الأسس النقدية في كتاب "الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية للدكتور عز الدين إسماعيل

الدكتور فاروق مغربي *

الملخص

مازال العمل على الفكر النقدي للنقاد، على الرغم من كثرتهم، قليلا. والعمل على فكر الناقد يقدم للقارئ المتابع، الخط الذي سار عليه هذا الناقد، والمنطلقات التي أسست لنظرته إلى الأدب. والناقد عز الدين إسماعيل ناقد غزير الإنتاج، وهو أحد الرواد الذين كان لهم دور بارز في بلورة القصيدة الشعرية الحديثة، في مصر، والوطن العربي كله، وكتابه "الشعر العربي المعاصر / قضاياه وظواهره الفنية" ــ على قدمه ــ يعد الدستور الذي سطر لهذه الحركة خطوطها الرئيسة. وهذا البحث يقوم على محاورة أفكار الناقد في هذا الكتاب، وما أكثرها، يؤيّد بعضها، ويخالف بعضها الآخر؛ فالناقد قام بتوصيف حركة الشعر الحديث، فنيّا وموضوعاتيا، ولئن اختلفت الباحث في بعض القضايا، فهذا شيء طبيعي، تحتّمه السيرورة الزمانية.

كلمات مفتاحية: عزالدين إسماعيل، القصيدة الحديثة، القضايا النقدية.

المقدمة وأهمية البحث:

الناقد عز الدين إسماعيل، واحد من النقاد الذين واكبوا حركة الشعر الحديث منذ بدايتها، وهو في النقد، لا يقلّ أهمية عن أي واحد من الشعراء الرواد؛ فإذا كان هؤلاء قد أسهموا في تغيير مفهوم الشعر، وتغيير الذائقة الفنية لغالبية المجتمع العربي، فإن ناقدنا،

---

* مدرس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١٠= ٢٠١١/٤/٣٠ تاريخ القبول: ١٣٩٠/٦/١٥ = ٢٠١١/٩/٦

مع نظرائه، قد أسهم في وضع المهاد النظري لمساعدة الناس على تقبل هذه الظاهرة الجديدة، والأخذ بيد الشعراء، في ذلك الوقت، من أجل عدم التخبط، ومن أجل المجيء بشعر يستحق اسمه، ليواكب تطور الشعر في أنحاء العالم كله.

إن دراسة معالم التفكير النقدي عند هذا الناقد يبيّن المنطلقات النظرية التي اعتمدها، كواحد من الذين انتصروا للقصيدة الجديدة. ويبيّن رأيه الفني في هذا الشعر، ومدى قناعته به، وبخاصة أنه قام بتوصيف هذه الحركة فنيا وموضوعيا. كما يمكن أن نقيم تقاطعا بينه وبين نقاد وشعراء قاموا بمثل ما قام به، وهذا بدوره يمكننا من معرفة مقدار ريادته الحقيقية للنقاد في ذلك الوقت.

قدّم الناقد للمكتبةالعربية عدداكبيرامن الكتب،لعلّ أهمها كتاب«*الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية*»،[١]وقد عالج الناقد في كتابه هذا عددا من القضايا النقدية القارة، واستهل الكتاب بعرض للميزات العصرية لشعرنا المعاصر،وقد رآهاعلى الشكل التالي:[٢]

١- التجربة الجمالية للشعر المعاصر منفصلة تماما عن التجربة الجمالية القديمة، ذلك أنها نابعة من صميم طبيعة العمل الفني.

٢- يعيش الشاعر المعاصر أحداث عصره، لأنه هو المعني بقضايا هذا العصر، فالشعر الجديد محاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها...

٣- على الشاعر العربي المعاصر، أن يكون مثقفا لأن الشعر المعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة، وبلورتها، وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها.

٤- الشعر تعبير عن خبرة شعورية، والشعر المعاصر مشاركة حقيقية في الخبرات الجماعية.

٥- يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله، من منظار عصره.

---

[١]- اعتمدنا في بحثنا على الطبعة الثالثة التي صدرت عن دار العودة ببيروت، ١٩٨١.

[٢]- *المصدر السابق*، ١٣ ــ١٦. وقد نشرت هذه الميزات في مجلة المجلة، ع ٥٨، ت٢، ١٩٦١.

٦- عصرنا، عصر تسوده الخبرة الفنية، وليس طبيعيا أن نتناول مضامين جديدة، بخبرات فنية قديمة.

٧- كل شعر يعدعصريا بالقياس إلى عصره،لأنه يرتبط بالإطارالحضاري العام لذلك العصر من خلال مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وعصرية الشعر الحديث نابعة من هذه الحقيقة، ومؤكدة لها. فهو عصري لأنه يعبر عن عصرنا بكل أبعاده الحضارية.

لا يخفى أن الرؤية الشمولية الواعية، تبدو واضحة عند الناقد، فقد فصل فصلا منطقيا بين المرحلتين: القديمة والجديدة، إضافة إلى إكسائه الشعر المعاصر حلته الجديدة المناسبة ومطالبته النظر إلى هذا الشعر، وفقا لهذه الحلة الجديدة، فالشيء المهم في مقولات الناقد أنها عرضت بلغة سلسة يمكن أن تصل إلى جميع الشرائح التي تقرؤها، وهذا أمر مهم للغاية في تلك المرحلة، ذلك أن القصيدة الحديثة لم تهضم من قبل العديدين، ولذلك فإن للنقد المواكب لها رسالة كبيرة في تقريبها من الجميع.

تطرق الناقد إلى علاقة الشعر المعاصر بالتراث، وبيّن أن "مشكلة التراث لم ترتبط بالمفهوم القومي من قبل، كما ارتبطت به في الآونة الأخيرة من حياة الأمة العربية"[١] ثم تعرض لموقف شعراء التجربة الحديثة منه، وهو يتمثل في مجموعة اعتبارات:[٢]

الأول: تقدير التراث في إطاره الخاص.

الثاني: إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، وذلك لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية...

الثالث: توطيد الصلة بين الحاضر والتراث.

الرابع: يتعلق بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي، بين جذور الماضي وفروع الحاضر، ثم يتعرض لبعض الاقتباسات التاريخية والدينية – القرآنية خاصة- التي

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٢١. الناقد يلمح إلى أن الخروج على الفكر التراثي جعل بعض النقاد والشعراء يتوجهون بتهم قومية ووطنية، بالعداء للعرب والإسلام.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٢٨.

استوحاها الشعراء المعاصرون في أشعارهم، ليخلص إلى أن الشاعر المعاصر لم يتنكر لتراثه. وما قام به الناقد على هذا الصعيد هو من الأهمية بمكان، لأن حالة الفوضى والالتباس وعدم الثقة، بين أنصار الجديد، وأنصار القديم بلغت أشدّها. وصار الواحد منهم ينكر الثاني من دون أن يقرأ إنتاجه، وهذا حيف غير مسوّغ، ولذلك فإن عمل الناقد كان توفيقيا بين الفريقين، مبيّنا أنهما في طرف واحد وأنّ عليهما أن يعملا معا في سبيل تطوير الشعر العربي المعاصر من أجل أن يلحق بركب الشعر الأوربي الذي بدأ يتسيّد الآفاق الفنية والإنسانية، بينما كان الشعراء والنقاد العرب يجرون وراء نزاعاتهم غير المبنية على مستند منطقي واضح.

منهجية البحث:

لا تحتاج مثل هذه الأبحاث التوصيفية إلى الغوص في مناهج درسية من شأنها أن تدخل البحث والقارئ في مجاهل الظنّ والتوقع؛ بينما يوجد منهج ينسجم تماما مع الخطة التي رسمت لها، إن المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على تحديد الظاهرة، ووصفها، والكلام عليها ثمّ الوصول إلى النتائج المرجوّة، هو ما سنتبعه، وبخاصة أننا نتعامل مع آراء نقدية قيلت منذ أكثر من ثلاثة عقود، وعودتنا إلى مثل هذه الآراء، في هذا الوقت، عائد إلى أهمّيتها، وإلى أنها لم تعط حقّها من الدرس.

الصورة عند عز الدين إسماعيل:

تحدث الناقد عن الصورة، ولكنه – في رأينا ــ لم يولها الأهمية الواجبة، على الرغم من أنها عماد الشعر الحديث، لقد تبنى الناقد رأي "باوند" في أن الصورة هي "تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[١] وهي كما يقول "بول ريفردي" إبداع

[١] – *المصدر السابق*،١٣٤. وقد ورد هذا التعريف ثانية في كتابه التفسير النفسي للأدب، ص٧١، والواقع أن الناقد كثيرا ما يكرر الآراء التي يتبناها في كتبه.

ذهني صرف، لا يمكن أن تنبثق من المقارنة من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة[١] إضافة إلى أنها "الشعور المستقر بالذاكرة"[٢].

إن الناقد يظهر في قضية الصورة"أن الشاعر كثيراما يفتت الأشياء الواقعة في المكان، لكي يفقدها كل تماسكها البنائي، ولا يبقي منها إلا على صفاتها أو بعض صفاتها، سواء الأصلية أوالمضافة إليها.[٣]"ولكنه،في الوقت نفسه يبين أنه ينبغي التفريق بين التفكيرالحسي والرؤية البصرية للأمور، إذ إن الأول أكثر إيغالا في جواهر الأمور من مجرد الوقوف على سطوحها وأشكالها المرئية[٤]. ومع هذا فإنه يجب ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل فعدم ارتباط المفردات المكانية والزمانية منطقيا، لا ينفي خضوعها لمنطق الشعور[٥]. والناقد يبيّن أن أبرز ما في الصورة، في الشعر الحديث "الحيوية" إذ أصبح الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة. إضافة إلى أن الصورة الحديثة ترتبط دوما بموقف من الحياة، وتدل على خبرة الشاعر ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور.[٦] يبدو واضحا، فيما مرّ بنا، أن الناقد لم يأت بجديد في قضية الصورة، وكل ما في الأمر أنه تبني آراء النقاد الغربيين، وجعلها تالية في الأهمية لعملية التشكيل الموسيقي.[٧]

الغموض عند عز الدين إسماعيل:

جعل الناقد الغموض، صفة من صفات الشعر الجيد وفرّق بينه وبين الإبهام، كما أنه تبنى قول "أمبسون" الذي جعل الإبهام صفة نحوية ترتبط بتركيب الجملة، أما الغموض

---

[١] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ٧٠.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٧١.

[٣] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٥٧.

[٤] – *المصدر السابق*، ص١٥٥.

[٥] – *المصدر السابق*، ص١٦١.

[٦] – إسماعيل، عز الدين، *الأدب وفنونه*، ص١٢٠.

[٧] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٣-٦٤، علما أننا سنرجئ الحديث عن التشكيل الموسيقي إلى آخر هذا البحث، وذلك نظرا لأهميته عند الناقد.

فهو صفة تنشأ قبل مرحلة التعبير، أي قبل الصياغة اللغوية.[١] ولم ينس أن يكرر المقولة الشهيرة في أن الغموض هو خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري[٢]. وكان عز الدين إسماعيل قد عزا الغموض في الشعر إلى أن الشاعر لا يستخدم اللفظ المعتاد بدلالته المحدودة، كما أنه لا يستخدم اللفظة التي نقصدها في حياتنا اليومية، ومن ثم فهو لا يفسر الأشياء تفسيرا منطقيا يقبله العقل[٣]. والواقع أن هذا التفسير غريب، وفيه تناقض واضح مع ما سبق وتبناه في أن الغموض خصيصة رئيسة من خواص التفكير الشعري.. فالشاعر يستعمل اللفظ المعروف والمستخدم، وإلا فقد الرابطة التي توصله أساسا بالقارئ، ولكن "كهربة" اللفظة، وتحميلها طاقات إضافية ناتجة عن طبيعة التفكير الشعري الذي سبقت الإشارة إليه، يؤدي إلى تعدد مستويات النص، وهذا بدوره يجعل الكلمة تنزاح عن معجميتها، فيكون الغموض.

معمارية القصيدة المعاصرة:

في حديثه عن معمارية القصيدة المعاصرة، يبدأ بتحديد معالم القصيدة القصيرة والطويلة لينطلق منهما إلى تفّهم الأطر البنائية للقصيدة الجديدة بعامة، فينظر نظرة شاملة للقصيدة العربية، وينكر عليها أن تظل غنائية، إذ كان ينتظر من الشعر العربي أن تتعدد أنواعه، ويتبنى قول "ريد" في أن التعقيد عنصر أساسي في طبيعة القصيدة الطويلة، على حين أن البساطة من طبيعة القصيدة القصيرة مهما طالت – كميا –[٤] ويرى في القصيدة الطويلة بديلا مقنعا للملحمة، فهي "حشد كبير من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي، وتتجمع وتتضام، ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني ليخرج عنها عملا شعريا ضخما. فأنت تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز، كما تجد الحقيقة العلمية، وإلى

---

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٨٩.

[٢] –*المصدر السابق*، ص ١٩٠.

[٣] – *المصدر السابق*، ص١٩٢.

[٤] – *المصدر السابق*، ص٢٤٦– ٢٤٧.

جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة[١]" والواقع أننا لا نرى في القصيدة الطويلة بديلا مقنعا من الملحمة، على الرغم من كل التعليلات التي أوردها هيغل والتي يبدو أن الناقد إسماعيل قد تبناها، وكذلك أتى من بعده "لوكاتش" على سبيل المثال، ورأى في الرواية بديلا من الملحمة[٢]، وعلى الرغم من أننا لسنا مع هذا الرأي أيضا، إذ إن لكل لون أدبي خصائصه التي تجعله "هو"، إلا – أننا – كبديل عقلي، ومن الناحية النظرية فقط، نرى أن الرواية أقرب إلى الملحمة، وعندما يعود الناقد إلى التفصيلات، يقول عن القصيدة الغنائية القصيرة إنه "ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى فراغ ملموس".[٣] أي أن هذه القصيدة ذات وحدة عاطفية متنامية باتجاه واحد، وهذا ما يشكل البنية الداخلية للقصيدة، أما الشكل الخارجي فهو متعدد الأشكال، فمن شكل دائري مغلق، إلى شكل مفتوح، إلى شكل حلزوني[٤]. والواقع أن تقسيماته هذه مجرد اجتهادات شخصية تحتمل القبول والرفض، وما ذكره، لا يزيد عن وصف لتقنيات يستخدمها الشاعر في أثناء نظمه لقصيدة ما، إننا نرى أن القصيدة الحديثة مفتوحة بأشكالها كلها، أما قوله السابق: إن القصيدة الغنائية تبدأ عادة من منطقة ضبابية، لتنتهي إلى الوضوح، فمرفوض تماما، وهو في أفضل أحواله تقييد جديد للقصيدة، وواضح أن هذا الكلام ليس قانونا، بل إن القصيدة الطويلة، هي التي تبدأ غالبا، من توتر ضبابي، يزداد تعقيدا لتصل في النهاية إلى مرسى واضح، وهو عندما يأتي إلى القصيدة الطويلة، يقول إن معماريتها درامية، غاية في التعقيد لأنّ الفكرة نفسها درامية[٥]. ونحن مع هذا الكلام من حيث التنظير، ولكنه عندما

---

[١] – *المصدر السابق*، ص٢٤١.

[٢] – جورج لوكاتش، *الرواية كملحمة بورجوازية*، ترجمة جورج طرابيشي، ٩٠ــ٩٩.

[٣] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٢٥١.

[٤] – *المصدر السابق*، ص٢٥٢– ٢٦٧.

[٥] – *المصدر السابق*، ص٢٦٨.

يحاول أن يحلل – كنموذج – قصيدة الظل والصليب لصلاح عبد الصبور، يبيّن أن التجريد في القصيدة "ليس رؤية غائمة كما هو الحال في مستهل القصيدة القصيرة، ولكنه رؤية مفرطة في الوضوح والحسم، بل هي أقرب ما تكون إلى التقريرية.[١] والواقع أن القارئ لهذا الكلام يفهم منه أن القصيدة الغنائية القصيرة ذات رؤية غائمة دائما، وأن القصيدة الطويلة مفرطة في الوضوح، وهنا، يكمن الغلط، في رأينا، فلا شيء يجعل القصيدة الطويلة كذلك، ويكفي أن نشير إلى "أقاليم الليل والنهار" كقصيدة طويلة لأدونيس، حتى يظهر لنا جليا عكس قول الناقد، ولن يعجزنا البحث في العثور على قصائد طويلة تنهج نهج قصيدة أدونيس.

الرمز والأسطورة عند عز الدين إسماعيل:

إن الناقد لا يفرّق بين الرمز والأسطورة بشكل جازم، وهو كثيرا ما يستخدم المصطلحين معا علما أنه بات معروفا أن في كل أسطورة رمزا، وليس في كل رمز أسطورة، والناقد يؤكد على أهمية هذين العنصرين، بجعله استخدام الرمز والأسطورة حقا مكتسبا لكل شاعر[٢]، لأن الرمز أداة جيدة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف، وتحديد أبعاده النفسية.[٣] والمنهج الأسطوري ذاته إنما يخلص إلى تقديم تجربة في صور رمزية.[٤] والواقع أن الأسطورة مرشد حقيقي لفهم السلوك الإنساني اليومي، وحفظ التوازن، وهي استقرار لكل نفس قلقة تجاه الأخطار التي تحيط بها ويقر الناقد أنه "مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ... فإنها – حين يستخدمها الشاعر المعاصر– لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[١] – *المصدر السابق*، ص٢٦٩.
[٢] – *المصدر السابق*، ص١٩٩.
[٣] – *المصدر السابق*، ص٢٠٠.
[٤] – *المصدر السابق*، ص٢٢٦.

نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة لا إلى صفة الديمقراطية التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها".[١]

إن وعي الدكتورعزالدين إسماعيل بجزئيات الأسطورة، واستيعابه لمهام هذه الجزئيات كبير، لذلك نراه يؤكد أنها ليست مجرد نتاج بدائي، يرتبط بمراحل العصور الغابرة في حياة الإنسان، ولذلك، لا علاقة لها بالعصر الحاضر، بل إنها عامل جوهري في حياة الإنسان، وفي كل العصور؛[٢] لأنها استطاعت "بما اصطنعته من رمز أن تخضع غير المدرك، وتدخله في نطاق المدرك، كما استطاعت أن تؤكد وضع الإنسان الاجتماعي من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك... فإذا كانت الحياة ذاتها شتيتا مختلطا، فإن الأسطورة قد نظمت هذا الشتيت"[٣].

إننا نوافق على ما مرّ معنا، لاعتقادنا جازمين أنه صواب، ولكن المقولة الشهيرة "آفة الباحثين الهوى" تبدو لنا صحيحة في هذا الموضع، لأن الناقد في كلامه على الأسطورة يأتي بنص للشاعر صلاح عبد الصبور[٤]، ويحاول أن يستنتج منه أن ثمة أسطورة فيه، هي أسطورة الصراع بين الجنس وغريزة الموت، والواقع أنه لا أسطورة في ذلك النص، والناقد قد حمّل النص، في رأينا ما لا يحتمل، وإن على الناقد أن ينظر إلى النص المنقود بحيادية، لأن أي إنسان قادر على تقويل النص ما لا يقول وفي النهاية يقول أنا اجتهدت وكفى.وهذا ما لايقبل لأن النقد صار علما بعيدا عن العاطفة، وكل ما يذهب إليه الناقد من أحكام يجب أن يكون مدعما من النص نفسه،وإلا صار نوعا من الفوضى بدلا من أن يكون ميزانا للنظام.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[١] – *المصدر السابق*، ص١٩٩-٢٠٠.
[٢] – *المصدر السابق*، ص٢٢٢.
[٣] – *المصدر السابق*، ص٢٢٩.
[٤] – *المصدر السابق*، ص٢٣٣-٢٣٧.

النزعة الدرامية وظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر:

إن الناقد في كتابه يعرّج على موضوع ذي أهمية كبيرة، ففي الفصل الخامس من الباب الثاني، يحاول أن يطلق صفة "الدرامية" على الشعر المعاصر، وتعد هذه الصفة واحدة من المناقب الحميدة التي يمتاز بها شعرنا المعاصر، لأن العمل الدرامي كما يرى الناقد يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، وهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي؛[١] "لأن الكاتب يكون موضوعيا حتى عندما يتكلم بصفة ذاتية، وهذا لا يقلل طبعا من قيمة العاطفة في العمل الأدبي وتأتي أهمية عمل الناقد هنا، في أنه فتح الباب واسعا لطرق هذا الموضوع الذي لم يستوف بعد على الرغم من أن الدكتور إسماعيل حاول جاهدا أن يضع له حجر الأساس من خلال حديثه عن الحوار والحوار الداخلي والأسلوب القصصي... والواقع أن هذا الارتقاء في العملية الشعرية نتيجة طبيعية للتطور الحاصل في مجالات الحياة كلها، وبخاصة الأدبية منها، وعلى الصعيد الشعري، نجد أنه قد تغير مفهوم الشاعر ومفهوم القصيدة على السواء، فالشاعر قد "تطور من حيث تكوينه الثقافي، وتطور من حيث إدراكه لعمله، ووعيه أهمية هذا العمل، وقيمته بالنسبة للحياة، ولم تعد القصيدة التي يكتبها مجرد أداة لإزجاء وقت الفراغ، أو تصويرا للمشاعر والأحاسيس، بل أصبحت وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته ومغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة، أو مجموعة الحقائق الجوهرية."[٢] وبما أن القصيدة لم تعد عملا لإزجاء أوقات الفراغ، فقد "أضحت عملا صميميا شاقا ينقطع له الشاعر بكل كيانه، صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة أو – لنقل بإيجاز – إنها صارت بنية درامية.."[٣] وهذا ما يعلل ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر، والواقع أن الناقد قد تناولها بشكل منطقي، على الرغم من فصله التعسفي بين

[١] – *المصدر السابق*، ص٢٧٨.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٢٨٢-٢٨٣.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٢٤١.

الشكل والمضمون على حين أن الترابط يبدو عميقا، فتغير مفهوم الشعر جعل رؤية الشاعر تكتسب نوعا من الشمول، وفي ضوء هذا، لم تعد أشكال الحياة أمامه ألوانا مختلفة يستقل بعضها عن بعض، وإنما تتمازج الألوان جميعا، كي تصنع الصورة، ومن ثم، فإن الشاعر المعاصر يرى في الحياة وجهيها، المحزن والمطرب، وبهذا، يختلف عن الشاعر القديم الذي كان لا يرى إلا وجها واحدا. ولكن، كما أشرنا، لا نجد عند الناقد رؤية واضحة لقضية الشكل والمضمون، لقد كان يفصل بينهما، يظهر هذا جليا عندما يقول إن "فلسفة الشعر الجديد. قائمة على حقيقة جوهرية هي أننا لا نشد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنما نترك المضمون، يحقق لنفسه، وبنفسه الإطار المناسب".[١]

والناقد – كغيره – يجعل للشاعر "توماس ستيرن إليوت" الفضل الكبير في جعل الشعراء يقتدون به، ويأخذون عنه مسحة الحزن، والهجوم على حضارة القرن العشرين المادية، وبخاصة قصيدتاه الرجال الجوف والأرض الخراب، ولكن الناقد يعود ليؤكد – وهذه حقيقة– أن شاعرنا العربي لم يصل بعد إلى هذه المرحلة، لأن أزمته تكمن في "المعرفة"، وفي اهتزازه أصلا أمام النظام الخارجي والقيم والمعايير التقليدية[٢]. ويمكننا أن نضيف أمرا آخر لم يذكره الناقد، وهو أن الشاعر العربي كان يلازمه إحساس "بالدونية" لقد كان يشعر أنه "وهو الذي يسير أمام زمانه" إنما يعيش على هامش هذه الحياة، سواء أكان ذلك على الصعيد الداخلي المنحصر في بيئته المحدودة، أم على المستوى الخارجي الرحب، إنه قزم أمام عملاق الحضارة، الذي ألغى المسافات، واختصر الزمن، أضف إلى ذلك أنه وعى، بحدس الشاعر، الكثير من السقطات الاجتماعية الاقتصادية، السياسية، والدينية التي يرزح تحتها مجتمعة، مما يجعل هذا المجتمع متخلفا أشواطا كثيرة عن غيره، فكان الانفصام، فالغربة، ومن ثم الضياع، وهذا ما جعل الشاعر المعاصر يثور

---

[١] – *المصدر السابق*، ص١٦.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٣٥٤-٣٥٦.

حتى على وجوده، ومن ثم كان لابد لنزعة الحزن هذه من أن تطغى. وفي نهاية بحثه ينتهي الناقد إلى الخلاصة التالية: وهي أن ظاهرة الحزن في شعرنا المعاصر تدور حول "موقف الذات الواعية النامية من الكون، ومن المجتمع، ومن نفسها. وهي في محاولتها التوازن، تبحث عن كل وسيلة، تبحث عن الموت نفسه، كما تبحث عن الجنون، فإن عزّ منالهما، فإنها تبحث عن الحب، ولكن الحب نفسه يكون قد مات مع فقدان القدرة عليه، فلا يبقى لها إلا الضياع."[١]

في ظاهرة "**الشاعر والمدينة**" في الشعر العربي المعاصر، التي كانت سابقة لهذا الفصل يرى الناقد العلاقة بينهما في أربع صور رئيسة ومتكاملة:[٢]

- الصورة الأولى هي رؤية وجه المدينة المادي.
- الصورة الثانية تظهر تجربة الشاعر في إطار الحياة بها.
- الصورة الثالثة نواجه الموقف الجدلي الذي خلّفته هذه التجربة في الشاعر، وتتجلى في الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد بينه وبين النقمة على المدينة، والتعاطف معها.
- الصورة الرابعة نلمس فيها العامل السياسي في تحديد تلك العلاقة.

والواقع أن دراسته هذه مقبولة، اعتمد فيها الشاعر على الاستنباط من المادة الشعرية "الخام" التي وقعت بين يديه، ويؤخذ على الناقد اعتماده الكبير في هذا الفصل، وفي بقية أجزاء الكتاب على شاعرين اثنين هما صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، حتى ليخيل لقارئ الكتاب أن حركة الشعر المعاصر، قد اقتصرت في ريادتها عليهما، وهذه الظاهرة للأسف، يتميّز بها النقاد المصريون أكثر من غيرهم.

پرتال جامع علوم انسانی

---

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٣٧٢.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٣٢٩-٣٤٩.

الالتزام والثورية:

إن الناقد يجعل فكرة الالتزام حديثة المنشأ، وهي نتيجة مباشرة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه لخطورة دوره الذي يقوم به في إزاء هذه المشكلات[١]. وإذا قبلنا مع الناقد أن فكرة الالتزام، حديثة العهد، فإننا لا نقبل تسويغه القاضي في أن احتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه لخطورة دوره هما النتيجة المباشرة لنشوء الالتزام. إن وعي الأديب لخطورة دوره قديم، منذ أن كان احتفال القبائل العربية مقتصرا على ولادة فرس، وبروز فارس، ونبوغ شاعر. لكنّ تعدد التيارات السياسية في الساحة الواحدة، وتعدد المفاهيم والمثل... جعل الشاعر يلتزم بموقف يقتنع به، ولذلك يغدو قول الناقد: "يتحقق الالتزام عندما يقدم الأديب للآخرين أعمالا إيجابية، تمس حياتهم، ومشكلاتهم مسا مباشرا[٢]" غير دقيق طالما أن لفظة "الآخرين" ضبابية بهذا الشكل.. لأنه، وفقا لهذا الكلام، لا يمكننا أن نقول إن الشاعر الأبيض الذي يدعو للعنصرية غير ملتزم طالما أن الأمور نسبية، وشاعر كهذا يعبر عن تطلعات جماعة ينتمي إليها ويمس مشكلاتها (العنصرية) مسا مباشرا، إن الالتزام فعل خيّر ينسجم مع طبيعة العدل والخير، وهو عمل لا يؤتي أكله إلا في حالة التواصل بين المبدع ومتلقي الأثر، ونعني بالتواصل أن تكون العلاقة علاقة خلق ومشاركة، لاتبعية، والدكتور عز الدين إسماعيل لم يشر، إلا إشارة عابرة إلى أهمية القارئ في تلقي الأثر المبدع مفادها أنه "قد يحدث أن تكون عبقرية القارئ متفوقة على عبقرية الفنان فيستخرج من عمله الأدبي صورة أفضل مما في عقل صاحبها.[٣]" وقد لا تعني "التقليلية" هذه إشراك القارئ في عملية الخلق[٤]. وفي إطار حديث الناقد عن الفن

---

[١] – *المصدر السابق*، ص٣٧٤.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٣٧٥.

[٣] – عز الدين، إسماعيل، *الأسس الجمالية في النقد الأدبي*، ص٨٠.

[٤] – تعد الناقدة خالدة سعيد من أوائل النقاد العرب الذين ركّزوا على دور القارئ، انظر: خالدة سعيد، *حركية الإبداع*، الفصل الخاص بهذا الموضوع.

ضمن إطار الالتزام يقول: .... نحن نتصور أن الفن الخالد هو ذلك الفن الذي استطاع فيه الفنان أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها، إلى إطار الإنسانية العامة، التي لا تتقيد ببيئة معيّنة أو زمان واحد، والواقع أننا مخطئون في هذا التصور.[١] ولو تعقبنا كلام الناقد، لما رأيناه يقدم تسويغا مقنعا لكلامه سوى أننا ننظر إلى الفن الفرعوني بخصوصية زمنه الغابرة – على حد تعبيره – ونحن إذ نخالف الناقد في وجهة نظره هذه، فإننا نرى إن التصور الأول الذي رفضه تصور صحيح، فالطابع الشمولي للفن شيء أساسي فيه، والأعمال الخالدة بحق هي التي وضعت الإنسان – الرمز– هدفا تسعى إليه. إن الفن الفرعوني السالف الذكر، بل الآداب القديمة كلها، والتي مازلنا نذكرها بين الفينة والأخرى، نذكرها في إطارين اثنين: الأول في إطار وجودها كتاريخ غابر، وأوابد اكتسبت صفة البقاء لا الخلود، البقاء كأثر قديم لا ينفع خارج إطار كونه قديما، فنحن الآن لو دخلنا أية مكتبة عامة، يمكننا أن نجد فيها آثار المئات من الذين لا يستحقون لقب أديب، مبدع، خالد، ووجود هذه الآثار لن يكون إلا كوجود بناء قديم ساعدت الظروف على إبقائه... الإطار الثاني هو أن ذلك العمل خالد بالفعل، ولو أنعمنا النظر فيه، لرأيناه انطلق من تربته "المحلية" إلى فضاء أكثر رحابة هو فضاء "العالمية" ونود أن نؤكد، أنه لن يصل عمل إلى"العالمية" ومن ثم الخلود. إلا عن طريق "المحلية" ولكنها محلية منفتحة متسامحة، لا مغلقة متعصبة، فتفرض نفسها بانفتاحها، نموذجا، على نماذج أخرى كثيرة تشبهها في بقع أخرى من العالم، وهنا يغدو الفن العربي نظيرا للإفريقي والصيني والأوربي.

إن الناقد قد مزج بين مصطلحي **الالتزام والثورية**، وكأنّ الأوّل منهما يؤدي إلى الثانية بل إن الثانية صفة للمصطلح الأول، وإننا إذ لا نعمم هذه النتيجة، نؤكد أن الالتزام الصحيح لا يتنافى مع الثورية، بل يدعمها. وبقدر ما يكون الشاعر صادقا في التزامه، يكون جدوى شعره في الناس أفضل. والناقد يتعرض لسارتر ولا يتفق معه في إبعاده

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٣٨٥.

الشعر نهائيا عن الالتزام "في حدود فكرة التفاعل بين الشاعر والإطار الحضاري الذي يعيش فيه"[١]. والواقع أن هذا الكلام سليم ولا يتناقض مع قول الناقد نفسه:

"قد يبدو غريبا أو مثيرا للضحك – كما يقول "كروتشيه" – أن نبحث عن الغاية من الفن، ذلك أن تحديد الغاية معناه تحديد الاختيار للفنان أي إلزامه بموضوعات، بذاتها، بحيث يكون اختياره في دائرة محددة، ومن ثم، فالنظرية القائلة إنه ينبغي فصل المحتوى، نظرية خاطئة... ذلك أن حديث النقاد عن الموضوع أو المحتوى في العمل الفني من حيث هو يستأهل المدح أو الذم، لا ينصب على اختيار الموضوع نفسه، وإنما ينصب على طريقة الفنان في معالجته، وعلى هذا فليس هناك محتوى ذو قيمة، أو محتوى لا قيمة له... وإنما القيمة للتعبير."[٢] إن الحرية شيء مهم للفنان، وهي شرط رئيس من شروط الإبداع، والفنان الأصيل ملتزم فطريا بقضايا محيطه الاجتماعي، كما أن كل فنان متمثل لفكرة أيديولوجية شاءأم أبى.إن الفنان العظيم يستطيع أن يؤثر في مجتمعه ويكسب رضاه، دون أن يخضع لإرادة هذا المجتمع. بل ربما استطاع تحقيق ذلك وهو يقف معارضا له، والأديب التجاري وحده هو الذي يتملق الجماهير، ويخضع لها، ويترك إرادته تذوب في إرادتها، والأول هو الذي يؤدي دور الأديب الحق في مجتمعه، إذ يتأثر بهذا المجتمع ثم يحاول التأثير فيه، وهو تأثير له خطورته، لأن له خطته وهدفه. أما الثاني، فلا يمكن أن يكون عامل دفع في مجتمعه، لأنه سيترك المجتمع يدور في نطاق ذاته[٣].

المهم أن الناقد عز الدين إسماعيل لم يضف جديدا في موضوع الالتزام والثورية، سوى محاولته في إيجاد خمسة مواقف تمثلها الشعراء في شعرنا المعاصر هي:

---

[١] – *المصدر السابق*،٣٨٩–٣٩٠، مع ملاحظة أن سارتر نفسه، قد رجع عن رأيه، وهذا ما تناولناه في أثناء دراستنا لغالي شكري.

[٢] – إسماعيل، عزالدين، *الأسس الجمالية*، ٨٨–٨٩.

[٣] – مجلة *"المجلة"* ص١١٦، العدد٣، مارس ١٩٥٧، والمقال لعز الدين إسماعيل بعنوان: "أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة".

- موقف المواجهة الذاتية.
- موقف الغربة.
- موقف الفروسية.
- موقف التمرد.
- موقف الصوفية الملتزمة[١]

ومع إقراره بأن هذه المواقف لا تتعارض، بل تتوازى، وتتكامل، وأنها جميعا تتحرك داخل إطار واحد يمثل الوجه الحضاري للمرحلة الثورية التي يمرّ بها المجتمع العربي.[٢]إلا أننا نرى أن الناقد في هذه المواقف يكرر نفسه، فالغربة هي مواجهة ذاتية بين الإنسان "الفرد" ومجتمعه، وكذلك التمرد والفروسية.. وحصر هذه المواقف بهذه الصيغة، لا يزيد على كونه اجتهادا، حاول فيه الناقد، الوصول إلى صيغة تنظيرية تبلور ما آلت إليه قضية الالتزام.

اللغة عند عز الدين إسماعيل:

إن لكل لغة إمكانياتها،والعمل الأدبي ذاته ليس إلاّ بناء لغويا يستغل أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانيات، ولذلك تغدو نظرة الناقد إلى اللغة، مفتاحا كبيرا، يوضح شخصيته، ويسهم في سبر أفكاره،لأنه كما يعيش نبض العصر في عروق اللغة، تعيش اللغة في فكر الناقد.

لقد صار مُسَلَّما أن اللغة كائن حي، متطور، وبذلك "لم تعد اللغة في تصور الشاعر وسيلة " ترجمة" للوجود أو للتجربة: ولم يعد الشعر – كما كان التصور من قبل – ترجمانا للشاعر والأفكار، أو – كما كان يقال في تعميم – "ترجمانا للحياة" وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا، هو الوجود وهو التجربة، وهو الحياة.[٣].

---

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٤٠٥-٤١٥.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٤١٥.

[٣] – *المصدر السابق*، ص١٨٠.

إن الناقد، يرى أن عملية الإبداع الشعري تتمثل في إبداع اللغة، والشاعر الخلاق هو الذي يصنع لغته. ويحدد لنا ماهية اللغة الأدبية بقوله: إن كل ألفاظ اللغة تصلح لأن تستخدم في عمل أدبي[١]، أي أنه يمكننا أن ننسج من اللغة العادية، عملا أدبيا، فليس ثمة لفظة أدبية، وأخرى غير أدبية، إن اللغة العادية "تصبح لغة شعرية لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر، ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة[٢]"، وهذا ما يجعلنا نطلب مع الناقد في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس. وأن تكون لغتهم في آن واحد، وهذا التناقض هو سر الشعر فيها[٣].

ويبيّن أنه نتيجة لرواسب تفكيرنا القديم، قد نستنكر للوهلة الأولى أن تكون اللغة نابضة بروح العصر وشعرية في الوقت نفسه، ولكنه يؤكد أن اللغة لا تكون شعرية إلا عندما تكون نابضة بروح العصر، ويبيّن أيضا أن هذه القضية صعبة المنال، فالشاعر الذي تربى ذوقه على شعر عصر آخر، له لغته الخاصة، يصعب عليه أن يقول الشعر بلغة عصره لأنه يحتاج في البداية إلى عملية تخلّ عن القوالب القديمة، وخلق جديد للغة عصره الذي يعيش فيه[٤]، وهذا الأمر الجوهري، الذي يؤخِّر عملية التطور الأدبي، فثمة شعراء كثيرون يعيشون جسدا في هذا العصر، ولكنهم فكريا ولغويا أبعد ما يكونون عنه، إنهم ينتمون لعصور خلت، ولهذا يبرز الجفاء بين أنصار القديم والحديث، وهذا الكلام ينطبق على المتلقي قبل المبدع، لأنه اعتاد – بكسل ظاهر– سماع نغمة معينة، أشبه بالمخدر، في نهاية كل بيت شعري، اعتاد على لغة وصور وتشابيه معينة، وأصبحت بمنزلة جدار مقدس لا يجوز تخطيه، إن التطور اللغوي المسلم به يجعلنا نؤكد قول الدكتور إسماعيل في أنه "ليس غريبا أن تتميز لغة الشعر المعاصر من لغة الشعر القديم،

---

[١] – المصدر السابق، ١٧٨ ــ ١٧٩.

[٢] – *المصدر السابق*، ص١١٢.

[٣] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر* ص١٧٩.

[٤] – *المصدر السابق*، ص١٧٨.

بل الغريب ألا تتميز، ولو أننا نظرنا نظرة واقعية محددة إلى تطور اللغة مع تطور الحياة واختلاف التجربة، أيقنَّا من سلامة منطق الشاعر المعاصر في بحثه الدائب عن اللغة العربية..."[١].

إن الناقد قد عالج موضوع اللغة في النص الأدبي بشكل دقيق، وواع، ونحن مع آرائه التي رددها أو تبناها في هذا المجال، ولكننا نأخذ عليه تلك الطريقة التقليدية في إطلاق الحكم النقدي، فبدلا من أن يثبت أن اللغة حياة بطريقة الحوار المجدي، والبرهان المبني على أسس منطقية، يأخذ بعض المقاطع الركيكة، ليستنتج من إثباتها مؤدى قوله، ففي الصفحة الثمانين بعد المئة يأتي بمقطع للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وآخر للفيتوري، ثم يعلّق عليها على الشكل التالي:[٢]

– "في هذه الأسطر يمس الشاعر علاقة اللغة بالشعر مسّا قويا". أو يقول:

– وهو في هذا (الشاعر) يشير في وضوح إلى دور الكلمة في الشعر.

– ونرى قوله: "فكل كلمة إذن، هي قطعة من الوجود، أو وجه من وجوه التجربة الإنسانية."[٣]

إن ما أثبتناه هنا، لا يقلل من عمق نظرة الناقد إلى اللغة، ولكنه، في رأينا، حاول تأكيد رأيه بطريقة مدرسية غير مقنعة.، كنا نود لو تجنّبها، ولجأ إلى الإقناع أو المقارنة بين شاعر حديث، يعيش في عصر قديم بفكره، وشاعر آخر يحس بنبض العصر في كلماته، فيلمس القارئ بنفسه، الفرق الشاسع بين الطريقتين.

التشكيل الموسيقي للشعر الجديد:

كنا قد أرجأنا الحديث في هذه القضية إلى نهاية كلامنا على الناقد عز الدين إسماعيل لسببين:

---

[١] – *المصدر السابق*، ص١٧٤.

[٢] – ما سنورده من فقرات، هي تعليقات الناقد على المقاطع الثلاثة التي أشرنا إليها.

[٣] – *المصدر السابق*، ص١٨٠–١٨١.

الأول: لنرى كيفية نظر الناقد إلى الأدب عامة من خلال تقنياته المختلفة، التي ستساعد في استنتاجنا لمعالم الفكر النقدي عنده.

الثاني: أن هذا الجانب شكّل واحدا من أهم الجوانب التي عالجها الناقد، وأفاض فيها، في غير موضع كما سنرى.

استعرض الناقد عددا من المحاولات القديمة التي توخت تجديد موسيقا الشعر، وبيّن أن تلك المحاولات سطحية لم تقدم الغرض المرّجوّ منها.[١] إذ كان على الشعراء القدماء أن يخرجوا على تلك القوالب، بشكل "يفلسف" موسيقا الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي، لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري[٢]" والعامل النفسي في إيقاع الشعر، شيء رئيس ركز عليه الناقد في كتبه، ولكنه، لا يلبث أن يتناقض مع ما يتبناه من أفكار، هي في ذاتها، لا تأخذ بالاعتبار إلا صورة الوزن العروضي كما سنرى.

بدأ الناقد باستعراض للتشكيل الموسيقي، وتطوره على يد الياس فرحات، ومدرسة الديوان وشوقي وغيرهم...[٣] واستنتج أن الشاعر كان يشعر بوطأة الموسيقا التقليدية عليه، والشعر عند الناقد يتألف من تشكيلتين، زمانية ومكانية، والزمانية عنده، هي كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة، والمتآلف.. من الوزن والإيقاع، والصورة الموسيقية.[٤].

إن الناقد لا يختلف كثيرا عن الشاعرة نازك الملائكة، فهو إن كان متساهلا في بعض الأمور الموسيقية، إلا أنه يماثلها، تعنّتا في أكثر المواقف الأخرى[٥]، إن الهدف الأسمى

---

[١] – *المصدر السابق*، ص٥٨.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٦١.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٤٣-٤٦.

[٤] – *المصدر السابق*، ص٥٢.

[٥] ــ لصاحب هذا البحث دراسة تفصيلية عن هذا الموضوع عن نازك الملائكة لم تنشر بعد، في كل الأحوال، انظر: *نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر*، ص ٤٠ وما بعدها.

للناقد هو أن يظهر للقارئ أن "ثمة علاقة وطيدة بين القصيدتين: القديمة والجديدة، ويهمه جدا أن يقول للقارئ: إن الشعر المعاصر لم يهمل القافية[١]، ولا يتوانى في وضع بعض الشروط التي ينبغي أن تتوافر في القافية، حتى تكون مستساغة ولعل من أهم هذه الشروط عدم الإملال، ولا ينسى أن يذكر القارئ بأن القافية شيء، وحروف الروي شيء آخر، إن الشعر عند الناقد لا يستغني عن القافية، ولكنه يستطيع أن يستغني عن حرف الروي المتكرر في نهاية السطر الشعري، ولذلك تغدو القافية عند الشاعر المعاصر، على حد تعبير الدكتور إسماعيل "كلمة ما، من بين كل مفردات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري،لأنها الكلمة الوحيدة التي تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها[٢]"ومن ثم هي" أنسب نهاية موسيقية للسطر الشعري من الناحية الإيقاعية.[٣].

ويرى الناقد، أنه على الرغم من كل التطورات التي تحصل للشعر، فإنه لمن المستحيل أن يتخلى عن عنصري الوزن والقافية[٤] لأنّ البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسية لها "وهو أول ما يصادف السامع أو القارئ منها".[٥] ولا يخفى تعصب الناقد لوجهة النظر هذه، إنه يجعل من موسيقا القصيدة "تابو" مقدسا لا يجوز خرقه، ونحن لا نريد أن نقول للناقد أين ذهبت قصيدة النثر؟ وهل ضربت بآراء أنصارها – الذين يعدونها الشكل الأعلى للتطور الشعري- عرض الحائط، ولكننا نقول: يجب علينا ألا ننطلق في أحكامنا من موقف مسبّق، وكل إبداع بمثابة قفزة فوق السائد، وعلى رأي "هيروقليطس" كل شيء يتغير إلا قانون التغير، فلا قانون ثابتا في الأدب، لأنه لا قانون ثابتا في الحياة، ومن الثابت، أن الوزن والقافية اللتين أكّد الناقد سرمديتهما، هما الآن، لا

---

[١] – نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ك٤٠ وما بعدها.

[٢] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٢.

[٣] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٦٧.

[٤] – المصدر نفسه، ص٦٥، وكان قد أثبت هذا الكلام في "المجلة" ع٣٢، ص٤٨.

[٥] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٣.

يشكلان لبنة أساسية في القصيدة الحديثة يظهر هذا جليا من تصفح سريع للمجموعات الشعرية الحديثة التي تصدر، إننا ننظر إلى الشعر على أنه جزء من بناء فوقي، هو في مجمله انعكاس "لحركة" الواقع الذي نعيش. ولما كان الواقع "الطبيعة والوجود الإنساني" لا يحافظ على وتيرة واحدة، فمن التعسف ألا نولّد أشكالا تتواءم وحركة الواقع غير المحددة هذه، ولا يفهم من كلامنا هذا، أن التفتيش عن الأشكال، غاية لذاته، ولكننا نود أن نشير إلى أنه يجب على الواقع أن يخلق شكله بالضرورة.

والناقد هنا، يبدو لنا كلاسيا في هذا الجانب، عندما يقطع علينا الطريق بقوله عن إمكانية تخلي الشعر عن هذين العنصرين:

"مستحيل، فالشعر كائنا ما كان، مذهبنا الجمالي لابد أن يتوفر على الوزن والقافية. ومن ثم كان لابد للشعر الجديد من الارتباط بهذين العنصرين، رغم كل شيء."[١] نقول إن الناقد نفى أية فسحة أمل في تجاوز ما نحن عليه، ووضعنا في إطار ضيق مفاده: علينا الالتزام بالوزن والقافية. إن التفعيلة نتاج بدائي غير ملزم ــ وكذلك قول الناقد ــ قد يناسب شاعرا ما، ولكنها قد تكون أصغر من طموح بعض الشعراء.

قضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة:

يرى الناقد أن القصيدة مرت بثلاث مراحل من الناحية الموسيقية هي:[٢]

مرحلة البيت ومرحلة التفعيلة ومرحلة الجملة الشعرية.

ويؤكد أنه سوف تظل التفعيلة أساسا للعروض، أي أساسا موسيقيا لبنية الكلام... وإذن، فلم يكن أمام محاولة التجديد في الإطار الموسيقي للقصيدة إلا أن تحلّم بنظام التفعيلة وتلتزم به[٣]". هذا القطع، يشبه سابقه تماما، ونعود للقول مكررين، إنه لا قانون ثابتا في الأدب، فمحمد النويهي مثلا، يقترح بدلا من السياق الموسيقي العام هذا، نظام

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٦٥.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٧٩.

[٣] – *المصدر السابق*، ص٨٥.

النبر، لأنه "أكثر مرونة، وأقل انضباطا، ومن ثم، فهو أخف بروزا، وأكبر مقدرة على خفت الموسيقية حين لا نحتاج إلى جهرها[١]." بل إنه يجعل الحكم الأساسي على الشعر من خلال هذا النظام فقط[٢]." وهذا بدوره تعسف والمهم أن النويهي ألح على هذا النظام، فقد رأى أن عددا من الشعراء الجدد قد عبر عن رضاه التام بالشكل الجديد القائم على التفعيلة العروضية، بل ادعى أنها الأساس الوحيد الممكن لأي نظام إيقاعي في اللغة العربية، ورأى أنه هنا يكمن الخطر، لأنه مادمنا معتنقين لهذه الفكرة الخاطئة من استحالة إبداع نظام إيقاعي آخر، فإن اعتقادنا هذا سيؤخر مجيء اليوم المنشود تأخيرا لا داعي له، ومن الممكن تلافيه[٣]. ولئن كان في هذا النظام شيء من الصعوبة، فلأن الخفة الإيقاعية والتنوع الفني هو الذي يجعل نظام النبر صعب الممارسة على أذن خضعت طويلا للنظام الكمي الصارم، حتى استعبدها.[٤]

إضافة إلى نظام النبر هذا، ثمة دراسات لم تثمر إلى الآن، حول "الفونيم" بوصفه أصغر مقطع صوتي، ونتنبأ، للدراسات المستقبلية النجاح في هذا المجال، وبخاصة علاقة الفونيم بالإيقاع الداخلي. والمهم في رأينا، ألاّ نغلق باب الاجتهاد وألاّ نكون متعسفين في آرائنا، لأنه بات واضحا "أن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفقة الخلق، أو تعيقها، أو تقسرها، فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية، كعدد التفعيلات أو القافية.[٥]" ولغتنا، ليست فقيرة إلى درجة تجعلنا نقتصر على هذا النظام وحده.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[١] – النويهي، محمد، *قضية الشعر الجديد*، ٢٣٥-٢٣٦.
[٢] – *المرجع السابق*، ص٣١٧-٣١٨.
[٣] – *المرجع السابق*، ص٢٤٧.
[٤] – *المرجع السابق*، ص٢٤٣.
[٥] – *"شعر"* العدد١٤، ربيع ١٩٦٠، ص٧٦، والكلام لأدونيس.

في حديثه عن مرحلة التفعيلة التي جزم بسرمديتها، كما رأينا سابقا يخلص إلى النتائج التالية:[١]

١- إن تفريع التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن إلا في إطار الوزن التقليدي.

٢- إن التزام تفعيلة بعينها، من التفعيلات المتنوعة في السطر الشعري، سيجعلنا مضطرين لالتزامها في الأسطر الأخرى.

٣- إن الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر أخر مؤسس على تفعيلة أخرى لا يمكن تحقيقه وقبوله إلا في الحالات التالية:

- عندما يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة.
- عندما يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري.
- إن لم يكن هذا ولا ذاك، فإنه يتحتم أن تكون هناك علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول، والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه[٢].

ليس لنا بعد هذا كله إلا أن نقول: إننا عندما نطلب العودة إلى النسق الغنائي، نكون قد خرجنا من ساحة النقد إلى ساحة الذوق، وأي ذوق؟! إنه الذوق السلفي الذي تريده الأذن الخمول، لراحتها، ولا نحسب بحال، أن هذا النسق صالح إلى الآن، لأن مفهوم الشعر نفسه قد تغير. لم تعد القصيدة فسحة يتفيّأ الشاعر في ظلالها، كما أشرنا، أو فعل ترف يمارسه الشاعر للبهرجة، بل إنها ليست معادلا موضوعيا للحياة، لأنها عند الشاعر هي الحياة ذاتها، ومن ثم، فإن على الناقد الحديث، إذا ما صدم بشرخ إيقاعي، في أثناء قراءته لقصيدة ما، أن يستمد من هذا الشرخ إيحاءات كثيرة، تسهم في إضاءة النص، الشرخ الوزني، مؤشر لإقبال الناقد على القصيدة، لا إدباره عنها. والواقع أن الناقد نفسه كان يدرك أن "الأوزان العروضية في الشعر العربي، لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة،

---

[١] - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٠١-١٠٢.

[٢] - كقولنا: فاعلاتن فاعلا

تن فاعلا = مستفعلن

ومنسقة تنسيقا تجريدا صرفا.[١] ولكنه ما كان ليستطيع تجاوزها، لأن شيئا ما، كان يشده دوما إليها، ومن ثم، فإنه – في أثناء تنظيره – كان يضع العراقيل التي تجعل التجربة الشعرية الجديدة برمتها، تصرفا محدودا في الإطار التقليدي الضيق للموسيقا الخليلية. بل إنه يقر أن الشاعر الحديث لا يستطيع أن يتحكم في التفعيلة كما يشاء "فإذا كانت مستفعلن جائزة في البحر الكامل بدلا من متفاعلن، والعكس غير صحيح، فكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعري الجديد المؤسس على مستفعلن... وهذا راجع... إلى أن نظام التفعيلة القديم، نظام أساسي تفرضه طبيعة اللغة ذاتها."[٢] ولا ندري حقيقة عن أية طبيعة يتكلم، إننا نرى أنه يتكلم على طبيعة عز الدين إسماعيل، لا عن طبيعة اللغة.

إن الناقد عند استعراضه لمراحل تطور القصيدة العربية – إيقاعيا ــ يدرك أنه، إذا كان السطر الشعري قد حل مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، إلا أنه لم يستطع أن يحل الدفقة الممتدة، ومن هنا، كان لابد من الخروج إلى الجملة الشعرية التي تشكل مراحل التطور الموسيقي الذي وصلته القصيدة العربية، إذ يستعان بها عندما لا يلبي السطر الشعري دفقة الشاعر الممتدة، وهي "بنية موسيقية مكتفية بذاتها. وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم من القصيدة[٣]" وفي هذه الجملة وقفات داخلية "تؤدي القافية في إتاحة الفرصة للتوقف وللاستمرار."[٤]

إن الناقد، في كل ما كتب عن الناحية الإيقاعية، بدا باحثا عن الارتياح النفسي، فعلى الحركة الموسيقية ألا ترهق النفس، بل يجب عليها أن تتماوج مع حركات الشهيق والزفير، فإن لم يحدث هذا التوافق، قام نوع من الخذلان، وهذا بذاته، مدعاة للضجر،

---

[١] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص٥٣.

[٢] – *المصدر السابق*، ص١٠٤-١٠٥.

[٣] – *المصدر السابق*، ص١٠٨-١٠٩.

[٤] – *المصدر السابق*، ص١٢٠.

الذي قد ينتهي بالقارئ إلى ترك تلك القصيدة المتعثرة موسيقيا[١]. ومن ثم، كان الدافع الحقيقي الذي جعل الشعراء يتجهون نحو التجربة الشعرية الجديدة هو "جعل التشكيل الموسيقي في مجمله، خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة، في هذا الاعتبار، صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة، نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتقة[٢]. وهي ربط بين التشكيل الموسيقي الجديد، والمجيء بصورة صادقة لوجدان الشاعر، على نحو تكون فيه الصورة الموسيقية خاضعة بشكل مباشر للحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر.[٣] وإذا كان لنا أن ندلي برأينا فإننا نقول: إن الراحة والانسجام النفسي ليسا شرطين رئيسين للشعر، ولا يفترض بالشاعر أن يجعل الإيقاع، بشكله المألوف منسقا للمشاعر، فقد تتقاطع المشاعر مع الإيقاع، وقد تتوازن فثمة صدمات إيقاعية تكون فائدتها لشعرية للقصيدة أكبر بكثير فيما لو كانت متوافقة، مع الذوق المرهف. ... ثمة أمر آخر يؤخذ على الناقد، ألا وهو تلك "الدوغمائية" في تعامله مع النقد التطبيقي، ففي الصفحة ١٢١ من كتاب الشعر العربي المعاصر، يأتي بمقطع لخليل حاوي – مؤلف من تسعة أسطر، ثم نراه، يقول: "فهذه الأسطر التسعة كان ينبغي كتابتها في خمسة أسطر".[٤] والشيء الذي استند عليه الناقد، أن أطول سطر من هذه الأسطر، لا يزيد مداه الزمني على ست تفعيلات، وهو عدد مقبول للسطر الشعري.[٥] ويمكننا في هذا المقام أن نسأل: ماذا ترك الناقد للشاعر؟ وأين ذهبت تموجات الراحة النفسية التي تكلم عليها، والتي يحق للشاعر وفقا لها أن يأتي بالعدد الذي يريد من التفعيلات؟ إن الشعر الحر كله قائم على

---

[١] – *المصدر السابق*، ص٦٨.

[٢] – *المصدر السابق*، ص٦٣.

[٣] – إسماعيل، عز الدين، *التفسير النفسي للأدب*، ص٦٠-٦١.

[٤] – إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر*، ص١٢١.

[٥] – *المصدر السابق*، ص١٢٢.

حرية توزيع التفعيلات وفقا لحالة الشاعر، وإرادته، وما دعا إليه الناقد هنا هو تدخّل في أخص خصوصيات الشعر والشاعر؛ فالناقد في رأينا، قد أقحم نفسه فيما ليس من اختصاصه. وعند مناقشته لنازك الملائكة، نراه يدخل في متاهة ليست في صالحه، فبعد أن يأخذ عليها عدم قبولها، خمس أو تسع تفعيلات في السطر الشعري الواحد يقول: "إننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدي يتكون شطراه معا من تفعيلتين[١]." ويعتمد هذا الكلام مسوّغا لإلغاء كلمة "شطر" ووضع كلمة "سطر" بدلا منها، فإذا كان هذا الدليل هو الوحيد الذي اعتمده الناقد فالأولى أن يغير رأيه، لأنّ العرب عرفت "المنهوك" من البحور كما عرفت المجزوء، والمنهوك، بيت يتألف شطراه معا من تفعيلتين*

الخاتمة ونتائج البحث:

حاولنا في هذا البحث أن نصل إلى الخط الفكري الذي حدد معالم التفكير النقدي عند الناقد عز الدين إسماعيل، وقد تبيّن لنا أن الناقد قد استوعب حركة الشعر الجديد بشكل واع، وفنّد الأسباب التي أدت إلى نشوئه، كما استعرض جميع ما تعلّق به من أمور فنية، وموضوعية. وانتقلنا إلى دراسة بعض الأمور القارة التي رأيناها تتعلّق بمعالم التفكير النقدي لديه، ومنها:

ــ الصورة الفنية: وقد رأينا أن الناقد قصّر قليلا في إعطائها مكانتها اللائقة، وهو في العموم لم يأت بجديد حولها،علما أنه جعلها تالية في الأهمية لعملية التشكيل الموسيقي.

---

[١] – *المصدر السابق*، ص١٠٣.

* – من منهوك الرجز قول دريد بن الصمة على سبيل المثال: ١– ياليتني فيها جذع/ ٢– أخبّ فيها وأضع/ ٣– أقود وطغاء الزمع/٤– كأنها شاة صدع

انظر ديوان دريد بن الصمة بتحقيق محمد خير البقاعي، بل إن العرب قد عرفت البيت كاملا، بتفعيلة، ومثاله قول عبد الصمد بن المعزل: قالت خبل/ ماذا الخجل/ هذا الرجل

لما احتفل / أهدى بصل.انظر: أبو بكر الدماميني، *العيون الفاخرة*، ٧٢.

ــ الغموض: وقد تعامل معه الناقد بشفافية، وجعله من صفات الشعر الجيد، وميّز بينه وبين الإبهام الذي هو صفة سلبية.

ــ معمارية القصيدة الحديثة: تحدث الناقد في هذا الموضوع عن القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة، وقد رأينا هنا أن الناقد لم يأت بجديد، كما أنه لم يوفق في اجتهاده، وما أتى به هو وجهات نظر لم تثبت الأيام صحتها.

ــ الرمز والأسطورة: وقد استعملهما الناقد بمفهوم واحد، ولكنه أظهر وعيا كبيرا بجزئيات الأسطورة، واستيعابا لمهام هذه الجزئيات، ولكنه في الوقت نفسه، لم يوفق في نقده التطبيقي، وبدا لنا أنه كان يقوّل النص، ويحمّله أشياء ليست به.

ــ النزعة الدرامية وظاهرة الحزن: وهذه الصفة الموضوعية قدّمها الناقد من خلال فهم عميق للآليات الفنية المستعملة في تركيب بنية القصيدة الحديثة التي تلفّحت بالحزن، وبعض هذه الآليات هي الحوار، والحوار الداخلي، والأسلوب القصصي...

ــ الالتزام والثورية: الناقد مزج بين هذين المصطلحين، ولكنه أبدع في الحديث عنهما، وقد خالف "سارتر"، في إبعاده الشعر عن هذا الباب.

ــ اللغة: ربط الناقد بينها وبين الإبداع الشعري، وكان كلامه، من حيث هو تنظير، غاية في الأهمية، ولكنه أيضا، أخفق في النماذج التطبيقية التي قدّمها.

ــ التشكيل الموسيقي للشعر الجديد: وقد أخّره الباحث لأهميته، وهو أوسع الأبواب، بل يخيّل للقارئ أن الشعر الحديث عند الناقد هو ظاهرة عروضية؛ ومع أن الناقد أبدع كثيرا فيما نظّر له، إلا أن تعصّبه لعروض الخليل كان واضحا، ورأى أن القصيدة الجديدة مهما تطورت لا يمكن أن تتخلى عنه، وهنا سجّلنا اختلافنا مع الناقد، ليس لأنه ضرب عرض الحائط بأنصار قصيدة النثر، ولكن لأنه صادر المستقبل، في حين كل شيء خاضع لقانون التغيّر.

إن الناقد عز الدين إسماعيل كان رائدا بحق، واستطاع أن يلمّ بأبعاد هذه الظاهرة الجديدة، في ذلك الوقت، ولئن سجّلنا بعض الاختلافات الفكرية، مع منطلقاته النظرية، أو التطبيقية، فلا ننسى أن الريادة وحدها تجعله مميزا لأن رؤيتنا الحالية ما كانت بهذا الشكل من دون الأفكار التي قدّمها الناقد، وأمثاله.

قائمة المصادر والمراجع

١- إسماعيل، عز الدين، *الأدب وفنونه*، دار النشر، القاهرة، ط١، ١٩٥٥.

٢- ـــــــــــــــ، *الأسس الجمالية في النقد الأدبي*، دار الفكر العربي، بيروت، ط٣، ١٩٧٤.

٣- ـــــــــــــــ ، *التفسير النفسي للأدب*، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٤.

٤-ـــــــــــــــ ، *الشعر العربي المعاصر/ قضاياه وظواهره الفنية*،دارالعودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

٥- الدماميني، أبو بكر، *العيون الفاخرة*، المطبعة العثمانية، ١٣٠٣ هـ.

٦- سعيد، خالدة، *حركية الإبداع*، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٧- الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، دارالعلم للملايين،بيروت، ط١٩٨١،٦.

٨- النويهي، محمد، *قضية الشعر الجديد*، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧١.

الدوريات:

ـ مجلة شعر، لبنان، العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠.

ـ مجلة المجلة، مصر، العدد ٣، ١٩٥٧.

ـــــــــــــــ ، العدد ٥٨، ١٩٨١.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی