

مكتبة الدراسات الأدبية

٩٩

أثر النقد الإنجليزي
في النقاد الرومانسيين
في مصر بين الحربين
(في الشعر)

تأليف

الدكتورة جهان السادات

الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية

رقم التصنيف: ٥٥٩.١

رقم التسجيل: ٨٩٦٨



دار المعارف

كلمة شكر

تقليد معروف عند من يريد أن يشكر شخصاً أن يعلن عن عجزه عن الشكر، ولكنني أحس - حقاً - بهذا العجز الذي كثيراً ما وددت أن أتخلص منه، وأقدم شيئاً من الشكر التلقائي إلى المشرقة على هذه الرسالة أ.د. سهير القلماوى فتخوننى الكلمات.

فقد رعت هذه الرسالة فكرة طارئة لم تتخذ حدوداً واضحة، ولا سمات مميزة، ثم مشروغاً محدد القسمات، بينَ الفصول، ثم عملاً دائماً، تظلم حوله الظروف أحياناً، وتثبطه الأحداث عن النشاط والأمل، غير أنها تنفت فيه من روحها العظيمة، حتى يستعيد الحياة الواهنة، فتتولاه بالناية حتى يستعيد قواه، فيستأنف الحركة ثانية، فتوفر له أسباب النماء حتى آتى الثمرة التي بين أيدينا.

لها الشكر العظيم، وللأصدقاء الذين وقفوا معي، ولم يتخلوا عني حين تخليت عن نفسي أو كدت، إلى أن أعادوني - أو عدت معهم - إلى ما أحب وأحبوا.

والشكر العظيم لهؤلاء الذين لم أكن أعرفهم، غير أنهم بادروا وقدموا لي ما كنت في حاجة إليه من أعمال وملاحظات ومعلومات، استفدت منها، فربما لم أكن لأصل إليها وحدي.

جيهان

القاهرة ١٩٨٦

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تمهيد

لهذا البحث أربعة حدود تبين المجال الذى يدور فيه، فلا يتخطاه، وأول هذه الحدود أننا ندرس النقاد الرومانسيين وحدهم، مواصلة للاتجاه الذى سلكته فى البحث الذى حصلت به على درجة الماجستير، وكان عن الشاعر الرومانسى شلى فى الأدب المصرى. فلا ندرس المدرسة التى كانت سائدة فى الميدان الأدبى قبل وجود الرومانسيين، وهى مدرسة الإحيائيين. فإذا كان الفكر الرومانسى قد أفرز نقاده كما أفرز شعراءه، فقد أفرز الفكر الإحيائى نقاداً، أشاعوا مبادئه، واتخذوا منها معياراً لأحكامهم، مثل الشيخ حسين أحمد المرصفى (.. - ١٨٩٠) والشيخ حمزة فتح الله (١٨٤٩ - ١٩١٨).

كذلك لا ندرس أحداً من النقاد الإحيائيين الذين عاصروا الحركة الرومانسية أمثال محمد إبراهيم المويلحى (١٨٥٨ - ١٩٣٠) والشيخ سيد على المرصفى (٠٠ - ١٩٣١)، ومصطفى صادق الرافعى (١٨٨٠ - ١٩٣٧). على الرغم من إيماننا بتأثرهم تأثراً ما بالنقد الإنجليزى، ولكننا رأينا أن نقدم لكثير من مسائلها بالرأى الشائع بين الإحيائيين لنكشف عن التغيير، أو التطور الذى وقع، وهذا ما تقتضيه الرغبة فى التخصص فى فترة معينة إزاء نقد معين ساد فيها.

أما الحد الثانى فهو أننا ندرس النقاد الرومانسيين فى مصر وحدها بالرغم من أن كل دارس للشعر العربى الحديث، يعرف أن ذلك الاتجاه سيطر على الأدب العربى فى كل أقطاره، كما يعرف أن التشابه الشديد غلب على كل من مدرسة أبولو المصرية، ومدرسة المهجر حتى وحد بينهما د. لويس عوض إذ قال: «مدرسة المهجر فى أمريكا إن هى إلا وجه من وجوه مدرسة أبولو فى مصر، ومدرسة أبولو فى مصر إن هى إلا وجه من وجوه مدرسة المهجر فى أمريكا. ولا سبيل إلى فهم أدب جبران، وإيليا أبى ماضى، وميخائيل نعيمة إلا بدراسة أدب «مى» وأحمد رامى، وأحمد زكى أبى شادى.. فمدرسة المهجر ومدرسة أبولو إنهما إلا مدرسة واحدة، مهما تشعبت قصوها أو ترامت مواقعها، أو تباعدت آثارها. وقد كان لها معلمون وتلاميذ فى كل

بلد من البلاد العربية. قد تختلف أقدارهم، وقد تختلف مقومات تكوينهم، ولكنهم في حقيقة الأمر يشعرون بشعور متشابه ويفهمون الفن والجمال فهما متشابهان، ويعبرون عن مكونات نفوسهم تعبيراً متشابهاً»^(١).

بل يستمر الناقد فيعلن أن هذه الحركة لم تنفذ إلى الأدب وحده بل نفذت إلى جميع الفنون: «وأحسب أنه كان لهذه المدرسة في الأدب مقابل في بقية الفنون الأخرى: في الرسم، وفي النحت، وفي العمارة، وفي الموسيقى، وفي الغناء»^(٢).

ود. لويس عوض لا يتحدث عن المبدعين من الأباء والفنانين وحدهم، بل يتحدث عن النقاد أيضاً، والدليل الواضح على ذلك أن ميخائيل نعيمة رحب بكتاب «الديوان» الذي كتبه العقاد، والمازني ترحيباً حاراً، يقول نعيمة في «الغريبال»: «ألا بارك الله في مصر، فما كل ما تنتشره ثرثرة، ولا كل ما تنظمه بهرجة. وقد كنت أحسبها وثنية عبد زخرف الكلام وتوله رصف القوافي، فكم زمرت لبهلوان، وطبلت لمشعوذ، وطيبت لسكران، غير أن عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء: عرفت أن مصر مصران لا واحدة: مصر ترى البعوضة جبلاً، والمدرة جبلاً، ومصر ترى البعوضة بعوضة، والمدرة مدرة... إن مصر هذه - مصر الثانية - قد قامت اليوم تناقشش لأولى الحساب، فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة، وسلاحها الوجدان الحى، ومحكمها الحق، لأنها تقول لها: أما أن تثبتى لى حقك باعتبارى فأسكت، أو أريك كل ما فيك من زيف فتسكتى. وبعبارة أخرى أن مصر تصفى اليوم حسابها مع ماضيها»^(٣).

وقد رد العقاد التحية بثلاثية في المقدمة التي كتبها لكتاب «الغريبال»، وأعلن اتفاقه التام مع الناقد المهجرى، قال: «الحق أننى قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة، وجوار ملاصق فى الحى الذى أسكنه فى هذه الدنيا الأدبية الجديدة... لو لم يكتب قلم النعيمى هذه الآراء التى تتمثل للقارئ فى هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا»^(٤).

لذلك نرى أن تناول النقد المصرى هو فى نفس الوقت تناول للنقد العربى كله إلى حد بعيد، أو هو على الأقل ممثل كاف لاتجاهاته ومعامله وتطوراته.

يضاف إلى ذلك أن قسطاً كبيراً - ربما كان الأعظم - فى ذلك النقد، نشر فى الصحف

(١) دراسات فى أدبنا الحديث ص ١٥٨.

(٢) نفس المرجع ص ١٥٩.

(٣) الغريبال ص ٤٩٨.

(٤) الغريبال ص ٣٤٢، ٣٤٣.

اليومية، والمجلات الأسبوعية والشهرية، وليت أبناء كل قطر من الأقطار العربية يقومون بجمع نصوصهم النقدية ليدرسوها، فهم أقدر على الوصول إليها إن لم يكن الزمن قد أبادها. وعلى الرغم من المعاناة التي تجشمناها في سبيل الوصول إلى الدوريات التي نشرت النصوص المصرية، وعلى الرغم من وفرة ما وصلنا إليه فإننا لا نستطيع أن ندعى أن ما وصلنا إليه هو كل ما كتب، وعلى الرغم من أن كثيرين من الكتاب جمعوا مقالاتهم بعد ذلك في كتب كما فعل هيكل، والمازني، والعقاد، وطه حسين، فإن المجال ما يزال مفتوحاً. ومجدونلاًغلاًمل أن نصل فيه إلى مادة أوفر لمستقبل أبحاثنا.

ومع هذا التحديد فإن الأمر لم يكن يسيراً عند التطبيق. فهناك من النقاد من يجمع مؤرخو الأدب على رومانسيته، ومنهم من يختلفون في ذلك اختلافاً متفاوتاً. فقد كان منهم من عاش إبان كان الإحيائيون في أوج ازدهارهم، فبقيت عنده عدة ظواهر من ظواهرهم مثل خليل مطران، كذلك لا بد أن نذكر أن الرومانسيين المصريين جاءوا في فترة زمنية متأخرة عن الرومانسيين الإنجليز، فلا نستطيع أن ننسبهم إليها وحدها. ذلك أنها فترة ازدهر فيها مذاهب أخرى جاءت عقب الرومانسية، وتأثر المصريون ببعض من اتجاهاتها، فاختلطت برومانسيته، وغيرت في ملاحظهم. يصدق هذا القول فيما نرى على أبي شادي أكثر من زملائه، بسبب رحابة ثقافته، وتعدد ميوله.

يقول العقاد في وصف تلك الحالة: «كان الأدباء المصريون الذين ظهوروا أوائل القرن العشرين يعجبون (بهزلت)، ويشيدون بذكره ويقروونه. لقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الإنجليزي الأمريكي، بين أواخر القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر، هي المدرسة التي كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، أو هي المدرسة التي تتألق بين نجومها أسماء كارليل وجون ستوارت ميل وشلي وبيرون و (وردزورث).. ثم خلفتها مدرسة قريبة منها، تجمع بين الواقعية والمجازية، وهي مدرسة بروننج وتنسيون وإمرسون ولونجفلو ويون وويتمان وهاردي وغيرهم، ممن هم دونهم في الدرجة والشهرة. وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشأوا بعد شوقي وزملائه»^(١).

وقال د. عبد العزيز الدسوقي في توضيح ذلك: «كانوا يصدرن عن نفوسهم التأثير وثقافتهم المتنوعة. ولذلك نلمح في شعرهم كثيراً من مذاهب الأدب التي كانت سائدة في الأدب الغربي، من رومانسية ورمزية وفنية وسريالية، فهم لم يتأثروا بمذهب معين، ولم يصدروا عن

(١) سراء مصر وبيئاتهم ١٩٢ - ١٩٣.

فلسفة موحدة.. وإنما اجتمعوا على هذه الثقافات المتنوعة، يقرءون في الشعر بيرون وشلي وشعراء البحيرة وشكسبير، وفي نقد الشعر وتاريخ الأدب هازليت وآرنولد وستنسبرى وماكولى»^(١).

وعلى الرغم من اختلافنا مع الدسوقى في تعميم القول بأن الديوانيين «لم يتأثروا بمذهب معين...»، وإيماننا بأن قوام مذهبهم هو الرومانسية، وما أخذوه من المذاهب الأخرى إن هو إلا تعديلات هامشية وتكميلية، فإن نتفق معه في قوله: إن تأثيرهم كان بمذاهب شتى.

وأول ناقد عربي يعرض له هذا البحث هو الشاعر خليل مطران، الذي نعه قنطرة بين الإحيائيين والرومانسيين، على الرغم من الاختلاف في أمره، ذلك الاختلاف الذى صوره د. محمد مندور بقوله: «لقد تشعبت الآراء في البحث عن مقومات شعر الخليل، فسماه البعض شاعراً إبداعياً أى رومانتيكياً، وسماه آخرون شاعر العصر.. ومع ذلك فإن الاجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائداً للمدرسة الجديدة في الشعر العربى المعاصر.. التى.. تمتد في جماعة أبولو خلال أحمد زكى أبو شادى وإبراهيم ناجى، ومن سار على دريهم من الشعراء الناشئين في مصر وغيرها من البلاد العربية... فمطران شاعر رومانتيكى أصيل يحاول أن يخفى تلك الرومانتيكية لشدة حساسيته، وفرط محاسبتها لنفسه ومعاودته لها»^(٢). وقد اعترف بعض أفراد جماعة أبولو بأستاذية خليل مطران علانية^(٣).

وليس هنا خلاف هام في كون جماعة الديوان هم الرعيل الأول من الرومانسيين، وجماعة أبولو هم الرعيل الثانى. وإنما الخلاف الهام يقوم حول مؤسس جماعة أبولو، نعنى أحمد زكى أبا شادى. وقد أوضح د. كمال نشأت هذا الاختلاف في قوله: «فأبو شادى - وإن تعددت مجالاته الشعرية واتجاهاته - تظل الصبغة الرومانتيكية غالبية عليه... فمبدأ الحرية الذى يدين به في احترام كل المدارس الأدبية على اختلافها كان ركيزة تنقله بين المدارس المختلفة. فنحن لا نستطيع أن نحدد لوناً لأبى شادى بجانب الخط الأساسى الذى يشمل شعره كله، وهو رومانتيكيته. فقد ساهم في الشعر الرمزي والواقعي والكلاسيكى والرومانتيكى، وكتب الشعر الوصفى والأخلاقى والفلسفى والقومى والإنسانى... وقد أدرك بنفسه عدم استقلاله بمذهب أو

(١) جماعة أبولو ٩٣.

(٢) خليل مطران ١٠ - ١٢.

(٣) أبو شادى: أطراف الربيع د، ٢٠٠. ود. سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران ٤٢٦ - ٤٢٧.

لون يعرف به، ولذلك قال بيرر هذه الظاهرة: (ليس من الحتم أن يدين الأديب أو الشاعر بذهب واحد فحسب. فقد تجتمع جملة مذاهب في شعره، وقد تتداخل، وعلى الأخص إذا كان الشاعر وفير الإنتاج)^(١).

وقد رأينا أن نبدأ الحديث في كل مسألة إن أمكن بدرس خليل مطران، فعبد الرحمن شكرى ثم إبراهيم عبد القادر المازني، فعباس محمود العقاد، ونختم بأحمد زكى أبى شادى، وإن كانوا متعاصرين، لكن لا يمكن الادعاء بأن واحداً معيناً منهم قد سبق كل زملائه في آرائه. فقد كان يسبق كل منهم غيره في بعض الآراء ويأتى بعده في بعضها الآخر يضاف إلى ذلك الاختلاف بينهم في السابق منهم في بعض المسائل. وعلى كل حال فالسبق إلى الآراء ليس هو الهام في هذا البحث، وإنما الهام هو وجوه الشبه بين آراء النقاد المصريين والإنجليز. وبطبيعة الحال لن نهمل آراء غير هؤلاء الخمسة إذا ما وجدنا فيها ما يكمل نقاط البحث أو يوضحها.

وإذا كنا قد وجدنا الاختلاف يدور حول جماعة من الرومانسيين المصريين، فإن الظاهرة نفسها تتكرر مع بعض الرومانسيين الإنجليز^(٢) ولكن الإجماع منعقد على وليم وردزورث، وصمويل تيلور كولردج وجون كيتس ووليم هازلت وبرىسى بسشى شلى.

ومن يضعهم الدارسون بين النقاد الرومانسيين ماثيو آرنولد، على الرغم مما يدور حوله من خلاف، أوضحه د. محمود الربيعى في قوله: «ظهر الانتقاص على الفكرة الرومانتيكية أولاً عند ماثيو آرنولد، وبخاصة في مقاله (وظيفة النقد) التي هاجم فيها كل ما هو شخصى وخاص، وانتقد الشعراء الرومانتيكيين بشدة. وهكذا كان آرنولد صورة لعصره، فهو على وعى بالثغرات الكثيرة الموجودة في التراث الرومانتيكى، ولكنه في الوقت نفسه متأثر أبعد التأثير بهذا التراث، ومن ثم فهو لا يستطيع الفكك ن أسره...»^(٣).

والحد الثالث يتعلق بالحدود الزمنية إذ قصرنا البحث على ما بين الحربين العالميتين. لأن تلك الفترة هي التي ازدهرت فيها الحركة الرومانسية الحققة في مصر. يقول د. لويس عوض: «إن المدرسة الرومانسية في الشعر العربى... قد انطوت بانتهاء الحرب العالمية الثانية، وهي لم تنطو لأن آجال شعرائها قد انطوت، ولكنها انطوت لأن الحياة التي أنبتتها وغذتها بألوان الفكر الرومانسى، والوجدان الرومانسى قد انطوت، بعد أن دامت جيلاً كاملاً امتد بين الحربين»^(٤).

(١) أبو شادى ١٨٤ - ١٨٦ دراسات أدبية - الحلقة ١٤٧ من سلسلة (مصر وأمريكا) - ص ١.

(٢) Rene Wellek: History of Modern Criticism The Romantic Age

(٣) في نقد الشعر ١٨١.

(٤) دراسات في أدبنا الحديث ١٥٩.

ويستمر د. لويس عوض مؤكداً أن الأدباء الرومانسيين الذين عاشوا بعد هذه الفترة، اضطروا إلى الكف عن الإنتاج بسبب الظروف غير الملائمة التي جرت في الحياة المصري^٢: «لهذا نرى حسن كامل الصيرفي ومحمود حسن إسماعيل وعبد القادر القط... يتحركون بيننا ولا يغنون، ومنهم من انصرف عن الشعر جملة، وجرب فنوناً من الأدب غير ما خلق له. ومنهم من صمت صمتاً رهيباً دونه صمت البحار. وما صمتوا عن قصد، فالطائر الغرد لا يصمت إلا حين يغتاله الأسر الحزين. وإنما صمت هؤلاء الشعراء لأن الحياة أو بعض وجوهها قد تبدلت من حولهم، وغدا لها مضمون لا تتجاوب معه قلوبهم بما يهز النفس إلى الهديل أو الغناء»^(١).

ويكاد يوافق على هذا الرأي محمد عبد الحى موافقة تامة. فقد قال في مقاله الذى نشره عن «نلى والعرب» فى مجلة «الأدب العربى» Journal of Arabic Literature^(٢): إن نلى كان الشاعر الإنجليزى الرومانسى المفضل عند العرب، وإنه تمتع بتأثير ملحوظ على لغة الشعر العربى وصوره وموضوعاته بين سنتى ١٩١٠، ١٩٥٠. وإن شهرته فى العالم العربى بلغت أعلى مستوى لها فى الثلاثينيات، ثم أخذت صورته فى الزوال مع التفسخ التدريجى للرومانسية العربية نفسها تحت تأثير عوامل متنوعة: داخلية وخارجية.

For a long time he (Shelley) enjoyed the status of the English Romantic poet par excellence. He exerted a considerable influence on the diction imagery and themes of Arabic poetry between 1910 and 1950....

The high-water mark of Shelley's reputation in the Arab world was reached in the thirties, after which his image began to fade with the gradual dissolution of Arabic Romanticism itself under the influence of various internal and external factors.

وقد أدى بنا هذا إلى أن نحدد نهاية الفترة تحديداً واضحاً بسنة ١٩٤٥، فلا نتعرض لما جاء بعدها. ولكننا لم نستطع أن نضع حداً يمثل هذا الوضع لهدايتها: لأن كثيرين من كبار النقاد الرومانسيين، شرعوا فى الكتابة قبل أن تبدأ الحرب العالمية الأولى. بل قبل التاريخ الذى حدده محمد عبد الحى. فاضطررنا أن نبدأ مع بداياتهم، وهى - على أية حال - مثل كل البدايات، لا تمثل صورة ناضجة للنقد الرومانسى، إلا أنها تكشف عن بعض جوانبه، بما

(١) دراسات فى أدبنا الحديث ص ١٥٩.

(٢) المجلد الثالث ص ٧٢، ٧٨.

لا يجوز لنا تجاهله. أما جملة النقد الناضج فقد كانت فعلاً بين الحربين العالميتين.

والحد الرابع أن هذا البحث قد اقتصر على النقد الإنجليزي، وليس معنى ذلك أنه النقد الوحيد الذي عرفه الأدباء في مصر وتأثروا به. فالنقاد السوريون المتصرون أمثال نجيب الحداد (١٨٦٧ - ١٨٩٩) وقسطاكي الحمصي (١٨٥٨ - ١٩٤١) والنقاد المصريون أمثال حسين المرصفي ود. محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ود. طه حسين عرفوا الفرنسية، وأتقنها بعضهم، وقرأوا أديها. وظهر أثر هذه القراءة فيما كتبوا، مثل المقارنة التي عقدها نجيب الحداد بين الشعر العربي والغربي، وانصب معظمها على الشعر الفرنسي. وصرح بعضهم بالتأثر في غير استحياء بل في زهو، مثل قول قسطاكي الحمصي في مقدمة كتابه «منهل الورد في علم الانتقاد»: «وإني لم أزل منذ ستة عشر عاماً أتبع سير هذا الفن الجليل، مكباً على مطالعة كتب أئمتنا من الفرنسيين أصحاب الباع الطويل، حتى صار ذلك هوى النفس لا تنزع إلا إليه، وشاغل الطرف لا يجب أن يقع إلا عليه... على أنه لا بد لي من أن أقص على القارئ ما دهاني من الحيرة والاضطراب، عند أخذى القلم لتأليف هذا الكتاب، إذ كل ما كنت اطلعت عليه من كتب هذا الفن في اللغة الفرنسية، لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية، إلا من وجه خفي إجمالي، وطرف ذهني خيالي، فإن جميع ما قرأته لجهاذة هذا الفن المشهورين مثل سنت يوف Sainte Beuve وريتان تين Renan Taine وفردنان برونتيير F. Brunetière وإميل فاجيه E. Faguet وجول لوميتير Jules Lemaitre وأدولف بريسون A. Brisson وغيرهم من المعاصرين لا يتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ومتفنين. وكتبت إلى بعض الأصحاب الأفاضل في عاصمة الفرنسيين أن يتحفوني بأجل مؤلف في قواعد هذا العلم النفيس، رغبة في ترجمة القواعد التي هي الغرض الخطير، واتخاذها لي هادياً في هذا المطلب العسير... وجل ما كتبت من تاريخ النقد عند سائر الأمم في الفصلين الثاني والثالث وبعض الرابع استفدته من كتاب موسوعات العلوم الكبيرة الفرنسية، فهي حجة بلا منازع»^(١). وكل هؤلاء النقاد الذين ذكرهم فرنسيون.

ويمكن القول أن النقد المصري تأثر بالنقد الفرنسي أولاً، ثم اتصل بالنقد الإنجليزي وتأثر به مع ظهور الرومانسيين. ولا يعنى ذلك أن النقد المصري لم يتأثر بغير هذين التقدين، بل صرح النقاد المصريون أنفسهم أنهم عرفوا شيئاً ما من النقد الألماني والروسي وغيرها، غير أنهم لم يعرفوه مباشرة، وإنما بواسطة اللغتين اللتين عرفوهما، والإنجليزية خاصة، كما يتبين من

(١) منهل الورد في علم الانتقاد ٣/٨.

قول الحمصي السابق، ومن قول عبد الرحمن شكرى فى المقال الذى كتبه فى مجلة المقتطف عما حصله من ثقافة: «... والثقافة التى سهلها وجودى فى إنكلترة، وهى ثقافة دراسة الشعراء الذين كانوا فى ذلك الوقت يعتبرون الشعراء الحديشى العهد، مثل «سوينبورن» و«رزيتى» و«أوسكاروايلد» وغيرهم، وأمثالهم ممن ترجم بعض شعرهم إلى الإنكليزية أمثال «بودلير»، والثقافة التى مكنتى منها علمى بطبعات مختلفة فى إنكلترة لمصادر الثقافة المختلفة، وسهولة الحصول على كتب منها، إما بالشراء وإما بالاستعارة من المكتبات، مثل طبعة «بوهن» وكان بها جميع مؤلفات «جويتى» مترجمة إلى الإنكليزية، ومؤلفات «هينى» الشاعر الألمانى المناسب الساخر، وغيره من أدباء الألمان وفلاسفتهم أمثال «شوبنهور»، وكان بها أكثر كتب الأدب والفلسفة الإغريقية القديمة مترجمة، ومثل طبعة «فريممان» وهى معروفة أفادت كثيراً من المطلعين، وبها مصادر متعددة للثقافة الإنكليزية وثقافات اللغات الأخرى منقولة إلى الإنكليزية...»^(١).

وقد جمع العقاد فأفاد فى قوله المختصر: «كان الميل الطبيعى للقراءة هو قراءة الإنكليزية، ولكن هذا لا يمنع من قراءة لتقاد اللغات الأخرى بالإنكليزية أيضاً»^(٢). وقال أيضاً: «فالجيل الناشئ بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب العربى الحديث، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنكليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسى، كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين فى أواخر القرن الغابر، وهى على إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنس الألمان والطلين والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى»^(٣).

ومن الممكن أن نكتفى بهذه الأقوال لتؤكد على وجود صلات بين التقاد المصريين ومؤلفات التقاد الإنجليز. ولكن هذا الأمر فى غاية الأهمية، لأن المدرسة الفرنسية خاصة من مدارس الأدب المقارن - وهى أقدم مدارسها - تقصر اهتمامها على الآداب والنصوص التى ثبت الاتصال بينها. فتهمل كغيرها من مدارس الأدب المقارن الموازنات التى تقوم داخل أدب واحد ينطق بلغة واحدة، لأنها من اختصاص الأدب أو النقد القومى أو الأدب أو النقد العام. وظلت المدرسة الفرنسية إلى عهد قريب تهمل الموازنات التى تعقد بين كتاب ينتمون إلى آداب مختلفة

(١) المقتطف - عدد يونيو ١٩٣٩. ص ٣٤.

(٢) مجلة المجلة العدد ٦٣، ص ٢٧.

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم ١٩٢٢.

غير أنه لم تقم بينهم صلوات تتيح لهم تبادل التأثير والتأثر، اللذين يولدان تفاعلاً بيناً، لأن الصياغة قد تلعب دوراً هاماً في أحداث التشابه بين أعمال تلك الآداب. ثم عدلت المدرسة الفرنسية موقفها وأصبحت كغيرها ترى أن الأدب المقارن يهتم بالصلوات التي تقوم بين الآداب المختلفة اللغة، وبما نتج أو ينتج عن هذه الصلوات. إما في حاضرها وإما في ماضيها، من تأثير وتأثر سواء كان ذلك نتيجة علاقات شخصية قامت بين أدباء ينتسبون إلى لغات مختلفة، أو عاد ذلك إلى المناهل المشتركة التي استقوا منها مادتهم الأدبية^(١). أو إلى أسباب تشابه أخرى مختلفة لها خصوصياتها.

ومن المعروف أن من أقدم القضايا في النقد العربي قضية الأخذ، أعنى أخذ شاعر عن شاعر آخر بيتاً من أبياته، أو فكرة من أفكاره، أو صورة من صورته، تلك القضية التي عرفت باسم السرقات الأدبية. وخاض فيها النقاد منذ العصر الأموي، وما زال بعض التقليديين منهم خاصة يخوض فيها إلى اليوم كلما برز شاعر كبير فاستحق النقد كما استحق الهجوم عليه وعلى تجديديه.

وعلى الرغم من هذا الزمن الطويل، ورقعة الأدب العربي الفسيحة، والاهتمام الواسع النطاق الذي أولاه النقاد العرب لهذه القضية، حتى أتوا على كل جوانبها، وعالجوا كل مظاهرها، وسموا كل واحدة من ظواهرها باسم خاص، على الرغم من كل ذلك، لم يزل من العسير - إن لم يكن من المحال أحياناً - الحكم على أديب بأنه أخذ من آخر، حتى لو سبق أحدهما الآخر بزمن طال أو قصر.

ولعل من أهم هذه الأسباب ظاهرة توارد الخواطر، نعنى اتفاق الخواطر على أفكار متماثلة كل التماثل، أو متقاربة قريباً شديداً في بعض الأحيان، دون أن يطلع صاحب الفكرة اللاحقة على الفكرة السابقة أو يسمع بها، وإنما يصل كل من الأدبيين إلى فكرته ابتداءً. وليس ذلك بالأمر المحال، ولا البعيد، فالتفكير ظاهرة بشرية اجتماعية، تتأثر بالبيئة الطبيعية، والبيئة الاجتماعية، والموروث الثقافي، وقد كانت هذه المؤثرات في الأدباء العرب - على اختلاف عصورهم وتباعد أقطارهم - متشابهة تشابهاً بعيداً. فلا بدع أن تأتي بنتائج - أعنى أفكاراً - متماثلة أو متقاربة.

وطبيعي أن يحتذى الأدباء - إن صدقاً وإن كذباً - بتوارد الخواطر، الذي يبعد عنهم ما عدّه النقاد العرب نقيصة أو وصمة، وأطلقوا عليه اسم السرقة.

(١) ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام ص ٣٧، ٣٨.

وإذا كان الأمر كذلك في نطاق الأدب الواحد، فلا شك أن الحكم يزداد صعوبة، وقد يصل إلى درجة الاستحالة، عندما نخرج عن هذا النطاق إلى نطاق الأديين المختلفين لغة مثل العربي والإنجليزي أو نطاق الآداب المتباعدة.

وفي مثل هذه الأحوال يبقى الاعتراف سيد الأدلة. ومن حسن الحظ أن الأمر في النقد يختلف عنه في الشعر. فقلما يعترف شاعر بالأخذ من شاعر آخر، أو الاعتماد عليه أو التأثير به، إلا إذا كان راويته أو تلميذه أو أحد أعضاء مدرسته الشعرية، مثل مدرسة عبيد الشعر التي ضمت أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وابنه كعبا، والحطيئة، وجميل بثينة، وكثير عزة. وقد كان اتهام عبد الرحمن شكري لإبراهيم عبد القادر المازني بالأخذ من الشعر الإنجليزي وكبرياء الثاني التي منعت من الاعتراف، من أسباب القطيعة بين الصديقين ونقد كل منهما الآخر. سئل العقاد «ما حقيقة الخلاف بين شكري والمازني؟» فقال: «الخلاف الذي وقع بينهما سببه أن شكري كان ينبه المازني إلى مقتبسات شعرية كان يترجمها ولا يشير إليها. فكان شكري يقول له: «يا أبو خليل، دى بتتحسب علينا كلنا، الناس يقولوا ايه»^(١). وهذه بطبيعة الحال تعز على المازني. ومع ذلك فلم يشر المازني إلى مصادر القصائد المترجمة، الأمر الذي حدا بشكري أن يكتب صفحة، يختم بها مقدمة الجزء الخامس من ديوانه المطبوع عام ١٩١٦، وفيها يعدد للمازني ما نقل من شعر ونثر عن الأدباء الغربيين.... وكان جواب المازني أن شرع في نقد شكري في إحدى الجرائد اليومية ولعلها جريدة النظام، ورد شكري على المازني في الجريدة نفسها، ولم يصف الجو بين الصديقين». وبذلك تفرقت ما اصطلاحنا على تسميته بمدرسة الديوان ولم نحظ من المؤلف الذي وعدوا به «الديوان» إلا بجزئين يتيمين من العشرة أجزاء التي كانوا قد أزمعوا تأليفها.

أما الناقد فلا يجد هذا الشعور بهذا الوضوح فهو لا يتحرج من الاعتراف بالأخذ، في كثير من الأحيان، لأن الأخذ هنا علامة الرغبة في الثقف، والإكثار منه آية الاطلاع الواسع، والقدرة على توظيف المعرفة في النقد.

وإذا كان الأمر كذلك في إطار النقد الواحد، فإنه في إطار تنوع النقد عبر لغتين، أكثر وأبعد عن كل حرج. ولذلك لا نعجب حين يذكر ناقد من أكبر النقاد الرومانسيين العرب أسماء النقاد الأجانب الذين أخذ عنهم في صراحة وتوسع دون أدنى محاولة للتستر. فقد سأل محرر مجلة «المجلة»^(٢) القاهرية، عباس محمود العقاد في لقاء بينهما: «هل لكم رواد محدودون في النقد

(٢،١) مجلة المجلة - العدد ٦٢ - ص ٢٨.

الأجنبي استفدتم منهم؟» فكان جوابه: «أنا لم أستفد من واحد معين. وهناك فرق بين استفادة أفكار واستفادة مبادئ وقواعد، ولا بد ألا تدخل ميدان النقد الأدبي إلا وعندك استعداد. فكشف العقاد في هذه الفقرة أن ما أخذه وأبقى من الأفكار الجزئية، لأنه أخذ القواعد والمبادئ الأساسية، التي ينطلق منها، وبنى عليها صرحاً شامخاً، يحمل سماته الفكرية، ولكن الأساس الأجنبي باق لا يتزعزع ولا يتقوض تحته.

ثم حدد العقاد النقاد الذين اتخذ من مبادئهم قاعدة لبنائه النقدي، فكشف أنهم خليط قال: «ولقد قرأنا لكثيرين من النقاد الغربيين. ف «هازلت» William Hazlitt مثلاً لا نطلب عنده المبادئ والأفكار، لأنها ليست موجودة لديه، فنقده صائب من الوجهة الذوقية، وليس له نظير في هذا المضمار، في حين أنه لا يتمتع بفلسفة نقدية كما يتمتع بها ليسنج Gotthold Lessing وأرنولد Matthew Arnold وسانت بييف Charles-Augustin Sainte-Beuve مثلاً ناقد فرنسي له سبعة مجلدات في النقد إذا قرأها إنسان لا يعوزه أن يقرأ نقداً بعد ذلك، لأنها تضمنت نقداً للشخصيات. ويعتبر فهمه للشخصيات، وكلامه عنها ممتعاً، سواء في ذلك دراسته لعظماء السياسة أو الأدباء، أو سيدات الصالونات، وهو ناقد اجتماعي، قبل أن يكون ناقداً أدبياً. أما أرنولد فلم أقرأه كله، لأن لا يشجع على استيعاب القراءة لكتبه كلها. فكتاب واحد منها يكفي. وذلك بخلاف هازلت وسانت بييف، فقد قرأت كل إنتاجهما. وتبين Hippo Lyte Taine هو أول واحد لفت نظري إلى الفرق الجوهرى بين الأدب اللاتيني والسكسوني. وجاء بعد تين أناتول فرانس Anatole France، وكان يقارن بين الأدباء الفرنسيين والإنجليز، لكنه كان مغالياً، وليس أدل على ذلك من كلامه عن «كورنى» و«راسين»، ومقارنته لكليوباترة في المسرح الفرنسي وكليوباترة عند شكسبير».

ويكشف لنا هذا النص عن عدد من المعلومات الهامة. منها أن العقاد - إذا سلمنا بصدق أقواله تسليماً مطلقاً^(١) - بعد هازلت وسانت بييف أهم النقاد الذين استفاد منهم، وأنه طالع كل ما ألفاه، وما استطاع قراءته من إنتاج أرنولد، وأنه لم يقف عند النقاد الإنجليز، بل تعداهم إلى الفرنسيين والألمان.

ونجد مثل هذه الصراحة عند جميع النقاد الرومانسيين، وإن لم يتوسعوا في التفصيل توسع العقاد. قال د. حسين هيكل في مقدمة كتابه «تراجم مصرية وغربية»: «فأما الكتاب... فيتناول ترجمة بتهوفن... وشلى، ومن كبار رجال الغرب. وهؤلاء إنما ترجمت لهم لمناسبات خاصة، ولأنى

(١) انظر دافيد سماح ص ٢٧ David Semah: Four Egyptian Literary Critics

أحبيتهم منذ زمان طويل حباً جماً... رأيت واجباً على لهذا الحب الذى أضمر لأولئك الرجال، حباً يعادل ما أفدت من آثارهم، وما حققت لى من معانى السرور بها والطرب لها، أن أثبت صورة هذا الحب بإثبات صورة من حياتهم، هى الصورة المثلثة بها نفسى منهم»^(١).

وقال صالح جودت فى مقدمة كتابه «ناجى: حياته وشعره»: «كان لنا - إذ نحن فى المنصورة - أصحاب ثلاثة من شعراء الشباب فى الأدب، هم شلى وكيثس ووردزورث، نقرؤهم دائماً، ونحس بما بيننا من أواصر الشعر، ووشائج الشباب، وعبادة الجمال، وروح الثورة على القديم»^(٢).

وقال أحمد زكى أبو شادى: «فى الأدب الغربى تأثرت كثيراً بوردزورث وبشيلى وكيثس وهينى من الشعراء، وبيرنز وأرنولد بنيت من الأدباء»^(٣).

ويرقى إلى مرتبة الاعتراف أن يكتب الناقد المصرى عن واحد أو أكثر من النقاد الأجانب، فيعرض مذهبهم أو يورد آراءهم. فلاشك أن ذلك الناقد اضطر أن يطلع على مؤلفات هؤلاء النقاد، أو عدد منها ليستطيع أن يكتب عنهم. ومن ثم كانت الفرص متاحة أمامه للاطلاع والتأثر والإفادة. من قبيل ذلك ما كتبه د. محمد حسين هيكل عن تين وشلى فى كتابه «تراجم مصرىة وغربية» وما كتبه د. طه حسين عن تين وسانت بييف وبرونتيير Brunetiere فى كتابه «فى الأدب الجاهلى»، وما كتبه أحمد أمين عن النقاد الغربيين فى كتاب «النقد الأدبى».

ويأتى فى المرتبة التالية اغتراف الناقد المصرى من آراء النقاد الأجانب رأياً رأياً مع نسبتها لصاحبها، والإكثار من بعضها آناً والإقلال آناً آخر، فقد أورد المازنى فى كتابه «الشعر: غاياته ووسائطه» آراء نسبها إلى هازلت وشلى Percy Bysshe Shelley ووردزورث William Wordsworth ودى كوينسى De Quincy من الانجليز^(٤)، وشليجل August Wilhelm Von Schlegel من الألمان^(٥)، وسانت بييف من الفرنسيين^(٦) وغيرهم من الفلاسفة والأدباء والنقاد والمفكرين^(٧).

(١) تراجم مصرىة وغربية ٧.

(٢) مجلة البعثة الكويتية - أبريل ١٩٥٤. كتاب رائد الشعر الحديث ٢ / ٢٨١. جماعة أبولو ١٥٣.

(٣) ناجى: حياته وشعره ٥٩.

(٤) الشعر: غاياته ووسائطه ٤، ٥، ٢٥، ٣٦.

(٥) نفس المرجع ٦، ٢٢.

(٦) نفس المرجع ١٨.

(٧) نفس المرجع ٧، ٩، ١٠، ١٢، ٢٤، ٢٥، ٤٢.

يلي ذلك أن تصل إلينا أقوال تزعم أن هذا الناقد أو ذاك كان يطلع على مؤلفات ناقد أجنبي معين، ويستفيد منها وأعلى تلك الأقوال درجة ما يصل إلينا عن طريق أصدقاء الناقد أو أقاربه.

قال المازني عن شكري: «كانت مطالعاتي في الإنجليزية قاصرة على أمثال ماري كوريللي، ومن نسبت غيرها من أضرابها، ففتح عيني على شكسبير، وبيرون ووردزورث وكولردج وهازلز وكارليل ولي هنت وماكولي وجويتته وشيللر وهينته وريختر ولسينج وموليير وراسين وروسو، ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربي»^(١).

وقال العقاد عن شكري أيضاً: «عرفت عبد الرحمن شكري قبل خمس وأربعين سنة، فلم أعرف قبله ولا بعده أحداً من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعاً على أدب اللغة العربية، وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى. ولا أذكر أنني حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علماً به وإحاطة بخير ما فيه. وكان يحدثنا أحياناً عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها، ولا سيما كتب القصة والتاريخ»^(٢).

وقال في الكلمة التي أبن بها المازني في مجمع اللغة العربية في ١٩ سبتمبر ١٩٤٩: «كان من مطالعاته في هذه الفترة دواوين بيرون وشلي وشعراء البحيرة... وكان يقرأ مع الشعر نقد الشعر، وتاريخ الأدب في كتب النقاد الممتازين والمؤرخين الماثورين. وأحبهم إليه هازلز وأرنولد وماكولي وستنسبري، وطائفة من كتاب المقالة الأدبية والعجالة النقدية الاجتماعية، أمثال لي هنت وشارلز لام وأديسون...»^(٣).

وقال عنها في حوار مع محرر مجلة المجلة: «المازني كان يؤثر طريقة لي هنت James Henry Leigh Hunt، وهي أن يلف ويدور حول الموضوع، وينتهي به المطاف إلى موضوع آخر يستطرد إليه إذ يبدأ الكتابة ولا يدري كيف ينتهي. وهذه هي الطريقة التي اتبعها المازني، ولكنه مع ذلك يعطيك شيئاً. أما شكري فكانت قراءته للفلسفة أكثر من قراءته للأدب، وكان معجباً بآراء كولردج Samuel Tylor Coleridge. النقدية. وهو ناقد فلسفي ممتع، لأن كل ما كتبه في النقد كان محاضرات من تجاربه، وفلسفته هي فلسفة أحاديث. وهو مع ذلك شاعر وناقد، فكان شكري يعجب به أكثر من هازلز»^(٤).

(١) البلاغ - ١ سبتمبر ١٩٣٤ - محمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي ١٥٢

(٢) دواوين شكري ص ٦.

(٣) مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة - ج ٧ - ص ٤٠٠.

(٤) مجلة المجلة - العدد ٦٣ - ص ٢٧.

وقد ذكرنا من قبل ما قاله صالح جودت عن نفسه وعن إبراهيم ناجي، ونضيف ما قاله عن الممشري: «كان الممشري - منذ فجر صباه - مجنون الولع بالأدب الإنجليزي، ولا سيما ما كان منه للشعراء الذين ماتوا في ميعة الشباب مثل شلى وكيتس وبيرون... هؤلاء كانوا أول من تأثر بهم وترجم لهم في صباه، ثم اتخذهم قدوة حتى الموت»^(١).

نتبين مما سبق أن النقاد المصريين اعترفوا من معينين رئيسيين لا معين واحد، وهما الأدب الفرنسي والأدب الإنجليزي. فيمكن القول أن د. محمد حسين هيكل ود. طه حسين استقيا من الأدب الفرنسي، وأن العقاد والمازني وشكري وأبا شادي استقوا من الأدب الإنجليزي. ولا يعنى ذلك أن المنتفعين بالأدب الفرنسي لم ينتفعوا بالأدب الإنجليزي، أو العكس بل كان من التقاد من جمع بين اللغتين. ومن لم يفعل ذلك، كان يقرأ في اللغة التي يعرفها نقد اللغة الأخرى. فقد رأينا مكانة سانت بييف الفرنسي عند العقاد الإنجليزي اللغة.

ولا نريد بذلك أن نقصر الإفادة بالآراء النقدية والأجنبية على العارفين باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو غيرها من اللغات، القادرين على اتخاذها أداة للاطلاع والفهم والتمثل، فإن بعض المصريين - ممن لا يعرفون لغة أجنبية - اطلعوا على ما نقله العارفون أو استفادوا منه، وأعجبوا به، ثم اتخذوه منطلقاً لهم ولآرائهم، أو جعلوا منه مبدأ لهم. وكل الفرق بين العارفين باللغات وغير العارفين يكمن في قدر المعرفة وعمقها والقدرة على الاستفادة منها.

وتواجه من يمضى في مثل هذا البحث مشكلة يتعذر حلها أحياناً. فالمذهب الرومانسى شمل أكثر أقطار أوروبا، التي تشابهت في قدر كبير من مظاهره. بل المعروف أنه اكتمل ونضج في ألمانيا وفرنسا قبل غيرها من أقطار أوروبا^(٢). ومن ثم فإن التفرقة بين المبادئ النقدية الإنجليزية الصرفة، والإنجليزية المختلطة بغيرها من الرومانسيات أمر متعذر في بعض الأحيان. بل قد يندفع الباحث إلى نسبة بعض الآراء إلى النقاد الإنجليز - على الرغم من أنها ليست لهم - لأنه توصل إليها عن طريق معرفته باللغة الإنجليزية. وليس لنا إلا أن نبذل الجهد كيلا نقع في مثل هذا الخطأ، معتمدين على مقابلة الأقوال في المراجع المتعددة، التي أدت الدراسات الجزئية الأخرى إلى التثبت من صدقها. وللحق فإننا لا نستطيع أن نصف هذا العمل بالخطأ الخالص، لأنه أحد مظاهر تأثر النقاد المصريين بالنقاد الإنجليز أيضاً، وإن لم تكن الآراء آراء الإنجليز، فعن طريقهم انتقلت إلى مصر.

(١) الممشري: حياته وشعره - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٥.

(٢) أحمد أمين: النقد الأدبي ٢٦٩، ٢٧٠، ٣١٥.

وهنا لا بد لنا من وقفة لتؤكد أننا: لسنا أول من قال إن النقاد الرومانسيين المصريين تأثروا بالنقاد الإنجليز، فلقد قال بهذا كل من كتب عن التقدير والشعر في العصر الحديث اعتماداً على أقوال نقادنا أنفسهم. بل لسنا أول من حاول أن يتبين قدر هذا التأثير. ولكننا نزعم أن أكثر الكاتبتين اكتفى بالإشارة السريعة أو الإشارات الموجزة إلى المسائل العامة. ونستثنى من ذلك ثلاثة كتب: الأول كتاب «مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر» لمحمود حامد شوكت ورجاء محمد عيد، الذي بذل بعض الجهد في تتبع التأثير. والكتاب الثاني «في نقد الشعر» لمحمود الربيعي، والكتاب الثالث باللغة الإنجليزية، لدافيد سماح، وعنوانه «أربعة نقاد مصريين»^(١). وقد بذل المؤلفان في تتبع الآثار جهداً طيباً.

وعلى الرغم من ذلك فإن لبحثنا هذا مجاله الخاص الذي يفرق بينه وبين الكتب الثلاثة السابق ذكرها ويميزه عنها، لأنه حدد هدفه بتأثير النقاد الرومانسيين الإنجليز في النقاد الرومانسيين المصريين، فاستطاع بذلك أن يمنح الموضوع من الجهد والوقت ما لم يستطع أن يمنحه من اتسعت أغراضهم وتعددت أهدافهم. ليتمكن - فيما أرجو - أن يصل إلى نتائج جديدة تضيف إلى ما وصل إليه من سبقنا، ذلك في المسائل التي كشف فيها البحث عن التشابه، وفي المسائل التي أعلن بعض السابقين أن التأثير وقع فيها دون أن يبينوا لنا أبعاد هذا التأثير.

وفي المسائل التي أوردنا الشواهد على وقوع التشابه فيها أبرزنا النصوص مما لم يفعله من كتبوا من قبلنا. ولعل تصريح د. محمود الربيعي، الذي كان من أكثر المعنيين بوجوه التأثير، بعدم الاستقصاء، شاهد كاف على ما نقول. قال د. الربيعي: «بل إنني لأذهب إلى أبعد من هذا فأقول: إن هذا الفصل لم يستقص حتى الجزء المتأثر بالرومانتيكية من نقد هؤلاء. وإنما اكتفى من ذلك بالأمثلة الدالة التي رأى أنها كافية لإثبات هذا الأثر وأبعاده. ولذلك كان المثال الواحد يغني عن عدد من الأمثلة الموجودة في نقد هؤلاء الرواد، وكانت الفكرة العامة أحياناً تغني عن سرد جزئياتها، إذا كانت هذه الجزئيات لا تحمل دلالة أو أهمية خاصة»^(٢).

بل الأمر أبعد من ذلك، فقد أهمل عمداً بعض جوانب الموضوع مثل الخيال الذي اعترف أنه أهمله فقال وهو يعدد الموضوعات التي أهملها: «ومنها أيضاً آراؤهم المفصلة في معنى الخيال الشعري التي لم يعالجها هذا الفصل إلا بالقدر الضروري الذي يخدم هدفه»^(٣).

(١) Four Egyptian Literary Critics by David Semah, Leiden 1974.

(٢) في نقد الشعر ١٣٩.

(٣) نفس المرجع.

كذلك نجد أن د. الربيعي قصر درسه على «جماعة الديوان» وحدهم، فعقد لهم الفصل الخامس من كتابه. أما «داقيد سماح» فقد درس العقاد وهيكل وطه حسين ومحمد مندور. والثلاثة الآخرون منهم ثقافتهم فرنسية لا شأن لها بهذا البحث، ومن ثم لا يشترك الباحثان إلا في العقاد، ومع ذلك لم يتناول سماح كل جوانب التأثير عنده، على الرغم من إفاضة في دراسته. كذلك يدرس هذا البحث النقاد من جماعة الديوان ومن مدرسة أبولو أيضاً من لم يتعرض لهم سماح. فيتسع الميدان ليشمل جميع النقاد الذين غلب عليهم التأثير بالرومانسية الإنجليزية.

إن مثل هذا البحث عادة يواجه مشكلة أخرى في الحكم على عدد من المقولات النقدية التي يعالجها. فليس الشعر العربي مقابلاً للشعر الإنجليزي، يقف أحدهما في طرف والثاني في الطرف الآخر، ويباين كل منها الآخر في جميع الصفات. فلاشك أن الشعرين يشتركان في جوهر الشاعرية، وإلا ما سميا كلاهما شعراً، ومن ثم اشتركا في كثير من المقومات الرئيسية، واشتبهت أقوال النقاد - في هذا الأدب وذاك - في الحديث عن هذه المقومات. وصار الحكم على أقوال النقاد المصريين بأنها مأخوذة من النقد الإنجليزي، أو وصل هؤلاء النقاد إليها تحت تأثير النقاد الإنجليزي، حكماً عسيراً، أو حكماً لا نظمن إليه اطمئنان الواثق. ولذلك اكتفينا في كثير من الأحيان برصد التشابه بين أقوال الفريقين من النقاد، وإن كان هذا الاكتفاء لا يعنى مطلقاً عدم تأثير المصريين بنظائرهم الإنجليزي وإنما يعنى أننا نحتاط في إطلاق الحكم.

وقد أزال عنا الحرج قول عثرنا عليه لعبد الرحمن شكري يتحدث فيه عن حالة من هذه الحالات، ويعترف فيه بتأثره بالأدب الإنجليزي، على الرغم من معرفته بما هو موجود في الأدب العربي. قال في رسالة إلى د. أحمد عبد الحميد غراب الذي ألف ترجمة للشاعر الناقد: «وحدة القصيدة أخذته عن الشعر الإنجليزي. ولكنها موجودة في الشعر العربي أيضاً، في قصائد الوصف خصوصاً، وفي كل قصيدة تقتضى الوحدة، كقصائد الوصف والقصص وغيرها»^(١).

ثم قال في رسالة أخرى: «يمكنني أن استشهد بألف قصيدة عربية بها وحدة القصيدة ويمكنني أن أستشهد بقصائد إنجليزية ليست فيها وحدة، مثلاً قصيدة «رسالة عن الإنسان» لإسكندر بوب، من الشعر الذي يسمى Didactic (تعليمي): لا أعرف أين تكون وحدة القصيدة؟ ففيها كلها وعظ وآداب من الشرق إلى الغرب. وقصيدة «رثاء البصرة» لابن الرومي لما فتحها زعيم الزنج، أليست كلها وحدة من أول بيت لآخر بيت»^(٢).

(١) عبد الرحمن شكري ٢٧٧.

(٢) نفس المرجع.

مدخل

- ١ - الصراع بين الكلاسيكية والرومانسية.
- ٢ - مصادر النقاد العرب:
طرق انتقال الأعمال الأدبية.

١ - الصراع بين الكلاسية والرومانسية

على الرغم من أن هذا البحث يتناول النقد الرومانسى فى الأدبين الإنجليزى والمصرى، فإنه لن يحاول أن يعرف الرومانسية والسبب الأول فى ذلك أنها محاولة لا طائل عنها لن تؤدى إلى شىء، لكثرة ما قيل فى هذا التعريف، حتى كتب فريدريك شليجل إلى أخيه يقول له: إنه جمع محاولات تعريف الرومانسية فى مائة وخمس وعشرين صفحة، وأحصى بعض مؤرخى الأدب عام ١٩٢٥: مائة وخمسين تعريفاً لها. قال بول فاليرى: لابد أن يكون المرء غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومانسية. والسبب فى ذلك الاختلاف الشاسع بين شاعر وآخر ممن عرفوا بالرومانسيين، حتى صور ذلك أحد الكتاب البارعين فى مقولة لها دلالتها الواضحة، قال: هناك أنواع من الرومانسية بعدد الرومانسيين^(١).

ولكن الأمر الذى يهتم به هذا البحث هو الصراع بين المذهب الكلاسى والرومانسى فى إنجلترا. أى المذهب القديم الذى كان يسود أوربا، والمذهب الوليد الذى أراد أن ينتزع هذه السيادة، وأفلح فى ذلك فى النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد مهدت لهذا الصراع وانتقال السيادة عوامل متعددة، كان منها الاجتماعية متمثلة فى وقوع الثورة الصناعية، وما أدت إليه من ظهور الطبقة البرجوازية التى أخذ عددها فى التكاثر ومكانتها فى الارتقاء... ومن غلبة النزعة الفردية على الإنسان الأوروبى، والثورات الفرنسية فى سنة ١٧٩٨، والعربية والرومانية والسلوفاكية والإيطالية والأسبانية والسويدية والنمساوية والدنمركية والبلجيكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وما أدت إليه هذه الثورات من تطلع إلى الحقوق السياسية.

وكان منها العوامل الفكرية التى تتمثل فى دعوة جان جاك روسو إلى العودة إلى الطبيعة، وفى فلسفة لوك الإنجليزى John Locke وكوندروسيه الفرنسى Condorcet التى أفسحت المكان للعواطف، وفى إيمان الأدباء أنهم ينتجون للطبقة الوسطى لا للطبقة الأرستقراطية، وفيما أتى به الرحالة إلى أرجاء الأرض من معلومات جديدة كل الجدة على العقل الأوروبى. وكان منها العوامل الأدبية التى تتمثل فى اكتشاف أوربا لأدب شكسبير، الذى لم يتقيد فى

(١) د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ٧.

مسرحياته بالقواعد الكلاسيكية - وكان الفضل الأول في الكشف عنه لفلوير في رسائله الفلسفية - وفي اكتشاف أوربا لملاحم دول الشمال الأوربي^(١).

اجتمعت كل هذه العوامل، فمهدت للأدباء الرومانسيين الطريق وهيأت العقول والقلوب إلى قبول دعوتهم، وزودتهم بالأسلحة التي سددها نحو الكلاسيكية العتيقة حتى نجحوا في الخلاص منها.

أما في مصر فإنه من تكلمة قول العقاد (الذي ذكرنا آنفا) يفهم أنه يرد الرومانسية فيها إلى «اتجاه العصر كله»، أي أنه يرى بحق وجود عوامل شبيهة بالعوامل الأوربية، أدت إلى ظهور الرومانسية المصرية. فلاشك أن الطبقة الوسطى (البرجوازية) أخذت في الظهور والازدياد عدداً ومكانة أواخر القرن التاسع عشر، وأن المصريين شرعوا يتطلعون إلى التحرر السياسي بعد أن أفاقوا من صدمة الاحتلال البريطاني، وبدءوا يعملون على نشر الثقافة العالمية وتثبيت أركانها، خاصة مع مستهل القرن العشرين^(٢).

ويمكن أن نضيف إلى ذلك أنه ظهر هناك الملل من «الشعر الإحيائي» والتمرد عليه، والرغبة في التجديد إبان الربع الأخير من القرن التاسع عشر. ومما له دلالة لا تخفى أننا نجد هذا الإحساس عند قارئ من القراء المجهولين، مما قد يعني أنه إحساس شائع. فقد أعلن صاحب مجلة المقتطف في الجزء الثالث من السنة الحادية عشرة، الصادر أول ديسمبر ١٨٨٦، أنه تلقى من قارئ رسالة تتضمن الاقتراح التالي: «حبذا لو فتح للشعر باب في مقتطفكم الأغر، لتحريك الخواطر، وصوغ القوافي، في قالب غير قالبها الحالي. فإن النظم عندنا لا يزال مقصوراً على ما كان عليه في زمان»^(٣).

وأهم من ذلك أن نجد أكبر اثنين من شعراء الإحيائيين يحسان مثل هذا الإحساس، ويرغبان في التخلص من قيود تقليد القدماء. فقد أعلن حافظ إبراهيم ضياع الشعر بين قوم نيام، أهانوه في تقليد موضوعات الخمر والنسيب والمديح والهجاء والرتاء والفخر والوصف، وفي ترديد أسماء المحبوبات العربيات، والوقوف على الأطلال، والبكاء على الأعزة الراحلين. ودعا إلى تحطيم أغلال التقليد، قال في قصيدة «الشعر»^(٤):

(١) د محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ٣٦ - ٥٠. د. عماد الدين حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ٢٨٧ - ٢٩٢. ٢٩٧.

(٢) شعراء مصر ١٩٣.

(٣) ص ١٧٥.

(٤) ديوانه ١ / ٣٠٤.

صَعَتْ فِي الشَّرْقِ بَيْنَ قَوْمٍ هُجُودِ
 قَدْ أَذْلَوْكَ بَيْنَ أَنْسٍ وَكَأْسٍ
 وَنَسِيبٍ وَمِذْحَةٍ وَهَجَاءِ
 وَحَمَاسٍ أَرَاهُ فِي غَيْرِ شَيْءٍ
 حَمْلُوكَ الْعَنَاءِ مِنْ حَبِّ لَيْلِي
 وَبِكَاءٍ عَلَى عَزِيزِ تَوَلَّى
 وَإِذَا مَا سَمَوْنَا بِقَدْرِكَ يَوْمَا
 أَنْ يَا شِعْرُ أَنْ نَفُكُ قِيودًا
 فَارْزَعُوا هَذِهِ الْكَمَائِمَ عَنَا -
 لَمْ يُفِيقُوا وَأُمِّةً مِكَسَّالِ
 وَغَرَامٍ بِظَبْيَةٍ أَوْ غَزَالِ
 وَرَثَاءِ وَفِتْنَةٍ وَضَلَالِ
 وَصَفَارٍ يَجْرُ ذَيْلَ اخْتِيَالِ
 وَسُلَيْمَى وَوَقْفَةَ الْأَطْلَالِ
 وَرَسُومٍ رَاحَتْ بَيْنَ اللَّيَالِي
 أَسْكَنُوكَ الرَّحَالَ فَوْقَ الْجَمَالِ
 قَيَّدْتَنَا بِهَا، دَعَاةَ الْمِحَالِ
 وَدَعُوْنَا نَشْمَ رِيحَ الشَّمَالِ

ونجد نفس التمرد عند أحمد شوقي، أمير شعراء الإحياء، الذي نعى على الشعراء اقتصارهم على المدح غافلين عن الكون أمامهم، وأعلن أن الشاعر الحق «من وقف بين الثريا والثرى، يقلب إحدى عينيه في الذرِّ، ويحبل أخرى في الذرِّ، يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد ويُنطقه، ويقف على النبات وقفَ الطلِّ، ويمر بالعراء مرورَ الوَيْلِ. فهناك ينفسح له مجال التخيل، ويتسع له مكان القول»^(١).

وإذا كان حافظ لم يلب الدعوة لسبب لم يذكره، فإن شوقي أعلن أنه لبي الدعوة، وأدخل أربعة ألوان من التجديد على شعره: أولها في الغزل من الشعر الغنائي، وثانيها الشعر المسرحي الذي نظم فيه «على بك الكبير» سنة ١٨٩٠، وثالثها الترجمة عن الشعر الفرنسي الذي اختار منه «البحيرة» للامرتين، ورابعها نظم الحكايات على أسلوب الشاعر الفرنسي لافونتين. ولكن هذه التجديدات لم تحظ بالقبول عند الحديوي الذي كان الشاعر حريصاً على إرضائه، فلم يأذن بنشرها. فعدل شوقي عن التجديد، وقنع بشعر المدح الذي كان قد عاب على غيره من الشعراء العرب، بعد ذهابه إلى فرنسا، وتعرفه على الشعر الفرنسي.

وإذا كان هذا هو واقع الإحيائيين، فلا غرابة إذن أن نجد شاعراً مثل خليل مطران، الذي اتخذته جماعة أبولو رئيساً وأباً روحياً لها. يصدر دعوة مماثلة منذ مطلع القرن العشرين. فقد كتب مقالاً في العدد الثالث من «المجلة المصرية» سنة ١٩٠٠، بعنوان «الكتاب أمس والكتاب اليوم» عاب فيه الشعراء الذين يحاكون الشعراء القدماء على أساس أن خطة الشعراء الأقدمين لا يجب أن تكون حتماً خطة الشعراء المحدثين، فلكل من الفريقين عصره وآدابه

(١) الشوقيات - الطبعة الأولى سنة ١٨٩٨ - ص ٦ - ٧ - د. طه وادي: شعر شوقي ١٨٤.

وحاجاته وعلومه. ويجب على الشعر الحديث أن يمثل تصور المحدثين وشعورهم لا تصور القدماء وشعورهم، وإن فرغ في قوالبهم اللغوية. وسخر من هؤلاء المحاكين سخرية مرة في قوله: «أو ليس حقاً أنك إذا قرأت قصيدة جيدة متأخر، وأنت لا تعلم ناظمها، عاد بك الفكر إلى صدر الاسلام أو الجاهلية، وظننتها لواحد من شعراء تلك الأيام. نأبى أن نكون من زماننا بمنثورنا ومنظومنا، وبأبي القديم أن نكون منه. فهل نصبر على هذا الانحطاط أبد الدهر؟...»^(١).

ولم يكتف مطران بعيب الشعر المحدث المقلد، بل رجع إلى الشعر القديم المقلد، فعاب عليه تحوله عن الغاية الشريفة التي خلق لها، من التعبير عما يجول به الخاطر، إلى الموضوعات التي أفاض فيها كالمذبح والتشبيب والفخر والهجاء وأمثاله، كما عاب على قصائده الاضطراب والتفكك.

وقد عاد إلى العيب الأخير في مقدمة ديوانه؛ واعترف بأن شعره الذي نظمه في مستهل حياته لم يبرأ منه، غير أنه - عندما نضج الفكر، واستقلت له طريقة في كيف ينبغي أن يكون الشعر - خالص شعره منه. فعدل عن الموضوعات التقليدية إلى الموضوعات الاجتماعية التي تتناول أجل الأحداث، وإلى الموضوعات الوجدانية. وعدل عن المحاكاة في التعبير إلى موافقة عصره فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب. واقتخر بأنه وفر له الوحدة والتلاحم. قال: «هذا شعر ليس ناظمه بعبد، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره... بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها..»^(٢).

ولم تكن المواجهة بين الرومانسيين والتقليديين أمراً هيئاً، بل احتاجت إلى «حرب طاحنة» في رأى أحمد زكى أبو شادى^(٣)، أو إلى «حرب نكراء» و«ثورة» في رأى محمد حسين هيكل الذى قال بعد أن أعلن أنه اتفق مع د. طه حسين على جهود الشعر وتخلفه عن النثر: «ولا سبيل إلى جدة الشعر إلا أن تودى إليها ثورة كالتى أدت إلى جدة النثر. وليست الثورات السياسية ولا الانقلابات الاجتماعية أدوات هذه الثورة في الشعر ما لم يكن لها أساس عميق سنده الشعور الإنساني الصحيح.. إلى أن تحدث هذه الثورة سيظل الشعر في جهوده، وستظل المعاني الشعرية الصحيحة نادرة جد الندرة، وستظل الأوزان الشعرية واقفة وقوف الموسيقى

(١) المجلة المصرية ٣ - ٨٥ - ٨٦. عبد الحى دياب: التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد ٩٦ - ١٠٢.

(٢) ديوان الخليل / هـ

(٣) البتوع ز.

والغناء. وسبيل هذه الثورة أن تظماً النفوس لحرية الإحساس والعاطفة، كما ظمئت من قبل لحرية الفكر وحرية التعبير عنه..»^(١).

ويعد إبراهيم عبد القادر المازني ديوان «ضوء الفجر» الذي أصدره عبد الرحمن شكرى سنة ١٩٠٩، وخلاصة اليومية للعقاد الذي أصدره ١٩١٢، الطلقات الأولى في الحرب الفعلية بين الرومانسيين والتقليديين. قال عن شكرى: «وقد أخرج أول جزء من ديوان شعره - وهو في السنة الأولى بمدرسة المعلمين - فكانت له ضجة. وكان هذا الديوان - كما كانت يوميات الأستاذ العقاد - بداية اقتحام المذهب الجديد للميدان، وقائمة الصراع بينه وبين المذهب القديم - مذهب شوقي وحافظ وأضرابها»^(٢).

وقد استمرت الحرب منذ إعلانها، تهدأ حيناً وتشتد أخرى، إلى آخر الحد الزمني الذي التزم به هذا البحث، بل إلى ما بعده وإن تغيرت بعض مظاهرها. فقد شن عباس محمود العقاد في ديوان «بعد الأعاصير» الذي أصدره سنة ١٩٥٠، حرباً، على من سماهم المقلدين في التجديد، أراد بذلك من فهموا التجديد فهماً خاطئاً، ثم أصدروا الأحكام النقدية المغلوطة على الأدب العربي، انطلاقاً من فهمهم الخاطئ. قال: «والآخر ظهور المقلدين في حركة التجديد، وهم أولئك الذين سمعوا ببادئ التجديد، وراحوا يطبقونها تطبيق الآلة التي لا تميز بين حقائق الأسباب... فإنهم لا يصلحون لقديم ولا لجديد في الأدب، ولا يعرفون لماذا يقرظون ولا لماذا ينتقدون. سمعوا مثلاً أن وصف النوق والأطلال بعض سمات الأدب القديم، فحسبوا أن وصف الناقه والطلل حرام على المعاصرين، ونكسة من الجديد إلى القديم حيث كان. وسمعوا كذلك أن المديح تقليد لشعر الصنعة الذي نعاها على الأقدمين، فخيّل إليهم أن المديح كله باب قديم لا يطرقة الشعراء المعاصرون»^(٣).

وعلى الرغم من ذلك تتميز هذه الفترة أى العقد الثاني خاصة في الأعوام ١٩١٣ و ١٩١٤ وأيضاً ١٩٣٤، بحملات شعواء يشترك فيها الفريقان، يريد كل منها أن يضرب خصمه ضربة قاضية.

ويمكن القول أن هذا الصراع المحتدم أداره الرومانسيون حول مبدئين، نستطيع دمجها في واحد، وإن كنا نفصل بينها تيسيراً للدرس، ولالتفاف عدد من الأفكار الفرعية حول كل منها. وهذان المبدعان هما: رفض التقليد، والدعوة إلى التحرر.

(١) ثورة الأدب ٥٩، ٧٠، ٧٢.

(٢) دواوين عبد الرحمن شكرى ٤.

(٣) بعد الأعاصير ١٠.

فكل من شارك في الصراع شارك في الحديث عن المبدأين أو عن جوانب منهما. ولكن مصطفى عبد اللطيف السحرقى جمع أكثر الأفكار المندرجة تحت مبدأ رفض التقليد، في المقال الذى كتبه في الطبعة الثانية من ديوان «أنداء الفجر» الذى صدر سنة ١٩٣٤. فقد ذكر فيه أن المحافظين يوجدون في كل زمان ومكان، لا يحبون الطلاقة، ويكفرون بالفكرة ولا يعرفون موسيقاها، ويجعلون من الشعر صناعة، ويضيعون رسالته المقدسة، ويجاريون الشبان المجددين «وكلنا نجد في كل زمان ومكان جماعة التقليديين والمحافظين والحفريين، لا يحبون هذه الطلاقة لا في اللفظ ولا في المعنى ولا في القافية، ولا يميلون إليها جميعاً... أولئك جعلوا مع الأسف من الشعر صناعة، وأفقده رسالته المقدسة التى جاء من أجلها، وهى تثقيف الشعور، وتبنيه الفكر، وشحذ الانفعالات، وتهيئة الطمأنينة للروح. وأولئك قد شنوا حرباً شعواء على شعراء الشباب المجددين، واستقبلوا بصيحات الغريان قصائد المجددين، الذين يرون الجمال والموسيقى في الفكر وفي انسجام الترتيل. ولقد حملوا على شكرى حملة غير شريفة، وهامم الآن يوجهون سهامهم إلى أبى شادى القوى المراس، وإلى غيره من الذين ينادون بالشخصية في الأدب وبالطلاقة والحرية، والذين يهتمون بالفكرة، ويدخلون الألفاظ الشعرية الجديدة والأخيلة الطريفة في أساليبهم الشعرية، ويلبسون قصائدهم مسحة من الجاذبية الحبيبة لذوى النفوس المتصوفة والطبايع السمحة»^(١).

وأعلن السحرقى أن أعمال المحافظين لن تعمر طويلاً، وأن دعاواهم سوف تنقرض، فالزمن كفيل بتصحيح الأمور. وعند ذلك يجد الشعر الجديد جماهيره الواسعة لمزاياه البينة، وإن كان له متذوقوه المجهولون منذ اليوم: «وسوف يتجاوب الناس بشعر المجددين، لأنه الشعر الطبيعي، ولأنه القائم على تفهم روح الأشياء وعلى العاطفة الشعرية والتأثر الصادق والفكرة العزيزة».

وكذلك جمع أبو شادى أكثر الأفكار التى تلتف حول مبدأ التحرر، في تصديره لكتاب الينبوع، الذى أصدره في السنة نفسها ١٩٣٤. فقد أعلن أن الشعر فن لا صناعة، وأن الفنون في أصلها مواهب، وأن الروح التى خلفها تشيع في مظاهر الطبيعة التى يستلهمها الفنانون، وأن الشاعر المثقف يستطيع أن يتناول جميع المعارف دون أن ينوء بحملها، وأن الشاعر الممتاز يجمع بين التضوج والتحرر، وهما وليدا المواهب والاطلاع أو التأمل والتمرين يقول: «الشعر ليس صناعة بل هو فن من الفنون، وجميع الفنون في أصلها مواهب. والروح التى خلفها شائعة في مظاهر الطبيعة التى يستوحىها جميع الفنانين من شعراء وموسيقيين ومصورين ومثاليين وغيرهم...

(١) أبو شادى: أنداء الفجر ٨٥ - ٨٧، ٩٢.

والشاعر المثقف البعيد التأمّلات يستطيع بفطرته أن يجعل شعره مسرحاً لفنون ومعارف شتى في غير كلفة نيحس بها، كما أنه بقدرته التنظيمية - إذا كانت ناضجة لديه - يستطيع التعبير عن شتى الخواطر الوجدانية بحرية تامة. فليس النثر وحده اللغة الحرة للتعبير عن الآراء. والشاعر الممتاز هو الذى يجمع بين صفتى النضوج والتحرر، وكتلتها وليدتها المواهب أولاً، والاطلاع أو التأمل ثانياً، والمرانة ثالثاً»^(١).

إن التحرر يؤدى إلى ظهور شخصية الأديب كما يقول أبو شادى وتلك من سمات الأدب الحى، كما أن التحرر عنصر هام من عناصر تمييز الشعراء يقول: «ونزعة التحرر هى صديقة الأسلوب الشخصى، الذى هو سمة من سمات الأدب الحى. فإن الثالوث العظيم فى الشعر العربى (المتنبى والمعري وابن الرومى) يمتاز بهذه النزعة التى تشمل الأسلوب وغير الأسلوب... ومن ثمة اختلفت أساليب الشعراء المتحررين حسب أمزجتهم ونزعاتهم وموضوعاتهم، بل قد يختلفون فى نفس الموضوع الواحد بحكم اختلاف الطابع الشخصى»^(٢).

وطعن أبو شادى المحافظين فى الصميم عندما صرح أنهم يحاكون شعراء كانت عصورهم لا تقبلهم وتعددهم من الخارجين. وأخيراً يصم المحافظين بالبيغوية، ويرد على اتهاماتهم الفكرية والأدبية للمجددين، ويعدد أفضال المدرسة التى أنشأها على الحركة الأدبية: «وإذا كان لمدرسة أبولو جريرة أقضت مضاجع الفردين المتصنعين فهى: تبشيرها بالمبادئ السابقة لخير الفن والفنانين. فقد أبت إباء عبادة الأصنام، واحترمت شخصية كل شاعر، وعملت على إظهار روائع كل منهم، ووضعت إبداعهم جميعاً فى بوتقة واحدة... كذلك شجعت النقد الأدبى واحترمت النقاد سواء كانوا لها أم عليها، ولكنها لم تحترم أصنامهم كما لا تحترم أصنام الشعراء»^(٣).

ولا نجد الدفاع عن الحرية الأدبية عند أبي شادى فى الينبوع وحده، بل نثر كثيراً من الأقوال فى كتبه الأخرى أيضاً. فقد أعلن فى «فوق العباب» أن الحرية الأدبية - أو الطلاقة الفنية كما سماها - صفة فطرية فى كل فنان موهوب. حقاً قد نراه فى شبابه يبدأ تقليدى النزعة، كما يحدث كثيراً. ولكنه سرعان ما يتخلص من هذا التقليد، ويعلن استقلاله، فتتجلى شخصيته فى فنه^(٤).

(١) أبو شادى: الينبوع و.

(٢) الينبوع د.

(٣) الينبوع ك.

(٤) فوق العباب ز ح.

وينتبه أبو شادى إلى أن بعض القراء قد يسيئون فهم رأيه. فيجهر بأنه لا يريد بهذا القول الفوضى اللغوية أو التنظيمية إطلاقاً. وعلى الرغم من ذلك، فإنه يعذر الفنان الضليع، إذا أبت طبيعته الخالقة أن تقف عند المعايير والمقاييس المقررة، وتمردت عليها، ورفضت النزول إلى مستوى الجماهير، وعمدت إلى إرسال فنها طليقاً معتزلاً بشخصيته، مرتفعاً بالجماهير عن طريق خاصة الفنان ومريديه الذين يتوبون عنه في نشر رسالته. فالفنان الصادق لا يضحى بفنّه، لا لإرضاء الجماهير ولا لأى اعتبار آخر. وإذا ما خير بين الحصول على الشهرة والذئوع وبين الهبوط بفنّه، ضحى بالشهرة الميسورة وما يتبعها من متع. فعل ذلك إنصافاً لفنّه، لأنه نبع نفسه، أصدره أولاً وأخيراً لنفسه ولخلصاته. وإذا كان الأديب يعنى بنوع من آراء الجماهير - وهو النقد - فإنما ذلك منه لفنّه فنية محضة، تجمع بين المبالاة وعدمها، مبالاة من ينشد الكمال، وعدم المبالاة بنفور المرغضين وأنصار التقليد العازفين عن كل إبداع.

ونستطيع أن نلقى نظرة على بعض الأقوال الأخرى التي دافعت عن حرية الأديب، خاصة بعض أقوال العقاد وطه حسين، اللذين كانا أكبر المدافعين عنها. فكان مما كتب العقاد مقالاً نشره في العدد ٣٧٥ من «الدستور» الصادر في ٢٧/٣/١٩٣٩^(١) أعلن فيه أن الإنسان منذ القدم الأقدم عرف أنه محتاج إلى قيود القانون والعرف والآداب الاجتماعية. وعرف - إلى جانب ذلك - أن هذه القيود قد تسرف في وضعها أو تقييدها حتى تجور على ملكات الحرية والابتكار، وتغلق أمام الناس أبواب التغيير والتنقيح. ففتح منفذين باقين لاستدراك الخطأ وموازنة الإسراف واحتمال المراجعة والتصحيح، وهما منفذ الفن الجميل، ومنفذ الفكاهة والمزاح.

وعلى الرغم من أن الأدباء وصفوا ما وقع بين الرومانسيين والإحيائيين بالخصومة والصراع والحرب وما شابه ذلك من كلمات فإن الأمر يختلف اختلافاً واضحاً عما كان عليه في أوروبا. فالشعر العربي الكلاسي منذ أقدم عصوره غنائى مثله مثل الشعر الرومانسى وتغلب الذاتية على التوعين معاً، وإن كانت تبرز كثيراً في الرومانسى ومن ثم فالشعران متشابهان بعكس الشعر الكلاسي والرومانسى عند الإنجليز. يضاف إلى ذلك أن الكلاسيين المصريين كانوا في حقيقة الأمر من المجددين فقد طرحوا الشعر الذى كان شائعاً أيام الدولة العثمانية ومطلع العصور الحديثة، وأحيوا الشعر العربي في عصور ازدهاره الأموية والعباسية، ولذلك يعتبرون من المجددين. فالتجديد سمة مشتركة بينهم وبين الرومانسيين وإن كانت مظاهر التجديد مختلفة

(١) آراء في الآداب والفنون ١٠٠ - ١٠٥.

عند الفريقين وقد أدى هذا إلى اختلاف النتيجة النهائية في الأدبين العربي والإنجليزي. ففي الأدب العربي بقي الشعر الإحيائي والرومانسي معاً بل مازال شعراء كلاسيون موجودين إلى اليوم، وإن أدخلوا على فئهم بعض التجديدات. أما في الشعر الأوربي فقد قضى الرومانسيون على الحركة الكلاسية.

٢ - مصادر النقاد العرب: طرق انتقال الأعمال الأدبية

يهتم الباحثون في الأدب المقارن اهتمامًا خاصًا بالطرق التي سلكها أدب ما، أو عمل من الأعمال الأدبية لينتقل إلى أدب آخر، في لغة أخرى، والظواهر التي طرأت عليه أثناء هذا الانتقال، ويسمون هذه الدراسة الميزولوجيا Mesology، أخذًا من الكلمة اليونانية Meson التي تعني الوسيط.

ويقولون: إنه لا يوجد طريق واحد لهذا الانتقال، لأن هناك عدة طرق. وأولها المقالات التي تنشر في الصحف أو المجلات أو الكتب، للتعريف بأديب من الأدباء أو جماعة منهم أو الأعمال الأدبية أو مجموعات منها، وكثيرًا ما يكون أصحاب هذه المقالات من أبناء لغة من اللغات، دفعتهم ظروفهم الثقافية إلى القيام بهذا العمل. وفي بعض الأحيان، يكون أصحاب المقالات من أبناء اللغة الأصلية، غير أنهم أقاموا مددًا طويلة بين أمة أخرى أو درسوا لغتها وأدبها دراسة كافية، جعلتهم يحسون بحاجتها إلى التعرف على ما في لغتهم الأم من أعمال أو أدباء. أما الطريق الثاني فهو الجمعيات والندوات والصالونات الأدبية، التي توجد في كثير من البلاد، وتعنى بتقديم الجديد والغريب والأجنبي لروادها.

والاطلاع على العمل الأدبي نفسه، هو طريق ثالث ويمكن أن يتم ذلك مباشرة، إذا كان الوسيط عارفًا بلغة العمل الأدبي معرفة جيدة، تيسر له متابعة قراءته. ويمكن أن يتم الاطلاع عن طريق غير مباشر. فقد يقوم مترجم من المتقنين للغة من اللغات بترجمة عمل أدبي، في لغة يعرفها، إلى لغته الأصلية، فيتيح لأبناء لغته الاطلاع على ذلك العمل الأدبي والتأثر به، دون أن يكونوا عارفين بلغته الأصلية، بل قد يكونون لا يعرفون أية لغة أخرى.

ويمكن أن يتم الاطلاع غير المباشر أيضًا. بأن يطلع القارئ على العمل الأدبي، مترجمًا إلى لغة غير لغته الأصلية، ويكون القارئ غير عارف بتلك اللغة الأم، غير أنه يعرف اللغة التي ترجم إليها العمل. والمثال القريب على ذلك اللغتان الإنجليزية والفرنسية، اللتان كانتا الواسطة التي تعرف كثير من أدبائنا عن طريقهما على الأعمال الأدبية في اللغات الأخرى، مثل الروسية والألمانية والإيطالية والأسبانية بل قد لا يكتفى القارئ بهذا الاطلاع عبر اللغة

الوسيط، فيترجم عنها أيضاً، كما ترجم أحمد حسن الزيات آلام فرتر لجوته الألمانية عن ترجمتها الفرنسية.

ويوجب الباحثون في الأدب دراسة هذه الترجمات والمقالات دراسة متأنية، والمقارنة بينها وبين أصولها جملة وتفصيلاً فقد تكون الترجمة جزئية غير كاملة. وقد يشوبها التغيير أو النقل أو الإضافة أو الحذف، الذي لا يقتصر على الكلمة، بل قد يتعداها إلى الجملة أو الفقرة بل الصفحة والصفحات. والأسباب متعددة. فقد يرجع ذلك إلى كسل المترجم، أو هواه، أو نقص معرفته باللغة الأم أو اللغة التي يترجم إليها، أو خشيته ذوق الجمهور الذي يترجم له أو رغبته في كسبه، أو خشيته من مخالفة السلطة السياسية أو الدينية أو تدخلها فعلاً، أو أن يفرض عليه الناشر حجباً معيناً لعمله. وقد يتسرب شيء من هذه الشوائب إلى المقالات المؤلفة لبعض هذه الأسباب. ولا بد لنا أن نضيف هنا أن المترجم قد يكون هو بدوره أديباً بارزاً، أو فناناً متميزاً فيؤثر في نفسه العمل الأدبي الأصلي فإذا هو يؤلف في الحقيقة أديباً جديداً يعتبره تجويزاً ترجمة مثل ترجمة رباعيات الخيام لفتزجيرالد Fitzgerald والمعروف أن هذه الترجمات الإبداعية هي الأقوى تأثيراً في قراء لغة الترجمة والأقدر على الانتشار من التراجم الدقيقة أو الأمينة.

وليس معنى القيام بهذه الدراسة أن يتأثر الباحث بنتيجتها إذا أدت إلى عيب الترجمة عيباً صغيراً أو كبيراً، فيهملها. لأن هذه الترجمة - معيبة كانت أو سليمة - لها آثارها في الأدب الذي نقلت إليه، بل قد تكون لها آثارها البعيدة في ذلك الأدب وفي فكر أديبائه.

ونقف فيما يلي على الندوات والترجمة والتأليف في المجلات والكتب متتبعين بدقة قدر المستطاع كل ما جاء في هذا المجال، بغية الوصول إلى نتائج تعتمد على أساس ثابت من نصوص منشورة معروفة هي الأساس السليم للدرس.

الندوات

أما الاجتماعات والندوات فلا سبيل إلى تقييم دورها على الرغم من تعرفنا على بعضها، مثل ندوات العقاد. ولكن الحظ الحسن حفظ لنا بعض إشارات أحمد زكي أبي شادي إلى الندوة التي كان يعقدها والده في منزله^(١)، وحفظ لنا كلمة من الكلمات التي ألقيت في اجتماع منها.

(١) قطرة من يراع ٢/٢٤. د. كمال نشأت: أبوشادي ٢٣. د. الدسوقي: جماعة أبولو ١٦٧.

فقد نشرت مجلة المقتطف في عدد يناير ١٩١٣ خطبة ولي الدين بك يكن التي ألقاها في «النادي الملوكي الأدبي» بالإسكندرية في ٢٨ نوفمبر من السنة السابقة^(١).

الترجمة

وأما الترجمة في مجال النقد فلم نعثر إلا على ترجمة قام بها نظمي خليل لكتاب شلى Defence of Poetry، وجعل عنوانها «الذود عن الشعر» ونشرها - مع تقدمه مختصرة لها - في الأعداد ٤، ٥، ٦، ٧ من المجلد الثاني التي صدرت في ديسمبر ١٩٣٣ ويناير وفبراير ومارس ١٩٣٤ من مجلة أبولو. وزعم محمد عبد الحى. أن المترجم قام بإجراء بعض التغييرات فيها، تحت ضغط عوامل متعددة، منها تصوره لشلى الذى عبر عنه في قوله: «إنه تحس - وأنت تقرأ شعر شلى - أنك انتقلت إلى عالم آخر غير العالم الأرضي، عالم كله جمال»^(٢). كما أشار إلى أن المترجم خفف فقرات شلى المشهورة عن ملتون والشيطان والله. وحوار عبارته^(٣): «Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God. إلى: «فشيطان ملتون كمخلوق أخلاقي يسمو إلى درجة خالقه»^(٤). بل ذهب إلى أبعد من ذلك، وحذف الفقرة التي استكمل فيها شلى فكرة تفوق شيطان ملتون الذى أعجبه منه صموده على الرغم مما صب عليه من نقم وآلام، على من يوقع أشنع صنوف العذاب على خصمه، وهو متأكد من الانتصار الذى لا شك فيه. وأرجع محمد عبد الحى أسباب هذا الحذف والتحريف المتعمدن في الترجمة إلى أن المترجم وجد أن تعاطف شلى مع الشيطان، وطريقة تصويره الرومانسية له، بلغا من العصيان الديني مبلغاً لا يتناسب مع الصورة التي كانت شائعة حينئذ في مصر، وتمثل في شلى «الشخص غير ذى النظر»، بل «الورع الصوفي»، أو ما كانت لتقبلها جماهير القراء ذات الإحساس الديني القوي. ولا يد لنا من أن نضيف إلى قول عبد الحى أن الترجمة في كثير من المواضع كانت غامضة بشكل ظاهر.

كذلك ترجم نظمي خليل محاضرة ألقاها وليم هازلت «عن الشعر عامة»، ونشرها في العدد

(١) انظر الملحق العربي في ختام الرسالة.

(٢) Abdel-Hay: Shelley And Arabs, Journal of Arabic Literature. Vol. 111, 1972 P. 75-6.

(٣) نفس المرجع ١٤٦.

(٤) أبولو - فبراير ١٩٣٤ - ص ٤٤٦.

الأول من المجلد الثالث من مجلة أبولو، الصادر في سبتمبر ١٩٣٤^(١). قدم لها بكلمة عن مكانة هازلت في النقد الإنجليزي.

وعلى الرغم من كون ترجمة هذه المحاضرة أحسن وأوضح من ترجمته لكتاب شلي، فإننا لا نستطيع أن نعتبرها ترجمة حقة. فقد أباح المترجم لنفسه حق التدخل بالحذف كثيراً فاقصر أحياناً على حذف كلمات أو عبارات قصيرة، مثل حذفه قوله: «الشحاذ والمملك، الغني والفقير»^(٢). وتوسع في الحذف أحياناً فحذف فقرات كاملة، مثل الفقرة^(٣) من There is warrant for it إلى آخر الشعر، والفقرة^(٤) من This language is not the less true إلى قوله: purest gold، والفقرة^(٥) من The intensity of the feeling إلى قوله forms of nature الخ. ويتضح لنا من ذلك أن النقاد الرومانسيين الكبار لم يحاولوا أن يترجموا أى عمل من أعمال النقاد الإنجليز، واكتفوا بالرجوع إلى أقوالهم، والاعتباس منها وربما كان السبب في إعراضهم عن الترجمة إحساسهم بعدم الحاجة إليها، فقد كان المثقفون المصريون وخاصة الأدباء منهم متعلمين تعليماً حديثاً كانوا يجيدون قراءة اللغة الإنجليزية، ولم يكن من المثقفين من لا يعرف الإنجليزية إلا خريجو الأزهر والمعاهد الدينية، وهؤلاء كانوا من التيار المحافظ الذى لا يهتم بالرومانسية الجديدة بل يعرض عن شعر شعرائها.

والترجمة الوحيدة التى قام بها نظمى خليل - وهو ليس من النقاد المعروفين وإنما ممن تخصص فى اللغة الإنجليزية - دفعه إليها تخصصه فى الترجمة وليس الإحساس فيها نظن بالحاجة إلى ما جاء فيها من آراء أو أفكار.

وفى الأربعينات تبدأ ترجمة كتب نقدية، فقد ترجم د. محمد عوض محمد «قواعد النقد الأدبى» للاسال أبركرومبى سنة ١٩٤٢، ود. زكى نجيب محمود «فنون الأدب» لتشارلتن سنة ١٩٤٥، ود. محمد مندور «منهج البحث فى اللغة والأدب» للانسون ومايه سنة ١٩٤٦، وكان كتب تورخ للنقاد بشكل عام وتشمل النقاد الرومانسيين وغيرهم. ولا نعثر على ترجمة لكتاب فى النقد الرومانسى إلا بعد ذلك بمدة طويلة، عندما ترجم د. زكى نجيب محمود مقدمة وردزورث ونشرها فى كتابه «قشور ولباب» الذى أصدره سنة ١٩٥٧. وترجم د. عبد الحكيم

(١) ٢٠ - ٣٦.

(٢) انظر ص ٣ من الأصل الإنجليزي و ٢٣ من الترجمة Lectures on the English Poets ص ١ - ٢٩.

(٣) ٣.

(٤) ٥ - ٦.

(٥) ٦ - ٧.

حسان كتاب «سيرة أدبية» لكولردج ونشرها تحت عنوان (النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولردج ١٩٧١ وألحق به ترجمة لمقدمة وردزورث.

أن كثرة هذه الترجمات منذ الأربعينات تعود فيما نرى إلى أمرين:

١ - انحطاط مستوى اللغة الإنجليزية عند متعلمي ذلك الوقت إذا ما قورن بمستواه في الجيل السابق. ولذلك لم يعد الحاصلون على شهادة التعليم الثانوى - وهم جبهة القراء - يطلعون على التراث الإنجليزي في لغته إلا في كتاب واحد مقرر وليس كما كانت تفعل الأجيال السابقة. لقد انحصر ذلك الاطلاع أو كاد في خريجي الجامعات، وخاصة من أبناء كليات الآداب وأقسام اللغات الإنجليزية.

٢ - تسامح المحافظين من الفئات التي لا تعرف اللغة الإنجليزية بالنسبة إلى التجديد، وتقبلهم بعض دعاواه، وتسرب بعض ظواهره إلى أشعارهم، بعد أن مهد الرواد الأوائل الطريق لانتشار الرومانسية، مما دفع الطموحين منهم إلى محاولة التعرف على ذلك المذهب، بل محاولة التوسع بل التعمق في هذه المعرفة.

وهكذا دفع العاملان الجديدان بعض القادرين إلى ترجمة الكتب النقدية.

التأليف

وقد كنا نظن أنه من السهل أن نحصل على إحصاء دقيق بالمصادر التي اطلع عليها النقاد المصريون فيما يتعلق بأراء النقاد الرومانسيين من الإنجليز، فتأثروا بها. ولكن لم يتحقق ظننا بل أيقنا أن مثل هذا الحصر مستحيل وازداد بنا اليقين كلما سرنا قدماً في هذا البحث. فلم يكن الأدباء المصريون يعيشون في مصر داخل أسوار عالية حالت بينهم وبين ما حدث في الأقطار العربية المجاورة، بل كان فيض المعرفة والإبداع ينتقل من قطر إلى آخر، في المشرق العربي خاصة، دون عوائق حاجزة.

وقد أسهمت هذه الأقطار أو بعضها في حركة النقل الفكرى من أوروبا إلى العالم العربي، منذ وقت مبكر. فقد كتب نجيب الحداد مقالاً بعنوان «مقابلة بين الشعر العربى والشعر الأفرنجى» في المجلد الأول من مجلة البيان، الصادر في مارس (آذار) ١٨٩٧.

وهاجر كثير من أدباء هذه الأقطار إلى مصر، واتخذوا منها وطناً قضوا فيه بقية حياتهم مثل خليل مطران أو مدة طويلة من حياته مثل نجيب الحداد وسليمان البستاني. بل تجاوز الأمر ذلك

إلى: أن طبع بعضهم في مصر ما ألف أو بعض ما ألف من كتب. فطبع محمد روى الخالدي كتابه «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» في دار الهلال سنة ١٩٠٤ وأعاد طبعه فيها سنة ١٩١٢. وطبع سليمان البستاني المقدمة الطويلة التي ألفها لترجمته للإلياذة في دار الهلال سنة ١٩٠٤ أيضا. وطبع قسطنطين الحمصي الحلبي الجزأين الأولين من كتابه «منهل الورد في علم الانتقاد» في مطبعة الأخبار بمصر سنة ١٩٠٧، والجزء الثالث في حلب بعد ذلك بنحو ثلاثين سنة. بل إن أهم كتاب نقدي أصدره أهل المهجر طبع في مصر، فقد طبع ميخائيل نعيمة كتابه «الغربال» في القاهرة.

ولو اقتصر الأمر على الكتب لكان الحصر على مشقته، ولكن الكتابة النقدية تجاوزتها إلى المجلات المصرية وغير المصرية. وللأسف ليس لدينا فهرس شامل لغير مجلة المقتطف فيما نعلم. بل الأمر الأشد إثارة للأسف أننا عثرنا في مراجعتنا على أسماء مجلات، فشلنا في الوصول إليها كاملة أحيانا، أو إلى بعض أعدادها أحيانا أخرى، إذا لم نجدها فيما نعرف من مكتبات عامة. إن موضوع البحث ومنهجه يفرضان علينا العناية بما أصدره المصريون وحدهم من كتب ومقالات، وإعطاء جزء من العناية بما أصدره غير المصريين من كتب ومقالات داخل مصر، وفي مطلع هذا القرن وحده، وعلى الرغم من إيماننا بأهمية الحصر الشامل، فإننا نرى في ظروفنا هذه أنه يتحتم علينا دراسة الكتب كلها، ولا ندع منها واحداً مهما بلغت ضآلته أو صغره، كما يتحتم علينا تتبع أهم المجلات التي عنيت بالنقد، راجين أن يتوفر دارسون لجمع المجلات التي صدرت في العالم العربي كله، وأن يعنوا بتوصيفها وفهرستها ليتسنى للدارسين للفكر والفن والتاريخ أن يجدوا مادتهم متوفرة.

الكتب

وأقدم ما عثرنا عليه من الكتب يعود إلى الثاني من يناير من سنة ١٩٠٧ فقد أصدر قسطنطين الحمصي الحلبي الجزء الأول من كتابه «منهل الورد في علم الانتقاد» عن مكتبتى «المعارف» بالفجالة و«هندية» بالموسكى في ذلك التاريخ، ثم أصدر الثاني أيضا.

وقد عقد المؤلف الفصل الرابع من الجزء الأول من كتابه للنقد في القرون الحديثة، فجعلها تشتمل على القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر. وعلى الرغم من أن الفصل يتحدث عن النقد الأوربي، فإن المؤلف لم يعن بالنقد الإيطالي والأسباني والألماني والإنجليزي فأشار إليها بكلمة أو كلمات قلائل، ووجه كل اهتمامه إلى النقد الفرنسي، الذي اعتبره ممثلاً

جيداً للنقد الأوربي كله. قال في وضوح: «ولما كان الغرض من هذه الفصول تدوين تاريخ للنقد، وبيان سيره وترقيه عصرًا فعصرًا، وكل ذلك بوجه إجمالي، لم يكن بد من ذكر أسماء العلماء الذين أتيت على ذكرهم منسوقاً بحسب أماكنهم. بيد أن جل ما ذكرته من ذلك في هذا الفصل وما قبله، لم يتعد تاريخ النقد عند الفرنسيين.. غير أنه لما كان تاريخ النقد الفرنسي - كما سبق القول - أقدم تاريخ متتابع للنقد في بلاد المغرب كلها، اقتصرنا على ذكر أشهر علماء النقد الفرنسيين. على أن علماء الألمان والإنكليز قد أخذوا منذ مائة عام في محاكاة الفرنسيين ومجاراتهم في هذا الفن. فبلغوا اليوم فيه شأواً لا ينحط عنهم. وبما تقدم بسطه تعلم أن تاريخ النقد الفرنسي بحسب تاريخ النقد العام لسائر أمم أوروبا»^(١).

ولقد أشار المؤلف في الجزء الأول إلى اتصال الأوربيين بالتراث الإغريقي - خاصة ما أنتجوه في مصر في العهد البطلمي - في القرن السادس عشر، وإلى ثورة الأوربيين على الموروث الأدبي والتقط أسما أو أكثر من أسماء من أرخ للأدب أو النقد في كل قطر أوربي، ومن أسماء نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر في فرنسا. وأشار إلى كوزان وسانت بييف ورينان وتين. وحلل نصاً شعرياً عربياً تحليلاً تحتلظ فيه النظرات الغربية بالعربية.

وتحدث في القسم الثاني من الكتاب عن مبادئ عامة في النقد التطبيقي خاصة، مثل سلم النقد المكون من الشرح والتبويب والحكم، وشروط الشرح الصحيح: من تحديد للعلاقة بين المنقود وتاريخ العلوم الأدبية، وعلاقته بما كان من نوعه والمكان والزمان اللذين ظهر فيهما، والعلاقة بينه وبين كاتبه، ومثل القواعد الخمس التي يبنى عليها الحكم على عمل أدبي: من نقد للقول المطبوع والمصنوع، ونقد للقائل، ونقد للمقول فيه، ونقد للزمان، ونقد للمكان، ومثل عناصر الحكم التي تتألف من الترجيح بين الأعمال الأدبية، وتنزيل العمل المنقود منزلته التي يستحقها، ومثل وظيفة الناقد والشروط التي يجب أن تتوفر فيه، ومثل فوائد النقد. وقد اعترف كثيراً بما قاله من النقد الفرنسي، غير أنه لم يحمل النقد العربي كل الإهمال.

والذي يعنينا أنه لم يذكر من الرومانسيين أوربيين غير لسنج وجوته من الألمان، وشاتو بريان من الفرنسيين، ذكرا عارضاً وهو لا ينقل إلينا شيئاً عن أفكارهم. لذلك لا نرى لهذا الكتاب بجزأيه علاقة مباشرة بهذا البحث وكل ما قدمه لا يعدو أن يكون لفت الأنظار إلى النقد الأوربي في عمومية غير علمية.

وفي سنة ١٣٢٦ هـ / ١٩٠٨ أصدر أحمد زكي أبو شادي عن مطبعة الظاهر بالقاهرة كتاب

(١) مهل الورد / ١ / ٩٣.

«قطرة من يراع»، جمع فيه قصائد له ولغيره، وأقوالاً وأخباراً ومقالات، قديمة وحديثة، وشرقية وغربية، يدور كثير منها حول مسائل اجتماعية.

وهنا في هذا الكتاب الفصل الطويل الذى عقده المؤلف للموسيقى والشعر والنثر (٢٣ - ٩٥). وصنف فيه الفنون الجميلة إلى صوتية كالشعر، ورسمية (تشكيلية) كالتصوير والنقش والبناء (٢٣)، وجعل الشعر والموسيقى والتصوير أسماها، وأكثرها جذباً للقلوب «لأنها تفسر لطف الكون بعبارات مختلفة، رشيقة المبنى، جميلة التقطيع، وتعبّر عن قوة الخالق وحوله العظيم، بأحسن التعابير وأبلغ التفاسير» (٢٤). ثم عرف الشعر والشاعر تعاريف فيها شيء من الاختلاف عما كان معهوداً عند التقليديين، وإن كنا لا نستطيع أن نصفها بالرومانسية الخالصة (٥٣، ٥٤، ٦٩، ٧٠). ولم نجد في هذا الفصل ذكراً لأحد من الرومانسيين غير فكتور هيجو (٧١).

وفي سنة ١٩١٠ أصدر أحمد زكى أبو شادى الطبعة الأولى من ديوانه المسمى «أنداء الفجر» ثم أعاد طبعه في يولية من سنة ١٩٣٤ في مطبعة «التعاون». ولم يضمه كل ما نظمه من شعر في تلك السنة بل مختارات منه ليس غير.

وضم إلى هذه الطبعة الثانية مقالاً بقلم مصطفى عبد اللطيف السحرقى عن «شاعرية أبى شادى» (٧٥ - ٩٣)، وآخر بقلم عبد العزيز عتيق عن «شخصية أبى شادى ومميزات شعره» (٩٤ - ١٠٩). وثالثاً بقلم الشاعر نفسه عن «مطران وأثره في شعره» (١١٠ - ١٢٨). وهذه المقالات هى التى تدخل في نطاق هذا البحث.

فقد اعتمد السحرقى في مقاله على الرومانسيين، وأكثر من الإشارة إليهم... فتحدث عن هيامهم بالطبيعة. وبخاصة المواطن التى تلهم الشعر منها حيث قال: «هزت مشاهد الفجر من القدم عبقرية الشعراء، فتغنى «جوت» الشاعر الألماني بلون الفجر الأرجوانى.. وأرسل الشاعر الإنجليزي «كولردج» نشيداً ناجى به مظاهر الطبيعة قبل طلوع الشمس في وادى «شامونى». وأثر جلال الفجر في «أبى شادى» - وهو في صباه - فوصف أنداء الفجر... وهذا النزوع إلى المواطن الشعرية أكثر من الجمالية ملحوظ في الشعراء الحقيقيين، أمثال «كولردج» الذى ناجى «البلبل»، و «وردزورث» الذى هام بالطبيعة، و «كيتس» الذى آثر الشاعرية على الجمال فتغنى بالزهر وهتف بالطير، ولم يهتم بر أى أبدعته يد الإنسان. و «فيكتور هيجو» الذى لم يجاره أحد في تنوع موضوعاته لم يهتم بالجمال المصنوع مثل ما اهتم «بالمثابات الشعرية»^(١).

(١) أنداء الفجر ٧٥، ٧٧. المثابات: جمع مثابة وهى المأوى.

فذكر عددًا من أهم شعراء الرومانسية عند الإنجليز والألمان والفرنسيين، ووضع بينهم الشاعر المصري.

وتحدث عن أهمية العاطفة والأخلاق لديهم ولدى غيرهم من الفنانين والشعراء غير الرومانسيين، قال: «وهذه العاطفة الطهورة مقرونة بهزة الانفعال النبيل هي من مميزات كل فن خالد. ونجد ذلك بارزا في موسيقى «بيتهوفن»، وفي شعر «ملتون»، وفي قصائد «تنيسون» و«كولردج». فإذا عبر الشعر عن عاطفة حسية تعبيراً قوياً منفعلًا، فإن هذا أدخل في فنية الشعر لا في سموه الخلقى وخلوده.. وقد سبقنا شعراء الغرب إلى إبراز قوة انفعالاتهم في بعض قصائدهم الخالدة. ومن هؤلاء الشعراء من دق شعورهم وصفا حتى لتكاد تسمع نبض أعصابهم. ومن هؤلاء تذكّر «موسيه» الحساس، و«بودلير» الهوائي، و«شلي» العصبى، و«كيتس» النابض، و«ويليام بليك» المنفعل»^(١).

وربط بين أبي شادى وبينهم في النزعة التأملية والتفكيرية أيضًا، حين قال: «وليس من شك في أن بث الفكر الأصيل في الشعر من سمات كبار الشعراء البارزين. وذلك لأن أصالة الشعر لا تأتي إلا بالفكر الواسع، وأصالة التأمل لا تكون إلا بالذكاء لا بالحواس. يقول «جيبو»: «المفكر الحقيقى هو الفنان الحقيقى». فالشعر عند «أمرسون» كان أفكارًا. والشعر عند «بروننج» كان أفكارًا عميقة غامضة تحتاج إلى التروى وتقليب الرأى. والشعر عند كولردج «ينزع إلى التفكير»^(٢).

وربط بينه وبينهم في الاهتمام بالأشياء الصغيرة غير ذات القيمة الكبيرة، قال: «والذى يثير إعجابنا حقًا أن نجد الشاعر الشاب يسبق جيله في طرق موضوعات تبدو تافهة، موضوعات غريبة على معاصريه، كما نجد ذلك واضحًا في قصيدته «القطعة اليتيمة... وهذا الميل إلى الخطرات التأملية ومعالجة الأشياء البسيطة يظهر واضحًا جليًا في شعره فيما بعد... ولعل هذا الميل أيضًا هو آية من آيات المزاج الشعرى الرقيق، والذى سبقنا إليه بعض شعراء الغرب الكبار، مثل شاعر الطبيعة الإنجليزي «وردزورت» الذى كان يرى أن أحقر الأشياء تصلح للشعر، ومثل الشاعر الفرنسى «بودلير» الذى رأى «كلبًا ميتًا» مسجى على العشب بين الأزهار النضرة، فأخذ يصفه وصفًا غريبًا مدهشًا..»^(٣).

(١) أنداء الفجر ٧٩ - ٨٠.

(٢) أنداء الفجر ٨٠ - ٨٢.

(٣) أنداء الفجر ٨٩.

وتجاوز ذلك إلى الربط بين «أبي شادى» والرومانسيين في قصيدة معينة من قصائده، حين قال: «أما قصيدته «أنفاس الخزامى» فهي قصيدة فريدة في طرازها، ولم يسبق شاعر من قبل - على ما أظن - إلى التفكير في هذه الزهرة، والانتباه إلى وجودها بهذه المعاني... وهو بهذا التفكير يحاكي «شلى» الذى تنبه إلى صوت «القبرة»، و«بيرنز» الذى تنبه إلى جمال زهرات اللؤلؤ في حقول إسكتلندة، ويحاكي «كيتس» و«كولردج» في مناجاتها «البلبل»، و«فيكتور هيجو» في وصفه «لزهرة المرغريت» الوديعه»^(١).

ولا يهمننا في مقال عتيق غير العبارات التي صور فيها أبا شادى فقال: «أن أبا شادى رجل اعتيادى، لا يروعك صامتاً، ولكنه إذا ما تحدث إليك راعك منه أنه يجيا في الحياة: بنفس طفل، وقلب شاعر، وفكر فيلسوف»^(٢) فإنها تعطينا صورة الشاعر الرومانسى الرائجة في الأذهان. ويهمننا في مقال أبا شادى تصريحه بالانتماء إلى الرومانسية، في قوله: «بل لى كل الحق في التمكين لمذهبي الحر، الذى اعتبره متفرعاً على مذهب مطران، أو صورة منه هى صورة الرومانطيقية الشاملة»^(٣).

وربما نستنتج من المقال أن أبا شادى قرأ كتاباً مؤلفاً عن «كيتس»، قال: «يقول الأستاذ جارود» (أستاذ الشعر في جامعة أكسفورد، في دراسته للشاعر «كيتس»، سنة ١٩٢٦) ما خلاصته: إن الشعر الذى يستحق المطالعة ربما لا يطالعه معظمنا بالعناية الواجبة، التى قد تجعلنا أهلاً للاطلاع عليه. نحن بطبيعة الحال نطالب الشعر بالمتعة، ولكن الشعر كذلك يطالبنا بالمجهود حتى نستمتع به. فقد ألف الناس قراءة الشعر بغير ذلك التأهب الروحى الذى يعد ضرورياً في العبادات الأخرى، وبغير التنبيه الوجدانى الحتمى. والناس درجات في تفهم الشعر حتى إن «وردزورث» قسمهم إلى أربعة أقسام... وما كانت دراسة الشعر العالى أو نقده بالأمور الهينة. فإن ذلك يتطلب غاية المواهب الفنية، ومنتهى الثقافة والدقة، حتى يوزن الشعر بمنتهى العناية والأمانة كما يفحص الصيرفى الجواهر غير مخدوع بمظاهرها الخلابة ولا بصورها المتواضعة»^(٤).

وفي سنة ١٩١٥ أصدر إبراهيم عبد القادر المازنى كتاب «الشعر: غاياته ووسائله». الذى عرف فيه الشعر، ومكوناته الأساسية، وغاياته، وفرق بينه وبين النثر. وتكشف الأسماء التى أوردها المؤلف في كتيبه أنه اعتمد على الفلاسفة الذين اعتمد عليهم

(٣) أنداء الفجر ١٢٧.

(٤) أنداء الفجر ١١٧.

(١) أنداء الفجر ٨١.

(٢) أنداء الفجر ٩٤.

الرومانسيون الغربيون أمثال بيرك Buri (ص ٥) وعلى المفكرين الرومانسيين العالميين أمثال شليجل الألماني (ص ٤)، وسنت بيف الفرنسي (ص ١٦).

والمهم أن المازني أفاد من النقاد الرومانسيين الإنجليز واغترف من أقوالهم. فصرح أنه أخذ مقولة، أن الإنسان حيوان شعري من وليم هازلت (٢)، ووظيفة الشاعر من كتاب شلي الدفاح عن الشعر (٣)، ووظائف الأسلوب من دي كوينسى (٣٣)، واستفاد في الحديث عما سماه «الفكرة الدينية» من والتر سكوت (٣٥). وخالف وردزورث في تفرقة بين الشعر والنثر (٢٣).

وأصدر في نفس السنة كتاب «شعر حافظ» وجمع فيه مقالات كان قد نشرها في العام السابق في مجلة «عكاظ». وقد هاجم المازني في هذا الكتاب حافظ إبراهيم الذي اعتبره ممثلاً للإحيائيين هجوماً عنيفاً، وأشاد بعبد الرحمن شكري، الذي اعتبره ممثلاً للرومانسيين. قال: «لا نجد أبلغ في إظهار فضل شكري والدلالة عليه، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن، من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكري، وآخر ممن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم. فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضاً في المذهب، وتبايناً في المنزع، من هذين. والضد - كما قيل - يظهر حسنه الضد»^(١).

وحوى الكتاب من الهجوم اللاذع على شاعر النيل ما أحس به الناقد بعد ذلك، وتمنى أن يحوه أو يتناساه الناس^(٢).

وفي سنة ١٩٢١ أصدر العقاد والمازني الجزأين الأول والثاني من كتاب «الديوان» الذي أعلننا أنه سيحتوى على عشرة أجزاء. وعلى الرغم من أن العقاد جعل همه نقد أحمد شوقي، والمازني عنى بنقد المنفلوطي وشكري، فإن الديوان كشف عن دعوة الرجلين ومبادئها، حتى نسبها الأدباء إليه هما وزميلها الثالث عبد الرحمن شكري وسموهم «جماعة الديوان». وهناك إجماع بين مؤرخي النقد العربي على أن هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية الرائدة في حياتنا الأدبية، إن لم يكن أهمها جميعاً، فقد افتتح مرحلة جديدة في النقد العربي، وأحدث من الدوى في الحياة الفكرية في مصر مثل ما أحدث كتاب «في الشعر الجاهلي» للدكتور طه حسين، وكتاب «الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق^(٣).

(١) شعر حافظ ص ٨.

(٢) المازني: حصاد المشيم ١٥٥. وانظر د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون ١٥١ - ١٥٦.

(٣) د. كمال نشأت: أبو تادي ٢٦٢. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ١٢٢. د. أنس داود: رواد التجديد

٥٥. د. عيد العزيز الدسوقي: تطور النقد العربي الحديث ٣٥٤. دافيد سماح: أربعة نقاد مصريين ١٩. العقاد: ساعات بين الكتب ١٣٦.

وفي سنة ١٩٢٥ أصدر حسن صالح الجداوى كتاب «أنين ورنين» جمع فيه طائفة من شعر أحمد زكى أبى شادى الذى يصح أن يمثل بوجه عام صور الشباب فى تنوعها (ص ٤)، ونسقتها ونشرها. وألحق بها مقالاً لعبد الفتاح فرحات (ص ١٥٩ - ١٧٥)، قدم فيه نقداً وملاحظات على الديوان، وآخر لأحمد محرم (ص ١٧٦ - ١٨٢) أتى فيه على مقطوعات لأبى شادى، وثالثاً لجامع الديوان نفسه (ص ١٨٤ - ٢٠٦) علق فيه على ما كتبه عبد الفتاح فرحات. ونثر فى الكتاب مجموعة من الأقوال القصيرة، التى تتحدث فى الغالب عن الشعر، استقاها من منابع شتى.

ونرى أن الكلمة التى قدم بها لقصيدة «بيرون وتيريزا» هامة (ص ٤١)، إذ تحدث فيها عن الحب عامة، وعن علاقة الشاعر الرومانسى بهذه المرأة، وإن كان لم يتعرض لفنه وفكره، كما يعبر حديثه عن الصدق والوحدة (ص ١١٣) والأشكال البديعية والمجاز (ص ٢٠٠) على الرغم من أنها لا تعكس الفكر الرومانسى فى وضوح.

لكن الأقوال القصيرة التى نثرها والتى تتحدث عن الشعر وتعرف به، هى التى تعكس هذا الفكر. فقد نقل عدداً منها من الرومانسيين عامة مثل «لامرتين» (ص ١٤٥) و «جوته» (ص ١٨٢)، وبين الرومانسيين الإنجليز خاصة مثل «كولردج» (ص ١١١، ١٤٥) و «وردزورث» (ص ١٤٥) و «شلى» (ص ١٧٥).

وفى ٨ مايو سنة ١٩٣٣ فرغ د. محمد حسين هيكل من طبع كتاب «ثورة الأدب» فى مطبعة السياسة بمصر، جمع فيه فصولاً كان قد نشرها مقالات فى السياسة الأسبوعية من قبل، وفصولاً لم يسبق نشرها^(١).

ولا نجد فى الكتاب ذكر ناقد من النقاد الرومانسيين الإنجليز، وإنما يذكر النقاد الفرنسيين، مع إشارات عابرة إلى الألمان، ولكن الكتاب أعان الثورة على الشعر التقليدى، والسعى إلى التجديد (ص ٥٨ - ٧٦)، والاهتمام بالشعور الإنسانى الصحيح، وواضح أن ذلك أدى إلى ظهور الرومانسية. والفصول فيه التى حققت هذا بشكل خاص هى فصلا «النثر والشعر»، وفصل «علة الشعر».

وفى يناير ١٩٣٤، أصدر أحمد زكى أبو شادى ديوانه (الينبوع)، وصدره بمقدمة، ذكر فيها أن الجمهور لم يكن ليكثرث لأشعار «جون كيتس» الأولى بالرغم من كتابة الناقد الرومانسى «لى

(١) ثورة الأدب ص ٥.

هنت» عنها (ص ج) وأعلن أن أوسكار وايلد كان يرى الفضيلة والرذيلة من مواد الفنان على السواء (ص ب).

وفي يولييه ١٩٣٤، أصدرت مطبعة «التعاون» بمصر الطبعة الثانية من ديوان «أنداء الفجر» لأحمد زكي أبي شادي، وقد صدرها مصطفى عبد اللطيف السحرقى بمقدمة تحدث فيها عن التأمل، وضرورته في الشعر، وعده من سمات كبار الشعراء البارزين واستشهد على هذا الرأي بعدة أقوال، استقاها من «جيبو»، و «امرسون»، و «بروننج»، و «كولردج» (ص ٨١، ٨٢).

وفي أول يناير من سنة ١٩٣٥ أصدرت مطبعة «التعاون» بالقاهرة ديوان «فوق العباب» لأحمد زكي أبي شادي، جمع فيه كثيراً من شعره الذي نظمه سنة ١٩٣٤.

وقد افتتح الديوان بتصدير طويل نوعاً ما، تحدث فيه عن الصراع بين القديم والجديد من شعر العصر الحديث، مع مناصرته للجديد بطبيعة الحال. وقد جره هذا التصدير إلى حديث عن تعريف الفن، ومكانته في العصر الحديث، وصفات الفنان المجيد، والعلاقة بين الشعر وغيره من الفنون، ودور الموسيقى في الشعر، وما يجب أن يتصف به الشعر من تصويرية، وحرية، وعاطفة، وما يتناوله الشعر من فلسفة، وتصوف، وطبيعة وريف، وصفات اللغة الشعرية، وصفات الشعر الممتاز، وصفات الشاعر، والرسالة التي يؤديها.

وتحدث عن انتشار شعر «بودلير» على الرغم من مصادرة الحكومة الفرنسية لديوانه «أزهار الشر». واستشهد بشلى وجوته من الرومانسيين (ص د).

وعلى الرغم من أننا نجد اختلافاً واضحاً بين بعض أفكار أبي شادي وأفكار الرومانسيين. مثلما نجد في حديثه عن الموسيقى، فإننا نجده يتفق معهم في بعض أفكارهم، مثل حديثه عن الطبيعة والريف، ووصفه الأنبياء بالشعراء (ص س).

وفي سنة ١٩٣٨ أصدرت دار الهلال كتاب «مختارات عالمية من الشعر الغرامى» لإبراهيم المصرى، جمع فيه ما عدّه «طائفة من أروع قصائد الغزل في العالم كله «وراعى في جمعها» صدق تعبيرها عن نفسية الشاعر وعن روح الأمة التي ينتسب إليها» (ص ٥).

وقد رتب المختارات حسب الأقطار، مبتدئاً بمصر القديمة، فبلاد العرب، فالصين منتهاً بمصر الحديثة. وشغل الفصل الذي أفرده لإنجلترا سبع صفحات (من ٦١ إلى ٦٧) أورد فيها خمس قصائد، اثنتان منها اختارها من شعر اللورد بيرون، وواحدة لكل من شكسبير، وشلى وتشوسر. ويعيننا منهم الشاعران الرومانسيان بيرون وشلى، اللذان قدم لما اختاره منها بكلمة موجزة لا تكاد تتعدى الإشارة إلى شخصيتها الفنية.

فصرح أن بيرون من أقطاب الرومانسيين، وأشار إلى اتساع خياله، وجرأته على الاستعارة، واتقاد عاطفته، ورنين لفظه، وحلاوة شعره ورقته، وصفاء نفسه الرائع في بعض الحالات. أما ثلثي فنسبه إلى قرنه التاسع عشر، وميزه بموسيقاه التي ابتكر فيها أوضاعاً جديدة، وبنزغته التجريدية، وروحه المثالية، وأعلن أن أشهر مقطوعاته: «أودنيس»، و«ثورة الإسلام»، و«مأساة شنسى».

ولم يتعزز لما عندهما من نظرات نقدية أى تعرض.

ويكشف لنا هذا العرض لما قمنا به من البحث بين الكتب التي ألفت في الفترة التي تعيننا أن ذروة النشاط كانت في الثلاثينات التي أنتجت خمسة كتب. وتتساوى بقية العقود، حيث ينتج كل من الأول والثاني والثالث كتابين لا غير.

وشهد مطلع القرن العشرين نشاطاً ملموساً للعرب المهاجرين من سوريا ولبنان إلى مصر، فأصدروا كتبهم فيها. ثم انسحب النشاط إلى موطنهم، حتى رأينا ظاهرة قد نصفها بالغرابة، وهي صدور الجزأين الأول والثاني من كتاب «منهل الورد» لقسطاكي الحمصي في مصر، ثم صدور الجزء الثالث من الكتاب نفسه في الشام.

وقد نصف النشاط المصري ببعض التأخر عن النشاط السوري اللبناني إذ يصدر أقدم كتاب مصري عرفناه - وهو قطرة من يراع لأبي شادى - سنة ١٩٠٨. ويصدر أقدم كتاب سوري وهو تاريخ علم الأدب للخالدي وترجمة الإلياذة للبستاني كما ذكرنا سنة ١٩٠٤. ولكن سرعان ما يستعيد النشاط المصري مكانه المعادل للنشاط السوري اللبناني ثم يحتل الصدارة والريادة.

ويستمر أبو شادى في البروز الجلى طوال الفترة كلها. فقد مكنته مكانة أبيه من الظهور المبكر، ومكنته قدراته الأبية الطائلة من البقاء على رأس الكتاب النقاد.

ويجىء بعده في كثرة هذا اللون من التأليف المازنى والعقاد. ولكن إذا نظرنا إلى الإنتاج الأبعد تأثيراً في الحياة الأدبية في مصر بل في العالم العربي كان الإجماع على كتاب الديوان للعقاد والمازنى.

ويمكن القول بأن هذه الكتب تناولت عناصر النظرية الأدبية كلها عند الرومانسيين. فإذا كان واجباً علينا أن نخص بعض العناصر التي نالت من اهتمام المؤلفين أكثر من غيرها ذكرنا الصراع بين التقليد والتجديد، وتعريف الشعر، وصلته بالثر والفروق بينها، وصلاته بالفتون الأخرى، والتأمل، والعاطفة والأخلاق، ووظيفة الشعر.

المجلات

فأذا تركنا الكتب وانتقلنا إلى المقالات وبدأنا بمجلة المقتطف وجدنا أن المحرر ترجم في الجزء الثالث، من المجلد ٨٠، الصادر في مارس ١٩٣٢، صفحة من مجلة «نايتشر Nature بقلم «أوليفر ده السى»، رأى أنها تنعش النفوس. وفيها حديث موجز عن الصلة بين الشعر والعلم، والشعر والفلسفة عند وردزورث.

وفي عدد يونيو ١٩٣٥ من مجلة المقتطف، عرض أحمد زكى أبو شادى محاضرة كان «بنبون الفنان» قد ألقاها، بعنوان «الشعر الحديث بين الثورة والتقليد». وعلى الرغم من أن المحاضرة تتناول فترة متأخرة عن فترة الرومانسيين التي تعيننا في هذا البحث، فإنها تعرضت لرأى وردزورث في اللغة التي يجب أن ينظم بها الشاعر شعره^(١). ولا يتصل شيء آخر في المحاضرة بدراستنا.

أما مجلة الهلال - وهي نظيرة المقتطف - فقد تتبعنا فهارس محتوياتها بين سنتي ١٩٠٠ و١٩٤٥، فلم نجد فيها شيئاً عن النقد الإنجليزي، وإن كانت بعض المقالات تعرضت لجوانب مختلفة من النقد الإنجليزي، مثل مقال «افيونيات كولردج في قصيدة الملاح الهرم»، الذى كتبه محمد محمد توفيق، ونشره في العدد السابع من السنة الثالثة والأربعين، الصادر في مايو ١٩٣٥.

وفي مجلة السياسة الأسبوعية نشر عدد من المقالات عن النقد الإنجليزي، غير أنها تناولت جوانب أخرى، من حياتهم ونشاطهم الأدبي، ما لا يدخل في نطاق بحثنا، مثل مقال «شلى: روح ثائرة ونفس حائرة» الذى نشره زكى نجيب محمود، في العدد ٩٤، الصادر يوم السبت ١٩٢٧/١٢/٢٤، واعترف في النهاية أنه «عن الإنجليزية» أى أنه مترجم عنها. فقد وجه المقال عنايته إلى قصص شلى الغرامية، ومن ثم جاء عنوانه التالى «غرام عظماء الرجال». وكذلك كان مقال «وردزورث» الذى نشره عبد الحميد حمدى في العددين ٢٠٧، ٢٠٩، الصادرين في ٢/٢٢ و ٨/٣/١٩٣٠، فقد عنى بحياته وشعره، ومقال «الرومانتسزم في الأدب» الذى نشره نظمي خليل في الملحق الصادر في ١٧/٦/١٩٣٣، لأنه تحدث عن الشعر الرومانسى، ولم يتطرق إلى النقد.

(١) ص ٦٣.

ولكن هناك عدداً من المقالات تطرقت إلى النقاد الإنجليز، وجاءت ببعض آرائهم وهي التي
تعيننا:

نشر العدد ١٠٧، الصادر في ١٩٢٨/٣/٢٤ مقالاً بعنوان «ويليام هازلت سيد الناقد»
بتوقيع «مطلع»^(١). ولقد انجرف الكاتب فيه مع عبارته الإنشائية، فأسرف في المبالغة وفي
التعميم ففقد قيمته. كأن يقول: «أنى هازلت بمقاييس لم يألفها الناس، فإذا موازينه هي
الموازين الدقيقة.. فلم يعرف هازلت رأياً قديماً إلا وقوض أركانه، ونقضه من أساسه..».

كذلك نشر «محمد رشاد رشدي» في الملحق الصادر في ١٩٣٢/٥/٢٣ مقالاً بعنوان «برسى
بيتسى شلى بين الأنغام والأزهار» ترجم فيه للشاعر وتحدث عن شعره، وعرض بعضاً من
أقواله النقدية.

وفي الأعداد الخامس والسادس والسابع من المجلد الثاني الصادر في يناير وفبراير ومارس
سنة ١٩٣٤، كتب «مختار الوكيل» عن «جون كيتس» ولكن المقال بحث عن «شخصية
الشاعر الذاتية»^(٢) وهو يعتمد على كتاب «حياة كيتس ورسائله الأدبية» للورد «هوجتون».
فيتحدث عن الأديب وأصدقائه وخطبته «لفانى براين» أكثر مما يتحدث عن أعماله.

وفي يونيه ١٩٣٤ كتب «متولى نجيب» مقالاً في العدد العاشر من المجلد الثاني من مجلة
أبولو عن «وليام وردزورث». أشار فيه إشارة موجزة كل الإيجاز إلى رأى الناقد في أن الشاعر
رسول للسلام، والشعر الهام يأتي في صفاء النفس وصدق الحس. والطبيعة من صنع الله، على
حين أن المدن وضوضاءها مع صنع الإنسان، وأن كل كائن حي من إنسان وحيوان ونبات يشعر
ويحس، وأن حياة الإنسان تتطور إلى مراحل ثلاث: فهو في طفولته يحب الهواء الطلق، وفي
شبابه يقدر جمال الطبيعة، وفي كهولته يفكر في التأثير الروحي بمباهجها (ص ١٠٣٣)، كما أشار
إلى اتفاقه مع شلى في اعتبار الطبيعة أما حنوناً ترقق مشاعر الإنسان (ص ١٠٣٦). أما بقية
المقال فتتناول أموراً لا يعنى بها هذا البحث، مثل حياته ومكانته وخصائص أدبه وما إلى ذلك.
وفي الصفحات ١٢٦٧ و ١٣٠٦ و ١٣٤١ و ١٣٧٧ من السنة الثالثة من مجلة الرسالة (أى
سنة ١٩٣٥) نشر الناقد الأردني «جريس القسوس» أربع مقالات عن «وليم وردزورث»
ضمن «دراسات في الأدب الإنكليزي». فصل الحديث فيها عن حياته وشعره ومزاياه، وعرض
نظريته في الأدب ولخص أهم آرائه النقدية تلخيصاً شديداً.

(٢) العدد الخامس - ص ٣٧٢.

(١) ٢٧.

وفي الصفحات ٩٨١، ١٠١٧، ١٩٦٥ من السنة الرابعة نشر «خليل جمعة الطوال» ثلاث مقالات عن «برسى شلى» تحت العنوان العام «من الأدب الإنجليزي». وقد ترجم فيها لحياته، وكتب عن أعماله الشعرية المختلفة، وآراء الأدباء فيه، وقارن بينه وبين المعري، وبينه وبين بيرون. ثم أورد في المقال الثالث عددًا من آرائه النقدية، وخاصة تعريفه للشعر.

وفي صفحة ٩٧٥ من السنة الرابعة (أى سنة ١٩٣٦) نشر كاتب رمز إلى اسمه بالحرفين «د.خ.» مقالاً بعنوان «بعض أبطال النقد وأثرهم في نهضة الآداب الأوربية»، يتحدث فيه عن الألماني «لسنج»، والفرنسى «سانت بيف»، والروسى «بلنسكى»، والإنجليزى «كولردج»، و«شارل لام» و«هازلت» و«أرنولد». وكان حديثه مختصراً جداً.

وفي صفحة ١٠٣٣ من السنة التاسعة (أى سنة ١٩٤١) نشر «بنيامين خليل» مقالاً بعنوان «الشعر»، وحشاه بآراء الرومانسيين وماثيو أرنولد.

وفي العدين ٦٤٩، ٦٥٠ الصادرين فى ١٠/١٧/١٢/١٩٤٥، والعدين ٦٥٥ و ٦٥٦ الصادرين فى ١/٢١ و ١/٢٨/١٩٤٦، نشر «خيرى حماد» بحثاً مطولاً عن «ماثيو أرنولد»، تناول فيه جميع جوانبه: مكانته وحياته وفنه ونقده وشعره وفلسفته وآرائه فى التربية والدين والسياسة ومؤلفاته. أما آراؤه النقدية فهى فى العدين الثانى والرابع.

وفي السنة الأولى لمجلة «الثقافة»، كتب «محمود محمود» فى العدد ٢٦، الصادر فى ٢٧ يونية ١٩٣٩، مقالاً بعنوان «الذوق الأدبى»، عرض فيه كتاب «أرنولد بنت» Arnold Bennett المعروف بنفس العنوان.

وقد أورد فيه قول الشاعر الرومانسى المعروف «كيتس»: «إن الحق والجمال شىء واحد، وحسبك أن تعرف هذا لكى تستمتع بخير ما فى الكتب». ثم تلاه بتعقيب المؤلف عليه قائلاً: «ولكن «بنيت» لا يقنع بهذا القول، ويقول: «إن كبار الناقدين أنفسهم - أمثال هازلت Hazlitt وسانت بيف Sainte-Beuve لم يستطيعوا أن يبينوا لنا متى يكون القول جميلاً، ومتى لا يكون (ص ١٤)».

كذلك ذكر أن للأدب جانين مختلفين، هما جانب الإلهام وجانب العلم، وأن «دى كوينسى» (De Quincy) الناقد الرومانسى سماهما: أدب القوة، وأدب المعرفة. (ص ١٦).

وفي العدد ٣٥، الصادر فى ٢٩ أغسطس ١٩٣٩، كتب أحمد خاكي، مقالاً بعنوان «التصوف فى شعر وليم وردزورث»، تعرض فيه لبعض آرائه فى الخيال والطبيعة.

وفي العدين ٥٥ و ٥٦، الصادرين فى ١٦ يناير و ٢٣ يناير من سنة ١٩٤٠، نشر «أحمد

خاكي» بحثاً ضافياً عن «الثقافة والنقد عند «ماثيو أرنولد»، وفي الجانب الذي درسه حقاً، وأتى بإشارات سريعة إلى حياة الناقد وبعض آرائه الأخرى.

وفي العدد ٧٧ من مجلة الثقافة، الصادر في ١٨/٦/١٩٤٠، نشرت «أمينة فهمي» مقالاً عن «الإلهام الفني»، أوردت فيه رأى «وردزورث» في عملية الإبداع الفني، وشرحته.

وفي العديدين ١٩١، ١٩٢ من مجلة الثقافة (١٩٤٢/٨/٢٥ و ١٩٤٢/٩/١) كتب «محمد خلف الله أحمد» مقالين عن وردزورث بعنوان «الشعراء النقاد». ثم أعقبها بثلاث مقالات عن «كولردج» بنفس العنوان في الأعداد ١٩٣، ١٩٥، ١٩٦ (٩/٨ و ٩/٢٢ و ٩/٢٩/١٩٤٢).

وقد بدأ «خلف الله» مقالاته بحديث عن قلة الشعراء النقاد، والصلة بين الشاعر والناقد، وانتهى إلى أن «وردزورث» و «كولردج» من أبرز الشعراء النقاد في الآداب الغربية. وكشف عن الصلة بينها وما اتفقا عليه في الشعر والنقد.

وخرج من هذه المقدمة إلى عرض طيب لآراء وردزورث فتناول أقواله في حاجة الدرس الأدبي إلى بحث تام في ذوق الجمهور، وكيف تتفاعل اللغة والعقل الإنساني؟، وتاريخ تطور الأدب والجماعة، والمناخ الحقيقية للشعر في نفس الإنسان، والسر في تأثير الناس به. وكشف عن موضوعات قصائده التجريبية التي تصور الجانب المتواضع الحشن من الحياة العادية، أي الجانب الفج أو العقوى، ودعوته إلى أن يصور الشعراء دهاء الناس وميررات هذه الدعوة، وإلى أن يعبر عن هذه الحياة بلغتها التي يتكلم بها أهلها في معاشهم اليومي، ومميزات هذه اللغة، ورفضه القصد إلى التجسيد والرمز واستخدام قاموس شعري معين.

وأورد في المقال الثاني وصفه لعملية الإبداع الفني عنده، وتعريفه للشعر وآراءه في اللغة والوزن والقافية والتفرقة بين الشعر والنثر والعلم ومميزات الشاعر ولغة الشعر وموضوعاته والمعرفة التي يحملها الشعر.

وأراد «خلف الله» في المقالات التي كتبها عن «كولردج» أن يبين وجهة النظر المقابلة بعد أن لخص أهم النقاط التي أثارها «وردزورث». وتوخى فيها أن يعرض آراء كولردج في تعريف القصيدة، والشعر، والشاعر، والاختلاف بين القصيدة والعمل النثري، والقصيدة الحقة والقصيدة التعليمية، وأسباب ألتناذ بالأعمال الفنية. وأفاض في إبانة ردود «كولردج» على «وردزورث» في مواقفه من تصوير الشعر للحياة الحشنة، والتزامه للغة البسطاء من الناس، وعدم وجوب الوزن. وتسويته بين الشعر والنثر.

وفي العديدين ٣٥٤، ٣٥٦، الصادرين في ٩/١٠ و ٢٣/١٠ سنة ١٩٤٥، من مجلة الثقافة.

«عامر محمد بحيرى» مقالاً عن «الرومانتيكية» عرض فيه الكتاب الذى ألفه «جاكى بارزن» بعنوان «الرومانتيكية ومذاهب الأثرة الحديثة». وقد دافع بحيرى عن الرومانتيكية، وتحدث عن الرومانتيكيين العظام وأسباب عظمتهم، ووصف أبواب الكتاب. ويمكن القول بأن الكتاب سياسى، لأنه يعرض للاتهام الذى وجه إلى الرومانسية بأنها تمجد الفردية وبذلك مهدت الطريق لظهور الدكتاتوريات فى أوروبا.

وهذا العرض لما ورد فى المجلات الأدبية المصرية عن النقد الرومانسى يضع أيدينا على الحقائق التالية عن الفترة التى ندرسها:

إن هناك مجلات لم تأبه للجانب الأدبى للرومانسيين الإنجليز، وكان همها بعض طرائفهم أو الطرائف حولهم مثل مجلة الهلال.

وهناك مجلات اهتمت بالكتابة عن حياة الشعراء النقاد من الإنجليز وما حفلت به من أحداث، ولم تأبه بأرائهم النقدية، أوردت منها القليل جداً، مثل مجلة السياسة الأسبوعية.

وكانت هناك مجلات تعرضت للنقاد الإنجليز فى مقالات قليلة لا تليق بمكانتها الأدبية، وإن كانت تعرضت لبعض آرائهم. وعلى رأس هذه المجلات مجلة المقتطف ذات التاريخ البعيد، ثم مجلة الرسالة ذات التأثير الخطير فى الحياة الأدبية المصرية والعربية. ولعل السبب فى ذلك ظروف الأدب المصرى فعلى حين كانت الحركة الشعرية مزدهرة كانت الحركة النقدية بادئة، لم تزدهر إلا على يد الشعراء والنقاد الرومانسيين أنفسهم.

ولعل أبرز المجلات التى احتفت بأراء النقاد الرومانسيين من الإنجليز هما مجلتنا «أبولو» و«الثقافة». وكانت مجلة «أبولو» أشد اهتماماً بترجمة آثارهم الإبداعية والنقدية. كما كانت الثقافة أشد اهتماماً بعرض نظريتهم الأدبية ودراساتها.

وأهم الكتاب المصريين الذين برزوا على صفحات المجلات فى هذا النوع من الكتابة الأستاذ محمد خلف الله أحمد، الذى كتب أشمل المقالات عن «وردزورث» و«كولردج».

وأهم النقاد الإنجليز الذين عنى كتابنا بتناول آرائهم النقدية هم «وردزورث» و«كولردج» و«آرنولد» إلى جانب ترجمة كتاب دفاع شلى. أما آراء «هازلت» فلم تحصل على عناية كبيرة منهم. ولعل السبب فى ذلك أنه كان مبدعاً فى النقد التطبيقى. أما النقد النظرى عنده فلم يكن فى مستوى زملائه بالرغم من تكرار العقاد لذكره.

الفصل الأول

النقد الإنجليزى

مقدمة:

- ١ - مفهوم الشعر.
- ٢ - لغة الشعر.
- ٣ - الخيال والتوهم.
- ٤ - وظيفة الشعر.
- ٥ - الصدق والرمز.

مقدمة

يرى معظم النقاد أن أعظم نقد للشعر الإنجليزي أتى من الشعراء أنفسهم، فقد يكون الشاعر شاعراً وناقداً في آن واحد. وينطبق هذا بصفة خاصة على شعراء الحركة الرومانسية الإنجليزية، فمن الثابت أن نظرية الشعر عند أصحاب هذه المدرسة قد ساعدتهم كثيراً في إنتاج الشعر الذى حول مجرى الشعر الإنجليزي في القرن التاسع عشر.

ويهتم هذا البحث بأربعة منهم خاصة لأنه وجد كل الآراء تجمع على تأثيرهم في النقاد المصريين. وعندما جمعنا النصوص التى تكشف عن التأثير والتأثير وجدناها تؤيد هذا الإجماع. وأول هؤلاء الأربعة هو وليام وردزورث (1770 - 1850) الذى تحوى مقدمة القصائد الغنائية (Lyrical Ballads) التى أصدرها فى عام 1798 وأعاد نشرها بعد تنقيحها عام 1800 و 1802 تحوى العرض الشامل لنظرية الشعر عند وردزورث، ويعتبر النقاد مقدمة عام 1802 الوثيقة النقدية الأساسية، فهى أكثرها شمولاً وأهمية.

والناقد الثانى هو صمويل تيلور كولردج (1772 - 1834) الذى يعتبر عملاقاً من عمالقة النقد الأدبى وواحدًا من أعظم الفلاسفة الأدبيين الذين أنجبته إنجلترا فى القرن التاسع عشر، وقد ارتفعت مكانته فى عالم النقد والفلسفة على مر السنين. وإذا استعرضنا مؤلفات كبار النقاد الأمريكيين المحدثين نجدها تكاد تخلو من أى ذكر لأى من النقاد الأسبقين سوى أرسطو وكولردج. بل نجد بها الكثير من الإشارات إلى بعض الركائز الأساسية فى نظريته الأدبية النقدية كتعريفه ومفهومه لكل المتكامل (The pragmatic whole) ومبدأ الجمع والتوفيق بين المتضادات (Roconciliation of Opposites) فلا غرو أن نجد مفكراً كآرثر سيمونزقرر فى 1906 أن السيرة الأدبية (Biographia Literaria) هى أعظم عمل نقدى إنجليزى. وكان أثر كولردج عظيماً فى عصره والعصور التالية إذ كان بمثابة الوسيط بين الفكر الفلسفى الألمانى ونظيره فى إنجلترا، فقد استوعب الكثير من آراء «كانت» و«شيلز» و«شيلنج» والإخوة «شليجل» وغيرهم، وعندما نستعرض آراءه الجمالية والنقدية فإنه يبدو واضحاً جلياً أنه كان يعتمد بدرجة كبيرة على كتابات المفكرين الألمان، ولا سيما فى مجال الفلسفة وعلم الجمال. من هنا يتضح سبب المكانة الفريدة التى كان يتمتع بها كولردج دون

معاصريه من النقاد الإنجليز أمثال وردزورث وهازلت ولام ممن لم تكن لهم سوى صلات يسيرة بالفكر الجمالي الفلسفي المعاصر في ألمانيا التي انفردت في هذا العصر بازدهار الفكر الجمالي (Aesthetic thought) الذي سرعان ما انتشر فشمّل تأثيره فرنسا وإيطاليا وأسبانيا. وهكذا كانت صلة كولردج الوثيقة بالفكر الجمالي الألماني المعاصر هي سبب تفوقه على معاصريه من النقاد الإنجليز.

أقام كولردج آراءه الجمالية ونظريته الأدبية ومبادئه النقدية على أساس ميتافيزيقي، يرتبط بنظرية المعرفة، وكان كولردج يهدف من وراء هذا إلى إيجاد منهج فكري موحد يخدم قضية الأدب والنقد، وكان هذا التكامل الذي هدف إليه انعكاساً طبيعياً لتكامل منهجه الفكري. تفوق كولردج على معاصريه من النقاد بنظريته الشاملة المتكاملة إلى الأدب والنقد ومحاولته الربط بينها وبين العلوم الأخرى، وقد حرص كولردج على تأكيد هذا الهدف في الفصل الأول من السيرة الأدبية حيث يقول عن نفسه:

«من الأهداف التي اتخذتها لنفسى، والمهم تحقيقها بقدر الإمكان إيجاد تسوية للجدال الذي استمر مدة طويلة حول الطبيعة الحقة للغة الشعر وفي نفس الوقت إيجاد تعريف غير متحيز للشخصية الشعرية الحقة للشاعر الذي ألهبت كتاباته بادیء الأمر هذا الجدل»^(١).

وقد نشرت السيرة الأدبية في عام ١٨١٧، وترجع قصة هذا المؤلف إلى حوار دار بين كولردج ووردزورث في خريف عام ١٨٠٠ في منطقة البحيرات، حيث استقرا لفترة من الزمن بعد عودتهما من ألمانيا، وكان موضوع الحوار إعداد مقدمة لنسخة عام ١٨٠٠ من القصائد الغنائية. من هنا تولدت فكرة كتابة مقدمة نقدية تشرح أبعاد التجربة الشعرية التي قاما بها. ويذكر وردزورث أنه رغم أنه هو الذي كتب المقدمة لكن معظم أفكارها هي أفكار كولردج الذي كان هو صاحب فكرة المقدمة النقدية. وشاء القدر أن يكتب كولردج السيرة الأدبية عام ١٨١٥ كرد على المقدمة التي كتبها وردزورث وضمها الكثير من آراء كولردج النقدية. ومن هنا يتضح أن نواحي الاختلاف في آرائهما الأدبية والنقدية بدأت تتضح وتتلور في هذه الفترة كما يتضح ذلك من مراجعة خطابات كولردج في الفترة بين عام ١٨٠٢ إلى عام ١٨٠٣، لذا يرى معظم النقاد أن اختلاف وجهات نظرهما يرجع إلى عام ١٨٠٠ أي زمن كتابة المقدمة الأولى

(١) انظر النص رقم (١) في ملحق النصوص الإنجليزية.

للقصائد الغنائية، ولذا فهم يعتبرون السيرة الأدبية ثورة من كولردج وهو في منتصف عمره على آرائه عندما كان في سن الشباب.

أما وليام هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) فقد تميز منذ صباه بعقلية يقظة وإدراك اجتماعي عميق ومزاج حاد، وقد بدأ يكتب للصحف والمجلات وهو في الثالثة عشرة من عمره، وأصبح فيما بعد كاتب مقالات محترف. أمضى هازلت الفترة من عام ١٧٩٥ إلى عام ١٨٠٢ في قراءات ثقافية بمنزل والده، وقد درس خلال هذه الفترة الشعراء والروائيين الإنجليز وأعمال بيرك (Burke) وروسو (Rousseau) وفي شتاء عام ١٧٩٨ تقابل هازلت الشاعر، والناقد كولردج وكان هذا حدثاً هاماً في حياة هازلت، وفي ربيع نفس العام التقى هازلت بوردزورث واطلع على مخطوط «القصائد الغنائية». وفي عام ١٨٠٢ رحل هازلت إلى باريس حيث أمضى عشر سنوات احتراف خلالها الرسم، لكنه لم يتخل عن ولعه بالفكر الفلسفي. وسرعان ما هجر هازلت الرسم وصب جل اهتمامه على الدراسات الأدبية فأحرز شهرة كبيرة كمفكر راديكالي وكاتب نثر ذي أسلوب بارع. وفي عام ١٨١٢ ألقى هازلت سلسلة من المحاضرات في الفلسفة الإنجليزية، وبدأ مهنة الصحافة بعدة مقالات متنوعة، وقد شهد عام ١٨١٣ بدء نجاحه ناقدًا أدبياً وخاصة في مجال النقد المسرحي.

وفي عام ١٨١٤ نشرت له مجلة الإجازمينر* (The Examiner) أولى مقالاته النقدية الشهيرة وهي مقال عن قصيدة الرحلة (Excursion) للشاعر وردزورث، ثم ذاع صيته عندما بدأ يحرر لمجلة أدنبره النقدية (Edinburgh Reviewer) في نفس العام، وقد بلغ ذروة شهرته محرراً أدبياً في جريدة البطل (The Champion) في الفترة من عام ١٨١٤ إلى عام ١٨١٨.

وفي عام ١٨١٧ أصدر هازلت مجموعة مقالات عن الأدب والرجال والسلوكيات بعنوان المائدة المستديرة (The Round Table)، وفي نفس العام أصدر «شخصيات مسرحيات شكسبير» (Characters of Shakespeare's plays) وقد لقي كتابه هذا نجاحاً كبيراً بين الجمهور، وفي يناير عام ١٨١٨ بدأ هازلت بإلقاء سلسلة من المحاضرات عن الشعراء الإنجليز في معهد سورى (Surrey Institution) وقد جمع هذه المحاضرات وأصدرها كتاباً في نفس العام الذي شهد بدء صداقته لشلي وكييتس، ولقد تميزت محاضراته بكثرة الاقتباسات من أشعار الشعراء مما أسهم في نشر الكثير من أشعار معاصريه.

وفي نوفمبر عام ١٨١٨ ألقى هازلت سلسلة ثانية من المحاضرات عن المسرح الفكاهي

(* وكانت مجلة أسبوعية يصدرها جون ولي هنت وكانت واسعة الانتشار في الأوساط السياسية.

الإنجليزي (English comic writers) وأصدرها كتاباً في عام ١٨١٩، وألقى في نفس العام سلسلة ثالثة من المحاضرات عن الأدب المسرحي في عصر اليزابيث وأصدرها كتاباً في يناير عام ١٨٢٠. وفي نفس العام بدأ هازلت يحرر سلسلة من المقالات النقدية لمجلة لندن (London Magazine) لصاحبها جون سكوت وكان ذلك بدء العقد العظيم والأخير في حياته المهنية ناقدًا أدبيًا وكانت المحصلة صدور أشهر كتابين له: «حديث المائدة» (Table talk) نشر عام ١٨٢١ / ١٨٢٢ و «المتحدث الصريح» (Plain Speaker) وقد نشر عام ١٨٢٦.

أما الناقد الرابع فهو بيرسى بسش شلى (١٧٩٢ - ١٨٢٢).. وهناك خمسة مصادر أساسية لآرائه النقدية، وهذه المصادر الخمسة هي أشعاره ومقدمات قصائده الطويلة وبعض ملاحظاته عن الشعر التي وردت في رسائله وكتاباتهِ النظرية ومقاله الشهير «دفاع عن الشعر» (Defence of Poetry) الذى يعتبر أنضج الوثائق التي تتضمن آراءه النقدية. حيث أنه كتب هذا المقال الطويل قبل وفاته بثمانية عشر شهرًا، لذلك يعكس هذا المقال الكثير من الآراء التي ضمنها كتاباته النظرية والشعرية.

كتب شلى هذا المقال ردًا على مقال نشره صديقه الأديب الروائى توماس لاف بيكوك بعنوان «عصور الشعر الأربعة» (Thomas Love Peacock: Four Ages of Poetry) ادعى فيه أن الشعر مر بأربعة عصور في تطوره: عصر الحديد وعصر الذهب وعصر الفضة وعصر النحاس وانتهى إلى أن شاعر عصره إنسان يعيش في عالم الماضى وأن أفكاره وآراءه ومشاعره لا تناسب المجتمع المتمدين الذى يعيش فيه. فالشعر بما فيه من عاطفة غير متزنة وأنين وانتحاب لا يصنع الفلاسفة ولا الحكام ولا أى فرد عقلاى ذى نفع فى أى درب من دروب الحياة، أن الشاعر فى أى مجتمع متمدين مضيع لوقته وسارق لوقت الآخرين، وحبجة بيكوك فى ذلك أن هناك من الأشعار الجيدة التى كتبت فى الماضى ما يكفى ويزيد لذلك الحيز الوجيز الذى يجب على أى مواطن يعيش فى مجتمع متمدين أن يعطيه لمتعة قراءة الشعر، أشعار كتبت فى أوقات شعرية وهى تفوق، من كل النواحي، القصائد المصطنعة التى تكتب فى عصر غير شعرى بقلم جماعة من الشعراء، وبيكوك بذلك يؤكد أن تقدم العلوم والفنون المفيدة وتطور المعرفة السياسية والحلقية سيؤدى حتمًا إلى تضاؤل جمهور الشعر.

١ - مفهوم الشعر

لعل تعريف وردزورث للشعر بأنه «الانسياب التلقائي لمشاعر عارمة» (Spontaneous overflow of powerful feelings) هو أهم أركان معتقده الشعري، وأساس من أسس النظرية النقدية الرومانسية التي تعتبر الفن تعبيراً عن شيء أو آخر. فأصل الشعر عند وردزورث هو العاطفة التي يسترجعها الشاعر في لحظات تأملية هادئة، وجوهر هذا التعريف هو أن الشاعر لا يستجيب لأي انطباع يتولد في نفسه استجابة فورية، ذلك أن هذا الانطباع وهذه المشاعر التي ولدت هذا الانطباع تغوص في أعماق نفسه حيث تتبلور وتنقى، ويختزن الشاعر الانطباع والمشاعر المولدة له في صورة مثالية، فإذا ما استرجع الشاعر هذا الانطباع فيما بعد فإنه يسترجع في نفس الوقت العاطفة المولدة لهذا الانطباع، أي أن العاطفة الأصلية التي صاحبت الانطباع الأول، تنتعش وتنشط في عقل الشاعر باسترجاع الانطباع الأصلي، فيعود بنفس الدرجة من الحدة التي كان عليها أول مرة. فالشاعر يتمتع بدرجة عالية من الحساسية تمكنه من إعادة خلق عاطفة أحس بها من قبل، وكذلك ما صاحبها من انطباعات. فالشاعر إذن إنسان حبه الطبيعة بقدره فائقة على أحياء مدركاته الحسية ومشاعره في غياب الأشياء المولدة لهذه الإدراكات الحسية والمشاعر.

وبلغة النقد الحديث نستطيع أن نقول: إن الشعر عند وردزورث هو تعبير عن الذات (Self expression) أي إطلاق لأحاسيس الشاعر الذاتية وعواطفه، ولنا في المقدمة (The Prelude) خير مثال على هذا المفهوم لطبيعة الفن عند الرومانسيين، فما هي إلا سيرة ذاتية منظومة شعراً (Versified autobiography) وتقع في ثمانية آلاف وخمسمائة بيت.

ولابد لنا من أن نؤكد هنا أن وردزورث ليس من مناصري العاطفة غير المصقولة فنياً، فهو عندما يعرف الشعر بأنه الانسياب التلقائي لمشاعر جياشه، نجده يتحفظ في تعريفه المعروف هذا ويضيف أن هذه المشاعر الجياشة تسترجع وتحس في لحظات هدوء وتأمل (Recollected in tranquility)، وهذه العملية هي أصل الشعر عنده.

وجدير بالملاحظة أن العاطفة المتأملّة تنتج عاطفة جديدة هي من أصل العاطفة الأولى، ولكنها ليست هي نفسها تماماً. ويصف الناقد «رينيه ويليك» عملية الخلق الفني هذه التي يصورها وردزورث بالعبارات التالية:

«إن عملية الخلق التي نصفها هنا تبدو وكأنها إشارة متعمدة للمشاعر الماضية التي تعود مرة أخرى إلى الظهور ليست تمامًا كما كانت في الماضي وإنما شبيهة بها، وقد اعترف وردزورث في فقرات عديدة بمشاركة الوعي في النظم الشعرى^(١)».

وإذن فعلمية الخلق الفني عند وردزورث هي عملية تأمل استرجاعية يلعب فيها الوعي دورًا هامًا حيث أن عملية تأمل العاطفة المسترجعة عملية إدراكية، وهي تحول العاطفة الأصلية إلى عاطفة صافية منقاة، أي أن الشاعر يخبر نفس العاطفة في صورتها المثالية. ونعلم أن وردزورث يضع التأمل في المرتبة الثالثة فيما يبدو أنه ترتيب زمني افتراضي لممارسة الملكات الشعرية، فالتأمل يحدد قيمة الأحداث أو الصور أو الأفكار أو المشاعر المعبر عنها، وهو يلى عملية لانفعال العاطفى التي يخبرها الشاعر بحكم رهافة شعوره نتيجة ملاحظته شيئًا ما.

وكان وردزورث يدرك كل الإدراك أن للفن قواعد تجعل الفن صنعة (Workmanship) - وأن نظم الشعر لا بد أن يخضع لهذه القواعد. ولا يجد وردزورث تضاربًا بين اتباع قواعد الصنعة الفنية واعتماد الشاعر على الإلهام الأصلي، أى الدافع الداخلى، إلا أنه يتردد في تحديد أصل الإلهام أو الحدس. فهو أحيانًا يعرف الإلهام بأوقات تحل فيها بالشاعر قوة تحليلية، وأحيانًا نجده يربط الإلهام بحياة الشاعر الداخلية، بل يصفه بأنه ينبعث من الماضى السحيق، ويلحظ كثيرون من النقاد أن معظم أشعاره تنبعث من ماضيه: من ذكريات قد ترجع إلى عهد الطفولة. إلا أن وردزورث يرى أن قيمة الشعر الحقيقية تكمن فى الأثر الذى يحدثه الشعر فى نفس المتلقى، فالشاعر لا يكتب شعره لمجرد تطهير عواطفه الذاتية، أو لمتعة النظم فى حد ذاتها، بل ليحقق هدفًا ساميًا.

* * *

أما كولردج فيذكر فى الفصل الرابع من السيرة الأدبية أنه كان فى الرابعة والعشرين عندما استمع إلى وردزورث يقرأ بعض أشعاره، وهو يذكر الأثر العميق الذى تركه شعر وردزورث فى نفسه. فقد رأى كولردج فى شعر وردزورث علائم العبقرية الشعرية، فها هو ذا شاعر تحرر شعره من الأسلوب الشعرى المصطنع وتميز بأصالة الفكر والعاطفة. وكولردج يعدد تلك الصفات فى شعر وردزورث التى جعلته يحس أن شعره يختلف عن شعر من سبقوه من شعراء القرن الثامن عشر، ويقرن شعره بشعر عظماء الماضى أمثال ميلتون وشكسبير:

(١) انظر الملحق الإنجليزى - النص رقم ٢.

«لقد كان اتحاد الشعور العميق بالفكر الأصيل، والتوازن الدقيق للحقيقة في الملاحظة بقدرة الخيال في تعديل الموضوعات الملاحظة، وفوق ذلك كله الموهبة الأصيلة في نشر النعمة، الجود ومعها عمق العالم المثالي وارتفاعه، ذلك العالم الذى كان التعود قد أخفى كل رواء حوله أشكاله بهاء ووقائعه ومواقفه أمام النظرة العامة وكان قد أنضب منه الوميض والندى»^(١).

يتضح من وصف كولردج هذا أنه يربط بين العبقرية الشعرية والقدرة على الجمع بين العاطفة الجياشة والفكر العميق، والقدرة على وصف الأشياء بدقة وصدق مع إضفاء ألوان الخيال على هذه الأشياء فتبدو كأنها ليست هي نفس الأشياء التى ألّفناها ففقدت سحرها وجالها. ويتضح جلياً أن كولردج قد افتتن بنوع من التوازن في الجمع بين المتناقضات وإحداث نوع من الانسجام والتألف بينها:

«كى لا نجد أى تناقض في وحدة القديم مع الجديد، وأن نحمل مشاعر الطفولة مع قوى الرجولة، وأن نجتمع بين شعور الطفل بالتعجب والجدّة مع المظاهر التى جعل منها مرور كل يوم لأربعين سنة تقريباً أمراً مألوفاً»^(٢).

وهو يعتبر القدرة على إحداث هذا التوازن بين المتناقضات فتبدو كأنها في حالة تألف وانسجام دليلاً من دلائل العبقرية بل هي المقياس الذى يفرق بين العبقرية (Genius) والموهبة (Talent).

شعر كولردج عند استماعه لإحدى قصائد وردزورث أنها مثل رائع لعلائم العبقرية الشعرية، وأدى إحساسه بخصائص العبقرية الشعرية لوردزورث إلى تأمل مظاهر هذه العبقرية، والكشف عن سر أصالتها، وانتهى البحث بكولودج إلى نتيجة بارزة، وهى أن شعر القرن الثامن عشر كان محصلة مفهوم خاطئ لملكة الخيال. وأن هذا المفهوم الخاطيء لملكة الخيال كان وليد التيارات الفلسفية السائدة في هذا العصر.

ومن الأهمية بمكان أن تؤكد أن وحدة العقل البشرى هي جوهر نظريته النقدية، وهذا يفسر

(١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٧٢. وانظر الملحق الإنجليزى - النص رقم ٣.

(٢) انظر الملحق الإنجليزى - النص رقم ٤.

لماذا يميل كولردج إلى عدم التمييز بين الشاعر وشعره، بل أحياناً نجده يعتبر وصف الشاعر تعريفاً للشعر:

«إن سؤال: ما الشعر؟ من الدنو من السؤال نفسه: ما الشاعر؟ إلى حد أن الإجابة على واحد منها متضمنة في جواب الآخر، لذلك أن الوضوح الذي يساند ويكيف الصور والأفكار والعواطف في عقل الشاعر ذاته ناتج عن العبقرية الشعرية نفسها»^(١).

وهو بذلك يرى أن الشاعر وشعره شيء واحد، وسنده في ذلك أن أميز ما يميز قصيدة شعرية إنما ينبعث من عبقرية الشاعر، أي أن هناك تلاهماً بين عمليات الخلق الفني في عقل الشاعر والعمل الفني الذي هو ترجمة لغوية لهذه العمليات العقلية. وجدير بالذكر أن كولردج أحياناً يحاكي شيلر والأخوة شليجل فيستخدم المصطلح «شعر» (Poetry) للإشارة لا إلى كل الفنون فحسب بل إلى كل نواحي النشاط الإنساني الخلاق. ومن ثم يعتبر كولردج المصلح الديني مارتن لوثر شاعراً من أعظم شعراء البشرية.

وسجل الناقد المؤرخ «ويليك» أن كولردج قد ميز بين شعر الفنون والشعر المعبر عنه باللغة:

«ومحاول كولردج في مكان ما أن يفرق بين Poesy و Poetry. إن Poesy هو اسم نوعي لجميع الفنون الجميلة، بينما Poetry ينبغي أن يقتصر على الأعمال التي يعبر عنها بالكلمات»^(٢).

فالموسيقي عنده شعر الأذن، والرسم شعر العين، بل هو يعتبر كل أنواع الفنون الأخرى «شعراً صامتاً (mute Poesy)، ونستنتج من هذا أن كولردج كان من مناصري مبدأ وحدة الفنون الخلاقة ولكنه لم يبد اهتماماً بعلاقة الفنون بعضها البعض أو محاولة التمييز بين فن وآخر.

ويجب أن نلاحظ أن كولردج يحاول أن يحدد صفات الشعر المميزة بمقارنته بأنواع الكتابة الأخرى فالشعر يتميز بلغة بينة (Articulate language) وهو يختلف عن العلم والعلوم الأخلاقية في غايته ووظيفته، فهدف الشعر هو المتعة الحاضرة (Immediate Pleasure):

(١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥١. وانظر ملحق النصوص الإنجليزية النص رقم ٥.
(٢) انظر النص السادس في ملحق النصوص الإنجليزية.

«القصيدة هي ذلك النوع من التأليف الذي يتعارض مع المؤلفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر، ويتميز عن كل الأنواع الأخرى (التي تشترك معه في نفس الهدف) بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكل الذي يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء»^(١).

والمتعة الحاضرة هي وسيلة الشعر لبلوغ الخير الأسمى وهو غاية الشعر القصوى ومن هذا المنطلق فإن ما يحقق الخير الأسمى هو شعر:

«إن كتابات أفلاطون والقيس تيلور، والنظرية المقدسة لبيرنيت تقدم أدلة لا تنكر على أن أرقى أنواع الشعر يمكن أن يوجد بدون وزن بل حتى بدون الأغراض المميزة للقصيدة»^(٢).

وقد يجد البعض تضارباً بين قبوله لهذه النظريات العاطفية في أصل الشعر وبين وصفه للشاعر بأنه يتأمل ويخلق بموضوعية تامة، وعلى ما يبدو فإن كولردج يعتبر العاطفة الشعرية (Poetic Passion) أمراً مختلفاً عن مجرد الانفعال (Emotion) وهو بذلك يقرن العاطفة الشعرية بمتطلب من متطلبات الشعر الأساسية، وهو الإحساس الشخصي بالسعادة الغامرة أو ما كان كولردج يطلق عليه اسم «السلام الإلهي» (Peace of God) وهي حالة من الانفعال الروحي يفقد فيها الإنسان ذاته. ولنا في قصيدة (Ode to Dejection) خير مثال على أن كولردج كان يربط بين الانفعال الروحي هذا، وتوهج قوى الخيال الخلاق.

حاول كولردج إذن أن يعرف الشعر على ضوء التعريفات التقليدية فالشعر متعة لقارئه، وانفعال شعري في وجدان الشاعر أثناء الخلق الفني. وكولردج أيضاً يميز بين الشعر (Poetry) والنظم (Verse) بل هو يقر بأن الشعر قد يوجد بعيداً عن مجال الأوزان الشعرية فهناك من الشعر الأمثل ما يخلو من الأوزان الشعرية، وهو كشلي يعتبر أفلاطون شاعراً خلاقاً، وكذلك الأسقف «تيلور» و«بيرنت».

أهم ما يتميز به تحليل كولردج للشعر هو إصراره على وحدة العمل الفني وتكامله، فالعمل الفني كل متكامل ويتميز بتفاعل أجزائه وتداخلها من أجل تكامل العمل الفني كله. وقد تتبعنا وحدة العمل الفني من وجود فكرة أو عاطفة بارزة، وتتضح هذه الوحدة في عالم المسرحية حيث

(١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٨. وانظر النص السابع في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) نفس المرجع ٢٥٠. وانظر النص الثامن في ملحق النصوص الإنجليزية.

يرى كولردج أن وحدة الاهتمام (Unity of Interest) أكثر فعالية من الوحدات «الأرسطية» الثلاث: وحدة الزمان والمكان والحدث. كذلك قد تثبت الوحدة من توحيد الصور البلاغية، أو إيضاح علاقات متعددة داخل العمل الفني. كولردج إذن يستعرض العمل الفني على ضوء الكل وهو يذهب إلى المدى الذي يؤكد عنده أننا لا نستطيع تغيير موضع كلمة واحدة، أو تغيير كلمة بأخرى في أعمال شكسبير وملتون دون إفساد العمل الفني، وإذا استعرضنا المصطلحات التي يستخدمها كولردج لوصف كيان العمل الفني، مصطلحات مثل «كل متكامل» (Whole)، و«كائن حي» (Organism) و«وحدة متحدة» (Unity)، و«استمرارية» (Continuity) أدركنا أنه يهدف إلى تماسك أجزاء العمل الفني (Coherence) في كل كامل متكامل.

والعمل الفني يصور عالم الحقيقة بالإضافة إلى تسليط أضواء الخيال على هذا العالم، وإذا تساءلنا عن علاقة العمل الفني بالعالم الحقيقي فهو أيضاً رمز له. وعلمنا أن نلاحظ أن العمل الفني عند كولردج لا يحاكي الطبيعة فحسب وإنما يحاكي الطبيعة في صيغتها العالمية، وهذا يجعله يؤكد أن العالمية هي جوهر الشعر، فالشعر في جوهره شيء مثالي، والمثالية تقترن بالعالمية. غير أن كولردج يدرك تماماً مشكلة الجمع بين الخاص والعام، والمحدد والعالمي، وهو يرى أن الخيال الخلاق هو الذي يؤلف بين هذه المتضادات، وهذا يفسر إعجابه الشديد بشخصيات مسرحيات شكسبير التي تمثل معالجة العالمية في إطار فردى مميز (Class individualized).

* * *

والشعر عند هازلت هو تعبير عن الانطباعات التي يخلقها في نفس الشاعر شيء ما أو حدث ما، وهو تعبير صادق ويتميز عن غيره من طرق التعبير بتناغم لغته، وهو لذلك يحرك خيال القارئ ومشاعره. الشعر إذن عنده هو لغة الخيال والعواطف، والشعر بذلك لغة عالمية، ويرتبط بكل ما يحدث لذة أو ألماً للنفس البشرية ونظم الشعر إنجاز إنساني رائع، ولذا ولد مع مولد البشرية وكان مصدر سعادتها واهتمامها على مر العصور.

والشعر عند هازلت هو الإحساس بالجمال، وهو بذلك أعمق وأكثر من مجرد كونه شكلاً من أشكال التعبير اللغوي، هو شكل لغوي ذو سطور تحوي عدداً معيناً من المقاطع (Syllables) ذات نهايات واحدة، وهازلت يؤكد مفهومه هذا في بدء المقالة:

«يعتقد الكثيرون أن الشعر شيء لا يوجد إلا في الكتب،
مصوغ في أبيات من عشر مقاطع وبنهايات متماثلة، ولكن حينما
يوجد إحساس بالجمال أو بالقوة أو بالتناسق، كما هو في حركة

موجة البحر أو في نمو الزهرة التي تنشر أوراقها العطرة في الجو
والتي تهب جماها للشمس، حيثما يوجد هذا يوجد الشعر في
ولادته»^(١).

وهازلت يؤكد أن أى فكرة أو عاطفة يجربها الشاعر في أعماق وجدانه تصلح مادة للشعر،
بل هو يؤكد أن مثل هذه الفكرة أو العاطفة التي تُحدث في نفس الشاعر انطباعاً أصيلاً غالباً
ما تصاحبها رغبة جارفة للتعبير عنها، وغالباً ما يخلق التعبير عنها لذة غامرة في نفس السامع أو
القارئ.

«لا يوجد فكر أو شعور يمكن أن يطراً على بال الإنسان،
بما يشغف بتوصيله إلى الآخرين، أو ينصت الآخرون إليه في
بهجة، ثم لا يكون موضوعاً صالحاً للشعر»^(٢).

وهازلت بقوله هذا يؤكد ما ذهب إليه كل الشعراء والنقاد الرومانسيين من أن غاية الشعر
هى المتعة، متعة لخالقه وقارئه. وجدير بالملاحظة أن «هازلت» يسوى بين الشعر والعاطفة، نجده
يقرر أن الخوف شعر، والأمل شعر، والحب شعر، وكذلك الحال بالنسبة للغيرة والإعجاب، وهو
يذهب إلى المدى الذى يقرر عنده أن الشعر هو مادة الحياة وجوهرها، ونواة كل ما هو جميل في
نفوس البشر، ولنا في قوله الشهير: إن الإنسان «حيوان شاعرى» خير دليل على اعتقاده أن
الانسان يعيش في عالم من صنعه. ويعلق الناقد «فوكس» على موقف هازلت هذا:

«إنه يرى الجميع وهم يعيشون في عالم من خلقهم ومن ثم إذا
ما كان الشعر حلماً فإن مهمة الحياة لا تختلف عنه. إن الإنسان
«حيوان شاعرى» لأن الأحلام والرغبات والطموحات هى
التي تكون عالمه، إن الشعر ياعطائه تعبيراً كاملاً لأعمق دخائل
الفكر. أو العواطف التي لم تتحقق يساعد على تخفيف تلهف
الإرادة غير الواضح والملح»^(٣).

وحيث أن كلاً منا يعيش في عالمه الخاص، وحيث أن الشاعر يصف ما نفعله وما نفكر فيه،
فالشعر هو التعبير الصادق عن الحياة، وهكذا عبر هوميروس (Homer) عن غضب «آخيل»،

(١) انظر النص التاسع في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص العاشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) انظر النص الحادى عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

وهازلت يـمجد دور الشاعر في تصور الحياة بكل جوانبها الطبيعية، وهذا يفسر هجومه على موقف أفلاطون من الشعراء:

«لقد أقصى أفلاطون الشعراء من جمهوريته، حتى لا تفسد أوصافهم للإنسان الطبيعي إنسانه الرياضي، الذي أرادته بدون عواطف أو أحاسيس، لا يضحك ولا يبكي، ولا يشعر بالأسى أو الغضب لا يخفضه أو يرفعه أى شىء. وكان ذلك خيالاً لم يوجد إلا في ذهن خالقه، وقد عمر عالم هو ميروس الشعري أكثر من جمهورية أفلاطون الفلسفية»^(١).

والشاعر بخياله يغوص في أعماق النفس البشرية، ويصور كل جوانبها، ويضرب هازلتاً مثلاً على ذلك بالشعر التراجيدي، فالشاعر التراجيدي يرقى بأحاسيس القارئ إلى أعلى درجات السمو والشفقة والرثاء (Pathos) وهو بتصويره التخيلي لأحداث تراجيدية وكل ما يصحبها من معاناة ومقاساة يسمو بالقارئ من أدنى مراتب الكرب والبلاء إلى أعلى مراتب تأمل الحياة البشرية:

«إن الفعل وردّ الفعل متساويان، إن شدة المعاناة المباشرة لا تعطينا إلا مطمحاً حاداً ومشاركة أكثر عمقاً مع عالم الخير المعادي»^(٢).

وهو يرى أن المسرحية التراجيدية التي أتقنتها شكسبير هي خير ما يمثل الشعر الحقيقي، فهي تحرك عواطفنا من الأعماق وتوقظ في نفوسنا المشاعر الإنسانية، و«هازلت» بقوله هذا يربط بين جودة الشعر وأثره النفسى في قارئه، وهذا يفسر قوله أن الشعر ينبع من كيان الإنسان الخلقى والفكرى ويصقل هذا الكيان:

«إن الشعر المتقدم بالعاطفة هو انبثاق من الجانب الأخلاقي والفكرى من طبيعتنا، بالإضافة إلى الجانب الحساس، والرغبة في المعرفة وإرادة العمل، والاندفاع للشعور، ويجب أن يتقرب من (يناشد) هذه الجوانب المختلفة من تكويننا لكي يكون كاملاً»^(٣).

(١) انظر النص الثاني عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص الثالث عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) انظر النص الرابع عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

وهو كذلك يرى أن الشعر، والشعر التراجيدي على الأخص، يشيع في الإنسان نزعة فطرية، فالإنسان بطبيعته يتعشق كل ما يثير عواطفه، فالأطفال يجدون متعة في أقاصيص الأشباح والساحرات مما يقص عليهم بلغة تثرية مبسطة، والعواظ يحذرون من الجحيم أكثر مما يبشرون بالجنة، بل هو يقرر:

« أن الأيمان والكنائيات ما هي إلا نوع من الشعر والبلاغة أكثر سوقية»^(١).

فالشعر بكونه وليد العاطفة هو أفصح ما يعبر عنها بمعنى أن الشعر هو أوضح ما يعبر به الإنسان عن إدراكه لأي شيء سواء كان ممتعاً أو مؤلماً، حقيراً أو مبجلًا، مبهجاً أو غير مبهج، وهازلت يرى أن الإنسان يجد إشباعاً فكرياً في إجادة التعبير عما يجيش بصدرة:

« إن التوافق الكامل بين الصورة والكلمات مع العواطف التي لنا، والتي لا نستطيع أن نتخلص منها بأية طريقة أخرى، هو الذي يعطى رضا عاجلاً للفكر. وهذا على حد سواء هو أصل الفطنة والتخيل والملهاة والمأساة، ولما هو سأم وما هو مثير للشفقة»^(٢).

ويميز هازلت الشعر بأفضليته على غيره من الفنون على أساس القدرة التعبيرية، فتجده يهاجم من قالوا بأن الرسم أكثر قدرة من الشعر على إثارة الخيال، على أساس أن الرسام يستطيع أن يصور الأشياء بوضوح تام، وهو يقرر أن الشعر أكثر شاعرية من الرسم، فإذا كان الرسام يصور الشيء في حد ذاته فإن الشاعر يصور ما يتضمنه هذا الشيء:

« إن الرسم يعطى الشيء نفسه، أما الشعر فيعطى ما يدل عليه ذلك الشيء، إن الرسم يتضمن ما يحتويه الشيء في داخله: أما الشعر فهو يوحى بما يوجد خارجه، بأية طريقة مرتبطة به»^(٣).

وهو يرد هذه القدرة التعبيرية التي تصور الشيء وما يرمز إليه وما يرتبط به إلى ملكة الخيال، وإذا كان الرسام يستطيع أن يصور أي انفعال عاطفي فهو لا يستطيع أن يصور تطور

(١) انظر النص الخامس عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص السادس عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) انظر النص السابع عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

الانفعال العاطفى وتباينه، فالشاعر باستخدامه صوراً متعددة يستطيع أن يعبر عما يجيش به صدر الإنسان من عواطف متعددة متباينة:

«إن الشعر في موضوعه وشكله هو المجاز أو الشعور الطبيعي
متمزجاً بالعاطفة والتخيل»^(١).

نخلص من العرض السابق إلى أن هازلت يعكس الكثير من الآراء التي شاعت في الفكر النقدي الرومانسى، مثال ذلك تعريفه الشعر بأنه تعبير عن عاطفة، وأن الشعر يرتبط بالنواحي الخلقية والفكرية في الطبيعة البشرية، وأن الشعر بتناغم لغته هو أقرب الفنون إلى الموسيقى.

* * *

أما الشعر عند شلى فهو التعبير عن الخيال، وحيث أن الشعراء يستخدمون لغة مجازية فهو أقدر من غيرهم على تحديد علاقات الأشياء بعضها البعض وتصويرها، فتصبح سهلة الفهم، وهم باستخدامهم لغة مجازية بما فيها من تشبيهات وصور بلاغية يسهمون في إحياء اللغة حيث أنهم يحددون الارتباطات الفكرية الناشئة من استخدام اللغة المجازية ويحددون هذه الارتباطات.

ويعرف شلى الشعر تعريفاً أكثر تحديداً بأنه تعبير عن التنسيقات اللغوية، وخاصة اللغة الموزونة (Metrical language) التي هي وليدة الخيال. وحيث أن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة تنتج عنها تركيبات أكثر تنوعاً ودقة من تلك التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة، فهي إذن أكثر مرونة كوسيلة من وسائل التعبير في الفنون الأخرى. اللغة إذن هي أفضل وسيلة للتعبير، وهذا يفسر لماذا لم تفق شهرة كبار النحاتين والرسميين ومؤلفي الموسيقى شهرة الشعراء، رغم أن الملكات الذاتية لعباقرة هذه الفنون لا تقل بحال عن ملكات من استخدموا اللغة للتعبير عن أفكارهم وهذا هو سر تفوق الشعراء على غيرهم من رجال الفن.

ولما كان الشعر أكثر تعبيرات الخيال ألفة وكمالاً، فإن شلى يتطرق إلى موضوع النثر والنظم وهو لا يقر التقسيم المتداول الذي يجعل الكلام نثراً (Prose) ونظماً (Verse). وهو بذلك يعتبر أن التمييز بين الشعراء وكتاب النثر خطأ فادح. ونلاحظ أن سيدنى في دفاعه عن الشعر (Apol-ogy for Poetry) عام (١٥٩٥) أكد أن النظم ما هو إلا زخرف للشعر وليس سبباً له، ذلك أن كثيراً من عمالقة الشعر لم ينظموا شعرهم، وكثيرون نظموا شعرهم ولا يستحقون أن يلقبوا بالشعراء. كذلك ذهب وردزورث عام (١٧٩٩) فأكد في مقدمة قصائده الغنائية أن هذا التمييز

(١) انظر النص الثامن عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

بالتضاد بين الشعر والنثر، قد أدى إلى كثير من الارتباك والفوضى في النقد الأدبي، ونادى بأن يكون التمييز بين الشعر والنثر على أساس فلسفى لا على أساس شكلى.

والشعر عند شلى يتميز بالتناغم والتناسق، وهذا التناغم لا يقل أهمية عن الألفاظ التى يستخدمها الشاعر لإحداث أثر فى نفس القارئ، ويستطرد فيقول: إنه ليس لزاماً على الشاعر أن يخضع شعره لشكل تقليدى ليحقق التناغم اللغوى الذى هو روح الشعر وقلبه النابض.

لا يلزم شلى الشاعر أن يخضع شعره لشكل تقليدى معين ليحقق التناغم اللغوى، وطبقاً لهذا المفهوم للشعر يقول شلى إن أفلاطون كان شاعراً من حيث إن صدق مجازاته ورويقها، وتناغم لغته من أقوى ما يستطيع العقل أن يدركه. لقد طرح أفلاطون جانباً أوزان الملحمة والشعر الغنائى والمسرحى لأنه كان يحاول أن يخلق انسجاماً فى الأفكار مجرداً من الشكل والأحداث. وكانت فقرات كلامه تتسم بإيقاع تناغمى (Cadence) وكذلك كان يكون شاعراً، إذ كانت لغته ذات إيقاع عذب يرضى العواطف مثلما كانت حكمة فلسفته الرائعة تشبع العقول. كذلك يعتبر على كل ثوار الثورات الفكرية شعراء، لأن فقرات حديثهم وكتاباتهم كانت تتسم بالتناسق والإيقاع وهى بذلك تحوى عناصر النظم الشعرى.

وإذا كانت القصة تتصف بالجزئية من حيث إنها تنتمى إلى فترة زمنية محددة، وترابط معين من الأحداث يستحيل تكراره مرة أخرى، فالقصيدة الشعرية صورة للحياة فى حقيقتها الأبدية، وهى بذلك ذات صبغة عالمية شاملة. وشلى بذلك يعكس آراء أرسطو الذى قال إن الشعر هو أكثر أنواع الكتابة فلسفة من حيث إن جوهر اهتمامه هو الحقيقة العامة لا الحقيقة الفردية أو الحالية..

والشعر عند شلى يختلف عن الاستدلال والتعقل (Reason) فهذه عملية إرادية، أما نظم الشعر فلا يخضع للإرادة، فالإنسان لا يستطيع أن يقول إني سأنظم شعراً، ولا يستطيع أعظم الشعراء أن يدعى هذا الادعاء، ومن المعلوم أن سيدنى فى دفاعه عن الشعر اعتبر الشعر موهبة إلهية وليس مهارة بشرية - وقد سبقهم إلى ذلك أفلاطون.

والعقل فى أثناء عملية الخلق الفنى يكون مثل جمره تخدم تدريجياً، إلا أن هناك تأثيراً خفياً يجعلها تتوهج من آن إلى آخر. ويرى شلى أن إدراك الشاعر الواعى لا يستطيع التنبؤ بحلول القوة أو انسحابها. ويذهب شلى إلى حد القول بأنه لو كان من الممكن أن يدوم هذا التأثير بكل قوته الأصلية لفاقت عظمة النتائج المترتبة حدود ما يمكن أن نتنبأ به:

«حين يبدأ النظم فمعنى هذا أن الإلهام بدأ فى الأفول، وأن

أعظم الشعر الذى تم إيصاله إلى العالم لم يكن إلا ظلًا ضعيفًا
لتصورات الشاعر الأصلية»^(١).

وهو لذلك يناشد كبار شعراء عصره أن يتساءلوا ما إذا كانوا مخطنين في تأكيدهم، إن أروع شعر هو نتاج المعاناة والدراية، وشلى يرى أن أعظم ما يفعله الشاعر، هو أن يستغل فترات توهج الوحي ليربط بين أجزاء قصيدته. وهو يقول: إن هذه الغريزة وهذا الحدس للملكة الشعرية يمكن ملاحظتها بطريقة أوضح في الفنون التشكيلية والتصويرية. إن أى تمثال رائع أو لوحة رائعة تنمو في مخيلة الفنان مثلما ينمو الجنين في رحم أمه. إن العقل الذى يحرك اليد خلال عملية تشكيل التمثال أو الصورة لا يستطيع أن يفسر لنفسه أصل هذه العملية أو تناميها أو وسائلها.

ويعتبر «دفاع شلى عن الشعر» وثيقة من وثائق ثلاث هامة تشرح النظرية الرومانسية في الشعر، ورغم أن دفاع شلى يتضمن القليل من نظريات معاصريه كوردزورث وكولردج، لكنه يعكس الكثير مما كتبه الكلاسيون القدامى في الشعر أمثال أرسطو، وهوراس، وأفلاطون، على وجه الخصوص لشدة تأثير شلى بفلسفته. وقد استخدم شلى آراء أفلاطون الواردة في محاوراته الشهيرة ليفند آراء بيكوك وآراء أفلاطون التى وردت في «الجمهورية». أن بصيرة شلى الصوفية في طبيعة الشعر الإلهي تعكس تأثيره العميق بأفلاطون، ولقد آمن شلى بأنه لكى يصبح الفرد شاعرًا عليه أولاً أن يفهم طبيعة الخير.

من الواضح أن هدف شلى هو الدفاع عن الشعر بوجه عام وليس عن مذهب شعري معين، ولذلك يلحظ الناقد «برادلى» أن الشعر الذى يدافع عنه شلى هو كل ما ينتج عن الخيال الخلاق عند الفنان، وهو بذلك يشمل الأدب نثرًا كان أم شعرًا، ويشمل كل الفنون الجميلة بل كان ما يخلقه الفنان في سعيه نحو الكمال.

ويرى «برادلى» أن نظرية شلى في الشعر، هى أن الشعر يصور ما هو مثالى رغم أن طريقته في تقديم المثالية هى طريقة مباشرة أحيانًا وغير مباشرة أحيانًا أخرى. لكنه يستطرد فيقول إن شلى - على ما يبدو - يفضل المعالجة غير المباشرة للكمال المثالى. ويستند «برادلى» في رأيه هذا إلى رأى شلى في مسرحيته التراجيدية «تشنسى» فقد اعتبرها أقل قيمة من أعماله الأخرى، وكذلك إلى عدم رضا شلى عن الفن الكوميدي. كذلك يرى «برادلى» أن موقف شلى من الشعر التراجيدى والبطولى الذى يصور نواحي بعيدة عن الكمال موقف فيه تردد. ألم

(١) انظر التص التاسع عشر في ملحق النصوص الإنجليزية.

يعتبر شلى « بروميثيوس » شخصية أكثر شاعرية من شيطان ملتون لخلوه من العيوب التي تشوب شخصية الشيطان في « الفردوس المفقود »؟ فالشعر عند شلى يجب أن يجرد المثالية.

كذلك يرى « برادلى » أن شعر يجعلنا نرى بوضوح بعض معتقداته في الأخلاق، وذلك رغم تأكيده في دفاعه عن الشعر على عيب الشعر التعليمي، إذ أن الشاعر لا يجب أن يعبر عن مفهومه للخير والشر، أو يجعل من شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقى، وهو لا يرى أى تناقض بين أقواله وممارسته الشعرية، إن ما كان شلى يعنيه هو أن يجعل الشاعر من شعره وسيلة إملأه درس خلقى، أو وسيلة نشر معتقدات خلقية مرتبطة بعصر الشاعر، وهذا عند شلى يختلف كلية عن إنتاج أثر خلقى في نفس القارئ.

لقد أكد شلى في دفاعه عن الشعر أن الشاعر في أثناء عملية الخلق الفنى يخضع لتأثير قوة لا سيطرة له عليها، وهو بذلك يبدع صور الكمال في أمثل صورة، بل هو يقول: إن عقل الشاعر لا يكون هذه الصور لأنها هى التي تكوّن نفسها في عقل الشاعر، ويرى « برادلى » - كغيره من النقاد - إن اعتقاد شلى هذا إنما هو تأكيد لاهتمام شلى وإيمانه بالإلهام، ويستند في ذلك إلى قول شلى بأن عملية الخلق الفنى تعود في أصلها إلى لحظات مقدسة.

ويرى « برادلى » أن فيما قاله شلى في موضوع الإلهام قدرًا من التهويل، ويرجع هذا إلى الموقف المعادى الذي اتخذته شلى من التفكير العقلى المحض (Cold reason) والقصد المتعمد (Calculation). ويرى برادلى أن شلى قد تناسى حقيقة هامة، وهى أن الشاعر عندما يصحح ويعيد تشكيل قصيدته، يصير قادرًا على إحياء قوة الدافع الأصلي إلى درجة ما. ويستطرد « برادلى » فيقول إننا نعلم من شلى نفسه أن أعظم أشعاره قد كلفته جهدًا عظيمًا، كما أن هناك قراءات مختلفة في مخطوطاته، التي خلفها وراءه، إلا أن « برادلى » يقر أن ما يقوله شلى في دفاعه، يمثل إلى حد كبير طريقتة في نظم الشعر. كان شلى يترك العنان لأفكاره، وهى تندفق دون أن يتمهل ليكمل بيتًا غير منسجم، أو ليبحث عن كلمة لم تواته في لحظتها. ويتفق « برادلى » مع ما قاله « جون كيتس » أنه كان من الممكن لشلى أن يكون فنانًا بدرجة أكبر مما ظهر عليها.

٢ - لغة الشعر

كان وردزورث يبدى اهتماماً شديداً بلغة الشعر (Poetic Diction) مما جعل كثيرين من النقاد يعتبرون آراءه في لغة الشعر جوهر مقدماته النقدية لقصائده الغنائية. كان وردزورث يرى أن الأمور التي يتشابه فيه البشر أهم من الأمور التي يختلفون فيها. ومن أهم ما يتشابه فيه البشر الغرائز الأولية والعواطف البشرية، ولذا اعتبرها وردزورث أعمق عناصر الطبيعة البشرية، ولذلك فهي أفضل مواضع الشعر، وكان يعتقد أن أنقى صورة لهذه الغرائز الأولية والعواطف البشرية، توجد عند أهالي الريف البسطاء ممن لم تفسدهم حضارة المدينة، ولذا اتجه إلى لغة هؤلاء البسطاء.

وفي عام ١٧٩٨ قدم وردزورث قصائده الغنائية تجربة جديدة في عالم الشعر، تهدف إلى إمكانية تطوير لغة الحوار العادي بين أفراد الطبقات الوسطى والدنيا من المجتمع، واستخدامها لإيجاد المتعة الشعرية، وفي مقدمة طبعة عام ١٨٠٠ قدم وردزورث تعريفاً أكثر دقة لمفهومه للغة الشعر، إذ قال: إنه كتب قصائده الغنائية بلغة مختارة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية. ولو أنه وقف عند هذا الحد لصعب على غيره من النقاد أن يهاجموا مفهومه للغة الشعر، ولكنه ذهب إلى أبعد من ذلك فأكد أنه ليس هناك فارق أو اختلاف حتمي بين لغة النثر ولغة النظم الشعري (Metrical composition) فجلب على نفسه نقداً عنيفاً، ولاسيما من رفيق حياته كولردج. وجدير بالملاحظة أنه باستثناء، موقفه من الأوزان الشعرية (Metre) فإن تحليل وردزورث لأصل الأسلوب الشعري وطبيعته مقنع كل الإقناع.

يقول وردزورث: إن الرعيل الأول من شعراء الأمم المختلفة - كتبوا شعرهم بعاطفة فياضة مستخدمين تعبيرات مجازية تنبض بالحياة للتعبير عن الانسياب التلقائي للمشاعر الجياشة، ثم خلفهم شعراء قلدوا نفس اللغة لإثارة مشاعر وأحاسيس لم يجربوها ففقدت لغة الشعر رونقها وأصالتها. لذا حاول وردزورث أن يعيد صياغة هذه اللغة بأن يضيف عليها دفء العاطفة وحيوية اللغة العادية التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية. وقد نجحت تجربته الشعرية نجاحاً نسبياً في المجلد الأول من قصائده الغنائية ونجحت نجاحاً كبيراً في المجلد الثاني الذي يحوى مجموعة قصائد «لوسى» الشهيرة (Lucy Poems) وهي تحفة فنية تتسم ببساطة أصيلة يندر أن نجد نظيراً لها في الشعر الإنجليزي.

وكان وردزورث يؤكد أنه لا يوجد أى فارق حتمى بين لغة النثر الجيد ولغة النظم الشعرى، بل ذهب إلى المدى الذى أكد فيه أن الوزن عرضى، شأنه شأن الطلاب الذى يزيد من تألق المتألق فى ذاته، وهو يرى أن الوزن ليس جزءاً، أساسياً من جوهر الشعر، ويرى أن الوزن هو من عمل المتأخرين من الشعراء، وأن أقدم الشعراء ربما لم يستخدموا الوزن فى الشعر، وهو بذلك يرى أن الوزن قد استحدث كزخرف للشعر ومصدر لمتعة إضافية، إلا أن وردزورث يدرك تماماً قدرة الوزن على ضبط العواطف والتحكم فيها، بل هو يلحظ أن الوزن بإيقاعاته المنتظمة هو مصدر متعة يتوقعها القارئ، وتجعله يستمتع بأمور فى الشعر قد تبدو غير ممتعة إذا ما تشرت. غير أنه لا يبحث فى كيفية حدوث الوزن، أو علاقة الوزن باللغة الشعرية أو الأسلوب الشعرى، ولو أنه فعل هذا لأدرك أن إيقاعات الوزن التى تنظم العاطفة، وتتحكم فيها هى فى حد ذاتها نتاج للعاطفة. وهذا يفسر لماذا كانت تجديده فى مجال الأوزان الشعرية قليلة غير ناجحة، لذلك نجده يتمسك بالأوزان الشائعة ويبدع فى مجال السونيت (Sonnet) والقصيدة الغنائية المنتظمة (Ballads).

وتعتبر آراء وردزورث النقدية فى لغة الشعر أساساً من أسس نظريته النقدية، بل إنها الدافع الأساسى لثورته على الأسلوب الشعرى الذى تميز به المتأخرون من شعراء القرن الثامن عشر، وهو جانب من جوانب تلك المجموعة من الآثار الأدبية التى أسسها دريدن (Dryden) وتبناها معاصروه، والتى أصبحت بمضى الزمن قوالب بالية، ثار عليها دعاة التجديد كوردزورث. لقد رفع وردزورث لواء لغة الحياة اليومية وفضلها على اللغة اللامعة الخالية من الإحساس، وهو بذلك يعتبر أن الأسلوب الشعرى يجب أن يحاكي اللغة الطبيعية ويعكسها.

ولابد لنا من أن نحلل الأسباب التى جعلت وردزورث يثور على الأسلوب الشعرى بمعناه الضيق، أى الأسلوب الشعرى الذى يفترض أن هناك ألفاظاً شعرية محددة يستخدمها الشعراء، وألفاظاً غير شعرية على الشاعر أن يتجنبها. كذلك اعترض وردزورث على بعض الخصائص الأسلوبية التى تميز بها شعرهم، نذكر منها شيوع استخدام الاصطلاحات اللاتينية (Latinisms) والانحراف أو التجاوز عن القواعد اللغوية الثابتة (Grammatical Licenses). كذلك نجده يعترض على استخدام الميثولوجيا الكلاسيكية أو خلق المشاعر البشرية على الظواهر الطبيعية (Pathetic Fallacy) إن لم يكن هذا التشخيص ضرورياً ويخدم المعنى. كذلك نجد فى كتاباته النقدية اعتراضاً على بعض خصائص الشعر الإنجليزى فى القرن السابع عشر، مثل غرابة المعنى (Quaintness) والغلو الزائد فى التعبير (Hyperboles) والتلاعب اللفظى (Verbal Wit) والولع بكل ما هو غامض أو مبهم.

ولعل أهم ما نبدأ به مناقشتنا لهذا الجانب الهام من نظريته النقدية هو تحديد ما كان وردزورث يقصده بالاصطلاح «اللغة الطبيعية» (Natural Language)، ولو أنه قصد بهذا بالاصطلاح اللغة العملية للريفين (Rustics) في عصره لوجدنا أن هذا التعريف لا ينطبق على كثير من قصائده الغنائية، وقد وصفها هو نفسه بأنها تجربة شعرية بل أحس في مقدمات الطبقات التالية بأن ما أبداه من ملاحظات عن لغة الشعر لا يصلح أن يوضع في مقدمة «القصائد الغنائية» ووضعه في خاتمة المجموعة (Appendix). هذا بالإضافة إلى أنه طور مفهومه هذا، فأحياناً نجده يعرف لغة الشعر على أساس اجتماعي، فيقابل لغة أهل الريف بلغة سكان المدن. وهناك دلالات كبيرة في كتاباته النقدية تكشف عن اهتمامه بعلاقة اللغة بالبيئة الاجتماعية:

«إن الحياة المتواضعة والريفية كانت عادة تختار لأنه، في تلك الحالة تجد العواطف الأساسية للقلب تربة أصلح يمكنها فيها أن تصل إلى نضوجها، وهي أقل تعرضاً للتقيد وتحدث لغة أكثر بساطة وأكثر تأكيداً»^(١).

وأحياناً نجده يعرف لغة الشعر بطريقة يصعب معها التمييز بين لغة الريفيين واللغة الإنسانية العامة، اللغة العاطفية التي ينتقيها الشاعر للتعبير عن نفسه، وهو يحدد ملامح هذه اللغة، فهي لغة مختارة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية، وهي لغة تتسم بالتعبير البسيط والبعد عن التعقيد، هي لغة ينتقيها الشاعر من كافة الشواذب. يحددنا وردزورث في مقدمات قصائده الغنائية فيقول:

«وقد نشر على أنه تجربة رجوت أن تكون منظوية على شيء من الجدوى في إثبات إلى أي مدى يمكن - عن طريق وضع منتخب من اللغة الواقعية للناس وهم في حالة إحساس واضح في شكل منظوم - إتاحة ذلك النوع وذلك القدر من المتعة اللذين يمكن لشاعر. عقلاً أن يحاول إتاحتها»^(٢).

(١) انظر النص العشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) د. عبد الحكيم حسان: الأقسام الشعرية ٤٣٦. وانظر النص الحادي والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

من الواضح أن وردزورث يربط هذه اللغة بالعاطفة، وهو يؤكد أهمية عنصر الاختيار، مما جعل ناقدًا « كرينيه ويليك » يعتبر أن «وردزورث» قد انتهى إلى مفهوم اللغة الشعر يقترب من مفهوم الكلاسيكية الجديدة. حيث أن وردزورث أكد أن هناك مبادئ عامة يتمسك بها كبار كتاب مختلف الأمم وأنه بالإشارة إلى « لغة البشرية العامة » إنما يؤكد أن اللغة لبأبأ يفهمه الجميع ولا يجب على الشاعر أن يحيد عن هذا اللباب.

ف لغة الشعر عند رودزورث ترتبط بالعاطفة من حيث إنها تنتج من انفعال عاطفي جياش (Vivid sensation) وتتسم بنوع من الواقعية والطبيعية من حيث إنها مختارة من اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية، وهي لغة تتسم بالعالمية (Universality) من حيث إنها تتمسك بلباب اللغة الذي يفهمه الجميع ويتذوقونه، وجدير بالملاحظة أن الربط بين اللغة الشاعرة (Poetic Language) والإحساس العاطفي الصادق هو أساس من الأسس الهامة في مفهوم وردزورث للأسلوب الشعري، فالعاطفة واللغة المجازية عنده متلازمتان، فالاستعارة ترتبط بالعاطفة بمعنى أن الشاعر يستخدم اللغة المجازية بطريقة تلقائية عندما يكون في حالة انفعال عاطفي صادق، وهذه اللغة المجازية الدافئة عنده تقترب كثيراً من لغة الإنسان البدائي.

كذلك كان وردزورث يدرك كل الإدراك أن هدف الشعر ليس غرس مبادئ الأخلاق فحسب، بل إنه أيضاً توفير المتعة للقارئ، وهو يدرك أن الأوزان الشعرية هي عنصر من عناصر زيادة متعة قراءة الشعر، وذلك رغم ميله إلى اعتبار الأوزان الشعرية نوعاً من الجمال الإضافي في الشعر. ومن الواضح أنه بقوله هذا إنما يريد أن يعارض الاتجاه الذي قد يعتبر الأوزان الشعرية مقدمة تمهد نحو إضافة نواحي اختلاف صياغية تتعلق بالأسلوب الشعري، أو بناء الجمل مما قد يباعد بين اللغة الشعرية، واللغة العادية، فهو يدرك كل الإدراك أن الأوزان الشعرية تضيء على لغة الشعر بعداً جمالياً يرتفع بعقل القارئ إلى مستوى جديد من الإدراك. وهو يقر بأن الوزن يلطف العواطف ويكبح جماحها ويكسب اللغة الشعرية وجوداً غير مادي، فقارئ الشعر ينتابه إحساس خفي بأن لغة الشعر قريبة جداً من اللغة العادية رغم أنها تختلف عن اللغة العادية اختلافاً بيناً بسبب الوزن، وهذا يعني أن وردزورث يلتجئ إلى الفكرة القديمة وهي أن الوزن في الشعر يوحي بإدراك التشابه بين اللامتشابهات.

* * *

وإذا انتقلنا إلى كولردج وجدناه في أكتوبر من عام ١٨٠٢ يكتب إلى «توم ودجوود» (Tom Wedgwood) يخبره أنه بصدد إعداد مؤلف يعرض آراءه في الأسلوب الثري والشعري.

ويتضح من هذا الخطاب أنه في ذلك الوقت كان قد اتخذ موقفاً من قضية الأسلوب الشعري بخالف موقف وردزورث:

«والآن قد يعد من المقدمة إلى درجة أنه يشعر أن لغة الشعر تحتاج إلى نوع من التسامى عن لغة الحياة الواقعية»^(١).

ولقد اهتم كولردج وردزورث كثيراً بعملية الموازنة بين المتناقضات فوجدتهما يتحدثان عن التشابه حيث لا تشابه *Sameness with difference* ويجدان تشابهاً بين اللامتشابهات *Simili-tude with dissimilitude* في معرض شرح نظريتهما في لغة الشعر، وهي لغة تشبه اللغة العادية وتختلف عنها "Language which is at once" the same as, yet other than the language of *speech*. لذا نجد كولردج يطبق نفس المبدأ في وصفه لأصل الأوزان الشعرية (*Metre*). فالشاعر يحدث اتزاناً بين شيئين متناقضين: العاطفة والإرادة، فبينما تتطلب العاطفة غمطاً من اللغة الشعرية العالية، يحاول الشاعر أن يسيطر بإرادته على آثار العاطفة، وهو لذلك يرى أن تفاعل العاطفة مع الإرادة هو الذي يخلق هذا التناسق الذي اصطلح على تسميته بالأوزان الشعرية.

والشعر عنده عاطفة في جوهره، ومفهومه عن العاطفة مفهوم محدد. فهو يقصد العاطفة التي تثير في الشاعر أسس البراعة الشعرية: اللغة المجازية والأوزان الشعرية، وكولردج برأيه هذا إنما يعبر عن قبوله لنظريات الفنية البدائية (*Primitivistic theories*) التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر، والتي كانت تقول: أن العواطف الجياشة تتطلب لغة عالية المجازية وإيقاعات منتظمة، وهو يرى أن الصيغ البلاغية (*Figures of Speech*) هي وليدة العاطفة، بل هو يؤكد على أن الأوزان الشعرية تتضمن عاطفة جياشة. ويمكننا القول: إن كولردج يقبل رأي وردزورث في تاريخ تطور الأسلوب الشعري والذي كان يعتبر أن اللغة الطبيعية المفعمة بالعاطفة هي الأصل في الأسلوب الشعري، إلا أن موقفه يخالف موقف وردزورث الذي كان يعتبر الوزن الشعري نوعاً من الجمال الإضافي (*Super added charm*). إنه يرى أن الوزن الشعري له أثر جمالي في سحذ انتباه القارئ، ليس هذا فحسب بل هو يؤكد أن الأوزان الشعرية تحدث نوعاً من الارتقاء (*Heightening distancing power of metre*). والارتقاء هنا يسير إلى تحول عاطفة القارئ إلى انفعال شعري، والشعر يحدث أثره الجمالي هذا باستخدام لغة تشبه لغة النثر وفي الوقت نفسه تختلف عنها. أو ما يعبر عنه كولردج بعبارة التتهيرة

(١) انظر النص الثاني والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

« اختلاف دون انفصام » (Distinction without disjunction) وحجته في ذلك أن التكامل الفني لا يتأتى إلا من تناسق الأجزاء المكونة لهذا الشكل :

« عملية التأليف الشعري ذاتها تكون، ومسموح لها بأن تتضمن وأن تنتج، حالة غير عادية من الاستتارة تبرر بطبيعة الحال وتتطلب اختلافًا مقابلاً في اللغة لا يقل صدقاً رغم أنه لا يكون بنفس المستوى، عن ثورة الحب والخوف والغضب والغيرة»^(١).

فلغة الشعر عنده لا بد أن تتميز من لغة النثر، ويتولد هذا التمييز من التوازن الذي يحدته الشاعر بين الوزن والتناغم، وهو يعنى بالوزن أنماط الأوزان الشعرية والتناغم هو تناغم اللغة العادية، وهو يؤكد أن مصدرًا من مصادر المتعة الشعرية إنما ينبع من توقع القارئ أن لغة الشعر هي كالموسيقى، ولعل أهم ما يقوله كولردج في هذا المجال هو أن الأوزان الشعرية جزء لا يتجزأ من هذا الكيان العضوي (العمل الفني)، وأن نتيجة الأوزان الشعرية إنما تنبع من تناسقها مع سائر الأجزاء :

«الوزن في ذاته هو ببساطة باعث للانتباه، ولهذا فهو يثير السؤال التالي: لماذا يبعث الانتباه بهذه الطريقة؟ لا يمكن أن يجاب على هذا السؤال بمتعة الوزن ذاتها فقد بينا أن هذه مشروطة بمناسبة الأفكار والتعبيرات التي يضاف إليها الشكل المنظوم ومعتمدة عليها»^(٢).

* * *

ويعزو هازلت تفوق الشعر على غيره من الفنون إلى أن وسيلته في التعبير هي اللغة، وهي لغة تقترب في تناغمها من الموسيقى، وهذا يدفعه إلى التساؤل عن جوهر الشعر، أي ماهية ذلك الذي يحتم أن يكون التعبير عن بعض الأفكار نثرًا بينما يكون التعبير عن أفكار أخرى نظمًا، وهو يقتبس من ملتون نظريته في الشعر بأنه :

«الأفكار التي تحرك بطريقة طوعية أرقامًا متوافقة»^(٣).

مؤكدًا بذلك أن هناك أفكارًا معينة تتطلب تعبيرًا بالتناغم الموسيقي أي تتوافق الأفكار مع

(١) د. عبد الحكيم حسان سيرة أدبه ٣٠٣. وانظر النص الثالث والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) د. عبد الحكيم حسان سيرة أدبه ٢٩٩. وانظر النص الرابع والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) انظر النص الخامس والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

اللغة، مثلما تتوافق الرقصات مع الأغاني المصاحبة لها، والذي يهمننا هنا هو أنه يقرن التعبير الشعري بتوع من التناغم المستخدم للتعبير عن هذه الأفكار:

«إنه موسيقى اللغة وهي تتجاوب مع موسيقى العقل وكأنها تحلّ الروح السرية للتوافق»^(١).

وهو يقرر أن العاطفة الجياشة تخلق لغة تتطلب أن تتسم بالتناغم والإيقاع الموسيقي، بحيث يصبح الصوت صدى للإحساس وتصبح القصيدة مقطوعة موسيقية تلتحم فيها المقاطع والأبيات مثلما تلتحم العواطف وتترج:

«حيثما يتحول الحديث (النطق) إلى تنغيم فإن الشعر يبدأ. وحيث تعطى فكرة ما النغمة واللون إلى الأفكار الأخرى، وحيث يذيب إحساس ما الإحساسات الأخرى فيه، فإنه لا يوجد سبب يمنع من امتداد نفس المبدأ إلى الأصوات التي يعبر الصوت عن طريقها عن أحاسيس الروح هذه، وعزج المقاطع والأبيات بعضها ببعض»^(٢).

فإذا كنا نحقق قدرًا من التناغم في حديثنا العادي عن طريق طبقات الصوت فإن الشعر يحقق هذا التناغم بطريقة نظامية وذلك عن طريق رصف المقاطع المنتظمة (Regular collocation of syllables).

* * *

واتخذ شلي موقفًا مماثلًا لموقف هازلت، فهو يرى أن اللغة قابلة للاستخدام بطريقة تنتج عنها تركيبات أكثر تنوعًا ودقة من تلك التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة. ويرى شلي أن مراعاة هذا التناغم في لغة ذوى العقول الشعرية، هو الذى أوجد الوزن فى الشعر أو نظامًا معينًا للأشكال التقليدية للتناغم اللغوى، وهو يرى أنه ليس لزامًا على الشاعر أن يخضع شعره لهذا الشكل التقليدى ليحقق التناغم اللغوى الذى هو روح الشعر وقلبه النابض. ورغم إقراره أن استخدام الأوزان الشعرية ملائم وشائع فى بعض الحالات، فإنه يرى أنه يجب على كل شاعر عظيم أن يبتدع جديدًا ويضيف إلى نماذج من سبقوه فيما يتعلق بالكيان الصحيح لطريقته الخاصة فى النظم.

(١) انظر النص السادس والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص السابع والعشرين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

ورغم ما لاحظته معظم النقاد من أن دفاع شلى عن الشعر لم يتناول أموراً فنية مثل دور العروض (Metrics) وخصائص لغة الشعر، فإنه اتخذ موقفاً من اللغة الشعرية في مقدمته لمسرحية «تشنسى» (The Cenci) كموقف كولردج من اللغة الشعرية في «السيرة الأدبية»:

«في هذا الصدد، فإنى أوافق تماماً هؤلاء النقاد المحدثين الذين يؤكدون أنه لكي نحرك الناس إلى التعاطف الحقيقي فإن علينا أن نستعمل لغة الناس المألوفة.. ولكن يجب أن تكون اللغة الحقيقية للناس جميعاً وليست لغة طبقة معينة ينتمى الكاتب إلى مجتمعها»^(١).

(١) انظر النص الثامن والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

٣ - الخيال والتوهم

يرى الناقد «موريس بورا» أن وردزورث وكولردج يتفقان في كثير مع النقاد بشأن ماهية الخيال، والخيال عند وردزورث هو أهم هبة يتمتع بها الشاعر، ولنا في «قصائد الخيال» (Poems of the Imagination) خير مثال على الجمع بين القوة الخلاقة «البصيرة الرؤيوية» (Visionary Insight) التي يقرنها وردزورث بالخيال والتي تمكن الشاعر من أن ينفذ ببصيرته إلى العالم اللامرئي، وهو يقرن الخيال بالمعرفة إذ نجده يعتبر الخيال نوعاً من البصيرة العقلانية (Intellectual Intuition) أي واحدة من ملكات المعرفة العليا فهو يعتبر الخيال:

«المقدرة التي عن طريقها يتصور الشاعر وينتج الصور
والأشكال الفردية التي تصاغ فيها الآراء الكلية
أوالتجريدات»^(١).

وهذا يعني أن الشاعر لا يستخدم خياله في تفهم جوهر الأشياء فحسب، بل يستخدم خياله أيضاً في خلق تلك الصور الشعرية، التي تتضمن حقائق الأشياء وجوهرها، فالشاعر يشبه الفيلسوف من حيث هدف نشاطه، ويختلف في طريقة العرض، فبينما يعرض الفيلسوف حقائق الأشياء بطريقة تجريدية يلجأ الشاعر إلى الصور الشعرية. إلا أن الناقد «رينيه ويليك» يرى أن أكثر مفاهيم الخيال شيوعاً تند وردزورث هو أن الخيال يرتبببالانهائية، وهو في ذلك يقترن بالمشاعر الدينية. وقد عرض وردزورث لمفهوم الخيال في مقدمة عام ١٨١٥ مستخدماً أمثلة من نصوص شعرية لإيضاح مفهومه عن الخيال والفرق بين الخيال والتوهم. ولعل أول ما يسترعى انتباه الدارس في هذه المقدمة، هو رفض وردزورث لتعريفات الخيال والتوهم العادية التي تعتبر الخيال والتوهم مجرد صيغ من التذكر أو أشكالاً مختلفة من الذاكرة، فهو يرى أن الخيال يرتبط بعمليات خلق، أي إنشاء فني ويخضع لقوانين محددة:

«إن الخيال..... ليست له أية إشارة للصور التي لا تتعدى أن
تكون نسخة أمينة، موجودة في العقل، لأشياء خارجية غائبة،

(١) انظر النص التاسع والعشرين في ملحق النصوص الإنجليزية.

ولكنه كلمة ذات أهمية عالية وتعنى ما يعمله العقل بهذه الأشياء، وعمليات الخلق والنظم التي تحكمها قوانين معينة ثابتة»^(١).

ويضرب وردزورث مثلاً على الخيال بقوله في إحدى قصائده عن طائر الوقواق (To the Cuckoo):

هل أسمىك طائراً
أم مجرد صوت هائم؟^(٢).

فالإشارة هنا إلى «صوت هائم» تنبع من خيال الشاعر الذي يفرض انطباعه على الشيء الموصوف، فالوقواق في انطباع الشاعر صوت هائم وليس وجوداً جسدياً، وحيث أن هذا الانطباع يخالف حقيقة الشيء، فإنه يتضمن عنصر الخيال حيث أن انطباع الشاعر عن هذا الطائر يتضمن صفة ليست كامنة في الشيء نفسه وإنما تكمن في خيال الشاعر، لذا نجد أنه يعلق فيقول:

«إن عمليات الخيال هذه تتم إما بإضافة صفات إلى شيء ما، أو حذف بعض الصفات التي يتصف بها فعلاً، وبذلك تمكنه من أن يتفاعل مع العقل الذي قام بالعملية وكأنه وجود جديد»^(٣).

وهو يضرب مثلاً آخر بقوله عن صوت اليمامة (Stock-dove's Voice) في قصيدة من قصائده، «إنه دفين بين الأشجار» (Buried Among Trees) فالشاعر بخياله يربط بين صوت اليمامة ونزوع هذا الطائر إلى العزلة ثم هو يسوق أمثلة أكثر تعقيداً للخيال من قصيدته الشهيرة «جامع العلق» (Leech Gatherer) حيث يصف الكهل بقوله:

«إنه كالحجر الضخم الذي يبدو أحياناً مستلقياً قابلاً على القمة الصلحاء للجبل. وهو أعجوبة لكل من يراه. بأية طرق جاء إلى هنا ومن أين. وكأنه يبدو شيئاً وقد منح الرشد مثل وحش البحر وقد زحف إلى هنا، وعلى رف من الصخر أو الرمل استراح، حيث يتشمس»^(٤).

(١) انظر النص الثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص الحادى والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) انظر النص الثانى والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٤) انظر النص الثالث والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

وهو يعتبر تصوره للكهل في جلسته كقطعة صخر ضخمة (Huge Stone) وكحيوان بحرى (Sea-beast) التجأ إلى الشاطئ لينعم بدفء الشمس، مثالا على استخدام الشاعر لخياله في خلق صور شعرية وأحداث تفاعل بين هذه الصور مما يحدث الأثر الشعري المنشود، فقد أضفى حياة على قطعة الصخر ليقارب بينها وبين صورة الحيوان البحري، بينما انتقض من حيوية الحيوان البحري بتصويره في حالة جمود ليقارب بينه وبين الصخر، لقد استخدم الشاعر خياله لانتاج هذا التفاعل لاستخدام الصورة الشعرية الأساسية لهذا الرجل، صورة من هو ليس بالحى ولا بالميت:

«هكذا بدأ هذا الرجل ليس حيا تماما أو ميتا ليس نائما تماما
وهو في كهولته المتقدمة»^(١).

فالشاعر يستخدم خياله في اضماء صفات على الأشياء، وتعديل صفات لها أو تجريدتها من صفات أخرى، أى أن الشاعر يستخدم خياله لتشكيل الأشياء والربط بينها ليخلق أشياء جديدة، وهو ما يقوله عن الخيال والتوهم عندما يعدد القوى اللازمة لتنظيم الشعر:

«رابعاً الخيال والتوهم، ليشكل ويخلق ويشارك»^(٢).

نستطيع أن نستنتج من ها العرض أن الخيال عند وردزورث هو الملكة التى توحد الأشياء فتضفى عليها وحدة، فالخيال ملكة ادماجية تحليلية (A unifying and an analysing power).

أما بالنسبة للتوهم والفرق بينه وبين الخيال^(٣) فإن وردزورث يقول: إن الفرق بين الخيال والتوهم الذى شرحه كولردج هو فرق يتصف بالعمومية الزائدة، ومعروف أن كولردج يعتبر التوهم قوة تجميعية ترابطية (Aggregative or associative power) بينما يعتبر الخيال قوة تشكل أو تعدل من شكل الأشياء (Shaping or modifying) ويرى وردزورث أن كليهما ملكة خلاقة وأن كليهما يحدثان آثاراً تجميعية ترابطية:

«إن اعتراضى هو فقط أن التعريف عام أكثر من اللازم. إن

(١) انظر النص الرابع والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص الخامس والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) إن أول تمييز بين الخيال والتوهم ورد في ملاحظاته في مقدمة عام ١٨٠٠ حيث عرف الخيال بأنه «الملكة التى تحدث آثاراً فعالة من أبسط العناصر» وعرف التوهم بأنه «تلك القوة التى يستخدمها الشاعر لإثارة دهشة القارئ لامتعته عن طريق تراكم الصور الشعرية والتغيرات المفاجئة في المواقف الشعرية».

التجمع والمشاركة، والإثارة والمزج، تنتمي إلى الخيال بقدر ما تنتمي إلى التوهم»^(١).

ويرى الناقد «رينيه ويليك» أن موقف وردزورث من الفرق بين الخيال والتوهم، يتفق مع موقف كولردج تمامًا، إذ أن كليهما يعتبر أن التوهم ملكة يستخدمها الشاعر للتعامل مع كل ما هو محدد (Fixities and definites) والخيال ملكة يستخدمها الشاعر للتعامل مع كل ما هو غير محدد:

«إن الخيال يتراجع من كل شيء إلا اللدن والمرن واللاتهائي»^(٢).

ومن هنا فإن وردزورث يربط بين الخيال ووجهة نظره في هذا العالم المتطور كمدخل للعالم اللامتناهي.

* * *

ولكن نستوعب مفهوم كولردج لمصطلحي الخيال والتوهم وأهمية التمييز بينهما كما أوضحه في السيرة الأدبية، علينا أن نقف بتاريخ تطور النظرية النقدية. وأول ما يسترعى انتباه الباحث هو أن هذين المصطلحين يرتبطان بالمحاولات العديدة التي قام الفلاسفة والنقاد لمعالجة العمل الفني على ضوء العمليات العقلية (Mental processes) المتضمنة في عملية الخلق الفني (Artistic Creation) كما يرتبطان بما اصطلح على تسميته بالإنشاء الفني (Composition) فيما يتعلق بالأعمال الأدبية. ورغم ما ذهب إليه بعض النقاد من أن دراسة الكيفية التي يخلق بها العمل الفني لا تساعد الناقد كثيرًا في تحديد قيمته، فمن الثابت أن كولردج وكثيرين غيره يرون أن دراسة سيكولوجية الخلق الفني ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقيمة العمل الفني.

لقد استخدم كولردج نظرياته الفلسفية في تطوير نظريته في الخيال، ووجد أن شعر وردزورث هو خير ما يمثل مفهومه عن طبيعة الخيال الشعري. فلقد رأى كولردج في شعر وردزورث علامات العبقرية الشعرية، فهو شاعر تحرر شعره من الأسلوب الشعري المصطنع، وتميز بأصالة الفكر والعاطفة. فكولردج يربط بين العبقرية الشعرية والقدرة على الجمع بين العاطفة الجياشة والفكر العميق، والقدرة على وصف الأشياء بدقة وصدق، مع إضفاء ألوان

(١) انظر النص السادس والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص السابع والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

الخيال على هذه الأشياء فتبدو كأنها ليست هي نفس الأشياء التي ألفناها ففقدت سحرها وجمالها. وافتنن كولردج بهذه الخاصية في شعر وردزورث، أى بذلك التوازن في الجمع بين المتناقضات وإحداث نوع من الانسجام والتآلف بينها، وهذه عنده دلالة من دلائل العبقرية.

وأدى إحساس كولردج بخصائص العبقرية الشعرية عند وردزورث إلى تأمل مظاهر هذه العبقرية، فتولد عنده الإحساس بأن الخيال والتوهم شيان مختلفان، كما انتهت قراءته الفلسفية إلى رفض أى فلسفة تقوم على أساس سلبية العقل، فانتهى إلى أن ترابط الأفكار لا يمكن أن يفسر العمليات العقلية المتضمنة في عملية التخيل، والكيفية التي يدرك بها العقل البشرى الأشياء ويصل إلى المعرفة. فالعقل البشرى يفرض نظاماً وشكلاً على معطيات الحس، وهو بذلك صورة من عقل الآلة. والعقل البشرى عند كولردج يخلق عالم إدراكيه من معطيات الإدراك الحسى، واستنتج كولردج من هذا أن هناك تحملاً تبادلية بين عالم الإدراك الحسى وملكات العقل البشرى، وهذه الكيفية تمكن كولردج من حسم قضية من أهم القضايا الفلسفية ألا وهى الكيفية التي يتناول بها الفكر البشرى معطيات الحس. إن الخيال هو تلك الملكة العقلية التي يستخدمها الإنسان في الربط بين عالم العقل وعالم الطبيعة. وبإيجاز فالعقل البشرى يدرك ويخلق ما حوله من أشياء. وإذا رجعنا إلى مراسلاته، وجدنا نواة هذه الفكرة تعود إلى عام ١٨٠١ :

«وإذا رجعنا إلى عام ١٨٠١ نجد أنه في رسالة إلى توماس بول.. يتحدث عن العقل الإنساني وكأنه مصنوع في صورة الخلاق، وفي رسالة إلى «ريتشارد هارب» في يناير ١٨٠٤ يصف الخيال بأنه تشابه معتم للخلق»^(١).

فما هى العلاقة، حسبها طورها كولردج، بين نظريته الفلسفية في الخيال ومفهومه للخيال الشعري (Poetic Imagination) ؟

يسجل كولردج في الفصل الرابع ملاحظته بأن ميلتون كان يتمتع بعقلية تخيلية (Imaginative Mind) بينما كانت عقلية «كاولى» عقلية توهمية (Fanciful Mind) مقراً بذلك أن هناك فرقاً بين التخيل والتوهم، ثم هو يقر بأن الفرق بينها هو الفرق بين هذيان الحمى (Delirium) وجنون الانفعال (Mania) وهو يسوق قول الشاعر أوتواى (Otway):

(١) انظر النص الثامن والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

Lutes, laurels, seas of milk and ships of amber^(١)

مثلاً على التوهم، ويضرب قول شكسبير:

What have his daughters brought him to this pass?^(٢)

مثلاً على التخيل، وهو يكتفى في هذا الفصل بهذه الإشارة الصريحة إلى أن التوهم شيء، والتخيل شيء آخر، مع ذكره أن الفرق بينهما يهيم الناقد والشاعر على السواء. وهو أيضاً يسجل خلافه المنهجي مع وردزورث في معالجة هذا الموضوع:

«التوضيح الذي قدمه مستر وردزورث نفسه يختلف عن التوضيح اختلافاً أساسياً، ربما لأن هدفينا مختلفان.. ولكن عرض مستر وردزورث كان النظر في آثار قدرة التوهم والخيال، كما تبدو في الشعر، وأن يستنتج من تأثيراتها المختلفة اختلافها من حيث النوع. في حين كان هدفي أن أبحث في مبدأ التكوين، وأن استنتج الدرجة بعد ذلك من النوع»^(٣).

ورغم أن كولردج يكتفى في الفصل الرابع بهذه الملاحظات العابرة لكنها تحوى نواة الفرق الذي أفرد له كولردج الفصل الثالث عشر من كتابه. فمن المعروف أنه في حالة هذيان الحمى نجد العقل البشرى يخرج محتوياته دون ترابط منطقي، أي أنه لا توجد تلك القوة الموحدة التي تترجم محتويات العقل المنطوقة. أما في حالة جنون الانفعال فإن العقل تملكه فكرة واحدة ولذا فإن العقل يستعرض كل الأشياء على ضوء صلتها بالفكرة المهيمنة عليه، والعقل في هذه الحالة له قوة تنسيقية. لذا نجد ناقداً مثل «ويلي» يقول:

«إذا نحن ترجمنا المرض إلى الصحة فإن الهذيان يصبح التوهم والجنون يصبح الخيال: التوهم يجمع الصور ويصفها جنباً إلى جنب دون أن يصهرها، والخيال يصبها في كل جديد في حرارة العاطفة الطاغية»^(٤).

لقد وجد كولردج أن مفهوم الخيال الشعري الذي كان سائداً في القرن الثامن عشر كصور مخترنة في الذاكرة، وترتبط بعضها ببعض، يمكن أن يفسر نوعاً معيناً من الشعر، ولكنه لا يفسر

(١) طناير، وأكاليل، وبحار من اللبن، وسفن من العنبر. (د. عبد الحكيم حسان: سيرة أديبه ٧٥).

(٢) ماذا.. هل أدت به بناته إلى هذا المأزق؟ (د. عبد الحكيم حسان: سيرة أديبه).

(٣) د. عبد الحكيم حسان: سيره أديبه ٧٧. وانظر النص التاسع والثلاثين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٤) انظر النص الأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

الشعر الأصيل، ومن هذا المنطلق ميز كولردج بين شعر الموهبة وشعر العبقرية على ضوء الفرق بين التوهم والتخيل، والتوهم عنده هو قوة ترابطية (Associative power) أما التخيل فهو عملية خلاقية (Creative process). ومثلما يفرض الخيال في عملية الإدراك الحسى شكلاً ونظاماً على معطيات الحس فيدركها ويخلقها في آن واحد، فكذلك الحال بالنسبة للخيال الشعري. فالشاعر بخياله يشكل مادة خبرته شكلاً جديداً. ولكن يخلق الشاعر عالماً جديداً يتحتم عليه أن يحلل مادة تجربته قبل أن يعيد خلقها من جديد، إذ أن الخيال الشعري ليس مرآة تعكس مادة التجربة ولكنه أساس خلاق. وهذا العالم الجديد الذى يخلقه الشاعر بخياله الشعري هو نفس عالم معطيات الحس الذى تجربته كل يوم، ولكنه في صورة أكثر شمولية (Universality) إذ قد خضع لقوة الخيال الذى يمزج عناصره ويقرض انسجماً على ما به من متناقضات:

«هذه القوة... تبدى نفسها في الموازنة أو التوفيق بين الصفات المتناقضة أو المتنافرة، وبين التشابة والاختلاف، وبين العام والملموس، وبين الفكرة والصورة، والفرد والنموذج، وإحساس الجدة والنضارة مع الأشياء القديمة المألوفة»^(١).

ولكى يشرح أبعاد هذا النشاط الخلاق للخيال الشعري يقتبس كولردج في الفصل الرابع عشر من الشاعر الاليزابيثى «سير جون ديفز» (John Davies):

«كما تحول النار الأشياء التى تحرقها إلى نار
كما نغير نحن طعامنا إلى طبيعتنا»^(٢).

ويقول كولردج: إنه بتعديل بسيط في الألفاظ يمكن استخدام هذه القصيدة في وصف الخيال الشعري. وهو يورد الفقرتين التاليتين اللتين تشيران لا إلى تفهم جوهر الأشياء فحسب ولكن أيضاً إلى عملية إعادة خلق هذه الأشياء في شكل شمولي:

«إنها تستخلص أشكال الأشياء من مادتها الكثيفة وتستخرج
منها نوعاً من الخلاصة تحولها إلى طبيعتها هى الحقيقية لتحملها
خفيفة على أجنحتها العلوية فهكذا تصنع، حينئذ تستخلص من
الحالات الفردية الأنواع الكلية التى تتسلل حينئذ، وقد

(١) انظر النص الحادى والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٢. وانظر النص الثانى والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

اكتسبت من جديد مختلف الأسماء والمقادير من خلال حواسنا إلى عقولنا»^(١).

أما التوهم عند كولردج فهو ليس سوى نمط من الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان وهو يتلقى كل مواده من قانون الترابط الفكري:

«التوهم ليس إلا طرازاً من الذاكرة متحرراً من نظام الزمان والمكان، مختلطاً بتلك الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبّر عنها بالكلمة (اختيار) ومعدلاً بها، ولكنها، كالذاكرة العادية سواء بسواء، لا بد أن تتلقى كل موادها معدة من قانون الترابط»^(٢).

ويتضح من هذا التعريف للتوهم كما أورده كولردج في الفصل الثالث عشر أنه يعتبر مفهوم العملية التخيلية عند فلاسفة القرن الثامن عشر التجريبيين توهماً وليس تخيلاً. أما التخيل بمعناه الحقيقي فهو يختلف اختلافاً بينا عن التوهم.

والخيال عند كولردج نوعان: خيال أولى (Primary) وخيال ثانوي (Secondary) وهو يعرف الخيال الأدبي بعبارة الشهيرة:

«أنا أعتبر الخيال الأولى الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني، والتكرار في العقل المحدود لعملية الخلق الخالدة في ألـ «أنا» اللامتناهي»^(٣).

وكولردج بهذا التعريف إنما يلخص نضال حياته وقمة انتصاره على فلسفة «لوك» و«هارتلي» التي كانت تعتبر العقل سلبياً في عملية الإدراك الحسي، فالخيال الأولى هو تلك الملكة التي تحتل موقعاً وسطاً بين الإحساس والإدراك وهو ملكة فعالة عند كل البشر إذ أن كل البشر مخلوقات مدركة (Percipient beings) شاءت أم لم تشأ. وكولردج بتعريفه هذا إنما يؤكد أن العقل البشري يعمل بنشاط في عملية الإدراك الحسي وهو بذلك يؤكد أن العقل خلاق. وعلينا أن نلاحظ أن كولردج يقابل بين التوهم والخيال الثانوي. فالخيال الثانوي عنده هو الخيال الشعري، وهو يعرف الخيال الثانوي بأنه:

«أعتبر الخيال الثانوي صدى للأول، يوجد مع الإرادة الواعية

(١) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٢. وانظر النص الثالث والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٠. وانظر النص الرابع والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٠. وانظر النص الخامس والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

ومع ذلك لا يزال متحققاً مع الأول من حيث نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله. إنه يحلل، ويوزع ويجزى، لكي يخلق من جديد، أو حيث تكون هذه العملية غير ممكنة، يصارع مع ذلك في كل الحالات كي يرفع إلى مستوى مثالي ويوحد أنه حى أساساً حتى وإن كانت جميع الأشياء (باعتبارها موضوعات) ثابتة وميتة أساساً^(١).

فرق كولردج بين الخيال الأولى والخيال الشعري، فالخيال الأولى عملية لا إرادية بينما الخيال الشعري عملية إرادية. والخيال الشعري يختلف عن التوهم الذي لا يعدو كونه عملية إحداث ترابط بين صور وأفكار مخترنة في الذاكرة. والخيال الشعري ليس مجرد نسخ (Reproduction) لعالم المدركات الحسية وإنما هو تصور لما ترمز إليه هذه المدركات الحسية. فالشاعر يستخدم خياله الشعري لينفذ من خلال مدركات الحس إلى أشكال مدركات الحس الآلية أى إلى عالم المثل الأفلاطونية، والشاعر بهذا يبرز مدركات الحس في صورتها المتألية، أى أن الشاعر يصور جوهر الحقيقة. ويتضح من هذا أن كولردج في مفهومه للخيال الشعري متأثر بنظرية المعرفة عند أفلاطون وفلسفة «كانت» وأتباعه.

نخلص من كل هذا إلى أن كولردج يرى أن التوهم ما هو إلا نط من أعمال الذاكرة المتحررة من قيود الزمان والمكان، وحيث أن عملية التوهم تتضمن عنصر الاختيار (Choice) فإنه يضع التوهم في مرتبة تعلو على الإدراك الحسى أو تحرر الذاكرة، ولكن التوهم يقل مرتبة عن الخيال الشعري إذ أنه يعرض صوراً دون أن يمزج بينها ليخلق صوراً جديدة. ونستطيع أن نشبه الخيال الشعري عند كولردج بالمركبات الكيميائية التي تتعدد عناصرها لتنتج عنصراً جديداً تختلف خصائصه عن خصائص كل من مكوناته.

* * *

أما عند هازلت فالشعر لغة الخيال والعواطف، وهو محاكاة للطبيعة، يلعب فيها الخيال دوراً أساسياً إذ أن الخيال والعواطف البشرية جزء لا يتجزأ من طبيعة الإنسان، وكسائر الشعراء والنقاد الرومانسيين، يجعل هازلت للخيال أهمية قصوى في الخلق الشعري، فنجد في مقاله السهير «عن الشعر بوجه عام» يقتبس قول شكسبير في قدرة الخيال على خلق عوالم جديدة: «ولما كان الخيال يجسد أشكال الأشياء المجهولة، فإن قلم

(١) انظر النص السادس والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية. ود. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٤٠.

الشاعر يحولها إلى أشكال، ويمنح الأشياء الهوائى مقرا واسما
إن مثل هذه الحيل ذات خيال قوى»^(١).

ويؤكد هازلت أن وصف أية أشياء طبيعية أو مشاعر إنسانية، مهما جاء الوصف قويا واضحا، لا يصبح شعرا إذا لم يستخدم الشاعر خياله ليضفي على شعره شاعرية وجمالا. والشعر بذلك هو أروع لغة للتعبير عما يخلقه العقل البشرى، وللشعر ضوء مباشر يسطع على ما يضعه الشاعر فيبدو واضحا جليا، وله أيضا ضوء منعكس يحيط ما يضعه الشاعر بهالة من الإشعاع المتألق فيزيد من جمال الموصوف.

ولهذا مفهوم محدد عن دور الخيال في خلق الانطباع الشعري، فهو عنده ذلك الإحساس الفريد من نوعه بالجمال الكامن في الأشياء، وهو إحساس لا يمكن احتواؤه في حد ذاته بل يفرض على الشاعر أن يعبر عنه حتى يمتزج يصور الجمال الأخرى:

«وكما يتحول اللهب إلى لهب) يسعى إلى تشبيه نفسه بصورة
أخرى ذات جمال مشابه أو عظمة مشابهة»^(٢).

إن الخيال عند هازلت هو الملكة التي يستخدمها الشاعر في تصوير الأشياء لا كما هي عليه في حد ذاتها، ولكن كما يشكلها الشاعر بأفكاره وعواطفه. والشعر بذلك يخضع مظاهر الأشياء لرغبات الروح بدلاً من أن يخضع الروح لمظاهر الأشياء الخارجية. ومن هذا المنطلق، يرى هازلت أن بالشعر لمحة قدسية، فهو يرقى بالعقل إلى مستوى السمو الروحي (Sublimity) والشعر لغة الخيال ولغة الخيال لغة صادقة إذ يستخدمها الشاعر ليعبر عن انطباعاته، أى الكيفية التي تبدو بها الأشياء لعين خياله، وهو يجد حينما يصف به الخيال في قول «ماكبت»: «إن عيوننا هي أضحوكة قدراتنا الأخرى»^(٣).

ويسوق أمثلة أخرى من مسرحيات شكسبير ليدعم وجهة نظره:

«هذا هو قانون الخيال العام إنه يدرك بعض الفرح ويتفهم بعض ما يجلب هذا الفرح، أو في الليل يتخيل بعض الخوف وما أسهل أن نرى في كل شجيرة دبا»^(٤).

(١) انظر النص السابع والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص الثامن والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٣) انظر النص التاسع والأربعين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٤) انظر النص الخمسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

وهازلت كثيره من النقاد الرومانسيين يتصدى لعلاقة الشعر بالعلم، وهو يقر أن الشعر يختلف عن العلم والفلسفة، ويرى أن تقدم المعرفة البشرية يحدد مجال استخدام الخيال، وهو يدافع عن مستقبل الشعر بقوله: إن الشعر هو جزء من تاريخ تطور العقل البشرى، وأن مجال الخيال هو مجال رؤيوى (Visionary) أى أنه يتعامل مع كل ما هو غير ملموس وغير محدد، ومن هنا نجد أن هازلت يقرن الإحساس الشعري بالإحساس الدينى من حيث ارتباطهما باللا معلوم واللا محدود، وهو يرى أن رغبة الإنسان فى استكشاف اللا معلوم هى التى تثير فيه قوى الخيال لأنه السبيل الوحيد لاستكشاف ما لا يستطيع العلم أن يستكشفه:

«إن غير المحدد وغير الشائع هما اللذان ينجبان الخيال
ويعطيانه مدهاء، أما ما نجهله فليس فى الإمكان إلا أن
نتوهمه»^(١).

ونلاحظ أن هازلت لم يهتم بالتمييز بين الخيال والتوهم مثلما فعل كولردج، بل إن استخدامه لهذين المصطلحين غير دقيق.

* * *

هناك اتفاق عام بين النقاد أن ربط شلى بين الشعر والخيال هو جوهر دفاع شلى عن الشعر، ولذا اعتبر الناقد «جراهام هاف» دفاع شلى أعظم وثيقة كتبت عن النظرية الرومانسية فى الشعر، وهو يعتبر أن مفهوم شلى للخيال ووظيفته مأخوذ من نظرية كولردج فى الخيال كما عبر عنها فى السيرة الأدبية:

«إنه يبدأ بأن يذكر كحقيقة (كشئ مسلم به) ما يحاول
كولردج أن يثبتته بأن قوة الخيال فى التصور هى، إلى حد ما،
واقع أساسى يتميز بمباشرة غير ممكنة للقدرات غير
المرتبطة»^(٢).

وحيث أن الشعر هو التعبير عن الخيال، فهو أيضا المدخل إلى هذا النوع من المعرفة التخيلية، وهو المدخل إلى الأخلاق، فلكى يكون الإنسان خيراً عليه أن يمارس الخيال بدرجة عالية من الحدة والشمول. ألم يقل شلى إن الخيال هو أداة الخير الخلقى الكبرى؟ وإن الشعر يدعم الخيال وهو بذلك يدعم المجال الخلقى.

(١) انظر النص الحادى والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) انظر النص الثانى والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

ويرى الناقد برادلى أن عرض شلى لمفهومه عن الخيال فى دفاعه ليس واضحاً تماماً، وهو يعتقد أن شلى قصد بكلمة الخيال تلك العملية التى تتخيل فيها روح الإنسان أن شيئاً مائلاً أمامها يتصف بالكمال ويملاً روح التخيل بالبهجة مما يبقى فى التخيل رغبة صادقة فى أن يحقق مصدر الكمال والبهجة، وغالباً ما تقترن عملية التخيل هذه بعاطفة قوية. ويعتقد برادلى أن شلى قصد بكلمة «الخيال» عملية إيجاد أى مثل يتصف بالكمال والتعبير عنه، فالخيال هو الذى يمكن الشاعر من رؤية الجمال فى أكمل صورته الفكرية. ويستند برادلى فى هذا التفسير لمفهوم شلى للخيال، إلى أقوال شلى فى دفاعه عن الشعر والكيفية التى يقترن بها الشيء التخيل بالجمال. ألم يقل شلى إن شعر روما الحقيقى قد وجد فى مؤسساتها؟ ألم يقرن شلى ما يتخيله الشاعر بكل ما هو منسق متناغم؟ وخلاصة القول أن مثالية شلى هى التى حددت مفهومه للخيال.

٤ - وظيفة الشعر

كان وردزورث يعتقد أن قيمة الشعر الحقيقية تكمن في الأثر الذي يحدثه الشعر في نفس القارئ، ونوع المعرفة التي يزوده بها. فالشاعر لا يكتب شعره لمجرد تطهير عواطفه الذاتية، أو لمتعة النظم في حد ذاتها بل ليحقق هدفاً سامياً. ولذا كان يؤمن بأن وظيفة الشاعر هي معالجة العواطف الإنسانية من أجل تحقيق سعادة الإنسان بالحفاظ على صحته العقلية والخلقية، فالشاعر العظيم عنده هو من يسمو بعواطف الإنسان ويطهرها. وهدف الشاعر الأسمى هو أن يحدث توافقاً وانسجاماً بين عواطف الإنسان والطبيعة الخالدة، وهي تلك القوة المحركة للأشياء فهي حالة من التعايش المثالي تشمل الإنسان وكل ما يحيط به، هي حالة من المعيشة الطبيعية، وإدراك الإنسان لإنسانيته، وإدراكه لتلك الرابطة المقدسة التي تربط الإنسان بأخيه الإنسان وتوحد الإنسان بكل ما حوله من مظاهر الطبيعة. والشعر الجميل هو ما يصف أنبل العواطف وأسمائها، وهو ما يدعم كيان الإنسان الخلقى، ويثير فيه الإحساس بعظمة هذا الكون. خلاصة القول أن هدف الشعر عند وردزورث هو تطهير الروح:

«ينبغي على الشاعر أن يغلف إمبراطورية المجتمع الإنساني
الفسيحة بالعاطفة والمعرفة معاً، وينبغي على القراء أن يخضعوا
ويستأنسوا ليتمكن تطهيرهم وترقيتهم». ومن ثم فإن الشعر
يقوم بالتطهير «كاثارسيس»: جزئياً عن طريق الأحاسيس
الزائفة مثل التحيز المنبعث عن الرقة الزائفة والتعالى
الاجتماعى، وجزئياً عن طريق الأحاسيس الشريرة مثل
الكراهية أو الضغينة... إنه ينتج «توافقاً للإنسانية
المتسامية»^(١).

والشعر إلى جانب تطهير الروح يوسع مجال الحساسية ورقة الشعور. والشاعر الحق عند وردزورث هو الذى يرقى بالبشرية إلى مستوى البشرية المتسامية (Sublimated Humanity)، وتوضح أهداف الشعر هذه مدى تأثر وردزورث بفلسفة «روسو» التى تبدو آثارها فى كراهية

(١) انظر النص الثالث والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

وردزورث لحضارة المدن وإيمانه العميق بأهمية التلقائية العاطفية، وصدق التعبير واهتمامه الشديد بالأثر الروحي الذي يحدثه الأدب في البشرية بكونه الأداة التي تنشر روح المحبة بين البشر. ومن وجهة نظر نقدية، فإن إيمانه بصدق التعبير كأداة للنقد عنده، فرض عليه صعاباً معينة. نذكر منها صعوبة تحديد حد فاصل يفصل بين الفن المحض والفن الهادف، لذلك لم يجابه الحقيقة بأنه يقصر المشاعر التي يثيرها الشعر في النفس على المشاعر الخيره السليمة، فإنه كناقد يدخل ضمن معايير تقييم الفن معايير خلقية وسياسية ودينية، ويقيم تقييمه على أساس نوعية مقصد الفنان والموضوع الذي يعالجه محولاً بذلك الفن المحض إلى فن تعليمي وعظي.

ولقد طبق وردزورث نظريته النقدية على أعماله، فنعلم أنه كان شديد الاعتزاز بقصيدتي «ميخائيل» (Michael) والإخوة (The Brothers) وكان يعتبرهما انجازاً سياسياً وخلقياً، ويدعو فيها إلى دعم روابط الأسرة وروابط الملكية. كما طبق نظريته على أعمال غيره، وهذا يفسر عداؤه الشديد للشعر الهجائي (Satire) لأنه يفصم روابط المحبة بين الناس ويضعف الروابط الاجتماعية. لقد طور وردزورث مفهومه عن غاية الشعر من شعر يتناول العواطف الإنسانية إلى شعر يدعم الأخلاق والفضيلة، وانتهى به الأمر إلى وجهة نظر تعليمية في مفهومه للشعر (Didactic point of view). ففي رسالة له في فبراير عام ١٨٠٨ إلى سير جورج بيمونت (G. Beaumont) كتب عن نفسه:

« كل شاعر عظيم معلم، إني أود أن أعتبر معلماً أولاً شيء»^(١).

وهذا يتمشى مع قوله في قصيدة الرحلة (Excursion) إن الشاعر يستخدم شعره في خلق نماذج ترقى أنماط الوجوه وتعيد تشكيل العالم.

In framing models to improve the scheme of man's existence, and recast the world.

وبالرغم من وجهة النظر التعليمية التي تبناها وردزورث فإنه كان يدرك كل الإدراك أن غرس مبادئ الأخلاق في النفوس ليس الهدف الوحيد للشعر فهناك أيضاً توفير المتعة للقارئ.

أما كولردج فقد استخدم تمييزه بين الخيال والتوهم ليفرق بين العبقرية الشعرية والموهبة الشعرية. ولكي نحدد مفهومه عن العبقرية الشعرية لا بد لنا من أن نستعرض عناصر نظريته في الشعر وهي نظرية متكاملة، فهو يتعامل مع كل عنصر على ضوء علاقته بالعناصر الأخرى.

(١) انظر النص الرابع والخمسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

فالشاعر عنده هو العبقرية الشعرية، وكولردج يجمع في شخص الشاعر مؤهلات عديدة، فالشاعر عنده يجمع بين الحساسية ورقة الشعور والعاطفة والإرادة والحكم السليم والمقدرة على التوهم والتخيل، والشاعر رجل خير وفيلسوف بمعنى الكلمة، وهو مؤرخ، ويتصف بالتدين، وهو شغوف بتأمل أسرار هذا الكون، وليس هذا فحسب، بل على الشاعر أن يكون ملماً بعلوم مثل التشريح وعلم المعادن والحفريات وغيرها. ويرى النقاد أن كولردج إنما كان يهدف من هذه المؤهلات أن يصل بالشاعر إلى قمة التكامل. وتتضح وجهة نظره هذه في اهتمامه بالمتطلبات الفلسفية في إعداد الشاعر، فالعبقرية الشعرية عنده تتسم بالموضوعية الكاملة فالعبرى يهدف إلى تفهم أسرار هذا الكون وهو لذلك لا يهتم بأى اهتمامات ذاتية. ونجده في معرض حديثه عن عبقرية شكسبير الخالدة يمتدح اختياره لموضوعات أشعاره لما فيها من بعد عن كل ما هو ذاتي:

«والوعد الآخر للعبقرية هو اختيار موضوعات بعيدة كل البعد عن الاهتمامات الخاصة وظروف الكاتب نفسه. وعن القطيعة وإن كان لى أن أجازف بهذا التعبير، الانعزال التام لأحاسيس الشاعر عن تلك التى يصورها ويحللها فى نفس الوقت»^(١).

وهو بهذا يرى أن موضوعية الاختيار لا بد أن تدعمها موضوعية العرض أى قدرة الفنان على الهروب من ذاته فى تصوير الحقيقة. وإذا كان الشاعر فيلسوفاً ومراقباً موضوعياً لكل ما يدور حوله، فهو أيضاً يتمتع بدرجة عالية من الإحساس ورقة الشعور، فالشاعر يخلق وهو فى حالة نشوة عاطفية غير عادية، وتوهج عقلى وضاء. فالشاعر عنده هو قمة التكامل على كل المستويات، ومع إصراره على أن الشاعر هو الإنسان الكامل نجده يقر بأن أميز خصائص الشاعر هو خياله الشعرى، وعلينا أن نلاحظ أنه رغم تمييز كولردج للعبقرية والخيال من جهة والموهبة والتوهم من جهة أخرى فهو لا يعنى أن هناك تضارباً بين الواحدة والأخرى، فمثلاً يتطلب الخيال التوهم، تتطلب العبقرية الموهبة:

«إنها مازالت قدرات متميزة وواسعة الاختلاف. إن العبقرية والخيال يقومان بالتوحيد والتوفيق، بينما تقوم الموهبة والتوهم بالربط والمزج بطريقة ميكانيكية.

(١) انظر النص الخامس والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية. ود. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٢٥٤.

إن العبقرية هبة طبيعية بيننا الموهبة مصنوعة، العبقرية خلاقة
والموهبة ميكانيكية»^(١).

ويربط هازلت بين جودة الشعر وأثره النفسى فى قارئه، فالشاعر قادر على إيقاظ المشاعر الإنسانية فى نفس القارئ، وكسائر النقاد الرومانسيين يرى هازلت أن الخيال هو أعظم ما يتصف به الشاعر إذ أنه يستخدم فى تجسيد إدراكه للأشياء وتصويرها للقارئ.

والشعراء عند شلى هم مؤلفو الموسيقى والرقص والعمارة والنحت والرسم، وهم مؤسسو المجتمعات المدنية ومبتكرو فنون الحياة، وهو يرى أن الشاعر «نبى» ومشرع، وهو الذى يكشف قوانين الحياة الأزلية بتأمله لكل ما يحيط به. فشلى يقرن الشعر باللذة والحكمة، ونراه يورد فى دفاعه منجزات كبار شعراء الماضى، وهى منجزات تقترن بالكمال والفضيلة، فقد جسد «هوميروس» فكرة عصره عن الكمال فى شخصيات آدمية، ولذا أيقظت أشعاره فى نفوس مستمعيه رغبة صادقة فى أن يصبحوا مثل آخيل (Achilles) أو هكتور (Hector) أو أوليس (Ulysses)، كما عالج فى أشعاره فضائل كثيرة، فأرهدف بذلك مشاعر قرائه وخلق فى نفوسهم رغبة صادقة فى اكتساب هذه الفضائل.

والشعر الذى ينبع من عبقرية شعرية حقيقية له أثر خلقى كبير، فالشاعر بتصويره للسمو الخلقى بكل عناصره المثالية يخلق فى نفوس الناس رغبة فى اكتساب هذا السلوك، وهذا هو ما فعله شلى فى «بروميثيوس طليقا». كذلك يؤمن شلى بعالمية الفضائل، فلا يجب على الشاعر أن يجسد تصورات هـ للخير وللشر فى أعماله الشعرية، إذ أن مثل هذه التصورات عادة ما تكون تصورات زمانه وبيئته وتصورات الشاعر يجب أن تكون غير متصلة بزمان أو مكان.

والشاعر الحق هو الذى حباه الله بطبيعة شعرية، هو الذى ينتج اللذة فى أسمى معانيها، وهذه اللذة هى النفع الحقيقى عنده. ونجده يتساءل ماذا كان يمكن أن يكون حال العالم لو أن دانتي وبتراىك وتشوسر وشكسبير وملتون وغيرهم لم يؤلفوا روائعهم الأدبية، ولو أن رفائيل ومايكل أنجلو لم يوجدوا على هذه البسيطة، ولو أن الآداب اليونانية لم تحى وتدرس، ولو أن الآثار الخالدة من النحت القديم لم تصل إلى الأجيال المتعاقبة من البشرية. وشلى يرى أنه لو حدث ذلك لكان من المستحيل على العقل البشرى أن يستوعب أبسط العلوم، فالخيال هو ملكة الابتكار والخلق.

(١) انظر النص السادس والخمسين فى ملحق النصوص الإنجليزية.

٥ - الصدق والرمز

لما كان الشعر عند وردزورث تعبيراً ذاتياً فإن صدق التعبير (Sincerity) هو أداة النقد عنده، سواء أكان شعر غيره هو المنقود أم شعره هو. يقول الناقد «رينيه ويليك».

«إن صدق التعبير هو مقياس وردزورث الثابت للحكم على الشعر، بما في ذلك شعره هو. وفي المقالات الثلاث الطريفة «حول المراثيات» (١٨١٠) يفترض أن مؤلف المراثية يجب أن يقدم الدليل على أنه هو نفسه قد تأثر وأنه نائح صادق وأن قلبه ليس بارداً وأن روحه كادحة»^(١).

وهو يرى أن وردزورث في نقده العملي كان يكوّن حكمه على هذا الأساس، فإذا شعر أن تعبير الشاعر صادق فإنه يتغاضى عما وقع فيه من أخطاء فنية قد تتعلق بالأسلوب أو الصور البلاغية، هذا بالإضافة إلى ما في هذا النوع من النقد من ذاتية، إذ يستخدم الناقد انطباعه الذاتي عن العمل الفني فيما يتعلق بصدق التعبير. ولو أن صدق التعبير اعتبر أداة النقد الأولى فإن الناقد سيتجه حتماً إلى أشياء خارجة عن العمل الفني كسيكولوجية المؤلف وتاريخ حياته، وهو يرى أن وردزورث كان مدرّكاً لنواحي القصور في هذا النوع من النقد الذاتي الانطباعي، وهو يستدل على رأيه هذا برسالة وردزورث إلى صديقه «بيرنز» (Burns) التي يقر فيها أن وظيفة الناقد هي أن يفهم كتابات الآخرين، ويتذوقها وأن الشعر الجميل يحوى في ذاته عناصر جماله.

ومن الأهمية بمكان أن نؤكد هنا أن وردزورث ليس من مناصري العاطفية غير المصقولة - فنياً كما رأينا، كذلك هناك دلالات كثيرة على أن وردزورث كان يراجع أشعاره مراجعة دقيقة، ولعل خير دليل هو قوله في رسالة من رسائله:^(٢)

«إني أجد إحساسى الأول بغيضاً، ومن الحق أن الكلمات الثانية مثلها مثل الأفكار الثانية تكون هي الأفضل».

(١) انظر النص السابع والخمسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

(٢) رسالته إلى جيلز (Gillies) في ٢٢ ديسمبر ١٨١٤. وانظر النص الثامن والخمسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

ويعتبر كثير من النقاد أن فكرة الرمز (Notion of Symbol) هي جوهر نظرية كولردج النقدية، فالعمل الفني عنده هو رمز يحتل موقعاً وسطاً بين عالم الطبيعة وعالم الفكر، وهو بذلك يعتبر أن عملية التذوق الجمالي وعملية الخلق الفني هما تصوير رمزي لخبرة تخيلية، ويرى كولردج أن فكرة الرمز (Symbolization) تخدم الناقد والشاعر على السواء. وعلينا هنا أن نؤكد حقيقة هامة، وهي أن كولردج لم يهدف في نظريته النقدية الفلسفية أن يزود الناقد بمجموعة من القواعد يستخدمها في الحكم على عمل فني ما إذا كان هذا العمل الفني نتاج عبقرية، أم أنه ليس كذلك إذ أن العكس هو الصحيح. ذلك أن الكثيرين من النقاد يرون أن أعظم إنجازات كولردج النقدية كانت تحرير النقد من الكثير من القواعد النيوكلاسية التي ظلت سائدة حتى نهاية القرن الثامن عشر، وبهنا أن نؤكد أن نظرية كولردج النقدية هي خير مثال على ما اصطلاح على تسميته بالنقد الفلسفي (Philosophical criticism) الذي يقوم على أساس الربط بين المبادئ الفلسفية والنقد الأدبي. وغاية النقد القصوى عنده هي وضع مبادئ التعبير الفني (Principles of writing) وهذا عنده له الأولوية على وضع قواعد يحكم بها على أعمال الآخرين. وكولردج يرى أن كل عمل فني هو خلق فني فريد من نوعه، بل هو يرى أن الأجناس الأدبية (Literary genres) إنما وجدت بسبب طبيعة المادة التي يتضمنها كل جنس من هذه الأجناس الأدبية، ووظيفة الناقد ليست قياس مدى مطابقة العمل الفني لتعريف محدد لشكل هذا النوع من العمل الفني، وإنما وظيفته تمييز (أو إبراز) إلى أي مدى ينسجم هذا العمل الفني مع قوانين طبيعته الداخلية، وهي طبيعة عضوية وليست آلية، وأهم مبدأ نقدي هو أن يميز الناقد الكيفية التي يصل بها الفنان بخلقه الفني إلى مرحلة التكامل العضوي، أي كيف تتحدد وتتلاحم وتتداخل عناصر العمل الفني فتكون وحدة كاملة متكاملة، تزيد عن مجمل الأجزاء المكونة لهذا الشكل. وهذه الوحدة العضوية هي سمة أساسية من سمات الرمز عند كولردج. والرمز عند كولردج يعلو على المفهوم أو المدرك (Concept) ولكن العقل البشري لا يحقق أعظم إنجازاته إلا من خلال تفاعل الرمز مع المفهوم. والعقل البشري يحاول أن يعبر عن جوهر خبرته بأشكال رمزية لأن التعبير من خلال المفاهيم (Conceptual expression) لا يصلح في أغلب الحالات للتعبير عن جوهر هذه الخبرات، ولذا فإن وظيفة الفنان هي أن يجسد خبرته التخيلية في رموز، ولكن وظيفة الناقد هي أن يترجم هذه الرموز إلى فكر منطقي. وهذا يعني أن الفن يستخدم مظاهر العالم الطبيعي للتعبير عن رؤية الفنان لهذه الأشياء، ووظيفة النقد هي الحكم على مدى نجاح المحاولة. ويرى كولردج أن أول شيء يجب على الناقد أن يستكشفه هو مدى نجاح الشاعر في ترجمة فكره إلى لغة شاعرية، أي إلى أي مدى نجح الشاعر في تجسيد فكره في صورة رموز تناسب ما ترمز إليه بحيث يندمج الرمز والمرموز إليه في

كيان واحد، ويصبح الرمز جزءًا أساسيًا مما يرمز إليه. وينطبق هذا المزج على أفضل وجه في شخصيات شكسبير المسرحية التي يرى كولردج أنها أفضل تجسيد للعبقرية والخيال. فشكسبير يعبقريته وخياله يمزج الموضوعية والذاتية: أعنى ملاحظته لعالم البشر وعقليته المتسامية، وشخصياته المسرحية بسبب ذلك المزج هي حقائق في صورتها المتألية:

«إن شخصيات شكسبير.. يمكن وصفها على أنها واقع مثالي.
إنها ليست الأشياء نفسها بقدر ما هي مجردات للأشياء، يتقبلها
العقل العظيم وينحها الصورة الطبيعية المأخوذة من تصوره
هو»^(١).

وهذه هي سمة العبقرية الخالدة، فذو العبقرية التخيلية يستوعب العالم الخارجي في وجدانه ويجعله تصويرًا رمزيًا لعقله، وهو ما يطلق عليه كولردج اسم «العالمية الذاتية». وشرحه في تحليله لعبقرية شكسبير الذي يمد شخصيته إلى كافة أشكال الإنسانية والعواطف البشرية فيصبح كل هؤلاء في الوقت الذي يحتفظ فيه بذاته كما هي.

..... darts himself forth, and passes into the forms of human character and passion,..... becomes all things, yet forever remaining himself.
(Biographia Literaria, Ch. XV, P. 156).

(١) انظر النص التاسع والخمسين في ملحق النصوص الإنجليزية.

الفصل الثاني النقد الرومانسى المصرى

مقدمة

- ١ - الإبداع الفنى.
- ٢ - تعريف الشعر.
- ٣ - الدفاع عن الشعر.
- ٤ - عناصر الشعر.
- ٥ - وظائف الشعر.
- ٦ - الوحدة العضوية.

مقدمة

كانت نقلة الشعر الإحيائي إلى الشعر الرومانسى نقلة ضخمة انتقلها الشعر العربي، فالرومانسية نقلت الشعر العربي من «لفظ ومعنى» غلب على رؤية الإحيائيين وخاصة الصغار منهم، إلى تعبير عن وجدان وإحساس الشاعر ورؤيته لكل ما يحس عبر وجدان حي. لذلك يحاول هذا البحث أن يرصد بدقة إسهام النقد الإنجليزي في إنجاز هذه الخطوة الجبارة. ولقد آثرنا أن نتبع هذه الخطوة بدقة فقرة فقرة، وذلك بأن نكشف عن آراء النقاد المصريين التي تأثروا فيها بالنقد الإنجليزي من خلال أن نعرض تصورهم للموضوعات النقدية الأساسية والعامّة، ومن هنا التزمنا بالتصنيف الذي قام به النقاد المصريون أو توحى به أقوالهم على الرغم من أننا قد نختلف معهم في بعض أجزاء هذا التصور، فقسّمنا الفصل التالي تقسيماً نابغاً من آراء النقاد المصريين مما جعل تصنيفه يختلف بعض الاختلاف عن تصنيف الفصل الخاص بالنقد الإنجليزي. يضاف إلى ذلك أن فصل النقد الإنجليزي يهدف إلى عرض التفكير النقدي الإنجليزي في مجمله. أما فصل النقد المصري فلا يهدف إلى ما يشبه ذلك، وإنما هدفه الأول والأخير الكشف عن وجوه الشبه بين آراء النقاد الإنجليزي وآراء النقاد المصريين. وهل هي نتيجة تأثر المصريين بالإنجليز أو نتيجة تأثر المصريين بالتراث العربي القديم وحده، أو هي خليط من الأمرين إضافة إلى الابتكار الشخصي.

وليتحقق هدف هذا البحث في وضوح ودقة، ويتجلى في سهولة آثرنا أن نقسم المسائل التي تتناولها إلى جزئيات يتناول كل جزء منها فكرة محددة. واحدة، ليظهر وجه الشبه جلياً في المسألة العامّة من خلال العناصر الجزئية. كما أننا وجدنا هذه الطريقة تكشف في بعض الأحيان عن تجاوز التأثير بالفكرة إلى تشابه التعبير نفسه فوجدنا العبارة العربية والإنجليزية متماثلتين إلى درجة تخرج فيها العبارة العربية مجرد ترجمة للعبارة الإنجليزية.

وقد تبدو بعض الأقسام طويلة، مفعمة بالنقاط التي تقف بها. كما يبدو بعضها قصيراً لا يشتمل إلا على نقاط معدودة. وليس السبب في ذلك نقصاً في البحث ولا تقصيراً في دراسة ما يستحق دراسة مطولة. وإنما السبب هو الاقتصار على المسائل التي تعرض لها الرومانسيون المصريون بالعرض أو البحث مع اشتراط احتمال تأثرهم في هذا النقد الإنجليزي.

١ - الإبداع الفني

منذ أقدم العصور المعروفة، حار الشعراء والنقاد في معرفة كنه القدرة التي تتملك الإنسان، فتمكنه من نظم الشعر. من أين تأتيه، ولماذا تأتيه حيناً وتعرض عنه حيناً آخر، وكيف يصل إليها عندما يريد. وسمى القدماء هذه القدرة «الإلهام»، وأرجعوها إلى قوى غيبية، مثل الجن عند العرب والآلهة عند اليونان. واستمرت هذه الحيرة في أسئلتها حتى العصر الحديث، وإن سلكت بأصحابها في طرق لم يسلكها القدماء، مما جعلهم يبتكرون أسماء جديدة مثل «الإبداع» و«الخلق الفني».

وعندما تتأمل الاهتمام الذي أولاه نقاد حركة الإحياء، أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، لعملية الإلهام نجده متواضعاً، غير أنه مطرد الاتساع، إلى أن يقع في أيدي الرومانسيين فيخصّوه بحيز متميز كما يلي:

١ - مد وجزر:

لقد اكتفى رائد الإحيائيين الشاعر محمود سامي البارودي بعبارة مبهمة، عندما تعرض للشعر في مقدمة ديوانه، لا تكشف عن موقف محدد: فهو لا يحدد هل يتفق مع من يردون الإلهام إلى قوة ذاتية لدى الشاعر، أم يتفق مع من يردونه إلى قوة خارجية عنه، أو هو خليط ذاتي وخارجي من القوى. فقد قال: «فإن الشعر لمعة خيالية يتلوه بمبضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألأها نوراً، يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة..»^(١).

وإذا كان موقف رائد الإحيائيين غامضاً ولغته شعرية غير محددة الدلالات فإن موقف زعيمهم، في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه واضح. فقد جعل أمير الشعراء أحمد شوقي الإلهام منحة إلهية، قال: «لا يلبث أن يفتح الله عليه، فإذا الخاطر أسرع، والقول أسهل، والقلم أحرى، والمادة أغزر»^(٢).

(١) ديوانه ١/ل.

(٢) الشوقيات ٦/١.

فإذا انتقلنا إلى الرومانسيين وجدنا عبد الرحمن شكري قد اتسع الاهتمام عنده بموضوع الإلهام وأفاض في الحديث عنه. فذكر أن الشاعر يمر بحالات «مدّ وجزر»، يريد حالات تفيض بالعواطف والشعر، وأخرى تضن عليه نفسه بها كأنها لا تعرف السبيل إليها. قال: «كنت أبحث في عواطفى وهى هائجة، كأنى انظر إلى الرياح الهوج، أو العباب الغمر، أو الحريق المتلف، وأجد في تلك العواطف ما أجده في قوى الطبيعة. وكنت أبحث في قلبى بعد سكون هذه العواطف، فكأنى انظر إلى مكان خراب دمرته العواصف، أو إلى ميدان الحرب بعد الحرب، كله أشلاء وأطلال... ولكن في النفس مدا وجزرا. ومن أجل ذلك أجد ذهنى في بعض الأحيان يجود بالمعاني كما تجود الأشجار بأزهارها وثمارها، وأحياناً يكون كالشجرة العاقر التى ليس لها ثمر ولا زهر، أو كالبئر التى تنضب ماؤها، أو كالصحراء المجذبة. فطوراً يرقى بى إلى منزلة الآلهة، وطوراً ينزل بى إلى منزلة البهيم. ولا غرابة في ذلك، فإن المرء لا بد أن يعدل في عمره ساعات الإلهام النادرة الثمينة بأيام طويلة من أيام البلادة والغباء»^(١).

وقد عبر المازنى عن نفس هذه الفكرة في مقطوعته «الشعر والريح» التى قال فيها:

فلا تلح شعري إنه الريح مرةً تقرُّ وأخرى لا تنى تتعجرفُ
وتلفحنا منها السَّمومُ وتارةً يُياديك منها جرّيباءٌ وحرجفُ
وتزفِرُ أحياناً وترقُد مثلها كذاك لشعري سَوَرةٌ وتألّفُ^(٢)

ويتفق العقاد مع شكري في خضوع الإلهام لأحوال مختلفة، فيطيع أحياناً، ويستعصى أخرى. قال: «المختلفون في أمر (الوحى الفنى) يتفقون في شيء واحد، وهو أن هناك حالة أصلح من حالات أخرى للعمل الفنى، كائنا ما كان من نظم أو تلحين أو تصوير أو تمثيل. فلا يكون الفنان في كل حالة على استعداد واحد للابتكار والإجادة»^(٣).

كما أن الشاعر لا يكون على مستوى واحد من حيث القدرة الشعرية على التعبير عما يحسه ويجيش بصدرة، لأنه ليس على مستوى واحد في فيض الإلهام والتفكير العميق وإغراقه. ومن هنا يبدو لنا التفاوت في شعر الشاعر الواحد^(٤). وهذا التفاوت هو الدليل على حياة الشاعر وطبعه، بل إنه هو الآيّة على شاعريته إن لم تكن آية سواه، لأن الشاعر قد يحكم قلمه، ويدعو

(١) الاعتراف ٣٢، دواويته ٢٠٩. مجلة الثقافة - العدد ١٩ - ص ٢٥.

(٢) ديوانه ٢٠٠.

(٣) مجلة الهلال - ١٩٣٥/١/١ - ص ٣.

(٤) الفصول ١٣٨ وما بعدها. عباس العقاد ناقداً لعبد الحى دياب ٣٥٩.

الألفاظ فتسعه، ولكنه لا يحكم طبعه. ولن يكون الطبع عند دعوته، بل إن الإنسان عند دعوة طبعه، وهو رهن بما توحى إليه سجيته^(١).

ويتفق محمد حسين هيكل مع شكري والعقاد في الربط بين الإلهام والعاطفة، وعيب الشعر الذى لا يقوم عليها، قال: «الأمر كذلك فى شعرنا الحديث بنوع خاص إن كانت المناسبات التى تلهمه ليست مناسبات تحرك نفس الشاعر، وتهز أعماقها فتدفعها للإفاضة بمكتون ما فى نفسها»^(٢).

ولا يتفرد هؤلاء الأدباء بهذا القول، بل إنه قول مأثور منذ العصور القديمة إلى العصور الحديثة. وأقرب الأمثلة القديمة ما قاله الفرزدق عن نفسه، قال: «تمرّ علىّ الساعة وقلع ضرس من أضراسى أهون علىّ من عمل بيت من الشعر»^(٣). ولذلك قال ابن رشيق: «لا بد للشاعر - وإن كان فحلاً، حاذقاً، مبرزاً، مقدماً - من فترة تعرض له فى بعض الأوقات، إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع فى تلك الساعة أو ذلك الحين»^(٤).

على الرغم من ذلك، فواضح أن هناك تقارباً بين أقوال شكري والعقاد، وبعض أقوال وردزورث وشلى، فقد ذكر وردزورث أن الإلهام يوافق الشاعر فى أوقات تحل به قوة خاصة لا تكون عنده فى غير تلك الأوقات^(٥). وذكر شلى على أن الشعر شىء إلهى، وأنه لو أصيب بأفة أبى أن يعطى ثمرة أو ينتج بذرة، وأبى أن يجود على العالم المحذب بما يلزمه من غذاء أو يمده بما يطعمه من نبات الحياة^(٦).

ويقول «شفيق مقار» معقياً على رأى وردزورث فى الإلهام: «إنه يعتقد أن عادات التأمل عنده شكلت مشاعره بحيث بات كل شعر يكتبه، عن أى موضوع يستثير تلك المشاعر ويحركها، يحمل فى طياته - تلقائياً - ذلك الغرض الذى يحدده بقوله: إنه - أساساً - تصوير التشارك الوثيق لمشاعرنا وأفكارنا فى حالة الاستثارة، وتتبع مد الذهن وجزره إذ تحركه العاطفة إقبالاً على الموضوع أو نكوصاً عنه»^(٧).

(١) مطالعات الكتب ٢٧٦. عباس العقاد ناقداً لعبد الحمى دياب ٣٥٩.

(٢) ثورة الأدب ٧١.

(٣) العمدة لابن رشيق ٢٠٤/١.

(٤) المرجع السابق. وانظر الطبيعة والشاعر العربى د. حسين نصار ٩.

(٥) فصل النقد الإنجليزى (٧٨) من هذا البحث. الأفاصيص الشعرية ٤٣٥. Morley ٨٥١.

(٦) مجلة أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٥. Defence ١٥٢.

(٧) مجلة المجلة - العدد ١٧٧ - سبتمبر ١٩٧١ - ص ٥٠.

٢ - عند فيض العاطفة:

والتفت ولى الدين يكن في المحاضرة التي ألقاها سنة ١٩١٢ إلى الإلهام، ودور العاطفة فيه، فقال: «إن في مواضع الحس من الأنفس قوى كامنة، الحقيقة تسكنها، والخيال يهيجها، تظل في معترك الجذل والأسى مشتدة ومتخاذلة. فإذا عراها طرب، أو أدركها حنين، فاضت معاني على البدائه، وتدفقت ألفاظاً من الألسن»^(١).

وصرح عبدالرحمن شكرى أن الشاعر لا ينظم الشاعر الحق إلا في حالات المد، أى عندما تسيطر العواطف عليه. أما في غير هذه الحالات فإن الشعر الذى ينظمه يكون رديئاً. قال: «من أجل ذلك لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبى، في أثنائها تغلى أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه... ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل... أما في غير هذه النوبات فالشعر الذى يصنعه يأتى فاتر العاطفة، قليل الطلاوة والتأثير»^(٢). وقال أيضاً: «لست أعجب من أحد عجبى من الأدباء الذين ينظمون الشعر في مواضع تطلب منهم الكتابة فيها. فينظمون من أجل إرضاء من سألهم ذلك، كأنما الشاعر آلة وزن. ولكن الشاعر هو الذى لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التى تدفعه إلى قول الشعر، بالرغم منه، في الأمر الذى تنهياً له نفسه»^(٣).

واتفق المازنى مع شكرى في كون الشاعر لا يلهم الشعر إلا عندما تستبد به عاطفة قال: «معلوم أن الباعث الأول على الشعر هو حدة إحساس المرء ودقة شعوره، وذلك لأن كل مؤثر قوى يثير في المرء حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفة، أو انفعال نفسى، لا يزال يبغى مخرجاً ويلتمس متنفساً، حتى يصيبه في حركة عضلية، أو نحو ذلك. فإذا كان المرء من أوساط الناس العاديين كان ذلك حسبه للترجمة عن عواطفه وانفعالاته. وصار قصاره أن يبكى إذا حزن، وأن يضحك إذا فرح، وأن يثور ويتوعد إذا غضب، حتى تفنى العاطفة نفسها، ثم يثوب إلى نفسه. ولكن دقيق الشعور لا يكفيه هذا المنتفس لأنه أحس من غيره بما تطلع عليه نفسه من الظواهر، وأعمق مع دقة الحس شعوراً. وليس يخفى أن دقة الإحساس وعمق الشعور يطيلان أجل العاطفة، ويمدان في عمرها، ويفسحان في مدتها وبقائها. فإذا استولت عليه عاطفة لم

(١) المقتطف - يناير ١٩١٣ - ص ١٧.

(٢) دواوينه ٢١٠. د. محمد زغلول سلام: النقد الأدبي الحديث ٢٤٣.

(٣) دواوينه ٢٨٨.

تزل تبحش وتضطرم حتى تقر وتنتظم، ثم تتحول فكرة قاهرة تطل تجاذبه وتدافعه حتى ينفس عنها عمل (أى فنى) يناسبها. وهذا هو الفن لذاته فحسب»^(١).

ولم يكف بذلك بل ذهب إلى أن الإلهام حى «ما فتئت تتولى الشاعر وتدفعه قسراً، وأنه ما زال يطلب إرضاء نفسه، وهو يعالج فنه، ويبغى الترفيه عنها من ضغط عواطفه وخواجه على العموم»^(٢).

ولم يشذ عنها العقاد حيث قال: «على أن خير الحالات جميعاً - بل الحالة التي لا غنى عنها لفنان - أن تكون النفس في حالة (حركة) ولا تكون في حالة ركود أو جمود. ومعنى الحركة أن تبحش النفس بعاطفة من العواطف، أو تهتز لشعور غالب كالحب أو كالحزن أو كالغضب أو كالفتح بالعاطفة والاستعداد للشعور بما يشعر به من حولها أو ما يلوح على ما حولها من المناظر والأشياء»^(٣).

وعلى الرغم أن أحمد زكى أبا شادى لم يتحدث طويلاً عن عملية الإلهام، فإننا نستطيع أن نقرر بعامة أنه يتفق مع من ذكرنا أقوالهم. فهو يقول إن «الشعر القوى لا يد أن تدعمه عاطفة وشخصية وحرية»^(٤).

ويمكن القول: إن الربط بين الإلهام وسيطرة العواطف على الشعراء ليس جديداً، نجد أمثاله أو ما يقرب منه عند الشعراء والنقاد القدامى من العرب. ولكننا نسجل الظاهرة هنا، لأن الإجماع بين النقاد ومؤرخى الأدب أن العاطفة تعتبر أساساً لحركة الرومانسيين مما يقود إلى أكثر الظواهر التي تفرق بين مذهبهم ومذهب الكلاسيين الذي حاربوه.

٣ - تخيل التجربة:

وأضاف بعض الرومانسيين أنه ليس من الضروري أن تكون التجربة حقيقية، بل يمكن للشاعر أن يبتكرها. قال المازنى: «ليس بالإنسان حاجة إلى التجريب الشخصى لتتحرك فيه هذه العواطف. بل حسب ظاهر التجريب الذى يهيئه له الشعر. وإنما يستطيع الشعر أن يقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما يمثل للمرء... ومن أجل ذلك كان سواء على المرء أن تؤثر فيه الحقيقة الواقعة بالذات أو يأتي التأثير من طريق آخر كالصور والرموز التي تمثل صفات

(١) حصاد المهيم ص ٢٦٢.

(٢) السياسة الأسبوعية - العدد ٢١٦ - الصادر في ٢٦/٤/١٩٣٠ - ص ٣.

(٣) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص ٤.

(٤) أحمد زكى أبو شادى: أطيف الربيع ٢٠٠. مسرح الأدب ٢٣.

هذه الحقيقة. فإن في طاقة الإنسان أن يصور لنفسه ما ليس له وجود حتى يعود وكأن له جسماً يحس ويلمس. فسيان عند الإنسان أن يؤثر فيه الشيء نفسه أو مثاله، لأنه يحرك فيه عوامل الفرح والحزن على كل حال. وسواء أكان الشيء حاضراً أم مائلاً في الخيال بصورته، فإن الإنسان لا يسعه إلا أن يحس حركات الغضب والبغض...»^(١).

وذكر في مجال آخر أن الكتب تعوضه عن التجربة الشخصية، قال: «إنها تسد النقص في تجارب المرء، وتثير فيه تلك العواطف التي تجعل حوادث الحياة أشد تجريكاً لها، وتجعله أشد استعداداً لقبول المؤثرات على اختلاف أنواعها ودرجاتها، لأنه ليس بالإنسان حاجة إلى التجريب الشخصي لتتحرك فيه هذه العواطف، بل حسب ظاهراً التجريب الذي تهوّه له الكتب. وإنما تستطيع الكتب أن تقوم مقام التجربة الشخصية الواقعة بما تمثل للمرء، لأن كل حقيقة واقعة يجب أن تمثل في الرأي قبل أن يتعرفها الذهن أو تؤثر فيها الإرادة...»^(٢).

ويوافق العقاد في هذا إذ يقول: «إذا بلغ من قدرة الخيال وقدرة الانفعال أن تخلقا الشعور خلقاً بغير تجربة سابقة، إلا ما كان من مراقبة الناس أو القراءة عنهم، فتلك نادرة لا تطرد، ولا تعهد على كثرة ووفرة، إلا في الأفاذا المعدودين بين أصحاب الفنون»^(٣).

وهذه الأقوال قريبة من قول وردزورث: «الشاعر.. يلذ له أن يفكر فيما في الوجود من مشاعر ونزعات مشابهة لما عنده، وأن يخلق هذه خلقاً إذا لم يجدها... لهذا كله كسب استعداداً وقدرة أكبر على التعبير عما يفكر ويحس، ولا سيما عن المشاعر والأفكار التي تنبعث فيه بلا مؤثرات خارجية مباشرة»^(٤).

٤ - استعادة التجربة:

وكشف شكري في موضع آخر عن أنه لا يريد أن يقول إن «نوبات الانفعال العصبي» التي تدفع الشاعر إلى نظم الشعر، تستولى عليه فور معاناته للتجربة الشعرية، بل إنه يريد النوبات التي يستعيدنها عندما يعيد التفكير في تجربته حتى يحسب ذكراً بمشاعرها، فيفيض بالشعر، قال: «كما أن العاطفة تنطق الشاعر، كذلك قد تخرسه شدتها. ومن أجل ذلك كانت ذكرى العاطفة والتفكير فيها شعراً. وإنما نعني الذكرى التي تعيد العاطفة، والتفكير الذي يحسبها»^(٥).

(١) السر ٥١.

(٢) مبيض الريح ٩.

(٣) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص ٥.

(٤) المعافه - العدد ١٩٢ - ص ١٨. محمد خلف الله: من الوجهه النفسه ٨٤.

(٥) دواوته ٢٨٨.

وإذا كان في قول شكري بعض الإبهام فإن المازني كان واضحاً في هذا الصدد إذ يقول: «فإذا كبرت الأيام ودار الزمن، وجاء وقت التفكير الهادئ والعمل المرتب المنظم، ذكر الشاعر ساعة تملكته حمى الوحي والإلهام، ودفعتته قسراً في طريق الأدب»^(١). فقد أبان أن التجربة انقضت عليها مدة، وأن الشاعر كان في فترة هدوء، غير أنه لأمر ما تذكر طرفاً من تجربته، فأخذ يتأمل فيها، وكلما أمعن في التأمل، ازداد بروز التجربة وجيشان المشاعر التي أحس بها عندئذ، حتى يستعيدتها كاملة، فتدفعه إلى نظم الشعر.

واتفق معها العقاد دون زيادة كبيرة عليها عندما قال: «لن يكون الفنان هكذا إلا وفي العاطفة هدوء ما... فينبغي... أن يكون عند الفنان قدرة الخيال وقدرة الانفعال، لاستئناف تلك الحالة السابقة وإعادتها إلى الحياة، كما تعود المشاهد والتجارب في الأحلام»^(٢).

والشبه الواضح بين هذه الأقوال وما قاله وردزورث لا يحتاج إلى دليل، يقول وردزورث: «الشعر فيض تلقائي للعواطف الجياشة، يعبر عن عاطفة تستعاد في لحظات الهدوء، فما يزال الشاعر يتأمل ويستعيد حتى تتولد عاطفة شبيهة بعاطفته الأولى»^(٣).

٥ - العاطفة غير جامحة:

ويتضح من العنصر السابق أن عبد الرحمن شكري يرى أن الشاعر يلهم الشعر حقاً عندما تسيطر عليه «نوبة انفعال»، لكنه في نفس الوقت يرى أن هذا الانفعال يجب ألا يكون بالغ الشدة بحيث يزعج تضارب العواطف في قلب الشاعر طيور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه^(٤)، أو بحيث تخرسه تماماً^(٥).

ويتفق عباس محمود العقاد مع شكري في هذا الشرط، حيث يقول: «الشرط في هذه

(١) ديوانه ١١٦.

(٢) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص ٥.

(٣) فصل النقد الإنجليزي (٧٦، ٧٧). أحمد أمين: النقد الأدبي ٣٢٧. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٣٨٩. د. محمود حامد سوكت ورجاء محمد عيد: معومات الشعر العربي الحديث المعاصر ٣٣. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ٣٠٣. د. محمود الربيعي: في نقد الشعر ١٣١. مجلة الرسالة - السنة الثالثة - ص ١٣٤١ - مجلة العاقبة - العدد ١٩٢ - ص ١٦. مجلة المجلة - العدد ٣٢ - أغسطس ١٩٥٩ - ص ٨٠. الأفاصص السمرية ٢٣٤ - ٢٢٣ - ٢٢٢ Morley ٨٥١ - ٨٥٩.

(٤) روايته ٢١٠.

(٥) دواوينه ٢٨٨.

الحالة ألا تكون العاطفة جامحة جائحة، لأن النفس في حالة الجموح الجائح لا تملك القريحة المنشئة، ولا تزال مستغرقة فيما هي فيه... أما إذا تجمّع العاطفة وتطغى فهي تستغرق كل شيء»^(١).

وقد عقب د. محمود الربيعي على موقف شكري بقوله: «كما أن هذا (الانسياب التلقائي) مشروط عند الشاعر الإنجليزي (وردزورث)، وأنه لا يعني خروج عملية الإبداع الشعري عن دائرة تحكم الشاعر كما سبق، فإن شكري يرى أن طغيان العواطف لا يأخذ بزمام الشاعر كلية. ومن ثم فهو لا يحول دون سيطرة النغم الشعري على ذهنه. وهذا يجعلنا نفهم من كلامه أن الفنان يكون على وعى بفنّه، وسيطرة عليه حين كتابته»^(٢).

وذلك قول حق، فإن وردزورث لم يكن من أنصار العاطفة غير المعقولة^(٣).

٦ - مراقبة النفس :

وعلى العقاد اشتراط عدم جموح عاطفة الشاعر لينظم ما أراد من الشعر في قوله: «إنما مزية الفنان التي يكون بها منشئاً مبتكراً هو كونه شخصين اثنين لا شخصاً واحداً كساتر الأشخاص. وهو شخصان اثنان: إذ يكون هناك شخص يشعر ويعطف، وشخص يراقب ويقيد ما يراقبه، ويخرجه في الصورة الفنية التي هو بها خبير. ولن يكون الفنان هكذا إلا وفي العاطفة هدوء ما يسمح بالمراقبة والتأمل والمقارنة وإطلاق الخيال في ابتداع الصور والأماثيل. أما إذ تجمّع العاطفة وتطغى فهي تستغرق كل شيء ولا تدع إلى جانبها موضعاً (للشخص الآخر) المراقب المبتكر (المتفرج) على الحياة وفي مقدمتها حياته»^(٤).

ونعتقد أن هذا القول مستلهم من أقوال كولردج الذي كان ينادى بأن يكون الشاعر مراقباً موضوعياً لكل ما يدور حوله، وبالموازنة بين العاطفة والإرادة، وموضوعية الاختيار والعرض في الشعر، بمعنى قدرة الفنان على الهروب من ذاته في تصور الحقيقة^(٥).

(١) الملل - نوفمبر ١٩٣٥ - ص ٤، ٥.

(٢) في نقد الشعر ١٣١. وانظر ١١٦.

(٣) فصل النقد الإنجليزي ص ٧٧، ١٢٩.

(٤) الملل - نوفمبر ١٩٣٥ - ص ٤، ٥.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ١٢٥.

٧ - العاطفة تجبر على النظم:

ويردد عبد الرحمن سنكري في أكثر من موضع أن العاطفة هي التي تجبر الشاعر على نظم الشعر. يقول: «لكن الشاعر هو الذي لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التي تدفعه إلى قول الشعر، بالرغم منه، في الأمر الذي تنهياً له نفسه... كذلك يهبج الشاعر إلى الشعر لذاته وآلامه، فيصوغ الشعر من لذاته وآلامه وآماله، كما يصوغه من لذات الناس وآلامهم وآمالهم»^(١). ولكن هذا القول المبهم يفسره المازني في حديثه عن الشاعر الذي يتأمل تجربته حتى يستعيدّها، فيقول: «ذكر الشاعر ساعة تملكته حمى الوحي والإلهام، ودفعته قسراً في طريق الأدب»^(٢). فيعلن بذلك أن الانفعال الذي يعانيه الشاعر هو الذي يجبره على التعبير عنه في شكل فني.

وزاد الأمر توضيحاً عندما قال: «إن الشاعر إذا استولت عليه عاطفة لم تنزل تجييس وتضطرم حتى تفر وتنتظم، ثم تتحول فكرة قاهرة تظل تجاذبه وتدافعه حتى ينفس عنها عمل يناسبها. هذا هو الفن لذاته فحسب»^(٣).

ويتفق أبو شادي مع المازني كل الاتفاق حين يقول عن الشعر: «بل أنا مرغم إرغاماً عليه بدوافع نفسية لا أملكها تزجيني إلى هذه التعابير المنظومة»^(٤). فإذا ما أمعنا التفكير في هذه الأقوال وجدنا أنها تذكرنا بهازلت، الذي أعلن أن أي فكرة أو عاطفة يجبرها الشاعر في أعماق وجدانه تصاحبها رغبة جارفة في التعبير عنها^(٥).

٨ - الإبداع لا إرادي:

وذكر سنكري أن الإلهام عملية خفية، لا يعرف أحد كنهها ولا مآتها، ولا يستطيع الشاعر أن يستعصى عليها إذا ما تملكته، ولا يستطيع أحد أن يمنعه من النظم عندئذ، بل يصل الأمر في خفائها أحياناً إلى أن يقول الشاعر ما لا يعرف معناه تمام المعرفة. قال: إذا كان لك من المقدر سلطانة الذي يصل به. لم تقدر أن تمنع الشاعر من أن يفرغ ما يثور به صدره. أتحسب أن

(١) دواوينه ٢٨٨، ٢٩١.

(٢) ديوانه ١١٦. وانظر ص ٧، ١٠.

(٣) حصاد المهيم ٢٦٢، ٢٦٣.

(٤) الينوع أ مسرح الأدب ٢٢، ٢٣.

(٥) فصل العدد الإنجليزي ٨٤. Lectures ١١

الغريد إذا ضمته أسلاك القفص كانت مانعة إياه من الغناء العذب، أو أن الشقاء إذا حنيت عليه أضالع الأديب أسكته. إن البلبل إذا أطلق نغماته، وهو آخذ بأطراف النعيم بين الأشجار والأنهار، كساها الجلال جليابه، ونشرت حولها الطلاقة هالتها. أما إذا جاء بها، وهو في سجنه، كانت كأنها لابسة حدادًا، أو كأنها صوت المريض المودع عواده، فتثير عواطف الرحمة والخشوع... والتفكير نوعان: تفكير يقدر المفكر أن يعرف كيف خطأ وسار، وتفكير لا يقدر المفكر أن يتتبع خطواته. وهذا النوع الثاني هو الذى يدعوته الإلهام. فقد يقول المرء كلمة لا يعرف كل معناها، غير أن يرى نفسه مدفوعًا إلى قولها. فإذا وقعت في أذن غيره كانت مفتاح له»^(١).

ولا يكتفى شكوى بنفى الإرادة في استقبال عملية الإلهام وحدها، بل يذهب إلى أبعد من ذلك وينفيها أثناء الاستلهام. فلا إرادة للشاعر في تفضيل أسلوب على آخر، لأن العاطفة المستولية عليه لا تسمح له بهذا الانتقاء. فإذا أحسنا بشيء من الانتقاء وأعمال الإرادة في عمل أدبي ما، كان ذلك دليلًا على نضوب العاطفة وانحسار عملية الإلهام، كما نرى في قوله: «أما انتقاء الأساليب عند النظم فدليل على أن الشاعر غير متهيء الطبع ناضبه، ليس في أعصابه نغمة ولا في قلبه عاطفة»^(٢).

وقد استنتج د. محمد مندور من تعريف المازنى للشعر بأنه «خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجًا» إن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادى، وفي موضوع يختاره من التاريخ أو حياة الناس المعاصرين له»^(٣). ويمكن أن تؤيد هذا الفهم بما جاء للمازنى في العنصر رقم ٧ الخاص بأن العاطفة هي التي تجبر الشاعر على القول، وفي قول ثالث أعلن فيه أن الشعر «كان في أصله وحياً لا حيلة له فيه عادة وأسلوباً»^(٤). بل نرى أنه ذهب إلى أبعد من ذلك فقرر أن قول الشعر واحدة من الغرائز الإنسانية التي يقوم بها دون أن تتدخل إرادته فيها، إذ قال عن تطور الشعر من حالته عند الإنسان البدائي إلى ما صار عليه عند الإنسان المتحضر: «فيصبح ما كان ضرورة جسمية ذاتية كالطعام، فناً عملياً يزاول ويعالج»^(٥).

وقد رأى د. محمود الربيعي أن هذا الموقف يدل على تأثر جماعة الديوان بالفكر النقدي

(١) المراب صفحات ١٩، ٤٩، ٥٢.

(٢) دواوينه ٢١٠.

(٣) النقد والمواد المعاصرون ١٥٠.

(٤) دواوينه ١١٦.

(٥) ديوانه ١١٥.

الرومانسى^(١). ويمكن أن نضيف إلى هذا القول العام أن هذا الموقف يتأثر بتصور وردزورث للشعر بأنه فيض تلقائي، ويرأى شلى^(٢) الذى أعلنه في «الذود عن الشعر» وصرح فيه بأنه عمل لا إرادى. ولا نكتفى بذلك بل نؤكد أن قول المازنى الأخير مستلهم من تصور شلى للشعر بأنه غريزة فطرية كغريزة الجوع^(٣)، فالغريزة التى اختارها كل من الشاعرين واحدة.

٩ - مشاركة الإرادة:

ولكن المازنى نفسه يفاجئنا بأقوال أخرى تتعارض مع هذا الفهم. فقد صرح بأن الشعر فن «يزاول بالإرادة الذكية، والرغبة الملتهية»^(٤) فجعل للإرادة أثراً لم يظهر عنده في أقواله عن عملية الإلهام.

ولا يمكن القول بأن هذه العبارة فلتة لسان، لأنه كررها أكثر من مرة، فقال سنة ١٩٢٤: «الشعر... ابن الإرادة والإحساس»^(٥). وقال سنة ١٩٣٠: «لعل هذا هو السبب في أن الأمة الإنجليزية لم تنتج في شيء نبوغها في الشعر، الذى يرجع في مرد أمره إلى الإرادة والعاطفة»^(٦). وترك المازنى دور الإرادة في عملية الإلهام مبهماً. ولعلنا نجد التوضيح فيما قاله في مقدمة الجزء الثانى من ديوانه: «الشعر في أصله فن ذاتى، يحاول والشاعر أن يرضى نفسه به ويتعلل ويتلهى، إلا أن هذه الحال التى ليس للشعر فيها لا غرض ذاتى، ولا غاية إلا الترفيه عن أعصاب الشاعر، وإراحته من ثقل الفكرة التى تتحول إليها العاطفة - هذه الحال لا وجود لها إلا في العصور الأولى من تاريخ الإنسان، أيام كان يأوى إلى الكهوف والغيران. وينقش على جدرانها صور الحيوانات المائلة في الذهن، المتشبهة بأهداب الذاكرة والوجدان - أولئك المستوحشون الذين كانوا يزينون كهوفهم بصور الحيوان والأعداء والنساء، ويوقظون الصدى في مخارم الجبال ومنعطفات الأودية، بأنغامهم الشاكية الهافية، ويطفثون وقدة الوجد بالرقص في ليالى الربيع على ضوء القمر، وترجمون عن إحساسهم بظواهر لكون في أغانيهم وأساطيرهم. هؤلاء هم أول وآخر من عالج فناً لذاته. ثم لم يلبث الشاعر أن أحس ما بينه وبين سائر الناس، وأدرك أن إحساساته أدق... وأن له شأنًا مثل شأنهم، وأنهم يلتذون بكلامه، ويشجعونه

(١) في نقد الشعر ١١٥، ١٤٧.

(٢) فصل النقد الإنجليزي ٩٠. ومجلة أبولو - مارس ١٩٢٤ - ص ٥٤٥. Defence ١٥٣، ١٥٤، ١٥٧.

(٣) الرسالة - العدد ١٥٦ - الصادر في ١٩٣٦/٦/٢٩ - ص ١٠٦٥.

(٤) السياسة الأسبوعية - العدد ٢١٦ - ص ٣.

(٥) حصاد المهسيم ٢١٢.

(٦) السياسة الأسبوعية - العدد ٢١٣ - الصادر في ١٩٣٠/٤/٥ - ص ٤.

على إمتاعهم بمثله، ويشنون عليه ثناء لا يلبث أن يصير إعجاباً.. وخليق أن تحدث هذه الحال الجديدة الناشئة عن شعوره الجديد، تطوراً في أغراضه وبواعثه، فيصبح ما كان ضرورة جسمية ذاتية - كالطعام - فناً عملياً، يزاول ويعالج ويتعهد بالتهذيب والتنقيح والتجويد. ويصبح ما كان في أصله حياً، لا حيلة له فيه، عادة وأسلوباً وسرعان ما يصبح الشاعر يقلد نفسه. فإذا كرت الأيام ودار الزمن... ذكر الشاعر... أن غريزته مازالت تلهمه وتوحى إليه. ولكن عمله في الواقع قد صار صناعة تقسره عليها «الإرادة الذكية والرغبة الملتهية». ومازال يطلب إرضاء نفسه - وهو يعالج عمله - ويبغى الترفيه عنها من ضغط عواطفه. ولكنه قد أصبح طماع العين كثير المراغب، يفكر في جمهور قرائه وعشاقه، ويحلم بما يبنى به نفسه من النجاح»^(١).

أن هذا النص يكشف عن أن الإلهام كان غير إرادى عند البدائين المتوحشين من البشر، عندما كان الشعر هواية لهم، ثم انقلب إلى عمل إرادى عندما ظهر الشعراء المحترفون، الذين أحسوا بما يملكون من موهبة، وقدرة على التأثير في الناس، ونيل إعجابهم. فحرصوا على هذا الإعجاب، وبحثوا عن المسالك المؤدية إليه، والتزموا أن يضعوا في أشعارهم ما يعجب المستمعين إليهم، وأن يبرئوها من كل ما يعيبها في نظرهم. وهذا عمل الإرادة. وما يؤكد هذا الفهم قوله الذى كرره في أول النصوص وآخرها: «الإرادة الذكية والرغبة الملتهية».

ونجد عند العقاد قولاً يقرب من قول المازنى فقد كتب فصلاً عن توماس هاردى، أطل فيه الحديث عن صناعة الشعر، وأتى بأمثلة متعددة من شعراء الغرب والعرب وكتابهم ثم أجمل رأيه في قوله: «كل شعر في الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه، لا لأنه هكذا يجب أن يقال. وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء، ثم يجيئنا بالقصيد، فنقول: «أجل هذا كلام يوشك أن يقال بغير قائل. وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويفتسره على ما أراد، ويسهر الليل في تطويع معناه لنغمته ولفظه، لما صاح البلبل ولا تدفق الينبوع»^(٢).

وذهب أبو شادى إلى أن العقلين الواعى والباطن يتعاونان في إنتاج الشعر، وأن تفاوت الانسجام بينهما من عمل إلى آخر، قال: «عندى أن أديب الذكاء والصناعة يعتمد أولاً على عقله الواعى خلافاً للأديب المطبوع، ويلوح لى أن العقل الباطن متصل بجوانب الخلق

(١) الديوان ١١٥.

(٢) محمد خليفة التونسي: فصول من النقد عند العقاد ٢٧٣، ساعات بين الكتب ص ٢٦٨.

والغريزة اتصالاً خطيراً. ويتعاون العقل الواعى والعقل الباطن بنسب مختلفة في تكييف طباع الأدباء وطوايع آدابهم. والشاعر الحى هو الذى يكون شعره مثال نفسه، وهذا معناه الانسجام التام بين العقل المدرك والعقل الباطن. وقد لا يكون الانسجام تاماً في جميع الظروف»^(١). وربما كان هذا الموقف من المازنى والعقاد والمازنى خاصة مستلهما من رأى هازلت القائل: «إن الشعر لغة الخيال والعاطفة والإرادة»^(٢)، ومن رأى كولردج، في موازنة الشاعر بين العاطفة والإرادة^(٣)، ومن وصف وردزورث لعملية الإبداع الفنى.

١٠ - الاحتيال على الإبداع:

وعلى الرغم من الإجماع على أن الإلهام عمل غير إرادى، فإن هناك اتفاقاً على إمكانية الاحتيال، والسعى إلى مجيئه بالقيام ببعض الإجراءات. ولعل أهم الإجراءات وأنجحها «ذكرى العاطفة والتفكير فيها نعى الذكرى التى تعيد العاطفة، والتفكير الذى يجيئها». وقد سبق أن أوردنا هذا القول، وهو لعبد الرحمن شكرى، وهو مستوحى من قول وردزورث بشكل واضح^(٤).

وإذا كان الاستيحاء عند وردزورث واضحاً كل الوضوح في مثل هذا القول، فإن أقوالاً أخرى كثيرة مستوحاة من نفس الموقف لوردزورث أيضاً، وإن تجهدت إلى الإيضاح أو الشرح أو التفصيل. كأن يقول شكرى: «إن روح الشاعر مثل آلة الغناء، ولا بد أن تنهياً تهيؤاً خاصاً لكل نغمة من النغمات، فيقصر بعض الأوتار، ويطيل بعضها ويشد وترًا، ويرخي آخر. والشاعر لا يمكنه أن يهيم روحه ذلك متى شاء، بل لا بد من أسباب يتوخاها زمنًا، حتى يساعده الطبع، فتتهياً نفسه، ثم يوقع عليها ما يشاء وجدانه من الألحان»^(٥).

ويقول العقاد: «المختلفون في أمر (الوحى الفنى) يتفقون في شيء واحد، وهو أن هناك حالة أصلح من حالات أخرى للعمل الفنى كائنًا ما كان من نظم، أو تلحين، أو تصوير، أو تمثيل. فلا يكون الفنان في كل حالة على استعداد واحد للابتكار والإجادة. ولكنه يعرف له حالة موقفة هى عنده أوفق من جميع الحالات. وأكبر همّ الفنان أن يستحضر تلك الحالة إن لم تكن

(١) النيبوع ج. قضايا الشعر المعاصر ٤٢.

(٢) فصل النقد الإنجليزي ٨٣، ١١٦. Lectures ١٢٣.

(٣) فصل النقد الإنجليزي ١٠٠. سيرة أدبية ٢٥٦. ١٥٢ B.L.

(٤) دواوينه ٢٨٨.

(٥) الاعتراف ٨٨. دواوينه ٢٨٧، ٢٨٨.

حاضرة. وهنا يختلف أصحاب الفنون كل مختلف، في وسائل الاستحضار، حسبها فطروا عليه وتعودوه. فممنهم من يستعين بشرب القهوة، ومنهم من يستعين بالتدخين... ومنهم من يمشى مسافات، أو يتحرى أوقات البكور، أو غيرها من الأوقات. وقد يستعين الواحد بأكثر من وسيلة حسبها يعرض له من غير المزاج. وليس من الضروري أن يضمن الفنان هذه الحالة متى ضمن الوسيلة.. إذ من خصائص الفنون الأولى أنها لا تتقيد ببرنامج ولا تخضع للنظام الآلى الذى تخضع له الصناعات اليدوية وما شابهها»^(١).

ولعل مقارنة هذه الأقوال بأقوال المرصفي^(٢) في طرق تهئية الشاعر نفسه لاستقبال الوحي، والاحتيايل عليه عند استعصائه، تؤكد لنا أن الرومانسيين تأثروا بالفكر النقدي الإنجليزي أكثر من تأثرهم بالنقد العربى القديم، والإحيائي.

١١ - الذهن جمة تتوقد وتخمّد:

يقول عبد الحليم حلمى المصرى: «الشاعر في شعره كالشرق في أفقه، تشتد حرارته تارة، وتهدون طوراً»^(٣) والعبارة على هذه الصورة مبهمة، لا نعرف معناها على وجه التحديد. ولكن قد تفهم أنه يريد أنه أثناء إبداع العمل الفنى الواحد تأتى أوقات عطاء وأوقات فقر. ويمكن أن نخرج بهذا الفهم من وصف عبد الرحمن شكرى للعواطف التى أوردناها في عنصر الإبداع مد وجزر (رقم ١) وما يعترىها من هياج وسكون، وللذهن وما يعترىه من جود وعقم. ويتفق معه د. محمد حسين هيكلى حين يقول: «لكن الإلهام فيها لا يعدو أن يكون بروقاً خاطفة، تأخذ بالنظر كلما أنارت. ولكنها ما تلبث أن تخبو لتحل محلها الصنعة في الشعر والتجويد في النظم»^(٤). فإذا كان ذلك كذلك تذكرنا على الفور تمثيل شلى للذهن في أثناء عملية الخلق الفنى بالجمرة المتقدة التى تتوهج من أن لآخر ثم لا تلبث أن تأخذ في الخمود^(٥).

١٢ - الإبداع أسعد الأوقات:

وقال المازنى: «إن الشعر ديوان يقيد فيه أهل العقول الراجحة ما يجيش في خواطرهم في أسعد الساعات»^(٦). وهو قول عجيب لا نجد مثيلاً له عند غيره من النقاد العرب قدامى

(١) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص ٣.

(٢) الوسيلة الأدبية ٤٦٨.

(٣) أحمد زكى أبو شادى: أنين ورنين ١٧٢.

(٤) تورة الأدب ٧١.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٩٠. Defence ١٥٣.

(٦) ديوانه ١١٨.

أو محدثين. ولكنه ترجمة أمينة لقول شلى في «الذود عن الشعر»^(١). وتتفق معه أقوال كولردج عن العاطفة الشعرية والإحساس الشخصي بالسعادة والسلام الإلهي^(٢).

١٣ - شعور الطفولة:

ويقرر العقاد أن الشاعر الحق هو المطبوع على الشعور الجديد أو شعور الطفولة الفنية التي تلازم الشاعر في حياته من المبدأ إلى النهاية^(٣).

والمأزني يقول: «فإن كل شاعر في كل عصر نبيّه وطفله»^(٤).

وقال أبو شادى: «إن عقل الفنان (العقل الباطن) هو عقل الطفل الكبير»^(٥).

وقال عبد العزيز عتيق، وهو يثنى على شخصية أبي شادى: «إن أبا شادى رجل اعتيادى لا يروعك صامتاً. ولكنه إذا ما تحدث إليك راعك منه أنه يحيا في الحياة: بنفس طفل، وقلب شاعر، وفكر فيلسوف»^(٦).

وكرر نفس القول إبراهيم ناجى في مقام الثناء على أبي شادى أيضاً فقال: «فإن للشاعر أبي شادى كما للشاعر «دلماز» نظرة إلى الدنيا كنتظرة الطفل الحائر»^(٧).

وهي فكرة مستوحاة من كولردج الذى أعلن أن من سمات العبقرية التي تميزها عن الموهبة، أن يصطحب الشاعر في نفسه مشاعر الطفولة إلى قوى الرجولة، ويجمع بين إحساس الطفل بالعجب والجدة وبين المظاهر التي جعلت الإنسان يألف ما تحتوى عليه الحياة^(٨).

١٤ - دور الثقافة:

أما شكري فيقرر أن الثقافة أمر غاية في الأهمية لأنها هي التي تشحذ الطباع وتيسر لها تلقى الإلهام، قال: «وإدمان الاطلاع أساس في الشعر، لأنه هو الذى يهيء الطبع»^(٩). ثم عاد إلى ذلك مع الإفاضة إذ يقول: «والإطلاع - شراب - روح - الشاعر - وفيه ما يوقظ»

(١) مجلة أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٥، ٥٤٦. أنين ورنين لأبي شادى ١٧٥. الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص ١٠٣٥. Defence ١٥٤.

(٢) فصل النقد الإنجليزي ٨١.

(٣) عباس العقاد ناقداً ٣٥٦. وانظر الخيال د. عاطف جوده نصر ٢٤٨.

(٤) الشعر ٣٩. (٦) أنداء الفجر ٩٤.

(٥) الينبوع ك. (٧) أطياب الربيع ل.

(٨) د. عبد الحكيم حسان: سيرة أدبية ٧٣. فصل النقد الإنجليزي ٧٩ B.L. ٤١.

(٩) دواوينه ٢١٠.

ملكاته وبحركها ويلقح ذهنه. ونفس الشاعر ينبوع، والاطلاع هو الآلة التي يرفع بها ماء ذلك الينبوع إلى الأماكن العالية. والشاعر في حاجة إلى محركات وبواعث، والاطلاع فيه كثير من هذه المحركات والبواعث، والأديب الذي لا يفرح بالاطلاع كالماء الآسن العطن، الذي لا يحركه محرك... فلا يقصر (الشاعر) همته على درس شيء قيل من شعر أمة من الأمم... وإذا قرأ الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة في معانيه، وفتحت له أبواب التوليد... فإن درسها يوسع عقولنا، ويمجد آمالنا وقوانا، وهبىء وحى ذكائنا، ويعلن خيالنا، ولكن ينبغي أن لا نكون ناقلين بل ينبغي أن نكون مفكرين باحثين فيها»^(١).

ولم يقنع عبد الرحمن شكرى بهذه الأقوال، بل أفاض في الحديث عن الثقافة، وتناول منها جوانب متعددة، منها الشخصى ومنها العام، ومنها القديم، ومنها الحديث، خاصة أنه نشر مقالاً عن «الشعر والثقافة» في عدد من مجلة المقتطف^(٢).

أما الشخصى فقد حكى فيه تجربته الثقافية الخاصة، والجداول المتنوعة التي استقاها منها. وقد عدد هذه الجداول وصنفها ونحن نعيد تصنيفها هنا بشكل أوضح^(٣):

١ - الاتصال المباشر بالطبيعة، وخاصة الطبيعة الأوربية، وبالوجه الأخص الطبيعة الإنجليزية التي وجدها تختلف عن الطبيعة المصرية اختلافاً بعيداً.

٢ - الدراسة النظامية في جامعة شفيلد للتاريخ والجغرافية والاقتصاد السياسى وعلم السياسة والنظريات السياسية ونظم الحكم.

٣ - الاطلاع على أعمال الكتاب الإنجليزي مثل سوينبورن وروزيتى وأوسكار وإيلد.

٤ - الاطلاع على أعمال الكتاب غير الإنجليزي، الذين نقلت أعمالهم إلى الإنجليزية مثل جوته وهينى وشوبنهور.

٥ - الاطلاع على التراث العربى.

وبعد أن ذكر عدداً كبيراً من الكتاب قال: «لم أستطع أن أحصى في هذا المقال كل من تأثرت بهم من الشعراء والكتاب والقصصيين والمفكرين والفلاسفة والنقاد من عرب وإفرنج»^(٤).

(١) دوايته ٣٧٠.

(٢) يونيو ويوليو ١٩٣٩.

(٣) يونيو ١٩٣٩ - ص ٣٤، ٣٥، ٤٠ - يوليو ١٩٣٩ - ص ١٧٢، ١٧٤.

(٤) يوليو ١٩٣٩ - ص ١٧٥.

ثم كشف لنا عن أن ثقافته العربية حمته من الاندفاع وراء الأوهام والمغالاة والتجارب العقيمة عند اطلاعه على الشعر الأوربي، وأن ثقافته الأوربية قللت من مغالاته في عبث الصناعة، واكسبته شيئاً من العاطفة الفنية، وأن اطلاعه على أعمال بيرون وشلي حجب إليه نشدان الحرية والتطلع إلى المثل العليا^(١).

ونصح شكري بالتوسع في الثقافة إلى غير حد: «فإن سنة التقدم تقتضى الاطلاع بما يستحدث في الآداب والعلوم. وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحاً، كان أغزر اطلاعاً... فإن الشاعر الكبير - كى يعبر عما في نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتوماً مجهولاً - لا يد أن يحدد ذهنه دائماً بالاطلاع، وأن يحرك به نفسه، وأن ينوع من ذلك الاطلاع. فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى»^(٢).

وحذر شكري من الاقتصار في الثقافة على عصر أدبي واحد أو أديب واحد أو أمة واحدة: «فإن مذاهب القول التي تستلزمها حياتنا تقتضى درس آداب العناصر الأخرى التي عمرت العالم، وأنشأت لها حضارة وعلومًا وفنونًا»^(٣).

ومن الطبيعي «أن يكون أساس اطلاعنا الأدب العربي. وأما الأدب الأوربي فهو لنا في المنزلة الثانية. ولا يكون الاطلاع عليه مفيداً إلا بعد دراسة الأدب العربي في العصور المختلفة»^(٤).

ودلل على رأيه في ضرورة الحصول على الثقافة والتوسع فيها بالتاريخ العربي والعالمي. قال: «شعراء العرب لم يكونوا جهالاً بآداب غيرهم وعلومهم وحضارتهم. فليس كل التربية مدرسية.

... انظر إلى... عدي بن زيد وتفكيره وعلاقته بالحضارة الفارسية. وانظر إلى رواج العلوم في أيام الدولة العباسية، وتأثر أبي العتاهية وابن الرومي والمنتبي... بهذه العلوم. فإن هذا التأثير واضح في أشعارهم كل الوضوح. وإنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل في الممالك العربية في العصور الأخيرة»^(٥).

(١) يونيو ١٩٣٩ - ص ٣٣.

(٢) دواوينه ٣٧١.

(٣) نفس المرجع ونفس الصفحة.

(٤) المقتطف - مايو ١٩٣٩ - ص ٥٤٨.

(٥) دواوينه ٣٧١، ٣٧٢.

ومن ثم اتخذ من الثقافة معياراً يفرق على أساسه بين الشعراء، ويعيب من كان منهم محدود الثقافة. إذ يقول: «لا أنكر أن في بعض شعر «بودلير» قوة عظيمة وخيالاً قوياً، ولكنه محدود الثقافة، متشابه الإنتاج، ولا يصف إلا جانباً واحداً من جوانب الحياة والنفوس»^(١).

ويوجب المازني على الشاعر أن يطلع على مجموع الثقافة العربية القديمة دون أن يحدد شيئاً معيناً منها فيقول: «لا يسع من ورد شرعة الأدب وعلم أنه يحتاج إلى مواهب وملكات غير الكد والدأب والاحتيايل في حكاية السلف... ومن تبسط في شعر الأولين لا يسرق منه ما يبتنى به بيوتاً كبيوت العنكبوت، ولكن ليستضيء بنوره، ويستعين به على استجلاء غوامض الطبيعة وأسرارها ومعانيها، وليهتدى بنجوم العبقرية في ظلمة الحياة وحلوة العيش، وليتعقب بنظره شعاعها المتغلغل إلى ما لم يتمثل في خاطر، ولم يحلم به حالم»^(٢).

وعدّد مزايا الكتب فقال: «إنها تُدخل في متناول الحس، العواطف والمدركات وكل ما له وجود في العقل، وأنها توقظ الحواس الخاملة والمشاعر الراكدة، وتلأ القلب، وتشعر النفس كل ما تستطيع الطبيعة البشرية احتمالها وكل ماله قدرة على تحريكها وابتعاثها، وتدرب المرء على الاستمتاع بتدبر عظمة الجلال والأبد والحق، وأنها تمثل ذلك للإحساس، وتحضره للذهن، وتكشف لنا عن وجوه الألم والحزن والخطأ والإثم، وأنها تعين القلب على تعرف الهول والفرع والسرور واللذة، وتحقق بالوهم على جناح الخيال، وتفتنه بسحر عواطفه وخواطره»^(٣)، أي أنها أيقظت نفسه، وفتحت عينيه، وأهبت حواسه، وابتعثت مشاعره، وجعلته أشد تأثراً بالحياة وتحركاً لها واستعداداً لتلقى مؤثراتها، إضافة إلى ما أوردناه منذ قليل من أنها تعوض عن التجربة الشخصية.

واتخذ من الثقافة مقياساً نقدياً، فعاب على حافظ إبراهيم الجهل وضحالة الثقافة والكسل العقلي^(٤).

ودعا العقاد إلى مثل ما دعا إليه المازني من تعميق الثقافة والاطلاع على آداب الأمم المختلفة^(٥)، فكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحاً كان أغزر اطلاعاً، لأن الشاعر يحاول

(١) المقتطف - يوليو ١٩٣٩ - ص ١٧٤ وانظر ١٧٥.

(٢) شعر حافظ ٤.

(٣) قبض الريح: ٩.

(٤) تطور النقد العربي الحديث في مصر ٣٢٤.

(٥) د. كمال نشأت ٢٦٧.

أن يعبر عن العقل البشرى والنفس البشرية، وأن يكون شعره تاريخاً للنفوس، ومن ثم فإن عليه أن يجد ذهنه دائماً بالاطلاع، وأن ينوع من ذلك الاطلاع^(١).

وقد سأل أديب ناشئ العقاد: «هل يكتفى الذى يريد أن يصبح أديباً بمطالعة كتب العصر الحاضر دون الرجوع إلى الكتب القديمة؟» فأجابه: «فالاكتفاء بالقليل من الأدب جائز كالاكتفاء بالقليل من كل شيء. ولكنه القليل فى الحالتين، ولن يكون شأنه شأن الكثير... فالاطلاع على ثمرات القرائح اطلع على ثمرات الحياة. وكلما اتسع النطاق اتسع التعبير وتوعدت الثمرات...»^(٢).

وعاب العقاد أحمد شوقى بمثل ما عاب المازنى حافظ إبراهيم.

ونجد ما يشبه أقوال جماعة الديوان عند جماعة أبولو، بل عند من سبقهم جميعاً، أعنى خليل مطران. فقد أثنى ثناء مستطاباً على سعة ثقافة أبى شادى والمحدثين من الشعراء. قال: فى مقدمة كتاب «أطياف الربيع»: «وأبو شادى... فى كل قصيدة صورة... وفى هذه الجزئيات إشارات تاريخية ورموز إصطلاحية. وفى هذا كله جملة وتفصيلاً لا يعنيه أن يكون من قرائه من لم يطالع الميثولوجيا، أو لم يتتبع ما نحا به الغريبيون نحوها»^(٣).

ومثل هذا القول نجده عند إبراهيم ناجى^(٤). وكذلك دعا أبو شادى الشباب إلى الاطلاع الشخصى^(٥)، واعتبره من مقومات الشاعر الممتاز لأنه «هو الذى يجمع بين صفى النضوج والتحرر، وكتلتها وليدتها المواهب أولاً، والاطلاع أو التأمل ثانياً، والمرانة ثالثاً»^(٦). والسبب أن هذه الأمور تصقل الروح الفنية التى هى طبيعة فطرية^(٧).

ونجد الدعوة إلى الثقافة عند د. طه حسين ومحمد حسين هيكل، اللذين اتفقا على أن النثر كان أسرع وأشد تطوراً من الشعر بسبب ضحالة ثقافة الشعراء وصددهم عن الاطلاع أو «الكسل العقلى»^(٨) حسبما جاء فى العبارة المعروفة عند د. طه حسين.

(١) رواد التجديد ٦٤.

(٢) يسألونك ٨٠. ردود وحدود ٤٠٦. فصول من النقد عند العقاد ٣١٠ - ٣١٢.

(٣) مقدمة أطياف الربيع ب.

(٤) نفس المرجع د، ي، ك، ل، م، ن.

(٥) مسرح الأدب ٢٠٨. أنداء الفجر ٩. كمال نشأت ٤٤١.

(٦) اليتبوع و.

(٧) فوق العباب ز. اليتبوع ط.

(٨) طه حسين: حافظ وشوقى ٨. هيكل: ثورة الأدب ٦٢.

وعلى الرغم من كل ذلك فإننا لا نستطيع أن ندعى أن هذه الدعوة رومانسية خالصة، فهي دعوة موعظة في القدم في النقد العربي وهدمنا أن الإحيائيين وجهوا ما يماثلها. فقد أعلن أحمد شوقي في مقدمة ديوانه أن الشعراء يجب أن يجمعوا في مسيرهم على درب الشعر بين أزواد ثلاثة، لا وصول بدونها مجتمعة. وكان الثاني منها «أخذ العلوم وتناول التجارب لأن الشعر لا يخرج عن كونه أخباراً وحكمة، وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب»^(١). ودعا المرصفي إلى حفظ شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ومن قل حفظه، أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط ردى، فالشعر لا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ^(٢).

وواضح أن المرصفي دعا إلى الاطلاع على الشعر العربي وحده. وأن أحمد شوقي دعا إلى الاطلاع على الأدب والتاريخ العربيين، فإذا توسعنا في الدلالة أقصى اتساع قلنا: إنه دعا إلى الاطلاع على عامة الثقافة العربية. ولكن الرومانسيين المصريين كانوا يصرون إصراراً شديداً على الشعر الإنجليزي أو غيره من أنواع الشعر الأجنبي، ثم يتوسعون إلى ما يشمل الثقافة الأوروبية عامة.

ويختلف الدور الذي ينسبه الرومانسيون والإحيائيون للثقافة فالأخيزون يقتصرون على الاستفادة الشاعر من المعلومات، على حين يتسع الرومانسيون فيرون أنها - إلى جانب ذلك - تغذى عملية الخلق الفني ذاتها، وفي جميع أطوارها.

وفي هذه الحالة تختفي صورة الإحيائيين، وتبرز صورة الرومانسيين الإنجليزي خاصة كولردج وآرنولد. فقد كان كولردج يميل إلى أن الثقافة هي العامل الأهم في خلق الشاعر المجيد^(٣). وشن آرنولد حرباً شعواء على أصحاب الآفاق الضيقة، واتهم زملاءه من الشعراء والنقاد الإنجليزي بقصور الثقافة مما سبب ضعفهم وعدم صلاحية أشعارهم للخلود، وفضل عليهم الأدباء الفرنسيين والألمان^(٤).

* * *

من كل العناصر السابقة نرى أن النقاد الرومانسيين عنوا عناية شديدة بعملية الخلق الفني، وتناولوا كل الجوانب التي ذهبوا إلى أنها ذات صلة بها، على العكس من الأدباء الإحيائيين الذين لم يتحدثوا عنها إلا عرضاً.

(١) الشوقيات ١٢/١.

(٢) الوسيلة الأدبية ٤٦٨، ٤٧٢.

(٣) مجلة المجلة - العدد ١١٨ - أكتوبر ١٩٦٦ - ص ٥٠. فصل النقد الإنجليزي ١٢٤.

(٤) مجلة الثقافة - العددان ٥٥، ٥٦. أ. ن. تيت: دراسات في النقد ٨٩ - ٩٨.

وواضح أن الجوانب التي تناولوها تتبع من دور العاطفة والإرادة في عملية الخلق الفني. فقالوا في دور العاطفة ورفعوا من شأنها، وجعلوها الأمر الذي يرغم الشاعر على قول الشعر، وأكدوا أنها خفية، تفيض قتلهم، وتفيض فتحرم، دون تدخل من الفنان. ووصفوها بالتوهج والخمود في العملية الواحدة. واشترطوا ألا تكون كاسحة تفرق فتخرس.

ولكن الممارسة أجبرتهم على الاعتراف بأن الإرادة يمكن أن تحتال على الإلهام فتستدعيه، وأن الشاعر في أوقات هدوء نفسه يمكن أن يتذكر تجربته فيستعيد ما أحدثت فيه من انفعالات أو ما يشابهها بل يمكن للشاعر أن يتخيل تجربة مفعمة بالانفعالات دون أن يمارسها من قبل. وأدى بهم ذلك إلى الاعتراف بأن العقل الباطن والعقل الواعي يشتركان في خلق العمل الفني الذي يتصف بالروعة ويستحق الخلود.

ويكشف لنا هذا الاطلاع على آراء النقاد المصريين أن النقاد الأربعة شاركوا في الحديث عن معظم هذه العناصر، فلم يغيب عنا شكري إلا في خمسة عناصر يتحدث كثير منها عن دور الإرادة مما يدل على أن شكري لا يسلم به. وغاب عنا كل من المازني والعقاد في أربعة عناصر، أما أبو شادي فغاب في ثمانية عناصر مما يدل على أنه أقل الأربعة حديثاً عن الخلق الفني. ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يظهر لنا واضحاً أن العقاد كان أكثرهم إفاضة في الحديث وتوضيحاً للأفكار، ويليه المازني.

كما نلاحظ أن المازني انفرد بالحديث عن العنصر ١٢ الذي يعتبر وقت الخلق الفني أسعد الأوقات، وأن المازني والعقاد انفردا بالحديث عن تخيل التجربة (٣)، وأن شكري والمازني انفردا بالحديث عن لا إرادية الإبداع (٨) وأن شكري والعقاد انفردا بالحديث عن ضرورة أن تكون العاطفة غير جامحة وإمكانية الاحتيال على الإبداع (٥ و ١٠).

كما يظهر لنا أن جماعة من النقاد غير هؤلاء الأربعة شاركوا في الحديث عن عملية الإبداع مثل محمد حسين هيكل وولي الدين يكن وعبد العزيز عتيق. بل انفرد عبد الحليم حلمي المصري وهيكل بالقول بأن الذهن في حالة الإبداع تعتريه حالة هياج ثم سكون (١١).

أما عنصر الثقافة فقد تحدث فيه الأربعة، كما تحدث عنه رائد الرومانسية خليل مطران، وغيرهم من الرومانسيين بل من الإحيائيين أيضاً. وعلى الرغم من اتفاق الفريقين في الحديث عن الثقافة، فإن حديثهما يحتوي على اختلاف شديد بينهم. فالإحيائيون قانعون بالثقافة العربية التي تؤثر في الإبداع تأثيراً مباشراً. والرومانسيون يتوسعون فيها لتصبح عالمية أو غربية، وهدفهم توسيع مدارك الشعراء، وإثراء الفن الشعري عامة.

كذلك اتفق الإحيائيون والرومانسيون في الحديث عما يعترى الشاعر من حالات المد

والجزر. والحق أن حديثهم هنا يتفق اتفاقاً تاماً. ولكننا نستطيع أن نعلل ذلك بأنه يصور تجربة عملية تقع لكل فنان مهما كان المذهب الذى يدين به. فلا عجب أن يتفقوا فى الحديث عنه. وإذا تجاوزنا النقاد المصريين إلى النقاد الإنجليز، وجدنا نقادنا اغترفوا أكثر أفكارهم من وردزورث، الذى التزموا بتصويره لعملية الإبداع ومراحلها المختلفة التزاماً كاملاً. ثم أخذوا عن كولردج موقفه من الإرادة، وضرورة الموازنة بين العملين الإرادى وغير الإرادى. ثم اتفق شكرى والمازنى وعبد الحليم حلمى المصرى وهيكلم مع شلى فى قوله عما يعترى الشاعر من حالات المد والجزر، والتوهج والخمود، ولا إرادية الإلهام، مما يجعلنا نقول إن المازنى وشكرى - فى عملية الإبداع - كان أقرب النقاد إلى شلى. ولم يظهر هازلت إلا مرتين، اتفق شكرى والمازنى فى أولاهما معه. فى كون العاطفة هى التى ترغم على نظم الشعر (٧)، واتفق معه المازنى والعقاد وأبو شادى فى ثابتهما الخاصة بدور الإرادة (٩). أما ماثيو أرنولد فظهر فى عنصر الثقافة، وهو العنصر الذى أفاض فى الحديث عنه، وعرف به فى النقد الإنجليزى.

٢ - تعريف الشعر

مقدمة

عرف قدامة بن جعفر الشعر بأنه القول الموزون المقفى. وقد لقي هذا التعريف قبولاً عاماً من الأدباء العرب، وراج بينهم رواجاً كبيراً، لم ينتقص منه الانتقال إلى مكان دان أو ناء، أو إلى زمان قريب أو بعيد، على الرغم من عدم اكتفاء بعض النقاد به وإضافتهم عناصر أخرى إليه. وكلما مضى الزمن ازداد الأدباء تمسكاً بتعريف قدامة، خاصة في العصور التي انحط فيها الأدب العربي، وعنى بالظواهر الشكلية، مما أدى إلى غلبة العبث واللعب وما يجلبانه من ظواهر أدبية غثّة.

ولم يتغير التعريف في مطلع العصر الحديث، وإنما التزم الإحيائيون به، وإن شعروا بشيء من الضيق المبهم إزاءه. وإنما جاء التحديد في هذا التعريف على يد من أعقبهم من الرومانسيين. ولما كان الشعر فناً قولياً، فقد فطن القدماء منذ العصور القديمة إلى وجود بعض الصلات بين الشعر وغيره من الفنون بعامة، أو بين الشعر وأحد الفنون بخاصة، سواء نظرنا إلى القدماء من النقاد الإغريق أو النقاد العرب، وإن تفاوتوا في الإفاضة بطبيعة الحال، وفي سداد القول، ووصوله إلى الأحكام العامة الجوهرية.

ونعرض في هذا الفصل النقاط، التي عالجها نقادنا المصريون، وتأثروا فيها بالنقاد الإنجليز، أو شابهت أقوالهم أو قالهم في تعريفهم للشعر.

١٥ - التفرقة بين الفنون؟

لما كانت هذه الفنون - على الرغم من ارتباطها - مختلفة، فقد التفت النقاد إلى التفرقة بينها التفتاً خاصاً. فأعلن أحمد كامل في مقاله عن (بلاغة العرب والإفرنج): «أن الشعر هو تصوير ناطق كما أن التصوير شعر صامت»^(١). وقال أبو شادي: «الشعر ليس صناعة بل هو

(١) المتكطف - العدد ٢٤ - مايو ١٩٠٠ - ص ٤٠٧.

فن من الفنون وجميع الفنون مواهب. والروح التي خلفها شائعة في مظاهر الطبيعة التي يستوحياها جميع الفنانين من شعراء وموسيقيين ومصورين ومثالين وغيرهم. ووحدة هذه الروح التي تلمح خلف مرائي الطبيعة والحياة، هي التي تجعل النقاد يصفون التصوير بأنه شعر الأصباغ، والنحت بأنه الشعر الصامت، والشعر بأنه التصوير الناطق، وهلم جرا... وما ذلك إلا بسبب المشاركة الروحية بين جميع هذه الفنون»^(١).

والقرب واضح بين هذه الأقوال التي شاعت بين أقوال كولردج بأن الموسيقى شعر الأذن، والرسم شعر العين^(٢)... وإن كان يجب أن نتذكر أن المصدر الأساسي الذي استقى منه النقاد الإنجليز والمصريون جميعاً هو الناقد الألماني لسنج، في كتابه المعروف (لاوكون).

١٦ - الشعر والموسيقى:

أعلن المازني أن الموسيقى أقرب الفنون إلى الشعر، يقول: «هي بطبيعتها أقرب إلى الشعر وأمس به رحماً، لأن كليهما معوله على الأداة الصوتية، وإن اختلفت اللغتان وتباينت حدود قدرتهما»^(٣).

وطبيعي أن يتفق معه د. طه حسين، وهو الأديب الذي حرم عالم المرثيات وعاش في عالم المسموعات، حتى أنه يعلو فيقرر أن «الأدب آخر الأمر فن من الموسيقى»^(٤). ويمكن أن نتعرف في قول المازني قول هازلت: «الشعر - بتناغم لغته - هو أقرب الفنون إلى الموسيقى»^(٥).

١٧ - الشعر والتصوير:

فرق المازني بين الشعر والتصوير تبعاً لقدرة كل منهما على المحاكاة. فالتصوير أقدر على محاكاة المرئي، كما تقع عليه العين، في رقعة محدودة من الزمان. أما الشعر فأقدر على تصوير هذا المرئي في تتابع من الأزمنة المتعاقبة، وما يثيره في النفس من مشاعر. يقول: «ليس من شك في أن المصور يستطيع أن ينقل لك المنظر كما هو باد لعينه، وأن يريك على اللوح وبالألوان

(١) الينبوع و. أنين ورنين ١٤٥. وانظر حصاد المهيم ١٠٣، ١٠٤.

(٢) حصاد المهيم ١١٣، ١٢٠. فصل النقد الإنجليزي ٨٠.

(٣) حصاد المهيم ١٠٤.

(٤) عبد المنعم تليمة وراضى: النقد العربي ٤٩٥. د. محمد زغلول سلام ٣٦٩.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٨٨.

ما رأى هو في الواقع، وأن يضعك بذلك موضعه، وأن يعينك على أن تأخذ في لحظة واحدة وبنظرة واحدة حملة ما اكتحلت به عينه هو وتفصيله.. وليست كذلك قدرة الشاعر أو الكاتب، فما يستطيع - مهما بلغ من تمكنه من ناصية اللغة وافتنانه وتصرفه وعلمه ودقته - أن يرسم لك منظرًا كما هو.. فالفرق من هذه الواجهة بين التصوير والشعر هو أن للتصوير لحظة في الفضاء وللشعر لحظات في الزمن، أي أن المصور في مقدوره أن ينقل لك المنظر الذي رآه وراقه كما هو كائن في الطبيعة، ولكن الشعر لا قبل له بذلك ولا طاقة له عليه.. وإنما يسع الشاعر أن يفضى إليك بوقع هذا المنظر، وبما يثيره في النفس من الإحساسات والمعاني والذكريات والآمال والمخاوف والخوارج على العموم، بأوسع معاني هذا اللفظ. وعلى العكس من ذلك يسع الشاعر أن يصف لك الحركات المتعاقبة في الزمن، وأن يحضرها إلى ذهنك، ويمثلها لمخاطبك، وذلك ما لا سبيل إليه في التصوير»^(١).

ولا بد لنا أن نضيف أن الصورة لا تعبر عن سكون، وإنما يختار الرسام جزءا من الحركة ليدل على ما قبلها وما بعدها فإذا الصورة فعلاً تدل على تحرك زمني مثل تمثال العذراء اليوناني القديم.

وهذا ما لانجده بوضوح في نقد الرومانسيين العرب ولا حتى الإنجليز لانشغالهم كما أسلفنا القول بنقد الشعر، من أنه حركة فكر أو معنى إلى حركة عاطفة أو وجدان، الأمر الذي لا يبرز بوضوح وبالجاح إلا عند الرومانسيين عربياً كانوا أو إنجليزاً.

وهذه الأقوال تتفق مع رأى شلي في أن اللغة أفضل وسيلة للتعبير بسبب مرونتها القائمة على قابليتها للاستخدام بطريقة ينتج عنها تركيبات أكثر تنوعاً، ودقة من التركيبات الناتجة عن استخدام اللون أو الشكل أو الحركة^(٢). وتتفق مع رأى كولردج الذي يقرر أن الصورة في الشعر ليست محاكاة للطبيعة، وإنما هي إبداع أو خلق، ولا تدل على العبقرية الأصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال طاغ^(٣)، كذلك تتفق مع رأى هازلت الذي قال: «يمكننا أن نقول بدون اعتساف كثير: إن الشعر أكثر شاعرية من التصوير. فالتصوير يعطي الشيء في نفسه، والشعر يبرز (ما يحيط) به، مهما تكن درجة ارتباطه به. ولكن هذا الأخير داخل في مملكة

(١) حصاد المهتم ١٠٢ - ١٠٣، ١٠٨، ١١٩.

(٢) فصل النقد الإنجليزي ٨٨. Defence ١٢٥.

(٣) د. نصرت عبد الرحمن ١٢٨. B.L. ١٥٣. سيرة أدبية ٢٥٦.

الخيال ثانياً من حيث علاقتها بالعاطفة نجد التصوير يصور الحادثة، أما الشعر فيصور تطور الحوادث»^(١).

١٨ - التسوية بين الشعر والنثر:

ذهب أبو شادى إلى أن الشعر والنثر - في صميمها - شيء واحد، فقال: «فالشعر في جوهره شعر، سواء كان نظماً أو نثراً قصصاً أو تصويراً أو خبراً أو غير ذلك»^(٢).
ويذكر هذا القول بموقف وردزورث من حيث التسوية بين الشعر والنثر. فقد أجاب عن السؤال: أليس هناك فرق جوهرى بين لغة النثر، ولغة التأليف الشعرى؟ فقال: ليس هناك - ولا ينبغي أن يكون هناك - فرق جوهرى.. ويمكن القول بأن الجسمين اللذين يكمنان فيهما من مادة واحدة، وأن مشاعرهما من نوع واحد ومتحدة تقريباً لا تختلف ضرورة حتى في الدرجة...»^(٣).

وهذا قول غريب لا يوجد شبيه له - فيما نعتقد - في تصور النقاد العرب القدماء لأنهم يفرقون تفرقة تامة بين الشعر والنثر، ويعطون كل واحد منها صورته وبجالة وحدوده، التي تفصل بينها فصلاً تاماً. ومن ثم نجد أبا هلال العسكري وهو واحد من كبار النقاد القدماء عندما أراد أن يكتب عنها سمي كتابه الصناعيتين أراد بذلك صناعة الشعر وصناعة النثر. ولا ينفرد وحده بهذه التفرقة بل هي عامة عند النقاد القدماء.

وزاد من صرامة التفرقة بين الشعر والنثر عند العرب نظرهم إلى القرآن الكريم. فعندما أوحى القرآن إلى محمد ﷺ واستمع إليه الكفار حاروا في كنهه، وأطلقوا عليه أوصافاً متعددة غير أنها كلها تحاول أن تحط من قيمته. وكان مما وصفوه به أنه شعر. فنفى القرآن ذلك بشدة، ونفى كل صلة بينه وبين الشعر. ولما كان القرآن نثراً، فإن ذلك جعل المسلمين يستبعدون كل صلة بين النثر والشعر، لاجتماع التفرقة الفنية والتفرقة الدينية في أذهانهم.

وقد تعاون رأى وردزورث هذا في التسوية بين الشعر والنثر مع تأثر الرومانسيين العرب بالشعر الإنجليزي نفسه، فدفعهم ذلك إلى تحطيم بعضهم الحواجز بين الشعر والنثر. وأصدر أدباء المهجر الفن الذى سموه «الشعر المنثور» معبراً عن ذلك التحطيم في أواخر القرن

(١) فصل النقد الإنجليزي ١٨٧. د. محمد زغلول سلام ٤١ - ٤٢. Lectures ١٥.

(٢) الشفق الباكي ١٢٠٠.

(٣) مقدمة الأفاصيص الشعرية ٤٣٨ - ٤٤١. Morley ٨٥٣. فصل النقد الإنجليزي ٩٥.

التاسع عشر. وما لبث هذا النمط الفنى أن انتشر بين أدباء جميع البلاد العربية، ومنها مصر، فى مطالع القرن العشرين، حتى لقد تأثر به بعض الإحيائيين مثل أحمد شوقى الذى أنتج مجموعة من الأعمال وصفها بالشعر المنثور^(١).

ومع مرور السنوات تطور فن «الشعر المنثور» إلى فن «قصيدة النثر» فى خمسينات هذا القرن.

١٩ - الشعر تاريخ النفوس:

قال شكرى^(٢):

والشعرُ تاريخُ النفوسِ سرٌّ ومَعْقِلٌ لِحياتها

وفسر ذلك بقوله: «فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشرى والنفوس البشرية، وأن يكون خلاصة زمنه، وأن يكون شعره تاريخاً للنفوس، ومظهر ما بلغت النفوس فى عصره»^(٣).

وجاء العقاد يمثّل هذا القول فى مقدمة ديوانه حين قال: «لقد كان كلفى بالشعر أول العهد ولعاً لا أعرف سببه، ولكننى الآن أكلف به معتقداً أنه شاهد من شواهد نهوض الأمم، ومرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم فى كل عصر وطور. فهو التاريخ الصحيح الذى لا تكذب أسانيده، وتختلف أرقامه»^(٤).

وبذلك قال كولردج الذى أخذه عن أرسطو^(٥). وأكد هازلت ذلك بإعلانه أن الشعر جزء من تاريخ تطور العقل البشرى^(٦). وكان ذلك التصور سبباً فى شيوع فكرة أن الشعر مرآة الحياة.

وربما كان هذا القول قريباً من قول قداماء العرب: «الشعر ديوان العرب» فقد قصدوا بذلك أن الشعر يحتوى على تاريخ العرب ومعارفهم المختلفة، غير أن العرب كانوا يقصدون أنه يعرض أحداث تاريخهم ويعرض ألوان معرفتهم بالأرض والسماء والنبات والحيوان عرضاً مباشراً. أما أرسطو ومن تابعه من الرومانسيين من الإنجليز والمصريين فإنهم لم يقصدوا ذلك

(١) انظر د. حسين نصار فى مجلة فصول - العدد الأول - المجلد الثالث - ١٩٨٢.

(٢) دواوينه ٣٣٤.

(٣) دواوينه ٣٧١.

(٤) ديوان العقاد ١/٨. فصول من النقد عند العقاد ١٥٧. تطور النقد العربى ٣٤٣.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ١٢٤. B.L. ٢٥١.

(٦) فصل النقد الإنجليزى ١١٨. Lectures. ١٤.

وإنما قصدوا أن الشعر يصور المشاعر التي تتور في نفوس الناس بسبب ما يمر في حياتهم من أحداث مختلفة، فهو تاريخ النفوس أى تاريخ المشاعر التي مرت بهم حيال أحداث حياتهم.

٢٠ - الشعر والعلم:

كان من الطبيعي لدى الرومانسيين - بعد أن جعلوا الشعر كشفاً وتصوروه باحثاً عن المعرفة والحقيقة - أن يتناولوا الصلات والفروق بين المعرفة الشعرية، والمعرفة العلمية أى بين الشعر والعلم.

قال الزبيدي: إننا آراء المازني عن الصلة بين الشعر والعلم مجرد تكرار لآراء هيجو وهازلت، يليها في الأهمية تأثير كارليل في كتابه «الأبطال وعبادة البطولة». ويكشف كتاب «الشعر: غاياته ووسائطه» للمازني عن قدر طيب من الشبه بينه وبين نظرية العقاد عن المعرفة والشعر، ولكن هذا الشبه يرجع إلى تأثير كلا الكاتين بهازلت^(١).

والدارس على حق. فهذا النوع من الدراسة جديد في الأدب العربي. ولا نعرف أن أحدًا من النقاد الإحيائيين قد أشار إليه على حين تناول جوانب منه المازني والعقاد وأبو شادي^(٢). كما خاض فيه من قبلهم وردزورث وكولردج ولام ودي. كوينسى وشلي^(٣)، ويضاف إليهم أيضاً هازلت. فإذا كنا نفتقد المشابهات في الجزئيات فإننا نستطيع أن نؤكد التأثير العام وأن خوض النقاد الإنجليز في هذه الدراسة هو الذي دفع نقادنا إلى الخوض المماثل ومعالجة الموضوع باهتمام وهو لم يكن مثاراً من قبل.



اختلفت بنقادنا الأربعة الطرق، فلم يجتمعوا في تناول أى عنصر تناولاً حقيقياً. وإنما اقتربوا من الاتفاق عندما تناولوا الصلات بين المعرفة الشعرية والمعرفة العلمية، أو بين الشعر والعلم (٢٠) حيث تحدث عن الموضوع ثلاثة منهم.

واتفق شكري والعقاد في تصور الشعر تاريخياً للنفوس، وانفرد المازني عنهم في الحديث عن

(١) Al-Akkad's Critical Theories ص ١٤٨.

(٢) عز الدين الأمين ١٨١، ١٩٣، ١٩٩. تطور النقد العربي ٣٢٤. جماعة أبولو ٢٠٨. الشعر للمازني ١٩. فوق

العباب لأبي شادي س. خلاصة اليومية والشذور ١٧١.

(٣) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص ١٠٦٥. وستة ١٩٣٥ - ص ١٣٤١. سنة ١٩٣٦ - ص ٩٧٧. الثقافة - العدد

١٩٢ - ص ١٧، ١٩. د. محمد النويهي: طبيعة الفن ١٦. د. شوكت وعيد: مقومات الشعر العربي ٣٣. فيرثون هول:

موجز تاريخ النقد الأدبي ٩٨. Morley ٨٥٥.

وجوه القرب والاختلاف بين الشعر والموسيقى والتصوير، كما اختلف أبو شادى بالحديث عن التفرقة بين الشعر وعامة الفنون (١٥)، وعدم التفرقة بين الشعر والنثر.

وفى هذا المجال ظهر هازلت فى وضوح، وظهر المازنى هو أكثر النقاد أخذاً عنه، فقد اشتركا فى الحديث عن الشعر والموسيقى والتصوير (١٦، ١٧) وحافظ كولردج على يروزه أيضاً، وعلى اقتراب النقاد الأربعة منه وبخاصة أبو شادى فظهر فى التفرقة بين الفنون وفى جعل الشعر تاريخاً للنفوس والتفرقة بين الشعر والعلم (١٥، ١٩، ٢٠). وحافظ المازنى على قربه من شلى فى حديثها عما بين الشعر والتصوير (١٧).

وتبدو لنا ظاهرتان تستحقان الإشارة إليهما: الأولى إجماع النقاد الإنجليز الرومانسيين على الحديث عن الصلات بين الشعر والعلم. والثانية: أخذ أبى شادى رأى وردزورث الذى لم يفرق فيه بين الشعر والنثر (١٨)، وهو الرأى الذى عارضه فيه كثيراً كولردج وغيره من النقاد. وإذا كان هذا الرأى غريباً على النقاد الإنجليز فهو أغرب على النقاد العرب، الذين يفرقون تفرقة صارمة بين الشعر والنثر.

٣ - الدفاع عن الشعر

مقدمة

من الظواهر التي تلفت النظر في العصر الحديث عناية الشعراء بجمع دواوينهم وطبعها في حياتهم، وافتتاح هذه الدواوين بمقدمات تتحدث عن الشعر وتدافع عنه، وتبرر وجوده في العصر الحديث، وتنبأ ببقائه في العصور القادمة. هكذا فعل الإحيائيون مثل البارودي وأحمد شوقي. والرومانسيون بدءًا بخليل مطران. بل لقد قدم بعضهم لأكثر من ديوان واحد. فإن لم يقدم هو عهد إلى صديق بالتقديم. واستشرت الظاهرة حتى ضاق بها أبو شادي وتمنى أن يستطيع العدول عنها. يقول: «بيد أني أرجو من صميم قلبي أن يحين اليوم الذي يستغنى فيه عن نظير ذلك في دواويني المقبلة»^(١).

ويذكرنا هذا بما ألف سير فيليب سدن، وشلي، وماثيو أرنولد وغيرهم في الدفاع عن الشعر، وبالمقدمات التي كتبها بعض الرومانسيين الإنجليز مثل وردزورث لدواوينهم. بل اعترف خليل مطران صراحة أن الشعراء العرب فعلوا ذلك متأثرين بالأوربيين قال: «لم توجد تلك المهدات فيما قبل إلا قليلاً ولكنها تتكاثر اليوم على قدر ما يتسع نطاق وقوفنا على المجهودات الفكرية، متأثرًا بطغيان الأدب الفرنجى على أدبنا فيما نتصفح من الكتب الأصلية أو المترجمة»^(٢).

والنظر في مقدمة أحمد شوقي الضافية لديوانه يؤكد لنا هذا القول. فقد أقام شوقي دفاعه عن الشعر على أن أمراء العرب وعلماءهم اشتغلوا به، وأنه ديوان حياتهم وجمع حكمتهم، فلا فرق بين هذه المقدمة وبين الفصول التي خصصها ابن رشيق في كتابه «العمدة» للدفاع عن الشعر.

بل يمكن القول إن فريقى الرومانسيين الإنجليزى والعربى كانوا يدافعون عن الشعر في ذاته، أما أحمد شوقي فكان يدافع عن الشعر العربى خاصة. بدليل قوله في تبرير دفاعه:

(١) الينوع ج.
(٢) أبو شادي: أطراف الربع ب.

«قدمنا هذا ليعلم به فريق يحتقرون الشعر، وآخرون منا - معشر الشبان - يضمرون للعربي منه عداوة من جهل الشيء، ويرون بينه وبين الشعر الإفرنجى بعد ما بين المشرق والمغرب»^(١).

٢١ - الإنسان حيوان شعري:

أقتبس المازني قولاً نسبته إلى هازلت فقال: «إن الإنسان حيوان شعري»^(٢). ثم عقب بالتصديق عليه وكرره وتلاعب بصيغته دون أن يغير مدلوله^(٣).
ويبدو أن عبد السلام رستم اعتمد في مقاله عن حافظ وشوقي على هذا القول غير أنه توسع فيه. إذ يقول: «روح الشاعرية كامنة في الإنسان والحيوان والطبيعة..»^(٤).
وحقا عبارة المازني ترجمة أمينة لقول هازلت: «Man is a Poetical animal»^(٥) وهي غريبة على العقل العربي، لم نر ما يشبهها عند القدماء أو المحدثين.

٢٢ - الشعر ضرورة جسمية:

تحدث المازني عن الشعر فقرر أنه كان في عصور الفطرة الأولى «ضرورة جسمية ذاتية كالطعام»^(٦).
وذكر العقاد «أن الآداب مطلوبة لمنافعها، بأوسع معاني المنفعة». ثم احتسب فقال: «وليس معنى ذلك أن الناس يقصدون منافع الآداب إذ يشغفون بها بل هو شغف لدني كاشتهااء الجائع الطعام»^(٧).
ويذكرنا اعتبار الشعر حاجة طبيعية للإنسان، وتشبيهه في ذلك بالحاجة إلى الطعام، بما ورد عن شلي حين اعتبر الشعر «غريزة فطرية كغريزة الجوع والنوم والكلام والألم»^(٨).

(١) الشوقيات ٤/١.

(٢) الشعر ٤.

(٣) قبض الريح ٢٧.

(٤) المقتطف - الجزء الأول - المجلد ١١٥ - ص ٤٩.

(٥) Lectures ٢. فصل النقد الإنجليزي ٨٤، ٨٥.

(٦) ديوانه ١١٥.

(٧) مقدمة الجزء الأول من ديوانه ٨.

(٨) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص ١٠٦٥.

وهذه الفكرة جديدة كل الجدة على التفكير العربي فلا شبه لها عند النقاد الإحيائيين أو القدماء لأن أحداً منهم لم يجعل قول الشعر ضرورة من ضرورات الحياة أو غريزة من غرائز الإنسان.

٢٣ - كل إنسان شاعر:

لذلك شاع الاعتقاد أن كل إنسان شاعر. واقتبس المازني قول هازلت: «فالطفل الذي يستمع إلى أساطير العجائز شاعر. والقروي الذي يرى قوس الغمام فيجعله قيّد عيانه شاعر. والحضري الذي يخرج ليرى موكب الأمير شاعر. والبخيل الذي يقبض كفه على الدرهم شاعر. والرجل الذي يتندى على إخوانه ويتسخى على أصحابه شاعر. وصاحب الملك الذي ينوط أماله بابتسامة، والمستوحش الذي ينقش معبوده بالدم، والرقيق الذي يعبد سيده، والظالم الذي يحسب نفسه إليها، والمزهو والطامح والشجاع والجبان والسائل والسلطان والغني والفقير والشاب والشيخ وسائر من خلق الله، ما منهم إلا من يعيش في عالم من نسج الخيال وسرح الأوهام»^(١).

وللم حسين عفيفي أطراف الفكرة المتسعة في قوله: «وما من إنسان إلا وقد وهبته الطبيعة قدرًا من الشعر، لأن الشعر طبع في الإنسان، ولكن شاعرية الناس تختلف»^(٢). وهذه الأفكار نتيجة حتمية لقول هازلت السابق، ولكن هذا لا يمنع أن تكون وثيقة الصلة بقول شلي: «قديمًا - والإنسان وليد، والوجود بكر - كان كل مؤلف شاعر، وكانت اللغة شعرًا»^(٣).

وهذا القول قد يكون قريبًا من تصور القدماء للبدو فقد كانوا يعتقدون أن كل بدوي قادر على قول الشعر، غير أن النقاد العرب لم يتصوروا ذلك غريزة من الغرائز كما كان يفعل الرومانسيون.

٢٤ - الشعر لا غنى عنه:

قال العقاد: «فاعلم أن الشعر شيء لا غنى عنه، وأنه باق ما بقيت الحياة»^(٤).

(١) الشعر ٤. Hazlitt: Lectures ص ٣.

(٢) الينبوع ١٣٨.

(٣) مقومات الشعر العربي ٣٤. Defence ١٢٣.

(٤) دواوين شكرى ٩٩.

ونظم هذا القول شعراً:

مادام في الكون ركنٌ للحياة يُرى ففى صحائفه للشعر ديوان^(١)
ثم فسره بقوله: «الشعر لا يفنى إلا إذا فنيت بواعثه. وما بواعثه إلا محاسن الطبيعة
ومخاوفها، وخوالج النفس وأمانيتها. فإذا حكمنا بانقضاء هذه البواعث فكأنما حكمنا بانقضاء
الإنسان»^(٢).

ويوافقه أبو شادى حين يقرر: «وقد كان الفن منذ عهد الإنسان الأولى رفيقه في صورة
من الصور، وسيبقى رفيقه ومعينه، متجولاً من مثال إلى آخر حسب العوامل الداعية والمؤثرة
فيه. وللشعر في كل هذا نصيبه. ولكن يديهي أن تكون العناية به نسبية، بعد أن انقضى زمن
التكسب بالشعر... وليس في هذا صُدُوفٌ عن الشعر بل ارتفاع بمستواه عن دَرَكَ التصنع
والابتذال... فالتاريخ الأدبي يثبت أن الشعر الفنى القوي كان وما يزال وسوف يبقى عميق
الأثر، دائم التغلغل في حياة الشعوب، وإن اعترض نفوذه وسلوكه من لا يفهمونه. ونحن في
تعليقاتنا لا نعنى غير هذا الشعر الحى ولا نحفل بسواه. ونؤمن بأن رسالته أبدية، فلا يمكن أن
تستغنى عنه أمة من الأمم أو بيئة من البيئات، حتى ولو صدف عنه وقتياً»^(٣).

ولعل هذه الأفكار والأقوال مأخوذة مما قرره وردزورث الذى ذهب فيه إلى أن الشعر خالد
خلود القلب الإنساني^(٤).

٢٥ - الشعر ليس حلية:

عاب شكري من سبقه من الشعراء بقوله مؤكداً أن الشاعر: «كان بالأمس نديم الملوك
وحلية في بيوت الأمراء»^(٥). وعاب شكري من يرون هذا الرأي من الناس جميعاً، في قوله:
«يقولون: إن الشعر ليس من لوازم الحياة. ولو جاز لنا أن نعد الإحساس غير لازم للنفس...
لجاز لنا أن نعد الشعر غير لازم للحياة.. ويقولون: إن الشاعر ينبغي أن لا يجعل الشعر مألثاً
لحياته، كأن الشعر ليس ضرورة الشاعر ودينه.. فليس الشعر متمماً لحياته بل هو أساسها. هل

(١) ديوان العقاد ٤/١.

(٢) ديوان العقاد ١١. فصول من النقد عند العقاد ١٦٠. تطور النقد العربى ٣٤٣.

(٣) فوق العباب ط.

(٤) أنبن ورتين لأبي شادى ١٤٥. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩ Morley ٨٥٦.

(٥) دواوينه ٢٨٧.

الطر كمالى متمم للزهر، أم العذوبة كمالية للماء؟ كلا. فإن الزهر يراد لعطره، والماء لعذوبته، والنحل لشهده، والشاعر لشعره»^(١).

واتفق معه كل من د. طه حسين ود. محمد حسين هيكل، قال هيكل يصور موقفه وموقف طه حسين معاً: «يعزو (طه حسين) جمود الشعر إلى أن الشعراء قد جعلوه بعض ما تتزين به حفلات التكريم والتأبين وافتتاح البيوتات المالية وما إلى ذلك مما لا يتصل بالشعر.. وأمثال هذه الأغراض البعيدة كل البعد عن المعاني والصور الشعرية. فصديقى طه على حق فيه»^(٢). وهذه الأقوال من أصداء قول هازلت الذى ذهب فيه إلى أن الشعر ليس حلية كمالية سطحية^(٣). كما يذكرنا برأى وردزورث فى أن الشعر لم يعد منشد العطاء ومعلم قواعد الذوق الاجتماعى المهذب^(٤).

ويتأكد عندنا هذا عندما نرجع إلى الإحيائيين فنرى أميرهم يذهب إلى النقيض، فيقول فى مقدمة شوقياته: «على أن الشعر ليس من حاجيات العمران المادى الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان فى هذه الحياة الدنيا، ولكنه من كماليات العمران الأدبى..»^(٥). ولا يقتصر هذا التصور على شوقى بل يمكن القول إنه يعم الأدباء العرب فى جميع العصور منذ تحول الشعراء إلى متكسبين بالشعر يتصلون بالأمراء والكبراء ويمدحونهم وينالون عطاءهم، ويتنافس هؤلاء فى جلب الشعراء إلى قصورهم ليكونوا زينة لهم، ويفتخر كل منهم بمن يرعاه من الشعراء.

٢٦ - تفوق الشعراء:

وتساعت بين الرومانسيين فكرة تفوق الشعراء. قال المازنى: «فلا جرم كل الشاعر أحسن الناس وأعمقهم حكمة وأصحهم إدراكاً للحلال الحير وخصال الفضل»^(٦).

وقال العقاد عن الشاعر: إنسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة وخلق وعادة لا يشبه فيها الآخرين، ولا يشبهه الآخرون فيها، وهو - لأنه شاعر - مطالب فوق ذلك بامتياز فى الحس، وخصوصية فى الذوق، تتجلى فى القوة أو الرهافة أو العمق أو المضاء أو الاختلاف كائنا ما كان.

(١) دواوينه ٣٦٠.

(٢) تورة الأدب ٦٢، ٦٤، ٧١.

(٣) تطور النقد العربى ٣٦٦.

(٤) فيرنون هول: موجز تاريخ النقد الأدبى ٩٧.

(٥) الشوقيات ١١/١.

(٦) ديوانه ١١٨. قبض الريح ١٥. مقومات الشعر العربى ١٦٨.

وتخرج به من عداد النسخ الآدمية التي تتشابه في كل شيء كما تتشابه القوالب المصبوبة»^(١). وهي فكرة مأخوذة من قول وردزورث عن الشاعر إنه: «أكثر إرهاقا وحماسة وحنانا ممن عداه»^(٢). ومن تمييز كولردج: «الشاعر بالإحساس المرفه والخيال المتوثب والقدرة على التصوير»^(٣).

٢٧ - نبوة الشعراء:

أدت فكرة تفوق الشعراء وتحليلهم بصفات لا يتحلى بها غيرهم من البشر إلى اتفاق الرومانسيين الإنجليز والمصريين على وصف الشعراء بالأنبياء.

حقاً وردت هذه الفكرة في قول واحد، مختصر وسريع، أدلى به أحد الإحيائيين، وهو محمد سعيد، في قوله «للشعراء نبوة في أشعارهم، بها في الخير والشر إلهام»^(٤). وواضح أنه عنى بقوله أن النبي يعتمد على الوحي، والشاعر على الإلهام، أى على شيء غيبي فوق قدراتها البشرية.

ومهما يكن من شيء فهذا الربط بين الشعر والنبوة غريب على العقل المسلم، لأنه له من دينه ما يصدده عن التفكير فيه، ويمنعه من التعبير عنه. فقد رأينا من قبل المشركين في مكة يتهمون النبي محمدًا ﷺ بأنه شاعر. ولم يكونوا يريدون بهذا الوصف الثناء عليه، بل ذمه ووصمه بالكذب وقول الأوهام الباطلة. فنفى القرآن كل صلة بين النبي والشعر، وشن حرباً لا هوادة فيها على تلك الفكرة. وصار الفكر الإسلامي الخالص، الناشئ في ظل هدى القرآن لا يتصور أية صلة بين الأنبياء والشعراء.

أما الرجل الأوربي، مسيحياً أو يهودياً، فقد تلقى صورة الأنبياء عن العهد القديم أى التوراة، وهى تكاد تجعل من كل حكيم من حكماء اليهود نبياً، وتربط بين النبي والتنبؤ، أى القدرة على استشفاف الغيب، وكشف الأسرار. وسنرى الرومانسيين يجعلون من كشف الحجب عن الأسرار إحدى وظائف الشعراء. فلا غرابة إذن عندهم من الربط بين الأنبياء والشعراء.

(١) شعراء مصر ١٦٣. ساعات بين الكتب ١/ ١٢٤. د. محمود الربيعي ١٦٠. عباس العقاد ناقداً ٥٥٠. د. محمد زغلول سلام ٢٩٢.

(٢) فيرتون هول: موجز تاريخ النقد الأدبي ٩٧. مقومات الشعر العربي ٣٢. المجلة - العدد ١٧٧ - ص ٥١ الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٨، ١٩. الأفاصيص الشعرية ٤٣٤. Morley ٨٥٤.

(٣) مقومات الشعر العربي ٣٣. فصل النقد الإنجليزي ١٢٤.

(٤) كتاب روضة المدارس ١٨٣.

ومن أجل كل هذا احتسب بعض الرومانسيين المصريين واكتفى بنقل أقوال النقاد الإنجليز، دون أن يعقب عليها بالرفض أو التأييد.

فعل ذلك المازني حين نقل أقوال شلى في قوله: «لقد كان الشعراء في العصور الأولى التي مرت بهذه الدنيا يسمون تارة مشرعين، وطوراً أنبياء حسب العصور التي ظهرُوا فيها والأمم التي نبغوا منها. صدق الأولون، فإن الشاعر جامع أبداً بين هذين في نفسه، لأنه لا يقتصر على رؤية الحاضر كما هو، ولا يجتزئ باستطلاع القوانين والأنظمة التي ينبغي أن تنزل على حكمها أموره، بل يستشف المستقبل من وراء الحاضر.. والشعراء هم قساوسة التنزيل الإلهي، ورسَل الوحي القدسي، وشراح الحكمة الربانية»^(١).

وكذلك كان أبو شادي حين نقل أقوال هازلت في قوله: «لكن الشاعر الأسمى الذي ينال تبجيلي الأوفى هو النبي الفنان، الذي يعيش لنوعه لا لذاته، فيرتفع بذلك فوق الجميع»^(٢). وعندما ترك أبو شادي نقل أقوال غيره من الإنجليز، ولجأ إلى التعبير المباشر، أبدى كثيراً من الاحتراس أيضاً. قال مثلاً: «هذه النظرة الشعرية هي التي تجعل الناس تتطلع إلى الشاعر كنبى هاد، يفسح أمامهم آفاق الجمال، ويعلمهم روح التسامى والإنسانية في حياتهم ويرشدهم إلى معاني الحرية والكرامة»^(٣).

وعبر عن تلك الفكرة شعراً أيضاً أكثر من مرة. مثال ذلك قوله^(٤):

وما الشعر إلا أن يكون هدايةً فترفع أحلامٌ وتُنْعَشُ جامدٌ
له واجبٌ كالأنبياء تطلُّعاً إلى غاية الإنسان إن زلَّ كائدٌ

ومن قبل حتراس أيضاً عدول عبد الرحمن شكرى عن الوصل بين الشاعر والنبي، إلى الوصل بينه وبين المتنبىء في قوله: «كل شاعر عبقرى خليق بأن يدعى متنبئاً، أليس هو الذى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس، فتغرى به أهل القسوة والجهل»^(٥).

(١) الشعر ٤، Defence ١٢٤، ١٤٥.

(٢) الشفق الباكي ١٢٠٦.

(٣) أطياب الربيع ١٩٩، وانظر قطرتان ٧.

(٤) الشفق الباكي ٧٨٠، وانظر ص ٤٤، ٤٥، ٣٧٥، ٧-٤، ١٠-٤٩، ١٢-٧، جماعة أبولو ٢١١، د. كمال نشأت

١٨٨، فوق العباب ٩.

(٥) دواوينه ٢٨٧.

وقد علق د. الربيعي على هذا القول بما يربط بينه وبين الرومانسيين بعامة، فقال: «هكذا يرتاد الشاعر الرومانتيكي عالمه الخاص هذا، فيصبح متنبئاً لبنى قومه (يسمى العقاد المدرسة الرومانتيكية... مدرسة النبوءة) يرتاد عالم الحقيقة»^(١).

وواقفه في التعميم د. شوقي السكري اليماني^(٢)، الذي رأى أن الرومانسيين - بدون تخصيص أحد - اعتبروا وظيفة الشاعر كوظيفة النبي سواء بسواء، كلاهما حياه الله بالنظر البعيد، والفطرة الصادقة، والفهم الصائب لمشاعر قومه وحاجاتهم ومشاكلهم، وكلاهما محل الإعجاب والإجلال والتوقير.

ولم تبق الفكرة حبيسة المجال النقدي وحده بل تجاوزته إلى المجال الشعري، فتغولها بعض الشعراء الذين لم نعرف لهم جهداً نقدياً مثل من تناولناهم. والمثال الواضح لذلك قصيدة على محمود طه التي عنوانها (ميلاد شاعر). فإنها كلها تصلح شاهدة على فكرة الربط بين الشعراء والأنبياء غير أن الأبيات التالية تبرز فيها لفكرة أوضح بروز. قال الشاعر^(٣):

هَبَطَ الْأَرْضَ كَالشَّعَاعِ السَّنِيِّ	بَعْصَا سَاحِرٍ وَقَلْبِ نَبِيٍّ
لَمِحَةً مِنْ أَشْعَةِ الرُّوحِ حَلَّتْ	فِي تَجَالِيدِ هَيْكَلٍ بَشَرِيٍّ
أَلْهَمَتْ أَصْغَرَيْهِ مِنْ عَالَمِ الْحِكْمِ	مَمَّةً وَالنُّورِ كُلِّ مَعْنَى سَرِيٍّ
وَحَبَّتَهُ الْبَيَانَ رِيًّا مِنَ السُّ	رِّ بِهٍ لِلْعُقُولِ أَعْذَبُ رِيٍّ
وَتَسَاءَلْنَا حَيْرَةً مَلَكٌ جَاءَ	إِلَيْنَا فِي صُورَةِ الْإِنْسِيٍّ
مَنْ تُرَى ذَلِكَ الْوَلِيدُ الَّذِي هَدَى	شَسَّ لَهُ الْكُونُ مِنْ جَمَادٍ وَحَى
مَنْ تُرَاهُ؟ فَرَنَّ صَوْتٌ هَتُوفٌ	مِنْ وِرَاءِ الْحَيَاةِ شَاجِي الدُّوِيِّ

إِنَّ مَا تَشْهَدُونَ مِيلَادُ شَاعِرٍ

ونستنبط من كل ذلك أن فكرة نبوة الشعراء وجدت عند أكثر الرومانسيين الإنجليز والمصريين، غير أنها برزت بروزاً لا تحرز فيه عند الإنجليز، وفي تحرز متفاوت عند المصريين. ويبدو أن التأثير الأكبر في المصريين كان لشلي وهازلت، وأن الفكرة استهوت أبا شادي وعلى محمود طه أكثر من غيرهما، وندرت بل انعدمت عند العقاد.

(١) في نقد الشعر ١٤٢.

(٢) تطور النقد الأدبي في إنجلترا ص ٤٥.

(٣) ديوان على محمود طه ١١ - ١٣.

٢٨ - مثالية الشعر:

وكتب عبد الرحمن شكري مقالاً في عدد أغسطس ١٩٣٩ من المقتطف^(١). بعنوان «المثل العليا في الشعر» شرح فيه آراءه في هذه القضية. فأعلن أن روح البحث، والتقصى، والطموح إلى كشف مغاليق الحياة والخلقة وإلى المثل العليا للحياة، هي الروح الغالبة على المذهب الرومانسى. وعد هذه المثل منبع الخير ووسائل الرقى في الحياة، وأساس كل حضارة قديمة أو حديثة، وبخاصة أساس نهضة الإحياء التي حدثت في أوروبا بعد العصور الوسطى، والآداب الأوربية الحديثة بالرغم من اختلاف مظاهر مذاهبها.

ثم أعلن شكري أنه يسعى نحو هذه المثل، والتزم بها في كثير من قصائده. واعترف صراحة أن ذلك وقع له بتأثير هؤلاء الرومانسيين وغيرهم فيه. قال: «قد تأثرت عند دراسة هؤلاء الأدباء والشعراء بهذه الروح، وأعني روح الطموح إلى العرفان وكشف خبايا الحياة. والتتمست معيماً على ذلك في كل ناحية من نواحي الآداب، التمسته في وصف شكسبير وبروننج للنفوس، وفي وصف النفوس والحياة في قصص كبار القاصيين، وفي كلمات المفكرين في كلمات قصيرة. كما التمسته في الخيال الرومانتيكى الطليق الذى يعبر عن هذه الروح على الطريقة الخيالية الرومانتيكية... وقد ظهر الجانب الأول... في قصائد عديدة، منها قصائد «الباحث»، و «الأبد في ساعة»، و «الكونين»... و «المثل الأعلى»^(٢).

وختم المقال بالعودة إلى الاعتراف قائلاً: «فروح البحث والتقصى.. هي الروح الغالبة على المذهب الرومانتيكى، وهي الروح التي تأثرتها وتأثرت بها. وهي شائعة بمقادير مختلفة في أكثر ما نظمت»^(٣).

ولعل العبارة التالية تدل على تأثره بشلى بالذات في هذه المسألة. قال عنه: «وإنما كان يعجبني منه طموحه إلى المثل العليا وحب الحرية وكرهه النفاق»^(٤).

فالشاعر العظيم عند شكري لا يكتب لجماعة معينة من الناس، ولا لزمان معين من الأزمان، بل يخاطب العقل البشرى كله والنفس الإنسانية جميعها، وفي كل زمان. قال: «ينبغي للشاعر

(١) من ٢٨٤ إلى ٢٩٠. وانظر دواوينه ٣٤٨، ٤٦٠.

(٢) ٢٨٥.

(٣) ٢٩٠.

(٤) المقتطف - يونيو ١٩٣٩ - ص ٣٤. ومايو ١٩٣٩ - ص ٥٤٨. وانظر الزبيدي ١٧٣.

أن يتذكر - كى يجيء شعره عظيمًا - أنه لا يكتب للعامة، ولا لقرية، ولا لأمة، وإنما يكتب للعقل البشرى، ونفس الإنسان، أين كان. وهو لا يكتب لليوم الذى يعيش فيه، وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر. وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولاً لأتمته، المتأثر بحالتها، والمتهىء بهيتها»^(١).

وعندما نقرأ ذلك ونقرأ قول شلى إن الشعر يعنى بالحقائق العامة لا الفردية ولا المحلية، وتوصيته الشعراء بالتخلص من قيود الزمان والمكان فى تصويرهم للحسن والقيبح، نجد التشابه أوضح من أن تؤكد عليه^(٢).

وهكذا نرى أنه لا بد أن يكون الشاعر عند شكرى بعيد النظرة، غير آخذ وراء المظهر، مأخذه نور الحق. وينبغى عليه أن يهمل صغيرات الأمور، وأن يخلق فوق ذلك اليوم الذى يعيش فيه، وينظر فى أعماق الزمن آخذًا بأطراف ما مضى وما يستقبل، ليجىء شعره أبدى، ويلج إلى صميم النفس، فينزغ عنها غطاءها، حتى إذا قذف بأشعاره فى حلق الأبد أساعها^(٣)، وأن يميز بين معانى الحياة التى تعرفها العامة وأهل الغفلة، وبين معانى الحياة التى يوحى بها إليه الأبد. وذهب المازنى إلى أن الاعر يصور الأشياء بالمعنى الأوسع، أى فى أروع حالاتها. قال: «الشاعر لا يسعه إلا أن يصور ما «يرى» بالمعنى الأوسع... وربما أخذت عين الشاعر منظرًا فأبدع الخيال تنويقه، وأحسن ما يشاء تفويقه وتزويقه. وأعلم أن رؤية الشيء فى أجل مظهره، وأسعى مجاله، وأروع حالاته، هى ما يعبر عنه (بالايدىالزم)»^(٤).

وأعلن العقاد أن التمسك بالمثل العليا هو الذى يرتقى بالشعر. قال: «من الواضح أن التفاهة إنما تغلب على النفس وعلى الشعر لسبيين: أحدهما أن أبناء هذا العصر - ولاسيما فى أوربا - فقدوا الإيمان بالمثل العليا، والعقائد الراسخة والفضائل الروحية. وفترت نفوسهم من هذه الناحية فلا يصغون إلى الشاعر الذى يتغنى لهم بهذه المعانى المهجورة، ولا يظنون أن هناك أحدًا يصدقها أو يغتر بدعواها»^(٥).

والزم هيكل الشاعر بتصوير الكمال فى كل شىء، قال: «يجب أن تكون غايته تصوير الكمال فى صور تأخذ بجماع نفس قارئها وسامعها، وتطير بها على أنغام الشعر الموسيقية،

(١) دواوينه ٣٦٠.

(٢) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٨. فصل النقد الإنجليزى ص ٩٠.

(٣) دواوينه ٢٨٧.

(٤) حصاد المشيم ١٩٨.

(٥) عابر سبيل ٦.

لترتفع فوق مستواها، ولتبرز نفسها، ولتحس معنى الكمال إحساساً عميقاً يشعرها بضرورة الدأب للجهد في سبيله، وتجعلها إذا قرأت شعراً يصور لها الكمال في الحب أو الكمال في الحرية أو الكمال في الأمل أو الكمال في الألم، أو في أى ما شئت من معان وعواطف وأخيلة أثيرية الحدود دائمة الاتساق والاتساع، شعرت بأن في الحياة معاني غير هذه المعاني التي يحيا الناس ويجعلونها غاية جدهم ومنتهمى أملهم»^(١).

ووافقهم أبو شادى فقال: «نفس الشاعر لا تقنع لأول وهلة بما يطوف عليها من روائع الحكم ودقيق المعاني، بل تبحث وتفتش عن أبلغ الأمثال، وتنزع إلى ما وراء المعهود فتخرج للناس سحراً حلالاً في أكمل الصور وألطف الأشكال... وليس الشعر في الحقيقة سوى دور موسيقى جمع أسمى ما تشعر به جوارح الإنسان، من شئون شريفة في حس نفسه، وضم منازع الكمال»^(٢).

وقال في قصيدة «واجب الفن»:

يمثل (المثل الأعلى) فينقلها من عالمٍ مُجْدِب للعالم الهامى^(٣)
بل ذهب إلى أبعد من ذلك وألزم كل شاعر بفكرة معينة يتمسك بها في كل شعره. قال:
«لا يبلغ الرجل الفنان نضوجه حتى يتعلق (بفكرة) سامية يستوحىها دائماً، وترتب على طبعه ومزاجه الشعور بواجب نصرتها والكفاح في سبيلها والدفاع عنها.. ينبغى أولاً أن تتعلق (بايديال) أو بمثل أعلى نطمح إليه. ثم ينبغى ثانياً أن نربي الجيل الناشئ على الانتصار لما يعتبره عن يقين (مثله الأعلى) بدلاً من التشدد بمدحه فقط»^(٤).

واعترف بأن الفضل في ذلك يعود إلى خليل مطران، لأنه «أقنع شعراء مدرسته بأن على كل منهم رسالة مثالية لا بد له من أدائها»^(٥).

والصلة واضحة بين هذه الأقوال وأقوال الرومانسيين الإنجليز. فقد كان شلى يرى أن الشعر يصور ما هو مثالى، ويعطى صور الكمال في أمثل صورة^(٦). وكان وردزورث يذهب إلى أن الشاعر عندما يتأمل تجربته الفنية يستعيد المشاعر التي عاناها، غير أنه يستعيدها منقاة، أى

(١) ثورة الأدب ٧٦.

(٢) قطرة من يراع ٥٣، ٦٩.

(٣) الشفق الباكي ١٧٩. وانظر ٣٢٤.

(٤) مسرح الأدب ١٣٣، ١٣٦. قضايا الشعر المعاصر ٤٢، ١٨٦.

(٥) قضايا الشعر المعاصر ٥٧.

(٦) فصل النقد الإنجليزي ٩١، ٩٢. الرسالة - العدد ١٥٦ - ض ١٠٦٥.

في صورتها المثالية^(١). وكان كولردج يرى أن الخيال الثانوى يصارع ليرفع التجربة إلى مستوى المثال^(٢)، ويؤمن إيماناً قوياً بالقاعدة التي وضعها أرسطو بأن الشعر في جوهره مثالي عام يتحاشى كل العوارض، وإذا طرق الأمور الفردية من طبقة أو صفة أو مهنة، فإنما يطرقها ليمثل بها الطائفة العامة، وأن أشخاص الشعر يجب أن يظهرُوا دائماً في ثياب من الصفات المشتركة العامة لا الفردية الخاصة^(٣).

* * *

وهكذا نرى أن النقاد المصريين وجدوا أنفسهم محتاجين إلى الدفاع عن الشعر، وعن كونه فناً خالداً، سيبقى ما بقى الإنسان حياً، يحمل قلباً نابضاً، ومشاعر فياضة، أو دفعتهم ثقافتهم الإنجليزية إلى الإحساس بهذه الحاجة. وهى حاجة كان من المحتم أن يحس الإنجليزي بها لأنه كان يعيش في مجتمع سريع التطور، قطعتة الثورة الصناعية عن ماضيه. وغلب عليه النظر العقلى الذى أنكر كل شيء وراءه. أما الشاعر المصرى فلم يكن يعانى هذه الحاجة لأن مجتمعه لم يكن قد لقي من التطور مثلما لقي المجتمع الإنجليزي. وإن يكن قد لقي ظواهر كثيرة تبعد الشعر عن عرشه المكين بظهور أنماط فنية ولية أخرى من جهة، وظهور قضايا عامة يلتف حولها تبعد الشاعر عن* أن يكون مجرد معبر عن وجدان عبقرى، إنه يعبر عن وجدان شعب ومشكلات أمة تسعى إلى حريتها واستقلالها.

وقد وصلت الرغبة في الدفاع عن الشعر بالنقاد المصريين إلى أفكر غريبة على العقل العربى، مثل القول بأن الإنسان حيوان شعرى، وكل إنسان شاعر، ونبوة الشعراء، وأن الشعر ضرورة جسدية، ومثالية الشعر، لقد قال النقاد العرب القدامى: إن كل عربى قادر على نظم الشعر. هذا صحيح. ولكنهم كانوا يقصدون القدرة اللغوية أو ما يمكن تسميته بالفصاحة. أما الرومانسيون فيقصدون الإحساس الذى يدفع إلى نظم الشعر، عندما يمتلك صاحبه القدرة اللغوية.

ووصلت بهم هذه الرغبة إلى النقيض من آراء الإحيائيين، الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر مظهر كمالى مثلاً، فجعله الرومانسيون غريزة، وأنكروا أن يكون الشعراء زينة من الزينات التى تتجمل بها قصور الحكام والأثرياء، أو تزدهر بها المحافل والأندية والمناسبات.

(١) فصل النقد الإنجليزي ٧٧.

(٢) نصرت عبد الرحمن ١٢٦. فصل النقد الإنجليزي ٧٨، ٨٣، ١١٦.

(٣) الثقافة - العدد ١٩٥ - ص ١٠٣٣.

وكاد الاتفاق يقع بين النقاد المصريين على مثالية الشعر ونبوة الشاعر، ثم تفرقت بهم السبل في سائر الأفكار. فاتفق المازني والعقاد على أن الشعر ضرورة جسمية وعلى تفوق الشعراء (٢٢، ٢٦) والمازني وأبو شادي على عدم الاستغناء عن الشعر (٢٤). وانضم إليهم من النقاد د. طه حسين ود. هيكل، ومن الشعراء خليل مطران وحسين عفيفي، ومن الكتاب عيد السلام رستم.

والظاهرة الواضحة هنا اكتفاء كثير من النقاد المصريين بنقل أقوال النقاد الإنجليز، دون هضمها أو صياغتها في عبارات من عندهم كما فعلوا في الموضوعات الأخرى. وإذا كان الاحتراس هو السبب في بعض النقاط مثل فكرة نبوة الشعراء (٢٧)، فإن السبب غير واضح في بعضها الآخر مثل العنصر الذي يقرر أن كل إنسان شاعر (٢٣). وما زال تأثير المازني بشلي أكثر من غيره، إذ تبين لنا أنه تأثر به في أربعة عناصر (٢٢، ٢٣، ٢٧، ٢٨)، على حين لم يتأثر بهازلت إلا في عنصرين اثنين فقط (٢١، ٢٣).

٤ - عناصر الشعر

مقدمة

أعلن عبد الرحمن شكري في مقدمة ديوانه «زهر الربيع» ثلاثة عناصر عدها أسس الشعر بقوله: «فالشعر هو كلمات العواطف، والخيال، والذوق السليم»^(١).

ويمكن أن نضيف إلى هذه العناصر عنصرًا رابعًا، جاء في قول لعبد الرحمن شكري نفسه في نفس الكتاب، إذ قال: «فالشعر هو ما اتفق على نسجه الخيال، والفكر، إيضاحًا لكلمات النفس وتفسيرًا لها»^(٢).

من هنا تكون عناصر الشعر الرئيسية عند شكري أربعة هي العاطفة، والخيال، والذوق، والفكر. وهذا القول لا يدل على الحقيقة بكل الدقة ولا بالاستقصاء الكامل، فذلك لا يجمع عليه النقاد، فبعضهم يحذف الذوق مثلًا، وبعضهم الآخر يضيف إلى ذلك عناصر أخرى لا تقل أهمية عما ذكره شكري، لذلك نتحدث عنها ليكمل هذا البحث. ولكننا سنتتبع هذه العناصر أولاً كما ذكرها شكري تنسيقًا للدراسة وإبرازًا للتصور، الذي غلب على النقاد الرومانسيين الذين يدرس هذا البحث آراءهم.

العاطفة

ذكر د. عبد العزيز الدسوقي أن من الخصائص التي التقت جماعة الديوان عليها: «التعبير عن الذات». ولعل أصدق تعبير عن هذه الدعوة قول شكري في بيت من الشعر، صدر به ديوانه الأول (ضوء الفجر) الذي صدر سنة ١٩٠٩، وقد اعتبر البيت شعارًا لمدرسة الديوان عند النقاد:

ألا يا طائرَ الفردو سِ إن الشعرِ وجدانٌ^(٣)

(١) دواوينه ٢٨٨.

(٢) نفس الموضع.

(٣) جماعة أبولو ٨٦.

ونجد مثل هذا القول عند د. كمال نشأت فهو يقول: «كما قام الرومانسيون الغريبيون يشيدون بسلطان القلب والعاطفة أمام سلطان العقل الذى قدسه الكلاسيكيون، قام مجددونا يدعون إلى الوجدان الفردى، والتعبير عن مكونات قلب الشاعر وعواطفه المتباينة بعيداً عن الاتجاهات العامة التى أبعدت الشاعر عن التعبير الذاتى»^(١).

وعندما نجمع آراء نقادنا الرومانسيين فى العواطف، ووجوب توفر الحرية للشعراء فى التعبير عنها، إظهاراً لفرديته وإبرازاً لشخصيتهم نجدهم يتفقون على أن الشعر تعبير عن خوالج النفس. قال خليل مطران سنة ١٩٠٠: «الكلام خلق للتعبير عما يجول به خاطر ويضرب له القلب، مما تمثله العين للفهم، وتشخصه الأذن فى الوهم»^(٢).

وقال عبد الرحمن شكرى: «حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها»^(٣). وقال: «العواطف هى القوة المحركة فى الحياة، وهى للشعر بمكانة النور والنار»^(٤). وكان يرى أن المعانى الشعرية «هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه» و «أجل المعانى الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب»^(٥). والسبب فى ذلك عنده أن «هذه العاطفة الشعرية تفيض ضياءها على كل شىء، حتى على جوانب الحياة المظلمة الكريهة، فتحببها جمالاً فنياً»^(٦).

ومن ثم كانت العاطفة عند المازنى مجال الشعر. يقول: «الشعر مجاله العوا لا العقل، والإحساس لا الفكر. وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس... ولكن سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزاقته، بل من أجل الإحساس الذى نبهه أو العاطفة التى أثارته. فربما كان الفكر أصلاً فروع الإحساس وثماره العواطف، وربما كان فرعاً: أصله الإحساس. فالفكر من أجل الإحساس شعر، والإحساس شعر. أما الفكر لذاته ذلك هو العلم. وعلى هذا أكثر من كتبوا فى الشعر من فحول العلماء والشعراء»^(٧).

ومن هنا كان الشاعر عند المازنى هو من يشعر، وكان الشعر وحى الطبيعة ورسالة النفس،

(١) أبو شادى ٤٢٢.

(٢) المجلة المصرية - السنة الأولى - العدد الثانى - ١٦/٧/١٩٠٠ - ص ٤٢.

(٣) دواوينه ٢٨٨.

(٤) دواوينه ص ٢١٠ - والاعتراف ص ٣٦.

(٥) دواوينه ٣٦٤.

(٦) دواوينه ٢٩٠.

(٧) الشعر ١٩.

يسمك صوت تدفق الدماء من جراح الفؤاد، ويفضى إليك بنجوى القلوب والضمائر، ويريك عيون الندى على حدود الزهر، واقترار ضوء القمر على مكفهر القبور، ووميض الابتسامات في ظلام الصدور، وينشكك نسيم الرياح وأنفاس السحر، ويشعرك هزة الحنين ودفعة اليأس والأمل، ويغوص بك في لجج الفكر^(١)، أو مرآة القلب، ومظهر من مظاهر النفس، وصورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذهن^(٢).

ومن أجل ذلك كله وصف المازني الشعر بأنه حديث النفس، ووجد القلب، ونجوى الفؤاد^(٣)، ومرآة القلب، ومظهر النفس^(٤).

وصرح العقاد^(٥) بأن الشاعر يعبر عن الخوارج والأحاسيس، ولذلك «تري في الديوان ترجاناً لكل خالجة من خوارج هذه النفس الشاعرة، وأثراً من آثار تلك الحياة الباطنة والظاهرة». وعرفه بأنه «التعبير الجميل عن الشعور الصادق»^(٦).

وقال العقاد عن مدرسة الديوان التي انتمى إليها وعن نفسه: «من الجائز أن تسمى هذه المدرسة بالمدرسة الإنسانية، لأن المعول فيها على سليقة الإنسان. فهي إذا طالبت الشاعر بشيء فكل ما تطلبه منه أن يكون إنساناً صادق الشعور صادق التعبير، وليقل بعد ذلك ما يشاء في كل زمن، وفي كل موضوع (فعبّر عن شعورك الإنساني) هو الشعار الوحيد الذي اتخذته هذه المدرسة في مذهب التجديد، وهو الشعار الذي اتخذته كاتب هذه السطور. لأنه من دعاء هذه المدرسة منذ ظهورها في الربيع الأول من القرن العشرين»^(٧).

أما أبو شادي فيقرر أن «الشعر لغة الضمير، وترجمان الفؤاد... فإذا كان الغرض حميداً.. والقول متبعثاً عن فؤاد يشعر به ويقر بالموافقة على ما فيه.. كان ذلك النظم حائزاً لصفات الشعر من كل الوجوه.. ولو كان الشعر دولة لكان الشعور رئيسها»^(٨).

(١) شعر حافظ ٨، ٩. د. عز الدين الأمين ٢٠٣.

(٢) الشعر ٣٢.

(٣) شعر حافظ ٤. حصاد المشيم ١٥٧.

(٤) الشعر ٣٢.

(٥) شعراء مصر ٤٩، ١٣٩. دواوين عبد الرحمن شكرى ٩٧. عباس العقاد ناقدًا ٣٢٥، ٣٢٧. العقاد وقضية الشعر ٥٤، ٥٥، ٦٦ - ٦٨. د. عز الدين الأمين ١٩٩، ٢٨٣. د. محمد زغلول سلام ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٥. د. كامل السوافيري، دراسات في النقد الأدبي ٩٤.

(٦) وحى الأربعين ٦. الديوان ١٤١.

(٧) دراسات ٣٧ - ٣٨.

(٨) قطرة من يراع ٥٣، ٦٩. الشفق الباكي ٦٤، ٩٤١. مسرح الأدب ٢٧.

فقد كان يراه فلذات القلب، وعرائس الخواطر، أو تعبير الحنان من الحواس والطبيعة^(١)،
«فالتعبير عن عواطف الشاعر - قبل الاتصال بمشاعر غيره والتأثير فيها - هو أساس
الشعر»^(٢).

وقال في قصيدة «الشعر العزيز»^(٣):

وتساءلوا: ما الشعر؟ قلت: أعزّه لغةُ الجمالِ وصورةُ الإحساسِ
الشعرُ مرآةُ النفوسِ، مَقَامُهُ أسمى من التلْفِيقِ والوشْوَاسِ

وانتقص أبو شادى الشاعر الذى يقاوم فيض عواطفه، يقول: «محال أن يكون الشاعر
شاعراً كاملاً، إذا كان يكبت عواطفه كيفما كانت ويكذب على نفسه وعلى غيره»^(٤).

ولم ينفرد هؤلاء النقاد الأربعة بالحديث عن العاطفة، بل يمكن القول: إنه لا يوجد أديب
رومانسى لم يتحدث عنها. ولسنا نحاول تتبع هذا الحديث لأنه متشابه مكرر غير أننا نورد أمثلة
لمجرد البرهنة على ذلك. يقول فؤاد صروف في مقدمته لديوان (شعرى) لمحمود أبى الوفا:
«فالشاعر إذ تملكه صورة ما.. يهرها بنار شعوره، فتخرج في الكلام الذى يمنحها قواماً
خارجياً.. اجتمع فيها التفكير عميقاً صافياً... والشعور متأججاً صادقاً»^(٥). وذكر د. أحمد ضيف
أن الشعر تألف من الوجدان والحقيقة والخيال^(٦). وقال د. محمد حسين هيكل: «إنما القصد من
الشعر إبراز فكرة أو صورة أو إحساس أو عاطفة يفيض بها القلب، في صيغة متسقة من اللفظ،
نخاطب بها النفس، وتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة أو مشقة»^(٧). ويقرر عبد الحلیم
المصرى: «الشعر وجدان تحس به»^(٨).

ويؤكد الصيرفى أن المدرسة الشعرية الحديثة، أعلنت على الشعر العربى ثورة جميلة،
سلاحها الأوتار الحساسة، ونارها العاطفة الصادقة، تملأ الجو ترانيم قدسية، وأنات صادرة من
أعماق القلوب. فأول ما تحسه فى آثار أبنائها العاطفة الصادقة، والشعلة الخالدة، والتنعم

(١) أطياف الربيع ١٢٤. الشفق الباكي ٤١. جماعة أبولو ٢٠٧.

(٢) أطياف الربيع ١٩٧.

(٣) أطياف الربيع ١٢٤. الشفق الباكي ٣٨٠، ٣٨١.

(٤) الينبوع ح.

(٥) ٢٠٤.

(٦) بلاغة العرب فى الأندلس ١١٠. د. عز الدين الأمين ٣١٩.

(٧) تورة الأدب ٦٠.

(٨) أبو شادى: أتين ورتين ١٧٢.

الأبدى الصّدي، والنظرة العميقة، والسمو عن الانحطاط، فكل منهم إنما يكتب ما يحسه في نفسه^(١).

وأما د. طه حسين فيقول: «الشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلاً فطرياً بريئاً من التكلف والمحاولة. فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة، أو عجزت هذه العاطفة عن أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها، فليس هناك شعر، وإنما هناك نظم لا غناء فيه»^(٢).

والحق أن الحديث عن العاطفة ليس هيناً. ولعلنا نتفق مع أحمد أمين على أنها كلمة لا توجد في الأدب القديم بمعناها المعروف^(٣). ولكن القدماء استخدموا مرادفات لها مثل الشعور والإحساس. وإذا كنا لم نجد المرصفي - ناقد الإحياء - يتحدث عنها، فليس معنى ذلك أن جميع نقاد الإحياء لم يعرفوها أو يذكروها. فلقد قال معاصره محمد سعيد، في مقال من مقالاته التي نشرها في مجلة «روضة المدارس» - ابتداء من العدد ١٧ من السنة السابعة (١٨٧٦)، وجمعها فيما بعد في كتاب سماه «ارتداد الشعر في انتقاد الشعر» قال: «إن جميع الفضائل والحكم، وجوامع الكلم، درر ويواقيت معنوية، في نفوس الأمم، تخرجها قرائح الشعراء، وألسنة الفضلاء، من قرار بحار النفوس إلى العالم المحسوس»^(٤).

وبعد ذلك شاع الحديث عن العواطف بين الأجيال التالية من الإحيائيين. قال مصطفى صادق الرافعي: «الشعر معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال، فانطبعت فيه معاني الأشياء كما تنطبع الصور في المرآة»^(٥). وقال أحمد محرم «الشعر شعاع الخاطر وعصارة الذهن أو هو خيال النفس وصورة الطبع»^(٦) وذكر أنه «حركة النفس وحكاية الوجدان»^(٧).

وهكذا نرى أن الحديث عن عواطف مشترك بين الإحيائيين والرومانسيين، وأن الرومانسيين تلقفوه عن الإحيائيين. بسكل عام دون تدقيق. ذلك أن حديث الإحيائيين مجمل

(١) أبو شادي: أطراف الربيع ١٢١ - ١٢٣.

(٢) حافظ وشوقي ١٢٨.

(٣) النقد الأدبي ٢٢/١.

(٤) محمد عبد الفتى حسن: كتاب روضة المدارس ١٨٣. تطور النقد العربي ٣٤.

(٥) ديوانه ٣/٢. تطور النقد العربي ١٣٠.

(٦) ديوانه ٣/١. تطور النقد العربي ١٤٠.

(٧) أنين ورنين ١٧٦.

قاصر، على حين حديث الرومانسيين مفصل دقيق يتردد كثيراً في جميع أقوالهم. ومن ثم نرى أن د. محمود الربيعي على حق حين ذهب إلى أن رومانسينا تأثروا بالرومانسيين الأوربيين في هذا الاتجاه^(١). وما هو معروف ومسلم به بين الأدباء أن ثورة الرومانسيين على الكلاسيين إنما كانت للتعبير عن مشاعرهم تعبيراً حراً، لا يتغطى بستار العقل، ولا تقيدته تقاليد فنية أو أعراف اجتماعية.

وهناك عناصر جزئية يجدر بنا أن نشير إليها إلى جانب ما تحدثنا عنه في عناصر الإبداع الفني التي ينبع أكثرها من العاطفة وما نتحدث عنه من عناصر في الموضوعات الأخرى التي تشارك العاطفة في العمل الفني.

٢٩ - الشعر لغة الوجدان:

أعلن أحمد ضيف أن الشعر لغة الوجدان والخيال^(٢). وقال عبد السلام رستم: «الشعر هو لغة العاطفة والخيال»^(٣).

ولا شك أن هذه الجملة مترجمة من قول هازلت:

«Poetry is the language of the imagination and the passions.»^(٤)

٣٠ - الشعر مرآة الشعور:

قال أبو شادي^(٥):

الشعر مرآة الشعور، مقامه أسمى من التلفيق والوسواس

ولعله شرح العبارة الأولى في قوله: «فالشاعر الموهوب الذي يقرض الشعر في شتى الأغراض، إنما يصور الحياة وما خلفها مما ينعكس في مرآة نفسه»^(٦).

وقال د. طه حسين كما نقلنا آنفاً: «الشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة»^(٧).

(١) في نقد الشعر ١٤٨.

(٢) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب ٤٩. د. عز الدين الأمين ٣١٣.

(٣) المقتطف - الجزء الأول - المجلد ١١٥ - ص ٤٩.

(٤) فصل النقد الإنجليزي ٨٣. مقومات الشعر العربي ٣٤. Lectures ص ١، ١٢.

(٥) أطراف الربيع ١٢٤.

(٦) فوق العباب ح. وانظر قضايا الشعر المعاصر ٦٦.

(٧) حافظ وشوقي ١٢٨.

وقال أحمد الشايب: «الشعر... مرآة لنفس صاحبه نراها فيه واضحة صريحة»^(١).
والتقارب واضح بين هذه الأقوال وقول شلي: «الشعر هو تلك المرآة التي تنعكس عنها شتى
الانفعالات النفسية التي يجيش بها الصدر وينمات لها القلب»^(٢).

٣١ - كل العواطف سواء:

لا بد لنا من أن نقرر أن الرومانسيين العرب لم يفضلوا عاطفة على أخرى بل رأوا أن جميع
العواطف تستوى أمام التعبير الشعري. قال شكري: «ينبغي له (للشاعر) أن يعود نفسه على
البحث في كل عاطفة من عواطف قلبه. وكل دافع من دوافع نفسه، لأن قلب الشاعر مرآة
الكون، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة أو قبيحة مردولة وضيعة»^(٣).

وأكمل المازني الفكرة حين قال يخاطب الكلاسيين: «ليس أقطع في الدلالة على أنكم
لا تفهمون الشعر، ولا تعرفون غاياته وأغراضه من قولكم: إن فلانا ليس في شعره معان رائعة
شريفة... 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 إلا صورة
للحياة؟ وهل كل مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر في شعره
إلا كل جليل من المعاني ورفيع من الأغراض»^(٤).

وواضح أن هذه الأقوال شديدة الشبه بقول هازلت بل تكاد تكون ترداداً له: إن كل فكرة
وعاطفة يعانيتها الشاعر في أعماقه تصلح للتعبير عنها شعراً^(٥) أو قول وردزورث: «إن الشاعر
يجد موضوعاته في كل مكان، ويجول حيثما وجد جواً من الإحساس يطير فيه بجناحيه»^(٦).

٣٢ - ما فقد العاطفة ليس شعراً:

اشترط الرومانسيون وجود العاطفة فإذا ما فقدها الشعر أخرجوه عن دائرة الأدب. قال
شكري: «لشعر العواطف رنة وندمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر. وسيأتي يوم من

(١) التفق الباكي ١١٢٥.

(٢) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص ١٠٦٥.

(٣) دواوينه ٢٠٩.

(٤) شعر حافظ ٥. حصاد المشيم ١٥٨.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٨٤.

(٦) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩. Morley ٨٥٦.

الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره. فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة»^(١). وقال: «من كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتاً لا حياة له. فإن حياة الشعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف، وقوته مستخرجة من قوتها، وجلاله من جلالها»^(٢).

واقتبس المازني قولاً من «سلجر» يصرح بذلك وأيده. إذ قال: «ينبغي أن يكون كل شيء فيه (في الشعر) جائشاً بالعمل أو العواطف. ومن هنا كان الشعر الوصفي البحت مستحيلاً، إذا هو اقتصر على الموضوع وخلا من العمل أو العواطف...»^(٣).

وذكر د. عبد العزيز الدسوقي أن العقاد يرى أن «الشرط في المعنى الشعري أن يكون إحساساً وخيالاً، أو فكراً يخامر النفس بإحساس وخيال»^(٤). ويوضح العقاد هذا القول المحمل بقوله: «إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى (شعرياً) تهز له النفس، أو معنى زرياً تصدف عنه الأنظار، وتعرض عنه الأسماع. وكل شيء فيه شعر، إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور»^(٥).

وقال أبو شادي: «إن الشعر القوى لا بد أن تدعمه عاطفة وشخصية وحرية»^(٦). وقال أيضاً: «أى نظم يسمى شعراً لن يستحق هذه التسمية إذا ما تجرد عن العاطفة فهي العنصر الأساسي الذي يخلق الشعر... وهيئات للشاعر الموهوب أن يسف، مهما كان الدافع إلى قرضه الشعر مادام وليد عاطفة حارة، سواء اقترنت أم لم تقترن بفكرة. وإنما يأتي الإسفاف - حتى من مشاهير الشعراء - حينما ينظمون بدافع غير وجداني مصطنع».

ووقف د. طه حسين نفس هذا الموقف فأعلن: «فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة.. فليس هناك شعر، وإنما هناك نظم لا غناء فيه»^(٧). وهو موقف أحمد أمين الذي نجده في قوله: «ولكن إذا نحن سلمنا بأن ما كان مصدره العواطف أدب، فهل يمكننا أن نسلم بصحة العكس، وهو أن ما لا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يسمى أدباً؟ والجواب أن هذا صحيح أيضاً، وهو أن

(١) دواوينه ٢٠٩. د. كمال نشأت ٢٣٨، ٢٤٣. د. محمد زغلول سلام ٢٥٠.

(٢) دواوينه ٢٨٨.

(٣) الشعر ٢٢. د. عز الدين الأمين ٢١٠. د. محمد زغلول سلام ٢٥٠.

(٤) جماعة أبولو ٩١.

(٥) ديوان عابر سبيل ٤.

(٦) أطيار الربيع ٢٠٠.

(٧) حافظ وشوقي ١٢٩.

ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يسمى أدباً. فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة سمي أدباً وإلا كان علماً...»^(١).

وتذكرنا هذه الأقوال بثورة الرومانسيين على عقلانية الكلاسيين، واتهامهم بفتور العاطفة أو فقدها، ومن ثم طرد إنتاجهم من مملكة الأدب. وإن شئنا أمكن التمثيل بكيثس الذي كان يهيب بالشعراء ألا يلقوا بالأل إلى مقاييس الكلاسيية البالية وألا يغترفوا إلا من العاطفة ومعين العبقرية الفردية^(٢).

٣٣ - صدق الشعور:

قد نستعيز عن عبارة عدم تكلف الإحساس بكلمات أخرى ردها الرومانسيون في مصر وتدل أحياناً على النقيض، مثل صدق الشعور، والذاتية، والفردية، والشخصية. وكلها كلمات راجت عند الشعراء والنقاد الرومانسيين، وتقاربت دلالاتها أو آلت آخر الأمر إلى مدلول عام واحد.

بدأ ذلك مبكراً عند رائدهم الذي وصف أبو شادي موقفه بقوله: «جاء مطران بمذهب الحرية الفنية الصحيحة، التي تحترم شخصية الفنان واستقلال الفن عن الصناعة والبهارج والأناقة الزخرفية وكل ما يفرض العبودية على الفن والفنان من ألفاظ وقيود اتباعية، لا يحتمها الجمال المطبوع وأصالة الفن.. دعم مطران وحدة القصيدة، وشخصية الفنان، وعزز رسالته كما تدعم الديمقراطية حقوق الإنسان، وفتح له باب الحياة على مصراعيه كما أفسح له آفاق الخيال»^(٣).

وقد رأينا شكراً في عنصر الشعر ليس حلية (٢٥) يعيب على الشاعر أن ينظم حسب الطلب كأنه آلة نظم^(٤).

وأتخذ من صدق العاطفة مقياساً لجودة الشعر بعامه، أو جودة شعر شاعر من الشعراء. فقد فضل شعر الأوائل على من أتى بعدهم بسبب هذا الصدق العاطفي. وما أدى إليه غيابهم من عيوب في الشعر. وقال في مقدمة ديوان «زهر الربيع»: «فعظم الشاعر في عظم إحساسه بالحياة، وفي صدق السريرة، الذي هو سبب إحساسه بالحياة»^(٥).

(١) النقد الأدبي ٢٥. وانظر ٢٣.

(٢) د. محمد غنيمي هلال - الرومانتيكية والسيرالية - مجلة الرسالة - العدد ١٦ - الصادر في يوليو ١٩٥٥ - ص ١٨.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٥٧.

(٤) دواوينه ٢٨٨.

(٥) دواوينه ٢٨٧.

وقال: «شعر الأمة مرآة حياتها فإذا كانت نفوس أفرادها كبيرة، كان شعرها شديد التأثير وصادق العاطفة، وإذا كانت نفوس أفرادها حقيرة، كان شعرها ألقاً مرصوفة ميتة، ليس فيها عاطفة»^(١).

وعنى المازني بكل أنواع الصدق عناية فائقة، سواء صدق الإحساس أو صدق التعبير أو الصدق الفنى أو الصدق الخلقى، وبالجوانب المتعددة التي يضمها كل منها. وتتبع تلك الجوانب، ليس هدفنا الأساسى فى هذا البحث وحسبنا أن نتناول طرفاً منها يكشف عما وراءه.

كان الشعر عند المازني «صورة صادقة لنفس صاحبه الحية الواعية لما يدور فيها ويُطيفُ بها ويجرى حولها»^(٢). وكان الصدق عنده أول واجبات الشاعر، قال: «إن الصدق فى العبارة عن الإحساس أو الرأى أول ما ينبغى على الشاعر، ولو كان فى ذلك عدو الناس جميعاً. فإنه يجب أن يكون المرء مقتنعاً بالرأى إذا أراد أن يقنع غيره به»^(٣). وأتى على الشاعر بأن شعره هذا دليل الأصالة والشرف^(٤)، وأنه يبعده عن التصنع^(٥)، وأنه أبلغ فى التأثير^(٦) واتخذ منه مقياساً لا يخطئ القلب فيه^(٧)، وعلى أساسه مدح أو عاب من ندهم من الشعراء، مثل حافظ إبراهيم وأحمد شوقى، وغيرها ممن كتب عنهم.

وكانت خلاصة هذه الأفكار وما يتعلق بها عنده أنه يرى أن الشعر الحق هو الذى يكشف عن شخصية شاعره، قال يخاطب الإحيائيين: «أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه، وفيه روحه وإحساساته وخواطره ومظاهر نفسه؟»^(٨).

ويكاد يتفق العقاد مع المازني اتفاقاً تاماً. فقد عرف الصدق بأنه مطابقة الواقع الذى ندرکه بوعى القرميحة والخيال^(٩). واعتبره جوهر الجمال، وأس البلاغة، وقوام الذوق السليم^(١٠). وذهب إلى أن الشعر الصادق يحرك من القراء مثل ما حرك من نفوس الشعراء أما شعر

(١) دواوينه ٢١٠.

(٢) مقدمة ديوان العقاد ٤/١.

(٣) شعر حافظ ٦٠.

(٤) نفس المرجع ٦. مقومات الشعر العربى ١٦٨.

(٥) حصاد المشيم ١٩٧.

(٦) ديوانه ١١٧.

(٧) ديوانه ١١٦.

(٨) شعر حافظ ٥.

(٩) حياة قلم ٣٨٦.

(١٠) ساعات بين الكتب ٤٣.

الصناعة فلا يجاوز ألسنة القراء أو آذانهم^(١).

واتخذ منه العقاد كما فعل المازني مقياساً للذاتية والشخصية، مما كان يستلزمه في الشعر، ومن ثم مقياساً للتجديد والنقد والحكم على الشعراء، بل دافعاً للكتابة عن أعجب بهم مثل ابن الرومي. الذي أعجب به جميع الرومانسيين، وخاصة جماعة الديوان^(٢).

وأفاض أبو شادي إفاضة زملائه في الحديث عن الصدق وشخصية الفنان. فقد أعلن أن الصدق ضروري في الأدب مثله في كل عمل^(٣)، وأن كل أدب يجب أن يكون صادراً عن إيمان وعقيدة وعاطفة حارة، فلا خير في أدب ليس صورة من نفس صاحبه تفكيراً وعاطفة. ولا جدوى من الأدب المصنوع إن صح أن يسمى أدباً^(٤). ولم يتوقع من أي أديب إلا أن يكون صادق الشعور والتعبير^(٥) وذكر أن الشعر الصادق يقدر على الإقناع والتأثير والبقاء^(٦)، فالأدب الحي القوي هو المستمد من شخصيات حية قوية بغض النظر عن المذهب الذي يعتنقه الشاعر^(٧). واتخذ من الصدق مقياساً لمنزلة الشاعر^(٨).

وذكر السحرتي^(٩) أن التقليديين والمحافظين والحفرين وجهوا سهامهم إلى أبي شادي وغيره لأنهم ينادون بالشخصية في الأدب وبالطلاقة والحرية، وتنبأ بأن الناس سوف يتجاوبون مع شعر المجددين لأنه الشعر الطبيعي القائم على العاطفة الشعرية والتأثير الصادق.

ولا يقتصر الأمر على هؤلاء فقد نادى غيرهم بالصدق وأثنوا عليه واشترطوه منهم د. طه حسين، ود. زكي مبارك، وأحمد أمين، وأحمد حسن الزيات^(١٠).

والصدق عماد الرومانسية الغربية^(١١)، على أساسه أشادت بشعر الأقدمين، وهاجمت شعر الكلاسيين، ونادت بمذهبها الجديد.

(١) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٦.

(٢) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٥.

(٣) مسرح الأدب ٢٩. قطرتان ٦.

(٤) مسرح الأدب ٢٨.

(٥) البنيوع د. قضايا الشعر المعاصر ٩، ١٠، ٥٧، ١٨٦.

(٦) مسرح الأدب ٢٨، ٢٩.

(٧) قطرتان ٩. خفاجي: رائد الشعر الحديث ١/١٥٣.

(٨) خفاجي رائد الشعر الحديث ١/١٧٢.

(٩) أنداء الفجر ٨٦. وانظر ٩١.

(١٠) النقد الأدبي ٩٤، ٢٦٤. في أصول الأدب ١٧٣. د. عز الدين الأمين ٢٤٢، ٣٠٠.

(١١) المجلة - العدد ٣٢ - الصادر في أغسطس ١٩٥٩ - ص ٧٩. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ٩٠.

وقد رأى «دافيد سماح» أن من الأمور التي لا تحتاج إلى إعلان تأثير العقاد - في إلحاحه في الحديث عن شخصية الشعراء - بموروث رومانسيّ الغرب العظماء فيمن تأثر بهم^(١) ثم أضاف إلى ذلك أن المقومات الأساسية للشخصية عند العقاد هي المزاج الشخصي والخصائص الموروثة من طبيعية وعرقية. وتنطلق هذه النظرة من اعتقاد العقاد بأن أعمال الإنسان وأفكاره موروثة بالمولد لا يكتسبها أثناء حياته، وأنها تبقى دون تغير طول حياته. وهذا الموقف متأثر بموقف «هازلت» الذي كان العقاد يعتبره سيد مدرسة ذوى الثقافة الإنجليزية من الكتاب المصريين المحدثين^(٢). وحدد «سماح» مقاليتين معيّنتين لهازلت وأعلن أن كثيراً من الأقوال التي أدلى بها العقاد عن الشخصية الفنية يعود إلى ما ورد بهاتين المقاليتين، والمقالتان هما *The Knowledge of Character* و *Personal Character*. وأفاض في البرهنة على رأيه بما يقنع القارئ كل الاقتناع. ومن الطبيعي أن ذلك القول ينطبق على سائر نقادنا الرومانسيين لاتفاقهم مع العقاد في العالم الرئيسية من حيث النظر إلى الشخصية الشعرية، مع تفاوت في التأثير، للتفاوت الواضح عندهم في مدى الحديث عن الشخصية واتخاذها أساساً للتأليف كما فعل العقاد في عبقرياته وفي الأعلام الذين كتب عنهم مما يدل دلالة واضحة على اهتمام خاص وبشكل مكبر بالشخصية وخصائصها قبل الاهتمام بأى شيء آخر.

ويؤكد لنا ذلك الزبيدي^(٣) الذي أعلن أن المازني والعقاد كانا في آرائهما عن الصدق والشخصية واقعين تحت تأثير محاضرتين لهازلت هما «*On Poetry in General*» و «*On Dryden*» and «*Pope*» ومقالتي كارليل «*The state of German Literature*» و «*Burns*» بل وكتابه الشهير «البطولة وعبادة الأبطال».

٣٤ - تصوير الشيء كما يحس به:

اتفق الرومانسيون على أن الشاعر لا يصور شيئاً كما هو في الخارج بل كما يحس به. ويقرر شكري: «الوصف.. لا يطلب لذاته، وإنما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان... وهذا يوضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية لأنها مما يرى لا لسبب آخر. وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكي. فوصف الأشياء

(١) Semah: Four Egyptian Littarary Critics ص ١٥.

(٢) سماح ٢٧، ٣٩. وأشار إلى أن سير هاملتون جب Sir Hamilton Gibb كان أول من أعلن الصلة بين العقاد وهازلت في سنة ١٩٢٩.

(٣) ١٤٧.

ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإنسان وخواطره، وذكره وأمانيه، وصلات نفسه»^(١).
 وقال المازني: «الشاعر لا يصور الشيء كما هو، ولكن كما يبدو له: «ولا يرسم منه هيكل
 العريان بل يخلع عليه من حيل الخيال بعد أن يحركه الإحساس»^(٢).
 وقال العقاد عما سماه شعر الشخصية: «هو كلام الشاعر الذي يعبر لنا عن الدنيا كما
 يحسها هو لا كما يحسها غيره»^(٣).
 وقال أبو شادي: «فالشاعر الموهوب الذي يقرض الشعر في شتى الأغراض إنما يصور
 الحياة وما خلفها مما ينعكس في مرآة نفسه»^(٤).
 وقد عقب الزبيدي^(٥) وسمح^(٦) على هذه الأقوال بأن الكتاب الثلاثة فيما يبدو كانوا
 يتابعون فيها كولردج وهازلت. وله حق فقد رأينا هازلت يعلن ذلك فعلاً^(٧).

٣٥ - الإعجاب بالقدماء:

أجمع الرومانسيون على الإعجاب بشعر الأقدمين والحط من قيمة شعر من خلفهم، وعللوا
 ذلك بصدق العاطفة عند الأولين دون الآخرين.
 قال شكري: «إذا نظرت في الشعر العربي، وجدت أن شعراء الجاهلية و صدر الإسلام كانوا
 أصدق عاطفة ممن أتى بعدهم. والسبب في ذلك أن النفوس كانت كبيرة والعواطف قوية. لم
 يتلقها بعد الترف والضعف وغير ذلك من الصفات التي تطرقت إلى الأمة، في عهد الدولة
 العباسية وما بعدها من العصور التي أولع فيها الشعراء بالعبث. والمغالطة، والمغالاة الكاذبة،
 والتلاعب بالألفاظ والخيالات الفاسدة»^(٨).
 ونجد الفكرة نفسها عند ولي الدين يكن الذي قال: «لما نطق الأقدمون بالشعر نطقوا به
 أحسن منا. هم استخلصوا كلامهم من أمالي الأنفس والأعين... ثم أخذ المخضرمون والمولدون

(١) دواوينه ٣٦٣.

(٢) الشعر ٧، ٢٢. مقومات الشعر العربي ٤١. د. محمد زغلول سلام ٢٥٠.

(٣) شعراء مصر ١٦٣. مراجعات ٧٥.

(٤) فوق العباب ح.

(٥) ١٧٦.

(٦) Four Egyptian Literary Critics ص ٨.

(٧) فصل النقد الإنجليزي ٨٧. Lectures ٣٦.

(٨) دواوينه ٢١٠. مجلة الثقافة - العدد ١٩ - ص ٢٥.

يهذبون الشعر ويضيعون مسالكه.. ثم أتت طائفة من أدعياء الشعر أدخلت فيه الصناعات اللفظية كالجناس والتورية وما لا يستحيل بالانعكاس والطنى والنشر وغير ذلك، حتى أصبح الشعر وقد أدرك عصرنا كالمخللة..»^(١).

ونجد هذه الفكرة عند المازني^(٢) غير أنه يعممها على البشرية كلها. فيرى أن الإنسان في العصور الأولى، أيام كان يأوى إلى الكهوف، كان لا يقول الشعر إلا ترفيها عن أعصابه. ثم لم يلبث الشاعر أن أحس فرق ما بينه وبين سائر الناس، وأنهم يلتذون بكلامه، فتحول نظم الشعر عنده إلى عمل يزاول ويعالج ويتعهد بالتهذيب والتنقيح والتجويد.

ويتفق العقاد مع ولى الدين يكن اتفاقاً شبه كامل حين يقول: «لقد ضاع الشعر العربي بين قوم صرفوه في تجنيس الألفاظ وقوم صرفوه في تزويق المعاني. فيما كان شعراً بالمعنى الحقيقي إلا في أيام الجاهليين والمخضرمين على ضيق دائرة المعاني عندهم»^(٣).

وواضح أن هذه الفكرة تعريب لفكرة وردزورث^(٤) بأن الرعيل الأول من شعراء مختلف الأمم كتبوا شعرهم بعاطفة فياضة، ثم خلفهم شعراء فقدوا هذه العاطفة فقلدوا لغة الأولين للتعبير عن مشاعر لم يجربوها، فاضطروا إلى التكلف والتصنع.

ولكننا لا نستطيع أن نقول إن هذه الفكرة إنجليزية خالصة لأن الشعراء والنقاد العرب كانت لديهم نفس الفكرة فأمنوا في جميع عصور الحضارة العربية بأن شعراء الجاهلية يمثلون قمة عالية على الرغم من مخالفتهم الدينية للمسلمين. فإن أكثر النقاد استطاع أن يبعد عن فكره الدينى ويحكم عليهم حكماً أدبياً، ومن لم يستطع أن يبعد ذمهم دينياً وخلقياً ولكنه لم يستطع إلا أن يعجب بهم أدبياً. ولذلك قيل إن الرسول ﷺ قال: «امرؤ القيس حامل لواء الشعراء في النار». ولذلك لا نستطيع أن نقول إن النقاد المصريين كانوا في هذه الفكرة متأثرين بالنقاد الإنجليز وحدهم.

٣٦ - التعبير عن الجماعة:

اتفق كثير من الرومانسيين على أن الشعر يتجاوز الفرد إلى الجماعة، نعتى لا يقتصر على

(١) المقتطف - يناير ١٩١٣ - ص ١٨.

(٢) ديوانه ١١٥. مقومات الشعر العربي ٤٠.

(٣) خلاصة اليومية والشذور ١٦٧. في نقد الشعر ١٧١.

(٤) مجلة الثقافة - العدد ١٩١ - ص ٨. فصل النقد الإنجليزي ٩٦. في نقد الشعر ١٤٠. ماهر حسن فهمى:

المذاهب النقدية ٩١. محمد خلف الله: من الوجهة النفسية. Morley ٨٦١.

عواطف الشاعر وحده، بل يضم إليها التعبير عن عواطف أمته، بل قد يرتفع إلى الإنسانية جميعها، قال المازني والعقاد عن المذهب الأدبي الجديد الذى دعوا إليه: «أقرب ما نميز به مذهبنا أنه مذهب إنسانى مصرى عربى: إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصاً من تقليد الصناعة المشوهة. ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة. ومصرى لأن دعواته مصريون، تؤثر فيهم الحياة المصرية. وعربى لأن لغته العربية. فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت»^(١).

والشاعر العظيم عند شكوى لا يكتب لجماعة معينة من الناس، ولا لمدة معينة من الزمان، بل يخاطب العقل البشرى كله والنفس الإنسانية جميعها وفي كل زمان. قال: «ينبغي للشاعر أن يتذكر - كى يحىء شعره عظيماً - أنه لا يكتب للعامة ولا لقرية ولا لأمة، وإنما يكتب للعقل البشرى ونفس الإنسان. أين كان. وهو لا يكتب لليوم الذى يعيش فيه، وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر. وهذا ليس معناه أنه لا يكتب أولاً لأمته، المتأثر بحالتها، والمتهيء ببيئتها»^(٢).

وعندما أتى المازني على شعر عبد الرحمن شكوى كان حسه الإنسانى من الأمور التى أشاد بها. قال: «أما شكوى فشاعر لا يصعد طرفه إلى أرفع من آمال النفس البشرية، ولا يصوبه إلى أعمق من قلبها، ذلك دأبه ووكده»^(٣).

. وقال العقاد في مقدمة الجزء الأول من ديوان المازني: «إن كان للأمة جهاز عصبى، فإن الشاعر العبقري أدق هذه الأعصاب نسجاً، وأسرعها للمس تنبهاً، ولا غنى لجسم الأمة عن هذه الأعصاب المفرطة في الإحساس»^(٤).

وعاد العقاد إلى الحديث عن فضل المدرسة الأدبية الجديدة. فقال: «إنما المطلوب أن يكون (الشاعر) إنساناً يشعر بقومه وبالدينا وبالأرض والسماء.. فمدرسة الشعر المصرى بعد شوقى تعنى بالإنسان، ولا تفهم (القومية) فى الشعر إلا على أنها إنسانية مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان، وهى تلقى بالها كله إلى شعور الإنسان فى جميع الطبقات»^(٥).

وتجد عند أبى شادى العديد من الإيماءات السريعة، التى يمكن أن نفهم منها أنه يتفق مع

(١) الديوان ٤.

(٢) دواوينه ٣٦٠.

(٣) شعر حافظ ٨.

(٤) ٢١. وانظر ردود وحدود ٧٢، ٧٣.

(٥) شعراء مصر ١٩٤ - ١٩٦.

العقاد، مثل قوله: «الشعر العالى يتطلب... التطلع الإنسانى البعيد»^(١). وعندما أراد محمد عبد الغفور أن يثني عليه أشاد «بإنسانيته العميقة» وبأنه «فى شعره لا يخاطب جيله وحده بل يخاطب أجيالاً لم توجد بعد ويخاطب الغيب والمجهول... وإنما تجد روحاً... تستلهم الوجود بأسره كما تستلهم ملكاتها الذاتية»^(٢). كما وصف السحرتى شخصيته بأنها «شخصية بدأت مرحلتها الفنية مدفوعة بعاطفة الحب الفردى والحب القومى، وأخذت تتطور إلى العاطفة الإنسانية العامة»^(٣).

وقال د. طه حسين عن الشاعر الحق: «إنما هو الذى يصور عواطف الجماعة التى يعيش فيها. فتعجب هذه الجماعة بشعره، لأنها تجد فيه ما يعبر عن عواطفها»^(٤). وقال الصيرفى عن شعراء المدرسة الحديثة: «فكل شاعر من شعراء هذه المدرسة إنما يكتب ما يحسه فى نفسه، وما يشعر أنه يعبر عما فى نفوس الناس. فإن جميع النفوس تشترك عامة فى رغبات وأمانى وأحاسيس قد لا يستطيع الكثيرون التعبير عنها، فيجئ الشاعر العبقرى الذى لا ينظر إلى المادة فتحجب عن عينه أسرار النفوس، يجيء بريشته فيرسم تلك النفوس ويعبر عما يجيش فيها»^(٥). وقال د. أحمد ضيف: «الأدب الذى يعبر عن كل نفس، وفى كل زمن، هو المتمتع الخالد، لأنه يجد عند كل إنسان أذناً واعية، وينزل من كل نفس، ويصح أن يقبله كل فكر، ولا يثقل على الطبايع»^(٦).

واللافت للنظر أن يتفق معها أديب اشتراكى، هو سلامة موسى الذى قال: «النزعة الإنسانية هى الشئ الخالد فى الأدب، إذا كان ثم خلود فى هذا العالم... ذلك أنه قد توجد ظروف تدعو الأديب إلى أن يحارب ملكاً سافلاً أو عقيدة فاسدة أو طبقة طاغية... وقد يزول السبب الذى كتب وألف من أجله، فتزول قيمة ما كتب وألف لأن الغاية قد تحققت. ولكن تبقى بعد كل هذا النزعة الإنسانية فى الأديب لأن حرفة الأدب وعنوانه وهدفه وموضوعه إنسانى»^(٧).

(١) فوق العباب د - السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر فى ٣٠/٤/١٩٢٧ ص ١١. المقتطف - يناير ١٩٥١ - ص ١٠٨، ١٠٩. قضايا الشعر المعاصر ١٩٩. الشفق الباكي ٢٠، ٣٨٠، ١٢٠٧، ١٢٠٨. محمد عبد المنعم خفاجى: رائد الشعر الحديث ١/ ١٥٤ مسرح الأدب ١٧١.

(٢) أنداء الفجر ٩.

(٣) أنداء الفجر ٩١.

(٤) حديث الأربعاء ٥٢/٢. د. عز الدين الأمين ٢٥٣.

(٥) أبو ننادى: أطياف الربيع ١٢٣. وانظر ص ١٥٨.

(٦) مقدمه لدراسة بلاغة العرب ٣٢، ٣٤، ٣٧. د. عز الدين الأمين ٣١٠.

(٧) الأدب للشعب ١٢، ١٣.

وتقترب هذه الأقوال خاصة ما قاله العقاد والصيرفي وضيف من أفكار وردزورث في قوله : «إن الشاعر إنما يتميز عن بقية الناس بسرعة تفكيره، وإحساسه بلا تنبيه عاجل مباشر، وبقدرة أكبر على التعبير عن الأفكار والأحاسيس. هذه الوجدانات والأفكار هي الوجدانات والأفكار العامة عند الناس، وهي لا شك تتصل بعواطفنا الروحية، وحسوسنا (هكذا) الحيوانية، وبما يسببها ويثيرها... هذه وما شابهها هي الموضوعات والأحاسيس التي يصفها الشاعر، وهي بعينها أحاسيس بقية الناس وما يهمهم ويعنيهم. إن الشاعر يفكر ويحس بروح الوجدانات الإنسانية.. إن الشعراء لا يكتبون للشعراء فحسب، ولكن للناس»^(١).

ويتفق هذا الموقف منهم مع موقف الرومانسيين الإنجليز الذين وصفهم د. الربيعة^(٢) بأنهم لم ينفصلوا عن مجتمعهم ليعيشوا في أبراج عاجية مثل أصحاب مذهب الفن للفن، بل كانوا أصحاب قضايا اجتماعية وسياسية، كما كانوا لسان إنسان العصر المتحرر، وكانوا يحلمون بمجتمع متحرر نواته هذا الفرد المتحرر. ولم يكن اهتمامهم بالمشكلات الاجتماعية والسياسية التي ماج بها عصرهم مسألة ثانوية، ولكنه كان جزءاً أساسياً من التجربة الشعورية لديهم.

ويمكن أن نورد القول التالي من أقوال وردزورث لتأكيد ما قاله د. الربيعة: «إن الشاعر هو صخرة الدفاع عن الطبيعة الإنسانية، يحمل معه أينما سار تعاطفاً وحباً. وعلى الرغم من فرق الأرض والجو، ومن فروق اللغة والعوائد، والقوانين والتقاليد، وعلى الرغم من الأشياء التي تبلى وتذهب من العقل في سكون، فإن الشاعر يربط المملكة الإنسانية كلها برباط من الوجدان والمعرفة»^(٣).

* * *

من أصعب الأمور تحديد نظرة الأدباء إلى العاطفة ودورها في إبداع الأعمال الفنية، والسبب الأعظم في هذه الصعوبة كثرة ما قالوه عنها، واتفاق الأدباء العرب من الإحيائيين والرومانسيين على أنها عنصر من العناصر الهامة في الشعر. وقد أدى ذلك إلى ظواهر متعددة. (أ) صعوبة رد التأثير العام والتأثير الخاص في بعض العناصر إلى منبعه الأصيل، والفرقة بين الآثار التراثية العربية والآثار الوافدة الإنجليزية. ولذلك كان الاكتفاء برد التأثير العام إلى

(١) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩، والعدد ٤٩٣ - ص ٥. الرسالة سنة ١٩٣٥ - ص ١٣٤١. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ٣٠٣. الرسالة الجديدة - يوليو ١٩٥٥ - ص ٢١. Morley ٨٥٦.
(٢) في نقد الشعر ١١٩ - ١٢٢. وانظر سيرة أدبية ٥٧. B.L. ٣٣. Defence ١٣١.
(٣) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩. Morley ٨٥٦.

المنبعين العربي والإنجليزي معاً أسلم وآمن. فإذا تماثلت عبارة الناقد الإنجليزي والمصري تحتم القول بالتأثير الإنجليزي في اطمئنان. أما إذا اتسع الناقد المصري في الحديث عن العاطفة، وألح فيه أكثر مما كان يفعل الإحيائيون، فقد اعتبرنا ذلك اقترباً من الرومانسيين الإنجليز، وجعلناه من باب الترجيح لا من باب اليقين الذي يرتفع إلى يقيننا في الأقوال المتماثلة العبارة.

(ب) مشاركة جميع الرومانسيين في الحديث، وفي أكثر العناصر. فظهرت أسماء جديدة لم نقابلها من قبل، مثل د. أحمد ضيف، وعبد السلام رستم، وأحمد الشايب، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي، د. زكي مبارك، وأحمد حسن الزيات، وحسن كامل الصيرفي، إلى جانب الأسماء التي تظهر وتختفي من موضوع إلى آخر، مثل خليل مطران، ود. طه حسين، وأحمد أمين، وولي الدين يكن. بل تجاوزتهم المشاركة إلى رائد الواقعية الاشتراكية سلامة موسى. كل ذلك دون أن نحاول أن نقدم حصراً متقصياً لكل المشتركين لأن ذلك عسير كل العسر.

(ج) صعوبة رد تأثير النقاد المصريين أو أحدهم إلى واحد أو أكثر من النقاد الإنجليز، لأن موقف هؤلاء وأولئك متماثل. ولذلك أثر بعض الكتاب السلامة، وقنعوا برصد التشابه بين الفريقين، دون تعيين واحد من هذا الفريق أو ذاك. أما من تعدوا هذا الحد من الكتاب، ونصوا على أن المصريين تأثروا بهازلت في عدم تفضيل عاطفة على أخرى وفي أن الشاعر لا يصور شيئاً كما هو في الخارج (٣١، ٣٤)، أو بوردزورث في عدم تفضيل عاطفة على أخرى، وأن الشعر يتجاوز الفرد إلى الجماعة (٣١، ٣٦)، أو بشلي في أن الشعر مرآة الحياة وأنه يجاوز الفرد إلى الجماعة (٣٠، ٣٦)، فإن ذلك من باب التيسير ورصد التشابه بين الأقوال التي عثروا عليها، دون نفى للتشابه فيما وراءها من أقوال أدلى بها رومانسيون آخرون. وبطبيعة الحال لا يمكن أن نتفق مع من حصروا التأثير في مقالات معينة هازلت وكارليل، والأول منها خاصة.

(د) يمكن القطع بتأثر د. أحمد ضيف وعبد السلام رستم في تعريف الشعر بأنه لغة الوجدان والخيال (٢٩)، لكون عبارتها ترجمة مباشرة لعبارة من عبارات هازلت. كذلك يمكن القطع بتأثر العقاد في تصويره للشخصية بهازلت، لأن «دافيد سماح» قد أقام الأدلة الراسخة على التشابه الواسع والعميق بين نظرية هازلت وفكر العقاد في نقده وشعره وتصويره لمن كتب عنهم من الرجال. ويمكن القطع بتحديد التأثير في موضوع تفضيل الأقدمين (٣٥) بواحد من النقاد الإنجليز لأن وردزورث أفاض في هذا الموضوع، وجعله من مبادئه الرئيسية. ولكننا إذا فرغنا من النقاد الإنجليز وفرغنا للنقاد العرب القدماء وجدنا نفس الفكرة عندهم، مما يجعلنا لا نستطيع أن نقصر تأثير رومانسينا على وردزورث وحده ونقول إن التأثير به وبالنقاد العرب أيضاً.

(هـ) تصحيح مقولة خاطئة شاعت في مصر، تدعى أن الرومانسية تدعو المؤمنين بها إلى العيش في ذواتهم ولذواتهم، والانعزال عن المجتمع ومشاكله حولهم، أو ما سمي حينئذ بالأبراج العاجية. فرومانسيونا الأربعة وجماعة غيرهم دعوا إلى الدفاع عن الخير العام بل صالح الجماعة وخيرها. بل دعوا إلى الدفاع عن الخير الإنساني، واعتبروا ذلك مفخرة لهم. ولم يبتدعوا ذلك من عندهم بل كانوا فيه متأثرين بالرومانسيين الإنجليز، الذين رأينا شاعراً من شعرائهم - وهو لورد بيرون - يحاول وهو الإنجليزي الدفاع عن استقلال اليونان. وَعَيْبَ على شلي دعوته الإصلاحية حتى أنهم بعض شعره بسلوكة اتجاهها تعليمياً. كما أننا نجد دعوة إنسانية واضحة في شعر وردزورث وأقواله النقدية.

(و) وأخيراً قد يبدو أننا عالجنا آراء النقاد الرومانسيين باختصار، أو أننا نزعم أنه لم يتجاوز العناصر الثمانية المذكورة هنا، ولذلك قصرنا في عرض أفكارهم. ولكن الحقيقة غير ذلك لأنه لما كانت العاطفة عنصراً هاماً في جميع مراحل الإبداع الفني ومجالاته، وأركانته فقد تحتم توزيع الحديث عنها على الموضوعات والعناصر الأخرى المتباعدة. ولذلك فإن الحديث عن هذه العناصر وعن العاطفة بعامة يأتي في بحثنا في ثنايا موضوعات الشعر الأخرى.

الخيال

مقدمة

قال الزبيدي^(١): « كانت وظيفة الخيال والتصوير موضع الاهتمام المشترك والرئيسى من الرومانسيين المصريين».

وهذا القول يتفق كل الاتفاق مع ما يقال عن الرومانسيين عامة، والإنجليز منهم خاصة. قال « سير موريس بورا»: « إذا أردنا أن نميز خاصية فريدة ينفرد بها الرومانسيون الإنجليز من شعراء القرن الثامن عشر، لأمكننا أن نجدها فيما خلعه على الخيال من أهمية، وفي وجهة النظر التي يتمسكون بها عنه. وهى وجهة نظر يتفق عليها « بليك» و «كولردج» و «وردزورث» و «شلى» و «كيتس»، رغم ما بينهم من خلافات بارزة فى التفاصيل.. ولم يكن الخيال فى القرن الثامن عشر نقطة رئيسية فى الشعر، فلم يكن له عند « بوب» و «جونسون» و «درايدن» من قبلها سوى أهمية ضئيلة. وما كان يعنى عندهم - حين يذكرونه - غير أمر محدود القيمة^(٢).

ولا يصدق قول « بورا» هذا على الشعر الإنجليزى وحده بل يصدق على الشعر المصرى أيضاً. فلو بحثنا عن رأى الإحيائيين عن الخيال لم نجد إلا إشارات خاطفة لا تؤلف نظرية واضحة، وإن كانت تعلى من شأنه. قال البارودى رائد شعراء الإغناء: « إن الشعر لمعة خيالية^(٣). ولم يذكر المرصفى^(٤) رائد نقاد الإحياء كلمة الخيال، غير أنه رفض جميع التعريفات العروضية للشعر، وأثر عليها تعريف ابن خلدون، الذى ينص على أن « الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف». ود. جابر عصفور يعلق على هذا القول تعليقا سلبيا بقوله: « الإشارة إلى الاستعارة، فى هذا التعريف، إشارة إلى المجاز عموماً، وهى إشارة تقربنا من

(١) Al Akkad Critical Theories ١٢١.

(٢) الخيال الرومانسى ٥ - ترجمة إبراهيم الصيرفى. محمد زغلول سلام ١٣٠.

(٣) ديوانه ٨/١. التراث النقدى ٢٦. الخيال المتعقل ٣٢.

(٤) الوسيلة الأدبية ٤٦٨.

الخيال الشعري أكثر مما تبعدنا عنه..»^(١). واعتبر د. أحمد ضيف الخيال أمراً كمالياً، قال: «لكن فهم الأدب بهذا النوع جاءنا من أن آدابنا أكثرها مبنى على الخيال والاستعارة والتشبيه، ولا شك في أن هذا ضرب من الكماليات»^(٢).

أما الرومانسيون فقد أطالوا الحديث عن الخيال. فالشعر عندهم - في قول أبي شادي - : «هو قبل كل شيء الخيال الذي ينقلك إلى عالم أثيرى غير ما يشغل عقلك المفكر»^(٣)، أو هو من عناصر الأدب ذات القيمة الكبيرة إن لم تكن ملكته أقوم الملكات، في قول أحمد أمين^(٤). ومن ثم أعلن شكري والعقاد^(٥) أنه ضرورى ولازم، وأعلن على أدهم أنه «لولا الخيال لحرمت الإنسانية من أروع طرف الأدب وأنفس مبتكرات الفن»^(٦).

واتخذ منه المازنى والعقاد عن وعى أصيل فاصلاً بين التجديد والتقليد. قال المازنى: «نحن نقول: مهما يكن من الأمر فإنه (التقليد) في كل حال دليل على ضعف الخيال، وعدم القدرة على الابتداع، وفقدان الشخصية وفنائها في غيرها»^(٧).

ولا يقتصر التقارب بين الرومانسيين المصريين والإنجليز في الموقف العام من الخيال، بل يتعدى الأمر ذلك إلى نقاط جزئية كثيرة، نتبعها فيما يلي:

٣٧ - الخيال روح الشعر:

قال أبو شادي: «يصح أن يعرف الخيال بأنه من روح الشعر»^(٨): ونجد هذا التعبير عند كولردج في قوله: «الحس الصادق هو جسم العبقرية الشعرية، والوهم كساؤها، والعاطفة حياتها، والخيال هو الروح السارية في كل مكان»^(٩). ولكننا يجب أن نحترس ونعترف بأننا نجد هذا التعبير عند أحد الإحيائيين أيضاً، وهو

(١) الخيال المتقل ٣٦.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ١٠. التراث النقدى ١١٧.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٦. وانظر وحى الأربعين ٩. وفصول من النقد عند العقاد ١٦٧. في نقد الشعر ١٧٠.

(٤) النقد الأدبى ٣٧، ٤٤.

(٥) د. محمد زغلول سلام ٢٣٨. د. عبد المنعم تليمة وراضى: النقد العربى ٥٧٤. وحى الأربعين ١٠. فصول من النقد عند العقاد ٢٣٧.

(٦) المقتطف - يونيو ١٩٣٨ - ص ٤١٠.

(٧) شعر حافظ ١٢. فصول من النقد عند العقاد ١٦٤-١٦٧.

(٨) السنفق الباكي ٤٩.

(٩) سيرة أدبية ٢٥٢. B.L. ١٥١. د. محمد زغلول سلام ٦١.

مصطفى صادق الرافعي في قوله: «الخيال... روح الشعر»^(١).

ولا نستطيع أن نعلل على وجه اليقين موقف كل من الشعراء الثلاثة. فربما اطلع عليه الأدبيان المصريان - كل منهما بطريقة الخاصة - عند النقد الإنجليزي، فدخل الأمر في أهداف هذا البحث، وربما وصل كل منهم منفرداً إليه، فيخرج الأمر عن نطاق بحثنا. ومهما يكن من شيء فهذا التعبير لا نجد مثيلاً له في النقد العربي القديم الذي لم يتحدث حديثاً خاصاً عن الخيال، فضلاً عن جعله عماد الشعر أو روحه.

٣٨ - العاطفة تثير الخيال:

ذهب المازني إلى أن الإحساس هو الذي يثير الخيال. قال: «الشاعر لا يصور الشيء كما هو، ولكن كما يبدو له، ولا يرسم منه هيكله العريان بل يخلع عليه من حلل الخيال، بعد أن يحركه الإحساس»^(٢).

وذهب العقاد إلى أن الخيال خير أعوان الإحساس. قال: «إن التصور هو خير معوان للإحساس، وشاحذ للرغبة وللنفور»^(٣).

وفي هذه الأقوال قرب من موقف شلي^(٤) الذي كان يرى أن علمية التخيل تقترن بعاطفة قوية.

أما الإحيائيون فقد تحدثوا - كما رأينا - عن العاطفة والخيال كلاً على حدة، أما الربط بينها فغير موجود عندهم، وخاصة على هذا النحو.

٣٩ - الخيال خالق:

ذهب العقاد إلى أن الخيال خالق بمعنى أنه يعيد تشكيل العالم، بتصوير الطبيعة في صورة الأحياء من الحيوان والإنسان، ومنح الأشياء الميثة الحياة والإرادة والمشاعر^(٥).

ووافقه أحمد أمين^(٦) الذي أطلق هذا الوصف على الخيال الذي يخلق العناصر الأولى التي

(١) وحى القلم ٢٧٦/٣.

(٢) الشعر ٧.

(٣) ديوان عابر سبيل ٤. راضى وتليمة: النقد العربي ٥٧٧.

(٤) فصل النقد الإنجليزي ١١٩.

(٥) الزبيدي ٢٨٤، ٢٨٩، ٢٩١، ٢٩٣. السياسة الأسبوعية - العدد ٥٤ - ص ١٦.

(٦) النقد الأدبي ٣٩.

تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تتنافى الحياة المعقولة.
ويتفق هذا الموقف مع وردزورث وهازل، ومع كولردج الذى كان يرى الطبيعة أو العالم
ميتاً، والخيال يحييها^(١).

٤٠ - الخيال مؤلف:

ووصف أحمد أمين نوعاً من أنواع الخيال بالمؤلف «لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة، فالشاعر
يشعر بالشيء وأثره في نفسه، وهذا يستدعى عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من
قبل، فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه»^(٢).
هذا القول مأخوذ من كولردج^(٣) الذى حدد الخيال الثانوى عنده بأنه الخيال الذى يحلل
الأشياء أو «يؤلف بينها» أو يوحدتها أو يتسامى بها، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد.
كذلك حدد كولردج^(٤) الخيال بأنه القدرة الكيماوية التى بها تمتزج معا العناصر المتباعدة في
أصلها، والمختلفة كل الاختلاف، كى تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً». أما الإحيائيون فليس لديهم حديث عن الخيال الخالق أو المؤلف لأنهم لم يتعرضوا لعمل
الخيال فى الشعر.

٤١ - خلع غشاء الألفة:

اتفق الرومانسيون الإنجليز والمصريون على أن الشعر (أو الخيال) يخلع عن الأشياء العادية
غشاء الألفة، ويضفى عليها جمالاً لم تكن نطقن إليه من قبل.
قال إبراهيم ناجى فى تقديمه لكتاب «أطياف الربيع»: «ميزة أخرى فى شعر أدباء الشباب
لا يجب أن تفوتنا الإشارة إليها، ميزة سيجدها القارئ ظاهرة فى شعر أبى شادى من أول
ديوانه إلى آخره، ولو لم يكن فيه غيرها لكفاه فخراً ولكان جديراً بالإشادة والذكر: تلك الميزة
هى أن الأشياء المألوفة التى نراها كل يوم فى حياتنا، الأشياء الأرضية البسيطة، إنما هى مواضع

(١) نصرت عبد الرحمن ١٢٧. بورا ٢٣. فصل النقد الإنجليزى ١٠٧، ١٠٩، ١١١، ١١٣، ١١٦. سيرة أدبية ٢٤٠. ١٤٤ B.L.

(٢) النقد الأدبى ٤٠.

(٣) السيرة ٢٤٠، ٢٥١. فصل النقد الإنجليزى ١١٣. د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٩٠. د. تليمة:
مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٥. ١٤٤ B.L.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ١١٦.

لشعر الشاعر الذى يكسبها جلالاً، ويغدق عليها من خياله، ويلبسها من ثياب الروعة مما يجعل لها قيمة الظواهر العلوية والروائع الكوتية»^(١).

وقال أبو شادى: «نحن نحس بهذا الجمال العالمى إذا ما كان الشاعر عالمى الروح، ولو تناول الأشياء المألوفة»^(٢).

وصرح سماح فى كتابه^(٣) أن العقاد كان فى نظريته الشعرية تلميذاً للشعراء الرومانسيين الذين وطدوا تفوق الخيال، ورموا إلى تخليص بصيرتنا الداخلية من غشاوة الألفة، كما يقول شلى^(٤).

وقد سبق وردزورث^(٥) شلى إلى هذا القول حين دعا الشاعر إلى أن يستخدم خياله ليجعل من الأشياء العادية المألوفة أشياء جديدة طريفة.

ووافقها كولردج^(٦) حين صرح بأن الشعر يتناول بسائط الحياة ومحوها من المألوف العادى إلى شىء شاعرى مرهف يتلألاً بالفن وينبض بالحياة.

وهذه الفكرة أيضاً لم يتعرض لها الإحيائيون، إذ أن الدارسين لم يعثروا على أى قول مشابه لها.

كشف العلاقات بين الأشياء المتباينة:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على أن الشعر يبحث - عن طريق الخيال - فى الأشياء المتباينة، فيهمل ظواهرها، وينفذ إلى بواطنها، فيهدى إلى علاقات بينها لا يهتدى غير الشاعر إليها، فيؤلف بينها.

قال عبد الرحمن شكرى: «إن وظيفة الشاعر فى الإبانة عن الصلات التى تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق. ومن أجل ذلك ينبغى أن يكون الشاعر بعيد النظر»^(٧).

(١) أطراف الربيع ق. وانظر مقومات الشعر العربى ٤٨.

(٢) قطرتان من النثر والنظم ٧.

(٣) ٨.

(٤) مقومات الشعر العربى ٣٥. ملحق السياسة الصادر فى ١٩٣٢/٥/٢٣ - ص ٢٢. أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٧، ٥٤٦. Defence ١٣١، ٨٥٥.

(٥) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٧. الرسالة - السنة الثالثة ١٩٣٥ - ص ١٣٤١. Morley ٨٥٠.

(٦) سيرة أدبية ٧٣، ٢٤٤. تطور النقد العربى ٣٧٤، ٣٧٧. B.L. ٤١، ١٤٥.

(٧) دواوينه ٢٨٧. الزبيدى ١٧١، ١٧٢.

وتحدث المازني عن القدرة على استششاف الصلات بين الأشياء وإدراكها عند الأديب^(١). وتحدث العقاد عن قريحة الفنان «التي تملك (تداعى الخواطر) أو الانتقال من فكرة إلى فكرة، ومن شعور إلى شعور، ومن موقف إلى موقف، حسبما يكون بينها من المشابهة والمقاربة في قريحة الفنان. ونقول (قريحة الفنان) لأن القرائح الأخرى لا تفتن لتلك المشابهات ولا ترى العلاقات الدقيقة التي تربط كل واحدة منها بما بعدها. ثم تشب بالذهن من أبعد الأشياء إلى أبعدا في الظاهر، على سلسلة متلاحقة متشابكة، لا فجوة فيها ولا منقطع بينها، وهي عند الآخرين مملوءة بالفجوات والفروق لا تصلح للسير عليها خطوة أو خطوتين...»^(٢). وسبقهم إلى ذلك الأدباء الإنجليز. قال «س. داي لويس»: «لو سئل شعراء إنجلترا عن غاية فهم القصوى، فإنهم سيجيبون - وقد سبق لهم جميعاً أن أجابوا عن ذلك بشكل ما - بأن حقيقة الشعر إنما تنبع من إدراك الشاعر لوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر وتتنظمها جميعاً»^(٣).

وإذا خصصنا الرومانسيين بالذكر وجدنا أن وردزورث يقول: «إن الغبطة التي يناها الإنسان من رؤيته للتماثل في اللاتماثل.. هو ينبوع نشاط عقولنا وغداؤها الرئيسي»^(٤). وجدنا كولردج^(٥) قد تحدث عن الخيال، وقدرته على التوفيق بين متناقضات الأضداد، ما اختلف منها وما ائتلف، القديم منها والجديد، والمألوف من الانفعال وغير المألوف منه، وما التهب من الأحاسيس وما انضبط، وما كان منها طبيعياً وما كان متكلفاً.

أما شلي^(٦) فقد فرق بين العقل والخيال على أساس أن العقل يهتم بالفروق بين الأشياء، وأن الخيال يهتم بمواضع الشبه بينها. وعلى الرغم من أن التشبيه إنما يقوم على البحث عن التشابه بين الأشياء، وأن القدماء أكثرها من التشبيهات، حتى أنها كانت عماد الشعر الجاهلي، وكانت اللون البلاغي الذي أعجب به النقاد العرب القدامى، على الرغم من كل ذلك لم يتحدث أحد منهم عن السعي وراء كشف العلاقات بين الأشياء المتباينة.

(١) الشعر ٣٦. الديوان ٦٤. الزبيدي ١٥٤، ١٦٦.

(٢) الهلال - نوفمبر ١٩٣٥ - ص ٥. الزبيدي ٢٨٩.

(٣) الشعر والتجربة ٨٠.

(٤) نفس المرجع ٨١. قضايا ودراسات في النقد ١٧. مقدمة الأقاويص الشعرية ٤٤٣. فصل النقد الإنجليزي ١٠٠.

٨٥٨.

(٥) مقومات الشعر العربي ٢٣. الشعر والتجربة ٥٣. د. محمد زغلول سلام ٦٠. د. تليمة: مقدمة في نظرية الأدب.

د. عاطف جودة: الخيال ٢٤١-٢٤٤. فصل النقد الإنجليزي ١٠٠. سيرة أدبية ٢٥١. ١٥٠.

(٦) تطور النقد العربي ٢٧٣. أبولو - ديسمبر ١٩٣٣ - ص ٣٠٦، ٣٠٨. Defence ١٢٠، ١٢٣.

٤٣ - خلع الحجب عن الجمال :

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على أن الشعر يستخدم الخيال في البحث عن الجمال، وكشف الأستار التي تحجبه.

فتحدث أحمد زكى أبو شادى^(١) عن شغفه بالتفتيش عن الجمال المستور في كل شيء.

وقال أيضاً في قصيدة من الشعر المرسل يخاطب الفنان:

إذا تأملت شيئاً قبست منه الجمال وصنته كقبس في فنك المتلالي

وأنت ترسم ما في الكون من عجب وما تحجب خلف الشكل من ألق^(٢).

وقال كولردج: «لقد منحني الشعر طبيعة الرغبة في استكشاف ما هو صالح وجميل، في كل ما ألقاه ويحيط بي»^(٣).

وأعلن شلى^(٤) أن الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخبأ في العالم، ويترك الجمال الهاجع - الذى هو روح الكون - عارياً.

وكان هازلت^(٥) يرى أن الخيال هو الذى يولد ذلك الإحساس الفريد من نوعه بالجمال الكامن في الأشياء.

٤٤ - التفرقة بين الخيال والوهم:

أقر العقاد أن شكرى أول من فعل ذلك. وأشاد بفعله، قال: «لعله أول من كتب في لغتنا عن الفرق بين تصوير الخيال Imagination وتصوير الوهم Fancy وهما ملتبسان حتى في موازين بعض النقاد الغربيين»^(٦).

وقال شكرى في هذه التفرقة: «فينبغي 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.

(١) الينبوع ٢١٣. جماعة أبولو ٢١٦.

(٢) الشفق الباكي ٥٣٦.

(٣) أبو شادى: أنين ورنين ١٤٥.

(٤) ملحق السياسة الصادر في ١٧/٦/١٩٣٣ - ص ٢٢. أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٦. د. محمود الربيعي

١١٧. مقومات الشعر العربي ٣٤. Defence ١٣١، ١٥٥.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ١١٧.

(٦) دواوين شكرى ٦. مجلة الهلال - فبراير ١٩٥٩ - ص ٢٣.

والتوهم أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود. وهذا النوع الثاني يُغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار. ومثله قول أبي العلاء المعري:

وَاهْجُمَ عَلَى جُنْحِ الدُّجَى وَلَوْ أَنَّهُ أَسَدٌ يَصُولُ مِنَ الْهَلَالِ بِمِخْلَبٍ
فالصلة التي بين المشبه والمشبه به صلة توهم، ليس لها وجود.. أما أمثلة الخيال الصحيح فهو أن يقول قائل: إن ضياء الأمل يظهر في ظلمة الشقاء. كما يقول البحترى:

كَالْكوكِبِ الدُّرِيِّ أَخْلَصَ ضَوْءُهُ حَلْكَ الدُّجَى حَتَّى تَأَلَّقَ وَأَنْجَلَى
فهذا تفسير لحقيقة وإيضاح لها^(١).

ولم يفرق المازني^(٢) بين الخيال والوهم تحت هذين الاسمين، ولكنه فرق بين نوعين من الخيال: تفرقة تماثل تفرقة شكرى بين الخيال والوهم، لأنها تقوم على نفس الأساس.

واتفق أحمد أمين ود. طه حسين مع شكرى في الأساس الذى اتخذته للتفرقة بين الخيال والوهم. قال أحمد أمين: «كذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط برباط عقلى، ولا يركز على قوانين طبيعية، فنسميه لذلك «وهما» ويسميه الفرنج Fancy... ويتلخص لنا من هذا أن هناك نوعاً من الخيال يسمى خيالاً خالقاً، وهو الذى يخلق العناصر الأولى التى تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافى الحياة المعقولة، فإن نافتها كانت وهماً»^(٣).

وقال د. طه حسين: «أما إذا كان الخيال ملكة تمكن الشاعر والكاتب من أن يخترع شيئاً من لا شيء أو يؤلف شيئاً من أشياء لا ائتلاف بينها، فلم يكن أبو العلاء على حظ من الخيال... ولكننا نعلم أن علماء النفس لا يسمون هذه الملكة خيالاً، وإنما يسمونها وهماً. وهم ينبئوننا أن الخيال لا يخترع شيئاً من لا شيء، وإنما يستمد صورته ونتائجه من الأشياء الموجودة»^(٤).

وقد أعلن الزبيدى^(٥) أن شكرى كان واقعاً تحت تأثير وردزورث في تصوره للخيال والوهم، وتحت تأثير كولردج في تفرقته بينها وأن العقاد كان متأثراً بهازلت. وقال سماح^(٦) إن العقاد كان واقعاً تحت تأثير كولردج في هذه التفرقة.

وقول العقاد صريح في أن العرب القدماء والمحدثين قبل شكرى لم يميزوا بين الخيال والوهم. وهو قول صادر من إنسان واهم الاطلاع على الثقافة العربية. فلا شك في دلالة الواضحة. ولم

(١) دواوينه ٣٦٤. النقد والنقاد ٦٠. تطور النقد العربى ٣١٨، ٣٢٠. د. محمد زغلول سلام ٢٤٠. رواد التجديد ٦٦. الزبيدى ١٧٤، ١٧٦.

(٢) حصاد المشيم ١٩٤ - ١٩٩. النقد والنقاد ١٧٣.

(٣) د. محمد زغلول سلام ٣٨٠.

(٤) النقد الأدبى ص ٣٩.

(٥) Al. Akkad Critical Theories ١٧٣ - ١٧٤، ١٧٨.

(٦) A Four Egyptian Literary Critics

نعثر على أى قول ينقض قول العقاد أو يقلص من أبعاده. فكل ما وجدناه حديث عن المبالغة الحميدة والذميمة، أما عن الخيال والوهم فلا.

٤٥ - الخيال طريق المعرفة:

اعتبر العقاد^(١) الخيال طريقاً إلى المعرفة والعمل لا مجرد قدرة على التخفف والاسترخاء. وذكر أحمد أمين أن الخيال «ضرورى لكسب معلوماتنا فمعلوماتنا الأولى تعتمد على المحسوسات. فإذا تقدمنا قليلاً واعتمدنا على القراءة ونحوها، فإن الخيال عندئذ يؤدي وظيفة كبرى»^(٢).

وهذان القولان قريبان كل القرب من اعتبار هازلت الخيال السبيل الوحيد لاستكشاف ما لا يستطيعه العلم^(٣)، ونص كولردج على أن الخيال الأولى العامل الأساسى فى كل إدراك^(٤)، وذهاب وردزورث إلى أنه وسيلة المعرفة التى يمكن أن تتكشف عنها أبسط الأشياء^(٥). ومع قريبتها من الفكر الإنجليزى، هما بعيدان عن النقاد العرب القدامى والإحيائيين، بحيث لم نعثر على أى قول منهم يذهب المذهب الذى عبر عنه العقاد وأحمد أمين.

٤٦ - العلاقة بين الخيال والحقيقة:

وثق الرومانسيون العلاقة بين الخيال والحقيقة. قال شكسبير وهو يهاجم القراء الذين فسد ذوقهم: «ليس أدل على جهلهم وظيفة الشعر من قرنهم الشعر إلى الكذب. فليس الشعر كذباً بل هو منظار الحقائق، ومفسر لها، وليس حلاوة الشعر فى قلب الحقائق، بل فى إقامة الحقائق المقلوبة، ووضع كل واحدة منها فى مكانها. ولئن كان بعض الشعر نزهة، فإن بعض النزهة فرض. ولئن كان بعض الشعر رحلة، فهى رحلة إلى عالم أجمل وأكمل وأصدق من هذا العالم»^(٦).

واعتماد المازنى أن يردد من كتاب إلى كتاب قوله: «الخيال يطير بجناحين من الحقيقة»^(٧).

(١) الزبيدى ٢٩٢.

(٢) النقد الأدبى ٤٥.

(٣) فصل النقد الإنجليزى ١١٨.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ١١١، ١١٥. سيرة أدبية ٢٤٠. بورا ٨. عاطف جودة ٢٤٠. محمد الفنىمى هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٩٠. تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١. نصرت عبد الرحمن ١٢٦. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٥.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ١٠٦. د. محمود الربيعى ١١٣.

(٦) دواوينه ٣٦٢. محمد زغلول سلام ٢٤٤. كمال نشأت ٢٤٢.

(٧) الديوان ٦٤. حصاد المشيم ١٩٧. ع الماشى ٥٠.

وزهد العقاد^(١) إلى أن الخيال هو وصف الحقيقة. ولما كان العالم في حالة خلق وتغير دائمة، كانت الحقيقة مادة للخيال أكثر منها مادة للعقل، لأن الخيال وحده هو الذى يستطيع أن يتعامل مع المتدفق والنامى، أما العقل فمقصود على المجدد والثابت.

وقال على أدهم: «ليس الخيال هو الكذب، وإنما هو منظر الحقائق»^(٢).

وقال أبو شادى يصف شعره^(٣):

وليس ضلال الوهم من طبع عابث يدين بما يعطيه للخمر والسُّكر
فما غايتى إلا الحقيقة حرة تشوق بعذب اللفظ والمثل اليكر

وقال الأستاذ أحمد الشايب: «إن الشعر كلام يجمع بين الحقيقة والخيال...»^(٤).

ولا تختلف هذه الأقوال كثيراً عما قاله الرومانسيون الإنجليز، لأنهم كانوا يصرون على أن الخيال يكشف نوعاً ما من الحقيقة، وأن الخيال حين ينشط يرى أشياء يعنى العقل العادى عن رؤيتها، وأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بالبصيرة أو الشعور أو الحدس^(٥). وكان «بليك» و«كيتس» يعتقدان أن الحقيقة المطلقة لا توجد إلا فى الخيال وحده^(٦). وكان شلى يرى أن الشعر يتكىء على الخيال كما يتكىء على الحقيقة^(٧)، ويرى أن الخيال طاقة خالقة تكشف عن الحقيقة^(٨). وكان «وردزورث» يذهب إلى أن الخيال هو الحقيقة فى أشد أدوارها وضوحاً، وأن الشاعر وهب روحاً تدرك الحقيقة حيث يحسب الناس أنها «خيال»^(٩)، ووظيفته تعمق الطبيعة للوصول إلى الحقيقة^(١٠). وكان «كولردج» يذهب إلى أن الخيال يرى الحقيقة بصورة^(١١).

٤٧ - التعاون بين الخيال والتعقل:

أنكر شكرى الفصل بين الخيال والتعقل، ورأى أنها متعاونان قال: «فسد ذوق القراء حتى إنهم... يعجبهم من الخيال استحالته وبعده عن المؤلف عقلاً. وإذا وضحت لهم فساده قالوا: إذا كل خيال فاسد. وزعموا أن حلاوة الشعر فى قلب الحقائق، وإخراجنا من هذا العالم إلى عالم ليس للعقل فيه سبيل، عالم يرخص المرء لعقله أن يتنزه فيه أينما شاء من غير خشية رقيب»^(١٢).

-
- (١) الزبيدى ٢٨٤، ٢٨٩، ٢٩١.
(٢) المقتطف - يونيو ١٩٣٨ - ص ٤٠٩.
(٣) التسقى الباكي ٩٠.
(٤) نفس المرجع ١١٢٥.
(٥) بورا: الخيال الرومانسى ١٢.
(٦) نفس المرجع ١٩، ٢١. د. محمود الربيعى ١١٣.
(٧) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص ١٠٦٥.
(٨) د. محمد الربيعى ١١٣. فصل النقد الإنجليزى ٨٨، ١٢٦.
(٩) الثقافة - العدد ٣٥ - ص ١٦.
(١٠) د. محمود الربيعى ١١٣. فصل النقد الإنجليزى ١٠٦.
(١١) تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١. فصل النقد الإنجليزى ٧٨، ٧٩، ٨٣.
(١٢) دوايته ٣٦٢. الزبيدى ١٧٤.

ويتفق هذا القول مع موقف شلي^(١)، الذى وثق الرابطة بين التعقل والتخيل، وجعل أولها للثاني كأداة الفعل للفاعل أو الجسد للروح أو الظل لمحدثه، ومع موقف كولردج الذى أعلن أن الخيال ملكة عقلية وقوة روحية عاطفية^(٢)، وأن الخيال يوفق بين العقل والحواس^(٣) ومع موقف كولردج ووردزورث اللذين أعلننا أن الخيال هو العقل فى أسمى حالات تبصره^(٤).

٤٨ - الخيال والحلم:

اختلف الدارسون حول رأى المازنى فى الصلة بين الشعر والأحلام، فقرر د. عز الدين الأمين أنه يرى أن الشعر ليس حلماً^(٥)، ولكن عبد المنعم خضر الزبيدى^(٦) يختلف مع د. عزالدين الأمين ويقرر أن المازنى يرى أن الشعر حلم، فإذا كانت عبارة المازنى فيها لبس، فإن من يعرف أسلوبه يعرف أنه يتفق مع «القائلين إن الشعر.. أحلام» والظن أنه كان يشير إلى «هازلت» حين قال: «ما أظن بك - أيها القارئ - إلا أنك تقول مع القائلين: إن الشعر أضغاث أحلام ووساوس أطماع. هبه كذلك. أليس الحياة نفسها حلماً تنسج خيطوه الأمانى والأوجال، وتسرجه الظنون والآمال؟ أليست هذه الأحلام مسرح خواطر في سواد الظلام، وعزمك الذى تصول به فى وضوح النهار.. وهب الشعر أحلاماً، أهى شىء من اختراع الشاعر يخدع به العقول ويضلل النفوس، أم نتيجة ما ركب فيه مبدع الكائنات فلا متقدم له ولا متأخر عن هذه الأحلام إن صح أنها أحلام؟ أليس الحب والبغض والخوف والرجاء.. مادة الحياة؟ فأى غرابة فى أن تكون مادة الشعر أيضاً؟»^(٧).

وجعل أبو شادى من واجبات الشاعر «أن يجمع بين كل القيم التى تؤهل للزعامة الروحية والعقلية، التى تزوج ما بين أحلام الفنان وحكمة الفيلسوف الواقعى»^(٨).

أما أحمد أمين فيقول: «بعض الخيال يكون كحلم النائم. ففي الحلم تعتقد صحته وقت حلمك له، وتسرع أو ترهب أثناء نومك، حتى إذا انتبهت علمت أن حلمك لم يكن معقولاً، وأنت وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل، لأن العقل نائم والخيال يقظان. وكذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول ولا يرتبط برباط عقلى، ولا يرتكز على قوانين طبيعية»^(٩).

-
- (١) أبولو - ديسمبر ١٩٣٣ - ص ٣٠٦. Defence. ١٢.
(٢) د. تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١.
(٣) د. نصرت عبد الرحمن ١٣٦.
(٤) بورا ٢٨. تطور النقد العربى ١٢٤.
(٥) نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر ٢٠٩، ٢٣٢.
(٦) Al-Akkad Critical Theories ص ١٥٣.
(٧) الشعر ٣. وانظر قول لامرتين فى أتين ورنين ١٤٥. فصل النقد الإنجليزى ٨٤.
(٨) قضايا الشعر المعاصر ٥٧.
(٩) النقد الأدبى ٣٩.

ويتفق هذا القول مع أقوال كولردج^(١) الذي كان يعلن وجود تشابه بين خلق الأحلام ونشأة الخيال، ويفترض أننا عندما نحلم لا تناقض صحة تلك الأحلام أو عدم صحتها، مثلما نفعل في الخيال، ويعلن أن الخيال أكثر رسوخًا ومعقولة وإنسانية من أضغاث الأحلام-Haunt-ing Dreams.

وليست الرابطة بين الشعر والأحلام غريبة على الأدب الإيحائي بل نراها عند شوقي والرافعي مثلاً. قال شوقي: «الشعر كالأحلام، تدخل على المسرور في الكرى، وتكثر على المحزون في السرى»^(٢)، وقال الرافعي: «هو (الشعر) من بعيد كالحلم، يخلق في المخيلة مما يصل إلى الأعين ويتأدى إلى الآذان، ما لا يكون قد وصل ولا تأدى»^(٣).

والفرق بين قول الشاعرين الإحيائيين والناقد الرومانسي واضح، لأن أحداً منها لم ير الأحلام مادة الحياة، وتخلقها مشاعر الإنسان الحالم. وإنما ذلك هو تصور المازني الذي تأثر فيه بهازلت. قال الزبيدي: «إن المازني اتبع هازلت في تصويره الشعر على صلة بالأحلام، وأنه لم يتجاوز هازلت ولا طور تلك الصلة»^(٤).

٤٩ - تجسيد المجردات:

نفى العقاد^(٥) أن تكون حكايات ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران للمعري قائمة على الخيال، كالملاحم العظيمة التي تمثلها الملهة المقدسة لدانتى، والفردوس المفقود للبتون، وفاوست لجوته، وكان من الأسباب التي علل بها هذا النفي أنها لا تلبس الأفكار المجردة أردية محسوسة، يريد أنها لا تحشد المعنويات.

قال: «يمكننا أن نسأل عن حقيقة رسالة الغفران: هل هي قصة تاريخية أو بدعة فنية؟ وهل العمل الأكبر فيها للخيال أو للدرس والاطلاع؟ وهل كان المعري فيها شاعراً مبتكراً، أو كان قاصاً أدبياً وحافظاً يسرد ما قد سمع ويروي عن سبق؟ والصواب في أمر هذه الرسالة أنها كتاب أدب وتاريخ وثمر من ثمار الدرس والاطلاع، ليست بالبدعة الفنية ولا بالتخييل المبتكر... إن رسالة الغفران نمط وحدها في آدابنا العربية... أما أن ينظر إليها كأنها نفحة من نفحات الوحي الشعري على مثال ما تعرف من القصائد الكبرى، التي يفتن في تمثيلها الشعراء أو القصص التي يخترعونها اختراعاً، أو ينظر إليها كأنها عمل من أعمال توليد الصور وإلباس المعاني المجردة لباس المدركات المحسوسة، فليس ذلك حقاً»^(٦).

وموقف العقاد هذا صدى لرأى كولردج وروذورث^(٧) في الخيال الثانوي أو الجمالي أو

(٤) ١٥٣. وانظر الثقافة - العدد ٣٥ - ص ١٦.

(٥) الزبيدي ٢٨٩، ٢٩٣.

(٦) مطالعات في الكتب والحياة ٧٨، ٨٢.

(٧) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٣٩٠. B.L. ٢/٢٥٧ - ٨. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٥. فصل النقد

(١) د. محمد زغلول سلام ١٣١.

(٢) محمد خلف الله: مقالاته المصورة ٨١.

(٣) تطور النقد العربي ١٣٠.

الشعري على اختلاف أسمائه عند الكتاب. فقد ذهب الرجلان إلى أنه القدرة العالية على تمثيل الأشياء، وتحويل مدركات الخيال الأولى التجريدية إلى مدركات محسوسة.

٥٠ - الاعتماد على الأساطير:

أشاد العقاد بالاعتماد على الأساطير في الشعر واعتبره من مزايا الآريين: «الآريون أقوام خيال، نشئوا في أقطار طبيعتها هائلة، وحيواناتها مخوفة، ومناظرها فخمة رهيبية، فانسع لهم مجال الوهم... وهذا الفرق بين الآري والسامي في تصوير الأشياء هو السبب في اتساع الميثولوجي عند الآريين وضيقها عند الساميين»^(١)

وانتقد أحمد أمين الشعر العربي لأنه لا يستخدم الأساطير. قال: «يرمى الشعر العربي عادة بضعف الخيال إذا قيس بالآداب الأخرى، لقلة ما فيه من قصص وأساطير خرافية»^(٢).

ويتفق هذا الموقف مع موقف الرومانسيين الذين استخدموا الأساطير في الشعر، واعتمدوا عليها في التعبير والإيحاء بما يحملونها من المعاني فهي أقرب إلى عالم الفطرة، ولذلك كانت محببة إليهم، بما تحمل في طياتها من عوالم غريبة أسرة تشحذ الخيال، وتثير المشاعر، وتطلق النفس الإنسانية من عقابها^(٣).

٥١ - رفض الرمزية:

اتفق موقف الرومانسيين المصريين من الرمزية. فرفضوا الرمزية بشكلها المذهبي، وقبلوا التعبير الرمزي بين حين وآخر، أو ما سماه د. محمد مندور «رومانسية المضمون ورمزية التعبير»^(٤). فقد كان يؤمن «بأن جماعة الديوان كانوا من رواد الرمزية التي نمت بعد ذلك، وازدهرت عند شعراء أبوللو بنوع خاص، بل أسرف بعضهم فيها إلى حد رأينا معه رائدها عبد الرحمن شكري يتنكر لها وينتقدها بشدة»^(٥).

وقد سبقه إبراهيم ناجي إلى هذا عندما قال: «فإن للشاعر أبي شادي كما للشاعر «دلamar» نظرة إلى الدنيا كنظرة الطفل الحائر، ولها كذلك غرام باستشارة الأشباح على طريقة رمزية.

(١) دواوين شكري ١٠٥. وانظر الزبيدي ٢٩٣.

(٢) النقد الأدبي ٤٦.

(٣) د. محمد زغلول سلام ١٣٠. د. محمود الربيعي ١١٣.

(٤) النقد والنقاد المعاصرون ١٤٩.

(٥) نفس المرجع ٦٧.

وعلى ذكر الشعر الرمزي أقول: إن الشاعر الموهوب عبد الرحمن شكري هو رافع علم هذا النوع من الشعر»^(١).

ولحقها د. كمال نشأت في قوله: «يعد شكري وأبو شادي الشعراء اللذين وضعوا أسس الرمزية في تاريخ الشعر المصري الحديث»^(٢).

وعلى الرغم من كل ذلك حذر شكري الأدباء من الرمزية، واعتبرها من شعر الأهواء الطارئة (المودات) سريعة الزوال. وأعلن أن كل شاعر يستخدم الرموز، ولكن ذلك لا يجعل منه شاعراً رمزياً^(٣). وضرب مثلاً لذلك بأبي تمام الذي ظنه بعض الدارسين من شعراء الرمزية، لإكثاره من استخدام التشبيه والاستعارة والمجاز. وعلى الرغم من اعترافه بأنها رموز حقا، فإن الرمزية في تصوره كانت شيئاً آخر، قال شكري عنه: «شعراء الرمزية في أوروبا تخطوا منزلة الاستعارات والكتابات، وصاروا يرمزون إلى حالات نفسية، بأشياء مادية، وبألفاظ أو جمل، ويقطعون الصلة بين الرموز وما يرمز لها بها، اعتماداً على خيال القارئ وإحساسه وأحلامه وهو اجس نفسه الغامضة»^(٤).

ولم يفصل المازني الحديث عن الرمزية غير أنه أتى بعبارة مجملة، جعلت د. محمد مندور يدلي بالقول الذي افتتحنا به الحديث عن الرمزية. قال المازني: «الشعر.. لمحة دالة، ورمز لحقائق مستترة»^(٥). وهو قول قد يدل على الإيجاز ليس غير، وقد يدل على التعبير الرمزي الذي أشار إليه شكري.

أما العقاد فكان أكثر النقاد والشعراء حديثاً عنها. فقد وافق زميليه في أن الشعر لا يستغنى عن الوحي والإشارة، وأن أبلغه ما جمع الكثير في القليل، وأطلق الذهن وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة التي تومئ إليها الألفاظ، ولا تحتوى عليها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب. وقد اعتبر هذا النوع من الرمزية ليس بممنوع ولا مستهجن.

ولكنه ذكر أن هناك نوعاً آخر من الرمزية، ذلك الذي دعا إليه الفرنسيون ويفضل التعمية ويتعمد التلبيس، وسفهه وسخفه، ورفضه^(٦).

(١) أبو شادي: أطراف الربيع ل. ٤

(٢) أبو شادي ٢٤٧، ٣٧٠.

(٣) المقتطف - مايو ١٩٣٩ - ص ٥٤٨.

(٤) الرسالة - العدد ٢٩٩ - الصادر في ٢٧/٣/١٩٣٩ - ص ٦١٨.

(٥) الشعر ١٦.

(٦) آراء في الآداب ١٨٦ - ١٩٠. ردود وحدود ٤٠٩. يسألونك ٨٣ - ٨٨. عباس العقاد ناقداً ٤٦٥. د. محمد

مندور: النقد والنقاد ٦٧.

وأشاد أبو شادى فى الشعر الحديث بالتعبير الرمزي الجريء^(١)، لأنه كان يميل إليه ويعتبره أرقى الأساليب الأدبية، بسبب كونه من لغة الطبيعة، يفسح أمام المتلقى مجال التأمل، وينقله إلى جو النفوس العبقرية حيث يرى فى الدقائق العظام، وفى الحرية الألوهة، وفى أبسط الإشارات أكبر الذكريات، ويثير عواطف شتى مكنونة، ويكون علاقات ذهنية ونفسية متنوعة بين صور الحياة، ولذلك خرج بحكم واضح «أنه كلما سما الفن كان رمزياً فى بلاغته»^(٢).

يتضح لنا من هذا أن أبا شادى كان أقرب الجميع إلى الرمزية. وعلى الرغم من ذلك لم يقبلها قبولاً مطلقاً ويرفض غيرها، فنظم الشاعر عنده تفاعل بين نفسه وروح بيئته وعالمه، وليس التعبير الرمزي بما يوافق كل زمان ومكان^(٣).

وأخيراً كشف عن رأيه النهائى فى قوله: «أعد كل عمل بليغ ترتاح إليه النفس متأثرة به نوعاً من الفن... وإذا حكمت فإنى لا أتشبهت أولاً بمثلى الأعلى فى الفن، وإنما أفتش عن الشرط الأساسى وهو شرط البلاغة القوية دون أن أتحنبل... وبعبارة أخرى أقرر أن الفن مسألة نسبية وليس حقيقة مطلقة»^(٤).

فإذا ما تركنا النقاد المصريين إلى النقاد الإنجليز وجدناهم يجعلون للجانب الأسطوري والرمزي أهمية كبيرة^(٥). وجدنا بليك يرى أن الخيال هو قراءة الطبيعة على أنها رموز تشير إلى عالم أعمق وأرحب وراءها، أو إلى شىء كامن فيها لا تمكن قراءته بالطاقة العادية^(٦).

وإذا شئنا التفصيل وجدنا أن وردزورث كان يقف موقفاً مشابهاً لشكري والمازنى. والعقاد، ويرفض الرموز والأساطير، لأنه يريد استخدام اللغة الحية بل لغة الدهماء بعد تهذيبها^(٧). ووجدنا أن كولردج أيضاً كان يقف موقف الرومانسيين المصريين فى الاقتراب من الرمز والابتعاد عن الرمزية^(٨).

(١) فوق العباب م.

(٢) السفق الباكي ٢٠٩، ١٢١١، ١١٦.

(٣) السفق الباكي ١٢١٦.

(٤) السفق الباكي ١٢١١.

(٥) د. محمود الربيعى ١١١ - ١١٣.

(٦) نفس المرجع ١١٢.

(٧) د. الفنىمى: الرومانتيكية ٢٣٩. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٦.

(٨) فصل النقد الإنجليزى ١٢١. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٨.

٥٢ - الوهم وتداعى المعانى:

يذكر العقاد في مقال له عن أدب «فيكتور هيغو» أن الوهم يقوم على تداعى المعانى^(١) وهو نفس قول كولردج^(٢).

٥٣ - الوهم والهذيان:

قال المازني: «إن كل كلام ليس مصدره صحة الإدراك وصدق النظر في استشفاف العلاقات لا يكون إلا هراء لا محل له في الأدب. ومتى كانت حمى الحواس وهذيان العواطف وضعف الروح تعيش في عالم الشعر»^(٣).

وواضح أن هذا القول مستوحى من تفرقة كولردج بين الخيال والتوهم^(٤). وغير بعيد عنها قول عبد الرحمن شكرى: الشعر ما أشعرك.. لا ما كان... خيالاً من خيالات معاقري الحشيش^(٥).

٥٤ - الوهم وصغار الشعراء:

قال شكرى عن التوهم الذى حدده سابقاً: هذا النوع يغرى به الشعراء الصغار^(٦). ونحسب أن هذا القول مستلهم من حكم كولردج^(٧) على الخيال الثانوى بأنه لا يتوفر إلا للملمحين والمبدعين من ذوى الألباب والبصائر والمواهب الخالقة، وأنه أداة كبار الفنانين والشعراء.

٥٥ - عيب المبالغة:

لم يطل خليل مطران الحديث عن المبالغة، وإنما اكتفى بعيبها على الشعر العربى، خاصة شعر المدح، وصرح أنه يفضل فى شعره الحقيقة، فإن عدل عنها فى بعض مدحه فإنما يعدل ليكشف عما تسببه من نقائص فى الشعر. فأشاد فى مقدمة ديوانه بما فى شعره من «مطابقة ذلك للحقيقة».

(١) الزبيدى ٣٠٣.

(٢) عاطف جودة ٦٥. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٦. فصل النقد الإنجليزى. B.L. ص ١.

(٣) الديوان ٦٤.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ١١٢. سيرة أدبية ٧٥. B.L. ٤٣، ١٤٤.

(٥) دواوينه ٣٦٥.

(٦) دواوينه ٣٦٥. د محمد زغلول سلام ٢٤٠.

(٧) د تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ٢٠١.

وشغوفه عن الشعور الحر، وتحرى دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدر»^(١). وقال في فقرة أثبتها في الطبعة الأولى من الديوان ثم حذفها في الطبعة الثانية: «لم أتكلف المبالغة في النزر اليسير من المدح إلا لأقيس به شاسع ما أصبح بينى وبين الشعراء الذين ألقوا هذه الخطبة من قبل»^(٢). وأعلن عبد الرحمن شكري عن وجود نوعين من المبالغة: نوع محمود تأتى به العاطفة عند ثورتها، ونوع مذموم يأتى عند نضوب العاطفة، وذلك النوع هو الذى غلب عند المتأخرين. وعلى الرغم من هذه التفرقة أعلن شكري أن المبالغة بنوعها خطرة، وأن القراء قد لا يستطيعون التمييز بين المحمود والمذموم منها.

قال: «إن رثاء المتقدمين كان أكثر نصيباً من الوجدان، وصدق العاطفة، والبصيرة النفسية، وأن شعر كبار شعراء الدولة العباسية في الرثاء كان أكثره رثاء تكسب إلا ما كان في رثاء قريب أو حبيب.. ثم بعد هذا العصر ضعف الأداء، وضعفت القدرة على الإتيان بالصناعة الفخمة الصادقة، وكثرت المبالغة والمغالطة اللفظية والمعنوية. وقد يلتبس على القارئ نوع مبالغة العاطفة القوية، ونوع مبالغة الصنعة الكاذبة التى تنم عن فتور العاطفة ونضوب العبقريّة. والحقيقة هى أن المبالغة سواء أكانت في الرثاء أو في الغزل أو في أى باب آخر من أبواب الشعر، هى فن العبقريّة الصادق الصنعة، وفي شعر الشاعر الذى تسيره العاطفة المألوفة له، من أبدع وأروع وأصدق ما يقال. ولكن هذا الشاعر - حتى في تلك المنزلة الجليلة - يكون كمن يطل على الشفير الهادئ وخطوة واحدة قد تسقطه إلى حضيض الشعر، حيث مغالاة الشعور الفاتر الذى يدعى صاحبه عظم العاطفة وصدق الوجدان، وحيث مغالاة الشويعر الذى لا يفرق بين مبالغة العبقريّ الصادق الصنعة ومبالغة المحاكاة والاحتذاء. والقارئ معذور فيما قد يقع فيه من الخطأ. فالقراء قلما يفرقون بين نوعى المبالغة، لو لوع بعض كبار الشعراء بالمبالغة الكاذبة. وقد يرى القارئ النوعين في شعر شاعر واحد»^(٣).

واتفق المازنى مع شكري على وجود أنواع من المبالغة، أثنى على بعضها، وذم بعضها الآخر. واتخذ من هذا النوع الأخير عماداً لعب القدماء من العرب، وشاعرى الإحياء حافظ وشوقي^(٤). قال: «وأنت فقد تعلم أن من الشعر ما يكون آثماً، ومنه ما هو برئ صالح. أما الآثم فذلك الذى يفسد الذوق، ويعود الناس الكذب، ويضلّ النفوس. وشعر حافظ من هذا

(١) ٩/١. د. سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران ١٥٣.

(٢) ديوانه و. التجديد في شعر خليل مطران ١٥٥.

(٣) مجلة الثقافة - العدد ١٩ - ص ٢٥. وانظر دواوينه ٢١٠.

(٤) السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر في ١٩٢٧/٤/٣٠ - ص ٩. وانظر كتاب شعر حافظ.

التوع.. إنا ما رأينا أفحش من غلو حافظ ومبالغته. ولكن مبالغة حافظ تشف عن قصر في النظر، وعجز في الخيال، ومبالغة غيره تشف عن قوة في الذهن، وبعد في مرمى النظر»^(١).

شارك العقاد زميليه نفس الطريق، ففرق بين نوعين من المبالغة، رأى أولاهما طبيعية، ووصم الثانية بالكذب مرة وبالإحالة أخرى. قال «للحقائق الفنية مسبارها الذي يفرق بينها كما للعلوم مسابرها التي تكشف الباطل منها والصحيح. فبالغوا والتزموا الحقيقة الفنية تكونوا عصريين كأحدث العصريين وكأقدمهم في الزمن السالف على حد سواء. ولكنكم تبالغون وتفهمون أن فضيلة المبالغة هي الكذب لا التجلية والتقرير والتبيين. فإذا قال شاعر: إن فلاناً أكبر من البحر، وأعجب الناس قوله، ظننتم أنه قد أعجبهم لأنه بالغ وكذب، ولم تظنوا أنه أعجبهم لما في البحر من معنى السعة والغنى والبأس والمهابة، وما في هذه المعاني من الشبه الصادق المحقق بأخلاق العطاء والكرماء. فتلتسون التفوق عليه بالأرباء في الكذب والغلو في الإغراق. ويجيء منكم من يقول: إن بناناً واحداً من بنانه العشر تغرق البحار وتطغى على الأرضين والجبال. وهكذا تزيدون وتزيدون وأنتم تحسبون أن الزيادة هنا زيادة في البلاغة والشاعرية والإعجاب، فتخطئون سر المبالغة وترون أنها هي الكذب. وهي حين تمثل الحقيقة الفنية بريئة من الكذب براءة الأرقام والبيديات»^(٢).

وأعلن العقاد أن الكلام ينبغي أن يدل على معنى معين، أو وصف يطابق موصوفه، فلا يكون عاماً يقبل كل تفسير. ولا يصح إن قيل في إنسان بعينه أن ينطبق على كل إنسان. وصنف المبالغة المذمومة التي سماها «بالإحالة» إلى عدة ضروب: فمنها الاعتساب والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول أو قلة جدواه وخلو مغزاه^(٣).

ونعى على الذين يتحدثون عن الشعر كأنه وسيلة للتسلية واللهو السخيف، وانتهى إلى أن هذا الفهم الفاسد للشعر هو العلة في كل ما يعرض له من آفات الإسفاف إلى الأغراض الوضيعة، والغلو، والعبث، وتشويه المعاني، والحب المفرط بحسنات الصناعة وغيرها من ضروب التزييف^(٤).

وكان اتخذ المازني من المبالغة مقياساً للنقد فقد اتخذها العقاد كذلك فنقد بها الشعراء

(١) شعر حافظ ١٤، ١٥. د. عز الدين الأمين ٢٠٣، ٢٠٤.

(٢) ساعات بين الكذب ١٢٠. وانظر شعراء مصر ١٤٧.

(٣) الديوان ١٤٢. فصول من النقد ٨٧. د. عز الدين الأمين ١٧٤.

(٤) مطالعات في الكذب والحياة ٢، ٤. عباس العقاد ناقداً ٣٢٦. ماهر حسن فهمي: حركة البحث ١٩٦.

القدامى من أمثال المتنبي^(١)، وكانت أساساً من الأسس التي عاب بها شعر أحمد شوقي^(٢). ولم يشذ عنهم محمد صبحى كاتب مقدمة «أصداء الحياة» لأبي شادى بل وافقهم وخالف المقولة القديمة، وأعلن أن أعذب الشعر أصدق^(٣).

ويتفق معهم د. طه حسين الذى رأى أن الفكر الذى يحاول الشاعر تصويرها ينبغي أن تكون صحيحة غير بعيدة عن الحقيقة، ورفض المبالغة التى تنتهى إلى الإحالة^(٤).

والحق أن موقف الرومانسيين ليس بعيداً كل البعد عن مواقف النقاد القدماء. فقد اختلف القدماء بين محبذ مطلق للمبالغة، يتخذ منها مقياساً للحسن، فكلما كان الشاعر أبعد مبالغة كان شعره أجود، وبين كاره للمبالغة.

وإذا رجعنا إلى نقاد الإحياء وجدناهم يختلفون فيها. فيعيبها أحمد فارس الشدياق ونجيب الحداد وأحمد شوقي^(٥). ويستسيغها أو يستسيغ نوعاً منها حمزة فتح الله ومصطفى صادق الرافعى وسليمان البستاني^(٦). ولكن الواضح أن أبناء العصر الحديث كانوا أقرب إلى رفضها خاصة الغلو والإحالة، سواء من كان منهم من الإحيائيين أو من الرومانسيين.

والقول التالى لمرجى زيدان يمثلهم فيما نرى وإن كان عندنا يعد من الرومانسيين، «روح هذا العصر تقتضى النظر فى الأشياء من حيث حقائقها، والتعويل على الجواهر دون الأعراض أو اللب دون القشر... فالأديب أو الشاعر العصرى إذا نظم أو نثر جعل همه الالتفات إلى المعانى من حيث مطابقتها للواقع أو المعقول»^(٧).

وعلى الرغم من كل ذلك لا يسعنا إلا أن نلاحظ القرب بين آراء الرومانسيين المصريين والإنجليز وخاصة وردزورث. فقد نادى باستخدام اللغة البسيطة، بل لغة الناس البسطاء، وعاب المبالغة^(٨).

-
- (١) مطالعات فى الكتب والحياة ١٧٦. عباس العقاد ناقداً ٣٥٦.
 - (٢) فصول من النقد ٥٠، ٨٧، ١٤٢، ١٤٦. د. عز الدين الأمين ١٥٩. العقاد وقضية الشعر ١٨٩.
 - (٣) أصداء الحياة ١٩. التجديد فى شعر خليل مطران ١٥٣.
 - (٤) عز الدين الأمين ٢٤٣، ٢٥٥، ٢٦٦.
 - (٥) التراث النقدى ٢٣، ٨٧، ١١١. الشوقيات ٥/١.
 - (٦) التراث النقدى ١٠٤. د. عز الدين الأمين ٢٧، ١٢٦، ١٣٢. المواهب الفتحية ٢٢٢/١.
 - (٧) تاريخ آداب اللغة العربية ٢٣٧/٤. التجديد فى شعر خليل مطران ١٥٣.
 - (٨) الثقافة - العدد ١٩١ - ص ٨. والعدد ١٩٢ - ص ١٧. الرومانتيكية للفنمى ٢٣٩. فصل النقد الإنجليزى

ولابد أن نذكر أن «دافيد سماح»^(١) يرى أن تفرقة العقاد بين نوعين من المبالغة، والدفاع عن واحدة منها يعتبرها حميدة، إنما تكشف عن تأثر العقاد بهازلت. ولما كان زميلاً للعقاد يقفان موقفاً لا يختلف عن موقفه فلا بد لنا من أن نضيفها إليه في هذه الملاحظة.

٥٦ - تقدم العلم يخلص من المبالغة:

ذهب العقاد إلى أن تقدم العلم وتطور الحضارة سيغيران الشعراء على التخلص من المبالغة والصنعة البلاغة، والسعي وراء الجوهرى لا العارض^(٢).

وذكر الزبيدي^(٣) أن العقاد كان في هذا القول واقعاً تحت تأثير هازلت في مقاله «On Poet-ry in General» وماثيو أرنولد في مقاله «Literature and Science».

وقد تبين لنا أن هازلت^(٤) قد ذهب إلى هذا الرأي حقاً غير أنه كان يتحدث عن الخيال عامة أما العقاد فقد خصص الحديث بالمبالغة وهي جزء من الخيال.

٥٧ - التشبيه لا يراد لذاته:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على أن التشبيه لا يراد لذاته.

قال شكري: «لا يراد التشبيه لنفسه، كما أن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته»^(٥). وعلل ذلك بأن التشبيه جزء من الخيال لا الخيال كله، وأن عدد التشبيهات لا شأن له بالجودة: «ليس الخيال مقصوداً على التشبيه، فإنه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها. وقد تكون القصيدة مملأً بالتشبيهات، وهي بالرغم من ذلك تدل على ضآلة خيال الشاعر. وقد تكون خالية من التشبيهات، وهي تدل على عظم خيال». ويتفق العقاد^(٦) مع شكري في هذا القول.

فإذا نظرنا إلى النقد الإنجليز وجدنا كولردج يقرر ذلك قبلها إذ يقول: «الصور مهما كانت جميلة لا تدل بذاتها على خصائص الشاعر، ولو كانت منقولة عن الطبيعة نقلاً أميناً، وصورت

(١) ٨، ١٠.

(٢) خلاصة اليومية والشذور ١٥. د. عز الدين الأمين ١٥٨.

(٣) ١٢١ Lectures. ١٥.

(٤) فصل النقد الإنجليزى ١١٨.

(٥) دواوينه ٣٦٣. كمال نشأت ٢٤٢. د. محمد زغلول سلام ٢٣٩ الدسوقي: جماعة أبولو ٨٧، ٨٩. د. مندور: النقد

٦٢ - ٦٤. د. أتمس داود: رواد التجديد ٦٧.

(٦) الديوان ٢٠.

بنفس القدر من الدقة في كلمات»^(١).

يختلف قول شكري عن رأى أكثر النقاد العرب القدماء الذين كانوا يعجبون بالتشبيهات لذاتها وشاع بينهم القول بأن التشبيه صفة الشيء مما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، وأنه يخرج الأغمض إلى الأوضح ويقرب البعيد، وقسموه إلى نوعين: تشبيه حسن وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذى يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك^(٢). وذهب قدامة بن جعفر إلى أن أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفردهما حتى يدنو بها إلى حال الاتحاد. وكلما كثرت التشبيهات في البيت الواحد اشتد إعجابهم به كما فعلوا في بيت امرئ القيس المشهور:

له أَيْطَلًا ظَبِيٌّ وَسَاقًا نَعَامِيَّةٌ وَإِرْخَاءٌ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيْبٌ تَتَقَلُّ

وراجت هذه الأقوال عند النقاد العرب وخاصة في عصور الضعف فصارت قواعد فسلما بها. ولكن عبد القاهر الجرجاني خرج على هذا اتلاجماع وأتى بشيء قريب مما يقوله الرومانسيون. يقول: «إن لتصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد بأباً آخر من الظرف والالطف، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل»^(٣). فذهب إلى عدم اشتراط التشابه الظاهري بين المشبه والمشبه به، واستحسن أن يقوم الشبه بين شيئين يبعد كل منهما عن الآخر. فقارب الرومانسيين من ناحية، وبعد عنها من ناحية أخرى لأن الرومانسيين اشتراطوا أن يقوم التشبيه على جوهر الأشياء ولا نجد هذا القول عنده أو على الانطباع النفسى الذى يجده الشاعر ولا نجد ذلك عنده أيضاً.

٥٨ - التشبيه والظواهر السطحية:

عللوا ذلك بأن الظواهر السطحية للأشياء غير هامة في الشعر.

قال شكري: «بعض القراء يرى أن الشعر مقصور على التشبيه، مهما كان الشبه متوهماً. ومثل الشاعر الذى يرمى بالتشبيهات على صحيفته من غير حساب مثل الرسام الذى تغره مظاهر الألوان، فيملأ بها رسمه من غير حساب... وهذا يوضح فساد من يريد وصف الأشياء المادية لأنها مما يرى لا لسبب آخر. وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكى»^(٤).

(١) سيرة أدبية ٢٥٦. تطور النقد العربى ١٢٤. د. محمد زكى العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ١٠٧. B.L. ١٥٣.

(٢) أسرار البلاغة ١٤٦.

(٣) العمدة لابن رسيق ٢٨٦/١ وما بعدها.

(٤) دواوينه ٣٦٣. د. محمد زغلول سلام ٢٣٩.

وزاد العقاد الموقف وضوحاً، وهو ينقد أحمد شوقي، قائلاً: «فأعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلصه ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كذك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار، فمازدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد. ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان. فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها...»^(١).

وتتطابق هذه الأقوال كل التطابق مع أقوال وردزورث^(٢).

ويختلف هذا الموقف اختلافاً تاماً عن موقف شعرائنا ونقادنا القدامى الذين كانوا يرون التشبيه يقوم على الشكل واللون في المشبه والمشبه به وكلما تقارب وجه الشبه بينها زاد إعجابهم بالتشبيه وحكموا على الشاعر بالإجادة.

٥٩ - التشبيه يقوم على جوهر الأشياء:

دعا الرومانسيون إلى البحث عن جوهر الأشياء وإقامة التشبيهات على أساسه. وقد رأينا العقاد يقول ما قال في العنصر السابق. فهو يعتقد أن «ليس الشعر لغواً تهذى به القرائح، فتلقاه العقول في ساع كلالها وفتورها.. لا بل الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول... وما هذه الاستعارات والتشبيهات إلا أشياء تختلف في ظاهرها، ولكنها في كنهها واحدة لا خلاف بينها»^(٣). وتحدث العقاد طويلاً عن عيب الولوج بالأعراض^(٤). وقال الزبيدي^(٥): إن المازني كان - مثل العقاد - يرى أن الشعر تعبير عن جوهر الأشياء

(١) الديوان ٢٠. د. محمد مندور: النقد والنقاد ٦٤. د. أنس داود: رواد التجديد ٦٧.

(٢) المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٨.

(٣) دواوين عبد الرحمن شكري ٩٧.

(٤) الديوان ١٥٠ - ١٥٥.

(٥) ١٥٤.

وعالم الظواهر، لا عن مظاهرها الخارجية.

وأثنى أبو شادى على الشاعر المتعمق الذى لا يقنع بالمظاهر وحدها، ويتغلغل بروح متصوفة إلى ما خلفها، ولو وصف أحقر الأشياء^(١)، وذم المشتغلين بالأعراض فقال: «لا أنكر أن كثيرين ينتسبون إلى النقد الأدبى وهم لا يعرفون شيئاً عن أصوله، وعلى دعاية هؤلاء تقوم بين وقت وآخر هبة الفتنة بالأمارات والزعامات الشعرية، وإلهاء الشعراء عن أعمالهم الفنية الصحيحة، وإشغالهم بالعرض دون الجوهر»^(٢).

وكان ذلك هو موقف وردزورث بكل الدقة، إذ قال: «حين يسوق الخيال مقارنة.. فهى نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة، ثم لا تزال تباشر سلطاتها على العقل منذ لحظة إدراكها. وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية»^(٣).

٦٠ - التشبيه والإحساس:

اتفق الإنجليز والمصريون من الرومانسيين على أن الأمر الهام في التشبيه و (المجاز) هو الإحساس الذى يثيره.

فأعلن شكري أن قيمة التشبيهات في أمور شتى، غير أنه أفاض في الحديث عن الشاعر، يقول: «قيمة التشبيهات في إثارة الذكرى أو الأمل، (أو عاطفة أخرى من عواطف الناس).. والتشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، وإنما يراد لشرح عاطفة، أو توضيح حالة، أو بيان حقيقة»^(٤).

وقسم المازنى المجاز إلى لفظى وشعرى، معلنا أن المجاز اللفظى هو وحده الذى يمكن تفسيره على أساس التشابه الظاهرى بين المنقول منه والمنقول إليه، على حين قد يقوم المجاز الشعرى على تشابه داخلى، أى تشابه في الواقع النفسى بين المنقول منه والمنقول إليه^(٥).
أما العقاد فكان أكثر الرومانسيين المصريين حديثاً عن دور العاطفة في التشبيه. وقد مرت له أقوال في ذلك، ويمكن أن يضاف إليها قوله: «وإنما ابتدع (التشبيه) لنقل الشعور بهذه الأشكال

(١) قطرتان من التمر والنظم ٧. مسرح الأدب ٢٧.

(٢) الينبوع ٢١٥.

(٣) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبى الحديث ٣٨٩. المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٨.

(٤) دواوينه ٣٦٣.

(٥) حصاد المهشم ١٦٨ - ١٧٠. د. محمد مندور: النقد والنقاد ١٧٢.

والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه»^(١) وقوله: «إنما القصد منه أن نعرف وقع الشيء كيف يكون، والإحساس به كيف يحيك في النفوس..»^(٢).

وواضح أن الصلة بين هذه الأقوال وقول وردزورث: صلة قريبة جداً، حيث يقول وردزورث: «تتوقف هذه المشابهة على التعبير (والأثر) أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل»^(٣). وكذلك الأمر بالنسبة إلى كولردج الذي كان يذهب إلى أن لغة الشعر المجازية وجميع الصيغ البلاغية التي يستخدمها الشاعر وليدة عاطفته الجياشة^(٤)، وإلى أن الصور - مهما بلغ جمالها - لا تدل على العبقرية الأصيلة إلا بقدر كونها محكومة بانفعال طاغ أو أفكار مفصلة أو صور أثارها الانفعال^(٥). وقد تنبه الزبيدي^(٦) من قبل إلى تأثير النقاد الثلاثة في هذا الصدد بكولردج وهازلت. وإن لم يذكر وردزورث.

٦١ - التشبيه للتعبير:

أضاف العقاد أن التشبيه يراد لما سماه «التعبير» دون أن يفصل القول فيه. قال: «نرجع إلى التشبيهات، التي يخيل إلى بعض القراء والنقاد أنها هي قوام الشعر ودليل الشاعرية، وهي عندنا لا تكون كذلك إلا إذا جاءت وسيلة لحسن التعبير، ولم تجيء غاية مقصودة يتعمدها الشاعر ويتكلف لها، ولو لم يكن لها دلالة ولا زيادة في إحساسنا بالشيء المشبه أو المعنى المقصود.. ولكن فضل التشبيه هنا أنه يزيدنا إحساساً بصورتها لا أنه يرسمها لنا كما ترسمها الصورة الشمسية. وفي كل أولئك نفهم معنى التشبيه وغرضه وموضع حسنه، لأنه وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعي والشعور»^(٧).

وترد نفس الكلمة «التعبير» عند وردزورث في قوله الذي أوردناه في العنصر الخاص بأن التشبيه يقوم على جوهر الأشياء (رقم ٥٩).

* * *

(١) الديوان ٢٦.

(٢) شعراء مصر ٧٢.

(٣) المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٨. Morley ٨٨٣.

(٤) فصل النقد الإنجليزي ١٠١.

(٥) د. الدسوقي: تطور النقد العربي ١٢٤. سيرة أدبية ٢٥٦. 153B.L.

(٦) ١٧٦.

(٧) شعراء مصر ٧١.

وهكذا يتضح لنا أن الخيال هو العنصر الثاني الذي ينافس العاطفة في الأهمية في الشعر، وكان اتفاق عند القدماء والمحدثين على كونه من الأركان الأساسية فيه، وإن اختلفت نظرة كل منهم إليه. فضاقت نظرة القدماء فاقترنت على الصلة بينه وبين الحقيقة حيناً، وعلى المبالغة حيناً آخر، ووضعت تحت مسمى المجاز أو الاستعارة حيناً ثالثاً. واتسعت نظرة المحدثين فشملت أشياء متباعدة. كذلك وجدنا أن مجموعة من العناصر يمكن وضعها تحت عنوان الصلة بين الخيال والوهم، وأخرى تحت عنوان المبالغة، وثالثة تحت عنوان التشبيه، ورابعة تحت عنوان وظائف الخيال.

ونجد الاختلاف بين النقاد العرب القدماء والمحدثين يضيق كل الضيق في الحديث عن المبالغة حتى تكاد تتعذر علينا التفرقة بين الفريقين، وبالتالي يتعذر التمييز بين الآثار التراثية والآثار الوافدة. فقد اتفق الإنجليز والمصريون والعرب القدامى على التمييز بين نوعين من المبالغة نوع رأوه ضرورياً وأثنوا عليه، وآخر ذموه ورقضوه. وربما أمكن التمييز بين النوعين من الآثار في العنصر القائل بأن تقدم العلم يجبر الشعراء على الحد من المبالغة، بل قد يؤدي إلى التخلص منها، وهذا قول إنجليزي الأصل.

أما التشبيه فمن النقاد العرب القدامى من وصل إلى جانب من جوانب العنصر الأول من عناصره، وهو أن التشبيه لا يراد لذاته أو شيء قريب منه. أما سائر عناصر التشبيه فجديدة على الفكر العربي، ولا شك أنها مأخوذة من الفكر الأوربي الواحد.

ولا خلاف أن جميع عناصر الصلة بين الخيال والوهم، ووظائف الخيال، جديدة على النقد العربي قديمه وجديده، ولذلك نحكم عليها بأنها مستعارة من النقد الأوربي، وإن كانت هذه الاستعارة لم تمنع القائمين بها من التأثر بما قارب أو شابه ما استعاروه من الفكر العربي القديم.

وتتفاوت العناصر الأخرى بين الجدة الخالصة، مثل وصف الخيال بأنه «خالق» لأنها كلمة يابها التفكير الإسلامي الخالص، وبين الجدة المشوبة بالقديم، مثل وصفه بالتأليف.

ويشبه حديث النقاد الرومانسيين المصريين عن الخيال حديثهم عن العاطفة من حيث كثرة الخوض فيه، وكثرة عدد المشتركين في الحديث عنه. فنجد في الحديث عن عناصره أسماء أعلام مثل خليل مطران وأحمد أمين وإبراهيم ناجي وعلى أدهم وأحمد الشايب ومحمد صبحي ود. طه حسين، إلى جانب نقادنا الأربعة.

ونلاحظ أن العقاد أكثر النقاد الأربعة تناولاً للخيال. فقد كان أكثرهم تعرضاً للعناصر المتنوعة تحته، كما كان أكثرهم إفاضة في الحديث عن العنصر الذي يتناوله. وعالج أبو تادي

عناصر أقل من الآخرين بشكل واضح، ثم تعادل شكرى والملازنى.

ونلاحظ أن أهم شخصية تبرز من النقاد الإنجليز في هذا الموضوع كولردج. فإن اسمه يبدو في جميع مجموعات العناصر. ويليه وردزورث، الذى يظهر اسمه خاصة في مجموعات وظائف الخيال، والصلة بين الخيال والوهم، والمبالغة والتشبيه. يليهما على بعد شلى ثم هازلت. وليس ذلك بالأمر الغريب، لأن كولردج صاحب نظرية متكاملة عن الخيال، عرفت باسمه في عالمى النقد والفلسفة. والصلة بين كولردج ووردزورث معروفة، والنقاش بينهما كان دائماً وواسعاً، بل إن هذا النقاش هو الذى دفع وردزورث إلى تأليف مقدمة «الأقاصيص الغنائية»، التى ضمنها آراءه وآراء صديقه. وطبيعى أن يكون الخيال موضوعاً من موضوعات النقاش بينهما.

وظهرت أسماء بعض النقاد مرة واحدة في هذا الموضوع، مثل آرنولد. واتصل اسمه فيها بحديث عن تأثير تقدم العلم في المبالغة (رقم ٥٦)، أى في أمر ثقافى، مما يعزز شهرة الناقد في مجال الثقافة.

كذلك ظهر اسم بليك وكيثس للمرة الأولى، ولم يأتيا بآراء خاصة لهما، وإنما ساندت آراؤهما آراء مجموع الرومانسيين الإنجليز وعززتها.

ونلاحظ أن نقادنا التزموا عبارات النقاد الإنجليز على وجه التقريب في كثير من العناصر مثل اعتبار الخيال روح الشعر (٣٧) ووصفه بالخالق (٣٩) وبالمؤلف (٤٠) وأنه يخلق غشاء الألفة (٤٢) ويأنه يكشف الأستار عن الجمال النائم (٤٣) وغيرها. وكانت النتيجة أن العنصر جاء محتويًا على اسم الناقد المصرى واسم الناقد الإنجليزى الذى ترجم عبارته أحياناً، كما نجد في عناصر اعتبار الخيال روح الشعر (٣٧) ووصفه بالتأليف (٤٠) والتعاون بين الخيال والتعقل (٤٧) وتجسيد المجردات (٤٩). واسم الناقد المصرى وزميل له اتفق معه مع اسم الناقد الإنجليزى أحياناً كما نرى في وصف الخيال بأنه خالق (٣٩) ووصفه بأن مؤلف (٤٠). وأحياناً يتعدد النقاد الإنجليز لتشابه آرائهم.

وأخذ الملازنى من شلى أخذًا مباشرًا في موضوع أن الإحساس يثير الخيال وموضوع العلاقة بين الخيال والحقيقة. ولكننا لا نستطيع أن نقول إنه كان أكثر الأربعة أخذًا منه، لأن الجميع شاركوا في ذلك، ولأن الجميع كان عمادهم الأكبر - كما قلنا - على كولردج ثم وردزورث.

ولم يأخذ شكرى قول كولردج في التوهم مباشرة بل أخذ نتيجته. فعندما حكم كولردج بأن الخيال الثانى أداة كبار الشعراء، كانت النتيجة الطبيعية لهذا القول أن الوهم هو أداة صغار الشعراء، وذلك هو ما نادى به شكرى.

من كل هذا يتضح أن الأخذ في موضوع الخيال كان أوسع وأكثر تشعباً من غيره، وتعرض فيه نقادنا إلى كثير من الموضوعات التي لم تكن لها ركائز قديمة، أو حتى معاصرة كعلاقة الخيال بالحقيقة العلمية وعلاقة الخيال بالصور الظاهرة، مما يؤكد أن التأثير بالنقد الإنجليزي كان تأثيراً صحياً أدى إلى نتائج ملموسة في مفهوم الشعر، وأثار السبيل أمام إرساء شعر رومانسى جديد.

الذوق

مقدمة

العنصر الثالث من العناصر الرئيسية للشعر عند عبد الرحمن شكري هو الذوق السليم. وقد عقد له فصلاً صغيراً من فصول كتابه «الثمرات» إلى جانب اللمحات التي ألقاها عليه في كتاباته المختلفة. كما عني بالحديث عنه سائر الرومانسيين.

ويمكن استخراج الصورة التالية للذوق من أقوال شكري. فالذوق عنده لازم للشاعر والناقد^(١)، لأن الذوق الصحيح قادر على تتبع الأجزاء الدقيقة، والإدلاء بالرأى الراجح والحكم الصادق^(٢)، وهو الذي يصلل الذهن ويجنبه الوقوع في المبالغة المذمومة أو فقدان الاتزان^(٣).

والذوق عند العقاد ذوقان: الذوق الخالق المحيى الذى يبدع الجمال، ويضيف من عنده شيئاً إلى شعور الناس بما يراه ويصفه ويحكيه، وذلك هو الذوق النادر. والذوق الذى يتملى الجمال ويستحسنه حين يراه معروضاً عليه، وذلك هو الذوق الشائع^(٤).

وقد نقل المرصى فى الوسيلة الأدبية حديث ابن خلدون عن الذوق غير أنه أعقبه بما تضمن آراءه هو. فكشف لنا عن أن الذوق عنده «الإدراك الذى يتعلق بتناسب الأشياء، ويوجب الاستحسان والاستقباح». ورأى أنه طبيعى، غير أن هذا الطبيعى يمكن أن ينمو ويتربى بالنظر فى الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها». والجميل عند المرصى أنه خالف ابن خلدون فى وجوب الاتفاق مع أقوال النقاد القدماء فى الأساليب العربية القديمة، لأن ذلك «حَجْرٌ واسع، وحَظْرٌ مباح، فإن أنفُس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها، وإنما هى مذاهب مختلفة وطرق متشعبة، كما قال الله تعالى فى صفتهم ﴿ألم ترَ

(١) المقتطف - مايو ١٩٣٩ - ص ٥٤٩.

(٢) الثمرات ٣٢.

(٣) المقتطف - مايو ١٩٣٩ - ص ٥٤٩.

(٤) شعراء مصر ١٦٦ - ١٦٨.

أنهم في كلِّ وإدِّيهمون» فليس هناك طريق معينة يلتزمها السالك. وإنما المدار على أن توافق التراكيب التي يستعملها المستعمل، تراكيب العرب، حسبما بيته القوانين العلمية. على أنه لا يصح تقليد العرب في جميع ما نطقوا به. فقد عرفت مما سلف أن بعض كلامهم يجب اجتناب مثله»^(١).

وإذا انتقلنا إلى النقاد الإنجليز وجدنا وردزورث وشلي يتحدثان عن الذوق. فقد جعله وردزورث هو الذي يرجع إليه في تصفية لغة الريفين - التي نادى باستخدامها لغة للشعر - بما علق بها من شوائب وأخطاء شائعة^(٢). وأعلن شلي^(٣) أن الكتاب المحدثين سمووا الإحساس بالقرب من نظام الأشياء الطبيعية الذوق، ذلك القرب الذي يثير أسمى أنواع اللذة، والذي يتوفر إلى درجة عظيمة لدى الشعراء بخاصة أو الفنانين بعامة.

ويمكن الوقوف في حديثهم عن الذوق عند آرائهم في الجمال خاصة. فقد أكثر الرومانسيون من الحديث عن الجمال، ونوعوه حتى شمل كل شيء، في الطبيعة والحياة والفنون.

٦٢ - العناية بالجمال :

قال المازني: «الشعر والتصوير لبوسهما الجمال»^(٤) «وقال أبو شادى:

وتساءلوا: ما الشعر؟ قلت: أعزُّ لغة الجمال، وصورة الإحساس^(٥)

وقال د. طه حسين: «ليكن جمال الأدب حيث يمكن أن يكون. ليكن في الألفاظ أو في المعاني، أو في النظم والأسلوب أو في هذا كله. وإنما الشيء الذي ليس فيه شك، هو أن الكلام لا يكون أدباً حتى يوجد فيه هذا الجمال الذي نجده فيما تنتجه الفنون الجميلة الأخرى. وليكن موضوع الأدب بعد ذلك ما يكون. ليكن في الأرض أو في الجو أو في نفس الإنسان وأعماق الضمير. ليكن موضوعه جميلاً أو قبيحاً محبباً أو بغيضاً. فليس يعنيني من الأدب إلا أن يحدث في نفسى ما يحدثه الأثر الفنى من هذا الشعور الرفيع بالجمال»^(٦).

(١) والوسيلة الأدبية ٤٨٣ وانظر ٤٧٠ - ٤٧٤.

(٢) الرسالة الجديدة - العدد الخاص بالرومانتيكية - ١٦ يوليو ١٩٥٥ - مقال وليم وردزورث لصالح الدين

حلمى - ص ٢١. مجلة الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٧. Morley ٨٥٣.

(٣) الذود عن الشعر - أبولو - ديسمبر ١٩٣٣ - ص ٣٠٧-٣٠٨. د. الربيعى في نقد الشعر ١١٨ Defence ١٢٣.

(٤) حصاد المشيم ١٢٠.

(٥) الشفق الباكي ٣٨٠. أطيايف الربيع ١٢٤.

(٦) د. تليمة وراضى: النقد العربى ٤٩٥ - ٤٩٦، ٦٨٩.

وقد علق د. تليمة على ربط الفن بالجمال، وبناء الجمال على الإحساس بالمتعة الذي يجده المتلقى بأنه ليس درساً لماهية الأدب، وإنما هو مفهوم صادر عن تراث الرومانسيين الغربيين في القرن الماضي وأوائل الحالى.

ويؤكد هذا الكلام قول د. محمود الربيعي: إن للشعر الرومانسى عموماً هدفين فنيين يهمننا الهدف الأول منها، وهو توفير المتعة للمتلقى، نتيجة المشاركة الوجدانية التي تتم بين الشاعر وبينه، ونتيجة العنصر الجمالى الذى يحتوى الشعر عليه^(١).

والحق أن الرومانسية الأوربية ظلت تتشد التعبير عن الجمال^(٢). وأعلن شلى^(٣) أن الشعر منبع كل جميل، أو نبيل أو صحيح يمكن أن يوجد في زمن فاسد، والشعر عند هازلت^(٤) هو الإحساس بالجمال، وحيثما يوجد إحساس بالجمال أو القوة أو التناسق، كما في حركة الموجة في البحر، أو في غم الزهرة التي تنشر أوراقها البهية في الهواء، وتهب حسنها خالصاً للشمس، يوجد شعر محتاج لمن يستخلصه، ومهما كان الوصف قوياً واضحاً لا يصير شعراً إذا لم يستخدم الشاعر خياله لإضفاء الجمال عليه.

٦٣ - الشعر يجعل القبح جمالا:

قال المازنى عن الشعر: «يجعل القبح جمالاً، ويزيد الجمال نضرة وجلالاً»^(٥). ونجد عند شكري^(٦) ما يماثل النصف الأول من هذا القول غير أنه يعطيه للعاطفة الشعرية، فيعلن أنها تفيض ضياءها على كل شيء حتى جوانب الحياة المظلمة الكريهة وجوانب القبح، فتحبوها جمالاً فنياً.

وعندما قسم العقاد الذوق إلى نوعين، قال عن الذوق الخلاق: إنه «الذوق الذى يبديع الجمال، ويضيفه على الأشياء، ولا يكون قصاراه أن يتملاه حيث يلقاه أو يساق»^(٧). وواضح أن هذا القول هو نفس قول شلى وهازلت في دفاعه عن الشعر^(٨) من أنه يسبغ

(١) في نقد الشعر ١١٧.

(٢) د. نصرت عبد الرحمن ١٣٢.

(٣) أبولو - فبراير ١٩٣٤ - ص ٤٤٢. Defence ١٣٩.

(٤) فصل النقد الإنجليزي ٨٣، ٨٤. تطور النقد ٣٦٦. Lectuers ٢.

(٥) ديوانه ١١٨.

(٦) دواوينه ٢٩٠.

(٧) شعراء مصر ١٦٧.

(٨) أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٦. Defence ١٥٥. فصل النقد الإنجليزي ١١٧.

الجمال على كل شيء، فيحول الدميم جميلاً، ويزيد في بهاء الجميل. غير أن العقاد نقل القول من وصف الشعر إلى وصف الذوق الفني.

٦٤ - الشعر والجمال والحق:

قال الزبيدي^(١): إن شكري مدين لكارليل وكيّس في ربطه بين الجمال والحياة، والحق والطيبة، والحب في أشكالها المتنوعة. ولذلك كان الجمال عنده قوة من قوى التطور الاجتماعي والثقافي والروحي للإنسان. فهو ينتمى إلى مملكة الطبيعة، والعقل أو الروح البشرية، والأخلاق والجسد البشري. ولذلك يعتبره أحياناً فانياً، وأحياناً أخرى خالداً. أما القبح فيربط بينه وبين الموت والشر.

وذكر الزبيدي^(٢) أنه لدى العقاد أربع نظريات عن الجمال، وأن الرابعة منها اقتضت على الأدب والجمال كما يتجلى في مملكة الفن. وتصرح هذه النظرية بأن الجمال هو الحق، أى كما قال شكري. وأعلن الزبيدي أن العقاد تأثر في هذا الرأي بهازلت وكارليل وكيّس.

ولعلنا لا نبعد عن الصواب حين نقول إن ما صدق على العقاد يصدق على أبي شادى الذى ربط بين الجمال والحق وإن لم يوحد بينهما. قال: «إن الفن الخالد - والشعر فرع منه - هو التعبير الأصيل الخلاق عن الحق والجمال»^(٣).

كذلك حين نضيف إلى النقاد الإنجليز لى هنت^(٤) الذى رأى أن الشعر تعبير عن حب الحقيقة والجمال والقوة، وكيّس الذى كان يرى الجمال هو الحق، والحق هو الجمال^(٥)، وشلى الذى أوجب على من يريد أن يكون شاعراً أن يدرك الحق والجمال، أى الحسن الموجود فى العلاقة بين الوجود والإدراك أولاً، وبين الإدراك والتعبير ثانياً^(٦).

(١) Al-Akkad's Critical Theories ص ١٠. وانظر الثقافة - العدد ٢٦ - ص ١٤ - والشعر والتجربة لمكليس

٢٢٦. وطبيعة الفن للنوى ١٥.

(٢) ٨٤.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٤٣.

(٤) مقومات الشعر ٣٥. النوى: طبيعة الفن ١٥. الثقافة - العدد ٢٦ - الصادر فى ١٩٣١/٧/٢٧ - ص ١٤.

(٥) أبو شادى مسرح الأدب ٢١٣.

(٦) Defence ١٢٣.

٦٥ - الجمال والتناسق:

ذكر الزبيدي^(١) أن الخاصة الرئيسية للجمال عند شكري هو التناسق، وأن أصح أحكام الذوق هو الذى ينظر إلى الأجزاء التى يتكون منها الكل قبل الحكم على الكل، وينظر إلى الكل قبل الحكم على الأجزاء. فالعمل الفنى الجيد هو الذى يكشف عن وحدة انصهرت فيها الأجزاء.

ويتفق أبو شادى مع شكري فى أن هذا الاتساق الجامع المتعدد الأجزاء هو الجمال^(٢). وتذكرنا هذه الأقوال بالوحدة العضوية عند كولردج.

* * *

نخرج من هذه الصفحات القليلة التى يشغلها موضوع الذوق بظاهرة على جانب كبير من الأهمية، فالذوق من الأمور التى يصعب تغييرها كما يصعب أن تتوافق فيها الأفراد، فما بالناس بالشعوب، ولذلك لم نجد من الأقوال التى تدل على تأثر النقاد المصريين بالإنجليز إلا فى عناصر هى العناية بالجمال، والصلة بين الشعر والجمال والحق، وبين الجمال والتناسق ولون الشعر يجعل من القبح جمالاً ويزيد الجميل جمالاً.

وقد أسهم فى الحديث عنه على قلة هذا الحديث نقادنا الأربعة، وينضم إليهم د. طه حسين. أما النقاد الإنجليز، فيبرز منهم شلى، الذى يرد اسمه فى الحديث عن العناية بالجمال وتحويل القبح جمالاً والصلة بين الشعر والجمال والحق، ويبدو مع النقاد الذين نقف عندهم عادة لى هنت وكارليل (٦٤) أما كولردج فيبدو فى مسألة واحدة تتحدث عن الجمال والتناسق (٦٥)، مستلهمة من حديثه المعروف عن الوحدة العضوية.

ويأخذ المازنى من شلى خاصة فكرة أن الشعر يجعل القبح جمالاً ويزيد الجمال نضرة وجلالاً، ويقترب منه فى كون الجمال أحد أركان الشعر، والصلة بين الشعر والجمال والحق ٦٢، ٦٤ مما يؤيد ما استنبطناه فى الموضوعات السابقة إطلاع المازنى الواسع والدقيق على شلى وأخذه من آرائه أكثر مما أخذ بقية زملائه.

(١) ١٧٠.

(٢) الشفق الباكي ١٢١١.

التأمل

مقدمة

العنصر الرابع من عناصر الشعر الرئيسية عند عبدالرحمن شكري هو التأمل. وعند تتبع أقوال النقاد الرومانسيين الإنجليز والمصريين، التي يمكن أن نتاولها تحت هذا العنوان، نجد عناية فائقة، تجعل للفكر مكاناً قريباً من مكان العاطفة، وترتفع به أحياناً فتصل به إلى حد الفلسفة. ولذلك يشعر هذا البحث بالحاجة إلى إيالة الحقيقة التي يتناولها الشعر، والمعرفة التي يسعى إليها، وإلى التفرقة بين هذه المعرفة الشعرية وغيرها من ألوان المعرفة الفلسفية والتاريخية والعلمية.

ولا نجد مثيلاً لهذه العناية عند الإحيائيين، وإنما تأتي عندهم لمسات خفيفة عابرة لبعض الجوانب، مما يدل على تفرد الرومانسيين بهذا الجانب. قال د. عبد العزيز الدسوقي وهو يعدد خصائص جماعة الديوان: «من القضايا التي أثاروها قضية الفكر في الشعر، أو التأمل الفكري»^(١). وقال أيضاً: «حرصوا على... العناية بالمعنى، وإدخال الأفكار الفلسفية، والتأمل في قصائدهم ونفثات صدورهم»^(٢).

٦٦ - عدم الفصل بين العاطفة والفكر:

لم يفصل شكري بين العاطفة والفكر أبداً، وإنما كان يصل بينها فيقول: «الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفس البشرية»^(٣)، فقال شعر عنده «ما اتفق على نسجه الخيال والفكر إيضاحاً لكلمات النفس وتفسيراً لها»^(٤). والعاطفة عنده أشبه بالمادة الخام التي تحتاج إلى تأمل طويل لإجادة تشكيلها، قال: «لا أعنى بشعر العواطف رصف كلمات ممتدة تدل على التوجع أو ذرف الدموع. فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصيب، وذكاء، وخيال واسع، لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها، ودرس اختلافها وتشابهها، وائتلافها وتناكرها،

(١) تطو النقد العربي ٣٤٨.

(٢) جماعة أبولو ٨٦.

(٣) دواوينه ٣٧١.

(٤) دواوينه ٢٨٨.

وامتزاجها ومظاهرها وأتغامها، وكل ما توقع عليه أنغام العواطف من أمور الحياة وأعمال الناس»^(١).

ولا بد من معرفة قدر ما يحتاج إليه كل عمل فني من العاطفة والفكر، لأنها يتفاوتان من عمل إلى آخر، وإن لم يوجد عمل أدبي مخلو من أحدهما خلواً تاماً. قال: «كما أنه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير. وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع. فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل، وهي مغالطة غريبة، إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصاً من العاطفة والتفكير. فبعض شعر الشاعر تكون العاطفة فيه أوضح وألزم، وفي بعضه تكون أقل وضوحاً»^(٢).

واتخذ من هذا التزاوج مقياساً لتقدير مكانة الشاعر، قال: «يمتاز الشاعر العبقري بذلك الشرة العقلية الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر، وأن يحس كل إحساس»^(٣).
ووصف إبراهيم عبد القادر المازني الشعر بفيض العقل وصوبه، قال: ^(٤)
ولفظ كضوء الشمس في مثل سيرها يسبح بفيض العقل سح الغمائم
ووصف عملية التأمل في قوله: «ما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشئها في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناوئج بها قلبه، ويراجع فيها عقله. والمعاني لها في كل ساعة تجديد، وفي كل لحظة تردد وتوليد، والكلام يفتح بعضه بعضاً. وكلما اتسع الناس في الدنيا اتسعت المعاني كذلك... والأصل في الشعر وسائر الفنون الأدبية - على اختلافها وتباين مراميها وغاياتها - النظر بمعناه الشامل المحيط»^(٥).

بل ذهب إلى أبعد من ذلك وطلب من الشاعر الكبير أن يكون له ما سماه (فكرة) تسيطر عليه، ويلتزم بها، ويصدر عنها في كل شعره^(٦). ودفعه ذلك إلى الترحيب بقصيدة العقاد (ترجمة شيطان). قال: «لأول مرة في تاريخ الأدب المصري - والعربي أيضاً - يرى القارئ عملاً فنياً تاماً قائماً على (فكرة معينة) تدور على محورها القصيدة وتجول. ولعل هذا من أظهر مميزات الأدب الحديث وأكبرها. فقد كان الرجل يقول القصيدة مسوقاً إلى قرضها يباعث مستقل عن

(٤) ديوانه ١١٧، ١٧٨.

(٥) ديوانه ١١٧.

(٦) الشعر ٤٣.

(١) دواوينه ٢٠٩.

(٢) دواوينه ٣٦٧.

(٣) دواوينه ٣٦٠، ٣٧١.

النفس. ولكنك هنا ترى بناءً مشيداً نبتت فكرته لسبب مفهوم وعلّة طبيعية مشروحة. وأعمل الشاعر ذهنه في جملتها وتفصيلها ثم أفرغها في قالب تخيره لها بعد الروية..»^(١).

وعلى الرغم من كل هذا، أعلن المازني أنه لا يقصد الفكر المجرد، ويشترط فيه الارتباط بعاطفة ما، قال: «الشعر مجاله العواطف لا العقل والإحساس لا الفكر. وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس. ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لا بد أن يتدفق الجيد الرصين منه بفيض القرائح، ويتحفى بنتاج العقول وجنى الأذهان. ولكن سبيل الشاعر أن لا يعنى بالفكر لذاته ولسداده ورزاقته، بل من أجل الإحساس الذى نيهه أو العاطفة التى أثارته. فربما كان الفكر أصلاً، فروع الإحساس وثماره العواطف، وربما كان فرعاً أصله الإحساس. فالفكر من أجل الإحساس شعر، والإحساس شعر. أما الفكر لذاته فذلك هو العلم»^(٢).

وعلى الرغم من إطالة شكرى خاصة في الحديث عن التأمل فإن ما قاله هو والمازني لا يرتفع إلى مستوى ما قاله العقاد لأنه كرر الحديث عن التأمل في مواضع كثيرة في إنتاجه الأدبي، وأفاض فيه وكتب في مجلة الرسالة مقالاً خاصاً عن «الأدب بين الوجدان والتفكير». ويمكن تلخيص آراء العقاد في هذه القضية في قوله في هذا المقال «الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير، وشاهدنا على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالميين، ومنهم أمثال شكسبير وجيتي والحيام وأبي الطيب... ومن الحقائق التى تحضر في هذا السياق أن نقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان، وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس وأن يتسع وجدانه لأوسع آفاق الحياة. فقد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء. ومزية الإنسان دائماً أن يحس أنه يفكر، وأن يفكر أنه يحس، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس. فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير. ولا يكون الأدب كاملاً وهو يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه.. ونخلص من هذا جميعه إلى قول واحد يجمل جميع الأقوال في الفن والأدب، وهو أن الفن والأدب وجدان، ولكنه وجدان إنسان، ولا يكمل لإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير. فلا يخلو الأدب المعبر عنه من هذا وذاك. ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصة في التفكير. ولا يقال: «إنه أحس تماماً لأنه لم يفكر تماماً». بل يقال: «إن التمام في مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير»^(٣).

ثم أكد ذلك بقوله: «إن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية، ورسل

(١) حصاد المشيم ٣٥. تطور النقد العربى ٣٤٨.

(٢) الشعر ١٩.

(٣) الرسالة - العدد الصادر في ١٩٤٧/٧/٢١. وانظر آراءه في الآداب والفنون للعقاد ١٦٤ - ١٦٨ وأيضاً ١٥٥.

الحقائق والمذاهب في كل عصر نبعوا فيه. فمكانهم في تاريخ تقدم المعارف والآراء لا يعفيه ولا يغض منه مكانهم في تواريخ الآداب والفنون»^(١).

ويوافقهم د. طه حسين^(٢) فيرى أن الشعر السامى ما اشترك العقل والقلب معاً في نظمه. ولا يختلف أحمد زكى أبو شادى عنهم. فيدعو إلى التأمل: «ليس هناك ما يحدث اليقظة النفسية غير كثرة التأمل، فهو الذى ينتقل بصاحبه إلى ما فوق السماكين. هناك يقدر أن يشرف على هذا الكون فيمثله أحسن تمثيل، ويصوره أجمل تصوير»^(٣). ويعتبر ذلك من مزايا الشعر الحديث»^(٤).

ويرى أن الشعر الذى لا يغذى العقول لا خير فيه^(٥):

بالسمع، لا يُغذُو عقولَ الناسِ	لاخيرَ في النظمِ المنمَّقِ لاهيًّا
للوهمِ لا للخاطرِ الحسَّاسِ	يَسْتَحْضِرُ الفخَمَ الخيالِ مزوَّقًا
وحقائقِ الدنيا، وواجبِ آسِي	متجرِّداً عن فهمِ آمالِ الوَرَى
وأرى الملاحَةَ في بساطةِ كاسِي	وأرى الجمالَ مجمَّلاً في ذاته
ومآثرَ التفكيرِ للمُتَناسِي	والعمقَ في التفكيرِ قبلِ صيَاغِهِ

ويرى أن «الشعر العالى يتطلب التعمق الفكرى، والسمو الخيالى، والتطلع الإنساني البعيد»^(٦).

ويمكن إجمال رأى أبى شادى فى القول الذى ذكرناه فى عنصر مشاركة الإرادة (رقم ٩) وأعلن فيه أن العقلين الواعى (أو المدرك) والباطن يتعاونان فى إنتاج العمل الشعري، كما أعلن أن الفكر لون من ألوان الشعور، أو أنه ينضج عنه^(٧). فقد كان له تصوره الواضح للشاعر الكبير: «الشاعر المتقف البعيد التأملات يستطيع بفطرته أن يجعل شعره مسرحاً لفنون ومعارف شتى فى غير كلفة تحس بها، كما أنه بقدرته التنظيمية - إذا كانت ناضجة لديه - يستطيع التعبير عن شتى الخواطر بحرية تامة... والشاعر الممتاز هو الذى يجمع بين صفتى النضوج والتحرر،

(١) فصول من النقد ٢٣٧.

(٢) تجديد ذكرى أبى العلاء ٢١٣. د. عز الدين الأمين ٢٤٢.

(٣) قطرتان ١٥.

(٤) فوق العباب م.

(٥) أطيايف الربيع ١٢٤. وانظر الشفق الباكى ٢٨١.

(٦) فوق العباب د. مسرح الأدب ٢٧.

(٧) خقاجى: رائد الشعر الحديث ١٤٧/١، ١٥٤.

وكلتاها وليدتا المواهب أولاً، والاطلاع أو التأمل ثانيًا، والمرانة ثالثًا»^(١).

وقد أشاد حسن كامل الصيرفي بالجانب الفكري في شعر أبي شادى فقال «في هذه القصيدة دنيا من التأملات والخيالات، ومجال فسيح للتفكير... تحول شعر أبي شادى ناحية الفلسفة والتفكير. وكان هذا الدور دور نضوجه الشعري، فأصبح لشعره مدى بعيد. كان لا ينظر إلى الشيء كما ينظر الناس بل ينظر لبيحت، ولا يقنع بالبحث السطحي وإنما يتعداه إلى العمق الذى تكل العيون وترجع حسيرة دون أن تبلغ من إدراكه وطراً..»^(٢).

واعتبر حسن صالح الجداوى الشعر أشهى زهرة وفاكهة ينبتها العقل الإنسانى وأسى شعاع يرسله»^(٣).

وسار السحرتى على دريهم فربط بين الفكر والشعر الجيد ربطاً محكماً إذ قال: «ليس من شك في أن بث الفكر الأصيل في الشعر من سمات كبار الشعراء البارزين، وذلك لأن الأصالة لا تأتي إلا بالفكر الواسع وأصالة التأمل»^(٤).

فإذا تركنا الرومانسيين ورجعنا إلى الإحيائيين وجدنا البارودى يقول: «إن الشعر لمعة خيالية، يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة، يتبلج بها الحالك»..^(٥) فهو يذكر (الفكر) و (الحكمة) ولكنه ذكر غامض لا يكشف عن شيء محدد أو واضح.

ويأثله أحمد شوقى في الغموض عندما يقول: «الشعر فكر وأسلوب وخيال لعوب وروح موهوب»^(٦).

وكان مصطفى صادق الرافعى أوضح منها، غير أنه لا يصل إلى ما وصل إليه الرومانسيون، عندما قال: «فانظر إلى نفس الشاعر العظيم.. حين تخترق بالفكر حجاب هذه الإنسانية، وتثب بالعاطفة فوق الطباق العليا»^(٧).

واللافت للنظر أن أحمد محرم يقارب في الرأى وجهة نظر أبي شادى والعقاد، حينما يقول:

(١) الينبوع و.

(٢) أطياف الربيع ١٣١.

(٣) أنين ورتين ٢٠٣.

(٤) أنداء الفجر ٨٠ - ٨٢.

(٥) ديوانه ١/١. عبد الحى دياب: التراث النقدي ٢٦.

(٦) أسواق الذهب ١١٩.

(٧) أنين ورتين ٢٠٤.

«الشعر شعاع الخاطر، وعصارة الذهن أو خيال النفس وصورة الطبع»^(١) وقد جعله نوعين: «نوعاً تستثار به أهواء النفوس، وآخر تستطلع به دفائن العقول، وهو أشرف النوعين، وأبقاهما على العصرين. وما ملك عناني مصيبيه ونافعه سوى شاعر رقيق حاشية النفس، بعيد مستوى العقل. إلا أن الجمع بين الآلتين ربما كان فوق موهبات الطبيعة ومولوداتها... فنخير ما يوجد به الشعر بعد التمكن من أساليبه، والوقوف على دقائقه وأسراره، أن تستقيم هاتان الصفتان في النفس والعقل على مستوى القصد وقاعدة الاعتدال، لأنه كما يثقل الشعر جداً صرفاً، كذلك هو يستكره فكاهة خالصة». ولا عجب في هذا القرب على عمومته وبساطته لأن أحمد محرم عاصر الرومانسيين طويلاً.

. : فإذا تركنا المصريين بعامة وانتقلنا إلى الرومانسيين الإنجليز وجدنا الموقف نفسه، حتى إن د. محمود الربيعي^(٢) اعتبر خوض العقاد في مسألة العلاقة بين الشعور والفكر من النقاط التي تؤكد تأثره بالرومانسية.

فهذا وردزورث كما رأيناه يجعل التأمل عنصراً أساسياً في عملية الإبداع^(٣). إضافة إلى ذلك كان الشعر عنده نفحة المعرفة وروحها الرفيعة، أو مبدؤها ونهايتها^(٤)، والتعبير المتحمس الذي يكتسى به وجه العالم^(٥).

واتفق كولردج^(٦) مع صديقه وردزورث في اعتبار الشعر الزهرة والأريج لكل المعرفة والأفكار الإنسانية، ولكل الانفعالات والعواطف. وأعجبه من الشعر ما احتوى على العاطفة العميقة والتفكير الحاد والصور الأكثر جدة وتنوعاً^(٧) أو ما كشف عن وحدة الفكر العميق الدقيق والحساسية الذوقية وتعاطف الإنسان المتأمل (لا المعاني ولا المشارك) مع أخيه الإنسان^(٨). ورأى أن واجب الشاعر أن يتجه إلى أعماق ما في الحياة العقلية من صور ومشاعر،

(١) ديوان محرم ٣/١ - ٤. تطور النقد العربي ١٤٠.

(٢) في نقد الشعر ١٦٦ - ١٧٠.

(٣) انظر الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩ - والعدد ٤٩٣ - ص ٥. مقدمة الأقاويص الشعرية ٤٤٣.

(٤) أنين ورنين ١٤٥. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩. محمد خلف الله أحمد من الوجهة النفسية ٨٦ - ٨٧. عباس

العقاد ناقداً ٦٠٤. الشفق اليابكي ١٢٤٨.

(٥) د. محمد النويبي: طبيعة الفن ١٦. د. عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقداً ٦٠٤.

(٦) سيرة أدبية ٢٦٠. د. نصرت عبد الرحمن ١٢٩. انداء الفجر ٨٢. ٣٥٥ B.L.

(٧) سيرة أدبية ٢٦٧. د. نصرت عبد الرحمن ١٢٩. ١٦٠ B.L.

(٨) سيرة أدبية ٣٩٧. ٢٣١ B.L.

وينقلها نقلاً يميز النفس الإنسانية وما حباها الله من قدرات ومواهب^(١). ورأى أن العمل الفني يحتل موقعاً وسطاً بين عالم الطبيعة وعالم الفكر^(٢).

وتصور شلى الشعر مركز دائرة الحكمة ومحيطها، يشمل كل معرفة، وترجع إليه كل معرفة، وجذر كل ما عداه من نظم فكرية، وزهرتها، ومنبع كل شيء وزينته، يوقظ العقل ويوسع مداركه. ويجعله حاوياً لروابط فكرية كثيرة لم تكن مدركة^(٣).

ورأى هازلت أن الشعر ينبع من الجانب الخلقى والفكرى من طبيعتنا^(٤)، وأنه يرقى بالعقل إلى مستوى الجلال الروحي^(٥)، وأن الشاعر يعمل أفكاره وعواطفه في تشكيل الأشياء التي يتخذها مادة لشعره تشكيلاً فنياً^(٦).

ووصم ماثيو أرنولد الشاعر تنسون بأنه تنقصه (المقدرة العقلية) على الرغم من قدرته الفنية الفائقة^(٧).

٦٧ - كشف الأسرار:

رأى الرومانسيون من الإنجليز والمصريين من النقاد أن الشعر يسعى إلى كشف الأسرار. فقد فرض شكري على الشاعر أن يكون بعيد النظر، لا يفتخر بالمظاهر، هدفه نور الحق. ورأى أن الشاعر - العبقرى يرمى مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابه الناس^(٨).

وقال المازني في قصيدة «الشاعر»^(٩):

يَرَى من ستورِ الغيبِ حتى كأنما
له خاطرٌ يقظانٌ ليس بنائمٍ
يُطَالِعُ في سفرٍ جليلٍ المراقمِ
يَجِيشُ بأصدافِ اللآلئِ الكرائمِ

(١) الثقافة - العدد ١٩٥ - ص ١٠٣٣.

(٢) فصل النقد الإنجليزي.

(٣) أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٧٠. ومارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٢، ٥٤٥. وانظر الثقافة - العدد ١٠٥ - ص ١٦.

Defence ١٥٢ - ١٥٣.

(٤) فصل النقد الإنجليزي ٨٦، ٨٨. ٩ Lectures.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ١١٨. ٥ Lectures.

(٦) نفس الموضوع في المرجعين.

(٧) الرسالة - العدد ٦٥٠ - ص ١٣٧٦.

(٨) دواوينه ٢٨٧. (٩) ديوانه ١٧٨.

وقال في ترحيبه بديوان العقاد: «أحسبني أريد أن أقول: إني اطلعت من شعر العقاد على نَوَاحٍ كانت محجوبة عن عيني»^(١).

وقال العقاد:

والشعرُ ألسنةُ تَفْضِي الحياةَ بها إلى الحياةِ بما يطويه كتمانُ
لولا القريضُ لكانت - وهي فاتنةٌ - خرساءً ليس لها بالقولِ تبيانُ^(٢)

وتحدث العقاد طويلاً عن سعي الشاعر إلى كشف الأسرار في كتبه ويمكن إجمال أهم آرائه في قوله: «إن التعبير عن النفس يجتمع فيه عندي تحقيق وجودها ومتعتها واستكناه حقيقتها وحقيقة ما حولها. فالتعبير عن النفس هو الأدب في لبايه. وما هو التعبير الذي عيناه؟ التعبير الذي عيناه هو كشف المكنون، وتوضيح الأسرار، وتمثيل الخفايا في صورة تخرجها من عالم الخفاء إلى عالم النور..»^(٣).

وسلك أبو شادي نفس المسلك في طول الحديث، خاصة في «الشفق الباكي». قال في «قطرة»: «نفس الشاعر لا تقنع لأول وهلة بما يطوف عليها من روائع الحكم، ودقيق المعاني، بل تبحث وتفتش عن أبلغ الأمثال، وتتزعج إلى ما وراء المعهود»^(٤). وقال: في «الشفق»: «الشعر منظوماً كان أو منثوراً يحوى جرثومة هذه الحياة، لأن فيه دخر الكثير من أسرارها»^(٥).

وقال في قصيدة «الفن السماوي»^(٦):

يُمَثِّلُ آيَاتِ الْجَمَالِ بِوَحْيِهِ وَيُعْلِنُ عَنِ خَافِي الْعَوَاطِفِ وَالْفِكْرِ
وَحَوْلَ سَمَاءِ الْكَوْنِ يَرْقَى مُجَنِّحًا عَزِيزًا، وَلَا يَلْقَى الْمَوَانِعَ إِذْ يَسْرِي
وَيُبْحَثُ عَنِ مَعْنَى الْحَيَاةِ وَكُنْهَهَا فَيُنْشِدُ مَا يَلْقَاهُ فِي الْبِحْثِ مِنْ سِرِّ
يَرَى فِي الْقِصَصِ الْغَيْبِ كُلَّ مُحَجَّبٍ وَيَرَوِي عَنِ الْآتِيِ الْمَحْجَبِ مِنْ عَصْرِ

وجعل الصيرفي الكشف عن الأسرار من مظاهر التجديد في الشعر الحديث. قال: «خطا الشعر خطواته الأولى نحو التجديد: نحو الخلاص من القافية المطولة... نحو الخروج عن دائرة المديح والغزل المصطنع إلى عالم النفس وكنهها المترامي الأطراف، إلى التدقيق في الزهرة

(١) ديوان العقاد ٥.

(٢) ديوانه ٤، ٤٣.

(٣) يسألونك ٢٤. وانظر ردود وحدود ٢٨، ٣١، ٤٥.

(٤) ٥٣. وانظر قطرتان ٦. مسرح الأدب ٢٧.

(٥) ٤١. وانظر ٣٩. أنداء الفجر ١١٤.

(٦) الشفق الباكي ٤٧٨ - ٤٨٠. وانظر ٥٣٦، ٥٧٦.

ونشوتها، في أعماق البحار وسر مد أمواجها وجزرها، في كبد الساء ومحاولة كشف خيائها وأسرارها، في النسمة وما تسر إلى الزهرة، في الموج وما ينقل إلى الشاطيء، في الهمسة وفي الصمت، في النور وفي الظلمة، في الوجود وما حوى، وفيها خفي وراءه وانطوى»^(١).

وفكرة الكشف هذه كانت عند بعض الإحيائيين تظهر في بعض أقوالهم تلميحاً أو في صورة غامضة. بقول مصطفى لطفى المنفلوطي: «الشعر نعمة موسيقية قبل كل شيء، ثم يأتي بعد ذلك.. تمثيل الحقيقة، واكتناه أسرار الكون»^(٢).

وهذه الأقوال تقترب قريباً شديداً من آراء الرومانسيين وخاصة الإنجليز التي صورها «بورا» في قوله: «رغبوا في النفاذ إلى الحقيقة الكامنة، كي يكشفوا عن أسرارها، ويدركوا من خلال ذلك - إدراكاً أكثر وضوحاً - ما الذي تعنيه الحياة وما قيمتها... وهذا البحث عن العالم الخفي هو الذي أيقظ إلهام الرومانسيين وجعل منهم شعراء... والرومانسيون الإنجليز لا يشبهون معاصريهم من الرومانسيين الألمان الذين كانوا يقنعون بعواطف الحنين، ولم يكونوا يحفلون كثيراً بالبحث عن (الما وراء)... وكان هدفهم (الإنجليز) أن ينقلوا سر الأشياء عبر كشوفهم الفردية، ومن ثم يبرزون ما تعنيه تلك الأسرار»^(٣).

وكان خيال الرومانسيين اللامتناهي هو الذي جعلهم يتوقنون إلى الكشف عن أسرار الطبيعة، ويرغبون في إمطة الحجاب عن المجهول^(٤).

٦٨ - البحث عن جوهر الأشياء:

النتيجة الطبيعية للإيمان بأن الشعر يسعى وراء كشف الأسرار أن بحث النقاد طبيعة الحقيقة التي يبحث عنها الشعر. فذهب جماعة منهم إلى أنها جوهر الأشياء.

واقتبس المازني قول سانت بيغ: «إن الشعر خلاصة كل شيء وجوهره»^(٥) فأقره وأيده.

وقال العقاد: «الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول... قد يخالف الشعر الحقيقة في صورته، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها، ولا يمكن أن يشذ عنها، لأنه لا حقيقة إلا بما ثبت في النفس، واحتواه الحس»^(٦).

(١) أبو سادى: أطراف الربيع ١٢٢.

(٢) النظرات ١٠٥/٣، ١٠٦. تطور النقد العربي ١١١.

(٣) الخيال الرومانسى ١٤، ١٥.

(٤) د. عاطف جودة: الخيال ٢٣.

(٥) الشعر ١٨.

(٦) دواوين عبد الرحمن شكرى ٩٧. عباس العقاد ناقداً ٣٢٥. تطور النقد العربي ٣٣٥.

ويتحدث العقاد في عبارته الأخيرة عن الصدق، فهو يرى أن الشعر إذا صدق التعبير عن العاطفة لا يمكن - أن يتطرق الكذب إليه وكأنه وحى. وطبيعي أن هذه اللفظة تكشف فيما تكشف عن نظرة الرومانسيين إلى الشعراء ووصفهم بالأنبياء وأن كان قصدهم الأول في هذا الوصف كشف الحجب عن الأسرار المخبأة. والعبارة مأخوذة من عبارة هازلت التي قال فيها إن لغة الخيال صادقة لأن الشاعر يستخدمها ليعبر بها عن انطباعاته^(١).

وفي هجوم العقاد على أحمد شوقي اتهمه بالغفلة عن جوهر الأشياء والاهتمام بصفاتها العارضة، فقال: «فاعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول: ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به»^(٢).

ويشبه قول العقاد هذا، ما قاله أبو شادي «هذا الشعر العالی يجب أن يكون مرآة صادقة للبا الحياة الخالدة المتفائلة»^(٣).

وبلغت نظرنا قول أحمد ضيف^(٤) إن الشعر ليس إلا حقيقة مرئية في ثوب خيالي جميل. وعقب د. الربيعي^(٥) على قول العقاد بأنه من أهم الوثائق النقدية، وأن العناصر الأساسية التي تشتمل عليها تلك الوثيقة عناصر رومانسية في المكان الأول. وعقب الزبيدي^(٦) على أقوال المازني والعقاد المذكورة هنا وغيرها بأنها واقعة تحت تأثير هازلت في محاضراته:

«On Dryden and Pope» و «On Poetry in General»

ومقالتى كارليل عن «The State of German Literature» و «Burns».

ولا تنسى أن هدف الشعر عند وردزورث كان عرض الحقيقة عرضاً يورث اللذة^(٧)، وأن «لى هنت» يؤكد أن الشعر تعبير عن شغف بالحق والجمال والقوة بواسطة الخيال والتصور^(٨)، وكذلك كان شلى حين يقول: «الشاعر يسعى لفهم الحق والجمال والخير^(٩)»، و «ماتيو أرنولد»

(١) فصل النقد الإنجليزي ١١٨.

(٢) كتاب الديوان ٢٠. ماهر حسن فهمى حركة البعث ٢٠٢.

(٣) فوق العباب س. وانظر قطرتان ٧.

(٤) بلاغة العرب في الأندلس ١١٠. د. عز الدين الأمين ٣١٩.

(٥) في نقد الشعر ١٦٢.

(٦) ١٤٧.

(٧) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٩.

(٨) د. محمد النوحى: طبيعة الفن ١٥. د. شوكت وعيد: مقومات الشعر العربي ٣٥.

(٩) مقومات الشعر العربي ٣٤. Defence ١٢٢.

حين يقرر: « في الشعر يقترب الإنسان إلى أقرب مدى ممكن من القدرة على التعبير عن الحقيقة^(١) .

وليس معنى ذلك أن الإحيائيين لم يذكروا الحقيقة فيما أتوا به من قول في الشعر، بل إنهم ذكروها ولكن في إشارات مبتسرة وأقوال أعم من أن تعبر عن فكرة محددة فضلاً عن أن تكون نظرية. مثل حافظ إبراهيم^(٢) حين يشير إلى أن الشعر «مسرح الخيال... ووعاء الحقيقة».

٦٩ - التعبير عن الحقيقة العميقة:

لم يكتف على أدهم بالحقيقة المجردة بل يجتازها إلى الحقيقة العميقة بل إلى أعمق الحقائق، حين يقول: « فلا تمنح لقب الشاعر الكبير إلا للشاعر الذي يعبر عن أعمق الحقائق...»^(٣). ولا يخفى على أحد ما بين هذا الوصف والوصف الذي أطلقه وردزورث^(٤) من تطابق لفظي عندما ذكر أن هدف الشعر الكشف عن الحقيقة في أعمق صورها.

وإذا أردنا أن نبحث عن شبيه لهذه العبارة في نقدنا العربي القديم لا نجد. فنقادنا القدامى كانوا مشغولين عن الشعر الجيد: هل يمثل الحقيقة أو الكذب. أما أنه يمثل أعمق الحقائق فأمر لم يخطر على بالهم.

٧٠ - التعبير عن الحقيقة العالمية:

أما أبو شادي فقد اختار العالمية وصفا لتلك الحقيقة إذ يقول: « أرقى الشعر هو ما لا ينافي في روحه الحقيقة العالمية»^(٥) مستعملاً نفس اللفظ الذي ورد عند وردزورث حين قال: «موضوع الشعر هو الحقيقة، لا الحقيقة الفردية أو المحلية، ولكن الحقيقة العامة العالمية»^(٦). وهذا ما نجده أيضاً عند شلي^(٧) الذي صرح بأن جوهر اهتمام الشعر الحقيقة العامة لا الحقيقة الفردية أو المحلية. وقد اعتمد الناقدان على قول معروف لأرسطو يقارن فيه بين الشعر والفلسفة^(٨).

(١) طبيعة الفن ١٦.

(٢) رفاتيل بطي: سحر الشعر ١٩٦. جابر عصفور: الخيال المتعل ٣٢.

(٣) المقتطف - نوفمبر ١٩٣٨ - ص ٤٠٧.

(٤) د. محمود الربيعي ١١٨. وانظر ١١١.

(٥) فوق العباب س.

(٦) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٨. Morley ٨٥٥.

(٧) فصل النقد الإنجليزي ٩٠. Defence ١٢٤، ١٢٨.

(٨) فصل النقد الإنجليزي ٩٠. مجلة المجلة - العدد ١٧٧ - ص ٥٠.

ولعل ذلك ما أراده العقاد بالحقيقة التي وصفها بالكبرى في قوله: «ذلك هو التعبير عن النفس، بمعنى إثبات حقيقتها، وإثبات العلاقة بينها وبين الحقائق الكبرى»^(١). وهذا الوصف مثل سابقه لم يرد لا هو ولا ما يشبهه عند إحيائينا ولا نقادنا القدامى.

٧١ - التعبير عن الحقيقة الأزلية:

أطلق شلى وصف الأزلية على الحقيقة التي ينسدها الشعر في قوله: «الشعر هو صورة الحياة في حقيقتها الأزلية»^(٢).

فإذا بالمازني يعترض على هذه المقولة - مع نسبته إلى مصدره الألماني شليجل - معللاً أنه فضلاً عن غموضه الشديد فهو خطأ صريح، لأن الشعر لا يمكن أن يكون صورة الخواطر الأبدية الصادقة. وإنما هو مرآة الحقائق العصرية، لأن الشاعر لا قبل له بالخلاص من عصره، ولا قدرة له على النظر إلى أبعد مما وراءه بكثير. فحكيمته حكمة عصره وروحه روح عصره. وتساءل: ما الحق؟ وما الأبدى؟ وما مقياسه؟ ألا ترى أن «يقين» اليوم قد يصير «شك» الغد؟ فأتى لشاعر أن يصل إلى هذه الحقائق الأبدية؟.

ومع ذلك فإننا نجد أن أبا شادي يوافق على وصف الحقيقة بالأزلية حين يقول: «إن أسمى الشعر الذي يرتفع إلى مقام الخلود ليس ما يحوم عاجزاً حول العابر المألوف، بل هو ما يخلق بموضوعه - ولو كان في ظاهره تافهاً - تحليلاً ينتظم الحقائق الأزلية في عرض فني ساحر، لا تذهب برونقه العصور، ولا تطفئ بضوضائها على حلاوة موسيقاه، وافتنان أخيلته...»^(٣). ثم يورد عبارة شلى واضحة صريحة في قوله: «العمل الأدبي الخالد حقاً هو مرآة لنفسية صاحبه الكبيرة، وهو ترجمان عن الحقائق الأزلية في ألوان من الجمال المستمدة من عناصر اللغة والخيال»^(٤).

وعبد الرحمن شكري يقصد معنى قريباً مما قاله شلى، عندما يقول: «ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظر، غير آخذ رواء المظاهر مأخذه نور الحق، فيميز بين معاني الحياة التي تعرفها العامة وأهل الغفلة وبين معاني الحياة التي يوحى إليه بها الأبد... وليس الشاعر الكبير من يعنى

(١) يسألونك ٣٤.

(٢) فصل النقد الإنجليزي ١٢٥. أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٦٨. مقومات الشعر العربي ٣٤. Defence ١٢٨.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ١٩٦.

(٤) رائد الشعر الحديث ٢٤٠/٢. وانظر ١٤٨/١.

بصغيرات الأمور، ولكنه الذى يحلق فوق ذلك اليوم الذى يعيش فيه، ثم ينظر فى أعماق الزمن
أخذًا بأطراف ما مضى وما يستقبل. فيجىء شعره أبدئيًا مثل نظرتة»^(١).

٧٢ - التأمل الفلسفى والشعر:

أوغل بعض الرومانسيين فوصلوا بالتأمل الشعرى إلى حدود الفلسفة. ويتفق الدارسون
على أن جماعة الديوان وبعض الرومانسيين عنوا بالفلسفة، وقصدوا إلى الاعتماد على الأفكار
الفلسفية فى أشعارهم، ودعوا إلى ذلك.

ولكننا قبل أن نعرض لتعبيراتهم عن أفكارهم نذكر أن الراقى من الإحيائيين يقول:
«ينبغي ألا يكون للفلسفة أثر إلا فى معانى الشعر لتصير من الخيال وقوة التصوير وبراعة
الابتكار بحيث تدل على عقل صاحبها دلالة المطابقة، وتزيد محاسن الشعر. أما من يخلط بين
معانى الفلسفة الفنية ومعانى الشعر فإنه يجىء بفلسفة ركيكة. ومن يلتزم فى فلسفته نوعًا واحدًا
من مذاهب الشعر كالحكمة مثلاً فإن شعره يكون باردًا ثقيلًا. والشاعر المجيد هو من يجمع فى
شعره الجمال الروحى فى المعتين الفلسفى والشعرى، فيكون شاعرًا وفيلسوفًا معًا، كما هى
حال بعض شعراء الأندلس، كىحيى الغزال وأبى الفضل بن شرف وأبى الحسن الأنصارى
الجيانى^(٢). ويلاحظ على هذه العبارة نوع من الغموض فتراها مرة تتسامح وتقبل الفلسفة فى
الشعر بل تراها ضرورة لجودته، وتراها مرة أخرى لا تتسامح وتكاد تطرد الفلسفة من الشعر.
فإذا تركنا الإحيائيين إلى الرومانسيين وجدنا المازنى يكتفى بالربط بين الشعر والفلسفة،
ولكنه يعنى بأوجه الفروق بينها، فقال: «ولا يجهلن أحد فيحسب أن الدين والفلسفة والشعر
شئ واحد. فإنها - على اتصال ما بينها وإحكام رابطتها - لكل منها مظاهر خاصة. ولكنها
جميعًا - على اختلاف مظاهرها ومناهجها - تمثل (وجوه الفكرة)»^(٣).

أما العقاد فقد ربط بين الشعر والفلسفة بأكثر مما فعل المازنى، وإن حرص هو أيضًا على
التفرقة بينها يقول: «الحقيقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر، مع
اختلاف فى النسب وتغير فى المقادير. فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة،
ولكنه أقل من نصيب الشاعر. ولا بد للشاعر الحق من نصيب من الفكر، ولكنه أقل من نصيب
الفيلسوف»^(٤).

(١) دواوينه ٢٨٧.

(٢) تاريخ آداب العرب للراقى ٣/٣١٢. د. عز الدين الأمين ١٣٢.

(٣) الشعر ٤٢.

(٤) فصول من النقد عند العقاد ٢٣٧.

وبالغ أبو شادى فى التعبير عن هذا فى بعض أقواله فلقد قال: «إن الشعر فى روحه وغايته توأم للفلسفة»^(١). وقال: «لما كان من أظهر خصائص الشعر العالمى أن لا يفرق ما بين العاطفة والفكر فى استيعابه، فلا عجب إذا وجدنا شأن الفلسفة مع هذا الشعر شأن الأدب العام، حتى ذهب «بروننج» إلى القول بأن الفلسفة تأتى قبل الشعر الذى يعده أسمى خلاصة لها. ونلمح مثل هذا الرأى حتى من وردزورث شاعر الطبيعة المشهور، وقد أجمع أكبر النقاد على أن الغاية الفلسفية العظمى هى حلية أسمى الأدب وأسمى الشعر»^(٢). ومع هذا فقد عاد أبو شادى واعتدل فى رأيه حين قال: «فى حين أن مذهب الشمول - وهو مذهب الوسط الذى ندين به، ونطبقه على أنفسنا قبل غيرنا، هو مذهب الإيمان بترقرق الشعر فى كل شىء إذا وجدنا من يقطفه ويؤلفه، وهو مذهب لا يجد من ضروب الشعر موضوعاً ولا أسلوباً ما دامت تنبض بالشعور، ويزيدها قيمة أن تستوعب الفلسفة والتأمل لأنها بمنزلة التجاوب العميق مع الحياة»^(٣).

ويمكن أن يقول إن هذه الفكرة شاعت وكثرت فيها الأقوال فنجد مثلاً قولاً لحسن صالح الجداوى: «لما كان الشعر تعبيراً موسيقياً عن عواطف دقيقة (فلسفية النشأة)، كان أحوج من جميع فنون الكلام إلى اللغة السهلة...»^(٤).

وأخر لعبد العزيز عتيق حين نسب للشاعر نفس طفل وفكر فيلسوف^(٥).

فإذا نظرنا إلى الرومانسيين الإنجليز وجدنا أن وردزورث وكولردج وشلى يرددون قولة أرسطو: «الشعر أكثر أنواع الكتابة فلسفة»^(٦) بشكل أو بآخر.

٧٣ - الشاعر فيلسوف:

لم يكتف العقاد بالربط بين الشعر والفلسفة ووصل بالأمر إلى مداه، وجعل من الشاعر الذى يستحق أن يوصف بالعظمة فيلسوفاً قال: «حد الشاعر العظيم عندى هو أن تتجلى فى

(١) فوق العباب س. وانظر الشفق الباكي ٤٣.

(٢) قطرتان ١٠. وانظر رائد الشعر الحديث ١/١٧٢.

(٣) الثقافة. العدد ٧٢٥ - ص ٩.

(٤) آين ورتين ٢٠٢.

(٥) أبو شادى: أنداء الفجر ٩٤، ٩٨.

(٦) فصل النقد الإنجليزى ٩٠. النظرية الرومانتيكية فى الشعر. مجلة المجلة - العدد ١٧٧ - ص ٥٠. الرسالة

الجديدة - ١٦/٧/١٩٥٥ - ص ٢١. Morley ٨٥٥. سيرة أدبية ٣٦٩. B.L. ٢١٤.

شعره صورة كاملة للطبيعة بجماها وجلالها، وعلايتها وأسراها، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهباً في حقائقها وفروضها، أيا كان هذا المذهب، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه. فإذا جمع الشاعر بين الأمرين - أى إذا رسم صورة كاملة لطبيعة، وشرع لنا مذهباً خاصاً في الحياة. فذلك هو الشاعر الأعظم الذى ندر أن يجود الزمان بمثله في الدهور المتطاولة والأجيال المتباعدة»^(١).

وهذا الرأى سبق أن أثبتته وردزورث فهو يقرر أن الشاعر يشبه الفيلسوف من حيث هدف نشاطه، إنما الاختلاف بينها في طريقة عرض الأفكار عند كل منها^(٢).

وبعبارة أوضح يؤكد كولردج أن: «لم يوجد إلى الآن شاعر عبقرى دون أن يكون في نفس الوقت فيلسوفاً ثاقب البصر»^(٣).

أما شلى فقد أكد نفس المقولة بطريقة أخرى حيث قال: «إن الذين يثيرون المتعة الحقة إنما هم فلاسفة الشعراء»^(٤).

٧٤ - الفيلسوف شاعر:

إذا نظرنا إلى الوجه الآخر من هذه الفكرة، أى أن يكون الفيلسوف شاعراً، فإننا نجد الاتفاق بين الرومانسيين الإنجليز والمصريين على أن هذه المقولة سليمة وصحيحة. قال العقاد: «فلا نعلم فيلسوفاً واحداً حقيقاً بهذا الاسم كان خلواً من السليقة الشعرية، ولا شاعراً واحداً يوصف بالعظمة كان خلواً من الفكر الفلسفى»^(٥).

ويعتدل ذلك القول سبق كولردج وشلى فاعتبرا مجموعة من الفلاسفة مثل أفلاطون وبيكون وغيرهما شعراء ممتازين^(٦).

وهكذا يتبين لنا أن كلمة التأمل كانت غريبة على النقد العربى قديمه وحديثه. فقد ألف النقاد الحديث عن المعانى، يوازنون بينها وبين الألفاظ، ويختلفون في تفضيل أى منها على

(١) فصول من النقد عند العقاد ٢٣٤. وانظر ساعات بين الكتب ١٩٢.

(٢) فصل النقد الإنجليزى ١٠٦.

(٣) نفس المرجع ١٢٤. مقومات الشعر العربى ٣٤. سيرة أدبية ٢٦٠ B.L. ١٥٥.

(٤) أبولو - مارس ١٩٣٤ - ص ٥٤٤. Defence ١٢٧ - ١٢٨.

(٥) ساعات بين الكتب ١٩٣. فصول من النقد عند العقاد ٢٣٧.

(٦) فصل النقد الإنجليزى ٨١، ٨٢، ٨٩. أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٦٧. Defence ١٢٧. سيرة أدبية ٢٥٠.

B.L. ١٤٩.

الأخرى. أما الحديث عن الأفكار، ونوع الحقائق التي تناسب الشعر، واعتبار التأمل عنصراً أساسياً في الشعر، والقول بأن التأمل في وقت الهدوء هو الذى يحبب التجربة الشعرية مرة أخرى، ويحولها إلى تجربة فنية تدفع الشاعر إلى نظم الشعر، فأمر لم يعالجه لا القدماء ولا الإحيائيون من نقادنا، وإذا كان الأمر كذلك فأبعد ما يكون عن تفكيرهم أن يصلوا بهذا التأمل إلى حدود الفلسفة. وأن يعنوا بصلة الشعر بالفلسفة وما حول ذلك من أفكار كما رأينا نقادنا الرومانسيين يفعلون بعد أن تأثروا بأفكار الرومانسيين الإنجليز وغيرهم.

وفي هذا الموضوع يحسن أن نقسم ملاحظتنا إلى مجموعتين، مجموعة تدور حول التأمل في عمومته، ومجموعة أخرى تدور حول التأمل الذى أغرق في الفكر، فوصل إلى أبواب الفلسفة بل ولجها.

أما المجموعة العامة فقد شارك في التعبير عنها نقادنا الأربعة، خاصة في الأفكار الرئيسية منها التى تنادى بعدم الفصل بين العاطفة والفكر (رقم ٦٦)، وبالرأى الذى امتاز به الرومانسيون جميعاً، وهو القول بأن الشعر يسعى إلى كشف الحجب وإبراز ما وراءها من أسرار (رقم ٦٧)، وينضم إليها د. طه حسين في موضوع اتحاد الفكر مع العاطفة، بل وصل الأمر ببعضهم إلى عدم الاكتفاء بالآراء يثروتها في كتاباتهم المتنوعة هنا وهناك، فكتبوا المقالات المتخصصة التى توضح الفكر تفصيلاً من جميع جوانبها كما فعل العقاد في اتحاد العاطفة مع الفكر.

وفي هذه المجموعة العامة تردد عند نقادنا أسماء النقاد الإنجليز الأربعة أيضاً، لأنها - كما رأينا - تتناول الحقائق الأساسية عند الرومانسيين، حتى إن بورا جعلها ظاهرة تعم جميع الشعراء الإنجليز. وطبيعى أن يبدو اسم «ماتيو آرنولد» في هذه القضايا، لأنها تتصل بالتفكير والمعرفة والثقافة، وهى الأمور التى عالجها كثيراً وبها عرف.

وفي مجموعة ما أبرزناه من أفكار حول التأمل العام أوردنا عدداً من العناصر التى قصرنا كل واحد منها على عبارة واحدة تصور الحقيقة التى يجب أن يعنى بها الشعر، ليكشف ذلك عن أخذ الناقد المصرى من الناقد الإنجليزى عبارات بنصها. فلقد نقل نقادنا عبارات عديدة من وردزورث ومن شلى خاصة.

وعلى الجانبين برزت أسماء نقاد ليس لهم إسهام واضح مثل على أدهم صديق العقاد، الذى استعار نصاً من وردزورث دون أن يعلن استعارته. أما الجانب الإنجليزى فقد صادفتنا أقوال لى هنت، وهو من صغار رومانسيى النقاد الإنجليز.

وتتجلى في هذا الموضوع السمة العامة في عدم ذكر اسم الناقد الإنجليزى الذى يؤخذ أحد

النصوص عنه مثلما فعل المازني عندما عارض وصف شلي للحقيقة بالأزلية في نص طويل، دون أن يذكر اسمه (رقم ٧١)، غير أن شكري وأبا شادي وافقا شلي في الوصف الذي أطلقه على الحقيقة، وإن كانا قد شاركا المازني في عدم ذكر اسم شلي أيضا.

وبرز العقاد بشكل لافت للنظر في موضوع التأمل الفلسفي، وهو معروف بإعماله الفكر في شعره حتى عاب عليه بعض النقاد ذلك أكثر من مرة.

وفي الحديث عن العنصر الذي اكتفى بالربط والتفرقة بين الفلسفة والشعر (رقم ٧٢) فإننا نجد المازني وأبا شادي يشاركان في الحديث عن الفكرة وانضم إليهما في ذلك حسن صالح الجداوي صديق أبي شادي، وعبد العزيز عتيق.

وعندما يثار موضوع العناصر الخاصة بالتأمل الفلسفي لدى النقاد الإنجليز تتردد دائماً أسماء وردزورث وكولردج وشلي، لأنهم أخذوا الحقيقة التي نادوا بها عن إمام النقد الفلسفي في الموروث اليوناني المعروف: أرسطو (رقم ٧٢)، واتفق العقاد مع وردزورث وشلي وكولردج فيما يتعلق بالشاعر الفيلسوف والفيلسوف الشاعر، بل إنه أخذ نفس عبارة الناقد كولردج دون أن يذكر اسمه أو ينسب القول إليه.

اللغة

مقدمة

كل دارس للأدب الحديث، أو مطلع عليه يدرك أن تغييرًا واسعًا قد طرأ على لغة الشعر، وأن الإحيائيين قاموا بثورة على لغة الأدباء التقليديين السابقين عليهم.

وعلى الرغم من ذلك لم يرض الرومانسيون عن لغة الإحيائيين. وعندما ننظر في دعاوى ذلك العصر، نجد من النقاد من أراد أن يثور ثورة شاملة، داعيًا إلى طرح اللغة الفصيحة لأنها لغة قد ماتت ولم يعد يستعملها أحد في نشاطه الحى، واستخدام العامية المصرية، التي اتخذناها لغة لحياتنا اليومية، في جميع إبداعاتنا الثقافية أيضًا. وكان على رأس هؤلاء الدعاة سلامة موسى. ولكن فئة أخرى من النقاد وهى الغالبية لم تتحلل من روابطها الوثيقة بالتراث العربى، على الرغم من ثقافتها الأجنبية الواسعة ودعواها الجهرية إلى التجديد. فدعت إلى الإبقاء على الفصحى مع إجراء تغييرات نشير إلى ما يهم بحثنا منها.

٧٥ - الشعر يقتضى لغة خاصة:

ذهب بعض النقاد إلى أن الشعر يقتضى لغة خاصة به، بسبب ما يحمل من عواطف يريد أن ينقلها إلى المتلقين. يقول المازنى: «فإذا صح ما نذهب إليه من الرأى استوجب ذلك أن لا تكون لغة الشاعر كلغة الناس، بل لغة تصلح لهذه الأفواه السماوية التى تخرج منها وتند عنها، ولا يتهىأ ذلك بالمجاز والاستعارة وما إلى ذلك فقط، بل باغفال كل لفظ وضع مضحك»^(١).

ثم استعار من صفات العواطف وصفًا للغة التى عنها: «لما كان الشاعر لا يسوق لك الشيء من أجل أنه حقيقة وحسب، بل كما تراه وتحسه روحه، فقد صار لا بد له من لغة حارة مستعارة يترجم بها عنه»^(٢).

(١) الشعر ٣٧. د. عز الدين الأمين ٢١٠. د. محمد زغلول سلام ٢٥٥.

(٢) الشعر ٢٢.

ولا يكتفى المازنى بذكر المجاز والاستعارة وإنما هو يؤكد أن المحسنات البلاغية من عناصر تلك اللغة العاطفية، إذ يقول: «لا شك في أن العاطفة في الشعر هي الأصل في هذه المحسنات التي يخلعها عليه قائلوه، ومبعث هذا البديع الذي جن به الناس، وافتتوا ببهجته في الزمن الأخير»^(١).

ولم يكن المازنى غافلاً عن إساءة استخدام الشعراء للمحسنات البلاغية، فقد فرق بين جميل منها يستعمله الشعراء المطبوعون، وذييم يستعمله الشعراء المتصنعون، إذ يقول: «قد يستعمل هذه المحسنات طائفة الناظمين والمقلدين. ولكنك تراها في كلامهم نافرة مردولة، ثقيلة الورد على النفس، مجوجة في السماع، من أجل أنها محسنات أتى بها صاحبها لبريقها وزوتقها لا لأنها عالقة بالعاطفة، وإنما تراهم يستكثرون من البديع والاستعارات والمجازات في كلامهم ليخفى وميضها قدم المعاني وقبحها وفسادها»^(٢).

وواضح أن دعوة وردزورث وكولردج إلى أن الشعر في جوهره عاطفة، وأن تلك العاطفة هي التي تدفع الشاعر إلى استخدام عناصر البراعة الشعرية، من لغة مجازية، وألوان بلاغية هي نفس الدعوة التي عبر عنها المازنى^(٣).

٧٦ - قصور اللغة:

اللغة هي أداة التعبير الكلامي^(٤). وليست هي بأى حال الشعر، والشعر ليس هو اللغة وإنما اللغة أداة للشعر، مثل الألوان والرخام والألحان التي هي أدوات للتصوير والنحت والموسيقا والغناء^(٥). أما الشعر فصناعة توليد العواطف بواسطة الكلام. فالشاعر يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث في نفس القارئ ما يقوم بخاطر الشاعر من الصور الذهنية. وقد أحس الرومانسيون أن اللغة قاصرة عن أن تعبر عما في نفوسهم إلا وحيًا أو رمزًا، فصار الخيال عاملاً متممًا ضروريًا ليعوض هذا القصور. واضطر الشعراء إلى أحد أمرين، إما عدم الاستقصاء بل الغموض أحيانًا، وإما الرمز. وقد تناولنا الحديث عنه عندما عالجتنا موضوع الخيال.

(١) الشعر ٢٢.

(٢) الشعر ٢٣.

(٣) فصل النقد الإنجليزي ٩٩، ١٠١. سيرة أدبية ٢٩٥. ١٧٧ B.L. Morley ٨٥٢، ٨٥٣.

(٤) فصول من النقد عند العقاد ٢٩٦. أنين ورتين ٢٠٢. فوق العباب م.

(٥) فصول من النقد ٢١٤.

ونادى المازنى والعقاد بعدم الاستقصاء. ورأى المازنى^(١) أن الإفصاح والوضوح غير متسحين في الشعر، وكلما ترك الشاعر للخيال المجال في التهويم كان الشعر أبلغ تأثيراً، وأوقع في النفس - وقال العقاد: «لا يحتاج الأمر في الشعر إلى الجلاء والإبانة كما هو في النثر. فإنه كما تقدم يقصد به التأثير ولا يقصد به الإقناع. والعواطف قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعاني الجليلة. فقل أن ترى كبار الشعراء يتكلفون الشرح والتفصيل فيما يريدون الإعراب عنه، كما يتكلفها المبتدئون منهم، لأنهم أخبر بوسائل التأثير، وأعرف بالألفاظ التي لها وقع أبلغ من غيرها على الإحساس»^(٢).

والغموض ظاهرة مطلوبة عند الرومانسيين الغربيين، يقول د. شوقي اليماني السكرى: «لقد عاصر الرومانتيكيون نشأة الثورة الفرنسية وقيام حكم نابليون بعدها، وهالهم على الأخص ما اقترف في عهد رويسير من مذابح... لم يكن غريباً إذن أن تغلب على الرومانتيكيين تلك النزعة الفردية الذاتية، وذلك الغموض في الإحساس والتعبير، وذلك الانطلاق البعيد وراء الخيال الجامح»^(٣).

٧٧ - لغة الشاعر من لغة قومه:

أما أبو شادى فله من اللغة موقف متميز، حيث يرى أن الشاعر رسول قومه، ولذلك يجب أن يكون بيانه من بيانهم، ومهما تأتق في تعبيره ينبغي ألا يرتفع صوته مستوى آذانهم ومداركهم، وإلا صار غريباً عنهم. وخلص من ذلك إلى الدعوة إلى تمصير اللغة العربية، يجعلها صورة صادقة للحياة المصرية، تعكس صور الحياة الشعبية، وتحمل مفرردات وطنية وتعبيرات محلية. ولم يقصد الإساءة إلى الفصحى، ولكنه أراد مجرد صبغها بالصبغة الوطنية. مع المحافظة جهد الطاقة على شرف الديباجة العربية السليمة^(٤).

ودعوة أبي شادى هذه تتسق مع الدعوة إلى بعث الروح المصرية في ثقافتنا عامة، تلك الدعوة التي سادت في مطلع القرن العشرين. وكان هيكل أبرز ممثلها في الأدب. وعلى الرغم من ذلك فإن العين لا تخطيء وجود شيء من التقارب بينها وبين دعوة وردزورث إلى الاهتمام بأهل الريف والدهماء من الناس، واتخاذ لغتهم أداة للشعر بعد إدخال شيء من التنقيح عليها، خاصة إذا ما لاحظنا نص أبي شادى على «الشعبية».

(١) الشعر ١٥. د محمد زغلول سلام ٢٥٢.

(٢) فصول من النقد ٢١٤. عباس العقاد ناقداً ٤٧٨ - ٤٨٣.

(٣) تطور النقد الأدبي في إنجلترا ٤٤. د محمود الربيعي ١٨٠.

(٤) الشفق الباكي ٤٥. جامعة أبولو ٢٠٨.

٧٨ - اللغة العامية:

أما شكرى فيرد على الداعين إلى اتخاذ اللغة العامية أو لغة الكلام العادى لغة للشعر إذ يقول: «تعمد جعل لغة الشعر قريية من لغة الكلام لا يأتى بالسهل الممتنع وإلا ما سمي ممتنعاً. فهو ممتنع لأنه بعيد عن ركافة وغبثانة وفتور من يحاكي لغة الكلام»^(١).

ودعوة أبى شادى إلى تمصير لغة الشعر، لا تمتنع من أنه يقف موقفاً قريياً من موقف شكرى، ويرفض صلاحية العامية للشعراء كما رأينا فى حديثنا السابق عن اللغة. ويؤكد ذلك الرفض فى موضع آخر ويدعو إلى رفع مستوى الجماهير. إذ يقول: «لكننا نعز الفنان الضليع إذا أبت طبيعته الخالقة أن تقف عند المعايير والمقاييس المقررة، ورفضت النزول إلى مستوى الجماهير، بل أرسلت فيها طليقاً معتزاً بشخصيته، مهيباً بالخاصة قبل أن يهيب بالدهاء، ومرتفعاً بالجماهير عن ططريق أولئك الخاصة والمريدين الذين ينوبون عن الفنان فى نشر رسالته»^(٢). ويقف هذا الموقف أحمد لطفى السيد ود. محمد حسين هيكى وغيرهما^(٣).

فإذا دققنا فى مقولات الرومانسيين الإنجليز فى هذا الصدد وجدنا هذا القول يأتى على لسان كولردج^(٤) فى الرد على دعوى وردزورث هذه.

٧٩ - بساطة اللغة:

اتفق الرومانسيون العرب على الدعوة إلى بساطة اللغة، وتخليصها من الشوائب التى تعيبها، مثل الألفاظ الغريبة الحوشية والقوالب التى تحجرت ففقدت كل محتوى عاطفى. يقرر عبد الرحمن شكرى: «الأدباء فى مصر يخلطون فى الكلام عن الأساليب خلطاً كثيراً. فهم يتناسون أن أجل الشعر العربى وأفخمه... هو الشعر الذى لم تتكلف فيه الغرابة. فإن المعلقات أسلس وأجزى شعر الجاهليين (ما عدا الغزل) وأقله غرابة وتعقيداً. وشعر الشريف، أجله وأفخمه ما لم يتكلف فيه الغرابة... وإذا نظرت فى شعر الحريرى، وجدت أنه مترع بالغير، ولكنه بالرغم من ذلك ليس من حسن الشعر... فللشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح

(١) المتكطف - مايو ١٩٣٩ - ص ٥٤٨.

(٢) فوق العباب ز.

(٣) سماح ٩٠ - ٩٥.

(٤) محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية ٢٣٩. عماد حاتم ٣٠٣. أحمد أمين ٣٢١. الرسالة الجديدة ٢١. القافة - العدد

١٩١ - ص ٨. B.L. ١٣. ١٦٢ والفصول من ١٧ إلى ٢٠.

سواء كان غريباً أو معهوداً أليفاً. وليس له أن يتكلف بعض الأساليب»^(١).

ويعزز هذا القول قول العقاد في حديثه عن أحمد شوقي: «فهو قد نشط بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعاني المكررة، ولكنه لم يستطع أن ينتقل به من شعر القوالب العامة إلى شعر (الشخصية) الخاصة التي لا تخفى معالمها ولا تلتبس بغيرها.. والاستثناء.. شعر ظهر لشوقي في أخريات أيامه.. ذلك هو باب القصائد الفكاهية... ظهر فيه شوقي بلامحه الشخصية، لأنه أرسل نفسه على سجيته، وانطلق من حكم المظهر والصنعة والقوالب العرفية التي تنطوى فيها ملامح الشخصية وراء المراسم والتقاليد»^(٢).

ووافقها كثيرون مثل فتحى زغلول^(٣) وعبد العزيز عتيق^(٤) وأبى شادى الذى ذم محاكاة القدماء حين يقول: «إن الشعر المصرى التقدمى الحديث يعتمد على الطلاقة الفنية، وحرية التعبير الوجدانى، مع الترفع عن المحاكاة، ومع التطلع إلى السمو الإنسانى. إلى هذا دعا وبهذا نادى أستاذنا خليل مطران فى مستهل هذا القرن بل قبل إشراقه»^(٥).

وتتضح هذه الدعوة عندما نسلط عليها أضواء من الرومانسية الغربية، التى اعتبرت الكلاسيكية طبقة أرستقراطية، تحافظ فى حديثها على قوالب وأساليب بالية، وهلجتها هجوماً عنيفاً، ودعت إلى التخلص من هذا التكلف المقيت، والاستعاضة عنه باللغة اللبسيطة. وكان أبرزهم فى ذلك أوردزورث^(٦) وكولردج^(٧).

٨٠ - عدم التفرقة بين الألفاظ:

يرفض شكرى التفرقة بين الألفاظ فى ذاتها رفضاً قاطعاً، فهو يقرر: «قد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، وبحسب أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة، وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة»^(٨). كذلك يتفق العقاد مع شكرى فى رفض التفرقة بين

(١) دواوينه ٣٦٧.

(٢) دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية ٥١ - ٥٣. ساعات بين الكتب ١٢٦.

(٣) د. محمد زغلول سلام ١٦٢.

(٤) أنداء الفجر ٩٧.

(٥) المقتطف - يناير ١٩٥١ - ص ١٠٨، ١٠٩، ١١١. وانظر الينبوع هـ. فوق العباب ز.

(٦) المجلة - العدد ٣٢ - أغسطس ١٩٥٩ - ص ٨٠، ٨١. والعدد ٦٥ - يوتية ١٩٦٢ - ص ٢٥. والعدد ١١٨ -

أكتوبر ١٩٦٦ - ص ٤٩ - ٥١. والعدد ١٧٧ - سبتمبر ١٩٧١ - ص ٥٠. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ٩٠،

٩١. مقدمة الأقاويص الشعرية ٤٣٨. Morley ٨٥٠، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٧.

(٧) سيرة أدبية ٧١. B.L. ٤٠.

(٨) دواوينه ٣٦٨.

الألفاظ واعتبارها كلها سواء. قال فيمن عاب رأيهم: «ومنهم من ينتظر من الشعر ألفاظاً بعينها، يقرؤها فيطمئن على الكلام، ويوقن أنه غير مخدوع في صحة الصنف المعروض عليه. فالكلام الذى فيه الأزهار والبلابل والكواكب والغدران، وفيه مع هذا عيون وثغور وقبلات وخدود وكتوس وأشواق، يستحيل ألا يكون شعراً»^(١).

وهذا ما يقول به الرومانسيون الغربيون الذين لا فرق عندهم بين الكلمات بعضها والبعض الآخر. فلا وجود لكلمات نبيلة وأخرى مبتذلة. بل يمكن أن يكون للكلمات المألوفة المبتذلة معنى رفيع يسمو بها في موضعها من الصورة إلى ما لا يصل إليه سواها من الكلمات^(٢). وهو أشد اتفاقاً مع وردزورث الذى رفض بشدة فكرة المعجم الشعرى^(٣).

٨١ - كراهية الزخرف:

أجمع الرومانسيون في مصر على كراهية التكلف والزخرف وحب الصدق في التعبير، يقول د. محمد مندور عن جماعة الديوان: «الهدف الأول والأسمى في التجديد الذى كانت تدعو إليه تلك المدرسة هو: الصدق في الإحساس، والصدق في التعبير»^(٤).

وفي هذه المسألة تطالعنا عدة أقوال تتقارب معانيها حتى تختلط أحياناً، وتتباعد فيتميز كل منها عن الأخرى تميزاً كافياً أحياناً أخرى. فكثيراً ما نجد الأدباء المحدثين يستخدمون كلمتى الصنعة والصناعة مثلاً بمعنى المحسنات البلاغية، وكثيراً ما نجدهم يستخدمون إحداها بهذا المعنى، والأخرى بمعنى نظم الشعر. وسنحاول فيما يلى أن نستبعد الكلمات الملتبسة، مستخدمين الكلمات التى يمكن أن تتفق على فهمها حتى لو لم يشع استخدامها كثيراً.

فهناك مثلاً كلمة «التجويد»، فلقد قال العقاد فيها وهو يتحدث عن الشاعر الإنجليزي توماس هاردى: «فالقصيدة من قصائده لا تنظم أنها ينبغي أن تنظم، بل هى منظومة لأن الشاعر قد جمع لها عزيمته، وأبى عليها إلا أن تكون، فهو يتخذ لنفسه عند البداية خاطرة مرسومة، وصيغة معلومة، تلتقيان فى أنشودة منظومة. فإذا تعذر عليها ذلك، أو أبت اللغة أن تسلس له مقادها، عمد الشاعر إلى سلطانه، وألجأها كرها إلى الوفاق فى عبارة منظومة»^(٥).

(١) ساعات بين الكتب ١٢٦.

(٢) مجلة المجلة - العدد ٣٢ - الصادر فى أغسطس ١٩٥٩ - ص ٨١. د. محمد زغلول سلام - ٢٥٦.

وانظر B.L. ٤.

(٣) مقدمة الأفاصيص الشعرية ٤٣٨. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٦. Morley ٨٥٢، ٨٦١.

(٤) النقد والنقاد المعاصرون ١٥٠. د. عز الدين الأمين ٢٠٣. د. محمود الربيعى ١٤٦.

(٥) فصول من النقد ٢٧١.

وإذا أبعدنا بعض التطرف في هذا الوصف والخصوصية بالشاعر الموصوف، استطعنا أن نقول إن العقاد وأباشادى رضا عن التجويد^(١)، بل ذهب العقاد إلى أن التجويد أمر طبيعي، كان يفعله الشعراء في الشرق والغرب. وإذا كانت أقوال المازني تبدو متناقضة^(٢)، فقد فسر د. محمد مندور هذا التناقض^(٣). وموقفه الحق فيما نرى هو الذي كشف عنه في «قبض الريح»، عندما قال: «الأدب إلهام وفن... ولا بد فيه من الإحساس والتجويد، أي من الصبر وصحة النظر وسلامة الذوق وصدق السريرة وحسن الاستعداد...»^(٤).

وهناك الكلمة الثانية «التنقيح»، أي الجهد الذي يقوم به الشاعر بعد فراغه من النظم لتنقية قصيدته من الشوائب، سواء فعل ذلك بعد الفراغ بمدة قصيرة أو مدة طويلة، بل قد يفعل ذلك في الطبقات التالية على الطبعة الأولى من ديوانه. وقد رضى عنه وأوصى به شكري والعقاد والمازني^(٥)، وإن كان بعض الدارسين اختلف في موقف المازني والعقاد.

فإذا استبعدنا هاتين الكلمتين: التجويد والتنقيح، من الطريق الذي نسلكه نحو هدفنا، استطعنا أن نقف بالكلمة الثالثة، التي نود أن نبعدها عن كل لبس، لذلك نختارها أن تكون الزخرف.

وصف أحمد زكي أبو شادي موقف خليل مطران من «الزخرف» في الشعر بقوله: «إن من أولى تعاليم مطران التي تشبعت بها منذ حداثي.. ترك التصنع وإرسال النفس على سجيتها إرسال المستعد الممكن»^(٦).

ووقف عبد الرحمن شكري من موضوع الزخرف موقفًا صريحًا، فعابه وعاب كل من سعى إليه، ولو كان من العرب القدماء، حين يقول: «فإذا أردت أن تميز بين جلاله الشعر وحقارته، فخذ ديوانًا وقرأه. فإذا رأيت أن شعره جزء من الطبيعة، مثل النجم أو السماء أو البحر فاعلم أنه خير الشعر. وأما إذا رأيت أنه أكثره صنعة كاذبة، فاعلم أنه شر الشعر... غير أن بعض الناس يحسب أن سلامة الذوق في رصف الكلمات كأنما الشعر عنده جليلة وقعقة بلا طائل معنى، أو كأنما هو طين الذباب»^(٧).

(١) الموضع السابق. عباس العقاد ناقدًا ٣٥٢. البنيوع د.

(٢) شعر حافظ ٩. ديوانه ١١٦. د. عز الدين الأمين ٢٠٣.

(٣) النقد والنقاد المعاصرون ١٥٤، ١٥٧.

(٤) قبض الريح ٢٩، ١١٧.

(٥) شعر حافظ ٥، ٩. ديوان المازني ١١٦. مقال العقاد وتنقيح الشعر لأحمد إبراهيم الشريف في مجلة المجلة - العدد

١٤٨ - الصادر في أبريل ١٩٦٩ - ص ٣٢. النقد والنقاد المعاصرون ١٥٧، ١٥٨. كمال نشأت ٢٤١.

(٦) د. محمد عبد المنعم خفاجي: رائد الشعر الحديث ٧٩/١ (٧) دواوينه ٢٨٨.

ووقف العقاد نفس موقف شكري، فذم الزخرف كثيراً، وكان مما قاله: «هذا سبب إعجاب الناس بالأشعار والخطب والكتب التي مصدرها السليقة، وامترائهم فيما تعبت به يد الصنعة. لأنهم يقرءون نتاج السليقة فينفذ إلى سلاتقهم، ويصيب مواقعها منها، ويحرك من القارئ مثل ما حرك من نفس الشاعر أو الكاتب. فيعلمون أنه صدقهم وحسر لهم عن سريرته، فيركنون إليه. ويقرءون نتاج الصنعة، فلا يجاوز ألسنتهم، وكأنهم يقرءون وهم ينظرون الشاعر أو الكاتب وهو يستعمل للظهور لهم بغير مظهره، ويتنقب لهم بنقاب يخفى وجهه أو يبيديه في غير صورته، أو يرأئهم بتجميل هيئته أو تدميم طلعتة. فيخالجهم الشك فيه ويعرضون عنه..»^(١).

ويعيب ولي الدين يكن المتأخرين بقوله: «ثم أتت طائفة من أدعياء الشعر أدخلت فيه الصناعات اللفظية، كالجناس والتورية وما لا يستحيل بالانعكاس والطنى والنشر وغير ذلك، حتى أصبح الشعر وقد أدرك عصرنا كالمخللة، فيها صنوف من الحصى، كان يرصها على ذوقه، ولا يقبل منه أحد ما يكون خارجاً عن المخلاة، ولا يرضون عمن لا يرضى رضى سابقه»^(٢).

وقال أبو شادي: «ومهما يكن من شيء فالأناقة التي ترادف التصنع مرذولة بغيضة، وهي تنافي روح الفن. ولخير منها ألف مرة الجمال المتواضع بل الجمال العريبد... فإني لا أحتقر شيئاً غير التصنع»^(٣).

وعبر عن هذا الرأي شعراً حين يقول:

وما نافعى والناسُ زخرفُ مظهرٍ إذا عُدِمَ الغالى الكريم من الدرِّ
فما غايقى إلا الحقيقة حرةً تشوق بعذب اللفظ والمثل البكر^(٤)

والتكلف لم يرفضه الرومانسيون وحدهم، بل رفضه كل من أراد التجديد منذ مطلع العصر الحديث. وكان الإحيائيون من أول الرافضين له. ولذلك نجد أقوالهم تتفق مع أقوال الرومانسيين. قال البارودي رائد شعراء الإحياء: «خير الكلام ما... كان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف»^(٥). ونجد مثل هذا القول عند حسين المرصفي ومصطفى صادق الرافعي من الإحيائيين^(٦)، وعند د. محمد حسين هيكل ود. طه حسين ود. زكي مبارك

(١) خلاصة اليومية والشذور ٢٣٥. وانظر ساعات ١٢٦. ومطالعات ٢.

(٢) المقتطف - يناير ١٩١٣ - ص ١٨.

(٣) الينبوع هـ، ل. أنين ورنين ٢٠٠. قضايا الشعر المعاصر ٩، ٥٧، ١٨٦.

(٤) الشفق الباكي ٩٠. وانظر ٨٨، ٣٢٣، ٣٤٣، ٣٨٠.

(٥) ديوانه ٢٨. التراث النقدي ٢٦.

(٦) التراث النقدي ٤٩. د. عز الدين الأمين ١٢٦.

ود. محمد عوض محمد وسلامة موسى من الرومانسيين ومعاصريهم من الواقعيين^(١). ولا يقلقنا هذا كثيرا لأن كل مدرسة جديدة، كانت تعتبر ما عند سابقتها تكلفاً، ولأن العقاد وضع الموقف بما يكشف عن تأثر الرومانسيين خاصة بالثقافتين العربية والأجنبية، قال: «فإن الشعر العربي القديم والشعر الأوربي الحديث كليهما خليقان أن يصرفا الأذواق عن تلفيقات اللفظ، وزخارف التمويه المبذول...»^(٢).

من هنا نجد بحق أن الموقف متأثر بموقف الرومانسيين الذين ثاروا على التكلف والتزمت في الأشكال الأدبية للذين كانا شعاراً للكلاسيكية^(٣). وقد ذاع في الأوساط الأدبية قول الرومانسيين إن الشعر خلق لا صنعة^(٤). وهذا نفسه ما سبق إليه وردزورث الذي وقف موقفاً حاسماً في رفض ألوان الزخرف^(٥).

٨٢ - الزخرف ناتج عن العبث:

ربط بعض النقاد بين التكلف وتصور الشعراء للشعر. فمن تصور أنه هو أو عبث استباح أن يتكلف ما استطاع أن يتحمل من المشقة من أجل أن يأتي بشيء من الزخرف. ولقد وصف المازني الشعر فقال: «ولا هو عبث يتلهى به الفارغون من قائلته وقراءته»^(٦).

وأنكر العقاد^(٧) على الشعر أن يكون لهواً وتسليية، وذهب إلى أن ذلك هو الذي يصرفه عن عظام الأمور، ويوكله بعواطف البطالة والفراغ، وتلك هي على ما يطرأ على الشعر من التزيق والبهرج الكاذب والولع بالمحسنات اللفظية والمغالطات الوهمية. يقول العقاد: «اعتبار الأدب ملهية وتسليية هو علة ما يطرأ على الكتابة والشعر من التزيق والبهرج الكاذب والولع بالمحسنات اللفظية والمغالطات الوهمية، لأن المرء يميز لنفسه التزيق والتمويه ومداعبة الوقت حين يتلهى بشغل البطالة، ويزجى الفراغ في ما لا خطر له عنده. ولكنه لا يميز لنفسه ذلك

(١) ثورة الأدب ٧١. د. عز الدين الأمين ٢٨٣، ٣٠٠. حركة العبث في الشعر العربي الحديث ١٨٦، ١٨٧، ١٨٩.

(٢) شعراء مصر ٤٢.

(٣) د. فايز اسكندر: الحركة الرومانسية وموقف النقد الحديث منها، في مجلة المجلة - العدد ٦٥ - الصادر في يونية

١٩٦٢ - ص ٢٤.

(٤) د. محمود الربيعي ١١٠.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٩٧. مقدمة الأفاصيص الشعرية ٤٣٨. سيرة أدبية ٧، ٢٤٥، ٣٢٢. Morley ٨٥٢.

٨٦١، ٨٦٦، ١٩١.

(٦) حصاد المهتمين ٢٥٨.

(٧) عباس العقاد ناقداً ٣٢٤، ٣٢٥، ٣٥٣.

ولا يميل إليه بطبعه حين يجد الجدد يأخذ شئون الحياة»^(١).

وقرر عبد الحمى دياب - عن حق - أن العقاد تأثر في هذه الفكرة بوردزورث وهازلت، قال: «وفي تصورنا أن العقاد في هذا الفهم للشعر يتفق وفهم (وليام هازلت، لشعر وردزورث، إذ أنه أثنى على بعده عن الزخارف اللفظية والمغالطات الوهمية والتزويق والتمويه، وبعد شعر وردزورث عن هذه كلها... كما أنه يذكرنا بما كتبه وردزورث في مقدمة أغانيه الشعبية، إذ نعى على الذين يتحدثون عن الشعر كأنه وسيلة للتسلية واللهو السخيف»^(٢).

٨٣ - الزخرف ناتج عن فتور العاطفة:

كذلك ربط بعض الرومانسيين بين الزخرف وفتور العاطفة أو انعدامها، وذهب إلى أن الشاعر يلجأ إلى الزخرف ليعوض نضوب عاطفته أو ليخفيه. فقد اعتبر العقاد العناية بالبهجة والتزييف في المحسنات دليلاً على ضعف قريحة الشاعر، وإنما يعكف عليها ليرضى فئة خاصة يتملقها، ويلتمس مواقع أهوائها العارضة وشهوات فراغها المتقلبة^(٣)، وقال مرة: «لا مناص من الزخرف والأناقة إذا نقصت العاطفة ونقص الشعور»^(٤).

وعاب د. هيكل القصائد الحديثة التي تثيرها المناسبات التافهة التي لا تثير عند الشاعر أحاسيس عميقة تدفعه إلى الامتياز «لكن الإلهام فيها لا يعدو أن يكون بروقاً خاطفة تأخذ بالنظر كلما أنارت، ولكنها ما تلبث أن تخبو لتحل محلها الصنعة في الشعر والتجويد في النظم»^(٥).

ولا يخفى علينا اقتراب هذه الفكرة من الرأي الذي نادى به وردزورث كما أسلفنا.

٨٤ - ألوان الزخرف:

لا بد لنا من أن نتعرف على الألوان البلاغية التي اعتبرها الرومانسيون من التكلف والتصنع، لأن لها دلالتها. فهي عند شكري^(٦):

-
- (١) مطالعات في الكتب والحياة ٢.
 - (٢) عباس العقاد ناقداً ٣٢٥، ٣٥٨.
 - (٣) عباس العقاد ناقداً ٣٥٨. وانظر ساعات ٧٠ - ٧٥. الديوان ١٢٠، ١٢٦.
 - (٤) شعراء مصر ٢٨.
 - (٥) ثورة الأدب ٧١. نعتقد أن (هيكل) عنى بكلمة الإلهام في هذا النص العاطفة، وبكلمة التجويد التأنيق.
 - (٦) وانظر النقد والنقاد المعاصرون ٥٦، ٥٧، ٦٣.

- ١ - العيب.
 - ٢ - المغالطة.
 - ٣ - المغالاة الكاذبة.
 - ٤ - التلاعب بالألفاظ.
 - ٥ - الخيالات الفاسدة.
- ولم يفصل المازني^(١) في الحديث عن هذه الألوان، غير أنه اتفق مع شكري في المغالاة أو المبالغة، (رقم ٣)، وأضاف إليه:
- ٦ - الإسراف في استعمال النافر من الألفاظ.
 - ٧ - الإكثار من الاستعارة، مما أدى إلى كثرة الغامض الذي ينبو عن الفهم.
- واتفق العقاد^(٢) معهم في العيب والمغالاة والتلاعب بالألفاظ. وذكر أبو شادي^(٣) المغالطة والتلاعب بالألفاظ والمبالغة.
- ويقف معهم ناقد، تأثر بالأدب الفرنسي لا الإنجليزي، وهو د. طه حسين^(٤)، الذي يبدو التكلف عنده في:
- القافية العسيرة.
اصطناع اللفظ المهلهل.
الخروج عن قواعد اللغة.
بعد المعاني عن حقيقتها.
قلم يتفق معهم إلا في المبالغة (رقم ٣).
- فإذا قارنا بين هذه الأقوال وأقوال وردزورث^(٥) نجد التكلف عنده يظهر في غرابة المعنى. والمبالغة (رقم ٣).
- التلاعب بالألفاظ (رقم ٤).
الولع بالغموض (رقم ٧).
- وهكذا يتضح التقارب بين ما عنده وعند رومانسيينا فيما عدا د. طه حسين.

(١) الشعر ٢٧. شعر حافظ ١٤.
(٢) عباس العقاد ناقدًا ٣٢٦.
(٣) فوق العباب س.
(٤) د. عز الدين الأمين ٢٥٥.
(٥) مجلة الثقافة - العدد ١٩١ - ص ٨ Morley ٨٥١، ٨٥٢، ٨٦٤.

٨٥ - الزخرف يضر بالتأثير:

يكشف المازني عن أن الزخرف قد يضر بإحدى وظائف الشعر، حين يقول: «بل قد يكون التأنيق - إذا أسرف فيه الشاعر أو الكاتب، أو جهل مواضعه، وأخطأ مواقعته، أو تكلف له على غير حاجة إليه - حائلاً بينه وبين ما يريد من نفس القارئ». ألا ترى كيف جنى (أبو تمام) على نفسه، بحبه لتطريز الكلام، ومبالغته في تديبجه، وإسرافه في استعمال الحُسن النافر من الألفاظ، وإكثاره من الاستعارات والتكلف لها، اغتراراً بما سبق من مثل ذلك في كلام القدماء»^(١).

وكلام المازني هذا يذكرنا ولا شك بأقوال وردزورث^(٢) التي أتت فيها على اللغة البسيطة، وأعلن أنها أفضل من القوالب اللغوية الجافة، التي يستعملها جمهرة المقلدين من الشعراء، إذ يقيمون بينهم وبين العواطف الصحيحة الحية حجاباً حاجزاً. كما يعلن وردزورث أن التكلف اللغوي يقف أحياناً حجاباً يحجز بين ممارسة الشعر التأثير في نفس القارئ.

٨٦ - إمكانية الترجمة:

بحث النقاد الرومانسيون إمكانية ترجمة الشعر. فأيدها عبد الرحمن شكري اعتماداً على العاطفة التي يحملها، يقول: «قد كان من رأينا أن شعر العاطفة والوجدان يتقارب في جميع اللغات. وإنما الذي يتباعد في اللغات شعر الصنعة والمحاكاة بالصنعة، لأن هذا أساسه العرف والاصطلاح والنوق الإقليمي. أما شعر العاطفة والوجدان فهو واحد في كل إقليم. وإنك لو نقلت الشعر الذي استشهدنا به من شعر قيس بن الملوح أو قيس بن ذريح إلى اللغات الأوربية، لطرب له القراء، كما يطرب قراء العربية إذا نقل إليها شعر العاطفة والوجدان من اللغات الأوربية نقلًا صحيحًا لا سخيًا»^(٣).

ويتفق معه في الرأي العقاد فهو يؤكد: «الشعر قيمة - إنسانية وليس بقيمة لسانية، لأنه وجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان. فإذا جادت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة. وإذا ترجمت القصيدة المطبوعة (لم) تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد، وهو أن المترجم لا يساوي الناظم في نفسه وموسيقاه. ولكنه إذا ساواه في هذه القدرة لم

(١) الشعر ٢٥.

(٢) الثقافة - العدد ١٩١ - ص ٨. Morley ٨٥٢، ٨٦٢.

(٣) مجلة المقطف - المجلد ٩٤ - أبريل ١٩٣٩ - ص ٤٤١.

تفقد القصيدة مزية من مزاياها المطبوعة أو المصنوعة، كما نرى في ترجمة فتزجيرالد لرباعيات الخيام»^(١).

ويتفق معها أبو شادي أيضاً، فهو يقرر أنه «قد يزداد وقع الشعر أحياناً في (تقشفه) وفي ابتعاده عن البهرج، كما هو شأن الشعر المرسل، والشعر الحر، في مناسباتها الخاصة. وهذا يرد على الذين يقولون: «إنه من المحال ترجمة الشعر شعراً ذلك لأن الروح الشعرية جوهر حي وإن تغلغلت في أسلوب الشاعر وموسيقاه وألفاظه المختارة وقوالبه الملائمة. ولكن إذا وجد الشاعر الذي تنسجم نفسه ونفسية الشاعر المنقول عنه وتتجاوب معها، فليس أمر الترجمة محالاً ولا لغواً»^(٢).

والنقاد الثلاثة كانوا فيما يبدو يردون على شلي الذي أنكر بحق واضح إمكانية ترجمة الشعر بسبب موسيقاه^(٣). فإننا لا نرى في أقوالهم إلا ما يؤكد استحالة الترجمة ولذلك نستبدل من قولهم (إذا وجد الشاعر الذي تنسجم نفسه ونفسية الشاعر المنقول عنه) بقولنا: إذا وجد شاعر يتقن لغة المنقول عنه ويتقن لغته الأصلية ويتقن نظم الشعر في لغته الأصلية، حينئذ نظفر بترجمة مؤثرة.

واستشهاد العقاد بفتزجيرالد غير دقيق لأن ترجمته للرباعيات ترجمة خاطئة من وجهة النظر العلمية، وإن كانت قد نجحت نجاحاً عظيماً من الناحية الفنية، ويبين لنا ذلك أن أشهر الترجمات الأدبية ما لم يحافظ على النص الأصلي محافظة تامة ومنح نفسه حرية التصرف كما تؤكد لنا ذلك ترجمات ألف ليلة وليلة أيضاً، فإن ترجماتها الدقيقة بقيت حييسة المعاهد العلمية، أما الترجمات المتجاوزة فهي التي تقبلها القارئ الغربي وأعجب بها. ومن ثم فالناقد الإيطالي الذي قال إن الترجمة خيانة للشاعر على حق لأن الموسيقى واللغة ودلالات التراكيب لا يمكن أن تتوافق في لغتين.

* * *

دار حديث النقاد في موضوع اللغة في مجالين عامين يشتمل كل واحد منها على عدة عناصر. أما المجال الأول فهو اللغة التي يجب أن ينظم الشعر فيها، والمجال الثاني هو دور الزخرف في الشعر يضاف إلى ذلك الترجمة.

(١) دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ٤٧.

(٢) أطراف الربيع ١٩٧.

(٣) النود عن الشعر - مجلة أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٦٧. Defence ١٢٦.

فإذا نظرنا إلى المجال الأول وجدنا المازنى يرى أن الشاعر لا يستخدم اللغة التي يستخدمها غير الشعراء من الكتاب النادرين والعلماء والفصحاء، وإنما يستخدم لغة خاصة ذات حراة واضحة، تتحلى بالمجاز والاستعارة، وتفرضها عليه العاطفة التي غلبت عليه، ودفعته قسراً إلى التعبير (رقم ٧٥).

ووجدنا المازنى والعقاد يصرحان بقصور هذه اللغة، واضطرار الشاعر إلى عدم التقصى في التوضيح، والأخذ ببعض الغموض (رقم ٧٦).

وعلى الرغم من ذلك نجد أبا شادى ينادى بأن تكون لغة الشاعر هي لغة قومه، لا ينبغي أن ترتفع فتعزل عنهم، وشكرى والعقاد يسويان بين جميع الألفاظ.

والأمر اللافت للنظر أنهم يتفقون هم وغيرهم ممن يشاركونهم الاتجاه من الكتاب في الدعوة إلى استخدام لغة بسيطة يسيرة ذات مذاق مصرى. ولكن لا يصل أحد من الرومانسيين إلى حد الدعوة إلى استخدام اللغة العامية، كما نجد عند وردزورث من النقاد الإنجليز، وقد يكون السبب في ذلك أن سائر الرومانسيين الإنجليز عارضوا وردزورث في دعوته، بل هاجمها كولردج هجومًا عنيفًا، واستطاع أن يجهز عليها عندما بين في وضوح أن وردزورث نفسه لم يلتزم بها في الجيد من شعره. يضاف إلى ذلك أن العربية الفصحى لها قداستها الخاصة بسبب كونها لغة القرآن، ولم يكن رومانسيونا من الثوار على الدين. وإنما نجد الدعوة إلى استخدام العامية عند رائد الاشتراكيين. وعلى الرغم من ذلك لا نجد أحدًا من الرومانسيين المصريين يقيم معارضته لاستخدام العامية على أسس دينية، بل يقيمونها على أسس فنية خالصة. وإنما أتى بالأسس الدينية من بعد الرومانسيين من المفكرين.

ويلفت النظر أيضًا أن رومانسينا تأثروا بعامة النقاد الإنجليز من الرومانسيين، غير أن التأثير الأكبر فيهم كان لوردزورث وكولردج اللذين لم يغب اسمهما في معظم ما تناولوه من قول في العناصر اللغوية العامة.

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن الزخرف وجدنا اتفاقًا تامًا بين جميع النقاد المصريين سواء أكانوا من الإحيائيين أم من الرومانسيين على كراهيته، ولا سيما الإغراق فيه (رقم ٨١). ومن ثم نقول إن ظروف العصر الحديث نفسه كانت تبث هذه الكراهية، وتنفر من استخدام الزخرف، وانفقت دعوة الرومانسيين الإنجليز مع هذه الظروف، فدعا ذلك نقادنا إلى الموقف الصارم الذى اتخذوه.

ووجدنا المازنى والعقاد يتفقان في القول بأن الزخرف آت عن تصور أن الغاية من الشعر العبث وتزجية أوقات الفراغ (رقم ٨٢). والعقاد وهيكلم يتفقان في القول بأنه آت من فتور

العاطفة وضحالتها (رقم ٨٣). وينفرد المازني بالقول بتأثير الزخرف الضار في قيام الشعر بوظيفته الهامة، ألا وهي التأثير في المتلقين (رقم ٨٥).

وإذا قلبنا النظر بين نقادنا والنقاد الإنجليز وجدنا المؤثر الأول في هذه النقاط فيهم هو وردزورث، يليه عن بعد هازلت (رقم ٨٢).

وأخيراً نجد نقادنا يتحدثون عن إمكانية ترجمة الشعر، فيتفق شكري والعقاد وأبو شادي على النظر إلى ما يحمل الشعر من عواطف، وأن ذلك الذي يحمله يجعله صالحاً للترجمة، وأن ترجمته يمكن أن تكون لها قيمة فنية مماثلة للشعر الأصلي. وهو موقف معارض معارضة صريحة لشلي. ولعلهم كانوا يفقدون رأيه وإن لم يصرحوا بذلك.

الموسيقى

مقدمة:

لم يغفل الرومانسيون المصريون الحديث عن الموسيقى. ولقد تعرضوا فيه إلى الموسيقى الداخلية، وإلى الوزن والقافية، مجتمعة حيناً، ومنفردة أحياناً أخرى. عرف عبد الرحمن شكرى في مقاله عن الشاعر مهيار الديلمي الموسيقى الشعرية، فقال: « لا تتوقف على الوزن وحده بل على الوزن، وعلى أسلوب الشاعر في الإفصاح عن إحساسه»^(١).

وتعرض حسين عفيفى للصلة بين هذه الموسيقى واللغة الشعرية فقال: « لما كان الشعر ينقل إلينا العالم غير المحسوس، كان من الطبيعي ألا يكون المنطق - الذى هو السبيل للتعبير عن المحسوس - هو الأداة التى ينقل بها معانيه، وأن يتخذ له أداة تتناسب مع لون العالم الذى يصوره، ولذا كان الإيقاع وحده، وما يحدثه هذا الإيقاع من تأثيرات مختلفة على النفس، هو السبيل الذى يستمد منه الشعر معناه، مثله مثل الموسيقى تحمل أنغامها الوحي الذى ما يلبث أن يودى إلينا الرسالة. فانسجام الألفاظ وحدها وما يستتر وراء هذا الانسجام من سر خفى هو القوة التى تلهم القارئ المعنى الذى يضمره الشاعر. فالشعر هو تنسيق للألفاظ بطريقة تركز فيها الإلهام، وتمزجها به حتى إذا ما خاطبت النفوس نقلته إليهم عن طريق الإيحاء لا الإقناع»^(٢).

وقد أفاض الرومانسيون الإنجليز وخاصة هازلت وشلى في الحديث عن الموسيقى وعن التنسيقات التى يحدثها الشاعر لتمييز لغته بالتناغم المؤثر فى المستمع. وقد التقى الفريقان فى النقاط التالية:

٨٧ - الموسيقى ليست من ماهية الشعر:

طبعى أن يتفق النقاد على ضرورة الموسيقى فى الشعر، غير أن بعضهم رأى - على الرغم

(١) الرسالة - العدد ٢٨٩ - الصادر فى ١٦/١/١٩٣٩ - ص ١٠٢.

(٢) النبوع ١٣٧.

من ذلك أنها ليست من ماهية الشعر، واعتبر القول بهذا لا يصدر إلا عن الكلاسيين وأشباههم. فأبو شادى يقول: « ينادى المنادون من أصدقائنا المحافظين وأنصاف المجددين بأن الشعر (موسيقى) قبل كل اعتبار آخر، ونحن لا نفهم من الشعر إلا أنه (شعر) قبل كل اعتبار آخر وليس معنى هذا أننا نكره اقتران الشعر كفن بفنون أخرى وفي مقدمتها الموسيقى. ولكننا نأبى تبعية الشعر لأى فن سواه، وإن رحبنا بمزاملته غيره من الفنون الملائمة له»^(١). وأضاف أن: « الموسيقى عنصر ضرورى فى معظم الشعر، ولكن لا شأن لها بماهية الشعر، بل قد تفسد ماهيته التى هى أعظم بكثير من الإطراب والتسلية بأنغام رتيبة. وصفوة القول أن ماهية الشعر التعبير عن الحياة وتفسير الوجود تفسيراً تصوفياً فى لغة موسيقية أو شبيهة بالموسيقية»^(٢).

وواضح أن هذا القول يتطابق مع أقوال وردزورث^(٣) الذى أنكر أن يكون الوزن جزءاً أساسياً من جوهر الشعر، وأعلن أنه عرضى، وأن القدماء لم يكونوا يستخدمونه. وواضح أيضاً أن أبا شادى أخذ ما قاله وردزورث عن الوزن وحده وأطلقها على الموسيقى كلها.

٨٨ - الشعر المرسل:

كان عبد الرحمن شكرى أحد رواد الشعر المرسل، الذى طرح القافية طرحاً تاماً. وقد تردد العقاد فى تحديد من السابق إليه أهو شكرى أم توفيق البكرى أم الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى^(٤) ونظم شكرى فى ديوانيه الأول والثانى عدة قصائد منه، وعلى الرغم من ذلك لم نعثر على شىء من كلامه فى الدفاع عن هذا الاتجاه.

ولكن العقاد هو الذى دافع عن ذلك وعن تنويع القوافى فيما كتبه فى مقدمة ديوان صديقه المازنى إذ قال: « لقد رأى القراء بالأمس فى ديوان شكرى مثلاً من القوافى المرسلتة، والمزدوجة، والمتقابلة. ولا نقول: « إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها. ولكننا نعده بمثابة تهمىء المكان لاستقبال المذهب الجديد، إذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل. فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد، وانفرج مجال القول، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها، ورأينا بيننا شعراء الرواية، وشعراء الوصف،

(١) فوق العباب ب.

(٢) قطرتان ٨.

(٣) فصل النقد الإنجليزى ٩٦، ٩٩. سيرة أدبية ٢٤٧ - ٢٥٠. Morley B.L. 741-941. ٨٥٣، ٨٥٧، ٨٦٢.

(٤) الرسالة - العدد ٥٤١ - الصادر فى ١٥/١١/١٩٤٣ ص ٩٠١.

وتشعراء التمثيل. ولا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي، لاسيما في الشعر الذي يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان»^(١).

كذلك دافع عنه أبو شادي على أساس أنه قد عرفه الشعر العربي القديم، والحاجة إلى إثراء الموضوعات الشعرية، وإخضاع النظم للشعر بدلا من إخضاع الشعر للنظم^(٢)، كما دافع عنه رمزي مفتاح في مقال من مقالاته بمجلة أبولو^(٣). وقد يفهم من تعجب د. طه حسين في قوله الآتي إنه يذهب مذهبه: «العجب أن الشعر العربي وحده، هو الذي يختص بالتزام قافية واحدة في القصيدة وإن طالت»^(٤).

وقد اعترف شكرى في رسالة من رسائله إلى د. أحمد عبد الحميد غراب بأنه تأثر في الشعر المرسل بالشعر الإنجليزي عامة، ولاسيما مسرحيات شكسبير والفردوس المفقود للمتون^(٥).

١٨٩ - عدم ضرورة الوزن:

روى المازني أن كثيراً من الناس في مصر يرون أن الوزن ليس ضرورياً في الشعر، وتمثل بقول المويلحي: «يوجد الشعر في المنتور كما يوجد في المنظوم، إذا أحدث تأثيراً في النفس. ومثل ذلك ما تراه في كلام الأعرابي، وقد سئل عن مقدار غرامه بصاحبه، فقال: «إني لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس» وكقول الآخر: «مازلت أرها القمر حتى إذا غاب أرتنيه»^(٦).

ويبدو أن أبا شادي كان ممن يذهبون هذا المذهب فهو يقول: «ليس حتماً أن يكون الشعر نظماً ولا أن يكون مقفى. وإنما يستحسن ذلك في ضروب من الشعر، لاعتبارات إيقاعية وسيكولوجية، وإشراكاً للموسيقى اللفظية مع الخيال والعاطفة في إبراز الفنى للغة الشاعر، وفي خدمة ملكته الأصيلة إ فصاحاً وأنغاماً»^(٧).

ولما كان الوزن والقافية ركنين أساسيين في التعريف القديم للشعر، كان هذا القول الذي

(١) ديوان المازني ١٤. د. كمال تشأت ٢٥٦. د. رجاء عيد: كتاب الشعر والنغم ٦٤. الرسالة - العدد ٥٤١ - ص ٩٠٢. يجب أن تذكر أن العقاد رجح عن هذا القول قياً بعد، وأعلن ذلك في العدد المذكور من الرسالة.

(٢) د. رجاء عيد ٦٦. المجلة - العدد ١٢٦ - ص ٣٧.

(٣) نوفمبر ١٩٣٣ - ص ١٩٢. المجلة - العدد ١٢٦ - ص ٣٧.

(٤) تجديد ذكرى أبي العلاء ٢١٧. د. عز الدين الأمين ٢٤٥.

(٥) ٢٧٩ عيد الرحمن شكرى.

(٦) الشعر ٢٣.

(٧) أطياف الربيع ١٩٧.

يستبعدهما أو يستبعد الوزن خاصة، هو على الأرجح من أثر أجنبي. فإذا بحثنا في النقاد الإنجليزي عن استبعاد الوزن، وجدنا على رأسهم وردزورث^(١)، الذي كان يعتبره مجرد زخرف أو طلاء، وكان شلي^(٢) أيضاً متفقاً معه في هذا التصور.

٩٠ - ضرورة الوزن:

أما المازني فقد رفض ذلك وأكد على ضرورة الوزن في الشعر. وقال في تعليل لذلك: «إن كل عاطفة تستولى على النفس وتتدفق تدفقاً مستوياً لا تزال تتلمس لغة مستوية مثلها في تدفقها. فإذا وفقت إليها واطمأنت، وإلا أحست بحاجة ونقص قد يعوقان تدفقها الطبيعي. وربما دفعها إلى مجرى غير طبيعي، فيضر ذلك بالجسم والنفس جميعاً، كالحامل لا تزال تتمخض حتى تلد. وهذا هو السبب فيما يجده الشاعر من الروح والخفة بعد أن ينظم إحساسه شعراً. ولم تزل العواطف العميقة الطويلة الأجل - مذ كان الإنسان - تبغى لها مخرجاً وتتطلب لغة موزونة. وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع، ولكنه لا بد لذلك من أن يجمع الإحساس بين العمق وطول البقاء. فإن بادرة الغضب على حدتها ليس لها علاقة طبيعية بالوزن ولا بالموسيقى»^(٣).

وقد عقب الزبيدي بحق^(٤) على هذا القول بأن المازني اتبع في قوله هذا ما قال به هازلت^(٥). ولكن يجب أن يضاف إلى هازلت كولردج^(٦)، فقد جعل كولردج الوزن عنصراً ضرورياً في الشعر، وربط بينه وبين العاطفة ربطاً وثيقاً، وإن كانت عبارة المازني أقرب إلى عبارة هازلت فعلاً.

* * *

الموسيقى من العناصر الرئيسية المتفق عليها في الشعر قديماً وحديثاً، وقد ميز النقاد بين نوعين منها، سموا أولهما الموسيقى الداخلية، ويتمثل في جرس الحروف التي تتكون منها الألفاظ، والألفاظ التي تتركب منها الجمل، والجمل التي تؤولف النص برمته، واتفاق مجموع هذه

(١) فصل النقد الإنجليزي ٩٦، ٩٩.

(٢) نفس المرجع ٨٩. Defence ١٢٦.

(٣) الشعر ٢٤.

(٤) ١٥٩.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٨٣.

(٦) نفس المرجع ١٠٠ - ١٠٢. ألن تيت ١٠٣. فرنون هول ١٠١. سيرة أدبية ٢٩٥ - ٢٩٧، ٣٠٢. B.L. ١٧٧.

١٧٨، ١٨١.

الأصوات مع العاطفة التي يعبر عنها الشاعر في عمله الأدبي. ولم يطل الرومانسيون المصريون الحديث عنها بشكل يكشف عن تأثيرهم بأحد.

وسموا النوع الثاني الموسيقى الخارجية. وتمثل في الوزن والقافية. وقد أجرى الشعر العربي كثيراً من التنويعات على الوزن والقافية كليهما في مراحل تطوره المختلفة التي مر بها في تاريخه الطويل. ولكنه لم يتخل عنها أبداً تخلياً تاماً في الشعر الفصيح.

وكان الرومانسيون هم الذين شرعوا في إعادة النظر فيها، وفحص ضرورة كل واحد منها، والاختلاف فيما بينهم تارة، واختلافهم عن معاصريهم من الإحيائيين تارة أخرى.

فقد انفرد أبو شادي بإنكار ضرورة الموسيقى للشعر، سواء أكانت داخلية أم خارجية، وإنما هي صفة عارضة فيه وليست مقوماً جوهرياً من مقوماته. وقد أخذ هذا القول من وردزورث الذي انفرد به أيضاً، وخالفه فيه سائر النقاد الرومانسيين - وخاصة كولردج - مخالفة عنيفة (رقم ٨٧).

وقد لقيت القوافي الهجوم الأعظم من النقاد الرومانسيين بدءاً بشكري، وانتهاءً بأبي شادي مع دخول العقاد ورمزي مفتاح ود. طه حسين معها، ولم يكتفوا بذلك الهجوم بل نظم القادرون منهم الشعر الذي استغنى عنها وسموه الشعر المرسل. ولحسن الحظ أن أحد الذين يقال إنه أول من نظم هذا النوع من الشعر اعترف صراحة أنه تأثر في هذا بالشعر الإنجليزي، غير أنه لم يذكر النقاد الإنجليز، وإنما ذكر شكسبير وملتون (رقم ٨٨).

وقد وقف العقاد موقفاً غريباً من القوافي. فقد أيد في شبابه الاستغناء عنها، وشجع الشعر المرسل، ورحب به ترحيباً كبيراً - ولكنه ما لبث أن عدل عن هذا الموقف، متعللاً بأن الأذن العربية لم تستطع أن تستسيغ هذا النوع من الشعر ولن تستسيغه.

ولقى الوزن نصيباً ضئيلاً من الهجوم. فقد أعلن أبو شادي من رومانسينا عدم ضرورته (رقم ٨٩)، انطلاقاً من عدم ضرورة الموسيقى كلها عنده وبشبه ذلك الموقف موقف وردزورث وشلي من النقاد الإنجليز. أما المازني فقد اكتفى بنقل قول للمويلحي - من النقاد الإحيائيين - ليدل على عدم ضرورة الوزن. فإذا تمعنا في قول المويلحي نلاحظ أنه يحكى بعض أقوال الأعراب الشعرية، فهو لا يقصد الشعر بصورته الفنية النموذجية المعروفة.

وربما أحس المازني نفسه بذلك. فإنه لم يؤيد المويلحي ولم يعارضه، ولكنه كشف في قول آخر له يدل عن إيمانه بضرورة الوزن (رقم ٩٠)، كما كان يذهب هازلت وكولردج.

الموضوعات

٩١ - كل شيء صالح للشعر:

اتسع الرومانسيون المصريون بما صوره في شعرهم حتى ضم موضوعات لم يكن الشعر السابق عليهم يضمها. وكان سابقهم إلى هذا الاتساع خليل مطران، تحدث أبو شادي عنه فقال: «أبرز له كل شيء في هذا الوجود - صغيراً كان أم كبيراً - كموضوع شعري خليق بعنانيته، وأهل للتناول الفنى إذا ما استطاع الشاعر أن يتجاوز معه»^(١).

ويتفق هذا القول كل الاتفاق مع قول العقاد: «إن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنى (شعرياً)... وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور... كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونقيض عليه من خيالنا، وتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة»^(٢).

ورد أبو شادي على من حصروا الشعر في موضوعات بعينها فقال: «فهناك من يرون أن من الواجب حصر الشعر في موضوعات معينة كأنما الشاعر المفتن يعجز عن التعبير الجميل، إذا ما تجاوزت عواطفه وأخيلته مع أى عامل من عوامل هذا الكون الفسيح المدهش، كيفما دقت أو عظمت»^(٣).

إنه كان يؤمن بترقرق الشعر في كل شيء، إذا وجد من يقطفه ويؤلفه، وهو مذهب لا يجد من ضروب الشعر موضوعاً ولا أسلوباً ما دامت تنبض بالشعور^(٤).

وسوى في هذا بين العظيم والحقير، قال^(٥):

في كل تافهة وكل جليلة آثار وجدانٍ وكل كبير

(١) قضايا الشعر المعاصر ٥٧. وانظر د. كمال نشأت: أبو شادي ٣٤٦.

(٢) عابر سبيل ٤. المجلة - العدد ١١٨ - ص ٥٣. تطور النقد العربي ٣٥٢.

(٣) الينبوع ب.

(٤) د. خفاجي: رائد الشعر الحديث ٤٧/١. وانظر قضايا الشعر المعاصر ١٩٨. قطرتان ٦.

(٥) الشفق الباكي ٧٥. أنداء الفجر ٨٩.

أما الكلاسيون فقد كانوا يذهبون إلى وجود موضوعات لا تصلح للشعر، ويعيبون من ينظم فيها. ويمثلهم ذلك الذي نقد أبا شادى فكان بما عابه به: «ظهر لنا شاعراً مكثرًا، ينظم في كل موضوع، ولكل مناسبة، مفيضاً مسهباً»^(١). وبما يكشف عن اختلاف وجهات النظر اعتراف الشاعر نفسه بما قاله العائب واعتبره مفخرة له^(٢).

ويتفق هذا الموقف مع موقف وردزورث، الذي كان يذهب إلى أن موضوع الشعر يجب أن يصبح الحياة المتواضعة الريفية القريبة من حياة الطبيعة الرائعة الثابتة^(٣)، وأن الشاعر يجد موضوعاته في كل مكان ويجول حينها وجد جواً من الإحساس يطير فيه بجناحيه^(٤)، وأن أحقر الأشياء صالحة للشعر^(٥).

(١) الشفق الباكي ٥٣.

(٢) الشفق الباكي ٧٨.

(٣) عماد حاتم ٣٠٣. Morley ٨٥٠.

(٤) الثقافة - العدد ١٩٢ ص ١٩. Morley ٨٥٦.

(٥) أنداء الفجر ٨٩.

٥ - وظائف الشعر

رفض نقادنا الرومانسيون تعريف الشعر التقليدي، الذي لا يتحدث عن وظائفه. ثم أفاضوا في الحديث عن وظائف الشعر التي كان منها الجديد على النقد العربي، وكان منها القديم الذي أكمله رومانسيونا أو أجروا عليه شيئاً من التحوير.

٩٢ - رفض العبث:

اتفق النقاد الرومانسيون في إنجلترا وفي مصر على رفض أن يكون العبث والتسلية وملء وقت الفراغ هو الوظيفة الوحيدة للشعر.

قال شكري: «أما إذا قيل: إن الشعر هو ساعة، فهذا قول من اللغو»^(١).

وقال المازني: «هل ليس للشعر غاية إلا ما يعزونها إليه من إدخال اللذة على القلوب والسلوان على النفوس، أم هل صحيح ما يزعمون من أن الفنون تنشأ من أميال الإنسان الطبيعية وتملأ فراغ الرجل المستوحش والمتعمدين المترف سواء بسواء. إن هذا الرأي الذي لا يخرج إلا من رأس منطيقى جاف يسفل بالشعر إلى منزلة الألاعيب، ويأسؤها منزلة. ولكن هذا المنطق مكذوب لحسن الحظ»^(٢).

وافتح العقاد كتاب «مطالعات في الكتب والحياة» بقوله: «قبل أن نخوض في تعريف الأدب الصادق وبيان الوجه الذي يجب أن يفهم عليه في هذا الجيل، ينبغي أن تنبه إلى اجتناب خطأ شائع يضل كل تقدير، ويفسد كل تعريف، ولا ينفع الواقعين فيه اطلاع ولا إيمان نظر. وليس بتأني درس صالح لأي باب من أبواب الأدب قبل الخلاص من آفته وانتزاع كل أثر عالق بالذهن من آثاره. ذلك الخطأ هو النظر إلى الأدب كأنه وسيلة «للتلهي والتسلية» فإنه هو أس الأخطاء جميعاً في فهم الآداب، والفارق الأكبر بين كل تقدير صحيح وتقدير معيب في نقدها وتمحيصها»^(٣).

(١) دواوينه ٤٣٧. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢.

(٢) الشعر ٣٨. وانظر حصاد المشيم ٢٥٨، ٢٧١.

(٣) ١. وانظر أيضاً ١٥٥ مراجعات ٢٢. د. محمد زغلول سلام ٢٩٣.

وقال أبو شادى: «لا مشاحة في أن الشعر الذى يساء به إلى الأدب لا يعبر عن شيء من ذلك، وإنما هو في غالبه لعب بالألفاظ وبالرنين. فكثير منه مغالطات في الحقائق ورجوع بالإنسانية إلى الوراثة...»^(١).

واتفق معهم حُسن صالح الجداوى الذى قال: «ليس الأدب وسيلة لمحض اللهو والتسلية، فإن غايته الأولى التهذيب والتقويم»^(٢).

ونجد مثل هذه الأقوال عند النقاد الإنجليز، كما رأينا ونرى فيما يأتى. ويمكن الإشارة إلى رفض وردزورث^(٣).

٩٣ - التعبير عن الإحساس:

اتفق الفريقان على أن من وظائف الشعر التعبير: التعبير عن مشاعر الشاعر، التى قد تقتصر عليه وحده، وقد تمثل مشاعر جماعة من البشر أو البشرية كلها، وأن ذلك التعبير يبعث الراحة في نفس الشاعر الجائشة بالأحاسيس. وكما سبق أن عرفنا فإنهم أطلقوا على الرومانسيين اسم مدرسة التعبير.

قال المازنى في تقديمه لديوان العقاد: «أحسبني أريد أن أقول إنى... وجدت فيه التعبير عما كنت أحسه، ولا أكاد أدرك كنهه، أو ما أدرك ولا أقوى على العبارة عنه»^(٤).

وقال العقاد: «إن التعبير عن النفس يجتمع فيه عندى تحقيق وجودنا وتمتعها واستكناه حقيقتها وحقيقة ما حولها. فالتعبير عن النفس هو الأدب في لبابه»^(٥). وقال في تضاعيف حديثه عن البارودى: «استعرض ديوان البارودى كله لا ترى فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودى كما عرفناه في حياته العامة والخاصة، أو يدل على البارودى كما وصفته لنا أعماله وصوره لنا مؤرخوه. وهذه آية الشاعرية الأولى، لأن الشعر تعبير، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الإنسانية»^(٦).

وقال أبو شادى: «فالتعبير عن عواطف الشاعر قبل الاتصال بمشاعر غيره والتأثير فيها

(١) فوق العباب س. وانظر الشفق الباكي ٤٣. مسرح الشعر ١٧١.

(٢) أنين ورنين ١٩٥.

(٣) فصل النقد الإنجليزي ٧٨. مجلة الرسالة الجديدة ٢١.

(٤) ٥.

(٥) يسألونك ٣٤، ٧٥. ردود وحدود ٣٦٥، ٣٦٧.

(٦) شعراء مصر ١٣٣، ١٤٠.

هو أساس الشعر. وليس العكس هو الصحيح كما يذهب فريق من النظامين الذين يجارون الجمهور بمقالات منظومة وفق أهوائه، لها من التأثير فيه ما لها لاعتبارات وقتية، ثم يسمون هذا اللغظ شعراً. وقد صدق رسكن في قوله إن «الشعر إبراز العواطف النبيلة من طريق الخيال» بلغة الكلام»^(١).

والشاعر - عند كولردج - أهل للتعبير عن حقائق الوجود، وخلجات النفوس، تعبيراً حياً ممتعاً جملة وتفصيلاً، ونصح كولردج الشاعر أن يكون معبراً بحرارة^(٢).
والشعر - عند ماثيو أرنولد - أمتع وأكمل صورة من صور التعبير يمكن أن تصل إليها الكلمات الإنسانية، فهو أكمل كلام نطق به الإنسان^(٣).

٩٤ - التصوير:

قال عبد الرحمن شكري في قصيدة «شكوى شاعر»^(٤):
وإنما الشعر تصويرٌ وتذكيرةٌ وممتعةٌ وخيالٌ غيرُ خَوَانٍ
فذكر من وظائف الشعر «التصوير». وأراد بذلك أنه يصور مظاهر الحياة التي قال عنها: «هو الذي يصف أساليب الحياة التي تجول فيها هذه العواطف كل مجال، ومظاهر الوجود...»^(٥).
وهذا من وظائف الشعر عند الرومانسيين الإنجليز، الذين يمكن توضيح موقفهم في قولة كولردج: «العبرة الشعرية: هيكلها وجسدها المعنى الجيد، (وحللها وملابسها التصوير)، وحياتها العاطفة، وروحها الخيال»^(٦).

٩٥ - مرآة حياة الأمة:

نتج عن ذلك أن رأى شكري أن «شعر الأمة مرآة حياتها»^(٧) وقال:
وإنما الشعر مرآةً لغانيةً هي الحياة، فمن سوءٍ وإحسانٍ^(٨)

(١) أطياف الربيع ١٩٧. د. محمد عبد المنعم خفاجي: راند الشعر الحديث ١٥/١، ٢٤٠/٢.

(٢) مقومات الشعر العربي ٣٣. سيرة أدبية ٣١٤ - ١٨٨ B.L.

(٣) د. محمد التهووي: طبيعة الفن ١٦.

(٤) دواوينه ١٦٥.

(٥) الاعتراف ٢٠.

(٦) سيرة أدبية ٢٥٢. B.L. مقومات الشعر العربي ٣٣.

(٧) دواوينه ٢١٠.

(٨) دواوينه ١٦٥. وانظر ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٤٧. د. محمد زغلول سلام ٢٣٦.

واتفق معه المازني الذي قال يعيب القراء: «أنصب قبل عيونهم (مرآة عيونهم) تريحهم لو تأملوها نفوسهم بادية في صقالها، فلا ينظرون إلا إلى زخرفها وإطارها، وهل هو مقضض أم مذهب؟ وهل هو مستملح في الذوق أم مستهجن. وأفضى إليهم بما يعيب أحدهم التماسه من (حقايق الحياة) فيقولون: لو قلت كذا يدل كذا لأعيا الناس مكان نذك... وهل الشعر إلا صورة للحياة»^(١) وقال في حصاد الهشيم: «الشعر... صورة من الحياة»^(٢).

واتفق معها عباس محمود العقاد الذي قال^(٣):

والشعرُ ألسنةٌ تُفِضُ الحياةَ بها إلى الحياةِ بما يطويه كتمانُ
لولا القريضُ لكانت - وهي فاتنةٌ - خرساءٌ ليس لها بالقولِ تبيانُ
ما دام في الكونِ ركنٌ للحياةِ يُرى ففي صحائفه للشعرِ ديوانُ

وقال في المقدمة التي افتتح بها ديوانه: «مرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور»^(٤).

ولم يبعد عنهم أحمد زكي أبو شادي بل وسع المجال حتى شمل جميع الفنون حين قال في الينبوع: «إن الشاعر - ككل فنان - يعمل على تخليد صور الحياة الفانية وذكرياتها، في النسق الذي يستطيع به استرجاعها لروحه العالمية كلما تأمل ذلك النسق الفنى، سواء أكان شعراً أم تصويراً أم نحتاً أم عزفاً أم غير ذلك»^(٥).

وكرر ذلك في «فوق العباب» حيث يقول: «الفن - في طبيعته - هو الصورة الحية للوجود وما خلف الوجود... فالشاعر الموهوب الذي يقرض الشعر في شتى الأغراض إنما يصور الحياة وما خلفها مما ينعكس في مرآة نفسه... الشعر العالى يجب أن يكون مرآة صادقة للب الحياة الخالدة المتفائلة...»^(٦).

ولم يردد هؤلاء النقاد وحدهم هذه المقولة بل صارت من المقولات المتداولة على ألسنة الكتاب المصريين يرددها الواحد منهم بعد الآخر منذ ذلك الوقت^(٧). قال خالد الجرنوسى

(١) شعر حافظ ٤، ٥. حصاد الهشيم ١٥٧.

(٢) ٢١٢.

(٣) ديوانه ٤٣.

(٤) ٨.

(٥) الينبوع ل. وانظر قطرتان ٩.

(٦) ح، س.

(٧) مجلة الرسالة - العدد ٤٢٤ - السنة التاسعة - ص ١٠٣٥.

يصف شعر من سماهم بشعراء الخلوف: «مرآة الحياة الأبدية الصادقة»^(١).

وقال إبراهيم ناجي يصف شعر أبي شادي: «الحق أنه شيء قائم بذاته، وإن كان - بلا شك - من مدرسة الصوريين الذين تتألف مواد فنههم من حقائق الحياة، من صور مجتمعة، وكتل متماسكة، من الخوالج العقلية والعاطفية. ووظيفتهم أن يبرزوها لنا بدون أن تُشوّه، يبدونها بكل نضارتها وقوتها، فنحسها كما هي مباشرة قبل أن تعبت بها يد الحياة العملية الجبارة»^(٢). فجعل ناجي من هؤلاء الأدباء مدرسة خاصة، سماها مدرسة الصوريين. ونحن لا نستطيع أن نتفق معه، لأن من يعنون بتصوير النفوس يمكن أن ينتموا إلى مدارس أدبية مختلفة، لأن تصوير النفوس أساس ذاق للشعر لا يمكن أن يخلو منه ومن ثم لا يمكن أن تطرحه أية مدرسة فنية وتأخذ به مدرسة أخرى.

وكانت تلك المقولة مبدأ من المبادئ الأساسية التي اتخذ منها د. طه حسين مقياساً لدرس الشعر ونقده^(٣).

وقد عقب د. محمود الربيعي على بعض هذه الأقوال بما يصلح أن يكون تعقيباً على أقوالهم جميعاً. قال: «لقد كانت مرآة الشاعر عند الكلاسيكيين، والكلاسيكيين الجدد، هي الطبيعة، وكان الفن مرآة الطبيعة... أما الرومانتيكيون فقد نقلوا المرآة من الطبيعة إلى ذات الشاعر. فأصبحت مرآة داخلية يتأملها الشاعر، ويرى فيها الكون، ثم يودع فيه كل ذلك... وهو (أي المازني) يصل من خلال وقوفه ضد ما يقول به دعاة المذهب القديم إلى تقرير جوهر النظرية الرومانتيكية في الشعر من أنه تعبير عن العواطف، ومن ثم فهو صورة للحياة عن طريق انعكاسه في مرآة الشعور، وهو صورة الحقيقة في بناء فني عضوي»^(٤).

وإن أردنا تحديداً أكثر نشير إلى قول وردزورث^(٥): «إن الشعر هو صورة الإنسان والطبيعة»، وقول شلي^(٦): «الشعر هو تلك المرآة التي تنعكس عنها شتى الانفعالات النفسية التي يجيش بها الصدر وينمات لها القلب... الشعر هو صورة الحياة في حقيقتها الأزلية» وقول

(١) السياسة الأسبوعية - العدد ٧٩ - السبت ١٠ سبتمبر ١٩٢٧ - ص ٢٣.

(٢) أطراف الربيع ل.

(٣) د. عز الدين الأمين ٢٣٦، ٢٥٤.

(٤) في نقد الشعر ١٣٦، ١٤٨، ١٥٤.

(٥) الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٨. Morley ٨٥٥.

(٦) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص ١٠٦٥. عباس العقاد ناقدًا ٣٢٦. Defence ١٢٨.

ماثيو آرنولد: «الشعر ضوء الحياة، بل هو نفس صورة الحياة، معبراً عنها بصدق أبدى»^(١) وقوله: «فالشعر هو المرآة الحقيقية التي تصور بواسطتها الحياة في أحسن معانيها، وأبهى حللها»^(٢).

٩٦ - تصوير مثالي للحياة:

يخشى عبدالرحمن شكري أن يظن القارئ أنه يرى الشعر تصويراً تسجيلياً للحياة. فينكر ذلك ويعلن أنه تصوير مثالي لها لا يأتي بها إلا في كمالها، قال في قصيدة «أغاريد شاعر»^(٣):

يَصِفُ العَيْشَ فِي الكَمَالِ لِ عَدِيمِ المَحَاذِرِ

وقال أبو شادي أيضاً: «إذا كنت أعنى بنشر هذا الشعر.. فإن الحافظ الوحيد لي هو إحساس أن هذه الكلمات تنطوي على صورة من المثل الأعلى الذي أعشقه أو على أقرب خيال له»^(٤).

ونحسب أن هذا الموقف مستوحى من قول ماثيو آرنولد: «فالشعر هو المرآة الحقيقية التي تصور بواسطتها الحياة في أحسن معانيها وأبهى حللها».

٩٧ - نقد الحياة:

ووردت لأبي شادي في «الينبوع» عبارة يمكن أن نستنتج منها أنه لم يكتف بتصور الشعر مرآة للحياة، بل يتعدى ذلك أحياناً إلى تصويره نقداً للحياة، قال: «كم ألقيت التهم المرذولة جزافاً على شعراء لا يعنيه غير التسامي بالأدب، وتقديس الجمال، ونقد الحياة نقداً صادقاً، وخلق المثل العليا»^(٥).

فإذا صح هذا الاستنتاج كان الأرجح أن هذا التصور مستلهاً من ماثيو آرنولد، الذي أعلن أن الشعر في أعماقه نقد للحياة^(٦) وشاعت هذه المقولة التي لم نعث على ما يشبهها عند نقاد الإحيائيين.

(١) الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص ١٠٣٥.

(٢) الرسالة - العدد ٦٥٧ - ٥ فبراير ١٩٤٦ - ص ١٣٤.

(٣) دواوينه ٣٤٨.

(٤) أطيات الربيع ١٢٤. وانظر فوق العباب هـ.

(٥) ٢١٧.

(٦) أحمد أمين: النقد الأدبي ٣٨٩. د. الغنيمي: النقد الأدبي الحديث ٤٥٧. د. الربيعي: في نقد الشعر ١٨١.

د. محمد النويبي: طبيعة الفن ١٦. على أدهم: فصول في الأدب ١٨٥. الثقافة - العدد ٥٥ - الصادر في ١٦/١/١٩٤٠ - ص ١٠٧.

٩٨ - التوصيل العاطفي :

قال كولردج: «في السنة الأولى التي كنت ومستر وردزورث فيها متجاورين، كثيراً ما كانت تعرج بنا الأحاديث على النقطتين الرئيسيتين في الشعر: قوة إثارة وجدان القارئ، بعرض الطبيعة عليه في ثوبها الحقيقي، وقوة إثارة الإحساس بالطرافة عنده، بما يضيفه خاطر الشاعر إلى الطبيعة من أضواء وألوان»^(١).

ونود للتيسير أن نسمى النقطة الأولى «التوصيل العاطفي» والنقطة الثانية «الإمتاع الفني»، ونعدهما وظيفتين للشعر، نتحدث عن كل واحدة منها، على الرغم من العلاقة الوثيقة بينهما. كما نود أن نذكر أن جميع الرومانسيين عنوا بالأمرين عناية شديدة، وأفاضوا في الحديث عنها، وأن مواقفهم منها تتقارب حتى إنها تمتزج تماماً في أكثر الأحيان.

وإذا بدأنا بالتوصيل وجدنا الرومانسيين يسعون إلى توصيل المشاعر التي يعبر الشاعر عنها إلى نفس المتلقى لتفجر فيه مشاعر مشابهة رغبة في المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى. ولم تكن هذه الوظيفة غائبة عن الإحيائيين. فقد تحدث فيها بعضهم دون إطالة. فأشار إبراهيم المولحي إلى وقع الشعر في النفس من وجهين: من حيث هو كلام موزون، ومن حيث هو حالة من حالات النفس، أي عاطفة^(٢) وصرح حافظ إبراهيم بأن «خير الشعر ما سبق ديبه في النفس ديب الغناء، ثم سبغ بها في عالم الخيال»^(٣). وواضح أنهم لا يحددون التأثير، وأنهم يخلطون بين التوصيل والإمتاع. أما المرصفي فكان أكثر التزاماً للتوصيل وحده منهم، حين صرح أن الغرض من الشعر «التأثير في الطباع، وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر والكاتب. ففي الحماس مثلاً يكون الكلام مهيباً للقوى، مثيراً للغضب، باعثاً على الحمية. وفي الغزل، يكون ساراً للنفوس، مريحاً للخواطر...»^(٤).

فإذا تركنا الإحيائيين إلى الرومانسيين وجدنا المواقف التالية:

لقد ذهب شكري إلى أن «الشعر ما أشعرك، وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً»^(٥) وإلى أن «الشاعر الكبير لا يكتفى بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم

(١) محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية ٧٤. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ٩٢. B.L. ص ١٦٠.

(٢) محتارات المنفلوطي ٢٠٣. تطور النقد العربي ١٢٦.

(٣) تطور النقد العربي ١٥١.

(٤) الوسيلة ٤٧٣/١.

(٥) دواوينه ٣٦٤. تطور النقد العربي ٣٣٦. جماعة أبولو ٨٧. د. كمال نشأت ٢٤٢.

ويجتنبهم بالرغم منهم. فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم»^(١).

واتفق المازني مع شكري في أن الشعر لا يكون المطلوب فيه مجرد الإفهام وإبلاغ المعنى أو غناظر لذهن القارئ، بل المطلوب التأثير. أي أن ينقل إلى القارئ العواطف والمدرجات التي يتناولها ويتولاها بالوصف والتصوير^(٢) وعلل المازني عملية التوصيل بشعور الشاعر الجهم وإحساسه القوي بما يجري في خاطره ويجيش في صدره، وقدرته على إبراز ذلك في أحسن حلاه^(٣).

واتفق العقاد معها بل تطابقت بعض عباراته مع بعض عباراتها. فذهب إلى أن الشعر لا يقصد به الإقناع بل يقصد به التأثير، فهو صناعة توليد عواطف القارئ بواسطة الكلام. والشاعر كل من يعرف أساليب توليد العواطف بهذه الوساطة، فيستخدم الألفاظ والقوالب والاستعارات التي تبعث تواء في نفس القارئ ما يقوم بخاطر الشاعر من الصور الذهنية^(٤). ثم أجمل ذلك في عبارة راجت رواجاً كبيراً، قال: «إنما الشاعر من يَشُعر ويُسُعر»^(٥).

وعدد أبو شادي ألوان تأثير الشعر في القارئ فقال: «الشاعر ممثل يمثل حقائق الحياة على مسرح الصدور... فهو إن قرض النسب تصورت أمامك عاشقاً صبا يكاد يذوب من لوعة الفراق... فما تتمالك من أن تتأوه تأوه المشفق الكئيب، وتصبح مسترحماً له عاطفاً عليه. فإن تحمس حف بك الخوف وأرهبك... فإن رثى رجلاً من الرجال، وذكر لك فضائله وحسناته، تاقت نفسك إلى التشبه به، وشعرت بإكبار منزلته...»^(٦).

وعاب على المتلقى إلا يتجاوب ويتواصل مع الشعر فقال في قصيدته (مجمع الفنون)^(٧):

إِنْ لَمْ يُجَرِّكَ دَفِينًا مِنْ عَوَاطِفِكُمْ فَعُذْرُهُ أَنَّهَا فِي حُكْمِ أَحْجَارِ

واتفق معهم د. طه حسين، الذي أعلن أنه يحكم على الشعر بالسمو إذا استطاع أن يبلغ من القلب الحساس موضع التأثير حتى ولو لم يستعن بالخيال^(٨)، ود. محمد حسين هيكل، الذي قال:

(١) دواوينه ٢٠٩. تطور النقد العربي ٢٣٦.

(٢) قبض الريح ٢٦. صندوق الدنيا ٣٠١.

(٣) الشعر ٢٩ - ٣٢.

(٤) خلاصه اليومية ٢٠.

(٥) خلاصه اليومية ١٦٧.

(٦) قطرة من يراع ٤٥.

(٧) الشفق الباكي ٧٠٤.

(٨) تجديد ذكرى أبي العلاء ٢٠٢. د. عز الدين الأمين ٢٤٢، ٢٨٣.

«يجب أن يسبقك الشاعر في فيض الحس أو الشهوة أو العاطفة، وأن يشعرك من ذلك أضعاف ما تشعر به لو أنك كنت وحدك، وكلما بلغ الشاعر من ذلك مدى بعيداً، وكلما استوت له في ذلك النفوس جميعاً، اقترب من ذروة مجد الشعر، وغزر له فيض بناته ورياته»^(١).

ورأى أحمد ضيف أن الغرض من الشعر الحصول على الإعجاب والتأثير^(٢)، وأحمد أمين الذى كان يرى أن مالا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يسمى أدباً^(٣).

فإذا تركنا الرومانسيين المصريين إلى الرومانسيين الإنجليز، وجدناهم يتفقون معهم تمام الاتفاق. وآية ذلك قول كولردج الذى افتتحنا به الحديث عن هذه النقطة، والذى نصح الشاعر بأن يكون مثيراً لأحاسيسنا وعواطفنا^(٤)، ويمائله وردزورث^(٥)، وهازلت^(٦)، وشلي^(٧) وغيرهم.

٩٩ - الإمتاع الفنى:

آخر الوظائف الشعرية التى تحدث عنها عبد الرحمن شكرى وإن لم تكن الأخيرة فى الأهمية: المتعة أو اللذة سواء أكانت بالنسبة للشاعر أم المتلقى. وسنرى وصف شكرى لأحاسيسه عندما نشرت أولى قصائده، وعظمة المتعة التى أحس بها، وكيف طار فرحاً حتى خيل إليه أن الهواء الذى كان ينشقه فى ذلك اليوم غير الهواء الذى ينشقه كل يوم بل ذاك كان أرق وأحلى^(٨). فتلك هى المتعة التى يحس بها الشاعر.

ونجد حديثاً ثانياً عنها فى «الثمرات» قال: «قد أضرمتى فى نفسه من المرارة وسوء الظن بالناس ما يضره كل من قصر عن إدراك آماله وأطماعه. ولكن تلك المرارة لم تكن داعية إلى إضعاف «لذة التغريد». فإن من قيد البحث بنفوس الشعراء علم أن المرارة لا تمحو تلك اللذة، وإنما تكسبها ألماً لذيذاً»^(٩).

(١) ثورة الأدب ٦٠.

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ٣٢، ٣٤، ٣٧. د. عز الدين الأمين ٣١١.

(٣) النقد الأدبى ٢٥، ٢٦.

(٤) مقومات الشعر العربى ٢٣. سيرة أديبة ٢٩٥، ٢٩٦، ٣٠٣ وغيرها. ١٧٧ B.L-١٨١.

(٥) فصل النقد الإنجليزى ١٢٢، مقدمة الأفاضل الشعرية ٤٤٢.

(٦) نفس المرجع فصل النقد الإنجليزى ٨٣، ٨٦، ١٢٥.

(٧) نفس المرجع ٨٩.

(٨) الاعتراف ١٨.

(٩) ص ٢٠.

ونجد حديثاً مكرراً عن هذه المتعة في قصائده. قال في قصيدة «شكوى شاعر»^(١):

وإنما الشعر تصويرٌ وتذكيرةٌ ومتعةٌ وخيالٌ غيرُ خَوَانٍ

ولا تتضح المتعة التي تحدث عنها في هذا البيت: أهي متعة الشاعر أم متعة مستمع الشعر أو قارئه. ولكننا قد نفهم أنه يقصد متعة متلقى الشعر مرة، ومتعة ناظمه أخرى في الأبيات التالية. قال في قصيدة «الشعر»^(٢):

طَرَبَ الْفَوَادُ فَهَاتِمَا فَالْخَمْرُ فِي أَيَاتِمَا
وَالنَّفْسُ طَيْرٌ صَادِحٌ وَالسُّحْرُ فِي نَغَمَاتِمَا
وَالشَّعْرُ كَأْسٌ لِلنَّفْوِ سِرَّ حَذَارٍ مِنْ نَشْوَاتِمَا

وقال في «أغاريد شاعر»^(٣):

نغماتُ البلابلِ أم أغاريدُ شاعرٍ
لعبت بالسرائرِ واستبَدَّتْ بخاطري
نَقَعَتْ غَلَّةَ الْفَوَا دِيرِيُّ الْهَوَايِرِ
فَأَجِزْ عَنِّي الْهَمُو مَ بِالْحَانَ شَاعِرِ
نغماتُ شَجِيَّةٍ هي خمرُ المشاعرِ

وجدد شكوى المتعة الفنية التي يقصدها حين يقول: «الشعر حين ينشد اللذة لا يقصد إلى اللذة الظاهرية البسيطة التي يحسها البسطاء والعوام، إنما يقصد اللذة العقلية والنفسية التي يستشعرها ذوق القلوب والعقول الكبيرة هي تلك اللذة التي تكمن في كل فن من الفنون الجميلة الرفيعة»^(٤).

ومع اعتراف المازني بأن الشعر يسعى إلى الإمتاع في قوله الذي أتينا به في عنصر رفض العبث (٩٢)، فإنه نفى أن يكون ذلك غايته الوحيدة.

وأعلن العقاد أن الناس يختلفون على الأدب: هل يطلب للفائدة أو يطلب للمتعة الفنية، وأن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، وجعله معنى شعرياً تهتز له النفس^(٥).

(١) دواوينه ١٦٥.

(٢) دواوينه ٣٣٤.

(٣) دواوينه ٣٤٧.

(٤) دواوينه.

(٥) عابر سبيل ٤. فصول من نقد العقاد ١٧١. ردود وحدود ٣٦٥.

ووقف أبو شادي موقف العقاد فذكر أن من الفنانين من يعمل للتسلية والمتعة فقط، ومنهم من يقدر أن عليه أن يؤدي رسالة إلى قومه أو الإنسانية فيخدمها^(١).

وتمسك د. طه حسين^(٢) ود. محمد حسين هيكل بوظيفة المتعة الفنية، واتخذوا منها مقياساً لجودة الشعر. قال هيكل: «إنما القصد من الشعر إبراز فكرة أو صورة أو إحساس أو عاطفة، يفيض بها القلب في صيغة متسقة من اللفظ، تخاطب النفس وتصل إلى أعماقها من غير حاجة إلى كلفة أو مشقة. ثم ترتفع بها وترتفع أو تهبط وتهبط، وأنت مندفع وإياها مسوق وراءها، متلذذ بانديفاعك واتباعك تلذذك بصوت المغنى أو نغمة الموسيقى»^(٣).

والحديث عن المتعة يشبه الحديث عن التوصيل العاطفي. فالتقد العربي القديم حافل به، والنقد المصري الحديث يحتوي على إشارات إليه. أما الحديث المستفيض المفصل فيمكن منح شرف الخوض فيه للرومانسيين، الذين تتفق آراؤهم اتفاقاً كبيراً مع آراء الرومانسيين الإنجليز. وقد أطال وردزورث وكولردج وشلي وهازلت وأرنولد الحديث عن المتعة التي يبثها الشعر في متلقيه^(٤)، كما تحدث وردزورث وكولردج وشلي عن إحساس الشاعر نفسه بهذه المتعة خاصة أثناء قيامه بالنظم^(٥).

١٠٠ - باب السعادة:

وقال العقاد: «الشعر بهذه المثابة باب كبير من أبواب السعادة بل إن السعادة ما لم تعقها حوائل الحياة، لا تدخل إلى القلوب إلا من بابه. فإنه ما من شيء في هذه الدنيا يسر لذاته أو يحزن لذاته. وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهيئات، وتكيفها الأذهان من الصور»^(٦).

(١) مسرح الأدب ١٣٤.

(٢) خصام ونقد ٦٣، ٨٦، ١٠٠.

(٣) ثورة الأدب ٦٠.

(٤) فصل النقد الإنجليزي ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦. أبولو - ديسمبر ١٩٣٣ - ص ٣٠٧، ٣٠٨. مقومات الشعر ٣٣. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٦ - ١٩ والعدد ١٩٣ - ص ٩٨٧. والعدد ١٩٥ - ص ١٠٣٢. والعدد ١٩٦ - ص ١٠٥٣. والعدد ٥٣٠ - ص ١٩. د. نصرت ١٣٢. فيرنون هول ٩٨. على أدهم ١٨٤. محمد خلف الله أحمد ٨١. د. محمود الربيعي ١١٤، ١١٧ - ١١٨. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ٩٢. عباس العقاد ناقدًا ٦٠٤. سيرة أديبة ٢٤٨، ٣٧٣. B.L. ١٤٨، ٢١٧. Defence ١٢٩، ١٣٩، ١٤٩. Morley ٨٤٩، ٨٥٢، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٩ وغيرها.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٨٤، ٩٨، ١٢٥. محمد خلف الله أحمد ٨١. الثقافة - العدد ١٩٢ - ص ١٦، ١٩. Defence ١٢٣، ١٢٩، ١٥٤، ١٣٩، ١٤٨. Morley ٨٤٩، ٨٥٢، ٨٥٤ - ٥، ٨٥٩. Lectures ١٠.

(٦) دواوين شكري ٩٧. د. محمد زغلول سلام ٢٩٢.

وعندما تقع أنظارنا على كلمة (السعادة) لا يمكننا إلا أن نذكر إيمان وردزورث بأن وظيفة الشعر معالجة العواطف الإنسانية لتحقيق سعادة الإنسان^(١)، وإيمان هازلت بأن الشعر كان مصدر سعادة البشرية على مر العصور^(٢). وإيمان شلي بأن الفنون تساهم في إسعاد الإنسان والوصول به إلى الكمال^(٣).

١٠١ - صقل النفوس؛

وصف شكري وظيفة الشاعر في العصر الحديث فقال: «لكنه اليوم رسول الطبيعة، ترسله مزوداً بالمنعمات العذاب، كي يصقل بها النفوس ويحركها، ويزيدها نوراً وناراً»^(٤). وعقب الزبيدي على ما قاله الملازني عن الشعر والأخلاق بأنه كان يؤمن أن للشعر وظيفة «تطهير Cathersis» انفعالي وأخلاقي، يابقاظ حواس الإنسان الخاملة وعواطفه الراكدة^(٥). وصرح أبو شادي أن الفن الرفيع - متى بلغ الذروة بإنسانيته وقيادته الجريئة الحرة - كان الرائد للتطهير والتسامي^(٦).

وقال حسن صالح الجداوي: «فالقصد الأول والأهم من الأدب عامة، والشعر خاصة، التهذيب النفساني للمجتمع... ليس الأدب وسيلة لمحض اللهو والتسلية، فإن غايته الأولى التهذيب والتقويم. ولا كان ذلك «الأدب» - إن صح أن يسمى أدباً - الذي تنحصر مهمته في بث الأوهام، والدعوة إلى اللهو، أو ترديد الفخر الكاذب وتصوير مظاهر الغرور في سبيل التشويق إليها»^(٧).

وقد نادى بعملية التطهير هذه الرومانسيون الإنجليز اتباعاً لأرسطو الذي اعتبرها الوظيفة الأساسية للمأساة الشعرية ويمكن التمثيل لموقفهم بوردزورث^(٨) الذي كان يرى أن الشاعر العظيم هو الذي يسمو بعواطف الإنسان ويطهرها، وبشلي^(٩) الذي كان يرى أن الشعر هو

(١) فصل النقد الإنجليزي ١٢٢.

(٢) فصل النقد الإنجليزي ٨٣.

(٣) Defence ١٣٣.

(٤) دواوينه ٢٨٧. الاعتراف ١٨. د. محمد زغلول سلام ٢٤١.

(٥) ١٥٨. وانظر حصاد المشيم ١٢٧.

(٦) قضايا الشعر المعاصر ١٠.

(٧) أنين ورنين ١٨٤، ١٩٥.

(٨) فصل النقد الإنجليزي ١٢٢. Morley ٨٥١.

(٩) الرسالة - العدد ١٥٦ - ص ١٠٦٦. Defence ١٣١، ١٣٣.

ذلك الشعاع الذى يصقل النفس ويرهف الحس ويهذب الشعور، يفعل الشعر الغنائى ذلك للأفراد ويفعل الشعر التمثيلى مثله للمجتمعات.
وليس لدى الإحيائيين ما يماثل هذه الوظيفة بل ربما لا يوجد تنبه إليها فى النقد العربى القديم كله.

١٠٢ - التهذيب الاجتماعى للإنسان:

اتفق الرومانسيون على أن للشعر رسالة اجتماعية سامية يجب أن يضطلع بها. ونبه بعضهم إلى أن ذلك يجب أن يقع بشكل غير مباشر.

فقد صور عبد الرحمن شكرى نفسه عندما نشرت الصحف أول قصيدة له تصويراً يكشف لنا عن أنه كان يعتقد - فى هذه السن - أن الشعر له وظيفة اجتماعية إصلاحية تهذيب الإنسان وترقى به: «إنى لأذكر يوم نشرت لى أول قصيدة، وقد اشترت الجريدة التى نشرت فيها. وصرت أقرأ القصيدة مرات عديدة. وكان يخيل لى أن الحروف ترقص على الجريدة. وصرت أخبط خبط الضال فى الطرق والأزقة. وكلما نظر إلى أحد حسبته قد قرأ القصيدة وأعجب بها. وكان يخيل لى أنها أحدثت أثراً باقياً فى نفوس الناس، وأنها أصلحت من عواطفهم، وقوتها، وزادت فى عظم نفوسهم، وأنها ستحدث تغييراً كبيراً فى سنن الوجود وأنظمتهم»^(١).

وكرر الحديث عما سماه تقوية العواطف ثانية فى نفس الكتاب فقال: «إنما الشاعر الذى يملأ قلوبهم (أى الناس) بالرغائب الجديدة، والذى يقوى عواطفهم، لأن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة»^(٢).

وفى نفس السنة عبر عن هذه الآراء نظماً فى قصيدته «الشعر» فقال:

وهو المَعِينُ على الحيا	ة: يَغُضُّ من نَكَبَاتِهَا
والشعرُ نُورٌ ساطع	عادٍ على ظُلُمَاتِهَا
ويضئ كل جريمَةٍ	فَيُبَيِّنُ عن غَايَاتِهَا ^(٣)

وقال فى قصيدة «أغاريد شاعر»:

يَرْفَعُ النفسَ سحره
عن وهادِ الحقائقِ

(١) الاعتراف ١٨.

(٢) ٣٦.

(٣) دواوينه ٣٣٥.

لسماءِ العظائمِ عن حضيض الصغائرِ
فهو دين لطامحٍ من مُصِيبٍ وعائرِ
يصف العيش في الكما لِ عديمِ المَحَاذِرِ
فيه إغراءٌ وارِدٍ وبه حَثٌ صادرِ
يجعل اليأسَ والطمو حَ دواءَ المُغَامِرِ
يَدْفَعُ النفسَ بالخنيا لِ لورِدِ المَأْتِرِ^(١)

واكتفى المازني في «كتاب الشعر» بنقل قول هازلت: «ليس الشعراء... محدثي اللغات... فقط بل هم أيضاً واضعو الشرائع ومؤسسو المدينيات ومبتكرو فنون الحياة»^(٢) وقول شلي «ما الشعر إلا موقظ الأمم، وباعث الشعوب، ورسول الانقلابات في الآراء والتقاليد...»^(٣). وأكد هذه الأقول أثناء نقده للمنفلوطي فأعلن أن الأدب يجب أن تكون له غاية سامية، فيدفع الأمة إلى أن تطلب الحياة الغالية الكريمة^(٤).

وقال العقاد: «لا تنحصر مزية الشعر من الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر، لا بل ولا تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات، ولكن يعين الأمة أيضاً في حياتها المادية والسياسية... وهو منبه للنفوس، وباعث للحامدها، به تتيقظ المشاعر، وتتحرك العواطف، وتؤذن بالنبضات والثورات والنهضات في الأمم»^(٥).

وتصور أبو شادي الشعر حامل رسالة فنية هي من صميم كيانه، وهي التي تزجيه إلى الظهور في هذه الصفحات المطبوعة، وقد تكون رسالة إلى المستقبل قبل أن تكون رسالة إلى الحاضر^(٦). ثم حدد هذه الرسالة في قوله: «لا شك عندنا في أن أسمى رسالة للشاعر هي النهوض بالإنسانية عن طريق هذا الفن الجميل، فهو مربّب جليل يقدر (للذوق الفنى) أثره»^(٧). وقال أيضاً: «ندافع عن هذه الفن الرفيع، الذي متى بلغ الذروة... كان الرائد لحركات الإصلاح»^(٨).

(١) دواوينه ٣٤٨.

(٢) الشعر ٤.

(٣) الشعر ٥. Defence ١٣٦.

(٤) د. عز الدين الأمين ٢١٨. ساعات بين الكتب ١٩٢.

(٥) د. محمد زغلول سلام ٢٩٣. وانظر ردود وحدود ٣٦٥.

(٦) فوق العباب ب. قضايا الشعر المعاصر ٥٧. الشفق الباكي ٤٣، ٣٧٥. مشرح الأدب ١٣٤. أنداء الفجر ٨٥.

(٧) فوق العباب س.

(٨) قضايا الشعر المعاصر ١٤٨/١. وانظر خفاجي: راند الشعر الحديث ١٤٨/١. قطرة من براءع ٥٣، ٦٨.

ووافقهم خالد الجرنوسي إذ يقول: «إن غاية الشعر هي السمو بالناس إلى مرتبة لا توصلهم إليها عواطفهم البسيطة»^(١).

وإذا كنا قد تبينا من المازني أنهم استلهموا هذه الأقوال من هازلت وشلي، فإن موقف وردزورث لا يختلف عن موقفهم. فقد جعل من وظيفة الشاعر أن يسمو بالقارئ وينوره ويوسع مداركه ويعلو بمستوى فهمه، كما يرقى بذوقه ومشاعره^(٢).

وهذه الوظيفة أيضاً جديدة على الشعر العربي، لم نجد ما يماثلها عند نقاد الإحياء.

١٠٣ - الشعر والأخلاق:

أعلن عبد الرحمن شكرى رأيه في وظيفة الشعر الخلقية واضحاً وضوحاً ليس فيه أى غموض، فقال: «إن الرغبة في الشعر من أجل أنه شعر، لا من أجل مقصد خلقي»^(٣).

ولكنه في نفس الوقت أعلن أن الخير أمر ضروري حين يقول: «الشاعر يعرف أن الشر محتوم. ولكنه يعرف أن من الحتم أيضاً الطموح إلى ما وراء الشر المحتوم من الخير المحتوم ومن أجل ذلك كان كل شاعر كمالياً، سواء أعرف أم لم يعرف»^(٤).

وعلى ضوء هاتين الحقيقتين يظهر أن الشعر - عنده - يجب ألا يقصد إلى الخير قصداً مباشراً، وألا يكون داعية ظاهراً له، وألا يقيم على أساس ما يعرضه من خير.

وانطلاقاً من هذه الحقائق أنكر على الشعر أن يزين الباطل يقول: «هذا شكسبير ما ترك جانباً من جوانب النفس، وهو من رجب النفس بحيث يسع الجرم والمجرم. ولكنك لا تجد فيه تزييناً للباطل إلا على لسان أهله وصفاً لهم كما أنك لا تجد فيه وعظاً من لا يرى إلا جانبه من الحق»^(٥).

وأثنى شكرى على الشجاعة الخلقية وسماها الشجاعة الشعرية، ورأى أنها هي التي تدفع الشاعر إلى التعبير عما يوحى به ضميره إليه. وقد أدى فقدان بعض الشعراء لها إلى أن ينافقوا، ويقولوا مالا يعتقدون، ويغيروا أخلاقهم وآراءهم كما يغيرون ثيابهم. ولو لم يكن في فقدان الشجاعة الشعرية شيء غير فناء شخصية الشاعر لكان خليقاً بالشاعر العبقري أن يأنف من

(١) السياسة الأسبوعية - العدد ٧٩ - الصادر في ١٠/٩/١٩٢٧ - ص ٢٢.

(٢) المجلة - العدد ١٧٧ - ص ٥١. مقدمة الأفاضل الشعرية ٤٣٥. Morley ٨٥١، ٨، ٨٧٧.

(٣) دواوينه ٤٣٧.

(٤) دواوينه ٤٣٦. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢.

(٥) دواوينه ٤٣٧.

فقدانها. لكل هذا قدم شكري المتنبى على أبي تمام والبحتري وابن الرومي، لأن نصيب شعره من الشجاعة الشعرية أكبر من نصيب أشعارهم^(١).

ووقف المازني من الحس الخلقى موقفاً حاسماً، «فليس في الأرض من ينكر فعل الشر وتأثيره الأخلاقي»^(٢). ولذلك ربط بينه وبين الشعر برباط لا ينفصم، لأنه أساس له. قال: «فلا جرم كان الشاعر أحس الناس، وأعمقهم حكمة، وأجمعهم لخالل الخير وخصال الفضل. نقول: الفضيلة والخير، ولا نخشى أن يهز القراء رءوسهم إنكاراً، فإن الشعر أساسه صحة الإدراك الخلقى والأدبي. ولست بواجد شعراً إلا وفي مطاويه مبدأ أخلاقي أدبي صحيح. وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإدراك الأدبي تكون قيمة شعره»^(٣).

ولم يقصد المازني «الإدراك الخلقى الصحيح» مجموعة الفضائل التي تعارف عليها المجتمع والدين، بل رأى أن نقائصها أو ما يسميه المجتمع الرذائل لا تتنافى مع الخير، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فصرح أن الماجنين ربما كانوا أصح من المادحين المناقنين: «لا يتعجل القارئ فيحسب أنا نقصد إلى إظهار الإحساس الديني في الشعر. فليس كلامنا على مادة الشعر بل على مصادره وينابيعه ولا ينبغي كذلك أن يستخلص أن الشاعر يجب أن يكون صاحب مبدأ عملي لا يتحول عنه. فقد كان بيرنز الشاعر الإنجليزي وأبو نواس وامرؤ القيس متقلبي وجوه الحياة ومظاهرها، ولكن نصيبهم مع ذلك من صحة الإدراك الأخلاقي والأدبي عظيم»^(٤).

والشر - في نظره - لا ينفى الخير، بل قد ينتج هذا ذاك، فإنه مما لا شبهة فيه ولا ريب أن النفس الإنسانية ميدان لتلاقي الفضائل والرذائل وتلاحمها، فهي عالم صغير تتصادم فيه الغرائز والملكات كما يجترب الناس في العالم الكبير، وبحر تتسرب فيه الطبائع بعضها في خلال بعض كما تتسرب الموجة في خلال الموجة وتقيب.

ولذلك وجد أنه لا يعيب القارئ أن يلمح باعثاً خلقياً سامياً - حتى في إفحاش الشاعر - يخرج عن طوره. وضرب مثلاً على ذلك باين الرومي، الذي كان - على كثرة ما في شعره من الفحش - صحيح الإدراك من حيث الآداب والأخلاق. ومن شاء أن يقدر مبلغ ما رزق من صحة الإدراك الأخلاقي، فما عليه إلا أن يبحث عن البواعث التي دفعته. إنه لا يلبث أن

(١) د. أحمد عبد الحميد غراب ٢٧٤.

(٢) الشعر ٣٦.

(٣) ديوانه ١١٨. قبض الريح ١٥. د. عز الدين الأمين ٢١٣.

(٤) ديوانه ١١٨. على الرغم من ذلك وقف موقفاً مناقضاً في نقده لكتاب حديث الأربعاء. د. طه حسين (قبض الريح

٢٥ - ٢٦). وربما كان ذلك بسبب رغبته في النقد التي دفعته أحياناً إلى أقوال ندم عليها بعد ذلك.

يتوسم من معارضى كلامه، ويستشف من وراء لفظه، صحة مبادئه، وعظم نصيبه من سمو النفس وجلالة الروح^(١).

وقد عقب د. الربيعي^(٢) على كلام المازني بأن القيمة الخلقية التي تحدث عنها ليست قيمة أخلاقية بالمعنى الديني، كما أنها ليست نفعية بالمعنى المادى، ولكنها قيمة أخلاقية بالمعنى الإنسانى العام، لأنها قيمة تعمق الحس، وتهدى الإنسانية عن طريق الرؤية الفنية الصحيحة. وهذا كله تفكير جد قريب من التفكير الرومانسى المعروف فى الغرب فى قيمة الشعر وهدفه.

ويخيل إلينا أن المازني عنى صدق التعبير الفنى عن الشخصية والعواطف، مهما كان موقفها مما يعتبره المجتمع فضائل أو رذائل، بدليل من مثل بهم من الشعراء وتكملة قوله: «فإن أبا نواس أصح مبادئ وأنقى ضميراً من البحترى، على كثرة ما تقرؤه للأول مما يروع ويحجل، وكذلك امرؤ القيس أفطن إلى معانى الفضيلة وأعظم رجولة من أبى تمام وابن المعتز..»^(٣).

ووقف العقاد موقفاً قريباً من موقف المازني. فالتعبير عن الشر عنده غير الشر فى ذاته، ولا يجوز أن نسم شاعراً بأنه شرير إلا إذا أعماه ولعه بالشر عن الخير وحجب عنه الكمال. وتساءل: إذا كان الشر والجمال قد اجتمعا كثيراً فى الطبيعة والحياة، فلماذا لا يجتمعان كثيراً فى الشعر والفنون؟ وعلى الرغم من ذلك ينهى الشاعر عن الاستغراق فى الشر. لأننا إذا كنا أجزنا للشاعر أن يتخذ الشر موضوعاً فى بعض الأحيان، فإننا لا نبرئه من تهمة المسخ والانحراف، حين ننظر فى شعره فلا نرى فيه إلا الشر والقبح والخوف والانقباض. وعندئذ نقول: إنه شاعر يصف ما يحسه ويحيد وصفه، ثم نقول: إنه يحس هذا دون غيره لأنه ممسوخ منحرف منقوص الحظ من العبقريّة والحياة، وخلص العقاد إلى ما خلص إليه المازني من أن الفيصل فى هذه القضية هو الصدق^(٤).

وأشاد أبو شادى بالدور الخلقى للشاعر فقال: «مادام الشاعر يفضل المصلحة العامة على النفع الخاص، ويجعل نفسه قدوة للكمال، ومثالاً للطهر والفضيلة، لا ينبس إلا بما يوقنه، ولا يصرح إلا بما يفيضه عليه حسه الشريف، فإنه حقيق بأن يكون قائد النهضة الفكرية، وخليق بأن ييسط على الأمة جناح السلام والطمأنينة، وينبه فيها المدارك والمشاعر، ويقوى فيها

(١) حصاد المهشيم ٢٦٦. ديوانه ١١٩.

(٢) فى نقد الشعر ١٥١.

(٣) ديوانه ١١٨.

(٤) فصول من النقد عند العقاد ٢٧٤ - ٢٧٦. عباس العقاد ناقداً ٢٣٣ - ٢٣٩.

عاطفة الوطنية وحب الخير ونبذ الشرور»^(١). غير أنه كان صريحاً فلم يجعله من وظائفه، فقال: «هو لا يعنيه أصلاً أن يخدم النزعات الخلقية ولا غير الخلقية بشعره. فهذه وظيفة إضافية قد يؤدّيها الفنان، ولكنها ليست مهمته الأولى ولا الأخير»^(٢). بل إنها قد تفسد الشعر^(٣).

من هذا نرى أن الرومانسيين أجمعوا على أمرين: الأول الصدق، وأنه هو وحده معيار التقييم، والأمر الثاني أن الشعر له وظيفته الأخلاقية، وأن تخفف العقاد فيها كثيراً.

ولم تكن هذه الوظيفة من ابتكار الرومانسيين، فقد نادى بها الإحيائيون قبلهم. قال البارودي: «لو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتبنيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها مسرح»^(٤). وعاب أحمد محرم الشعر قبله فقال: «كان الشعر في مصر إلى عهد قريب جداً بعيداً عن أصول الأخلاق بعده عن سنن الحياة»^(٥).

ولكن الرومانسيين الإنجليز جميعاً اعترفوا بوظيفة الشعر الخلقية وأفاضوا في الحديث عنها، بدءاً من وردزورث^(٦) ثم يأتي كولردج^(٧) وشلي^(٨) وهازلت^(٩)، وأخيراً يأتي باثيو أرنولد فقد كان يرى أن دور الشاعر - في المجتمع المفتوح الذي اتسعت فيه دائرة التريبة - دور تربوي، يقوم على إرشاد الإنسانية وهدايتها^(١٠).

١٠٤ - الشعر والدين:

وقع اختلاف كبير في موقف الرومانسيين عامة من الدين. فمنهم من اتهمهم بضعف الإيمان بل، وصل بهم الأمر إلى اتهام بعضهم بالإلحاد، كما فعلوا مع شلي. ولكن أحداً من الشعراء الرومانسيين لم يجهر بالكفر، بل جهروا بأنهم يؤمنون بالله، غير أن أقوالهم جلية في أنهم لهم

(١) قطرة من يراع ٦٩.

(٢) الينبوع ب. الشفق الباكي ١٢٢٥.

(٣) مسرح الأدب ٢٣، ٢٣٢.

(٤) ديوانه ٣/١ شعراء مصر ١٤٢. د. أنس داود: رواد التجديد ١٧.

(٥) ديوانه ٤/١. تطور النقد العربي ١٤١.

(٦) فصل النقد الإنجليزي ١٢٣.

(٧) فصل النقد الإنجليزي ١٢٤. سيرة أدبية ٥٤، ٧ B.L. ٦٦، ٣١، ٣٢، ٣٧.

(٨) فصل النقد الإنجليزي ٩١، ٩٢، ١٢٦. انظر مجلة أبولو - يناير ١٩٣٤ - ص ٣٦٩. د. محمد النوصي طبيعة

الفن ٤١. Defence ١٣٠ - ١٣٥.

(٩) فصل للنقد الإنجليزي نفس المرجع ٨٦، ٨٨.

(١٠) د. محمود الربيعي ٥٢.

نظراتهم الخاصة في الإيمان بالله التي تخالف النظرة السائدة. وعلى أية حال لا شأن لنا بإيمانهم أو كفرهم، وإنما يهمنا تصورهم للعلاقة بين الشعر والدين.

وانبرى شكري يرد على من أذاع بين الناس أنه على غير هدى ووصمه بالجهل والغباء أو الحقد والحسد. قال: «فليس التساؤل والامتعاض من مظاهر الشر، قلة في الإيمان، بل إن ذلك غاية الإيمان... فالإيمان بالله والخير ضرورة وحاجة لعظم الشر والشقاء...»^(١).

ويؤكد المازني على أنه ليس أظهر في تاريخ الشعر ولا ألفت للنظر من علاقته بالدين. فقد كان عماد الشعر القديم وقوامه الأناشيد الدينية والأساطير المقدسة والآمال الحارة. وليس جنوح الشعر في عصور المدنية عن وظيفته المقدسة إلا في الظاهر^(٢).

والصلة بين الدين والشعر هي في أن غايتها كانت ولا تزال واحدة، وهي السمو بالناس إلى منزلة لا تبلغهم إياها غرائزهم الساذجة وعواطفهم الطليقة، ولكن ذلك لا يجعلها شيئاً واحداً، فهناك اختلافات بينها، خاصة في طرق الوصول لفي كان منها إلى الغاية الواحدة. فالشعر يصل عن طريق الجمال، ووسيلته إليه العواطف والإحساسات التي تؤدي إلى تطهير الروح. والدين يصل عن طريق مراسم العبادة. حقا قد يستعين بالعواطف، ولكنه أبداً يستعين بالعقل ويخاطبه أكثر مما يخاطب العواطف.

وعلى الرغم من ذلك حذر المازني القارئ أن يحسب أنه قصد إلى إظهار الإحساس الديني في الشعر، أو أنه يلزم الشاعر أن يكون صاحب مبدأ عملي لا يتحول عنه. فهو في حديثه لم يعن الأديان السماوية المعروفة، وإنما عني ما سماه «الفكرة الدينية». وعرفها بأنها روح العصر أو كل فكرة عليها مسحة من الصبغة الدينية، التي هي قاعدة كل حقيقة تدفع إلى تدبر اللانهائية تديراً جديداً، أو إلى مظاهر جديدة في صلاتنا الاجتماعية. ولم يجد مانعاً من تسمية هذه الأفكار الاجتماعية بالدينية، لأن غايتها التهوض بالفرد والمجتمع.

وقد عقب الزبيدي^(٣) على هذه الآراء بأن المازني اقتفى فيها آراء المفكر الألماني فشته Fichte كما تبرزها مقالة كارليل «The State of German Literature» الذي عرفه المازني وقرأ له.

وربط العقاد بين الشعر والدين، ورأى أنها يسعيان إلى غاية واحدة كما فعل المازني، غير أن

(١) دواوينه ٥٠٥.

(٢) الشعر ٣٩ - ٤٢. قبض الريح ١٥. د. عز الدين الأمين ٢١٢. د. محمد زغلول سلام ٢٥٤.

(٣) ١٥٥.

الغاية عند الناقدین مختلفة. قال العقاد بعد أن صرح أن الشعر تعبير عن النفس: «التعبير الذى عتيناها هو كشف المكنون، وتوضيح الأسرار، وتمثيل الخفايا فى صورة تخرجها من عالم الخفاء إلى عالم النور. وهنا العلاقة الوثيقة بين أعماق الدين وأعماق الأدب. هنا العلاقة بين استطلاع أسرار الوجود وبين معرفة النفس ومعرفة الإفصاح عن معانيها، والإبانة عن أشواقها بلسان الأدب أو بلسان الفن على التعميم. فكل تعبير ينطوى على سر موضع مكشوف. وأى سر أعماق من سر الوجود، وأحوج منه إلى التعبير والتقريب والإلحاح بعد الإلحاح فى الاستكناه والاستطلاع، ذلك ما أردناه حين قلنا: إن الصومعة قريبة من الروضة الأديبة. وذلك هو التعبير عن النفس بمعنى إثبات العلاقة بينها وبين الحقائق الكبرى»^(١).

ولهذا السبب قال أيضاً: «مزاج الدين ومزاج الأدب والفن يلتقيان فى الحس والتصور والشعور بالغيب. وربما كان (وعى الحياة) شعبة من (وعى الكون) أو من (الوعى الكونى) الذى يتعلق به كل شعور بعظمة العالم وعظمة خالق العالم. والوعى الحيوى مصدر الشعر، والوعى الكونى مصدر الدين»^(٢).

ووقف أبو شادى من الدين موقفاً يشوبه الغموض. فقد جهر بأن على الشاعر أن يكون من أعلام الإيمان^(٣)، ثم قصر ذلك - فيما يبدو - على المسلمين، إذ قال: «من الحقائق التى لا يجوز إنكارها أن الأدب العربى مرتبط بالدين الإسلامى.. بيد أن الشاعر ليس إماماً دينياً، وإن كان من وجهة أخرى مطالباً فى الشرق بأن يعتبر الدين من الشخصيات القومية لأمته»^(٤).

واتفق خالد الجرنوسى مع العقاد إلى حد اتفاق عبارتيهما فى الجملة، قال: «إن غاية الشعر هى السمو بالناس إلى مرتبة لا توصلهم إليها عواطفهم البسيطة، ولكن وسيلة الشعر إلى ذلك من طريق الجمال الذى يستعين بجماع ما فى العقل الإنسانى من حس وإدراك وتصور وعواطف، ويطمح إلى حيث يكشف هذه النواحي المجهولة من الخواطر والآلام والأفراح... ومن أجل ذلك كان الشعر ديناً لبعض الشعوب، لأنه فى الواقع يؤدى وظيفة الدين التى هى تهذيب الطبائع الإنسانية، وتمهيد الحياة العملية، ووضع الأساس للخلق الحى، وتركيزه فى تربة خصبة من النفس البشرية، ثم تأويل الفكرات التى تكذب ذهنياً المجتمع، وتخفيف مصاعبها، واقتراح الحلول لفض مشكلاتها»^(٥).

(١) ردود وحدود ٣٦، ٤٥. يسألونك ٣٤. د. محمد زغلول سلام ٢٩٣.

(٢) أنا ١٥٢.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٧٥.

(٤) الشفق الباكي ٤٧.

(٥) السياسة الأسبوعية - العدد ٧٩ - الصادر فى ١٠/١٠/١٩٢٧ - ص ٢٢.

والظاهرة الغربية أن نجد المفكر الواقعي الاشتراكي يكتب مقالة يستعير فكرتها وعنوانها من شلى، فيجعله «الأدب دين والأدباء كهنته»، ويقول: «إننا نطالب الأديب في أيامنا بما كنا نطالب به الكاهن أو الإمام في القرون الماضية»^(١).

والعلاقة بين الشعر والدين أمر اعترف به الرومانسيون الإنجليز اعترافاً صريحاً، كما رأينا. فقد رأينا الشاعر - عند كولردج^(٢) - إنساناً متديناً خيراً شغوفاً بتأمل أسرار الكون التي تحدث عنها العقاد، ورأينا هازلت^(٣) يقرن الإحساس الشعري بالدينى من حيث ارتباطها باللاتهائى واللامحدودز ويرى الشعر يرقى بالعقل إلى مستوى السمو الروحى، يضاف إلى ذلك أن آرنولد^(٤) كان يرى أن الجانب الشعري غير المحس أقوى عنصر في الدين.

١٠٥ - التعليم والوعظ:

اتفق كثير من الرومانسيين المصريين والإنجليز على أن من وظائف الشعر التعليم والوعظ، حتى وصف بعضهم - مثل وردزورث وشلى - الشاعر بأنه معلم^(٥). وعلى الرغم من ذلك أجمعوا على كراهية الشعر التعليمى، الذى يهدف إلى التعليم والوعظ المباشرين. ونصوا على أن ذلك يجب أن يتم بطريق غير مباشر.

فالشعر - عند شكرى - يجب ألا يلبس ثوب العظة^(٦).

وقال أبو شادى قوله وردزورث وشلى فوصف الشاعر بالمعلم الخطيب المرشد^(٧). وعلى الرغم من ذلك تمسك بالأى يصدىم التعليم والإرشاد القارئ، وقال: «إذا أصبحت مثل هذه العوامل (الخلقية) دوافع فنية صريحة عنده فسد فنه حتياً. فإن الفنان يجلو لنا فنه ولكنه لا يصيح ولا يعلن عن دوافعه الخلقية والوطنية وأمثالها. بل هى تعلن عن نفسها إعلاناً هادئاً يلمح من خلال العمل الفنى ولا يغطيه... فلا غبار إذن على فائدة الشعر إذا جاءت عفواً، وكل شعر عظيم له فائدته الثقافية ولو كان فى أصله لهواً، لأن العبرة بنبعه الفنى الخالص»^(٨).

(١) الأدب للشعب ١٣، ١٠٥ - ١١٠.

(٢) فصل النقد الإنجليزى ١٢٤. وانظر سيرة أديبة ٥٧. B.L. ٣٣.

(٣) الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص ١٠٣٥. Lectures ١٤.

(٤) الرسالة - العدد ٤٢٤ - ص ١٠٣٥.

(٥) Defence ١٢٤.

(٦) د. محمد زغلول سلام ٢٣٦.

(٧) د. محمد عبد المنعم خفاجى: رائد الشعر الحديث ١٤٨/١، ١٥٢.

(٨) اليتبوع ب. مسرح الشعر ١٣٦.

وقال على أدهم: «الأشعار التي تتضمن الوعظ والنصائح، وتستنفر الناس للفضيلة، وترزع عن الرذيلة، هي نوع من الوعظ وضرب من التبشير. وأصحابها الصالحون يحاولون إنقاذنا من حباتل الشيطان ومهاوى السوء. فلهم ثواب عند الله وأجر عظيم في مستقر رحمته، لحسن المقصد وسلامة النية. ولكن الفن لا يجازهم على مجهودهم لأنهم لم يلتمسوا بها وجه الفن. وأمثال هذه الأشعار شواهد في السلوك ومتون في الأخلاق، كما أن ألفية ابن مالك متن في النحو، وإن كانت منظومة شعراً. وللفن وجوده الخاص وشخصيته المستقلة. والفنان الذي يحاول أن يستدرجنا على غرة لئسّمعنا دروسه الأخلاقية ومحاضراته عن الفضائل والرذائل نسميه واعظاً. وليست الفنون والآداب منابر للوعظ ولا أندية للتبشير. ومن العبث أن ينازع الشعراء رجال الوعظ وظيفتهم ويضيقوا عليهم سبلهم»^(١).

ولم يكتف العقاد بعيب ذلك النوع من الشعر، أو نفيه من مملكة الشعر، وإنما وضع للشاعر الطريق الفنّي، الذي يستطيع أن يصل به إلى غايته التعليمية، أو الوعظية دون أن يعيبه أحد. فقال «فللشعر في إيقاظ الأمم طريق غير طريق الساسة، ودعاة الاجتماع ولليقظات النفسية مسالك ومسارب لا تستدل عليها بعناوين الحوادث السياسية والدعوات الاجتماعية التي تكتب فيها الصحافة، ويتحدث بها اللاغظون بالموضوعات اليومية. فقد يعلمنا الشاعر حب الجمال فيعلمنا الثورة على الظلم والطغيان، لأن النفس التي تفقه جمال الحياة تضيق بها معيشة الأسر والمذلة، فتتحمم العوائق والسدود، وتنشد السعة والارتفاع»^(٢).

فإذا انتقلنا إلى النقاد الانجليز وجدنا وردزورث^(٣) يدخل المعايير الخلقية وغيرها في معايير تقييم الفن، واتخذ وجهة نظر تعليمية، وإن كان على وعى بأن الشعر لا يقتصر هدفه على غرس مبادئ الأخلاق فحسب. ووجدنا كولردج^(٤) يقول عن الأعمال المنظومة لهدف تعليمي، إنها لا تستحق أن تسمى قصائد، لأنها لا تحدث متعة فنية. ووجدنا شلي^(٥) يؤكد أنه يبغض الشعر التعليمي، ويرى أن الشاعر يجب ألا يعبر صراحة عن مفهومه للخير والشر، وألا يجعل شعره وسيلة لتحقيق هدف خلقى. وفي نفس الوقت لا يسحب هذا البغض على الأعمال الشعرية،

(١) المقتطف - نوفمبر ١٩٣٨ - ص ٤١١.

(٢) ساعات بين الكتب ١٢٠. وانظر ١٢٣. د. ماهر حسن فهمي: حركة البعث ١٨٤.

(٣) فصل النقد الإنجليزي ١٢٣ - ١٢٤. فيرنون هول ٩٨.

(٤) الثقافة - العدد ٩٣ - ص ٩٨٦. سيرة أدبية ٢٤٧، ٣٧٣. B.L. ١٤٧، ٢١٧.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٩٢. وانظر د. محمد النوي: طبيعة الفنان ٤١.

ذات التأثير الخلقى إذا كان هذا التأثير وليد تعبير شعري أصيل. ووجدنا هازلت^(١) يعلن أن الشعر ينبع من كيان الشاعر الخلقى والفكرى ويصقله.

* * *

تكشف لنا العناصر التي تندرج تحت موضوع «وظائف الشعر» أن الإحيائيين والرومانسيين اتفقوا على وظائف التعبير عن الإحساس (٩٣)، والتوصيل العاطفي (٩٨)، والإمتاع الفني (٩٩)، وعلى أنه يؤدي وظيفة خلقية دون أن يتعمد ذلك (١٠٣)، وإن كان الاتفاق واضحاً وشبه تام في الوظائف الثلاث الأولى، والخلاف واضح في الوظيفة الخلقية حتى بين الرومانسيين أنفسهم. وانفرد الرومانسيون ببقية الوظائف لأنها كانت من اكتشافهم.

وتكشف لنا هذه العناصر أيضاً عن شدة اهتمام جميع المصريين والإنجليز من الرومانسيين بوظائف الشعر، والخوض فيها. ولذلك يتردد ذكرهم جميعاً عند التعرض لدرس تلك العناصر بل أضفنا إلى نقادنا الأربعة نقاداً آخرين هم: د. طه حسين ود. محمد حسين هيكل وخالد الجرنوسي، كل منهم في ثلاثة عناصر، وكل من حسن صالح الجداوى وإبراهيم ناجى في عنصرين، وكل من خليل مطران وأحمد ضيف وأحمد أمين وعلى أدهم في عنصر واحد.

وتعدى تأثير الرومانسيين إلى رائد الاشتراكية سلامة موسى. فأخذ من شلى ووردزورث القول بأن الشعر معلم، وهو قول يتفق مع الاشتراكيين بل يصير عليه الاشتراكيون أكثر من إصرار الرومانسيين.

وتعدد ظهور توماس أرنولد مع الرومانسيين الإنجليز الأربعة.

وقد أدى هذا الاتفاق في مجموع الآراء إلى تعذر التفرقة بين رأى كل منهم ورأى زميله. وأدى هذا بطبيعة الحال إلى تعذر القول بأن هذا الناقد بالذات من النقاد المصريين تأثر بذاك الناقد بالذات من النقاد الإنجليز، إلا في حالات خاصة، وجدت قرائن تسمح بهذا التحديد. فإن قول أبي شادى بأن الشعر نقد للحياة، إنما هو ترجمة للقول المماثل الذي قاله أرنولد (٩٧)، وقوله بأن الشاعر معلم ترجمة لقول مماثل عند شلى ووردزورث، وإعلان العقاد أن الشعر باب السعادة يمكن تتبعه في مجموعة من الأقوال المأثورة عن ووردزورث وهازلت وشلى. أما المازنى في الحديث عن صقل الشعر للنفوس فقد أعلن صراحة أنه ينقل عن هازلت وشلى (١٠١).

وتكشف العناصر التي عالجتناها في هذا الفصل عن أن النقاد الرومانسيين اتفقوا على أن

(١) فصل النقد الإنجليزي ٨٦، ٨٨.

الشعر لا يؤدي وظيفة واحدة، بل مجموعة من الوظائف، بل قد يؤدي جميع الوظائف التي تحدثوا عنها. ومن ثم كان رفضهم لبعض الوظائف مثل رفضهم العبث والتسليية وإزجاء الفراغ (٩٢). ينصب على أنه رفض أن تكون هذه الوظائف وحدها ومنفردة هي وظيفة الشعر، ولا مانع عندهم أن توجد مقرونة بوظائف أخرى تخفف من غلواتها.

ووقف الرومانسيون الإنجليز والمصريون موقفًا واضحًا محددًا في أكثر الوظائف، غير أن موقفهم فقد كثيرًا من وضوحه في قضية ارتباط الشعر بالأخلاق وبالدين (١٠٣، ١٠٤). فتشعبت بهم الطرق، واختلف ما عرف من حياة بعضهم عما ورد في أعمالهم الشعرية، وغمضت بعض أقوالهم.

وأخيرًا اتخذ وردزورث وشلي قضية التطهير التي نادى بها أرسطو في المأساة من الشعر التمثيلي، واعتبراها إحدى وظائف الشعر الغنائي مما لم يقله أرسطو (١٠١)، وسار نقادنا على درب الناقد الإنجليز وجعلوا من صقل النفوس وتهذيب العواطف وظيفة للشعر الغنائي.

٦ - الوحدة العضوية

مقدمة:

أجمع المؤرخون للأدب المصرى الحديث على أن من مزايا حركة التجديد الرومانسية «الوحدة العضوية للقصيدة».

فلو رجعنا إلى ناقد الإحياء الشيخ حسين المرصفي لوجدناه تقبل رأى ابن خلدون الذى سار فى ركب النقاد القدماء، ونادى بما نادوا به من «وحدة البيت» واستقلاله وتوزيع القصيدة على عدة موضوعات، مع مراعاة حسن التخلص من موضوع إلى آخر، وحكم بأن ذلك من سمة الشعر الجيد. قال نقلا عن ابن خلدون: «هو كلام مفصل قطعاً قطعاً، متساوية فى الوزن، متحدة فى الحرف الأخير من كل قطعة، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً... وينفرد كل بيت منه بإفادته فى تركيبه حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أقرد كان تاماً فى بابه فى مدح أو تشبيب أو رثاء. فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل فى إفادته، ثم يستأنف فى البيت الآخر كلاماً آخر كذلك. ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثانى، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب، أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره...»^(١)، وأكد ذلك أكثر من مرة قال فى إحداها: «الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك» أى مستقلاً كل واحد منها^(٢).

وعلى الرغم من ذلك غفر للقصيدة الجيدة التى قد تجبرها الظروف على الربط بين أبياتها برباط نحوى. فقد عقب على قول ابن خلدون السابق بقوله: «وما ذكر من انفراد كل بيت بعناه عن سابقه ولاحقه، إنما هو فى صفة جيد الشعر، كأنه لم يعد غيره شعراً. على أنه ربما

(١) الوسيلة ٢/٤٦٤. التراث النقدى ٤٧.

(٢) الوسيلة ٢/٤٦٨، ٤٦٩. التراث النقدى ٤٧.

أوجبت جودة الشعر اغتفار افتقار كل من البيتين لصاحبه. ألا ترى أن ذلك لم ينقص من حسن قول عمر بن أبي ربيعة:

لَيْتَ هَذَا أَنْجَزْتَنَا مَا تَعَدُّ وَشَفَّتْ أَنْفُسَنَا مِمَّا تَجِدُّ
وَاسْتَبَدَّتْ مَرَّةً وَاحِدَةً إِنَّمَا الْعَاجِزُ مَنْ لَا يَسْتَبِيدُ
زَعَمُوهَا سَأَلْتُ جَارَاتِهَا وَتَعَرَّتْ ذَاتَ يَوْمٍ تَبْتَرِدُ:
أَكَمَا يَنْعَتْنِي تُبْصِرْنِي عَمْرُكُنَّ اللَّهُ أَمْ لَا يَقْتَصِدُ؟
فَتَضَاحَكْنَ وَقَدْ قَلْنَ لَهَا: حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدُّ
حَسَدًا حُمَلْتَهُ مِنْ أَجْلِهَا وَقَدِيمًا كَانَ فِي النَّاسِ الْحَسَدُ

لا أراك تشك في أن هذا الشعر بالغ من الحسن غاية ما يمكن. ولم يؤثر فيه افتقار البيت لصاحبه إذ كان المعنى مستدعياً ذلك»^(١).

وجاء أحسن ما قاله في ترابط الأبيات في تقرظه لقصيدة البارودي التي مطلعها:

تَلَاهَيْتُ إِلَّا مَا يُجِنُّ ضَمِيرُ وَدَارَيْتُ إِلَّا مَا يَنْمُ زَفِيرُ

فقد قال بعد أن انتهى من شرحها وتحليلها: «انظر - هداك الله - لأبيات هذه القصيدة، فأفردها بيتاً بيتاً تجد ظروف جواهر، أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف. ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق. فإنك لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث. وَأَكْلُكَ إِلَى سَلَامَةِ ذَوْقِكَ وَعَلَوْ هِمَّتِكَ، إِنْ كُنْتَ مِنْ أَهْلِ الرِّغْبَةِ فِي الْإِسْتِكْمَالِ، لِتَتَّبِعَ هَذِهِ الطَّرِيقَةَ الْمُثَلِّيَّةَ»^(٢).

وقد عقب د. محمد مندور على هذا القول بما رفع قيمته، فقال: «وهذه العبارات - وإن تكن تقرظاً خالصاً - إلا أننا نحس فيها بشيء يعتبر جديداً كل الجدة في عصر الشيخ حسين. وهذا الشيء هو حديثه عن نسق القصيدة، وأنت لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر... فمثل هذا النقد لم تسمع به في نقدنا الأدبي المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من 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 نقداً لاذعاً، ويستخدم في هذا النقد تفكك القصيدة، وانعدام النسق فيها، بحيث استطاع الناقد أن

(١) الوسيلة ٤٦٤/٢. رواد التجديد ٤٧. التراث النقدي ٤٨، ٥٣.

(٢) الوسيلة ٤٧٩/٢.

يقدم ويؤخر كيفما شاء من أبيات القصيدة، دون أن يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة»^(١).

ولحسن الحظ لدينا اعتراف صريح من ناقد من أوائل النقاد الذين تحدثوا عن الوحدة العضوية للقصيدة. فقد اعترف شكري في رسالة من رسائله إلى د. أحمد عبد الحميد غراب بأنه أخذ هذا التصور من الأدب الإنجليزي، وإن كان عارفاً بوجود نماذج منه في الأدب العربي. قال: «وحدة القصيدة أخذته عن الشعر الإنجليزي. ولكنها موجودة في الشعر العربي أيضاً في قصائد الوصف خصوصاً، وفي كل قصيدة تقتضى الوحدة. وهي موجودة في الشعر الإنجليزي أيضاً في كل قصيدة تقتضى الوحدة كقصائد الوصف والقصص وغيرها»^(٢).

وأكد التصور في رسالة أخرى، وأضاف نماذج إنجليزية تفتقد الوحدة ونماذج عربية فيها وحدة، قال: «يمكنني أن أستشهد بألف قصيدة عربية بها وحدة القصيدة. ويمكنني أن أستشهد بقصائد إنجليزية ليست فيها وحدة، مثلاً قصيدة «رسالة عن الإنسان» لإسكندر بوب من الشعر الذي يسمى Didactic (تعليمي)، لا أعرف أين تكون وحدة القصيدة. ففيها كلها وعظ وآداب من الشرق إلى الغرب وقصيدة «رثاء البصرة» لابن الرومي لما فتحها زعيم الزنج، أليست كلها وحدة من أول بيت لآخر بيت»^(٣).

ويكفيينا هذا الاعتراف وإعلان أكثر الدارسين أن من تحدثوا عن الوحدة العضوية من النقاد إنما استلهموا كلامهم من كولردج، ويكفيينا أيضاً لمعرفة أن عبد الرحمن شكري لم يحسن فهم الوحدة العضوية. فحديثه عن الوحدة في الشعر العربي ينطبق على وحدة الموضوع أكثر مما ينطبق على أية وحدة أخرى، كما يظهر واضحاً في حديثه عن قصيدة «البصرة» لابن الرومي. ولنتنقل إلى العناصر التي تندرج تحت هذا الموضوع.

١٠٦ - عيب التفكك:

اتفق الرومانسيون المصريون والإنجليز على عيب القصيدة التي لا تتلاحم أجزاءها في كل واحد، وطبق بعضهم هذا المبدأ على شعراء معينين، أو قصائد محددة. قال خليل مطران يعيب القصيدة العربية القديمة والقصيدة الحديثة التقليدية: «منذ هذا

(١) النقد والنقاد المعاصرون ٢١. د. عز الدين الأمين ٢١. التراث النقدي ٤٧.

(٢) عبد الرحمن شكري ٢٧٧.

(٣) نفس الوضع.

العهد (صدر الإسلام)... أخنى على الشعر تحوله عن الغاية الشريفة التي خلق لها إلى أمور خاصة كالمدح والتشبيب والفخر والهجو وأمثال هذه الأغراض، في قصائد لا ارتباط بين معانيها، ولا تلاحم بين أجزائها... وربما اجتمع في الواحدة منها ما يجتمع في أحد المتاحف من النقائس. ولكن بلا صلة ولا تسلسل. وناهيك عما في الغزل والثناء وشكوى الدهر... من المواضيع التي لا يضمها موضع إلا تشاتم وتلاكم، وتتاهب ذهن القارئ ذاهبة به كل مذهب بين السماء والأرض. ولولا اختيار الألفاظ وحسن الأسلوب وبدائع الصور التركيبية، وكذلك لولا مؤالفة أذهان العرب لصيغة القريض وتركيبه من هذه القَدَدِ المتنافرة... لكان مثلنا الآن عند مطالعة الكثير من شعرهم مثل الأجانب، الذين - إذا ترجمت لهم وجردت من تحلياتها اللفظية - حارت بها - بصائرهم، وكذبت ظنونهم أبصارهم، لتناقض أسبابها وتناكر وجوهها، ولتساءلوا وهم لا يهتدون إلى حل يصح السكوت عليه: أين الرابطة بين قول الشاعر مثلاً:

أَيَا لائِمَى إِنْ كُنْتَ وَقْتَ اللّوَاثِمِ عَلِمْتَ بِمَا بِي بَيْنَ تِلْكَ الْعَالَمِ
وما يليه من الأبيات الغرامية؟^(١)

وعقد المازني موازنة بين القصيدة العربية والقصيدة الغربية من حيث الوحدة، ثم عاب العربية بالتفكك والتخلف، قال: «قد كان من أول دلائل التجديد في الشعر المصري أن عدل الشعراء عن اعتبار البيت وحدة قائمة بذاتها، وكلاماً تاماً مستقلاً عما عداه... وقد كان من نتائج ذلك أن خلا الشعر العصري من التفكك الذي كان من أظهر عيوب المقلدين. ولولا ذلك لما استطاع الشعر المصري أن يتزحزح عما كان يلزمه إياه جمود المقلدين وعبث المتكلفين. وكيف كان يسع الشعر أن يتقدم أو تدب فيه الحياة لو أنه بقي مجموعة من الأوصال المفككة والأشلاء المبعثرة؟»^(٢)

ولما كان العقاد الناقد الذي افتخر بأنه هو الذي بدأ الحديث عن الوحدة العضوية، ودافع عنها وفسرها إلى أن توطدت في ذهن العربي، فقد أفاض الحديث عنها وردده في كثير من مقالاته وكتبه، وكثرت العناصر التي التفت إليها واتسع مجالها.

وعرف التفكك بأن تكون القصيدة مجموعة مبددة من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية. ووصم ذلك بأن ليس الوحدة العضوية الصحيحة، إذ كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى. فإذا اعتبرنا التشابه في الأعراب والروى

(١) المجلة المصرية - ١٦ يونيو ١٩٠٠ - ص ٤٢. التجديد في شعر خليل مطران ١٤٣. التراث النقدي ٩٨.

(٢) حصاد المهيم ٢٣. صندوق الدنيا ٢٣٠.

وحدة معنوية، جاز إذن أن ننقل البيت من قصية إلى مثلها، دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع، وهو ما لا يجوز^(١).

وعاب القصائد المتفككة ونزل بها إلى أحط الدرجات قال: «متى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة، بل هو كأمشاج الجنين المُخدج، بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة، لا يتميز لها عضو، ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة... وإذ كان ذلك كذلك، فلا عجب أن ترى القصيدة من هذا الطراز كالرمل المهيل، لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه في قمته»^(٢).

ولم يكتف العقاد بهذا النقد النظرى للتفكك بل ذهب إلى أبعد من ذلك وطبقه على إحدى قصائد أحمد شوقي. ووقف وقفة طويلة عند ترتيب أبياتها. وأعلن أنه ترتيب غير حتمى، فيمكن ترتيبها على عدة أنحاء أخرى دون أن تفقد القصيدة شيئاً من معانيها أو قيمتها^(٣).

واشترك في عيب هذا النوع من القصائد أغلب النقاد، قال: د. أحمد ضيف مثلاً بعد أن حلل إحدى القصائد الأندلسية: «هذا خلط في تركيب القصيدة، ولكنه خلط معهود عند شعراء العرب، فالقصيدة من هذه الوجهة من الشعر الجميل»^(٤). فلم يقف موقفاً حاسماً إلى جوار رأيه. وقال حسن صالح الجداوى: «مما عيب على بعض شعرائنا تفكك منظومهم»^(٥). وقال إسماعيل مظهر وهو ينقد أحمد شوقي: «على أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، بل يتعداه إلى نقص آخر قد نراه أنكى من النقص الأول. فإن أكثر قصائد شوقي المشهورة بين الناس عبارة عن أبيات لا يجمع بينها من شىء إلا أن شوقى ناظمها. فالقصيدة عند شوقى عبارة عن حلقات منفصلة غير متصلة، وليست كلاً واحداً متلائم النواحي، مترابط الأجزاء»^(٦)، ثم فعل ما فعله العقاد، وغير ترتيب أبيات إحدى قصائده ليبرهن على صدق دعواه. وقال د. محمد حسين هيكل وهو يرصد محاولات الشبان في التجديد الشعرى ويعيب عليها بعض القصور:

(١) الديوان ١٣٠. فصول من النقد ٧٩. د. عز الدين الأمين ١٧٣. أيلول ١١٧. د. ماهر حسن فهمى: المذاهب النقدية ١٢٢. وحركة البعث ١٩٣ محمد عبد الغنى حسن: العقاد وقضية الشعر ٨٧.

(٢) الديوان ١٣٠، ١٣٢. عباس العقاد ناقداً ٤١١. فصول من النقد ٨٠. د. محمد زغلول سلام ٣٢٣. (٣) الديوان ١٢٠ - ١٤١.

(٤) بلاغة العرب فى الأندلس ١٤٢. د. عز الدين الأمين ٣٢٠.

(٥) أنين ورنين ١٩٢.

(٦) السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر فى ١٩٢٧/٤/٣٠ - ص ١٣.

«وهي لما توفق إلى الخروج بالشعر من هلهلته التي تجعل أكثر قصائده وليس بين البيت فيها وما بعده صلة..»^(١).

فإذا عدنا إلى كولردج الذي يجمع مؤرخو النقد على رد فكرة الوحدة العضوية إليه، نجد حقا يذهب إلى أن أسمى درجات الجمال أن نرى المتعدد منسجما في وحدته^(٢). بل تذهب إلى أبعد من ذلك ونقول إن ما قام به العقاد وإسماعيل مظهر من اللعب بترتيب أبيات قصائد أحمد شوقي مستلهم من أحد أقوال كولردج الذي صرح فيه بأننا لا نستطيع أن نغير كلمة بأخرى، أو أن نغير موضع كلمة في أعمال شكسبير وملتون، دون أن نفسد العمل الفني نفسه الذي يقع ذلك فيه^(٣).

١٠٧ - تسمية القصيدة المفككة:

أنكر العقاد على العمل الشعري الذي لا تتوفر له الوحدة العضوية أن يسمى قصيدة، وإنما هو عدد من الأبيات المتجاورة. قال وهو يتلاعب بترتيب مرثاة أحمد شوقي لمصطفى كامل: «تقريراً لذلك نأتى هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد حد الابتعاد عن الترتيب الأول، ليقراها القارئ المرتاب، ويلمس الفرق بين ما يصحح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها، ولا سياق، ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها»^(٤).

ووافقه أبو شادي فقال: «فقد لا يكون النظم المهلهل المترنح شعراً بأي حال حينما يكون النظم المركز زاخراً بعوالم من الفكر والخيال والعاطفة منظمة كاتنظام الذرة وانسجام جزئياتها»^(٥).

ويتفق هذا القول مع قول كولردج: «إن النقاد الفلاسفة لكل العصور قد اتفقوا على التأكيد بأن الأبيات الجميلة منفردة جاءت أو مزدوجة ليست قصيدة، وإن القطعة المفككة التي لا تروقتنا أجزاؤها ليست قصيدة معترفاً بها كذلك»^(٦). ونريد بالاتفاق هنا الاتفاق في العبارة

(١) ثورة الأدب ٦٠.

(٢) مقدمة في نظرية الأدب ٢٠٢.

(٣) فصل النقد الإنجليزي ٨٢.

(٤) الديوان ١٣٢. عباس العقاد ناقداً ٤١٧.

(٥) الثقافة - العدد ٧٢٥ - ص ٩.

(٦) الن نيت ١٠٠. الثقافة - العدد ١١٣ - ص ٩٨٧. سيرة أدبية ٢٤٨. B.L. ١٤٨ - ١٤٩. د. ماهر حسن

فهمي: المذاهب النقدية ٩٢.

أيضاً فإنهم اتفقوا في العنصر السابق على عيب القصيدة المفككة. أما في العنصر الحالي فقد اتفقوا على عدم جدارة هذا النوع من الأعمال الشعرية باسم القصيدة.

١٠٨ - الحكم على الأبيات منفردة:

اتفق الرومانسيون على اجتناب الحكم على الأبيات منفردة. قال خليل مطران في مقدمة ديوانه: «هذا شعر.. لا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره، وشاتم أخاه، وددابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موقعه»^(١).

وعاب شكري من يلتقط أبياتاً من قصيدة ثم يحكم عليها، فيعجب بما يناسب ذوقه، وينبذ ما لا يناسبه، من غير أن يبحث عن السبب الذي جعل الشاعر ينظم في قصيدته هذه المعاني. فإن قيمة البيت عنده «في الصلة التي بين معناه وبين موضع القصيدة، لأن البيت جزء مكمّل. ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. 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 المتأملّة الفنية»^(٢).

وفي نفس الاتجاه يقول العقاد: «رأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءاً قائماً بنفسه لا عضواً متصلاً بسائر أعضائها، فيقولون: أفخر بيت، وأغزل بيت، وأشجع بيت، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد. كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها، فلا يفقدنا انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها»^(٣).

ويتفق هذا مع آراء الرومانسيين الأوربيين. فالشعر الغنائي عندهم لا يعتمد على الحدث ولكن على الصورة. ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون مع قريناتها من الصور الأخرى، كي تحدث الأثر المتكامل الذي يهدف إليه الشاعر. ولا يتيسر للصورة أن تؤدي وظيفتها إلا إذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري، بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله. وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية أيضاً^(٤).

(١) ديوانه ٩/١. د. محمد مندور ٧٠. التراث النقدي ١٠٠. رواد التجديد ٤٦.
(٢) دواوينه ٣٦٦. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢. محمد سليمان أشرف ٥٧. جماعة أيلول ٨٨.
(٣) الديوان ١٣٦. ديوان العقاد ٣٥٢/٤. عباس العقاد ناقداً ٤١١، ٤١٣. فصول من النقد ٨٠. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية: ١٢٣. تطور النقد العربي ٣٤٦. رواد التجديد ٦٦.
(٤) المجلة - العدد ٣٢ - ص ٧٦.

١٠٩ - الحكم على جملة القصيدة:

اتفق الرومانسيون على الحكم على القصيدة جملة واحداً، وفي مجموعها.

قال خليل مطران في مقدمة ديوانه: «بل ينظر (قائله) إلى جملة القصيدة في تركيبها، وفي ترتيبها، وفي تناسق معانيها وتوافقها..»^(١).

وقال شكري: «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 لتتمام معنى القصيدة. ومثل الشاعر الذي لا يعنى 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»^(٢).

وقال المازني: «هذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتاً بيتاً، كما هي العادة. فإن ما في الأبيات من المعاني - إذا تدبرتها واحداً واحداً - ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشاعر، وشرحاً له وتبييناً»^(٣).

وقال أبو شادي: «يجب نقد الأثر الفني (القصيدة مثلاً) كوحدة لا تتجزأ، بحيث يوجه النقد إلى جوهرها ولبها»^(٤).

وتستلهم هذه الأقوال قول كولردج: «ليست الصور وحدها.. هي الشيء الوحيد الذي يميز الشاعر الصادق، وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها عاطفة سائدة. وحينها تتحول فيها الكثرة إلى

(١) ٩/١. د. محمد مندور ٧٠. التراث النقدي ١٠١. رواد التجديد ٦٥.

(٢) دواوينه ٣٦٦. محمد سليمان أشرف: تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي ٥٧. تطور النقد العربي ٣٤٦. جماعة أبولو ٨٨. رواد التجديد ٦٥. د. كمال نشأت ٢٤٣. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ١١٢. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٣٨٢. د. محمد مندور ٧٥. الرشيدى ١٧٩. محمد عبد الفتاح حسن: العقاد وقضية الشعر ٦٣. د. محمد زغلول سلام ٢٤٢.

(٣) شعر حافظ ٦.

(٤) الشفق الباكي ١١٩٩. جماعة أبولو ٢٢٤.

الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وحينما يضي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية»^(١).

١١٠ - القصيدة أجزاء متناسقة:

اتفق الرومانسيون على أن القصيدة أجزاء تتناسق في كل، فتصير واحدًا شاملاً. قال المازني بعد أن فرغ من الحديث عن القصيدة العربية: «على عكس ذلك القصيدة في الشعر الغربي. فإن البيت فيها أو «السطر» كما يسمونه ليس بالوحدة، ولا استقلال له ولا انقطاع عما يسبقه أو يليه... والقصيدة مجموع متناسق ووحدة متجاوبة الأجزاء»^(٢). وقال العقاد: «الأسلوب الفني يطلبه قارئ يكفي بالبيت بعد البيت كأنه شيء مستقل عما قبله وبعده، غير الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه، وترقب ما بعده. فهذا لا يستريح تشوقه إلا بعد القفراخ من القصيدة، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقها الشامل لأقسامها وأبياتها. أما ذلك فليس يطلب إلا معنى على قدر البيت. وليس يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها «بيت قصيدة»، ولو كانت هي لغواً مبدأً لا موجب لاتساقه في نظام...»^(٣).

وتتفق هذه الأقوال مع إصرار كولردج على تناسق أجزاء القصيدة وارتباط عناصرها معا برباط لا ينقسم، مما يؤدي إلى وحدة العمل الفني^(٤).

١١١ - القصيدة أجزاء متكاملة:

اتفق الرومانسيون على أن أجزاء القصيدة تتكامل وترتقى إلى أن تحقق ما رمى إليه الشاعر في القصيدة.

ولذلك شبه المازني أبيات القصيدة بدرجات السلم، قال: «إنما هو (أى البيت) جزء من كل، ودرجة من درجات السلم». وجعلوا (أى الشعراء المجددين) القصيدة هي الكل الذي تتساير أبعاضه إلى الغرض الذي قيلت فيه ووضعت له»^(٥).

(١) د. محمد زكى العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة ١٠٧ سيرة أدبية ٢٥٦. B.L. ١٥٣.

(٢) صندوق الدنيا ٢٣٠.

(٣) ديوانه ٣٥٢/٤. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٢٨٢. جماعة أبولو ٩١.

(٤) الثقافة - العدد ١٩٣ - ص ٩٨٧. سيرة أدبية ٢٤٩. B.L. ١٤٩.

(٥) صندوق الدنيا ٢٣٠.

وقال العقاد: «القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بإعطائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها»^(١).

وقال أبو شادي: «أما أنا فقد آمنت - بعد تأمل تقدي طويل في شعري وفي شعر غيري - بأن هناك ما يصح أن يسمى «بالتبادل» وهو تعويض الكل للجزء للكل...»^(٢).

ويتفق هذا مع قول كولردج أن أجزاء القصيدة لا بد أن تتساند فيما بينها، ويفسر بعضها بعضاً، ويتسجم كل على قدره مع الغرض^(٣) فالطمل الفني عنده كل متكامل، يتميز بتكامل أجزائه وتفاعلها وتداخلها من أجل بلوغ وحدته؛ لأن ذلك معيار جودة الشكل^(٤).

١١٢ - وجوب رباط عام:

اتفق الرومانسيون على وجوب وجود رباط واحد علم، يربط بين جميع أجزاء القصيدة. قال خليل مطران وهو يعيب القصيدة العربية في شكلها المعروف: «قصائد... لا مقاصد عامة تقام عليها أبيتها وتوطد بها أركانها»^(٥).

ورحب المازني كما رأينا بقصيدة (ترجمة شيطان) للعقاد ترحيباً حاراً لأنه رآها تقوم على فكرة خاصة، تدور حولها القصيدة كلها، فتحقق بذلك الوحدة العضوية أو البناء الفني في تعبيره^(٦).

وقد رأينا في العنصر السابق العقاد يتحدث عن الخاطر (أو الخواطر المتجانسة) الذي يجب أن تتم القصيدة تصويره. ثم عاد إلى الحديث عنه عندما اعتبر التفكك «أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة، وتقطع النفس فيها، وقصر الفكرة، وجفاف السليقة. فكأنما القرية التي تنظم هذا النظم وبصات نور منقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة، يريك كل

(١) الديوان ١٣٠. عباس العقاد ناقدًا ٤١٠، ٤١٢. فصول من النقد ٧٩. جماعة أبولو ٨٦، ١١٧. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ١٢٢. د. محمد زغلول سلام ٣٢٣. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٣٨١، ٤٨٢. د. عز الدين الأمين ١٧٤. تطور النقد العربي ٣٤٥. رواد التجديد ٦٥.

(٢) الشفق الباكي ١١٩٩. جماعة أبولو ٢٢٤.

(٣) سيرة أدبية ٢٤٩. B.L. ١٤٩.

(٤) فصل النقد الإنجليزي ٨٢. د. نصرت عبد الرحمن ١٢٨.

(٥) المجلة المصرية - ١٦ يونيو ١٩٠٠ - ص ٤٢. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٣٨١. التجديد في

شعر خليل مطران ١٤٣. التراث النقدي ٩٨.

(٦) حصاد المشيم ٣٥، ٣٩. د. عز الدين الأمين ٢٢١.

جانب، وينير لك كل زاوية وشعبة»^(١). ووصم القصيدة المفككة بأنها (لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها)^(٢).

وقال حسن صالح الجداوى: «مما عيب على بعض شعرائنا.. ضياع الارتباط الناشء عن وحدة الخاطر العام»^(٣). وقال إسماعيل مظهر في نقده لأحمد شوقي: «الفكرة عند شوقي غير متصلة، بل إن شئت فقل: إن في كل بيت من أبياته فكرة، وفي كل منها معنى، غير أن أعجب العجب أن هذه الأفكار وتلك المعاني في مجموعها لا تكون كلا متلائم النواحي متصل الأجزاء»^(٤).

وتستوحى هذه الأقوال موقف كولردج الذى كان يرى أن المهم حقاً في الشعر هو الشكل الباطنى العضوى، أى اتحاد العناصر المكونة للعمل الفنى اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء العمل الشعرى^(٥).

١١٣ - رباط من الخيال والعاطفة:

ذهب العقاد إلى أن الخيال والعاطفة هما اللذان يربطان بين المعاني المتنوعة في القصيدة فيؤديان إلى وحدتها العضوية. قال: «إن الحس لا يربط بين المعاني، وإنما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة. فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يشعر، تعود أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية، التى تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات. فيأتى بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغنى فيها الاقتضاب. وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة، وقف إدراكه عند المتفرقات. فأغنته طرفة البيت عن تماسك الأبيات»^(٦).

ويتفق هذا الموقف مع موقف كولردج^(٧) الذى كان يرى أن الخيال هو الذى يبدع الشكل العضوى من باطن العمل الفنى ذاته، أى من فكرة فى نفس الشاعر، ولا يفرض عليه من

(١) الديوان ١٣٦.

(٢) الديوان ١٣٢.

(٣) أنين ورنين ١٩٢.

(٤) السياسة الأسبوعية - العدد ٦٠ - الصادر في ٣٠/٤/١٩٢٧ - ص ١٣.

(٥) فصل النقد الإنجليزي ٨٢ - د. نصرت عبد الرحمن ١٣٧. سيرة أدبية ٢٥٤. د. العشماوى: الأدب وقيم

الحياة المعاصرة ١٠٧. B.L. ١٥١.

(٦) عباس العقاد ناقداً ٤١٢. د. محمد زغلول سلام ٣٢٥.

(٧) د. نصرت عبد الرحمن ١١٧. د. عبد المتعم تليمة ٢٠٠. فصل النقد الإنجليزي ١٢٥. سيرة أدبية ٢٥١، ٢٥٢.

B.L. ١٥٠، ١٥١.

الخارج، ووصل الأمر به إلى أن يجعل عنوان الفصل الثالث عشر من سيرته الأدبية «في الخيال أو القوة الموحدة» «On the imagination or essemplastic power».

١١٤ - القصيدة كائن حي:

اتفق الرومانسيون على أن القصيدة كائن حي، وشبهوها بالإنسان.

قال المازني: «الشعر ككل كائن حي. ولو أنا أخذنا رأس رجل فغرزناه بين كتفي رجل آخر، وأقمنا ذلك كله على ساقى إنسان ثالث، لما وسعنا أن نخرج من هذه الأشتات الملققة آدمياً حياً. وإنما الإنسان إنسان بالحياة الشائعة فيه، والدم المتدفق في عروقه وشرائنه. وكما أن الرأس وحده أو الساعد أو الصدر أو القلب ليس بالإنسان، بل الإنسان هو «الجملة» بما تنطوى عليه من الحياة، و«الكل» بما هو شائع فيه وفائض به من الروح، كذلك البيت المفرد من القصيدة لا ينبغي أن يكون وحدة. وإنما الوحدة القصيدة كلها بما تنطوى عليه ويندمج فيها»^(١).

ومثل هذا القول نجده عند العقاد في قوله: «فالقصيدة كالجسم الحي، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغنى عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة»^(٢).

ويتفق مع تصور الرومانسيين غير العرب للقصيدة بأنها بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها^(٣).



لا شك أن الوحدة التي وصفت بالعضوية، بالمفهوم الأوربي، تصور جديد كل الجدة على النقد العربي. بل هو نقيض ما هو متعارف عليه من جمال البيت المفرد. ذلك أن الشعر العربي بلغ كماله وهو شعر يروي، والرواية دون الكتابة تستبجح كمال المعنى في البيت المفرد. يضاف إلى ذلك أن ظروفاً متعددة تجمعت لدى العربي فجعلته يهتم اهتماماً شديداً بالقافية بل يعطيها من المرتبة ما لم يعطيها أدب آخر، حتى صارت ركناً لا يستغنى عنه أبداً في الأدب العربي

(١) صندوق الدنيا ٢٣٠.

(٢) الديوان ١٣٠. عباس العقاد ناقداً ٤١٠. فصول من النقد ٧٩. د محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٣٨٢. د. ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ١٢٢. د. محمد زغلول سلام ٣٢٣. تطور النقد العربي ٣٤٥. محمد عبد الغني حسن ٦٢، ٨٨. رواد التجديد ٦٥.

(٣) المجلة - العدد ٣ - ص ٧٧.

واستلزم ذلك بطبيعة الحال ظهور الوحدة التامة في الشعر العربي. وانضم إلى ذلك حب العربي للإيجاز. فإن ذلك الحب دفعه إلى أن يركز فكره في الجملة الواحدة، أو البيت الواحد أكثر مما يبسطه في القصيدة المتكاملة.

ولم تبتد الوحدة العضوية في أقوال نقادنا العرب إلا أواخر القرن التاسع عشر. وقد حاول كثيرون من النقاد المتعاطفين مع الوحدة مثل شكرى أن يثبتوا وجود وحدة في القصيدة العربية القديمة بصورتها المعهودة. وقد أفلحوا في عدد طيب من القصائد، غير أنهم أفلحوا في إثبات وجود وحدة عاطفية، أو وحدة موضوعية فيها ليس إلا، أما التلاحم في جميع أبيات القصيدة مثلما ورد في التصور الأوربي فلم يفلحوا في إثباته، فالقصيدة العربية في صورتها المعهودة التي ثبتها ابن قتيبة والتزم بها شعراء العربية في كل زمان ومكان إلى قريب من وقتنا، تشتمل على عدة موضوعات متباعدة تبدأ من الغزل والبكاء على أطلال الحب والزمن البائد، وتتم بوصف الصحراء، وتنتهي بالموضوع الأساسي الذي نظمها الشاعر من أجله، إن لم تتجمل هذه النهاية ببيت أو أكثر في الحكمة.

حقاً لدى بعض النقاد القدامى مثل ابن طباطبا بعض الأفكار عن وحدة، أرادوا من القصيدة العربية أن تخضع لها. ولكن هذه الأفكار لا تقترب من صورة الوحدة الأوربية، بل لا تغير صورة القصيدة العربية. وإنما تتبع منها، وتجري عليها بعض التحسينات لتبدو على شيء من التماسك، ولا تصدم أذن المستمع أو عين القارئ بالقفزات السريعة التي لا رباط بين ما قبلها وما بعدها.

ومن ينظر في العناصر التي تتدرج تحت هذا الموضوع لا تخطيء عينه أن النقاد المصريين تأثروا فيها كلها بكولردج، الذي كان أطول الرومانسيين حديثاً عن الوحدة العضوية، وأشدّهم احتفالاً بها وإبانة لأهميتها. ولا نغني بذلك أن صورة القصيدة عند بقية الرومانسيين الإنجليز كانت تختلف عن الصورة التي رسمها كولردج، وإنما هي صورة واحدة. ومن ثم فالقول بتأثير رومانسيينا بكولردج لا يقتضى عدم اطلاعهم على ما كان عند غيره وتأثرهم به.

ويبدو من العناصر أن رومانسيينا منذ رائدهم خليل مطران شرعوا يتمردون على الصورة التقليدية للقصيدة، ويضعون تصوراً جديداً لها. ووقع العبء الأكبر في وضع هذا التصور على كتف العقاد، فحملة في اقتدار. وتلاه في ذلك المازني، ثم عبد الرحمن شكرى، وأبو شادي وشاركهم في هذا د. أحمد ضيف، وإسماعيل مظهر ود. محمد حسين هيكل وحسن صالح الجداوى.

ولم يقتصر التأثير على الأفكار الرئيسية بل تعداها إلى بعض الأفكار الجزئية، مثل عدم استحقاق القصيدة المفككة الأبيات لاسم القصيدة.

كما تعدى التأثير النقد النظرى إلى النقد التطبيقي. فقد وجد العقاد وأحمد ضيف وإسماعيل مظهر، كولردج يقول إنك لا تستطيع أن تغير موضع كلمة، أو بيت في شعر شكسبير وملتون. فاتخذوا من هذا القول منارا اهتموا به في نقد أحمد شوقي، وبعض القصائد القديمة، على أساس أن تغيير مواضع الأبيات فيها لا يؤدي إلى تغيير ملموس في مدلولها الكلى والجزئى.

الخاتمة

تبعث في هذا البحث النقد المصرى الخاص بالشعر الغنائى فى النصف الأول من القرن العشرين. وعنيت عناية خاصة بالأقوال التى أدلى بها النقاد الثلاثة الذين عرفوا باسم «جماعة الديوان» والنقاد الذين عرفوا باسم «جماعة أبولو»، والنقاد الذين سلكوا مسلكهم، وإن لم ينتموا إلى هؤلاء أو أولئك، مؤمنة أنهم جميعاً «الرومانسيون» الذين تبحر عنهم هذه الرسالة. وأضفت إليهم جماعة من النقاد، قد يكون من الغريب أن أسميهم بالرومانسيين، لأنهم لم يتجهوا اتجاهاً إبداعياً بارزاً، خاصة فى الشعر، غير أنى وجدتهم عاصروا الرومانسيين معاصرة تامة، وصدرت منهم أقوال توافق أقوالهم، قرأيت أن أذكرهم دون إلحاح كبير عليهم، لأننى رأيت أن إهمالهم نقص فى البحث. وأعنى بهذه الجماعة فئة الدارسين الجامعيين خاصة، من أمثال د. أحمد أمين ود. أحمد ضيف ود. شوقى ضيف، وبعض الكاتيبين فى الأدب مثل على أدهم.

ولم أهمل غير الرومانسيين إهمالاً تاماً، بل كثيراً ما أوردت أقوال الإحيائيين من الجيل الذى سبق ظهور الرومانسيين لأكشف عن النقلة التى تمت من النقد الإحيائى إلى النقد الرومانسى، وأوردت أقوال الإحيائيين من الجيل الذى عاصر الرومانسيين، لأكشف عن الفرق بين موقف الفريقين من الفكرة الواحدة لاختلاف منطلق كل فريق أولاً، ولأكشف ثانياً عن الآثار التى تسربت من النقد الرومانسى إلى النقد الإحيائى، والمدى الذى وصل إليه كل أثر من هذه الآثار عند الإحيائيين.

ولا أريد أن أقول: إن هذا البحث عنى بالنقد الرومانسى من جميع النواحي ودرس كل ما إشمعل عليه من العناصر والمجزئيات، أى أنه يؤرخ له تاريخاً شاملاً ودقيقاً. فذلك أمر لم يرد على خاطرى، لأنه بعيد كل البعد عن هدف البحث ومجاله. حقاً حاولت الرسالة استقصاء كل ما تعرض له النقاد الرومانسيون من جوانب. فعلت الرسالة ذلك لا لتؤرخ له وإنما لتعرضه على آراء النقاد الرومانسيين الإنجليز، وتلتقط الآراء التى اتفق فيها الفريقان جميعاً، أو بعضها، وتخضعها لما استطاعت من دراسة. أما الآراء التى لم تر بينها اتفاقاً ولا تقارباً فقد طرحتها، لأنها ليست من شأن الأدب المقارن، الذى تنتمى إليه هذه الدراسة.

ولذلك ظهر النقاد المصريون مقلدين للنقاد الإنجليز أو متأثرين بهم في كل ما أدلوا به من أقوال. وقد يظن قارئ هذا البحث أن نقادنا عاشوا عالمة على النقاد الإنجليز خاصة، والأوربيين عامة، في كل آرائهم. ويظن أيضاً أن نقادنا لم يتأثروا أى تأثر بالتراث النقدي العربي القديم والحديث. ويظن أيضاً أنهم فقهوا شخصياتهم، وخدموا القدرة على الابتكار، فلم تصدر عنهم أفكار خاصة من اجتهادهم الشخصي. وكل تلك الظنون خاطئة، لأنها تنظر إلى مجال واحد، ثم تصور أنه كل المجالات، وتفرض النظر عن كل مجال آخر وراءه. وقد يكون في هذه المجالات الرائع أو الذى يستحق التسجيل على الأقل، ولكنه لا يدخل باب المقارنات. وفي مواضع كثيرة تساءلت: هل أنا مطمئنة كل الاطمئنان إلى أن نقادنا أخذوا ما صدر منهم من آراء فيها من النقاد الإنجليز؟ وأحببت بالتقى في يقين. ولكنى أبقيت عليها، لأننى إذا كنت قدقدت اليقين بالتأثير لصعوبة إثباته في بعض الأحيان فمزال عندى يقين بالاتفاق أو التقارب، اتفاق الفريقين وتقاربها في الرؤية. وذلك كاف ليدفعنى إلى التسجيل، على الرغم من اكتشافى التقارب بين الرؤية العربية والرؤية الإنجليزية.

وحاولت في كل موقف أن أتجنب التعميم، الذى لجأ إليه كثير من الباحثين قبلى، الذين اكتفوا بالتعليق على الأقوال المصرية بأنها متأثرة بالرومانسيين. وقصدت إلى التحديد، بتعيين الناقد الإنجليزى الذى تأثر به الناقد المصرى، أو اتفق معه فى رأى. وسجلت ذلك فى كل موقف أمكننى التحديد فيه. واضطرتنى ذلك أحياناً إلى أن أعد أسماء النقاد الإنجليز. وفى بعض المواضع القليلة ذكرت عامة الرومانسيين دون تحديد. والسبب فى الحالين أن النقاد الإنجليز - أو غالبيتهم - كانوا قد اتفقوا على رأى واحد، فصارت التفرقة بينهم عسيرة بل لا معنى لها.

ورأيت ألا أكتفى برأى واحد من نقادنا الرومانسيين فى كل رأى من الآراء، بل بذلت الجهد لأبين مواقفهم جميعاً، خاصة آراء عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى وعباس محمود العقاد وأحمد زكى أبى شادى. فاستقام الأمر فى مواقف كثيرة. ولم يستقم فى بعضها، فلم أعثر على موقف لأحد النقاد المصريين أو أكثر من ناقد. بل لم أعثر فى بعض المواقف إلا على رأى ناقد واحد. وأعتقد أن السبب فى ذلك أن منهم من طالت به الحياة. وواصل النشاط فى الحياة الأدبية مثل العقاد وأبى شادى، ومنهم من ابتعد عن ذلك النشاط الأدبى مدة طويلة مثل شكرى، ومنهم من قصرت حياته مثل المازنى. فليس من الضرورى أن نجد أقوالاً لكل واحد منهم فى كل موضوع أو موقف.

ولما كانت هذه الرسالة تهدف إلى النقد المقارن، وتتناول بالدرس أثر ظاهرة أدبية فى ظاهرة

أخرى، فإنها كانت تكفى بأسباب الاتفاق أو التقارب بين الأدباء المعنيين. ولا تعنى يتبع الموقف الشامل لأى واحد من الأدباء فى أى موضوع من الموضوعات، لأن ذلك - فيما أعتقد - وراء هدفها، ويمكن التمثيل لذلك بأننى لا أعد ما كتبتة فى موقف المازنى مثلاً - أو غيره - من العاطفة مصوراً لموقفه الشامل منها، على الرغم من إطالتي فى الحديث عنها، وتتبعى لعناصر متعدد منها، واقتباسى أقوالاً متعددة صدرت منه عن العنصر الواحد.

كذلك رأيت أن تحقيق الهدف الذى أسعى إليه تحقيقاً دقيقاً، وتوضيح مجال الدراسة الذى أعنى به، يفرضان على الاعتماد الملتزم بالنصوص، ففعلت ذلك وغاليت فيه إلى درجة أعتقد أن بعض الدارسين سيعيبها. ولكننى فعلت ذلك عن عمد. فعلته وفاء بمنهج المدرسة الفرنسية التى لا تعترف إلا بالنصوص. وفعلته لأننى رأيت بعض الدارسين قبلى استنتجوا من أقوال النقاد المصريين ما لم أستطع أن أتفق معهم فيه. وفعلته لأننى أردت أن تكون هذه النصوص برهاناً على صحة ما استنتجتة وما أقوله.

ورأيت أن أفتت الواحد بحسب العناصر التى يحتوى عليها، وأتناول كل عنصر على حدة، ولا أخلطه بغيره مما يندرج معه تحت عنوان عام واحد، مهما كانت درجة القرب بينها. لأننى رأيت أن هذا التفتيت يبرز الاتفاق أكثر مما يبرزه أى منهج آخر. بل يصل أحياناً إلى إبانة الاتفاق فى التعبير أو فى استخدام أحد المصطلحات، الشيء الذى قد يخفى إذا ما أتيت بالنص غير مفتت.

وأرجو أن تكون رسالتى قد حققت الهدف الذى رمت إليه، وأتمنى فى إخلاص أن يشاركنى القارئ ذلك الاعتقاد.

فقد كشفت أن النقاد الرومانسيين المصريين تناولوا جميع جوانب عملية الإبداع الشعرى. فتحدثوا عن الجوانب الأساسية، من إبداع فنى، ومفهوم الشعر، وعناصره، ووظائفه، ومن نسق القصيدة، إلى جانب بعض الجوانب الإضافية مثل الدفاع عن الشعر وإمكانية ترجمته.

وكشفت أنهم بدءوا الحديث عن جزئيات لم يكن الإحيائيون قبلهم يتحدثون فيها، مثل حديثهم عن ترجمة الشعر والوحدة العضوية مثلاً، وأنهم أفاضوا فى جزئيات أواماً إليها الإحيائيون أو تناولوها عبوراً من غير تفصيل، مثل الحديث عن الخيال.

وكشفت أن ما اتفق الرومانسيون والإحيائيون على الحديث عنه مثل العاطفة واللغة، اختلفوا فى نظرتهم إليه اختلافاً كبيراً يباعد بين الموقفين تباعداً ملحوظاً.

وكشفت القسط الذى أسهم به كبار النقاد الرومانسيين الأربعة فى حركة النقد المصرى، والاتفاق والاختلاف بينهم.

وكشفت أن النقاد المصريين اعتمدوا اعتماداً تاماً على النقاد الإنجليز في بعض الجزئيات، مثل التفرقة بين الخيال والوهم والوحدة العضوية، وتأثروا بهم في جوانب أساسية مثل عملية الإبداع ومفهوم الشعر، وتأثروا بهم مع تأثرهم بالتراث العربي واجتهادهم في بعض الجزئيات، مثل الحديث عن بعض عناصر الشعر.

وكشفت مقدار الدّين الذي تدين به حركة النقد الرومانسية المصرية لحركة النقد الرومانسية الإنجليزية عامة، ولكل واحد من نقادها الكبار خاصة، وما يدين به كل واحد من نقادنا الرومانسيين الكبار لكل واحد من النقاد الإنجليز الكبار.

وصححت بعض المقولات التي شاعت في عالم الأدب العربي وصارت من الحقائق التي لا يشك فيها، مثل القول بأن هازلت أكثر النقاد الإنجليز تأثيراً في العقاد والمازني. فإن دينها لوردزورث وكولردج لا يقل عن دينها له. وعند تحرى الدقة تجد المنهج العلمي يفرض علينا النظر إلى كل موضوع على حدة، لأن التأثير انفرد به كولردج في موضوع الوحدة العضوية مثلاً، وكاد ينفرد به في موضوع الخيال خاصة التفرقة بينه وبين الوهم، ويرز وردزورث بروزاً لاخفاء فيه في موضوع الإبداع الفنى. كذلك أباتت الرسالة أن المازني كان قريباً من شلى قريبه من هازلت بل ربما كان أكثر قريباً من شلى.

وكشفت الصراع الذي خاضه شعراؤنا ونقادنا من أجل تجديد الشعر العربي، والانتقال به من عصر الإحياء إلى عصر الرومانسية، وتمهيد كل الطرق ليعترف به المجتمع الأدبي في مصر، عن طريق تقوى ترجمة الكتب والأعمال وكتابة المقالات، وعقد الاجتماعات، والندوات وإثارة المساجلات والمناقشات في الصحف والمجلات.

وكشفت مدى أهمية معرفة اللغات الأجنبية، واتساع ثقافة الشعراء والكتاب والنقاد وتوسعها، وأثر ذلك العظيم في دفع الحركة الأدبية إلى الأمام والارتقاء ثراءً وابتكاراً.

كان هدفنا من هذا البحث كبيراً، جاهدنا ما وسعنا الجهد إلى تحقيقه. فإن تحقق منه جزء ولم تتحقق أجزاء، فحسبنا أننا لم ندخر وسعاً، ولم نبخل بجهد. ولنا في مستقبل الدراسات النقدية والأدبية المقارنة آمال ما تزال عريضة، نساهم في تحقيقها أفراداً وجماعات بإذن الله. وهو وحده سبحانه وليّ التوفيق.

* * *

الملاحق

نصوص النقد الإنجليزي
محاضرة ولي الدين يكن

نصوص النقد الإنجليزي

1. of the objects which I proposed to myself, it was not the least important to effect, as far as possible a settlement of the long-continued controversy concerning the true nature of poetic diction and at the same time to define with the utmost impartiality the real poetic character of the poet, by whose writings this controversy was first kindled.
(*Biographia literaria*, Ch. I, P.I.)
2. The process of creation here described sounds like the deliberate evocation of a past emotion which reappears only as «Kindred» and not identical with what it was in the past. In many passages Wordsworth acknowledged the share of consciousness in poetic composition.
(Wellek, *Hist. Of Mod. Crit*, P.139).
3. It was the union of deep feeling with profound thought; the fine balance of truth in observing, with the imaginative faculty in modifying the objects observed; and, above all, the original gift of spreading the tone, the atmosphere, and with it the depth and height of the ideal world, around forms, incidents and situations of which, for the common view, custom had bedimmed all the lustre, had dried up the sparkle and the dew-drops.
(B. L. Ch IV, 41).
4. To find no contradiction in the union of old and new,.... to carry on the feelings of childhood into the powers of manhood; to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which everyday for perhaps forty years had rendered familiar.
(B. L., Ch IV, P. 41).
5. What is poetry is so nearly the same question with, what is a poet that is answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.
(B.L. Ch. XIV, P. 150).
6. In one place, Coleridge tries to introduce a distinction between «Poesy» and

«Potry»: Poesy is a generic name of all fine arts, poetry is to be limited to works whose medium is words.

(Wellek, 1955, P. 166).

7. A poem is that species of composition which is opposed to works of science by proposing for its immediate object pleasure, not truth; and from all other species (having this object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part.
(B.L., Ch. XIV, P. 148).
8. The writings of Plato, and Bishop Taylor, and the Theoria Sacra of Burnet, Furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without metre, and even without the contradistinguishing objects of a poem.
(B. L., Ch XIV, 149).
9. Many people suppose that poetry is something to be found only in books, contained in lines of ten syllables, with like endings, but wherever there is a sense of beauty, or power, or harmony, as in the motion of a wave of the sea, in the growth of a flower that spreads its sweet leaves to the air, and dedicates its beauty to the sun, there is poetry, in its birth.
(Lectures 1).
10. There is no thought or feeling that can have entered into the mind of man, which would be eager to communicate to others, or which they would listen to with delight, that is not a fit subject for poetry.
(Lectures 2).
11. He sees all men as living «in a world of their own making» so that» if poetry is a dream, the business of life is much the same «Man» is a poetical Animal», because dreams, wishes, and aspirations make up his world; poetry by giving perfect expression to the «inmost recesses of thought, or to unrealised passions, relieves» the indistinct and importunate cravings of the will.
(Foukes: Romantic Criticism, P. 108).
12. Plato banished the poets from his commonwealth, lest their descriptions of the natural man should spoil his mathematical man, who was to be without passions and affections, who was neither to laugh nor weep, to feel sorrow nor anger, to be cast down nor elated by anything. Tpiuiwas a chimera, however, which never existed but in the brain of the inventor; and Homer's poetical world has outlived Plato's Philosophical republic.
(Lectures 4).

13. The action and reaction are equal; the keenness of immediate suffering only gives us a more intense aspiration after, and a more intimate participation with the antagonist world of good.
(Lectures 9).
14. Impassioned poetry is an emanation of the moral and intellectual part of our nature, as well as of the sensitive, of the desire to know, the will to act, and the power to feel; and ought to appeal to these different parts of our constitution, in order to be perfect.
(Lectures 9).
15. Oaths and nicknames are only a more vulgar sort of poetry or rhetoric.
(Lectures 10).
16. It is the perfect coincidence of the image and the words with the feeling we have, and of which we cannot get rid in any other way, that gives an instant satisfaction to the thought. This is equally the origin of wit and fancy, of comedy and tragedy, of the sublime and pathetic.
(Lectures 11).
17. Painting gives the object itself, poetry what it implies. Painting embodies what a thing contains in itself, poetry suggests what exists out of it, in any manner connected with it.....
(Lectures 16).
18. Poetry in its matter and form is natural imagery or feeling, combined with passion and fancy.
(Lectures 17).
19. When composition begins inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet.
(Shelley, Defence, P. 153).
20. Humble and rustic life was generally chosen because in that condition the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity, are less under restraint, and speak a plainer and more emphatic language.
(Morley, P. 850).
21. It was published as an experiment, which, I hoped, might be of some use to ascertain, how far, by fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men in a state of vivid sensation, that sort of pleasure and that

quantity of pleasure may be imparted, which a poet may rationally endeavour to impart.

(Morley, P. 849).

22. By now he has moved so far from the preface that he feels poetic diction to require a certain aloofness from the language of real life.....
(Watson, 1966, P: XI).
23. The very act of poetic composition itself is, and is allowed to imply and to produce, an unusual state of excitement, which of course justifies and demands a correspondent difference of language, as truly, though not Perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage or jealousy.
(Biographia Literaria, Ch 18, P. 181).
24. Metre in itself is simply a stimulant of the attention, and therefore excites the question, why is the attention to be thus stimulated? Now, the question cannot be answered by the pleasure of the metre itself; for this we have shown to be conditional, and dependent on the appropriateness of the thoughts and expressions to which the metrical form is superadded.
(Biographia Literaria, Ch. 18, P. 179).
25. Thoughts that voluntarily move Harmonious numbers.
(Lectures 17).
26. It is the music of language answering to the music of the mind, untying as it were the secret soul of harmony.
(Lectures 18).
27. As often as articulation passes naturally into intonation, there poetry begins. Where one idea gives a tone and colour to others, where, one feeling melts others into it, there can be no reason why the same principle should not be extended to the sounds by which the voice utters these emotions of the soul, and blends syllables and lines into each other.
(Lectures 19).
28. In this respect, I entirely agree with those modern critics who assert that in order to move men to true sympathy we must use the familiar language of men..... But it must be the real language of men in general and not that of any particular class to whose society the writer happens to belong.
(Th. Hutchinson P. 274).
29. The faculty by which the poet conceives and produces- that is, images- individual forms in which are embodied universal ideas or abstractions.
(Wellek, 1955, P. 146).

30. Imagination, has no references to images that are merely a faithful copy, existing in the mind, of absent external objects, but is a word of higher import, denoting operations of the mind upon those objects, and processes of creation or of composition, governed by certain fixed laws.
(J. Morley P. 880)
31. O Cuckoo. shall I call thee Bird
Or but a wandering voice?
(Morley P. 204, 881.)
32. These processes of imagination are carried on either by conferring additional properties upon an object, or abstraction from it some of those which it actually possesses, and thus enabling it to react upon the mind which hath performed the process like a new existence.
(Morley P. 881)
33. As a huge stone is sometimes seen to lie
Couched on the bald top of an eminence,
Wonder to all who do the same espy
By what means it could thither come, and whence,
So that it seems a thing endued wuth sense,
Like a sea-beast crawled forth, which on a shelf
Of rock or sand reposeth, there to sun himself.
(Morley. P. 881.)
34. Such seemed this man; not all alive or dead
Nor all asleep, in his extreme old age.
(Morley P. 882)
35. 4thly, : Imagination and Fancy, to modify, to create, and to associate.
(J. Morley P. 878.)
36. My objection is only that the definition is too general. To aggregate and to associate, to evoke and to combine, belong as well to the Imagination as to the Fancy;.....
(Morley P. 883)
37. Imagination..... recoils from everything but the plastic, the pliant, and the indefinite.
(Morley P. 883)
38. as far back as 1801, in one letter to Thomas Poole....., he speaks of the human mind as made in the image of the Creator, and in a letter to Richard

Harp, in January, 1804, he describes one imagination as a dim analogy of creation.

(Brett, 1969, P. 421)

39. The explanation which Mr. Wordsworth has himself given will be found to differ from mine, chiefly, perhaps, as our objects are different... But it was Mr. Wordsworth's purpose to consider the influence of fancy and imagination as they are manifested in poetry, and from the different effects to conclude their diversity in kind; while it is my object to investigate the seminal principle, and then from the kind to deduce the degree.

(Biographia Literaria, Ch. IV, P. 44)

40. If we translate disease into health, delirium becomes fancy, and mania imagination: Fancy assembling and juxtaposing images without fusing them; Imagination moulding them into a new whole in the heat of a predominant passion,

(Willey, Nineteenth Cent. St. P. 13)

41. This power..... reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects.....

(Biographia Literaria, Ch. XIV, P. 150)

42. As fire converts to fire the things it burns,
As we our food into our nature change.

43. From their gross matter she abstracts their forms,

And draws a kind of quintessence from things;

Which to her proper nature she transforms.

To bear them light on her celestial wings

Thus does she, when from individual states.

She doth abstract the universal kinds;

which than re-clothed in divers names and fates.

Steal access through our senses to our minds.

(Biographia Literaria, Ch. XIV, P. 150)

44. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word 'Choice', But equally with the ordinary memory, it must receive all its materials ready made from the law of association.

(Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)

45. I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I am. (Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)
46. The secondary I consider as an echo of the former, Co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It **dissolves, diffuses, dissipates**, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it **struggles to idealize and to unify**. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. (Biographia Literaria, Ch. XIII, P. 144)
47. And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shape, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.
Such tricks hath strong imagination
(Lectures 3.)
48. (as flame bends to flame) strives to like itself to some other image of kindred beauty or grandeur.
(Lectures 5)
49. "Our eyes are made the fools" of our other faculties.
(Lectures 5)
50. This is the universal law of the imagination:
That it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy;
Or in the night imagining some fear,
How easy is each bush suppos'd a bear.
(Lectures 6).
51. It is the undefined and uncommon that gives birth and scope to the imagination; We can only fancy what we do not know.
(Lectures 14)
52. He begins by stating as an axiom what Coleridge tries to prove the power of the imagination to perceive, in some sense, essential reality with a directness impossible to the discursive faculties.
(Hough, Rom. Powts, P. 151)
53. The poet must "bind together by passion and knowledge the vast empire of human society". Readers must be "humbled and humanized, in order that they

may be purified and exalted". Thus poetry effects a catharsis: Partly of false feelings, such as the prejudices arising through false refinement and social snobbery, and partly of bad and vicious feelings such as hatred or malice... He produces an "accord of sublimated humanity".

(Wellek, 1955, P. 140)

54. "Every great poet is a teacher: I wish either to be considered as a teacher, or as nothing".
55. A second promise of genius is the choice of subjects very remote from the private interests and circumstances of the writer himself.... from the alienation and, if I may hazard such an expression, the utter aloofness of the poet's own feelings from those of which he is at once the painter and the analyst.
(Biographia Literaria. Ch XV, P.p 152-3)
56. Still, they are distinct and widely different faculties. Genius and imagination are unifying, reconciling.... while talent and fancy are only combinatory and thus mechanistic, associationist.
Genius is a gift, talent is manufactured; genius is creative, talent mechanical.
(Wellek, 1955, P. 164)
57. "Sincerity" is Wordsworth's constant standard for judging poetry, including his own. In the curious three essays "Upon Epitaphs" (1810) he assumes that the composer of an epitaph must give proof that he himself has been moved "that he is a" sincere mourner" that his heart was not cold, that his soul labored.
(Wellek, 1955, P. 137)
58. My first impression I often find detestable; and it is frequently true of second words as of second (1) thoughts, that they are best.
59. Shakespeare's characters..... may be termed **ideal realities**. They are not the things themselves, so much as abstracts of the things, which a great mind takes into itself, and there naturalized them to its own conception.
(Brett, Fancy & Imag. P.56)

محاضرة ولى الدين بك يكن
فى
النادى الملوكى الأدي بالأسكندرية
عن مجلة المقتطف

فلاشترائية بقولها انها توزير العمل اولاً ثم توفير المنفعة على قدر العمل قد اخذت هذا المبدأ عن اساس رامن هو نظام الحلي نفسه والعلم بنظام الاجتماع على هذه الصورة يجعل القيام بالواجب من قبيل نيل الحق فلا يغفل الكبير حق الصغير ولا يتوانى الصغير عن حق الكبير والألحق الضرر بالاثنين على حدة سوى وساء حال الاجتماع عموماً . بل العلم بذلك من هذا السبيل يسهل القيام بالعمل المفروض منه عن مبادئ قومية مكينة وهذا ما حملني على القول بان الاشتراكية لا تنتشر في نظام الاجتماع الا اذا انتشرت مبادئ العلوم الطبيعية نفسها وهكذا كما قلت واقول تصبح الاشتراكية لا مذهباً من المذاهب او تعليماً من التعاليم محضاً في نظام الاجتماع كما كانت تبدو في تعاليم النظرين بعيدة المنال بل نتيجة لازمة للعلم الطبيعي نفسه ولا يتم ذلك كما ينبغي الا اذا انتشر العلم الطبيعي انتشار العلوم النظرية في الماضي وتدرّبت الطبائع عليه كما تدرّبت على تلك كما سبق القول

فاذا لم تفهم ما هي الاشتراكية الصحيحة كما اسميها ولم تفهم كذلك اهمية علاقتها بالعلوم الطبيعية بعد كل هذا البيان فالذنب ليس علي بل الذنب حينئذ على تشبعك من مبادئ علومك النظرية القديمة التي تدرّبت عليها حتى اليوم وهذه ان لم اكن قد تمكّنت من اقتناعك بفساد اساسها الذي اقيمت عليه فحسبي ان اكون قد اقلقتك فيها والشك اول طريق الهدى

الشعر المصري وكيف ينبغي ان يكون^(١)

سادق . ما احسن مجلسكم وما احق ببناء يشاكله في حسنه . ولكن هيهات . من اين اوتي لساني تلك الفصاحة . وبقي استطاع خاطري هذه الاجادة . غير اني لا ارضى لنفسي معذرة . لا بد من كلمة اقولها . اثني عليكم كما استطع . لا كما ينبغي . فاتمروا مني بالقليل . ان على آثاركم كثيراً مما استفيض به قرائح اخواني الشعراء اذا تعاقبوا بعدي على هذا الموقف . تلك اغاني العصر الجديد . يجي بها دولة الادب الجديدة . في هذه البلدة القديمة

تمنيت ان امتع بمثل هذه الساعة . ان عندي احاديث اعددتها لما . وتمنى هذا النادي الادبي متكلاً يقف وقتي . فتوافقت الامنيان وكان الفضل لكم في تحقيقهما . فتساجلوا معي الشكر . ولكم عندي المزيد

(١) عطية حفصه ولي الدين بك بكن تليت في النادي الملوكي الادبي بالاسكندرية في ٢٨ نوفمبر الماضي

اما بعد . فان حديثي لكم اليوم هو في « الشعر المصري وكيف ينبغي ان يكون » هذا
موضوع تخيريته وانا خائف منه . انه لصعب المسالك . كثير الشباه . اذا انطلقت بكم في
عجائب اجهدتكم . ولكنني ادع صعبه واسلك بكم سهله . فسي ان تجيبوني صفحا او
تستطيعوا معي صبرا

سادتي . ان في مواضع الحسن من الانفس قوى كامنة . الحقيقة تسكنها والخيال
يهيجها . تظل في معترك الجدل والامس مشتدة ومخادلة . فاذا عراها طرب او ادركها
حنين فاضت معاني على البدائيه وتدقت الناطق من الالسن . كذلك يلهم الشعر فان افروغ
في الوزن ورضع بالقوافي كان نظماً . وان تألف في الديباجة وطرز بالجلل كان بياناً
ما كل نظم شعراً ولا كل شعر نظماً . ولو كان النظم وحده سبيلاً الى الشعر ما قدر
عنه احد من الراغبين . بل ان في البيان شعراً لا تبلغ نبرات الاوزان مبلغه من الانس ولا
يقع رنين القوافي وغمه من الاذان . وخير من كليهما ترجيح التمازي بالاسمار . وهجنة النسايم
بالامثال . وحفيف الاشجار بين الرياض . وغرير المياه في الغدران . وانتظام الالءاء
في سلوك الاشعة . وتلاجب الفراش على مجامع الازهار . كل ذلك شعر لا تعتمد فيه ولا
تكلف . وانصح من زفير الساهد ودمعة المهجور . وانين الموجع . ودعوة المظلوم . فذاك
اما صباية نفس او ذوب فؤاد . ان قطرة الطل على ورقة الورد يت يرى ولا يسمع . وان
النور الساقط من العمود اللدن يت يكتب ثم يجي . وفي حياة كل خائفة وموت كل ساكنة
ديوان من الشعر . يستمد منه كل خاطر ويؤديه كل لسان

قال ابن اوس الطائي يصف احدي قصائده :

حذبت حذاء الحضرمية ارفعت واجابها التحضير والذابن
اسية وحشية كثرت بها حركات اهل الارض وهي ساكن
ينبوعها خضل وحلي قريضا حلي المدس ونسيها موحون
اما المعاني فهي ابكار اذا نصت ولكن القوافي عرن
فهذا وصف المتكلف غير المجيد . ولو كنت اجيد الشعر لمحاولت ان اتول :
عصف الهوى بلواعج قاتارها هيات يتلوذا الحراك ساكن
هذي صباية انفس ام اعين ولقد تشابه انفس وعيون
ان الفؤاد يفيض عند حنينه شعراً فما كان الفرار يكون

ولما نطق الاقدمون بالشعر نطقوا به احسن منا . ثم استخذه واكلامهم من امالي

الانفس والاعين . فقال ملك ملوك الشعر امرؤ القيس في وصف جبل :
 كأن ثبيراً في عرائن وبله كبير اناس في مجاد مزل
 وقال قاضي الشعراء النابغة في وصف السلطان
 فانك كالليل الذي هو مدركي وان قلت ان ائى عنك واسع
 وقال علقمة في مدح رجل اكرمه
 لمصري لقد لاحت عيون كثيرة الى ضوء نار باليفاع تفرق
 تشب لقرورين بصطليانها وبات على النار الندى والحلق
 ولم في الحكاية ووصف الحال اشياء كثيرة كالعلاقات وكرائية ابن ابي ربيعة . ثم اخذ
 المخضرمون والمولدون يهذبون الشعر وبضيق مسالكه حتى بات لا يجاوز الخمسة ابواب
 وهي المديح والمجاء والرثاء والنزل والفخر . ثم اتت طائفة من ادعياء الشعر ادخل فيه
 الصناعات الفظية كالجناس والتورية وما لا يستعمل بالانمكاس والطنج والنشر وغير ذلك
 حتى اصبح الشعر وقد ادرك عصرنا كالتخلية . فيها عنف من الحمص . كل يرضها على ذوقه
 ولا يقبل منه احد ما يكون خارجاً عن التخلية . ولا يرضون عن لا يرض من سابقه
 دالت دولة الشعر العربي من منذ ثمانية اعصر . وآخر من عرفت من ملوك الشعر هو ابن
 المعتز . ولقد اتى بهذا الفن الذي سماه 'البديع' افسد به شعر الناس فما اطلع بعده شاعر الى العصر
 الماضي . فطلع فيه المرحوم البارودي محمود سامي باشا . فاكرمه الله يوم الهمه ان يقول :
 اسمع في قلبي ديب المنى والسخ الشبهة في خاطري
 فوقف يومئذ الى جانب المعجزين من شعراء الدولة العباسية . ثم نشأ بعده كثير من
 الناس واتاه اكثرهم او كاد . ولان كان في ايماننا من قربت المسافة بينهم وبين ابي تمام
 والبحتري والمتنبي فليس في ايماننا من خلفوا شعراء لما الا القليل
 يقول لامارتين : اجتها الليالي . اطوي سيجل الانق في سكوت
 اجتها الكواكب جهادي متراقصة في سبلك القمانسة
 ضمي جناحيك
 اجتها الارض خففي من اصداك
 وانصقي لامواجك على الرمال
 اجها البحر من صور الاله
 الذي منحك الامواج

وفينا اناس قبضوا على حبال العيس لا يدعونها . ووقفوا على اطلال لم يروها يتدبونها

وما زلت طرفاً حين سمعت شوقي بك يقول في وصف عبده الحمولي

يسمع الليل منه في الصبح ياله ل فيصني مستهلاً في فراره

وقوله وقد اوجز قصة كل عاشق في بيت واحد

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فوعده فلقاء

ثم شاء ان يسلك ميلاً جديدة فقال

صوتي جالك هنا اتنا بشر من التراب وهذا الحسن روحاني

او فابتني فلنكأ تأويته ملكا لم يفتد شركاً في العالم الثاني

فما انتهى الا وقد ادركه الاعياء ووقف لا يتقدم خطوة بعد ذلك

سادتي . اصف لكم حية الشعراء عندنا . اذن فاسمعوا :

رح هو القدر ومانتان ما النهدان ومرآة في الصدر وابريق هو العنتى وفوق هذا

التركيب العجيب وردتان تكونان وجنتين وعقربان بصيران صدغين وحق من العاج

يصبح فكا . اما العينان فسهمان واما الحاجبان فقوسان يقوم بينهما سيف هو الانف ثم

يتراكب الشعر فيكون اعلاء عناقيد كرم ويكون اسفله حية . فمن كان يثبت على لقاء هذب

الحيية المنخوفة فاني المزع منها الى الله

على ان في ايامنا شاعرين ما احداثا للشعر ههداً جديداً . اريد صدقي خليل بطران

واحمد محرم . اما خليل فمنايه احسن من الفاظه واما محرم فالفاظه اجمل من معانيه . قال

هذان الشاعران في فنون كثيرة ولم يقتصر على تكلف المديح . وما اراد شيئاً الا احسنه

يقول خليل في احدي مراثيه

مات كنهش الفروع يلزمها بعد الردى حسنها الى امير

في جاد اوراقه وبين حلى ازهاره من مبشر وندييه

في عزمك الصبي وحاشية من غر آماله بلا عدد

في منتهى مجده وصوله اذ يقتل السعد لاهياً ويدي

ويصدم المكر غير ملتفت ويقحم الدهر غير مرتعد

ويترك الوم حائراً وجلاً منقاداً في لسان متقد

يا راحلاً في القداة عن نم تترى وعن بسطة وعن رغد

وتاركاً رمةً لفاندم مصوراً بالجراح سيف الخلد
لا انكرت روحك التي انت ما فارقت من مخاوف الجسد
وله مثل هذا مرتجلاً:

آه من نار الجوى فهي التي تقهر البركان من قلب رقيق
آه من صاع النوى فهو الذي يرسل الاحزان كالسيل الافوق
ان تذببوا هكذا اكبادنا يا بنتنا فالردي انسى العتوق

وقصيدة خليل في وصف بباك تبق معجزة خالدة وهي اشهر من لمن شهر . ويقول
محرم في وصف الخزان

ارى المرمين قد مها وشاخا وانت من الصبا في عنفوان
فناجها وقد قدراً فلنا اليك فاقبلا يتباربان
وانك لو تسومها معجوداً لخرنا بسجيدان ويفرعان
علي الجد يعجب ساهميد وليس علي وصف المهرجان
ومن معجزات محرم قوله في بر الوالدين

ناجياتي ناجياتي انتما لا النيران
اشرقا في كل افق واطلما في كل آف
ان هذا النور عهد بين نفسي والامان
انه ابى المراني انه اشهى الاماني
يا اميري اينما ما الذي تبغيان
انا للامر مطح فانتظرا ما تأمران
أتريدان حياتي فهي ما اوليتاني
من انا لو لم تكونا انتما انشأتماني
انتما مبدأ امرية انتما مرجع شاني
ليس في الدنيا جزاء للذي اسديتاني

وديون محرم كالروضه في احسن ايام الربيع . تنزه عما في دواوين السعراء من قولم
وقال يمدح فلاناً وقال يهجو فلاناً . وازدان بكل عنوان جديد . كالخزان والدين والفضيلة
والاخلاق والآداب وحنو الجاهل وشهيدة العفاف واباء المذارى وسارقة الطفل . وغير ذلك

هذان اقدز الشعراء على خلق المعاني واكثرهم فنونا واجودهم تربية . وهما مع فضلها لم يهيا العصر العشرين شيئا من مبتغاه . ولو شئت لذكرت لكم بعض ما قاله شاعر صغير القدر . لا فضل له الا حبه . ولكنني ادعه في عجزه ولا اطيل ملائكم اليوم سادتي . ان لغة الضاد في يومها كما كانت من منذ خمسة عشر عسراً . شعراؤها يكررون ما قاله املا فهم ولا يحسنون التكرار . ولقد يجد الشاعر الف كلمة لشيء واحد مما سقط من الاستخدام كالرمح والدرع ولا يجد كلمة واحدة لشيء لا يزال بصره . فمن منا بقدر ان يسمي ما بهذا المكان من الالاث . كل ما نراه باعيننا نعرفه ولا نعرف له اسما . لا بد من وضع كلمات يقع عليها الاختيار وتؤدي بها المعاني الجديدة . ثم لا بد من اختيار اشياء غير هذه التي ابتدأها التكرار

غرقت التيتانك وما رثاها شاعر فيما علمت . ولو كان لها راث فهو قائل مثل غيره . درر عادت الى البحر . وينبغي ان تليس الاله الى ثياب الحداد . والكون مظلم . والدموع كالطر . وما شاعر بتارك خناق هذه المعاني المسكينه وهي تستغيث وتطلب ان تعشق رقابها اجل ان من معاصري الشعراء في عصرنا الجديد لنهم مقيدون باستعارات وتشابيه ورثوها عن السلف فمن خرج عنها خرج عن الفداحة . ولذا كان افصح شعرائنا اكثرهم حفظاً للشعر القديم . ولا ادري كيف يتجمل المرء في ايامنا بشباب البداوة . وتأليف الكلام المطبوع اسهل تناولاً واحسن اثرأ . ولو كانت القرائح غير مكدودة في التقلب ومرسلة في سبيل الاجتهاد لكان حفظنا من الادب اكثر من حفظ بني العرب . لأن لغة الضاد لغة شعر . يحسد اهلها اهل سائر اللغات . وقوافي لغة الضاد واوزانها ووجوه الافادة فيها تستحدث اغاني تجذب القلوب من بين الصدور . وليست لغة على وجه الارض مثل هذه الفضائل

سادتي . اذا عرفت الامة قدر المحسن . واعانته على المزيد . حق لها ان تطالبه باخر ما يستطيع . قاما وشعراؤكم عيال عابكم . فلا تطلبوا منهم اكثر مما عدم . اذا تقدمت الامم بآثارها في الادب لها ان تفخر وعلينا ان نصفق . وربما نشأ في هذه الامة شاعر لا يقعد به الجذ عن بلوغ الغاية . فانظروه معي . ارجوان تعيشوا لا يام الودد واذا لم اكن معكم فاني احببكم بشعري القديم من وراء امتار الغيب .

المصادر والمراجع

الكتب العربية

- ١ - إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم - الطبعة السابعة - المطبعة العصرية بمصر ١٩٦١.
- ٢ - إبراهيم عبد القادر المازني: ديوانه - مطابع كوستاتسوماس وشركاه بالقاهرة - ١٩٦١/١٣٨١.
- ٣ - إبراهيم عبد القادر المازني: شعر حافظ - الطبعة الأولى - مطبعة اليوسفور بمصر ١٩١٥/١٣٣٣.
- ٤ - إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر: غاياته ووسائطه.
- ٥ - إبراهيم عبد القادر المازني: صندوق الدنيا - الطبعة الأولى - مطبعة الترقى - ١٩٢٩/١٣٤٨.
- ٦ - إبراهيم عبد القادر المازني: ع الماشى - مكتبة مصر ومطبعتها. د.ت.
- ٧ - إبراهيم عبد القادر المازني: قبض الريح - الدار القومية بمصر - ٢٤ نوفمبر ١٩٦٠.
- ٨ - إبراهيم عبد القادر المازني: مختارات من أدب المازني - الدار القومية بمصر - ٦ يوليو ١٩٦١.
- ٩ - أحمد أمين: النقد الأدبي - لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٥٢/١٣٧١.
- ١٠ - أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب - الطبعة الثالثة - مطبعة الرسالة ١٩٥٢/١٣٧٢.
- ١١ - أحمد زكي أبو شادي: أصداء الحياة - الطبعة الثانية - مطبعة التعاون - ١٩٣٧.
- ١٢ - أحمد زكي أبو شادي: أطياف الربيع - الطبعة الأولى - أول سبتمبر ١٩٣٣.
- ١٣ - أحمد زكي أبو شادي: أنداء الفجر - الطبعة الثانية - مطبعة التعاون - يولية ١٩٣٤.
- ١٤ - أحمد زكي أبو شادي: أنين ورنين - الطبعة الأولى - المطبعة السلفية - ١٩٢٥/١٣٤٣.
- ١٥ - أحمد زكي أبو شادي: شعراء العرب المعاصرون - الطبعة الأولى - دار الطباعة الحديثة بمصر - ١٩٥٨.
- ١٦ - أحمد زكي أبو شادي: الشفق الباكي - المطبعة السلفية بمصر - ١٩٢٦/١٣٤٥.
- ١٧ - أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب - الطبعة الأولى - مطبعة التعاون بالقاهرة - أول يناير ١٩٣٥.

- ١٨ - أحمد زكى أبو شادى: قضايا الشعر المعاصر - الطبعة الأولى - الشركة العربية للطباعة والنشر بمصر - مارس ١٩٥٩.
- ١٩ - أحمد زكى أبو شادى: قطرة من يراع في الأدب والاجتماع - الطبعة الأولى - مطبعة الظاهر بالقاهرة - ١٣٢٦.
- ٢٠ - أحمد زكى أبو شادى: قطرتان من النثر والنظم - مطبعة المؤيد بالقاهرة - ١٩٢٧/١٣٢٣.
- ٢١ - أحمد زكى أبو شادى: مذهبي - مطبعة التعاون بمصر. د.ت.
- ٢٢ - أحمد زكى أبو شادى: مسرح الأدب - مكتبة ومطبعة المؤيد بالقاهرة - د.ت.
- ٢٣ - أحمد زكى أبو شادى: الينبوع - الطبعة الأولى - يناير ١٩٣٤.
- ٢٤ - أحمد شوقى: أسواق الذهب - مطبعة الهلال بمصر - ١٩٣٢.
- ٢٥ - أحمد شوقى: الشوقيات - مطبعة الآداب والمؤيد بمصر - ١٨٩٨.
- ٢٦ - أحمد ضيف: بلاغة العرب في الأندلس - الطبعة الثانية - مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٣٨/١٣٥٦.
- ٢٧ - د. أحمد عبد الحميد غراب: عبد الرحمن شكرى - العدد ١١ من أعلام العرب - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.
- ٢٨ - أحمد محرم: ديوانه - هدية النيل - طبع مصر ١٩٠٨.
- ٢٩ - أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى - دار اليقظة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين - بيروت ١٩٦٣.
- ٣٠ - د. إسحق موسى الحسينى: النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين - مطبعة الجبلاوى بمصر ١٩٦٧.
- ٣١ - ألن تيت: دراسات في النقد - ترجمة عبد الرحمن ياغى - مكتبة المعارف - بيروت - ١٩٦١.
- ٣٢ - د. أنس داود: رواد التجديد في الشعر العربى الحديث - دار الجيل للطباعة بمصر ١٩٧٥.
- ٣٣ - د. أنس داود: عبد الرحمن شكرى: نظرات في شعره - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.
- ٣٤ - د. جابر أحمد عصفور: مفهوم الشعر - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٨.
- ٣٥ - الحسن بن رشيق القيروانى: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. الطبعة الرابعة - دار الجيل - بيروت - ١٩٧٢.
- ٣٦ - حسين بن أحمد المرصفى: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية - المجلد الأول طبع مطبعتي

- المدارس (أو المعارف) الملكية ١٢٩٢/١٨٧٥ - المجلد الثاني طبع مطبعتي المدارس الملكية ووادى النيل ١٢٩٦/١٨٧٩.
- ٣٧ - د. حسين نصار: الطبيعة والشاعر العربي - مكتبة مصر ١٣٩٢/١٩٧٢.
- ٣٨ - د. حلمى على مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر في الربع الأول من القرن العشرين - الطبعة الأولى - دار المعارف بمصر - ١٩٦٦.
- ٣٩ - حمزة فتح الله: المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية - المطبعة الأميرية بمصر ١٣١٢ هـ.
- ٤٠ - خليل مطران: ديوانه بدار الهلال بمصر - ١٩٤٩.
- ٤١ - د. رجاء عيد: الشعر والنغم - دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة - ١٩٧٥.
- ٤٢ - روز غريب: النقد الجمالى وأثره في النقد العربي - الطبعة الأولى - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٥٢.
- ٤٣ - رمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام - الطبعة الأولى - دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٧٢.
- ٤٤ - د. سعيد حسين منصور: التجديد في شعر خليل مطران - الطبعة الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية - ١٩٧٧.
- ٤٥ - سلامة موسى: الأدب للشعب - سلامة موسى للنشر والتوزيع - مصر - د.ت.
- ٤٦ - شلسى: بروميثيوس طليقا - ترجمة د. لويس عوض - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٧.
- ٤٧ - د. شوقى ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف بمصر ١٩٥٧.
- ٤٨ - د. شوقى ضيف: فصول في الشعر ونقده - دار المعارف بمصر ١٩٧١.
- ٤٩ - د. شوقى اليماني السكري: تطور النقد الأدبي في إنجلترا من أقدم العصور إلى الآن - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٥٦.
- ٥٠ - صالح جودت: م.ع. الهمشري: حياته وشعره - مطابع كوستاتسوماس وشركاه بمصر ١٣٨٣/١٩٦٣.
- ٥١ - صالح جودت: ناجى: حياته وشعره - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر ١٩٦٠.
- ٥٢ - صامويل تيلور كولريديج: النظرية الرومانتيكية في الشعر - سيرة أدبية لكولريديج - ترجمة د. عبد الحكيم حسان - دار المعارف بمصر ١٩٧١.
- ٥٣ - د. طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء - الطبعة الثالثة - دار المعارف - ١٣٥٦/١٩٣٧.
- ٥٤ - د. طه حسين: حافظ وشوقى .

- ٥٥ - د. طه حسين: خصام ونقد - الطبعة الأولى - دار العلم للملايين - بيروت - حزيران ١٩٥٥.
- ٥٦ - د. طه حسين: شعر ناجي - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٨١.
- ٥٧ - د. عاطف جودة نصر: الخيال: مفهومه ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤.
- ٥٨ - عباس محمود العقاد: آراء في الآداب والفنون - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - بيروت - د.ت.
- ٥٩ - عباس محمود العقاد: أنا -
- ٦٠ - عباس محمود العقاد: بعد الأعاصير - دار المعارف بمصر - ١٩٥٠.
- ٦١ - عباس محمود العقاد: حياة قلم ه مطبعة الاستقلال الكبرى - د.ت.
- ٦٢ - عباس محمود العقاد: خلاصة اليومية والشذور - الطبعة الأولى - دار النصر للطباعة بالقاهرة - ١٩٦٨/١٣٨٨
- ٦٣ - عباس محمود العقاد: دراست في المذاهب الأدبية والاجتماعية - مطبعة دار العالم العربي - د.ت.
- ٦٤ - عباس محمود العقاد: وإبراهيم عبد القادر المازني: الديوان - الطبعة الثالثة - مطابع الشعب بمصر - د.ت.
- ٦٥ - عباس محمود العقاد: ديوانه - مطبعة المقتطف والمقطم - ١٩٢٨/١٣٤٦.
- ٦٦ - عباس محمود العقاد: ردود وحدود - الطبعة الأولى - دار حراء بمصر - ١٩٦٩.
- ٦٧ - عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب - مطبعة المقتطف والمقطم - ١٩٢٩.
- ٦٨ - عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي - مطبعة حجازي بالقاهرة - ١٩٣٧/١٣٥٥.
- ٦٩ - عباس محمود العقاد: عابر سبيل - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٣٧/١٣٥٦.
- ٧٠ - عباس محمود العقاد: الفصول - المطبعة الأولى - مطبعة السعادة - ١٩٢٢/١٣٤١.
- ٧١ - عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة - دار غريب للطباعة بالقاهرة - ١٩٧٧.
- ٧٢ - عباس محمود العقاد: مراجعات في الآداب والفنون - المطبعة العصرية بمصر د.ت.
- ٧٣ - عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة - المطبعة التجارية الكبرى بالقاهرة - ١٩٢٤/١٣٤٣.
- ٧٤ - عباس محمود العقاد: وحي الأربعين - طبع مصر - ١٩٣٣.
- ٧٥ - عباس محمود العقاد: يسألونك - مطبعة مصر - ١٩٤٦/١٣٦٥.

- ٧٦ - عبد الحى دياب: التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد - دار الكاتب العربى بالقاهرة - ١٨٦٨/١٣٨٨.
- ٧٧ - عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدًا - مطابع الشعب بمصر - د.ت.
- ٧٨ - عبد الحى دياب: فصول فى النقد الأدبى الحديث - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٥/٣/٣٠.
- ٧٩ - عبد الرحمن شكرى: الاعتراف - مطبعة جرجس غرزوزى بالإسكندرية - ١٩١٦.
- ٨٠ - عبد الرحمن شكرى: الثمرات - مطبعة جرجس غرزوزى بالإسكندرية - ١٣٣٥.
- ٨١ - عبد الرحمن شكرى: ديوانه - منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٦٠ - وأطلقت عليه اسم (دواوينه) تمييزاً له عن كل واحد من دواوينه المستقلة.
- ٨٢ - د. عبد العزيز الدسوقى: تطور النقد العربى الحديث فى مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٧.
- ٨٣ - د. عبد العزيز الدسوقى: جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية - ١٩٦٠.
- ٨٤ - د. عبد الفتاح الديدى: النقد والجمال عند العقاد - المطبعة الفنية الحديثة - ١٩٦٨.
- ٨٥ - د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٨١.
- ٨٦ - د. عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة بالقاهرة - ١٩٧٦.
- ٨٧ - د. عبد المنعم تليمة: ود. عبد الحكيم راضى: النقد العربى - الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية - ١٩٧٧/١٣٩٧.
- ٨٨ - عبد الوهاب محمد المسيرى: ومحمد على زيد: الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى - مؤسسة سجل العرب - ١٩٦٤.
- ٨٩ - د. عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر - ١٩٧٠/١٣٩٠.
- ٩٠ - على أدهم: فصول فى الأدب والنقد والتاريخ - الهيئة المصرية - العامة للكتاب - ١٩٧٩.
- ٩١ - د. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية - الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس - ١٩٧٩.
- ٩٢ - فاروق خورشيد: مع المازنى - دار الهلال بمصر - ١٩٨٤.
- ٩٣ - فان تيجم: الأدب المقارن - ترجمة د. سامى النروبي - دار الفكر العربى - المملكة العربية السعودية - ١٩٤٦/١٣٦٥.

- ٩٤ - فان تيغم: الرومنطيقية - ترجمة بهيج شعبان - دار بيروت - ١٩٥٦.
- ٩٥ - فؤاد صروف: كلمته في تقديم ديوان (شعري) لمحمود أبي الوفا - دار المعارف بمصر - ١٩٦٢.
- ٩٦ - فيرنون هول: موجز تاريخ النقد الأدبي - ترجمة د. محمود شكرى مصطفى ود. عبد الرحيم جبر - دار النجاح بيروت - ١٩٧١.
- ٩٧ - د. كامل السوافيري: دراسات في النقد الأدبي - الطبعة الأولى - مكتبة الوعي العربي بالقاهرة - ١٩٧٩.
- ٩٨ - د. كمال نشأت: أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث - دار الكاتب العربي بالقاهرة - ١٩٦٧.
- ٩٩ - د. كيلاني حسن سند: قضايا ودراسات في النقد - دار الثقافة بالقاهرة - ١٩٧٩.
- ١٠٠ - د. لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث - مطابع الطناني وشركاه بمصر - مايو ١٩٦١.
- ١٠١ - د. ماهر حسن فهمى: حركة البعث في الشعر العربي الحديث - مكتبة النهضة المصرية - ١٩٦٣.
- المذاهب النقدية - دار قطرى بن الفجاءة للنشر والتوزيع - الدوحة - قطر - وكثيرا ما أشرت إليه باسم المؤلف فقط.
- ١٠٢ - د. محمد أحمد العزب: عن اللغة والأدب والنقد - الطبعة الأولى - دار المعارف بمصر - ١٩٨٠.
- ١٠٣ - د. محمد حسين هيكل: تراجم مصرية وغربية - مطبعة السياسة والسياسة الأسبوعية - ٢٠ ديسمبر ١٩٢٩.
- ١٠٤ - د. محمد حسين هيكل: نورة الأدب - مطبعة السياسة بمصر - ٨ مايو ١٩٣٣.
- ١٠٥ - محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده - الطبعة الثانية - معهد البحوث والدراسات العربية - ١٩٧٠/١٣٩٠.
- ١٠٦ - محمد خليفة التونسي: فصول من النقد عند العقاد - مطبعة دار الهنا بمصر.
- ١٠٧ - د. محمد زغلول سلام: النقد الأدبي الحديث - منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٨١.
- ١٠٨ - د. محمد زكى العشماوى: الأدب وقيم الحياة المعاصرة - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٨٠.
- ١٠٩ - د. محمد زكى العشماوى: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٧٩.

- ١١٠ - محمد عبد الغنى حسن: ود. عبد العزيز الدسوقي: روضة المدارس: نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية. دراسة نقدية تحليلية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥.
- ١١١ - محمد عبد الغنى حسن: وأصدقاؤه: العقاد وقضية الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩.
- ١١٢ - د. محمد عبد المنعم خفاجي: رائد الشعر الحديث - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٥٥.
- ١١٣ - د. محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده - نهضة مصر - د.ت.
- ١١٤ - د. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية - مطبعة دار العالم العربي بـمصر. د.ت.
- ١١٥ - د. محمد غنيمي هلال: المدخل إلى النقد الأدبي الحديث - الطبعة الثانية - المطبعة العالمية بـمصر - ١٩٦٢.
- ١١٦ - د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث - دار نهضة مصر - د.ت.
- ١١٧ - د. محمد مندور: إبراهيم المازني - دار نهضة مصر - د.ت.
- ١١٨ - د. محمد مندور: الأدب وفنونه - دار نهضة مصر - ١٩٧٤.
- ١١٩ - د. محمد مندور: خليل مطران - دار العالم العربي بالقاهرة - د.ت.
- ١٢٠ - د. محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي - مطبعة الرسالة بالقاهرة - ١٩٥٥، ١٩٥٧، ١٩٥٨.
- ١٢١ - د. محمد مندور: في الأدب والنقد - دار نهضة مصر - ١٩٧٨.
- ١٢٢ - د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون - دار نهضة مصر - ١٩٨١.
- ١٢٣ - د. محمد النويبي: طبيعة الفن ومستولية الفنان - الطبعة الثانية - مطبعة المعرفة بالقاهرة - مارس ١٩٦٤.
- ١٢٤ - د. محمود حامد شوكت: ود. رجا محمد عيد: مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر - دار الجيل بـمصر - ١٩٧٥.
- ١٢٥ - د. محمود الربيعي: في نقد الشعر - دار المعارف بـمصر - ١٩٦٨.
- ١٢٦ - محمود سامي البارودي: ديوانه - المطبعة الأميرية بالقاهرة - ١٩٥٢.
- ١٢٧ - محيي الدين رضا: بلاغة العرب في القرن العشرين - الطبعة الثانية - المطبعة الرحمانية بـمصر - ١٩٢٤.
- ١٢٨ - مصطفى صادق الرافعي: وحى القلم - مطبعة الاستقامة ١٣٦٠/١٩٤١.
- ١٢٩ - مصطفى عبد اللطيف السحرتي: دراسات نقدية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣/١٣٩٣.

- ١٣٠ - مصطفى عبد اللطيف السحرتى: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٨.
- ١٣١ - مصطفى لطفى المنفلوطى: مختاراته - الطبعة الثانية - مطبعة الاستقامة بمصر - ١٩٣٧/١٣٥٦. ويحتوى على مقال (مقابلة بين الشعر العربى والشعر الأفرنجى)-للشيخ نجيب الحداد (ص ١٢٦ - ١٤٦).
- ١٣٢ - سير موريس بورا: الخيال الرومانسى - ترجمة إبراهيم الصيرفى - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.
- ١٣٣ - ميخائيل نعيمة: الغربال - المجلد الثالث من مجموعته الكاملة - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٧١.
- ١٣٤ - د. نصرت عبد الرحمن: فى النقد الحديث - الطبعة الأولى.
- ١٣٥ - وليم هارلت: مهمة الناقد - ترجمة نظمى خليل - الدار القومية بمصر - د.ت.

الدوريات

- ١ - أبولو.
- ٢ - الأعلام - العدد الخاص بالنقد الأدبي - نوفمبر ١٩٨٠.
- ٣ - الثقافة.
- ٤ - دراسات عربية وإسلامية - سلسلة أبحاث يشرف على إصدارها د. حامد طاهر - مكتبة الزهراء بالقاهرة - المجلد الثاني - جمادى الأولى ١٤٠٤ / فبراير ١٩٨٤.
- ٥ - الرسالة.
- ٦ - الرسالة الجديدة.
- ٧ - السياسة الأسبوعية.
- ٨ - المجلة.
- ٩ - المصرية.
- ١٠ - المقتطف.
- ١١ - الهلال.
- ١٢ - Journal of Arabic Literature.

الرسائل الجامعية

- ١ - محمد سليمان أشرف: تأثير الشعر المصري بالشعر الإنجليزي - رسالة دكتوراه قدمت إلى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة سنة ١٩٧٠/٦٩.
- ٢ - Az-Zybaidi, Abd Al-Munim Khidir: Al-Akkad Critical Theoris. رسالة دكتوراه قدمت إلى كلية الآداب بجامعة أدنبرة سنة ١٩٦٦/٦٥.
- ٣ - Subhi, Hasan Abbas: The Influence of Modern English Writers on Arab Poets from 1939 to 1960. رسالة قدمت إلى جامعة أدنبرة في يونيو ١٩٦٨.

المراجع الإنجليزية

1. Abrams, M.H: English Romantic Poets with Modern Essays in Criticism, Oxford University Press, 1975.
2. Bradley, A.C: Oxford Lectures on Poetry, London 1955.
3. Brett, R.1.: Fancy and Imagination, Methuen & Co. 1973.
4. Clifford, G.L.: Eighteenth Centuray English Literature. New York 1959.
5. Coleridge, S.T.: Biographia Literaria, edited by J. Shawcross, Oxford University Press, 1958.
6. Foakes, R.A.: Romantic Criticism, London 1972.
7. Furst, Lilian R.: Romanticism, Methuen, London 1978.
8. Gayusi, Salma Khadra: Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Leiden, E.J. Brill 1977.
9. Hazlitt: Lectures on the English Poets (The World's Classics) Oxford University Press, London 1952.
10. Hazlitt: Selected Writings of William Hazlitt edited by Christopher Solvesen, Canada February 1972.
11. Hctor, P.H.M.: Matheu Arnold, University of Chicago Press 1964.
12. Hough, Graham: The Romantic Poets, Hutchinson of London 1976.
13. Lewis, C.Day: The Poetic Image, London 1969.
14. Peacock: Four Ages of Poetry, edited by Brett-Smith, Oxford 1972.
15. Semah, David: Four Egyptian Literary Critics, Leiden, E.J. Brill, 1974.
16. Shelley: The Complete Poetical Works of edited by Thomas Hutchinson, London, Oxford University Press 1929.
17. Shelley: Selected Poetry, Prose and Letters, edited by A.S.B. Glover for the Nonesuch Press, London 1951.
18. Shelley: Shelley's Litcrary and Philosophical Criticism, edited with an introduction by John Shawcross, London 1909.
19. Shelley: Shelley's Prose, or The Trumpet of a Prophecy, edited by David Lee

- Clark, University of New Mexico press, 1966.
20. Smith, G.C.: A study of Wordsworth, London 1944.
 21. Warren, Austin & Wellek, Rene: Theory of Literature, Lowe & Brydone, London 1954.
 22. Wellek, Rene: Concepts of Criticism Yale University Press 1976.
 23. Wellek, Rene: A History of Modern Criticism, 2-The Romantic Age, Yale University Press, 1970.
 24. Willey, Basil: Nineteenth, Century Studies, Coleridge to Matthew Arnold, Cambridge University Press, 1949.
 25. Williams, W.E.: A book of English Essays, Pelican Books 1973.
 26. Wimsat, W.K. & Brooks, Cleanth: Literary Criticism-2, Romantic & Modern Criticism, University of Chicago Press 1978.
 27. Wordsworth, William : The Complete Poetical Works of, edited by John Morley, London 1907.

محتويات الرسالة

الصفحة	
٥	تمهيد:
٥	حدود البحث
١١	أدلة التأثير
١٨	مشاكل البحث
٢١	مدخل:
٢٣	(١) الصراع بين الكلاسيكية والرومانسية
٣٢	(٢) مصادر النقاد العرب
٣٢	طرق انتقال الأعمال الأدبية
٣٣	١ - الندوات
٣٤	٢ - الترجمة
٣٦	٣ - التأليف
٣٧	(أ) الكتب
٤٦	(ب) المجلات
٥١	الفصل الأول: النقد الإنجليزي:
٥٣	مقدمة
٥٧	١ - مفهوم الشعر
٧٠	٢ - لغة الشعر
٧٨	٣ - الخيال والتوهم
٩٠	٤ - وظيفة الشعر
٩٤	٥ - الصديق والرمز
٩٧	الفصل الثاني: النقد الرومانسي المصري:
٩٩	مقدمة
٣٠٥	

١٠٠	(١) الإبداع الفني :	١٠٠
١٠٠	١ - مد وجزر	١
١٠٣	٢ - عند فيض العاطفة	٢
١٠٤	٣ - تخيل التجربة	٣
١٠٥	٤ - استعادة التجربة	٤
١٠٦	٥ - العاطفة غير جامحة	٥
١٠٧	٦ - مراقبة النفس	٦
١٠٨	٧ - العاطفة تجبر على النظم	٧
١٠٨	٨ - لا إرادى	٨
١١٠	٩ - مشاركة الإرادة	٩
١١٢	١٠ - الاحتياى عليه	١٠
١١٣	١١ - الذهن جمة تتوقد وتحمد	١١
١١٣	١٢ - أسعد الأوقات	١٢
١١٤	١٣ - شعور الطفولة	١٣
١١٥	١٤ - دور الثقافة	١٤
١١٩	خلاصة	
١٢٢	(٢) تعريف الشعر :	١٢٢
١٢٢	مقدمة	
١٢٢	١٥ - التفرقة بين الفنون	١٥
١٢٣	١٦ - الشعر والموسيقى	١٦
١٢٣	١٧ - الشعر والتصوير	١٧
١٢٥	١٨ - التسوية بين الشعر والنثر	١٨
١٢٦	١٩ - الشعر تاريخ النفوس	١٩
١٢٧	٢٠ - الشعر والعلم	٢٠
١٢٧	خلاصة	
١٢٩	(٣) الدفاع عن الشعر :	١٢٩
١٢٩	مقدمة	

الصفحة

٢١	- الإنسان حيوان شعري	١٣٠
٢٢	- التعر ضرورة جسمية	١٣٠
٢٣	- كل إنسان شاعر	١٣١
٢٤	- الشعر لا غنى عنه	١٣١
٢٥	- الشعر ليس حلية	١٣٢
٢٦	- تفوق الشعراء	١٣٣
٢٧	- نبوة الشعراء	١٣٤
٢٨	- مثالية الشعر	١٣٧
	خلاصة	١٤٠
	(٤) عناصر الشعر:	١٤٢
	مقدمة	١٤٢
	العاطفة:	١٤٢
٢٩	- الشعر لغة الوجدان	١٤٧
٣٠	- الشعر مرآة الشعور	١٤٧
٣١	- كل العواطف سواء	١٤٨
٣٢	- ما فقد العاطفة ليس شعرا	١٤٨
٣٣	- صدق الشعور	١٥٠
٣٤	- تصوير الشيء كما يحس به	١٥٣
٣٥	- الإعجاب بالقدماء	١٥٤
٣٦	- تعبير عن الجماعة	١٥٥
	خلاصة	١٥٨
	الخيال:	١٦١
	مقدمة	١٦١
٣٧	- الخيال روح الشعر	١٦٢
٣٨	- العاطفة تثير الخيال	١٦٣
٣٩	- الخيال خالق	١٦٣
٤٠	- الخيال مؤلف	١٦٤

الصفحة

١٦٤	٤١	-	خلع غشاء الألفة
١٦٥	٤٢	-	كشف العلاقات بين الأشياء المتباينة
١٦٧	٤٣	-	خلع الحجب عن الجمال
١٦٧	٤٤	-	التفرقة بين الخيال والوهم
١٦٩	٤٥	-	الخيال طريق المعرفة
١٦٩	٤٦	-	العلاقة بين الخيال والحقيقة
١٧٠	٤٧	-	التعاون بين الخيال والتعقل
١٧١	٤٨	-	الخيال والحلم
١٧٢	٤٩	-	تجسيد المجردات
١٧٣	٥٠	-	الاعتماد على الأساطير
١٧٣	٥١	-	رفض الرمزية
١٧٦	٥٢	-	الوهم وتداعى المعانى
١٧٦	٥٣	-	الوهم والهذيان
١٧٦	٥٤	-	الوهم وصغار الشعراء
١٧٦	٥٥	-	عيب المبالغة
١٨٠	٥٦	-	تقدم العلم يخلص من المبالغة
١٨٠	٥٧	-	التشبيه لا يراد لذاته
١٨١	٥٨	-	التشبيه والظواهر السطحية
١٨٢	٥٩	-	التشبيه يقوم على جوهر الأشياء
١٨٢	٦٠	-	التشبيه والإحساس
١٨٤	٦١	-	التشبيه للتعبير
١٨٥			خلاصة
١٨٨			الذوق:
١٨٨			مقدمة
١٨٩	٦٢	-	العناية بالجمال
١٩٠	٦٣	-	الشعر يجعل القبح جمالا
١٩١	٦٤	-	الشعر والجمال والحق
١٩٢	٦٥	-	الجمال والتناسق

١٩٢ خلاصة
١٩٣ التأمل :
١٩٣ مقدمة
١٩٣ ٦٦ - عدم الفصل بين العاطفة والفكر
١٩٩ ٦٧ - كشف الأسرار
٢٠١ ٦٨ - البحث عن جوهر الأشياء
٢٠٣ ٦٩ - التعبير عن الحقيقة العميقة
٢٠٣ ٧٠ - التعبير عن الحقيقة العالمية
٢٠٤ ٧١ - التعبير عن الحقيقة الأزلية
٢٠٥ ٧٢ - التأمل الفلسفي والشعر
٢٠٦ ٧٣ - الشاعر فيلسوف
٢٠٧ ٧٤ - الفيلسوف شاعر
٢٠٧ خلاصة
٢١٠ اللغة :
٢١٠ مقدمة
٢١٠ ٧٥ - الشعر يقتضى لغة خاصة
٢١١ ٧٦ - قصور اللغة
٢١٢ ٧٧ - لغة الشاعر من لغة قومه
٢١٣ ٧٨ - اللغة العامية
٢١٣ ٧٩ - بساطة اللغة
٢١٤ ٨٠ - عدم التفرقة بين الألفاظ
٢١٥ ٨١ - كراهية الزخرف
٢١٨ ٨٢ - الزخرف ناتج عن العبث
٢١٩ ٨٣ - الزخرف ناتج عن فتور العاطفة
٢١٩ ٨٤ - ألوان الزخرف
٢٢١ ٨٥ - الزخرف يضر بالتأثير
٢٢١ ٨٦ - إمكانية الترجمة

الصفحة

٢٢٢	خلاصة
٢٢٥	الموسيقى:
٢٢٥	مقدمة
٢٢٥	٨٧ - الموسيقى ليست من ماهية الشعر
٢٢٦	٨٨ - الشعر المرسل
٢٢٧	٨٩ - عدم ضرورة الوزن
٢٢٨	٩٠ - ضرورة الوزن
٢٢٨	خلاصة
٢٣٠	الموضوعات:
٢٣٠	٩١ - كل شيء صالح للشعر
٢٣٢	(٥) وظائف الشعر:
٢٣٢	٩٢ - رفض العيب
٢٣٣	٩٣ - التعبير عن الإحساس
٢٣٤	٩٤ - التصوير
٢٣٤	٩٥ - مرآة حياة الأمة
٢٣٧	٩٦ - تصوير مثالي للحياة
٢٣٧	٩٧ - نقد الحياة
٢٣٨	٩٨ - التوصيل العاطفي
٢٤٠	٩٩ - الإمتاع الفني
٢٤٢	١٠٠ - باب السعادة
٢٤٣	١٠١ - صقل النفوس
٢٤٤	١٠٢ - التهذيب الاجتماعي للإنسان
٢٤٦	١٠٣ - الشعر والأخلاق
٢٤٩	١٠٤ - الشعر والدين
٢٥٢	١٠٥ - التعليم والوعظ
٢٥٤	خلاصة

٢٥٦ (٦) الوحدة العضوية :
٢٥٦ مقدمة
٢٥٨ ١٠٦ - عيب التفكك
٢٦١ ١٠٧ - تسمية القصيدة المفككة
٢٦٢ ١٠٨ - الحكم على الأبيات منفردة
٢٦٣ ١٠٩ - الحكم على جملة القصيدة
٢٦٤ ١١٠ - القصيدة أجزاء متناسقة
٢٦٤ ١١١ - القصيدة أجزاء متكاملة
٢٦٥ ١١٢ - وجوب رباط عام
٢٦٦ ١١٣ - رباط من الخيال والعاطفة
٢٦٧ ١١٤ - القصيدة كائن حي
٢٦٧ خلاصة
٢٧١ الخاتمة
٢٧٥ الملاحق
٢٧٧ نصوص النقد الإنجليزي
٢٨٥ محاضرة ولي الدين يكن
٢٩٣ المصادر والمراجع
٢٩٣ الكتب العربية
٣٠١ الدوريات
٣٠١ الرسائل الجامعية
٣٠٢ المراجع الإنجليزية

رقم الإيداع	١٩٩٢/٨٧-٩
الترقيم الدولي	ISBN 977-02-3850-3

١/٩١/٢١١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

هذا الكتاب

لهذا البحث أربعة حدود ، تبين المجال الذي يدور فيه ، وأول هذه الحدود اننا ندرس النقاد الرومانسيين وحدهم ، فلا ندرس المدرسة التي كانت سائدة في الميدان الأدبي قبل وجود الرومانسيين ، وهي مدرسة الإحيائيين . أما الحد الثاني فهو أننا ندرس النقاد الرومانسيين في مصر وحدها ، بالرغم من أن كل دارس للشعر العربي الحديث يعرف أن ذلك الاتجاه سيطر على الأدب العربي في كل أقطاره . كما يعرف أن التشابه الشديد غلب على كل من مدرسة أبولو المصرية ومدرسة المهجر . والحد الثالث يتعلق بالحدود الزمنية إذا قصرنا البحث على ما بين الحربين العالميتين ، لأن تلك الفترة هي التي ازدهرت فيها الحركة الرومانسية الحقة في مصر . والحد الرابع أن هذا البحث قد اقتصر على النقد الإنجليزي .

To: www.al-mostafa.com