قراءة في كتاب: مقاربات النقاد للنص الشعري الحديث في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين
للدكتور كمال محمد عبد البر

محمد عبد الحليم شاكر

شهدت القصيدة العربية الحديثة تطورًا ملحوظًا في بنيتها الإيقاعية والتصويرية في النصف الثاني من القرن الماضي، وقد تجلى ذلك في ظهور ما يسمى بالشعر الحر وقصيدة النثر، وفي هذه الفترة أيضا تأثر نقدنا الحديث بفيضان ملحوظ من المناهج والنظريات الغربية، ومن ثم تعددت مداخل النقاد المعاصرين ومناهجهم في مقاربة النص الشعري الحديث، وقد حاولت هذه الدراسة للدكتور/ كمال عبد البر أن ترصد هذه المداخل وتقيمها، وجدير بالذكر أن هذا الكتاب في الأصل أطروحة جامعية نال بها المؤلف درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، وقد ضم ثلاثة أبواب، تحدث الأول عن مقاربة النقاد لإيقاع القصيدة الحديثة، في حين وقف الباب الثاني حول جهودهم في تناول آليات التصوير الشعري، أما الباب الثالث فقد خلص لمراجعة خطاب النقاد حول لغة القصيدة الحديثة.

ليست غاية هذه الورقة تقديم ملخص شامل عن الكتاب بأفكاره المتشعبة وقضاياه وتفاصيله الكثيرة، بقدر ما تحاول أن تراجع ما قاله المؤلف عن الجهود النقدية للمعاصرين حول القصيدة الحديثة في هذه الفترة موضع البحث، ويمكن رصد مميزات هذه الدراسة في النقاط الآتية:

أولًا: الإحاطة والشمول بكل أطراف موضوعه، فعلى الرغم من اتساع المدى الزمني لهذه الدراسة وانطلاقها من مقاربات منهجية لنقاد متعددي المنهج والثقافة والأيديولوجية وتعاملها مع أنماط مختلفة من الدراسات كالكتب والرسائل العلمية والمقالات والنصوص الإبداعية فإن المؤلف كان ملمًّا بأغلب ما كتب كمًّا وكيفًا، فلديه قدرة على الاستقصاء حول الفكرة الواحدة جديرة بالتسجيل، كما أنه كان معنيًّا بالتأثير والتأثر بين النقاد، أيهم كان أسبق؟ وهل أخذ اللاحق من السابق فكرته كما هي أو حَوَّرَ فيها وَبَدَّلَ؟ فقد التمس أوجه التشابه بين ما كتبه (د. فتوح) و(د. علي عشري زايد) حول التشكيل بالموروث في الشعر المعاصر، وكذلك أوجه التقارب بين دارسي أنشودة المطر للسياب.[1]

ثانيًا: وضع المؤلف يده على الأزمات الحقيقية للخطاب النقدي في العصر الحديث، فقد خلصت دراسته إلى بعض النتائج التي توضح أزمة النقد العربي، صحيح أن أغلب هذه النتائج سُبِقَ بها وأن بعضها لا يخلو من تحامل؛ لكن حسبه أنه أتى بها مشفوعة بعشرات من نماذج لجهود النقاد في الفترة المدروسة، ومن هذه الملحوظات تضخم التنظير وتورمه في مقابل اضمحلال واضح للتطبيق، وغلبة المعالجة الأفقية، والتفاوت الحاد بين كثرة الإبداع وقلة المقاربات النقدية، واللغة التغريبية، وقلة الكتابات الجديدة، بالإضافة إلى ثغرات الجانب التطبيقي كالضحالة والسطحية، وتسويغية خطابنا النقدي، وغموض لغة الخطاب النقدي أحيانًا[2].

---

(١) د كمال محمد عبد البر: مقاربات النقاد للنص الشعري الحديث في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين، نور للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ألمانيا، ٢٠١٧م، صـــ ٣٤٦،٣٤٧، ومن صـــ ٥٠١ إلى صـــ ٥١٣.

(٢) السابق: من صـــ ٥٢٧ إلى صـــ ٥٤٠.

ثالثًا: أن تناول المؤلف للدراسات النقدية لم يقتصر على العرض والوصف والتسجيل بل تعدى ذلك إلى التحليل والتقويم والاستنتاج ورصد الظواهر والملحوظات الجيدة، ففي تناوله لكتاب الدكتور محمد العبد عن "اللغة والإبداع الأدبي" قام برصد الظواهر العامة حول الكتاب مبيناً سماته وعيوبه، بعدما يقوم بتفتيت القضايا المطروحة أمامه يربط بين ما ذكره الناقد في الكتاب محل دراسته وكتبه الأخرى ليوضح للقارئ هل يتطور الخطاب الثقافي للناقد؟ وهل تتغير أدواته النقدية عندما تتشابه دراساته؟ وقد ذكر المؤلف أن من سمات هذه الدراسة الإيجاز والتركيز سواء في الاستدلال أو القراءة، وعفوية القراءة الجمالية دونما تكلف أو افتعال، والجمع المتوازن بين الشكل والمضمون، وعنايتها بجماليات القصيدة أكثر من الوقوف أمام المضامين، والاقتصار أحياناً على دراسة قصيدة واحدة بطريقة رأسية، كما يُلاحِظُ من جانب آخر تشابه حديث الكاتب عن أسلوب السياب وملامح الحداثة اللغوية بمقالته عن الظواهر الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور في اتفاق منهجيهما وتكرار الظواهر عند كلا الشاعرين، بل إن بعضًا من هذه السمات عينها ذكرها الكاتب في تحليله لديوانين من قصيدة النثر لعائشة أرناؤوط، بالإضافة إلى تناقضه في تقييمه لقصيدة النثر التي يصفها بالنثرية ومع ذلك يطلق على صاحبها شاعرًا وعلى كِتَابِهَا ديوانًا(١).

رابعًا: وجود بعض اللفتات النقدية الرائعة أثناء مراجعته لمنجز هؤلاء النقاد، فقد رفض ربط الوزن بمعنى خاص، ورأى أن هذا لا يخلو من " ذاتية أو انطباعية، وتكلف أو اعتساف، ناهيك عن مخالفته لواقع شعرنا العربي على امتداد أزمانه وتطاول عصوره، فإن الشاعر العربي قد ركب بحور الشعر إلى معان وأغراض شتى وإن شئت فقل متناقضة"(٢)، ورَدَّ أيضًا على قول أحد النقاد بأن القافية الواحدة تمثل قيدًا على الشاعر وتعوقه عن الإبداع بإشارته إلى "أن القافية ليست قيدًا حديدًا أو نظامًا مفروضًا إلا على شاعر فقير في معجمه اللغوي أو كليل في توظيف الإمكانات والبدائل التي تتيحها لغتنا أمام أي متكلم – وهي غير متناهية – بله الشاعر"(٣)، ورفضه للإحصاء الأبكم ويقصد به حرص بعض النقاد على حشد دراساتهم بالجداول دون ترتيب نتائج دالة عليها تخدم النص الشعري، فقد عقب على الدكتور محمد عبد المطلب، أولًا: في دراسته عن التناص القرآني في "أنت واحدها لمحمد عفيفي مطر" بأن "إحصاءات الناقد لم تجاوز الإطار الكمي إلى الإطار الكيفي؛ إذ لم تكن ملاحظاته على محاور التناص السابقة سوى ملاحظات شكلية"(٤)، وعقب عليه ثانيًا: بأن الزحافات والعلل ليست كما يراها الناقد – في كتابه "النص المشكل" – انتهاكات، وإنما هي "إمكانات وبدائل تتاح أمام الشاعر لتؤكد مرونة البحر الشعري وعدم جموده على الصورة النموذجية أو المثالية التي اهتدى إليها الخليل، ومن ثم تتعدد صور البحر الواحد حتى لكأنه أمام الشاعر أبحر"(٥).

خامسًا: اعتناؤه الواضح – كما ذكرتُ – بقضية السبق وتلاقي القرائح بعضها ببعض، ومحاولة عزو المصطلحات النقدية إلى قائليها، بعدما لاحظ تشابهًا بين دراسة الدكتور أحمد درويش المعنونة بـــ "كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل"، والدراسة السابقة عليها للدكتور محمد

(١) السابق: من صـــ ٤٢٥ إلى صـــ ٤٤٤.
(٢) السابق: صـــ ١١١.
(٣) السابق: صـــ ١٢٨.
(٤) السابق: صـــ ٣٥٤.
(٥) السابق: صـــ ١٤٣

فتوح المعنونة بـــ "التشكيل بالصورة.. نماذج من محمود حسن إسماعيل"؛ حيث تتبع مصطلح الكيمياء الذي ذكره د. درويش في عنوانه ورده إلى أصوله التي ترجع ربما إلى ما ذكره د. مصطفى ناصف في تناوله للشعر الرمزي عن الكيمياء العجيبة أو ما ذكره رامبو عن كيمياء الكلمة أو الفعل(١)، بيد أن المؤلف ربما لم يوفق أحياناً في اهتمامه بمسألة السبق، فقد أشار إلى سبق د. فتوح لـــ د. عز الدين إسماعيل في حديثه عن تكديس الرموز الأسطورية، وطبيعة بعض الكلمات الرمزية، ولا شك أن المؤلف قد جانبه الصواب في ذلك، فلو افترضنا سبقًا لقلنا بأن د. فتوح هو من تأثر بـــ د. عز الدين، آية ذلك أن الطبعة الأولى من كتاب د. عز الدين "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" صدرت عن دار الثقافة المصرية سنة ١٩٦٦م، أما رسالة الماجستير لـــ د. فتوح المعنونة بـــ "الرمزية في الشعر العربي المعاصر" فقد نوقشت بدار العلوم سنة ١٩٦٧م بإشراف الأستاذ/ عمر الدسوقي، وقد نشرت في كتاب بعد ذلك بعشر سنوات تقريبًا، وفي كلتا الحالتين فالسبق الزمني للدكتور عز الدين(٢)، وذكر أيضًا أن د. محمد مندور أخذ مصطلح الشعر المهموس الذي وصف به أدب المهجر من الشاعر الرمزي صلاح لبكي، وأتى بنصوص متشابهة للمؤلفين، وهذا وهمٌ آخر من المؤلف، فقد صدر كتاب محمد مندور "في الميزان الجديد" سنة ١٩٤٤م، وصدر كتاب "لبنان الشاعر" لصلاح لبكي سنة ١٩٥٤م، ومن ثم فالسبق لمندور إن فُرِضَ أن ثمة سبقًا(٣).

أما الملاحظات التي رصدتها حول هذه الدراسة فتتمثل في النقاط الآتية:

أولًا: الأحكام النقدية المتعسفة التي لا تخلو من الحدة والسخرية، كقوله إن "حياتنا الأدبية قد صارت كلًّا على ثقافة الغرب وآدابه، تتابعها في ذلك شبرًا بشبر وذراعًا بذراع، فإذا ما قال الغربيون الأسلوبية قلنا الأسلوبية... وإذا ما تساءلت ما جدا كل ذلك على نصوصنا الأدبية، وماذا أفادت منه حياتنا النقدية؟ كانت الإجابة قبض الريح"(٤)، لا جدال في مسألة استيراد المذاهب النقدية من الغرب، بيد أن المؤلف ينفي بشكل قاطع إفادة نقدنا العربي من هذه الاتجاهات، وكأنه لا يريد أن يتنفس أدبنا العربي هواءً جديدًا من النافذة، فكل ما يأتي من الخارج غبار وأتربة تضر بنا، ولم يعلم أننا نستطيع أن نفرق بين الغبار وبين الهواء النقي الصحي، أما إغلاق النافذة فهو من صنع العجزة، وهذا يفسر غياب المناهج النقدية الحديثة عن هذه الدراسة، وبهدي من فكرته السابقة يقول: "لعل موجة التحديث الوحيدة عندنا التي اتبعت هذه السنة – يقصد العودة إلى التراث – هي الموجة التي رادها البارودي، لكن خلف من بعده خلف أضاعوا جهده، وأقاموا تحديثهم على قتله، وهو أبوهم، ثم ولوا وجوههم شطر أوروبا يحتذون نموذجها، وينقلون إلينا أدواءها الثقافية والفكرية ضمن ما ينقلون، فكانوا كالمنبت لا أرضًا قطعوا ولا ظهرًا أبقوا"(٥)، ينفي المؤلف صلة الحركة الشعرية الحديثة بالتراث، ولا أدري كيف ينفي ويعقد فصلًا في كتابه عن مقاربات النقاد عن التشكيل بالموروث، ولو تصفحنا أي ديوان لرواد شعر التفعيلة لوجدنا كمًّا هائلًا من النصوص التراثية القديمة، وما نتاج صلاح عبد الصبور وأمل دنقل والسياب ونازك وحجازي والبياتي عنا ببعيد، بل وصل غرامهم بالتراث العربي إلى تقديسهم رموزًا

(١) السابق: من صـــ ٢٥٥ إلى صـــ ٢٥٨.
(٢) السابق: من صـــ ٣٠٢ إلى صـــ ٣٠٤.
(٣) السابق: من صـــ ٤٨٩ إلى صـــ ٤٩١.
(٤) السابق: صـــ ٥٣١.
(٥) السابق: صـــ ٥٣٩.

معينة والدوران حولها، حتى كتب أحد النقاد كتابًا عن توظيف السندباد في الشعر العربي المعاصر، كما أن هؤلاء الشعراء كان تعاملهم مع التراث أكثر نضجًا من شعراء الإحياء الذين اكتفوا ببعثه وتسجيله في قصائدهم دون التوظيف الفني بخلاف أصحاب الحركة الجديدة الذين عبروا من خلاله عن واقعهم المعاصر، ولولاهم ما عرفنا قصيدة القناع، وتعدد الأصوات، والرموز التراثية والأساطير، والتناص، وعلى الرغم من كل ذلك فإن المؤلف ينفي صلتهم بالتراث؛ لأنه يرى أن "الحداثة الخرقاء تعني القطيعة مع التراث، وتحطيم الثوابت، وانتهاك الحرمات والمقدسات"(١)، ولا أريد أن أعلق على هذا الاقتباس الأخير لأنه ينقلنا إلى أمور لا صلة لها بالنقد الأدبي، والأغرب من ذلك أنه يرى أن تخلص القصيدة العربية من القافية والوزن وتطور مراحلها إلى أن وصلت إلى قصيدة النثر، يرى ذلك "من آثار تغريب القصيدة العربية"(٢)، ولا أدري ماذا يصف محاولات الأندلسيين لتطوير الموسيقى عن طريق الموشحات، أو تجديد الديوانيين وشعراء المهجر في الإيقاع، فلا علاقة للتغريب بالتجديد الموسيقي وإنما هو تطور طبيعي يفرضه كل عصر بأحداثه وأعلامه الطامحين إلى التجديد.

وعندما يرى د. علي عشري أن التشخيص ملمح رومانتيكي، يرد المؤلف: "هذه الوسيلة موجودة في شعرنا العربي منذ أقدم عصوره، وفي قرآننا الكريم قبل أن يولد الرومانتيكيون"(٣)، نعم في شعرنا العربي تشخيص لمظاهر الطبيعة، ولكن الافتتان بهذه الظاهرة في شعرنا الحديث أتى من تأثر شعرائنا بالرومانسية الغربية، ومن يتصفح دواوين الرومانسيين من الديوان أو أبوللو أو المهجر لا تخطئ عينه هذه الوسيلة، وكلام العقاد في هذا الباب كثير جدًا عن تأثرهم بالإنجليز والغرب.

ومن أحكامه المتعسفة قوله: "هل أنتجت الحركة الشعرية نصًا شعريًا فائقًا يزاحم النص الشعري الموروث فيزحمه، ويفوقه رؤية وبناء، تصورًا وأداء، قيمة وفنًا، أم أنها قوضت بنيانًا شامخًا ليقول رجل: فشربت شايًا في الطريق... ألمثل هذا الكلام الفطير الخسيل يطعن إيقاع شعرنا الموروث؟"(٤)، نجيب عن سؤاله: نعم أنتجت، ويلاحظ أن المؤلف أتى بنماذج شعرية رديئة تخدم ما يذهب إليه ليذكرنا بخصوم المتنبي الذين ألفوا كتبًا عن سرقاته وعيوبه غاضين الطرف عن شعره الذي ملأ الدنيا وشغل الناس.

ثانيًا: الردود والأحكام المتسرعة التي لا تخلو من مغالطات، كقوله ردًا على الدكتور النويهي: "أما قدرة الشكل الجديد على مطاوعة الشعر القصصي والدرامي فأيناها، وهؤلاء شعراؤنا قد ارتضوا الشكل الجديد وهوت إليه أفئدتهم، فلِمَ لَمْ ينتجوا شعرًا قصصيًا أو دراميًا بقدر ما يعد ذلك الشكل الجديد"(٥)، من البديهيات أن القصيدة الغنائية تتأبى على الدرامية والقصصية، وقد نَبَّهَ لذلك رواد التجديد كغنيمي هلال ومندور، فلماذا يحاكم المؤلف الشكل الجديد على أمر خلا من الشعر العربي كله عبر تاريخه الطويل، وعدد القصائد ذات البنية القصصية في الأدب العربي لا تتجاوز أصابع اليدين كميميّة الحطيئة وبعض شعر الصعاليك والنقائض.

---

(١) السابق: صـــ ٥٤٠.
(٢) السابق: صـــ ٤٥.
(٣) السابق: صـــ ٢٦٧.
(٤) السابق: صـــ ٧٥.
(٥) السابق: صـــ ٣٤.

وفي الوقت الذي يحاول فيه د. النويهي تجميل أخطاء عروضية لصلاح عبد الصبور، يرد المؤلف بقوله: "وكأن الخطاب النقدي بتسويغه الانحراف وتزيينه في عين مرتكبيه يقول لكل متشاعر: تنطع كما شئت، وتفيهق كيفما شئت، واهذِ كما راقك الهذيان، وخلط ما حلا لك التخليط، فلن تعدم من جعبتنا مخلصًا"(١)، صحيح أن الناقد ينبغي ألا يبرر الأخطاء العروضية، لكن ليس النقاد حواة مشعوذين كما حاولت الدراسة تأكيد ذلك في غير موضع، كما لا يصح إطلاق حكم تعميمي على الخطاب النقدي بالكامل، طرفه الأول نص رديء، وطرفه الثاني متشاعر، وطرفه الثالث ناقد يجعل السيء حسناً.

ثالثًا: متابعة آراء النقاد والتصديق عليها دون التأكد من صحتها، ينقل المؤلف عن س موريه قوله بأن المحاولات الأولى لكتابة الشعر التفعيلي كانت على يد الشاعر المهجري نسيب عريضة في قصيدته "النهاية" التي يرجع تاريخها إلى عام ١٩١٧م، والمؤلف وموريه واهمان(٢)، فهذه القصيدة ليست من الشعر الحر وإنما من الشعر الكلاسيكي على طريقة المقطعات التي تتغير فيها القافية، ويرجع سبب هذا الوهم إلى الطريقة التي كتبت بها القصيدة، فقد وردت هكذا في ديوان الأرواح الحائرة(٣):

كفنوه
وادفنوه
أسكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه فهو شعب
ميت ليس يفيق
ذللوه
قتلوه
حملوه
فوق ما كان يطيق
حمل الذل بصبر من دهور
فهو في الذل عريق
هتك عرض
نهب أرض
قتل بعض
لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا
ليس تحيا الحطبه

(١) السابق: صـــ ٣٧.
(٢) السابق: صـــ ١٩.
(٣) يراجع نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، نيويورك، ١٩٤٦م.

والحقيقة أن هذه القصيدة من الشعر التقليدي، بيد أنها جاءت على نظام المقطعات الشعرية التي تندرج داخل الإطار الكلاسيكي للموسيقى العربية، والتزم الشاعر فيها بخمس تفعيلات في جميع أبياتها، يؤكد ذلك شكلها الصحيح:

كفنوه وادفنوه أسكنوه هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه فهو شعب ميت ليس يفيق
ذللوه قتلوه حملوه فوق ما كان يطيق
حمل الذل بصبر من دهور فهو في الذل عريق
هتك عرض نهب أرض قتل بعض لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ليس تحيا الحطبه