القصيدة العربية القديمة وتجربة الحداثة: قراءة في فكر خليل مطران النقدي

إبراهيم أحمد ملحم

مدرس بقسم اللغة العربية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الإمارات العربية المتحدة .

الملخص

تعالج هذه الدراسة رؤية خليل مطران النقدية للقصيدة العربية القديمة ، وذلك من خلال أربعة محاور ، هي : لغة الشعر ، والشعر والتجربة ، وبنية القصيدة ، والإحياء (الشعري/ النقدي) والعصرية .

لقد تصور مطران مذهبه الحداثي يخوض صراعاً مذهبياً ضد الكلاسيكية الجديدة أو الإحياء ، كما فعلت الرومانسية تماماً . فأكد أن سلطة التراث ينبغي ألا تطغي على ذاتية الشاعر ، وفي الوقت نفسه ، ينبغي أن يحافظ الشاعر المعاصر على الأصول بوصفه امتداداً للتراث المتكامل .

ولترسيخ فكره النقدي في الحداثة ، هاجم إحياء القصيدة العربية القديمة ، ونقادها الإحيائيين ووصفهم بالجامدين . واقتضت استراتيجية الدعوة إلى الحداثة من مطران تحطيم النموذج (الشعر العربي القديم) لكف الشعراء المعاصرين عن تمثله ، وأخذت هذه الاستراتيجية شكلين ، هما : التهكم على نمط القصيدة العربية القديمة ، وأساليبها ، ولغتها . وفي المقابل لفت الانتباه إلى نمط القصيدة العربية وأساليبها ، ولغتها ، أو إلى النموذج البديل الذي ينبغي أن يُحتذى .

يحظى فكر خليل مطران بأهمية كبرى من الصعب أن يتجاوزها المؤصلون للتجديد في الشعر العربي الحديث ونقده[1] ؛ فقد انطلقت دعوته للحداثة الشعرية من قاعدة صلبة ، تتمازج فيها ثقافته العربية بالثقافة الأجنبية ، وتؤيدها طاقته الخلاقة في البحث عن التجديد من غير أن يجرح التقاليد الفنية[2] ـ كما أعلن الشاعر عن نفسه[3] ـ مما جعل البعض يرى أن مكانه من حافظ وشوقي مكان الأستاذ والرئيس[4] . وقد عبر الشاعر أبو شادي عن مكانته النقدية بقوله : «لولا مطران لغلب على ظني أني ما كنت أعرف ـ إلا بعد زمن مديد ـ معنى الشخصية الأدبية ، ومعنى الطلاقة الفنية ، ووحدة القصيدة ، والروح العالمية في الأدب»[5] .

هذه الخطوة التي حازها مطران ، تدفعنا إلى طرح تساؤلات جوهرية هي : كيف تصور مطران لغة القصيدة العربية القديمة ، وبنيتها ، وهو يسعى إلى ترسيخ رؤيته للحداثة؟ وما موقف الإحيائيين من دعوته إلى نبذ التقاليد الفنية شعراً ونقداً؟ وهل التزم فعلاً عدم جرح التقاليد الفنية فعلاً؟ . سيحاول البحث الإجابة عن هذه التساؤلات من خلال مناقشة رؤية مطران النقدية ، وذلك ضمن المحاور الأربعة الآتية : لغة الشعر ، والشعر والتجربة ، وبنية القصيدة ، والإحياء (الشعري/ النقدي) والعصرية .

لغة الشعر

تُثار قصيدة لغة الشعر عند كل مرحلة من مراحل التجديد والتطور «فاللغة ـ بوصفها ترجماناً لكل فعل ، أو المقابل اللفظي لكل موقف ـ إنما تتكيف بحكم ما في طبيعتها من طواعية ومرونة ، وفقاً لكل فعل وكل موقف ، فإذا هي تتحمل الجديد من الشحنات التعبيرية كلما تجددت الأفعال والمواقف . ومن ثم تظل اللغة دائماً أوضح وأقوى وأول ظاهرة تتجمع فيها كل سمات الوجه الحضاري الذي تعيشه الأمة»[6] .

وفي هذا الوضع «يكون الشعر نوعاً من النبوة (الإلهام) حقاً ، لكن ما يُتنبأ به ليس الأحداث بل حركات الروح ، انبثاق القوى غير المعروفة حتى الآن من

الإرادة والعقل ، الأنشطة المثيرة في القلب التي ستحول الصفة المميزة للحياة الإنسانية ، وتفتح صور الآفاق الذهنية الفسيحة الجديدة للخيال والتصنع»[7] . ووعي الشاعر بالدور الخطير الذي تؤديه اللغة يدفعه على الدوام إلى البحث عن لغة جديدة ، بريئة من تراكم غبار الماضي ، لها خصوصيتها ، وحيويتها للتعبير عن التجربة المعاصرة .

فاللغة أعمق وأبعد من أن تكون مجرد وسيلة تعبير ، «إنها نواة الثقافة ، نواة الشخصية[8] ، وهي من حيث كونها تعبيراً عن الوجود صنعة وجود كذلك ، فيها يظل الإنسان حاضراً في الماضي والمستقبل ، فهو يرحل باللغة في الوجود ، ويستنبطه ، ويراه ويتحاور معه ، ويتخطاه[9] . إن الشاعر يدرك تماماً أن عالمه الشعري مبني أساساً على الكلمة[10] ، وأن روعة الإبدع تتجلى في قدرة هذه الكلمة على الاندماج في السياق اللغوي ، وتحقيق الثراء النصي في ذهن المتلقي ، وعلى بلورة روح العصر باكتسابها سمة التميز الحداثي .

بهذه الصورة ، يغدو الحديث عن لغة الشعر في ظل حداثة مبكرة ، انبثقت في خضم سيادة تلقي القصيدة الإحيائية في غاية الحرج والحساسية . وتجنباً لهذا المأزق ، فإن دعوة مطران المبكرة للحداثة في القصيدة العربية طرحت قضية الجرأة على اللغة في سياق الحفاظ على الثوابت (أصول اللغة) كي لا تفقد دعوته مصداقيتها في المرور عبر قنوات الجماعة ، وفي الوقت نفسه كي لا توحي للمتلقي أنها منبتة الجذور عن التراث . فهو ـ يؤكد في مقدمة ديوانه ـ يوافق زمانه فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب مع الاحتفاظ بأصولها[11] .

إن «أصول اللغة» يرادف في تصور مطران «التراث» بصفة عامة ، أو الثقافة الجاهزة التي ورثها عن الأسلاف ، والتي تظهر منسوجة في نتاجهم الأدبي . هذا النسيج يحظى لديه بتقدير كبير ؛ لأنه يشكل الأصول التي تبنى عليها الحداثة المعاصرة . والبناءا لحداثي ، بهذه الصورة لا يعني العجز عن مواصلة أخذ الأصول كما وردت عند القدماء ، وتوظيفها في حياتنا ، بل يعني أن هذه الأصول بحاجة دائمة إلى التجدد ، إلى الدم الدافئ الذي يسري في

شراييها كي تبقى متمتعة بالحياة والقوة . يقول : «أردت بحق السن ، وبحق المران المتصل ، والارتياض القديم على قرض الشعر أن أتمشى في طريق هذا الجديد ، بعد أن أكون قد أثبت بنهاية المستطاع أن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة ، بل لرغبة في نوع آخر من النظم ، يفتح في وجه والجه أقصى الآفاق ، وييسر له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض ، ويرد على اللغة من الحياة والقوة وما تعود به عاملاً بين أكبر عوامل الرقي في الأمم»[12] .

وعلى الرغم من ثقافة مطران التراثية ـ التي غرسها في ذهنه أستاذاه اليازجيان : خليل وإبراهيم ـ فإن سعة اطلاعه على الثقافة الأجنبية ، جعلت من الثقافة الأولى مرتكزاً للتجدد لا نقطة للجمود . ولذلك يقول في الشيخ خليل اليازجي : «ولو وجد من الأجل فسحة لأقرَّ بلا ريب لغة العصر على أصح قرار بين الأسلوب القديم والأسلوب الجدير به هذا الزمن»[13] . أما الشيخ إبراهيم ، فقد تعلم منه مذهب الإتقان ؛ أي لا يخلق جديداً ، ولكنه يتقن ما يصنعه إلى حدّ أنك تعزوه إليه وتعرفه بطابعه»[14] .

فالشاعر يرى أن ما يميز لغته شاعراً معاصراً هو القدرة على انتهاك لغة الأسلاف[15] ، وأنها ليست ملكاً له إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره كي يحقق خصوصيتها ، فتتخلص من رواسب الماضي ، وتصطبغ بصوت الذات الخلاقة التي تنفلت دائماً من ربقة التقاليد إلى «العصرية» المنفتحة هنا على المستقبل . وحركة الشاعر السهمية إلى الحداثة ، حركة لا تراجع فيها ، إنها حركة تمردية على الجمود ، تأخذ من الماضي القدر الذي يمكنها من الاستمرارية والتجاوز . ولا يتأتى هذا الأخذ إلا بعد هضم التراث ، أو تحقيق مذهب الإتقان ـ وفق تعبير مطران السابق ـ كي يكون الشاعر قادراً على استيعاب سمات العصرية ومتطلباتها . يقول أدونيس : «فالشاعر الجديد يؤخذ من أصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل فيما كانت تعانق حاضرها وتعبر عنه . مثل هذه الأصوات مفتوحة للحوار والنمو والفعل ؛ بحيث إننا لا نقدر في تفكيرنا اليوم إلا أن نتلاقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها . وفي هذا التلاقي والتفاعل لا نعاكس

المجرى الذي يحفره نهر الإبداع باتجاه المستقبل ، بل نصبح كمن يسير مع هذا المجرى ، ويرافقه ، ويعيش فيه بانفتاح دائم ، وفتوة أبدية»[16] .

فالقصيدة الحديثة ليست نسجاً لغويًا على منوال فصحاء العرب ، وإن أثبت الشاعر في نسجه هذا براعة . إنها عملية كشف عن الجوانب الجديدة في الحياة ، تلك الجوانب التي تستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة[17] ، ولكن من غير طمس الأصول التي انبثقت عنها ، أو التي أوصلتها عبر التاريخ إلى هذا المستوى .

لقد أفصح مطران عن تصوره للغة الشعر في ضوء «العصرية» منذ صدر العدد الأول من «المجلة المصرية» . ويقول : «والذي نتوخاه من الانتقاد في هذه المجلة أمران ، أولهما إظهار محاسن اللغة الفصحى ليهتدي المطالع إلى أسرار جمالها ، ويدرك أسباب عظمتها وجلالها ، مع التنبيه إلى ما هناك من تحريف ركبه النساخ ، ولزمتهم تبعته ، أو استعارات وتشابيه كانت تحسن الأزمنة الخالية ، وتجمل الرغبة عنها الآن مجاراةً لهذا العصر في أذواق أهله وآدابهم ، أو تراكيب قصّر عن تحديها من قل علمه باللغة ، ولم تستحكم ملكته في صحة التعبير وإجادة التحرير»[18] . فالاتجاه إلى العصرية ليس يعني القطيعة عن التراث أو تجاوزه ، بل يعني التواصل مع العناصر المشرقة من لغة الشعر التراثية ، أما إن قصّر نتاج الشاعر المعاصر عن بلوغ هذا المستوى ، فإنما يعود ذلك إلى ضعف حصيلته اللغوية ، وسوء فهمه للغة التراث الشعري ، وقلة حيلته في الجرأة على الخلاق للغة .

في ظل جرأة الشاعر على اللغة ، وخصوصية التجربة ، لا تعدو الأعراف/ التقاليد أن تكون سوى «عنصر واحد من عناصر الذخيرة في النص ـ والتي يمكن تعريفها بأنها جميع السياقات التي يمتصها النص ويجمعها ويخزنها ـ ولكنها أهم عنصر في النص»[19] ، وهي «لا توجد كلّياً لا في النص ولا في القارئ ، بل في العلاقة بينهما»[20] ؛ ذلك أن السلطة المطلقة للغة الشعر التراثية على تجربة الشاعر المعاصر تحول دون حريته شاعراً مبدعاً معاصراً ، وأن انعدام التواصل بين التراث والمعاصرة سيجعل العمل الأدبي كالشجرة المنبتة عن جذورها .

إن السبيل القويمة لتجربة الحداثة هي تجسير الهوة بين التراث والعصر ، من غير طمس لبصمات الشاعر الذاتية التي تميزه من غيره . يقول مطران مخاطباً الشاعر المعاصر : «أريد أن يتغير شعرنا مع بقائه شرقيّاً ، ومع بقائه غربيّاً ، وهذا ليس بإعجاز ، شرط العصرنة والتحديث ، والصدور عن الذات الشاعرة ، وإلا فإن لم تكن إلا محاكياً ، فما حاجتهم (أبناء عصرك) إليك ، والسابقون أفصح منك لساناً ، وأبلغ بياناً ، وأقدر على التصرف في لغتهم الطبيعية التي أخذوها بالرضاع . . ثم إن لم تكن إلا ناقلاً مترجماً ، أو مقتبساً كما يقولون ، أو مختلساً من روائع لغة أجنبية نظمها مجهول ـ كما يفعل غير واحد من متأدبي هذا الوقت ـ فما أغنى أمتك عن هذه المحاولات . ثم إن لم تكن إلا غريباً في زمنك ، وليست لك ـ شعراً ونثراً ـ نوازع إنسانية سامية ، ولا ريحيات وطنية ، ولا نقوش غير مسبوقة تصف بها أحساب قومك أو مجد آبائك وأجدادك ، . . فلا رعاية ولا حرمة لغربتك عند الذين يعقلون . . أريد أن يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا في مختلف أنواع رقيه»[21] .

فالحداثة غير الواعية التي تولي وجهها شطر الغرب ، تخرج على مقومات وجودنا الحضاري ، ونظم الشعر من صلب اللغة التراثية دون محاولة تجاوز النسيج اللغوي للقدامى يمسخ شخصية الشاعر ، ويجعل من شعره شيئاً عديم الجدوى . فهؤلاء القدامى ـ كما يقول مطران ـ «لهم عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا . ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا ، لا لتصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغاً في قوالبهم ، محتذياً مذاهبهم اللفظية»[22] . فليس يضير الشاعر المعاصر أن يفرغ إبداعه في قوالبهم ، أو يحافظ على أصول لغتهم ، ولكن ما يضيره فعلاً هو أن يعيش تجاربهم ، وفي الوقت نفسه ، يصب إبداعه في قوالبهم ، ويبقى أسير لغتهم .

ويبدو أن دعوة مطران النقدية إلى الحداثة جوبهت بالرفض ، وذلك نظراً لرغبة «الجامدين» في الإبقاء على سلطة الأعراف/ التقاليد ، وحصر الشاعر

بمهمة «التوليد»[23] أو الإحياء . يقول : «أما الأمنية الكبرى التي كانت تجيش بي ، فهي أن أدخل كل جديد في شعرنا العربي بحيث لا ينكر ، وأن أستطيع أن أقنع الجامدين بأن لغتنا أم اللغات ، إذا خُدمت حق خدمتها ، ففيها ضروب الكفاية لتجاري كل لغة قديمة وحديثة في التعبير عن الدقائق والجلائل من أغراض الفنون»[24] . ويصف موقف هؤلاء من شعره قائلاً : «قال بعض المتعنتين الجامدين من المتنطسين الناقدين : إن هذا شعر عصري ، وهموا بالابتسام . فيا هؤلاء ، نعم ، هذا شعر عصري ، وفخره أنه عصري ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر»[25] .

وعلى الرغم من موقف مطران غير المهادن لهؤلاء «الجامدين» ، فإن لجوءه إلى ربط دعوته للحداثة في الشعر العربي بتجارب الشعراء التراثيين الذين نادوا بحداثة اللغة الشعرية في بيئاتهم آنذاك ، ينم عن رغبته في الحد من تأزم العداء معهم . فهو يقول : «لم أكن مبتكراً فيما صنعت ، فقد فعل فصحاء العرب قبلي ما لا يقاس إليه فعلي ، فإنهم توسعوا في مذاهب البيان توسع الرشد والحزم ، وجاريتهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من أساليب النظم»[26] .

وربما كانت مقولته السابقة هي الحافز الرئيس لربط طه حسين دعوة مطران إلى الحداثة في الشعر بدعوة أبي تمام للأمر نفسه . يقول طه حسين في أبي تمام «كان يرى نفسه مسيطراً على الفن ، ويتخذ اللغة خادماً له ، ويأبى أن يكون خادماً للغة . فشعره ليس نتيجة للطبع الخالص ، ولكنه نتيجة للطبع والعقل والإرادة جميعاً ، وكان خليل مطران يذهب بفنه هذا المذهب»[27] .

وقد يكشف لجوء مطران إلى لغة الشعر التراثية في بدايات نتاجه الشعري عن رغبته أيضاً في حسر أصوات الرفض المنطلقة من «الجامدين» . لكن لجوءه إلى توظيف اللغة التراثية في تجربته شاعراً معاصراً لم تدم طويلاً ؛ فقد وصف قصائده التي قيلت في هذه الفترة بالقصائد الضعيفة في مقابل طريقة الحداثة ، وذلك في قوله : «إنني أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة هو شعر المستقبل ؛ لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا»[28] . فقصائده «الضعيفة» لا

تعبر عن ذاته ولا عن تجاربه ، بل هي منحدرة من قوالب متوارثة ، استهلكها الشعراء ، فأفقدوها نضارتها . صحيح أن أبا تمام مثلاً ، كانت لديه الجرأة على اللغة ، وكان همه منصبّاً على تغيير نمط التشكيل اللغوي في القصيدة ، لكنه لم يخرج عن القوالب العروضية لها[29] . مما يعني أن جرأته كانت محدودة ، ويعين أيضاً أن هذه المحدودية لم تعد تقنع الشاعر العربي المعاصر .

يقول مطران : «لم أكن مبتكراً فيما صنعت ، فقد فعل فصحاء العرب قبلي ما لا يقاس إليه فعلي ؛ فإنهم توسعوا في مذاهب البيان توسع الرشد والحزم ، وجاريتهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من أساليب النظم»[30] . فقوله «على ما اقتضاه هذا العهد» يؤكد نزعة الشاعر التمردية على اللغة التراثية ، بما فيها اللغة التي نسجها شعراء الحداثة في زمنهم . إن هذا العهد يقتضي لغة أخرى غير لغة هؤلاء ، لغة تنتهك محدودية فهم «اللغة الشعرية» ؛ إذ تصبح الكلمة في موقعها صورة . ومن هنا لا نجد مطران يفصل الحديث عن لغة الشعر عن التصوير الشعري ، فخصوصية اللغة تتأتى من خلال رؤيتهما متضامنين معاً . يقول : «فشرعت أنظمه . . موافقاً زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب ، لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات ، والمطروق من الأساليب»[31] .

وقد تكون هذه الرؤية للغة الشعر ثمرةً لاطلاع الشاعر على الثقافة الأجنبية . ففي ظل تجربة الحداثة ـ كما يرى بسام الساعي ـ تنبه الشعراء «متأثرين بالتيارات الغربية كالرمزية والسوريالية وما بعدها إلى دور الكلمة في تفجير قشرة الواقع ، وتجاوزه إلى ما فوق الواقع ، شأنها شأن الصورة ، بل إن الكلمة في تركيبتها الجديدة صورة ، ولكن من نوع آخر ، إنها صورة لغوية تؤدي الدور نفسه الذي تؤديه الصورة العادية ، وإن كانت أشد غموضاً وتعقيداً منها»[32] . إن القصيدة وفقاً لهذا الفهم ، تخرج عن كونها شكلاً من أشكال التعبير لتصبح شكلاً من أشكال البقاء . وفي هذا ، نجد مطران يقول عن نتاجه الشعري : «وقد عَرَض لي أن أبقيت في هذا الديوان خليطاً من المذهب القديم ، ولكني لم

أفعل ، إلا وقد طاوعت ضميري ، وسايرت اعتقادي فيما هو جدير بالبقاء على الدهر»[33] .

- ٢ -

الشعر والتجربة

على الرغم من أن اللغة تتحول تحولاً حتمياً من لحظة إلى أخرى بحكم ما تفرضه عليها فيزيولوجيتها الخاصة ونموها . . وأنها تتحرك باستمرار دون أن نشعر بحركتها اليومية ، وعلى الرغم من أن الشاعر لا يكون شاعراً إلا إذا حقق لنفسه عالمه اللغوي الخاص به ، وعلى الرغم من أن الشعراء لا اللغويين ولا النحويين . . هم الذين يحركون اللغة ويطورونها ، على الرغم من ذلك كله فقد ظل الشعراء يكررون ما قاله الأوائل ، دون محاولة واحدة لكسر جدار الخوف الذي يحول بينهم وبين الدخول في مغامرة جديدة مع اللغة[34] .

والشاعر الذي يعي خطورة مهمته ، ويمتلك الجرأة للدخول في مغامرة جديدة مع اللغة ، يندفع في خضم التجربة ، نافضاً عن ذاته غبار الماضي ، مؤكداً حضوره الإنساني في التعبير (الشعر) ، وفي التوجيه (النقد) . فهو من خلال طبيعته فرداً خلاقاً «يبيح لنفسه أن يحتج على ما هو قائم في الحاضر . . قاذفاً صوب المستقبل بعمله الإبداعي»[35] ، ومحركاً مجرى التلقي الشعري من حوله . وهكذا ، فقد دفع الاحتجاج على ما هو قائم بمطران إلى التهكم على شعراء العصر الحاضر الذين يستلهمون تجارب القدماء ، ويهملون التعبير عن تجاربهم الذاتية ، ضاربين عرض الحائط بمتطلبات حداثة العصر وثقافته المنفتحة ، ولم ينج الشاعر العربي القديم أيضاً من هذا التهكم . يقول : «كتب أعرابي في صدر منظومة له «قفا نبك» فلم يستهل واحد منهم منظومةً بعد ذلك إلا وهو واقف باك ، ونظم آخر أبياتاً كثيرة بروي واحد سميت قصيدة ، فتبعه في ذلك كل ناطق بالضاد من صحراء الجاهلية الأولى العريقة في الهمجية إلى ساحة المعرض العام بباريس في أجمع زمان لأسباب الحضارة . وكلٌّ كتب القصيدة على ذلك النمط . وذكر أحد ظرفائهم أن الأرجوزة حمار الشعر ، فلم يروا

عقب ذلك أرجوزة إلا ولها أربع قوائم تمشي عليها . وهكذا هم يتقيدون بسلاسل التقليد . وكتاب اللغة الأجنبية يذهبون كل مذهب في اختراع التراكيب ، وابتداع الأساليب التي يظهر معها كل خفي ، ويتجسم كل روحاني ، وتتمثل كل صورة ، ويصور كل شعور ، فهم أبناء عصرهم ، ونحن أبناء العصور الخالية ،وهم يحيون بما ينظرونه ويحسونه ، ونحن نحيا بما ننقله حتى في التصور والحس»[36] .

إن استراتيجية الدعوة إلى التجديد تقتضي من مطران تحطيم النموذج (القصيدة العربية القديمة) لكف الشعراء المعاصرين عن تمثله . ولهذا فإن مطران حين يهاجم النموذج التراثي متهكماً ، لا يهاجم التراث بمطلق عموميته ، ولا يتحامل عليه صارخاً بمنطق أعوج ـ كما ذهب حلمي مرزوق[37] ـ ولكنه موقف تحكمه الغيرة على الشعر ولغته ، لما أصابهما من الجمود ، ولما أصاب الشاعر من اضمحلال لشخصيته الفنية شاعراً معاصراً ، في الوقت الذي ينبغي فيه أن تحظى اللغة الشعرية بتطور متنام كما يحظى النتاج الفني عند الأمم الأخرى . يقول واصفاً الحال الذي آل إليه الشعر : «وأخنى على الشعر تحوله عن الغاية الشريفة التي خُلق لها إلى أمور خاصة ، كالمدح والتشبيب والفخر والهجو ، وأمثال هذه الأغراض في القصائد لا ارتباط بين معانيها ، ولا تلاحم بين أجزائها ، ولا مقاصد عامة تُقام عليها أبنيتها ، وتوطد بها أركانها»[38] .

إن تطور لغة الشعر يقتضي أن نبدأ من حيث انتهى الأقدمون ، لا أن نستمر في محاكاة تجاربهم ، وعلى المرء أن يبذل قصارى جهده لبلوغ مستوي العصرية ، على الرغم من أن الوصول إلى الكمال الفني غاية لا تدرك ، ذلك أن استيعاب ثقافة العصر برمتها مطلب عصي عن التحقق ، وأن السعي لتطوير قدرات الذات الفنية مطلب دائم للحياة المتجددة غير الجامدة ، وحسب الشاعر أنه سعى إلى هذا الكمال ، فأثر في المتلقي ، فوضع بهذا التأثير حجر أساس لبناء مستقبل شعري متنام . وقد عبر مطران عن رغبته في تحقق هذا المستقبل بقوله : «أعرف أنني لست مِن العلم واقتدار الفكر في المكان الذي يبلغني منه أدنى المرام ، ولكنني تيقنت أن ما أردته به من الأغراض قد نفذ إلى قلوب قارئيه ،

وأحدث فيها ما أبتغيه من الأثر ، وكفى بذلك سروراً لي ورضى إلى أن يجيء في زماني أو بعدي من يدرك من طريقتي الشأو الذي قصرت عنه ، ويصل إلى المقام الذي لم أدن منه»[39] . ويجيب عن سؤال وجهته إليه مجلة «الهلال» : هل أنت مجدد أم قديم؟ قائلاً : «لم يقولوا عني أني قديم ، والواقع أني أجرأ من حافظ وشوقي على التجديد ، ولكني مع ذلك لم أجدد شيئاً عظيماً . والواقع أيضاً أن أسلوبنا قديم ، يدخله شيء قليل من المصطلحات والأفكار الجديدة . ولكن ليس قصدي من التجديد أن نقنع بقليل من الألفاظ والعبارات ، إنما أقصد بالتجديد أن يخلق الشاعر موضوعاً من أوله لآخره ويصوغه ويصوره ويفصله على النحو الذي وجدنا كل شعراء الغرب العبقريين قد نحوه في مولدات قرائحهم . فامرؤ القيس نظم القصيدة والمتنبي فخر ومدح ، ونحن مازلنا مثلهما . ولكن التجديد الذي يحتاج إلى الخلق والإبداع وتكوين الموضوع من أوّله إلى آخره ، لم يقدم عليه ولم يفكر فيه أحد للآن . ومن اجترأوا على التجديد مازالوا يعدون قدماء ، وهناك محاولات ، ولكنها ما تزال في طريق التكامل»[40] .

الشعر عند مطران كالحياة تماماً ، لا تستسلم للجمود ، بل يبقى تدفقها في تصاعد متواصل ، وكل قصيدة فجرتها أحاسيس شاعر هي شاهد على قائلها في حال معينة ، كما هي شاهد على حياته نفسها في مراحل تطورها ، وجدلها مع نفسها : ما الطريق التي ستسلكه من أجل حداثة أفضل؟ وماذا عليها أن تجتنب مفيدة من تجاربها الماضية؟ فما الشاعر بهذه الصورة إلا ناقد تعنيه الأعمال التي لم ينجزها بعد أكثر مما تعنيه الأعمال التي أخذت مكانها فعلاً في الحياة . ومن هنا لم يستبعد مطران شعر الصبا من ديوانه . يقول : «وللدلالة على صعوبة الوصول إلى الإتقان في مثل هذا النوع من النظم ، نشرت في هذا الديوان القصيدة الأولى من شعر الصبا ، وعدة قصائد أخرى كان في وسعي أن أضرب عنها صفحاً ، وأن أكتفي بما أستجيده من قولي ، ولا آخذ على نفسي فيه شيئاً ، غير أني آثرت أن يدارجني القارئ مدارجةً على كونها غاية في الإيجاز ، تمثلني لديه تمثيلاً إجماليّاً في كل حال مررت بها من أحوال هذه الطريقة»[41] .

إدراج شعر الصبا في ديوانه يكشف عن منهجه النقدي في التعامل مع الشعر ؛ فكل نتاج شعري يمثل مرحلة معينة في تاريخ الحياة ، وانعكاس تطوير الذات الشاعرة لقدراتها في الشعر لا يعني نبذ المرحلة السابقة ، ولا تكرارها ، بل التعامل معها شاهداً على مرحلة سابقة مرت بها الذات . ووفق المنظور نفسه ، تعامل مطران مع القصيدة العربية القديمة ، فهي شاهد على مرحلة مر بها الشعر العربي القديم ، وهذه المرحلة لم تعد تناسب الشاعر المعاصر ، مما يتطلب الكفّ عن ملاحقة التجارب السابقة ، والتعبير عن العصر . إن التخلص من رواسب التجربة القديمة ، والدخول في عالم الإبداع (المعاصرة) ، لا يتأتيان من فراغ ؛ إذ ينبغي صقل الذات بالثقافة التي تمكنها من اتخاذ نهج متميز من هذا العالم ، يؤدي وظيفته في المجتمع بفعالية وكفاءة . يقول مطران : «عدت إليه (الشعر) وقد نضج الفكر ، واستقلت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر ، فشرعت أنظمه لترضية نفسي حين أتخلى ، أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى ، متابعاً عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتهاه»[42] .

ينطوي قول مطران السابق على تمثله تجربة الشعراء الرومانتيكيين الذين سعوا لفهم الشعر على أساس أنه «انعكاس للعالم الداخلي للشاعر . . أو بعبارة أخرى أنه عملية خلق لا عملية صنعة» [43] ، وهو ليس استغراقاً كليّاً في كوامن الذات بعيداً عن صخب التجربة المعاصرة ، بل هو «تعبير عن العالم الداخلي ، أو لنقل عن العالم الخارجي كما ينعكس في نفس الشاعر ، وذلك بعد أن تنتظمه قوة الخيال الخالق عنده تنظيماً فنيّاً»[44] . فقوله «مجاراة الضمير على هواه ، ومراعاة الوجدان على مشتهاه» يوحي بالاستغراق في عملية الخلق (العالم الداخلي) استغراقا لا يفضي إلى الانقطاع التام عن أحداث قومه ومشاغلهم ، فتبقى هذه الأحداث والمشاغل (العالم الخارجي) هي الباعث الحقيقي للشعر ؛ ولهذا يقول مدمجاً العالمين معاً «لترضية نفسي . . لتربية قومي» انطلاقاً من وظيفة الشعر في الحياة ، ومن تجربة الشاعر فيها . وأما قوله «متابعاً عرب الجاهلية . .» فيرمي إلى تأكيد اقتداره علي نظم الشعر ، وسلاسة تدفقه

دون عوائق ، كما كان الشاعر العربي القديم ينشد الشعر وكأن إنشاده إلهام . ويبدو أن تأثر مطران بالآراء الرومانتيكية هو الذي دفعه إلى وصف قوة النظم وغزارتها بطاقة «عرب الجاهلية» ؛ فالشاعر الرومانتيكي يرى أن تجربته الفنية «انسياب تلقائي للمشاعر القوية»[45] .

ولكي يُجنب مطران ذاته الانزلاق إلى تجربة الشاعر العربي القديم ، يهب ذاته الحرية الكافية للسيطرة على جيشان عواطفه ، وللسيطرة على أسلوب التعبير عن تجربته شاعراً معاصراً ؛ فهو ـ كما يرى ـ ليس عبداً من عبيد الشعر ، تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده[46] . الشاعر وفقاً لهذه الرؤية «لا يخضع للأسس التي تواضع عليها النقاد وعلماء الشعر ودارسو الأدب ، ولا للمبادئ التي سنتها العرب ، وإن كنا نلمح عنده بأنه يقر بطريقة غير مباشرة أن الشعر وزن وقافية ، فالشاعر حر في اختيار الأسلوب الذي يريد ، أو الذي يقصد إليه»[47] .

ولا شك في أن سيطرة الشاعر على تأجج عاطفته في أثناء عملية الإبداع ، تهب العمل الفني تميزه ، وتؤكد عبقرية منتجه . وفي هذا يقول الناقد الرومانتيكي كولردج عن شعر شكسبير : «الصور فيه براهين عبقرية أصيلة ، وما ذلك إلا لأنها خاضعة في صياغتها لسيطرة العاطفة»[48] . على هذا النحو ، يصبح الحديث عن الشعر الذي يتحرر فيه القائل من عبوديته ، فيسيطر فيه على عاطفته ، متيحاً للخيال أن يحلق في فضائه الحر ، يصبح الحديث عن هذا الشعر حديثا عن «شعر المستقبل ؛ لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً»[49] على حد تعبير مطران .

نلمس في قول مطران الأسبق «لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجلى» إعادة للوظيفة الاجتماعية للشاعر العربي القديم ، وفي الوقت نفسه ، استغلال الثقافة الأجنبية في تفعيل هذه الوظيفة . فهو يستدعي إلى الذهن مهمة الشاعر الإغريقي المسرحي ، كما حددها أرسطو في سياق الحديث عن المأساة ، وهي «التطهير» من الأمزجة الضارة التي يرمي الفن إلى التخلص منها ، نتيجة إثارة

الرحمة والخوف في نفس المتلقي ، ذلك أن الفن يسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر ، والإنسان في حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة[50] . ولعل القول الآتي لمطران يؤكد بجلاء هذا الأمر ، فهو يقول في نهاية تقديمه لديوانه : «غاية ما أتمناه لدى القراء من جزاء . . أن يشاركوني في وجداني في أثناء مطالعتهم لهذا الكتاب ، فيرضوا عن الفضيلة كما رضيت ، ويأسوا من الرذيلة كما أسيت»[51] . وهذه الوظيفة ، لا تتحقق بفعالية إلا إذا استوحى من التراث الأجنبي الأشكال الفنية ، والمضامين الفكرية التي حققت «التطهير» كي تحقق الأمر نفسه في البيئة العربية . وفي هذا الاستيحاء يقول موريه : «لقد تركت الحرية الرومانسية في الأدب الفرنسي آثارها العميقة على مطران ، فحاول إدخال معاييرها إلى الشعر العربي . ويمكن أن يرى الأثر الرومانسي بوضوح في شعر الحب والعواطف عنده ، وذلك في حكاياته الرومانسية ، وفيما خصصه من قصائد لوصف الطبيعة . . ولم يستخدم الشاعر في شعره القصصي والملحمي الرومانسي الطبيعة لذاتها فحسب ، بل جعلها جزءاً من الإحساس الروحي أو الخلقي ، أو صورة لعواطفه ، وبذلك سادت عنده الموضوعية في معالجته لهذه الموضوعات إلى أبعد حد»[52] .

وعلى أي حال ، فإن وظيفة الشعر عند مطران ، وإن كانت تنفتح على وظيفة الشاعر العربي القديم من حيث موقعه المحوري صوتاً لقومه ، فإنها ذات صلة وثيقة بوظيفة الشعر في التراث النقدي اليوناني ، هذا من ناحية ، وهي وثيقة الصلة بوعي الشاعر الرومانتيكي لطبيعة الأشكال الشعرية والمضامين التي تحقق تلك الوظيفة ، هذا من ناحية أخرى . وقد حاول مطران نقل ذلك كله في خطابه النقدي ، وفي خطابه الشعري .

إن رغبة مطران في أن يشاركه المتلقي في وجدانه ، تؤازرها خصائص داخلية للشعر نفسه ، يتحدد من خلالها مفهومه وقيمته ؛ أي أن تكون في الشعر غاية جمالية ، تأتي ثمرة لرؤية إبداعية أثارتها مجريات الحياة المعاصرة . يقول في شعر إسماعيل صبري : «أكثر ما ينظم لخطرة تخطر على باله من مثل حادثة يشهدها ، أو خبر ذي بال يسمعه ، أو كتاب يطالعه . ولما كان لا ينظم للشهرة

بل لمجاراة نفسه على ما تدعوه إليه . . . شديد النقد لشعره ، كثير التبديل والتحويل فيه ، حتى إذا ما استقام على ما يريده ذوقه من رقة اللفظ ، وفصاحة الأسلوب أهمله ثم نسيه . وهكذا يمر به الآن بعد الآن ، فيجيش في صدره الشعر ، فيرسل بيتيه إطلاق زوجي الطائر ، فيذهبان في الفضاء ضاربين من أشطرهما بأجنحة ملمعة ، شادين على توقيع العروض إلى أن يتواريا ، وينقطع نغمهما من عالم النسيان ، وذلك هو الشعر للشعر»[53] .

فالوصول إلى الغاية الجمالية ، تتطلب من الشاعر أن يوفر لذاته حرية الإبداع ، والسيطرة على تجربته الشعرية . إنه بهذا الشكل ، ينفذ من هيمنة التقاليد الشعرية ، ويترك لروح العصر فرصة الدخول في عالمه . وقد يكون مطران في مذهبه هذا متأثراً بدعاة مدرسة «الفن للفن»التي عبر عن فكرتها وايلد Wild بقوله : «إن الموضوع الجميل أو الشيء الجميل هو الذي لا يعود علينا بنفع ما ، وإذا كان الموضوع نافعاً أو ضرورياً لنا على نحو ما ، أو كان له تأثير علينا بطريق أو بآخر ، بالألم أو بالمتعة ، فإن هذا الموضوع يكون خارجاً عن الموضوعات الملائمة للفن . إن الفنان ينبغي أن تكون لديه حالة من اللامبالاة بالنسبة لموضوع الفن»[54] ، ولكن في قوله « . . حادثة يشهدها ، أو خبر ذي بال يسمعه» يشير إلى أنه يرفض حالة اللامبالاة في الشعر ، وإلى رغبته في إخراج الشاعر العربي المعاصر من شرنقة التجارب الجاهزة .

- ٣ -

بنية القصيدة

جاء الحديث عن تصور مطران لبنية القصيدة العربية القديمة منسجماً ورؤيته النقدية لتجربة الشاعر القديم ؛ فقد دعا إلى تجاوز الوقوف عند البيتين أو الثلاثة إلى تناول القصيدة وحدة واحدة . يقول مطران في سياق حديثه عن شعره : «هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غيرقصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال

البيت المفرد ، ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر الطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها وتوالفها»[55] .

إن التحرر من «العبودية» التي تفرضها القوالب اللغوية والعروضية القديمة ، يعني لمطران إتاحة المجال للخيال كي يوحد بين الأجزاء ويحقق التناسق والتوالف ، وينفي المشاتمة والمدابرة والمقاطعة والمخالفة داخل النص ؛ فوحدة العمل الفني تقتضي تفعيل طاقة الخيال ، والتحرر من العبودية بمقتضى قوة الإرادة التي تنحي جانباً كلّ ما يحمل النفس على غير قصدها . يقول في تقديمه لترجمة قصيدة مارتيني «الماء والمدينة» : «عربنا واحدة من القصائد المشار إليها لتكون بمثابة نموذج . ومما يجدر بنا التنبيه عليه فيها أن الناظم جرد من المدينة ومن الليل الموصوفين شخصين . . وجعل للمساء صوتاً ، وتخيل له من الظل وطاباً ، تتدفق إليه السيول فيملأه منها ليغسل بمائه دماءه المسفوكة على الجدران ، إلى ما يماثل هذه الاستعارات والتشابه التي يزيد في استغرابنا لها تسلسلها من بدء القصيدة إلى نهايتها»[56] .

فخصوبة الخيال في النص ، وتآلف لغة الشعر مع التجربة الحداثية للشاعر جعلا للنص مذهباً جديراً بالاقتداء . وهذا المذهب هو ما جعله يضع لقصيدة مارتيني عنواناً رئيساً هو «أسلوب جديد في شعر الإفرنج» ، وهو أيضاً ما جعله يقول فيه : «إنه أقرب فيما نظن إلى الصواب ، وأشد تأثيراً على النفوس ، وأوفى بمطالب العقول ، ورغائب القلوب في هذا العصر»[57] . وفي المقابل ، لم يحظ شعر أحمد شوقي بإعجابه ؛ لأنه يمضي في طريق المحاكاة ، هذه الطريق الذي تبعثر وحدة القصيدة ، يقول : «أحببت أن يبقى الشعر كما كان من ناحية البحور والروي والأساليب التي أحبها الناس من جهة معرفة اللغة بحق ، وأن أدخل مقابل ذلك ، الوحدة على القصيدة بدلاً من أن تكون قصيدة متناكرة بأجزائها ؛ كل بيت منها لمعنى أو لغاية . قلت لنفسي سأتعب من ناحية الشكل ، وألتزم القيود المعروفة ، أما من هذه الناحية ، فسأسير وسيساعد الزمن على تحقيق ما أبغيه . وكنت أجتمع وشوقي وحافظ وغيرهما وأنبههم إلى هذا .

وذات يوم نظم شوقي قصيدة ، ولا أظن أن أحداً يبرعه فيها من ناحية صياغتها ، فقرظها أديب بقوله : إنها جمعت جميع المختارات الشعرية والمحسنات اللفظية في شعر العرب . فقلت : إن هذا التقريظ هو النهاية فيما يمدح به الشعر ، ولكن بقي أنه ليس في القصيدة من جديد ، وبقي أن نعلم أن مبلغ ما وصلنا إليه في شعرنا الحديث وإن ضاهى أرقى شعر العرب ، يظل شعراً صناعيّاً ، ويظل شعورهم رضاعيّاً ؛ لأننا ننظمه نحن بطريق المحاكاة ، وكانوا ينظمونه هم عن طريق الدفع الفطري ، فلا يمكن أن تقول في هذا الزمان شعراً صافياً مثل شعر أبي تمام ، وحتى عندما تأتي بمثله لا يكون شعرك أنت»[58] .

تلتقي رؤية مطران لوحدة العمل الفني في ظل تفعيل طاقة الخيال مع النظرية الرومانتيكية إلى حد كبير . فأصالة الشاعر الرومانتيكي كامنة في خياله «وتتجلى عبقرية المرء في أنه لا يقتصر همه في نطاق ذاته ، بل يحيا فيما هو عالمي ، لا يقتصر في ذلك على ما ينعكس في وجوه الأشياء من حولنا ، أو في وجوه أندادنا ، بل يتسع فيمتد إلى ما ينعكس في ذات نفسه على رؤية الورد والأشجار والحيوان . حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته في كل شيء ، حتى فيما ينم عن سر الوجود»[59] . إن الفن ، وفقاً لهذا ، يمثل اللغة التصويرية للفكر ، وهو يمتاز من الطبيعة بتوحيد الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرية[60] .

إن توحيد الأجزاء حول صورة ذهنية أو فكرية واحدة ، وجده مطران متحققاً في الشعر الإفرنجي ، ولم يجده متحققاً في شعرنا القديم ، وفي الشعر الحديث التقليدي . وفي ضوء ذلك حدد مطران قصده للحداثة باجترار طرائق الشعراء الإفرنجيين في النظم . يقول معلقاً على ترجمة من شعر مارينتي : «قرأنا في المجلة البيضاء الفرنسية تعريب بعض قصائد إيطالية ، ومن طرز شعري جديد في التصوير لشاعر يدعى مارينتي ، فألفيناها بديعة الوصف على غرابتها ، ولمحنا فيها مزيد تقرب إلى المذهب العربي في النظم ، سوى أن الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة ، بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة[61] . ويستثني مطران شعره من الحكم على الشعر

العربي كله بقوله «إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف»[62] .

لقد دفع هذا الاستثناء ، وذلك الطرح لوحدة القصيدة بعض الدارسين إلى القول إن مطران كان أول من نادى بوجوب جعل القصيدة العربية على غرار القصيدة الإفرنجية وحدة عضوية ، ترتبط أبياتها ومعانيه بعضها ببعض ، وتتسلسل إلى غاية واحدة[63] ، فهل كان الأمر كذلك فعلاً؟ إن الإجابة عن هذا التساؤل تستدعي تحديد معنى «الوحدة العضوية» ، وتتبع ما يشير إليها في أقوال مطران النقدية .

البناء العضوي في الشعر ـ كما تحدد معناه إليزابيث درو ـ هو تنظيم الانفعالات ، وإخضاع التعدد للوحدة ، واستخراج النظام من الفوضى ، ولا يتأتى هذا البناء إلا بقوة الخيال[64] . ويقول كولردج : «الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة ، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر»[65] . ما تجدر ملاحظته قبل الشروع بعرض آراء مطران النقدية على النظرية الرومانتيكية في الخيال ، أن مطران لم يذكر صراحة مصطلح «الوحدة العضوية» Organic Unity في العمل الفني التي «هي خاصية الشعر الغربي»[66] .

لقد سعى مطران للإفادة من الرؤية الرومانتيكية للوحدة العضوية ، كما نجد في قوله «يُنظر إلى جملة القصيدة في تركيبها ، وفي تناسق معانيها وتوالفها»[67] ، وفي قوله «الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها ببعض في القصيدة كلها قصداً إلى غاية واحدة»[68] ، وفي قوله «الاستعارات والتشابيه . . تسلسلها من بدء القصيدة إلى نهايتها»[69] ، لكنه لم يستطع أن يفهم الوحدة كائناً حيّاً ناميّاً «بنية كالشجرة النامية ، لا تفرقها من الجذع والأغصان والأوراق والبراعم ، فهي بها تكون ، وبغيرها تصير حقيقة أخرى»[70] ، لقد فهمها وفي ذهنه الرواسب التراثية التي لم يستطع الخلاص منها ، وهي تلاحم أجزاء القصيدة ، وإفضاء كل جزء منها إلى الآخر ، دون إحداث تنافر أو خلخلة في البناء

الكلي[71] . فدعوته إلى النظر إلى جملة القصيدة في تركيبها وتناسق معانيها مستوحاة إلى حد كبير مما جاء به ابن قتيبة بقوله : «ونتبين التكلف في الشعر . . بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفقه . ولذلك قال عمر ابن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذلك؟ فقال : لأني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه»[72] . وهذه الدعوة أيضاً ، سبقت بآراء نقدية إحيائية ، نجدها جلية في نقد حسين المرصفي[73] .

وقد يشكل تعليق مطران على القصائد الإفرنجية المترجمة السابقة تلمساً لملامح الوحدة العضوية في هذه القصائد ، لكن محاولة التعامل النقدي مع القصيدة العربية القديمة كالتعامل مع القصيدة الإفرنجية ، تعني تجاهل خصوصية الشعر العربي . ولعل هذا ما جعل محمد مندور يقول : «إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا في فنون الأدب الموضوعي كفن المسرحية وفن القصة والأقصوصة . . وأما الشعر الغنائي الخالص ، أي شعر الوجدان ، فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة[74] . وعلى الرغم من ذلك كله ، فإن طرح قضية الوحدة في القصيدة العربية ـ وإن سبق بدعوة المرصفي ـ يأخذ أهمية كبرى في ربط الوحدة بحداثة التجربة وتحررها من التقاليد الفنية ، هذا الربط الذي جاء في فترة مبكرة من تاريخ النقد العربي الحديث . وقد مثل طرحه هذا ـ كما يرى شوقي ضيف ـ السير خطوة إلى الأمام نحو الوحدة الفنية[75] .

ـ ٤ ـ

الإحياء (الشعري/ النقدي) والعصرية

يقول سامي منير : «مدرسة الخليل تشبه إلى حد بعيد مدرسة الكلاسيكية الجديدة التي نادى بها في فرنسا الشاعر الكبير أندريه شينيه قبيل الثورة الفرنسية الكبرى ، وقبل ظهور الرومانسية ، ولخص مذهبها في بيت شعر يدعو فيه إلى صياغة أبيات قديمة بأفكار جديدة : Sur Des Pensees Nouveaux, Faisons Des Vers Antiques أي فلنقل أفكاراً جديدة في أشعار قديمة ، ومعنى ذلك هو

أن يصوغ الشاعر أحاسيس وأفكار عصره في ديباجة قديمة بمتانة لغتها وسلامة أسلوبها وروعة صياغتها»[76] . والسؤال الذي يطرح هنا : هل كان مطران حقيقة يصدر عن مقولة أندريه شينيه A. chenier السابقة كما يذهب سامي منير؟ سأحاول في هذا القسم من البحث أن ألمَّ أطراف الإجابة عن هذا السؤال من خلال ما طرحته في الصفحات السابقة ، مضيفاً إليها ما يلزم ، ومن خلال إعادة توظيف بعض آراء مطران النقدية .

لقد وصف مطران شعر عصره بقوله : «فرأيت في الشعر المألوف جموداً»[77] ، وهذا الشعر الذي قصده هو الشعر الإحيائي ؛ أي الشعر الذي يقول أفكاراً جديدة في أشعار قديمة . ومن أجل ذلك ، هاجم الشاعر الإحيائي قائلاً : «فإن لم تكن إلا محاكياً ، فما حاجتهم (أبناء عصرك) إليك ، والسابقون أفصح منك لسانا»[78] ، وتهكم على الشاعر الإحيائي الذي يستعيد التاريخ دون أن تظهر شخصيته شاعراً معاصراً ، وإن كان يمتلك ناصية اللغة والبلاغة ؛ فهو يقول في قصيدة «رومة» لأحمد شوقي : «رومة . . هذا عنوان قصيدة لأحمد بك شوقي ، نظمها وهو واقف على أطلال رومة نظم المؤرخ الخبير بحاضرها وماضيها ، والشاعر الذي تناجيه الرسوم العافية بخافيها وباديها ، فجاءت محكمة اللفظ حتى لا إحكام بعده ، مزدحمة المعاني في كل بيت ، حتى لقد يتناول الحقبة بما جرى فيها من عظيم الحوادث مجموعةً في كلمات . . والقصيدة كلها في هذا الحد من البلاغة والإجادة ، وكانت حقيقة بأن تُهدى إلى عالم محقق في التاريخ ، إذا تُليت عليه نبهته كل كلمة منها إلى الوقائع الجليلة التي يُرمز إليها ، واستعادت في فكره الأقوام الخالية التي يدل عليها»[79] . والذي جرَّ الشاعر الإحيائي إلى المحاكاة هو الانطلاق من نقطة أن التراث يحظى بالاحترام والتقديس ، وأنه يجسد المستوى الرفيع الجدير بالبقاء ، والجدير برفع الشعر من المستوى المتردي الذي شهده في أواخر القرن الثامن عشر ، وفي أوائل القرن التاسع عشر[80] .

هذه الحركة الارتدادية للشعر القديم ، مسخت فيها شخصية الشاعر الإحيائي ؛ وأدت إلى فهم العملية الإبداعية مجردَ إنتاج نسخة مكررة عن قصائد

بتطورها . وتأسيساً على هذا ، فإن «الكلاسيكية الجديدة» تعني عودة الشعر القديم من جديد إلى الحياة العربية ، كما عادت الكلاسيكية من جديد إلى الحياة الغربية ، خاصة أن عبارة «الشعر العربي القديم» يشار إليها في كثير من الدراسات الأجنبية بالعبارة "Classical Arabic Poetry" .

وكما اقتضت استراتيجية الدعوة إلى التجديد تحطيم النموذج الشعري (القصيدة العربية القديمة) لكف الشعراء المعاصرين عن تمثله ، فقد اقتضت هذه الاستراتيجية تحطيم النموذج النقدي (النقد العربي القديم) لكف النقّاد المعاصرين عن تمثله . يقول في مقاله «بلاغة العرب» الذي نشره في العدد الأول من «المجلة المصرية» عام 1900 : «الانتقاد في الاصطلاح معرفة جيد الكلام من زيفه ، وتمحيص صالحه من فاسده ، وتمييز صحيحه من سقيمه سواء في الألفاظ أو في المعاني . ومَنْ تصفح كتب العرب وجدهم لم يحيدوا عن هذه الجادة فيما كتبه بعض أدبائهم عن البعض ، وأكثر ما دل على ذلك كلام الشراح على دواوين المجيدين من شعرائهم . ولم يكن للعرب مذهب معلوم في النقد ، ولم يتخذوا منه فناً ذا قواعد بل هي خواطر سانحة كانوا يرسلونها أشتاتاً في عرض أقوالهم ، وأجادوا بها ؛ لأنهم طبعوها على غرار الطبع ، واجتنبوا فيها التنطس وسوء القصد بخلاف جماعة من الكتاب المتأخرين الذين نكّبوا عن طريقتهم ، ولم يقتبسوا نوراً من أساليب الغربيين ، فجعلوا النقد جنين الحزازات المخبّأة ، ووليد المرائر المشقوقة . أما رأينا في نزاهة الانتقاد فرأي العرب ، وأما خطتنا فخطة الغربيين الذين سنُّوا له السنن وقوّموا به عِوَج كتابه ، وجلوا صدأ ألسنتهم»[81] .

وإذا كان الأمر كذلك ، فقد تصور مطران مذهبه الحداثي يخوض صراعاً مذهبيّاً ضد «الكلاسيكية الجديدة» أو الشعر الإحيائي كما فعلت الرومانسية تماماً . وقد أدرك مطران سلفاً خطورة خوض هذا الصراع ، وأعلن تفرده في مواجهة الجامدين ؛ فقال في لغته الشعرية : «لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف»[82] ، وقال : «على أنني أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة . . هو شعر المستقبل»[83] . وشكّل إقناعه الجامدين أمنيةً كبرى ، يقول : «أما الأمنية

الكبرى التي كانت تجيش بي ، فهي أن أدخل كل جديد في شعرنا بحيث لا يُنكر ، وأن أستطيع أن أقنع الجامدين»[84] . وأكد تفرده في المواجهة بقوله معلقاً على ترجمة قصائد مارينتي «الأبيات ومعانيها مرتبط بعضها بعض . . بخلاف ما عليه منظوماتنا القديمة والحديثة ، إلا ما يحاول صاحب هذه المجلة (يقصد نفسه) أن يحدثه من الطريقة الخارجة عن المألوف»[85] ، وبقوله «استقلت لي طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر»[86] .

إن سلطة التراث عند مطران ينبغي ألا تطغى على ذاتية الشاعر ، وفي الوقت نفسه ينبغي أن يحافظ الشاعر المعاصر على الأصول بوصفه امتداداً للتراث المتكامل ، وعلى النقاد تقع مسؤولية رد الأمور إلى حقائقها ، وتوجيه جهودهم نحو تأييد الأعمال الأدبية الجديرة بالبقاء . يقول في تصديره لفاتحة المجلد الثالث من «أبولو» : «النقد الذي يميز الصحيح من الزيف هو الذي ينبغي أن يكون كفيلاً بالكسر من غلواء المتغالين في كلتى (كذا) الخطتين : خطة المجددين وخطة المحافظين . أجل ، هو النقد ، ولا أفرق في المقام بين ما يتناول منه المعاني وما يتناول المباني . النقد هو الذي في النهاية يرد الأمور إلى حقائقها ، ويسقط العثير ، ويجلو السماء الصحو ، ويثبت في الأذهان ما هو جدير بالبقاء ، وينفي من مجال القرائح المعتركة ما هو من عوامل الفناء»[87] . إن فهم مطران للنقد الأدبي ، لا يعني توجيه مسار الشعر للقفز الفجائي على الحداثة (خطة المغالين في التجديد) ، ولا يعني التقوقع حول التراث (خطة المحافظين/ الجامدين) ؛ لأن الأول يعني الانفصام عن الجذور ، والثاني يعني فقدان عوامل البقاء .

لقد أدرك مطران هذه المعادلة بوعي وعمق ، كما أدركها إليوت بالقدر نفسه . فالحاسة التاريخية شيء يمتدح في العمل الفني ، لكن طغيانها يجعل من الماضي موجهاً للحاضر . يقول إليوت : «الشاعر الذي يقدر ذلك (توجيه الحاضر بالماضي ، وتغيير الماضي بالحاضر) يعي ما في عمله من المشاق والمسؤوليات ، ويدرك على الأخص بأنه لا بد من الحكم عليه بمقاييس الماضي ، أقول يحكم

عليه بها ، ولا أقول يُقطع في الحكم ؛ فلا يقاضى من حيث مجاراته السلف أو تقصيره عنهم ، أو تبريزه عليهم ، ولا يكون الحكم عليه ولا شك وفقاً لمقاييس الغابرين من النقاد ، إنه حكم ، وإنها مقارنة بين شيئين يقاس فيهما الواحد بالآخر . أما مجرد المطابقة مع القديم ، فليس في الواقع بالنسبة إلى العمل الأدبي الجديد مطابقة على الإطلاق ، وإلا لانتفى معنى الجدة فيه ، وبطل بالتالي كونه عملا فنياً[88] . وفي هذا السياق ، يرى محمود الربيعي أن دعوة إليوت إلى الارتباط بالموروث «لم تكن بحال من الأحوال دعوة إلى السير على نهج التقاليد الكلاسيكية كما فعل الكلاسيكيون الجدد في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية في التقاليد والتي تجعل منها وحدة تكتمل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها ، ومن ناحية أخرى ، فإن فكر العصر لا يفهم إلا إذا نظر إليه بوصفه حلقة مكملة لهذه التقاليد من جهة ، لأنه امتداد ضروري لها . إن الارتباط بالتقاليد والدعوة إلى الاستفادة من عنصري الثبات والنظام الموجودين فيها لم يطغَ لحظة عند إليوت على الدعوة إلى الارتباط الشديد بواقع الحاضر الحي ، وتمثيله تمثيلاً صحيحاً»[89] .

لقد رأى مطران في «الإحياء» كلاسيكية جديدة ، لا بد من إحباط نشاطها ، والحد من انتشارها ، متأثراً باستراتيجية الرومانسية الغربية في إحباط الكلاسيكية . يقول محمد غنيمي هلال في المذهب الكلاسيكي : «كان الأسلوب الكلاسيكي مكبلاً بقيود الماضي ، فقد حددت موضوعاته ، وطرق معالجتها تحديداً من شأنه أن يجعلها جامدة ، بل حددت الألفاظ ، ووضعت مكانها من اللغة . . هذا إلى أن وجوه البلاغة كانت قد بليت من كثرة ما استعملت ، وكان أكثرها تقليديًا ورثه الكلاسيكيون من الآداب اليونانية والرومانية ؛ فبعد أن كانت وجوه البلاغة صورة صادقة يستوحيها الكتاب في تلك الآداب القديمة مما يحيط بهم ويثير فيهم معاني حية قريبة إلى نفوسهم ، صارت عند الكلاسيكيين ميراثاً ثقافيّاً يلجأ إليها الكاتب كما يلجأ إلى قائمة الألفاظ في قاموس قديم . هذا إلى أن الكلاسيكيين أقرب إلى التجريد في عباراتهم ؛ فهم لا يخصصون في وصفهم ، ولا يحددون المناظر التي تقع تحت عيونهم تحديداً تتميز به ، وكثيراً ما

تتشابه معانيهم في مواقفهم المتشابهة ؛ لأن ذاتية كل كاتب من كتابهم تتوارى جوانب كثيرة منها وراء الثقافة التقليدية التي كان يرى من خلالها الناس والأشياء»[90] .

وإذا عرضنا ما قيل هنا في «الكلاسيكية» على ما قيل عند مطران في «الإحيائية» نجد أن ملامحها الرئيسة شكلت الخطوط الكبرى التي تقمصتها الإحيائية التي هاجمها مطران ، هذا من ناحية ، ونجد أن طرحه الحداثي يرتكز أساساً على المعطيات «الرومانسية» . فلغة الشعراء الإحيائيين ، وما فيها من استعارات وتشابيه ـ كما يقول مطران ـ «كانت تحسن في الأزمنة الخالية ، وتجمل الرغبة عنها الآن مجاراةً لهذا العصر»[91] ، وهؤلاء الإحيائيون «يتقيدون بسلاسل التقليد ، وكتاب اللغة الأجنبية يذهبون كل مذهب في اختراع التراكيب ، وابتداع الأساليب . . فهم أبناء عصرهم ، ونحن أبناء العصور الخالية ، وهم يحيون بما ينظرونه ويحسونه ، ونحن نحيا بما ننقله حتى في التصور والحس»[92] . إنهم مقيدون بسلاسل تجارب القدماء وقوالبهم اللغوية والموسيقية . يقول : «قيود القافية في القصيدة العربية مرهقة ، وكثيراً ما وجدتها عقبة في اطراد الفكرة . إن الفن ينضج في جو من الحرية ، وهذه القيود الثقيلة ، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن ، على أن للقدماء طريقتهم ، فما لنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا»[93] .

إن ما يطلبه مطران ، هو في حقيقة الأمر ، الشعر المناهض للإحيائية (الكلاسيكية الجديدة) ، أو الشعر الذي يمضي في ركب «الرومانتيكية» . فالرومانتيكيون «ينظرون إلى الأدب على أنه من نتاج الفرد وعبقريته ، لا أنه آراء وأفكار تصب في قوالب مصنوعة . فأصبحت مهمة النقد تفسير ذلك الإنتاج تفسيراً علمياً على أنه تجربة حيّة للفرد في بيئته الخاصة ، بعد أن كانت وظيفة النقد الكلاسيكي بيان مدى اتباع الكاتب للقواعد المفروضة عليه ، وقياس براعته بمقدار خضوعه لها . وطبيعي أن قواعد الذوق القديم لم يعد لها مكان في الأدب الجديد ؛ لأن الذوق يتغير من أمة لأمة ، ومن فرد لفرد»[94] . ومن هنا ، طالب مطران أن يوهب الشاعر حريته شاعراً معاصراً ، ويحلق في خياله كيفما

يشاء ، ويستغرق في عالمه الشعري مجارياً الضمير على هواه ، والوجدان على مشتهاه ، ويوافق زمانه فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب ، ويصرف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من أساليب النظم . وباختصار ، ينبغي أن تظهر ذاتية الشاعر في شعره ، وصدقه ، وعصرنته ؛ لأن هذه الأمور جميعها تحقق ثراء العمل الأدبي ، وتخرجه من دائرة الجمود .

ويبدو أن مطران لم يكن الشعراء الإحيائيون هم خصومه حسب ، بل النقاد الإحيائيون أيضاً . هؤلاء النقاد كان خطرهم أشد فتكاً من الشعراء ؛ ذلك أن مطران اضطر في كثير من الأحيان إلى محاولة استمالتهم ، أو تجنب الاصطدام المباشر بهم ، وإلى تحديهم في أحيان أخرى . فقد سبقت الإشارة إلى أن دعوة المرصفي إلى وحدة القصيدة كانت دعوة إحيائية ، ولعل هذا ما حدا بمحمد زكي العشماوي أن يطلق على الشيخ المرصفي لقب «رائد الكلاسيكية الأول»[95] ، مما يؤكد سيادة الأحكام النقدية التراثية في تلك الفترة على الشعر ، ويؤكد الحساسية والصعوبة في مهمة مطران لبث أفكار جديدة حول تجربة الشاعر المعاصر ، ونقد الشعر . يقول مطران في مهمته تلك : «إني لما رأيت الشعر لا يزال على ما كان عليه من أقدم زمانه ، لم يتجدد ولم يتطور ، بل نأخذ القديم وننشئ الجديد على طرازه ، وإذا أدخلنا عليه إيحاءات العصر جاءت متكلفة ، قلت : إن التجديد يجب أن يشمل الأساس ، وكان أمامي صعوبات شتى لبلوغ هذه الغاية ، ولكني اعتزمت اقتحامها في شيء من المداورة يساعد طبعي عليه ، رأيت المداورة خيراً من المباشرة في تحريك شيء تركَّز جداً في نفوس الناس وعقائدهم ، فمصادمته لا تقنعهم ، وقد تصرفهم عن الشيء الجديد ، أما إذا صدمته من جانب وتركته من جانب فقد تقنعهم ولا تنفرهم . .»[96] .

ومن أجل تلك الحساسية والصعوبة في طرح مذهبه الشعري والنقدي وسط بيئة يطبعها التقليد والجمود ، حاول مطران أن يضفي على مذهبه بصمات تراثية ؛ فربط الجرأة على اللغة بالحفاظ على أصولها ، فقال عن لغته الشعرية : «لا أخشى استخدامها أحيانا على غير المألوف من الاستعارات والمطروق من

الأساليب ، ذلك مع الاحتفاظ جهدي بأصول اللغة ، وعدم التفريط في شيء منها إلا ما فاتني علمه»[97] ، وفي الوقت نفسه ، لفت النظر إلى طاقة اللغة العربية الخصبة ، وحيويتها في استيعاب روح العصر ، فقال : «لغتنا أم اللغات ، إذا خدمت حق خدمتها ؛ ففيها ضروب الكفاية لتجاري كل لغة قديمة وحديثة في التعبير عن الدقائق ، والجلائل من أغراض الفنون»[98] ، وما ذلك كله إلا لإقناع نقاد عصره أن لا خوف على اللغة من هذا التجديد .

وحاول أيضاً للغاية ذاتها ، أن يربط الدعوة للتجديد في لغة الشعر بجهود الشعراء التراثيين أنفسهم ، بغية إقناعهم أنه لم يأت ببدعة تمس قدسية هذا التراث ؛ فقال : «ولم أكن مبتكراً فيما صنعت ، فقد فعل فصحاء العرب قبلي ما لا يقاس إليه فعلي ، فإنهم توسعوا في مذاهب البيان توسع الرشد والحزم ، وجاريتهم في تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من أساليب النظم»[99] . وسعى في بعض الأحيان إلى لفت نظر المتلقي إلى أن ما يشذ عنه الطبع (مستوي التلقي لديه) ، ربما يعود إلى تقصيره هو عن بلوغ دقة الاستخدام اللغوي ، وكأن مذهبه في التجديد يأتي من باب الاجتهاد . يقول : « . . كذلك حاولت أن أصنع شعري ، وأعرف أنني لست من العلم واقتدار الفكر في المكان الذي يبلغني منه أدنى المرام[100] .

ويظهر أن جهود مطران في محاولة امتصاص نقمة النقاد الإحيائيين لم تثمر ؛ فقد وصفهم بالجمود ، كما هو حال الشعراء أيضاً ، لأنهم يصدرون عن إرث نقدي لا يخرجون عنه ، وحينما قرأوا شعره الحداثي المخالف للتقاليد أظهروا استخفافهم به ، فخاطبهم مطران بنغمة التحدي . يقول : «قال بعض المتعنتين الجامدين من المتنطسين الناقدين : إن هذا شعر عصري ، وهموا بالابتسام . فيا هؤلاء ! نعم هذا شعر عصري ، وفخره أنه عصري ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر»[101] . ولكن خطة مطران في غرس بذور الحداثة آتت أكلها بعد حين لدى طائفة من الشعراء الذين كسروا قيود التقاليد الفنية ، واتجهوا نحو حرية الفن وعصرنته . يقول مطران : «أردت التجديد في الشعر ، وبذلت فيه ما بذلت من جهد عن عقيدة راسخة في نفسي ، على أنني اضطررت مراعاة

للأحوال التي حفت بها نشأتي ألا أفاجئ الناس بكل ما يجيش بخاطري ، وخصوصاً ألا أفاجئهم بالصور التي كنت أؤثرها للتعبير لو كنت طليقاً ، فجاريت العتيق بقدر ما وسعه جهدي ، وتضلعي من الأصول واطلاعي على مخلفات الفصحاء ، وتحررت منه ـ وأنا في الظاهر أتابعه ـ بنوع خاص من الوصف والتصوير ومتابعة الغرض . وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولاً في دوائر كانت ضيقة ، ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني ، وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته . والآن بعد أن علت سني ، وطال مدى اختباري أريد التجديد أكثر مما أردته في كل آن ، أريده ولا أكيفه ، ولكنني أشيم بوارق تدل على ملامحه الكبرى من وراء مجهودات طائفة تتكاثر يوماً فيوماً»[102] .

وخلاصة القول : إن عقد سامي منير المشابهة بين دعوة مطران للحداثة ، ودعوة أندريه شينيه للكلاسيكية الجديدة ربط يجافي الدقة ، وإن الإحيائيين أو الكلاسيكيين الجدد ، في حقيقة الأمر ، هم الذين شكلوا العقبة الرئيسة أمام خطابيه : الشعري والنقدي .

الهوامش والمراجع

(1) حول مسألة التجديد في شعره ، راجع : سعيد حسين منصور : **التجديد في شعر خليل مطران** ، الإسكندرية : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 . وميشال جحا : **خليل مطران باكرة التجديد في الشعر العربي الحديث** ، بيروت : دار المسيرة ، 1981 . وموريه : **الشعر العربي الحديث (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي)** ، ترجمة : شفيع السيد ، سعد مصلوح ، القاهرة : دار الفكرا لعربي ، 1986 ، ص90 - 100 .

(2) التقاليد الفنية : هي سطوة اتباع التراث ، وفي ضوء هذه السطوة يتحول الإبداع الشري والنقدي السابق إلى إطار مرجعي ، يقاس عليه ، ويُستهدى به . للتفاصيل ، انظر : عصفور جابر : التقاليد والحداثة (ضمن كتاب : **أنوار العقل**) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 .

(3) انظر : ديوانه ، بيروت : دار مارون عبود ، 1975 ، ج2 ، ص(المقدمة) .

(4) انظر : حسين طه : **تقليد وتجديد** ، بيروت : دار العلم للملايين ، ط1 ، 1978 ، ص118 .

(5) **أنداء الفجر** ، القاهرة : مطبعة التعاون ، ط2 ، 1934 ، ص110 .

(6) إسماعيل ، عز الدين : **الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)** : القاهرة : دار الثقافة ، د .ت ، ص175 .

(7) باورا ، سيسيل : الشعر والتقاليد ، ترجمة : علي الحلي (ضمن كتاب : **دراسات نقدية معاصرة)** ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ، ص29 .

(8) أدونيس : **فاتحة لنهايات القرن** ، بيروت : دار العودة ، 1980 ، ص50 .

(9) أنظر : **فاتحة لنهايات القرن** ، ص66 .

(10) انظر : كوين ، جون : **بناء لغة الشعر** ، ترجمة : أحمد درويش ، القاهرة : دار المعارف ، ط3 ، 1993 ، ص25 .

(11) انظر : ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(12) ديوانه ، ج3 ، ص (المقدمة) .

(13) محمد ، صبري : **خليل مطران أروع ما كتب (جمع وتعليق)** : القاهرة : مطبعة دار الكتب المصرية ، 1960 ، ص123 - 124 .

(14) انظر : خليل مطران أروع ما كتب ، ص118 .

(15) انظر : كمال بك : **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر** ، بيروت : دار الفكر ، ط2 ، 1986 ، ص130 - 131 .

(16) مقدمة **الشعر** العربي ، بيروت : دار الفكر ، ط5 ، 1986 ، ص134 .

(17) انظر : الشعر العربي المعاصر ، ص174 .

(18) خليل مطران أروع ما كتب ، ص17 .

(19) وليم ، راي : **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ، ترجمة : يوئيل يوسف عزي ، بغداد : دار المأمون ، 1987 ، ص62 .

(20) **المعنى** الأدبي من الظاهراتية إلى التكتيكية ، ص62 .

(21) **مجلة الهلال** ، القاهرة : م57 ، ع8 ، 1949 ، ص48 .

(22) **مجلة المجلة المصرية** ، القاهرة : م1 ، ع3 ، يوليو 1900 ، ص85 .

(23) التوليد : هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة . . وليس باختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره . انظر : ابن رشيق القيرواني : **العمدة** ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، بيروت : دار الجيل ، ج1 ، ص263 .

(24) ديوانه ، ج2 ، ص (المقدمة) .

(25) ديوانه ، ج1 ، ص(المقدمة) .

(26) ديوانه ، ج1 ، ص(المقدمة) .

(27) تقليد وتجديد ، ص112 - 113 .

(28) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(29) انظر : الرباعي ، عبدالقادر : حول الحداثة في الشعر ماضياً وحاضراً (ضمن كتاب : **مقالات في الشعر ونقده)** ، عَمان : مكتبة عمان ، 1986 ، ص19 .

(30) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(31) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(32) **حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية** ، دمشق : دار المأمون للتراث ، 1978 ، ص333 .

(33) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(34) العشماوي ، محمد زكي : **الأدب وقيم الحياة المعاصرة** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية : ط2 ، 1974 ، ص153 .

(35) قضية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص131 .

(36) خليل مطران أروع ما كتب : ص78 - 97 .

(37) انظر : **تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث** ، بيروت : دار النهضة العربية ، 1983 ، ص149 .

(38) المجلة المصرية ، القاهرة : ع2 ، يونو 1900 ، ص42 .

(39) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(40) الهلال ، القاهرة : م36 ، 1928 ، ص1034 .

(41) الهلال ، ص1034 .

(42) الهلال ، 134 .

(43) الربيعي ، محمود : **في نقد الشعر** ، القاهرة : دار المعارف ، ط4 ، 1977 ، ص90 .

(44) في نقد **الشعر** ، ص90 .

(45) في نقد **الشعر** ، ص94 .

(46) انظر : ديوانه ، ج1 ، ص(المقدمة) ،

(47) موسى ، منيف : **نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب** ، بيروت : دار الفكر اللبناني ، ط1 ، 1984 ، ص89 .

(48) هلال ، محمد غنيمي : **النقد الأدبي الحديث** ، بيروت : دار العودة ، دار الثقافة ، 1973 ، ص411 .

(49) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(50) حول مصطلح «التطهير» عند أرسطو ، **انظر** : محمد غنيمي هلال : المرجع السابق ، ص - 85 82 .

(51) ديوانه ، ج1 ، ص(المقدمة) .

(52) ديوانه ، ص93 .

(53) خليل **مطران** أروع ما كتب ، ص114 .

(54) في نقد الشعر ، ص47 - 48 .

(55) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(56) خليل **مطران** أروع ما كتب ، ص36 .

(57) خليل **مطران** أروع ما كتب ، ص36 .

(58) **مجلة الطريق** ، م4 ، ع14 ، ص3 . نقلاً عن : ميشال جحا : خليل مطران باكورة التجديد في الشعر العربي الحدث .

(59) النقد الأدبي الحديث ، ص413 - 414 .

(60) النقد الأدبي الحديث ، ص414 .

(61) خليل مطران أروع ما كتب ، ص36 .

(62) خليل مطران أروع ما كتب ، ص36 .

(63) كان محمد مندور أول من أشار إلى ذلك في كتابه : **الشعر المصري بعد شوقي** ، القاهرة : دار النهضة ، 1955 ، ج1 ، ص22 ، وقد تراجع عن رأيه في كتابه : **النقد والنقاد المعاصرون** ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، د .ت ، ص108 - 109 . وحول الاشارة إلى الوحدة العضوية في طرح مطران ، انظر : محمد صبري : المصدر السابق ، ص36 (الهامض) . ومحمد غنيمي هلال ، المرجع السابق ، ص402 . وحياة جاسم : **وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي** ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1972 ، ص 95 .

(64) الشعر **كيف نفهمه ونتذوقه** ، ترجمة : محمد الشوش ، بيروت : مكتبة منيمنة ، 1966 ، ص27 .

(65) نقلاً عن : العشماوي ، محمد زكي : **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث** ، بيروت : دار النهضة العربية ، 1984 ، ص99 .

(66) انظر : قضايا النقد الأبي ، ص115 - 116 .

(67) ديوانه ، ج1 ، ص(المقدمة) .

(68) خليل مطران أروع ما كتب ، ص36 .

(69) خليل مطران أروع ما كتب ، ص36 .

(70) منح ، خوري : **الشعر بين نقاد ثلاثة** ، بيروت : دار الثقافة ، 1966 ، ص160 .

(71) أنظر قوله في أغراض الشعر الإحيائي : «لا ارتباط بين معانيها ، ولا تلاحم بين أجزائها ، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها . . وربما اجتمع في الواحدة منها ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل» . المجلة المصرية ، القاهرة : ع2 ، يونيو 1900 ، ص- 43 42 .

(72) الشعر والشعراء ، بيروت : دار الثقافة ، 1964 ، ج1 ، ص34 .

(73) انظر : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ، القاهرة : مطبعة المدارس الملكية ، ط1 ، 1292هـ ، ج2 ، ص479 .

(74) النقد والنقد المعاصرون ، ص108 - 109 .

(75) الأدب العربي المعاصر في مصر ، القاهرة : دار المعارف ، ط4 ، د .ت ،ص125 .

(76) **ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث** ، الإسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 ، ص312 .

(77) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(78) مجلة الهلال ، ص48 .

(79) خليل مطران أروع ما كتب ، ص27 .

(80) حول هذا الموضوع ، راجع : السعافين ، إبراهيم ، **مدرسة الإحياء والتراث (دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر)** ، بيروت : دار الأندلس ، د .ت .

(81) خليل مطران أروع ما كتب ، ص2 .

(82) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(83) ديوانه ، ج1 ، ص(المقدمة) .

(84) ديوانه ، ج2 ، ص (المقدمة) .

(85) خليل مطران أروع ما كتب ، ص36 .

(86) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(87) أبولو ، القاهرة : م3 ، ع1 ، سبتمبر 1943 ، ص3 .

(88) **التراث والموهبة الفردية** ، ترجمة منح خوري (ضم كتاب : الشعر بين نفاد ثلاثة) ، ص 77 - 78 .

(89) التراث والموهبة الفردية ، ص147 - 148 .

(90) الرومانتيكية ، بيروت : دار الثقافة ، د .ت ، ص236 - 237 .

(91) خليل مطران أروع ما كتب ، ص17 .

(92) خليل مطران أروع ما كتب ، ص79 .

(93) **مجلة الهلال** ، القاهرة : م42 ، ج1 ، نوفمبر 1933 ، ص10 .

(94) الرومانتيكية ، ص230 .

(95) الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، ص152 .

(96) مجلة الطريق ، ص3 . نقلاً عن ميشال جحا : المرجع السابق .

(97) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(98) ديوانه ، ج2 ، ص (المقدمة) .

(99) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(100) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(101) ديوانه ، ج1 ، ص (المقدمة) .

(102) مجلة **الهلال** ، القاهرة : م42 ، ج1 ، نوفمبر 1933 ، ص10 - 11 .

* * *