

## الفصل الرابع

### العصر الحديث

#### الشعر المنثور

#### عند أحمد شوقي\*

يتفق من كتبوا عن الشعر المصرى الحديث على أن أحمد شوقى هو قمة الحركة الكلاسيكية (الاتباعية) الجديدة. وعلى الرغم من ذلك تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن أن الشعر الغنائى المعروف لم يعد كافيا وحده ليمنح صاحبه المكان الرفيع الذى يرنو إليه . فتطلع منذ شبابه إلى أن يرفده بأغاط أخرى من فن القول . فأتى بالشعر المسرحى الذى افتتحه بمسرحية على بك الكبير التى نظمها أول ما نظمها فى باريس فى سنة ١٨٩٢ م ، ثم أعاد نظمها وضم إليها ست مسرحيات أخرى . وأتى بمسرحية ثرية، وعدد من الروايات الثرية وكتب الحوار والمقالات الثرية أيضا .

وقد عثرت — فى أشهر كتبه الثرية : أسواق الذهب — على ثلاث مقالات أعلنت افتتاحية كل منها أنها من "الشعر المنثور" . وعلى الرغم أن كتاب

\* نشر فى مجلة فصول — الجزء (١) — المجلد (١) — العدد (١) — أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٢ م.

أسواق الذهب مطبوع في سنة ١٩٣٢ م ، فإننا نستطيع أن نعود بالمقالات إلى تاريخ أبعد.

أما المقال الأول — وهو "الجندي المجهول" — فنستطيع أن نرده إلى أواخر سنة ١٩٢٠ م أو أوائل سنة ١٩٢١ م لأن الاحتفال بهذا النصب وقّع في ١١ نوفمبر ١٩٢٠ م ، ولأن افتتاحية المقال تورد عبارة أظن أنها تدل على كتابة المقال بعد الاحتفال بوقت قصير، تقول العبارة <sup>(١)</sup>: " وما كان للمؤلف أن يترك مثل هذا الموضوع بلا جولة خياله فيه، وقد أراد أيضا أن يضع زهرة من زهر أدبه الرائع على ضريح الجندي المجهول ٠٠٠ " وقد ورد المقال أيضا في كتاب "المختار" من شعر أمير الشعر <sup>(٢)</sup> " لأديب مصري، حاملا عنواني "الشعر المنثور" و "الجندي المجهول" ويؤكد ذلك أن أحمد شوقي نفسه هو الذي وصف المقال بالشعر المنثور، كما يؤكد أن تاريخ المقال سابق على ١٩٣٢ م لأنني أحسب أن كتاب المختار طبع قبل ذلك التاريخ، وإن لم يدون عليه تاريخ محدد.

وأما المقال الثاني — وهو "الوطن" — فيمكن أن نرتد به إلى سنة ١٩٢٤ م، فإن افتتاحية المقال تقول <sup>(٣)</sup>: " ولو جمع جامع ما قال المؤلف في مفاخر الوطن من يوم قال منذ ثلاثين سنة :

وبنينا فلم نخل لبان وعلونا فلم يجزنا عالا

لاجتمع لديه خبر سفر شامل للدروس الوطنية". ولما كان هذا القول أحد أبيات قصيدة كبار الحوادث التي ألقاها أحمد شوقي في المؤتمر الشرقي الدولي الذي انعقد

(١) ٢٠

(٢) ٣٠

(٣) ٩٠

في جنيف في شهر سبتمبر ١٨٩٤ م ، كان الاستنتاج الطبيعي أن المقال كتب قريبا من التاريخ الذي ذكرته. ويطمئنا إلى هذا الاستنتاج الطبيعي قولــــه في المقال<sup>(١)</sup>: "ليس أحد أولى بالوطن من أحد، فما (باستور) والشفاء في مصله، ولا (كمال) والحياة في نصله، أولى بأصل الوطن وفصله ، من الأخير المحسن إلى عياله " فإنه عنى بذلك — فيما أظن — كمال أتاتورك، الذي استطاع أن يطرد اليونانيين الغزاة من الأناضول في سنة ١٩٢٢ م، وينشئ الجمهورية التركية على الرغم من المعارضة الأوروبية في ١٩٢٣ م .

. وأما المقال الثالث — وهو الذكرى<sup>(٢)</sup> — فقد أهده " إلى روح صديقه المرحوم مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته " . ولا يوجد في المقال ما يحدد تاريخ كتابته. ولكننا نعرف أن الزعيم المرثى مات في ١١/٢/١٩٠٨ م ، وأن الشاعر رثاه ثلاث مرات .

أما المرة الأولى فقد اختلف فيها المؤرخون غير أن الأستاذ الدكتور أحمد محمد الحوفي<sup>(٣)</sup> صرح أنه قرأها في جريدة اللواء بتاريخ ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٨ م فحسم الأمر وأبان أن الشاعر نظم قصيدته بعد وفاة الزعيم بأيام. ورثى الشاعر الزعيم في ذكراه في سنتي ١٩٢٤م، ١٩٢٦ م. وأحسب أن المقال مرتبط بإحدى هاتين القصيدتين ولعله افتتاحية لقصيدة سنة ١٩٢٦م<sup>(٤)</sup>:

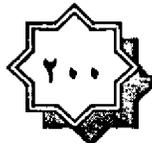
أعوذ الحق ذائــــد                      وإلى مصطفى افتقــــر

(١) " ١٥ " .

(٢) " ٣٦ " .

(٣) " وطنية شوقي : ١٣٤ " .

(٤) فعل خليل مطران الأمر نفسه ، فرثى إبراهيم اليازجي بقصيدة وقطعة من الشعر المنشور ديوان الخليل : ١ : ٢٩٠ ، ٢٩٤ .



وإذا نظرنا في هذه الأعمال وجدناها متنوعة يصعب أن تدرج تحت صفات واحدة. فمن حيث الطول نجد العمل الذى يشغل ست صفحات مثل "يوم مولدى" (١٩٣)، "صوت الشاعر" (٢٢٧) والعمل الذى يشغل صفحة واحدة مثل "النفس" (١١٠)، "بيت السعادة" (١٦٩) و "مدينة الماضى" (١٧٠) وغيرها.

ومن حيث الموضوع نجدها تعالج موضوعات متعددة، وإن برز من بينها الحديث عن الحب والجمال والشعر والرؤى والحياة والموت والطبيعة.

وجلى أن الكاتب مفرم بالمواقف والأفكار التى تقوم على المقابلة وما شابهها، تبين ذلك فى عنوان الكتاب "دمعة وابتسامة" وفى كثير من عناوين الفصول مثل "موت الشاعر حياته" (١٠٥) و "الأمس واليوم" (١٢٥) و "بين الحقيقة والخيال"<sup>(٢)</sup> (١٤٢)، وفى التناول فى داخل الفصول، يقول مثلاً<sup>(١)</sup>:

"كان قلبى مليكى فصار الآن عبدك . . . وكان صبرى مؤنسى فغدا بك عدولى . . . كان الشباب ندىمى فأصبح اليوم لائمى . . .

رهماك يانفس ! فقد حملتنى من الحب مالا أطيعه : أنت والحب قوة متحدة، وأنا والمادة ضعف متفرق . وهل يطول عراك بين قوى وضعيف؟ . . .

رهماك يانفس ! فقد أريتنى السعادة عن بعد شاسع : أنت والسعادة على جبل عال ، وأنا والشقاء فى أعماق الوادى، وهل يتم لقاء بين علو ووطوءة ؟ . . .

أنت يا نفس تفرحين بالآخرة قبل مجيء الآخرة، وهذا الجسد يشقى بالحياة وهو فى الحياة . . . ، أنت تسيرين نحو الأبدية مسرعة ، وهذا الجسد يخطو نحو الفناء ببطء ، فلا أنت تتمهلين ولا هو يسرع . وهذا يا نفس منتهى التعاسة .

أنت ترتفعين . . . رهماك يا نفس رهماك ."

(١) وانظر : ١٤٧ .

(٢) ١٢٨ .

وجلى أن الكاتب يقيم كتابته على المناجاة وحوار النفس في أكثر الأحيان وحوار الآخرين في أقلها ، أو يقيمها على التصوير . أريد بذلك اللوحات التي يرسمها لما يتناوله من أفكار . ويتخذ هذه اللوحات من الطبيعة وخاصة الأزهار والمياه والجبال والوديان والطيور والجميل البريء من بني الإنسان كالأطفال والحسان ، قال في حديثه عن الشاعر<sup>(١)</sup> : " منهل عذب تستقى منه النفوس العطشى • شجرة مغروسة على ضفة نهر الجمال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة • بلبل يتنقل على أغصان الكلام • • • غيمة بيضاء تظهر فوق خط الشفق • • • " . ولا يقنع الكاتب بالصور العامة في اللوحات بل يكثر من الصور الجزئية في اللوحات التي يأتي بها تشبيها أو استعارة أو مجازا .

ويكثر جبران من الإشارة إلى القصص الدينية المسيحية خاصة وإلى الآلهة والأساطير الفينيقية والإغريقية ، غير أن إشارات قاصرة لا تتعدى الأسماء ولا تسهم في تشكيل البناء الفني ، وإن كانت لغته قد تأثرت بأساليب الإنجيل والقرآن أحيانا . وعبارة جبران قريبة المأخذ : لا تبعد كثيرا عن لغة الحديث . بل تستمد منها ألفاظا لا نجدها في المعاجم الفصيحة ولا في أدب غير اللبنانيين والمهجريين . وتعمد فيها أنواعا متعددة من تكرير اللفظ الواحد ، أو الجملة المكتملة في أول كل فقرة أو كل جملة أو في السياق ، ليربط بين القطعة كلها ، وليحدث من هذا المكرر ما يشبه الإيقاع ، كما نرى في القطعة الأولى التي أوردتها . بل لجأ في بعض القطع إلى تكرار ما افتتح به القطعة ، والفقرة في آخرها ، لتظهر القطعة في إطار واحد يجمع شتاتها برباط واحد . وبدت الظاهرة شبيهة بما كان القدماء يسمونه رد الأعجاز على الصدور .

(١) ١٩١ .



وفي كثير من الأحيان يحتفى التنغيم اختفاء تاما أو يخفت فيصبح غير محسوس أو يتسلل إلى النفس دون أن تصطدم به الأذن. وفي بعض الأحيان يلجأ إلى عطف الجمل وبنائها بناء متشاكلا فيعلو النغم . ولكنه كان يسرع إلى تحطيم هذه المشاكلة بإحدى الكلمات أو الزيادة أو النقص، فينخفض بالنغم ثانية .  
ومن ثم فإنني لا أبعد عن الصواب — فيما أعتقد — كثيرا إذا قلت إن جبران خليل جبران لم يعتمد في شعره على الموسيقى بل على التصوير أولا ثم رقة العاطفة الحبية ثم التكرار .

وإذا انتقلنا إلى عمل عيسى إسكندر المعلوف وجدناه قطعة طويلة ، تشغل خمس صفحات من مجلة الهلال . ووجدنا الكاتب حاول أن يوفر لها التنغيم معتمدا على السجع الذي يقرب من الالتزام في كل جملتين متواليتين، وجاء نادرا في ثلاث ومعتمدا على تفرقة أبيات من شعر غيره طى حديثه، وبنى جملا معدودات بناء متشاكلا ، مثل قوله : " أنت ملعب الحشرات ، ومسرح الثيرات ، ومربع الأصوات " .

ولذلك يمكن القول إن القطعة تحقق دعوة المعلوف إلى التدرج في التخلص من الوزن والقافية، وإيجاد جنس أدبي وسيط في المرحلة الأولى. ولكننا عند قراءة القطعة ثانية نحس إحساسا يقينيا أنها ليست جنسا أدبيا جديدا، وإنما هي من الجنس الأدبي السائد في العصر العباسي، غير أن أحدا لم يسم هذا الجنس شعرا وإنما سموه نثرا فنيا. فلا فرق بينها وبين رسالة بديع الزمان الهمداني<sup>(١)</sup> التي حقق فيها كل ما دعا إليه المعلوف وأكثر مما دعا إليه .

(١) زكي مبارك : النثر الفني : ١ : ١٠٦ .



والحق إن الدارس لا يعتمد على ما سبق فقط لاستبعاد قطعة المعلوف من حيز الشعر ، بل يعتمد على ما هو أهم ، أريد موضوعها وتناولها. فالمعلوف يتحدث فيها عن "الهواء والصوت" ، ويتناولهما تناوولا علميا يكاد يخلو من العاطفة خلوا تاما .

وعندما نتجه إلى من عده الأدباء أبا الشعر المنثور — أمين الريحاني — نجد لديه منه ثروة أكبر مما وجدنا عند غيره من كتابه، وقد حفظها في الجزءين الثاني والرابع من ريجانياته<sup>(١)</sup> . وعندما ننظر في هذه الثروة نجد تنوعا مثل الذى رأيناه عند جبران، وإن كان الأمر الذى نأسف له أنه صان تواريخ كتابة بعض القطع وأهمل بعضها الآخر، فحرماننا القدرة على رصد تطور هذا الفن عنده .

ويتراوح طول القطع عنده ما بين الصفحتين مثل "النجوى" (٤ : ٣) ، والعشر مثل "فؤاد" (٢ : ٢٠٦) ، "بلبل الموت والحياة" (٤ : ٢٠)<sup>(٢)</sup> ، وتنبع كل القطع عن تجارب عاطفية عاناها الكاتب أمام أحداث وأماكن وأشخاص فأهمته ما كتبه .

ويشغل فن الريحاني موقفا وسطا بين فنون بقية الكتاب. فنراه يعتمد على التصوير، ولكنه لا يبلغ فيه مبلغ جبران في اتساع الصورة حتى يحتوى على القطعة كلها، وفي إحياء معظم ما يتحدث عنه من مجردات ومحسوسات، وإنما أكثر همه في التصوير الجزئى الذى لا يتسع إلا في قطع جد قليلة.

ويعتمد على الموسيقى ، ولكن هذا الاعتماد يحتاج إلى دراسة أخرى . فما أكثر القطع التى يختمى منها النغم أو يكاد، والتى يخفت فيها النغم خفوتا متفاوتا، ثم نفاجا بقطع عالية النغم حتى تكاد تخضع للوزن، وإن كانت نادرة . فبينها بناء

(١) الريحانيات : ٢ : ١٨٣ — ٢٣٣ ، ٤ : ٣ — ٧٩ .

(٢) وانظر : ٤ : ٣٩ .

فقد كانت خواطر أكثر منها رثاء .

فمما إذا أراد أحمد شوقي بمصطلح " الشعر المنثور " ذلك هو ما يسعى هذا البحث إلى إبانته .

لم يكن أحمد شوقي أول من استخدم هذا المصطلح ، ولا أول من كتب في هذا الجنس الأدبي . وعلى الرغم من ذلك فإنني — إلى الآن — لا أعرف هذا الأول على وجه اليقين .

تقول سلمى الخضراء الجيوسى: من المحتمل أن يكون جرجى زيدان أول من استخدم هذا المصطلح في سنة ١٩٠٥م في وصفه لتجربة أمين الريحاني الشعرية وتقول إن مؤرخى الأدب يتفقون على أن أمين الريحاني أول من كتب الشعر المنثور ولذلك أطلق عليه لقب "أبي الشعر المنثور" (١).

وعلى الرغم من ذلك فإن أقدم نص موصوف بالشعر المنثور عثرت عليه ليس من قلم أمين الريحاني وإنما من قلم الدكتور نقولا فياض . فقد وردت في ديوانه المسمى " رفیق الأقباحوان " قطعة بعنوان " التقوى " (٢) وصفت بأنها شعر منثور وقيل إنها " قيلت في إحدى الحفلات الخطابية الأسبوعية لصف المنتهين ٠٠٠ سنة ١٨٩٠ م " . ولما كانت عملا طلابيا فإنها — فيما أظن — لم تلفت الأنظار بل أظن أيضا أنها ليست البدء الحقيقي لهذا الجنس الأدبي .

ويقول ميخائيل نعيمة في تقديمه للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (٣) " بين ١٩٠٣ م و ١٩٠٨م أخذ جبران ينشر في جريدة المهاجر مقالات

(١) ٨٦ ، ٨٩ ، ٦٣٠ — ١ وانظر س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث — ترجمة سعد مصلوح — ص ٣١ . الهلال — نوفمبر ١٩٠٥م — ص ٩٧ .

(٢) ٢٠٤ .

(٣) ١ : ٢٨ .



من الشعر المنثور تحت عنوان " دمعة وابتسامة" وهذه المقالات هي التي جمعت عام ١٩١٤ م ونشرت في كتاب بعين العنوان ، وكان الفضل في نشرها لنسيب عريضة".

أما أقدم نص بين يدي من أمين الريحاني فذلك الذي كتبه في الفريقة (لبنان) في ٢ تشرين أول سنة ١٩٠٥م ونشرته له مجلة الهلال في الشهر نفسه<sup>(١)</sup> وتضم الريحانيات كثيرا من الشعر المنثور غير أن المؤرخ منها يقع بين سنتي ١٩٠٨م و١٩٢٣م . وقد عني روفائيل بطي عناية شديدة بجهود أمين الريحاني ووالى نشرها في مجلته "الحرية" فأثارت انتباه الأدباء ، وربطت ذلك الجنس الأدبي باسم أمين الريحاني ، ومن هنا أطلق عليه اللقب الذي ذكرته .

ويضم ديوان خليل مطران<sup>(٢)</sup> كلمات أسف وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل: إنما أنشدت في حلقة تأيين للمرحوم الشيخ إبراهيم اليازجي . ولما كان الشيخ إبراهيم ناصف اليازجي قد توفى في ٢٨/١٢/١٩٠٦م فإنني أظن أن الكلمات ألفت في يناير ١٩٠٧م .

ثم توالى الأدباء الذين ساروا على الدرب وكتبوا قطعاً من الشعر المنثور ، من أمثال مي زيادة ورشيدة نخلة وحبيب سلامة ولويس عوض . بل أصدر بعضهم كتباً حافلة به مثل " عرش الحب والجمال " لمخير الحسامي الذي طبع في مطبعة الأرز في بيروت سنة ١٩٢٥م .

وقد أثار الشعر المنثور معركة نقدية عنيفة ، فقد رفض أصحاب الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى رفضاً باتاً ، ووصموه بأنه يقوم على مقومات غير ضرورية ، بل هي قيود ثقيلة على الشعراء .

(١) كذا جاءت التواريخ في الهلال .

(٢) ديوان خليل : ١ : ٢٩٤ .



والحق إن القافية لم تلتق المهجوم من أصحاب الشعر المنشور وحدهم ، بل من أكثر فئات الشعراء ، بل إننا نجد الشكوى منها عند الشعراء القدامى أنفسهم ، ونجد عندهم محاولة في أثر محاولة للتخلص من نير القافية الموحدة ، مما أعطانا أشكالاً فنية رائقة في العصور القديمة مثل المزدوجات والرباعيات والموشحات والمخمسات وأمثالها ، وفي العصور الحديثة مثل الشعر المقطعي ثم الشعر المرسل الذى تخلى عن ضرورة التقفية<sup>(١)</sup>.

واعتقد أن الزهاوى الذى كان معارضا قويا لوحدة القافية جمع كل ما اهتمت به في قوله<sup>(٢)</sup>: "وأما اختلاف القوافي في القصيدة الواحدة كجعل كل قسم من أقسامها على قافية ففيه سهولة للشاعر ولكن القافية مهما اختلفت فهي تقيد الشاعر ولا تدعه حراً في إظهار ما يريد من معنى أو شعور . فالسبب الأكبر لتأخير الشعر في العربية عنه في اللغات العربية هو القافية ، ذلك القيد الثقيل الذى ينوء به الشعر فيرسف مبطناً في سيرة كالمأشى في الوحل . وأحسب أن القافية هو عضو أئرى .. ولا بد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ، ولتقييده الشعر فلا يتقدم حراً كبقية الفنون "

وأضاف إلى ذلك أنها تصدم إحساس الشاعر وهو في غيبوبة الإبداع ، وأن جرسها العالى يفسد إيقاع الوزن ، وأجمع نقاد القافية على أنها هي التي حالت دون نظم العرب للشعر القصصى الملحمى .

(١) انظرى كتابي " القافية " .

(٢) موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ١٢ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٣٧ .

وأغرب الأقوال قول رزق الله حسون الذى حاول أن يؤصل نظام التخفف من القافية الموحدة برده إلى أقدم عصور العرب فقال (١): لم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافية " . فهذا القول بعيد عن الصواب لأن العرب لم ينظموا فى موضوع واحد أو موقف واحد إلا شعرا موحد القافية ، كما يقول موريه (٢) ، وأضيف إليه أن جميع القصائد التى وصلت إلينا من عصر امرئ القيس وقبل عصره \_ فيما نظن \_ تلتزم القافية الموحدة .

ولم يواجه الوزن النقد من جميع فئات الشعراء مثل القافية : فلم تدر بخلد القدماء فكرة الخروج على الوزن ، وإن أتى بعضهم بأوزان لم يذكرها الخليل بن أحمد كأبي العتاهية والوشاحين ، وخالف بعضهم بين أطوال الأشطار مثل الوشاحين وشعراء الكان وكان والقوما . وإذا كان " الشعر الحر " حطم النظام القديم للوزن فإنه التزم نظام التفعيلة ، وهو لون من الوزن . وإذن فلم يحاول أن يطرح الوزن بجميع أنواعه غير أصحاب الشعر المنثور ، ولذلك نجد أصحاب الشعر الحر يشتركون معهم عند مهاجمة النظام القديم أو ما يسمونه النظام العمودى . وكانت الحجة التى اعتمد عليها خصوم الوزن هى الحجة التى اعتمد عليها خصوم القافية تقريبا ، فالوزن عندهم أمر زائد على جوهر الشعر ، وقيدهم على الشعراء . قال أمين الريحاني (٣) : " فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها تقيدها معها الأفكار والعواطف ، فتجئ غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام . وهذه بليتنا فى تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون فى هذه الأيام " .

(١) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ٢٠ .

(٢) نفسه ٢١ .

(٣) عرش الحب والجمال ب .

وطبيعي أن يجد الوزن أنصارا كثيرين يدافعون عنه ، ولكن أقدم من  
عشرت على دفاع له إبراهيم عبد القادر المازني ، الذي هاجم في كتابه " الشعر :  
غاياته ووسائطه <sup>(١)</sup> " ( الذي أصدره سنة ١٩١٤ م ) القائلين بالشعر المنشور هجوما  
عنيفا ، ورماهم بالجهل والخطأ والحمق ، فقال : " فهذه مسأله ركب الناس فيها  
جهل عظيم ، ودخل عليهم خطأ فاحش ، وهي : هل يمكن أن يكون النثر شعرا ؟  
فقد ترى أكثر الناس في هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا في الشعر ،  
وأن من الكلام ما هو شعر وليس موزونا . حتى لقد دفعت السخافة والحمق  
بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر ، وهم يحسبون أنهم جاؤوا بشيء  
حسن : وابتكروا فنا جديدا " .

وقدم المازني سؤالا مبسطا هو : هل النثر فن آخر أم هو والشعر فن  
واحد. وأسرع بالقول إن هذا السؤال ليس له إلا جواب واحد . وعلى الرغم من  
ذلك وافق ورد زورث حين أعلن أن الشعر ليس نقيض النثر كما أن الحيوان ليس  
نقيض النبات ، ولكن بينهما \_ على ذلك \_ فرق عضوي لا سبيل الى إغفاله .

وإذن فالنثر ليس بشعر . ولكنه قد يكون شعريا ، وعلى بذلك أنه قد  
يكون جائشا بالعواطف ، تغلب عليه الروح الخالية ، ويحدث في النفس تأثيرا .  
ومثل لهذا النوع من النثر بكلام الأعرابي \_ وقد سنل عن مقدار غرامه بصاحبته  
فقال : " إني لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس " ، وقول  
الآخر : " ما زلت أريها القمر حتى إذا غاب أرتنيه " .

وأعلن في وضوح أن الذي يفرق بين الشعر والنثر إنما هو الوزن ، فهو  
الجسم الموسيقي للشعر ، وليس ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه ، فيومي بذلك إلى

أنه شئ منفصل عن الشعر . بل ذهب إلى أبعد من ذلك وصرح أن الإنسان لم يخترع الوزن ولا القافية ، ولكنهما نشأ من الشعر ، ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأقل .

وعلل ذلك بأن كل عاطفة تستولى على النفس وتدفق تدفقا مستويا لا تزال تلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها . والعواطف العميقة الطويلة الأجل \_ منذ كان الإنسان \_ تبغى لها مخرجا وتتطلب لغة موزونة . وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع .

وأردف أقواله بأقوال لبيجل وبيتهوفن تؤكد ضرورة الوزن للشعر ، وإن كان الأخير \_ فيما يبدو \_ يقصد النغم مطلقا لا الوزن المعين .

وميز العقاد في مقاله الذى كتبه فى البلاغ الأسبوعى فى ١٠/٦/١٩٢٧ م بين الشعر والنثر تمييزا صارما ، حين قال<sup>(١)</sup> : " من المفهوم المقرر عند جميع الناس أن الشعر شئ غير النثر ، هذه مسألة مفروغ منها " وأقام هذه التفرقة المفروغ منها على الوزن ، وإن اجتمعت معه مقومات أخرى أكملته . والتزم العقاد بهذا الرأى طوال حياته .

وأعتقد أن الدكتور محمد النويهى أحسن تمثيل المعارضين للشعر المنثور عندما عقد فصلا فى كتابه " قضية الشعر الجديد " جعل عنوانه " لزوم الوزن فى الشعر"<sup>(٢)</sup> واعتمد فيه كثيرا على ت . س . اليوت .

فرق النويهى بين الشعر والنثر تفرقة قائمة على وظيفة كل منهما ، فالشعر يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت فى حالة زائدة الشدة . والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة ، والسمة الأولى للوزن . فلبس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة

(١) ساعات بين الكتب : ١٢٥

(٢) ٢٧ - ٣٨ .

إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي اللذين يأخذاننا ونحن نعاني الانفعالات القوية، والنثر أيضا يدخله تراوح — أى تردد بين الصعود والهبوط في العاطفة — ولكن تراوحه يأتي على غير نظام ، أما التراوح الذى يأتي في الشعر فيتبع نظاما فيه ترتيب وتكرار ، أو قل فيه إيقاع مطرد .

واعتمد على إبيوت في التفرقة على لغة الشعر ولغة النثر<sup>(١)</sup> . فالشاعر يصل إلى حدود الوعي ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإنما تبلغه الكلمات المنظومة . فهذا العالم الذى يتعدى حدود الوعي له معنى . ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية، لأن الموسيقى هي التي تمكنها من ذلك .

وإذن فالمصدر الحقيقي للوزن الشعري عند التويهي ليس شيئا غيبيا غامضا يتزل على الشاعر من سماء مجهولة فيفرده عن البشر، بل هو حاجة عضوية تنور في البشر جميعا وقت الانفعال القوى، وإن وصلت أقصى احتدادها ومقدرتها على التعبير الناقل لعدوى الانفعال في الشعراء . ومن هنا كان الوزن للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمرا طبيعيا جدا، ولم يكن شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه، ولا مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة .

وليس الوزن قيذا يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه، بل الشاعر الصادق الشاعرية لا يجد من الأشكال الموزونة مناصا حين يحاول الكلام في ساعة الإلهام . وآية ذلك رفض إبيوت لتحرر الشاعر من الشكل الموزون وإعلانه أن الشاعر الرديء وحده هو الذى يحاول التخلص منه، وإنما تكون ثورة الشعراء الثائرين على الأشكال التقليدية التي لم تعد تصلح للاحتواء على الجديد من فكرهم

(١) ١٨ ، ٢٩ .

وحسبهم ولغتهم وموسيقاهم. ويبرز لنا ذلك إخفاق كل حركة دعت إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن، وإصرار الشعراء كل مرة على العودة إلى الوزن وقبول قيوده طائعين وإن ابتكروا أوزانا وأشكالا جديدة.

واتفق الدكتور محمد مصطفى بدوى<sup>(١)</sup> مع خصوم الوزن والقافية فأعلن أنهما في الشعر العمودى يحولان دون التعبير الصادق، ويسمحان بتسرب الخطائية المكروهة الآن حتى عند أكبر الشعراء، وأن ذلك يوجب على الشاعر أن يثور إلى حد ما عليها .

وأعلن الدكتور بدوى أن الشعر المنشور ليس شعرا في عرفه . وأقام هذا الرأى على تصويره للشعر . وهو عنده تعبير لغوى عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفية واتباع هذا التعبير نسقا موسيقيا معينا، وذلك هو وجه الخلاف بينه وبين موسيقى الشر.

فهذا النظام الكلى — وهو العنصر الشكلى فى القصيدة بالمعنى العميق للكلمة — هو الذى يجعل القصيدة فنا، فهو الذى يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلا من أن يبدد نفسه ويشتها فى تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث فى الحياة.

ولم يرفض الدكتور بدوى الشعر المنشور وحده بل رفض الشعر الحر الذى يلتزم تفعيلية واحدة لما يقع فيه من رتابة لا يحفظها شىء ، تلك الرتابة التى تحدث فى النفس أثرا يشبه التخدير وما أبعدته عن الرؤية الشعرية الصافية اليقظة، كما رفض الشعر الذى ينتقل من بحر وقافية إلى بحر وقافية آخرين مما يقلق القارئ والأذن الموسيقية المرهفة .

(١) رسائل من لندن : ٩ — ١٤ .

وأهم ما اعتمد عليه مؤيدو الشعر المنتثور التعريف الذى قدموه للشعر مبنيا على تعريف الشعر الأوروبى والأمريكى ومهاجما التعريف العربى القديم. قال المعلوف<sup>(١)</sup>: "لاخفاء أن الشعر لا يقوم بالوزن والتقفية . وليس تحديد العرب إياه بهذين إلا ذهابا إلى جهة اللفظ ، وبقي الغرض المهم من وراء ذلك وهو المعنى. فإننا كثيرا ما نجد نثرا توفرت فيه شروط الشعر . . . وهكذا الحال فى الشعر الذى خلا من الأساليب المشار إليها فإنه أحط معرفة من النثر . ولقد أجاد الفيلسوف أرسطو الشهير بقوله : " إن الشعر يبقى شعرا ولو كان بلا وزن " . . . ومن ثم عدد جورجى زيدان أنواع الشعر عند الأوروبين فقال<sup>(٢)</sup>: " فهو عندهم منظوم ومنثور. والمنظوم قد يكون موزونا غير مقفى أو مقفى غير موزون، وإنما العمدة عندهم على الخيال الشعرى أو المعانى الشعرية" .

وأعلنوا أنهم يحاكون الشعر الإفرنجى بما يكتبون بل صرح أمين الريحانى أنه يحاكي شاعرا معينا هوولت ويتمان<sup>(٣)</sup>: يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية **Vers libres** ، وبالإنجليزية **Free Verse** ، أى الشعر الحر أو بالحرى المطلق، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى الإنجليزى من قيود القافية وولت وتغن **Walt Witman** الأمريكى أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبجدة (البحور) العرفية . . . . .

وولت وتغن هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها . وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا العصريين . وفى الولايات المتحدة اليوم جمعيات " وتكنية " ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المغالين بحاسن شعره الجليلة،

(١) الهلال - يوليو ١٩٠٦ م - ص ٥٨٠ .

(٢) الهلال - نوفمبر ١٩٠٥ م - ص ٩٧ .

(٣) الريحانيات : ٢ : ١٨٢ .





الموشحات فصموا قيد الشعر بالوزن والقافية وإن لم يقصموه " فحبذا لو تصرفنا نحن ٠٠٠ تصرفهم بحيث نحل بعض القيود أو معظمها مما يذهب بالمعنى أو يفسد أفكار الناظم ، فيكثر عندنا الشعر القصصى الذى نرى لغتنا بحاجة إليه " .

وصرحت سلمى الجبوسى بأن الريحاني لم يتأثر بالشعر الأمريكى وحده فى شعره المنشور بل بالإنجيل ونهج البلاغة والقرآن الذى خلف آثارا فى عدة مؤلفات له .

ومهما يكن من شىء ، فإننا إذا أردنا أن نمثدى إلى المعالم الإيجابية للشعر المنشور فى أذهان أصحابه بعد أن عرفنا المعالم السلبية ، وجدناهم يؤكدون على أن الشعراء المنظم والمنثور يتحدان فى التعبير عن العاطفة المشبوبة .

يقول منير الحسامى عن إنتاجه <sup>(١)</sup> : " ما هذه القصائد والقطع الشعرية النثرية إلا حالات وتأثرات وانفعالات النفس ، وعذاب وتألم وخفقان القلب ، وتنهدات الصدر ودمع العين " .

ولكن الريحاني — فيما يبدو — يذهب إلى أن الشعر المنشور أقدر على تمثيل الحالة الشعرية ، إذ يقول : " الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور ٠٠٠ ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ ، شعرا كان أو نثرا . يصيغه (يصوغه) الشاعر فى حال التقيد أو الإطلاق ٠٠٠ فإذا ما جاء القالب كبيرا سمعت الموجة تفلقل فيه ٠٠٠ وإذا ما جاء صغيرا يفقد الضغط جمالها ومعناها . أما الشعر المنشور فالجيد الجيد منه ما استقام فيه القياس الذى مر ذكره ، فيتقطع أسطرا — أموجا — تكون صورا بارزة للأمواج النفس ٠٠٠ " .

وأترك الحديث النظرى عن الشعر المنشور والنقاش حوله لأنظر فى النصوص نفسها علنا نخرج بصورة واضحة له . وأبدأ بأقدم نص عثرت عليه .

(١) عرش الحب والجمال ك ، ن .

ومن ينظر في ديوان " رفيف الأحقوان " للدكتور نقولا فياض يجد الشاعر شغوفاً بالتجديد، ينبه على ما يقوم به أحيانا ، ويهمل التنبيه أحيانا أخرى .  
يملاً ديوانه بالقصائد التقليدية التي تلتزم البحر الواحد، والقافية الواحدة،  
وينقسم كل بيت من أبياتها إلى شطرين .

ولكننا نجد فيه — إضافة إلى ذلك — القصائد التي تنقسم إلى مقاطع تقتصر على أن تغاير قافية كل مقطع قافية المقطع الآخر ، ونجد فيه القصائد التي تنقسم إلى مقاطع لا تكتفى بالمخالفة بين القوافي بل تتلاعب بأطوال الأبيات فعلى حين تلتزم بحرا واحدا في القصيدة كلها، منذ أول مقطع إلى آخر مقطع، تجعل بعض الأبيات مؤلفة من شطرين وبعضها الآخر غير مشطور، وتجعل بعض الأبيات أو الأقطار مؤلفة من تفعيلة واحدة ، وبعضها من تفعيلتين ، وبعضها من ثلاث مع إدخال ما شاء الشاعر من علل وزخافات عليها، فعل الشاعر كل ذلك في أربع قصائد دون تنبيهه<sup>(١)</sup> .

ونبه في إحدى القصائد أنه يحاول التجديد في مضمونها. قال في رثائه لأحمد باشا الصلح<sup>(٢)</sup> : " وقد حاول فيها الخروج على التقاليد في الرثاء من ذم الدهر وغير ذلك " . ونبه في قصيدة أخرى أنه يحاول التجديد الموسيقى واللغوي<sup>(٣)</sup> " نظمت هذه القصيدة في عرض الكلام عن التجديد في الشعر . . مثلا خاصا للتساهل في الجمع بين الأوزان المتقاربة، وفي القافية، وللتوسع في استعمال الألفاظ على غير معناها المفهوم " . وبناها — فعلا — على الهزج والوافر والمتقارب والرجز والحفيف والمنسرح ، مع تغيير أطوال الأبيات .

(١) ٤٧ ، ٦١ ، ١٠٤ ، ١٢٦ .

(٢) ٢٠٣ .

(٣) ١١٤ .



ونبه على ثلاث قصائد أنها من "الشعر الطليق" ، دون أن يوضح مدلول التسمية. فإذا ما درسناها وجدنا اثنتين منها من المخمسات العادية التي تقفى أحيانا وتممل أحيانا ، غير أنه التزم في أولاهما<sup>(١)</sup> بحر الخفيف، وفي ثانيتهما<sup>(٢)</sup> بحر الطويل التزاما كاملا. ووجدنا الثالثة<sup>(٣)</sup> تتألف من مقاطع تختلف في التقفية، وفي عدد الأبيات التي يحتوي عليها كل مقطع، وفي تشطير بعض الأبيات وإهمال ذلك في بعضها، وفي عدد التفعيلات التي يضمها كل بيت. ولكن القصيدة لا تخرج عن بحر الرمل إذا تغاضينا عن عدد التفعيلات .

وأخيرا نبه على نص واحد أنه<sup>(٤)</sup> "شعر منثور". وعندما ندرس هذا النص نجد أنه مقسما إلى فقرات غير متساوية الطول . وتضم كل منها عددا مختلفا من الجمل. وأشاع فيه السجع الذي يضم عادة جملتين ، وارتفع ثلاث مرات إلى ثلاثة جمل، وأتى بجملة معتدلة الطول أو قصيرة. وحاول أن ينسق بناءها فجاء بها كثيرا متشاكلة ، كما يلي :

● اسم فاعل مؤنث + لا + من + اسم على فعول .

الظاهرة لا من القصــــــــــــــــور.

البارزة لا من الخــــــــــــــــرور.

● اسم فاعل مؤنث + ظرف أو شبهه + نا + لا + كاف التشبيه + اسم على فعل.

المقبلة نحونا لا كالمها.

الطالعة علينا لا كالسها .

(١) . ٢٣ .

(٢) . ٧٥ .

(٣) . ٧٣ .

(٤) . ٢٠٤ .



• اسم على أفعال + اسم متقارب الوزن + كاف المخاطب.

ما أجمل                      محييا                      ك

وأطيب                      ريبا                      ك

وألطف                      همييا                      ك

• مصدر على فعول + في + اسم على أفعال.

فخشوع                      في                      الأبخار

وخضوع                      في                      الأفكار

• فعل + واو الجماعة + جار ومجرور + اسم على أفعال + كم.

فأبنوا                      على الحق                      آمالكم

وأقضوا                      بالحق                      أعمالكم

لهذا ولما يتناثر في النص من جناس قليل ، ناقص أو مقلوب، وسجع، يتوفر له تنعيم عالي الجرس، وإن لم يصل في أية جملة إلى الوزن العروضي.

فإذا ما انتقلنا من الجانب الموسيقى وجدنا الكاتب صور التقوى في صورة " حناء زاهية " ، ذات وجه كريم ، ورائحة طيبة، ترتدى مطارف العظمة ، وتضع تاج الكمال. وكشف عما يحمل لحوها من إعجاب شديد، وعما تشغله — في رأيه — من مكانة كبيرة ذات أثر بالغ في النفوس .

اجتمع لهذه القطعة إذن القصر، فهي تشغل صفحة ونصفا، والعاطفة الواضحة والتنعيم، واتجاه ساذج نحو التصوير.

وعندما نترك نقولا فياض إلى جبران خليل جبران نجد أنفسنا أمام عمل كامل، فالكاتب أصدر كتابا مستقلا ، ملاءه بالأعمال التي تعد من الشعر المنثور<sup>(١)</sup>.

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ٢ : ٩٥ — ٢٣٣ .

الموشحات<sup>(١)</sup> في التقسيم إلى مقاطع توزع الجمل على السطور، والمخالفة بين أطوالها، والمغايرة بين قوافيها أو أسجاعها : مع التزامها، ولولا انعدام الوزن لكنا أمام موشح لا ينقصه شيء .

ويعتمد على المفردات والصور المأخوذة من الكتب المقلّمة، غير أن الريحاني أكثر اغترافا من القرآن بأسلوبه، وأقل تأثرا بالكتاب المقدس والأساطير القديمة من جبران .

ويعتمد الريحاني على التكرار ، ويفتن في أشكاله مثل جبران ، ليمثل الموجات العاطفية التي يعانها الفنان في صعودها وهبوطها، ويضع العمل الفني في إطار واحد يلم أشتاته في مقابل الوزن والقافية في القصيدة التقليدية، وتكون الكلمة أو الجملة المكررة النغمة التي تكشف عن انفعال الفنان ، وتكون نواة تلتف حولها أفكاره .

وأخيرا نلم بقصيدتي خليل مطران المنثورة والمنظومة . أما المنثورة فقد دونها على وعي تام بشكلها ، فقد افتتحها بقوله<sup>(٢)</sup> :

"أطلق عبراتك من حكم الوزن وقيد القافية  
وصعد زفراتك غير مقطعة عروضاً ولا محبوسة في نظام".

وسار في القصيدة المنظومة على النهج المعروف ، فالتزم فيها الكامل بحراً والميم المكسورة رويًا " وقسمها إلى أربعة مقاطع، ولكننا لا نتبين وحدة خاصة لكل منها. فقد خاطب الميت في المقطع الأول وأعظم مكانته ثم تحدث عن عجزه عن رثائه وسخف البكاء عليه . واتجه منذ المقطع الثاني إلى الميت ليدخل معه في حوار فلسفي عن الموت والحياة والخلق خلص منه إلى أن الميت بلغ به مثل هذا

(١) ٢ : ١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٩١ .

(٢) ١ : ٢٩٤ .



الأدب الغربى عامة وأدب الشاعر الأمريكى ويتمان خاصة . ويمكن أن نقول إنه  
حمل الخصائص التالية :

**التدفق العاطفى الحر :** فقد ركز كل من كتب الشعر الحر وعنه على كونه ثمرة  
تجربة عاطفية شخصية ، وعلى أن الأديب استطاع أن يعبر عن هذه التجربة تعبيرا  
صادقا، لا يتيسر له فى الشعر المنظوم، بسبب قيود الوزن والقافية وضغط التراث  
الشرى على فكره وخياله ووجدانه . ولذلك أثارت القطع التى أحسن الأدياء  
اختيار موضوعها إعجاب القراء. وهوى غيرها فى أحضان النثر على الرغم مما حمل  
من حلى لغوية .

**توفير لون من التنعيم :** فعل ذلك أدباء مثل جبران عن طريق الكلمات العذبة  
القريبة التى اختارها وبنى منها جملة. فأشاع نغما حلوا خفيضا تحس به الأذن المرهفة  
وتخطئه الأذن العادية. وفعله آخرون بالاعتماد على الجمل القصيرة وبالجناس، بل  
بالسجع الذى صار قافية، غلا فيها الريحاني فالتزمها فى مقطوعة أو الثنتين .

**التصوير والإحياء :** وصل ذلك إلى قمته عند جبران الذى كان يحيل موضوعه مهما  
كان إلى لوحة عريضة يعرض فيها الطبيعة بتضاريسها المتغيرة، وما تثبتته من أزهار  
ونباتات ، وما يعيش فيها من حيوانات، وينثر الصور الجزئية فنجد كل معنى أو  
حدث عنده يتحول إلى كائن حى له وجوده الخاص . ويدنو الريحاني منه على  
تفاوت، وإن كان لا يلحق به البتة. فالخيال التصويرى شى هام فى هذا الجنس  
الأدبى.

**التكـرار :** لما كان الشعر المنثور فاقد الإطار الذى يضم القطعة كلها والعمود  
الذى يحس القارئ أنه يجذب ما انبعث عنه من حديث، ويطرده مالا يلتئم معه،  
وكان صاحبه محتاجا إلى التنبيه العاطفى أكثر من حاجة الناظم ، اضطر إلى التقاط  
بعض الألفاظ التى تحمل - فى خلدته - أو أراد أن يحملها دفقات شعورية

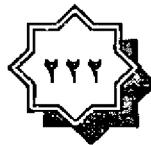


جياشة أو بعض العبارات التي اتسخذ منها نغمة لها يحاؤها ورددتها إما في مطالع الجمل أو مطالع المقاطع أو في مطالع المقاطع ونماياتها أو في مطلع القطعة ومنتهاها.

**التقسيم** : لما أطال بعض الكتاب قطعهم قسموها بل قسموا حتى القطع القصيرة إلى فقرات عدوها شبيهة بالمقاطع التي تنقسم القصيدة الرومانسية إليها .  
وآن الآوان لننظر فيما كتبه شاعرنا أحمد شوقي . وأول ما نطالعُه أنه أحسن اختيار الموضوعات ، فهي موضوعات يمكن أن تثبت في النفوس المرهفة مشاعر جياشة تطلب من يعبر عنها . ولكننا عندما ننظر في القطع نفسها نفتقد ما كنا نتوقعه ، ولا نجد غير أحاسيس شاحبة ، ويغلب التناول العقلي .  
وإذا كانت المشاعر شاحبة فالموسيقى عالية ، ذات رنين أرفع مما وجدناه في أى قطعة لكاتب آخر . فقد التزم شوقي بالسجع التزاما، جاء بما في جملتين في كثير من الأحيان، ولكنه وصل بما في بعض الأحيان إلى خمس جمل.  
وآثر أن تكون جملة قصيرة ، متساوية الطول، متشاكله البناء ، فازداد الرنين علوا ووضوحا، يقول مثلا<sup>(١)</sup> : " الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار الفؤاد، ومضجع الآباء والأجداد ، مجرى الصبا وملعبه ، وعرس الشباب وموكبه ، وقراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد وموكبه " .  
وأضاف إلى ذلك الجناس ، وخاصة الناقص منه، فكان له أثره النغمي للحلى أيضا .

ونفتقد في قطع أحمد شوقي التصوير أيضا، فلا نرى عنده إلا صورا جزئية ضيقة المدى، لا تقارن بما عند جبران ، ولا تصل إلى ما وصل إليه الريحاني وتغيب عنده صور الطبيعة غيابا يكاد يكون تاما .

(١) ١٠،٩ .



ونفتقد التقسيم والتكرار أيضا .

ولكننا نجد الإشارات المأخوذة من التراث الثقافي . فإذا دققنا النظر فيها وجدناها مأخوذة من التراث العربي القديم غالبا، ومن التراث الإسلامى كثيرا، ومن التاريخ الحديث أحيانا. ولا نجد التراث الذى وجدناه عند جبران والريحانى. يقول : " قبر ٠٠٠ يقف به المحزون المتهالك "، يقول<sup>(١)</sup>: " هذا كله قبر مالك " وكان كل أخت حوله الخنساء ، وتحت ذلك الحجر صخر، وكل أم ذات النطاقين أسماء ، وعبد الله فى ذلك القبر " .

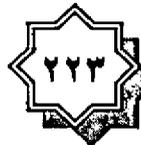
إذا أضفنا إلى ذلك الألفاظ الغريبة التى اعتمد عليها أحمد شوقى فى قطعه وأعطتها مسحة قديمة بارزة ، كان لنا الحق أن نقول إنه لا يوجد ما يجمع بين أعماله وأعمال أصحاب الشعر المنشور غير إهمال الوزن، ووضوح التنغيم، أما بقية خصائصها فبتبعدها عن الشعر المنشور، وتقترب من النثر الفنى القديم، الذى عرفناه عند ابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالهما، فلا فرق بينها وبين بقية القطع التى يضمها كتاب "أسواق الذهب" الذى أعلن الكاتب نفسه<sup>(٢)</sup> أنه يسمه من وسم أطواق الذهب للزمنخشرى ، وأطباق الذهب للأصفهاني .

ولا عجب فى هذه النتيجة فقد كان أحمد شوقى يرفع السجع الملتزم دون بقية المقومات الفنية، ويكاد يلحقه بالشعر . قال عنه<sup>(٣)</sup> " السجع شعر العربية الثانى، وقواف مرنة ريشة خصت بها الفصحى ، يستريح إليها الشاعر المطبوع،

(١) . ٢٤ .

(٢) . ٣ .

(٣) أسواق الذهب : ١٠٩ .



ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله ، ويسلو بها أحيانا عما فاتته من القدرة على صياغة الشعر .

وكل موضع للشعر الرصين محل للسجع، وكل قرار لموسيقا ، قرار كذلك للسجع .

فإنما يوضع السجع النابغ فيما يصلح مواضع للشعر الرصين، من حكمة تخترع أو مثل يضرب أو وصف يساق " .

\*\*\*\*\*

## الرواسب الغنائية

### في مسرحيات شوقي\*

يضم تاريخ الأدب والنقد وفرة من القضايا والآراء التي تلوكها الألسنة وترددها، جيلا بعد جيل، دون فحص أو دراسة. وقد تبين زيف كثير من هذه الأقوال عندما وضعت منفردة تحت مجهر البحث المتعمق، وتبين الجهل بكثير من لالات الأقوال الأخرى، أو الجهل بما تصل إليه من مدى، أو بكثير من جوانبها وأركانها، وما تؤدي إليه من نتائج قريبة أو بعيدة.

ولعل سبب ذلك أو السبب لذلك، كراهية الدارسين النقاط الجزئية. وشغفهم بالموضوعات العامة. فهم لا يتناولون إلا القضية العامة، التي يمكن للكاتب أن يطنب ويطنب في الكتابة عنها، ولا يحترمون كثيرا البحث الصغير الذي يعالج نقطة جزئية واحدة، فيوفيهما حقها بحثا وكتابة، ولا يتزيد فيها.

وقد آن لنا أن نعدل عن هذه النظرة، وأن نوجه همنا الأول إلى دراسة النقاط الجزئية المنفردة، وأن نقف سدا منيعا أمام سيل البحوث العامة، التي لا تقوم لها قائمة إلا على التعميم في الدراسة، وفي القول، وما أظن ذلك بالأمر الهين، ولكنه الأمر الضروري. فلا يمكن بحال من الأحوال أن ندرك البحث العام الصائب، إلا إذا مهّدنا أمامه الطريق بالأبحاث الجزئية المتعمقة التي لا تعرف زخرف البحث ولا الكتابة.

\* نشر في المجلة - يناير - ١٩٦١ م.

وهذا المقال محاولة إلى استجلاء جوانب قول أو قولين عامين يطلقان على الأدب المسرحي، لشاعرنا : أحمد شوقي . فما من دارس تعرّض لهذا الشاعر ، ومسرحياته ، إلا ذكر أن هذه المسرحيات ضمت - دون وعي من الشاعر أو تحت وعيه - كثيرا من الرواسب المتخلّفة عن شعره الغنائي . وما من دارس تناول أشخاص هذه المسرحيات ، إلا قال إنّها شخصيات ضعيفة باهتة.

وجعل كل دارس يبحث عن الأسباب التي جعلت هذه الرواسب تتسرب إلى مسرحيات شوقي. فأجمعوا كلهم على أن أحمد شوقي الذي مارس الشعر الغنائي نيّفا وأربعين سنة قبل أن ينظم مسرحياته، لم يكن في قدرته أن ينقطع عن ماضيه الطويل ، بل عن حاضره أيضا، ويتر كل صلة بينه وبين الشعر الغنائي، ويخلص نفسه للشعر المسرحي. فلمّا كتب ما كتب من مسرحيات اعتمد على مقومات الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، وانتقل على المسرح حاملا معه تقاليد فنه الغنائي القديم .

وكذلك لم يكن شوقي قادرا على أن يبتّ الصلات بينه وبين الشعر العربي عامة، وهو شعر غنائي في جملته ، لم يعرف الشعر التمثيلي من قبل . فشوقي يضرب في أرض بكر، وليس لها رسوم ولا حدود، بل إن ما بها من أعلام وصوى يبعد به عن الفن الذي يريد أن يقيم له كيانه.

وإذن فالشعر الذي اتخذ شوقي أداة للتعبير عن مسرحياته ، كان بالضرورة شعرا غنائيا، ولا حيلة لشوقي في ذلك . ولم يكن ذلك الشعر العربي غنائيا بخصائصه الفنية فحسب، بل كان يتغنّى به فعلا ، على اختلاف أوزانه وموضوعاته ، كما يتضح من كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني ."



وكان التمثيل في الإقليم المصرى، في ذلك العهد ، خطاى الرعة ، يحاول  
استهواء الجماهير بالعبارات المزخرفة ، والشعر والاعتماد على ما يثير خيال النظارة  
وعواطفهم.

ولما كان المصريون — قبل أن يعرفوا المسرح — مولعين بالغناء، يقضون  
لياليهم في الاستماع إليه، وأراد المسرح أن يجذبهم إليه، ويغريهم بالتردد عليه ،  
نقل لهم الغناء، وأدخله في برامجه. فكان لابد من الغناء، إما في المسرحية نفسها،  
أو بين فصولها. وقد أدى ذلك إلى ازدهار المسرح الغنائى ازدهارا رائعا ، ووجد  
كبار المغنين المسرحيين مثل : سلامة حجازى ، والمشهور من الأوبرات مثل التى  
لحسنها سيد درويش. بل قدّم لنا ذلك المسرح أشهر مغنينا العاطفيين : محمد عبد  
الوهاب. فكان لزاما على أحمد شوقى أن يرعى هذا المسرح الذى يكتب له،  
والجمهور الذى يريد أن تمثل مسرحياته أمامه ويجوز إعجابهم .

أضف إلى ذلك أن الشاعر نفسه كان مولعا بالغناء ولعا شديدا. ودليل  
ذلك رعايته محمد عبد الوهاب وعنايته به . وتعهده بالنصائح ، وإسهامه في تخريجه  
الفنى، وتقديمه المقطوعة وراء الأخرى له ليلحنها ؛ وما نظم من شعر فى أم كلثوم ،  
وما رثى به كبار المغنين الذى توفوا فى حياته .

كل هذه العوامل اجتمعت حول شوقى ، فجعلته عرضة للتأثر بالخصائص  
الفنائية للشعر، لا يفتن إلى ما يتسرب منها من شعره الغنائى إلى شعره المسرحى،  
أو يفتن لبعضه ولكنه لا يستطيع التخلص منه أو لا يريد هذا التخلص .

وتعقّب الدارسون الآثار التى خلفها الشعر الغنائى فى مسرحياته أو الصور  
التي اتخذها هذه الرواسب الغنائية ، وأماطوا اللثام عنها. ونستطيع أن نصتف هذه  
الرواسب إلى نوع ظاهر جلى لا يحتاج إلى بيان ، وإلى نوع خفى أو غير مباشر فى  
حاجة إلى إبانة الروابط بينه وبين الشعر الغنائى .

ويتمثل النوع الجلى فى الفصول أو المشاهد أو المناظر غير المسرحية التى أقحمها الشاعر على مسرحياته، دون أن ترتبط بتسلسل الأحداث ارتباطا وثيقا. وإنما فعل ذلك لقيم غنائية . فهو حريص كل الحرص أن يودع كل مسرحية من مسرحياته مقطوعات أو قصائد وقرأها كل أسباب الغناء من قيم صوتية، بل ما أتى ها إلا لتغنى، مثل نشيد ، الحب الحياة، ونشيد الموت فى مسرحية مصرع كليوباتره، ونشيد القبور فى مسرحية مجنون ليلي، وأناشيد الزواج فى مسرحيات قمبيز، وعلى بك الكبير وعنتره وغيرها . وهو مولع بالمواقف التى تتيح الفرصة للغناء، مثل الحفلات ، والولائم ، ومناظر الغرام، واللوحات الاستعراضية، التى ملأ بها مسرحياته جميعا.

وعيب هذه المقطوعات أنها دخيلة على الحوار، لا تعطينا جديدا، ولا تؤدى إلى تطور فى أحداث المسرحية، بل إنما تطفى على الحركة المسرحية، فلا تتوالى مندفعة، وتضطر إلى الوقوف أو الجمود حتى يفرغ أصحاب الغناء والاحتفال، وتصيب الحوار بشيء من التراخي والفتور ، وتصيب تصميم المسرحية نفسه بشيء من التفكك . فالمعروف أن المسرحية محدودة الوقت، لا بد أن تجرى أحداثها فى توتر مندفع ، ويأخذ بعضها برقاب بعض، فلا يرد حدث إلا إذا استدعاه سابقه، حتى تجذب انتباه النظارة فيستغرقوا فيها وفى أحداثها.

وتتمثل الرواسب غير المباشرة فى كثير من الظواهر. فقد ذهب الدكتور شوقى ضيف مثلا إلى أن أحمد شوقى أميل إلى المسرح الاتباعى منه إلى الابتداعى، وأرجع ذلك إلى غنائيه . فقال :

" ومسرح شوقى لذلك مسرح كلاسيكى، وكان ذوقه فى شعره الغنائى الذى جعله يستمد فى إطاره من القديم — كما أسلفنا — هو الذى دفعه إلى هذا الاتجاه فى مسرحياته، فنظمها من ذوق الكلاسيكيين الفرنسيين ٠٠٠ لم يعن



بالمسرح البرجوازي الذى نشأ بعد ذلك والذى يستمد موضوعاته من الحياة الشعبية الفرنسية، وكذلك لم يعن بالمسرح النفسى ٥٥٥ الذى يصور مشكلات الناس الاجتماعية والإنسانية". (الأدب العربى المعاصر ٧٥). وهو قول قد يصح، ولكن يخيّل إلى أنه يحتاج إلى دراسة مفصّلة، لأن المعروف أن الإبداعيين (الرومانسيين) أقرب إلى الغنائية والذاتية من الاتباعيين، ولذلك أخفقوا فى الفن المسرحى على حين نجح أسلافهم .

ويتصل بذلك القول بداتية مسرح شوقى . فلم يحاول الشاعر أن يخفى وراء مواضيعه أو شخصياته أو حوارهِ، ويترك الحرية للمسرحية ليتطور موضوعها من داخل الشخصيات. وتتحرك شخصياتها مع أحداث الموضوع فى اتساق. بل فرض نفسه عليها. وعلى أبطالها خاصة، فلم يتركها لتعبر عن نفسها، وإنما تكلم هو من وراءها بشكل خطابي تظهر فيه ذاتيته وآراؤه وأهواؤه ظهوراً بيّناً .

والشعر الغنائى غاية فى ذاته، لا يرمى الشاعر إلى شيء وراءه، فيوفر له كل ما رأى أنه من أسباب الجمال، من لغة منمقة ، ومعان طريفة، وصور بديعة، لينفذ به صاحبه إلى مشاعر القراء لا ستشارتها . أما الشعر المسرحى فليس بغاية، وإنما هو وسيلة لإدارة المسرحية وحوادث الموضوع، والتعبير عما يجول فى أفكاره وأعماق الشخصيات. والشعر فى مسرحيات شوقى يتمتع بكل خصائص الشعر الغنائى أو بكثير منها، فهو غاية مجمّلة، منمقة ، مختار الألفاظ، كثير الصور ٥٥٥ ولذلك قال الدكتور طه حسين عنه : " أما عن التمثيل فقد غنى شوقى فاطرب وائر ولكنه لم يمثّل " (حافظ وشوقى ٢٢١).

وتوسّط الدكتور شوقى ضيف فقال : "لاريب فى أن طه حسين يغلو حين يذهب إلى أن شوقى غنى ولم يمثّل ، وكان أولى له أن يقول إنه غنى ومثّل (شوقى ١٩١).

ويشهد لكون شوقي لا يفرق بين الشعريين : الغنائي والمسرحي ما أدخله في مسرحيتي مجنون ليلي وعنترة ، من شعر قيس بن الملوّح وعنترة، دون أن يدخل عليه تغييرا ما ، لإعجابه الغنائي به . فلا شك أن شعرهما — وأولهما من الشعراء العذريين الموهوبين في الذاتية الغنائية — فاقد لكل خصائص الشعر المسرحي.

ويشهد لذلك أيضا محاولته الاحتفاظ بقيم الشعر الغنائي في شعره المسرحي، بل توفير الخصائص الشكلية له أيضا . فقد احتفظ بأوزان الشعر الغنائي وقوانينه ، ونظم مسرحياته من جميع مجور الشعر العربي ، وجعل المتحاورين يستكملون الوزن ، إن لم يستكمله المتكلم الواحد. ووضع على لسان أحد المتحاورين في كثير من الأحيان شعرا كثيرا، فخرج بذلك عن نظام الحوار إلى نظام القصائد العربية الغنائية، وأوقف الحركة المسرحية. فهو لا يسعى إلى الإيجاز والتركيز، بل يطنّب كثيرا ويترسل استرسالا، لا يشك سامعه في أنه إنما يستمع إلى قصيدة لا إلى قطعة من حوار.

وقد أورد الدكتور شوقي ضيف مسودة بعض شعره المسرحي (شوقي ٦٥) بين منها أن الشاعر كان ينظم هذا الشعر على صورة القصائد الغنائية، ثم يحاول أن يخضعها للمسرح. فهو لا يستطيع أن يفى بمطالب الشعر المسرحي بادئ ذي بدء.

كذلك تتصف صور الحوار عند شوقي بأنها تركيبة، وتكاد لا توجد بينها تلك الوحدة الحية التي تميز العمل الفني ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية، ويعم عنصر الوحدة النابع من الشخصية، على حين يعتمد الحوار المسرحي على التحليل النفسي العميق للشخصية والموقف، ويخضع خضوعا تاما للتمثيل .

وأخيرا نصل إلى أهم نقطة في هذا المقال، وهي التي صال وجال فيها الكاتب، أعني شخصيات مسرحيات شوقي . وكل من تعرّض لها عاها، بل أرجع الدكتور

محمد مندور سبب إخفاق شوقى فى إحداث الأثر النهائى المنشود إلى اضطرابه فى وصفها وتحليلها .

ووصف الدارسون هذه الشخصيات بأنها لا حياة فيها أو فاقدة الحيوية جامدة، وبأنها بسيطة التركيب، قليلة التعقيد، قليلة الألوان، ضحلة العمق، وبأنها ضائعة السمات ، منعدمة الملامح بحيث يلتبس بعضها ببعض . وبأنها مرتبكة مضطربة متناقضة مزدوجة، ويهمنى الوصف الأخير بخاصة.

فقد ذكر الدكتور مندور أن شوقى لم يحلل شخصياته، وشخصيات مصرع كليوباترة بخاصة، على نحو يستطيع أن يحقق المشاركة الوجدانية المطلوبة بينها وبين المشاهدين ، بحيث يعجبون بمظاهر القوة والعظمة فى نفوسهم، ويلتمسون العذر لمواضع الضعف . فقد صور كليوباترة على نحو يشعرنا بأنها غير مؤمنة على الإطلاق بأى شىء مما تقول، فهى أحيانا ملكة مصر التى تضحى فى سبيلها بكل شىء، وهى أحيانا ملكة طموح تعمل لمجدها الشخصى وتضحى بكل شىء فى سبيله، وهى أخيرا شهوانية اللذات تستعبد غرائزها وتسيطر على حياتها. وبين كل هذه الاتجاهات تضرب حياتها وتختلط تصرفاتها، بحيث يحس المشاهد بأنها كاذبة فى كل ما تقول. وليس هذه الشعور ناتجا عن تقلب مشاعرها وتغير حالتها النفسية، فهذه التقلبات حقائق نفسية كثيرا ما نصادفها فى الحياة، وفى روايات المؤلفات الأدبية. ولكنها تكون تقلبات صادقة لها ما يبررها من الأحداث. وأما كليوباترة عند شوقى فلا نحس الصدق فى حالاتها المتقلبة ، ولا نلمس مبررات هذا التقلب وضروراته.

وذكر الدكتور محمود حامد شوكت ، أن شوقى " أضر بتصوير شخصية كليوباترة بحيث لا نعلم من أقوالها وأفعالها ، أهى عاشقة لأنطونيو أم مخلصه لمصر "

. وأبان أن الحديث الواحد قد يكشف عن تناقض بين هواها وواجبها، فلا نعلم أيهما محور شخصيتها. وكثيرا ما ترتبك حين يظهرها وطنية على طول الخط .  
ويبرز هذا التناقض نفسه في شخصية أنطونيو، وليلى ، فهي فتاة بدوية موزعة بين إخلاصها لهواها وإخلاصها للتقاليد، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس في الآخر. فشوقي محقق في تصوير الصراع، الصراع الذي كان من الطبيعي أن يثور في نفس ليلى بين حبها لقيس وخضوعها للتقاليد. ففي سهولة يفوض المهدي : والد ليلى ، لها الأمر لتختار زوجها ، وفي سهولة عجيبة تختار ليلى وردا الثقفى وتفضله على قيس . وكل ما نلمسه منها هو مجرد ندم على هذا الاختيار.  
وأراد الباحثون أن يعللوا ضعف هذه الشخصيات عند شوقي . فذكر الأستاذ العقاد أن مسرحياته خلت من الشخصيات ، لانعدام شخصيته هو في شعره.  
وذكر الدكتور شوكت أنه ربما لم يقصد إلى عمق التحليل . والسببان يحتاجان إلى فضل قول ودراسة .

كذلك أرجع الدكتور شوكت ذلك إلى تدخل شوقي في تعبير شخصياته ، وتقييده حريتها، وإلى محاولته أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع، كما فعل في كليوباترة مثلا حين حلل نفسيتها من وجهة نظر الدفاع عنها وتبرير كل ما تصدر من أعمال . فالشخصيات إنما تحيا بنواحي الضعف حياتها بنواحي القوة. ولذلك كانت شخصياته الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطاله، لأنه لم يتدخل كثيرا فيها.  
وأرجعه أيضا إلى كون كثير من الشخصيات تاريخية. ومن المتعذر إحياء الشخصية التاريخية. ويحتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفران لشاعر مبتدئ كشوقي في مسرحياته. فالشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى الأفراد ذوى الملامح البيئة الصفات، الذين نجدهم في الحياة . فخالف بذلك الأستاذ العقاد

الذى رأى أنه ليس فى تحضير الشخصيات التاريخية وتصويرها فضل كبير بالنسبة إلى فضل الإنشاء والإبداع .

والحق إنه لا يمكن إطلاق القول فى هذه القضية ، فبعض الأدباء يحسن إحياء الشخصيات التاريخية وبعضهم يحسن تصوير الشخصيات الحية، وليس هذا العمل بأسهل من ذلك، فالإنسان يلتقطان من حياتهم الحاضرة ما يقيمون عليه تصوير دنياهم الفنية: مبتكرة كانت أو تاريخية.

وردّ الدكتور شوكت هذا الضعف أيضا إلى السيل الغنائى ، أو الاتجاه الغنائى الذى اندفع فيه الشاعر، وضغى فى سبيله بالقيمة المسرحية. وعندما شرح هذا الاتجاه تبين أنه يريد به تدخله فى شخصياته .

وأعتقد أن الدكتور شوكت أصاب فى ردّ ما أصاب أبطال شوقى إلى غنائه ، أعنى أن ذلك أثر من آثار الشاعر الغنائى فى الشاعر المسرحى. ولكنه لم يتبين الطريق السوى حين أراد أن يبين ما يريد.

فأحمد شوقى أولا لا يمكن وصفه بجهل القواعد الفنية المسرحية، بل هو عارف بما ملم بدقائقها. وقد اعترف بذلك الدكتور شوقى ضيف أكثر من مرة، فقال : "إننا لا نستطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها" : "وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها" .

ويؤكد ذلك تحليل الدكتورين : شوكت ومندور لمسرحياته . وإن لم يصرّحا بجودة تصميم شوقى لمسرحياته . يقول مندور : "من المقرر فى المسرح الكلاسيكى أن تبني المسرحية فى أساسها على أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة. ومن البين أن شوقى قد بنى مأسية فى جملتها على هذا الصراع . . . ."

(مسرحيات شوقى ٢٤) .



كذلك لا يمكن وصف شوقي بجهل القواعد الفنية لتصميم الشخصيات المسرحية، بل هو عارف بها . ولذلك أقام شخصية كل بطل من أبطاله على صراع صالح لأن يأتي بالمسرحية الجيدة، فشخصيتا كليوباترة وأنطونيو تعتمدان على الصراع بين حب الوطن وهوى عدوّ له ، وشخصيات مجنون ليلى وعترة تعتمد على الصراع بين الهوى والحوائل الاجتماعية .

ويذكر الدكتور شوكت أن الشخصية عند شوقي تدفعها عادة عاطفية عامة توجّه تفكيرها وسلوكها ونوازعها بحيث تظهر أفعالها وأقوالها منسجمة معها دالة عليها ، وفي البطل عيب تنفذ المأساة منه إليه .

إذن أجاد شوقي تصميم مسرحياته وأبطالها . فما الذى حدث ؟ .

أدق من أجاب على هذا السؤال الدكتور مندور الذى رأى أن شوقي وضع بدور الصراع فى مسرحياته، ولكنه لم يستطع أن يمتيها ، فبقى الصراع عنده سطحيا لا يتعمق أغوار النفس البشرية ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن وعمل الغرائز وشهوات النفس ونزواتها الدفينة . ولكن لماذا ؟ .

أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال لا تكشف عن ضعف الصراع فى مسرحيات شوقي فحسب ، بل عن ازدواج الشخصيات وتناقضها أيضا . والإجابة بسيطة ذكرها كثيرون ، وهى : كون شوقي شاعرا غنائيا .

والشاعر الغنائى ذاتى ، ينظر إلى وجدانه ، إلى داخل نفسه ، ويغيب عن كل وجود آخر، وينظر إلى اللحظة التى يعيش فيها وينسى كل وقت غيرها .

قال شوقي نفسه :

وهون الأرض إلا موضعا

قد يهون العمر إلا ساعة

وقال على محمود طه :

غيرَ يومٍ لم يعدْ يذكُرْ غيرَ

نسيَ التاريخَ أو أنسىَ ذكْرَ



يوم أن قابلته أول مرة

فهو حين يحب يرى حبيبه حاويا لكل جميل ، ولا جميل غيره ، وحين يكره يرى بغيضه حاويا لكل قبيح ، ولا قبيح غيره ، وحين يرضى عن أحد يرضى عن كل ما يعمل ، ويعمى عن كل ما به من سوء :

وعين الرضا عن كل عيب كليله كما أن عين السخط تبدى المساويا

يعيش في حبه ، وفي كرهه ، وفي رضاه ، وفي جميع مشاعره ، وينسى الحياة الخارجية ويعيش في داخل ذاته ، ويضخم في كل ما يجري فيها ويبالغ . وكذا كان شوقي في مسرحياته . يقول عنه الدكتور شوقي : " لا ريب في أن هذه القطعة وحدها كافية لمعرفة أنه نسي شخصيته مثلا ، فانطلق يصور حياة كليوباترة من حيث هي ، ونسى أنه يحاول في مسرحيته أن يدافع عنها . . . ولعلنا لا نغلو إذا قلنا إنه نسي أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقرية من حيث هي كما وضح ذلك في موضع آخر . ونسى أيضا قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال ، كل ذلك نسيه . . . " (شوقي ٢٠٧) .

كذلك يبالغ شوقي ويهول في إبراز صفات أبطاله . فعترة أبدا متصر يفتك بأعدائه ويتلاعب بهم . وكليوباترة — في مواطن الوطنية — مصرية متطرفة ، و — في مواطن الحب — عاشقة موهبة ، وقارئة تغيب عن الوجود إذا أمسكت كتابا ، وأمّ مثالية و . . . وهي إذن مجموعة من الصفات المتطرفة التي قد تتناقض . وهي في كل منظر تظهر فيه تمثل صفة واحدة ، ولكن لا يجتمع في المشهد الواحد صفتان أو أكثر . ومن هنا فقدت اتساق شخصيتها وانسجامها ، وانفصلت صفتها

بعضها عن بعض . وكان مسرحية مصرع كليوباترة تضم عدة نساء بهذا الاسم :  
إحداهن وطنية مخلصه ، وثانيتها عاشقة لأنطونيو ٠٠٠ ولا تجتمع واحدة مع  
الأخرى . وعدم الاجتماع هذا هو الذى أضر بالمسرحية والشخصية ، وأفقدتها  
الصراع ، لأنه قائم على اجتماعهما .

والسبب الأول غنائية شوقى التى لا ترى إلا الموقف الواحد ، وتغيب فى  
اللحظة الواحدة ، ولا تنظر نظرة شاملة على الحركة المتطورة التى لا بد أن تقوم  
عليها المسرحية . والمسرحى يقيم مسرحيته على فكرة معينة يراعيها طوال  
مسرحيته ، وندعوها فكرته أو فلسفته .

أما الشاعر الغنائى فيشق عليه أن يكون له فلسفة خاصة ، لأنه يعبر عن  
لحظات . ربما لا يكون لها امتداد ، أو ربما تغير امتدادها تماما .

\*\*\*\*\*



## مصطفى عبد الرازق

### دارس الأدب

لفت نظري هذا المنحى من مناحى حياة هذا الرجل لأنى اطلعت — فى صباى — على كتاب صغير ، كتبه عن الشاعر "البهاء زهير" ، وأصدرته دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٠ م ، وحظى منى — إذ ذاك — بإعجاب كبير ، وبخاصة أنى أحب الشاعر موضوع الدرس .

ثم عرفت أنه أدار أحد فصول كتابه «فيلسوف العرب والمعلم الثانى» حول "الشاعر الحكيم أبى الطيب المتنبى" .

وعلى هذين العملين أدير دراستى الراهنة ، وقد أعلن الرجل نفسه أسباب كتابته عن البهاء زهير ، وهى :

أولا : قراءته — فى صباه — شيئا من كتب الأدب، فى بعض الليالى ، ووجه شعر البهاء منذ معرفته إياه ، فى هذه القراءة، لاستشفائه معانيه من ثنايا ألفاظه اللطيفة وتراكيبه ، واستثارة وزنه الموسيقى ونغمه فى نفسه أريجية وطربا .

ثانيا : استجلاؤه من امتياز الرجل وتفوقه — لما درس سيرته — ما ملأه حبا له وتقديرا، لأنه كان مثالا من مُثل الخلق العظيم، يجمع إلى حب الخير، وفضيلة العفو، قوة الشخصية ، وشرف النفس ، وعزة الإباء .

ثالثا : عظمة البهاء بمقامه فى تاريخ الأدب العربى . فقد ابتدع — فى الشعر والإنشاء — نمطا جديدا خرج به عن التقاليد المرسومة فى صور

\* محاضرة ألقى فى المجلس الأعلى للثقافة.



المخاطبات، وفي الأساليب. فهو موجز، مقتصد في زينة اللفظ، نزاع إلى  
الوضوح والبساطة، عدو للجمود على نُظْم في البيان تقتل مواهب  
الإبداع والتفنن .

رابعاً : عدم معرفته شاعراً، نفخت مصر فيه روحها ما نفخت في البهاء . فهو  
مصرى في عواطفه ، وفي ذوقه، وفي لهجته إلى الغاية القصوى، وإن كان  
مولده في بلاد الحجاز.

ولم يذكر الرجل أسبابا دفعته إلى الكتابة عن المتنبي . ولكننا نستطيع أن  
نستنبطها من عنوان الفصل ومن ثناياه . فالعنوان يشي بأنه كتب عنه لأنه كان  
شاعراً حكيماً، أى فيلسوفاً ، ويشي الفصل بأنه كان يريد أن يكشف عن الصلة  
بين فكر المتنبي وفلسفة الفارابي — الذى كان الموضوع الأصيل للكتاب ، وهى  
صلة لم يفتن إليها أحد قبله .

ولن يستوقفنا ما كتبه مصطفى عبد الرازق عن سيرة البهاء زهير، لأنه  
اكتفى بتوضيح المعالم الكبرى في إجمال ، ولأنه لم يضيف إلى ما قاله من سبقه عنه  
شيئاً .

ويمكن أن نسحب القول نفسه على ما كتبه عن شعره . ولكن هناك أموراً  
لا تخطئها العين .

أولها : إعجابه الشديد بشعر البهاء ، الذى دفعه إلى إيراد كل ديوانه على وجه  
التقريب، فقد كان يتهل الفرصة السانحة ، فلا يأتى لها بالمثل أو المثلين،  
بل شغلت الأمثلة عنده مرة ثمانية وعشرين صفحة .

وثانيهما: انتهاز كل فرصة سانحة لإعلان أن الشاعر يمثل الشخصية المصرية . وقد  
نقلت حالا ما قاله في مطلع الكتاب . وأضاف إليه في الصفحة الخامسة

والعشرين : الروح المصرى يتجلى فى هذا الشاعر القوصى الصعيدى بأكثر مما يتجلى فى أى شاعر مصرى عرفناه فى القديم والحديث، وفى السادسة والعشرين : يطول بنا القول لو أردنا أن نستقصى فى شعر البهاء زهير نفحات مصريته فى التعبير والذوق . . . ولا يفوتنا أن نشير إلى أن من نفحات المصرية فى أسلوب البهاء زهير كثرة الحلف فى شعره، فقلما تخلو قصيدة له من يمين ، وفى الثالثة والخمسين: فى هذه الأشعار وكثير غيرها مما يوجد فى ديوان البهاء زهير عبارات وأصاليب مصريتها أكثر من عربيتها، والشعراء يتأبون أن يستعملوها منذ القدم وحتى فى هذه العصور، ويعدون ذلك تبذلاً وضعفاً وإخلالاً بجمال الشعر وجمال البيان .

وثالثها : ما نلاحظه من الإعجاب الشديد بلغة البهاء، التى أشار إليها فى النص السابق بما أشار ، ولم يكتب بذلك بل أعلن أن الشعراء لا يقدرّون عليها، فهى السهل الممتنع، ولا بد من عبقرية كعبقرية البهاء زهير لتوفّق هذا التوفيق فى إنشاء أشعار من الطراز الأول، يطرب لها الخاصة، ولا تكون العامة أقلّ بما طربا، بلسان هو لسان التهاور، ولسان البيوت والأسواق.

أما فصل المتنبي فقد استهله بأن خصومه وأنصاره اتفقوا على وصفه بالفلسفة. وإن اختلف مراد كل منهما منه. فقد أراد به الأولون النّم والغضب من المكانة، والآخرون المدح والتبوية برفعة الشأن .

وقد رفع الخصوم وصفه بالفلسفة على الدعائم التالية :

أولا : شعره الذى يدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب فى الدين ، كقوله:  
 يترشّفن من فمى رشسفات                      هن فيه أحلى من الوحيد

ثانيا : استعماله في شعره ألفاظا من ألفاظ المناطقة والفلاسفة والمتصوفة  
والمتكلمين ، مثل قوله :

يفنى الكلام ولا يحيط بفضلكم      أيحيط ما يفنى بما لا ينفد

ثالثا : إيراد أسماء أرسطاليس وبطليموس وجالينوس وبقرات في شعره .

رابعا : إشارته إلى مذاهب المانوية ، والسوفسطائية ، والتناسخ ، وغلاة الشيعة ،  
مثل قوله :

وغيث ظننا تحته أن عامرا      علا لم يمت أو في السحاب له قبر

خامسا : قصده إلى العويص من المعاني ، مما يخرج عن طريق الشعراء إلى مذاهب  
الفلاسفة ، مثل قوله :

ولجدت حتى كدت تبخل حائلا      للمنتهى ، ومن السرور بكاء

وختم مصطفى عبد الرازق أقوال خصوم المتنبي بأن منهم من حاول أن  
يرد معانيه الجيدة إلى من سبقه من الشعراء ، ويرد حكمه وأمثاله إلى كلمات  
لأرسطو ، ليخرجه من زمرة الشعراء وزمرة الفلاسفة معا . وضرب مثالا على ذلك  
برسالة الخاتمي التي أتى فيها بما زعم أن المتنبي وافق فيه أرسطو . واكتفى رجلنا بأن  
رمى الرسالة بقوله : في بعض هذه المواضع تكلف ظاهر في الوصل بين قول الشاعر  
وقول الفيلسوف .

وأما أنصار المتنبي فاعتمدوا على وصفه بالفلسفة على إتيانه في شعره  
بأغراض فلسفية ، ومعان منطقية .

وانتقل مصطفى عبد الرازق من الحديث عن الأنصار والخصوم إلى العصر ،  
الحديث فأورد أقباسا مما قاله محمد كمال حلمي بك ، وعباس محمود العقاد ، وشفيق  
جبري ، ومحمود محمد شاكر ، عن فلسفته .

ثم وقف عند سؤال : هل كان المتنبى يرى نفسه فيلسوفا كما كان يرى نفسه الشاعر الفرد.

واستهل الإجابة بالخبر المشهور عن أن سائلا سأله عن أبي تمام والبحترى ونفسه ، فقال : أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحترى .

ثم لحظ أنه لم يجد شعرا للمتنبى وصف فيه نفسه بالفلسفة أو الحكمة ، بل لم يجده يمدح بهما إلا مرات قلائل، مثل قوله :

عربي لسانه ، فلسفى رأيه ، فارسية أعياده

وحكم على ذلك بأنه لا يدل على أن المتنبى لم يكن يعرف للفلسفة قدرها، فقد يكون تجنبه ذكرها في بلاط الحمدانيين لأنها كانت مازالت معتبرة — في ذلك الوسط العربي — علما من علوم الأوائل الأعاجم، غير إسلامى ولا عربى .

وختم مصطفى عبد الرازق فصله بكلمة عن مصادر فلسفة المتنبى. فاتفق مع محمود محمد شاكر في رفض أن يكون قد أخذ عنم يكنى أبا الفضل الكوفى. واتفق مع من قال إنه تأثر بأرسطو، لأنه لا شك أن أثر فلسفته قد وصل إلى المتنبى كما وصل إلى جبهة المفكرين المثقفين في عصر المتنبى ، ومن قبله ، ومن بعده.

ثم لاحظ أن كل المترجمين للمتنبى والباحثين في فلسفته قد أغفلوا رجلا لعله صاحب الأثر الأكبر في فلسفة المتنبى، ذلك الرجل هو أبو نصر الفارابى. فقد عاش كل من الرجلين الآخر — في همى سيف الدولة — سنتين ، كما لاحظ أن فيما يرويه المؤرخون من روايات وأساطير في شأن الرجلين تشابها يؤدي إلى الخلط أحيانا.

ثم أعلن : إذا جئنا إلى ما يدور في شعر أبي الطيب من المعانى الفلسفية. وجدنا لذلك أصولا فيما وصل إلينا من كتب الفارابى. وتقصى كل ذلك أو أكثره ليس مما تحتمله هذه الفرصة : على أنى أضرب لذلك الأمثال :



أولاً : يكثر المتنبي من القول في الطبع وأنه يعسر تغييره أو يتعذر. وقد أثار الفارابي في كتاب الجمع بين رأي الحكيمين مسألة الخلاف بين أرسطو وأفلاطون في أن الأخلاق كلها عادات تتغير ، وأنه لا شيء منها بالطبع، وأن الإنسان يمكنه أن ينتقل من كل واحد منها إلى غيره بالاعتقاد والدربة، كما جاء في كلام أرسطو، أو أن الطبع يغلب العادة كما ذكر أفلاطون في كتاب السياسة .

ثانياً : يقول المتنبي :

قضاء من الله العلي أراده      ألا ربما كانت إرادته شرا

ويقول الفارابي : وكل كائن فبقضائه وقدره ، والشروع أيضا بقدره وقضائه .

ثالثاً : رويت للفارابي أشعار يجرى فيها من المعاني مثل ما يجرى في شعر المتنبي .

رابعاً : أحسب أن ما أورده الخاتمي من الأقاويل المنسوبة إلى أرسطو قد يكون معظمها من كلام الفارابي. فإن الخاتمي لم يبين لنا مواقعها من كتب أرسطو. وإذا لم تكن من كلام الفارابي فقد تكون وصلت إلى المتنبي من كتب الفارابي. فقد ذكر المؤرخون أن له كتابا اسمه «فصول مجموعة من كلام القدماء» وهو لم يصل إلينا .

ونخلص من ذلك إلى أن مصطفى عبد الرازق ليس دارسا للأدب: وإنما هو دارس للفلسفة ، يبحث عنها في أقوال الفلاسفة والمتكلمين . غير أنه بحث فيما كتب عن المتنبي عن الفلسفة في إبداع الشاعر. وأما ما كتبه عن البهاء زهير فصدر عن هواية غلبت عليه في صباه، ودفعته في أحد أوقات فراغه في رجولته إلى كتابة ما كتب .

ومع ذلك ، تكشف هذه الكتابات عن حسن مرهف بالشعر، وإعجاب بالفكر الواضح ، والتعبير العذب غير المتعالي، وقلم ينطلق في يسر. يسيل بالعبارة الجامعة بين العذوبة والجزالة معا .

\*\*\*\*\*



## رسالة الأدب

عند أبي حديد\*

محمد فريد أبو حديد أحد رواد الأدب النثرى الحديث، الذى زاحم فن العربية الأعظم — الشعر — واحتل محله أو يكاد.

وهو أحد الرواد الذين تخرجوا فى مدرسة المعلمين العليا . التى قدمت للأدب المصرى جماعة من رجاله : شعرا ونثرا، إبداعا وتجديدا. فقد يسرت لهم معرفتهم الواسعة باللغة الإنجليزية سبل الاطلاع على الأدب الأوروبى إبداعا ونقدا. ومن ثم تأتى أهمية التعرف على صورة الأدب ورسالته عنده.

والأدب — عنده — عنصر هام ضرورى فى حياتنا لا غنى لإنسان عنه، كما أن الفن — فى مجموعه — عنصر هام ضرورى فى حياتنا. فالأدب والفن — فى الحياة الإنسانية — مورد التثقيف الذوقى والنفسى. ولا يتم لإنسان وعيه، ولا تنضج حكيمته، إلا بالتزود الكافى من هذه المنابع الروحانية.

وبقدر اهتمامنا بالآثار الأدبية يكون اهتمامنا بكل ما يعرض لنا من معانى الحياة الإنسانية.

وليس فى متع الحواس ما يعدل متعة السرور بقراءة قطعة أدبية أو فنية بديعة، لأنها متعة يبقى أثرها فى الشعور فلا يزول أبدا، لأنها تضيف إلى وجود الإنسان إضافة نفيسة. وكل معنى نفيده من قراءة الأثر الأدبى ماهو إلا عصارة من حياة أخرى، وثمرة من تجربة إنسان آخر: له فضل فى العقل والشعور، ولمح من

\* محاضرة ألقىت فى المجلس الأعلى للثقافة .

الحقائق لمحات تقتبس جانباً من حكمة الوجود. فاطلعنا على ذلك المعنى يضيف  
إلىنا تجربة لم نخضعها، ويضئ لنا جانباً من الوجود كان غامضاً علينا. ونحن — إذ  
نقرأ ما يبدعه الأديب، أو نطلع على ما يبدعه الفنان — تفتح أمامنا آفاق جديدة  
من التفكير. فيكون الأديب والفنان — بالنسبة إلينا — بمثابة من يفتح  
باباً للمناقشة، نشهد فيه ذكاءنا وإدراكنا. ألسنا نرى أننا — عند قراءة  
كتاب — تمر بنا أوقات كثيرة نقف فيها للتفكير فيما بيننا وبين أنفسنا، فأحياناً  
نوافق الأديب الكاتب، أو نقر الشاعر على نظريته، وأحياناً نخالف ما ذهب إليه  
كل منهما؟ ونحن — في الحالين — نشترك في المناقشة، ونكتسب علماً جديداً أو  
حكمة جديدة.

وقد نعدّل آراءنا بعد أن نعرف وجهة نظر الأديب، كما أننا قد نزيد إيماناً  
بوجهة نظرنا التي كانت — من قبل — أقل وضوحاً عندنا.

ولسنا نبالغ إذا قلنا: إن قراءة الآثار الأدبية من أكبر العوامل على تطوير  
الأفكار. وكلما كثرت تلك الآثار كانت الحياة — في مجموعها — أغنى وأغزر  
وأعمق. وليس يخاف أن الأمم التي تكون فيها حركة الإنتاج الأدبي قوية، يكون  
مستوى التفكير فيها أعلى، وبصّر الأمة — في مجموعها — بالأمور أدق  
وأجلى.

وليس يستغنى إنسان عن تذوق الأدب والفن إلا إذا أراد لنفسه أن يكون  
أداة خاملة لا تعرف للحياة الحقيقية معنى. ومن لا يهتز لجمال المعاني، أو لا يدرك  
خلجات العواطف الإنسانية؟ ومن لا يهتز لجمال المنظر الطبيعي الجميل أو للنغم  
المطرب الرقيق أو للصورة البارعة التي أودع فيها الفنان براعته ونبوغه؟ ومن لا  
يطرب لموقف الجليل أو للعاطفة النبيلة؟ من لا يتأثر بهذا إنما يكون إنساناً  
بالصورة لا بالحقيقة، ولا يكون فرقاً بينه وبين الكائن الحيواني الذي لا يعرف عن



الحياة إلا ما يشبع شهوته، ويسد جوعه، ويطفى عطشه، والذي يتألم من الضرب ولا يعرف معنى للكرامة، ولا يقدر قيمة للحرية .

وكان أبو حديد من أنصار المذهب الفردى، الذى يرد تقدم البشرية إلى أفراد كانت لهم قدراتهم الخاصة . فهو يقول : إذا عرضنا أحوال الإنسانية — من أقدم العصور إلى اليوم — وتبعنا تقدمها ورقبها، وما استحدثته شيئا بعد شئ من عناصر التجديد، وتطورها خطوة بعد خطوة فى سلم الحضارة، إذا عرضنا ذلك وجدنا أنها مدينة — فى ذلك التنقل المستمر — إلى أفراد أفذاذ ، كانوا هم خلاصة كل جيل، وكانوا هم رواد الإنسانية فى سيرها إلى الأمام.

فهناك الفرد الفذ الذى يختلف عن سائر أهل زمانه فى دقة نظـرته إلى ما حوله من الأشياء، وقوة ملاحظته لوجوه الشبه والخلاف بينها، وفى نفوذ بصيرته إلى ما وراء مظاهر الأشياء، إلى ما ينطوى تحتها من الأسرار الكونية، وفى مقدرته على أن يلمح من الملكوت المحيط به ما يدق عن ملاحظة سائر البشر فى وقته. فهذا الفرد الفذ يقدر على أن يدرك الحركة فيما يبدو ظاهره ساكنا، ويدرك التشابه فى أشياء تبدو — فى خارجها — مختلفة ، ويميز العناصر الواحدة الجوهرية فيها .

ولا فرق عنده — فى هذا — بين العالم والأديب . فالأول يستطيع أن يكشف عن سر كوني منطو تحت السطح فى الكائنات لا يراه غيره، ويكون له الفضل فى الكشف عنه، وتوجيه أنظار الآخرين إلى حقيقته. هذا هو العالم الذى بنى لبنة فى صرح العلم الذى نراه — اليوم — يطاول السماء فى شئ يشبه الغرور، بعد أن كانت أسراره خفية عن الناس، وبعد أن كان الإنسان فى جهالته الأولى ، يرهبها ويخشع إلى حد العبادة من هيبتها ، لجهله بها .

وكذا تصوره لغير العلماء . فالإنسانية — عنده — مدينة — في تقدمها وتطورها كذلك إلى أفراد أفضاذا آخرين ، لكل منهم ميدانه الذى يبرز فيه، ولكل منهم مقدرته التى يتميز بها عن سواه .

فهناك الفنان الذى يستطيع أن يلمح من نافذته الخاصة التى يطل منها على الحياة ألوانا لا تلمحها العين العامة، أو لعلها تقع عليها ولا تقف عندها لتأملها ، وليلمح أشكالاً وصوراً فى شتى الخطوط والتراكيب، وشتى الدلالة والمعنى ، ويمتلى بما توحى إليه نظراته اللماحة. ثم يكشف للناس عما لم تدرك أبصارهم فيها من الروعة أو من الدلالة.

وهناك صاحب اليد الصناع، الذى يستطيع أن يتلطف فى عمله، ويبدع مالا تستطيع الأيدي الأخرى أن تؤلف من التشكيل والتركيب.

وهناك مئات وألوف آخرون من الأفضاذا. كل منهم يتميز من جانب من الجوانب التى لا يستطيعها غمار الأحياء فى عصرهم. وهؤلاء المئات والألوف هم هرمونات الحياة الإنسانية التى أودع فيها سر الإبداع والرقى ، لبلوغ هذه الحياة ما أراده مدبّر الكون سبحانه .

وليس الأديب إلا أحد هؤلاء الأفضاذا الذين يمتازون بخاصيتهم، وينظرون إلى الحياة من نافذتهم ، ويرون من أمورها وصورها وحركتها ما تفر به البصائر والأبصار الأخرى بغير أن توليه انتباهها .

فالأديب إذن أحد عناصر هذه الهرمونات الإنسانية ، وفيه سر من الأسرار التى لا حصر لها، تلك الأسرار المودعة فى طبع الإنسان، والتى قدّر الله لها أن تتطور وتوجه إلى حيث دبر الله مصير هذه الإنسانية.

فالأديب — فى حياته — كسائر الناس، يعيش فى غمرة البشر، وهو مثلهم يتعرض لما تقضى به الحياة من ضروريات ، ولما فى نفسه من دوافع، وهو — فى



زحمة الحياة — يدفع ويندفع ، مرتبطا بالناس والظروف المحيطة به، ويرتطم بقيود المجتمع، ويخضع لسلطان الحكم ، ويحس — في ذلك كله — بأثر ما في داخله وفي خارجه. وهو — في كل ذلك — كسائر الناس، لا يختلف عنهم إلا بأنه أرفه إحساسا، وأنفذ بصيرة، وأعمق تأثرا، وأشمل نظرة. ولهذا ، فهو يرى ما يراه غيره ، ويتعرض لما يتعرض له أهل وقته من الدوافع والمؤثرات المتعددة. ولكنه — في نظره وإحساسه وتأثره — يختلف عنهم في مقدرته على التعبير عما يرى ويحس، وعما يتأثر به من ذلك ، لأن المقدرة التي يمتاز بها في الحس تقترن بمقدرة أخرى على نقل ما في فكره، وما في أعماق شعوره، إلى غيره عن طريق التعبير الذي نسميه الأسلوب الأدبي، أو ما نقول عنه التعبير الممتاز بقوة البيان .

وعدة الأديب في هذا الأسلوب الأدبي ماهي إلا الكلمة التي ترد إلى ذهنه، إذا أراد التعبير، والطريقة التي يستخدمها في تركيب هذه الكلمة في سياق تتمثل فيه معانيه وأحاسيسه تمثلا قويا، يجعل السامع أو القارئ لعبارة يدرك ما يريد الأديب التعبير عنه من المعنى والإحساس.

وإذا كان الأديب — كما قلنا —، يستطيع أن يلمح من المعاني ومن الأحاسيس ما يكون أدق وأعمق مما يستطيع الإنسان المعتاد في عصره أن يلمحه ، كان من الطبيعي أن يكون إنشاده جديدا غير معهود في ناحية من نواحيه. ولهذا كان الغالب على الإنتاج الأدبي أن يكون مخالفا لما يراه عامة أهل عصره بل صادما لهم ، شاذا عن مألوفهم . والأدباء يتفاوتون في مقدار مخالفتهم لما جرت به عادة الناس من أساليب التفكير والشعور كما أن الأدباء في العصر الواحد قد يختلفون في أساليب تعبيرهم، وفي جوهر معانيهم، بمقدار اختلافهم في وجهة النظر، واتجاه الشعور .

فهناك شرطان ضروريان لكل أديب مطبوع .



أولهما إدراك المعنى .

وثانيهما الشعور القوى الذى يشحن مجال ذلك المعنى .

فإذا ما عبر الأديب عما فى نفسه من الفكر والشعور انبعث أسلوب تعبيره انبعاثا طبيعيا، مسايرا لفكره وشعوره. وامتاز عن الأسلوب المعتاد الذى يعبر به الناس عادة عن أفكارهم ومشاعرهم ، بكونه صادرا عن فكر أعمق، وشعور أرفف. ولهذا كان أول ما يميز الأديب أنه يعبر عن وحي شعوره، وعن لمحات فكره، تعبيرا صادقا، مطلقا من كل اعتبار آخر غير فكره وشعوره.

فإذا قلنا : إن الصدق أول صفة مميزة للأدب، كان المعنى الذى نقصده هو صدق الأديب فى التعبير عما يختلج فى صدره . فهو يطّلع على العالم — كما سبق أن قلنا — من نافذة خاصة به، وينظر إلى ما يطّلع عليه نظرة خاصة بشخصه. فنظرته هى شخصيته، وفكرته هى شخصيته، ومشاعره هى شخصيته. فالأديب — إذن — يعرض علينا شخصيته تجاه العالم الذى يعيش فيه. وقيمة الأديب تنحصر فى هذه الشخصية . وكل ما يستطيع أن يهبه لنا هو أن يعرض علينا شخصيته بهذا المعنى .

ونتيجة هذا أن الأدباء يعرضون علينا ما عندهم بحسب اختلاف شخصياتهم . فمن الطبيعى أن يكون لكل منهم مميزات الخاصة به فى أسلوب تفكيره وشعوره. وينشأ عن هذا أن لكل أديب أسلوبه الخاص به فى التعبير .

ومن الطبيعى أيضا أن يكون لكل أديب فلسفته فى الحياة . فمنهم من ينظر إلى الحياة حزينا يائسا من خيرها. ومنهم من ينظر إليها مستبشرا آملا فى سعادتها، ومنهم من يبشر بالحب، ومنهم من يبشر بالقوة، ومنهم من تكون نغماته صوفية تصور معنى الزوال والفناء، وينفض يديه من لذات الحياة العابرة. وهكذا إلى ما لا حصر له من ألوان الأفكار والمشاعر.



وقد لا يتأثر الناس — في عصره — بإنتاجه ، ثم يأتي جيل جديد يستطيع أن يتأثر به . كما قد لا يستطيع الأديب أن يؤثر في قومه ثم يجد مجالا للتأثير في قوم آخرين.

وهذا يُظهر ما لإنتاج الأديب من أهمية للبشرية. فإن العبارات التي تصدر عنه تبقى كأنه، وفيها كل القوى التي تكمن فيها منذ خلقها، وتحفظ هذه القوة على مر الدهر بقيمتها الحقيقية مجردة عن كل الأشخاص والجماعات . ولهذا يمكن أن نقول : إن الكلمات كانت — ولن تزال — من أكبر قوى الإنسان وأبعدها مدى: في الزمان والمكان. فما يقوله أديب اليوم يبقى حيا إلى آلاف السنين، ويستطيع أن يصل إلى أبعاد الأركان، حيث يوجد إنسان يتلقاها.

إذن فالأديب — عندما يعمد إلى الألفاظ ليعبر بها عما عنده — يقوم بعمل إنساني بالغ الخطورة من الناحية الإنسانية، لأنه يضيف إليها مادة خالدة يتكون من مجموعها هي وأمثالها أنفس ما للإنسانية من تراث، ذلك التراث الذي كان له الفضل في ترقى الإدراك الإنساني ، وترقى المشاعر الإنسانية.

والأديب — عندما يخلق إنتاجه — ينساق مع طبيعته بغير تكلف، ويكون إنتاجه دائما صورة من شخصيته. ولهذا فالإنتاج الأدبي يختلف اختلافا عظيما بقدر اختلاف الأدباء في طباعهم وميولهم واتجاهاتهم النفسية وفلسفتهم في الحياة، وبقدر اختلاف أغوارهم وغرائزهم وسائر ما يميز بعض الأفراد عن بعض .

وإذن فالأدباء أنماط شتى . وكل منهم نسيج وحده ، ولا معنى للنظر إليهم على أنهم أشياء يمكن ترتيبهم في درجات. وكل ما يمكن أن يبلغه الناقد أو التذوق للأدب أن يعرف لكل أديب خاصته التي يتميز بها .

وأجل أبو حديد ما قال في ست ميزات رأى أنها تؤهل الأديب لأن يكون

رائدا للإنسانية :

أولا : أنه صاحب شخصية فذة في لمح للحقائق .

ثانيا : أنه ينفذ ببصيرته إلى أعمال لا تصل إليها بصائر الناس عادة .

ثالثا : أن لمحاته تبعث فيه معاني دقيقة قد تكون واضحة له بالإلهام ، ولكنها —

مع ذلك — قد تكون أدق من قوة الألفاظ في التعبير . ولهذا فهو يبتكر

لها أساليب خاصة به ليعبر عنها ، فيكسو الألفاظ المعتادة معاني جديدة .

رابعا : أن المعاني التي يحسها تكون دائما مشحونة بقوة عظيمة من الشعور .

وشأنه في ذلك شأن المستكشف الذي تتحرك نفسه حركة شديدة عند

مواجهة السر الجديد .

خامسا : أنه يعبر صادقا عن المعاني التي يلمحها ، والشعور الذي يحسه .

سادسا : أن أسلوب تعبيره يمثل ما يجيش في صدره من الأفكار والشعور بحيث

يحدث أثرا مماثلا فيمن يتلقى عبارته، وهذا هو أسلوبه الفنى .

وتساءل أبو حديد أيضا : ماذا نريد من الأدب؟ أو بقول آخر : ما هي

رسالة الأديب نحو الناس؟ وإذا كان للأديب رسالة خاصة به : أتكون هذه الرسالة

صادرة عن نفسه، ومتجهة إلى نفسه ، أم هي بطبيعتها متجهة إلى الناس؟ وإذا شئنا

أن نجارى هذا العصر في طريقتهم التي يصوغون السؤال بما قلنا : هل يكون الفن

للفن أم يكون للمجتمع؟ والجواب على هذا بسيط وواضح . فليس في استطاعة

أحد أن يحمل أديبا على أن يهجم منهجا معينا . هذا هو القانون العام، الذى يسرى

على كل عمل لا على الأدب وحده . فالأديب هو الذى يختار فنه بنفسه، وهو

الذى ينتجه . ولا سبيل لأحد أن يحدد له سبيله الذى ينبغى له أن ينتجه . الأديب

هو الذى يختار أن يتخذ أدبه وسيلة للتعبير عن نفسه أو أن يتخذه وسيلة للارتزاق

أو يسخره لأغراض غيره .



والأديب هو الذى يملك قلبه وذوقه وفنه واتجاهه فى إظهار ذلك الفن فى موضوعاته . هذا كله صحيح بغير شك . فإذا سألنا الأديب ماذا تريد لفنك : أتريده أن يكون للفن وحده أم تريده للمجتمع ، كان من حقه أن يقول لنا : ليس هذا من شأنكم ، بل هو حقى الذى لا يشاركنى فيه أحد .

ولكن للموضوع جانبا آخر ليس أقل أهمية من تصرف الأديب فى فنه ، وهو أننا — نحن الذين نقرأ الأدب — نطلب من الأديب ما نحتاج إليه . فإذا هو أنتج لنا ما نقبله أخذنا عنه ، وسعدنا به . وإذا استطاع أن يؤدى وظيفته لنا ، فيكشف لنا عن أسرار الحياة بأسلوبه أو إذا استطاع أن يحمل إلينا متعة نحبها ، أو بقول آخر : إذا عرض علينا بضاعة نقبلها ونطلبها ، سعدنا بما عنده ، كما يسعد هو بأداء وظيفته لنا . وأما إذا حدث أنه أنتج لنا من فنه مالا نحس حاجة إليه ، ولا ما نجد من أنفسنا قبولا له ، لسبب من الأسباب ، صار فنه — بالنسبة إلينا — فى حكم المهدوم . ولا يمكن أن يشتهر إنتاج الأديب فى عصره إلا إذا كان يجد قبولا عند أهل عصره .

وقد يحدث أن يروج أدب الأديب فى عصر ، عندما يجد من الناس طلبا له . فإذا مر ذلك العصر ، وتغير الناس ، وتحول الجيل الجديد من طلب ذلك النوع من الفن ، لم يلبث الأدب أن يطرح ظهريا .

وقد يحدث عكس ذلك . فقد يكون إنتاج الأديب — فى عصره — غير مقبول ولا مطلوب . فإذا مر الزمن ، ونشأ جيل آخر ، يطلب ذلك الإنتاج ، ويقبل عليه ، كُتبت لذلك الإنتاج حياة جديدة .

وعلى هذا نقول : إن الإنتاج الأدبى لا يمكن أن يعد إنتاجا إلا إذا كان له وظيفة عند الناس أو عند طائفة منهم فى حاضرهم أو مستقبلهم . فإذا لم يكن

كذلك . ولم يكن كذلك . ولم يكن له وظيفة في مكان ولا في زمان ، فإننا لا نستطيع أن نتصور له وجودا .

فالقول بأن الفن قول غامض لا يبدو له معنى محدد . وقد يحملهم بعضهم على أن المقصود به أن الإنتاج الفني قد لا يرضى الناس في عصر من العصور ، لأنه يصدمهم ويجعلهم ينكرونه . ولكن ليس معنى هذا أن الإنتاج الفني لا يكون من أجل الفن نفسه . إن الأديب — وإن صدم الناس ، وجعلهم ينكرونه — يكون متجها إلى الناس لا إلى نفسه .

فالأديب — إذ يؤلف قطعة شعرية مثلا — قد يميل إلى أن يترحم بها ، ويهتز لها فيما بينه وبين نفسه . ولكننا لا نستطيع أن نتصور أنه — وهو يترحم بها ويهتز لها — يريد أن يحفظها سرا فيما بينه وبين نفسه . ولو أنه فعل ذلك ، واستمرت القطعة على سريتها إلى الأبد ، لما كان لها وجود بالنسبة للناس جميعا . وأما إذا كان الأديب يؤلف القطعة ، ويهتز لها ، ويريد من الناس أن يشاركوه في اهتزازه ، أو إذا كان يريد بها أن تظهر للناس معنى لا يعرفونه ، أو يدخل إلى قلوبهم شعورا لا عهد لهم به من قبل ، إذا كان الأديب يريد ذلك فإنه يكون متجها إلى الناس بإنتاجه ، وعلى ذلك يكون فنه للمجتمع .

والذى يلوح لنا أن المقصود بقولهم : إن الفن للفن : إنما يقصد به أن الأديب لا يصدر في إنتاجه عما يرضى الناس أو يستخطهم ، بل يصدر عن وحي نفسه وحدها بغير أن يتقيد بآراء الناس أو شعورهم . وهذا هو المثال الأعلى للفن . إذا كان للأديب رسالة . فهو يتجه إلى الناس بفنه وإنتاجه ، وإن كان لا يعمل على إرضائهم أو إسخاطهم . وبذلك يكون كأى صاحب بضاعة إذا أخرجها إلى الناس ، وعرضها عليهم ، رجاء أن تنفُق عندهم ، بعد أن أبدعها كما يريد هو .

على أن هذا القول قد يتخذة البعض ذريعة للإسفاف والانحراف عن جادة الفن نفسه. والذي يخرج عن جادة الفن لا يمكن أن يوصف إنتاجه بأنه من أجل الفن. والذي نقصده بمجادة الفن هو قيام الأديب بالوظيفة الطبيعية له : إنه رائد للإنسانية ، يكشف لها مالا يستطيع أحد غيره أن يكشف من أسرار الحياة ، والنفس الإنسانية ، ومواطن الجمال في الكون ، ومعالم الطريق الذي يؤدي على اطراد التقدم البشرى نحو غاية الحياة البشرية. ولا يمكننا تحديد معنى غاية الحياة البشرية إلا بمجد واحد ، وهو خير الإنسانية وسموها.

ولا يغيب عنا أنه من الممكن المناقشة في معنى خير الإنسانية . فقد مر بها أوقات عدة تعرض فيها معنى الخير والسمو لمناقشات كثيرة . كان أكثرها صادرا عن المغالطة والهوى . فالخير والسمو واضحا المعنى. وسبب وضوح معناها أنه نابع من ضمير الإنسانية .

ليس يشك أحد في أن الرحمة خير بالرغم من كل ماناقشوا ، وحاولوا في ذلك ، وزعموا أن خير الإنسانية إنما يكون في الجبروت والقسوة، وأن الرحمة خور في الطبيعة .

وإذن نستطيع أن نقول : إن خير الإنسانية مائل في الفضائل المؤدية إلى الصلاح للبقاء ، وإلى التمتع بالحرية والعزة، وإن شر الإنسانية في الرذائل المؤدية إلى التفكك والذل والانهزام مما يؤول بالناس إلى العبودية.

وعلى هذا يكون قولهم : إن الفن للفن ، قول صحيح لا شبهة فيه، لأن الفن لا يمكن أن يؤدي إلا إلى خير الإنسانية، لأن الفنان — كما سبق أن وصفناه — هو رائد الإنسانية في الكشف عما هو جميل : وعما هو خير للبشرية.

وأما الذين يسميهم البعض أدباء ممن زعموا لأنفسهم أنهم أصحاب فن، وعكفوا على التفتي بالإسفاف والانحراف وسائر ما يؤدي إلى الذل والعبودية،

فأحرى بهم أن يُتركوا وشأنهم مع الحياة، لأن الحياة تأباهم عاجلا أو آجلا وتنصرف عنهم ما دامت حياة إنسانية متجهة إلى الذى سارت فيه هذه الألوف من السنين . فلننا نحجر عليهم ، ولننا نناقشهم فى مذهبهم . ولكننا نحن والإنسانية نملك شيئا واحدا، وهو أن نرفض ريادةكم للإنسانية ما دامت تريد التماس طريق الحياة والحرية .

وإذن نحن نطلب من الأديب الموهوب كل ما يستطيع أن يقدمه لنا من وحي إبداعه ، لأن ذلك يودى إلى زيادة إنسانيتنا . والذى نقصده من زيادة إنسانيتنا هو زيادة سعادتنا فى الحياة ، أو زيادة تقدمنا فى المعرفة ، أو الطلوع بعمان خفية علينا . فإن ذلك كله يزيد من شعورنا بأنفسنا وحرابتنا . وقد يقدم لنا الأديب من فنه ما نتسلى به تسلية ذهنية أو شعورية، وقد يقدم لنا ما يؤنسنا ويهيجنا ، وقد يقدم لنا ما يشعرنا بالعظة والعبرة ، أو بالحقائق الأبدية، وقد يقدم لنا صورة منظر جميل أو موقف نبيل ، قد يقدم لنا الفنان ما يهتدى إليه إبداعه فى الصورة التى يرضاها . ولا يمكن حصر هذا النص الذى يقدمه لنا فى أنواع خاصة أو أبواب معينة ، مهما توسعنا فى الأبواب والأنواع . لا نستطيع أن نحدد ما قد يقدمه الأديب بما نعرفه من أصناف الإنتاج الفنى، لأنه قد يتدع لنا إنتاجا لم نعرف اسمه بعد، ولكنه يكون — فى كل الحالات — أحرى أن يكون مقبولا، يزيدنا ثروة فى الذهن والنفس، ويزيدنا متعة فى الحس ، ويزيدنا تقدما فى الحياة . وليس عليه إلا شرط واحد، وهو أن يقدم لنا ما يزيدنا إنسانية وحرية وصلاحا للحياة السُميا .

فإذا ما المحرف الأديب عن ذلك المنهاج، وقدم إلينا ما يرضاه هو ولا يودى إلى هذه الغايات الإنسانية ، فلن يغنى عنه أن يزعم أن الفن للفن ، لأن الفن الذى لا يودى إلى تقدم الحياة وزيادة الحكمة والسعادة البشرية بل يودى إلى عكس هذا ، لا يكون فنا ، إنه يكون — عند ذلك — هادما للحياة ، ممهدا للشقاء



والفناء . وأقرب مثل للتفرقة ما بين هذا الفن المزيف والفن الصحيح هو التفرقة بين الشراب السانغ العذب والسم القاتل، أو التفرقة بين الغذاء الذى يبنى الأجسام والمخدرات التى تهلكها . وإذا كانت الدولة تجرد من واجبها أن تقاوم تجارة المخدرات ، فلسنا نطالب أحدا بأن يقاوم إنتاج الفنون الزائفة ، لأنها هى عدوة نفسها . ولن يدوم بقاؤها طويلا بل نوشك أن نتحرر بالسموم التى طوى عليها .

\*\*\*\*\*