القاهرة ونهضة الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين

بقلم الأستاذ الدكتور

عبد الله التطاوي

مدخل : القاهرة واحتواء كبار الشعراء

كانت أنشودة الشعراء، ومصدر دواوينهم، وملتقى أصواتهم، كما كانت موطن الإبداع في بيئة عبقرية خلاَّقة ولود، ألهمت أبناءها من التجارب والمعارف ما أطلق منهم الملكات، وأعمل لديهم الأدوات، إلى جانب كونها بيئة جاذبة لكثير من أبناء العروبة الذين شدوا إليها الرحال، فصدحوا فيها بأعذب الأصوات، ومنحوا لياليها الساهرة أجمل القصائد وأعذب الألحان.

بدت بيئة منتجة، وجاذبة، وداعمة، ومشجعة، فكان لها من القدرة على العطاء ما يتوازى مع دلالات آثارها الخالدة، وهي تحكي فصولاً متوالية من تاريخ الحضارة الفرعونية والمسيحية والإسلامية، وما تزدان به من أجواء المعاصرة والتجدُّد، وقبول تعددية الأصوات، وحرية الفكر، ومنابر الإبداع، بكل رحابة واتساع، دون انقطاع معرفي، أو التباهي بالذات، أو التماهي في الآخر.

شاء لها قدرها الطيب أن تكون جزءًا من هبة النيل الخالد، وأن تظل بوتقة للثقافة العربية الناهضة في حركة التصنيف، والتأليف، والتجديد، والنقد والحوار، وهي الحافلة بكبار الأعلام من صناع العبقريات، وما حولها من نوابغ الفكر وشوامخ العلم، ممن امتلكوا من الموسوعية والتميز ما أدهش الدنيا من حولهم، فامتد عطاؤهم شرقًا وغربًا، دون توقف أو ترهل أو انحسار.

ولأنها سليلة ثقافتنا العربية العريقة بكل تاريخها الأصيل، لم تتأب على التفاعل مع الآخر، ولم تتراجع عن الأخذ عنه ومنه، تأثرًا به وتأثيرًا فيه، أخذًا وعطاءً متبادلا. فكانت نموذجًا رفيعًا لاحتواء الثقافات وملتقى الفكر. وليس من قبيل المصادفة أن تنجب للعروبة أبرز أعلامها على غرار ما أفرزه عصر النهضة الثقافية العربية القديمة من لدن ابن سينا، والفارابي، والكندي، والرازي، والخوارزمي، والجرجاني وغيرهم تحت مظلة الحرية والانطلاق، ورحابة الثقافة العربية الإسلاميـــة التي لم تتعـــصب لجنس أو لأمة، ولم تشغلها النشأة أو المولد، ولم تصادر على دين ولا ملة، بقدر ما بدت حضارة مفتوحة استوعبت الدخيل والمعرب دون تشنجات أو تناقضات، وكان حصادها الطيب أن ثقفت العالم كله بقيمها الإنسانية الرفيعة تحت مبادئ الحرية والمساواة واحترام فكر الآخر[1].

هكذا كان حال القاهرة سليلة الإبداع العربي، بعد أن شهدنا تأخرها الإبداعي في مراحل الفتح الأولى من عصر الولاة، حيث ظلت زمانًا تتلقى المعارف العربية في مدارســـها الكبرى، وعلى رأسها مدرسة الإسكندرية، وكانت – وقتئذ – قادرة على جذب الشعراء الأمويين ثم العباسيين، من أمثال جميل بن معمر، وأبى نواس، وأبى تمام والبحتري وأبى الطيب وغيرهم. من شعراء العصرين ممن تأثروا بأرضها وأجوائها وقيمها وثقافتها[٢].

ومنذ هذا التاريخ اكتملت لها أدوات النضج الفني، وتعددت لديها سبل الإبداع، فتنوعت مدارسه وتوجهاته. وشاء قدرها في النصف الأول من القرن العشرين أن تنتج من أعلام الأدب والنقد والفكر أسماءً لا تنسى، حيث نقشت في ذاكرة أبنائها من أحفاد البارودي وشوقي، وحافظ، والحكيم، وطه حسين، ولطفي السيد، ومشرفة، والسنهوري، ومن سار على نهجهم من شوامخ الجيل ورواد النهضة، ممن استحقوا ألقابًا متميزة باعتراف بني قومهم، فكان منهم أمير الشعراء، وأستاذ الجيل، وشاعر النيل، وعميد المسرح، وشاعر القطرين، وعميد الأدب العربي، وكوكب الشرق .. الخ.

وحتى لا يأخذ الحوار منحى إنشائيًا أو تراشقًا غزليًا مع القاهرة الرائعة دعونا نتأمل موقعها على خريطة الشعر العربي، وما صحبه من تيارات النقد والمتابعة، على مدار النصف الأول من القرن العشرين، والذي شهد ازدهارًا ثقافيًا أسَّس للتواصل عبر النصف الثاني بما حفل به من عطاءات مجمع اللغة العربية. ودار الكتب المصرية، والمجلس الأعلى للثقافة، والهيئة المصرية العامة الكتاب، ومشروعات الثقافة الجماهيرية الواعية، وسلاسل الكتب الثقافية، وسلاسل اقرأ، والمكتبة الثقافية، وأعلام العرب، وذخائر الفكر العربي، وأعلام الأدب الغربي، والمشروعات القومية الكبرى في الترجمة، وسلسلة مكتبة الأسرة، وإحياء التراث، والأعمال الفكرية، والإبداعية وغيرها كثير.

هكذا كانت القاهرة – وما زالت – في موقع الصدارة في الدخول إلى الثقافة والإبداع العربي، فأين كان منها نوابغ الشعر والنقد في النصف الأول من القرن الماضي، هذا ما ستحاول الصفحات التالية أن تطرحه – إيجازًا – اتساقًا مع مقتضى الحال.

– ١ –

شهدت القاهرة مولد الإحيائيين بكل ما كان لهم من فضل، وما أخذ عليهم من مآخذ، من واقع ما دار حولهم من مطارحات ناقدة، بدا بعضها جادًا إيجابيًا، والبعض الآخر مغاليًا في خصومته، حادًا في هجومه، مبالغًا في أحكامه. ولعل نظرة موضوعية إلى مدرسة الإحياء توقفنا عند أبرز ملامحها، وطبائع أبعادها بشكل واضح، إذا جاز لنا – في البدء – أن نطرح سؤالاً بسيطًا ومهمًا، وننتظر عليه الإجابة : والسؤال البدهي المبدئي هو : ماذا لو لم تنهض مدرسة الإحياء وملأ شعرها القاهرة وغيرها من العواصم العربية؟ فهل كان للإبداع الشعري حظ في النهوض من جديد بعد الكبوة الخطيرة التي شهدها في عصر الانحدار الأدبي على أيدي المماليك والأتراك العثمانيين؟ وماذا بعد عصر الإفراط في الصنعة إلى حد الإسفاف، أو التجاوز في استخدام ألفاظ بلا معنى، وكأنما انفصل اللفظ عن المعنى في أخطر قضايا النقد حول التداخل الكامل بين الشكل والمضمون؟!

كان ظهور مدرسة الإحياء بمثابة طوق النجاة لإبداع العرب، بعد غيبة الإبداع الجاد متوسلاً بالفصحى، ولجوء القوم إلى اجترار السير الشعبية، واستدعاء هموم الواقع ومشكلاته في مواويل العامة وأغانيهم اليومية التي ربما تؤدي وظائفها النفسية والاجتماعية على حساب غيبة المقومات الجمالية للغة الشعر.

كان ظهور المدرسة مدخلاً آمنًا إلى عودة عصر النهضة في عالم متغير، وبعد عالم آسن راكد، حيث بدأ التلاقي بين الموروث والجديد، وكان طبيعيًا أن يتجه كبار المبدعين شطر التراث تفاعلاً معه، وحوارًا من خلاله، واستدعاءً لدرره وروائعه، مما يجعل من حقنا – مبدئيًا – إعادة قراءة الإحيائية من عدة منطلقات[٣]، ربما نتفق حولها أو نختلف، ولعل في الاتفاق أو الاختلاف فائدة إذا كان المنطلق موضوعيًا محايدًا :

الأول : أن حاجة الأمة في تلك المرحلة إلى الالتفاف حول ثقافتنا الموروثة بات أمرًا مهمًا، ومطلبًا ضروريًا يوازي حاجتها إلى تجديدها وتحديثها، وهي نفس حاجتها إلى المعاصر منها والمترجم، وكان هذا جزءًا مما صنعه الإحيائيون عن وعي واقتدار، حين عارضوا الموروث إثباتًا لقدرته على البقاء والتواصل، وقابليته لاستيعاب حرارة التجارب، وفردية المواقف، مع الاحتفاظ بكيانه وأصالته دون رفض أو عدوانية أمام تيارات الفكر الجديد، بل – على العكس من ذلك – بدا قادرًا على ضم الجديد في عباءته دون خلل أو فجاجة.

الثاني : أن مدرسة الإحياء قد حققت إنجازًا إبداعيًا خطيرًا حين أنقذت الشعر واللغة مما أصاب كليهما، وظل يهددهما من عوامل التدهور والانهيار في ظل مفاهيم بالية، وتحولات إلى الصناعة اللفظية الفارغة التي أفقدت اللغة هيبتها، وأفقدت الشعر خصوصية ماهيته وأدواته ووظائفه ورونقه؛ الأمر الذي تطلب حتمية هذا الإنجاز في أخطر لحظات التحول التاريخي والإبداعي.

الثالث : أن هذا الإنجاز الإبداعي كان قابلاً للتقويم منذ لاقى من الظلم الكثير، ومن التجني ما هو أكثر، بحكم ما شابَهُ أحيانًا من شيوع الإيقاع التعليمي، أو الحسي، أو الأخلاقي، أو النمط العقلي الذي بدا نتاجًا طبيعيًا يتناغم مع إيقاع المرحلة، ويصدر عن متطلب الفترة بشكل واقعي؛ فإذا كانت المرحلة تتطلب بث الوعي، ومخاطبة الجماعة، أو تأكيد الذات القومية، أو تصوير الهموم الوطنية، فليس هذا خطأ في منظومة الإبداع أو مقدراته؛ ولا هو قصور في ملكة المبدعين أو نقص في مواهبهم، بقدر ما يبدو أصلاً من أصول عطاءات الفترة التي قد تطرح انعكاساتها على هوية الشعراء، وربما إسكات أصوات بعضهم قبل أي اعتبار آخر.

الرابع : أن غلبة الخطابية على بعضهم – أحيانًا – لم يكن ليمثل الظاهرة الوحيدة التي جرت مؤاخذة المدرسة على أساسها، ولكنها بدت الخطابية التي جاءت وليدة الانغماس في عمق الحدث الوطني، والانخراط الصادق في بناء المشروع القومي في زحام أصوات الإصلاح التي تنادي بها المفكرون والعلماء، فكان للشـــعر دور المشاركة في هذا المعترك الإصلاحي[٤]، مما قد يؤدي إلى انتشار التقريرية، أو ندرة التصوير، أو الجنوح إلى الخطابية والمباشرة في كثير من الأحوال، حيث يوضع الظرف التاريخي موضع المساءلة بدلاً من مساءلة المبدع.

الخامس : أن محاور الإحياء قد تلاقت بصورة فاعلة ومعمقة مع قسمات التجديد ومصادره، فبدت لديها القدرة والجسارة على إحياء تراث ثمانية قرون من عمر الزمان، مع ترجمات لتراث الغرب الشعري – على تعددية مصادره ولغاته – في ظل واقع عربي متقلب بين فترات احتلال وثورات للتحرر، ومطالب الاستقلال، وعندئذ تبرز قدرة المبدعين والنقاد، ماثلة في ثنائيات، عكس بعضها قدرة كبار الشعراء على نقل فن المسرح الشعري – مثلاً – إلى أدبنا العربي مما مثَّل إضافة جيدة لمدرسة الإحياء منذ أصَّل له شوقي، وترك فيه عزيز أباظة أثرًا عظيمًا في كل ما أنجزه من أعمال، وما طرحـــه من أفكار وآراء تكاد تذكرنا بتميز الأداء عند ت. س. إليوت ناقدًا وشاعرًا وكاتبًا مسرحيًّا[٥].

السادس : أن دور الصالونات الأدبية في هذه الفترة بدا دورًا جادًا ومؤثرًا – إلى حد كبير – حيث خلق جيلاً من الشعراء من ذوي الملكة والذائقة الناقدة، فلم يعد الشاعر خلوا من التنظير النقدي لمستوى إدراكه لماهية الشعر وأدواته ووظائفه، بقدر ما صدر عن وعي وفهم لما هو بصدد تصويره في الظاهرة الإبداعية التي أرادها شركة بينه وبين مجتمعه، كما كان حال شاعر القبيلة القديم بين حروب البسوس، وداحس والغبراء، وحرب

ذي قار، فإذا بالنصف الأول من القرن العشرين يشهد ما قبل الحرب العالمية الأولى، وما بين الحربين، وما بعد الحرب العالمية الثانية، وفي غضون ما بينهما أحداث جسام، وآثار جانبية، أصابت العالم والأمة بالإحباط، وحدث معها كثير من الانكسار، واستشعار حالات متباينة من الضياع والفقد واليأس[٦].

السابع : أن فن المعارضة الشعرية قد لعب دورًا مهمًا في تأصيل الجديد، وتحديث الموروث، فلم تكن معارضات شوقي التي اشتد بها شغفه - مثلاً - مدخلاً إلى تكراره القدماء، وإلا ظلمنا منه الشاعر والملكة. بقدر ما احتفظت له بحقوق الفردية، وحرارة التجربة الخاصة والصدق الفني، وذاتية الموقف، وانعكاسات الحدث على المبدع، دون انسياح في الآخر. ولا توحد مع المعارَض بحال، هكذا كان شأنه مع البحتري وأبي تمام، وكذا كان في معارضته لابن زيدون وابن سينا مدخلاً إلى التمكُّن من الأدوات من جانب، والاحتفاظ بدفء تجاربه الخاصة من جانب ثان، وانعكاسًا صادقًا للوضع السياسي في حيرته بين القصر والاحتلال من جانب ثالث، ثم رغبته في المشاركات الشعبية من جانب رابع.

الثامن : أن مدرسة الإحياء لم تنقطع مطلقًا عن بقية مدارس الشعر، ولا أخذت مواقف عدوانية أو حركات التجديد بقدر ما سجلته من مواقف التلاقي والتوافق - أحيانًا - بدءًا من الموقف العارض لأمير الشعراء في تهنئته مشروع مدرسة أبوللو :

أبوللو مرحبًا بك يا أبوللو فإنك من عكاظ الشعر ظل

وهو منطق أحمد محرم الإحيائي :

يا أبوللو وأبولو مطلع كسنا الأقمار أو نور الشهب

وبعده استمر التداخل بين ما هنأ به تجديدًا، وبين ما عكسته البنية العروضية الموسيقية الصوتية التراثية التي حرص عليها شوقي - إلا قليلاً من المجزوءات - مستدعيًا صور الخيال الصوتي من لدن

البحتري، لتستمر نفس الأنغام صوتًا عذبًا في شعر العقاد الذي لم ينأ كثيرًا عن خليلية العروض الموروث[٧]، كما لم ينأ، ولم يتردد في استدعاء التراث النقدي منذ سجل رؤيته النقدية لموضوعات الإبداع في مقدمة ديوانه " عابر سبيل "، فكان قريبًا إلى رؤية الجاحظ، واستدعاء منطقه القديم حول موضوع المعاني المطروحة في الطريق[٨]. ولم تكن صلته بالجاحظ بأقل من صلته بأبي الطيب، ثم صلته بشكسبير وجوته والخيام، وهو ذات المنطلق الذي اندفع فيه شوقي في ركاب المسرح العربي الذي صاغه شعرًا، وكانت القاهرة تستقبل رواده من أمثال مارون النقاش، وأبى خليل القباني، ويعقوب صنوع، فكان مسرح شوقي عاكسًا لاحتفائه بالتاريخ، بقدر ما كان يعكسه من رغبته في التجديد، والتي انطلق إثرها باكثير إلى كسر القيود وانطلاقة التفعيلة، ثم سار منها الشرقاوي إلى تأسيس المسرح السياسي[٩].

التاسع : أن الاتساق مع الذات، والنجاة من الانقسام الداخلي قد بدا ظاهرة لها تجلياتها عند الإحيائيين أكثر من غيرهم، حيث تجلت المزاوجة الهادئة والسعيدة لدى شوقي بين الموروث والمستحدث فبدت أكثر هدوءًا من ذلك الانشطار الذاتي لدى العقاد – مثلاً – حين انقسم بين النظرية والتطبيق، منذ أصرَّ على النظم في بحور الشعر التقليدي محافظًا على العروض العربي بوزنه وقافيته ورويِّه، على الرغم من جدة الموضوعات الرومانسية التي احتواها ذلك الشكل، مؤكدًا بذلك أصالة الذاكرة الموسيقية للشاعر الكبير، والذي لم يشأ أن يتخلى عنها كما وقع من غيره من شعراء الاتجاه الرومانسي ممن آثروا التفعيلة الحرة والشعر المنثور. وكأنما آثر تجاهل صور تجديد الوزن التي شجع على ذيوعها الشعر المسرحي، والقصصي، والرمزي، ولاسيما أن شوقي قد جرب محاولات في المجزوءات، وحاول توفيق البكري والزهاوي مع القوافي التي آثر العقاد أن يسلك سبيلهم في تعددها، وكان يمكنه استـــخدام بحور جديدة، أو مزج

بحور مختلفة، أو تنويع الوزن والقافية معًا كما هو حادث في الشعر الحر[١٠]. فبـــدا العقاد في هذا الموقف قريبًا من معاناة ابن قتيبة في "شعره وشعرائه" حين وقع في التناقض بين الطرح النظري في سياق المقدمة، والطرح التطـــبيقي في قراءة النص وإصدار الأحكام تجاه قضية القدم والحداثة.

العاشر : أن قدرًا واضحًا من الجور قد أصاب مدرسة الإحياء، كما أصاب الظلم شعر المدح العربي القديم، على غرار الشرخ الذي أحدثه في جداره الأستاذ أحمد أمين – رحمه الله – حين رآه جناية على الأدب العربي حيث رآه "أدب معـــدة والقليل منـــه أدب روح". ثم رد إليه المرحوم زكي مبارك اعتباره بمقالاته الحادة حول "جناية أحمد أمين على الأدب العربي"؛ ذلك أن اتهام المدح قد تجاهل منه ما صدقت فيه التجارب من مدائح الأمراء وغير المحترفين وغير المتكسين، ناهيك عن المدائح الحربية التي سجلت المعارك والبطولات والحروب، معبرة عن روعة الحس الفردي لمبدعيها، والصدور عن الصدق الفني، واحتواء الحس القومي لأممهم وشعوبهم، دون فقد للذاتية، أو جنوح إلى الغيرية – إلا ما ندر منها – وكذا كان شعر الغربة والقتال، وكانت تقارير المعارك، وبيانات الحروب، حيث صدق شعراؤها بمقدار ما صدروا عنه من دوافع ذاتية، أو وطنية، أو قومية، أو إنسانية، قبل أي اعتبار آخر غيري. لعل هذا التجاوز النقدي هو نفسه ما أصاب الإحيائيين حين اتُهموا بالمحاكاة، وكأنها التقليد الحرفي في فن المعارضة، أو تحول الأدب لديهم إلى صنعة عقلية تسيطر على التخيُّل، أو القصور في ملكة التصوير، أو الميل إلى التكلف، وكلها مردود عليها كلما أمكن إعادة قراءة شعرهم بمنطق أبى تمام عبر نصائحه لتلميذه البحتري، بأن يحفظ من شعر العرب عشـــرة آلاف بيت ثم ينساها، وليت كل شعرائنا المبتدئين

يبدأون خطاهم بقراءة الشوقيات، أو مختارات البارودي، أو شعر حافظ، أو غيرها من إنتاج المدرسة الإحيائية التي أصابها من العنت والظلم النقدي ما بدأه العقاد والمازني وشكري في الديوان، وما وجد امتداده بين مد وجزر على مسار الساحة النقدية بعدهما(١١).

ويبقى السؤال الآن بعد الملاحظات العشر : ماذا يبقى لنا من مدرسة الإحياء، أو من منطوق الدفاع عنها ؟

والإجابة - بإيجاز شديد - تبقى لنا مدرسة فنية مؤصِّلة للتراث، ومؤسِّسة لكثير من إيجابيات التحرك من خلاله، أو الحوار معه، أو الانطلاق منه في حالة من التصالح، بعيدًا عن الاستخفاف أو التجاهل، أو الرفض، أو الجهل، إذ بدت الحاسة التراثية بداية نشاط الحركة الفكرية، حيث أعدت ومهدت مداخلها ومدارسها، إذ يكفي الإحيائيين شرفًا أنهم حركوا صمت الحياة، لتبدأ منابع الشعر العربي في التدفق بلا انقطاع، أيًا كانت حركات التجديد التي واكبتها، أو مدارس الابتكار التي توالت من حولها كلما تجدد إيقاع الحياة؛ الأمر الذي ينتهي إلى ضرورة إعادة النظر في تقويم مدارسنا التراثية بعيدًا عن مواقف التنكر لأي منها، أو تجاهل مُقدراتها، أو الجور على أقطابها الكبار دون انحياز مطلق للمعاصرة لأننا معاصرون، والصحيح أننا معاصرون نمتلك من الجذور والأصول ما يجعلنا لا نستحي من الماضوية إذا أحسنَّا توظيفها في خدمة الواقع، ولا ترى في الموروث ما يسئ إلى التجديد، أو يحقر من شأن الابتكار وتجدد الحركة الفنية، وربما يلح علينا هنا قول شوقي في دعم هذا الباب :

مَثَـلُ القـوم نسُـوا تاريخـهم كلقيط عـيَّ في الناس انتسابـا
أو كـمغـلـوبٍ عـلـى ذاكـرة يشتكي من صلة الماضي انقضابـا

حيث يدخل إنصافنا للإحيائية ضمن دائرة المحافظة على ذاكرة الأمة، واستعادة ما يخشى فقده منها، وما أسوا أن نفقد الذاكرة أو الهوية، أو أن نقبل بالتهاون في طمس الشخصية، لنتحول عندئذ إلى أمة بلا كيان شرعي، والأمة اللقيطة في هذا الزمان لن نجد لها على خريطة الأرض موقعًا تحت أي اعتبار.

ويكفينا إنصافاً للإحيائية قدرتها على التفاعل والتجاوب مع تيارات التجديد، فإن حدثت خصومات أحياناً فهذا طبيعي، لاسيما أن الخصومة واردة حتى بين الجماعة من الداخل على نحو ما وقع – مثلاً – بين أبى شادي والعقاد، وتدخل أنصار العقاد وأنصار أبي شـــادي، وحتى تدخل رمزي مفـــتاح لاتهام العقاد بالسرقة من شكري، وكذا ما كتبه إسماعيل مظهر عن "العقاد في الميزان"؛ والأمر – في مجمله – يكاد يذكرنا بعصر الموازنات والخصومات والوساطات في الأعصر العباسية(١٢).

وهكذا كثرت خصومات المرحلة بين طه حسين وشاكر، وطه حسين والرافعي، وطه حسين والعقاد، وانتهت بثناء طه حسين على شعر العقاد حتى منحه لواء الشعر.

– ٢ –

ليس دفاعًا عن الإحيائية التي هي قاسم مشترك بين بعض المدارس والنقاد، إلا من خلال تبني قضيتها بحيدة وموضوعية، لتأتي ضرورة الانتقال مع القاهرة إلى مدارس التجديد ومناهج المجددين، تلك التي أسهمت في ارتقائها التعددية الثقافية، وشيوع النشر، حيث شهدت القاهرة نشر الدواوين. وكثرة معارض الكتب في الأزبكية والحسين والأزهر، إلى جانب ما شهدته من ليال رمضانية كان لها أيضًا ثقافتها وفكرها وإبداعها عبر الإنشاد الشعبي. وتزاحم الجمهور في أسواق الأدب والفكر والمطارحات والمساجلات، إلى جانب مجلات الثقافة والمجلة والشعر وغيرها من إبداعات ودراسات ومتابعات، فظهرت القاهرة المتجددة القابلة لاحتواء ثقافات العالم في إبداعات شعرائها من ترجمات الأدب الفرنسي إلى الإنجليزي، كما احتوت شعراء المهجر بالتجاوب معهم في تيار التجديد، وظلت القاهرة المليئة بزحام الفكر، وصراعات الأدباء، وداخل المدارس على غرار ما تجلى من موقع مطران – مثلاً – زعيمًا للمدرسة الحديثة على الرغم من معايشته لشوقي وحافظ، وإذا به يضع الأصول لجماعة "أبوللو" من خلال أبي شادي وناجي، وكذا كان تداخل ميخائيل نعيمة مع أصحاب الديوان حين أنشأ "الغربال" ليطرح الأساس النظري لحركة التجديد في المهجر.

وفي موازاة هذا التداخل ورد له نظير في دوائر التجارب بين المدارس المختلفة، ليظل الفارق الكـــمي أساسًا للفصل بينها عبر غلبة الإيقاع الوطني والقومي على الإحيائية، والطابع الإنساني والذاتي على الرومانسية، والبعد الواقعي متعدد الجوانب على الواقعية، إلى غير ذلك – أحيانًا – من ارتفاع حدة الصراع والاقتتال الحاد بين الشعراء، لاسيما مع تطور حركة النشر وكثرة الصحف والمجلات الأدبية والنقدية.

حياة نشطة، وحوارات متجددة، وقراءات موسَّعة للشعر العربي، ومؤلفات متلاحقة لأحمد أمين، وطه حسين، وأحاديث للكبار، وصالونات للعمالقة، ومجالس للحكماء، ومؤلفات للباحثين، ومناقشات وقضايا على الساحة، تسمح بالمزيد من التعددية الفكرية والإبداعية والأطروحات النقدية، ومقالات نارية، وحوارات ساخنة، ومعارك لا تهـــدأ بين أبناء الجيل الواحد، وأحيانًا بين الأجيال، وكثرة من الأسماء لا تنسى في ضمير القاهرة الأصيلة التي فتحت ذراعيها لاستقبال الشعراء السوريين واللبنانيين، حيث نشرت لهم ما نشرته لشعراء الإصلاح والحماس الوطني، والعواطف القومية التي كانوا جزءًا منها لم يتجزأ بحال تحت الشعور بحتمية المشاركة وضرورات المواطنة ومقومات الانتماء.

تعايش القوم على اختلاف التوجهات، وتباينت عندهم درجات الأداء وصيغ التواصل : بين إسماعيل صبري، ومصطفى الرافعي، وأحمد محرم، وأحمد الكاشف، ومحمد عبد المطلب وغيرهم، في ظل نهضة مصرية تلاقى فيها الأزهر مع الجامعة المدنية منذ أنشئت الجامعة المصرية، وشهدت محاضرات الأدب والتاريخ والفلسفة ازدهارًا في وجود أساتذة مصريين وأوربيين من أمثال جويدي ونالينو، مع كثرة من الدراسات الاستشراقية حول الأدب العربي من قبل نيكولسون، وبلاشير، وجولدتسيهر، ومرجليوث، وبروكلمان وغيرهم، مع ترجمات متعددة عن الأدب الإنجليزي والألماني والفرنسي والإيطالي والروسي.

وتسطع القاهرة بأعلام الترجمة شركاء مع أعلام المؤلفين والمبدعين احتفاءها بنشاط الصحف، ونشاط الرأي العام والقراء من خلال المؤيد، والأستاذ، واللواء، والجريدة، مع كثرة من المجلات الأسبوعية والشهرية عبر المقتطف، والمقطم، والهلال، والسياسة، والبلاغ الأسبوعي، والكاتب المصري، والكتاب، والرسالة، والثقافة والمجلة في اهتمام بالغ بحركة الشعر وتوجهات الأدب ومتابعات النقاد.

ألا يمكن بهذا الثراء، ومن خلال ذلك الضجيج الثقافي والإبداعي أن تتحول القاهرة إلى البوتقة الثقافية للعالم العربي ريادةً وموطنًا وراعيًا وداعيًا في آن واحد؟

يستمر التاريخ، ويتواصل العطاء، وتتسع مجالات الانفتاح على الشعر الغربي، وتكثر ترجمات شعر شيللي وبيرون وكيتس ووردزورث، ويتجه العقاد إلى هازلت، وتكثر الدراسات المقارنة، وتترجم دراسات في الأدب المقارن لماريوس جويار، وفان تيجم، وتؤلف في الأدب العربي دراسات موازنة لزكي مبارك، ومقارنة لغنيمي هلال، وتتسع الساحة لترجمات دراسة الصورة الفنية لكارولين سبيرجن وغيرها، وتتعدد نظريات النقد العالمي لديفيد ديستش وستانلي هايمن، وتمتلئ الساحة الثقافية بعدد من المتغيرات التي تزامنت مع التداخل بين الإحيائية ومدرسة الديوان فكان ظهور الرومانسية والجماعات الصادرة منها اتفاقًا في المبادئ والأهداف، ومؤشرًا لقدرة الجيل على اقتحام قضايا العصر ومشكلاته، والمشاركة في مشروع النهضة الأدبية والفكرية، والوعي بشمولية القضايا بين محاور التراث والتجديد، وكثرة الحوار عبر المقالات التي تمتعت بالجدية، وصدق المرجعية، وجسارة المواجهة، وصحة الأسلوب، وصفاء اللغة، وجودة التعبير.

- ٣ -

ليس من الضروري التركيز على صناعة معارك في غير معترك، على غرار ما هو حادث في توصيف الرومانسية باعتبارها بوابة الخروج من الكلاسيكية إلى التعبيرية، أو توهج الذات بشكل انفصامي، يكاد يقطع الصلة بالمجتمع أو التراث، وليس من المنطقي أن نكرر هنا حوارات طويلة مالت إليها دراسات

تحليلية لطبيعة الاتجاه الرومانسي لدى الدكتور مندور، ولويس عوض، وغنيمي هلال وغيرهم[١٣]، ولكن المنطقي أن نتأمل من الاتجاه الرومانسي مشاهد محددة في شكل ملامح وقسمات، نذكر منها - إيجازًا - ما شهدته القاهرة من استمرار العطاء الإبداعي من خلال عدة مشاهد :

الأول : أن الحد الفاصل بين الرومانسية والإحيائية نشأ في ظل معارك متوازنة بين تجديد شعري رومانسي في بحور عربية تقليدية، أو قديم معاصر، وبين تحليل رؤى ومشاعر وطموحات شعراء الرومانسية، لما لديهم من جنوح تلقائي إلى استبطان الذات وتضخمها وتوهجها، حتى في سياق التشاؤم والإحباطات التي أحاطت بهم من كل اتجاه، فكانت للرومانسية معاركها الخارجية مطلقًا ضد الإحيائية، كما كان لها معاركها الداخلية بين شكري والمازني، بين العقاد والرافعي، بين رمزي مفتاح والعقاد، وكان لأجيالها من التواصل ما وقع بعد توقف مجلة أبوللو عام ١٩٣٤م، حيث انطوى شادي كما حدث لشكري، وظل التيار ماثلاً في سلسلة من جاءوا بعده من أمثال محمد فهمي، وصالح شرنوبي، وملك عبد العزيز، وجليلة رضا، وعبده بدوي، وفوزي العنتيل، وسعد درويش وغيرهم[١٤].

ثانيًا : أن شعراء الاتجاه الرومانسي لم يتخلصوا - منهجيًّا - من تفاصيل مسلك الإحيائية، لاسيما حين جنحوا إلى ترجمة الشعر الغربي إلى نصوص عربية تقليدية، كما مال بعضهم إلى معارضات للشعراء والمتصوفة والفلاسفة، بما يتوازى والواقع النفسي والصراعات الذاتية التي عاشوها، ويتوازى - أيضًا - مع المعارضات التراثية القيمة التي أبدعها الإحيائيون.

ثالثًا : أن ظهور مدرسة الديوان قد دوَّى في فكر القاهرة وعمَّق تيارات ثقافتها، وفتح أبوابًا جديدة للمناقشة والحوار حول موسيقى الشعر، والطبيعة النوعية للرؤية الشعرية، وأبعاد التجارب، والصورة الفنية، وجوهر الحياة والأحياء في عالم الشعر، وطبائع العلاقة بين الأشياء في السياق اللغوي، ومدلول الوحدة العضوية التي تنتظم القصيدة. وهنا تكررت

الأسماء، وعلت منازلها من أمثال العقاد، والمازني، وشكري، ومطران، وناجي، وأبى شادي، وجبران، وميخائيل نعيمة، وغيرهم بين مدرسة الديوان وجماعة أبوللو، وحتى بين شعراء المهجر من أبناء الرابطة القلمية، والعصبة الأندلسية، حيث بدت فترة التوجس والبحث عن الذات في خضم تعقد العلاقات مع الآخر، وهي – عند البعض – البحث عن الوطن، واستشعار الغربة، والانكفاء على الذات بكل همومها ومشكلاتها، وقد انطلقت الذات معبرة عن تداخل بين الشعر المسرحي مع القصصي مع الرمزي، وهو تداخل بعض البحور أحيانًا، وتنويع القوافي، أو تنويع الأوزان والقوافي، أو نسج متعدد القسمات على طريقة الموشحات، أو قصد إلى الخلاص من الوزن والقافية اعتمادًا على جمال الصور ورشاقة الألفاظ وجرسها تحت تصور العواطف والخوالج، وهو نفس التداخل بين معالم الشعر وخرائطه حين تتداخل ذاكرة الشاعر ووجدانه بين جنوحه إلى الوصف موزعًا بين دوائر تجاربه، وتعايشه أو تمثله للمواقف بين مساحاتها الذاتية والوطنية والقومية والإنسانية وأبعادها الفلسفية والعقلانية والوجدانية.

رابعًا : أن التجديد الذي بدأته المدرسة الإحيائية في سياق المسرح الشعري إنما ظل أساسًا لتقديم فن مسرحي متجدد، وأن ثنائية الموقف العقلي بين الموروث والحضاري قد ظلت حاكمة – إلى حد واضح – مع حركة النقل من مناهج الغرب من هازلت، وتين، ومدام دي ستال، وهي تحولات معارك الساكسون واللاتين بين فكر العقاد وطه حسين، وهي سطوة الرومانسية بمصر بتأثيرات أصداء عصر النهضة الأوربي والأمريكي على مطران وقرنائه ممن تأثروا تارة بالشعر الفرنسي، وأخرى بالشعر الإنجليزي على التوالي والتوازي، بالإضافة إلى زحام الترجمات التي يعرف قصتها حتى البسطاء على نحو ترجمة الأرض الييباب، والقبرة وغيرها من القصائد التي تعددت ترجماتها في تلك المرحلة[١٥].

خامسًا : أن ظاهرة التجديد لدى الرومانسيين أخذت منعطفًا شكليًّا – في بعض الدراسات – إذا تجاوزنا التعبير الوجداني وشعر الطبيعة في ظل خفوت الأحداث، إلى التجديد في القوافي، وانتشار الشعر المزدوج، والشعر المرسل، وظهور النغمة العدائية الصارخة في كتاب "الديوان" على شوقي، وازدياد الصيحة عبر صحيفة " عكاظ " في الهجوم على حافظ لصالح شكري، أو تركيز العقاد على مفاهيم الوحدة العضوية والذاتية ووحدة البيت، أو هجوم شكري على المازني لكثرة اقتباساته من الغرب، إلى أن يستقر الأمر نسبيًّا في العقد الرابع من القرن العشرين مع هدوء بعض المصطلحات لدى أبناء مدرسة أبوللو ومن اتبعهم من الشباب.

سادسًا : أن ظهور جماعة " أبوللو " يعد استمرارًا لمتطلب التجديد والتعددية التي كانت – ومازالت – مفتاحًا لحركة الشعر العربي منذ ظهر الصراع بين المحافظين والمحدثين في العصر العباسي، إلى ما ترتب عليه – وقتئذ – من الموازنات الأدبية والخصومات، والوساطات، والأشباه والنظائر، والبحث في المعاني، والسرقات وغيرها من قضايا النقد التي ملأت الحياة العربية ضجيجًا وصراعًا، ولكنها لم تعدم روح المصالحة والتعايش بينها حينًا من الدهر، أيًا كان عدد الأنصار أو الخصوم هنا أو هناك(١٦). في مثل هذا الخضم ظهرت جماعة " أبوللو " قاصدة إلى السمو بالشعر وحياة الشعراء، ومع ناجي وطه ظهر شباب الشعراء، ومنهم حسين الصيرفي، مصطفى السحرتي، محمود الهمشري، محمود حسن إسماعيل، محمود أبو الوفا، عبد اللطيف النشار، مختار الوكيل، صالح جودت، عبد الحميد الديب، محمد عبد الغني حسن وغيرهم. ومع ظهور المجلة زاد الاتصال بالغرب والآداب الغربية، وزادت في موازاتها آلام شعراء الغربة في المهجر من أمثال جبران وإيليا ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة ممن استلهموا المنزع الغربي الرومانسي، وكان لشعرهم أصداؤه في مصر خاصة بعد إبراهيم ناجي وعلي محمود طه.

سابعًا : أن القاهرة في هذا التاريخ، وغيره، لم تكن لتفاضل - أو تفصل - بين شاعر مصري وآخر عربي جاءها راحلاً من أي من بلاد الشام، فتساوى ناجي (قاهري الأصل) ومثله أبو شادي مع شكري (مغربي الأصل) مصري الهوى، ومن قبله كان مطران الذي احتضنته مصر حتى وفاته في منتصف القرن العشرين، وفيها وجد مساحة من حريته ترجمها في إنشائه المجلة المصرية التي حولها يومية، وسماها "الجوائب المصرية"، ونظم قصيدته "في ظل تمثال رعمسيس" وفيها يصور تعلقه بمصر ولبنان معًا، ولم يكن خافيًا إعجاب ناجي القاهري بمطران إعجابه بالإنجليزي لورانس، والفرنسي بودلير، ومعروف أنه استوحى من ليالي "دي موسيه" ما طرحه في ديوانه الثاني "ليالي القاهرة" في سبع قصائد تصور ظلام القاهرة في الحرب العالمية الثانية. فهي - إذن - مساحة واسعة من التأثر والاندماج والتفاعل والتلاقي بين التيارات رأسيًا وأفقيًا، بحيث يصعب فيها فصل الخطوط والحدود بشكل قطعي.

ثامنًا : أن الإبداع الشعري في هذا التاريخ - وغيره أيضًا - ظل متسقًا ومواكبًا لما صحبه من المتابعات النقدية والتجديد الفكري والثقافي، بما تحكيه - مثلاً - مراسلات علي محمود طه (من المنصورة) لمجلتي أبوللو والرسالة اتصالاً منه بنهضة القاهرة، وحرصًا منه على المتابعة والاندماج فيها، والمشاركة في نشاطها. وهو ذات الحرص الذي دعاه إلى نظم الجندول ونداء الفداء المشهور .

تاسعًا : أن حركة النقد في تلك المرحلة ظلت قادرة على الاستكشاف والقراءة الجيدة والإضافة الجادة، وهذا مهم في نجاح المتابعات النقدية التي صور جانبًا منها مندور في معاركه النقدية الأدبية، وفي تأليفه للنقد المنهجي، وفي انشغاله الدائب بالمعادل الموضوعي، والأدب والمجتمع، وحرية

النقد، ومعركة الصحافة، والثقافة، ورسالة الأديب، والتخطيط الثقافي، والفن بين الموضوعية والذاتية، وغيرها من قضايا النقد التي انفتحت على التطبيق والتحليل والتأمل والمراجعة، إلى جانب ما ترجم من نظريات وأفكار نقدية.

عاشرًا : أن القاهرة شهدت تنوعًا واضحًا في أنماط الشعر بين الفصحى والمحكية، وتنوعت صور الأداء اللغوي حيث توالت عليها أجيال الزجالين منذ عبد الله النديم، ومحمد عثمان جلال، والشيخ القوصي، والشيخ محمد النجار، وإمام العبد، وخليل نظير وصولاً إلى بيرم التونسي عبر تعددية رحلاته بعد إنشاء مجلة (المسلة) للشعر العامي، وصولاً من الإسكندرية إلى القاهرة، ثم تعدد رحلاته وصور معاناته بين تونس وفرنسا، وعودته إلى مصر متنكرًا، ثم سوريا ولبنان، ومراسلاته للصحف المصرية بالإمام وأبوللو، إلى تواصله مع شعراء عصره من كبار الفصحى من شوقي وحافظ، إلى المازني، وشكري، وأبى شادي، والعقاد، والرافعي، ورامي، وعبد المطلب، وبديع خيري، والدرويش، فبدا الشاعر الكبير مصري القلم قاهري الإبداع مهما تباعدت به السبل، أو كثرت حوله الاتجاهات التي لم تخل من مشاركاته الثرية في شعر الفصحى والعامية، وفي المقال الصحفي والمقامات والقصص والمسرحيات والأغاني والفوازير.

ولا ينسى في هذا الخضم الإبداعي والنقدي، دور الشعر النسائي مع مطالع القرن العشرين الذي شهد وفاة عائشة التيمورية (١٩٠٢م) إلى شهادة العقاد لها بعلو المكانة[١٧] إلى أطروحة العقاد النقدية حول ثقافتها في العروض والشعر ونبوغها، مع تحليله لندرة الاستعداد للشعر وحكمه بأنه عند النساء أندر، والأمر الذي شهد تواصله عبر ليالي القاهرة بين صالون مي زيادة وإبداعات نازك الملائكة، واستمرار المسيرة عند شاعرات النصف الثاني من القرن العشرين.

تعددت المواقف من شكل القصيدة ومعمارها الفني على أيدي المجددين من رواد الشعر الحر عبر النصف الأول من القرن الماضي، ولم يتردد العقاد في إعلان اعتداده بفضل شكري حينًا، والثناء على وعيه بتوحد بنية القصيدة، ثم اجتهاده في التصرف في موسيقاها في إطار وزن واحد، ومقطوعات متعددة القوافي، ونظمها مزدوجات وأبيات من بحر واحد بغير قافية ملتزمة، وقد آثر في تجاربه الأخيرة - أي العقاد - أن يلزم القافية مع تعددها في مقطوعات القصيدة الواحدة.

وهنا ظهرت إمكانية تحطيم جانب من الشكل المألوف عن طريق المخالفة بين القوافي في ظل شكل متطور للقصيدة، يقبل محاولات التجديد، ويحافظ - في ذات الوقت - على إطارها الشكلي وطبيعتها الغنائية. كما تظل البنية الصوتية محكمة متكاملة ومنضبطة إلى حد بعيد.

ومن هنا يمكن أن نحدد أبرز المحاور مع نهاية نصف القرن في عدة صور:

أولاً : أن تطور الشكل الفني للقصيدة بين الكلاسيكية والرومانسية بدا متداخلاً منذ مساحة التلاقي - أصلاً - بين رؤى التجديد بين مطران وشعراء مدرسة أبوللو والرابطة القلمية وشعراء المهجر، حيث تبلور مفهوم الشاعرية ومقاييسها حول قدرة المبدع على صياغة الكلمة المنظومة، مع محاولة الاحتفاظ بجوهرها الموسيقي، مما يوشك أن يصبح قواعد وتقاليد لها قيمتها في إكساب الحركة مشروعيتها وأهميتها التاريخية.

ثانيًا : تجلت اجتهادات مدرسة الشعر الحر مع منتصف الأربعينيات لدى السياب والبياتي، ونازك الملائكة، وباكثير، ثم عبد الصبور في وقت لم تتبلور فيه شروط محددة، أو قواعد ثابتة، عدا الإشارة إلى ظواهر عامة حول موسيقى القصيدة ووحدة التفعيلة، وكأنما شخصت الثورة على التقاليد في المضامين، وصيغ الأداء، وإن جنحت إلى الالتزام بشروط

الشعر من وحدة عضوية، وتفعيلة، وموسيقى داخلية دون دخول في متاهة خلط الأوراق بين النوعين الشعري والنثري، مما قد يذيب الفواصل بين القصيدة حين تلتزم الإيقاع بالموسيقى والتفعيلة، وبينها حين تنأى عن ساحة الشعر، وكأنها مجرد ادعاء ثورة على تقاليد الشعر فحسب[١٨].

ثالثًا : وجدت النثرية سبيلها إلى الاستمرارية مع إصرار مبدعيها على اقتحام ساحة الشعر تحت ادعاء الإيقاع الذاتي، أو الاكتفاء بحدوث التوتر المتوقع من الوزن التقليدي، ودخلت المسألة - أحيانًا - متاهات الغموض، وافتراض الإيحاءات، وتعقيد الصورة، دون اكتراث بطبائع الفروق التاريخية والوظيفية بين كتابة الشعر وكتابة النثر، وظهرت الدراسات النقدية المتابعة لحركة الشعر الجديد متأرجحة بين الدفاع والحيادية، وحاول المرحوم الدكتور النويهي تحليل الموقف في كتابه "قضية الشعر الجديد"، وكذا محاولة نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" إلى جانب عديد من الدراسات التي قاربت بين هذا وذاك في مرحلة الدفاع عن الشكل الجديد، والبحث عن كيانه وأطره.

رابعًا : أن منطق التجديد في الأشكال الشعرية لم يكن وليد هذه الحركة، ولا ابنًا بكرًا لتلك المرحلة، حيث شهدت القصيدة العربية على مدار تاريخها الطويل، وعلى توالي فتراتها وحقبها تطورًا لا يجب تجاهله، ولا يحسن إنكاره، ولا إغفال عراقته حول فن العرب الأول، منذ صيغت الطوال والمعلقات والأبيات المفردة والمقطعات وفقًا لمستوى النفس الشعري وحدود تجارب الشعراء، وأن المغايرة جاءت جزءًا من ملامح التطور في المحتوى والشكل معًا، منذ شغل بعض المجددين بالقوافي الداخلية في القصيدة على غرار ما استحدثته الموشحات الأندلسية في مساق البحور الأصيلة ومجزوءاتها، وصولاً بذلك إلى الحيرة حتى في المصطلح، تلك التي أوقفت عزيز أباظة - مثلاً - بين شعر منثور أو نثر مشعور،

إلى الشعر المطلق الذي يشي مسماه بعكس المقيَّد، إلى شعر التفعيلة مقابل وحدة البيت الشعري، ولعلها تظل أكثر محاولات التسمية إقناعًا بالجوهر الشكلي، والإيقاع الصوتي لهذا النمط الإبداعي الذي دفعه الاضطراب في تحديد أسسه النغمية إلى سيادة ضروب من الفوضى أمام غير الشعراء ممن استغلوا تسلل النثرية إلى الشعر بما يحتاج مراجعة نقدية أكثر هدوءًا وموضوعية.

خامسًا : أن تقديرنا لتميز لغة الشعر يظل مدخلاً إلى صحة قراءته وتحليله وتقويمه، بدءًا من الاعتراف بتركيبية لغة الشعر، وتحليلية لغة النثر، مع الاعتداد بالفواصل الأخرى المرتهنة بلغة الشعر ولغة الحياة والتجارب اليومية أيًّا كانت بساطتها، وهو ما جنح إليه بعض النقاد على طريقة "ريتشاردز" في نظرية "التوصيل"[١٩]، والنويهي في كثير من تحليلاته النصية حتى للشعر الجاهلي[٢٠]، ونحن لا ننفي مطلقًا وجود الطابع الشعبي في شعرنا القديم، أو وجود شعراء شعبيين، وموضوعات شعبية، وقصائد ومقطعات شعبية على طريقة ابن الرومي - مثلاً - وأبى الشمقمق، وظافر الحداد وغيرهم من شعراء الشارع العربي، ممن لم يقتربوا من القصر الحاكم، أو لم يقعوا تحت طائلة النقد السلطوي ومجالس الحكام[٢١].

سادسًا : أن حركات التجديد في الأدب العربي تظل مرهونة بتاريخ شعرائه منذ تنادوا بالخروج على القبيلة وعقدها الاجتماعي والفني في أول عصور الأدب العربي، فكان الصعاليك أصحاب مقطعات وقصائد بلا مقدمات، وأصحاب رؤيً مغايرة لما هو مألوف لدى شعراء القبائل، وبعد عصرهم توالت صيغ التجديد مع إيقاع الحروب في عصر الدعوة مع مجيء الإسلام، ثم كان التحول إلى الإحيائية في الفترة الأموية، وبعدها تكررت مطالب التحديث في صراع المحافظين والمجددين في العصر العباسي على ما بينهم من تفاوت في جدية الحركة المفارقة بين حركة أبى نواس - مثلاً - وابن المعتز من الطلل[٢٢].

سابعًا : يظل أمر الإصرار على التحول عن الشعر العمودي إلى مستوى المنثور موضوعًا يحتاج أكثر من مساءلة نقدية، تبدأ من التساؤل حول مزايا الشكل الجديد، وتنتهي عند مبررات غيبة الجملة الموسيقية، وبينهما حوار قد يطول حول بساطة التنويع في الإيقاعات الموسيقية، إلى توظيف اللغة الحية في السياق الجديد، إلى توفير الوحدة العضوية العاكسة لنبض الحياة وحرارة شعرائها، إلى توحد الشكل والمضمون، وغيرها من صور التجديد دون الطمس المطلق لهوية الشعر تحت مسمى قصيدة النثر.

ثامنًا : أن التخوُّف من التجديد يظل أمرًا مرفوضًا، لأنه يتنافى – بطبيعته – مع سلامة منطق الحياة المتجددة بطبيعتها، ولكن الجديد يمكن تأصيله من خلال امتلاك الأدوات والوعي باللغة، مع التمكن من المعجم وطبيعة عطاء الصورة، وفهم مصدرها، وامتلاك أدواتها، وإدراك وظائفها، إلى الطموح إلى تواصل الشاعر المجدد مع تراثه قراءة وحوارًا، قبولاً أو رفضًا، المهم أن يحدث الاحتكاك والتفاعل ضمانًا لتأصيل المستحدث، وتحديث الأصيل.

تاسعًا : أن احترام خصوصية الحقل الإبداعي ومقوماته وملامحه ووظائفه يظل مطلبًا نقديًا مشروعًا، ففي كل نوع تتميز ملكة المبدع من حيث تمثُّل التجارب، وسيطرته على أدواته وقدرته على الصياغة والتوصيل، الأمر الذي يستطيع من خلاله تفجير طاقات اللغة مع تخلّق العمل الإبداعي. من هنا – أيضًا – كان الإقدام على تحليل النص الشعري محفوفًا بالأخطار من حيث حتمية تسلح الناقد بالأدوات القادرة على اقتحام سياق النص تحليلاً ثم تقويمًا.

عاشرًا : أن ثمة توازيًا واضحًا في التوزيع الزمني للمرحلة بما يطرح صورًا من تزامن المدارس مع مراحل التحول التاريخي وحركة المد الثوري في القاهرة، حيث يأتي تيار البعث والإحياء قبيل الثورة العرابية وبعدها،

ويأتي تيار التجديد عند مدرسة الديوان قبيل ثورة ١٩١٩م وبعدها، وتظهر جماعة "أبوللو" قبيل وفاة سعد زغلول، وكأنها الأحداث في موازاة ما يصدر عنها من معطيات تترك أصداءها – بالقطع – في حركة الفكر والأدب إبداعًا ونقدًا[٢٣].

— ٥ —

وأخيرًا تأتي حتمية رد عجز الكلام على صدره من حيث الاستطراد في تحليل دور القاهرة في نهضة الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين مما يمكن إيجازه ورصده في عدة مشاهد :

أولها : أن القاهرة قد حظيت بموقع الريادة في حركة العلم والتثقيف منذ نهض الأزهر الشريف وجامعته العريقة بهذا الدور إلى أن جاءت الجامعة الوليدة مع مطالع القرن العشرين، فأضافت إلى عطاء الجامعة الأزهرية فكرًا مدنيًا أسهم في رقي حركة الإبداع في المجتمع العربي، فكانت الجامعتان مهوى أفئدة الشرق والغرب منذ استقبلت الأساتذة، وطلاب العلم، ونشطت من خلالهما حركة الإبداع والمتابعة النقدية على السواء.

ثانيها : أنها شهدت الكثير من صور التحوّل الإبداعي في فن العصر، منذ احتضنت كبار الشعراء في مساق الإحيائية، ثم الرومانسية، ثم الواقعية؛ صحيح أن الاتجاهات قد تعددت وتنوعت، ولكنها ظلت قادرة على احتواء كل الأنماط التي تعايشت بين مد وجزر، مما مثّل إضافة لثراء عالم الفكر والأدب والنقد على السواء.

ثالثها : أنها أضفت من طابعها الجمالي والحضاري الكثير على إبداعات الشعراء الذين وجدوا فيها مصدرًا للشهرة والتعريف بهم عبر الصالونات الأدبية والشخصيات المرموقة، إلى جانب التفوق الإعلامي، وتعددية الأصوات الناقدة. مما أثرى الفترة بهذه الكثافة من صور العطاء الإبداعي والنقدي المتجدد والمتعدد القسمات.

رابعها : أن النصف الأول من القرن العشرين ظل بمثابة المدخل التاريخي المتميز للقاهرة، والذي شهد امتداده الطبيعي على مدار النصف الثاني سواء في إطار مدارس الشعراء التي اتكأت على نتائج المرحلة الأولى، أو مدارس النقد التي تصارعت في سياق المحاولات المتكررة لإيجاد نظرية عربية تجمع بين التراث والمعاصرة، مما يستحق الدعم في محاولة للوصول إلى رؤية نقدية أكثر جلاء ووضوحًا.

الهوامش

(١) يمكـن العودة إلى كتاب "المعرب" للجواليقي. كتاب "الحضارة الإسلامية" للدكتور حسنين ربيع، " الثقافة العربية " لكاتب الموضوع.

(٢) لمزيد من التفاصيل الاستعانة بدراسات الدكتور محمد زغلول سلام حول العصر المملوكي والعثماني في الأدب المصري، ودراسات المرحوم الدكتور محمد كامل حسين حول أدبنا العربي في عصر الولاة.

(٣) تفاصيل أكثر حول مستويات الحوار مع التراث في مداخل النقد في كتاب "المعارضة الشعرية" للكاتب، وكذا كتاب "التراث والمعارضة في شعر شوقي"، وكتاب "حول اللغة العربية والسياق الثقافي" وغيرها من الدراسات الكثيرة حول الإحيائية والتراث.

(٤) يمكن هنا الاستئناس بكثير من الدراسات الأصيلة في هذا الموضوع، ومنها في "الأدب الحديث" للمرحوم عمر الدسوقي، "الأدب المعاصر في مصر" لشوقي ضيف، "شوقي شاعر العصر الحديث" لشوقي ضيف، "البارودي" لشوقي ضيف، "شعـر البارودي بين التراث والمعاصرة" للمرحوم يوسف خليف.

(٥) مراجعة ت. س. إليوت، ترجمة : فائق متى، نظرية الخلق الفني ضمن كتاب "مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق" ديفيد ديتشس، ودراسات المرحوم محمد النويهي حول الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه، وكتابه "قضية الشعر الجديد".

(٦) حول هذه القضايا يمكن النظر في بعض الدراسات حول تقسيم العصر الجاهلي لدى المرحوم يوسف خليف في "دراسات الشعر الجاهلي" والمقدمة النظرية لكتاب "الروائع من الشعر العربي، ج١"، وكتاب "التجربة والنظرية عند أعلام الشعر العباسي" للكاتب.

(٧) يراجع "جماعة أبوللو" لعبد العزيز الدسوقي، ومجلة أبوللو التي أصدرتها منذ سنوات الهيئـة المصرية العامة للكتـاب، وكتـاب العقاد المشـهور "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي".

(٨) نظرية الجاحظ ضمن كتاب "البيان والتبيين" وتحليلها النقدي عبر الدراسات التي شغلت بالجاحـظ، أو بقضية اللفظ والمعنى، أو قضية السرقات الشعرية، وكذا مصادر الموازنات، وكتب المعاني، والأشباه والنظائر، والخصومات الأدبية.

(٩) يراجع طه وادي في دراسته حول شعر شوقي الغنائي والمسرحي والدراسات الكثيرة حول مسرح شوقي، ومسرح عزيز أباظة، والمسرح للدكتور مندور.

(١٠) تطور أشكال الشعر العربي ضمن كتاب "حول اللغة والسياق الثقافي" للكاتب، وكثير من الدراسات المعنية بالعروض، والموسيقى، ودراسات الشعر الحر.

(١١) تفاصيل القول في مقالات المرحوم أحمد أمين في الرسالة، وفي كتاب "جناية أحمد أمين على الأدب العربي" الذي جمعه رشيد خريس، ودراسة الروميات ضمن كتاب "الخطاب التاريخي وتجارب الشعراء" للكاتب، وكذا دراسات الشاعر مؤرخًا، وحركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، والإيقاع التاريخي في شعر أبى تمام.

(١٢) من الممكن العودة إلى تفاصيل واضحة حول الموازنات والخصومات في كثير من الدراسات الأدبية والنقدية، ومنها كتاب "أشكال الصراع في القصيدة العربية، ج٣" للكاتب، كتاب "مداخل ومشكلات في قراءة القصيدة العربية القديمة"، كتاب "مصادر تراثية" لمي يوسف خليف، إلى جانب دراسات الدكتور مندور في النقد المنهجي عند العرب، طه إبراهيم في تاريخ النقد العربي، إحسان عباس في تاريخ النقد عند العرب حتى القرن الرابع الهجري.

(١٣) الرومانتيكية للدكتور غنيمي هلال، برومثيوس طليقًا للدكتور لويس عوض، وغيرها من دراسات متعددة حول الاتجاه التعبيري في الشعر.

(١٤) تراجع الدراسات الأدبية والنقدية حول جماعة أبوللو لعبد العزيز الدسوقي، ودراسات أخرى حول شكري أو أبى شادي وغيرهم من شعراء التجديد.

(١٥) تراجع كثرة ترجمات الأرض الخراب للشاعر الناقد ت. س. إليوت، وترجمات الفترة المشهورة للشاعر الرومانسي شيللي، واختلاف دلالات الترجمات بما وراءها من تعدد مستويات المترجمين.

(١٦) إمكانية العودة إلى التفاصيل في الدراسات المعنية بتحليل شعر المرحلة، وكذا مرجعية الأعصر العباسية حول طبائع تلك الاتجاهات، ومنها كتاب "مداخل مبدئية إلى قراءة العصر العباسي" للكاتب.

(١٧) مما يذكرنا على الفور بوقع النابغة الذبياني من سوق عكاظ، وإصداره الأحكام لصالح مرثيات الخنساء على حساب شعر حسان بن ثابت الأنصاري.

(١٨) تقارن حركة التجديد هنا بنظائرها في المدارس التجديدية العباسية في الموازنة بين ادعـاءات أبى نواس مثلاً وبين التجديـد الفعلي في شعر مسلم بن الوليد وأبي تمام خروجًا على المألوف في تكثيف البديع، وتراكيب الصور، وتنافر الأضداد وغيرها.

(١٩) أ. ريتشاردز : في كتابه المشهور "مبادئ النقد الأدبي".

(٢٠) د. النويهي : الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه.

(٢١) كتاب د. شوقي ضيف : "الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور".

(٢٢) أقصد المفارقة بين الموقف الشعوبي الصريح، والموقف النقدي الجاد تجاه المشهد الطللي، وهو مطروح بتفصيل في كتاب "القصيدة العباسية : قضايا واتجاهات" للكاتب.

(٢٣) يراجع في هذه الفـكرة ما طرحه الدكتور عبد العزيز الدسوقي في "جماعة أبوللو"، وما حلله الدكتور خليف في نظرته لتقسيم فترات العصر الجاهلي في كتاب "دراسات في الشعر الجاهلي".

الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدي : نشـــكر باسمكم الأستاذ الدكتور أحمد عبد الله التطاوي الذي قدم لنا من بحثه عصارة دالة، ظلم بحثه – بطبيعة الحال بهذا الابتسار، والحقيقة أنه بنى بحثه جميعه على فرضية قدمها لكم، تعبر عن منهج افتراضي استنباطي، ماذا لو لم تظهر مدرسة الإحياء؟ وأجاب متلطفًا أن مدرسة الإحياء – في الحقيقة – كانت هي الرافد الأول أو المنهل الأول الذي استقي منة الإلهام الشعري المعاصر.

تلطـــف؛ لأنه لم يتحدث في بحـــثه عن وجهة النظر الأخرى التي تقول : لو لم تظهر مدرســـة الإحياء لكان للشعر العربي شأن آخر، ربما هو شأن أرقي مما هو علية الآن .. تلطف في هذا، لأنه يعمل في سياق فكري وثقافي.

نشكره مرة أخرى على هذا البحث، ونفتح المجال لتعليقات وجيزة، أو أسئلة برقية، وقد وصلتني ورقة من الدكتور محمد الهادي الطرابلسي من الجامعة التونسية، والدكتورة حسناء بزويتة ترفع إصبعها، فإذا تلطف الإخوة بتقديم الأسماء أو بأخذ الكلمة في حيز زمني معقول.

دكتور محمد الهادي الطرابلسي يتفضل.