نقد الشعر عند جماعة الديوان

د. حبيب الله علي إبراهيم علي*

***

مقدمة:

حاولنا في هذه الدراسة التعرف على نقد الشعر عند جماعة الديوان، وذلك بالوقوف على جهودهم التجديدية في نقد الشعر، خاصة تلك التي لم يتطرق إليها الدرس النقدي المعاصر، وقد تضمن هذا البحث ثلاثة موضوعات جاءت على النحو التالي:

أولاً: تمهيد: تيارات التجديد في الشعر العربي المعاصر.

ثانياً: مفهوم الشعر ووظائفه عند جماعة الديوان.

ثالثاً: الوحدة العضوية في القصيدة عند جماعة الديوان.

كما ذيلنا البحث بخاتمة حوت أهم ما توصلنا إليه من نتائج في هذه الدراسة.

أولاً: تمهيد: تيارات التجديد في الشعر العربي المعاصر:-

بدأت مرحلة التفكير بالتجديد في الشعر العربي المعاصر، وداخل جدران العالم العربي بالذات، بدعوة أطلقها شاعر القطرين خليل مطران عام 1900م في "المجلة المصرية" لتحرير الشعر العربي من قيوده، وامتدت إلى ظهور "ديوان مطران" الذي استجاب لهذه الدعوة 1908م، ثم ظهور كتاب الديوان بقلم العقاد والمازني عام 1922م، وكتاب الغربال لمخائيل نعيمة، وهو دستور التجديد في شعر المهجر عام 1925م.

* أستاذ مشارك في الأدب والنقد بقسم الأدب والنقد بكلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، رئيس قسم الدراسات العليا بالكلية، مدير تحرير مجلة الكلية.

ولعل النصف الأول من القرن العشرين، شهد ظهور أربعة تيارات نقدية كبرى، كان لها أثرها البارز على مسار الحركة الشعرية المعاصرة والحديثة، وهذه التيارات التجديدية هي:

1- تيار خليل مطران: ويضم خليل شيبوب وأحمد زكي أبوشادي.

2- تيار الشعراء الثلاثة الذي أطلق عليه اسم مدرسة الديوان: وهم عبدالرحمن شكري وعباس محمد العقاد وعبدالقادر المازني.

3- مدرسة المهجر: وتضم مخائيل نعيمة وإيليا أبوماضي وجبران خليل جبران.

4- التيار التقليدي: بما أدخل عليه من تجديد في ظهور المسرحيات الشعرية لشوقي، والشعر التجديدي والمرسل عند الزهاوي والرصافي[1].

وقد اعتبرت دعوة مطران، مطلع القرن العشرين، الصيغة الأولى للتجديد في الشعر العربي المعاصر.

وهي صيغة هادئة مضى مطران يرددها في كتاباته ويطبقها في نظمه وشعره متأثراً في ذلك بالمدرسة الأوروبية الحديثة عامة، وبالمدرسة الفرنسية خاصة.

ولا يكاد ينتهي العقد الأول من القرن العشرين حتى يظهر جبل جديد من الشعراء الكتاب أو الكتاب الشعراء أولئك الذين استطاعوا أن يوطدوا علاقاتهم بالتراث الأدبي العربي وبالأدب والفكر الغربي على السواء، فنشط ذلك روح المراجعة لكل ما كان قد تحقق في الساحة الأدبية في الحقبة السابقة الممتدة إلى ذلك الزمن. وإذا لم يأتلف ذلك الذي تحقق مع النموذج الجديد للأدب، الذي تحدد في عقولهم نتيجة استبصارهم بهذين الرافدين من الثقافة الأدبية، كان عليهم أن يعلنوا تمردهم على ما هو قائم، ولكنهم كانوا في حاجة أيضاً إلى أن يطرحوا

(1) معالم الأدب العربي المعاصر: أنور الجندي، دار النشر للجامعيين، بيروت، 1964م، ص45.

تصورات جديدة، وأن يحسنوا الدفاع عنها، وأن يتقدموا بالنموذج البديل، ومن هنا احتاج هؤلاء إلى النظير إلى جانب الإبداع.

وتتحدد مجموعة هؤلاء الشعراء الكتاب بثلاثة، هم عبدالرحمن شكري، عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازني، وكان عبدالرحمن شكري في البداية صديقاً للمازني، وكان المازني صديقاً للعقاد، ومن هنا انعقدت أواصر الصداقة بين ثلاثتهم، وكان مما قرّب بينهم اتفاقهم في التصورات العامة للأدب، وللشعر بوجه خاص، ونزعتهم إلى كتابة شعر يحقق تلك التصورات، فيكون لذلك أثره في إحداث التغيير المنشود؛ لكن العقد الثاني من القرن العشرين يمضي دون أن تكون كتاباتهم وأشعارهم قد كسبت مساحة كافية في الساحة الأدبية، إذ كانت الأصوات الشعرية السابقة، وفي مقدمتها صوت شوقي، لا تزال صاحبة السيادة في ساحة الذوق الشعري على المستوى العربي العام[1].

والواقع أن الرواد: شكري والمازني والعقاد، الذين تشكلت منهم مدرسة الديوان والتي سبقت ظهور مدرسة أبولو بأكثر من عشرين عاماً، لم يخرجوا في مجموعهم عن مضمون دعوة مطران التجديدية[2].

وإن زادوا عليها عنصرين أساسيين هما:

1- التحرر من قيود الرصانة الكلاسيكية في الأسلوب.

2- الحملة على المدرسة القديمة، ودخول معركة ضخمة في سبيل تحطيم قواعدها[1].

(1) آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر: د. عزالدين إسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ط1، ص91-92.

(2) معالم الأدب العربي المعاصر: أنور الجندي، ص50.

ثانياً: مفهوم الشعر ووظائفه عند جماعة الديوان:-

دعا جماعة الديوان إلى شعر الوجدان، وأكدوا وحدة القصيدة، واحتفوا بالأخيلة والصور الجديدة والمضمون الشعري سواءً استمده الشاعر من الطبيعة الخارجية، أو من ذات نفسه العاطفية أو الفكرية، والشعر عندهم تعبير عن وجدان الشاعر، وإن ذهب "شكري" إلى التأمل الوجداني والاستبطان الذاتي، وعبر "المازني" عن روح رومانسي شاك متبرم، ونظم "العقاد" في الجانب الوجداني والفلسفي وفي المناسبات، وقال في الديوان: "إن كان الشعر لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح من وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي، والحقيقة والجوهر، وهناك ما هو أحقر من شعر القشور، وهو شعر الحواس الضالة، والمدارك الزائفة"[2].

وكتب "العقاد" كذلك يقول: "إن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة: أولها الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية فيحتفظ الشعر بقيمته إذا ترجم إلى لغة من اللغات. وثانيها أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه، فالشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع وليس ذا شخصية أدبية، ثالثها أن القصيدة ذات بنية حية وليس أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية"[3].

---

(1) النقد الأدبي ومدارسه عند العرب: أ.د قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2008م، ص193-195.

(2) الديوان: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقاهر المازني، ج1، ص 130/ انظر كذلك دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، 1992م، ط 1، ص 41-42.

(3) الديوان: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني، ج1، ص 130/ دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، ص 41- 42.

ونذكر هنا أن بداية مدراسة شعراء الديوان كانت عام 1913م حيث كان عبدالرحمن شكري وإبراهيم عبدالقادر المازني وعباس محمود العقاد يتلاقون على أفكار جديدة في الأدب والشعر والنقد وإعلان الخصومة الأدبية على المدارس القديمة، وأخرج شكري ديوانه الأول عام 1909م، وأصدر المازني ديوانه الأول عام 1913م، وتبعهما العقاد فأخرج ديوانه الأول عام 1916م وفي عام 1921م، ترك شكري هذه المدرسة ... ولما صدر الجزء الأول من الديوان في يناير عام 1921م والثاني كذلك عام 1921م كان من ضمن بحوثه مقالة عن شكري بقلم المازني وعنوانها "صنم الألاعيب"، وفي عام 1930م ترك المازني هذه المدرسة وتنصل من آرائه فيها: وصار العقاد وحده هو ممثل هذه المدرسة.

والجزء الأول من الديوان تناول فيه العقاد والمازني أحمد شوقي وعبدالرحمن شكري بالنقد اللاذع المرير[1].

وكان قد عزم العقاد والمازني أن يصدرا كتاب "الديوان في الأدب والنقد" في عشرة أجزاء، ولكنه لم يصدر منه إلا جزآن فقط، فقد ظلت آراؤهما النقدية البنائية مجهولة ... ولو قدر لتلك الآراء أن تظهر حسب الخطة الموضوعة لها، لربما ربح الأدب والمتأدبون ربحاً عظيماً[2].

واللافت أن كتاب "الديوان في الأدب والنقد" الذي ضم في فصوله موضوعات عديدة عن الأدب والنقد، سبق أن نشرها كل من العقاد والمازني قبل أكثر من عشر سنوات، ارتبط ظهوره بالخصوصية الأدبية التي برزت بين المازني وشكري، وهذا ما سمح لمدرسة الديوان أن تأكل أول أبنائها (عبدالرحمن شكري) على قاعدة أن الزمن الأدبي يطوي أجزاءه طياً. وبدا عبدالرحمن شكري،

(1) دراسات في الأدب الحديث ومدارسه: د. محمد عبدالمنعم خفاجي، ص 43.

(2) الأدب العربي المعاصر في مصر: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1957م، ص55.

مؤسس مدرسة الديوان، عرضة للهجوم النقدي عليه في أول كتاب مستقل يصدر عن هذه المدرسة، وذلك من قبل المازني نفسه، الذي كان شكري قد تعرض له بسهام النقد واتهمه بالسرقات الأدبية[1].

ومن هنا نستطيع أن نقول، إن الديوانيين: شكري والعقاد والمازني، كانوا قد بلوروا آراءهم النقدية بادئ ذي بدء في مقدمات دواوينهم النقدية التي كانوا قد نشروها آنذاك في صدور الصحف والمجلات التي كانت تفرد صفحات أدبية واسعة لها، كما ذكرنا سابقاً، أما ظهور كتاب "الديوان" بجزأيه الأول والثاني، فهو يؤرخ إلى انفراط عقد الديوانيين، لأنه ضمّ بين دفتيه إلى جانب المطولات النقدية القديمة مقالات جديدة تطعن بأحد أعمدة مدرسة الديوان (شكري)، كما تطعن بحافظ وشوقي سواء بسواء، فمدرسة الديوان، بأفكارها الجديدة وقصائدها الجديدة لدى أعمدتها الثلاثة: شكري والعقاد والمازني، كانت قد شاعت بين الأوساط الأدبية، قبل عشر سنوات – كما أسفلنا - من ظهور كتاب الديوان بجزأيه الأول والثاني والذي يعبر بين دفتيه عن الآراء النقدية لدى العقاد والمازني دون شكري. ومرد الالتباس الذي رافق ذيوع مدرسة الديوان، هو بسبب الخصومة التي استجدت بين شكري والمازني، فكان أن تضامن بعض أهل الأدب مع الأول كما تضامن البعض الآخر مع الثاني، فنسب أشياع شكري مدرسة الديوان إلى ديوانه "ضوء الفجر" وقرنوها بمقدمة العقاد له

(1) اتهم شكري المازني في مقدمة ديوانه الخامس بأنه سرق عدداً من قصائد الشعر الإنجليزي، ونسبها لنفسه، وقد كشف عن هذه القصائد وأبان مصادرها. انظر النقد الأدبي ومدارسه عند العرب: أ.د قصي الحسين، ص203.

ولديوان المازني، في حين نسب أشياع المازني مدرسة الديوان إلى كتاب الديوان في الأدب والنقد، نفسه والذي ضم بين دفتيه آراء كل من المازني والعقاد النقدية، بما فيها الحملة النقدية التي حملها المازني على شكري نفسه[1].

ولم تكن مصادفة أن تظهر في وقت متقارب في مصر مدرسة الديوان التي تضم عباس محمود العقاد (1383هـ/1964م)، وإبراهيم عبدالقادر المازني (1386هـ/1946م)، وعبدالرحمن شكري (1377هـ/1958م) ومدرسة المهاجر الأمريكي التي كان من أعلامها جبران خليل جبران (1349هـ/1931م) وميخائيل نعيمة (ولد 1307هـ/1889م) ونسيب عريضة (1365هـ/1946م) وإيليا أبوماضي (1375هـ/1957م)، فقد كانت العوامل التي دفعت إلى الثورة على الشعر التقليدي شديدة التقارب، والعوامل التي أدت إلى الإقبال على الرومانسية تكاد تكون واحدة.

وقد دعت مدرسة الديوان إلى الاتجاه الوجداني وتصوير الخطرات النفسية، والالتفات إلى الطبيعة من خلال عواطف الشاعر والتأمل العميق في الناس والحياة، والمطالبة بالوحدة العضوية للقصيدة، بحيث تكون عملاً فنياً تاماً، والتحرير من أسر القافية الواحدة والألفاظ الغريبة، والصور التقليدية، وغير ذلك من ألوان التجديد في المضمون والشكل، التي أوسع لها أقطاب المدرسة كتاباتهم النقدية المستمدة من ثقافتهم الغربية الواسعة وخاصة التي استمدوها من الرومانتيكيين الإنجليز من أمثال كولردج Coleridge وهازلت Hazlitt وقد حقق أقطاب المدرسة في شعرهم بعض ما دعوا إليه في نقدهم فكانت قصائدهم في معظمها تعبيراً وجدانياً عن تجربة شعرية، وموقف من الحياة والطبيعة والنفس

(1) مجلة الأفكار، القاهرة، عباس محمود العقاد، 1916/10/18م.

البشرية، ولكنهم عجزوا عن تحقيق ما دعوا إليه بالنسبة لعناصر الشكل من حيث المعجم الشعري، وبناء الأسلوب، والموسيقى والمفهوم الجديد للصورة ودورها في الشعر، فقد ظلوا في ذلك كله متعلقين بالتراث، يصوغون أفكارهم الجديدة، وتأملاتهم في الإطار الشكلي التقليدي، إلا من بعض محاولات في التحلل من القافية لم يكتب لها الاستمرار[1].

وخلال العقد الثاني من القرن العشرين كان الشعراء النقاد الثلاثة قد قدموا الكثير من كتاباتهم الشعرية والنقدية، قبل أن تهب عاصفة كتاب "الديوان" وفي مقدمات كتاباتهم كانت المقدمات التي صدروا بها دواوينهم، أو التي صدر بها بعضهم دواوين بعض.

وقد كان مدار هذه الكتابات حول محورين أساسيين، هما ماهية الشعر ووظيفته، ثم تأتي التفصيلات بعد ذلك، المتعلقة بكل منهما، لكي تكشف ما ينطوي عليه التصور العام المطروح فيهما من منازع جديدة، وما يدعو إليه من توجهات جديدة.

وهكذا يطالعنا العقاد في المقدمة التي كتبها للجزء الثاني من "ديوان شكري"[2] بتعريف للشعر على النحو الآتي: "ليس الشعر لغواً تهذي به القرائح فتتلقاه العقول في ساح كلامها وفتورها، فلو أنه كان كذلك لما كان له هذا الشأن في حياة الناس. إنما الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول. وهو ترجمان النفس، والناقل الأمين عن لسانها، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به، أو تداجي بينها وبين ضميرها،

(1) دراسات في الأدب العربي الحديث: د. محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، 1990م، ط1، ص28.

(2) أعاد العقاد نشر هذه المقدمة في كتابه "مطالعات في الكتب والحياة" المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد، مجلد 25، ص339.

فالشعر كاذب وكل شيء في هذا الوجود كاذب، والدنيا كلها رياء، ولا موضع للحقيقة في شيء من الأشياء وقد يخالف الشعر الحقيقة في صورته، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها ولا تخالف روحه روحها، لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما يثبت في النفس، واحتواه الحس..."

وفي هذا التعريف يتضح أن العقاد ينظر إلى الشعر على أنه عمل جاد في الحياة، يحتشد له الناس - أو ينبغي لهم أن يحتشدوا له- مبدعين ومتلقين على السواء، لأنه بطبيعته يسعى إلى الكشف عن حقائق الوجود، ويترجم عن النفس الإنسانية، فيصدق بصدقها، ويكذب بكذبها، فإذا هو عبر عن وجدان المرء كان صادقاً، وخلاصة هذا أن الشعر تعبير عن حقائق الوجود كما تطبع في النفس وينفعل بها الوجدان.

أما شكري فإنه يطالعنا في مقدمته لديوانه المسمى "الخطرات" (ويمثل الجزء الخامس من ديوانه العام) بما يوشك أن يكون تفكيراً ظواهرياً في الشعر. فالشعر عنده يجاوز العقل الفردي والنفس الفردية ليصبح تعبيراً عن العقل البشري والنفس البشرية، فهو إذن مرتبط بالوجود في كليته، وهو من ثم يعد ضرورة حتمية من ضرورات الحياة، وحقيقة أبدية. لكن هذا الشعر يصور في صورته المتعينة عن أفراد، فهو لذلك يرتبط بتاريخية هؤلاء الأفراد، ولكنه يظل مع ذلك مخلصاً لطبيعته الجوهرية، فيكون تجريداً مركزاً لمعطيات عصر كل منهم، وصورة لأقصى ما بلغته النفس البشرية من وعي في هذا العصر، وهذا هو التصور الذي يطرحه علينا شكري في قوله: "... إن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري

والـنفس البشـرية، وأن يكـون خلاصـة زمنـه، وأن يكـون شـعره تاريخـاً للنفـوس، ومظهر ما بلغته النفوس في عصره[1].

على أنه لا يستبعد أن يشغل الشـاعر الحـق نفسـه كـذلك بالحـالات الفرديـة التي تعرض لـه في مواقـف أو وقـائع أو مـن خـلال بعـض الشـخوص، إذا كانـت هـذه الحالات مثيرة للشاعر. لكن القصيدة التي يكتبها الشاعر منطلقاً من هذه الإثارة لا ينبغي أن تنحصر في هذه الحالة، فإذا واجه الشاعر على سبيل المثال شخصاً كريم النفس أو حقوداً وعرض له في إحدى قصائده بالمدح والهجاء فينبغي أن تكـرس القصيدة لإبراز الجانب الخير أو الجانـب الشـرير في أخلاقيـات الـنفس البشـرية، وليس لـدى شـخص بعينـه، مـدحاً أو هجـاء ؛ "نعـم، الأمـر يسـتدعي ذلـك عنـد المداحين والهجائين ومن جرى مجراهم، ممن لم يصنع لنفسه سنناً عامة في فنه، يجـري فـي نهجهـا"[2]، وإذا شـفع للقـدامى مـن الشـعراء قـولهم الشـعر فـي مـدح الأشخاص أو هجائهم أنهم كانوا في أول الـزمن فليس هنـاك مـا يشـفع للمحـدثين، لأنهم - من منظور شكري - مطالبون بتحقيق الشعر في صورته المثلى، وهي أن يكون تعبيراً عن النفس البشرية بعامة، في إيجابياتها وسلبياتها.

هكذا ينبغي أن يكون المذهب الحديث، "أن تكـون الطبيعـة البشـرية ماثلـة أمـام الشاعر، يأخذ منها لقصيدته ما يقتضيه الفن"[3].

وإذا كنا قد رأينا العقاد يحدثنا عن ارتباط الشعر بالوجدان فإن شكري في مقدمته القصيرة لديوانه: "أناشـيد الصبا" (الجـزء الثالـث مـن ديوانه العـام) يحـدثنا عـن العاطفة وكيف أنها قوام الشـعر، أو أنهـا "القـوة المحركـة في الحيـاة، وهـي للشـعر

(1) ديوان عبدالرحمن شكري: جمعه وحققه نقولا يوسف، شارك في جمعه محمد رجب البيومي، مراجعة وتقديم فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ط1، ص409.

(2) ديوان عبدالرحمن شكري، ص504.

(3) المصدر السابق، ص.

بمكانة النور والنار"[1] فإذا كان الأمر كذلك كان معناه أن الشعري الذي لا يرتبط بالعاطفة ليس شعراً، وأن الشعر الحق هو شعر العواطف. وهو نفسه يقول: "وسيأتي يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره، فالشعر مهما اختلفت أبوابه لابد أن يكون ذا عاطفة، وإنما تختلف العواطف التي يعرضها الشاعر"[2].

على أن شكري يتحفظ إزاء نوع بعينه من العواطف، يرى أنه لا يلائم طبيعة الشعر الحق، ويقصد بذلك العواطف الأولية المشبوبة، التي تنتج شعر التوجع والتأوه والنحيب ...إلخ.

ومن جهة أخرى فإن شعر العواطف له آلياته وعناصره التي يتحقق عن طريقها، فهو لا يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء، وخيال واسع، لدرس العواطف، ومعرفة أسرارها، وتحليلها، ودرس اختلافها وتشابهها، وائتلافها وتناكرها، وامتزاجها ومظاهرها وأنغامها، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس"[3].

والمهم هنا أن الخيال يلوح لنا كما لو أنه من ملحقات العاطفة، أي أنه تابع لها وليس أصلاً مثلها للإبداع الشعري، لكن شكري يعود في مقدمته لديوانه "زهر الربيع" (الجزء الرابع من ديوانه العام) فيوسع من رؤيته بأن يجعل الخيال والذوق السليم أصلين في صلب العملية الشعرية إلى جانب العاطفة: (... فالشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم، فأصوله ثلاثة متزاوجة، فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن، ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتاً

(1) المصدر السابق، ص210.

(2) المصدر السابق، ص209.

(3)ديوان عبدالرحمن شكري، ص 210.

لا حياة فيه، فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها، ومن كان سقيم الذوق أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة"[1].

وإذا كان شكري قد فرق بين نوعين من العواطف، أحدهما مقبول والآخر متحفظ عليه – كما مر بنا – في مقدمته لديوانه المسمى "الخطرات"[2] (الجزء الخامس من ديوانه العام) يطلب إلينا أن "نميز في معاني الشعر وصوره بين نوعين، نسمى أحدهما التخيل والآخر التوهم. فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود"[3].

وعندما أصدر المازني الجزء الأول من ديوانه قدم له العقاد، فصور طريقة الديوانيين الجديدة، وكيف أنها تقوم على وصف آلام الإنسانية والتعبير عن أناتها وأحزانها، حتى ليصبح الشعر زفرات وعبرات، ووقف وقفة طويلة عند فكرة التغيير في القافية، وأطال القول فيمن ينزعون منزع القدماء، ولم يرتض الجديد الذي كان يرده شوقي وحافظ، من تصويرهما للحياة العامة، ومن وصفهما للمستحدثات والمخترعات. وقال: "إن أمثال هذين الشاعرين لا يمتازون في شيء عن القدماء "وقد رماهما العقاد كما رمى أضرابهما، بأنهم جميعاً غير صادقين فيما يعبرون عنه، إذ يعبرون عن معانٍ لا يؤمنون بها، فيمدحون من يحتقرون بينهم وبين أنفسهم، ويهجون من يحترمونه.

(1) المصدر السابق، ص228.

(2) آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر: د. عزالدين إسماعيل، ص92-96.

(3) المصدر السابق، ص365.

أما المازني نفسه، فنراه يسخر من محافظة شعراء البعث على الصيغة الرصينة التي يستمدونها من القدماء، ويقول إنهم جعلوا أشعارهم نسخاً متشابهة، لأنهم لا يعمدون إلى تصوير خوالجهم النفسية الحقيقية، ولا إلى تمثيل روح عصرهم المتشائمة المحزونة، إنما كل ما يعمدون إلى أن يأتوا ببيت طريف، فإذا حققته وجدته مسروقاً من معاني القدماء، وكان حجاباً بينهم وبين المعاني الحديثة، وهو إنما يقصد معاني تجربتهم الإنسانية الواسعة[1].

وشهدت مصر قبيل مطلع القرن العشرين حركة فكرية وأدبية ساعدت على نهوض الفكر العربي، وخصوصاً في مجال الشعر. ففي مصر نما تيار تقليدي رأي أن النهضة العربية لن تنهض إلا على تمثل التراث العربي القديم تمثلاً واعياً، ثم بعثه من جديد.

رأي هذا التيار أن نقطة البداية يجب أن تنطلق من الأدب العربي، ومن خلاله نستطيع الانبعاث من جديد، ولعل أفضل من يمثل هذا التيار في الشعر أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم.

وفي مواجهة ذلك التيار نما فريق آخر، كان يرى أن البعث لا يمكن أن يتحقق في العودة إلى الوراء، بل بمواكبة التطور الأدبي الحديث، والاطلاع على المستجدات الحضارية العالمية. فانكب على دراسة الفكر الغربي، وتحديداً الإنجليزي، ينهل منه ليرسم معالم الفكري العربي الحديث. ولقد تمثل هذا التيار بمدرسة الديوان وأساطينها: عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازني، وعبدالرحمن شكري.

تمثل عمل أصحاب الديوان في تحديد ماهية الشعر، ووظيفته وموضوعه، وفي ترسم عمل الشاعر وعلاقته بشعره، وفي التمييز بين الشعر الجيد والشعر

(1) النقد مدارسه عند العرب: أ.د قصي الحسين، ص207-208.

الرديء. تنادي الثلاثة – عفوياً – إلى الاتفاق حول رأي موحد، وكأنه مدرسة عريقة في مفاهيمها، فوجدوا أن الشعر الجيد هو الذي يعبر عن إحساس الشاعر وعواطفه وخواطره هو دون سواه[1].

وإذا كان أصحاب الديوان قد أسسوا مدرسة شعرية تناهض محاكاة الشعر القديم، فلابد لهم من الإعلان عن مبادئهم الجديدة وهي[2]:

1- الدعوة إلى تخليص الشعر من صخب الحياة وضجيجها والتعبير عن الذات.

2- الدعوة إلى وحدة القصيدة العضوية، لتصبح عملا فنياً تاماً متراصاً، لا أبيات يمكن سلخها وتعليقها في مكان جديد.

3- التحرير من ضغوط القافية، والدعوة إلى تنويع القوافي وإرسالها.

4- العناية بالمعنى، وإدخال الأفكار الفلسفية والتأملية في الشعر.

5- تصوير لباب الأشياء وجوهرها، والبعد عن القشور والظواهر.

6- تصوير الطبيعة والغوص إلى كشف أسرارها ومكنوناتها.

7- التقاط الأشياء البسيطة العابرة، والتعبير عنها تعبيراً فنياً جميلاً يبعث الأمل والحياة[3].

ونعود مرة أخرى إلى المقدمة التي كتبها العقاد للديوان الثاني لشكري لنقف معه على الصورة المثلى التي تصورها للأداء الشعري كما ينبغي أن يكون، وكما دعوا إليه في مذهبهم. فالعقاد ينبهنا إلى أنه حين يتحدث عن الشعر وأثره في الحياة

(1) الأدب العربي في آثار الدارسين: د. محمد يوسف نجم، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1961م، ص323.

(2) الشعر "غاياته ووسائطه": عبدالقادر المازني: تحقيق د. فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1990م، ط2، ص17-24.

(3) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث: عبدالعزيز الدسوقي، معهد الدراسات العالية، القاهرة، 1960م، ط1، ص86.

الاجتماعية لا يعني "إلا ضرباً واحداً من الشعر هو الشعر المطبوع الأصيل: أما الشعر المقلد المموه فلا فائدة له قط ... فالشاعر المطبوع معانيه بناته، فهن من لحمه ودمه، أما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته، فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه ألا وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها"[1].

والموازنة التي يعقدها العقاد هنا بين شعر الطبع وشعر التقليد تذكرنا بما كان من خلاف بين النقاد في العصر العباسي حول شعر الطبع وشعر الصنعة، وهنا لا تغيب فكرة الصنعة على فكرة التقليد التي ينكر العقاد قيمتها، بل إن العقاد نفسه ليقرن في المقدمة التي كتبها للجزء الأول من ديوان المازني شعر الطبع الذي يرجحه ويدعو إليه بالشعر العربي في زمن بكارته، حين كان "مطبوعاً لا تصنع فيه"[2].

ومعروف أن "سلامة الطبع" مصطلح نقدي قديم، يتخذ منه العقاد هنا ركيزة للفصل بين الشعر كما ينبغي أن يكون، والشعر في أردأ صوره. وهو يصرح بهذا ويقول: ولست أرى بين أجود الشعر وأردئه سوى فرق واحد جوهري، وهو أن الشعر الجيد ما لم يحل بين قائله والطبيعة حجاب من التقليد أو عوج الطبع، وأن الشعر الرديء، ما ليس كذلك[3].

وعلى هذا الأساس كان حكم العقاد على شعر صديقه المازني بأنه نموذج للشعر الذي تم التآلف فيه بين الطبع والتعبير[4] وهو يقول: "وللمازني أسلوب خاص لا يدلك على أنه أسلوب السليقة والطبع أكثر من هذا التآلف الذي تجده بين قلمه

(1) مطالعات في الكتب والحياة "الأعمال الكاملة": عباس محمود العقاد، مجلد 5، ص406-407.

(2) المرجع السابق، مجلد25، ص360.

(3) الفصول: العقاد، مجلد 24، ص311.

(4) آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر: د. عزالدين إسماعيل، ص97-98.

ونفسه، فإن قلمه يتحرى الفخامة في اللفظ، والروعة في حوك الشعر، كما تتحرى نفسه -على لطافتها- الفخامة في المشاهد، والروعة في مظاهر الكون والطبيعة"[1].

ومهما يكن من أمر فإن هذه المجموعة من التصورات المتعلقة بماهية الشعر تعبر عن حركة وعي جديد بطبيعة الفن الشعري ومقوماته على أيدي أولئك الثلاثة من الشباب في العقد الثاني من القرن العشرين.

وبقي أن ننظر في تصوراتهم المكملة، التي تتعلق بوظيفة الشعر، وفي هذا الصدد يطالعنا شكري في مستهل مقدمته للجزء الرابع من ديوانه العام بقوله: "إن وظيفة الشاعر 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 رواء المظاهر مأخذه نور الحق، فيميز بين معاني الحياة التي تعرفها العامة وأهل الغفلة، وبين معاني الحياة التي يوحي إليه بها الأبد.

وكل شاعر عبقري خليق بأن يدعي متنبئاً أليس هو الذي يرمي مجاهل الأدب بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس"[2].

وهكذا تحددت وظيفة الشعر هنا بارتياده المجهول، وكشفه عن حقائق الوجود الجوهرية، دون الالتفات إلى المظاهر اليومية العابرة.

ومهما يكن من أمر فإن هذا التطير الموسع للشعر من حيث ماهيته ووظيفته لم يحدث في البيئة الثقافية ما أحدثته الفصول النقدية المباشرة التي كتبها العقاد والمازني، والتي ضمها الجزءان الأول والثاني من كتاب "الديوان" فقد تناولا بالنقد

(1) مطالعات في الكتب والحياة: عباس محمود العقاد، مجلد 25، ص396-397.

(2) ديوان شكري، ص287.

أشعار شوقي وكتابات المنفلوطي وأشعار صديقهما عبدالرحمن شكري، وكان هذا النقد حاداً ولاذعاً وبالغ القسوة (وقد يلجأ أحياناً إلى المغالطة)، فراج الكتاب حتى أن جزئيه اللذين طبع أولهما في يناير 1921م، والثاني بعده بشهر أعيد طبعهما بعد شهرين.

وفي هذا الكتاب راح العقاد يحلل شعر شوقي لكي يستخرج خصائصه، أو بالأحرى عيوبه، فانتهى إلى أن العيوب الرئيسية التي يكثر وقوع شوقي وأضرابه فيها، أشهرها وأقربها إلى الظهور وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة هي بالإيجاز: "التفكك، والإحالة، والتقليد، والولوع بالأعراض دون الجواهر، وهذه العيوب هي التي صيرتهم أبعد عن الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود"[1].

أما المازني فقد ذهب إلى أن "شكري متكلف لا مطبوع، وأن ما يزعمه من أنه من أهل المذهب الجديد في الشعر باطل"[2]. ويقول "ما أجدره أن يكف عن دعواه أنه من رجال المذهب الجديد في الشعر وهو لا يقلد إلا السخفاء من القدماء باعترافه"[3].

والمازني في هذا إنما يسلب شكري مزية الطبع التي رأوها أساسية لإبداع الشعر، وينسب إليه خطيئة التقليد التي اتهم بها شوقي ومدرسته، وهذه أول إشارة من داخل المجموعة تلفتنا إلى أن ما دعوا إليه نظرياً، ربما لم يتحقق، أو لم يتحقق كله عملياً في أشعارهم[4].

(1) كتاب الديوان: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني، ج1، ص129.

(2) المصدر السابق، ص61.

(3) المصدر السابق، ص62.

(4) آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر: د. عزالدين إسماعيل، ص97-103.

***- الوحدة العضوية في القصيدة عند جماعة الديوان:-**

الوحدة العضوية أو الحديث عن وحدة القصيدة من معالم التجديد في الشعر العربي ومن القضايا النقدية التي تأثرنا بها عندما اتصلنا بالغرب[1].

والوحدة العضوية في أصل نشأتها إنما ترجع إلى أرسطو الذي كان يرى أن المأساة يجب أن تكون حكاية كاملة لا مجموعة من الأحداث العارضة، ولكي تكون الحكاية الكاملة جميلة، يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء، أي تطور الحكاية من حادث يمكن فصله عن مقدماته، واتخاذه نقطة ابتداء، ثم نموه خلال أدوار متوسطة حتى يبلغ الغاية.

ومن ناحية أخرى يجب ألا تفرط في الطول، فينسى البدء قبل بلوغ النهاية، بل يجب أن تكون متوسطة الطول، بحيث يمكن أن يدركها العقل جملة، ويجب أيضاً في تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ ووسط وغاية أن يقع تغير واضح في الموقف[2].

ومن المسلم به أن العرب أطلعوا على ما كتبه أرسطو، وأفادوا منه فائدة محققة، كما أن وحدة القصيدة العضوية في الغرب متأثرة إلى مدى بعيد في إدراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو إلى وحدة الملحمة والمسرحية.

والوحدة العضوية في القصيدة تتمثل في وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها هذا الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار

(1) فصول في الشعر: د. أحمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 1999م، ط1، ص213.

(2) فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة وشرح وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص22-23.

ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر[1].

ومعنى ذلك أن القصيدة تكون عبارة عن موضوع واحد، يثير مجموعة من المشاعر التي تنبع منه، هذه المشاعر ترسم بالكلمات والصور التي تستمد طاقتها الفنية من الخيال النابض الخلاق، وتسلسل هذه المشاعر متتابعة في القصيدة، ونامية نمواً مطرداً حتى تصل إلى نهاية القصيدة، فالموضوع أو الفكرة العامة في القصيدة هي المحور الذي تتصل به جميع المشاعر والإحساسات، بحيث لا يبدو إحساس واحد غريباً غير متصل بهذا الموضوع أو بتلك الفكرة العامة.

من هنا تبدو القصيدة أو العمل الشعري بناءً يبدأ، وينمو، ويتطور، بشكل طبيعي لا افتعال فيه، ويتطور، بشكل طبيعي لا افتعال فيه، ولا تصنع[2].

وقرر عبدالرحمن الشكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه أن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون شاذاً خارجاً عن مكانه في القصيدة، يقول: "إن القراء من الجمهور إذا قرأوا قصيدة جعلوا يلتقطون منها ما يناسب أذواقهم ثم ينبذون ما بقى من غير أن يبحثوا عن السبب الذي جعل الشاعر ينظم

(1) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، بيروت، 1973م، ص394.

(2) الشعر والشاعر: د. فتحي أحمد عامر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م، ط 1.

في قصيدته هذه المعاني، فهم كالمريض الذي فقد شهوة الطعام يأخذه متكرهاً .. ويحكمون على قصيدته بأبيات منها تستوي أنفسهم إما بحق وإما بباطل لأنهم يعدون كل بيت وحدة تامة، وهذا خطأ، فإن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة، ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة، بل بالنظرة المتأملة الفنية. فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، فإننا إذا فعلنا ذلك وجدنا أن البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته، وهو بالرغم من ذلك جليل لازم لتمام معنى القصيدة، ومثل الشاعر الذي لا يعني بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيباً واحداً. وكما أنه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير[1].

ومن هنا يصبح للقصيدة كيان عضوي واحد يتكون من مجموعة من الخلايا الحية، كل خلية تحمل في داخلها من العناصر ما تحمله الخلية الأخرى؛

(1) ديوان عبدالرحمن شكري، ص404-405.

فتنمو القصيدة من داخلها نمواً متدرجاً حتى تصل إلى نقطة تجمع أخيرة أو ما يسمى بالأثر الكلي الموحد.

وإذن فالعاطفة هي التي تهب القصيدة وحدتها وتماسكها، وهي التي تحقق الانصهار بين أجزاء العمل الفني الواحد، فلا يبقى أي عنصر محتفظاً بالطبيعة التي كانت له قبل أن يتحول إلى عمل فني[1].

ينبع كلام عبدالرحمن الشكري من اطلاعه على الشعر الإنجليزي وعلى الحياة الأدبية في انجلترا حينما كان طالباً في جامعة شيفيلد، وقد استفاد كثيراً من مطالعاته ومشاهداته وحينما عاد إلى مصر حمل لواء التجديد في الأدب مع صاحبيه المازني والعقاد وكان الثلاثة رواداً للفكر الحديث وطليعة الشعر المعاصر.

ومما أثار شكري من قضايا في هذا المجال قضية التصوير المجازي في الشعر وهو موضوع متصل اتصالاً وثيقاً، بموضوع الوحدة بل نابع منها، فقد تحدث عن قيمة ضروب التشبيه والاستفادة والمجاز في الشعر وعن وظيفتها فيقول: "قد تكون القصيدة ملأى بالتشبيهات، وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر. وقد تكون خالية من التشبيهات وهي تدل على عظم خياله، وقيمة التشبيهات في إثارة الذكري أو الأمل أو عاطفة أخرى من عواطف النفس أو في إظهار حقيقة، ولا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته وإنما لعلاقة الشيء الموحد في النفس البشرية وعقل الإنسان ... ويقول إن

(1) دراسات في النقد الأدبي المعاصر: د. محمد زكي العشماوي، دار الشروق، 1994م، ص153.

أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية"[1]، وهنا يلتقي شكري مع آخر ما انتهى إليه النقد المعاصر، في ثلاث حقائق هامة أولها: أن الصور المجازية في الشعر لا تقصد لذاتها، وإلا كانت مجرد شكل خارجي، فالتشبيه أو الاستعارة أو أي ضرب من ضروب المجاز ليس إلا نوعاً من التجسيد الحسي للتجربة، يعين في التعبير عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية، وذلك بما ينطوي عليه من إحساس هو جزء أصيل من معنى القصيدة الكلي، والحقيقة الثانية أنه لا يميز بين اللغة العادية واللغة المزخرفة في الشعر، فليس لإحداهما ميزة على الأخرى وليس حتماً على الشاعر لكي يجيد أن يمتلئ شعره بالتشبيهات أو الصور البلاغية، فالشاعر يصل إلى أعلى مستوى الجودة لمجرد التعبير تعبيراً صادقاً وموحياً عن موقف نفسي دون أن يكون في شعره صورة واحدة، والشواهد على ذلك كثيرة، خذ بيت أوس بن حجر المشهور في الرثاء:

أيتها النفس اجملي جزعاً * إن الذي تحذرين قد وقعا

أو بيتي ذي الرمة اللذين يصوران لحظة من لحظات اليأس، والشعور بالفقد حين قطع الشاعر

رحلته الطويلة إلى بيت حبيبته فلم يجد أحداً، فجلس في صحن الدار شارد اللب لا يجد

ما يعزيه إلا ما يخطه من خطوط الرمال، يخطها ثم يمحوها، أو ما يجمعه من حصى ثم يلقيه"

(1) ديوان عبدالرحمن الشكري، ص402-411.

عشيـة مـالي حيـــلة، غير أنني

بلقط الحصى والخط في الترب مولع

أخـــط وأمحو الخـــط ثم أعيـــده

بكفي والغربـان في الـدار وقـع

ثلاثة عناصر منعزلة في الطبيعة وحّد بينها الشاعر، وأضفى من خلالها هذا الإحسـاس بالفقـد، هـي لفـظ الحصى، والخـط فـي التـرب، ثـم الغـربان الواقعة. ليس في البيتين تشبيه أو استعارة، ومع ذلك فهما معاً، يجسـدان صورة لموقف الشاعر النفسي في أصدق عبارة وأبسـطها والحقيقة الثالثة: ما اشـتمل عليه نص شكري من حملة على التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية وهنا أيضاً يلمس شكري نقطة هامة في التصوير الفني في الشعر، فثمة فرق كبير بين تشبيه يقصد به مجرد إيجاد العلاقة الجزئيـة والشـكلية أو المنطقية، وبين تشبيه هو جزء من نسيج التجربة الحي. من أجـل ذلـك فرق النقاد بين ما يسـمى بالصور التقريرية والصور الإيحائيـة فـي الشـعر، فالصورة التقريرية التي لا تحقق إلا المهارة أو التطابق والتناظر بين المشـبه والمشبه به، هي صورة ثابتـة محـدودة غيـر تامـة، كمـا أن العـالم الخـارجي للفنان منفصل فيها عن العالم الداخلي ففرق بين بيت ابن المعتز في وصف الهلال:

انظر إليه كزورق من فضة

قد أثقلته حمولة من عنبر

وبين قول أبي العلاء في وصف نجوم الليل:

كـأن نجوم الليل زرق أسنة
بها كل من فوق التراب طعين

تبـدو الصـورة فـي بيـت ابـن المعتـز صـورة ثابتـة، وهـي مجـرد تسـجيل لمدركات الحس خارج نطـاق الشـاعر، أمـا الصـورة في بيـت أبـي العـلاء فهي صورة نامية غير مقصودة لذاتها، استطاع الشـاعر فيها أن يخلع على الظاهرة الطبيعية وهي النجوم رؤيته للحياة، حين جعل نجـوم الليـل سـهاماً مصوبة إلى صدور البشرية منـذ عهـد آدم إلى الآن، وأن النـاس فـوق هـذا الكوكب العجـوز ليسـوا إلا ضـحايا أبـرياء تصـوب إلى صـدورهم السـهام، ويساقون إلى مصيرهم المحتوم[1].

وكان عباس محمود العقاد أوضح منهجاً وأكثر عمقاً في دعوتـه إلى الوحـدة العضوية في القصيدة ويرجع ذلك إلى أسباب منها[2]:

الأول: أنه كان واسع الاطلاع على الشعر الإنجليزي وقواعـد النقـد الغربـي، وقد حاول أن يدخل ذلك في الشعر العربي ونقده.

يقـول الـدكتور فتحـي أحمـد عـامر: "كـان العقـاد على وعـي بابـن سـلام، والآمـدي، والجرجـاني، وابـن طباطبـا، والحـاتمي، والمرزوقي وعلى وعـي "بهازلت" و"هـاردي" و"ريتشـاردز" و"اسـتوفر" ومـن ثـم فأنـت تـراه في نقده مزيجاً من هـؤلاء وأولئـك، والـنص الـذي يقـرر فيـه مصـطلح الوحـدة العضوية، وضـرورته في الشـعر نلمـس مـن خلالـه هـذا المـزيج بـين النقـد

(1) دراسات في النقد الأدبي المعاصر: د. محمد زكي العشماوي، ص155-156.

(2) فصول في الشعر: د. أحمد مطلوب، ص229.

العربي والنقد الغربي بطريقة واضحة، ولا تحتاج إلى تكلف في الفهم، ولا إلى معاناة في التخريج والتأويل"[1].

الثاني: أنه ظل ينظم الشعر ويعنى به حتى آخر لحظة من حياته، وبذلك كان دائم التفكير في هذان الميدان، وقد ساعده ذلك على الفهم الدقيق والنظرة العميقة.

الثالث: أنه ظل مواكباً للحركة الفكرية، وبقي حتى آخر عمره يكتب البحوث ويؤلف الكتب التي أودعها زبدة ثقافته وتجاربه الطويلة.

الرابع: أنه كان مستقلاً منذ شبابه مؤمناً بالتطور والتجديد، وهذه دفعته إلى الحرية في البحث، وإلى إبداء الرأي، وبالتالي خلقت منه ناقداً واعياً.

ظل العقاد مؤمناً بوحدة القصيدة وطبقها على كثير من الشعراء القدامى والمحدثين واتخذها أساساً في الحكم على جودة الشاعر وتمكنه، ومن الشعراء الذين أعجب بهم وبانتظام قصائدهم ابن الرومي الذي كان يأتي بالقصائد الطوال ذات الحبكة الفنية والصلة القوية بين أبياتها.

ويقول العقاد وهو يتحدث عن صناعة ابن الرومي "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 أبياتاً متفرقة يضمها سمط واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات وقل أن يتوالى فيه النسق توالياً يستعصي على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير، فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل

(1) الشعر والشاعر: د. فتحي أحمد عامر، ص243.

القصيدة كلاً واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه، قصائده موضوعات كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها
وأطرافها ولو خسر في سبيل ذلك اللفظة والفصاحة[1].

***- الخاتمة:**

وقد توصلنا في هذه الدراسة إلى عدة نتائج منها:

أولاً: دعا جماعة الديوان إلى شعر الوجدان، فالشعر عندهم تعبير عن وجدان الشاعر.

ثانياً: يقاس الشعر عند العقاد بمقاييس ثلاثة، أولها الشعر قيمة إنسانية، ثانيها الشعر تعبير عن نفس صاحبه، ثالثها إن القصيدة ذات بنية حية وليس أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية.

ثالثاً: إن الديوانيين: شكري والعقاد والمازني، كانوا قد بلوروا آراءهم النقدية بادئ ذي بدء في مقدمات دواوينهم النقدية التي كانوا قد نشروها آنذاك في صدور الصحف والمجلات التي كانت تفرد صفحات أدبية واسعة لها.

رابعاً: ينظر العقاد إلى الشعر على أنه عمل جاد في الحياة، يسعى إلى الكشف عن حقائق الوجود ويترجم عن النفس الإنسانية. خامساً: تعتبر العاطفة قوام الشعر عند شكري.

سادساً: الوحدة العضوية من معالم التجديد في الشعر العربي ومن القضايا التي تأثرنا بها عندما اتصلنا بالغرب.

(1) ابن الرومي حياته من شعره، عباس محمود العقاد، بيروت، ص326.

سابعاً: الوحدة العضوية في القصيدة تتمثل في وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها هذا الموضوع.

ثامناً: قرر عبدالرحمن شكري أن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون شاذاً خارجاً عن مكانه في القصيدة.

تاسعاً: يتصل التصوير المجازي عند عبدالرحمن شكري اتصالاً وثيقاً بموضوع الوحدة العضوية في القصيدة.

جامعة وهران
Université d'Oran