الرؤى التجديدية للشعر العربي بين الأصالة والمعاصرة

د.علي محمد علي إسماعيل
كلية الآداب والفنون، جامعة حائل

الملخص:

لا ريب في أن قضية القديم والجديد في الشعر العربي، هي قضية قديمة لا مجال للريب فيها أو الشك في صحتها، بحكم علاقتها بالعمل الأدبي وأدواته الفنية.

وقد تمخض عن ذلك خلاف بين أنصار القديم ودعاة التجديد، فالأولون استحسنوا بعث تراث الأقدمين الذي يتجاوب مع الناس، ويُساير أحداث ذلك الزمان، والآخرون أخضعوا ذلك التراث الفكري العربي إلى البحث العلمي الدقيق على سبيل الدراسات النقدية الحديثة، إشارة منهم في وضع بذور التجديد التي ما هي في الحقيقة إلا تطور طبيعي للقديم. وكان حتميًّا أن يستتبع ذلك الخلاف في مسائل الأدب، خلافًا في المناهج النقدية بين الاتجاهين.

والبحث يهتم كثيرًا بنقطة التقاء حيوية نستطيع من خلالها أن ينطلق الإبداع العربي إلى آفاق العالم معبرًا عن الحفاظ على هويتنا الثقافية والأدبية ؛ فإذا أردنا استبقاء أواصر الودّ بين القديم والجديد، علينا ألاّ ندعو للانعزال عن الثقافة والآداب العالمية، بل نتواصل معها لاحتضان تجارب جديدة وتصيد مقاييس أدبية ونقدية ذات بال وقيمة، تُفيد الأدب العربي في تطوره ونموه، وألاَّ يتخلف الأديب والمثقف العربي عن عصره، بأن يخلق بينه وبين واقعه حجابًا كثيفًا، فإن معنى ذلك جمودهما وانعدام القدرة على التأثير.

Abstract :

The conflict between old and modern issues in Arab poetry is so old that it resulted in a difference of opinion between supporters of Old poetry and the advocates of renewal.

This paper stresses much the point of confluence of cultural heritage and modern tendencies in Arab poetry, through which the Arab thought could reach the world as an expression of our preservation of our cultural and literary identity. If we want, then, to retain the bonds of friendship between the old and new poetry, we should be open to world literature, communicate with other cultures and embrace new experiences with different moral standards and significant values. The Arab intellectuals should live their time and not lag behind without any ability of influence.

فمما لا ريب فيه أن قضية القديم والجديد في الشعر العربي، هي قضية قديمة لا مجال للريب فيها أو الشك في صحتها، بحكم علاقتها بالعمل الأدبي وأدواته الفنية.

ومنشأ هذه المسألة، يعود إلى العصر العباسي الذي احتد فيه الصراع بين أنصار القديم، وبين أنصار الجديد من خلال أبي تمام والبحتري، ثم هدأ الصراع قليلاً حتى منتصف القرن التاسع عشر، حين شهدت الأمة العربية إبان نهضتها حركة لإحياء التراث العربي، بعد أن طمره الحكم العثماني بطبقة كثيفة من النسيان والإهمال والركود، فحاول الأدباء والعلماء العودة إلى أمهات الكتب التي أُلفت في عهد النمو والازدهار، إلى أن دبَّت حركة جديدة من الذوق الأدبي، تطور معها محيط النقد الأدبي. فتمخض عنه خلاف بين أنصار القديم ودعاة التجديد، فالأولون استحسنوا بعث تراث الأقدمين الذي يتجاوب مع الناس، ويُساير أحداث ذلك الزمان، والآخرون أخضعوا ذلك التراث الفكري العربي إلى البحث العلمي الدقيق على سبيل الدراسات النقدية الحديثة، إشارة منهم في وضع بذور التجديد التي ما هي في الحقيقة

إلا تطور طبيعي للقديم. وكان حتميًّا أن يستتبع ذلك الخلاف في مسائل الأدب، خلافًا في المناهج النقدية بين الاتجاهين.

فبينما جمع أقطاب النقد اللغوي القديم بين مقاييس بناء القصيدة القديمة في فنونها وأوزانها، وبين الالتزام بالأساليب العربية القديمة في بلاغتها وفصاحتها، إذا بالنقاد المحدثين يعنون بالتجربة الشعرية والصياغة الفنية، وكانوا غالبًا ما يوقفون نقدهم على الناحية الموضوعية والأخذ بالمقاييس الغربية. ومن أجل ذلك، انصرف كل أديب إلى أن يكون فطنًا مُلمًّا بكثير من فروع المعرفة، بارعًا قديرًا على انتقاء الألفاظ وإدراك المعاني الجديدة والاهتداء إلى الأفكار المبتكرة. فتعين بعد ذلك، اتساع ميادين النقد واستعداد الأدباء ذهنيًّا للابتكار والإبداع.

إن مسألة "القديم والجديد" هي ولادة الأدب العربي، إذ عرفها منذ عصوره القديمة، وغدت من المسلمات التي لا ينكرها أحدٌ، لكن المشكلة تحددت أكثر في العصر الحديث، حين بدأت الدعوة إلى العامية والاستغناء عن اللغة الفصحى، لأنها أقرب إلى الإفهام وأيسر.

فلا ريب – بعد ذلك– أن نجد وجوه الخلاف والتباين بين الفريقين عميقة، فريق أراد تسويد اللهجات العامية في البلاد العربية، على حساب الجملة العربية، وآخر يرفض كل الحملات والمحاولات التي تستهدف إخراج لغة القرآن من ذاتيتها وخصائصها.

ثم بدأت الحركة الأدبية المعاصرة ومعها بدأت حياة جديدة تدبُّ في الذوق الأدبي، وأن الناس أصبحت تتفهم جيداً مهمة الأدب حين ينزع إلى أنه ترجمة عن النفس وتفسير للحياة وليس صناعة لفظية جوفاء تؤثر فنون البيان والبديع على حاجة الناس إلى الجمال الفني والذوق الراقي.

ويبقى الذوق الأدبي – رغم تطوره من عصر لآخر، ومن أديب إلى غيره – بقاء الفنّ وخلوده على الزمان، تتداوله الأجيال عبر أزمنة متغايرة. ومع ذلك يظل الصراع بين القديم والجديد محتدمًا مع استمرار الحياة وتقدمها، فهو صراع دائم بين الأجيال لا ينتهي إلا مع نهاية الحياة.

وقد كانت هذه القضية سعيدة الحظّ مع طبقة الأدباء المحدثين، تلك الفئة التي تمثلت فيها ثقافة مزدوجة غربية وتقليدية، حيث أخذت عن الأولى مناهجها المنظمة وأهدافها من الدراسة وفهمت ذوق الثانية ومعاييرها الأدبية ومقاييسها الفنية. وإن لم يخل الأمر من الغلو الزائد في بعض الآراء التي سنعرض لها في حينها – إن شاء الله تعالى –

غير أننا في بحثنا هذا اهتممنا كثيرًا في البحث عن نقطة التقاء حيوية نستطيع من خلالها أن ينطلق الإبداع العربي إلى آفاق العالم معبرًا عن الحفاظ على هويتنا الثقافية والأدبية ؛ فإذا أردنا استبقاء أواصر الودّ بين القديم والجديد، علينا ألاّ ندعو للانعزال عن الثقافة والآداب العالمية، بل نتواصل معها لاحتضان تجارب جديدة وتصيد مقاييس أدبية ونقدية ذات بال وقيمة، تُفيد الأدب العربي في تطوره ونموه، وألاَّ يتخلف الأديب والمثقف العربي عن عصره، بأن يخلق بينه وبين واقعه حجابًا كثيفًا، فإن معنى ذلك جمودهما وانعدام القدرة على التأثير.

المبحث الأول: محاور الثورة على الشعر التقليدي

1 – ضعف البواعث:

إن الباعث على نظم الشعر من أهم القضايا النقدية التي تشغل مناقشات الساحة الأدبية والنقدية، لأنها من أهم القضايا التي تهم النقد والنقاد.

ولقد اتفق كثير من الباحثين على أن السبب في الثورة على الشعر التقليدي، ثم رواج الشعر الحر ؛ الضعف في الدافع المادي والأدبي للشعر التقليدي. وكذلك فتور

الصخب في العواطف الوطنية التي تؤدي إلى التفاف الأمة حول قضية قومية مهمة. بعد أن اختفى الشاعر المحترف من الميدان، مثل (شوقي، وحافظ، والرصافي)، والذين كانوا يتمتعون بتصفيق الجماهير في شوارع القاهرة، وبغداد. حيث استطاعوا إلهاب مشاعر الجماهير، وهم يمرون بفترة نهوض من سُبات العصور الوسطى، ونضال ضد المستعمرين الأجانب.

أما وقد قامت اليوم حكومات وطنية تميل إلى العمل أكثر مما تميل إلى القول، فقد قلت الحاجة إلى الشعر القديم، أو فتُر التحمس له، ولم يعد هناك دافع إلى بذل الجهود التي ترهق الأعصاب في سبيل صقل العبارات، وتهذيب القوافي.

فالدافع المادي قد انعدم، فليس الشعراء في عصر الرشيد حتى تُغدق عليهم الأموال، وليسوا في عصر زعماء الإصلاح والثورات، مثل الشيخ/محمد عبده، ومصطفى كامل، وسعد زغلول، وغيرهم: مما كانت تُقام للشعراء فيه الحفلات، وتلتف بهم الجماهير، ويحتفي بهم الزعماء، ويلمع بعضهم في سماء المجتمع بجانب أبطاله وقادته.

انتهت حظوة الشعر والشعراء، وانسحب الشعر من عالم الجماهير، وخلا من العواطف الوطنية الصاخبة، وصار الشعر أداة تفاهم لا تحتاج إلى دوي أو طنين بين المثقفين. وقد ضرب الدكتور/محمد عبد العزيز الكفراوي[1]، مثلاً على ذلك بنكبة فلسطين، وأنها كانت لطمة مخزية للشعب العربي فنكس رأسه، وقصر من خُطاه، وخفض من صوته، كما يفعل كل موتور حزين، وكان الشعر الحر مظهرًا من مظاهر ذلك الصوت الخافت المهزوز ؛ لأن الشعر القديم يصلح فقط لقوم يعيشون عيشًا حرًا طليقًا.

(1) راجع: تاريخ الشعر العربي. د/محمد عبد العزيز الكفراوي. ص 4 / 373 وما بعدها. دار نهضة مصر.

ثم قدم الدكتور (الكفراوي) دليلاً من شعر هامس لشاعر فلسطيني مغلوب على أمره، ليُدلل على أن الشعر التقليدي لا يصلح لأداء الهمسات الحزينة. ويُناقش هذا الأمر الدكتور /عبد الوارث الحداد، في قوله[1] :

ويبدو أن الدكتور (الكفراوي) قد أقام دعواه، وكأن القضايا الوطنية الحادة قد انتهت فعلاً، وأن أمر فلسطين قد انتهى إلى هذا اليأس والاستسلام الذي تصوره تعبيراته. فها هي فلسطين يتفجر فيها البركان كل يوم، وتشتد المقاومة حينًا بعد حين، وتبلغ الثورة مداها وتشعل في قلب كل فلسطيني نارًا مؤججة، حتى الفتيات منهم كن يُشاركن الفدائيين التضحية والفداء.

وشبيه بثورة فلسطين ثورة أفغانستان، وكثير من الدول التي تُصارع من أجل الحرية والاستقلال.

هذه الثورات لا يُناسبها إلا ذلك الشعر الصاخب، الذي يهدر بالحماسة، ويفور بالغيرة على الوطن.

قد يكون الشعر الحر أنسب في القضايا الوطنية التي تحتاج أناة وصبرًا في معالجتها كمشكلات الغلاء والرشوة والانحرافات الخلقية، وما إلى ذلك. ومع ذلك فقد كان للشعر التقليدي باع طويل في محاربتها، ومحاولتها القضاء عليها.

إن الأقرب إلى الصواب من كلام الدكتور (الكفراوي) هو قوله: (إن الشعراء الشباب أقبلوا على الشعر الحر هربًا من المجهود المضني الذي يتطلبه الشعر التقليدي)، وغير ذلك من الأسباب.

علمًا بأن أصحاب الشعر الحر قد نظموا في الأغراض التقليدية التي أشار الدكتور (الكفراوي) أن الشعر الحر هجرها، بعد أن استقر التقليدي فيها، فقد نظموا في (المدح،

---

(1) راجع: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث عبد المنعم الحداد. ص 403 وما بعدها. – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

والرثاء، والهجاء)، وبدت صوره وأخليته مألوفة، لا جديد فيها ولا إيحاء، ولا رمز على حسب ما يُطالبون به في نظم الشعر ؛ وعلى العكس من ذلك وجدنا من أصحاب الشعر العمودي مَنْ يمثلون في شعرهم صورة العصر الحديث أصدق تمثيل ،بل قد يتعمون أحيانًا في الأخيلة والإيحاء والرمز، واستعمال أساليب الخطاب، بحيث لا يتركون لدعوى أصحاب الشعر الحر مجالاً للمفاضلة أو المفاخرة[1].

ولكن لماذا يُحاول دُعاة عزل التقليدي عن الموضوعات الجديدة التي فرضتها الحياة الجديدة بمدنيتها وحضارتها، فليس من الأجدر أن نُطور فيه كما تطور في العصر العباسي، واستطاع أن يُواكب جميع الأغراض، وأن يستجيب لتصوير ألوان الحياة المختلفة، وهو في كل ذلك يحتفظ بالموسيقى التقليدية المأثورة عنه.

سيُقال إن التطور في العصر العباسي كان شكليًا، لا يتناسب مع حياتنا المطردة سريعة التغير .

أقول إنه لم يكن شكليًا في عصره، بل أدى ما كان مطلوبًا منه في حينه، كما لم يكن شكيًا في العصر الحديث على عهد (شوقي) ومعاصريه الذين استطاعوا صُنع تيار سياسي قوي في الشعر كان له أثره البالغ على نفوس الأعداء.

كما استطاع (حافظ)، ومَنْ على شاكلته من الشعراء أن يُحققوا في الشعر تيارًا اجتماعيًا ينقد ويُعالج الأوضاع الاجتماعية المتردية، وهذه الشكلية قد تكون بالنسبة لنا حق لا نُعارض فيه، كما لا نُعارض في التطور حتى تتناسب الأشكال الجديدة مع الحياة الجديدة، ولكن بحيث لا نذوب في غيرنا.

---

(1) راجع: موسيقى الشعر. د/ إبراهيم أنيس. ص 353. ط: الخامسة. مكتبة الأنجلو المصرية. سنة 1981م .

حقًّا إن العصر لم يعد عصر أداء لفظي، أو عصر أغراض لاكتها الألسن، وإنما هو عصر تبسط في اللفظ، وتلطف في المعنى، وانفتاح على الإنسانية بآمالها وطموحاتها وتعاستها وشقائها.

أفلا كان من الأجدر أن نحتفظ بطابعنا، وندور في فلكنا مادامت لغتنا قادرة على التشكل بشكل كل عصر وزمان، ومادامت التجربة قد نجحت في تطوير الشعر سابقًا، وهو ما يؤكد نجاح التجربة إذا ماعُولجت بشكل جديد.

لماذا نترك ميراثنا من الهندسة العروضية، ونُهمله، ونلهث وراء تجارب لم تبغ من ذاتنا، ونحاول فرضها على شعرائنا ؟

لقد نادى دُعاة الشعر الحر بحرية الشاعر، بحيث تُملي عواطفه إرادتها على التفعيلات، ورفضوا فرض الأوزان القديمة، لأنها عنصر خارج عن إطار مشاعر الشاعر وانفعالاته ؛ أفليس ذلك شيبهًا بفرض أشكال غريبة على ثقافتنا وفكرنا ؟ إن ذلك يُستساغ إذا لم يكن في ماضينا ما يُشير إلى إمكانية التطوير، ومُجاراة العصر الذي يحيا فيه الشعراء.

ثم لماذا نتقوقع في تجارب شاعر أو اثنين، ونترك ميراثنا العريق الذي شكلته تجارب عديدة على مديد من السنين ؟ .

إن معظم النقاد يُرجعون تأثر دُعاة الشعر الحر في الوطن العربي كله إلى شخص واحد هو (ت . س . إليوت)، أ فعقمت الأمة العربية عن أن تلد موهوبًا واحدًا، أو مجموعة موهوبة تتضافر جهودها في إنضاج تجربة تنبع منا، ويكون لنا فضل صنعها ؟ ! أم إنه الإعجاب بكل غريب ؟ وأن زامر الحي لا يُطربه ؟ إننا بذلك نُذوِّب شخصيات شعرائنا في شخصية شاعر واحدة.

2 – ثنائية الشكل والمضمون :-

أما عن الشكل[1] والمضمون فنرى الثوار يثورون عليها ثورة لا هوادة فيها، ويرون أن الدوران في فلك القديم الموروث لم يعد صالحًا لمواكبة الحياة الجديدة، متذرعين بأن لكل عصر قالبه الشكلي المناسب للتعبير، وهذا ما دعا إليه (خليل مطران)، ولعله قد تشبع باتجاه (إليوت) في ذلك المجال، إذ نراه يقول[2] :

(فالشكل الذي يتبع نظامًا معينًا في الإيقاع والتقفية يُناسب مرحلة معينة، ويكون فيها تشكيلاً طبيعيًا مشروعًا للغة الكلام في نمط شعري، ولكن هذا الشكل مُعرَّض لخطر الجمود في الأسلوب الذي كان شائعًا وقت أن بلغ حدَّ كماله، وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيدًا، وزادت القواعد التي يلزم أن تُتبع في تأليفه تأليفًا صحيحًا، فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة في التغير، لأن الشكل المعين تطغى عليه النظرية الفكرية المعينة لجيل سابق، فلا يُثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله إلا أولئك الكُتَّاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعًا يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم، فيلجئون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة، آملين أن تستقر فيه وتأخذ قالبه، ولكن ذلك منهم أمل خائب...).

وتأسيسًا على ذلك، ذهب الدكتور (محمد النويهي) إلى أن طول العهد باستعمال الشكل التقليدي للشعر العربي، الذي زاد على ألف وأربعمائة سنة (ستة

---

(1) لا يُقصد بالشكل: الوزن والقافية فحسب، بل يُقصد إليهما، وإلى هيكل القصيدة العام، وما فيها من فقرات تُحدث تموجات إيقاعية، وما تُوحي به الكلمات والعبارات من موسيقى داخلية وخارجية، إلى جانب ما تحتويه من صور ومجازات. راجع: من صحائف النقد الأدبي الحديث.
د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 405 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

(2) قضية الشعر الجديد. د / محمد النويهي. ص 88. ط: الثانية. مكتبة الخانجي، ودار الفكر.

وخمسين جيلاً)، جعله غير قادر على النهوض بمضمون جديد، حيثُ بُلي وامتدت إليه يد الفناء، وصار هذا الشكل التقليدي لا يرتبط إلا بالمعاني التقليدية، والمواقف التقليدية، والطرق التقليدية، بعيدًا عن العواطف الإنسانية، لدرجة أنه لم يعد قادرًا على إثارة معنى جديد، أو موقف جديد، أو طريقة جديدة في التعبير.

وحينما يُردُّ على الدكتور (النويهي)، ومَنْ شايعه – كما قرر الدكتور عبد الوارث الحدَّاد[1] – بأن بقاء الشكل القديم على طول العهد به، إنما هو دليل حيوية ومرونة ؛ حينما يُقال لهم ذلك يذهبون إلى أن الاستمرار له حدود يصل إليها، ثم يتوقف وكأنه إناء صب فيه الماء حتى امتلأ، فلم يعد يقبل مزيدًا، وسرعان ما يصمون الشكل القديم بالتحجر، شأنه في ذلك شأن الحياة التي عشناها بين تخلف مادي، وسياسي ؛ ونضوب روحي وفكري، وكأن شيئًا من التطور لم يدخل على الشكل والمضمون.

وتستمر الحملة على الشكل القديم بأنه يحمل من العواطف الكاذبة والأفكار المبتذلة أكثر مما يحمل من العواطف الصادقة والأفكار الأصيلة، كما ذهبوا إلى أن النظام القديم يفرض على الشاعر نوعًا من الألفاظ تحت مسميات الإطناب أو الحشو، وأن المضمون الجديد لا يُمكن وضعه بتمام جدته في الشكل القديم مهما يكن الشاعر قديرًا، لأن قدم الشكل في خد ذاته يجعله مُحدِّدًا بحدود تفسد عليه الكثير من جدة المضمون الجديد.

---

(1) راجع: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 405 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

ويبلغ التعصب على القديم مداه حينما تقرأ للدكتور (محمد النويهي) قوله[1]: (إننا نؤكد بكل هدوء وثقة، أن الشكل القديم لم يعد صالحًا بالمرة لأداء المعاني الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقريًا أصيلاً).

غير أننا لا نتفق مع هذا الرأي الجائر، لأن الشعر التقليدي لم يعجز أبدًا في مجاراة العصر، بل إنه واكب التطور الذي ظهر في الغرب ممثلاً في (القصة على لسان الحيوان)، والشعر المسرحي، والملاحم الشعرية. ولدينا النماذج العديدة في شعر (شوقي)، وغيره على اللونين الأولين ؛ كما أن هناك أمثلة عديدة تؤكد قدرة الشاعرية العربية على نظم الملاحم وروادها في ذلك: الشاعر (أحمد محرم) في (الإلياذة الإسلامية) ؛ وللشاعر (كامل أمين) ملحمة (السموات السبع)، وملحمة (عين جالوت) في عشرة آلاف بيت[2]، وملحمة (حافظ إبراهيم) العُمَرية. كما أدى (سُليمان البستاني) في آلاف الأبيات منظومة الإلياذة لـ(هوميروس) أداءً بديعًا، وقد استخدم فيها عناصر إيقاع شعرنا الموروث.

في كل ذلك الدليل البين على أن قيثارة شعرنا العتيقة مهيأة بأوتارها النغمية لكي يوقع عليها الشعراء ما يُريدون من شعر قصص أو تمثيل[3].

وفي السياق ذاته ترى (نازك الملائكة) أن الشعر الحر لا يصلح للملاحم قط، لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز على تنويع دائم لا في طول الأبيات العددي فحسب، وإنما في التفعيلات نفسها، وإلا سئمها القارئ[4] .

---

(1) قضية الشعر الجديد. د / محمد النويهي. ص 83. ط: الثانية. مكتبة الخانجي، ودار الفكر.

(2) راجع: النقد العربي الحديث ومذاهبه. د/محمد عبد المنعم خفاجي. ص 251. الحلقة الثانية. دار الطباعة المحمدية.

(3) فصول في الشعر ونقده. د/ شوقي ضيف. ص 312. ط: الثانية. سنة 1977م .

(4) نظرات في أصول الأدب والنقد. د/ بدوي طبانة. ص 279. ط: الأولى. سنة 1983م .

وهل طول العهد بقاعدة تهدم كل قديم، بحث يصبح عاجزًا عن أداء رسالته، أو بعض منها ؟ حتى يراه الدكتور (النويهي) غير قادر على إثارة معنى جديد، أو موقف جديد، أو طريقة جديدة في التعبير، على ما قرره الدكتور عبد الوارث الحداد في هذه القضية قائلاً[1]: إن لكل جديدٍ قديمًا، ولولا ذلك لما تواصلت الأجيال، ولما كان هناك نمو وتطور ؛ ولكن تعبير الدكتور (النويهي) يوحي بالنفور من القديم وتجنبه مادام قد أُصيب بالشلل – من خلال فكره – . قد لا يقصد الدكتور ذلك، ولكن تعبيره جرَّنا إلى هذا التفكير، كما أن العواطف الكاذبة والأفكار المبتذلة لا تختص بنوع معين من التعبير، إنما هي تخضع للشاعر نفسه، فما ذنب الشكل في ذلك ؟! إن ذلك الزَّيف والنفاق في العواطف والأفكار يحدث في كل لون شعري – تقليدي أو حر – وفي كل عصر أيضًا، وفي كل مكان كذلك، كما أن الإطناب، أو الحشو ليس وقفًا على الشعر التقليدي، إنما حدث أيضًا في الشعر الحر، حيث لم يستطع بعض كبار الشعراء الدعوة الجديدة أن يتخلص منه ؛ فظهور الجُمل المعترضة يعيق تتابع الفكرة وتلاحقها، ويُعطل المد الموسيقي من الانسياب ؛ وإذا كان الإطناب فضولاً فقد حدث أيضًا في الشعر الحر، الذي استشهد به الدكتور النويهي ....

على أن الشعر التقليدي نهض برسالته في كل عصر، على اختلاف العصور في نُظمها وعاداتها وتقاليدها وتنوع ألوان الحياة فيها، وقد استعانوا على ذلك بما تضمنه النظام العروضي من مرونة تبدو في استخدام الشعر المرسل من ناحية، واستغلال زحافات الشعر وعلله من ناحية أخرى. كما اتكئوا على الأبحر القصيرة والمجزوءة، ونوعوا في الوزن والقافية على نحو ما نرى في الموشحات الأندلسية. وبذلك نهض الشعر التقليدي بالتجارب الإنسانية الفوَّارة، والمعاني الطريفة .....

(1) من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 408 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

غير أن الافتتان الشديد بكل ما هو غربي دفع المحافظين إلى التمسك بكل قديم، وما يمكن أن يتطور إليه ويتفرع عنه.

ومن أخطاء هذا الانسياق أن بعض الشعراء ظن الشعر الحر انفلات من القيود، واعتقدوا أن الفن بغير قاعدة أسهل من فن القواعد، وأن سهولة عمل الشعر بغير أوزان العروض مسوغة للتخلص من صعوبة الأوزان[1]. غير أن (إليوت) رائد الشعر الحر، الذي يدين له شعراؤنا الأحرار، رد على هؤلاء باعترافه بأن كثيرًا من النثر الرديء وقد كُتب باسم الشعر الحر، وأن الشاعر الرديء هو وحده الذي يُرحب بالشعر الحر كوسيلة للخلاص من الشكل، وقد اعترف بذلك على نفسه، وعلى غيره[2]. ويقول في مجال آخر: لا حرية في الشعر لمن يُريد إتقان عمله[3]، فالذين يلجئون إلى الشعر الحر طلبًا للسهولة يؤكدون ضحالة الشاعرية فيهم، لأن فحول الشعراء لا يُؤثرون السهولة، بل يغوصون في بحار الشعر ليستخرجوا منها اللؤلؤ والمرجان، ويعتلون لينظموا من الكواكب والدراري، صورهم وأخيلتهم ؛ وهم – طالبوا السهولة – بهذا التفكير يقتلون الموهبة لا أن يصقلوها، ولا يقتل الشعر مثل السهولة واليُسر.

أما التعصب الذي كان عليه الدكتور (محمد النويهي)، والذي تجلى في سحب الثقة الكاملة من الشعر التقليدي، حيث لم يعد صالحًا لأداء معنى جديد أو صورة جديدة مهما كان الشاعر عبقريًا.

هذا التعصب يُقابله تعصب من الدكتور (بدوي طبانة) بعد أن رأى فشل تجربة الشعر الحر، وقد مُنحت الفرصة الطويلة، ولكنها لم تخط إلى الأمام خطوة واحدة في

---

(1) نظرات في أصول الأدب والنقد. د/ بدوي طبانة. ص 266. ط: الأولى. سنة 1983م.

(2) قضية الشعر الجديد. د/ محمد النويهي. ص 24. ط: الثانية. مكتبة الخانجي، ودار الفكر.

(3) نفسه. ص 357 .

سبيل تجديد الشعر العربي، بل يرى في تلك التجربة تخلفً جرَّ الشعر العربي إلى الوراء، على ما في قوله[1]: وليس الشعر الحر –كما يزعم بعض المتأدبين – حركة تقدمية، بل حركة بدائية، تُعيد إلى الأذهان صورة من المحاولات الأولى التي حاولتها الإنسانية، وهي تحبو في سبيل التعرف على المعالم المميزة لفن الشعر، وكانت بعد هذه المحاولات تجارب وتجارب حتى اكتملت تلك المعالم ونضج بها الفن الشعري، واستوت على سوقه، وانتهى إلينا في ذلك المعرض الأنيق، والنسق الرفيع.

وإذا كان الدكتور (بدوي طبانة) أجاد التعبير فيما سبق، فكما يبدو أن غيرته على التراث القديم جعلته يتعجل النتيجة دون أن يمنح التجربة فرصة أطول، لأن الظواهر التي تحل محل غيرها تتطلب مزيدًا من الوقت حتى تنضج نضجًا كافيًا يجعلها تستقر في حلولها، وتثبت جذورها، والأمر كذلك بالنسبة للظواهر التي تعتبر تطورًا لشيء قديم معشوق متمكن من القلوب.

وقد تكون الحدة في تعبير الدكتور (طبانة) مردها إلى تحول بعض أساطين الشعر التقليدي إلى الشعر الحر مثل (محمود حسن إسماعيل، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، وعبده بدوي، وهلال ناجي، وغيرهم...). وقد سأل بعضهم عن مبرر ضروري لهذا التحول، وقد أذهله أنه لم يجد واحدًا منهم يختلف عن غيره في الجواب، فقد اتفقوا على أنهم ينشدون الجديد لأنه جديد، وليلحقوا بالركب الزاحف قبل أن يفوتهم القطار، وقبل أن يُوصفوا بالتخلف والجمود[2] .

---

(1) راجع: نظرات في أصول الأدب والنقد. د/بدوي طبانة. ص 279. ط: الأولى. سنة 1983م.

(2) النقد العربي الحديث ومذاهبه. د/ محمد عبد المنعم خفاجي. ص 194، وما بعدها. الحلقة الثانية. دار الطباعة المحمدية. وراجع أيضًا: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث

ولعل هذا – وغيره – يُفسر عودة معظمهم إلى الشعر العربي التقليدي.

على أن بعض الداعين إلى سحب الثقة من الشعر التقليدي، والاعتماد الدائم على الشعر الحر، قد رأوا الإبقاء على الشعر التقليدي في بعض موضوعاته – تسامحًا–، حتى ينشأ جيلاً جديدًا يضع دواوين الشعر التقليدي في متحف ننظر إليه على أنه من آثارنا الخالدة .

ولكن هيهات فإن هذه الفئة من الشعراء الذين نشئوا في ظلال الشعر الحر وحده، وتقوقعوا في إطاره، لا يُصفون أبدًا بالفحولة والريادة !! لأنهم لا يستطيعون ارتياد ميدان الشعر التقليدي لعجزهم الفني التام، بينما الشعراء التقليديون بمقدورهم – إذا أرادوا – أن يرتادوا ميدان الشعر الحر، لأنهم يمتلكون الأدوات التي تمكنهم من ذلك .

3 – الوزن[1] :–

رفض دُعاة الشعر الحر الوزن على نمطه القديم، لأنه في نظرهم يدعو إلى الرتابة والملل، ويفرض على الشاعر أن يُقسم مشاعره إلى موجات موسيقية، وينسجها على منوال تفعيلات البحر الذي سبق أن قرره، وسر هذا الرفض – في نظرهم – أن الشاعر صار بذلك عبدًا للوزن، وليس حرًّا في مشاعره وأحاسيسه ؛ وكان ينبغي أن يتمتع بالحرية والانطلاق في عوالم الخيال دون قيود ؛ ومن مظاهر هذه الحرية ألا يُفرض عليه نظام من خارج نفسه، وأن ينبع الشكل من أعماقه ؛ بمعنى أن الدفقات الشعورية، والتموجات العاطفية، تتحرك في حنايا الشاعر، حينئذ تتداعى التفعيلات

عبد المنعم الحدَّاد. ص 420 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

(1) نهتم بشيء من التفصيل بهذا الموضوع، والموضوع الذي يليه، وإن كان الشكل ينطبق عليهما. راجع: نفسه. ص 423 وما بعدها .

بين يدي الشاعر في حالة تجاوب وطواعية، ويظل الشاعر يسبح فوق هذه التموجات إلى أن يصل إلى شاطئ البحر في هدوء الزورق وهو يرسو على شواطئ النهر، حتى لا يصطدم بأحجار الشاطئ وصخوره، وبذلك تكون نهاية البيت نهاية طبيعية، يستوي في ذلك أن كان يسبح على متن موجه واحدة أو موجات متعاقبة، ومن هنا فإن البيت يُقاس بمدى التدفق الشعوري الذي قد يُطيل البيت حتى يبلغ عشرًا من التفعيلات، أو أكثر، أو يكون جملة شعرية، تتكون من عدة أسطر قد تزيد عن الخمسة، وقد يقصر البيت حتى يكون تفعيلة واحدة[1] .

على أن دُعاة الشعر الحر – كما قرر الدكتور عز الدين إسماعيل[2] – ذهبوا إلى أن الجملة الشعرية نفس واحد ممتد أيضًا يشغل أكثر من سطر، وكل سطر فيها يُمثل وقفة يستريح النفس القصير عندها ؛ أما النفس الطويل فإنه يستطيع أن يُحدث التوقف في سطر لاحق دون أن يُمزق هذا التوقف خاصة التدفق الشعوري من جهة، ودون أن يُمزق الترابط المعنوي للكلام كذلك، إذ لا يشترط التوقف في نهاية كل سطر، كما هو الحال في نهاية الأبيات التقليدية.

وهذه الجملة الشعرية حلت محل الدفقة الشعورية الممتدة التي لا يقوى النفس على استيعابها زمنيًا، والتي لم يستطع السطر الشعري حلها.

وقد قدم الدكتور عز الدين إسماعيل مثلاً بقول الشاعر (بدر شاكر السياب) في قصيدته (أحبِّني)، وهو بسبيل الحديث عن صويحابه، يقول:–

وكل شبابها كان انتظارًا لي على شط يوم فوق القمر

---

(1) راجع: التفسير النفسي للأدب .د/عز الدين إسماعيل. ص 77. ط: الرابعة. مكتبة غريب بالقاهرة. وقد يقصد بالجملة الشعرية ما يُقصد به من مفهوم الصورة الكلية في الشعر التقليدي الذي قد ينتظم مجموعة من الأبيات في مقطع، أو ينتظم مقطعًا بأكمله.

(2) الشعر العربي المعاصر. عز الدين إسماعيل. ص 109 وما بعدها. دار العودة. بيروت. لبنان.

(وتنفس في حماه الطير ... رش نعاسها المطر
فنبهها فطارت تملأ الآفاق بالأصداء ناعسة
تؤج النور مرتعشًا قوادمها، وتخفق في خوافيها
ظلال الليل) أين أصيلنا الصيفي في جيكور؟

والجملة هي ما بين القوسين.

وهذا يوحي بأن الإيقاع النفسي لنسق الكلام أهم من الوزن العروضي في الشعر، ذلك أن الشاعر يتحرك نفسيًا وموسيقيًّا وفق مدى الحركة التي تموج به نفسه، وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي، وعندئذ ينتهي الكلام، أو ينتهي السطر، وقد تكون ذبذبة بطيئة هينة متماوجة وممتدة، وعندئذ يمتد الكلام، أو يمتد السطر إلى غايتها[1].

والذين يُقننون لهذا الشعر، يرون في نظامه مغايرة لنظام الشعر التقليدي ؛ فنظام الشعر التقليدي معروف للجميع، بمعنى أن كل بحر له تفعيلاته المعهودة، فإذا أنشد شاعر شطرة، عرف السامع أو المتلقي متى ينتهي البيت، لدرجة أن من الشعراء مَنْ كان ينشد شطرة فيقوم أحد المستمعين بإكمال البيت على النحو الذي كان يريده الشاعر، أو على نحو قريب منه.

أما نظام البيت الحر فلا يسمح لأحد غير الشاعر بأن يكمل البيت، لأنه لا يعلن عن نصفه الأول، ومن هنا فلا أحد يعرف نهاية البيت – السطر – غير الشاعر وحده.

وهنا أستطيع أن أقول: إن نظام البيت القديم حسي خارجي ثابت، محدود البداية بعدد من التفعيلات، ويتكرر هذا النظام في القصيدة على نحو ثابت.

---

(1) التفسير النفسي للأدب. د / عز الدين إسماعيل. ص 53 .

أما نظام البيت – السطر – الحر، فهو معنوي داخلي متغير، ليس له تصور معين، أو نظام ثابت.

كما أن البيت قد يكون تفعيلة واحدة، باعتبارها بنية موسيقية منظمة، ولها وجود المستقبل، والذي عليه قام نظام البيت القديم، ولكن بعد أن تضامت البنيات بعضها إلى بعض. أما الشعر الحر فيحبذ الاستقلال والذاتية إذا اقتضى الأمر ذلك.

وهنا شرط يفرضه المفتنون للشعر الحر، وهو أنه يسمح بتكرير التفعيل بعينها حتى يصل العدد إلى عشر أو أكثر، لا يُشاركها في البيت – السطر – تفعيلة أخرى.

وذلك لأن استخدام تفعيلة مغايرة يقتضي نظامًا ثابتًا لتكرارها في السطر نفسه وفي السطور التالية، وهذا بدوره عنصر تحكمي يفرض نفسه على الشاعر كما كان الحال في الإطار التقليدي للبيت[1].

على أننا نُقِرُّ بأنه لا خلاف في وجوب توفر العنصر الموسيقي، إذ لا يتصور الإنسان شعرًا بلا موسيقى، لأنهما يرتبطان ارتباطًا شرطيًّا، – كما يقول علماء النفس – فإذا ما تواردت كلمة شعر على الذهن ارتبط معها عنصر الموسيقى، فهي له عنصر أساسي ؛ فكما أن اللون عنصر ضروري في الصورة، فهذا الوزن لا يُعطي صوتًا صاخبًا دائمًا، كما يذهب بعض دُعاة الشعر الحر، فموسيقاه تكون صاخبة إذا كان هناك وصف لـ(المعارك، أو تفاخر، أو هجاء) ؛ وتكون هادئة في مثل (العتاب، والرثاء)، وتتردد بين الصخب والهدوء، إذا كان الشاعر (يمدح)، فإذا تناول في المدح جانب (الشجاعة، والإباء، والشمم)، فمن حق الشاعر أن يعلو صوت موسيقاه، ليتناسب مع المقام، وإذا تناول المدح جانب (الكرم، والسماحة، والعفة، والتواضع)،

---

(1) الشعر العربي المعاصر. عز الدين إسماعيل. ص 85 وما بعدها. دار العودة. بيروت. لبنان. وراجع أيضًا: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 426 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

فإن موسيقاه ترن في سلاسة ووداعة. وذلك على ما قرره الدكتور شوقي ضيف في قوله[1]: ... فالإيقاع – حينئذ – يحمل في دخائله أنغامًا متفاوتة بين الجهر والهمس، وشدة الجرس وخفائه ؛ وقديمًا استغل ذلك الشعراء فلاءموا بين الأوزان التي يختارونها لقصائدهم، وأحوالهم النفسية، مجلجلين بها تارة، وهامسين بها تارة ثانية، ومنهم مَنْ أشاع الهمس في غزلياته على نحو ما يلقانا عند "العباس بن الأحنف وابن زيدون، والبهاء زهير"، باثًا ذلك في نفس الإيقاع التقليدي، كما ينبث الماء في الغصن ؛ وعلى الشاكلة نفسها "ميخائيل نُعيمة"، الذي اشتهر في عصرنا بشيوع الهمس في أشعاره ،مع استخدام الإيقاع نفسه، دون شعوره بالحاجة إلى تحطيمه.

ومن ثم فإن هذا يؤكد أن موسيقى الشعر التقليدي ليست دائمًا صاخبة، بل تَوصَّل النقد إلى توافر لون آخر من الموسيقى لدى شعراء النباهة والحس الرهيف، وهي الموسيقى الداخلية التي تسمعها أذن الشاعر الداخلية من الحروف وحركاتها وسكناتها، ومن الكلمات ودقة اختيارها، ومن العبارات ودقة تجاور الكلمات فيها؛ وتُدركها أذن المتلقي الخفية متمثلة في مشاعره وأحاسيسه التي تتجاوب مع ذلك الشعر، وتنفعل به وتتغنى له، فإذا كانت الموسيقى الظاهرية ثابتة رتيبة فإن الموسيقى الداخلية تتغير وتتلون، لأنها تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من جملة إلى جملة، ومن بيت إلى بيت، ومن صورة إلى صورة [2].

إن المفاجأة التي يَعْنيها دُعاة الشعر الحر، ويَرَوْنَها مزية فيه، ولا تتوفر في الشعر التقليدي، أراها متوفرة في الزحافات، والعلل، التي احتواها عِلْمَا (العروض والقافية) ؛

---

(1) فصول من الشعر ونقده. د/ شوقي ضيف. ص 312. ط: الثانية. سنة 1977م. دار المعارف بالقاهرة.

(2) راجع: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 428 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

أليس الانسجام الصوتي المنبعث من الأوزان المتماثلة يُولِّد في الشعور اهتزازات وتموجات موسيقية تُحرك في النفوس نشوتها، وتُعيد إليها توازنها المفقود؟! أليس في ذلك ما يقوم مقام المفاجأة التي تبعث على تنبيه المشاعر والأحاسيس وتحريكها ؟! .

إن الزحافات والعلل تعتبر مخرجًا من مأزق الرتابة الذي يُزعج دُعاة الشعر الحر، ولعل ضعاف الشعراء التقليديين هم الذين أوصلوا الشعر إلى تلك التهم التي يُرمى بها من رتابة وغيرها، فهي بلا جدال تتحقق (حين يتعاطى الشعر "الشيخ / الشبراوي"، و"الدرويش"، و"الخشاب" وغيرهم من مئات المتشاعرين، الذين أقحموا أنفسهم فيما لا يجدون طلبًا للشهرة والمجد بأرخص الأثمان، ومن أقرب الطرق، فهنا فقط تظهر الرتابة وما يُصاحبها من ملل السامع أو القارئ، وهنا أيضًا يتعثر الشاعر فيما يُسمى بقيود الشعر وأغلاله.

أما حين ينزل الميدان فرسانه من أمثال "أبي الطيب"، و"البحتري" و"وابن نباتة السعدي"، ومئات بل ألوف ممن وهبوا الاستعداد الطبيعي لقول الشعر، ثم نموا ذلك الاستعداد بالتدريب والتهذيب، فإن تلك القيود المزعومة تتحول بالنسبة لهم كما قال "صفي الدين الحلي" في روضة:

وكأنما الأغصان سوق رواقص قد قُيِّدت بسلاسل الريحان

والرتابة أيضًا تخنقنا وتصدع رؤسنا حين يخلو الشعر من المعنى، ويصير مجرد عبارات جوفاء، أما شعر العمالقة – بل وكل مُجيد من الشعراء – فنحن في شغل عن الرتابة – إن كان ثمة شيء منها – بالجو الشاعري الساحر الذي ينقلنا إليه، والمعاني الرائعة التي يسكرنا بها)[1].

---

(1) تاريخ الشعر العربي. د/ محمد عبد العزيز الكفراوي. ص 4 / 377. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. وراجع أيضًا: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 428 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

أما الرتابة التي يقصدها دُعاة الشعر الحر، فهي في الواقع رتابة ظاهرية، ولا ينبغي التوقف عند حدودها، وعلينا أن ندرك أن الشعراء وإن اتفقوا في الشكل الموسيقي إلا أن لكل شاعر مذاقًا لموسيقاه، يتميز به عن غيره، (ولا يوجد في موسيقى الشعر ما يُكرّر ويُعاد، بل كل موسيقى لشاعر هي موسيقى خاصة به، وهل موسيقى "البحتري" كموسيقى "ابن الرومي" ؛ أو موسيقى "أبي تمام" كموسيقى "المتنبي" ؛ أو موسيقى "البارودي" كموسيقى "شوقي" ؟! إنهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة، هي قيثارة القصيدة، ومع ذلك لكل منهم موسيقاه، وكأنما وُلِدت معه، إذ تتجلى عند كل منهم في معرض نغمي جديد)[1].

وكما يُستشف اسم الشاعر من روحه السائدة في شعره، كذلك يُستشف موسيقاه من قوالبه المعتادة، التي ألِفها المتلقون لكثرة السماع أو القراءة.

على أن بعض رواد حركة الشعر الحر، ومنهم "بدر شاكر السَّيَّاب"، قد توجس خيفة من فشل التجربة، وإضرارها بالشعر العربي، حيث قال[2]:- (ثورة الشعراء الشباب على الشكل والقوافي والأوزان ثورة سطحية، وأنها إذا بقيت على ما هي عليه ستعود على الشعر العربي بأبلغ الضرر).

---

(1) فصول من الشعر ونقده. د/شوقي ضيف. ص 52. ط: الثانية. سنة 1977م. دار المعارف بالقاهرة.

(2) راجع: التجديد في الشعر الحديث. د / عز الدين إسماعيل. ص 117. منشورات النادي الأدبي بجدة. ط: الأولى. سنة 1986م.

ولا ريب أنه يقصد الشعراء الضعاف الذين تخور عزائمهم أمام معاناة التجارب العميقة، وهم الذين عناهم الشاعر "نزار قباني" بقوله[1] :-

شعراء هذا اليوم جنس ثالث فالقول فوضى والكلام ضباب

يتكلمون مع الفراغ فما هم عجم إذا نطقوا ولا أعراب

اللاهثون على هوامش عمرنا سيان إن حضروا وإن هم غابوا

4 - القافية :-

إن من عوامل الثورة على القصيدة التقليدية، تكرار القافية الموحد حتى تنتهي القصيدة، أو ينتهي المقطع. وقد رفض الثائرون ذلك للأسباب التالية :-

أن هذا التكرار يبعث على الرتابة المملة، ولا قيمة فنية لذلك اللهم إلا المحصول اللغوي الوفير الذي يتحقق للشاعر، وذلك يمكن الحصول عليه من المعاجم، إن لم تسعف الشاعر ذاكرته. لدرجة أن بعض الشعراء كان يحصر الكلمات المتشابهة في الحرف الأخير قبل إنشاء القصيدة، وبذلك يصير الشاعر تابعًا مطيعًا للقافية. وبات المتلقي يشترك مع الشاعر في وضع نهاية للبيت ؛ وبذلك يفقد البيت عنصرًا من عناصر المفاجأة التي تُحبب الناس في الشعر وتجذبهم إليه.

كما أن (الشاعر يجد نفسه مضطرًا أن يصوغ فكرته في ألفاظ أكثر مما تحتاجه، ألفاظ لا تزال يتعلق بها زوائد حتى يصل إلى نهاية البيت، وهي زوائد تحدث

(1) نفسه. ص249. وراجع أيضًا: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 437- بتصرف - دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م.

فيه ترهلاً، إذ تضعف الحركة الوجدانية، وتجعل عين الشاعر مصوبة لا إلى نفسه، وإنما إلى لفظه وما يتصل به من قافية)[1].

ويرون كذلك أن القافية تقف طريقًا عائقًا أمام فيض الشعور الذي يُمكِّن من صوغ القصص والأساطير وما فيها من حوار وتجسيد للمواقف، والانتقالات النفسية المفاجئة (فهي برغم سحرها وإثارتها نهاية، يقف عندها الشاعر لاهثًا، إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر "قف" حين يكون ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد)[2].

وقد ترتب على هذه الانتقادات الحادة للقافية أن نادى الثائرون بعدم الالتزام بالقافية، حتى ينتهي البيت نهاية يستريح لها الشاعر والمتلقي معًا، وتكون النهاية ملكًا للشاعر وحده يُفاجئ بها المتلقي، بعد أن تكون خضعت لما يُعتمل في نفسه من دفقات عاطفية وتموجات نفسية. فتكون القافية بذلك وليدة حالات شعورية طال مداها أو قصر في أعماق الشاعر ؛ ومن هنا فلا يشترط التساوي بين شطري البيت.

على أن الرمزيين في الغرب كانوا وراء الثورة على القافية، حيث دعوا إلى (إهمالها، أو اكتفوا بتقارب الأصوات الأخيرة من الأبيات التي تتوافق فيها، ولم يهتموا كذلك بأن يكون للبيت مصراع، بل يكون وحدة كاملة)[3]. ويعللون ذلك بأن القافية الرتيبة تقف عائقًا في سبيل تحقيق نقل الشاعر كل المعاني التي تمور بها النفس،

---

(1) في النقد الأدبي.د/ شوقي ضيف. ص 108. ط: السادسة. دار المعارف بمصر. وراجع أيضًا: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 438 – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

(2) الأدب وقيم الحياة المعاصرة. د/ محمد زكي العشماوي. ص 26. دار النهضة العربية. بيروت 1980م .

(3) النقد الأدبي الحديث. د/ محمد غنيمي هلال. ص 479. ط: الثالثة.

ولا ينقل تجربته الشعرية نقلاً أمينًا صادقًا بكل ما فيها من شحنات عاطفية، خاصة إذا كانت القصيدة قصصية أو ملحمية.

غير أن الشاعر الحر الذي ثار على القافية التقليدية فإنه يلزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، تلك التي ترتبط بسابقتها أو لاحقتها، ارتباط انسجام وتآلف، دون اشتراك مُلزم بحرف الروي ؛ لذلك فقد نادى الثائرون – وفي مقدمتهم الرمزيون – بتحطيم الأنماط الرتيبة لتتماوج الموسيقى بتغير الألفاظ والعبارات تغييرًا يسمح بطواعية الكلمات والعبارات للفكرة أو الشعور الذي يعتمل في صدر الشاعر.

ولقد دعا "العقاد" نفسه إلى التخلص من رتابة القافية، ورأى فيها عامل تخلف يعيق الشاعر عن التجوال بخياله في كل فنون الشعر، وبخاصة القصصي والملحمي، وقد امتدح القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة في شعر "شكري" ؛ كما امتدح القافية المزدوجة والمتقابلة في ديوان "المازني"، ولم يعتبر تنوع القوافي هو الغاية المنشودة التي يقف التطور حيالها، بل اعتبرها بمثابة تهيؤ لاستقبال المذهب الجديد، ويُصرح بأن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغاليق نفسه، وقرأ الشعر الغربي فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة، والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية فيودعها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر[1] .

(1) راجع: عباس العقاد ناقدًا. د/ عبد الحي دياب. ص 701. بتصرف. الدار القومية للطباعة والنشر. سنة 1965م. وراجع أيضًا: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 439 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

لكنه عاد وتراجع عن هذا الرأي في مجلة الرسالة، مُعللاً أنه كان و"المازني" يُشايعان صديقهما "عبد الرحمن شكري" الرأي في نظم القصائد المطولة من بحر واحد، وقوافي شتى ؛ ولكنهما لا يستطيعان إهمال القافية بالأذن[1].

أما الغيورون على الشكل التقليدي، والمتوجسون من غلبة التيار الغربي وهيمنته على الشعر العربي، ينبرون للدفاع عن عيب القافية الذي يُلحقه دُعاة الشعر الحر بالشكل القديم بقولهم:-

- إذا كانت بعض الكلمات لم تكن مستقرة في موضعها من القافية، وكانت مختارة من أجلها، فذلك عيب أدركه القدماء قبل المحدثين، وعابوا على عباقرة الشعراء وقوعهم في ذلك الخطأ، فلم تعصمهم عبقريتهم من الوقوع فيه، بل كانت مجال موازنة بين الشعراء ؛ ومحل تفاضل لدى الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة، وجعلوا للقافية أهمية عظمى في بناء البيت، ذلك أنها عضو فيه ترتبط بمعناه، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، ولا تُغني عنها كلمة أخرى ؛ لأنها النهاية الحتمية التي لا يصح فيها التبديل، من أجل ذلك صار لهذا النوع من القوافي سلطان على النفوس .

على أن التحرر من القافية بدعوى تقبل الأذن للوضع الجديد، أمر غير مقنع عمليًّا ؛ لأن الشعر المرسل مع أنه موزون قد نفرت منه الأذن، ولم تنجح تجربته في توفير عنصر الموسيقى الذي يُلتمس في الشعر المقفى، لأن الأذن اعتادت اكتمال النغم، فإذا ما أُضيف إلى ذلك إهمال الوزن على النحو التقليدي صار العمل الجديد أقرب ما يكون إلى النثر، ولم يعد صالحًا للإنشاء والجهر به.

- وإذا كان المتحررون يُلزمون أنفسهم - عوضًا عن القافية التقليدية - بقافية متحررة ترتبط بسابقتها أو لاحقتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك مُلزم في حرف

(1) نفسه. ص 705 .

الروي، فإني أرى في ذلك إبهامًا لم يقم قائله – الدكتور عز الدين إسماعيل – ببيان منشأ التآلف والانسجام، وكيف يكون، وعلى أي وجه يُمكن الإحساس به، وما ضوابطه ؟ أهو في قرب الحروف الأخيرة، مخرجًا أو جرْسًا أو رقة وسهولة، أم ماذا ؟!

.

وعلى كل فإن محاولة إحداث التآلف والانسجام قد يجر الشاعر إلى محاولة اعتساف بعض القوافي، حيث يقع بعدها في محظور الجلب الذي يصرخ منه المتحررون.

– وإذا كان إلغاء القافية يُحقق المفاجآت، بانتهاء البيت بعد مساحة مادية أو زمنية مجهولة لا يتوقعها المتلقي، فإن القافية في الشعر التقليدي تُحقق الترقب الذي يشد انتباه المتلقي، ويجعله يُشارك الشاعر مشاركة وجدانية وهو يتنبأ بالقافية، مما يوفر الإثارة والإمتاع.

– إن للتقفية سلطان بيِّن على النفوس مهما تطور الشعر وتغير نظامه، فالقديم سيظل يفرض نفسه عليه، بدليل عودة (ت . س إليوت) إلى النظام الموروث في شعرهم التقليدي – مع إنه على رأس حركة الثائرين

– وهذا يؤكد مرة أخرى أن ما ينجح في بيئة ليس بالضرورة أن ينجح في بيئة أخرى، حيث اختلاف الظروف والطباع والتقاليد والأذواق.

نعم إن للقافية سلطانًا غلابًا حتى ولو كان ذلك في النثر – ممثلاً في السجع – ومَنْ يُنكر أنه حين يستمع منشدًا يظل تُابعه في قلق وشغف، حتى يرى نهاية البيت

وقافيته، ولعل الكهان القُدامى كانوا أعرف منا بطبيعة النفس البشرية، حين جعلوا أحاديثهم مسجوعة، لتشد المستمع إليهم دائمًا[1] .

– ودليل آخر يؤكد غلبة سلطان القافية على النفوس، أن "نازك الملائكة" فضَّلت قصيدة لـ"نزار قبَّاني" التزم فيها نظام التقفية على قصيدة لـ(صلاح عبد الصبور) كانت قوافيها مرسلة، يقول نزار :–

ولمحت طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويَهِمُّ فارسُك الجميل بأخذه فتُمانعين
وتُقهقهين .
لا شيء يستدعي انحناءَك، ذاك طوق الياسمين.

تُفضل "نازك الملائكة" تلك القصيدة لأن وقعها أجمل، ونبراتها أعلى مما في قصيدة "صلاح عبد الصبور" الذي يُعد أحد رواد الشعر الحر ؛ موضحة أن القافية (ركن مهم في موسيقى الشعر الحر، لأنها تُحدث رنينًا، وتُثير في النفس أنغامًا وأصداءً، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل، خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة)[2].

(1) راجع: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 443 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م. وراجع أيضًا: تاريخ الشعر العربي. د/ محمد عبد العزيز الكفراوي. 4 / 378. دار النهضة بمصر .

(2) موسيقى الشعر. د/إبراهيم أنيس. ص 338. ط: الخامسة. مكتبة الأنجلو المصرية سنة 1981م.

– ودليل آخر أيضًا يؤكد أهمية القافية على النفوس، وهو خوض "العقاد" للتجربة، حيث نظم قصائد كثيرة في قوافي شتى، ولكنه طواها، دون أن ينشر منها بيتًا واحدًا ؛ لأن الأذن نفرت منها، وإن كانت النفرة منها أقل وهي مكتوبة.

لذلك تراجع العقاد عن رأيه الأول في القافية، لأن الأذن باتت تنفر من هذا النظام الجديد، وأن زوال هذه النفرة بألفة تُحدثها الأيام لم تتحقق، وبقيت أذنه – وأذن أمثاله – تنفر من هذا الاتجاه الجديد، حتى بعد أن مرَّ على التجربة ثلاثون عامًا، هي الفترة ما بين كتابة مقدمة ديوان "شكري"، ونشر رأيه الذي تراجع فيه عمَّا أقرَّ سالفًا، لأن اختلاف القافية بين البيت والبيت مازال يقبض سمعه عن الاسترسال في متعة السماع، ويفقده لذة القراءة الشعرية، والقراءة النثرية على السواء.

ويذهب "العقاد" إلى أنه ليس من اللازم أن نُجاري الأوربيين في تسويغ إرسال القافية على إطلاقها على كره الطبائع والأسماع، وبخاصة حين نستطيع الجمع بين طلبتنا من المتعة الموسيقية وطلبة الموضوعات العصرية من التوسع والإفاضة في الحكاية والخطاب ....

ثم يؤكد أيضًا أنه ليس من اللازم اللازب أن نتعمد مجاراتهم في كل إطلاق وتقييد، ولهم دينهم ولنا دين[1] .

وهكذا كان الصراع بين دُعاة الشعر الحر، وبين الغيورين على الشكل التقليدي ولا يزال حامي الوطيس.

---

(1) راجع: عباس العقاد ناقدًا. د/ عبد الحي دياب. ص 707 وما بعدها. بتصرف. الدار القومية للطباعة والنشر. سنة 1965م. وراجع أيضًا: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 452 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

غير أن التجربة الجديدة من الشعر الحر كان يُمكن لها أن تنجح – كما قرر الدكتور عبد الوارث الحداد[1]– إذا اضطلع بأمرها شعراء أفذاذ، يُوفرون لها قيمًا صوتية وموسيقية، يعوض ما يفوت على عشَّاق الوزن والقافية من طرب ؛ بحيث يضحون بمعشوقهم القديم بما يُهيمن عليهم من سلطان الجديد وروعته – وإن كنت أستبعد حدوث ذلك، إلا إذا ألغينا الأذن الخارجية – وعلى هؤلاء الشعراء أن يوقنوا بأن سبيلهم وعر وشاق لا يُسر فيه ولا سهولة (لأنه يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمها الجمالية، ووقوفًا تامًا على التناسب بين الدلالات الصوتية، والانفعالات التي تتراسل معها)[2] .

وفي ذلك يقول الشاعر "نزار قباني"[3]: (لكي أستطيع أن أكتب قصيدة ما موزونة أو متحررة من الوزن لا بد أن أكون مسيطرًا على أدواتي أولاً، وجالسًا على كرسي لغوي ثابت، بغير هذا الكرسي أضيع توازني وأقع على الأرض).

ثم يرى أن بعض نماذج الشعر الحديث قصائد بل كراس، وهذا ما تُقرره "نازك الملائكة" بقولها[4]: إن الشعر الحر أصعب من شعر للشطرين.

أيضًا فلا بأس من إحياء القديم ببعث القافية بين الأسطر، بحيث تكون عفوية، فيجمعون بذلك بين الأصالة والمعاصرة. وعلى هؤلاء الشعراء الذين يتمتعون

---

(1) راجع أيضًا: من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/ عبد الوارث عبد المنعم الحدَّاد. ص 457 وما بعدها – بتصرف – دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى. سنة 1989م .

(2) النقد الأدبي الحديث. د/ محمد غنيمي هلال. ص 482. دار نهضة مصر. ط: الثالثة .

(3) التجديد في الشعر الحديث. د/ يوسف عز الدين. ص 248. منشورات النادي الأدبي بجدة. ط: الأولى. سنة 1986م .

(4) موسيقى الشعر. د/ إبراهيم أنيس. ص 337. ط: الخامسة. مكتبة الأنجلو المصرية سنة 1981م.

برهافة الحس، وثقافة لغوية متشعبة، عليهم أن يأخذوا بين الجادين من ضعاف الشعراء، وينبذوا أدعياء الشعر الحر، حتى لا يشوهوا جلال التجربة وجمالها.

المبحث الثاني: بين التلاقح الفكري وخصائص اللغات

إن الأديب الحق يكون وسيلة تلاقي بين أجيال مضت ؛ وأجيال تُعاصره، تستقبل معه الأيام، وتضرب فيها ؛ وأجيال آتية تخلفه، وتجد في أدبه ما يكون لها تُراثًا تنهل منه.

من ثم كان على الأديب ـ كي يملك زمام مُعاصريه، وينال إعجاب لاحقيه ـ أن يشد نفسه إلى تلك الأجيال السَّالفة والمعاصرة، ويربط نفسه بشاجها الفكري والثقافي، ويعيش عاداتها وتقاليدها، ونظمها الاجتماعية، ويُثري خياله بكل ذلك. فإن توهج فكره والتمتع بتجربته التي انصهرت في وجدانه، حينئذ يكون لهذا المخزون التراثي قوة الدفع الهائلة، التي تُخرج المعاني والأفكار والصور مُحلاَّة ببدائع سلفه، موشاة بروائع خياله.

كما كان عليه أن يُحلِّق بخياله وراء طموح مُعاصريه، ويُلاحق آمالهم، ويجعلها واقعًا فنيًّا يجتذب إليه الأخلاف، فيرون فيه تُراثًا ومعينًا جديرًا بأن يكون مقصدًا ومنهلاً.

فالمخزون التراثي ـ كالمعاصرة من جهة، وكاستشراف المستقبل من جهة أخرى ـ يُشكِّل في نتاج الأديب قيمة كبرى ؛ هي في حدِّ ذاتها من عوامل خلود أدبه وانتشاره بين أُمَّته، وذلك لأن خلود العمل الأدبي لا يتوفر إلا إذا توفر للأديب هذه الدعامات الثلاثة، وأبرزها الاتصال الوثيق بتراثه .

ولا ريب في أن اتصال الأديب بتراثه، إنما يتحقق له بالاطلاع الواسع على ذلك التراث، مما يكسب الأدوات والمعطيات الفنية التي تعينه على الانطلاق نحو قضاياه المعاصرة، بُعدًا ثقافيًّا مهمًّا.

ولا تقف ثقافة الأديب عند حد استيعابه التراثي، وإنما يتعين عليه الوعي بما يُعاصره من تيارات فكرية مختلفة، عربية أو غربية، حتى لا يكون بمعزل عن بيئته وعصره.

والمدقق في الشعر العربي تتجلى له اهتماماته الثقافية التي اعتمد فيها على ربطه بين التراث والمعاصرة، وبين الشعر العربي، والفكر الغربي .

الاطلاع وخصائص اللغات :-

وإذا كان توسع الشاعر أو الأديب في الاطلاع على آداب الأمم الأخرى يُكسبه جدة المعاني، ويفتح له أبواب التوليد الفكري، ويُجدد ذهنه بالحركة الإبداعية في تسلسل المعاني. فإنه يُلزم المفكر، أو الأديب بأن يكتب بلغته مُخاطبًا الإنسانية كلها. بحيث لا تقف خصائص اللغات حائلاً بينه وبين أن يكون مفهومًا لدى الأمم الأخرى. لأن مرجع فكره وخياله في هذه الحالة هو العقل البشري، والنفس الإنسانية ؛ لا خصائص اللغة. لأنه لا توجد فروقًا جوهرية حاسمة بين عقليات الشعوب والأجناس . بوجه عام .، وبين الخيال العربي والخيال الأوربي . بوجه خاص . (... وما عجبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حدًّا فاصلاً بين آداب الغرب وآداب العرب، زاعمين أن هناك خيالاً غربيًّا، وخيالاً عربيًّا. نعم إن كل لغة لها خصائص وذوق، ولكن بالرغم من ذلك نجد الخيال الجليل، والمعنى الرائع المصيب محمودًا حيث كان، إذ أنه ليس رهنًا بخصائص اللغات، وإنما مرجعه العقل البشري والنفس الإنسانية. إنما المغالطات المنطقية، والتشبيهات المتوهمة رهينة بخصائص اللغات، وتختلف في كل لغة حسب ذوق الجماهير فيها...) [1].

(1) الديوان. ص 5 / 370. وراجع أيضًا: عبد الرحمن شكري. د/ أحمد عبد الحميد غراب. ص 259 وما بعدها. (الأعلام). الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1977م .

وعلى هذا النحو كان أول شرط لتكوين شاعر يُجيد صناعته، أن يكون له رصيد من الاطلاع على آداب لغته، وآداب اللغات الأخرى.

فالاطلاع هو الذي يوقظ قدرات الشاعر ويُحركها، ويُثري ذهنه، وهو الذي يدعو الشاعر إلى المحركات والبواعث. وهو أيضًا رصيد الشاعر ؛ يتناوله ويُحيله شعرًا، كما أن الزهر زاد النحل. فهو يجنيه ويُحيله شهدًا. وليس شرطًا أن يكون كل ما يطلع عليه جيدًا، كما أن النحل لا ينتقي الزهر الحلو فحسب. فإن الماهر يُخرج من الجيد جيدًا، ولكن العبقري يُخرج من الرديء جيدًا. لذلك فإن الشاعر . في محاولته التعبير عن العقل البشري، والنفس الإنسانية . لا يقف عند حد آداب لغته. وإنما ينبغي عليه الاطلاع على آداب اللغات الأخرى ...[1]

المبحث الثالث: بين الاطلاع والسرقات الأدبية

إن الشاعر الحق هو مَنْ يتبع في حياته الأدبية والثقافية ذلك النهم الثقافي الذي يدفعه إلى السَّعي وراء المعرفة والاطلاع على كل مُتاح ؛ حيث يسعى وراء الآداب الأوربية ومعارفها، سعيه وراء الآداب العربية ومعارفها، الحديث منها والقديم . ف :-

(... والاطلاع شراب روح الشَّاعر. وفيه ما يُوقظ ملكاته ويُحركها، ويُلقِّح ذهنه. ونفس الشاعر ينبوع، والاطلاع هو الآلة التي يرفع بها ماء ذلك الينبوع إلى الأماكن العالية. والشاعر في حاجة إلى محركات وبواعث . والاطلاع فيه كثير من هذه المحركات والبواعث. والأديب الذي لا يُغرم بالاطلاع كالماء الآجن العطن، الذي لا يُحركه مُحرك. وإنما عمل الشاعر فيما يطلع به عمل النحل في قول أبي العلاء المعري:-

---

(1) الديوان. ص 5 / 370. وراجع أيضًا: عبد الرحمن شكري. د/ أحمد عبد الحميد غراب. ص 259 وما بعدها. (الأعلام). الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1977م .

والنحل يجني المرَّ من نور الرُّبَى فيصير شهدًا في طريق رضابه) [1]

ويترتب على ذلك أن الاطلاع هو :-

1 . الذي يُمثل الشَّراب الذي ينعش روح الشَّاعر، فيمنحه الحيوية والنشاط.

2 . الذي يعني المنبه الذي يُوقظ في الشاعر ملكاته، ويمدها بالقوة المحركة.

3 . الذي يمثل اللقاح الذي يمد ذهن الشاعر ببذرة الشعر، حيث تتمازج الأفكار وتتزاوج الثقافات ؛ فإذا نحن أمام وليد قوي رائع.

4 . الذي يُمثل الوسيلة التي تمد الشاعر بماء الشعر، وتحمله منه إلى الآخرين، فتمكن الشاعر من أن يكون عضوًا فاعلاً يؤثر فيمن حوله، ويتأثر بهم.

5 . الذي يُمثل المحرك الذي يقي الشاعر الوقوع في هوة الجمود، ويحميه من الإصابة بمرض العزلة.

وهذا يعني أن الشاعر لا يمكن أن يكون له وجود فعَّال إلا إذا كان دائم الاطلاع على المعارف والآداب.

غير أننا لا نقف عند حد تنبيه الشعراء إلى أهمية الاطلاع الواسع ودعوتهم إليه فحسب ؛ بل نطالبهم بأن يتخيَّروا الجيد من آداب الأمم الأخرى، ويتعرفوا على أسباب حضارتهم.

وخير مثال على ذلك ما كان من شعراء العرب في العصور السالفة، الذين أقبلوا على آداب الآخرين وعلومهم، وما كان من شعراء العرب وأدبائهم في العصور الأخيرة من انصراف عن الآخرين، وعُزلة عما قدَّمه الآخرون، (... انظر إلى زُهَيْر بن أبي سُلْمَى وحكمه. وانظر إلى امرئ القيس وعلاقته بالحضارة البيزنطية. وعُدي بن أبي زيد وتفكيره، وعلاقته بالحضارة الفارسية. وانظر إلى رواج العلوم في أيام الدولة العباسية ؛ وتأثر أبي العتاهية، وابن الرومي، والمتنبي، والشَّريف الرَّضي، وأبي العلاء

(1) ديوان عبد الرحمن شكري. جمعه وحققه وقدم له / نقولا يوسف. ص 5 / 370 .

المعري، بهذه العلوم. فإن هذا التأثر واضح في أشعارهم كل الوضوح. وإنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل في الممالك العربية في العصور الأخيرة. فإن سُنَّة التقدم تقتضي الاطلاع بما يُستحدث في الآداب والعلوم ...)[1].

وهكذا ينبغي على الشاعر أن يتجه إلى سعة الاطلاع، وتواصل الثقافات والمعارف، حتى تتم له قوة التخيل، وإدراك المعاني واستيعابها، والإلمام بأطراف الفكر الإنساني، حتى تتحول إلى تجربة إنسانية ذاتية، يُرينا أثرها في واقعه الأدبي. يقول شكري في ذلك[2] :

(... إن في عقلي شرهًا إلى التفكير مثل شره الإنسان إلى الطعام، فأتمنى أن أجتني كل معنى، وأن أتخيل كل خيال، وأن أفكر كل فكر، وأن أعرف كل شيء، وأن أقرأ كل كتاب في العلوم والآداب.

ولا تحسب أن هذا الشَّره يُعين على الاطلاع، إنه يعوقه. لأن الحيرة تتملكني فلا أعرف بأي الكتب أبدأ. ومن أجل هذا الشَّره أُسرع في قراءة ما أقرأه، حتى يألم ذهني. وفي بعض الأحيان أعد كل تفكير عبثًا باطلاً. وأتمنى أن تكون الحياة مثل خواطر الشعراء، وما يتخيلونه من الصور البديعية ...).

ويُعلل شكري دعوته الأدباء إلى الالتزام بالاطلاع الدَّائم، بأن الشاعر الجيد ينبغي أن يُدرك أنه أديب إنساني عالمي يكتب للعقل البشري في عمومه، ويُخاطب الإنسان في كل مكان، وفي كل زمان. على ما في قوله[3]: إن الشاعر (... لا يكتب للعامة، ولا لقرية، ولا لأمة. إنما يكتب لكل يوم، وكل دهر ...).

---

(1) الديوان. ص 5 / 371 .

(2) الاعترافات. عبد الرحمن شكري. ص 94، 95. توزيع مُنشأة المعارف بالإسكندرية. سنة 1916م .

(3) الديوان. ص 5 / 360 .

غير أن الدعوة إلى الإنسانية تلك ينبغي أن تلتزم بالدقة حتى لا يقع الشاعر في وهم بعض الأدباء بأن توجهه العالمي والإنساني يستوجب أن يترفع عن قضايا مجتمعه الخاص المحدود ؛ فالبيئة الخاصة هي قاعدة الانطلاق إلى الإنسانية العامة، والعالمية الشاملة.

الاطلاع والسرقات الأدبية:

وإذا كان النقاد يرون أن سعة اطلاع الشاعر أو الأديب تتيح له الامتياز بعمق الفكر، وتدفق المعاني، وانتشار الخيال. فإن ذلك لا يعني فتح المجال أمام الشاعر كي ينقل عن الآخرين ؛ وإنما عليه أن يستوعب ما يستقبل، ويتمثله، ويُفيد منه في تلاقي الأفكار، واتساع ميادين الخيال، والوقوف على ما يعترض الإنسان . في شتى مواقعه . من مشكلات، دون أن يتجاوز ذلك إلى النقل والاحتذاء الحرفي ؛ (... فإن الشاعر الكبير، كي يُعبِّر عمَّا في نفسه من العبقريات تمام التعبير، حتى لا يبقي بعضها مكتوفًا مجهولاً، لابد أن يَجِدَّ ذهنه دائمًا بالاطلاع ؛ وأن يُحرك به نفسه. وأن يُنوِّع من هذا الاطلاع. فإن شره الإحساس والتفكير، هو ميزة العبقري. فإن مذاهب القول التي تستلزمها حياتنا تقضي درس آداب العناصر الأخرى التي عمرت العالم، وأنشأت لها حضارة وعلومًا وفنونًا. فإن درسها يوسع عقولنا، ويُجدد آمالنا وقُوانا، ويُهيئ وحي ذكائنا، ويُعلي خيالنا. ولكي ينبغي أن لا نكون ناقلين، بل ينبغي أن نكون مفكرين باحثين فيها. ومن دلائل هلاك الأمم نظرها إلى حياة أجدادها واحتذائهم فيها احتذاء لا روح فيه ولا قوة، ولا ذكاء ولا فطنة...) [1] .

فإذا كانت القراءة النهمة تدفع الشاعر بالضرورة إلى التأثر بما يقرأ، وأخذ بعض الأفكار والمعاني من غيره ؛ فينبغي أن نحرص على التمييز بين نوعين من الأخذ :-

(1) نفسه. ص 5 / 371. وراجع أيضًا: عبد الرحمن شكري. د/ أحمد عبد الحميد غراب. ص 257 .

أما الأول:- فهو الأخذ دون شعور ؛ وهذا النوع يُسمى تأثرًا . وهو نتيجة طبيعية متمخضة عن الاطلاع الدائم . ولذلك فهو أمر طبعي لا يُعاب به الشاعر.

وأما الثاني:- فهو الأخذ العمد، وإثباته ليس من الصعوبة بمكان. وهذا النوع يُعد سرقة يُعاب بها الشاعر ؛ على ما قرره شكري في قوله (... نعم إن المطلع بآداب لغة من اللغات، لابد أن يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر. وإنك إذا أدمنت قراءة المتنبي مثلاً علقت بذهنك بعض معانيه. وأما المعيب فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمدًا ...)[1] .

فلا بد أن نُفرق بين الأخذ عن غير تعمد، والأخذ المتعمد ؛ حتى يكون الدارس والناقد على بصيرة.

أما إثبات العمد فليس من الصعوبة بمكان. فمن مظاهر تعمد السرقة دقة النقل، والأخذ لا المشابهة والتوليد. فإن المشابهة والتوليد لا تُعد سرقة. ومنها تسلسل المعاني كما في الأصل، وكثرة المتشابه، وعجز الشاعر عن الابتداع والتوليد....

وهذا يعني أن هناك رابط بين السرقة والتعمد، فلا يصح لناقد أن يحكم على أديب بأنه سطا على إبداع أديب آخر وسرقه، إلا إذا تأكد لديه أنه تعمد ذلك. وهذا التأكد لا يقوم على الحدس والذوق، ولكنه ينشأ عند الناقد من ملاحظته أن النقل عن الآخر يمثل ظاهرة تتسم بالدقة في المتابعة والمحاذاة، وأن ترتيب المعاني عند الآخذ هو نفسه الترتيب عند المأخوذ منه، وأن التشابه بين العملين كثير. وأن الآخذ ضعيف ضعفًا يعجز معه الابتداع والتوليد.

أما وجود بعض المشابهة بين هذا وذاك، فلا يصح أن يجرفنا إلى الحكم بالسرقة، لأن تلك المشابهة ناتجة عن الاطلاع. وكذلك لا يصح أن نحكم بالسرقة إذا

---

(1) الديوان. ص 5 / 370، 371 .

وجدنا الشاعر أو الأديب يولد معنى من معاني الآخرين. لأن التوليد يحتاج إلى موهبة إبداعية خاصة، وما ينشأ عنها لا يكون سرقة.

المبحث الرابع : الحرية بين الانحلال والالتزام

الالتزام يرفضه دُعاة الحرية الفكرية، بدعوى أنه يحجب حرية الأديب، ويُقيِّد قيمه الفنية والجمالية، فباتت هذه القضية من المشكلات الكبرى التي تواجه الأدب الإسلامي. لأن الأدب الإسلامي يدعو إلى الالتزام بالتصور الإسلامي.

بداية ينبغي توضيح معنى الالتزام في اللغة، والاصطلاح الأدبي، حتى نقف على حقيقة الجدل الدائر حول هذه القضية.

الالتزام في اللغة:

الالتزام: مصدر من الفعل (التزم)، وهذا الفعل من مادة الفعل الثلاثي (لَزِمَ)، على وزن (فَعِلَ)، بكسر العين.

قال صاحب (لسان العرب):

(... والفعل : لزم يلزم. والفاعل: لازم. والمفعول به: ملزوم.

لزم الشيء يلزمه لزمًا ولزومًا، ولازمه ملازمة ولزامًا، والتزمه وألزمه إياه فالتزمه. ورجل لزمة: يلزم الشيء فلا يُفارقه)[1] .

وجاء في القاموس المحيط: هو (لُزَمَة، كهُمَزَة. أي: إذا لزم شيئًا لا يُفارقه)[2].

فبات أظهر معاني الالتزام في اللغة: التعلق بالشيء، والمداومة عليه، وعدم مُفارقته.

الالتزام في الاصطلاح الأدبي:

(1) لسان العرب. لابن منظور. مادة: لزم .

(2) القاموس المحيط. للفيروزي. مادة: لزم .

وفي الاصطلاح الأدبي جاء في (المعجم الأدبي)، أن الالتزام هو: (حزم الأمر على الوقوف بجانب قضية سياسية، أو فنية، والانتقال من التأييد الداخلي، إلى التعبير الخارجي عن هذا الموقف، بكل ما ينتجه الأديب، أو الفنان من آثار. وتكون هذه الآثار مُحصلاً لمعاناة صاحبها، ولإحساسه العميق بواجب الكفاح، والمشاركة الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام)[1].

وجاء في موسوعة (لاروس)، أن الملتزم هو: (الذي يتخذ موقفًا في النزاعات السياسية، والاجتماعية، مُعبِّرًا عن أيديولوجية طبقة ما، أو حزب، أو نزعة). وأن الالتزام هو: (المشاركة في القضايا السياسية، والاجتماعية)[2].

يتضح من ذلك أن الالتزام في الاصطلاح الأدبي هو: أن يلتزم الأديب في أعماله الأدبية عقيدة من العقائد، أو مبدأ من المبادئ، أو فلسفة من الفلسفات.

وهكذا فإن فكرة الالتزام قديمة، كما يَتَبَدَّى في معاجم اللغة، ولكنها تطورت، وأخذت أبعادًا سياسية، واجتماعية، وفكرية.

وأما في المعنى الاصطلاحي فهو يقتضي الثبات، والوضوح والصراحة والصدق، وتحمل التبعات والمسؤوليات .

وقد صاحبت فكرة الالتزام نشوء الفكر، والأدب، والفلسفة. فقد مات سُقراط دفاعًا عن فكرة الملتزم، وكذلك كان أفلاطون ملتزمًا، لذا عكف على صياغة جمهوريته الفاضلة، وقد حمل على الشعراء في زمانه، لأنهم لم يكونوا ملتزمين، بل كانوا يخضعون لِلَونَيْنِ من ألوان الاستبداد: استبداد الجمهور، واستبداد الحاكم، فتملقهما معًا.

---

(1) المعجم الأدبي. جبور عبد النور. ص 31 .

(2) نقلاً عن الالتزام في الشعر العربي. د/ أحمد أبو حاقة. ص 13 .

لذا فقد رحب بالشعراء الملتزمين في جمهوريته، أولئك الذين يُمجدون الأبطال، وأصحاب الفضائل.

وهكذا فإن الالتزام ليس بدعًا في كثير من الآداب العالمية، قديمها وحديثها، حتى أولئك الذين يؤمنون بنظرية (الفن للفن) يعملون في نطاق التزام معين، يرتبط بوجهة نظرهم في الفن، وكل مذهب من مذاهب الفن، أو الأدب يتحرك في إطار تصور مُعيَّن، ويلتزم شكلاً وموضوعًا بقيم خاصة، يحرص عليها أشد الحرص، ويُدافع عنها بقوة.

فالذين يرفضون الالتزام، لأنه قيد على حرية الأديب، ومُنافٍ للقيم الفنية والجمالية، يلتزمون . بقصد، أو بدون قصد . بقواعد ومبادئ تتناسب مع وجهة نظرهم.

الالتزام إذن منهج وأسلوب عمل وفق تصور مُعين.

والالتزام بعقيدة من العقائد، أو مبدأ من المبادئ، أو فلسفة من الفلسفات عند الأديب، بما يحمله هذا التصور من مقومات وخصائص، هو السِّمَة الجوهرية للأدب الإنساني في العالم كله.

على أن هذه المقومات والخصائص ليست أعباء، أو قيودًا تُحَمِّل الأديب فوق طاقته، وتقسره على لون مُعيِّن من ألوان التعبير، وتحمله على التكلف، والتَّعَمُّل ؛ بل تبدو إطارًا عامًا يتسق مع الفطرة السليمة، ويحول بينها، وبين الانحراف عن تلك الفطرة، فتفسد الطبائع، وتأسن الحياة، وبالتالي يصبح الأدب الصادر عن تلك الطبائع المكبَّلة بالانحراف، والفساد شكلاً من أشكال التعبير المرْضي. أو مسألة الضعف البشري، الذي يُلازم الإنسان من صميم اختصاص الأدب. لأن فقدان التوازن، هو الذي يُحدث التوتر، الذي ينجم بالضرورة رغبة في إعادة التوازن، تتمثل في الإبداع الفني. وكيف يمكن أن يحدث هذا الإحساس بالتوتر إذا لم تكن هناك أُطر

تحفظ التوازن، وتُعبِّر عنه، فإذا ما اهتزت تلك الأُطر نجمت الرَّغبة في العودة إلى التوازن، والالتزام بهذه العودة هو جوهر الأدب الإسلامي، وخاصيَّته الرئيسة[1].

الالتزام إذن عمل يبدأ بالنيَّة الصادقة، والعزم الذي لا يتزعزع، وينطلق من ممارسات واقعية في مختلف جنبات الحياة.

إنه وئام بين الإنسان ونفسه، وبين الآخرين، وهو يضم تحت جناحيه قيم الحياة الإنسانية، وقوانينها، أو أحكامها، وتصورات المؤمن لما يحيط به من كون وسُنن.

ويمتد ذلك التصور ليربط النفس البشرية بالكون وما فيه من تدفقات عاطفية وبين الحياة الدنيا وما فيها من تموجات شعورية، ومرجع ذلك كله هو ما يؤمن به الشاعر بعقيدة من العقائد، أو مبدأ من المبادئ، أو فلسفة من الفلسفات.

 والنفس ليست قوة تائهة ضالة، وإن كانت مسرح جهاد دائم، وصراع مستمر، فالصعود دائمًا ليس حركة سلبية، والتسامي لا يتحقق دون جهد. وعمل المؤمن اليومي هو جهاد نحو الأفضل، ولا يموت الصراع ما دام في الحياة شياطين، ورغبات، وأهواء. ولكن لهذا الجهاد والصراع قوانينه وطُرقه. وعلى الشاعر الحق أن يلتزم بتلك القوانين، وهذه الطُّرق.

ويدخل في إطار الالتزام الخُلقي، والعقدي، كل ما من شأنه البُعد عن الموبقات، وتزيين السقوط، والتماس ما يغضب الله، ويُخالف شريعته. وأمَّا ما عدا ذلك فعلى الأديب أن يتحرك بحرية، مصوِّرًا خلجاته ومشاعره، وتجاربه، في غوص عميق إلى جوهر واقعه، وفهمه وتحليله.

---

(1) راجع: في الأدب الإسلامي. د/محمد صالح الشنطي. ص 74 .

فالإسلام يدعو إلى الفهم العميق لواقع الإنسان، وعلى الأديب أن ينفتح ويقتنص الحكمة الضَّالة، ويصوغها في تشكيل فني بعيد عن التسطيح. فالرؤية في إطار الواقعية بمفهومها الموضوعي، هي أساس الالتزام العقدي، والخلقي[1].

من هذا المنطلق فإن دُعاة الحرية، الذين يتحدثون عن الممنوعات التي تُكبِّل الفرد، وتمنع من انطلاقته، يعتقدون أن الالتزام هو الإلزام.

غير أن الإلزام يُفارق الالتزام في المعنى، على ما أشار إليه صاحب تاج العروس، الذي يقول: (الإلزام هو: التبكيت. واللازم: ما يمتنع انفكاكه عن الشيء)[2].

فالإلزام يعني الممارسة الفوقية، والإجبار، والقسر. فهي صفة مفروضة من الخارج.

والإلزام رديف الإكراه. وهو إكراه الآخر على القيام بعمل ما، أو الاعتقاد بفكر ما.

في حين يعني الالتزام، الشعور التلقائي بضرورة الثبات على موقف مُعيَّن، أو فكر مُعيَّن ؛ فهو إحساس نابع من الدَّاخل، وليس مفروضًا من الخارج، فهو طوعي مقرون بالحماسة، والرغبة.

فالإلزام قرين التَّكلف، التعسف، والظلم.

أمَّا الالتزام فهو صفة خلقية عقدية تنبع من الدَّاخل. لذلك فوجود الالتزام يُحتِّم وجود الاقتناع الداخلي الثابت[3] .

---

(1) راجع: في الأدب الإسلامي. د/ محمد صالح الشنطي. ص 79. بتصرف .

(2) راجع: تاج العروس. مادة (لزم) .

(3) في الأدب الإسلامي. د / محمد صالح الشنطي. ص 76 .

بيد أن الالتزام الداخلي أو الذَّاتي، هو الوجه الآخر للصدق، فالتعبير عن النفس، وما يعتمل فيها، والفكر، وما يتفاعل فيه، والخيال وما يضطرم به، والروح وما ينبثق عنها. كلها أمور خاصة، قد تُميز أديبًا عن الآخر، وتجعل من الإبداعات . شكلاً ومضمونًا . تجارب لها صفة الخصوصية، على الرغم من أنها تبدو في إطار النَّسق العام لهذا اللون الأدبي، أو ذاك.

فقد يتناول أديبان حادثة بعينها، لكن لكل منهما رؤيته الذَّاتية، وأداءه المتميز، دون أن يتناول ذلك بعض الأساسيات الفنية[1].

من هنا يتقرر أن الالتزام ليس نقيضًا للحرية، والرقابة الموجودة الآن في كل المجتمعات تقريبًا ليست قيدًا على الحرية، وليست حجرًا على الإبداع.

والحرية . حتى في المجتمعات الغربية، التي تُقدس الحرية الفردية . لها حدود تقف عندها، فالحرية المطلقة هي الفوضى بعينها.

على أن مفهوم الحرية يختلف من فلسفة إلى أُخرى. فالحرية في الدول الشيوعية ترتبط بلقمة العيش، ولا مجال لرأي، أو فكر يُضاد الفلسفة الماركسية، أو يخرج على نظام الدولة.

والحرية في أوربا الغربية، وأمريكا، وغيرها، لهما مفهوما في حرية رأس المال، وفي التعبير الفردي، مهما أضرَّ بالقيم، أو جانب الطبيعة الإنسانية السوية، ويبقى الإنسان مع ذلك مقهورًا تحت وطأة الحياة الآلية، والعُزلة القاتلة، والتمزق الاجتماعي، والتَّسيب الخُلقي، ولا بأس أن يتمرد، أو يُقتل، أو ينتحر، أو يُغرق نفسه في خضم المخدرات، والمسكرات، والجنس ...فهذا حقه .. أعني حريته...

أمَّا في الأمة العربية والإسلامية فالحرية لها ضوابط لم يخترعها فرد، وموازين لم ينصبها حاكم بمحض فكره وإرادته. إن تلك الضوابط، والموازين من صُنع الخالق جل

(1) راجع: مدخل إلى الأدب الإسلامي. د / نجيب الكيلاني. ص 80. بتصرف .

وعلا، وهي أحكام ليست مجال تحيز، أو نزوات، رُوعيت فيها طبيعة الإنسان ومكانته، وقدراته النفسية، والعقلية، والبدنية. وهي أحكام لم تنبع من موقف آني سرعان ما يزول، أو ارتبطت بإنسان خاضع لسُنَّة الموت والحياة، أو تصاعدت من رغبة طبقة دون طبقة، أو ارتبطت بقهر الإنسان وتطويعه، وإهدار كرامته، وإنسانيته.

إن هذه الضوابط، والموازين أو الأحكام، هي من صُنع الخالق الرحيم العادل الذي [يَعْلَمُ خَائِنَةَ الأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِي الصُّدُورُ) [1] .

وهي في جملتها وحي (إِنْ هُوَ إِلاَّ وَحْيٌ يُوحَىٰ) [2]. فالإسلام يجعل المسلم خاضعًا لحساب الدنيا . وفق الحدود، والعقوبات الشرعية . ولحساب الآخرة عند مَنْ لا تخفَى عليه خافية في الأرض، ولا في السماء.

إن الالتزام في هذا التصور لا يتنافى مع الحرية الأصيلة، فلا هي مفسدة له، ولا هو معطل لها[3]. فالحرية والالتزام أمران مؤتلفان، وليس نقيضين متنافرين.

وقد يظن البعض أن شمولية الأديب قد تتعارض مع الالتزام المنشود.

إلا أن المتأمل في طبيعة الالتزام يجدها تُتيح للأديب شموليته، ورحابته. لأن التصور القائم على عقيدة من العقائد، أو مبدأ من المبادئ، أو فلسفة من الفلسفات يُحقق الاستواء الفكري للأديب، ويبعده عن المحدودية والقصور، ويُقربه من العالمية الحَقَّة الصَّادقة. على ما قرره الدكتور / إبراهيم عوضين، في قوله:-

(... فالفكر في الموضوع الأدبي الإنساني لا بد من أن يكون منبثقًا عن عقيدة، أو مبدأ، أو فلسفة معينة، حتى يتحقق لهذا الفكر الاستواء، وحتى يتخلص من أسباب التناقض والضعف، وعوامل التفكك والذبول، وحتى يبرأ من المحدودية

---

(1) سورة غافر. الآية (19) .

(2) سورة النَّجم. الآية (4) .

(3) راجع: مدخل إلى الأدب الإسلامي. د / نجيب الكيلاني. ص 81. بتصرف .

والقصور، وحتى يظل فكرًا إنسانيًّا، يأنس إليه الإنسان، في كل زمان ومكان، فلا يطرأ على الإنسان من المتغيرات الحيوية ما يجعله غريبًا عنه، إذ يجد فيه نفسه دائمًا، ويعثر على ما يحتاجه، وما يسعى إليه، وبذلك يضمن الأديب لفكره العالمية الحقَّة، بمعناها الصادق الشَّامل، وليس بمعناها المزيَّف الكاذب)[1].

فمفهوم الالتزام، لا يتعارض ومفهوم الشمولية، كما يتوهم بعض الدارسين، إنما الالتزام هو السبيل إلى الشمولية، لأنه التزام تلقائي تفرضه العقيدة السَّمحة على تجربة الأديب الشعورية، حيث (يتحرك الأديب بقوة الدَّفع الإنساني في محور العقيدة، دون أن يتجاوز . في تحركه . إطار القيم والتصورات، والأخيلة المنبثقة عن تلك العقيدة، فهو تحرك ذاتي لا يفرضه عليه مخلوق، ولكن تفرضه عليه فطرته من غير إكراه، ولا تصنع، حتى يكاد لا يشعر بفرض، أو إلزام)[2].

وهكذا فإن الالتزام بمفهومه الذي تقدم، من أهم خصائص التجربة الفنية للأديب، حيث لا يتعارض مع الحرية، والانطلاق الإبداعي، ولا يتنافى مع الشمولية المنشودة في الإبداع الفني، بل هو المتمم لهما، حتى تصل التجربة الشعورية إلى قمة الكمال الفني.

المصادر والمراجع:

– الأدب وقيم الحياة المعاصرة. د/ محمد زكي العشماوي. دار النهضة العربية. بيروت 1980م .

– الاعترافات. عبد الرحمن شكري. توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية.

– الالتزام في الشعر العربي. د /أحمد أبو حاقة. دار العلم للملايين. بيروت. ط: الأولى.

(1) في النقد الأدبي الإسلامي. د /إبراهيم عوضين. ص 321 .

(2) في النقد الأدبي الإسلامي. د / إبراهيم عوضين. ص325. بتصرف.

– تاريخ الشعر العربي. د/ محمد عبد العزيز الكفراوي. دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

– التجديد في الشعر الحديث. د/عز الدين إسماعيل. منشورات النادي الأدبي بجدة. ط: الأولى سنة 1986م .

– التفسير النفسي للأدب. د/ عز الدين إسماعيل. مكتبة غريب. ط: الرابعة.

– ديوان عبد الرحمن شكري. جمعه وحققه وقدم له /نقولا يوسف. ط: الأولى. توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية.

– الشعر العربي المعاصر. د/عز الدين إسماعيل. دار العودة. بيروت. لبنان.

– عباس العقاد ناقدًا. د/عبد الحي دياب. الدار القومية للطباعة والنشر.

– عبد الرحمن شكري. د/أحمد عبد الحميد غراب. (الأعلام 11). الهيئة المصرية العامة للكتاب.

– فصول في الشعر ونقده. د/شوقي ضيف. ط: الثانية. سنة 1977م .

– في الأدب الإسلامي. د/محمد صالح الشطي. دار الأندلس للشرق والتوزيع – حائل –

– في النقد الأدبي الإسلامي. د/ إبراهيم عوضين. مطابع الشناوي بطنطا.

– في النقد الأدبي. د/شوقي ضيف. ط: السادسة. دار المعارف بمصر.

– قضية الشعر الجديد. د/محمد النويهي. ط: الثانية. مكتبة الخانجي، ودار الفكر.

– مدخل إلى الأدب الإسلامي. د/محمد نجيب الكيلاني – كتاب الأمة – العدد (14) – جمادى الآخرة. سنة 1407هـ .

– من صحائف النقد الأدبي الحديث. د/عبد الوارث عبد المنعم الحداد. دار الطباعة المحمدية بالقاهرة. ط: الأولى سنة 1989م .

– موسيقى الشعر. د/ إبراهيم أنيس. ط: الخامسة. مكتبة الأنجلو المصرية. سنة 1981م.

- نظرات في أصول الأدب والنقد. د/بدوي طبانة. ط: الأولى. سنة 1983م.

- النقد الأدبي الحديث. د/محمد غنيمي هلال. ط: الثالثة. دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

- النقد العربي الحديث ومذاهبه. د/محمد عبد المنعم خفاجي. الحلقة الثانية. دار الطباعة المحمدية.