الشعر العربي الحديث في التراث النقدي (٢-٢)

لشيخ النقاد (محمد مندور)

ثم يأتي الرافد الآخر وهو"علي محمود طه"بتحليقه الشعري الصادق الشعور الذي تأثر بمشاهداته وتجارب حياته أبلغ التأثر، ونقل كل ذلك إلى جو شعري نافذ العطر بفضل خصائص لغته الشعرية، وقد وقف مندور عند ديوانه الأول"الملاح التائه"مبينا خصائص شعره المحلية واستغراقه في نفسه وتعجله ثمرات العبقرية ومجدها البراق، ثم ديوانه"ليالي الملاح التائه"الذي استقر فيه الملاح فعلا إلى الشاطئ وتبينت فيه معالمه واكتملت فلسفته في الحياة، ويقف بالتفصيل والشرح عند قصيدته الطويلة"أرواح وأشباح"، ثم"أغنية الرياح الأربع"التي تجمع بين المسرحية والأوبرا، ثم دواوينه"زهر وخمر"، و"الشوق العائد"، و"شرق وغرب"، ويخلصُ بعد تحليل دقيق وعرض حصيف لنماذج من هذه الدواوين إلى القول بأن علي محمود طه شاعر الأداء الحسي والفلسفة الابيقورية، فهو بطبعه أبعد ما يكون عن الروحانية والتأمل الذاتي، ثم يقارن بين تجربته ذات الطابع الانبساطي ويتخذها مدخلا للحديث عن حسن كامل الصيرفي شاعر الشَّجَن والتأمل – كما يصفه – ويَعُدُّه أنموذجا للطَبع الانطوائي المنعكس بقوة في شعره، ويُرجع ذلك إلى ظروف حياةٍ هذا الشاعر المغبون والتي أثّرت تأثيرا كبيراً في تكوين طبعه الانطوائي، ويقف مع ديوانه المبكر"قطرات الندى"، ثم"الألحان الضائعة"، و"دموع وأزهار"، و"الشروق"وفي هذا الديوان الأخير يخف انطواؤه وقد أصبح فيه يخرج عن محيط ذاته وينفعلٍ ببعض أحداث مجتمعه انفعالاً قويًا صادقًا، ويضرب لذلك مثلاً بقصيدتي:"القرش"و"نشيد الثورة".

د .إبراهيم أبو طالب

وقد أورد نماذج كثيرة من شعر الصيرفي خشية ضياعها، وانتصر له كثيرا لأن مندور أحس أن هذا الشاعر الكبير ظل حتى اليوم مغمورًا لا يحتل المكانة الأدبية والاجتماعية التي تليق بشاعريته الفذة، كما يستشعر بأسى عندما يعلم أن هذا الشاعر لم يستطع أن ينشر غير ديواني:"الألحان الضائعة"، و"الشروق"بينما لا تزال لديه أربعة دواوين أخرى قيمة تنتظر من ينشرها.

ويستمر مندور في كتابه / حلقته الثالثة (روافد أبوللو) في عرض مسار خريطته للشعر العربي الحديث فيتحدث عن محمد عبد المعطي الهمشري شاعر الرومانسية موضحا أن خيال هذا الشاعر دائم الارتكاز على الواقع وفي ذلك سر عمقه ونفاذه إلى القلوب، ثم يتحدث عن صالح علي الشرنوبي شاعر الشك والحرمان – كما يصفه – مبينا أثر تكوينه في صراع تيارين عاتيين عليه هما تيار التربية الدينية الأزهرية، وتيار التحرر الفكري والشعور بالحرمان الناتج عن التفتح للحياة المتأثر بتيار أدباء المهجر، وبخاصة إيلياء أبو ماضي، ثم يبين نهاية هذا الشاعر السريعة التي وضع لها الموت حداً لقلقه وشقائه وعذاب روحه.

ثم توقف عند مصطفى السحرتي الشاعر الناقد باعتباره أحد أعضاء جماعة أبوللو البارزين بل ومن عقولها المفكرة، وهو ناقد أكثر منه شاعرا، وينتهي مندور إلى تقييم إنتاجه الشعري بقوله"لا نحس في شعر السحرتي بالعاطفة الحارة والطاقة الشعرية النابغةٍ والموسيقى المتميزة، فشعره شعر هادئ إرادي أهاضَ فيه العقل أجنحةَ الخيال".

وما كان لمندور أن يترك شعر الوجدان دون أن يرصد جهد رائدات شعر الوجدان النسائي ويتحدث عن"جميلة العلايلي"الذي قدمها أحمد زكي أبو شادي في ديوانها"صدى أحلامي"مبيناً الفارق الشاسع بين شعرها وشعر من قبلها مثل عائشة تيمور وأمينة نجيب، وملك حنفي ناصف اللاتي كُنّ جدّ حريصات على وأد عواطفهن مراعاة لقواعد الاحتشام المصطَنع... وأماً شعر جميلة فيجد صاحبته كاشفةً في اطمئنان وشجاعة عن دخيلة نفسها في صدى أحلامها المنغومة، ثم يقارن مندور بين تجربتها وتجربة الشاعرتين العربيتين نازك الملائكة وفدوى طوقان ليؤكد أن السيدة جميلة لا تزال في منتصف الطريق ولذلك نراها تصَدّر قصائدها العاطفية بأقصوصة صغيرة مخترعة تزعم فيها أنها تترجم عن عواطف فتاة غيرها.

ثم يتحدث مندور عن ألوانٍ من الوجدان من خلال نماذج لشعراء أثروا الأدب الحديث بالشعر الوجداني، ولولا ضيق المجال – كما يقول – لمضى في شرح كل من عاشروا الجماعة – (جماعة أبوللو) – دون أن يعيشوا في جوها، وهم شعراء يستحقون الحديث عنهم لأنهم يمثلون تيارات أخرى في شعرنا الحديث، بل ومنهم المستقلون الذين لم يساروا تياراً معيناً، ثم مضى يتحدث عن"محمد فهمي"، و"صالح جودت"، وعبد العزيز عتيق".

ويصل مندور إلى الحديث عن تيار الواقعية الاشتراكية مؤكداً أن حياتنا الفكرية والأدبية الراهنة تجري فيها – حتى اليوم – تيارات ثلاثة: تيار تقليدي، وتيار رومانسي (الوجدان الفردي)، وتيار واقعي اشتراكي (الوجدان الاجتماعي) وإن يكن من الواضح أن التيار الواقعي الاشتراكي هو الآن – في زمن مندور في خمسينيات القرن الماضي – الآخذ في الانتشار والسيطرة بفضل فلسفتنا السياسية والاجتماعية الجديدة، ويؤكد مندور على تعايش التيارات الثلاثة في آن معا ولا يرى في ذلك غضاضة بل يرى أن أحدها لا يلغي الآخر بقدر ما يستفيد منه، بل يغتبط باستمرار التيارين التقليدي والرومانسي إلى جوار التيار الواقعي الاشتراكي الجديد فهما بنقدهما لهذا التيار الجديد سيساعدانه بلا ريب على استكمال وسائله.

ثم يطرح نماذج شعرية تُمثّلُ هذه التيارات المتزامنة، فالتيار التقليدي يمثّله عبد الرحمن صدقي من خلال ديوانه"من وحي المرأة"، وعزيز أباظه في ديوانه"أنّات حائرة"وتَرجعُ أهمية هذين الديوانين من موضوعهما النادر على مستوى الأدب العربي بل والعالمي، وهو أن يُوقفَ الشاعرُ كُل الديوان على الحديث عن الزوجة والوفاء لها حيةً وميتةً، وينطبق على هذين الديوانين من حيثُ الصياغة ما دعا إليه"أندريه شينييه"في الكلاسيكية الجديدة من"صب أفكار وأحاسيس معاصرة حية في قوالب قديمة". ويقف وقفةً سريعةً مع التيار الثاني / الوجدان الفردي من خلال من أسماهم مندور بشعراء الأعراف مثل محمود أبو الوفا، ومحمد عبد الغني حسن، و محمود حسن إسماعيل، ثم يفرد أحمد رامي بحديث خاص عن غناء الوجدان وأثر أم كلثوم السيدة الفاضلة والموهبة العملاقة في شعره وحياته، وحُب رامي لها مما طَوّرَ في انبعاث شاعريته وتَفَجُّر عاطفته في حين أن السيدة الفاضلة أم كلثوم لَم تنله من نفسها منالاً ولا فتحت له أملاً، ومع ذلك ظل يشدو على نحو فريد في تاريخ الشعر الوجداني كله، وبجهد رامي وعطائه في شعر الأغنية، وكذا الشاعر إسماعيل صبري وبفضلهما ارتفعت الأغاني عن السوقية التي كانت تئن فيها وبذلك ارتفع الغذاء الروحي الأول لأمتنا كلها وهو الغناء.

وأما التيار الواقعي – الذي يمثل بحسب مصطلح مندور الخاص – الوجدان الاجتماعي في مقابل الرومانسية التي يسميها بالوجدان الفردي – كما سبقت الإشارة – فيقف منه موقف المرحّب والذي يأمل فيه الكثير، وهو لما يكتمل – حين كتب مندور كتابَهُ – ولما تتضحُ ملامحَه، ولكنه يستشرفُ بحسّه النقدي الدقيق مستقبل هذا التيار الواعد، ويؤكد أن ولادة التيار الواقعي عند الجيل الجديد من الشعراء له أصوله الفنية التي تبلورت خلال تطورات ومعارك أدبية وشعرية متلاحقة، وربما كانت جدّتُه أوضح ما تكون في المضمون الاجتماعي... والنزعة الشعبية والدعوة إلى الحد من الأثرة بل ومن الفردية وتركيز الاهتمام على المجتمع والشعب ومشاكله، ويضع مندور آماله ويعقدها في أشعار الشباب الذين يحبهم، ويعتز بهم، ويرجو أن تتفتح أزهارهم عن أطيب الألوان وأشذى العطور من أمثال صلاح عبد الصبور، وفوزي العنتيل، وكمال نشأت، وكمال عبد الحليم، وأحمد عبد المعطي حجازي... ونجيب سرور، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، وأحمد كمال زكي وغيرهم ممن ينبض شعرهم بالوجدان الاجتماعي المتغلغل في وجدانهم الفردي.

هذه الخارطة النقدية لمسيرة الشعر العربي الحديث تُعَدُّ من أهم ما تركه الدكتور محمد مندور من تراث نقدي وهي تدل على مواكبة متأنية ورصد للمشهد الشعري العربي المصري الحديث برؤية واعية وقدرة على تحديد معالم مسيرة الشعر العربي منذ بداية عصر البعث حتى ظهور بوادر التيار الواقعي الحديث.

ويتميز منهج مندور في هذا الكتاب بعددٍ من الخصائص لعلّ من أهمها:

أسلوبه الذي يمتاز بسهولة العبارة ووضوح المعنى وتكرار الفكرة الجوهرية، والربط بين أجزاء الكتاب السابق باللاحق، ولعلّ ذلك يرجع إلى أنها في الأصل محاضرات ألقاها على طلابه في قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية في مطلع الخمسينيات.

يَتّبعُ مندور في حديثه عن الشعراء منهجًا محددًا يتمثل في التعريف بالشاعر مولده ونشأته وظروف حياته، ثم يرصد دواوينه ما نشر منها وما لم ينشر، ثم يُركز الحديث عن ديوان أو قصيدة مهمةٍ في تجربة الشاعر، ويقيمها أو يقيم مجمل شعره تقييما جماليا ونقديا، ويضع الشاعر في موقعه بالنسبة للمدرسة أو التيار الأدبي الذي يمثله.

المواكبة في الحديث عن شعراء معاصرين التقى بهم الناقد وحرص على الأخذ المباشر عن بعضهم؛ ومن خلال السؤال والحوار معهم يستنتج قضايا جوهرية في تجربتهم وظروف شعرهم ومعيشتهم أيضاً تظهر في تقييمه لتجاربهم الإبداعية، كما في لقائه بمصطفى السحرتي، وأحمد زكي أبو شادي الذي التقاه في الإسكندرية حين جمعتهما جامعتها.

يمتاز بلغة نقدية هادئة ورزينة، علمية غير هجومية تصدر عن ثقافة موسوعية وإطلاع في فلسفة الآداب ومناهجها العربية والأجنبية، فهو يحترم الماضي؛ ولكنه لا يسمح له بأن يهيمن على الحاضر، وقد تحققت له القيادة النقدية التي كان يرددها في مقولته الشهيرة "أريد أن أكون قائدا للقراء" وقد كان.

ثانياً: كتابه: (مسرحيات شوقي)():

نقفُ الآن على رافدٍ آخر في مشروع مندور النقدي، والذي يفرد فيه حديثا كاملاً وكتابا خاصًا بعنوان"مسرحيات شوقي" وكان مندور قد أشار في كتابه السابق "الشعر المصري بعد شوقي" وفي لمحات سريعة إلى تجربة شوقي في الشعر المسرحي أو المسرح الشعري؛ حيث أبان في غير موطن بأن "عملاق المعسكر التقليدي قد أدخل في الشعر العربي الحديث فنّ الأدب التمثيلي، وتبعه في هذا الاتجاه عزيز أباظه"()، ويقول في موطن آخر "حَدَثْ ثقافةُ شاعرنا الكبير أحمد شوقي القاصرة وإطلاعه المحدود على الآداب الغربية إلى أن يظن أن المسرح الشعري لا يزال هو المسرح السائد عند الغربيين والواجب الإتباع، فألف مسرحياته الشعرية التي يغلب عليها الطابع الغنائي ولغة الشعر التقليدية عند العرب"()، ويعرض في كتابه "مسرحيات شوقي" إلى حديث موسع عن العرب والأدب التمثيلي، ثم يبين التيارين الشرقي والغربي في مسرح شوقي، ويقف عند المادة الأولية لمسرح شوقي التي استقاها من التاريخ سواء من تاريخ مصر في (علي بك الكبير، ومصرع كليوباترا، وقمبيز) أو من تاريخ العرب (مجنون ليلى، وعنترة، وأميرة الأندلس) أو مستمدة من الحياة كما في ملهاته الوحيدة (الست هدى)، ثم يقيّم مندور مسرحيات شوقي وتجربته في كثير من الإنصاف، وقليل من الشدّة التي يكون مبعثها معيار القياس بقواعد الأدب الغربي في المسرح، ويرصد ذلك بالمقارنة بين مسرحيات شوقي وعدد من نماذج المسرح الغربي مؤكدا أن "الاتجاهات النفسية عند الغربيين جاءت أكثر عمقًا وإيحاءً من الاتجاهات الأخلاقية التي اصطنعها شوقي مهما يكن نبل نزعته"()، ويرى مندور بأن"مسرحيات شوقي كانت ستلاقي نجاحاً أكبر لو أنها مُثّلَتْ كأوبرا، وعندئذ كان لابد أن يختفي ما لاحظه بعض النقاد أو معظمهم من أن هذه المقطوعات الغنائية قد جاءت أحياناً دخيلة على بناء المسرحية معوقة لسير أحداثها وتطورها نحو خاتمتها"، ويقول في موضع آخر بأن شوقي وضع مسرحياته لكي تُمثّل لا لكي تُغَنّى، فهي مأس وملهاةٍ لا أوبرا ولا أوبريت، والنقاد يفسرون ذلك بأن شوقي كانَّ شاعراً غنائيًا أقحم نفسَه على الفن المسرحي دون أن يستطيع التخلص من طابعه الغنائي، وهذا النقد – كما يقول مندور – صحيحٌ ولكنه لا يذهب بقيمة هذا الإنتاج الأدبي الجميل"، وهكذا نرى كيف أن مندور قد وضع مسرحيات شوقي في ميزان النقد، ولكن وفق معيار المسرح الغربي دون النظر إلى خصوصية بيئته، ومرحلته، وظروفه الخاصة في مسيرة المسرح العربي عموما؛ وكعمل رائد أعطى للمسرح العربي من خلال فنّها الأول الشعر حضورا في النفس العربية المتلقية في ذلك الوقت، وباعتبار شوقي يقدّم جديداً غير مألوف للجمهور العربي، وتعد مسرحيات شوقي بعد (مصرع كليوباترا) و(مجنون ليلى) – التي استفاد فيهما من النقد بلا شك – أكثر درامية وعناية بالحوار حيث قلّتْ مقطوعات المناجاة – مع أن المناجاة كخاصية موجودة في مسرح شكسبير – وفي ذلك دليل على أن شوقي كرائد عظيم وشاعر مُتمكّن كان يتجاوز نفسه في كل عمل جديد، ويطوِّرُ من أدوات صياغته وتقنيات فَنّه باستمرار لو أنه أعطى المسرح منذ وقت مبكر جهدا يساوي جهدَه في الشعر الغنائي، ولكنّه بلا شك قد قَدّم للشعر العربي الحديث لوناً متميزا وبداية قوية، وفي النهاية نختم القول في هذه القضية التي تحتاج إلى بسط في التحليل ليس هنا مكانه وخاصة بأنها قضية ممتدة زمنيا منذ أن أثارها طه حسين في كتابه (حافظ وشوقي 1933م) فقال "بأن شوقي أراد أن يمثّل فغنّى" ثم تبعه بعد ذلك النقاد، ونجد أنّ من الإنصاف دراسة مسرحيات شوقي في إطار من النسق الثقافي والمعرفي والبنيوي لوضع تجربته في موضعها المناسب، ونوافق الدكتور طه وادي في رأيه "بأن بعض النقاد – ولاسيما من جيل الرواد – كانت أحكامهم النقدية على مسرح شوقي غير مُنْصِفَة – أحياناً – لأنهم حاولوا أن يُطبّقوا عليه قواعد المسرح الأوروبي، ونسوا – دون وعي ربما – أنهم يدرسون مسرحاً عربياً كتبه شاعر عربي لجمهور عربي، تعوّد على تذوق الحكاية والقصة والطرب والغناء والإنشاد، لذلك يجب أن نُقَوّمَ مسرحَ شوقي في ضوء متطلبات الوجدان العربي الذي ترك بصمات مشتركة على كل أشكال المسرح التي سادت في نهاية القرن الماضي وأوائل القرن العشرين"().

الهوامش:

– د/ محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي: في ثلاثة أجزاء أو حلقات، وهي: (بين القديم والجديد)، و(جماعة أبوللو)، و(روافد أبوللو)، القاهرة، نهضة مصر. د ط، د ت.

– د/ محمد مندور: مسرحيات شوقي، القاهرة، نهضة مصر. ط2، 2005م.

– مندور: الشعر المصري بعد شوقي ج1 الحلقة الأولى، (بين القديم والجديد)، ص 30.

– نفس المرجع، ج2 الحلقة الثانية، (جماعة أبوللو)، ص 13.

– مندور: مسرحيات شوقي، مرجع مذكور، ص 19.

– د/ طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، ط5، ص 81.