الفصـــــل الرابع

العصر الحديث

الشعر المنثور
عند أحمد شوقى*

يـتفق مـن كتبوا عن الشعر المصرى الحديث على أن أحمد شوقى هو قمة الحـركة الكلاسية (الاتباعية) الجديدة. وعلى الرغم من ذلك تشير الدلائل إلى أنه كـان يؤمـن أن الشعر الغنائى المعروف لم يعد كافيا وحده ليمنح صاحبه المكان الرفيع الذى يرنو إليه . فتطلع منذ شبابه إلى أن يرفده بأنماط أخرى من فن القول . فـأتى بالشعر المسرحى الذى افتتحه بمسرحية على بك الكبير التى نظمها أول ما نظمهـا فى باريس فى سنة ١٨٩٢ م ، ثم أعاد نظمها وضم إليها ست مسرحيات أخرى . وأتى بمسرحية نثرية، وعدد من الروايات النثرية وكتب الحوار والمقالات النثرية أيضا .

وقـد عـثرت ـ فى أشـهر كتبه النثرية : أسواق الذهب ـ على ثلاث مقـالات أعلنت افتتاحية كل منها أنها من "الشعر المنثور" . وعلى الرغم أن كتاب

* نشـــر فى مجلة فصول ـ الجزء (١) ـ المجلد (١) ـ العدد (١) ـ أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٢ م.

أســواق الذهب مطبوع فى سنة ١٩٣٢ م ، فإننا نستطيع أن نعود بالمقالات إلى تاريخ أبعد.

أما المقال الأول ــ وهو "الجندى المجهول" ــ فنستطيع أن نرده إلى أواخر ســنة ١٩٢٠ م أو أوائل سنة ١٩٢١ م لأن الاحتفال بهذا النصب وقــــع فى ١١ نوفمــبر ١٩٢٠ م ، ولأن افتــتاحية المقال تورد عبارة أظن أنها تدل على كــتابة المقال بعد الاحتفال بوقت قصير، تقول العبارة [١]: " وما كان للمؤلف أن يــترك مــثل هذا الموضوع بلا جولة لخياله فيه، وقد أراد أيضا أن يضع زهرة من زهــر أدبــه الرائع على ضريح الجندى المجهول ... " وقد ورد المقال أيضا فى كــتاب "المخــتار" من شعر أمير الشعر[٢] " لأديب مصرى، حاملا عنوانى "الشعر المنــثور" و "الجــندى المجهول" ويؤكد ذلك أن أحمد شوقى نفسه هو الذى وصف المقال بالشعر المنثور، كما يؤكد أن تاريخ المقال سابق على ١٩٣٢م لأننى أحسب أن كتاب المختار طبع قبل ذلك التاريخ، وإن لم يدون عليه تاريخ محدد.

وأمــا المقال الثانى ــ وهو "الوطن" ــ فيمكن أن نرتد به إلى سنة ١٩٢٤ م، فــإن افتتاحية المقال تقول [٣]: " ولو جمع جامع ما قال المؤلف فى مفاخر الوطن من يوم قال منذ ثلاثين سنة :

وبنينا فلم نخــل لبــــان وعلونا فلم يجزنــــا عــــلا

لاجــتمع لديه خبر سفر شامل للدروس الوطنية" . ولما كان هذا القول أحد أبيات قصيدة كبار الحوادث التى ألقاها أحمد شوقى فى المؤتمر الشرقى الدولى الذى انعقد

---

(١) ، ٢ ،

(٢) ، ٣ ،

(٣) ، ٩ ،

فى جنيف فى شهر سبتمبر ١٨٩٤ م ، كان الاستنتاج الطبيعى أن المقال كتب قريبا من التاريخ الذى ذكرته. ويطمئنا إلى هذا الاستنتاج الطبيعى قوله فى المقال [١]: "ليس أحد أولى بالوطن من أحد، فما (باستور) والشفاء فى مصله، ولا (كمال) والحياة فى نصله، أولى بأصل الوطن وفصله ، من الأخير المحسن إلى عياله " فإنه عنى بذلك ــ فيما أظن ــ كمال أتاتورك، الذى استطاع أن يطرد اليونانيين الغزاة من الأناضول فى سنة ١٩٢٢ م، وينشئ الجمهورية التركية على الرغم من المعارضة الأوروبية فى ١٩٢٣ م .

وأما المقال الثالث ــ وهو الذكرى[٢] ــ فقد أهداه " إلى روح صديقه المرحوم مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته " . ولا يوجد فى المقال ما يحدد تاريخ كتابته. ولكننا نعرف أن الزعيم المرثى مات فى ١٩٠٨/٢/١١ م ، وأن الشاعر رثاه ثلاث مرات .

أما المرة الأولى فقد اختلف فيها المؤرخون غير أن الأستاذ الدكتور أحمد محمد الحوفى[٣] صرح أنه قرأها فى جريدة اللواء بتاريخ ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٨ م فحسم الأمر وأبان أن الشاعر نظم قصيدته بعد وفاة الزعيم بأيام. ورثى الشاعر الزعيم فى ذكراه فى سنتى ١٩٢٤م، ١٩٢٦ م. وأحسب أن المقال مرتبط بإحدى هاتين القصيدتين ولعله افتتاحية لقصيدة سنة ١٩٢٦م [٤]:

أعوز الحق ذائد ... وإلى مصطفى افتقر

---

(١) " ١٥ " .

(٢) " ٣٦ " .

(٣) " وطنية شوقى : ١٣٤ " .

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

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

ومـــن حيـــث الموضـــوع نجدها تعالج موضوعات متعددة، وإن برز من بينها الحديث عن الحب والجمال والشعر والرؤى والحياة والموت والطبيعة.

وجـــلى أن الكاتب مغرم بالمواقف والأفكار التى تقوم على المقابلة وما شابهها، نتـــبين ذلك فى عنوان الكتاب " دمعة وابتسامة" وفى كثير من عناوين الفصول مثل "مـــوت الشـــاعر حياتـــه " (١٠٥) و "الأمـــس واليوم" (١٢٥) و "بين الحقيقة والخيال"[٥] (١٤٢)، وفى التناول فى داخل الفصول، يقول مثلا [٢]:

"كـــان قـــلبى مليكى فصار الآن عبدك ... وكان صبرى مؤنسى فغدا بك عذولى ... كان الشباب نديمى فأصبح اليوم لائمى ...

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

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

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

أنت ترتفعين ... رحماك يا نفس رحماك " .

---

(١) وانظـــــــر : ١٤٧ .

(٢) ١٢٨ .

وجلى أن الكاتب يقيم كتابته على المناجاة وحوار النفس فى أكثر الأحيان وحوار الآخرين فى أقلها ، أو يقيمها على التصوير. أريد بذلك اللوحات التى يرسمها لما يتناوله من أفكار. ويتخذ هذه اللوحات من الطبيعة وخاصة الأزهار والمياه والجبال والوديان والطيور والجميل البرىء من بنى الإنسان كالأطفال والحسان، قال فى حديثه عن الشاعر[1] : " 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 فى اللوحات بل يكثر من الصور الجزئية فى اللوحات التى يأتى بها تشبيها أو استعارة أو مجازا .

ويكثر جبران من الإشارة إلى القصص الدينية المسيحية خاصة وإلى الآلهة والأساطير الفينيقية والإغريقية، غير أن إشاراته قاصرة لا تتعدى الأسماء ولا تسهم فى تشكيل البناء الفنى ، 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 فى المعاجم الفصيحة ولا فى أدب غير اللبنانين والمهجريين . وتعمد فيها أنواعا متعددة من تكرير اللفظ الواحد ، أو الجملة المكتملة فى أول كل فقرة أو كل جملة أو فى السياق، ليربط بين القطعة كلها ، وليحدث من هذا المكرر ما يشبه الإيقاع، كما نرى فى القطعة الأولى التى أوردتها . بل لجأ فى بعض القطع إلى تكرار ما افتتح به القطعة ، والفقرة فى آخرها، لتظهر القطعة فى إطار واحد يجمع شتاتها برباط واحد. وبدت الظاهرة شبيهة بما كان القدماء يسمونه رد الأعجاز على الصدور .

---

(1) ١٩١ .

وفى كـــثير مـــن الأحيـــان يختفى التنغيم اختفاء تاما أو يخفت فيصبح غير محســـوس أو يتسلل إلى النفس دون أن تصطدم به الأذن. وفى بعض الأحيان يلجأ إلى عطـــف الجمل وبنائها بناء متشاكلا فيعلو النغم . ولكنه كان يسرع إلى تحطيم هذه المشاكلة بإحدى الكلمات أو الزيادة أو النقص، فينخفض بالنغم ثانية .

ومـــن ثم فـــإننى لا أبعد عن الصواب ـــ فيما أعتقد ـــ كثيرا إذا قلت إن جـــبران خليل جبران لم يعتمد فى شعره على الموسيقى بل على التصوير أولا ثم رقة العاطفة الحبيبة 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 الذى يقرب من الالتزام فى كل جملتين متواليتين، وجاء نادرا فى ثلاث ومعـــتمدا عـــلى تفرقة أبيات من شعر غيره طى حديثه، وبنى جملا معدودات بناء متشـــاكلا ، مثـــل قـــوله : " أنت ملعب الحشرات ، ومسرح النيرات ، ومربع الأصوات" .

ولذلك يمكن القول إن القطعة تحقق دعوة المعلوف إلى التدرج فى التخلص مـــن الوزن والقافية، وإيجاد جنس أدبى وسيط فى المرحلة الأولى. ولكننا عند قراءة القطعة ثانية نحس إحساسا يقينيا أنها ليست جنسا أدبيا جديدا، وإنما هى من الجنس الأدبى السائد فى العصر العباسى، غير أن أحدا لم يسم هذا الجنس شعرا وإنما سموه نثرا فنيا. فلا فرق بينها وبين رسالة بديع الزمان الهمذانى [1] التى حقق فيها كل ما دعا إليه المعلوف وأكثر مما دعا إليه .

---

[1] زكى مبارك : النثر الفنى : ١ : ١٠٦ .

والحـــق إن الدارس لا يعتمد على ما سبق فقط لاستبعاد قطعة المعلوف من حيـــز الشـــعر ، بـــل يعتمد على ما هو أهم ، أريد موضوعها وتناولها. فالمعلوف يـــتحدث فيهـــا عـــن " الهواء والصوت " ، ويتناولهما تناولا علميا يكاد يخلو من العاطفة خلوا تاما .

وعـــندما نتجه إلى من عده الأدباء أبا الشعر المنثور ـــ أمين الريحانى ـــ نجد لديـــه منه ثروة أكبر مما وجدنا عند غيره من كتابه، وقد حفظها فى الجزءين الثانى والـــرابع من ريحانياته[1] . وعندما ننظر فى هذه الثروة نجد تنوعا مثل الذى رأيناه عـــند جـــبران، وإن كان الأمر الذى نأسف له أنه صان تواريخ كتابة بعض القطع وأهمل بعضها الآخر، فحرمنا القدرة على رصد تطور هذا الفن عنده .

ويـــتراوح طول القطع عنده ما بين الصفحتين مثل "النجوى" (٤ : ٣) ، والعشـــر مثل "فؤاد" (٢ : ٢٠٦) ، "بلبل الموت والحياة" (٢٠:٤)[2]، وتنبع كل القطع عن تجارب عاطفية عاناها الكاتب أمام أحداث وأماكن وأشخاص فألهمته ما كتبه .

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

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

---

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

(٢) وانظـــر : ٤ : ٣٩ .

فقد كانت خواطر أكثر منها رثاء .

فمـــا ذا أراد أحمد شوقى بمصطلح " الشعر المنثور " ذلك هو ما يسعى هذا البحث إلى إبانته .

لم يكن أحمد شوقى أول من استخدم هذا المصطلح ، ولا أول من كتب فى هذا الجنس الأدبى. وعلى الرغم من ذلك فإننى ـــ إلى الآن ـــ لا أعرف هذا الأول على وجه اليقين.

تقـــول سلمى الخضراء الجيوسى: من المحتمل أن يكون جرجى زيدان أول من استخدم هذا المصطلح فى سنة ١٩٠٥م فى وصفه لتجربة أمين الريحانى الشعرية وتقول إن مؤرخى الأدب يتفقون على أن أمين الريحانى أول من كتب الشعر المنثور ولذلك أطلق عليه لقب "أبى الشعر المنثور" [١].

وعـــلى الرغم من ذلك فإن أقدم نص موصوف بالشعر المنثور عثرت عليه ليـــس مـــن قلم أمين الريحانى وإنما من قلم الدكتور نقولا فياض . فقد وردت فى ديوانه المسمى "رفيق الأقحوان" قطعة بعنوان "التقوى" [٢] وصفت بأنها شعر منثور وقيـــل إنها " قيلت فى إحدى الحفلات الخطابية الأسبوعية لصف المنتهين ... سنة ١٨٩٠ م " . ولما كانت عملا طلابيا فإنها ـــ فيما أظن ـــ لم تلفت الأنظار بل أظن أيضا أنها ليست البدء الحقيقى لهذا الجنس الأدبى.

ويقـــول ميخائيل نعيمة فى تقديمه للمجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جـــبران[٣] "بين ١٩٠٣ م و ١٩٠٨م أخذ جبران ينشر فى جريدة المهاجر مقالات

---

(١) ٨٦ ، ٨٩ ، ٦٣٠ ـــ ١ وانظـــر س . موريه : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ـــ ترجمة ســـعد مصلوح ـــ صـــ ٣١ . الهلال ـــ نوفمبر ١٩٠٥ م ـــ ص ٩٧ .

(٢) ٢٠٤ .

(٣) ١ : ٢٨ .

مـــن الشعر المنثور تحت عنوان " دمعة وابتسامة" وهذه المقالات هى التى جمعت عـــام ١٩١٤ م ونشرت فى كتاب بعين العنوان ، وكان الفضل فى نشرها لنسيب عريضة".

أمـــا أقـــدم نـــص بين يدى من أمين الريحانى فذلك الذى كتبه فى الفريكة (لبـــنان) فى ٢ تشرين أول سنة ١٩٠٥م ونشرته له مجلة الهلال فى الشهر نفسه[١] وتضـــم الـــريحانيات كـــثيرا من الشعر المنثور غير أن المؤرخ منهـــا يقع بين سنتى ١٩٠٨م و١٩٢٣م . وقـــد عـــنى روفائيل بطى عناية شديدة بجهود أمين الريحانى ووالى نشرها فى مجلته "الحرية " فأثارت انتباه الأدباء ، وربطت ذلك الجنس الأدبى باسم أمين الريحانى ، ومن هنا أطلق عليه اللقب الذى ذكرته .

ويضم ديوان خليل مطران[٢] كلمات أسف وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل: إنمـــا أنشـــدت فى حلقة تأبين للمرحوم الشيخ إبراهيم اليازجى . ولما كان الشيخ إبراهـــيم ناصـــف اليازجى قد توفى فى ١٩٠٦/١٢/٢٨م فإننى أظن أن الكلمات ألقيت فى يناير ١٩٠٧م .

ثم توالى الأدباء الذين ساروا على الدرب وكتبوا قطعا من الشعر المنثور ، من أمثال مى زيادة ورشيدة نخلة وحبيب سلامة ولويس عوض . بل أصدر بعضهم كتـــبا حافـــلة به مثل " عرش الحب والجمال " لمنير الحسامى الذى طبع فى مطبعة الأرز فى بيروت سنة ١٩٢٥م .

وقـــد أثـــار الشعر المنثور معركة نقدية عنيفة ، فقد رفض أصحاب الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى رفضا باتا ، ووصموه بأنه يقوم على مقومات غير ضرورية ، بل هى قيود ثقيلة على الشعراء .

---

(١) كذا جاءت التواريخ فى الهـــــــلال .

(٢) ديوان الخليل : ١ : ٢٩٤ .

والحـــق إن القافية لم تتلق الهجوم من أصحاب الشعر المنثور وحدهم ، بل من أكثر فئات الشعراء ، بل إننا نجد الشكوى منها عند الشعراء القدامى أنفسهم ، ونجـــد عـــندهم محاولـــة فى أثر محاولة للتخلص من نير القافية الموحدة ، مما أعطانا أشـــكالا فـــنية رائقة فى العصور القديمة مثل المزدوجات والرباعيات والموشحات والمخمســـات وأمـــثالها ، وفى العصور الحديثة مثل الشعر المقطعى ثم الشعر المرسل الذى تخلى عن ضرورة التقفية [1].

وأعـــتقد أن الـــزهاوى الذى كان معارضا قويا لوحدة القافية جمع كل ما اتهمـــت به فى قوله [2]: وأما اختلاف القوافى فى القصيدة الواحدة كجعل كل قسم مـــن أقسامها على قافية ففيه سهولة للشاعر ولكن القافية مهما اختلفت فهى تقيد الشـــاعر ولا تدعـــه حرا فى إظهار ما يريده من معنى أو شعور . فالسبب الأكبر لتأخير الشعر فى العربية عنه فى اللغات العربية هو القافية ، ذلك القيد الثقيل الذى يـــنوء به الشعر فيرسف مبطئا فى سيرة كالماشى فى الوحل . وأحسب أن القافية هو عضـــو أثـــرى .. ولا بد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ، ولتقييده الشعر فلا يتقدم حرا كبقية الفنون ".

وأضـــاف إلى ذلك أنها تصدم إحساس الشاعر وهو فى غيبوبة الإبداع ، وأن جرسها العالى يفسد إيقاع الوزن ، وأجمع نقاد القافية على أنها هى التى حالت دون نظم العرب للشعر القصصى الملحمى .

---

(١) انظرى كتابى " القافيـــــــــة " .

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

وأغـــرب الأقـــوال قـــول رزق الله حسون الذى حاول أن يؤصل نظام التخفف من القافية الموحدة برده إلى أقدم عصور العرب فقال [1]: لم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافية " .

فهـــذا القول بعيد عن الصواب لأن العرب لم ينظموا فى موضوع واحد أو موقف واحد إلا شعرا موحد القافية ، كما يقول موريه[2] ، وأضيف اليه أن جميع القصائد الـــتى وصلت إلينا من عصر امرئ القيس وقبل عصره ـ فيما نظن ـ تلتزم القافية الموحدة .

ولم يواجـــه الوزن النقد من جميع فئات الشعراء مثل القافية : فلم تدر بخلد القدمـــاء فكرة الخروج على الوزن ، وإن أتى بعضهم بأوزان لم يذكرها الخليل بن أحمـــد كـــأبى العـــتاهية والوشـــا حين ، وخالف بعضهم بين أطوال الأشطار مثل الوشـــاحين وشعراء الكان وكان والقوما . وإذا كان " الشعر الحر " حطم النظام القـــديم 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 مهاجمه النظام القديم أو ما يسمونه النظام العمودى .

وكـــانت الحجـــة التى اعتمد عليها خصوم الوزن هى الحجة التى اعتمد عـــليها خصـــوم القافية تقريبا ، فالوزن عندهم أمر زائد على جوهر الشعر ، وقيد عـــلى الشعراء . قال أمين الريحانى[3] : " فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها تـــتقيد معهـــا الأفكار والعواطف ، فتجىء غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام .وهذه بليتنا فى تسعه أعشار الشعر المنظوم الموزون فى هذه الأيام".

---

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

(٢) نفســـــــــــــه ٢١ .

(٣) عرش الحب والجمـــــال ب .

وطـــبيعى أن يجـــد الوزن أنصارا كثيرين يدافعون عنه ، ولكن أقدم من عـــثرت على دفاع له إبراهيم عبد القادر المازنى ، الذى هاجم فى كتابه " الشعر : غاياته ووسائطه [1]" (الذى أصدره سنه ١٩١٤ م) القائلين بالشعر المنثور هجوما عنيفا ، ورماهم بالجهل والخطأ و الحمق ، فقال : " فهذه مسأله ركب الناس فيها جهل عظيم ، ودخل عليهم خطأ فاحش ، وهى : هل يمكن أن يكون النثر شعرا ؟ فقد ترى أكثر الناس فى هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا فى الشعر، وأن مـــن الكـــلام مـــا هو شعر وليس موزونا . حتى لقد دفعت السخافة والحمق بعضـــهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر ، وهم يحسبون أنهم جاؤوا بشىء حسن : وابتكروا فنا جديدا " .

وقـــدم المـــازنى ســـؤالا 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 ـ على ذلك ـ فرق عضوى لا سبيل الى إغفاله .

وإذن فالنـــثر ليـــس بشعر . ولكنه قد يكون شعريا ، وعنى بذلك أنه قد يكـــون جائشا بالعواطف ، تغلب عليه الروح الخالية ، ويحدث فى النفس تأثيرا . ومـــثل لهذا النوع من النثر بكلام الأعرابى ـ وقد سئل عن مقدار غرامه بصاحبته فقـــال : " إنى لأرى القمـــر على جدارها أحسن منه على جدران الناس " ، وقول الآخر : " ما زلت أريها القمر حتى إذا غاب أرتنيه " .

وأعـــلن فى وضـــوح أن الذى يفرق بين الشعر والنثر إنما هو الوزن ، فهو الجســـم الموسيقى للشعر ، وليس ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه ، فيومئ بذلك إلى

---

(١) ٢٣ ـ ٢٥ .

أنــه شــئ منفصل عن الشعر . بل ذهب إلى أبعد من ذلك وصرح أن الإنسان لم يخــترع الوزن ولا القافية ، ولكنهما نشآ من الشعر ، ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأقل .

وعلل ذلك بأن كل عاطفة تستولى على النفس وتتدفق تدفقا مســـتويا لا تــزال تتــلمس لغة مستوية مثلها فى تدفقها . والعواطف العميقة الطـــويلة الأجــل ـ منذ كان الإنسان ـ تبغى لها مخرجا وتتطلب لغة موزونة . وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع .

وأردف أقوالــه بأقوال لهيجل وبيتهوفن تؤكد ضرورة الوزن للشعر ، وإن كان الأخير ـ فيما يبدو ـ يقصد النغم مطلقا لا الوزن المعين .

وميز العقاد فى مقاله الذى كتبه فى البلاغ الأسبوعى فى ١٩٢٧/٦/١٠ م بــين الشعر والنثر تمييزا صارما ، حين قال[١] : " من المفهوم المقرر عند جميع الناس أن الشــعر شيء غير النثر ، هذه مسألة مفروغ منها " وأقام هذه التفرقة المفروغ مــنها على الوزن ، وإن اجتمعت معه مقومات أخرى أكملته . والتزم العقاد بهذا الرأى طوال حياته .

وأعــتقد أن الدكــتور محمد النويهى أحسن تمثيل المعارضين للشعر المنثور عــندما عقد فصلا فى كتابه " قضية الشعر الجديد " جعل عنوانه " لزوم الوزن فى الشعر [٢]" واعتمد فيه كثيرا على ت . س . اليوت .

فرق النويهى بين الشعر والنثر تفرقة قائمة على وظيفة كل منهما ، فالشعر يخــتص بالعاطفــة الإنسانية إذا كانت فى حالة زائدة الشدة . والاهتزاز هو السمة الأولى لــلعاطفة ، والســمة الأولى للوزن . فلبس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة

---

(١) ساعات بين الكتب : ١٢٥

(٢) ٢٧ ـ ٣٨ .

إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمى والتموج الصوتى اللذين يأخذاننا ونحن نعانى الانفعالات القوية، والنثر أيضا يدخله تراوح ـ أى تردد بين الصعود والهبوط فى العاطفة ـ ولكن تراوحه يأتى على غير نظام ، أما التراوح الذى يأتى فى الشعر فيتبع نظاما فيه ترتيب وتكرر ، أو قل فيه إيقاع مطرد .

واعتمد على إليوت فى التفرقة على لغة الشعر ولغة النثر[1] . فالشاعر يصل إلى حدود الوعى ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإنما تبلغه الكلمات المنظومة . فهذا العالم الذى يتعدى حدود الوعى له معنى. ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية، لأن الموسيقى هى التى تمكنها من ذلك.

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

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

---

(1) ١٨ ، ٢٩ .

وحســـهم ولغـــتهم 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.

واتفـــق الدكتور محمد مصطفى بدوى[1] مع خصوم الوزن والقافية فأعلن أنهما فى الشعر العمودى يحولان دون التعبير الصادق، ويسمحان بتسرب الخطابية المكـــروهة الآن حتى عند أكبر الشعراء، وأن ذلك يوجب على الشاعر أن يثور إلى حد ما عليها .

وأعـــلن الدكتور بدوى أن الشعر المنثور ليس شعرا فى عرفه . وأقام هذا الـــرأى عـــلى تصوره للشعر . وهو عنده تعبير لغوى عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفيـــة واتبع هذا التعبير نسقا موسيقيا معينا، وذلك هو وجه الخلاف بينه وبين موسيقى النثر.

فهـــذا الـــنظام الكلى ــ وهو العنصر الشكلى فى القصيدة بالمعنى العميق للكلمة ــ هو الذى يجعل القصيدة فنا، فهو الذى يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفيـــة بدلا من أن يبدد نفسه ويشتتها فى تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث فى الحياة.

ولم يرفض الدكتور بدوى الشعر المنثور وحده بل رفض الشعر الحر الذى يلـــتزم تفعيلة واحدة لما يقع فيه من رتابة لا يحفظها شىء ، تلك الرتابة التى تحدث فى الـــنفس أثـــرا يشبه التخدير وما أبعده عن الرؤية الشعرية الصافية اليقظة، كما رفـــض الشـــعر الـــذى ينتقل من بحر وقافية إلى بحر وقافية آخرين مما يقلق القارئ والأذن الموسيقية المرهفة .

---

[1] رسائل من لنـــــــدن : ٩ ــ ١٤ .

وأهـــم مـــا اعتمد عليه مؤيدو الشعر المنثور التعريف الذى قدموه للشعر مبـــنيا على تعريف الشعر الأوروبى والأمريكى ومهاجما التعريف العربى القديم. قال المعلوف [1]: "لاخفاء أن الشعر لا يقوم بالوزن والتقفية . وليس تحديد العرب إياه بهذين إلا ذهابا إلى جهة اللفظ ، وبقى الغرض المهم من وراء ذلك وهو المعنى. فإننا كـــثيرا مـــا نجد نثرا توفرت فيه شروط الشعر ... وهكذا الحال فى الشعر الذى خـــلا مـــن الأساليب المشار إليها فإنه أحط منزلة من النثر . ولقد أجاد الفيلسوف أرســـطو الشهير بقوله : " إن الشعر يبقى شعرا ولو كان بلا وزن " ... ومن ثم عدد جورجى زيدان أنواع الشعر عند الأوروبيين فقال [2]: " فهو عندهم منظوم ومنـــثور. والمـــنظوم 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 يحـــاكى شـــاعرا معيـــنا هوولت ويتمان [3]: يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنســـية Vers Iibres ، وبالإنجـــليزية Free Verse ، أى الشعر الحر أو بالحرى المطلق، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعرى الإنجليزى من قيود القافية وولت وتمـــن Walt Witman الأمريكى أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحرة (البحور) العرفية ....

وولت وتمن هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها . وقد انضم تحت لوائه بعد موتـــه كثير من شعراء أوروبا العصريين . وفى الولايات المتحدة اليوم جمعيات " وتمـــنية " ينضـــم إليهـــا فـــريق كبير من الأدباء المغالين بمحاسن شعره الجليلة،

---

(1) الهلال ــ يوليو ١٩٠٦ م ــ ص ٥٨٠ .

(2) الهلال ــ نوفمبر ١٩٠٥ م ــ ص ٩٧ .

(3) الريحانيـــــــات : ٢ : ١٨٢ .

المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية، المتشيعين لفلسفته الأمريكية. إذ أن شعره لا تنحصر مزاياه بقالبه الغريب الجديد فقط بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجد.

ولم يقنع مؤيدو الشعر المنثور بالوقوف عند التعريف الافرنجى للشعر بل أعلنوا أن التراث العربى يضم عددا من الأخبار التى تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن فى الشعر فى جميع الأوقات. فأورد المعلوف[1] خبر حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما دخل عليه فى طفولته فسأله : " مايبكيك ؟ " فأجاب: لسعنى طائر كأنه ملتف فى بردى حبرة" ــ يعنى زنبورا . فقال حسان : " يابنى : قلت الشعر ورب الكعبة ".

واعتمدوا على اتهام قريش للنبى صلى الله عليه وسلم بالشعر، ممايدل على أنهم خلطوا بين القرآن والشعر على الرغم من عدم وجود وزن فى القرآن ، وعلل جورجى زيدان ذلك بأنهم ربما كان لديهم شعر غير موزون كالذى كان عند إخوانهم من العبران والسريان فقاسوا القرآن عليه . أما أدونيس[2] فرأى أنهم فعلوا ذلك مستندين إلى الدرجة العالية من التأثير التى بلغها، والمستوى الرفيع من البناء الخيالى. بل رد أدونيس والجيوسى[3] التمسك الشديد بالوزن فى الشعر إلى رغبتهم فى التفرقة الحاسمة بينه وبين القرآن الذى هاجم الشعراء وأنكر عليهم عملهم .

وأورد المعلوف[4] عددا من النصوص العربية القديمة فى الوصف والحوار والمقامات والبنود ، وكتب نثر المعانى الشعرية، وعد كل ذلك من الأساليب الشعرية فى النثر العربى التى تشهد لعدم التزام الوزن. وأعلن أن الأندلسيين فى

---

(١) الهلال : ١٤ : ٥٨١ .

(٢) الهلال : ١٤ : ٢١٦ .

(٣) الجيوسى : الاتجاهات والحركات : ٦٢٧ .

(٤) الهلال : ١٤ : ٥٨٠ .

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

وصـــرحت سلمى الجيوسى بأن الريحانى لم يتأثر بالشعر الأمريكى وحده فى شعره المنثور بل بالإنجيل ونهج البلاغة والقرآن الذى خلف آثارا فى عدة مؤلفات له.

ومهمـــا يكن من شىء، فإننا إذا أردنا أن نهتدى إلى المعالم الايجابية للشعر المنـــثور فى أذهان أصحابه بعد أن عرفنا المعالم السلبية، وجدناهم يؤكدون على أن الشعرين المنظوم والمنثور يتحدان فى التعبير عن العاطفة المشبوبة.

يقـــول منير الحسامى عن إنتاجه [1]: " ما هذه القصائد والقطع الشعرية النـــثرية إلا حـــالات وتأثـــرات وانفعالات النفس، وعذاب وتألم وخفقان القلب، وتنهدات الصدر ودمع العين" .

ولكن الريحانى ـــ فيما يبدو ـــ يذهب إلى أن الشعر المنثور أقدر على تمثيل الحالـــة الشـــعرية ، إذ يقـــول : " الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعهـــا الشعور ... ولكل موجـــــة من الأمواج قالب من اللفظ، شعرا كان أو نـــثرا. يصـــيغة (يصوغه) الشاعر فى حال التقيد أو الإطلاق ... فإذا ما جاء القـــالب كـــبيرا سمعت الموجة تقلقل فيه ... وإذا ما جاء صغيرا يفقدها الضغط جمالهـــا ومعـــناها. أما الشعر المنثور فالجيد الجيد منه ما استقام فيه القياس الذى مر ذكره ، فيتقطع أسطرا ـــ أمواجا ـــ تكون صورا بارزة لأمواج النفس ... " .

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

---

(١) عرش الحب والجمال ك ، ن .

ومن ينظر فى ديوان " رفيف الأقحوان " للدكتور نقولا فياض يجد الشاعر شغوفا بالتجديد، ينبه على ما يقوم به أحيانا ، ويهمل التنبيه أحيانا أخرى .

يملأ ديوانه بالقصائد التقليدية التى تلتزم البحر الواحد، والقافية الواحدة، وينقسم كل بيت من أبياتها إلى شطرين .

ولكننا نجد فيه ـــ إضافة إلى ذلك ـــ القصائد التى تنقسم إلى مقاطع تقتصر على أن تغاير قافية كل مقطع قافية المقطع الآخر ، ونجد فيه القصائد التى تنقسم إلى مقـــاطع لا تكتفى بالمخالفة بين القوافى بل تتلاعب بأطوال الأبيات فعلى حين تلتزم بحـــرا واحدا فى القصيدة كلها، منذ أول مقطع إلى آخر مقطع، تجعل بعض الأبيات مؤلفـــه من شطرين وبعضها الآخر غير مشطور، وتجعل بعض الأبيات أو الأشطار مؤلفة من تفعيلة واحدة ، وبعضها من تفعيلتين ، وبعضها من ثلاث مع إدخـــــال مـــا شاء الشاعر من علل وزحافات عليها، فعل الشاعر كل ذلك فى أربع قصائد دون تنبيـــــــــه [1].

ونبه فى إحدى القصائد أنه يحاول التجديد فى مضمونها. قال فى رثائه لأحمد باشا الصلح [2]: "وقدحاول فيها الخروج على التقاليد فى الرثاء من ذم الدهر وغير ذلـــك" . ونـــبه فى قصيدة أخرى أنه يحاول التجديد الموسيقى واللغوى[3] "نظمت هذه القصيدة فى عرض الكلام عن التجديد فى الشعر .. مثلا خاصا للتساهل فى الجمـــع بين الأوزان المتقاربة، وفى القافية، وللتوسع فى استعمال الألفاظ على غير معـــناها المفهـــوم " . وبـــناها ـــ فعـــلا ـــ على الهزج والوافر والمتقارب والرجز والخفيف والمنسرح ، مع تغيير أطوال الأبيات .

---

(1) ٤٧ ، ٦١ ، ١٠٤ ، ١٢٦ .

(2) ٢٠٣ .

(3) ١١٤ .

ونـــبه على ثلاث قصائد أنها من "الشعر الطليق" ، دون أن يوضح مدلول التسمية. فإذا ما درسناها وجدنا اثنتين منها من المخمسات العادية التى تقفى أحيانا وتهمـــل أحيانا ، غير أنه التزم فى أولاهما[1] بحر الخفيف، وفى ثانيتهما[2] بحر الطويل الـــتزاما كـــاملا. ووجدنا الثالثة [3] تتألف من مقاطع تختلف فى التقفية، وفى عدد الأبيـــات الـــتى يحتوى عليها كل مقطع، وفى تشطير بعض الأبيات وإهمال ذلك فى بعضها، وفى عدد التفعيلات التى يضمها كل بيت. ولكن القصيدة لا تخرج عن بحر الرمل إذا تغاضينا عن عدد التفعيلات .

وأخيرا نبه على نص واحد أنه [4] "شعر منثور". وعندما ندرس هذا النص نجـــده مقســـما إلى فقرات غير متساوية الطول . وتضم كل منها عددا مختلفا من الجمل. وأشاع فيه السجع الذى يضم عادة جملتين ، وارتفع ثلاث مرات إلى ثلاثة جمل، وأتى بجملة معتدلة الطول أو قصيرته. وحاول أن ينسق بناءها فجاء بها كثيرا متشاكلة ، كما يلى :

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

  الظاهرة لا من القصـــــــور.

  البارزة لا من الخـــــبرور.

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

  المقبلة نحونا لا كالمهـــا.

  الطالعة علينا لا كالسها .

---

(١) ٢٣ .

(٢) ٧٥ .

(٣) ٧٣ .

(٤) ٢٠٤ .

- اسم على أفعل + اسم متقارب الوزن + كاف المخاطب.

ما أجمل محيـــــا ك

وأطيب ريـــــا ك

وألطف حميـــا ك

- مصدر على فعول + فى + اسم على أفعال.

فخشوع فى الأبصـــــار

وخضوع فى الأفكـــــار

- فعل + واو الجماعة + جار ومجرور + اسم على أفعال + كـــم.

فابنوا على الحق آمالكم

وأقضوا بالحـــق أعمالكم

لهذا ولما يتناثر فى النص من جناس قليل ، ناقص أو مقلوب، وسجع، يتوفر له تنغيم عالى الجرس، وإن لم يصل فى أية جملة إلى الوزن العروضى.

فـــإذا ما انتقلنا من الجانب الموسيقى وجدنا الكاتب صور التقوى فى صورة " حسناء زاهية " ، ذات وجه كريم ، ورائحة طيبة، ترتدى مطارف العظمة ، وتضع تـــــاج الكمال. وكشف عما يحمل نحوها من إعجاب شديد، وعما تشغله ـــ فى رأيه ـــ من مكانة كبيرة ذات أثر بالغ فى النفوس .

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

وعندما نترك نقولا فياض إلى جبران خليل جبران نجد أنفسنا أمام عمل كامل، فالكاتب أصدر كتابا مستقلا ، ملأه بالأعمال التى تعد من الشعر المنثور [1].

---

(1) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ٢: ٩٥ ـــ ٢٣٣ .

obeikandl.com

الموشحات[1] فى 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 المقدسة، غير أن الريحانى أكثر اغترافا من القرآن بأسلوبه، وأقل تأثرا بالكتاب المقدس والأساطير القديمة من جبران .

ويعتمد الريحانى على التكرار ، ويفتن فى أشكاله مثل جبران ، ليمثل الموجات العاطفية التى يعانيها الفنان فى صعودها وهبوطها، ويضع العمل الفنى فى إطار واحد يلم أشتاته فى مقابل الوزن والقافية فى القصيدة التقليدية، ولتكون الكلمة أو الجملة المكررة النغمة التى تكشف عن انفعال الفنان ، وتكون نواة تلتف حولها أفكاره .

وأخيرا نلم بقصيدتى خليل مطران المنثورة والمنظومة . أما المنثورة فقد دونها على وعي تام بشكلها ، فقد افتتحها بقوله[2] :

"أطلق عبراتك من حكم الوزن وقيد القافية

وصعد زفراتك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة فى نظام".

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

---

(1) ٢ : ١٨٣ ، ١٨٦ ، ١٩١ .

(2) ١ : ٢٩٤ .

الـــتفكير فى أثـــناء حياته إلى أن ابر أشرف الأشياء ،فاتخذ من كلمه الرائع بلسما للمكلومين . وأعلن فى المقطع الأخير أن ذكراه خالدة . وكل ذلك حديث نجده فى كثير من القصائد القديمة .

وتحدث فى شعره المنثور حديثا فلسفيا أيضا عن الصراع بين الموت والحياة أو الظلمة والنور ، وتساءل عن السبب فى بكاء الموتى على الرغم من حقيقة الموت ثم أجاب بأن البكاء إنما على بعضنا الذى ذهب مع الميت، واتخذ من ذلك الجواب تكأة لحديث مستفيض عن قدر من فقدناه، اعتمد فيه على عدد من الصور اتخذها مـــن الطـــبيعة ، وهى صور تختلف عن صور القصيدة المنظومة، وعن أكثر الشعر التقليدى .

وعلى الرغم أن القطعة خالية من الوزن والقافية والتنسيق بين الجمل نحس بأنغام خفيفة تجرى فى كلماتها حتى نكاد نشعر بوزن ما يجرى فى بعض سطورها .

وأوضح الظواهر فيها التكرار وصور الطبيعة مثل قوله [1]:

فقدنـــــاه ففقدنا لغة فى يـــــــــــــــراع
فقدنا زهرة ذابلة تندر بذبـــــــــــــول الحديقه
فقدنا حديقة متجردة تنبئ بـــــــــــزوال الربيع
فقدنا ربيعـــــا انقضى به عصر فى عمر رجـــــــل
فقدنا شمسا أطلعت ذلك الربيع وزانته بأنوارها وأندائها.

تكشف لنا هذه الجولة فى النصوص التى أصدرها المبشّرون بالشعر المنثور عـــن تصورهم للجنس الأدبى الذى اعتقدوا أنهم يبتكرونه تأثرا منهم بما وجدوه فى

---

(١) ٢

الأدب الغـــربى 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 صـــادقا، لا يتيسر له فى الشعر المنظوم، بسبب قيود الوزن والقافية وضغط التراث الـــثرى عـــلى فكـــره وخياله ووجدانه . ولذلك أثارت القطع التى أحسن الأدباء اختيار موضوعها إعجاب القراء. وهوى غيرها فى أحضان النثر على الرغم مما حمل من حلى لغوية .

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

التصوير والإحياء : وصل ذلك إلى قمته عند جبران الذى كان يحيل موضوعه مهما كان إلى لوحة عريضة يعرض فيها الطبيعة بتضاريسها المتغايرة، وما تنبته من أزهار ونـــباتات ، وما يعيش فيها من حيوانات، وينثر الصور الجزئية فنجد كل معنى أو حـــدث عـــنده يتحول إلى كائن حى له وجوده الخاص . ويدنو الريحانى منه على تفـــاوت، وإن كـــان لا يلحق به البتة. فالخيال التصويرى شئ هام فى هذا الجنس الأدبى.

التكـــرار : لمـــا كان الشعر المنثور فاقد الإطار الذى يضم القطعة كلها والعمود الـــذى يحـــس القارئ أنه يجذب ما انبعث عنه من حديث، ويطرد مالا يلتئم معه، وكـــان صاحبه محتاجا إلى التنبيه العاطفى أكثر من حاجة الناظم ، اضطر إلى التقاط بعـــض الألفـــاظ التى تحمل ـــ فى خلده ـــ أو أراد أن يحملها دفقـــات شعورية

جياشة أو بعض العبارات التى اتـــخذ منها نغمة لها إيحاؤها ورددها إما فى مطالع الجمل أو مطالع المقاطع أو فى مطالع المقاطع ونهاياتها أو فى مطلع القطعة ومنتهاها.

التقســـــيم : لمـــا أطال بعض الكتاب قطعهم قسموها بل قسموا حتى القطع القصيرة إلى فقرات عدوها شبيهة بالمقاطع التى تنقسم القصيدة الرومانسية إليها .

وآن الآوان لنـــنظر فـــيما كتبه شاعرنا أحمد شوقى . وأول ما نطالعه أنه أحســـن اخـــتيار الموضوعات ، فهى موضوعات يمكن أن تثبت فى النفوس المرهفة مشـــاعر جياشة تطلب من يعبر عنها . ولكننا عندما ننظر فى القطع نفسها نفتقد ما كنا نتوقعه ، ولا نجد غير أحاسيس شاحبة ، ويغلب التناول العقلى .

وإذا كـــانت المشاعر شاحبة فالموسيقى عالية ، ذات رنين أرفع مما وجدناه فى أى قطعـــة لكاتب آخر . فقد التزم شوقى بالسجع التزاما، جاء بها فى جملتين فى كثير من الأحيان، ولكنه وصل بها فى بعض الأحيان إلى خمس جمل.

وآثـــر أن تكـــون جمله قصيرة ، متساوية الطول، متشاكله البناء ، فازداد الـــرنين عـــلوا ووضوحا، يقول مثلا [1] : " الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار الفـــؤاد، ومضـــجع الآباء والأجداد ... مجرى الصبا وملعبه ، وعرس الشباب وموكبه ، وقراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد وموكبه " .

وأضـــاف إلى ذلـــك الجناس ، وخاصة الناقص منه، فكان له أثره النغمى للحلى أيضا .

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

---

(١) ٩ ، ١٠ .

ونفتقد التقسيم والتكرار أيضا .

ولكنـــنا نجد الإشارات المأخوذة من التراث الثقافى . فإذا دققنا النظر فيها وجدناها مأخوذه من التراث العربى القديم غالبا، ومن التراث الإسلامى كثيرا، ومن الـــتاريخ الحديـــث أحيانا. ولا نجد التراث الذى وجدناه عند جبران والريحـــانى. يقـــول : " قبر ... يقف به المحزون المتهالك "، يقول [1]: " هذا كله قبر مالك" وكأن 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 وأعطـــتها مســـحة قديمـــة بارزة ، كان لنا الحق أن نقول إنه لا يوجد ما يجمع بين أعماله وأعمال أصحاب الشعر المنثور غير إهمال الوزن، ووضوح التنغيم، أما بقية خصائصها فتبتعد بها عن الشعر المنثور، وتقترب من النثر الفنى القديم، الذى عرفناه عـــند ابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالهما، فلا فرق بينها وبين بقية القطع التى يضـــمها كتاب "أسواق الذهب " الذى أعلن الكاتب نفسه[2] أنه يسمه من وسم أطواق الذهب للزمخشرى ، وأطباق الذهب للأصفهانى .

ولا عجـــب فى هذه النتيجة فقد كان أحمد شوقى يرفع السجع الملتزم دون بقيـــة المقومـــات الفنية، ويكاد يلحقه بالشعر . قال عنه[3] " السجع شعر العربية الـــثانى، وقواف مرنة ريضة خصت بها الفصحى ، يستريح إليها الشاعر المطبوع،

---

(١) ٢٤ .

(٢) ٣ .

(٣) أسواق الذهب : ١٠٩ .

ويرســـل فيهـــا الكاتب المتفنن خياله ، ويسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر .

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

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

*****

obeikandl.com

الرواسب الغنائيـــــة
فى مسرحيات شوقى*

يضـــم تاريخ الأدب والنقد وفرة من القضايا والآراء التى تلوكها الألسنة وتـــرددها، جيـــلا بعد جيل، دون فحص أو دراسة. وقد تبيَّن زيف كثير من هذه لأقـــوال عندما وضعت منفردة تحت مجهر البحث المتعمق، وتبيَّن الجهل بكثير من .لالات الأقوال الأخرى ، أو الجهل بما تصل إليه من مدى ، أو بكثير من جوانبها وأركانها ، وما تؤدى إليه من نتائج قريبة أو بعيدة.

ولعـــل ســـبب ذلك أو السبب لذلك، كراهية الدارسين النقاط الجزئية. وشـــغفهم بالموضـــوعات العامـــة . فهم لا يتناولون إلا القضية العامة ، التى يمكن لـــلكاتب أن يطـــنب ويطنب فى الكتابة عنها، ولا يحترمون كثيرا البحث الصغير الذى يعالج نقطة جزئية واحدة، فيوفيها حقها بحثا وكتابة، ولا يتزيد فيها.

وقـــد آن لـــنا أن نعدل عن هذه النظرة، وأن نوجِّه همنا الأول إلى دراسة النقاط الجزئية المنفردة، وأن نقف سدًا منيعا أمام سيل البحوث العامة، التى لا تقوم لهـــا قائمـــة إلا على التعميم فى الدراسة، وفى القول ، وما أظن ذلك بالأمر الهيّن ، ولكـــنه الأمـــر الضـــرورى . فلا يمكن بحال من الأحوال أن ندرك البحث العام الصـــائب ، إلا إذا مهَّدنـــا أمامـــه الطريق بالأبحاث الجزئية المتعمقة التى لا تعرف زخرف البحث ولا الكتابة .

---

* نشر فى المجلة ــ يناير ــ ١٩٦١م .

وهـــذا المقال محاولة إلى استجلاء جوانب قول أو قولين عامين يطلقان على الأدب المســـرحى، لشـــاعرنا : أحمد شوقى . فما من دارس تعرَّض لهذا الشاعر ، ومسرحياته ، إلا ذكر أن هذه المسرحيات ضمَّت ــ دون وعى من الشـــــاعر أو تحـــت وعيه ــ كثيرا من الرواسب المتخلّفة عن شعره الغنائى . وما من دارس تناول أشخاص هذه المسرحيات ، إلا قال إنها شخصيات ضعيفة باهتة.

وجعل كل دارس يبحث عن الأسباب التى جعلت هذه الرواسب تتسرب إلى مســـرحيات شـــوقى. فـــأجمعوا كلهم على أن أحمد شوقى الذى مارس الشعر الغـــنائى نيفا وأربعين سنة قبل أن ينظم مسرحياته، لم يكن فى قدرته أن ينقطع عن ماضـــيه الطويـــل ، بل عن حاضره أيضا، ويبتر كل صلة بينه وبين الشعر الغنائى، ويخـــلص نفســـه للشعر المسرحى. فلمَّا كتب ما كتب من مسرحيات اعتمد على مقومات الشعر الغنائى فى إحداث التأثير المسرحى، وانتقل على المسرح حاملا معه تقاليد فنه الغنائى القديم .

وكذلك لم يكن شوقى قادرا على أن يبتَّ الصلات بينه وبين الشعر العربى عامـــة، وهـــو شـــعر غنائى فى جملته ، لم يعرف الشعر التمثيلى من قبل . فشوقى يضـــرب فى أرض بكر، وليس لها رسوم ولا حدود، بل إن ما بها من أعلام وصوى يبعد به عن الفن الذى يريد أن يقيم له كيانه.

وإذن فالشـــعر الـــذى اتخـــذه شـــوقى أداة للتعبير عن مسرحياته ، كان بالضـــرورة شـــعرا غنائيا، ولا حيلة لشوقى فى ذلك . ولم يكن ذلك الشعر العربى غـــنائيا بخصائصـــه الفـــنية فحسب، بل كان يتغنَّى به فعلا ، على اختلاف أوزانه وموضوعاته ، كما يتضح من كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى ".

وكـــان التمثيل فى الإقليم المصرى، فى ذلك العهد ، خطابى النزعة ، يحاول استهواء الجماهير بالعبارات المزخرفة ، والشعر والاعتماد على ما يثير خيال النظارة وعواطفهم.

ولمـــا كان المصريون ـــ قبل أن يعرفوا المسرح ـــ مولعين بالغناء، يقضون لـيـــاليهم فى الاســـتماع إليه، وأراد المسرح أن يجذبهم إليه، ويغريهم بالتردد عليه ، نقل لهم الغنـــاء، وأدخله فى برامجه. فكان لابد من الغناء، إما فى المسرحية نفسها، أو بـــين فصولها. وقد أدى ذلك إلى ازدهار المسرح الغنائى ازدهارا رائعا ، ووجد كـــبار المغنين المسرحيين مثل : سلامة حجازى ، والمشهور من الأوبرات مثل التى لحـــنها ســـيد درويش. بل قدَّم لنا ذلك المسرح أشهر مغنينا العاطفيين : محمد عبد الوهـــاب. فكـــان لـــزاما على أحمد شوقى أن يرعى هذا المسرح الذى يكتب له، والجمهور الذى يريد أن تمثل مسرحياته أمامه ويحوز إعجابهم .

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

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

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

ويتمـــثل النوع الجلى فى الفصول أو المشاهد أو المناظر غير المسرحية التى أقحمهـــا الشاعر على مسرحياته، دون أن ترتبط بتسلسل الأحداث ارتباطا وثيقا. وإنمـــا فعل ذلك لقيم غنائية . فهو حريص كل الحرص أن يودع كل مسرحية من مســـرحياته مقطوعات أو قصائد وفّر لها كل أسباب الغناء من قيم صوتية، بل ما أتـــى بهـــا إلا لتغـــنّى، مثل نشيد ، الحب الحياة، ونشيد الموت فى مسرحية مصرع كـــليوباتره، ونشيد القبور فى مسرحية مجنون ليلى، وأناشيد الزواج فى مسرحيات قمـــبيز، وعلى بك الكبير وعنترة وغيرها . وهو مولع بالمواقف التى تتيح الفرصة للغناء، مثل الحفلات ، والولائم ، ومناظر الغرام، واللوحات الاستعراضية، التى ملأ بها مسرحياته جميعا.

وعيب هذه المقطوعات أنّها دخيلة على الحوار، لا تعطينا جديدا، ولا تؤدى إلى تطـــور فى أحـــداث المسرحية، بل إنها تطغى على الحركة المسرحية، فلا تتوالى مـــندفعة، وتضـــطر إلى الوقوف أو الجمود حتى يفرغ أصحاب الغناء والاحتفال، وتصيب الحوار بشىء من التراخى والفتور ، وتصيب تصميم المسرحية نفسه بشىء مـــن التفكك . فالمعروف أن المسرحية محدودة الوقت، لا بد أن تجرى أحداثها فى توتـــر مندفع ، ويأخذ بعضها برقاب بعض، فلا يرد حدث إلا إذا استدعاه سابقه، حتى تجذب انتباه النظارة فيستغرقوا فيها وفى أحداثها.

وتتمـــثل 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 غنائيته . فقال :

" ومســـرح شوقى لذلك مسرح كلاسيكى، وكان ذوقه فى شعره الغنائى الـــذى جعله يستمد فى إطاره من القديم ـــ كما أسلفنا ـــ هو الذى دفعه إلى هذا الاتجـــاه فى مســـرحياته، فـــنظمها من ذوق الكلاسيكيين الفرنسيين ... لم يعن

بالمسرح البرجوازى الذى نشأ بعد ذلك والذى يستمد موضوعاته من الحياة الشعبية الفرنسية، وكذلك لم يعن بالمسرح النفسى ... الذى يصوّر مشكلات الناس الاجتماعية والإنسانية" . (الأدب العربى المعاصر ٧٠) . وهو قول قد يصح، ولكن يخيَّل إلىَّ أنه يحتاج إلى دراسة مفصَّلة، لأن المعروف أن الإبداعيين (الرومانسيين) أقرب إلى الغنائية والذاتية من الاتباعيين، ولذلك أخفقوا فى الفن المسرحى على حين نجح أسلافهم .

ويتصل بذلك القول بذاتية مسرح شوقى . فلم يحاول الشاعر أن يختفى وراء مواضيعه أو شخصياته أو حواره، 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 ورائها بشكل خطابى تظهر فيه ذاتيته وآراؤه وأهواؤه ظهورا بيِّنا .

والشعر الغنائى غاية فى ذاته، لا يرمى الشاعر إلى شىء وراءه، فيوفر له كل ما رأى أنه من أسباب الجمال، من لغة منمقة ، ومعان طريفة، وصور بديعة، لينفذ به صاحبه إلى مشاعر القراء لا ستثارتها . 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 مجمَّلة، منمقة ، مختار الألفاظ، كثير الصور ... ولذلك قال الدكتور طه حسين عنه : " أما عن التمثيل فقد غنى شوقى فأطرب وأثر ولكنه لم يمثّل " (حافظ وشوقى ٢٢١).

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

ويشـــهد لكون شوقى لا يفرق بين الشعرين : الغنائى والمسرحى ما أدخله فى مسرحيتى مجنون ليلى وعنترة ، من شعر قيس بن الملوَّح وعنترة، دون أن يدخل عـــليه تغييرا ما ، لإعجابه الغنائى به . فلا شك أن شعرهما ـــ وأولهما من الشعراء العذريين الموغلين فى الذاتية الغنائية ـــ فاقد لكل خصائص الشعر المسرحى.

ويشـــهد لذلـــك أيضـــا محاولـــته الاحتفاظ بقيم الشعر الغنائى فى شعره المسرحى، بل توفير الخصائص الشكلية له أيضا . فقد احتفظ بأوزان الشعر الغنائى وقوانيـــنه ، ونظـــم مســـرحياته من جميع بحور الشعر العربى ، وجعل المتحاورين يســـتكملون الـــوزن ، إن لم يســـتكمله المتكلم الواحد. ووضع على لسان أحد المتحاورين فى كثير من الأحيان شعرا كثيرا، فخرج بذلك عن نظام الحوار إلى نظام القصـــائد العـــربية الغـــنائية، وأوقف الحركة المسرحية. فهو لا يسعى إلى الإيجاز والـــتركيز، بل يطنب كثيرا ويسترسل استرسالا، لا يشك سامعه فى أنه إنما يستمع إلى قصيدة لا إلى قطعة من حوار.

وقـــد أورد الدكتور شوقى ضيف مسودة بعض شعره المسرحى (شوقى ٦٥) بيَّن منها أن الشاعر كان ينظم هذا الشعر على صورة القصائد الغنائية، ثم يحاول أن يخضعها للمسرح. فهو لا يستطيع أن يفى بمطالب الشعر المسرحى بادئ ذى بدء.

كذلك تتصف صور الحوار عند شوقى بأنها تركيبة، وتكاد لا توجد بينها تلك الوحـــدة الحية التى تميز العمل الفنى ، بحيث ترتبط سلاسل الحوار بأواصر السببية، ويعـــم عنصر الوحدة النابع من الشخصية، على حين يعتمد الحوار المسرحى على التحليل النفسى العميق للشخصية والموقف، ويخضع خضوعا تاما للتمثيل .

وأخيرا نصل إلى أهم نقطة فى هذا المقال، وهى التى صال وجال فيها الكاتب، أعـــنى شخصيات مسرحيات شوقى . وكل من تعرَّض لها عابها، بل أرجع الدكتور

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

ووصـــف الدارســـون هـــذه الشخصيات بأنها لا حياة فيها أو فاقدة الحيوية جـــامدة، وبأنها بسيطة التركيب، قليلة التعقيد، قليلة الألوان، ضحلة العمق، وبأنها ضـــائعة الســـمات ، مـــنعدمة الملامح بحيث يلتبس بعضها ببعض . وبأنها مرتبكة مضطربة متناقضة مزدوجة، ويهمنا الوصف الأخير بخاصة.

فقـــد ذكر الدكتور مندور أن شوقى لم يحلل شخصياته، وشخصيات مصرع كليوباترة بخاصة، على نحو يستطيع أن يحقق المشاركة الوجدانية المطلوبة بينها وبين المشـــاهدين ، بحيـــث يعجبون بمظاهر القوة والعظمة فى نفوسهم، ويلتمسون العذر لمواضـــع الضـــعف . فقـــد صوَّر كليوباترة على نحو يشعرنا بأنها غير مؤمنة على الإطـــلاق بأى شىء مما تقول، فهى أحيانا ملكة مصر التى تضحى فى سبيلها بكل شـــىء، وهـــى أحيانـــا ملكة طموح تعمل لمجدها الشخصى وتضحى بكل شئ فى ســـبيله، وهى أخيرا شهوانية اللذات تستعبدها غرائزها وتسيطر على حياتها. وبين كـــل هـــذه الاتجاهات تضطرب حياتها وتختلط تصرفاتها، بحيث يحس المشاهد بأنها كاذبـــة فى كل ما تقول. وليس هذه الشعور ناتجا عن تقلّب مشاعرها وتغيّر حالتها النفســـية، فهـــذه التقلـــبات حقائق نفسية كثيرا ما نصادفها فى الحياة، وفى روائع المؤلفـــات الأدبيـــة. ولكنها تكون تقلبات صادقة لها مايبررها من الأحداث. وأما كليوباترة عند شوقى فلا نحس الصدق فى حالاتها المتقلبة ، ولا نلمس مبررات هذا التقلّب وضروراته.

وذكـــر الدكـــتور محمود حامد شوكت ، أن شوقى " أضر بتصوير شخصية كليوباترة بحيث لا نعلم من أقوالها وأفعالها ، أهى عاشقة لأنطونيو أم مخلصة لمصر"

. وأبـــان 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 فى شخصية أنطونيو، وليلى ، فهى فتاة بدوية موزعة بـــين إخلاصـــها لهواها وإخلاصها للتقاليد، على أنها تنسى أحدهما حين تنغمس فى الآخـــر. فشوقى مخفق فى تصوير الصراع، الصراع الذى كان من الطبيعى أن يثور فى نفس ليلى بين حبها لقيس وخضوعها للتقاليد. ففى سهولة يفوّض المهدى : والد ليلى ، لها الأمر لتختار زوجها ، وفى 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 شوقى . فذكر الأستاذ العقاد أن مسرحياته خلت من الشخصيات ، لانعدام شخصيته هو فى شعره.

وذكر الدكتور شوكت أنه ربما لم يقصد إلى عمق التحليل . والسببان يحتاجان إلى فضل قول ودراسة .

كذلـــك أرجـــع الدكتور شوكت ذلك إلى تدخل شوقى فى تعبير شخصياته ، وتقييـــده حريـــتها، وإلى محاولـــته أن يرفع من شأنها بشعر مصطنع، كما فعل فى كليوباترة مثلا حين حلل نفسيتها من وجهة نظر الدفاع عنها وتبرير كل ما تصدر مـــن أعمال . فالشخصيات إنما تحيا بنواحى الضعف حياتها بنواحى القوة. ولذلك كانت شخصياته الثانوية أقرب إلى الحياة من أبطاله، لأنه لم يتدخل كثيرا فيها.

وأرجعـــه أيضـــا إلى كـــون كثير من الشخصيات تاريخية. ومن المتعذر إحياء الشخصـــية الـــتاريخية. ويحـــتاج ذلك إلى مهارة وقدرة لا تتوفران لشاعر مبتدئ كشـــوقى فى مسرحياته. فالشخصيات التاريخية أقرب إلى الأنواع منها إلى الأفراد ذوى الملامح البيّنة الصفات، الذين نجدهم فى الحياة . فخالف بذلك الأستاذ العقاد

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

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

وردَّ الدكتور شوكت هذا الضعف أيضا إلى السيل الغنائى ، أو الاتجاه الغنائى الـــذى اندفع فيه الشاعر، وضحَّى فى سبيله بالقيمة المسرحية. وعندما شرح هذا الاتجاه تبيَّن أنه يريد به تدخله فى شخصياته .

وأعتقد أن الدكتور شوكت أصاب فى ردّ ما أصاب أبطال شوقى إلى غنائيته ، أعـــنى أن ذلـــك 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 بها ملم بدقائقها. وقد اعترف بذلك الدكتور شوقى ضيف أكثر من مـــرة، فقال : " إنـــنا لا نســـتطيع أن ننكر أنه درس المأساة الغربية ، وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرتـــه على محاكاتها وتقليدها" : "وإذن فالمسرحية جيدة من حيث التصميم العام وامتداد الحركة وتواليها" .

ويؤكـــد ذلك تحليل الدكتورين : شوكت ومندور لمسرحياته . وإن لم يصرِّحا بجودة تصميم شوقى لمسرحياته . يقول مندور : "من المقرر فى المسرح الكلاسيكى أن تـــبنى المســـرحية فى أساســـها عـــلى أزمة تتصارع فيها قوى نفسية وأخلاقية متعارضة. ومن البيّن أن شوقى قد بنى مآسية فى جملتها على هذا الصراع ...".
(مسرحيات شوقى ٢٤) .

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

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

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

أدق من أجاب على هذا السؤال الدكتور مندور الذى رأى أن شوقى وضع بذور الصراع فى مسرحياته، ولكنه لم يستطع أن ينمّيها ، 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 شوقى فحسب ، بل عن ازدواج الشخصيات وتناقضها أيضا . والإجابة بسيطة ذكرها كثيرون ، وهى : كون شوقى 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 شوقى نفسه :

قد يهون العمر إلا ساعة ... وتهون الأرض إلا موضعا

وقال على محمود طه :

لسِيَ التاريخَ أو أنسِيَ ذكرَة ... غيرَ يوم لم يعدْ يذكر غيرَهْ

يومَ أن قابلتـــــــــه أوَّل مـــــــرَّة

فهـــو حين يحب يرى حبيبه حاويا لكل جميل ، ولا جميل غيره ، وحين يكره يـــرى 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 كليلة كما أن عين السخط تبدى المساويا

يعيـــش فى حبه ، وفى كرهه ، وفى رضاه، وفى جميع مشاعره ، وينسى الحياة الخارجيـــة ويعيش فى داخل ذاته، ويضخم فى كل ما يجرى فيها ويبالغ. وكذا كان شـــوقى فى مســـرحياته. يقـــول عنه الدكتور شوقى : "لا ريب فى أن هذه القطعة وحدهـــا كافية لنعرف أنه نسى شخصيته ممثلا ، فانطلق يصور حياة كليوباترة من حيـــث هى، ونسى أنه يحاول فى مسرحيته أن يدافع عنها ... ولعلنا لا نغلو إذا قلـــنا إنـــه نسى أول هذه القطعة نفسها وأنها عشقت العبقرية من حيث هى كما وضـــح ذلك فى موضع آخر . ونسى أيضا قولها إنها أحبت أن تبسط سلطانها على الأبطال، كل ذلك نسيه ..." . (شوقى ٢٠٧) .

كذلك يبالغ شوقى ويهوّل فى إبراز صفات أبطاله . فعنترة أبدا منتصر يفتك بأعدائـــه ويتلاعب بهم. وكليوباترة ـــ فى مواطن الوطنية ـــ مصرية متطرفة ، و ـــ فى مواطـــب الحب ـــ عاشقة مولهة، وقارئة تغيب عن الوجود إذا أمسكت كتابا، وأمٌّ مثالية و... و... فهى إذن مجموعة من الصفات المتطرفة التى قد تتناقض. وهـــى فى كل منظر تظهر فيه تمثل صفة واحدة، ولكن لا يجتمع فى المشهد الواحد صفتان أو أكثر . ومن هنا فقدت اتساق شخصيتها وانسجامها، وانفصلت صفاتها

بعضـــها عن بعض . وكأن مسرحية مصرع كليوباترة تضم عدة نساء بهذا الاسم : إحداهـــن وطـــنية مخلصة ، وثانيتهما عاشقة لأنطونيو ... ولا تجتمع واحدة مع الأخـــرى. وعـــدم الاجتماع هذا هو الذى أضر بالمسرحية والشخصية، وأفقدها الصراع، لأنه قائم على اجتماعهما.

والســـبب الأول غنائية شوقى التى لا ترى إلا الموقف الواحد ، وتغيب فى الـــلحظة الواحدة ، ولا تنظر نظرة شاملة على الحركة المتطورة التى لا بد أن تقوم عـــليها المســـرحية . والمســـرحى يقيم مسرحيته على فكرة معينة يراعيها طوال مسرحيته ، وندعوها فكرته أو فلسفته .

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

*****

obeikandl.com

مصطفى عبد الرازق

دارس الأدب*

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

ثم عرفت أنه أدار أحد فصول كتابه «فيليسوف 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 ـ فى صباه ـ شيئا من كتب الأدب، فى بعض الليالى ، وحبه شعر البهاء منذ معرفته إياه ، فى هذه القراءة، لاستشفافه معانيه من ثنايا ألفاظه اللطيفة وتراكيبه ، واستثارة وزنه الموسيقى ونغمه فى نفسه أريحية وطربا .

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

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

* محاضرة ألقيت فى المجلس الأعلى للثقافة.

المخاطـــبات، وفى الأساليب. فهو موجز، مقتصد فى زينة اللفظ، نزّاع إلى الوضـــوح والبســـاطة، عـــدو للجمود على نُظُم فى البيان تقتل مواهب الإبداع والتفنن .

رابعـــا : عـــدم معرفته شاعرا، نفخت مصر فيه روحها ما نفخت فى البهاء . فهو مصـــرى فى عواطفه ، وفى ذوقه، وفى لهجته إلى الغاية القصوى، وإن كان مولده فى بلاد الحجاز.

ولم يذكـــر الرجل أسبابا دفعته إلى الكتابة عن المتنبى . ولكننا نستطيع أن نســـتنبطها مـــن عنوان الفصل ومن ثناياه . فالعنوان يشى بأنه كتب عنه لأنه كان شـــاعرا حكيما، أى فيلسوفا ، ويشى الفصل بأنه كان يريد أن يكشف عن الصلة بـــين فكـــر المتنبى وفلسفة الفارابى ـــ الذى كان الموضوع الأصيل للكتاب ، وهى صلة لم يفطن إليها أحد قبله .

ولـــن يســـتوقفنا ما كتبه مصطفى عبد الرازق عن سيرة البهاء زهير، لأنه اكـــتفى بتوضيح المعالم الكبرى فى إجمال ، ولأنه لم يضف إلى ما قاله من سبقه عنه شيئا .

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

أولها : إعجابه الشديد بشعر البهاء ، الذى دفعه إلى إيراد كل ديوانه على وجه التقريب، فقد كان يبتهل 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 نقـــلت حالا ما قاله فى مطلع الكتاب . وأضاف إليه فى الصفحة الخامسة

والعشـــرين : الروح المصرى يتجلى فى هذا الشاعر القوصى الصعيدى بأكـــثر ممـــا يتجلى فى أى شاعر مصرى عرفناه فى القديم والحديث، وفى السادســـة والعشرين : يطول بنا القول لـــو 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 الحَلِف فى شعره، فقـــلما تخلو قصيدة له من يمين ، وفى الثالثة والخمسين: فى هذه الأشعار وكـــثيرٍ غيرِها مما يوجد فى ديوان البهاء زهير عبارات وأساليب مصريتُها أكـــثر من عربيتها، والشعراء يتأبَون أن يستعملوها منذ القدم وحتى فى هـــذه العصور، ويعدون ذلك تَبذُّلا وضعفا وإخلالا بجمال الشعر وجمال البيان .

وثالـــثها : ما نلحظه من الإعجاب الشديد بلغة البهاء، التى أشار إليها فى النص الســـابق بمـــا أشار ، ولم يكتف بذلك بل أعلن أن الشعراء لا يقدرون عـــليها، فهـــى السهل الممتنع، ولا بد من عبقرية كعبقرية البهاء زهير لتوفّق هذا التوفيق فى إنشاء أشعار من الطراز الأول، يطرب لها الخاصة، ولا تكون العامة أقلَّ بها طربا، بلسان هو لسان التحاور، ولسان البيوت والأسواق.

أمـــا فصـــل المتنبى فقد استهله بأن خصومه وأنصاره اتفقوا على وصفه بالفلســـفة. وإن اختلف مراد كل منهما منه. فقد أراد به الأولون الذم والغض من المكانة، والآخرون المدح والتنوية برفعة الشأن .

وقد رفع الخصوم وصفه بالفلسفة على الدعائم التاليـــــــــة :

أولا : شعره الذى يدل على ضعف العقيدة وفساد المذهب فى الدين ، كقوله:

يترشَّفْن من فمى رشـــــفات هن فيه أحلى من التوحيـــد

ثانيـــا : اســتعماله فى شــعره ألفاظا من ألفاظ المناطقة والفلاسفة والمتصوفة والمتكلمين ، مثل قوله :

يفنى الكلام ولا يحيط بفضلكم أيحيط ما يفنى بما لاينفد

ثالثـــا : إيراد أسماء أرسطاليس وبطليموس وجالينوس وبقراط فى شعره .

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

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

خامســا : قصده إلى العويص من المعانى ، مما يخرجه عن طريق الشعراء إلى مذاهب الفلاسفة، مثل قوله :

ولجدت حتى كدت تبخل حائلا للمنتهى ، ومن السرور بكــاء

وخــتم مصطفى عبد الرازق أقوال خصوم المتنبى بأن منهم من حاول أن يــرد معانيــه الجيــدة إلى من سبقه من الشعراء، ويرد حكمه وأمثاله إلى كلمات لأرسطو، ليخرجه من زمرة الشعراء وزمرة الفلاسفة معا. وضرب مثالا على ذلك برسالة الحاتمى التى أتى فيها بما زعم أن المتنبى وافق فيه أرسطو. واكتفى رجلنا بأن رمى الرسالة بقوله : فى بعض هذه المواضع تكلف ظاهر فى الوصل بين قول الشاعر وقول الفيلسوف.

وأمــا أنصــار المتنبى فاعتمدوا على وصفه بالفلسفة على إتيانه فى شعره بأغراض فلسفية ، ومعان منطقية.

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

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

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

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

عربى لسانه ، فلسفى رأيه ، فارسية أعياده

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

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

ثم لاحظ أن كل المترجمين للمتنبى والباحثين فى فلسفته قد أغفلوا رجلا لعله صاحب الأثر الأكبر فى فلسفة المتنبى، ذلك الرجل هو أبو نصر الفارابى. فقد عاش كـــل مـــن الرجلين الآخر ـــ فى حمى سيف الدولة ـــ سنتين ، كما لا حظ أن فيما يـــرويه المؤرخـــون من روايات وأساطير فى شأن الرجلين تشابها يؤدى إلى الخلط أحيانا.

ثم أعـــلن : إذا جئـــنا إلى مايدور فى شعر أبى الطيب من المعانى الفلسفية. وجدنا لذلك أصولا فيما وصل إلينا من كتب الفارابى. وتَقصِّى كلِّ ذلك أو أكثره ليس مما تحتمله هذه الفرصة : على أنى أضرب لذلك الأمثال :

أولا : يكـــثر المتـــنبى من القول فى الطبع وأنه يعسر تغييره أو يتعذر. وقد أثار الفارابى فى كتاب الجمع بين رأيى الحكيمين مسألة الخلاف بين أرسطو وأفلاطون فى أن الأخلاق كلها عادات تتغير ، وأنه لا شىء منها بالطبع، وأن الإنسان يمكنه أن ينتقل من كل واحد منها إلى غيره بالاعتياد والدربة، كما جـــاء فى كلام أرسطو، أو أن الطبع يغلب العادة كما ذكر أفلاطون فى كتاب السياسة .

ثانيا : يقول المتنبى :

قضاء من الله العلى أراده ألا ربما كانت إرادته شرا

ويقول الفارابى : وكل كائن فبقضائه وقدره ، والشرور أيضا بقدره وقضائه .

ثالثا : رويت للفارابى أشعار يجرى فيها من المعانى مثل مايجرى فى شعر المتنبى .

رابعا : أحســـب أن ما أورده الحاتمى من الأقاويل المنسوبة إلى أرسطو قد يكون معظمها من كلام الفارابى. فإن الحاتمى لم يبين لنا مواقعها من كتب أرسطو. وإذا لم تكـــن من كلام الفارابى فقد تكون وصلت إلى المتنبى من كتب الفارابى. 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 للفلســـفة ، يـــبحث عنها فى أقوال الفلاسفة والمتكلمين . غير أنه بحث فيما كتب عن المتنبى عن الفلسفة فى إبداع الشاعر. وأما ما كتبه عن البهاء زهير فصَدر عـــن هواية غلبت عليه فى صباه، ودفعته فى أحد أوقات فراغة فى رجولته إلى كتابة ما كتب .

ومـــع ذلك ، تكشف هذه الكتابات عن حس مرهف بالشعر، وإعجاب بالفكـــر الواضح ، والتعبير العذب غير المتعالى، وقلم ينطلق فى يُسر. يسيل بالعبارة الجامعة بين العذوبة والجزالة معا .

*****

رسالة الأدب
عند أبي حديد*

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

وهـــو أحـــد الرواد الذين تخرجوا فى مدرسة المعلمين العليا . التى قدمت لـــلأدب المصـــرى 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 ــ عـــنده ــ عنصر هام ضرورى فى حياتنا لا غنى لإنسان عنه، كما أن الفن ــ فى مجموعه ــ عنصر هام ضرورى فى حياتنا. فالأدب والفن ــ فى الحيـــاة الإنســـانية ــ مورد التثقيف الذوقى والنفسى. ولا يتم لإنسان وعيه، ولا تنضج حكمته، إلا بالتزود الكافى من هذه المنابع الروحانية.

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

وليـــس فى مـــتع الحواس ما يعدل متعة السرور بقراءة قطعة أدبية أو فنية بديعـــة، لأنهـــا 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 حيـــاة أخـــرى، وثمرة من تجربة إنسان آخر: له فضل فى العقل والشعور، ولمح من

* محاضرة ألقيت فى المجلس الأعلى للثقافـــــــــة .

الحقـــائق لمحات تقتبس جانبا من حكمة الوجود. فاطلاعنا على ذلك المعنى يضيف إليـــنا تجربة لم نخضها، ويضئ لنا جانبا من الوجود كان غامضا علينا . ونحن ـــ إذ نقـــرأ ما يبدعه الأديب، أو نطلع على ما يبدعه الفنان ـــ تنفتح أمامنا آفاق جديدة مـــن التفكير . فيكون الأديب والفنان ـــ بالنسبة إلينا ـــ بمثابة من يفتـــــــــح بابـــا للمناقشـــة ، نشحذ فيه ذكاءنا وإدراكنا . ألسنا نرى أننـــــا ـــ عند قراءة كـــتاب ـــ تمـــر بنا أوقات كثيرة نقف فيها للتفكير فيما بيننا وبين أنفسنا، فأحيانا نوافـــق الأديب الكاتب، أو نقر الشـــاعر على نظرته، وأحيانا نخالف ما ذهب إليه كـــل منهما ؟ ونحن ـــ فى الحالين ـــ نشترك فى المناقشة، ونكتسب علما جديدا أو حكمة جديدة.

وقد نعدّل آراءنا بعد أن نعرف وجهة نظر الأديب، كما أننا قد نزيد إيمانا بوجهة نظرنا التى كانت ـــ من قبلُ ـــ أقلَّ وضوحا عندنا .

ولسنا نبالغ إذا قلنا : إن قراءة الآثار الأدبية من أكبر العوامل على تطوير الأفكـــار. وكـــلما كثرت تلك الآثار كانت الحياة ـــ فى مجموعها ـــ أغنى وأغزر وأعمـــق . وليس بخافٍ أن الأمم التى تكون فيها حركة الإنتاج الأدبى قوية، يكون مســـتوى الـــتفـــــــكير فيها أعلى، وبَصَر الأمة ـــ فى مجموعها ـــ بالأمور أدقَّ 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 المعانى، أو لا يدرك خـــلجات العواطف الإنسانية ؟ ومن لا يهتز لجمال المنظر الطبيعى الجميل أو للنغم المطـــرب الرقيق أو للصورة البارعة التى أودع فيها الفنان براعته ونبوغه ؟ ومن لا يطـــرب لـــلموقف الجـــليل أو للعاطفة النبيلة ؟ من لا يتأثر بهذا إنما يكون إنسانا بالصـــورة لا بالحقيقة، ولا يكون فرقٌ بينه وبين الكائن الحيوانى الذى لا يعرف عن

الحيـــاة إلا ما يشبع شهوته، ويسد جوعه، ويطفئ عطشه، والذى يتألم من الضرب ولا يعرف معنى للكرامة، ولا يقدِّر قيمةً للحرية .

وكـــان أبو حديد من أنصار المذهب الفردى، الذى يرد تقدم البشرية إلى أفـــراد كانت لهم قدراتهم الخاصة . فهو يقول : إذا عرضنا أحوال الإنسانية ـــ من أقـــدم العصور إلى اليوم ـــ وتتبعنا تقدمها ورقيها، وما استحدثته شيئا بعد شئ من عناصـــر الـــتجديد، وتطورها خطوة بعد خطوة فى سلم الحضارة، إذا عرضنا ذلك وجدنـــا أنها مدينة ـــ فى ذلك التنقل المستمر ـــ 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 نظـــــــرته إلى ما حوله من الأشياء، وقوة ملاحظته لوجوه الشبه والخلاف بينها، وفى نفوذ بصيرته إلى مـــا وراء مظاهر الأشياء، إلى ما ينطوى تحتها من الأسرار الكونية، وفى مقدرته على أن يلمح من الملكوت المحيط به مايدق عن ملاحظة سائر البشر فى وقته. فهذا الفـــرد الفذ يقدر على أن يدرك الحركة فيما يبدو ظاهره ساكنا، ويدرك التشابه فى أشياء تبدو ـــ فى خارجها ـــ مختلفة ، ويميز العناصر الواحدة الجوهرية فيها .

ولا فـــرق عـــنده ـــ فى هذا ـــ بين العالم والأديب . فالأول يستطيع أن يكشـــف عـــن سركونىٍّ منطو تحت السطح فى الكائنات لا يراه غيره، ويكون له الفضل فى الكشف عنه، وتوجيه أنظار الآخرين إلى حقيقته. هذا هو العالم الذى بنى لَبِـــنة فى صَرْح العلم الذى نراه ـــ اليوم ـــ يطاول السماء فى شىء يشبه الغرور، بعـــد أن كانت أسراره خفية عن الناس، وبعد أن كان الإنسان فى جهالته الأولى ، يرهبها ويخشع إلى حد العبادة من هيبتها ، لجهله بها .

وكـــذا تصـــوره لغير العلماء . فالإنسانية ـــ عنده ـــ مدينة ـــ فى تقدمها وتطورهـــا كذلك إلى أفراد أفذاذ 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 الحيـــاة ألوانا لا تلمحها العين العامة، أو لعلها تقع عليها ولا تقف عندها لتأملها ، وليـــلمح أشـــكالا وصـــورا فى شتى الخطوط والتراكيب، وشتى الدلالة والمعنى ، ويمتـــلئ بما توحى إليه نظرته اللماحة. ثم يكشف للناس عما لم تدرك أبصارهم فيها من الروعة أو من الدلالة.

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

وهـــناك مئات وألوف آخرون من الأفذاذ. كل منهم يتميز من جانب من الجوانـــب التى لا يستطيعها غمار الأحياء فى عصرهم. وهؤلاء المئات والألوف هم هـــرمونات الحياة الإنسانية التى أودع فيها سر الإبداع والرقى ، لبلوغ هذه الحياة ما أراده مدبِّر الكون سبحانه .

وليـــس الأديب إلا أحد هؤلاء الأفذاذ الذين يمتازون بخاصيتهم، وينظرون إلى الحيـــاة مـــن نافذتهم ، ويرون من أمورها وصورها وحركتها ماتمر 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 قدَّر الله لها أن تتطور وتتجه إلى حيث دبر الله مصير هذه الإنسانية.

فالأديب ـــ فى حياته ـــ كسائر الناس، يعيش فى غمرة البشر، وهو مثلهم يـــتعرض لمـــا تقضى به الحياة من ضروريات ، ولما فى نفسه من دوافع، وهو ـــ فى

زحمـــة الحياة ـــ يدفع ويندفع ، مرتبطا بالناس والظروف المحيطة به، ويرتطم بقيود المجـــتمع، ويخضع لسلطان الحكم ، ويحس ـــ فى ذلك كله ـــ بأثر ما فى داخله وفى خارجـــه. وهـــو ـــ فى كل ذلك ـــ كسائر الناس، لا يختلف عنهم إلا بأنه أرهف إحساسا، وأنفذ بصيرة، وأعمق تأثرا، وأشمل نظرة. ولهذا ، فهو يرى مايراه غيره ، ويتعرض لما يتعرض له أهل وقته من الدوافع والمؤثرات المتعددة. ولكنه ـــ فى نظرته وإحساســـه وتأثره ـــ يختلف عنهم فى مقدرته على التعبير عما يرى ويحس، وعما يتأثر به من ذلك ، لأن المقدرة التى يمتاز بها فى الحس تقترن بمقدرة أخرى على نقل مـــا فى فكـــره، ومـــا فى أعمـــاق شعوره، إلى غيره عن طريق التعبير الذى نسميه الأسلوب الأدبى، أو ما نقول عنه التعبير الممتاز بقوة البيان .

وعدة الأديب فى هذا الأسلوب الأدبى ماهى إلا الكلمة التى ترد إلى ذهنه، إذا أراد التعـــبير، والطريقة التى يستخدمها فى تركيب هذه الكلمة فى سياق تتمثل فيـــه معانيـــه وأحاسيسه تمثلا قويا، يجعل السامع أو القارئ لعبارته يدرك ما يريد الأديب التعبير عنه من المعنى والإحساس.

وإذا كـــان الأديـــب ـــ كمـــا قلنا ـــ، يستطيع أن يلمح من المعانى ومن الأحاسيس ما يكون أدق وأعمق مما يستطيع الإنسان المعتاد فى عصره أن يلمحه ، كـــان من الطبيعى أن يكون إنشاده جديدا غير معهود فى ناحية من نواحيه. ولهذا كان الغالب على الإنتاج الأدبى أن يكون مخالفا لما يراه عامة أهل عصره بل صادما لهـــم ، شاذا عن مألوفهم . والأدباء يتفاوتون فى مقدار مخالفتهم لما جرت به عادة الناس من أساليب التفكير والشعور كما أن الأدباء فى العصر الواحد قد يختلفون فى أســـاليب تعـــبيرهم، وفى جوهر معانيهم، بمقدار اختلافهم فى وجهة النظر، واتجاه الشـــــــعور .

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 أرهف. ولهذا كان أول ما يميز الأديب أنه يعبر عن وحى 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 ــ كما سبق أن قلنا ــ من نافذة خاصة به، وينظر إلى ما يطّلع عليه نظرة خاصة بشخصه. فنظرته هى شخصيته، وفكرته هى شخصيته، ومشاعره هى شخصيته. فالأديب ــ إذن ــ 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 مميزاته 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.

وقــد لا يتأثر الناس ــ فى عصره ــ بإنتاجه ، ثم يأتى جيل جديد يستطيع أن يتأثر به . كما قد لايستطيع الأديب أن يؤثر فى قومه ثم يجد مجالا للتأثير فى قوم آخرين.

وهذا يُظهر ما لإنتاج الأديب من أهمية للبشرية. فإن العبارات التى تصدُر عــنه تبقى كائنة، وفيها كل القوى التى تكمن فيها منذ خلّفها، وتحتفظ بهذه القوة على مر الدهر بقيمتها الحقيقية مجردة عن كل الأشخاص والجماعات . ولهذا يمكن أن نقــول : إن الكــلمات كانت ــ ولن تزال ــ من أكبر قوى الإنسان وأبعدها مــدى: فى الــزمان والمكــان. فما يقوله أديب اليوم يبقى حيا إلى آلاف السنين، ويستطيع أن يصل إلى أبعد الأركان، حيث يوجد إنسان يتلقاها.

إذن فالأديب ــ عندما يعمد إلى الألفاظ ليعبر بها عما عنده ــ يقوم بعمل إنسانى بالغ الخطورة من الناحية الإنسانية، لأنه يضيف إليها مادة خالدة يتكون من مجموعهــا هــى وأمثالها أنفَس ما للإنسانية من تراث، ذلك التراث الذى كان له الفضل فى ترقى الإدراك الإنسانى ، وترقى المشاعر الإنسانية.

والأديــب ــ عندما يخلق إنتاجه ــ ينساق مع طبيعته بغير تكلف، ويكون إنتاجه دائما صورة من شخصيته. ولهذا فالإنتاج الأدبى يختلف اختلافا عظيما بقدر اختلاف الأدباء فى طباعهم وميولهم واتجاهاتهم النفسية وفلسفتهم فى 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 فى درجات. وكل ما يمكن أن يبلغه الناقد أو التذوق للأدب أن يعرف لكل أديب خاصته التى يتميز بها .

وأجمل أبو حديد ما قال فى ست ميزات رأى أنها تؤهل الأديب لأن يكون رائدا للإنسانية :

أولا : أنه صاحب شخصية فذة فى لمحه للحقائق .

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

ثالثا : أن لمحاته تبعث فيه معانى دقيقة قد تكون واضحة له بالإلهام ، ولكنها ـــ مع ذلك ـــ قد تكون أدق من قوة الألفاظ فى التعبير. ولهذا فهو يبتكر لها أساليب خاصة به ليعبر عنها ، فيكسو الألفاظ المعتادة معانى جديدة .

رابعـــا : أن المعـــانى التى يحسها تكون دائما مشحونة بقوة عظيمة من الشعور. وشأنه فى ذلك شأن المستكشف الذى تتحرك نفسه حركة شديدة عند مواجهة السر الجديد.

خامسا : أنه يعبر صادقا عن المعانى التى يلمحها ، والشعور الذى يحسه .

سادســـا : أن أسلوب تعبيره يمثل ما يجيش فى صدره من الأفكار والشعور بحيث يحدث أثرا مماثلا فيمن يتلقى عبارته، وهذا هو أسلوبه الفنى .

وتســـاءل أبو حديد أيضا : ماذا نريد من الأدب؟ أو بقول آخر : ما هى رسالة الأديب نحو الناس ؟ وإذا كان للأديب رسالة خاصة به : أتكون هذه الرسالة صادرة عن نفسه، ومتجهة إلى نفسه ، أم هى بطبيعتها متجهة إلى الناس؟ وإذا شئنا أن نجـــارى هذا العصر فى طريقتهم التى يصوغون السؤال بها قلنا : هل يكون الفن لـــلفن أم يكون للمجتمع ؟ والجواب على هذا بسيط وواضح . فليس فى استطاعة أحد أن يحمل أديبا على أن ينهج منهجا معينا . هذا هو القانون العام، الذى يسرى عـــلى كـــل عمل لا على الأدب وحده. فالأديب هو الذى يختار فنه بنفسه، وهو الـــذى 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 .

والأديـــب هو الذى يملك قلبه وذوقه وفنه واتجاهه فى إظهار ذلك الفن فى موضـــوعاته . هـــذا كله صحيح بغير شك. فإذا سألنا الأديب ماذا تريد لفنك : أتـــريده 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.

ولكـــن للموضوع جانبا آخر ليس أقل أهمية من تصرف الأديب فى فنه ، وهـــو أنـــنا ـــ نحن الذين نقرأ الأدب ـــ نطلب من الأديب مانحتاج إليه . فإذا هو أنـــتج لـــنا مـــا 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 بـــأداء وظيفته لنا . وأما إذا حدث أنه أنتج لنا من فنه مالا نحس حاجة إليه، ولا ما نجـــد مـــن أنفسنا قبولا له ، لسبب من الأسباب ، صار فنه ـــ بالنسبة إلينا ـــ فى حكـــم المعدوم . 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 .

وقـــد يحدث عكس ذلك . فقد يكون إنتاج الأديب ـــ فى عصره ـــ 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 وظيفـــة عـــند الناس أو عند طائفة منهم فى حاضرهم أو مستقبلهم . فإذا لم يكن

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

فـــالقول بـــأن الفن قول غامض لا يبدو له معنى محدد. وقد يحمله بعضهم عـــلى أن المقصود به أن الإنتاج الفنى قد لايرضى الناس فى عصر من العصور، لأنه يصـــدمهم ويجعـــلهم ينكرونه. ولكن ليس معنى هذا أن الإنتاج الفنى لا يكون من أجـــل الفـــن نفسه. إن الأديب ـــ وإن صدم الناس ، وجعلهم ينكرونه ـــ يكون متجها إلى الناس لا إلى نفسه .

فـــالأديب ـــ إذ يؤلف قطعة شعرية مثلا ـــ قد يميل إلى أن يترنم بها، ويهتز لها فيما بينه وبين نفسه. ولكننا لا نستطيع أن نتصور أنه ـــ وهـــو يترنم بها ويهتز لهـــا ـــ يـــريد 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 يشـــاركوه فى اهتزازه ، أو إذا كان يريد بها أن تظهر للناس معنى لا يعرفونه، أو يدخل إلى قلوبهم شعورا لا عهـــد لهـــم بـــه من قبل ، إذا كان الأديب يريد ذلك فإنه يكون متجها إلى الناس بإنتاجه ، وعلى ذلك يكون فنه للمجتمع .

والـــذى يـــلوح لنا أن المقصود بقولهم : إن الفن للفن : إنما يُقصد به أن الأديـــب لا يصدر فى إنتاجه عما يُرضى الناس أو يسخطهم ، بل يصدر عن وحى 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 يتخذه البعض ذريعة للإسفاف والانحراف عن جادة الفـــن نفسه. والذى يخرج عن جادة الفن لا يمكن أن يوصف إنتاجه بأنه من أجل الفـــن. والـــذى نقصده بجادة الفن هو قيام الأديب بالوظيفة الطبيعية له : إنه رائد للإنســـانية ، يكشـــف لهـــا مالا يستطيع أحد غيره أن يكشف من أسرار الحياة ، والـــنفس الإنسانية ، ومواطن الجمال فى الكون ، ومعالم الطريق الذى يؤدى على اطـــراد التقدم البشرى نحو غاية الحياة البشرية. ولا يمكننا تحديد معنى غاية الحياة البشرية إلا بحد واحد ، وهو خير الإنسانية وسموها.

ولا يغيـــب عنا أنه من الممكن المناقشة فى معنى خير الإنسانية . فقد مر بها أوقـــات 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 .

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

وإذن نســـتطيع أن نقـــول : إن خير الإنسانية ماثل فى الفضائل المؤدية إلى الصـــلاح للبقاء ، وإلى التمتع بالحرية والعزة، وإن شر الإنسانية فى الرذائل المؤدية إلى التفكك والذل والانهزام مما يؤول بالناس إلى العبودية.

وعـــلى هذا يكون قولهم : إن الفن للفن ، قول صحيح لا شبهة فيه، لأن الفن لا يمكـــن أن يؤدى إلا إلى خير الإنسانية، لأن الفنان ـــ كما سبق أن وصفناه ـــ هو رائد الإنسانية فى الكشف عما هو جميل : وعما هو خير للبشرية.

وأمـــا الذين يسميهم البعض أدباء ممن زعموا لأنفسهم أنهم أصحاب فن، وعكفـــوا عـــلى التغنى بالإسفاف والانحراف وسائر ما يؤدى 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 . فلسنا نحجر عليهم ، ولسنا نناقشهم فى مذهبهم. ولكننا نحن والإنسانية نملك شيئا واحدا، وهو أن نرفض ريادتهم للإنسانية ما دامت تريد التماس طريق الحياة والحرية .

وإذن نحن نطلب من الأديب الموهوب كل ما يستطيع أن يقدمه لنا من وحى إبداعه ، لأن ذلك يؤدى إلى زيادة إنسانيتنا. والذى نقصده من زيادة إنسانيتنا هو زيادة سعادتنا فى الحياة ، أو زيادة تقدمنا فى المعرفة ، أو الطلوع بمعان خفية علينا . فإن ذلك كله يزيد من شعورنا بأنفسنا وحريتنا . وقد يقدم لنا الأديب من فنه ما نتسلى به تسلية ذهنية أو شعورية، وقد يقدم لنا ما يؤنسنا ويبهجنا ، 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 يبتدع لنا إنتاجا لم نعرف اسمه بعد، ولكنه يكون ــ فى كل الحالات ــ 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 السُّمْيا .

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

والفـــناء . وأقرب مثل للتفرقة ما بين هذا الفن المزيف والفن الصحيح هو التفرقة بين الشراب السائغ العذب والسم القاتل، أو التفرقة بين الغذاء الذى يبنى الأجسام والمخـــدرات الـــتى تهـــلكها . وإذا كانت الدولة تجد من واجبها أن تقاوم تجارة المخـــدرات ، فلسنا نطالب أحدا بأن يقاوم إنتاج الفنون الزائفة ، لأنها هى عدوة نفســـها . ولـــن يـــدوم بقاؤها طويلا بل نوشك أن تنتحر بالســـــــــموم التى طوى عليها .

*****

obeikandl.com