

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المصطلح النقدي عند جماعة الديوان

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصّص: النقد العربي ومصطلحاته

إشراف الأستاذ الدكتور:
مشري بن خليفة

إعداد الطالب :
محمد الصديق معّوش

نوقشت يوم: 06 - 06 - 2012 بكلية الآداب واللغات
جامعة قاصدي مرباح ورقلة من لدن اللجنة العلمية:
- أ د/ العيد جلولي - جامعة ورقلة - رئيسا
- أ د/ مشري بن خليفة - جامعة ورقلة - مقررا
- أ د/ عبد القادر عميش - المركز الجامعي غليزان - مناقشا
- د/ بلقاسم مالكية - جامعة ورقلة - مناقشا

الموسم الجامعي: 2011 - 2012

المقدمة

مقدمة

ما إن يُتطَرَّق إلى التجديد في الأدب العربي الحديث حتى يتم التركيز على جيل الرواد الذي صنع تلك النقلة الفاصلة بين عهدين في تاريخنا الثقافي والأدبي الحديث، عهد عرف بطناً في استرجاع شباب الشعر العربي عن طريق إحياء نماذج عهده الذهبي، وعهد آتى فيه فعل المثاقفة أكله، وبرزت فيه دعوة التجديد بشكل واضح، وما إن يتسع مجال الكلام عن ذلك التجديد حتى يكون فيه لجماعة الديوان نصيب وافر باعتبارها أول جماعة أدبية ذات برنامج واضح وإستراتيجية معينة رفعت لواء الدعوة إلى التغيير بهدم النموذج التقليدي السائد، وإقامة نموذج جديد يعبر عن ذات قائله وبروح عصريّة إنسانية، هذا إذا نظرنا إلى بعض المحاولات السابقة على أنّها محاولات فردية تفتقر إلى برنامج متكامل كالذي عند جماعة الديوان، وغالبا ما خبت تلك المحاولات أمام صوت المحافظة المرتفع وجمهورها الواسع في الوقت الذي استعرت فيه جذوة التجديد عند جماعة الديوان، والحق أنّ هذه الجماعة قد حظيت من الدراسات بالكثير، منها الدراسات المتخصصة ومنها الدراسات العامة التي تناولت الأدب الحديث ونقده، ومنها أيضا دراسات خاصة بكل فرد من أفراد الجماعة، وقد تناولت كلّ هذه الدراسات حياة جماعة الديوان ونتاجهم الأدبي والنقدي والقيم الجديدة التي دعوا إليها، وكذلك قيمة ما دعوا إليه بالنسبة لواقع إنتاجهم، لكنّ جانباً مهماً في تراث هذه الجماعة لم يحظ بالكثير من الدراسة في حدود ما نعلم، ألا وهو المصطلح النقدي الذي أشاعته هذه الجماعة في تراثها، وترددت أصداؤه في حركة التجديد الحديثة، وقد قام عبد الحفيظ الهاشمي بدراسة مصطلح "الشعر" في تراث العقاد النقدي في كتابه الذي يحمل العنوان ذاته، دراسة مستفيضة تجعل منها مرجعا هاما في هذا المجال، بيد أنّ جماعة الديوان لم تردّد هذا المصطلح فحسب، بل إنّ هناك مصطلحات أخرى نالت حظوة كبيرة في مؤلفاتهم، ومن هنا اخترت لهذه الدراسة عنوان: المصطلح النقدي عند جماعة الديوان، فالمصطلح هو اللفظ الدال دلالة خاصّة في مجال النقد، وأقصد به هنا المصطلحات التي استعملتها جماعة الديوان في تعبيرها عن أفكارها الجديدة حول الشعر والأدب وما يتصل بهما من قضايا، تلك المصطلحات التي عبّروا بها عن اتجاه وجداني في الشعر يثمن

التجربة الذاتية والتجديد، وينعَى التقليد والتكَلّف، وركّزت فيها على المصطلحات المشتركة بينهم في الاستعمال، ونشير بجماعة الديوان إلى كلّ من: عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني، تلك الجماعة التي ظهرت في أوائل القرن الماضي متبينة الدعوة إلى التجديد في الشعر والنقد، وكان اختيار هذه الجماعة لاعتبارها أول جماعة تجديدية في النقد العربي الحديث ولأثرها الواسع في الحركات التجديدية التي تلتها في الأدب والنقد، ولأنّ مصطلحاتها كأغلب مصطلحات النقد الحديث لم تحظ بدراسة واسعة مع أهمّيتها القصوى، وقد عالجت هذا البحث انطلاقاً من الإشكالية التالية:

ما الجديد الذي جاءت به جماعة الديوان في مجال المصطلح النقدي؟

وما مدلولات هذه المصطلحات عندهم؟ وهل هناك توافق بينهم في هذه المدلولات إذ هم قد تبنّوا دعوة واحدة، وانطلقوا من مرجعية واحدة؟ وما هي مرجعياتهم في ذلك؟ وما أبعاد ما دعوا إليه من خلال مصطلحاتهم؟ ثمّ بعد، ما الإضافات التي طالعناها بها جماعة الديوان فيما أشاعوه من مصطلحات؟ أي هل هناك جديد عمّا سبقهم وعاصروهم فيها؟

رغبة منّي في إضاءة هذه الجوانب المشكلة، وإثراء للبحث العلمي في مجال النقد ومصطلحاته قمت بإنجاز هذا البحث، وكذلك لأهمّية الدراسة المصطلحية في عصرنا حاولت أن أبحث في جذور مصطلحات ارتبطت بمرحلة تحول في التاريخ العربي الحديث لا زلت أعدّها مهمّة جدّاً، أَسْتَشَفّ منها أبعاد المرحلة فكرياً وثقافياً، إذ لم يعد المصطلح النقدي مجرد ألفاظ محدودة الدلالة تتداول بين أهلها، فللمصطلح النقدي جذور وخلفيات فكرية، وأبعاد اجتماعية وثقافية تبعد عن ساحته البراءة المطلقة...

وقد اتبعت في هذه الدراسة منهجاً هو مزيج بين المنهج التاريخي والوصفي، فهو تاريخي من حيث تطرقي للمرحلة الزمنية السابقة لظهور جماعة الديوان ووضع النقد فيها، كما تعرّضت لمفهوم المصطلح عند جماعة الديوان، ثمّ رجعت به إلى التراث وإلى النقد الإحيائي، ثمّ تأثيره في النقد الحديث، وهو وصفي من حيث جمع النصوص المختلفة للمصطلح ومحاولة ضبط دلالاته فيها، كما استعنت بآليات المقارنة والتحليل حيث قارنت بين دلالة المصطلح الواحد عند أفراد جماعة الديوان، كذلك قارنت بين ما استخلصته عن جماعة الديوان في دلالة المصطلح وبين دلالاته في التراث النقدي العربي وفي النقد الإحيائي، وحاولت التفسير والتعليل في ذلك...

وبناء على ذلك قسّمت هذا البحث إلى ثلاثة أقسام، القسم الأول منها بمثابة التمهيد لهذه الدراسة إذ تناولت فيه ملامح النقد في المرحلة التي سبقت جماعة الديوان، ثم عرّفت بجماعة الديوان كمصطلح أدبي ونقدي، ثم تعرضت لأهدافها ومرجعياتها الثقافية والنقدية، وتناولت إلى جانب ذلك تجربة أفرادها النقدية من خلال تراثهم النقدي...

أمّا القسم الثاني وهو الذي وسمته بالفصل الأول، وخصّصته لدراسة المصطلحات النقدية في تراث جماعة الديوان مفرّقا على أربعة مباحث، تناول الأول منها مصطلحات التأسيس الممثلة في: مصطلح الشعر، ووظيفة الشعر، والتجربة الشعرية، واللغة الشعرية، أمّا المبحث الثاني فعالج فيه أصول الشعر عند الجماعة ممثلة في: العاطفة والخيال، والشعور، والوجدان، والذوق...

وفي الثالث تناولت بعض المقاييس كالصدق والطبع والصنعة والعمق.. وفي الرابع كان الحديث حول: الوحدة العضوية والوزن والقافية...

وذلك بأن عرضت أهم ما يقول كلّ عضو من الجماعة في المصطلح الواحد - مكتفيا بنماذج فقط لا كلّ ما ورد عنهم في ذلك المصطلح - وأقارن بينهم جميعا راصدا أوجه التقارب أو الاختلاف بينهم، وقد حاولت تفسير ذلك الاختلاف وتعليله، كما حاولت تأصيل بعض الأقوال إلى مرجعياتها، خاصة عند أعلام الرومانسية الإنجليزية.

وليس خفيا أنّي لم أتطرق لكلّ مصطلح ورد في مؤلفات جماعة الديوان، وإنّما راعيت في ذلك ما هو مشترك في الحديث عنه بينهم، وما يعكس حسب تقديري نظريتهم في الشعر والنقد.

وفي القسم الأخير من هذا البحث قمت بإنجاز ثلاثة مباحث، قارنت في الأول منها بين المصطلح النقدي عند جماعة الديوان وفي التراث النقدي العربي، وفي المبحث الثاني قمت أيضا بمقارنة بين جماعة الديوان والمدرسة الإحيائية في جملة من المصطلحات، في حين كان المبحث الأخير متعلّقا بأصداء مصطلحات جماعة الديوان في النقد الحديث، خاصة عند جماعة "أبولو".

ثمّ ختمت البحث بتلخيص أهمّ النتائج التي توصّلت إليها بعد البحث والدراسة. وقد اعتمدت في إنجاز هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع، من أهمّها أعمال جماعة الديوان، مثل: كتاب (الديوان) الذي ألّفه العقاد والمازني، ومؤلفات العقاد مثل:

ساعات بين الكتب، وخلاصة اليومية، والفصول، ويسألونك، ومراجعات في الآداب والفنون... ومن مؤلفات المازني التي اعتمدت عليها كتاب: الشعر، غياته ووسائله، وكتاب: حصاد الهشيم... ومن أعمال شكري، مقدمات دواوينه المجموعة في (ديوان عبد الرحمن شكري) وبعض مؤلفاته النثرية كالثمرات، ومقالاته المجموعة بعد وفاته في كتاب بعنوان: (دراسات في الشعر العربي) ...

هذا بالإضافة إلى كتب أخرى هامة مثل: الشعر العربي المعاصر في مصر لشوقي ضيف، وجماعة الديوان في النقد لمحمد مصايف، وأثر النقد الإنجليزي في النقد الرومانسيين في مصر لجيهان السادات، أضف إلى ذلك الرسائل الجامعية والدوريات، وأخص بالذكر هنا رسالة الدكتوراة التي أعدها سعاد محمد جعفر، بعنوان: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، فقد استفدت منها كثيرا...

وما يمكن ذكره من الصعوبات المعترضة في هذا البحث هو اشتغالي على عدة مدونات من تراث جماعة الديوان النقدي، وعليه فيصعب حصر كلِّ دلالات المصطلح عندهم، خاصة وأنَّ كلامهم متفرق ومتنوع، ويدخلون في كثير من الأحيان في نقاش قضايا تخرج أحيانا عن مجال الأدب والنقد...

وعليَّ فضل في هذه الدراسة أعترف به شاكرًا لصاحبه الأستاذ الدكتور مشري بن خليفة مشرفا ومؤطرًا، فقد وجَّهني إلى هذا الموضوع وأخذ بيدي لبنائه لبنة لبنة، فأحمد له توجيهه ونصحه المستمر، وسعة صدره وتفتيحه ذهني على خبابا وطرق في معالجة المصطلح النقدي...

كما أتقدم بالشكر إلى اللجنة العلمية المناقشة على بذلها جهد القراءة والنقد والملاحظة، وعلى ما تتفضل به منبهة مرشدة موجَّهة بما ينفع في ضبط البحث العلمي وتحسين أدائه.

التعليق

تموقع جماعة الديوان ضمن سيرورة النقد الأدبي العربي الحديث

- في الفترة السابقة لظهور جماعة الديوان:
- أ - النهضة وعواملها في مصر في العصر الحديث
- ب - واقع النقد قبل جماعة الديوان
- جماعة الديوان:
- أ - التعريف بجماعة الديوان
- ب - ثقافة جماعة الديوان
- ج - التجربة النقدية عند جماعة الديوان

تتبدى الظاهرة الأدبية والنقدية بوضوح نتاجا لسياق تاريخي واجتماعي وثقافي معين، إذ أن العقلية المنتجة، والنفسية المبدعة لا شك تشكلت بفعل تضافر عوامل متنوعة في مجرى تلك السياقات، وبما أن القضية ليست مجرد الوقوف عند قيم أدبية ونقدية مكتفية بالتعبير عن ذاتها، أو مصطلحات منغلقة عن بنيتها النقدية الصرف، فإنه يستلزم فهما مستوعبا لتلك السياقات المختلفة وتتبع بعض من تفاصيلها للانطلاق منها - دون الاكتفاء بها حتما - لاستجلاء جملة من الأبعاد والتفسيرات التي تضع الظاهرة في سياقها الواضح... وإيماننا مما بأن الدراسة في المصطلح النقدي ليست مجرد النظر في ألفاظ من جهة بنيتها الصرفية واللغوية أو من جهة تعبيرها عن مضامين وقيم يتبنّاها نوع من المقاربات النقدية، وإنما هي جزء مهم في بنية ثقافية متكاملة، فضلا عن كونها بابا ننفذ منه لاستكناه معالم تلك الثقافة وعوالمها، فالمصطلح النقدي لم يكن يوما ولن يكون وليد ارتجال أو صدفة كما قد يبدو، وإنما حمله وفصّاله في السياق الثقافي العام قد يبلغ أمدا معتبرا حتى ينطلق في الحياة النقدية بالغاً أشده رافعا صوته بما يحمل من شحنات مختلفة المشارب والمقاصد. وعليه فإن الانطلاق من كون جماعة الديوان مذهباً تجديدياً في النقد والأدب يحتم النظر إلى أن المناخ الذي نشأت فيه لم يكن ذلك الوضع الهادي المتصالحة فيه مختلف التوجهات، خاصة في فهمها للسابق من تراثها وتصورها للراهن من ثقافتها لذا ينبغي الكشف عن جوانب مهمة من مختلف السياقات المتضافرة في إفراز هذا المذهب قصد تبين طبيعة العقلية والتفكير والنفسية المكونة لهذه الجماعة، ومن ثمة استشراف مختلف الأبعاد والمراهنات التي كان الأدب والنقد على أيديهم يطمح لبلوغها، وحتى يتجلى ذا الذي نههدف إليه فإننا نرى البدء بالكلام عن النهضة الأدبية في مصر وعواملها قبل ظهور جماعة الديوان أمراً مهماً في هذا الباب.

في الفترة السابقة لظهور جماعة الديوان:

أ - النهضة وعواملها في مصر في العصر الحديث:

درج كثير من الدارسين على استعمال مصطلح "النّهضة" أو "عصر النّهضة" إشارة إلى تلك النقلة التاريخية في الأدب والنقد إحياء وتجديداً، تعود بدايتها إلى حملة نابليون بونابرت " على مصر عام 1798م نظرا لأثرها السياسي والفكري والعلمي ولأنّها فتحت

المجال للصلات بين الغرب والعالم العربي قوّة مؤثّرة في شعوب العرب جميعاً¹، ولئن كانت هذه هي البداية وهي عامل مهمّ، فإنّ عوامل أخرى أيضاً تبعثها ساهمت في تلك النهضة وذلك البعث...

1. الحملة الفرنسية:

إنّ الحملة التي قادها نابليون على مصر قد تركت أثراً كبيراً على الحياة المصرية بمختلف مناحيها السياسية والاجتماعية والثقافية، وفرضت على المصريين واقعا جديدا ممّا دعاهم إلى إعادة حساباتهم في نظام حكمهم وتعليمهم وثقافتهم، يقول شوقي ضيف: "نزلت الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت في مصر عام 1798 ومكثت نحو ثلاث سنوات كانت جميعها جهادا عنيفا وصراعا مريرا قاسيا بين الشعب المصري والمعتدين.. وكان لهذه المقاومة الباسلة وهذا الكفاح المرير أثرهما في نشأة الشعور القومي عند المصريين و إحساسهم العميق بحقوقهم المشروعة في حكم بلادهم، فلمّا أفلعت الحملة اختاروا (محمد علي) ووافقهم الباب العالي..وقد اطلع الشعب المصري من خلال هذه الحملة على بعض وجوه الحياة الأوربيّة، فقد رأى المصريون أفرادها يتناولون حياتهم الماديّة بصور لم يكونوا يألّفونها..."².

ومن الجانب العلمي والثقافي اطلع المصريون على وجوه التقدّم العلمي والأوربي لأنّ " نابليون استقدم معه طائفة من العلماء البارعين المتخصصين في مختلف العلوم التاريخية والطبيعية والرياضية، ولم يلبث أن أسّس المجمع العلمي المصري على غرار المجمع العلمي الفرنسي.. وأنشأ نابليون بجانب هذا المجمع العلمي معامل ومكتبة ومطبعة.. ورأى المصريون المطبعة التي جلبها نابليون معه، وكانت تطبع بالحروف العربية منشوراته، وبعض الصحف الدورية، بل أخذت تطبع بعض الكتب..."³.

فالحملة الفرنسية إذن نبّهت المجتمع المصري إلى ضرورة الاهتمام بالعلم الأوربي، كما نمّت مشاعرهم القومية، وجعلت من نظم التعليم الأوربية تعرف طريقها إلى التغلغل، كما

1 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1992 ص:

21 و 22

2 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر دار المعارف، ط 10، 1992، ص: 12

3 نفسه: ص: 13

كان جلب المطبعة إيذانا بحراك بعثي لكتب ومؤلفات تراثية مهمة سيكون لها الأثر الكبير فيما بعد على حركة الإحياء والتجديد في النقد والأدب.

2 . النهضة في عهد "محمد علي" و "إسماعيل" وأثرها على مصر:

إن الفترة التي حكم فيها محمد علي باشا مصر قد شهدت نهضة علمية مهمة وذلك من جهة اهتمامه ببناء دولة قوية من الناحية العسكرية فقد " استعان بالمعلمين الأوربيين ليدرّسوا في المدارس الحربية والصناعية التي أنشأها في مصر"¹، ونتيجة لذلك فقد وجدت الحاجة إلى تعلّم اللغات الأجنبية، فأنشئت مدرسة الألسن وأرسلت بعثات إلى الغرب حتى يتقن المصريون اللغات الغربية، وأنشئ في أثناء ذلك كثير من المدارس الابتدائية والثانوية².

فهذا الحراك الذي نشط في عهد محمد علي تكمن أهميته في كونه عزز الاتصال بين الثقافة العربية والثقافة الأوربية عن طريق البعثات والترجمة، ونتج عن ذلك ثقافة جديدة بدأت تعرف طريقها إلى الانتشار.. وقد آتت هذه الحركة ثمارها في عهد إسماعيل الذي استؤنفت النهضة في عهده بعد ركود الأوضاع في عهد عباس وسعيد، ومما عمله إسماعيل أنه " أعاد البعثات سيرتها الأولى، وأخذت الحياة تدبّ في كلّ أنواع التعليم.. وأسّس (دار الكتب المصرية) سنة 1870 وزوّدها بالكتب المختلفة في الآداب والعلوم والفنون، كما ضمّ إليها طائفة كبيرة من كتب اللغات الغربية، وفتحها أمام المتعلّمين ليقروا فيها ما لا يقدرّون على شرائه، وبذلك كانت ولا تزال جامعة شعبية كبرى للثقافة والاطلاع"³.

وعلى غرار ما فعل محمد علي قد اهتمّ إسماعيل بالترجمة وتعليم اللغات الأجنبية وكان لذلك كلّ فائدته على الثقافة المصرية وتعزيز صلتها بأوربا، يقول جرجي زيدان عن إسماعيل في فترة حكمه: ".. واشتدّ اهتمامه بالترجمة، كما عني بتعليم اللغات الأجنبية في المدارس ودعم الصلة بأوربا.. وقد شهد آخر عصر إسماعيل نهضة واسعة كانت تستمدّ بعض حياتها ممّا ترجم من أدب الغرب، كما أنّها استمدّت البعض الآخر من الرجوع إلى كتب القدماء، فبعثت الآداب العربية القديمة وتكونت من أجل ذلك لجان وجمعيات علمية

1 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان (رسالة دكتوراه - مخطوط -) قسم الدكتوراة، كلية

الآداب، جامعة عين شمس، 1973 ، ص: 7

2 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 14

3 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 8

عنيت بنشر الكتب القديمة وإحيائها كجمعية المعارف التي أنشئت سنة 1868 وكانت مهمتها نشر الثقافة عن طريق التأليف والترجمة والنشر...¹.

وجانب آخر اهتم به إسماعيل في عهده وهو الحركة الإعلامية التي كان لها دور في نشر الأدب، وفتح المجال أمام الكتاب والأدباء، ومن ذلك " إنشاء جريدة (روضة المدارس) سنة 1870 للنهوض باللغة العربية وإحياء آدابها، ونشر المعارف الحديثة والأفكار الغربية، وقد اشترك في تحريرها طائفة من أدباء ذلك العصر ومفكره من أمثال: علي مبارك، وحسين المرصفي، وعبد الله فكري، ولذلك فإنها حافلة بالموضوعات العلمية وكانت تنشر مؤلفات هؤلاء الأساتذة فصلا، فصلا، كنشرها لكتاب (الوسيلة الأدبية) للشيخ حسين المرصفي².

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا العهد هو حركة الإصلاح الديني التي تزعمها جمال الدين الأفغاني وكان لها أثر على الحياة الثقافية في مصر، وقد كانت زيارة الأفغاني إلى مصر " سنة 1871 وظلّ بها نحو ثماني سنوات دعا فيها دعوته المشهورة في الإصلاح الديني والإفادة من ثقافة الغرب في الدفاع عن الإسلام، دعا إلى التحرر من تدخّل الأجانب في شؤون البلاد الإسلامية والثورة عليها وعلى من يمهد لهم من الحكّام المستبدّين والتفّ حوله الشيخ محمد عبده وغيره...³.

إنّ فحركة التعليم وما تبعها من نشاط في مجال الترجمة وتحرك الإعلام والطباعة قد أعطى للثقافة المصرية نفسا جديدا لا عهد لها به ممّا مهّد الطريق لظهور الإحياء والتجديد في الأدب والنقد.

3 الأوضاع المزرية أثناء الاحتلال الإنجليزي:

وقعت مصر تحت الاحتلال الإنجليزي بعد فشل ثورة الجيش التي قادها أحمد عرابي سنة 1882 فاستعان توفيق بالجيش الإنجليزي ليقمع تلك الثورة، وبعدها احتلّوا مصر فاتبعوا سياسة القمع والشدة ممّا أدّى إلى انتكاس آمال المصريين وانطوائهم وتوقّف نشاطهم الفكري وغير الفكري، وكان الحكم كلّهُ للأوروبيين دون المصريين، فسيطروا على الفكر السياسي

1 ينظر: جورج زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة الهلال، مصر، ج 4، 1957 ص: 78 و 79

2 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 9

3 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 16

وبذلوا المال الكثير لأغراضهم الاستعمارية عملا على صياغة المجتمع المصري على نحو يخدم أهدافهم، وإثارة الاضطراب فيما يتعلّق بالهوية والروابط القومية...¹

ولا بدّ لهذا الاحتلال من آثار على المستوى الاجتماعي، لأنّه قد عمل على نشر كثير من الآفات الاجتماعية ليحلّ عرى التماسك المعنوي في مصر وكان من الطبيعي أن يحمل المفكّرون عبء الإصلاح الاجتماعيّ والخلقيّ، فبدأوا ينادون بتعليم المرأة قبل الرّجل وكانت دعاوى التربية والتّهذيب على أشدها... وتلك هي الظروف التي دفعت الأدب والنّقد إلى احتضان القيم الاجتماعية والخلقية في ذلك العهد...²

إنّ فقد كان لهذه الحياة التي عاشها المصريون في ظلّ الاحتلال أكبر الأثر في نفوسهم، فهي من ناحية دفعت البعض إلى تبني دعوات الإصلاح الديني والسياسي الاجتماعي من أمثال محمّد عبده والكواكبي وقاسم أمين.. ومن ناحية أخرى دفعت ببعض المصريين إلى تقليد الحياة الغربية والأخذ بقيمها في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية فكثرت الترجمة والنّقل في كلّ مظاهر الحياة والتّفكير، وكان من نتيجة ذلك أن ظهرت بوادر التجديد في هذه الفترة.

فالحركة الأدبية في هذه الفترة كانت استجابة لمشكلات المجتمع وإسهاما في دعاوى الإصلاح ثمّ مغالاة في تقدير الإصلاح والمصلحين...

كما أنّنا لا ننسى أمورا مهمّة حدثت خلال فترة الاحتلال الإنجليزي وهي: نموّ الحركة الوطنية، والبعثات الدينية من أوربا، وكذلك وفود أبناء سوريا ولبنان إلى مصر³.

وطبيعي أيضا نتيجة هذا الاحتلال أن تقوم حركة وطنية كردّة فعل لسياسة القمع والإقصاء التي ينتهجها الاحتلال، يقول محمد صبري عن هذه الحركة إنّها "قويت وانتظمت منذ تولّى سياستها في أواخر القرن التاسع عشر مصطفى كامل (1873 _ 1908) الذي اشتهر بصدق الوطنية وبعد الهمة والجرأة والفصاحة، وأسّس الحزب الوطني المصري، وهو أوّل حزب أنشئ في مصر ببرنامج محدّد ورئيس عامل، وكانت أهمّ مطالب الحزب الجلاء

1 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنّقد عند جماعة الديوان، ص: 14

2 ينظر: نفسه، ص: 16

3 ينظر: شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 17 و 18

والدستور، ومصطفى كامل هو الذي جعل الوطنية عقيدة ثابتة عند المصريين ومطمحا ساميا تعتنقه النفوس وتعمل على تحقيقه...¹.

وفي فترة الاحتلال حدثت أيضا أمور مهمة شاركت في المشهد الثقافي في مصر وأثرت فيه، ومنها البعثات التبشيرية، والوفود القادمة من سوريا ولبنان نتيجة ظروف سياسية واجتماعية صعبة هناك، يقول شوقي ضيف: "وقد أقبلت على ديارنا طائفة من البعث الدينية الغربية المختلفة، وأسست كثيرا من المدارس في القاهرة والإسكندرية، وغيرهما من عواصم القطر المصري وكان لها أثرها في حياتنا الثقافية ...

وقد أخذت طوائف لبنانية وسورية كثيرة تهاجر إلى مصر منذ عصر إسماعيل فرارا من ظلم الأتراك، أو سعيا وراء الرزق ولم تلبث هذه الطوائف أن شاركت الحياة الأدبية عن طريق الصحف مثل (الأهرام) وطريق الكتب والمؤلفات والمترجمات...².

إن أهم ما نسجله عن هذه الفترة التي شهدت فيها مصر ما يسمّى بالنهضة هو استيقاظ الثقافة المصرية على الثقافة الأوروبية وبداية الاتصال الذي بقي مستمرا فيما بعد، كما أن ازدهار حركة الطباعة والترجمة والصحافة قد نشر الوعي في عموم الشعب زد عليه تسبب الاحتلال والظلم السياسي في نموّ المشاعر القومية، وكل ذلك قد أنجب واقعا جديدا في الأدب والنقد يختلف عما كان عليه في مرحلة الركود...

ب - واقع النقد قبل جماعة الديوان:

وإذا نظرنا إلى حالة النقد في تلك الفترة وجدناه على اتجاهين، اتجاه محافظ هو الأوسع انتشارا والأكثر نفوذا، والثاني اتجاه مجدّد قد كان مظهرا من مظاهر تأثر الثقافة العربية بذلك الاتصال الذي حدث بينها وبين الغرب، تقول سعاد محمد جعفر: " في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر انقسم النقاد إلى فريقين: فريق محافظ، وفريق مجدّد، الأول لا جديد فيه وإنّما هو استمرار للنقد العربي التقليدي وقد كان أكثر انتشارا وأقوى سلطانا... والثاني الاتجاه الجديد الذي حاول أن يستفيد من الثقافة الأوروبية في تحديد ماهية الأدب وفي تحطيم بعض القيم القديمة أو إضعافها في النفوس على الأقل...³.

1 محمد صبري، تاريخ مصر الحديث من محمد على إلى اليوم، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1926 ص: 237

2 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 18

3 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 26

1 . النقد المحافظ:

وخير من يمثل هذا الاتجاه الشيخ حسين المرصفي، ومحمد المويلحي، أمّا الشيخ حسين المرصفي فهو صاحب كتاب (الوسيلة الأدبية) وهو " عبارة عن المحاضرات التي كان يلقيها على طلبة دار العلوم منذ إنشائها سنة 1870 إلى أن ترك التدريس لها سنة 1888 وقد نشر الكثير من فصول هذا الكتاب بمجلة (روضة المدارس).

ونقد المرصفي في كتابه هذا يتفق مع النقد العربي القديم في كثير من المسائل فقد استمدّ فهمه للشعر من النقد العربي القديم شأنه في ذلك شأن نقاد هذه الفترة...¹.

ومن أهمّ ما قام به المرصفي في مجال النقد تلك الموازنات التي كان يعقدها بين البارودي وفحول الشعراء الأقدمين الذين عارضهم كأبي نواس والشريف الرضي، " وقد كان يسير في موازناته على الأسس الآتية:

- 1) النقد غير المعلّل واعتماد الذوق الخاصّ دون ذكر الأسباب...
- 2) نقده لغويّ حيث يناقش معاني بعض الكلمات ويبين مواضع الخطأ، وكان إلى هذا النقد يفسّر ويشرح ويستطرد في ذكر المناسبات والقصص شأنه شأن القدماء.
- 3) يعيب السرقة إلّا في أخذ المعاني الخاصة الغريبة أو إذا كان المعنى السابق أصحّ منه.
- 4) كان لا يستحسن البيت الذي يكثر لفظه ويقلّ معناه.
- 5) يعنى بجزئيات العمل الأدبي دون وحدته وشاهد ذلك الأبيات المتناثرة من القصائد المختلفة التي كان ينقدها منفصلة عن وضعها في القصيدة...
- 6) في معظم مقاييس الجودة يهتمّ باللفظ والأسلوب أكثر من اهتمامه بالمعنى والجمال، وذلك كما اهتمّ القدماء من قبل.
- 7) يرى أن تكون القصيدة مرتبطة الأجزاء متناسقة البناء، هذا إلى جانب الاحتكام للذوق السليم في نقد الأدب...²

فنقد المرصفي إذن يندرج ضمن المنهج التقليدي إلّا أنّه يحسب له تحكيم ذوقه وعقله عندما يقلّد القدماء، فلم يكن مقلداً متعصّبا، بل كانت له شخصيته في النقد حيث استطاع أن

1 ينظر: سعاد محمد جعفر، المرجع السابق، ص: 27

2 ينظر: نفسه، ص: 29 و 30

يخلّص القيم الأدبية من أسر البلاغة والبديع ونزل بها إلى مكانها فجعلها وسيلة بعد أن كانت غاية تقصد لذاتها، وقد اعتبر محمد مندور قول المرصفي بتناسق الأجزاء في القصيدة شيئا جديدا في عصره¹.

ومن نقاد الاتجاه المحافظ محمد المويلحي، وهو يختلف عن المرصفي في كونه مطلعاً على الثقافة الأوربية، يقول عنه شوقي ضيف: " ومع ثقافته الواسعة كان محافظاً شديد المحافظة، وتتضح هذه المحافظة في سلسلة مقالات نشرها في (مصباح الشرق) حين أخرج شوقي ديوانه الأول سنة 1898 وزعم في مقدّمته أنّه سيحاول التجديد على ضوء ما قرأ في الآداب الغربية، وأشاد بشعر الطبيعة عند القوم، وتساءل المويلحي في مقالاته: ما الجديد الذي يريد شوقي إدخاله العربية؟ وقال له: إنّك تنظم بهذه اللغة فلا بد أن ترجع في ألفاظك إليها لأنك تتحدّث بها، قرأنا مثلك في الآداب الغربية فلم نجد للقوم معاني يتفوقون بها على الشرقيين بل إنّنا معشر الشرقيين نفوقهم في المعاني، وحتى موضوعات شعرهم التي نتغنى بها مثل (الطبيعة) للعرب فيها كثير، وما على الشاعر المجدّد من أمثالك إلّا أن يتصفّح دواوين القدماء فيجد فيها لا في الغرب ضالّته التي ينشدها..."².

فرغم أنّ ثقافة المويلحي كانت ثقافة عصرية إلّا أنّ نقده ظلّ تقليدياً فقد صبّ تركيزه على اللغويات وعلى معاني الكلمات وصحّة الأفكار كما كان نقدا ذاتياً في بعض الأحيان، إذ كان يذكر ما يستحسن من أبيات القصيدة ولكن بغير تعليل، أمّا إذا وجد عيباً فإنّه يوضّحه، شأنه في ذلك شأن القدامى...

وعليه فالنقد الأدبي أواخر القرن التاسع عشر لم يتخلّص تماماً من الرؤية الماضوية حيث ركّز على الجانب اللغوي ومزج بين الذاتية والموضوعية، وفيه تقدير لحكم الذوق، كما أنّه يرى في الأدب العربي القديم النموذج الأمثل الذي ينبغي أن يحتذى، ولا يخرج الأدباء عن بناء القصيدة في الأغراض والأوزان وقيامها على وحدة البيت، وكذلك الأساليب البليغة والفصيحة التي أقرتها علوم البلاغة.

1 ينظر: محمد مندور، النّقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص: 17

2 شوقي ضيف، الشعر العربي المعاصر في مصر، ص: 235 و 236

2 - النقد التجديدي:

والى جانب ذلك النقد المحافظ ظهر جماعة من الأدباء يدعون إلى التجديد متأثرين بالآداب الأوروبية ومناهج الدراسة فيها، ومن هؤلاء: أحمد فارس الشدياق ونجيب الحدّاد وسليمان البستاني و خليل مطران وغيرهم، وقد أتاوا بآراء رائدة في مجال تحرّر الشعر العربي من القيود القديمة ويمكن تلخيص محاولاتهم فيما يلي¹:

- (1) مآخذهم على شعر المدح وبدء القصائد بالغزل.
- (2) الدعوة إلى عدم التقليد والتزام الصدق ومراعاة أحوال العصر...
- (3) الدعوة إلى وضع الروايات الشعرية.

فهذه المحاولات كانت تهدف إلى تخليص الشعر العربي من التفكك، والدعوة إلى اعتماد التجربة الذاتية بدل النهل من الذاكرة وإعادة موضوعات الشعر ومعانيه القديمة، وليس ببعيد عن هذا نجد أيضا الشاعر خليل مطران " الذي أصدر ديوانه الأول سنة 1908 فجاء يحمل محاولاته الجديدة في الشعر كما يحمل بيانه الموجز حول التجديد وأسلوبه فيه"².

ويحدّثنا شوقي ضيف عن هذه التجربة بما يفيد سبق مطران إلى كثير من القيم التجديدية التي تبلور بعضها فيما بعد عند جماعة الديوان، وجماعة أبولو، إلّا أنّها في الحقيقة كانت تمهيدا وأثرا من آثار فعل المثاقفة الذي ما زال لم يتعمق بعد، يقول:

"وكان من أهمّ ما اتجه إليه في تجديده أن يعبرّ تعبيرا مستقيما عن أحاسيسه غير متكلّف لتشبيهات القدماء واستعاراتهم على نحو ما يفسح شوقي، وبذلك أحلّ الشعور الدقيق محلّ الخيال، وأعطى لشعره فسحة واسعة من الابتكار في المعاني والأفكار...

وتبع ذلك أنّ القصيدة عنده أصبحت تعبيرا نفسيا متكاملا، وبعبارة أخرى أصبحت عملا ذاتيا تامّا، فتجلّت فيها الوحدة الفنية، وأصبحت في مجموعها تعالج موضوعا واحدا، إذ لم يعد يسلك إلى موضوعاته الأدبية بمقدّمات القدماء، ولم يعد ينهج نهجهم في بعثرة موضوعات مختلفة في القصيدة الواحدة، بل القصيدة تقف عند تجربة نفسية خاصّة، والشاعر يصوغها في أبيات متعاقبة، كلّ بيت فيها جزء من التجربة... ومطران إنّما يستمدّ

1 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 37 وما بعدها

2 ينظر: فؤاد القرقروري، أهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص: 31

في ذلك من نموذج القصيدة الغنائية عند الغربيين إذ تصل بين الأبيات فيها وحدة عضوية تامة¹.

إذن كان النقد في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين يحمل من إرهابات، وملامح التجديد ما مهد لحركة جماعة الديوان التي تزعمت التجديد في النقد كجماعة أدبية لها برنامجها وأهدافها، وظلت تدعو إليه ملحة على ضرورة الأخذ به، كما تصدّت لأتباع التقليد تصارعهم وتهدم مذهبهم.

جماعة الديوان:

أ - التعريف بجماعة الديوان:

"جماعة الديوان" مصطلح لفظي يطلق على الاتجاه الأدبي الذي التزم به كل من الأدباء: عباس محمود العقاد، عبد الرحمن شكري، وعبد القادر المازني وذلك نسبة إلى كتاب "الديوان" الذي أصدره العقاد والمازني سنة 1921 إذ أن الديوان يعتبر ذا الأثر الفعال في الثقافات الناس إلى ذلك المذهب الجديد، وفي نشره بعد ذلك لما ثار حوله من ضجة كان من أهم دوافعها إجلال الناس لشوقي فإذا بالديوان يحطه معلنا ذلك في غير مبالاة واكتراث، ومعتزما أيضا تحطيم أمثال شوقي ممن اعتبرهم أصناما طالت عبادة الناس لهم...

ونلاحظ هنا أن هذا المصطلح الشائع يشمل في الاستعمال عبد الرحمن شكري على الرغم من أن شكري لم يكن له نصيب في تأليف هذا الكتاب، بل كل ما له أو بمعنى أصح كل ما عليه حملة نارية حملها المازني عليه وسمّاه صنم الألاعيب واتهمه بالجنون وحاول تحطيمه مع بقية الأصنام التي كان المؤلفان يريان تحطيمها ليتفرغا بعد عملية الهدم والتحطيم لعملية البناء².

ولكننا عندما نجري على الاستعمال الشائع لمصطلح جماعة الديوان، فإننا نجعله يتسع ليشمل عبد الرحمن شكري إلى جانب إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد. ذلك أنه واحد من أعضاء هذه الجماعة المجددة التي يمكن أن نعتبر الديوان عنوانا على اتجاهها، يحمل الكثير من مبادئها وأهدافها، وبالرغم من عدم اشتراكه في تأليفه فإنه يحمل وجهة نظره في الأدب والنقد، ويؤكد هذا العقاد قائلا:

1 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 125

2 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 52

"إنّ هناك مسائل كثيرة تتفق عليها آراؤنا في الأدب ومذاهب الثقافة العامّة نحن والزميلان المازنيّ وشكري سواء في مقالات الصّحف والمجلّات أو فصول الكتب والمصنّفات، ولا غرابة في هذا الاتفاق مع العلم باشتراكنا في دعوة واحدة، وإطلاعنا على مراجع واحدة وتبادلنا الأحاديث سنوات طوالاً في مختلف الشؤون وعوارض الأخبار والأفكار"¹.

وقد بيّن العقاد في مقدّمة "الديوان" بعضاً من أصول هذه الدعوة ومبادئها، ومنها:
- الرقي بالأدب، يقول: "وقد تجددت دواعي للكتابة في أصوله وفنونه - أي الأدب - أخصّها الأمل في تقدّمه"².

- الدعوة إلى شعر وجداني يصوّر خطرات النّفس الإنسانية، ومتحرّر من الصور التقليدية، كما يعتمد على الثقافة العالمية الواسعة لإثراء التجربة الشعرية، يقول: "وأقرب ما يميّز به مذهبنا أنّه مذهب إنسانيّ مصريّ عربيّ: إنسانيّ لأنّه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوّهة ولأنّه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامّة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة"³.

- القضاء على التقليد، وتحطيم أعلامه من الشعراء والكتاب ممّن طالت عبادتهم ولم يبق مسوغ لبقائهم وتصدّره الساحة الأدبية، يقول: "وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدّل، وقضى أن تحطّم كلّ عقيدة أصناماً عبت قبلها، وربّما كان نقد ما ليس صحيحاً أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح، وتعريفه في جميع حالاته، فلهذا اخترنا تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة"⁴.

ومصطلح "جماعة" أولى في الاستعمال من مصطلح آخر كـ "مدرسة" مثلاً، ذلك أنّ لفظ "جماعة" يقتضي الاجتماع، ولا يقتضي التجانس أو التماثل أو التوحّد، وهذا ما ينطبق من وجهة نظري على جماعة الديوان إذ أنّها مجتمعة ضمن إطار عامّ وهو المدرسة الرومانسية أو الاتجاه الوجداني، ورغم التقارب في المرجعية والأهداف إلّا أنّ المتعمّق في

1 سعاد محمد جعفر، المرجع السابق، ص: 53

2 العقاد، الديوان في الأدب والنقد، دار الشّعب، القاهرة، ط4، 1996 ص: 3

3 نفسه، ص: 4

4 نفسه، والصفحة نفسها.

آراء الجماعة النقدية ونتائجهم الأدبية يلحظ جوانب اختلاف واضحة بينهم، تعود في أكثرها إلى طبيعتهم الشخصية، وقدرتهم على استيعاب الثقافة التي تشبعوا بها.

ب - ثقافة جماعة الديوان:

إذا أقررنا بأن ملامح التجديد قد بدأت مع الجيل السابق لجماعة الديوان، من أمثال مطران والريحاني، فإنه جيل عرف بثقافته الفرنسية، أمّا أعضاء جماعة الديوان فقد كانت ثقافتهم ثقافة إنجليزية ومن خلالها اتصلوا بالثقافات العالمية الأخرى التي تترجم إلى الإنجليزية، يقول عبد المنعم خفاجي: " إنَّ ثقافة مدرسة شعراء الديوان كانت تتناول كلّ الثقافات العالمية عن طريق الأدب الإنجليزي، وإنَّها استفادت من النقد الإنجليزي فوق استفادتها من الشعر وكلّ فنون الأدب الأخرى، وإنَّها اتخذت هازلت إماما لها في النقد، وكان مرجعها الأوّل مجموعة (الكنز الذهبي) من عهد شكسبير إلى نهاية القرن التاسع عشر"¹.

ورغم ذلك فقد كانت قراءاتهم متنوعة لم تنحصر ضمن اتجاه واحد، فقد كانوا يتصلون بكلّ ما هو جديد في أوروبا من آداب ومذاهب فنية مستجدة عن طريق الكتب والمجلات الصادرة باللغة الإنجليزية، وهذا التقارب في المرجعية الثقافية كان أهمّ عوامل توطيد العلاقة بين أعضاء جماعة الديوان وتقريب وجهات نظرهم، يقول فؤاد قرقروري: " فقد عرف العقاد شكرا والمازني خلال العقد الثاني من هذا القرن في القاهرة فوجد بينه وبينهما تجانسا في الثقافة، فزادهم متنوع، بل هو مزيج من مذاهب الأدب التي كانت سائدة في الأدب الغربي من رومانسية ورمزية وفنيّة وسريالية، فهم لم يتأثروا بمذهب معيّن ولم يصدرُوا عن فلسفة موحّدة.. وإنّما اجتمعوا على هذه الثقافة المتنوعة يقرأون في شعر (بيرون) و (شيلي) و شعراء البحيرة وشكسبير، وفي نقد الأدب وتاريخ الأدب (هازليت) ويطالعون في الأدب العربي (الشريف الرضيّ) و (ابن الروميّ) و (المتنبّي) و (الجاحظ) و (الجرجانيّ)"².

والحقيقة أنّ هذه الثقافة الخاصة لجماعة الديوان قد ميّزتهم عن جيل الإحياء الذي لم يعرف مثل هذا الثراء الثقافي والانفتاح المتميّز، كما تميّز عن الجيل الذي بدت عليه ملامح التجديد قبلهم، إذ كانت مرجعيته تعود إلى الثقافة الفرنسية، يقول شوقي ضيف في معرض

1 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2 ص: 6 و 7

2 فؤاد القرقروري، أهمّ مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها، ص: 69

حديثه عن جيل الأدباء والنقاد الذي جاء بعد مدرسة الإحياء وقد خصّص له فصلاً بعنوان: جيل جديد: "وكان هذا الجيل.. لا يستمدّ من الآداب الفرنسية شأن الجيل السابق، وإنّما يستمدّ أولاً من الآداب الإنجليزية وشعرها الغنائي، ولم يكن يسعى إلى تقليد هذا الشعر والضرب على أنماطه طبق الأصل، إنّما كان يستوحى هذا النّش الجديد، ويستلهمها، ويتصل بأصحابها اتصالاً غير منقطع.

ورؤاد هذا الجيل هم: عبد الرحمن شكري ثم المازني والعقاد، وقد تخرّج الأولان في مدرسة المعلمين العليا، ولم يتخرّج العقاد في مدرسة المعلمين ولكنه حقّق لنفسه تنقيفاً أصيلاً باللغة الإنجليزية وما أنتجته قرائح الشعراء والنقاد فيها، ولم يلبث الثلاثة أن ألفوا مدرسة شعرية رائعة بثّت روحاً جديدة في شعرنا الغنائي ودفعته قدماً نحو تطوّر واسع¹.

وأثبتت ثقافة جماعة الديوان الإنجليزية لا يقتضي انفصالهم عن جذورهم التراثية إذ أنّهم وجدوا في الشعرية العباسية ما يناسب توجههم الوجداني والتجديدي خاصة عند ابن الرومي والشريف الرضي.. يقول شوقي ضيف بهذا الصدد: "على أنّه ينبغي أن نعود فنلاحظ بجانب هذه الإحياءات والإلهامات الغربية في شعر هذه المدرسة إحياءات وإلهامات كثيرة من شعرنا القديم، فإنّ هذه المدرسة لم تتفصل انفصلاً تاماً عن نماذج الشعر العربي، وإن كانت كتاباتها النقدية في شعراء الإحياء توهم ذلك، والحقيقة أنّها كانت تتصل بروائع شعرنا السابقة التي تقرب من ذوقها، ممّا قرأته عند ابن الرومي والمتنبي والشريف الرضي وأبي العلاء، وقد كتب المازني فصولاً طريفة عن ابن الرومي وأشاد بشعره إشادة واسعة، وأفرد له العقاد كتاباً، وكتب مراراً عن المتنبي وأبي العلاء المعري².

والخلاصة أنّ جماعة الديوان قد امتلكت ثقافة أدبية ونقدية واسعة، جمعت بين التراث الأصل المتميّز بصفائه وصدق من خلال الاتصال بنماذج المتميزة قراءة ودراسة، وبين الثقافة الأدبية والنقدية الإنجليزية وما استوعبته من آداب العالم الأخرى، وهي بحق ثقافة جيل جديد مؤهل لريادة التجديد والاضطلاع بأعبائه ومواجهة خصومه.

1 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 58 و 59

2 نفسه، ص: 69

ج - التجربة النقدية عند جماعة الديوان:

إذا نظرنا إلى تراث جماعة الديوان بصفة عامّة وجدناه غزيرا ومتنوعا في مضامينه وأشكاله، لكن الذي يهمننا من ذلك التراث في هذه الدراسة هو ما أنجزته هذه الجماعة من جهد في مجال النّقد، غير أنّ العقبة التي يمكن أن تؤثر على الاستقصاء الشّامل لذلك المنجز النقديّ هي تفرّق وتناثر ذلك المجهود، فجماعة الديوان لم يكونوا فقط يصبّون نقدهم في كتب خاصّة بل كانوا أيضا يكتبون مقالات في النقد متخذين الصحف والمجالات منبرا لنشرها، وقد جمعوا كثيرا من تلك المقالات في مؤلفات، ولكن بقي منها الكثير لم ينشر ولم يطبع في كتب ربّما إلى اليوم، ولكن لحسن الحظّ هناك كثير من الدراسات التي تحدّثت عن هذه التجربة النقدية التي خاضها أفراد جماعة الديوان خاصّة في الفترة الأولى من ظهورهم، ونحن نتناول هذه التجربة هنا مختصرة - ولا شكّ - قصد تحديد مجال دراستنا المصطلحية في مجهود هذه الجماعة والذي طالما وسم بأنه تجديديّ، وأرى أن أبدأ الحديث عن تجربة جماعة الديوان النّقدية بتجربة عبد الرحمن شكري، ذلك لأنّي وجدت في كثير من الدراسات إشارات واضحة أحيانا وضمنية أحيانا أخرى تقرّ بالريادة لعبد الرحمن شكريّ، ومن ذلك محمّد مندور في كتابه: (النقد والنّقاد المعاصرون) وعبد المنعم خفاجي في كتابه: (دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه) وكذلك شوقي ضيف في كتابه: (الأدب العربيّ المعاصر في مصر) وغير هذا كثير.. كما لا ننسى اعتراف المازنيّ الصريح بأستاذية شكري له وذلك بعد ما وقع بينهما من خصومة: "وتوثقت الصلة بيني وبين شكري فصار أستاذاً وهو زميلي، وكان لي قدر يسير من الاطلاع على الأدب العربيّ، ولكنّه كان ينقصني التوجيه، فتولاه شكري فعكفت على الدّرس...¹"، وإن لم يعترف العقّاد بهذه الأستاذية لكن أثر شكري فيه موجود، بل إنّ شكريا جمع في شخصه ما تقرّد به المازنيّ والعقّاد، وأخذ كلّ منهما من هذا الأستاذ ما يناسب طبيعته كما يرى ذلك محمد مندور².

ومن الشائع في الأوساط الأدبية هو إنتاج شكري في مجال الإبداع خاصّة الشعر ممثّلا في دواوينه السبعة التي نشرها في حياته، وديوانه الثامن الذي جمع بعد وفاته من

1 ينظر: فاروق شوشة، (عبد الرحمن شكري شاعر النّفس الإنسانية) مقدّمة ديوان عبد الرحمن شكري، جمع وتحقيق:

يوسف نقولا، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998، ص: د

2 محمد مندور، النّقد والنّقاد المعاصرون، ص: 47

الصحف والمجلات وطبعت جميعا في ديوان واحد هو ديوان: عبد الرحمن شكري، أما إنجازه في مجال النقد فلم يحظ بنفس شهرة إبداعه الشعري، ذلك " لأن أكثر آثار شكري النقدية كانت متفرقة في الصحف والمجلات ولم يتح له أن يلّم بها على وجه شامل، ومن هذه الآثار ما كتبه شكري عن الشعر العربي بمجلات: المقتطف، والرسالة، والثقافة.. حين تحدّث عن أمراء الشعر في العصر العباسي من أمثال أبي تمام وابن الرومي، وأبي نواس، والبحريري وأبي العلاء ومهيار والشريف الرضي، ثم عن النسيب والرثاء والفكاهة في الشعر العربي، إذ كتب في هذا المجال فصولا شافية، إذا قلّت صفحاتها فقد كثرت أفكارها، وتعدّدت مزاياها...¹.

وقد جمع رجب البيومي مثل هذه الآثار في كتاب (دراسات في الشعر العربي) لعبد الرحمن شكري صدر سنة 1994 عن الدار المصرية اللبنانية. ويمكن أن نلخص تجربة شكري النقدية في قسمين هامّين، الأول منهما يتعلّق بمقدّمات دواوينه بدءا من الديوان الثالث إلى غاية ديوانه السابع وقد تناول فيها الشعر ومذاهبه، كما كتب كلاما مسهبا عن العاطفة في الشعر، وكذلك الخيال والوحدة العضوية... والثاني يتعلّق بمقالاته الكثيرة التي نشرت في الصحف ومنها ما هو مجموع في كتب مثل: الثمرات، ودراسات في الشعر العربي، يقول محمد مندور: " وبفضل هذا المذهب الذي حقّقه شكري فعلا في الدواوين السبعة التي نشرها في الفترة التي تقع بين سنة 1909 وسنة 1918 يحقّ لشكري أن يحتلّ مكانة بين نقّاد الأدب أيضا وموجهيه، كما يجب علينا أن نحاول إيضاح خصائص هذا المذهب الجديد في شعره، وإن كنّا لحسن الحظّ نستطيع أن نعثر في مقدّمات دواوينه، وفي بعض كتبه النثرية، وبخاصّة في كتاب (الثمرات) الذي طبع بالإسكندرية.. في ثمانين صفحة من القطع المتوسط، ثمّ في عدد من المقالات والبحوث التي نشرها في عدد من الصحف والمجلات مثل: البيان، المقتطف، وأبوللو.. وغيرها، تستطيع أن تعثر في كلّ هذا على المذهب الجديد بل وعلى جوهره...².

1 عبد الرحمن شكري، دراسات في الشعر العربي (مقدمة محمد رجب البيومي بعنوان: النقد التطبيقي عند عبد الرحمن

شكري) ج 1: محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1994 ص: 11 و12

2 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص: 45

وهذا ممّا يجعل شكّري رائداً في نقدنا العربيّ الحديث لأنّه " من أوائل من مهّد لمذاهب النقد الحديثة في الأدب العربيّ، وسار على المذهب النّفسيّ، وطبّقه في دراساته للشعراء القدامى والمعاصرين"¹.

ومن القضايا التي تناولها شكّري في تجربته النّقديّة موضوع السرقات الأدبية فقد "كتب عام 1916 في الجزء الخامس من ديوانه ينقد المازني ويعيب عليه سرقاته الشعرية من الشعر الغربيّ، وتبادلاً النّقد على صفحات جريدة النّظام، ونقد شكّري المازني والعقاد على صفحات عكاظ في مقالات نشرها عام 1919 و 1920"²، وقد كان نقد شكّري "نقداً شديداً للمازني، لأنّه يهجم على الشعراء الغربيين ويقتبس من روائعهم ويختلس دون أن يصرّح بذلك، ونصّ على مجموعة من اقتباساته واختلاساته..."³.

وقد جمع شكّري في تجربته النّقديّة بين التنظير والتطبيق فهو تارة يعرّف الشعر من وجهة نظره الوجدانية، ويشرح أسسه كالعاطفة والخيال، وتارة أخرى يحدثنا عن صفات الشاعر الكبير وحظّه من الخيال والتشبيه والعاطفة، أمّا نقده التطبيقي فيحدثنا عنه محمّد رجب البيوميّ قائلاً: " النّقد التطبيقيّ الذي قام به شكّري حين تحدّث عن أعلام الشعر في الأدب العربيّ يصرّو اتجاهه النّقديّ تمام التصوير، فكلّ ما قرّره من القواعد الأدبية كان رائده في الحكم على الآثار الشعرية هبوطاً وارتفاعاً، ومقالاته النّقديّة التطبيقية تكفي وحدها لتكوين فكرة صائبة عن رسالة الشعر في الحياة، وعن بلاغة الصّدق حين يخلص الشاعر في تعبيره عن حقائق النّفس، وعن صحّة الخيال حين يسير في منحاه السليم، وفساده حين يكون تلفيقاً وافتعالاً..."⁴.

وللعقاد شهادة لمقدرة شكّري النّقديّة فيقول: " وقد كان مع سعة اطلاعه، صادق الملاحظة، نافذ الفطنة حسن التخيّل، سريع التمييز بين أنواع الكلام فلا جرم أن تهيّأت له ملكة النّقد على أوفاهها، لأنّه يطّلع على الكثير، ويميّز ما يستحسنه وما ياباه، فلا يكلفه نقد

1 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، ص: 20

2 نفسه، ص: 19

3 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 67

4 نفسه، ص: 15

الأدب غير نظرة في الصفحة أو الصفحات يلقي بعده الكتاب، وقد وزنه وزنا لا يتأتى لغيره في الجلسات الطوال¹.

غير أنه من الجدير بالتنويه أنّ تجربة شكري في النقد لم تتوقّف عند ما هو مكتوب فحسب بل إنّ هناك كثيرا من النّقد الذي ألقاه شكري مشافهة على مسامع تلامذته وجلسائه، يقول مندور: " وإذا كان عبد الرحمن شكري قد خَلَف في الشعر تراثا أكبر ممّا خَلَف في النّقد فزملاؤه ومعاصروه يحدّثوننا بأنّ شكري قد كان له في التوجيه والنّقد الشفوي ما لو دوّن لكونه تراثا ضخما..."².

إنّ تجربة شكري النّقدية لا تقلّ أهميّة عن نتاجه الشعري، بل هي تتماهى معه من حيث هي تنظير ودعوة ومن حيث هو تطبيق لتلك النّظرية واستجابة للدعوة، لقد كان شكري في تجربته يرسم معالم شعريّة جديدة تلحّ عليها روح العصر، ويقوّض معالم شعريّة أسرفت في التقليد حتى أنّها لم تعد تصلح لأهل عصرها ولم يعودوا يصلحون لها على حدّ تعبير المازني، وقد خاض شكري هذه التجربة بمؤهلات فطرية، وثقافة واسعة امتدّت بأصولها إلى الثقافة العربية خاصّة تلك المتعلّقة بشعريّة العصر العبّاسيّ، كما تعضد هذه الثقافة العربيّة الواسعة ثقافة غربية واسعة أيضا خاصّة الإنجليزيّة منها، وبوجه أخصّ الرومانسية.

أمّا العقاد فقد تميّز بغزارة إنتاجه وتنوّعه الشديد فقد ربت مؤلفاته عن السّبعين كتابا ما بين إبداع ونقد ودراسة وفكر وسيرة وغيرها، هذا فضلا عن مقالات كثيرة متناثرة في الصحف والمجلّات ربّما لم يجمع كثير منها في كتب ويطبع، ولم تتوقّف حماسة العقاد للكتابة حتى وفاته وقد امتدّ به العمر أكثر من صاحبيه، بيد أنّ الذي يهمّنا في هذه الدراسة من إنتاجه الوفير ما ألّفه في مجال النّقد والذي يعدّ غزيرا أيضا، وقد أشار محمد مندور³ إلى كتاب قيّم تناول تجربة العقاد النّقدية هو كتاب: (فصول من النّقد عند العقاد) للأستاذ محمّد خليفة التونسي، جمع فيه طائفة كبيرة ممّا كتبه العقاد في النّقد استمدّها من كتاب الديوان ومن نقده لمسرحية (قمبيز) لشوقي ومن مقدّمات الدواوين وخواتيمها وكذلك " من كتبه التي تتضمّن مجموعات من المقالات مثل: خلاصة اليومية والشذور والفصول ومطالعات في الكتب والحياة ومراجعات في الآداب والفنون وساعات بين الكتب وشعراء

1 ينظر: فاروق شوشة، مقدّمة ديوان عبد الرحمن شكري، ص: د

2 محمد مندور، النّقد والنقاد المعاصرون، ص: 42

3 نفسه، ص: 65

مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي وعلى الأثير ويسألونك وبين الكتب والناس وبعضها الآخر اختاره من بين مئات المقالات التي كتبها الأستاذ العقّاد في الصحف والمجّلات ولم يجمع حتّى اليوم في كتب¹.

ويحدّثنا شوقي ضيف أيضا عن تجربة العقّاد النقدية بدءا من كتابة مقدّمات الدواوين فيقول: "أخذ (العقّاد والمازني) يكتبان في المذهب الجديد ويقارنان بينه وبين مذهب البارودي وتلاميذه، وأخذا يحملان على هذا المذهب الذي يحافظ على إطار الشعر العربي القديم حملات شعواء، على حين يمجّدان مذهبهما تمجيدا حارّا، وخير ما يصرّ هذا التمجيد مقدّمة العقّاد للجزء الثّاني من ديوان شكري الذي نشره في سنة 1913...

ولم يلبث المازني أن أخرج الجزء الأول من ديوانه وقدم له العقّاد فصرّ طريقتهما الجديدة، وكيف أنّها تقوم على وصف آلام الإنسانية والتعبير عن أاناتها وأحزانها، حتّى ليصبح الشّعر زفرات وعبرات، ووقف وقفة طويلة عند فكرة التجديد في القوافي، وأطال القول فيمن ينزعون منزع القدماء...².

ونلتقي بالعقاد بعد هذا في التجربة المهمّة والتي منها استمدّت هذه الجماعة اسمها، ونعني بذلك كتاب (الديوان في النّقد والأدب) ويضيف شوقي ضيف عن هذه التجربة قائلاً: "غير أنّنا لا نتقدّم إلى سنة 1921 حتّى ينشر العقّاد والمازني معا كتابا سميّاه (الديوان) وفيه يعقد العقّاد فصولا طويلة في نقد شوقي.. والعقاد إنّما يصرّ في ذلك رأيّه ورأي مدرسته في الشّعر.. ثمّ تعقّب شوقي بنقد تطبيقيّ لمجموعة من قصائده، انتخب أكثرها من باب الرّثاء، وهو باب تقليديّ وشوقي لا يرتفع فيه.. فقد لاحظ على (مرثيته لمصطفى كامل) أنّها تمتاز بأوصاف أربعة معيبة هي: التفكّك والإحالة والتقليد والولع بالأعراض دون الجواهر...³.

ويحدّثنا عبد المنعم خفاجي عن أثر كتاب (الديوان) عصر صدره: "وقد أحدث هذا الكتاب الصغير ضجّة كبيرة في الجو الأدبي والشعريّ في مصر والعالم العربيّ، وكان له تأثيره على شوقي والمنفلوطي، وغير من نظرية عمود الشعر القديمة...⁴.

1 محمد مندور، المرجع السابق، ص: 66

2 شوقي ضيف، الأدب العربيّ المعاصر في مصر، ص: 62

3 نفسه، ص: 64، 65، 66

4 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه ج2، ص: 6

للإشارة فإنّ كتاب الديوان كان ينوي صاحبه إخراجَه في عشرة أجزاء¹، بيد أن أولاً في هدم التقليد من خلال تحطيم أصنامِه، ثمّ الشروع في عملية البناء أي تأسيس النموذج الجديد للشعرية العربية، غير أنّه لم يصدر إلّا في جزئين، ورغم أنّ الجماعة انتسبت إليه في تسميتها إلّا أنّ كثيراً من الدارسين يرون أنّ هذا الكتاب هو بداية انفراط عقد الجماعة مشيرين بذلك إلى ما ورد فيه من نقد قاس وجّهه المازني إلى شكري في فصل بعنوان: صنم الألاعيب...

وعمّا اتسمت به هذه التجربة النقدية عند العقّاد بصفة عامّة، يقول محمد مندور: "فكتاباته في (الديوان) يكاد ينعقد الرأي بين الباحثين والمتقنين على أنّها كثيراً ما تسرف في العنف الذي يلونه إحساس العقّاد الشخصي، ومقدمات دواوينه وشعره النقدي لا تخلو هي الأخرى من التعسّف في الدفاع عن اتجاهه الأدبيّ وفلسفته العامّة في الحياة والأدب، وليس كذلك مقالاته وشذوره التي ينطلق فيها أحياناً كثيرة إلى جلاء كثير من القضايا الثقافية والأدبية العامّة جلاء هادئاً مستقيماً مع المحافظة على حرارة الطبع التي تميّز بها دائماً شخصية العقّاد"².

كما أنّنا لا ننسى ما كتبه العقّاد في مقالات كثيرة متفرّقة عن شكسبير وابن الرّومي ودراسته النفسية عن أبي نواس، ولكنّها أقرب إلى الدراسات الجمالية من طبيعة ذلك النّقد الذي يصوّر في حرارة معركة العقّاد مع الاتجاه التقليديّ، وهو نقد يقوم على أساس الدعوة إلى المذهب الجديد وهو الاتجاه الوجدانيّ، ويعلن الحرب على الاتجاه التقليديّ لما فيه من محاكاة فارغة لا إبداع فيها مهاجماً شعر المناسبات، ومنقداً غياب ملامح الفردانية في ذلك النموذج المحافظ، وعلى أنقاضه يؤسّس العقّاد نموذج الشعرية الجديد...

وتجربة العقّاد كتجربة شكري بصفة عامّة جمعت بين التنظير والتطبيق، وبذلك الثقافة الواسعة الجامعة بين الأصول العربية والغربية اقتحم العقّاد تجربته النّقدية، وفي التفاصيل هناك تمايز بين الرّجلين، وفي خطاب العقّاد قسوة وعنف إلى حدود بعيدة خاصّة عند تناول شعرية أحمد شوقي.

1 ينظر : العقّاد، الديوان في الأدب والنقد، ص: 3

2 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص: 71

وفي نفس السياق يسير المازني كاتباً وناقداً يدعو إلى مذهب صاحبيه في التجديد محاولاً مثلهما هدم الاتجاه التقليدي، ونميّز في تجربة المازني عموماً بين مرحلتين: المرحلة الأولى من حياته: وهي مرحلة العنفوان والتي كتب فيها الشعر والنقد وقد تميّزت بالعنف والجديّة...

والمرحلة الثانية: وهي مرحلة الهدوء والسخرية، ترك فيها كتابة الشعر والنقد، وركّز فيها على المقالة والقصة، مع بعض الدراسات الجمالية...

وفي مرحلة المازني الأولى نتوقف في تجربته النقدية عند محطات مهمة هي:

- محاولة بلورة نظرية:

وتحدّث هنا عن " كتيب نشره المازني في سنة 1915 باسم (الشعر: غاياته ووسائله) على ورق جرائد في أربع وأربعين صفحة من القطع الكبير، وفيه يبسط نظرية في الشعر تجمع بين رومانسية المضمون، ورمزية التعبير، وهي النظرية التي نادت بها جماعة التجديد كلّها في خطوطها العريضة، إذا أردنا أن نلخصها في اصطلاحات مذهبية، فهو يؤكّد أنّ الشعر ليس تصويراً وأنّ مجاله هو العواطف وأنّ اللغة قاصرة بحيث يصبح لزاماً على الشاعر أن يلجأ إلى الرّمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية.

وللمازني هنا فضل محاولة بلورة هذه النظرية منذ وقت مبكر في بحث مطّرد متماسك...

وعصارة هذا الكتاب هي أنّ الهدف الأول والأسمى في التجديد الذي كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو: الصدق في الإحساس والصدق في التعبير¹.

- بين التقليد والتجديد:

" وإلى السنة نفسها أي سنة 1915 يرجع كتيب آخر نشره المازني بعنوان (شعر حافظ) وقد ضمّنه مقالات عدّة في نقده، نشر بعضها في مجلة (عكاظ)².

ويقع هذا الكتيب في ستين صفحة من القطع الكبير استهلّه المازني بمقدّمة قارن فيها بين حافظ وشكري " ثمّ يمضي في هذه الموازنة خلال ثلاث مقالات يورد فيها أبياتاً لشكري وأخرى لحافظ في معان وأغراض متقاربة مفضّلاً شكري على حافظ، حتى إذا فرغ من هذه

1 محمّد مندور، المرجع السابق، ص: 130

2 نفسه، ص: 131

الموازنة التي تسقط فيها مواضع ضعف حافظ وتبريز شكري ممّا دفع بعض القراء فيما يظهر إلى اتهامه بأنّه يغفل دائما جيّد حافظ ليستشهد برديئه، أخذ يتهم حافظا بأنّ جيّد مسروق من القدماء، وبالفعل كتب عدّة مقالات فيما سمّاه (سرقات حافظ) وهي سرقات مدعاة، تعسف المازني في معظمها تعسفا ظاهرا...¹.

وممّا يشيد به محمد مندور في نقد المازني التطبيقي هو معالجته لبعض أبيات حافظ ونقده للغة ومعانيها، يقول في ذلك: " وأمّا الذي يستحقّ النّظر والإفادة منه في هذا الكتيب فهو المقالات الأخيرة التي تناول فيها المازني بعض أبيات وقصائد حافظ بالنّقد التطبيقيّ والتفصيليّ، مثل: نقده لقصيدة حافظ في زلزال مسينا حيث يلتقط عدّة أخطاء في الذّوق الإنسانيّ الشعري لحافظ بل في اللغة ذاتها...²."

ثمّ يضيف مندور معلقا على مجهود المازني: " في رأينا أنّ الكثير من ملاحظات المازني الجزئية في هذه المقالات الأخيرة من الكتيب يستحقّ الاعتماد كما أنّه ممّا يشهد للمازني بالفطنة وسلامة الذّوق وسعة المعرفة بالشعر جيّد ورديئه، وبذلك نخلص إلى أنّ هذا النقد لا يمكن اعتباره كلّ هراء كما زعم المازني وإن يكن العنف والتحامل والإسراف واضحة في الكثير من أجزائه"³.

- المازني في كتاب الديوان:

ونلاحظ في الجزء الثّاني من (الديوان) تفرغ المازني لتحطيم الكاتب مصطفى المنفلوطي كما حاول زميله العقاد تحطيم الشاعر أحمد شوقي، فتحدّث عن أدب الضّعف والنّعومة والأنوثة حديثا عامّا، ثمّ انتقل إلى نقد تطبيقيّ (للعبرات) وبخاصّة لقصة (اليتيم) التي ألفها المنفلوطي ونشرها في هذا الكتاب، وانتهى أخيرا إلى الحديث عن أسلوب المنفلوطي، يقول عنه محمد مندور: " وهو خير أجزاء هذا النّقد، لأنّ المازني قد لجأ فيه إلى نقد تطبيقي دقيق، كما استند إلى بعض الأصول الأدبية واللغوية الثّابتة، ولذلك نراه الجزء الذي يستحقّ النّظر"⁴.

1 مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص: 134 و 135

2 نفسه، ص: 135

3 نفسه، ص: 136

4 نفسه، ص: 139

أما في الفترة الثانية من حياة المازني فيقول عنها مندور: " فترة دراسات جمالية وأدبية أكثر منها فترة معارك نقدية أو نقد توجيهي بالمعنى الدقيق لهذه الألفاظ، فقد راجعنا معظم ما كتبه من مقالات نقدية في تلك الفترة فوجدناها أبعد ما تكون عن روح الشدة التي تميز بها نقده في المرحلة الأولى، بل أبعد ما تكون عن روح الجد...¹."

هذه إذن تجربة المازني النقدية، لم يخرج في إطارها العام عن مذمار زميليه شكري والعقاد، وبنفس المرجعيات أيضا، فقد بدا باحثا منظرا، ومطبعا ماهرا في بعض المحطات، بيد أن خطابه النقدي كان الأعنف والأقسى إلى حد الخروج عن مجال النقد إلى التحامل والانتقام الشخصي، وإلى حد الندم عن هذا النقد في المرحلة الأخيرة من حياته الأدبية، ورغم ذلك فقد حوت تجربته بحثا مهمة في تاريخ حركة النقد الأدبي الحديث.

لقد ترك جماعة الديوان تراثا مهما في النقد تمظهر في كتب خاصة ومقدمات بعض الدواوين وفي مقالات متناثرة في الصحف والمجلات، جمع بعضها في كتب وطبع ونشر، وبقي منها ما لم يحظ بذلك، وقد جمع هذا المجهود النقدي بين التنظير والتطبيق، قائما في عمومته على أساسين هما : أولا: تقويض شعرية سائدة ممثلة في شوقي وحافظ ومن انتهج سيرتهما من مدرسة الإحياء والتقليد، وثانيا: تأسيس شعرية جديدة جمعت في أصولها بين الثقافة العربية القديمة، والثقافة الغربية من أجل نص يستجيب لروح عصره وتطلعات جيله... وقد انطلقت هذه المسيرة النقدية قوية العنفوان لم تخل من تحامل وتعسف خاصة عند المازني والعقاد، وكانت أكثر هدوءا عند شكري، ولئن وصف العقاد شعر شكري بأنه "لا ينحدر انحدار السيل في شدة وصخب وانصباب، ولكنه ينبسط انبساط البحر في عمق وسعة وسكون"² فنقده كذلك.. غير أن نقد المازني والعقاد في القسم الثاني من حياتهما ابتعد عن العنف والتحامل وصار أقرب إلى الدراسات الأدبية والمباحث الجمالية...

وضمن هذه التجربة الكبيرة نلتقي بتجربة أخرى مهمة، وهي الاشتغال على المصطلح النقدي الذي هو الأداة التي يشغلها الناقد للتعبير عن مضامين فكره، وي طرح بها ما أراد من قيم، ويقارب بها النصوص الأدبية ضمن أطروحاته النقدية، لذلك نتساءل في هذه الدراسة عمّ اشتغل عليه جماعة الديوان من مصطلحات نقدية في هذه التجربة المهمة من مسيرة النقد

1 مندور، المرجع السابق، ص: 143

2 العقاد، مقدمة ديوان شكري ج2، ص: 135

العربيّ الحديث؟ وماذا قدّموا في جهودهم للمصطلح النّقديّ؟ أيّ ما التجديد وما التحوّل الذي اقترفه المصطلح على أيديهم؟ وما الخلفيات والمرجعيات التي وقفت وراء جهازهم المصطلحاتيّ؟ وما الأبعاد التي يستشرفها؟

وهذا ما سيتمّ البحث فيه في ما أقبل من هذه الدّراسة.

الفصل الأول

دلالة المصطلح في تراث جماعة الديوان النقدي

المبحث الأول: في مصطلحات التأسيس: الشعر، وظيفة
الشعر، التجربة الشعرية، اللغة الشعرية.

المبحث الثاني: مصطلحات في أصول الشعر: العاطفة،
الخيال، الشعور، الوجدان، الذوق.

المبحث الثالث: المصطلحات المتعلقة بالمقاييس النقدية:
الصدق، العمق، الطبع، الصنعة.

المبحث الرابع: المصطلحات المتعلقة ببناء القصيدة: الوحدة
العضوية، الوزن والقافية.

المبحث الأول: في مصطلحات التأسيس:

في مفهوم الشعر - وظيفة الشعر - التجربة الشعرية - اللغة الشعرية

أشرنا فيما سبق إلى أنّ جماعة الديوان قد ظهرت في ظروف كان التقليد فيها باسطة نفوذه على الساحة الأدبية، وقد أصبح من الضرورة الملحة الانطلاق في التجديد، ولم يكن التجديد في فهم جماعة الديوان هو الانقطاع التام عن الماضي والإتيان بما لا قبل للناس به ولا عهد، وإنّما هو كما بيّن المازني ليس مفاجأة الناس بما لا صلة قري له بالماضي ولا لحمة نسب له بالحاضر، بل يحسن الشاعر أو الأديب الاستفادة ممّن سبقوه وممن عاصروه من الأدباء¹.

وعلى أساس هذه النظرة انطلقت الجماعة في تجديدها، وكان أوّل ما بادرت إليه هو إعادة تصوّرها للشعر على نحو يختلف عمّا تداوله الأقدمون من تعاريف ساذجة لا تحيط بحقيقة الشعر، وبات المقلّدون يردّدونها وراءهم، الأمر الذي جعل إنتاجاتهم على ذلك النحو من القصور في مشايعة روح العصر الذي ينبغي أن يعيشه، وقد قال المازني: " لقد كتب نقّاد العرب في الشعر على قدر ما وصل إليه علمهم، ولكنهم لم يجيئوا بشيء يصلح أن يتخذ دليلا على إدراكهم لحقيقته، ولسنا ننكر أنّ كتاب العرب متحالفون في ذلك، ولكنّ تحالفهم دليل على نفاذ بصائرهم وبعد مطارح أذهانهم ودقّة تنقيبهم، وشدة رغبتهم في الوصول إلى حقيقة يأنس بها العقل ويرتاح إليها الفكر، كما أنّ إجماع العرب وتوافقهم دليل على تقصيرهم وتقريطهم، وأنّهم كانوا يقلّد بعضهم بعضا، إن لم يكن دليلا على ما هو أشين من ذلك وأعيب"².

وقد حاول كلّ عضو من أعضاء جماعة الديوان المساهمة في صياغة مفهوم جديد للشعر على ضوء ما انفتحوا عليه من الثقافات العالمية وعلى ضوء تجربتهم الخاصة، وذلك بالإكثار من الحديث عنه والخوض في شرح الأسس التي يجب أن يقوم عليها، وبيان مزاياه

1 ينظر: المازني، حصاد الهشيم (مهرجان القراءة للجميع - الأعمال الإبداعية -) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999

ص: 25

2 نفسه، ص: 191 و 192

وأهميته في كل مناسبة تتاح لهم، سواء في مقدمات دواوينهم أو في مقالاتهم في الأدب أو في كتبهم التي أصدروها¹.

أولاً: مصطلح: الشعر

إن المتأمل في آثار جماعة الديوان يلحظ أنهم لم يحاولوا حصر الشعر في تعريف محدّد بل تعددت أحاديثهم عنه وفي كلّ مرّة يضيئون جانباً من جوانبه المهمّة، وفيما يلي عرض لأهم ما قاله الجماعة في مصطلح الشعر لنقف على حقيقة مفهومهم له وما يشير إليه هذا المصطلح في مؤلفاتهم من دلالات.

وبما أنّ مدرسة العقاد وزميليّه مدرسة شعريّة بالأساس، لذا فقد حظي مصطلح "الشعر" بتناول واسع جدّاً في مؤلفات العقاد خاصّة في هدمه للمذهب القديم وتأسيسه للمذهب الجديد، يقول العقاد: " الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشاعر هو كلّ عارف بأساليب توليدها بهذه الوساطة، يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توّاً في نفس القارئ ما يقوم بخاطره - أي الشاعر - من الصور الذهنية..."².

فمصطلح "الشعر" عنده يشير إلى التعبير عن العاطفة ونقل تأثيرها إلى المتلقّي في قالب لفظيّ مستعينا بطاقات اللغة المختلفة، كما أنّ الشعر يختلف عن النثر في نقاط كثيرة منها: كونه يتجه إلى التأثير في العواطف ممّا يجعله غير مضطرّ للوضوح أو الترتيب المنطقيّ وهما من خصائص النثر الذي يهدف أساساً إلى الإقناع، وفي ذلك يقول العقاد:

" ولا يحتاج الأمر في الشعر إلى الجلاء والإبانة كما هو في النثر فإنّه كما تقدّم يقصد به التأثير ولا يقصد به الإقناع، والعواطف قد تتأثّر بالعبارة المفاجئة أشدّ من تأثّرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعاني الجلية، فقلّ أن ترى كبار الشعراء يتكلّفون الشرح والتفصيل فيما يريدون الإعراب عنه كما يتكلّفها المبتدئون منهم لأنّهم أخبر بوسائل التأثير وأعرف بالألفاظ التي لها وقع أبلغ من غيرها على الإحساس"³.

ويبتعد العقاد بمصطلح الشعر من حيث المفهوم عمّا شاع في نظريّة عمود الشعر من اعتماد الوزن وجزالة اللفظ وشرف المعنى وغيرها، فيقول: " فليس الشاعر من يزن التفاعيل، ذلك ناظم أو غير ناثر وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل، ذلك

1 ينظر: سعاد محمّد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 133

2 العقاد، خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص: 12

3 نفسه، ص: 13

ليس بشاعر أكثر ممّا هو كاتب أو خطيب، وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات وبعيد النظرات، ذلك رجل ثاقب الذهن، حديد الخيال. إنّما الشاعر من يشعر ويُشعر¹.

فالشعر أساسه الشّعور، والقدرة على نقل ذلك الشعور إلى المتلقي، فـ "هو ترجمان النفس والتّأقل الأمين عن لسانها.. لأنّه لا حقيقة إلّا بما ثبت في النفس واحتواه الحسّ، والشعر إذا عبّر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى إن هو إلّا وحي يوحى"².

ومنبع الشعر ومرجعه الإحساس عند العقاد: "فما ظنّك بالشعر وهو خطرات ضمائر وخوالج شعور وشجون ترجع إلى الإحساس المحض أو إلى الكلام والأنغام"³؟

ومع الإحساس يمتزج الفكر والخيال والعاطفة: "إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وأنّ الفكر والخيال والعاطفة ضروريّة كلّها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النّسب وتغاير في المقادير، فلا بدّ للفيلسوف الحقّ من نصيب من الخيال والعاطفة ولكنه أقلّ من نصيب الشّاعر، ولا بدّ للشاعر الحقّ من نصيب من الفكر، ولكنه أقلّ من نصيب الفيلسوف، فلا نعلم فيلسوفا واحدا حقيقا بهذا الاسم كان خلوا من السليقة الشّعريّة ولا شاعرا يوصف بالعظمة كان خلوا من الفكر الفلسفي، وكيف يتأتّى أن نعطلّ وظيفة الفكر في نفس إنسان كبير القلب متيقّظ الخاطر، مكتظّ بالإحساس كالشاعر العظيم"⁴، فالشاعر والفيلسوف يشتركان في حاجتهما إلى هذه الموادّ الأولى، لكن الاختلاف بينهما في نسبة ذلك الاحتياج.

وهذه المكونات الأساسية تحتاج إلى صياغة فنيّة جيّدة قادرة على التعبير عنها جميعا: "والشعر الصحيح في أوجز تعريف هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنّظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنّظرات"⁵.

ويميّز العقاد في الشعر بين نوعين هما: شعر التقليد: فهو مذموم لأنّه لا يعبر عن النفس، ولا تأثير له، "ليس لشعر التقليد فائدة قطّ، وقلّ أن يتجاوز أثره القرطاس الذي يكتب

1 العقاد، المصدر السابق، ص: 107

2 العقاد، مقدّمة ديوان شكري، ج2، ص: 127

3 العقاد، ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة الأدب والنقد3)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مج26، ط1، 1984 ص:

207

4 نفسه، ص: 322

5 نفسه، ص: 204

فيه، أو المنبر الذي يلقي عليه، وشتان بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو رقعة من طرس"¹.

والشعر المطبوع وهو الأفضل، لأنه يناجي العاطفة، ويحرك الحياة في النفس: " ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النفس أجمعها..."².

كما يميّز بين الشعر الجيد والشعر الرديء وذلك على أساس حسن التعبير الصادر عن طبع أصيل وذوق سليم أو سوء التعبير بسبب غياب الإحساس الصادق، يقول: " ولكن الأمر الذي لا خلاف فيه أنّ الشعر فيه الجيد والرديء إن لم يكن فيه القديم والجديد، فالجيد هو ما عبّرت به فأحسنّت التعبير عن نفس ملهمة وشعور حيّ وذوق قويم، والرديء هو ما أخطأت فيه التعبير أو ما عبّرت فيه عن معنى لا تحسّه أو تحسّه ولا يساوي عناء التعبير عنه"³ ويدخل العقاد في مفهوم الشعر أيضا الشعور والذوق السليم...

والخلاصة: أنّ مصطلح "الشعر" عند العقاد يشير إلى التعبير بصياغة جميلة عن العاطفة والأحاسيس الممتزجة بالخيال والفكر والذوق السليم بهدف التأثير... والعقاد في مفهوم الشعر يغيب الوزن والقافية والمحاكاة، وإن يكن عموما حسن الصياغة متضمنا لذلك، لكنّه لم يجعلها عمدة تعريفه، والعقاد متأثر في مفهومه للشعر بالنقاد الإنجليز لاسيما هازلت القائل: "إنّ الشعر في موضوعه وشكله هو المجاز أو الشعور الطبيعي ممتزجا بالعاطفة والتخيل"⁴.

ويبدأ المازني في تحديده لمفهوم "الشعر" بنقده للمفاهيم السابقة والتي شاعت بين النقاد لأنها حسب رأيه بعيدة عن حقيقة الشعر، وأنّ أمثال تلك التعريفات لا يمكن أن تُعتمد في تمييز الشعر عما سواه، فهو يقول: " ولقد نظرت فلم أجد واحدا ممّن بحثوا في الشعر جاء بتعريف فيه للنفس مقنع، إذ ليس يكفي في تعريفه مثلا أن يقال إنّ الكلام الموزون

1 العقاد، مقدّمة ديوان شكري، ج2، ص: 134

2 العقاد، نفسه، ص: 135

3 العقاد، ساعات بين الكتب، ص: 236

4 جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، 1992،

المقفى، فإنّ هذا خليق أن يدخل فيه ما ليس منه ولا قلامة ظفر، وإنّما نظر القائل إلى الشعر من جهة الوزن وحدها وأغفل ما عداها...¹.

وقد ربط المازني الشعر بالعالم الداخلي للإنسان من حيث هو تعبير عن وجدانه، بل تعبيره عن العالم الخارجي لا يكون إلّا من خلال عالمه الداخلي، لذلك يقول: " وهل الشعر إلّا مرآة القلب، وإلّا مظهر من مظاهر النفس، وإلّا صورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الدّهن، و إلّا مثال ما ظهر لعالم الحسّ وبرز لمشهد الشاعر"²؟

ولا يأتي الشعر بإملاء خارج عن ذات الشاعر، بل يجيش ويعتلج في النفس حتّى يجد له متنفّساً فيخرج شعرا شخصيا غنائيا وذلك معنى قول المازني: " وهل الشعر إلّا خاطر لا يزال يجيش في الصّدر متى يجد مخرجا ويصيب متنفّساً"³.

ويدخل المازني في مفهوم "الشعر" عناصر أخرى طالما أغفلت في تعريف الشعر، وهي: العاطفة والخيال، فهو عندما يسوّي بين التصوير والشعر يحدّد أنّ لهما نفس الغرض، والأدوات: "والتصوير فنّ ذهني كالشّعر، غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التي توجّهها العاطفة وجهتها..."⁴، ولكنّ الشعر مع ذلك يتفوّق على التصوير في كونه يستوعب أحاسيس الشّاعر وعواطفه، فهو "يستطيع مع ذلك حين يعالج وصف المناظر أن لا يقصّر عن التصوير وأن يبذّه ويفوته، ذلك أنّ المصوّر إنّما يلقي إليك المنظر مجرّدا من خوالج النّفس ومن وقعه في الصّدر.. وقد يحرك المنظر المرسوم خالجة أو عاطفة أو إحساسا في قلبك، غير أنّ المصوّر لا يسعه أن يضمّن المنظر إحساسه هو أو ينهي إليك كيف كان وقعه في نفسه كما يستطيع أن يفعل الشّاعر لأنّ الشعر بطبيعته مجاله العواطف"⁵.

ولا يكتفي المازني بأن يجعل من الشّعر تعبيرا عن الوجدان والعواطف، بل إنّ مع ذلك ينقل هذه العواطف ويولّدها في نفوس المتلقين، لذلك نجده يقرّ "ببرك" على ما يقوله في كتابه "الجليل والجميل": "إنّ من يتدبّر حسنات الشّعراء وبراعاتهم يجد أنّها لا تستولي على

1 المازني، الشعر: غاياته ووسائله، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990 ص: 36

2 نفسه، ص: 85

3 نفسه، ص: 50

4 المازني، حصاد الهشيم، ص: 133

5 نفسه، ص: 141

النفس من أجل ما تحدثه في الذهن من صور لأنها توقظ في النفس عاطفة تشبه العاطفة التي ينبّتها الشيء الذي هو موضوع الكلام، فيعلّق المازني قائلاً: " وهذا صحيح حتّى في الشعر الوصفيّ الذي هو بطبيعته وغايته ألصق بالتصوير ممّا عداه من فنون الشعر وأبوابه"¹، وأوضح من هذا قوله: " وكذلك لابدّ في الشعر من عاطفة يفضي بها إليك الشاعر ويسترجع أو يحركها في نفسك ويستثيرها، وإذا كان هذا فقد خرج من الشعر كلّ ما هو نثريّ في تأثيره، أو ما كان في جملة وتفصيله عبارة عن (قائمة) ليس فيها عاطفة ولا ممّا يوقظ عواطف القارئ ويحرك نفسه ويستقرّها"².

وليس الشعر عند المازني عاطفة محضة، بل إنّها تمتزج بالفكر ونشاط الذهن ولكن بقدر ما يحتاج إليه من ربط الإحساس، فمجاله العواطف والأحاسيس وذلك حظّه الأوفر ولكّنه لا يستغني عن الفكر، وإن كان حظّه الأقلّ منه، يقول المازنيّ: " فإنّ الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنّما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لا بدّ أن يتدفّق الجيد الرصين منه بفيض القرائح ويتحقّى بنتاج العقول وجنى الأذهان، ولكن سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزاقته، بل من أجل الإحساس الذي نبّهه، أو العاطفة التي أثارتها، فربّما كان الفكر أصلاً فروع الإحساس وثماره العواطف، وربّما كان فرعاً أصله الإحساس"³.

ونستطيع أن نقول مع المازنيّ أنّ مصطلح "الشعر" يشير إلى أنّه تعبير عن وجدان الشاعر وذاته وحياته الباطنيّة، مجاله العواطف وأداته الخيال يصدر عن نفس الشاعر وطبعه⁴.

ويعتبر شكري صاحب أول إنتاج لجماعة الديوان، وذلك بإصدار ديوانه الأول سنة 1909 وعلى غلافه هذا الشعار:

ألا يا طائر الفردوس إنّ الشعر وجدان

ف"الشعر" عند شكريّ أيضاً تعبير عن النفس وعواطفها، وهذا التعبير يشكّله الخيال والفكر والذوق السليم، وهذا معنى قوله: " فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال و الفكر

1 المازني، الشعر: غايته ووسائله، ص: 38

2 نفسه، ص: 60

3 نفسه، ص: 58

4 ينظر: عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج 2 ص: 10

إيضاحاً لكلمات النفس و تفسيرها لها. فالشعر هو كلمات العواطف و الخيال و الذوق السليم¹. ويفسّر عبد المنعم خفاجي مفهوم شكري للشعر بأنه: " وصف الحالات النفسية والإحساسات المختلفة وكلّ ما يتفاعل به العقل المفكّر مع الشعور الحيّ المثقّف"².

فشكري يدخل العواطف والخيال والذوق في مفهوم الشعر، متأثراً بتعريف هازلت القائل: "الشعر هو لغة الخيال والعواطف..."³، والعاطفة التي يقصدها شكري ليست واحدة بل هي متعدّدة ومتنوعة، فهو يقول: " والشاعر لا يعبر عن عاطفة واحدة أو نفس واحدة بل يعبر عن عواطف متغايرة، ونفوس متباينة .. يعبر عن كلّ نفس"⁴، إذن فالشاعر لا يعبر في شعره عن عواطفه الخاصة فحسب، بل تمتزج معها عواطف أخرى لذوات أخرى غير ذاته.

والشعر لا يكتفي بالتعبير عن العواطف، بل يولّدها ويثيرها في نفوس المتلقين ويجعلهم يحسّونها إحساساً عميقاً لأنّ " الشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنّهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم وعواطفه بعواطفهم"⁵.

ومن خلال ما أورده جماعة الديوان من مفاهيم حول مصطلح "الشعر" نلاحظ أنّهم قد اتفقوا على أنّ "الشعر" تعبير يرتبط بالعالم الداخليّ للشاعر، ولكنهم اختلفوا في تفسير طبيعة هذا الارتباط، ذلك أنّ المازني والعقاد يفسّران معنى " الشعر تعبير عن الوجدان" بأنّ الشاعر يعبر عن وجدانه الذاتى وحياته الخاصة، وأحاسيسه الشخصية، وأنّه حينئذ يعبر عن المجتمع باعتبار أنّ وجدانه وأحاسيسه وعواطفه لا يمكن أن تكون ذاتية خالصة في الأحوال العادية وفي غير حالات الانعزال والانطواء المرضي أو الغفلة التي لا تجعله يدرك أنّ وجدانه وأحاسيسه جزء من وجدان وأحاسيس مجتمعه متأثرة به ومؤثرة فيه وأنّ الشاعر مهما كانت أصالته إنّما يتكون من رواسب ماضيه وماضي قومه وإشعاعات حاضره وإرهاصات مستقبلهم⁶.

1 شكري، ديوان شكري، مقدمة ج 4 ، ص: 324

2 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج 2 ، ص: 12

3 يقول هازلت: " Poetry is the language of the imagination and the passions. " نقلاً عن: جيهان

السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص: 147

4 شكري، مقدمة ج 4 ، ص: 326

5 نفسه، مقدمة ج 3 ، ص: 243

6 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 136

فالشعر في نظرهما تعبير مباشر عن نفس الشاعر، والشاعر باعتباره إنسانا يعيش في المجتمع ويشعر بقومه ويتجاوب مع ماضي وطنه من أحداث، فإنّه إذا عبّر تعبيراً صادقا عن نفسه فهو إنّما يعبّر بطريقة غير مباشرة عن جنسه وعن مجتمعه وعن بيئته وعن عصره وقد أسهب العقاد والمازني في شرح هذه الحقائق بالتفصيل في مواضع مختلفة من إنتاجهما، يقول العقاد عندما قاوم فكرة الأدب القومي التي شاعت في عصره: " ليس من القومية أن يسجّل الشاعر أسماء البلاد ومعالمها وإنّما المطلوب أن يكون إنسانا يشعر بقومه وبالناس وبالدينيا وتأتي الطبيعة القومية من وصفه السماء كما تأتي من وصفه طنطا وأسوان لأنّه لن يخرج عن قوميته ولا عن طبيعتها"¹.

وقد تحمّس العقاد والمازني لهذه النظرية التي تطالب بأن يكون الشعر تعبيراً عن وجدان الشاعر وحياته الباطنية وبعبارة أخرى أن يكون (شعر الشاعر صورة لنفسه هو). أمّا شكري فله تفسير مختلف عن صاحبيه في معنى كون (الشعر تعبيراً عن الوجدان) فالوجدان الذي يعبّر عنه الشاعر في نظر شكري ليس وجدانه الخاص، وإنّما هو الوجدان العامّ، فالشعر عنده ينبع من الوجدان والإحساس والشعور الإنسانيّ العامّ، لذلك لم يطالب كما طالب العقاد والمازني من قبل بأن يكون الشعر صورة لنفس صاحبه وحياته الخاصّة، وفي ذلك يقول: " والشاعر لا يعبّر عن عاطفة واحدة أو نفس واحدة بل يعبّر عن عواطف متغايرة، ونفوس متباينة "².

فالقصيدة عند شكري ليست تعبيراً مباشراً عن صاحبها، وأنّ ما بها من عواطف وأحاسيس ليست عواطف الشاعر الخاصة التي مارسها في حياته وإنّما هي عواطف النّفس البشريّة التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، فهي عواطف القصيدة، لأنّه يؤمن بأنّ للشعر هويته الخاصة به، وهو يعبّر عن كلّ عاطفة وكلّ نفس، وليس الشعر عنده تعبيراً عن نفس الفنّان ولا تعبيراً عن موضوع معيّن أو شخصية محددة في خارجه كما ذهب العقاد والمازني³.

والقصيدة عنده خلق خياليّ مستقلّ بذاته، الشاعر فيها يستفيد من الواقع، ويأخذ منه ولكنّه يتطوّر به ويضيف إليه من نفسه ما يقتضيه الفنّ ويعدّل فيه، ويبتعد عنه ليلقي عليه

1 العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، 1950، ص: 193 و 194

2 شكري، ديوانه، مقدمة ج 4 ، ص: 326

3 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 138

الضوء الساطع فيكشف عن حقيقته ولا ينقله كما هو بآية حال من الأحوال، ومع ذلك يعترف شكري بأنّ شعر الشاعر ابن طبعه ومزاجه¹، فيقول: "ولا ريب أنّ شعر الشاعر ابن طبعه ومزاجه"² فالشخصية التي تظهر في الشعر عند شكري هي شخصية الشاعر الفنيّة لا شخصيته كإنسان في الحياة خلافا لما ذهب إليه العقاد والمازني، "فإنّ الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشريّ والنفس البشريّة وأن يكون خلاصة زمنه وأن يكون شعره تاريخا للنفس ومظهرا ما بلغته في عصره"³.

الشعر إذن في نظر شكري لا يعبر عن حياة صاحبه ولا شخصيته تعبيرا مباشرا، وكذلك لا يعبر عن حياة المجتمع السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية كما هي وإنما الشعر يثب عن طوق السياق الاجتماعي والذاتي في كلّ أكبر منهما، إنه يعبر عن حقائق الحياة⁴

ويعود هذا التباين بين شكري وصاحبيه إلى كون شكري يبصر ببصيرة الشاعر ومنطقه الخاص وثقافته الأعمق في الرومانسية الإنجليزية، أمّا العقاد والمازني فلهما نظرة المفكر المتأمل، وقد كان أغلب ما نجح فيه العقاد وأثر به ما كتبه نثرا، بل إنّ المازني ترك الشعر في النصف الثاني من حياته معلنا صراحة إخفاقه فيه.

ثانيا: وظيفة الشعر:

الوظيفة الأساسية للشعر كما يراها العقاد هي التعبير عن المشاعر والوجدان يقول: "فاطلب من الشعر أن يكون عنوانا للنفس الصحيحة لا يعنيك بعدها موضوعه ولا منفعته ولا تتهمه بالتهاون إذا لم يحدثك عن الاجتماعيات والحماسيات والحوادث التي تلهج بها الألسنة والصيحات التي تهتف بها الجماهير"⁵.

وبيّن العقاد أيضا أنّ وظيفة الشعر التأثير في المتلقّي وذلك حين يقارن بينه وبين النثر في غايتهما: "ولا يحتاج الأمر في الشعر إلى الجلاء والإبانة كما هو في النثر فإنّه

1 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 139

2 شكري، ديوانه، مقدمة ج6، ص: 477

3 نفسه، مقدمة ج5، ص: 409

4 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 140

5 نفسه، ص: 208

كما تقدّم يقصد به التأثير ولا يقصد به الإقناع¹، وذلك لأنّ "الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشاعر هو كلّ عارف بأساليب توليدها بهذه الوساطة، يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث تَوْأ في نفس القارئ ما يقوم بخاطره - أي الشاعر - من الصور الذهنية..."²، وقد لخصّ هذا كلّهُ في عبارة له مشهورة: "إنّما الشاعر من يشعر ويُشعر"³.

لا ينفي العقّاد عن الشعر وظيفة التسلية أو البعد الأخلاقي ولكن لا يحصره فيها، فقد يضطلع عنده بدور اجتماعي وسياسيّ دونما ضرورة للاشتغال على تلك الحقول مباشرة، فالشعر اتجاهه الأساسيّ للنفوس يصنع شعورها ويحرّكها للأفعال الظاهرة، يقول: " فالشعر لا تنحصر مزيّته في الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر، لا بل ولا في تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات، ولكنّه يعين الأمة أيضا في حياتها الماديّة والسياسية وإن لم ترد فيه كلمة عن الاقتصاد والاجتماع، فإنّما هو كيف كانت موضوعاته وأبوابه مظهر من مظاهر الشعور النّفسانيّ، ولن تذهب حركة في النّفس بغير أثر ظاهر في العالم الخارجيّ"⁴.

والوظيفة الاجتماعية عند العقّاد ينبغي أن لا تفهم على أنّها مباشرة، بل إنّها كما يقول: " فقد يكون الشعر مفيدا جدّ الإفادة ولكنّه لا يفيد بما يقول على الألسنة بل بما يسري في النّفوس وما يحرك من بواعث الشعور"⁵.

كما أنّ الشعر يحقق الرضى للخواطر، والأنس للنّفس في وحدتها ووحشتها، " والشعر وحده كفيل بأن يبدي لنا الأشياء في الزمن الذي ترضاه خواطرنا، وتأنس به أرواحنا، لأنّه سلطان متربّع في عرش النّفس، يخلع الحلّ على كلّ سائحة تمثّل بين يديه، وبغضّ الطرف عن كلّ ما لا يحبّ النّظر إليه.. والشعر أيضا مسلاة لمن شاء السلوى، وصدى تسمعه النّفس في وحشة الوحدة، فتطمئنّ إليه كما يطمئنّ الصبيّ التائه إلى النّداء في الوادي ليأنس برفع صوته أو يسمع من عساه يقبل لنجدته"⁶.

1 العقّاد، خلاصة اليومية والشذور، ص: 13

2 نفسه، ص: 12

3 نفسه، ص: 107

4 العقّاد، مقدّمة ديوان شكري، ج2، ص: 133

5 العقّاد، ساعات بين الكتب، ص: 207

6 العقّاد، مقدّمة ديوان شكري، ج2، ص: 129

وللشعر كذلك وظيفة الإمتاع الفني، يقول العقاد: " إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح ويجعله معنى شعريا تهتّر له النفس"¹.

وهو يدخل السعادة إلى القلوب، يقول: "والشعر بهذه المثابة باب كبير من أبواب السعادة بل إن السعادة ما لم تعقها حوائل الحياة، لا تدخل إلى القلوب إلا من بابه، فإنّه ما من شيء في هذه الدنيا يسرّ لذاته أو يحزن لذاته، وإنّما تسرّ الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر والهيئات، وتكيفها الأذهان من الصور"².

وهو بالضرورة ممثل للبيئة التي يصدر عنها بإرادة أو غيرها و لكن لا يطلب منه فائدة أو منفعة مباشرة للمجتمع أو البيئة، وفي ذلك يوضّح العقاد: " ذلك رأي مجمل عمّا يقال في فائدة الشعر ننقل منه إلى رأي مجمل عمّا يقال في الشعر وضرورة تمثيله ببيئته ولا يشترطون في شعره الفائدة القريبة أنّهم أدنى إلى فهم وظيفة الشاعر وروح الشعر من أصحاب الفائدة الأولين"³.

فوظيفة الشعر الأساسية عند العقاد هي التعبير والتأثير، وما يتبعها من وظائف كالسمو بالنفس وتهذيبها وتحريك المجتمع نحو الإيجابية بطريقة غير مباشرة، وتسليّة النفوس وإسعاد القلوب، وقد عبّر العقاد عن هذا المصطلح تارة بلفظ: (وظيفة) وتارة بلفظ (مزية) وأخرى بلفظ (الفائدة).

ولهازلت صدى في فهم العقاد لوظيفة الشعر الذي يقول: " الشعر هو اللغة الكونية التي يعبر بها القلب عن الطبيعة، وعن ذات نفسه، ومن يزدي الشعر لا يمكن أن ينطوي على احترام كثير لنفسه أو لأيّ شيء آخر، فهو ليس حلية كمالية سطحية بل كان دائما موضوع دراسة البشرية وحبورها في جميع العصور"⁴.

وقد تحدّث المازني عن وظيفة الشعر جامعا بين التعبير والتأثير وتوليد العواطف وشحذ النفوس و تدريبها على المتع والذائذ الجمالية، وتهيئة النفوس والقلوب للتكيف مع

1 العقاد، عابر سبيل، نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، 2005، ص: 4

2 العقاد، ديوان شكري، مقدمة ج 2 ص: 129

3 العقاد، ساعات بين الكتب، ص: 209

4 ينظر: عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح "الشعر" في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد،

الأردن، ط1، 2009، هامش1، ص: 47

مسارات الحياة المختلفة، ويعوضها عن تجاربها الواقعية بتجارب شعورية وخيالية، يقول: " وغاية الشعر أن يدخل في متناول الحسّ والعواطف والمدرّكات وكلّ ما له وجود في العقل، وأن يوقظ الحواس الخامدة والمشاعر الراكدة، وأن يملأ القلب ويشعر النفس كلّ ما تستطيع الطبيعة البشرية احتماله، وكلّ ما له قدرة على تحريكها وابتعاثها، وأن يدرب المرء على الاستمتاع بتدبّر عظمة الجلال والأبد والحقّ، وأن يمثّل ذلك الإحساس ويحضّره للذهن، وأن يكشف لنا عن وجوه الحزن والخطأ والإثم، وأن يعين القلب على تعرّف الهول والفرع والسرور واللذة، وأن يحقق على جناح الخيال، ويفتته بسحر عواطفه وخواطره وأن يسدّ النقص في تجارب المرء، وأن يثير فيه تلك العواطف التي تجعل حوادث الحياة أشدّ تحريكا له، وتجعله أشدّ استعدادا لقبول المؤثرات على اختلاف أنواعها ودرجاتها"¹.

وقد اعتبر محمد مصايف أنّ هذا النص من أقوى ما خلفت جماعة الديوان في وظيفة الشعر².

وللشعر عند المازني وظيفة أخلاقية لأنّ " الشعر أساسه صحّة الإدراك الخلقى والأدبي، ولست بواجد شعرا إلّا وفي مطاويه مبدأ أخلاقي أدبي صحيح، وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبي تكون قيمة الشعر"³.

لكنّ القيمة الأخلاقية التي تحدّث عنها المازني ليست قيمة أخلاقية بالمعنى الديني، كما أنّها ليست نفعية بالمعنى المادّي، ولكنّها قيمة أخلاقية بالمعنى الإنسانيّ العام⁴.

هذا وإن كان المازني لا ينفي العلاقة بين الشعر والدين في معناه العام لا المصطلح عليه، فإذا كانت غاية الدين هي السموّ بالناس إلى " منزلة لم تبلغهم إيّاها غرائزهم الساذجة وعواطفهم الطليقة، وتلك لعمري غاية الشعر أيضا ولكن من طريق الجمال.. لأنّ الشعر يطهر الروح عن طريق العواطف والإحساسات"⁵، فهما يتفقان في الغاية ويختلفان في الوسيلة، فالدين ووسيلته العبادات كالصلاة والصيام.. أمّا الشعر فبإثارة العواطف وتوليدها.

1 المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص: 99 و100

2 محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص: 321

3 المازني، قبض الريح، دار الشعب، القاهرة، 1971، ص: 12

4 ينظر: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص: 248

5 المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص: 99

ويتفق المازني مع العقاد في أنّ من غايات الشعر تحقيق المتعة والسعادة، ومع ضرورتها فإنهما ليستا مبلغ ما يصبو إليه، يقول: " وذلك أنّ السرور واللذة الحاصلين من الشعر إحدى غاياته ولا ريب، لأنّه إذا لم تحدث المتعة فقد ضاع فعله وصار كأنّه لم يكن، ولكنّها ليست الغاية القصوى"¹.

يرى شكري مثل العقاد والمازني أنّ للشعر وظيفة التأثير العاطفي ونقل الشعور من نفس الشاعر إلى المتلقي، يقول في ذلك: " والشعر ما أشعرك وجعلك تحسّ عواطف النفس إحساساً شديداً"².

وإن كان الشاعر لا يعرّف الناس الحقائق كما يراها معبراً عن عواطفه فحسب بل يحاول التأثير في عواطفهم ومشاعرهم أبلغ تأثير فالشاعر كما يقول: " لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجتّهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم وعواطفه بعواطفهم"³.

ومن وظائفه أيضاً الكشف عن الحقائق الخالدة والأسرار الجليّة ببعد النظر والغور في أسرار المعاني حتى يرفع شكري من منزلة الشاعر إلى مرتبة الأنبياء، فيقول: " إنّ وظيفة الشعر في الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق، ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظرة غير آخذ وراء المظاهر، مأخذه نور الحق، فيميّز بين معاني الحياة التي تعرفها العامّة وأهل الغفلة، وبين معاني الحياة التي يوحى إليه بها الأبد، وكلّ شاعر عبقرٍ خليق بأن يدعى متنبّأ، أليس هو الذي يرمي مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليّة ما يهابها الناس"⁴.

كما أنّ الشعر يحقق المتعة الفنيّة المتمثّلة في اللذة التي يدركها العقل وتستشعرها النفس، وقد صرّح شكري بأنّ " الشاعر ينبغي أن لا يتجاوز أصول فنّه التي يهيئ بها لذات

1 المازني، المصدر السابق، ص: 97

2 شكري، مقدمة ج 5 ، ص: 402 و 403

3 نفسه، مقدمة ج 3 ، ص: 243

4 نفسه، مقدمة ج 4 ص: 323

الفنون، كي يبلغ من النفس مبلغه من التأثير فيها بتلك اللذات"¹، ويقول أيضا: " والشاعر رسول الجمال يسعى في تحقيق عالمه"².

ولا يبتعد الشعر عن الدور الاجتماعي المهمّ والمتمثّل في تهذيب النفوس وصقلها ودفعها نحو النّشاط، وقد عبّر عن ذلك حين قارن بين وظيفة الشاعر قديما وحديثا: " لقد كان بالأمس نديم الملوك، وحلية بيوت الأمراء، ولكّنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزودا بالتّغيمات العذاب كي يصقل بها النفوس ويحرّكها، ويزيدها نورا ونارا"³.

وهذه الوظيفة الاجتماعية الأخلاقية كما رأينا عند العقاد ليست مباشرة، بل بما يسري في النفوس من تأثير الشعر فيها، يقول: " إنّما الشاعر الذي يملأ قلوبهم (أي النّاس) بالرغائب الجديدة، والذي يقويّ عواطفهم، لأنّ العواطف هي القوّة المحرّكة في الحياة"⁴.

إنّ جماعة الديوان ترى للشعر وظائف عدّة على رأسها التعبير عن ذات الشاعر ونقل عواطفه إلى المتلقي والتأثير في نفسه، كذلك الكشف عن الحقائق الجوهرية وتحقيق المتع والذائذ الفنيّة، وقد يوهم هذا الكلام بأنّ جماعة الديوان تسلك مذهب (الفنّ للفنّ) لكنّ الحقيقة غير ذلك، فقد رأيناهم يعالجون الوظيفة الاجتماعية والخلقية للشعر، ولكن الشعر عندهم لا يسلك نهج الواعظين والمصلحين الاجتماعيين والدعاة، بل للشعر وسيلته الجمالية غير المباشرة، وكذلك تحدّث الرومانسيون الإنجليز عن وظيفة الشعر، وقد نقل المازني عن شلي الشاعر الإنجليزي قوله: " ما الشعر إلا موقف الأمم، وباعث الشعوب ورسول الانقلابات في الآراء والتقاليد"⁵.

ثالثا: التجربة الشعريّة:

إنّ عمليّة الخلق الفنّي أو التجربة الشعريّة تنطلق عند العقاد من فيض العاطفة وتفاعلها مع الخيال، لكنّ الإبداع لا يكون إلّا بعد هدوء الانفعال واستعادة التجربة للتعبير عنها، فتكون العاطفة المعبر عنها شبيهة بتلك التي حدثت أوّل مرّة لأنّه " لن يكون الفنّان

1 شكري، مقدمة ج 6 ص: 477

2 نفسه، ص: 476

3 شكري، مقدمة ج 4 ص: 223

4 شكري، الاعتراف (المؤلفات النثرية الكاملة) المجلس الأعلى للثقافة، مج1، ط1، 1998، ص: 47

5 المازني، الشعر غاياته ووسائله، ص: 35 وينظر أيضا: برسي بيش شلي، آراؤه في الذود عن الشعر، ترجمة: نظمي

خليل، مجلّة "أبولو" (نسخة مصورة)، العدد: السابع، مج 2 مارس 1934، ص: 548

هكذا إلّا وفي العاطفة هدوء ما.. فينبغي.. أن يكون عند الفنّان قدرة الخيال وقدرة الانفعال، لاستئناف تلك الحالة السابقة وإعادتها إلى الحياة، كما تعود المشاهد والتجارب والأحلام¹. وللابداع الشعريّ حالات وأوقات أصلح من غيرها، وهذه النقطة متفق عليها بالرغم من الاختلاف الموجود في تفسير عمليّة الإبداع، يقول العقّاد: "المختلفون في أمر الوحي الفنّي يتفقون في شيء واحد، وهو أنّ هناك حالة أصلح من حالات أخرى للعمل الفنّي، كأننا ما كان من نظم أو تلحين أو تصوير أو تمثيل فلا يكون الفنّان في كلّ حالة على استعداد واحد للابتكار والإجادة"².

وبالرغم من أنّ عملية الخلق الفنّي تنطلق من العاطفة إلّا أنّ الإرادة تتدخل، والشاعر يطوّع معانيه، وينقّح ويهذّب، يقول: "وكلّ شعر في الدنيا إنّما نجم لأنّ قائله أراد أن ينجمه لا لأنّه هكذا يجب أن يقال"³.

وتبدأ التجربة الشعرية عند المازني بجيشان العاطفة واضطرامها "حتى تقرّ وتنتظم، ثمّ تتحوّل فكرة قاهرة تظلّ تجاذبه وتدافعه حتى ينقّس عنها عملٌ يناسبها، وهذا هو الفنّ لذاته فحسب"⁴، ورغم ذلك لا بدّ من المراجعة والتفكير واستعادة التجربة للتعبير عنها، يقول: "وما الشعر إلّا معان لا يزال الإنسان ينشئها في نفسه ويصرّفها في فكره ويناجي بها قلبه ويراجع فيها عقله والمعاني لها كلّ ساعة تجديد، وفي كلّ لحظة توليد، والكلام يفتح بعضه بعضاً"⁵. والتجربة عند المازني قد تكون متخيلة لأنّه "ليس بالإنسان حاجة إلى التجريب الشخصي لتتحرك فيه هذه العواطف، بل حسب ظاهر التجريب الذي يهيئه له الشعر وإنّما يستطيع الشعر أن يقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما يمثّل للمرء.. فسيّان عند الإنسان أن يؤثر فيه الشيء نفسه أو مثاله، لأنّه تحرك فيه عوامل الفرح والحزن على كلّ حال، وسواء أكان الشيء حاضراً أم ماثلاً في الخيال بصورته، فإنّ الإنسان لا يسعه إلّا أن يحسّ حركات الغضب والبغض..."⁶، فهي إذن تجربة شعورية.

1 جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص: 106

2 نفسه، ص: 101

3 العقّاد، ساعات بين الكتب، ص: 444

4 المازني، حصاد الهشيم، ص: 262

5 المازني، ديوان المازني، المجلس الأعلى للثقافة، (مقدمة ج2)، 2000، ص: 117

6 المازني، الشعر: غاياته ووسائله، ص: 100

ولا تبدو عملية الإبداع الشعريّ عند شكري عملية سهلة وإنّما هي عملية معقدة مركّبة بعضها يرجع إلى ثقافة الشاعر واطلاعه وبعضها يرجع إلى الطبع والفطرة، وبعضها يرجع إلى التفكير وبعضها إلى العواطف ويدخل فيها الخيال واللغة والأسلوب وكلّها تتمّ تحت ظروف الانفعال، فهي عملية متكاملة لا نستطيع أن نفصل أجزائها، ذلك لأنّ قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبصر كلّ عاطفة جليّة شريفة فاضلة أو قبيحة مرذولة وضيفة¹.

لذلك يقول: " لا ينظم الشاعر الكبير إلّا في نوبات انفعال عصبيّ، في أثائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه، ولكن تضاربا لا يزعج نبضه طيور الأنغام الشعرية التي تغرّد في ذهنه، ثمّ تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل، من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها، أما في غير هذه النوبات، فالشعر الذي يصنعه يأتي فاطر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير، وإدمان الاطلاع أساس في الشعر لأنّه هو الذي يهيئ الطبع أمّا انتقاء الأساليب عند النظم، فدلّيل على أنّ الشاعر غير متهيئ الطبع ناضبه، ليس في أعصابه نغمة، ولا في قلبه عاطفة"²، ويبدو شكري متأثرا بمذهب كولردج الذي يقول: " إنّ الشعر كما يؤكّد وردزروث بحقّ ينطوي دائما على الانفعال ويجب أن نفهم هذه اللفظة - انفعال - بأكثر مدلولاتها اتساعا أي بمعنى حالة اضطراب في الأحاسيس والملكات ولمّا كان لكلّ انفعال نبضه الخاص، فإنّ له أيضا طرق التعبير التي تميّزه"³.

فالشعر عنده ردّة فعل مباشرة للانفعال، والعاطفة الهائجة هي التي تجبر الشاعر على النظم، وهذا قد يوهّم بنفي شكري للإرادة في التجربة الشعرية، ولكنّ التجربة عنده تبدأ بهيجان العواطف⁴ ثمّ هدوئها، وبعد ذلك استعادتها ومزجها مع التفكير لتكون شعرا، يقول: " ومن أجل ذلك كانت ذكرى العاطفة والتفكير فيها شعرا، وإنّما نعني الذكرى التي تعيد العاطفة، والتفكير الذي يحييها"⁵، فالتجربة إلهام ووحى يتفاعل مع المخزون الثقافيّ وتهيج الآلام واللذات لتصاغ شعرا كما حكى شكري عن الشاعر جيتي الذي كان يستفيد من رؤية الناس ويعدهم من بواعث شعره فقد " كان يخزن من رؤيتهم ما اكتسبه لساعة الشعر

1 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 186

2 شكري، مقدمة ج 3 ص: 244

3 محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، ط2، 1988، ص: 178 و 179

4 شكري، مقدمة ج 3 ، ص: 243

5 نفسه، مقدمة ج 4 ص: 324 و 325

والإلهام، فإنّ رؤيتهم تبعث على التفكير وتوقظ الملكة الفنيّة، أو كأنّما رؤيتهم ريح تهيج أمواج نفس الشاعر فيعلوها درها وأصدافها، وكذلك يهيج الشاعر إلى الشعر لذاته وآلامه، فيصوغ الشعر من لذاته وآلامه وآماله، كما يصوغه من لذات الناس وآلامهم وآمالهم¹.

وفي التجربة الشعريّة يلعب الاطلاع دورا مهمّا في بعث الشعر ويعوّض عن التجربة الواقعية، يقول شكري: " والاطلاع شراب روح الشاعر، وفيه ما يوقظ ملكاته ويحرّكها، ويلقح ذهنه، ونفس الشاعر ينبوع، والاطلاع هو الآلة التي يرفع بها ماء ذلك ينبوع إلى الأماكن العالية، والشاعر في حاجة إلى محركات وبواعث والاطلاع فيه هذه المحركات والبواعث، والأديب الذي لا يغرم بالاطلاع كالماء الآجن العطن. الذي لا يحركه محرّك²، لذلك هاجم شكري شعر المناسبات لخلوه من صدق الإحساس وانعدام دافع قول الشعر فيقول: " ولست أعجب من أحد، عجبي من الأدباء الذين ينظمون الشعر في مواضيع تطلب منهم الكتابة فيها، فينظمون من أجل إرضاء من سألهم ذاك، كأنما الشاعر آلة وزن، ولكن الشاعر هو الذي لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التي تدفعه إلى قول الشعر، بالرغم منه، في الأمر الذي تنهياً له نفسه³.

ومن أروع ما وصف به شكري التجربة الشعريّة من وجهة نظريّ هذا النصّ لأنّه بيّن فيه مراحلها، والأوقات التي قد يوّاتي فيها قول الشعر والأوقات التي لا يوّاتي رغم المعاناة يقول: " كنت أبحث في عواطفِي وهي هائجة، كأني أنظر إلى الرياح الهوج، أو العباب الغمر، أو الحريق المتلف وأجد في تلك العواطف ما أجده في قوى الطبيعة، وكنت أبحث في قلبي بعد سكون هذه العواطف فكأني أنظر إلى مكان خراب دمّرت العواصف، أو إلى ميدان الحرب بعد الحرب، كلّه أشلاء وأطلال.. ولكنّ في النفس مدّا وجزرا، ومن أجل ذلك أجد ذهني في بعض الأحيان يجود بالمعاني كما تجود الأشجار بأزهارها وثمارها، وأحيانا كالشجرة العاقر التي ليس لها ثمر ولا زهر، أو كالبنّير التي تنضب ماؤها، أو كالصحراء المجدبة، فطورا يرقى بي إلى منزلة الآلهة، وطورا ينزل بي إلى منزلة البهم، ولا غرابة في

1 شكري، المصدر السابق، ص: 327

2 نفسه، مقدمة ج 5 ص: 408

3 نفسه، مقدمة ج 4 ص: 324

ذلك فإنَّ المرء لا بدَّ أن يعدل في عمره ساعات الإلهام النادرة الثمينة بأيام طويلة من أيام
البلادة والغباء¹

ومما سبق نلاحظ أنَّ " العقاد والمازني يبدوان أكثر تحديدا ووضوحا من شكري في
تقييم عملية الخلق الفني إذ هي عندهما خاضعة للإرادة والتأمل، لا تأتي كردّ فعل مباشر
للانفعال كما ذكر شكري، وإنّما هي عملية تهذيب وتنقيح وتجويد وانتقاء يعمل فيها الشاعر
ذهنه ويستجمع لها كلّ طاقاته الفنيّة، فهي ليست عملية بسيطة وسهلة²، وهذا في نظري
عائد إلى طبيعة كلّ منهما كما أشرنا في مفهوم الشعر، فشكري ينطلق من معاناته الشعريّة
كشاعر يستسلم لفيض عاطفته، أمّا العقاد فيغلب على شخصه جانب المفكر الفيلسوف، في
حين أنَّ المازني الذي برع في المقال والقصة أكثر من براعته في الشعر، قد ركّز في
مفهومه على التأمل والتنقيح والتهذيب، كما أنّنا نجد جماعة الديوان في مفهوم للتجربة
الشعريّة متأثرة في بعض جوانبها بما قاله وردزروث: " الشعر فيض تلقائي للعواطف
الحياشة، يعبر عن عاطفة تستعاد في لحظات الهدوء، فما يزال الشاعر يتأمل ويستعيد حتى
تتولّد عاطفة شبيهة بعاطفته الأولى³، وقد عبّر جماعة الديوان عن مصطلح التجربة
الشعرية بألفاظ مثل: الإلهام، الوحي، الوحي الفني، التجربة...

رابعا: اللغة الشعرية:

ربّما يبدو من خلال مفهوم جماعة الديوان للشعر تركيزهم البالغ على المضمون
خاصّة في وقت استفحل فيه أمر الألاعيب اللفظية، ولكن مع ذلك اهتموا بجانب لغة الشعر
والتي رأوا أنّها وسيلة لا غاية وأنّ أهميّتها تأتي في الدرجة الثانية بعد المعنى، وفيما يلي
حديثهم عن هذه اللغة:

ينفي العقاد أن يكون في اللغة كلمات مبتذلة وأخرى غير مبتذلة، وقصر الابتذال
على الاستعمال، وهو بذلك يفتح أمام الشاعر إمكانات واسعة من اللغة، يقول في ذلك:
"فالابتذال عندنا هو أن تتكرّر العبارة حتى تألفها الأسماع فيفتر أثرها في النّفس ولا تقضي
إلى الذهن بالقوّة التي كانت للمعنى في جدّته، ومن ثمّ فالابتذال مقصور على التراكيب ولا

1 شكري، الاعتراف (ضمن الأعمال النثرية الكاملة ج1)، ص: 47

2 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 186

3 ينظر: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص: 106 وأيضا: محمد غنيمي هلال،

النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص: 389

يصيب المفردات، وما دام للكلمة معناها الذي يفهم منها، وهي سرية مصونة، فلن يتطرق إليها الابتذال ولو طال تكرارها وإلا فنيت اللغة وانقرضت جميع مفرداتها بعد جيل واحد¹.

ينفي العقاد أن تتسم لغة الشعر بالفخامة والجزالة لتكون بذلك فقط شعرا، وقد شاع في نظرية عمود الشعر اعتماد الوزن وجزالة اللفظ وشرف المعنى وغيرها، فيقول: " فليس الشاعر من يزن التفاعيل، ذلك ناظم أو غير ناثر وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم واللفظ الجزل، ذلك ليس بشاعر أكثر ممّا هو كاتب أو خطيب، وليس الشاعر من يأتي برائع المجازات وبعيد النظرات، ذلك رجل ثاقب الذهن، حديد الخيال. إنّما الشاعر من يشعر ويُشعر"².

كما يذمّ العقاد الزخرف اللفظي والعناية بالبهرج، ورأى أنّ صفاء العبارة والوضوح والبساطة هي سبب الإعجاب بالشعر لتوافقها مع السليقة بخلاف التصنع والتكلف، يقول: "هذا سبب إعجاب الناس بالأشعار والخطب والكتب التي مصدرها السليقة وامترائهم فيما تعبت به يد الصنعة"³، ويبيّن أن الشعر الجيد دائما بعيد عن الألاعيب اللفظية والزخارف الباطلة بما في ذلك الشعر العربي القديم والأوربي الحديث لأنّ " كليهما خليقان أن يصرفا الأنواق عن تلفيقات اللفظ، وزخارف الترمويه المبذول"⁴.

أمّا المازني فقد قسم اللفظ إلى لفظ شريف ولفظ ضيع بالرغم من إنكاره هذا التقسيم في جانب المعنى، يقول: " فإذا صحّ ما نذهب إليه من الرأي استوجب ذلك أن لا تكون لغة الشعر كلغة الناس، بل لغة تصلح لهذه الأفواه السماوية التي تخرج منها وتندّ عنها، ولا يتهيا ذلك بالمجاز والاستعارة وما إلى ذلك فقط، بل بإغفال كلّ لفظ ضيع مضحك، ونعني باللفظ الوضيع ما تحوّم حوله ذكر وضيعة، فإنّ كلّ لفظ لو تفتنت مبعث طائفة من الذكر بعضها وضيع وبعضها جليل، ولا مسمح للشاعر عن التنبّه إلى ذلك، وإلاّ أساء إلى نفسه وإلى

1 العقاد، الفصول (مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وخطرات الشذور)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ص:

2 العقاد خلاصة اليومية، ص: 107

3 العقاد، الفصول، ص: 191 و192

4 العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص: 42

جلالة خواطره، وإحساساته وخيالاته، وكثيرا ما يسيء الشعراء من هذه الناحية عن قصد وغير قصد فيخلطون الغثّ بالسمين¹.

ولا يفهم ممّا سبق أنّ المازني يطالب بلغة شعرية خاصّة كما قد يبدو من ظاهر هذا النصّ، بل يطالب الشاعر باجتئاب الوضع المضحك من الألفاظ لأنّها تجرّد مشاعره من جلالها وتظهره عابثا هازئا وهو المطالب بإشعار الناس بجديّة الحياة².

ولا يذمّ المازني العناية بالصنعة والمحسنات لذاتها بل للإسراف فيها وجهل مواضعها المناسبة وتكلفتها دون حاجة فنيّة كما يقول: "بل قد يكون التأنق - إذا أسرف فيه الشاعر أو الكاتب أو جهل مواضعه، وأخطأ موقعه أو تكلف له في غير حاجة إليه، حائلا بينه وبين ما يريد من نفس القارئ..."³.

لكن شكري يتفق مع العقاد في عدم تقسيم الألفاظ إلى شريفة ووضيعة استنادا إلى كثرة الاستعمال وقلّته، فهو يقول: "وقد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، ويحسب كلّ كلمة كثر استعمالها صارت وضیعة، وكلّ كلمة قلّ استعمالها صارت شريفة وهذا يؤدّي إلى ضيق الذوق، وفوضى الآراء في الأدب..."⁴.

وهو يرفض الخلط بين الغرابة في الألفاظ والمتانة في الأسلوب ويطالب الشعراء بتجنّب استعمال الغريب، وبالبحث عن متانة الأسلوب كلّما اقتضت حرارة العاطفة ذلك⁵.

كما أنّ الشاعر لا يخرج ببساطته عن قواعد صحّة اللغة، كما يقول: "للشاعر أن يستخدم كلّ أسلوب صحيح سواء كان غريبا أو مفهوما أليفا وليس له أن يتكلف بعض الأساليب، ولا أنكر أنّ الشعر من قواميس اللغة، ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس"⁶، ويرفض شكري أن تتحدّر لغة الشعر إلى مستوى اللغة العاميّة فهو يقول: "تعمّد جعل لغة الشعر قريبة من لغة الكلام لا يأتي بالسهل الممتنع وإلا ما سميّ ممتنعا فهو ممتنع لأنّه بعيد عن ركافة وغلثاة وفتور من يحاكي لغة الكلام"⁷.

1 المازني، الشعر غاياته ووسائله، ص: 96

2 ينظر: مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص: 275

3 المازني، الشعر: غاياته ووسائله، ص: 71

4 شكري، مقدمة ج 5 ص: 406

5 نفسه، والصفحة نفسها.

6 نفسه. والصفحة نفسها.

7 جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص: 213

ويبدو موقف شكري واضحاً في إثارة جانب المعنى على التكلّف اللفظي، وأنّ المقدرة الحقيقية للشاعر تظهر في حسن التأليف بين اللفظ والمعنى، يقول: " فإذا أردت أن تميّز بين جلالة الشعر وحقارته، فخذ ديواناً واقرأه، فإذا رأيت أنّ شعره جزء من الطبيعة، مثل النّجم أو السماء أو البحر، فاعلم أنّه خير الشعر، وأمّا إذا رأيت أنّه وأكثره صنعة كاذبة، فاعلم أنّه شرّ الشعر.. غير أنّ بعض الناس يحسب أنّ سلامة الدّوق في رصف الكلمات كأنّما الشعر عنده جلبة وقعقة بلا طائل معنى، أو كأنّما هو طنين الذّباب، ولا يكون الشّعر سائراً إلّا إذا كان عند الشاعر مقدرة على التأليف بين اللفظ والمعنى"¹.

ونخلص ممّا سبق إلى أنّ جماعة الديوان تنظر إلى الشعر على أنّه ملكة إنسانية لا ملكة لغوية، هو الخواطر والأحاسيس والعواطف، أو هو حقائق الحياة أولاً، ثمّ اللغة ثانياً لأنّ اللغة في نظرهم أداة للتعبير عن هذه الأشياء، فالاهتمام بها لا يأتي إلّا من أجل الاهتمام بالتعبير عن الأحاسيس والحقائق، فهي وسيلة وليست غاية.

وفي جانب اللفظ طالب جماعة الديوان بعذوبة اللفظ وصفاء العبارة والبعد عن الغريب من الألفاظ واستعمال المألوف من الكلمات والبعد عن المبتذل منها كما طالبوا بمتانة العبارة وسهولتها والبعد عن التكلّف والتقليد فيها.

يقول محمد مصايف: " مواقف جماعة الديوان من اللغة هي مواقف تتلخّص في الدعوة إلى حرية التعبير، وفي المطالبة بالمحافظة على سلامة اللغة وصحة قواعدها"².

1 شكري، مقدمة ج 4 ، ص: 324

2 ينظر: مصايف، جماعة الديوان في النّقد، ص: 275 و276

المبحث الثاني: مصطلحات في أصول الشعر:

العاطفة - الخيال - الشعور - الوجدان - الذوق

قد رأينا في تحديد جماعة الديوان لمفهوم الشعر كيف أنهم أدخلوا في تعريفه عناصر طالما أغفلت في تعاريف الشعر السابقة، وإنما نعني بتلك العناصر: العاطفة والخيال والشعور.. فقد نظر جماعة الديوان إلى هذه العناصر على أنها من مقومات الشعر الأساسية، وأنّ خلوّ شعر التقليد منها هو ما أذهب أصالته ومحا معالم شخصية قائله فيه، لذلك أولى جماعة الديوان هذه العناصر عناية كبيرة، شرحوها وبيّنوا ضرورتها للشعر، وأعطوها من ثقافتهم وروحهم المتطلعة إلى التجديد ما لم تكن تتمتع به من اهتمام وأبعاد في فترة كان الشعر فيها يرسف في أغلال التقليد والمحاكاة، وفي هذا المبحث سنحاول الكشف عمّا أفضى به جماعة الديوان من مفاهيم حول هذه المصطلحات لنرصد نقاط اتفاقهم من جهة، ونقاط اختلافهم من جهة أخرى.

أولاً: مصطلح "العاطفة":

تحتلّ العاطفة في الشعر أهميّة كبيرة عند جماعة الديوان لذلك أفاضوا الحديث عنها في كتاباتهم، أبرزوا فيها أهميّتها، ونادوا بضرورة وجودها في الشعر كما أشاروا إلى علاقتها بالتفكير ثم ميّزوا بين أنواع مختلفة منها.

ويبدأ العقاد كلامه عن "العاطفة" بإبطال المفاهيم الخاطئة حولها، حيث يرى معظم الناس أنها ممثلة فيما يلاحظونه من رقّة في الشكوى وذكر مبالغ فيه للدموع والشقاء، بل يعتبرون ذلك مقياساً للشاعريّة يقول: "ومنهم من ينتظر (العواطف) من الشعر ويفهم العواطف أنها الرقّة في الشكوى والأنوثة في الحنان ودموع كثيرة وآهات أكثر وسقم وحزن وبثّ وشقاء، فإذا صادفه كلّ ذلك في القصيد فذلك هو الشعر وتلك هي (العواطف)! وإذا نقص البكاء في القصيد فإنّما تنقص فيه الشاعريّة بمقدار ما تنقص الدّموع..."¹.

وكأنّ العقاد يلمّح إلى أنّ العاطفة أبعد من هذه المظاهر، فهي في النّفس، لذلك يصفها بأنّها إنسانية خالدة، فيقول: "وليست العواطف الإنسانية زياً يبلى ويخلع ويتغيّر كلّما تغيّرت أرقام السنين، كلا.. فإنّ العواطف الإنسانية تنزّل خالد لا تبديل لكلماته، وإنّما يقع

التبديل منه في الزوائد الظاهرة والعرض اليسير، ولن يصدق شاعر في وصف النفس الإنسانية في زمن ما ثم يصبح صدقه هذا كذبا في زمن غيره¹.

والعاطفة هي منطلق الشعر، وما هو إلا معرب عنها: "وما الشعر من تلك العواطف إلا مناطها الذي تتعلّق به، بل هو ناقوسها المنبّه بها، وحاديها الذي يأخذ بزمام ركبتها..."² كما أنّها مؤهّل الإنسان لقول الشعر، لأنّ "الشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والنّظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنّظرات"³.

والشعر هو الذي يولّد العاطفة بواسطة الكلام والتي هي عبارة عن صور ذهنية تقوم في خاطر الشاعر، ينقلها بأساليب مختلفة إلى نفس القارئ، يقول العقّاد: "الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام، والشاعر هو كلّ عارف بأساليب توليدها بهذه الوساطة، يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث توجّه في نفس القارئ ما يقوم بخاطره - أي الشاعر - من الصور الذهنية..."⁴

والعاطفة مقوّم من المقوّمات الأساسيّة للشعر، وهي الداعية إليه، يقول العقّاد: "فذلك أنّ الشعر تطلبه العاطفة، وأكثر ما تدور العاطفة على الحبّ والنّخوة، وقد شغلت هذه العاطفة في العصور الحديثة بشيء غير الشعر يشبهه في إثارة الإحساس ولا يشبهه في التهذيب وتغذية الوجدان، شغلت العاطفة الشعرية بالصور المتحرّكة والروايات المجونية وأخبار الصحف ومناوشة السياسة..."⁵.

ولئن كانت العاطفة هي موضوع الشعر ومبعثه فهي أيضا غايته التي يخاطبها، فإنّ ناجاها فتلك علامة طبعه، "ألا وإنّ خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبتّ الحياة في أجزاء النفس أجمعها..."⁶.

1 العقّاد، المصدر السابق، ص: 236

2 نفسه، مقدّمة ديوان شكري، ج2، ص: 131

3 نفسه، ساعات بين الكتب، ص: 204

4 نفسه، خلاصة اليومية والشذور، ص: 12

5 نفسه، ساعات بين الكتب، ص: 323

6 نفسه، مقدّمة ديوان شكري، ج2، ص: 135

وكما العاطفة من مقومات الشعر والشاعر فإنّ للفلسفة والفيلسوف نصيبا منها، على أنّه أقلّ ممّا يمكن أن يتوقّر للشعر والشاعر، فلا عاطفة صرف إذن في الشعر وعند الشاعر، بل إنّها تمتزج بالفكر والتأمّل العقليّ، ويعلّل العقّاد هذه القضية قائلاً:

" إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وأنّ الفكر والخيال والعاطفة ضروريّة كلّها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النّسب وتغاير في المقادير، فلا بدّ للفيلسوف الحقّ من نصيب من الخيال والعاطفة ولكنه أقلّ من نصيب الشّاعر، ولا بدّ للشاعر الحقّ من نصيب من الفكر، ولكنه أقلّ من نصيب الفيلسوف، فلا نعلم فيلسوفا واحدا حقيقا بهذا الاسم كان خلوا من السليقة الشعريّة ولا شاعرا يوصف بالعظمة كان خلوا من الفكر الفلسفي، وكيف يتأتّى أن نعطلّ وظيفة الفكر في نفس إنسان كبير القلب متيقّظ الخاطر، مكتنّز بالإحساس كالشاعر العظيم"¹.

ممّا تقدّم يمكن أن نستجلي مفهوم العقّاد لمصطلح "العاطفة" فهي عنده ليست بالرقّة والشكوى والدموع بل هي تلك الطاقة الداخلية للإنسان التي تجيش فتدفعه لقول الشعر فيعبّر عنها، ويولّد ما يماثلها بأساليب تعبيره، ويناجيها في نفوس متلقيه، ولا تتفكّ العاطفة عند العقّاد تقترب بالذهن والتفكير ولو بقدر ضئيل.

والعاطفة عند المازني أيضا هي من أصول الشعر، يعبر عنها ويثيرها في القارئ، يقول: " لأنّ الأصل في الشعر (الإحلال والاقتراح) لا التصوير، إحلال اللفظ محلّ الصور، واقتراح العاطفة أو الخاطر على القارئ"².

والعاطفة عندما تجيش في الصدر تخرج شعرا فهو نافذتها إلى العالم ومتنفّسها " وهل الشعر إلّا خاطر لا يزال يجيش في الصّدر متى يجد مخرجا ويصيب متنفّسا"³.

والعاطفة عند المازني أيضا تقترب بالذهن وتمتزج بالفكر بقدر الحاجة إليه، لأنّ عناية الشاعر الأولى العاطفة لا الفكر، يقول المازني مبينا ذلك: " فإنّ الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنّما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لا بدّ أن يتدفّق الجيّد الرصين منه يفيض القرائح ويتخفّى بنتاج العقول وجنى الأذهان، ولكن سبيل الشّاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزاقته، بل من أجل

1 العقّاد، ساعات بين الكتب، ص: 322

2 المازني، الشعر: غايته ووسائله، ص: 38

3 نفسه، ص: 50

الإحساس الذي نبّهه، أو العاطفة التي أثّرت، فربّما كان الفكر أصلا فروع الإحساس وثماره العواطف، وربّما كان فرعاً أصله الإحساس¹.

والعاطفة ضرورية للشعر وهي مصدر تأثيره وتميّزه عن النثر، يقول في هذا الباب:
" وكذلك لابدّ في الشعر من عاطفة يفضي بها إليك الشّاعر ويسترجع أو يحركها في نفسك ويستثيرها، وإذا كان هذا فقد خرج من الشعر كلّ ما هو نثريّ في تأثيره، أو ما كان في جملته وتفصيله عبارة عن (قائمة) ليس فيها عاطفة ولا ممّا يوقظ عواطف القارئ ويحرك نفسه ويستقرّها"².

والعاطفة هي مبعث جمالية الشعر وحسنه، فإذا خلا من العاطفة كانت المحسنات بهرجا متكلّفاً مصطنعاً، وهذا معنى قوله: " لا شكّ في أنّ العاطفة في الشعر هي الأصل في هذه المحسنات التي يخلعها عليه قائلوه، ومبعث هذا البديع الذي جنّ به النّاس، وافتتتوا ببهجته في الزمن الأخير، وذلك لأنّه لمّا كان الشّاعر لا يسوق لك الشيء من أجل أنّه حقيقة وحسب، بل كما تراه وتحسّه روحه فقد صار لابدّ له من لغة حارّة مستعارة يترجم بها عنه، وقد يستعمل هذه المحسنات طائفة النّظامين والمقلّدين، ولكنك تراها في كلامهم نافرة مرذولة ثقيلة الورود على النّفس ممجوجة في السّماع من أجل أنّها محسنات أتى بها صاحبها لبريقها ورونقها لا لأنّها عالقة بالعاطفة"³.

ويعتبر المازني نجاح الشاعر في تصوير العاطفة المعقدة والنفوذ إلى أعماق النفس ورسم مختلجاتها هو مقياس قدرته وشاعريته الحق: " وإنّما محكّ القدرة في تصوير حركات الحياة، والعاطفة المعقدة لا ظواهر الأشياء وقشورها وفي رسم الانفعالات والحركات النّفسية واعتلاج الخوالج الدّهنيّة وما هو بسبيل ذلك"⁴.

إنّ مصطلح "العاطفة" عند المازني يشير إلى أنّها أصل من أصول الشعر الضرورية وهي مصدر قوته وتأثيره والمحسنات غير المتكلفة فيه وهي عنده مقترنة بالفكر. وتعتبر العاطفة في نظر شكري ضرورية للشعر مهما اختلفت أبوابه، وهي التي تضيف عليه حسناً خاصاً، يقول: "ولشعر العواطف رنة ونغمة لا نجدها في غيره من

1 المازني، المصدر السابق، ص: 58

2 نفسه، ص: 60

3 نفسه، ص: 64

4 المازني، حصاد الهشيم، ص: 141

أصناف الشعر، وسيأتي يوم من الأيام يفيق النَّاس فيه إلى أنّه هو الشعر لا شعر غيره، فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بدّ أن يكون ذا عاطفة وإنّما تختلف العواطف التي يعرفها الشاعر¹.

و لا يعترف شكري بوجود عاطفة مستقلة تقوم عليها القصيدة، بل إنّ القصيدة الواحدة تشتمل على مجموعة عواطف مختلفة متباينة ومتشابكة، وهذا ما بيّنه في قوله: "فالنفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكّنه من العواطف المختلفة في القصيدة الواحدة، فإنّ منزلة أقسام الشعر في النفس كمنزلة المعاني من العقل فليس لكلّ معنى منها حجرة من العقل مفردة بل تتزاج وتتوالد فيه، فلا رأي لمن يريد أن يجعل كلّ عاطفة من عواطف النفس في قفص وحدها..."².

والعاطفة عند شكري ليست عاطفة شخصية، بل هي خيالية يصنعها الشاعر بنفسه من خلال دراسته الواسعة للعواطف وأحوالها، وبفضل إعمال ذهنه وذكائه وخياله الخاص فيها³، لذلك يقول: " فإنّ شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء، وخيال واسع، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها، ودرس اختلافها وتشابهها، وائتلافها وتناكرها، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها، وكلّ ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال النَّاس. فينبغي للشاعر أن يتعرّض لما يهيّج فيه العواطف والمعاني الشعريّة. وأن يعيش عيشة شعريّة موسيقيّة بقدر استطاعته. وينبغي له أن يعود نفسه على البحث في كلّ عاطفة من عواطف قلبه، وكلّ دافع من دوافع نفسه. لأنّ قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبصر كلّ عاطفة جليّة، شريفة، فاضلة، أو قبيحة مردولة وضيعة."⁴

وصدق العاطفة مرتبطة بقوّتها، وبكبر النفوس التي تخرجها، لذلك يفضل شكري شعر العصر الجاهلي و صدر الإسلام على ما تلاهما من عصور نظرا لقوتها عند الأولين وضعفها عند المتأخرين، ولأنّ العاطفة ليست مصدر قوّة الشعر فحسب، بل الحياة كلّها، وفي هذا كلّه يقول: " إذا نظرت إلى الشعر العربي وجدت أنّ شعراء الجاهليّة و صدر الإسلام كانوا أصدق عاطفة ممّن أتى بعده والسبب في ذلك أنّ النفوس كانت كبيرة

1 شكري، مقدمة ج 3 ، ص: 243

2 نفسه، مقدمة ج 4 ، ص: 325

3 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 200

4 شكري، مقدمة ج 3 ، ص: 243

والعواطف قويّة، لم يتلفها بعد التّرف والضعف وغير ذلك من الصّفات التي تطرّقت إلى الأمّة في عهد الدولة العبّاسيّة وما بعدها من العصور التي أُلّع فيها الشّعراء بالعبث والمغالطة والمغالاة الكاذبة، والتلاعب بالألفاظ والخيالات الفاسدة .. وشعر الأمّة مرآة حياتها فإذا كانت نفوس أفرادها كبيرة كان شعرها شديد التأثير صادق العاطفة، وإذا كانت نفوس أفرادها حقيرة كان شعرها ألفاظا مرصوفة مّيّنة، ليس فيها عاطفة، والعواطف هي القوّة المحرّكة في الحياة، وهي للشعر بمكانة التّور والنّار¹، ومما يؤكّد أنّ العاطفة هي مصدر قوّة الشعر وتوقده أيضا قوله: " وهي أكبر دليل على أنّ الشعر الرفيع المقام لا يكون إلّا إذا وجدت العاطفة، وأمّا الصنعة وحدها لا تخلق شعرا عاليا"².

لكن العاطفة ليست دائما على درجة واحدة من القوة والوضوح في شعر الشاعر لأنّ "بعض شعر الشّاعر تكون العاطفة فيه أوضح وألزم وفي بعضه تكون أقلّ وضوحا، ولا ريب في ذلك إذ أنّ الغزل مثلا يستلزم نوعا خاصّا من العاطفة غير العاطفة التي تبعث على خواطر الحكمة والوعظ"³.

ومما يراه شكري في العاطفة أنّها إنسانية متشابهة في جميع النفوس، والدليل على ذلك تقارب شعر العاطفة والوجدان في جميع اللغات، وتجاوب النفوس مع ما يترجم إلى لغاتها من شعر العاطفة، ويبيّن شكري هذا الرأي في قوله: " وقد كان من رأينا دائما أنّ شعر العاطفة والوجدان يتقارب في جميع اللغات، وإنما الذي يتباعد في اللغات شعر الصنعة والمحاكاة لأنّ هذا أساسه العرف والاصطلاح والذوق الإقليمي، أمّا شعر العاطفة والوجدان فهو واحد في كلّ إقليم، وإنّك لو نقلت الشعر الذي استشهدنا به من شعر قيس بن الملوّح أو قيس بن ذريح إلى اللغات الأوربية لطرب له القراء كما يطرب قراء العربية إذا نقل إليها شعر العاطفة والوجدان من اللغات الأوربية نقلا صحيحا لا سخيّا"⁴.

فـ "العاطفة" عند شكري هي عاطفة خيالية يخلقها الشاعر بسعة اطلاعه وقدراته الذهنية المتميّزة، وهي ضرورية للشعر بل هي مصدر قوته وتوقده، والعواطف في القصيدة الواحدة تتنوع وتتشابه وتتزوج وتتوالد...

1 شكري، المصدر السابق ، ص:244

2 نفسه، دراسات في الشعر العربي، ص: 89

3 نفسه، مقدمة ج 5 ، ص:405

4 نفسه، دراسات في الشعر العربي، ص: 151

ومن خلال ما استعرضناه من مقالات لأعضاء جماعة الديوان في العاطفة، يمكن أن نخرج بما يلي:

- يتفق جماعة الديوان على نفي وجود علاقة بين الرقة وكثرة الدموع والآهات وبين قوّة العاطفة أو الإحساس كما اتفقوا على اقترانها بالفكر دائماً وأنّ العاطفة تستمدّ وقودها من أعماق النّفس، وهي ضرورية في الشعر لأنّها سبب القوّة والحيوية فيه وأصل الخيال والمحسّنات الطبيعية غير المتكلفة...

- على أنّ فهم العقاد والمازني للعاطفة يختلف عن فهم شكري لها فهي عندهما عاطفة الشاعر الخاصة بشخصه، وهي عند شكري عاطفة خيالية من صنع الشاعر وهذا يتمشى مع اختلاف مفهوم الشعر عندهم...

كما يقرّر شكري أنّ القصيدة الواحدة تحتوي على مجموعة من العواطف المختلفة المتباينة المتشابكة التي توجد في الحياة، وأنّه ليس هناك عاطفة مستقلّة تماماً تقوم عليها القصيدة كما تبادر إلى ذهن القدماء.

ثانياً: مصطلح "الخيال":

يلحظ الدارس لتراث جماعة الديوان النقدي أنهم قد نظروا إلى الخيال على أنّه وسيلة من وسائل التعبير، وأنّه ليس غاية في ذاته، كما أنّهم يفهمونه على أنّه البعد عن المبالغات والأكاذيب، وهاجموا الاتجاه الحسّي في الوصف، ودعوا إلى تحرّي الصّحّة والصدق الشعري قدر الإمكان¹.

الخيال عند العقاد مع الفكر والعاطفة أساس الشعر، يقول: "إنّما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وأنّ الفكر والخيال والعاطفة ضروريّة كلّها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النّسب وتغاير في المقادير، فلا بدّ للفيلسوف الحقّ من نصيب من الخيال والعاطفة ولكّنه أقلّ من نصيب الشّاعر، ولا بدّ للشاعر الحقّ من نصيب من الفكر، ولكّنه أقلّ من نصيب الفيلسوف، فلا نعلم فيلسوفا واحداً حقيقاً بهذا الاسم كان خلواً من السليقة الشعريّة ولا شاعراً يوصف بالعظمة كان خلواً من الفكر الفلسفي، وكيف يتأتّى أن نعطلّ وظيفة الفكر في نفس إنسان كبير القلب متيقّظ الخاطر، مكتنّظ بالإحساس كالشاعر العظيم"².

1 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد، ص: 206

2 العقاد، ساعات بين الكتب، ص: 322

ومصطلح "الخيال" من المصطلحات التي شابتها الأوهام حيث يفهم كثير من الناس أنه البعد عن الواقع والحق والصواب، والجنوح إلى المبالغة المفرطة، وأن لا تثريب على الشاعر إذا هو استخدم مثل هذا الخيال، لذلك نجد العقاد ينفي هذا كله عن حقيقة "الخيال" فيقول: " فمنهم من ينتظر "الخيال" من الشعر ويفهم من الخيال أنه القول المفروض في قائله أنه لا يصدق ولا يجد من يناقش في صحة شيء مما يزعم فإذا أسلف الإنسان بين يديك أنه سيتكلم خيالا فتلك الرخصة التي تعفيه من مؤنة العقل والواقع وتبيح له مناقضة العلم والصواب، وما سؤالك رجلا في مستشفى المجاذيب عن صحة ما يقول، ألسنت تعلم أنه في مستشفى المجاذيب؟ كذلك الرجل إذا قال إنه ينظم شعرا فقد أعفى نفسه من التحقيق ولاذ بحرم الإباحة الذي يسمح له بكل قول ولا يأذن لأحد بحسابه على مقال"¹.

فالخيال عند العقاد يجب أن يطابق الحقيقة، وهو يقسمه إلى قسمين:

- خيال عام: وهو القوة التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، ويشترك فيه جميع الناس في عمليات المعرفة بما فيهم الإنسان البدائي.

- الخيال الشعري: وهو الذي يتناول الحقائق ليعثها من جديد ويلبسها ثوب الحياة المشهودة، ولا يجوز بحال أن يتناول الحقائق ليمسخها ويناقضها.

ولا يعتبر العقاد الخيال الشعري رخصة تعفي القائل من حساب العقل والواقع، وتتيح له مناقضة العقل والصواب ويرفض في نفس الوقت الزعم القائل بأن الخيال هو القول المفروض من قائله أنه لا يصدق ولا يناقش في شيء مما يزعم.

ويرى المازني أن الناس أساءوا استخدام لفظ الخيال لذا كان بوده تعويضها بلفظ آخر، وقد بين خطأ الناس في فهم الخيال قائلا: " وماذا يفهم الناس من لفظ (الخيال)؟ تسمع من كثيرين قولهم: هذا خيال شاعر! ونعرف بالتجربة الطويلة أنهم يفهمون من الخيال، مجافاة الحقائق، وتكّب التجارب واقتباس شوارد الأوهام والمحالات، وكأنا بهم يحسبون أن المرء على قدر بعده عن مألوف الناس وتجاربهم، يكون نصيبه من الخيال وقدرته عليه، وأن هذا التناسي للحياة وسننها ولخصائصها ولأحوالها يكلف ما لا يكلف تحريها والقناعة بميسورها، وهذا كله خطأ في خطأ وجهل فوق جهل"².

1 العقاد، المصدر السابق، ص: 213 و 214

2 المازني، حصاد الهشيم، ص: 237

وعلى هذا يفهم المازني أنّ الخيال يجب أن يطابق الحقيقة مهما حلق وارتفع لأنّ الإنسان في نظره عاجز عن تخيل ما لم ير وما لم يعرف، ويؤكد المازني أهمية الصلة بين الخيال والحقيقة، فيقول: "وليس من فضل في أن تأتي إليّ بمعان أو صور كالزئبق لا تتمكن اليد منه، ولكن المزية كلّ المزية أن تجيء بما يحتمل النقد الصامت للتجربة العامة، وأن تسوق ما لا يضيره بل يزيده أشواقا وصحة أن تواجهه بالحقائق"¹.

ويقسم المازني الخيال الصحيح إلى قسمين:

- خيال عاد: وهو القدرة على إحضار صورة شيء ممّا يحيا بيننا من المشاهد والمناظر... وهذا يحتاج إلى غريزة دقيقة للتمييز يستهدي بها الذهن في انتقاء التفاصيل وضمّ بعضها إلى بعض وترتيبها².

- خيال نشيط: وهو الذي يستحدث صورة من أشات صور، ويستطيع أن يحضر لنا الصورة المؤلفة إحضارا واضحا وأن يمثلها لنا كما ينبغي أن تكون، ونجد المازني يجيب من يتساءل: "إذن فما هذه الشياطين وعرائس البحر والغاب وما إليها ممّا ابتدعه خيال الغربيين ووصفوه في شعرهم؟ من أين جاءت هاتيك المحالات؟ وكيف عرفوها ووصفوها ولا خبر لأحد من أبناء الدنيا بها ولا عهد؟ ولمن يقوم بنفسه هذا الاعتراض بعض العذر، فلعلّه لا يدري أنّ هذه الشخصيات ليست مخلوقة خلقا وإنّما هي - على بعدها وغرابتها ممّا استحدثه الخيال النشط في مألوف بنات الدنيا ولصوصها - فهي أسماء مستعارة لشخصيات مكوّنة من متفرّق ما يلحظ في ناس هذه الدنيا: وهو خيال، ولكنّه محلّق بجناحين من الحقيقة، وليست قدرة الشاعر هنا في أنّه أوجد شيئا من العدم، فذاك محال، ولكنّها قدرته في أنّه استطاع أن يكوّن صورة من أشات صور وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضارا واضحا وأن يمثلها لنا كما ينبغي أن تكون"³.

والخيال عند المازني هو القوّة التي تبعث الحقائق جديدة بعد أن يلبسها حل الحياة، وهو عنده مرتبط بالعاطفة فهي التي تنيره وتحركه: "وذلك لأنّ الشاعر لا يصوّر الشيء كما هو ولكن كما يبدو له، ولا يرسم منه هيكله العريان بل يخلع عليه من حل الخيال بعد أن

1 المازني، المصدر السابق، ص: 240

2 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 216

3 المازني، حصاد الهشيم، ص: 240

يحرّكه الإحساس¹ ويقول عن بيتين لكثير عزّة: "هذان بيتان ليس فيهما معنى رائع ولا فكر دقيق، ولكنهما يصفان حال قائلهما أبلغ وصف وبتغلغلان إلى النفس تغلغل الماء إلى كبد الملتاح، وإنّما يرجع الفضل في ذلك إلى قوّة الخيال"².

والخيال هو مصدر لذّة القراءة الشعرية، لأنّه يمنح المعاني صبغة التجدد المستمرة، بشرط عدم المبالغة، يقول: "الشعر يلذّ قارئه إذا كان للمعاني التي يثيرها في ذهن القارئ في كلّ ساعة تجديد، وفي كلّ لحظة توليد، فأما ما يأخذ على الخيال مذهبه ولا يترك له مجالا فهذا هو الغثّ الذي لا خير فيه، لأنّ حالات النفس درجات، فإذا أنت صوّرت أقصى درجاتها لم تبق للخيال من عمل إلّا أن يسفّ ما هو أخطّ وأدنى، ولذّة الخيال في تحليقه، ومن هنا قالوا في تعريف الشعر أنّه لمحة دالّة ورمز لحقائق مستترة، يعنون بذلك أنّ الشاعر ليقدّف بالكلمة فتأخذها الأسماع وتعيها النفوس، ويستوعب معانيها الخيال"³.

كما ترتبط قيمة الشعر بالخيال إذ أنّه يزود القارئ بالمعاني والتصورات التي يثيرها أثناء القراءة، يقول: "إنّ قيمة الشعر ليست فيما حوت أبياته، واشتملت عليه شطرانه فقط، ولكن قيمته رهن أيضا بما يختلج في نفسك ويقوم في ذهنك عند قراءته فإنّ الشعر الجيد كالبحر لا يقف عنده الفكر جامدا وهو كشعاع النور يضيء لك ما في نفسك ويجلو عليك ما في ذهنك"⁴، ويضيف أيضا: "لأنّ الخيال لا يجمد أمام كلمة ترد على السّمع أو منظر تكتل به العين، إنّما يتوخّى دائما أن يسدّ كلّ نفس ويملأ كلّ فراغ..."⁵.

والخيال عند عبد الرحمن شكري هو من مقومات الشعر وهو تفسير للحقيقة وبيان لها، يقول: "فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال و الفكر إيضاحا لكلمات النفس و تفسيرها لها. فالشعر هو كلمات العواطف و الخيال و الذوق السليم."⁶ ولا يقتصر الخيال على التشبيه "فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها، وقد تكون القصيدة ملأى

1 المازني، الشعر: غاياته ووسائله، ص: 39

2 نفسه، ص: 54

3 نفسه، ص: 55

4 نفسه، ص: 57

5 نفسه، ص: 58

6 شكري، مقدمة ج 4 ، ص: 324

بالتشبيهات وهي بالرغم من ذلك تدل على ضالة خيال الشاعر، وقد تكون خالية من التشبيهات وهي تدل على عظم خياله¹.

وأعظم الخيال وأجلّه عند شكري " هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة و شرح عواطف النفس و حالاتها، و الفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية و تباينها والبواعث الشعرية وهذا يحتاج فيه إلى خيال واسع، والتشبيه لا يّراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، و إنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة أو بيان حقيقة، وإن أجلّ الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية"²، ومن هنا فشكري يرفض المبالغة ومجافاة العقل والصواب، وهو يقسم الخيال إلى نوعين، أحدهما خيال صحيح يسمّيه: التخيل والآخر خيال فاسد يسمّيه التوهّم، ويوضّح ذلك قائلا: " فينبغي أن نميّز في معاني الشعر وصوره بين نوعين: يسمى أحدهما التخيل والآخر التوهّم فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهّم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يُغرى به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار"³.

ويعيب شكري التكلّف في الخيال الذي يبدو صدقه من بعيد، لكنك إذا تقرّست حقيقته ظهر لك كذبه لبعد الصلة في التأليف، يقول: " فتكلف الخيال أن تجيء به كأنه السراب الخادع، فهو صادق إذا نظرت إليه من بعيد، وهو كاذب إذا نظرت إليه من قريب.. وقد يكون سبب هذا الخيال الكاذب، التأليف بين شيئين لا يصح التأليف بينهما"⁴.

إذن نخلص ممّا ذكرنا من آراء جماعة الديوان في الخيال أنّه عندهم ملكة من ملكات النفس تسهم في توضيح الحقائق وبيانها واستكناه منطق الحياة، وقصاراه أن يقوم برسالته التي تلتئم وطبيعته مع غيره من قوى النفس في استقبال معطيات الحياة، فالخيال عندهم خاضع للعقل والمنطق⁵، ومن ثمّ طالبوا بمطابقة الخيال للحقيقة، ولكن العقاد يختلف عن المازني وشكري بعض الاختلاف في فهمه للحقيقة التي يجب أن يصوّرها الخيال إذ الحقيقة

1 شكري، مقدمة ج 5، ص: 401

2 نفسه، ص: 402

3 نفسه، ص: 403

4 نفسه، ص: 404

5 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 229

عنده تعني الحقيقة الفنية التي تتمثل في الصدق الشعوري، والحقيقة عندهما تعني حقائق الحياة العامة التي يتقبلها العقل وتألّفها النفس، يقول المازني مثلاً إنّ: "الخيال يجب أن يطير بجناحين من الحقيقة، وأنّ كلّ كلام ليس مصدره صحّة الإدراك وصدق النّظر في استشفاف العلاقات لا يكون إلّا هراء لا محلّ له في الأدب"¹.

ثمّ هو يختلف عنهما أيضاً في نظريته للمبالغة فهو يرفض المبالغة المقصودة لذاتها قصد التهويل والإيهام، ويقبلها إذا صوّرت الحقيقة الفنية وكانت وسيلة من وسائل الشاعر لإظهار شعوره، أمّا المازني وشكري فيرفضانها رفضاً تامّاً لأنها في نظرهما نوع من الكذب وبعد عن المألوف ووسيلة من وسائل الإيهام².

ثالثاً: مصطلح "الشعور":

لاحظنا في الكلام عن مصطلح الشعر أنّ "الشعور" مكوّن أساسيٍّ للشعر، وأنّ مهمّة الشاعر نقل هذا الشعور إلى غيره، يقول العقّاد "وما ابتدّع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإنّ النّاس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها وإنّما ابتدّع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوّة الشعور وتيقّظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً وكانت النفوس توافّة إلى سماعه واستيعابه لأنّه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نوراً"³.

فالشعور عند العقّاد يشير إلى الإدراك النافذ إلى حقيقة الأشياء وجوهرها، فالشاعر تختلف رؤيته للأشياء عن غيره فهو يتجاوز ظاهرها إلى صميمها بقوة شعوره، وهو بتصويره للأشياء لا ينقل صورتها الخارجية، بل ينقل شعوره بها، والشعور القويّ المتيقّظ هو الذي يجعل الشعر مطرباً ومؤثراً في النفوس لأنّه يعكس الحياة بحياة أقوى...

كما أنّ مصطلح "الشعور" عند العقّاد يشير إلى مقياس مهمّ في تمييز الشعر الصحيح من الشعر الزائف، يقول: "وأنت إذا استطعت أن تهدي الطبقة المتأدّبة من أمة إلى القياس الصحيح في تقدير الشعر، فقد هديتهم إلى القياس الصحيح في كلّ شيء ومنحتهم ما لا مزيد لمانح عليه، وأنّ الأمم تختلف ما تختلف في الرقي والصلاحيّة ثمّ يرجع اختلافها

1 المازني، الديوان، ص: 64

2 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 206

3 العقّاد، الديوان، ص: 21

أجمعه إلى فرق واحد: هو الفرق في الحالة النفسية أو بالأحرى الفرق في الشعور وفي صحّة تمييز صحيحه من زيفه إذا عرض عليها فكرا أو قولاً أو صناعة وعملاً¹، ويقول أيضاً: "وصفوة القول أنّ المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدّم ونفحات الزّهر إلى عنصر المطر، فذلك شعر الطّبع القويّ والحقيقة الجوهرية"². فالشعور الحيّ هو أصل الشعر، ومتى استشفّ من ورائه دلّ ذلك على قوّة الطبع وصدق هذا الشعر...

ومتى كان الشعور متدفقاً قوياً رفع خصوبة الشعرية في موضوع القصيدة، أمّا نضوب الشعور فيجعل منها وحلاً وبيساً، لذلك نجد العقّاد في نقده لإحدى قصائد شوقي يفترض تساؤل القارئ عنها: "وهل هي نبعث من شعور فيّاض يتدفّق على موضوعه فيغمره كما يغمّر السيل الوهاد والنّجاد أو تقطرت من عقل ناضب ينبض بالقطرة بعد القطرة يخلع الضرس ويخلع النّفس فتأتي كالرّشاش لا يتولّد منه إلّا الوحل واليبس"³؟

وعندما بفضل العقّاد جنس "الشعر" على جنس "القصة" فمقياسه في ذلك احتواء الشعر على شعور وفير تفتقده الرواية مثلاً نظراً لتمهيداتها الطويلة، يقول: "قليل الشعر يحتوي من الثروة الشعورية ما ليست تحتويه الصفحات المطوّلات من الروايات"⁴. والشاعر عند العقّاد يمتاز عن غير برهافة الشعور لذلك يقول عنه: "هو لطيف الإحساس، دقيق الشّعور يوجعه ما لا يكاد يحسّ به غيره وتفعل في نفسه الوخزة الهيّنة ما لا تفعله الطعنة القاسية في نفس غيره وهو فاتر الهمة"⁵.

فمصطلح "الشعور" عند العقّاد يشير إلى ذلك الإدراك النّافذ لجوهر الأشياء، لذلك فهو أصل الشعر ومحكّ أصالته لأنّ الشاعر لا يرى الأشياء فحسب بل يشعر بها ويشعر غيره بها عن طريق الصياغة الفنيّة...

1 العقّاد، المصدر السابق، ص: 10 و 11

2 نفسه، ص: 21

3 نفسه، ص: 141

4 العقّاد، يسألونك، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان - ط2، ص: 271

5 العقّاد، خلاصة اليومية، ص: 43

ولا يستغني الشعر عند المازني عن الشعور مهما كانت عباراته حسنة التأليف، وجيدة التركيب، لأنّ التأثير يتطلّب جيشان النفس، والإحساس العارم بالأشياء، وهو معنى الشعور عنده، يقول: "وتأثير العبارة لا يكون لحسن تأليفها، وجودة تركيبها، وجمال وصفها، فإنّ ذلك وحده على شدة الحاجة إليه غير كاف، بل لا بدّ للشاعر كما أسلفنا أن تكون نواحي نفسه جائشة بما يحاول نسجه من خيوط من خيوط الألفاظ.. بل فضيلة التأثير راجعة أيضا وفي الغالب إلى شعور جمّ وإحساس قويّ بما يجري في الخاطر ويجيش في الصّدر وإلى القدرة على إبراز ذلك في أحسن حله"¹.

ورغم أنّ الفضل في التأثير للشعر متمثلاً في صدق الشعور ووفرته إلا أنّ قوّة الأداء وجودة التعبير ضروريّتان لذلك أيضا، وقد قال عن قصيدة وصف الإيوان للبحرّي أنّه رغم ما فيها من ألوان البديع والصور ومطابقة المتناقضات إلا أنّ ما فيها أحفل من ذلك، وإليه يرجع تأثيرها وتغلغلها في النفس وولوجها إلى القلب، إلى أن يقول: "بل الفضيلة كلّ الفضيلة في أنّ الشاعر كان ملأّن الجوانح، مفعم القلب من إحساس مستغرق آخذ بكلّيته، ولهذا يرى روحه مراقبة على كلّ بيت وأنفاسه مرتفعة من كلّ لفظ، وهل الشعر إلا مرآة القلب، وإلا مظهر من مظاهر النفس وإلا صورة ما ارتسم على لوح الصّدر وانتقش في صحيفة الدّهن، وإلا مثال ما ظهر لعالم الحسّ وبرز لمشهد الشّاعر؟ نعم إنّ الإحساس الجمّ والشّعور الملحّ لا يكفيان بل لا بدّ من قوّة التّأديّة وعلوّ اللسان للترجمة عنهما"².

فالشعور عند المازني هو امتلاء جوانح النفس بإحساس عارم بالأشياء وينبغي أن يكون شعورا صادقا حتى يكون الشعر مؤثرا. أمّا الشعور عند شكري فهو سمة من سمات الشعراء المطبوعين وهو عندهم يتسم بالعمق، وعند شعراء الصنعة باهت فاتر رغم ما نجد عندهم من إكثار ذكر الدموع والمبالغة في وصفها كما يقول في غزل أبي تمام: "هكذا أكثر غزله ولو أنّ به ذكر الدّموع التي تحوّلت إلى دماء (افن صبري واجعل الدّمع دما) وذكر آلام الحبّ وحرقاته ولكّنه ذكر لا يدلّ على شعور عميق كما يدلّ غزل العذريين"³.

1 المازني، الشعر: غاياته ووسائله، ص: 74

2 نفسه، ص: 85

3 شكري، دراسات في الشعر العربي، ص: 104 و 105

والشعور الفاتر دليل ضعف العاطفة وتراجع الصدق في الوجدان، لذلك يقول شكري عن خطورة المبالغة على الشاعر العبقرّي: " وخطوة واحدة قد تسقطه إلى حضيض الشعر حيث مغالاة الشعور الفاتر الذي يدّعي صاحبه عظم العاطفة وصدق الوجدان"¹.

فالشعور عند جماعة الديوان هو الإحساس بالحياة، جزئياتها وكمالياتها، آلامها وآمالها، أشكالها الماديّة والروحية على السواء، وهو عندهم ليس شعورا ذاتيا محضاً، بل هو شعور إنسانيّ عام يتكيّف بنفس الشاعر الخاصّة...

فالمقصود بالشعور إذن هو هذا الإحساس العميق الصادق بشؤون الحياة والنّاس، وبالطبيعة ومظاهرها.. فهي تدعو إلى ألا يقول الشاعر شعرا في موضوع إلا إذا شعر به شعورا صادقا عميقا، لأنّ هذا الشعور بالموضوع هو الذي يمكّن الشاعر من أن يكون صادقا في تعبيره، ومن أن ينظم بالتالي شعرا رفيعا، وإذا فقد هذا الصدق في التعبير نتيجة لفقدان الإحساس الصادق عجز عن تأدية رسالته المنتظرة منه².

رابعا: مصطلح "الوجدان":

رأينا من خلال مفهوم الشعر كيف أنّ جماعة الديوان أرادت أن تبحث في الشعر عن ذات الشاعر وشخصيته، ورأت أنّ ما يستحق بأن نقول إنّّه شعر هو ما جاء ليعبّر عن وجدان قائله، وقد سمّى بعض الدارسين مذهب جماعة الديوان بالتيار الوجداني، فالوجدان أساس منطلق جماعة الديوان في فهمهم للشعر، فقد اتفقوا على ضرورته، ولكنهم اختلفوا في جزئيات من مفهومه، وسنعرف هذا بعد استعراضنا لمفاهيمهم حول مصطلح "الوجدان".

يقول كثير من الدّارسين إنّ جماعة الديوان قد اتخذت بيت شكري المشهور شعرا

لها:

ألا يا طائر الفردو س إنّ الشعر وجدان

فأن يكون الشعر تعبيراً عن الوجدان هو ملخّص دعوة جماعة الديوان، يقول العقّاد عن الوجدان: "فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشّاع فتضاعف سطوعه، والشّعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا إن صحّ هذا التعبير ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده وصفوة القول إنّ المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه

1 شكري، المصدر السابق، ص: 157

2 ينظر: محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص: 214

إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيّا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدّم ونفحات الزّهر إلى عنصر المطر، فذلك شعر الطّبع القويّ والحقيقة الجوهرية¹.

إذن ف"الوجدان" في فهم العقّاد هو ما بداخل النّفس من أحاسيس وعواطف وشعور، والشعر بمثابة المرآة العاكسة لما في الوجدان، فالذي يصفه الشاعر من حالات النفس هو موجود، ولكن وجوده يقوى بذلك الوصف الشعريّ، كما أنّ الوجدان يزداد إحساسا به عند انعكاسه من الشعر.

والوجدان عند العقّاد ذو بعد إنسانيّ فهو صميم النّفس الذي يكون الشعر مظهرا له، وفي ذلك يقول: "وأقرب ما نميّز به مذهبنا أنّه مذهب إنسانيّ مصريّ عربيّ: إنسانيّ لأنّه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوّهة ولأنّه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامّة، ومظهر الوجدان المشترك بين النّفوس قاطبة"².

ويستعمل العقّاد مصطلح "الوجدان" وصفا للشعر، ليدلّ به على الشعر المطبوع الذي يعبر عن النّفس بعيدا عن التكلّف، فمثلا يقول العقّاد واصفا شعر ابن حمديس الصقلّي: "شعره وجداني لا صناعيّ، فهو براء من التكلّف والوصف المدّعي، ولذلك تعرف من الشعر من هو الشّاعر..."³ فالشعر الوجداني صورة صادقة لنفس صاحبه.

والوجدان عند المازني هو العواطف والمشاعر والأحاسيس، التي يترجمها الأدب، يقول في ذلك: "الأدب الحقّ هو الذي يصوّر الوجدان والأحاسيس في صدق، ويعطي صورة صادقة للناس والحياة، ولا يقيم وزنا للزخرف اللفظي، وإنّما يوجّه كلّ عنايته للمعنى، وكلّ معنى صادق مهما كان موضوعه أو هدفه أو غايته، فهو خليق بأن يكون موضوعا للأدب بل يكفي أن يكون على الشّعر طابع ناظمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه، سواء كانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة، وفي ذلك ما يتطلّب الصدق"⁴.

وامتزاج الوجدان بالعقل حسب رأي المازني ضئيل إلّا بقدر ما هو مرتبط بالإحساس لأنّ الشعر مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنّما يعنى بالفكر على قدر

1 العقّاد، الديوان، ص: 21

2 نفسه، ص: 4

3 العقّاد، خلاصة اليومية والشّدور، ص: 96

4 ينظر: المازني، حصاد الهشيم، ص: 190

ارتباطه بالإحساس وسبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزاقته، بل من أجل الإحساس الذي نبّهه، أو العاطفة التي أثّرت¹.

ونردّد في هذا الباب أيضا قول شكري: "...إنّ الشعر وجدان " فهو يعتبر الشعر وجدانا بمعنى أنّه يرفض كلّ ما عداه من شعر خلا من نفس صاحبه وعواطفه وأحاسيسه، يقول كذلك: " بل هو منطق الوجدان الذي يعبر عن النفس.. فالشعر الوجدانيّ توفيق ويصادف هوى النفس ومنطقها حتى لكأنّه يخلق له سمعا يصغى إليه وقلبا يطرب له..."².

وهو عندما يقابل بين التصوير والوجدان فإنّه يعني بالأول التعبير عمّا هو خارج النفس ممّا يحتاج إلى رهافة الحواس، ويعني بالوجدان التعبير عمّا في النفس ممّا يحتاج معه إلى رهافة الإحساس، وهذا ما وصف به شاعرية ابن الرّوميّ: " فهو قد جمع الأطراف لأنّه كان مرهف الإحساس كما كان مرهف الحواس وتراه يجمع الوجدان والتصوير"³.

والوجدان عند شكري هو نوع من التأمل في أعماق النفس وسبر أغوارها لتصويرها والتعبير عنها، يقول: " ليس من المحتوم أن يطالب الشاعر بعشق كي يجيد النسيب، ولكنه مطالب بوجدان يصدق ويعبر عن نواحي تلك العاطفة وبمزاج فني سليم وبصيرة سيكولوجية تمكنه من أحاسيس النفس ومن تصويرها"⁴.

وقد اختلف جماعة الديوان حول مفهوم الوجدان فهو عند العقاد مزيج بين الشعور والفكر، وعند شكري نوع من التأمل في أعماق الذات تأملا يتجاوز الواقع إلى استبطان الذات وسبر أغوارها، أمّا المازني فيعتبر الوجدان ترجمة للعواطف والأحاسيس والمشاعر وخاصة الألم دونما تدخل من العقل، وكما رأينا في المبحث الأول من هذا الفصل أنّ الوجدان الذي يعبر عنه الشاعر عند المازني والعقاد يأخذ صبغة ذاتية خاصة، بينما هو عند شكري الوجدان الإنسانيّ العامّ، لذلك تراه يقول: " والشاعر لا يعبر عن عاطفة واحدة أو نفس واحدة بل يعبر عن عواطف متغايرة، ونفوس متباينة فلا رأي لمن يريد أن يقيده بمذهب من مذاهب الفلسفة يزود عنه ويتعصب له، فإنّ الشاعر يرى جانب الصواب من كلّ مذهب

1 ينظر: المازني، الشعر: غاياته ووسائطه، ص: 58

2 شكري، دراسات في الشعر العربيّ، ص: 48

3 نفسه، ص: 87

4 نفسه، ص: 156

ويعبر عن كل نفس¹، ويبقى مرجع هذا الاختلاف دائما إلى ذلك الاختلاف الجزئي في مفهومهم للشعر.

خامسا: مصطلح "الدوق":

تناول جماعة الديوان مسألة الذوق باعتباره أداة يهتدي بها الشاعر لتخيّر أحسن التعابير وأفضل التآليف وخير المعاني وأنسبها تارة، وباعتباره مقياسا ومحكّا نقديا يرجع إليه الناقد في تقويم الأعمال الأدبية، وفيما يلي نرى بعضا من تفصيل جماعة الديوان فيما يتعلق بـ "الدوق".

والذوق القويم - عند العقاد - هو أحد مقومات الشعر وأساس حسن التعبير فيه، يقول: "ولكن الأمر الذي لا خلاف فيه أنّ الشعر فيه الجيد والردى إن لم يكن فيه القديم والجديد، فالجيد هو ما عبرت به فأحسنّت التعبير عن نفس ملهمة وشعور حيّ وذوق قويم، والردى هو ما أخطأت فيه التعبير أو ما عبرت فيه عن معنى لا تحسّه أو تحسّه ولا يساوي عناء التعبير عنه"².

وإذا كان العلم والنثر يقتضيان المنطق في الاختيار والترتيب، فإنّ الشعر يعتمد على الذوق في حسن الاختيار والترتيب ومناسبة الوضع لأنّ "التذوق هو تحليل موجز سريع وأنّه قد يغني عن المنطق ولكن المنطق لا يغني عنه بحال..."³.

ولا يعني هذا أنّ الذوق السليم يتجاوز الحقّ محتجّا باستغنائه عن المنطق لأنّ الطبع ينأى عن الغشّ وتمويه الحقّ وفي ذلك يقول العقاد: "إنّنا نشكّ كلّ الشكّ في وجود ذوق فنّي مطبوع على حبّ الجمال الصّحيح يضحّي بالحقّ في سبيل الجمال فإنّ تعمّد التضحية بالحقّ غشّ أثيم تنبو عنه طبيعة الدّوق السّليم..."⁴.

وقد يعتقد بعض النّاس أنّ العناية بالبهرج والزخارف ذوق قويم، بل هذا عند العقاد علامة على فساد الذوق وتشوّهه، لذلك يصرّح: "نحن نقول إنّ البهرج يناقض الجمال وإنّ الإعجاب به دليل على ضلال مشوّه عن الدّوق الجميل..."⁵.

1 شكري، مقدّمة ج 4 ، ص: 326

2 العقاد، ساعات بين الكتب، ص: 236

3 نفسه، ص: 283

4 نفسه، ص: 70

5 نفسه، والصفحة نفسها.

و"الذوق" السليم أساسه الطبع والصدق، فـ "الصدق هو جوهر الجمال وأسس البلاغة وقوام الذوق السليم..."¹، لذلك لا يمكن أن يكون التزييف ومناقضة الحق جمالا، وقد نبّه العقّاد بأنّه: " لا يتوهّم أحد أنّ الحقّ يناقض الجميل وأنّ كاتباً مطبوعاً على الصدق يطيق أن يزوره مرضاة لما يسمّى بالذوق السليم، فإنّما يضع ذلك أصحاب البهرج والتزييف وليسوا هم من سلامة الذوق على شيء كبير ولا صغير..."².

وإذا كان الذوق السليم أساس الشعر، فهو أيضا أساس نقد الشعر ذلك أنّه أساس صحّة التمييز بين الصحيح منه والزائف، يقول العقّاد: "فإنّ الذوق والتمييز إذا اختلا لم يكن اختلالهما في الأدب وحده وأنت إذا استطعت أن تهدي الطبقة المتأدّبة من أمة إلى القياس الصحيح في تقدير الشعر، فقد هديتهم إلى القياس الصحيح في كلّ شيء ومنحتهم ما لا مزيد لمانح عليه، وأنّ الأمم تختلف ما تختلف في الرقي والصلاحية ثم يرجع اختلافها أجمعه إلى فرق واحد: هو الفرق في الحالة النفسية أو بالأحرى الفرق في الشعور وفي صحّة تمييز صحيحه من زيفه إذا عرض عليها فكرا أو قولاً أو صناعة وعملاً"³.

ومن علامات فساد الذوق الخلط بين المشاعر وأن يحيد في التعبير عنها إلى نقيضها، وفي ذلك يقول: "من فساد الذوق أن يقصد المرء المدح فيقذع في الهجاء، أو ينوي الذمّ فيأتي بما ليس يفهم منه غير الثناء وأشدّ من ذلك إيغالا في سقم الذوق وتغلغلا في رداءة الطّبع شاعر يهزل من حيث أراد البكاء، ويخفى عليه مظانّ الضحك وهو في موقف التأبين والرتاء والعبرة بالفناء"⁴، ومثل هذا الكلام طبّقه في نقده لرتاء شوقي في عثمان غالب، يقول: " فليت شعري بأيّ ذوق مزج بين هذين الشعورين المتباعدين تباعد القطبين؟؟ أبذوق الشّاعر المفطور الذي يفرّق بين شبهات السرائر وهجسات الضّمائر، والذي لا تدقّ عنه أخفت همسات العواطف ولا تلتبس عليه أخفى ألوانها؟؟ ... ولو قلنا إنّ فطرة الشّاعر ينبغي أن تميّز بين ثلاثة آلاف خطرة من خطرات الإحساس المتوشّجة المتنوّعة لما أخطانا فما ظنّك بأمر شعراء لا يميّز بين إحساسين اثنين ضخمين لا يشتبهان ولا يتقابلان ولا

1 العقّاد، المصدر السابق، ص: 74

2 العقّاد، نفسه، ص: 72

3 العقّاد، الديوان، ص: 10 و 11

4 نفسه، ص: 27

يجتمعان...¹، ويعنيّ العقاد أنّ الذوق فطرة في الشاعر ممّا يجعله دقيق التمييز، والتنبّه إلى أخفى الشبهات في الخواطر والعواطف...

وممّا سبق يمكن أن نستخلص مفهوم العقاد لمصطلح "الذوق" على أنّه ملكة فطريّة تمكّن الشاعر من حسن التمييز والاختيار، ووضع المعانيّ والألفاظ مواضعها المناسبة من غير حيدة عن الحق، ومن غير بهرج وتزييف، وتمكّن الناقد أيضا من صحّة التمييز بين زائف الشعر وصحيحه.

وإذا كان الشعر عند المازني هو التعبير عن الوجدان وما يختلج فيه من عواطف ومشاعر فإنّه يحتاج لإبرازها إلى ذوق سليم، فالذوق السليم أداة معينة على حسن التعبير، يقول في ذلك: " لا ريب في أنّ فنّ إبراز المعاني رهن أيضا بصحّة النّظر وسلامة الذوق والسريّة..."².

ولكن كيف نستخدم هذا الذوق؟ يجيبنا المازني قائلا: " تقول ولا بدّ لذلك من حافظة قويّة بعيدة النسيان ينتقي منها الكاتب أو الشاعر خير الرّموز وأكفلها بإحداث الصّور المطلوبة في ذهن القارئ وذوق سليم يحور إليه المرء في اختيار هذه الرّموز..."³.

فالذوق عند المازني هو ملكة حسن الاختيار، والذاكرة مهما كانت قويّة فإنها لا تستغني عن ملكة الذوق السليم، لكنّ الذوق السليم عنده يغني عن كثرة المخزون الذاكري مع قليله، وهذا معنى قوله: "ولنعلم أنّ قدرة الدّهن على استظهار الألفاظ كقدرته على إدراك الحقائق ووعيتها. ليست إلّا مصدرا واحدا من مصادر القوّة العقليّة إذا لم يؤازرها الذوق السليم والسليقة صارت قوّة تنتهي بصاحبها إلى ضعف. فعلى قدر نصيب المرء من سلامة الذّوق ولطف السليقة يكون انتقاعه بمحفوظه، فقد يستطيع قليل المحفوظ - بما رزق من الذّوق ووهب من ملكة الاختيار- أن يفرغ خواطره في قوالب منتقاة ملئت جمالا وقوّة يعيي القوى الذاكرة مكانُ ندّها"⁴.

1 العقاد، المصدر السابق، ص: 32

2 المازني، الشعر: غاياته ووسائطه، ص: 94

3 نفسه، ص: 94 و 95

4 نفسه، ص: 95

وهكذا فالذوق عند المازني ملكة فطرية خاصة تمكّن الشاعر من انتقاء أجمل القوالب وأقواها لتأدية ما يريد الإفضاء به من معان وعواطف، وتمكّنه أيضا من الاستفادة الحسنة ممّا يختزن في ذاكرته...

ويمثّل الذوق السليم عند عبد الرحمن شكري أصلا من أصول الشعر يتزاج مع العواطف والخيال فهو مهمّ لإخراج القصيدة في أحسن وأكمل أشكالها، كما أنّه ليس من سلامة الذوق أن يتقن الشاعر رصف الكلمات فحسب، يقول: " فالشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم فأصوله ثلاثة متزاوجة.. ومن كان سقيم الذوق أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة، غير أنّ بعض الناس يحسب أنّ سلامة الذوق في رصف الكلمات كأنّما الشعر عنده جلبة وقعقة بلا طائل معنى، أو كأنّما هو طنين الدّباب، ولا يكون الشعر سائرا إلّا إذا كان عند الشاعر مقدرة على التّأليف بين اللفظ والمعنى"¹.

ويعتبر شكري أيضا المبالغة والتصوير غير المناسب من فساد الذوق، كما في قوله: "ولقد فسد ذوق المتأخرين في الحكم على الشعر، حتّى صار الشعر كلّه عبثا لا طائل تحته، فإذا تغزّلوا جعلوا حبيبهم مصنوعا من قمر، وغصن وتلّ، وعين من عيون البقر، ولؤلؤ، وبرد، وعنب ورنجس..."².

كما أنّه ليس من الذوق السليم الإعجاب بالخيال الكاذب الذي يناقض العقل ويقلب الحقائق، حتّى أنّه يقول: " ولقد فسد ذوق القرّاء حتّى إذا هم رأوا خيالا يفسّر حقيقة، لم تتملّكهم هزة الطرب التي تنوبهم عند قراءة الخيال الفاسد، إنّما يعجبهم من الخيال استحالته وبعده عن المألوف عقلا، وإذا وضّحت لهم فسادهم قالوا: إذا كلّ خيال فاسد، وزعموا أنّ حلاوة الشعر في قلب الحقائق، وإخراجنا من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل..."³

والذوق عند شكري يضيق ويتسع، فهو يضيق عندما تقسم الألفاظ إلى وضعية وشريفة على أساس كثرة الاستعمال وقلّته، أمّا الذي يوسّعه فهو سعة الاطلاع على الآداب في مختلف العصور وتجنّب التعصّب لشاعر دون آخر⁴.

1 شكري، مقدمة ج 4 ، ص: 324

2 نفسه، مقدمة ج 5، ص: 400

3 نفسه ، ص: 401

4 ينظر: نفسه، ص: 406 وما بعدها

ويعترف شكري بخصوصية الذوق ولكنه يقرّ بوجود ذوق عام، يقول: "إنّ كلّ لغة لها خصائص وذوق، ولكن بالرغم من ذلك نجد الخيال الجليل والمعنى الرائج المصيب محمودا حيث كان، وإذ أنّه ليس رهنا بخصائص العقل البشريّ والنفس الإنسانية، إنّما المغالطات المنطقيّة والتشبيهات المتوهّمة رهينة بخصائص اللغات وتختلف في كلّ حسب ذوق الجماهير فيها"¹.

وأما ما يتعلّق بصحة الذوق وفساده فهو مرتبط بالعواطف بسلامتها أو سقمها، ومرجع سقم العواطف ما تزاوّل وتألّف من النتائج الهزيلة الرديئة، لذلك يقول شكري: "فالعواطف أكثر الأشياء سلطانا على الأذواق، فإذا كانت العواطف سقيمة كانت الأذواق كذلك، ولا شيء يفسد العواطف مثل مزاولة المرذول فإنّ المرء لا يزال حتى يراه لأسباب الفضل جامعا، ولأصناف الحسن شاملا، وحتى لا يرى الفضل إلّا فيه"².

إذن فالذوق عند شكري مقوم من مقومات الشعر الأساسية، وهو بالرغم من أنّه ملكة إلّا أنّه قابل للتوسع والضيق، كما له ارتباط وثيق بالعاطفة التي تتحكم في سلامته أو فساده، وعنده ينقسم الذوق إلى ذوق خاص، وذوق عام.

إنّ الذي يتفق عليه جماعة الديوان هو ضرورة الذوق للشعر نظرا لأهميّته في إعطاء القالب الأفضل لما يجيش به الوجدان، كما أنّهم يتفقون على أنّ الذوق وسيلة أساسية في النقد، ولكنهم اختلفوا في تفسير هذا الذوق، فعبد الرحمن شكري مثلاً لا يُسلّم للذوق الخاص وحده بل يرى أنّ هناك ذوقا عاما يضاف للذوق الخاص يمكن أن يلتزم الجميع حدوده، فيقول عن الذوق: "اجتمع أعظم المصوِّرين فصنع كلّ صورةً أملاها عليه ذوقه، وزعم أنّها بلغت غاية الجمال، إذا رأيتها، وجَدْتُ اختلافا عظيما يَنبئُ عن مثله في أذواق هؤلاء المصوِّرين، ورُبّما كان بين الرسوم ما يستمجه بعضهم على أنّك لو قُلْتَ لهم ما يستملحون من معاني الجمال، عَجِبْتُ لاختلافهم فيما يعرضون عليك"³ فالذوق العام عنده ما اجتمعت الأذواق على استحسانه واستهجانه، والذوق الخاص ما اختلفت عليه⁴، أمّا العقاد والمازني، فمع اعترافهما بالذوق العام يميلان دائما إلى الذوق الخاصّ، ويعطيان له الأولوية في مسائل

1 شكري، المصدر السابق، ص: 409

2 شكري، الثمرات (المؤلفات النثرية الكاملة)، ص: 181

3 نفسه، ص: 182

4 ينظر: نفسه، ص: 180

النقد والنتاج الأدبي، فمثلا يقول العقاد: "التمييز بين إحساسين كالتمييز بين شعرين أمر يرجع إلى شخص المميز وملكاته وأطواره ومطالعته، وليس إلى قاعدة مرسومة ومعرفة كالمعرفة الرياضية التي لا تختلف بين عارف وعارف"¹.

من خلال دراستنا للمصطلحات السابقة عند جماعة الديوان يمكن أن نخرج ببعض الملاحظات، هذه أهمها:

- أن جماعة الديوان يشيرون بهذه المصطلحات إلى أهمّ الأصول التي يقوم عليها النصّ الشعري الجديد الذي يبشرون به في مذهبهم.
- يتفق جماعة الديوان في الإطار العام لهذه المصطلحات بينما يختلفون في بعض الجزئيات التفصيلية وذلك بسبب اختلافهم في بعض التفاصيل لمفهوم الشعر.
- ومن اتفاقهم أنهم يقولون بضرورة هذه الأصول للشعر.
- ويتفقون على أن قوة العاطفة مثلا لا تتمظهر في كثرة الدموع والرقّة والشكوى، وأنها لا بدّ تكون مقترنة بالفكر، وأنّ الخيال الصحيح لا بدّ أن يطابق الحقيقة ولا يجافي الصواب، وأنه وسيلة لكشف الحقيقة وتفسير العواطف وشرحها، كما يتفقون على أنّ الشعور الجمّ مصدر قوة الشعر ودليل طبع الشاعر، ونقله إلى المتلقي هو من وظيفة الشعر...
- وأما اختلافهم فيظهر مثلا في اعتبار العقاد والمازني العاطفة، عاطفة ذاتية خاصة، أمّا شكري فيراها عاطفة خيالية يخلقها الشاعر، وأنه في القصيدة الواحدة يعبر عن عواطف متعدّدة ومختلفة، وفي الخيال يختلف العقاد عن صاحبيه في مفهوم الحقيقة التي يجب أن يطابقها الخيال فهي عنده الحقيقة الفنيّة أي صدق الشعور، بينما يراها صاحباة في حقائق الحياة العامّة...

ويختلف ثلاثتهم في مفهوم الوجدان الذي يراه العقاد مزيجا من الشعور والفكر، بينما يراه شكري نوعا من التأمل في أعماق الذات، وعند المازني هو ترجمة عن العواطف والمشاعر، وفي الذوق أعطى المازني والعقاد الأولوية للذوق الخاصّ بينما نبّه شكري إلى ضرورة اعتبار الذوق العامّ إلى جانب الذوق الخاصّ.

المبحث الثالث: المصطلحات المتعلقة بالمقاييس النقدية:

- الصدق - العمق - الطبع - الصنعة

مرّ بنا في المبحثين السابقين ما كان لجماعة الديوان من مفهوم لمصطلح الشعر، وقد كان إصرارهم على كونه تعبيراً عن الوجدان بمعنى أنّ الشعر مرتبط بالعالم الداخلي للإنسان، ومن ثمة جاء الكلام عن خصائص الشعر ممثلة في أصول الشعر عندهم فعالجنا عندئذ المصطلحات المتعلقة بذلك من عاطفة ووجدان وشعور وخيال وذوق، ونتيجة لمفهوم الشعر عندهم خاصّة عند العقّاد والمازني من ربط تلك الأصول بذاتيه الشاعر، بشخصيته مباشرة، وعليه فقد نظر جماعة الديوان إلى هذا الشعر من جهة صدقه في التعبير عن تلك الذات وعن مدى تأثيره وعمقه وعن عملية الخلق الفني وما يتفاعل فيها من طبع، وما مقدار الصنعة في الشعر، لذا نعالج في هذا المبحث المصطلحات المتعلقة بالمقاييس النقدية للشعر والتي تناولها أفراد جماعة الديوان في نقدهم النظري والتطبيقي، وهذه المصطلحات هي: الصدق والعمق والطبع والصنعة.

أولاً: مصطلح "الصدق":

لما ركّز جماعة الديوان على كون الشعر تعبيراً عن الوجدان أي ارتباطه بالعالم الداخلي للشاعر، وقد نتج عن هذا الكلام إثارة قضايا مهمّة ذات صلة مثل قضية الصدق، والصدق كمصطلح يبدو لي إشكالياً إلى حدّ ما، فهو متداخل في أكثر من حقل، وتعتوره النسبية أكثر من غيره، وقد ركّز العقّاد والمازني على هذا المصطلح كمقياس نقدي خاصّة في نقدهما التطبيقي لشوقي وحافظ مثلاً، وفيما يلي هذه مقارنة لمصطلح الصدق عند جماعة الديوان.

لا يعني الصدق في مفهوم العقّاد مطابقة الفنّ لما هو كائن مطابقة حرفية، ولا توافقه مع الوقائع والأحداث التاريخية كتوافق التوثيق التاريخي، بل حقيقة الصدق في نفاذه إلى جوهر الموضوع وملامسة روحه لا في جمع معلومات خارجية عنه، يقول في هذا الصدد: "الصدق هو جوهر الجمال وأسّ البلاغة وقوام الذّوق السليم... فإنّ الصدق في الكتابة هو

التّفاذ إلى روح الموضوع والإحاطة بأصوله ومقوماته، وأمّا مطابقته الواقع في التواريخ فهي جمع معلومات خارجيّة حول الموضوع لا تمسّ روحه ولا تدخل منه في المقومات...¹

وهذا هو الصدق المطلوب في الفنّ لأنّه يمسّ اللبّ والجوهر فيكون العماد في التمييز بن الفنّ الحقيقيّ والفنّ الزائف: "ولفنّ صدق واحد بعينه، وهو صدق اللباب والجوهر الذي يقدّم ويؤخّر في التفريق بين إنسان وإنسان، وموضوع وموضوع"².

فالصدق الذي يعنيه العقاد هو الصدق الشعوري، صدق الشاعر مع نفسه، والشعور الصادق هو الشعور الذي يصدر عن مزاج أصيل لا تكلف فيه، يقول: "فقدرة الرّجل على أن يجمع بين إحكام الصناعة وشرف العبارة وصدق الإبانة عن كلّ سريرة من سرائره وكلّ لون من ألوان طبعه في غير سخف ولا استرخاء ولا تكلف هي عنوان الحياة في تلك الشخصية وعن القوّة الماضية في تلك الشاعريّة"³.

فمصدر الصدق هو الطبع الأصيل البعيد عن التكلّف، ومتى وجد الصدق دلّ ذلك على الطبع والأصالة الفنيّة: "ونحن عسيون أن ننظر إلى ذلك الشعر فإن كان صادقاً مؤثراً فهو شعر الطّبع، وإلاّ فهو من شعر التكلّف..."⁴.

وخلاصة مفهوم مصطلح "الصدق" عند العقاد هو التزام الشاعر الحقيقة الفنيّة لا الحقيقة المجرّة، والحقيقة الفنيّة هي الحقيقة النفسية أو ما يسمّى الصدق الشعوريّ.

كما أنّنا لا نجد في كلام المازني عن مصطلح "الصدق" في مؤلفاته إشارة إلى كون العمل الفنّي يجب أن يطابق الحقيقة الواقعية وأن يلتزم الصّحة العلمية، بل أن يلتزم الصدق الفنّي الذي يتضمّن صدق الشعور الذي يعبر عنه الشاعر وصدور ذلك الشعور عن طبع أصيل ومزاج لا تكلف فيه ولا اختلاق، ومن ذلك قوله: "الأدب الحقّ هو الذي يصوّر الوجدان والأحاسيس في صدق، ويعطي صورة صادقة للناس والحياة، ولا يقيم وزناً للزخرف اللفظي، وإنّما يوجّه كلّ عنايته للمعنى، وكلّ معنى صادق مهما كان موضوعه أو هدفه أو غايته، فهو خليق بأن يكون موضوعاً للأدب بل يكفي أن يكون على الشّعْر طابع ناظمه،

1 العقاد، ساعات بين الكتب، ص: 74

2 نفسه، ص: 75

3 العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في العصر الماضي، ص: 132

4 العقاد، مطالعات في الكتب والحياة ومراجعات في الآداب والفنون (المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، الأدب والنقد2)،

دار الكتاب اللبناني، بيروت، مج25، ط1، 1983، ص: 383

وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه، سواء كانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة، وفي ذلك ما يتطلب الصدق¹.

كذلك الصدق يعني التزام الحقيقة النفسية أي صدق الشاعر مع نفسه وفي التعبير عما يختلج فيها، وآية هذا الصدق التأثير في النفوس، لأنّ النفوس هي المحكّ الذي يتميَّز فيه الشعر الصادق عن الشعر الزائف، وقد بيّن المازني أنّ "الصدق في الترجمة عن النفس والكشف عن دخيلتها أبلغ تأثير وأنجح..."

والشعر الذي يقع في قلوب الناس وبيعتهم لا يمكن أن يكون تقليديا مكذوبا فإنّ القلب لا يخطئ في التمييز بين الشعر الكاذب والشعر الصادق والنفوس معايير حساسة لا يجوز عليها التزييف والتمويه والتزوير².

ومن هذا المقياس أي الصدق انبثقت قضايا أخرى مثل شعر التقليد والصنعة نظرا لغياب الصدق فيهما، يقول المازني عن التصنّع في غزل المقلّدين: "وأمثال هذا كثير في غزل المقلّدين والعابثين لأنّهم لما فاتهم صدق السريّة لجأوا إلى الصّقل وضخّوا في سبيله الرجولة والعقل..."³.

ويربط المازني بين الصدق والطبع، ولما كان من ميراث عمود الشعر تردّد الكلام عن شرف المعنى وضعته، كان للمازني رأي آخر يتمثل في أنّ الشعر لا يطالب بمثل هذا المقياس ما دام صورة صادقة عن الحياة التي هي في حقيقتها تجمع بين الشرف والوضاعة فمن الظلم أن يطالب الشاعر بتوخي الجليل الشرف وهو يعبر عن الحياة، وإنّما قصارى ما يطالب به الشاعر هو الصدق، لأنّ شرف المعنى في صدقه ليس غير: "أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقة، شريفة أم وضيعة؟"

وهل الشعر إلّا صورة للحياة؟ وهل (كلّ) مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتّى لا يتوخّى الشاعر في شعره إلّا كلّ جليل من المعاني ورفيع من الأغراض؟ وكيف

1 ينظر: المازني، حصاد الهشيم، ص: 190

2 المازني، ديوان المازني (مقدمة ج2)، ص: 119

3 المازني، الديوان، ص: 85

يكون معنى شريف وآخر غير شريف؟ أليس شرف المعنى وجلالته في صدقه؟ فكل معنى صادق شريف جليل...¹.

فمصطلح "الصدق" عند المازني هو الصدق الفني الممثل في صدق الشعور الذي يعبر عنه الشاعر والذي ينبغي أن يكون صادرا عن طبع أصيل.

ويربط شكري أيضا بين الصدق والطبع، فالشعر الصادق عنده هو ذلك الذي يتدفق من القلب ويصدر عن طبع أصيل وعاطفة قوية لذلك يقول عن أبيات لقيس بن الملوّح: "فهذا شعر ليس فيه روعة الصنعة التي في غزل أصحاب المعلّقات، ولكنّه شعر صادق دافق من القلب يدلّ على أنّ قائله شاعر بطبعه وخياله ووجدانه ويدلّ على عاطفة صادقة تأخذ المألوف من مظاهر الكون والخليقة من تغريد الطيور في وضح الفجر ومن هبوب النسيم وهطول المطر ونضرة الزّهر وانتفاض العصفور والحمام في الوكر والغزال في القفر كي تعبر بها عن ذكريات القلب وأمانيه وهذه الوسائل التي تستخدمها والتشبيهات هي ألوان مادّة الشاعر فليس كلّ شعر يحتويها بشعر كما أنّ ليست كلّ صورة ذات ألوان بصورة، وإنّما العاطفة هي التي تجعلها شعرا"².

والصدق عند شكري كذلك هو صدق فني يلتزم الحقيقة النفسية أي صدق الشاعر في وصف حالات النفس ومقاربة الوجدان وهنا نجده يقول عن أبيات للشريف الرّضي: "وهي أبيات ليس فيها خيال غريب ولكن قيمتها في صدق وصف حالة للنفس ووسائلها في تعلّلها وللشريف قصائد شهيرة في الإخوانيات قلّما تتفق لشاعر آخر في صدق قولها وبساطتها وقربها من النفس وفي مظاهر الوجدان فيها مثل قصيدته في مودّة الحبّ، وهو موضوع قلّما يطرقه شعراء العربيّة عند وصف الحبّ في أشعارهم"³.

وعلى ما تقدّم نجد أن الصدق عند جماعة الديوان يعني الصدق في الشعور الذي يعبر عنه الشاعر والذي يصدر عن طبع أصيل ومزاج غير متكلّف، والحقيقة التي ينبغي أن يطابقها هي الحقيقة الفنيّة المتمثلة في صدق الشاعر مع نفسه.

1 المازني، حصاد الهشيم، ص: 190

2 شكري، دراسات في الشعر العربي، ص: 148

3 نفسه، ص: 49

ثانيا: مصطلح "العمق":

لطالما كانت السطحية مذمومة، وكان العمق في مقابلها محمودا ودليلا على قوّة الشاعريّة، ولكن المختلف فيه تأكيد كنه هذا العمق، فلربّما رآه بعضهم في الغموض وتمحّل المعاني والألفاظ، والتعقيد وبعد الصلات.. وربّما لجماعة الديوان موقف آخر من قضية العمق، فماذا يعني هذا المصطلح عندهم يا ترى؟

نجد أنّ مصطلح "العمق" عند العقّاد لا يكمن في الغموض بل يعني النفاذ إلى جوهر الأشياء وتجاوز مظاهرها الحسيّة إلى كنهها وحقيقتها، يقول العقّاد: " وبقوّة الشعور وتيقّظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا وكانت النفوس توافّة إلى سماعه واستيعابه لأنّه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا"¹.

والعمق عند العقّاد هو مقياس قوّة الشعر وطبعه ما دمت تلمس تجاوزه المظاهر الحسيّة إلى الحقائق، أمّا إن وقف عندها ولم ينفذ إلى ما وراءها من شعور ووجدان فذلك شعر الزخرف الفارغ: " وصفوة القول إنّ المحكّ الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيّا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدّم ونفحات الزهر وإلى عنصر المطر، فذلك شعر الطّبع القويّ والحقيقة الجوهرية"².

فمصطلح "العمق" إذن عند العقّاد هو: أن ينفذ الشّاعر إلى جوهر الأشياء التي يصفها ويعبّر عنها فتكشف عن شعوره بها وإحساس وجدانه بها فيأتي شعره مطربا مؤثرا لا أن يخفي سطحيته بالبهارج والقشور البراقة.

وبيّن المازني بكلام صريح جدّا أنّ الوضوح وحسن البيان لا يناقض العمق، لأنّ العمق عنده لا يكمن في الغموض، وهذا قوله في ذلك: " وليس في الوضوح وقوّة الأداء وحسن البيان ما ينفي العمق، لأنّ العمق ليس معناه الغموض فليكن الشّاعر عميقا كما يشاء ولكن مع الوضوح والجلال إذ أيّهما أحوج إلى النور يراق عليه، ويكشف عنه ما تلمسه اليد

1 العقّاد، الديوان، ص: 21

2 نفسه، والصفحة نفسها.

وهي تمتدّ وتعثر به الرّجل وهي تخطو، أم ما يغوص عليه المرء في أغوار الفكر؟ فكلّ غموض دليل إمّا على العجز عن الأداء أو التدجيل أو استبهاام الفكرة في ذهن صاحبها¹. فالمازني لا يرى في الغموض عدم العمق فحسب بل هو من دلائل العجز أو تعمّد المغالطة لإخفاء السطحية أو عدم استيعاب الشاعر للفكرة أو عدم وضوحها في ذهنه. وربّما كان استعمال شكري لمصطلح "العمق" قليلا بالقياس إلى صاحبيه، وقد كان كلامهما عنه أوضح ممّا هو عند شكري، فقد استعمله مثلا في وصف الوجدان عندما تحدّث عن أحد شعراء الصناعة، فهو ينفي عنه العمق لأنّه لا يتمتع بقوة الأداء ولا روعة الأسلوب، وكأنّ العمق عند شكري إنّما يعني قوّة الأداء وروعة الأسلوب فهو يقول مثلا: "وقد اشتهر شهاب الدين زهير شهرة لا تناسب قيمة شعره فماله قوّة في الأداء ولا فخامة ولا روعة في الأسلوب ولا وجدان عميق وأنغامه أنغام لفظية رخيصة"². وممّا سبق نخلص إلى أنّ العمق عند جماعة الديوان لا يتمثّل في الغموض والتعقيد، بل هو كما يرى العقاد النفاذ إلى لباب الأشياء وجوهرها.

ثالثا: مصطلح "الطبع":

ومن المقاييس المنبثقة عن مقياس الصدق عند جماعة الديوان مقياس الطبع فقد كان الصدق عندهم دليلا على صدور الشعر عن طبع أصيل خال من تشويه الصناعة، ولننظر فيما يلي آراء جماعة الديوان في مصطلح "الطبع": نجد العقاد في مقدّمة كتاب "الديوان" الذي ألفه بالاشتراك مع المازني يبيّن خصائص مذهب جماعة الديوان في الشعر فيقول: "وأقرب ما يتميّز به مذهبنا أنّه مذهب إنسانيّ مصريّ عربيّ: إنسانيّ لأنّه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوّهة"³، فالشعر يترجم عن طبع الإنسان إذا ما جانب الصناعة التي هي أساس التقليد، فالطبع هو نقيض التصنع، لأنّ "شعر الطّبع والإخلاص غير شعر الصناعة والتقليد..."⁴. فالطبع ميزته الإخلاص في التعبير عن النّفس، ومؤشّر وجود الطبع في الشعر هو العمق والشعور الحيّ والوجدان، يقول: "وصفوة القول أنّ المحكّ الذي لا يخطئ في نقد

1 المازني، المصدر السابق، ص: 64 و 65

2 شكري، دراسات في الشعر العربيّ، ص: 155

3 العقاد، الديوان، ص: 4

4 العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص: 397

الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيّا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدّم ونفحات الزّهر إلى عنصر المطر، فذلك شعر الطّبع القويّ والحقيقة الجوهرية¹ و يعتبر العقّاد الصدق والتأثير أهمّ مؤشّر لوجود الطبع والفصل بينه وبين التكلّف والتصنّع، يقول: "ونحن عسيون أن ننظر إلى ذلك الشعر فإن كان صادقاً مؤثراً فهو شعر الطّبع، وإلاّ فهو من شعر التكلّف..."².

والطبع مصدر الشعر الجيد قديماً وحديثاً " والشعر العصريّ كشعر العرب في أنّه شعر مستمدّ من الطّبع، وأنّه أثر من آثار روح العصر في نفوس أبنائه فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فما هو من أبنائه وليست خواطر نفسه من خواطره"³.

ولئن كان طبع العرب ممثلاً في صدقهم في التعبير عمّا يجيش في نفوسهم من خوالج، ويستفيق في قلوبهم من ذكر، فليس من الطبع تقليدهم في طبعهم، بل ذلك عين التكلّف، يقول: " كان شعر العرب مطبوعاً لا تصنّع فيه، وكانوا يصفون ما وصفوا في أشعارهم ويذكرون ما ذكروا لأنّهم لو لم ينطقوا به شعراً لجاشت به صدورهم زفيراً، وجرت به عيونهم دمعا واشتغلت به أفئدتهم فكراً، أمّا نحن فأيّ موضع لتلك الأشياء من أنفسنا؟ إنّها لا تهتاجنا كما اهتاجتهم ولا تصيبنا كما أصابتهم، وإذا سكتنا عن النّظم فيها لا تخطر لنا إلّا كما تمرّ الذكر بالذهن والمرء إذا تذكّر لا يقلّد من تذكّرهم ولكنّه يتحدّث بهم ويصف ما عنده من الأسف عليهم أو الشوق إليهم"⁴.

والطبع صفة في الأمّة كما هو صفة في الشاعر، ودليل حياته وتنبّهه اختلاف الأساليب وتنوّعها " فكان التفاوت في الأساليب دليل الاستقلال، والاستقلال دليل الطبع والحياة..."⁵، ويضيف: " وكما يكون التفاوت في الأساليب بين شعراء الأمّة دليلاً على

1 العقّاد، الديوان، ص: 21

2 العقّاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص: 383

3 نفسه، ص: 380

4 نفسه، ص: 380

5 نفسه، ص: 381

حياتها، وتتبه الطباع في أبنائها، كذلك يكون التفاوت في شعر الشاعر دليلاً أيضاً على حياته وطبعه...¹

ويشتق العقاد مصطلح "المطبوع" من "الطبع" ليسبغه على "الشاعر" مقابل "المقلّد" الذي هو وصف "النظام" المختلف عن "الشاعر" لأنّ هذا الأخير ينفث الحياة في المعاني ولو كانت شائعة مطروقة بواسطة طبعه، بخلاف "المقلّد" الذي لا يتجاوز ظاهر الأشياء إلى لبابها، يقول العقاد في نقده لإحدى قصائد شوقي: "وتكميلاً للبيان المتقدّم نورد هنا أبياتاً يجوز أن يكون معناها مطروقاً وشائعاً ويجوز أن يكون من جوامع الكلم ليتبيّن كيف يتناولها الشاعر المطبوع فينفث فيها حياته وكيف تعنّ للنظام المقلّد كما هي"².

والطبع يكون قوياً متبهاً حياً، وقد يكون رديئاً إذا سقم ذوق صاحبه فصار لا يضع الأشياء والمعاني في غير مواضعها المناسبة: " .. وأشدّ من ذلك إيغالاً في سقم الذوق وتغللاً في رداءة الطّبع شاعر يهزل من حيث أراد البكاء، وتخفى عليه مظانّ الضحك وهو في موقف التأبين والرتاء والعبرة بالفناء"³.

فمصطلح "الطبع" عند العقاد يختلف عن "الصنعة" و"التكلف" لأنّه قول الشعر على السجية فيأتي شعراً صادقاً مؤثراً، وقوة الطبع دليلها عمق الشعور بالأشياء، وحياة الطبع وتتبه تعرف من اختلاف أساليب الشعراء وتنوّعها، والطبع ينفث الحياة في المعاني، كما أنّه لكلّ عصر طبعه الذي هو منبع شعره الذي يمثّله بصدق ...

وقد دعا المازني إلى قول الشعر عن طبع، لأنّ الطبع يكسب الشعر حلاوة كثيراً ما يفسدها التكلف، فهو يقول: " وإذا أردت أن تعرف الفرق بين حلاوة الطّبع و إفساد التصنّع فاقارن قصيدة الشّريف الرّضي .. بقصيدة الطّغرائي التي احتذاه فيها وترسم مواقع أقدامه"⁴.

ومن الطبع أن تجد الشاعر يعرف المناسب من الألفاظ والمعاني وغير المناسب فلا يقع في الخلط الذي قد يقع فيه المتكلف لأنّ المطبوع يعرف كيف ينتقي الأنسب، كما قال المازني: " ولكنّ المطبوع يعرف ماذا يأخذ وما يلقي وينبذ"⁵، والطبع ملكة تجعل الشاعر

1 العقاد، المصدر السابق، ص: 382

2 العقاد، الديوان، ص: 162

3 نفسه، ص: 27

4 المازني، الديوان، ص: 87

5 نفسه، ص: 106

يقول الشعر على السجية فلا يتكلف ولا يجهد نفسه لأنّ: " الشاعر المطبوع لا يعنت ذهنه ولا يكّد خاطره في التتقيب على معنى لأنّ هذا تكلف لا ضرورة له..."¹

والطبع قد يكون ضعيفا كما عند المقلّدين فتجدهم يستعينون بقعقة الألفاظ لستر ذلك الضعف في طبعهم².

والمازني كما العقّاد يرى مقياس الطبع هو الصدق والتأثير فقد قال: " والصدق في الترجمة عن النفس والكشف عن دخیلتها أبلغ تأثير وأنجح..."

والشعر الذي يقع في قلوب الناس وبيعهم لا يمكن أن يكون تقليديا مكذوبا فإنّ القلب لا يخطئ في التمييز بين الشعر الكاذب والشعر الصادق والنفس معايير حساسة لا يجوز عليها التزييف والتمويه والتزوير³.

وقد اعتدّ شكري أيضا بالشعر الذي يصدر عن طبع أصيل ومزاج غير متكلف، لأنّ الشعر الحقيقيّ امتداد لصاحبه فهو ابن طبعه ومزاجه كما قال في مقدمة ديوانه السادس: "ولا ريب أنّ شعر الشاعر ابن طبعه ومزاجه"⁴.

والطبع عند شكري هو باعث قول الشعر، لذلك نجده يعجب من شعراء المناسبات الذين ينظمون الشعر حسب الطلب فيقول: "ولست أعجب من أحد، عجبني من الأدباء الذين ينظمون الشعر في مواضيع تطلب منهم الكتابة فيها، فينظمون من أجل إرضاء من سألهم ذاك، كأنما الشاعر آلة وزن، ولكن الشاعر هو الذي لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التي تدفعه إلى قول الشعر، بالرغم منه، في الأمر الذي تنهياً له نفسه"⁵

وأية الطبع في الشعر عند شكري هو الصدق والتأثير فهو: يقول عن أبيات لقيس بن الملوّح: " فهذا شعر ليس فيه روعة الصنعة التي في غزل أصحاب المعلّقات، ولكنّه شعر صادق دافق من القلب يدلّ على أنّ قائله شاعر بطبعه وخياله ووجدانه ويدلّ على عاطفة صادقة تأخذ المألوف من مظاهر الكون والخلقة من تغريد الطيور في وضح الفجر ومن هبوب النسيم وهطول المطر ونضرة الزّهر وانتفاض العصفور والحمام في الوكر والغزال في

1 المازني، حصاد الهشيم، ص: 190

2 ينظر: المازني، الديوان، ص: 87

3 المازني، ديوان المازني (مقدمة ج2)، ص: 119

4 شكري، ديوان شكري، مقدمة ج 6 ص: 477

5 نفسه، مقدمة ج 4 ص: 324

الفقر كي تعبر بها عن ذكريات القلب وأمانيه وهذه الوسائل التي تستخدمها والتشبيهات هي ألوان مادة الشاعر فليس كلّ شعر يحتويها بشعر كما أنّ ليست كلّ صورة ذات ألوان بصورة، وإنّما العاطفة هي التي تجعلها شعرا¹

والطبع وحده لا يكفي لقول الشعر بل لا بدّ معه من سعة الاطلاع والإدمان عليه، وفي ذلك يقول: " وإدمان الاطلاع أساس في الشعر لأنّه هو الذي يهيئ الطبع أمّا انتقاء الأساليب عند النظم، فدلّيل على أنّ الشاعر غير متهيئ الطبع ناضبه، ليس في أعصابه نعمة، ولا في قلبه عاطفة"²

ومما سبق نلاحظ أنّ جماعة الديوان يؤكّدون على أن يجري الشعر على الطبع وبيتعد عن التكلّف، وأنّ الطبع هو الطاقة الإبداعية للفرد فهو بمثابة الإلهام، ولكنّ شكري يؤكّد على ضرورة الاطلاع الواسع لمختلف الآداب وفي مختلف العصور لتهيئة الطبع، وأنّ مقياس الشعر المطبوع عندهم صدقه وتأثيره...

والعقاد والمازني يعطيان الطبع الأهميّة الأولى في قول الشعر، وهو بمعنى الإلهام، والأديب في نظرهما يبلغ قمة الأدب وهو لم يطلع إلّا على اللغة العربية وذلك إذا أسعفه طبعه في ذلك، ولا يبلغه إذا خذله طبعه ولو اطلع على جميع اللغات، فالطبع أولاً أمّا الاطلاع فمن الممكن الاكتفاء بالاطلاع على الأدب العربي فقط، وهما في ذلك يخالفان عبد الرحمن شكري الذي يصرّ على الاطلاع المستمرّ على الآداب المختلفة والعلوم والثقافات المتنوعة والممتدة على مدى العصور.³

رابعاً: مصطلح "الصنعة":

وتبعاً لكلام جماعة الديوان عن الصدق وما تفرّع عنه من حديث عن الطبع جاء الكلام أيضاً عن الصنعة والتكلّف، وهي ظاهرة لاحظها جماعة الديوان على شعر المدرسة التقليدية الذي كان سائداً وقتهم، فتصدّى لها جماعة الديوان بقوة، لذا ورد هذا المصطلح بكثرة في أكثر من مناسبة في نقد الشعر.

وقد ورد مصطلح الصنعة في معظم مؤلفات العقاد في سياقات مضمومة، وقد جعل التخلّص منه شعاراً لمذهبه الجديد فقد قال في مقدّمة كتاب "الديوان": " وأقرب ما نميّز به

1 شكري، دراسات في الشعر العربي، ص: 148

2 شكري، مقدّمة ج 3 ، ص: 244

3 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 173 و 174

مذهبنا أنّه مذهب إنسانيّ مصريّ عربيّ: إنسانيّ لأنّه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوّهة¹، وذلك لأنّ الصناعة تشويه للترجمة عن الطبع، وهي من أهمّ ركائز التقليد لأنّها "نشأت الصناعة فيمن نشأ بعد هؤلاء، ومن عادة الصانع أن يحتاج إلى النّموذج والأسّاذ فأقاموا المتقدّمين أساتذة واتخذوا طرائقهم نماذج لا يبدّلون فيها..."²

والصنعة نقيض الطبع وقد قال العقّاد عن شعر العرب القديم: "كان شعر العرب مطبوعا لا تصنّع فيه، وكانوا يصفون ما وصفوا في أشعارهم ويذكرون ما ذكروا لأنّهم لو لم ينطقوا به شعرا لجاشت به صدورهم زفيرا، وجرت به عيونهم دمعا واشتغلت به أفئدتهم فكرا"³.

والصنعة حسب رأي العقّاد لا تكمن في هيمنة شخصية الشاعر على شعره، كما أنّ الطبع لا يكمن في غيابها، وإنّما غياب الصدق والتأثير هو مؤشّر وجود التكلّف، لذا تراه يقول: "وربّما تشدّد بعض النّقاد فجعلوا شعور الشّاعر بنفسه حدّا بين الطبع والتكلّف، فإنّ خيّل إلى النّاقّد وهو يقرأ القصيدة أنّه نسي الشّاعر ولا يذكر إلّا شعره فالشاعر مطبوع، وإن كان يلوح له وجه الشّاعر من حين إلى آخر بين أبيات القصيدة فهو عنده متكلّف صنّاع - ولست أنا ممّن يميلون إلى هذا الرّأي لأنّه يخرج كثيرا من الشعراء المجيدين من عداد الشعراء المطبوعين، فلا فرق عندي بين شاعر يشعر بنفسه في كلامه وشاعر يغيب في عاطفته إلّا كالفرق بين المليح المزهوّ بجماله، والمليح الذي يوهّمك كأنّه قد نسي أنّه جميل، على أنّ لكلّ منهما جماله.

ونحن عسيون أن ننظر إلى ذلك الشعر فإن كان صادقا مؤثرا فهو شعر الطّبع، وإلّا فهو من شعر التكلّف..."⁴

فمصطلح "الصنعة" عند العقّاد يعني أن يقول الشاعر الشعر على غير طبع محتذيا نماذج الأقدمين في تكلف وتشويه فيأتي شعره مفتقرا إلى الصدق والتأثير، وأحيانا يستعمل العقّاد مصطلحات "الصناعة" و"التصنّع" و"التكلّف" بدل "الصنعة"

1 العقّاد، الديوان، ص: 4

2 نفسه، ص: 41

3 العقّاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص: 380

4 نفسه، ص: 383

ونجد المازني يعيب على مهيار التصنّع والتكلف، ورأى أنّ سبب ذلك ضعف العاطفة وضعف الباعث إلى قول الشعر، ومن كان هذا حاله لجأ إلى الصنعة ليوهم بوجود العاطفة والمعنى، وهذا معنى قوله: "كلام مصقول ليّن الانحدار، تستطيع أن تعرف مقدار الصنعة ومبلغ الصّقل فيه إذا نثرته وتأملت ما تحاشاه الشّاعر من الألفاظ مثل مخرجه مكان مسلكه، وهو بعد إذا تدبّرت لم تشعر أنّ وراءه شيئاً من العاطفة ولا من المعنى، وغاية ما في الأمر أنّ صاحبه أراد القول في هذا المعنى بغير باعث من النّفس فهو عبث محض، ولمّا كان الشّاعر من أعوزته العاطفة هنا ونقصته البواعث فقد لجأ إلى الاحتيال والصنعة"¹.

وإذا كان الطبع يضيف على الشعر حلاوة فإنّ الصنعة تذهبها، وهذا ما لاحظته المازني على أدب المنفلوطي، ومنه قوله: "الحلاوة لا تتفق مع العبث والتكلف ولا مع اضطرام العاطفة ووقدتها.

ولست بواجد هذه الحلاوة في كلام المنفلوطي سواء في ذلك شعره ونثره لأنّه متكلف منعمل يتصنّع العاطفة كما يتصنّع العبارة عنها"².

فالصنعة عند المازني هي مخالفة الطبع بالتكلف والاحتيال لمدارة ضعف العاطفة وضعف الباعث الشعري، وتأثيرها على الشعر في الذهاب بحلّوته وعذوبته.

أمّا عند شكري فإنّ مقياس الصنعة في الشعر، هو افتقاده لتدفق العاطفة رغم ما يبدو عليه من أناقة لفظية لأنّه لا يضمّر وراءه روحاً ولا وجداناً، ومن ذلك قوله: "وقد أصبحت قصائد الصنعة التي ليس فيها اندفاع سيل العاطفة الشعريّة نماذج تحتذى في المدارس وفي غير المدارس لتقويم لسان النّاشئين المبتدئين، ولكنّ الخطر قديماً وحديثاً هو إمّا أن يملّ النّاشئ اللغة بالرغم من طلاوة النماذج وأناقته لافتقاده سيل العاطفة، وإمّا يضلّ طول عمره على النماذج الإنشائية لا يطلب وراءها روحاً أو معنى أو وجداناً"³.

والصنعة عند شكري لا تكمن في الإكثار من الصور البيانية والإغراب في اللفظ والعبارة فحسب بل هناك صنعة في الخيال والإحساس والذكاء... ويظهر ذلك في كلامه عن صنعة أبي تمام فيقول: "أمّا طريقة أبي تمام فهي طريقة الصنّاعة البيانية المألوفة وإن كان قد أبدع وأغرب فيها، وشعره شعر الخيال المشبوب بنار الشاعريّة، والجيد من شعره يجمع

1 المازني، الديوان، ص: 84

2 المازني، حصاد الهشيم، ص: 89

3 شكري، دراسات في الشعر العربي، ص: 57

بين القوة والحلاوة وإقناع الصنعة الفنية وهي ليست صنعة ألفاظ فحسب بل صنعة ألفاظ وخيال وإحساس وذكاء وعقل وبصيرة¹.

فالطبع عند شكري هو قول الشعر عن عاطفة ووجدان مما يعني افتقاد الصنعة لهما، ولكن شكري عند ما مدح صنعة البحتري جعلها قد بلغت بجودتها مرتبة شعر العاطفة والوجدان، وهو يقول: "وقد بلغت جودة الصنعة في شعر البحتري مبلغا جعلها تحاكي العاطفة والوجدان"²، ومما يؤكد أنّ شكريا يقابل بمصطلح الصنعة شعر العاطفة قوله عن البحتري: "ولكن له سقطات في وصف الأحاسيس وما تقتضيه من القول شأن القائل بالصنعة لا بالعاطفة وإن كان أميرا لها"³.

والصنعة عند شكري ليست كلّها مذمومة، وإنّما التصنّع والتكلف هما المذمومان، لأنّهما يعنيان الإغراب والتعقيد في الشعر لذلك يقول: "ولا بدّ أن يذكر الشبان أنّ الشعر صنعة وأنّ النثر صنعة وليس معنى هذا القول أنّهم ينبغي أن يتقلدوا قولهم بالأساليب حتى يصبح قولهم كالكابوس فإنّ الصنعة شيء والتصنّع والتكلف أمران آخران ولا يعرف الفرق إلّا بالاطلاع على العصور المختلفة كي لا يعيش الواحد منهم عالة على شاعر واحد قديم أو حديث مهما يكن كثير الأناقة"⁴.

فالمهمّ من كلام شكري السابق هو تفريقه بين الصنعة والتصنّع والتكلف، فالتكلف والتصنّع مذمومان، والصنعة قد تكون محمودة إذا بلغت من الجودة ما يجعلها تحاكي شعر الطبع وإن تبقى على أية حال أقلّ درجة من العاطفة والوجدان، ولكن التفريق بينهما ليس بالأمر الهين، فإنّه يتطلب ثقافة أدبية واسعة، ومما يدلّ على أنّ للصنعة أيضا شاعرية عند شكري كلامه هذا: "ولا يضارع الشريف أبا تمام فيما يتقنه من فلتات الصنعة النادرة التي تأتي بالأبيات الفذة الخالية الآخذة بمجامع القلوب والتي تستهوي القلوب وتشعل الخيال"⁵.

والصنعة تزدّم إذا دخلتها المبالغة الناجمة من فرط الحبّ للاختراع والتوليد والإغراب في الصور، يقول عن الشريف: "وأمن الشريف زلل المبالغة في الصنعة الذي قد يقع فيه

1 شكري، المصدر السابق ، ص: 97

2 نفسه، ص: 112

3 نفسه، ص: 130

4 نفسه، ص: 189 و 190

5 نفسه، ص: 41

أبو تمام إذا أفرط في حبه للاختراع والتوليد وإتيان ما لم يأت به أحد من التشبيه أو غيره من صيغ الصنعة¹ وهذا علما بأنّ الصنعة كانت قد انتشرت في عصره وغالى الشعراء فيها من إبعاد في التشبيه ومغالة في المعنى من غير سيل دافق من العاطفة والوجدان يلبسها لباس صدق الإحساس و من ألعيب لفظية ومعنوية².

ويقول عن صنعة الشريف أيضا: " وهي صنعة الطبع التي تقنع الوجدان"³.

ويعلّل شكري حمده لصنعة الشريف بآئه: " استخدم النداء والإخبار بالتحقيق والأمر والنفي كلّ بصيغة وجدانية تؤثر في النفس، هذه هي الصنعة اللفظية المحمودة لا الجنس والألعيب اللفظية التي أولع بها معاصروه"⁴.

وقد نستنتج من مجموع كلام شكري السابق أنّ الصنعة المذمومة عنده هي المغالة في حبّ الاختراع والتوليد وإغراب التشبيه والمعنى مع الولع بالجناس والألعيب اللفظية من غير تدفق العاطفة والوجدان.

ومن كلام شكري المهمّ في الطبع والصنعة أنّ شعر الصنعة مهما كانت جودته لن يبلغ مرتبة شعر العاطفة والوجدان (المطبوع) لأنّ شعر الصنعة محدود الفضاء من جميع النواحي، بينما شعر الطبع أقرب إلى جوهر الإنسان لذا لن تؤثر فيه الترجمة لأنّ لغته الأساسية لغة العاطفة والوجدان وهي لغة إنسانية وليست إقليمية، يقول في ذلك: " وقد كان من رأينا دائما أنّ شعر العاطفة والوجدان يتقارب في جميع اللغات، وإنما الذي يتباعد في اللغات شعر الصنعة والمحاكاة لأنّ هذا أساسه العرف والاصطلاح والذوق الإقليمي، أمّا شعر العاطفة والوجدان فهو واحد في كلّ إقليم، وإنّك لو نقلت الشعر الذي استشهدنا به من شعر قيس بن الملوّح أو قيس بن ذريح إلى اللغات الأوربية لطرب له القراء كما يطرب قراء العربية إذا نقل إليها شعر العاطفة والوجدان من اللغات الأوربية نقلا صحيحا لا سخيّا"⁵.

ومما سبق نخلص إلى أنّ جماعة الديوان قد أتمّوا دعوتهم إلى شعر الطبع بنبذ التكلّف والتصنّع المتمثّل في المغالة والإغراب والتعقيد وافتقار الشعر إلى تدفق العاطفة

1 شكري، المصدر السابق، ص: 41

2 نفسه، والصفحة نفسها.

3 نفسه، ص: 43

4 نفسه، والصفحة نفسها.

5 نفسه، ص: 151

والوجدان، ويبقى أن نسجل لشكري دقته في الكلام عن الصنعة ممّا ينمّ عن سعة اطلاعه وبصيرته الخاصة بدقائق مثل هذه الأمور، فقوله "الشعر صنعة والنثر صنعة" يعني ذلك أنّ الطبع ليس هو التلقائية المطلقة بل لا بدّ من تهذيب واختيار وانتقاء، كما أنّ حديث شكري عن الصنعة الجيدة مهمّ أيضا وهي تفاصيل لم نلاحظها عند زميليه.

وهكذا فقد كانت المصطلحات النقدية السابقة منبثقة من عمق نظرية جماعة الديوان القائلة بأنّ (الشعر تعبير عن الوجدان) وقد رأوا بأنّ الصدق في القصيدة يعني التزام الشاعر بالحقيقة الفنيّة الممثّلة في الصدق الشعوريّ، ولن يكون هناك صدق ما لم يكن عند الشاعر طبع أصيل صاف من التكلّف، كما أنّهم أبعّدوا الغموض عن كنه العمق ورأوه في النفاذ إلى جوهر الأشياء وصميمها، وبين جماعة الديوان أهميّة الطبع في عمليّة الإبداع واعتبروا الصدق والتأثير دليلي وجوده وأصالته، كما نبذوا التكلّف والتصنّع لأنّه يبعد الشعر عن الصدق والعمق وهما دليل فتور الطبع وضعف العاطفة، وأعطى العقّاد والمازني الأهميّة الأولى للطبع في الإبداع في حين راح شكري يؤكّد على أهميّة سعة الاطلاع إلى جانبه، بل ودورها في تهيئته وتحريك ملكات الشاعر وقدراته... وكان لشكري أيضا أهميّة في كلامه الدقيق عن الصنعة، وتفريقه بين الصنعة الجيدة التي وضع لها مصطلح: صنعة الطبع، وبين التصنّع والتكلّف اللذان لا يمنحان للشعر إلا كوابيس معقّدة من المعاني والألفاظ...

وبعد هذه المصطلحات المتعلّقة بمضمون القصيدة وبعلاقة الشعر بصاحبه، لا بدّ أن نتساءل عن مجهود جماعة الديوان فيما يتعلّق ببناء القصيدة، والذي يهمنّا هو النفاذ إلى هذا المجهود من خلال المصطلحات المتعلّقة بهذا البناء، وهي ستكون موضوع المبحث الآتي.

المبحث الرابع: المصطلحات المتعلقة ببناء القصيدة:

الوحدة العضوية - الوزن والقافية

بعد أن تناولنا مصطلح الشعر وما انجر عن مفهومه من مصطلحات متعلقة بأصول الشعر كالعاطفة والخيال والذوق، ومصطلحات أخرى متعلقة بالمقاييس النقدية كالصدق والعمق والطبع والصنعة، وبهذا نستطيع أن نتبين ملامح كبرى من النص الذي يحاول جماعة الديوان تأسيسه على حساب أنقاض نصّ مهالك في التقليد حسب رأيهم، وهذا كلّ من خلال قراءة مصطلحاتهم، وحتى تكتمل الصورة أكثر لا بدّ من استجلاء البناء المعنوي والشكلي لذاك النصّ، وهذا ما سنحاول النفاذ إليه من خلال المصطلحات المتعلقة بذلك، وهي: الوحدة الفنية (العضوية)، الوزن والقافية.

أولاً - مصطلح "الوحدة الفنية (الوحدة العضوية)":

من أهمّ الأصول التي ثار فيها جماعة الديوان على مدرسة التقليد، هي تفكك القصيدة لاعتمادها على وحدة البيت، فالبيت في القصيدة العربية التقليديّة وحدة مستقلة بذاتها، وفي أغلب الأحيان يمكن التقديم والتأخير ولا ضير على القصيدة لأنّ البيت لا يرتبط بما بعده ولا بما قبله، لذلك دعوا إلى وجوب أن تكون في القصيدة وحدة معنوية أو وحدة فنيّة، وهكذا تردّد المصطلح عندهم مرّة وحدة معنوية ومرّة وحدة فنيّة ممّا جعل بعض الدارسين يختلفون في: هل ما يقصده جماعة الديوان بهذه الوحدة هو الوحدة العضوية المعروفة عند شعراء الرومانسية الإنجليز، ولكنّ جماعة الديوان أنفسهم لم يكونوا على مستوى واحد في فهم هذه الوحدة كما سيتبين من كلامهم فيها وهذا رغم مرجعياتهم الموحدة، وكذا اتجاههم الأدبي والنقدي.

ورغم كون القصيدة العربية على وزن واحد وقافية واحدة إلا أنّه لا يحقق لها الوحدة المعنوية المطلوبة حسب رأي العقّاد إذ يقول: " فأما التفكّك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدّداً من أبيات متفرّقة لا تؤلّف بينها وحدة غير الوزن والقافية وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكبر من أن تحصى فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريز وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى

مثلاً دون أن يخلّ ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز، ولتوفية البيان ينبغي أن نقول إنّ القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحيّ يقوم كلّ قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلاّ كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكفّ أو القلب عن المعدة...¹.

فالوحدة الفنية التي يطلبها العقاد هي وحدة الخاطر أو تجانس الخواطر حتى تصير القصيدة كالجسم الحيّ في انسجام أعضائه وتناسقها وتكاملها فلا يأخذ أحدها مكان الآخر ولا يغني عنه.

والعقاد لم يقف عند مميزات هذه الوحدة المعنوية وإنّما رآها مجسّدة في أمرين: أحدهما تماسك أبيات تماسك الأعضاء في الجسم الحيّ، وثانيهما اختصاص كلّ جزء من أجزاء القصيدة بوظيفة لا يعدوها مثل أعضاء الجسم وأجهزته سواء بسواء والجزء هنا كما يتبيّن من كلامه هو البيت، ويبدو هنا جدّ متأثر بالمدرسة التطورية حيث يصطنع حججها كما تقدّم.

وافتقار القصيدة لهذه الوحدة الفنية يجعلها مشوّهة مضطربة، يقول: "ومتى طالبت هذه الوحدة المعنوية في الشّعّر فلم تجدها فاعلم أنّه ألفاظ لا تتطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا تميّز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة"².

ويؤكد العقاد على أنّ الوحدة الفنية ليست ترتيباً منطقياً أو ترابطاً رياضياً بين أبيات القصيدة، بل هي انسجام الخواطر وتدفقه من أولها إلى آخرها، يقول: "وقبل أن نتحوّل من كلامنا على التفكّك وفقدان الوحدة الفنية ننبه من يستبهم عليه الأمر إلى أنّنا لا نريد تعقيباً كتعقيب الأقيسة المنطقية ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية وإنّما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كلّ بيت بخاطر فتكون كما أسلفنا بالأشلاء المعلّقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة"³.

1 العقاد، الديوان، ص: 130

2 نفسه، ص: 130

3 نفسه، ص: 141

تقول سعاد محمد جعفر عن الوحدة الفنية عند العقّاد ما نصّه: " وهذه الوحدة كما هو ظاهر.. وحدة شعورية فكرية تقوم على خيط نفسي رفيع يربط بين أجزاء القصيدة، فالقصيدة عنده تتشكّل من أجزاء متداخلة بعضها ببعض، وفي الوقت نفسه متصلة بالتيار العام للقصيدة، ذلك التيار الذي يربط بين أجزائها المختلفة"¹.

والعقاد في نقده التطبيقي² كما فعل مع قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل يتخذ من مسألة ترتيب الأبيات أو إعادة ترتيبها مقياسا لوجود الوحدة الفنية أو عدم وجودها، وهذا يدلّ على إدراكه للشكل منفصلا عن المعنى، وأنّه كان يهتمّ بالمضمون والمعنى أكثر من اللفظ والشكل، كما يدلّ أيضا على أنّه يدرك البيت كوحدة قائمة بذاتها مميزة عن غيرها ولها وظيفته الخاصة، ممّا يدلّ على أنّ العقاد ما زال تحت تأثير النقد العربي القديم³.

وكذلك في كلامه عن ابن الرومي الذي يعتبره محققا للوحدة المعنوية في شعره مخالفا لتقاليد الشعر العربي التي كانت قبله، ومقياس العقاد في ذلك هو استعصاء التقديم والتأخير بين أبيات القصيدة، كما يؤكّد على وحدة الموضوع وكماله فهو يرفض تعدد الموضوعات المعروف في القصيدة العربية، يقول: " فالعلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه المعنى واسترساله فيه، وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمّها سمط واحد، قلّ أن يطرد فيه المعنى إلى عدّة أبيات وقلّ أن يتوالى فيه النّسق تواليا يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير فخالف ابن الروميّ هذه السّنة وجعل القصيدة « كُلا » واحدا لا يتمّ إلا بتمام المعنى الذي أراده على النّحو الذي نحاه، فقصائده « موضوعات » كاملة تقبل العناوين وتتحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة"⁴.

وقد نادى المازني أيضا بوجوب النّظر إلى غرض الشاعر في القصيدة جملة حتى يدرك ما يهدف إليه كاملا إذ لا يمكن أن يغني النّظر إلى جزء من القصيدة دون غيره من

1 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 271

2 ينظر: العقّاد، الديوان، ص: 130 وما بعدها

3 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 276

4 العقاد، المجموعة الكاملة (تراجم وسير 1: ابن الرومي - أبو العلاء) دار الكتاب اللبناني . بيروت . ودار الكتاب المصري

. القاهرة، مج 15، ط2، 1991، ص: 240

الأجزاء، يقول: " إنَّ مزْيَّة المعاني وحسنها ليسا فيما زعمتم من الشرف، فإنَّ هذا سَخَف كما أظهرنا فيما مرَّ، ولكن في صحَّة الصلة أو الحقيقة التي أراد الشاعر أن يحلَّها عليك في البيت مفردا أو في القصيدة جملة، وقد يتاح له من الإعراب عن هذه الحقيقة أو الصلة في بيت أو بيتين وقد لا يتأتَّى له ذلك إلا في قصيدة طويلة، وهذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتا بيتا كما هي العادة، فإنَّ ما في الأبيات من المعاني إذا تدبَّرتها واحدا واحدا، ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشاعر، وشرحا إليه وتبيينا"¹.

فالوحدة التي يطالب بتحقيقها في القصيدة هي وحدة الفكرة أو المعنى أو الغرض وهذه الوحدة يصل إليها القارئ أو الناقد عن طريق قراءته الواعية للنص كلاً متدبِّرا الأبيات بيتا بيتا حتى يكتشف الغرض الذي أراده الشاعر وبعبارة أخرى إنَّ المعنى الكلِّي للقصيدة عنده هو مجموع المعاني الجزئية التي تتعاقب وتتألف في القصيدة لتكشف عن غرض الشاعر أو فكرته.

وفي نقده التطبيقي عالج المازني في كتابه حصاد الهشيم فكرة الوحدة الفنيَّة في قصيدة (ترجمة شيطان) للعقاد، فقال: " لأول مرَّة في تاريخ الأدب العربيّ - والعرب أيضا - يرى القارئ عملا فنياً تاماً قائماً على فكرة معيَّنة تدور على محورها القصيدة وتجول، ولعلَّ هذا من أظهر مميّزات الأدب الحديث وأكبرها، فقد كان الرّجل يقول القصيدة مسوقاً إلى عرضها بباعث مستقلّ عن النّفس ولكّنك هنا ترى بناء مشيدا نبئت فكرته لسبب مفهوم وعلةً طبيعيّة مشروحة وأعمل الشّاعر ذهنه في جملتها وتفاصيلها ثمّ أفرغها في قالب تغيّره لها بعد الرؤية، وعرضها في أسلوب فنّي موسيقيّ أبدعه لها"².

فالمازني فيما سبق يقرّر أن قصيدة العقاد هي أوّل عمل فنّي قائم على فكرة معيَّنة تدور على محورها القصيدة، وهذا كلام فيه نظر إذ أنّ بعض الدارسين يرون أنّ كلّ عمل قديماً أو حديثاً يتمتع بهذه الميزة ومنهم الدكتورة سعاد محمد جعفر في بحثها: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، والدكتور مصطفى ناصف في كتابه: دراسة الأدب العربي.

1 المازني، حصاد الهشيم، ص: 191

2 نفسه، ص: 42

وفي كلام المازني السابق ما يدلّ على فصله بين الشكل والمضمون، واهتمامه بالمضمون أكثر، ولكن نظرتّه إلى الشكل كانت أوسع من نظرة العقاد، فهو عنده يشمل مكونات الشعر المختلفة من وزن وأسلوب وعاطفة وخيال.

مثلما دعا العقاد والمازني دعا شكري القارئ والناقد إلى النظر إلى القصيدة جملة واحدة لا بيتاً أو أبيات، لأنّ قيمة البيت عنده في الصلة التي تربطه بموضوع القصيدة، يقول في ذلك: " إنّ القراء من الجمهور إذا قرأوا قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب ذوقهم، ثمّ ينبذون ما بقي من غير أن يبحثوا عن السبب الذي جعل الشاعر ينظم في قصيدته هذه المعاني، فهم كالمريض الذي فقد شهوة الطّعام، يأخذه مكرها، فهم لا يغتفرون للشاعر أن يكون أوسع منهم روحاً، وأسلم ذوقاً، وأكبر عقلاً، ويريدون منه أن ينزل إلى مستوى عقولهم، ونفوسهم، وأذواقهم، ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستهوي أنفسهم إمّا بحقّ وإمّا بباطل، لأنّهم يعدّون كلّ بيت وحدة تامّة، وهذا خطأ: فإنّ قيمة البيت في الصّلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة؛ لأنّ البيت جزء مكمل ولا يصحّ أن يكون البيت شاذّاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بتفهّم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة. ومن أجل ذلك لا يصحّ أن تحكم على البيت بالنّظر الأولى العجلى الطائشة، بل بالنّظر المتأمّلة الفنّية. فينبغي أن تنظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلّة: فإنّنا إذا فعلنا ذلك وجدنا أنّ البيت قد لا يكون ممّا يستقرّ القارئ لغرابته، وهو بالرّغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة"¹.

ولكنّ شكرياً رفض القول بتفكّك القصيدة العربية، ورأى العلة في القراء لا فيها، وقد أشار الدكتور لطفي عبد البديع إلى هذه الحقيقة عندما قال: " كان شكري فيما نعلم أول من ألّم بهذه الحقيقة وقد دونها سنة 1916 في مقدّمة ديوانه الخامس ثمّ لم يتابعه فيها أحد من النقاد بعده"².

لذلك لم يطالب شكري بوحدة المعنى أو وحدة الموضوع لأنّه يعترف بوجودها في كلّ قصيدة ناضجة، وإنّما طالب بالوحدة العضوية المتمثلة في مراعاة الانسجام في الخيال

1 شكري، مقدّمة ج 5 ، ص: 404 و 405

2 لطفي عبد البديع، اللغة والشعر، ص: 126 نقلاً عن: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان،

ص: 285

والتفكير والعاطفة في كلّ جانب من جوانب موضوع القصيدة يقول في ذلك: "ومثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقّها، مثل النقّاش الذي يجعل نصيب كلّ أجزاء الصورة التي ينقشها من الضّوء نصيباً واحداً..."

وكما أنّه ينبغي للنّقاش أن يميّز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميّز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كلّ جانب من الخيال والتفكير، وكذلك ينبغي أن يميّز بين ما يتطلبه كلّ موضوع فإنّ بعض القراء يقسّم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل، وهي مغالطة غريبة، إذ أنّ كلّ موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصّاً من العاطفة والتفكير.¹

فالوحدة العضوية التي يقصدها شكري هنا هي مراعاة التناسب والانسجام بين مكونات الشعر المختلفة والعاطفة والخيال والتفكير مع مراعاة ما يتطلبه كلّ موضوع من هذه المكونات وأن يكون هناك تمييز بين جوانب القصيدة المختلفة بحيث لا تسير على وتيرة واحدة.

وشكري لا يطالب كما العقاد والمازني بوحدة الخاطر أو المعنى، ولا يفصل مثلهما بين الشكل والمضمون، والمعنى الكلّي للقصيدة عنده يتمثّل في الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات الفنيّة في السياق، وليس مجموع الجزئيات المتناثرة في العمل الفنيّ كما ذهب العقاد والمازني، والدليل على ذلك قوله: " هذه قصيدة (الملك النّائر) لقد حاول غبيّ أن يقرأها مرّة، فقرأ منها أبياتاً، ورأى عصيان الملك، فأخذ منه الغضب كلّ مأخذ ولم يتمّ قراءة القصيدة فلما قرأت له ما لاقاه الملك النّائر من العقاب لعصيانه، انشرح صدره وقال: >> إنّّه جدير بهذا العقاب!<<

وهذه الحادثة تشرح السّبب في سوء الفهم الذي يعتور بعض النّاس في قراءة القصائد التي تشرح أمثال هذه الخواطر والعواطف النّفسيّة التي لها علاقة بالحياة والخلق، فإنّه لا يحاول تفهم مغزى القصيدة الذي لا يستخلص من أبيات مفردة من القصيدة، بل يستخلصه بأن يفهم وحدة القصيدة الفنيّة وما تقضيه المقابلة الفنيّة من اختلاف جوانب الرّأي فيها واختلاف حالات النّفس التي ضمّنتها القصيدة².

1 شكري، مقدمة ج 5 ، ص: 405

2 نفسه، مقدمة ج 7 ، ص: 549

ورغم أنّ جماعة الديوان اتفقوا على المناداة بالوحدة الفنيّة في القصيدة كما طالبوا بقراءة العمل الفنيّ كاملاً لا أجزاء، لكنّهم اختلفوا في فهم حقيقة هذه الوحدة، ويمكن رصد بعض نقاط الاختلاف بينهم فيما يلي:

- شكري بتحقيق هذه الوحدة في كلّ قصيدة ناضجة، وما على القارئ أو الناقد إلاّ البحث عنها، أمّا العقاد والمازني فعندهما بعض القصائد مفككة، وبعضها يتمتع بالوحدة.

- المعنى الكلّي عند العقاد والمازني يتكوّن من مجموع المعاني الجزئية الموجودة في القصيدة، وأمّا عند شكري فهو ممثّل في الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات الفنية في السياق.

- يرى شكري أنّ تعدّد الموضوعات التقليدية في القصيدة العربية لا يخلّ بوحدها لأنّ النّفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكّنه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة، أمّا العقاد والمازني فيرفضان تعدّد الموضوعات فيها، كما أنّهما يرفضان المطالع الغزلية...

ثانياً: الوزن والقافية:

رغم اهتمام جماعة الديوان بالمضمون في الشعر، وقد رأينا في تعاريفهم للشعر كيف أدخلوا عناصر جديدة مثل العاطفة والخيال، ولكنّهم لم يهملوا جانب الصورة الموسيقية للشعر إذ أنّها من مكونات جمالية القصيدة، ولو عدنا إلى أحد تعاريفهم مثل "تعبير جميل" نجده يتضمّن تلك الصورة الموسيقية الممثّلة في الوزن والقافية، لذلك لم تكن دعوتهم في هذا المجال هادفة إلى إلغائها تماماً، ولكن كان لهم بعض النظرات التجديدية، سنعرفها من خلال عرض آرائهم في مصطلحي: الوزن والقافية.

فالعقاد يعترف بوجود الوزن والقافية وأنّهما من خصائص الشعر، يقول: "إنّما الوزن المقسم بالأسباب والأوتاد والتفاعيل والبحور خاصة عربية نادرة المثال في لغات العالم، وكذلك القافية التي تصاحب هذا الأوزان.

ومرجع ذلك إلى أسباب خاصّة لم تتكرر في غير البيئة العربية الأولى: أهمّها سببان: هما الغناء المفرد، وبناء اللغة نفسها على الأوزان"¹.

1 العقاد، حياة قلم، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ط2، 1969 ص: 284

وقد دعا العقاد إلى التجديد في الأوزان والقوافي لتتسع لكل أغراض الشعر: " إنَّ أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تتفسح لأغراض شاعر تفتحت مغاليق 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 العامة نظم القصص المسهبة، والملاحم الضافية الصعبة في قوافيهم المطلقة، وليت شعري بم يفضل الشعر العامي الفصيح إلّا بمثل هذه المزية"¹؟

وقد بارك خطوة التجديد التي أنتجها شكري والمازني قائلًا: " ولقد رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثالاً من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثالاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة، ولا نقول إنَّ هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها، ولكننا نعدّه بمثابة تهیی المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرّع والنماء إلّا هذا الحائل، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية، وشعراء الوصف، وشعراء التمثيل، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لاسيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال أكثر ممّا يخاطب الحسّ والآذان، فتألفها بعد حين وتجتزئ بموسيقى الوزن عن موسيقى القافية الواحدة..."².

وقد أكّد العقاد أنّ العرب لم تتكر القافية المرسلة قائلًا: "وما كانت العرب تتكر القافية المرسلة كما نتوهم، فقد كان شعراؤهم يتساهلون في التزام القافية... ولو أتيح لهم لتوسّعوا في القافية المرسلة وطرقوا في موضوعات الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة، غير أنّهم كانوا على حالة من البداوة والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائي بالظهور والانتشار..."³، وقد ضرب العقاد لذلك عدّة أمثلة من الشعر العربي القديم...

ولئن كان العقاد يستسيغ إرسال القافية في الشعر القصصي فإنّه يرى بقاءها في الشعر الغنائي، يقول: " إنَّ مراعاة القافية والنغمة الموسيقية في غير الشعر المعروف عند الإفرنج بشعر الغناء فضول وتقيد لا فائدة منه، ونعتقد أنّه لا بدّ من أن ينقسم الشعر على التدرج إلى أقسام يكون الشعر في بعضها أكثر من الموسيقى، فتزول أو تضعف هذه القيود

1 العقاد، مطالعات في الكتب، ص: 385

2 نفسه، ص: 385 و386

3 نفسه، ص: 386

اللفظية التي هي من بقايا الموسيقى الأولى في الشعر... ونحن لا نريد أن نفصل الشعر عن النعمة الموسيقية بتاتا ولكننا نريد أن يكون نصيب الشعر المحض في غير شعر الغناء أكبر من نصيب النغم، وأن نبقي أثر دقة الرجل - ونعني به القافية - في الشعر الذي كانوا يدقون الأرض بأرجلهم عند إنشاده، أي شعر النزوات النفسية والعواطف المهتاجة¹.

غير أن العقاد الذي قال بالقافية المرسلة في هذا المجال عاد بعد ثلاثين سنة ليرفضها تماما لأنه ظنّ النفرة منها عارضة بسبب عدم ألفتها، لكنّها بقيت، وقد قال في ذلك: " كانت مشكلة القافية في الشعر العربي على أشدها قبل ثلاثين سنة، ولم تكن هذه المشكلة قد عرفت قطّ في العصر الحديث قبل استفاضة العلم بالآداب الأوربية واطلاع الشعراء على القصائد المطوّلة التي تصعب ترجمتها في قافية واحدة، كما يصعب النظم في معناها مع وحدة البحر والقافية.

وكان زميلنا الأستاذ عبد الرحمن شكري يعالج حلّها بإهمال القافية ونظم القصائد المطوّلة من بحر واحد وقوافي شتّى.

وكنّت وزميلي الأستاذ المازنيّ نشايه بالرأي، ولا نستطيع إهمال القافية بالأذن.. إلّا أننا كنّا نضع الفرصة لهذه التجربة عسى أن تكون النفرة منها عارضة لقلّة الألفة وطول العهد بسماع القافية².

تمسّك العقاد بالقافية ورآها أساسية في الشعر لأنّها مصدر الطرب والمتعة، ثمّ إنّ السليقة العربية تنفر من إلغاء القافية تماما، قال: " ولكنّي أراني اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة على كتابة تلك المقدّمة ولا تزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السّماع، وبفقدني لذّة القراءة الشعرية والقراءة الثّريّة على السّواء لأنّ القصيدة المرسلة عندي لا تطربنا بالموسيقىّة الشعريّة ولا تطربنا بالبلاغة المنثورة التي نتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقّبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة... والظاهر أنّ سليقة الشعر العربيّ تنفر من إلغاء القافية كلّ الإلغاء حتّى في الأبيات التي تحرّرت منها بعض التحرير... فالقافية تطرب حيث تأتي في مكانها المتوقّع... وإهمال القافية يصدّم السّمع بخلاف ما ينتظر حين يفاجأ بالنعمة التي تشدّ عن النّعمة السّابقة...

1 العقاد، المصدر السابق، ص: 387 و388

2 العقاد، يسألونك ، ص: 87

فانتظام القافية متعة موسيقية تخفّ إليها الآذان، وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحدد بالسّمع عن طريقة الذي اطّرد عليه ويلوي به ليّاً بقبضة ويؤذيه¹.

برّر العقاد القول بتنويع القافية لأنّ الرتابة تؤدي إلى الملل، قال: " فالأذن تملّ النّغمة الواحدة حين تتكرّر عليها عشرات المرّات في قصيدة واحدة فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار وشطّت بالسّمع إلى الإصغاء الطويل، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف..."².

ونتيجة لهذا القول بالتنويع يتاح للشاعر نظم الملاحم والمطولات في بحور متنوعة وقوافي متجددة تحول دون شعور القارئ بالرتابة والملل حتى لكأنّه يقرأ ديواناً كاملاً لا قصيدة واحدة، يقول العقاد: " ففي وسع الشّاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولاً فصولاً ومقطوعات مقطوعات، وكلّما انتهى من فصل دخل في بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع، وكلّما انتهى من مقطوعة بدأ في قافية جديدة تريح الأذن من ملالة التكرار، ويمضي القارئ بين هذه الفصول والمقطوعات كأنّه يمضي في قراءة ديوان كامل لا يريبه منه اختلاف الأوزان والقوافي بل ينشط به إلى المتابعة والاطراد"³.

ظلّ العقاد متمسكاً بالقافية والوزن، يقول: "إذا خلا الشعر من العروض والقافية لم يصبح شعراً، والقواعد التي وضعها الخليل غير قابلة للتعديل وإن كانت زيدت بتواشيح عليها"⁴.

"إنّ الشعر بلا وزن وقافية لا يسمّى شعراً وقد كنت أحول إلى لجنة النّثر ما يصلنا من هذا اللون من الشعر الحديث"⁵

وهاجم القائلين بإلغاء الوزن والقافية "ومن هنا يظهر لنا كلّ الظهور أنّ الدعوة إلى إلغاء الأوزان ذات البحور والقوافي في اللغة العربية لا تأتي من جانب سليم و لا تؤدي إلى غاية سليمة فلا يدعو إليها غير عاجز عن النّظم..."⁶

1 العقاد، المصدر السابق ، ص: 88 و 89

2 نفسه، ص: 90

3 نفسه، والصفحة نفسها.

4 محمود صالح عثمان، العقاد في ندواته، ص: 115 ، نقلا عن: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 290

5 نفسه، ص: 71 ، نقلا عن: المرجع السابق، والصفحة نفسها.

6 العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص: 31

وبين العقاد أنّ استساغة الأوربيين للقوافي المرسلّة ليس إلزاماً لاستساغتها عندنا لأنّ طباعنا لا توافقها، وفي التنويع كفاية للتجديد، لأنّ في ذلك حفاظاً على المتعة الموسيقية ومواكبة للعصر، كما أنّ في ذلك التنويع إتاحة لأغراض شعرية أخرى كالحكاية والخطابة: "وإذا كان الأوربيون يسيغون إرسال القافية على إطلاقها فليس من اللازم اللزب أن نجاريهم نحن في توسيع ذلك على كره الطّبائع والأسماع، وبخاصّة حين نستطيع الجمع بين طلبتنا من المتعة الموسيقية وطلبة الموضوعات العصرية من التوسّع والإفاضة في الحكاية والخطابة..."¹.

إن تجديد العقاد في الأوزان والقوافي لم يخرج عن الإطار التقليدي للقصيدة العربية خاصّة بعد تراجعه عن القافية المرسلّة، ورأى أنّ تنويع القوافي في شعر الرواية والتمثيل والملاحم من شأنه أن يفسح المجال للشاعر العربي كي ينظم في هذه الأغراض، وكذلك القارئ لا يشعر بالملل والرتابة بفعل القافية الواحدة المتكررة، وقد وافق العقاد على القوافي المزدوجة والمتقابلة وكذلك المقطوعات.. في حين هاجم إلغاء القافية والوزن تماماً لأنّ هذا الإلغاء يخرج القصيدة من إطار الشعر.

أمّا المازني فقد تمسك بقواعد العروض العربية وهاجم من يقول بعدم ضرورة الوزن في الشعر، يقول: "وأنه كما لا تصوير من غير ألوان، كذلك لا شعر إلا بوزن، و ليس من ينكر أن الشعر فنّ فإنّ صح هذا فما هي آلاته وأدواته؟ وهل النثر فن آخر أم الاثنان فن واحد؟ ليس لهذه الأسئلة إلا جواب واحد، قال هيجل: الوزن أول ما يستوجب الشعر ولعله ألزم مما عده"².

وبيّن المازني أنّ سبب ضرورة الوزن في الشعر هو تدفق العاطفة فيه مما يتطلّب لغة موزونة تتوافق مع تدفقها، يقول: "وتعليل ذلك فيما نعلم أن كل عاطفة تستولي على النفس و تتدفق تدفقاً مستويا لا تزال تتلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها، فإما وفقت إليها واطمأنت وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقاً الطبيعي وربما دفعها إلى مجرى غير طبيعي فيضر ذلك بالجسم والنفس جميعاً.

1 العقاد، يسألونك، ص: 91

2 المازني، الشعر: غاياته ووسائله، ص: 66

ولم تنزل العواطف العميقة الطويلة الأجل - مذ كان الإنسان - تبغي لها مخرجا و تتطلب لغة موزونة وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأعمق¹.

وذهب المازني إلى أن الوزن جوهرى في الشعر بل هو جثمانه: " إذن فالوزن ضروري في الشعر وليس بالشيء المصطلح عليه و لكنه جوهرى لا بد منه وإن شئت فقل هو جثمان الشعر وليس يكفي أن ندعو ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه فنشير بذلك إلى أنه شيء منفصل عن الشعر لأن الإنسان لم يخترع الوزن - لا، ولا القافية - ولكنهما نشأ منه، ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأقل².

كما أن الوزن هو الفرق الواضح بين الشعر والنثر: " فليس الشعر كما يقول وردزورث نقيض النثر كلا كذلك ليس الحيوان نقيض النبات ولكن بينهما على ذلك فرقا عضويا لا سبيل إلى إغفاله.. وليس النظم مرادفا للشعر ولكن الوزن على هذا جثمانه الذي لا بد منه ولا غنى عنه. وقد يكون النثر شعريا جائشا بالعواطف ولكنه ليس شعرا، ولا بد من تفهم ذلك فإن فيه الحد بين الشعر وبين غيره من فنون الكلام³.

لكن الوزن ليس هو الشعر وتعلمه لا يخلق شاعرا بل لا بد من روح للشعر، فليس كل كلام موزون هو شعر إذا خلا من روح الشعر، يقول المازني: " وكما أن بحور الشعر لا تخلق الشاعر إذا أعوزته روحه، كذلك قواعد التصوير والحفر وحدها لا تجعل من المرء مصورا أو مثالا ولو كان فيها ما كان الخليل في العروض⁴.

وكذلك تمسك شكري بقواعد العروض العربية، فحافظ على الوزن ونوع في القوافي ونظم الشعر المرسل، ولكنه رفض الشعر الحر الذي تحرر من الوزن والقافية وحذر الشبان منه، يقول: " وكذلك أحذر الشبان مما يسمى بالشعر الحر ويعني به أصحابه قصيدة تكتب أسطرها وأبياتها على بحور عروضية مختلفة⁵.

ورغم ذلك فإن شكريا وسع من مفهوم الموسيقى الشعرية لتتجاوز الوزن إلى الإيقاع والأسلوب لأن الإحساس الذي يعبر عنه الشاعر أكبر من أن يتسع له الوزن وحده، ولنقرأ ما

1 المازني، المصدر السابق ، ص: 66

2 نفسه، ص: 68

3 نفسه، والصفحة نفسها.

4 نفسه، ص: 87

5 شكري، دراسات في الشعر العربي، ص: 190

يقوله عن شعر مهيار: " وقد أخذ مهيار عن الشريف سرّ الموسيقى الشعريّة وهي لا تتوقّف على الوزن وحده بل على الوزن وعلى أسلوب الشاعر في الإفصاح عن إحساسه"¹.

ومن خلال دراسة الوزن والقافية عند جماعة الديوان نلاحظ ما يلي:

- سبق شكري زميليه في نظم الشعر المرسل، كما أنّه نظم المرسل في القصصي وغيره، لكن العقاد أشار إلى اقتصره على القصصي...

- شكري لم يفصل الوزن والقافية عن مقومات الشعر الأخرى، أمّا العقاد والمازني فكان حديثهما منفصلاً فألحقهما بالجانب الشكلي.

وهكذا فإنّ جماعة الديوان لم يعملوا على تحطيم الإطار التقليدي للقصيدة العربي، ولم يبتدعوا إطاراً جديداً لها وإنما كلّ ما أحدثوه لا يخرج عن أن يكون دعوة إلى تنويعات داخل هذا الإطار، تنويعات لا ينكرها الإطار الكلاسيكي، وتعاضدها محاولات سابقة في تراثنا الشعري كتلك المحاولات التي قام بها بعض الشعراء المولدين في العصر العباسي وكان من ثمرتها التجديد في القافية مع المحافظة على الوزن.

إنّ محاولة التجديد في القافية والعمل على التنويع فيها نابع من الإحساس برتابة وقعها في النظام التقليدي، وذلك لأنّ حرف الروي فيها عامل تعطيل من حيث أنّه يفرض نفسه على القافية من جهة، وعامل إملال لتكراره المستمرّ من جهة أخرى، لقد أدرك القدماء ذلك وأشاروا إلى أنّه لو اكتفى الشعراء بالقافية دون الروي لما ألزموا أنفسهم ببعض المعاني التي سبقوا إليها عما كانوا يرون الإفضاء به من ذوات أنفسهم، وقاموا فعلاً بالتنويع في القافية مع المحافظة على الوزن.

وهكذا نصل من خلال ما سبق إلى أنّ جماعة الديوان لم يستعملوا مصطلح الوحدة العضوية بلفظه ولكنهم استعملوا مصطلح الوحدة الفنيّة، غير أنّ الدارسين الذين تناولوا تراثهم النقدي كانوا يستعملون مصطلح الوحدة العضوية إشارة إلى مفاهيمهم السابقة، نعم لقد نادى جماعة الديوان بالوحدة الفنية في القصيدة وكذا النظر إليها كوحدة متكاملة وهذا بصفة عامّة، ولكنهم اختلفوا في تفاصيل ذلك، فقد رآها المازني والعقاد في المعاني الجزئية المتناثرة في القصيدة تترابط لتشكّل المعنى الكلّي، ورأها شكري في أفق القراءة الأخير الذي تنتهي إليه دلالات القصيدة، وترتّب عن فهم العقاد والمازني أن رفضاً تعدد الموضوعات التقليدي

1 شكري، المصدر السابق، ص: 59

ورأيا الوحدة الفنية متحققة في بعض القصائد دون أخريات، أمّا شكري فلا يرى تعدد الموضوعات مناقضا للوحدة الفنيّة، كما يراها متحققة في كلّ قصيدة ناضجة، فهي عنده تلاحم كلّ بين الشكل والمضمون والعواطف المتباينة.. وهو بذلك يكشف عن مدى أصالته وعمق فهمه لحقيقة هذا المصطلح كما عند كولردج مثلا، فقد كان شكري يستوعب بمنطق الشاعر الذي يشعر ويتأمل ويستبطن، أمّا صاحبه فقد كان يحدوهما منطق المفكر الدارس الذي لا تتجاوز ملاحظاته أحيانا سطح الشعر وظاهره.

أمّا فيما يتعلّق بمصطلحي: الوزن والقافية فلم يخرج فيه الجماعة عن الإطار التقليدي للعروض العربي، وكانت قصارى مجهوداتهم في فتح باب التنويع والتعديل لفسح المجال أمام الشاعر لينظم في ما يوائم عصره من موضوعات، وينظم في أغراض جديدة كالشعر القصصي والتمثيلي، فقد قالوا في بداياتهم بالقوافي المرسلة، ثمّ قالوا بالقوافي المزدوجة والمتقابلة، وذلك لكسر الرتابة التي تتجم عن تكرار القافية الواحدة، وقد وجد جماعة الديوان في التراث العربي ما يسوّغ لهم القول بهذا التنويع، كذلك آمنوا بأنّ طاقة العروض العربي لا تضيق بموضوعات العصر الذي يعيشه الشاعر...

وهذا يدلّ على مدى تمسّك جماعة الديوان بالوزن والقافية واعتبارهما من مقومات الشعر الأساسية ولا يمكن الاستغناء عنهما، وخير دليل على ذلك مهاجمتهم للتحرر الكامل منهما كما رأينا في حديثهم السابق.

الفصل الثاني

المصطلح بين جماعة الديوان والتراث والإحياء والنقد العربي الحديث

المبحث الأول: المصطلح بين التراث النقدي وجماعة الديوان

المبحث الثاني: المصطلح بين الإحيائيين وجماعة الديوان

المبحث الثالث: أصداء مصطلحات جماعة الديوان النقدية في

النقد الحديث

المبحث الأول: المصطلح بين التراث النقدي وجماعة الديوان

صحيح أنّ جماعة الديوان جماعة مجدّدة وقد شحذت معولها لهدم التقليد وأوثان القديم، وهذا حقا ما تتمّ عنه كتاباتهم النقدية خاصّة عن شعراء الإحياء، على أنّه ينبغي أن لا نفهم أنّ هذه الجماعة قد انفصلت انفصالا تامّا عن الأدب العربيّ، وأعني التراث منه على وجه الخصوص، فقد حدّثنا هؤلاء الجماعة وحدّثنا كتاباتهم ودراساتهم المختلفة عن ذلك كثيرا، ولما عدّد شكري مصادر ثقافته، بدأها بالأدب العربيّ فالآداب الغربيّة المختلفة ثمّ انتهى إلى الأدب العربيّ مرّة أخرى، يقول: "ومن اطلع على مقالاتي في نقد شعراء العرب والشعر العربيّ يعرف أنّي لم أقصّر في اجتناء هذه الثقافة التي بدأتها وأنا تلميذ بالمدرسة الابتدائيّة ولن أنتهي منها في الحياة، وقد ذكرت شواهد عديدة من شعريّ تدلّ على أنّ اطلاعي على الأدب الأوربيّ لم يصرفني عن الأسلوب والشعر العربيّ، وقد كنت جمعت من شعر العذريين وغيرهم بعد عودتي من إنكلترا مجموعة سمّيتها: ذخيرة الذهب في المنتخب من شعر العرب، وكانت تغلب عليها النّزعة العذريّة وهي سبب ظهور تلك النّزعة في الجزء الثالث من شعري"¹.

وقد اعترف العقاد لسعة ثقافة شكري بما في ذلك ثقافته العربيّة قائلا - بعد رحيله -: "عرفت عبد الرحمن شكري قبل خمس وأربعين سنة، فلم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعا على أدب اللغة العربيّة وأدب اللغة الإنجليزيّة وما يترجم إليها من اللغات الأخرى"².

وكذلك كان دأب زميليه فقد قرأ العقاد في الثقافتين العربيّة والغربيّة، ففي الثقافة العربيّة كان يقرأ ما يقع في يديه من الكتب الأدبيّة والدينيّة ومعظمها من الطبقات القديمة، ومنها الأغاني للأصفهاني، والأمالي للقيالي والكمال للمبرّد، وزهر الآداب للحصريّ القيرواني، والعقد الفريد لابن عبد ربّه والتاريخ للطبريّ وغير ذلك من الكتب والصحف العربيّة التي قرأها في مستهلّ حياته الأدبيّة ككتاب المستطرف من كلّ شيء مستطرف وقصص ألف ليلو وليلة، ومجلّد دائرة المعارف للبستاني، وديوان المتنبيّ، وديوان البهاء

1 شكري، دراسات في الشعر العربي، ص: 210 و 211

2 العقاد، حياة قلم، ص: 183

زهير.. هذا إلى جانب أعداد من مجلّة العروة الوثقى لمحمد عبده ومجلّة الأستاذ والطائف والتكيت والتكيت وغيرها من المجلات التي كان يصدرها عبد الله النديم... كما قرأ كتاب الوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفي وتثقف عليه شأنه في ذلك شأن جيله...¹

وعن المازني يحدثنا فايز ترجيني في تقديمه لكتاب (الشعر: غاياته ووسائله) الذي قام على تحقيقه، فقد قال في ثقافة المازني: "انكب المازني على أمّات كتب العربيّة، فدرس بتمعّن البيان والتبيين والحيوان والبخلاء للجاحظ، وقرأ قراءة مستوعبة نتاج ابن المقفع وعبد الحميد الكاتب، وألمّ الإماما عميقا بأغاني أبي الفرج الأصفهاني، ودلائل الإعجاز للجرجاني بالإضافة إلى ذلك تأثر كاتبنا تأثرا واعيا بعدد من شعراء العرب البارزين أمثال: ابن الرومي، والمنتبي والمعرّي، وابن الفارض وابن نباتة وغيرهم"².

إنّ هذه النصوص وغيرها تقفنا على حقيقة الصلة بين جماعة الديوان والتراث العربي أبدا ونقدا، غير أنّنا لا نظنّ كذلك أنّ جماعة الديوان كانت تردّد ذلك التراث، فلمصادر ثقافتهم الآخر مدّها وجزرها ولروحهم التجديدية كلمتها، وهذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال مقارنة لمدلّولات المصطلح النقدي بين جماعة الديوان والتراث النقدي العربي لنقف على نقاط التشابه ونقاط الاختلاف، أو أوجه التأثير كذلك، والأهمّ هو رصد التحوّل الذي حدث على أيدي جماعة الديوان...

1 - في مفهوم الشعر:

منذ وضع قدامة بن جعفر تعريفه المشهور للشعر حتى راح أغلب النقاد من بعده يردّدونه، يقول قدامة عن الشعر إنّه: "قول موزون مقفّى يدلّ على معنى"³.

ويلاحظ أنّ في هذا التعريف قصورا شديدا لأنّه لا يتضمّن أهمّ مقوّمات هذا الفنّ التعبيريّ كالعاطفة والخيال، ثمّ إنّه يسوّي بين الشعر والعلم، فمن الممكن أن تصاغ النظريّة العلميّة صياغة نظميّة وتدلّ بذلك على معنى، ومع هذا فإنّها لا تعدّ شعرا بل نظاما، وذلك لافتقارها إلى العاطفة والخيال.

يقول عثمان موافي معلقا على سيطرة هذا التعريف على النقد العربي: "ظلّ هذا التعريف مسيطرا على أذهان النقاد العرب لفترة طويلة من الزمن حتى ليخيّل للمتصفحّ العجل

1 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 124

2 المازني، الشعر غاياته ووسائله، ص: 11

3 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص: 64

لتراثنا النقدي، أن تصوّر نقادنا العرب لمفهوم الشعر انحصر داخل هذا الإطار الذي رسمه قدامة له¹.

فمن الظلم أن نحكم على النقد العربي القديم كله بأنه ارتضى تعريف قدامة، ولم يحاول تعاريف أخرى له لأنّ " المتصفح المدقق .. يدرك حقيقة هامة، وهي أن مفهوم هذا المصطلح الأدبي لم يظلّ منحصرا داخل هذا الإطار الضيق، وبخاصّة بعد أن اتسع أفق النقد العربي، ونما وتطوّر، وتأسّل معه الذوق الأدبي وازداد عمقا عن ذي قبل.

ومن ثمّ فقد وجدنا بعض نقادنا القدامى، وبخاصّة أولئك الذين تشرّبوا روح الثقافة العربية، وروح الثقافة اليونانية، وامتزج الفكر عندهم بالوجدان، يضيّقون ذرعا بهذا المفهوم الضيق للشعر، الذي لا يتلاءم وطبيعته الفنيّة الأصيلة، ولذا فقد عدّوا صياغة هذا المفهوم بما يتلاءم وهذه الطبيعة الفنيّة للشعر فأضافوا إلى صفة الوزن صفة التخييل².

ومن ذلك نجد مثلاً حازما القرطاجيّ رغم متابعتة للقدماء في تعريفه للشعر، إلّا أنّه يضيف جديدا وهو التأثير في المتلقي بواسطة التخييل والمحاكاة، فيقول: " الشعر هو: الكلام الموزون، المقوّى، من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيه، ويكرّه إليها ما قصد إليها تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه، أو قوّة شهرته أو بمجموع ذلك وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قوي انفعالها وتأثيرها"³.

ويعرّفه ابن سينا في كتاب الشفاء بأنّه " كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة .. والكلام المخيّل هو الكلام الذي تدّعن له النفس فتتبسط عن أمور، وتتقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملّة تتفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدّقا به أو غير مصدّق"⁴.

1 ينظر: عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ج2، ط2، 2000، ص: 11 و 12

2 نفسه، ص: 12

3 حازم القرطاجيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص: 71

4 ابن سينا، كتاب الشفاء، ص: 24، نقلا عن: محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، ص: 346

ولكن ينبغي أن لا نغفل تعاريف أخرى للشعر في تراثنا وإن لم تشتهر فإنّ فيها محاولات تقترب كثيرا من طبيعة الفنّ الشعريّ الحقيقيّة، ومن ذلك:

قال القاضي الجرجانيّ: "الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثمّ تكون الدربة مادّة له..."¹، فقد أدخل القاضي في مفهوم الشعر (الطبع) وهو ما يقابل في المفهوم الحديث: (التدفق التلقائيّ) وأدخل (الذكاء) وهو ما يقابل أيضا (التأمّل والفكر).

ويعرّف المعريّ الشعر بأنّه: "كلام موزون مقفّى تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحسن"²، يقول أحمد عزام: "والغريزة عنده هي قوّة الإحساس التي تميّز الزيادة والنقصان"³.

ويعرّف ابن خلدون الشعر قائلا: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متفقة في الوزن والرويّ، مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله، وما بعده الجاري على أساليب العرب خصوصاً به"⁴.

فتضمين الاستعارة في هذا التعريف، هي إشارة إلى المجاز عموماً، وهي إشارة تقترب في دلالتها من الخيال الشعريّ...

ورغم أنّ التعاريف السابقة قد حاولت تجاوز ذلك التعريف الشكلي الذي لم ينفذ إلى لبّ الشعر إلّا أنّها لم تنتشر ذلك الانتشار الذي يترك لها أثراً بارزاً في الفكر النقدي العربي، وإذا عدنا إلى مفهوم هذا المصطلح عند جماعة الديوان وجدناه يتضمّن عناصر جديدة مثل العاطفة والخيال والذوق والفكر والتأثير في المتلقّي، ولئن كانت في بعض التعاريف السابقة لمحات كالتخييل والتأثير والطبع، فإن مفهوم الخيال والعاطفة والتأثير قد أخذ أبعاداً جديدة في تعريف جماعة الديوان للشعر، خاصّة البعد الذاتي والإنساني، لقد ركّز مفهوم جماعة الديوان للشعر على المضمون، على روح الشعر دون إهمال للصياغة الجميلة، فهو عندهم تفاعل بين الشكل والمضمون، وكان التركيز على الشكل في التعاريف التراثية إشارة إلى

1 علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2006، ص: 23

2 أبو العلاء المعريّ، رسالة الغفران، تحقيق: د عائشة بنت الشاطي، دار المعارف، ط9، ص: 242

3 محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص: 344

4 عبد الرحمن بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص: 625

ضرورة التقليد والاحتذاء وعدم الخروج على الأساليب الموروثة، في حين يأخذ الشعر عند جماعة الديوان منحى الحرية والانطلاق ما دام تعبيراً عن الوجدان وصورة لنفس صاحبه، بل وقطعة منها، ويرصد لنا غنيمي هلال هذا التحول الحادث في مفهوم الشعر بين التراث النقدي والنقد الحديث بقوله: "ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية، وكان هذا التعريف شكلياً لا يبين روح الشعر، ولهذا تحدثوا قديماً عن الشعر المنثور، كأنهم أقرّوا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم كما هو مصطلح عليه، وقد أصبح ينظر في الشعر إلى تلك الحميا، وإلى ذلك الشعور المشبوب في التعبير عن التجربة الذاتية وفي هذا انصراف الشعر الحديث في جوهره إلى الموضوعات الغنائية"¹، فتعريف جماعة الديوان بهذا المعنى ينطبق على الشعر الوجداني، ويخرج من دائرته الشعر الموضوعي، ولكنهم لا يعترفون بهذا التفريق، فعندهم أنّ الشعر الحقيقي هو شعر العاطفة، لذا يقول شكري: " فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بدّ أن يكون ذا عاطفة"².

2 - وظيفة الشعر:

لئن أسهب جماعة الديوان والنقد الحديث عموماً في الكلام عن رسالة الشعر ووظائفه، فإنّ النقد القديم لم يخل من إشارات خاطفة لبعض وظائفه كوظيفة التأثير مثلاً، وقد رأينا في تعريف حازم القرطاجني للشعر ما يشير إلى ذلك حيث يذكر: " الشعر هو: الكلام الموزون، المقفى، من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيه، ويكره إليها ما قصد إليها تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه، أو قوّة شهرته أو بمجموع ذلك وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترب به من إغراب، فإنّ الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"³.

وكذلك نجد في تعريف ابن سينا مثل هذه الإشارة، فهو يقول عن الشعر أنّه: " كلام مخيل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة .. والكلام المخيل هو الكلام

1 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 360

2 شكري، مقدمة ج 3 ص: 243

3 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 71

الذي تدّعن له النفس فتتسبط عن أمور، وتتقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملّة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق¹ هذا. وإن كان في حديث جماعة الديوان عن الوظيفة الشعرية ما يشبه هذه الإشارات إلّا أنّهم تحدّثوا عن وظائف أخرى ككشف الحقائق واستكناه أسرار الوجود وتحقيق المتعة الفنية، وتهذيب النفوس وصقلها، وتحريك المجتمعات والسمو بعواطفها، فحديث جماعة الديوان عن هذه الوظائف كان ينمّ عن عمق في فهم حقيقة الشعر، وعن اطلاع واسع للآداب الغربية، وبعض المعارف الأخرى كعلم النفس وغيره...

3 - التجربة الشعرية:

تحدّث النقاد القدامى عن عملية الإبداع وذلك من خلال تعرّضهم لدواعي الشعر وأوقاته، والحالات التي يتأتّى فيها سلسا طيعا، والحالات التي يستعصي فيها حتى على فحول الشعراء، فهذا ابن قتيبة يقول: " وللشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب"².

ويذكر أيضا أنّه " قيل لكثير: يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرصنه، ويشرع إليّ أحسنه"³. فالطبيعة والهدوء عاملان مهمّان في استثارة الملكة، كما يؤكّد أنّه " ويقال أيضا لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري والشرف العالي والمكان الخضر الخالي"⁴.

وطالما عدّ العرب بعض العواطف والأحوال حاتّة على قول الشعر، فقد روى ابن قتيبة قول " عبد الملك بن مروان لأرطاة بن سهية: هل تقول الآن شعرا؟ فقال (كيف أقول وأنا) ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، وإنّما يكون الشعر بوحدة من هذه"⁵.

وممّا يراه بعض العرب داعيا لقول الشعر أو مناسبا لقوله وقت السعادة والسرور، فقد " قيل للشنفرى حين أسر: أنشد، فقال: الإنشاد حين المسرة"⁶. وممّا يجدر الإشارة إليه في

1 ابن سينا، كتاب الشفاء، ص: 24، نقلا عن: محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص: 346

2 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج1، ص: 78

3 نفسه، ص: 79

4 نفسه، والصفحة نفسها.

5 نفسه، ص: 80

6 نفسه، والصفحة نفسها.

هذا الموضع هو قول المازني بالإبداع في أسعد الأوقات: "إنّ الشعر ديوان يقيد فيه أهل العقول الراجحة ما يجيش في خواطرهم في أسعد الأوقات"¹. وهو في ذلك متأثر بمقولة شلّي: "فالشعر هو سجّل دوّنت فيه أحسن وأسعد ساعات لأحسن وأسعد العقول"².

وقد ذكرنا في الكلام عن مفهوم التجربة الشعرية عند جماعة الديوان قولهم بالجهد في إبداع الشعر، وإنّه لا يتأتى في كلّ الأوقات، وفي ذلك يقول ابن قتيبة: "وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويستصعب (فيها) ريّضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذّر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب إلّا أن يكون عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غمّ، وكان الفرزدق يقول: أنا أشعر تميم (عند تميم)، وربّما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيت"³. ويضيف أيضا: "وللشعر أوقات يسرع فيها أتيّه، ويسمع (فيها) أبيّه، منها أول الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير"⁴.

نعم إنّ هذه محاولات مهمّة في تفسير العملية الإبداعية، لكننا نجدها غالبا ما تتعلّق بأمور خارجية ممّا يجعل كلام جماعة الديوان عنها أكثر عمقا، وأشمل لجوانب أخرى في التجربة الشعرية، ولا غرو فجماعة الديوان جمعت بين الثقافة العربية والثقافة والغربية، كما استفادت من الدراسات النفسية المختلفة...

4 - اللغة الشعرية:

عرف النقد العربيّ منذ القديم صراعا كبيرا في مسألة: اللفظ والمعنى، وأيهما ترجع إليه الفصاحة والبلاغة؟ وقد انتصر بعض النقاد والأدباء للفظ كالجاحظ وأبي هلال العسكري، وانتصر بعضهم الآخر للمعنى، كما وجد من النقاد من قال بالتكامل بين اللفظ والمعنى كابن رشيق... وخلال هذه الخصومة ورد كلام كثير في شأن الألفاظ ولغة الشعر،

1 المازني، ديوان المازني، ج2، ص: 118

2 برسي بيش شلي، في الذود عن الشعر (ترجمة نظمي خليل)، مجلّة "أبولو"، العدد: السابع، مج 2 مارس 1934، ص: 546

3 ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1، ص: 81

4 نفسه، ص: 81

ويقال إنّ أول من تحدّث عنها الأصمعي، وبشر بن المعتمر، فقد سئل الأصمعي: من أشعر الناس؟ فقال: من يأتي بالخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً¹. فقد جعل الأصمعي المزية للفظ في الرفعة بالمعنى أو الحطّ به.

وتحدّث بشر بن المعتمر في صحيفته النقدية عن المنازل الثلاث للمعاني: " فأولى الثلاث أن يكون لفظك رشيqa عذبا، وفخما سهلا، ويكون معنأك ظاهرا مكشوفاً، وقريبا معروفاً، إمّا عند الخاصّة إن كنت للخاصّة قصدت، وإمّا عند العامّة إن كنت للعامّة أردت.. وإيّاك والتوعّر، فإنّ التوعّر هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما فإنّ حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف"²، فقد طالب بشر برشاقة وعذوبة اللفظ والفخامة مع السهولة، والوضوح في المعنى، ثمّ تحدّث عن علاقة اللفظ بالمعنى، مؤكّدا ضرورة التناسب بين الحال والمقال، كما أنّ المعاني عنده تتفاضل، والألفاظ تتفاضل كذلك، فمنها الشريف ومنها الوضيع، وهذا الأمر هو الذي عارضه بل حمل عليه عبد القاهر الجرجاني الذي يقول: " فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع للشكّ مجالا، أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظ لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك، ممّا لا تعلّق له بصريح اللفظ"³.

وممّا يحتجّ به على أنّ الألفاظ لا تشرف ولا تنحطّ لذاتها هو عدم استدامتها لحسنها أو لضعفها، يقول: " فلو كانت الكلمة إذا حسّنت، حسّنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقّقت المزيّة والشرف استحقّقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النّظم، لما اختلفت بها الحال، ولكانت إمّا تحسن أبداً، أو لا تحسن أبداً"⁴.

وإذا عدنا إلى ما طالبت به جماعة الديوان من صفات للألفاظ والمعاني في لغة الشعر وجدناها نفس الصفات التي حرص عليها النقاد العرب قديما في الألفاظ والمعاني، خاصّة نظرتهم إلى الشعر على أنّه لفظ ومعنى، فمنذ عهد مبكّر حاول ابن قتيبة أن يحصر

1 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 101

2 محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث، ص: 329

3 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلقّ عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004،

ص: 46

4 نفسه، ص: 48

الشعر من هذه الزاوية في أربعة أضرب (شعر جيّد اللفظ وجيّد المعنى، وشعر جيّد اللفظ تافه المعنى، وقاصر اللفظ جيّد المعنى، وقاصر المعنى واللفظ)¹، وتأثر النقاد بهذه النظرية فمنهم من ناصر اللفظ، ومنهم من ناصر المعنى.. وقد ظلّت هذه التفرقة حتى جاء عبد القاهر الجرجاني بنظرية النّظم المعروفة عنها، ونزع فيها الميزة عن اللفظ في التأثير كلفظة مستقلة حتى ارتفع شأن المعنى عنده.

فالنّظرية التقليديّة التي تفصل بين المعنى ولفظه وبين الشكل ومضمونه هي نفس النّظرية التي نظرها جماعة الديوان إلى اللغة الشعرية هذا بالإضافة إلى أنّ صفات الألفاظ وعيوب المعاني في نفس الصفات والعيوب التي سبق أن ردّدها القدماء كما أنّ تفضيل المضمون على الصورة أو المعنى على اللفظ الذي سبق أن قال به عبد القاهر الجرجاني هو نفسه الذي تردّده جماعة الديوان ممّا يؤكّد رواسب النقد العربيّ القديم في أذهانهم، ولم يكن لكونلدرج تأثير عليهم من هذه الناحية لأنّه لم يفصل بين الشكل والمضمون ولم يفضل أحدهما على الآخر بل نظر إليهما على أنّهما متحدان اتحاداً تامّاً يصعب فصلهما وأنّهما معاً ما في الفنّ من قيمة، وعنده أنّه إذا تغيّر الشكل ولو تغيّراً طفيفاً تغيّر المضمون تبعاً لذلك².

5 - العاطفة:

لم يجهل النقاد القدامى معنى العاطفة، ولكن لم تشع عندهم كمصطلح بلفظه، ولكن استعملت ألفاظ أخرى في معناها كالرغبة والرغبة والرقّة وغيرها، لكن النقد العربي الحديث عرف انتشاراً واسعاً لهذا المصطلح ودخل كثيراً في مفهوم الشعر عند النقاد المحدثين وعلى رأسهم جماعة الديوان، يقول أحمد أمين عن العاطفة: " هي عنصر هامّ في الأدب، ومع علم الأقدمين بها فإنّ اسمها لم يستعمل في الأدب العربيّ إلّا حديثاً كالذي قالوا عن الأدب الألمانيّ فيه عشق كثير ولكن ليس فيه كلمة عشق، فأنت تقرأ الشعر والشعراء لابن قتيبة مثلاً فتجد فيه الشعر قول للرغبة أو الرغبة، ولكن لا تجد فيه كلمة العاطفة لأنّها لم تخترع إلّا في العصر الحديث، وكذلك في كتاب العمدة لابن رشيق وفي غيره من الكتب"³.

1 ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص: 64 وما بعدها.

2 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 256 و 257

3 أحمد أمين، النقد الأدبيّ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ج1، ط3، 1963، ص: 22

ومن أمثلة حديث النقاد القدامى عن ذلك قول ابن قتيبة في دواعي الشعر: "وللشعر دواعي تحثّ البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع ومنها الشوق ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب".¹، فالشوق والطرب والغضب كلّها أنواع لعواطف مختلفة تعترى الإنسان فتدفع الشاعر إلى قول الشعر الذي يترجمها...

أمّا جماعة الديوان فقد تحدّثت حديثاً مستفيضاً عن العاطفة وأهميّتها وأنواعها وضرورة احتواء الشعر عليها بل هي أصل من أصوله مع الخيال والذوق، وهي أساس التجربة الشعرية ومنطلقها، والعاطفة عندهم هي التي تمنح الأدب صفة الخلود، وقد ربطوا بينها وبين العقل والتفكير، وجعلوا قوتها وأصالتها عاملاً مهماً في قدرة الشعر على التأثير، فالجديد عند جماعة الديوان إذن هو استعمال المصطلح بلفظه عندهم، وهذا الحديث المستفيض عن العاطفة في مختلف جوانبها وهذه التفاصيل التي قرّبت مفهوم الشعر عندهم إلى روحه وطبيعته، فقد جعلها شكلي القوة المحركة في الشعر، واعتبرها المازني سبباً في وجود المحسنات في الشعر، وقال العقاد بضرورة وجودها في الشعر والفلسفة، واتفق جميعهم على أنّها لا تعني الرقة والتوجع والنعومة، بل هي أعمق وأرقى من ذلك بكثير، ومن المؤكّد أنّ للمرجعية الإنجليزية أثر كبير في هذا، فقد كان أساس وردزورث لتعريف الشعر هو العاطفة الجياشة...

6 - الخيال:

يعتبر من المصطلحات الأساسية والمهمّة التي تناولتها جماعة الديوان في نظريتها الأدبية، واعتبرتها أصلاً من أصول الشعر إلى جانب العاطفة والذوق والتأمّل، بيد أنّ هذا المصطلح ليس جديداً في النقد العربيّ من حيث الاستعمال، فقد تحدّث صاحب كتاب (المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي)² عن الخيال والتخيّل فبيّن أنّ مصطلح الخيال قد ورد عن النقاد العرب القدامى كالجاحظ وابن قتيبة وابن المعتزّ، ثمّ بيّن مفهوم الخيال عند الفلاسفة حيث اعتبر أنّ الكندي هو أوّل من حدّد الدلالة الاصطلاحية للتخيّل الذي جعله مرادفاً للتوهم، ثمّ استخدمه الفارابي متأثراً بأرسطو وقد فهمه على أنّه الإحياء، ثمّ جاء ابن

1 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص: 78

2 ينظر: محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص: 177 وما بعدها

سينا فشرح كلمة التخيل شرحاً مفصلاً واستعملها مقترنة بمصطلح المحاكاة، ومفسرة لها، واتخذها أساساً لفهم النشاط الخيالي، وتفسير العمل الفني...

وجاء ابن رشد فجعل (التخيل والمحاكاة) شيئاً واحداً، وبفهم التخيل على أنه المطابقة وخيره ما كان صادقاً...

أمّا عند النقاد فبيّن أنّهم عرفوا ألواناً من الخيال، لكنّهم لم يقفوا لدراساتها إلا في مظاهر بلاغية معينة كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية... ولم يناقشوا الخيال بصورة عامّة، وأشار إلى أنّ عبد القاهر الجرجاني يعتبر من أوائل النقاد العرب الذين عرفوا (التخيل) فهو عنده " ما يثبت فيه الشاعر أمراً غير مثبت أصلاً ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويربها ما لا ترى"¹.

والجديد في كلام عبد القاهر هو إهماله لمصطلح المحاكاة والاكتفاء بالبعد البلاغي العربيّ ويعود به إلى معناه اللغويّ، لكنّه يضطرب في فهمه البياني للتخيل فيرى أنّه قد يكون استعارة...

ويتابع حازم القرطاجني تأثره بنظرية أرسطو ومن تأثر به من فلاسفة المسلمين، ويوافق عبد القاهر في أنّ التخيل إيهام دون أن يتابعه في كونه خداعاً، ويبيّن الكاتب أنّ حازماً كان أدقّ الذين عرفوا التخيل، فهو عنده: " أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها أو تصوّر شيئاً أخرجها انفعالا من غير رويّة"².

وقد استطاع حازم في نظريته عن التخيل إقامة توازن بين عناصر أربعة هي: العالم الخارجي، والمبدع، والنص، والمتلقي، وقد ربط فاعلية التخيل بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء، وبهذا يعمّق الشعر وعي المتلقي، ويمكنه من رؤية الأشياء بمنظور متميّز أشمل وأدقّ ممّا ألفه في إدراكه العادي، وإذا كان أهمّ ما يميّز الشعر قدرته التخيلية التي تجمع بين الأشياء المتباينة، وتعيد تشكيل الواقع من جديد، فإنّ من الضروريّ أن تنحصر فاعلية التخيل الشعريّ في نطاق الممكنات دون المستحيلات، وذلك أنّ الصور التي تشكّلها قوة التخيّل إذا كانت مستحيلة نفرت عنها النفس³.

1 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، ص: 275

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 89

3 محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربيّ، ص: 181

والخلاصة أنّ فهم (الخيال) في التراث العربي كان متأثراً بأرسطو ونظريته في المحاكاة لذلك جاء عندهم مضطرباً مختلطاً بالوهم، ولم يناقشوه في صورته العامة، وقد اقتصر عندهم على فنون بلاغية معينة.

هذا هو بصورة عامة مفهوم الخيال في نظرية النقد القديمة، وقد كان هذا المفهوم حسب رأي غنيمي هلال: " عقبة في سبيل فهم الصورة، وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث، لأنّ الخيال والوهم شيء واحد عند أولئك جميعاً، ويجب الحذر منه في الأدب..."¹ وإذا انتقلنا إلى جماعة الديوان وجدنا اهتماماً كبيراً بعنصر الخيال ودوره في الإبداع الشعريّ وقد ربطوا بينه وبين الحقيقة، وميّزوا بينه وبين الوهم وتناولوا الخيال التّشيط والخالق، يقول غنيمي هلال: "وقد كان أرسطو يقلّل من شأن الخيال، وأنّه كان يخلط بينه وبين الوهم، وانتقلت هذه الفكرة إلى فلاسفة المسلمين أولاً، ثمّ ظهر أثرها في النّقد العربي القديم"².

وقول العقّاد صريح في أنّ العرب القدماء والمحدثين قبل شكري لم يميّزوا بين الخيال والوهم، وهو قول صادر من إنسان واسع الاطلاع على الثقافة العربية: " ولعلّه أول من كتب في لغتنا عن الفرق بين تصوير الخيال وتصوير الوهم، وهما ملتبسان حتى في موازين بعض النقاد الغربيين"³.

تقول جيهان السادات معلقة عن مفهوم الخيال عند الرومانسيين المصريين ومنهم جماعة الديوان: "ولا خلاف أنّ جميع عناصر الصلة بين الخيال والوهم، ووظائف الخيال، جديدة على النّقد العربي قديمه وجديده، ولذلك نحكم عليها بأنّها مستعارة من النّقد الأوربيّ، وإن كانت هذه الاستعارة لم تمنع القائمين بها من التأثير بما قارب أو شابه ما استعاروه من الفكر العربي القديم"⁴.

وتبدو جماعة الديوان - خاصة شكري - متأثرة بكولردج في نظريته عن ماهية الخيال والوهم، يقول كولردج: " فالخيال الأولي هو في رأيي القوّة الحيويّة أو الأوليّة التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا

1 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 388

2 ينظر: نفسه، ص: 156

3 العقّاد، حياة قلم، ص: 183

4 جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النّقاد الرومانسيين في مصر، ص: 185

المطلق، أمّا الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنّه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنّهُ يذّيب ويلاشي ويحطّم لكن يخلق من جديد، وحينما لا تتسوّى له هذه العملية فإنّه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي، إنّهُ في جوهره حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها وباعتبارها موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها.

أمّا التوهّم فهو على نقيض ذلك، لأنّ ميدانه المحدود الثابت، وهو ليس إلّا ضرباً من الذاكرة تحرّر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكّل بالظاهرة التجريبيّة للإرادة التي تعبّر عنها بلفظة - الاختيار - وبشبه التوهّم التذكّر في أنّه معيّن عليه أن يحصل على مادّته كلّها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني¹.

ويعلّق محمد مصطفى بدوي على هذا النصّ بما يفيد أنّ الخيال الأولي الذي يعنيه كولردج هو الذي يشترك فيه جميع الناس في عمليات المعرفة، وهم يقومون به بطريقة تلقائية لاواعية... أمّا الخيال الثانوي فهو خيال الشعراء فيوجد مع الإرادة، وهو خلاق لأنّه يخلق إنتاجاً فنياً حياً، والفرق بينه وبين التوهّم هو أنّ التوهّم لا ينتج إنتاجاً حياً، بل تظّل المادّة التي يعمل بها جزئيات باردة لا حياة فيها هذا فضلاً عن أنّ الخيال هو الملكة التي توصلنا إلى الحقيقة، بينما يكفي التوهّم بالصور والإحساسات المفككة...².

وقد ربط العقاد والمازني بين الخيال والعاطفة، وهما في ذلك متأثران بموقف شلي الذي كان يرى أنّ عملية التخيّل تقتنر بعاطفة قويّة³.

كما أكّد كلّ من العقاد والمازني وشكري على وجود صلة قوية بين الخيال والحقيقة، وهم متأثرون في ذلك بالنقاد الإنجليز من أمثال بليك وكيّس وشلي ووردزورث وكولردج⁴.

وبهذا التأثير يكون أعضاء جماعة الديوان قد انتقلوا بمفهوم الخيال نقلة عظيمة قرّبه من صورته الوظيفية التي وضعها له الرومانسيون، وفي ذلك يحدثنا غنيمي هلال قائلاً: " لم يستقرّ الخيال في مفهومه الحديث المثمر وهو أنّه عمليّة توليد الصورة التي وظيفتها تصوير

1 محمد مصطفى بدوي، كولريدج، ص: 87 و 88

2 نفسه، ص: 88

3 ينظر: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص: 163

4 ينظر: نفسه، 170

الحقائق النفسية والأدبية - إلا منذ فلاسفة الرومانتيكية والفيلسوف (كانت) ولكن النقد القديم كله قبل ذلك ظل أبعد ما يكون عن هذا الفهم الحديث¹.

7 - الذوق:

تحدث النقاد العرب عن الذوق منذ القديم، وقد عرفوا له معنيين " أولهما: الملكة الراسخة في النفس، الناشئة عن ممارسة كلام العرب، وثانيهما: الاستعداد الفطري الذي يهيئ صاحبه لإدراك ما في الكلام من جمال، وما لهذا الجمال من أسرار².
والذوق عند القاضي الجرجاني يعني الذوق المهذب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد، أما عبد القاهر الجرجاني فنظر إلى الذوق من ناحية أنه استعداد خاص يهيئ صاحبه لتقدير الجمال، وفهم أسرار الحسن في الكلام ويجعل هذا الاستعداد الخاص شرطاً أساسياً لتذوق الجمال في الأدب، وكأنما يرى أن الثقافة الأدبية، دون هذا الاستعداد لا تجدي شيئاً³.

ثم عرف الذوق باسمه، لا بمرادفاته، لدى نقاد العصور التالية فقال ابن خلدون: "اعلم أن لفظة الذوق يتناولها المعتنون بفنون البيان ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان... وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكراره على السمع، والتفطن لخواص تركيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية التي استتبطها أهل صناعة البيان"⁴.

ولم يبتعد جماعة الديوان عن هذه الدائرة كثيراً فقد عدّ شكري الذوق ملكة استحسان واستقباح، وأنه بالإمكان امتلاك ذوق مفيد بكثرة الاطلاع على مختلف الآداب وفي كل العصور⁵ كما ربط جماعة الديوان بين الذوق والجمال، وربطوا بينه وبين العاطفة، وتحدثوا عن الذوق الخاص والعام...

8 - الصدق:

تحدث النقاد القدامى عن مسألة الصدق والكذب في الشعر، غير أنهم لم يقيّدوا الشعراء بلزوم ذلك، يقول قدامة بن جعفر: إن مناقضة الشعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين

1 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 156

2 محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص: 183

3 نفسه، ص: 183

4 ابن خلدون، المقدمة، ص: 614 و 615

5 ينظر: شكري، مقدمة ج 5 ص: 401

- بأن يصف شيئاً وصفا حسنا، ثم يذمّه بعد ذلك ذمّا حسنا بيّنا - غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذمّ، وبذلك عندي يدلّ على قوّة الشاعر في صناعته واقتداره عليها"¹، يقول غنيمي هلال معلقاً على هذا الرأي: " رأى أكثر النقاد أنّ الشاعر لا يتقيّد بصدق أو كذب، بل إنّ مقياس براعته هو اقتداره على الصناعة والصياغة"².

فإن كان بعضهم قد تعرّض لشيء من الكلام عن الصدق إلّا أنّهم لم يتناولوا الصدق الفنّي الذي شغل به النقد الحديث، ويقول غنيمي هلال في هذا أيضاً: " كما أنّهم لم يوصوا بشيء يعتدّ به فيما يتعلّق بالصدق الفنّي، أي أصالة الكاتب في تعبيره ورجوعه فيه إلى ذات نفسه، لا إلى العبارات التقليدية المحفوظة، وهذا الصدق الفنّي أو الأصالة هي أساس تقدّم الفنون جميعاً، ومنها فنون القول، في كلّ العصور، وعلى حسب كلّ مذاهب الأدب الحديثة المعتدّ بها... على حين نرى من نقاد العرب القدامى من يلقّن الكتّاب والشعراء كيف يسطون على معاني غيرهم"³، ويمثّل غنيمي هلال لمثل هذا الاتجاه بقول ابن طباطبا: ويحتاج من سلك هذا السبيل (سبيل سرقة المعاني وصياغتها) إلى إطفاف الحيلة...حتى تخفى على نقادها والبصراء بها... فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها فيه...فإذا وجد المعنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإنّ وجده في المديح، استعمله في الهجاء، وإنّ وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإنّ وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة...وإنّ وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل، فتناوله وجعله شعراً، كان أخفى وأحسن"⁴، وربّما كان مدار الصدق في النقد القديم على مطابقة الواقع أو الصدق الأخلاقي، أمّا جماعة الديوان فقد ركّزوا على هذا المقياس خاصّة في نقدهم التطبيقيّ، وهو عندهم الصدق الفنّي الذي يمثّل أساس التجربة الشعرية والنفاذ إلى حقائق ولباب الأشياء، وربطوا بينه وبين الطبع، فهو دليل أصالته، وقد جعله العقاد جوهر الجمال، ورآه المازني في صدق وصف الوجدان والإخبار عن الحقيقة

1 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 66

2 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 214

3 نفسه، والصفحة نفسها.

4 محمد أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2،

2006، ص: 80 و81

النفسية، كما نعى شكري عن الذي يعتبرون الشعر قلبا للحقائق، واعتبره إقامة للحقائق المقلوبة...

9 - الطبع والصناعة:

تحدّث محمد عزام عن مصطلحي: الطبع والصناعة في التراث النقدي العربي، فبيّن أنّ "الشعر المطبوع عند النقاد العرب، هو ما أتى عن الشاعر عفوا دون تكلف أو تصنع"¹ بينما كانت الصناعة في العهد الجاهلي تعني التثقيف والتتقيح والصقل على نحو ما عرف به زهير بن أبي سلمى وتلامذته من بعده حتى استمرّت إلى أبي تمام في العصر العبّاسي، فلم يحفل الجاهليون بمصطلح الطبع وربّما كان الأصمعي من أوائل الذين استعملوا هذا المصطلح النقدي عندما أعاب صناعة الحطيئة، وبيّن أنّ الشاعر المطبوع هو الذي يرمي بالكلام على عوايته، جيّده ورديئه، كما تحدّث عنها الجاحظ عندما نسب الطبع للعرب في قول الشعر وأعاب صناعة الفرس وتكلفهم، كما صنّف ابن قتيبة الشعراء إلى متكلف ومطبوع، فعنى بالتكلف التقويم والتثقيف في الشعر والتتقيح، أمّا الطبع فيعني الاقتدار على القوافي والوضوح والاندفاع الغريزي، وبيّن محمد عزام أيضا أنّ مواقف النقاد قد اختلفت إزاء الطبع والصناعة، فالأولون منهم آثروا الطبع وذمّوا التكلف منهم، ومنهم الجرجاني صاحب الوساطة، والآمدي وكذلك المرزوقي وابن رشيق وابن الأثير، أمّا المتأخرون من النقاد فقد مالوا إلى التكلف، وأصبح التصنّع محمّدة في نظرهم، وما هذا الموقف إلّا عن انحراف في الذوق الأدبي والبلاغي السليم الذي كان نذيرا بانحطاط البلاغة العربية².

ونجد جماعة الديوان قد أشادت بالطبع الأصيل، وجعلته أساس وجودة الشعر وحلاوته، واستدلّت على وجوده بالصدق والتأثير، والعمق، كما جعلته من أسس التجربة الشعرية الهامة، وفي المقابل ذمّت الجماعة التصنّع والتكلف، ورأت أنّ سببهما ضعف العاطفة والباعث الشعريّ، وأنّهما دليل التقليد والاحتياط لمدارة فتور العاطفة والوجدان.

10 - الوحدة العضوية:

تعدّ قضية الوحدة العضوية من أهمّ القضايا التي شغل بها النقاد المحدثون، نتيجة لما لاحظوه من وحدة القصيدة في آداب الغرب هذا في حين أنّ النقد العربيّ القديم" ولم يبذل

1 محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربيّ، ص: 224

2 ينظر: نفسه، ص: 226 وما بعدها.

جهدا كبيرا في النظر إلى العمل الفني كوحدة شاملة فقد فصل النقاد بين اللفظ والمعنى...¹، كما أنّ الشعراء منذ العهد الجاهلي لم يهتموا بهذه الوحدة الفنية، يقول شوقي ضيف: "ومن الحق أنّ القصيدة العربية لم تكن تعرف هذه الوحدة العضوية معرفة واضحة قبل عصرنا الحديث إلا نادرا، وربما كان مرجع ذلك إلى تقيّد شعرائنا في العصور الوسطى بنموذجها الذي وضعه لها شعراء العصر الجاهلي، حيث نجد القصيدة متحفا لموضوعات مختلفة، لا تربط بينها أيّ رابطة قريبة"².

ويفسّر شوقي ضيف عدم تمتع القصيدة العربية بهذه الوحدة بطبيعة الحياة التي كان يعيشها الإنسان بما تتوفّر عليه من استقلالية فردية، يقول: "وعلى هذا النحو تألفت القصيدة الجاهلية من أبيات متجاورة متناثرة كأبيات الحيّ وخيامه، فكلّ بيت له حياته واستقلاله، وكلّ بيت وحدة قائمة بنفسها، وقلّما ظهرت صلة وثيقة بين سابق ولاحق، وبذلك فقدت تلك القصيدة وحدتها لا من حيث الموضوعات المتباينة التي تنتظم فيها فحسب، بل أيضا من حيث الأبيات في الموضوع الواحد، فهي تتجاوز مستقلاً بعضها عن بعض"³.

وتلعب الثقافة الشفهية دورها في افتراض أن يكون البيت وحدة مستقلة تامة المعنى كي يسهل حفظه وروايته والتمثّل به في مختلف الأحوال، لذلك شاع عندهم: أشعر بيت، وأغزل بيت، وأفخر بيت...

ولذلك لم تكن "للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال، لأنّه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالاته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح، وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي، ثم صار تقليدها على مرّ العصور"⁴، فإنّه لم يتغيّر الحال أيضا في العصر العباسي رغم ما شهدته من ثورة على القصيدة الجاهلية، فقد كان "المحدثون العباسيون يحتكمون غالبا إلى هذا النموذج القديم في صنع القصيدة، فهم يعدّدون موضوعاتها، وهم لا يعنون بالربط النفسي بين أبيات الموضوع الواحد، بل يستمرّ لكلّ بيت

1 دجيل الله حامد أبو طويلة الخديدي، الرؤية الجديدة للشعر والنقد عند عبد الرحمن شكري (رسالة ماجستير. مخطوط.)،

كلية اللغة العربية، فرع الأدب، جامعة أمّ القرى، ص: 128

2 شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص: 154

3 نفسه، ص: 155

4 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 374 و375

استقلاله وانفصاله حتى أصبحت مقدرة الشاعر تقاس ببيت واحد جميل يصوغه في قصيدته، وكانوا يسمّونه بيت القصيد، فهو كلّ غايتهم و غاية النقاد من حولهم¹.

أمّا إذا بحثنا في النّقد العربيّ القديم فلا يمكننا إغفال بعض النّصوص التي تظهر عناية بعض النّقاد بمسألة ارتباط أبيات القصيدة بعضها ببعض وانتظامها فيما يشبه الوحدة، يقول ابن قتيبة: " وتنبّين التكلّف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره، ومضموما إلى غير لفقه، ولذلك قال عمر بن لجّ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك. قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنك تقول البيت وابن عمّه، وقال عبد الله بن سالم لرؤبة: مت يا أبا الجحاف إذا شئت! فقال رؤبة: وكيف ذلك؟ قال: رأيت اليوم ابنك عقبه ينشد شعرا له أعجبنى، قال رؤبة: نعم ولكن ليس لشعره قران، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه"².

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمي: " من حكم النّسيب الذي يفتح بها الشاعر كلامه أن يكون مخرجا بما بعده من مدح أو ذمّ، متصلا به غير منفصل فيه، فإنّ القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل الواحد عن الآخر وباينه في صحّة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفي معالمه"³.

ويقول ابن طباطبا: " أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما ينسّق به أوّله مع آخره على ما نسجه قائله، فإنّ قُدّم بيت على بيت دخله الخل كما يدخل الرسائل إذا نقص تأليفها فإنّ الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلّة بذاتها، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقّة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا...حتى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغا...لا تتناقض في معانيها ولا هي في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها"⁴.

1 شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص: 155

2 ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1، ص: 90

3 أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،

دار الجبل، بيروت، لبنان، ج2، ط5، 1981، ص: 117

4 ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 131

ويقول عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أنّ ممّا هو أصل في أن يدقّ النّظر ويقيظ المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتخذ أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأوّل، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النّفس وضعا واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك"¹. ويبدو أنّ مثل هذه النّصوص لا تقيم حجّة قويّة على أنّ القدماء من نقادنا العرب قد فهموا الوحدة العضوية بالمعنى المعاصر المتأثر أساساً بالمرجعية الأوربية، ولكنّها تشير على الأقلّ إلى تطلّب نوع من النّظام في ترتيب أبيات القصيدة، وأنّ مواقفهم لا تعدو الدعوة إلى تنظيم أجزاء القصيدة وأبياتها وفق مفاهيم حسن التخلّص، وبراعة الخروج، وصحّة التقسيم وبراعة الاختتام، وغيرها من المصطلحات التي تداولها النقد العربيّ في العصور السابقة".

لذلك نجد غنيمي هلال ينفي أيضاً فهم الوحدة العضوية بمعناه المعاصر عن النقاد العرب القدماء: "ولم يكن النقد العربي القديم يحفل بالوحدة العضوية، ولا بوظيفة الصور العضوية، ولم يكن الشاعر كذلك يلقي بالاً إلى تضافر الصورة مع الفكرة العامّة أو الشعور الذي يهدف إلى تصوير، وغالباً ما كانت الصور الجزئية مهوشة غير متألّفة في إبراز الصور الكلية حتى لو اتحد موضوعها في الشعر القديم"².

فما لوحظ من اهتمام بعض النقاد بنوع من التناسق والانسجام بين أبيات القصيدة لم يرق إلى مستوى الوحدة العضوية المنشودة في التجربة الشعرية الحديثة حسب رأي غنيمي هلال إذ يقول: "ولكنّ هؤلاء النقاد في فهمهم لتألف المعاني في الشعر، لا يلقون بالاً إلى وحدة العمل الأدبي بوصفه كلّاً يتطلّب أجزاء خاصّة، بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتألف، إذ أنّ مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض في داخل البيت أو البيتين المتجاورين، وقد أطلقوا عليه التحام الأجزاء في عمود الشعر.. فلم يصلوا في فهمهم له إلى وحدة الموضوع، ولا إلى تألف أجزائه في داخله، فضلاً عن وحدة التجربة العضوية"³. وهو ذاته عندما يستعرض تلك الأقوال لنقادنا القدامى يرجعها إلى تأثر غامض بما قاله أرسطو في مجال الوحدة العضوية، ولم يكن فهمهم لها كما أراد هو، كما أنّ مواقفهم

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 93

2 غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 422

3 نفسه، ص: 203

هذه لم تأت بثمارها في واقع القصيدة العربية، يقول: "وتقفنا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو، ولكن على نحو خاص، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجابة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعدا كبيرا عما أراد أرسطو، ولم يؤثر إدراكهم شيئا يذكر في بناء القصيدة القديم... فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية أي أثر في ذلك التجديد"¹.

لذلك يمكن القول بأن ما نادى به جماعة الديوان من وحدة عضوية يعدّ قفزة مهمة في تصوّر النموذج الجديد للقصيدة العربية، فقد بدأت هذه الوحدة المنشودة غامضة عند مطران واتضحت معالمها عند العقاد وشكري خاصة، هذا وإن انتقد بعض الدارسين العقاد في فهمه لهذه الوحدة إذا جعلها وحدة موضوع ووحدة معنى بحيث لا يمكن تقديم بيت على آخر، أما شكري فقد فهمها على أساس وحدة الصورة فهي خيالية متأثرة بنظرية كولردج.

11 - الوزن والقافية:

يعتبر كلّ من الوزن والقافية أهمّ ركائز الشعر العربيّ، وقد كان عليهما مدار مفهوم الشعر ومقياس التفريق بينه وبين النثر في النقد القديم حتى اشتهر قول قدامى: "الشعر قول موزون مقفى"، وقد "ظلّ للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربيّ لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث، وفي هذا العصر لا يزال بعض المجدّدين من الشعراء يلتزمهما"².

ولا نظنّ أنّه لم تحدث محاولات منذ القديم للخروج عن سلطانهما والثورة عليهما " فقد ملّ الشعراء النّظم على وتيرة واحدة في القصائد، وتاقوا إلى التّويع والتّجديد، وكان أهمّ تجديد في ذلك هو الموشحات، ويبدو أنّها نشأت في أواخر القرن الثالث، ولكنّها لم ترج لدى كبار الشعراء إلّا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن، وذلك أنّها كانت مقصورة على الأدب الشعبي ومجال اللهو والمجون، ولمّا راجت وكثرت أغراضها تكلف كثير من الشعراء في موسيقاها ونظمها فكسدت سوقها...

والموشحات ثورة على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي، فعلى الرغم من أنّها نظمت أولا في البحور القديمة، ما لبثت أن تحرّرت منها في بحور كثير تألفها الأذواق ولكن لا عهد

1 غنيمي هلال، المرجع السابق، ص: 204

2 نفسه، ص: 444

للغربية بها، أما القافية فكانت القصيدة ربّما تبدأ بمطلع ... وهو يتفق في وزنه مع القصيدة ولكنّه ذو قافية على حدة، ثمّ يأتي بعده ما يسمّى غصنا ... وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع، مع اتحاده معه في الوزن، ثمّ يأتي بعد ذلك ما يسمّى قفلا، وهو متحد مع المطلع - إذا وجد - في قافيته وفي البحر والغصن مع القفل يسمّى مجموعهما بيتا، وآخر قفل في القصيدة يسمّى خرجة¹.

وينبغي التنبّه إلى أنّ هذه الثورة لم تكن إلّا على مستوى الشكل، ولم تبلغ من العمق ما يخوّل لها توسيع المجال الموسيقيّ للقصيدة العربية، يقول غنيمي هلال: " ولكنّ شعراء الموشحات لم يهدفوا إلى سوى التحرّر من نير القافية والوزن في القصيدة القديمة، ولم يدر بخلدهم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الإيحائية، ليصفوا - عن طريق الإحياء بالنغم - ما لا يوصف من المشاعر وأحوال النفس، مراعاة للناحية الشعورية واللاشعورية والفكرية، وهذا ما دعا إليه المجدّدون في أوزان الشعر العربيّ في العصر الحديث"²، وقد حاول جماعة الديوان بعث هذه الثورة من جديد في الشعر العربيّ، وقد اعترف العقاد بأنّ تجديده وجماعته في الوزن والقافية، لم يكن للثقافة الغربية فضل لها عليهم فيه، بل كان مرجعهم الأساسيّ الشعر العربيّ القديم خاصّة الموشحات، وقد أورد في مقدمته للجزء الثاني من ديوان المازني عدّة شواهد على تنويع القافية والأوزان من التراث، وبالمثل جدّد المازني في الأوزان والقوافي فأتى بالمرسل منها والمزدوج، وكذلك فعل شكري من قبلهما، يقول شوقي ضيف: " وأكثر من ذلك لقد فكّر أصحاب هذا المنزع الرومانسي في الأوزان ورأوا أن يجدّدوا فيها فنونا من التجديد، فأخذ شكري يجدّد في قوافيه، واستخدم الشعر الدوريّ الذي تتغيّر فيه القافية في كلّ بيتين منه، وحاول أن يستخدم ضربا جديدا من الشعر يعرف عند الغربيين باسم الشعر المرسل، وفيه يتقيّد الشاعر بالوزن ولكنّه لا يتقيّد بالقوافي، فكلّ بيت قافيته أو لكلّ بيت نهايته"³.

وقد تمسّك جماعة الديوان بالوزن ورفضوا الشعر الحرّ، وقالوا بتنويع القوافي وإرسالها، خاصّة في الشعر التمثيلي والقصصي، هذا مع تراجع العقاد في مرحلة متأخرة من حياته عن القول بإرسال القافية نظرا لنفور المزاج العربيّ منها...

1 غنيمي هلال، المرجع السابق، ص: 444

2 نفسه، ص: 445

3 شوقي ضيف، الشعر العربي المعاصر في مصر، ص: 61

المبحث الثاني: المصطلح بين الإحيائيين وجماعة الديوان

تعتبر حركة الإحياء في الشعر العربي في أول عهدها حركة تجديدية فقد ثارت على شعر عصر الضعف الذي تميّز بالركاكة وغطاءة الزخرف اللفظي الفارغ وذلك بالعودة إلى الشعر العربي في عنفوانه، واتخذت من النموذج العباسي نبراسا لها، ولكن بمجرد انفتاح الأجيال التي جيل الإحياء على الثقافة الغربية حتى غدت الحركة، حركة تقليدية محافظة قامت حركة التجديد الممثلة في جماعة الديوان بمناهضتها وتقويض مفاهيمها للشعر ولغته وما يتبع ذلك من قيم أدبية ونقدية، وفي هذا المبحث سنجري مقارنة بين حركة الإحياء وجماعة الديوان فيما يتعلّق بمدلولات مجموعة من المصطلحات النقدية المدروسة، لرصد التحولات وأوجه الاختلاف أو أوجه التشابه بين الاتجاهين...

1 - مفهوم الشعر:

يعدّ محمود سامي البارودي رائد شعراء الإحياء، وقد كتب مقدّمة لديوانه بيّن فيها مفهومه للشعر وجملة من القضايا المتعلقة به، فبيّن أنّ " الشعر لمعة خيالية، يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألأها نورا، يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك..."¹.

واللافت في هذا المفهوم أنّه خرج عن الإطار التقليدي الذي يحصر الشعر في جانب العروض، وهو رغم غموضه يمسّ جوانب مهمّة في طبيعة الفنّ الشعريّ كالخيال والعاطفة والفكر، لكنّه لا يوضّح كجماعة الديوان أنّه يعبر عن ذات صاحبه وينطلق منها، لأنّه قال: "تنبعث إلى صحيفة القلب" وليس منه.

أمّا حسين المرصفي رائد نقاد الإحياء فقد أثر تعريف ابن خلدون الذي ينصّ على أنّ " قول العروضيين في حدّه (الشعر) أنّه الكلام الموزون المقفّى ليس بحدّ لهذا الشعر الذي نحن بصددده ولا رسم له وصناعتهم .. فلا جرم أنّ حدّهم ذلك لا يصلح له عندنا فلا بدّ من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثيّة، فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصّل بأجزاء متفكّة في الوزن والرويّ مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه

1 محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1952، ص: 6 و 7

ومقصده عمّا قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به¹. فالمرصفي هنا يرفض كما رفض ابن خلدون ذلك التعريف العروضي، ويدخل في جانبه الصياغة والخيال بمعناه البلاغي، ولكنّه ما زال يحصره في الجانب التقليديّ من وجوب السير على طريقة العرب والقول بوحدة البيت... ونجد الموقف عند الراجعي - وهو من متأخري الإحياء - أوضح فالشعر عنده تعبير عن عواطف النّفس، لذا فهو يقول: "أول الشعر اجتماع أسبابه، وإنّما يرجع ذلك إلى طبع صقلته الحكمة، وفكر جلا صفحته البيان، فما الشعر إلّا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النّفس إذا ناجت النّفس..."²، فهذا شيء جديد في الشّعريّة الإحيائيّة لأنّ الراجعي أيضا يرفض حصر مفهوم الشعر في الجانب العروضي، يقول: "ولو كان الشعر هذه الألفاظ الموزونة المقفاة لعدناه ضربا من قواعد الإعراب لا يعرفها إلّا من تعلّمها ولكنّه يتنزل من النّفس منزلة الكلام فكلّ إنسان ينطق به ولا يقيمه كلّ إنسان، وأمّا ما يعرض له بعد ذلك من الوزن والتقفية كما يعرض الكلام من استقامة التركيب والإعراب، وإنّك إنما تمدح الكلام بإعرابه، ولا تمدح الإعراب بالكلام"³، وكذلك الأمر عند الشاعر جميل صدقي الزهاوي الذي يقول: "الشعر ما ينظمه الشاعر من إحساس يجيش في نفسه بأوزان موسيقيّة فيهرّ به السامع..."⁴. غير أنّه من المهمّ أن ننظر إلى موقف الراجعي والزهاوي على أنّه لا يعبر عن الغالب في المدرسة المحافظة التي انحصرت رؤيتها للشعر على أنّه (لفظ ومعنى) وكان ذلك أوضح في شعر المحافظين أمثال شوقي وحافظ، وهذا هو الذي نعتّه جماعة الديوان، وقد وصف شوقي ضيف الشاعر أحمد شوقي بأنّه "فني في جمهوره حتى لم يعد لحياته الشخصية أيّ انطباع في دواوينه إلّا بعض خيوط قليلة تظهر في بعض الأطراف، وحتىّ صحّ أن يسمّى شاعرا غريبا فهو في شعره ودواوينه لا يتحدّث عن نفسه وأهوائه وإنّما يتحدّث عن غيره، عن عبّاس صاحب القصر، أو عن الجمهور وعواطفه، وهو حتّى في مديحه لعبّاس إنّما يتحدّث عن الجمهور نفسه وما يريده من صاحب القصر في توجيه حياته"⁵.

1 حسين المرصفي، الوسيلة الأدبيّة (نسخة مصورة) مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، ج2، ط1، 1292هـ، ص: 467 و468

2 مصطفى صادق الرافعي، ديوان الراجعي، مطبعة الجامعة، الإسكندرية، ج1، 1903، ص: 3

3 نفسه، ص: 5

4 جميل صدقي الزهاوي، ديوان الزهاوي، المطبعة العربية بمصر، 1924، ص: أ

5 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 51

في حين نرى العقاد وصاحبيه كان يشغلهم في تحديدهم لماهية الشعر " هو مضمونه وصلته بنفس قائله، والتأكيد على أنه ليس فناً لغوياً وحسب، وإنما هو كذلك تصوير للنفس والوجدان، وتعبير عما يدور بداخلها فهو تجربة ذاتية تنبع من أعماق الشاعر، ويصدر فيها عما يحس ويشعر، وليست شيئاً مفروضاً عليه خارج ذاته، كما هو الشأن في شعر أصحاب المدرسة المحافظة وعلى رأسهم شوقي، الذي كان يعدّ فنه أقرب إلى النظم منه إلى الشعر وإلى الزيف الفني والصنعة منه إلى الصدق الفني والطبع..."¹ ويعلق الدكتور عثمان موافي² على فهم الراجعي للشعر بأنه يتفق وهذا الفهم الحقيقي لطبيعته الفنية، فهو علاوة على كونه كلاماً منظوماً: "فنّ النفس الكبيرة الحساسة الملهمة، حين تتناول الوجود، من فوق وجوده في لطف روحاني ظاهر، في المعنى واللغة والأداء"³.

2 - وظيفة الشعر:

تكلم الإحيائيون عن وظيفة الشعر وإن لم يستعملوا المصطلح في ذاته، فهذا المرصفي يبيّن أنّ الغرض من الشعر هو: " التأثير في الطباع، وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر والكاتب، ففي الحماس مثلاً يكون الكلام مهيجاً للقوى، مثيراً للغضب، باعثاً على الحمية، وفي الغزل يكون ساراً للنفوس مريحاً للخواطر، وفي العتاب هادياً للموافقة ومولداً للرضا..."⁴، وكذلك الراجعي يقرّ بهذه الوظيفة قائلاً: " فالمراد بالشعر - أي نظم الكلام - هو في رأينا التأثير في النفس لا غير، والفنّ كلّهُ إنّما هو هذا التأثير والاحتفال على رجّة النفس له، واهتزازها بألف الشعر ووزنه وإدارة معانيه وطريقة تأديتها إلى النفس، وتأليف مادة الشعور من ذلك تأليفاً متلائماً مستويّاً في نسجه لا يقع فيه تفاوت ولا اختلال"⁵، ويقول أيضاً: " فنّ الشاعر هو فنّ خصائصها الجميلة المؤثرة، وكأنّ الخيال الشعريّ نحلة من النحل تلمّ بالأشياء لتبدع فيها المادة الحلوة للذوق والشعور"⁶ فبالإضافة إلى التأثير يقول الراجعي بوظيفة الإمتاع وإحداث اللذة.

1 عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، ص: 21

2 نفسه، ص: 17

3 الراجعي، وحي القلم، راجعه واعتنى به: د درويش الجويدي، المطبعة العصرية، صيد. بيروت، ج3، ص: 277

4 حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 473

5 الراجعي، وحي القلم ج3، ص: 228

6 نفسه: ص: 223

وشارك الزهاوي شعراء الإحياء بالقول بوظيفة التأثير العاطفي في المتلقي فهو عندما عرّف الشعر بين أنّ غايته هزّ المتلقي وتحريك مشاعره فيقول: " الشعر ما ينظمه الشاعر من إحساس يجيش في نفسه بأوزان موسيقية فيهزّ به السامع: إذا الشعر لم يهزرك عند سماعه فليس خليقا أن يقال له شعره ويقول:

حبّذا الشعر إذا كا ن مثيرا للشعور

وإذا كان نزيها كأغاريد الطيور"¹

وقد وجدنا عند العقّاد أنّ "الشاعر من يشعر ويشعر" وكذا قال شكري: " الشعر ما أشعرك...". فالتعبير عن الشعور ونقله هو جوهر هذا المفهوم للشعر تماما كما عند جماعة الديوان، وكما لاحظنا إشارات إلى وظيفة التعبير عند الرافعي، فقد أكّد الزهاوي قائلا: " كلّ ذلك قد أنطقني شعرا هو شعور كان يجيش في نفسي قبل أن أنطق به"²، ويقول أيضا: " وسوف تبقى بعدي كلماتي معربة عن شعوري وما كابدته في حياتي من شقاء واضطهاد، فهي دموع ذرفت في يراعتي على الطرس ناطقة بآلامي، وهي خليقة بأن تذرف من عيون قارئها دمة هي كلّ جزائي من نظمها..."³.

ولجماعة الديوان حديث عن الوظيفة الأخلاقية للشعر والمتمثلة في صقل النفوس وتهذيبها، وجدنا مثل هذا الكلام عند البارودي الذي يقول: " لو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلّا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتبنيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها مسرح"⁴.

فالإحيائيون وجماعة الديوان يتفقون في وظيفة الشعر على وظائف التعبير عن الإحساس والتوصيل العاطفي والإمتاع الفني، وعلى أنّه من الممكن أن يؤدي وظيفة خلقية دون أن يتعمّد ذلك.. ولكن جماعة الديوان استعملت هذا المصطلح بلفظه، وأكثر من الكلام عنه في تنظيرها وتطبيقها وقد أخذت على المحافظين غياب بعض الوظائف في إنتاجهم الشعر خاصة وظيفة التعبير عن الذات والتأثير العاطفي في المتلقي.

1 جميل صدقي الزهاوي، ديوانه، ص: أ

2 نفسه، ص: و

3 نفسه، ص: و

4 محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، ص: 8

3 - التجربة الشعرية:

لقد اكتفى الشاعر محمود سامي البارودي بعبارة مبهمة عندما تعرّض للشعر في مقدّمة ديوانه، لا تكشف عن موقف محدّد، فهو لا يحدّد هل يتفق مع من يردّون الإلهام إلى قوّة ذاتية لدى الشاعر أم يتفق مع من يردّونه إلى قوّة خارجية عنه، أو هو خليط ذاتي وخارجي من القوى، فقد قال: " فإنّ الشعر لمعة خيالية، يتألّق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألأئها نورا، يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان الحكمة ينبج بها الحالك، ويهتدي بدليلها السالك..."¹.

وإذا كان موقف رائد الإحيائيين غامضا ولغته شعرية غير محدّدة الدلالات فإنّ موقف زعيمهم، في مقدّمة الطبعة الأولى من ديوانه واضح، فقد جعل أحمد شوقي الإلهام منحة إلهية، قال: " لا يلبث أن يفتح الله عليك فإذا خاطر أسرع، والقول أسهل، والقلم أجرى والمادّة أغزر..."².

ونجد المرصفي في تفسير عملية الإبداع الشعريّ يتابع القدامى، وأخصّهم ابن رشيق في كتابه "العمدة"، فيرى المرصفي أنّ ملكة الشعر تكتسب بالحفظ الكثير، أي حفظ النماذج الشعرية العربية لينسج على منوالها، ثم الدربة على النظم، ويخلو بنفسه في مكان جميل المناظر والأصوات، ويعطي أهميّة للأوقات وحالات النّفس والبدن، ولكنه يقلّل من الباعث العاطفي، ويقول بالتأمّل والتّقيح، فعملية الخلق الفنّي ليست باليسيرة، يقول: " اعلم أنّ لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتى تتشأ في النّفس ملكة ينسج على منوالها بتخيّر المحفوظ من الحرّ النقيّ الكثير الأساليب.. ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلّا كثرة المحفوظ.. ثمّ بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال، يقبل على النّظم وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ.. ثمّ لا بدّ له من الخلوة واستجادة المكان المنظور فيه من المياه والأزهار وكذا المسموع لاستثارة القريحة باستجماعها وتنشيطها بملاذ السرور ثمّ مع هذا كلّه فشرطه أن يكون على جامّ ونشاط، فذلك أجمع له، وأنشط للقريحة أن تأتي بمثل ذلك المنوال في حفظه، قالوا وخير الأوقات لذلك أوقات الذكر عند الهبوب من النّوم و فراغ المعدة ونشاط

1 محمود سامي البارودي، المدرج السابق، ص: 6 و 7

2 أحمد شوقي، الشوقيات ج1، ص: 6 نقلا عن: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النّقاد الرومانسيين في مصر،

الفكر وفي هؤلاء الجمام، وربما قالوا إنّ من بواعثه العشق والانتشاء.. وليراجع شعره بعد الخلاص منه بالتقيح والنقد ولا يضمن به على الترك إذا لم يبلغ الإجابة...¹.

أما الرافعي فينتبه إلى التجربة الذاتية ففي ساعة النظم تهيج عواطف النفس، وبعد هدوء العواطف يحدث التأمل والاسترجاع، يقول: "وكأنّما هو بقية من منطق الإنسان اختبأت في زاوية من النفس فما زالت بها الحواسّ حتى وزنتها على ضربات القلب وأخرجتها بعد ذلك ألعاناً بغير إيقاع، ألا تراها ساعة النظم كيف تتفرّغ كلّها ثمّ تتعاون كأنّما تبحث بنور العقل عن شيء غاب عنها في سويداء الفؤاد وظلماته"².

وجماعة الديوان تبدو أوضح وأعمق في رؤيتها لعملية الخلق الفني، وذلك تابع لرؤيتها للشعر كلفة بما يختلف تماماً عن الرؤية الإحيائية، فالشعر عند جماعة الديوان ذاتي يتصل بنفس قائله، أمّا عند الإحيائيين فهو صناعة، لذلك شاع عند جماعة الديوان كلمات مثل: الوحي، الإلهام، الإبداع... وعند الإحيائيين: النظم، والصناعة، وعمل الشعر... لذلك تدخل جماعة الديوان في تفسير الخلق الفني الطبع وفيض العواطف والتجربة الذاتية والثقافة والانفعال والتأمل، وقد لعبت المرجعية الرومانسية دوراً هاماً في تعميق رؤيتهم للتجربة الشعرية لأنّها كانت مرتكزهم في تحويل جوهر الشعر من مجرد كونه صناعة تجري على أساليب العرب إلى تعبير هو صورة لنفس قائله.

4 - اللغة الشعرية:

ذمّ الإحيائيون التكلف في اللغة، ومنهم البارودي الذي يقول: "خير الكلام ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه، وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى سليماً من وصمة التكلف"³.

وكذلك المرصفي يدعو الشاعر إلى ترك الضعيف والمبتذل من الألفاظ والتراكيب والاقتصار على الفصيح الصحيح، وتجنّب التعقيد والتزام الوضوح والسهولة، كما دعا إلى تجنّب ازدحام المعاني، بل أن تكون الألفاظ مطابقة للمعاني مع التنزّه عن الألفاظ السوقية والمنحطّة لأنّها تخلّ وتنزل بروعة التعبير الشعري، يقول: "ولا يستعمل فيه (الشعر) من الكلام إلاّ الأفصح من التراكيب والخالص من الضرورات اللسانية فليهجها فإنّها تنزل بالكلام عن طبقة البلاغة، ويجتنب أيضاً المعقّد من التراكيب جهده، وإنّما يقصد منها ما

1 حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 468 و469

2 مصطفى صادق الرافعي، ديوانه، ص: 3 و4

3 محمود سامي البارودي، ديوانه، ص: 7

كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الفهم، وكذلك كثرة المعاني في البيت الواحد فإن فيه نوع تعقيد على الفهم وإنما المختار منه ما كانت ألفاظه طبقاً على معانيه أو أوفى فإن كانت المعاني كثيرة منع ذلك الذوق عن استيفاء مدركه من البلاغة، ولا يكون الشعر سهلاً إلا إذا كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الذهن.. وليجتنب الشاعر أيضاً الحوشي من الألفاظ والمقصر وكذلك السوقيّ المبتذل بالتداول بالاستعمال فإنه ينزل بالكلام عن طبقة البلاغة أيضاً فيصير مبتذلاً ويقرب من عدم الاستفادة...¹، والمرصفي يرى أن الابتذال يكون في الألفاظ خلاف جماعة الديوان التي ترى الابتذال في العبارة والتراكيب لا الألفاظ.

وذمّ الرافعي أيضاً التكلف في الألفاظ وفي المعاني، فتكلف الألفاظ هو تأتفها في غير طائل المعنى، وتكلف المعنى هو الإفراط منه إلى درجة الابتذال: "ولقد رأينا في الناس من تكلف الشعر على غير طبع فيه فكان كالأعمى يتناول الأشياء ليقراها في مواضعها وربما وضع الشيء الواحد في موضعين أو مواضع وهو لا يدري، وأبصرنا كذلك من يجيء باللفظ المونق والحوشي النّظر فإذا نثرت أوراقه لم تجد فيها إلا ثمرات فجّة، ورأينا في المطبوعين من أثقل شعره بأنواع من المعانيّ فكان كالحسناء تزيدت من الزينة حتى سمجت فصرفت عنها العيون بما أرادت أن تلتفتها به، على أن أحسن الشعر ما كانت زينته منه وكلّ ثوب لبسته الغانية فهو معرضها"².

وهذا الزهاوي في المسار نفسه يذمّ التكلف في لغة الشعر، فقد وصف شعره قائلاً: "وقد جرّده ما استطعت من الصناعات اللفظية، والخيالات الباطلة..."³، ورغم أنه يعطي للشاعر الحرية في توليد الألفاظ إذا احتاج إلى ما لم يسبق إليه فإنه لا يستسيغ خروجه عن القواعد الصحيحة للغة، قال: "لا يسوغ للشاعر العربيّ مخالفة قواعد اللغة فإن الإعراب دليل المعاني، كما لا يخالف الشاعر الغربيّ لغته، وللشاعر الفحل أن يولد في اللغة إذا مست الحاجة كلمات لم يأت بها من جاء قبله فتعني بذلك اللغة، واللغة التي لا يتولد فيها كلّ سنة عدد من الكلمات ولا يموت كذلك عدد، هي ميّنة"⁴.

1 حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 469 و470

2 مصطفى صادق الرافعي، ديوانه، ص: 8 و9

3 جميل صدقي الزهاوي، ديوانه، ص: أ

4 نفسه، ص: ج

وهكذا فإن مدرسة الإحياء تزدّم التكلف والتصنع في لغة الشعر، وتعطي للشاعر الحرية في التعبير دون أن يخالف قواعد اللغة الصحيحة، هذا على الأقل نظرياً، أما من الناحية التطبيقية، فقد تحرى شعراء الإحياء اللغة الجزلة تقليداً ومحاكاة، وكل من جماعة الديوان والإحيائيين متأثرون في رؤيتهم للغة الشعر بنظرة النقد العربي القديم في الفصل بين اللفظ والمعنى، والدعوة إلى البساطة والوضوح والبعد عن التعقيد والتكلف...

5 - العاطفة:

يقرر أحمد أمين في كتابه النقد الأدبي أنّ مصطلح العاطفة لم يستعمل إلا حديثاً¹، ولكن المرصفي ناقد الإحياء لم يتحدث عنها، ولا يعني هذا أنّ جميع نقاد الإحياء لم يتناولوها، فقد تحدّث عنها الرافعي في كثير من مؤلفاته، ومن ذلك قوله في (وحى القلم) الجزء الثالث: "الإنسان من الناس يعيش في عمر واحد، ولكن الشاعر يبدو كأنه في أعمار كثيرة من عواطفه، وكأنما ينطوي على نفوس مختلفة تجمع الإنسانية من أطرافها"² لآئه حسب رأيه "لا ريب أنّ نفس الشاعر العظيم تكاد تكون حاسة من حواس الكون"³.

ولكن حديث الإحيائيين عن العاطفة مجمل وقاصر، على حين حديث جماعة الديوان مفصّل دقيق يتردد كثيراً في جميع أقوالهم⁴، وكان عليها المدار في بيان مفهوم الشعر ووظيفته والتجربة الشعرية، وتحدّثوا عن أنواع العواطف، وربطوا بينها وبين التأمل والخيال والذوق.

6 - الخيال:

إذا نحن بحثنا في رأي الإحيائيين عن الخيال لم نجد إلا إشارات خاطفة لا تؤلّف نظرية واضحة، وإن كانت تعلي من شأنه، قال البارودي: "إنّ الشعر لمعة خيالية" ولم يذكر المرصفي رائد نقاد الإحياء كلمة (الخيال)⁵.

وقد ربط جماعة الديوان بين الخيال والعاطفة، فالعاطفة عندهم تثير الخيال، قال المازني مثلاً: "الشاعر لا يصوّر الشيء كما هو ولكن كما يبدو له، ولا يرسم منه هيكله

1 ينظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، ص: 22

2 الرافعي، وحى القلم ج3، ص: 222

3 نفسه، ص: 223

4 جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقد الرومانسيين في مصر، ص: 146 و 147

5 نفسه، ص: 161

العريان بل يخلع عليه من حلل الخيال بعد أن يحركه الإحساس¹، أمّا الإحيائيون فقد تحدّثوا عن العاطفة والخيال كلّاً على حدة، أمّا الرّبط بينهما فغير موجود خاصّة على هذا النّحو.

كما تحدّث جماعة الديوان عن الخيال الخالق والمؤلّف والتّشيط، أمّا الإحيائيون فليس لديهم حديث عن الخالق أو المؤلّف لأنّهم لم يتعرّضوا لعمل الخيال في الشّعر.

وإذا كان شكري قد جعل من الشعر كلمات للعواطف والخيال والذوق السليم، فإنّ الرافعي لا يحدد تقريباً عن الفلك ذاته فهو يقول: "الخيال روح الشعر"² كما يقول: "فنّ الشاعر هو فنّ خصائصها الجميلة المؤثرة، وكأنّ الخيال الشعريّ نحلة من النّحل تلمّ بالأشياء لتبدع فيها المادّة الحلوة للذوق والشعور، والأشياء باقية بعد كما هي لم يغيّرها الخيال وجاء منها، وهذه القوّة وحدها هي الشاعرية"³.

وقد كان الرّبط بين الحقيقة والخيال من أهمّ مرتكزات فهم جماعة الديوان للخيال في الشعر، وقد مرّ بنا قول المازني مؤكّداً على أنّ "الخيال يجب أن يحلّق بجناحين من الحقيقة"⁴، ووافقهم الرافعي بقوله: "والمعاني التي يأتي بها الشاعر يجب أن تكون فيها مزيّة بخاصّتها من الجمال والبيان، وأن تكون أخيلتها هي الحقائق التي أول مواضعها فوق حقائق البشر"⁵.

ونراه يقول أيضاً: "إنّ الخيال الشعريّ يزيغ بالحقيقة في منطق الشاعر لا ليقبلها عن وضعها ويجيء بها ممسوخة مشوّهة، ولكن ليعتدل بها في أفهام النّاس ويجعلها تامّة في تأثيرها، وتلك معجزاته، إذا كانت فيه قوّة فوق القوّة عملها أن تزيد الموجود وجوداً بوضوحه مرّة، وبغموضه أخرى، ولعلماء الأدب العربيّ كلمة ما أراهم فهموها على حقّها ولا نفذوا إلى سرّها، قالوا: أعذب الشعر أكذبه! يعنون أنّ قوام الشعر المبالغة، والخيال: ولا ينفذون إلى ما وراء ذلك، وما وراءه إلّا الحقيقة رائعة بصدقها وجلالها..."⁶ وقد سبق بيان شكري لفساد هذا المذهب في فهم الخيال، ونعى على الذي يربطون جمال الشعر بكذبه ومبالغته وردّ ذلك إلى فساد الذوق قائلاً: "وقد فسد ذوق القراء حتى إنّهم إذا رأوا خيالا يفسّر حقيقة لم تتملّكهم هزّة

1 المازني، الشعر: غاياته ووسائله، ص: 39

2 الرافعي، وحي القلم ج3، ص: 224

3 نفسه: ص: 223

4 العقاد والمازني، الديوان، ص: 64

5 الرافعي، وحي القلم ج3، ص: 292

6 نفسه، ص: 292

الطرب التي تتوبهم عند قراءة الخيال الفاسد، وإنّما يعجبهم من الخيال استحالتة وبعده عن المألوف عقلا، وإذا أوضحت لهم فسادة قالوا: إذن كلّ خيال فاسد، وزعموا أنّ حلاوة الشعر في قلب الحقائق وإخراجنا من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل، عالم يرفض المرء لعقله أن يتتّره فيه أينما شاء من غير خشية رقيب... من أجل ذلك شاع عندهم أنّ الشعر نوع من الكذب، وليس أدلّ على جهلهم وظيفه الشعر من قرّنه الشعر إلى الكذب، فليس الشعر كذبا، بل هو منظار الحقائق المقلوبة، ووضع كلّ واحدة منها في مكانها"¹

وفي رؤية الرافعي للخيال كوسيلة من وسائل الإيضاح ما يذكرنا بقول العقاد عن التشبيه: "وما ابتدّع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها وإنما ابتدّع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوّة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثّرا وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه لأنّه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا .. والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا.. ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده"²، تماما كما يؤكّد الرافعي في موضع آخر أنّ "الخيال هو الوزن الشعريّ للحقيقة المرسلّة، وتخيّل الشاعر إنّما هو إلقاء النور في طبيعة المعنى ليشفّ به"³.

ورغم هذا الموقف الذي يحسب للرافعي وحده في مجال الخيال، فإنّ ما ورد عند بعض الإحيائيين عن الخيال لا تقوم به نظرية كالتّي طرحتها جماعة الديوان متأثرة بكلّ من وردزورث، وكولردج خاصّة في نظريته للخيال.

7 - الذوق:

تناول الشيخ المرصفي قضية "الذوق" معتمدا على ابن خلدون الذي يرى أنّ "الذوق" هو "حصول ملكة البلاغة للسان، وإذا كانت ملكة البلاغة تهديّ البليغ إلى وجوه النّظم وحسن التركيب الموافق لتراكيب العرب في لغتهم ونظم كلامهم"⁴ ويشرح محمد مصايف معنى الذوق عند المرصفي بقوله: (فالذوق عند المرصفي إذن تبعا لابن خلدون شبيه بالسليقة التي تحصل للمرء بالممارسة والمباشرة، هذه السليقة هي التي تجعل صاحبها يهتدي

1 شكري، ديوان شكري، مقدمة ج 5 ص: 401

2 العقاد، الديوان، ص: 21

3 الرافعي، وحي القلم ج3، ص: 224

4 حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 470

إلى أصحّ التعابير، وأكثرها موافقة لتراكيب العرب في لغتهم، فالذوق إذن يحصل بالممارسة والدرية... وهو يمنع صاحبه من ارتكاب الأخطاء في تعبيره، ومن الإتيان بتراكيب مخالفة لتراكيب العرب حتى ولو أراد ذلك¹، ويشير الشيخ المرصفي إلى كيفية حصول الملكة أو الذوق، فيقول: " فإذا كان الإنسان ذا حافظه قويّة، واستعملها في حفظ ما اتفق أسلافه ومعلّموه على استجادته مهتدياً بفهمه إلى معاني محفوظاته ومقاصدها، وتميّز كلّ فريق منها بماله من المحاسن، وما لغيره من المساوئ حسب ما سلف إرشادك له، ثمّ استخدم ذاكرته في إحضار ما أراد من ذلك متى شاء فهو حينئذ متهيّئ لتحقيق تلك الصناعة، وبالغ منها بتوفيق الله غاية منيته، ومنتهى مقصوده"².

فسعة الاطلاع وقوة الحفظ تعني الفهم والتمييز بين الجيد والردّيء، وإن أدمن الإنسان هذا الحفظ، أو هذه الاطلاع زمناً طويلاً، صارت ملكة التمييز بين الحسن وغير الحسن أمراً طبيعياً فيه، وقد أكّد المرصفي أنّ العرب لم تكن تنطق بالطبع والسليقة، وإنّما كانت تنطق بملكة رسخت فيها بممارسة الكلام الجيد وهذا بعبارة أخرى أنّ الذوق لا يولد مع الإنسان، بل يتكوّن فيه تدريجياً بفضل الممارسة بفضل الممارسة والمخالطة³.

والجديد في موقف المرصفي - كما يرى مصاييف - من "الذوق" هو الرّبط بينه وبين الجمال، فهو يرى أنّ "بين الأشياء تناسبا بحيث متى استوفت عند اجتماعها حظّها منه قامت منها صورة يتفاوت الناس في إدراك حسنها طبعاً وتعلّماً"⁴.

والجديد أيضاً في موقفه هو تفسيره للجمال، فهو عندما تناسب بين الأشياء والتي لم تخلق بصفة عشوائية، بل خلقت بحيث تؤدي وظيفة معينة، ومن وظائفها هذا الجمال الذي لا يتحقّق إلّا باتصالها وتناسبها في أحجامها وأوضاعها.

ويلتقي المرصفي وجماعة الديوان في قضية الذوق عند ربطه بالجمال، وتفسير الجمال بالتناسب، فالعقاد يفسّر الجمال بالحرية، لكنّه يرى التناسب شرطاً لهذه الحرية، كما يلتقي المرصفي مع شكري في اعتبار الذوق ملكة استحسان واستقباح، يقول المرصفي: "

1 محمد مصاييف، جماعة الديوان في النقد، ص: 28

2 حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 472

3 ينظر: نفسه، ص: 470

4 نفسه، ص: 473

الإدراك الذي يتعلّق بتناسب الأشياء، ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمّى بالذوق...¹.

ويلتقي المصرفي مع شكري في أنّ ما يعين على امتلاك ذوق مفيد هو كثرة الاطلاع على الجيد من الآثار الأدبية².

ويناقش المصرفي طويلا كلام ابن خلدون في الذوق، حتى ينتهي هو إلى مفهومه له بقوله: " الإدراك الذي يتعلّق بتناسب الأشياء، ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمّى بالذوق، وهو طبيعيّ ينمو ويتربّى بالنظر في الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها"³.

وأما اشتراط ابن خلدون (في الأساليب العربية) فذلك عند المصرفي "حجر واسع وحظر مباح فإنّ أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها، وإنّما هي مذاهب مختلفة وطرق متشعبة"⁴، ويقول أيضا: " لا يصلح تقليد العرب في جميع ما نطقوا به فقد عرفت ممّا سلف أنّ بعض كلامهم يجب اجتناب مثله وأنهم لا يتابعون إلّا فيما كان أوفق للغرض من الكلام وهو التفاهم وفي خصوص الشعر والإنشاء من التأثير في الطباع وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر والكاتب"⁵.

أما جماعة الديوان فقد كان حديثها عن الذوق أكثر تفصيلا، فجاء عندهم الذوق الخاص والذوق العامّ كما يبدو في كلامهم أثر المرجعية الرومانسية الإنجليزية، خاصّة شلي، وكيتس، وكارليل...

8 - الصدق:

وكما لم ينشغل النقد التراثي بمسألة الصدق الفنّي، كذلك نقاد الإحياء لم ينشغلوا بها على حساب تجويد الأساليب والصياغة، وقد جاء الزهاوي بموقف من الصدق يمكن أن نعتبره موقفا شخصيا لا يمثل مدرسة الإحياء ولا الاتجاه التجديديّ أيضا، وذلك عندما ربط "إحساس النفس" بالصدق في المشاعر والواقعية في الوصف، يقول: " والشاعر الحرّ الشجاع

1 نفسه. المصرفي، المرجع السابق، ص: 473، وينظر: مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص: 30

2 مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص: 28

3 المصرفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 473

4 نفسه، والصفحة نفسها.

5 نفسه، والصفحة نفسها.

لا يهاب في الصدق لومة اللاتمين¹ فالصدق عند الزهاوي يكون في أربع خصال، الأولى: تجريد الشعر من الصناعة اللفظية والخيال الباطل، ومطابقة الواقع، الثانية: تجنب الغلو والإغراق والمبالغات، وكلّ ما ليس حقيقيا، الثالثة: عدم ترديد معاني الشعراء السلف، وأن يعبر عن شعوره هو لا عن شعور آبائه، والرابعة توافقه مع روح العصر الذي قيل فيه²، وهذا ما يعنيه بقوله: " وأنزع أن أمشي بشعري في سبيل الحياة الطبيعية متجنباً المبالغات وكلّ ما ليس حقيقيا، وما أخلق الشاعر بأن يخرق التقاليد التي ورثها الأبناء من الآباء فيقول ما يشعر به هو، لا ما يشعر به آباؤه ... وقد جرّده (أي الشعر) ما استطعت من الصناعات اللفظية، والخيالات الباطلة، وحرصت أن يكون منطبقا على الواقع خلوا من الإغراق، ماشيا مع العصر"³، فهو يلتقي مع جماعة الديوان في أنّ من الصدق ترك التقليد، وأن يكون التعبير الشعري ذاتيا، غير أنّه يقول بالحقيقة الواقعية، وذلك حتى في تطبيق هذا المقياس من الناحية النقدية، يقول: " أمّا الذين ينقدون الشعر من حيث عدم انطباقه على الواقع أو قلّة روعته فهم في الغالب على هدى"⁴.

أمّا موقف جماعة الديوان من الصدق فقد اختلف عن مدرسة الإحياء عموما، وذلك أنّهم اهتمّوا به اهتماما بالغا وجعلوه أساس التأثير ودليل الطبع في الشعر، وعلى أساسه أيضا انتقدوا شعر شوقي وحافظ وغيرهما، كما أنّهم قالوا بالصدق الفني الممثل في صدق التجربة الشعورية، وهذا ما لم يتطرّق إليه الإحيائيون.

9 - الطبع:

يعتبر مصطلح "الطبع" مصطلحا تراثيا وقد كثر الكلام عليه في النقد القديم لذلك لم يغب في كلام نقاد الإحياء، ومن ذلك مثلا يقول الرافعي: " أول الشعر اجتماع أسبابه، وإنّما يرجع ذلك إلى طبع صقلته الحكمة وفكر جلا صفحته البيان، فما الشعر إلّا لسان القلب إذا خاطب القلب، وسفير النّفس إذا ناجت النّفس، ولا خير في لسان غير مبين، ولا في سفير غير حكيم⁵، ويضيف في نفس الموضع: "ولو كان (الشعر) طيرا يتغرّد لكان الطبع لسانه".

1 الزهاوي، ديوانه، ص: ب

2 ينظر: أحمد بن صالح الطامي، مجلّة جامعة أمّ القرى، مج 18، ع 36، 1427، ص: 414

3 الزهاوي، ديوانه، ص: أ

4 نفسه، ص: ه

5 الرافعي، ديوانه، ص: 3

وقد قام أحمد بن صالح الطامي بدراسة ثلاث مقدمات من دواوين الشعراء الإحيائيين هم: حافظ إبراهيم، ومصطفى صادق الرافعي، وجميل صدقي الزهاوي، وقد لاحظ في كثير من كلامهم النظري في الشعر ومختلف قضاياها بذورا للتجديد سبق بها من جاء بعدهم من التجديدين، ومما يلاحظ كذلك في مقدماتهم إثارة للصدق والطبع وذم للتكلف والتصنع، ولكن النتيجة التي توصل إليها هي: " أن أفكارهم النظرية عن الشعر لم تتوج بتطبيق لها في كتاباتهم الشعرية¹، وقد انتقد العقاد الشاعر أحمد شوقي كثيرا في كتاب الديوان في ضعف شعره وخلطه وسوء اختياراته للألفاظ والمعاني، راداً ذلك كله إلى رداءة طبعه وتصنعه².

10 - الوحدة العضوية:

لقد سارت الشعرية الإحيائية على النموذج العباسي، والقصيدة في ذلك العهد رغم ما شهدته من تجديد فلم تخرج عن بناء القصيدة الجاهلية المؤسسة على استقلالية البيت إلا فيما ندر، فهي تبعا لذلك لم تحفل بقضية الوحدة العضوية، ولكننا نجد المرصفي بعد انتهائه من شرح إحدى قصائد البارودي، يقول هذا الكلام: " انظر هداك الله - لأبيات هذه القصيدة، فأفردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر، أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فإنك لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، وأكلك إلى سلامة ذوقك وعلو همّتك إن كنت من أهل الرغبة في الاستكمال لتتبع هذه الطريقة المثلى³.

وقد عقب مندور على هذا الكلام قائلا: "وهذه العبارات - وإن تكن تقریظا خالصا - إلا أننا نحس فيها بشيء يعتبر جديدا كل الجدة في عصر الشيخ حسين، وهذا الشيء هو حديثه عن نسق القصيدة وأنت لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر.. فمثل هذا النقد لم نسمع به في نقدنا الأدبي المعاصر إلا بعد ذلك مما يقرب نصف قرن، عندما رأينا الأستاذين العقاد والمازني يطالبان متأثرين بالشعر الغربي بوحدة القصيدة العضوية، وتنسيق تصميمها، حتى رأينا الأستاذ العقاد ينقد قصيدة شوقي في رثاء الزعيم مصطفى كامل نقدا لاذعا، ويستخدم

1 أحمد بن صالح الطامي، مجلة جامعة أم القرى، ص: 418

2 ينظر: العقاد، الديوان، ص: 27

3 المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 479

في هذا النقد تفكّك القصيدة وانعدام النّسق فيها، بحيث استطاع أن يقدّم ويؤخّر كيفما شاء من أبيات القصيدة، دون أن يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة¹.

ولكنّا إذا عدنا إلى كلام المرصفي في تعريف الشعر وجدناه لا يزال يقرّر أنّ البيت مثلاً وحدة شعريّة مستقلّة بذاتها، حيث يقول: "إنّه كلام مفصّل قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كلّ قطعة، وتسمّى كلّ قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً، ويسمّى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويّاً وقافية، وينفرد كلّ بيت بإفادته في تركيبه حتى كأنّه كلام وحده مستقلّ عمّا قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تامّاً في باب، في مدح أو تشبيب أو رثاء..."²، وقد يوهنا كلام المرصفي الأول بأنّه يشير إلى الوحدة العضوية، لذلك يعتبر محمد مندور ما قال به المرصفي "لا يخرج في شيء عن منهج النقد التقليديّ عند العرب هو ما يعتبر اليوم قديماً بالياً بالنسبة إلينا، بعد أن اتسعت آفاقنا النقديّة"³.

وأما محمد مصايف فيعلّق على كلام المرصفي السابق قائلاً: "وإذن فالمرصفي لا يتصوّر وحدة القصيدة كما تصوّرتها جماعة الديوان فيما بعد، إذا لا زال يتكلّم على المقاصد المتعدّدة، مثل: الرثاء والتشبيب والمدح وما إليها.. وعن استقلال البيت، (إفادته في تركيبه) كلّ ذلك يجعلنا نتأكّد من أنّ المرصفي لم يكن يدع مطلقاً إلى الوحدة العضوية في القصيدة، وأنّه إنّما يدعو إلى طريقة الرّبط بين أجزاء القصيدة الواحدة"⁴.

ويؤكّد كلّ من شوقي ضيف⁵، وغنيمي هلال⁶ أنّ الشاعر خليل مطران هو أوّل من نبّه إلى قضية الوحدة العضوية من خلال ملاحظة التفكّك في القصيدة العربيّة التقليديّة، وقد صوّر وجهة نظره الجديدة هذه في مقدّمة ديوانه الذي أصدره، سنة: 1908⁷.

1 مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص: 17

2 المرصفي، الوسيلة الأدبية، ج2، ص: 464

3 مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص: 18

4 مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص: 27

5 ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص: 158

6 ينظر: غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 381

7 يقول مطران: "هذا شعر ليس ناظمه بعبد، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح. ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع وقاطع المقطع في تركيبها وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصوّر وغرابة الموضوع ومطابقة كلّ ذلك للحقيقة، وسفوفه عن الشعور الحرّ، وتحريّ دقّة الوصف واستيفائه فيه على قدر". عن: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،

ولكن غنيمي هلال يلاحظ أنّ "الأستاذ العقّاد أوضح منهاجاً وأكثر عمقا في دعوته إلى الوحدة العضوية في القصيدة"¹.

ويشير شوقي ضيف إلى أنّ العقّاد أكثر الثلاثة (هو وشكري والمازني) حديثاً عن هذه الوحدة في كتاباته، وقد جعلها المحور الذي دار عليه نقده لشوقي في كتابه الذي ألفه مع المازني باسم (الديوان)².

هذا. وبينما تضمّ الدكتور سعاد جعفر رأيها إلى رأي الدكتور لطفي عبد البديع في اعتبار شكري أول من فهم الوحدة العضوية كما أرادها الرومانتيكيون الإنجليز خاصة منهم (كولردج)³.

10 - الوزن والقافية:

يذكر أحمد بن صالح الطامي أنّ مقدّمة ديوان حافظ إبراهيم تقول: " أمّا قول أصحاب العروض إنّ الشعر هو الكلام المقفّى الموزون فليس هذا من بيان الشعر في شيء بل يراد به النظم"، ويعلّق عليه قائلا: " فمعنى ذلك أنّ شعريّة الكلام لا تنحصر في الموزون المقفّى، ولكنّ الوزن والقافية يزيدان الكلام الشعريّ جمالا وتأثيرا... رغم صدور هذا الرأي الجريء الذي يتصدّر ديوانه، فلم يخرج شعر حافظ في شعره كما تجرّأ في نثره، ولم يعرف في شعره تجديد في الأوزان أو حتّى في الأسلوب والخيال، وإنّما انحصر مجال تجديده في الموضوعات والأغراض⁴، وهذا الكلام يؤكّده أحمد أمين في مقدّمة ديوان حافظ حيث يقول عن حافظ: " لم يجدّد في بحوره وأوزانه، ولم يجدّد في أسلوبه وبيانه، ولا تفكيره وخياله، وإنّما جدّد في شيء هو فوق ذلك كلّ، جدّد في موضوعه وأغراضه"⁵.

ونجد الرافعي أيضا يقلّل من شأن الوزن والقافية، ويرفض قصر مفهوم الشعر عليهما فقط... ويؤكّد أنّ الشعر ليس الوزن والقافية، لأنّه لو كان كذلك لأصبح الشعر علما يتعلّم... ولكن لا يعني ذلك أنّ الرافعي يهمل عنصر الوزن في الشعر إنّ له دوره في

1 غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 381

2 شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص: 159

3 ينظر: سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 284

4 أحمد بن صالح الطامي، مجلّة جامعة أمّ القرى، ص: 405 و 406

5 أحمد أمين، ديوان حافظ إبراهيم (المقدمة)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط3، 1987، ص: 77

استكمال عناصره، فالشعر لا يبلغ أثره إلا بالوزن، وأثر الكلام الموزون في النفس لا يقارن بالمنثور¹.

وكذلك يؤكد الزهاوي على ضرورة بناء الشعر على الوزن.. ومفهومه للوزن الشعري مفهوم واسع لا يقتصر على أوزان الخليل المعروفة، يقول: "وأجيز للشاعر أن ينظم على أي وزن شاء سواء كان من أوزان الخليل أو غيرها"².

فهو يطلق حرية الشاعر في ابتداع أوزان شعرية جديدة، ومع الحرية في موسيقى الشعر تأتي الحرية في القافية التي يرى في تغييرها في القصيدة الواحدة إراحة للشاعر من كدّ الذهن في البحث عن قافية متمكنة: "ولا أرى مانعا من تغيير القافية بعد كلّ بضعة أبيات من القصيدة عند الانتقال من فصل إلى آخر كما فعلت في عدّة قصائد، لا دفعا لملل السامع من سماع القافية الواحدة في كلّ بيت كما يدّعي بعضهم، فتلك حجة من يعجز عن إجادتها، وإلا لملّ الناظر وجوه الناس لوجود أنف بارز في وسط كلّ وجه بل إراحة للشاعر من كدّ الذهن لوجدانها فإنّ الإتيان بها متمكنة ليس في قدرة كلّ شاعر"³.

أمّا جماعة الديوان فإنّها تختلف عن المدرسة الإحيائية إذا استثنينا الزهاوي في كونها قالت بتتويج الأوزان والقوافي، وجربت ذلك في إنتاجها الشعري، فأثت بالقافية المرسلّة والمزدوجة.. ولكننا ينبغي أن نذكر بأنّها تمسكت بالأوزان العربية، بل إنّ العقاد في المرحلة الأخيرة من حياته تراجع عن القول بالقافية المرسلّة، وقد عارض هو وشكري حركة الشعر الحرّ، فصحيح أنّ الشعر عندهم ليس العروض ولكنّه لا يستغني عنه، وفي رأيي أنّ جماعة الديوان في هذه القضية لم تخرج عن الإطار التقليديّ، ولم تبعد عن الإحيائيين إلا في بعض التتويجات التي لها جذور في الأدب العربيّ.

1 أحمد بن صالح الطامي، مجلّة جامعة أمّ القرى، ص: 409

2 جميل صدقي الزهاوي، ديوانه، ص: ب

3 نفسه، ص: ب

المبحث الثالث: أصداء مصطلحات جماعة الديوان النقدية في النقد الحديث

إنّ الكلام عن امتداد مذهب جماعة الديوان وتأثيره في الحياة الأدبية والنقدية يقود إلى الحديث عن المكانة التي تبوّأتها، فقد احتلّ أفرادها باعتبارهم جماعة أدبية مكانة بارزة في الثلث الأوّل من هذا القرن، وهذا للمفاهيم الأدبية الجديدة التي دعوا إليها، وللحركة النقدية التي أثاروها، وقادوها طوال هذه المدّة...¹

ويحدّثنا عبد المنعم خفاجي عن هذه المكانة التي احتلتها جماعة الديوان ودورها الهامّ في حركة التجديد، يقول: "وتعتبر مدرسة الديوان مدرسة شعرية جديدة بعد مدرسة الباروديّ وشوقي وحافظ ومطران، تزعمت حركة التجديد في الشعر وألحّت في الدعوة إليه، وقد قام أعلامها الثلاثة شكري والمازنيّ والعقاد بدور كبير في خدمة نهضتنا الشعرية، وفي نشر حركة التجديد في الشعر العربيّ الحديث..."²

وكان صدور كتاب (الديوان) للعقاد والمازني بمثابة المنبّه القويّ لوجود هذا التيار التجديديّ فقد "أحدث ضجة كبيرة في الجوّ الأدبي والشعريّ في مصر والعالم العربيّ، وكان له تأثيره على شوقي والمنفلوطيّ، وغير من نظرية عمود الشعر القديمة..."³

وقد ترتّب على توجّه جماعة الديوان إلى الفكر العالميّ حركة تجديد حقيقيّة في نقد الشعر، فجذّ مفهوم للشعر لم يكن معروفا من قبل، وأرسيت قواعد وتقاليده نقدية للأدب استفاد منها الفكر العربيّ وأثرته وفتحت أبواب التجديد أمامه، ومع ذلك لم تحاول هدم العناصر الأصيلة في تراثنا الأدبيّ والنقديّ، وبعد أن درست سعاد محمد جعفر التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، خلصت إلى أنّهم قدّموا خلال مسيرتهم "الكثير من المبادئ القيّمة الجديدة التي كان عصرهم بما يسوده من عوامل القلق والتردد والضعف في أشدّ الحاجة إليها، فأخذوا بيد الأدب والأدباء والمجتمع ورفعوهم جميعا من مهانة التقليد والاتباع إلى أوج التحرّر والاستقلال وذلك بما حتّوا عليه من الإعلاء من شأن الفرد والمناداة بالحرية

1 ينظر: محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص: 381 و 382

2 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث، ج 2 ص: 6

3 نفسه، ص: 6

وتأكيد الذاتية.. قد يختلف الباحثون حول تقويمهم ولكنهم جميعاً لن يستطيعوا أن ينكروا آثارهم الواضحة سلباً وإيجاباً في تاريخنا الفكري المعاصر¹.

ومما يؤكد تأثير جماعة الديوان في مسيرة الأدب والنقد العربيين هي الحالة التي آل إليها كل منهما بعد ظهور ونشاط أفرادها، ويبين محمد مصايف أن هذه الجماعة قد تركت "أثراً ملحوظاً في حركة النقد العربي المعاصر وهذا لسبب واحد، وهو أن جماعة أدبية احتلت المكانة الأولى في النهضة الأدبية طوال هذه المدة لابد أن تترك أثراً قوياً أو ضعيفاً يدل عليها، ويشير إلى إمكاناتها الفكرية والروحية التي كانت تتمتع بها، ويمكن لمس هذه الحقيقة في الحالة العامة التي صار إليها النقد العربي بعد ظهور جماعة الديوان"².

ويبدو أن السبب في اتساع أثرهم هو ما تمتعوا به من مواقف واضحة، وهو الأمر الذي يجعل من منهجهم في النقد مرحلة جديدة، هذه المرحلة كما يقول مصايف: "لا تلتبس أبداً بما قبلها من المراحل، وهذا الفرق وحده كاف لأن يجعلنا نؤمن بعمق الأثر الذي تركته جماعة الديوان في نقدنا العربي الحديث"³.

وقد تميّز النقد العربي في المرحلة السابقة لجماعة الديوان باعتماده على مرجعية ماضوية هي التراث العربي القديم فقط، أما بعد ظهورها، فقد أصبح النقد العربي كما يقول مصايف: "يستوحي مناهجه وأسلوبه مما توصل إليه النقد الغربي الحديث، وهكذا عرفنا بفضل جماعة الديوان، شعر النفس، والصدق في التعبير، والشعر الوجداني، وشعر الصناعة، وشعر الطبع، وغيرها من القضايا النقدية الكثيرة التي أثارتها جماعة الديوان ودافعت عنها عشرات السنين، وهذا كله يعود الفضل الأكبر فيه إلى اتصال شكري والعقاد والمازني اتصالاً وثيقاً بالثقافات الأجنبية التي كانت قد قطعت أشواطاً بعيدة في تعيد المناهج والمذاهب النقدية، وهذا لا يعني أن الجيل السابق كان يجهل الثقافات الأجنبية تمام الجهل، بل يعني فقط أن اتصاله بهذه الثقافات لم يفد النقد العربي في شيء، إذ ظل النقد العربي تقليدياً كما كان في عصور الانحطاط وبداية النهضة"⁴.

1 سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص: 449 و450

2 محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، ص: 382

3 نفسه، ص: 384

4 نفسه، والصفحة نفسها.

ولا يكتفي محمد مصايف بتأكيد أثر جماعة الديوان في معاصريها، بل يرى امتداد هذا التأثير إلى أبعد من ذلك، إلى الحركة النقدية المعاصرة، فلو نظرنا إلى كتب النقد والبحوث والدراسات الأدبية التي صدرت منذ ظهور جماعة الديوان، فإننا سنلاحظ " مدى ما وصل إليه النقد من حرية، ومدى طموح النقد المعاصرين إلى الأصالة في الرأي والتعبير، ونظرة أخرى إلى قضايا النقد في عهد العقاد، وقضاياها في هذه السنوات، تبين ما لجماعة الديوان من فضل مؤكّد على النقد العربي الحديث فلا تزال قضايا الوحدة العضوية، والصدق، والطبع، والأصالة هي القضايا التي تهمّ النقد بالدرجة الأولى وقد تكون بعض هذه القضايا قد تطوّرت وأخذت تحمل أسماء جديدة في أقلام بعض النقاد، غير أنّ هذا ليس إلّا تطوّراً لا بدّ منه، وهو على كلّ حال لا ينفي تأثر هؤلاء النقاد بروح ومنهج أفراد جماعة الديوان في النقد"¹.

وسنكتفي في بيان هذا الامتداد لمذهب جماعة الديوان باستطلاع المصطلحات التي راجت في مدرستين تجديديتين إحداها ما جاورت جماعة الديوان تاريخياً، والأخرى تلتها متولية قيادة التجديد في عصرها، سنتحدّث عن أدباء المهجر، وعن جماعة أبولو باعتبارهما جماعتين تجديديتين لهما برنامجهما الذي يهدفان إلى تحقيقه، وقد شاع في نقد المدرستين ما روّجت له جماعة الديوان من مصطلحات.

1 - أدباء المهجر (الرابطة القلمية):

تعتبر جماعة المهجر من الحركات التجديدية الرائدة في العالم العربيّ خاصّة الرابطة القلمية في المهجر الأمريكيّ الشمالي، وقد تزامن ظهورها مع ظهور جماعة الديوان، الأمر الذي يجعلنا تساءل: أيّهما أثّرت في الأخرى؟ ويجيبنا محمد مندور على هذا المسألة طارحاً الإشكال نفسه، يقول: " وهناك مسألة تاريخيّة هامّة يجب أن نفصل فيها أولاً، وهي ظهور كتابي "الديوان" و"الغريال" في وقتين بالغين التقارب، إذ ظهر الديوان في سنة 1921 وظهر الغريال في سنة 1923، والكتابان يرميان إلى هدف واحد هو الهجوم العنيف على مدرسة الأدب التقليديّ، أي مدرسة البعث، والدعوة إلى أدب جديد، ممّا قد يوحى بتأثير أحدهما على الآخر، ولكنّ الاستقرار التاريخيّ السليم يؤكّد أنّ هذا التأثير المتبادل لم يحدث، وقد أكّد الأستاذان نعيمة والعقاد لنا شخصياً عدم حدوث هذا التأثير، وقرّرا أنّ كلا من الاتجاهين قد

تولد بطريقة تلقائية ونتيجة لظروف متشابهة هي اتصال الجانبين المهجري والشرقي بالآداب والثقافات الأوربية، ثم إحساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تعد تكفي حاجات العصر المتطورة، وإذا بكل منهما يسير في خط مواز للآخر دون سبق التقاء، وقد اكتفى كل منهما بأن يحيي الآخر تحية حارة ويشد على يده على بعد المزار، إذ حدثني الأديبان نعيمة والعقاد لم يسبق لهما التقاء شخصي إلا في مؤتمر الأدباء العرب الذي انعقد في القاهرة في ديسمبر سنة 1957¹.

ولكن مثل هذا التأكيد لا يمنعنا من البحث في خطوط التقارب بين هاتين المدرستين خاصة وأنها يسيران في اتجاه واحد هو الاتجاه الوجداني... ويتجلى هذا التقارب بين المدرستين في شيوع أهم المصطلحات المعبرة عن الاتجاه الوجداني في الشعر، وأصداء النقد الرومانسي، كالعاطفة والخيال والشعور والإحساس... وكتاب "الغريال" لميخائيل نعيمة يعدّه بعضهم لسانا ناطقا بحال "الرابطه القلمية" يعرف انتشار هذه المصطلحات ومدلولاتها الجديدة، ويحدثنا عثمان موافي عن هذا التقارب مثلا بين نعيمة والعقاد قائلا: "وبكاد يتفق الناقد المهجري ميخائيل نعيمة مع العقاد حول كثير من الخصائص الفنية التي يجب توافرها في الفن الشعري، والتي يتحدّد على هدى منها ماهيته وطبيعته الفنيّة..."².

فنعيمة يرى أنّ الشعر لغة النفس، التي تصاغ في عبارة جميلة التركيب، موسيقية الرنة، ويتضح هذا من قوله: "إنّ عواطفنا وأفكارنا مشتركة لأنّ مصدرها واحد هو النفس، وإنّ في الواحد ممّا في الآخر من العواطف والأفكار، لكنّها قد تكون مستيقظة في بعضنا، غافلة في الآخر، وأنّ هذه العواطف والأفكار وإن استيقظت في بعضنا فقد تكون خرساء في الآخر.

وأنّ العواطف والأفكار إذا ما استيقظت بنفسها بعبارة جميلة التركيب موسيقية الرنة، كان ما ننطق به شعرا.

1 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص: 24 و 25

2 ينظر: عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، ص: 25

وأنّ من استيقظت عواطفه وأفكاره، وتمكّن من أن يلفظها بعبارة جميلة موسيقية الرّنة كان شاعرا. وإذ أنّ العواطف والأفكار هي كلّ ما نعرفه من مظاهر النّفس فالشعر إذن هو لغة النّفس، والشاعر هو ترجمان النّفس¹.

وفي مصطلح "الخيال" يقول نعيمة: " إذن - تسألونني - هل الشعر خيال فقط وتصوير ما ليس كائنًا كأنّه كائن؟

وأنا أسألكم بدوري - ما هو الفرق بين الحقيقة والخيال، وهل من حدّ فاصل بينهما؟² وهذا التساؤل إنّما هو إنكار منه لخلط الخيال الشعري بالمبالغات أو الأوهام، فالخيال عنده لا يعدو كونه لمّا وتنسيقا لأشّات صور من حقائق ملموسة موجودة لتتشكّل منها صورة مكتملة يريدّها الشاعر ويطمح إلى تحقّقها، وما ذلك إلّا حقيقة وما التشكيل إلّا فعل المخيلة.³ وبعد أن يمثّل نعيمة لهذا الرأي يتساءل: " أليست كلّ هذه التفاصيل جزءا من الحقيقة التي أمامكم والتي تتمكنون من رؤيتها لو شئتم؟ - نعم، ولكن صورتكم كاملة بدونها وجمالها في أنّها مركّبة من جمال المجموع لا تفاصيل الفرد.

أ هي خيال أو وهم إذن؟

كلّا. فليست وهما ولا خيالا بل حقيقة محسوسة⁴.

فالشاعر لم يخلق الحبّ ولا العدل ولا المساواة ولا الإخاء... فقد وجدها في العالم ولكنّه زاد من نسبة تواجدها في شعره عمّا هي عليه في الواقع، يقول أيضا: " وتغيير النّسبة هو اختلاق الشاعر الذي ندعوه "خيالا" لكنّ خيال الشاعر حقيقة، والشاعر الذي يستحقّ أن يدعى شاعرا لا يكتب ولا يصف إلّا ما تراه عينه الروحيّة ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته.⁵

هذا. ولقد أكّدت جماعة الديوان على الصلة الوثيقة بين الخيال والحقيقة، ورفضت أنواع المبالغات المختلفة، وميّز شكري بين الوهم والخيال، ونعى المازني الفهم السائد للخيال حتى تمنّى أن يستعيض عنه بمصطلح آخر يزيل ما علق به من أوهام ومغالطات، وكان

1 ميخائيل نعيمة، الغريال، نوفل، بيروت. لبنان ، ط 15، 1991، ص: 115

2 نفسه، ص: 80

3 ينظر: نفسه، ص: 80 و 81

4 نفسه، ص: 81 و 82

5 نفسه، ص: 82 و 83

المازني يرى أنّ الخيال النشيط يتمثل في استحداث صورة من أشتات صور وإحضارها بوضوح، كما اشترط تحليق الخيال بجناحين من الحقيقة.

وفي الوقت الذي أدخل فيه جماعة الديوان "العاطفة" و"الخيال" في مفهوم الشعر باعتبارهما من أصوله الأساسية تساءل نعيمة منكرة قيام الشعر دونهما: "وكيف يكون الشعر بدون عاطفة وخيال؟"¹

وأما في مسألة "الوزن والقافية" فيقول نعيمة: "الوزن ضروريّ أمّا القافية فليست من ضروريات الشعر لا سيّما إذا كانت كالقافية العربيّة برويّ واحد يلزمها في كلّ القصيدة، عندنا اليوم جمهور من الشعراء يكرزون "بالشعر المطلق" ولكن سواء وافقنا "والت هويتان" وأتباعه أم لا، فلا مناص لنا من الاعتراف بأنّ القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا - وقد حان تحطيمه من زمان"².

وإذا كان نعيمة يفسّر الوزن بأنّه انسجام وتوازن يتناسب مع تدفق العواطف والأفكار في الشعر حيث يقول: "إنّ القصد الأساسيّ من الوزن هو التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف والأفكار"³، فإنّ المازنيّ يقول: "وتعليل ذلك فيما نعلم أن كل عاطفة تستولي على النفس و تتدفق تدفقا مستويا لا تزال تتلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها.. ولم تزل العواطف العميقة الطويلة الأجل - مذ كان الإنسان - تبغي لها مخرجا و تتطلب لغة موزونة وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأعمق"⁴.

وكذلك قضية الوحدة العضوية التي دندن حولها جماعة الديوان فقد عمل بها أدباء المهجر من أمثال ميخائيل نعيمة، يقول شوقي ضيف: "وثبتت الفكرة (الوحدة العضوية) في شعرنا الحديث شعراء المهجر الأمريكيّ وكثير من شعرائنا وشعراء البلاد العربية"⁵.

2 - جماعة "أبولو":

عند الحديث عن تأثير جماعة الديوان في مدرسة أبولو ربّما تعترضنا مشكلتان أساسيتان، أولاهما: عدم إقرار شعراء هذه المدرسة صراحة بأعضاء جماعة الديوان، بل إنّ

1 ميخائيل، المرجع السابق، ص: 164

2 نفسه، ص: 85

3 نفسه، ص: 117

4 المازني، الشعر: غاياته ووسائله، ص: 66

5 شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، ص: 160

رائدها أبو شادي قد نفى أن يكون غير مطران أستاذاً له¹، والثانية: هي ضمّ جماعة أبولو لشعراء مختلفي التيارات منهم المحافظين والرومانسيين.. بيد أن الدراسات التي تناولت الأدب الحديث ونقده قد لاحظت تأثير جماعة الديوان في جماعة أبولو واضحاً ومنها ترديد هذه الأخيرة لكثير من المصطلحات التي أشاعتها جماعة الديوان، أمّا إشكالية احتضان أبولو لشعراء من مختلف الاتجاهات فسنحلّها بالتركيز على الشعراء الذين بدا عليهم المنزع الرومانسي واضحاً، ونخصّ منهم: أحمد زكي أبو شادي، وإبراهيم ناجي، والشابّي...
 أمّا عن تأسيس هذه الجماعة فيقول عبد المنعم خفاجي: " ولقد حدث في سبتمبر 1932 أن أعلن الشاعر المصريّ الدكتور أحمد زكي أبو شادي في القاهرة ميلاد هيئة أدبية جديدة سمّاها (جماعة أبولو) وجعل مركزها القاهرة، وتجمع طائفة من أعلام الأدباء والشعراء والنقاد..."².

ويقول أيضاً: " وأمّا مدرسة أبولو التي كان رائدها الدكتور أحمد زكي أبو شادي فهي امتداد لمدرسة الرومانسيين في الشعر الحديث، وامتداد كذلك لمطران وفكره الشعريّ، وقد دعا أبو شادي إلى الأصالة والفطرة الشعريّة، والعاطفة الصادقة، وإلى الوحدة التعبيريّة، والتناول الفنّي السليم للفكرة والمعانيّ والموضوع، ودعم وحدة القصيدة، ونظم من الشعر القصصي والتمثيل وشعر الطبيعة، وإن كانت أخيلته وأساليبه قد طعمها بالكثير من الصور الغريبة، ومن مدرسته إبراهيم ناجي والصيرفيّ ومختار الوكيل وصالح جودت ومصطفى السحرتي وعبد العزيز عتيق..."³.

وفي النصّ السابق إشارة واضحة لتأثير مذهب الديوان في جماعة أبولو، يؤكّده أيضاً قول شوقي ضيف: " ومن المحقّق أنّ شعراء هذا الدّورة أتيح لهم ما لم يتح لشعراء الدورتين السابقتين، فقد ازداد اتّصالنا بالأدب الغربيّ عن طريق الجامعة وطريق كتابات الجيل المجدّد وما أذاعه طه حسين وهيكّل والعقاد والمازنيّ من آراء جديدة في الأدب والشعر"⁴.

1 ينظر: أحمد زكي أبو شادي، أنداء الفجر، مطبعة التعاون، ط2، 1934، ص: 110 وما بعدها.

2 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث، ج2، ص: 56.

3 نفسه، ج1، ص: 306

4 شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص: 71

فجماعة أبولو لم تكن أول مدرسة في التجديد، وإنما واصلت ما تمّ البدء به من قبل متأثرة به فعندما قامت، كانت قد " خلبت ألبابهم نزعة مطران التجديديّة، وجرأة مدرسة الديوان على هدم أصنام التقليد وأنغام الوجدان التي عزفتها مدرسة المهاجر الأمريكي¹ ". وهذا عبد العزيز الدسوقي الذي أفرد كتابا لدراسة جماعة أبولو، ودرس حياة رائدها يثبت تأثير جماعة الديوان فيها، هذا التأثير الذي تنكرت له جماعة أبولو، يقول: " وكان يحمل لواء (جماعة التجديد) هذه الشاعر عبد الرحمن شكري، وعباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وكان هؤلاء الشبان من الطبقة الوسطى التي بدأت بعد ثورة عام 1919 تحسّ بذاتها إحساسا حادّا، فأحدثوا في حياتنا الأدبية بحكم ظروفهم النفسية وثقافتهم مجرى وسيعا في أدبنا المعاصر، وأثاروا كثيرا من الغبار، وأشعلوا عدّة معارك أدبيّة حامية الوطيس كان أبو شادي يتابعها في شغف وإعجاب وهو ناء عن وطنه وبعد أن عاد إليه، فتأثّر بهم بلا ريب، وقد اعترف لنا في شعره بأثر هذا الثالوث في الحياة الأدبية بقوله تعليقا على شعر شكري:

أبدا يرافق شعرك الإنشاد وتشوق فنتته النّهي فيعاد
أسست مملكة يصون ذمارها (المازني) أخوك (والعقاد)
ولسوف يحترم الزمان مآلها وتسير خلف لوائها الأحفاد
دين بعثت له ولو علمت به من قبل لاحتفلت به الأجداد

والتجاوب بين ظروف أبي شادي النفسي والاجتماعيّة وبين جماعة التجديد هذه، هي التي جعلته يتأثّر بهم ويسير في تيارهم وفي المجرى الأدبيّ الذي خطوه في حياتنا المعاصرة².

كما ينفي الدسوقي أن يكون مطران هو أستاذ أبي شادي الوحيد دون أن تكون هناك روافد أخرى لثقافته، يقول: " ولذلك نحن لا نميل إلى أنّ خليل مطران هو أستاذ أبي شادي الوحيد وهو الذي قاده إلى منابع التجديد كما يعترف هو بذلك³، ويضيف: " ولكن نحبّ أن نقرّر أنّ هذا الصراع النّاشب بين جماعتي البعث والتجديد أثمر تيّارا جديدا يمكن أن نسمّيه

1 محمد مصطفى هدّارة، دراسات في الأدب العربيّ الحديث، دار العلوم العربية، بيروت. لبنان. ط1، 1990، ص: 35

2 عبد العزيز الدسوقي وآخرون، أعلام الشعر العربيّ الحديث، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970، ص: 150 و151

3 نفسه، ص: 151

(تيتار أبولو)¹. ولإبراز بعض وجوه التأثير عند هذه الجماعة في جانب المصطلح النقدي نورد هنا ما شاع من مصطلحات عندهم كانت ترددها جماعة الديوان قبلهم:

مصطلح الشعر:

كان مصطلح الشعر عند جماعة الديوان يشير إلى التعبير عن وجدان الشاعر وعواطفه وإشعار المتلقي بها، ولم يخرج أبو شادي عن هذا السياق إذ هو يوافق رسكن على ربط الشعر بالتعبير عن العاطفة باستعمال الخيال، يقول: "فالتعبير عن عواطف الشاعر قبل الاتصال بمشاعر غيره وتأثيره فيها هو أساس الشعر.. وقد صدق رسكن في قوله إن الشعر إبراز العواطف النبيلة عن طريق الخيال) بلغة الكلام"².

وكان ناجي يعرف الشعر بأنه: "موسيقى وإقناع وخيال وتصوير" من حيث كان شكري يعرفه بأنه "كلمات العواطف والخيال والذوق السليم"³.

والتعبير عن الشعور بصياغة جميلة مع التأثير وهزّ نفس المتلقي هو ما ردّدته جماعة الديوان كثيرا، ونجد هذا عند إسماعيل مظهر الذي يقول: عن ديوان (جران العود) في قصيدة قالها في زوجته بعد أن استعرض أبياتا أعجبه: "معان من الوجدان تعبّر عنها صناعة قويّة وسبك ظاهر الجودة، ومطاطوعة بين المعنى واللفظ، وتصوير لحادث هزّ أعماق النّفس فساير الإلهام إلى ما ترى من معنى تسيغه النّفس، ويرقق حواشيها، ويمزج بين شعورك وما أحسّ الشاعر فتتلا بسا كأنك ما نفس واحدة! وهذا عندي هو الشعر، وما دونه النّظم والصناعة"⁴.

وظيفة الشعر:

تحدّثت جماعة الديوان عن وظائف كثيرة للشعر منها التعبير عن الوجدان والتأثير العاطفي، وكشف حقائق الحياة، والسمو بالإنسان بتهذيب نفسه وصقلها، وتربية المجتمعات، وهذا ما شاع أيضا في كلام جماعة أبولو وهم يتناولون وظيفة الشعر ورسالته، ولنتأمّل أقوالهم في ذلك:

1 عبد العزيز الدسوقي، المرجع السابق، ص: 158

2 أحمد زكي أبو شادي، أطياف الربيع، ص: 197 نقلا عن جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص: 233 و 234

3 ينظر: عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث، ج2، ص: 108

4 إسماعيل مظهر، جران العود النميري، مجلّة "أبولو"، العدد: الأول، مج 1، سبتمبر 1932، ص: 60

يقول أبو شادي: " فالتعبير عن عواطف الشاعر قبل الاتصال بمشاعر غيره وتأثيره فيها هو أساس الشعر، وليس العكس هو الصحيح كما يذهب فريق من النّظامين الذين يجارون الجمهور بمقالات منظومة وفق أهوائه، لها من التأثير فيه ما لها لاعتبارات وقتية، ثمّ يسمّون هذا اللفظ شعرا، وقد صدق رسكن في قوله إنّ (الشعر إبراز العواطف النبيلة عن طريق الخيال) بلغة الكلام"¹.

ويقول أيضا: " هذا الشعر العالي يجب أن يكون مرآة صادقة للبّ الحياة الخالدة المتفائلة"².

كما لم يهمل أبو شادي وظيفة الشعر التربوية الإنسانية، يقول: " لا شكّ عندنا في أنّ أسمى رسالة للشاعر هي النهوض بالإنسانية عن طريق هذا الفنّ الجميل، فهو مربّ جليل يقدر (للذوق الفنّي) أثره"³.

وهذا إبراهيم ناجي يصف شعر أبي شادي قائلا: " والحقّ أنّه شيء قائم بذاته وإن كان - بلا شكّ - من مدرسة الصوريين الذين تتألف موادّ فنّهم من حقائق الحياة، من صور مجتمعة، وكتل متماسكة، من الخوالج العقلية والعاطفية، ووظيفتهم أن يبرزوها لنا بدون أن تشوّه، يبدونها بكلّ نضارتها وقوّتها، فنحسّها كما هي مباشرة قبل أن تعبث بها يد الحياة العملية الجبّارة"⁴، ووظيفة التعبير عن الوجدان الذاتي التي تحدّث عنها ناجي لم تنس جماعة أبولو الكلام عن الوظيفة الاجتماعية المتمثّلة في تربية النفوس وتهذيبها والسمو بها عن السفاسف، وفي هذا يقول حسن صالح الجداوي: " فالقصد الأول والأهمّ من الأدب عامّة، ومن الشعر خاصّة، التهذيب النفساني للمجتمع... ليس الأدب وسيلة لمحض اللهو والتسلية فإنّ غايته الأولى التهذيب، ولا كان ذلك الأدب - إن صحّ أن يسمّى أدبا - الذي تنحصر مهمّته في بثّ الأوهام والدعوة إلى اللهو، أو ترديد الفخر الكاذب وتصوير مظاهر الغرور في سبيل التشويق إليها"⁵.

1 أحمد زكي أبو شادي، أطياف الربيع، ص: 197 نقلا عن جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النّقاد الرومانسيين في مصر، ص: 233 و 234

2 جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النّقاد الرومانسيين في مصر، ص: 202

3 أبو شادي، فوق العباب، ص: س نقلا عن جيهان السادات، نفسه، ص: 245

4 أبو شادي، أطياف الربيع، ص: ل نقلا عن نفسه، ص: 236

5 أبو شادي، أنين ورنين، ص: 184 و 185 نقلا عن نفسه، ص: 243

التجربة الشعرية:

كان فيض العاطفة، واهتزاز الوجدان من أهم أسس عملية الخلق الفني عند جماعة الديوان وقال بهذا أيضا أبو شادي: " أيّ نظم يسمّى شعرا لن يستحقّ هذه التسمية إذا ما تجرّد عن العاطفة فهي العنصر الأساسي الذي يخلق الشعر... وهيئات للشاعر الموهوب أن يسفّ مهما كان الدافع إلى قرضه الشعر ما دام وليد عاطفة حارة، سواء اقترنت أم لم تقترن بفكرة، وإنّما يأتي الإسفاف - حتى من مشاهير الشعراء - حينما ينظمون بدافع غير وجداني مصطنع"¹.

مصطلح العاطفة:

وانطلاقاً من مفهوم الشعر ردّدت أيضا جماعة أبولو مصطلح العاطفة، ومن ذلك قول أبي شادي: " إنّ الشعر القويّ لا بدّ أن تدعمه عاطفة وشخصية وحرية"²، والعاطفة كما رأينا عند جماعة الديوان أصلاً من أصول الشعر، فهي كذلك عند جماعة أبولو، يقول أبو شادي: " أيّ نظم يسمّى شعرا لن يستحقّ هذه التسمية إذا ما تجرّد عن العاطفة فهي العنصر الأساسي الذي يخلق الشعر.. وهيئات للشاعر الموهوب أن يسفّ مهما كان الدافع إلى قرضه الشعر ما دام وليد عاطفة حارة، سواء اقترنت أم لم تقترن بفكرة، وإنّما يأتي الإسفاف - حتى من مشاهير الشعراء - حينما ينظمون بدافع غير وجداني مصطنع".

الفكر والتأمل:

وربط جماعة الديوان بين العاطفة والفكر، وعرف عندهم التأمل، فالوجدان عندهم ليس وجدانا خالصا بل هو مزيج من الوجدان والفكر، وقد ردّدت جماعة أبولو مثل هذا الكلام، فعندما أشاد حسن كامل الصيرفيّ بالجانب الفكريّ في شعر أبي شادي قال: "في هذه القصيدة دنيا من التأمّلات والخيالات، ومجال فسيح للتفكير.. تحوّل شعر أبي شادي ناحية الفلسفة والتفكير، وكان هذا الدور دور نضوجه الشعريّ فأصبح لشعره مدى بعيد، كان لا ينظر إلى الشيء كما ينظر الناس بل ينظر لبيحت، ولا يقنع بالبحث السطحيّ وإنّما يتعدّاه إلى العمق الذي تكلّ العيون وترجع حسيرة دون أن تبلغ من إدراكه وطرا..."³

1 أبو شادي، أطيايف الربيع، ص: 200، نقلا عن: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص: 149

2 نفسه.

3 نفسه، ص: 131 نقلا عن جيهان السادات، نفسه، ص: 197

الخيال:

تناول جماعة أبولو مصطلح الخيال من عدّة جوانب تشبه في أكثرها ما تناولته جماعة الديوان، فهو عندهم من أصول الشعر إلى جانب العاطفة، يقول أبو شادي: "يصحّ أن يعرف الخيال بأنّه من روح الشعر"¹.

والخيال هو الذي يلبس الشعر الحل كما أشار المازني، وبمثله قال إبراهيم ناجي في تقديمه لكتاب أطيفاء الربيع: "ميزة أخرى في شعر أدباء الشّباب لا يجب أن تفوتنا الإشارة إليها، ميزة سيجدها القارئ ظاهرة في شعر أبي شادي من أوّل ديوانه إلى آخره، ولو لم يكن فيه غيرها لكفاه فخرا، وكان جديرا بالإشادة والذكر، تلك الميزة الأرضية البسيطة، إنّما هي مواضيع لشعر الشاعر الذي يكسبها جلالا ويغدق عليها من خياله، ويلبسها من ثياب الروعة ممّا يجعل لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكونية"² ونفى شكري أن يكون الخيال منحصرًا في التشبيه أو الصور البلاغية المعروفة، وهذا ما فعله إبراهيم ناجي عندما رفع من شأن الخيال قائلا: "وأما الخيال فباطلاق النّفس للتصورات العالية لا للاستعارات والكنائيات اللفظية"³.

وهذا أبو القاسم الشّابي أحد شعراء جماعة أبولو البارزين له كتاب بعنوان (الخيال الشعري عند العرب) وهو عبارة عن "محاضرات ألّقاها على جمهرة من المتأدّبين في تونس يعالج فيها الخيال الشعري عند العرب"⁴، وقد نقد مختار الوكيل هذا الكتاب معترفاً أولاً بفضل الشّابي ودقّة بحثه وأمانة فكره ورجاحة رأيه في أغلب المواضيع، ولكنّه أنكر عليه سخريته من القدامى وعدم اعترافه لهم بفضل كبير على الخيال الشعريّ، ورآه في ذلك مغالياً كثيراً⁵، وردّ الشّابي على هذا النّقد، وبيّن أنّ الخيال الذي فهمه الناقد مختار الوكيل غير الذي أراده هو، وبيّن أنّ الخيال نوعان:

1 أبو شادي، الشفق الباكي، ص: 49، نقلا عن: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النّقاد الرومانسيين في مصر، ص: 162

2 أبو شادي، أطيفاء الربيع، ص: ق، نقلا عن: نفسه، ص: 165

3 عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج2، ص، 77

4 مختار الوكيل، الخيال الشعري عند العرب، مجلّة "أبولو"، العدد: السابع، مج 1 مارس 1933، ص: 833

5 ينظر نفسه. والصفحة نفسها.

- الخيال الصناعي وهو خيال المجاز والاستعارة والتشبيه وبراعات الألفاظ والتعابير التي أشبعها كتب البلاغة بحثاً ودرسا، وهذا الضرب من الخيال لا ينكره الشاذلي على الأدب العربي¹.

- الخيال الشعري: يقول: "وإنما أردت منه معنى جديدا لا يخلو من دقة وعمق، فقد عنيت به .. ذلك الخيال الذي اتخذ الإنسان لا للتزيق والتشويق، ولكن ليتفهم من ورائه أسرار النفس وخفايا الوجود... وقلت إنني أسميه (بالخيال الفني) لأن فيه تتضح النظرة الفنية التي يلقها الإنسان على هذا العالم الكبير وأسميه (الخيال الشعري) لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور، فالخيال الشعري بهذا المعنى العميق الذي تلتقي فيه الروح الفنية والفلسفية في آن، والذي نفهم منه نفسية الأمة ونذكر ما الذي لآفاقها الروحية من عمق وسعة وضياء"².

وهذا يذكرنا بأقوال العقاد في الخيال الخالق وكونه مصدرا للمعرفة، كما يذكرنا بأقوال شكري في أن الخيال كشف عن الصلات الحقيقية بين الأشياء، ويذكرنا بتفريق العقاد والمازني بين الخيال السامي والخيال الآري وتفضيل هذا الأخير³.

وهذا فؤاد القرقوري عندما يحدثنا عن ثقافة الشاذلي يثبت تأثره بجماعة الديوان، يقول: "اللقاء بين الشاذلي والثقافة الغربية قد تم بفضل جملة من الوساطات، أولهم تأثره مع رفيقيه الحليوي والبشروش بجملة من الأدباء العرب الذين بدأ صيتهم يذيع خلال العقد الثاني من هذا القرن من أمثال جبران والعقاد ونعيمة والمازني، والذين تأثروا بالثقافة الغربية وسعوا إلى إطلاع الناس عليها، على نحو ما يعترف الحليوي بذلك في مقدمة (رسائل الشاذلي) إذ يقول: "وكنّا في ذلك الوقت قد بدأنا نكتشف العقاد في كتابيه (الفصول) و(المطالعات) والمازني في كتابه (حصاد الهشيم) وميخائيل نعيمة في (الغريال) وجبران في (العواصف) و(الأجنحة المتكسرة) ولاشك أن هؤلاء المفكرين هم الذين قادونا إلى قراءة المعري وابن الرومي، كما أن جبران أغرى الشاذلي بالبحث عن الأدب الرومانتيكي المترجم للعربية..."⁴.

1 أبو القاسم الشاذلي، الخيال الشعري عند العرب (ردّ على نقد) مجلة "أبولو"، العدد: العاشر، مج 1 يونيه 1933، ص:

1172

2 نفسه، ص: 1173

3 ينظر مثلا: مقدمة ديوان شكري ج2، ص: 136

4 فؤاد القرقوري، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث، ص: 73

الوحدة العضوية:

وإن كان الدارسون يرجعون انطلاق الدعوة إلى الوحدة العضوية في أدبنا الحديث إلى الشاعر خليل مطران في مقدّمة ديوانه الأول، لكنّ جماعة الديوان كجماعة شعرية لها برنامجها واستراتيجيتها في تصوّر النّص الجديد كانت دعوتها إلى هذه الوحدة أوضح وأعمق أثراً، ومن ثمّ " دعا أدباء ونقاد (أبولو) إلى العناية بالوحدة العضوية للقصيدة وبالانسجام الموسيقي"¹.

وكما نظر العقاد إلى القصيدة كبنية حيّة نجد مصطفى السحرتي يقول: " بالوحدة العضوية ترى ذكاء الشاعر وبراعته في التوفيق بين الصور والأشكال والظلال والألوان وحذقه في إيقاظ الحياة في ألفاظه وأساليبه وأفكاره وأخيلته"².

والخفاجي أحد تلامذة "أبولو" يفضّل تسميتها بـ: "الوحدة الفنيّة"³، وقد ورد هذا المصطلح ذاته عند عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء السابع من ديوانه.

وكان أبو شادي يسمّيها الوحدة التعبيريّة، يقول نسيب نشاوي: " ودعت (جماعة أبولو) إلى الوحدة العضوية للقصيدة... وهي اتجاه رومانسيّ واضح، فعند الرومانتيكيين أنّ القصيدة في داخل التجربة تصبح كلّ صورة من صورها بمثابة عضو حيّ في بنيتها الفنيّة .. فالقصيدة الغنائية ذات وحدة عضوية نامية، وهذه الوحدة هي ما كان يعنيه أبو شادي دائماً من دعوته إلى الوحدة التعبيريّة والوحدة الفنيّة في القصيدة"⁴.

وأبو شادي لا يدعو إلى هذه الوحدة من جانب الشاعر فحسب، بل الناقد عنده مطالب بمراعاتها في عمله النقدي، يقول: " يجب نقد الأثر الفنّي (القصيدة مثلاً) كوحدة لا تتجزأ بحيث يوجه النّقد إلى جوهرها ولبّها"⁵.

1 ينظر: خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث، ج2، ص:72.

2 نفسه، ص: 75

3 نفسه، والصفحة نفسها.

4 نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص: 227 و 228

5 أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، ص: 1199 ، نقلا عن: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النّقاد الرومانسيين في مصر، ص: 263

الوزن والقافية:

نشر رمزي مفتاح مقالا في مجلة "أبولو" بعنوان (الشعر المرسل وفلسفة الإيقاع) بيّن فيه أنّ "الموسيقى من أعظم محاسن الشعر، واعتقادي الشخصي أنّها من ضرورات الشعر"¹، كما تحدّث عن التزام القافية وإرسالها، وبيّن أنّ في الثانية حرّية للتعبير وسموا بالشعر عن الصناعة اللفظية وتخفيفا للعبء على الشاعر، ثمّ تحدّث عن أصل القافية، ويرى أنّه لا بأس بالتخلّص منها لسبب فتّي كـبعض المجالات، كالشعر القصصي أو الشعر شديد العمق لأنّ القافية فيها تقييد للشاعر، وتحدّث أيضا عن نفرة الذوق الشرقيّ من الشعر المرسل².

وهذا الكلام شديد الشبه بكلام العقاد في ضرورة الوزن والقول بتنويع القافية. ودواوين شعراء جماعة أبولو حافلة بهذا التنوع في موسيقى الشعر، وهو ما سبق أن بدأت به جماعة الديوان.

إذن هذه جملة من المصطلحات المهمّة التي كانت جماعة الديوان قد أثارتها وجدنا أصداءها تتردّد عن شعراء أبولو، ولم نقف معها وقفة مقارنة عميقة، هذا لأنّ الهدف هنا إبراز وجوه التأثير عند جماعة أبولو التي قامت إثر جماعة الديوان، وقد تربّى أعضاؤها في أحضان جوّ تجديديّ خلقته جماعة الديوان بالدرجة الأولى فلا سبيل لإنكار ذلك التأثير، وإن اعترض معترض بحجّة أنّ رواد أبولو قد اتصلوا مباشرة بالثقافة الغربيّة، فنقول إذن: من وجّه الثقافة العربية آنذاك إلى المرجعية الغربية؟ وهل من جديد معتبر في المصطلحات أتت به أبولو يتعدّى ما ردّدته جماعة الديوان؟

1 رمزي مفتاح، الشعر المرسل وفلسفة الإيقاع، مجلة "أبولو"، العدد: الثالث، مج 2 نوفمبر 1933، ص: 192

2 نفسه، ص: 192 وما بعدها.

الختامة

خاتمة

وبعد هذه الدراسة للمصطلحات النقدية عند جماعة الديوان، وقد كان الهدف منها تقصي دلالة تلك المصطلحات عندهم، ومنها النفاذ إلى رؤيتهم النقدية، وتصوّرهـم المتكامل للنص الجديد الذي دعوا إليه، وكذلك رصد التحولات والإضافات التي حدثت على أيديهم، وهي ولا شك دراسة متشعبة إلى حدّ ما إذ لم تنحصر في مصطلح واحد أو مؤلف واحد، فقد حاولت سبر أغوار المصطلحات في تراث الجماعة، ولا يخفى ما في هذا من عسر ومشقة قد تؤثر على سير الدراسة ونتائجها، ولعلّ أهمّ ما ركّزت عليه هذه الدراسة ما يلي:

- ضبط دلالات متنوعة للمصطلح النقدي عند جماعة الديوان.
- رصد الفروق وأوجه الاختلاف في المصطلح الواحد بين جماعة الديوان.
- مقارنة دلالات المصطلح النقدي عند الجماعة وفي التراث النقدي العربيّ.
- مقارنة دلالات المصطلح النقدي في تصورات جماعة الديوان بما استقرّ عند الإحيائيين.

- بيان أصداء مصطلحات جماعة الديوان في النقد العربي الحديث.

وكان لهذه المنجزات نتائج يمكن حوصلتها في نقاط حسب الفصول، فمن خلال الفصل الأول توصلت إلى ما يلي:

- تبدو دلالات ومفاهيم المصطلح النقدي عند أعضاء جماعة الديوان متفاوتة في معظمها وليست متطابقة، رغم انطلاقهم من مرجعية واحدة، ودعوتهم إلى غايات مشتركة، وذلك راجع إلى الطبيعة الشخصية لكل واحد منهم، إذ أنّ العقاد غلب عليه الجانب الفكري كفيلسوف ومفكّر، والمازني كانت طبيعته تهيّئه إلى النثر أكثر من الشعر، فكان التنظيم والترتيب إلى درجة اللفّ والدوران أحيانا هو من سمات كتاباته الغالبة عليه، وكان شكري ينفذ إلى دلالات المصطلح بطبيعة الشاعر المبدع، والمستوعب للثقافة العربية والغربية...
- لذلك أثبت شكري تفوّقه في العديد من المصطلحات إذ قارب بدلالاتها الشعرية الرومانسية الإنكليزية، لاسيما الخيال والعاطفة، والوحدة العضوية...

- غلبت النزعة الوجدانية على مفهوم المصطلح عندهم، إذ رجعوا بالشعر إلى التجربة الشعرية الذاتية، وركّزوا على صدقها ودور التأمل فيها...
- كان التصوّر القابع وراء جهازهم الاصطلاحي يلوّح إلى ملامح نصّ لصيق بذات صاحبه يعبر عن تجربته وتفاعل عاطفته بخياله وفكره لابسا ثوب عصره ناطقا بروحه...
- كانت الدعوة إلى الحرية والاستقلالية واضحة من خلال مصطلحاتهم ذات المنزع الذاتي، والحرية في التعبير...
- يتجلّى أيضا البعد الإنساني في مدلولات المصطلح عندهم، فقد ركّزوا على عاطفة الإنسان، وخيال الإنسان، والذوق العامّ، ورفضوا شعر المناسبات والقوميات...
- أبعاد المصطلح عندهم تعكس روح جيل بكامله عانى ويلات الاستعمار، وضياح الروح الفردية والاستقلالية الشخصية، فكان تواقا إلى تحقيق الذات وحرّيتها...
- كان جماعة الديوان أحيانا يبسطون المفاهيم عارية من المصطلحات مثلما فعلوا مع: التجربة الشعرية ووظيفة الشعر والوحدة العضوية...
- كان للرومانسية الإنجليزية ممثلة خاصّة في هازلت وكولردج وشلي وغيرهم الأثر الأكبر في مفاهيم جماعة الديوان للمصطلح النقدي...
- فضّلت جماعة الديوان في صوغ مصطلحاتها الترجمة على التعريب، فما أخذته من تراث الغرب قامت بترجمته إلى العربية بما يقاربه من مفردات في اللغة العربية، ولم تختار طريقة تعريب المصطلحات...
- ومن خلال الفصل الثاني يمكن أيضا حوصلة نتائجه فيما يلي:
- إنّ صلة جماعة النقاد لم تنقطع تماما بالتراث النقدي العربي، فقد نهلوا عنه بعض المفاهيم وطوروها بما يلائم توجههم الرومانسي كالطبع والذوق والوزن والقافية...
- كما أنّ فعل المثاقفة والتأثر بثقافة الغرب كان واضحا في هذا الجيل - جيل جماعة الديوان - على عكس أجيال الإحيائيين، وأعني هنا مجال المصطلح النقدي، فقد تلقفوا بعضها من النقد الغربي، وحوروا وأضافوا إلى الموروث مما استفادوا من ثقافتهم الجديدة...
- يبدو أنّ لجماعة الديوان أثرا عميقا في الحركات التجديدية التي تلتها، وهو أثر لا يستهان به، فقد تردّدت مصطلحاتهم عند كثير من النقاد والأدباء من بعدهم...

- يتمثل جهد جماعة الديوان في جانب المصطلح في أنّها أشاعت مصطلحات في النقد العربي لم تكن متداولة كالعاطفة والوحدة الفنية.. كما منحت لمصطلحات أخرى دلالات وأبعاد جديدة تناسب روح العصر وثقافته الجديدة...

وأخيرا لست بمعتقد كاملا أو تماما في هذا البحث، ولا أظنني وفيت الموضوع حقّه، أو أحطت بمختلف جوانبه، فالتقصير ولا شكّ موجود، ولكن حسبي أنّي اجتهدت، وفي الاجتهاد خطأ وصواب، وفي نفسي عزم على مواصلة البحث أكثر في جانب المصطلح في نقدنا العربي الحديث...

ولله الكمال وحده، ومنه العون والتوفيق.

المصادر

والمراجع

أولاً: المصادر:

- عباس محمود العقّاد و إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في النقد والأدب، ، دار الشعب، القاهرة، ط4، 1996

أ - مؤلفات عباس محمود العقاد:

- 1 - حياة قلم، ، دار الكتاب العربي بيروت لبنان، ط2، 1969
- 2 - خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995
- 3 - اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995
- 4 - مطالعات في الكتب والحياة ومراجعات في الآداب والفنون (المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، مج25، الأدب والنقد2)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983
- 5 - المجموعة الكاملة (تراجم وسير 1 : ابن الرومي - أبو العلاء)، دار الكتاب اللبناني . بيروت . ودار الكتاب المصري . القاهرة، مج 15، ط2، 1991
- 6 - عابر سبيل، نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، 2005
- 7 . الفصول (مجموعة مقالات أدبية واجتماعية وخطرات الشذور)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، د ط، د ت.
- 8 . ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة، الأدب والنقد3)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مج26، ط1، 1984
- 9 - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1950
- 10 - يسألونك، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان - ط2، د ت

ب - مؤلفات إبراهيم عبد القادر المازني:

- 1 - حصاد الهشيم(مهرجان القراءة للجميع - الأعمال الإبداعية -) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999
- 2 - ديوان المازني، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000
- 3 - قبض الريح، دار الشعب، القاهرة، 1971
- 4 - الشعر غاياته ووسائطه للمازني، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990

ج - مؤلفات عبد الرحمن شكري:

- 1 - دراسات في الشعر العربي، ج ت: محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1994
- 2 - ديوان عبد الرحمن شكري، جمع وتحقيق: يوسف نقولا، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998
- 3 - المؤلفات النثرية الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة، مج1، ط1، 1998.

ثانيا: المراجع:

- 1 - أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج2، ط5، 1981
- 2 - أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ج1، ط3، 1963
- 3 - أحمد زكي أبو شادي، أنداء الفجر، مطبعة التعاون، ط2، 1934
- 4 - جميل صدقي الزهاوي، ديوان الزهاوي، المطبعة العربية بمصر، 1924
- 5 - جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، 1992
- 6 - جورج زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة الهلال، ج 4، 1957
- 7 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986
- 8 - حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1987
- 9 - حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، ج2، ط1، (نسخة مصورة)، 1292هـ
- 10 - محمد أحمد بن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2006
- 11 - محمد صبري، تاريخ مصر الحديث من محمد علي إلى اليوم، دار الكتب المصرية، القاهرة، (نسخة مصورة)، ط1، 1926
- 12 - محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1982

- 13 - محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، ط2، 1988
- 14 - محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990
- 15 - محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997
- 16 - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت لبنان، د ط، د ت.
- 17 - محمود سامي البارودي، ديوان البارودي، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1952
- 18 - مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، راجعه واعتنى به: د درويش الجويدي، المطبعة العصرية، صيد - بيروت، ج3، د ط، د ت.
- 19 - مصطفى صادق الرافعي، ديوان الرافعي، مطبعة الجامعة، الإسكندرية، ج1، 1903
- 20 - محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1992
- 21 - محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل بيروت، لبنان، ج2، ط1، 1992
- 22 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997
- 23 - ميخائيل نعيمة، الغربال، نوفل، بيروت - لبنان، ط15، 1991
- 24 - نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984
- 25 - عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح "الشعر" في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن . ط1، 2009
- 26 - عبد الرحمن بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2006
- 27 - عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة. ج1، د ط، د ت.
- 28 - عبد العزيز الدسوقي وآخرون، أعلام الشعر العربي الحديث، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970

- 29 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة. د ط، د ت.
- 30 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004
- 31 - عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . ج2 ، ط2، 2000
- 32 - علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 2006
- 33 - فؤاد القرقوري، أهمّ مظاهر الرومنطقية في الأدب العربي الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، تونس 1988
- 34 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط، د ت.
- 35 - شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط 10، 1992
- 36 - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 2004.

ثالثاً: المجلات والدوريات:

- 1 - مجلّة "أبولو" (نسخة مصورة)، العدد: الأول، مج 1 سبتمبر 1932
- 2 - مجلّة "أبولو" (نسخة مصورة)، العدد: الثالث، مج 2 نوفمبر 1933
- 3 - مجلّة "أبولو" (نسخة مصورة)، العدد: السابع، مج 2 مارس 1934
- 4 - مجلّة "أبولو" (نسخة مصورة)، العدد: العاشر، مج 1 يونيه 1933
- 5 - مجلّة جامعة أمّ القرى (نسخة مصورة)، مج 18، ع 36 ، 1427.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

- 1 - دخيل الله حامد أبو طويلة الخديدي، الرؤية الجديدة للشعر والنقد عند عبد الرحمن شكري (رسالة ماجستير - مخطوط -)، كلية اللغة العربية، فرع الأدب، جامعة أمّ القرى.
- 2 - سعاد محمّد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان (رسالة دكتوراة - مخطوط -) قسم الدكتوراة . كلية الآداب . جامعة عين شمس، 1973.

الفهرس

الصفحة

مقدمة

أ - د

05	المدخل: تموقع جماعة الديوان ضمن سيرورة النقد العربي الحديث
06	أولاً: في الفترة السابقة لظهور جماعة الديوان
06	أ. النهضة وعواملها في مصر في العصر الحديث
11	ب. واقع النقد قبل جماعة الديوان
15	ثانياً: جماعة الديوان
15	أ. التعريف بجماعة الديوان
17	ب. ثقافة جماعة الديوان
19	ج. التجربة النقدية عند جماعة الديوان
29	الفصل الأول: دلالة المصطلح في تراث جماعة الديوان النقدي
	المبحث الأول: في مصطلحات التأسيس: الشعر، وظيفة الشعر، التجربة الشعرية، اللغة
30	الشعرية.
51	المبحث الثاني: مصطلحات في أصول الشعر: العاطفة، الخيال، الشعور، الوجدان، الذوق..
74	المبحث الثالث: المصطلحات المتعلقة بالمقاييس النقدية: الصدق، العمق، الطبع، الصنعة ...
89	المبحث الرابع: المصطلحات المتعلقة ببناء القصيدة: الوحدة العضوية، الوزن والقافية
103	الفصل الثاني: المصطلح بين جماعة الديوان والتراث والإحياء والنقد العربي الحديث.
104	المبحث الأول: المصطلح بين التراث النقدي وجماعة الديوان
125	المبحث الثاني: المصطلح بين الإحيائيين وجماعة الديوان
142	المبحث الثالث: أصداء مصطلحات جماعة الديوان النقدية في النقد الحديث
157	الخاتمة
161	المصادر والمراجع

الفهرس

المخلص

يقدم هذا البحث دراسة في المصطلح النقدي عند جماعة الديوان (العقاد والمازني وشكري) من خلال كتاب "الديوان" ومجموعة أخرى من مؤلفاتهم، وهي دراسة تاريخية وصفية ونقدية، حيث تحاول ضبط دلالات عدد من المصطلحات النقدية عند هؤلاء الأدباء النقاد، والمقارنة بينهم في ذلك، كما تقارن دلالاتها فيما بينهم وبين التراث النقدي وبينهم وبين النقد الإحيائي، ثم تتعرض لأثرهم في النقد العربي الحديث بإشاعة هذه المصطلحات فيه.

Résumé:

Cet exposé présente une étude pour le terme critique chez le "Groupe AL Diwan" (Akkad et Mezni et Chokri) à travers le livre «Al Diwan» et d'autre parmi leurs œuvres.

Il s'agit, également, d'une étude historique, descriptive et critiques dans laquelle on tente de presser la signification des quelques termes critique chez ces lettrés critiques et de comparative entre eux.

Et enfin, la comparaison entre eux et l'héritage critique, entre eux et la critique classique.

Cette présente étude cherche aussi d'en trouver leurs traces en critique arabe moderne grâce à l'expansion de ces termes.

Abstract:

This research presents a study in term critic when the "Group Al Diwan" (Akkad and Mezni and Shokri) through the book " Al Diwan " and another set of writings,

A study of historical and descriptive and cash as it tries to adjust the implications of a number of terms of critic in these literary critics and compare them in this, as compared significance between them and heritage critic and between them and exchange bio, and then exposed to their impact in the modern Arab Monetary spreading these terms.