بين مشبه ومشبه به ، ومن مجرد المهارة والبراعة فى الدقة والمقابلة إلى نوع من المشاهد أو اللقطات الموحية والمتتالية فى سرعة تنقل لك صورا متلاحقة مرئية ومسموعة ، أشبه بما نشاهده فى أفلام السينما ، ولذلك أطلقوا عليها كلمة « المونتاج » بحكم كونها مشاهد متلاحقة تشبه ما نراه من لقطات متتالية على شاشة السينما .. ولأنها تسرع وتتلاحق ، ومن مجموعها تشكل لك

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رؤية كلية .

أطلق النقاد على الصور الحديثة كلمة « المونتاج » لاقترابها من عالم السينما ، وأنا شخصيا أفضل أن أطلق عليها كلمة « الخيال البرقى » لأنها صور تشبه البرق فى توهجه وسرعته واشعاعاته الضوئية ، ولأن التعبير نفسه أقرب إلى الشعر والفن معا ، وهو مستخدم اليوم فى عالم الفنون التشكيلية . فالصور هنا تتلاحق وتتابع فى ومضات سريعة أشبه بومضات البرق .

هذا النوع من المونتاج أو من الخيال البرقى حسبما تريد أن تسميه ، قد ظهر مع رواد حركة الشعر الجديد ، عند السياب ، والبياتى وصلاح عبد الصبور ، والماغوط، وغيرهم كثيرون فى مرحلة الستينيات والسبعينيات وكان يُستخدم عند هؤلاء بشكل يحقق تماسك التجربة ، لأن الشعراء بعد هذه المرحلة أى فى الثمانينيات والتسعينيات كثيرا ما يلحق الصورة بالصورة على نهج سيريالى تتوالى فيه الصور بشكل رمزى لا يخضع للمنطق وقد يتشتت فلا يبلغ الإحكام ولا يحقق التجربة .

ولنأخذ مثالاً الآن من استخدام صلاح عبد الصبور لهذا النوع من الصور يقول:

مطرٌ يَهْمِى وبَرْدٌ وضَبَابْ
ورعودٌ عاصفة ..
قطةٌ تَصْرُخُ من هَوْلِ الْمَطَرْ ..
وكلابٌ تتعاوى ..
مطرٌ يَهْمِى وبَرْدٌ وضَبَابْ
وأتينا بوعاءٍ حجرى
وملأناه تُرابا وخشَبْ
وجلَسْنا
نأكل الخبزَ المقَدَّدْ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وضَحِكْنا لفكاهة
قالَها جَدّى العجوزْ
وتسلّلْ
من ضياء الشَّمْس مَوْعِدْ
فتفاءلْنا وحيينا الصباحْ
وبأقدام تَجُرُّ الأحذيةْ
وتَدُقُّ الأرضَ من وقْعٍ مُنَفِّرْ
طرقوا الباب علينا (١) .

هذه الأبيات تكشف عن هذا النوع من الصور السريعة المتتابعة والتى تعبر عن حالات ذهنية ، وعن رؤية تفصح عن نفسها من خلال هذه الومضات الخاطفة فى خطوط سريعة ولكنها حية . هذا النوع من التصوير قد أخذ ينتشر حتى يومنا هذا ، ولكنه فى مراحله الأولى ، كما أومأنا سابقا ، وكما يبدو من الأبيات السابقة، لم يكن يُصابُ تيار الصور المتلاحقة هذا بالتشتت والانفلات كما هو الآن ، وظل الشاعر يضبط هذا الخيال البرقى إذا صح هذا التعبير ، فظهر واضحاً عند بدر شاكر السياب ، وخليل حاوى ، والماغوط وغيرهم . بل إن بعضهم مثل خليل حاوى كان يخاف أن يكون فى تلاحق هذه الصور على هذا النحو ما يؤدى إلى الغموض أو التشتت ، فكان يضطر أن يكتب مقدمة نثرية لقصيدته يشرح فيها ما يريد أن يقوله .. (٢)

ولعل القارئ لهذه – ولمثيلاتها كثير عند عبد الصبور – يلاحظ أنه يلتقط صورة من فتات الحياة ، ولا يجد غضاضه فى أخذ مفرداته من واقع الحياة الذى تعيشه ويلتصق بنا . لذلك فهو واقع حميم ودافئ ، فإذا التعبير على بساطته يمتلئ بشحنة

(١) قصيدة « أبي » ديوان الناس في بلادي ط دار العودة بيروت ص ٢٤ .
(٢) الرحلة الثامنة جبرا إبراهيم جبرا ص ٣٥ وما بعدها المؤسسة العربية للنشر بيروت .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عاطفية ، فيصدر عندئذ حاملاً دهشته. دهشة يحملها الشعر إلى القارئ بلفظ قريب ومعنى كبير . شعر الألفة الذى يبلغ تأثيره فى غير ضجيج وفى غير طنطنة .. لذلك كانت الموسيقى هنا هى موسيقى النفس أى ما يشع من الصور من الصدق الذى هو عدو البهجة والسطحية .

فكلمات مثل « قطة تصرخ من هول المطر » ، وكلاب تتعاوى ، ثم الوعاء الحجرى ، والتراب والخشب ، والخبز المقدود .. وجدى العجوز وغير ذلك هى من مفردات الواقع المعيش يرفعها الشاعر إلى مستوى الفن .

ولعل هذا الاتجاه فى التعبير أن يكون من تأثير الشاعر والناقد الكبير ت. س. إليوت T. S. Eliot الذى كان له تأثير على كثير من رواد هذه المرحلة ، وعلى الأخص صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب .

فعندما قرأ صلاح عبد الصبور شعر إليوت تحولت لغته ، وقد اعترف هو نفسه بذلك حين يقول :

« حين توقفت عند الشاعر ت. س. إليوت فى مطلع الشباب لم تستوقفنى أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتنى جسارته اللغوية . فقد كنا نحن، ناشئة الشعراء ، نحرص على أن تكون لغتنا منتقاه منضدة ، تخلو من أى كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج .... وكنا أسرى للتقليد الشعرى العربى الذى يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة ، المجاوزة للغة الحياة ، والبعيدة عنها فى بعض الأحيان .

ويقول :

« وكانت السليقة العربية تنكر أبياتاً كهذه الأبيات من قصيدة : «الأرض الخراب»

فى الساعة البنفسجية ساعة المساء التى تعود

إلى البيوت ، وتعيد البَحّار إلى بيته من البحر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« والتايست » إلى بيتها في موعد الشاى لتنظف المائدة
من بقايا الإفطار ، ولتشعل الموقد ، وتُخرج الطعام من عُلَب الصفيح
لقد تدلت من النافذة منشورةً خوْفَ السقوط
أطقمها الداخلية ، وهى تجف ، إذ لمستها أشعة الشمس الغاربة
وتكومت على الأريكة (التى تتخذها سريراً فى الليل)
جواربها وشبشبها ، وقمصانها ، مشداتها

ويقول :

إن هنا ألفاظاً لم نعتد استعمالها فى الشعر (التايست - الشاى - علب الصفيح - الغسيل المنشور - الأطقم الداخلية - الجوارب - المشدات .. الخ) ومما لاشك فيه أنها هى الكلمات الوحيدة التى تستطيع نقل الصورة التى هدف إليها الشاعر »[1].

ولم يقف عبد الصبور عند هذه الإشارة التى يعترف فيها بتأثره بهذا الأسلوب فى التقاط الصور من الواقع الأليف ، بل ذكر أمثلة وشواهد من شعره تؤكد تأثره بهذه السمة من تلك الأمثلة قصيدة « شنق زهران» التى يصف فيها فلاح دنشواى بقوله :

وبعينيه وَسَامَهْ
وعلى الصُدْغِ حَمَامَهْ
مَمْسِكاً سيفاً ، وتحتَ الوشمِ نَبْشٌ كالكتابَهْ !!

كما أعلن تأثره بهذا الأسلوب فى قصيدته « الحزن »

يا صاحبى إنى حزينْ
طَلَع الصباحُ ، فما ابتسمتُ ، ولم يُنِرْ وَجْهى الصباحْ ..

---

(١) حياتى فى الشعر ص ص . ٩٠ ، ٩١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وخرجْتُ من جَوف المدينةِ أطلبُ الرزق المُتاحْ ..
وغَمَسْت فى ماءِ القناعة خبزَ أيامى الكَفَافْ ..
ورجَعْتُ بعدَ الظهرِ فى جيبى قروشْ ..
فشربْتُ شاياً فى الطريقْ
ورتَقْتُ نعلى
ولعبتُ بالنرد المُوَزّع بين كَفّى والصديقْ
قُلْ ساعةً أو ساعتين ..
قلْ عَشْرةً أو عشرتين ..
وضحكْتُ من أسطورةٍ حمقاءَ ردّدها الصديقْ
ودموع شحاذٍ صفيقْ

ولم يسلم عبدالصبور عندما أصدر هذه القصيدة من النقد اللاذع الذى كان معظمه اعتراضا على قاموس المشهد الأول من القصيدة ، والذى يتضح تحرره من اللغة الشعرية التقليدية .. إلى لغة رآها الشاعر أكثر ملاءمة لنقل الصورة التى يريدها.

الرمز بالأسطورة

سبق أن أشرنا فى مقالنا السابق عن « أعلام الدعوة إلى التجديد فى شعرنا المعاصر » أن « الأسطورة » كانت من العناصر الهامة التى اعتمدت عليها التجارب الجديدة فى حركة الشعر المعاصر ، مثلها مثل الاستعانة بالشخصيات التاريخية ، والأحداث ذات المغزى ، والحوار المقتبس أو المبتدع . والأقصوصة أو الحكاية . واستخدام الأسطورة فى الشعر معروف منذ القدم ، لارتباطها بالروح الشعبية من جهة ، ولما تحتوى عليه من ثراء فى الخيال وقدرة على الإيحاء ، ولما تحمل من شحن عاطفية شديدة الجاذبية والتأثير .

وقد برع الشعر الحديث فى استخدام الأسطورة ، وانتقل بها من مجال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الاستخدام الجزئى الساذج إلى التفاعل معها بعمق ووعى ، فمن الشعراء من أعاد طرحها بمفاهيم تعكس ما يصطرع فى نفس الشاعر من رؤى اجتماعية أو سياسية أو إنسانية عامة .

وثمة عوامل مختلفة ساعدت على خلق هذا الوعى عند الشعراء المعاصرين . من هذه العوامل : التأثير الغربى والثقافة الأوروبية ، وتأثر رواد الحركة الجديدة بنتاج شعراء أوروبيين معاصرين من أمثال ت. س. إليوت T. S. Eliot وازرا باوند Ezzra Pound ، وإديث سيتول Edeith Setwell وغيرهم .

وبالإضافة إلى هذه الطائفة من الشعراء الأوروبيين ، فإن ثمة تأثيرا آخر يأتى من اطلاع أدبائنا وشعرائنا المعاصرين على الفكر الحديث الذى برز من آثار فرويد ، ويونج ودراستهما لعلاقة الأسطورة باللاوعى الإنسانى، وأثر علم النفس فى الأدب والعكس . ثم لا ننسى دراسات «جيمس فريزر» James Frazer فى كتابه الهام (الغصن الذهبى) الذى ترجمه «جبرا إبراهيم جبرا» والمسمى The Golden Bough ، والذى صدر فى نيويورك عام ١٩٦٣ .

وقد وجد شعراؤنا الجدد فى الأساطير حقلاً خصباً ، وزاداً طيباً ومثيراً للتعبير عن معانى البعث والإحياء والخصب والجدب، وعلاقة الإنسان بالطبيعة . والأهم من كل ذلك هو تعبيرهم بالأساطير عن واقعهم الأليم، وعن حياتهم الشخصية وظروف مجتمعهم ، والقضية العربية ، ونكبة العرب فى فلسطين ..

وتجدر الإشارة هنا إلى أوجه الخلاف بين الأسطورة وبين التراث الشعبى فكل منهما يصلح مادة شعرية ، وكلاهما يعبر بطريقة ما عن روح الشعب وموقف الشاعر منه . ومعروف أن الأسطورة أقدم من القصة الشعبية ، فالأسطورة منذ القدم تتعرض لتفسير الكون على نقيض القصة الشعبية التى قد تعرض لحادث صغير من أحداث الحياة اليومية ، أو التعبير عن تجربة إنسانية فى سياق يسهل انتقاله عبر الأجيال كما يسهل حفظه .

---

(١) المرجع السابق ص ص ٩٢ ، ٩٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولقد استخدم الشعراء الجدد الأسطورة ، وانتشرت فى شعر بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتى ، وخليل حاوى ، ويوسف الخال بشكل ظاهر ، أما شاعرنا عبد الصبور فقد استخدم الأسطورة ، ولكن بقدر أقل من هؤلاء ، وفى مناسبات خاصة ، أما القصة الشعبية فربما كانت عنده أكثر بروزا من الأسطورة .

وقد أوضح صلاح عبد الصبور استخدامه للأسطورة والقصة الشعبية بشكل دقيق فى الفصل الذى كتبه عن استخدامه للأسطورة فى كتابه «حياتى فى الشعر»[1] ولقد كانت لأسطورة « إيزيس وازوريس » تأثير خاص فى نفوس المصريين مثل ما كان لعشتار بابل من تأثير على شعراء المشرق .

ومنشأ اهتمام الوعى المصرى بأسطورة إيزيس هى أنها كانت فى نظر المصريين المثل الحى لحنان الأم ووفاء الزوجة التى تفانت فى حب ابنها (حورس) ، وفى الإخلاص لزوجها (إيزوريس) . فقد أعادت زوجها للحياة بفضل إخلاصها ، وبفضل قواها السحرية ، وقامت بتربية ابنها حورس بعيدا عن شرور عمه حتى كبر وشب عن الطوق ، وانتقم لأبيه من عمه[2].

والقارئ لقصيدة « أغنية للقاهرة » لصلاح عبد الصبور يلاحظ أنه أخذ روح الأسطورة وهو بصدد حديثه عن القاهرة التى كانت محبوبته فجعل منها صورة إيزيس وجعل من نفسه صورة إيزوريس .. واستطاع عبد الصبور أن يخلع على علاقته بمدينته الحبيبة القاهرة الفكرة القديمة الراسخة فى أذهان المصريين التى تعبر عن الحب والإخلاص والتضحية والوفاء . فقد جعل عبد الصبور من القاهرة إيزيس التى جمعت عظامه المفتتة والمبعثرة فى شوارع المدينة ، ووضعتها فى تابوته المنحوت من جميز مصر . يقول :

وأن أذوبَ آخرَ الزمانِ فيك ..

وأنْ يضم النيلُ والجزائرُ التى تشقُّه .. ،

(١) حياتى فى الشعر ص ص ٩٨ - ١٠٤ .

(٢) راجع دكتور إبراهيم نصحى فى تاريخ مصر فى عهد البطالمة - الأنجلو - القاهرة ١٩٨١م.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والزيتُ والأوثابُ والحجر ..
عِظَامِيَ المُفَتَّتَة ..
علَى الشوارعِ المُسَفْلَتَة ..
على ذُرا الأحياءِ والسِّكَكْ ..
حتى يلم شملَها تابوتيَ المنحوتُ من جميز مصر (١)

وأشار صلاح عبد الصبور إلى عودة إيزوريس رمزاً لعودة الخصب ، فالخصب يعود بعودة إيزوريس . وكما أن الربيع يرمز إلى الخصوبة والشباب ، والخريف إلى الجدب والجفاف فقد استطاع عبد الصبور أن يلمح بذلك فى قصيدته « الطفل العائد » التى ربما اعتبرناها ترتبط بأسطورة (إيزوريس) من طرف ما ، وذلك حين ينتشر الجدب باختفاء الطفل :

وانتظرْنا خَطْوَهُ المُخْضَرَّ فى كلِّ ربيعْ ..
وشكَوْنا جُرْحَهُ خلالَنا ..
وتَسَلَّيْنا بكأسٍ مُرَّةٍ من يأسِنا ..
وتناسيناه إلا رِعدةً تجتاحنا أول أيامِ الربيعْ .

وتأخذ فكرة الخصب والجدبُ فعلها فى مسار القصيدة فيقول :

عِنْدَما يَخْلَعُ صيفٌ ثوبَهُ بعدَ شتاءٍ مكفهرِ الوجهِ قاس .
وعلى عَقِبيهما يأتى خريفٌ مجدبٌ دونَ نداوَة ..

وهكذا تختفى أسطورة الخصب والجدب ، وتظهر من حين لآخر بين ثنايا الكلمات والصور .. حتى لتكاد أن تكون أسطورة إيزيس وايزوريس مختفية وراء النص :

---

(١) صلاح عبد الصبور – الأعمال الشعرية الكاملة ، جـ ١ ، ١٩٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قُلْ لنا يا أيها العائدُ من أىّ طريقٍ جئتنا
أىُّ كفٍّ مَسَحَتْكَ
وعلَى بَحْرِ الليالى حَمَلَتْكَ
نَحْوَنا (١)

ويحدد صلاح عبد الصبور تأثره بالقصص الشعبية وتأثره بها فى قصائده ، فقد كتب فى عام ١٩٦١ قصيدته : « مذكرات الملك عجيب بن خصيب » متخذا من قناع شخصية فولكلورية قناعا للتعبير عن آرائه وبعض شواغله وهمومه الفكرية . والملك عجيب بن خصيب أحد ملوك ألف ليلة وليلة يرد ذكره فى حكاية « الحمال مع البنات ». وهى قصة رجل خرج عن ملكه حين أدركه السأم ، ويمضى الرجل فى رحلته يجوب الأقطار تاركا بلاطه الملكى المليء بالتخليط فى كل شئ فى الأفكار والسفسطة .. ثم هو يشهد الشر ويقترفه فلا يجد له طعما .. إن الشاعر يرمز لهذا البلاط بهذا الكون الذى يزدحم حوله الشعراء بحديثهم المملول الملفق على حد قول الشاعر . فكان خروج «عجيب بن خصيب » رمزاً للشخص الذى تضيق نفسه بألوان الزيف المحيطة به والبحث عن الحقيقة التى لابد أن تكون مختفية وراء هذا الزيف .

أبْحَثُ فى كلِّ الحنَايَا عنْك يا حبيبتى المُقنَّعَةْ
يا حَفْنَةً من الصَّفاءِ ضائعَةْ

وتبدأ الرحلة الباطنية بحثا عن الحقيقة : أهى فى الأجساد الجوعى ، أم فى الغيبة بالخدر أم هى فى الحلم ؟ إن الحقيقة التى يجدها الملك عجيب بن خصيب هى أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان فى الشبكة (٢) .

وقد حاول صلاح عبد الصبور محاولة أخرى فى قصيدته « الخروج» من ديوانه

---

(١) صلاح عبد الصبور – الأعمال الشعرية الكاملة ، ١٣٤/١ .

(٢) قصتى مع الشعر صفحات ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أحلام الفارس القديم ، حاول فى هذه القصيدة استخدام خطوط هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة واستطاع أن يجعل من هذه الهجرة بُعداً ثانياً للقصيدة يجرى تحت سطحها ، كما يقول الشاعر . أى أن المستوى الثانى للقصيدة هو التعبير عن تجربة شعورية تهيمن على الشاعر ، ألا وهى توق الإنسان إلى التحرر، والانتقال من الظلام إلى النور حيث « مدينة الصحو الذى يزخر بالأنوار» وحيث الحياة فى مدينة الضوء .

مدينة الصحو الذى يزخرُ بالأضواء
والشمسُ لا تفارقُ الظُّهيرةْ
مدينةُ الرؤى التى تَشْرَبُ ضوءاً (١)

ويقول : الشاعر فى تعليقه على القصيدة : « ولو تتبعنا تفاصيل صور القصيدة لوجدنا كثيراً من الإشارات إلى التجربة النبوية المناظرة مثل » :

أخْرُجُ كاليتيمْ ..
لم أتخيرْ واحداً من الصحابْ
لكى يُفدِّينى بنفسه ، فكل ما أريد قتلَ نفسى الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلِّل الطلاب
فليس من يطلبنى سوى أنا القديم (٢)

وواضح من الأبيات أنه يتبع خطوط الانتقال والهجرة بعد أن يضفى عليها موقفه ورؤيته الشخصية .

وكذلك فعل فى قصيدته « أغنية للشتاء » وهى القصيدة التى أعطاها بعدا آخر استوحى فيها سيرة المسيح فى بعض مواقفه يقول :

(١) أحلام الفارس القديم ص ص ٤٠ ، ٤١ .
(٢) نفس المصدر والصفحة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعر زلّتى التى من أجلها هَدَمْتُ ما بنيتْ
مِنْ أجْلها صُلبتُ
وحينما عُلّقْتُ كان البردُ والظلمةُ والرعدُ
تَرُجُّنى خَوْفاً
وحينَما ناديتُهُ لَمْ يَسْتَجِبْ
عَرَفْتُ أننى ضَيَّعْتُ ما أضَعْتَ (١)

وهكذا نرى طريقة صلاح عبد الصبور فى استخدامه للأسطورة ، فهو أحيانا يستعين بالمبنى أو الهيكل العام للأسطورة ، وأحيانا أخرى يكتفى باستيحاء الخط العام ، وفى مرات أخرى يستخدمها استخداما جزئيا يرتبط بصورة واحدة أو عدة صور جزئية داخل القصيدة .

ولكنه يرى أن الأسطورة تقوم فى جميع الحالات بمنح القصيدة طاقة وعمقا يختلف عن عمقها الظاهر ، كما تعبر الأبعاد الثانية التى تجسد فكر الشاعر ورؤيته للحياة ، فتنقل تجربة الشاعر من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى أعم وأشمل وأكثر خصوصية (٢) .

هذه هى بعض الأدوات الفنية التى استخدمها صلاح عبد الصبور فى تعبيره الفنى . ولكن الأهم من ذلك كله شاعرية صلاح عبد الصبور ودلائل القدرة الشعرية عنده فهى فى نظرنا الأساس الذى يفرد الشاعر ويجعله نسيجا وحده .. ونعنى به أولاً تحويله للغة من شكلها السكونى إلى لغة جديدة متفجرة وثائرة؛ إن قيمة أى شاعر إنما تكمن فى تفجير اللغة أى تبديل حركة اللغة وإيقاعها وتبديل القرائن والعلاقات . وقد استطاع عبد الصبور بحق أن يبتكر لغته الخاصة .. لغة صادرة عن قريحته لا عن ذاكرته ، لغة تأخذ من لغة الحياة توترها وإيقاعها

(١) أحلام الفارس القديم ص ١١ .
(٢) حياتى فى الشعر ص ١٠٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وشحنتها العاطفية ، لغة خفيفة الوزن تنساب طواعية كأنها السهل الممتنع. والسر يكمن فى أبعاد حريته التى تدفعه بثقة إلى بناء وتشكيل أساس لغوى ، وجعله سبيلا إلى إبراز ما يدور فى فكره من وحى هذا العالم الممسوخ ، ومن شوقه الدائم إلى تغييره وتجميله .. ولقد حاول بحق أن يجعل لما تعرض له من مشاكل النفس والحياة حلولاً واجابات صحيحة وشافية لنفسه على الأقل .

والحق إن إعجابنا بشعر صلاح عبد الصبور هو عبارة عن تيار خفى من الإحساس المستمر نشعر به دائما فى كل قصائده .. إنه صوته الداخلي المميز ، والذى تنبض به لغته .

وإذا كان لنا أن نختم هذه الدراسة بكلمة أخيرة فإننا نختار ما قاله رفيق دربه وصديقه الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى الذى يقول :

« لقد استطاع صلاح عبد الصبور أن يكتب شعراً عصرياً .. لا لأنه كتبه سنة ١٩٧٩ أو ١٩٨٠ ، ولكن لأنه استطاع أن يقدم فيه دلالته العصرية . لم يكتب عن أشياء العصر أو أحداث العصر ، وانما استطاع أن يعكس روح العصر »[١] .

وقد أصاب الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى فى إشارته للمعاصرة فى شعر صلاح عبد الصبور . فالمعاصرة هى فى الحقيقة إدراك من الشاعر للإنسانية من خلال عصره . وعندما نقول هذه القصيدة معاصرة ، إنما نعنى أن القصيدة استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر فى صورها وكلماتها وموسيقاها ، وفى طرائق تعبيرها وصياغتها ، وفيما تتضمنه من قيم العصر وفكره .

ومن ثم فالشاعر المعاصر هو الذى يستطيع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية فى زمنه ، وأكثرها شيوعا وذيوعاً بين معاصريه ، وأعمقها تأثيراً فى أفكار الناس وأذواقهم .

على أن قيمة الإحساس بالعصر لن تتحقق عن طريق شعر يعطيك أوصافاً

---

(١) قضايا الشعر الحديث - جهاد فاضل ص ٢٦٠ مطابع الشروق .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

للعصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لن تلبث أن تتجرد مفضوحة على التو تحت نظر أى خبير بالنسيج الشعرى .

ومن هنا كان لابد للمعاصرة إذا أريد لها أن تكون فنا أن تحقق تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة ، والتى لا يمكن مقارنتها بغيرها والتى جعلناها أساسا للتجربة الحية على الدوام .

ولقد استطاع عبد الصبور أن تكون له دنياه الفنية المتميزة لغة وإيقاعاً وتوتراً وفكراً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أدونيس

علي أحمد سعيد (١٩٣٠ - .....)

الإبداع - الحداثة - النقد

استقر الشاعر على أحمد سعيد بعدفترة من حياته على لقب أدونيس، فقد كان يُطلَقُ عليه في قريته قرب أنطاكية اسم على أحمد سعيد، وأحياناً اسم « على إسبر » . وقد أشار هو إلى ذلك في بعض أشعاره : في كتاب التحولات أقاليم الليل والنهار ،حين نادى بقولته المشهورة : يلزمني الخروج من أسمائي ، يقول :

يلزمني الخروج من أسمائي
أسمائي غرفة « مُغلَقة »
جُبٌّ غائب ...
على إسْبر ، على أحمد سعيد ، على سعيد ، على أحمد إسْبَرْ
على أحمد سعيد إسْبَرْ ...
يصارع يتكسّر كالبلّوْر ..!!
وأدونيس يموت . (١)

ويبدو الشاعر هنا أنه ضيق بأسمائه ، لأنها جميعاً لا تردُّ للإنسان اسمه الحقيقي ، أو لأنها ليست بذات مدلول ، أو أنها لا تحقق له مايريد.

ثمة أصواتٌ تتعالى ...

---

(١) كتاب التحولات « أقاليم الليل والنها : يلزمني الخروج من أسمائي ، الأعمال الكاملة ، ٢ ، ص ١٩٢ ، بيروت ، ١٩٧١.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البدعة ، البدعة ! المحدث ، المحدث !

تُبطل سُنّة قديمة

تَرُدُّ للإنسان اسمهْ

ونبكي !![1]

والقصيدة من بدايتها تحمل شعوراً بالغربة والضجر والثورة والشعور بالحصار ...

ثمة سَلاسلٌ

مَساميرٌ

قُضْبـــانٌ

بَشَرٌ بأقدام أربع تصهل ، وعلى اللّجامِ أحلامٌ وعطورْ

والشاعر برغم السلاسل والقضبان يرى من حوله بشراً بأقدام أربع تصهل ، ولكنْ في رءوسها أحلام وعطور .

ويصل به الشعور بالتمزق واليأس إلى حد أنه يرى أبعاده أرضاً تتطاير في هواء التاريخ ، تتقصّف ، تنطفئ

أنهضْ نحوكَ يا أبْعادي

أرْضاً

تتطاير في هواءِ التاريخ

تتقصفُ غُصْناً غُصْناً

انطفأت نيرانُ خيامها ومعسكراتها ..

انطفأتْ شهواتُها ...

---

(١) نفس القصيدة ، ص ١٧٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتكرنش السرير والجَسَدْ

فهو والأرض يتقصفان ، يتهاويان ، يَذْبلان ، يجفان ، ينطفئان ..

فالأشياء كلها تجف ... حتى الأشجار والنباتات تذوى على عيدانها ... الأرض كلها سغب ، تقاسى زمناً عصيباً . وكذلك الشاعر عرف معنى السغب ، فأعلن الحداد حزناً على السنابل الخضراء ، وفى رأسه أحلام وعطور ، ولكنها أحلام لا عقل لها تفتقد الرؤية والنظر . ولكنها فى نفس الوقت تنتظر الخصب ، ولابد أن تموت من أجله ، تنتظر هجرة الطيور حيث تتواكب الآلاف من العصافير ، تسوق السحب أمامها فوق الأرض من أجل إحياء هذه الحقول المجدبة . وتنطلق إلى سمعك بذور ناضجة فى أحشائها ..

أرضاً

تتقصف غُصْنا غُصْنا

الجدار يصير دمعاً والدمع ضحكاً

النهار يكتهل حنيناً إلى الموت

كل شئ يسافر تحت راية البرعم

براعم النشورِ والقبورْ

القشّ والمطرْ

الزّرعُ والحصادْ

كل شئ زهرٌ أسودْ

ومع ذلك فالحوانيتُ غيومٌ حُبْلى بالبَرْقْ

الشوارع قامات يكسوها الحُلْم .. (١)

---

(١) المرجع نفسه ، ص ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالشاعر كما نراه في القصيدة غاضب ممزق قلق يائس حين يرى كل شئ ينهار أمامه ... ولكنه برغم ذلك يحاول أن ينهض ، يتوكأ على عصاه، يحاول ما استطاع أن يغرس أشجاراً تُورقَ وتثمر في التو ، فهو ظمآن يشتهي الفاكهة ...

أنهَضُ نحوكِ يا أبعادى

أتزوّدُ بعصاى

أشْتَهى الفاكهة

أغْرسُها أشجاراً تُورقُ وتُثمرُ للحالْ ،

أظمأ تصير إبريقاً ...

أدخلُ مغارة الليل ...

يصير طرفُها الأسفل ناراً والأعلى قمراً ...(١)

من هنا نستطيع أن نفهم لماذا صرخ الشاعر فقال : يلزمني الخروج من أسمائي. فليس ثمة اسم من هذه الأسماء التي ذكرناها ، تقوم بدورها، وتفصح عن دلالاتها . ولكن يبقى « أدونيس » من دون الأسماء الأخرى يبقى حياً حاضراً بنبضه وروحه من خلال القصيدة . فأسطورة أدونيس تراها راقدة تحت كلمات القصيدة بكل ثبات . ففكرة التوق والظمأ إلى تجدد الحياة وبعثها من جديد تلح على الشاعر . إن فكرة البعث بعد الموت تكاد تكون هي خط الفعل المتصل والملح علينا في القصيدة .

ويشير الدكتور أحمد بسام ساعي إلى هذه الفكرة حيث يرى أن غربة الشاعر بعد خروجه من وطنه سوريا وانتقاله إلى لبنان ، هي غربة يشعر فيها بضرورة وأمل، ضرورة البعث من جديد في أرضه الجديدة ، والأمل في تحقيق عالم يستطع تحقيقه في حياته الأولى في بلده .(٢)

---

(١) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ .

(٢) حركة الشعر الحديث في سوريا - دار المأمون للتراث - دمشق ص ٥٠١ ، د احمد بسام ساعي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأدونيس بمعناه الأسطورى له حضوره الواضح والمنتشر فى كثير من أعمال الشاعر عبر دواوينه وقصائده المختلفة .

فما هو أدونيس ؟ وماذا تقول عنه الأسطورة ؟

إنه ذلك الفتى الجميل الرائع الحُسْن الذى كانت تهيم به « ڤينوس »، بل قد تتلظى فى سعير حبه . وعندما شب أدونيس عن الطوق وصار شاباً يافعاً ، تعلم الرماية ، واتخذ من الصيد هواية ورياضة يتلهى بها . وكانت ڤينوس تصاحبه وترعاه ولا تفارقه لحظة . ومرت أيام وأعوام وهى تقيم معه فى الأدغال حيث يلهو مع كلابه ، ويطارد الوحوش الضارية .

وفجأة سمعت ڤينوس صرخة حادة مدوية فنهضت مذعورة ، وانطلقت تعدو حتى وصلت إليه ، فإذا هو قد انقض عليه خنزير برى بارز الأنياب فمزق فخذه . ووجدته ڤينوس ملقى على الأرض تسيل دماؤه على لحمه ، ورأته وقد ذبُلت عيناه وفارق اللون الوردى شفتيه .. لقد مات أدونيس .

أمالت ڤينوس رأسه على الكلأ الأخضر ، وانطلقت تبكى ، ثم سارت إلى عرش أبيها زيوس العظيم ، وتوسلت إليه أن يعيده إلى الحياة فأصدر زيوس أمره بأن يعود أدونيس بشرط أن يقضى ستة أشهر فى عالم الموتى، وستة فى عالم الأحياء .

هذه هى الأسطورة التى اختلف العلماء فى نشأتها ، أهى يونانية أم أشورية ؟ ولكنهم يتفقون جميعاً على دلالتها فهى ترمز عندهم لقوى الطبيعة، وتعبر عن تقلباتها ، وتشير إلى دورة فصولها . فالشهور التى يقضيها أدونيس فى عالم الموتى هى الخريف والشتاء حيث الجدب والجفاف .. جفاف الأرض والزرع . أما الأشهر التى يبعث فيها حياً فهى الربيع والصيف حيث الحياة والخصب ، والخضرة والنماء .(١)

---

(١) أدونيس وجماله الأسطورى – دكتور محمد صقر خفاجة ، مجلة الكاتب ، العدد الرابع ١٩٦١ ، ص ٥٣ ومابعدها ؛ وأساطير الحب والجمال عند اليونان – دريني خشبة ، جـ ٢ ، ص ٥٣ ومابعدها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ونحن نعرف حياة أدونيس الأولى ، وخروجه من وطنه ، وما أصابه من جراء ذلك من مشاعر الحزن والإحباط النفسى ، فقد كانت غربته عن وطنه حداً فاصلاً بين عهدين ، كما كانت انطلاقاً للتعبير عن أرض جديدة يعمل على تحقيقها بكل قواه .

من يعرف هذه المرحلة ، ومن يقرأ شعر أدونيس ، ويقدر على فك رموزه يدرك أن اختياره لاسم أدونيس . كان فى الحق تعبيراً عن هذا الخط الواضح الذى يشكل موقفه الإبداعى والفكرى على السواء ، والذى ظل يجسد همومه وآماله فى محاولة العثور على وطن جديد ، وإنسان جديد ، وفكر جديد .

إن ثمة عواصف رهيبة مرت على حياة أدونيس فى فترة مبكرة من عمره أثرت تأثيراً قوياً فى نفسه ، وتركت خطوطاً عميقة كان من الصعب أن تنسى أو تتحول بسرعة إلى نقيضها ، لذلك بقيت مؤثرة فى وجدانه وفكره .

من تلك العواصف الحالة الاجتماعية التى نشأ بها أدونيس فى قريته الصغيرة فى ريف قرب اللاذقية ، ثم الحالة السياسية والاقتصادية المتردية، وغير المستقرة التى كانت تعيشها سورية فى مرحلة الأربعينيات، ثم فجيعته الرهيبة فى موت أبيه الذى مات محترقاً ، فظلت صورة هذا الموت طاغية تمزقه وتحرقه . كان لكل ذلك من غير شك تأثيره فى نظرة شاعرنا إلى الحياة ، وفى غضبه وثورته على أوضاعها الكريهة والممسوخة، والباعثة على الأسى ، ومن ثم الإصرار على تحويلها ، والنجاة من شرورها .

تجد ذلك مثلاً فى تحولات العاشق حيث يبحث أدونيس عن الخلاص. فيتخذ من شهر زاد رمزاً للأمل الذى ينقذه من عذابه ، كما استطاعت أن تخلص شهريار من عذابه .. ويرى أنه قد جاء الوقت الذى يتحقق له فيه ذلك الحلم الضائع الذى طالما أرهقه السعى وراءه .... إنه السعى الدائب إلى التحول من عصور الاستلاب إلى مشارف عصر ترفرف فيه الحرية المفقودة ... فشهر زاد فى نظر الشاعر لابد أن تخرج من سلبية كونها مجرد جسد إلى إيجابية تضئ فيها الطريق لشهريار ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وانتشاله من وهدة الضياع . يقول :

لم يَزَلْ شهريار
في السرير المسالمِ ، في الغُرْفَةِ المُطيعةْ
في مرايا النهارْ ..
ساهراً يحرسُ الفجيعةْ
سَرقت وجهَه الكلماتُ الخفيفةْ
علّمتْه الثباتْ
في سوادِ البصيرة ، في زُرْقَة الحصادْ
بينَ أنقاضِه الأليفة
لم يزلْ شهريار
حاملاً سيفه للحصادْ
حاضناً جَرةَ الرياح ، وقارورةَ الرمادْ
نسيتْ شهرزاد
أنْ تضيء الدروب الخفيةْ
في قرار العروق ...
نسيتْ أن تضيءَ الشقوقْ
بين وجْه الضحية ..
وخُطى شهريار.[1]

---

(١) أدونيس – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة ، ط ١٩٧١ ، بيروت، ٢/١٦٥ – ١٦٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وواضح من الأبيات أن شهريار الضحية كان فى أشد ما يكون حاجة إلى شهرزاد تنتشله من ضياعه ، فكم عانى منه صغيراً . يقول :

أنا بالأمس لى الآهات بيتٌ
ولىّ الفقر سراجٌ ، والدم الأحمرُ زيتُ
كمْ تشربتُ العذابا
وانشتيتُ ..
وعلى الموج ارتميتُ ،
ورفعت القبرَ فى وجهى تلالاً وقبابا ....[1]

هذا الحزن لم يقهره أبداً ، بل كان دائماً على يقين أنه سيظفر بما يحقق له آماله ، ويحطم هذه الصخرة الصماء التى تقف حائلاً دون طموحاته .

فى غدٍ أنتَ صراعٌ لا يُحَدّ
وطموحٌ لا يُردّ
وغداً أنت ميادينُ بُطولهْ
تنشئُ الكونَ وتُبدْى وتعيد .

وهى نغمة عالية من التفاؤل والإصرار تكشف عن جميع قواه الداخلية من أجل التحول والتغيير ، وعن ثقة فى قدرته على ذلك .

والتوق إلى تغيير الظلام إلى نور ظل هم الشاعر الأول . وشاغله الذى لايكل ولايمل . وفى قصيدة « الصقر » التى ربما كانت تشير إلى شخصية عبد الرحمن الداخل صقر قريش الذى أحيا هناك فى الأندلس دولة جديدة ، ربما أراد الشاعر أن يكشف من خلال هذا الرمز إلى الإيحاء بفجر جديد يهفو إليه الشاعر :

---

(١) أدونيس - قصائد أولى : الأعمال الكاملة - حدود اليأس : أغنية إلى الطفولة ، ص ١٤ .

لو أننى أعرفُ كالشاعرِ أن أُغَيرَ الفصولْ

لو أننى أعرفُ أن أكلمَ الأشياءْ ،

سَحَرْتُ قبرَ الفارسِ الطفلِ على الفرات ...

قبر أحىْ فى شاطئ الفراتَ

(مات بلا غُسْلٍ ولا قبرٍ ولا صَلاةَ)

وقلْتُ للأشياء والفصول ..

تواصلى كهذه الأجواءْ

مدّى لى الفرات ..

خلّية ماءً دافقاً أخضَرَ كالزيتونْ

فى دَمى العاشقِ فى تاريخى المسنونْ ...

ويقول فى نفس القصيدة :

لو أننى أعرفُ كالشاعر أن أُغَيّرَ الآجالْ

لو أننى أعرف أن أكونْ

فىْ الماء فى العوسج فى الزيتونْ

نبوءةً تُنْذِرُ أو علامَةْ ،

لصحْتُ يا غمامةْ

تكاثفى وأمطرى ...

باسمى فوق الشامِ والفُرات ...

باللهِ يا غمامة ...

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الشاعر يتمزق لموت أخيه الطفل ، ويرسل أحزانه الممزوجة بالأمل المشرق فهو فى ثورته وحزنه على واقعه الأليم تنبثق من داخله إشعاعات تنير له الطريق ... كل ذلك فى موجة عاطفية ملتهبة كأنها سبحات صوفية من الوجد والشوق ... ومع ذلك فهذا السيل العاطفى الذى يحوله إلى نبوءة أو علامة بقدوم الغمامة وهطول المطر فوق أرض الشام والفرات يعيش فى فؤاده.

إن العقم والجدب واليأس المأساوى يلحقه دائماً أمل بالغزارة والامتلاء والخصوبة ، أمل فى حضارة جديدة . فيأسه خلاّق على حد تعبيره . يقول :

والصقر فى متاهة فى يأسه اخلاّقْ

يبنى على الذروة فى نهاية الأعماقْ

أندلس الأعماق ...

أندلس الطالع من دمشق ..

يحمل للغرب حصاد الشرقْ ..(١)

إنه يحلم بانبثاق فجر يغير كل شئ ، يَقْلب السكون والموت إلى حياة وديناميكية أى إلى حركة تنفجر هادرة ، على مستوى الشاعر نفسه الذى يقود هذا الانقلاب ، وعلى مستوى مجتمعه الذى لابد أن ينهض بعد نوم .

فمن أجل مستقبل حضارى للحياة تكون ثورته على الواقع، ويكون تبشيره بأرض جديدة ... إنه يحلم بتلك العصا السحرية التى تحول الرماد إلى نار والجدب إلى حياة .

وفى هذه الفترة من القلق الذى تتنازعه قوتان من السلب والإيجاب، كان تيار المياه الجوفية التى تنتشر وترقد تحت كلمات الشاعر وصوره ، هو تيار الأسطورة

---

(١) القصيدة نفسها ، ص ٤٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التموزية أو أسطورة أدونيس التى يلتقى عندها الموت بالحياة، والجدب والخصوبة ، واليأس والأمل .

وأحياناً يستخدم القصص الشعبية ويرمز بالسندباد ، وفى جميع هذه الحالات لاتصنع الأسطورة الشاعر ، بل هو الذى يصنع الأسطورة ويضفى عليها رؤيته وموقفه العاطفى والاجتماعى والنفسى .

ومع ذلك فإن الذى يسود هذه الفترة هو وقوع الشاعر نهباً لصراع لا يرتوى بين الواقع والحلم ، ولكنه يظل يحمل عصاه السحرية التى تظل توحى إليه بإرادة التغيير والتحول .

فالزمن عند أدونيس يظل يجمع بين طرفين متصارعين ومتداخلين ممتزجين : الزمن الآنى الذى يجسد واقع الشاعر ، والزمن الآخر الممتد المتسع الشامل الذى يحتوى كل شئ الحياة والموت ...

انظر إليه كيف يجسد الحب من خلال عناصر الطبيعة من حوله ، يعيش الحب فى كل مايرى ومايقع تحت بصره ... إنه يعشق الحياة ، ومع ذلك ففكرة الموت ، وهى هنا الطرف المقابل لاتختفى من نفسه ، بل تبقى حية فى الظهارة الخلفية ، إنها قابعة فى ركن حىّ داخله . يقول :

يُحبُنى الطريقُ والبيتْ ..

والحىُّ والميتْ ..

وجَرَّةٌ فى البيت حمراء .

يعشَقُها الماءْ

يحبُنى الجارْ

والحقلُ والبيدرُ والنارْ

تُحبنى سواعدٌ تكدحْ

تفرحُ بالدنيا ولا تفرحْ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وانظر إلى كلمة « تفرح بالدنيا ولا تفرح » بعد هذا السيل المتدفق والحار من حب الحياة ... إنها التعبير عن النقصان والحرمان، إنها الفرحة التى لم تتم ... إنها البحث المستمر للارتواء .. إنه الشوق الأبدى إلى لذة الاكتمال وفرحة الامتلاء بالحياة ، الشوق الأبدى الذى لايرتوى .

هذه هى بعض ملامح شعره حتى السبعينيات وبعدها استغرقته موجة من الغموض كادت تقضى على الصلة التى لابد أن تظل حية بين المبدع والقارئ .. فمرحلته الأولى أشد وضوحاً ... وكانت صوره أكثر أسطورية وأميل إلى التفاؤل كما رأينا ، وحتى فى دواوينه أغانى مهيار الدمشقى . وكتاب التحولات ، والمسرح والمرايا .

ففى هذه كانت صوره ، برغم مايغلب عليها من الغضب ونفاد الصبر واليأس ، ومايشيع فى رؤاه من مشاعر مثقلة بحس تاريخى فاجع، ففيها طاقات شعورية دفينة تدفعه إلى استعمال لغة تتسم بأساليب الخلق الجديدة. [1] وفيها نضارة رمزية يُكسبها تُشبّعُها بالقديم غنى خاصاً .

ويؤكد جبرا ابراهيم جبرا فى مقاله عن أدونيس أن فى هذه الدواوين الثلاثة التى أشرنا إليها سابقاً ما يستحق التوقف والمنظر . ففيها نزعة إلى خلق الصور ، كما أن فيها تجربة تلقائية تقارب السريالية ، وتميل إلى حرية الموقف الصوفى الذى يتخطى العقل والمنطق محاولاً أن يمنحنا ماهو أعمق .

كما نجد فى الوقت نفسه محاولة فكرية واعية يفرضها الشاعر ويستخدم من أجلها الإشارات والرموز التى هى بعض لغة العصر .

ظاهرة الغموض

تتلو هذه المرحلة مرحلة أخرى يبلغ فيها الغموض حداً قد يستغلق على الفهم . لقد رأينا فى بعض أعماله السابقة غموضاً يغرينا بالسماع والتأمل ويحمل القدرة على أن يوهمنا على الأقل بأن فيما يقوله الشاعر مايستحق أن نتقراه بإمعان.

---

(١) جبرا ابراهيم جبرا : النار والجوهر – أدونيس ، ص ٧٧ ومابعدها ، بيروت.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما فى تجاربه الأخيرة فإن شعره ، وعلى سبيل المثال فى ديوانه «المفرد فى صيغة الجمع» ، قد يستعصى لغموض صوره على الفهم .

ونحن نعترف بأن ظاهرة الغموض قد استشرت واتسعت رقعتها فى بعض تجارب الشعر المعاصر ، وبخاصة عند تلاميذ أدونيس الذين استهوتهم الطريقة .

وكلنا يُسلّم بأن التعبير الفنى ... أىّ تعبير فنى لابد فيه من شئ من الضباب، وأنه لايسلم نفسه لقارئه من أول وهلة ، بل إن من الشعر مايحتاج إلى قراءة ثانية وثالثة لما فيه من عناصر الإيحاء والرمز .

ولكن هذا شئ والاستغلاق على الفهم ، أو التماس لغة الإلغاز عمداً، والإسراف فى التعمية شئ آخر .

فنحن نؤمن بمبدأ التوصيل فى الفن ... وبضرورة وجود صلة بين المبدع والمتلقى ، وإلا فكيف يتم التأثر ، وكيف تكون الاستجابة ، ثم التقويم والحكم اللذان يعتمدان أولاً وأخيراً على الفهم ؟ فالإحساس والفهم للآثار الفنية هما كالقبلة لايمكن أن تتم من طرف واحد .

وأدونيس شاعر وناقد معاصر له خطره ودوره وأهميته فى حركة الشعر ... نرى ذلك واضحاً فى إنتاجه الغزير شعراً ونقداً على السواء.

ومن ناحية أخرى فإن تأثير أدونيس على طائفة كبيرة من الشعراء الشباب، وخصوصاً من ظهر منهم فى الثمانينيات والتسعينيات، تأثير كبير.

ومن هنا تأتى الخطورة ، وتأتى المسئولية ، لأن كثيراً من شعر الشباب يزدحم بالصور المتلاحقة السريعة والغامضة غموضاً يستعصى على قارئه بدرجة لا تحقق الوصول ، كما تفرض التشتت والانفلات فلا تكتمل التجربة ... وهذا فى حد ذاته جانب سلبى خطير .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أدونيس والحداثة

ما أظن أن كلمة قد أثارت اهتمام الناس وانشغالهم كما فعلت كلمة « الحداثة» . فمنذ مايقرب من ثلاثين سنة تقريباً وأنت تجد عند الشباب، أينما توجهت ، اهتماماً خاصاً بالكلمة . وذلك على الرغم من أنها واردة علينا من عالم آخر ، عالم مرتبط بمذهب ظهر فى أوربا فى أوائل هذا القرن ، هو مذهب الـ Modernism ، وهو مذهب يختلف عن المألوف فى التراث القديم ، ويحاول أن يبدأ من الآن – كما يقولون – متخطياً التراث ، بل ربما قاطعاً بينه وبين الشعر الحديث .

ومن هنا جاء اهتمام شبابنا وشيوخنا بكلمة الحداثة ، وصارت شاغلاً مزعجاً .

وعلى الرغم من أن المذهب لم ينشأ عندنا ، فإن لدينا تأثراً بالاتجاه ومحاولات للتجديد فى التجارب الشعرية الحديثة ، والأشكال المستحدثة فى الشعر العربى – وهذه فى رأيى مجرد ملامح تمثل ظاهرة التطور والجدة فى شكل الشعر ومضمونه على السواء ، ولكنها لايمكن أن تشكل مذهباً كالمذهب الذى ساد أوروبا فى فترة مابعد الحرب العالمية. فإن مالدينا هو مايُسمى بالـ : Modernity أى بمظاهر التطور والجدة فى الطريقة والأسلوب اللذين تجاوزا الشكل اللفظى إلى مايدعى بميكانيكية القصيدة. أى مايتصل بسبر أغوار القصيدة الحديثة من الداخل، أو مايتصل بالخوافى الذهنية والنفسية التى تكمن وراء القصيدة ويجعل لها شكلاً خاصاً ... كما يجعل لها طرائق جديدة فى التعبير والأداة. هذا كل مالدينا . أما المذهب القائم على معاداة القديم فهذا شئ لا وجود له عندنا ...

ومن ثم فإن حجم الهجوم على الحداثة العربية أكبر بكثير من خطرها. وأعتقد أن المبدأين الذى يرجع إليهما الفزع من الحداثة هما:

أولا : أن تكون الحداثة نفياً للماضى وهدماً للتراث ، وبدءاً من الآن ، وزلزلة حضارية عنيفة ، وانقلاباً ثقافياً شاملاً ، يقطع الحاضر عن الماضى، وثورة فكرية فى مجال النشاط الإبداعى تجعل الإنسان الأوروبى يشك فى حضارته بأكملها ، ويرفض حتى أرسخ معتقداته المتوارثة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والمبدأ الثاني : هو الخوف من إقحام فكر غريب أو بعيد عن قيمنا وروحنا وتقاليدنا ، ينتهي إلى تقليد الغربيين في أفكارهم ، وأحوال معيشتهم تقليداً أعمى لا يستنير ببحث ، ولا يتبصر بحسن نظر ، ولايلتفت إلى ماهنالك من تنافر في الطباع ، وتباين في الأذواق، واختلاف في العادات . فتكون النتيجة إصابة المجتمع بالخلل فينهدم الأساس وينقض البنيان .

لعل هذين هما المبدآن اللذان يثيران التخوف والقلق من تيار الحداثة بمفهومها المذهبي الأوروبي .

وأنا شخصياً أرى أن الخوف من هذين المبدأين على مصيرنا الفني، وتراثنا الأدبي ، وموقفنا الحضاري والاجتماعي يبدو - والحمد لله - أكبر بكثير من حجم الواقع ، وذلك للأسباب الآتية :

أولاً : قد يكون الخوف على المستوى النظري أمراً وارداً ، وشيئاً طبيعياً، لكنه على مستوى الواقع ، والمستوى التطبيقي ليس فيه مايدعو إلى كل هذا الخوف .

فليس في واقعنا الأدبي العربي حداثة (المودرنزم) بالدرجة التي تهدم التراث أو تمحو حضارة بأكملها ، أو تحدث انقلاباً شاملاً .

فحداثة أوروبا كانت تهدف إلى تقويض صرح الواقعية أو الرومانسية. وتنزع إلى التجريدية ، مثل التأثيرية والتعبيرية والمستقبلية والرمزية والسريالية . وحتى هذه التيارات قد يناقض بعضها بعضاً .

فالمودرنزم ليس أسلوباً بقدر ماهو بحث عن أسلوب بمعنى فردي. إنه فن ينهض على أنقاض الحقائق العامة المشتركة ، وعلى الأفكار التقليدية والدثار الآراء المتوارثة . إنه فن تحول المجتمع الأوروبي إلى مجتمع اليوم.

تلك هي حداثة (المودرنزم) فأين نحن العرب من هذه الأشياء ؟ متى كانت الواقعية والعقلانية ، والتصنيع الشامل ، والتكنولوجيا الحديثة هي السمات الغالبة على مجتمعنا ؟

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن الواقعية لم تبدأ عندنا إلا فى الأربعينيات والخمسينيات، أى فى الوقت الذى بدأت فيه الدعوة عندنا إلى الحداثة فى الشعر . ولم يمض ربع قرن حتى انتهت دعوة الحداثة نفسها . هذا هو كل ماحدث عندنا.

إن مرقفنا المعاصر يتميز فى بعض صفاته بأسلوب الأدب الحديث : ونعنى بذلك أزمة الإنسان المعاصر ، مأساته ، إنهيار القيم التقليدية، فقدانه لفرديته لا لغلبة الآلة والتكنولوجيا الحديثة على حياته ، ولكن لاعتبارات سياسية واجتماعية .

ومع ذلك فإن الأديب العربى لم يفقد بعد ثقته بنفسه ، وثقافته وأصالته. والقليلون جداً هم الذين ركضوا لاهثين وراء آخر البدع أو الموضات ليقلدوها سواء أكان ذلك عن معرفة أم عن جهل .

إن الحداثة العربية الحقة هى أن تكون صادقاً مع نفسك وأنت تصاحب حركة التطور الحضارى ، وتعبر عنه أصدق تعبير . كما أن الحديث الحق هو الذى يعبر عن الحساسية الحديثة .

ثانيا : إن حداثة أدونيس التى يقال إنها مصدر الخوف الأكبر وكذلك رفاقه وتلاميذه فقد أبنّا عن موقف هؤلاء من الغموض من خلال تجاربهم الإبداعية . أما أن يكون لهؤلاء القوة الكاسحة أو الخارقة التى تجعلها تطلق صفة الفن الحديث بمعناه الأوروبى على تجاربنا الحديثة فأمرٌ غير وارد .

والغريب أن إطلاق لفظة الحداثة عند الأوروبيين جاء مصاحباً أو لاحقاً لهذه الظاهرة ، أما عندنا فجاء سابقاً ، حتى أصبح لكلمة الحداثة عندنا دلالة (تقويمية) بدلاً من أن تكون مجرد نعت أو مصطلح وصفى.

ثالثا : إن الحداثة – أيا كان نوعها – عندنا نحن العرب أو عند الأوروبيين ، أو فى أى زمان ومكان ، تعنى التغيير ، سواء أكان إبداعاً أم دراسة نقدية .

فهناك حداثة عباسية ، وهناك حداثة معاصرة . فطه حسين مثلاً أدرك أن مسألة تغيير المناهج القديمة فى دراسة الأدب ليست مسألة ترتبط بمصير الثقافة العربية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحديثة ، وبمصير المجتمع العربى بأسره . وهكذا يوّحد طه حسين بين ذاته وقضيته من جهة ، وبين مجتمعه وعصره من ناحية أخرى .

فالتراث الأوروبى القديم مايزال حياً يتنفس فى صدور المثقفين فى أوروبا وغيرها برغم تيار المودرنزم العاتى .. فالأدب اليونانى القديم حى وافر الثراء وعظيم التأثير والجاذبية، وكذلك أدب شيكسبير وابسن وغير هؤلاء فهذه جميعاً جذور ومنابع نستقى منها ، ونحافظ عليها . وأدونيس نفسه فى أعماله التى درسناها له شاهدة على أن قديمه هو الذى يكسبه روعة.

الموقف النقدي

إن دراستنا للموقف النقدى ينقسم إلى قسمين : أولاً : موقف النقد الحديث عن شعر أدونيس إنْ سلباً وإن إيجاباً . وثانياً : جهود أدونيس النقدية التى هى فى نظرنا لا تقل شأنا عن تجربته الإبداعية .

أولاً : النقد الموجه لأدونيس

سنحاول هنا أن نعرض لآراء النقاد حسب تدرجهم التاريخى . واقفين عند أهم القضايا التى أثارها هؤلاء حول شعر أدونيس ، ومايحتوى عليه من رؤى .

ولعل أول من اهتم بشعر أدونيس زوجته السيدة خالدة سعيد ، وكانت تنشر مقالاتها تحت اسم مستعار (خزامى صبرى) . وكانت بدايات مقالات خالدة حول شعر أدونيس فى عام ١٩٥٧ ، عندما نشرت مقالها بعنوان « قصائد أولى لأدونيس ». وقد حاولت فى هذا المقال أن تعرض للنماذج الأولى من شعر أدونيس مقارنة إياها بنماذج من الشعراء المعاصرين، لتكشف من خلال ذلك عن الفروق التى تميز شعر أدونيس عن غيره، محاولة أن تلفت الإنتباه إلى التناول الجديد الذى يعالج فيه أدونيس مضمون « الحب والموت » [1] . ثم تابعت هذه الدراسة بمقال آخر تناولت فيه أبعاد أسطورة الفينيق فى قصيدة «البعث والرماد» . وأشارت خالدة

---

(١) خالدة سعيد – قصائد أولى لأدونيس – مجلة شعر ع ٢ ، ١٩٥٧ ، ص ص ٧٥ – ٨٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سعيد إلى أن القصيدة بحاجة لمن يفهمها أن يستعين بمعطيات الفلسفة الوجودية .[1]

وفى سنة ١٩٥٩ ظهر للناقد أسعد مرزوق كتابه « الأسطورة فى الشعر المعاصر ، الشعراء التموزيون » . وقد احتل أدونيس جزءاً هاماً من هذا الكتاب ، وبخاصة ما يتصل بمن اهتم باستخدام أسطورة تموز، ومنهم أدونيس ، وجبرا ابراهيم جبرا ، ويوسف الخال ، وخليل حاوى.

وقد اهتم الناقد أسعد مرزوق بالكشف عن طبيعة توظيف أدونيس لأسطورة تموز من خلال نماذج ثلاثة هى « قالت الأرض » ١٩٥٤ ، «والفراغ» ١٩٥٥ ، و « رماد الفينيق » ١٩٥٨ .

وتعد المرحلة التى أعقبت نشر « أغانى مهيار الدمشقى » لأدونيس (١٩٦٢) من أهم المراحل التى أنعشت حركة النقد حول شعر أدونيس. وقد عرض الدكتور على الشرع فى كتابه بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس [2] يقول : « فقد وصفه المستشرق جاك بيرك Jaques Berque بأنه مُمثّل للأبعاد الجديدة فى اللغة العربية . وعلق عليه الشاعر السياب بقوله : « أغانى مهيار الدمشقى أدهشنى » . وقال عنه الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى : « إن هذا هو الشعر » .

هذه أقوال انطباعية سريعة تكشف عن إعجاب بعض الشعراء والنقاد بديوان مهيار الدمشقى، وعن دهشتهم لما لديه من أسلوب جديد فى الصياغة والتعبير .

أما حليم بركات وعادل طاهر فقد نشرا دراستين فى مجلة شعر ، اهتمتا باستخدام أدونيس للرموز الأسطورية ، وماتحتوى عليه من مضامين ورؤى فكرية أكثر من اهتمامهما بالجوانب الفنية التى تتوقف عند طرائق التعبير والصياغة وبناء القصيدة فيما عدا بعض الملاحظات التى قدمها حليم بركات على رموز أدونيس .[3]

---

(١) خالدة سعيد « أدونيس فى البعث والرماد » شعر ع ٥ ، ١٩٥٨ ، ص ص ٩٢ - ١٠٩ .

(٢) بنية القصدة القصيرة عند أدونيس - دكتور على الشرع - ط. اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ص ٢٩ .

(٣) « أغانى مهيار الدمشقى وعالم الشعر الأغنى » مجلة شعر ع ٢٣ ، ١٩٦٢، ص ١٠٩ - ١٢٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل (١٩٦٥) فقد أثار العديد من التعليقات ، وربما كان اهتمام النقاد بهذا الكتاب أكثر وأغزر من اهتمامهم بما سبق .

وأكثر من اهتم بهذا الكتاب الناقد المعروف حسين مروة ، وقد عرض الدكتور على الشرع لأهم ملاحظات ناقدنا على هذا الكتاب يقول حسين مروة :

« إن كتاب التحولات يمثل ظاهرة جديدة فى الأدب العربى الحديث، جديدة من حيث اللغة ، ومن حيث هى طريقة فى إبداع الصيغ والأشكال التعبيرية ، ومن حيث هى شعر بالمرتبة الأهم .

كما أعجب حسين مروة كثيراً بقصيدة « الصقر » التى كانت بتقديره عطاءً كبيراً لأدبنا العربى، فقد أعطته ملحمة إنسانية ذات أبعاد وأعماق وحيوات متلاحمة ومتصارعة فى وقت معاً ... وهى تنفرد بأنها وحدها اكتنزت بالتحولات ، وأنها وحدها اقتحمت جدار المأساة الوجودية فهدمته ، وزرعت فى أنقاضه ربيع الإنبعاث الخصيب» .

فى حين هاجم رياض نجيب الريس « فى مجلة حوار » هذا الكتاب واعتبره « لعبة خطيرة فى الأشكال الشعرية ، وإن قصائد هذا العمل ، بما فى ذلك تحولات العاشق وأقاليم النهار تفتقر للروابط الداخلية والتصور الشامل . أما مضامين هذا العمل فقد كانت مجرد مضامين جنسية عابثة » .(١)

وللحق نقول إن نجيب الريس قد أسرف فى حكمه حين زعم أن شعر ديوان التحولات مجرد مضامين جنسية عابثة ، فإن قصائد الديوان كما أشرنا سابقاً من خلال عرض النماذج وتحليلها ، قد أثبتت أن الشاعر يطرح أولاً أسلوباً جديداً فى التعبير الشعرى ، وأنه يمتلئ بالمضامين النفسية والاجتماعية والتأملات الصوفية فى نغمات حية . ثانياً : قد نقف أحياناً عند طريقته فى البناء ، وانتقالاته الكثيرة ونناقشها ، أما الحكم العام ففيه إجحاف بالديوان والشاعر معاً .

---

(١) بنية القصيدة القصيرة ، ص ٣٠ ، وحسين مروة – دراسات نقدية – دار الفارابى – بيروت ، ص ٣٥٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهذا ما لاحظه حسين مروة نفسه الذى امتدح الكتاب فقد لاحظ حسين مروة « أن كتاب التحولات يفتقر في مجمله للوحدة الداخلية. وأن حركته واستمراريته جاءت من تراكم الصور تراكماً كمياً مع غياب المنطق العقلى » .(١)

وحسين مروة يأخذ على الشاعر أدونيس أن فقراته الفنية كانت كثيرة ومتلاحقة ولا يربط بينها رباط منطقى أو عقلى . ونحن فى مجال النقد قد نتساهل فى الرباط العقلى من أجل وجود رباط حيوى يحقق الكيان العضوى، حيث أن الوحدة المنطقية ليست هى التى تحدد القيمة الفنية للقصيدة . فقد تتناثر الأجزاء ، وقد تخلو من التسلسل المنطقى ولكن يجمعها فى النهاية خيط شعورى واحد يؤلف بين أجزائها . فالمهم هو وجود إحساس واحد مهيمن على مقطعات القصيدة وأجزائها ينشر الرؤية، ويسرى فيها كالعصارة الخضراء التى تنتشر من الجذر إلى الساق إلى الأوراق فتلون الشجرة كلها بلون واحد .

وفى مقال لعلى سعد نشر فى مجلة الآداب عام ١٩٦٧ وصف كتاب التحولات لأدونيس بقوله :

« إن أدونيس بمحاولتيه الأخيرتين خاصة « أغانى مهيار الدمشقى» و «كتاب التحولات والهجرة» قد عَلَّ مع شعراء آخرين من جيله خليل حاوى خاصة ، على وضع الشعر فى صف المعارف الفكرية والفلسفية التى تستوجب عند القارئ يقظة الوعى والعقل بصورة خاصة ، على قدر ما تستوجب عند الشاعر الاتصال الخاطف بالحدس الأولى» .(٢)

وفى اعتقادنا أن على سعد فى هذه العبارات قد وضع يده على محورين أساسيين اعتمد عليهما أدونيس فى كتاب «التحولات والهجرة» وهما « الرؤية الفكرية والفلسفة ، والاتصال الخاطف بالحدس الأولى، أى بالإدراك الفطرى الطبيعى والإحساس العفوى التلقائى .

---

(١) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٢) مجلة الآداب ، ع ١ ، ١٩٦٧ ، ص ١٢٨ - على سعد .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه « مقدمة نقدية للشعر العربى الحديث » Critic introduction to Modern Arabic Poetry .

فقد أشار إلى أعمال أدونيس وأثنى عليها حين قال : « يتميز شعر أدونيس الرمزى بالدقة والخفاء ، وهو يعبر عن ميوله السياسية والاجتماعية، كما يصور اتجاهاته الصوفية والميتافيزيقية . وهو كثيراً مايستخدم الرموز الأسطورية الموحية بالبعث ، معبراً عن أمله فى بعث الأمة، وبث الحياة فى الحضارة العربية . كما أن أدونيس ناقد أدبى موهوب، ولو أن نقده كشعره كثيراً ما يكتنفه الغموض ، وهو يعد ، على أى حال ، من ألمع الشعراء المعاصرين » .(١)

وعندما ظهر ديوان « المسرح والمرايا » للشاعر تناوله النقاد بالدراسة والتعليق . وكان أول من تعرض للديوان بالدراسة والتعليق الناقد والعالم الكبير الدكتور إحسان عباس . وكانت دراسته لقصائد عشر تناولها بالتحليل، وقد نشرت هذه الدراسة بمجلة الآداب . ورأى الأستاذ الناقد أن ديوان المسرح والمرايا يتطلب بصفة خاصة قدرة من الناقد على استيعاب النص ، والكشف عن أغواره ، وأن مرحلة التفسير لازمة. قبل أن يقوم الناقد بتقويمه . وذلك لما يحمله النص من مستويات متعددة . وفلسفة الشاعر ذات أبعاد ثنائية وثلاثية أحياناً .(٢)

ومن أهم ما كُتب حول ديوان المسرح والمرايا ماقاله الناقد الموهوب جبرا ابراهيم جبرا فى مقاله القيم عن أدونيس من كتابه « النار والجوهر » .

ويذكر الناقد الكبير أن المسرح والمرايا تتكرر فيه كلمات بعينها لها دلالاتها الخاصة فى نفس الشاعر ، وأهمها كلمة الموت ومشتقاتها ويعلق على ذلك فيقول :

« كثيراً ما تكون هذه الكلمات عدة لشعر رائع ، لأنها كلمات صور، تجمع بين

---

(١) Critic Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ. Press, 1975, p. 232 دكتور مصطفى بدوى .

(٢) مجلة الآداب – الدكتور إحسان عباس – العدد الثانى – من ص ٧٧ – ٧٩ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التجسيد والحركة ، وهى ثمينة بالقرائن الذهنية والعاطفية .. وهى تتوالب نضارة وتحقق سحرها عندما يكون الشاعر قد استوعبها أخيراً فى إدراكه استيعاباً تاماً . كما يفعل فى قصيدة « الرأس والنهر » بكاملها، وقصيدة « السماء الثامنة » فى مقطعها الطويل الأول : « رحيل فى مدائن الغزالى » . هاتان القصيدتان أشبه بقصيدة « الصقر » فى كتاب التحولات درتان ثمينتان . فيهما تجد تجربة أدونيس التى يوزعها بين تضاعيف الكتاب كله ، تعبيرها الأروع والأتم . وهما تمثلان تقريباً ثلث « المسرح والمرايا » أى حوالى ١٠٠ صفحة من أكثر من ٣٠٠ صفحة . وفى هذا الثلث نجد اللب الدسم الحى اللاعج مستقراً بين التهاويل والألغاز المدومة حوله . ويذكر الناقد مثالاً يمثل مقطعاً أخيراً يقول فيه :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل ،

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الحريق

فى ركام العصور

ما حيا نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور

.... وتحلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس ، ابتكرتْ المرايا

هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويرى الناقد الأمريكي [illegible] المقاومة وأن [illegible]
الرواية كان [illegible]

[illegible] يكون أي شخص من
العبيد [illegible] الرحلة طويلة [illegible]
[illegible] أنه مسروق « الأبيض
الأكثر [illegible]

[illegible] بعد ثلاث سنوات [illegible] المسافة الزمنية [illegible] بأن [illegible] العبيد والعبيد [illegible] التحرر [illegible]

[illegible] والمرايا . تالله [illegible] يتضجره ، ويعبر [illegible] يكشف اللثام [illegible] تتخلص من الكآبة [illegible] ماتكون بالعودة إلى [illegible]

وهنا يكمن الغموض الذي نستشعره في صور « المسروق والمرايا » . وإلى [illegible] أنه في ديوانه هذا قد سمح للمكبوت أن يتهيأ ويعود ، ويتفجر من نص إلى نص ، بينما كانت الصور والكلمات في كتاب التحولات يغلب فيها الوعي على اللاوعي

---

(١) النار والجوهر – جبرا ابراهيم جبرا – بيروت ط ١٩٨٢، ص ٨٤.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

. ربما كان هذا التفسير مقبولاً خاصة أن الذى يبرره أنه كلما تقدمت تجربة أدونيس الشعرية فى الزمن كلما اقتربت من لغة الحلم والسريالية وازدادت بعداً عن الذات الأليفة على حد تعبير السرياليين .

ولعلنا لم نكن مبالغين حينما قلنا إن تجربة أدونيس تزداد غموضاً فى أدائها كلما تقدمت الأيام . والشاهد على ذلك قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» الصادرة عام ١٩٧٠ ، قد أثارت انتباه النقاد من هذه الناحية . ويذهب منير العكش إلى القول بأن أدونيس قد ابتعد عن قرائه بهذه القصيدة ابتعاداً كبيراً . [١] ويؤكد على هذا الدكتور على الشرع فيقول :

« وبمقياس النقاد والقراء العرب أُعتبرت قصيدة « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف من أكثر قصائد أدونيس تعقيداً » .[٢]

وهكذا نرى أنه بصدور أعمال أدونيس منذ المسرح والمرايا ، ومروراً بهذا هو أسمى ، إلى « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » و « مفرد بصيغة الجمع » نرى أن الشاعر ينتقل إلى مرحلة جديدة تختلف عن المرحلة السابقة فى التشكيل الفنى من ناحية ، واستخدام معجم مختلف ، والاعتماد على الصور التى تفتح الباب أمام مكبوتات العقل الباطن ، لكى تعبر فى تلقائية وحرية عما يجول فى أعماق الشاعر بعفوية غير خاضعة للنظام المألوف أو المنطقى العقلى . إن الأهم عند الشاعر أن يربط بين الصور ربطاً يحدث هزة فى العقل والحس معاً . والكلمات تبحر فى مغامرة مدهشة لاكتشاف الأحاسيس أو الحلم أو التجربة المبهمة للشاعر .

ومثل هذا اللون من الكتابة يتطلب قارئاً من نوع خاص ، لأنه أى هذا النوع من الكتابة يرتفع إلى مستوى قد لايستطيع القارئ الذى اعتاد على اللغة الأليفة أن يدرك مايحتوى عليه هذا الشعر من علاقات أو قرائن، أو ما يتضمنه من ثقافات

---

(١) منير العكش – مواقف عدد ١٣ – ١٤ ، ١٩٧١ ، ص ٢٧ .

(٢) بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس ، ص ٣٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

واسعة قد لايحيط بها . وهذا مايقوله روبنسون جيفرز Robinson Jeffers في مقال له بعنوان « الشعر والجديد» يقول : « هذه الأشعار تتطلب قارئاً من نوع خاص ، قارئاً ملماً بتراث الإنسانية وأساطيرها وتاريخها عبر العصور . فقد ازدحم الشعر المعاصر بالاقتباس المفرط من أحداث الماضى ، وشخوصه ، وأساطيره الأمر الذى يحتاج من القارئ إلى متابعة هذه المصادر والإلمام بها إلمام معرفة حية لا عقلية » .(١)

من أجل هذا جاءت صعوبة فهم شعر أدونيس فى بعض تجاربه، ومن هنا قلت الدراسات المفصلة والمتأنية، والمعتمدة على تحليل النص ودراسته، فإن معظم النقاد يترددون فى خوض هذه المحاولة خشية التورط فى سوء الفهم ، أو الخطأ فى التفسير الذى تترتب عليه أحكام غير موضوعية، أو بعيدة عن التمييز الصحيح . وهذا هو ما نبه إليه الدكتور إحسان عباس عندما طالب قارئ أدونيس بحسن الفهم والاستيعاب ، ثم التفسير الصحيح قبل التعرض لدراسة الشعر أو الحكم عليه .

وهناك من النقاد من هاجموا طريقة أدونيس وأسلوبه ، وخروجه على التراث وتنكره له . من هؤلاء الدكتور أحمد بسام ساعى (٢) ، والدكتور محمد مصطفى هدارة (٣) . ولسنا مع الرفض الكامل لكل أفكار أدونيس وأشعاره ، ولكننا نفضل عرض النتاج الشعرى عرضاً تحليلياً موضوعياً ودراسته ثم الوصول بعد ذلك إلى حكم مقنع . ومسألة التشكك فى الولاء والعقيدة مسألة قد تعتبر خارج نطاق البحث الكاشف عن عناصر الإبداع الفنى عند الشاعر ، ورضا فى مكانته من حركة الشعر الحديث ، كما أن النصوص التى وردت فى هذا الشأن قد يختلف النقاد فى تأويلها وتفسيرها .

---

(١) Robinson Jeffers : Poetry & The New .

(٢) حركة الشعر الحديث فى سورية من خلال أعلامه ، ص ٥٠٠ ومابعدها.

(٣) دراسات فى النقد الأدبى ، بين النظرية والتطبيق - الأندلسية للأوفست - الاسكندرية ١٩٨٩ ، ، ص ٨٤ ومابعدها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثانياً : العطاء النقدى لأدونيس

ليس من شك فى أن الجهود النقدية التى قدمها أدونيس للقارئ العربى لا تقل بأية حال عن جهوده الشعرية ، ومن ثم فهى بحاجة إلى دراسة مفصلة تكشف عن فكره النقدى وآرائه فى التراث والإبداع والحداثة. وكتابات أدونيس النقدية ممتعة كشعره لأنه يكتبها بطريقة خاصة هى طريقة الشاعر فى اللمحة الذكية الموجزة والمكثفة ، وفى لغة تجذب القارئ بعيداً عن البحث العلمى الأكاديمى . إنها نظرات مضيئة تنفع الباحث المدقق فى تفسيرها وتقويمها . وأعماله فى هذا الجانب ليست بالقليلة ، كما إنها ليست خارجة عن القضايا النقدية الهامة التى يطرحها له ، بالإضافة إلى ما فيها من تعمق وفهم للعملية الإبداعية وللنقد على السواء . فعلى مدى ربع قرن تقريباً أصدرت المطبعة لأدونيس كتباً مختلفة فى هذا الميدان . نذكر منها :

١ – مقدمة للشعر العربى	١٩٧١
٢ – زمن الشعر	١٩٧٢
٣ – الثابت والمتحول	١٩٧٨
٤ – فاتحة لنهايات القرن	١٩٨٠
٥ – سياسة الشعر – دراسة فى الشعرية العربية المعاصرة	١٩٨٥
٦ – الشعرية العربية	١٩٨٥
٧ – كلام البدايات	١٩٨٩

موقفه من التراث والإبداع

هذا العطاء الغزير والثرى فى المجال النقدى لا نستطيع أن نزعم أننا قادرون على دراسته دراسة وافية فى هذا السياق المحدود . فالحديث عن شعر أدونيس كان هو الهدف الأول من هذه الدراسة التى قمنا بها. ولكننا رأينا أن البحث عن شعر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أدونيس لايتم إلا بالوقوف لحظة عند جهوده النقدية وآرائه فى ظاهرة الإبداع وموقفه من التراث . لذلك ستكون محاولتنا هنا محددة بما يتطلبه البحث عن شعر أدونيس . ولنا عودة بعد ذلك ، إذا أطال الله فى العمر ، للوقوف وقفة أكثر شمولاً ودقة.

وفى مقدمة للشعر العربى فصول هامة فى عرضها للتراث وبدايات التحول فى العصر العباسى ، والعصر الحديث ثم آفاق المستقبل .

وقد خصص أدونيس ثلاثاً وثلاثين صفحة فى بداية الكتاب لموقفه من الشعر الجاهلى . وفى هذه الصفحات القليلة استطاع الكاتب أن يعطينا مفهومه وموقفه وأبرز الملامح التى تستوقفه فى هذه المرحلة من شعرنا العربى .

وأهم ما أثاره أدونيس فى هذه الصفحات قضية الزمان والمكان عند الشاعر الجاهلى ، بوصفهما عنصرين هامين فى تشكيل الحياة ، وتحديد قيم الإنسان العربى فى ذلك العصر . فالمكان ويعنى به الصحراء الذى عاشها الجاهلى بكل أوصافها وإمكاناتها وطبيعتها القاسية العنيدة ، وكذلك الزمان ويعنى به الدهر أو الموت أو الزمن المحدود الذى يعيشه الإنسان فى هذا العالم ، فالإنسان رهين بلى . فكانت قضية الزمان والمكان هى العنصر الأول الذى اعتمد عليه أدونيس فى تحديد نشاط الإنسان وسلوكه وقيمه فى الجاهلية .

وانتقل بعد ذلك إلى ظواهر أساسية فى الشعر الجاهلى هى ظاهرة الفروسية أو البطولة ، وظاهرة الحب بأشكاله المختلفة . والحق أنه عرض لهاتين الظاهرتين عرضاً ممتعاً كشف عن أهميتهما فى حياة العربى من ناحية، وعن أثرهما الكبير فى حركة الشعر الجاهلى . هذا بالإضافة إلى تحديداته ومفاهيمه المميزة لمعنى الفارس ، والبطولة . وكيف صارتا قيماً إيجابية حقيقية فى حياة العربى . ثم كيف تطرق إلى موضوع الحب ومفهومه عند العربى ، ولماذا احتل شعر الحب هذا الجانب الكبير من اهتمام الشعراء . والأجمل من هذا تحليله الدقيق والجذاب لهاتين الظاهرتين : الفروسية والحب .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم انتقل بعد ذلك فى تحديد ملامح الروح العربية بصفة عامة، وماتتحلى به من صفات معتمداً على صورة الفتى العربى الذى سجلها شعرنا القديم . وقف بعد ذلك فى هذا القسم عند القصيدة الجاهلية التى يقول عنها : « القصيدة الجاهلية كالحياة الجاهلية : لا تنمو ولا تُبنى – وإنما تتفجر وتتعاقب . والشعر الجاهلى صورة الحياة الجاهلية : حسى ، غنى بالتشابيه والصور المادية ، وهو نتاج مُخيلة تنتقل من خاطرة إلى خاطرة ... وهو شعر شهادة قوامها الدقة والتوافق التام بين الكلمات ، وماتعبر عنه . وهو زاخر بالحيوية والتوثب والحركة ، وهو بهذا كله غنائى يقوم جوهرياً على الإيقاع . إنه شعر ممتزج بقدر الإنسان ومصيره ، بأيامه وأشيائه الأليفة : شعر شخصى ، لكنه لجميع الأشخاص » .(١)

ثم تناول ظاهرة التكرار فى الشعر الجاهلى من خلال دراسته للقصيدة العربية فى الجاهلية فيقول :

« التكرار عند الشاعر الجاهلى هو ، بمعنى ما ، استخدام الصحراء بشكل ينقد الصحراء . أو هو استخدام الزمان والمكان بشكل ينقدهما : أى ينقده بالتالى هو نفسه ، وينقد الشعر . التكرار فى الجاهلية هو بعد الصحراء الذى يتجلى عند النظر إلى الأمام والالتفات إلى الوراء » .(٢)

وظاهرة التكرار فى الشعر الجاهلى ظاهرة متعددة الأسباب ، لأنها ترتبط بموضوعات الشعر ، بالتغنى بالقيم ، بالصياغة الشعرية ، بالرواية الشفوية للشعر القديم وبأشياء أخرى كثيرة، بعضها يتصل بالمكان والزمان ، وبعضها يتصل بالأداء الشعرى وطريقة التعبير .

حتى إذا انتهى من الشعر الجاهلى نراه يقفز إلى المرحلة العباسية مباشرة دون التوقف عند الشعر الأموى . ولعل السبب فى إغفاله العصر الأموى أن يكون راجعاً للاعتقاد السائد بأن الشعر الأموى لم يستطع أن يفلت من سيطرة النموذج

---

(١) مقدمة للشعر العربى، ص ٣٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشعرى العام ، والاستسلام للتقاليد الشعرية الصارمة التى فرضت نفسها على الشعراء فى العصر الجاهلى . فالشعر الأموى هو إلى حد كبير امتداد للشعر الجاهلى إلا فى القليل من الموضوعات والتجارب الشعرية التى صدرت عن عناصر ذاتية أو مواقف مذهبية، مثل شعر الغزل وشعر الخوارج . وإذا استثنينا هذين النوعين فإن ماعداهما يعتبر استمراراً للنموذج الشعرى العام ، واقتداء به ، وسيراً فى فلكه .

أما تجاوز القديم فإنه يظهر فى العصر العباسى بشكل أوضح ، لذلك يرى أدونيس أن شعر هذه المرحلة قد بدأ يخرج من دائرة القبول والرضى والاستسلام إلى دائرة الرفض والقلق والتساؤل والبدء بالذات ، ومن ثم السخرية من الولاء التام للجماعة . فقد بدأ الشاعر فى المجتمع الجديد يشعر بتفتت الصلة التى كانت تربطه بالآخرين ، الأمر الذى قوى عنده الإحساس بالعزلة والشعور بالقلق والغربة . وكان المخرج هو الرجوع إلى الذات، والكشف من خلالها عن التوازن الداخلى باتخاذ موقف ينبع من داخله ويعبر عن رؤيته ، وإرادته الحرة البعيدة عن تأثير سيطرة القديم وسلطانه .

فكان نتيجة ذلك ما نراه من التحول الظاهر من الحضور الجماعى إلى الحضور الذاتى ، أو بمعنى آخر ظهور العمل الإبداعى النابع عن (الأنا) ، والذى يرضى حاجة الذات ، ويعبر من خلاصها وتعزيتها قبل أن يعبر عن اهتمامات الجماعة وارضاء قيمها . فكان من الطبيعى ، والحالة هذه ، أن يظهر لدينا فى المرحلة العباسية تجارب تكشف عن رؤية الشاعر للحياة ... أى أن الشاعر لم تعد تجربته وقفاً على التغنى بمكنون ذاته أو عواطفه الداخلية بقدر ما أصبحت رؤية وموقفاً ، وصارت حُلْما وفكراً فى ذات الوقت . يحلم الشاعر بعوالم خاصة أحياناً ، وأحياناً أخرى يتوجه إلى الإنسان يفكر فيه ، ويتأمل موقفه من الزمن ، والكون والمصير، ويتجاوز الحدود المكانية والزمنية الجزئية إلى حدود كلية ومطلقة، أو إلى عالم ماوراء الحس ، كما هو الحال فى بعض تجارب أبى نواس، وأبى العلاء ، والمتنبى .[1]

---

(١) انظر موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى للمؤلف ، ط دار النهضة العربية ، بيروت ، ص ١٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفى وقفته عند شعر العباسيين نجد أنه يكشف رؤيته لبعض أعلام هذه المرحلة فى صفحات قليلة ، ولكنها فى الحق تعتبر من اللمحات الكاشفة عن أبرز عناصر الإبداع والتجاوز عند كل شاعر ، وبأسلوبه الشعرى الذى يختصر لك السمات الدالة لكل شاعر فى سطور ، كما يُحاول سبر أغوار الشخصية وتحديد ملامحها وعناصر التكوين والإحياء فيها، فى كلمات قليلة ولكنها موحية وباعثة على التأمل، ونافعة لمن يريد التعمق بعد ذلك فى دراسة هؤلاء الشعراء دراسة متأنية ومستفيضة.

وقد اهتم فى دراسته بالشعراء الذين كانت لهم مواقف فكرية وابداعية خاصة ، والذين تتمثل فيهم خصائص التجاوز والتخطى من أمثال بشار ، وأبى تمام ، وأبى نواس ، والمتنبى ، وابن بابك ، وأبى العلاء المعرى .[1]

ينتقل أدونيس بعد ذلك إلى موضوع الصنعة الشعرية التى احتلت فترة زمنية كبيرة من حياة شعرنا العربى . ويرى أدونيس أن الصنعة ومايرافقها من تأنق وزخرفة ظاهرة أمر لا يميز الشعر بقدر مايميز الحياة والمرحلة التاريخية. فهى تنشأ فى ظروف اجتماعية وتاريخية معينة نتيجة للتجمد وأوضاع الإنحلال ، لذلك كانت الصنعة مجرد لعب شكلى وزخرفى تنشأ فى زمن الهدوء والراحة ، لا فى زمن التفجر والتغير .

وهو يرى أن الصنعة قد تمكنت من الشعر زمناً أصبح من الممكن فيه أن تُعرَّف القصيدة بأنها كلام مصنوع ، ويشير بذلك إلى كلمة ابن رشيق « المصنوع أفضل من المطبوع » ويرد أدونيس على هذا الكلام بقوله :

« ولئن كانت الكلمة فى شعر الطبع شرارة أو موجة أو حركة عاصفة تتراكب مع غيرها فى هدير كالنهر ، فإن الكلمة فى الشعر المصنوع دمية أو حصاة مزوقة ملساء تُرتب مع غيرها فى نسق كالعقد أو الحلية » .[2]

---

(١) مقدمة للشعر العربى ، من ص ٣٧ - ٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٠ ، ض ٧١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويشتمل كتاب مقدمة للشعر العربى فى القسم الرابع منه على بدايات التحول فى الشعر العربى لغة وشكلاً وصياغة فى مرحلته الحديثة، فيقف عند جبران خليل جبران الذى يرى أدونيس أن نتاجه يؤلف مناخاً ثورياً أخلاقياً صوفياً ، يحول الشعر إلى فعل حياة وإيمان .. وفيه التمرد على الواقع ، والتطلع إلى واقع أكثر سمواً وأبهى ..

ويعتقد أدونيس أن مع جبران يبدأ الشعر الحديث ، ففى نتاجه ثورة على المألوف ، آنذاك ، فى الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعاً .(١)

وإذا كان أدونيس قد تدرج تاريخياً فى تناول التراث العربى فى كتابه مقدمة للشعر العربى فإنه يعود مرة أخرى فى كتابه (كلام البدايات) ليعيد التأمل والنظر فى شعرنا العربى الجاهلى ، ويقف وقفات نقدية ويكشف فى - الفصل الأول - من دراسته عند قراءة الشعر الجاهلى، ويفرق بين مايسميه بشعرية القراءة ونثرية القراءة ، أى الفرق بين القراءة الإبداعية الحقة التى تلتمس مواطن الإبداع والفن ، والقراءة العقلية المنطقية التى تنظر إلى مافى الشعر من تقرير أو محتوى ذهنى أو نفعى مادى . وخرج من هذا بأنه على الرغم مما فى الشعر من حقائق ، وأنه مصدر هام من مصادر الحقيقة ، فإن للشعر وظيفة أخرى ينبغى أن يتنبه لها النقاد القدماء الذين قرءوا الشعر قراءة لم تنتبه للأسف إلى اختراقية النص حسب تعبير أدونيس ، وكان همهم الأول «حراسة القائم الموروث والدفاع عنه ، بينما الواجب هو التشديد على عنصر التجاوز فى النص».(٢)

ونحن مع أدونيس فى الشطر الأول من كلامه وهو أن تكون قراءة الشعر قراءة واعية ناقدة تستبطن الأعماق وتكشف الأبعاد الثانية والثلاثية للكلام ، ولكننا نختلف معه فى الحكم العام الذى أطلقه على النقاد فى أنهم لم ينتبهوا أو يشيروا

---

(١) السابق ، ص ٨٠ .

(٢) كلام البدايات - أدونيس - دار الآداب ١٩٨٩ ، ص ١٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

على عنصر التجاوز ، فقد يكون هذا صحيحاً عند كثيرين ، ولكنه ليس حكماً عاماً ينطبق على نقادنا القدماء جميعهم .

ويمضى أدونيس فى كتاب البدايات فيختار من روائع شعرنا العربى القديم بعض القصائد والمطولات المشهورة مثل معلقة امرئ القيس ، ولامية العرب للشنفرى ، ومعلقة عمرو بن كلثوم ثم قصيدة عروة بن الورد.

قد عالج أدونيس هذه الأعمال بطريقته الخاصة فى الوقوف عند أبرز الخصائص المميزة وتأملاته لما فى هذا الشعر من سمات ، فوقف عند شعرية الجسد فى معلقة امرئ القيس ، وشعرية الرفض فى لامية العرب للشنفرى ، وشعرية العنف فى معلقة عمرو بن كلثوم ، ثم شعرية الرسالة عند عروة بن الورد . والحق يقال إن الناقد هنا قد عُنى فى أثناء تحليله لهذه الأعمال عند خصائص دقيقة لم يسبق إليها ، واستخدم أدوات منهجية حديثة . فتكلم عن شعرية الطبيعة ، والشعر والقبيلة، وشعرية اللغة فى المعلقة ، ولغة الغياب ولغة الحضور ، وفكرة الزمان والمكان.

وفى لامية الشنفرى عالج قضية الفرد والجماعة فى الحياة الجاهلية ، وموقف الشنفرى المتمرد والغاضب الذى جعل الشاعر يتخلى عن الإنسان ويصادق الحيوان . وهكذا يرى أدونيس أن الشنفرى وحيد يعيش منفصلاً عن الآخر ... ويستمد وجوده من رفضه العيش مع الآخرين ، ويرى أن رفض الشنفرى للآخر ليس إلباناً لاختلافه مع المؤتلف . ولكنه يرفضه من حيث هو قانون قمعى سلطوى . قانون يغتال حريته ، ويحد منها.

أما قصيدة عمرو بن كلثوم فقد عالجها بدراسة أبياتها ومافحتويه من معان ، محاولاً أن يكشف عن مواقف العنف ومعانيه فى مخاطبته لعمرو ابن هند ، والتغنى بمجد القبيلة وتاريخها .

أما عروة بن الورد ورسالته أو شعرية رسالته فتنهض على مافى مفرداته وكلماته من هاجس أخلاقى - اجتماعى يظهر لقاء الشاعر الشخصى، ثم يطرح قضية الغنى والفقر ، كما يتطلع إلى حالة من العدالة والحق . لذلك سماها أدونيس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شعرية الرسالة لأن كاتبها يدعو إلى الحق ويستنكر الظلم . ولم يتناول موقف الشعر نظرياً فحسب وإنما كانت تصاحبه ممارسة عملية .[1]

ينتقل أدونيس بعد هذه الدراسة النقدية لهذه الأعمال الشعرية المميزة، ينتقل إلى القسم الثانى من الكلام ، فيقف عند اللغة والنحو والنص ، ومعنى التراث والتجاوز والحداثة .

وإلى جانب مافى هذه الدراسة من جهد نقدى يكشف عن قيمة التراث ويتناوله بأسلوب جديد ، ويحدد فيه ما ينفع وما لا ينفع ، ويضع يده على مواطن الاتباع ومواطن الإبداع . إلى جانب كل ذلك نجده يلح على إقرار حقيقة يؤمن بها فهو يقول إن هذه القراءات تقودنا إلى أن ماكان يعد فى الماضى أصيلاً قد لايعتبره الحاضر كذلك ، فما كان أصيلاً أمس قد يبدو اليوم دخيلاً ، وماكان دخيلاً قد يبدو ، على العكس ، أنه هو الأصيل .

« فالإبداع ، جوهرياً ، هو فى بعض وجوهه ، هذه الحركة الدائمة من «تلقيح» الذات ، أو لنقل ، بتعبير حديث : هو « التهجين » المستمر للأصيل وللأصل . لكن على نحو خاص يكفل للذات ، دائماً ، تميزها عن الآخر وخصوصيتها » .[2]

وأدونيس يرفض الثقافة التى تعتبر القديم الأصولى نموذج المعرفة الحقيقية النهائية . كما يرفض الثقافة التى لا تتصور إمكان نشوء حقائق أو معارف تتخطى ذلك القديم . وإلا فماذا نقول فيما « أسسه أبو نواس وأبو تمام ، لغة وشعرية ، وابن الراوندى والرازى وجابر بن حيان ، فكراً واستبصاراً ، والتصوف ، تجربة ورؤيا ، والتى تفترض نشوء حقائق عن الإنسان والعالم ، جديدة لم يعرفها القدم ». [3] مع أن فى هذه الأعمال حسب قوله ما يُعَدُّ خروجاً على القديم ، وليس نقداً له فحسب .

---

(١) بداية الشعر ، من ص ٧ إلى ص ١١٥ .

(٢) كلام البدايات ، ص ١٤٠ .

(٣) الشعرية العربية – أدونيس – دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص ص ٨٣ ، ٨٤.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ونستطيع أن نصل من دراستنا هذه لموقف أدونيس من التراث من خلال كتبه النقـدية التى استعرضنا بعضها وقرأنا بعضها الآخر نستطيع أن نصل إلى هذه النتائج :

أولا : أن أدونيس ليس ضد التراث جملة وتفصيلاً .

ثانيا : أن اهتمامه بالتراث شئ واضح فإن ماكتبه فى هذا المجال كثير، وماطرحه من قضـايا حوله ، وماوقف عنده من شعراء ، وفلاسـفة، ومتصوفة يؤكد أنه لا يقدم القديم لقدمه ولا يؤخر الحديث لحداثته .

ثالثا : أن التراث حركة دائمة متصلة ومتطورة ، وهو فى بعض وجوهه تهجين مستمر للأصيل وللأصل ، ولكن على نحو خاص يكفل له تميزه وخصوصيته .

فهو الذى يقول :

أعتبر مثلاً طرفة بن العبد ، وعروة بن الورد ، وامرأ القيس ، وذا الرمة، وأبا تمام ، وأبا نواس ، والمتنبى ، والشريف الرضى والنفرى، وكثيرين غيرهم يعيشون حتى بطرائق تعبيرهم ، فى كثير من قصائدهم، فى عالمنا الشعرى الحاضر الذى نسميه حديثاً. وأرى أنهم أقرب إلينا من شعراء كثيرين يعاصروننا ويعيشون معنا فى مدينة واحدة . ذلك أن نتاجهم يكتنز بهاجس البحث عن عالم جديد، عن واقع آخر فيما وراء الواقع » .[1]

رابعا : أن التراث ، وخاصة الجانب الإبداعى منه ، لايجوز أن يقف عند محطة تاريخية واحدة لايحيد عنها ولايتحرك منها ، فإن ذلك ضد طبيعة الأشياء .

خامسا : « ليست هناك مقاييس ثابتة أو محددة تحدد الشعر ماهية وشكـلاً تحديداً ثابتاً مطـلقاً . فالموجود الحقـيقى هو الشـاعر ، هو القصيدة ... فالشعر

---

(١) مقدمة للشعر العربى ، ص ص ١٤٠ ، ١٤١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أفق مفتوح ، وكل شاعر مبدع يزيد فى سعة هذا الأفق ، إذ يضيف إليه مسافة جديدة . وكل إبداع هو ، فى آن ، ينبوع وإعادة نظر : إعادة نظر فى الماضى، وينبوع تقييم جديد » .(١)

سادسا : أدونيس شاعر يأتلف مع الموروث ويختلف معه فى آن واحد. إنه لايقبل فى الإبداع الفنى أساليب الذاكرة والحافظة حين تسيطر سيطرة تامة على المبدع ، وتصبح عادة مستبدة ، وهنا موطن الخطر فى العملية الإبداعية . لابد أن يستعمل الشاعر القريحة أكثر مما يستعمل الذاكرة ، « فإن كثيراً من الشعراء (ذاكريون) إذا صح هذا التعبير ميالون لاستعمال الكلمات مع قرائنها التقليدية ، فى سياقاتها المتوارثة . هذا معناه أن اللغة أصبحت سكونية .. فى حين أن الإبداع هو تحويل اللغة من شئ سكونى إلى شئ حركى » . (٢)

ويلخص أدونيس هذا الكلام بأسلوبه البارع فيقول :

« أقول : حجر ، شجرة ، بحر ، شعب ... الخ ، بطريقة «واقعية» ، برؤية واقعية ، لكن سرعان مايبين لى أننى لا أكشف عنها ، بقدر ماأحجب الأساس – الجوهر الذى لا وجود لها إلا به : لا أكشف إلا سطحاً « لغوياً » .

اللغة هنا تسخر منى ، وتلعب بى : أحاول أن أقول حضور الأشياء ، فأكتشف أننى لا أقول إلا غيابها . و « الواقع » هنا هو الذى يحجب الواقع.

ألهذا قال الشاعر الفرنسى تريستان كوربيير : ينبغى ألا نرسم إلا مالم نره ، وما لن نراه أبداً » .(٣)

---

(١) المرجع السابق ، ص ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٢) الفن والحلم والعقل – جبرا ابراهيم جبرا – بريوت ، ص ص ٢٨٦ ، ٢٨٧ .

(٣) كلام البدايات ، ص ص ١٧٤ ، ١٧٥ .

[illegible]

(١) قصائد بدر شاكر السياب – اختارها وقدم لها أدونيس – دار الآداب ، بيروت، ص ٧ .