

## جدلية الالتزام والتجديد في الشعر العربي الحديث

د . ملفوف صالح الدين

جامعة خيس مليانة

melfouf.2012@gmail.com

الأدب العربي في عصوره الذهبية نتاج حضارة عظيمة، تشربت فلسفة اليونان، وحكمة الهند، وأدب الفرس، وعانقت غنائيات إسحاق الموصلي، ورحبت بمناقشات المعتزلة، وأصحاب الملل والنحل الدينية الأخرى، وأخرقت أحيانا إلى خريات أبي نواس ومجونه، وعادت إلى جادة الصواب بوعظ أبي العتاهية والزهاد والمتصوفة. وحينما انحلت عرا هذه الحضارة القوية، وأفلت أضواء الثقافة والفكر فيها، وتحول الإبداع الفني إلى تقليد متمزمت لا أثر فيه لشخصية الأديب ووجدانه، أصبح الشعر مجرد صنعة متكلفة، وزخارف لفظية لا نغم موسيقي فيها، وهذا ما حدث عندما انعزل الشاعر العربي عن أضواء الفكر والثقافة، واكتفى بتزديد أصوات الآخرين، وأصبح اهتمامه موجها إلى الشكليات وتعقيد التعبير.

ولم يكن عجيبا أن يتأثر الأدباء بروح التكلف والتعقيد الناتجة عن الترف البالغ، فيميلوا هم أيضا إلى تعقيد التعبير، ويمكن أن نلمح بوادر الأزمة التي حاصرت الشعر العربي في عامل آخر كانت له خطورته في تجميد حركة التطور الشعري، ونقصد بذلك: القيود التي وضعها بعض النقاد العرب في رقاب الشعراء، فأبو هلال العسكري - مثلا - يجدد للمدح معاني خاصة، لا ينبغي تجاوزها ويضع مثلها للغزل، وبقية أغراض الشعر. وحتى النقاد الذين وقفوا مع الجديد، لم يواصل بعضهم المسيرة، من قبيل ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء"، فموقفه هذا قد أحصر عند حدود النظرية، ولم يقوم بتطبيقه نقديا إلا في حالات قليلة، ويمكن أن نلمس أصداءه في اهتمامه بالشعراء المحدثين في عصره، وإن كان قد أهمل ثلاثة من أكابرهم، وهم: أبو تمام، والبحرزي، وابن الرومي.

إن دور النقد العربي القديم في تجميد حركة التطور الشعري في الماضي، يشبه دور النقد العربي الحديث في تجميد حركة الشعر الحر، وتقبيدها

في الإبهام والتعقيد، والتصنع، والعدمية، والعبثية. فإذا كان أبو هلال العسكري قد وضع لكل فن من فنون الشعر قيما محددة، فإن نقاد الشعر الحر قد اقتربوا كثيرا من صنيع أبي هلال، حين حددوا للشعر الحر قيما تشكيلية محددة، تتركز في البناء الدرامي، والسريالية، والرموز والأساطير المستقاة من الأدب الغربي المعاصر، أو من الفكر الإغريقي القديم مثل: (سيزيف) و(بروميثيوس) أو من الرموز المسيحية كالصلب والخطيئة، وغيرهما... 1. ومن ثم فقد أهملوا كثيرا من المواهب الشعرية الخلاقة المبدعة، لا لشيء إلى لأنها لم ترضخ لوضع طاقاتها الفنية المتميزة، وراء أسوار القيود النقدية، التي جعلت كثيرا من شعراء الشعر الحر، نسخة معادة من شاعرين أو ثلاثة، ولا عجب بعد ذلك إذا انصرف كثير من المثقفين العرب عن ذلك الشعر الذي حوصر — كما حوصر الشعر العربي القديم في عصر ضعفه — وراء أسوار التقليد.

إن الهدف المرجو من هذه المداخلة الموسومة بـ: جدلية الالتزام والتجديد في الشعر العربي الحديث - والتي تندرج ضمن محور الأول من محاور هذا الملتقى - هو إيجاد إجابات شافية وكافية تفسر الأزمة التي أصابت الحركة النقدية في العصر الحديث، وما ترتب عن صراع دعاة الالتزام ونظرائهم من دعاة التجديد من أثر سلبى على الشعر العربي الحديث، بسبب تعنت كل طرف واستبداده برأيه، دون الالتفات إلى الرأي الآخر واحترامه، وإبداء نوع من المرونة في التعامل معه.

كان لأزمة النقد العربي الحديث آثارها الوخيمة على النص الشعري في ذلك الوقت، بسبب تحول العملية النقدية إما إلى مجاملات تقوم أساسا على المدح المفرط الذي لا يبرر الوجهة الفنية ولا الموضوعية، وإما إلى ذم هو أقرب للهجاء، وإما إلى فرض قيود ابتغاء تكميم أفواه بعض الشعراء من ذوي الضمائر الحرة، بهدف تطويعهم أو إشراكهم في المذاهب التي ينتمون إليها، وهكذا تحولت حركة النقد الأدبي حديثا إلى صراع مفتعل بين الأدباء والنقاد، حتى اختلطت القيم النقدية الحقيقية بالقضايا الزائفة والكاذبة، فأصبحت مقولات من مثل: (شاعر واقعي تقدمي) و (شاعر رومنسي هروبي) و (شاعر سلفي رجعي) تتناهى إلى مسامع القارئ دون أن يجد لها تفسيراً مفهوماً أو مقنعا، وأوشكت جهود ميخائيل نعيمة، وشفيق المعلوف، والشابي، وشوقي أن تضيع هباء منثورا.

إن هذه الأحكام النقدية المحففة لها ما يفسرها ويأولها، وتأتي على رأس هذه التفسيرات محاولة بعض النقاد فرض مصطلحات نقدية أوربية على بعض التيارات الأدبية لا سيما الشعرية منها، دون الاستناد إلى حجج وبراهين تؤكد ذلك من داخل النص الأدبي الذي يدرج في إطار هذه المصطلحات التي لا تمثل واقع الأدب العربي آنذاك، ولا تتسجم مع خصائصه الفنية خاصة في مجال الشعر، وهي أشبه بالمصطلحات المفروضة عليه، فكيف يوافق الحس النقدي السليم مثلاً على إطلاق مصطلح الكلاسيكية على شعر المصري **عمود سامي البارودي الغنائي**، وشعر العراقي **معروف الرصافي**، وشعر السوداني **محمد سعيد العباسي**؟! ، وكيف يستقيم أمر تسمية الشعر العربي الغنائي بمصطلح غربي هو (الكلاسيكية) مرتبط في أساسه بمسرح **موليير** و**كورني** و**راسين** وعقلانية **أفلاطون**؟! .

إن الدليل على عدم استقامة القضية الماضية يكمن في موقف الكلاسيكية الممجّد للعقل، والخضوع له، في مقابل إهمال القلب ونداءاته، انطلاقاً مما دعا إليه **بوالو Boileau** في كتابه (الفن الشعري) حين يقول: «أحبوا — إذا — العقل، ولتستمد منه وحده، مؤلفاتكم، كل ما لها من رونق وقيمة.»<sup>2</sup> ، فهل نجد في شعر الغزل العربي الحديث، المنسوب إلى الكلاسيكية، سيادة العقل على هذا النحو؟ أليست العذرية بعاطفيتها المتدفقة هي الملمح الرئيسي في غزل كثير من الشعراء التراثيين المحدثين كالبارودي و شوقي في المنفى؟.

أما الدليل الآخر فيبدو في موقف الكلاسيكية المناهض إلى استخدام الأدب في تصوير الأخلاق والفضائل، وهذا الاتجاه الأخلاقي في الشعر قد يتفق مع نظرة كثير من التراثيين في الشعر، ففي تعريف **البارودي وعلي الجارم** للشعر نلمس أصداء هذا الاتجاه، يقول البارودي في تقديمه لديوانه: « ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم، إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبة مسرح، وارتبأ الصهوة التي ليس دونها لذي همّة مطمح.»<sup>3</sup> . لكن في المقابل، هل طبق البارودي وغيره من الشعراء التراثيين هذا المبدأ في غزلهم؟. إن الإجابة عن هذا السؤال تكون بالنفي، فقد كتب البارودي في الغزل الحسي المتمرد على التقاليد والقيم الأخلاقية، أليس هو القائل:

ألا رب يوم كان تاريخ صبوة \*\*\* مضى غير إثر في المخيلة أو ذكر  
عصيت به سلطان حلمي وقادني \*\*\* إلى اللهو شيطان الخلاعة والسكر<sup>4</sup>  
إن العامل الثاني الكامن وراء المفاهيم النقدية المضطربة هو محاولة  
بعض النقاد فرض اتجاه معين، عن طريق النقد المذهبي، فقد حاول بعض  
النقاد في الخمسينات والستينات فرض تطبيقات مشوهة لمبدأ الالتزام الذي  
نادت به بعض الاتجاهات الأدبية والفلسفية المعاصرة، ووقع كثير من الشعراء  
في فخ المصطلحات الرنانة لهؤلاء النقاد، يقول الناقد جورج واطسن: « في  
المراحل الأولى للتعصب الثوري، لا يستنكف الناقد عن استخدام شيء من  
الإرهاب الفكري، والصورة الشائعة التي يأخذها هذا الإرهاب، هي: ما يمكن  
تسميته: تخويف المولعين (بالموضات) وتخويف (الموضات) يتحرك بسرعة، كما هو  
الحال في ميدان موضات الأزياء ويمكن أن يقضي على الكاتب من هذا الطراز  
بسهولة إذا لم يكن كما أرادوا له... سيقضي عليه باعتباره شخصا تعوزه  
الحساسية إزاء مقتضيات الحياة الفكرية.»<sup>5</sup>

إن مفهوم الالتزام إذا أخذ بمعنى التزام الضمير الحر بقضية  
من القضايا إلى أن يصل حد الالتزام العقائدي الصادق، فإنه رسالة أي أديب  
يجترم قدسية الكلمة، ولكن، أن ينحرف هذا المفهوم لدى بعض النقاد إلى  
التزام سطحي، وتشويه ومغالطات، فذلك مما يجني كثيرا على جمالية الشعر  
العربي الحديث، ومقوماته الفنية الأصيلة، ويفقد الشعر العربي المعاصر،  
صدقه وأصالته، ويجعله مجرد بوق مذهبي أو سياسي يردد أصداء الآخرين،  
وأصحاب هذه الضغوط الالتزامية، حين يلحون على أن الشعر يجب أن يكون  
اجتماعيا، يجعلون الموضوع في الشعر، هو الغاية الوحيدة المقصودة في مجال  
الإبداع الشعري، ولا يهتمون بسائر مقومات القصيدة كالبنا والهيكل والصور  
والأفكار والموسيقى، والمعاني الظاهرة والخفية، ويقصرون عنايتهم على  
موضوع القصيدة فقط، وكأنه العنصر الوحيد الذي يكونها.

يتضح مما سبق أن هذا الفهم لرسالة الشعر مخالف تماما لمفهوم  
الإبداع الشعري، بل وتسطيح ساذج لهذه العملية الإبداعية المعقدة، ولعل  
الموضوع — في نظر النقد الأدبي — آخر مقومات الشعر وأقلها استحقاقا  
للدراة المنفصلة، ذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول  
مشاكلنا القومية، أو حول شجرة توت، فالهم على كل حال هو: أسلوب  
الشاعر في معالجة الموضوع، ولذلك نجد الموضوع عينه ميتا أو مغمى عليه عند

شاعر، حيا ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان، ولا تكتفي هذه الدعوة الساذجة بهدم سائر معالم القصيدة، وإنما تهدف أيضا إلى أن تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي أبقتة وهو الموضوع، فهي تحمل سيفا بتارا، وتقف مترصدة، فما تكاد تعثر على موضوع خصب يستجيب لجمال وردة أو حب ساذج أو شعور بأزمة نفسية يعانيتها فرد "إنسان" حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة 6 .

لقد كان هذا الفهم الخاطئ والتصور الساذج لمبدأ الالتزام، وراء تحول الشعر الوطني إلى مفهوم يضيق معنى الوطنية تضيقا شديدا، يفصل بين دائرة المواطن الصالح، ودائرة الإنسان، فلكي يكون المرء مواطنا صالحا في نظر أصحاب هذا المفهوم السطحي، ينبغي له أولا أن يتخلص من إنسانيته، فلا يجب قوس قزح، ولا ينفعل لمنظر الحصاد، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في الواحة الغناء، فكل هذا إذا تغنى به الشاعر إنما يثبت سلبيته في نظر أصحاب هذه الدعوة 7 .

تعد نازك الملائكة واحدة من الذين رفضوا محاصرة الشعراء وراء أسوار النظريات المذهبية، التي يحاول بها بعض النقاد محاصرة إنسانية الشاعر وفنيته، ومن هذا المنطلق نجدها ترفض تفسير الناقد **أنور المعداوي** و **محمد مندور** لتجربة الحب عند الشاعر **علي محمود طه**، فهما يريان أنه مخلوق بطبعه الفطري للهو والعبث، وتعقب على رأيهما هذا فتقول: « والواقع أن أنور المعداوي، مثل محمد مندور في أنه وضع النظرية أولا ثم جاء بشعر الشاعر وضغطه ضغطا شديدا

بحيث يلبس النظرية الضيقة..! إن لأعماق الإنسان حدودا شاسعة، لا يسبر غورها، بحيث يصعب علينا أن نحكم عليها حكما عاجلا، لا تأمل وراءه، ولكم أتمنى أن يتريث بعض النقاد المولعين بصياغة النظريات، قبل أن يدمغوا الشاعر الذي يدرسونه بحكم جازم صاحب جارف..» 8 . وتذهب الناقدة بما لا يدع مجالاً للشك أن تجربتها الشعرية قد عانت الأمرين من أصحاب النقد المذهبي بوصفها شاعرة غير مذهبية، تقول في هذا الشأن: « ولقد ذهبت أنا نفسي ضحية لهذا الاندفاع أحيانا، فصيح حولي سياج عال من الفرضيات الخيالية، ولست أشك في أن سواي من الشعراء قد تعرضوا لمثل هذا الظلم أيضا، فذهبوا طعما سهلا، لنظرية هوجاء، لا يعرفون لها أساسا في حياتهم.» 9 .

وفي مقابل ضرب سياج عال على بعض الشعراء، نجد النقاد المذهبيين يتجاهلون شريحة أخرى ويقزمون تجربتها الشعرية، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: الشاعر أحمد مخيمر الذي هاجم هذا الصنف من النقاد بقوله: « إن الشائع في عالم النقد والأدب حتى اليوم أن الفنان يجب أن يخاطب بفنه الجماهير العريضة من العمال والفلاحين، وهذا صحيح وليس على إطلاقه فالأمر يحتاج إلى الدقة في تحديد ضروب الفن التي يمكن أن يخاطب الفنان بها الجماهير، فالجماهير لا تستطيع أن تدرك الفن إدراكا يحقق غايته إذا اشتمل على معان تركيبية، أو على خيال بعيد المدى، إنها لا تدرك إلا الفن البسيط الخالي من التعقيد والعمق، والتركيب الفني الذي يحقق لها وجودها... إن من يقولون بغير هذا إنما يغمضون أعينهم عن حقيقة الواقع، وبدلاً من أن يدرسوا واقع الجماهير دراسة علمية، فإنهم يدجون المقالات الإنشائية التي لا طائل تحتها، يريدون أن يهبطوا بالفن والأدب جميعاً إلى المستوى الذي لا يفيد الجماهير ذاتها، إن لم يلحق الضرر بها من جراء خداعها، وتضليلها عن الغايات الجمالية التي يهدف إليها الفن، والتي تحقق بها الإنسانية مفهوم الحياة ». 10 .

إن أكبر أزمة تعرض لها الإبداع الشعري الحديث هي تجميد القيم الفنية والنقدية في قيم محددة، لا يجوز للمبدع أن يجيد عنها، وهذا ما حاوله بعد النقاد آنذاك، حين وضعوا مواصفات محددة لقصيدة الشعر الحر، وذلك عن طريق التنظير كما يبدو في كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس الذي يحمل عنوان: في الثقافة المصرية، أو عن طريق الترويج للشعراء الذين يطبقون ذلك النموذج الذي راج في الستينات لدى كثير من ناظمي الشعر الحر، ويقوم ذلك النموذج على الدعائم التالية: الأسطورة الإغريقية، والرموز المسيحية، والغموض المفتعل، والعبث، والسأم، والغربة في المدينة. ولقد توالى الاتجاهات الفنية والنقدية منذ مطلع القرن العشرين، بدءاً بمدرسة الديوان ثم تيار أبولو ثم تيار الواقعية، وما صاحب ذلك من تيارات نقدية، كالمنهج النفسي، والمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، وكلها تيارات قامت في معظم أسسها على دعائم النقد الأوربي الحديث.

إن هذه الأزمة تدفعنا إلى التساؤل عن دور التصور العربي في مجال النقد الأدبي الحديث، وعن إمكانية قدوم اليوم الذي نؤصل فيه للدراسات الأدبية والنقدية العربية، ونخرجها من دوامة التيارات والمناهج الغربية، وضياح

الهوية في متاهات الآخر، إلى مرحلة البحث عن الذات، وبناء الذات بالذات لا غير، ولعل من المفيد أن نتأمل هذه السخرية اللاذعة الواردة على لسان الناقد حمدي السكوت في الصفحة الأدبية بجريدة الأخبار حين قال: « للأسف، أدبنا مستورد، ولا توجد لنا نظرية نقدية عربية، يمكن أن نساهم بها في ركب التطور والحضارة. نعم، لأن الأدب الذي يكتبه أدباؤنا أدب مستورد، ومقاييسه النقدية بالتالي مستوردة، فكيف ننتظر - إذن - نظرية أدبية عربية؟. » 11

وتبلغ أزمة الإبداع في مجال النقد الأدبي الحديث ذروتها، حين نرى بعض النقاد يتبنون خاصية الإبهام والتعقيد في لغة النقد، وإن استطعنا التماس الأعذار للغموض في لغة الشعر، فكيف السبيل لتفسير انتقال هذا الغموض إلى لغة النقد أيضا، فذلك ما لا تقبله طبيعة النقد ورسالته، وفي ذلك يقول محمد مصطفى بدوي في تقديمه لترجمة كتاب (الفكر الأدبي المعاصر) لصاحبه جورج واطسن: « لن يفيدنا أن ننجر في تيار (موضة الحديث)، ونجري وراء (موضة) النقد الفرنسي الجديد، التي تنزع نحو الانغلاقية والغموض، حتى إننا نجد رائدها، وهو رولان بارت ينادي بأن الوضوح هو قيمة (برجوازية) طبقية، ينبغي أن يتخلص منها التفكير الثوري المتحرر. إن المطالبة بالوضوح في الأدب الإبداعي، شيء يختلف كل الاختلاف عن المطالبة بالوضوح في الكتابات النقدية، ومع أننا كنا من أول الذين عابوا على النقاد العرب، إصرارهم على تحقيق الوضوح في الشعر، إلا أننا كنا ولا نزال نؤكد، ضرورة الوضوح في أسلوب النقد الأدبي ولغته. إن الحضارة العربية اليوم، تحتاز مرحلة من أخطر المراحل في تاريخها الحديث، تحتاج فيها إلى مجموعة من القيم الحيوية في الفكر، لكي تضمن بقاءها، والوضوح على رأس هذه القيم. » 12 .

إن البحث عن الجديد في أي مجال من مجالات الإبداع بما فيها الأدب أمر ضروري ومفروغ منه، غير أن بعض النقاد يتصورون مفهوم التجديد تصورا مجانباً للصواب، فهم يركضون وراء موجات الحداثة أيا كان شكلها ولونها، ويستوردون لذلك أحيانا قيما واتجاهات قد لا يهضمونها، وقد لا يوجد لها أي مكان في واقعنا الأدبي، فهم يندفعون في سبيل صنيعهم هذا على غير هدى حين يجعلون من الأصالة عدوا لهم ولأفكارهم الجديدة، هذه الأصالة التي تضرب جذورها في أعماق الأعماق، في جذورنا الروحية والفكرية التي تعد من

الثوابت التي يجرم المساس بها أو التعرض لها، فهاهو الناقد سلامة موسى مثلا ينادي بوجود أن يقطع الأدب المصري الحديث أي ارتباط له بالأدب العربي القديم، وأي ارتباط له بالفكر الإسلامي، حيث يرى أن الرابطة الدينية وقاحة وأن الرابطة الحقيقية هي رابطة أوربا 13 . وهاهو غالي شكري أيضا في كتابه (شعرنا الحديث.. إلى أين؟) يرى أن الشعر الحر ثورة مقطوعة منبثة الجذور بالماضي، لأنه ثورة على هذا الماضي. أما أعرب هؤلاء النقاد لويس عوض، الذي نادى في مقدمة ديوانه (بلوتولاند وقصائد أخرى) بكسر رقبة البلاغة العربية، وافتخر بأن جيله تتلمذ على بول فاليري وت.س إليوت ولم يتتلمذ على البحرزي 14 .

إن طرح قضية التجديد بهذا الشكل تدفعنا للتساؤل: لماذا لا يكون التجديد إلا بالثورة على التراث وعلى الماضي؟ وكيف نفسر تلك الروائع الأدبية التي أخذت من التراث والماضي مادة خصبة لها من قبيل مأساة الحلاج لصالح عبد الصبور، ومسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، بل وروائع أمير الشعراء أحمد شوقي المسرحية الشعرية كمصرع كليوباترا ومجنون ليلي؟. لقد تطورت هذه الآراء النقدية الراضية للقديم إلى معارك نقدية ضارية بين أنصار الأتجاهين، فهاهو مصطفى صادق الرافعي يتهم من قبل أنصار التجديد بالدفاع عن المذهب القديم، ويقول بأفضلية الأساليب العربية القديمة على الأساليب الحديثة، « وهو يجيد الصنعة أيما إجادة ولكنه لا يعنى بالفن، فإذا كتب اتسعت عباراته، وانتظمت ألفاظه، فأنتى بالعجب، ولكن الحقيقة (أي: الجمال) لا تشغله في نظمه أو نثره، ثم هو لا يكاد يؤمن بالعلم بل لا تجد له أثرا في جميع كتاباته... إن أهل المذهب القديم يهملون العلم، لأن العلوم تتعارض ومعتقدات العرب.» 15 . ويرد الرافعي على هذه الاتهامات قائلا: « أرادوا بالمذهب الجديد أن يكتب الكاتب في العربية، ينصرف إلى المعنى والغرض، تاركا اللغة وشأنها، متعسفا فيها، أخذا ما يتفق كما يتفق، ما يجري على قلمه كما يجري.» 16 .

وفي معركة نقدية أخرى نرى طه حسين يهاجم سلامة موسى فيقول: «... هو من أنصار الجديد، وهو يعلم أنني أرى رأيه، وأشاركه فيه دون تحفظ ولا احتياط، ولكن نصرته للجديد قد اضطره إلى شيء من الإسراف، كنت أحب، وما زلت أحب ألا يتورط فيه الباحثون المنصفون، وهو مسرف في ازدراء الأدب العربي القديم، والغرض منه، وقد أفهم ألا يكون هذا الأدب



القديم — كما هو — ملائما كله لذوقنا الحديث أو كافيا لحاجات أنفسنا، ولكن القدماء، لم يضعوا أديهم لنا، وإنما وضعوه لأنفسهم وليس من شك في أن هذا الأدب القديم كان يلائم أذواق القدماء وحاجات نفوسهم، فإذا لم يلائم أذواقنا وأهواءنا، فلنبتغ غيره، لا أكثر ولا أقل. « 17 .

وفي هجوم آخر يتوجه سلامة موسى بكلامه المليء بالسخرية لتوفيق الحكيم قائلا: « أحب أن أسأل توفيق الحكيم: ما هي رسالتك الأدبية في مصر، وهل نستطيع أن نفهم هذه الرسالة مثلا من ( أهل الكهف)؟، فيرد هذا الأخير بقوله: إن سلامة موسى يتصدى للحكم على قضايا لا يمتلك أسباب التصدي لها، ويحيل إلي أنه قد انقطع عن القراءة منذ ربع جيل على الأقل، فأني كلما قرأت له تحت أثر تفكير القرن التاسع عشر في اتجاهات تفكيره...، إنه لا يزال يقيم فلسفته — إن كانت له فلسفة — على الاعتراف بالمادة، وإنكار الروح. « 18 .

إن الآراء النقدية الصادرة عن سلامة موسى في حق التراث والمنادين به صادرة عن أبعاد فكرية وعقائدية أبعد من أن تكون أدبية ونقدية، وهذا ما أشار إليه محب الدين الخطيب وهو يتحدث عن الاتجاه الفكري والروحي الذي أثر كثيرا في الاتجاه النقدي لسلامة موسى 19، وهنا يطرح السؤال: هل انطلاق سلامة موسى في نقده للرافعي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، والعقاد، من منطلق عقائدي مشوه يعي تقدمية في الفكر والاتجاه الأدبي والنقدي أم أن ذلك يمثل نكسة وعودة إلى ما هو أسوء من السيء؟.

لقد رفض كثير من النقاد العرب القدماء المستنيرين، خضوع الشعر لمبدأ أخلاقية الأدب أو نفعيته، أو عقائديته، ونادوا بعدم إخضاع الشعر لأي قيد من القيود، وقرروا أن الشعر عار من الغايات النفعية فلا يطالب الشاعر بهدف خاص، فالشعر قد يقع موقع الضرر وهو في هذا يخالف النثر الذي يهدف دائما إلى نفع من نوع ما 20 . والذي يراد من الشاعر هو حسن الكلام وإن زخر شعره بقول الزور وقذف المحصنات 21. ويتضمن ذلك أن الإسفاف في المعاني واتضاعها لا يحط من وزن العمل الأدبي، وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية 22 .

وكما لم يطلب هؤلاء النقاد من الشاعر الصدق في تجربته الشعرية أو إمطة اللثام عن الهدف المنشود، لم يطالبوه كذلك بشيء مما

يفرضه الدين، « ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين إقرار مبدأ التحرر الفكري أو التمرد العقدي ليعبر الشاعر عن فلسفته الخاصة بالعقيدة — وقل من فعل ذلك من شعراء العرب كأبي نواس وأبي العلاء والمتني أحيانا — أو لبحث في القضايا الميتافيزيقية وفي سر المصائر الإنسانية، كما نرى ذلك قضية عامة من قضايا المذاهب الأدبية الأوربية منذ الرومنتيكية، وإنما كان ذلك إيمانا منهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض في مثل هذه القضايا. » 23 .

لقد تصدى طه حسين لحزفي مهاجمة الأدب العربي القديم، فأبان لهم أن الأدب القديم أساس من أسس الثقافة الحديثة، وأنه ينبغي أن يظل غذاء لعقول الشباب لأن فيه كنوزا قيمة، ولولا القديم ما كان الحديث، وإن بين أدياء الأوربيين اليوم لقوما غير قليلين يحسنون من آداب القدماء، ما لم يكن يحسنه القدماء أنفسهم، ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف عليه كثير من القدماء، ويؤمنون بأن اليوم الذي تنقطع فيه الصلة بين حديث أديبهم وقديمه هو اليوم الذي يقضي فيه الموت على أديبهم ومجال فيه بينهم وبين كل إنتاج 24 .

لا يخرج الشعر العربي الحديث في مجمله عن صور ثلاث: الصورة الأولى هي التقليد والسلفية. وتكتنز الصورة الثانية بدفعة ثورة تجديدية في المضمون والشكل معا. أما الصورة الثالثة فتتأرجح بين رومنسية الكأبة حيناً والغضب والعنف حيناً آخر، من جهة، ورومنسية التألق الشكلي التجميلي، من جهة ثانية. إن الصورة الأولى المشار إليها أنفا قد واجهت انتقادات جمة من دعاة الحداثة والتجديد، فهاهو أدونيس مثلاً يقول في الشعر التقليدي: هو « تكرار صناعي لأشكال وأفكار جامدة ومستنفدة. الشعراء هنا ينساقون في طريق مفتوحة، يستعيرون أجواء أسلافهم وصيغهم. ما سميناه ونسميه عصر النهضة لم يقدم أي جهد يضيف أو يغير في كل ما يتصل بالإبداع الشعري. كان معظم شعرائه ينظرون، حتى إلى الطبيعة حولهم، بأعين تاريخية، كانت الطبيعة في شعرهم قاموساً من الكلمات والتعابير والأوصاف الجاهزة، المتداولة، المتوارثة. وقلما كان يظهر في هذا الشعر بعد شخصي. كان الكلام رداءً مستقلاً مصنوعاً لكي يتلبس موضوعاً جاهزاً خارجياً. هكذا تأتي القصيدة نسخة منقولة من هنا وهناك تلتصق صناعياً بالواقع. » 25 .

وفي معرض حديث هذا الناقد عن صورة الشعر الثانية في هذا العصر والتي يراها الأنسب، يذكر اللغة الشعرية وما يجب أن تكون عليه، كأن

تكون وسيلة استبطان واكتشاف، وأن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إجماعاً لا إيضاحاً. ونحو الأفاق التي تؤدي إليها هذه اللغة، يستشهد الناقد بنتاج جبران خليل جبران الشعري، الذي يمتاز بمناخ ثوري فيه قشعريرة غنائية مشبعة بالتمرد على الواقع والتطلع إلى واقع أكثر سما وبهاء. مع جبران تبدأ في الشعر العربي الحديث الرؤيا التي تطمح إلى تغيير العالم، فيما تصفه أو تندبه أو تفسره. مع جبران يبدأ بمعنى آخر، الشعر العربي الحديث، ففي نتاجه ثورة على المألوف، آنذاك، من الحياة والأفكار وطرائق التعبير جميعاً. يقول جبران سنة 1914م في إحدى رسائله إلى هاري هاسكل: « لم تكن الطرق القديمة تعبر عن أشياء الجديدة. وهكذا كنت أعمل دائماً على ما ينبغي أن يعبر عنها. ولم أقتصر على صياغة ألفاظ جديدة، بل إن إيقاعاتي وموسيقاي كانت جديدة، وأشكال التأليف كلها كانت جديدة. كان علي أن أجد أشكالاً جديدة لأراء جديدة. » \*

في هذا الأفق الواسع من الصبوة إلى حياة جديدة وشعر جديد، تنمو الصورة الثالثة في اتجاهين: يركز أولهما على جوانب المعنى أو المضمون، ويركز الثاني على جوانب الصورة أو الشكل. في الاتجاه الأول، تظهر أوائل الثلاثينيات قصيدة فوزي المعلوف (على بساط الريح)، وتمثل هذه الأخيرة كتابة المراهقة الغاضبة التي قلما ترضيها أشياء الواقع، ويستبدل العقل المفكر فيها بالحدس الذي يرى المستقبل ويجتزق المستحيل ليصبح كل شيء ممكناً. في هذا الاتجاه تبرز أسماء شعرية عديدة تتفاوت في طرق تعبيرها، وتتلاقى في غاياتها، بينها تمثيلاً لا حصراً: الشابي، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي... وغيرهم.

ولئن كان هذا الاتجاه يصبو إلى ما يتجاوز حدود الحياة اليومية، فإن ثمة اتجاه آخر يحاول أن يجد العالم من قناعه المستعار ويفضحه كما هو، ويعرضه في صورة مليئة بالألم والخطيئة والشر. ولعل الشاعر إلياس أبو شبكة هو أحسن من يمثله، والشاعر يعيش في منطقة يحدها طرفان: الأول البراءة وتتمثل في الطفولة والحلم والطهر. والثاني العالم، أي الواقع أو الدنيا، وهنا يكمن الشر، لأنه كما يقول: "مستنقع يتهدد" و"سقوط" و"بحر شبهاة".

ويلاحظ الشاعر أن الإنسان في هذا العالم ضحية للشر ومطية، غير أنه يلاحظ كذلك أن قوة الشر ظاهرية، وأن القوة الحقيقية كامنة في جوهر الإنسان وأعماقه 26 .

وإذا كان معظم الشعراء العرب ، بين الحربين، لم يتابعوا جبران في طريقته الشعرية، فإنهم ألحوا هم كذلك على ضرورة الخروج من القوالب القديمة، وعلى رغبتهم في التجديد، نذكر بينهم: أديب مظهر، فقد كانت قصائده القليلة التي كتبها فاتحة أدت إلى تسليط الضوء على بعد جديد في اللغة الشعرية هو البعد الرمزي، مع ما جاء فيه من مدلولات وخصائص غربية على وجه الخصوص. أما الوجه الثاني فهو الأكثر أهمية، بسبب تعمقه في الأصول الشعرية وتمكنه من اللغة العربية وأسرارها، وهذا ما يمثل خليل مطران، الذي تبنى التجديد الشعري ودعا إليه. يقول سنة 1933م في مجلة (الهلال) عدد تشرين الثاني: « إن الفن ينضج في جو من الحرية، وهذه القيود الثقيلة، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن. على أن للقدماء طريقتهم، فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا؟. هناك أكثر من طريقة واحدة والذهن البشري لا يعجز عن الابتكار. وظاهر أن أسلوب الشاعر لا يتأثر بالوزن والقافية، ومن هنا نجد أن التجديد الذي أنشده لن يكون كاملا في أسلوبه. غير أنني سأجتهد وسع الطاقة في أن أدخل على القديم ما يلحقه بالجديد، وتلك آخر التجارب التي أعالجها من هذا القبيل. وعندئذ سأضع التجديد في الوزن والقافية والشكل وفي المعاني أيضا. »\*\*.

وخلاصة القول، إن الصعوبة التي واجهها شعرنا العربي الحديث تكمن في كيفية تجديده بالانسجام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في آن واحد، ومن هذا المنطلق كان لزاما علينا أن نميز بين " الحديث " و " الجديد "، فللجديد معنيان: الأول زمني وهو في ذلك آخر ما استجد، والثاني في أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يصبح عتيقا، وبهذا المعنى فإن كل جديد هو حديث، لكن ليس كل حديث جديدا، لأن الجديد يتضمن معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث بالضرورة.

إن مأساة شعرنا العربي الحديث تكمن أساسا في استبداد كل فريق برأيه واقتناعه بعدم الانفتاح على الرأي الآخر، فكيف نفسر التشبث بالقيم الماضية المستهلكة، التي تؤدي إلى السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي في عصر اكتسى حلة جديدة وطلق القديمة أو كاد بالثلاث؟ وفي

المقابل، كيف نلبس الجديد بتفاخر واعتزاز لاسيما الذي جاءنا من الغرب، ونرمي ما لبسناه عصورا وأزمنة ونحدث معه القطيعة الأبدية دون الالتفات إليه ولو من منطلق الحنين أو إعادة إحياء الذكريات؟، إذن، لا جديد دون قديم ولا قديم دون جديد لأنهما وجهان لعملة نقدية واحدة لا تقبل الانفصام أو التبعية للغير.

### الإحالات

- 1- ينظر . عبده بدوي . الشعر والشعراء . ج 1 . ص 20 وما بعدها . وينظر: سعد دعبيس في كتابه حوار مع الشعر الحر ، وحديثه عن الرموز المسيحية والإغريقية . مؤسسة شباب الجامعة . الإسكندرية . 1972م .
- 2- Boileau . L'art poétique . Bordas . paris . 1966 . p 47 .
- 3- محمود سامي البارودي . ديوان البارودي . دار الكتب المصرية . القاهرة . 1940م . من مقدمة الديوان ص 3 و 4 .
- 4- ديوان البارودي . ج 2 . ص 7 .
- 5- جورج واطسون . الفكر الأدبي المعاصر . ترجمة : محمد مصطفى بدوي . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة . 1980م . ص 51 .
- 6- ينظر . نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر . ط 3 . 1967م . ص 120 وما بعدها .
- 7- ينظر . سعد دعبيس . قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث . الصدر لخدمات الطباعة . ط 1 . 1990م . ص 23 .
- 8- نازك الملائكة . الصومعة والشرفة الحمراء ( دراسة نقدية في شعر علي محمود طه ) . دار العلم للملايين . بيروت . ط 2 . 1979م . من ص 07 إلى ص 09 .
- 9- سعد دعبيس . الدعوة إلى اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام . ص 77 وما بعدها .
- 10- أحمد مخيمر . ديوان أشواق بوذا . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . 1971م . ص 07 وما بعدها .
- 11- جريدة الأخبار . الصفحة الأدبية . العدد الصادر بتاريخ 01 / 04 / 1981م .
- 12- جورج واطسون . الفكر الأدبي المعاصر . ترجمة : محمد مصطفى بدوي . ص 10 .
- 13- محمد البهي . الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار الغربي . مجلة الثقافة العربية الليبية . العدد 12 . ص 19 .
- 14- لويس عوض . مقدمة ديوان بلوتولاند وقصائد أخرى . مطبعة الكرنك . القاهرة . 1947م . ص 12 .
- 15- ينظر . مجلة الهلال . عدد يناير . 1942م .

- 16- المرجع السابق . عدد فبراير . 1942م .
- 17- ينظر . أنور الجندي . المعارك الأدبية . مطبعة الرسالة . القاهرة . د ت . ص 621 وما بعدها .
- 18- ينظر . المرجع السابق . ص 624 .
- 19- ينظر . المرجع السابق . ص 619 .
- 20- ينظر . الأمدي . الموازنة بين الطائنين . ص 395 .
- 21- أبو هلال العسكري . الصناعتين . ص 103 .
- 22- محمد غنيمي هلال . المدخل إلى النقد الأدبي الحديث . مكتبة الأجلو المصرية . القاهرة . ط 2 . 1962م . ص 259 .
- 23- المرجع السابق . ص 260 .
- 24- طه حسين . حديث الأربعاء . دار المعارف . القاهرة . ج 3 . ط 2 . 1964م . ص 13 .
- 25- علي أحمد سعيد أدونيس . مقدمة للشعر العربي . دار العودة . بيروت . ط 3 . 1979م . ص 79 .
- \* هذا القول من أقوال جبران المأخوذة من كتاب (أضواء جديدة على جبران) لتوفيق صابغ، بيروت ، 1977م.
- 26- ينظر . أدونيس . مقدمة للشعر العربي . ص 88 .
- \*\* كان جميل صدقي الزهاوي قبل خليل مطران قد وصف القافية في جريدة السياسة الأسبوعية في العدد الصادر بتاريخ 03/09/1927م بأنها عضو أثري قد بقي من كلمات كان يكررها الشاعر في آخر كل بيت، ولا بد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ولتقييده الشعر فلا يتقدم حرا كبقية الفنون، فإذا حرر الشعر من قيد القافية، انصرف الشعراء إلى المعاني التي يريدونها لا إلى الألفاظ، وإلى الشعور الحقيقي الذي يجيش به نفوسهم، لا إلى الشعور الكاذب الذي تضطربهم إلى تصنعه ضرورة القافية.