د/مصطفى درواش

تشكل الذّات واللّغة
في مفاهيم النّقد المنهجي

منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو

دار الأمل
للطباعة والنشر والتوزيع

كل الحقوق محفوظة

الإيداع القانوني:525 – 2008

ردمك: 0 – 73 – 883-9961- 978

دار الأمل

للطباعة والنشر والتوزيع

الهاتف: 55/ 96/ 21/ 026

الفاكس: 21/ 07/ 21/ 026

مقدمة

إنّ مــراجعة المفاهيــم النقدية والذّوقيــة فــي قراءة الخطــاب الشعري، مسألة تتجدّد وتتنوع، بأثر من ثقافة الناقد، وكيفيات ممارسته لمنتوج جمالية اللّغة وإنتاجيتها بأبعادها ومستويات تشكل الدلالة فيها، من مبدأ آليات التحليل والتعليل والكشف، التي لا تقنع بأحكام الذوق الصوتية والسماعية في ظلّ ثقافة كتابية مؤسسة ومرجعية معارفية ومعلوماتية مغايرة حتّى وإن لم ترق إلى مستوى مقروئيات الشّعر في المناهج الحداثية نصًّا وخطابًا وتأويلاً.

وهذه الرؤية المتجدّدة في قراءات الانفتاح تتجسّد عمليًا في محاولة توجيه الذّوق والمعرفة انطلاقًا من اندماج الذّات بعالم الإنسان والحياة مع وعي الإحساس بالتراث، أصالة وإبداعًا، لا من حيث كونه ملاذًا لفقدان القدرة على المفارقة، وأداة لانقباض البصيرة في تعدية المتداول. إنّ الرؤية النقدية تستدعي ضبط مسار الكتابة المتواترة إلى الكتابة الأنموذج (التعبيــر الجميــل عن الإحســاس) وذلك في ضوء مفاهيــم النّقد المنهجي الفكرية والإبداعية والإجرائية، وهي تواجه وضعًا في التأليف بالعربية مكرورًا ونمطيًا.

د/مصطفى درواش

الفصل الأوّل
نقض المشاكلة في النّص الشّعري

1 – حداثة الشّعر
2 – أصالة إبداع التراث

(1) حداثة الشّعر:

أ- انقباض الاتباع في الشّعر:

إنّ التراث الشّعري العربي بموضوعاته وأغراضه ولغته وطرائق بنائه وتشكيل ألفاظه تشكيلاً فنّيًا من حيث الصور والأخيلة قد شدّ انتباه الدّارسين المحدثين، إذ عنوا بالبحث عن بدايته ومقوّمات إبداعه وثبات أطره وأسسه ومميّزاته التي دعت إلى الإعجاب به وتقليده، ومجاراة شعرائه في لغتهم ومعانيهم وصورهم. ونتج عن ذلك خلاف عميق في مزايا محاكاته ومساوئها، ممّا نشأ عنه صراع ما يزال باقيًا ما دام هناك مقلدون ومجدّدون.

وكان لدعاة النقد المنهجي العربي موقف خاص من شعر التقليد أملته ثقافته ومداركهم وحالة الشعر بعد حركة البعث التي قدّر للشاعر محمود سامي البارودي أن يقودها بعد مرحلة اّتسم فيها الشعر بالركود والجمود. ولا نبعد عن جوهر الحقيقة إن نحن حدّدنا هذا الموقف بما انتهت إليه صورة الشعر في عصر النّهضة على يد شوقي وحافظ وغيرهما من ممثلي النزعة الإحيائية والتقليدية ومحاولة تحطيم تلك الصورة واستبدالها بأخرى أكثر تعبيرًا وإيحاء وقوة ورغبة في دفع حركة هذا الشعر وتطويره ليشمل مختلف القضايا النفسية والاجتماعية والإنسانية دون أن يقطع صلته ببيئته ومفاخر عزته. وقد أفصحت عن ذلك آراؤهم النقدية التي استقرّوا عليها وقاوموا الاتجاه المخالف من أجلها. ولا ريب في أنّها قد أصّلت الصراع الأدبي بين أنصار القديم وأنصار الجديد، إلى حدّ غابت الموضوعية فيه. وكادت لغلبة الذّاتية والتعصب أن تحدث أثرًا كبيرًا في طبيعة النّقد الموجّه وقيمته الفنّية والعلمية. ولكن هذا كلّه لم يحل دون توافر الآراء القيمة والنيرة في آن واحد.

إنّ موقف النّقد المنهجي من ظاهرة التقليد في شعر النهضة قد استمدّ أسسه من قراءته للشعر العربي القديم، وملازمته له لما يمثله من أصالة في الخلق والإبداع واستقلال شخصية قائله. ومن هنا كانت الدعوة في أن يكون الشعر تعبيرًا صادقًا، ينقل لنا معاناة صاحبه التي تجسدها مشاعره وخواطره في عصور شتّى، لا أن يكون نقلاً لعواطف السابقين وتقمصًا لشخصياتهم. إنّه التقليد الجامد الذي عابه هذا الاتجاه،

ووقف من أصحابه موقفًا صارمًا إذ: «ليس لشعر التقليد فائدة قط، وقلَ أن يتجاوز أثره القرطاس الذي يكتب فيه، أو المنبر الذي يلقى عليه، وشتان بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو رقعة من طرس »[1]. وهو ما يكشف لنا عن مبدأ أساس في هذه الرؤية النقدية، مبعثه مطالبة الشاعر بصدق سريرته والصدور عن شعوره هو، لا أن يستعير شعور غيره وعواطفه.

ويجدر بنا أن نحدد القصد من مفهوم القدم والحداثة والتقليد والتجديد، من مبدأ التعبير الصادق عن الشعور والإحساس. والمقياس الأوّل الذي طبق على أغراض الشعر العربي وموضوعاته هو عنصر الصدق الفنّي الذي ينبغي أن ينشده الشاعر المجدّد. ويعرّفه العقاد بقوله: « إنّنا نستطيع أن نؤمن بصدق الشاعر في فنّه دون أن نكلّف صحة الواقع وصحة الصّناعة، بل لعلّنا نرفعه إلى مقام الإمامة بين شركائه في الطريقة والمزاج، وهو تمحيص الخبر أو تمحيص الصناعة وراء هذا المقام»[2]. ولكن لالتزام بهذا المقياس أدّى إلى عدم التفرقة في الحكم بين الشعراء المقلدين للأغراض القديمة، وأنصار الجديد الذين يرون هذه الموضوعات بعيدة عن الجدّة[3]. وعلى الرغم من أهمّيته في الحكم على صدق عواطف الشاعر وإحساسه يهمل الشق الآخر للشعر وهو بلاغة التعبير وجودته في الإفصاح عن سمو المعاني. ولعلّ هذا الإهمال الجزئي لجانب التعبير هو الذي أساء إلى مبادئ النّقد المنهجي العربي، وجعل المآخذ عليه متعدّدة، مع أنّ الصدق الفنّي يمثل عنده جوهر النّظرية النقدية وعلى هديه تجسّد الموقف العام من الشعر العربي سواء كان شعرًا مطبوعًا أم متكلفًا، وبه أيضًا تفرعت خلافاتهم وتعقدت مع أصحاب النزعة التقليدية.

إنّ الشاعر المقلد يفتقر إلى ملكة الشعر والطبع الخلاق ويكثر من التكلّف والصنعة وشتان بين مقلد ومبتكر: «فالشاعر العبقري معانيه بناته فهنّ من لحمه ودمه، وأمّا الشاعر المقلّد فمعانيه ربيباته، فهنّ غريبات عنه وإن دعاهنّ باسمه، ولا ينشر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد»[4]، فلكلّ عصر معانيه التي ينبغي للشاعر النظر فيها، بل لكلّ شاعر منحى في التعبير عن تلك المعاني مرده إلى عواطف نفسه وخواطرها، ولن يكون الشاعر صادقًا ومطبوعًا إن هو استعمل معاني غيره. ولهذا

نجد النّقد المنهجي العربي يركّز كثيرًا على الطبع، ويوليه عناية فائقة، في حين يحمل على التكلّف: فالشاعر المطبوع صادق، بينما الشاعر المقلد صناع متكلّف، ولعلّ لذلك صلة وثقى بفطرة الشعر العربي وأصالته التي تدلّ على طبع صادق.

وليس بعيدًا أن تكون هذه الآراء في مقياس الطبع والصنعة مستنبطة من الموروث النقدي القديم الذي أفاض في الحديث عن هذا المقياس من حيث مطابقة اللّفظ للمعنى وتجانسهما في النّص الشّعري، فالقدامى: «إذا قالوا الكلام المطبوع فإنّهم يعنون به الكلام الذي كانت طبيعته وسجيته، من إفادة مدلوله المقصود منه، لأنّه عبارة وخطاب ليس المقصود منه النطق فقط، بل المتكلم يقصد به أن يفيد سامعه ما في ضميره إفادة تامة ويدلّ به عليه دلالة وثيقة...»[5]. أمّا المتكلّف من الكلام فهو بخلاف المطبوع، إذ يعتمد على التكلف والغلو والبعد عن الإفادة[6]. إنّ دعاة هذا المنهج يرجعون بشعر الطبع إلى العصر الجاهلي وصدر الإسلام والعصر العباسي الأوّل، بينما يرجعون بشعر التقليد الذي صنّفوا فيه شوقي وحافظًا وآخرين إلى العصر العباسي الثاني أو إلى عصر الانحطاط، وإن كان المازني يركّز أكثر على عامل النقد، ويرى أنّ القدم والحداثة وجدا في كلّ عصر[7]. ولعلّ هذا التقسيم راجع إلى تقارب نظرة الشعراء من الجاهلية إلى العصر العباسي الأوّل وعدم اختلافها اختلافًا بيّنًا من حيث ممارسة الحياة والتعامل من تطور مادي في العصر العباسي الثاني وما تلاه من عصور، أثر إلى حدّ ما في صدق عاطفة الشاعر وإخلاصه لفنّه.

إنّ شعر الطبع عند العقاد يختلف باختلاف العصر في لغة الأمّة الواحدة، ويختلف بين ما هو شاعر وآخر في العصر الواحد، بل أنّ مزايا الجودة والإتقان تتباين عند الشاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى[8]. أمّا المقلد عند المازني فهو شاعر يختلق أساليب ويتكلّف أفكارًا وأخيلة وصورًا تنتمي إلى عصر غير عصره، وواقع غير واقعه وحياة تختلف سعة وعمقًا عن حياته[9]. ممّا يفسر صعوبة المطابقة وتمثيل العمل الأصلي تمثيلاً كاملاً. وما دام المحاكي غير قادر على أن يبلغ هذه المرتبة من الكمال، فإنّه يتعذر عليه أن يكون صادقًا ومطبوعًا، وأن يوفّق التوفيق كلّه فيما ينطق

به. فكيف له أن يتشبث بهذا السلوك ويتخذه مذهبًا في فنّه؟ وفي اعتقادنا أنّ ذلك راجع إلى الجهل بمعنى الشعر الحقيقي، أو التباس مفهومه واختلاط عناصره ومقوماته.

وبعد أن يحدّد المازني فضل القدامى ومآثرهم ومزاياهم التي طبعوا عليها وعرفوا بها، يخلص إلى القول إنّه ليس: « ثمّ مساغ للشك في أنّك لا تستطيع أن تبلغ مبلغهم من طريق الحكاية والتقليد...»[10]. وهكذا لا يعني أنّه يحرم على الشاعر الإفادة من مزاياهم، بل: « ينبغي أن يدرس المرء في كتاباتهم الأصول الأدبية العامّة التي لا ينبغي أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الأحوال ــ كالصدق والإخلاص في العبارة عن الرأي أو الإحساس ــ وهذا وحده كفيل بالقضاء على فكرة التقليد»[11]. إنّ هذه الأصول الأدبية هي نفسها التي تدلّ على طبع الشاعر وصدقه، ومتى توافرت فلا لزوم للتقليد، وهذا ما قال به العقاد أيضًا. وما يشدّنا إلى رأي العقاد والمازني موقفهما من الشعر القديم، فهو شعر طبع وصدق وسليقة وإلهام وإذا كانت محاكاته صعبة، فاحتذاؤه تقليد ودليل إحساس كاذب. فإذا ما توصل الشّاعر أن يكتشف أسباب صدق القول عند القدامى، وأحسّ بها ووعاها أمكنه أن يجنّب نفسه مزالق التقليد ومساوئه، وأن يمتنع عن أن يستعير عواطفهم التي جبلوا عليها. أمّا أن يظلّ الشاعر متعلّقًا بماضيه دون ربطه بحاضره فإنّه يحكم على نفسه بالفناء والزوال. وفي هذا يقول شكري: «فمن دلائل هلاك الأمم نظرها دائمًا إلى حياة أجدادها واحتذائهم فيها احتذاء لا روح ولا قوة فيه، ولا ذكاء ولا فطنة»[12]. وهكذا يتفق الثلاثة في ضرورة البعد عن تقليد القدامى، إيمانًا منهم بعظمة الشعر القديم في ترجمته الصادقة عن حياة الشاعر، وما يكتنفها من تقلبات وظروف نتيجة لارتباطه الوثيق بعالم الصحراء الفسيح الذي ينمّ عن فطرة في أصدق صورة ومعالمها.

يتتبع العقاد أسباب القوّة الكامنة في الشعر العربي قبل صدر الإسلام التي منحته هذا الخلود، فيقول: «كان شعر العرب مطبوعًا لا تصنع فيه، وكانوا يصفون ما وصفوا في أشعارهم، ويذكرون ما ذكروا، لأنّهم لو لم ينطقوا به شعرًا، لجاءت به صدورهم زفيرًا، وجرت به عيونهم دمعًا، واشتغلت به أفئدتهم فكرًا، وأمّا نحن فلا موضع لتلك الأشياء من أنفسنا، فهي لا تحتاجنا كما احتاجتهم ولا تصيبنا كما

أصابتهم، وإذا سكتنا عن النظم فيها، لا تخطر لنا إلاّ كما تمرّ الذكرى بالذّهن والمرء إذا تذكر لا يقلد من ذكرهم، ولكنّه يتحدّث بهم، ويصف ما عنده من الأسف عليهم، أو الشوق إليهم»[13]. وهذا تأكيد لعنصر الصدق ودوره في العملية الشعرية، إذ إنّ توافره في القصيدة العربية قبل الإسلام وانعدامه في شعر التقليد، ولاسيما شعر النهضة يحدّدان موقف الجماعة من الشعر العربي. وتبقى المسألة متوقفة على الذّوق الفنّي الذي يتيح للقديم أن ينال من نفوسنا ويأخذ بمجامعها دون أن تتمرّد عليه.

إنّ هذه النّظرة من شعر الطبع لا تختلف في خطوطها العامّة عن موقف الرومانتيكيين الغربيين من شعر الطبع الذي مثّله الإغريق والرومان، وشعر الصنعة الذي مثّله أصحاب الكلاسيكية الجديدة وهي التي تشمل أواخر القرن السابع عشر، ومعظم القرن الثامن عشر. وعدّ ما نادوا به في هذا المجال امتدادًا وتأثرًا بهذا التيار الرومانتيكي، ذلك أنّ الشّعر العربي في عصر النّهضة قد مرّ بمرحلة مماثلة لتلك التي مرّت بها أوربا ولاسيما إنجلترا في القرن الثامن عشر الذي يمثل سيادة الكلاسيكية الجديدة ونفوذها الكامل، على وفق النظرة الخاصة التي كانت تتحكم في إنتاج الشعراء والتي تعدّ الخروج على نهج الإغريق والرومان خروجًا على طبيعة الشعر شكلاً ومضمونًا، ممّا حفّز الرومانتيكيين على الثورة على تقاليد الكلاسيكية الجديدة وتحجرها، وتطلعها الثابت إلى المثال. ومن هنا كان اتجاه الجماعة إلى الرومانتيكية[14]. وتحوّل الشعر على أيدي الرومانتيكيين من مجرد القوالب الجاهزة والموضوعات المعادة ــ بحكم سلطة العقل ــ إلى شعر مجاله الإحساس الصادق والعاطفة المخلصة والموهبة الخلاقة. فكانت ثورة أعلت من شأن العاطفة والخيال، وارتفعت عن قواعد العقل الثابتة التي أدّت إلى فرض التقليد والتمسك به. إنّها لم تكن ثورة ضد قيم التراث القديم وإنّما جعلته في مرتبة الأنموذج، لأنّه يمثل الأصالة، وكلّ ما هنالك أنّها رفضت مجاراته فاسحة الفرصة للإبداع الخلاّق الذي طمره المقلدون[15]. وهذا الموقف دليل على الثقافة الأجنبية لدعاة النّقد المنهجي وعلى نزعتهم الوجدانية في فهم الشعر وفي استخدامه أمّا فنّيًا يقوم على الأصالة التي تستند إلى اتضاح شخصية الشاعر وتميّزها. ويتفق العقاد والمازني مع (ورد زورث) في كون شعر التقليد يفتقر إلى الجوهر المميّز لفهم

الشّعر. ومن ثمّ كان تقليد القديم ومحاذاته ضربًا من المحال[16]. وارتبط التقليد في الشعر العربي القديم بفكرة تقديس القديم والمباهاة به دون اعتماد مقياس الجودة وجدة المعاني والمضامين ومدى قدرة الشاعر على الصياغة، وقد كان لقسم من النّقاد القدامى دور رئيس في تثبيت هذه الفكرة إلى أن رسخت في الأذهان وألفتها الأذواق، وأصبح الخروج عليها خروجًا على المألوف من كلام العرب، قال ابن رشيق: «وجملة الحال أنّك تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضي: فما استحسنه العلماء فأقصده، وما تركوه فأجتنبه، ترشد»[17]. ولنا في موقف ابن الأعرابي من شعر أبي تمام مثال حي لتلك النظرة القاصرة، وذلك الحكم الضيق اللذين كانت تقاس بهما الأعمال الأدبية ذات المعاني الجديدة والاستعارات البعيدة[18]. ويذكر: الآمدي:«أنّ إسحاق بن إبراهيم الموصلي، أنشد الأصمعي:

هَلْ إلي نَظْرَة إِلَيْكَ سَبِيـــلُ فَيُرَوَى الصَّدَى ويُشْفَى الْغَلِيلُ
إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكثرُ عِنْدِي وكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُ الْقَلِيـــــلُ

فقال الأصمعي: لمن تنشدّني؟ فقال: لبعض الإعراب، فقال: والله هذا هو الديباج الخسرواني، قال: فإنّهما لليلتهما، فقال: لا جرم والله إنّ أثر الصنعة والتكلّف بيّن عليهما[19]. إنّ هذه الأحكام وما جرى مجراها لم تكن لتنال الحظوة والرضى من نقد الثلاثة وذوقهم، إذ نعى العقاد على أصحاب هذه النّزعة مثل هذا التجنّي، لأنّهم: «يقصرون إعجابهم على الشعر الجاهلي ولا يرون ما جاء بعده شعرًا يحفظ أو يحفظه المعلّمون، فإذا مدّوا بساط العفو والمسامحة قليلاً فإلى صدر من الإسلام يشبه الجاهلية... فالشعر عندهم هو(مادة لغوية) والآداب عندهم هي ما تحفظه من الكلام المنظوم والمنثور لتقويم اللّسان وتصحيح العبارة»[20]. إنّنا لا ننكر فضل النقاد القدامى في المحافظة على رصانة العبارة وسلامتها، وعلى الكلمة البليغة بإيحاءاتها ومدلولاتها الفنّية. إلاّ أنّنا لا نلزم الشّاعر أن يظلّ أسيرًا في التعبير عن عواطف وأفكار هي غير عواطفه وأفكاره. وليس يلام أن نقل حقيقة ما يشعر به، إيمانًا بحركة الحياة وتطور عناصرها، وما يتبع ذلك من تغير في النّظرة والفكرة. إذ ليس هناك نهج يفرض عليها وأسلوب لا يحيد عنه حتّى يقال انّه شاعر مجيد، وفنّان مبدع، وإنّما الشاعر وليد عواطفه

وقيمه ومجتمعه. فليس من الإنصاف أن نقيّد الشاعر المحدث بما سمّي في النقد العربي القديم: (عمود الشعر) الذي لخّصه المرزوقي في سبع نقاط سمّاها (الخصال) وعقّب عليها قائلاً: «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب فمن لزمها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلّها فبقدّر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتّبع نهجه»[21]. إنّ عمود الشعر قد يعرض الشاعر للمجاراة، إذ يدفعه دفعًا إلى طلب التشبيهات والاستعارات وغيرها، ممّا يؤثر في صدق عاطفته، وعمق مشاعره وجملة المثيرات التي حركت فيه دواعي القول، وألهمته الشعر. ومن هنا يكاد الشاعر يكتفي بصياغة المادة صياغة جميلة وساحرة خضوعًا لرقابة النقد الذي لا يخرج في الأغلب الأعم عن إصدار الأحكام فيما يخص هذه الصياغة أو تلك من حيث براعتها وجودتها، ومن هنا نرى كيف أنّ العقاد يصف الشعر عند هؤلاء بأنّه (مادة لغوية). إنّنا نعتقد أنّه لو كانت نظرة النقد القديم إلى الشعر ثابتة لما وجد فريقان أحدهما يمثل المحافظة على متانة اللّفظ ورصانته والأخر يشترط فيه السهولة والبساطة مثلما حدث في العصريين: الأموي والعباسي الأوّل.

برز خلاف آخر فيما يتعلق بطبيعة المعنى، هل يبقى متصلاً بالبداوة، أم يتحول إلى التعبير عن حضارة العصر، وكان لهذا الخلاف أثر في وفرة الإنتاج الشعري وخصوبته[22]. والظاهر أنّ حملة النّقد المنهجي على شعراء النهضة قد دعا إليها التزام أولئك الشعراء بعمود الشعر وطريقة القدامى في صياغة قواعده، ظنًّا منهم أنّ القدامى لم يتركوا للجدد بابًا يطرقونه ومعنى يتناولونه مثلما كان جاريًا في الشعر العربي قبل صدر الإسلام، إذ يظنّ الشاعر أنّ المعاني قد نفذت وأنّ البحث عن المجهول منها أدعى إلى التعب والإجهاد. يقول عنترة في مطلع معلقته:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِمِ أَمْ هَلْ عَرَفَتْ الدّارُ بَعْدَ تَوَهُّمِ[23].

وطالب المازني أن يصدق الشاعر في قوله، لما في الصدق من دلائل الشاعرية الحقة، ومن تميز في الشخصية يحدان من مجاراة الآخرين، يقول: «ولعمري لست أعرف شيئًا هو أحلى جنى وأعذب وردًا من الشعر إذا صدقنا أهله المقال وترفعوا عن التقليد الذي لا حاجة لنا إليه ولا ضرورة تحملنا إليه وتنزّهوا عن مجاراة الناس

ومشابهة العامّة وتوخّي مرضاتهم، فإنّ لنا أعينًا كأسلافنا وقوّة حاسة كقولهم، ومادة الشعر لا تفنى ولا تذهب لأنّه ليس شيئًا محدودًا معلومًا»[24]. فليس للشعر قواعد صارمة تحكمه، وتحدّد معانيه وألفاظه، إنّما الشعر هو هذه النفس المنطلقة، وهذه الحياة الواسعة المترامية التي تثير المشاعر وتلهب العواطف وتذكي العقل. ومن هنا فإنّ تأثيره في نفس المتلقي هو الذي يفصح عن جدّته وجودته: «الشعر الذي يقع من قلوب الناس ويبتعثهم كن أن يكون تقليديًا مكذوبًا فإنّ القلب لا يخطئ في التمييز بين الشعر الكاذب والشعر الصادق. والنفوس معايير حساسة لا يجوز عليها التزييف والتمويه والتزوير»[25]. ولكن رأيه يحتاج إلى ذوق واع وإدراك بعيد لماهية الشعر العربي. فقد تكون القصيدة التقليدية أبلغ في التأثير وادعى إلى الإعجاب والقبول، وإن كان المعنى مستعارًا والصياغة مألوفة. ومعنى ذلك يبقى التقليد موضع نقد لأنّه لا يخلق لنا عملاً فنّيًا يفيدنا أو نتعظ به أو يسمو بأذواقنا إلى ملكات النقد والجمال.

إنّ أكثر الشعراء تقليدًا ذاك الشاعر الذي تعوزه الموهبة، وتنقصه ملكة الشعر والإبداع. فخير لنا عند المازني متابعة القدامى والنسخ على منوالهم. أمّا من يهتدي بشعرهم ليفك ألغاز الطبيعة ويجلو معانيها ويستعين بعبقريتهم. فما له إلاّ أن يمعن النظر إلى ما آل إليه الشعر عند المقلدين في عصر النهضة[26]. ويهاجم القراء الذين جمدت أذواقهم لما ألفوه من زخرف الكلام وبهرج العبارة، حتّى غدت أحكامهم مجرّد قشور تخفي المعنى ولا تكشفه، يقول: « أقصّ على الناس حديث النفس وأبثهم وجد القلب ونجوى الفوائد فيقولون ما أجود لفظه أو أسخفه كأنّي على اللّفظ قصدت وأنصب قبل عيونهم مرآة للحياة تريهم لو تأمّلوها نفوسهم بادية في صقالها فلا ينظرون إلاّ إلى زخرفها وإطارها...»[27]. إنّ هذا الرأي مرتبط بالخلاف مع أنصار القديم الذين يحبون من الشعر قوالبه التي صبت فيه، أمّا معاني النفس والحياة فذاك ممّا لم يخطر لهم على بال. ومن هنا نلمس قيمة ردّه العنيف على هؤلاء: « فإنّ لنا فضل الصدق وعليكم عار الكذب ودنيئة الافتراء على نفوسكم وعلى الناس جميعًا وحسبنا ذلك فخرًا لنا وخزيًا لكم»[28]. مثل هذه المواقف هي التي دفعت المازني إلى تأليف كتاب (شعر حافظ) الذي حدّد فيه أسس النّقد المنهجي التي تتلخّص في نبذ

التقليد والدعوة إلى شعر الطبع والتجديد. واتخذ من شكري مثالا لشعر الطبع، ومن حافظ إبراهيم مثالا للتقليد والتكلف: « ... فإنّ حافظًا قد حذا في شعره حذو العرب وقلدهم في أغراضهم وفرط عنايتهم بصلاح اللّفظ وإن فسد المعنى. وشكرى قد صدع هذه القيود وفكّها عن نفسه لعلمه أنّ المقلد لا يبلغ شأن المبتكر وأنّك مهما قلّدت العرب فلن تأتي بخير مما جاءوا به...»[29] إلا أنّه لم يحاول أن يفسر السبب الذي يجعل المقلد يفشل في بلوغ شأن القدامى. قد يكون لذلك علاقة متينة بطبيعة دعوته التي ترفض التقليد بأنواعه وأشكاله رفضًا مطلقًا حتّى إن أجاد المقلّد.فلماذا كان المازني يؤمن بفكرة ابتكار المعاني ولا ينظر إلى جودة الصياغة تلك النظرة الخاصة، فهذا يعني أنّ المقلد بإمكانه بلوغ درجة المبدع، إن لم يتفوق عليه، ومع ذلك فهو دونه، لأنّ الأوّل صاحب الفضل في الإبانة عن المعنى الذي أحسّ به، فعبّر عنه بما تهيأ له من استعداد وقدرة. وإذا كان قوله عن شكري وحافظ: «فإنّ الله لم يخلق اثنين، هما أشدّ تناقضًا في المذهب وتباينًا في المنزع، من هذين...»[30] مبالغًا فيه، فإنّ الحالة التي كان عليها الصراع الأدبي بين الفئتين تجيز له مثل هذه المبالغة، ذلك أنّه يعدّ تجديد شكري نتيجة من نتائج استمرار النهج التقليدي وجموده وبقائه ثابتًا وهذا يعني لأنّ أنصار القديم قد عجزوا: «... عن ملاحقة تجارب الشاعر المجدد وجهلهم بهذه الحقيقة أو مكابرتهم، ممّا يدفعهم إلى الوقوف بوجه الجديد ومحاربته»[31]، ممّا يدفعهم إلى الزهو بجديدهم وسد الطريق على المقلدين وتسفيه أفكارهم. وقد قال ت.س. إليوت: «... الجدة خير من التكرار»[32]. إنّه من العسير الفصل بين التقليد والسرقات الأدبية ذلك أنّ السرقة مهما وصفنا مراميها ودوافعها وأبعادها، فهي ظاهرة لا تخلو من تقليد، وإن كانت معنى منتحلاً ولع به الشاعر، لأنّه في الحقيقة يريد محاكاته دون أن يفصح عنه، هذا فضلاً عن جمود أفكاره وقلّة مدركاته. ولهذا رأينا المازني يركّز على سرقات حافظ في عدد كبير من صفحات كتابه (شعر حافظ): (ص17-31). أمّا الأسلوب الذي اتبعه المازني في نقد حافظ، فهو أسلوب تقليدي من حيث التركيز على الجوانب اللّغوية.

ويبقى موقف دعاة هذا الاتجاه واضحًا من الشعر القديم، فهم لم يطعنوا في أصالته وخلوده. إنّما احتجوا على السائرين في دربه دون إدراك منهم بمساوئ التقليد، ممّا يباعد بين نفوسهم والعصر الذي ينتمون إليه. ولهذا كانت دعوتهم إلى التجديد الذي عرفه العقاد: « إنّ التجديد هو اجتناب التقليد، فكلّ شاعر يعبّر عن شعوره ويصدق في تعبيره فهو مجدد وإن تناول أقدم الأشياء. هل شيء في هذا العالم الأرضي أقدم من الشمس؟ إنّ الذي يصفها اليوم صادقًا في وصفه غير مقلد في تصويره مجدد تمام التجديد وإن لم يأت بكلام جديد»[33]. إنّ الصدق الفنّي شغل العقاد كثيرًا حتّى عدّ أبرز مبدأ دعا إليه، فالتعبير الصادق والمؤثر هو أساس الشعر، ففيه تتجسّد شخصية الشاعر من خلال الإخلاص لعواطفه وخواطره وفنّه، بعيدًا عن الصدق في الواقع الذي يحوّل عمل الشاعر على مجرّد تسجيل للأحداث. في حين أنّ الأساس في للشعر أن يرتفع عن هذه المرتبة، وأن يكون خالصًا للنفس في صورها المختلفة وفي علاقتها بالآخرين، فيجمع بين الصدق في التعبير وعناصر فنّية أخرى منها العاطفة والخيال وصولاً إلى الجودة والإبداع.

إنّ التقليد ليس مقصورًا على محاذاة القديم حسب، وإنّما يتجاوزه أيضًا إلى محاكاة الجديد، أي انّه ليس وقفًا على عصر دون آخر ومرحلة دون أخرى وأهمّ مظاهره التقيد والإعجاب والانسجام. وهناك فرق بين المحافظة والتقليد، فالمحافظة: «التزام بتقاليد معيّنة يتابع فيها بعضهم بعضًا لكن هذا لا يعني أن يقلد الشعراء بعضهم بعضًا. كما لا نعني المتابعة في التقاليد أن يفقد الشعراء أصالتهم في التعبير»[34]. إنّها الصلات المتينة التي يصعب التخلص منها أو التنكر لها، إلاّ أنّ بعض شعراء النهضة: « فهم المحافظة فهمًا خاطئًا إذ تصور أنّها العودة إلى تراث الأقدمين، والضرب على أوتارهم، وتريد مضامين شعرهم وأفكارهم، فحاكاهم في ذلك محاكاة نقلته من عصره إلى عصر آخر لا يتفق معه ولا يدل عليه. وتصور أنّه بذلك من المحافظين، وهو في الحقيقة جمود وتكرار، وفقر وضآلة، وتقليد عاجز عن الإبداع والانطلاق »[35]. والذي يقلّد عملا فنّيًا أثار إعجابه، دون أن يضيف إليه شيئًا جديدًا أحسّ به ليس له من مزية سوى أنّه نقلنا إلى الأنموذج المختار وذكرنا بفن صاحبه وإبداعه، وقد نستغني عنه بقراءة العمل الأصلي، ولاسيما إذا كان تقليدًا

للأعمال الضعيفة مضمونًا وصياغة، لأنّها لا تثيرنا ولا تحرك مشاعرنا وخواطرنا. فالتقليد: «إن كان للنماذج الآسنة فيعدّ جمودًا. وإن كان للنماذج الرائعة فإنّه يعدّ حفظًا للتراث»[36]. ولهذا فقد: «حق للعقاد وشكري والمازني أن يعلنوها حربًا لا هوادة فيها على شعر التقليد والصنعة، حين رأوا فيه شيئًا لا يهتزّ له قلب ولا ينبض له حسّ، لا هو بالقديم الأصيل ولا هو بالجديد المتطور الذي يصدر عن روح العصر وقيمه»[37]. إنّ التجديد الذي لا يتعارض وقيم الشعر العربي القديم من حيث الطبع والأصالة والمحافظة الواعية هو التجديد الذي يكتب له الخلود والثبات لأنّه يفك قيود الأسر والجمود والتحجر عن هذا الفنّ، ويمكنه من تصوير الحياة والمجتمع والنفس تصويرًا حيويًا بعيدًا عن مخاطر التقليد، وما ينجم عنه من ضعف وانحصار لحركة الشعر العربي تثنيه على أن يشارك في تطوير الإنسان وتحضّره، وتطلّعه إلى المبادئ العامّة التي يتقاسمها الجنس البشري في إطار وجوده في هذا الكون.

ب – مجال الحركة في الشعر التراثي:

إنّ القصيدة العربية القديمة بناء فنّي يتألف في كثير من الأحيان من جملة أغراض شعرية كانت معروفة عند الشعراء: فمن ذكر الديار والبكاء على رسومها البالية، إلى النسيب، إلى أنضاء الراحلة، إلى المديح مع ما يتخلل ذلك من فخر وهجاء ووصف ورثاء وحكم وأمثال. وهذه الأغراض تؤلف تركيبًا يجسّد براعة الشاعر وشهرته وقدرته في الصياغة، لكونه الأنموذج الأصح لمقياس الجودة، يقول ابن قتيبة: « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام...»[38]. فإذا كانت حياة الإنسان العربي قبل الإسلام في تلك الصحراء تقوم على والتّرحال، فإنّ أكثر الشعراء الذين تلوا هذا العصر سلكوا الطريق نفسه ــ بحكم العرف الفنّي ــ في التزامهم، سواء عن بصيرة وإدراك أو عن جهل واحتذاء لمثال شعري ثابت فوقفوا على أطلال دارسة وإن كانت بيوتًا عامرة، وتغزلوا بصويحباتهم، وإن لم يكن لهن كيان في واقع حياتهم، وتعرّضوا للمشاق ومخاطر الطريق وهول الوديان والبراري رغبة في الوصول إلى مقام الممدوح. وإن لم تكن هناك مخاطر وأهوال.

فما موقف دعاة الرؤية المنهجية إذن من التقاليد الشعرية القديمة؟ وكيف فسّروا احتذاء المتأخرين وتقليدهم للقدامى؟ إنّ ذلك لم يلق رضى وقبولا، وعدّوه من قبيل الذوق الفاسد والطبع المتكلف والنفس الكاذبة التي لا تنظر إلاّ بنفوس الآخرين ولا تحسّ إلاّ بإحساسهم وعواطفهم. إنّهم جاروا أسلافهم في تعدد أغراضهم وتشابه موضوعاتهم وتنسيق أساليبهم وطريقة بناء قصائدهم ومقطعاتهم واستهلاك معانيهم وصورهم وأخيلتهم. وألف القارئ هذا الذّوق الجزئي وتطبع عليه، فلم يقبل غيره، وعدّ الخروج عليه ضربًا من فساد الذّوق وقلّة الإدراك.

وإذا كان المضمون معبرًا عن شعور صاحبه وروحه، فهو أهل لأنّ ينظم فيه، وأولى بعناية القارئ والإفادة منه. وحق لنا أن نسمّيه جديدًا وإن كان قديمًا: «وميزة التجديد في الأدب التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدّة، ولكنّها في الصدق»[39]. وما خلا من هذا الشعر الصادق يعدّ كذبًا وتزييفًا واحتيالاً على النفس، لأنّه لا يعبّر عن رؤية فنّية وإبداعية يمكن تمثلها تمثلا تامًا. وجاء الموقف صارمًا من شعر النهضة، لأنّ أكثره بحاجة إلى الصدق الفنّي والإخلاص في القول ولم يحاول أن يخلق لنفسه خصوصية يتفرد بها وتدل عليه. يرى العقاد أنّ: «الشاعر العصري يعاب على تغنيه بالناقة والطلل إذا كان غرامه بها حكاية للأقدمين لا تتصل بشعوره وتجارب حياته، أمّا إن كان يغشى الصحراء ويركب الإبل ويقف على أطلال الهياكل فالتجديد العصري يدعوه إلى النظم في هذه الأغراض ولا يحرّمها عليه»[40]. فالشّعر الحديث لا يشترط فيه أن يكون خاليًا من أغراض تقليدية منها المديح والهجاء وما إليها، لأنّ العبرة ليست في إحلال غرض جديد محل غرض قديم، إنّما العبرة في صدقه وفي تعبيره عن ذات الشاعر وتوهج وجدانه. أمّا أن نغير غرضًا بآخر، فذاك ادعاء باطل وهو: «مثل من أمثلة التقليد، فالشعر لا يكون عصريًا مبتكرًا لأنّه خال من المدح ولا يكون قديمًا محكيًا لأنّه يشتمل عليه، وإنّما يخرج (المدح) من الشعر لأنّه كلام يضطر الناظم إليه اضطرارًا ولا يعبر فيه عن عقيدة صادقة أو عاطفة صحيحة... أمّا المادح الذي يقول ما يعتقد أو يحسّ أو يتمثل أو يتخيل فلا فرق بينه وبين شاعر الوصف والغزل من حيث القدرة الشاعرة ولاسيما إذا هو أثنى بما يوجب الثناء في رأيه وضميره»[41] معنى ذلك أنّ التقليد الحقيقي يكمن في:

"كتمان هذا الشعور الإنساني خوفًا من تهمه التقليد في لغة الببغاوات التي تصطنع النقد ولا تعرف منه إلاّ مقاييس العناوين»[42]. أمّا شكري فقد نعى على المتأخرين فساد ذوقهم في موضوعاتهم الشعرية لفهمهم المخطئ لماهية الشعر، فغزلهم ورثاؤهم ومدحهم مبالغات وصيغ محفوظة[43]. ويحكم المازني على الشعر العربي بأنّه واحد في عصوره ومراحله المختلفة لتقليد المتأخر للمتقدم والضرب على خطاه. وإن كان هناك من فرق ففي ألفاظه وأساليبه وليس في أغراضه. وهذا دليل على الضيق والعجز عن الفهم والتصرف والتخلص الحسن[44]. ولسنا نزعم معه أنّ كلّ الشعراء قد نهجوا السبيل الواحد في احتذاء سابقيهم. فإنّ مجرّد الاطلاع على تاريخ الشعر العربي يقفنا على محاولات الشعراء المتعددة للخروج أو التحرر النسبي من النظام العام للقصيدة القديمة، وإن اختلفت قوّة وضعها على وفق الثقافة والتجربة والشاعرية. ولعلّ تقليد شعراء عصر النّهضة كان دافعًا رئيسًا إلى إصدار مثل هذا الحكم الجزئي على الشعر الذي تلا العصر العربي قبل الإسلام واستمرّ إلى عصر النّهضة.

ولنا في الشعر العربي القديم أمثلة من محاولات الخروج على عمود الشعر والهيكل الكلّي للقصيدة: « فالمولَّدود من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئًا ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتعصب عليهم، ويمتنع من رواية أشعارهم. والمحدثون أخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين فثارت في وجوههم عاصفة لا تقوم على أساس التقدير الفنّي المطلق، ولكن على أساس الموازنة بينهم وبين أولئك القدماء والمولدين...»[45]. وأولئك النقاد ومنهم الآمدي: «لم يملكوا التخلص من أذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم، تأثرًا في الصميم»[46]. إنّه ليس من السهولة للجديد أن يؤثر في الأفهام والأفكار التي تعودت النغمة الواحدة والبناء الواحد. ولا مندوحة أن يواجه أو يقاوم، إنّما العيب فيه أن تراجع على أعقابه، واندثرت قوّته. ونظنّ أنّ الجديد المبني على أسس متينة ومبادئ قوية تزيده هذه المقاومة صمودًا وتبعث فيه الإرادة على المواجهة والاستمرار، وهذا ما دفع إلى مواصلة الدعوة لاعتماد شعراء النهضة في أغلب نتائجهم الشعري على معاني الأقدمين ومواقفهم ومشاعرهم. وقد يعود السبب إلى قلّة النضج الفنّي وغياب الشخصية المتميّزة، نتيجة النقد بما أنتجته القريحة العربية

القديمة والتطلع إلى معارضتها ومحاكاتها، إظهارًا للبراعة ونزوعها إلى التفرق واختبارًا للشاعرية. وهذا ما يصدّ الشّاعر عن التطلع إلى مذاهب التغيير التي يحسبها مذاهب هدم وتخريب، إن هو قاس الدعوات بمقياس واحد ممّا يكون له أثر وخيم في نضج فكره وثراء معانيه ورقة أساليبه. وتختلط عنده المحافظة ــ التي تؤمن بمثالية القصيدة القديمة وعدم جواز الخروج على تقاليدها المألوفة وأطرها الثابتة ــ بالتقليد الذي تنعكس سلبياته على قيمة العمل الفنّي بمقدار ما تنعكس على شخصيته فتغدو هشة ضعيفة، تهب عليها عواصف النقد وأعاصيره من كلّ جانب، ولاسيما أنّ المجدّدين لا يكتفون في دعم حججهم بالجانب الفنّي بل يضيفون عليه الجانب الفكري ويؤكّدونه رغبة في إثراء اتجاههم وتسفيه اتجاه معارضيهم ومخالفيهم من المحافظين والمقلِّدين. فكيف نظر الاتجاه الجديد في النّقد إلى أغراض الشعر العربي؟ لا اعتبار لفنون الشعر من مدح وغزل ورثاء وهجاء ووصف وغيرها إن لم تكن تحمل شعور صاحبها، وتفصح عن خواطره ومعاناته، ولا أهمّية للمقاييس التي وجدت لكلّ منها ما دام الشاعر لا يعترف بها، أو يحسّ غربتها، أو هو مضطر بحكم العرف إلى ذكرها. وأشار ابن رشيق إلى مساوئ أتباعها إن كانت خلوًا من الإحساس، حين ذكر أنّ العرب الجاهليين: «كانوا قديمًا أصحاب خيام: ينتقلون من موضع لآخر، فلذلك أوّل ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كأبنية الحاضرة، فلا معنى لذكر الحضري الديار إلاّ مجازًا، لأنّ الحاضرة لا تنسفها الرياح، ولا يمحوها المطر»[47]. إنّ القدماء يختلفون في صياغة فنّهم عن المحدثين، إذ: « لم يكن أحدهم يرض بالكذب فيصف ما ليس عنده كما يفعل المحدثون»[48]. والصدق صفة من صفات الشاعر الجاهلي: فقصائده صورة حية لحال العربي في قراره وترحاله، في هدوئه وثورته، في الإبانة عن عواطفه وذكر صفاته وأخلاقه وما يشدّه إلى البيئة الصحراوية من معتقدات وطقوس وحوادث وطوارئ، فالموضوعات: « التي اهتمّ بها الشاعر الجاهلي، كانت في أكثرها وليدة هذه البيئة الجاهلية، في الغزل، أو الوصف، أو الهجاء، أو الفخر. حتّى نجد الأهم شخصيات البيئة المادية ماثلة في هذا الشعر...»[49]. إنّ القصيدة الجاهلية إذن بدوية الروح والبنى

تستمدّ من هذه الحياة خلودها وأصالتها انطلاقًا من إثارتها لتجربة جمالية صادقة وراقية.

ولعلّ في تناول العقاد ومن نحا نحوه في هذه الأغراض علاقة بثقافتهم العربية التي استمدّوها من مطالعاتهم، إلاّ أنّ موقفهم منها جاء خاصًا إلى حدّ ما تبعا لتطور أفكارهم، ولتأثرهم بالثقافة الأجنبية: فالمديح وسيلة لبناء دعائم المجتمع، والمحافظة على أركانه ووجوده[50]. ولذلك قال أبو تمام:

وَلَوْ لاَ خِلاَلٌ سَنَّهَا الشِّعْرُ مادَرَى بُنَاةُ الْمَعَالِي مِنْ أَيْنَ تُؤْتَى الْمَكَارِمُ[51]

إنّ الهجاء أداة لسبر أخلاق المجتمع وشعرائه وأدبائه، ودرجة الإقذاع أو الاعتدال فيه وسيلة لمعرفة درجة سلامة المجتمع وموقفه من المهجو، وفي ضوء ذلك يكون موقف الناقد أو حكمه أخلاقيًا[52]. فالهجاء إذن لم يكن فرديًا وإنّما له دلالة اجتماعية. أمّا الرثاء فلا يقتصر على بكاء المفقود وتعداد مآثره وأخلاقه، بل نجني منه فوائد أدبية واجتماعية وقيم حياتنا الفانية والباقية[53]. أمّا الغزل فهو روحاني، يعني أنّ حب الجمال هو حب الحياة وليس مرتبطًا بنزوات النفس وشهوات الجسد[54]، إلاّ أنّ الغزل المأثور عن الجاهليين لم يكن كلّه كما قد يتبادر للأذهان وليد تلك النزعة الجسدية الصريحة، فلهم قصائد ابتعدت عن الغزل الماجن العابث الذي اقترن دومًا بالجانب الحسّي للبيئة.

إنّ الحكمة لا تتوقف على إيراد الحقيقة ومطابقة الواقع، وإنّما هي ذات صلة متينة بوجدان صاحبها وفطرته السليمة ولسانه البليغ[55]، وهذه تقابلها أخرى مبتذلة، فإن قورنت بها: «كانت كمن يحفر الآبار للناس على شاطئ النهر الغزير، وكانت تلك كمن ينبط الماء من ينابيعه الصلدة لمن لوّحهم الصدى والهجير»[56]. ومن هذا التفريق بين النوعين، خلص العقاد إلى أنّ حكم شوقي في مرثاته لـــ (مصطفى كامل) هي من الصنف الرخيص المبتذل (ومثلها أبيات من قصيدة(رسالة الناشئة):

احذرِ التخمةَ إنْ كُنْتــِ فَهِــم أَنَّ (عُزْرَائِيلَ) فِي حَلْقِ النَّهِمِ!
واتَّقِ الْبَرْدَ فَكَمْ خَلْــقٍ قُتِــل مِنَ تَوَقَّاهُ اتَقَــى نِصْفَ الْعِلَلِ
اتّخِذْ سُكْنَاكَ فِي طَلْقِ الْجَــوَاءْ بَيْنَ شَمْسٍ وَنَبَاتٍ وَهَـــوَاءْ
خَيْمَةٌ فِي الْبِيدِ خيرٌ من قُصُورْ تَبْخَلُ الشَّمْسُ عَلَيْهَا بِالْمُرُورِ[57]

فعدّها مثالا في الابتذال والوضاعة، لأنّ الشاعر قد ألحقها بوظيفة كتاب الإعلانات[58]. ووازن بينها وبين حكم المتنبي من حيث المعاني المألوفة، وانتهى إلى طبع الثاني وتكلّف الأوّل، ولا نعجب من ذلك إذا ما عرفنا براعة المتنبي في فنّ الحكمة، لما خبره من صروف الدهر وتقلبات الحياة وما عاناه من مشاق وإخطار ليحقق آماله ــ وإن خاب مسعاه ــ ولم ينطق بها مجاملة أو محاكاة، إنّما نبعت من إحساس فياض وعاطفة ملتهبة. وقد ذهب شوقي ضيف إلى أنّ قصيدة شوقي في رثاء (مصطفى كامل) مثل بها اتجاه المحافظين في الاعتماد على الأنموذج القديم[59]. ويظهر لنا من هذه المآخذ أنّه اتخذ من بساطة الحكم في هذه القصيدة وسيلة للتحامل عليه ومحاولة إقناعنا بقصر نظره وضآلة شاعريته وقلّة تجاربه في الحياة. إنّ الشاعر ليس مطالبًا كي يكون مبدعًا وعبقريًا أن يجيد في الأغراض الشعرية جميعها إجادة واحدة متوازية. والعقاد نفسه يعترف بهذه الحقيقة، إذ يرى أنّ الشّاعر الذي يجيد المدح ليس ملزمًا أن يجيد نقيضه، لأنّ فنون الشعر ترجع إلى دواعيها وبواعثها[60]. وسبقه ابن قتيبة إلى هذا القول: «والشعراء أيضًا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح، ويعسر عليه الهجاء ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل»[61]. ويذهب شكري إلى أنّ فن الحكمة مبثوث في فنون الشعر الأخرى لأنّ الشاعر يبصر فيه نفسه: «حكمة الشاعر تبدو في كلّ قسم من أقسام شعره سواء الغزل والوصف والرثاء ... فإنّ شعر الشاعر مهما اختلفت أبوابه ينبئ عن نصيبه من التفكير، وحكمة الشاعر تجاربه وخواطره في الحياة»[62]. وما دفعه إلى هذا الرأي إيمان الجماعة بامتزاج الفكر بالإحساس في القصيدة امتزاجًا متكاملا. ولعلّ ارتباط الحكمة بالفكر وعمق التجربة قد حالا دون كثرتها في الشعر العربي، بل والشعر العالمي عامة. إذ ليس من السهل أن ينظم فيها الشاعر مثل نظمه في الغزل والوصف والفكر وغيرها من الأغراض ما لم يمر بتجربة واقعة، أو أن تكون معرفته بأسرار الوجود واستخلاص حقائقه المرتبطة بالإنسان على درجة كبيرة من الفهم والإدراك. ومن خلال رأي العقاد في حكم الشاعر عبد الله فكري ندرك موقفه من الحكم الجاهلية والأموية والعباسية، فهي حكم مطبوعة، صادرة عن عفوية وصدق، وليس فيها ابتذال

أو تكلّف. أمّا حكم عبد الله فكري وإضرابه من شعراء النهضة، فهي مجموعة نصائح ومواعظ اعتاد المعلمون تزويد الناشئة بها، وهو ما لم يعن به كبار الشعراء أو يصرفوا همهم إليه[63]. وفي أثناء تناول موضوع الغزل أبطل العقاد الفكرة القائلة إنّ الغزل العربي لغو كاذب لا ينم عن عاطفة إنسانية صادقة وصحيحة ولا يشرح معنى ساميًا في الحياة. ويبيّن أنّه سجل أمين حفظ لنا علاقة الرجل بالمرأة شخصيًا واجتماعيًا، وتبدل أحوال المحبين بتبدل أحوال الزمن، وقد صور لنا الشاعر القديم هذه العلاقة الإنسانية أصدق تصوير دون أن يعمد إلى تهويلها أو تضخيمها[64]. وعني العقاد بالغزل في العصر الأموي وتمثل بأشعار عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة. وكلّ منهما يمثل اتجاهًا في الغزل. وعمر يورد في شعره أسماء نساء كثيرات، وجميل اشتهر بحبّ امرأة واحدة[65]. ويعقب على ذلك قائلاً: «فالمدرستان مختلفتان أيما اختلاف في مقاييس الشعور ومقاييس الجنس ومقاييس الأخلاق، ولا يجمع بينهما إلاّ تشابه الكلام في ظاهره دون التشابه في الباعث والاتجاه»[66]. وبعد أن يستعرض أسس كلّ فريق ينتهي إلى: «أنّ الغزل الحسن شيء لا يشترط فيه استحسان شمائل المحبوب والمبالغة في إطرائها، وأنّه كذلك شيء لا يشترط فيه الترقق والشكوى وضراعة الخطاب، وإنّما هو التعبير الصادق عن الحب كما خلقه الله في نفوس الأحياء، وهو بهذه بمثابة شيء أعظم من حياة الإنسان نفسه لأنّه يتناول الغرائز النوعية كلّها والطبائع الكونية كلّها، ولا يقتصر على فرد من الأفراد في حالة من الحالات»[67]. وما دفعه إلى العناية بغزل العصر الأموي هو القصائد الجيّدة التي مثلته. ولا سيما أشعار جميل، ندرك ذلك من قوله: «... ليس في الجاهلية من اشتهر بالعشق والنسيب خاصة كما اشتهر بعض الشعراء في القرن الأوّل للهجرة، وليس في شعراء القرن الأوّل للهجرة من يرتفع على المقابلة بينه وبين جميل في أغراضه ومعانيه...»[68]. ويذهب أيضًا إلى أنّ بشارًا قريب من عمر بحكم تعدد المعشوقات والمجالس التي كان يغشاها كلّ منهما، ومع ذلك يتفرد عمر بأنّه: «رجل مطبوع في ذوقه لجمال النساء لأنّه يستحسن منه ما توحيه إليه النشأة والبيئة والعرف الشائع بلا تكلّف ولا ادعاء»[69]. أمّا بشار فإنّه: « يفهم الأنثى الجسد ذلك الفهم الخليق بطبيعته

الحيوانية ولذاته الحسّية [70]. ومن هنا كان غزله: « وصفًا للذّات الحسّ التي يباشرها أو يشتاق إليها، وكان حبّه (للنساء) لا حبًا للمرأة...»[71]. وغزله عند المازني حسّي محدود بجمال المرأة الخارجي ومحاسن جسدها، وإذا ارتفع عنه أحيانًا إلى غزل أسمى وأرفع، فإنّه لا يفعل ذلك إلاّ مقلدًا محاكيًا[72]. وإذا كانت هذه حاله، فإنّه من أصلح الشعراء: «لأن تؤخذ من شعره الشواهد الكثيرة على أساليب (الطريقة الطبيعية الواقعية) التي اشتهر بها بعض أدباء فرنسا[73] على الخصوص في القرن الأخير»[74]. والهجاء أيضًا ينبغي أن يصدر عن فطرة وطبع وإلاّ فليس هجاء. وعرف العقاد الهجاء المطبوع، فقال إنّه: « ذلك الشاعر الذي يولد بفطرته ناقمًا هاجيًا لا يرض عن شيء ولا يستريح إلى مدح أحد ولا يكف عن النقد والعيب، كلفا بهما واندفاعا إليهما لا جلبا لكسب أو درء المساء أو ذلك الشاعر الذي أوتي من الفطنة وسعة المخيلة واستعداد الطبع ما يفتح له معاني الهجاء إذا أراده ناقمًا أو غير ناقم ومعتمدًا ما يقول وعابثًا فيه. أعرف في الأدب العربي غير شاعرين اثنين نابهين بهذه الصفة هما: دعبل بن علي الخزاعي، وعلي بن العباس بن الرومي»[75]. وطبقًا لمقياس الطبع يخرج بشارًا من قائمة الشعراء المطبوعين. فهو حين يحتاج إلى صدق الشعور يقذع في الهجاء ويأتي بما لا يستسيغه الذوق السليم، ولا يصلح حتّى لأن يدون في الصحف والكتب المهذبة[76]. وهجاؤه عند المازني على وفرته، ليس إلاّ شتائم وقذائف تفتقر إلى عمق العاطفة وصدقها، على الرغم من برمه وسخطه بالناس، لأنّه لم يكن مفطورًا عليه[77]، ولا نلمس في هذا الهجاء: « أثرًا قويًا لمرارة البغض الصادق والغيظ الشديد على من ينحي عليهم بالهجاء...»[78]. فأين هو من دعبل الذي: «خلق هاجيًا مطبوعًا لا يأوى إلى الناس ولا يكف عن ذمهم والعيب عليهم ولو غمرته الثروة...»[79]. ومع ذلك فإنّنا نرى أنّ بشارًا كان صادقًا إذا ما راعينا عماه في طفولته الذي ولد لديه بغضا لقيم المجتمع وأفراده، قد يكون سببه شعوره بسخرية الناس به أو قلّة التفاتهم إليه. فإذا كان العقاد يشترط في الهجاء أن يكون مفطورًا عليه، فإنّ بشارًا لم يكن ليرتاح باله دون أن يعيب الآخرين. ومن دراسة المازني لبشار نخلص إلى أنّ الهجاء الفاحش قد تجنبه الشعراء العرب المطبوعون قديمهم وحديثهم، بخلاف الشعراء الذين ليسوا من أصل عربي، فهم قد

أساءوا إلى الأخلاق العامّة والآداب الاجتماعية لما عرفوا به من فحش القول[80]. ونحن لا نذهب بعيدًا مع فكرة العقاد فيما يتعلق بطبع ابن الرومي في هجائه، وتكلّف بشار فيه ذلك أنّ غلو الأوّل في مقطعاته وقصائده لا يبرز طبعه الكامل وهو مثل بشار ذو إحساس حاد وطبع متمرد وغضب سريع فهو لم يهج إلاّ بعد تيقنه من قلّة التفات المجتمع إليه. إنّه على الرغم من مساوئ الهجاء، فقد دوّن لنا حقبا من تاريخ الشعر العربي متمثلة في العلاقات الاجتماعية والقبلية، وما صاحبها من عصبية وخلاف، انبرى لها الشعراء بما أوتوا من فحش القول. ودعاة النّقد المنهجي العربي إذ يشترطون في الفن الشعري أن يكون صادرًا عن شعور صاحبه وصدق عاطفته وطبعه دون أن يكون لذلك علاقة بقدم الغرض أو حداثته، نراهم يرفضون عصرية الهجاء لتقدم الفكر العربي في ميادين الاجتماع والثقافة والعلاقات العامّة التي لا مجال فيها إلى ذكر هذا الغرض القديم.

جـــ - المخترعات وعصرنة الشّعر:

انطلقت مفاهيم النّقد المنهجي في الموقف من وصف شعراء النهضة للمخترعات الجديدة في قصائدهم من فكرة الصدق الفنّي وضرورة التزام الشاعر بتطبيقها في نظمه. واستندت في ذلك ــ ولاسيما العقاد ــ إلى صدق الشاعر الجاهلي في التعبير المباشر عن العلاقة المتينة التي تشدّه إلى البيئة الصحراوية. ومثل العقاد له بوصف الخيل، فهي: «لم توصف قديمًا لأنّها وسيلة سفر أو وسيلة قتال، بل وصفت لما بين حياتها وحياة الفرسان من التجارب والتلازم في السفر والمقام والسلم والحرب. وهي عصرية في زماننا هذا كما كانت عصرية في زمان امرئ القيس، وقد يكون وصفها أولى بالشاعر المعاصر من وصف الطيارة على أحدث طراز»[81]. ولهذا الموقف صلة بما قام به أضراب الشاعر عبد المطلب من تغيير وصف النوق ــ لكونه موضوعًا قديمًا ــ في شعرهم إلى وصف الطائرة والكهرباء وغيرهما من المخترعات الجديدة. وهذا ــ في نظر العقاد ــ تقليد صرف لخلوه من الأحاسيس الصادقة: « قد ظنّوا في حيرتهم أنّ الشعر (العصري) هو وصف المخترعات الحديثة من بخار وكهرباء وطيارات وأمثال ذلك من آلات ناطقة وصور متحركة ومعجزات

لهذا العصر الحديث لم يتقدم بوصفها المتقدمون»[82]. ويخاطبهم قائلا: «إنّما أنتم تولعون بالطيارات وما أشبهها لأنّكم تقيسون الشعر بمقياسه القديم وتتأثرون الجاهليين وأنتم تزعمون أنّكم تأخذون بالحديث. فقد وصف الجاهليون الناقة فوجب أن تصفوا أنّتم الطيارة لأنّ الأقدمين كانوا يركبون النوق والعصريين يركبون الطيارات... فالناقة موجودة اليوم كما كانت موجودة قبل التاريخ، وعصرية في هذا الزمان كما كانت عصرية في زمان امرئ القيس ولو وصفتموها أنتم لمعنى من المعاني تحسنون فيها لكنتم عصريين أكثر من (عصريتكم) حين تصفون الطيارة لمجاراة الأقدمين في وصف النوق والأظعان»[83]. وينتهي إلى أنّ: «الشرط الأوّل في الشعر الحديث أن يصف الإنسان ما يحسّ ويعي لا أن يصف الأشياء مجاراة للأقدمين عكسًا أو طردًا في أنواع المجاراة»[84]. إنّه هنا يعبّر عن تأثره الشديد بالشعر الجاهلي في صدقه وإخلاصه للعواطف والخواطر. ويحاول أن ينقل هذا التأثر إلى الشعر الحديث بغية الإفادة من جانبه الإيجابي، فلا غرو إذن أن يصف الشاعر الصحراء والنوق والخيمة والخيل، إن كان يحسّها وتأخذ من نفسه ومشاعره، دون أن نقول عنه إنّه مقلّد. فالتقليد أن لا يكون الشاعر صادقًا في شعوره أو معاناته بإزاء موقف من المواقف.

إلاّ أنّ الشاعر الذي يأخذ برأي العقاد ينبغي ألاّ يشعرنا بأنّه قد جارى القدامى وإن كان مخلصًا في وصف الظاهرة. وهذا ما يدفعنا لأن نؤاخذه في انعدام دقته، واعتماده فقط على عنصر الصدق، دون العناية بالصياغة الفنّية والأسلوب وطريقة اختيار الألفاظ في دلالتها ووقعها الخاص إيمانا من أنّ الشعر لا يفصل بين المضمون والقالب الذي تتشكل في إطاره المعاني والأفكار والإنجازات الفنّية التي عني الشاعر باستخراجها. إنّ موقف العقاد ــ من مثل هذه الموضوعات ــ جاء تعقيبًا لوصف عبد المطلب للطائرة التي يتمنّى فيها أن يلقى الإمام علي (كرّم الله وجهه) جاء فيها:

أرى ابنَ الأرضِ أَصْغَرَهَا مَقَامًا فَهَلْ جعلَ النجُومُ بها مَرَامَا
زهــاهُ رونــقُ الخضـّــراءِ لمــا تَلفُّتِ فــي مَجَرَّتِهَا وَشَامَا
فَشَدَّ علــى كواكبِهَــا مُغَيــــرًّا وحلَّق فــي جوانبها وحَاما
علــى بنتِ الهــواءِ كأنّ طيفــًا يَشقُ الجوَّ يقطَعُهُ لِمَامَــا

إلى قوله:

فَهَبْ لِـــي ذَاتَ أجنحةٍ لعلـــــيِّ بها أَلْقى على المُحِبِّ الإمَامَا[85]

وخاطب ناظمها قائلا: « وقد سمعت القصيدة كلّها في الجامعة المصرية فقلت: إنّني أعجب بقوّة الأسر في العبارة ولكنّي أراك الآن في صميم التقليد وإن تحسب أنّك نجوت منه بطيارة فلولا أنّ العرب وصفوا الناقة التي يبلغون بها الممدوح لما وصفت الطيارة التي تبلغ الإمام، ولولا التخلص والاستطراد هناك ما كان التخلص والاستطراد هنا»[86]. وما وقع فيه هذا الشاعر وقع فيه أضرابه من الشعراء، من عدم فهم أوجه الاختلاف والتمايز بين شعر الطبع والصدق، وشعر الصنعة والتقليد[87]. ويعبر عن هذا النوع من النظم بـــ (الابتداع التقليدي)، إذ بمجرد أن يحذف المثال أو يفتقده الشاعر، فإنّه يعجز عن التعبير والتصوير، وتنضب قريحته وتجفّ، وهذا ما ضاعف من حدّة التقليد وصعوبة التجديد: « فإنّ أحدًا منهم لم يكن ليستغني عن تمهيد ما قبله ودرجات من سبقوه، في حين ينبغ الأديب بين بعض الأمم الأخرى ولا حاجة له إلى أكثر من مزايا شخصية تنحصر فيه وتكاد تتوقف عليه وحده دون غيره»[88]. إنّه يطالب الشاعر أن يكون محافظًا على شخصيته، مبرزًا لمقوماتها الفنّية التي تجعلها أكثر بريقًا وتألقًا في انفعالها بالموقف وتأثيرها الكامل فيه. إمّا أن يكون الشاعر الغربي ــ ولعلّه يقصد شعراء أوربا الرومانتيكيين ــ أكثر دقة في فهم ماهية الشعر بحيث لا نلمس تقليدا في عمله أو محاكاة، فهذا مرجعه إلى النمو والانطلاق والتطور ودرجة التقيّد بالتراث، ومدى صلاحه لأي مرحلة من مراحل الحضارة والتقدم في مجتمع من المجتمعات. وبالنسبة للشعر العربي ينحصر الموقف بين المحافظة والتقليد والتجديد، فهناك محافظة يضاهيها تقليد ناتج عن سوء إدراك وقلّة نضج وهناك تجديد يرتاب في المحافظة ويعدّها تقليدًا، فلا يشتهر إلاّ على أنقاضها، وهناك تجديد يستند إلى المحافظة وينكر التقليد، لإيمانه الواعي بعظمة التراث وقدرته على التعبير عن تطور الإنسان ونضج فكره، أي أنّ المحافظة تمثل الحركة والتطور والحياة.

إذا كان العقاد قد عاب على شعراء النهضة هذا التقليد، فإنّنا نراه ينوه بشخصية البارودي التي توافرت فيها مزايا الصدق والاستقلال، حتّى أوشكت أن تنسينا ما

تقدمها من تدرج[89]. إنّه الشاعر الذي أتى في حقبة تدني مستوى الشعر العربي فيها، وتحدد موضوعاته، على الرغم من معارضاته المتعددة لكبار الشعراء العباسيين، وأثر صدق فنّه في الجماعة حتى عدّه العقاد أوّل الشعراء المطبوعين وأمامهم في العصر الحديث[90]، إذ: «كان أوّل من أدرك من المتأخرين في الأدب المصري الحديث أنّ حقا على الشاعر وأنّ الاعتراف بفضل الأقدمين في اللّغة لا يلزم الشاعر أن يتقيّد بهم في المعاني والتشبيهات وهذا لا ريب سبب إشارته الكثيرة إلى الكهرباء في نظمه ونثره»[91]، وهو القائل في وصف النجوم:

وتَرَى الثُرَيَّا في السماءِ كأَنَّهَا حَلَقَــاتُ قُرْطٍ الجُمَــانِ مرصعِ
بيضَاءُ ناصِعَةٌ كَبَيضِ نَعامَةٍ في جَــوفِ أدحِــي بأرضِ بلقَعِ
وكأَنَّهَا (أكــرُ) تَوَقَدَ نُورُهَــا (بالكهرَبَاءَةِ) في سَمَــاوَةِ مِصنَعِ[92]

ومع أنّه يقول بتكلف الشاعر إلى حدّ ما في وصف الكهرباء، بيد أنّه يبرره بصدق إحساسه واستقلال شخصيته عن محاكاة أسلافه ومعاصريه[93]. ولو أنّ هناك من يعدّه مجددًا في وصف الطبيعة المصرية، ومقلدًا للقدماء في غيرها من الموضوعات[94]. وإذا ما التزمنا بموقف العقاد العام من ذكر المخترعات الجديدة نستشف أنّه لم يتخلص من عاطفة الإعجاب بشخصية البارودي التي تبدو لنا غير موفقة في وصف النجوم وتشبيهها (بالكهرباءة) وهي كلمة أثقلت عجز البين الأخير وأفقدته موسيقاه. وقد يكون ذلك دليلاً على التكلف ومجرد الانفعال السريع. أمّا المازني فإنّه لا يخرج عن موقف صاحبه وعن جوهر الفكرة نفسها فهي عنده متعلقة بصدق الشاعر في سريرته، ولا علاقة لها بالقدم والحداثة: «والصدق في الترجمة عن النفس والكشف عن دخيلتها في التأثير أنجح... وإذا كان هذا كذلك أفليس من العبث تقليد السلف والاقتصار على اقتدائهم والاقتباس بهم، فإن وصفوا النياق والحمير وصفنا القاطرة والعربات؟»[95] وهو ما عناه العقاد عندما ذهب إلى أنّه ليس كلّ من يتناول هذه المخترعات مجدّدًا وعصريًا، أو أنّ من يصف النوق والبراري والخيام مقلّدًا لمقاصد القدامى إنّما هو مجدد غاية التجديد لأنّه رآها وأحسّ بها ففتقت قريحته وشاعريته[96]. وحينما أنشد حافظ إبراهيم قصيدته في قدرة اللّغة العربية على استيعاب مستحدثات العصر، وقال على لسانها:

وسِعتُ كِتَابَ اللّهِ لَفْظًا وغايَـــــةً وما ضِقْتُ عن أيٍ بِهِ وَعِظاتِ
فَكَيْفَ أَضِيقُ اليَوْمَ عَنْ وَصْفِ آلَةٍ وَتَنْسِيقِ أَسْمَاءٍ مُخْتَرَعَــاتٍ[97]

نجد المازني يصف هذين البيتين بالسخف والضّعف، قائلا: « فقد كانت هذه الحجّة تصح لو سبق للعرب بهذه المخترعات عهد أو لو وردت أسماؤها في كتاب الله فأمّا وذلك لم يكن فلا غرابة إن ضاقت اللّغة من هذه الأسماء الجديدة والمخترعات الحديثة ــ على أنّه ليس ثم لغة تضيق من العظات ولا تسعها وإنّما تضيق اللّغة عن أسماء المستحدثات إذا جمد أهلها»[98] فكأنّه هنا يتهمه بمعارضة الحقائق البديهية للوصف الصادق، ومغالطتها، حين ينصّ عليه شغفه بالتقليد في استبدال وصف بآخر جريًا وراء عصرية المضمون الشعري، إيمانًا بأثر البيئة في موضوع الشعر وجدته وطرائق التعبير عنه لأنّها هي التي تكسبه خصائصه وصفاته وأصالته.

أمّا شكري فإنّنا لم نعثر له عن موقف في هذه القضية، إلاّ أنّ ذلك لا يبعده عن فكرة صاحبه في ارتكازه على عنصر الصّدق الفنّي معيارًا ثابتًا لقيمة الغرض الشعري دون إعطاء الأهمّية لقدمه أو حداثته. وهناك من يتهم العقاد بالتراجع عن دعوته، وأنّه برفضه لوصف المخترعات الجديدة قد قضى على حركة التجديد وأعاق سيرها وتقدمها، على الرغم من حملته المضنية على الأغراض المألوفة[99]، ويبالغ في تقويمه للقصائد التي نظمت في وصف الطائرة، ذلك أنّ الشاعر قد لا يخلو فيها من إعجاب[100]، وأنّه في مآخذه على شعراء النهضة ولاسيما شوقي كان متأثرًا بالشعر الغربي، فإذا لم يتحدّث شعراؤه عن هذه المخترعات وغيرها من القضايا الاجتماعية والسياسية، فلا حق لشوقي الخوض فيها وهذا تقليد ثان ربطه به، فإذا كان يحتذي القدامى، آثر له أن ينحو منحىً أجنبيًا، لكن تقليده للقدامى أقرب إلى القراء العرب وأذواقهم وتقليد المجددين لشعراء الغرب، وهذا سر إخفاق شكري والمازني وجماعة أبولو في شعرهم، ممّا اضطر شعراء أبولو على اتخاذ شوقي رئيسًا لحركتهم[101]، ولكن هؤلاء وإن دعوا التجديد فإنّهم جمعوا بين المحافظة والتقليد والحداثة، بدليل حملة المجلة. وزعامة شوقي ما هي إلاّ وسيلة لجلب القراء والأنصار، وهي في نظرنا زعامة آنية قصد منها محاصرة العقاد وتشويه دعوته والطعن في مبادئ الثلاثة. وذهب دارس إلى أنّ العقاد كان مبالغًا في وصف كلّ نظم عن الآلات العصرية بأنّه تقليد وتكلّف، لأنّه: «إذا كانت الناقة في القديم جزءًا من حياة العربي

البدوي، وعاملا مهما فيها، فإنّ المخترعات الحديثة قد ينظر إليها الشاعر على أنّها ثورة الإنسان على الطبيعة، وتغلبه عليها، وتذليله لها، وعلى أنّها عامل مهم في حياته كذلك، قربت له البعيد، ومهدت له سبيل الثراء»[102]. وهذا لا يكسب الشعر هويته إلاّ إذا صيغ صياغة رائعة، ذلك أنّ أسماء الآلات والمخترعات تحتاج إلى ذوق رفيع وقدرة كبيرة على استخدامها بحيث لا تشعر القارئ بجفاف اللّفظة أو ثقلها لطابع الجدّة ومواكبة الشعر لصراع الإنسان مع الطبيعة. وتذليل الآلة لإرادته ينبغي ألاّ يخرجه عن تعبيره الجميل، أو يؤثر في صدق الشاعر وفي انفعاله بما يصف ويرى عبد الحي دياب أنّ وصف عبد المطلب للطائرة لم يكن تقليدًا، طبقًا لما قال العقاد، وإنّما هو احتذاء[103]. ولكن العقاد كان صريحًا في موقفه من شعر المخترعات، وعدّه تقليدًا تنبو عنه الأذواق لا احتذاء أو ضربًا من التجديد انطلاقًا من مبدأ الصدق الفنّي الذي يبدو أنّ التزامه العام به قد عرضه لكثير من الهفوات ومآخذ النقاد. أمّا مندور فإنّه يجد أنّ هذا الرأي كان صحيحًا ومعبرًا عن روح دعوتهم إلى التجديد الذي: «لا يتحقق باختيار موضوع جديد بل يتحقق بالمضمون الجديد والأحاسيس والتأملات الأصيلة المبتكرة النابعة من ذات النفس العصرية بثقافتها وطرائق انفعالها بالحياة»[104]. إنّنا نعتقد أنّ موقف العقاد لم يكن نقضًا للجديد أو هدمًا له أو تراجعًا منه عن دعوته، فإنّه كان واضحًا في هذا الموقف حين ربط الشعر بالتعبير الصادق عن الإحساس والشعور. ممّا يثبت التزامه المبدئي على الرغم من غلوه في إنكار وصف مثل هذه الآلات، وصعوبة تبريره بتكلف الشاعر أو صدقه. ونقده قد تركز على شعراء النهضة، وهم الذين ساروا على النهج المألوف محافظة أو تقليدًا. وممّا يلفت النظر أنّ الموقف يعدّ جديدًا في النقد العربي، وأنّ العقاد أعطى للأغراض القديمة قيمتها وأكّد الاستغلال الفنّي الحسن الذي يعبر عن حياة الإنسان في عصور شتّى.

د – الموضوعات الشعرية الحداثية:

إذا كان الشعر في الرؤية الوجدانية يعني التعبير الصادق عن عواطف الشاعر وأحاسيسه، فإنّ لرأي العقاد في الشعر الذي يتخذ من أحداث الحياة اليومية موضوعًا له جاء تأكيدًا للفكرة، وتجسيدا لظاهرة الصدق الفنّي. وكان ديوانه (عابر سبيل) ــ نشره عام 1937 ــ ترجمة لهذا الاتجاه الذي يريد من الشعر أن يكون إنسانيًا في تعبيره عن قضايا الإنسان ومعاناته وعلاقاته بالمجتمع. ويتلخص في التقاط مشاهد من الحياة اليومية، والتعبير عنها تعبيرًا جميلا ومخلصًا يقول: « إنّ إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللّذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى (شعريًا) تهتزّ له النفس أو معنى زريًا تصدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع، وكلّ شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور»[105]. فالانفعال بالموقف هو الذي يستدعي النظم، دون النظر في قيمته الاجتماعية أو الأخلاقية، ومتى توافرت دواعيه حسن للشاعر أن يصف وأن يعبر عن هذه الظاهرة التي استوقفته وأثارت مشاعره وخوالج نفسه. إنّ الشعر مثلما يفهمه ليس وقفا على وصف ظواهر الطبيعة، بل يتعداها إلى ما هو أشمل وأعم. أمّا أن يتحدّد بوصف الرياض والبحار والكواكب وما إليها فليس شعرًا كاملا، وصاحبه أشبه بمن لا يأكل إلاّ خير الطعام وأحسنه، إذ إنّ استثارة الخيال ليست مقصورة على هذه الموضوعات دون غيرها من موضوعات الحياة[106]. ولهذا فإنّ (عابر سبيل) يرى شعرًا في كلّ ما يقع تحت عينيه: في البيت والطريق ودكاكين الأزياء والشوارع وغيرها من مظاهر الحياة العادية وهي صالحة لأن تكون موضوعًا شعريًا لتفاعلها بحياة الإنسان.

إنّ كلّ ما له صلة بهذه الحياة صالح للتعبير عنه لاختلاطه بالشعور والإحساس[107]. ولن يتم ذلك إلاّ بالرغبة في التعبير وتصور الظاهرة بحواسنا وخيالنا وأذواقنا[108]. ذلك أنّ الرغبة والتصور يمنحان الشعر الديمومة والبقاء والتأثير في القارئ الذي ينجذب لحركة الصور وقدرتها على تشخيص الموضوع المختار. وينتهي العقاد على أنّ: «كلّ ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخيله بوعينا

ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر لأنّه حياة وموضوع للحياة»[109]. ولهذا نجده يصف قسما من الشعر الأوربي بالتفاهة، لأنّه شعر الصالونات، تتحدّد فيه الصلة بين الشاعر والقارئ مثلما تتحدّد بين جلساء الصالون وجلساء الفراغ، إذ تعتمد على اختلاف المكانة الاجتماعية وتباينها[110]. وهذه دعوة قصد منها الشمولية والتعميم في الوصف وتحليل الظاهرة الاجتماعية تحليلا فنّيًا وتوضيح دائرة الشعر ليشمل مناحي الحياة المختلفة لا أن يظلّ أسير الأبراج العالية التي ان ولدت لنا فنًّا رفيعًا وشحذت قرائح الشّعراء ودلّتهم على الجمال والمتعة فيه، إلاّ أنّها أقامت حوله سياجًا صلبًا منعه من المشاركة الكاملة والتأثير الفاعل في حركة المجتمع، دون النظر إلى قيمته الأسلوبية والجمالية في ترابط الكلمات وتوليد الصور الفنّية. ونعتقد أنّ هذا الاتجاه الذي تفرد به العقاد في الشعر الحديث مبعثه قراءته للشعر العربي التراثي وللشعر الرومانتيكي الغربي. ولا يجب أن يكون لابن الرومي أثر كبير في تحوّله إلى شعر الحياة اليومية وتعداد مناقبه وخواصه إن هو صدر عن صدق في الإحساس. وقد أكّد مندور ذلك حين رفض أن يكون العقاد المبتكر الأوّل لهذا الغرض في الشعر العربي، مدللا في ذلك على مكانة ابن الرومي المميّزة عنده، دون غيره من الشعراء وهو الذي سبق إلى تناول الحوادث اليومية في مقطوعات فنّية مثل وصفه للخباز وغيره ولكن العقاد لم يتمكن من نقل مشاهدات الحياة نقلا فنّيًا رائعًا، لأنّ شعره يغلب عليه طبع الفكر، بخلاف ابن الرومي[111]. وإذا لم يكن له حظ في الرّيادة، فإنّه أوّل شاعر في العصر الحديث[112] فطن إلى هذا اللّون ودعا إليه. ويمكن أن نعده ردّ فعل لشعر النّهضة في أغراضه المألوفة من مديح ورثا واجتماعيات ومناسبات. ويبعد أيضًا أن يكون متأثرًا بدعوة الرومانتيكية التي جسّدها (ورد زورث)، حين بيّن أنّ القصد من مجموعته (المقطوعات الشعرية الغنائية (Lyrical Ballads) هو الحديث عن حياة البساطة عند الفلاحين، إذ فيها تحقيق لأحاسيسنا الأوّلية في بساطتها أيضًا، وهي طرق لأساليب الحياة الريفية ومواطن الجمال والروعة فيها، ذلك أنّ عواطف الإنسان تتفاعل مع أشكال الطبيعة الجميلة والدائمة ومشاهدات الحياة العادية التي انتقدها مثل الطفل الأحمق والفلاحة العجوز التي تعاني من نوبات الارتعاش والبائع الجوال

والخادمة المتسمرة في الطريق كلّها موضوعات حقيق بالشعر أن يحتضنها، لأنّها تنم عن الصحة والصدق على الرغم من وضعية أصحابها في بنية المجتمع وتركيبته، لا أن يكون الشرف المتألق والمرتبة الخاصة دليلا على جمالية الموضوع وفنّيته وجدّة طرائق تعبيره والشعور الصادق هو الذي يكون لنا شعرًا جميلا لا شرف الكلمات وبهرجها ونظم (ورد زورث) شعره على وفق ملكات الإنسان وأعمار حياته المختلفة، إذ قادنا إلى كلّ العيون ودرجات التربية الداخلية[113]. وذهب غنيمي هلال إلى أنّ هذه الأغراض التي وصف بها الرومانتيكيون ما حولهم خدمة للمجتمع قد مهدت لظهور الواقعية[114].

وإن كان هناك اختلاف كبير بين تصوير الرومانتيكي لهذه المشاهدات، وتعبير الواقعي عنها: فالأوّل ينطلق من الوجدان والعواطف والثاني ينطلق من الواقع الذي يستند أساسا إلى المادة المجسدة. ولعلّ أهم ما يميّز هذا النوع من الشعر لغته البسيطة، وقلّة العناية بجزالة الكلمة ومتناتها، وخاصية جمله وتراكيبه القصيرة، وتراكم صوره الحسية وتنوعها، وهي التي تنقل لنا الظاهرة المختارة وتترجمها إلى معان ودلالات إنسانية تزيد من لذة الإحساس والشعور. واللاّفت للنظر أنّ هذه الموضوعات، قد أكّدت طلاقة الشعر وعدم اقتصاره على مضامين معيّنة وأغراض محدودة، فهو يتأثر بالموقف الذي يثير العواطف والأحاسيس. ومن هنا جاء ارتباطه التام بحياة الإنسان وسلوكه، ودوافعه وانفعالاته. إنّ الغرض من شعر الحوادث اليومية هو إبراز الأحاسيس بالآلام والآمال، فهو ذو دلالة إنسانية ونفسية وليس مظهرًا من مظاهر التسجيل الحرفي أو التاريخي لمجتمع من المجتمعات. وهذا البعد الإنساني والنفسي للأمثلة المحسوسة هو الذي يفصح عن جدّيته، ويسمو به عن الشعر اللاّهي الذي يمتّع أكثر ممّا يفيد، دون أن نفصل من خلال ذلك بين المتعة والفائدة في وظيفة الشعر وغايته. وممّا قاله العقاد في ديوانه (عابر سبيل) قصيدته (بيت يتكلم) ومنها:

جميعُ النّاسِ سُكانِـــي فَهلْ تَدْرُونَ عُنْوَانِي؟
ومَـــا للنّاسِ مِن ســرٍّ عَدَا آذَانِ حِيطَـــــاني
حَدِيثِي عجَبٌ فِيـــــه خَفَايَـــا الإنسِ والْجَان
فَكَـــمْ قَضَيْتُ اَيَّامِـــي بِأَفْرَاحٍ وأَحْـــزَانِ[115]!

وقوله: في (وجهات الدكاكين):

هذه المطارِف صُفِّفَت عَجَبَا فاظُرْ وَرَاءَ سِتَارِهَا عَجَبَا

إلى قوله:

تَحْكِي الفواجعُ كلّهنّ لَنَا صِدْقًا، ولا تحكِـــي لنَا كذِبَا

هذا الستـــارُ فَتَحٌ جانِبَهُ تَجِدِ القضَاءَ يُهَيِّئُ اللّعِبَا[116]

إنّ تشخيص ظواهر الحياة الجامدة وإضفاء الإحساس عليها يجعلان العمل الفنّي أكثر خلودًا وفاعلية. وهما بقدر ما يعبّران عن صدق العاطفة يزيدان في قيمتها وأبعادها الاجتماعية والإنسانية، ورأي العقاد فيها امتداد لالتزامه في الشعر، فكأنّه يريد أن يقول: إنّ وراء كلّ إحساس أو انفعال شعرًا جميلا.

2 - أصالة إبداع التراث:

أ – الشعر/التراث والحداثة.

إنّ الصورة التي رسمها دعاة النّقد المنهجي العربي في مواقفهم النقدية من الشعر العربي تستند إلى ظاهرتي التقليد والتجديد، أو التكلّف والطبع. ومنطلقهم في ذلك الشاعر في وجدانه وأحاسيسه، وإن كان هذا الاهتمام قد قلّل من التفاتهم الكامل إلى الصياغة الفنّية. والأرجح أنّ ذلك عائد إلى قناعتهم بصلاح الألفاظ والتراكيب القديمة لاستيعاب كلّ جديد، ما دام الشعور هو المطلوب فنيًا وجماليًا. ويفرق العقاد بين جيّد الشعر ورديئه قائلاً: «فالجديد هو ما عبّرت به فأحسنت التعبير عن نفس مهمله وشعور حي وذوق قويم، والرديء هو ما أخطأت فيه التعبير أو ما عبّرت في عن معنى لا تحسه أو لا يساوي عناء التعبير عنه»[117]. وهم يلغون كلّ جديد يقوم على أنقاض التراث أو محاولة الإساءة إليه وتحميله مسؤولية التخلف والجمود. ولهذا هاجم العقاد الدعوة التي وصفت الشعر القديم بأنّه أدب شخصي، فقال: «آخر هذه الدعوات التي تعجّل بها المتعجلون ودسها معهم الدساسون أنّ الأدب العربي القديم أدب عتيق لا يصلح للبقاء لأنّه كان أدبً (شخصيًا)، ولم يكن أدبًا اجتماعيًا يخدم الأمّة ويمثل حياتها

أو لمن يقرأ تاريخها من بعدها»[118]. ومن هنا يؤكّد أنّ الانفصال عنه: «أشبه شيء بتجريد الإنسان من الذّاكرة وتركه في أيدي المسخرين أداة طيعة منقادة لكلّ ما تقاد إليه»[119]. وهذا يعني أنّ الاتصال الدّائم بالتراث في أجلى صوره يتيح لنا إدراك الجديد وفهمه. والجديد عند طه حسين لا يتمثل في إماتة القديم، وإنّما في إحيائه لأنّ القديم أساس الثقافة. والقدم والجدّة يتجسّدان في تلك النزعة الإنسانية التي تقترن بهما. ويقرّ بأنّ دعوته الحارة والمتواصلة إلى طلب الجديد لم تثنه من أن يجد في القديم لذة كبيرة لا تعادلها لذة، وأنّ سوء الفهم لهذه المسألة عائد إلى الفهم المخطئ للحضارة الحديثة[120]. أمّا بنت الشاطئ فقد رفضت كلّ جديد يتمّ بمعزل عن الميراث الشعري الضخم: «إذا كان منطق التطور يفرض أن يضيف عصرنا جديده فسذاجة ما بعدها سذاجة أن يتصور بعضنا أنّ تطور أدبنا المعاصر يعني أن يبدأ منطلقه بمعزل عن ميراث ماضيه. فجديدنا لا يمكن أن يقوم على هباء، أو أن يخطو في فراغ تائه، ليس فيه إشارة إلى معالم خطواتنا السابقة على الدّرب»[121]. إنّه فرق كبير أن نجدد بماضينا وقيمنا التراثية، وأن نجدد بعيدًا عن هذه القيم التي حفظها لنا القدامى. والإنسان بخليقته وطبعه مشدود أبدً إلى الماضي، وإن اختلفت النظرة والغاية، وما إنكاره والتمرد عليه إلاّ إقرار بوجوده. وفرق بين تجديد قوامه الشعر، وأخر قوامه المادة: فإذا كانت المادة على نحو ما تتراءى لنا في الطبيعة قابلة للتطور والتبدل والتغير السريع من شكل إلى آخر دون تأثر.فإنّ الشعر شيء آخر تمامًا، إنّه الإنسان بجملة أحاسيسه وخواطره وأفكاره. وهو يكسب جديده الصحيح الذي لا يتأثر بالهزات الطارئة من اكتشافه لقديمه، وإحيائه بما يتلاءم وتطور حاضره واستقلال شخصيته ولاسيما إذا كان هذا التراث ثريًا غنيًا يحقق لنا الأصالة ويخفّف من تأثرنا الأعمى بغيرنا، ممّا يتيح إسهامًا أكثر فاعلية في الحضارة البشرية بثقافتها وآدابها.

إنّ هؤلاء الحداثيين حافظوا على موقفهم من الشعر التراثي، فلم يشكوا فيه ولم ينكروه، على الرغم من موافقة المازني بادئ الأمر لدراسة طه حسين للشعر الجاهلي حينما أثار قضية الشّك والانتحال في هذا الشعر. فقال: «... أمّا مؤرخ الأدب فمعذور إذا أنكر له أنّ سمة يتميز بها وينفرد فالجاهلية التي انتهى إليها ما روى من أخبارها وأيّامها هي جاهلية

دينية واجتماعية إذا شئت، ولكنّها من حيث الأدب شيء آخر مختلف جدًّا، لا يسع الأديب إلاّ أن يقف حيالها مترددًا شاكًا بل رافضًا، كما فعل الأستاذ الدكتور طه حسين في كتابه الشعر الجاهلي»[122]. إلاّ أنّه سرعان ما تراجع عن هذا الزعم، وحمل حملة عنيفة على صاحب الكتاب، وعاب ضعفه في التطبيق وفي حكمه على امرئ القيس وإنكاره لمجنون ليلى، وانتهى إلى نفي شخصية طه حسين، وأنّه ليس له وجود ثابت[123] وعندما أحيل طه حسين على البرلمان المصري لطعنه في صحة الشعر الجاهلي دافع عنه العقاد، ولم يكن هذا الدفاع مساندة لرأيه أو حكمه، وإنّما دفاع عن حرية الفكر، فهو لم يكن ليستسيغ تلك الآراء وقال: «وسط رهط من صحبه... أنّنا إذا اتبعنا خطة الدكتور طه حسين على نحو ما يفعل حيال الشعراء الجاهليين لشككنا في وجوده هو شخصيًا... والتقط هذه الفكرة المازني وصاغها في مقال طويل...»[124]. والمازني نفسه يعترف بأنّ صاحب الفكرة هو العقاد الذي وقف موقفًا صارمًا من المستشرقين في مزاعمهم الباطلة في صحة الشعر الجاهلي، فتكلم عن جهلهم بآداب اللّغة العربية وعلومها، وأنّهم لا يصح مطلقًا أن يكونوا حجة لنا في تراثنا، لما قاموا به من تزوير للحقائق وتزييفها[125]. وأثبت صحة هــذا الشعــر: «... فإذا جمعنا الشعر المنسوب إلى الجاهلية كلّه في ديوان واحد فمن المستحيل أو شبيه المستحيل أن نجمع ديوانًا يماثله ولا يخالفه من كلام العباسيين أو كلام الأمويين المتأخرين، وإذ قلّ الفارق بين الشعر المخضرم والشعر الأموي الأوّل والشعر الجاهلي، فتلك آية على صحة العلامات التي تميز الشعر الجاهلي»[126] ونعتقد أنّ خصائص هذا الشعر الفنّية وقيمه الأخلاقية والاجتماعية وتعبيره الصادق عن حياة الرجل العربي على امتداد الجزيرة وسعة صحرائها قد حدت دعاة النّقد المنهجي على أن يدافعوا عنه، وينزلوه منزلة الإعجاب والتقرير. فهو نتاج متكامل قائم بذاته مستقل بشخصيته أصيل في دلالته ومضامينه ولغته وقوالبه.

عند ما أنكر العقاد على شعراء النهضة وغيرهم تقليدهم المفرط أظهر هذا الاعتزاز بالشعر القديم: « فنحن لا ننقد شعراء الجيل الماضي لأنّهم قدماء أو يشبهون القدماء وإلاّ كان أولى بنقدنا المتنبي وابن الرومي»[127]. وإذا أعجب الناس مثلا بشوقي، فهذا لا يعني أبدًا إعجابهم بابي نواس والبحتري وابن الرومي والمتنبي

وأضرابهم، طبقًا لهذه الرؤية المغايرة، وإنّما يعني فهمهم المخطئ لحقيقة الشعر، ممّا يكشف عن الذّوق الفاسد الذي ألّفه هؤلاء[128]. وكأنّ العقاد يريد أن يقول إنّ شوقي وجماعته أبعد ما يكونون عن الشعر الصحيح، إذ لم يبلغوا شأو القدامى ولم يتحرروا من قيود التقليد التي منعتهم أن يجددوا في فنّهم. ويقول العقاد ملخصًا عيوب شعراء النهضة: «فالعيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقي فيها عديدة مختلفة الشيات والمداخل، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة وهي بالإيجاز: التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأغراض دون الجواهر[129] ــ وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود»[130]. إنّ هذه العيوب ــ لدى العقاد ــ ناتجة عن جمود الخاطر ونضوب القريحة وضعف الموهبة وسطحية الأفكار، نظرًا لضحالة المعاني والألفاظ، ممّا يوقع الشاعر في السرقة والانتحال. وكتب النقد القديمة والحديثة لم تخل من الإشارة إليهما وربطهما بالتقليد والمحاكاة. ونميل إلى الاعتقاد أنّ التقليد الواعي الحي الذي لا يخفى شخصية المقلد لا يعدّ عيبًا يؤاخذ عليه الشاعر كثيرًا. وقد فطن النقاد القدامى إلى ذلك حين تناولوا السرقات المعنوية، فأباحوها شرط أن يلبسها صاحبها لفظًا ويصبغ عليها تركيبًا جديدًا يغاير الصياغة الأصلية[131]، لأنّ المعاني قسمة مشتركة بين الناس على السواء، فهي ليست ملكًا لشاعر دون آخر، أو عصر دون عصر: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خصّ به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كلّ دهر... »[132]، إلاّ أنّ جودة صياغتها إنّما تتوقف على تميز شخصية الشاعر الذي يمنحها روحًا جديدة من واقع عصره وبيئته ونفسه. والسرقة الأدبية موضوع شائك لا يخلو منه. إنّ هذا الموضوع لم يحط عندهم بعناية خاصة، ولعلّ ذلك عائد إلى جوهر اتجاههم وآرائهم التي تتخذ من الصدق العاطفي والوجداني مبدأ لا مناص منه يؤاخذ به كلّ شاعر ولا يصح عندهم أن يسطو شاعر على عواطف غيره وأحاسيسه، ذلك أنّ اختيار الموضوع منوط برهافة عاطفة المنشئ وإخلاصه في التعبير عن الإحساس.

ويقسم العقاد الشعر مراحل أربعًا في انتقاله من الجمود إلى الحركة والتطــور: «(أولاها) دور التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد و(ثانيهما) دور التقليد المحكم أو التقليد

الذي للمقلّد فيه شيء من الفضل وشيء من القدرة، (وثالثهما) الابتكار الناشئ من الشعور بالحرية والقومية (ورابعهما) الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية أو من الشعور بالحرية الفردية»[133]. لكن هذا التقسيم ليس قاعدة ثابتة أو مقياسًا مطلقًا للشعر في انتقاله من مرحلة إلى أخرى، لأنّه يفرض على الشاعر الالتزام به ويبيح له عفويًا أن يقلد على وفق هذا التدرج الذي وبما ينطق على تطور الحضارة البشرية أكثر من انطباقه على الشعر ظاهرة فنّية تعود على الذّات الشاعرة. والشاعر نفسه ليس مجبرًا أن يسير على هذا النظام ليصل في النهاية إلى مبدأ الجماعة الأساس وهو المرحلة الرابعة التي تتخذ من حرية الفرد في التعبير عما يشاء من أفكاره وعواطفه مقياسًا للشاعر العبقري العظيم، نظرًا لاختلاف اتجاهات الشعراء وقدراتهم في الإفصاح والتصور والتحليل والفهم الخاص لدور الشعر في الحياة والمجتمع. والعقاد نفسه لا يفصل بين هذه المراحل فصلا حاسمًا يخلو من كلّ صلة أو رابطة: « ولكن الفصل بين هذه الأدوار بالحدود الحاسمة التي تمنع الاختلاط بينهما أمر جدّ عسير... وإنّما يتأتى التفريق بين المراحل التي قسمناها على التغليب والترجيح لا على الحصر والتنفيذ»[134]. وقد يكون في هذا الاعتراف قناعة ضمنية منه بصعوبة تحقيق الحرية الفردية المطلقة للشاعر في مجتمع يحيا حياته ويتأثر بأحداثه الإيجابية منها والسلبية. ويضع البارودي في طليعة مرحلة الابتكار، وإن عاب عليه تقليده، ولكنه تقليد المبتكر إذا ما قورن بأحدث المعاصرين له[135]. وعلّة ذلك أنّه: «قد وثب بالعبارة الشعرية وثبة واحدة من طريق الضعف والركاكة إلى طريق الصحة والمتانة»[136]. وهو عنده مبدع حتّى في معارضاته لكبار الشعراء العباسيين، من ذلك قوله في قصيدته اللامية ذات المطلع الطللي:

أَلاَ حيِّ من أَسْمَاءَ رَسْمَ الْمَنَازِلِ وإِنْ هِيَ لـم ترجـع بيانـا لسـائـلِ
خَـلاء تعفَّتها الروامِسُ والتَقَتْ عَلَيْهَـا أَهَاضيـبُ الغيـومِ الحوافِـلِ
فلأيًا عرفْتُ الدّارَ بَعْدَ تَرَسُّـم أَرَانِي بِهَا مَا كَانَ بالأَمْسِ شَاغِلِي[137]

فعقب على هذه الأبيات قائلا: « ... إنّ المعارضة على هذا النسق هي أعرق في البداوة من البداوة أو هي محاكاة مطبوعة ليس فيها من التقليد إلاّ الرغبة فيه،

وكأنّ البارودي هنا ممثل قدير لبس دور الشاعر البدوي فوفاه لغة وشعورًا وزيًّا وحركة، فخلقه خلقًا جديدًا وجعله تمثالا من نفسه وحياته وأصبح مبتكرًا في الدور الذي أخذه كما يبتكر الممثل في انتحال أدواره وأبطاله»[138]. إنّ المعارضة حسب نظرة العقاد لا تتنافى وجوهر التجديد إن هي دلت على نفس حية شاعرة صادقة في عواطفها، ولا تعدّ تقليدًا إن بلغ الشاعر فيها درجة الإبداع التي تكاد تنسينا القصيدة المعارضة، ذلك لأنّه لم ينظم على أسلوبها ولغتها إلاّ إعجابًا وتقديرًا وشعورًا بالرضى، ولا محاكاة ومتابعة هشّة. ومن يدرس شعر البارودي في معارضاته للعباسيين يقف على براعته الوافية وشخصيته الواضحة. ولعلّ أبرز مزاياه الفنّية تكمن في هذه المعارضات المبتكرة التي اشتهر بها، والتي تخفي وراءها: «مضمونًا جديدًا يعبر عن أحاسيس جديدة ليست انتهابًا لخواطر سابقيه...»[139] ويكاد التشابه يكون واضحًا بينه وبين من عارضهم من الشعراء: «من حيث السبك والنغم، واختيار اللّفظ، وحسن المعنى، بل ربما تفوق على بعضهم في المعاني التي أسبغ عليها فكره الناضج وتجربته الحية جمالا ورقة لم يعرفها العرب الأوائل»[140]. ونعتقد أنّ السّر وراء قدرته على الصياغة القديمة راجع إلى سليقته وفطرته وتجارب حياته الثرية. يقول حسين المرصفي: «لم يقرأ كتابًا في فنّ من الفنون العربية غير أنّه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعمله فكان يستمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتّى تصور في برهة هيآت التراكيب العربية...»[141]، ويضيف: «ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتّى حفظ الكثير منها دون كلفة واستثبت جميع معانيها ناقدًا شريفها من خسيسها واقفًا على صوابها وخطاها مدركًا ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي ثم جاء من صنعة الشعر اللاّئق بالأمراء ولشعر الأمراء كأبي فراس والشريف الرضي والطغرائي تميّز عن شعر الشعراء...»[142]. وذكر معارضاته لقصائد العباسيين ومنهم أبو نواس. وإذا كانت المعارضة الجادة هي بعث للشعر العربي القديم وإحياء له، مع المحافظة على شخصية الشاعر التي تحور العمل الفنّي تحويرًا جديدًا يبعث في النفس الإعجاب والرضى. فإنّ شاعرية البارودي المقتدرة أعادت إلينا

الديباجة والصياغة القديمتين والمتمثلتين في قصائد امرئ القيس والنابغة وأبي تمام والبحتري والمتنبي وأبي فراس وغيرهم ممّن تركوا بصمات الجدّة والإبداع في الشعر العربي وعناصر تجربته الفنّية والجمالية. إنّ هذا الثناء على شعر البارودي لا ينجيه من مآخذ النقد في تقليده ومعارضاته لمقاصد القدامى وارثهم اللّغوي والبلاغي، إذ تختفي فيها شخصيته أحيانًا. ونميل إلى الظّن أنّ هذه المآخذ لا تنقص كثيرًا من جودة شعره، سواء في طرقه للموضوعات المألوفة التي تنم عن ميل فطري لها أو في موضوعاته الجديدة التي تبرزها قصائده السياسية ووصف الطبيعة والبيئة المصرية، أو في القصائد التي يناجي فيها ذاته ويحلّل من خلالها عواطفه وأسرار نفسه التي طبعت على الجندية، دون أن نغفل حالة الشعر التي كان عليها عصره والتقليد الشائع فيه. وليس من السهولة أن يبرع شاعر ما أو يبدع في عصر ركدت فيه الحياة الأدبية أو كادت، فلا مندوحة أن: "كانت رسالته التجديدية هي بعث الشعر العربي والقفز به إلى عهود الفصاحة الرائعة وهي رسالة لها دورها الخطير في تقوية الاتجاه الشعري والنهوض به من كبواته المنحدرة»[143]. والأرجح أنّ إباحة العقاد لشعر المعارضة قد كان تبريرًا لمعارضة ابن الرومي. فقد نظم قصيدة (الحبّ الأوّل)[144] يعرض بها نونية ابن الرومي في بحرها وقافيتها التي يقول فيها:

أجَنتْ لك الوَجْدَ أَغْصَانٌ وكُثْبَانُ فيهِنَّ نَوْعانِ: تُفَاحٌ وَرُمَّانُ
وَفَــوْقَ ذَيْنِكَ أعنــابٌ مُهَدَّلَــةٌ سُودُ لَهُنَّ من الظَّلْمَاءِ أَلْوَانُ[145]

وانتهى كمال نشأت من تعليقه على معارضة العقاد لابن الرومي بأنّ «المعارضة تحمل طابع التقليد مهما حاول تبريرها... »[146]. ونعتقد أنّ سبب المعارضة عائد إلى أنّ ابن الرومي يمثل بالنسبة إليهم أنموذجًا صالحًا ومناسبًا لآرائهم النقدية التطبيقية، ولتجاهل النّقاد القدامى لشعره، على الرغم من تفرده بخصائص فنّية ترفعه إلى مصاف الشعراء المجيدين. ومعارضة العقاد له تعني الإعجاب بالموروث القديم وصلاحه لكلّ عصر أدبي، وتؤكّد فكرة المزاوجة بين القديم والجديد وإثبات الاستمرار بين العصور الأدبية وتلافيا لكلّ انفصام من شأنه أن يقطع الصلة بين الماضي والحاضر.

ومن يدرس شعر النهضة تسترعيه كثرة المعارضات التي كادت تصير ميزة من ميزاته، ولا سيما عند الإحيائيين الأوائل ومنهم: عائشة التيمورية والساعاتي وعبد الله فكري والنديم، وغيرهم، ووضحت نلك الميزة عند شوقي وحافظ ومن قبلها البارودي[147]. ومعاني الإحيائيين ــ في كثير من الأحيان كانت تكرار المعاني القدماء، ليس فيها جديد إلاّ ما ندر لارتباطها بشعرائنا القدامى، طنًّا منهم أنّ من خصائص الشاعر العظيم معارضته للسابقين فأغرقوا أنفسهم في مناجاة الماضي[148]. أمّا شوقي فمعارضته للعباسيين ولابن زيدون من شعراء الأندلس سمة من سمات فنّه. وقد يكون في ذلك متأثرًا بالبارودي وناسجًا على منواله. وكان له ولحافظ جانب أوفر من دراسات العقاد والمازني. وهي دراسات يعوزها شيء من الموضوعية في النقد، على الرغم من قيمتها الكبيرة في ترسيخ المبادئ النقدية لهؤلاء، بوصفهم نقادًا مجدّدين: فالأوّل هاجم أمير الشعراء وجرده من مقومات الشاعرية وعدّه شاعر تكلف لا شاعر إلهام وسليقة. ولم ينصفه إلاّ في شعره الفكاهي الذي يرى أنّه نظمه بصدق وبوحي من طبعه وعواطفه[149]. وما خلا ذلك فإنّه شاعر تكلّفٍ: « لما قلنا إنّ شعر الصنعة بلغ في ديوان شوقي ذروته العليا وأنّ شعر الطبع عنده خلا من مزية خاصة ينفرد بها ــ أجملنا بذلك ما نعتقد فيه وما ليس في وسع أنصاره والمعجبين به أن يخالفوه»[150]. وإذا رقّ له وأظهر أنصافه فهو واحد من أبناء بيئته يحسّ ما يحسّون ويعاني ما يعانون، وكلّ ما امتاز به هو جانب الصناعة الذي ينال بالتدريب والرياضة ولا يتلقاه ساعة يتلقى الحياة[151] وفي حديث له مع عبد الحي دياب ألح أنّه: «شاعر صناعة جيد، ولكنه ليس شاعرًا مطبوعًا»[152]. وتناول من أغراض شعره (الغزل والرثاء) بالنقد، وانتهى إلى القول: «بعد كلّ هذا التناقض والتهافت في شعر شوقي هل يبقى هناك من يقول بأنّه شاعر مطبوع وليس بشاعر صناع...؟»[153] إنّه يرفض بعنف أن يكون شاعرًا مطبوعًا فطر على قول الشعر أو صدق في الإبانة عن عواطفه وخواطر نفسه. وهذه إساءة مفتعلة ضد شوقي تلغي كلّ قصائده التي قلد أو عارض أو جدّد فيها، وتخرجه من عالم الشعراء المشهود لهم بالإجادة أو حتّى نظام الشعر. وهذه أحكام عشوائية كان ينبغي له التخلص منها، لأنّها تسيء إلى قيمة آرائه في النقد وإن

برزناها بمبدأ الجماعة في إنكار التقليد بصوره وأمثلته كافة. وكان عليه أن يشير ولو بحدود إلى مزايا مخالفه حتّى يتقي نقد الدارسين والقراء ويكون أكثر موضوعية وصوابًا. ثمّ إنّ الشاعر قد يكون مفطورًا على الميل لغرض دون آخر والإجادة فيه. وليس لنا من رد على العقاد إلاّ قوله في جوهر الخلاف مع شعراء النهضة: « إنّ خلافنا معهم لم يكن خلافًا على درجة الإجادة وخطوات السبق فتتقارب كلّما أجاد شاعرهم في لرأيهم أو خيب آمالهم وأخلف ظنونهم، ولكننا نختلف على نوع الشعر وجوهره ثمّ على آرائه وطبقته فربما كانت أرفع القصائد عندهم درجة أخسها عندنا معدنًا وربما طربوا كلّ الطرب من حيث نعزف كلّ العزوف»[154]. وعلى الرغم من هذا الموقف الذي ثبت عليه، فإنّ صاحبه المازني يعترف لشوقي بالشاعرية، ويبيّن أنّه: « كان أنضج شعراء طبقته، وكان أدقهم تعبيرًا، وأبلغهم، وما زال رأيي في شعره كما كان. وهو أنّه في صدر حياته أشعر منه في أخرياتها، ولكنّه في العهد الأخير كان أبلغ عبارة وأعلى بيانًا، وأنّه كان ذا حيوية عجيبة. من دلك أنّه اقتنع في شيخوخته بأنّ نظم القصائد على الطريقة التقليدية عبث وباطل ليس يجدي، فتحول إلى وضع الروايات الشعرية التمثيلية... ورأيي أنّه لو يوفق... ولم ينقطع عن نظم القصائد المألوفة، ولكنه صار عظيم الاهتمام بالشعر التمثيلي»[155] ولكن هذه المسرحيات قد اكتنفها عيب واضح هو غلبة الغنائية عليها، والناتجة من معايشته الطويلة للشعر العربي الغنائي[156]. ويبقى الفرق كبيرًا بين شعره وهذه المسرحيات من حيث المستوى الفنّي، إذ إنّ قصائده لا ترقى فنّيًا إلى هذه القدرة الخلاقة في المسرحيات، ولا سيما في تعبيره عن أحاسيس شخصياته وعواطفهم[157]. إنّه لم يجر على وتيرة واحدة تقريبًا، ولم يلتزم بالنهج القديم إلى حدّ ما في أخريات حياته، وكان اتجاهه إلى الشعر المسرحي علامة تجديد، وإن لم يطبق مقياس هذا النوع الأدبي وأصوله تطبيقًا صحيحا بسبب صلته العميقة بالشعر القديم، ولإيمانه بالجديد التدريجي على ما نعتقد. وهو نفسه يرفض التجديد السريع الذي يحدث دفعة واحدة ويعدّه تعسفًا وجهلا بحقيقة الشعر في تطوره. ويستدل على ذلك بما كان يبعثه من فرنسا بقصائد جديدة في أساليبها ومعانيها تماشيًا مع روح الحضارة وتطور البيئة وتغيرها. ممّا

يكون له أثر فاعل في تنوع مناحي الشعر وتكيّفه ورواجه وخروجه من المعاني. ومن ذلك قصيدته في مدح (الخديوي). ومطلعها:

خَدَعُوهَا بِقَوْلِهِمْ حَسْنَاءُ والغَوانِي يغُرُّهُنَّ الثَّنَاءُ[158]

فيرفضه (الخديوي) لخروجها على المألوف، ولافتتاحها بهذا البيت الغزلي، وكان أن قال شوقي بعد سماعه هذا الرأي: « فلمّا بلغني الخبر لم يزدني علمًا بأنّ احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة. إنّما كان في محلّه وأنّ الزلل معي إذا أنا استعجلت»[159] مع أنّه عاب على شعراء عصره اقتداءهم بالقدامى وإفراطهم في المديح المتكلّف لجهلهم بالشعر الجديد، حين نظروا إلى الشعر على أنّه صناعة ألفاظ، وطبقوا مقولة (القديم على قدمه) فوصفوا النوق والصحاري دون أن يروها لأنّ السلف وصفها، وبالغوا في كثرة التشابيه وكأنّ الشعر تشبيهات واستعارات فقط[160]. والغريب أنّ العقاد قد حكم على شعر شوقي تقريبًا من خلال هذه المآخذ نفسها. ممّا يبيّن تناقض شوقي بين شعره وآرائه إلى حد كبير. فلا ينبغي له أن يتراجع عن آرائه وأن يكبح ثورة التجدد في شعره لمجرد مجاملته للخديوي وتحكمه في أذواق الشعراء التابعين له. ولا يمكن أن يكون الخديوي حجة في النقد، فهو لم يفصح إلاّ عن ذوق مألوف وتقليدي اعتاد سماعه من شعراء المدح والمناسبات. وقد أثر هذا في أسباب تجديده وفي إفادته من الآداب الأجنبية. وذهب عدد من الدارسين إلى أنّ محافظته التي عمقت صلته بالتراث منعته أن يفد فائدة مثمرة من ثقافته الفرنسية ومن الآداب الغربية قديمها وحديثها[161]، وأنّ المؤثرات الفرنسية في شعره قد ظهرت في الخرافة والمسرحية الشعرية[162]. ورواية قمبيز التمثيلية[163] التي نظمها والتي نجد فيها شيئًا من ملامح التجديد قياسًا إلى شعره الغنائي، هي عند العقاد لا تختلف عن سائر قصائده، وعاب عليه فيها قصر النفس واضطراب القوافي والأوزان والتصرف بالأسماء كلّما أعياه الوزن ومخالفة قواعد النحو والصرف[164]. وعاب عليه أيضًا مسخه للحقائق التاريخية التي لا يعني طرقها تشويهها والافتراء عليها[165]. ونلاحظ هنا أنّه لم يشر إلى مآخذه عن خصائصها الفنّية وأبعادها الجمالية، إنّما فهمها قصيدة من جملة قصائد أخرى وهذا ما حدا محمد مندور على القول إنّه لم يكن له عهد سابق بنقد الروايات المسرحية، وإنّه لم ينقدها إلاّ لأنّ

ناظمها شوقي دعمًا لحملته العنيفة عليه وأنّ اقتصاره على النقد التاريخي واللّغوي بعيد عن أصول هذا الفنّ. وهذا راجع إلى ضعف اطلاعه على مثل هذا النّوع الأدبي، ولولا ذلك لتمكن من أن يفطن إلى ما هو أهم بالنقد والتقويم[166]. ورأى باحث آخر أنّه كان ينبغي له أن يأخذ بهذه المحاولة الجادة، فالشاعر له من القدرة ما يؤهله لتنقيح عمله وتجويده ودفعه نحو الجديد، لا أن يسارع إلى نقده بمثل هذا الأسلوب[167]. وشوقي نفسه قد تعرض حتّى إلى مآخذ المحافظين ونقدهم ومنهم محمد المويلحي حين دوّن مقدمة شوقياته، فعدّه متأثرًا بثقافة الغرب ونقده[168]. ولكن بقدر ما استفاد من نقد المحافظين في اتباع سنن الأوائل، خسر جانب التجديد لا إذعانًا منه لتصلب آرائهم[169]. ونحن نحمل الشاعر عواقب تراجعه التي حالت دون إبداعه وخلقه في مرحلة معيّنة من حياته حين آثر أن يظلّ مشدودًا إلى القصر حقبة طويلة، ضحى خلالها بجوانب من فنّه وشاعريته، وإن لم ننكر عليه تأثيره في معاصريه ولاحقيه في نطاق ظروفه وبيئته.

أمّا موقف العقاد من حافظ إبراهيم فقد كان أكثر إنصافًا ومرونة من نقده لشوقي. واهتمّ بشعره الوطني والقومي، فهو: «حلقة متوسطة بين من سبقوه وجاؤا بعده في جميع درجات التطور والانتقال»[170]. وهو أيضًا وسط بين شعراء الحرية والقومية في حديثه عن اللّغة العربية والحوادث السياسية والاجتماعية، وشعراء الحرية الشخصية في مناجاته لنفسه وشكواها ومرحها وإذا لم يقدر له أن يبلغ درجة الكمال فيهما، إلاّ أنّه انفرد بين اضرابه من شعراء عصره بهاتين الميزتين[171]. وهو أيضًا: «وسط بين مبالغة القدامى وقصد المحدثين»[172]. فقد بالغ في قوله يمدح (سليمان أباضة باشا):

إِذَا سِرْتَ يَوْمًا حذَّرَ النَّمْلُ بَعْضَهُ مخَافَةَ جَيْشٍ منْ مَوَالِيكَ يَغْشَاهُ[173]

وهو قريب من صدق المحدثين في رثائه (سعد زغلول):

شَاعَ فِي نَفْسِهِ اليَقِينُ فَوَقَا هُ بِهِ اللهُ عَثْرَةً وَتَبَابَا[174]

إنّ هذه (الوسطية) التي وصف بها العقاد شخصية حافظ وشعره مصدرها من مقاييس الجماعة النقدية في معيار الصدق، حينما يعود إلى نفسه فيحلل عواطفها

ورغباتها، وكأنّه هروب من ثقل المبالغات وتزييف حقائق الشعور الخالص. وليس مستبعدًا أن يكون هذا الإطراء لشاعر مقلد وسيلة لتحطيم شوقي وتجريده من صفات الشاعر ومقومات الشاعرية. واعتمادنا في ذلك على موقف المازني من حافظ الذي لا يقل قسوة عن موقف العقاد من شوقي، إن لم يزد عنه[175]. وكأنّ كلاً منهما قد اختار شخصيته التي يرغب في تحطيمها، مع الاتفاق على سلوك طريق التهجم والعنف. فالمازني عندما سمع أنّ حافظًا يتوعده بطرده من النظارة، ردّ قائلاً: « علم الله أنا لا نحتقر من حافظ إلاّ شعره، ولا نناكر إلاّ مذهبه ولا نناصب إلاّ قريحته، وإلاّ ألفاظه الرثة، وأساليبه القلقة، ومعانيه السقيمة وذوقه الفاسد، وأغراضه المبتذلة المطروقة، وقوالبه المشوشة، وتكلفه الشديد... »[176]. فماذا بقي لحافظ بعد هذه المآخذ لأن يكون شاعرًا؟ إنّ حافظًا لم يقطع صلته بالموروث الشعري من حيث الصياغة والموضوعات ولم يقو على الانفصال، بل ظلّت نزعته قديمة وإن لم تخل من مسحة فنّية جديدة. ومن يقرأ الجزء الأوّل من ديوانه يقف على عدد ضخم من قصائد المديح والتهاني وبعض الإخوانيات والاجتماعيات والأوصاف والأهاجي وقليل منها في الغزل، ممّا حال بينه وبين الالتفات الطبيعي إلى نفسه ووجدانه ونميل إلى الاعتقاد أنّ صدقه تحول من مناجاة نفسه إلى تعقب حركة المجتمع بحوادثه وقضاياه ومعاناته وآماله وطماحه. فهو شاعر المجتمع لا شاعر النفس. ولهذا تعود أسباب تقليده وقلة تجديده في شعره إلى عدم انتفاعه بالآراء النقدية الجديدة، العربية منها والأجنبية[177]. ورغب في التجديد فقال في قصيدته (الشعر):

آن يا شِعْرُ أَنْ نَفُكَّ قُيُـــودًا قَيَّدَتْنَا بِهَــا دُعَــاةُ المُحَــالِ
فَارْفَعُوا هَذِهِ الْكَمَــائِمَ عَنَّــا ودَعَوْنَا نَشُمُّ رِيحَ الشَّمَالِ[178]

ولكنّها فورة انفعالية على الرغم من دويها، لا تختلف عن فورة شوقي في مقدمة شوقيات، وما هي إلاّ استجابة آنية لنداء المجددين سرعان ما غمرتها المدائح والتهاني والاجتماعيات. لأنّه ظلّ وفيًا للطريقة القديمة في تأليف الشعر، وإن كان مجدّدًا في الإخلاص لإحساسه القومي والاجتماعي.

وأصبح من يدرس شعر حافظ يوازن بينه وبين شعر شوقي، حتّى لكأنّه أصبح لا يذكر إلاّ إذا ذكر الثاني، وحافظ نفسه يعلن صراحة تفوق صاحبه عليه:

لَمْ أَخْشَ مِنْ أَحَدٍ فِي الشِعْرِ يَسْبِقُنِي إلاَّ فَتَــى مَالَهُ فِي السَّبْقِ إلاَّهُ
ذاكَ الــذِي حَكَمت فينــا بَرَاعَتَــهُ وَأَكْرَمَ اللهُ (والعَبَّاسُ) مَثْوَاهُ[179]

في دراسة طه حسين لهما وقف موقفا معتدلا إلى حد ما، معتمدًا في ذلك على تفوق أحدهما على الآخر في اللّغة والطبيعة الفنّية والمعاني وفنون الشعر[180]. وأنّه لا يمكن معرفة مذهبهما الفنّي إلاّ بعد قراءة متأنية وفاحصة لدواوينهما الشعرية، بخلاف مطران الذي يدل البيت الواحد على شخصيته في تميزها وعقيدتها الفنّية[181]. وعلى الرغم من طرقهما لا بواب التجديد، فقد آثر الرجوع عنه إلى القديم تقليدًا لشعرائه[182]، وطه حسين، وإن زعم عدم المفاضلة بينهما، إلاّ أنّ استرساله في تعداد مزايا شوقي ومناقبه الفنّية يكشف لنا تفوقه على حافظ، هذا الأخير الذي كان أصدق منه في التعبير عن آمال المجتمع وآلامه لطول عهده به. ممّا حدا طه حسين نفسه على القول ّ تجديد حافظ يأتيه من مشاركته لأبناء وطنه وإحساسه بما يحسّون، ولم يكن تجديدا فنّيًا[183]. وما عدا ذلك فهو مقلد في موضوعاته من حيث الأخيلة والأسلوب والمعاني والأغراض[184]ولم يسلم من انتحال معاني القدامى دون أن يوفق في إضفاء طابع الجدّة عليها، ممّا يدل على استقلال شخصيته[185]. إنّ النقد العربي الحديث يميل إلى ربط التراث بالحداثة في علاقة متينة لا تنفصم عراها، دون أن يعني أنّ هذا الترابط إباحة التقليد والمحاكاة أو سرقة معاني القدامى وصيغهم وصورهم وأخيلتهم وبيانهم. إنّما يعني أن يحذو المحدثون حذو الشعراء السابقين في طبعهم وأصالتهم وصدقهم. ونعتقد أنّ هذا الموقف الحداثي عامّة هو امتداد طبيعي لما طبقه الأقدمون في أشعارهم إذ على هدى هؤلاء كثرت مآخذهم على شعراء النهضة. وهو نقد يميل كثيرًا إلى التحامل والحيف، وإن كان الغرض منه ترسيخ مبدأ الصدق الفنّي. ولكن مع ذلك فقد ظلّ سلطان هذا الشعر قائمًا بشعرائه وأنصاره، وإن قلّ وخف عما عهدناه في بداية النهضة الأدبية وما بعدها، على الرغم من محاولات تحطيمه والقضاء عليه وصرف الأذواق عنه، لأنّه لم يحاول تخطّي الحدود الضيقة والنفاذ إلى كنه التجربة الشعرية الجديدة في صياغتها ومضمونها، وإنّما اكتفى إلى حدّ ما بأن قلّد أو اقتبس.

ب - القصيدة المعمار:

إنّ المقدمة الغزلية من القضايا الأدبية المهمّة التي نالت عناية النقاد العرب ــ قديمًا وحديثًا ــ مع اختلاف النظرة وتباينها في وجوب تقيد الشاعر بها في مفتتح قصائده. وتعدّ نهجًا فنّيًا مألوفًا سلكه أكثر الشعراء الجاهليين والتزم به الخلف إلى حدّ كبير، حتّى أصبحت تقليدًا يكاد يكون ثابتًا، على الرغم من محاولات التمرّد والتغيير التي صاحبت تطور الحياة الاجتماعية والثقافية لأسباب فنّية وحضارية. ولمنتسبي النّقد المنهجي في العربية موقف من استهلال القصائد بهذه المقدّمة قديمًا وحديثًا. وهو موقف مبعثه مبدؤهم النّقدي العام الذي يستند إلى فكرة الصدق الفنّي، فإذا كان للجاهليين حقّ في بدء قصائدهم بالغزل فلأنّهم ما نطقوا إلاّ عن سليقة وفطرة، وما نظموا إلاّ لشعور صادق وإحساس قوى. أمّا المحدثون من الشعراء فكانوا مقلّدين جامدين وقفوا بفنّهم عند السلف دون أن يتجاوزه إلى تحليل معاناتهم والإعراب الصادق عن المواقف المثيرة للانفعال وهيجان النفس وتدفق الخواطر وانسيابها.

تابع العقاد دوافع التمسك بالمقدمة الغزلية من الجاهلية إلى عصر النّهضة مستندًا إلى صدق الشاعر في التعبير، يقول: «قد كان الرجل من الجاهلية يقضي حياته على سفر: لا يقيم إلاّ على نية الرحيل ولا يزال العمر بين تخييم وتحميل. بين نؤى تهيج ذكراه، ومعاهد صبوة تذكي هواه، هجيراه كلّما راح أو غدا حبيبه يحن إلى لقائها أو صاحبة يترنم بموقف وداعها. فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ويحتمل المشقة ثمّ تقدم بين يدي ذلك بالنسيب والتشبيب فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلط فيه ولا بهتان»[186]. إنّ هذا الانتقال الدّائم الذي فرضته قسوة الصحاري وهول البراري ووعورتها جريًا وراء الماء والعشب، وما صاحب ذلك من الابتعاد عن الأهل والأحبّة والدّيار، ولد لدى الشاعر الجاهلي هيامًا وعشقًا وذكرى، فبكى الأطلال ورثى أيّام الرخاء والهناء التي جمعته بصاحبته، فكان الغزل تعبيرًا عن صبابته وتنفيسًا عن شكواه. ومن هنا جاء الترابط المحكم بين الترحال والنّسيب في مطلع قصائده، مع الحرص الشديد على تفسير هذه الحياة الشاقة وذكر متاعبها وتأثير

مواجهتها في نفسه. إنّ الغزل يعدّ الجزء الأساس في حياته يثير عواطفه ويضرم نيران الحنين فيها ويشدّه دومًا إلى الماضي السعيد. وهذا مصدر صدقه في شعره وإخلاصه لفنّه. ممّا يجعلنا نعترف له بالأصالة والطّبع والسليقة السليمة. ولكن القصائد الجاهلية كلّها لم تبدأ بالغزل، أو: «أنّ المرأة لو توصف غالبًا في مطلع القصائد وصفًا مفصلاً، وأكثر الشعراء الذين بدأوا قصائدهم بالغزل ولم يكشفوا عن صورة المرأة وجمالها، بقدر ما تحدّثوا عن عاطفتهم نحوها»[187]، ذلك لأنّ الكلام عنها: قد ارتبط بالحديث عن ديارها ورحلتها...»[188]، ولا يستثنى من ذلك إلاّ عمرو بن كلثوم في مطلع معلقته، إذ خرج: «عن المألوف أو التقاليد المألوفة في بداية قصائد الشعر الجاهلي»[189]، حين صوّر صاحبته الساقية تصويرًا ماديًا مفصلاً خرج به عن التصوير المقتضب الذي يعدّ امتدادًا لوصف الراحلة التي تمتطيها الحبيبة وصويحباتها. ويتطرق العقاد إلى انتقال الشاعر الجاهلي إلى الممدوح وما يتجشمه في ذلك من مخاطر وصعاب من عمق الصحراء إلى الملوك والأمراء حاملاً إليهم قصائدهم التي يشكو فيها فراق الأهل والأحبّة، واصفًا أحيانًا حال ناقته وما تحملته من تعب وإعياء، رغبة منه في إعلاء شأن الممدوح. ولهذا فإنّ البدء بقصائد الغزل ووصف الراحلة في أشعار خالصة للمدح لا يعدّان تقليدًا، وإنّما الشاعر فيه صادق كلّ الصدق[190]. أمّا وقد ظهرت الصناعة وتغيّرت الحياة حتّى ساد الاستقرار وقلّ الترحال، فلا لزوم إذن لاستهلال الشاعر قصائده بالغزل حتّى وإن كان صادقًا فيه لأنّ ذلك ممّا ينافي الواقع ويتعارض مع الحقيقة، نظرًا لاختلاط الطبع والتكلّف في أثناء انتقال أهل البادية إلى الأمصار. إذ تعذر التمييز وصعب على العقل إدراكه[191]. وتجنب الشعراء افتتاح القصائد بالوقوف على الأطلال الخوالي، ومنهم أبو نواس الذي نظم قصائد غزلية مستقلة عن بقية الأغراض المألوفة، وفعل ذلك أبو تمام حين استغنى في قصيدته (فتح عمورية) عن النسيب تماشيًا مع هول الحادثة ووزنها، بيد أنّها خطوات قضى عليها المقلّدون التابعون من شعراء الحضر، حين أصبحوا يتكلّفون البدء بالغزل تكلّفًا بيّنًا دون فهم أو إدراك، مجاراة منهم للقدامى في انتقالهم إلى الممدوح الذي لا يكاد يبعد عنهم إلاّ خطوات معدودة، يحسبونها بمسافات الصحراء وسعتها شاكين ما قسوه من مشاق وما تعرضوا له من صعاب. فهم أولى أن يسموا المقلّدين الجامدين الذين انصهرت شخصياتهم في محاكاة

غيرهم[192] لأنّهم اتخذوا افتتاح القصائد بهذه المقدمات عادة لهم، ممّا باعد بينهم وبين الحسّ الصادق المشبوب العاطفة.

أمّا شعراء عصر النّهضة فكان موقف العقاد منهم صارمًا. ولعلّ لذلك صلة بتطور الحياة والمجتمع، هذا التطور الذي تتسع فيه الفروق، ويتراجع فيه التقليد، ولاسيما إذا وعينا تمرد أبي نواس ومن يماثلونه في العصر العباسي على المقدمة الغزلية بنظامها القديم الموروث. إنّ العقاد يستغرب من شوقي استهلال قصيدته على النهج التقليدي وهو ما لا ينسجم وموضوع القصيدة الذي يخصّ مستقبل الشعب المصري[193]، حين قال فيها:

قَدْ صَارَتِ الحالُ إلَى جِدِّها وانْتَبَهَ الْغَــافِــلُ من لَعِبِهِ[194]

فكيف يبيح لنفسه سلوك هذا الطريق، وقد اندثرت الطلول وزالت القصور وانفتحت الحياة على موضوعات جديدة لم يألفها القدامى، ولم تخطر لهم على بال[195]. وقد كان الإحيائيون الأوائل غير ملتزمين التزامًا كاملاً في استهلال قصائدهم بذكر الديار ووصف الراحلة، ولكنهم لم يتنكروا لذلك[196]. وعاب العقاد الخلط بين الموضوعات في القصيدة الواحدة لفقدان الإحساس الصادق، وذهب إلى أنّ الشعر ما هو: « إلاّ كلام فان كانت له ميزة، فميزته أنّه أجمل وأبلغ وأحسن وضعًا للمعاني في مناسباتها. فهل يتكلم الرجل في السوق والبيت فيتحرر من الخلط بين تصنع الوجد والهيام وتقدير الحوادث الجسام، حتّى إذا تهيأ للشعر لم يخجل أن يخلط في قصيدة واحدة بين أبعد موضوعين عن الانتظام في نسق واحد؟ فلو أنّه كان صادقًا في عشقه لقبح منه ذلك بين ندمائه وسجرائه، دع عنك قبح إذاعته، فكيف به وهو متصنع لا يعشق بغير اللّسان»[197]. وقد حمله رفضه لتعدد الموضوعات إلى إنكار البدء بالغزل: «صادقًا كان أو مستعارًا، لأنّ ذلك لا يقبله تفكير عاقل أو يذهب إليه تخمينه، وما هو إلاّ ضرب من التسلية والرياضة والتفكك والكذب الصراح في الإحساس»[198]. ولهذه النظرة علاقة بوحدة القصيدة التي تتخذ من الموضوع الواحد معيارًا للشاعرية الصادقة المطبوعة التي تخلّصت من التقاليد القديمة، وبدأت تخفف من وطأتها معتمدة على مضامين جديدة ذات أبعاد نفسية واجتماعية وفكرية وحضارية، فلا مجال لهذه

المقدمة الغزلية في الشعر الحديث، لأنّ الشاعر ليست به حاجة إليها بعد أن استقرت حياته ووضحت أفكاره وانتظمت. وإذا كان للقدامى عذر، فلا ينبغي للشاعر الحديث أن يسلبه منهم، وهو في غنى عن مقدمات قصائده.

ارتبط الموقف من المقدمة الطللية بتمرد أبي نواس ودعوته للتخلص من الأطلال والبكاء عليها في الشعر، إذ يقول:

صِفَةُ الطُّلُولِ بلاغَةُ الفدم فاجعَلْ صِفَاتِكِ لابْنَةِ الْكَرْمِ[199]

وذكر النقاد القدامى والمحدثون ذلك، مع اختلاف الفهم والتأويل. وعدّ بعضهم هذه الدعوة تجديدًا فنيًا، ورفض بعضهم ذلك، ونظر إليها آخرون على أنّ دوافعها شعوبية. ويحدثنا ابن رشيق عن حبس الخليفة (الأمين) له لذيوع اسمه بين المدمنين على الخمر، وكيف منعه عن ذكرها ثانية، وأمره أن يستهل قصائده بذكر الأطلال، فقال:

أَعِرْ شِعْرَكَ الأَطْلاَلَ والدِّمْنَ الْقَفْرَا فَقَد طَالَ مَا أَزْرَى بِهِ نَعْتُكَ الْخَمْرَا
دَعَانِي إِلَى نَعْتِ الطُّلُولِ مُسَلَّطٌ تَضِيقُ ذِرَاعِي أَنِ أَجَوِّزَ لَهُ أَمْرَا
فَسَمِعٌ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ وَطَاعَةٌ وَإِنْ كُنْتَ قَدْ جَشَّمْتَنِي مَرْكَبًا وَعْرَا[200]

عقب على هذا الأبيات قائلاً: « فجاهر بأنّ وصفه الأطلال والقفر إنّما هو من خشية الإمام، وإلاّ هو عنده فراغ وجهل، وكان شعوبي اللّسان، فما أدرى ما وراء ذلك، وإنّ قي اللّسان وكثرة ولوعه بالشيء لشاهدا عادلا لا ترد شهادته»[201].وانطلق العقاد من هذا التفسير وربط شعوبيته بإثارة للحاضرة على البادية التي تجسدت فيها حياة العربي في جوانبها المتعددة، فقال: «فما كان ينعى على الشعراء بكاء الطلول إلاّ لينعى من وراء ذلك معيشة البادية على أهلها أجمعين، وبهذه النّزعة كان يكثر من التعريض بالعرب العدنانيين والفخر بالعرب القحطانيين ولم يكن له نسب ثابت في هؤلاء ولا هؤلاء»[202]. وأنّ نقد (الأمين) له لم يكن: « تأييدًا... لمذهب من مذاهب الأدب على سواه، ولكنّه كان اتقاء للشغب وإبعادا لباب الخصومات والمعصبيات، ولم تكن المسألة مسالة عرض وإظهار عند صاحبنا لما عناه هذا رأي الأقدمين ولا رأى المحدثين، فقد كان ينحو في الطرد والغزل والمدح والهجاء منحى الشعر القديم ويلهج بمحاكاته على نمط لم يؤثر في احد نظرائه ومعاصريه»[203]. واعتمادًا على هذه

النظرة كان طبيعيًا أن ينفي عنه التجديد ومحاولة التمرد على القواعد التي رسمها غيره: « ... فليس اللّهج بالنّعي على الطلول دعوة إلى الجديد كما يترأى من النظرة السطحية إلى ظاهر العبارة، ولم يأمره الخليفة بالكفّ عنه لأنّه تجديد ينكره، ولكنّه فهمه على معناه الذي لا يفهم على سواء من هذا التهوس بتحقير الأطلال وأهل الأطلال، وخشي منه مغبته بين القبائل المتحفزة في تلك الآونة فنهاه عنه نهيًا عن هجاء سياسي لا تحمد عقباه... »[204]. وهكذا كان فهم العقاد لتمرد أبي نواس على المقدمة الطللية فهو دافع شعوبي لا فنّي، وكان مفروضًا أن لا يهمل الجانب الفنّي، بل يعطيه حقّه من البحث والتحليل والتقويم. ولعلّ طبيعة الدّراسة التي أفردها له هي التي تحكمت في نقده، وهي دراسة قامت على تحليل شخصيته من خلال شعره. ومهما تكن أبعاد هذه القضية طبقًا لرأي ابن رشيق والعقاد وغيرهما، فإنّ أبا نواس فطن بذوقه الفنّي إلى مساوئ هذه المقدمات وعيوبها التي حالت دون التحرر والتعبير الصادق عن حالات النفس ومظاهر سلوكها وطباعها، ممّا نبّه النقاد إليها فبحثوا في أسبابها الفنّية وفي تمسك الشاعر بها أو الاستغناء عنها في التجربة الشعرية الإبداعية، حتّى إن كان أبو نواس لم يقصد الناحية الفنّية.

ذهب باحث إلى أنّ تفسير العقاد لا ينطبق على أبي نواس مستغربًا اقتصاره عليه دون غيره من شعراء الموالي الذين ثاروا على المقدمة الطللية[205]. وليس لنا أن نجزم بأنّ دعوة أبي نواس تعدّ ثورة شعرية تجديدية، والأرجح أنّه مكان أن يبكي على الأطلال وصف الخمرة، لأنّه لم يلتزم بهذا المبدأ، على الرغم من تذمره الصريح من أمر (الأمين) ثمّ أنّ الدعوة ارتبطت به، وشهُرَ بها بين الدارسين المحدثين. واتخذ هذا الباحث أيضًا من قصيدة أبي نواس، ومطلعها:

سَقْيًا لِغَيْرِ الْعَلْيَاءِ والسّنَدِ وَغَيْرِ اْطلاَلِ ميّى بِالْجَرَدِ[206]

حجّة لنفي الشعوبية التي وصفه بها العقاد ومن شايعه:« لا علاقة للثورة على الأطلال بهذه الشعوبية المزعومة، وإنّما كانت ثورة لازبة اقتضتها ظروف العصر وما طرأ عليه من تقدم حضاري...»[207]. وإذا كان أبو نواس ليس شاعرًا مجدّدًا عند العقاد، فهو عند طه حسين من المجدّدين، وشعره يدلّ على رغبة كبيرة في

التغيير، فرضها صدق الشاعر في التعبير عن الحياة والمجتمع في حركتهما نحو التطور. وهو ما أمل بلوغه، فكان التوفيق حليفه، إذ اتخذ من الخمرة وسيلة لتجنب طريقة القدامى وتمجيد الواقع. وثورته عامّة لم تقتصر على الأطلال بل تعدّتها إلى معاني السلف وأساليبه وألفاظه التي لم تعد صالحة لطبيعة العصر الجديد[208]. لكن هل استطاع أبو نواس فعلا أن يحدث ثورة حقيقية في الشعر العربي مبنىً ومعنىً؟ وكيف نفسر نسجه على الأسلوب المعهود إذا آمنا بأنّه قائد حركة في التجديد؟ وهل قدر له أن يبلغ ما بلغه شاعر مثل أبي تمام؟ وإذا كان تمرّده آنيًا، فإنّه قد بصّر الشعراء بحقيقة مبعثه. إنّ الشعر ليس نظمًا فارغًا أو تقليدًا ومعارضة، إنّما هو يخضع لناموس التغيير الذي يمرّ به الفكر والإبداع معًا. ومن هنا فإنّه يتعيّن على الدارسين عدم إهمال محاولات التغيير التي ظهرت على يد بشار وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي وغيرهم من الشعراء الذين حاولوا التجديد، أو ظهرت في نتائجهم ملامح الجدّة والإبداع، مع المحافظة على جزالة العبارة ورصانتها وقوة الأسلوب ومتانة بنائه، دون أن يؤثر ذلك في طرافة الفكرة وحداثة مراميها وسلامة معانيها وصحتها.

هوامش الفصل الأوّل:

1 - عباس محمود العقاد، "الشعر ومزاياه"، مقدمة ج 2 من ديوان عبد الرحمان شكري، (ثمانية أجزاء)، جمعه وحقّقه وقدّم له نقولا يوسف، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية 1960، ص 103.

2 - عباس محمود العقاد، مجموعة أعلام الشّعر، ط1، بيروت، 1970، ص67.

3 - ينظر: محمّد مصايف، جماعة الديوان في النّقد، الشركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، ط 2، الجزائر 1982، ص 169.

4 - العقاد، مقدمه ج 2 من ديوان عبد الرحمن شكري، ص103.

5 - عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج 4، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، ط 1، القاهرة 1962، ص 1308.

6 - ينظر: المصدر نفسه، ص1310، 1311.

7 - ينظر: مصايف، ص156 - 159.

8 - ينظر: العقاد، مقدمة الجزء الأوّل من ديوان إبراهيم عبد القادر المازني، (ثلاثة أجزاء)، مراجعة وضبط وتفسير محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة1961، ص 12، 13.

9 - ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، قبض الريح، المطبعة العصرية، ط 2، القاهرة 1948، ص 42.

10 - إبراهيم عبد القادر المازني، شعر حافظ، مطبعة البوسفور، ط 1، القاهرة 1915، ص3.

11 - المصدر نفسه، ص 3، 4.

12- عبد الرحمن شكري، "في الشعر ومذاهبه"، مقدمة ج 5، (الخطرات) من ديوانه، ص 372.

13 - عباس محمود العقاد، مقدمة الجزء الأوّل من ديوان المازني، ص.10

14 - ينظر: محمود الربيعي في نقد الشّعر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1968، ص 128، 129.

- ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة (د.ت)، ص19، 20، ص137 وينظر:

15- Hippolyte Adolphe Taine, Histoire de la littérature Anglaise Tome 4, 16ème Ed., Paris 1963, p.264.

16 - ينظر:

Jaaffar Abboud Muhamad Amin, The Influence of words worth's and Coleridge's Concept of Poetry on A L-Diwan Group, (M.A), University of Baghdad, November, Baghdad Ed 1978, p.46, 47.

17 - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 2 تحقيــق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 4، بيروت 1972، ص115.

18 - ينظر: أبو القاسم الآمدي الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الجزء الأوّل، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1961، ص 22.

19 - ابن رشيق، ج 2، ص 23.

20 - عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، الجزء الأوّل، مكتبة النّهضة المصرية، ط 3، القاهرة، 1950، ص 119، 120.

21 - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، الجزء الأوّل تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة الــتّأليف والترجمة والنّشر، ط 1، القاهرة1951، ص11.

22 - ينظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ج 1، دار المعارف بمصر، القاهرة 1964، ص7، 8.

23 - عنترة بن شداد، ديوان عنترة بن شداد، شرح وتحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، القاهرة، (د.ت)، ص142.

24 - المازني، هذه من ج 2 من ديوانه، ص117.

25 - المصدر نفسه، ص112.

26 - ينظر: المازني، شعر حافظ، ص4.

27 - المصدر نفسه، ص4، 5.

28 - المصدر نفسه، ص5.

29 - المصدر نفسه، ص8.

30 - محمّد حسين الأعرجي، الصّراع بين القديم والجديد في الشّعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد 1978، ص 83.

31 - المصدر نفسه، ص104.

32 - ت.س.إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص7.

33 - عبّاس محمود العقاد، حياة قلم، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة(د- ت)، ص 369.

34 - بهي الدين زيان، الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنّية، دار المعارف بمصر، القاهرة 1982، ص 142.

35 - سالم عبد الرشيد عبد العزيز، مقدمات النهضة الأدبية وعــواملها في مصر، دار التراث العربي، ط 1، القاهــرة 1981.

36 - المصدر نفسه.

37 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت 1979، ص 218.

38 - عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، الجزء الأوّل، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة 1966، ص 76.

39 - أحمد أمين، النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنّشر، ط 2، القاهرة 1957، ص 21.

40 - عباس محمود العقاد، في ذمة النقد، "مقدمة ديوانه بعد الأعاصير"، دار المعارف بمصر، القاهرة 1950، ص11.

41 - عباس محمود العقـاد، "الشعر العصري"، مقدمة ديوانه وحي الأربعين، خمسة دواوين للعقاد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة 1973، ص297.

42 - عباس محمود العقاد، "النزعة الإنسانية في الشعر العربي الحديث"، مقالة في مجلة الكتاب، ج 3، م 12، س 8، القاهرة 1953، ص 309.

43 - ينظر: شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص361، 362.

44 - ينظر:إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، ط 4، القاهرة 1954، ص 219.

45 - سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، ط 3، القاهرة 1959، ص 121.

46 - المصدر نفسه.

47 - ابن رشيق، الجزء الأوّل، ص226.

48 - المصدر نفسه.

49 - زيان، ص153.

50 - ينظر: عبّاس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللّغة والأدب، دار المعارف بمصر، القاهرة 1963، ص 129.

51 - حبيب بن أوس الطّائي أبو تمام، ديوان أبي تمّام، م 3، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزّام، القاهرة 1957، ص 183.

52 - ينظر العقاد، أشتات، ص130.

53 - ينظر: المصدر نفسه، ص132.

54 - ينظر: شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص290، 291.

55 - ينظر: العقاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص142.

56 - عبّاس محمود العقاد، الديوان في الأدب والنّقد، بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني، ج 2، مطبعة الشّعب، ط 3، القاهرة 1973، ص157، 158.

57 - أحمد شوقي، الشرقيات، ج 4، دار الكتب المصرية، القاهرة 1946، ص 28، 29.

58 - ينظر: العقاد، الديوان، ج 2، ص161.

59 - ينظر: شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1957، ص57.

60 - ينظر: عباس محمود العقاد، بين الكتب والناس، شركة مساهمة مصرية، القاهرة 1952، ص 112.

61 - ابن قتيبة، الجزء الأوّل، ص93، 94. وينظر: ابن رشيق، الجزء الأوّل، ص286.

62 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص289.

63 - ينظر: عبّاس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة، ط 3، القاهرة 1965، ص 82.

64 - ينظر: العقاد، عيد القلم ومقالات أخرى، المكتبة المصرية، بيروت (د- ت) ص 33، 34.

65 - ينظر : العقاد، مجموعة أعلام الشعر، ص34.

66 - المصدر نفسه، ص35.

67 - عباس محمود العقاد، جميل بثينة، مطبعة المعارف، القاهرة (د.ت)، ص76.

68 - المصدر نفسه، ص87.

69 - العقاد، مجموعة أعلام الشعر، ص74.

70 - عباس محمود العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، دار الكتاب العربي ط 1، بيروت 1966، ص 127.

71 - المصدر نفسه، ص117.

72 - ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، بشار بن برد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1944، ص 94 وما بعدها.

73 - ومنهم: بودلير، إميل زولا، وجي دي موبسان...

74 - العقاد، مراجعات، ص112.

75 - الملرجع نفسه، ص 128، 129.

76 - ينظر: المصدر نفسه، ص140 وما بعدها. إذ يرجع ضعف سليقة بشار في الهجاء إلى حال العصر وطبيعة نفسه ومعيشته.

77 - ينظر: المازني، بشار، ص107.

78 - العقاد، مراجعات، ص108.

79 - العقاد، المرجع نفسه، ص 133.

80 - ينظر: المازني، بشار، ص105. ومن يدرس الجزء الثاني من ديـــوان ابن الرومـــي يقف على لهجته العنيفة المسرفة في الهجاء التي ينبو عنها الذوق، ولا سيما في ذم خالد القحطبي وأبي حفص الوراق. ممّا يدل في كثير من الأحايين على جزئية النقد عند المازني والعقاد في تحليل شعر ابن الرومي، على الرغم من براعة وصف الشاعر للمهجو.

81 - العقاد، مقدمة ديوانه بعد الأعاصر، ص 11، 12.

82 - العقاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 121.

83 - المصدر نفسه، ص 122.

84 - العقاد، شعراء مصر، ص51، 52.

85 - محمد عبد المطلب، ديوان عبد المطلب، شرح وتصحيح: إبراهيم الأبيـــاري، عبد الحفيـــظ شلبي، مطبعة الاعتماد، ط 1، القاهرة(د.ت)، ص 23.

86 - العقاد، شعراء مصر، ص 50.

87 - ينظر المصدر نفسه، ص 52.

88 - المصدر نفسه، ص124.

89 - ينظر: المصدر نفسه، ص124.

90 - ينظر: المصدر نفسه، ص125-127.

91 - المصدر نفسه، ص145.

92 - محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، الجزء الأوّل، تحقيق محمود الإمام المنصوري، مطبعة الجريدة، القاهرة (د- ت)، ص 375، 372.

93 - ينظر: العقاد، شعراء مصر، ص 146.

94 - ينظر: عبد الوهاب حمودة، التجديد في الأدب المصري الحديث، دار الفكر العـــربي، ط 1، القاهرة، (د – ت) ص 94.

95 - المازني، مقدمة ج 2 من ديوانه، ص 117.

96 - ينظر: العقاد، ساعات الجزء الأوّل، ص141، 142.

97 - حافظ إبراهيم: ديوان حافظ إبراهيم، الجزء الأوّل، دار العودة، بيروت (د.ت)، ص 203.

98 - المازني، شعر حافظ، ص25 .

99 - ينظر: محمد زكي العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1966، ص 100.

100 - ينظر: مصايف، ص 172.

101 - ينظر: شوقي ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة 1957، ص 12، 113.

102 - عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج 2، لجنة البيان العربي، ط 1، القاهرة (د.ت)، ص336.

103 - ينظر: عبد الحي دياب، عباس العقاد ناقدًا، الدّار القومية للطّباعة والنّشر، القاهرة 1965، ص 337.

104 - محمد مندور، "عباس محمود العقاد ناقدًا"، مقالة في مجلة المجلة، ع 33، س3، القاهرة 1959، ص 10.

105 - عباس محمود العقاد، "الموضوعات الشعرية"، مقدمة ديوانه عابر سبيل، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة 1937، ص 4.

106 - ينظر: المصدر نفسه.

107 - ينظر: المصدر نفسه، ص 4.

108 - ينظر: المصدر نفسه، ص 5.

109 - المصدر نفسه، ص 4.

110 - ينظر: المصدر نفسه، ص 6، 7.

111 - ينظر: محمّد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة نهضة مصر، القاهرة (د - ت)، ص 132.

112 - ينظر: شوقي ضيف، مع العقاد، سلسلة إقرأ، العدد 259، دار المعارف بمصر، القاهرة 1964، ص16.

113 - ينظر: Taine, p.289, 290, p.294

114 - ينظر: هلال، ص 157.

115 - العقاد، عابر سبيل، ص 11.

116 - المصدر نفسه، ص 25.

117 - العقاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 142.

118 - العقاد، أشتات، ص127، 128.

119 - المصدر نفسه، ص 128.

120 - ينظر: حسين، ص 13، 14.

121 - عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ)، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف بمصر، القاهرة 1970، ص 188.

122 - المازني، قبض الريح، ص 165.

123 - ينظر المصدر نفسه، ص 56، 57، 170.

124 - عبد الفتاح الدّيدي، عبقرية العقاد، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1965، ص 55.

125 - ينظر: عباس محمود العقاد، اللّغة الشاعرة، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة 1960، ص108 -124.

126 - المصدر نفسه، ص128-134.

127 - العقاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص112.

128 - ينظر: المصدر نفسه.

129 - طبق العقاد هذه العيوب المعنوية الأربعة على مرثية شوقي في (مصطفى كامل)، ينظر في ذلك: الديوان، ج 2، ص 13-165.

130 - العقاد، الديوان، ج 2، ص 129.

131 - ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط 2، القاهرة 1971، ص202، 203.

132 - ابن قتيبة، الجزء الأوّل، ص 63.

133 - العقاد، شعراء مصر، ص12.

134 - ينظر: المصدر نفسه.

135 - المصدر نفسه، ص121.

136 - المصدر نفسه.

137 - البارودي، ج 2 من ديوانه، ص 446 - 449.

138 - العقاد، شعراء مصر، ص 121.

139 - محمّد رجب البيومي، "البارودي بين التجديد والتقليد"، مقالة في مجلة الأديب، العددان 11، 12، س 39، القاهرة 1980، ص3.

140 - سالم، ص 184.

141 - الشيخ حسين المرصفي، الوسيلة في العلوم العربية، ج 2، مطبعة المدارس الملكية، ط1 - القاهرة 1289هـ، ص474.

142 - المصدر نفسه، ص 474 وما بعدها

143 - البيومي، مجلة الأديب، العددان 11،12، ص 39، ص 2.

144 - تقع في 65 بيتًا، الجزء الأوّل (يقظة الصباح) من ديوانه من 41 – 50.

145 - علي بن العباس ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، الجزء الأوّل، تصحيح وتصنيف كامل كيلاني، مطبعة التوفيق الأدبية، القاهرة (د- ت)، ص 20.

146 -كمال نشأت أبو شادي وحركة التجديد في الشّعر العربي الحديث، دار الكاتب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة 1967، ص 673.

147 - ينظر: إبراهيم العسافين، مدرسة الإحياء والتراث، دار الأندلس للطّباعة والنّشر، ط1، بيروت 1981، ص 222.

148 - ينظر: المصدر نفسه، ص225.

149 - ينظر: دياب، عباس العقاد ناقدًا، ص 645.

150 - العقاد، شعراء مصر، ص 171.

151 - ينظر: المصدر نفسه، ص 173.

152 - عبد الحي دياب، فصول في النّقد الحديث، الدّار القومية للطّباعة والنّشر، القاهرة 1965، ص 92.

153 - المصدر نفسه، ص 93.

154 - العقاد، الديوان، ج 2، ص 129.

155 - إبراهيم عبد القادر المازني، "بعض الذكريات عن شوقي"، مقالة في مجلة الهلال، ج 10، م 55، القاهرة 1947، ص 13.

156 - ماهر حسن فهمي، تطوّر الشّعر العربي الحديث في مصر 1900-1950، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 1958، ص 140، 141.

157 - ينظر: عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت 1978، ص 85، 86.

158 - شوقي، ج 2 من الشوقيات، ص 139.

159 - أحمد شوقي، مقدمة الشوقيات، الجزء الأول، ط 2، القاهرة 1912، ص8.

160 - ينظر: المصدر نفسه، ص 4-7.

161 - ينظر: ضيف، الأدب العربي المعاصر، ص94.

162 - تنظر: بومزار فوزية، شعر شوقي والمؤثرات الأجنبية، رسالة ماجستير، مطبوعة بالرونيو، جامعة بغداد، كانون الثاني، بغداد 1984، ص33.

163 - مثلت أوّل مرّة على مسرح رمسيس بالقاهرة في كانون الأوّل عام 1913.

164 - ينظر العقاد، مجموعة أعلام الشعر، ص400 – 407.

165 - المصدر نفسه، ص409 – 426.

166 - ينظر: مندور، مجلة المجلة، ع32، س3، ص27، 28.

167 - ينظر: محمّد أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشّعر، دار الزّيني للطّباعة، القاهرة 1975، ص 265.

168 - ينظر: مصطفى لطفي المنفلوطي، مختارات المنفلوطي، مطبعة الاستقامة، ط 3، القاهرة 1947، ص 157، 158.

169 - ينظر: ضيف، الأدب العربي المعاصر، ص101.

170 - العقاد، شعراء مصر، ص14.

171 - المصدر نفسه، ص16.

172 - ينظر: المصدر نفسه، ص17.

173 - حافظ الجزء الأوّل من ديوانه، ص37.

174 - المرجع نفسه، ص224.

175 - ينظر: كتاب المازني، (شعر حافظ)، حيث أنّه لم ينصفه في هذا الكتاب كلّه.

176 - المازني، (شعر حافظ)، ص 48.

177 - ينظر: العقاد، شعراء مصر، ص 17.

178 - حافظ، ج 2 من ديوانه، ص 238. وحين يرثي شوقي حافظًا يصفه بالمحافظة على القديم أسلوبًا وصياغةً: مَازِلْتَ تَهْتِفُ بالقَدِيمِ وَفَضْلِهِ حَتَّى حَمَيْتَ أَمَانَةَ الْقَدِيمِ الشوقيات، ج 3، ص 24.

179 - حافظ، ج 2 من ديوانه، ص 213 .

180 - ينظر: طه حسين، حافظ وشوقي، منشورات الخانجي وحمدان، القاهرة وبيروت (د.ت) ص 197، 198.

181 - ينظر: المصدر نفسه، ص 17.

182 - ينظر: المصدر نفسه، ص 176.

183 - ينظر: طه حسين، تقليد وتجديد، دار العلم للملايين، بيروت 1978، ص 100.

184 - ينظر: أحمد أمين، مقدمة الجزء الأوّل من ديوان حافظ إبراهيم، ص25.

185 - ينظر:عبد الحميد سند الجندي، حافظ إبراهيم شاعر النّيل، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة 1968، ص 189.

186 - العقاد، الديوان، الجزء الأوّل، ص40، والعقاد هنا يتفق مع ما سبق أن قرّره ابن رشيق من تعود الشاعر العربي قبل الإسلام على ذكر ما قطعه من مفاوز وما لاقاه من أهوال ومخاطر قبل الخروج إلى المديح الذي يعدّ الغرض الرئيس في القصيدة، ويربط ذلك بالرغبة في نيل المكافأة والحصول على المال، ينظر: الجزء الأوّل، ص226.

187 - زيان: ص 101.

188 - المصدر نفسه، ص 97.

189 - المصدر نفسه، ص 102.

190 - ينظر: العقاد، الديوان، الجزء الأوّل، ص40، 41.

191 - ينظر: المصدر نفسه، ص41.

192 - ينظر: المصدر نفسه، ص41، 42.

193 - إنّه مشروع ملنر الذي تمّ فيه الاتفاق مع الوفد المصري لتحديد علاقة مصر بإنجلترا، بعد ما ثار الشعب عام 1919 لطلب الحرية والاستقلال من أجل عرض القضية على مؤتمر السلام في (فرساي) بفرنسا.

194 - شوقي، الجزء الأوّل، ص 68. ومطلع القصيدة:

اثْنِ عِنَانَ القَلْبِ اسْلِمْ بِهِ مِن رَبْرَبِ الرَمْلِ وَ مِنْ سِرْبِهِ، ص 66.

195 - ينظر: العقاد، الديوان، الجزء الأوّل، ص 42.

196 - ينظر: العسافين، ص 283.

197 - العقاد، الديوان، الجزء الأوّل، ص 40.

198 - دياب، عباس العقاد ناقدًا، ص 405.

199 - أبو نواس الحسن بن هانىء، ديوان أبي نواس الحسن بن هانيء، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة 1953، ص 57.

200 - المصدر السابق، ص21.

201 - ابن رشيق، الجزء الأوّل، ص 232.

202 - عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن بن هانىء، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت 1968، ص؟

203 - المصدر نفسه، ص 42.

204 - المصدر نفسه، ص147، ص 45، 42.

205 - ينظر: يوسف حسين بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، القاهرة 1971، ص 105. ويتناول ابن رشيق مذهب الشعراء في افتتاح قصائدهم بالنسيب، مبرزًا دواعي هذا الاستدلال ودوافعه قائلا: « والشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإنّ ذلك استدراج إلى ما بعده 22، الجزء الأوّل، ص 225».

206 - أبو نواس، ديوانه، ص52.

207 - بكار، ص103.

208 - ينظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ج 2، ص94، 95.

الفصل الثاني
كيف يُفهم الخطاب الشعري

1 – شعر الذّات والموضوع.
2 – الطبيعة الفعل.
3 – النّص الذّات.
4 – الاجتماعي ونقض الإحساس.

1- شعر الذّات والموضوع:

(أ) - علاقة الشّعر بالوجدان:

إنّ الحديث عن شعر الوجدان حديث عن مجمل القضايا الأدبيّة والنّقدية التي يستند إليها النّقد المنهجي في موقفه العام من الشّعر العربي. ولهذا الموقف علاقة مباشرة بالنّزعة الرّومانتيكية الغربية التي تشيع في الرأي النّقدي والعمل الشّعري معًا. وذلك من خلال ربط أغراض الشّعر وموضوعاته بعواطف النّفس ومشاعرها ومعاناتها. ومن خلال دعوتهم للصّدق الفنّي الذي يمثّل أصالة الشّاعر في تعبيره عن أحاسيسه وحالته الشّعورية دون الالتفات إلى صدقه الواقعي أو الأخلاقي أو النّفعي. وتلك هي خاصية الشّاعر الوجداني المطبوع، وليس شاعر الصّنعة والتّقليد. وهذه الدّعوة رد فعل عنيف لغلبة التّيار الاتبّاعي في عصر النّهضة وشيوع موضوعاته وفنونه ورجوعا بالشّعر إلى عهوده الأولى المتميّزة بدلالة الإنتاج الفنّي على شخصية قائله. ممّا يجعل الشّاعر لا تلهمه إلاّ نفسه ولا يلبّي إلاّ نداء خواطره وعواطفه المتّصلة بعواطف الإنسان العامة.

أوّل ما يطالعنا في شعر الوجدان هو قول شكري في قصيدته (عصفور الجنّة):

أَلاَ يـــاَ طَائِـــرَ الـــفِرْدَوْ ... سِ إِنَّ الـــشِّعْرَ وِجْدَانُ
وَفِـــي شَدْوِكَ شِعْرُ النَّـــفْـــ ... سِ لاَ زُورُ وَبهْتَـــــانُ
فَـــــلاَ تعْتَدْ بِالنَّـــــاسِ ... فَمَـــا فِي الخَلْقِ إِنْسَانُ
وَجُدْ لِـــي مِنْكَ بِالشِّعْـــرِ ... فَإِنَّـــا فِيهِ إِخْـــــوَانُ[1]

وقوله في قصيدة (شكوى شاعر):

وَإِنَّمَا الشِّعْرُ تَصْوِيرُ وَتَذْكِـــرَةٌ ... وَمُتْعَةٌ وَخَيَالٌ غَيْرَ خَـــــوَانِ
وَإِنَّمَا الشِّعْـــرُ مِرْآةٌ لِغَانِيَـــــةٍ ... هِيَ الحَيَاةُ فَمِنَ سَوَاءَ وَاحْسَانِ
وَإِنَّمَا الشِّعْرُ إِحْسَاسُ بِمَا خَفِقَتْ ... لَهُ قُلُوبٌ كَأَقْدَارِ وَحَدَثَـــــانِ[2]

فالشّعر تعبير عن معاناة النّفس، وصورة لجماع العواطف والمشاعر في بساطتها وتعقيداتها وعفويتها. وهذا ابتعاد عن التّكلف والتّقاليد الموروثة وتأكيد لفردية الشّخصية

وذاتيتها في التّرجمة الصّادقة عن انفعالاتها، ممّا يكشف لنا عن تحوّل في حركة الشّعر الحديث، والخروج به من مجاله الضّيق إلى مجال أوسع وأرحب.

ولم يقتصر شكري في هذه الدّعوة على قصائد شعره، بل تعدّاها إلي موازنته بين أشعار العبّاسيين منهم: الشّريف الرّضي وابن الرّومي وأبو تمّام وأبو العلاء. وانتهى إلى غلبة النّزعة الوجدانية على شعر الشّريف الرّضي دون سواه: «ولهؤلاء الشّعراء جميعا ولغيرهم شعر وجداني، ولكنّي أحسب أنّ الشّريف بزهم جميعا في هذا الضّرب من الشّعر»[3]. ويبني هذا الحكم على معيار الطّبع والصّنعة مثلما فهمه القدامى، ممّا يبيّن تأثّره بالنّقد القديم في التّفريق بين شعر الطّبع وشعر الصّنعة، يقول: «ولو قارنت بين شعر الشّريف وشعر معاصريه لوجدت فرقا كبيرا في الأسلوب والذّوق، فإنّ الصّنعة كانت قد انتشرت في عصره وغالى الشّعراء فيها من إبعاد في التّشبيه ومغالاة في المعنى من غير سبيل دافق من العاطفة والوجدان يلبسها لباس صدق الإحساس، ومن ألاعيب لفظية ومعنويّة...»[4]، وبعد أن يفصح عن مثل هذا التّلاعب اللّفظي بلزوميات المعّري، ينتهي إلى أنّ الشّريف: « يترفّع عن أساليب هذا التّلاعب بالألفاظ. ولعلّ هذا هو ما ينبغي أن يكون، لأنّ الشّريف شاع الوجدان والتّلاعب بالألفاظ يتلف أثر الشعر الوجداني في النّفس إذ لا يستقيم معه. وإن أطرب التلاعب باللّفظ بعض النّاس طربا سطحيا إلاّ أنّه ليس طرب الوجدان والعاطفة»[5]. ولعلّ اعتماده على هذا التّفسير الدّقيق عائد إلى محدودية المعاني وضيق الفكرة، ممّا يتيح للشّاعر أن يتّخذ من وسائل البيان وزخرفة الألفاظ وسيلة لإخفاء هذا النّقص وللتّأثير في ذوق القارئ بصرفه عن قيمة الفكرة ومضمونها الفنّي والنّفسي والاجتماعي والأخلاقي. وهذا لا يعني أنّه يحط من شأن الألفاظ أو الاستهانة بدورها في كشف الفكرة الخفيّة، إنّما يريد لها أن تكون أداة إفهام وتأثير معا من أجل أن تكون صورة لحقيقة ما في الوجدان. والشّريف شاعر وجدان لأنّه: «كان أقرب شعراء عصره إلى الأقدمين. وكان بدوى النزعة وإن كان قد أخذ بنصيب من الصّنعة العبّاسية لا عظام أثر المناجاة أو النّداء أو الاستفهام أو النّفي الوجداني في شعره، فإنّه يستخدم هذه الصّيغ البيانية ويتعرّف وسائل الصّنعة في تكرارها وموقعها. ولكنّها صنعة طبيعية لا تحسّ أنّها صنعة. وهي لا تنافس الوجدان بل تقوى أثره[6].

إنّ شعراء ما قبل الإسلام والمخضرمين وشعراء العصر العبّاسي الأوّل في منظور النّقد المنهجي العربي أصدق تجربة وشعورا. لهذا فهم الأنموذج الذي ينبغي أن يحتذى، والذي تقاس به عظمة الشّاعر وقدرته في التّعبير. وممّا يلاحظ هنا عدم إنكار شكري للصّنعة المتقنة الصّادقة، إنّما يرفض الصّنعة المتكلّفة المقصودة لذاتها التي من شأنها أن تخفي صدق المعاناة، والتي هي في الواقع أثر لتقدّم المجتمع المادي وانحسار دور العواطف والقيم النّبيلة نتيجة الانقياد اللاواعي. وهذه الفكرة يكاد شكرى يعني بها ما يعانيه المجتمع الصّناعي حين يفقد عواطفه وأصول قيمه ومبادئه التي لن تتحقّق من جديد إلاّ بمنأى عنه[7]. إنّ هذه الصّنعة اللّفظية المتقنة والمحمودة يدلّ عليها قول الشّريف:

يَا دَهْرَ رَشَقَــاً بِكُـــــلِّ نَائِبة قَدْ انْتَهى العَتْبُ وَانْقَضَى العَجَبُ
رُدَّ يَدِي مَا اسْتَطَعْتَ عَنْ أَرَبِي لَــمْ يَبْقَ لِــي بَعْدَ موْتِهِمْ أَرَبُ[8]

وتمثّل بكثير من الأبيات التي تدل على صنعة الشّريف المطبوعة. ويؤكّد وضوح وجدانه ونصاعته من غير الاعتماد أيضا على هذه الصيغ البيانية[9]، مثل قوله:

تُحَبَّبُ أَيّامُ الحَيَاةِ وَإِنّهَـــــا لأَعْذَبُ مِنَ طَعْمِ الخُلُودِ لِطاعِمِ[10]

ويتّخذ من قصيدته في رثاء بعض النّاس، ومنها قوله:

قِفْ مَوْقِفَ الشَّكِ لاَ يَأْسَ وَلاَ طَمَعُ وَغَالِطِ العَيْشَ لاَ صَبْرٌ وَلاَ جَزَعُ
وَخَادِعِ القَلْبَ لاَ يُــوَدُّ الغَلِيــلُ بِهِ إنَّ كَانَ قَلْبُ عَلَى المَاضِينَ يَنْخَدِعُ

وقوله:

هَلْ تَعْلَمُونَ عَلَى نَأْيِ الدّيَارُ بِكُمِ أَنَّ الضَّمِيرَ إِلَيْكُمْ شَيِّقٌ وَلَيِــعٌ ؟
لَكُمْ عَلَى الدَّهْرِ مِنْ أَكْبَادِنَا شَعَلٌ مِنَ الغَلِيلِ، وَمِنَ أَمَاقِنَا دَفَــعٌ[11]

وسيلة للتفريق بين الوجدان الصحيح والوجدان الزائف، معتمدا على ما فيها من دلائل التوجع والتحسر. وانتهى إلى أنّ الوجدان الحقيقي لا يتحقق: « بالتحرّق والتلدّد فحسب، ولا بالفخامة ولا بدقة المنطق ولا بعكسه وقد يكون الشّعر الوجداني عكس المنطق إذا كان العكس يعبّر عن صدق العاطفة»[12]. ومن ثمّ فأثره في نفس السّامع

كبير إذا صدر عن صدق عاطفة: « فقد يكون البيت الواحد منه ألصق بالنفس وأثمن من قصيدة فخمة سواء أكانت من شعر التلدّد، أو من الشعر التعليمي المحض المستقلّ عن العاطفة، أو من شعر الزخارف والاعيب الذكاء في تبذله ولهوه»[13]، ذلك لأنّ الشعر يرينا نفوسنا في حالاتها المختلفة، والبيت منه قد يجلو لنا حقائق ما احتضنته النفس إن كان الشاعر فيه ذا إحساس متوقد.

والشعر مجاله العواطف في تأثيرها بصورة واعية أو غير واعية، وكلّ ما يهزّ هذه العواطف ويشرح دوافعها وأسبابها ويجلوها لنا فهو جدير بالتّعبير عنه تعبيرا فنّيا جميلا يصدر عن توازن وانسجام كبيرين من ذات الفنان، أمّا أن يتعود الشاعر التعبير عن عواطف سطحية باردة فقط، وفي قوالب محفوظة معادة، فإنّ تأثيره في القارئ الجاد يكون ضعيفا مهملا لخلوّه من رسالة في الحياة. ولن يجد حرجا في أن يصرف فكره عنه إلى غيره من الشعراء ذوى العواطف المسيطرة والتصوير الرّائع الصادق. ومع ذلك فقد يخلو الشعر من عاطفة، لكن تأثيره يبقى بليغا على نحو ما تجسده القصائد المحلّية والقصصية ذات الطابع الموضوعي.

إنّ أحسن قصائد الوجدان عند الشريف هي قصائده في الإخوانيات إذ:« قلما تتفق لشاعر آخر في صدق قولها وبساطتها وقربها من النفس وفي مظاهر الوجدان فيها»[14]، مثل قوله:

أَيْفَعَتَ بَيْنَنَا المَوَدَّةُ حَتَـــــى جَلَّلَتْنَــا وَالدَّهْرُ بِالأَوْرَاقِ[15]

وإذا كان الشعراء العباسيون، ومنهم البحتري وأبو تمام والمتنبي قد برعوا في فن الوصف، فإنّ الشريف الرضي عند شكري قد تجنّب أخطاء هؤلاء وسقطاتهم البيانية واللّفظية. ومن هنا فإنّ شعره الوجداني لا يقل شأنا عن فنون القول الأخرى التي بزه فيها هؤلاء الشعراء[16]. ونحن نرجح أنّ عناية شكري الخاصة بشعر الوجدان، كانت وراء تصنيفه الفني والنقدي لشعراء العصر العبّاسي: فابن الرومي هو الشاعر المصوّر[17]، وأبو تمام شيخ البيان[18] والبحتري أمير الصنعة[19]. وليس شعر الوجدان وقفا على الشعراء كافة، لأنّ مبعثه النفس وقلّما يتساوى الشعراء في سبر أغوارها الدفينة ومسالكها الملتوية وطرقها المعقّدة. وكلما كان الشاعر أقرب إلى فطرته البسيطة أنتج لنا وجدانا خصبا مثلما يتجلّى ذلك في شعر الرثاء عند العرب الجاهليين، إذ «كان أكثر نصيبا من

الوجدان وصدق العاطفة والبصيرة النّفسية، وأنّ شعر كبار الدّولة العباسية أكثره رثاء تكسب إلاّ ما كان في رثاء قريب أو حبيب»[20]. إنّ شعر الوجدان ليس تمجيدا لذاتية الشاعر، إنّما هو شعر الحياة والطّبيعة البشرية المميّزة، والشاعر فيه ينبغي أن يتّخذ من صدق القول وصحّته مذهبا له. ولا يرتقي إلى هذه المنزلة السّامية إلاّ الشّاعر العظيم الذي: «لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنّبهم بالرّغم منهم. فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم»[21]. وهذا لا يخرج عمّا قاله المازني حين فرّق بين الصدق والكذب في الشعر، ذلك أنّ: «الشعر الذي يقع من قلوب النّاس ويبعثهم لا يمكن أن يكون تقليديا مكذوبا فإنّ القلب لا يخطئ في التّمييز بين الشّعر الكاذب والشّعر الصادق، والنّفوس معايير حسّاسة لا يجوز عليها التّزييف والتّمويه والتّزوير...»[22]. لهذا فحافظ إبراهيم عنده يفتقر إلى الشّعور القوّي الذي يتأثّر به القارئ فيستجيب له: «يا حافظ إنّ الصّدق في العبارة عن الإحساس أو الرّأي أوّل ما ينبغي على الشّاعر...»[23]، ذلك: «أنّ الباعث الأوّل على الشّعر هو حدّة إحساس المرء ودقّة شعوره»[24] وهما «يطيلان أجل العاطفة ويمدّان في عمرها ويفسحان في مدّتها وبقائها»[25] ولكنّهما: «لا يكفيان، بل لابدّ من قوّة التّأدية وعلو اللّسان للتّرجمة عنهما...»[26]. دون أن يسرف الشاعر في استخدام المبالغة أو الاعتماد على الألفاظ الغريبة التي تفسد المعنى وتحول بينه وبين إفادة القارئ أو التّأثير فيه. وكان أبو تمّام مثلا لهذا الإسراف إلى حد ما قياسا إلى شعراء عصره من العبّاسيين، فقد: «جنى... على نفسه بحبّه لتطريز الكلام، ومبالغته في تدبيجه، وإسرافه في استعمال الخشن النّافر من الألفاظ، وإكثاره من الاستعارات والتّكلف لها... حتى كثر في شعره الرّث الفاسد، والغامض الذي ينبو عنه الفهم... وحتى جاء شعره غير مستو... وقد وقع في هذا العيب كثير من كتاب العرب وشعرائهم»[27]، فعلى الشّاعر الذي يطمح إلى التّأثير في غيره: «أنّ تكون نواحي نفسه جائشة بما يحاول أن ينسجه من خيوط الألفاظ... بل فضيلة التّأثير راجعة أيضا، وفي الغالب إلى شعور جم وإحساس قوي بما يجري في الخاطر ويجيش في الصّدر وإلى قدرة على إبراز ذلك في أحسن حلاه»[28]. ويمثّل لذلك بقصائد للبحتري في الوصف: «وهل الشّعر إلاّ مرآة القلب، وإلاّ مظهر من مظاهر النّفس، وإلاّ صورة ما ارتسم على لوح الصّدر وانتقش في صحيفة الذّهن وإلاّ مثال ما ظهر لعالم الحسّ وبرز لمشهد الشّاعر؟»[29]. إنّ غاية الشّعر الجيّد ما يختلج في

النّفس ويقوم في الذّهن والقدرة على التّحريك والانفعالات وابتعاثها من أجل السّمو بذوق الإنسان وعواطفه ودفعه إلى أن ينظر إلى الأشياء نظرة فنّية وجمالية. ومن هنا تتحدّد غايته باللّذة والفائدة، طبقا لما أكّده المازني في كتابه (الشّعر غاياته ووسائطه) وشكري في مقالاته ودواوينه لخدمة الاتجاه الشّعري الجديد الذي يتّخذ من الصّدق في الإحساس والتّعبير غايته المثلى تأكيدا للتّجربة البشرية ومثلها العليا التي تتجلّى صورتها في عمل الشّاعر ونتاجه، ممّا يهبه البقاء والخلود والتّأثير الدّائم. وهذا هو الصّدق الفنّي في الشّعر شكلا ومضمونا، ذلك: «أنّ شعر الشّاعر ابن طبعه ومزاجه...»[30]، و: «أنّ الرّغبة في الشّعر من أجل أنّه شعر، لا من اجل مقصد خلقي حسن... وأمّا إذا قيل « نّ الشّعر لهو ساعة فهذا قول من اللّغو»[31]. إنّ التراثيين فطنوا إلى ذلك من قبل ممّا يجعل من تأثيرهم في النّقد المنهجي العربي أمرا مقبولا وصحيحا، فقدامة يعلّل الصّدق الفني قائلا: " إنّ الشّاعر ليس يوصف أن يكون صادقا، بل إنّما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر...[32].

نخلص من علاقة الشّعر بالوجدان أنّها علاقة تقوم على المزاوجة الحقيقية والصّادقة بين المضمون النّفسي والشّكل الفني في العملية الشّعرية الإبداعية دون اللّجوء إلى ضروب المحسنات وألوان البيان والبديع التي تشعر القارئ بتصنّع الشّاعر وبراعته أكثر ممّا توحي له بصدقه في إحساسه. وممّا يلاحظ أنّ تفكيرهم المنصب على تحليل عواطف النّفس، قد أثّر في العناية بالشّكل والصّياغة، وحمل أحيانا إلى تجاوزها، وإن كان موقفاً محدّدا وهو عدم المبالغة أو الإسراف فيها على حساب المعنى بمضمونه النّفسي والاجتماعي والفنّي، محاولة لصرف أنظار الشّعراء، ولاسيما المعاصرون عن الصّنعة الكاذبة والتّكلف الظاهر اللّذين أساءا إلى مستوى القصائد العبّاسية عامة عند ما انحرفت عن مثيلتها في الجاهلية، وصدر الإسلام والحقبة الأمويّة إلى نهاية العصر العبّاسي الأوّل، حيث كان الشّاعر يكتب عن نفسه وعن أعمق مشاعره ممّا يجعل القارئ أكثر فهما للنّص الشّعري وتقديرا له في محاولته تتبع عنصر الصّدق والحقيقة فيه، وكأنّه ناقد اكتملت أداته في الفصل بين الأصيل والوضيع، وهذا يعني أنّ النّقد أساس لكلّ نهوض أدبي وفنّي، يستمدّ موضوعيته من الدّفاع عن الشّعر الجميل وتعرية سواه ومهاجمته لصدّ الأذواق عنه.

ب – العاطفة مجال الشّعر:

خصّ شكري مقدّمة الجزء الثّالث (أناشيد الصبا) من ديوانه لدور العاطفة في الشّعر، ولخّص فيها آراءه النّقدية. ويمكن أن يكون هذا المفهوم جديدا ومخالفا لما عهدناه في شعر التّقليد والمحاكاة، فشعر العاطفة: «يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء وخيال واسع، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها... فينبغي للشّاعر أن يتعرّض لما يهيّج فيه العواطف والمعاني الشّعرية...»[33] فهو هنا متأثّر بالرومانتيكية الغربيّة في فهمها للعاطفة من أنّها (طاقة بشرية قويّة ثابتة)، تنتج من تضافر عوامل عدّة منها: الفكر والشّعور والذّكاء والتّأمل وليست فورة طائلة أو انفعالا آنيا[34].

والعاطفة تقتضي إحساسا مرهفا ودقيقا تتحوّل به العملية الفنّية إلى تأثير واستجابة، ولا يتأتى ذلك إلاّ بتعبير حسن وجميل، فهي التي تحرّك في الشّاعر ينابيع الإلهام. ومن ثمّ كان لها مقامها المميّز في الشّعر العربي قديمه وحديثه. وللقلب دور في تحديد نوع العاطفة ودرجتها من حيث شرفها وضعتها، وأنّ نفس الشّاعر عميقة الصّلة بالحياة من حولنا، إذ تتجسّد فيها قيم الشّاعرية النّاضجة وخصالها. والشّاعر الصّادق من يعي متناقضات الحياة جميعها، وفي صورها المختلفة ليقدّمها إلى القارئ قصيدة رائعة مؤثّرة وزاخرة بالعواطف الشّريفة السّامية، إذ كلّ ما في الكون عامل إثارة للمشاعر، إلاّ أنّ هذا الشّاعر لن يكمل صدقه أو تفاعله مع حوادث الحياة إلاّ إذا نظّم هو (في نوبات انفعال عصبي)، ولا حرج عليها من تواردها وتضاربها، لأنّها تدفّق السّيل في حرّية حركته[35]. وهنا يلتقّى شكرى مع (وردزورث) في أنّ الشّعر الصّحيح هو الذي تنساب فيه العواطف انسيابا عفويا لا تعمل فيه. وفي قوله (نوبات انفعال عصبي) أضاف شيئا جديدا لم يفطن إليه (ورد زورت)، وهذا من وحي التأثّر بمدرسة فرويد في التّحليل النّفسي التي تنظر إلى الفنّ عامّة ومنه فنّ الشّعر على أنّه اضطراب عصبي لا يخلو من أثره فنّان ما[36]، وفي اعتقادنا أنّ الأثر الفنّي النّاجح ليس دائما وليد اضطراب عصبي، بل إنّ العاطفة الهادئة قد ينتج عنها شعر مطبوع يثير المشاعر ويبلغ بها غاية التأثير، ولاسيما القارئ المرهف الحسّ، فهي وقف على الشّاعر الذي يعبّر عن ذاته تعبيرا صادقا بعيدا عن كلّ مغالطة أو تكلّف.

ولا يرتضي شكري التّقسيم القديم للأغراض الشّعرية مديحا وهجاء ورثاء ووصفا... الخ، لأنّه يتلف العواطف ويفقدها الصّلة بينها. ولهذا رفض أن يكون: « شعر العاطفة بابا جديدا من أبواب الشّعر... فإنّ منزلة أقسام الشّعر في النّفس كمنزلة المعاني من العقل...فلا رأى لمن يريد أن يجعل كلّ من عواطف النفس في قفص وحدها»[37]. ونرجح أنّ فكرته هذه ترجع إلى الإيمان بوحدة القصيدة كلا متكاملا لأنّهم يظنّون، ذلك أنّ هذا التّعدد ينم عن ضعف في العاطفة وبرودة في الإحساس، وتكلّف في الأسلوب. ولعلّ معاينة الإحساس وتمييز درجة قوّته وضعفه خير دليل على توحّد العاطفة وصدقها: «فالشّاعر الذي ينبعث عن قلب متألّم أو محبّ أو كاره أو يائس يكون أصدق وأعمق أثرا في نفوسنا من الشّاعر المتكلّف لعواطفه...»[38]، وعدم حصر العاطفة في كلّ باب منفرد، دفع شكري لأن يلغي لدى الشّاعر التّقيد بمذهب فلسفي أو أدبي معيّن على الرّغم من نزعته الوجدانية الصّريحة في إنتاجه الأدبي ونقده وفي موقفه من الشّعر العربي. وهذه إشارة جديدة فطن إليها، لأنّ العواطف في انسيابها وتدفّقها الدّائمين لا تقبل الحواجز والتّحديد الإلزامي الذي يغيّر مجرى سبيلها الطّبيعي. وقد كانت المذاهب الفلسفية وما تزال حائلا دون تحرّر العواطف الكامنة في النّفس تحرّرا كاملا، نظرا لصرامة قواعدها، وهي صرامة تختلف مرونة وتشدّدا من مذهب إلى آخر.

وعناصر الشّعر عنده ثلاثة هي: العاطفة والخيال والذّوق، ويرى أنّها متزاوجة: « فمن كان ضئيل الخيال، أتى شعره ضئيل الشّأن، ومن كان ضئيل العواطف، أتى شعره ميّتا لا حياة له، فإنّ حياة الشّعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف...ومن كان سقيم الذّوق، أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة...[39]. وهو ما يختلف فيه مع الرّومانتيكيين، طبقا لرأي محمود الرّبيعي – الذين ينظرون إلى هذه العناصر على أنّها طاقة كلّية واحدة في الشّعر، بينما ينظر إليها شكري وكأنّها عناصر مستقلّة عن بعضها[40]. إلاّ أنّنا لا نظنّه قصد إلى التّفريق بين هذه الطّاقات، وهو الذي عدّها عناصر الشّعر الأولى، وغياب أي عنصر يعني حدوث الخلل وانكشاف الضّعف. وإذا نظرنا ثانية إلى إيمان شكري بوحدة القصيدة من وحدة عواطفها واتساقها اتّساقا لا مطب فيه بطل تأويل الرّبيعي. وهذه العناصر الثلاثة توحي بالمفهوم الجديد للشّعر بعد

أن كان ألفاظا ومعاني وأوزانا وقوافي. ويمكنا القول إنّه تحول من الإلزام بالقواعد إلى التّحرر منها، ولكنّه تحرّر نسبي مقيّد باللّغة والوزن والقافية مع حرّية التّعبير عن العواطف في حال هدوئها وانفعالها وهياجها. ويذهب كمال نشأت إلى أنّ رأي شكري في شعر العاطفة والوجدان هو تأكيد للأصول الوجدانية التي نادى بها مطران أوّل مرّة، وعاشت مع الإنتاج الشّعري للعقّاد والمازني[41].

ويحدّد شكري موقفه من الشّعر العربي في ضوء فهمه لشعر العاطفة والوجدان: «وإذا نظرت في الشّعر العربي، وجدت أنّ شعراء الجاهلية وصدر الإسلام، كانوا أصدق عاطفة ممّن أتى بعدهم، والسّبب في ذلك أنّ النّفوس كانت كبيرة، والعواطف قويّة، لم يتلفها بعد التّرف والضّعف، وغير ذلك من الصّفات التي تطرّقت إلى الأمّة في عهد الدّولة العبّاسية، وما بعدها من العصور، التي أولع فيها الشّعراء بالعبث والمغالطة، والمغالاة الكاذبة، والتّلاعب بالألفاظ والخيالات الفاسدة، وشعر الأمّة مرآة حياتها... »[42]. ونحن نختلف معه في هذه الأحكام العامّة التي اقتصرت على إنصاف الشّعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام، فالأوّل يتّخذ من العاطفة مذهبا له، ويعدّها أبرز عنصر فيه من خلال موضوعاته وفنونه المختلفة التي تعبّر بصدق عن إحساس الشّاعر وخواطره، وأن شعر صدر الإسلام والعصر الأموي يكاد يكون امتداداً للشّعر الجاهلي.

ولكنّ تلك الأحكام حسبما نرى قد جنت على العصر العبّاسي وما تلاه من عصور، لأنّ الشّعراء لم يكونوا كلّهم على نسق واحد من حيث الصّنعة في التّعبير، وهذا يصدُق أيضا على قصائد الشّاعر الواحد من حيث صدقها والإخلاص فيها. ويمكن أن نستثني عصر الضّعف الذي تحوّل فيه الشّعر إلى ألاعيب ومبالغات، وعبث بالألفاظ والأخيلة وطرائق التّعبير المختلفة، وشكرى نفسه يكاد يناقض رأيه السّابق في حكمه العام على الشّعر العربي، حيث يذهب إلى أنّه قد تقلّبت عليه: «عصور كثيرة لكلّ منها طريقة في صنعة الشّعر والأداء فيه، وقد ظهر في شعر المتأخرين أثر العبث والمغالطات اللّفظية والمعنوية، وإن كان الوجدان لم ينعدم كلّ الانعدام، ومن الصّعب أن نقصّر صفة من صفات الشّعر على عصر من العصور»[43]. ولعلّ مرجع هذه

الأحكام منزلة الشّعر الجاهلي الخاصة التي تشبه كثيرا نظرة الرّومانتيكيين المتميّزة أيضا لشعر الإغريق والرّومان. ويبقى أنّ العاطفة تحتلّ مقاما رفيعا وبارزا في الشّعر العربي لأنّه شعر غنائي يستمدّ خاصيته وعراقته وخلوده من هذه النّفس في معاناتها وإيحاءاتها وتطلّعاتها ومواقفها بإزاء الكون والطّبيعة.

ويتناول شكري غرض المبالغة في العاطفة، فيبيحها شرط أن تدلّ على عاطفة قويّة متدفّقة، لا المبالغة الكاذبة التي تعبّر عن فتور وبرودة. ويصعب على المقلّد أن يفطن إلى هذا التّمييز وإدراك ما في شعر العبقري من صدق الإحساس على الرّغم من مبالغته[44]. وردّ العقّاد على الّذين يزعمون بأنّ العصرية في الشّعر هي خلوه من المبالغة واجتنابه لها: «فبالغوا والتزموا الحقيقة الفنّية تكونوا عصريين وكأقدمهم في الزّمن السّالف على حدّ سواء»[45]. فالمبالغة مقبولة إن التزم فيها الشّاعر الحقيقة الفنيّة، واستطاع الإبانة عن إحساسه، ومرجع ذلك إلى الصّدق الفنّي الذي يشترط على الصّحيح والزّائف من الشّعر، والإجادة في استخدام المبالغة تتوقّف على براعة الشّاعر وحسن ذوقه وبعده عن التّكلّف في الخروج إلى المحال، وكلّ ما من شأنه أن يؤثّر في مظاهر الجمال الفنّي والإنتاج الفعلي للشّاعر الذي يصوغ اتّجاهه ونزعته.

وفي اعترافات شكرى يفصل بين مرحلتين في حياته الأدبيّة: «لقد كنت أوّل الأمر أحسب إنّ الأديب حلية لقومه وإنّ الأدب زينة، فكنت أقضي الأيّام في تصيّد الألفاظ واختلاس الأساليب اللّفظية، ولكن ضجرت من هذه المنزلة الحقيرة وقلت إن كان الأدب في تصيّد الألفاظ، فلا خير في الأدب ثمّ فطنت بعد ذلك إلى الحياة وأساليبها وإلى الرّوح وعواطفها وعلمت أنّ الشّاعر هو الذي يعبّر عن أساليب الحياة وعواطف النّفس، ولا يستقيم له ذلك إلاّ إذا تقلّب في أساليب الحياة، وكانت عواطفه مثل البحر الزّاخر...»[46] وهو القائل:

وَمَا الشِّعْرُ إِلاَّ القَلْبُ هَــاجَ وَجَيْبِهِ وَمَا الشِّعْرُ إِلاَّ أَنْ يُثِيرُ مُثِيــرُ
نرَى فِي سَمَاءِ النَّفْسِ مَا فِي سَمَائِنا وَنُبْصِرُ فِيهَا البدْرَ وَهوَ مُنِيرُ[47]

فهو لم يكتف بحدود النّظرية وبعث الأحكام، بل تجاوز ذلك إلى شعره الذي يعد تطبيقا لأرائه. فحقّ له أن يسمّى (شاعر الوجدان) الذي يحرّك النّفوس ويبثّ فيها الحركة

والحياة بعد خمودها وسكونها، وهذا هو سرّ تحوّله من أديب يعشق الألفاظ في زخرفها وفخامتها إلى أديب يتنفّس من الأعماق ليكسو هذه الألفاظ حليّة جديدة أكثر بريقا، بل أشدّ تأثيرا في النّفوس الشّاعرة والعواطف الرّقيقة.

أمّا المازني فإنّه لا يخرج في فهمه للشّعر على أنّه عاطفة ووجدان عن فهم شكري له، وهو عنده مشاركة وجدانية فاعلة بين الشّاعر والقارئ: «وأي شيء أحلى في القلب، وأثلج للنّفس، وأشرح للصّدر، من أن يساهم أحدنا شعور أخيه الإنسان، ويشاطره إحساسه، ويتغلغل نظره إلى قلبه ويحيط بحركات نفسه...؟»[48]. فالشّاعر في تعبيره الصّحيح والصّادق عن خبايا نفسه يستطيع التعبير أيضا عمّا يخالج نفوس غيره ويخامرها، على الرغم من الفوارق الفرديّة الطّبيعية التي هي في نظرنا ليست حاجزا مانعا من اكتشاف أحدنا شعور الآخر وإدراك أبعاده النّفسية. أمّا إذا كان الشّاعر مزيّفا لحقائق شخصيته ومقوّماتها الطّبيعية والسّلوكية فهو غريب عن الآخرين بقدر غربته عن نفسه، ذلك أنّ الشّعر هو الفنّ الرّفيع الأكثر تعبيرا ونقلا للعواطف التي تزخر بها حياة الفنّان: «... تأمّل الشّعر، أليس شعورا مترجما، وقصّة مروية وخاطرًا مجلوا؟»[49]. وهذا يتوقّف على قدرة الشّاعر في استمالة السّامع والتّأثير في شعوره وإحســاسه، مع الاعتماد على مستوى ذوقه ودرجة تفاعله بالنّفس ودقّة انتقائه له. وإذا كان الشّاعر موكلا بالتّأثير في غيره والسّمو بذوقه فهو أيضا يطلب الإفادة ليرتقي بعمله، فقد: «ينظر أحدنا بعيون النّاس فتكتحل عينه بعوالم متباينة، ويشاطرهم إحساسهم ويسدّ النّقص في تجاربه، فيحيا حياتهم كما يحيا حياته...»[50]، حتى تكتمل المشاركة الوجدانية وتتعمّق جذورها في فن الشّاعر واستجابة القارئ وتفاعله. وهذا ما جعل المازني يؤثر الشّعر على العلم في أيّهما أبلغ أثرا في النّفس وأجلى للطّبيعة البشرية، لارتباط الشّعر بالنّفس وتعلّق العلم بالعقل والمادة التي تأخذ شكلها وحجمها من الكون الفسيح.

وفي كتابه (الشّعر غاياته ووسائطه) انكبّ أيضا على دراسة العاطفة في علاقتها بالشّعر، فقيمته: « ليست فيما حوت أبياته، واشتملت عليه شطراته فقط، ولكنّ قيمته رهن أيضا بما يختلج في نفسك، ويقوم في ذهنك عند قراءته، فإنّ الشّعر الجيّد

كالبحر لا يقف عنده الفكر جامدا...»[51]، ولا بدّ فيه: «من عاطفة يفضي بها إليك الشّاعر ويستريح أو يحرّكها في نفسك ويستثيرها...»[52]. ولا يعدّ شعرا كلّ ماخلا من عاطفة صادقة مؤثّرة تحرّك نفس القارئ وتهيّجها، مثل شعر الحوادث اليومية، وشعر المديح الذي حفلت به قصائد شعراء العرب ودواوينهم[53]. ولكنّ ليست قصائد المديح كلّها خالية من العاطفة، فمدائح المتنبّي لسيف الدّولة تزخر بعاطفة واضحة ومؤثّرة، وليس شعرا أيضا الولوع بالمحسّنات البيانية والبديعية، إذ نرى شعراء التّقليد والتّكلف: «يستكثرون من البديع والاستعارات المجازات في كلامهم ليخفي وميضها قدم المعاني وقبحها وفسادها...، أمّا الشّاعر المطبوع الذي يؤثر خياله في إحساسه أو إحساسه في خياله فليست به حاجة إلى الكدّ والتعمل... »[54]، إلاّ: «أنّ الاستعارات المصيبة وما يجري مجراها من أنواع البديع قد تبرز المعنى في أحسن معرض»[55] مثل قول البحتري في وصف البركة:

فَرَوْنَقُ الشَّمْسِ أَحْيَانًا يُضَاحِكُهَا وَرِيــقُ الغَيْثِ أَحْيَانًــا يُبَاكِيهَــا[56]

وإذا كانت مهمّة الشّعر تمتاز بالتّأثير في القارئ فإنّ المازني يرى أنّه: «ليس لشاعر على شاعر فضل في مذهبنا إلاّ بسهولة مدخل كلامه على النّفس وسرعة استيلائه على هواها، ونيل الحظ الأوفر من ميلها»[57]. ولهذا فإنّ: «تأثير الشّعر أبلغ من تأثير النّثر وأن النّسيب والرّثاء وما يجري مجراهما من فنون الشّعر أبلغ تأثيرا من المدح والحكم واملك لأعنة القلوب»[58]. ويقترب من مفهوم الباعث الشّعري الذي لخّصه شكري في قوله: (في نوبات انفعال عصبي) حينما أكّد أنّ الباعث الأوّل للشعر: «هو حدّة إحساس المرء ودقّة شعوره، وذلك لأنّ كلّ مؤثّر قوي يثير في المرء حركات تتعلّق بها المدارك في صورة عاطفة أو انفعال نفسي، لا يزال يبغي مخرجا ويلتمس متنفّسا حتّى يصيب في حركة عضلية أو نحو ذلك»[59]. وهذا منحى نفسي، قد تكون دواعيه تأثره بالدّراسات النّفسية الغربيّة التي أصبح مجال الشّعر فيها هو هذه النّفس وما تنطوي عليه من رغبات وشهوات تكشفها وسائل الإثارة وردود الفعل.

وهو مثل شكري يرثي شعره القديم الذي نظّمه عندما كان مدرّسا: «وأرى الآن أنّ ما قلت لم يكن سوى توليد من القديم، كنت أحسبه جديدا أو تجديدا،

لأنّه لم يكن مظهرا لاستجابة النّفس لما يهيب بها من الحياة إذ تواقعها...»[60]. وإذا كان الشّريف الرّضي عند شكري شاعر الوجدان، فإنّ ابن الرّومي لدى المازني صادق في الإبانة عن وجدانه وعاطفته، إذ حاول: «الإفضاء إلى البواطن وتصويرها، وتتبع حالات نفسه ولما يتقلّب عليه ويمرّ به، حتّى غلب ذلك على شعوره على الرّغم من الأغراض الأخرى التي كان ينظم فيها الشّعر من مثل المدح والهجاء والعتاب والاستعطاف...»[61]. وظهر ذلك في مرثيته لابنه الأوسط (محمّد)، هذه القصيدة الفريدة التي آثر فيها صاحبها الغوص في أسرار النّفس وتحليلها تحليلا صادقا أثار عواطف القارئ وفجّر مشاعره، فشارك الشّاعر حزنه وألمه[62].

إنّ نزعة المازني الوجدانية مبعثها تأثّره بالرّومانتيكية الغربيّة التي هي واضحة في شعره ونقده ومقالاته وقصصه[63]، واشتراطه للعاطفة في الشّعر يعني موقفه الصّارم من شعر النّهضة، بل من بعض الشّعر العربي الذي تزدحم فيه الألفاظ والاستعارات وألوان البديع التي من شأنها أنّ تؤدّي إلى جفاف في العاطفة وخمول في التّفكير. فما خلا من عاطفة صادقة ليس شعورا ولا ينبغي إدراجه ضمن غايات الشّعر ووسائله، وإن كان تفسيره لعلاقة الشّعر بالعاطفة لا يرقى إلى مستوى تفسير شكري في فهم هذه العلاقة بأبعادها النّفسية وخصائصها الإبداعية وقضاياها الفنّية التي تخالف ما درج عليه شعراء التكلّف والمديح الكاذب الذين بعدوا عن تجسيم الصّورة الصّادقة لهواجسهم وآمالهم.

أمّا العقّاد فإنّه يقترب من نظرة صاحبيه، وذلك في أثناء دراسته المتسلسلة لشعراء النّهضة: «ومنهم من ينتظر(العواطف) من الشّعر، ويفهم من العواطف أنّها الرّقة في الشّكوى والأنوثة في الحنان ودموع كثيرة وآهات أكثر وسقم وحزن وبثّ وشقاء، فإذا صادفه كلّ ذلك في القصيدة فذاك هو الشّعر وتلك هي (العواطف)... والرّجل الذي يبالغ في التّذلل ويفرط في الاستعطاف هو الشّاعر المطبوع والقائل البليغ...»[64]. فالمبالغة نوعان:

مبالغة مفرطة أساسها التكلّف وفتور العاطفة، ومبالغة مألوفة أساسها الصّدق الفنّي وهي المطلوبة، لأنّها تنم عن التّرابط الصّحيح بين الإحساس ووسائل الإفصاح عنه التي يحتاجها الشّاعر لنقل حالته الخاصة إلى سواه. إنّها المبالغة التي تستند إلى الحقيقة الفنّية لا

إلى التّظاهر المزيّف الكاذب بفرط الحبّ والهيام والحسرة والتّوجع. والعقّاد يريد أن يزيل هذا الاعتقاد السّائد الذي انتهجه عدد من شعراء العربية في حقب تاريخية متفاوتة. والأمر لا يخصّ هذا الجانب، بل إنّ لجوء الشّاعر إلى الإفراط في المعاني في القصيدة الواحدة يفسد العواطف ويهجنها ويعرّضها للغموض والتّعمية، فهو: «أن يكثر منها لا لأنّه يريد أن يمثّل بها حالة نفسه وحقيقة حسّه، فليس هو بالشّاعر ولو أبدع في هذا غاية الإبداع، واخترع من التّوليد و(التّجديد) ما لم يأت بمثله المتقدّمون والمتأخّرون، وإنّما التّجديد أن يقول الإنسان لأنّه يجد في نفسه ما يحسّه ويقوله وما يجدر به أن يحسّ ويقال»[65]، فهو هنا يؤكّد وحدة الموضوع والنّظرة، بمثل ما يؤكّد صدق الإحساس والشّعور، طلبا للوضوح وطردا لما من شأنه أن يسهم في شيوع الغموض أو تعقيد الفكرة التي ينبغي للشّاعر شرحها والإبانة عنها، إذ عانا منه للدّافع النّفسي الذي يعانيه، والذي يريد مخرج ا سويّا له.

وتبلغ أهمّية العاطفة عند العقّاد ذروتها: « فاعلم أنّ الشّعر لا غنى عنه وأنّه باق ما بقيت الحياة وإن تغيّرت أساليبه وتناسخت أوزانه وأعاريضه لأنّه موجود حيثما وجدت العاطفة الإنسانية، ووجدت الحاجة إلى التّعبير عنها في نسق جميل وأسلوب بليغ »[66]. ولكن لا ندري كيف يحافظ الشّعر على هذه الصّياغة إن تناسخت فيه الأوزان والقوافي؟ واللّفظ الجميل، والأسلوب البليغ من خصائص الشّعر العربي وشروطه الأولى التي تسمو به عن الرّكاكة والابتذال، وتزيد في درجة التّأثير ممّا يخرج من مجاله أعداد من الشّعراء الذين باعدوا بين حقيقة عواطفهم ومضامين الشّعر وأساليبه، ومالوا إلى تفصيل المعاني وإيضاحها والإطناب فيها، ظنّا منهم أنّ هذا الأسلوب يجعل العاطفة أكثر بريقا ووضوحا وتأثيرا، دون أن يعوا جيّدا دلالة الألفاظ وتغيير مواقعها تبعا لتغيير حالات العواطف التي: « قد تتأثّر بالعبارة المفاجئة أشدّ من تأثّرها بالعبارة ذات القضايا المرتّبة والمعاني الجليّة. فقلّ أن ترى كبار الشّعراء يتكلّفون الشّرح والتّفصيل فيما يريدون الإعراب عنه كما يتكلّفها المبتدئون منهم لأنّهم أخبر بوسائل التّأثير وأعرف بالألفاظ التي لها وقع أبلغ من غيرها على الإحساس»[67]. وهذا ما دفعه إلى تمجيد شعر شكري وإطرائه، وأن صعوبته لم تظهر إلاّ عند الذين تعوّدوا أن تمنح لهم العواطف جاهزة مهيّأة مثلما ألفوها عند الشّعراء المقلّدين الجامدين، ذلك أنّ: «... العواطف لا تتأثر بالإطناب وإنّما هو ممّا يتوسّل إلى إفهام العقول، وإدخال المعاني إلى الأفكار»[68]. إنّ اعتماد الشّعر على عنصر

العاطفة يلتقي فيه العقّاد مع النّاقد (هازليت) الذي يرى أنّ الشّعر مجاله العواطف والأخيلة لارتباطها المتين بجميع ما يتعلّق بحياة الإنسان[69]. والنّقد المنهجي العربي يذكر بالشّعر الذي تدفعه العاطفة على ما هو الحال عند شعراء الغزل العذريين ومنهم جميل بثينة، في حين عيب على بشّار ومن يماثلونه الانصراف الكامل إلى مطالب الجسد ورغائب النّفس، ممّا يؤثّر في ماهية الشّعر وتعبيره عن الحقيقة.

جـــ – إدراك الحقيقة:

حاول العقّاد أن يصحّح مفهوما عن الشّعر غير صائب، وهو أنّه مجرّد خيال مجنّح لا صلة له بالحقيقة، فرفض هذا المنحى وأثبت دلالته على الحقيقة: «الشّعر حقيقة الحقائق، ولبّ اللّباب، والجوهر الصّميم من كلّ ماله ظاهر في متناول الحواس والعقول، وهو ترجمان النّفس، والنّاقل الأمين عن لسانها، فإن كانت النّفس تكذب فيما تحسّ به أو تداجي بينها وبين ضميرها، فالشّعر كاذب، وكلّ شيء في هذا الوجود كاذب... قد يخالف الشّعر الحقيقة في صورته. ولكنّ الحرّ الأصيل منه لا يتعدّاها، ولا يمكن أن يشذ عنها، لأنّ لا حقيقة إلاّ بما ثبت في النّفس واحتواه الحواس، والشّعر إذا عبّر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى»[70]. فهو لا يؤمن بالحقيقة التي منطلقها الواقع أو المادة أو الأخلاق، إنّما يؤمن بتلك التي مردّها إلى النّفس بمشاعرها ووجدانها. فحقيقة الشّعر من حقيقة الذّات الشّاعرة، وممّا وعته الحواس التي لا يخالطها الخطأ أو الكذب، ومخالفة الشّعر للحقيقة المتعارف عليها لا تتجاوز صورته الظّاهرة. ومن لم يكن كذلك، فقد جانب الصّواب وأخطأ الفهم لأنّنا لا نطلب الصّحة في الشّيء، بل نطلب الصّحة في التّرجمة الصّادقة عمّا بداخلنا، ممّا يدفعنا أن نفهم ما وراء العواطف لنكتشف باعثها أو حقيقتها ومدى فاعليّتها في الأذواق والأفكار، وهذا هو الالتزام الفنّي في الشّعر الذّي أكّده الثّلاثة.

والعقّاد في ربطه بين الشّعر والحقيقة متأثّر بالرّومانتيكية[71]، وآراؤه قريبة من آراء (وردزورث) الّذي يرى أنّ الشّعر تعبير عن العاطفة الحقيقية في الإبانة عمّا يخامر النّفس[72].

وحاول المازني أن يوضح بجلاء القصد من صلة الشّعر بالحقيقة تحرّزا من كلّ التباس قد يقع بين الجماعة وبين الحسّية والواقعيّة: «... فإذا رأيت شاعرا أقرب إلى الحقائق من شاعر فلا تحسب أن هذا إنّما كان هكذا لأنّ الأوّل مذهبه حسّي، والثّاني تخيّلي، فإنّ شيئا من هذا لم يكن، وإنّما السّبب أنّ هذا أقدر من ذاك وأقوى ملاحظة...»[73]. وسبق (كلوريدج) الجماعة إلى تأكيد الفكرة، فالشّعر: «في جوهره إدراك عاطفي للحقيقة، وغايته أن يعرض التّجربة الإنسانية عرضا خياليا، أن يعطينا قيما، ويبصّرنا بحقائق الطّبيعة والنّفس البشريّة...»[74]. وهذا المفهوم ينطبق على المدرسة الرّومانتيكية التي تخالف غيرها من المدارس الأدبيّة والنّقدية، وهذه الطّبيعة البشريّة لا يمكنها الاستغناء عن الشّعر حتّى في عصر الصّواريخ والآلة المعقّدة، لأنّه لازم للإحساس والعواطف، والإنسان بطبعه لا يستطيع التّخلص من فطرته واستعداداته التي جبلت عليها نفسه، أي نوازعه ومشاعره.

وإذا كان الرّومانتيكيون يخشون على الشّعر من مداهمة الآلة واجتياحها لعواطف الإنسان وتفكيره، فإنّ العقّاد هنا يؤكّد ضرورة وجوده في أي عصر، ذلك أنّ الشّاعر: «أحوج ما يكون أنّ يتلمّس موطن تلك الحياة، وأن يستمع إلى نجوى فؤاده بلسان الحياة، وأن ينظم الشّعر ويحن إلى النّغم ويشهد صور الجمال والعطف في كلّ منظور ومسموع»[75]، ولكنّ هذا التّطور أساء إلى وظيفة الشّعر، فما عاد وحده الذي يستأثر بالعاطفة والخيال، بل شاركته ذلك القصص والنّوادر الموجزة والتّمثيل والصّحافة والرّسوم وغيرها، وإن كانت مشاركة عارضة[76]، لأنّ الشّعر هو الفنّ الوحيد الذي يستطيع أن يشرح العواطف في عبارات بليغة وأسلوب رفيع، وأن يؤثّر مباشرة في السّامع أو القارئ، ولهذا تسبق أيّة نهضة من نهضات الشّعوب يقظة في الشّعور والعاطفة تتيح لأعاظم الشّعراء أن ينبغوا ويبدعوا[77]. إنّ تركيز العقّاد على الشّعر الوجداني وذكر صفاته ومزاياه، مرجعهما نزعته الفردية المنبثقة من مفهومه الخاص للحرّية، ولكنّها ليست نزعة مطلقة تتجاهل وجدان الجماعة لتعيش في أحضان الفرد. وظهرت ملكته في دعوته السّاخنة إلى الشّعر الغنائي الذي ورثه من الشّعر العربي القديم، وهو مع صاحبيه متأثرون بالشّعر الإنجليزي الرّومانتيكي[78]، وقد كان

إعجابهم بالبارودي دون غيره من شعراء الإحياء والنّهضة راجعا إلى وجدانية هذا الشّاعر من خلال فنّه، بعكس شوقي الذي لا يكاد القارئ يعثر على هذه الصّفة في شعره، على الرّغم من موسيقاه العالية ومتانة تعبيره وبراعة تصويره[79]. وهذا لا يعني أنّ قصائده جميعها قد خلت من شعر الوجدان فله قصائد قليلة تدلّ على حساسية مفرطة جعلته يؤثر المحافظة خوفا على سمعه[80]، ولكن ارتباطه بالقصر قد فرض عليه هذه الكثرة من أشعار المناسبات والتّهاني والمدائح. ودور النّقد المنهجي العربي كان رائدا من حيث الكشف الجرئ عن الحالة السّيئة التي تردى فيها الشّعر العربي، ولاسيما في عصر النّهضة، والإسهام في انتشاله من براثن التّكلف والمجاراة العقيمة للموروث القديم، على الرّغم من صعوبة الدّعوة النّاتجة في الواقع عن صعوبة شعر الوجدان الذي يتطلّب شخصية قويّة مؤثّرة، وموهبة وصدقا، فضلا عن جودة الصّياغة وتشكيل الصّور، والبعد عن الاتّباعية بضروبها وأنواعها.

ومن القضايا النّقدية التي نالت حظّا وافرا من النّقد واكتنفها خلاف كبير قضيّة الفكر والعاطفة: أيّهما أحقّ بالشّعر؟ وهل يؤثّر غياب أحدهما في جودته وجماله؟ وكيف يكون مستواه الإبداعي إذا اندمجا معا في القصيدة؟ وهل يصحّ تقسيمه شعر عاطفة وشعر فكر؟

يؤمن هذا النّقد بثنائية الفكر والعاطفة في العمليّة الشّعرية مع اختلاف في درجة الاستخدام والتّأثير معا، طبقا لموضوعات الشّعر وفنونه. قال شكري في تبيان مزاياهما المشتركة: «فإنّ بعض القرّاء يقسّم الشّعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل. وهي مغالطة غريبة إذ إنّ كلّ موضوع من موضوعات الشّعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من العاطفة والتّفكير. فبعض شعر الشّاعر تكون العاطفة فيه أوضح وألزم، وفي بعضه تكون أقلّ وضوحا، ولا ريب في ذلك إذ إنّ الغزل مثلا يستلزم نوعا خاصا من العاطفة غير العاطفة التي تبعث على خواطر الحكم والوعظ»[81]. إنّه مثلما رفض التّقسيم التّقليدي لأبواب الشّعر العربية، ورفض أن يكون شعر العاطفة بابا جديدا في الشّعر الحديث، نراه يرفض أيضا تقسيم الشّعر: شعر عاطفة وشعر فكر، وهذا لا يتعارض مع عقيدة الجماعة في شعر الوجدان. ونحن نجد ذلك واضحا في النّظرية

الرّومانتيكية التي تأثّر بها الثّلاثة، فهم يلتقون مع (ورد زورت) و(كلوريدج) في أنّ مضمون الشّعر هو هذه العواطف القويّة والأفكار العميقة، وأنّ القصد من العمليّة الشّعرية أن تتضمّن تفكيرا وعاطفة[82]، و(كلوريدج) نفسه يقول بهذه المزاوجة، فالإنسان لا يمكن أن يكون يوما شاعرا مفلقا وعظيما، دون أن يكون في الوقت نفسه فيلسوفا كبيرا، لأنّ الشّعر زهرة يفوح عطرها في كلّ معرفة بشرية من عواطف وانفعالات وتعبير[83]. وهذه الثّنائية صفة الشّاعر العبقري لأنّ العقل هو هادينا إلى اكتشاف الحقائق: «ويمتاز الشّاعر العبقري بذلك الشّره العقلي الذي يجعله راغبا في أن يفكّر كلّ فكر وأن يحسّ كلّ إحساس...»[84]. وقد انعكست هذه الفكرة في شعر شكري إذ صدر فيه: «عن مذهب جمالي موحّد هو مذهب التّأمل... وهو مذهب يجمع بين التّأمل الفكري والإحساس العاطفي الحار، فكلّ خاطرة من خواطره لها لونها العاطفي الخاص النّابع من نفس شكري وعاطفته الحارة القلقة»[85]. أمّا المازني فإنّه يتّفق مع شكري في ضرورة الفكر في الشّعر، ولكنّه أكثر توضيحا منه، فالفكر موقوف على درجة صلته بالإحساس دون أن يطغى على الشّعر الذي: «مجاله العواطف لا العقل والإحساس لا الفكر»[86]. ومن هنا فإنّه يجب أن: «يعني بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشّعر عن الفكر... ولكنّ سبيل الشّاعر أن لا يعني بالفكر لذاته ولسداده ورزانته، بل من أجل الإحساس الذي نبهه والعاطفة التي أثارته، فربّما كان الفكر أصلا فروعه الإحساس وثماره العواطف، وربّما كان فرعا أصله الإحساس»[87] وينتهي من هذا إلى أنّ: «الفكر من أجل الإحساس شعر، والإحساس شعر، أمّا الفكر لذاته فذلك هو العلم وعلى هذا أكثر من كتبوا في الشّعر من فحول العلماء والشّعراء»[88]. ومعنى هذا أنّ العاطفة أصل في الشّعر وجوهر فيه وأمّا الفكر فهو فرع منه، ولكنّه فرع أساس يستخدمه الشّاعر ليدل على خبرة وثقافة وبعد نظرة ورؤية حليمة. وأجلى مظاهره هو فن الحكمة الذي يمثّل خلاصة التّجربة في حياة مليئة بالمتناقضات والأسرار والأحداث والخواطر الطّبيعية.

أمّا العقّاد فقد ناقش هذه المسألة في مقدّمة ديوانه (بعد الأعاصير): «ومن كلمات التي تلاك ولا تفهم قول القائلين إنّ الشّعر(وجدان) وإن الشّاعر لا يتأمل ولا

يفكّر وإلاّ قيل في شعره إنّه كلام لا يوحيه الوجدان»[89]. وهذه الفكرة مردّها إلى ذلك الصّراع الأزلي القديم الذي قام بين الشّعر والفلسفة، حين الاعتقاد بأنّ مجال الشّعر هو الوجدان والعواطف وأنّ مجال الفلسفة هو التّأمل والعقل. ويسأل العقّاد عن حقيقة هذا الوجدان الذي يفاخرون به، مبيّنا أنّه كامن في الرّجل الهمجي مثلما هو موجود لدى الحيوان، فإذا رام الإبانة عنه قلت جمالية التّعبير وللرّجل الصّوفي وجدان وشعور، على الرّغم من غلبة النّزعة التّأملية والفكرية على سلوكه العام، فإذا قصد الإفصاح دقّ تعبيره على تفكير النّاس. فلا معنى لمن يحصر الوجدان والشّعور فيمن قلّ تفكيره أو عجز عقله[90]. ويدعّم موقفه بما اثر عن كبار شعراء العالم ومشاهيره الذين لم يخل شعرهم من عنصر التّفكير[91] ومنهم في شعرنا العربي المتنبّي في قوله:

وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مِــنَ المَــوْتِ بد فَمِنَ العّجْزِ أَنْ تَمُــوتَ جَبَابا[92]

وقوله:

وَإِذَا أَتَتْكَ مَذَمَّتِي منْ نَاقِصٍ فَهِيَ الشَّهَادَةُ لِي بِأَنِّي كَامِلُ[93]

وقوله:

تَصفُو الحَيَاةُ لِجَاهِلٍ أَوْ غَافِلٍ عَمَّا مَضَى مِنْهَا وَمَــا يَتَوَقّــعُ
وَلِمَنْ يُغَالِطُ فِي الحَقَائِقِ نَفْسَهُ وَيَسُومُهَا طَلَبَ المُحَالِ فَتَطْمَعُ[94]

ولكنّ العقّاد يبالغ في استخدام الفكر، ويبعد عن صاحبيه قليلا حين يعلن أنّ: «نقص الفكر ليس بزيادة في الحسّ والوجدان، وأنّ زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتّسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة»[95]، وأنّ نقص التّفكير نقص في الشّعر، وأنّ كمال التّفكير كمال في الشّعر[96]، ذلك أنّ هذه المنزلة التي بلغها الفكر عند العقّاد تتطلّب شاعرا قديرا، وإلاّ تحوّل الشّعر إلى نثر وأصيب بالعقم والجفاف، لأنّه إن طغى الفكر على العاطفة أثّر ذلك في فنّية القصيدة وجودتها، بل في مدى تأثيرها وتذوّق القارئ لها، حين يجهد ذهنه في قضايا فكريّة قد تكون معقّدة ودقيقة لا يدركها عقله بسهولة، ولاسيما إذا كانت ثقافته محدودة. ويؤكّد محمود الرّبيعي أنّ العقّاد في ربطه بين الوجدان والفكر قريب جدّا من الفهم الرّومانتيكي له، وإن كانت الرّومانتيكية لا تفصل بين هذين العنصرين بخلاف العقّاد الذي يؤمن باستقلال أحدهما عن الآخر وإن

تعاونا معا في إخراج النّص الشّعري[97]. ولكي يقنعنا العقّاد بأنّ الفكر دعامة مهمّة من دعائم الإبداع الشّعري النّاجح، يقارن بين الشّعراء الذين استوعبوا مناحي الحياة ومعانيها المختلفة ومنهم: أبو تمّام وابن الرّومي والمتنبّي والمعرّي، وبين شعراء الغزل ومن يماثلونهم الذين انحسرت معانيهم في نطاق محدود، فكانوا أقل شهوة وتفوّقا من الأوّلين[98] وينتهي إلى أنّ: «... الشّرط في المعنى الشّعري أن يكون إحساسا وخيالا وفكرا يخامر النّفس بإحساس وخيال، ولكن ليس من شروط المعاني الشّعرية أن يحجر عليها فلا تترقّى أبدا عن الأشيع الأنزل من درجات الشّعر والإدراك...»[99]، وهو في كلّ هذا ينبغي على شعراء النّهضة عدم احتفائهم بطاقة الفكر في أشعارهم التي جاءت على قدر نصيبهم من التّفكير ممّا جعل مفعولها محدودا جدّا، لا يترك أثرا في المجتمع أو في البشريّة من حولهم.

وهذا ما أكّده أيضا طه حسين في موقفه من شعراء النّهضة حين وصفهم بالجامدين الذين يفصلون بين العقل وملكة الخيال، ويرون أنّ مجال الشّعر هو الخيال فقط دون سواه، لأنّهم يستعيرون شعر القدامى وخيالهم هؤلاء الذين كانوا أصحاب عقل وخيال[100]. والذين درجوا على طريقة شوقي وحافظ وأمثالهما، نراهم ينفرون من شعر العقّاد والزّهاوي ممن مزجوا بين الفكر والعاطفة، وشذوا عليهم حملات السّخط وعدم الرّضى، وليس لهم إلاّ أن يقاوموا ويواصلوا ويمضوا في سبيل التّحرّر إلى أن يهذّبوا الأذواق ويبطلوا مزاعم المقلّدين. وهم الذين عرفوا بسعة اطّلاعهم وكثرة قراءتهم حتّى تكوّنت لهم فلسفة خاصة في الحياة[101] يستمدّون منها نظرتهم واتّجاههم الأدبي والجمالي. ومن ثمّ فالفكر واجب في الشّعر لأنّه: «يساعد الشّاعر على التّمييز بين عواطفه، وعلى تنسيقها بحيث تشكّل فيما بينها بناءً فنيّا واحدا وخلال هذه العملية لابد أن يتسرّب التّفكير إلى العواطف، وأن يكفيها نوعا من التّكييف»[102].

لم يستطع العقّاد أن يوفّق في شعره بين الفكر والعاطفة، ممّا جعل هذا الشّعر عرضة للنّقد والمآخذ بسبب بعض توليداته العقليّة[103]، أو من قراءته للمتنبّي والمعرّي ولبعض فلاسفة الغرب وأدبائه منهم: جوتيه الألماني الذي قرأ عنه في كتاب كارليل[104]، أو لعدم معالجته لهذه الأفكار والتّأملات الفلسفية معالجة فنّية، على الرّغم

من ضرورة الحسّ والفكر في الشّعر. ولم يتخلّص مع شكري من هذه الثّنائية فيما نظماه من شعر، فجاء تحليليا وتقريريّا[105]. وإذا صحّ هذا على شعر العقّاد فإنّه لا يصحّ على شعر شكري الذي سادته نزعة وجدانية عاطفيّة واضحة، على الرّغم من تأمّلاته الفكرية المنبثقة من نظرته الخاصة إلى الحياة، وهي نظرة مبعثها قلق نفسه ووحدتها وعزلتها وإيثارها للانطواء على الاجتماع.

إنّ النّقد المنهجي العربي إذن، يقول بتزاوج الفكر والحسّ في الشّعر وهو يقيس أيضا النّص الشّعري على هذا القياس، ويربط الجودة وامتياز الشّاعر بما يحويه شعره من خصائص الفكر ونضج التّجربة، ولم يمنعه الإيمان بهذا التّزاوج أن يؤكّد وجدانية الشّعر وارتكازه على العاطفة التي تحول دون جفافه ورتابته، إيمانا بأنّ الشّعر يخدم العقل ويوسّع من آفاقه بمثل ما يخدم المشاعر والأحاسيس فيصفّيها ممّا علق بها من الشوائب. ولن تكمل هذه النّظرة إلاّ بضبط الموقف من الفلسفة وعلاقتها بالشّعر.

د – الشعر والاستدلال العقلي:

إذا كان النّقد المنهجي يقول بحتمية التّرابط بين الشّعر والعقل، فهو أيضا يدعو إلى مثل هذا التّرابط بين الشّعر والفلسفة إيمانا منه أنّ الشّعر قادر على استيعاب القضايا التي يطرحها الفكر والفلسفة بقدر سعته في التّعبير عن المذاهب الفلسفية المختلفة، دون أن يؤثّر ذلك في فنّية النّص الشّعري وجماليته. فإلى أي حدّ إذن يمكن للشّاعر أن يستعين بالفلسفة، وأن يستفيد منها في العملية الشّعرية تبعا لهذا الرأي النّقدي؟ يقول العقّاد: «وأنا ممّن يفرضون القراءة والتّفكير على الشّعراء ولا يؤمنون بشاعر عظيم لا تستخرج من شعره فلسفة جامعة للحياة، فليس الشّعر خيالا محضا كما يزعمون ولا بطلاء مزركش لا عمق له من البديهة والفهم الأصيل، وإنّما الشّعر إحساس وبداهة وفطنة وأن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلّها للفلسفة والشّعر مع اختلاف النّسب وتغاير في المقادير...»[106]. ونميل إلى الاعتقاد أنّ هذا الإيمان بضرورة اقتران الفلسفة بالشّعر ناتج عن اتّجاهه الفكري العام الذي يصادفنا في أثناء

قراءتنا لشعره وإطّلاعنا على دراساته وبحوثه ومقالاته، وتزايد هذا الاهتمام عنده في أخريات حياته، وهذا لا يعني أنّه يغلب الفلسفة على الخيال والعاطفة، أو أنّه يدعو إلى الشّعر الفلسفي وينسى أنّ الشّعر تعبير جميل عن العواطف والأحاسيس لأنّ ذلك يتعارض ووجدانية الشّعر. والعقّاد يريد من الشّاعر أن يلتزم بمبدأ خاص ومحدّد في حياته. وهذا المبدأ هو في الواقع موقف فلسفي من الحياة والمجتمع بتقاليده وقيمه، ممّا يقوّي شخصيته ويمنحها الاستقلال والحرّية والتّمييز. ويقرّر أنّ الّذين يحاولون إقامة حاجز حصين بين الفلسفة والشّعر، إنّما نحوا هذا المنحى: «لجهلهم حقيقة الشّعر والفلسفة معا، وظنّهم أنّ الفلسفة لا تصدر إلاّ عن الفكر وحده مجرّدا من الخيال والعاطفة، وأنّ الشّعر لا يصدر إلاّ عن الخيال والعاطفة بحتا مجردين من الفكر...»[107]، ولعلّه يريد أن يوحّد المعرفة البشريّة من خلاله ثنائية العقل والنّفس، فبالشّاعر حاجة إلى مدركات العقل وحقائقه الثّابتة حتى يكون العمل الفنّي متكاملا، والتّجربة أكثر إفادة وتأثيرا، شرط ألا تنحرف به قضايا الفلسفة ودقائقها عن الغاية التي ينشدها، والتي تتمثّل في التّأثير واللّذة. ومن هنا فإنّ المتنبي عنده: «أولى من عامة شعرائنا (ما عدا المعرّي) بالنّصيب الأوفى في عالم المذاهب والآراء، لأنّ الحقائق المطبوعة لا تكاد تقر في نفسه حتّى يرسلها إلى ذهنه ويكسوها ثيابا من نسجه ويغلب أن يوردها بعد ذلك مقرونة بأسبابها، معزّزة بحججها على نمط لا يفرّق بينه وبين أسلوب الفلاسفة في التّدليل إلاّ طابع السّليقة وحرارة العاطفة»[108]. ولكنّ المتنبّي كان شاعر الخبرة التي زوّدته بالحكمة لا شاعر الفلسفة الّتي تستند إلى العقل في حدّ ذاته وبحثه عن كنه الحقيقة للأشياء المرئية واللاّمرئية الّتي تتجاوز حدود العلم والشّعر على السّواء، وتبقى خاصة من خصائص الفلسفة ودعامة أولى ومهمّة من دعائمها. والحقائق التي انطبعت في ذهن المتنبّي هي حقائق حياته ووقائعها في مغامراته وتحدّياته وضروب فشله في تحقيق الجاه والسّلطان. ويبقى أبو العلاء الشّاعر المتميّز الّذي استطاع النّفاذ إلى أسرار الحياة، وأن يقيم له فلسفة خاصة ناتجة عمّا قرأه، وعمّا جبلت عليه سريرته. والعقّاد نفسه لا يمزج بين حقيقة الفلسفة وماهية الشّعر في تقويمه لفنّ ابن الرّومي: «... الفيلسوف يجرد كلّ شيء ليراه بعين الفكر حين تلتقي وتنعدم

الفوارق والأجزاء، وابن الرّومي كان يحسم كلّ شيء ليراه بعين الفنّان في عالم الأنوار والخطوط والحركات»[109]. وهذه إشارة منه إلى براعة ابن الرّومي في فنّ التّصوير وتشخيصه للجمال ورسمه لهيئات الإنسان وحركاته.

إنّ آراء العقّاد هذه لم تلق قبولا ورضى من مندور ومن يماثلونه، فهي بالنّسبة إليهم مغالطة، إذ لا فلسفة في الشّعر الغنائي، نظرا للفروق الّتي تميّز مجال كلّ منهما: «فالشّعر لا يمكن أن يتّسع للفلسفة، والتّفلسف وبخاصة الغنائي منه، وفرق بين أن يتفلسف الشّاعر وبين أن يصدر عن فلسفة خاصة في الحياة والطّبيعة ووجهة نظر محدّدة إليها. كما أنّ هناك فرقا كبيرا بين التأمل الفلسفي الّذي يصطبغ بوجدان الشّاعر وتثيره لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه، وبين التّفلسف والفلسفة»[110]، ومن هنا فإنّ إضفاء طابع الفلسفة على شعر المتنبّي مردود، ولا أساس له من الصّحة على ما يقرّر مندور، إلاّ أنّ عبد الحي دياب يدعم نظرة العقّاد، ويرفض ردّ مندور، ومن نحا منحاه لبعده عن جوهر الشّعر وطبيعته[111]. إنّ العقّاد كان على جانب كبير من الصّحة والموضوعية، فالشّاعر بخياله ووجدانه قادر على أن يرسم لنفسه فلسفة خاصة في شعره الغنائي، تتضمّن خلاصة تجاربه وخبراته وزبدة أفكاره ومعتقداته. ولعلّ مندور في رفض فكرة العقّاد متأثّر بنظرة أرسطو الّتي تكاد تخرج الشّعر عن دائرة الفلسفة والعقل. حين وضّح لنا موقفه من الشّعر الغنائي طبقا لمفهوم العقّاد، ودعوته إلى ما سمّاه (الشّعر المهموس)[112]، وقفنا على أسباب هذه المآخذ. وقد قال المازني: «إنّ الشّاعر ليس مطالبا بأن يقدّم لك مذهبا فلسفيّا جامعا مفصّل الحدود، واضح المعالم، ولا بدّ أن يحسر لك ظلال الإبهام عن مشكلات الحياة، ويزيح حجب الظّلام عن أسرار الوجود، بل حسبناه منه أن تكون له فكرة عن الحياة بخيرها وشرّها، وسعودها ونحوسها وقوانينها ومظاهرها...»[113]. وذهب مندور أخيرا إلى أنّ العقّاد قد انفرد من بين معاصريه بالدّعوة إلى شعر الفكر أو الشّعر الفلسفي، وكانت دعوة العقاد والمازني مشتركة مع شعراء المهاجر ممثّلين في ميخائيل نعيمة وخليل مطران[114]. ومناقشة العقّاد لجميل صدقي الزّهاوي تضمّنت دفاع الأوّل عن العاطفة وتمسّك الثّاني بخاصية العقل. وفي كتاب العقّاد (ساعات بين الكتب، الجزء الأوّل)، ردّ على أسباب تفضيل

الزّهاوي للعقل على العاطفة قائلا: «الشّاعر صاحب خيال وعاطفة، والفيلسوف صاحب بديهة وبصيرة وحساب مع المجهول والعالم صاحب منطق وتحليل وحساب مع هذه الأشياء الّتي يحسّها ويدركها أو يمكن أن تحسّ وتدرك بالعيان وما يشبه العيان، فإذا قرأت مباحث الزّهاوي برزت لك ملكته المنطقيّة لا حجاب عليها ولمست في آرائه مواطن التّحليل والتّعليل، ولكنّك تضل فيها الخيال كثيرا والعاطفة أحيانا...»[115]. ولكنّ من يدرس شعر الاثنين يجد أنّه لم يخل من تأثير العقل ومنطق الفلسفة، ويستقرّ في وعيه أنّه أمام شعر تأخذك قضاياه العقلية والفكرية والتّأملية كثيرًا ممّا يثير فيك عاطفة أو يلهب فيك إحساسا جديدا يدفعك دفعا إلى استكناه خصائصه الفنّية والإبداعية، ومثل ذلك قول الزّهاوي يتحرّى على أسرار الوجود وعلاقة السّماء بالأرض:

نَظَرٌ لِي إِلَى السَّماءِ عَمِيــقٌ يَتَحَرَّى نِهَايـــــــةَ الأَبْعَــادِ
أَعْلَى الرُّوحِ فِي الثُّرَيَّا أَمِيرٌ مِثْلَمَا فِي الثَّرَى عَلَى الأَجْسَادِ
إِنَّمَا نَحْنُ سَــاكِنُونَ بِأَرْضٍ هِيَ أَدْنَى مَرَاتِبَ الابجَـــــادِ
إِنَّ فِي أَعْمَاقِ السَّمَاءِ نُجُوما سَابِحَــاتٍ فِيهَا بِغَيْرِ اسْتِنَــادِ
يَقرَأُ الفَيْلَسُوفُ فِيهَا فُصُولاً مِنْ كِتَابِ الدُّهُورِ وَالآبَادِ[116]

وقول العقّاد في علاقة الإنسان بجوهر الحياة وتنازع الوجود:

(نِزَاعُ بَقَــاءً) فَصَّلُوهُ وَعدّدُوا وَرَامُوا بِهِ سِـــرَّ الوُجُــودِ فَأَبْعَــدُوا
أَيُوجَدُ مَخْلُوقٌ لِيَحْمِيَ نَفْسَــهُ مِنَ الخَلْقِ؟ أَمْ يَنْبَغِي الحِمَى حِينَ يُوجَدُ؟
هُو السِّرُ كُلُّ السَّرِ أَنَّك كَائِــنٌ وَأَنَّكَ تَبْغِي الكَــوْنَ وَالكَــوْنُ مُجْهِــدُ
فَلاَ تُحْصَى أَلْوَانُ النِّزَاعِ فَإِنَّمَا هُنَا السِّــرُ وَالكَنْزُ الَّذِي عَنْكَ يَوصَــدُ
أَمُعْطِيَ كَنْزًا إِنْ عَرِضْتَ لِنَاظِرِى صِرَاعًا عَلَى أَعْتَابِــهِ يَتَجَدَّدُ [117]

والزّهاوي في دعوته إلى اعتماد العقل ينطق، طبقا لما يقول، من الشّعر القديم:

«... وأحسن الشّعر في نظري ما استند إلى الحقائق أكثر من العواطف والخيال البعيدين عنها فكانت حصّة العقل فيه أكثر من حصّتهما، وفي الشّعر القديم ولاسيما شعر العواطف منه كثير من الجيّد الخالد، ولكنّ تقليده اليوم غير حميد فهو صدى لصوت قد تقدّمه فلا خير فيه والفرق بين الشّعورين القديم والجديد، أنّ الأوّل ضيّق

لضيق معارف أصحابه، والثّاني متّسع لسعة معارف أهله»[118]. ونحن نختلف معه في هذا التّفسير لأنّه لا يصحّ أن نستبدل العاطفة بالعقل لمجرّد أنّ شعر الأقدمين قد اتّخذ من العاطفة والخيال مذهبا له. فالشّعر وجدان وغنائية، وجماليته نابعة من هذه الصّفة التي تترجم لنا خواطر الشّاعر وأحاسيسه، ولن نكون تابعين جامدين إن نحن غلبنا العاطفة على العقل. ولن نكون مجدّدين مبدعين، إن نحن غلبنا العقل أو وضعناه في منزلة أولى انطلاقا من اعتقادنا بحتمية التّطور ومجاراة ركب الحضارة، إنّما الأساس في الشّعر هو الصّدق والإخلاص في القول، ومن هنا نرى أنّ العقّاد كان صائبا أكثر حين قال: «الإنسان لا يحيا بالعقل وحده ولا يفهم بالعقل وحده، ولكّنه يحيا بالحياة التي هي مجموعة من الحسّ والغريزة والعطف والبداهة والخيال والتّفكير...»[119]، وقد عيب على العقّاد والزّهاوي تضمين شعرهما للأفكار الفلسفية والعقلية، طمعا ببلوغ مرتبة الشّاعر الفيلسوف الذي يعتقد أنّه أسمى منزلة من الشّاعر الغنائي[120]. وكان العقّاد قد نقد قصيدة شوقي في (رثاء فريد)، وعقب عليها قائلا: «فأعلم أيّها الشّاعر العظيم، إنّ الشّاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصى أشكالها وألوانها. وأن ليست مزيّة الشّاعر أن يقول لك عن الشّيء ماذا يشبه وإنّما مزيّته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لباسه وصلة الحياة به... وبقوّة الشّعر وتيقّظه وعمقه واتّساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشّاعر على سواه ...»[121]. وإذا كان الأمر كذلك فإنّ: «المحك الذي لا يخطيء في نقد الشّعراء هو إرجاعه إلى مصدره: فإنّ كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطّلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيّا ووجدانا تعود إليه المحسوسات... فذلك شعر الطّبع القوّي والحقيقة الجوهرية»[122]. إنّ هذا النّص من أبرز الوثائق النّقدية عند العقّاد لإرتباطه بالرّومانتيكية، طبقا لاعتقاد محمود الرّبيعي[123]، ولكونه إدراكا صحيحا لماهية الشّعر مثلما فهمه الغربيّون على ما يرى مندور[124]، فالشّعر عنده ما عبّر تعبيرا صادقا عن أحاسيس الشّاعر مثلما هي عليه، مع البحث عن دوافعها وأسبابها الحقيقية ومدى صلتها بالحياة التي يحياها والتي تحيط به، محاولة منه إلى النّفاذ إلى الجوهر، دون الاكتفاء بالظاهر وحدود المحسوسات التي تنم عن شعور سطحي لا يهزّنا ولا يثير فينا

انفعالا ولا يحرّك إحساسا من أحاسيسنا على نحو ما يحرّكها الشّاعر العظيم بالغوص وراء المعاني الخفيّة التي لا تحتاج إلى تشبيهات مثل تلك التي يصطنعها الشّاعر المتكلّف لإخفاء برودة عاطفية وقصر نظره.

والعقّاد لا يقصد (باللّباب) البحث عن حقيقة الشّيء، مع ذكر مكوّناته وأسباب وجوده والغاية منه على ما هو الحال في ميدان الفلسفة، إنّما يقصد (باللّباب)، على ما نعتقد، التّفاعل الحيوي بين معاناة الشّاعر وطريقة الأداء والتّعبير، وأن يكون ذا رؤية مميّزة ينطق منها في فهمه للأشياء، مصدرها علمه بطبائع نفسه في صور منها شتى مع خبرته بالحياة، من أجل الوقوف على حقيقة الشّيء؟ ومدى تأثيره في نفسه واستجابة وجدانه وعاطفته له، ولم يقصد أن يكون الشّاعر فيلسوفا يعتمد على المنطق في التّحليل والتّعليل، على نحو ما يسأل منـــدور عن قصد العقّاد من (لباب الأشياء) الذي مـــا زال أهل الفلسفة مختلفين في تحديد مفهومه وماهيته، تبعا للمدارس الفلسفيّة التي ينتمون إليها[125]. وفكرة العقّاد السّابقة يوضّحها قول صاحبه شكري إنّ المعاني الشّعرية هي:«خواطر المرء وأرائه، وتجاربه وأحوال نفسه، وعبارات عواطفه»[126]. إنّ استخدام العقّاد لمصطلحات الفلسفة والمنطق (الجوهر اللّباب، الحقيقة الجوهرية) دليل على تأثره بقضايا الفلسفة وعنايته بها.

إنّ العقّاد قد بيّن موقفه من شعر التّقليد، فهو شعر يمس قشور المحسوسات ومشاعر الذّات، ولا يعني بالحقائق والطّبائع، وليس يعدّ مجدّدا من يكتفي في تعبيره بالأشكال والقشور، يتجلّى ذلك أيضا في موازنته بين المعرّي وشوقي في نظرتهما إلى حقيقة (الموت). فأبو العلاء ذو فلسفة خاصة، لأنّه نظر إلى: «سرّ الموت فلم يره في مظهره الضّيق القريب، حادثا متكرّرا تختم به حياة كلّ فرد، بل رآه... حربا سرمدية قائمة بين قوّتين خفيتين ميدانهما كلّ نفس حيّة...» [127]. أمّا شوقي فإنّه رأى أمرا لا يحتاج صاحبه لأن يراه إلى غير الحواس[128]. إنّ هذا النّوع من الشّعر يمثّل في اعتقادنا جوهر النّظرية النّقدية المنهجية، وليس هناك اختلاف ظاهر في الرأي من حيث البحث في معنى الوجدان وصلته بالفكر والعقل والحقيقة، معتمدًا في ذلك على مبدأ الصّدق الفنّي الذي يعد المحك الأساس والذي يفصل بين شاعر الطّبع وشاعر

التكلّف. ولم نلمس اختلافا في معنى الوجدان وعلاقته بالفكر، بخلاف رأي مندور من التّباين في المعنى والمضمون[129]. إنّ الدعوة إلى شعـــر العاطفة قد ميّــزت هذا الاتجاه، وإن كان الشّعر العربي لم يخل في عصوره المختلفة من هذه الصّفة الغالبة عليه، وقد كان الموقف الثّابت من شعر النّهضة وشعر التّقليد عامة قائما على الدّعوة إلى شعر وجداني صادق، وانتقل الأثر إلى شعراء المهاجر، مع الإقرار بالتباين في جوانب اللّغة والعروض والمعاني، وظل الموقف من مسألة الزّيادة والتّأثر متباينا[130] من حيث المنهج والرؤية النّقدية.

2 – الطّبيعة الفعل:

أ – إبداع الطّبيعة في التراث الشّعري:

إنّ موقف النّقد المنهجي العربي من شعر الطّبيعة ووصف التراثيين والمحدثين لها لم يخالف موقف دعاته النّقدي العام الذي يؤكّد صدق القدامى وتكلّف المحدثين نستشف ذلك بجلاء في المقابلة التي عقدها العقّاد بينهما، إذ بناها على الذّوق الفطري السّليم الدّال على الشّاعرية النّاضجة المشرقة: «ومن ذاك المعين الفيّاض نبع وصف الأقدمين للطّبيعة ومحاسنها ومخاوفها فتمثّلوها - لفرط شعورهم بها - عرائس وحورا وأطيافا وأرواحا وبعثوها جنّة وشياطين وأغوالا، لأنّهم عاشوا فيها وعاشت فيهم فمزجوها بدمائهم ولم ينظروا إلى الطّبيعة كأنّهم ينظرون إلى سجادة – منسّقة الخيوط مزربقة الألوان»[131].

ويتأكّد هذا التّفسير في الفصل الذي عقده المازني في كتابه (حصاد الهشيم) عن (الطّبيعة عند القدماء والمحدثين) حين قال بصدق أولئك وزيّف هؤلاء: «القدماء كانوا يتّجهون إلى الطّبيعة بروح غير روحنا نحن أبناء المدينة، فقد كانوا يعيشون في ظلّها، وكانت لذلك أساليب تفكيرهم وتصوّرهم وإحساسهم أقرب إلى بساطتها منّا نحن الذين لم يبق لنا من بساطتها، إلاّ الطفولة. ولهذا كان شعرهم مرآة يتجلّى في صقالها هذا التّقارب، أو إن شئت فقل التّطابق، وكان شعراؤهم أدق منّا وأعظم أمانة في وصف

الطّبيعة...»[132]. وهذا ما يتّفق ونظر الرّومانتيكيين الخاصة التي يغلب عليها طابع البغض والتّمرد على عقد المجتمع الحضري الذي انتهك حرّيتهم، وراقب أحاسيسهم على الظّهور، ممّا أورثهم وحشة وشعورا بالغربة ساعد على لجوئهم إلى الطّبيعة التي تمثّل الأمومة الصّافية والطّفولة البريئة.

إنّ الأقدمين على رأي العقّاد والمازني لم ينطقوا عن هوى، إنّما عبّروا عن اتّحادهم الكامل مع كلّ ما في بيئتهم من حيوان وجماد وغيرهما لإتّصال هذه الكائنات المباشر بحياتهم في مختلف قضاياها وآمالها وأحلامها. وهذا ما هيّأ لهم ذوقا سليما ذا قيمة فنّية وجمالية خاليا من كلّ الشّوائب التي من شأنها التّأثير في صدق تعبيرهم عن أساليب حياتهم.

ويبدو أنّ العقّاد قد غالى في استخدام معيار الذّوق، لأنّ الطّبيعة لم تكن وقفا على القدامى دون غيرهم، والذّوق ملكة والهام قد يتوافر لشاعر حديث بمثل ما يتوافر عند شاعر قديم أو أكثر. ونفهم من رأيه ورأى المازني أنّ البساطة في النّظرة صفة مهمّة من صفات وصف الطّبيعة، وهذا معناه تحجر في التّفكير يحد من تطلّعات الشّاعر ومن التّعبير الصّادق ضمن مجتمع ينمو ويتطوّر، ولو بعث القدامى لما استطاعوا أن يعبّروا ذلك التّعبير الصّادق الذي عهدناهم به، لأنّهم عاشوا في عصرهم لا عصور سواهم. ولم يستطع الشّاعر القديم أن يحطّم حدود الضّرورة الطّبيعية وحتميتها لأنّها كانت مفروضة عليه بحكم مصالحه ونزوعه للبقاء، فلم يتمكّن من خرق مظاهرها أو حدودها، ممّا حدا المازني والرّومانتيكيين من قبله على القول بمحدودية خياله وصوره.

فالشّاعر الجاهلي عند المازني لا يتصوّر مثلا أنّ حياة الحيوان تشبه حياته وتطابقها، بسبب إدراكه المحدود ونظرته القصيرة، أمّا المحدثون فإنّهم يتميّزون بعمق الخيال وسعته فلا عجب أن يكون إجلالهم لها أعظم وأكبر، لأنّهم أكثر فهما لها ولحقيقتها، بالرّغم من أنّ القدماء كانوا ألصق بها منهم[133]. إنّ الشّاعر الجاهلي مشدود دوما إلى بيئته، فكان خياله تعبيرا وفيّا عن هذه العلاقة، وهذا ما جعله خيالا

ثابتا في استخراج الصّور الشّعرية، ممّا يدلّ على ما لهذه البيئة من أثر في موضوعات شعره ووسائل تعبيره.

وفي فصل آخر عقده شكري في كتابه (الثّمرات) عن موقف الرّومانتيكيين من الطّبيعة قال فيه: « لقد كان القدماء[134] أصدق منّا نظرا في الأمور لأنّهم لم تتملكهم الأنانية كما تملّكتنا فزعمنا أنّ الطّبيعة ليس لها حياة مثلنا ألا يرى المرء في كلّ ورقة من أوراقها من المعاني أشياء كثيرة، أليس ذلك لأنّ لها حياة أجل من حياتنا التي ليس فيها من المعاني سوى الإحساس بعبثها... كانوا إذا نظروا إلى حي جليل ملؤه المعاني البليغة ومن أجل ذلك كانت تبعث في نفوسهم الإجلال والخشوع أو الصّبابة والاستعبار...»[135].

والذي نعتقد أنّ إجلال الرّومانتيكيين المفرط للطّبيعة قد أحدث فجوة عميقة بينهم وبين ضرورة مشاركتهم في أحداث المجتمع وإسهامهم في حلّ مشكلاته، أو في دفع عجلة تطوّره ورقيّه، وأخذه بأسباب الحضارة والعلم والتّمدن، وحال اتّصالهم المتين بالطّبيعة دون الاتّصال بأبناء جنسهم ومعرفة أفكارهم ومعاناتهم. ولعلّ هذا سبب من الأسباب الرّئيسة في إخفاق مذهبهم وانحسار تأثيراته، وهذا لا يعني إنكار فضلهم أو محاولة تجاهله، فهم الذين فتحوا قلوبهم للطّبيعة فشخّصوا جمادها وصوّروا مظاهرها وأضافوا عليها معاني خفيّة لم تكن على بال، واستطاعوا كذلك أن يبيّنوا للإنسان أنّ الطّبيعة خلقت لخدمته وإدخال الطّمأنينة والسّرور إلى نفسه حال حزنها وكآبتها من خلال منظر جميل يوحي بتجدّد الحياة وجمالها وسحرها، بالرّغم من مشكلات الإنسان ومتاعبه فيها، وإنّ محاولة الانفصال عنها ما هي إلاّ ضرب من الخيال والتّهور في الإدراك. وأرجع عبد القادر القط احتفاء أصحاب الدّيوان بالشّعراء القدامى الذيــن وصفوا الطّبيعة إلى النّقلة الحضارية التي عرفتها مصر في عصر النّهضة والتي أتاحت للفرد إحساسا خاصا بذاته، لم يكن ليحسّ به من قبل. وهذا ما دفعهم إلى إيثار الشّعراء الأكثر ذاتية والأرهف حسّا ووجــدانا والأشدّ عنــاية بمشــاهد الطّبيعة ومناظرها وبتضاريس الحياة وخبايا النّفوس مثل الشّعراء العذريين وابن الرّومي والمتنبّي والمعرّي والشّريف الرّضي[136]. إلاّ أنّ هؤلاء الشّعراء لم يستأثروا باهتمام دعاة هذا النّقد على نحو ما فعلوا بابن الرّومي الذي شملت أراؤهم فيه بعض المواقف من الشّعر العربي، أبرزها تصوّرهم لظاهرة التّصوير والتّشخيص في الشّعر العربي وعلاقة ذلك بالإحساس الفنّي والعاطفة الفيّاضة.

ب – فتنة الطّبيعة عند شعراء النّهضة:

حمل العقّاد على شعراء النّهضة – ممثّلين بشوقي – لقصر إدراكهم جلال الطبيعة وحقائقها التي تمثّل جزءًا مهمّا من النّفس الكبيرة، فهي عندهم شيء آخر غير الذي أثّر عن الأقدمين، لفساد ذوقهم الذي أوحى إليهم بعدم التّواصل والتّمازج بها. وشوقي في زعم العقّاد واحد من هؤلاء: «فالرّياض عنده والخمائل والجداول والأنهار والسّموات هي بعينها رياض زوار (المواسم والأحاد) وخمائلهم وجداولهم وأنهارهم وسماواتهم لا تزيد ولا تنقص»[137] وهذا معناه أنّ شوقي لم يضف شيئا في وصفه لمظاهر الطّبيعة، ولم يفطن إلى ما لهذه الموضوعات من علاقة بإحساسه وعواطفه، فإذا أخفق شوقي في أن يمثّل الطّبيعة على غرار تصوير الرّومانتيكيين لها، فإنّه مثّل بها اتّجاهه الاتّباعي في الشّعر من حيث البساطة في الوصف التي تقوم في الغالب على إظهار السّرور والغبطة تجاه منظر من الطّبيعة. وهذا الموقف يكاد يكون ثابتا، إذا ما وقفنا على دواوين شعراء النّهضة الذين يجرون في قسم كبير من نتاجهم في تيار من سبقهم.

إنّ شعر الاتّصال بالطّبيعة عند شعراء النّهضة لا يختلف كثيرا عمّا رسمه الأسلاف من العبّاسيين خاصة، من حيث وصفهم للرّبيع وتدفّق المياه وشروق الشّمس وغروبها، وغيرها من المناظر التي ينظر إليها من زاوية جمالها وسحرها وروعتها[138]. إنّ هذا الموقف من شعر النّهضة يعود – في نظرنا – إلى الإطّلاع على حركة التّمرد الفعلي التي قام بها الرّومانتيكيون الغربيّون على قواعد الكلاسيكيّة، ولاسيما في محاكاتها للقديم. فالرّومانتيكي الذي لا سلطة عليه أكبر وأشدّ من سلطة النّفس برغائبها وطبائعها يحسّ بجمال الطّبيعة إحساسا متميّزا، لأنّه ينطق في وصف ما تراءى له من الذّات دون تقليد للأعراف القديمة التي ورثها معاصروه من الكلاسيكيين، والتي اضطرته إلى أن يصوّر ما يصادفه لماما، وجلّ ما يصفه لم يحدث بإيعاز من العاطفة وتأثير من الوجدان، أي أنّ مناظر الطّبيعة وصورها غير مقصودة لذاتها[139]. وليس بعيدا أن يكون هذا الموقف الرّومانتيكي في تلاحمه التّام بعناصر

الطّبيعة حافزا قويّا للعقّاد، لأنّ يتّخذ النّظرة نفسها من شعراء النّهضة: «لم لا نرى بين الشّعراء المصريين تلك النّظرة الواسعة إلى الكون، وذلك الإحساس الشّامل بما فيه من مظاهر الجمال وأسرار الحياة ؟ ولم لا نرى بينهم تلك النّماذج الحيّة من صور الشّعراء والتّفكير ووسائل التّمثيل والتّعبير التي نراها في آداب الأمم الشّاعرة من الغربيّين...»[140]. إلاّ أنّه يذعن أحيانا إلى أحكام ذاتية انفعالية إذا تعلّق الأمر بشوقي: «إنّ بيتا واحدا كبيت البحتري الذي قاله في الرّبيع ليساوي كل ما نظم شوقي في ربيعياته وريحانيّاته ومناظر النّيل أو مناظر البحور، لأنّ الطّلاقة والاختيال والبشاشة والحسن الذي يهتمّ بالكلام هي علامات الرّبيع المبعوث في النّفوس، وكلّ كلمة من هذه الكلمات تدلّ على النّفس الحيّة التي تشاهد الرّبيع أكثر من دلالتها على الرّبيع الظّاهر فيما يبدو للعيان...»[141]. وإذا كان الوصف الصّادق للرّبيع، أو أي منظر من مناظر الطّبيعة يعني مدى تأثر النّفس وانفعالها لما تلتقطه الحواس، فإنّ الحكم السّابق على ربيع شوقي قياسا إلى الرّبيع البحتري قد جانب الصّواب والرّوح الموضوعيّة الواجب الاحتكام إليها في النّقد، ولا يستند إلى أي ذوق، سوى أنّه من بقايا النّقد القديم: (هذا أحسن بيت قالته العرب)، والعقّاد نفسه قد هاجم كثيرا مثل هذه الأحكام الذّاتية، فضلا على أن هذا التّقويم لا يتّفق وموقف دعاة هذا الاتجاه من وحدة القصيدة، ولكن يبدو أن كلّ شيء جائز ومباح في النّقد إن كان المنقود شاعرا اسمه شوقي! إنّه يؤاخذه على فساد ذوقه، وسذاجة إدراكه للأوصاف: «استعرض ما شئت من أوصاف شوقي للطّبيعة لا ترى موضعا منها للالتفات (خاص)، كما هو شأن المولعين حقّا بمحاسننا الفطريّة، فليست الأجام عنده خيرا من الأنهار أو الأنهار خيرا من الأجام وليس النّجم عنده مأثورا على الأزاهير أو الأزاهير مأثورة علـــى النّجم...» [142]، فكلّ الأوصاف ذات أثر واحد في نفس شوقي، ممّا يوحي أنّ العقّاد يريد أن يصل بنا إلى أنّ عواطف شوقي وأحاسيسه ثابتة لثبات نفسه، دون تمييز أو انفعال أو تجاوب فنّه بحياته، وبحكم معيار الذّوق نفسه، فقد يكون ما عابه عليه مسوغا عند من يتذوّقون ربيع شوقي، ومن يماثلونه.

فقد وصف الرّبيع مرحا وجذلا بمقدّمه، ونقل لنا صورة حيّة تمثّل اجتماع الأصحاب والأحبّة تهليلا بحلول هذا الفصل السّاحر الذي يزيد الطّبيعة جمالا وفتنة وجاذبيّة، وإن لم يستوعب المحسوسات التي دعا إليها العقّاد. وكلّ ما فعله شوقي أنّه عبّر عن انفعال وتجاوب كامل، هما شعور من يترقّبون الرّبيع جميعا، وبحيويّة ربيعيه، لا بنفس كئيبة حزينة يترائ لها الوجود باخضراره، وإشراقة صفحة سوداء قاتمة. إنّ العقّاد يرفض ربيع شوقي حين يسأل: «... هل فيه ربيع (الوجدان) إلى جانب ربيع النّبات وربيع الأجواء؟»[143]، ثمّ يبيّن أنّه يريد الرّبيع الذي وصف رياضه ابن الرّومي:

تُلاَعِبُهَا أَيْدِي الرِّيــاَحِ إِذَا جُــرَّتْ فَتَسْمُو، وَتَحْنُو تَــارَةً فَتُتَكِسُ
إِذَا مَا أَعْرَتْهَا الصِّبَــا حَرَكَاتُهَــا أَفَادَتْ بِهَا أَنْسَ الحَيَــاةِ فَتُؤْنَسَ[144]

وقوله:

تَجِدُ الوُحُوشُ بِهِ كِفَايَتَهَــا والطَّيْــرُ فِيــهِ عَتِيــدَةُ الطُّعْمِ
فَضَبَاؤُهُ تُضْحَــى بِمُنْتَطَحٍ وَحَمَامُهُ يَضْحَى بِمُخْتَصِمِ[145]

ويعقب على البيتين الأخيرين: « فلم تبق في الدّنيا حياة لم يشاركها ربيعها قائل هذين البيتين بلا حاجة إلى الزّخرف ولا إلى التّكلف، ولم يتصوّر قائل هذا البيتين ربيعه الجميل راحة جسديّة ولا متعة حسيّة ولا وشيّا ولا زينة، ولكنّه تصوّره ذخيرة (حيويّة) نامية ومدحا متفجّرا من الأعماق يضيق به نطاق كلّ حياة...»[146]. بيد انّنا لا نرى في هذين البيتين شيئا خارقا يستدعي كلّ هذا المدح والثّناء. ورجّح الرّبيعي أنّ العقّاد هنا قد وقف عند حركة الطّبيعة الحيّة، ولم يعبّر كليّا عن فلسفة الرّومانتيكيّة في عدّ الطّبيعة كائنا حيّا. فدعوته قائمة على تجاوز مرحلة الحسّ إلى مرحلة الاستيعاب الحقّ[147]. وعندما وصف شوقي اختفاء النّاس بحلول الرّبيع وغبطتهم به في قصيدته التي يقول فيها:

مرْحَبًا بِالرَّبِيعِ فِي رَيْعَانــِهِ وَبِأَنْــوَارِهِ وطيبِ زَمَــانِهِ
رَفَّتِ الأَرْضُ فِي مَوَاكِبَ أَذَا رَ وَشَبَّ الزَّمَانُ فِي مَهْرَجَا

إلى قوله:

صِبْغَةَ اللَّهِ أَيْنَ مِنْهَا رَفَائِيــــــــــلُ وَمِنْقَاشَهُ وَسِحْرُ بَنَانِهِ[148]

عقب عليها العقّاد بإسهاب، وانتهى قائلا: «ألا ليت ناظمها قد سلمت له شاعريّة الحسّ في هذه الأبيات فيكون له بها بعض الغنى عن شاعريّة النّفس والرّوح...»[149]. وليس في هذه الأبيات ما يوهم بأنّ الشّاعر كان فاقد الحسّ بجمال الطّبيعة، ذلك أنّه في هذا الوصف قد صدر عن رؤية فنّية عميقة عكست لنا ترحابه الكبير بمقدم الرّبيع من خلال تجسيده لمظاهر الجمال فيه، وهو قد تذوق ذلك من منظاره الخاص.

وقد قال شكري في وصف البحتري للطّبيعة: «... إنّ الفنّان يتذوّق مناظر الطّبيعة والمرئيّات عموما كما يتذوّق الطّعام من له ذوق خاص في الطّعام والشّراب...»[150]، إذ ليس كلّ شاعر يصف لنا الطّبيعة هو شاعر، ولكنّه الشّاعر الذي يسمعنا صوتها ويكشف لنا عن نباضتها في حال رضاها وغضبها، إنّه يستوعبها ألغازا ورموزا ويبثّها أرواحا وشياطين وعرائس وطيورًا وأزهارًا ومعاني تبوح بها الحياة أو هو الذي يفك مغاليقها ورموزها وتعقيد كلماتها لتفيض شعورًا وآمالاً. فإنّ الطّبيعة مسخرة للشّاعر الكبير الذي ينطقها وهي خرساء يحركها وهي موات لتصبح جزءً عظيما من حياته ومشاعره وعواطفه[151]. إنّ الشّعر الحديث، ولا سيما عند المتأثّرين بالرّومانتيكية الغربيّة: «ازداد قربا من الطّبيعة وإحساسا بها وتجاوبا معها وحاول الشّعراء المحدّثون النّفاذ إلى أسرارها المبثوثة في الكون...»[152]. ولذا نقد العقّاد شعراء النّهضة: «فانظر إلى أشعار هذه الطّائفة... أيمكنك أن تصدّق أنّ ما تقرأه من كلامهم هو كلّ ما تدّخره الطّبيعة لابن القرن العشرين من بدائع الآيات وروائع المضامين والأسرار... ألا ما اضيق الطّبيعة إذن»[153]. ونستشف من موقف النّقد المنهجي العربي من شعر الاتّصال بالطّبيعة في العربيّة تلك النّزعة التّأثرية بالمدرسة الرّومانتيكية التي تنظر إلى العمل الفنّي الإبداعي من خلال علاقة الفنّان بالطّبيعة، وهي علاقة عمادها المشاركة الوجدانيّة القائمة على ركيزة الاتّحاد والتّمازج، يظهر فيها الشّاعر من خلال ما يوهبه لها من أحاسيس وعواطف تتحوّل في أثنائها إلى كائن حيّ ينبض بالحياة والحركة والشّعور. وتلك هي الطّبيعة الفنّية التي يلتحم فيها الفنّ بحياة الشّاعر. وقد عزّز هذا إشادتهم بابن الرّومي الذي تميّز بدقّة تصويره وتشخيصه لظواهر الطّبيعة، معتمدا في ذلك على حواسه التي تعد خاصية من

خواص شخصيّته الخلاّقة على ما يتّفقون، ويعد هذا الموقف أيضا امتدادا طبيعيّا لهذا الموقف من الشّعر العربي التراثي وشعر النّهضة.

وإذا كان الشّاعر الكبير في منظور النّقد المنهجي ذاك الذي يجبر الطّبيعة على التّعبير والإعراب عن مكنوناتها، فإنّ هذه الميزة لا تتوفّر إلاّ بظهور شخصيّته في شعره ظهورا واضحا ومميّزا، ما مفهوم شعر الشّخصية عندهم؟

3 – النّص الذّات:

أ – فعل الشّخصية عند التراثيين:

الدّعوة إلى شعر الشّخصية (أو بروز شخصية الشّاعر في شعره) مبدأ من المبادئ النّقديّة الرّئيسة في النّقد المنهجي ولاسيما عند العقّاد، إذ درس في ضوئه الشّعراء العرب قديما وحديثا، وإن كان في الواقع قد ركّز على ابن الرّومي أنموذجا للقدامى، وشوقي مثالا للمحدثين، انطلاقا من قضيّة التّجديد والتّقليد، أو الطّبع والتّكلف، وإيمانا من أنّ القصيدة هي تجربة ذاتية عن عواطف الشّاعر ومعاناته التي مرّ بها في حياته دون التّقيد بقواعد أو أصول من شأنها أن تؤثّر في ظهور شخصيّته ووجدانه الخاص، يقول المازني ردّا على معارضي اتّجاهه – لعلّه يقصد شعراء النّهضة: «ليس أقطع في الدّلالة على أنّكم لا تفهمون الشّعر، ولا تعرفون غاياته وأغراضه، من قولكم أنّ فلانا ليس في شعره معان رائعة شريفة... أو ليس يكفيكم أن يكون على الشّعر طابع ناظمه وميسمه وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة؟ وهل الشّعر إلاّ صورة للحياة؟ وهل (كلّ) مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة ؟ ... أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه ؟ فكلّ معنى صادق شريف جليل"[154]. فهو هنا يهمل أحد العناصر المهمّة في عمود الشّعر العربي، ويتمثّل في تقسيم المعنى شريفا ووضيعا، وإلزام الشّاعر أن يطلب في شعره صحّة المعنى وشرفه.

فهذا التّقسيم في نظره غير صائب لأنّه يتناقض ومبدأ الصّدق الفنّي الذي يهدف إليه الشّاعر في هذه الحياة التّي تتقاسمها المعاني الشّريفة والمعاني الوضيعّة، ويبدو أنّه يعبّر هنا عن رأي الرّومانتيكية في إيمانها بعمق الحياة وسعتها، ممّا يجعل صدق الشّاعر في التّعبير عمّا يحسّه تعبيرًا مباشرا دون وساطة أو تقليد أو مجاراة هدف أسمى وأرفع، وفي صدقه بروز لشخصيّته وظهورها ظهورا جليّا، لأنّ الحياة التي يرضى بها النّقد المنهجي تلقي ظلالها على الوجود وحدة متكاملة وتجعل الشّاعر ينفرد عن المؤرّخ الذي يسعى إلى تصوير الواقع على ما هو كائن. وأوضح العقّاد الغاية من شعر الشخصية: «فهم بعض من لا يفهمون أنّنا نعني بشعر الشّخصية أن يتحدّث النّاظم عن شخصه ويسرد في كلامه تاريخ حياته، ولم يستطيعوا أن يفهموا أنّه هو الكلام الذي يعبّر لنا عن الدّنيا كما يحسّها هو لا كما يحسّها غيره"[155]. ويزيد المسألة وضوحا: "أنّ الشّاعر الذي لا يعبّر عن (شخصيّته) بكلامه ليس بشاعر موفور الحظّ من الطّبيعة، وأنّنا ليس بالضّروري لنا أن نعرف من كلام النّاظم في أي سنة ولد ومن أي أصل نشأ وعلى أي أستاذ تعلّم ... ولكنّ الضّروري لنا أن نعرف نفسه ما هي ومزاجه ما هو، والدّنيا التي يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه وتقع في روعه وتتمثّل في خياله...»[156]. فليس شاعرا إذن من يريد أن يدون لنا تاريخ حياته ووقائع أيّامه مثلما يفعل المؤرّخ، حين ينقل لنا أحداث العالم أو البيئة التي ينتمي إليها في حوادثها وعقائدها وقيم تطوّرها ورقيّها عن طريق المعاينة والمشاهدة. أنّما الشّاعر المطبوع من تلوح لنا شخصيّته بطبائعها ومظاهر سلوكها، ولعلّ لهذه الرّؤية صلة متينة بالنّزعة النّفسية التي برزت في مفاهيم النّقد المنهجي التي تبرز في الدراسات التّطبيقية للشّعراء القدامى، ومنهم: بشّار وأبو نوّاس وابن الرّومي، والمتنبّي، وأبو العلاء.

إنّ البحث عن مقوّمات الشّخصية التي تلوّن العالم الخارجي بلون حياتها، وتضفي عليه ما ليس فيه، يتجلّى في كتاب العقّاد عن ابن الرّومي، هذا الشّاعر الذي يتميّز بتلك الطّبيعة الحيّة التي تزيدنا شعورا بالحياة من حولنا[157]. وهذه الميزة تتوافر لدى الشّعراء الّذين يعرفون بأسلوبهم، وفي طليعتهم ابن الرّومي والمتنبّي والمعرّي والشّريف الرّضي.

أمّا غيرهم فإنّهم يتباينون في درجة الإجادة، قد نعرفهم بسهولة ودون عناء، وقد يصعب علينا اكتشافهم ويعسر ذلك لأنّ هذه الملامح قد يكون بعضها نفسيّا وبعضها لفظيّا يتعلّق بالصّياغة والتّعبير والاتّجاه الفنّي الذي يميّز شاعرا من آخر[158]، ولم يكن هذا وقفا على العصر العبّاسي، ففي الشّعر الجاهلي مثل هذه الملامح والميزات التي عرفت في شخصيّة لبيد وطرفة وحاتم الطّائي وزهير وغيرهم. فكلّ واحد منهم له صفات خاصة تعود إلى وصفه الصّادق للقيم التي تعارف عليها المجتمع، ويتمنّى أن تسود[159]. وأنكر العقّاد أن يكون التّوليد والاستغراق في المعاني سمة الشّاعرية لدى ابن الرّومي على الرّغم من كثرتها في شعره، لأنّنا إذا حذفناها تبقى شخصيّته ممثّلة في الطّبيعة الفنّية، إذ ليس هناك فرق بين جيّد شعره ورديئه، ففي رديئه ما لجيّده من الإبانة الصّادقة عن شخصيّته[160]. ولكنّ هذه التّوليدات في المعاني تظلّ دليلا على شخصيّته الشّاعرة، لأنّها جزء من تعبيره ومذهبه الفنّي، وحذفها قد يسقط جيّد شعره، ممّا يؤثّر في ظهور معالم هذه الشّخصية، ولسنا ندري كيف يكون ابن الرّومي صادقا في رديء شعره، وهو الذي بزّ الشّعراء وفاقهم في الشّاعرية والابتكار وما عناصر شاعريّته وطبيعته الفنّية إذا حذفنا مثل هذه المعاني، وأردنا الملاءمة بين شخصيّته ومقوّماتها الفنّية التي يمثّلها إنتاجه الفنّي عامة؟ والشّعراء العبيد في الأدب العربي على رأي العقّاد يتميّزون أيضا بظهور الشّخصية ووضوحها، لأنّهم يحتفظون بها في تمثيلهم لأدوار العبوديّة التي عانوا منها على اختلاف درجاتها ومضامينها وأبعادها[161]. وهذا بخلاف الشواعر اللاّئي يفتقدن إلى هذه الميزة لافتقارهنّ إلى الملكة الفنّية النّاضجة[162]، وهذا حكم قد لا ينطبق على الشّاعرات جميعا. والخنساء أنموذج حيّ على الشّخصية المتميّزة، وموقف العقّاد هذا يدلّ على انحيازه للرّجال دون النّساء، ولاسيما الشّواعر منهنّ.

ونظر المازني إلى المتنبّي فرأى أنّه: «من أصحاب الشّخصيات القويّة التي خلقت للكفاح والنّضال لا الاستحذاء والتّمسح بالأقدام. وهذه الشّخصية البارزة ظاهرة في شعره وحسبك شاهدا عليها، أنّه لمّا شعر بتغيير سيف الدّولة عليه وأنشده قصيدة يعاتبه بها ... وهو أشبه بالمحاسبة منه بالمعاتبة...»[163] وهي قوله:

وَمَالِي إِذَا أَشْتَقْتُ أَبْصَـــرْتُ دُونَهُ نَتَائِفَ لاَ أَشْتَاقُـــــــهَا وَسَبَاسِبَا
وَقَدْ كَانَ يُدْنِي مَجْلِسِي مِـــنْ سَمَائِهِ أُحَادِثُ فِيهَا بَدْرَهَـــا وَالكَوَاكِبَا
أَهَذَا جَزَاءُ الصِّدْقِ إِنْ كُنْتَ صَادِقًا أَهَذَا جَزَاءُ الكَذِبِ إِنْ كُنْتَ كَاذِبَا[164]

ويرى العقّاد أنّ بيئة المتنبّي لم تقض على شخصيّته وشعره: «فإنّا إذا عرفنا المتنبّي كما هو ماثل أمامنا في قصائده وأقواله لم يبق وراء ذلك من حقيقة الرّجل إلاّ ما يتشابه فيه صاحبنا وغيره من النّاس قديما وحديثا هو هذا الدّيوان أو هو أجزاء هذا الدّيوان متفرّقات أو مجتمعات»[165]. وأنّه كان: «صادقا لفطرته كصدقه لمشاهد الحياة والطّبيعة من حوله...»[166]. فالبيئة عنده لا تعيق ظهور الشّخصية النّاضجة الصّادقة المتميّزة بتجربتها وأسلوبها ومذهب حياتها. وأثرها الوحيد وهذا التّشابه الذي لا معدى منه والذي يتجسّد مثلا، في الوطن الواحد، أو الانتقال إلى منطقة واحدة، أو النّسب الواحد إلى غير هذه الضّروب من التّشابه والتّوافق التي لا تحول دون انكشاف روح الشّاعر الكبير من خلال مخيلته وأسلوبه. ويعتقد مندور أنّ خفاء بعض شخصيات العصر العبّاسي عائد إلى طرقهم للمعاني التّقليدية، فلم يحرّروا أنفسهم بالخروج عليها، ظنّا منهم أنّ المعاني ملقاة في الطريق يغترف منها من يشاء، والعبرة في الصّياغة التي تكسو المعنى جمالا. أمّا الّذين شذوا عن عمود الشّعر فقد طغت شخصياتهم وظهرت جديدة مغايرة لما ألفناه، وأبرزهم ابن الرّومي والمتنبّي وأبو العلاء[167]. وهذا يقارب حكم المازني، وإن كان أكثر شموليّة وسعة: "والنّاظر في شعر العرب يجد أنّ الشّعراء جميعا ساروا في طريق واحد كما كانوا يسلكون في صحراواتهم طرقا واحدة، وكأنّ المتأخّر منهم يقلّد المتقدّم ويجري على منهاجه. وأكثر الفرق إنّما هو في اللّفظ والأسلوب لا في الأغراض، وحسبك ذلك دليل على ضيق الرّوح والحظيرة والعجز عن التّصرف»[168]. إنّ التّقيد بعمود الشّعر- في نظر المجدّدين – قد كان السّبب الرّئيس لخفاء الشّخصية الشّعرية وعدم إلتفات الشّاعر إلى بواعث نفسه التي تهبه القوّة والتّميز، فيأتي التّحليل بسيطا لا نصيب له من التّدقيق، وهذا ما يجعل شخصيات الشّعراء متشابهة، لا نجد عناء كبيرا في إضافة نتاج شاعر إلى آخر والذين أشار إليهم مندور قد ألزموا إلى حدّ ما بعمود الشّعر ومقاييسه التي تواضع عليها النّقد القديم تقريبا، ولم يكن خروجهم على الإطار والمضمون نهائيّا، وشخصياتهم نفسها لم تبرز بروزا

تاما في كلّ ما نظموا من قصائد، إلاّ في أغراض بعينها منها: الطّبيعة والوصف في شعر ابن الرّومي والحكمة في شعر المتنبّي وتصوير النّفس البشريّة في شعر أبي العلاء. ويمكن أن نضيف تفسيرا آخر هو الفروق الفرديّة والفنّية بين شاعر وآخر، وعند الشّاعر الواحد من حيث إجادته في قصيدة دون أخرى، ومعنى دون آخر، أي التّفاوت في شعر الشّاعر الواحد، وهذا في اعتقادنا دليل على السّجية الصّادقة والطّبع الخلاّق والاستقلال في التّفكير الذي ينبذ التّقليد والاتّباعية الجامدة من خلال وضع الشّعر وضعا جديدا في شكله ومضمونه دون أن يؤثّر ذلك في الصّلة الوطيدة بين الماضي والحاضر.

وكانت عناية العقّاد والمازني بشخصيّة ابن الرّومي أبلغ من عنايتهما بشعره والالتفات إلى مناحي الجودة والجمال فيه. وهذا ما دفع طه حسين إلى مؤاخذتهما، مشيرا إلى أنّ خلافه معهما يتمثّل في عنايته بالشّعر أكثر من صاحبه، ولكنّه يأمل أن يدرسه برفقتهما دراسة جديدة تتناول شخصيّته وشعره معها، ولم يخف إعجابه بدراستهما، ولاسيما بحث المازني الذي شدّه إليه، حتّى أكّد أنّه لم يسبق له أن قرأ أرواع منه عن ابن الرّومي[169]. بيد أنّ مندور يأخذ على المازني متابعته للعقّاد في دراسته للشّعراء القدامى، مع الاقتباس والإحالة، وفضله الوحيد في نظره أنّه درس الوصف عند ابن الرّومي في ضوء نظريّة (ليسينغ) [170]. إنّ اعتماد المازني على دراسات صاحبه لا يقلّل من قيمته مادام يدعّم المبدأ النّقدي، وليس معقولا أن يترك دراسة هؤلاء الشّعراء القدامى لمجرّد أنّ العقّاد درسهم، وبحوثه لم تكن نسخة محاكية لبحوث الآخر، على الرّغم من أنّ الغاية واحدة. ومندور لم يكن موافقا لهم في اتّجاههم إلى شعر الشّخصية: «... وهذا بالبداهة مقياس ضيّق، والأصلح أن ننكر على أعظم شعراء الإنسانيّة وهو (هوميروس) صفة العظمة، لأنّ جميع نقّاد العالم يجمعون على أن شخصيّة (هوميروس) لا تطالعنا قط من قريب أو من بعيد خلال ملاحمه الرّائعة»[171]. وفي اعتقادنا أنّ شخصية الشّاعر لا تظهر في المسرحيّة أو الملحمة بخلاف الشّعر الغنائي، ومندور يقدّم ابن الرّومي والمتنبّي وأبا العلاء وأضرابهم لاستقلال شخصياتهم والتفاتهم إلى داخل نفوسهم. وليس بعيدا أنّه هنا يرجع الفكرة القديمة التي تقرن الشّعر الجيّد بالطّبع، وهذا ما كان العقّاد يرفضه: «وربّما تشدّد بعض النّقاد فجعلوا شعور

الشّاعر بنفسه حدّا بين الطّبع والتّكلف، فإذا قيل للنّاقد وهو يقرا القصيدة إنّه نسى الشّاعر ولا يذكر إلاّ شعره، فالشّاعر مطبوع، وإن كان يلوح له وجه الشّاعر من حين إلى حين بين أبيات القصيدة، فهو عنده متكلّف صنّاع –ولست أنا ممّن يميلون إلى هذا الرّأي، لأنّه يخرج كثيرا من الشّعراء المجيدين من عداد الشّعراء المطبوعين ولا فرق عندي بين شاعر يشعر بنفسه في كلامه وشاعر يغيب في عاطفته...»[172]. وهذا تأكيد للشّعر المثال النّقد المنهجي عند التاريخ للأدب العربي وللشّخصيات العربيّة الإسلاميّة والأجنبيّة.

ويوضّح محمّد مصايف قصدهم الصّحيح من شعر الشّخصية والإشادة به، فهم لا يفكّرون: «... في صاحب هذا الشّعر باعتباره شخصا منفصلا عن نوعه بل باعتباره عضوا ممتازا في هذا النّوع، عضوا له القدرة على أن يرسم لأبناء جنسه الطّريق الأصلح في الحياة»[173]، وأنّهم يريدون: «... أن يكون الشّعر مرآة مجلوّة، نرى من خلالها نفس الشّاعر وما يحيط به من حياة وملابسات»[174]. وقد عارض. س. اليوت فكرة دلالة الشّعر على شخصيّة صاحبه، ورفض ربط هذه الدّلالة بالجدة أو النّضج والتّمييز: «... ليس للشّاعر (شخصية) يعبّر عنها، بل له وسيط معيّن، وهو وسيط فحسب لا شخصيّة، وسيط تتجمّع فيه الانطباعات والخبرات بطرق معيّنة وغير متوقّعة...»[175] ومن هنا: «ليس الشّعر بتعبير عن الشّخصيية وإنّما هو هروب من الشّخصية، ولكن من الطّبيعي ألاّ يعرف معنى الرّغبة في الهروب من الشّخصية ومن الانفعالات سوى من يملك هذه الأشياء»[176]. ولهذا نراه يحدّد مهمّة النّقــد:

«يتركّز النّقد الأمين، والتّذوّق الحسّاس على الشّعر لا على الشّاعر»[177]. ونميل إلى أنّ هذه القضيّة تبدو معقّدة لصعوبة الفصل فيها ولأنّها تقوم أساسًا على الحسّ الجمالي والفنّي الذي يحدّده اتّحاد الشّاعر بفنّه وعلى نحو متين وقويّ. ويعتقد عبد الحي دياب أنّ مفهوم العقّاد لشعر الشّخصية مصدره قراءته لمنهج هازلت في النّقد الذي يطالب فيه النّاقد الكشف عن شخصية الشّاعر من شعره، لأنّ الشّعر يستند إلى شعور الشّاعر بنفسه، وبما حوله بوساطة تفاعله بالشّيء وتجاوبه معه، استجلاء لخفايا النّفس وأسرار الوجود، وذلك في أسلوب فنّي دعامته الصّور الشّعرية الإيحائية لا الصّور المباشرة التّقريرية، ولكنّنا نزعم أنّ هذا التّأثر يستند أيضا إلى المنهل العربي المتمثّل في تلك

الشّخصيات الشّعرية المتميّزة التي ساعدت على استيحاء هذه الفكرة وبلورتها في قالب نقدي، قوامه التّرابط الدّقيق بين الشّاعر وفنّه من خلال عواطفه المتجسّدة في القضيّة أفكارا وأسلوبا وأخيلة وصورًا.

ب – الشّخصية الغائبة عند النهضويين:

إذا استعرضنا معالم القصيدة الشّعرية في القرن التّاسع عشر نجد إسرافا في التّقليد، ومبالغة في المباهاة بمعارضة كبار شعراء الحقبة العبّاسية، وجاء البارودي فاستطاع بملامح شخصيّته القويّة أن يحقّق ما عجز عنه الآخرون وأن يملك القدرة الفاعلة، ويرسم في شعره خطوط حياته على نحوٍ بيِّن، ممّا ينبيء عن رؤية خاصة ميزته من غيره. فالشّعر عنده تعبير صادق عن مضمون هذه الذّات، على الرّغم من نزعته المحافظة التي لم تحرمه الإفادة والإفصاح عن تجربته الشّخصية. وهذا ما جعل دعاة النّقد المنهجي، يولونه عناية خاصة قياسا إلى غيره من الشّعراء الذين تلوه. يقول العقّاد: «... استعرض ديوان البارودي كلّه لا ترى بيتا واحدا إلاّ وهو يدلّ على البارودي كما عرفناه في حياته العامة والخاصة، أو يدلّ على البارودي كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرّخوه»[178].

وأحسن ردّ على مبالغة العقّاد ما قاله عبد الحي دياب: «إنّ العقاد مبالغ حين ذهب إلى أنّه لا يوجد بيت واحد في ديوان البارودي إلاّ وهو يدلّ عليه، لأنّ للبارودي تقليدا واضحا للأقدمين وإن لم يقصده... كنّا ننتظر منه أن يقول: إنّ شعره في جملته يدلّ عليه وعلى شخصيّته»[179]. والعقّاد يرجع أسباب وضوح شخصية البارودي إلى الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسية التي كانت سائدة آنذاك، وإلى أعباء العرف التّقليدي، ممّا جعل شعره مرآة لنفسه ووقائع حياته[180]. وقد ترجم البارودي ذلك بصدق حينما قال:

فَأَنْظُرْ لِقَوْلِي تَجْدْ نَفْسِي مُصوَّرَةً فِي صَفْحَتَيْهِ فَقَوْلِي خَطُّ تِمْثَالِي[181]

ولكنّ دياب يعتمد على قول العقّاد السّابق إنّ: «صدق البارودي في كثير من تجاربه لم يجعل منه شاعرا كبيرا، فثمّة شيء وراء هذا الوصف هو عمق التّجربة والأصالة الفنّية»[182]. ونحن نرى أنّ شعره قد استوعب هذه التّجربة بقدر ما هيّأتها له حوادث دنياه، وليس لنا أن نطالب الشّاعر بعمق التّجربة دون أن تكون لها دوافع تحفّزها.

والبارودي أكسبته الجنديّة خبرات شتّى أضافها على فنّه، وإن افتقر إلى الأصالة الفنّية بحكم التّقليد والمعارضة لإعجابه وتأثّره الشّديد بالسّابقين مع الاحتفاظ باستقلال الشّخصية قدر استطاعته، وهذا التّعبير الصّادق عن الذّات دفع عبد القادر القط إلى أن يعد شعر البارودي إرهاصا للحركة الرّومانتيكية[183]. وقال عن موقف العقّاد منه: «ومع حرص العقّاد في مطلع شبابه على مهاجمة التقليد والدّعوة إلى مفهوم وتعبير جديدين للشّعر، اغتفر هو الآخر للبارودي نزعته التّقليدية لما لمس في شعره من تعبير صادق عن ذاته يبثّ فيه من الحرارة ما يغطّي على ذلك التّقليد»[184]. والحقّ أنّ العقّاد يستند في حكمه إلى أنّ الشّاعر الحقيقي من عبّر بصدق عن النّفس البشريّة، فإذا لم يلتفت إلى وصف حياته، فهو عاجز عن وصف حيوات الآخرين، ولن يستطيع الإسهام في حمل راية الشّعر، ولا يمكن لنا أن نتلقّى منه رسالة الفنّ والحياة[185]. ولكن هذه المشاركة الوجدانية تظل نسبيّة، وتتوقّف على مدى قدرة الشّاعر على تفهّم طبائع غيره وأحاسيسهم، لأنّه من الصّعب على شاعر ما أن يجيد في نقل عواطفه، وعواطف البشريّة معا. والشّاعر الصّادق من ترجم معاناته قبل أن يلتفت إلى سواه حتى تتأكّد التّجربة في نفسه، لتصبح مبدأ من مبادئ شعره، ينافح عنه ويدعو إليه. أمّا شوقي، فقد نال النّصيب الأوفر من نقد العقّاد. وكانت شخصيته الملهم الأوّل لمفهوم شعر الشّخصية عنده. ونراه ينطلق في هذه النّاحية من الفروق بين اتّجاهه واتّجاه الأوّل: "إنّ المدرسة الإبداعية تبرز طابعا شخصيا ينفرد به الشّاعر في مبتكراته، ولا بتعدّد الناظمين على نمط واحد، وأنّ المدرسة تميل إلى التّعميم الذي تغيب فيه النّزعات الشّخصية بين أطواء النمط المأثور، ويتّجه الاختلاف بين النّاظم والنّاظم إلى صيغ التّعبير وأساليب الكلام»[186]. ونراه يحرمه من متانة الشّخصية وتميزها وصدق السّريرة في كتابه (شعراء مصر)، لأنّه شاعر تكلف لا شاعر طبع: «في (أحمد شوقي) ارتفع شعر الصّنعة إلى ذروته العليا وهبط شعر (الشخصية) إلى حيث لا تتبيّن لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التي يتميز بها إنسان بين سائر النّاس... فليس فيه دليل على شّخصية القائل ولا على طبعه لأنّه أشبه شيء بالوجوه المستعارة التي فيها كلّ ما في وجوه النّاس، وليس فيها وجه إنسان. من هذه الصنعة

كانت صنعة شوقي في جميع شعره، فلو قرأته كله وحاولت أن تستخرج من ثناياه إنسانا اسمه (شوقي) يخالف الأناسي الآخرين من أبناء طبقته وجيله لأعياك العثور عليه. ولكنك قد تجد هنالك خلقا تسميهم ما شئت من الأسماء، وشوقي اسم واحد من سائر هذه الأسماء»[187]. وهذا الحكم مبعثه الفرق بين شعر الشّخصية في الموروث القديم، ونظيره عند الاتباعيين، إذ: «أنّ الشّخصية تعطيك الطّبيعة كما تحسّها هي لا كما تنقلها بالسّماع والمجاورة من أفواه الآخريــن، وهذه هي الطّبيعة وعليها زيــادة جديدة، تطلبها دائما لأنّ الحياة والفنّ على حدّ سواء موكلان بطلب (الفرد) الجديد أو النّموذج الحادث... وأنت حين تقرأ شعر الشّخصية تقول: أجل هذه الطّبيعة! ثم تقول أجل هذا هو فلان»[188]. فشوقي – بهذا المقياس – إذا جرد شعره من براثن التكلف والمحاكاة، فقد كان متشبّثا به ومدافعا عنه، وما كان يحسبه فنّا رفيعا لأنّه لم يصف نفسه، ولم يلتفت إلى مشاعره وعواطفه في صلتها بالمجتمع. لكن هل يصدق هذا المقياس على ما نظم جميعا؟ وهل هو شاعر مغمور إلى هذه الدّرجة؟ إنّ العقّاد كان عنيفا في تطبيق هذا المقياس الذي أحال شعر شوقي إلى جملة متراصة من الألفاظ والتراكيب والاستعارات والصور الجوفاء الفارغة، لمجرّد أنّه كان تقليدا واتباعًا. وماذا يقول العقّاد عن قصائده، السّائرة والمغنّاة، وعن تلك التي نظمها بعد عودته من منفاه؟ إنّ هذا الحكم الجزئي لاقى صدودا ومعارضة ورفضا من الباحثين الذي أكّدوا وضوح شخصيته وتميزها [189]، وإن كان هناك من يؤمن بضمور شخصيّته في شعره على نحو ما زعم العقّاد[190]، ويتطرّق العقّاد إلى موضوعات شعر شوقي ليبرر خفاء شخصيّته واضمحلالها، ونراه يقابل بينه وبين المتنبّي في فنّ الغزل لكونه أكثر لصوقا بالنّفس وتعبيرا عن أحاسيسها الحقيقيّة، ولأنّه مرآة مجلوّة تعكس معاناة الشّاعر وتترجم حالته الشّعورية. فالمتنبّي – في نظره – هو الوحيد الذي لا يخلو غزله من حكمة وتبصّر، على الرّغم من ضعف شهرته فيه:

زَوِّدِينَا مِنْ وَجْهِكِ مــَادَا مَ فَحُسْنِ الْوُجُوهِ حالَ تَحُولُ
وَصيلِنَا نَصِلَكِ فِي الدُنــ يَا فَإِنَّ الْمُقَـــــامَ فِيهَا قَلِيلُ[191]

فهو كلام طبع وسليقة، صادر عن رجل حكيم معتد بنفسه خبير بالحياة ومصير الجمال الجسدي الذّاهب[192]، فهل وفق شوقي في هذا؟ يجيب العقّاد: «ولو أنّك قلبت دواوين شوقي لما وجدت فيها بيتا واحدا من هذا القبيل وإن كنت تجد الحكمة وتجد الرّثاء وتجد الغزل وتجد المديح. فإذا عرفت شوقيا في شعره فإنّما تعرفه (بعلامة صناعته) وأسلوب تركيبه... ولكنّك لا تعرفه بتلك المزيّة التي تنطوي وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة...[193]. وخفاء شخصيته شامل لقصائده القديمة والحديثة كافة، حتّى ولو كان الموضوع مدحا أو رثاء: « فعلى كثرة ما نظم في مدح الأمير عباس الثّاني لا نعرف من هو الأمير عبّاس الثاني من تلك المدائح الكثيرة... وعلى كثرة ما نظم في رثاء الكبراء والوزراء لا نعرف فرقا بين وزير منهم ووزير إلاّ في عوارض وحواشٍ لم تتجاوز العناوين وما هو في حكم العناوين. وأيسر ما تمتحن به مراثيه أن تبدل أسماء المرثيين فلا يتبدّل شيء بعد ذلك من جوهر الصّفة أو جوهر الرّثاء»[194] وحتّى مسرحياته الشّعرية التّي تعدّ علامة بارزة في تجديد شوقي، يأتي العقاد ليؤكّد اضطراب شخصياتها وقلقها، إلاّ ما استند إلى التّاريخ والغرام، منها شخصيات المجنون وليلى وانطونيو وكليوباترا[195]. وينتهي إلى أنّ دواعي خفاء الشّخصيات في شعره يعود إلى «خفاء الشّخصية في نفسه، فهو لا يمتاز بحسّ حتّى يدرك مزايا الحسّ وفوارقه في غيره»[196]. وهذا الخفاء في الأساس مردّه إلى علاقة الشّاعر بقصر (الخديوي) الّذي لم يترك له مجالا لأنّ يزيح عنه (كسوة التّشريفة) الملكيّة في أيّ قصيدة من قصائده أو بيت من أبياته، مما يتنافى والغرض الحقيقي من شعر الشّخصية[197]. ويسأل باحث عن تناقض العقّاد في إثباته لهذه الشّخصية ونفيه لها في آن واحد، فتلك مبالغة منه، لأنّ الذّوق لا يمكن له أن يصير كسوة لدى النّاس كافة. فلكلّ إنسان ذوقه الخاص، دون أن يمنع ذلك من أن تتقارب الأذواق بفعل الظروف المشتركة والمتشابهة[198]. ونحن لا نرى في ذلك تناقضا من العقّاد أو خلطا في الأذواق المتنافرة، حتى وإن كانت شخصيّته في مدائحه متميزة وظاهرة، فإنّها لا تنمّ عن استقلال في التّفكير وصدق في الطوية بدليل ابتعاده عن القصر فيما بعد، وتحوّله إلى أبناء وطنه يشاركهم الآلام والأحلام، فهو قد مرّ في حياته الأدبية بدورين: الأوّل مع (الخديوي)، والثّاني بدونه، ورأي العقّاد لم يكن سابقا للدّور الثّاني، وإنّما انسحب على عمله الفنّي عامة. ونميل إلى الاعتقاد أنّ

تركيز العقّاد على ارتباط شوقي بالقصر راجع إلى موقف العقّاد نفسه من طبيعة حكم (الخديوي) ومناهضته الشّديدة، ولا يبعد أن تكون حملته على شوقي حملة على القصر ذاته، قبل أن تتحوّل المسألة إلى تكلف وتقليد للأقدمين، فشوقي كان مداحا وموظّفا فيه، وعلى الرّغم من تغيّره بالابتعاد عنه تبعا للظّروف الطّارئة، ظلّ موقف العقّاد ثابتا، ممّا يوحي بأنّ نقده له قائم على هذه العلاقة أكثر ممّا يقوم على طبيعة شعره فنّا وإبداعا. ويرفض مندور أحكام العقّاد في شعر الشّخصية لدى شوقي، ويرى أنّ هذا الموقف لا يخرج عن حيّز الفلسفة الفردية الّتي يدين لها العقّاد نتيجة تأثّره بالنّزعة الرّومانتيكية، ويسأل على أيّ نحو يمكن لشخصية الشّاعر أن تظهر من خلال نتاجه إلى أن يقول: «... وإلاّ لوجب ألاّ نسمّي شاعرا إلاّ من يصدر عن وجدانه الذّاتي، ويتحّث عن تجاربه الخاصة، ومواضع أفراحه وأتراحه في الحياة، أي الشّاعر الرّومانسي دون غيره من شعراء الكلاسيكية، أو الوجدان الجماعي، أو أهل الفنّ للفنّ ... وعلى أساس هذه المفارقات الواجبة يمكن أن نتبيّن مدى تجني العقّاد على شوقي...»[199]. وكان أولى بمندور أن يتمعّن أكثر في مفهوم النّقد المنهجي لشعر الوجدان الذي يخالف فيه هذه الرّومانتيكية الجانحة حين ينطلق فيه من الصّدق الفنّي والتّوحيد بين حياة الشّاعر وفنّه وبيئته: «... ومن أجل ذلك لا بدّ أن يخلو من كلّ صنعة لفظية، ومن كلّ تكلّف عاطفي. ولا تشترط فيه جدّة المعنى ولا دقّة المنطق، ولا رقّة الأسلوب ولا فخامته. وإنّما شرطه الوحيد أن يكون قطعة من نفس صاحبه، وأن يصادف هوى في نفوس سامعيه»[200]. أمّا إذا كان مندور يرفض هذا الموضوع كلّه فذاك شيء آخر يتطلب منه إنصافا وموضوعية. ويذهب باحث آخر إلى القبول بغموض هذه الفكرة عند العقّاد الّتي يعوزها الوضوح والتّفسير الكافي، فإذا كان يريد بها (الرّؤية العميقة)، فشوقي لا ينكر فضله في ذلك، وإن أراد (السّمة الخاصة)، فشوقي لا يفتقر إليها، أمّا إذا كان يريد أن يرسخ مبدأ رومانتيكيّا، فشوقي ليس من الرّومانتكيين، لأنّه لا يكتفي باستخدام خياله وإحساسه، بل يضيف إليهما عقله وحكمته[201]. وهذا ما لم تفصح عنه أشعار شوقي عامة في الرّؤية العميقة أو السّمة الخاصة، أو ارتباط الفكر بالعاطفة. وكان العقّاد على يقين من صدود أنصار شوقي، فطالبهم بالبرهنة على هذه الشّاعرية المطبوعة أو هذه الشّخصية المستقلة التي يفاخرون بها[202]، لأنّه ينطلق من موقف ثابت لا مجال فيه لمحاولات التّبرير

والتّفسير المقنع، يتجلّى ذلك في كلامه عن (شعر النّماذج) الّذي يعني به: «ذلك الشّعر الذي يصف نموذجا من النّاس كما يكون في الجماعة العامة، ولا ينفذ من وراء النموذج إلى أفراد النّاس (شخصية شخصية) مستقّلة بطابعها عن سائر الشّخصيات الإنسانية...[203]. ويبيّن كيف أنّ هذا الشّعر عامة بدأ يتقدّم ويقترب من شعر التّعبير عن الشّخصية المستقلّة: «تغيّر ذلك كلّه رويدا رويدا في مدى هذه السنين من عهد الثّورة العرابية وما قبله بقليل وظهر بعده الشعر الّذي يقوله (شخص) له شعوره المستقّل وتقديره الخاص...»[204]. وهذه الفكرة مستمدّة من الإيمان بالنّزعة الإنسانية للشّعر الّتي ينبغي أن تتوافر في الشّاعر المطبوع المتحرّر من أغلال التّقليد والصّنعة: «إذا تحدّثنا عن النّزعة الإنسانيّة في فنّ الشّعر، فالمقصود هو صدق التّعبير عن (الإنسان) غير مشوب بالتصنّع والمصانعة وغير مضطر إلى الزيغ والزّيف في وصف ذات ضميره. والشاعر العربي الذي يعيش في العالم الجديد ولا ينقطع عن الحنين إلى موطنه الأوّل لا يخالف بذلك نزعته الإنسانية... ولم نعرف في الأدب العربي القديم شاعرين ينضحان بالعروبة كأبي الطيب وأبي العلاء...[205]. وما دامت شخصية شوقي لم تتّضح في شعره على رأي العقّاد، فهو أبعد من أن يكون أحد شعراء النّماذج الّذين يدلون في أشعارهم على بعد إنساني ونظرة عميقة لا تقف عند حدود الأشخاص.

إنّ شعر الشخصية دليل على استقلال شخصية الشاعر وتميزها وبروزها بروزًا واضحًا وبعدها عن الاقتفاء وضروب التقليد وكلّ ما من شأنه أن يؤثر في صدق عاطفته، ولكن هذا ليس سهل المنال لأنّه يحتاج إلى شاعر قدير ومجيد بقدر ما يحتاج إلى قارئ ذكي متذوق يتفهم مدى صدق الشاعر في الإبانة عن نواحي حياته. ونعتقد أنّ شعر الشخصية يضعف ويقوى، يختفي ويظهر طبقًا لأصالة الشاعر وإبداعه ومزاجه وحالة عصره، وقبل هذا وذلك تتحدّد قيمته في الموضوع الشعري الذي يتناوله الشاعر: فوصف الربيع غير الغزل والمديح غير الفخر وهكذا... إنّ موقف النّقد المنهجي من شعر الشخصية مشابه للمواقف السابقة من الشعر العربي عامّة، مع نوع من المبالغة والغلو أحيانًا، والعناية بشعر الشخصية لا يخرج عن اهتمام العقاد والمازني بالشعراء أنفسهم من حيث التعبير عن ضروب سلوكهم أو أمزجتهم وعقدهم وخلجات نفوسهم.

(جـــ) الدراسة النفسية:

اتجهت عناية النقد المنهجي إلى الدراسات النفسية ــ فضلاً عن دراسة القيم الفنّية والجمالية – وسيلة مثلى لدراسة الشخصيات الأدبية المتميزة واستخلاص صورة لحياة الشاعر من شعره انطلاقًا من الدعوة النقدية التي ترتكز أساسًا على الشعر الوجداني، والتي تتخذ من حالات النفس في سكونها وثورتها واضطرابها أو تباين أمزجتها وطبائعها أداة فعالة لتحليل النص الشعري وتقويمه، ومدى تحقيقه لعنصر الصدق الفنّي والإبداع الشخصي. وممّا يلفت الانتباه أنّ هذه البحوث النفسية قد اقتصرت على شخصيات الشعراء القدامى، ولعلّ لهذا التوجه الخاص علاقة بإحياء التراث، وتمثله تمثلا جديدًا، وذلك باستخدام مقاييس الدراسات النفسية الحديثة وتطبيق نظراتها ومعاييرها على البواطن النفسية للشعراء وينابيعها الأصلية إيمانًا بدورها في العملية الشعرية والإبداعية. فالنقد الأدبي الحديث: «وساطة بين المنشئ والمتذوق، يقوم فيها الناقد بجولة في آفاق التجربة الأدبية التي مرّ بها المنشئ في إبداعه، يتعرف أسرارها ويتقمص مشاعر صاحبها ويعود بكلّ ذلك إلى المتذوق ليساعده على أن يعيش التجربة ذاتها وينفعل بأحاسيسها، ويسرح مع خيالها، وفي ذلك يكمن السر الأكبر للذّة الأدبية ويبلغ الفنّ غايته من الإبداع والإمتاع»[206]. وهذا التذوق الفنّي للشعر ليس جديدًا كلّ الجدّة على النقد العربي التراثي الذي لم يكتف بتحليل النص الشعري بل تجاوز ذلك إلى دراسة الظروف النفسية للشاعر التي أسهمت في خلقه الفنّي.

فما الأسباب التي دفعت العقاد والمازني إلى تفضيل المنهج النفسي على غيره من المناهج العلمية الأخرى مثل المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي والمنهج اللّغوي والمنهج الفنّي...؟ يجيب العقاد عن هذا الاختيار الخاص بأنّ الناقد النفسي: «يعطينا كلّ شيء إذا أعطانا بواعث النفس المؤثرة في شعر الشاعر وكتابة الكاتب، ولا بدّ أن تحيط هده البواعث، إجمالا أو تفصيلاً بالمؤثرات التي جاءته من معيشته في مجتمعه وفي زمانه»[207]. ويضيف على معارضة محمد مندور لهذا المنهج «... نفضل المدرسة النفسية لأنّها تحيط بالمدارس كلّها في جميع مزاياها ولا تحيط مدرسة من المدارس

التاريخية أو الاجتماعية أو اللّغوية أو الفنّية بمدارسة النّقد النفساني إذا جهلنا ملامح الشاعر وجهلنا المميزات بينها وبين غيرها، مع وحدة البيئة والزمان»[208] ومن هنا خص مع المازني كلا من بشار وأبي نواس وابن الرومي بدراسات تناولت جوانبهم النفسية المعقدة وأثرها في الإبداع الفنّي، واتخاذ الشعر ظاهرة لدراسة سلوك الشعراء واضطرابهم وشذوذهم وعقدهم المرَضية وخللهم العصبي. وقد تجلى ذلك في عناية العقاد بـــ (نرجسية أبي نواس) ولوازمها التي تتمثل في التشخيص والعرض والارتداد[209]، وانتهى إلى أنّ: «هذه اللّوازم تنطبق على أبي نواس في خلائقه الأوّلية وخلائقه التبعية وتفسر جميع أحواله حيث لا يفسرها ضرب آخر من ضروب الشذوذ في المسائل الجنسية»[210]. ولكن العقاد يبالغ في الاعتماد على النرجسية مدخلا لدراسة شخصية أبي نواس في إباحيتها وشذوذها، وكأنّه يريد أن يجعل منها عصا يحلّ بها كلّ لغز، ولاسيما في تطبيقه للازمة التشخيص، إذ يزعم أنّه: "يبدو في غزل أبي نواس صراحًا مكشوفًا حين يختار لهواه غلامًا ألثغ كأبي نواس، وإن كانت لثغة هذا بالراء ولثغة ذلك بالسين...»[211]. وذلك في قول أبي نواس يغازل غلامًا ألثغ:

وا بأبـــي أَلْثَغ لاَ حَجَجْتُهُ فَقَـــالَ فـــي غُنْجٍ واخْنَـــاثٍ
لَمَا رَأَى مِنِّي خلاَفي لَه: كَمْ لَقِيَ النَّـــاثُ مِـــن النّـــَاثِ
نَازعْتُهُ صَهْبَـــاءَ كَرخِيَةٍ قد حُلِبَتْ مِنْ كَرْمِ حَرَّاثِ[212]

أو قوله:

يُكَسِّرُ الرّاءَ، وَتَكْسِيـــرُهَـــا يَدْعُو إِلَى السَقْمِ مَعَ الْحَتْفِ[213]

فاللّثغة ليست دليلاً على التشخيص في غزل أبي نواس. وهي ظاهرة عامّة ترافق ارتياحنا لمن يلثغ في كلامه. ويذهب أيضًا إلى أنّ هذه اللاّزمة تتجسد في صاحبته (جنان) على نحو كبير، لأنّ صفاتها النفسية والجسدية تبرز من خلال ميلها لجنسها[214]، وهذا لا يعني انعدام ميلها إلى الجنس الآخر، وليس التوحد في الاسم بينه وبين الجارية [215] كافيًا للدلالة على ظاهرة التشخيص، وإلاّ لاستغنى أبو نواس عن الأخريات، ولاسيما (جنان) التي كلف بها كثيرًا. وفي لازمة العرض تطرق إلى هيام أبي نواس بالخمرة وجهره بها: " فإنّ الخمر أداة حبّ للتدليل الذي يكمن في أعماق

(النرجسية) وحبّ أبي نواس لها حبّ للتدليل الذي لا تستغني عنه طبيعة الافتتان بالذات أو توثين الذات ومن هذا التدليل هذا الترنم بالتاج والملك والامتياز بمقام للشرب لا يكافئه كلّ مقام...[216]. وينتهي من هذا التعليل إلى أنّ النرجسي يبيح المحرمات، ويستبقي المبطلات في كلّ أعماله وأقواله[217]. فإذا أخذنا بكلامه يصبح كلّ مراهق أو متمرد من أهل الفنّ والأدب نرجيسيًا، فالإغراق في تعظيم الذات لا يعني في كلّ الأحوال الدعوة إلى استباحة المحرمات، أو خروجًا على الأحكام الشرعية والقوانين الوضعية. وقد عدّ نرجيسية أبي نواس مرضية وليست طبيعية فهو شخصية أنموذجية: «اجتمعت فيها دلالات التكوين ودلالات النشأة البيتية ودلالات المجتمع ودلالات العصر بحذافيره حيث عاش بين البصرة والكوفة وبغداد أو حيث عاش فترة من عمره في الديار المصرية...»[218]. ويشرح كلّ دلالة من هذه الدلالات التي تفصح عن شخصية أبي نواس المجهولة[219] دون أن تخلو هذه الشروح من مغالاة إلى حد التعسف والشطط، وكأنّها قضايا مسلم بها، توحي بتأثره في استخدام المنهج النفسي، ولاسيما فيما يتعلق بالغدد والجنس وبياض البشرة وضعف جهاز التنفس (الحنجرة) علامة من علامات النرجيسية النواسية[220] هذه: «النرجيسية التي تطلعنا على جانب من أبي نواس (الشخص) وليس (الشاعر)، ولكن العقاد يكون أكثر جدوى للدراسة الفنّية النقدية في كتاباته عن الشعراء الآخرين كابن الرومي وجميل وابن أبي ربيعة وامرئ القيس»[221]. وهذا يعني إسرافه في استخدام مقاييس علم النفس في دراسته هذه. وبأسلوب أكثر حماسة.

وفي دراسة العقاد لابن الرومي أستخلص أوصافه البدنية وهيئاته الحركية من شعره وأخباره[222]، وأنّ ديوانه: «قد تجاوز حدّ الترجمة الباطنة، إلى الترجمة التاريخية، لاشتمال وجدان الرجل عليه وفرط استيعابه في شعره، وشدّة الامتزاج بين حياته وفنّه» [223]. وهو ما وصفه بالطبيعة الفنّية عند ابن الرومي، أي شدّة امتزاج حياة الشاعر بفنّه. وإذا كان العقاد يبدو في كتابه عن (ابن الرومي) أكثر موضوعية ودقة من بحثه في (أبي نواس) فإنّه لم يتخلص من بعض مبالغاته، وهو يستخلص من شعر ابن الرومي نفسيته غير السوية (المرضية) إذ نراه يعقب على وصفه للأرض في فصل الربيع:

تَبَرَجْت بَعْدَ حَيَاءٍ وَخَفَرٍ تَبَرُجَ الأُنْثَى تَصَدَّتْ للذّكَر[224]

بأنّ أرجع هذا الوصف إلى الشعور الغامض الناتج عن اضطراب في الجهاز التناسلي الذي تدلّ عليه أيضًا شهوته في وصف محاسن المرأة، وفي أهاجيه فيمن عيروه بالعنة، وفي رثائه لأبنائه[225]. وهذا دليل على تأثره بعلم وظائف الأعضاء، ولكنّه تأثر انحرف به عن جادة الصواب ولب الحقيقة، فما دخل اضطرابات الجهاز التناسلي في أهاجيه ومراثيه وأوصافه؟ أمّا المازني فإنّه يعقب على التشبيه في بيت ابن الرومي السابق بأنّ المرأة لا تتزين لزوجها ولا تتحلى بالحلي إلاّ وسيلة للحفظ على النوع[226]. وهو ما يراه العقاد مخالفًا لتفسيره، لأنّ المازني يمزج: «في التشبيه بين المذهب الحسّي والمذهب النظري»[227]. ولا يعني أن يكون التبرج وسيلة لتحقيق الوظيفة الجنسية عند كلّ النساء، ولا يعني أيضًا أنّ وصف ابن الرومي في البيت السابق دلالة على اضطراب في جهازه التناسلي. ويذهب المازني في استنباطه الملامح الرئيسة لشخصية ابن الرومي من خلال شعره إلى أنّ تمرد الشاعر على الحياة والمجتمع يعود إلى عدم قدرته على التكيف وتوهم اضطهاد الناس والطبيعة له، ممّا طبع أعصابه بطبع التوتر والاضطراب، وهو ما ينطبق به فنّه[228]، وإنّ جهازه العصبي كان مختلا غير منتظم مثلما يظهر في رثائه لأبنائه، وسرعة الغضب، وحدّة إحساسه الجنسي الذي يفتقر إلى الاعتدال والانتظام، ولكن هذا الاضطراب في الأعصاب يرجع في الأساس إلى طيرته التي عرف بها[229]. وهو ما يقول به العقاد: «فأصل البواعث التي أصابت ابن الرومي بداء الطيرة هو اختلال الأعصاب قبل كلّ شيء...»[230]. فهل يعني هذا أنّ كلّ متطير مصاب باضطراب في الأعصاب؟ ويؤكّد العقاد أنّ من مزايا: «الطيرة في ابن الرومي ذوق الجمال وتداعي الخواطر...» [231].

ويرجع المازني ذلك: «إلى اقتداره على التشخيص وإلباس المعاني صور الأحياء»[232] وهو ما نتخيله أبلغ من تأويل العقاد وتفسيره، وأنّ خلطًا بين العبقرية والطيرة، وهو ما نراه إسرافًا في إصدار الأحكام. وتناول الاثنان ظاهرة السخرية عند ابن الرومي، فتكلم عليها المازني في فصلين من كتابه (حصاد الهشيم)، ويبيّن أنّ أسباب سخريته وأهاجيه تعود إلى حدّة طبعه وسرعة غضبه، وإلى المجتمع الذي كان

يبيح للشاعر أن يفحش في القول، ولكن ذلك لم يمنعه لأن يكون جادًا في حياته[233]. ويذهب العقاد إلى أنّ السخرية عنده حالة طبيعية: «فلا جرم يسخر وعناصر السخر في نفسه وفي زمنه! ولا جرم يسخر وهو مهيأ للسخر فيما عدا ذلك بتعدد أصوله وتوزع أهوائه وعصبياته...»[234]، ومن ثمّ: «فقد اجتمع لابن الرومي... من عناصر السخر ما لم يجمع لأحد في عصره اجتمعت له دقة الملاحظة والإحساس وعمق الشعور بالمتناقضات في نفسه وفي زمنه ... فهو ساخر لا يبارى في سخره، وعابث مطبوع على العبث بكلّ شيء حتّى صحبه ونفسه. يستخدم السخر في الهجاء والمديح والمطايبة والمعاتبة...»[235] والظاهر أنّ العقاد لا يفرق بين الشذوذ واضطراب الأعصاب والعبقرية حين يرجع صفات ابن الرومي إلى طبعه وسليقته، ولم يبحث عن أسباب هذا التميز ودواعيه. ويغلو حين يقرر أنّ عيوبه التي حببت إليه الهجاء تتمثل في الشهوانية والضعف[236]. وهذا بخلاف ما قال به المازني.

وربط العقاد بين سخرية المعري وتشاؤمه، ورأى أنّ السخرية عنده ملكة مطبوعة تدلّ على مزاجه[237]. وهذا بعكس سخرية بشار في فكاهته التي تعود إلى اللاّمبالاة وقلّة الاكتراث تنفيسًا لعاهته[238] ولكن المازني يرى أنّه: « كان دقيق الإحساس بما يعرضه للسخرية والهزء... »[239]. وهجاؤه لم يقله عن طبع واستعداد فطري، وإنّما للشعور بالنقص في نسبه وفي بدنه ومن عماه ودمامته، وأسهم العصر في تزكية هذا الشعور، لميله إلى التمرد على الموروث[240]، بيد أنّ تمرد بشار لم يكن عميقًا، على الرغم من تبرمه الناتج عن فرط الشعور بالذّات، ولهذا فهو أكثر ميلا إلى المدح منه إلى الانطواء أو الحزن[241]. ولعلّ ذلك علاقة بموقفه المتمرد من المجتمع الناتج من شعوره بالنقص لدمامته وعماه اللّذين يثيران السخرية والاستهزاء. وابن الرومي عند المازني قد فطن: «إلى ضرورة الدمامة في حيثما أراد أن يحيل المهجو مضحكًا وموضع استهزاء. وقد هجا كثيرين ولكنه إذا أراد أن يركب المهجو بالسخرية والفكاهة ألزمه صفة الدمامة. وقد تفرد هو والمتنبي من بين شعراء العرب بدقة التفطن إلى هذا...» [242]. ودرس العقاد والمازني العظمة في شخصية المتنبي، وأنّها من أسباب تألقه وشهرته[243]. يتبيّن لنا أنّ العقاد والمازني في دراستهما لهؤلاء

الشعراء وغيرهم من خلال أشعارهم يستندان إلى الأسس والمبادئ النفسية، مع التركيز على أعضاء الجسم في وظائفها، وفيما توحيه من دلالات من الحياة الباطنية. فما موقف النقد الحديث من مثل هذه الدراسات التي تفسّر الشعر تفسيرًا نفسيًا؟

إنّ هذا الموقف كان صارمًا، وانصب أكثره على مآخذ العقاد في تطبيقاته لهذا المنهج وإهماله لعناصر الشعر الأولى ونواحي الجمال والإبداع فيه، حين مزج بين طبيعة الشعر وعلم النفس. وكان مندور على رأس الرافضين لمنهجه إذ ذهب إلى أنّ عناية العقاد انصبّت على التحليل والتفسير، لا على التقويم الجمالي والفنّي، واختياره لهؤلاء الشعراء جاء مقصودًا لتطابقه مع فلسفته الفردية[244]، دون النظر إلى الشعر من خلال صلته بالحياة والعصر والبيئة[245]، وهذه الدراسات الأدبية[246] قد انحرفت عن ميدان الشعر، وليس لها دخل في هذا الفنّ ونقده، والصواب هو الرجوع إلى البحث عن تفاعل شخصية الشاعر بالظروف المحيطة به، لأنّ الشعر فنّ لغوي جميل لا يقتصر فقط على دراسة شخصية الشاعر[247]. وحملته على أصحاب هذه المناهج قصد منها ترسيخ اتجاهه في النقد المتمثل في دراسة الشعر فنًّا وذوقًا وتأثيرًا جماليًا: «... وهذا ما حاولنا أن نضيفه إلى اتجاهات النقد والدراسات الأدبية في نهضتنا الحديثة وصدرنا عن هذا الاتجاه فيما نشرنا من كتب ومقالات»[248] مؤكدا صلاحه وفاعليته ومرونته في فهم شعر الشاعر[249]. وهو الموقف نفسه الذي اتخذه طه حسين الذي يؤمن بعدم جدوى هذا المنهج الذي استخدمه العقاد في دراسته لنرجسية أبي نواس[250]. وطه حسين يهدف إلى الدعوة إلى الدراسة التاريخية من وراء نقده هذا[251]. وذهب حسين مروة إلى تخطئة العقاد فيما سمّاه (الشذوذ الجنسي عند أبي نواس، مستغربًا انتقال هذا الاتجاه إلى الجامعات العربية[252]، داعيًا إلى إلغائه وإحلال المنهج الواقعي محله[253]. إنّ هؤلاء النّقاد لم يرفضوا منهج العقاد، إلاّ ليستبقوا مناهجهم ممّا يتطلب دراسات مقارنة لهذه المناهج غيرها، لتتضح الرؤية التي بها تبرز معالم الشعر العربي دون الإساءة إلى طبيعته وخصوصيته، وصلته بالتراث. ويرى آخرون أنّ العقاد عزل الشاعر عن حياته وبيئته وقيم مجتمعه[254] وأنّ البحث في التحليل النفسي يحتاج إلى اطلاع عميق على طبيعة الجهاز العصبي وعوامل التأثير

فيه[255]، وأنّه لم يستخدم طرق التحليل النفسي استخدامًا سويًا وحسنًا، على الرغم من مبادرته الجادة[256] التي ارتفعت بهذا الاتجاه إلى منزلة المدرسة، نظرًا لإيمانه القوي الذي ازداد بالردّ على معارضيه في أعوامه الأخيرة[257]. أمّا محمد النويهي[258] فحكم على العقاد في دراسته لابن الرومي بأنّه رجل مختل الأعصاب، شديد الانفعال، شاذ، انطوائي وعظيم الإقبال على الذّات[259]. وهو حكم أنطلق فيه من الأوصاف التي أسبغها العقاد على ابن الرومي، فهل يعني هذا أنّ النويهي نفسه مصاب بعقدة أوديب التي استند إليها في دراسته لأبي نواس؟

ويذهب محمد مصايف إلى أنّ العقاد قد غلا في تطبيق النرجيسية على شخصية أبي نواس: "...فهو لم يبحث في حياة أبي نواس بحثًا نفسيًا، لأنّه احتاج إلى هذه الطريقة لفهم أدبه وشعره، ولكنّه فعل ذلك لأنّه قرأ كتبًا في الدراسات النفسية فأعجبته، واعتقد أنّها تصلح للتطبيق في مجال الأدب، دون التفكير في أنّه بذلك يقحم علما على فنّ يختلفان في الماهية وفي الغاية، وخاصة أنّه فعل ذلك في أبي نواس الذي يرجع موته إلى ما يزيد على ألف سنة، والذي كثرت فيه الأقاويل والتزويرات..."[260]. إنّ العقاد وإن بدا تأثره واضحًا بالاتجاه النفسي في الأدب، إلاّ أنّه لم يغفل كلّية الدراسة الفنّية وهو واقع تحت تأثير المقاييس النفسية الغربية التي لم تمنعه من أن يتقمص شخصياته التي تميّزت بها دراساته: «... إنّني لا أكتب عن الشخصية إلاّ بعد أن أتقمصها وأتلبس بها حتّى أدرك جميع تصرفاتها. وكيفية تفكيرها وإحساسها»[261]. ومع ذلك فإنّه في نظرنا لم يوفق في تتبع عقد هذه الشخصيات واستخلاص الحقائق المعبرة منها، على الرغم من أنّ دراسته مع المازني للشعراء التراثيين قد كشفت على جانب منهم في حياتهما معًا، ولاسيما فيما يتعلّق بعقد مرضية، منها الانطوائية والطيرة والتشاؤم وإيثار الوحدة.

وإذا كانت مباحث العقاد والمازني وغيرهما من النقاد المحدثين للشعراء القدامى قد أثرت النقد العربي، ووسعت من مجالاته بتطبيق مقاييس علم النفس وفروعه على شخصيات هؤلاء الشعراء، فإنّها ظلّت بعيدة عن الدراسة الفنّية والجمالية والأسلوبية. وذلك لأنّ استيراد النظريات الغربية ومحاولة إقحامها وتطبيقها على

الشعراء التراثيين تسيء إليهم كثيرًا، لأنّها تخضعهم لمعاييرها حين تصفهم بما ليس فيهم[262]. تجنبًا لما من شأنه أن يشوّه حقيقة الأدب وماهيته. يرى سيد قطب أنّه ينبغي: «أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظلّ مع هذا مساعدًا للمنهج الفنّي والمنهج التاريخي، وأن يقف عند حدود الظّن والترجيح، وتجنب الجزم والحسم، ولا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية، فالأديب الصادق يحسّ بشعوره وملاحظاته في محيط أوسع ممّا يصل إليه الباحث النفسي... فالأديب يدرك الشخصية الإنسانية كلا مجتمعا لا تفاريق مجزأة وتنطبع في حسّه وحدة، تتصرف بكامل قواها في كلّ حركة من حركاته»[263]، وتبقى هذه الدراسات على اختلاف مشاربها محاولة من محاولات النقد العربي الحديث، وظاهرة من مظاهر تأثره بالمدارس النقدية الغربية على أن تتوحد النظرة وتكتمل الأداة لتكوين مدرسة عربية أصيلة وجادة، تستمدّ خصائصها ومميزاتها من التوفيق الإيجابي والموضوعي بين قيم التراث ومتطلبات الحياة العصرية في صدق تجربتها.

4 – الاجتماعي ونقض الإحساس:

(أ) زيف القول في المناسبات:

إنّ شعر المناسبات من الموضوعات التي نالت نصيبًا وافرًا من مبادئ النّقد المنهجي لاتصاله بظاهرة الصدق الفنّي، والإلهام العاطفي والإخلاص في الإحساس والمشاعر واستقلال الشخصية. وقد رفضه العقاد والمازني وشكري، ووقفوا منه موقفًا صارمًا وأنكروا على الشاعر الحديث النظم فيه لأنّه يتناقض وفكرة التجديد والخلق في الشعر العربي. فهو سمة من سمات التقليد وغياب الإحساس الصادق. ولهذا نجد المازني يثني على نهج المجددين المحدثين الذين انصرفوا كلّية عن تسجيل الأحداث اليومية التي كانت تطرأ على المجتمع: «زهد الأدب الحديث في التقليد، ونظر رجاله بعيونهم، وأحسّوا بأعصابهم، وفكروا بعقولهم، ففتحت لهم آفاق رحيبة جدًّا صرفتهم عن القول في الأحداث العارضة وشغلتهم بما هو أعمق وأصدق في الحياة، فلست تراهم يقولون في الحوادث إلاّ إذا استفزت نفوسهم وحركتها تحريكًا قويًا

يجري الشعر على ألسنتهم، لا تكلفاً ولا تقليدًا... ولا مانع من أن يقول الشاعر في السياسة والحوادث إذا أحسّ دافعًا قويًا إلى ذلك كما يقول في غير ذلك إذا بعثته البواعث»[264]. وهذه إشارة منه إلى صدق المجددين.

ورفض العقاد تقسيم الشعر قصائد اجتماعية، يعني بها أصحابها شعر الحوادث العامّة، وقصائد غير اجتماعية تهتمّ بما يصدر عن النفس[265]. ورفض أيضًا أن يكون الشعر الاجتماعي بابًا جديدًا في الأدب العربي، لأنّ الشعر القديم لم يخل من تسجيل الوقائع التي كانت تعني شعراءه، لا يفسر حدوثها الآن على أنّه روح جديدة أو طريقة مبتكرة[266]. وينكر أيضًا ما أطلق عليه (الشعر غير الاجتماعي) ويقصد به شعر الذّات، وتعليل ذلك أنّ الشعر الذي لا يؤثر في قراءه، ولا يفصح عن حقيقة المجتمع وحالته ليس شعرًا، وأنّ كلّ شعر يبين عن الذّات ويعبر عنها هو اجتماعي، وإن لم يعن بتسجيل حدث أو عمل، لأنّه يؤثر في المجتمع ويزيح النقاب عن أوضاعه[267]. فالشاعر يظلّ اجتماعيًا معبرًا عن آلام المجتمع وأحلامه، لأنّه جزء منه ومرآة عاكسة له، ولو لم يبادر بالنظم في أحداثه ووقائعه.

ويقف شكري من شعر الحوادث الموقف نفسه، مثل النظم في افتتاح مدرسة، أو زيارة صاحب جاه، أو إقامة حفلة، أو تصوير حريق... وساء لذلك ذوق القراء الذين ألفوا هذا الضرب من القول، فمالوا عن الشاعر الذي يسمو عنه، مثلهم مثل أولئك الذين يقيسون إجادة الشاعر بعدد القصائد التي نظمها في مناسبة أو حدث، ممّا يدل على فساد الأذواق ومهانة الشعر التي حولت مهمته إلى مصنع للأوزان[268]. وهذا يؤكّد دور الباعث النفسي في إنجاز النص الشعري وتهيئته للقراء، فقد تكون قصيدة واحدة منبعثة من نفس صادقة واعية كافية لترجمة معاناة المجتمع وقضاياه المهمة، ومن ثمّ يعدّ من أصعب أنواع الالتزام بين الشاعر والمجتمع، بصفته قوة محركة ومؤثرة.

إنّ شكري في إنكاره المطلق لشعر المناسبات العامّة يوطد ــ مثل صاحبيه ــ الدعوة إلى شعر الوجدان: «إنّما الشاعر هو الذي يحاول أن يبلغ إلى أعماق النفس، وإن يضرب على كلّ وتر من أوتارها، والذي تسمو معه النفس عن تلك الحوادث على

سماء الشعر فينشقها نسيمه وينعشها بنفحاته...[269]. وقد يبدو لأوّل وهلة أنّ شكري يقيم حاجزًا بين الشاعر والمجتمع من حوله حين يتوسم فيه السمو بالنفس عن مثل هذه الأنواع من القصائد بطريق التأثير على غرار النزعة الرومانتيكية، لكننا نرى أنّ ذلك لا يبعد عن ماهية علاقته بالمجتمع، فهو لا يريد للشاعر أن يكون بارعًا في الاحتيال على نفوس سواه للتأثير المباشر فيها، وإنّما يدعو إلى الصدق الذي يؤثر فعلا في القارئ الجاد. وإذا سما الشعر عن هذه الموضوعات، فقد سما عن التقليد والتكلف، لأنّه مسبار النفوس لا مسبار الحوادث الطارئة والمناسبات الخاصة التي لا يكاد كثير من الشعراء أن يصدقوا فيها أو يلبوا بواعث النفس.

إنّ شكري لا يبخل باعترافه بدور الأفراد في إثارة الشاعرية، بيد أنّه لا يرض بذلك: "ولا أنكر أنّ الأفراد من الناس هم الذين يستثيرون خواطر الشعر ولكن هذا القول لا يستدعي أو تكون كلّ قصيدة في فرد معين. نعم، الأمر يستدعي ذلك عند المداحين والهجائين ومن جرى مجراهم، ممن لم يضع لنفسه سننًا عامّة في فنّه، يجري في نهجها. أمّا القول في أفراد، فهذا أوّل مذهب وأوّل عصر من مذاهب الشعر وعصوره وأمّا المذهب الحديث فهو أن تكون الطبيعة البشرية ماثلة أمام الشاعر، يأخذ منها لقصيدته ما يقتضيه الفنّ»[270]. ومن هذا المنطلق يبوح بموقفه الثابت الذي لا يخلو من صرامة وشدّة: «إنّي أحتقر رأي الجماهير فإنّ ذوق الجماهير في الآداب والفنون فاسد في كلّ مكان فهم يحسبون أنّ من أجاد التهاني والمدح والمراثي والأهاجي وأوصاف الحوادث اليومية الحقيرة كان من الصنف العاشر هذا شاعر الحقائر شاعر المظاهر الكاذبة والقلوب الكاذبة»[271]. والشاعر الحق في نظره إنّما هو: «شاعر القلب فهو الذي يصف عواطف النفس وأطوارها... وهو الذي يصف أساليب الحياة التي تجول فيها هذه العواطف كلّ مجال ومظاهر الوجود التي تتعلّق بها العواطف فهو الشاعر الذي عواطفه مثل عواطف الوجود...»[272]. وإذا كان المازني والعقاد قد أباحا التعبير عن الحوادث العامّة شرط صدورها من صدق في الشعور والإحساس، فإنّ شكري يلغي هذا الصنف ويعده افتعالا وزيفًا لحقائق الأمور. ممّا يدلّ على أنّه أكثر التزامًا بوجدانية الشعر، وإن قال بعض القصائد في مناسبات محدودة.

وبرر المازني شيوع ظاهرة التكسب في شعر الأقدمين بكساد البضاعة الشعرية التي تضطر الشاعر إلى أن يتجه إلى الأشراف ليبسط في ذاكرته إلاّ أنّ هذه الحالة بدأت بالزوال والاندثار تبعًا لتطور حركة المجتمع وظهور الجمهور عاملا فعالا، ممّا يمنح الشعراء حرية واستقلالاً في فنّهم[273]. وفي اعتقادنا أنّ رواج الشعر في القديم لم يكن بدافع كساد البضاعة التي تضطر الشاعر اضطرارًا إلى المديح طمعًا في المال والجاه، بقدر ما تعود من ناحية إلى الفروق الاجتماعية السائدة، ومن ناحية أخرى إلى تلك المنزلة التي يحلها بعض الشعراء لأهل الكلمة والفضل. فالشعراء طرقوا أبوابًا غير المديح، وحتّى لو كان الموضوع كلّه مديحًا، فلا يعني هذا في أحسن الأحوال كسادًا في الإنتاج الفنّي، وهو بهذا المعنى يعبر عن ظاهرة فنّية واجتماعية في عصر من العصور. وخير ما نتمثل به هو مديح زهير(لهرم بن سنان والحارث بن عوف)، فهو ابرز دلالة على انتشار القيم الأخلاقية التي تدعو إلى السلم والفضيلة والأخوة، دون أن ينتظر الشاعر من ورائه جوائز أو هدايا غير الثناء والإطراء.

ويفرق المازني بين عمل السياسي وعمل الشاعر. فيذهب إلى أنّ وظيفة الشاعر ليس أن يكون سياسيًا، وإذا بدا له أنّه لا مناص من الكتابة في شؤون السياسة، يجب أن يتناولها تناول الأديب يصور وينقد، لأنّ وظيفته المثلى في تصوير نمط الحياة الذي يفضله[274]، لكن هل استطاع المازني مع صاحبيه أن يلتزموا بهذا المبدأ؟ إنّ المطلع على حياتهم وما شابها من مشكلات وصعاب يقف على حقيقة تمرسهم بشؤون السياسة، ألم يهجُ العقاد والمازني وظيفة الصحافة من أجل المشكلات السياسية؟ ألم يقض ــ وهو عضو بالبرلمان ــ تسعة أشهر بين حيطان السجن (من تشرين الأوّل عام 1930 إلى تموز عام 1931) بسبب موقفه الصادر والثابت من الدستور الملكي؟ أمّا إذا كان المازني يعني مشكلاتها فذاك أمر آخر.

ويبطل العقاد مذهب دعاة الشعر الاجتماعي في ربطهم بين النظم في هذا الموضوع والعصرية، ظنًّا منهم أنّ الشاعر لا يكون عصريًا دون الكتابة في حوادث السياسة والاجتماع. فالداعون إلى هذا الشعر، لديه، قوم لا يفهمون من الشعر إلاّ قشوره. ويعيب على الذين سألوا إبّان النهضة العربية عن دور الشاعر المصري في إذكاء الحماسة

وبث الشعور فلم يعثروا على نشيد وطني واحد، أو على خطبة قد سجلت ما جد داخل المجتمع من أحداث فأنكروا أن يكون للشعر فائدة ترجى بعد هذه السلبية في الموقف، وعدوا ذلك نكسة وغياب الروح الوطنية عند هؤلاء الشعراء[275]. فليس يعاب الشاعر الذي لا ينظم في هذه القضايا، ولا ينبغي أن يقال عنه إنّه ضعيف الإيمان بالوطن الذي يحميه ويدافع عن كرامته[276]، فهو ينظر إلى الشعر على أنّه أوسع من أن نحصره في هذه الحوادث والتسجيلات اليومية التي تزول بزوال مسبباتها. والشاعر الصادق من حمل بين ضلوعه آلام البشرية وآمالها، وهو الذي ينبغي أن يفخر به الوطن، وتعتز به الأمّة. وليس تجديدًا عنده أن يتنازل الشعر عن مهمته السامية فتصبح قصائده شبيهة بأخبار الصحف والمجلات في متابعتها الأحداث السياسية والاجتماعية. ذلك أنّ الشاعر لا يختلف إحساسه عن أحاسيس الآخرين بإزاء هذه الأشياء، لكنّه عوض أن يتناول هذه الحوادث طبقًا لواقعها يؤثر أن ينقلها لنا في قالب رواية خرافية لا تمت في ظاهرها إلى هذه الاجتماعيات، فقد يتحول الغضب السياسي في طبعه إلى نداء قوي يفعل فعله في النفوس والهمم[277]، بيد أنّه ليس في كلّ الأحوال وبالتأثير نفسه.

(ب) خطاب المديح وآنية التفاعل:

في مقارنة عقدها العقاد بين الشعرين: العربي والانجليزي انتهى فيها على أنّ شعراءنا قد انفردوا من بين شعراء الأمم الأخرى بهذا المديح الفردي الذي يسلك فيه الشاعر مختلف الطرق والوسائل إرضاء للممدوح، وإضفاء شمائل الفضيلة والكرم وحسن المنبت عليه، طمعًا في رضاه وعطائه. فإذا حصل هذا في مجتمع غلبت عليه العلاقات الفردية فلا يصح أن يقبل من مجتمع جديد تطور وتعقدت فيه منابع الحياة، فصارت أعرافه ترفض المدح غير الصادق، فالشاعر هنا إذا انفرد بالممدوح بالغ في الإطراء وتعداد خصاله وطباعه، ولكن إذا وقف شاعر الأمّة أمام أمير الأمّة فإنّه يذكر مفاخر الأمّة جاعلاً الأمير رأس فخارها وسؤددها، وقد وجد مثل هذا في الشعر العربي القديم، وإن كان قليلاً[278]. إنّ المدح إذن عنده غير منكر وليس معيبًا، إن

تحول من الممدوح (الفرد) إلى الممدوح (الجماعة) لا يعبر عن أمّة بكاملها بما فيها راعيها وقائدها، ممّا يضمن له البقاء والديمومة. وقد سبقه نجيب الحداد إلى ذلك، حيث بيّن أنّ الإفرنج: «لا يستعملون التمدح في كلامهم بل يعدونه عيبًا ونقصًا خلاف العرب الذين جروا على هذا الأمر دهرًا طويلاً وجعلوا له في أشعارهم بابًا خاصًا على أنّه من كونه مباحًا عند العرب فهو اليوم من المذاهب المرغوب عنها لما في طبيعة العصر من إبائه إلاّ إذا دعت إليه ضرورة تدفع الشاعر إلى مثله في مقام النضال والمدافعة عن الأحساب»[279]، والشاعر الجاهلي عنده صادق في قوله، إذ لا نجد فيه: «اختلاقًا في المدح ولا تطرفًا في الإطراء ولا إفراطًا في الثناء إلاّ ما جرى على طريق الاعتدال ولم يخرج عن حدّ القبول السائغ في الأفهام على غير ما صار إليه المدح بعد ذلك من الغلو الزائد وكثرة التشعب في إبراز المعاني الخيالية والصور الوهمية والخروج تارة إلى المحال...»[280]. وربط هذا التغير في طبيعة المديح إلى الانتقال الحضاري الذي شهده العربي في العصور التي تلت الجاهلية[281]. ونستشف من مقارنتنا لنصوص الاثنين أنّ العقاد قد أخذ هذه الفكرة واستوحاها ممّا كتبه نجيب الحدّاد، دون الإشارة إليه، وراح يتابع على غرارها تطورفُن المديح في علاقته بالتكسب. ممّا يبيّن بجلاء أنّ بعض آراء أصحاب الديوان النقدية هي امتداد الآراء سابقيهم وخلاصاتهم، فهي ثمرة من ثمرات قراءتهم لما يكتب في الشعر العربي، ولاسيما جوانب التطور التي مسّته. ويلاحظ هنا تفرد العرب بفنّ المديح، وهو دلالة على العلاقات الاجتماعية والطبيعة العربية السمحة التي تجسّدها بجلاء صلة الفرد بالقبيلة أو بالمجتمع فيما بعد، وكذلك ربط المديح الصادق بالبداوة وما تمثله من بساطة وفطرة، وهذا يعني تأثر الشاعر بمعطيات هذه البيئة تأثرًا بالغًا من خلال الاتصال المتين بها وبمظاهرها العامّة. والعقاد يتراجع قليلاً في موقفه من طبيعة المديح، فهو في تفريقه بين مدح الأمم الجاهلة ومدح الأمم المتعلّمة يعيب على الشاعر الحديث أن يمدح، ففي ذلك إساءة لحريته وشعوره، ولكنّه مقبول ولا ينقص من الشعر الحديث أن يكون هذا الفنّ أحد أبوابه. ومن هنا فلا عيب لشاعر كبير أن يطري عظيمًا يعجب بأخلاقه وصفاته ومبادئه، شرط أن يكون حرًّا طليقًا لا مجبرًا أو مقيدًا[282]. ولعلّ هذا الموقف تبرير منه في مدحه لـــ (سعد زغلول) الذي لم يخف إعجابه الفائق بشخصيته وأعماله تجاه الوطن، ولا

يبعد أن يكون شوقي هو (الشاعر المغلوب) الذي سخّر فنّه لمدح الخديوي (عباس) والدعاية له. وبهذا القياس عدّ حافظ إبراهيم شاعر الأمة الكبير بقصائده الاجتماعية التي تمثل مراحل الحرية والقومية فهو فريد بين شعراء جيله[283] ومنهم: إسماعيل صبري وحفني ناصف وشوقي الذين لم ينظموا إلاّ أشعارًا قليلة في قضايا الأمّة وتطور تفكيرها وأساليب حياتها، نظرًا لتقيدهم بوظائف حكومية خاصة باعدت بينهم وبين التفاعل مع أحداث المجتمع ومشاغلهم[284]. ولكن المازني يخالف رأي زميله حين يصف حافظًا بالتكلف والكذب في وصف الحوادث والثناء على ذوي الجاه طمعًا في الكسب المادي ومجاراة العامّة في القراء لغياب الفهم الصحيح لماهية الشعر[285]، يدل ذلك مبالغته في مدح السلطان (عبد الحميد) بعيد جلوسه، وهي مبالغة مسرفة تدلّ على قلّة إدراك وضعف في الخيال[286]، يقول:

سَلُوا الفَلَكَ الدَّوَّارَ هَلْ لاَحَ كَوْكَبٌ على مثلِ هَذا العَرْشِ أو راحَ كَوْكَبُ؟
وهلْ أَشْرَقَتْ شَمْسٌ على مثلِ سَاحَةٍ إلى ذلكَ البيْتِ (الحَمِيديِّ) تُنْسَـــبُ؟
وهل قــرّ في بُرْجِ السُّعُــودِ مُتَوَّجٌ كما قرَّ في (يلديز) ذاك المُعَصَّـــبُ؟

فإن بالغ حافظ في مدائحه ومراثيه وتهانيه للأفراد، فإنّه كان شاعر الشعب: يشاركه معاناته ويحمل بصدق قضيته، وإن عدّ مجددًا في إخلاصه للمجتمع فإنّه لم يصل إلى مرحلة التجديد الفعلي في مدائحه عامّة، لأنّها كانت امتدادًا لتيار التقليد في أكثر حالاتها، يدلّ على ذلك اتخاذه للصورة الشعرية القديمة ومعانيها المألوفة مثلا يحتذيه، ممّا أثر في صدق عاطفته[287]. وهي ظاهرة تنطبق على شعر النهضة عامّة.

وأجاز العقاد لمطران قصائده في الاجتماع والتهاني، إذ ليس في ذلك خروج على الجديد والعصرية، لأنّه انطلق من ذاته لا من ذوات غيره، فهو كان مجبولا على المجاملة والكياسة، والغرابة أن يخلو ديوانه من مثل هذه الموضوعات، بخلاف ما اعتقد بعض نقاده[288]. فإذا كان العقاد يعترف بدور مطران في التجديد، فإنّه قد ربط هذا التجديد بمجاملته وكياسته، أليست المجاملة في هذه المواضيع نوعًا من الاحتيال على النفس ومخادعتها وترويضها على النفاق الاجتماعي؟ فإمّا أن نعده مجددًا دون الاعتماد على ذكر صفاته الأخلاقية، وإمّا أن نعدّه مقلدًا في ضعف صدقه وتهيج وجدانه، ونستند في ذلك إلى

صفاته النفسية. ويرى العوضي الوكيل أنّ مطران لم يكن مجددًا في شعر المناسبات لعدم وضوح فكرة التجديد في ذهنه[289]، ويفسر آخر اتجاهه إلى هذا الشعر باستحالة انسلاخ الشاعر عن ماضيه وحاضره. ومطران نفسه لا يرض بهذا الانفصال على الرغم من أنّ شعر المناسبات ــ في كثير من أمثلته ــ أبعد ما يكون عن قوّة الشاعر وصدق الإحساس، وقيمته في شعره الخالص لا في شعره الذي جارى به أحداث المجتمع العامّة[290]. وقد صرّح مطران بأنّ أحسن شعره وأصدقه ذاك الذي نظمه في مواقف معيّنة وظروف مؤثرة مثل وفاة صديق عزيز[291]. وليس عيبًا أن يترجم أحدنا شعوره القوي نحو غيره شعرًا، انطلاقًا من دور النفس في الإلهام والإبداع والإعراب عن حالات الفرح والحزن، وما شاكلهما من أنواع العواطف البشرية، إذ كان المتنبي يحوّل المناسبة التي يضطر فيها على نظم الشعر إلى موضوع شعري إبداعي.

إنّ كثيرًا من دعاة التجديد عبّروا عن ضعف الإلهام وفتور العاطفة وزيف الشعور في شعر المناسبات لأنّه ينطبع على النفس من خارجها ولا ينبعث من داخلها، وذلك راجع إلى التقليد الذي يؤثر في صدق المشاعر ويخمد ثورة النفس. والفكاك من هذا الضعف يحتاج إلى حرية النفس والعاطفة والترفع عن مغريات المادة التي تورث الذّل والاستسلام والبعد أيضًا عن مجاراة القديم[292]، ونظر باحث آخر إلى هذا الشعر من حيث ألفاظه وكلماته، فتبيّن له تكلّفها وقلقها واضطرابها لعدم صدور أصحابه عن عاطفة صادقة ووجدان حي فلاً يكون الشاعر صادقًا في هذا الموضوع إلاّ إذا تمكن من التعبير الصحيح عن الحدث الذي أثار انفعال جوارحه كلّها[293]. أمّا غنيمي هلال فإنّه يرجع ماهية الشعر إلى الطبيعة البشرية نفسها التي يحسّها الشاعر والرجوع إلى الذّات للإبانة عن معاناتها لا يمنع من التعبير عن حوادث المجتمع ونظمه وقيمة شرط أن يكون صادقًا، وذلك بالصدور دومًا عن بواعثه ودوافعه[294]. وخير ما نتمثل به ما استحسنه الرسول (ص) من حسان بن ثابت في قوله:

وإنّ أَشْعَرَ بيــتٍ أنت قائلُهُ بيــتٌ يقــالُ، إذا أنشَدتَهُ صَدَقَا[295]

وقوله:

يا أيّها النّاسُ أبدُوا ذَات أنفُسِكُم لا يستوِي الصِّدقُ عندَ اللهِ والكَذِبُ[296]

يقول ابن طباطبا العلوي: « فإنّ من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام، من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحًا وهجاء وافتخارًا ووصفًا، وترغيبًا وترهيبًا..."[297]. ذاك هو الصدق الفنّي الذي اشترطه النّقد المنهجي في الشعر الجيّد الذي يملك القلوب ويشدّ إليه الألباب ذوقًا وفنًّا وإبداعًا. ونميل إلى الاعتقادّ أنّ التنويه بصدق التراثيين في الشعر الاجتماعي كان من نتائج التأثر بالنقد التراثي وشعره اللّذين أرّخا للطبيعة البدوية البسيطة والصادقة، فضلاً على أنّه يمثل الاتجاه العام في الشعر العربي.

إنّ شعر المناسبات لا عيب فيه إن دلّ على رؤية اجتماعية صحيحة تخدم الأمّة وتبعث فيها الإدراك والوعي، ولا يخدش من قيمته إن كان ابتكارًا لا تقليدًا، وشعورًا صادقًا لا وسيلة للكسب الشخصي، أو طلبًا لسمعة وحرصًا على جاه أو مداجاة لمن هو أولى بالذّم.

هوامش الفصل الثاني

1- شكرى، ج 3 (أناشيد الصبّا) من ديوانه، ص 266.

2 - شكرى، ج 2، (لآلىء أفكار) من ديوانه، ص 165.

3 - عبد الرّحمن شكري، "الشّريف الرّضي وخصائص شعره" مقالة في مجـــلّة الرّسالة، ع 287، س 7، القاهرة 1939، ص 5.

4 - شكري، مجلّة الرّسالة، ع 287، س 7، ص 5.

5 - المصدر نفسه، وينظر:

Louis HOURTIQ, L'art et la littérature, Flammarion, Paris 1946, p 32

إذ يرى أنّ الألفاظ من حيث التّخصيص تصلح لتعيين ما نفكّر فيه ونشعر ونريد من التّصورات المجرّدة والأحاسيس والأفعال، وبها نستطيع معرفة ما ينفذ إلى الذّاكرة ويتعلّق بفضول نفوسنا.

6 - شكري، مجلّة الرّسالة، ع 287، س 7، ص 5.

7 - ينظر: هلال، الرّومانتيكية، فصل (الفرد والمجتمع) لخص فيه صيلة الرّومانتيكية بالمجتمع من وجوه عدّة، ص 94 و114.

8 - الشّريف الرّضي، ديوان الشّريف الرّضي، المجلّد الأوّل، دار صادر، بيروت 1961، ص 161.

9 - ينظر: شكرى، مجلّة الرسالة، ع 288، س 7، 9، 1939، ص 51.

10 - الرضي، م 2، من ديوانه، ص 435.

11 - الرضي، المجلد الأوّل من ديوانه، ص 645، 646.

12 - شكرى، مجلة الرسالة، ع 288، س 7، ص 51.

13 - المصدر نفسه، ص 52.

14 - المصدر نفسه، ص 52.

15 - الرضي، م 2 من ديوانه، ص 87.

16 - ينظر شكري، مجلة الرسالة، ع 288، س 7، ص 52.

17 - ينظر: عبد الرحمن شكرى، "ابن الرومي الشاعر المصور" مقالة في مجـــلة الرســالة، ع 292، س7، القاهرة 1939، ص 243 و246، ص 295 و298.

18 - ينظر: عبد الرحمن شكري "أبو تمام شيخ البيان"، مقالة في مجلة الرسالة، العددان 299، 300، س7، القاهرة 1939، ص 617 و 619، ص 665 و663.

19 - ينظر: عبد الرحمن شكري، "البحتري أمير الصنعة"، مقالة في مجلة الرسالة، ع 302، س7، القاهرة 1939، ص 755 و757.

20 - عبد الرحمن شكري، "الرثاء في شعر العرب"، مقالة في مجلة الثقافة، ع 19، السنة الأولى، القاهرة 1939، ص 25.

21 - شكري، مقدمة ج 3 من ديوانه، ص 209.

22 - المازني، مقدمة ج 2 من ديوانه، ص 116.

23 - المازني، شعر حافظ، ص 60.

24 - المازني، حصاد الهشيم، ص 626.

25 - المصدر نفسه، ص 623.

26 - إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ط 1، القاهرة 1915، ص 36.

27 - إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ط 1، القاهرة، 1915، ص 27 و28.

28 - المصدر نفسه، ص 29.

29 - المازني، الشّعر غاياته ووسائطه، مطبعة البوسفور، ط 1، القاهرة 1915، ص 32.

30 - شكري، " الشّعراء كماليون "، مقدّمة ج 6 (الأفنان) من ديوانه ص 437.

31 - المصدر نفسه.

32 - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط 1، القاهرة، (د.ت)، ص 17.

33 - شكري، " العاطفة في الشّعر "، مقدّمة ج 3 (أناشيد الصبا) من ديوانه، ص 209.

34 - ينظر: الرّبيعي، ص 135.

35 - ينظر: شكري، مقدّمة ج 3 من ديوانه، ص 209 و210.

36 - ينظر: الرّبيعي، ص 131 و132.

37 - شكري، "في الشّعر"، مقدّمة ج 4 (زهر الرّبيع) من ديوانه ص 289.

38 - داود سلّوم، النّقد الأدبي، القسم الأوّل، مطبعة الزّهراء، بغداد 1967، ص 68.

39 - شكري، مقدّمة ج 4 من ديوانه، ص 288.

40 - ينظر: الرّبيعي، ص 137.

41 - ينظر: نشأت، أبو شادي، ص 239.

42 - شكري، مقدّمة ج 3 من ديوانه، ص 210.

43 - شكري، مجلّة الثّقافة، ع 19، السّنة الأولى، ص 25.

44 - شكري، مجلّة الثّقافة، ع 19، السّنة الأولى، ص 25.

45 - العقّاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 122.

وينظر: محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 5، القـــاهرة، 1971، ص 231.

46 - عبد الرحمن شكـري، الاعتـراف، مطبعـة جرجـــي عـرزوزي، الاسكنـدرية 1916، ص 31 و32.

47 - شكري، ديوانه، ص 226.

48 - المازني، حصاد الهشيم، ص 201 و202.

49 - المصدر نفسه، ص 203.

50 - المصدر، ص 204.

51 - المازني، الشّعر غاياته ووسائطه، ص 19.

52 - المصدر نفسه، ص 21.

53 - ينظر: المصدر نفسه، ص 21 و22.

54 - المصدر نفسه، ص 23.

55 - المصدر نفسه، ص 28.

56 - الوليد بن عبيد البحتري، ديوان البحتري، ج 4، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، القاهرة 1964، ص 18 و24.

57 - المازني، الشّعر غاياته ووسائطه، ص 26.

58 - المصدر نفسه، ص 33.

59 - المازني، حصاد الهشيم، ص 262.

60 - المازني، الصّحافة والأدب، مقالة مجلّة الكتاب، ج 5، المجلّد الأوّل، السّنـــــة الأولى، القاهرة، 1946، ص 217 و218.

61 - المازني، حصاد الهشيم، ص 266.

62 - ينظر: محمّد النّويهي، ثقافة النّاقد الأدبي، دار الفكر للطّباعة، ط 2، بيروت 1969، ص 376.

63 - ينظر: الرّبيعي، ص 145.

64 - العقّاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 129.

65 - المصدر نفسه، ص 141.

66 - عبّاس محمود العقّاد، مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت 1966، ص 292.

67 - عبّاس محمود العقّاد، خلاصة اليومية والشّذور، دار الكتاب العربي، بيروت 1970، ص 17.

68 - العقّاد، مقدّمة ج 2 من ديوان شكري، ص 104.

69 - ينظر: دياب، عبّاس العقّاد ناقدا، ص 271.

70 - العقّاد، مقدّمة ج 2، من ديوان شكري، ص 97.

71 - ينظر: الرّبيعي، ص 171.

72 - ينظر: دياب، عبّاس العقّاد ناقدا، ص 351.

73 - المازني، حصاد الهشيم، ص 199.

74 - محمّد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف بمصر، القاهرة 1958، ص 60.

75 - عبّاس محمود العقّاد، " الشّعر لازم "، مقدّمة الجزء الأوّل (يقظة الصّباح)، من ديوان العقّاد، وحدة الصّيانة والإنتاج، أسوان 1967، ص 6.

76 - ينظر: العقّاد، اللّغة الشّاعرة، ص 158 و159.

77 - ينظر: العقّاد، مقدّمة ج 2 من ديوان شكري، ص 100.

78 - ينظر: مندور، النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 95.

79 - ينظر: محمّد مندور، قضايا جديدة في أدبنا الحديث، دار الآداب، بيروت 1958، ص 94 و95.

80 - ينظر: وادي طه، أحمد شوقي والأدب العربي الحديث، ع 8، روز اليوسف، القاهرة 1973، ص 205.

81 - شكري، مقدّمة ج 5 من ديوانه، ص 367.

82 - ينظر: Muhammad Amin, p 75.

83 - ينظر: Samuel Taylor Coleridge, Biographia, literaria, VI, VII, Oxford, University, London 1949, p 19.

84 - شكري، مقدّمة ج 5 من ديوانه، ص 360 وما بعدها.

85 - مندور، النّقد والنّقاد، ص 58.

86 - المازني، الشّعر غاياته ووسائطه، ص 20.

87 - المصدر نفسه.

88 - المصدر نفسه. وينظر: مصايف، ص 233.

89 - العقّاد، مقدّمة ديوانه (بعد الأعاصير)، ص 12.

90 - ينظر: المصدر نفسه.

91 - ينظر: المصدر نفسه، ص 12 و13.

92 - أبو الطّيب المتنبّي، ديوان أبي الطّيب المتنبّي، ج 4، شرح أبي البقاء العكبري، تصحيح: مصطفى السّقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة 1936، ص 241.

93 - المتنبّي، ج 3 من ديوانه، ص 260.

94 - المتنبّي، ج 2 من ديوانه، ص 269.

95 - العقّاد، مقدّمة ديوانه (بعد الأعاصير)، ص 14 و15.

96 - ينظر: المصدر نفسه، ص 15.

97 - ينظر: الرّبيعي، ص 168 و169.

98 - ينظر: العقّاد، مطالعات، ص 214.

99 - العقّاد، ديوانه (كلمة ختام)، ص 349.

100 - ينظر: طه حسين، حافظ وشوقي، منشورات الخانجي وحمدان، القاهرة وبيروت، (د - ت)، ص 130 و131.

101 - ينظر: المصدر نفسه، ص 135 و136.

102 - مصايف، ص 233.

103 - ينظر: ضيف، الأدب العربي المعاصر، ص 127 و128.

104 - ينظر: صلاح عبد الصّبور، وتبقى الكلمة، دراسة نقدية، دار الآداب، ط 1، بيروت 1970 ص 52 و53.

105 - ينظر: محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثّقافة المصرية، دار الفكر الجديد، ط 1، بيروت 1955، ص 115 و116.

106 - العقّاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 195.

107 - العقّاد، مطالعات، ص 212.

108 - المصدر نفسه، ص 214.

109 - عبّاس محمود العقّاد، ابن الرّومي حياته من شعره، مطبعة حجازي، ط 3، القاهرة، ص 195 و311.

110 - مندور، النّقد والنّقاد، ص 98. وفي رد محمّد مصايف على رأي مندور، يذهب إلى أنّ العقّاد قد وقف موقفا وسطا في علاقة الشّعر بالفكر، ص 237.

111 - ينظر: دياب، عبّاس العقّاد ناقدًا، ص 623.

112 - معناه عند مندور: الصّدور عن أعماق النّفس في نغمات حارة والإحساس بتأثير عناصر اللّغة واستخدامها في تحريك النّفس. وهو ليس وقفا على المشاعر الشّخصية.

- ينظر: مندور، في الميزان الجديد ص 50 وما بعدها.

113 - المازني، حصاد الهشيم، ص 270.

114 - ينظر: مندور، عبّاس محمود العقاد ناقدًا، مجلّة المجلّة، ع 31، س 3، ص 40.

115 - العقّاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 200.

116 - جميل صدقي الزّهاوي، ديوان الزّهاوي، المطبعة العربية بمصر، القاهرة 1924، ص 22.

117 - العقّاد، مجموعة أعلام الشّعر (ديوان هديّة الكروان)، ص 66.

118 - هلال ناجي، الزّهاوي وديوانه المفقود، مطبعة نهضة مصر، القاهرة (د.ت)، ص 196.

119 - العقّاد، ساعات، الجزء لأوّل، ص 241.

120 - ينظر: صلاح عبد الصّبور، حياتي في الشّعر، دار العودة، ط 2، بيروت 1977، ص 61.

121 - العقّاد، الدّيوان، الجزء الأوّل، ص 20 و21.

122 - المصدر نفسه، ص 21.

123 - ينظر: الرّبيعي، ص 162.

124 - ينظر: محمّد مندور، الشّعر المصري بعد شوقي، الحلقة الأولـــى، مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1955، ص 11.

125 - ينظر: مندور، النّقد والنّقاد، ص 70.

126 - شكري، مقدّمة ج 5 من ديوانه، ص 364.

127 - العقّاد، الدّيوان، الجزء الأوّل، ص 21.

128 - ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

129 - ينظر: مندور، الشّعر المصري، ص 56.

130 - ينظر: مندور، قضايا جديدة، ص 95.

131 - العقّاد، شعراء مصر، ص 168.

132 - المازني، حصاد الهشيم، ص 180.

133 - ينظر: المصدر نفسه، ص 181.

134 - يعني بهم شعراء انجلترا الرّومانتيكيين. والقدم هنا يشير إلى الفاصل الزّمني بين العصر الرّومانتيكي وعصر شكري، ينظر في هذا: الرّبيعي، ص 143.

135 - عبد الرحمن شكري، الثّمرات، مطبعة جرجي عرزوزي، ص 22 و23.

136 - ينظر: القط، الاتجاه الوجداني، ص 154.

137 - العقّاد، شعراء مصر، ص 168، و169.

138 - ينظر: فهمي، تطوّر الشّعر العربي الحديث في مصر، ص 71 و72.

139 - ينظر: هلال، الرّومانتيكيّة، ص 21.

140 - العقّاد، ساعات الجزء الأوّل، ص 114.

141 - العقّاد، شعراء مصر، ص 169.

142 - المصدر نفسه، ص 169 و170.

143 - المصدر نفسه، ص 179، إنّ خير ما يمثّل زهو شوقي وفرحته بحلول الرّبيع الذي يذكّره بأيّام شبابه وأفراحه، قصيدته التي مطلعها:

أَذَارَ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يا صَاحِ حَيِّ الرَّبِيعَ حَدِيقَةَ الأَرْوَاحِ

- ينظر: شوقي، ج 2 من الشّوقيات، ص 23 - 26.

144 - ابن الرّومي، ج 3 من ديوانه، تصنيف كامل كيلاني، ص 352.

145 - المصدر نفسه، ص 360.

146 - العقّاد، شعراء مصر، ص 180 و181.

147 - ينظر: الرّبيعي، ص 172.

148 - شوقي، الشّوقيات، ج 2، ص 240. وألقيت هذه القصيدة في دار الأوبرا الملكية في حفلة افتتاح تكريمه.

149 - العقّاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 114.

150 - شكري، مجلّة الرّسالة، ع 302، س 7، المجلّد الأوّل، ص 756.

151 - ينظر: العقّاد، مطالعات، ص 205 و206.

152 - نعمات أحمد فؤاد، خصائص الشّعر الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة 1980، ص 70.

153 - عبّاس محمود العقّاد، الفصول، المكتبة التجارية، ط 1، القاهرة 1922، ص 118 و119.

154 - المازني، حصاد الهشيم، ص 158.

155 - العقّاد، شعراء مصر، ص 163.

156 - المصدر نفسه، ص 164.

157 - ينظر: العقّاد، ابن الرّومي، ص 308.

158 - ينظر: المصدر نفسه، ص 315.

159 - ينظر: العقّاد، اللّغة الشّاعرة، ص 87 و88.

160 - ينظر: العقّاد، ابن الرّومي ص 8.

161 - ينظر: العقّاد، بين الكتب والنّاس، ص 80. ذكر منهم عنترة والسّليك وسحيما ونصيبا وسديفا وأبا دلامة.

162 - ينظر: المصدر نفسه، ص 74 و 84.

163 - المازني، حصاد الهشيم، ص 128 وما بعدها.

164 - المتنبّي، الجزء الأوّل من ديوانه، ص 70 و71.

165 - العقّاد، ساعات، ج 2، ص 510.

166 - العقّاد، عيد القلم، ص 137.

167 - ينظر: مندور، قضايا جديدة، ص 92 و93.

168 - المازني، حصاد الهشيم، ص 219.

169 - ينظر: طه حسين، من حديث الشّعــر والنّثر، دار المعارف بمصر، ط 1، القاهرة 1936، ص 150.

170 - ينظر: مندور، النّقد والنّقاد، ص 188 و189.

171 - المصدر نفسه، ص 188.

172 - العقّاد، مقدّمة الجزء الأوّل من ديوان المازني، ص 12. ويذهب محمّد النّويهي إلى أنّ بشارا وأبا نوّاس وابن الرّومي قد تميّزوا بشخصياتهم، ممّا يصعب معه أن ندمج أشعارهم بأشعار سواهم لالتفاتهم الكامل إلى نفوسهم والتّعبير عنها تعبيرا صادقا. وهو منحى أملاه عليه اتّجاهه النّقدي والفنّي في بحوثه النّفسية، مثله في ذلك مثل العقّاد والمازني. ينظر في ذلك: كتابه ثقافة النّاقد الأدبي، ص 276 و378.

173 - مصايف، ص 227.

174 - المصدر نفسه، ص 225.

175 - اليوت، ص 16.

176 - المصدر نفسه، ص 18.

177 - المصدر نفسه، ص 13.

178 - العقّاد، شعراء مصر، ص 133 وما بعدها.

179 - دياب، عبّاس العقّاد ناقدا، ص 386.

180 - ينظر: العقّاد، شعراء مصر، ص 132.

181 - البارودي، ج 2 من ديوانه، ص 414.

182 - دياب، عباس العقاد ناقدا، ص 385.

183 - ينظر: القط، ص 35.

184 - المصدر نفسه، ص 34، ص 26 – 30.

185 - ينظر: العقاد، شعراء مصر، ص 133.

186 - عباس محمود العقاد، " كلمة الشعر"، مقالة في مجلة مجمع اللغة العربية، ج7، القاهرة 1953، ص 62.

187 - العقاد، شعراء مصر، ص 106.

188 - المصدر نفسه، ص 107.

189 - ينظر: سند الجندي، ص 216.

190 - ينظر: دياب، عباس العقاد ناقدا، ص 638.

191 - المتنبي، ج 3 من ديوانه، ص 149.

192 - ينظر: العقاد، شعراء مصر، ص 108.

193 - المصدر نفسه، ص 165.

194 - المصدر نفسه،

195 - ينظر: المصدر نفسه، ص 166.

196 - المصدر نفسه، ص 166.

197 - ينظر: المصدر نفسه، ص 187، 188.

198 - ينظر: محمّد زغلول سلام، النّقد العربي الحديث، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د - ت)، ص 255.

199 - مندور، النقد والنقاد، ص 111.

200 - مصايف، ص 231.

201 - ينظر: حلمي علي مرزوق، شوقي وقضايا العصر والحضارة، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت 1979، ص 202.

202 - ينظر: العقاد، شعراء مصر، ص 172، 173.

203 - عبّاس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، دار العلم العربي، القاهرة (د– ت)، ص 14.

204 - المصدر نفسه، ص 15.

205 - العقاد،" النزعة الإنسانية في الشعر العربي الحديث " مقالة في مجلة الكاتب، ص 308.

206 - أحمد خلف الله: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، جامعة الدّول العربية، ط 2، القاهرة 1970، ص249.

207 - عبّاس محمود العقاد: يوميات، ج 2، دار المعارف بمصر، القاهرة (د-ت)، ص10.

208 - المصدر نفسه، 416.

209 - ينظر: مفهومها الأسطوري عند اليونان، وعلاقتها بالشذوذ الجنسي واستخدام الطب النفسي لها: العقاد، أبو نواس، ص 33 - 37.

210 - ينظر: مفهوم اللّوازم، العقاد ــ أبو نواس، ص38-40.

211 - العقاد، أبو نواس، ص41.

212 - أبو نواس، ديوانه، ص25.

213 - المصدر نفسه، ص691.

214 - ينظر: العقاد، أبو نواس، ص43.

215 - المصدر نفسه.

216 - ينظر: المصدر نفسه، ص51.

217 - ينظر: المصدر نفسه، ص 53. وينظر: رأيه في إدمان أبي نواس على الخمرة، وتعليل دوافعها، ص143 – 153.

218 - المصدر نفسه، ص88.

219 - المصدر نفسه، ص89 وما بعدها.

220 - ينظر: أحمد محمّد الحوفي، أضواء على الأدب الحديث، دار المعارف بمصر، ط 1، القاهرة 1981، ص215 – 218.

221 - محمد حسن عبد الله، مقدمة في النقد الأدبي، دار البحوث العربية، ط1، الكويت 1975، ص54.

222 - ينظر: العقاد، ابن الرومي، ص108، 109. وينظر: ص3 حيث يعدّ ديوان ابن الرومي مرآة مجلوة تعكس حياته بصدق.

223 - المصدر نفسه، ص109، 110.

224 - ابن الرومي، الجزء الأوّل من ديوانه، تصنيف كامل كيلاني، من ص89.

225 - ينظر: العقاد، الفصول، ص133، 134. وينظر: كتابه ابن الرومي، حيث يؤكّد أنّ كلّ صفة دليل على شذوذه، 128.

226 - ينظر المازني، حصاد الهشيم، ص280، 281.

227 - ينظر: العقاد، الفصول، ص133.

228 - ينظر المازني، حصاد الهشيم، ص145، 256.

229 - ينظر: المصدر نفسه، ص248، 249.

230 - العقاد، ابن الرومي، ص200، ص239 –241.

231 - المصدر نفسه، ص202.

232 - المازني، حصاد الهشيم، ص256.

233 - ينظر: المصدر نفسه، ص267 وما بعدها.

234 - العقاد، ابن الرومي، ص134.

235 - المصدر نفسه، ص134، 135، وما بعدها.

236 - ينظر: المصدر نفسه، ص237 وما بعدها.

237 - ينظر: العقاد، مطالعات، ص127 – 130.

238 - ينظر: العقاد، مراجعات، ص110.

239 - المازني، بشار، ص35.

240 - ينظر: المصدر نفسه، ص22 – 30، واعتمد المازني في دراسة هجاء بشار على أخبار القدامى أكثر ممّا فعل العقاد.

241 - ينظر: المصدر نفسه، ص55.

242 - المازني، حصاد الهشيم، ص123 وما بعدها.

243 - ينظر: العقاد، مطالعات، ص 186 – 197.

244 - ينظر: مندور، النقد والنقاد، ص147.

245 - ينظر: المصدر نفسه، ص 150.

246 - يقصد بها الدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية التي عني بها العقاد وطه حسين وغيرهما.

247 - ينظر: مندور، مجلة المجلة، ع 33، س 3، ص 12 – 17.

248 - ينظر: مندور، النقد والنقاد، ص157.

249 - ينظر: العقاد، يوميات، ج2، ص123 – 425.

250 - المصدر نفسه، ص 19 – 22.

251- ينظر: مندور، مجلة المجلة، ع 33، س 3، ص 13 – 16. حيث يرى أنّ طه حسين قد تأثر بمنهج (تين) في النقد العربي، و يتلخص في الجنس والبيئة والعصر.

252 - ينظر: حسين مروة، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت 1972، ص234.

253 - ينظر: المصدر نفسه، ص 235 – 257. إذ يرى أنّ العقاد قد اتبع منهج (فرويد) في دراسته لأبي نواس. وهو ما رفضه العقاد بشدّة.

254 - ينظر: جلال العشري، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة 1971، ص16.

255 - ينظر: رمزي مفتاح، رسائل في النّقد، الرسالة الأولى، مطبعة الإخاء، ط 1، القاهرة (د – ت)، ص69.

256 - ينظر: أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنّشر، ط 2، بيروت 1981، ص 208.

257 - ينظر: خلف الله، ص 200 – 204.

258 - من دراساته النفسية: دراساته لبشار وأبي نواس وابن الرومي.

259 - ينظر: النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، ص78.

260 - مصايف، ص 141.

261 - دياب، فصول في النقد، ص100، 101.

262 - ينظر: إسماعيل عناد غزوان، حوار حول النقد، جريدة الجمهورية، ع 5559، س17، 22 تشرين الثاني، بغداد 1984، ص 6.

263 - قطب، ص 199.

264 - إبراهيم عبد القادر المازني: "في الأدب وغيره"، مقالة في مجلة الرسالة، ع 235، م 2، س6، القاهرة 1938، ص 4.

265 - ينظر: العقاد، الفصول، ص 119.

266 - ينظر: المصدر نفسه.

267 - المصدر نفسه.

268 - ينظر: شكري، مقدمة ج 4 من ديوانه، ص289.

269 - شكري: مقدمة ج 4 من ديوانه، ص 289، وتناول شعر المديح والتكسب عند أبي تمام، وأخذ عليه هذا التوجه، لأنّه في نظره كان قادرًا على أن يبلغ ما بلغه شعراء أوربا في وصف النفس والحياة ومظاهر الكون، تنظر: مجلة الرسالة، ع 299، س7، ص618 وما بعدها.

270 - شكري: مقدمة ج7 من ديوانه، ص 504.

271 - شكري، الاعتراف، ص 19، 20.

272 - المصدر نفسه، ص20. وتنظر: قصيدته (شكوى شاعر)، ج2 من ديوانه، ص164، 165.

273 - ينظر: المازني، حصاد الهشيم، ص265.

274 - ينظر: المازني، في اللّغة والأدب، مقالة في مجلة الرسالة، ع 235، س6 ، ص4. وينظر: كتابه شعر حافظ، ص 6.

275 - ينظر: كامل زهيري، العقاد سياسيًا، مقالة في مجلة الهلال ع 4، س75، القاهرة 1967، ص 126، 127 وما بعدها.

276 - ينظر: العقاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص123، 124 وما بعدها.

277- ينظر: المصدر نفسه، ص126.

278 - ينظر: العقاد، ساعات، ج2، ص 347.

279 - نجيب الحداد، " مقابلة بين الشعر العربي والشعر الأفرنجي، مقالة في مجلة البيان، ج 9، السنة الأولى، القاهرة 1897، ص 364، 365.

280 - الحداد، مجلة البيان، ج8، السنة الأولى، ص 337.

281 - ينظر: المصدر نفسه.

282 - ينظر: العقاد، شعراء مصر، ص18، 19.

283 - ينظر: المصدر نفسه، ص19.

284 - ينظر المصدر نفسه، ص 14.

285 - ينظر: المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص21.

286 - ينظر: المازني، شعر حافظ، ص14، 15.

287 - ينظر: سند الجندي، ص124 – 126.

288 - ينظر: العقاد، دين وفنّ وفلسفة، الهيئة العـــامّة للكتاب، بيروت (د - ت)، ص364، 365.

289 - ينظر، العوضي الوكيل، العقاد والتجديد في الشعر، مكتبـــة الأنجلو المصرية، القاهرة (د- ت)، ص 23.

290 - ينظر: أسعد الكوراني، "خليل مطران، المدرسة الحديثة في شعره" مقالة في مجلة الهلال، ج 3، م 48، القاهرة 1939، ص431، 432.

291 - ينظر: س، حديث مع شاعر القطرين، مقالة في مجلة الهلال، ج 9، س36، القاهرة 1928، ص1037.

292 - ينظر: محمّد حسين هيكل، ثورة الأدب، مكتبة النّهضة المصرية، ط 3، القاهرة 1965، ص 62، 63.

293 - ينظر: عبد الله زكريا الأنصاري، الشعر الغنائي، مقالة في مجلة البيان، ع 62، س6، الكويت 1971، ص5.

294 - ينظر: هلال، الرومانتيكية، ص186.

295 - حسّان بن ثابت، ديوان حسّان بن ثابت، دار صادر، بيروت 1966، ص129.

296 - المصدر نفسه، ص16.

297 - محمّد بن أحمد بن طباطبا، عيار الشّعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمّد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة 1956، ص9.

الفصل الثالث

دينامية المعجم والتشكيل البلاغي

1 – لغة الشعر.

2- متطلبات تشكيل الصورة الشعرية

1 – لغة الشّعر

أ - وحدات الشّعر اللّغوية:

إنّ موقف النّقد المنهجي من اللغة الشعرية بألفاظها وتراكيبها وصيغها جاء ضمن البحوث في مضامين الشعر العربي المتصلة بالوجدان الذي يفصح عن أفكار الشاعر وأحاسيسه. فهل يعني هذا أن المضمون قد طغى على الشكل؟ وهل نستطيع أن نقرر أن هذا الموقف جزء من آراء النقاد المحدثين من أنصار الجديد في ميلهم إلى الفكرة بأبعادها وخطوطها العريضة التي جاءت نتيجة طبيعية لنمو المجتمع وتطوره واتساع أفق حياته؟ ولكن هذا لم يمنع العناية بلغة الشعر وإن تتباين الآراء من دعاة التجديد وأن تخصّص فصول وأبحاث لدراسة اللغة العربية في قدرتها على الانسجام مع مراحل التطور التي يمر بها الفكر العربي، انطلاقًا من ضرورة التوفيق في العملية الشعرية الجمالية والإبداعية بين الشكل والمضمون توفيقًا كاملاً، ينقل التجربة الصادقة للشاعر في عواطفه وانفعالاته جميعها.

وخصّت الألفاظ من حيث غرابتها ووضاعتها وشرفها وصحتها بعناية كبيرة، واتخذ شكري موقفًا صارمًا من شعراء النهضة في إيثارهم للألفاظ الغربية، ظنّا منهم أن ذلك يضفي على الشعر هالة من العظمة والجمال والوقار مشيرا إلى أن فخامة الشعر ليست في غرابته، بل في متانته ورقته، لأنه يصدر عن الطبع لا عن التكلّف ممثلا لذلك بأسلوبين متغايرين في التراث الشعري هما: أسلوب الشريف الرضي في طبعه

وأسلوب الحريري في تكلفه وإغرابه ووعورة ألفاظه: «والأدباء في مصر يخلطون في الكلام عن الأساليب خلطًا كثيرًا. فهم يتناسون أن أجل الشعر العربي وأفخمه، وأجزله وأسيره، وأكثره نفعًا وتوكيدا لبقاء اللغة، هو الشعر الذي لم تتكلف فيه الغرابة»[1]، واستدل لذلك بنفور المعلقات من استعمال الكلمات الغريبة والحوشية: « إنّ المعلقات أسلس وأجزل شعر الجاهليين (ما عدا الغزل) وأقله غرابة وتعقيدًا. وشعر الشريف أجله وأفخمه ما لم يتكلف فيه الغرابة... وإذا نظرت في شعر الحريري وجدت أنه مترع بالغريب ولكنه بالرغم من ذلك ليس من حسن الشعر»[2]. ولكنه لم يبين لماذا استثنى الغزل من الشعر الجاهلي، فالغزل شأنه شأن الأغراض الأخرى في السلامة والجزالة، لارتباطه المتين بعواطف الشاعر ووجدانه.

إنّ الغرابة المقصودة إذن تشوه العمل الفني وتفقده جودته وجماله لأنها ليست من طبيعة الشعر الصادق، فهي لازمة من لوازم التكلّف والعاطفة الفاترة. ويحمل على الذين يصطنعون أساليب معينة تباعد بينهم وبين الإخلاص للفن، ولهذا ينبغي: « للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان غريبًا أو معهودًا أليفًا. وليس له أن يتكلف بعض الأساليب»[3]، فهو هنا لا يدعو إلى استبدال اللغة الفصيحة بالعامية، مثلما تبادر إلى الكثيرين إنما دعا إلى استخدام الأسلوب الصحيح الذي لا يخرج عما تعارف عليه أهل اللغة والنحو. والغرض هو الرغبة في إثراء القدرات التعبيرية للشاعر، مما يتلاءم واتجاه شكري الفني والنقدي[4]، ولغة الشعر أيضًا لا يحددها المعجم اللغوي وحده وإلا انقلبت إلى قواعد ثابتة لا يجوز الخروج عليها، إنّما هي أسمى من

أن تحصرها المعاجم لصلتها المباشرة بعواطف الشاعر: «... إنّ الشعر من قواميس اللغة، ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس وعاطفة الغريب، الذائعة بين فئة خاصة منا، هي رد فعل سببه ولوع شعراء القرنين الماضيين بالركيك من العبارات والأساليب»[5]. إنّه هنا لا يقول بالتمرد على ألفاظ المعاجم، بل يدعو إلى استخدامها جميعًا مع المحافظة الواعية على قواعد اللغة[6]. وإذا كان عصر الضعف قد شاعت فيه الألفاظ الغريبة والكلمات الحوشية التي أفرغت إفراغًا في قوالب معينة أساءت كثيرا إلى الشعر، حيث تحول التقيد بها إلى رغبة في إبراز التفوق اللغوي والقدرة على استيعاب ما ندر استعماله وقل استخدامه، فإنّ شعراء النهضة قد اتجهوا إلى الأقدمين في استخدام الألفاظ الغريبة، لا إلى شعراء عصر الضعف والفرق يكمن في أسباب الاستعمال ودواعيه في عصر من العصور[7]. ورفض شكرى التقسيم النقدي القديم للألفاظ من حيث صحتها وابتذالها، إذ ليست هناك في منظوره ألفاظ شريفة لقلة استخدامها، وأخرى وضيعة لكثر استعمالها، وإلا لجاز أن نحذف أشعار امرئ القيس والشريف الرضي، وإنّنا لنجد أحسن الشعر ما كانت ألفاظه كثيرة التداول[8]. ويتمثل لذلك بقول المتنبي:

مَا كُلُّ مَا يَتَمنَّى المَرْءُ يُدْرِكَهُ تَجْرِي الرِّيَاحُ بِمَا لاَ تَشْتَهِي السُّفُنُ

وقول أبي نواس:

إذَا امتَحَنَ الدنْيَا لَبِيبٌ تَكَشَّفَتْ لَهُ عَنْ عَدَوٍ فِي ثِيابِ صَدِيقِ

وقول المعري:

خَفِّفِ الْوِطْءَ مَا أَظُنُ أَدِيمَ الْـ أَرْضِ إلاَّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ

فالأبيات السابقة قد خلت من كل غرابة، مع أنها من افخم الأساليب وأروعها. والغرابة المتكلفة لا تتفق والشعر الجيد الصافي ولا تعبر عن حسن الديباجة وجودتها، فتلك: « مغالطة تكذبها كلّ دواوين أشعار العرب فإن الشاعر الكبير يأتي بالأسلوب رائعًا جليلاً من غير تكلف للغريب. أمّا المبتدئ فهو الذي يتكلف الغريب كي يخفي به ركاكة عبارته. وكذلك الوزّان يتكلف الغريب كي يخفي به جمود طبعه، وقلة معانيه...»[9]. فليس هناك إذن لفظ شريف وآخر – هو نقيضه – ممتهن، إنّما هناك شاعر مطبوع وآخر متكلف، ولكن الشاعر المطبوع ليس مصونًا من الخطأ أو معصومًا منه، إذ ينخدع أحيانًا – سواء عن قصد أو غير قصد – فيستعمل مثل هذه الألفاظ الغريبة الحوشية دون أن يتكلفها.

وهذه القضية لم تشغل النّقد المنهجي مجردًا، إنما كانت قضية حساسة ذات أبعاد ودلالات بالنسبة إلى الرومانتيكيين الذين يزعمون أنه: « لا فرق بين الكلمات بعضها وبعض، فليس هناك من كلمات نبيلة وكلمات مبتذلة لا تدخل ميدان الأدب...»[10]. وهذا يخالف ما درج عليه الكلاسيكيون، حين يتخذون من الفرق بينهما مقياسًا للشعر الرصين ودلالة على براعة الشاعر وطول باعه. وهنا يلتقي شكرى بالرومانتيكيين في النظرة نفسها.

ويفرق شكري بين المتانة والغرابة. فالمتانة هي لغة العبارات السهلة الواضحة التي يحسن لكلّ مبتدئ أن ينسج على منوالها ويضرب على خطاها، لا أن يغرب فيها ليقال عنه إنه شاعر مفلق على رأي شعراء النهضة وهذا هو الذوق الفاسد المقلد، ذلك أن الصياغة المفرطة في الصنعة تصرفنا عن المعنى المطلوب الذي يعد الغاية المرجوة من الشعر.

والعبارة الشعرية التي تؤلفها مجموعة الكلمات الغريبة أشد ضعفًا من الناحية الأسلوبية والبديعية، وهي أقل متانة من النظم السهل القائم على اختيار الكلمات المألوفة. وعلى الشاعر المبتدئ أن يفرق – قبل الشروع في الكتابة – بين ما هو متين وغريب، وذلك يحتاج إلى دربة وتمرس ومطالعة دائمة لآداب اللغة العربية في عهودها المختلفة. وقد أخطأ من يجعل من استعمال الكلمات الغريبة – وإن قلّت – وسيلة للدلالة على القدرة والتميز[11]. ونلاحظ أن شكري لم يعب استعمال الغريب في الشعر القديم، وكأنه سمة طبيعية للعصر فرضتها ظروف البيئة، لأن الشاعر لم يتكلفه، فجاء عفوا. وعرض لقضية (الدال والمدلول) في لغة الشعر، أو (دلالة المدلول): «فالكلمة قد تكون شريفة أو وضيعة حسب الاستعمال. فشرف الكلمة في دلالتها على المعنى، وفي وقوعها موقعها الخاص بها في الشعر، لا في غرابتها. فلو كانت الكلمات وضيعة تلوكها الألسن فيزري بها ذلك، لأزرى باللغة العربية أن لاكتها الألسن هذه العصور الطويلة»[12]، ولا يستبعد أن يكون – هنا – متأثرًا بالنقاد القدامى الذين أبرزوا الفكرة على نحو بين، فأبو هلال العسكري قد حذر الشاعر المجيد من طلب الغرابة: «وإيّاك والتوعر، فإنّ التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراغ معنى كريمًا فليلتمس له لفظًا كريمًا، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يدنسهما ويفسدهما ويهجنهما...»[13]. إنّ رأي العسكري وابن طباطبا لم يتطرق إلى الدلالة الوجدانية والنفسية التي يأخذها اللفظ في أثناء أداء دلالته، إلا أن منحاهما صائب من كون المعنى الجيد يحتاج لفظًا يناسبه

ليتضح به شرط بعده عن الركاكة والحشو ونفوره من الغرابة التي تشين جمال النص ومعناه. أمّا شكري فقد كان أكثر دلالة، حين بيّن أن الطبع متعلق بالتعبير الصادق عن حالات النفس التي تمثلها العواطف والأحاسيس، والتكلف ما كان غريبًا عن هذه النفس أو هو بغير رضاها. وقد أحسن الجاحظ وأصاب حين قال: « ... فإذا كان المعنى شريفًا واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطبع، بعيدًا عن الاستكراه، ومنزهًا عن الاختلال مصونًا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة»[14]. وللإطلاع لدى شكري دور رئيس في التمرن والتعود على الأساليب الصحيحة، والتفريق بينها وبين الأساليب الركيكة الناتجة عن توخي الغريب وطلب الزيادة والغلو. وينعى على بعض الشعراء تعصبهم لشاعر دون آخر، أو حقبة دون أخرى عوض أن يطلبوا صحة الذوق التي هي ثمرة الاطلاع الجاد، فيدركوا بُعدَ ما بين المتين والحوشي من الأساليب وذاك هو الطبع الخلاق المبتكر[15]. وإذا كان شكري قد نظر إلى الألفاظ من حيث متانتها وفخامتها وجزالتها والتفريق بين وظيفة الشعر ووظيفة المعاجم والدعوة إلى تذوق ألفاظ اللغة والتوليد فيها، وأنّ لا معنى لشرفها أو ابتذالها إلاّ في سياق التعبير فهو الذي يكسبها شرفها أو ضعتها، فإنّ المازني ينظر إليها من حيث هي رموز ودلالات يجنح إليها الشاعر عن طريقة الأخيلة والصور الشعرية. وهذه القضية قد عرضها في كتابه"الشعر غاياته ووسائطه» انطلاقًا من مفهومه للشعر: « ... إنّ الأصل في الشعر (الإحلال والاقتراح) لا التصوير – إحلال اللفظ محل الصور واقتراح العاطفة أو الخاطرة على القارئ...»[16]. ويضيف: «إنّ الألفاظ ليست في

الحقيقة إلا رموزا لما تأخذه العين من الأشياء»[17]. وإنّ الألفاظ تنتقل طبقا لكثرة الاستعمال من الخاص إلى العام، فهي: «... لا تلبث بعد طول الاستعمال أن تصير أصداء تدوي في جوانب النفس ونواحي الفؤاد، فتترك أثرها ولا تجسم الخيال تصويرها»[18]. فدورها إذن محدود، لأنها مجرد أصوات ليس لها تأثير في الشعر مثل التأثير الذي يؤديه الخيال، وإن فطن المازني إلى علاقة اللفظ بالمحسوسات وترجمته لمظاهرها التي يجسدها الواقع. وهذا الدور ليس سهلا، وإنّما له أهمية كبيرة كان أجدر به أن يوضحها لأنها تبين عن غوامض أسرارها وجمال معانيها، وما توحيه من ظلال وأفكار. والألفاظ عنده لا تحتاج إلى العقل أن يتدخل لتفسير مضامينها، فهي رموز: «تمر بالسمع فيكتفي العقل منها بلمحة دالة تغنيه عن الصورة»[19]. وبعد أن يشير إلى أقسامها يتناسى دورها الأساس في الإبانة والإفصاح، فهي: « قاصرة عن العبارة عما في النفس والإحاطة بجميع ما يختلج في الصدور ويبدو في الذهن من المعاني...، فإنّ الألفاظ ليست إلاّ كإشارات الخرس، تتخيل فيها أغراض صاحبها، وإذا كان هذا كذلك فكيف أن تكون منها صور واضحة في الذهن»[20]. ولتأكيد قصورها في أداء المعنى يذهب إلى: «إنّ النظرة قد تقوم مقام اللفظة في نقل المعنى من ذهن إلى ذهن، وإن التلميح قد يكون أبلغ في العبارة من التصريح وأعلم أن إحلال الرموز محل الصور أمر لا بدّ منه ولا محيد عنه...»[21]. ولا يسع الألفاظ أن تعبر عن كلّ ما يجيش في النفس ويختلج في الصدور، وهذا ما يتيح للخيال دورًا رئيسًا في نسج القصيدة والبراعة في صوغها، يقول: «... إنّ ضيق حظيرة اللغات مدعاة لسعة مجال الخيال، وقصر

آلاتها سبب في طول متعة الذهن ولذة الفكر»[22]. ويتمثل لذلك بما أثر عن (سانت بيف ولا مارتين) وغيرهما في تمجيد الخيال والتركيز على وظيفته السامية في العمل الفني الإبداعي: «قالوا في تعريف الشعر إنه لمحة دالة ورمز لحقائق مستترة يعنون بذلك أن الشاعر ليقذف بالكلمة فتأخذها الأسماع وتعيها النفوس ويستوعب معانيها الخيال»[23]. إنّ المازني في إيثاره للخيال يكشف عن موقفه من الشعراء الذين يتخذون من الألفاظ في حبكها ووشيها غاية وعلامة على القدرة بالبراءة، مما يؤثر في الخيال حين يصف جوانب النفس ويجلو أغوارها وما يعوق وضوحها. وخيال الشاعر في نظرنا يبقى مقيدًا بالألفاظ والكلمات التي في الثوب الذي تظهر فيه القصيدة في صورتها النقية الباهية، فلا غنى ولا مناص للتصوير من اعتماد الكلمات، ولا بديل للصور بالرموز الخرساء التي لا يشك المازني أبدًا، تبعًا لرأيه، في قدرتها على أداء المعنى واجتلاء طلعته البهية. واللفظ ليس صورة ولا يستطيع أن يكون كذلك، لكنه قادر أن يوقظ الصور التي تنام في نفوسنا والتي تظهر بالمجانسة استجابة لعبارات الشاعر وجمله، وإذا كانت ذاكرتنا فارغة، فإنّ الوصف لا ينير بداخلنا إلاّ العدم[24]. ولكن المازني يستدرك غلوه فيقرر أن الألفاظ وسيلة تعبير لا غنى للشاعر عنها: «... ولسنا نستطيع أن نتصور معنى أو إحساسًا إلاّ إذا كان مصبوبًا في قالب من الألفاظ ومفرغاً في عبارة تعينه وتبرزه»[25]. فالمعاني في منظوره تظل مبهمة ومجهولة حتى تكشفها الألفاظ، وإذا كانت لديه لتجلية المعنى وإفادة القارئ أو السامع منه، فإنّها عند الجاحظ شيء أسمى من ذلك كثيرًا، إنها أساس الشعر، بخلاف المعاني التي لا تكلف جهدًا أو

عناءً كبيرين: «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني. وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنمّا الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[26]. والجاحظ هنا يؤكد صفات العربية، ويخصها بالبيان والفصاحة، وهي صفة تميزها من سائر لغات الأقوام والأجناس الذين يتشابهون في النظرة وطرائق التفكير، ويتباينون من حيث وسيلة التعبير التي يرمزون بها إلى معانيهم وأغراضهم وحوائجهم، وإن كان للوسط الاجتماعي دور بارز في اختلاف النظرة تبعًا لاختلاف البيئة والطبيعة ودرجة التحضر ونصيب المعرفة والثقافة دون أن ننكر التخالف بين الفرد وبيئته استنادًا إلى حرية التجربة والاعتماد على النفس، من هنا يتبين الخلاف الحافل بالمفارقة بين الجاحظ والمازني الذي رفض فهم الأول للشعر على أنه ضرب من التصوير[27].

وإذا كانت الألفاظ عند المازني وسيلة لتجلية المعنى، فإنّها عند ابن خلدون مصدر صناعة الكلام في الشعر والنثر كليهما، فهذه الصناعة: «إنّما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنّما المعاني تبع لها... فالمعاني موجودة عند كلّ واحد وفي طوع كلّ فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى صناعة...»[28]. وهو ما سبق أن أثبته الجاحظ ردًا على الشعوبية ودحرًا لبغضها للغة العربي، على الرغم من أنّها لغة القرآن الكريم الذي أنزله الله (تعالى) هدى للناس أجمعين. إن إكبار اللفظ واتخاذه في المقام الأول عند قسم من النقاد القدامى لم يخل من مفارقة كان لها أثر سيئ في ماهية الشعر

ورسالته الخالدة، ولو أن هذه النظرة لها مزايا من حيث المحافظة على سلامة اللغة العربية وتوحدها وبعدها عن الابتذال.

إنّ هذا التوحد الطبيعي بين اللفظ والمعنى عبّر عنه المازني في نقده لحافظ إبراهيم في قصيدته (زلزال مسيني)، حين أخفق في صياغة المعنى وتركيبه: «فإنّه ليس أدلّ على سقم الذوق وتخلف الملكة من تباعد ما بين الغرض وطريقة العبارة عنه، وتعادي ما بين المعنى ولفظه»[29]، لإيمانه المطلق بأن: «غاية ما تصل إليه مقدرة اللفظ وأقصى ما يقع في إمكانه أن ينقل إليك أثر الشيء في النفس ووقعه في القلب...»[30]، فالفصل بين المعنى واللفظ في الشعر لا يختلف عن الفصل بين الجسم والروح. وهذا ما عني به النقاد العرب القدامى وشغل تفكيرهم، يقول ابن رشيق: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته»[31]، فلا يبعد أن يكون المازني متأثرًا مثل شكري بما دوّنه التّراثيون، فالألفاظ لديه: «أوعية للمعاني فأحسنها أشفاها وأشرقها دلالة على ما فيها»[32]. وعليه ينبغي على اللفظ: «أن يكون مشرقًا محكم الأداء والشعر يعد فنًّا، ولا بدّ من كلّ فن من الإحسان والتجويد»[33]. إنّ هذه القضية من أبرز ما عنى بها التراثيون ولاسيما عبد القاهر الجرجاني الذي خالف آراء الجاحظ ومن يماثلونه من أصحاب مذهب اللفظ وأنكر مزية اللفظ مفردًا في خصائصه وفصاحته التي أقرها هؤلاء، وناقش مسألة اللفظ والمعنى فيما سماه النظم الذي فسّر به القرآن الكريم تفسيرًا لغويا يقوم على التأليف بين الكلمات في اتساق خاص، فقد جعل الألفاظ تبعًا للمعاني وخدمًا لها، فلا تحسن إلا بها، وقاس ذلك أيضًا على المحسنات

اللفظية من سجع وجناس في تبعيتهما للمعاني، يقول: «إنّ الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني، فإنّها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها. فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للّفظ الدال عليه أن يكون مثلـــه أولا فـــي النطق...»[34]. وهذا معناه أن الألفاظ لا تحسن أبدًا على انفرادها إذا فقدت الصلة بأخواتها في سياق الكلام، ومن ثمّ فإنّه: «... لو كانت المعاني تكون تبعًا للألفاظ في ترتبها، لكن محالاً أن تتغير المعاني والألفاظ بحالها لم تزل عن ترتبها، فلمّا رأينا المعاني قد جاز فيها التغير من غير أن تتغير الألفاظ وتزول عن أماكنها، علمنـــا أن الألفـــاظ هـــي التابعـــة والمعـــاني هـــي المتبوعة»[35]. واستنادًا إلى هذا التفسير تكون الفصاحة واجبة في المعنـــى دون اللفظ لتغير فصاحة الكلمة من موضع إلى آخر فلا تكتسب مزيتها إلاّ بعد أن يدخلها النظم باتصالها بغيرها وتعلن معناها بما يليه[36]. ويترتـــب على ذلك أن تكون المعاني اسبق إلى النفس، ثمّ تتوالى الألفاظ في الكلام على نحو منتظم يحتاج فيه إلى فكر في نظمها: «وإنّ العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[37]. فالألفاظ لا تراد لذاتها إنّما هي وسيلة لتحقيق النظم السليم والمعنى القويم ولا يبعد أن يكون الاتجاه النّقدي المنهجي العربي قد تأثر في مبادئه عن علاقة اللّفظ بالمعنى بما ناقشه الجرجاني في (النظم) الذي ضمنه كتابه (دلائل الإعجاز). يرى المازني أن الشعراء ليس سواء في إبراز خواطرهم وإلا كيف تفضل بيتًـــا على آخر إن لم يكن محكم السبك والصيانة، فقد يكون ثـــري القريحـــة، ومع ذلك يفرغ خواطره في قالب ركيك ومعقد[38]. والذوق هو الذي يخلق العمل الفني الجيد: « ... فعلى قدر نصيب المرء من سلامة الذوق ولطف

السليقة يكون انتفاعه بمحفوظه، فقد يستطيع قليل المحفوظ – بما رزق من الذّوق ووهب من ملكة الاختيار – أن يفرغ خواطره في قوالب منتقاة ملئت جمالاً وقوة»[39]. وعليه فمن الخطأ القول إن الألفاظ هي التي كلّ ما يحتاجه المرء لأنّ يكون شاعرًا، علمًا بأن كثرة المحفوظ والقدرة عليه تمد الشاعر بقوة وطاقة، ولا غرابة أن تكون أيضًا من علامات ضعفه وإسفاف نظمه حين تتراكم وتتكرر[40]. وفي اعتقادنا أن قلة المحفوظ تؤدي إلى نضوب في القريحة – على الرغم من ثرائها – حين يتحول الشعر إلى تقيد بقوالب معينة وأساليب محدودة، وإن رام الشاعر التصرف بها حسب ما تمليه عواطفه وبواعث نفسه. ويكاد المازني – هنا – يتفق في النظرة مع شكري، مع أنّ الأخير قد قصد من كثرة الاستعمال إبعاد الشاعر عن ولوج الألفاظ الغريبة الوعرة. وعد حسين المرصفي الحفظ ملكة واستعدادًا ووسيلة لتحصيل الشعر والقول فيه، واستعرض طبائع الإنسان ليدلل على الفروق بين الأفراد في هذه الملكة[41]، ولكن المازني ينخدع بفكرة «اللغة وسيلة تعبير» حين يزعم أن بالإمكان الاستغناء عنها على وفق مراحل التطور التي يمر بها فكر الإنسان ويعتاض منها بالاتصال النفسي المباشر[42]، ويعني به وسائل التعبير الأخرى من إشارات وحركات يفضي بها الوجه في تغير ملامحه بيد أنّ هذا الاتصال إذا تمّ العمل به، فإنّه يجعل من الإنسان آلة تتحدد وظيفتها بالإشارات والرموز، ويفترض أن يكون البشر على دراية كاملة بطرائق هذا الاتصال وتعقيداته.

وليس بعيدًا أن يكون المازني متأثرًا بما قرأه أو سمعه من الدراسات النفسية والبيولوجية والتقنية الحديثة التي تحاول التقليل من جهد الإنسان

ودوره في تحريك الطبيعة والتحكم فيها والتأثير المباشر في عناصرها وظواهرها لتكون أكثر رفقًا وطواعية ورمزًا لعقولنا ونشاطنا العام. ثمّ ما الذي يدفعنا إلى الاستغناء عن اللغة، وهي وسيلتنا الأولى التي لا غنى لنا عنها في حياتنا اليومية وفي الأدب على نحو خاص. إلا أن المازني يستدرك ويرى أن الأدب « ... مرهون بالحاجة إلى اللغة، فهو يبقى فنا يزاول ما بقيت اللغة أداة للتعبير»[43]. وطبيعي أن لا تفقد وظيفتها لأن الإنسان: «به حاجة إلى اللغة، لغرضين: الأوّل إدراك ما في نفسه من معان وخواطر وإحساسات والثاني نقل هذا إلى الناس، ولا بدّ من الأوّل ليتسنى الثاني، فإنّك لا تستطيع أن تفهم الناس شيئًا إلا إذا عرفت أنت ما يدور في نفسك وأحطت به وكل نقص في تبيين ما في نفسك يؤدي إلى نقص في إفهام الغير، أي إلى الغموض والاستبهام والاستغلاق»[44]. وإذا كان السائد هو أن العبارات والتراكيب قد تكون سبب غموض المعنى واستغلاقه عن الإفهام – إن أسيء استعمالها – فإنّ المازني اعتمادًا على الاستبطان الداخلي (Introspection) يحمل خواطر الشاعر، بل حالات نفسه كل هذا الاضطراب في فساد المعنى وقلقه لا في أداة التعبير، هذه الأداة التي تتبع المعنى وتتبلور فيه حين يقصد منها نقل المعاناة الفردية للشاعر، فهي تكون واضحة مشرقة إن كان الخاطر واضحًا وخالصًا وتكون غامضة معقدة إذا كان المعنى مضطربًا غير واضح. فالغموض مصدر اضطراب الأحاسيس والخواطر وليس مؤداه إلى الألفاظ والتعبير. ومن هنا فإنّ مهمة اللغة استيعاب ما يخطر في النفس عنه بالإفهام[45]. وهذا قريب من قول العقاد: «إنّ الجيد في اللغة جيد في سواها والأدب

شيء لا يختص بلغة ولا زمان ولا مكان لأن مرده إلى أصول الحياة العامة لا إلى المظاهر والأحوال الخاصة العارضة. وكذلك الغث غث في كلّ لغة في أي قالب صببته وسبكته وبأي لسان نطقته»[46]. إنّ العقاد والمازني ينطلقان من فكرة (إنسانية الأدب) ولكن هذه الفكرة لا تمحو الخصائص ولا تلغيها، وتبقى لغة القوم دليلاً على تميزهم والإبانة عن عواطفهم وأوصافهم وسلوكهم مثلما هي حال اللغة العربية بالنسبة إلينا. ولا يمكن أن يكون غموض الخواطر أو غموضها مقياسًا مطلقًا لوضوح اللّغة أو غموضها، وتظل تجارب الشاعر وخصائصه الفنية والإبداعية الدليل الأسمى – في نظرنا – على صفاء أفكاره ولغته. وهذا لا يعني أنّنا نريد للشعر العربي أن ينكمش على ذاته، ولكننا لا نود أن نفقده خصائصه ومزاياه التي تؤهله لأن يحتل منزلته ضمن النتاج العالمي الجيد والرفيع. ويبدو أن شغفهما بالدراسات والمناهج النفسية كان عاملاً مهمًا في اختراع هذا التفسير.

واللغة عند المازني لا تنحصر في الإفهام حسب، إنما تتعداه إلى مهمة أخرى هي التأثير، مما يحتم على الشاعر أن يكون أكثر حرصًا على معانيه حتّى تبدو أجمل وأروع وابلغ تأثيرًا[47]، وذلك لكثافة الإدمان على المطالعة والقراءة البصيرة، لأن الشعر تصوير دائم لمظاهر الحياة ومناحيها المختلفة[48]. وهذا له صلة بالمفهوم النّقدي الذي يتأسس على مقولة الشعر هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق الذي يحتاج إلى الوضوح والسهولة والبساطة في التفكير، ومن شأنه أن يؤدي إلى العبارة البسيطة التي يفهمها الجميع، والتي هي سبب تفرد الشعراء الكبار

الذين نقلوا لنا معانيهم على نحو بسيط وواضح على الرغم من عمق أفكارها ودلالتها، لأنّها صدرت عن طبع سوي وسليقة نقية[49]، وكأننا به ينعى على شعراء التقليد منحاهم في نشدان الغموض في المعاني والعبارات لفهمهم المخطئ لماهية الشعر. وفي رده لما قاله طه حسين في كتابه (حديث الأربعاء) أكد استحالة محاكاة الأسلوب القوي الصادر من أعماق النفس، لأن الأسلوب صورة للنفس ومرآة عاكسة لها يتفرد به كلّ شاعر كبير، وكلّما تأكّدت الخصوصية أصبحت المحاكاة متعذرة وكلّما قلّت أصبحت المحاكاة أقرب إلى التوفيق وهذا راجع إلى ما ركبت عليه نفس الشاعر وما انفردت به[50]. إلاّ أن المازني يعود ليحصر الفائدة في المعاني لا في اللّغة في معرض رأيه عن بشار بن برد: «إنّ اللّغة ليست أكثر من أداة للتعبير عن المعاني والخواطر والخوالج، وإن المرء يتلقاها عن الجماعة التي هو فيها، كما يتلقى النسيم الذي يستنشقه، بلا تفكير أو عناء أو جهد من جانبه محسوس. ويتلقى مع اللغة قوالبها وتشبيهاتها ومجازاتها واستعاراتها وأسلوبها في التشبيه، ونحوها في المجاز، ووجهتها في الاستعارة ودلالات الألفاظ مفردة ومؤلفة. وترتسم في ذهنه بطريقة ما، الصور التي تستفاد من هذا التأليف»[51]. وإذا كان تعلم اللغة وإتقانه ظاهرة اجتماعية – بمعنى أنها تتحقق في مجتمع معين – فليس لنا أن نزعم إننا نتلقاها جاهزة دون عناء أو مشقة. فكيف يفسر المازني هجر الشعراء العرب لقسم من الألفاظ التي كانت شائعة في العصر الجاهلي حين حلت محلها ألفاظ تناسب ما طرأ على الشعر من تغيير؟ فإذا أخذنا برأيه فإننا ندعو إلى غلق باب الاجتهاد في ابتكار الألفاظ والتراكيب والقوالب، ممّا

ينجم عنه جمود وكسل فكري، وهل بقيت قوالب الشعر وأخيلته واستعاراته ثابتة دون تغيير؟ فالمازني يبدو أكثر تعارضًا مع اتجاهه في التجديد، لأنه يكرّس فكرة التقليد ويثبتها. والمحافظة على أصول اللغة وقواعدها أمر لا مناص منه، ولكنه طبقًا لرأي المازني أمر ثانوي لا يحتاج إلى جهد أو مقاومة ما دام غرضه ربط حقيقة الشعر بالوجدان وهذا لم يمنعه من أن يحمل على الشعراء الذين: « يأخذون اللغة بألفاظها وقوالبها ويستخدمونها، ولا يجعلون بالهم إلى حقيقة معانيها الأصلية»[52]. ويورد المثال العربي المأثور (سبق السيف العذل) دون أن يرى الشاعر (سيفًا)، وأن يعي القصد من (العذل)، لأنّ هذا المثل ما هو إلا صياغة موروثة عن القدماء، وماهية الألفاظ في التعبير عن المعاني والأفكار والخواطر، يفيد منها الشاعر ساعة الحاجة إليها في الإبانة وبتكرارها تصبح تقليدًا قد يستغني عنها الشاعر إذا انتفت الأداة بدلالات أخرى تمامًا على نحو ما يسلك الأخرس، لأنّ العبرة في المعنى[53]، ولكنه ينقض ما سبق أن أكده من أن اللغة عبارة عن قوالب جاهزة يتلقاها الشاعر دون عناء، ليقول بوجوب تطويرها استجابة لتقدم الحضارة والفكر: «فإذا ظلت لغة من اللغات جامدة لا تتغير قوالبها ولا تتجدد ولا يدخل عليها جديد ولا يحدث فيها طريف... فإنّ معنى هذا أن أبناء هذه اللغة يفكرون على نحو ما كان يفكر أبناء زمن متوغل في القدم...»[54]. وتطور اللّغة لا يسير بالسرعة نفسها التي تتطور بها الأفكار وتتبدل فيها الأذواق والمفاهيم، نظرًا لصعوبة إيجاد ألفاظ جديدة وابتكار طرائق حديثة للتعبير والأداء. وهذا ليس قصورًا منها، وإنّما هو طبيعة وخاصية من خصائص لغات البشر ومصدر عظمتها والاعتزاز بها.

والألفاظ التي تبتكر بها مسحة من التحضر والتأنق، على ألاّ تنفصل عن تراثها الذي استقت منه وتولّدت فهي من هذا الجانب امتداد للأصل أو فرع منه، وهي أيضًا ليست متساوية في المنزلة من حيث القدرة على الأداء. وما اختفاء لفظ إلا دلالة على عدم انتفاعنا به، أو زوال مهمته. ولهذا قال المازني: «... إنّ لكلّ لفظ تاريخا وقد ينحطّ اللفظ في زمن من الأزمان أو يرقى حسب ظروفه...»[55] ولكن لا مندوحة من استخدام هذه الألفاظ لمعانيها إن لاقت صدى في نفس الشاعر، وكأنه ينشئها من جديد.

وما دام الشعر تعبيرًا عن وجدان صاحبه ومعاناته فإنّ المازني يؤكّد أنّه من الواجب: «أن لا تكون لغة الشاعر كلغة الناس، بل لغة تصلح لهذه الأفواه السماوية التي تخرج منها وتند عنها، ولا يتهيأ ذلك بالمجاز والاستعارة... بل بإغفال كلّ لفظ وضيع مضحك، ونعني باللفظ الوضيع ما تحوم حوله ذكر وضيعة، فإنّ كلّ لفظ لو تفطنت مبعث طائفة من الذكر بعضها وضيع وبعضها جليل، ولا مسمع للشاعر عن التنبه إلى ذلك، وإلا أساء إلى نفسه وإلى جلالة خواطره واحساساته وخيالاته، وكثيرا ما يسيء الشعراء من هذه الناحية عن قصد فيخلطون الغث بالسمين ويطوون المضحك في ثنايا الجليل»[56]. إنّه هنا يحذر الشاعر من استخدام الألفاظ المبتذلة في شعره لما تتضمنه من تشويه لأحاسيسه وخواطره، وهو إذ يقابل بين لغة الشعر ولغة العامة لا يدعو إلى لغة شعرية ذات مزايا وخصائص وهذا ما يتبادر إلى الذهن من النص السابق، مما يؤثر سلبيًا في موقفه من لغة الشعر[57]. وهو يخالف ما سبق أن رفضه شكري من تقسيم ألفاظ الشعر شريفة ووضيعة.

ومناقشة آراء المازني في الألفاظ الشعرية تؤدّي إلى أنّــه – مثــل صاحبه شكري إلى حدّ ما – ينظر إلى الصدق في التعبير على أنه يتجنب الأسلوب المتكلف، وأن الألفاظ ما هي إلا دلالات وقوالب تتبلور من سياقها معاني النفس وخواطرها، وأن اللغة مهمة لكلّ إبداع فني تزخر به النفس. والشاعر يسمو بها إن جرّد شعره من الألفاظ الركيكة الوضيعة التي يتطلع إليها نظيره المبتدئ الذي لا يملك من الوسائل إلا تقليد السابقين. فموقــف المازني من اللغة الشعرية يستند إلى جلالة المعنى ورفعة المضمون. أمّــا أن يكون اللّفظ هو مذهب الشاعر فذاك ما لا يدين به المازني، إذ نراه يتهم حافظًا بتقليد القدامى في إيثارهم للّفظ وإن فسد المعنى وتقطعت أوصــاله وتبعثرت قيمه[58]، في حين نرى طه حسين ينصف حافظًا وينوه بجزالــة ألفاظه ورصانتها.

وتطرق العقاد في عرضه للغة الشعر إلى موضوع الابتذال[59] فــي اللّفظ، فبيّن أنّ الشعر العربي الحديث في مصر[60] قد جنّب نفسه ركاكــة الألفاظ وابتذالها وآثر عليها الجزالة والفحولة مدفوعا إلــى هــذا التحــول بدافعين يعود أولهما إلى تأثير شعر المطبوعين من الشعراء القدامى الذين عرفوا بجزالة ألفاظهم وقوتها بفضل ظهور المطبعة التي أنجبت جيلا من القراء الجادين، ويعود ثانيهما إلى اطلاع القراء العرب على النتاج الأجنبي الجيد الذي كان واسع الانتشار، وهذان العاملان كفيلان أن يصرفا جمهور الشعراء والقراء عن ركاكة الألفاظ وســخفها، ويمنحــان الأذواق طعمًــا جديدا[61]. فالشعر العربي القديم شعر طبع وسليقة وألفاظه تكاد تخلو مــن الغرابة والابتذال، فلا مندوحة أن يشيد العقاد به ويعــدّه مصــدر التــأثر

والأصالة، ولهذا لم يأخذ على الشعراء المحدثين الاقتداء بالموروث في جزالة ألفاظه وفحولتها، ممّا يصرفهم عن الوضاعة والتلفيق. وهو لا ينظر إلى هذا المسلك على أنه تقليد، إنّما هو احتذاء لماضي عريق، وفي هذا اختلاف مع بعض الدارسين المحدثين الذين ثاروا على المعجم اللغوي القديم وعدّوا الناظمين على هديه مقلدين جامدين لا يصلحون لعصر دخله التغيير من كلّ جانب بفعل الاحتكاك الحضاري والثقافي بعد حقبة وصفت بضرب من الركود والهمود. والأدب الوافد لم يؤثر في إكبار العقاد للتراث اللغوي القديم أو ذكر محاسنه ومزاياه، بل ظلّ عنده منبع الشاعر المجدّد وملهمه باللّفظ الجزل والعبارة الرصينة، وما قدمه الشعر القديم والأدب الوافد وغيره من العوامل المهمة التي: «تكشف للناس عن زيف الصناعة المبهرجة والتزويقات الهازلة، وترتفع بهم عن هذه الطبقة الوضيعة إلى طبقة القدوة بذوي الأصالة وأعلام الفحولة والجزالة»[62]. وجزالة اللفظ مبدأ من المبادئ الأساسية في اللّغة الشعرية.

وتراوحت مواقف المجددين المحدثين من لغة الشعر بين الغلو والاعتدال في التحرّر من المعجم القديم، فقد دعا ميخائيل نعيمة إلى التحرر من بعض القيود اللغوية، حين نظر إلى اللغة على أنها مجرد رموز: «لا قيمة للرمز في حدّ ذاته إنما قيمته مكتسبة مما يرمز إليه. لذاك فلا قيمة للغة في نفسها، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر ومن عاطفة... فجميل بنا أن نصرف همنا إلى تهذيبها، وتنسيقها لنكسبها دقة ورقة...»[63]. وهذه النظرة تبدو أكثر تحررًا من نظرة المازني، على الرغم من تأكيد أهميتها وسيلة من وسائل أداء المعنى والكشف عن حالته شرط ألا نبالغ في التركيز عليها فتضعف الفكرة.

ويرى أنها أداة من أدوات كثيرة ومتعددة يستخدمها الإنسان للإبانة عما يعانيه، وللعواطف والخواطر وجود مستقل عن قواعد اللّغة، فكتب النحو والصرف لم تكن يومًا ما باعثًا رئيسًا أسهم في تطور حركة أي مجتمع، إنّما الفضل في ذلك عائد إلى العواطف والأفكار. واللغة هي وسيلتنا الوحيدة في التعبير والإفهام، فلا غنى لنا عنها إلاّ إذا اكتشفنا بديلا لها لكونها رموزًا في أدق معاينها[64]، ولكن تاريخ الشعوب والأمم يكذب زعم نعيمة، إذ إنّ اللغة في حياة العنصر البشري ضرورة من ضرورات التكامل في وجوده، وإلا فما وجه الاختلاف بينه وبين سائر المخلوقات التي تخضع للغريزة بحكم الفطرة والاستعداد والتكوين العضوي.

وكانت اللّغة في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية ركيزة مهمة في انبعاثها وتطورها وثراء أفكارها وقيمها وتهذيب عواطفها وسلوكها. فلا معنى للرموز والإشارات في الكيان البشري، ولاسيما إذا تعلق الأمر بفن الشعر الذي يتخذ من اللغة وسيلة للإفصاح والإفهام والتأثير، فهي أداة فاعلة وليست مجرّد أداة. والازدراء بقواعد اللّغة ونحوها واشتقاقاتها موات للّغة ودعوة لشيوع اللهجات ونفوذ العامية، ومهما نحاول أن نفلسف أمر اللّغة في صلتها بالأفكار والعواطف ومعاناة الإنسان فإنّ الشعر هو خير معبّر عن هذه الصلة لا مناص له من لغة يبرز فيها ولا جدوى له في إلغائها أو التفكير في الاستغناء عنها. إنّه اللّغة بتراكبها ومدلولاتها وألفاظها وصيغها، وعلينا أن نفكّر جادين في سبل تطويرها لا في طرائق إلغائها أو عدّها مجرد رمز من رموز متعددة. وخير رد على رأي نعيمة – الذي يظل رأيًا خاصًا – هو تعقيب مندور على مثل هذه الآراء، بأنّها: «ظلت

نظرة نظرية فلم يخرج هو نفسه ولا خرج زملاؤه من أدباء المهجر على لغتنا الفصحى وقواعدها، وإن كانوا قد جددوا أحياناً كما جدد بعض إخوانهم في الشرق من وسائل أدائها التعبيري وتركيباتها اللغوية فضلا عن مفرداتها»[65]. وقد أباح نعيمة للشاعر حق التصرف في ألفاظ اللغة وتراكيبها ووسائل تعبيرها لكونه صاحب الفضل في وضعها، فأكّد: «إنّه إذا غيّر شاعر أو كاتب رمزا من رموزكم المألوفة أو جاءكم برمز جديد فليس في ذلك ما يدعو إلى القلق والخوف...»[66]. فإذا كانت الغاية من تغيير لفظ بآخر في صالح اللّغة وعاملا من عوامل تقدمها وثرائها فذاك أمر لا يدعو إلى الغرابة أو الرفض. أما إن كان الغرض رغبة مبيتة في تشويهها أو الإساءة إليها أو محاولة إنزالها منزلة العامية، فذاك أمر يجب صدّه ومواجهته بالأدلة العلمية والموضوعية.

وفي مقدمة كتاب نعيمة (الغربال) تعرض العقاد لرأي نعيمة في مسألة اللغة وعلاقتها بالشعر، وبين أوجه الخلاف مع شعراء المهاجر: «... إنّ المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أنّ الكاتب أو الشاعر في حلّ من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي إليه مفهومًا واللّفظ الذي يؤدى به معناه مفيدا. ويعن له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها. وقد تكون هذه الآراء صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء، ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل»[67]. فالعقاد يفضل أن يقف موقفًا وسطًا بين التقييد والإطلاق، وإن كان هذا الموقف أكثر محافظة في كل ما كتبه عن لغة الشعر. وإذا وعينا دفاعه المستميت عن العربية تكون مخالفته طبيعية وأكثر إدراكًا،

فاللغة العربية بماضيها العريق ومجدها الثابت لا تحتاج إلى التغيير الذي يبرر به بعض الباحثين قصورها أو محدوديته. والعقاد لم يسلم من مآخذ مجاراته لشعراء المهاجر، عندما يرى باحث أنّه: «قد انساق قليلا مع هذا التيار، وتأثر بعض الشيء بدعوى الزملاء الفضلاء كما يدعوهم – فراح يأخذ بمذهب وسط... وهذه نافذة خطيرة لا تأتينا بالنسائم البليلة المنعشة، ولكنها تأتينا – إذا استمر فتحها – بالسمائم، والأعاصير والأتربة»[68]، وأولى بهذا الباحث أن يقرأ كتاب العقاد (اللغة الشاعرة) ليقف على صدق نيته في خدمة العربية والدفاع عن أصولها وفروعها أمام مزاعم المستشرقين ونواياهم الحاقدة في الإساءة إليها والحط من قيمتها والتقليل من دورها الحضاري.

إنّ العقاد يبيح للشاعر العمل بالخطأ، شرط أن يكون أحسن وأبلغ من الصواب، ويرى أن اللّغة على قدمها تحتاج منا إلى أن نواظب على تطويرها، ولكنه تطور لن يمسّ إلا اللّغات التي تفتقر أساسًا إلى العراقة والتقاليد الثابتة، ووجود قواعد اللغة يغنينا عن التفكير في التعديل والتغيير إلا إذا كان الداعي إلى ذلك قويًا لا بديل له. ويبقى الخلاف خلافًا في التطبيق. والكاتب الحقيقي من حدّد علاقة اللّفظ بالمعنى أحسن تحديد وأدقه[69]. إنّ الذي دفع نعيمة إلى البوح بهذا الرأي تفريقه بين أنصار اللغة وأنصار الشعر. فأنصار اللّغة في الشعر العربي: «لا يرون للأدب من قصد إلا أن يكون معرضًا لغويًا يعرضون فيه على القارئ كل ما وعوه من صرف اللغة ونحوها، وبيانها وعروضها، وقواعدها وجوازاتها ومشتقاتها ومترادفاتها وحكمها وأمثالها...»[70]. أمّا أنصار الشعر فإنّهم: «يرون في الأدب معرض أفكار وعواطف... لا معرض قواعد

صرفية نحوية»[71]. واستنادًا إلى هذا الرأي، نكون قد ألغينا اللغة مع استخدامنا لها. وإغضاؤنا عن التصرف والتجوز يعني التمرد الفعلي ليس على القواعد حسب، وإنّما على اللغة التي هي جملة قواعد تصونها من التشويه والفساد.

ونخلص من هذا العرض إلى أنّ النّقد المنهجي قد نظر إلى اللفظة الشعرية في علاقتها بنفس الشاعر ووجدانه. وإذا كان شكري قد عبّر عن موقفه من خلال متانة اللفظة وسهولتها وبعدها عن الغرابة، فإنّ نظرة المازني انصبت على موقع هذه اللفظة في التجربة الشعرية، حين ينحصر دورها في الإبانة عن المعنى. بينما رأينا العقاد يعاتب شعراء المهاجر على دعوتهم إلى التحرر من قيود اللغة. ممّا يبيّن أنّهم كانوا أكثر حفاظًا على لغة الشعر وسلامتها. وما التنويع في موضوعات الشعر العربي إلاّ دلالة ساطعة على سعة العربية وقابليتها وطواعيتها.

ب – إيحاءات الألفاظ:

إنّ موقف العقاد من لغة الشعر لا يختلف عمّا أكدّه المازني وشكري، فالألفاظ رموز للمعاني وهي ليست مطلوبة لذاتها، وإنّما لما تؤديه من أفكار وخواطر وصور. ولكلّ معنى لفظ خاص لا يشاركه فيه غيره. وأمّا المترادفات فإنّها لا تقدّم المعنى وافيا تامًا، إذ إن مدلول اللّفظة يختلف على وفق تأثيرها في السامع. والقدرة على اكتشاف معاني الألفاظ وإدراك دقائقها من ملكات الشاعر المجيد[72]. إنّ اللّفظة إذن تكتسب هويتها ودلالتها تبعًا للحالة النفسية التي يمرّ بها القارئ أو السامع، فهي بهذا المعنى لم

توضع اعتباطًا واعتسافًا، إنّما لتنقل تجربة وموقفًا من الحياة والناس بالارتباط مع الألفاظ الأخرى، إنّها ليست منفصلة عما ينطق به الشاعر ويفصح عنه من أفكار كي يصور لنا هذا كلّه تصويرًا أعمق وأصدق، ولا يتأتى له ذلك إلا بالتوفيق بين اللفظ والمعنى وحدة متكاملة، وإلا بأيّ شيء يختلف شاعر عن آخر؟

ويرى العقاد أن الشاعر الكبير يعمد إلى انتقاء الألفاظ ذات الوقع الخاص والمفاجئ لعلاقته المباشرة بالعواطف والأحاسيس التي تميل إلى مثل هذا الصنف من الألفاظ لا إلى العبارات الجاهزة المألوفة، فالشعراء قل أن يكلفوا أنفسهم عناء الشرح والتحليل على نحو ما يبرز لدى المبتدئين نظرا لخبرتهم الطويلة بالكلمات ذات التأثير المباشر والبليغ في النفس[73]. ويظلّ غموض الشعر أو وضوحه متعلقًا بالمعاني لا بالألفاظ مجرّدة. فإن كان المعنى واضحًا فاللّفظ يكون واضحًا، وإن كان غامضًا، فلا غرابة أن يكون اللفظ كذلك غامضًا. وهذا عند كبار الشعراء وفحولهم الذين يعربون عن معانيهم باللفظ السلس الواضح والبعيد عن ضروب المبالغة، فلا خيار إذن للشاعر في تحديد غموض عباراته أو وضوحها إنّما الخيار للمعنى وحده[74]. وهو ما يتفق فيه العقاد مع المازني. ونميل إلى الاعتقاد أنّ محاولة حصر غموض الشعر ووضوحه في المعنى دون اللفظ ذو علاقة متينة بجواهر الاتجاه الوجداني الذي يتخذ من مبدأ الصدق الفني انطلاقته ويستمد منه وحيه وأسسه وقيمه، ممّا يجعل التفكير منصبًا على حالات النفس فقط ولا يتعداها إلى غيرها من النفوس فهي مصدر الوضوح مثلما هي مصدر الغموض.

ويذهب العقاد إلى: «أنّ العبارة الشعرية البليغة والمؤثرة تتعلق بجملة المعاني والأفكار التي تضطرب في ذات الشاعر وتتراكم على الذهن إلى أن يلفها الغموض ويمتلكها الخيال. ولكن درجة بلاغتها لا تسلمها إلى الإبهام والاستغلاق والخيالات الشاردة والصور المتعاقبة، وإلا لما كان الكلام بليغًا»[75]. فالبلاغة تنشد الوضوح لا الغموض أو التعمية. وإلا أصبحت وسيلة من وسائل التعجيز. القصد منها إخفاء المعنى على الأفهام بغية إظهار البراعة والتفنن. وهي صفة الشاعر المتكلف الضئيل الخيال. يقول العقاد: «... وأمّا من يلوح له معناه الواضح صغيرًا فيثقله بالسجف المصطنعة والتعاويذ الملفقة فإنه إنّما يلجأ إلى الاحتيال. ويبيع على الناس بضاعته بأغلى من ثمنها الحلال»[76]. إنّ العقاد مثله مثل صاحبه المازني، يؤمن بإمكانية الاستغناء عن اللغة، ولولا الفروق الطبيعية بين البشر لأمكنهم الاستعانة بغيرها من وسائل التعبير: «لو كان التقارب بينهم تاما، والشبه في السن والميل والسليقة محكمًا لما افتقروا إلى اللغة، ولكان يستشعر أحدهم فيروعه ما يقوم فيروع الآخر غير حاجة إلى الشرح والبيان»[77]، معللا ذلك بأنّهم: «يتفاهمون ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم»[78]. واللّغة تقوم بوظيفة التوضيح والتفسير لما يتعذر فهمه من المخاطب أو السامع حين يقصر وجدان المتكلّم عن أداء مهمة الإفهام، وحالته النفسية أوضح مما تفصح عنها اللغة مهما يحاول إخفاءها[79]. وهذا رأي يمكن تطبيقه على الكلام المألوف وأنواع الخطاب اليومية، ولكن الشعر– وهو فن من فنون القول – بخلاف ما زعم العقاد. فإذا كان الرسام ينقل لنا جماع خواطره عن طريق التجسيم بالألوان والأشكال المتعددة فإنّ الشاعر لن يتوصل إلى إشراكنا في خواطره إلا باللغة التي تنطق بها الألفاظ والكلمات

التي تتشكل منها أبيات القصيدة أو المقطوعة. ويحاول عبثًا أن يتكئ على مبرر آخر، وهو أنّ الرجل القديم لا يأتمن قوله محدثه ولا يعير له أهميّة لاقترانه فيما يظن بالكذب، إنّما نراه يستشعر ذلك عن طريق ملامح الوجه وحركات الجسم، أي بما تمليه عليه سليقته وهي آية الصدق، بخلاف اللسان الذي هو مصدر الالتباس والأكاذيب[80]. وهي فرضية نسبية ولا يمكن أن تؤخذ دليلا على ثانوية اللغة ذلك أن الدلائل التاريخية لتطور فكر الإنسان تثبت أن البدائي محدود التفكير قليل المعاملة مع غيره لانشغاله التام بما يراه أمامه في الطبيعة. فلم تتطور اللغة لديه مثلما هي عليه الآن.

واللّغة ظاهرة حضرية وفكرية ووسيلة لاختزال الوقت من شأنها أن تتيح المجال للفكر، فلا يمكن أن يمضي أحدنا يومه كاملا وهو يجهد نفسه في تفرس ملامح محدثه وحركات أعضائه ليتيقن من صدق قوله وكذبه، وليس لنا أن نفرض على الجميع أن يكونوا علماء نفس أو أصحاب خبرة في التفرس والتمييز. والعقاد ينطلق في هذا الحكم من مبدأ الصدق في القول الذي هو شعر السليقة والطبع الخلاق الحي، ويرى أن هذا هو: «سبب إعجاب الناس بالأشعار والخطب والكتب التي مصدرها السليقة فينفذ إلى سلائقهم ويصيب مواقعه منها ويحرك من القارئ مثل ما حرّك من نفس الشاعر أو الكاتب فيعلمون أنّه صدقهم وحسر لهم عن سريرته فيركنون إليه»[81]. بخلاف شعر التكلّف: « فلا يجاوز ألسنتهم وكأنهم يقرأونه وهم ينظرون الشاعر أو الكاتب وهو يتعمل للظهور لهم بغير مظهره...»[82]. وعليه: « فليتخذ الناس اللّغات رموزًا وإشارات تنوب عن المعاني لمن يعرفها ولا تمثلها لمن لا يعهدها أو يأنس بها»[83]. مبررًا

أحكامه في اللغة بأنّه: « كم من كلمات على ألسنة الناس بلا معنى وكم من معان في أفكارهم بلا كلمات»[84]. ولكن هذه الفرضية ليست مقياسًا يلتقي فيه كل الشعراء على اختلاف أنماطهم وقدراتهم إنّما مرجع ذلك في نظرنا إلى الحالة النفسية للشاعر في أثناء النظم وإلى مهارته في ترجمة هذه الحالة بما يناسبها من الألفاظ والكلمات، سواء كانت مألوفة لديه أو جديدة عن نظمه. وتبقى المعاني بسعتها وأبعادها وتعقيداتها أكبر من أن تستوعبها الألفاظ، لكن ذلك لا يمنع الشاعر الكبير من أن يكون أكبر منها فيبحث لها عن طرائق في التعبير تجعلها جديرة بالظهور والإبانة.

ويعرض العقاد لحقيقة التطور التدريجي للألفاظ في تأثرها بكلّ جديد: «فاللّفظ الذي يتألّف منه الشعر يبقى ألف سنة ولا يطرأ عليه تغيير يذكر، ويصلح في هذه الحالة لشعر امرئ القيس كما يصلح لشعر البارودي، مع قليل من التحوير الذي لا يلتفت إليه إلا المختصون بتسجيل أطوار الكلمات»[85] فهل يعني أنه ليس في إمكان الشاعر أن يدرك سر هذا التطور إلا بالاعتماد على أهل اللغة وفقهائها؟ إنّ الشاعر الواعي بوقع الألفاظ في النفس قادر أن يتبين حقيقة هذا التحوير، لأنّه أولى بإدراكه وهو الذي يبغي جديدًا فيما يدون من أشعار، ولا عجب أن شارك علماء اللّغة في اكتشاف معان جديدة للفظة أو فيما يطرأ على اللفظة نفسها من تغير وتبدل، قوامه التحوير والتعديل. والألفاظ ظاهرة – مثل سائر الظواهر اللغوية وغير اللغوية – قابلة للتطور والتمحور، وإن كان تطورًا تدريجيًا بطيئًا. وهذا ما حدا العقاد على القول:« ... إنّ الجهد في تجديد المفردات يظل على الدوام أقل وأهون من الجهد في تجديد الأوزان وتجديد

الموضوعات. فالمعجم الشعري اليوم قريب من المعجم الشعري في عهد أصحاب المعلقات»[86]. وهذا سبب قوي عنده في عدم الالتفات الكلي إلى التجديد في الألفاظ لأن الكلمة العربية قادرة على أداء مهمتها إذا ما استخدمت استخدامًا حسنا في نقل عواطف الشاعر شرط ألاّ تكون غريبة حوشية تنفر منها الآذان والأذواق.

وإذا كان يدعو إلى المحافظة على نقاء الألفاظ وصلاحها مع التحوير البسيط الذي يلائم التجديد في مضامين الشعر العربي، فإنّ صلاح عبد الصبور يرى أن القارئ الحديث تصعب عليه قراءة الشعر القديم، ويريد أن يطلق للشاعر العنان كي يتصور الحياة تصورًا عميقًا وصحيحًا: «ومن الحق أن قاموس الشاعر الجاهلي يختلف عن قاموس خلفه الأموي أو العباسي أو المعاصر. وذلك مظهر صحي للتطور اللغوي. ولكن هذا المظهر الصحي قد يقف عقبة في سبيل القارئ المعاصر حين يزمع التريض في حدائق شعرنا القديم، فينصرف عنه لصعوبة لغته، ولاختفاء دلالته وراء غموض لفظه أو وعورة بعض تراكيبه»[87]. وإذا كان هناك من ردّ على رأي عبد الصبور فهو أن العيب ليس في وعورة الألفاظ القديمة وصخبها، إنّما العيب جاثم بثقله في أذهان بعض المثقفين الذين لا يكلفون أنفسهم جهد البحث وعناءه. فالألفاظ التي استطاعت أن تنقل لنا بصدق إحساس الشاعر القديم ومعاناته وتطلعاته ليست في نظرنا بقاصرة عن نقل هذه الحالة عند الشاعر الحديث. وإذا كان لا بدّ من تحوير أو إلغاء بعض الكلمات التي تضمنها المعجم القديم فليس حقًا على أحد أن يعتاض من لفظ فصيح بليغ بلفظ مبتذل وسخيف. وإذا كان للفظ القديم من صعوبة فإنّ مثيله في القصيدة الحديثة قد قصر عن أداء وظيفته

الكاملة، حين حمله الشاعر من الإيحاء والرمز ما أخرجه عن طبيعته وموقعه، وزاده غموضًا وإبهاما يتعذر على الكثيرين إدراك ما وراءه من بعد. واللّفظ إن أسيء استخدامه فهو نقمة على القصيدة سواء كان قديمًا أو حديثًا. وكان العقاد قد هاجم الألفاظ المألوفة التي استخدمها عبد الصبور في قصيدته (الحزن) مثل لفظتي: الشاي والنعل، وأحال هذه القصيدة على (لجنة النثر) عندما كان مقرر لجنة الشعر في مجمع اللغة العربية بالقاهرة[88]. وهذا ما دفع عبد الصبور إلى التصريح بأن الشعر: «لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري...»[89] وانتهى إلى القول: « فأنت حين تستعرض أي قاموس عربي، لا بدّ أن تفاجئك كثرة الألفاظ الدالة على المدركات الحسية والوجدانية على حدّ سواء ولكنك حين تتذكر ما يصلح للاستعمال منها. بحكم الذوق الفني العام لا تجد إلا القليل الأقل، وباقيها قد محيت دلالاته أو أصبح غريبًا عن السمع بعد أن قلّت الحاجة إليه إثر التخلف الحضاري والفكري الذي عرفه العالم العربي بعد اندثار حضارته الأولى في القرون الخمسة التي تسمى بعصر الانحطاط»[90]. وهذا معناه أن الذنب ليس ذنب الألفاظ العربية وإنّما هو ذنب العصور الأدبية التي تلت الحقبة العباسية الزاهرة، إذ: « نجد مضامين دواوين أكثر الشعراء... تتحرك في أطر مقلّدة وأفكار معادة وصيغ مطروقة مألوفة... فتقبس معاني القدمين وتوغل فيها تفصيلاً... ويغرق الشعر في الصيغ اللفظية البلاغية تعويضًا عن الأفكار الضائعة والأخيلة الميتة والزمنية الخابية»[91]. فالألفاظ القديمة لم تكن قيدًا لحرية أي شاعر إلاّ من اخطأ الظن فيها أو زل في استعمالها. وقد كانت

النفوس الشاعرة وما تزال تتذوق هذه الألفاظ لنبرتها الساحرة وموسيقاها الفاتنة.

جـ – الشّعر بين الفصيحة والعامّية:

إنّ الدّعوة إلى العناية بالفكرة من حيث صدقها في صدورها عن النفس لم تكن إضعافًا للفظ أو تغاضيًا عنه في سلامته وصحته وجزالته، على ما يظنّ بعض الباحثين، فالعقاد في عرضه للفروق بين الفصيحة والعامية لم يضعهما في مكانة واحدة، وقال بوجود لغة شعرية ذات مزايا وخصائص وصفات تختلف عن لغة الحديث والتخاطب: «إنّ في كلّ أمة لغة كتابة ولغة حديث، وفي كل أمة لهجة تهذيب ولهجة ابتذال، وفي كلّ أمّة كلام له قواعد وأصول، وكلام لا قواعد له ولا أصول... فلن يأتي اليوم الذي يكتب فيه فردوس (ملتون) بلغة العامل الإنجليزي وفلسفة (كانط) بلغة الزارع الألماني... فالفصيحة باقية والعامية باقية مدى الزمان. ومزية الأولى القواعد والأحكام ومزية الثانية الفوضى والاختلاط»[92]. فالإقرار بوجود العامية لا يعني الاعتراف بها لغة قد تكون في يوم ما بديلا للفصيحة، لافتقارها إلى القواعد والأصول. والقول بالاستمرار الأبدي للعامية شأنها شأن الفصيحة أمر مرده إلى مجرد التخمين، ولا يعتمد على يقين، وكلّما تزايد الاهتمام وتضاعف بتعميم اللغة الفصيحة، مع وجوب التعامل بها انحسر نطاق العامية وتقلص دورها في التأثير وكانت أقرب إلى الزوال منه إلى البقاء والديمومة والخلود.

وسبق أن دعا "ورد زورث" إلى الرأي نفسه تقريبًا بالنسبة اللغة الإنجليزية، إذ يؤكد محمد الربيعي أنه رفض: «رفضًا قاطعًا المعجم الشعري

الذي كان مستعملا في القرن الثامن عشر، والذي كان يقوم على التفريق الحاد بين لغة الشعر ولغة النثر»[93]. وقد عبّر عن هذا الرفض حين قرر: «إنّ اللغة الصحيحة للشعر هي اللغة التي يتكلمها النّاس والذي يجعلها لغة شعرية هو كيفية استخدامها»[94]، وهذا مبدأ من مبادئ الرومانتيكيين النقدية. إذ دعوا إلى أن تكون لغة الشعر هي لغة التخاطب العادية. مع تغيير الجمل والمفردات الشريفة التي كان الكلاسيكيون الجدد يقدسونها بأساليب بسيطة وكلمات عامية[95]. ولم يكن غرض (وردزورث) وغيره إنكار اللغة القديمة، إذ ّن القدامى حينما نظموا الشعر بهذه اللغة كان الصدق يحدوهم، لأنهم كانوا يعبرون عن حوادث حقيقية، فجاءت لغتهم مجازية مجاراة لعواطفهم وأحاسيسهم إلاّ من ترسمهم من المقلّدين من بعدهم أرادوا أن يكون القديم المثال والأنموذج فأخطأوا في استخدام هذه اللغة المجازية، فلم تعد تنقل عواطفهم وخواطرهم بصدق. ذلك أنّهم لم يعهدوها مثل أسلافهم. أو تصدر من صميم أنفسهم، مما عمّق الفارق بين هذه اللغة والعامية التي هي لغة سائر الناس. فالبون إذن كان شاسعًا بين القدامى وشعر هؤلاء الذي يغلّفه التكلّف والتهويمات الخيالية[96]. ولكن دعاة النّقد المنهجي لم يقفوا الموقف نفسه من شعراء النهضة ولم يدعوا إلى لغة عامية، وكل ما صبوا إلى تجسيده هو أن تكون لغة الشاعر جزلة، سهلة، متينة لتأدية مهمتها في توصيل الأفكار وترجمة الأحاسيس. وقد ردّوا بعنفٍ على دعاة العامية وعارضوا فكرتهم وفرقوا بين الطبع والتكلف فيما له علاقة بالشعر، وكان أن نقدوا أولئك الشعراء الذين يتخذون من التزويق اللفظي وسيلة لخداع القارئ حتّى لا ينتبه إلى سخف معانيهم وضآلة أفكارهم. ويترجم شكري هذا الإحساس في موقفه

من بعض شعراء العصر العباسي وما تلاه من عصور، إذا مالوا إلى: «العبث والمغالطة والمغالاة الكاذبة، والتلاعب بالألفاظ، والخيالات الفاسدة»[97]، وهو ما سلم منه شعراء الجاهلية وصدر الإسلام والأموي والشعراء الكبار في العصر العباسي، حين عبروا بصدق عن النفس والحياة والبيئة والطبيعة. وحذا العقاد في ديوانه (عابر سبيل) أثر (وردزورث) في تقريب لغة الشعر من عامة الناس وفي طرق موضوعات ذات علاقة مباشرة بما يدور في حياة المجتمع العادية. وهو يؤمن بأن الشعر الصادق ما ارتبط بالعاطفة قبل الحواس. والتأثير واحد عند القارئ سيان بالفصيحة أو العامية، ذلك أن الغرض الأساس هو الموضوع الذي يعبر عنه ويؤثر فيه لصلته العميقة بحياته وبواقعه الاجتماعي[98]. وليس التأثير واقعًا من جانب استعمال العامية بمجرد نقل القصيدة إليها، لأنّها لا تساعد أبناء المجتمع أن يطرقوا أبواب الرقي العلمي والثقافي، ولم تكن يومًا ما لغة الثقافة والأدب، فلا بدّ من الكتابة بالفصيحة. فموقفه الخاص من هذه المسألة: « يتماشى وموقفه العام من قضية التعبير، إذ كل ما يريده في هذا الصدد هو أن ينجح هذا التعبير في نقل مشاعر الشاعر وخواطره إلى نفس القارئ، وهذا لا يتطلب تغيير المعجم الشعري بقدر ما يستلزم الصدق والطبع في استعمال هذا المعجم»[99]. فإنّ المعجم يكشف عن مذهب الشاعر في التذوّق.

إنّ الدعوة إلى تبسيط اللغة ليس معناها التمرد على قداسة اللغة بقدر ما هي وسيلة لأنّ يكون الشعر أكثر تعبيرًا وإلمامًا بما يعانيه الرعيل الأكبر من أبناء المجتمع. ومهما تكن أبعاد استخدام المعجم القديم ودواعيه فإنّه ليس دليلاً على جمود اللغة، على نحو ما زعم صلاح عبد الصبور من

أن نبذ العربية للألفاظ العادية ينم عن فقر وإيثـار للزخرفـة والديباجـة اللفظية، وهذا وجه من أوجه التقليد والتكلـف دون الصـدق فـي الفـنّ والإخلاص فيه[100]، ومظهر من مظاهر التقييد الذي يحد مـن تصـرف الشاعر في الألفاظ كيفما شاء. على غرار الشاعر القديم[101]. على الرغم من ثراء مفردات لغة الشاعر الحديث قياسًا إلى سلفه من حيث المـدركات الحسية والوجدانية[102]. وأغلب الظّن أنه إنّما يردّ بهذه الآراء على موقف العقاد منه في استخدام الألفاظ المتداولة في الحياة اليومية الاعتيادية.

ويفرد المازني مقالة في مجلة الرسالة للبحث في علاقـة الفصـيحة بالعامية والفروق بينهما، فعدّ العامية فرعًا من الفصيحة وجزءًا مكملا لها على الرغم من إقراره بقصورها وعجزها في التعبير عن مطالـب العلـم والأدب وانحسار دورها في التخاطب المألوف: «إنّهـا تصـلح للحـديث العادي والحوار في المسائل اليومية، وللعبارة بها عن الأغراض المألوفـة بين الناس عامة، فإذا أردت أن ترتقي بها عن هذه الطبقة وأن تتناول بهـا حديث العلم والأدب أو الفلسفة... قصرت بك وعجزت عن الوفـاء بهـذه المطالب...»[103]، ذلك أن: «حدود كلّ لغة عامية هـي حـدود العاميـة أنفسهم، ونطاقها هو نطاقهم...»[104]. وهذا العجز في الارتقـاء والتميـز لكونها: « لا تصلح للأداء... ولأنها فوضى وتحتاج إلى ضبط وإصـلاح وتوسيع وإغناء»[105]، إذ: « لا ثبات لها ولا استقرار»[106] ومن هنا فإننـا نعتاض منها في مجال الأدب بلغة أرفع منها مرتبة وأوفى مقامًـا هـي: «اللغة العربية الفصحى التي لا تعد العامية إلا لهجة مشـتقة منهـا»[107]، وهذا لا يمنع من العناية بالعامية لأنها: «ليست لغة أجنبية وإنّما هي لغـة

عربية محرفة، فهي بنت العربية وصلتها بها وثيقة...»[108]، إلا أن ألفاظها الجارية على اللسان تقترب من النبو والاستكراه والنفور في أثناء السماع، ولكن بقاءها قياسًا إلى ما هجر من ألفاظ الشعر يوحي بقيمتها وصلاحها. وهذا يعني أن تطور كلمات عامية ورفعها إلى مستوى الفصيحة خير من إحياء كلمات هجرت لأنّها لا تصلح لما يقتضيه العصر الحديث، فلا: «خير في محاولة إحياء لفظ مات ونشره بعد أن طواه الزمن، وإنّما الخير أن تتركه حيث هو وأن تلتمس سواه من الألفاظ التي قدرت على البقاء والمكافحة والنضال... ولا معنى لهجرها وإهمالها لا لسبب سوى أن العامة يستعملونها كأن كل ما يستعمله العامة يجب أن يحتقر ويرمي ويطلب غيره، وهي سخافة ظاهرة»[109]. وهذا لا يفسر أنّ المازني يدعو إلى العامية، فقد كان من المناهضين لها والداعين إلى حصر نطاقها، وإنّما أراد أن يبين أنها ليست دخيلة على اللغة العربية وأن من خطل الرأي أن تحل محلها في التعبير الجميل والأسلوب الفني الرفيع، وإن حاول أن يبرر وجودها باستمرارها على الحياة بخلاف الألفاظ المهجورة.

يظهر لنا أن هذه الرؤية من لغة الشعر جاءت لتؤكّد الاعتزاز بالفصيحة في نقد لشعراء العربية في عصورهم الأدبية المختلفة إذ تمّت الدعوة إلى لغة متينة وجزلة وسليمة، بعيدة عن ركاكة الأسلوب وتدني العبارة وسخفها، والميل إلى وضوح المعاني. وهذا الموقف لا يتناقض والنظرة إلى طبيعة اللغة من حيث هي رموز ودلالات لمعان وأفكار، أو من حيث دعوة العقاد إلى لغة بسيطة مأنوسة لا تسيء إلى الفصيحة التي لا غنى للشاعر عنها، لأنها تحفظ القواعد والأصول وتعبر بصدق عن واقع

العربي ومعاناته، فهي: «في طليعة اللغات المعبرة بين لغات العالم الشرقية أو الغربية. فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربي من أداة ألفاظه ومفرداته في أسلوب الواقع وأسلوب المجاز»[110]، إنّها: «لغة عقيدة ولغة ثقافة ولغة خطاب بين المتعلمين من أبنائها، ولغة فهم بين غير المتعلمين منهم»[111]. وهذا الموقف من لغة الشعر قد استند إلى التطبيق أكثر منه إلى التنظير، وتراوحت فيه الآراء بين تغليب عنصر على آخر لتأكيد قيم اللغة الفنية والحضارية والإبداعية، فهي ملاءمة بين الألفاظ وتجربة الشاعر النفسية والاجتماعية والجمالية. والشعر بجودته يساعد اللغة على التطور والتعبير عن حياة عصر من العصور ومجتمع من المجتمعات بدقة وعناية كبيرتين. والعربية قادرة على أداء هذه المهمة في أوسع معانيها ودلالاتها وبواعثها.

2 – متطلبات تشكيل الصّورة الشعرية:

أ – الخيال الشعري والحقيقة:

إنّ تصور النّقد المنهجي للخيال الشعري يكاد يكون امتدادا طبيعيًا لتصور الرومانتكيين له وإيمانهم المطلق به حيث تمردوا على معايير الكلاسيكية الجديدة ونزعتها التقليدية في الشعر، بعد أن « بلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل من الشعراء والمفكرين الرومانطيقين فقد آمن هؤلاء أن كل صد لهذه القوة الخالقة قتل للقوة الحيوية في الإنسان وأن الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام. ولم يعد الرومانطيقيون يعتبرون الخيال وسيلة لبناء العالم الفني فحسب بل أصبح

لديهم هو المنفذ الوحيد للحقيقة...»[112] هذا بخلاف الكلاسيكيين الذين يعدونه: «غريزة عمياء، وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان»[113]. فهو في عرف الرومانتيكيين ملكة تتعدّى حدود العالم الحسّي لتغوص في أعماق النفس البشرية، فيرى ما لا يراه العقل لذلك اقترن بالحقيقة فاحتكم إليه هؤلاء على قدر ما كان الكلاسيكيون يحتكمون إلى العقل.

بيد أنّ هؤلاء النقاد الرومانتيكيين لم يصلوا في تحديد ماهية الخيال على نحو ما وصل إليه الناقد الإنجليزي (كلوريدج) فقد أخذ كل عنايته وتفكيره وربطه بفلسفته. وأهم ما يميز نظرته الجديدة أنه فرق بين صنفين من الخيال: الخيال الأولى: والخيال الثانوي. يقول: «... فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الحسي ممكنًا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنّه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينمًا لا تتسنّى له هذه العملية فإنّه على الأقلّ يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى مثالي. إنّه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي تعمل بها باعتبارها موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها»[114]. فالخيال (الأوّلي) إذن عام ومشترك لا يخلو منه أحد ويتصف بالتلقائية والعفوية، أما الخيال (الثانوي) فهو خيال الشعراء والفنانين (أي خيال المبدعين) ويتصف بالإرادة الخاصة الحرة، فالشاعر يخلقه ويجهد فيه نفسه، ولكنه يبقى دوما طوع إرادته. والخيال

(الثانوي) مرتبط بالأولي، لكنه يتميز منه بعملية الخلق والابتكار، ولهذا يحتاج إليه الشاعر بخلاف الأولى الذي يظلّ محدودًا والحاجة إليه اضعف. إنّ الخيال (الثانوي) هو جوهر فلسفة (كلوريدج) في العملية الشعرية الجمالية والإبداعية، لأنّه يمتاز بالحركة الدافقة التي يضفيها على جمود المادة فتنبعث منها حياة يستوحي منها الشاعر معانيه وأفكاره.

ولهذا عمد (كلوريدج) ثانية إلى الفصل بين الخيال والوهم: فالوهم: «ميدانه المحدود والثابت، وهو ليس إلا ضربًا من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظ الاختيار. ويشبه التوهم الذاكرة في أنّه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلّها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني»[115]. وإذا كان الخيال ينشد في مهمته بلوغ الحقيقة واكتشافها، فإن الوهم يبقى محدودًا بالمحسوسات والصور المفككة التي لا تربطها وحدة، ولكن الخيال لا غنى له عن الوهم في بدايته، إذ: «لو أزيلت حواجز الحس لكان الوهم هذيانًا والخيال جنونًا وفي الحالة الطبيعية يستعمل الفكر القوتين، وقد تعملان معا لأنهما غير متضادتين بل لا بدّ للخيال من مرحلة الوهم، فالخيال هو القدرة على جلب صور متباينة لشبه ما فيما بينما، وهذه الصور ثابتة محدودة وتبقى حين تجمع كما كانت وهي مفرقة. وليس بينهما صلة طبيعية أو خلقية...»[116] وعلى الرغم من أن مصطلحي (الخيال والوهم) غالبًا ما يقترنان باسم (كلوريدج) لكنهما استعملا معا قبله، وهما يرجعان إلى المحاولات المختلفة لتفسير العملية الفنية الخلاقة لارتباطهما بالبنية والتركيب[117]. فما نصيب النّقد المنهجي العربي من تحديد العلاقة بين (الخيال الوهم) في فن الشعر؟

أول ما يطالعنا في هذا الموضوع النقدي هو تلك التفرقة التي خصّها عبد الرحمن شكري كل عنايته في مقدمة الجزء الخامس (الخطرات) من ديوانه بين الخيال والوهم، حاملا على النظرة المخطئة للتشابيه والخيالات التي درج عليها المقلدون: «وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض النّاس التشبيهات والخيالات الفاسدة والمغالطات السقيمة، مما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح... فإذا سمعت هؤلاء يصفون قصيدة بأنّها ملأى من المعاني، حسبت أن قائلها ذو ذهن خصب، وعقل راجح كبير، ونفس عظيمة، وإنّه جعلها ذخيرة الحقائق، والآراء السامية الشريفة. ولكن الأمر ليس كذلك، إذ أنهم يعنون أنها مملوءة من الخيالات والمغالطات المضطربة، وأن خيال صاحبها بهلوان شعري، أو مشعوذ يغرك بحركاته»[118]. فالخيال لديه أسمى من أن يحكم عليه بهذه النظرة القاصرة المحدودة. ولإدراك حقيقته عمد إلى فصله عن الوهم: «فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق. ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق. والتوهم أن يتوهّم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغري الشعراء الصغار، ولو لم يسلم منه الشعراء الكبار»[119]. وقد تمثل بقول أبي العلاء:

وَاْهْجُمْ عَلَى جَنحِ الدجى، ولَو أَنه أَسَدٌ يصول، مِنَ الْهِلاَلِ بِمِخْلِبِ[120]

أمّا الخيال الصحيح، فقد تمثّل له بقول البحتري:

كالْكَوكَبِ الدُّرِيِّ اْخْلَصَ ضَوْءَهُ حَلْكُ الدُّجَى حَتَّى تَأَلَّقَ وانْجلَى[121]

فشكري هنا يربط بين الخيال والحقيقة، فالخيال الصحيح ما دلّ على حقيقة صحيحة غير متوهّمة، ولا تستشف هذه الحقيقة إلاّ بالتأكد من الصلة التي تقع بين الشيئين، والتي ينبغي أن تكون متينة قوية: «... فليس ظهور الصلة لكلّ قارئ دليلا على متانتها. فقد تكون ظاهرة ضعيفة، وقد تكون خفية سليمة صادقة. فليس كلّ ما يخطر على أذهان العامّة من الخيالات صادقًا صحيحا. وهذا سبب من أسباب اشتباه العظيم من الشعراء بالضئيل وعجز الناس عن التمييز بينهما فإنّ العبقري قد يغرى باستخراج الصلات المتينة الصادقة بين الأشياء، فتقصر أذهان العامة عن إدراكها. وهذا ليس مذهب الناظم الوزّان الذي يولع بأنّ يوجد صلات سقيمة بين حقائق ليس بينها صلة»[122]. فالخيال وسيلة لكشف الحقيقة والوقوف عليها وإدراك أبعادها وليس أوهامًا ما مفتعلة ومصطنعة لا تستند إلى أي أساس. وإذا كان الخيال ملكة فإنّها لا تظهر عند كلّ الشعراء، وإنّما هي خاصية إبداعية يتميز بها الشاعر الكبير من سواه، وهو الوحيد القادر على اكتشاف عمق الصلات التي تربط الأشياء. فلا خيال بدون إدراك، والشعر الصحيح ما طابق الحقيقة لا ذاك الذي يناقضها. وهذا ما يتوافق فيه شكري مع النزعة الرومانتيكية التي لا تفصل بين الشعر والحقيقة، والتي تؤكّد الاختلاف البيّن والواسع بين الخيال والوهم[123]. إنّ تمييز شكري بين الخيال الوهم وخصوصية الخيال في العمل الفني دفعا العقاد إلى الاعتراف بريادته في هذا التمييز، لأنّه أجلى ما كان ملتبسًا مختلطًا عند الكثيرين. فهو في نظره لم يكن مسبوقًا بأحد: «إلى تطبيق البلاغة النفسية – السيكولوجية – المستمدة من أدب الغرب على ما يقرؤه من شعر الفحول في اللغة العربية

(Imagination) وتصوير الوهم (Fancy) وهما ملتبسان حتى في موازين بعض النقاد الغربيين»[124]. والواقع أن شكري قد وضع أسس الخيال الجديد حين حمل على الخيال التقليدي السقيم والصور المتهافتة التي اكتظت بها دواوين الاتباعيين مما يدعو إلى الإقرار بفضله وأسبقيته على صاحبيه أيضًا في هذا الجانب النقدي. ويبدو لنا أنّه ليس صحيحًا ما ذهب إليه أحد الباحثين من أنّه لم يحاول أن يقدم وصفًا شاملا للخيال والوهم والتمييز بين دوريهما في العملية الشعرية[125]، وقد أخذ على كلوريدج أيضًا عدم توضيحه لبعض الجوانب التي يختلف فيها الخيال الثانوي (المبدع) عن الخيال الأولي (العام)، ولكنه يعترف بان تحديد الخيال ليس أمرًا سهلا ويحتاج إلى توضيح لما يشوبه من إبهام وغموض[126]. وقد أثار ثائرة شكري أن المقلدين من الشعراء وجهوا أذواق القراء حتى فسدت. فهم: «إذا رأوا خيالا يفسر حقيقة، لم تتملكهم هزة الطرب التي تنوبهم عند قراءة الخيال الفاسد، وإنّما يعجبهم من الخيال استحالة وبعده عن المألوف عقلا. وإذا وضحت لهم فساده قالوا: إذًا كُلّ خيال فاسد، وزعموا أنّ حلاوة الشعر في قلب الحقائق! ... ومن أجل ذلك شاع عندهم أن الشعر نوع من الكذب... وليست حلاوة الشعر في قلب الحقائق، بل في إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كلّ واحدة منها في مكانها»[127]. والشعراء صنفان: صنف يتخيل ما لا وجود له في عالم الواقع فيرسم له صورة مبتدعة وتبدو حقيقية، وصنف آخر ينطلق من الحقيقة فيكسوها بنفاذ خياله ما يجعلها صورة فنية يختلط فيها الواقع بالابتكار، ومن هنا فليس الخيال عند شكري: «... ذلك الخيال الجزئي المقصود على ما عرفه بعض

شعراء العرب المتأخرين في ضروب من التشبيه والاستعارة وما آمن بـــه القراء من ذواقة الشعر القديم»[128]، إنّما الخيال لديه ما يحرك في القارئ من عواطف وأحاسيس وما يسمو بذوقه عن المتداول من أضرب المحاكاة والتقليد. فإذا كان الذوق القديم يحكم على جودة الخيال من خـــلال مقولـــة (أصدق الشعر أكذبه)، فإنّ الذوق الجديد يؤثر الخيال المبدع الذي به يـــتم الكشف عن الحقيقة، وشتان بين ذاك وهذا. ونوه مندور بهذا المفهوم الجديد الذي أسبغه شكري على الخيال الشعري: «إنّ الخيال عند كبـــار الأدبـــاء والشعراء قد كان دائمًا وسيلة لإدراك الحقائق التي يعجز عن إدراكها الحسّ المباشر أو منطق العقل، بينما الوهم هروب من الواقع ومن الحقائق، وتلفيق لصور محمومة تضل الحقـــائق بدلا من أن تهدي إليها. وقد أوضح شكري هذا الفارق الجسيم»[129]. وينتقل شكري إلى الفصل أيضًـــا بـــين الخيـــال والتشبيه وتحديد الصلة بينهما، فيرى أن الشعر ليس كله تشبيهًا: «ولـــيس الخيال مقصورًا على التشبيه، فإنّه يشـــمل روح القصـــيدة وموضـــوعها وخواطرها. وقد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر. وقد تكون خالية من التشبيهات. وهي تدل علـــى عظم خياله»[130]. فالشعر ينبغي أن يعبر عن نفس الشاعر ونظرته إلـــى الوجود من خلال التعبير عن حقيقة الشعور والعواطف، وليس القصد منه مجرد تشبيهات يحاكي بها القدماء أو يعمد إليها وسيلة للتوشية والزخرفـــة والزينة. إنّما التشبيه الصحيح ما عبر عن الشعور الصادق، إذ ليس كلّ ما هو خيال تشبيهًا، بل الخيال هو القصيدة بمعانيها وعواطفها وبمـــا يســـبغه الشاعر عليها من خواطره وأحاسيسه، ومن هنـــا فلـــيس التشـــبيه إلا أداة

لكشف المعنى، أمّا الخيال فهو: « كلّ ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة، وشرح عواطف النفس وحالاتها. والفكر وتقلباتـــه والموضـــوعات الشعرية وتباينها، والبواعث الشعرية. وهذا يحتاج فيه إلى خيـــال واســـع. والتشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير. وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة. وإنّ أجل الشعر ما خلا مـــن التشـــبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية»[131]. فالتشبيه يكون جيدًا مستساغاً إن تمـــت الصلة الحقيقية بين ركنيه، وإن كان خافيًا على الإدراك. ويكون رديئًا إن اكتفى الشاعر بظاهره دون جوهره. والعلاقة المنشودة بين التشبيه والخيال تتجسد في التعبير عن النفس في حالاتها المختلفة، ذلك أن وصف الأشياء لا يعد شعرًا إذا فقد الإبانة عن العواطف والمشاعر، ولهذا فإنّه: « قد فسّر الخيال تفسيرًا جديدًا حين تكلم على التشبيه واحتفاء شعراءنا به وإكثـــارهم منه»[132]. إنّ القصد إذن من استخدام الشاعر للتشبيه يظهر مـــن خـــلال: «... إثارة الذكرى أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو إظهار حقيقة ولا يراد التشبيه لنفسه. كما أنّ الوصف الذي استخدم التشـــبيه مـــن أجله لا يطلب لذاته، وإنّما يطلب لعلاقة الشّيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان. وكلّما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس وأقـــرب إلـــى العقل، كان حقيقا بالوصف، وهذا ما يوضح فساد مذهب من يريد وصـــف الأشياء المادية لأنّها ممّا يرى لا لسبب آخر»[133]. وهذا يعني أنّ التشـــبيه الصادق ما كشف العلاقة الخفية بين الأشياء لا تجسيدًا للمحسوسات المادية التي سمّاها (الوصف الميكانيكي)[134]، لأنّها تقوم على الأوصاف الحسّـــية والخيالات الجانحة، ومن ثمّ يجب التمازج بين العقل والعاطفة لتتحدد ماهية

الشعر وتستغل قيم الخيال والتشبيه. وكلّ تشبيه قصد منه شرح عاطفة أو نقل خالجة من خوالج النفس البشرية عن طريق وصف الأشياء في صلتها وحقائقها ينبغي ألا ينافي عواطف الإنسان أو يناقض مشاعره وخواطره.

وبين مندور جدية آراء شكري في التشبيه، لأنّه: « لا يريد التشبيه لذاته أو لإظهار خاصة شكلية معينة في الشبه أو صلة شكلية بين طرفي التشبيه، وإنّما يريد أن يجعل التشبيه وسيلة للتعبير عن أثر المشبه في النفس، أو الإيحاء بهذا الأثر، وفي ذلك تتفق نظريته مع رمزية التعبير تمام الاتفاق، كما تختلف تمام الاختلاف عن نظرة علماء البيان العربي التقليدية له»[135]. فلا غرابة أن يكون رأيه في (الخيال والتشبيه) رأيًا جديدًا لكونه من أهم القضايا النقدية التي عرضها أصحاب نزعة التجديد في الشعرين العربي والأجنبي، وإن التعبير الشعري مرتبط بالتصوير المبني على التشبيهات والاستعارات. وهذا دليل على قيمة التشبيه وأهميته في نقد المحدثين أصحاب الاتجاه النّقدي المنهجي وشعرهم.

والباحث في تاريخ الشعر العربي ونقده يتبين صحة قول مندور فشكري قد اسبغ على مفهوم الخيال والتشبيه بعدًا جديدًا يختلف عما ألفناه في الشعر العربي عامة، فإنّ النقاد القدامى تحدثوا عن (التخييل) وعدّوا الخيال جزءًا منه وربطوا بين التخييل والحس وما سواه، فهو ضرب من الوهم. يقول حازم القرطاجني: «وكلّ ما أدركته بغير الحس فإنّما يرام تخييله بما يكون دليلا على حالة من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحسّ من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات

المشاهدة لما التبس به عنده. وكلّ ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنّه تخييل شعري أصلاً، لأن الكلام كلّه كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار»[136]. فالتخييل وقف على توافر الشيء المحسوس فهو الذي يحدد ماهيته ويثبت وجوده. والخيال هو الصورة الحسية لنقل المعنى وترجمته: «والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأنّ التخييل تابع للح»[137]. والصدق ليس شرطًا لا بدّ منه، وإنّما الأساس هو الخيال: «... كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرًا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل»[138]. وإذا كان الخيال الصحيح ما ارتبط بالحس وكان تابعًا له، فإنّ التشبيه – وهو جزء منه – يشترط فيه أن يقترن بالحسّ أيضًا: «... وينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة»[139]. ويمكننا أن نفسّر حسية الخيال والتشبيه في نقدنا القديم وشعره بعلاقة الشاعر المباشرة بالطبيعة والوجود الماثلين أمامه، دون الرجوع الواعي والإرادي إلى النفس وتحليل عواطفها العميقة في صلتها بما هو خارج عن كيانها. وقد قال ابن طباطبا العلوي: « إنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ومرت به تجاربها»[140]. إنّه الإقرار بالصلة بين الذّات والآخر.

نخلص من آراء شكري في الخيال والوهم والتشبيه التي أودعها مقدمة الجزء الخامس من ديوانه أن الفرق بين نظرته وغيره من النقاد

القدامى وكلوريدج من نقاد الغرب هو أنه يربط الخيال بالحالة النفسية وأن النقاد القدامى يرون أنه تابع للحس، في حين نجد أن (ك. كلوريدج) قد ربطه بفلسفته النابعة من رومانتيكية آرائه ونظراته المتصلة بفن الشعر ذوقًا وإبداعا والمعبرة عن الكوامن الخفية للنفس في معاناتها وتطلعاتها.

أمّا المازني، فلا يختلف عما رسمه شكري للخيال الشعري إذ ذهب المذهب نفسه، واشترط في الخيال الاقتراب من الواقع والتعبير عن الحقيقة وليس المقصود منه خروج الشاعر على المألوف والمتداول على نحو ما فكر شعراء التقليد: «تسمع من كثيرين قولهم هذا خيال شاعر! ونعرف بالتجربة الطويلة إنهم يفهمون من الخيال مجافاة الحقائق وتنكب التجارب واقتناص شوارد الأوهام والمحلات، وكأنّا بهم يحسبون أن المرء على قدر بعده عن مألوف الناس وتجاربهم، يكون نصيبه من الخيال وقدرته عليه، وإنّ هذا التناسي للحياة وسننها ولحقائقها وأحوالها يكلف ما لا يكلف تحريها والقناعة بميسورها. وهذا كلّه خطأ في خطأ وجهل فوق جهل»[141]. فيخرج من مفهومه كلّ شاعر يتناول اللاّممكن واللامعقول والبعيد عن عالمه النفسي والواقعي وما خرج عن عالم الحقيقة وكان فيه أداء المعنى بعيدًا عن الإفهام.

ويعترف المازني بصعوبة استئصال الفهم المخطئ الذي طبع عليه المقلدون الجامدون لسطحية ثقافتهم وضعف تمرنهم على مطالعة الآداب الأجنبية وكنوز النتاج العالمي ما داموا يقيسون الأمور بمقياس الخطأ فيحسبون كل خروج على الحقيقة خيالا صحيحًا. والمألوف لا يعني أنه أصبح بحكم العادة شيئًا تافهًا أو سخيفًا ينبغي إلغاؤه أو تجاوزه، فهناك حقائق تمنحها

لنا الحياة، لأننا نحسها وتأخذ بمجامع عنايتنا وتتمكن من مشاعرنا، فالأحرى بنا أن نقرن الخيال بها، فليس كل ما هو محال أمرًا محببًا إلى النفس ترضاه وتسكن له. والحقائق أرفع من أن نلم بها، ذلك أننا اعتدنا التحليق فوق أجوائها.

وكان أولى بنا أن لا نتجاوز الواقع إلاّ في التفاصيل المميزة: «إنّ الإنسان عاجز عن أن يتخيل ما لم ير ولم يعرف، وإن القدرة الفنية ليست في الإغراب وتكلف المحال والإتيان بما لا يكون، بل في حسن اختيار التفاصيل المميزة كما يقول تين في فلسفة الفنّ، وإنّه من أفحش الغلط أن يتوهم المرء أن إلفه الشيء يجعل تناوله إسفافًا ونبذه سموًا. فإنّ الأشياء موجودة نراها ونحسها كل يوم من أيام حياتنا، والحقائق معروضة على أذهاننا وقلوبنا، غير أن كونها كذلك ليس بمستلزم أن نكون قد انتفعنا بشهودنا إياها ووعيناها وأحطنا به، وأكثرنا لا يفكر فيها ولا يلتفت إليها أو يعنى بها»[142]. والمألوف الذي استهان به المقلدون وسمت أذواقهم عنه ليس مما يسهل إدراكه والإحاطة به من أي كان، إنّما ذلك عائد إلى قوة التمييز وهي ظاهرة فكرية ذهنية تتضمن بذل جهد كبير للفصل بين ما هو خطأ وما هو صواب بين ما هو شريف جليل، وبين ما هو تافه وضيع: «... إنّ تناول المألوف ليس فيه إسفاف. وإنّ المألوفات، وإن كانت في طريق واحد، لا يفطن إليها كلّ ذهن ولا تلتقطها كلّ عين»[143]. إلاّ أنّ التعامل مع المألوف ليس على هذه الدرجة من الصعوبة والتعقيد. ويدّعم المازني نظرته الخاصة إلى الخيال بوصف الأوروبيين للشياطين، وعرائس البحر مما هو غريب في الشعر العربي، مع أنّه حقيقة واقعة

تكشف واقعهم في الحياة وأنماط سلوكهم، إنّها: «ممّا استحدثه الخيال النشيط من مألوف بنات الدنيا ولصوصها. فهب أسماء مستعارة لشخصيات مكونة من متفرق ما يلحظ في ناس هذه الدنيا: وهو خيال، ولكنه محلق في سماء الشعر بجناحين من الحقيقة. وليست قدرة الشاعر هنا في أنه أوجد شيئًا من العدم فذاك محال، ولكنما قدرته في أنه استطاع أن يكوّن صورة من أشتات صور وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضارًا واضحًا، وإن يمثلها لنا كما ينبغي أن تكون»[144]. ولكن غاب عن المازني ما حوته قصص (ألف ليلة وليلة) التي استغلت فيها الشياطين والمردة وعرائس البحر للتعبير عن تجربة الإنسان في علاقته بالكون وما يتضمنه من أسرار وخفايا. وهذه التجربة يكاد يكون للقدر والمصادفة حظ وافر منها ممّا لم يسبق إليه الأوروبيون، ومن ثمّ فهي ليست غريبة حتى على الشاعر القديم في موقفه من الطبيعة التي تجسدها رمال الصحراء وكثبانها.

والصور المتآلفة المتناسقة ممكنة الصلة والترابط في صورة كلية حية هي غاية الخيال الصحيح وبرهان على طبع الشاعر وإخلاصه لفنّه. يقول المازني: «ليس من فضل أن تأتي إليّ بمعان أو صور كالزئبق لا تتمكن اليد منه، ولكن المزية كل المزية أن تجيء بما يحتمل النقد الصامت للتجربة العامة، وأن تسوق ما لا يضيره بل يزيده إشراقا وصحة أن تواجهه بالحقائق...»[145]. والحقيقة لديه لا تعني مطابقة الواقع تمامًا، ولكنها تعني مدى قوة ملاحظة الشاعر ونفاذ بصيرته وقدرته على الربط الوثيق بين المحسوسات في صلة متينة، أو القدرة على إيجاد العلاقة بين شيئين أو عدة أشياء مهمة يضطلع بها الشاعر الذي يفكر ويحسّ بحيث يدفعنا شعره إلى

الوقوف المباشر على حقائق الحياة ورموزها لتكتمل المشاركة الوجدانية في النظرة والرؤية والإحساس، بعيدًا عن الأوهام وطلبًا للتوضيح والتفسير. إنّ الخيال انتقل من بساطة التعبير إلى التأمل على وفق دقة معاني النفس وعمقها، وصلة ذلك كله بالخلق والابتكار، لأنّ الخيال الحسن ما كان صورة صادقة مما يحيط بالشاعر في جلاء وإشراق.

يتناول المازني المجاز[146] فيقسمه قسمين: الأوّل مجاز لفظي وهو أسبق في الظهور ويعني به: « نقل اللّفظ من معناه الذي يقع تحت الحسّ إلى المدركات المعنوية. مثال ذلك العضد والساعد، كلاهما في الأصل معناه الذراع التي تعمل بها، فإذا أردت أن تقول يؤازرك وينصرك قلت هو عضدي وساعدي وليس هو كذلك في الحقيقة...»[147]. والنوع الثاني هو المجاز الشعري ومعناه (التشبيه)، ويضرب له مثلا بأن: « يجعل الشمس آدمية ويقول إنّها مدت أذرعها يعني بذلك أشعتها التي تصل إليه... واستعمل الذراع في مكانها بعد أن تصور الشمس مخلوقًا مثله»[148]. ومنه قول ابن الرومي:

كَرِيمٌ يَظَلُّ الأمسُ يَعْمَلُ نَحْوَهُ تَلَفُتَ مَلْهُوفٍ وَيَشْتَاقُهُ الغَدُ[149]

ويذهب إلى أنّ السبب وراء نشأة المجاز الشعري: « أنّ آباءنا الأوّلين كانوا يقيسون من حياة الطبيعة على حياتهم ويتصورونها قائمة على ما تقوم عليه حياتهم من التناسل وغيره...»[150]، أي أنّه ظاهرة فنية من ظواهر التشخيص التي تعارف عليها الشعر العربي القديم. ويعقب محمد مصايف على تفسير المازني بأن: «كلا المجازين وسيلة فعالة وحاسمة في توسيع القدرة التعبيرية للشاعر، فهو يستطيع أن ينقل لفظاً من معنى إلى آخر يشبهه،

كما يستطيع أن ينقل تعبيرًا من صورة إلى صورة مشابهة وفي المجاز الشعري تدخل جميع أنواع التشبيه والاستعارات»[151]. وشيء طبيعي لدى المازني أن يكون التعبير عن الأشياء المحسوسة سابقا للتعبير عن نظيرتها المجرّدة على وفق مبدأ التدرج والانتقال والتطور. وهو ما يتفق فيه مع العقاد[152]، ممّا يؤكّد قيام الثقافة الشفاهية على مبدأ الحسّية بعيدًا عن قدرات العقل على التّأمّل والتجريد.

وينحو العقاد المنحى نفسه في النظرة إلى الخيال إذ عده ملكة فنية راقية: «وأصدق ما يقال في تصريفها أنّها ملكة تساعدنا على استحضار الصور والأحاسيس والإحاطة بالواقع من جميع نواحيه، وتوسعة لآفاق الحياة حتى نستطيع أن نعيش في أكثر من مكان وأكثر من لحظة واحدة، بما نستحضره من الأماكن البعيدة والقريبة، وما نستحييه من الصور الحاضرة والماضية»[153]. فالخيال يتخذ أداة فاعلة لاستكناه الحقيقة الخفية، إنّه الحياة التي نحياها بآفاقها الرحيبة وجوانبها الفسيحة، هو هذه الأحاسيس التي نشعر بها من خلال صور الحياة. وهو الذي يوسّع رؤانا ويعمق إدراكنا الذي أملاه شعورنا الضيق بما يحيط بنا، ومن ثمّ فهو ملكة تعم البشر جميعًا، و: «... لا غنى عنها لعامل ولا عالم ولا شاعر ولا قارئ ولا متعلم، وما دام أناس منا يجهلون مدى اتساع الحياة فلا عجب أن يجهلوا مدى اتساع الشعر، ولا بدع أن يهبط في مراتب الوجود إلى أفق دون أفق المشرفين على رحبه الشاسع الفسيح»[154]. والجهل بحقيقة الحياة جهل بحقيقة الشاعر ورسالته: « فلنفهم شأن الخيال في توسيع الدنيا والسيطرة عليها نفهم شأن الشعر الصحيح، ولنفهم شأن الشعر الصحيح نحطم تلك السدود التي يحبسنا فيها أصحاب التعريفات من الجامدين أو

المقلّدين في كراهة التقليد. ولنذكر دائمًا أن التعبير الجميل عن الشعور الصادق عالم لا ينحصر في قالب ولا يتقيد بمثال»[155]. وهذا ما يتفق فيه العقاد مع (هازليت) الذي يعرف الشعر على أنيه لغة الخال والعواطف[156]، وما قاله (ستيوارت ميل) من إن حقيقة الشعر أن يصور حيوية الإنسان وسعادته بكلّ صدق وإخلاص[157]، وما عناه (شيلي) من أن الشعر هو صورة الحياة المعبرة عن حقيقتها الخالدة[158]. ورأي العقاد مأخذ على التعاريف التقليدية للشعر التي أثرت عن النقاد القدامى وحاكاهم فيها المقلدون من الشعراء الذين يكادون يتعاملون مع فن الشعر على أنّه نظم أبيات ورصف ألفاظ لا علاقة لها بما ينتابهم من مشاعر وانفعالات. فالشعر هو شعور الإنسان بعواطفه وخلجات نفسه. والخيال هو وسيلة الشاعر لشرح خواطره ومعاناته، وهو فيصل مهم بين المجدّد والمقلِّد. مع إن الدعوة إلى إلغاء تعريفات الشاعر –طلبًا لحرية التعبير– لا تخلو من أخطاء ومساوئ، ولاسيما إن هي تصدت إلى البناء الفني، ولكن هذا لا يمنع من أن يصدر الشاعر في خياله عن أصالة وصدق ولا يتخذ من صور سابقيه وأخيلتهم غاية في قرض الشعر: «لأن الشاعر الكبير يشعر بكلّ شيء حوله. فما من مظهر ولا مخبر إلاّ وله موقع من قلبه وصدى في ضميره. ولأنّه مستقل في إدراكه وشعوره ينحو نحو نفسه ولا ينحو نحو غيره، فمتى قرأت شعره فهناك الدنيا كلّها ممثّلة في ذلك الشعر على طريقته التي لا تشبهها طريقة. ولا كذلك الشاعر الصغير الذي تضيق نفسه بسعة الدنيا فلا يشعر إلا بجانب صغير من جوانبها الكثيرة...»[159]، وتلك مبالغة قد لا تسندها قدرات الإنسان وبواعث علمه ويقينه، وحتى العبقري يتهاوى أمام تعريف العقاد للشاعر الكبير الذي يسع الدّنيا بشعوره ويقظته وحسِّه الدقيق! وابن

الرومي عنده هو واحد من هؤلاء الشعراء الكبار المبدعين، الذين تتسع نظرتهم إلى الحياة وتتعاظم مدركاتها لأنّه يشعر بها شعورًا عميقًا وغير محدود، وليس كذلك المعري الذي كان واقعيًا إلى ابعد الحدود فارتبط بالحس ارتباطًا وثيقًا لغلبة النزعة الفلسفية على فكره. وكان يكره أن يوصف بالقدرة عليه. وخياله النشط يجسّده قوله:

لَيْلَتِي هَذِهِ عَرُوسٌ مِنَ الزِّنْـ ـــجِ عَلَيْهَا قَلاَئِدٌ مِنْ جُمَانِ[160]

فقد: «كانت ملكة الخيال فيه على قصورها وضعفها مكبوحة لا تنطلق إلى مداها وكان هو إلى التمحيص والتعمق أميل منه إلى التحليق والتجميل...»[161]. وإذا ربطنا بين الخيال – من حيث هو ملكة واستعداد – وفقدِ البصر أمكننا أن نقول بقدرته على التخييل، ثمّ إنّ النّقد المنهجي في مفاهيمه وإجراءاته يربط بين الشعر والفكر وبين الشعر والفلسفة للتدليل على تميز شاعر من آخر. فكيف بالعقاد ينحو هذا المنحى، وشعر أبي العلاء لا يفتقر إلى هذا التميز؟

ولا يكاد شوقي يختلف كثيرًا عنه لدى العقاد، فحينما تناول مسرحيته الشعرية (قمبيز)[162] بالدراسة والتحليل أكّد ضعف ملكة الخيال فيها. فالشاعر في أثناء نظمه لمسرحية شعرية تاريخية ينبغي أن يبتعثها من جديد ويسبغ عليها من الحركة والفاعلية على نحو تصير فيه جديرة باهتمام القراء والدارسين لا أن يعمد إلى تشويه الحقائق وتزييف أحداث التاريخ، ومن ثمّ يجب: « ... أن يفتّن في تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهورة، ولهذا تسمى الرواية تاريخية. ويراد النظم في الموضوعات المهجورة، أمّا أن يتناول الحقائق ليمسخها ويناقضها فذلك ما لا يجوز له بحال

ولا يغني فيه عذر»[163]. وإذا كان الخيال إدراكًا لحقيقة الحياة، فإنّ الأحداث التاريخية كانت وما تزال جزءًا من هذه الحياة، فهي إذن حقيقة، ومن هنا فلا يصح أن يركن الشاعر إلى التهويمات الخيالية ليبني منها رواية أو يشّوه وقائع. فالحقيقة هي التي يدركها العقل ولا تناقض العواطف، مما يؤكد شمولية الخيال وعدم اقتصاره على شرح العواطف وتفسير عناصر الحياة المحدودة: «لخيال الشاعر عمل جليل في الروايات التاريخية، لأنّ حوادث هذه الروايات أشبه شيء بالهيكل العظمي الذي يحتاج إلى الخيال الخالق المبتكر ليكسوه لحمًا ويجري فيه دمًا ويبعث في أوصاله روح الحياة، فإذا بحثت في رواية (قمبيز) عن أثر لمثل هذا الخيال فما أنت بواجده ولا مستطيع أن تفرض وجوده ولن ترى هنالك إلا جسمًا حيًا جرّده شوقي من لحمه ودمه»[164]. ويدعم آراءه بتشويه شوقي لشخصيات الحقبة الزمنية التي غزا الفرس فيها مصر منها شخصيات: صولون وقارون ملك الليديين وأحمس وغيرهم. والمعجبون بشوقي يجهلون ضعف ملكة الخيال المبتكر لديه على نحو ما يجهلون حقيقة الشعر من أنّه ليس صناعة لفظية أو تلفيقات كلامية، وإنّما هو قدرة تتضح بالدربة الطويلة وبراعة على تصوير الحياة تصويرًا سليمًا خاليًا من التصنع والتكلف وقلب الحقائق[165]. ومن ثمّ فإنّ: « الخيال الذي لا يرى أو لا يَرى الأمور إلا على عكس ما ينبغي أن تكون عليه آفة عيب وليس بقدرة ورجحان...»[166]. إلاّ أنّ محمد مندور عاب على العقاد تحامله وعدم صدق نواياه في تقويمه لمسرحية شوقي: «لم يعن بنقد المسرحيات إلا بعد أن أخذ أحمد شوقي يصدر سلسلة مسرحياته الشعرية ابتداء من سنة 1927، وأكبر الظن أن العقاد لم يكتب عن مسرحية قمبيز إلاّ باعتبار كتابته هذه جزءًا من حملته

العامة العنيفة على شوقي... بدليل أنّنا لم نشهد بعد ذلك، ولا قبل ذلك، نقدًا للعقاد لأية مسرحية أخرى»[167]. أمّا أن يكون العقاد قد نقد مسرحية شوقي مدفوعًا إلى ذلك بأسباب شخصية غير موضوعية فذاك ما نستبعده. لأنّه في نظرنا كان يتابع بعناية تطور الأداة الفنية لشوقي. وإذا كانت مسرحية (قمبيز) تعبيرًا عن مرحلة جديدة في شعره فما أحرى العقاد أن يبادر بالتقويم والنقد بغض النظر عن قوة الداعي. ومهما يقل عن حملته عليه فإنّها لا تكاد تخرج عن ترسيخ اتجاهه النقدي الجديد في الشعر الذي يخالف ما رسمه أحمد شوقي وأضرابه لحياتهم الفنية والأدبية. ونقده لانعدام توافر الخيال الخالق لدى شوقي ما هو إلا محاولة لتطبيق مفهوم الخيال في النّقد المنهجي. ثمّ إنّ أخيلة شوقي بعيدة عن تجسيد الحقيقة وهي جزء مهم مما استوعبه من التراث الشعري الذي غلب على نزعته الفنية، ولم تكن لمسرحياته: «رؤية معاصرة خاصة بإزاء الأحداث التاريخية أو قدرة تصعيد الصراع الذي تضمنه الحدث التاريخي وتطويره، وليس له فضل كبير في نقل التاريخ وإعادته نظما، بكثير من جزئياته، فالفرق بعيد عن المؤرخ والفنّان»[168]. وذلك راجع إلى الفرق بين طبيعة التاريخ وطبيعة الشعر: «فالتاريخ مقيد والفن مطلق وحين يتناول الشاعر الأحداث التاريخية في قصيدة أو مسرحية يتحتم عليه أن يفكّ عنها إسار الزمان والمكان لتصبح من خلال رؤيته الخاصة جزءا من تراث عام يصح في أي زمان أو مكان»[169]. وبالتالي فإنّ الفرق الجوهري مرجعه التخييل في الشّعر.

وازن المازني بين شكري وحافظ من حيث الخيال، فجرّد حافظاً منه وأقرّ لشكري بخصب خياله وجدّته وبعده عن التقليد: «حافظ رجل نشأ أوّل ما نشأ بين السيف والمدفع ومن أجل ذلك ترى في شعره شيئًا من خشونة الجندي وانتظام حركاته واجتهاده وضعف خياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنن»[170]، وسبب ذلك مجاراته للقدامى والضرب على خطاهم وإباحته مع نظرائه للتقليد وهو ما لا يتوافق والنظرة إلى التجديد: «يقولون إنّ التقليد ليس بعيب ونحن نقول مهما يكن من الأمر فإنّه في كلّ حال دليل على ضعف الخيال وعدم القدرة على الابتداع، وفقدان الشخصية، وفنائها في غيرها»[171]. أمّا شكري فإنّه «أسمح خاطرا. وأخصب ذهنا. وأوسع خيالا»[172]، لأنّ: «شعره وحي الطبيعة ورسالة النفس»[173]. ومن ثمّ فإنّ من يدرس شعريهما: «... يعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكري في سماء الفكر»[174]. إن المازني في تقويمه لخيال حافظ إبراهيم كان مدفوعًا بحملته عليه وإن كانت له مزايا حسنة وبإعجابه بشكري فهو لم يشرح الأسباب الموضوعية التي تخلّف فيها شعر حافظ وخياله ثمّ أنّ تعليله لهذا العجز بنشأته العسكرية كان غريبًا، إذ ليس صحيًا أن يكون ضعف الخيال من النشأة بين السيف والمدفع[175]. إنّ المازني كان منفعلا في هذه الموازنة. دون أن يعني ذلك أن حافظاً ذو خيال مبتكر وخلاق أو أن شكري على خلاف ذلك.

ب - الذّات والصّورة:

تختلف النظرة إلى الصورة الفنّية من عصر إلى عصر. تبعًا لاختلاف الظروف الطبيعية والاجتماعية والثقافية. فهي في الشعر التراثي غيرها ــ تقريبًا ــ في الشعر الحديث. ولا يتفق الشعراء في استخراج الصور وأسلوب تأديتها. وهذا لا يفسر انعدام الاتفاق واختفاء التقارب. ولهذا تباينت وإن كان الاختلاف الرئيس في مرتبة الإدراك الحسّي. فإذا نظرنا إلى الشاعر الرومانتيكي فهو: «ذاتي في صوره. يصف الطبيعة والأشياء من خلال ذاته. فنفسه مرآة لما حوله ومن حوله. ولذا كانوا يخلطون مشاعرهم بمناظر الطبيعة. ويكثرون من تشخيصها. وقد دعوا في صورهم إلى الأصالة. بحيث يصدر الشاعر من ذات نفسه في موقفه إلى ما حفظ من صور»[176]، أمّا الكلاسيكيون فإنّ: «الصورة مادية عندهم لأنّها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا. فالانطباعات التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير في النفس بعض المشاعر، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بواسطة الذاكرة وتداعي المعاني...»[177]. فالشاعر إذن إمّا أن ينطلق في تجسيد صوره وتشكيلها من داخل نفسه، وإمّا أن يستمدّها من خارج نفسه بما انطبع في العالم الخارجي. وفي كلتا الحالتين يجنح إلى إيضاح فكرته وتجليتها. ومهما تكن أبعاد الصورة الشعرية فما هي إلاّ وسيلة يختارها الشاعر ويعبر بها عن موقف معيّن.

أمّا دعاة النّقد المنهجي فإنّنا نلمس في آرائهم بعض الأثر من النزعة الرومانتيكية، وقد وقع تركيزهم على ملكة (التشخيص والتصوير)، وهي:

« تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حينا آخر فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كلّ ما في الأرضي والسموات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حيّة كلّها لأنّها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكلّ مؤثر ويهتزّ لكلّ هامسة ولامسة فيستبعد جدّ الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة وهي هامدة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة»[178]. فالصورة تقوم على صدق الإحساس بالحياة والطبيعة وبما تثيره من انفعال وعواطف حين تتحول إلى رموز ودلالات، وهي التي تبعث في الجماد الحركة والانتشار. وليست تصويرًا شكليًا لا يثير فينا أدنى درجة من الشعور. وهذا الربط بين الصورة والإحساس بالحياة يعدّ مبدأ مهما في هذا المنهج من حيث موقفه من شعر التقليد الذي يكتفي بإظهار أشكال الموضوعات وهيئاتها أكثر من عنايته بالتعبير عن الإحساس الداخلي الذي يبغي مخرجًا.

والقدرة على التشخيص: «ملكة مقصودة تكون عند أناس ولا تكون عند آخرين، وليست قدرة التشخيص التي هي حلية لفظية تلجئنا إليها لوازم التعبير ويوحيها إلينا تداعي الفكر وتسلسل الخواطر»[179]. وهذا فصل بين نوعين من المعاني تتحقق الصورة في كليهما مع اختلاف التأثير والأهمية، فهناك الصور التي تخضع لإرادة الشاعر، لأنّها مستوحاة من وعيه وإدراكه وعمق إحساسه. وهناك الصور التي يخضع فيها الشاعر للألفاظ وتداعي المعاني، وكأنّه من منفصل عن وعيه وإرادته الحرّة. وشتان بين صورة أساسها الشعور الصادق والقوي صورة أساسها التفكير الحسّي

للألوان والأشكال لأنّه يستمدّها من خارج ذاته: « فالشعور يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورًا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف، فنّيًا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذه الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صور مباشرة...»[180]. وطبقًا لرأي العقاد فإنّ فنّ ابن الرومي من الشعراء الكبار الذين يتميزون بإحساس دقيق وحّي وهم يشخصون الأشياء عن طريق الشعور:«هذا الشعور هو الذي يسبق كلّ تشخيص لابن الرومي أو كلّ صورة مشخصة في شعره، سواء تكلم عن بلد أو يوم أو خليقة أو فترة من العمر أو معنى محسوس أو غير محسوس»[181]. إنّه ينعى على غيره جمود خاطره وضالة قريحته وسوء فهمه لمعاني الحياة، فالشمس ساعة الغروب عند الشعراء (تشبيه لمحض التشبيه) حسناء وجميلة ومعشوقة. وهذا ضرب من الافتتان الظاهري المصنع مصدره تفضيل الألفاظ والتشابيه، وعدّها غاية مقصودة: «الشيء الذي لا يمكن أن يخلقه اللّفظ ولا التشبيهات ولا تسلسل الخواطر، فهو الشعور العميق بوحشة الغروب وما ينعكس من ذلك الشعور العميق على الشمس من ترنيق وضراعة وانكسار ونظر يائس... فلا بدّ إذن من شعور يسبق التشخيص ويلقي عليه ظله ويثبت فيه من حياته»[182]، ومن ثمّ نفى المازني أن تكون غاية الشعر التصوير ذلك أنّ الصورة لا تتحقق إلاّ إذا كان الدّافع قويًا، فهي دومًا مسبوقة بحالة الشعور والإحساس، وعلى ما يقول العقاد فإنّ ملكة ابن الرومي المجبولة على التصوير في يقظته وسهوه هي سبب تفوقه على شعراء العالم أجمع في خلق الصور وإبداعها[183]. وإن لم يخل هذا الرّأي من تعميمٍ وجزئية.

وإذا كان التصوير لونا وحركة وشكلا ومعنى، فإنّ الحركة أبرز ما ميّز الشعر، وهي: «... أصعب ما فيه لأنّ تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسّه. ولكن تمثيل هذه الحركة المستعصية كان أسهل شيء على ابن الرومي وأطوعه وأجراه على ما يريد من جدّ أو هزل وحزن أو سرور»[184] ويمثل له بوصفه لنبات الكتان:

وجلسٍ من الكِتَانِ اخضرَ ناعمٍ توسَّنه دانـــي الرَّبَابِ مَطِيـــرُ
إذا درجَت فيهِ الشَمالُ تتابَعَتْ ذَوَائِبُهُ حتَّى تقولَ:غَدِيرُ[185]

ويرى أنّ الصور التي أسبغها الشاعر على (الكتان): «... كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة ولا حظ من حطوط العين واللّمس والخيال»[186] وقس على ذلك وصفه للنبات والليلة القمراء ووصف الرقاق وهو بين يدي الخباز في صورة حركية كاملة الأناقة والجمال والفتنة:

مَا أَنسَى لا أنسى خَبَازًا مَرَرْتُ بِهِ يَدحو الرِّقَاقَة وشْكَ المَدحِ بالبصرِ
مَا بيـــن رُؤْيَتِهَـــا فِـــي كفِهِ كرةً وبَيـــنَ رُؤْيَتِهَـــا قَـــوراءَ كالقَمَـــرِ
إلاّ بمقـــدارِ مـــا تتداحُ دائـــــرةٌ في صفحَةِ الماءِ يلقى فيهِ بِالْحجَرِ[187]

فالشاعر قد جاء بمنظرين في هذه الصورة: منظر يرسم فيه الخباز وهو يقلب الرقاقة ويبسطها بخفة ورشاقة، ومنظر صورة الماء وقد ألقي فيه بحجر شكل دوائر وفراقع تتراوح سعة وضعفًا، وهي صورة مركبة،

عقب عليها المازني قائلاً: «إذا أراد المرء أن يثبتها بالرسم على لوح احتاج أن يصنع فيها صورًا كثيرة تمثل كلّ منها واحدًا. ولكنّه بعد أن يفعل ذلك لا يكون قد صنع شيئًا على الحقيقة ولا أمكننا من النظر إلى جملتها كما فعل ابن الرومي بأبياته الثلاثة. لأنّ هاهنا حركة هي مجال الشعر، وليس للتصوير قبل بها أو قدرة على إثباتها»[188]. وينطلق المازني هنا من الموازنة بين الشاعر والمصور، ويقرر أنّ الصورة الحركية من اختصاص الشاعر وليس للمصور عهد بها وقدرة على تشكيلها تشكيلا يفوق عمل الشاعر. والحركة التي مرجعها إلى الشعر تتصف بالانسياب والتدرج على وفق حالة الشعور بالشيء. والشعر الذي يستند إلى الألفاظ والكلمات شبيه بريشة المصور. كلاهما عاجز عن أداء مهمته الأولى: «وكما أنّ المصور يخفق إذا عالج تصوير الحركات المتعاقبة، كذلك يخفق الشاعر إذا حاول أن يرسم بالألفاظ المتعاقبة منظرًا ثابتًا خاليًا من الحركة»[189]. من ذلك قصيدة أبي تمام الرائية في وصف (روضة) ومطلعها:

رقَّتْ حَواشِي الدَّهرِ فَهيَ تمرمرُ وغدَا الثَرَى في حِليهِ يَتَكَسَّرُ[190]

والرسام يعتمد على إيهام الناظرين في رسم الشكل بالألوان وغيرها، فيبدو المنظر للرائي كاملا من جوانبه تدرك فيه كلّ الجزئيات، وهذا ما يتعذر على الشاعر تحقيقه في النص الفنّي: «وهذا الإيهام أو التخييل الذي يتأتى في التصوير لا سبيل إليه في الشعر والكتابة على هذا الوجه وإن كان في الشعر نوع آخر من الإيهام فالمصور له لحظة في الفضاء والشاعر له لحظات متعاقبة في الزمن»[191]، ولكن المازني يبالغ حين يقول: «يحرك المنظر المرسوم خالجة أو عاطفة أو إحساسًا في قلبك غير

أنّ المصور لا يسعه أن يضمن المنظر إحساسه أو ينهي إليك كيف كان وقعه في نفسه كما يستطيع أن يفعل الشاعر لأنّ الشعر بطبيعته مجاله العاطفة»[192]. فما كلّ منظر يهيج مشاعرنا ويؤثر في خلجات نفوسنا وليس سهلا على أي واحد أن يقدر عاطفة الشاعر في مجال التصوير، لأنّ الكثيرين يرجعون ذلك إلى البراعة. والبراعة ليست معيارًا مطلقًا لقياس حجم العاطفة، ثمّ كيف يعمد الرسام دائمًا إلى الخداع والتهويم، فكم من لوحة فنّية تشدّ الناظر إليها، فيكشف عن طريقها مشاعر الرسام وصدقه ونزعته؟

فإذا كان الشعر على مذهب الجماعة عاطفة لا رموزا ولا ألفاظا، فهل الرسم خلو من العاطفة؟ وكيف نعده فنًّا، والفنّ يقوم على العاطفة والأحاسيس قبل أن يكون إدراكًا عقليًا وفكريًا؟ ويبرز المازني وجهة نظره بوصف البحتري للربيع في ميميتِه التي منها قوله:

ومِن شجَــرٍ ردَّ الربيــعُ لباسَة عليهِ كما نَشَرتَ وَشَيَــا مُنَمْنِما
أَخَلَّ، فَأَبدَى للعُيُــونِ بَشَاشَــةً، وكَانَ قَذَى للعينِ إِذْ كانَ مُحرَما
ورقّ نسيمُ الريــحِ حتّى حَسِبْتَهُ يَجِــيءُ بِأَنفَــاسِ أَحِبَّةِ نُعَمَّــا
فما يَحْبِسُ الراحَ التي أَنْتَ خِلُّها وما يَمْنَعُ الأَوتَــارَ أن تَترَنَّمَا[193]

إذ: « لم يحاول أن يرسم لك صورة وإنّما أفضى إليك بما أثاره الربيع من المعاني في نفسه وبما حركه من طلب الانشراح في عيد الطبيعة. ولو أنّك جئت بأبدع صورة مرسومة ووضعتها على جانب هذا الكلام أو غيره ممّا يجري مجراه لملا أَغْنَتْ شيئًا. فإنّ لكلّ من الفنّين دائرة إذا عداها ضعف وسمج ولحقه الوهن وقصر عن الغاية»[194]. ومن ثمّ فإنّ وظيفة الرسام لدى المازني «ليست أن يؤدّي إليك التأثير بل أن يدع الصورة تؤثر بذاتها وبما تنطلق به دون أن يعالج أداء الأثر الذي تحدثه»[195]. ويبدو لنا أنّه ذهب بعيدًا في خلق الفوارق في تضييق أثر اللّوحة الفنّية في الناظرين. إنّ الفصل بين الفنون التي اختص بها الإنسان من شأنه أن يضعف عامل الوحدة والتوافق والاتصال، وإن كان هناك من فروق فإنّ نقاط الاشتراك لا ينبغي أن تلغى، لكن شرط أن لا يتطفل أحد على مجال الآخر، وهذا ما أخذه المازني على بشار في بيته:

بِنْتُ عشرٍ وثلاثٍ قُسِمَتْ بين غُصْنٍ وكثَيْبٍ وقمر

إذ: « يحاول بهذا الجمع السخيف بين الغصن وضخامة الكثيب وبياض القمر أن يحدث صورة معقولة لها معنى أو من ورائها محصول أو لها دلالة سوى العجز المستبين والتقليد السمج...»[196]. ويظلّ ابن الرومي لديه الشاعر الملتزم بحدود عملــه، ويتمثل بقولــه في معرض سخريته من قصر قامة (أبي حفص الوراق):

وقصيــرٍ تــراهُ فــوقَ يَفــاعٍ فتـــــراهُ كــأنّهُ فــي غيــابه

لم تدَع قفاهُ يـــــدُ الدهــرِ حتّــى قَمَعَــتْ فيــهِ طولَــهُ وشَبَابــه
وجلَتْ رأسَــهُ نِعِمَّــا فَأَضْحَـــــى بارِزَ الصَّرْحِ ما يُوَارَى صُؤَابَه
يـــــا أَبَا حِفْصٍ الذي فطِنَ الدَّهْــ رُ لميــدَانِ رأسِهِ فاستطَــابَه
ظرف الدهرُ في اتِخَاذِكَ صَفْعَــا نا ما خِلْتَهُ ظَرِيــفَ الدُّعابه[197]

فهو: « ... صــور، ولكــن في حدود فنّه وفي الدّائــرة التي تعيّنها قدرة الألفاظ»[198]. ونلاحظ أنّ فكرة المازني في الصورة قد استمدها من كتاب (لاوكون) لــ (ليسنغ Lessing) عن علاقة الشعر الوصفي بالتصوير، طبقًا لاعترافه الشخصي بذلك[199]. أمّا النظرية العامّة التي فصلها هذا النّاقد في مؤلفه فتقول: «الشعر الوصفي هو الذي يستطيع أن يصور الحركة المتتابعة في الزمن، على حين أنّ التصوير بالريشة لا يستطيع أن يلتقط إلاّ منظرًا ساكنًا أو شبه ساكن في مكان ما»[200]. ويذهب مندور إلى أنّ المازني قد انفرد بفكرة (ليسنغ) هذه في الشعر الوصفي ولكنّه لم يصب حين قصر هذا النوع من الشعر على الأشياء المتحركة دون نظيرتها الثابتة[201]. ولعلّ المازني كان يدعم النظرة إلى للشعر من أنّه تعبير عن اتصال الشاعر بالحياة التي تنهض بالحركة الدائمة.

وينحو العقاد منحى المازني في المقابلة بين الشاعر والمصور مشيرا إلى قدرة ابن الرومي في مجال التصوير وهيامه البليغ بالأشكال والحركات لأنّ الشاعر ليس مطالبا أن يعنى عناية فائقة بدقائق الألوان والأشكال، وابن الرومي عني بها لأنّه شاعر مطبوع دون أن يكون مجبرًا على

أدائها[202]. إنّ هذا الإعجاب دفعه إلى أن ينشر قصيدة ابن الرومي (المهرجان) النونية التي تضمّ سبعة وستين بيتًا في تهنئة عبيد الله بن عبد الله، منها قوله:

مهرجـــانٌ كأنّمـــا صوّرتَـــهُ كيـــفَ شاءَتْ مخَيرَاتُ الأمانِـــي
وأديـــل السّرورِ واللّهـــوِ فيهِ من جميـــع الهمـــومِ والأحـــزانِ

ليست فيـــهِ حُلَى حفْلَتِهَـــا الدنـــيـــا، وزافَتْ فـــي مَنْظَرِ فِتَـــانِ
وأزالَت من وَشيهَـــا كلّ بردٍ كان قد ما تَصُونُهُ في الصِّوَانِ[203]

وعقب عليها بقوله: «هل ترى في وسع المصور القدير أن يلتفت إلى لون أو ظلّ أو شكل أو خط أو حركة في المهرجان لم يلتفت إليها ابن الرومي في هذه القصيدة؟»[204]. ويرى أنّ ملكة التصوير لا تفارقه حتّى في وصفه للزلابية وأنواع الطعام الأخرى، ممّا دلّ به آخرون على نهم وشراهية لديه وهذا ما أنكره العقاد مشيرًا إلى توافر خصلتين في ابن الرومي هما: الشعر والتصوير على نحو من التقارب والاتصال، إذ إنّه لا يشتهي شيئًا أو يفتن به إلاّ وللتصوير دخل فـــي ذلك، وما كان شرها إلاّ بحواســـه[205]. من ذلك وصفه لأكلة تشتهيـــها نفسه:

خُذْ يا مريدَ المَأْكَلِ اللّذيذِ جَرداقتي خبزٌ من السّميدِ
لم تر عيْنُ ناظرٍ مثليهما فَقشر الحرفين عن وجهَيْهِما

إلى قوله:

حتّـــى ترَ بينهمـــا مثل اللّبـــــنِ مقسومة كأنَّها وشيُ اليمَنِ
واعمِدِ إلى البيضِ السليقِ الأحمَرِ فذَرِهِـــم الوســـطَ بهِ ودنّـــرِ

وترِب الأسطُــرَ بالملــحِ، ولا تُكثِر، ولكــن قدرًا معتــدلا
وردّدِ العينيــنِ فيــهِ لحظَــــا فإنَّ للعينيــنِ منــذُ حظَــــا
ومتِعِ العيْــنَ بــهِ مليــــــــاً واطبــقِ الخُبــزَ وكُلْ هَنِيَــا
امتلأَ ثنــايــاكَ واكدَمْ كَدمَــــا تســرع فيمــا قد بَنيت هَدمَا
لَهفــي عليهَــا وأنا الزّعيــمُ بِمعدَةٍ شيْطَــــانُها رَجِيــمُ[206]

وتطرق العقاد والمازني إلى موضوع الهجاء وتصوير المهجو تصويرًا فنّيًا وفرقًا بين هجاء الطبع وهجاء التكلف في رسم أشكال الشخوص، ثمّ وصفا بشارًا باصطناع صوره في شعره قياسًا إلى طبع ابن الرومي وصدقه. وذهب المازني إلى أنّ ضعف صور بشار الشعرية مرجعه إلى فقده لحاسة البصر، ممّا يدفعه إلى اعتماد التوهم وما ترسب من طول خبرته[207]. وتناول علاقة الدمامة بالصورة، وعلى رأيه يمكن أن تكون موضوعًا صالحًا للتصوير الفنّي شرط أن تظلّ أداة تثير فينا مشاعر أخرى. وفي اعتقادنا أنّ هذه العوامل التي يشترط فيها الصدور عن حماس صادق بإزاء موقف من مواقف الحياة هي محاولة للتخلص والخروج على تقاليد القصيدة العربية في مجازها وصورها المادية على أفق أرحب وأوسع، دون التنكر لما حققه الشاعر الجاهلي من استقلال وصدق في الإبانة عن صحة نظرته إلى البيئة التي يستمدّ منها معانيه وأفكاره.

ويناقش العقاد سبب ولع المحدثين بكلّ ما هو قديم والمحافظة على ديمومته، وإن خالف أفكارهم ومشاعرهم وواقع حياتهم وكان كاذبًا لا صدق فيه، وبيّن أنّ ضروب البيان والبديع المتكلّفة تموه التجارب وتشوه

حقائق النفس ما دام المقلدون المحدثون يتخذونها أداة للبراعة والتفنّن، ويرون خروج الشاعر على سنة الأقدمين وأساليبهم في الوصف عيبًا جسيمًا، لأنّهم كانوا يترسمون ضروب التراث وخطواته. فهل استطاعوا أن يستقلوا بمعانيهم وأن يحتفلوا بالشعور الصادق. مع الاقتداء بالشعر القديم في استقلال معانيه وصدق شعوره والتمسك بأصالته؟ إنّهم لم يسمحوا لأنفسهم ولا لدعاة التجديد أن ينطلقوا إلى خارج حدود التقليد والاقتفاء، ومن ثمّ كانوا مسئولين عن إخماد جذوة الإبداع والخلق في أذهانهم حين قيدوها فأحكموا التقييد.

ويسرد العقاد حادثة وقعت في مجلس مع عالم أزهري ليكشف إلى أي مدى تحكم الذّوق القديم في بعض النفوس، حين نختلط المحافظة بالتقليد: «كنا منذ بضع عشرة سنة في مجلس ينشد فيه شعر لبعض الشعراء المعاصرين في وصف حسان أوربيات، وكان فـــي ذلك الوصف إعجاب بشعرهنّ الأصفر وعيونهن الزرقاوات، فقال بعض الحاضرين ــ وكان عالمًا أزهريًا شابًا ــ ولكن العرب كانت تعجب بالشعر الفاحم والأعين الكحلاء ولا تمدح غير ذلك من ألوان الغدائر والعيون. قلنا ولكن الشاعر يصف حسانًا أوربيات وهن على هذه الصفة فكيف تريده أن يقول: قال إذن لا يكون الشعر عربيًا! ونحن عرب ننظم بلغة العرب ونحيي آداب العرب ولا شأن لنا بالفرنجة وما يستحبون من الجمال ويصفون من ألوان الوجوه وشمائل الحسان»[208]، فلا يستسيغ مثل هذا التحليل ويلوم أصحابه بالتشدد دون مبرر سليم. فهم لا ينظرون إلى الصورة على أنّها ترجمة أمينة لأحاسيس الشاعر، وإنّما تبقى بالنسبة إليهم امتدادً لصور الجاهليين

وبيئتهم وأوصافهم في محاسن المرأة الجسدية. ولا جدوى للشعر من مثل هذه النزعة التي يقابلها أنّ الشاعر الحديث لا ينبغي أن يحلّ مكان شيء قديم آخر حديثًا حتّى يقال عنه إنّه مجدد، وإنّما مرجع ذلك كلّه إلى صدقه في التعبير، إذ: «ليست جدّة الصورة في أن ينتقي الشاعر ممّا حوله من مظاهر الحضارة الجديدة ما يساعده على التصوير، فإنّ أي شاعر لو اتخذ صورة الشمعة للتعبير عن حالة نفسية بعد أن يصبح الشمع ثانوي القيمة في الحياة الحضارية، لما وجدنا في صورته عيبًا لأنها قديمة أو لأنّها استعملت كثيرًا»[209]. والصورة الشعرية ينبغي أن تكون نابضة بالحياة والحركة على نحو يضمن لها التأثير لا أن تكون سقيمة مصطنعة خالية من حرارة العواطف والانفعالات ذلك أنّ الإحساس ضرورة مهمة لتحقيق الفائدة والمتعة في أثناء تشكيل الصورة وعرضها، لأنّها ليست وحدها التي تميّز الشاعر، فهناك العواطف والأفكار والشعور القوي.

وأولى العقاد عنايته بشعر الحالات النفسية وما فيه من صور شعرية ولهذا نراه يحمل على شعراء النهضة في مقالاته عن حالة الشعر في مصر التي ضمنها كتابه (ساعات بين الكتب) مشيرًا إلى اختلاف نظراتهم إلى الفائدة من الشعر. دون إدراك ماهيته: «منهم من ينتظر من الشعر المعاني ويفهم من المعاني اعتساف التشبيهات والخواطر واختلاف الأفكار والتصورات، فإذا سمع صدفة ألم في قصيدة غير مشفوعة بمعنى معتسف أو ابتكار ملفق نظر إليك نظرة من يصغي إلى قصة تمت ولم يتم مغزاها في نظره وعجب لماذا ينظم الشاعر هذا الكلام إذا كان جهد ما يبلغ إليه أن يمثل حالة ألم يشعر بها جميع النّاس، أو يكفي أن يشعرنا الشاعر ألمه دون

أن يقرن ذلك بتشبيه أو كناية بعيدة أو أسطورة منمقة أو خاطرة منتزعة من أبعد المناسبات وأغرب النمحلات؟[210]. وينتهي إلى هذا السؤال: «هل وظيفة الشاعر أن يكون صاحب صورة نفسية ينقلها إلى نفوس النّاس، أوظيفته أن يلفق لهم تشكيلات المعنى كما تلفق تشكيلات الصور المبعثرة يلهو الأطفال بضم أجزائها وتغيير أشكالها والإتيان بها على أوضاع لا نهاية لها ولو لم يكن من وراء ذلك فنّ ولا تصوير؟»[211]. ذلك أنّ الشاعر المجيد من كان ذا قدرة على نقل ما يحسّه إلى سواه. دون الاعتماد على بلاغة أو تصنع لأنّ: «الكلام قد يكون في الذروة العليا من البلاغة الشعرية وليس فيه خيال شارد ولا دمعة ولا آهة ولا كلمة ملفوفة ولا معنى مستكره. بل يكون أبلغ في الشاعرية كلّما خلا من هذا التصنع واستوى على طريقه الواضح القويم»[212]. إنّه يريد من شاعر العواطف أن لا يعير أهمّية كبيرة للجانب البلاغي والتعبيري حتّى لا يضحي بنقاء عواطفه وصحتها وتأثيرها في النفوس تأثيرًا فيه قوة واستجابة، لكن ألا يمكن للشاعر الكبير أن يكون صادقًا مع بلاغة أسلوبه وعباراته؟

إنّ التركيز على شعر الوجدان قد أضلّ كثيرًا من مفاهيم النّقد المنهجي العربي ولا سيما فيما يختص بألوان البلاغة والبديع والبيان. وحاول العقاد تبرير موقفه بقطعة لــ (توماس هاردي) يبيّن فيها كيف أنّه صور حالات النفس في قلقها واضطرابها دون الاتكاء على التهويلات البلاغية والإطالات المملة فأتت في غاية الإيجاز والاقتضاب، من خلال تصويره للفطرة الكامنة في الشجر والطبيعة عامّة، حين أضفى على الشجر مسحة حزينة من السأم والضجر وهو في وضعية سكون وجمود.

وفي وصفه هذا صور عبث القوانين الطبيعية وعبث العواطف، ومذهبه في ذلك السهولة وبساطة التعبير[213]. ويذهب إلى أنّنا لا نعثر في الشعر العربي الحديث على ذلك الشعر الذي يترجم (الحالات النفسية) نتيجة الاتباعية الجامدة والفهم المخطئ لحقيقة الصورة الشعرية حيث نحتقل بالاستعارات والكنايات وضروب الجناس والسجع والمطابقة: «لأنّنا نفهم شعر الأسلوب وشعر المعاني الذهنية وشعر الألاعيب اللّفظية والمعنوية ولكنّنا لا نفهم الشعر الذي يترجم لقارئه عن حالات النفس بغير ما حفاوة مقصودة بذلك الذي يسمونه المعاني ويفهمون منه أن يكون الشاعر مختلقًا للخواطر مكثرًا من المبتكرات المعتسفة مولعًا بالاستعارات والمواقف التي لا موقع لها في القصيدة»[214]. ويربط الأخطاء بإهمال الشعراء المحدثين لجانب الصدق في الأحاسيس. فنحن لفقرنا في الأحاسيس المنوع الغزير أو لتفريقنا بين الشعر والأحاسيس نقرأ القصيدة التي تشرح لنا الحالة أو الحالات الكثيرة من عوارض النفس البشرية ثمّ لا نزال نترقب من الشاعر مغزاه ونتوهم النقص في غرضه، أو نحن نقرأ القصيدة التي توميض لنا بالصورة الخيالية والمواقف الدقيقة ونعدوها كأنّنا لم نجد فيها مستوقفًا ولم نظفر بخبر»[215]. فالشعر الذي يشرح حالات النفس قصد إيصالها إلى الناس يجب أن يكون جوهرًا لا عرضًا، ومن ثمّ على الشاعر أن يكون صادقًا في شعوره أصيلاً في تعبيره، هادفًا إلى غاية نبيلة، ممّا يجعل التقارب كبيرًا بين مع ما سبق أن دعا إليه الرومانتيكيون، إذ إنّ: «الرومانتيكي يصور ما يتراء له ولا يعبأ إلاّ بما يراه، فإذا أعطى ما تواضع عليه النّاس فذلك لأنّه لا يحفل إلاّ بصوت شعوره، وهذا هو

الصدق الذاتي وهو أحد شطري الأصالة. وشطرها الثاني هو الصدق الفنّي، إذ يجب أن يرجع الشاعر في صياغة الصور إلى ذات نفسه، وإلى ما يثير مشاعره من مناظر الطبيعة، لا إلى العبارات التقليدية والصور المأثورة »[216]. وهذا الصدق الفنّي هو الذي أوحى بضرورة الربط بين الصورة الفنّية والإحساس الصادق. يظهر ذلك خلال البحثهم في ملكة التشخيص والتصوير والرجوع إلى الطبيعة التي تتحقق فيها الصلة بين عناصرها وما ينتاب الشاعر من أحاسيس وانفعالات. وهذا هو سر الاختلاف بين الشعراء في استخدام هذه الصور بإيحاءاتها المختلفة.

وأشار المازني إلى الفرق بين الصور العقلية والصور الشعرية التي تستمدّ وجودها من المحسوسات، فرأى أنّ الصور العقلية: «قلَّ أن تبلغ من الوضوح والجلاء، مبلغ المشخصات التي تبرز لمشهد الحواس»[217] ولكنّه يقرّ بأنّ: «قدرة الذّهن على إحداث الصور تختلف باختلاف الناس... وإن كان الناس في الغالب لا ترتسم في أذهانهم إلاّ صور المرئيات إلاّ أنّ فيهم أيضًا من هم أقدر بطبعهم على استحضار صور المسموعات والحركات»[218]. إنّه يريد أن يبيّن أنّ الصور العقلية لا يمكنها أن ترقى إلى صور المحسوسات متكئًا في ذلك على بحوث علم النفس التي تثبت في رأيه: «أنّه قلّ من يستطيع أن يستحضر في ذهنه صورة مفصلة غير مجملة، واضحة غير مبهمة لشيء مألوف كمائدة الإفطار»[219]. ويرجع سبب غموض هذه الصور إلى العقل الذي يستغني عنها في أحيان كثيرة ويعتاض منها بالرموز والدلالات[220]. وقد يكون الدافع وراء هذا التفسير القضاء على الصور المستحضرة التي يأتي بها الشعراء المقلدون أو

المعجبون بالشعر القديم على نحو ما فعل شوقي، لأنّ الصورة الشعرية الأصيلة هي التي يضفي عليها الشاعر منن روحه حركة وحياة وفكرًا.

ويقف العقاد من شعر المهاجر موقفًا وسطًا: يمدح صدق شعور أصحابه، ثمّ يأخذ عليه قصوره في الخيال المصور الذي يخلق صورة تنبض بالحركة والحياة[221]. وتمثل لذلك بقول جبران على لسان (ساقية):

ما الحيـــــاةُ بالْهَنَـــاءْ إنّما العيــشُ نزوغُ ومرامْ
ما المَمـــــات بالفَنَاءْ إنّما المَوْتُ قُنُوطٌ وسُقــامْ
ما الحكيــمُ بالــكلامْ بل بسرٍ ينطَوي تَحتَ الكَلامْ [222]

معقبًا على هذه الأبيات قائلاً: «... فلماذا تقول الساقية هذا ولا تقوله الشجرة أو يقوله الجبل أو يقوله الطائر أو تقوله النسمة العابرة. إنّ الخيال المصور هو الذي يخلق المقال لقائله فلا يلاءم قائلا غيره، وليس للساقية صورة خاصة تفردها بهذه الآراء والأحكام بين عامّة الأشياء»[223]. إنّه ليس صحيحًا أن نختار أبياتًا معينة لنستمد منها أحكامًا جزئية نعممها على اتجاه شعري كامل، فإذا كان جبران مقصرًا هنا، فلا يعني ذلك أنّه ليس قادرًا على استخدام الخيال المصور، والتفاته إلى الساقية له دلالة خاصة في نفسه، إذ قد تكون الفكرة التي اعتملت في ذهنه عن الحياة قد صاحبت منظر ساقية وهي تسحب الماء برشاقة ودلال. ثمّ ماذا يقول العقاد وهو يصور لنا في (عابر سبيل) دكاكين وبيوتًا وطرقات وواجهات، وليس فيها ما يوحي بخيال مصور ومبدع الإبداع المطلوب؟

وربط العقاد بين الألفاظ والصور الشعرية، فبيّن أنّ الألفاظ تؤدّي دورًا مهمًا في الإبانة عمّا خفي في رسم الصورة. يظهر ذلك من خلال

تعقيبه على بيتين للبارودي لفتا انتباهه، وهما متفقان في الصدر مختلفان في العجز مع توحد المعنى، فأعجب بالبيت الثاني لبلاغته ودلالته على المعنى المراد، وهو الذي رواه المرصفي ورجحه العقاد. وهما قول الشاعر:

أقاموا زمَانًا، ثمّ بدّد شملَهُمْ مُلولٌ من الأيَّامِ شِيمَتُهُ الغَدْرُ[224]

أقامـــوا زمانًا ثمّ بدّد شَملُهُمْ أخو فَتَكَاتٍ بِالكِرامِ اسمُهُ الدَّهرُ

وبحث النّقد المنهجي العربي في علاقة الصورة الشعرية بالاتجاه الرمزي الذي يركّز على اللّغة مقايسة بالفكرة، فإنّ صياغة الصورة الفنّية عن طريق الرمز والإيحاء تمثل جوهر المذهب الرمزي، فالرمزيون يرون: «أنّ خاصة الشعر الغنائي الجوهرية هي الإيحاء، ويقصدون به قدرة الشاعر على إشارة الصور التي تعبر عن حالات خاصة للنفس أو للفكر بمحض الوسائل اللّغوية المـــرتبطة بهذه الحالات أو بهذه الصور لا بالإشـــارة والاعترافـــات المباشـــرة»[225]. و: «لا قيمة عندهم للفكرة في ذاتها، ولكن لصورتها. وهم يعتمدون في إثارة الصورة على الصفات المعتبرة وإحكام الأسلوب، ورسم الألوان المختلفة لما يصورون، أي على اللّغة وإحكام صياغتها»[226]. فكيف هي رؤية هذا النّقد من الاتجاهات الرمزية في الصورة الشعرية؟

يبدو لنا أنّ العقاد متحفظ من هذه الفكرة على الرغم من تأييدها، فالرمزيون لديه: «على حق لولا الغلو الذي يندفع إليه أصحـــاب كلّ مدرسة جديدة حين يتصدّون لحرب المدارس الأخرى، فيذهبون من أقصى النقيض

إلى أقصى النقيض. فالأدب لا يستغني عن الوحي والإشارة، وأبلغ الفنّ ما يجمع الكثير في القليل ويطلق الذهن من وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة التي تومئ إليها الألفاظ ولا تحتويها بجملتها إلاّ على سبيل التنبيه والتقريب»[227]. ولكنه يحمل عليهم ويتهمهم بتوخي الغموض والتعمية والمغالاة، اعتقادًا منهم أنّهم مطالبون بالإعراب عن خواطرهم بالرموز، وإن كانت ألفاظهم سهلة ومفهومة[228]. وهو لا يلوم إلاّ أولئك الشعراء الذين شوهوا أسس الرمزية عن طريق إنكار وظيفة الحواس ومهمتها والإيمان المطلق بالوعي الباطن، فآثروا تبعًا لذلك الغموض على الوضوح[229]. والعقل الباطن هو ما يقابل الصورة الشعرية المباشرة، وقد اكتشفه المحلل النفساني (سيغموند فرويد)، واستخدمه في تفسير الأحلام بحيث تعد رموزًا للتعبير عن الشعور المكبوت والإبانة عن حقائقه، وإن كان العقاد ينفي أن يكون (فرويد) هو أوّل من دعا إليه، لأنّه في نظره موجود قبل الوعي الظاهر لارتباطه بالإنسان منذ أن عرف الشعور والتفكير[230]. ويقرر أنّ وظيفة الرمزية الإبانة عن المعنى الغائب بصدق وتقريبه إلى الأذهان ذلك أنّ: « ميزان الصدق في هذا المذهب أن يكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها. فأنت تفصح حتّى يعيبك الإفصاح فتعمد إلى الرمز والإيحاء لتقريب المعنى البعيد لا لإبعاد المعنى القريب، والأصل في الإبانة عن الذهن أو النفس أو يحاول المبين جهده توضيح معناه حتى تعييه العبارة فيلجأ إلى الإشارة...»[231]. يرى عبد الحي دياب أنّ حملة العقاد على الرمزية قد وقعت في العقد الخامس من القرن العشرين بعد أن أصبح أكثر فهمًا وصلحًا مع الحياة، بحيث لم يعد يستعمل الرموز للإبانة عن مشاعره أمام حقائق

الحياة وأثر هذا في نقده فجاء واضحًا لا غموض فيه[232]. ولكن حياة العقاد مع النقد تكاد تكون واحدة: إبهام يرافقه وضوح. وقد أكّد غنيمي هلال أنّه: متفق مع الرمزيين في موقفهم من الصورة الشعرية[233]. وعلى رأي أحد الباحثين أنّه استفاد: «من آثار الرمزية في المذاهب الأدبية اللاّحقة عليها، ولم يتأثر بها تأثُرًا مذهبيًا مباشرًا. وإلاّ لظهر ذلك واضحًا في شعره ونقده»[234]. إنّه في اعتقادنا لم يهاجم الرمزية مذهبًا فنّيًا وإنّما هاجم التحريفات التي تولدت عنها في مجالات التطبيق، والتي خرجت بها من الوضوح والإيحاء إلى الغموض والتعمية.

أمّا شكري فإنّه كتب مقالة طويلة في (نقد الطريقة الرمزية وشرح أثرها في أساليب الشعر ومعانيه) ردّ بها على جماعة أبولو، وبيّن مزايا هذه الطريقة ومساوئها. ويحدّد المذهب الرمزي على أنّه: « يشمل أمورًا منها إحلال المشبه به مكان المشبه. حذف المشبه في كثير من المواضيع. ومنها إدخال التشبيه في تشبيه واستعارة في استعارة وخيال في خيال، وثالثها الاسترسال في وصف الهواجس الفنّية من غير تمهيد أو شرح ويرمزون لهذه الهواجس بأشياء تذكرهم بها، ورابعًا أنّهم قد يشبهون شيئًا بشيء وهذا الشيء الثاني بثالث والثالث برابع. ثمّ يحذفون كلّ هذه الأشياء ما عدا المشبه به الرابع فإنّهم يبقون لفظه كي يكون رمزًا للمشبه الأوّل. ولا شكّ في أنّ هذا المذهب يتطلب ذكاء وانتباهًا وثقافة من القارئ»(235). ودواعي اعتناق المذهب الرمزي متعدّدة منها: الإكثار المقصود من الأخيلة والصور والافتقار إلى الكلمة الصحيحة وتغير مزاج الشاعر وإصابته بالمرض. وتطرق إلى إعجاب الكثيرين بهذا المذهب لغموضه نتيجة تركيز القراء على مدلول الكلمة وإيقاع الوزن،

والتفسير المخطئ لما هدف إليه الشاعر والإيمان المغتر بما استقام فهمه من القصيدة، وميل القراء إلى ما تعذر إدراكه وما خفي عن الإفهام، والإشادة ببراعة الشاعر في وضع كلمة بدل أخرى على سبيل الرمز، وتظاهر القراء بمعرفة معاني القصيدة وأفكارها خشية الوسم بالجهل ونضوب التفكيـــر، وثتـــاؤهم على الشاعر دون وعي، واستحسانهم للنص الشعري بدافع من الصداقة والقرابة، والاستهانة بالشعر الواضح لأنّهم يفسرون الوضوح على أنّه غياب القدرة على استيعاب ما هو غامض أو لكونهم لا يرضون على الشاعر الذي يعني بتحديد مضمون عمله. والملل الذي يتسرب أحياناً إلى القارئ من جرّاء كثافة قراءته للشعر الواضح فيميل إلى سواه، والشغف بإحلال كلمة بدل أخرى تأثرًا بالشاعر الذي ينهج مثل هذا الأسلوب. وقد يكون الغموض راجعًا إلى خطأ علمي أو منطقي فيصدقه القراء دون تمعن أو تبصر، إذ قد يكون سبب الغموض القارئ أو الشاعر أو الاثنان معًا بسبب تباعد ثقافتهما وإلى استحالة إيجاد اثنين يتفقان في الشعور والتفكير اتفاقًا كاملاً، ولهذا ينبغي الحيطة في وضع كلمة محل كلمة أخرى على سبيل الرمز، وعدم الخلط بين الصور وتكثيفها في جملة واحدة أو بيـــت واحد، لأنّ فـــي ذلك زيـــادة في الأخيلة والاستمارات والتشبيهات طمعًا في إحداث صلة بين شيئين على الطريقة الرمزية، مع الابتعاد الصادق عن الاستنتاجات اللامنطقية التي تؤثر في صفاء المعنى وجلائه. ومن هنا يجب على الشاعر أن يتأنّى في النظم إلاّ إذا وقع تحت تأثير عصبي أو انفعالي لا قدرة له عليه، فيتفتح خياله ويتحدّد بذلك موضوع شعره بمعانيه وجملة عواطفه، وهذا يحتاج إلى لغة متينة وأسلوب رفيع. وإذا سعى الشاعر إلى موضوعه سعيًا وجب التنبه إلى الأساليب العذبة

التي يؤدّي بها فكرته مع الاستعانة بخدمات المعجم وكتب اللّغة والأدب، لكن لابدّ من أنّ يحتاط جيّدًا في التمييز بين حالات العقل الباطني والعقل الظاهري والحالات الأخرى التي لا تنتج شعرًا حسناً. دون استخدام ما من شأنه أن يشوه الرمزية مثل المغالاة والتكلّف الذي يلغي الطبع والصنعة معًا.

والطريقة الرمزية تختلف مظاهرها من حيث استعمال الرموز، فهناك من يكثر من التشبيهات والاستعارات، وإن كان مقدار رموز التشبيه والصور قليلاً. وهذا ما يدفعه إلى الكثرة في استخدام الرمز وإحلال المشبه به محل المشبه. وهناك من يؤثر طريقة الكلمات فيضع واحدة مكان الأخرى لقرينة بما يماثلها أو يقاربها. وهناك من يعتاض من الكلمات بما يقارب المعنى وهناك من يدخل المعنى في المعنى. والصورة في الصورة. وكلّ هذه الطرائق لا تعد عيبًا إلاّ إذا أعوزها الجلاء والوضوح وافتقرت إلى الفصاحة والبيان. ومهما يكن فإنّ الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر تحت سلطة العقل الباطن أو الظاهر تولد شعرًا عظيمًا وجيّدًا لا شعرًا سخيفًا ومرتجلا[236]. إنّ الرمزية على نحو ما وضحها شكري ليست وقفًا على كلّ شعراء فلها خصائصها ومظاهرها وأساليب تأديتها، إذ لا يمكن أن تتحقق بالمبالغة في ضروب البيان أو بسلوك مذهب الغموض والتعمية. لأنّ أساسها الوضوح وتقريب المعنى. وتحقيقها يتوقف على حالة الشاعر النفسية لا لكونها رمزًا من الرموز يراد به الاستغلاق والإبهام، وهو ما يتفق فيه مع العقاد ولا سيما في تأكيد أنّ الرمزية قد نظر إليها في الشعر العربي الحديث بمنظار مخطئ.

ولم ينج النقاد من الوقوع في الخطأ نفسه على رأي شكري حين عدّوا: «أبا تمام من شعراء الرمزية... لأنّ كلّ شاعر يستخدم الرمز ولكن ليس كلّ شاعر من أدباء الرمزية»(237). وسبب هذا الاعتقاد أنّ أبا تمام كان: «يكثر من استخدام التشبيه والاستعارة والمجاز، فالاستعارة رمز والكتابة رمز، ولكن شعراء الرمزية في أوربا تخطوا منزلة الاستعارات والكتابات وصاروا يرمزون إلى حالات نفسية بأشياء مادية وبألفاظ أو جمل، ويقطعون الصلة بين الرموز وما يرمز لها، اعتمادًا على خيال القارئ وإحساسه وأحلامه وهواجس نفسه الغامضة، وأحيانًا يستخدمون رموزًا مدلولها أشياء مادية ويرمزون بها إلى تلك الهواجس الغامضة في الوعي الباطن، وهي لغموضها لا تستطيع عقولهم الظاهرة تفسيرها إلاّ بتلك الرموز. وهذه طريقة لم يكتب فيها شاعر عربي»(238). وينتهي إلى القول: «أمّا طريقة أبي تمام فهي طريقة الصناعة البيانية المألوفة وإن كان قد أبدع وأغرب فيها، وشعره شعر الخيال المشبوب بنار الشاعرية، وهي ليست صنعة ألفاظ فحسب بل صنعة ألفاظ وخيال وإحساس وذكاء وعقل وبصيرة»(239). وهذا يخالف ما سبق أن قاله المازني من إنّ غموض شعر أبي تمام عائد إلى استعمال الغريب وكثرة الاستعارات والتكلف لها. إنّ العقاد وشكري لم ينكرا الرمزية مذهبًا أدبيًا وفنّيًا، وإنّما رفضا أن تكون التعمية والغموض في وسائل البيان من خصائص هذه النّزعة.

إنّ موقف دعاة النّقد المنهجي العربي من التعبير الأدبي قد استمدّ أصوله من فكرة الصدق الفنّي وإخلاص الشاعر لنفسه. وإذا كان موقفهم من وسائل التعبير قد بدا محافظًا، على الرغم من بعض المبالغات التي نتجت عن

تفسيرهم للألفاظ من أنّها مجرّد رموز وإشارات، ورفضهم الكامل للتقسيم التقليدي للألفاظ من حيث شرفها ووضاعتها، وهو ما استندوا فيه إلى قراءتهم لمبادئ المدرسة الرومانتيكية. فإنّ موقفهم من أخيلة الشعر العربي وتشبيهاته قد اتسم بالرفض في الإتباع والمجاراة، إيمانًا منهم بأنّ لكلّ عصر نمطًا معيَّنًا من التفكير والحياة والشعور، فإذا كان الشاعر الجاهلي صادقًا في تعبيره، فلا يعني تقليده أنّ الشاعر العباسي أو الشاعر الحديث قد كانا صادقين. والشعر ترجمة للنفس قبل أن يكون براعة وتفنّنًا ومحاولة لتقليد التراث وضربا على خطاه.

وكانت بعض آرائهم ذات جذور قديمة تعود إلى جزء ممّا شرحه النقاد التراثيون وإلى ما أجمله الشيخ حسين المرصفي في كتابه (الوسيلة الأدبية)، مع الانطلاق أحيانًا بما سبق أن دعا إليه نقاد الرومانتيكية الغربية وأدباؤها.

هوامش الفصل الثالث

1 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 367.

2 - المصدر نفسه، ص 367.

3 - المصدر نفسه، ص 367، 368.

4 - ينظر: مصايف، ص 278، 279.

5 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 368.

6 - ينظر: مصايف، ص 279.

7 - يحذر المرصفي من استخدام المبتذل والمستعمل من الألفاظ، لأنه ينزل الشاعر عن طبقة البلاغة. وهي نظرة قديمة، ص 471. وينظر: ابن خلدون، ص 1298.

8 - ينظر: شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 368.

9 - المصدر نفسه.

10 - هلال، الرومانتيكية، ص 189.

11 - ينظر: شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 369.

12 - ينظر: المصدر نفسه، ص 369، 370.

13 - العسكري، ص 140.

14 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، الجزء الأولى، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنّشر، ط 1، القاهرة 1948، ص 83.

15 - ينظر: شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 370.

16 - المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص 7.

17 - المصدر نفسه، ص 8.

18 - المصدر نفسه، ص 10.

19 - المصدر نفسه، ص 11.

20 - المصدر نفسه، ص 15.

21 - المصدر نفسه.

22 - المصدر نفسه، ص 17.

23 - المصدر نفسه، ص 18.

24 - ينظر: Hourticq , p 28, 29.

25 - إبراهيم عبد القادر المازني،" في اللغة والأدب"، مقالة في صحيفة منبر الأثير، ج 2، السنة الأولى، بغداد 1945، ص 2.

26 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج 3، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، ط 2، القاهرة 1965، ص 131، 132.

27 - ينظر: المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص 7.

28 - ابن خلدون، ص 2، 13.

29 - المازني، شعر حافظ، ص 52.

30 - المصدر نفسه، ص 53.

31 - ابن رشيق، ج 1، ص 124.

32 - المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص 27.

33 - المصدر نفسه، ص 34، 35.

34 - الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، الجزء الأول، تقديم وتحقيق محمد بن تاويت، تطوان، المغرب، (د.ت)، ص 29.

35 - المصدر نفسه، ج 2، ص 93.

36 - ينظر: المصدر نفسه، ص 109، 110.

37 - المصدر نفسه، ج 1، ص 30.

38 - ينظر: المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص 35.

39 - المصدر نفسه، ص 36.

40 - ينظر: المصدر نفسه، ص 37.

41 - ينظر: المرصفي، ص 472 وما بعدها.

42 - ينظر: المازني، مقالة في صحيفة منبر الأثير، ص 3.

43 - المصدر نفسه، ص 3.

44 - المصدر نفسه.

45 - المصدر نفسه، ص 3، 4.

46 - العقاد، الديوان، ج 2، ص 79.

47 - ينظر: المازني، مقالة في صحيفة منبر الأثير، ص 4.

48 - ينظر: المصدر نفسه.

49 - ينظر: المازني، حصاد الهشيم، ص 184، 185.

50 - ينظر: المازني، قبض الريح، ص 38. وأشار إلى خلط طه حسين بين الابتذال وحشو الكلام والجزالة والمتانة، ص 170، 171.

51 - المازني، بشار، ص 67، 68.

52 - المصدر نفسه، ص 28.

53 - ينظر: المصدر نفسه، ص 29.

54 - إبراهيم عبد القادر المازني، سبيل الحياة، دار الشروق، بيروت 1979، ص 112، 113.

55 - المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص 16.

56 - المصدر نفسه، ص 37، 38.

57 - ينظر: مصايف، ص 275.

58 - ينظر: المازني، شعر حافظ، ص 10.

59 - وهو ما عبر عنه شكري بالوضاعة.

60 - الشعر الذي واكب ظهور الحركة العرابية، حيث بدأت العقول تعي مظاهر التقليد والركـــود، دون إدراك بواعث النهضة كاملة.

61 - ينظر: العقاد، شعراء مصر، ص 42.

62 - ينظر: المصدر نفسه، ص 42، 43.

63 - نعيمة، ص 104.

64 - ينظر: المصدر نفسه، ص 105، 106. وينظر: Houritcq, p 19.

65 - مندور، النقد والنقاد، ص 41.

66 - ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر، ط 6، بيروت 1960، ص 106.

67 - نعيمة، المقدمة بقلم العقاد، ص 11، 12.

68 - علي العماري، الصراع الأدبي بين القديم والجديد، دار التأليف، القاهرة 1965، ص 45، 46.

69 - ينظر: نعيمة، المقدمة بقلم العقاد، ص 10، 11.

70 - نعيمة، ص 99.

71 - المصدر نفسه، ص 101.

72 - ينظر: العقاد، خلاصة اليومية، ص 16.

73 - ينظر: المصدر نفسه، ص 17.

74 - ينظر: العقاد، الفصول، ص 80.

75 - ينظر: المصدر نفسه، ص 80، 81.

76 - المصدر نفسه، ص 83.

77 - العقاد، خلاصة اليومية، ص 173.

78 - المصدر نفسه.

79 - ينظر: المصدر نفسه، ص 173، 174.

80 - المصدر نفسه، ص 174.

81 - ينظر: المصدر نفسه،، ص 174

82 - المصدر نفسه.

83 - المصدر نفسه، ص 176.

84 - المصدر نفسه، ص 76.

85 - العقاد، حياة قلم، ص 370.

86 - المصدر نفسه، ص 370.

87 - عبد الصبور، قراءة جديدة، ص 8.

88 - تنظر: مجلة الهلال، ص 4، 75، 41.

89 - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، ط 2، بيـروت 1977، ص 168 ومـا بعدها.

90 - المصدر نفسه، ص 174.

91 - جلال الخياط، الشعر والزمن، وزارة الإعلام، دار الحـرية للطّباعة، بغداد 1975، ص 57.

92 - العقاد، ساعات، ج 1، ص 100.

93 - الربيعي، ص 140.

94 - لاسل آبركرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، لجنة التأليف والترجمة والنّشر، ط 3، القاهرة 1954، ص 169.

95 - ينظر: Taine, 164, 265.

96 - ينظر: الربيعي، ص 140، 141.

97 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 210.

98 - ينظر: العقاد، يوميات، ج 2، ص 285.

99 - مصايف، ص 177.

100 - ينظر: عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 175، 176.

101 - ينظر: المصدر نفسه، ص 177.

102 - ينظر: المصدر نفسه.

103 - إبراهيم عبد القادر المازني، "العامية والفصحى"، مقالة في مجلة الرســالة، ع 227، س 6، القاهرة، 1938، ص 1721.

104 - المصدر نفسه، ص 1722.

105 - المصدر نفسه.

106 - المصدر نفسه.

107 - المصدر نفسه، ص 1721.

108 - المصدر نفسه، ص 1722.

109 - المصدر نفسه، ص 1723.

110 - العقاد، اللغة الشاعرة، ص 60، 61.

111 - العقاد، دين وفن وفلسفة، ص 141.

112 - إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، دار الثّقافة، ط 5، بيروت 1975، ص 47.

113 - محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، القاهرة 1961، ص 352.

114 - محمد مصطفى بدوي، ص 156. وينظر: Coleridge, p. 202.

115 - المصدر نفسه، ص 157

116 - عباس، ص 150.

117 - ينظر:

Raymond LAURENCE Brett, Fancy and Imagination, Methuen, Co, Ltd, st. Pub. London 1969, p. 1

118 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 364.

119 - المصدر نفسه، ص 365.

120 - أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت 1957، ص 227.

121 - البحتري، ج 3 من ديوانه، ص 1652.

122 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 366. وينظر: كتابه الاعتراف، ص 68، 69، إذ كتب عن دور الخيال في حياة الناس.

123 - ينظر: Coleridge, p. 60, 61.

124 - عبّس محمود العقاد، عبد الرحمن شكري في الميزان، مقالة في مجلة الهلال، ج 2، م 67، القاهرة 1959، ص 23.

125 - ينظر: Muhammad Amin, p. 157

126 - ينظر: المصدر نفسه، p. 144, 145

127 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 362.

128 - سلام، ص 172، 173.

129 - محمد مندور، "عبد الرحمن شكري ناقدًا"، مقالة في مجلة المجلة، ع 30، س 3، القاهرة 1959، ص 44، 45.

130 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 363.

131 - المصدر نفسه، ص 363، 364.

132 - عمر الدسوقي، دراسات أدبية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص 246.

133 - شكري، مقدمة ج 5 من ديوانه، ص 363.

134 - ينظر: المصدر نفسه.

135 - مندور، النقد والنقاد، ص 68.

136 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشّرقية، تونس، 1966، ص 98، 99.

137 - المصدر نفسه، ص 98.

138 - المصدر نفسه، ص 63، 70.

139 - المصدر نفسه، ص 112.

140 - ابن طباطبا، ص 10.

141 - المازني، حصاد الهشيم، ص 194.

142 - المصدر نفسه، ص 195، 196.

143 - المصدر نفسه، ص 196.

144 - المصدر نفسه، ص 197.

145 - المصدر نفسه، ص 197.

146 - أفرد المازني فصلا في كتابه (حصاد الهشيم) للبحث في المجاز، فأشار إلى رأي (لوك) ونشأة المجاز، ص 160 – 170. وناقش التراثيون المجاز في علاقته بالحقيقة، وقسموه قسمين: مجاز عقلي ومجاز لغوي وبينوا الفرق بين الضربين، وعلاقة الثاني بالاستعارة.

147 - المازني، حصاد الهشيم، ص 168، 169.

148 - المصدر نفسه،، ص 260.

149 - ابن الرومي، ج 2 من ديوانه، تحقيق حسين نصار، ص 787.

150 - المصدر نفسه، ص 196.

151 - مصايف، ص 260.

152 - ينظر: العقاد، اللغة الشاعرة، ص 37 - 49.

153 - عباس محمود العقاد، "الفهم"، مقالة في مجلة الثقافة، ع 22، السنة الأولى، القاهرة، 1939، ص 5.

154 - العقاد، مقدمة ديوانه وحي الأربعين، ص 300.

155 - المصدر نفسه.

156 - ينظر:

R.A. Foakes, Romantic criticism, 1800 - 1850, Edward Arnold, Ltd, 2 Pub, London 1972, p 109.

157 - ينظر: المصدر نفسه، p. 155

158 - ينظر: المصدر نفسه، p. 125

159 - العقاد، ابن الرومي، ص 310.

160 - المعري، ص 94.

161 - العقاد، مطالعات، ص 117 وما بعدها.

162 - أفرد العقاد بحثا خاصًا عن شوقي في هذه المسرحية ليدل على ضعف ملكة الخيال والتصوير في شعره. تنظر: مجموعة أعلام الشعر، ص 427 - 443.

163 - العقاد، مجموعة أعلام الشعر، ص 409.

164 - المصدر نفسه، ص 427.

165 - ينظر: المصدر نفسه، ص 442.

166 - المصدر نفسه.

167 - مندور، النقد والنقاد، ص 122، 123.

168 - الخياط، الأصول الدرامية، ص 91.

169 - المصدر نفسه، ص 92.

170 - المازني، شعر حافظ، ص 8.

171 - المصدر نفسه، ص 12.

172 - المصدر نفسه، ص 11.

173 - المصدر نفسه، ص 9.

174 - المصدر نفسه، ص 10.

175 - ينظر: علي أدهم، الأستاذ عبد الرحمن شكـري، مقالة في مجلة المجلـــة، ع 26، س 3، القاهرة 1959، ص 14.

176 - هلال، الأدب المقارن، ص359.

177 - محمّد غنيمي هلال، الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث، مقالة في مجلة المجلة، ع 31، س 3، القاهرة 1959، ص 90.

178 - العقاد، ابن الرومي، ص 292.

179 - المصدر نفسه، ص296، 297.

180 - هلال، مقالة في مجلة المجلة، ع 31، س 3، ص 88 وما بعدها.

181 - العقاد، ابن الرومي، ص 297.

182 - المصدر نفسه.

183 - ينظر:" المصدر نفسه، ص 300.

184 - المصدر نفسه.

185 - ابن الرومي، ج 3 من ديوانه، تحقيق حسين نصار، ص 983.

186 - العقاد، ابن الرومي، ص 300.

187 - ابن الرومي، ج 3 من ديوانه، تحقيق حسين نصار، ص1110.

188 - المازني، حصاد الهشيم، ص113، 114.

189 - المصدر نفسه، ص114.

190 - أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، شرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق خلف رشيد عثمان، وزارة الإعلام، ط1، بغداد 1977، ص 536.

191 - المازني، حصاد الهشيم، ص115.

192 - المصدر نفسه، ص 116. وينظر: Foakes, p.115, 116

193 - البحتري، مج4 من ديوانه، ص 2091.

194 - المازني، حصاد الهشيم، ص 117.

195 - المصدر نفسه، ص 118.

196 - المصدر نفسه، ص 117.

197 - ابن الرومي، الجزء الأوّل من ديوانه، ص 335. وفي تصوير الشاعر لشخصية أبي حفص الوراق لم تخل قصائده من التركيز على صلعه.

198 - المازني، حصاد الهشيم، ص271.

199 - ينظر: المازني، حصاد الهشيم، ص 113 – 125.

200 - مندور، النقد والنقاد، ص183.

201 - ينظر: المصدر نفسه، ص 184.

202 - ينظر: العقاد، ابن الرومي، ص 302.

203 - ابن الرومي، الجزء الأوّل من ديوانه، تصنيف كامل كيلاني، ص 82.

204 - ينظر: العقاد، ابن الرومي، ص305.

205 - ينظر: العقاد، ج 3 من ديوانه، تصنيف كامل كيلاني، ص 415.

206 - ابن الرومي، ج 3 من ديوانه، تصنيف كامل كيلاني، ص 415.

207 - ينظر: المازني، بشار، ص 27.

208 - العقاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 119.

209 - عباس، ص 236.

210 - العقاد، ساعات، الجزء الأوّل، ص 130.

211 - المصدر نفسه.

212 - المصدر نفسه، ص130، 131.

213 - ينظر: المصدر نفسه، ص 131، 132.

214 - المصدر نفسه، ص 133.

215 - المصدر نفسه.

216 - محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة (د.ت)، ص 83.

217 - المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص 8 .

218 - المصدر نفسه.

219 - المصدر نفسه.

220 - المصدر نفسه، ص 8 وما بعدها.

221 - ينظر: العقاد، يوميات، ج 2، ص 306.

222 - جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، دار صادر، بيروت 1964، ص 172.

223 - العقاد، يوميات، ج2، ص 306، 307.

224 - البارودي، ج 2 من ديوانه، ص 43.

225 - محمد غنيمي هلال، "فلسفة الصورة في شعر البرناسيين"، مقالة في مجلة المجلة، ع 33، س 3، القاهرة 1959، ص 83.

226 - المصدر نفسه، ص83 وما بعدها.

227 - العقاد، يسألونك، ص114.

228 - ينظر: المصدر نفسه، ص 114، 115.

229 - ينظر: المصدر نفسه، ص116.

230 - المصدر نفسه، ص115، 116.

231 - المصدر نفسه، ص118، 119.

232 - ينظر: دياب، عباس العقاد ناقدًا، ص 473.

233 - ينظر: هلال، مقالة في مجلة المجلة، ع33، س 3، ص 84.

234 - محمد أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة 1978، ص 115.

235 - عبد الرحمن شكري، نقد الطريقة الرمزية وشرح أثرها في أساليب الشعر ومعانيه" مقالة في مجلة أبولو، ع 10، م1، القاهرة 1933، ص1194، 1195.

236 - ينظر: شكري، مقالة في مجلة أبولو، ع 10، م1، ص 1195 – 1204.

237 - شكري، مقالة في مجلة الرسالة، ع 299، س 7، ص 618.

238 - المصدر نفسه، ص 618.

239 - المصدر نفسه.

الفصل الرابع
الإيقاع الشعري

1– الشعر المرسل والقافية التراثية.

2 – علل مراجعة الرأي النّقدي.

3 – الوزن في القصيدة العربية.

4 – التفعيلة وخرق السنن.

1- الشعر المرسل والقافية التراثية:

إنّ الدعوة إلى التجديد التي كان النّقد المنهجي العربي يدعو إليها في بدايات القرن العشرين قد اقترنت أيضًا بالتمرد على قيود القافية متمثلة في قصيدة شكري (كلمات العواطف) المبكرة التي نظمها عام 1909، وهي من الشعر المرسل، يشكو فيها حاله ويحلل معاناته ويتطلع إلى حياة أسمى وأفضل. ومنها قوله:

خليلي والإخاءُ إلى جفـــــاء إذا لم يغذِّهِ الشّوقُ الصحيحُ
يقولون: الصِحَابُ ثِمَارُ صِدْقٍ وقد نَبلُو المَرارَةَ في الثِمارِ
شَكَوْتُ إِلَى الزَّمَانِ بني إِخَائِي فجَاءَ بِكَ الزّمَانُ كما أُرِيدُ[1]

واستجاب العقاد لهذا الخروج على المألوف وباركه في حرارة وانفعال، وعدّ الالتزام بنظام القافية قيدًا صناعيًا ينبغي على المجدّدين فكّ أوصاله وتحطيم أغلاله: «فإنّ أوزاننا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه، وقرأ الشعر الغربي، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة، والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر. ألا يرى القارئ كيف سهل على العامّة نظم القصص المسهبة، والملاحم الضافية الصعبة، في قوافيهم المطلقة؟ وليت شعري بما يفضل الشعر العامي الفصيح إلاّ بمثل هذه الميزة؟»[2]. ونلاحظ أنّ العقاد يربط بين الشعر القصصي والتحرر من قيود الوزن والقافية احتذاء بالشعر الغربي الذي لا يلتزم بهذا النظام لتهيئة الشعر العربي أن يكون أكثر تعبيرًا عن مجالات الحياة المختلفة، ذلك أنّ القافية الموحدة في نظره غير قادرة على استيعاب الموضوعات المطولة من قصص وملاحم. ويتمثل لهذه القدرة على التعبير الحر والطليق بالشعر العامّي، ولكن هذا الشعر لا يتقيّد بأصول ولا يلتزم بقواعد، ومقارنة بالقصيدة الفنّية لا ترفع من شأنه ولا تجعل منه أنموذجًا يمكن الاستدلال به. والقافية في الشعر العربي غيرها في الشعر الغربي، إذ تختلف الضرورة وتتسع دواعي التقيّد أو التحرر فالغربيون: «إنّما جعلوا شعرهم على قواف متعدّدة لأنّ لغتهم ضيّقة، قليلة الألفاظ لا تتسع لالتزام قافية واحدة في القصيدة

الطويلة على خلاف الشعر العربي الذي له من اتساع لغته واستفاضة ألفاظها أكبر نصيب وأوفى مدد على تعدد قوافيه والتزام الحرف الواحد فيها»[3]. والقافية المرسلة لدى العقاد تعدّ من معالم التجديد وثمرة من ثمراته اليانعة ممثلة في جهود شكري والمازني: «ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالا من القوافي المرسلة والمزدوجة، والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، ولا نقول إنّ هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها، ولكنا نعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد»[4]. وإن عدّ العقاد ذلك تعديلا في أوزان الشعر العربي وقوافيه أملتها الرغبة في طرق الموضوعات المسهبة التي تحتاج استرسالا ونفسًا طويلا، ولكنّه لم يفصل بين المرسل والمزدوج، وليس هو: «الوحيد الذي عدّ المزدوج شعرًا مرسلا. فقد فعل دارسون آخرون الشيء نفسه... وإذا أمكن اعتبار القصيدة المزدوجة شعرًا مرسلا، فليس بنا حاجة إلى أن نبرهن على أنّ الشعر المرسل نموذج راسخ ومعروف في العروض العربي يتمثل في الأرجوزة المزدوجة، وكذلك يمكن أن نعدّ من الشعر المرسل بحق القصيدة المزدوجة التي تكون من أوزان أخرى غير بحق الرجز»[5]، ومن ثم فالشعر المرسل غير مقيّد، والمزدوج مقيّد نسبيًا مع تغير القافية بعد كلّ بيتين.

ويبرّر العقاد الدعوة إلى تعديل القافية بالنمو والتنوع في مواهب الشعراء: «فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف، وشعراء التمثيل»[6]. وإذا كانت الآذان قد تعودت على نغمة النظام الواحد في القافية لموسيقيته فإنّ هذا ليس مانعًا من أن تتمرّن بهذا التعديل، ولاسيما في شعر الوجدان. والشعراء القدامى قد تسامحوا في إطلاق القافية من أسرها (الأراجيز) على الرغم من أنّ فطرتهم التي ألفت هذا الإيقاع المنتظم قد يسرت أمامهم الالتزام بالقافية الواحدة ممّا دفع أهل العروض أن يعدوا أي خروج على هذا العزف الموسيقي عيبًا، وإن كان هناك من تمرد على هذا العزف ولم يلتزم به في أشعاره[7]. وهذه الرغبة في إيجاد طريقة جديدة للتعبير

والإبداع من شأنها أن تمنح الشاعر حرية تساعد على تطور هذا الفنّ ليشمل مناحي الحياة المختلفة دون أن تكون غرضًا ميتًا لتحطيم نظام الشعر المتوارث.

ونلاحظ أنّ العقاد يعنى بالشعر أكثر من موسيقاه على أساس استيفاء الشروط المعنوية التي يكتمل بها نضج العمل الفنّي، إذ إنّ رتابة هذه الموسيقى قد فرضت قيودًا لفظية. وتمثل برأي (سبنسر) الألماني في بحثه عن صلة الشعر بالموسيقى والرقص، وكيف أنّ هذه الفنون كانت في البدء تنتمي إلى أصل واحد، ثمّ انفصل الرقص عنهما، وظلّت علاقة الشعر بالموسيقى قائمة إلى أن تمّ تقسيم الشعر غنائيًا وقصصيًا. واحتفظ الشعر الغنائي بالنغم لأنّه يرتل، بينما القصصي يتلى، ومن هنا ظهر الشعر الخالص. والعقاد لا يهدف إلى الفصل بين الشعر والموسيقى، بل يريد أن يكون النصيب الأوفر للشعر الخالص في غير شعر الغناء أكبر من نصيب النغم (القافية) مع الاحتفاظ بالقافية في شعر الوجدان والعاطفة[8]. إنّ موسيقى الشعر ليست عنصرًا ثانويًا في النص الجمالي والفني، وليست مجرد تشكيلات موسيقية: «... بل هي أحيانًا كثيرة أداة للتعبير عمّا يعجز اللّفظ أحيانًا من استخراجه من باطن النفس كما أنّ النغم الموسيقي قد يصبح تعبيرًا في ذاته»[9]. وقد عدّه ابن رشيق ومن يماثلونه أساسًا في الشعر، وهي نغمة موسيقية لا غنى للشعر العربي عنها، على الرغم من محاولات التصرف والتنوع فيها، لأنّها حافظت على غنائيته وتذوقه والتأثر به، بل وتميزه من سواه.

وعدّ العقاد شكري من أسبق المتقدمين إلى تعديل القافية: « فنظم القصيدة من وزن واحد ومقطوعات متعدّدة القوافي، ونظمها مزدوجات وأبياتًا من بحر واحد بغير قافية ملتزمة، وآثر في تجاربه الأخيرة أن يلتزم القافية مع تعديدها في مقطوعات القصيدة الواحدة، وتسنى له في جميع هذه المناهج أن ينظم الكثير من القصـــص العاطفية والاجتمـــاعية قبل أن يشبع نظم القصص في أدبنا الحديث»[10]. وأعلن شكري في رسالته إلى أحمد عبد الحميد غراب بتاريخ 1957/4/10 أن الشعر القصصي: «بطبيعته أحوج إلى القافية المرسلة من الشعر الغنائي»[11]. وفي رسالة أخرى من العام نفسه أشار إلى مصدر تأثره وهو: "الشعر الأنجلـــيزي ولا سيما روايات شكسبيـــر والفردوس المفقود لملتون»[12]. فهو لا يحبذ القافية المرسلة في الشعر الغنائي، أو لا تبدو له حتمية

مثلما هو الحال في الشعر القصصي، وهذا ما شجعه على المضي في نظم القصائد التي اتخذت شكلا قصصيًا أو اجتماعيا، أسوة بشعراء الغرب.

ينحو المازني المنحى نفسه في تعليقه على ترجمة مطران لرواية شكسبير (تاجر البندقية)[13] في أثناء استعراضه لأوجه الخلاف التي تفصل بين الشعرين: العربي والأنجليزي، فذكر محاسن القافية المرسلة وصلاحها للموضوعات المطولة: «أي البحور تختار لشعر شكسبير وغيره من الروائيين؟ إنّهم يستخدمون في لغات الغرب الشعر المرسل وهو بحر سلس التدفق لا يكاد القارئ يحسّ مقاطعه فضلا عن إطلاقه من قيد القافية. وبحور الشعر العربي أصلح ما تكون للشعر الغنائي، أو ما يطلقون عليه في الغرب لفظة ليريك وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقية عليه. والحوار التمثيلي أحوج ما يكون إلى بحر لين لا يظهر في التوقيع الموسيقي كما يظهر في سواه... إنّ ترجمة شكسبير وأمثاله شعرًا تستوجب اختراع بحر جديد شبيه بالوزن الأبيض[14] كما يسمونه وتستدعي أن يكون البيت والسطر وحدة كما هو عليه الآن ولم نشر على القافية لأنّ قيدها ممّا يسهل صدعه والتحرر منه»[15]. إنّ المازني يخالف من يدعو إلى اختراع بحر جديد يناسب الشعر التمثيلي فضلا عن إطلاقه من قيود القافية. يستند في هذا الحكم إلى غلبة الموسيقى على الشعر العربي الغنائي، وكأنّ هذه الموسيقى بتشكيلاتها المختلفة تحدّ من النظم في هذه الموضوعات، على حين اشترط العقاد وشكري في نظم القصص أن تكون القافية مطلقة، وإن فصل العقاد بين الشعر والموسيقى على أساس المضمون الفنّي. وخصائص الشعر العربي ليست وقفًا على الغنائي منه، ومن ثم ليس من الصواب الاتجاه إلى النتاج الأجنبي لتطبيق سماته على الشعر العربي أو إصدار هذا النوع من الأحكام عليه، قصد الانفصـــال عن أصول الموسيــقى الشعرية القديمة.

إنّ الشعر المرسل لدى العقاد حركة قادها ثلاثة شعراء: توفيق البكري وجميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكري[16]. ولكن س. موريه يأخذ عليه عدم إشارته إلى أوّل محاولة في نظم هذا النمط الشعري، وأي الثلاثة كان سباقًا إليها، وينتهي إلى: «أنّ التجربة الأولى في الشعر المرسل كانت قبل بداية القرن العشرين أي قبل أن

تظهر هذه التجارب وقد قام بها رزق الله حسون... في ترجمته المنظومة للفصل الثامن عشر من سفر أيوب في كتابه أشعر الشعر عام 1869...[17]. وقد التزم المترجم بالوزن وتحلل من القافية. وعدّ الزهاوي أوّل شاعر في هذا القرن حاول النظم بالشعر المرسل[18]، إذ كتب قصيدة عام 1905 سماها (الشعر المرسل) ومطلعها:

لَمَوْتُ الفَتَى خير لهُ من مَعيشةٍ يكون بِهَا عِبئًا ثقيلاً على النَّاسِ

تحرر فيها من قيد التقليد. وتستشف من مقدمة قصيدته بعد ألف عام التي بعث بها إلى مجلة الهلال المصرية عام1967 أنّه يعد نفسه في طليعة شعراء العربية اعتناقًا لمبدأ القافية المرسلة: «أرسل إلى الهلال قصيدة (بعد ألف عام) رجاء نشرها فيه وهي من الشعر المرسل الذي استحدثته في الشعر العربي مطلقًا إيّاه من قيد القوافي الثقيل الذي تبرم به الشاعر وحببته الألفة إلى السمع. وما أرى لالتزامه من مبرر غير أنّه تراث الماضي الذي بقي دهرًا يمثل الشعر في مجموعه فلا يمنحه حرية لإيراد القصص وبث الآراء والوصف كما ينبغي...»[19]. ويضيف: «الروي ليس مذهبي من الشعر في شيء، بل هو في الحقيقة سلاسل وأغلال يقيد الشاعر بها شعوره....وما الروي إلاّ بقية جناس قديم سيزول كما زال السجع في النثر المعاصر... وأسهل الشعر ما كان مرسلا ليس عليه من الروي قيد يثقل رجليه»[20]. ولكن القافية في الشعر العربي غير الجناس والسجع، فهي دعامة من دعائم البناء الفنّي للقصيدة العربية، وليست مجرد زخرف يضاف إلى الموضوع ويوشيه بحليته القشيبة. أمّا الجناس والسجع فإنّهما في كثير من الأحيان. ضرب من التكلف، وإظهار المهارة اللّفظية إذا استخدما استخدامًا يضرّ بجلاء المعنى وصفائه. وللعقاد رأي في السجع يخالف رأي الزهاوي: «فليس السجع منتقدًا لذاته وإلاّ كان نظم الشعر أولى بالانتقاد وإنّما يعاب السجع إذا اضطر الكاتب إلى التضحية بالتعبير السّليم في سبيل الأسجاع الملفقة والفواصل المغتصبة. أمّا إذا استقام به المعنى وازداد به تأثيره وانتباه الذّهن فهو واجب مفضل على الكلام المرسل...»[21]. وإذا كانت القافية لا تعني شيئًا ذا بال لدى الزهاوى، وكان وجوب التخلص من ثقلها وصرامتها جائزًا في آرائه النظرية

وليس في شعره، فإنّ للوزن عنده دورًا فاعلا: «... لأنّ خير طريق للخلاص من عبء القافية هو أن يحافظ الشاعر في قصيدته على البحر. وأن ينتقل بعد كلّ بضعة أبيات إلى روي جديد فإنّ القصيدة لا تخلو من مطالب مختلفة مع مناسبة بعضها لبعض فيجعل لكلّ مطلب رويًا»[22]. إنّ الالتزام الوحيد في نظره هو أن يتبع القافية تعدد الموضوعات وانتقال الشاعر من معنى إلى معنى مع وجوب بقاء الوزن على وحدته. وهذا التفسير يحيل القصيدة إلى عدد معين من المقطعات، فيضيع فيها العمل الفنّي كلاًّ موحدًا، ولا ينظر إليه إلاّ من خلال وحدة الوزن ومن زاوية صدق التعبير فيه عن وجدان صاحبه وسريرته. والزهاوى نفسه يقول:

إِذَا الشِعْرُ لم يَهْزُزْكَ عِنْدَ سَمَاعِهِ فَلَيْسَ خَلِيقًا أَنْ يقَالَ لَهُ شِعْرُ[23]

ونميل إلى الاعتقاد أنّ القصيدة التي تلتزم بحرًا واحدًا من بحور الخليل لا يمكنها الاستغناء عن القافية، نظرًا لدورها الرئيس في نظام الشطرين. وقد كان شعر التراثيين موزونًا مقفى على وفق السليقة والإحساس الفنّي، دون أن يدركوا معنى الوزن والقافية أو يتصوروا لهما أصولا وقواعد واستطاع أن يؤدّي مهمته في استخراج ما في باطن النفس من أسرار وتوصيل الحقيقة إلى السامع أو القارئ. إنّ الغاية إذن واحدة وهي إنّ إلغاء القافية يساعد على التأليف في الموضوعات القصصية، لأنّها في نظرهم السبب الأوّل في قلّة الشعر العربي القصصي. ولا يخلو الشعر قديمًا من قصائد قصصية. وهذه الدعوة لها علاقة بقراءة هؤلاء الأدباء للشعر الغربي الذي تشيع فيه قصائد مسرحية وملحمية.

ساندت سهير القلماوي الدعوة إلى الشعر المرسل، ووقفت من الرافضين لها موقفًا صارمًا ووسمتهم بالجمود في الشعر والركود فيه، وحجتها، في ذلك مرونة العربية وقابليتها لكلّ تجديد: «ما بال طبيعة اللّغة قبلت تغيير القافية في القصيدة الواحدة إذا غيرتها كلّ خمسة أبيات مثلاً: ولا تقبلها إذا غيّرتها في كلّ بيت؟ ثمّ ما بال طبيعة اللّغة قبلت تغيير القافية في كلّ بيت إذا ما راعيت القافية بين شطري كلّ بيت على حدة، ولا تقبل تغير القافية دون مراعاة الموافقة بين الشطرين؟ ثمّ ما بالها أخيرًا قبلت تغير البحور في القصيدة الواحدة ولا تقبل تغير القافية ولزوم بحر واحد؟»[24] وهذا التطور

في نظام القافية يتمثل في الخماسية والموشحة وغير ذلك من محاولات التحرر التي طرأت على شكل القصيدة في العصر العباسي، والتي تعبر عن رغبة في تغيير هذا الشكل التقليدي الذي عرف في عصر ما قبل الإسلام. ولو أنّ ابن رشيق لا يحبذ مثل هذا التغير ويعده تكلفاً: «وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها، ولم أر متقدمًا حاذقًا صنع شيئًا منها، لأنّها دالة على عجز لشّاعر، وقلّة قوافيه وضيق عطنه...»[25]. وتواجه سهير القلماوي مخالفي هذا الشعر بقوله: «خير ردّ على خصوم الشعر المرسل هو أن أكتب ويكتب غيري من أنصار الشعر المرسل قصائدَ نستطيع أن نقنع بها الذّوق العام الذي نحترمه جميعًا، وأن نقنع بها أيضًا من يهمّنا إقناعهم»[26]. وتستند في آرائها إلى حجّة مألوفة عند بداية كلّ محاولة تغيير أو تجديد وهي جدّية النّشأة، فليس صحيحًا أن نصدر حكمًا باتًا على الشعر المرسل: «لأنّه لم يسمع منه إلاّ القليل، وقد يكون في هذا القليل شيء جميل كالّذي في الشعر المقفى»[27].

ولكن إلى أي حدّ نجحت جهود النقد المنهجي العربي في الدعوة إلى الشعر المرسل والتحرر من سلطان القافية الموحدة؟

2 - علل مراجعة الرأي النقدي:

ثبت للعقاد أنّ محاولة اكتشاف قوالب جديدة للقصيدة العربية من خلال الدّعوة إلى ترك القافية وإرسالها لم تجد نفعًا في تغيير الإطار الإيقاعي القديم. وإنّ النظرة الصائبة هي محافظة الشعر العربي على تقاليده الموسيقية. وهذا لا يتعارض وحركة التجديد ولا يباعد الشعر عن الحياة بل يطابق بينها، لأنّ التجربة الفنّية هي العمل الفنّي كلاًّ متكاملاً، وإذا كان العقاد قد أبان عن موقفين متعارضين لاقى في كليهما صدودًا ومقاومةً إلاّ أنّه استطاع التوفيق الإيجابي بين التراث والحداثة في النّقد العربي الحديث يقول: «وكانت مشكلة القافية في الشعر العربي على أشدّها قبل ثلاثين سنة ولم تكن هذه المشكلة قد عرفت قط في العصر الحديث قبل انتفاضة العلم بالآداب الأوربية واطلاع الشعراء على القصائد المطولة التي تصعب ترجمتها في قصيدة وفي قافية

واحدة، كما يصعب النظم في معناها مع وحدة البحر والقافية. وكان زميلنا عبد الرحمن شكري يعالج حلّها بإهمال القافية ونظم القصائد المطولة في بحر واحد وقواف شتّى. وكنت وزميلي الأستاذ المازني نشابهه الرأي ولا نستطيب إهمال القافية بالأذن، فنظمتُ القصائد الإكثار من شتّى القوافي ثمّ طويتُها ولم أنشر بيتًا واحدًا منها. لأنّي لم أكن أستسيغها ولا أطيق تلاوتها بصوت مسموع وإن قلّت النّفرة منها وهي تقرأ صامتة على القرطاس. إلاّ أنّنا كنا نفسح الفرصة لهذه التجربة عسى أن تكون النفرة منها عارضة لقلّة الألفة وطوال العهد بسماع القافية...»[28] ومن يقرأ ديوان شكري يجد أنّ قصائد الشعر المرسل قد اقتصرت على الجزئين: الأوّل والثاني. وذلك دلالة على التراجع عن التأثر الجزئي بالأنموذج الغربي، ولكنّنا نجد من يدافع عن شكري ويعدّ نظمه للشعر المرسل سليمًا وليس تمردًا فعليًا على التراث الشعري، بل كان تجديدًا قد استوعب هذا التراث وأفاض في قراءته[29]. إلاّ أنّه تناس أنّ شكري نفسه قد أفصح عن تأثره بالشعر الغربي، وأنّ الفكرة لم تكن من وحيه وابتكاره.

إنّ القصيدة المرسلة لدى العقاد: «لا تطربنا بالموسيقية الشعرية ولا تطربنا بالبلاغة المنثورة التي نتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة. والظاهر أنّ سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كلّ الإلغاء حتّى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرير»[30]، ويفسر رأيه أنّ لكلّ شعر ميزته، وميزة الشعر العربي نغمته الموسيقية التي تكمن في صيانة نظام القافية الواحدة التي تعوّد عليها الذّوق العربي. فما البديل الذي استقرّ عليه رأي العقاد بعد أن نضجت فكرته لديه؟ يقول: «... عدل الشعراء عن تجربة الشعر المرسل الذي تختلف قافيته في كلّ بيت وجرّبوا التزام القافية في المقطوعات المتساوية أو في القصائد المزدوجة والمسمطة وما إليها فإذا هي سائغة وافية بالغرض الذي نقصد إليه من التفكير في الشعر المرسل، لأنّها تحفظ الموسيقية وتعين الشاعر على توسيع المعنى والانتقال بالموضوع حيث يشاء»[31]. وإذا كان الشعراء قد وجدوا في نظام المقطوعات بديلا للقافية المطلقة من ناحية والقصيدة المقفاة إلى حدّ ما من ناحية ثانية فإنّه: «يصح أنّ يقال إنّ مشكلة القافية في الشعر العربي قد حلّت على الوجه الأمثل

ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها، بعد هذا الإطلاق الذي جرّبناه وألفناه. ففي وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا ومقطوعات مقطوعات، وكلّما انتهى من فصل دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع وكلّما انتهـــى من مقطوعة بدأ في قافية جديـــدة تريح الأذن من ملالة التكرار، ويمضي القارئ بين هذه الفصول والمقطوعات...»[32] إلاّ أنّ العقاد يضحي بإبراز مبدأ دعا إليه وهو الوحدة المعنوية في القصيدة التي اشترط فيها وحدة الموضوع والخاطر والبناء الكلّي المتكامل. وتظلّ المسألة متعلّقة دومًا بالقصائد الطوال ولا تمس الشعر الغنائي الذي لا يقبل غير القافية الموحدة. أمّا أن يكون الغرض من وراء استحداث نظام المقطوعات في الشعر القصصي هو إراحة القارئ من رتابة التكرار فإنّه في نظرنا ليست ضرورة قصوى إذا سلمنا بألفة الأذن للحرف الواحد المكرر، بل إنّ هذا التبدل هو الذي يحدث نشازًا لدى القارئ قد لا يستسيغه فيعزف عن مواصلة القراءة بحجّة صعوبة النّص أو غموضه أو قلّة نصيب الشاعر من القدرة والبراعة، والعقاد لم يكن صائبًا عندما أشار إلى الملحمة ووقع في خطأ فنّي، لأنّ وقت نظم الملاحم قد انتهى منذ زمن بعيد، والحداثة تعني إنشاء صرح جديد وعصري للشعر العربي، لا يناقض أصالته وعراقته، ويخرجه من مضامينه المحدودة إلى التعبير عن أدق الأوصاف المرتبطة بحاضره وعصره وبيئته.

يحذر العقاد من مساوئ مجاراة الغربيين في أساليب نظمهم على القافية المرسلة: « وإذا كان الأوربيون يسيغون إرسال القافية على إطلاقها فليس من اللاّزم اللاّزب أن نجاريهم نحن في توسيع ذلك على كره الطبائع والأسماع... وآية ذلك أنّنا نقرأ الشعر المرسل في اللّغة الأوربية ولا نفتقد القافية بين الشطرة والشطرة أقلّ افتقاد. وقد خيل إلينا أنّنا ننساها ولا نفتقدها لأنّنا غرباء عن اللّغة وعن مزاج أهلها. فلمّا سألنا الأوربيين قالوا لنا إنّهم لا يفتقدونها ويستغربون أن نلتفت إلى هذا السؤال لأنّهم هم لا يلتفتون إليه...»[33] ولعلّ الدافع على ذلك هو توسع الغربيين في نظمهم، إذ:"أنّهم يخالفون بين أبيات القصيدة في قوافيها بأن يفرقوا بين كلّ بيتين من قافية واحدة ببيتين آخرين من قافية أخرى»[34] ويعجب نجيب الحداد لكثرة شكواهم من صعوبتها، على الرغم من تعدد استخداماتها بخلاف الشاعر العربي الذي يفاخر

غيره بالالتزام بها[35]. ويعلن العقاد أنّ القافية العربية تتسع للمعاني المختلفة والموضوعات القصصية الطويلة، وأنّها أبدًا: «لم تكن سببًا لاختفاء المسرحية الشعرية من الأدب العربي القديم، ولم تحل في الزمن الحديث دون ترجمة الملاحم أو وضع الروايات المسرحية في شتّى الموضوعات من حوادث الحاضر أو حوداث التاريخ، وأنّ كلّ صعوبة تعزى إلى القافية العربية لم تكن لتعجز العامّة الجهلاء من نظم الملاحم والقصص ونظم الأمثال والعبر على الأسلوب الذي يتداولها جمهرة الأميّين، فضلاً عن الشعراء والدارسين»[36]. ولعلّه يعني فيما أورده سليمان البستاني صاحب ترجمة (إلياذة هوميروس) شعرًا وقد اتبع فيها نظام المقطوعات، ولم يترجمها بالشعر المرسل على نحو ما هي عليه في الأصل لقيام كلّ بيت فيها على قافية معيّنة، إيماناً منه بعد دراسة ومقارنة أنّ: «العربية لا يصلح شعرها بدون قافية لأنّها لغة قياسية رنانة... وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللّغات... فإذا اقتصر الأفرنجي على صوغ شعره كالرجز العربي لكلّ شطرين قافيتان متناسبتان ينتقل منهما إلى غيرهما واضطر إلى تكرارهما بعد حين أو لو اختار أن يعري شعره من القوافي بتاتًا فعذره في ذلك أنّ لغته هكذا خلقت، بل لو أجهد نفسه في مواضع كثيرة لتعذر عليه تعزيز قافيتين بثالثة والشاعر العربي بخلاف ذلك فإنّ كثيرًا من ضروب القوافي تنهال عليه انهيال الغيث وإذا أنحبست فلا تنحبس إلاّ لقصر باع أو لقرع باب ضيّق أو لتجاوزه الحد في إطالة القصيدة المنظومة على قافية واحدة»[37]، وليس بعيدًا أن يكون العقاد، بعد عدوله عن الشعر المرسل قد استقى فكرة المقطوعات وصلاح القافية الموحدة فيها ممّا دونه سليمان البستاني في مقدمة ترجمته التي تؤكّد ضرورة القافية، ولو استدعى ذلك تبديلها من مقطوعة إلى أخرى. وقد يكون استحداث المقطوعات قضاء على التكلّف والإجهاد اللّذين يؤثران في المردود الفنّي والإبداعي للشاعر. ولهذا وجدنا من يقول: «إنّ التزام قافية واحدة قد حدّد من طول القصائد فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات، حتّى تكون القافية قد أجهدته وألزمته طريقًا من التكلّف والتعسف فيه قد يضحي بشيء من المعاني والأخيلة»[38]، والشاعر الكبير وحده هو الذي لديه الإجابة الصحيحة عن متاعب القافية الطويلة طبقا لرأي إبراهيم أنيس، والاسترسال ليس إلاّ الصنعة في كلّ الأحوال. وفي نظرنا أنّ الشاعر الكبير حين يريد أن يقول شعرًا لا يحدّد لنفسه قافية، ولا يتكلّف في البحث

عنها، وإنّما مردّ ذلك إلى موهبته وملكته في الذّوق والانتقاء بحسب الموضوع الذي يطرقه وعلاقة ذلك بعاطفته.

ناقش باحث مآخذ الشعر المرسل وأجملها في عيبين أوّلهما أنّه يحرمنا من المتعة الموسيقية التي تضفيها القافية على الأسماع، وثانيهما أنّ تحطيم وحدة القافية من بيت إلى آخر ينتج عنه نفور في الآذان[39]. وعن توقف تجربة الشعر المرسل يرى س.موريه أنّ هذا الشعر قد آل إلى الفشل في نظم الأشعار القصصية، وكلّ ما هنالك من نتائج أنّ بعض الشعراء ترجموا أعمال شكسبير المسرحية إلى شعر غير مقفى، أو نظم بعض القصائد ذات الطابع القصصي، فضلا عن محاولات الشعراء في اكتساب تجارب جديدة واستخدام عدد غير منتظم من التفعيلات فظهر نوع جديد من الموسيقى قابل للتطور[40] وهذا لا يعني أنّ القافية الموحدة سليمة من العيوب، فإنّ التكلّف فيها قد يضطر: «الشاعر إلى الإتيان بأي لفظ لغرض السجع أي المطابقة بين ألفاظ القافية في القصيدة الواحدة...»[41]. والنقاد القدامى قد أشاروا إلى عيوبها منها: الإقواء والإكفاء والإيطاء والتضمين[42]. وحدّدوا دواعيها وأسبابها.

كان الرأي الذي استقرّ عليه العقاد في موقفه الجديد يتمثل في قوله: «والثابت من تجربة الناظرين في تعديل الأوزان منذ ستين سنة أنّ إلغاء القافية كلّ الإلغاء يفسد الشعر العربي ولا تدعو إليه حاجة»[43]. وهذا يعني أنّ إلغاء القافية الموحدة لا يجد نفعًا وإن كان شكري لم يتوقف عن الكتابة في القافية المزدوجة التي يكثر استعمالها في الشعر الأنجليزي[44]. إنّ ما كتب في القافية قد شغل المعنيين بالنقد العربي الحديث وتضاربت فيه الآراء بين مؤيد للانطلاق ورافض للتحرر الكامل. وللقراءة الأجنبية دور في هذه التجربة التي لم يكتب لها النجاح الأكيد، نظرًا لخصائص كلّ لغة وتميزها من سواها. وتظلّ حركة التجديد الصادق دليلا على الرغبة في تطور أسس الشعر العربي وإثرائه باتجاهات شتّى وأغراض ومضامين معاصرة غير الأفق التقليدي ذي النظرة المحمودة الضيّقة.

3 – الوزن في القصيدة العربية:

إنّ التزام الوزن الواحد سمة من سمات القصيدة العربية ودليل تطور فنّي فيها إذا افترضنا أنّ قصائد عصر ما قبل الإسلام لم تصل إلى هذا النضج الفنّي في توحيد الوزن إلاّ بعد محاولات عديدة. ولهذا وجدنا القدامى يركزون على ضرورة الوزن ويلزمون الشاعر بالتقيد به، لأنّه عنصر مهمّ من العناصر المكوّنة للشعر: «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلاّ أن تختلف القوافي. فيكون ذلك عيبًا في التقفية لا في الوزن»[45]. وكان قدامة بن جعفر قد بحث في أهمّية الوزن وذكر العيوب التي تلحقه منها: عيوب ائتلافه مع اللّفظ والمعنى[46]. وإذا كانت القافية أقلّ منه شأنًا فإنّها: «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعرًا حتّى يكون له وزن وقافية»[47]. ولعلّ سبب هذا التفضيل يرجع إلى انّه من السهل التزام الشاعر لوزن واحد وقواف متعدّدة، ولا سيما في المطوّلات التي تتألّف من عدد معيّن من المقطوعات وإن كان حسين المرصفي يرى أنّ عدم الالتزام بالقافية يجعلها قلقة ونافرة في القصيدة[48]. والدعوة إلى الالتزام بالوزن دليل على ثراء في الشعر العربي بأغراضه ومعانيه واستقلاله عن فنون النثر المختلفة. وقد بحث النقد العربي الحديث في الوزن، وله فيه موقفان متعارضان بين المحافظة عليه والتخلص من قيوده.

ناقش المازني ضرورة الوزن في الشعر العربي في كتابه (الشعر غايته ووسائطه) ووقف من دعاة الشعر المنثور ومنهم: محمد المويلحي ونظراؤه موقفًا متشددًا، وعجب كيف يجرؤون على القول: «إنّ الوزن ليس ضروريًا في الشعر، وأنّ من الكلام ما هو شعر وليس موزونًا... والأصل في هذا الخطأ الذي دخل عليهم هو فيما أظنّ وأعلم أنّ النظم شيء يستطيعه كلّ النّاس إذا هم عالجوه، ولكن الشعر ملكة لا يؤتاها إلاّ القليل، وإنّ كثيرًا من الكلام المنثور يشبه الشعر في تأثيره»[49]. ويستند في هذا الرد إلى تميز الشعر بالوزن: « إنّ النثر قد يكون شعريًا ــ أي شبيهًا بالشعر في تأثيره ــ ولكنه ليس بشعر، وإنّه قد تغلب عليه الروح العالية الخيالية ولكن يعوزه

الجسم الموسيقي، وأنّه كما لا تصوير من غير ألوان كذلك، لا شعر إلاّ بالوزن»[50]. ويدعم رأيه بما نقل عن هيجل: «الوزن أوّل ما يستوجبه الشّعر ولعلّه ألزم ممّا عداه»[51]. وعلماء العربية قديمًا قد نظروا إلى هذه القضية وفصلوا القول فيها على أساس التمييز بين المنظوم والمنثور، يقول ابن خلدون:... «إنّ العرب استعملوا كلامهم في كلا الفنّين وجاءوا به مفصلا في النوعين. ففي الشعر بالقطع الموزونة والقوافي المقيّدة واستقلال الكلام في كلّ قطعة، وفي المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبًا وقد يقيدونه بالأسجاع، وقد يرسلونه، وكلّ واحدة من هذه معروفة في لسان العرب»[52]. ويلحون على مراعاة هذه الفروق خوف الاختلاط الذي يسيء إلى كلا الفنّين: «... الشعر له أساليب تخصه لا تكون المنثور وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر...»[53]. والقول بإتقان الوزن والقافية في الشعر: «فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكلّ »[54]. وهذا يؤكّد خصوصيات الخطاب الشعري مقايسة بأنواع الخطاب الأخرى.

يربط المازني بين الوزن في الشعر والعاطفة والوجدان: «ولم تزل العواطف العميقة الأجل ــ مذ كان الإنسان ــ تبغي لها مخرجًا وتتطلب لغة موزونة، وكلّما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع...»[55]. أمّا النثر فقد يكون: «شعريًا جائشًا بالعواطف ولكنه ليس شعرًا ولا بدّ من تفهم ذلك فإنّ فيه الحدّ بين الشعر وبين غيره من فنون الكلام»[56]. وينتهي إلى أنّ الوزن جوهر في الشعر العربي: «الوزن ضروري في الشعر وليس هو بالشيء المصطلح عليه ولكنّه جوهري لابدّ منه وإن شئت فقل هو جثمان الشعر، وليس يكفي أن تدعوه ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه فتشير بذلك إلى أنّه شيء منفصل عن الشعر، لأنّ الإنسان لم يخترع الوزن ــ لا ولا القافية ــ ولكنهما نشآ منه، ولا شعر إلاّ بهما أو بالوزن على الأقل»[57]. وحتّى في الشعر الغربي الرومانتيكي نجد (كلوريدج) يتفق رأيه مع النقاد العرب القدامى ومع المازني في أهمية الوزن في القصيدة، حين يذهب إلى انّه جوهر في الشعر الذي يكون معيبًا وناقصًا إذا افتقده[58]. فالوزن إذن ليس عرضيًا أو ثانويًا، بل هو من صميم التجربة الشعرية، ولا يمكن للشعر أن يحافظ على مزيته واستقلاله إلاّ إذا كان مصوغًا

في قالب من الوزن. ولولا هذه المرتبة الفريدة ما رأينا ناقدًا مجددًا مثل المازني يدعو إلى الالتزام به ويتخذ لذلك موقفًا حادًا من دعاة الشعر المنثور. وتتجسّد هذه الدعوة في كتاب العقاد (اللّغة الشاعرة) حيث تركزت آراؤه في الأوزان على مزايا العربية وخصائصها الذاتية، وأطلق عليها اللّغة الشاعرة لطبيعة موسيقاها وعروضها، يقول: «...إنّ الشاعر المطبوع ينظم الأشعار في بحورها المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسه ويستهدي به غير سليقته الفنّية، ولم تكن بالشاعر الجاهلي حاجة إلى دراسة العروض ولا إلى تعريف أسماء البحور وتقسيم ضروب التفاعيل»[59]. وهذا معناه أنّ الأوزان تبين عن سليقة الشاعر العربي وملكته، فهي جزء مهمّ من هذه السليقة لا تحتاج إلى تعهد أو جهد لدى الشاعر المطبوع. وهذه الأوزان مستمدة من صفات العربية لا من وسائل أخرى مثل الرقص والغناء وما سواهما من ضروب الفنون البشرية: «فنّ الشعر في اللّغة العربية يناسب هذه اللّغة الشاعرة التي انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات وفصاحة النطق بالألفاظ، فأصبح لها من الشعر الموزون فنّ مستقل بإيقاعه عن سائر الفنون التي يستند إليها الشعر في كثير من اللّغات»[60]. وهذا حاجز مانع من الحواجز العديدة التي أقامها المحافظون على سلامة الوزن العربي في ثوبه القديم، وإن كان العقاد نفسه ممّن حملوا لواء التجديد والدعوة إلى تغيير ما بلى من قديم الموضوعات والأساليب. وقد وقف منددًا بألئك الذين يرغبون في اقتحام أوزان خليل، أو شق الطريق إلى تحطيمها ورأى أنّ هذه الدعوة المخطئة لن يقوم بها إلاّ واحد من اثنين: «عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي في نظم القصص المطولة والملاحم التاريخية... أو عاجز عن النظم الذي استطاعه الشاعر العامي والشاعرة العامية في نظم أغاني الأعراس ونواح المآتم... ولا خير للفنّ في كلام يقوله من يعجز عن هذا القدر من السليقة الشاعرة والملكة الفنّية...»[61] وفي تمثله بشعراء وناظمي القصص والملاحم العامية كشف لمزاعم الأدباء لأنّ مقدرة النظامين العاميين على: «نظم القصص والملاحم والأغاني والأناشيد بغير تعلّم ولا معرفة ثقافية ينفي عن الأوزان العربية تلك الصعوبة المزعومة التي يدعي الأدباء أنّها تجعل النظم العربي من أصعب فنون النظم في

اللّغات العالمية»[62]. ويزيد من حدّة حملته فيرى أنّه إذا: « لم يكن نقص الملكة الفنّية سبب هذا العجز عن أوزان الشعر العربي والدعوة إلى إبطال هذه الأوزان فهو إذن عمل من أعمال الهدم الصراح من سوء نية وخبث طوية، يتعمده المجاهرون به لتقويض معالم اللّغة ومحو آثار الأدب وفصم العلاقة الفكرية بين روائع الثقافة العربية في مختلف العصور، وتلك شنشنة نعهدها في العصر الحاضر في دعاة الهدم المستترين وراء كلمات التقدم والتجديد»[63]. إنّه هنا يفرق بين نوعين من التجديد: تجديد ينطلق من التراث ويستمد قوّته وجلاله منه، وتجديد يريد أن يعصف بالموروث الشعري ويقتلعه من جذوره. وعلى الرغم من عنف هذا الهجوم، فإنّ العقاد يكشف ببحثه في الأوزان العروضية عن مواطن الصيرورة والقوّة في الشّعر العربي، ومن هنا إنكاره للتجديد في الأوزان، ورأيه في ذلك أنّ للوزن العربي قدرة حيوية تتسع للأغراض الشعرية المختلفة وكلّ ما ينظم أو يترجم شعرًا مثل إلياذة هوميروس الملحمية[64]. وفي نظرنا أنّه لا تعارض بين دقائق المعاني والبحث عن الصور والأخيلة والتفنّن في أساليب الكلام البليغة، بين التمسك بالأوزان العربية. وقد فطن العقاد إلى سرّ الدعوة التي يتوهم أصحابها أنّ القافية والوزن في العربية عاجزان على أن يستوعبا ما يختاره الشاعر من موضوعات في هذه اللّغة وفي غيرها من آداب الأمم، وبيّن أنّه توهم مردود لأنّ الوزن العربي، لأنّ الوزن العربي على دقّته وإحكامه قابل للتوسع والتنوع في المعاني التي يطرقها صاحبها في شعره[65]. وهذا معناه أنّ البحر العربي ليس جامدًا على صورة واحدة، بل فيه من التنوع والثراء ما يصد فكرة إلغائه وتجزئته تجزئة تشوه معالمه، إذ: « كانت بضعة بحور من أوزان الشعر كافية لأغراض الشعراء في الجاهلية، أشهرها الطويل والكامل والوافر والخفيف، ثمّ نشأت من أوزانها مجزوءات ومختصرات صالحة للغناء حيث استحدثت الحاجة إليه في الحواضر العربية التي عرفت الغناء على إيقاع الآلات، ثمّ اتخذت من هذه البحور أسماطٌ وموشحاتٌ وأهازيجٌ تتعد قوافيها مع اختلاف مواقعها وتطول فيها الأشطر أو تقصر مع التزام قواعد الترديد فيها. واختار بعض الشعراء نظم الثاني أو المزدوجات. وبعضهم نظم المقطوعات التي تجمع في قصيد واحد متعدد القوافي أو تتفرق وتتعدد

بأوزانها مع توحيد الموضوع...»[66]. إنّ تطور الوزن العربي وتنوعه طبقًا لتطور الفكر العربي نفسه يعين الشاعر على توسيع معانيه وبسط تجربته والخروج إلى القراء بعمل متكامل مبنًى ومعنًى، ومن ثمّ فإنّ التصرف القويم في الأوزان الشعرية ليس منكرًا في العربية. إن هو حافظ على موسيقى هذه البحور، ولا يتجافى وأذواق القراء. ولهذا نصف الوزن بأنّه بعد حضاري يترجم بصدق حقب التطور الاجتماعي والثقافي والفنّي التي مرّ بها المجتمع العربي ممثلا في هذه اللّغة الفنّية التي تتميّز أوزانها بخاصية مهمّة، وهي أنّها: « تتفق في كلّ ترتيل فصيح ولو لم يكن شعرًا كما اتفقت في الآيات الكثيرة من القرآن الكريم...»[67]. وهذه الظاهرة فريدة تعتز بها اللّغة العربية وتفاخر بها غيرها من لغات الأمم الأخرى، إذ أنّ آيات القرآن الكريم قد وافقت طبقًا لرأي العقاد أوزان الخليل، منها: الطويل والمديد والبسيط والكامل والخفيف والرمل. وهذا يعني أنّ الوزن العربي ليس مجرّد موسيقى، وأنّه قادر على استيعاب الأغراض الشعرية قديمها وحديثها، وهو عند الشاعر المجيد ليس قوالب توضع فيها الصورة الشعرية وإنّما يتجاوزها إلى بث الحركة فيها وجعلها أكثر إيحاء وتعبيرًا. ومن ثمّ فإنّ فكرة محدودية الأوزان التي استقرأها الخليل ليست مطلقة بقدر ما هي نسبية مرتبطة بمعيار الكم.

ردّ عبد القادر القط على موقف العقاد من الوزن، وعجب كيف يخص الشاعر العربي قبل الإسلام بتلك الميزة والقدرة على النظم التي تعدّ منحة طبيعية متى توافرت للشاعر تمكن من الكتابة بلغته دون ربط هذه القدرة بالأوزان، وليس عيبًا إن قادنا التطور إلى إلغاء هذه البحور من الشعر كلّه أو بعض ألوانه مثلما يحدث بالنسبة للشعر الجديد[68]. ولكن هذه جبلة فنّية وملكة ذوقية طبع عليهما الشاعر العربي، وليس لنا أن ننكرهما إذ إنّ أوزان الشعر العربي وقوافيه كانت وليدة الفطرة الصافية تعبر عن علاقة الشاعر بالبيئة الصحراوية وينسجم مع عواطفه ووجدانه، ولذلك رفض العقاد التحرر منها، لأنّها لم تكن وليدة صنعة أو تكلّف، وليست أمرًا مفروضًا على القصيدة من الخارج أو مجرّد ترديد إيقاعي، وإنّما هي موسيقى داخلية حيّة نابعة من عمق الإحساس، ولا يختل معها بناء القصيدة وهيكلها العام، ويتيح تنويعها وتطويرها مجالا

واسعًا للتعبير عن نوازع النفس وشواغل الحواس على السواء ومن هنا يأتي الموقف معبرًا عن اتجاه في التوفيق بين التراث والحداثة، لكن كيف حدّد العقاد موقفه من دعاة شعر التفعيلة في تمردهم على نظام الشطرين؟

4 –التفعيلة وخرق السّنن:

إنّ هجوم العقاد على الشعر الذي يعتمد نظام التفعيلة مكان البحر الكامل قد تركز على شكل القصيدة العربية وعروضها من خلال علاقة المضمون الشعري بالوزن والقافية. وأوّل ما يطالع القارئ في هذا الموضوع هو التسمية الجديدة التي أطلقها على شعر التفعيلة، إذ سمّاها: (الشعر السايب). وقد استند في موقفه الجديد إلى النقاش الحاد الذي دار بينه وبين الشاعر صلاح عبد الصبور في أهمّية النظام التقليدي للقصيدة العربية وضرورته في الشعر الحديث. يقول العقاد: « من الحجج الواهية التي يتمسح بها أنصار الشعر السايب وأعداء الوزن والقافية، أنّهم يتعللون بالغيرة الشعبية فيزعمون أنّ إلغاء الوزن والقافية يقرب الأدب من الشعب، ويقولون ويعيدون إنّ الشعر الموزون المقفى برجوازي يتعالى على المدارك الشعبية ويصعب على السامع الشعبي لأن يتتبعه بالفهم أو بالحفظ والرواية.[69]، ويبدو أنّ هذه الدعوة هي وليدة أفكار جزئية اعتنقها قسم منهم فأسأوا على نحو أو آخر أصالة التراث من خلال التقليل من شأن أوزانه وقوافيه واستحداث قواعد أخرى يرونها أكثر دلالة وعمقًا مكان تلك القوالب التي ظلّ الشعراء يكررونها بدون النزول إلى الجماهير. ويرى العقاد أنّ حجّة هؤلاء تزيد في جهل العامّة وتباعد بينها وبين أساليب الأخذ بالعلم والثقافة والأدب، وأنّ عدد البحور الشعرية التي كان شعراء العامّية يستخدمونها في أزجالهم تفوق عدد البحور التي استعملها القدامى والمحدثون في نظمهم على الرغم من عدم سماعهم بواضع علم العروض، لأنّهم كانوا أصحاب سليقة مطبوعة، أمّا دعاة الشعر السايب أعجز من أن يبلغوا شأوهم، فركنوا إلى خداع العامّة تحت شعارات براقة ومختلفة بعد أن وهنت حججهم وبانت مقاصدهم.[70]

إن تمثل العقاد بشعر العامّة غرضه الحطّ من قيمة الحركة الجديدة وأثرها، فإذا التزم العامّة بالوزن وكان مرتبطًا بأنفسهم ارتباطًا وثيقًا وهم الجاهلون بقواعده وأصوله فكيف يجرؤ المجدّدون على محاولة التحرر منه والانطلاق من قواعده، وهم المطلعون على دقائقه والناسجون على لغته الفصيحة؟ ويضرب جملة من الأمثلة على حكم العامّة والزجالين وأناشيد النواح والمراثي والأمثال المنثورة والنكات ليقنع دعاة التجديد بأنّ: «هذه هي سليقة الشعب في الوزن والقوافي يجري عليها شاعر اللّغة العامّية بوحي بديهته فلا يشكو صعوبتها ولا يحتاج إلى دراستها ونقلها... فإذا كانت القصائد الموزونة تشق على أحد فهي لا تشق على السليقة الشعبية التي يتمسحون بها ويدارون عجزهم باصطناع الغيرة عليها، لأنّ سليقة الشعب أقدر من سليقتهم الفاترة على الخلق الفنّي... [71]

ردّ صالح عبد الصبور على آراء العقاد وبيَّن ذاتية نقده وشموليته وقرّر أنّ الشعر الجديد: «موزون، تجري موسيقاه العروضية على نفس الأوزان التي دونها الخليل بن أحمد...»[72]. أمّا عن رأيه في السليقة الشعبية واستخدامها للأوزان الخليلية، فإنّه لا توجد: « صلة بين بحثه ذاك وبين قضية الشعر الجديد إلاّ ما ألقاه... في السطور الأولى من مقاله»[73]. ويعني بذلك الحجج التي قدّمها المجدّدون دفاعًا عن العامّة. أمّا عداوتهم للوزن والقافية فتدحضها دواوين نازك والسايب ونزار قبّاني، إذ: « إنّ كلّ ما حوته هذه الدّواوين، موزون أحكم الوزن وأرعاه لتفعيلات الخليل بن أحمد، وأنّ قصائد كلّ هذه الدّواوين تجري على أبحر الكامل والوافر والمتقارب والرجز والخفيف... وأنّ كلّ ما فيها من مخالف للنمط الشعري المتوارث هو اعتبار التفعيلة الواحدة بنيانًا عروضيًا متكاملاً، يستطيع الشاعر في إنائه أن يسكب انفعاله الشعري، وأن ينسق هذه الآنية كما يوحى له سيل هذا الانفعال أو قطره» [74]. إنّ دعاة الشعر الحر، ولاسيما نازك والسياب لم يهاجموا الوزن ولم يتنكروا له بدليل قصائد كثيرة على نظام الشطرين، وخلوّ شعرهم إطلاقا من أي شطر غير موزون. ولم يقولوا أبدًا عن الشعر العربي إنّه برجوازي، ولم يلغوا الأوزان والقوافي، أنّمل ألغوا نظام الشطرين ونوعوا القوافي ولم يلتزموا بعدد معيّن من التفعيلات في كلّ بيت وهذا

يبيّن أنّ العقاد لم يدرك أبعاد الحركة الفنّية والجمالية، أو أنّه أراد أن يشوه صورتها لأنّها لا تتفق مع رأيه النّقدي في وجوب التقيّد بقواعد الخليل بن أحمد على الرغم من أنّ التفعيلة التي اتهمها دعاة الشعر الجديد هي تفعيلة سبق أن قرّرها الخليل، فهي امتداد طبيعي للأوزان القديمة، الغرض منها تأصيل التجربة الجديدة عن طريق الإبانة عن انفعالات الشاعر الداخلية بيد أنّ باحثين ينتمنون لهذه التفعيلة القديمة الزوال التدريجي تبعًا لتطور النظرة وانبساط الفكرة وهو ما يرغب فيه محمد النويهي حين قرّر: « أنّنا نسلم بأنّ هذا الشكل، في قيامه على التفعيلة القديمة كان خطوة ضرورية لا بدّ منها، حتّى تألف آذاننا الإيقاع الخافت المنوع في تدرج. فقد كان من المستحيل المنافي لطبائع الأشياء أن تنتقل انتقالاً طافرًا من الشكل القديم ذي الإيقاع الحاد البارز وذي التنظيم التام الانضباط والرتوب إلى شكل يخرج خروجًا تامًّا على التفعيلة العروضية ويهدم بضربة واحدة مفاجئة أساسها الإيقاعي الذي ألفته آذاننا عشرات الأجيال»[75]. ويرى ميخائيل نعيمة أنّ الأوزان قبل الخليل كانت تؤدّي وظيفة التعبير عن العواطف والأفكار بقدرة وفاعلية جعلت الوزن تابعًا للشعر، أي وسيلة وليس غاية في ذاته، وبمجيء الخليل ووضعه للقواعد والأصول العامّة: «أخذ الوزن يتغلب رويدًا رويدًا على الشعر إلى أن أصبح الشعر لاحقًا والوزن سابقًا، وأصبح كلّ من قدر أن يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها وعللها أهلا لأن يدعى شاعرًا»[76]. والملاحظ أنّ المجدّدين لم يلتفتوا في وجوب تغيير أوزان الخليل، إنّما غيروا نظام القصيدة بحدود في قسم من أشعارهم. أمّا أن تكون قصائد العصر العباسي وما تلاها من عصور فارغة المحتوى، ضعيفة المضمون لغلبة النزعة الشكلية فذاك أمر يحتاج إلى كثير من الموضوعية وسلامة الحكم، ويحتاج إلى نوع من الموازنة بين شاعر مطبوع وآخر يميل إلى التكلّف. إذ ليس صحيحًا أن تكون جميع القصائد العمودية متكلّفة تجبر الشاعر بأن يضحي بصدقه وصحة قوله بسبب تقيده بنظام الشطرين والقافية الموحدة، أو تلك التي تتغير على وفق الانتقال من مقطوعة شعرية إلى أخرى. وفي اعتقادنا أنّ التمسك بنظام الشطرين لدى الشاعر المجيد هو تجديد وتعبير عن روح العصر وقضاياه الاجتماعية والثقافية. والدعوة إلى التجديد ليست منكرة إن هي

قامت على أسس سليمة واستمدّت عناصر قوّتها وخلودها من هذا التراث الضخم الذي خلّفه لنا الأوائل بخصائصه وتجارب كبار شعرائه. ويقول صلاح عبد الصبور إنّ الوزن العربي في شعر العقاد مضطرب وإنّ دعاة الشعر الجديد كانوا أكثر محافظة على العروض من العقاد الثائر الذي يلوم الآخرين على هذا النحو من التحيّف[77]، وأنّ تأويله لعلاقة الأوزان بالعامّة لا أساس له، إذ إنّ للفنّ مجاله المتميّز. والقصد من التجديد لا يتمثل في مدى وصول العامّة إلى فهم الشعر، فلكلّ فنّ معجبون ومقلدون ومقدرون لأعمال الفنّان، والشعر الحديث موجّه إلى القارئ بصفته قارئًا مباشرًا للنّص، وليس موجهًا للسامع[78]. إنّ عبد الصبور يحاول أن يخفف من وطأة الهجمة التي قوبل بها شعر التفعيلة من أجل إرضاء القرّاء من أنصار نظام الشطرين، وأنّ هذه النّزعة الجديدة هي جزء من تراث الماضي بدليل وجود المجزوءات وغيرها. وما الدعوة إلى شعر التفعيلة إلاّ دليل على قدرة كامنة في صميم الشعر العربي تبعث على التطور والتنوع. ولكن عبد الصبور لم يتعرّض لمبادئ هذه الدعوة الجديدة وأسسها الفنّية ومجالاتها الإبداعية وإنّما اكتفى بالرّد ومناقشة آراء العقاد الذي تشبث بموقفه ولم يغير منه شيئًا بل طالب الشاعر الجديد بالتخلّي عن هذا الشعر الذي لن يؤثر في عواطف أحد أو في ذوقه، مهما تكن حجج أصحابه[79]. ويبين عن رأيه الثابت من شعر التفعيلة مخاطبًا عبد الصبور: «أي تفعيلة هذه التي تريد أن تجعلها أساسًا للوزن... إنّ التفعيلات كلّها تكتسب وزنها من البحور، فلا تتشابه التفعيلة في بحرين من بحور الشعر سواء بعدد الحروف أو ترتيبها أو بعدد التفعيلات وطريقة تكرارها»[80]. ويستند في حجّته إلى تفعيلات (الطويل والمديد) فهي مع غيرها من التفعيلات: « ليست وزنًا لكلمة أو بحرًا من البحور، ولكنّها تنتظم في البحر، فتكسب وزنها منه، وتتغير بحروفها وأسبابها وأوتادها وفواصلها على حسب الوزن الذي اكتسبته في كلّ بحر من بحورها»[81]. ويسأل عبد الصبور عن الغاية من شعر التفعيلة: « فايّ تفعيلة هذه التي يزيد صاحبنا أن يهدم العروض كلّها ليبقيها وهي لا وزن لها يغير بحر من بحورها؟ هل يريد أن يبقى البحر مع التفعيلة، وأن تبقى البحور كلّها مع تفعيلاتها في مواضعها؟ إذا كان هذا مردّه من التجديد فلماذا نهدم

شعرنا القديم إذن؟ ولماذا نقضي على الصلة بين حاضرنا وماضينا بعد إبقائنا على أوزان بحورنا وتفاعيلها؟ أنمسح دواوين الشعر العربي جميعها من أجل كلمة التفعيلة التي لا تنفع الشاعر ولا النّاظم كيفما كان بغير بحر تنتسب إليه؟...»[82]. وهذا معناه أنّ العقاد لا يرى تجديدًا في نظام التفعيلة الواحدة لأنّها تفعيلة أشار إليها القدامى من خلال علاقتها بغيرها ضمن البحر الواحد، ولا قيمة لها بمفردها، وسرعان ما تفقد موسيقاها وإيقاعها إن فصلت عن أخواتها. وهذا أمر لا تدعمه قصائد الشعر الجديد التي تصبو إلى تحقيق إطار إيقاعي جديد لا يخضع فيه المعنى للطول الذي يتحدّد بعدد ثابت من تفعيلات العروض العربي، وإنّما يخضع لأفكار الشاعر وانفعالاته التي تتطلع إلى التحرر الكامل. والذي نعتقده أنّ العقاد إنّما رفض نظام التفعيلة لأنّه مدفوع بإيمانه بوحدة العمل الشعري، وأنّ الوزن الكامل يمنح التفعيلة الواحدة الفاعلية والتأثير، ثمّ أنّه ينظر إلى المسألة من جانبها الشكلي، دون أن يدرك أبعادها في المضمون وتوصيل الفكرة إلى القارئ.

يتعرّض العقاد لتطور الأوزان العربية من الجاهلية إلى فنّ الموشحات بالأندلس، ويقرّر بأنّه تطور حسي وحركي ثمّ يبيّن كيف أنّ «الأشعار الغربية لم تستقل قطّ عن فنون الغناء والرقص والتمثيل وما يشبه التمثيل، سواء في إنشاد الجماعة أو إنشاد الأفراد. أمّا العروض العربية فهي قائمة بذاتها لمقاييسها مع الغناء وبمعزل عن الغناء، وفي حالة الإنشاد الجماعي وحالة الإنشاد على انفراد»[83]. إنّ هذه الأصالة في الوزن العربي هي التي يريد بها العقاد أن يزيح من الأذهان فكرة التفعيلة الواحدة حفاظًا على وحدة البحر والقصيدة، ويرى أنّ الأوزان كانت دومًا عونًا صادقًا في الإبانة عمّا يشغل النفس ويحرك العواطف سواء كانت تميل إلى الطول أو القصر.[84] ومن هنا نراه يعجب من موقف محمد مندور الذي انحاز إلى دعاة (التفعيلة) ورأى أنّ هذا التحيز إنّما حدث لأنّ العقاد قد أعلن معارضته الصريحة لهؤلاء حين قررنا بأنّ الوزن أصل من أصول الشعر في العربية وأنّه ليس هناك كلمة تفتقر إلى وزن[85]. ويتخذ من وصف امرئ القيس لفرسه في المعلقة مثلا لهذا اللّزوم الذي تتمتع به الأوزان في القصيدة العربية. يقول الشاعر:

وقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجـــــرد قيــد الأوابــد هيكــل
مكر مفــر مقبــل مدبــر معًا كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه كما زلت الصفــواء بالمتنــزل[86]

وعقب على هذه الأبيات الثلاثة: «لا شكّ أنّ كلمات الهيكل من عل والمتنزل قد جاءت لوزن القافية اللّامية، ولكن هل هي زيادة؟ كلاّ، ونجرب حروف الهيكل لنرى كيف ينقص المعنى والأثر ولو كان من الكلام المنثور. نقول مثلاً: إنّنا نعدو مبكرين قبل نهوض الطير بمنجرد قيد الأوابد هيكل أي أنّه ضخم أو جسيم. ولقد يقال إنّ كلمة أخرى تحلّ محل هيكل حين تقول ضخم أو جسيم أو مكين»[87]. ثمّ يسأل: «فهل ترانا نشعر بأثر لهذه الكلمات كما شعرنا بأثر الهيكل فيما حققته الكلمة من وصف الجماعة والصورة والمثل. جواب ذلك عند من يتهمون القافية بزيادة الفضول »[88]. إنّ تقصير العقاد يوحي بموسيقى اللّفظ في اللّغة العربية التي تزيد من غنائية القصيدة وترديدها باللّحن ومن ثمّ فهي قد وضعت لتجلية المعنى وإبرازه على نحو صحيح، لا لأن يجنح الشاعر إلى جمع ألفاظ معيّنة تنتهي بحرف واحد لبيني منها قصيدة ذات روي واحد ممّا يحيل عمله إلى قوالب جامدة مستحضرة يعمد إليها متى شاء أن يقول شعرًا، ومن ثمّ فإنّ الوزن العربي يمنح ألفاظ القصيدة من الإيقاع والإيحاء والتأثير الشيء الكثير، إن كان سالمًا من التكلّف، بعيدًا عن المبالغة والغلو.

إنّ الذي استند إليه العقاد في هجومه على التفعيلة الواحدة هو: «أنّ كثيرًا من التفعيلات تتكرّر في عدد من البحور، فإذا اقتطعت تفعيلة من هذه البحور، وألف منها وزن حرّ، كما يقترح دعاة الشعر الحرّ، فما التسمية لهذا الوزن الحر، إذ كانت التفعيلة التي بنى عليها تنتسب إلى بحور متعددة؟»[89] ولكن الأمر بخلاف ما يعتقد، لأنّ عبد الصبور ومن يماثلونه يتطلعون إلى إيجاد وسيلة أكثر إبانة عن الفكرة وإعرابًا عن العاطفة والإحساس، وقد وجدوا في التفعيلة بدلا من نظام الشطرين ما يحقق هذه الأمنية ويكشف عن مناحي التفكير وتجارب النفس بمختلف أنماطها وصورها فلا غرابة أن يؤثروا التفعيلة. في حين يعدّ العقاد الشعر وزنًا قبل كلّ شيء وما التفعيلة إلاّ

لبنة من لبناته، وليست الشعر كلّه، ولن يستقيم الجزء في غياب الكلّ. وهذا ما دفعه إلى نبذ هذا الشعر وإنكاره والوقوف في وجه دعاته وحملة شعاره.

أمّا طه حسين فقد وقف من الشعر الجديد موقف الرضى والقبول والتأييد الصريح شرط أن يكون الشاعر قد توخى جانب الصدق في قوله، وفسر هذه النّزعة الجديدة برغبة الشاباب الطبيعية في التحرر ورفض القيود[90]، لأنّ هذه النّزعة ليست جديدة، إذ سبقت بدعوات قديمة، إنّما الجديد في كيفية نجاحها وقيامها على أسس متينة ومبادئ قوية: دلك أنّ وظيفة الشعر هي في ترجمة عواطف النفس وأهوائها والقدرة على التأثير في القارئ[91]، ومن ثمّ: «فليس على شبابنا من الشعراء بأس... من أن يتحرّروا من قيود الوزن والقافية إذا نافرت أمزجتهم وطبائعهم، لا يطلب إليهم في هذه الحرية إلاّ أن يكونوا صادقين غير متكلّفين وصادرين عن أنفسهم غير مقلدين لهذا الشاعر الأجنبي أو ذاك ومبدعين فيما ينشؤون غير مسفين إلى سخف القول وما لا غناء فيه»[92]، فهل استطاع شعراء النزعة الجديدة أن يكونوا في مستوى دعوتهم، وأن ينقلوا لنا تجاربهم بإخلاص وصدق؟

يعترف محمد النويهي بأنّ لهذا الشعر الجديد أخطاء مثل غيره من ضروب الشعر. فالمتطفلون عليه ينخدعون بسهولته الظاهرة بمجرد التخلص من وزن وقافية، دون أن يدركوا أنّ التمرّد على الموسيقى الخارجية يحتاج إلى موسيقى داخلية تتمثل في الوحدة الفنّية للقصيدة، وينظمون بدافع هذا الإغراء كلامًا خاليًا من هذه الوحدة والعاطفة الصافية، وهذا أسوأ من سلوك المقلّدين. وبالشعراء الصادقين أنفسهم حاجة كبيرة إلى التعود على دقة هذا النظام دون خمول أو مخادعة النفس بالرضى عمّا ينظمون، ف (ت .س إليوت) الشاعر على الرغم من قدرته يعترف أحيانًا بأنّه لم يكتب شعرًا، وإنّما ينظم نثرًا. وأمّا الشاعر الذي يتمرّد على (القالب القديم بصياغته المألوفة) لا لشيء إلاّ لكونه صعبًا فلا هو بشاعر، والشعر براء منه. ومن ينفعل بالجديد لا لكونه جديدًا وإنّما لقرب مأخذه وقلّة الإجهاد فيه فلا يسمّى شاعرًا، إنّما الشاعر المجيد من نظر إلى الشكل الجديد بمزاياه الإيقاعية وموسيقاه الداخلية وخصائصه الفكرية والعاطفية[93]. وهذه دعوة إلى الأخذ بالقصيدة الجديدة مأخذ الجدّ والملازمة لضمان

المؤيدين وسد المنافذ أمام أنصار القصيدة المألوفة. ويرفض النويهي أن يكون الغموض صفة الشاعر الجديد[94] وطبيعة فيه ويقرّر: «أنّ الشعر الجديد كثيرًا ما يبدو غامضًا معقدًا، لأنّه يتطلب من قارئه تعمقًا في التفكير وإرهافًا في الحساسية وجهدًا في المتابعة والتفاهم والتعاطف لم يكن يستدعيها الشعر القديم إلى هذه الدّرجة»[95]. وسبب ذلك أنّ هذا الشعر يحاول أن يغوص وراء معان وتجارب نفسانية عميقة باطنة لم يكن يحاولها الشعراء القدامى بل لم يكونوا يعلمون وجودها.. ونتجت هذه المحاولة ممّا اكتسبه الشعراء الجدد من ثقافة موسعة وتفكير متعمق وممّا اكتسبوه من مزيد الحساسية وإدراك مكوّنات الشخصية والقدرة على الاستبطان»[96]. ومن ثمّ فإنّه: «لا عجب أن يبدو شعرهم عند القراءة الأولى معقدًا عسير الفهم أو مستحيله. ومن هنا ينشأ الخطر، أن يعتقد المتطفلون أنّ الغموض والتعقيد صفة تتعم تعمدًا، وفضيلة تطلب لذاتها فيرصون الألفاظ رصًا أو يعقدونها تعقيدًا ليس له معنى...»[97]. إنّ الشكوى من الغموض والتعقيد تكاد تكون عاملا مشتركًا بين المحافظين والمجددين، فإذا كان المحافظون يتهمون القصيدة الجديدة بغموض المعاني واستغلاق الأفكار، فإنّ المجدّدين يتهمون القصيدة القديمة بتعقيد لغتها ووعورة ألفاظها وسطحية معانيها، فأين لنا بشعر لا يخلو من لغة متينة سليمة ولفظة مستساغة معبرة عن دلالتها، ومن معنى سهل المأخذ محكم الترابط، على الرغم من دقته وبعد فكرته؟ ولكن الذي يؤخذ على الشعر الجديد الذي يدعو إليه النويهي وغيره أنّه شعر يحتاج إلى قارئ ذكي ومثقف ذي إلمام دقيق بقضايا الفكر والنفس. وهذا صعب بلوغه ولاسيما إذا ما وجدنا أنّ قسمًا من الشعراء يتخذ من التعمية وسيلة يخفي وراءها تفاهة المعنى وسخف الفكرة وفتور العاطفة. وليس التجديد أن نتناسى قيم التراث وأصوله، بل نتخذ منه سندًا متينًا يقينا من كلّ انحراف، وهذا ما دفع النويهي إلى الإقرار بضرورة التوفيق والمزاوجة بين التراث بذخائره والشعر الجديد بتنوع مناحيه: «إنّ الطريق الواحد إلى المحافظة على التراث القديم هو السماح باستمرار الجديد. فالتجديد هو الذي يحتفظ من القديم بعناصره الحيوية التي تستحق البقاء... وهو الذي يغذيها بعناصر جديدة تجدّد إخصابها وتواصل شبابها...»[98].

بحثت نازك الملائكة في دوافع ظهور الشعر الجديد وعوالمه الاجتماعية وحقيقة الصراع بين المحافظين وأنصار القصيدة الجديدة[99]. ولكن على الرغم من دورها الإيجابي في دعم مبادئ الشعر الجديد، فإنّها لم تتوان في توجيه التهم والرفض لما يطلق عليه الشعر الحرّ[100] المتحرّر من قيود الوزن والقافية، نظرًا لفهمها الخاص للشعر من كونه وزنًا وقافية، واعترفت بخطأ القضاء على القافية قضاء نهائيًا لما توفره من موسيقى للقصيدة كلاً متكاملاً[101]. ولهذا فإنّ نسبة كبيرة من أشعارها وأشعار السياب كانت على الطريقة المعروفة. وهذا يعني أنّ أصحاب التفعيلة الواحدة لم ينظروا إلى الوزن القديم نظرة الاتهام والجمود والقصور، وحتّى الزهاوى الذي أرجع تأخر الشعر الحديث إلى تقيده بالوزن القديم[102]، وأباح للشاعر أن يكتب في أي وزن شاء من أوزان الخليل وغيرها[103]، لم يوجد وزنًا جديدًا أو يتمرد على الأوزان القديمة. ويرى عبد الواحد لؤلؤة أنّ أبرز ما يميز الشعر الجديد هو وحدة قصيدته، إذ: «... إنّ القصيدة الحرّة وحدة عضوية متكاملة يجب أن تُقرأ جميعها مرّة واحدة، لأنّ الاجتزاء هو النظر إلى جزء واحد فقط من صورة شاملة أكبر»[104]. ولكن تحقيق هذه الوحدة لا يرتكز في نظرنا على اعتماد التفعيلة بدل نظام الشطرين إنّما يستند أكثر إلى موهبة الشاعر وقدرته وصدقه وحضوره.

أمّا تشبث دعاة التفعيلة بتكلف المعنى الذي يفرضه الوزن الخليلي والقافية الموحدة فأمر قد ينسحب أيضًا على وزن التفعيلة الواحدة: « أليست هي قيدًا في ذاتها، وتستوجب التزام موسيقى معيّنة في قصيدتها؟ وقد تفرض معنى لا يريده الشاعر على هذا القياس؟... إنّ الشاعر في الجاهلية وفي صدر الإسلام ما كان يعرف شيئًا عمّا سمى بعدئذ بالوزن والقافية ولكن طبيعته الفنّية كانت توحي له بالكلام الموزون المقفى دون تكلّف فإذن هو مطبوع وموهوب، ولم يكن يلقى معاناة في وزن أو قافية، ولم يكن يقف أي منهما عقبة في سبيل موهبته الشعرية»[105]. وفي اعتقادنا أنّ علاقة الشعر بفنّه يحدّدها طبعه أو صنعته، أو تكلفه. قربه من نفسه في تطلعاتها ومعاناتها أو بعده عنها في تجاهله لحقيقتها وماهيتها، والشاعر المبدع من أدرك أبعاد الصلة وأسرارها بين الشكل والمضمون كلا متكاملاً، وتلك الموهبة الفطرية الصادقة التي

ينبغي على المجددين مراعاتها والوقوف على دقائقها ومضامينها الفنّية والجمالية، لأنّ الموهبة إحساس فياض تجود به القريحة بإزاء الكون والطبيعة والنّفس البشرية، وتدلّ على رهافة الحسّ وسخاء الذاكرة وصدق الوجدان ورجاحة الفكر.

ناقش العقاد الفكرة التي تعتقد بتأثر العرب في تجديد أوزانهم بغيرهم في سؤال وجه إليه من شخص رمز إلى اسمه بكلمة (مجدد متحرِّر) يدعي فيه أنّ العرب لم يتطلعوا إلى تجديد أوزانهم إلاّ بعد اتصالهم بالعالم الغربي فردّ على هذا الاعتقاد بأنّ: «أكبر تجديد في أوزان الشعر العربي قد تمّ في الجزيرة العربية، فظهرت أوزان غير الأوزان التي نظم فيها شعراء المعلقات، وكانت بحور القصائد التي سميت بالمعلقات لا تزيد على ثلاثة أو أربعة، فما زالت حتّى بلغ عددها ستة عشر بحرًا بين الجاهلية وصدر الإسلام، ويغلب على الظّن أنّ هذه الزيادات حدثت أوّلا في مجالس الغناء بالمدينة والحيرة لإنشاد الشعر وتوقيعه على نغمات الآلات وحركات الرفض في البيوت والقصور، ثمّ شاعت وتفرعت وأضاف إليها كلّ عصر وزنا جديدا للإنشاد والإيقاع...»[106]، ويكفي أن تكون الأصالة سمة من سمات التطور والتنوع وظهور بحور شعرية جديدة. ومن يدرس تاريخ الشعر العربي يقف على هذه الظاهرة التي تعود إلى عوامل حضارية وفكرية. ولا يتوقف التجديد على الاحتكاك بآثار الأمم الأخرى فقط، وإنّما يتصل أيضًا بحركة البيئة وسير الحياة فيها سيرًا جديدًا. ولهذا أصاب العقاد حين قرّر بأنّه: «... إذا كان هناك تجديد في أوزان الشعر فالمرجع فيه على تجديد البيئة سواء في البلاد العربية أو في غيرها، وليس من اللاّزم أن يكون ذلك التجديد اتصالا بالأمم الغربية أو اختلاطًا بأمم العالم الجديد»[107]. وهذا ينسحب كذلك على فنّ الموشحات: «أمّا الاقتباس من بلاد الأسبان، فصحيح فيه كذلك أنّ الأوربيين الجنوبيين جميعًا هم الذين اقتبسوا من العرب وظهرت بينهم طائفة شعراء الجوالين المعروفين باسم التروبادور Troubadours في القرن الحادي عشر وما يليه ولم تظهر في غير البلاد التي اتصلت بالحضارة الأندلسية من فرنسا الجنوبية إلى إيطاليا الشمالية»[108]. إنّ قراءة شعر (التروبادور) والبحث في جذوره يصل إلى الحقيقة التي دونها العقاد من تأثر هؤلاء الجوالين بالموشح الأندلسي في أغانيهم التي كانوا

يردّدونها بالجنوب الفرنسي. وهذا وحده كاف لردّ الدعاوى المغرضة التي تحاول دون موضوعية أو بعد نظر أن تسلب العرب حسناتهم كلّها التي توافروا عليها أو اختصوا بها... أمّا عن نشأة الموشحات فإنّ العقاد يذهب إلى أنّ: «أوزان الموشحات لم تنشأ في الأندلس أوّل الأمر، بل نشأت في المشرق ورويت فيها قصائد لابن المعتز غير قصـــائد التسميـــط، ومجزوءات الأبحر الطوال التي هي في لبابها ضرب من التوشيح»[109]... إلاّ أنّنا نخالفه الرأي ونميل إلى الاعتقاد بأنّ فنّ الموشحات هو أندلسي النشأة، ترفدنا في ذلك المصادر الأندلسية العربية القديمة التي أجمعت على ذلك. يقول الصفدي: « الموشح قد تفرّد به أهل المغرب، وامتازوا به على أهل المشرق، وتوسعوا في فنونه وأكثروا من أنواعه وضروبه...»[110]. ويقول ابن سناء الملك: «... إنّ الموشحات ممّا ترك الأوّل للآخر، وسبق بها المتأخر المتقدم، وأجبل بها أهل المغرب على أهل المشرق...»[111]. ويقول ابن خلدون: «وأمّا أهل الأندلس فلمّا كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه سموه الموشح ينظمونه أسماطًا أسماطًا وأغصانًا أغصانًا»[112]. وكان الذين نسبوا الموشحات إلى المشرق استدلوا على ذلك بالموشحة التي نسبت لابن المعتز ومطلعها:

أيّها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع[113]

بيد أنّ الذين كتبوا عنه لم يذكروا أنّ له موشحات. ومؤخرو الأدب يكادون يتفقون على أنّ الموشحة بمطلعها السابق هي لابن زهر الحفيد الأندلسي[114] المتوفى سنة 595 للهجرة، ويوردونها في مؤلفاتهم[115] وقد اختلف في أوّل ناظم لها بالأندلس[116]. وقرّر ابن بسام أنّ أوّل مخترع للموشحات هو محمد بن حمود القبري الضرير[117]، أمّا ابن خلدون فإنّه يعدّ مقدم بن عافر الغريري أوّل مخترع لها[118]. إنّ الذي يعنينا أكثر هو أصل الموشحات العربي الذي يترجم حقبة مجيدة من حقب إبداع الفكر العربي دون أن يحد ذلك من الأخذ والإفادة بحكم الاحتكاك بالحضارة البشرية والاقتراف من كنوز الأدب العالمي وما ينطبق على الموشح قد يتفق وحركات التجديد المعاصرة في الشعر، ويرى محمد مصايف: «أنّ العقاد إنّما يقول بنشأة الموشحات في المشرق العربي لينفي إمكانية تأثر الشعر العربي في أوزانه بالشعر

الغربي»[119]. وهذا بخلاف علماء الأندلس الذين أثبتوا عربية الموشح دون الإشارة لمؤثر خارجي، فكان أولى بالعقاد الرجوع إلى مصادرهم للوقوف على الحقيقة التي بها أيضًا يبرر أصالة الأوزان العربية التي تتضمن إبداعًا وتفردًا ورسوخ قدم وتباين غيرها من أوزان الأمم الأخرى ولا ترتبط بها أدنى ارتباط. ونلاحظ أنّ العقاد قد خالف موقف الرومانتيكيين الغربيين من الأوزان القديمة، لأنّ هؤلاء طبقًا لرأي غنيمي هلال قد جدّدوا في الأوزان لتوافق طبيعة موضوعاتهم الجديدة، ولذلك ثاروا على الأوزان القديمة[120]، بينما العقاد لم يشجع الخروج على نظام الشطرين الذي يراه دعاة التفعيلة عقبة في سبيل التجديد، وقال بمبدأ التصرف ولهذا نراه يقرّ لشعراء المهاجر محافظتهم على الوزن العربي، إذ «لم يستفيدوا من أوزان الشعر الأمريكي في قصائدهم ولا في توقيع غنائهم ولا يزال اعتمادهم في هذا الباب على الشرق العربي الذي بدأ بالتصرف في الأوزان قبل استقرار المهاجرين بالديار الأمريكية»[121]. مع أنّ هؤلاء قد دعوا إلى التحرّر من بعض قيود القصيدة القديمة، وكان تجديدهم حثيثًا يشبه في بعض جوانبه ظهور الموشحات، إلاّ أنّ تمردهم الحقيقي على الوزن والقافية قد ظهر في دعوتهم التي أوجدت الشعر المنثور في العربية. ولكن هذا الشعر سرعان ما عصفت به رياح الرفض التي بددت معالمه، حين أنكرت معاييره ومفاهيمه.

إنّ عدم استقبال العقاد لشعر التفعيلة بالقبول والرضى قد دفع بعض المجددين إلى اتهامهم بالتراجع عن اتجاهه النقدي في التجديد وأنّه لم يستطع بعد أن شاخ أن يتفاعل مع دعوات الشباب، فراح يتهمهم بالحقد عليه [122]. وعوض أن يدعم هذه الحركة ويسندها ويقوي أسسها آثر المعارضة كأنّه أحسّ بضعفها أو قرب نهايتها[123]. إنّ التجديد ليس معناه البحث عمّا يتعارض وقيم الموروث الشعري إنّما التجديد هو البحث عن الجوانب المهمّة والإيجابية في التراث ومدى توافقها مع تطور الإنسان وتشعب مداركه ومعارفه. ومن ثمّ فإنّنا ننظر إلى موقف العقاد من الأوزان والقوافي على أنّه لا يناقض تصريحاته الأولى، ولا يتعارض مع دعوته إلى التجديد، وهو الذي بنى اتجاهه في النّقد على المزاوجة بين القديم والجديد، وحارب شعر التقليد حربًا ضارية لم نلمس فيها تراجعًا بل حزمًا وإصرارًا. وقد ذهب غنيمي هلال إلى أنّه على

الرغم من هجوم العقاد على دعاة شعر التفعيلة، وإظهار هؤلاء معاداتهم له، فإنّه: «قد مهد لهم الطريق لدعوتهم هذه، وكان رائدهم إلى جوهرها. وقد أرسى حجتهم النظرية فيها أكثر بما أرسوا هم أنفسهم»[124]. وكلّ ما يؤخذ عليه هو عدم تهيؤه الكامل لاستقبال هذه الحركة التي أحرزت تقدمًا إيجابيًا في شكل الشعر ومضمونه على يد كبار شعرائها.

يبدو أنّ المحافظين على تقاليد القصيدة القديمة قد قنعوا لموقف العقاد من الوزن والقافية، فخفّت حدّة الصراع بعد أن كانت مستمرة لأنّه يكاد يلتزم بما تمسكوا به، ولكنّه على الرغم من اختلاف نقده لشعراء النّهضة شدة ولينًا فإنّه قد أخذ على شوقي اضطراب قوافيه وأوزانه في رواية (قمبيز) حيث آثار تغيير الوزن والقافية في كلّ بيتين: بيت بقافية وبحر يختلفان فيه عن الثاني[125]. وهذا بخلاف البارودي الذي لم يكن من (العروصيين) فجاءت أوزانه متقنة وموسيقاه مطبوعة[126]. أمّا عبد الرحمن شكري فقد كتب مقالة في مجلة المقتطف عام1939، ناقش فيها الشعر الذي تختلف أوزانه العروضية في الأشطر والأبيات وسمّاه (الشعر الحرّ) ووقف منـــه موقفًا صارمًا، وحذر شباب الشعراء من سلوك سبيله، مؤيدًا حجّته بقصة (ملك زنجي) مع عازفين أنجليز، قال فيها: « أحذر الشبان ما يسمّى الشعر الحرّ ويعني به أصحابه قصيدة تكتب أشطرها وأبياتها على بحور عروضية مختلفة. وهذا الشعر يذكرني قصة ملك زنجي من أواسط إفريقيا ومن رعايا الدولة البريطانية زار لندن عاصمة أنجلترا فنظمت له وزارة الخارجية حفلة موسيقية وبعد توقيع الأدوار طلب الملك الزنجي أن يعاد توقيع الدور الأوّل فوقعه العازفون فقال ليس هذا الدور الأوّل فأعادوا توقيع الأدوار وهو يقول ليس هذا بالدور الأوّل وأخيرًا سكت الموسيقيون للاستراحة وجعل كلّ منهم يصلح آلته الموسيقية وهو في أثناء إصلاحها يخرج منها صوتًا يختلف عن أصوات الآلات الأخرى، فصاح الزنجي ها هو الدور الأوّل. والشعر الحرّ المختلف الأوزان في قصيدة واحدة قصيرة وفي البيت الواحد من قبيل هذا الدور الأوّل»[127]. إنّ هذا الشعر الذي يعنيه شكري ليس الشعر الحرّ الذي نظمه السياب وغيره، والذي يعتمد على التفعيلة بدل الشطرين. ويذهب محمد مصايف إلى أنّه كان قاسيًا في حكمه

على الشعر الذي تعدّدت أبحره، ولم يتقيّد بوحدة الوزن على نحو ما هو معروف في نظام القصيدة القديمة[128]. إنّ شكري لم يبلغ صراع العقاد مع دعاة التفعيلة الواحدة، ولم يكن له موقف صريح من حركة الشعر الحرّ، ومطالبته بوحدة الوزن تدلّنا على تعارضه مع مبادئ هذه الحركة التي خرجت على نظام الشطرين، ولم ينظم شعرًا متعدد الأوزان. وهو ما نستشفه أيضًا من آراء المازني في الأوزان وحملته العاتية على الشعر المنثور في العربية.

إنّ التحديث في مفاهيم النّقد المنهجي العربي لا يعني دائمًا مخالفة التراث والخروج على صياغته وقوالبه وبنيته التركيبية، بل يعني أحيانًا مجاراة هذا النّقد في بعض أصولهم وقواعدهم، مثلما هو الحال في الأوزان والقوافي، إذ إنّ كلّ محـــاولة لإلغائهما هي محاولة غير مؤسسة لا صلة لها بالحداثة وتطور الرؤية في الإيقاع. وهذا الإيمان يبـــرز أكثـــر في التـــراجع عن مؤازرة الشعر المرسل، وإن كانت القافية أقلّ شأنًا من الوزن. وهذا موقف نلمسه لدى المحافظين والمجددين على السواء. والمحافظة لا يفهم منها التحجر والجمود، بل يفهم منها التصرف والتنوع في نظام المقطوعات.

هوامش الفصل الرابع

1 - شكري، الجزء الأوّل من ديوانه، ص 86.

2 - العقاد، مقدمة الجزء الأوّل من ديوان المازني، ص 14.

3 - الحدّاد، مقالة في مجلة البيان، ج 9، السنة الأولى، ص 361.

4 - العقاد مقدمة الجزء الأوّل من ديوان المازني، ص 14.

5 - س. موريه، حركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، ط 1، القاهرة 1969، ص 23، 24.

6 - العقاد، مقدمة الجزء الأوّل من ديوان المازني، ص 14.

7 - ينظر: المصدر نفسه، ص 14، 15.

8 - ينظر: المصدر نفسه، ص 16.

9 - مندور، قضايا جديدة، ص 110.

10 - العقاد، مقالة في مجلة الهلال، ج 2، م 67، ص 25.

11 - أحمد عبد الحميد غراب، عبد الرحمن شكري، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة 1977، ص 278.

12 - المصدر نفسه، ص 279.

13 - رواية شعرية تتخللها لقطات نثرية. ترجمها خليل مطران إلى العربية شعرًا.

14 - فطن نجيب الحداد إلى هذا الاستخدام عام 1879 في مقابلته بين القافية والوزن في الشعرين: العربي والأوربي. ولا يبعد أن يكون المازني قد اطلع على مقالته في هذا الموضوع. ينظر: مجلة البيان، ج 9، السنة الأولى، ص 362.

15 - المازني، حصاد الهشيم، ص 24.

16 - ينظر: العقاد، أشتات مجتمعات، ص 107.

17 - موريه، ص 19، 20.

18 - ينظر: المصدر نفسه، ص 25.

19 - ناجي، ص 193، 194.

20 - المصدر نفسه، ص 188.

21 - العقاد، يوميات، ج 2، ص 364، 365.

22 - ناجي، ص 19.

23 - الزهاوى، مقدمة ديوانه، ص 1.

24 - سهير القلماوي، "الشعر المرسل"، مقالة في مجلـــة الرسالة، ع 17، س 1، القاهرة 1933، ص 12.

25 - ابن رشيق، الجزء الأوّل، ص 182. وينظر: تحديده للمخمس، ص 180.

26 - القلماوي، مقالة في مجلة الرسالة، ع 17، س 1، ص 12.

27 - المصدر نفسه، ص 11.

28 -عبّـــاس محمـــود العقـــاد، يسألونـــك، دار الكتـــاب العربـــي، ط 2، بيـــروت (د - ت) ص 86، 87.

29 - ينظر: يسري محمّد سلامة، جماعة الدّيوان (عبد الرحمن شكري)، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية 1977، ص 101.

30 - العقاد، يسألونك، ص 88، 89.

31 - المصدر نفسه، ص 90.

32 - المرجع نفسه، ص 90.

33 - المصدر نفسه، ص 91.

34 - الحداد، مقالة في مجلة البيان، ج 9، السنة الأولى، ص 362.

35 - ينظر: المصدر نفسه، ص 321، 322.

36 - العقاد، أشتات مجتمعات، ص 110.

37 - هوميروس، الإلياذة، ترجمة وتقديم سليمان البستاني، دار الهـــلال، القاهرة 1904، ص 95.

38 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، القاهـــــرة 1972، ص 299.

39 - ينظر محمّد فريد أبو حديد، "هل للشعر المرسل مكان في العربية؟" مقالة في مجلة الرســـالة، ع 9، س 1، القاهرة 1933، ص 10.

40 - ينظر: موريه، ص 64، 65

41 - سلوم، ص 229 وما بعدها.

42 - ينظر: قدامة، ص 181 – 184.

43 - العقاد، أشتات مجتمعات، ص 107.

44 - ينظر: عبد الدّايم الشوا، في الأدب المقارن، دار الحداثة، ط1، بيروت 1982، ص 135، 136.

45 - ابن رشيق، الجزء الأوّل، ص 134.

46 - ينظر: قدامة، ص 178 – 180، ص 214 – 217.

47 - ابن رشيق، الجزء الأوّل، ص 151.

48 - ينظر: المرصفي، ص 469.

49 - المازني، الشعر غاياته ووسطائه، ص 23، 24.

50 - المصدر نفسه، ص 24. وتنظر: نازك الملائكة التي عقدت فصلاً لقصيدة النثر في كتابها، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، ط 1، بيروت 1962، ص 180 – 193.

51 - المازني، الشعر غايته ووسطاؤه، ص 24.

52 - ابن خلدون، ص 1294.

53 - المصدر نفسه، ص 1295.

54 - المصدر نفسه.

55 - المازني، الشعر غايته ووسطائه، ص 24.

56 - المصدر نفسه، ص25.

57 - المصدر نفسه.

58 - ينظر: Coleridge, V.II, P.55

59 - العقاد، اللّغة الشاعرة، ص 31.

60 - المصدر نفسه، ص 30.

61 - المصدر نفسه، ص 35.

62 - المصدر نفسه.

63 - المصدر نفسه، ص 133.

64 - ينظر: المصدر نفسه، ص 32، 33.

65 - ينظر: العقاد، أشتات مجتمعات، ص 105.

66 - المصدر نفسه، ص 338.

67 - العقاد، اللّغة الشاعرة، ص 33.

68 - ينظر: عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة العامّة للتأليف والنّشر، القاهرة 1971، ص 116 – 118.

69 - العقاد، يوميات، ج 2، ص 342 .

70 - المصدر نفسه، ص 343.

71 - العقاد، يوميات، ج 2، ص 345.

72 - صلاح عبد الصبور، رحلة على الورق، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة 1971، ص 73.

73 - المصدر نفسه.

74 - المصدر نفسه، ص 74.

75 - النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 158.

76 - نعيمة، ص 118.

77 - ينظر: عبد الصبور، رحلة على الورق، ص 75.

78 - ينظر: المصدر نفسه، ص 78.

79 - العقاد، يوميات، ج 2، ص 347 .

80 - ينظر: المصدر نفسه، ص 347.

81 - المصدر نفسه، ص 348.

82 - المصدر نفسه، وهناك رأي للناقد (رينيه ويليك) في أهمّية الوزن مماثل لرأي العقاد، يقول فيه: "... الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة وإنّما هي البيت كلّه...فليس للتفعيلات وجود مستقل، وهي لا توجد إلاّ بحسب علاقاتها بكامل القصيدة". رينيه ويليك وأستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، ومراجعة الدكتور حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط 2، بيروت 1981، ص 176.

83 - عباس محمود العقاد، " التجديد في الشعر العربي" محاضرة في مهرجان الشعر الرابع، الإسكندرية 1962، ص 164.

84 - ينظر: العقاد، محاضرة في مهرجان الشعر الثاني، ص 134.

85 - في مهرجان الشعر الثاني، ص 132.

86 - امرئ القيس، ديوانه، ص 19، 20.

87 - العقاد، الجزء الأوّل من ديوانه، ص 9.

88 - المصدر نفسه، ص 10.

89 - مصايف، ص 362.

90 - ينظر: طه حسين، من أدبنا المعاصر، الشركة العربية للطباعة والنّشر، ط 1، القاهرة 1958، ص 32.

91 - ينظر: المصدر نفسه، ص 33 .

92 - ينظر: المصدر نفسه، ص 36، 35.

93 - ينظر: النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 126، 127.

94 - يقترح النويهي في نهاية كتابه (قضية الشعر الجديد) تسمية الشعر الجديد (الشعر المنطلق) لا تسمية (الشعر الحرّ) الشائعة لأنّه يوهم السامع بأنّه يعني التحرر النهائي من الوزن، وهذا خطأ، فهو يقوم على الوزن بدليل ارتكازه على التفعيلة، أو هو توهم في الكلمة الأنجليزية(free verse)

التي يقصد بها التخلص التام من أي نمط إيقاعي. وتسميته (المنطلق) أنسب وأدق، لأنّه لا يتقيّد بعدد محدد أو معيّن من التفاعيل لكلّ بيت ولا يلتزم بإحكام العروض القديمة كلّها، بل يسمح لنفسه بتنويع الإيقاع مجاراة لما يتطلبه المضمون الفكري والعاطفي. ولا يعني الانطلاق التخلص من كل ضابط وزني.

95 - النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 133.

96 - المصدر نفسه.

97 - المصدر نفسه.

98 - المصدر نفسه، ص 255 .

99 - تنظر: الملائكة، ص 39 – 42.

100 - هو الذي لا وزن ولا قافية له أي ما يسمّى بالعربية (الشعر المنثور)، فليس هو شعر التفعيلة الذي نظمه السياب وجماعته، إلاّ أنّ التسمية شاعت.

101 - تنظر الملائكة، ص 162، 163.

102 - ينظر، ناجي، ص 187، 188.

103 - ينظر: الزهاوى، مقدمة ديوانه، ص 158.

104 - عبد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط 2، بيروت 1983، ص 158.

105 - عزّ الدين الأمين، نظرية الفنّ المتجدد وتطبيقها على الشعر، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة 1971، ص67، 68.

106 - المصدر نفسه، ص 293 وما بعدها.

107 - العقاد، يوميات، ج 2، ص 294.

108 - المصدر نفسه.

109 - المصدر نفسه.

110 - صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، توشيح التوشيح، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، ط 1، القاهرة 1966، ص 20.

111 - ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودة الركابي، ط 2، دمشق 1977، ص 29.

112 - ابن خلدون، ج 2 من ديوانه، ص 170.

113 - عبد الله بن المعتز، شعر ابن المعتز، ج 2 من ديوانه، دراسة وتحقيق: يونس احمد السّمرّائي، دار الحرية للطّباعة، بغداد 1978، ص 170.

114 - ينظر: لسان الدين بن الخطيب، جيش التوشيح، تحقيق هلال ناجي، مطبعة المنار، ط 1، تونس 1967، ص 202.

115 - ينظر: ابن دحية الكلبي، المطرب في أشعار أهل المغرب، تحقيق مصطفى عوض الكريم، مطبعة مصر، ط 1، الخرطوم 1954، ص 178.

116 - ينظر: الصفدي، ص 20.

117 - ينظر، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذّخيرة، ق 1، م 2، تحقيق عبد الحميد العبادي وعبد الوهاب عزّام، لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، القاهرة 1942، ص 1.

118 - ينظر: ابن خلدون، ص 1368.

119 - مصايف: ص 349.

120 - ينظر: هلال، الرومانتيكية، ص 153.

121 - العقاد، يوميات، ج 2، ص 294.

122 - ينظر: سلام، ص 234.

123 - ينظر: ضيف مع العقاد، ص 131.

124 - هلال، دراسات ونماذج، ص 30.

125 - ينظر: العقاد، مجموعة أعلام الشعر، ص 400.

126 - ينظر: العقاد، شعراء مصر، ص 135.

127 - عبد الرحمان شكري، رأيي في الشّعر الحديث، مقالة في مجلة المقتطف، ج 5، م94، القاهرة 1939، ص 549.

128 - ينظر: مصايف، ص 359.

قائمة المصادر والمراجع

أ – بالعربية:

1 - إبراهيم – حافظ: ديوان حافظ إبراهيم، ج1+2، دار العودة، بيروت.

2 - الأعرجي - محمّد حسين: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، دار الحرية للطّباعة، بغداد 1978.

3 - الآمدي – أبو القاسم الحسن بن بشر، الموازنة، ج1، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهر 1961.

4 - أمين – أحمد: النّقد الأدبي، لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، ط 2، القاهرة 1957.

5 - الأمين – عزّ الدّين: نظرية الفنّ المتجدّد وتطبيقها على الشّعر، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة 1971.

6 - أبو الأنوار – محمّد: الحوار الأدبي حول الشّعر، دار الزّيني، القاهرة .1975

7 - أنيس – إبراهيم، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط 4، القاهرة .1972

8 - البارودي – محمود سامي: ديوان البارودي، ج1+2، تحقيق محمود الإمام المنصوري، مطبعة الجريدة، القاهرة.

9 - البحتري – الوليد بن عبيد: ديوان البحتري، ج 4، تحقيق كمال الصّيرفي، دار المعارف بمصر، القاهرة .1964

10 - بدوي – محمّد مصطفى: كولردج، دار المعارف بمصر، القاهرة .1958

11 - ابن بسّام الشّنتريني – أبو الحسن علي: الذّخيرة، ق 1، م 2، تحقيق عبد الحميد العبّادي وعبد الوهاب عزّام، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة .1942

12 - بكّار – يوسف حسين: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، القاهرة .1971

13 - بومزار – فوزية: شعر شوقي والمؤثّرات الأجنبية، بغداد .1984

14 - أبو تمّام – حبيب بن أوس الطّائي: ديوان أبي تمّام، م 3، بشرح الخطيب التّبريزي، تحقيق محمّد عبده عزّام، دار المعارف بمصر، القاهرة 1957.

ـــــــــ شرح الصّولي لديوان أبي تمّام، تحقيق خلف رشيد عثمان، وزارة الإعلام، بغداد 1977.

15 - الجاحظ – أبو عثمان عمرو بن بحر محمّد: البيان والتّبيين، ج 1، تحقيق عبد السّلام هارون، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، ط 1، القاهرة 1948.

ـــــــــ الحيوان، ج 3، تحقيق وشرح عبد السّلام هارون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، ط 2، القاهرة 1965.

16 - جبران – جبران خليل: البدائع والطّرائف، دار صادر، بيروت .1964

17 - الجرجاني – عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ج 1 +2، تحقيق محمّد ابن تاويت، تطوان (المغرب).

18 - حسّان – ابن ثابت: ديوان حسن بن ثابت، دار صادر، بيروت 1966.

19 - حسين– طه: حافظ وشوقي، منشورات الخانجي وحمدان، القاهرة.

ـــــــــ حديث الأربعاء، ج 1، دار المعارف بمصر، القاهرة 1964.

ـــــــــ من أدبنا المعاصر، شركة العربية للطّباعة والنّشر، ط 1، القاهرة 1958.

ـــــــــ من حديث الشّعر والنّثر، دار المعارف بمصر، ط 1، القاهرة 1936.

20 - حمودة – عبد الوهاب: التّجديد في الأدب المصري الحديث، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة.

21 - الحوفي – أحمد محمّد: أضواء على الأدب الحديث، دار المعارف بمصر، القاهرة 1981.

22 - ابن الخطيب – لسان الدّين: جيش التّوشيح، تحقيق هلال ناجي، مطبعة المنار، ط 1، تونس 1967.

23 - ابن خلدون – عبد الرحمن بن محمد: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، تحقيق علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، ط1، القاهرة .1962

24 - خلف الله – أحمد: من الوجهة النّفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدّراسات العربية، ط 2، القاهرة .1970

25 - الخياط – جلال: الشّعر والزمن، دار الحرية للطّباعة، بغداد .1975

26 - ابن دحية – الكلبي: المطرب في أشعار أهل المغرب، تحقيق مصطفى عوض الكريم، مطبعة مصر، ط 1، الخرطوم 1954.
27 - الدّسوقي - عمر: دراسات أدبية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.
ـــــــــ في الأدب الحديث، ج 2، لجنة البيان العربي، ط 1، القاهرة.
28 - دياب – عبد الحي: عبّاس العقاد ناقدًا، الدار القومية، القاهرة 1965.
ـــــــــ فصول في النّقد الأدبي الحديث، الدّار القومية القاهرة 1965.
29 - الرّبيعي – محمود: في نقد الشّعر، دار المعارف بمصر، القاهرة .1968
30 - ابن رشيق – أبو علي الحسن القيرواني: العمدة، ج1 + 2، تحقيق محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، ط 1، القاهرة .1972
31 - الرّضي – الشّريف: ديوان شريف الرضي، م1 + 2، دار صادر، بيروت 1961.
32 - ابن الرومي – علي بن العباس: ديوان ابن الرومي، 3 ج، تصحيح وتصنيف كامل كيلاني، مطبعة التوفيق الأدبية، القاهرة 1924.
33 - الزهاوي – جميل صدقي: ديوان الزهاوي، المطبعة العربية بمصر، القاهرة .1924
34 - السّحرتي – مصطفى عبد اللّطيف: الشّعر المعاصر على ضوء النّقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة .1948
35 - سلّوم – داود: النّقد الأدبي، ق 1، مطبعة الزهراء، بغداد .1967
36 - شكري – عبد الرحمن: الاعتراف، مطبعة جرجي عرزوزي، الإسكندرية 1916.
ـــــــــ الثّمرات، مطبعة جرجي عرزوزي، الإسكندرية 1916.
ـــــــــ ديوان عبد الرحمن شكري، 8 ج، جمعه وحقّقه وقدّم له نقولا يوسف، منشأة المعارف، ط 1، الإسكندرية 1960.
37 - شوقي – أحمد: الشّوقيات، 4 ج، دار الكتب المصرية، القاهرة .1946
38 - الصّفدي – صلاح الدّين خليل بن أيبك: توشيح التّوشيح، تحقيق البير حبيب مطلق، دار الثّقافة، ط 1، بيروت .1966
39 - ابن طباطبا – محمّد بن احمد: عيار الشّعر، تحقيق وتعليق طه الحاجري ومحمّد زغلول سلام، المكتبة التّجارية الكبرى، القاهرة 1956.

40 - العالم – محمود أمين، أنيس- عبد العظيم: في الثّقافة المصرية، دار الفكر الجديد، ط 1، بيروت 1955.
41 - عبّاس – إحسان: فنّ الشّعر، دار الثّقافة، ط 5، القاهرة 1975.
42 - عبد الصّبور –صلاح: حياتي في الشّعر، دار العودة، ط 2، بيروت 1977.
ـــــــــ رحلة على الورق، الشركة المتحدة، القاهرة .1971
43 - العسكري – أبو هلال الحسن بن عبد اللّه: كتاب الصّناعتين، تحقيق علي محمّد البجاوي ومحمّد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركـــــاه، ط 2، القاهرة 1971.
44 - العشري – جلال: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة .1971
45 - العقاد - عبّاس محمود: ابن الرومي/حياته من شعره، مطبعة حجازي، ط 3، القاهرة 1950.
ـــــــــ أبو نواس الحسن بن هانئ، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت 1968.
ـــــــــ أشتات مجتمعات، دار المعارف بمصر، القاهرة 1963.
ـــــــــ بين الكتب والنّاس، شركة مساهمة مصرية، القاهرة 1952.
ـــــــــ حياة قلم، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة.
ـــــــــ خمس دواوين للعقّاد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة 1973.
ـــــــــ دين وفنّ وفلسفة، الهيئة العامّة للكتاب، بيروت.
ـــــــــ الدّيوان في الأدب والنّقد، (بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني)، ج 1 +2، مطبعة الشّعب، ط 3، القاهرة 1973.
ـــــــــ ساعات بين الكتب، ج1+2، مكتبة النّهضة المصرية، ط 3، القاهرة 1950.
ـــــــــ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النّهضة، ط 3، القاهرة 1965.
ـــــــــ الفصول، المكتبة التّجارية، ط 1، القاهرة 1922.
ـــــــــ اللّغة الشّاعرة، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة 1960.
ـــــــــ مراجعات في الأدب والفنون، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت 1966.

ـــــــــــ مطالعات في الكتب الحياة، دار الكتاب العربي، ط 3، بيروت 1966.
ـــــــــــ يسألونك، دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت.
ـــــــــــ يوميات، ج 2، دار المعارف بمصر، القاهرة.
46 - فتوح – محمّد أحمد: الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة .1978
47 - فؤاد – نعمات أحمد: خصائص الشّعر الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة 1970.
48 - إبن قتيبة – عبد الله محمّد بن مسلم: الشّعر والشّعراء، ج 1، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر، دار المعارف بمصر، ط 2، القاهرة .1966
49 - قدامة – بن جعفر أبو الفرج: نقد الشّعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط 1، القاهرة.
50 - القرطاجني – أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشّرقية، تونس 1966.
51 - قطب –سيّد: النّقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الفكر العربي، ط 3، القاهرة 1959.
52 - لؤلؤة – عبد الواحد: البحث عن المعنى، المؤسسة العربية للدّراســـات والنّشر، ط 2، بيروت .1983
53 - المازني– إبراهيم عبد القادر: بشّار بن برد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1944.
ـــــــــــ حصاد الهشيم، المطبعة العصرية، ط 4، القاهرة 1954.
ـــــــــــ سبيل الحياة، دار الشّروف، بيروت 1979.
ـــــــــــ شعر حافظ، مطبعة البوسفور، ط1، القاهرة 1915.
ـــــــــــ الشّعر غاياته ووسائطه، مطبعة البوسفور، ط 1، القاهرة 1915.
54 - المرزوقي – أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، ج1، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، ط1، القاهرة 1951.

55 - المرصفي – الشّيخ حسين: الوسيلة الأدبية، ج 2، مطبعة المـــــدارس الملكية، ط 1، القاهرة 1289 هـ.
56 - مصايف – محمّد: جماعة الدّيوان في النّقد، الشركة الوطنية للنّشـــر والتّوزيع، ط 2، الجزائر .1982
57 - الملائكة – نازك: قضايا الشّعر المعاصر، دار الآداب، ط 1، بيروت 1962.
58 - مندور – محمّد: الشّعر المصري بعد شوقي، ح 1، مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1955.
ـــــــ قضايا جديدة في أدبنا الحديث، دار الآداب، بيروت 1958.
ـــــــ النّقد والنّقاد المعاصرون، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.
59 - الملك – ابن سناء: دار الطّراز في عمل الموشحات، تحقيق جـــودت الرّكابي، ط 2، دمشق .1977
60 - نعيمة – ميخائيل: الغربال، دار صادر، ط 6، بيروت .1960
61 - النّويهي – محمّد: ثقافة النّاقد الأدبي، دار الفكر للطّباعة، ط 2، بيروت 1969.
62 - هلال – محمّد غنيمي: الأدب المقارن، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط 2، القاهرة 1961.
ـــــــ الرومانتيكية، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة.
ـــــــ النّقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط 5، القاهرة .1971
63 - هيكل – محمّد حسين: ثورة الأدب، مكتبة النّهضة المصرية، ط 3، القاهرة 1965.

ملاحـــــظة: بالنسبة للدّوريات، تنظر فهارس الفصول.

ب - المترجمة:

1 - إليوت – ت.س: مقالات في النّقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيّات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

2 - كرومبي- لاسل آبر: قواعد النّقد الأدبي، ترجمة محمّد عوض محمّد، لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، ط 3، القاهرة .1954

3 - موريه – س: حركات التّجديد في موسيقى الشّعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب، ط 1، القاهرة 1969.

4 - هوميروس: الإلياذة، ترجمة وتقديم سليمان البستاني، دار الهلال، القاهرة .1904

5 - ويليك – رينيه، وارين – أوستن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدّين صبحي، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط 2، بيروت 1981.

جـ - غير مترجمة:

1 - Brett-Raymond Laurence, Fancy and imagination, METHUEN & Co. Ltd, first p. London 1969.

2 - Coleridge-Samuel Taylor: biographia literaria, VI,II, Oxford University,London 1949.

3 - Foakes- R.a: romantic criticism 1800- 1850, Edward Arnold Ltd, 2 p. London 1972.

4 - Hourticq- Louis: L'art et la littérature, Flammarion, Paris 1946.

5 - Muhammad Amin – Ja'afar Abboud : the influence of Words Worth's and Coleridge's concept of poetry on Al-Diwan group, master of arts thesis, University of Baghdad, Baghdad 1978.

6 - Taine- Hippolythe Adolphe: histoire de la littérature anglaise, t 4, Hachette, 16 Ed., Paris 1863.

فهرست الموضوعات

مقدمة..... 3

الفصل الأوّل
نقض المشاكلة في النّص الشّعري

1 – حداثة الشّعر:..... 7
أ – انقباض الإتباع في الشّعر..... 7
ب – مجال الحركة في الشّعر التراثي..... 17
جـ - المخترعات وعصرنة الشّعر..... 25
د – الموضوعات الشّعرية الحداثية..... 31
2 – أصالة إبداع التراث..... 34
أ – الشّعر/ التراث والحداثة..... 34
ب – القصيدة المعمار..... 47

الفصل الثاني
كيف يُفهم الخطاب الشّعري

1 – شعر الذّات والموضوع..... 65
أ – علاقة الشّعر بالوجدان..... 65
ب – العاطفة مجال الشّعر..... 71
جـ - إدراك الحقيقة..... 79
د – الشّعر والاستدلال العقلي..... 85
2 – الطّبيعة الفعل..... 91
أ – إبداع الطّبيعة في التّراث الشّعري..... 91
ب – فتنة الطّبيعة عند شّعراء النّهضة..... 94
3 – النّص الذّات:..... 98

أ – فعل الشّخصية عند التراثيين..... 98
ب – الشّخصية الغائبة عند النّهضويين..... 104
جـ - الدّراسة النّفسية..... 110
4 – الاجتماعي ونقض الإحساس..... 117
أ – زيف القول في المناسبات..... 117
ب – خطاب المديح وآنية التّفاعل..... 121

الفصل الثالث
دينامية المعجم والتشكيل البلاغي

1 – لغة الشّعر:..... 141
أ – وحدات الشّعر اللّغوية..... 141
ب – إيحاءات الألفاظ..... 157
جـ - الشّعر بين الفصيحة والعامّية..... 162
2 – متطلبات تشكيل الصّورة الشّعرية..... 166
أ – الخيال الشّعرية والحقيقة..... 166
ب – الذّات والصّورة..... 180

الفصل الرابع
الإيقاع الشّعري

1 – الشّعر المرسل والقافية التراثية..... 209
2 – علل مراجعة الرأي النّقدي..... 215
3 – الوزن في القصيدة العربية..... 220
4 – التفعيلة وخرق السّنن..... 225