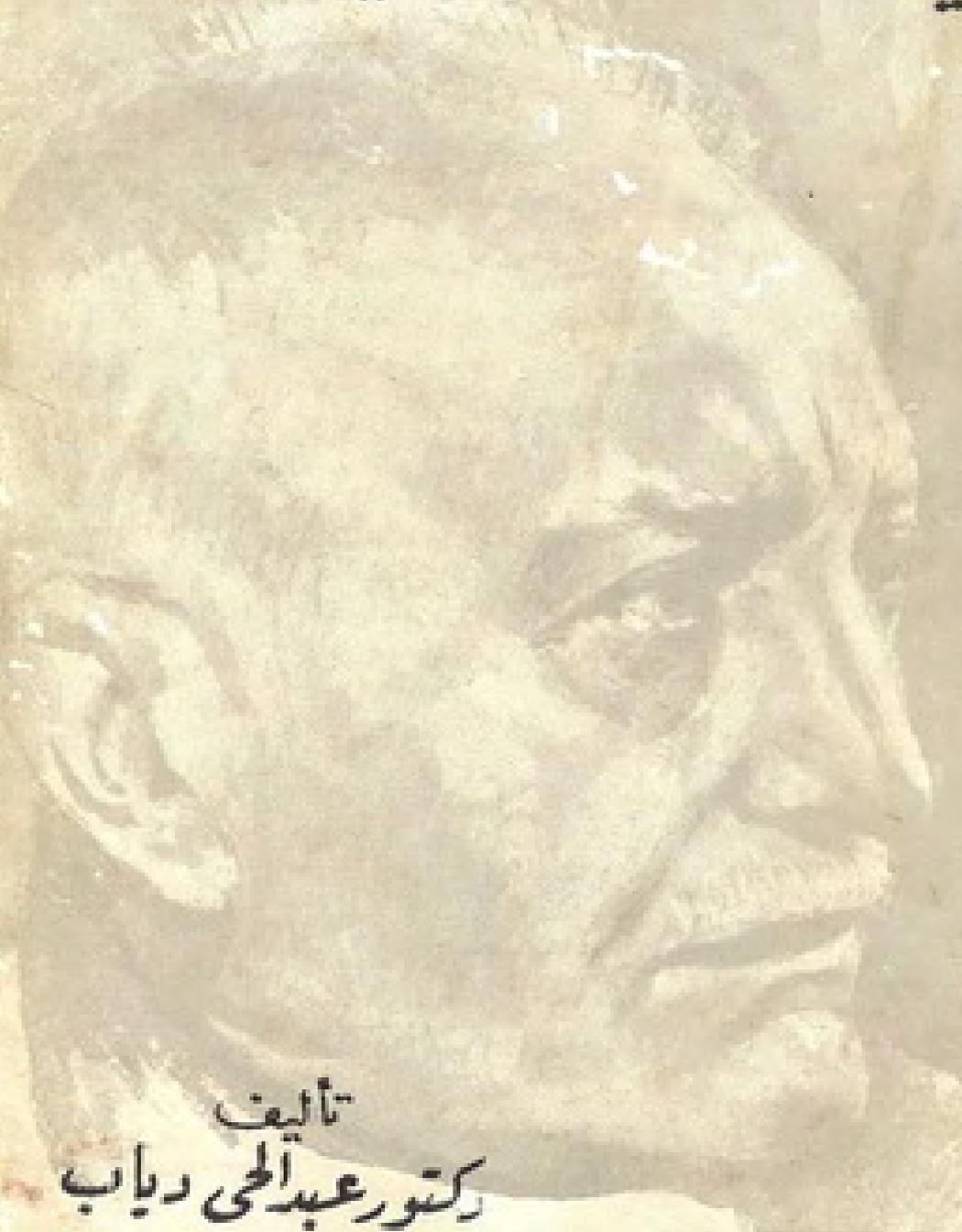


شاعرية العقائد

في

مميزان النفوس الحديث



تأليف
ركتور عبد الحمى رباب

الناشر
دار النهضة العربية
٣ عبد الحامو شردون - القاهرة

الدكتور عبد الحى دياب

شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث

الناشر

دار النهضة العربية

٢٤ شارع عبد الخالق ثروت بالقاهرة

مركز للدواول العربي للطباعة

صاحبها: محمد عبدالرازق

١٩ كنيسة الامن شر الجيتن:

تليفون : ٩٨٠٩٤

الإهداء

إلى أبي :

استقبلت الحياة على مزاراة اليتيم رضيعاً ، ومع ذلك قضيتها مكافحاً مناظلاً
هدون أستاذ ولا والد سوى الزمن .

وكنت صلياً في الحق لا تلين قناتك ابتغاء ما عند الله .

وكنت في هذا وذاك أستاذاً لي ورائداً .

تعلمت على يديك لذة الكفاح ، وحقيقة النضال ، والصلابة في الحق .

وهأنذا أرفع إليك هذا الكتاب ، رمزاً للوفاء ، لأن صاحبه مدين

لك ديناً ينوء بعبئه .

فإلى روحك الطاهرة في عليين .

عبد المحي دياب



مقدمة

شغلت بأدب العقاد منذ ارتبطت به برباط وثيق تتمثل في التلمذة عليه في الأدب والفكر منذ عام ١٩٤٩ ، ومنذ ذلك الحين وأنا أبذل قصارى جهدي في أن يكون أدب العقاد وفكره ميدانا لدراساتي النقدية ، وقد تحقق ما أردت في دراسة جانب من جوانب فكره العديدة ، وهو مظاهر التجديد في نقده ، وأثرها في النقد والشعر ، وهو الموضوع الذي حصلت به على درجة الماجستير في الآداب في عام ١٩٦٤ .

وحيثما انتهيت من ذلك البحث وجدت أن الحاجة ماسة إلى دراسة شعره ، لأنها تكمل دراسة نقده ، فكل من نقده وشعره ينبعان من معين واحد وهو نفسه الشاعرة ، ولأننا نريد من ناحيته أخرى أن نعرف مقدار التزام عباس محمود العقاد الشاعر بما سجله على نفسه من آراء في حقل النقد الأدبي بعامة والشعر بصفة خاصة .

على أن شاعريته كانت مشاراً لكثير من الدراسات بوصفه رائداً من رواد حركة التجديد في الشعر العربي في أوائل هذا القرن . غير أن هذه الدراسات كانت ذاتية أكثر منها موضوعية ، سواء منها ما قام به نفر من تلاميذ العقاد وما قام به غيرهم .

فن تلاميذ العقاد من غضبوا النظر عن المآخذ التي يمكن أن توجه إلى شعره ، لأنهم ينظرون إليه بعين الرضا .

ومعارضوه يركزون على المآخذ ويتجاوزن ماله من المحاسن ، وكان موقفهم من العقاد كما يعبر عنه الشاعر :

إن يسمعوا ريبة طاروا بها فرحاً منى ، وما سمعوا من صالح دفنوا

ومن هؤلاء المعارضين من اتجهوا في دراساتهم إلى تجريد العقاد من الشاعرية ، ومن هنا سمعنا تلك المقولة التي تتمثل في أن العقاد « كاتب لا شاعر » ، أو بتعبير آخر ، هو كاتب أكثر منه شاعراً .

وعلى هذا بقيت شاعرية العقاد تتأرجح بين من يرفعه فوق مصاف شعراء العصر الحديث ، وبين من ينفي شاعريته ، أو يفضل كتابته النثرية على شعره ليرفع من شأن الشعراء الذين بدين لهم بالولاء . وهكذا ظلت شاعرية العقاد حقلًا يكاد يكون بكرًا ، ويحتاج إلى دراسة موضوعية تضعه في موضعه من تاريخ الشعر العربي الحديث .

وقد كدت أتهيب الخوض في دراسة شعر العقاد ، لأن شعره يتميز في الأغلب الأعم منه بقسوة القالب وبالمضامين الفكرية والشعورية التي تحتاج إلى صبر ومعاينة شديدين ، كدت أن أرجع عما اعتزمت وأرجىء البحث فيه إلى فرصة أخرى لولا أن أسأتني الاجلاء المرحوم الدكتور محمد مندور ، والدكتور شوقي ضيف ، والمرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال قد وجهوني إلى دراسة هذا الموضوع بوصفه مُتَمَمًا لموضوع الماجستير ، ومن هنا كان لابد من الإقدام على مواجهة هذه المشكلة ، لأن مواجهتها أفضل من إرجائها من ناحية ، ولأنني بدراستها أكون قد درست أعظم جوانب العقاد الأدبية من ناحية أخرى .

وقد تمثلت مصادر هذا البحث في دواوين العقاد وهي : « يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل ، وحى الأربعين ، هدية الكروان ، عابرسيل ، أعاصير مغرب ، بعد الأعاصير ، ديوان من دواوين ، ما بعد البعد ، . على أن هناك كثيرًا من كتب العقاد ، خاصة كتبه النقدية ودراساته الأدبية ، له أهمية كبيرة في الكلام عن عملية الإبداع في حد ذاتها ، وعن أي العقادين كان أسبق من الآخر : الناقد أم الشاعر ؟

كما أن كتاب « الذخيرة الذهبية ، الذي يضم مجموعة من الشعر الإنجليزي لشعراء البحيرات بمن وقف عندهم العقاد ، وكذلك مقدمة كتاب الأغاني الشعبية » للشاعر وردزورث ، قد أهداني بحقائق مفيدة فيما يتعلق بالحديث عن روافد العقاد الشعرية . وبالإضافة إلى ما سبق ، كان ما كتبه « وليم هازلت ، وكوليردج ، ووردزورث ، وغيرهم كبير الفائدة عند بحث تطور العقاد الشعري والأسس النقدية التي أقام عليها شعره .

وقد حاولت جاهداً ، وأعتقد أنني نجحت ، في ألا يؤثر إعجابي بالعقاد على تمسكي بالمنهج العلمي ، فقد التزمت بالموضوعية قدر الطاقة .

ففي التمهيد تناولنا بالبحث كل ما يتعلق بالبيئة الشعرية ودواعي التجديد . وفي الفصل الأول تحدثنا عن ثقافة العقاد الفنية وروافدها . عن استعداده ونشأته ، وبيئته الطبيعية والعائلية ، وشخصيته ، والمؤثرات الحيوية ، وثقافته العربية والأجنبية .

وقد أفردت الفصل الثاني لتجاربه الشعرية في المرحلة الأولى التي تنتهي بعام ١٩٢٨ ، بما في ذلك ما يتعلق بموضوع الصدق الشعوري ، والتصوير الشعري ، والوحدة العضوية ، وموسيقا الشعر .

ثم بينت طبيعة العلاقة بين شعر العقاد ونقده ، وذلك من خلال عدد مناسب من الشواهد ، وذلك بهدف الوقوف على مدى فهم العقاد لمساهمة الشعر ورسالته ، وأثر هذا في إبداعه .

ومخصص الفصل الثالث المرحلة الثانية في شعره ، وهي التي تلي المرحلة الأولى وتنتهي بنهاية حياته ، وكان من أهم أهداف هذا الفصل - عدا الحديث عن الأصول الفنية في شعره كالفصل الثاني - بيان تطور العقاد الشعري ، وكيف كانت المرحلة الثانية مختلفة إلى حد ما عن المرحلة الأولى .

على أنني عانيت في هذه الدراسة بربط العقاد بمعاصريه ، كما عانيت بتبيان مصادر العقاد الشعرية والنقدية الأوربية التي استمد منها اتجاهه الشعري ومبادئه وأفكاره النقدية .

وكل ما أرجوه أن يكون هذا البحث إسهاماً موفقاً في الكشف عن إنتاج العقاد الشعري والنقدي .
والله ولي التوفيق

عبدالحى دياب

التهميد

نتحدث في هذا التهميد عن العوامل الفعالة التي أثرت في النقد والأدب في العصر الحديث ، وعن حالة الشعر بعد النهضة البارودية ، وكيف انبثقت عنها اتجاهات ثلاثة ، تتمثل في الاتجاه التقليدي البحت كما يمثله حنفي ناصف ، ومحمد عبدالمطلب ، وعلى الجارم ، والرافعي ، والاتجاه التقليدي المبتكر ، كما يمثله حافظ إبراهيم ، وأحمد شوقي ، وخليل مطران ، وأحمد محرم والاتجاه الإبداعي كما يمثله عبدالرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني .

على أننا نود أن ننبه منذ البداية إلى أن الفصل بين هذه الاتجاهات ليس فصلا حاسما ، لأن الفواصل الحاسمة لا تكون إلا في الأشياء المادية ، أما الأنماط النفسية - ومنها الشعر بطبيعة الحال - فالفصل فيها لا يكون حاسما بحال ، ولأننا قد نرى للشاعر المقلد الضعيف نفحة من استقلال الشخصية لانراها للشاعر المبتدع في أكمل العصور التي تكمل فيها الحرية الفردية ، وقد نرى للشاعر المبتدع نزعة إلى المحاكاة ، تلحقه في معنى من المعاني بضعاف المقلدين ، أو بذوى الإتيقان والإحكام في التقليد (١) .

عوامل التجديد :

ومهما يكن من أمر ، فإن الاتجاهات الشعرية التي انبثقت عن النهضة البارودية ، لم يكن من الممكن أن توجد دون أن تعتمد على حركة البارودي في الشعر ، والتي تتمثل في ابتعاث الشعر .

ومن ثم لا عجب أن تسكون حركة البارودي البعثية للشعر من حيث تخليصه من الهوة السحيقة التي كان يتردى فيها ، أساسا للاتجاهات الشعرية التي ظهرت

(١) عباس محمود العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٢٠ ، ١٢١ ط أولى سنة ١٩٣٧ .

فما بعد ، لأنها معبر بين القديم الشائع والجديد على تفاوت في النوع والدرجة ،
لأننا لانزعم أن كل اتجاه من الاتجاهات الشعرية التي كانت سائدة إبان ذلك العصر
كانت جديدة كلها .

وأرى أن العوامل (١) التي أثرت في النقد والشعر في العصر الحديث قد اطردها
تموها وتضافر على توجيه الشعر العربي وجهة أخرى غير الوجهة التي اشتمل عليها
في النهضة البارودية .

وخلاصة ما يقال في هذه الوجة أن حركة تجديد في الشعر قد خلفت حركة
الابتعاث البارودية ، انبثقت منها ، وسارت في توازٍ مع حركة التجديد في النقد
الأدبي ، وما بذل فيها من محاولات رائدة ، تحققت على يد الشيخ نجيب الحداد ،
وسليمان البستاني ، وقسطاكي الحمصي ، وخليل مطران ، وغيرهم من رواد النقد
الأدبي الحديث ، في الأدب العربي ، ومن هنا نرى أنه من الأوفق أن نتحدث
عن هذه العوامل التي ساعدت على بزوغ الحركة التجديدية في مجال الشعر التي قام
بها رواد التجديد الأوائل في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

والمطلع على التاريخ الفكري للعقل المصري في العصر الحديث ، يرى أن هذا
الاتصال كان بمثابة تحول في العقلية المصرية بصفة خاصة والعقلية العربية بصفة عامة ،
وبمثابة تحول في الثقافة العربية بالتالي (٢) .

ولا نستطيع أن نغفل الدور الذي لعبه الاستشراق (٣) وتأثيره في الشعر
والنقد الأدبي الحديث ، إذ لا يقل دوره أهمية عن دور كل من الصحافة والطباعة ،
وذلك لما نهجه المستشرقون من طرق حديثة في البحث ودراسة الآداب ، تلك
الدراسة التي بنيت على الاستقراء والتحجيص والموازنة والعلل والأسباب ،

(١) الدكتور عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدًا ص ٢٠ وما بعدها ط أولى ١٩٦٦ .

(٢) الدكتور عبد الحى دياب : التراث النقدي ص ٦٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٦٨ .

واعتمدت على النقد المنطقي والاستنباط الدقيق ، والمقدمات الصحيحة ، والنتائج الراجحة . وقامت على الدراسة التاريخية والشخصية الفنية حتى يستطيع الناقد تفسير الأدب وتعليقه ، والحكم عليه بعد ذلك حكماً صحيحاً (١) .

وفي تصورنا أن الاستشراق لم يقف تأثيره عند المستشرقين أنفسهم ، بل انتقل عن طريق من أوفدتهم الدولة ليتملقوا العلم في الجامعات الأوروبية ، أو عن طريق تدريس بعض المستشرقين أنفسهم في الجامعة المصرية القديمة منذ إنشائها (٢) .

ومهما يكن من أمر ، فهذه خطوط عامة صورنا بها العوامل التي مهدت لقيام الاتجاهات الجديدة في الشعر الغنائي ، وحرصنا على أن يقف القارئ على تلك العوامل التي كان لها أثرها في حياة الأدب والنقد عامة - ومنه الشعر بطبيعة الحال - والنقد الأدبي في العصر الحديث (٣) .

وكان لكل اتجاه فريق من الشعراء يفسج على منواله ، ويدافع عنه بكل ماوسعته الججة ، ويحدث صدام بين أنصار القديم الذين يتخذون القصيدة العربية مثلاً أعلى يفسجون على منوالها ، وبين أنصار الجديد الذين يقومون دائماً بمحاولات تجديدية في تجاربهم الشعرية ، كما أنهم قاموا بمحاولات نقدية لتحديد

(١) راجع . أعمال المستشرقين : جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ . نجيب العقيقى : المستشرقون . صلاح المنجد : المنتقى من آثار المستشرقين ، لويس شيخو : الآداب العربية في القرن التاسع عشر . أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب ص ٩٢ وما بعدها ط خامسة سنة ١٩٥٥ .

(٢) مثل المستشرق الإيطالى «جويدى» وقد انتدبته الجامعة عام ١٩٠٨ ، و«ناليو» الذى كان يدعى منذ عام ١٩١٠ لإلقاء بعض المحاضرات ، وكذلك «فيت» الفرنسى الذى انتدبته أستاذاً عام ١٩١٢ ، وكانوا جميعاً يلقون محاضراتهم باللغة العربية ويعتبر أحسن منهج لدراسات المستشرقين في الدراسات الأدبية محاولة «كارلوناينو» لدراسة الأدب العربى . وهى عبارة عن المحاضرات التى ألقاها في الجامعة المصرية القديمة في عامى ١٩١٠ و١٩١١ .

(٣) الدكتور عبد الحى دياب - التراث النقدى ص ٦٨ ، ٦٩ .

ماهية الأدب ، ومنه الشعر بصفة خاصة بوصفه أهم الأنواع الأدبية المألوفة عند العرب ، وأخذ هؤلاء كذلك ينهون على الشعر العربي - بعد النهضة البارودية - أنه يرسف في أغلال من التقليد ومضوا يخرجون على تلك التقاليد البالية ، سواء أكان ذلك الخروج بدعواتهم النقدية أم بأعمالهم الأدبية (١) .

ومهما يكن من أمر ، فالصراع بين هؤلاء وهؤلاء اجتاز مراحل مختلفة ، أسفرت كل منها عن تحطيم بعض القيم القديمة أو إضعافها في نفوس الناس على الأقل .

وقد انحسرت حركة التجديد في الشعر العربي على الغنائى منه ، وذلك في أوائل القرن العشرين ، لأنه أصل أنواع الأدب العربي وأعرقها ، كما أنه استأثر بالنصيب الأوفى من النقد الأدبى القديم ، ومن ثم كان التجديد فيه يسير ببطء ، نظراً لجموده على التقاليد الفنية الموروثة التي تمثّلها المباحثات اللفظية والتعقيدات المنطقية (٢) .

ومن هنا يتضح أن معالم التجديد في شعرنا الغنائى كانت تمشى على استحياء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، لدى طائفة من الشعراء والنقاد في محاولات نقدية حاولوا بها أن يحددوا مفهوم الشعر العربي في الجيل الماضى ، وأن يضعوا له بعض المقومات الحديثة التي تتفق ومقومات الشعر الأوربى ، وذلك لكي تفتح له آفاق جديدة بدلاً من الجمود على القديم .

ويبدو أن هؤلاء المجددين الذين خاضوا معركة التجديد لم يؤثر واحد منهم في الآخر في ميدان التجديد ، لأن كلا منهم كان بمتاح من الآداب الأوربية في اللغة الأوربية التي يجيدها أو يترجم إليها ، وذلك لكي يحطم القيم البالية في شعرنا العربى ونقده .

(١) الدكتور عبد الحى دياب - التراث النقدى ص ٦٩ ، وراجع مقدمة ذكريات شباب للدكتور عبد القادر القط ص ٢٢ وما بعدها ، والمجلة بتاريخ سبتمبر ١٩٦٠ للدكتور محمد غنيمى هلال .

(٢) التراث النقدى ص ٦٩ .

الاتجاه التقليدي :

جلبوا للقريض ثوبا من الفس
ب ولم يجلبوا سوى الأكفان
وجهة الشرق غيرها وجهة الفس
ب ، فأتى وكيف يلتقيان ؟
على الجارم

عرفنا أن الشعر اشتمل على ثلاثة اتجاهات نظراً لعوامل التجديد ، أحدها :
اتجاه تقليدي يتجه بالشعر اتجاهاً تقليدياً محافظاً ، لأن شعراءه قد امتاحوا ثقافتهم
من التراث العربي والإسلامي وتمسكوا بأهدابه لا يبتغون عنه حولا .

وهؤلاء الشعراء يمكن أن نطلق عليهم اسم « المدرسة التقليدية » ، لأن ثقافة
معظم شعرائها كانت دينية عربية ، ومن هنا كانت ملامح شعرائها النفسية متفقة
إلى حد كبير .

ويمكن أن نقول إن أركان هذه المدرسة هم : حفي ناصف ، ومحمد عبد المطلب ،
وعلى الجارم ، ومصطفى صادق الرافعي ، بترتيب السن ، ومن اليسير أن نتعرف
على وجود الشبه بين كل منهم ، وإن لم يكن شبيهاً من أشباه القوالب المصنوعة
يمنع الفوارق الخاصة ، أو يخفي دلائل الاستقلال بطابع الشخصية المستقلة (١) .

ومعنى هذا أنك تجد صلة قرى واضحة بين قصائد عبد المطلب — على الرغم
من البداوة التي نشأ في أحضانها وحرص على ألوانها وسماتها — وقصائد ناصف
اللبق ، والجارم الرقيق ، والكنكك تشعراً بالقرية بينه وبين حافظ إذا حاولت أن
تقرب بينهما ، أما المقارنة بينه وبين ناصف أو الجارم فتشعرنا بملاح « الأسرة » ،
تقرنه بأخيه وإن اختلفا كاختلاف الغرباء في بعض الشيات والأزياء (٢) .

فالشاعر التقليدي — كما يقول العقاد — شاعر لغوى عربي سلفي عصري ،
ولكن على منهج فريد في بابه بين مناهج المعاهد السلفية والمدارس الأفرنجية ، وبين
مناهج المحافظة والتجديد ، ومناهج الابتداع والتقليد (٣) .

(١) و(٢) و(٣) راجع : عباس العقاد في مقدمة « سيجات الخيال » للشاعر على الجارم
ص ٨ وما بعدها .

وهؤلاء الشعراء ليس لهم في الاغلب الاعم في شعرهم من عمل سوى نقل الاشكال والقوالب وحكاية المعاني والالفاظ ، وذلك كما ترى الصنعة البارعة والتوفيقات اللفظية في نكات حفنى ناصف وملحه وتليحاته ، ولا ترى شيئاً من الخواجج والنزعات النفسية تجاه آيات الكون والطبيعة والنفس الإنسانية ، وكما ترى الفحولة البدوية لدى عبد المطلب واضحة كل الوضوح في شعره ، وهذه الفحولة دعتة إلى ابتغاء القدوة بين الشعراء الجاهليين والمخضرمين ومن أخذ بأسلوبهم في الجد والجزالة (١) .

ويتضح مما تقدم أن القوالب الشعرية قد ترسبت في نفوسهم من رصيدهم الهائل من الشعر العربي القديم ، ويبين لنا ذلك في قصيدة الجارم التي مدح بها أستاذه الشيخ محمد عبده حينما كان طالباً في الأزهر ، إذ حاكى فيها القصيدة العربية القديمة ، ونحا فيها منحى الشعراء المتقدمين في الوصف والاسلوب ، ولا يفتنى هذا أن الجارم كان قوة ضخمة تنساب هادرة كالموج الدافق من حيث سليقته اللغوية التي كانت تطاوعه في قصائده مع طول نفسه (٢) .

وعلى هذا الفهم نرى شعر مصطفى صادق الرافعي بديبايته العربية من حيث متانة التركيب وقوة الاسرة ومطاوعة اللغة لمعانيه التي كان يرسم بها خطا رائده في هذا المجال محمد عبد المطلب ، إذ كان الرافعي يحرك همم مواطنيه للتخلص من قهر الظالمين ومن بعض العيوب الاجتماعية مستثيراً في المسلمين حميتهم الإسلامية والعربية (٣) .

ومعنى هذا أن اتخاذ هؤلاء الشعراء للشعر العربي القديم مثلاً أعلى يحتذونه نشأ عن حرصهم على اللغة العربية وحبهم عليها ، لأنها أوثق روابط القومية العربية ، ووسيلة التفاهم الكامل بين الشعوب العربية المختلفة التي تطورت لهجاتها

(١) عباس العقاد : شعراء مصر ص ٢٨ و ٤٧ .

(٢) راجع : في مجلة « الرائد » في عدد مارس ١٩٦٢ على الجارم شاعراً للدكتور عبد الحى دياب .

(٣) الدكتور شوقي ضيف : الأدب العربي المعاصر ص ٥٥ .

المحلية تطورا يعوق التفاهم المتبادل بين هاته الشعوب (١) .

وفي تصورنا أن الحفاظ على اللغة العربية جميل في حد ذاته ، ولكن غير الجميل أن يقف الإنسان على باب القديم لا يريم ، وهذا هو ما حدث لشعراء هذه المدرسة ، إذ كانوا يقفون عند القديم إلى درجة التعصب الذي حجب عن بصيرتهم حقيقة الجديد ، ومن هنا أخطأ عبد المطلب فهم المذهب الحديث في الشعر حينما حاول أن يرد عليه ويتحداه إذ فهمه على أنه وصف المخترعات العصرية والآلات الحديثة ، وأنه النظم في الطيارة ، كما كان الأقدمون ينظمون في النوق والأفراس وأشد بناء على فهمه هذا قصيدته العلوية التي يعارض بها حافظا ، ويتمنى فيها أن يلتقي الإمام على على متن طائرة بدلا من أن يلقاه على ظهر ناقة أو فرس ، فهم عبد المطلب أن هذا هو الجديد في الشعر ، وذلك الخطأ في الفهم مبنى على خطأ آخر في فهمه للقديم ، يتمثل في أن الشاعر العربي كان يصف الناقة بوصفها أداة مواصلات ، وليست جزءا من حياته ، وجزءا من شعوره ، ولو فهم عبد المطلب أن الشاعر القديم كان يصف الناقة لأنها جزء من حياته ، وجزء من شعوره ، وجزء من نفسه ، لفهم أن المخترعات العصرية لا تستحق من الشاعر الوصف إلا بمقدار ما تبعثه في نفسه من شعور وتفتح له من خيال .

وفي رأينا كذلك أن تعصب شعراء هذه المدرسة هو الذي جعل شاعرا مثل علي الجارم يعادى دعاة التجديد في الشعر ، ويقع معهم في صراع عنيف ، بل كان تجديدهم ، من وجهة نظره ، باعنا له لأن ينعاه عليهم ، ويغض من قيمته ، ويغتمطهم حقهم ، ويدعى عليهم أنهم جلبوا للشعر العربي ثوبا من الغرب . . . الغرب الذي لم يذهب إليه العقاد والمازني بأشخاصهما ، وإن كانا قد ذهبا إليه بوجدانها وذهنهما ، نعم عليهما الجارم ذلك في قصيدته « خلود » التي يرثي فيها حافظا وشوقيا ، فيقول في معرض الحديث عن شوقي (٢) :

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي الحالة الثالثة ص ٧٠ وما بعدها .

(٢) راجع : مجلة « الرائد » تحت عنوان : « علي الجارم شاعرا » في عدد مارس سنة

١٩٦٢ للدكتور عبد الحمى دياب ، وانظر كذلك : مجلة « الكتاب » أكتوبر سنة ١٩٤٧

سكت العندليب في وحشة الدّوح وغنّت نواقي الغربان
فسمعنا من النشوز أفانين يروعن صادح الأفنان
أسمعونا برغمنا فصرنا ثم ثرنا غيظا على الآذان
جلبوا للقريض ثوباً من الغرب ، ولم يجلبوا سوى الأكمفان
ثم قالوا مجدددون فأهلاً بصناديد أخريات الزمان
ثم يطالب الجارم دعاة التجديد بأن يعودوا إلى ديباجة امرئ القيس والنايعة
الذبياني . وأن يدعوا المعاول التي يهدمون بها التراث الشعري (١) :

لا تهوروا على تراث امرئ القيس ، وصونوا ديباجة الذبياني
واتركوا هذه المعاول بالله ، فإنى أخشى على البنيان
مالسان القريض من عربى كلسان القريض من طمطاني
وجهة الشرق غيرها وجهة الغرب ، فأنسى وكيف يلتقيان ؟
ولا نستطيع أن نتوقع من شاعر هذا مقدار فهمه لطبيعة الشعر أن يكون
جديداً في شعره .

على أن هناك لونا آخر من الصراع الناشئ عن تعصب هؤلاء الشعراء ،
يتمثل في استخدام بعضهم - كالرافعى - ألفاظا نابية وعبارات مقذعة في نقده
الجارح الذى ينبعث فيه المجددين بأقبح النعوت وأقذعها لاسيما ما كان يحدث بينه
وبين العقاد وطه حسين وسلامة موسى .

وأرى أن موقف الرافعى في معاركة كان لا يخرج عن أنه لا يرى أدبا ولا نقداً
يستحق الوقوف عنده سوى الأدب القديم ونقده ، وأما الجديد الذى كان يدور
على أسنة الشباب إذ ذاك الوقت فغث وسفاسف ، والذى دعاهم إلى الثمرة به
- فى تصوره - أنهم لم يدرسوا الأدب القديم ولا يعرفون منابه (١) .

وقد أدى هذا الموقف الجامد من الرافعى - لإبان الثورة العنيفة على القديم

(١) راجع : مجلة « الرائد » تحت عنوان : « على الجارم شاعرا » فى عدد مارس سنة
١٩٦٢ للدكتور عبد الحى دياب ، وانظر كذلك مجلة « الكتاب » أكتوبر سنة ١٩٤٧
ص ١٦٢٦ .

(٢) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر ص ١٩٠ وما بعدها .

ومقاييسه الأدبية من المجددين - إلى ثورة سلامة موسى على القديم ودعوته إلى أن يلقى الكتاب والنقاد والمفكرون بكل ما فيهم من طاقات تدرك وتحس في غمار التيار الأوربي بعلمه الإنسانية التجريبية على سواء ، وذلك في مقال نشره في مجلة « الهلال » في يناير ١٩٢٤ ، هاجم فيه الرافعي ووصفه بأنه يسير إلى الأمام ورأسه ملتفتة إلى الوراء ، ومن هنا لا يحسن في أدبه سوى الصنعة ولا يحسن الفن لأنه لا يدرك ماهيته ، وبالتالي يفترق المثل الأعلى في الأدب ، ورد عليه الرافعي في « الهلال » كذلك التي صدرت في فبراير سنة ١٩٢٤ يدافع عن الأدب القديم ، ويحاول أن ينقض دعوى سلامة موسى بأن الأدب القديم عديم الجدوى بالنسبة إلى الإنسان المعاصر .

وأتسعت المعركة فدخل فيها طه حسين وناقش دفاع الرافعي ولم يوافق عليه وأخذ جانب سلامة موسى ؛ لأنه قريب من وجدانه وفكره (١) ، وتدخل العقاد فذهب إلى أنه لا يجرؤ أحد من عشاق القديم أو من عشاق الجديد ، أن يقول لنا يجب أن يكون الشاعر كالبيغاء التي تردد ما يلقى في أذنيها ، ولا تفقه له معنى ، وانتهى إلى أن كل ذي رأى أحسن العبارة عنه بلفظ عربي صحيح أهل لأن يعد من شعراء العرب ، سواء كان ظهوره في هذا العصر أم قبل عشرة قرون ، ولا ينبغي للشاعر أن يكتب على أسلوب من تقدمه في الفكر واللفظ . وذلك لأنه في هذه الحالة يحتذى مثال غيره ، ولا يقدر على أن يستقل بطريقة لنفسه .

وعلى الرغم من أن المدرسة « التقليدية » كانت تصطوح مع المجددين فإنها كانت تستثنى من هذا الصراع حافظ وشوقي ومطران - ما عدا الرافعي الذي هاجم شوقي في نشيده في كتيب خاص أصدره في عام ١٩٢٠ - لأن شوقي قريب من نفوسهم عالق بها ، له فيها منزلة تقتضي الجارم مثلاً أن يسير في حضراته في صمت على أصابعه ، لأن شعر شوقي وديعة الزمن ، وهو وديعة الرحمن : (٢)

(١) راجع : مقالة الدكتور طه حسين في « السياسة » بتاريخ ٦ من فبراير عام ١٩٢٤ .

(٢) أنظر مجلة « الكتاب » أكتوبر عام ١٩٤٧ في رثاء الجارم لحافظ وشوقي

ياخليلي لاتبهجا لى الذكـ
ناولانى بالله ديوان شوقى
ثم سيرا على الاصابع فى صـ
شعر شوقى وديعة الزمن البا
رى ، فقد نالى الذى قد كفانى
لاراه كهده ويرانى
ت ، وفى حضرة الأمير دعانى
قى ، وشوقى وديعة الرحمن

وفى رأى أن استثناءهم لشوقى وحافظ ومطران ومحرم من صراعهم يرجع إلى أنهم كانوا يمثلون مرحلة وسطى بين القديم والجديد ، ومن هنا لم يشعر أفراد المدرسة التقليدية بجديدهم .

وقد كان هذا الاتجاه مقصوراً على الشعراء الذين تربوا تربية دينية عربية كشعراء دار العلوم ، ومن نضج من شعراء الأزهر ، ومن ثم نستطيع أن نعين لهم أخلافاً من معاصريهم أو الجيل الذى أتى بعدهم .

وهؤلاء الاخلاف هم على الجندى ، ومحمود غنيم ، وعلى الجنبلاطى ، ومحمد الاسمر ، وحسن جاد ، وغيرهم من الشعراء المنبثين فى دروب المدارس المصرية ، والمعاهد الدينية الأزهرية أو الذين يتفقون معهم فى الميول الثقافية وإن درسوا دراسة مدنية ، وذلك على اختلاف فى درجة تمثلهم لشعر روادهم وفهمه وتذوقه .

الاتجاه التقليدى المبتكر :

آن ياشعر أن نفاك قبوداً
فأرفعوا هذه الكأتم عنا
قيدتنا بها دعاة المحال
ودعونا نشمّ ریح الشمال
« حافظ »

وهو الاتجاه الثانى من الاتجاهات التى انبثقت عن حركة البارودى الشعرية ، وشعراء هذا الاتجاه التقليدى المبتكر أو التقليدى المستقل على حد تعبير العقاد هم : أحمد شوقى ، حافظ ابراهيم ، خليل مطران ، أحمد محرم وغيرهم ممن سار على نهجهم فى فهم الشعر وتذوقه الذين يعدون حلقة وسطى بين من سبقوهم من الشعراء ومن (٢ — شاعرية العقاد)

جاءوا بعدهم في درجات التطور والانتقال من الجود على القديم إلى ابتداع الخلق والإشياء مستقلا عن كل محاكاة ، فهم لم يكونوا من المقلدين الآليين الذين يلتزمون المحاكاة الشكلية ولا يزيدون (١) ، ولم يكونوا كذلك من المجددين الذين استوعبهم التجديد في كل شعرهم . فهم نشطوا بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعاني المكررة ، ولكنهم في الوقت نفسه لم يصلوا في شعرهم إلى درجة التعبير عن شخصياتهم التي لا تخفى معالمها ولا تلتبس بغيرها (٢) . وذلك لأنهم يهتمون بالمهارة الصناعية التعبيرية والتخييلية ، ولا يهتمون بشيء وراء ذلك - في الأغلب الأعم - مما له علاقة بصميم النفوس وحقائق الشعور .

وفي تصورنا أن سريان دعوة الحرية القومية جعل هؤلاء الشعراء يحسون بالمطالب الاجتماعية بحيث أصبحت شغلهم الشاغل ، فأخذوا يعبرون عن هذه المطالب في شعرهم . وإن كانت روح شعرهم الاجتماعي تنبئ عن أمثلة متشابهة قلما يتميز منهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو وجهة شعور أو نزعة تفكير ، وقلما يختلفون إلا في أدوات الصناعة ومبلغ العلم والثقافة (٣) .

ويتضح ذلك في شعرهم عن السفور والحجاب ومضاربات الأغنياء في سوق القطن وأضرار الشركات بالبلاد ، وعن اللذة الفصحى وفاجعة دنشواي ، وعن أزمات المال والسياسة ، وغير ذلك مما يدخل في الشعر الوطني والاجتماعي .

وفي اعتقادنا أنه على الرغم من أن شعراء هذا الاتجاه من المطلعين على الآداب الأوروبية إلى حد ما ، فإنهم لا يملكون في شعرهم الوطني والاجتماعي الشعاعية والخواج والأحاسيس ، ولا يملكون في هذا الضرب من الشعر سوى أدوات النظم والتعبير ، ومن هنا خرج شعرهم في هذا الصدد تقليديا ليس فيه صدق ، لأن الوطنية تظهر في خواج النفوس أكثر من ظهورها في أسماء المعالم وعناوين المدن والأشخاص ، وليست مقصورة على موضوعات بعينها (٤) .

(١) و(٢) راجع : مجلة « الهلال » عدد أكتوبر سنة ١٩٥٧ تحت عنوان « شوقي

في الميزان » لعباس العقاد .

(٣) عباس العقاد : شعراء مصر ص ١٥ ، ١٦ .

(٤) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٥٤٢ .

وعلى هذا الفهم نرى أن شعر هؤلاء الوطني لا يرتقى إلى حقيقة الشعر الوطني الحق ، لأن الشاعر منهم لو وصف عواطفه الإنسانية ، يشعر بقوميته ، وتأتي الطبيعة الوطنية من وصفه السماء ، كما تأتي من وصفه القاهرة . وإن يخرج الشاعر منهم من وطنيته إذا وصف ميدان الفنون بروما على وجهه نظره العربية ، ولم يصف الشارع الذي يقطن فيه .

ومها يمكن من أمر ، فإن شعرهم قد اتسق في مضمونه - في الأغلب الأعم - مع دعوة جمال الدين الأفغانى من جهة الإصلاح الدينى ، وأن بعض هؤلاء الشعراء كان يعقد آماله على الخلافة الإسلامية ، ومن هنا يعثر الباحث في شعرهم على تصوير هذه المبادئ تصويراً بارعاً ، يصورون فيه الجماعة المصرية ، ويجلون ما كانت تستشعره من عواطف دينية وإسلامية نحو الدين نفسه ونحو تركيا التي تمثله من وجهة نظرهم ، وكانت هذه العواطف وتلك تقترن بعواطف نوعية تجاه العرب أصحاب الدين ولغته ، بل كانت هذه العواطف القومية تتسع حتى تشمل ما يمكن أن نطلق عليه العواطف الشرقية (١) .

ويقودنا الإنصاف إلى البحث عما أحدثه شعراء هذا الاتجاه في المجال الشعري من جديد ، وفي هذا الصدد نقول : إنه على الرغم من أن شعرهم لم تستنفذه المشاعر الاجتماعية والوطنية ، لأنهم كانوا يعبرون عن حياتهم الشخصية - في بعض شعرهم - من شكوى وغزل وخمريات ومساجلات وفكاهيات على نحو ما نرى في شعر شوقي وغيره ممن سار في دروبه . . على الرغم من هذا كله يقف الباحث عند المسرحية الشعرية لدى أحمد شوقي على نحو أجود ممن كتب في المسرحية قبله مثل الشيخ خليل اليازجى الذى راد هذا الفن الشعري في اللغة العربية في النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

على أننا نتفق في هذا المقام مع ما ذهب إليه الدكتور محمد غنيمى هلال في أن الوعي الاجتماعى في قضايا شوقي المثلى المتعلقة بالوطن وقضايا الكبرى لم يعرفه

(١) الدكتور شوقي ضيف : الأدب العربى المعاصر ص ٥٢ ، ٥٣ .

الشعر العربي قبل شوقي في شعوره المشبوب ، وعمقه البعيد ، وفي سعة مداه ، وذلك لأن شوقي وإن لم يتغن بيقوس العيش في أدنى حدوده ، فإنه قد أحس إحساساً عميقاً بالقضايا الاجتماعية لعصره ، وبأمراض مجتمعه المعوقة له عن مساهمة ركب الحضارة العالمي ، وبتخلف الوعي الشعبي في الأزمات الكبرى ، مما ترك المجال فسيحاً للمستغلين والطغاة ، وقضى في الوقت نفسه على الجهود الجادة لدى المضحين المخلصين من أبناء الوطن المؤمنين به (١) .

وعلى الرغم من أن أغلب مسرحيات شوقي لا تستحق أن تدخل في نطاق الأدب المسرحي فإننا نحمد له محاولاته في هذا المضمار لتثبيته الوعي الاجتماعي لدى الجمهور ، كما أن هناك بعض المسرحيات لشوقي نفسه تعد بدء الأدب المسرحي الصحيح من حيث لغتها ، ومن حيث كثير من الجوانب الفنية التي توافرت فيها بالقياس إلى ما سبقها من مسرحيات عربية لدى الشعراء الآخرين ، أو لدى شوقي نفسه ، وهذه المسرحية هي « مصرع كليوباترة » التي ظهرت في عام ١٩٢٩ (٢) .

ولا نستطيع أن نغفل ظهور نوع أدبي آخر في شعر شوقي ، ويتمثل هذا النوع في الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان ، وهي حكاية ذات طابع خلقى وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص بها ، وهي تنحو منحى الرمز في معناه اللغوي العام ، لا في معناه المذهبي ، فالرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب شخصيات وحوادث على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التي تشف عن صور شخصيات أخرى تترامى خلف هذه الشخصيات الظاهرة (٣) .

وقد أجاد شوقي في معالجة هذه الحكايات في شعره ، وجارى في فنه « لافونتين ، الفرنسي (١٦٢١ — ١٦٩٥) الشاعر الناقد ، وهيء لشوقي أن

(١) مجلة الكاتب في نوفمبر سنة ١٩٦٢ .

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ١٧٦ .

(٣) و(٤) المرجع السابق ص ١٨٠ ، ١٩٣ .

يبلغ في مجاراته تلك أقصى ما قدر لهذا النوع الأدبي من كمال حتى اليوم على حد
تعبير الدكتور هلال (١) .

على أن شوقي لم يقف في تجديده عند إدخال هذين النوعين من الأدب في
الشعر بل نراه ينعمى على الشعر العربي أنه حصر نفسه في دائرة المدح ، وأن
الشعراء اتخذوا من الشعر حرفة تقوم بالمدح ، ولم يميلوا نظرهم في هذا الملك
الكبير الذي لم يخلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ،
آخذين منه بكل نصيب (٢) .

وهناك ظاهرة في شعر شعراء الاتجاه التقليدي المبتكر تفرض نفسها بقوة
على الدارس للتطور الشعري في العصر الحديث ، وهذه الظاهرة تتمثل في تصوير
التجربة تصويراً موحياً ، عن طريق عنصر قصصي ، يتوافر فيه الإيحاء وتكتسب
فيه العواطف على أتمها وأوضحها ، كما تظهر الأفكار والآحاسيس في صور تحليلية
للموقف ، ينمو الموقف بنمائها وتظهر وحدتها في ظلاله . .

ويتضح هذا اللون من الشعر في شعر خليل مطران ، إذ أنه كثيراً ما عالج
بعض تجاربه الشعرية عن طريق القصة ، وذلك مثل قصيدته التي رسم فيها معركة
« بينا » بين بروسيا وفرنسا ، وما كان من هزيمة بروسيا ، وتصوير حالة
المنهزمين النفسية في تلك الحالة تصويراً بث فيه مطران خواطره الوطنية ، ومطلع
هذه القصيدة (٣) :

مشيت الجبال بهم وسال الوادى ومضوا مهادا سرن فوق مهاد
على أن مطرانا كان من السابقين في الدعوة إلى وحدة القصيدة العضوية وهو

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ص ١٨٠ ، ١٩٣ .
(٢) راجع مقدمة شوقي للجزء الأول من ديوانه الصادر في سنة ١٨٩٨ ص ٧ .
(٣) راجع مطلع « ديوان الخليل » الجزء الأول ص ٨ ، ٩ ، وراجع كذلك محاضرات
عن خليل مطران للدكتور مندور سنة ١٩٥٤ ص ٣٧ وما بعدها ، وانظر النقد الأدبي الحديث
للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٦ ، ٤ ، ٤٠٧ .

في هذه الدعوة يسير مسار الشيخ نجيب الحداد في موازنته بين الشعر العربي والشعر الأوربي (١). كما أنه كان سباقا إلى الدعوة بأن يصدق الشعراء في شعرهم ، وأن يجاروا عصرهم الذي يعيشون فيه ، والثورة على الشعر التقليدي .

وحيثما يذهب إلى أن بعض الشعراء المجيدين « أدرك أن اللغة غير التصور والرأى ، وأن خطة العرب في الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا ، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا ، ولهذا يجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغا في قلوبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية (٢) .

ويحدد مطران موقف الشعراء في أول القرن حيث يقول : إن الشعراء في موقف انتقال ، وهو موقف حرج في الغاية ، تكثرفيه مزال القدم ، وتتعدد مشاط القلم ، وبين الإحسان فيه والإساءة طرفة جفن ، ووثبة ففكر ، وحلول لفظة محل مرادقتها ، ونزول استعارة في منزل مضارعتها ، وقد تكونان شبه اليد باليد ، والعين بالعين في تأدية المراد ، وهكذا الشأن في الجديد ، لا ينبغي له أن يروعنا ولا أن يثبط من عزائنا ، بل لنتخذ من سبقونا إليه منارا عاليا ، وأستاذآ هاديا ، ولكن لو بقي الشعر على حاله الأولى لما بقيت له مزية (٣) .

وهذا الموقف الدقيق هو الذي جعله يبقى في ديوانه خليطا من الشعر الذي يتفق والمذهب القديم ، والشعر الذي طأوع فيه ضميره ، وسائر اعتقاده فيما هو جدير بالبقاء على الدهر ، وفي هذا يقول : « على أنني لم أدخل إلى الآن شعري من كل ما خالفت فيه السابقين بسئري على هذه الطريقة الفطرية الصحيحة ، ولكنني أرجو أن أقدم على ذلك في المستقبل إن كان في الأجل فسحة (٤) .

(١) راجع . مختارات المنفلوطي ص ١٣٠ ، وعباس العقاد ناقد ص ٥٠ .

(٢) و (٣) راجع . مقال مطران « الكتاب أمس والكتاب اليوم » في المجلة المصرية

ع ٣ ، سنة ١٦٠٠ ص ٨٥ .

(٤) راجع . مقدمة ديوان الخليل ج ١ ص ١٠ .

وعلى الرغم من سبق مطران وتبشيريه بالقضايا النقدية ، فإن دعواته في هذا الصدد التي عاجلها تدور - من وجهة نظرنا - حول نواح فنية في جوهرها ، ومن هنا لا يعدو أن يكون تأثيره في معاصريه أو لاحقيه تنبيهاً للوعي الفني لامتياح ذوى المواهب من الموارد الأصلية في أدب الغرب ، وإذا كان لبعضهم فضل السبق إلى التجديد فليس له أثر كبير في التأثير ، إذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الإفادة من منابعها الأصلية (١) .

وإذن فمطران كان رائداً من رواد النقد الحديث ، وذلك بمقالاته التي نشرها منذ عام ١٩٠٠ في المجلة المصرية ، وفي مقدمة ديوانه الذي أصدره في عام ١٩٠٨ ، وذلك لأنه عرف التجديد في الشعر كيف يكون ، وفهم جوهر الشعر على حقيقته ، وكان لهذا الفهم - بالضرورة - أثر على تجاربه الشعرية ، ولكن بقدر .

على أنه من عسف القول أن نعد الناقد مطران رائد الشعر القصصي فحسب ، لأننا نرى أن شاعراً مثل أحمد محرم يشركه في بناء القصيدة بناءً قصصياً ، إذ أنه كان يعنى في قصائده التي من هذا النوع بالتفصيلات وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصوّرات التي صاحبها ، ولذا فإن قصائده القصصية أسرع إلى إثارة الوجدانات الماثلة في نفوس القراء ، وأنجح في أداء مهمته الفنية .

وعندما تسلك القصيدة عنده طريق القصة في العناية بجزئيات الأحاسيس وبصور الانفعالات ، ورسم الجو النفسي المصاحب لها ، فإن عنايته بالصور والظلال النفسية التي تلقى في الحس تكون أكبر من عنايته بالمعاني الذهنية الكلية المجموعة من التجارب الجزئية والقضايا العامة التي تنهى إليها هذه المعاني .

وأقرب مثل يسوقه الدارس في هذا الصدد من الجزء الأول من ديوانه الذي

(١) راجع : مقال الدكتور محمد غنيمي هلال : « هل عندنا مذاهب أدبية » في مجلة الآداب البيروتية يناير سنة ١٩٦١ .

صدر في عام ١٩٠٨ ، ذلك أن الباب الرابع منه يحتوي على ثلاث قصائد تعد نماذج لهذه التجربة القصصية لدى شاعرنا .

فالقصة الأولى تصور وقوع شيخ في حب فتاة تدله بحبها ، وتزوجها ، وانقطع إليها ، وترك بنيه وزوجته الأولى بلا طعام وبلا رعاية ، وكلما استعطفوه ، وذكروه ببُذْنُوَّتِهِمْ له هاج غضبه واشتعل ، ورماهم بقوارص الكلام حتى ضاق الأمر بالفتية ، فقتلوا أباهم تحت تأثير هائجة من الغضب انتابتهم نتيجة لقسوة الشيخ وإهانة أم البنين ، وهذه القصيدة هي التي يقول فيها بعد أن رسم الجو النفسى (١) :

صبار بنين إلى فتاة	سبته اللب والرأى السليما
فأصبح أمره أعبا عليه	فما يدرى صحيحاً أم سقيا
يحجيه البنون فيزدريهم	ويلوى عنهم وجهاً سثوما
وتسأل أهم ماذا دهاه	فيحسبها جنت ذنبا عظيما
فيضربها فيدركها بنوها	فلولاهم غدت عظما رميا

وقد عالج محرم قصتيه الآخرين على هذا الفهم (٢) من حيث رسم الجو النفسى وتصوير الانفعالات الجزئية والاحاسيس النفسية ، والتصورات التي صاحبها بما يطالب به النقاد المعاصرون في القصيدة الشعرية ، بأن تسلك طريق القصة ، من حيث صورها الشعرية ، وربط هذه الصور بعضها البعض بخيط نفسى واحد ، وموقف واحد ، بمعنى أن حوادثها مرتب بعضها على بعض في سببيتها وتسلسلها الطبيعى .

وكما عالج شوقي ومطران النقد في مقدمة دواوينهما عاجلة كذلك أحد محرم في مقدمة الجزء الأول من ديوانه على اختلاف في الدرجة والنوع .

(١) و (٢) راجع الجزء الأول من ديوان محرم ص ١١٦ وما بعدها ، ص ١٢٣ ، وما بعدها ، ص ١٣٥ وما بعدها ، وراجع كذلك « مع الشعراء المعاصرين في مصر » ص ١١٦ وما بعدها للدكتور عبد الحى دياب .

وفي رأي أن مقدمة محرم على قدر كبير من الأهمية في تاريخ النقد الأدبي ، إذ أنها تحاول فهم حقيقة الشعر ، وعملية الإبداع لدى الشاعر ، فالشعر - في تصور محرم - شعاع الخاطر ، وعصارة الذهن ، أو هو - على حد تعبيره - خيال النفس وصورة الطبع . . فتى صفت منابحه وكرمت منابته كان له من شرف الرتبة ، وخطر الشأن ، بحيث تستأثر له النفوس والعقول ، لأن النفس والعقل يضيئان في تصرفهما إلى سنة واحدة ، ويستفيضان قوتهم من ينبوع واحد . . بحيث يكون العقل الكامل تكون النفس الكبيرة ، وينفى في الوقت نفسه أن يكون الشعر الجيد الصالح للبقاء والخلود عبارة عن حقائق جافة وحكم مجردة (١) .

ومعنى هذا أن محرم يرى أن عملية الإبداع تقوم على أساسين : النفس والعقل ، ويدل هذا التصور على أنه كان على أصالة في فهم الشعر وما ينبغي أن يكون عليه الشاعر ، هذا التصور لا يرقى في الوقت نفسه إلى حقيقة الشعر عند شعراء الاتجاه الإبداعي كما سيأتي .

وفي اعتقادنا أن هذا التصور للشعر ولعملية الإبداع الشعرية جديد على المواضع الشعرية التي كانت سائدة آنذاك في أذهان أغلب الشعراء والنقاد على سواء .

على أن حافظ إبراهيم قد راد هذا الضرب من الشعر القصصي بعمرته التي صور فيها حياة سيدنا عمر بن الخطاب ، والتي أنقأها في مدرج وزارة المعارف في ٨ من فبراير سنة ١٩١٨ . كما راد المسرح بمسرحيته التي كتبها من فصل واحد والتي مثلتها فرقة جورج أبيض في عام ١٩١٢ ، وهذه المسرحية هي «جريح بيروت» (٢) .

وبالإضافة إلى ما سبق نزل بشعره إلى صفوف الشعب ليصور واقعه الأليم

(١) راجع : ديوان محرم الجزء الأول ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) راجع : ديوان حافظ إبراهيم ج ٣ ص ١٦١ ط أولى سنة ١٩٢٢ .

من حيث كان يزرع تحت نير الفقر والجهل والمرض من جراء الاحتلال الذي ران عليه ردحا من الزمن غير قصير . . .

• * •

ومهما يكن من أمر ، فإن ما أحدثه شعراء الاتجاه التقليدي المبتكر من جديد يتمثل في الشعر المسرحي ، والقصصي ، والحكايات على لسان الحيوان ، وتخليص الشعر الغنائي من جمود الصيغ المطروقة والمعاني المكرورة ، ومن ثم لم يكن تجديدهم كافياً لتحقيق روح عصرية تناسب التطور الذي طرأ على الحياة المصرية والعربية في جميع مجالاتها الفكرية والحضارية آنذاك .

وفي مقام التعليل نقول إن التقليد والمحاكاة للقصيدة العربية القديمة ليسا هما السبب فحسب في وضعهم في تلك المنزلة بين القدماء والمحدثين ، ولكن يضاف إلى ما سبق طريقة إدراكهم للحياة وضيق إحساسهم بها وبالكون ، ومن هنا لا نرى في شعرهم إحساساً شاملاً بالكون ، ولا عمقاً في إدراك الحياة ، ولا نرى في شعرهم كذلك محاسن الطبيعة ومساوئها . . . لا نرى في شعرهم هذا ولا ذاك ، واكتننا نرى في الوقت نفسه أن الشاعر منهم يستبكي حس قارئه في وصف المشاهد التي تقع عليها الحواس ، والألم الذي يصيب الجسم أو يمس النفس من ناحيته ، مع أن هذه إحساسات مرجعها إلى وظائف الجسد وتركيب الفرد من حيث هو كأن حى لا صلة له بالأمة والتاريخ (١) .

ومعنى هذا أن شعرهم يدور أكثره على الحس ولا يدور على العاطفة والخيال والحس لا يربط بين المعاني ، ولكن الذي يربط بينها التصور والعاطفة والملمسة الشاعرة ، ومن هنا كانت وحدة الشعر في معظم تجاربهم الشعرية البيت لا القصيدة ، لأن الأبيات طفرة بعد طفرة ، وليست موجة تدخل في موجة لا تنفصل من التيار المتسلسل الفياض (٢) .

ويضاف إلى ما سبق أن العواطف في شعرهم تتمثل في العواطف البسيطة

السادجة في غير تركيب ولا تنويع ، ويندر أن نجد فيه أثراً للعواطف المنوعة المتشابكة التي تتولد من ألفة التعاون وتكاليف الاجتماع وكثرة اختبار النفوس للنفوس في مختلف الأحوال والأطوار (١) .

وإذن فإن عدم فهمهم لحقيقة الشعر على الرغم من أنهم تثقفوا بالأدب العربي ، وأخذوا بأسباب الآداب الأوروبية ، جعل دواوينهم تحوى الشعر القديم بجانب الجديد ، حتى إن القديم ليغلب على الجديد في بعض الدواوين كديوان حافظ والشوقيات وغيرها ، ومن هنا نرى حافظاً يفتن إلى ضياع الشعر العربي في الشرق بين العقل والخيال ، وبين أمة مكسالة ، وقوم نيام لم يفيقوا من نومهم بعد ، أهانوا الشعر وأصغروا شأنه ، وأثقلوه بالعناء من حب الأسماء التي رددتها الشعراء قديماً ، وأكثروا فيها القول نسيباً وتشبيهاً ، ويرى حافظ أنه قد حان الوقت لأن يفك الشعراء قيودهم ، ثم يتطلع إلى رفع هذه السكائم عن الشعراء حتى يتنسموا ريح الغرب فيستفيدوا من آدابه وثقافته ، وذلك في قصيدته عن « الشعر » التي يقول فيها (٢) :

آن يا شعر أن نفك قيودنا قيدتنا بها دعاة المحال
فأرفعوا هذه السكائم عنا ودعونا نشم ريح الشمال

وله قصيدة أخرى يصرخ فيها صرخة داوية مطالباً بالتجديد في الشعر ، لأن الدنيا تغيرت وتغير أهلها ، وهذه القصيدة قالها تكريماً لشوقي في عام ١٩٢٧ ويقول فيها (٣) :

تغيرت الدنيا ، وقد وكان أهلها يرون متون العيس ألين مضجع
عرفنا مدى الشيء القديم فهل مدى لشيء جديد حاضر النفع تمتع
على أن التجديد والتطلع إلى الشعر العربي واتخاذة مقياساً لم يتم على يد شعراء

(١) عباس العقاد : ساعات بين السكتب ص ٣٤٥ وما بعدها .

(٢) راجع : ديوان حافظ الجزء الأول ص ١٢٩ .

(٣) راجع : ديوان حافظ (الجزء الأول) صفحة ٢٣٧ و ٢٣٨ .

هذا الاتجاه ، وإن صرخ حافظ ، أو ثاروا على الشعر العربي ، ونَعَوْا عليه ما نَعَوْا ، ودونوا آراءهم النقدية في مقدمات دواوينهم أو في مقالاتهم ، تلك الآراء التي استلهموها من النقد الأدبي الأوربي ، والتي لم يستفيدوا بها إلا نادراً . . . لم يتم التجديد على يد هؤلاء ، ولكنه تم على يد مدرسة الجيل الجديد ، أو ما نُسِّمُ به الاتجاه الإبداعي .

الاتجاه الإبداعي أو مدرسة الجيل الجديد :

والشعر مرآة الحياة تطل في مرآتها
فتراه في آلامها وتراه في لذاتها
والكون آية شاعر يأتي بمبتكراتها

(عبد الرحمن شكري)

أشرنا فيما سبق إلى ما أحدثه شعراء الاتجاه التقليدي الإبداعي من تجديد في الشعر والنقد ، ونضيف الآن أن هناك محاولات تجديدية قام بها نقاد وأدباء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وذلك ليتسنى لنا الوقوف على محاولات التجديد التي سبقت شعراء الاتجاه الإبداعي ، ولنعرف من ناحية أخرى مدى ارتباطهم بالتطور السابق في المجالات الفكرية المختلفة ، حيث أنهم قد استفادوا من هذه المحاولات عن طريق تنبيه الوعي الفكري والفني لديهم ، إذ أن الفصل الحاسم بين الأعمال الذهنية لا يتحقق أبداً ، ولا يعقل أن يعمل العقل في فراغ ، كما أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، ولذلك لا بد أن يستفيد الإنسان من جهود سابقه ، ومن هنا كان حتماً علينا لزوماً أن نشير إلى تلك المحاولات التي كانت بمثابة المشاعل على طريق التقدم والازدهار في الأدب والفكر .

وأول هذه المحاولات ما قام به الشيخ نجيب الحداد في موازنته بين الشعر العربي والشعر الأوربي ، ومحاولته تبيان مواضع الاتفاق والاختلاف بينهما ، وذلك ليقف الشاعر العربي على ماهية الشعر الغربي ليسير على هديها .

وقد أخذ على الشعر العربي في تلك الموازنة أنه يفتقد الوحدة المصنوية - كما سبق أن أشرنا إلى ذلك حينما تحدثنا عن محاولات مطران النقدية - وأنه ذاتي ، على حين يشيد بالأوروبيين الذين انفردوا بوضع الروايات الشعرية ، وعدها الشيخ نجيب أول أبواب الشعر وأسمى درجاته وأشد دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه في تأليف حكايتها . ولطف التصور في بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم (١) .

ومن هذه المحاولات كذلك مقدمة سليمان البستاني للإلياذة التي تعد وثيقة نقدية مبكرة في تاريخ النقد الأدبي الحديث ، والتي يعالج فيها منهج الشعراء العرب في إبداع قصائدهم ، وينعني فيها على شعرهم المدح وتبذلهم فيه حتى جعلوا الشعر صناعة للتكسب ومهنة للاسترزاق ، فسكاد يمتن الشعر وتنحط طبقة الشعراء في عيون علماء الأمة .

ومن هذا الضرب قامت محاولة قسطنطين الجمعي التي تتمثل في كتابه « منهل الورداد في علم الانتقاد » الذي صدر في عام ١٩٠٦ في مصر ، وفيه قام بدراسة ألوان الأدب المختلفة من شعر إلى قصص إلى مسرح ، ويعد هذا الكتاب محاولة رائدة في ميدان التجديد للنقد الأدبي الحديث ، لأنها تشتمل على كتاب بأكمله يقع في ثلاثة أجزاء يعتمد فيها المؤلف على النقد العربي القديم والنقد الأوربي الحديث .

على أن هناك نوعاً من المحاولات التجديدية يتمثل في وضع مناهج لدراسة الأدب العربي وتتمثل هذه المحاولات فيما قام به حسن توفيق العدل من وضع منهج لدراسة الأدب العربي يتفق والمناهج الأوروبية الحديثة ، فقسّم الأدب العربي إلى عصور أدبية ، وحاول التعرف على خصائص كل عصر العقلية والسياسية والثقافية وأمرها في الأدب ، وقد أسفرت هذه المحاولة عن وضع كتاب « تاريخ آداب اللغة العربية » الذي ألفه في أواخر القرن التاسع عشر ، وهي محاضرات

(١) راجع : مختارات المنفلوطي ص ١٢٩ وما بعدها .

ألقاها في كلية دار العلوم ، حيث كان يعمل بها أستاذاً للآداب العربي وقتذاك ، فلم يرقه أن يدرس الآداب العربي على الطريقة القديمة ، ورأى أن يستفيد من معرفته للآداب الأوروبية ومناهج الدراسة فيها في دراسة الآداب العربي ، ومن ثم نرانا وجهاً لوجه أمام رجل كان له فضل الريادة في الدراسات الأدبية العربية .

وكانت هناك محاولة أخرى في دراسة الآداب العربي للستشرق «كارلوناينو» أستاذ الدكتور طه حسين في الجامعة المصرية القديمة ، وهي المحاضرات التي ألقاها في تلك الجامعة في عامي ١٩١٠ و ١٩١١ ، وقد جمعت بعد ذلك في كتاب سمي « تاريخ الآداب العربية » ، عاج فيه « نالينو » الآداب العربي من الجاهلية حتى عصر بني أمية ، وهي كما يقول الدكتور طه حسين في مقدمة هذا الكتاب ص ١٢ : دراسة منظمة للآداب العربي القديم ، تقوم على أساس الموازنة بينه وبين الآداب القديمة الكبرى ، وتهدف إلى أن الحياة الإنسانية تتشابه وتتقارب مهما تختلف ظروفها ، ومهما يتنوع ما اختلفت عليه من الخطوب .

ولم تقتصر المحاولات على التجديد في النقد ، بل كانت هناك محاولات في إبداع الأنواع الأدبية : من قصة مسرح إلى شعر . .

ففي مجال القصة كانت هناك محاولة محمد المويلحي « حديث عيسى بن هشام » تلك المحاولة القصصية التي اتخذت إطار المقامة لإطاراً لها ، والتي نشرها في مجلة أبيه « مصباح الشرق » ، في حلقات متتابعة ، جمعها فيما بعد في كتاب في عام ١٩٠٧ ، وقد استطاع فن المويلحي بفضل طرافة الموضوع واتصاله بالعهد القائم أن يخرج أسلوبه عن السجع المتسكف ، وإن لم يتحلل من العناية الفائقة بالمحسنات اللفظية . وإيقاع النغم ، فخرج عنده السجع القديم في ثوب عصري جديد لا تنفر منه الأذن .

وقد وصف الدكتور أحمد ضيف هذه المحاولة بأنها تمثل نشأة الآداب المصرية الذي يمثل حالتنا الاجتماعية وحركاتنا الفكرية ، لأن فيه وصفاً للحياة والأسر في مصر على اختلافها في زمن من الأزمان (١) .

(١) الدكتور أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ص ٦ .

وتلت هذه المحاولة محاولة الدكتور محمد حسين هيكل في القصة الاجتماعية ،
والتي تتمثل في رواية « زينب » ، وقد كتبها وهو محضر لدرجة الدكتوراة في
فرنسا من أبريل سنة ١٩١٠ حتى مارس سنة ١٩١١ ، وقد صدرت في عام ١٩١٤ ،
وهي تصور الواقع الإنساني في مصر بعاداته وتقاليده وبساطة أهله وحياتهم
بحسناتها وسوءاتها ، وما ران عليهم من خرافات تتمثل في الاعتقاد في الجن
والشياطين ومشايخ الطرق ، وكثيراً ما وقف هيكل لينقد هذا الواقع وما فيه من
نظم اجتماعية غير متسقة ، وخاصة من حيث الزواج ، وأن المرأة ليس لها رأى في
اختيار زوجها وشريك حياتها .

ومهما يكن من أمر فإن هذه القصة تعد ثمرة لآراء قاسم أمين في الدعوة إلى
التحرر الاجتماعي ممثلاً في تحرير المرأة ، ومن هنا كانت هذه القصة صدى لآرائه
وأفكاره الإصلاحية .

وفي مجال المسرح كانت هناك محاولات في إقامة مسرح عربي على يد سليم
النفقاش الذي نزل بفرقته إلى الاسكندرية قادماً من سورية في ديسمبر ١٨٧٦ . (١)
وكذلك أبو خليل القباني الذي وفد إلى مصر في عام ١٨٨٤ بفرقته التي
كانت تجمع في تمثيلها بين الحوار والغناء والرقص والموسيقى ، وباستخدام مسرحه
للغناء والحوار والموسيقى وضعت أول بذرة في المسرح الغنائي في مصر ، وكانت
بمناسبة تمهيد للطريق أمام الشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهما ممن اشتغلوا
بالمسرح الغنائي في مصر (٢) .

وبالإضافة إلى ما سبق كان هناك مسرح اسكندر فرح ، ومسرح
« قرداحي » ، ومسرح « رومانو » ، والمسرح القومي الذي ابتدأ عمله قبل مجيء
الفرق السورية بوضع سنوات (١٨٧٠) بالفرقة التي كونها يعقوب صنوع
(أبو نظارة) الذي كان يسميه الخديوي (مولير مصر) ، ومسرح الشيخ

(١) و(٢) الأستاذ محمد تيمور : حياتنا التمثيلية ص ٢٣ ط أولى سنة ١٩٢٢ مطبعة

بالاعتماد ، وراجع كذلك المسرح للدكتور محمد مندور ص ٣٠ وما بعدها ط ثالثة ١٩٦٣ .

سلامة حجازى (١٩٠٥) الذى أدخل فيه الغناء العربى وجعله جزءاً من الحوار أو ممتعاً له ، وذلك بحذفه للتواشيح والمقدمات والليال والتقسيمات الموسيقية التى كانت تسبق الغناء دائماً ، وهو بهذا الاصلاح قد مهد السبيل للموسيقى والغناء المسرحيين ، وعبّد الطريق لظهور عملاق الموسيقى المسرحية الشيخ سيد درويش (١) .

وفى هذا المقام نقول إن مسرح سلامة حجازى قد اجتذب أكثر رواد الفكر والأدب والسياسة الذين كانت تموج بهم القاهرة فى ذلك الوقت ، بل إن بعضهم كالعقاد كان يحضر من الزقازيق ليشهد الروايات التى يقدمها الشيخ سلامة (٢) .

وظلت المحاولات فى مجال المسرح تتوالى حيث كوّن « جورج أبيض » فرقة فى عام ١٩١٢ ، وابتدأت عملها بتمثيل مسرحية من فصل واحد ألفها الشاعر حافظ إبراهيم وهى « جريح بيروت » (٣) . كما قامت شركة لترقية التمثيل العربى وكانت تقوم بتمثيل المسرحيات الغنائية وغير الغنائية ، على أن تكون كل مسرحياتها مؤلفة ولها صبغة مصرية أو شرقية ، وقد قدمت مسرحية « الراهب المتنكر » وعرضت هذه المسرحية ثلاث مرات على مسرح الأوبرا فى موسم عام ١٩١٦ ، وكان كاتبها الشيخ أمين الخولى عندما كان طالباً بمدرسة القضاء الشرعى (٤) .

أما فى مجال الشعر فقد قام أحمد زكى أبوشادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) بمحاولات فى مختلف ضروب الشعر ، جمع فيها بين الشعر القصصى ، والشعر الدرامى ، والشعر الرومانسى الحزين ، والشعر الصوفى ، والشعر الوعظى ، والشعر الفلسفى ، والشعر الواقعى ، والشعر الرمزي ، والشعر المرسل . وقد أخرج فى مطلع هذا القرن

-
- (١) الأستاذ محمد تيمور : حياتنا التمثيلية ص ٢٣ ط أولى سنة ١٩٢٢ مطبعة الاعتماد ، وراجع كذلك المسرح للدكتور محمد مندور ص ٣٠ وما بعدها ط ثانية ١٩٦٣ .
(٢) عباس العقاد : حياة قلم ص ٥٤ ط أولى كتاب الهلال ديسمبر ١٩٦٤ .
(٣) و(٤) راجع : حياتنا التمثيلية ص ٢٤ و ٤٣ .

« قطرة من يراع ، وهو في السادسة عشرة . نشر فيه طائفة من شعره ونثره ، وظلت كتبه التي تحمل هذا الإسم يتوالى نشرها ، وقد أخرج كذلك أول ديوان له وهو في الثامنة عشرة من عمره ، ويسمى « أنداء الفجر » . وبعد ذلك توالت دواوينه في الصدور بعد رجوعه من البعثة في ديسمبر ١٩٢٢ ، فنشر ديوانه « زينب » الذي اختار له اسم صاحبة القديمة . وقد استولى على أبي شادى في هذا الديوان تياران هما الحب والطبيعة ، وكانت النزعة الرومانسية غالبية على شعر أبي شادى ، لا سيما أنه عمق معرفته بها في الأدب الإنجليزي وغيره من الآداب الأوربية ، وكان يعجب بظلالها لدى خليل مطران (١) ، وظلت هذه النزعة مستولية على نفس أبي شادى وفكره حتى ألف جماعة « أبولو » فكان رائدها ، وأسند رياستها إلى أحمد شوقى لا لأنه شاعر رومانسى ولكن بوصفه شاعراً كبيراً له جمهوره الكبير الذى يحاول أبو شادى أن يكسبه إلى صف أصحاب الحركة الرومانسية ، وكانت رياسة شوقى في سبتمبر ١٩٢٢ ، وبعد ذلك قلّد رياستها إلى خليل مطران بعد وفاة شوقى . وفى الواقع أن شعراء هذه الجماعة قد استأثروا بالنزعة الرومانسية بعد أن تحول عنها دعواتها فى مصر أصحاب الاتجاه الإبداعى (العقاد وشكرى والمارنى) ، وقد نمت هذه النزعة واطردت حتى كادت أن تكون اتجاهاً غذاه ما كانت تعانيه مصر فى ذلك الوقت من كبت واستبداد على يدى محمد محمود ، واسماعيل صدقى ، ومن هنا أخذ الشعراء فى منتصف العشرينات يتغنون بشعر رومانسى حزين (٢) .

ونخلة الخلاصات من إيرادنا لهذه المحاولات أو الحركات تتمثل فى : أن البيئة المصرية كانت مهياة لتقبل الجديد فى الشعر والتأثر به إذ ذاك الوقت ، ولا أدل على ذلك من قول العقاد نفسه : « مضى الجيل الفاتم وجاء جيل بعده كثر فيه تداول الدواوين البليغة والرسائل الرصينة ، وأخرجت المطابع مئات من الكتب التى صاغها أكبر كتاب العرب وشعرائهم ، وانتشرت الصحف

(١) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٤٨ و ١٤٩ .

(٢) المرجع السابق ص ١٤٨ وما بعدها .

فأصبح من مألوفات العامة ترديد جملها النحوية الحلوة وترجمت الأسفار الإفرنجية أو اطلع عليها الناشئة في لغاتها ؛ فعرفوا مزية الكلام ومعنى الاقتدار الفنى والأدبى، وسهلت الأساليب لكثرة ما وردت على الأسماع»^(١).

وإذن فقد كان لدى المصريين فى تلك الآونة استعداد وتهيئة نفسية لا تقبل الاتجاهات الجديدة فى الشعر فحسب ، بل لتقبل النظريات النقدية الجديدة كذلك ، كما تقبلوا قبل ذلك ثورة اجتماعية على يد قائم أمين ، وأخرى فى السياسة على يد مصطفى كامل وسعد زغلول ، وقامت ثورة ثالثة تحارب الجمود والرجعية فى الدين على يد الشيخ محمد عبده ، ومن هنا لا يعدو العقاد - فى تصورنا ، أن يكون ثائراً فى الأدب بمعاونة زميله عبد الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى ، وغيرهم ممن سبقهم أو عاصرهم من أمثال محمد السباعى وأحمد زكى أبوشادى وخليل مطران وغيرهم ممن اصطحبناهم فى محاولاتهم التجديدية سابقاً ، التى انفتحت على أنه كان هناك ثوار فى الأدب ، كما كان هناك ثوار فى السياسة والاجتماع والدين لدى المصريين .

وكان هؤلاء الثوار وهؤلاء يرتادون من المقاهى « سبلندبار ، أو « قهوة الشيشة ، أو « القهوة الوطنية ، أو قهوة « متاتيا ، أو مقاهى الحى الحسينى ، وباب الخلق والفجالة ، وكان العقاد يهفوا إلى هذه المقاهى التى تجمع هؤلاء الأقطاب ، إذ كانت القاهرة حينذاك مركزاً لكل دعوة من الدعوات ، فهناك دعاة الجامعة الإسلامية ، ودعاة الوحدة العربية ، ودعاة تركيا الفتاة ، ودعاة الإصلاح فى إيران وأواسط آسيا ، ودعاة الحركات الوطنية فى سائر الأقطار الإفريقية من شمالها فى بلاد المغرب إلى جنوبها فى بلاد السواحل وزنجبار ، ومن ثم كانت تلك المقاهى تجمع خليطاً عجبياً من هؤلاء الدعاة ، فترى فيها « شبلى شميل ، الباحث فى فلسفة النشوء والارتقاء ، والسكواكبي مؤلف «طبائع الاستبداد» ، والدكتور مهدي خان صاحب مجلة « حكمت » الإيرانية الحرة ، والدكتور يعقوب صروف ، وأحمد رضا رئيس مجلس المبعوثين الذى صنع انقلاب مصر الفتاة فيما بعد ، ورضا

توفيق التركي ، ونجيب شاهين محرر «المقطف» ، وإبراهيم الورداني ، والشيخ رشيد رضا . ومصطفى الصغير الداعية الإسلامى الهندى ، وحافظ إبراهيم ، ومحمد السباعى ، وإمام العبد ، ومحمود عماد ، وعلى شوقى ، وإبراهيم المازنى ، وعبد الرحمن شكرى (١) .

* * *

وإذن فالراجح أنه كانت لمناقشات هؤلاء الثوار الفكريين أثر كبير فى تفتح آفاق شعراء الاتجاه الإبداعى وتذنيه وعيهم ، فغدوا إلى الآداب العالمية ونقدها ، وحاولوا الاستفادة منها فى شعرهم ، وأقاموا عليها دعائم تقدمهم ، وذلك عن طريق اللغة الإنجليزية التى يجيدونها .

وقد فطن هؤلاء الشعراء إلى أن إصلاح أدب أمة هو إصلاح لحياتها ، وأن تغيير مقاييسها الفنية هو تغيير لكل ما فيها من مقاييس القطرة والإدراك والشعور كما فطن هؤلاء أيضا إلى علاقة الشعر بالفنون الجميلة وولع النفس بترجمة السريرة والكون فى قوالب الجمال المحسوسة ، ومن ثم عرفوا أن الشعر مقترن بالحياة ، وأن له أصلا سابقا للإنسان يرون دلالاته ومعانيه فى أوضاع المخلوقات وأهون الأحياء ، ولذا أحس شعراء هذا الجيل بأن للشعر أفقا أوسع ، وأغوارا أعمق ، وغاية أسمى ، وقدراً أشرف ، ومصدراً أقدم من تلك التى كانوا يحسونها له فى الجيل الغابر . وقد انتفع هؤلاء الشعراء بهذا الإحساس فى اختيار تجاربهم الشعرية ، كما انتفعوا به فى تقديره ونقده ، وإدراك شأنه وشأن قائلية ، ومن هنا كان لهم على الجيل السابق مزية يدينون بها للعصر (٢) . . ذلك العصر الذى فتح مغاليق النفوس على ساحة من الألم تفتح المظل عليها بشواظها ؛ فلا يملك نفسه من التراجع حينها ، والتوجه شعراً أحياناً ، وهو العصر الذى تتسم طبيعته بالقلق والتمرد على

(١) راجع آخر ساعة الصادرة فى يوم ٢٨ من أغسطس و ٢٥ من سبتمبر سنة ١٩٥٧ ، وكتاب «رجال عرفتهم» للعقاد صفحات ١١٦ وما بعدها ، و ١٥٨ وما بعدها ، و ١٦٩ وما بعدها .

(٢) عباس العقاد . شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٤١ .

المألوف ، والتردد بين ماض عتيق ، ومستقبل مريب ، قد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الناس فيما ينبغي أن يكون ، وبين ماهو كائن فعلا ، فخشيتهم الغاشية في هذا الزمن الذى استعمار له العقاد وصف « تشارلز ديكنز » لعصر الثورة الفرنسية . إذ ألبس العقاد هذا الوصف رداء مصرىاً نسجته أنفـس مصرية ، حيث يقول : « من الكلمات التى قرأتها ولم أنسها منذ قرأتها ، كلمة الروائى العبقرى « تشارلز ديكنز » ، فى الفصل الأول من قصة المدينتين حيث يقول فى عصر الثورة الفرنسية : أنه كان أحسن الأزمان ، وكان أسوأ الأزمان ، وكان عهد اليقين والإيمان ، وكان عهد الحيرة والشكوك ، كان أوان النور ، وكان أوان الظلام ، كان ربيع الرجاء ، وكان زهرير القنوط ، بين أيدينا كل شيء ، وليس فى أيدينا أى شيء ، وسيلنا جميعا إلى قرار الجحيم . . تلك أيام كأيامنا هذه التى يوصينا الصاخبون من ثقاتها أن نأخذها على علاتها ، وألا نذكرها إلا بصيغة المبالغة فيما اشتملت عليه من طيبات ومن آفات ، (١) .

وإذن فالعقاد يرى أن وصف « تشارلز ديكنز » السابق ينطبق أتم الانطباق على الزمن الذى عاش فيه العقاد فى أوائل القرن العشرين . . إبان فترة اليقظة المصرية ، لأنها فترة خالقة تتمنح عن قوة جديدة ،

والشاعر بجملته أوسع من سائر الناس خيالاً ، ومن هنا كان المثل الأعلى أرفع فى ذهنه منه فى أذهان عامة الناس ، وهو أطفهم حساً ، ولذلك كان ألمه أشد من ألمهم ، وإنما يكون الألم على قدر بعد البون بين المنتظر وبين ماهو كائن ، ولذلك لاجرم على الشاعر أن كان أظن الناس إلى مواضع النقص ، وأكثرهم سخطاً عليه (٢) . والشاعر المطبوع هو الذى يحمل فى هذا الجوانح الخائق قلباً محترقاً من نار الألم أو حمأة الشهوات وإن ابتهج وضحك ، وإلا فهو رجل مقلد ينظم بلسانه ولا ينظم بوجدانه .

(١) A Tale of Two Cities , by Dickens Charles , Everymans , (١) Librery , P . 15 London , 1942 .

(٢) عباس العقاد - مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٨١ وما بعدها .

وفي ضوء ما سبق نرى أن العصر قد وجه هؤلاء الشعراء إلى فهم الشعر على حقيقته وتربيتهم تربية أدبية وذوقية صالحة ، رفدتها ثقافة أوربية وأخرى عربية ، فكونت منهم شعراء يشعرون كما يشعر الشرقي ، ويفهمون رسالة الشعر والأدب كما يفهما الغربي .

وكان من الطبيعي أن يصطدم شعراء يفهمون الشعر ورسالته هذا الفهم مع شعراء الجيل السابق لهم ، ويصطرون معهم صراعاً عنيفاً أدى إلى زلزلة القيم الأدبية السائدة آنذاك .

والمطلع على تاريخ هؤلاء الشعراء يجد أنه قد تم تعارفهم في أول هذا القرن وتوطد هذا التعارف بين ثلاثتهم فكونوا ثالوثاً ، وأن لقاءهم كان في ميدان المعرفة ، وأن معرفة بعضهم لبعض على هذا دامت السنين الطوال .

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه قول العقاد عن كيفية لقاءهم : « فن عجب التوفيق أن يكون شكري في الإسكندرية ، وأن يكون المازني في القاهرة ، وأن أكون أنا في أسوان ، ثم نلتقي على قدر وعلى اتفاق فيما قرأناه ، وفيما نحب أن نقرأه مع اختلاف في حواشي الموضوعات من غير اختلاف في جوهرها ، (١) .

وبعد ذلك صاروا ينشرون رسائلهم النقدية فيما بعد . . تلك الوسائل التي كانت تبشر باتجاههم الأدبي الجديد في صحيفة « عكاظ » والدستور وغيرهما من صحف ذلك العهد . وقد نشأ اتجاه هؤلاء إبان شيوع الشعر التقليدي وسيطرته على الحياة متأثراً باهتماماتها المختلفة ، ومرتبطاً في الوقت نفسه بالطبقة العالية من المجتمع غير حافل بالسواد الأعظم منه ، وقد انساق شعراء التقليد في هذا التيار الذي يعبرون فيه عن غيرهم ، وينسون وجداناتهم ومشاعرهم الخاصة ، وغدت رسالة الشاعر تعادل رسالة الموظف لدى كبار الشعراء كأحمد شوقي الذي لم يكن موظفاً في القصر إلا لسكونه شاعراً . وأصبح الشعراء ينفسون عليه تلك الخطوة لدى الخديو ، وحاولوا أن يستلبوه هذه الوظيفة ، وحاول - في الوقت نفسه - كثير من الشعراء الذين لم ينالوا حظاً من الشهرة أن يقلدوا الشعراء الموظفين باعتبارهم المثل الأعلى . .

(١) راجع العقاد في رثائه للمازني بمجلة المجمع اللغوي - الجزء السابع .

على أن ثورة شعراء هذا الاتجاه الأدبية قد اشتدت عتواً حينما وجدوا أن منابر الأدب في مصر يتبوها شعراء مقلدون ، بينما يحس هؤلاء الثائرون بما في نفوسهم من إمكانات أدبية ضخمة ، ويرون في نفوسهم ظلالاً حائرة تضييع في الزحام والضجيج ، ومن ناحية أخرى فإن بريق المجد الأدبي لينتاب أبصارهم ، والبحث عن المثل الأعلى يضي نفوسهم الرقيقة الحساسة الثائرة .

وقد كان هذا الصراع الناشب بين طموح هذا النفر من الشعراء وأحلامهم ، وبين واقعهم المرير الذي كانوا يعيشونه في ذلك الوقت — وهم من الطبقة الوسطى — سبباً في اندفاعهم إلى تحطيم كل عقبة تصادفهم بمحاولهم التي شرعوا في وجه المقلدين ، ومن ثم أنكروا عمل هؤلاء المقلدين ، وطلبوا عملاً أصح منه وأوفى ، وأحدثوا في الحياة الأدبية دويماً هائلاً في جرأة منقطعة النظير ، ويحمل هذا الدوي الهائل في طياته تياراً جديداً في مطلع هذا القرن العشرين . ومن الممكن أن يتعرف الباحث على هذا التيار في دراسات هذا النفر من الشعراء النقدية التي كانوا ينشرونها في الصحف آنذاك ، وفي يومياتهم التي نشرت في كتب « خلاصة اليومية » للعقاد التي نشرت في عام ١٩١٢ .

وكانوا يهدفون من وراء تلك الدراسات وهاته اليوميات إلى إرساء مدرستهم الشعرية بنقد الآخرين ، أو بتقديم أعمالهم ، كما حدث في تقديم العقاد لديوانى شكرى والمازنى ، أو بنقد أعمال بعضهم ومقارنتها بغيرها من أعمال الشعراء التقليديين ، وإظهار البون الشاسع بين اتجاههم في فهم الشعر ورسائلته ، وبين الاتجاه التقليدى الذى كان سائداً آنذاك ، وذلك كما حدث في موازنة المازنى بين شعر شكرى وحافظ في صحيفة « عكاظ » التي ابتدأت في ٢٧ من يوليو سنة ١٩١٢ بسلسلة من المقالات انتهت في أواخر عام ١٩١٤ .

وذهب المازنى في مقالته الأولى إلى أنه لا يجد أبلغ في إظهار فضل شكرى والدلالة عليه ، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى ، وآخر ممن ينظمون الشعر على أساس الصنعة مثل حافظ ، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضاً في المذهب ، وتبايناً في المنزع من هذين ، والضحك كما قيل يظهر حسنه الضد .

ثم يخلص من هذه المقالة إلى قوله : « وبعد ، فإن حافظاً إذا قيس إلى شكري كالبركة الآجنة إلى جانب البحر العميق الزاخر ، وحسب القارىء أن يتأمل ديوانيهما ليهلم ما بينهما من البعد ، وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكري في سماء الفكر وكيف يجنى التقليد على رجل ، ويخلق في وجهه أبواب التصرف والتفنن ، فإن حافظاً قد حذا في شعره حذو العرب ، وقلدهم في أغراضهم وفرط هذائتهم بإصلاح اللفظ وإن فسد المعنى ، (١) .

والمتتبع لهذه الموازنة التي استمرت حتى عام ١٩١٤ ، يجد أن العقاد قد ساند المازنى وذلك بتعظيم حافظ من وجهة نظره في مقالته تحت عنوان « الشعراء الندابون ، نشرتا في « عكاظ » ، كذلك ، ووصفه في مقاله الأولى بأنه شاعر نداب وقف شعره على الندب والولولة والعيول ، مدعياً أن للشعراء الندابيين شعرهم وللعصر شعره ، وعليهم أن يقرشوا في قبورهم ، ويتزملوا بكفانهم ، حتى إذا انهدم جدار ، أو اصطدام قطار ، أو وقع طيار ، هنالك يشوب الداعى بهم ، ثم يختم حديثه في هذا الصدد بقوله : « فانبعثوا وقولوا ما شئتم ، ولكن لا تفاجئونا يرحمكم الله ويطيب ثراكم ، (٢) . على أن العقاد سماه في مقاله الثانية أبا جهل ، وأنه مغلق الذهن ، ثم وازن بينه وبين شوقي في رثائه للطيار العثماني فتحمى « بك » مفضلاً شوقي عليه في ذلك الرثاء ، لأن الحقيقة وحدها حركت خيال شوقي ، في الوقت الذي لم يتحرك فيه خيال حافظ إلا بمنخاس الغلو الفاحش والمبالغة المستحيلة ثم يقول : « وأحرى بمثل أبي جهل ألا يقيقظ خياله إلا على دوى المدافع ، وقصف الرعود ، (٣) .

والدارس لحركة هذا النفر من الشعراء النقاد ، يقف على ظاهرة واضحة تمام الوضوح ، تتمثل في أنهم لم يدخروا وسعاً في سبيل إرساء اتجاههم الجديد ، وأنهم استخدموا - في سبيل هذه الغاية - من الأساليب أفضعها ، وذلك ليصدم الشعراء الذين جمدوا على التقليد لا يبتغون عنه حولا ، ومن ثم لم يكن في وسع هؤلاء إلا أن يستخدموا معهم أسلوباً عنيفاً مشوباً بالسخرية والتهكم ، وذلك لأنهم كانوا في

(١) و (٢) و (٣) صحيفة « عكاظ » في الأعداد الآتية : ٢٧ من يولية سنة ١٩١٣ ،

و ٩ ، ٢٣ من مارس سنة ١٩١٤ .

حالة من اليأس لإبان فترة التحول الفكري الذي أدى إلى محنة العقل والسريرة وذلك قبيل الحرب العالمية .

وفي اعتقادنا أن العنف في الأسلوب الذي يتسم به هؤلاء الشعراء في تعبيرهم عن اتجاههم الجديد ، كان سمة من السمات التي تدل على الثورة الكامنة في نفوسهم الشابة الطموحة إلى كل .. تلك الثورة التي ابتعثتها دواعي القلق من جراء الانطلاق الفكري والأدبي الذي يشع في وجداناتهم وعقولهم .

على أن العقاد وصف هذه الفترة وما اتسمت به من القلق والتردد ، وبين أثرها في نفسه وأنفس صديقيه ، يقول : « وإخال أنها شملتنا جميعاً بمحنة العقل الأليمة ، فنفضها شكري عنه بقصائده العابسة في ديوانيه الثالث والرابع ، ونفضتها عنى بقصيدتي التي نظمتهما على نمط الملاحم ، وسميتها بترجمة شيطان ، وراضها المازني كما راضته فاستراح إليها غاية ما استطاع من راحته ، وعالجها يومئذ - ولم يرل يعالجها بعد ذلك - بنزعة الاستخفاف وقلّة الاكتراث » (١) .

والذي يبدو مما سبق أن هؤلاء الشعراء وإن اتفقت نشأتهم في أمرهم إلى حد ما بوصفهم من الطبقة الوسطى ، وتقاربت أعمارهم إلى حد ما أيضاً (٢) ، واتفقت معرفتهم ومنابع الثقافة التي زودتهم ، إن اتفقوا في هذه الأمور كل الاتفاق أو بعضه ، فإن هذه الفترة - كما يقول العقاد - كان لها أثر كبير في اختلاف طبائعهم وأمزجتهم إلى حد ما .

فعلى حين نجد العقاد في طبعه حدة وصلابة ، وقوة وعنف ، وإهمال للجُمُور ، شكري منطويًا على نفسه ، في خلقه رقة وانزواء ، أما المازني فيتفق مع العقاد في إهماله للجُمُور ، ولكن من طريق آخر هو طريق (اللامبالاة) التي جعلته أحياناً لا يعترف بشاعريته ويقول لشانئيه دائماً : حسبي من الأدب ما كتبته من المقالات .

والباحث عن شبيه لهذه المدرسة في موقفها من القدماء ، واختلافهم فيما بينهم من حيث الطبائع والأمزجة ونظمتهم للحياة ، يجده ماثلاً في شعراء البحيرة في

(١) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ١٤٥ .

(٢) ولد عبد الرحمن شكري في ١٢ من أكتوبر سنة ١٨٨٦ ، والعقاد في ٢٨ من

يونيه ١٨٨٩ والمازني في ١٩ من أغسطس ١٨٩٠ .

الادب الإنجليزي (وهم س . ت كوايردج S . T . Coeridge ووليام وردزورث W. Wordsworth و روبرت براوننج Robert Browning)
وموقفهم من سبقهم أو عاصرهم من الشعراء أو العقاد ، وإن اختلف كل منهم عن الآخر في بعض الاتجاهات في شعرهم ، فصدقاتهم كانت تقوم على التحالف والتضاد ، التحالف على أنهم يتفقون على الاصول الرئيسية في الشعر ، وأما التضاد فيوجد في تقسيم الشعر فيما بينهم ، لأن « وردزورث » أفاض ضوءاً على الحياة الحقيقية على الأشياء العادية والناس ، و « كوايردج » قد اتخذ غير الطبيعي والإحساس الغريب ميداناً له ، وكانت فكرته أن يبلور الاهتمام البشري بالموضوعات الخيالية . أما « براوننج » فاتخذ لنفسه أسلوباً مستقلاً اتسمت ألفاظه بغرابة الوقع في الأذن ، وقوافيه بجريانها على غير المألوف وجمله بالاقتراب والتقطع ، واصطبغت أشعاره بصبغة واقعية غير أنها كانت تعد لازمة من لوازمه الشخصية^(١).

وليس معنى هذا أن اقتسام شعراء البحيرة ميدان الشعر إنتاجاً وفكراً كان سبباً في أنهم لم يستفيدوا بعضهم من بعض ، ذلك لأنهم كانوا يبحثون المبادئ النقدية والإنتاج الذهني ، ويحاول كل منهم أن يخلق من أخيه شاعراً صادقاً في تعبيره ، ويصدر في الوقت نفسه شعراً عن شئذ لأفكاره^(٢) .

على أننا نرى أنه على الرغم مما بين مدرسة الجيل الجديد ومدرسة شعراء البحيرة من أوجه الشبه بالنسبة لموقفهم من القدماء ، وموقف بعضهم من بعض ، فإننا نرى أن ما أحدثته فترة التحول الفكري والادبي في نفوسهم كان سبباً في اختلاف طبائعهم وتباين أمرجتهم وكان له أثر بعيد المدى في علاقاتهم بعضهم ببعض ، حتى كان هذا

(١) A short History Of English Literature by Emils Legouis, (١)
p . 281 etc .

وراجع كذلك : موجز تاريخ الأدب الإنجليزي لايفورا يفانز : ترجمة الدكتورين شوقي السكري ، وعبدالله عبد الحافظ ص ٨١ .

(٢) Wordsworth Poetry and Prose introduction py, D.N. Smith (٢)
P . 4

الاختلاف في الطوائع والتباين في الأمزجة سبباً في إحداث جفوة بين المازني وشكري همزت طويلاً بين الصديقين الحميمين (١).

* * *

ومهما يكن من أمر ، فإننا نعتقد أن إمام مدرسة الجيل هو عباس العقاد ، لأن شكري والمازني قد انفض سائرهما منذ ١٩٢١ ، ولم يواصل الإبداع في الشعر والنقد مواصلة العقاد الذي دافع عن دعائها ، وحاول تأصيل دعوتها وربطها بالنقد العالمي وفلسفته وبين علاقة هذه المدرسة بالجيل الذي عبر قبلها ، وذهب إلى أن دعائها لم يتأثروا بشوق أقل^١ تأثر لامن حيث اللغة ولا من حيث الروح ، كما ذهب إلى أن هذه المدرسة ليست مقلدة للأدب الإنجليزي ، وليكنها مستفيدة منه ، مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها في كل أديب من الإنجليز تقدره هي ، لا كما يقدره الدارسون من الإنجليز ، وذلك دليل على أصالتها ، لأنه لا جدوى فيما يلغى الإرادة ويشل التمييز ، ويبطل عمل الأديب في الخطأ والصواب ، والفائدة الحق هي التي تهديك إلى نفسك ، ثم تتركك لنفسك تهتدي بها وحدها كما تريد ولأن تخطيء على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه .

على أن العقاد يؤكد أنه قد تبوأ منابر الأدب فتيمة لا عهد لهم بالجيل الماضي ، إذ نقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، ومن ثم يتمثل مذهبهم في أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالهما والاختلاط بينهما ، وأقرب ما يميز به هذا المذهب - كما يقول العقاد - « أنه مذهب إنساني مصري عربي » .

والذي يبدو مما سبق أن مدرسة الجيل الجديد حاولت انتشار الأدب من كونه أدب مناسبات بمعنى أن يهوى الأديب بالمولود وما انفض يديه من تراب الميت ، أو يطرى من هو أول ذمسيه في خلوته ، أو يقذع في هجو من يكبره

(١) تحدثت عن الخصوص التي وقعت بين المازني وشكري وأسبابها ، وما حدث بينهما من معارك لإبان الجفوة ، وذلك في كتابنا عباس العقاد ناقد ١٢١ وما بعدها .

في سريره ، أو يقف على المرافئ يودع الزاهب ويستقبل الآيب ، أو يتعرض للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته .
حاولت هذه المدرسة أن تحول الأدب من أدب مناسبات إلى أدب إنساني يعبر عن النفس الإنسانية في أفراحها وأحزانها ، وفي هديرها وصخبها ، وغير ذلك من حالاتها المختلفة .

* * *

ويقودنا الإنصاف إلى القول بأن مدرسة الجيل الجديد ابتدأت عملها منذ عام ١٩٠٧ في صحيفة « الدستور » بيوميات العقاد التي عدها المازني بداية اقتحام المذهب الجديد (١) . وبالجزء الأول من ديوان شكري « ضوء الفجر » الذي صدر في عام ١٩٠٩ ، وقد كتب العقاد آنذاك عن الشعراء القدامى والمحدثين في صحف ذلك العهد ، كما اشتجر مع الأدباء الذين كانوا يتربعون على عرش الأدب وقتذاك ، واشترك مع إخوانه في ذلك الشجار . واقتسموا الأدباء فيما بينهم ، وتناول كل منهم أديبا ، فكان شوقي من نصيب العقاد ، وكذلك هاجم طه حسين في كتابه « ذكرى أبي العلاء » في المقتطف (٢) ، كما هاجمه شكري (٣) ، وحافظ تولاه المازني ،

(١) راجع أخبار اليوم بتاريخ ٢٥ سبتمبر سنة ١٩٤٥ .

(٢) راجع : مجلة المقتطف نوفمبر سنة ١٩١٦ ، والفصول للعقاد ص ٢١ وما بعدها .
(٣) كان شكري قد أخذ على طه حسين قوله في مقالاته في الجريدة : إن أسلوب شعراء هذا العصر أسلوب فاسد إذا قيس بأسلوب شعراء الدولة العباسية ، وقال : إن الشعراء لا يقيسون الشعر على التفاعيل وقت صنعه كما فهم طه حسين ، وما الذي يعنيه بقوله إن سليقة الشعر فسدت . فإكان من طه حسين إلا أن هجاه بقوله تحت عنوان « الشعر العصري إلى عبد الرحمن شكري » .

قل شكري فقد غلا وتمادى بعض ما أنت فيه يشق الفؤادا
بعض هذا فأنت في الشعر والنثر أديب لا يعجز النقادا
لو تفهمت قولنا لم يكلفك هوى نقدنا الضنى والسهادا
عد إليه تجد شفاءك فيه لأنما نعت الحديث المعادا
واقصد في الغلو إن لدنيا إن تسائل بنا نصلا حدادا
خل عنك القريض لست بأمضى فيه سهما ولا بأورى زنادا
إن تكن مكثراً قرب مقل حاول القول مرة فأجادا
كن إذا شئت آمناً مطمئناً لم نحاول لما تقول انقصادا

راجع : صحيفة الجريدة بتاريخ ١١/٢/١٩١١ .

وإن كان هذا التقسيم لم يمنع أحدهم من أن يعرج على فريسة صاحبه بالنقد (١).

وإذا صح هذا ، فلا داعي لأن يقول الدكتور مندور إن مدرسة الجيل الجديد ومدرسة المهجر قد قامتا في زمن واحد ، حينما أخذ الوعي القومي ينتشر فيعكس على الأفراد إحساساً قوياً بذواتهم ورغبة عارمة في تأكيد تلك الذات ، ولا سيما أنهم قد اطلعوا على الآداب الغربية والشعر الغربي بالذات وأحسوا بنبض قائله (٢).

نقول ذلك لأن علاقة المدرستين ببعضهما البعض نشأت بصورة رسمية عام ١٩٢٣ حينما أراد مينخايل نعيمة أن يطبع كتابه « الغربال » في مصر ، وطلب من الناشر أن يدفع الكتاب إلى العقاد ليكتب مقدمته ، وكان « الغربال » يشتمل على تحية للعقاد والملازني على إصدارهما كتاب « الديوان » وفيه أيضاً نقد لكتاب « الفصول » الذي ألفه العقاد ونشره قبل ذلك ببحثاً ومقالات في الصحف منذ عام ١٩١٣ ، ومن هذه البحوث والمقالات ما نقده قصيدة « المواكب » لجبران خليل جبران ، وقد نشره قبل ذلك في جريدة الأهالي في مايو سنة ١٩١٩ (٣) . كما كتب العقاد مقدمة الجزء الأول من ديوان الملازني ، ومقدمة أخرى للجزء الثاني من ديوان شكري في عامي ١٩١٣ ، ١٩١٤ ، وفي هاتين المقدمتين يبرز اتجاه هؤلاء الشعراء .

ويتضح مما سبق أن شعراء المهجر ونقادهم كانوا يقرءون ما يكتبه دعاة مدرسة الجديد ، ويعجبون باشتجارهم مع دعاة الأدب التقليدي ، وبدعوتهم إلى أدب جديد .

وما يقوى هذا الفهم ما ورد في « الغربال » من تحية للعقاد على مقاييسه النقدية ودقته النادرة في هذه المقاييس ، وأنه تقدم على زمنه في الأدب ، وأنه محق في عنفه على شوقي ، لأن شعر شوقي وصحة على جبينه وجبين أتباعه ، وإمارته للشعر وهم

(١) و (٢) و (٣) الدكتور عبد الحمى دياب: عباس النقاد ناقداً ص ١٤٧، ١٤٨ ، وراجع أيضاً الدكتور محمد مندور في كتابه: النقد والنقاد المعاصرون ص ٣٠ وما بعدها ، ومجلة « المجلة » عدد ٢٨ أبريل عن عام ١٩٥٩

وجهل ، وأن العقاد لا تغره القشور ، وكتبه تروى التمشط العقلي والروحي ،
لأنها مزيج من النثر الشعري والقياسات النظرية الأدبية (١) .

وفي ضوء ما سبق راح « نعيمة » ينقد قصيدة شوقي « الدرة الشوقية » التي يقول
في مطلعها :

أنادى الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أثنابا

ويتهكم في نقده بشوقي — على مذهب العقاد في نقده لشوقي — حينما يقول :
« ووقفت قليلا لانا كما إذا كنت أطالع قصيدة جاهلية أم عمرية ، إذ تبادرت
في الحال إلى ذهني أبيات كثيرة فيها « أطلال » و « رسوم » و « دموع » و « لحولة
أطلال » ، « قفا نيك » ، « عنت الديار » (٢) .

ويتساءل نعيمة عن الذي يبكي شوقي .. عز- الأندلس ؟ مجد العرب .. ووصفه
بأنه متصنع في بكائه متكلف ، وأنه متناقض في معانيه ، وأنه متقلب في قصيدته
تقلبا سريعا بين مطلعها وختامها ، بحيث نراه ينقلب فجأة وبلا مقدمات من نائح
يبكي « الدمس البوالي » إلى ناقد يسخر بادعاء قومه وجملهم ، إلى مغرم يتغزل
بحب وطنه ، إلى مادح يرى في قومه ملائكة يتلأأ على وجوههم نور العلم والإيمان
والكرم ، إلى شيخ أو قسيس يعاتب ربه ويسترحمه ، إلى اقتصادي يبحث في غلاء
أسعار المعيشة وأسبابه ، إلى عالم اجتماعي يناضل عن الفقير ، إلى فيلسوف لاهوتي
يفسر لنا غاية الله من إرسال الأنبياء على الأرض (٣) .

ويتهمى نعيمة في نقده لهذه القصيدة إلى أن شوقي لا يترك بقصيدته في نفس
القارئ سوى زنة القافية المتتابعة فحسب (٤) .

ومعنى هذا أن الباعث على قيام المدرستين : الجيل الجديد في مصر . والمهجر
في أمريكا ظروف متشابهة ، تتمثل في اتصال كل منهما بالأداب والثقافات الأوربية ،

(١) ميخائيل نعيمة : الغربال صفحات ١٨٤ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١٦ ، ٢١٩ .
(٢) و (٣) و (٤) و (٥) المرجع السابق : صفحات ١٤٧ — ١٥٣ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ،
وراجع كذلك : عباس العقاد ناقدا للدكتور عبد الحى دياب ص ١٤٨ .

لهم إحساس كل منهما بأن اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تعد تكفي حاجات العصر المتطورة ، لأن كلا منهما في حاجة إلى أن يطبخ بنفسه وأن يأكل بملاعق من صنعه لا من صنع أجداده على حد تعبير نعيمة (١) .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فحسبنا من أسرها تين المدرستين ظروف النشأة وموضع الالتقاء فقط ، وحسبنا كذلك ما عرفناه عن مدرسة الجيل الجديد من خطوط عريضة ، لأننا قد تحدثنا عنها بالتفصيل في كتابنا د عباس العقاد ناقدًا ، . ومن ناحية أخرى فإن هذه الخطوط العريضة تكفي في تصوير اتجاه مدرسة الجيل الجديد - التي يعد العقاد من طلابها البارزين - بوصفه أحد اتجاهات البيئة الشعرية التي نشأت فيها شاعرية العقاد : موضوع بحثنا .

* * *

الفصل الأول

ثقافته الفنية وروافدها

نتناول في هذا الفصل استعداد العقاد لصياغة الشعر ، والعوامل التي رفدت هذا الاستعداد وبلورته من نشأة وأساتذة وعصر وقراءة .

ولانستطيع أن نتحدث عن استعداد العقاد لصياغة الشعر ولانفن دون أن نتحدث عن العوامل الفعالة في دعم ذلك الاستعداد حتى كان له في النهاية أثر كبير في عملية الإبداع الشعري لدى العقاد .

والحديث عن الاستعداد الفطري والمكتسب قديم قدم أواسط القرن التاسع عشر على أثر ظهور آراء دارون ، وما إليها من فلسفات تطورية (١) ؛ ولذلك لايجمل بنا أن نتتبع تلك الآراء الناجمة عن الخلاف المستعر حول مشكلة الاستعداد الفطري والاكتساب في شاعرية الشاعر . وحسبنا أن نقول في هذا الصدد: أن بيئة العقاد قد نمت فيه الاستعداد الفطري، لأن والده كان يصحبه معه إلى ندوة الشيخ أحمد الجداوى - والفتى الناشئ لم يتجاوز بعد السادسة من عمره ، بدلا من الجلوس مع قريباته في المنزل - في بيته الواسع أو في بيت العقاد في المنطرة ، (٢) .

وكان الرجل يلقي عليهم الدروس الأدبية والدينية ، وكان - على حد تعبير العقاد عنه - أوسع من لقي فيما بعد محفوظا من الشعر والنثر ، إذ كان يطرح خمسة أو ستة من القضاة والمدرسين والأدباء ، وذلك بأن يأتي أحدهم ببيت من الشعر ، فيأتي

(١) الدكتور محطى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص ٢٨٩ ، ط أولى سنة ١٩٥١ .

(٢) عباس العقاد : أنا ص ٤١ ، ٧٩ وما بعدها . وراجع كذلك : عباس العقاد ناقدا للدكتور عبد الحى دياب ص ٨١ .

له الجداوى بيت يبدأ بحرف القافية فى البيت الاول . وكان لكل منهم أن يقترح بيتاً ، وكان الشيخ هو الذى يرد عليهم جميعاً ، فيسكتون فى النهاية ، وهو لا يسكت ولا ينضب معينه ، وكان كثيراً ما يعتمد التعجيز فيذكر فى رده بيتين أو ثلاثة أبيات أو أربعة أبيات (١) .

وبالإضافة إلى ذلك كان الجداوى يحفظ مقامات الحريرى والهمذانى ويلقيها أحياناً موقفة مفسرة ، وكان يقرأ لهم « المستظرف فى كل فن مستظرف » ، وديوان البهاء زهير ، وقصص ألف ليلة وليلة ، ثم دائرة المعارف الإسلامية للبيستانى (٢) .

ولم تكن ندوات الجداوى مقصورة على الدروس الدينية والمطالعة فحسب ، بل كانت تشتمل كذلك على ما يبعث السرور والفائدة والإيناس ، ومن هنا اجتذبت فتاناً حتى غدا يثبدها فى كل حين ، وحببته فى الأدب ، ورغب فى اتخاذه فنا يضرب فيه بسهم وافر ، كما ضرب فيه الجداوى . ومنذ ذلك الحين غدا مهتماً بحفظ الشعر ومطالعة كتب الأدب (٣) .

ومن ثم نراه يبرز فى كتابة الإنشاء فى المدرسة الابتدائية حتى أصبح استاذة الشيخ نجر الدين محمد الدشناوى (٤) يعرضها على كبار الزوار من أمثال الإمام الشيخ محمد عبده الذى قال عقب تصفحه لكراسة ناشئنا : « ما أجدر هذا أن يكون كاتباً بعداً » (٥) إذ أغرم الإمام محمد عبده بالعقاد ، لأنه كان يختار فى موضوعات الإنشاء أضعف الجانبين ، حتى إنه اختار مرة الجهل على العلم ، ومع ذلك كان يكتب فى الجانب الضعيف ما يعجز عنه الكثيرون من أتباعه ولدانته ، أو من يزيدون عليه عمراً وثقافة .

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : أنا ، ص ٦٠ ، ٦١ . وراجع كذلك : عباس العقاد ناقداً للدكتور عبد الحى دياب ص ٨١ .

(٤) تخرج فى دار العلوم فى عام ١٨٩٥ وتوفى فى عام ١٩٣٧ .

(٥) عباس العقاد : أنا ص ٨٢ ، وراجع : عباس العقاد ناقداً ص ٨١ وما بعدها ، والعقاد دراسة وتحيية ص ١٠٢ ، ومحمد عبده للعقاد ص ١١٦ ، وسعد زعلول سيرة وتحيية للعقاد أيضاً ص ٨٤ وما بعدها .

وفي اعتقادنا أن اختياره للجانب الضعيف المؤلف ضعفه للناس في موضوعات الإنشاء يفسر لنا مدى ولعه بالخلاف والجدل حول القضايا التي يعالجها ، وكان لذلك أثره في أدبه بصفة عامة وشعره بصفة خاصة ، لا سيما شعر المرحلة الثانية الذي طغى عليه الجانب الذهني كما سنرى فيما بعد (١).

ومن هنا نرى أنفسنا أمام فتي في مدرسة المؤسسة الإسلامية الابتدائية بأسوان ، لا ككل فتيانها ، ولكنه نمط غريب عن زملائه ، فقد حظي فيما يختص بالإشياء والتعبير بكلمات التشجيع التي يتلقاها الناشئ في مطلع حياته من يثق بهم ويعتز برأيهم ، فيمضي إلى وجهته على يقين من النجاح ، ولا سيما إذا كانت كلمات التشجيع من الإمام محمد عبده - وهي أقوى ما سمع الفتى على حد تعبيره - قد تلاقت مع موافاة الظروف والرغبة السكينة في طويته من أيام الطفولة ، لأيام الصبا أو الشباب ، لأنه عرف أنه يجب الكتابة ويرغب فيها قبل العاشرة ، ولم ينقطع عن هذا الشعور بعد ذلك ، وبعد أن غدت حرفته التي عمل بها طيلة حياته واقتربت بهذه الظروف رغبة ملحة في النظم ، والنثر المسجوع في بعض الأحيان (٢).

(١) وبما يقوى هذا الفهم لمحاولة ناشئنا فض المغلقات العقلية لديه وربطها بالتجربة في شعره : ما حدث له وهو تلميذ بالمدرسة الابتدائية ، إذ سهر ليلة بأكلها يروض نفسه على حل مسألة من المسائل الرياضية في دروس الحساب لم تجد معها محاولات مدرس الحساب في الوصول إلى حل لها . . فكف عليها ناشئنا حتى انتهى من حلها لإبان الفجر ، وراجع حله لها فثبت له صحته ، ومع ذلك حاول المدرس ألا يتركه يحلها في الفصل أمام زملائه بدعوى إضاعة الحصة عليهم ، ولم تؤثر في نفس ناشئنا مقاطعة المدرس له ، بل قوى فيها عامل التجدي والعناد والجدل حول المسلمات ، ومنذ ذلك الحين تأسى في هذا الموقف وأمثاله بقول نيتشه : إن الفضل قيمته فيه لا فيما يقال عنه أيا كان القائلون .

راجع : عباس العقاد : أنا ص ٧٩ وما بعدها .

(٢) عباس العقاد : أنا ، ص ٧٩ — ٩٠ . وراجع كذلك : عباس العقاد ناقدا

للكشور عبد الحى دياب ص ٨٢ .

وقد خطر له في أوائل صباه ، وبعد حصوله على شهادة إتمام الدراسة الابتدائية أنه مهياً لحياة الجندي ، وأن أمنيته في الحياة أن يصل إلى مرتبة القيادة في جيش مصر وطرد جيش الاحتلال . !

ثم خطر له خاطر آخر يتمثل في أنه خلق لدراسة علوم الزراعة والحيوان ، ومن هنا اقترح على والده أن يتم دراسته في مدرسة الزراعة العليا بدلاً من التوظف بدواوين الحكومة ، وكادت هذه الأمنية تتحقق لولا تدخل أحد أقربائه الذي أشار على والده بالحاقه بوظيفة حكومية لأن فيها خيراً مادياً أكثر من الخير الذي يحصل عليه بعد تخرجه من مدرسة الزراعة .

ثم تبين له بعد ذلك أنه خلق للأدب ولم يخلق غيره ، وأن غرامه بالجندي والزراعة كان غراماً بالأدب من طريق آخر . . . طريق الإنشاد الحماسي قبل المبارزة ، وطريق الشغف بالأزهار وعامة الأحياء (١).

ويمثل العقاد ذلك بأنه قد شاقه أن ينظم الشعر لينشده أمام الجيوش التي ألّفها هو وزملاؤه من تلاميذ المدرسة للقتال في الوقت المخصص للرياضة ، ومن هنا كان موطن هواه للجندي التي اعتقد أنه خلق لها ، وللتقدم في صفوفها إلى مرتبة القيادة (٢)

ومن ناحية أخرى فإن الذي حجب إليه دراسة الزراعة شغفه بأزهار الحديقة المدرسية ، وسائر الحدائق المحيطة بالمدينة : مدينة أسوان . وبجانب ذلك كانت مدينة أسوان معبر الطيور المهاجرة في أوائل الشتاء وأوائل الصيف . كما أنه كان يديم التأمل في الحشرات منذ الطفولة حتى استنفدت منه القراءة - فيما بعد - في كتب علم الحشرات ، والتاريخ الطبيعي ، حوالي ثلاثة أرباع قراءاته العامة ... (٣).

وهذه الظواهر كلها كانت سبباً في التفاته إلى طبائع الحيوانات والحشرات

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : أنا ص ١٤٢ - ١٤٥ ، وراجع كذلك العقاد ناقداً للدكتور عبد الحى دياب ص ٨٨ وما بعدها .

والأزهار حتى خال نفسه أنه خلق للزراعة ، وما هذا الظن إلا زعم لا يستند على أساس ، يقول العقاد :

« . . . لأنني علمت الحقيقة من هداية وجداني ، فأيقنت أن الولع بالشجر والطير إنما هو ولع بالوصف والتعاطف مع الحياة في شتى ظواهرها ، فهو تمهيد للأدب وللإيماء بالطبيعة كما يهيم بها الشعراء » (١).

على أن دارس حياة العقاد الأدبية يرى أنها لم تخل من نضال الجندية ولا من الغرس وتمهيد الغراس الفكرى من الجذور إلى الثمرات (٢) ، مهتدياً باستعداد فطرته ، ثم عمل على تحقيق ذلك الاستعداد ، وصرف الجهد إلى العمل دون النتيجة المرتقبة منه ، وتعزيز الثقة بالنفس أمام الموانع والعقبات (٣).

وظلت الأحلام تراوده ، والاماني تداعب خياله في أن يتخذ الكتابة حرفة حتى بعد السادسة عشرة وهو موظف حكومي غير مثبت ، الأمر الذي جعله يحاول أكثر من مرة ترك الوظيفة الحكومية وإصدار صحيفة باسم « رجع الصدى » ، ولكنه رجع عما انتواه ، لِمَا كانت عليه مهنة الصحافة من المهانة والازدراء ، ومن هنا كانت علاقته بالصحافة فيما بعد علاقة الكتاب من منازلهم ، على حد تعبيره ، إلى أن اشتغل بصفة منتظمة في صحيفة « الدستور » مع الأستاذ فريد وجدي حتى اضطرت الصحيفة إلى التوقف عن الصدور (٤).

ويتضح مما سبق أننا نقف وجهاً لوجه أمام فتي أغرم بالأدب غراماً ملك عليه قلبه وتفكيره ، وحاول ارتكاب المخاطر والمصاعب بمحاولة الاستقالة من وظيفته في وقت كانت الوظيفة الحكومية هي كل ما يتمناه الشاب لنفسه ، وما يتمناه الأسرة لابنائها .

وفي تصورنا أن فن هذا حاله ، لا بد أن يكون لغرامة بالأدب ثمرة ، وهذه

(١) و(٢) عباس العقاد : أنا ، ص ١٤٤ .

(٣) و(٤) عباس العقاد : أنا ص ٩١ ، ٩٢ ، ١٤٦ ، وراجع كذلك : عباس العقاد

الثمرة تتمثل في أنه أخذ يتعمّر على نظم الشعر ، وساعده على ذلك المباريات المدرسية التي كان الناظر يعقدها للتلاميذ في إلقاء الشعر العربي ، إذ كان ناشئنا يستعير عن محفوظاته من الشعر أبيات ينظمها من تلقاء نفسه ، وأول أبيات نظمها قبل أن يتجاوز الحادية عشرة هي أبيات قالها في مدح العلوم: (١)

علم الحساب له مزايا جمّة^١ وبه يريد المرء في العرفان
النحو قنطرة العلوم جميعها وهبّين غامضها وزين لسان
وكذلك الجغرافية هادية الفتى لمسالك البلدان والوديان
وإذا علمت لسان قوم يافتى نلت الأمان به وأى لسان

وكان ناظر المدرسة يعجب به وينضجه الأدبي والفني المبكر ، ومنذ ذلك الحين منحه تصريحاً بالقراءة في مكتبة المدرسة التي لم تكن مفتوحة للتلاميذ ، فقرأ فيها مجلة المقتطف التي كانت تصل إليها من وزارة المعارف ، ولم يكتف الناظر بأن يسمح له بالقراءة في المكتبة فحسب ، بل صرح له أن يستعير منها كل ما يحتاجه في تحضير المناظرات والمطارحات (٢) التي كانت تعقدها المدرسة ، والتي لم يكن نصيب العقاد فيها سوى النصيب الضعيف نظراً لما اشتهر به بين أساتذته وإخوانه إذ اشتهر بهذا الاختيار ليثبت مقدرته على الحديث والبراعة فيه رغم صعوبته من ناحية ، ولأنه تمرين فكري في المشكلات المعقدة التي تحتاج إلى سعة اطلاع ، واستعداد فني وفكري خاص .

وطبيعي أن يشتد غرامه بالأدب والشعر ، وأن نراه ينشئ قصيدة طويلة ، ويطبّعها ثم يوزعها على زملائه من الموظفين في «ديوان مدينة الزقازيق» ويصور في هذه القصيدة شوقه إلى أسوان ، ويعارض بها قصيدة المعري التي يقول في مطلعها: (٣)

(١) عباس العقاد : أنا ص ٨٢ ، ٨٣ ، وعباس العقاد ناقد ص ٨٨ .

(٢) عباس العقاد : أنا ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) راجع : شرح التنوير على سقط الزند ص ٩٠ ، ٩١ . القاهرة سنة ١٩٤٦ .

علماني فإن بيض الأمانى فنيت والزمان ليس بفان
فقال في مطلع قصيدته: (١)

ذكراني زعيمها ذكراني حبذا لو علمتما ما أعاني

وما دام الشاعر يمثل لبنة من لبنات المجتمع في المجال الاجتماعي الذي يرتبط به ، فلا بد لنا من الحديث عن البيئة التي نشأ فيها ، عقادنا الصغير ، والمجتمع الذي تشتمل عليه هذه البيئة الأسوانية التي كانت تموج بالنقائص والمواقفات وبالسكون والأحداث الجسيمة .

ذلك أن أسوان كانت من المشاتي العالمية ، لأنها تجتذب السائحين بمناظرها الطبيعية ، وآثار الحضارة المصرية القديمة ، والحضارة الإسلامية ، ومن ثم كان يقصدها — ولا يزال — في فصل الشتاء مختلف الأجناس والطبقات من جميع بلدان العالم .

وطبيعي أن تتمثل في هؤلاء وهؤلاء كل الحضارات والعادات والتقاليد مما يستلقت النظر ، ويستدعي الدهشة والعجب ، ويحير العقل ، إذ يقف الإنسان أمام أهالي أسوان فيجدهم متمسكين بالتقاليد المتوارثة ، محافظين متشددين في المحافظة على الشعائر الإسلامية .

وأكبر مظهر للتشدد في الدين والتقاليد الأسوانية ، أنك تسكاد تجدد بيوت أهلها تسكاد تكون نخالية من النوافذ التي تطل على الشارع ، مكتفين بما يبعثه صحن البيت من الهواء وضوء النهار إلى سائر حجرات البيت وأركانه ، وذلك كله مخافة تسلسل أنظار الغرباء إلى النوافذ فيرون السيدات ، وهذا السبب نفسه هو الباعث لأن تليف المرأة نفسها - إذا خرجت من البيت - برداء واسع فضفاض ، بحيث لا يسمح لابنها أو زوجها معرفتها إذا ما قابلها أيهما في الطريق ، على حد تعبير العقاد .

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٩٤ .

وإذا ما برحت هذا المكان ، وتحركت من وقفتك هذه خطوات قصارا ، وجدت نفسك تقف وجها لوجه أمام أقوام من المهندسين والخبراء والمفتشين الذين كانوا يعدون بالآلاف ، وذلك بالإضافة إلى وجود الحاكم العسكري لأسوان إبان حملة السودان ، ومحافظ المدينة ، وقاضى المحكمة ، وقادة الفرق ، والموزعين على المصالح . . . أقوام من الإنجليز العسكريين أو المدنيين الذين كانوا يأخذون بأسباب المدنية على أتمتها ، وما انتهت إليه من السفر وعدم المبالاة بالشكليات التي تكاد تخفق الأسوانيين على حين تجيش بهؤلاء الحياة على أعنف ما تكون من الجيشان في ألوان نشاطهم المختلفة : من ثقافية ورياضية واجتماعية .

وفي اعتقادنا أن هذا التناقض الصارخ في أساليب الحياة - ووقوف « عقادنا الصغير » حائراً بين هذه الأساليب ونلك - كان سبباً في اختلاف مجاله النفسى عن غيره من الأدباء الذين لم ينشئوا في مثل تلك البيئة الحافلة بالتناقضات ،

ومن ناحية أخرى كان هذا التناقض باعثاً على تحريك فكره ووجدانه في البحث عن خير أسلوب لحياة الأسوانيين وأخلاقهم ، ومن هنا انفتح أمامه مجال النقد الاجتماعى كما تشهد بذلك كتاباته الأولى فى صحيفة « الدستور » ، وكتابه « خلاصة اليومية » ، وغير ذلك من المقالات والأبحاث العديدة التى استهدفت النقد الاجتماعى .

وفى تصورنا أن خير أسلوب لديه يتمثل فى الوقوف بين بين ، أى يتمثل فى التجديد والمحافظة فى معظم الأمور ، وذلك يتفق مع ما تتمتع به هذه المدينة من أنها أعرق مدينة مصرية ، قديمة بموروثاتها التى لا تبلى ، وهى فى الوقت نفسه مدينة أوروبية فى الشتاء ، إذ كانت تترامى فيها أوروبا - إبان نشأة فتاننا - كل شتاء بملاهيها وأزيائها وعاداتها ومؤلفاتها وفنونها واختلاف أقوامها (١) .

على أن التقاء التجديد والمحافظة لدى العقاد الناشئ يؤكد لنا ما قاله علماء النفس (٢) ، من أن الشاعر يرأب الصدع الذى يحدث بينه وبين مجتمعه ، وذلك

(١) عباس العقاد : أنا ص ٣٧ .

(٢) دكتور مصطفى سويف : الاسس النفسية للإبداع الفنى ص ٣١٥ .

بإحداث تغيير في بعض حواجز الآخرين عن طريق الاعتراف ببعضها وتحويله إلى وسائل ، بحيث يصبح الشاعر العبقرى عامل- تغير هام في المجتمع الذى يجتاز انقلاباً اجتماعياً ، ويتلقى هذا المجتمع بصدور رحب الشعراء العباقرة ذوى الحساسية المرهفة فى الحياة . هؤلاء الشعراء الذين يصبحون فيما بعد أساتذة - على حد تعبير « كرتشمير » فى كتابه « سيكولوجية العباقرة » ، (١) - وذلك بحكم المجال الاجتماعى الجاهل ذى الحواجز الجامدة لا يتيح الحياة للشعراء الأقرام الذين ليسوا من العبقرية فى شىء .

ولا بد أن ذلك التناقض بين أساليب الحياة فى أسوان قد لقن العقاد دروساً من هواء أسوان عن طريق الخبرة والممارسة قبل أن يقتبسها من صفحات الكتب ، فتسربت فى كيانه بغير وضوح واستقرت فى منطقة مهمة من نفسه ، بحيث يبدو أن فيها عالماً مهماً ينطوى على أسرار روحية ومطامع دنيوية ، تتلاشى إحداها فى الأخرى وتتمصها فلا يبين منه فى النهاية إلا الروح القوية العالية . ومن هنا كان يعتقد أن الحياة عمل فى تحكيمه الأصول التى تحكم بيت الشعر ولحن الموسيقى وصورة المصور ، كما تحكم هذه الخلائق فى بديته المتناقضة فى ميولها ونزعاتها وأجناسها .

ورأيناه يتمتع بالطفولة الدائمة ، ولذلك كان ينظر إلى الدنيا بعينى طفل فىألف الغريب ويستغرب المؤلف ، ويلج فى كل شىء جديداً . . رأيناه فى هذا كله . ورأيناه أخيراً لا يرتكز على العقل والحواس فحسب فى الوصول إلى الحقيقة الكونية الكبرى ، لأن السبيل - فى تصورهِ - إلى معرفتها هو الوهى الكونى والوعى الحيوى الصادرين عن البصيرة والإلهام .

ومن ثم كانت مدرسته الأولى أسوان ، التى استطاعت أن تلقنه فوق ذلك كله منهجاً يدين به ، ويتمثل ذلك المنهج فى الإنسانية فى الأدب ، والعالمية فى

The Psychology of the Men of Genius, by E. Kretschmer, (١)
(tr. by R. B, Cattell) London. Kegan paul, 1933

السياسة والوطن الذي يتسع له آفاق الفكر وآفاق الشعور . ويقول العقاد في هذا الصدد : « فإذا ذكرت أسوان بلدتي جاز لي أن أذكرها فأقول مدرستي ، لأنني أدين بالإنسانية في الأدب ، وبالعالمية في السياسة ، وبالوطن الذي يتسع له آفاق الفكر وآفاق الشعور ، ولعلني قد تنفست هذه الدروس من هواء الموطن قبل أن أقبسها صفحات كتاب » (١) .

ويتضح مما سبق أن العقاد لا يقف عند حدود المجتمع الأسواني أو المصري ، بل يتطلع في تجاربه الشعرية والفكرية إلى المجتمع الإنساني الذي لا تحده جنسية أو لغة أو جيل ، وذلك واضح في قوله : « لأحب ضيق الألف في عصبية وطنية أو شرقية » (٢) كما هو واضح في مقدمة أول كتاب له صدر في عام ١٩١٢ وهو « خلاصة اليومية » ، إذ ذهب إلى أن كل ظواهر الكون ، علويتها وسفليتها ، ظاهرها وباطنها نتيجة تفاعل « القوى ، المختلفة ، وكذلك الأمر في الاجتماع البشري ، ثم يقول بعد ذلك عن الجامعة الإنسانية : إن انفراد كل صقع بخصوصية تميزه من سواه وتقدم الناس إلى الاشتراك جميعاً في تلك الحاجة إلى تلك الخصوصيات بنسبة اتساع مطالبهم تبعاً لتقدم العمران ، مما يدل على أن كل الناس مرتبطون بالأرض ، وأن حواجز الأوطان ستنطمس معالمها لتصير الأرض الوطن العام لنوع الإنسان (٣) . وواضح كذلك في شعره حتى في هجائه الاجتماعي للشباب المصري والمصريين على سواء ، لأن الباعث إليه اختلاف مقومات الحياة لدى الشباب المصري الذي هو فرد فيه ، وذلك لأنه ينظر بعين الشاب الواقف على مقومات الحياة لدى الشباب عالمياً من واقع قراءاته ومشاهداته ، وهم يتمتعون بالسكسل والخول الذهني الذي نعاها فتانا عليهم في شعره إذ قال : (٤)

وبلى على مصر قد أمست وليس لها سوى اعتزاز منوط بالأذلاء

(١) عباس العقاد : أنا ص ٥٦ .

(٢) عباس العقاد : أنا ، ص ٥٥ .

(٣) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ٣ — ٤ .

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٥٤ .

شبان مصر وما أدري أهم زمر من الأناصي أم هم رسم وشتاء
قد هونوا الأمر حتى لو تسكلفهم صيد النجوم لراموا النجم في الماء
وصوّروا المجد في أخلاقهم صوراً شوهاء أغتتهم عن كل علياء
يأليتها صور نمتت على مُشبهٍ من الحقيقة أو دلت بسياء
لكنا المجد في تزويق طليتها ماء السّرّاب لعين الظالم الناق
خافوا وقالوا : لنا حزم وتجربة إن كان ذا الحزم، ماجبن الأخصاء ؟
تحركوا ثم قالوا : لاجمود بنا أين التأوّه من صمت الأصحاء ؟

على أن أسوان تتمتع بصفاء في الجو لا تخلو منه زاوية منها ، فهي كالزمن
يهب الخالدين مادة الخلود ، وأمل صفاء هذه المدينة قد ساعد على نموّ صفاء شاعرنا
الذهني والفكري . بحيث غدا واضحاً في كل ما يأخذ وما يدع من أموره ، وأمور
الناس ، فهو لا يقبل نصف صداقة مع انقطاع المودة ودوام المنفعة ، لأنه من
الضير كل الضير أن يمثل الإنسان في ضميره ، وأن يتجر بعاطفته ، لأن في هذا
الاتجار وذلك التمثيل من المعابة ما يعاب على المتاجرة بالأجسام والشهوات (١) .
كما أنه لا يطبق التواضع الكاذب ، الذي يتمثل في الرياء لدى المتكلم والغفلة في جانب
السامع ، وإذا بنحسه الباخسون حقه فدعواه إذن أمام ضميره لا يزعرعها إجماع
الخافقين على حد تعبيره (٢) .

وبجانب ذلك نراه يبغض كل ما يتعارض مع شخصيته لأنه نشأ مستقلاً بكيانه
وتقديرانه في كل خليقة من خلأقه وفي كل عمل من أعماله وهذا يفسر لنا مدى
ولاه بالحرية الإنسانية المتبدية في شعره .

وفي اعتقادنا أن ذلك الصفاء في الذهن والفكر ، وهذا الوضوح في السلوك
لدى الفتى الناشئ ، كانا باعئين على تعويله على الصدق الشعوري في تجاربه الشعرية ،
أو الصدق الفني كما سنرى فيما بعد .

ومهما يكن من أمر فإن هذه المدينة قد استطاعت أن تحجب نفس ناشئنا في الحياة ، وأن يفسح لها في ابتهاج ، كي تحس وتحيا وتستجد إحساساً وحياة ، ولا تشبع من الإحساس والحياة ، لأن الإحساس لديه لا يقف عند البديهة ، بل يتجاوزها إلى حيز التفكير ، ومن هنا كانت يقظته الحسية في حبه للحياة تصاحبها يقظة في الشعور الباطني تنفذ به إلى كل منفذ ، وترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان .

ونرجح أن حبه للحياة الناشء عن حبه لأسوان قد ابتعث في نفسه ملكة التأمل في الحقائق ، مؤذناً في الوقت نفسه بأن ناشئنا يعمل عقله ويشحذ فكره في الوصول إلى جواهر الأشياء مَطْرَحاً المظاهر الخادعة البراقة ، ومن ثم كان يشعر بالجلال والروعة إزاء أشياء لا تخطر على بال لداته وأترابه أن يبروا بها ولو من بعيد .

ولا أدل على ذلك من جلوسه ليلاً عند قصر «ملا» ، في ذلك المكان المخيف الرهيب ، فيجلس هناك على صخرة عالية على مقربة من ذلك القصر العتيق يتعبد بالجمال ، ويناجي أحلامه ، فتنتلق شاعريته من مكمنها ، وتقبل عليه عرائس الشعر وبنات الأمانى في جلسته هذه ، من كل صوب مع همس النسيم ، ومنامسة الشجر ، ورقرة النهر ، وشذى الرياحين ، ووسوة النجم ، ويحدثه بكل لسان ويناجينه بكل بيان لا يخطئ لغة من اللغات بما ينطق به الطير أو يوحى به النبات .

وقد كانت هذه الجلسة تغريه بالنظر إلى النيل وتشعره بالوحدة والانفصال عن عالم الناس فلا يحس بالزمان ولاوحشة المكان ، وكل همه أن ينظر إلى الجنادل المعترضة في جوف النهر ، والتي تطلع رموسها على متنه ، وإلى الجبال التي تمتد على طول الأفق كالديباجة السوداء حول تلك المناظر الساحرة (١) .

ولا أدل على ذلك أيضاً من متابعته لطير «الكركي» ليلاً حتى يصل إلى الشلال أو مراقبته للحشرات (٢) .

وفي اعتقادنا أن تفكيره في جواهر الأشياء هو الذى حدا به أن يعمقت
الصنعة في الشعر بما فيها من وثى وبهرج ومحاولا الوصول إلى لباب التجربة والنظرة
إلى الأشياء نظرة كلية يرفدها الوعى الكونى والوعى الحيوى الصادرين عن
البصيرة والإلهام .

ومن ناحية أخرى فإن أسوان قد أوحى إلى شاعرنا بنوع من القداسة مألأ
عليه حسه ونفسه .

كما كانت عاملا هاما من العوامل التى طبيعته على العزلة ، وليس معنى العزلة
أن يحارب الناس ، أو أنه لا يباد لهم العاطفة والشعور ، لأنه يجب مسالمة الناس
جهده ، ولا يستبيح لنفسه أن يبدأهم بما يسوء ، ولسكنه مع ذلك لا يبيح لأحد
أن يستخف بالإساءة إليه ، لاسيما الإساءة التى تكون على اعتزاز بقوة لا تدفع ،
واعتزاز بطغيان تعنوله الجباه ، مثل هذا المسمى لا يدعه العقاد فى طغيانه دون
أن يندم عليه (١) .

ويبدو أنه قد ورث حب العزلة من أبويه ، حتى أصبح لا يمل الوحدة وإن
طالت بغير قراءة ولا تسلية . وكان لا يألف الناس بسهولة شأنه فى ذلك شأن
المنطوين ، غير أن الألفة التى تصبح بينه وبين أحد الأصدقاء لا تقطع ولا تتعرض
لقطيعة باختياره ، وقد يمدى الأمر ألفة الإخوان إلى ألفة غيرهم من الأحياء
والأشياء (٢) .

وقد أدت عزلته إلى أنه لا يعرف التوسط بين الرفض والقبول لقضية من
القضايا أو بين الحب والكرهية ، ولسكنه على الرغم من هذا قد يبلغ من ضعف
إرادته أحيانا أن يحنأ على نفسه كأنها شخص آخر يطلعه على بعض مراده ويخفى
عنه بعضه ، وقد يفلت عنان نفسه من يده فى حالات كثيرة ، ولسكنها حالات
يراجعها أحيانا فلا يأسف لإفلاته - على حد تعبيره - بل يرى ضرر الإطلاق أخف
من ضرر الشد والكظم وتنتشى العنان (٣) .

(١) و (٢) و (٣) راجع : مجلة « الرسالة » فى عديها الصادرين فى ١٣ يناير سنة ١٩٤١

و ١٧ من نوفمبر سنة ١٩٤٧

وفي ضوء ما سبق نراه يحدد موقفه من الناس تحديد الخبير بهم المتمرس بالتجارب ، فلا يطالب أحداً بجميل ، لأن جميله لنفسه سابق لكل جميل ، ولا يطمع في إنصاف الناس له إذا كان في الإنصاف خسارة لهم أو معارضة لهواهم ، وذلك لأنهم منصفون إذا لم يكلفهم الإنصاف شيئاً . ولم يصددهم في هوى من أهوائهم . ومن هنا يرى أن الحياة لا قيمة لها ، ولا تستحق أن نحرض عليها إلا إذا كانت لنا شروط تملها عليها فرضاها ، ولم تكن كلها شروطاً تملها هي علينا فرضاها ولا نملك العرف والعدل فيها (١).

على أن الإنسان مدين لعصره ولثقافته السائدة فيه (٢) فيما يأخذ وما يدع من أعمال العقل والوجدان ، لا سيما إذا كان هذا الإنسان شاعراً ، فإن تأثير العصر حينئذ في نفس الشاعر وروحه يكون أشد من تأثيره في الإنسان العادي .

والعصر الذي درج فيه فتانا كانت طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ، ومستقبل مريب ، قد بعدت المسافة فيه بين اعتقاد الشعراء فيما يجب أن يكون ، وبين ما هو كائن ، فغشيتهم الغاشية ، وذلك لأن الشاعر من أوسع الناس خيالاً ، ومن هنا كان المثل الأعلى أرفع في ذهنه منه في أذهان عامة الناس (٣).

ومعنى هذا أن العصر فتح مغاليق النفوس على ساحة من الألم تلفح المِطْلَ عليها بشواظها من جراء مسخ الطبايع ، وارتكاس الاخلاق ، والنفاق في الأعمال والأقوال (٤) ، ومن هنا لا جرم أن كان فتانا العقاد أفطن الناس إلى النقص ، وأكثرهم سنخاً عليه ، كما هو واضح من هجائه الاجتماعي للبصريين ، الذي تعج به دواوينه .

(١) راجع : مجلة الرسالة في عدديها الصادرين في ١٣ من يناير سنة ١٩٤١ ، و١٧ من نوفمبر سنة ١٩٤٧ .

(٢) A Short History of English Literature By Emile Legouis
P. 1102, London, 1945.

(٣) و (٤) عباس العقاد : مطالعات في الكتب والحياة ص ٢٨١ و ٢٨٣ .

وإذن فإنَّ شاعرنا مدين للعصر وللثقافات التي كانت سائدة فيه والتي استخلص منها وجداناً مشتركاً يرتكز على ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة .

ولا يغلو الباحث في هذا الصدد ، ولا يجافى الصواب حينما يذهب إلى أن شاعرنا مدين في بعض أصالته للعصر ، وحسبه أن يستدل على صدق نظريته بحديث العقاد نفسه وهو أبلغ دليل في هذا الصدد ما دما قد اتفقنا على أن الشاعر يستمد مضمونه الشعوري من بيئته وعصره ، وتقاس جودة شعره بمقدار تعبيره عن روح ذلك العصر ؟ ! .

يقول العقاد : ونحن في عصرنا الحاضر نعرف شيئاً عن علاقة الشعر بالأدب ، وعلاقة الأدب عامة بتلك المظاهر العجيبة في الحياة الإنسانية من أقدم تواريخها ، ونعني بها ظاهرة الفنون الجميلة وولع النفس بترجمة السريرة والسكون في قوالب الجمال المحسوسة ، ونعرف من ثمَّ أن الشعر شيء مقترن بالحياة منذ وجدت في الأناسي الناطقين ، وأن له أصلاً سابقاً للإنسان لعلنا نرى دلائله ومعانيه في أوضاع المخلوقات وأهون الأحياء . ومن أجل هذا نحس للشعر أفقاً أوسع ، وأغواراً أعمق ، وغاية أخصى ، وقدراً أشرف ، ومصدرأ أقدم وأأنأى من تلك التي كانوا يحسونها له في الجيل الغابر ، ونتفتح بهذا الإحساس في اختيار موضوعات الشعر ، كما نتفتح به في تقديره ونقده ، وإدراك شأنه وشأن قائله ، فلنا على السابقين مزية ندين بها للعصر ولانلوم السابقين على خلو عصرهم منها ، ونقص موازينهم من جراء فقدها (١) .

ومعنى هذا أن العقاد كان شديد الإحساس بالعصر وثقافته ، وذلك بالإضافة إلى المواهب الطبيعية لمزاج متَّزن وذكاء واضح منحه القدرة على إنشاد هذا التراث الشعري الذي نحن بصدد بحثه .

على أننا نود أن يتقرر في الأذهان أن العصر لا يخلق الموهبة إذا لم توجد في صاحبها ، ولكنه يؤجِّجها ويهيء لها أسباب تمامها واستوائها ، وأن بعض

العصور أصلح لإظهار المواهب والعبقریات ، وأن نفهم كيف أن عبقرية من العبقریات تهتدى إلى وجهتها في زمن ، ولا تهتدى إليها في زمن آخر ، وكيف أن رجلا يكون صائفاً في هذا العصر أو ذاك ، وهو لو ولد في غيره لكان من الأدباء أو الشواس وذلك على حد تعبير العقاد (١) .

* * *

وقد اتفق كثير (٢) من الدارسين على أن جزءاً من الإلهام في الشعر ، يأتي من الكتب ، حيث يذكى خيال الشاعر أحياناً بعض الكلمات والصور في القصص القديم ، أو القراءة في العلوم الإنسانية ، ولهذا استدلت Emile Legouis في كتابه تاريخ الأدب الإنجليزي بقصيدة Coleridge « الملاح القديم » ، The Ancient Mariner على أنها لا تخرج عن خلاصة قراءة عشرين كتاباً من أسفار الرحلات القديمة (٣) .

وفي اعتقادنا أن هذا الفهم لا يجانب الحقيقة ، لأن قراءة الشاعر لثمرات القرائح لإطلاع على ثمرات الحياة ، وكلما اتسع النطاق اتسع التعبير وتنوعت الثمرات ، لأن الإنسان لا يعرف الحياة الإنسانية بالوقوف على حقيقة أبناء زمانه الذين يشبهونه ويتلقون معه الشعور من مصدر واحد فحسب ، وإنما يعرف الحياة الإنسانية حق عرفانها إذا عرف الصلة التي بين العصور المختلفة والأقطار المتباعدة وعرف الواشجة التي تجمع بينها على تعدد المصادر وتفاوت المؤثرات : « وليس هذا بميسور لشعراء العصر الواحد ، وكيفما كان نصيب هؤلاء فهو ولا جدال دون النصيب الذي يظفر به قراء جميع العصور » (٤) .

ومعنى هذا أن العقاد كان يحيط في كل شيء بشعوره وشعور الآخرين الذين اختبروه غير خبرته ، وشهدوا منه غير ما شاهده ، توطئة لتوسيع آفاق شعوره

(١) عباس العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ص ٥٦ .

(٢) من هؤلاء الدارسين إميل ليجدي في كتابه : A. Short History of English Literature

(٣) A. Short History of English Literature By Emile Logouis (٣) P. 1102.

(٤) عباس العقاد : يسألونك ص ٧٧ وما بعدها .

وتعميقها ، وكذلك ليوسع حياته في العالم ، لأن الكتاب عنده طريق إلى عالمه ،
أو هو « نظرة يكبر بها نظره ليضاعف رؤيته ، فهو من صميم الحياة ، وليس
بالصومعة التي تعزل ساكنها عن الحياة ، وهو يوسع دائره العطف والشعور لديه ،
ويكشف له عن الحياة والجمال .

وفي هذا الصدد يؤكد لنا أن قراءته تضيف إليه مقداراً من مادة الحس
والفكر والخيال ، ثم يبين عن غايته من القراءة فيذهب إلى أنها تعطيه أكثر من
حياة واحدة في مدى عمره الواحد - الذي لا يكفيه ، ولا يحرك كل ما في ضميره
من بواعث الحركة - لأنها تزيد هذه الحياة من ناحية العمق ، وإن كانت لا تطيلها
بمقادير الحساب (١) .

ومن ثم لم يكن يشعر بأنه يقرأ سطوراً على ورق ، وإنما يحيا في تلك الأوراق
بين أحياء ، ولهذا كانت شخصياته العظيمة التي ألف فيها كأنه يعيش معها كل يوم .
كما أنه تمثل في قراءة الأدباء الذين ترجم لهم : ملامح وجوههم وعاداتهم ، في
حركتهم وسكونهم ، وبجانب ذلك فقد استملى من ديوان ابن الرومي سيرة حياته
أو صورة حياته ، وثبت لابن الرومي في خيال العقاد شكل لا يتغير ، ولم يزل
يلوح للعقاد على هيئة واحدة كلما طاف بالعقاد طيفه في المنام (٢) .

ومهما يكن من أمر فإن التقاء العشرات من المراتبي النفسية في نطاق واحد ،
والعشرات من الضمائر والأفكار ، كان يحس بها العقاد أضعافاً مضاعفة ، لا تزال
تتجاوب وتنمو مع التجاوب إلى غاية ما تتسع له نفوس الأحياء . وذلك لأن
الفكرة جدول منفصل ، أما الأفكار المتلاقية فهي المحيط الذي تتجمع فيه الجداول
جميعاً ، والفرق بينها وبين الفكرة المنفصلة كالفرق بين الأفق الواسع والتيار
الجارف ، وبين الشط الضيق والموج المحصور ، (٣) .

وكانت الكتب كلها في نظر العقاد : مادة حياة ، وجداول تنبثق من ينبوع
علوي واحد وتعود إليه .

(١) و (٢) عباس العقاد : أنا ، ص ١٠٩ ، ٢٦٦

(٣) عباس العقاد : أنا ص ١١٠ — ١١٤ ، وراجع الهلال في مارس سنة ١٩٤٨ تحت

عنوان « لماذا أهوى القراءة ؟ » .

ويتساءل الباحث عن سر الحياة الذي أغرم به العقاد إلى هذا الحد ، فيجده يرجع إلى أن الحياة - في تصوره - أعم من الكون ، وأن ما يرى جامداً من هذه الأكيوان ، أو مجرداً من الحياة ما هو في نظره إلا أداة لإظهار الحياة في لون من الألوان، أو قوة من القوى . . . والحياة شيء دائم أبدي أزلي لا بداية له ولا نهاية، (١).

وعلى هذا الفهم كان العقاد يقرأ في غرائز الحشرات وفلسفة الأديان والأدب ، وناريخ النهضات والثورات ، وترجمة الأفراد والأمم ، لأنه يرى في غرائز الحشرات بحثاً في أوائل الحياة ، ويرى في فلسفة الأديان بحثاً في الحياة الخالدة الأبدية ، ويرى في قصيدة الغزل، أو قصيدة الهجاء قبسين من حياة إنسان في حالتي الحب والنقمة ، ونهضة الأمم أو ثورتها هما جيشان الحياة في نفوس الملايين ، وسيرة الفرد العظيم معرض حياة إنسان يمتاز بين سائر الناس ، وكلها أمواج تتلاقى في بحر واحد ، وتخرج بنا من الجدول إلى المحيط الكبير (٢) .

ومن ثم كانت القراءة هي أعظم متعة في حياته ، شأنه في ذلك شأن « وليام هازلتي » الذي كان يطرح الكتاب ليتأمل سر قوته العظيمة وجماله الفائق ، ثم يعود لتناوله - وهو يائس - ليواصل القراءة والإعجاب ، وانتهت حياتهما بمثل ما بدأ به في عالم القراءة والكتابة (٣) .

* * *

وعلى هذا رأينا يوغل في القراءة إيغالا لم يحظ به كثير من شعراء العربية ، فقرأ عيون الأدب العربي وأمّهات الدراسات النقدية لدى نقادنا الأقدمين ، ودواوين الشعراء البارعين في العربية من أمثال ابن الرومي والمتنبي والمعري والشريف الرضي وابن حمديس الصقلي وغيرهم من كبار شعراء العربية - سواء كانوا قد نالوا حظاً من الشهرة أم لم ينالوا - في مشرقها ومغربها .

(١) عباس العقاد : أنا ، ص ١١٢ .

(٢) عباس العقاد : الهلال مارس سنة ١٩٤٨ تحت عنوان « لماذا أهوى القراءة ؟! » .

(٣) Selected Essays of William Hazlitt, P. 120, London 1943.

واستفاد العقاد من قراءتهم في أدائه التعبيري منذ شبابه الأدبي الباكر كما تشهد بذلك دواوينه الأولى ، وذلك لحصوله من قراءته على صور ذهنية للتراكيب المنتظمة ، وهذه الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، بحيث يصيّرهما الخيال كالعقاب أو المنوال (١) .

ومن ثم خرجت لغته الشعرية «كلاسيكية جديدة» New Classical Language فهي تمثل اللغة الفصحى التي كان يكتب بها الشعر العربي القديم ، ولكنها في الوقت نفسه تخلصت من القوالب و «الكليشيات» التي كان يستخدمها القدامى .

وبما يدعم هذا الرأي ويقويه أن العقاد يذهب إلى أنه قد تأثر وصاحبه (المازني وشكري) بقراءاتهم ، فكان لكل شاعر حديث شاعر قديم أو أكثر من شاعر واحد يدمن قراءتهم ويفضلهم على غيرهم ، ولولا التوافق بين الشعراء المحدثين في المشرب لآسعت الشقة بينهم أيما اتساع من جراء اختلافهم في تفاضل الأساليب العربية بين شعراء الملتنبي والمعري وابن الرومي والشريف الرضي وابن حمديس وابن زيدون ، ولكنهم كانوا لا يختلفون إلا في الأداء والعبارة ، لأنهم متفقون في إدراك معنى الشعر ومعايير نقده ، ولأنهم كانوا يقرأون كل شاعر عربي ، وإن فضل بعضهم واحدا يتعصب له على نظرائه ، (٢) .

ولا شك أن الشعر العربي القديم كان من الروافد التي رفدت شاعرية شاعرنا في عملية الإبداع كأى شاعر عربي حديث كما يتضح من النص السابق للعقاد نفسه ، وفي تصورنا أن العقاد تأثر بأداء الملتنبي في شعره من حيث قوة القالب وصلابته ، فبرزت تلك القوة وهاته الصلابة في شعر العقاد بروزاً واضحاً .

وبين ذلك من قول العقاد حينما استشعر في نفسه العظمة في بواكير صباه :
أنه كان كلفاً بأن يحبه الناس زمناً ، ولكن خير أماله اليوم أن يبغضوه ، لأنهم

(١) عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ص ٥٠٢ وما بعدها .

(٢) عباس العقاد : شعراء مصر ص ١٩١ ، ١٩٢ .

لا يعطفون إلا على كل منحدر في الحس والمعنى ، ويعجزهم التطلع إلى القمم العالية
ولسكنهم نسج لنفسه من فضائل هؤلاء الناس على الزرع نسجاً من الشدة والعظمة
ولسكنه ينظر اليوم إلى أكبرهم كأصغرهم ومقياسه في هذه النظرة ومعياره الطبيعة ،
ولذا يحترق الأرض التي ليس يعمرها من الناس أنداده وأمثاله (١) :

وكم كلفت بحب الناس لي زمنا فاليوم بغضهم من خير آمالي
فالناس تحنو على الوادي ويعجزهم جهد التطامع عن ذى القمة العالی
وكم نسجتُ لنفسى من فضائلهم نسجاً على الزرع من هون واجلال
فالיום أكبرهم عندي كأصغرهم إن الطبيعة مقياسى ومكياالى
إنى لأصغر أرضاً ليس يعمرها من الخلائق أندادى وأمثالى

وهذا النص قريب في صياغته - من حيث الأداء الفنى والنزعة - من قول
أبى الطيب المتنبي (٢) :

أبا عبد الإله معاذُ : إنى خفى عنك فى الهيجا مقامى
ذكرتُ جسيمَ ما طلبى وإنا نخاطر فيه بالمهج الجسام
أمثلى تأخذ النكباتُ منه ويجزع من ملاقة الحمام
ولو برز الزمانُ إلى شخصاً لخصب شعر مفرقه حسامى
وما بلغت مشيئته الليالى ولا سارت وفى يدها زمامى
إذا امتلأت عيونُ الخيل منى فويلٌ فى التيقظ والمنام

ومن هذا الضرب كذلك قول العقاد أن الإنسان إذا لم يكن له نظير يشبهه
فهو شقى ، أما الأصاغر فهم كثيرون : أشباه وأمثال (٣) :

إن الشقى الذى لا صنو يشبهه والأصاغر أشباه وأمثال
من شابه الناس سرته مودتهم ومن علا عنهم سامت به الحال
فاهناً بمجدك إذ تشقى بعزائه وليحظ بالصفو أوغاد وجهال
إن السعادة تحت الأرض معدنها لا يطلب السعد من آوته آجبال

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٣ .

(٢) راجع : ديوان أبى الطيب المتنبي ص ٥١ طبعه بيروت - دار صادر سنة ١٩٥٨ .

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١١١ .

تذكرنا هذه الأبيات بأبيات أبي الطيب المتنبي التي كتبها من السجن وهو معتقل بمحصر إلى أبي دؤب على هديته التي أرسلها إلى المتنبي بعد أن بلغ المتنبي عنه أنه نلبه عند الوالي (١) :

أهونَ بطول الثَّوَاءِ والتَّلفِ والسَّجنِ والقيْدِ يا أبا دؤبِ
غير اختيارِ قِبلتِ بَرِّكَ لى والجُوعِ يرضى الأسودَ بالجِيفِ
كُنْ أيها السَّجنُ كيف شئتُ فقد وَطَنتُُ للوْتِ نفسَ معترفِ
لو كانَ سُكْنائى فيكَ منقِصَةً لم يكنِ الدُّرُّ ساكنَ الصِّدفِ

وما دام الشعر العربي القديم من روافد العقاد ، فإننا نعتقد أن استفادة العقاد منه لا تتمثل في اللغة التي كان يؤدي بها مضمونه الشعري الجديد لحسب ، بل هناك استفادات أخرى من الممكن أن نقف عليها من دواوين المرحلة الأولى من شعره ، وهي التي تنتهى بعام ١٩٢٨ .

والناظر في دواوين هذه المرحلة يرى أن الشعر العربي كان مثاراً لأنواع ثلاثة من التجارب الشعرية لديه :

النوع الأول يتمثل في اتخاذ منهج شاعر معين في نظم شعره من حيث المضامين التي يعبر عنها ، وذلك كقصيدته التي نظمها على طريقة ابن الفارض ، والتي يسميها «الخنزr الإلهية» ومطلعها :

عقود الدوالي أنت والخنزr أشباه فله ما أسنى حلاك وأحلاه

فالعقاد قد حاكى فيها ابن الفارض في قصيدته الميمية التي يقول في أولها : (٢)

شربنا على ذكر الحبيب مُدَامَةً سكرنا بها من قبل أن يُخلق الكرمُ

لها البدر كأسٌ وهى شمسٌ يديرها هلالٌ وكم يبدو إذا مزجتُ نِجْمُ

ولولا شذاها ما اهتديتُ لحانها ولولا سناها ما تصوَّرها الوهمُ

فالخنزr الإلهية عند كل من العقاد وابن الفارض يرمز بها إلى المحبة التي يفرسها

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي ص ٥٢ طبعة بيروت — دار صادر .

(٢) شرف الدين أبو حفص عمر (ابن الفارض) : ديوان ابن الفارض ص ٨٧ وما بعدها

الله في قلوب الناس ، وتذشأعن شهود آثار الأسماء الجمالية للحضرة العلية ، فتوجب السكر والغيبة عن جميع الأعيان الكونية ، وتصفو بهذه المحبة النفوس بحيث لا تعرف التقطيب ، وتنطلق على سجيتها حيث لاجاه ولا أسمع ، ولاذلل ولاخوف ، ويسعى الإنسان بعد ذلك إلى عالم مجهول تلهب فيه الأشواق .

على أن ابن الرومي كان له أثره الكبير - فيما نعتقد - من حيث تجارب العقاد وصياغتها في بعض الأحيان . ولا أدل على ذلك من موقفه من الطبيعة والحياة حيث تسي ناظره الطبيعة وتروعه على حين هي مروعة به ، وأنه لولا ما بها من حياة لما تمتعت بزيتها التي أزيذت بها ، ولما تمتعت أن ترى الصور الرفيعة من نفسها ، ذلك لأنها قد حيدت وعلمت الحياة النطق . ثم يخلع عليها شبابه ، ويخلع على نفسه

شبابها ويمزج بينهما مزجاً لا يتم إلا من إحساس وشعور واحد : (١)

كحيدت	وعلمت	الحياة	النطق	فهي	لها	مطية
فأرت	حلاها	في	ريا	ض	الزهر	حالية
ورأت	صباها	في	وجوه	الحسن	والغمر	البيده
ورأت	سناها	في	مصا	بيح	السموات	الوسيعه
وتناضلت	بيد	الفتى	وحيث	بأطراف	الرضيعه	
وترددت	في	صارع	بين	السباع	وفي	صريعه
...
ورأت	نجى	ضميرها	في	النفس	مبصرة	سميعه
نحن	المرايا	وهي	لا	ترضى	بمرآة	صديعه
هيات	تصقل	صادثا	وهي	الغنية	والخليفة	

ويتضح من التصوير السابق للطبيعة أننا لانستطيع أن ندفع عن أذهاننا تصوير ابن الرومي لها في قصيدته البائية التي يقول فيها : (٢)

يدكرني	الشباب	جنان	عدن	على	جنبات	أنهار	عذاب
تفيء	ظلمها	نفحات	ريح	تهز	متون	أغصان	رطاب
إذا	ماست	ذوائها	تداعت	بواكي	الطير	فيها	بالتحاب

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧١

(٢) راجع : ديوان ابن الرومي اختيار كامل كيلاني ص ١٣٢ وما بعدها سنة ١٩٢٤ ، وراجع كذلك ابن الرومي للعقاد ص ٢٩٣ .

يذكرني الشباب رياض حزن ترنم بينها زرق الذباب
إذا شمس الأصائل عارضتها وقد كسرت تواري بالحجاب
وألفت جنح مغربها شعاعاً مريضاً مثل الحاظ الكعاب
إلى آخر هذه القصيدة ، وغيرها من القصائد التي تحدث فيها ابن الرومي
عن الطبيعة .

كما أن موقف الشاعر من الربيع يوحى كذلك بأنه نظر في شعر الربيع لدى
ابن الرومي من حيث أساس الفكرة والالتفاتة لا المحاكاة الصرفة التي تكاد
تكون تقليداً . فهو يخاطب الربيع قائلاً : (١)

وكان وردك في افترار ثغوره جذلان يهزأ بالمشوق خليماً
وفي موقف آخر يقول (٢) :

قد كنت آنس بالربيع إذا أتى أنس المتسم بالحبيب الطارق
وتمازح الزهر البهيج خواطري وتنافع العطر الأريج خلائقي
وتكاد تنسيني صواح أبك عزف القيان على الجناد الناطق

والناظر في تصوير العقاد للربيع لا يدفع عن خياله تصوير ابن الرومي له ،
لأن الربيع في تصوره يتمثل في حياة النفوس والقلوب ، ويعرفه على أنه حياة
تتحرك في الوحش والطير ، كما يعرفه زخرفاً تتحاشى به الأرض والسماء ، لأنه وليمة
الحياة للأحياء : (٣)

تجد الوحوش به كفايتها والطير فيه عتيدة الطعم
فظباؤه تضحي بمنطق وحماله يضحي بمختمهم
إن الربيع لك الشباب وإن ال صيف يكسره لك الحرم

ثم يعبر عن سر الحياة الكامنة في الأرض إبان الربيع وينصت إلى ما يبوح
به في نجواها : (٤)

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٦ ، ١١٠
(٣) عباس العقاد : ابن الرومي ص ٢٩٢ .
(٤) ديوان ابن الرومي : اختيار كامل كيلاني ص ٢٧٢ .

لم يبق الأرض من سرِّ تكاته إلا وقد أظهرته بعد إخفاء
أبدت طرائف وثى من زواهرها حمرا وصفرا وكل نبت غرباء

وفي موقف آخر يقول عن الأرض إبان الربيع (١) :

تبرّجت بعد حياء وخفر تبرّج الأنيّ تصدّت للذكر !

على أن العقاد قد التقت نظراته للسحاب مع نظرة ابن الرومي ، وذلك

حيث يقول (٢) :

وُيريك حيث نظرت موقع قبلة فضجت ، وحرّمها على اللسات
وإذا الغائم باكرت صفحاتها فالورد مطلول على الصفحات
متبرّج الألوان نمّ حياؤه للمين عن ذنبي صبا وحياء

ولا يبعد هذا التصوير عن تصوير ابن الرومي لحركة السحاب حيث يقول: (٣)

وتنفّست فيه الصبا فتبجّست منه السكّسى ، فأديبه معقوق
حتى إذ قضيت لقيمان الملا عنه حقوق بعدن حقوق
طفقت رَوَاياهُ تجر مزادها فوق الرّثبي ، وحرادها مشقوق
وتضاحك الروض السكّيب بصوبه حتى تفتق نوره المرتوق
وتغرد المكّاء فيه كأنه طرب تعمل بالغناء مشوق

ولا يقف التقاء العقاد مع ابن الرومي على ما سبق فحسب ، لأنه كان شاعره
الذي يعجب به ويتردد عليه في كل حين كما يتردد الصديق على الصديق ، ولذا
فقد التقى معه كذلك في نظراته للأزهار وغيرها ، كما التقى معه في أساس نظراته
إلى الحياة والأحياء معا ، وهذا ما جعلنا نقول - فيما سبق - باستفادة العقاد من
ابن الرومي .

ومهما يكن من أمر ، فلا نستطيع أن نتابع استفادة العقاد من ابن الرومي

(١) المرجع السابق ص ٨٩ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٦٣ .

(٣) ديوان ابن الرومي : اختبار كامل كيلاني ص ٣٠٦ .

نظراً لأنه ليس مجال العرض لها في هذا المقام ، وحسبنا في هذا الصدد الإشارة إليها فقط . وعلى أية حال ، فلا يستطيع الدارس لشعر كل منهما وهو يقرأ العقاد أن يدفع عن خياله شعر ابن الرومي ورؤيته للحياة ، وإدراكه للحقائق عن طريق العاطفة ، ووقوفه على حقائق الطبيعة والنفس البشرية .

على أننا نقرر في هذا المقام أن العقاد لم يُحاك ابن الرومي في شعره محاكاة صرف أو د تقليداً ، لأن محاكاة العقاد لابن الرومي ناشئة عن التأمل ، وتتدخل فيها روح الشاعر وشخصيته ورؤيته للوجود وتجربته وإحساسه إزاءه .

ومن ثم ساع لنا أن نقول عن استفادة العقاد منها من روافد شعره ، لأن الاصلالة المطلقة مستحيلة ، ولا بد أن يستفيد الشاعر المتأخر من حيث الزمن والحضارة من السابق .

والنوع الثاني من الروافد ، هو معارضته لبعض الشعراء في بعض قصائدهم ، كمعارضته لابن الرومي في قصيدته النونية التي يمدح بها أبا الصقر وهي من بحر البسيط ويقول في أولها (١) :

أجنيتك الورد أغصان وكشبان فيهن نوعان : تفاح ورمّان
وفوق ذلك أعناب مهـدّلة سود لهن من الظلماء ألوان

وفي تحليل معارضتها يقول العقاد أنه حينما فرغ من تلاوتها وقضى حق إطرائها ونقدتها خطر له أن يعارضها بقصيدة من بحرها وقافيتها ، فنظم قصيدته « الحب الأول » ، وأهداها إلى روح ابن الرومي وهي تبلغ ١٦٥ بيتاً يقول في مطلعها : (٢)

يهنيك يازهر أطيّار وأفنان الطير ينشد والأفنان عيدان
طوباك لست بإنسان فتشبهني لأنى ظممت وأنت اليوم ريّان

أما النوع الثالث من روافد الشعر العربي في شعر العقاد ، فيعتمد على تناول فكرة لبعض الشعراء وإقامة محاوره عليها أو معارضته لها ، وذلك كالمحاوره التي

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٧ ، وراجع كذلك ديوان ابن الرومي

أنشأها بين المعري وابنه في عالم الغيب ، واثق اتخذ أساسا لها قول المعري :

وإن أردتم بالبئس كرامة فالحزم أجمع تركهم في الأظهر

أقام هو محاورته على أساس أن المعري والدروف صد أبناءه عن الحياة
ورحة بهم ، ولكن أبناءه لا يعرفون هذه الرحمة له ، وراح ابنه في الغيب يتوسل
إليه أن يُريه الحياة على حين يذوده المعري عنها وينصح له بالبقاء في حالة العدم: (١)

يا أبي طال في الظلام قعودي فمتى أنت مخرجي للوجود ؟

طال شوقي إليك فاحلل قيودي

ولم تقتصر روافد شعر العقاد على الآداب العربية القديمة بأنماطها المختلفة من
نقد وشعر ، بل نزع إلى الآداب الأوربية ، وكان يدمن قراءتها (شعراً ونثراً
وفكراً ونقداً) فاهتدى بضياؤها في شعره ، وغدا يزدهى بأدميته حين يلقي بنفسه
غمار هذه الآداب الأوربية وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها وتعارض مذاهبها
ومتجهاتها ، يقول العقاد : « إن المرء يزدهى بأدميته حين يلقي بنفسه في غمار
هذه الآداب الغربية ، وتجيش أعماق ضميره بتدافع تياراتها وتعارض مذاهبها ومتجهاتها
وتجاوب أصداؤها وأصواتها ، أبواباً للكتابة متنوعة ، ومهايع (٢) متسعة ، وفنون
مبتدعة ، ونحل ومذاهب ، ومدارس ومشارب ، والحياة بين هذه الأفكار المشرقة
معروضة في كل شية من شياتها ، محسوسة في كل خطوة من خطواتها ، متكررة
متضاعفة ، شاكة موقنة ، جادة ساخرة ، ناقدة راضية ، شهوانية متنطسة ، فياضة
غير بكيفة ، موصولة يناييعها مروية ، والنفس تحس من إحدى ذلك العالم
الرحيب مالا تحسه من سواها ، فسكانها نفوس متفرقة لانفس واحدة جائمة
وكذلك عالمهم ، (٣) .

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٨٤ .

(٢) مهايع : طرق جمع مهيع مثل مقعد .

(٣) عباس العقاد : الديوان ص ٧٢ .

وليس معنى هذا أنه يؤمن بهذه الآداب إيماناً أعمى ، فكان يحذر من الإيمان بشاعرية الغربيين على إطلاقها ، ويصف من يؤمن بهم هذا الإيمان بأنه لا يدل على حرية فكرية أو جرأة أدبية ، ولكنه يدل على خلو وإفقار وخذاج (١) في العقل ، مثلهم في ذلك مثل السوائم والأوابد في حريتها . وفي الوقت نفسه لم يعترف للغربيين بطاقة فكرية لا تلحق بها طاقة الشرقيين ارتكناً إلى ما يشاهد من مخترعات وعلوم في مدينة أوروبا الحديثة ، لأن الشرقيين لو وضعوا في هذا المناخ العلمي لما قصروا في دروب العلم والمدنية (٢) .

ويرى العقاد من ناحية أخرى أن التجديد في الأدب لا يكون بالضرب عن تقليد العرب لتقليد الأفرنج ، ومنتظم كما ينظمون ، لأن الإفرنج يخطئون في فهم الأدب كما يخطئ الشرقيون ، ويأبون على طائفة منهم أن تقلد الآخرين (٣) .

وعلى الرغم من تحذير العقاد للشعراء والأدباء بعدم الإيمان الأعمى بشاعرية الغربيين ، فإننا نراه يطالبهم بأن يجعلوا آداب الأمم التي سبقتنا مقياساً لجودة الأدب العربي ، ونعى على الشعراء والأدباء عزلتهم التامة عن الآداب العالمية ، وأنهم لم يقرأوا كتبها ولم يبدوا بـير أدبائها وأخلاقهم وبمحاضراتهم ومساجلاتهم ، ولم يحيطوا بأقوال النقاد فيهم وأقوال بعضهم في بعض ، ولم يعلموا الميزان الذي يزنون به إجادتهم وعدمها في آدابهم (٤) .

ومن ثم نرى العقاد يعترف بأنه استفاد روح الشعر وما هيته من الآداب الأوروبية حين يقول : « إنه كان وليد مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقتصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر ، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء لم تنس الألمان والاطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين (٥) .

(١) خداج في العقل أى ناقص الخلق والتكوين .

(٢) عباس العقاد : الفصول ص ١٣٧ ، ١٤٥ .

(٣) عباس العقاد : ساعات بين السكتب ص ١٢١ .

(٤) عباس العقاد : الفصول ص ١٢١ .

(٥) عباس العقاد . شعراء مصر ١٩٢ .

عل أنه يحدد ميطان الفائدة حينما يقرر أنه استفاد من النقد الانجليزي فوق فائدته من الشعر وفنون الكتابة الأخرى . ثم يحدد أكثر حينما يذهب إلى أن دوام هازلت William Hazlitt هو إمام هذه المدرسة التي ينتسب إليها العقاد وهو الذي هداه إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد (١) .

ونود أن نقرر في الأذهان أن الاستفادة من الأدب والنقد الإنجليزيين ليس معناها التقليد ، لأن الأصالة المطلقة - كما أشرنا إلى ذلك من قبل - مستحيلة ، ولأنه من ناحية أخرى كان له رأيه في كل أديب من أدباء الإنجليز كما يقدره هو ، لا كما يقدره أبناء بلده كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

ويتضح من هذا أن العقاد لم يدخل إلى عالم الآداب الأوربية وهو ملغى الإرادة ، مشلول التمييز ، لا يتمتع بملكة الحكم على الخطأ والصواب ، بل دخل إليه وهو منزهٌ باستقلال الرأي ، وبعد قراءته لآداب لغته العربية (٢) .

* * *

وطبيعي أن تكون لقراءات العقاد النقدية ، ووقوفه على حقيقة الآداب الأوربية - مهما حذر من الإيمان بها إيماناً أعمى - ثمرة ، لاسيما أنه قد أتى عليه حين من الدهر - إبان شبابه الأدبي - استوعب فيه فن المقالة في الآداب الأوربية أو كاد ، إذ أنه كان من المدمنين على قراءة (توماس كارليل ، وماكولي ، ووليم هازلت ، وكوليردج ، ولي هنت ، وماتيو أرنولد) ، وغيرهم من أئمة فن المقالة في القرن التاسع عشر ..

أجل ، لقد كان لتوسعه بالضرورة في القراءة في فن المقالة - بالإضافة إلى ما عرفناه عنه من التوسع في القراءة للدراسات النقدية في الآداب الأوربية عن طريق اللغة الإنجليزية - ثمرة تمثلت أولاً : في المنهج

(١) و (٢) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم س ١٩٢ وما بعدها .

الذى اتخذته العقاد فى الكتابة عن الأدباء والشعراء الغربيين والشرقيين على سواء ، إذ كتب فى يومياته فى صحيفة الدستور فى عام ١٩٠٧-١٩٠٩ ، دراسات عن بعض الشعراء لستخرج لهم فيها من واقع شعرهم صورة حية معبرة عن ذوات هؤلاء الشعراء ونفسياتهم مع تقويم شاعريتهم كما يتفق والمنهج الحديث فى النقد ، لا كما كان لدى نقادنا العرب وقتذاك .

على أن عمق دراسته الأدب العربى خوَّله أن يبتعث لنا شعراء أفذاذا من بين صفحات الكتب القديمة أو ليس لهم من ذنب إلا أن حظهم من الشهرة كان ضئيلاً ، فطواهم الإهمال بين صفحات النسيان ، ومن أمثال هؤلاء الشعراء ابن حمدى الصقلى (١) وابن الرومى (٢) ، حيث يعرفنا بهما العقاد وبقدرهما ودرجاتهما فى الشاعرية ، ويضع يدنا على هذين الشاعرين وغيرهما من الشعراء الذين ينبغى أن يوضعوا فى الصفوف الأولى بين شعراء العربية .

وتمثلت ثانياً فى المبادئ النقدية التى استخدمها فيما كتبه عن مسائل النقد والتعليق ، وحسبنا أن نقول فى هذا الصدد : إن العقاد فى هذه الفترة (١٩٠٧-١٩٠٩) كان ثائراً على مكانة الشعر والشعراء ، وثائراً على الجو الخائى لفردية الشاعر وحرية ونسيانه ذاته ومشاعره ووجداناته ، وفى الوقت نفسه قد ضاق ذرعاً بالحياة الأدبية والفكرية فى مصر ، فاتجه صوب التراث العالمى من فكر وحضارة وأدب ، فأكد هذا الاتجاه ثورته ، ومن ثم رأيناه يعيب على الشعراء العرب القدامى شعر المدح والهجاء (٣) . كما يعيب على مكانة الشاعر والشعر وهو يكتب عن صريع الغواني ، مسلم بن الوليد الأنصارى إذ لم يكن الشاعر فى ذلك العصر من الرفعة ومنعة الجانب كما يتوهم بعض المعاصرين ، ولكنه كان

(١) راجع : « خلاصة اليومية » للعقاد ص ٩٣ وما بعدها .

(٢) راجع : صحيفة « الدستور » الصادرة فى ٤ من ديسمبر سنة ١٩٠٧ .

(٣) راجع : صحيفة « الدستور » الصادرة فى يوم ١٩ يناير سنة ١٩٠٨ .

يُمنح ، ويُدنى من مجالس الملوك والولاة اتقاءً للسانه وشراءً لمُدحه (١) ، واستدل على ذلك العقاد بقول أبي سعيد الخزومي (٢) :

السكب والشاعر في حالة ياليت أنسى لم أكن شاعرا
هل هو إلا باسط كفته يستطعم الوارد والصادرا

ثم يتحدث عن رسالة الشعر في عصره ، فيذهب إلى أن شاعر العصر محدود من القوى العاملة على ترقية الإحساس وترقيق العواطف ، ومن هنا فهو في مقام سام ، لا لأن في شخصه سرا يجذب إليه القلوب ، ولم يكن في سابقه هذا السر ، بل لأن الشعر نفسه قد مر من مناخل العصور ، فوصل إلينا على فطرته الأولى أى تكيف عواطف النفس ، وتصوير الفضائل بهيئة تحب إليها النفوس وتمثل الرذائل في صورة يشترك الحس والعقل في تقيحها (٣) .

على أن رسالة الشعر لدى هذا الفتى الناشئ كانت تتمثل فيما كتبه عن أبي العلاء المعري ، إذ ميّزه على غيره من الشعراء ، لأنه عرف للشعر مقامه ، فلم يستعمله في غير التعبير عن خطرات النفس ، والإماطة من مساوىء العالم (٤) . إذ كان يصدر أحكامه على الكون من أعلاه إلى أسفله . ومن عنصره إلى ما بدا منه ، ويقبّح أعمال الناس الذين يتكالبون على الدنيا تكالب الكلاب على الجيفة (٥) .

وفي هذه الفترة من شبابه الأدبي كان يرى الشعر - كما يراه النقاد الأوربيون - لباس العدم ثوب الوجود ، وإعطاء الفكر من الهيولى ما يتمثل به الملمس والبصر ، وكان يرى كذلك أن الشاعر خالق ، لأن الله أعطاه من الإنشاء ما يستطيع به أن يخلق المعاني من العدم ، ويتصور ما لا وجود له في الخارج . ثم يرى أن الشاعر أشبه أبناء آدم به جل جلاله (٦) :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمان (٧)

(١) و (٢) و (٣) راجع : صحيفة الدستور بتاريخ ١١ من ديسمبر سنة ١٩٠٧ .
(٤) و (٥) و (٦) راجع : صحيفة الدستور الأعداد الصادرة في ٢٦ من نوفمبر سنة ١٩٠٧ ، ٢ من ديسمبر سنة ١٩٠٧ ، ١٢ ، ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .
(٧) عباس العقاد . ديوان العقاد ، الجزء الأول ص ٤٣ .

على أن هذا الفتى قد فطن من واقع قراءاته النقدية إلى تأثير البيئته على الشعراء ،
فيما يصدر عن من مضمون ، وفيما يعبرون به عن هذا المضمون من حيث
التشبيهات وسائر الصور البيانية ، وذلك حيث يقول : « فلا غرابة إذا كان للوسط
تأثير على شعر الشعراء ، فكان أكثرهم استعارة وأرقهم تشبيها أكثرهم سياحة .
وأرقهم وسطا والعكس بالعكس ، (١) .

وفيما يختص بالتصوير الشعري كان يرى أن الشاعر لا بد أن يلزم الحد المعقول
في التخييل ، لأن الخيال إن زاد عن حده ، دل على نقص في قوة الحكم عند صاحبه ،
إذ أن عقول الشعراء كالشمس ترسل أشعتها على الموجودات فتبعث منها ظلالا
تختلف في الطول والقصر باختلافها في مواقعها (٢) .

والتصوير الشعري — في تصويره كذلك — يُمرّن الفكر على القياس وقوة
الدليل فضلا عما فيه من لذة وفكاهة (٣) . وعلى الشاعر أن يستخدم الألفاظ
والقوالب والاستعارات التي تبعث تَوَجُّهاً في نفس القارئ ما يقوم بخاطره من
الصور الذهنية (٤) . ووظيفة تلك الاستعارات والتشبيهات تتمثل في أن يستدني
الشاعر بها النفوس إلى تصديق ما يقول ، والاشترارك معه في الثناء وإن لم
تشارك في الجزاء (٥) .

ثم يتحدث عن دور الكلمة في الصورة الشعرية فيقول : لأنها نوع من اختزال
المعاني تشير إلى ما لا يمكن وروده منها على اللسان ، أو هي رموز يقترن كل منها
بخاطر وملابسات تتيقظ في الذهن متى طرقت ذلك اللفظ ولا يشترك فيها معه
لفظ آخر وإن ترادفا في ظاهر المعنى ، فالترادفات لا تشابه في المدلول تماما ، ومن
هنا لا بد أن يكون للشاعر استعداد فطري لتلقي العوارض والمؤثرات التي تقع
تحت شواعره حتى يلم بأسرار النفس وكيفية تطرُّق الإحساسات المختلفة إليها .

(١) و (٢) و (٣) راجع . صحيفة « الدستور » الصادرة في ٣١ من ديسمبر من
سنة ١٩٠٧ والصادرة في ١٠ من يناير سنة ١٩٠٨ ، وفي ١١ من ديسمبر سنة ١٩٠٧ .
(٤) عباس العقاد : « خلاصة اليومية » ص ٩ .
(٥) راجع . صحيفة « الدستور » الصادرة في يوم ٤ ديسمبر سنة ١٩٠٧ .

ويجمل بالشاعر أن يؤدي المعاني العالية بألغاز تناسبها ، بمعنى أن يخلع على
على المعاني الخالدة ثوباً لا تخلق جدته على المدى (١) .

ولم تقتصر استفادة القى على ما سبق من مبادئ ، بل إنه فهم القصيدة
الشعرية على أنها سلسلة متصلة الحلقات كالبنية الحية ، بحيث يعسر أن تنزع منها
جزءاً دون أن تختل بقية أجزائها (٢) .

وتأسيساً على هذا الفهم رأيناه يصف قصيدة حافظ إبراهيم التي وجهها إلى
السلطان حسين ، بأنها مثل « مرقة الدراويش » ، لأن حافظ أخذ قطعة من
الحرير ، وقطعة من الخمائل ، وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح لصنع
كساء فاخر من نسجه ولونه رابكتها إذا جمعت على كساء واحد تفقد
روعتها وجودتها معا (٣) .

وقد فطن شاعرنا إلى مواضع النقص في الشعر العربي ، وهو ينقد
الشعر الفارسي في عام ١٩٠٨ فيرى أن ما استلقت النظر ، هو إقفار
الشعر العربي من القصص الروائي حتى يكاد يكون هذا الجنس الشعري
مزية اختصت بها كل لغة غير العربية . ثم يعزو ذلك « لوعورة
الشعر العربي . لما يلتزمه الشاعر من مراعاة الوزن والقافية ، والإتيان
بالبيت منفرداً في النسيج ، منسجماً في أفراد ، حتى لا يزيد المعنى عن
البيت ، (٤) .

على أن ملكة العقاد النقدية ، قد ظهرت — لبان شبابه الأدبي —
في مقارناته بين الشعراء العرب والأوربيين ، وذلك كما في مقارنته بين
أبي العلاء في قوله :

غلت الشرور ولو عقلنا صيرت دية القتييل كرامة للقاتل

(١) و (٢) راجع صحيفة « الدستور » الصادرة في يوم ٤ ديسمبر سنة ١٩٠٧ و
٢٣ من نوفمبر سنة ١٩٠٨ ، وفي يوم ١٣ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .
(٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٤١٦ ، ٤١٧ .
(٤) راجع : صحيفة « الدستور » الصادرة في يوم ٢ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .

يقول العقاد في هذا الصدد ، وهو مثل قول شكسبير بلسان يوليوس قيصر :
لأنك إن قتلت الجبان فقد أرحمته من توقُّع الموت طول حياته فكأنك أمتته مرة
واحدة ، وهو لو عاش لمات في حياته أكثر من مرة ، (١) ومثل مقارنته بين
ابن حمديس الصقلي وبين شيللي ، وذلك يدل على أنه قد قرأ بعناية شيللي في ذلك
الوقت المبكر (٢) . كما قارن أيضاً بين المعري والخيام وانتهى من هذه المقارنة
إلى أن الخيام لم يكن إلا تلميذاً من تلاميذ المعري ، وأهل كثيراً بما نظنه من
مبتكرات الخيام مأخوذ من كتب المعري التي لم تصلنا إلى الآن ، وإذا صح
ما قيل عن خاتمته فهو نسخة ثانية من ذلك الفيلسوف ، (٣)

وفيما يختص بالدراسة الأدبية نرى العقاد قد استخدم المنهج النفسي في الدراسة ،
ودعا إلى الأخذ به ، وذلك حينما يقول : « انظر إلى ما قيل لا إلى من قال ، قاعدة
لا يصح إطلاقها في كل حال ، فالكلمة تختلف معانيها باختلاف قائلها ، وكلمة مثل
قول المعري مثلاً .

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد

يؤخذ منها مالا يؤخذ بما تسمعه في كل حين بين عامة الناس من التذمُّر من
الحياة ، وتمنِّي الخلاص منها ، فأننا نثق بأن المعري مارس الأمور الجوهرية في
الحياة ، ودرس الشؤون التي تكون بها عذبة أو مريرة ، ونكد أو رغداً ،
ولم يسبر منها أولئك العامة إلا ما يقع لهم من الأمور التي لا تكفي للحكم
على ماهية الحياة ، (٤)

وقد طبق هذا المنهج على المعري حينما ذهب إلى أنه قد تفوَّق على غيره من

(١) راجع صحيفة « الدستور » الصادرة في ٢ من ديسمبر ١٩٠٨ .

(٢) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ٩٧ .

(٣) راجع صحيفة « الدستور » الصادر في يوم ١٣ و ١٦ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .

(٤) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ٨٧ .

الشعراء في تشخيص أدواء الاجتماع بسبب سوء تدائه وذهاب بصره، وخلق يده فانكشف له العالم عن نقص معيب وفضائح مزرية صغرتة في عين بصيرته فلم يعد يعبا به وبنعيمه (١). كما طبَّقه على غيره من الشعراء الذين درسهم في مطلع شبابه كابن حمد يس الصقلي، وصریح الغواني، وابن الرومی وغيرهم .

ويرى الدارس أن هذه المبادئ النقدية ليست وليدة قراءاته للشعر الأوربي قدر ما هي وليدة الدراسات النقدية، مع استعداده هو لتذوقها والانفعال بها حتى غدا يطبِّقها على الشعر العربي لدى معاصريه وغيرهم من شعراء العرب القدامى .

ومن هنا يسوغ لنا أن نعتبر هذه المبادئ وتلك المناهج في المقالة والدراسة الأدبية والنقدية، ثمرة قراءات واسعة وعميقة في ميدان النقد الأدبي الأوربي والعربي على سواء، وأن تعتبر كذلك أن هذه القراءات قد وسَّعت من نطاق الحياة في روعه، ونمَّت خياله بحيث غدا يستوعب ما يراه ويقيس ما غاب على ما حضر وما يمكن على ما أمكن، وما يتمخَّض عنه المستقبل على ما درج في ألفاف الزمان، ومن ثم عرف مدى اتِّساع الشعر للتعبير عن اتِّساع الحياة، ومن آفاق الوجود وغرائب الإحساس التي تختلف إلى غير نهاية في كل طور من أطوار النفوس .

وفي اعتقادنا أنه لا عجب في ذلك ولا غرابة، لأن القصيدة الجيِّدة هي الصورة الحقيقية للحياة مشروحة على حقيقتها الأبدية، وهي خلق حوادث بالنسبة إلى تلك الصور العديدة التخيُّير للطبيعة البشرية، كما تحيا في ذهن الخالق الأعظم، والتي هي صورة لسائر العقول الأخرى (٢).

(١) راجع : صحيفة « الدستور » الصادرة في يوم ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٠٧

(٢) Shelley; Peacsck's Four Ages of Poetry Shelly's Defence of Poetry. Browning's Essays on Shelley Edited by H.F. Barrett smith P. 23 etc.

وعلى أية حال فإن قراءاته النقدية قد وجهته إلى غاية الشعر ، ففهم أنه رسالة عقل إلى عقول ، ووحى وخاطر إلى خواطر ، ونداء قلب إلى قلوب ، وأنه في لبابه قيمة إنسانية وليس بقيمة لفظية وذلك على حد تعبيره (١).

* * *

على أن هناك بعض الاتجاهات الشعرية في الأدب الإنجليزي قد وجهت شاعرنا إلى ضرب من الاتجاهات يشتمل في شعر الكروان بصفة خاصة والطيور بصفة عامة ، حتى غدا في نهاية الأمر يؤلّف اتجاهاً خصص العقاد له أحد دواوينه في الأربعينيات وهو ديوان « هدية الكروان » الذي سنتحدث عنه فيما بعد .

وهذه الاتجاهات الشعرية تتمثل في معادثة الطيور وتصويرها في حالاتها المختلفة من سرور وغضب ، وهدوء وصخب ، وصحة ومرض إلى غير ذلك من الحالات التي تختلف باختلاف حالاتها النفسية من استواء أو شذوذ ..

وقد نشأ هذا الضرب من الشعر لدى العقاد مبكراً حينما كان يتطلّع في لطفة وحنين واعتزاز وازدهاء إلى الشعر الأوربي يغترف من معينه الثرى ، ليروى به ظمأه من سائر الأحاسيس التي سطرها أولئك الشعراء البارعون من شعراء الإنجليز .

والناظر في ديوان العقاد الأول يلتقي مع القصائد التالية : « العقاب الهرم » ص ٣٠ ، « الكروان » ص ٥٤ ، « عيش العصفور » ص ٩٧ ، « أبو العيد — طائر يأكل دودة القطن » ص ١٠٧ .

والدارس لهذا اللون من الشعر عند العقاد يرى أنه مستفيدٌ من الشعراء الذين سبقوه في هذا الضرب ، وللإستدلال على ذلك يمكننا أن نقف عند قصيدته « الكروان » الذي اتخذها طائراً قومياً لنرى بعد ذلك المعين الذي استفاد منه في الشعر الإنجليزي .

(١) عباس العقاد أنا : ص ١٩٨ .

وحسبنا في هذا الصدد أن ننظر إلى أساس الفكرة عند كل من العقاد ومصدره الذي وقف عنده ، وذلك لأنه كان يتصرف في الفكرة الشعرية تصرُّفاً يجعلها له ، ويباعد بينها وبين المصدر الذي استقاها منه العقاد ، إذ لم يكن من البلاهة والغباء حتى ينقل الفكرة الشعرية بقضئها وقضيضها كما يقولون . ومن هنا سنقف عند نقطة الالتقاء في كل موقف فحسب ، وإلا ، لا حتاج الأمر إلى دراسات مطوّلة ليس هنا مكان الحديث عنها .

يصف العقاد غناء الكروان بالشعر ، ويشبهه في غنائه للكواكب بالأديب الذي يضيء للناس حياتهم ، وهو مجهول ملق في زاوية النسيان ، ويقول : إن صيحات الكروان تفتق حجب الظلام الكثيف وأن صيحاته هي لغات الوجدان التي تشبه الوحي الذي ينطق بكل لسان (١) .

قل يا شبيهه النابغين إذا دعوا	والجهل يضرب حولهم بجران
كم صيحة لك في الظلام كأنها	دقات طبل للدجّة حان
من اللغات ولا لغات سوى التي	رفعت بين عقيرة الوجدان
إن لم تقيدها الحروف فإنها	كالوحي ناطقة بكل لسان
أغنى الكلام عن المقاطع واللغى	بث الحزين وفرحة الجذلان
إني لأسمع منك إذ ناديتني	معنى يقصّر عنه كل بيان
لا عيب أنك في لسانك أعجم	إذ كنت ناطق مهجة وجنان

يذكرنا هذا التصوير لشاعرية الكروان في الأبيات السابقة بقصيدة شيللي
To the Sky-Lark حين يصف غناها بالشعر إذ يقول (٢) :

أنت مثل شاعر محتب ،
في نور الفكر ،
يتغنى بأناشيد لم يفشدها أحد ،

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ٤٤٠ .

حتى ينتبه العالم ،

ويشارك في مخاوف وآمال لم يأبه لها .

فالتأمل في أساس الفكرة لدى كل من شيللى والعقاد يرى قرابة فكرة العقاد من فكرة شيللى في تصويره للقبيرة ، كما سنبين فيما بعد حين نتحدث عن هذا الاتجاه في دواوين الأربعينيّات .

ولم تقتصر استفادة العقاد من الشعر الإنجليزى على الاتجاه السابق ، بل استفاد كذلك من بعض الشعراء في شعرهم الذى قرأه وتمثله وغدا جزءاً من نفسه وروحه على حد تعبيره (١) .

ففي موقفه من الدنيا نراه يصورها بأن بواعثها ماتت في نفسه ، بعد ما كان يراها كالعروس التى تزين بعرائس الحور (٢) :

لقد ماتت الدنيا وقدماً رأيتها عروساً حفاً فيها عرائس حور
نعم ماتت الدنيا بنفسى ومنّ يعش وقد ماتت الدنيا ، فأين يصير ؟
وأحنو على الدنيا وياربّما حسنت على الميت التّأوى بهنّ قبور

وفي موقف آخر نراه يقول (٣) :

مات الفؤاد فما أنا حتى أعيش بلا فؤاد
مسح الزمان صحيفتى وأزال آثار المداد

يذكرنا هذا التصوير للدنيا بتصوير «وردزورث» ، فى قصيدته London 1802 حيث يحاول البحث عن العزاء ، لأنه محزون من محاولة الحياة فى المدينة التى تزدان للظهور فى أبواب الحضارة الزائفة التى هى نتاج خسيس ، ولذا فإنه يقول (٤) :

(١) عباس العقاد : مراجعات فى الآداب والفنون ص ٨ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٠ .

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٩ .

(٤) The Golden Treasury, by Francis Palgrave, P. 278

بساطة العيش وسمو الفكر قد تلاشيا .
الجمال البسيط الواضح لمبدئنا الطيب الاصيل قد ولى .
وَوَلَّىٰ مَعَهُ سَلَامُنَا ، وبراءتنا التي تخاف الإثم .
وديننا الطاهر الذي يتنفس قوانين بيوتنا ،

وتأريق الموت للعقاد وتفزيجه له في شبابه حتى ظن أنه ميّتٌ لا محالة ،
فأوصى في قصيدته « كأس الموت » ألا يحملوه إلى القبر صامتين ، بل يغنوا له
ويعيدوا القصيد على سمعه ليضطرب (١) :

وَقَالُوا أُرَاحَ اللَّهُ ذَاكَ الْمُعَذَّبَا	إِذَا شِيعَمُونِي يَوْمَ تُقْضَىٰ مَنِيَّتِي
فَإِنِّي أَخَافُ اللَّجْجُودَ أَنْ يَتَّيَّبَا	فَلَا تَحْمِلُونِي صَامَتِينَ إِلَى الثَّرَى
وَمَا زَالَ يَحْمِلُونَ أَن يَغْنَى وَيُشْرَبَا	وَوَغِنُوا فَإِنَّ الْمَوْتَ كَأْسٌ شَهِيَّةٌ
فَلَا تَحْمِزُونَا فِيهِ الْوَلِيدَ الْمُغَيَّبَا	وَمَا النَّعْشَ إِلَّا الْمَهْدَ مَهْدَ بَنِي الرَّدَى
أَعِيدُوا عَلَيَّ سَمْعِي الْقَصِيدَ فَأُطْرَبَا	وَلَا تَذَكِّرُونِي بِالْبِسْكَاءِ وَإِنَّمَا

نكاد نعتقد أنه استفاد في هذه الأبيات من « كيتس » KEATS في قصيدته
فروع الموت The Terror of Death التي يقول في أولها (٢) :

عند ما تعتريني المخاوف مؤذنة بانتهاء وجودي .
قبل أن يجنى يراعى نتاج عقلي الخصب ،
ويودعه حروفاً ، في أكوام عالية من الكتب .

على أنه ينظر إلى السعادة على أنه ليس من رجالها ، وأنها لا تطمع في أن
يسمى خلف خيالها لطول تسأل له حتى ملّ ولم تُتوارته ، ومن هنا جهلها حين سحرتة
بجمالها ، وغدت لا تمر بباله ولا يمر ببالها ، وذلك لأن أشق الخلق أسيرها الذي
يتعلّق بجمالها (٣) :

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٥ .

The Golden Treasury, P. 229.

(٢)

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٠ ، ٣١ .

مه يا سعادة عنى فما أنا من رجالك
لا تطعمى اليوم منسى بالسعى خلف خيالك
فقد سألتك حتى مللت طول سؤالك
وقد جهلتك لما سحرتنى بجمالك
إن الحبيب بغيض إذا استعزَّ بخالك
فلا تمرى ببالي ولا أمرت بيالك
أشقى الأنام أسير معاتق بجمالك

نقول إن هذه النظرة إلى السعادة تكاد تلتقى مع نظرة « كيتس » فى قصيدته
« السعادة فى فقدان الحس Happy Insensibility » والى يذهب فيها
إلى أنه (١) :

هل هناك أبداً من لم يُعان ألماً لما مضى من فرح ؟
ليكن شاباً أو فتاة ناعمة .
أجل هناك من كابد وعانى . .
أن ندرك التغيير ونحسَّ به حين لا يوجد له دواء .
ولا نهدر يغطى على الحس منه .
هذا ما لم يقله شعر أبداً .

وأمومة الأرض فى شعر العقاد لها صور كثيرة ، فهو يضفى عليها الحياة
أولاً حينما يقول (٢) :

لا تغبطينا أيها الأحبا ر فاللثيا سريعه
فغدا تشرِّفك الحياة ة ونحن أحجار وضعه

وحينما يقول عن شكسبير (٣) :

والأرض أمك والإنسان بعد أخ وقد يمدُّ شقيق كفاً منتقم
لقد لحقت وكم فى ذاك من عجب بزمرة الصخر ، فانزل ثم فى حرم

وحيثما يذم عن أموتها قصيدة كاملة تحت عنوان «أمنا الأرض» ، فيقول
في أولها (١) :

أسائلُ أمّنا الأرضاً سؤالَ الطفلِ للأمِّ
فتخبرني بما أفضى إلى إدراكه عليّ

* * *

جزاها الله من أمّ إذا ما أنجبت ثمّ
تغذيّ الجسمَ بالجسمِ وتأكل لحم ما تملك

وهذه الامومة للأرض تكاد تلحق شاعرنا بأسرة الشاعر الإنجليزي
«وردزورث» ، الشعرية وذلك لأن «وردزورث» نصّب الأرض أمّاً لابناء
الفناء في قصيدته «أغنية للنخلود» :

“Ode on Intimations of Immortality from Recollections of
Early Childhood”.

التي يقول فيها (٢) :

تملاً الأرض حبرها بمسرات من عندها .
ومشاعر الحنين في طبيعتها ،
وحتى مع شيء من روح الأم ،
ومع غاية ليست نبيلة ،
تبذل المرشعة في بيتها قصارى جهدها ،
لكي تجعل رضيعها ، رجلها المرتجى ،
يذسى الأجداد التي كان يعرفها ،
والقصر المهيّب الذي جاء منه .

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٤٦ .

وحينما يصفو الجو ويحس العقاد بالخفّة والرشاقة في نفسه يطالبها بأن تفرح
وتطرب ، وتكاد نفسه ترقص مع الطيور المتهاسسة والجداول المترقرة (١) :

قم حزين العمر فاطرب وارأشف من كؤوس الحب ما يجلو الحزن
أنت في الصيف وهذا فجره يفتح الجنة من غير ثمن
وهذا التصوير قريب الشبه بتصوير دوردزورث ، في قصيدته « أغنية
للخلود » (٢) :

في صباح جميل في الربيع ،
استسلم البر والبحر للريح ،
وراح كل طفل يحتفل هنا وهناك ،
أنت يا ابن الفرح اهتف من حولي ،
ودعني أسمع هتافك أيها الراعي الصغير السعيد .
على أن تصويره للطبيعة في الخريف لا يبعد كثيراً عن تصوير « كيتس »
لها . فالعقاد يُحيي الغائم التي تسير كالطير في مستهل الربيع ، ويقول إنها ترتع
في الفضاء . وأن الرياح ترفو حواشيا (٣) :

طير سيرت في مستهل ربيع	حى الغائم في السماء كأنها
صافي السراة على السنا مرفوع	بيضاء ترتع في فضاء شاسع
كالرغو بين مفرق وجميع	طوراً كتمسيح الذبول وتارة
أوساطها بالفتق والترقيع	ترفو حواشيا الرياح وتنتحى
كالعاشقين هنيهة التوديع	والدوح مهدول الأرائك ساهم
يشجوك منه ترنم المفجوع	والماء كالمرور في وسواسه
وظفاه جملها البسكا بدموع	والشمس ساهية الشعاع كقملة

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٤ .

Tha Golden Treasury, p. 341 etc.

(٢)

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٣ .

أما تصوير « كيتس » للخريف في قصيدته Ode to Autumn فهو (١) :
يا فصل الختام والوفرة التامة ،
أيها الصديق الحميم للبراعم والشمس الناضجة ،
أين أغنيات الربيع . . أجل ، أين ؟
لا تفكر فيها ، إن لك أنعامك أنت الآخر ،
بينما السحاب يبعث ازدهاراً في اليوم الذي يكاد يحضر ،
وعندئذ يترسم البعوض الصغير بنشيد باكٍ ،
بين صفصاف النهر ، يعلو ويتهادى ،
إذ تحيا الريح الرقيقة أو تتلاشى ،
والحملان النابضة بالحياة تشغو ثغاء عالياً عند الغدير الجبلي ،
وتحشد عصفير الجنة ، وتزقزق في السماء . .

وحينما يكون العقاد حزيناً يضفي على الطبيعة حزنه وسأمته ، ومن هنا لا ينسيه
جمال الربيع ما هو فيه من همٍّ وحزن (٢) :

فألآن لا شدو الطيور برائع	سمعى ولا روض الربيع بشائقي
وكان نوار الحدائق طاقة	نثرت على قبرى السرور الزاهق
وأرى الندى دمعاً وكنت إخاله	دراً يناط بزهره المتعاقق
ويشير شجوى من عليل نسيمه	سقم أراه اليوم غير مفارقي

والناظر في هذه الصور الحزينة للطبيعة إبان الربيع لا يستطيع أن يدفع عن
خياله « تصوير « وردزورث » لها في قصيدته « أغنية للخلود » ، وذلك بعد فقد
لاخيه « جون » ، (٣) :

والآن بينما تغنى الطيور أنشودة فرحة ،
وبينما تقفز الحملان الصغيرة ،

The Golden Treasury, P. 293.

(١)

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٦ ،

The Golden Treasury. p. 341 etc.

(٣)

كأنها تتواثب على دقات الدفّ ،

أنا وحدي طرأت لي فكرة حزينة ،

غير أن إفصاحي عنها نفتس عنى ، وعدت إلى قوتى .

وعلى حين نرى «وردزورث» يتغلب على حزنه ويحاول التمتع بجمال

الطبيعة حينما يقول في القصيدة نفسها (١) :

وهأنذا قوى مرة أخرى ،

الجنادل تنفخ أبواقها من المنحدر ،

لن يعود حزني يعكر جمال الربيع .

نجد أن العقاد يستسم لحواطره الحزينة ويشيح بوجهه ونفسه عن جمال الطبيعة

إبتان الربيع ، بل يتمنى الموت ويتشوق إليه (٢) :

أنسى لمحراب الأسمى فهو اجسى تأبى الطهور بغير دمعٍ دافق

كذب الوجود نعيمه وشقاؤه يا طول شوقى للحمام الصادق

ومن يتتبع العقاد في تصويره للطبيعة الوحشية يرى أنه قد استفاد في تصويره

لها من الشعر الإنجليزي أيضاً ، فهو يقول (٣) :

إلى أى ركن فيك يلجأ هارب وفي أى ظلّ من ظلالك يحتمى

تُسندين أرجاء السماء بحاصب من النّار موار العجاجة مظلم

ثور كأفواج الدخان تطلّعت إلى علو من قاصى قرار جهنم

إذا ما رآها الوحش واتى كأنها من النقع تجلى عن نخيس عرمم

يلوذ ببطن الأرض والأرض جرة خياشيمه م القيط يبضضن بالدم

وهو في تصويره هذا يتفق مع شيللى في طبيعته التي تتضح لنا من خلال

(١) المرجع السابق ص ٣٤١ وما بعدها .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٦

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٧

قصيدته أغنية إلى رياح الغرب Ode to the West Wind والتي يقول فيها (١) :

أنت يا من على مجراه وسط اضطراب السحب المنحدرة ،
تنثاثر السحب المنطلقة كأنها أوراق الأرض المصوَّحة ،
مشيرة من أغصان السماء والمحيط المتعاقبة ،
رسل المطر والبرق (بينما) انتشر على السطح الأزرق ،
لبحرك الهوائى شيء كغداثر الشعر اللامع ،
ارتفعت من رأس مخلوق متهور ،
من حافة الأفق القائمة إلى سميت السماء ،

كما أنه يتفق كذلك مع «توماس هاردى» في قصيدته Nature's Questioning

التي ترجمها العقاد فيما بعد ، والتي يقول فيها (٢) :

إذا طلع الفجر ونظرت إلى الطبيعة المصبحة ،
جدولاً وعقلاً وقطيعاً وشجراً موحشاً ،
رأيت كأنما هي أطفال مكبوحة ،
على مقاعد الدراسة تشخص إلى ،
وكأنما قد طالت عليها ،
ثقلة الاستاذ في أساليبه ،
فبردت حرارتها ،
ورانت على وجوهها ،
السامة والضجر والإعياء .

وفي تصويره لزوال الحب من سارة الذى كاد أن يودى به ، والذي

يقول فيه (٣) :

يوم الظنون صدعت فيك تجلدى
ويكيت كالطفل الذليل أنا الذى
وخصمت بالماء الذى أعدده
وحملت فيك الضمّ مغلول اليد
مالان فى صعب الحوادث مقودى
للرّى فى قفر الحياة المجد

The Golden Treasury, p. 325.

(١)

From Beowulf to Thomas Hardy, (1944) N. 4 pp. 1002

(٢)

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٧ .

لاقيت أهوال الشدائد كلها حتى طغت فلقيت ما لم أعهد
نار الجحيم إلى غير ذميمة وخذى إليك مصارعى فى مرقدى

فى التصوير السابق نراه يلتقى مع شيللى فى قصيدته هروب الحب The Flight
of Love حينما يقول (١) :

- إن أصداء القلب تكفّ عن الترنيم عندما تصمت الروح .
- أى ترنيم سوى المراثى الحزينة .
- كصغير ربح فى أطلال سجن تهدمت .
- أو كالأمواج الناضجة تدق جرس الجناز لبحار ميّت .
- عندما تنصهر القلوب مرة ، يترك الحب العس الوثيق .

على أن شعر الطفولة لدى شاعرنا قد ابتعثه فى نفسه ما قرأه من الشعر
الإنجليزى ، من ذلك حديثه عن ملكة الطفل فى قصيدته « بين محمد وعزوز » (٢) :

يستبعدُ الناس كأن لم يكن	يسمع (بالدستور) فى عمره
وينزل الأهل على حكمه	ويرغم الصّحب على أمره
لم يُننّه عن شيء يُعنى به	إلا ارتمى يسعى إلى كسره
كم قام ما بين كتاكيتيه	كقائد الجيش لدنّ نصره
يضحك منها وهى لا تأتى	عن عضته حيناً وعن نقسه
ويجذب القطّة من ذيلها	ويضرب الكلب على ظهره

وهذه الصور الشعرية فى تصوير ملكة الطفل تذكرنا بما قاله « وردزورث »
فى « أغنية للخلود » حيث يقول (٣) :

أنظر عند قدميه ، هناك خُطّة أو رسم صغير ،
هو صورة من حله بالحياة الإنسانية
صاغها بنفسه بالفن الذى تعلمه حديثاً
زفاف ، أو حفل ، حداد أو جناز ،

(١) The Golden Treasury, P. 226

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٦ وما بعدها .

(٣) The Golden Treasury, P. 341 etc.

إنه يملك الآن قلبه وعلى هذا ينشد أغنيته :
ثم يُسحاكي أحاديث العمل ، والحب ، والصراع ،
ولسكنه لا يستمر طويلاً حتى يطرح هذا جانباً
وبكبرياء ومرح جديد يتعلم الممثل الصغير دوراً آخر
مالمّا من حين إلى حين « مسرح المرح » ،
الذي تأتي به الحياة من بين ماتأتى
بكل الشخصيات حتى يبلغ الشيخوخة المرتعشة
كأن مهمته كلها هي محاكاة لا تنتهى .

كما أن برادة الطفولة التي أبدع العقاد في تصويرها في قصيدته « رثاء طفلة » ،
والتي يقول فيها (١) :

زهرة كان وجهها نور قلبي وناظري
حملتها يَدُ الرَّدى حمل من لم يحاضر
فتوارت ولم يزل عرفها ملء خاطري

هذه البرادة نستطيع أن نعتز عليها كذلك في قصيدة « ورد زورث »
Lucy Gray التي يصور فيها الحركة النفسية عند كل من الطفلة « لوسى » وعند
أبويها حينما افتقداها في العاصفة التي جعلت « لوسى » تجول فوق التلال صاعدة
هابطة ، ومع ذلك لم تصل إلى المدينة أبداً ، على حين قضى والداهما طوال
تلك الليلة (٢) :

يناديان في كل مكان ،
ولكن لم يكن هناك صوت أو مشهد
يصلح لهما مرشداً .

ويصور العقاد الشعراء بأنهم ملوك في خيالهم وعبيد في واقعهم المرير ،

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٣ .

(١) The Golden Treasury, P. 213 and see The Poems of Wordsworth P. 65 .

طيور عملاقة في سباحات خيالهم ، ولكن حظوظهم تقعد بهم عن الطيران (١) :

ملوك^١ ، فأما حالهم فمبيد وطير^٢ ، ولكن الجدود قعود
أقامو على متن السحاب فأرضهم بعيد^٣ ، وأقطار السماء بعيد
مجانين تاهو في الخيال فودّعوا راحة هذا العيش وهو رغيد
مقيم على عرش الطبيعة حاضر ولكنه بين الأنام فقيد

والمتمائل في التصوير السابق لحقيقة الشعراء وأرواحهم لا يستطيع أن يدفع
عن خياله ما قاله « كيتس » ، في هذا الصدد في قصيدته Ode to the Poets
يقول فيها (٢) :

إن أرواحكم تلك التي تُطَلَّ من السماء ،
التُّعَانِقُ أَفلاك الشمس والقمر ،
وتعانق ضجّة النبايع العجيبة ،
وأحاديث الأصوات الراحدة .

وتصوير العقاد لرسالة الشعراء وأحلامهم ، وذلك حين يقول (٣) :

إذا جال بالعينين فالكون بيته فإن مدّ بالكفّين فهو طريد
وأقصى مناه في الحياة نهاره وأدنى مناه في الممات خلود
تجمعت الأضداد فيه فحكمة وحق ، وقلب ذائب وجود

ومهما يكن من أمر ضلالة العقاد في أدائه لهذه الأفكار والإحساسات
العميقة ، فإننا نكاد نزع أن هناك شيئا بينها وبين قول شيللى في قصيدته حلم

: (٤) The Poet's Dream

يتأمل خيال الشمس وهو يسطع في الغدير .
ويتأمل النحل الأصفر على أزهار اللبلاب .

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٣ .

(٢) The Golden Treasury P, 197

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٣ .

(٤) The Golden Treasury, P. 329

فلا يميز شيئاً مما يراه
ولا يأبه لشيء مما يحيط به
بل يصوغ من كل هذا أطياناً
تنبض بحياة يُغذّيها من ضرع الخلود

وموقف الشاعر من الحقيقة في تصور العقاد يتمثل في أنه يرى الغيب عن
بعد ، وأن مقبل عهده قديم بالنسبة له (١) :

يرى الغيب عن بعد — فمقبل عهده قديم ، وماضيه القديم جديد
وهو في هذا الفهم للحقيقة والشاعر يذكرنا « بكيتس » في قصيدته « أنشودة
عن الشعراء » حينما يقول (٢) :

إنما يترنم بالحقيقة القدسية المنعمة،
ألحان فكرٍ منسب
وحكايات وتواريخ ذهبية
عن السماء وأسرارها
وهكذا تمضون في الحياة في الأعلى
وتعلوننا الحكمة كل يوم
مع أنكم قد ذهبتم بعيداً
وهناك تسعد أرواح أخرى لكم .

وفي اعتقادنا أن العقاد في قصيدته « الموسيقى » التي تحدث فيها عن المعرفة
والموسيقى من حيث أن كليهما ترجمان للإنسان عن وحى البداهة ولغة الحياة
في ضائرتها العميقة ، نظر في قصيدة « كيتس » ode on A Grecien urm
وذلك لأنه يقول (٣) :

أعيدى على القول أنصت وأستمع حديثاً له في نوبة القلب ميسم

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٣ .

(٢) The Goldeu Treasrny, P. 197

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٠١ .

حديثاً يناغيني وأذكر أننى تسمّته والقلب وسنان يحلم

هذا القول يشبه إلى حدٍّ ما — فيما أعتقد — قول « كيتس » (١) :

لتعز في أيتها المزامير الحاملة

لا للأذن ، ولكن ، لما هو أعلى ،

اعز في للروح ترايم بلا نعم .

ويلتقي العقاد كذلك مع « كيتس » في هذه القصيدة في أن الوحي الإلهي ليست

له فعالية في القلب أكثر من الموسيقى (٢) :

فما كان للوحي الإلهي مسلك إلى القلب أشجى من صدك وأكرم

وتصوير العقاد لآثر الموسيقى على القلب لا يبعد عن قول « كيتس » (٣) :

إعز في للحب أغان جديدة

تسمو فوق كل العواطف الإنسانية النابضة الانفاس .

والتي تترك القلب حزينا يملؤه السأم

والجبين ملتبها ، واللسان ظامناً محترقاً .

ويتضح مما سبق أن استفادة العقاد من الشعر الإنجليزي كانت تتمثل في مصدر

بعد الانطلاقة الفنية الأولى لمدرسته كلها هو : « Tho Golden Treasury »

« الذخيرة الذهبية » الذي كان مقرراً على طلاب مدرسة المعلمين العليا في مصر

في أول هذا القرن . وهذا المصدر قد عني أيما عناية بتدوين الكثير من شعر

شعراء البحيرات كما رأينا في مقارناتنا السابقة .

وبما يؤكد أهمية هذا الكتاب بالنسبة للعقاد أننا لو تصفحنا فيه بعض

عناوين القصائد لوجدنا أن لها أمراً في ديوان العقاد الكبير ، مما جعل هذا الكتاب

The Golden Treasury, P. 331 (١)

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٠٢ .

The Golden Treasury, P, 331 (٣)

من وجهة نظرنا ، خلفية Back Ground لشعر العقاد خاصة في شعر الديوان .
ففي شعر الحب مثلاً نرى عناوين The Golden Treasury في هذا الصدد
كالآتي :

Love الحب لـ S. T. Coleridge ، To his love ، ما الحب لـ
W. Shakespeare و Young love الحب الفتى لـ W. Shakespeare ،
Advice to lover نصيحة للعاشق لـ Anon ، Time and love الوقت والحب
لـ W. Shakespeare و Love's Secret سر الحب لـ W. Black ، The
Lover's appeal استغاثة المحب لـ Sir Wyatt ، A lost Love الحب المفقود
أو الضائع لـ H. F. Lyte ، Dirge of love الحب الحزين أو مرثاة الحب
لـ W. Shakespeare (١) .

والناظر في العناوين السابقة يرى مدى استفادة العقاد منها حينما يقارن بينها
وبين عناوين العقاد في شعر الحب وهي كما يلي :

مولد الحب ، الحب الأول ، ما الحب ، دواء الحب ، نصيحة العاشق ،
درج الحب ، عظمة الجمال ، نفثة ، جرح غرام ، الجحيم الجديدة ، السلو ، الحان
والمسجد ، الموت والخيانة ، النعيم المفقود ، موت الحب (٢) .

وفي الأناشيد نرى عناوين The Golden Treasury كالآتي :

Winter الشتاء لـ W. Shakespeare ، Ode to Winter نشيد لشتاء
لـ T. Campbell ، Ode to Evening نشيد للمساء لـ W. Collins ،
Ode to a Nightingale نشيد للعندليب لـ J. Keats ، An Ode for music
نشيد من وحى الإحساس بالموسيقى لـ W. Collins ، Hymn to Darkness
نشيد للظلام أو الجحيم لـ J. Norris of Bemerton ، The Hymn النشيد

(١) See : The Golden Treasury, p. 199, 15, 42, 33, 4, 156, 26, 211, 38.

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٢٩٩ ، ٣٧ ، ٣١١ ، ٧٦ ، ٦٠ ،
١٦٣ ، ٣٢ ، ١٩٤ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٢ ، ٣١٤ ، ٣٠٠

النوم Sleep ، J. Milton لـ النوم To Sleep ، Sir Ph. Sidney إلى النوم
لـ The Death bed ، W. Wordsworth فراش الموت لـ T. Hoad (١) .
وحيثما نتأمل العناوين السابقة نجد صداها في عناوين العقاد ، وذلك مثل :
الشتاء في أسوان ، قدوم الشتاء ، ليلة الأربعاء ، ليلة على النيل ، الكروان ،
الموسيقى ، النوم ، الموت في الكرى (٢) .

وفي رحاب الطبيعة نجد أن The Golden Treasury تمدنا بهذه العناوين :
To the Moon إلى القمر لـ P. B. Shelley By the See بجانب
البحر لـ W. Wordsworth The Lessons of Nature دروس الطبيعة
لـ W. Drummond ، W. Shakespeare طريق العالم لـ W. Shakespeare ،
The Great Adventurer المخاطر العظيم لـ Anon ، A vision التأثير النظرى
أو الرؤيه لـ H. Vaughan (٣) .

وأثر هذه العناوين واضح في عناوين القصائد لدى العقاد ، وحسبنا أن نشير
إلى العناوين الآتية : يا قمر ، إلى القمر ، البدر في الصحراء ، على النيل ، رحلة إلى
الجزان ، نصيب النظر (٤) .

على ن هناك بعض العناوين التي لا تمثل تياراً شعرياً بذاته في المصدر الذي
نقف عنده ، وهذه القصائد هي : Soul and Dody الروح والجسم
لـ W. Shakespeare Youth and Age الشباب والشيخوخة لـ Lord
To A Young Lady إلى سيدة شابة لـ W. Cowper ، Byron
The Soldier's Dream حلم الجندي لـ T. Campbell ، The Peetry Dress
رداء الشعر لـ R. Herrick (٥) .

(١) See : The Golden Treasury, p. 23, 294, 170, 279, 161, 128, 57, 24, 305, 265.

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٦٧ ، ١٠٦ ، ٨٠ ، ٣٠٦ ، ٥٤ ، ٢٠١ ، ٣١ ، ١٠٠ .

(٣) See : The Golden Treasury, p. 305, 303, 53, 54, 84, 129 .

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١١٤ ، ١٧٨ ، ٧٠ ، ٢٢٤ ، ٩٣ ، ٢٦٩ .

(٥) See : The Golden Treasury, p. 52, 252, 154, 50, 306, 95 .

ومن يتأمل هذه العناوين يرى أن العقاد قد استفاد من الشعر الإنجليزي حتى في عناوينه ، ويكفيها أن نستعرض عناوين بعض قصائده للتدليل على ما ذهبنا إليه : فتیان مصر ، الشيب الباكر ، شبان مصر ، صوت نذير إلى الصبان (١) .

على أن استفادة العقاد بالعناوين في الشعر الإنجليزي لم تقف عند حدّ الديوان الكبير بل تجاوزته إلى شعره الذي أصدره بعده ، ومن الممكن بسهولة أن نتعمق أثرها في دواوينه الأخرى ، ولسكننا وققنا عند الديوان ، أي عند المرحلة التي يتكوّن فيها ويستفيد ، بخلاف المرحلة الثانية فهي امتداد الأولى .

وفي اعتقادنا أن دلالة استفادة العقاد بعناوين القصائد قيمة كبيرة في الاستدلال على أن الشعر الإنجليزي قد وجهه الوجهة السديدة في فهم الشعر ، ولفت نظره إلى الموضوعات التي ينبغي أن يرودها الشعراء في أشعارهم .

ونضيف إلى ما سبق أن الاستفادة لم تكن تامة ، فقد يكون هناك اختلاف في العنوان ، وقبله في الصورة الشعرية حينما كنا نقارن بين صورته الشعرية وبين صور أصدقائه ورآده من شعراء الإنجليز ، وذلك لأن العقاد كان يتدخل بشاعريته في محور الصورة أو العنوان بحيث تظهر فيهما أصالته ، ومن ثم كان حسنا أن نشير إلى توجيه الشعراء له فيما يبدع من قصائد ، ومن هنا كذلك سمينا التقاء مع الشعراء الإنجليز استفادة ولم ندعه تأثراً - وإن كان التأثر لا يعيب العقاد ، لأن الأصالة المطلقة مستحيلة - لأن التأثر لم يتحقق تحقّقاً كاملاً لدى العقاد .

* * *

ومن الروافد الأولى لشاعريته كذلك الترجمة الشعرية ، إذ ترجم بعض المواقف لشكسبير مثل فينوس على جثة أدونيس ، ولأطلع الصباح من روميو وجولييت ، والعرض (٢) . كما أخذ قصة غادة أثينا من سيرة الإسكندر الأكبر لبلوتارك ،

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١١٢ ، ١٤٧ ، ١٥١ ، ١٩٤ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٢١ ، ٣٤ ، ٦٣ ؛ وراجع كذلك :

William Heinemann: The Rhapsionate Pilgrim, p. 52 etc. London, 1904

والوداع لبيرنز والوردة لويليام كوبر (١) . ولا مرتين على جبل الكرم (٢) .

* * *

وقراءة العقاد للأساطير كانت من الروافد التي لها فعاليتها في تفتيح مواهبه ، وإيقاظ شاعريته ، ومن هنا نراه يستخدمها في شعره بكثرة ، خاصة في ديوانه الأول ذي الأجزاء الأربعة .

فهو يستخدم أسطورة « فينوس » (٣) ربة الحب عند الإقدمين وهي تقف على جثة « أدونيس » أحد أبناء ملوك قبرص ، وكان مُولماً بالصيد والطراد فأجته ونصحته بالإقلال من الصيد خوفاً عليه ، و لكنه أبى ، وظل على هذه الحال حتى قتله خنزير وحشى فوقفت على جثته حزيناً متريقاً عليها من شراب السلسيل حتى نبتت في موضعها زهرة نضرة ، ويرمز بهذه الأسطورة إلى تجديد الربيع بعد موته ، وقد عرب هذه الأسطورة عن شكسبير كما سبق أن أشرنا إلى ذلك . كما استخدم أسطورة (٤) « أورمزد » (٥) وأهرما ، إلهما الخير عند قدماء الفرس وغيرها من الأساطير .

* * *

ومهما يكن من أمر ، فنود أن يتقرر في الأذهان أنه ليس معنى استفادة العقاد من النقد أو الشعر أو الأساطير ، أن يتوهم ناقد ما أن العقاد كان يسرق في شعره من النقد أو الشعر أو الأسطورة ، إذ لو صح ذلك لسكان معناه أننا نضع العقاد في قفص الاتهام ، ونحاول أن نتلس له مشابهة في فكرة ترد على ذهنه ، أو خاطرة تخطر في نفسه ، أو هاجسة تهجس في ضميره ، لنقول في النهاية : إنه سرق الفكرة أو الخاطرة أو الهاجسة من هذا أو ذلك .

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١٠٨ ، ١١٣ ، ٨٧ ، وراجع كذلك :

Plutarchs; the lives of the Noble Grecians and romans, translated by, john Dryden and Revised by, Arthur Hugh clough the Modern Liprary New york, p. 801 etc.

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٨ ج ١ طبعة أولى سنة ١٩١٦ .

(٣) و (٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢١ ، ١٠٧ .

(٥) يقصد العقاد أسطورة أهورا مازاد إله الخير، وأهرمن إله الشر .

وفي اعتقادنا أنه لا توجد سرقة أدبية بالمعنى السابق ، ولكن هناك موقف إنساني ينفعل به الكثيرون ، ويجسده الشعراء ، ويعبرون عنه ، والفارق الوحيد بين هذا وذاك يبدو في إحساس كل منهما من حيث العمق والضحالة والتعبير ، ومن حيث البيان أو التقرير أو التعبيرات الخطابية وغير ذلك من مقومات الشعر الصادق (١) .

وإذا أضفنا إلى ما سبق أن شاعراً مثل العقاد كان يقرأ عيون الشعر العالمي والتراث الحضاري في فكره ونقده ، لا بد أن تكون ذاكرته مفعمة بأطياف من الصور الشعرية التي رجع إليها ، ولا بد كذلك أن تكون خبرته عن الأعمال الشعرية التي استوعبها لشعراء آخرين بالإضافة إلى بعض العوامل الفنية التي تتمثل في طاقته التعبيرية وقدرته على التخيل والتأمل هي التي أمّلت عليه منهجه الخاص في اختيار موضوعه ورؤيته الشعرية فيه ، ولا بد أخيراً أن تشتمل عملية الإبداع لديه على صور من هذا كله يبتعثها من رصيده المحفوظ في اللاشعور دون أن يدري وهو يعتقد أنه يخلق من لا شيء ، وإن كان يضيف عليها من روحه بما يسبغ عليها طابعه الشخصي بحيث يجعلها مألوفة لقراءه ومتذوقتي شعره .

وعلى أية حال فإن أصالة الشاعر نسبية لا تنحصر في ابتكار أفكار جديدة كل الجدة بقدر ما تنحصر في التأليف بين أفكار قديمة ، أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من نمط أو أنماط فنية ، إذ أن الأسد لا يخرج عن كونه عدة خراف مهضومة .

وتأسيساً على ما سبق — فإننا نعتقد — أن إنتاج العقاد الشعري لا يضيره ما تقدم ، لأن علاقته بالروافد التي استفاد منها ليست علاقة التابع بالمتبوع ، بل علاقة المهتمدي بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه ، ويضيف عليها صبغة قومية ، إذ لا يستطيع شاعر أن يصقل نفسه ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال

(١) الدكتور عبد الحى دياب : فصول في النقد الأدبي الحديث ص ١٥٠ ط أولى ١٩٦٥

الإبجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، وبالأخذ المفيد من آرائهم ودعواتهم (١) ، ومن هنا كان لا بد أن ينصهر العقاد في بوتقة التراث الحضارى العالمى منذ أن تقسَّبه بوعيه الجمالى وعمل على محاكاته ، وبذلك يكون العقاد قد مهَّدَ السبيل لظهور حركات فنية جاءت مشابهة له ، أو قريبة منه ، أو معارضة له ، أو متفرعة منه .

(١) الدكتور محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ص ١٠٧ .

الفصل الثاني

المرحلة الأولى

شعر الديوان

(١) تجاربه الشعرية :

رسمنا فيما سبق صورة الاتجاهات الشعرية التي كانت سائدة قبل ظهور مدرسة الجيل الجديد ثم صاحبها في نشأتها وانتشارها ، تلك المدرسة التي كان العقاد من أعلامها البارزين . وبعد ذلك صحبنا العقاد في طفولته الفنية لتتعرّف على مدى استعداداته الفنى والروافد التي نَسَمّت هذا الاستعداد لديه .

وقد مرّ العقاد في شعره بمرحلتين لكل منهما خصائصها الفنية ، فالأولى تمثّل الديوان الكبير ذى الأجزاء الأربعة التي جمعها العقاد في مجلد واحد في عام ١٩٢٨ ، والثانية تمثّل ما صدر له بعد ذلك من دواوين حتى نهاية حياته .

ونتحدث في هذا الفصل عن المرحلة الأولى فنتحدث أولاً عن تجاربه الشعرية على الرغم من أننا لا نؤمن بفصل الشكل عن المضمون ، إلا أن طبيعة الدراسة توجب علينا فصله مؤقتاً إلى حين نتحدث عنه فيما بعد .

ومن المعروف أن العقاد وصاحبيه (المازني ، وشكري) الذين أتاحت لهم فرصة الظهور أكثر من غيرهم ، ولقياً آخر من الشعراء الشباب ممن لم تتح لهم هذه الفرصة كانوا نواة للثورة الرومانتيكية في مطلع هذا القرن ، تلك الثورة التي غدت فيما بعد تمثل اتجاهها أدبياً في الربع الثاني من هذا القرن .

وقد تمثّلت ثورة هؤلاء الشعراء — ومنهم العقاد بطبيعة الحال في المضمون الذي يمثّل البذرة الصالحة التي اعتمدت في نموّها وازدهارها على منهج القصيدة الجديدة على العقاد وزملائه ، ومن هنا كان شعر العقاد في نشأته ظاهرة جديدة على الشعر والقارئ العربي ، وإن لم يكن ظاهرة جديدة لدى جميع الأفراد الذين يوجدون في نفس الظروف .

على أننا نستطيع أن نقول إن تجارب العقاد تعبّر عن عالمه الذاتي في الأغلب الأعم ، وعن عالمه العام في النادر القليل . وفي التعبير عن عالمه الذاتي نراه يعبر عن نفسه وما يعتورها من صراع نفسى دائم حيث ينزع إلى تحقيق شخصيته بوصفه فرداً متميزاً بما ثقف من قيم جديدة جاءت عن طريق إطار اجتماعى آخر بوساطة الثقافة ، أو بما استشف من حركة التطور الدائبة في هذا المجتمع منذ أوائل القرن التاسع عشر .

ولم تقتصر طبيعة التجربة في عالم العقاد الذاتي على الواقع النفسى فحسب ، لأن هناك باعثاً يتمثل في الصراع العقلى الذى نشأ نتيجة للتضارب بين رغباته ونزعاته وبين الرأى العام وتقاليد المجتمع التى كانت سائدة آنذاك ، ومن ثم كان العقاد يشعر بأنه يخرج شعره متأثراً بسلطة كامنة وراء شعوره لا سلطان له عليها ، وتمثّل هذه السلطة في قوة غير شعورية كامنة في منطقة اللاشعور Subconscious ، وتحفزه إلى العمل وتوجهه اتجاهات معينة دون شعور منه .

وقد كان العقاد ينزع إلى التسامى ويحاول أن يجد نفسه في خضم الحياة ومن هنا كان يسعى دون شعور منه إلى إلهام الناس إلى الانتباه إليه والاعتداد بذاته عن طريق الشعر .

وبالإضافة إلى ما سبق فإن حبه للحياة ، وتمنيه الخلود بعد الموت بأثاره الأدبية — والشعر بصفة خاصة ، إذ أنه كان يعدّ نفسه شاعراً قبل أى شىء آخر من جوانبه الفكرية والأدبية — جعله يقبل على صناعة الشعر ، ليرتفع قدره بين الناس سيما أن الشعر نشأ لديه في أول الأمر في صورة واعٍ بالفروسية والمبارزة في ميادين القتال كما سبق أن بينا ذلك .

ويبدو أن هذه البواعث — على الرغم من أهميتها وفعاليتها في هذا النوع من التجارب لدى العقاد — لا تمثل بواعثها مجتمعة ، ولكن هناك استعداد الفنى وأصالته التى تجعله لا يتحرك حركة إلا كان لأصالته منها نصيب ، حتى لكانه لا يتحرك ولا يتنفس ولا يطعم ولا يشعر إلا ليتخذ من ذلك كله مادة حياة ويرجم ما عمل وما علم في قالب الفن ترجمة البرّ الأمين . فالاستعداد الفنى والأصاله

إذن مضافان إلى المهارة التي اكتسبها من ممارسته للشعر والإلمام بدقائمه عن طريق النقد الأدبي وقراءة الشعر الأوربي ، كل هذه الأشياء جعلت عبقريته الفنية لا تفارقه ، فهي مستجيبة تتلقى وتنتظر ، وليست بالعقريّة الطاغية التي تصول وتتعجل .

وعلى الرغم من اختلاف بواعث تجارب العقاد الذاتية ، فإنها تنطوي على كثير من العناصر الشعورية واللاشعورية التي تتداخل وتشابك فيما بينها ، إذ أن الشاعر التي يتحدث عنها هي في الحقيقة يتداخل بعضها في بعضها الآخر ، ومن هنا نجد أن عالم تجربة العقاد الذاتية في جوهره عالم من الصفات الممتزجة المختلفة بحيث ينشأ عنها وحدة على قدر متفاوت من التماسك . ومن ثم لا يمكن البحث عن كل عنصر من عناصر العمل الفني الذي يبدعه شاعرنا على انفراد ، لأنه وحدة لا يُقَسَّمُ أحد عناصرها بذاته ، ولا يرى منفصلا عن بقية العناصر ، ولا يخرج حديثنا حيننا نتحدث عن العناصر المختلفة عن مجرد فرض يسهّل علينا الفهم والتصور .

وعلى ضوء ما سبق نرى أن تجارب العقاد الذاتية تستمد معظم مؤثراتها وانفعالاتها - في الأغلب الأعم - من المنطقة العقلية التي تدخر فيها بعض تجارب الماضي العقلية وهي اللاشعور ، وهذا النوع من التجارب يتم بطريقة شبه تلقائية ومن هنا نرى اللاشعور لدى العقاد يرفده بالإيقاع الموسيقي الذي يتألف جانبه الظاهري من الوزن الخاص ، وهو البحر ، وجانبه الباطني من جرس الالفاظ ومن الإيقاع الناشئ من تواليها على نسق معين ، وذلك لأن شاعرنا مهما استجاب وتأثر بالإيحاءات التي تأتي بها اللفظة المفردة ، أو العبارة الواحدة ، فإنه لا يعرف ما هو التابع الإيقاعي ولا ما هي الالفاظ التي ستولد انفعالا ، لأن كل نشاط إبداعي لا يمكن التنبؤ به .

وهو في هذا مستفيد من دعوة وردزورث ، في رسالته التي وجهها إلى شاعر ناشئ حيث يقول له : « إن مشاعرك قوية فثق في هذه المشاعر فيستمد منها شعرك ما له من تناسق وشكل كما تستمد الشجرة من القوة الحيوية التي تغذيها » (١) .

وفي مقام التمثيل لما ذهبنا إليه نجد أن قصيدته « نفثة » خير مثال في هذا الصدد حيث يصور فيها قلقة الذي يكاد يهدده ، فهو ظمآن لا يرويه ماء ولا خمر ، وهو حيران يقظ متوقفاً لأعصاب بحيث لا يقربه النوم الهادىء ، ولا يلهيه سمر السمار في الليل ، ولا يستطيع التنفس من الغصة التي يعانها ، ولا تبليه الأوجاع ولا تبكيه الأحداث والأحزان (١) :

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا	عذاب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا	معالم الأرض في الغمام تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يُدا	نيني ، ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعري دموعي وبالشعر من عوض	عن الدموع نفاها جفن محزون
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني	على الزمان ولا خلّ فيأسوني
يديك فاحضني ياموت في كبدي	فلمست تمحوه إلا حين تمحوني

ومن هذا الضرب كذلك قصيدته « يوم الظنون » التي يصور فيها مقدار ما يعانیه من ألم الشك في حبيته ، ذلك الألم الذي جعله يبكي كالطفل الذليل على الرغم من صلابته وتجلده الذي صدع على مذبح شكه في خيانة صاحبه ، ومن هنا يتمنى الهلاك في نار الجحيم عن طواعية ، لأنها أرحم له مما يعانیه (٢) :

يوم الظنون صدعتُ فيك تجلدي	وحملت فيك الضيم مغلول اليد
وبكيت كالطفل الذليل أنا الذي	مالان في صعب الحوادث مقشودي
وغصصت بالماء الذي أعدده	للى في قفر الحياة المجهدي
لا قيت أهوال الشدائد كلها	حتى طغت فلقيت ما لم أعهد
نارَ الجحيم إلى غير ذميمة	ونخذى إليك مصارعي في مرقدى
أواه من أمسى ومن يومى معاً	والويل من طول التردد في غد

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٩٤ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٧ .

أهب الخلود كرامة لمبشّرى أن ليس يومى فى العذاب بسرمد
وأيسع حظى فى الحياة بساعة أنسى بها عمرى كأن لم أولا

وليس معنى هذا أن الوعى لدى العقاد لا عمل له فى عملية الإبداع ، لأن ديوانه
لا يخلو من الرؤية الذهنية فى بعض أشعاره ، ولكنها ليست بالكثرة التى يمكن
أن يقال عنها إنها طابع شعر الديوان ، لأن طابعه شعورى يستوعب كل ما انطبع
فى نفس العقاد من حركة وانفعال .

ولا أدل على ذلك من قصيدته «الكروان» ، حيث تدخل فيها عقل العقاد
بإسهاب على الرغم من أنها شعورية ، وذلك حينما يقول إنه لا يسمع من الكروان
معانى يقصر عنها البيان ، لأنه يعبر عن المهجة والجنان ، ومن هنا لا عيب فى لسانه
إذا كان ينطق بلسنة لا يعرفها الجاهلون بسرّ ترجيحه من النغمت والمعانى
المأثورة (١) :

إنى لاسمع منك إذ ناديتنى معنى يقصر عنه كل بيان
لا عيب أنك فى لسانك أعجم إذ كنت ناطق مهجة وجران
والجاهلون بسر ما رجسته من نغمة مأثورة ومعان
لا يسمعون بسر بين جنوبهم صمماً وإن كانوا ذوى آذان

وكذلك قصيدته «الورد» حيث نجد فيها لمحات فكرية ، وذلك فى قوله (٢) :

أتمننا قطوفك دائيات وتجنّها يد الزمن النّجيس
وتتركها كما نشأت وطابت كرام النبت بالوادي الجديس

وكحاولة تصويره للشعر فى قصيدة «الحب الأول» ، (٣) .

والشعر من نفس الرحمان مقتبس والشاعر الفذ بين الناس رحمان

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٤ .

(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٤٣ ، ٩١ .

ياشمس ماضرك لو لم تشرقي ياروض ماضرك لو لم تعبق
ياقلب ماضرك لو لم تخفق سيان في هذا الوجود الاحمق
من كان مخلوقا ومن لم يخلق

وفي موقف آخر نراه يرى أن الحياة ليست سوى أسطورة من وهم
قوال (١) :

وما الحياة لعمرى حين تقرؤها إلا كأسطورة من وهم قوال
وتعتمد أزمته النفسية في عام ١٩٠٩ ويعتقد أنه ميت لا محالة فيرثي نفسه رثاء
يبين فيه اعتداده بنفسه وتفردته وامتيازته الذي يحاول دائما أن تدور معانيه
الشعرية فيها (٢) :

إذا شيعموني يوم تقضى منيتي وقالوا : أراح الله ذاك المعذبا
فلا تحملوني صامتين إلى الثرى فإنى أخاف اللحد أن يتهيبا
وغنوا فإن الموت كأس شبيهة وما زال يخلو أن يغنى ويشربا
وما النعش إلا المهدمهدم بنى الردى فلا تحزنوا فيه الوليد المغيبا
ولا تذكروني بالبكاء وإنما أعيدوا على سمى القصيد فأطربا

وتبلغ هذه الازمة النفسية قممتها لبان الحرب العالمية الأولى فشاء الوجود
الإنسانى فى نظره ، ولم ير للحياة — على حد تعبيره (٣) — حكمة ولا معنى ، ولم
يجد لها مساعا فى صورة من صورها أو غاية من غاياتها ، ووقر عنده أنها كما قال
سليمان الحكيم بعد تجربتها « قبض الريح وباطل الأباطيل » . وقد صبب هذه الثورة
فى قصيدة « ترجمة شيطان » التى يعنى فيها على الحياة أنها فلتة عابثة من فلتات مبعثرة ،
وذلك لاختلاط المعانى — من حق وعدل ، ووجود وباطل وعدم — فى تصوره ،
ويقول من هذه القصيدة (٤) .

بيد أن الشر ما زال أريبا وسيل الغى كهود الجناب
لن تراه حيث تلقاه غربيا أبد الدهر ولا نزر الصحاب

(٢١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٢ ، ٢٩٨ .

(٣) و (٤) عباس العقاد : الجزء الثالث من ديوان العقاد الطبعة الأولى ص ٤٨ ، ٤٩ ،
و ديوان العقاد ص ٢٣٩ الطبعة الثانية .

ومعنى هذا أنه حينما يرفض الحياة يحاول جاهداً ألاَّ يجعل لها معنى على الإطلاق ، ويطلب الموت ويصلى بشعره لكي يصل إلى بغيته فيديرُ ظهره إلى الورقة الخضراء ، والمياه الزرقاء ويشيح بوجهه بعيداً عن الوجه المضيء في الحياة ، وينتجى ناحية الوجه المظلم فيها ، وهذا يعنى فلسفة ثورية ضد تفكك الحياة الإنسانية ، ولكن هذه الثورة هى ثورة الروح الإنسانية واشتمازها من الحياة .

وحينما تتيقظ نفسه لما حوله من حضارة وتقدم علمى لا يرتحل إلى المجهول بل يرتحل إلى المعلوم فيرى وهو صاح متيقظ جمال الأرض ، فيقبل حينئذ على الحياة لإقبال النسيم ، ويظن أن الحياة تدب في كل شيء ، وأنه لافضاء حيث يكون النور، بل كيف يكون فضاء ما يملأ العينين ، ويملأ الروح ، ويصل الأرض بالسماء ؟ وأن النور ليريه الدنيا وما فيها ، وبتعبير أدق هو واسطة الرؤية وأداتها ، ومن هنا نراه يطلب من ربة الزهرة أن تسعده وأن تنظر إليه خلصة من وراء النجم ، وأن تسلسل النور تجاه عينيه وعن شماله وعن يمينه فى أشعة كأنها فرع ياسمين (١) :

فريدة الأفق أسعديني وخالسى النجم وارمقيني
وسلسلى النور صوب عيني وعن شمالى وعن يميني
أشعة ينبشقن شقى كأنها عنق ياسمين

ويشتد طلبه للحياة وتقبلها حينما يقول للناس : إلعبوا بالدنيا ، لأنه ليس لكم فيها سوى يوم تلعبون فيه ، وتحت أرضها ستظلون آباءاً طويلاً . . وإن لهذه الدنيا ملهى تكررره ، ولكنه إذا انفض ان يعقد ثانية ، ونحن نباكره فى الصباح لئراه ، ولكنه بعد ذلك يرصد بابه الدائم الذى لا ينقطع (٢) :

بنى الدنيا لعاب بها فى الابواب قصّاد
لكم يوم بلعبها وتحت الارض آباد

لها ملهى تكررره إذا ما انفض لم يعقد
نغاديه فننظره ويوصد بابه السرمد

أما تجاربه التي يعبر بها عن عالمه العالم فإنها كانت ثمرة انصهاره في بوتقة الوجدان العام ، ومن هنا كان وجدانه يتحرك بحركة الوجدان الجمعي من تلقاء نفسه حتى غدا لسان أمّته — إبان ثورة ١٩١٩ وبعدها ، وفي كل المواقف الوطنية مثل عيد الجهاد وغيره — شعراً ونثراً ، وإن غلبت كتاباته الثورية في هذا الصدد على ما يبده من شعر ، لأنه كان يعالج قضايا الوطنية بطريق المواجهة الصريحة والمباشرة ، وليست هذه مهمة الشعر قدر ما هي مهمة النثر ، ولم يكن العقاد في حاجة لأن يتوارى في معالجته للقضايا الوطنية عن طريق الشعر في ذلك الوقت وهو القادر على الإبانة عما في نفسه ، الأمر الذي عرض له للسجن والاعتقال .

وعلى الرغم مما سبق فإن العقاد كان يعبر في تجاربه الشعرية — التي تدخل في عالمه العام — عن المبادئ الإنسانية المطلقة لمبادئ العصبية الضيقة ، وتتصّباه المواقف بالنظرة الجمالية الفنية ، لا بالنظرة التي تحصر الحياة في الانظمة والقوانين ، ومن هنا كانت المواقف الوطنية لديه من قبيل السياسة الأدبية أو الأدب السياسي ، لأنه يعتمد فيها على إحساسه الضخم لأعلى المقولات والنظريات السياسية التي يتذرع بها غيره من الشعراء الذين كانوا ينضمّون إلى التشكيلات السياسية في مصر قبل ثورة يولية الأخيرة ، ومن هنا نراه يعمد إلى التغني بأجداد الفراعنة — في هذه المرحلة — وإحياء آثارهم ، ووصف آثارهم القديمة ، إذ كان يضيف إلى أساطير البطولة في تاريخهم وصف ما يرى من بقايا قصورهم ومعابدهم القديمة وأخذ العقاد يمتاح من معين هذا التيار الجديد بشغف ، ويبدع فيه القصائد المطولة بزهو واعتداد كبيرين .

فهو يتغنى بخلود آثار مصر من عهد نوح ، على حين تتقوّض دعائم الأوطان ..
يتغنى بخلودها من حيث طبيعة أرضها ورجالها ، ويقول : إن الله عهد على نفسه
ألا يسئ أهلها بالكوارث : (١)

تتقوّض الأوطان وهي كدأبها من عهد نوح تربة ورجالا
عهدٌ على الله التقدير وذمّة ألا تضم لها الكوارث ألا

على أن تماثيل مصر - في تصوره - صورة مصغرة لها ، ولكنها في الوقت نفسه آية مصر الكبرى (١) :

تماثيل مصر أنت صورتها الشغرى وطاسمها الواقي وآيتها الكبرى
وأنه حينما يعبر النهر ليزور قصر دأنس الوجود ، كأنه يعبر الماضي إلى
الضفة الأخرى (٢) :

عبرنا إليه النهر ليلا كأننا
عبرنا من الماضي إلى الضفة الأخرى

وكان العقاد يستخدم تجارب عالمه العام كذلك في الدعوات الاجتماعية ،
وذلك كدعوته إلى تطهير الحياة الروحية من التعصب الطائفي ، وذلك لإيمانه بأن
الإنسانية أسرة واحدة حتى كاد أن يؤمن شاعرنا بالوحدة في الدين في الصورة التي
صورها في قوله : لقد تعددت الأرباب مع أن الدين واحد ، وعلى الإنسان أن
يؤمن بهذا الدين كله أو يكفر به كله ، وإن المؤمنين بعيسى عليه السلام والمؤمنين
بالرسول عليه الصلاة والسلام قد عاثوا في الأرض فسادا ، فهل كرهوا الإيمان
أو كرهوا الكفر (٣) :

تعددت الأرباب والدين واحد فآمن به طرّاً أو اكفر به مُطَرّاً
لقد عات فيها آل عيسى وأحمد فهل كرهوا الإيمان أو كرهوا الكفرا
دعوها فإن ضاقت صدور بأهلها تجدد مستجاراً في الصخور ومُسْتَشْتَذِرِي

* * *

ومهما يكن من أمر ، فقد كان العقاد يشعر أكثر من غيره بموضوع التجربة ،
وأنه كان أشد وعياً بحياته إزاء تجربته ، وذلك لأنه كان يعيش فيما يعبر عنه من
تجارب كقصيدته « ترجمة شيطان » وغيرها من القصائد ، لاسيما قصائد الحب على
اختلاف أنواعه ، وشعر الطبيعة ، ومن هنا كانت قصائده في هذه المرحلة
(مرحلة الديوان ذي الأجزاء الأربعة) عبارة عن تجسيم مواقف عاطفية يربط بينها
العقاد بمهارة مع مصاحبتها لفكرة عامة واحدة تكوّن في ذاتها وحدة عاطفية

على حد تعبير « هربرت ريد » (١) . كما أنه كان يغموص في أعماق نفسه ويتأملها ، ويستجلى المشاعر والحقائق ، ولذا جاءت تجاربه صوراً نفسية عميقة (٢) ، لأنه يجسّل بصره في محيط واسع ، ويقيم روابط وعلاقات دقيقة لا تنشأ في عقلية القارئ ، إلا أنها علاقات من شأنها أن تثير نفس العقاد وتهيجها ، وتلج على ذاكرته بإصرار ، وتطالب ذهنه بأن ينمّيها ويطورها (٣) .

على أن العقاد حينما ينجح في إبداع تجربته لنفسه تصل بالضرورة إلى القراء الذين لا تختلف أذهانهم في تكوينها اختلافاً شاسعاً عن ذهنه ، وتغدو تجربته جديدة حقاً على القراء الذين يتلقونها بنفس وقلب متفتحين لهذا العمل الحيوى الذى يعبر عن نفوسهم أيضاً ، وذلك عن طريق الإشعاع الوجدانى ذى الأثر العظيم فى تقدير التجربة الشعرية (٤) . بحيث تتحول عبارة العقاد إلى القارئ لشعره ، وتكاد تصبح عبارته هو على حد تعبير الناقد الإنجليزى « كوانجوود » (٥) .

* * *

وكان العقاد يقبل على عملية الإبداع منفرداً لا يحيط به أحد ، وذلك ليسهل عليه أن يندمج فى نفسه ، وليخلص شعوره بذاته من كل إحساس قد يلابسه ، ولم يتعود أن يستعين بشيء من المنبهات التى يألّفها بعض الشعراء أثناء الكتابة كالتدخين وشرب القهوة وما إليها ، حتى أيام كان يدخن ، كان يترك التدخين حين يشرع فى الكتابة (٦) .

H. Read: Collected Essays in Literary Criticism, Faber (١)
and Faber, London 1951, PP. 58 FF.

Stephen Spender: The Making of Poems, P. 46-52. (٢)

T.S. Eliot: The Use of Poetry and The Use of Criticism (٣)
P. 69.

Creativ imagination, Studies in the Psychology of Literature, (٤)
by J.E. Downey, P. 175.

Colling Wood: The Principles of Art, P. 117-118. (٥)

(٦) عباس العقاد: أناص ١٢١ .

وفي بعض الأحيان كان ينظم شعره وهو يتمشى أو يسير في الخلاء ، وذلك كقصيدته « ترجمة شيطان » التي أنشدها وهو يتمشى في الشاطئ بالإسكندرية بجوار مبنى كلية الهندسة الحالي في الخلاء حتى يصل إلى البحر ، ثم يعود حتى انتهى من إنشادها على الرغم من طولها (١) .

وكان يعود إلى شعره قبل الطبع ليصححه ويراه في صورته الأخيرة ، وقد يحذف فيه أو يزيد ، وقلما يمس الحذف أو الزيادة جوهر القصيدة في رؤيته لها قبل الطبع وكان يكثر من الشطب إذا كان مشغول الذهن منحرف المزاج ، ويقل إذا أقبل على التأليف بنفس راضية وجسم مستريح (٢) . . .

على أنه كان يعنى بتنقيح شعره حتى بعد نشره ، إذ أنه عاد إلى الأجزاء الثلاثة الأولى من ديوانه الكبير التي نشرت قبل ذلك منفردة بالتنقيح والتغيير حينما جمعها في مجلد واحد ، وذلك ليوائم منهجه في عملية الإيداع .

ومن أمثلة هذا التغيير في قصيدة « فرضة البحر » يقول العقاد في الطبعة الأولى :

يدوى الخضم ويستبين شعاعه كالبرق بين المرعد الميرانان

غير صياغة هذا البيت في الطبعة الثانية وأزال منه تلك الجلبة والعياح إلى أصوات هامة توأم فكرة البيت وتوأم عمش العقاد الذي قد بلغ آنذاك أربعون ربيعا ، غيره إلى قوله ص ٢١ :

وعلى الخضم مطارح من وهضه تسرى مداهةً بغير عنان

وفي قصيدة « أنس الوجود » يقول العقاد في الطبعة الأولى ص ٨ :

معايدك اللأني رفعت تجلة لذكرك توامك الضراعة والشكرا

غير صياغة هذا البيت إلى قوله في الطبعة الثانية ص ٢٦ :

فا رفعت إلا إليك تجلة ولا رفعت إلا إلى عرشك الشكرا

وذلك عدا التغييرات الكثيرة في صياغة الأبيات أو الصور بأكملها في الأجزاء الأولى في طبعها الثانية حينما راجعها عباس العقاد الناقد الذي ركن إلى العقل

والحكمة والرزانة في عملية الإبداع ، وفي نظرتة إلى الشعر والفن بصفة خاصة ..
على أن هناك نوعاً من التغيير أحدثه العقاد في الطبعة الثانية وهو ما نسميه
التغيير بالحذف ، فاستبعد العقاد بعض القصائد التي ارتأى أنها أصبحت لا تمثله
شعورياً ، بل كان يقف منها على الطَّرف المُضاد للشعور الذي تُصوره تلك القصائد ،
من ذلك قوله في قصيدة « النوم » في الجزء الأول من ديوانه ص ١٤ ، ١٥ نجده
يحذف منها قوله :

كحلت بميل السكرى البابلّي آفاق تلك الوجوه الصباح
ولولا نواعس سود الجفون لما مزق الناس زيّ الصّلاح

وقوله في قصيدة « غنى يصلي المال » ص ٣١ في الجزء نفسه :

أيها المال يا أبرّ من الأم وأمضى من رقية الأسماء

وقد حذف قصيدة بأكملها في هذا الجزء أيضاً تحت عنوان « ليالي الهوى »
وكتب تحت العنوان « عن لسان بعض من طلب النظم في هذا المعنى » ويقول في
مطلعها ص ٣٩ :

ألمت وقد مدّ الظلام ظلاله فأدركت ما قد كنت أشتاق آله

كما حذف القصائد الآتية من الجزء نفسه « عصاي » ٥٣ ، و « لا مرتين على
جبل السكرمل » ٦٨ ، حذفها من الطبعة الثانية في عام ١٩٢٨ ، واسكنه عادوا أثبتا في
عام ١٩٥٨ ص ١٣٣ في مجموعة أشعار « ديوان من دواوين » ، وقصيدة « أسحار
أيار » ٧٠ ، ومقطوعة بعنوان « تهنته بعيد » إلى جعفر والي وكيل نظارة الداخلية
١٠٤ ، ١٠٥ ، و « إلى صديق » ١١٣ ، و « ذكرى لا تسر » ١١٤ ، و « رامية
ماهرة » ، و « ليلة طويلة » ١١٤ ، ١١٥ ، و « فليتكلموا » ١١٦ .

كما حذف من الجزء الثاني من ديوانه في طبعته الثانية أبياتاً كثيرة من بعض
القصائد ومقطوعات بأكملها مثل « مناجاة هيني » ٣٩ ، « المغنم المجهول » ٥٥ ،
« سخافات التشبيه » ٥٨ ، وغير ذلك من المقطوعات الكثيرة في هذا الجزء وغيره .

وفي اعتقادنا أن هذا الحذف يجعلنا نعتقد فيما ذهب إليه « بار تليت » (١) من أن طريقة الإحساس هي الفيصل في التجارب الشعرية ، وبناء على هذا رأينا العقاد يحذف من القصيدة مقطوعة أو مقطوعتين أو يحذفها كلها ، لأنها أصبحت لا تمثل شعوريا ، وقد تمثله بعد ذلك حينما يغدو إحساسه مثل الإحساس الذي أشدها به ، وذلك كقصيدة « لا مرتين على جبل الكرمل » التي أثبتنا بعد حذفها بثلاثين سنة .

* * *

على أن عنوانة القصائد في ديوانه الأول لم تكن دقيقة أو لم تكن معبرة عن مضمونها ، وذلك مثل قصيدة « الناسخ والمنسوخ » ص ١٨٠ يتحدث فيها عن أثر حياته في نفسه ويصور شخصيته من خلال تعبيره عن هذا الأثر ، تلك الشخصية الحريئة ، وعن إخفاقه في الحب ، وأثر الجمال في الحب ، وكل هذه المعاني أو الصور لا نوحى بتلك العنونة ، ولكنه التمس لها مادة النسخ التي وردت في قوله (٢) :

ونكستم آياته فذسختموها أجمعينا

ومن ثم نراه يقوم بتغيير عناوين كثير من قصائد شعره الأول الذي صدر في أجزاء متفرقة . ومن الأمثلة على ذلك قصيدة « محب جدته » ج ١ ص ٤٣ ، غير عنوانها في الطبعة الثانية إلى « عاشق العجوز » ص ٥٦ ، وقصيدة « المناقيد » الجزر الإلهية ج ١ ص ٦٢ صارت « الجزر الإلهية » على طريقة ابن الفارض ص ٧٤ ، « ذنوب العظام » ج ١ ص ١٢٠ غدت « قانون العظام » ص ١٢٤ .

وفي الجزء الثاني أحدث فيه تغييراً كثيراً كذلك لعناوين بعض القصائد ، من ذلك « إلى الشبان » ص ١٧٧ ، غير العنوان إلى « صوت نذير إلى الشبان » ص ١٩٤ ، إلى آخر التغييرات التي أحدثها في هذا الصدد .

* * *

E.M. Bartlett: the Determination of the Aesthetic Minimum (١) proceedings of the Aristotelain society, 1934-35. pp. 113 etc.

(٢) عباس العقاد: ديوان العقاد ص ١٨٣ .

ب - الصدق الشعوري :

يتمثل الصدق (١) الشعوري لدى الشاعر في التجاوب بين الوجود الخارجي المثير لانفعاله وبين الوجود الداخلي في أعماقه الذي ينصهر فيه هذا الانفعال ، أو هو تلك الشرارة العاطفية التي تندلع من التقاء تيارين : أحدهما نفسى متدفق من أعماق النفس ، والآخر حسي منطلق من آفاق الحياة ، وبعبارة أخرى هو التوافق بين تجربة الشاعر الشعورية وبين مصدر الإثارة العقلية في مجال الرصد الأمين للحركة الجائشة في ثنايا فكره ووجدانه . وميدان هذا الصدق لدى الشاعر هو الإحساس ، وذلك بخلاف الصدق الفني فيدانه التعبير ، بمعنى أن يعبر عن واقع إحساسه تعبيراً خاصاً يبرزه في صورته التي تهز منافذ النفس قبل أن تهز منافذ السمع (٢) .

وفي ضوء هذا الفهم يرى المطلع على ديوان العقاد أنه ترجمة باطنية لنفسه لا يخفى فيها ذكر خالجة ولا هاجسة ، مما تتألف منه حياة العقاد . وذلك لأن الشعر في تصوره تعبير .

وقد تمثلت بواعث الصدق لدى العقاد في أنه لا يعرف التوسط في الحب

(١) لا يقتصر الصدق على هذا النوع ، لأن هناك الصدق من الوجهة التاريخية ، وهو تلك الصفة التي تتعراها حين نبعث عن وقوع الأخبار التي رواها الشاعر في أشعاره القصصية . وهناك كذلك الصدق من الوجهة الخلقية ، ويتمثل في التحرر عن دلالة الأخبار التي رواها الشاعر في أشعاره القصصية على خلقه وأدبه ، أهو صادق أم كاذب ، ومخلص في عقائده الدينية وآدابه الاجتماعية أم موارب فيها ، وقادر على نفسه أم مستسلم لهوائه وغواياته .

وقد تعارف النقاد على محاسبة الشاعر على الصدق الشعوري فحسب ، لأننا لو استطعنا أن نقف على مزاج الشاعر في شعره كان ذلك كافياً لتحقيق من صدق تعبيره ، ولو لم يقع خبر واحد من الأخبار التي نظمها على الوجه الذي رواه ، إذ قصارى الكذب في الخبر أن يكون لإخترامها ملقاً يعترف الشاعر بتلفيقه وتأليفه كما يعترف بذلك وضاع الأفاضل ، ومع هذا يؤلف واضع القصة أخباره ولا يمتنع ذلك أن يوصف بالصدق إذا أحسن الشعور والتخيل وأحسن إلى جانب هذا تمثيل شعوره وخياله ، راجع : عباس العقاد ناقداً للمؤلف ص ٣٦٨ ، ٣٦٩ .

(٢) راجع : مجلة الآداب البيروتية ، أغسطس ١٩٦٣ « القبيلة النقدية في مصر » للدكتور

عبد الحى دياب .

والكراهية ، ولا يريد أن يعرفه . وشعاره في ذلك هو شعار أبي إسحاق الصولي ،
الذي قال : (١)

خَلَّ النفاق لأهله وعليك فالتمس الطريقا
واربأ بنفسك أن ترى إلا عدواً أو صديقاً

فالعقاد إذن كان لا يقبل التمثيل في الضمير ، ولا الاتجار بالعاطفة ، لأن في
هذا من العيب ما يعاب على المتاجرة بالأجسام والشهوات . (٢)

ومعنى هذا أن الباعث على شعر العقاد تعبيره عن نفسه وتمثيله للحياة في شتى
أنواعها وشكولها ، واتجاهه إلى الحياة ، وانصراف نفسه إلى ما بين الأحياء من
العواطف والدوافع والصلوات .

وإذن فالباعث على شعره موجود بمنزل عن الكلام ، ومن هنا كان يعبر
العقاد عن نفسه في أفراحها وأحزانها ، وصحتها ومرضها ، وهدوئها وصخبها ، وعن
وجدانه وزمنه وواقعه ، وقد أدى كل هذا إلى أن يكون شعره ترجمانا لنفسه ،
والناقل الأمين عن لسانها ، كما أدى إلى صدقه مع نفسه في هذا التعبير ، فجاء شعره
صادقاً لا كذب فيه ولا اختلاق .

وتأسيساً على هذا الفهم يرى المتأمل في ديوان العقاد الكبير أن الطابع العام
لشعره يعبر عن مواقف جمالية ، لأن العقاد في هذه المرحلة كان معتداً بشخصيته ،
مرجعاً لحقوق قلبه على حقوق عقله ، انتصاراً للفردية التي كان يقدرها ، ومن هنا
كان يحنح بخياله في شعره ، ويحلق فوق السحاب ، ولا ينقاد إلى الواقع ، ولا يفقد
كل آماله ومشاعره ، ولذا فقد كان بحاجة إلى أن يرى زرقة السماء وضوء النجوم ،
كما كان بحاجة إلى أن يرى الجمال ممثلاً في وجه جميل ، أو لوحه رائعة ، أو تمثال
أبدعه صانعه ، أو لحن جميل يهز منافذ نفسه وسمعه على سواء ، كان العقاد هكذا ،
وكان لابد لشعره أن يكون صورة لنفسه في المجتمع الذي يعيش فيه .

وكان شعره حينئذ — شأنه في ذلك شأن الرومانتيكيين — يُعَدُّ تحقيقاً

وهمياً لرغباته ، وتعبيراً عن أملة المكبوت في الشعور ، ومن ثم كانت التجربة لديه وعياً مبهماً مشوشاً حتى يطلع على خفايا الحياة ، والحدود الزمنية ، يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الأصيل ، بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطبق ، لأنها مفتحة بينه وبين الحياة دائماً .

وآية صدق العقاد في هذا الديوان أنه - نظراً لتعبيره عن شعوره - قادر على أن ينقلنا عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية إلى الإحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة قوياً دافقاً يسرى في شعورنا ، وأن ينقلنا إلى عالم العقاد نفسه لنشاركه مشاعره كأنما نعيشها نحن كذلك ، وقد يصلنا في بعض الأحيان بالازل والابد .

وسيدله في ذلك أنه يقودنا برفق من نقطة البدء المحدودة إلى العالم المطلق اللانهائي وراء الزمان والمكان ، ففي كل لحظة شعورية لدى العقاد إحساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون .

وفي مقام التمثيل نراه يتساءل عن سر الدهر ، وعن وظيفة الظلام وعلاقته بذلك ، وعن الصمت ووظيفته ، وحكمة النوم .

ولا يني العقاد يجيب عن تساؤله بأن الدجى لا يهدى ، والصبح لا ينير ، وأين هما من سر الابد ، بل أين هما من المصير الذي يلحق فيه المولود من لم يولد ، وإنما العالم طاحون دائر وهو مغمض العينين حتى يحين يوم الموعد ، وعليه أن يصدق الدهر ، لأن الترس لا تدرى ماذا تطحن (١)

لا الدجى يهدى ولا الصبح ينير	أين من هذين سر الابد ؟
أين من هذين لا أين المصير ؟	لحق المولود من لم يولد
إنما العالم طاحون يدور	مغمض العين ليوم الموعد
صدق الدهر وما أنصفته	أو تدرى الترس ماذا تطحن !
ليت شعري هل لما استكشفته	فرحة أم ذاك سر محزن

وحينما يقف أمام هيكل الكرنك ، بشعر بالابد ، ويتجرد من الزمان في لحظة

خاطفة ، وتجرد روحه وتنخطى الهلاك من وراء الزمان وتعبر به الحياة والموت
الذين لا يعنيه بعدهما شيء ، وذلك واضح في قوله : (١)

وكأنى وقد وقفت لديها وسقاي يثقلنى وشجونى
نصب مرّى من الدهر خلصا مثل ما مرّ بالبناء المكين
فتجردتُ فيك روحا تنخطى من وراء الزمان حكم المنون
عبرتني الحياة عندك والمو ت فلا شيء بعدها يعنينى
وقفه ثم يأخذ الدهر غدراً من كلينا جزاء هذا الشكون

وفي تصوره أن الغاية التي تسعى إليها الحياة الإنسانية ، إن لم تكن موضوعة
بالغاية التي يسعى إليها السكون برمته ، فهي ولا ريب أصغر من أن تقاس إليه ،
أو يفاضل بينهما وبينه ، وإذا كانت الحياة الإنسانية هي الحسُّ الشاعر المفرد
في الوجود ، فلمَ لَمَ يكن لها من الإحساس القدر الكافي لمعرفة الوجود حق
المعرفة ، ولمَ لَمَ يناسب العارف والمعروف أو يتقاربا ؟ ألا نفهم من ذلك
أنه لا بد في الوجود من قدرة تعرفه المعرفة الخالقة به .

وإذا لم يكن للإنسان حياة غير حياته الفانية التي تتمثل في الجسوم الناشئة من
من التراب ، والراجعة إليه ، والتي تتمثل كذلك في النفوس الكليية عن معرفة الحق ،
فإن حياة الخلق أحقر من أن تتوخى لها الدنيا مستقراً ، وأذل وأصغر من أن
تدير عليها فضاء تدور فيه الشمس والقمر ، وأنه ليكفي الحياة في هذه الحالة أن
تكون فقراً خراباً من الأرض والماء ومن كل شيء ليسع الخلق كلهم في الدنيا
والآخرة ، وليس جمال الأرض التي تفيض بالضوء والنجوم الحسنة التي تتوالى
في الأفق ، وامتداد الفضاء بصفاته متحققاً إن كان جسم الإنسان — لا محالة —
قبرا لنفسه : (٢)

ربّ إن لا يكن لحيّ حياة غير ما عليك دهرأ فدهراً
من جسوم من الثرى وإليه ونفوس عن طلعة الحق حسرأ

فحياة الأنام أهون من أن تتحرى لها الدنيا مستقراً
وهي أدنى من أن تدير عليها فلها عالماً وشمساً وبدراً
فبحسب الحياة قفر يباب يسع العالمين أولى وأخرى
ما جمال الأرضين تزخر بالذ (م) ر وحسن النجوم في الأفق تترى
ما امتداد الفضاء إن كان هذا الجسم للنفس لا محالة قبراً

ويسائل الله عن الأمر والغاية التي هيأها الله لكل من الإنسان والكون،
فهل غاية كل منهما واحدة، وإم اسم يجعل الكون كالحياة، وساكني الكون
أفضل وأجدر به: (١)

أنت هيأتنا لأمر فهل هيأت للكون غير ذا الأمر أمراً
فاجعل الكون كالحياة وإلا فاجعل الساكنيه بالكون أخرى
ما أجلّ الوجود غفرانك اللهم عن ساكنيه قدراً وعمراً

وفي مضمار الغزل نرى أن الحب لديه — بالرغم من أنه مشير للشعور بالجمال
ولا يتوحد معه — يرينا من فتنة الدنيا ما لا نراه بغيره، وأن جمال المرأة لديه
أعلى محاسن هذه الدنيا المشهورة. بيد أن الحب لا يخاق فتنة الحياة، وليس جمال
المرأة هو كل ما في الدنيا من المحاسن، ولسكنهما يصبغان الدنيا بهذه الصبغة،
لأنهما يوقظان القلب ويذكيان الشعور ويبعثان كوامن الوجدان فيفتح لما حوله
ويرى ما لم يكن يراه، ويستوعب ما كان يلمحه بطرف العين، ويستحسن ما كان
في غفلة عن حسنه قبل أن تترامى الدنيا لخواطره في ثوبها الجديد. ومن هنا
نسمع من غزل العقاد في ديوانه الأول نغمة ساحرة، ترتفع بالنفس إلى عالم
الاحلام والإشراق، وتسبح بها في فراديس الأفراح والأشجان.

وفي مجال التطبيق نرى العقاد يداعب حبيبه بعد أن يرسم الجو النفسي بلقائهما،
وذلك بتمزيق ثوب الظلام وانتشاره ولواده بأعلى الأشجار، ثم يسائل النجوم
النافرات عن حبيبه هل هو فيهن؟؟

ويلتفت التفاتة أخرى إلى الأرض حيث تفوح رائحة الربيع الجديد ويغنى
اليمام عن كشب والخمر بين يديه . . . ولكن أين حبيبه إذن . . . أين قره (١) :

تهلّل نسج الدجى فانتشر ولاذ الظلام بأعلى الشجر
فيا أنجما نافرات الغرر أفيكُن حب لنا قد نفر

* * *

تضوّع مسك الربيع القشيب وغنّى اليمام لنا من قريب
وهذى المدام فأين الحبيب وهذا الظلام فأين القمر

وحيثما تهجره حبيبته في الربيع ينكر هذا الربيع ويرى أن ضحكة خديعة له ،
وأنه لم يحسن للعقاد صنعا . وأن ورده يضحك بخلاعه ويهزأ بالعقاد العاشق الذى
يتصور أن الأزهار مثل الورد تمسك بمسدى لتقطع بها نياط قلبه (٢) :

وكان وردك اقرار ثغوره جدلان يهزأ بالمشوق خليعا

فللعالم إذن صورة لدى العقاد تختلف عن صورته في سائر أذهان المحبين ، وأنه
لا يموت إلا في النفس الخامدة الشقية ، ومن هنا كانت تعرض للعقاد في حبه
ألوان من السعادة والغبطة حينما يضمنى الحب على عبقريته ومشاعره صفاء ، كما
تعرض لنفسه غمّات تشوّه الدنيا عنده أو تكاد تقتلها ، وحينئذ يحق له أن
يرثها رثاءه للبيت المفقود ، وهو لا يرثى في الحقيقة إلا نفسه التى فقدت لذة
الشعور بجمال الحياة وحياة الناس فيه ، وكل ذلك من خلال تصويره لآثار المحبوب
في نفسه ، وذلك كما في قصيدة « الدنيا الميتة » التى يصور فيها حبه لحبيبه بحبه
لشمس ، لأنه مضى ومنير بجماله مثلها ، وبحبه حب الزهر الناضر ، لأن أثر
الحبيب في نفسه يتمثل في النظرة التى ابتغشا فيه الشباب . ثم يكمل هذه الصورة
بقوله : إنه يحبه كما يحب الحياة التى يتمثلها على أنها شعور كالشعور الذى يحسه
حينما يقرب من حبيبه : (٣)

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٩ ، ١١٠ .

(٣) المصدر السابق ص ١٦٧ وما بعدها .

أحبك حب الشمس فهي مضيئة وأنت مضيء بالجمال منير
أحبك حب الزهر فالزهر ناضر وأنت كما شاء الشباب نضير
أحبك حب الحياة فإنها شعور، وكم في القرب منك شعور

ويتساءل بعد ذلك عن طلبه للشمس والزهر ، هل هو سببته ؟ وهل في حبه
للحياة نكر ، وأليس الهوى عن معنى يتمثل في أن مقلتيه ترى الحب وأن حسنه
جديد غضن ، وأنه يأمر من ينظر إليه ، ولذا فإن العقاد حقيق بحب من بأسر
الناظرين إليه : (١)

فهل في ابتغائي الشمس والزهر سببته وهل في وُسوعي بالحياة نكير
وهل في الهوى معنى سوى أن مقلتي تراك ، وأن الحسن فيك طير
وأنتك تسبي الناظرين وإنني بإحباب سابي الناظرين جدير

ثم يتعلل العقاد حينما تتدله عليه حبيبتيه بأنه لو لم يتجه بقلبه تجاهه ، فإن الكون
الذي يفخر بالجمال يمتب عليه ، وأن حبيبه لو أذن لسعادة العقاد ، فوصل ما انقطع
تبيح الدنيا كل ما يطلبه العقاد ، وتغنى العصافير ، ويفوح العبير ، وإلا فإنه لن
يكون في الأرض حظ لناظره ، وأن النجم في كبد السماء سيتوقف عن
الدوران : (١)

فلو لم نُسَوَّل القلب شطرك لأمنا على الجهل كون بالجمال نخور
لديك مقاليد السرور وديعة وما لمحبت في سواك سرور
فإن تأذن الدنيا أباحت شوارها وغنت عصافير وفاح عـبير
وإلا فما في الأرض حظ لناظر ولا النجم في عليا السماء يدور

والناظر في هذه المواقف الغزلية يرى أنها تعبر عن شعور العقاد في لحظات
محدودات ، ولكنه يرى كذلك أنه مع الطبيعة بأسرها ، مع الظلام المنتثر
ولجوته إلى أعلى الجبال ، ومع الأرض حيث تفوح رائحة الربيع الجديد ، ومع
الأيام المغنى ، ومع ضحك الربيع بخلاعة ، والأزهار التي تمسك بالمُدَى لتقطع بها

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ، ص ١٦٧ وما بعدها .

نياط قلب شاعرنا ، ومع الشمس المضيئة ، والزهر الناضر ، والحياة التي يتمثلها
على أنها شعور ، ومع غناء العصفير ، وفواح العبير ،

فالعقاد — إذن — ينساب مع هذه المشاهد ، وتختلط مشاعره بمشاعرها ،
ويتصل بحبيته وبالطبيعة كلها في لحظة ، وهذه الصلاة الكبرى المتوشّجة السارية
بلا انتباه بينه وبين الكون .

ومعنى ذلك أن غزل العقاد يوحد فيه بين متعة الحس ومتعة النفس ، وذلك
دليل على صدقه الشعورى فى كل ما قال من غزل فى ديوانه الأول ، وحسبنا فى هذا
المقام قعيدة « تبسّم » التي يعبر فيها عن حبه ، ولكن اليقظة التي ابتعثها الحب
فى نفسه وفكره جميعا تجعله ينتبه إلى خصائص نفسه ، وخصائص من يحبه ،
ويلح الفروق الواضحة بينهما التي يؤلف منها الحب وحدة ونظاما ، ثم يتدخل
بفلسفته العامة ونظرتة إلى الحياة ، بقيودها وطلاقتها وضرورتها وأشواقها
وانقباضها ، بحيث يتألف من ذلك كله غزل ناضج فريد هو غزل العقاد الذي
يعجب بالجمال ، ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى الإعجاب
باغترار الصبا والإدلال على الأيام إدلال ظافر ، والبشاشة التي لا تفرض وجوداً
لعبوسة الحياة ويعجب كذلك لغلبة الحرية على الضرورة فى هذا الجميل بغرارته
وبشاشته ، وغلبة الفرح الطليق على الانقباض الحبيس ، وغلبة البشاشة على
العبوسة اليائسة : (١)

تبسمُ فإننا لا نطيق تبسما	حمانا الأسمى إلا ابتسامة ساخر
تبسم فقد طالت على الورق غفوة	وفى ثغرك الوضاح فجر الدِّياجر
تبسم فهذا اليأس أعشى نفوسنا	وفى وجهك الضاحى جلاء البصائر
تبسم فإن القلب يسعد بالذى	سعدت به واضحك وغرّد وخاطر
يلذ لنا منك اغترارك بالصبا	غرور الصبا روح لقلب المحاذر
ويعجبنا أنا نرى فيك معجباً	مدلاً على الأيام إدلال ظافر

بشوشاً تكاد العين تلمح قلبه وتسرد في نجواه نظم السرائر
إذا غامت الجُلىء تلبَّجت بينها تلمح ومض البرق بين المواطر (١)

ثم يليق نظرة أخرى على هذين القلبين اللذين جمع بينهما الحب فإذا أحدهما والاتراح حوله جمّة ، وثانيهما يبكي وأفراح الحياة حوله كثيرة ، وهي لا شك مفارقة من مفارقات القدرة الخالقة في الحب التي تهزأ بالطواهر والأشكال ، وتمزج بين العناصر أبعد ما تكون طبيعة وكُنُسنها ، ويلتفت من هذا إلى أثر هذا المزج العجيب ، فإذا قلبه المرهوب بما فيه من آلام وجراح ، غدا مروضاً مُسَدَّلاً بهذا القلب الآخر المشرق البشوش ، فصار مأموناً لا يرهب ، ثم ينتهي من هذا إلى أحسن تعبير عن اطمئنان صاحبه إليه ، والتذاذه بكشف مجاهل نفسه وضياعها في ظل الحب وحراسته وأمنه ، فيدعوه أن يجول في هذا القلب الوعر المرعوب ليستمتع بمشاهدة الخطر المأمون ويعلم أن الشمس لا تكشف سوى الدنيا الظاهرة ، وأن ليس غير الحب يكشف أعماق القلوب (٢) :

وتضحك والاتراح حولك جمّة تخافك خوف الجن رجم الزواهر
وببكي وأفراح الحياة كثيرة يحاذرتنا من حولنا كالطوائر
فيا قرب ما بيني وبينك في الهوى ويا بعد شقسي دارنا في الخوائر
طوى الحب ما بيني وبينك من مدى فنحن قرينا موطن متجاور
أيا من رأى صباحاً وليلاً تلاقيا وإلفين من صفو وشجو مخامر
لئن تخش من الليل صعباً مراسه لقد بت أخشى منك شمس الهجائر
أنا الليل فاطرقي على غير خشية ولج باب أحلامي وجمل في حظائري
وسر حيث يخشى غيب الليل نفسه وتعثر بالظلماء ظلّماء كافر
لتعلم ما الدنيا إذا غال غولها وأنت أمين من طروق الدوائر
وتعلم أن الشمس تكذب قومها إذا حدثهم عن خفي وظاهر
فكم بين الألاء الضحى من مناظر طوتها يد الأحداث عن كل ناظر

(١) المواطر : السحب .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ١٧١ رما بعدها ، وراجع كذلك « مجلة الرسالة »

بتاريخ ٢٢ من أغسطس ١٩٣٨ تحت عنوان « غزل العقاد » العدد ٢٦٨ .

وإذن فالعقاد صادق في حبه على اختلاف مستوياته ، وأنه لا يجب حين يختار ، ولا يختار حين يحب ، فحبه مع القضاء والقدر ، وفيه شيء من العادة ، وشيء من الخداع ، وشيء من الأنانية ، وشيء من الغرور ، وقد يخلو من هذه المظاهر جميعها سوى شيء واحد هو الاهتمام .

وخلاصة الخلاصات في غزل العقاد أنه يصلنا من خلاله بالطبيعة وأبنائها صلة الود والرحمة والتعاطف حيث يقوم له جميع أبنائها بوظيفة الرسول الأمين بينه وبين حبيبه ، وحيث يتسق الجميع في لحن واحد جميل ، بحيث ينقلنا من خلال تعبيره إلى عالمه لنشاركه مشاعره في الإحساس الكلي بصلتنا بالحياة قوية دفاقه تسرى في شعورنا .

ومعنى هذا أن العقاد كان يندمج في الطبيعة حينما يتغزل ، ونراه يندمج فيها كذلك حينما يأوى إليها بعد أن تثقله هموم الحياة التي كانت تهدد كيانه .

فهو يصور الشمس مثلاً وهي تغرب فوق البحر المتوسط بفاتنة نهضت ثيابها عن جسدها وتسبح في حمام ، ثم يلتفت إلى الوراء ليتحدث عن الممالك التي هوت على شاطئ البحر ، ويتسرب هذا الشعور إلى نفسه فيرفدها بأحاسيس شتى متمزجة بشعاع فكري من عقله ومنطقه الحيوي ، فيرى أن الحسن في الفتاة لا يدوم ، ولا يرى الحسن يومين في فلك حليف تمام : (١)

الحسن شمس في المليحة لا يرى يومين في فلك حليف تمام
حسنا مصر وكم سبت من قيصر عاتٍ وأذكت من جوى وغرام
ويجسد العقاد الطبيعة الصامتة ويخصها بحيث تبدو حيّة تعمل عمل
الاحياء فتنام الصحراء والليل يمشي عليها بخطوات وثيدة على حين يسمر فيها الريح
ولكن هذا كله لا يعنى القمر أن يطلق نوره على صحراء خاوية أم على أعين نائمة ،
لأنه لو كان يحفل بالنجم بالابصار التي تراقبه لدب إليه دبب البغض والحسد
إلى قلبه : (٢)

وما عنك أكانت وهي نائمة صحراء خاوية أم أعينا هجدوا
لو يحفل النجم أبصاراً تراقبه إذن لدب إليه البغض والحسد

وعلى الرغم من هيامه بالطبيعة ، فإنه يأنف منها إبان مرضه ، وتغدو نظراته
إليها تشاؤمية ، ويتشوق للموت الصادق بدلا من الموت الخادع ، لأنه ينظر إلى
الوجود على أنه كذب في نعيمه وشقاؤه : (١)

كذب الوجود نعيمه وشقاؤه يا طول شوقى للحيام الصادق

ثم يقف من الأرض في قصيدة « أمنا الأرض ، موقف الطفل من أمه
ويأخذ في مساءلتها عن كل ما يدور في خلده بالنسبة للطبيعة : عن الشمس والقمر
وعن الذهب وعن السبب في أنها أخفته عن الناس حتى إنهم قد اختلفت أمورهم
واضطربوا ، وضاع العطف ، وانمحي الأمان بينهم : (٢)

وقلت لها فما الذهب وفيم طويته عنا
فاج الناس واضطربوا فلا عطفنا ولا أمنا

* * *

فقلت لست أحسبه سوى ضرب من الحجر
وإن الطفل مطلبه أشد لكل مستر

فاندماج العقاد إذن في الطبيعة يتمثل في أنه يحس بما يضطرب فيها من
حياة ، ويلحظ خلجاتها ، ويحسى نبضاتها بحيث يحس أنه شخص من شخصها ،
وواحد من أبنائها ، وأن حركاته ونبضاته من حركاتها ونبضاتها ، وأن أحاسيسه
موصولة بأحاسيسها ، وكلاهما يحتاج إلى رصيد ضخم مذخور من الحيوية
الباطنية والصوفية ، والروحية ، لتأملات العقاد وتصوراتها .

وكان صدق العقاد في الرثاء يتمثل في كونه لونا من النقد والتحليل المرثي ،
بحيث يزن خيره وشره ، وعدله وظلمه بدقة ، وكان يقول فيه ما يبدو أنه الحقيقة
المستمدة من أغوار نفسية المرثي لتغلغل العقاد فيها ، حتى غدت قصائده في الرثاء
ترجمات لأصحابها . وغدت من ناحية أخرى لا تقال إلا فيهم ولا يقولها إلا العقاد
بالذات الذي يكتب عن نفس بشرية بمداد شعورى مصهور من نفسه هو .

وليس أدل على ذلك من قصيدته « رجعة الغريب » التي يرثي بها محمد فريد

حينما رجعت جثته إلى الوطن لتدفن فيه ، فإنها تترجم عن حياته وأعماله العظيمة وعلاقتها بالاستعمار والسياسة المصرية آنذاك : (١)

هذا (محمد) المؤمّل قربه أقصى الكواكب دونه أبعادا
بخل الزمان به فما ترون مثاله فيمن ترون . وباطلا ماجادا
وأبى على يوم اللقاء المرتجى كالعيد ، إلا أن يكون حدادا
هو ضمتّ منه خطيباً صامتاً يدعو فيسمع صوتّه الآبادا
نضواً أباح السقم منه والردى ما يُستباح من الحطام فبادا (٢)
هجر الكلام فما يخاطب بينكم إلا ضميراً واعياً وفؤادا
يوحى إليكم عزمه وثباته إذ لاثبات ، وتركه ما اعتادا
ويعلم الضعفاء كيف بلاؤه لو علم اللبّث المصور نقادا (٣)
ألقى الحياة وودّ بعد مماته رمساً كما يرضى فعزّ مرادا

ولما كان شعره ترجمة لنفسه ، ولما كان معتاداً بنفسه ، كان لا بد أن يتجنّب المدح في الديوان ، وأن يربأ بشعره عن النزول إلى مستوى المدح ، وإن كان قد قد تخلّس عن ذلك في شعر ما بعد الديوان كما سنرى فيما بعد — وذلك على الرغم من أنه يقول في تكريم كلبة ولدت (٤) :

مامدحت الأنام يوماً وإني لست آلوك يا كلب امتداحا

ومهما يكن من أمر ، فإن قدرة العقاد على نقلنا إلى عالمه ومشاركتنا له في غزله واندماجه مع الطبيعة وراثته ومدحه وغير ذلك من تجاربه الشعرية ، من أكبر الأدلة على صدقه في تعبيره عن شعوره تعبيراً يطغى على وعيه بحيث ترفده رواسبه النفسية ، ويستوحى الظلال الشعورية للألفاظ والتراكيب ، مع عمقه وسعة اتصاله بالحياة ونفاذه إلى الأسرار الكونية كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، وذلك لأن تعبيره عن شعوره كان يتم في لحظات الإشراق والتهويم ، ولحظات

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٦٦ ، ٢٦٧ .

(٢) النضو : المهزول ، والإجهاد .

(٣) النقاد : صنف من الغم .

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٨ .

التوهُّج والانطلاق في النفس الإنسانية التي يستحيل فيها العناد روحاً أكثر من كونه مُجَرَّدًا ، وذلك كما في شعر الديوان ، إذ كان يرفرف في انطلاق لا يثقله الفكر ، ولا يتقيد بمشكلات الفلسفة ، وينطلق في صرخات عميقة قوية ، وأشجان روحية خالصة ، وأحلام مهوَّمة طائفة .

وقد كان العقاد يؤثر في شعره التعبير عن الحالات النفسية التي تمثل تجاربه الذاتية على التعبير عن العالم العام كالسياسة والاجتماع ، لأن الحالة النفسية في تصوره أفصح من أن يفصح عنها اللسان ، بل أفصح من أن يخفيها إذا حاول إخفاءها ، ومن هنا نراه يعبر عما اعتراه في « ليلة الوداع » لحبيبتة بقوله : إن هذه الليلة كان مطلعها جميلاً ، وآخرها كان كئيباً ، وأن الليل يودع وجه الأفق ، والنجوم تذرّف عيونها ساهيات من هول الفراق ، ويتمنى أن يعود لقاؤهما مرة ثانية قريباً ، كما يودع الظلام النجوم ، ويتمنى كذلك أن يعتورهما القرب والفراق تبعاً ، كما يتلو الصباح الليل ، وكل ذلك ليكون الفراق حكماً جارياً عليه .

وأخيراً يطلب من الله أن يعيد له الليالي التي قضاهها مع حبيبتة في مصر ، وأنه إذا كان له في عمره بقية فليتها تصبح ماضياً جميلاً (١) :

فلم أرَ ليلاً كان أطيب مطالعاً	وأكتبَ أعقاباً وأشجى معانياً
أقول ألا فانظر إلى الليل إنه	يودّع وجه الأفق أسفح كائياً
وهذى النجوم الغرّ يظرفن فوقه	ذواهيل من هول الفراق سواهياً
أتخبو الدراري ساعة البين لوعة	وتسهو الدياجي ثم أصبر جافياً
وليت لقائى من فراقك كان لى	وشيكاً كتوديع الظلام الدرارياً
وليت النوى والقرب يعتورنا	تباعاً كما يتلو الصباح الدياجياً
إذن لتلقى الوصل والهجر عندنا	وصار النوى حكماً على الناس جارياً
فيامن يعيد الدهر من حيثما بدا	أعدّ لى ليلاً بمصر خوالياً
إذا كان لى فى مقبل العيش مدة	فياالت يخذو مقبل الغيب ماضياً

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٣ .

ومن هذا الضرب نراه يحدثنا في قصيدته «خواطر الأرق» ، عن الخواطر التي عنت له في حالة أرق انتابته ، فيصور حالته النفسية بتصويره للون الليل الذي يمثل الكحل في اللواظ لإلامع العقاد الذي يرمد الغبار عينيّه ، وقد ضن عليه بالرؤيا التي هي سلواه ، وإن في الإنسان زعماً يطيش به ومانعاً يتردد ، وذلك لأن العقاد كان يحس بالزمن ويتمثل هذا الإحساس في أنه كان شيخاً في صباه بعقله وإحساسه ، على حين كان شاباً فتياً بجسمه وقواه ، وكان عيشه بينهما مجهد متعب ، وأن طبعه ليغريه كالطفل لا يفارق اللعب . ثم يتحسر على عبث الحياة وسوء فعل الزمان والشر الذي يتوعد به ، وهو لا يشتكيه ولا يئن منه في ذلك ، ولكنه يقول فقط أنه غداً مرأ وطاب له ما لا يطيب ، وسره الحزن الذي يخفيه حتى أنه جزع حتى ظن الناس أن به مساً من الجنون ، وصبر حتى فهموا أنه كالصخر الجامد الذي لا حس له ، وأظهر التجلد ، مع أن التجلد في الآسى بعض من الرياء ، وقد يحمّد ذلك البعض من الرياء (١) :

كم في الدم المدعوّ بالإنسان من	زعم يطيش وعارض يتردد
العقل شيخ والحياة فتيّة	والعيش بينهما شقاق مجهد
والطبع يغرينا ولست بواجد	كالطبع طفلاً لا يفارقه الدد (٢)
أواه من عبث الحياة وسوء ما	يجنى الزمان وشر ما يتوعد
لا أشتكيه فقد أمرت فساغ لي	ما لا يسوغ ومررتني ما يكمد
وجزعت حتى قيل جُنّ من الآسى	وصبرت حتى قيل صخر جلد
أبدى التجلّد والتجلّد في الآسى	بعض الرياء ، وبعضه قد يُحمّد

* * *

إن الشعر إذا لم يصح أن يقال في إنسان معلوم ، وصح أن يقال في كل إنسان : في السياسي والعالم ، والأديب والواعظ ، والصانع كان قولاً خالياً من الصدق والمدلول .

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١١٦ ، ١١٧ .

(٢) الدد : اللعب والضرب بالأصابع .

وهذا القول في حد ذاته يقودنا إلى ظاهرة مهمة تتمثل في آثار الصدق لدى العقاد ، لأن آية صدقه متمثلة^١ في أن نماذج شعره تترجم لسكل خالجة من خواج نفسه الشاعرة ، وأثر من آثار حياته الظاهرة والباطنة ، أو خلأته وشعره ، ومن هنا نعلم من خلال شعره من هو العقاد الشاعر والعقاد الإنسان على سواء ، نعرفه معرفة الرأى كأنه شىء فى عقولنا ، ومعرفة القلب كأنه شىء فى خواجنا ومشاعرنا . فنعرف أنه صادق فى شعره ، وأن صدقه هذا قد بعث فى روح الاستقلال فى تعبیره .

وفى مجال التطبيق نلح اعتداده بنفسه من خلال مداعبته لحبيبه حينما يقول لها : (١)

أئن كنت أنت ترى الجمال فإني أريك جمال الجمال

وحينما يقول فى توديع من هجرته : (٢)

ليسَ نِكَّ اليَومَ قلبٌ تصيده بعد قلبي
ليسَ التلمُّفُ يوماً على المفارق دأبى

وتلح كذلك غربته فى الحياة وأثر الزمن فى سلوكه ، وأن جفاه وغلظته أأثر من فعال الناس معه ، وذلك حينما يقول (٢) :

إذا استصعبت نفسى وضائق فجاجها ولاحت لمراى العين كالجلبل الوعر
فلا تُنكرُوا متها جفاه ووحشة ولا ترجموها بالقبيح من الكبر
فتلك ظلال الناس فيها ودونها طبائع كالماء التمير إذا يجرى
ولولا صفاء الماء ما علقت به مشابه من أوعار شطآنه الغبر
وإن جشأت نفسى وصابت سماؤها وقامت دياجها على الأنجم الزهر
فن أرضكم ضوضاؤها وقتامها ومن صوبكم ذاك الغمام الذى يسرى
تليكم غواشيتها الغضاب وفوقها شمس تميظ الليل عن طلعة الفجر
ولنا لمراة لما فى زماننا نحدث عنه حيث ندرى ولا ندرى
تفيض لنا أفراحنا من صدورنا وما فاضت الدنيا لنا بسوى الشر

ومن هذا الضرب كذلك تصويره للارمن الذى عاش فيه شبابه الالادى بأن
بحاره لا تطهر ، وأنه دنس الهواء ، والطيبات فيه ترجع إلى شر الامور بتدبير
واحكام (١) :

بئس الزمان فقد حسبت هواه دنسا وأن بحاره لا تطهر
وكان كل الطيبات يردھا فيه إلى شر الامور مُدْبِر
سبق اللئامُ إلى مُذراه ففهموا إن القروء لبالسلسق أخبر
مانيل فيه مطلب إلا له ثمن من العرض الوفير مقدر
وبقدر ما بذل امرؤ من قدره يجزى فأكبر من تراه الأصغر
وقد أدى ضيق نفسه وأرقه إلى أن يحتقر كل شيء فى هذا الزمن ، ويرى أن
الامانى ما هي إلا خدع ، والغوانى ما هن إلا دُمى حسنة الظاهر قبيحة الباطن ،
والصدقات التي يزعمها الناس ما هي إلا نوع من البغضاء ياتمنها الناس ، وأن أكثر
الناس لا يفهمون من المجد والعبادة سوى مظاهر محسوسة وصوراً منحوتة فسكانما
هم عباد أو ثان ، وما الصفات الكريمة سوى حلم يقظة : (٢)

زمنى جوزيت يازمنى أى بأس فيك لايمن
ما الذى أبقاه لى زمنى غال صفوى كله الزمن
ليس لى فى مُبْصِر أمل كل شيء فيه لى شجن
لا أرى فى القبح من حسن فلياذ يقبح الحسن
شاهت الاوصاف فى نظرى سرها الخجوه والعمان
ما الامانى ؟ إنها خدع ما الغوانى ؟ إنها دمن
ما الصدقات التي زعموا ؟ إنها البغضاء تؤتمن
ما العلا ؟ ما المجد ؟ فى أمم مجدها بل ربها وثن
ما السجابا الغرّ وأسفا إنها حلم ولا وسن

ثم يقول فى تهكم فلتسئل الاقدار عن حقيقة الحياة المرتبطة بالبدن والتي

تفتري أنفاسها قطعاً على حين نعطيها بلائمن ، وما هي غاية البصر في رؤيته للإنسانة
الجميلة هل هي اقتران الرؤية بالويل ، ولكن الويل أخف من العمى لأنه مصيبة
أكثر من رؤية المبصر للمحن والخطوب (١) :

أقصارى الطرف من نظر رؤية بالويل تقترن
والعمى رزء وإن وضحت في ضياء المبصر المحن

ومعنى هذا أن شخصية العقاد تظهر من خلال شعره ، وكانت شخصيته تظهر
من خلال شعره الذاتى - كما سبق - ومن خلال شعره الموضوعى كما يبدو لنا فى
قصيدته « ترجمة شيطان » إذ نعرف نفسه وعقله حق المعرفة ، وذلك من خلال
صفاته لشخصيات هذه القصيدة ، لأنه يبك خواطره الفلسفية ونزعاته النشأومية
التي أدركته إبَّان غيمة الشك التي غامت على نفسه فى أواخر الحرب العالمية الأولى ،
فتزلزلت فى نفسه كل القيم ، وقواعد الرأى ، وشاهدت كل حالات الوجود الإنسانى
فى ناظريه ، ووقر فى نفسه أن الحياة بعد تجربتها قبض الريح وباطل الأباطيل
- كما يقول سليمان الحكيم - وأن الحق والعدل اسمان لامتلول لهما فى الوجود ،
ولذلك تراه يصور الحق الذى يدعيه الغربيون بأنه فسخ نصبه الشيطان وسماء الحق ،
ولا يخرج هذا الحق عن كونه طلاء الخبثاء ، وضلة الجهال ، ولغز الحكاء : (٢)

ورمى أول فسخ فأصابا ودعاه الحق واستلقى فنام
وأتاب الحق عنه فاستجابا فإذا الحق لججاج واختصام

وإذا الحق طلاء الخبثاء ، رَسَنُ الواهن ، سيف المعتدى
ضلَّةُ الجهال ، لغز الحكاء ذلَّةُ العبد ، عُرَامُ السيد (٣)

(١) ، (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢١٢ ، ٢٤١ .

(٣) عرام السيد : حدة السيد أو شرسته وأذاه :

ثم يقول على لسان الشيطان بطل هذه القصيدة : إن الناس إذا وصلوا إلى
الصدق فقد تجردوا عن الأهواء ونزغات الطبايع ومطالب اللحم والدم ، وهذا
نذير الهلاك في عرفه : (١)

إنما الصدق وبالٌ يفترى وأحق الحق ما يوحى الرجيم
أبطل الباطل لا يؤذى الورى وأحق الحق يودى بالصميم
ويصور خلود الفانين في رأى الشيطان على أنه آجال ممدودة متعاقبة ليس
إلا ، فكأنهم لا يزالون فانين مع خلودهم وهو إنما يريد الخلود المطلق الذى
لا تحده الآجال (٢) :

أيها الفانون في هذى الدنى خلدكم يا قوم آجال توالى
تحتسبون الخلد في نيل المنى قد خدعتم ! فاشكروا الله تعالى

* * *

قد خدعتم فاسألوا الدود أما يبلغ المأمول من شهوته
واغبطوه فهو أرقى سلماً ، أو ما يوغل في حماته

وإذن فنحن نرى أن العقاد قد جتسم حياته الشخصية في أشعاره ، بحيث نجد
من خلالها - إذا أحسننا النظر والقراءة وتعاطفنا معه بفكر واعٍ مفتوح ،
وشعورٍ سمحٍ بسيطٍ - شخصاً عجيباً في وضوحه ، مزداناً بأزهار ألوان الحياة
وأغزرها ، ونعرف كذلك - من خلال أشعاره - نفسيته ما هي ؟ ومزاجه ما هو ؟
والدنيا التي يراها ويعيش فيها كيف كانت تلوح لعينيه ، وتتمثل في خياله ،
ويطلعنا العقاد أيضاً من خلال أشعاره - على نبع الحياة السارى وراء اللحظات
المفردة والأحداث المحدودة . وكان يتمتع كل هذا من تصوره الواعى للشعر ، ومن
شعوره الكامن في ضميره الذى ينبض به من الداخل حتى لينسى الصورة التي يرسمها
شعره لفكره الواعى ، ومن هنا كان شعره حاراً ، لأنه ينطلق من ضميره إلى
تعبيره ، ولأنه كان غناء رفاً ظليفاً ، ينبعث من قلبه غناء متوجهاً بشاعره الفياضة ،
وينطلق انفعالاً يستحيل بالتعبير إبقاعاً .

وفي الواقع أن ما أوردناه من مضامين في شعر العقاد لا تخرج عن كونها ظواهر رومانتيكية اقتضتها طبيعة العصر الذي ذاق فيه المواطنون كل صنوف الخسف والاستبداد على يد الحكام آنذاك . وفي هذا الجو الخائق لفردية الشاعر التقليدي وحرية ونسيان ذاته ومشاعره ووجدانه برز من الشعراء النقاد - من بينهم العقاد - يستوحون ذوات أنفسهم ويتأملونها ، ويعبرون عن رغباتهم المكبوتة في أغوارها .

وبالإضافة إلى ما سبق فإن طبيعة المثقفين من أبناء الطبقة الوسطى في ذلك الوقت كانوا يريدون علواً في الوطن وتمييزاً على أبناء الطبقة العاملة ، وذلك لأنهم كانوا يحسون أنهم التربة الخصبة التي سيدبني عليها الأمل المرتجى للأمة ، ولأنهم كذلك طلائع النهضة التي يسهم بها الوطن بنفر من أبنائه بعد ما كانت الحياة الأدبية منوطة بالشآميين والآتراك ونفر قليل من المصريين تمتد على أبعاد القرن التاسع عشر لا يمثل اتجاهها مهنياً عربياً ، ولا يؤلف في النهاية وحدة فكرية ، ومن ثم أحس هؤلاء بذواتهم فراحوا يعبرون عنها وارتبطوا بالطبقة الوسطى ضد الأرستقراطية ، الحاكمة والمحتملين الغرباء .

ويتضح هذا الإحساس بذواتهم من وصف العقاد لمحاولاته النقدية بقوله : « وأوجز ما نصف به عملنا أنه إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما ، وأقرب ما نتميز به مذهبا أنه مذهب إنساني مصري عربي . . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت في لغة العرب منذ وجدت ، إذ لم يكن أدبنا الموروث في أعم مظاهره إلا عربياً بحتاً يدير بصره إلى عصر الجاهلية ، (١) .

وقد سار العقاد في نقده نفس المسار في شعره من حيث الصدق الشعوري ، إذ يتمثل الصدق الشعوري في تصوره في أن يعبر الشاعر عن عاطفته بغذاء من حرارتها ، لا بوقود من خارجها ، لأنه لا يحلو له غير ترديد نفسها وتقليب وجوه ماضيها وحاضرها . ولا بد أن ينفذ الشاعر إلى روح تجربته ويحيط بأصولها

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ١٤١ و ٣٦٨ .

ومقوماتها ، ومن هنا كان الصدق لدى العقاد غير مطابقة الواقع التي هي جمع معلومات خارجية حول موضوع التجربة لا تمس روحه ولا تدخل منه في مقوماته ، ولا شك أن أهواء النفس تختار الأسلوب الذي يلائمها ويدور في جوانب النفس ، لا الأسلوب الذي يدور في الأذن ، ويطن في جوانب الأسماع (١) .

ويرى العقاد أن الشاعر إذا كان صادقاً مع نفسه ، لا يكتب على أسلوب من تقدمه في الفكر أو اللفظ ، ويستقل بطريقة لنفسه ، لأن شعره مستمد من طبيعته وأنه أثر من آثار روح العصر في نفسه ، ولا بد للشاعر أن يعيش بفكره وخواطره في عصره الذي يعيشه ولا بد أن تجمع نفس الشاعر بين دقة الإحساس وحب الجمال ، وأن تكون بها يقظة بيّنة بمختلف جوانب الحياة ، ومن هنا يكون فنه جزءاً من حياته أيّاً كانت حياة الشاعر من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن الألفة أو الشذوذ ، فحياته وفنّه - إذن - شيء واحد لا ينفصل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم ، وموضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته على حد تعبيره (٢) .

وفي تصور العقاد أن النظر إلى الحياة لن يتسع ولن يصح وإن يكمل إلا بخيال الشاعر الذي يستوعب ما يراه ، ويقيس ما غاب على ما حضر ، وما يمكن على ما أمكن ، وما يتمحض عن المستقبل على ما درج من ألقاف الزمان ، ومن هنا فإن الشعر يتسع لجميع آفاق الوجود ، ويوسع آفاق الحياة ويسيطر عليها بوساطة العالم الذي لا ينحصر في قالب ولا يتقيد بمثال ، وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق (٣) .

على أن الشاعر إذا اتجه إلى الحياة ، وانصرفت نفسه إلى ما بين الأحياء من العواطف والدوافع والصلوات ، نراه يسمنا أصداء النفس الأدمية في جهرها

(١) ، (٢) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٣٣١ ، ٣٦٨ .

(٣) عباس العقاد : وحي الأربعين ص ٨ — ١٠ .

ونجواها ، وفي شوقها وانقباضها ، وحين ترتفع في معارج الخير ، وحين تتردّي في مهابط الشر ، ويردد لنا ما تضج به النفس من الآلام ، وما تحمل به من الآمال ، ويترحم لنا ألغازها وكناياتها ؛ فإذا هي كلمات صريحة ، ويجمع لنا أشتات هواجسها وتجاربها (١) .

ويرى أن الشاعر إذا لم يعبر عما يجيش بنفسه بإحساسه الفني ، فإنه يكون صانعاً ، لأنه لا توجد عنده سليقة إنسانية ، بل سليقة لغوية ، ويغدو شعره لا يرقى إلى درجة الشعر الذي هو مظهر من مظاهر الشعور النفسى ، ولا تذهب حركة في نفس الشاعر بغير أثر ظاهر في العالم الخارجى .

وتأسيساً على ما سبق يرى العقاد أن الشعر ليس خاصة عربية ، وإسكنه خاصة إنسانية ، وليست البلاغة اليوم مزية لغوية ، وإسكنها مزية نفسية ، إذ أن الناس يتفاهمون ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم ، وإن وقع في تصورنا أن الأمر على عكس ذلك لطول عهدنا باستخدام اللغة في التعبير عن مرادنا ، إذ أن اللسان موضّحٌ فقط ومفسّرٌ لما عساه أن يفهم على السامع ، ولا يمكن أن يعبر تمام التعبير عن وجداناته (٢) .

ومن ثم يوصى العقاد أن يلتزم الشاعر ظاهر الحقيقة الفنية وبساطتها ، لأن الشعر الأصيل لا يتعداها ولا يخالف روحه وروحها ، فلا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت في النفس واحتواه الحس . والحقيقة الفنية — في تصويره — هي الحقيقة النفسية والتي تتمثل في صدق الشاعر بينه وبين نفسه ولو خالف بذلك المؤلف ، لأنه لا يعنى حينئذ إلا بتصوير الضمائر الخفية ويغترف للشاعر حينئذ مداربته لإحكام الحس والعقل ما دام يخدم بذلك الحقائق النفسية (٣) ، ولذا فإنه ليأخذ على الشعر العربى آنذاك أنه ينقصه شعر الحالات النفسية ، لأنهم يفهمون شعر الأسلوب ، وشعر المعانى الذهنية وشعر الألاعيب اللفظية والمعنوية ، ولا يفهمون الشعر الذى يترجم به لقارئه بغير ما حفاوة مقصودة بذلك الذى يسمونه المعانى ،

(١) ، (٢) ، (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٣٦٠ ، ٣٦٢ .

ويفهمون منه أن يكون الشاعر مختلفاً للخواطر أكثر من المبتكرات المعتسفة مولعاً بالاستعارات والمواقف التي لا موقع لها في القصيدة (١) .

ومن ثم يعتقد العقاد أن آية الشاعرية الأولى تتمثل في تعبير الشاعر عن النفوس الإنسانية ، فإذا كان الشاعر لا يصف حياته وطبيعته في شعره ، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو إذن ليس بالشاعر الذي يستحق أن يتلقى من الناس رسالة حياة وصورة ضمير (٢) .

وفي مجال التطبيق نراه يطبق على الشعر الإنجليزي ، ويختار منه قطعاً شعرية للشاعر « توماس هاردي » ، تُعَدُّ ترجماناً صادقاً لحالة تعثر النفوس الشاعرة ، وتقننا على مقدار ما يعاينه الشاعر فيما يحتاجه من الحياة ليقول مثل هذا الشعر الذي يلج بنا حرماً سماوياً لا لغوفيه ولا صغار ، على حين أنه شعر بسيط « لا معنى » له غير ما يحلوه من حالات النفوس أو صور الخيال (٣) .

وفي تصور العقاد أن الصنعة في الشعر من عمل الذكاء والمعاني في شعر الصنعة غريبات عن الشاعر وإن دعاهن باسمه ، لأن شعر الصنعة كالوردة المصنوعة التي يبالي الصانع في تنميقها ويصبغها أحسن صبغة ، ثم يرشها بمطر الورد فيشم منها عبق الورد ويرى لها لونها ورواؤها ، ولكنها عقيمة لا تنبت شجراً ولا تخرج شهداً وتبقى بعد ذلك الإتيان في المحاكاة زخرفاً باطلا لا حياة فيه (٤) ،

ومن ناحية أخرى يعارض الطبع بالصناعة والبهرج وذلك ناشئ من عدم عكوف الشاعر على إرضاء فئة خاصة من الناس يتملّقها ويلتمس مواقع أهوائها العارضة وشهوات فراغها المتقلبة ، بحيث تكثر فيه الصنعة ويقلُّ الطبع ، فيضعف ويسف إلى حضيض الابتذال ، ثم يجمد على الضعف والإسفاف ، ومن هنا يفقد الصدق في الإحساس والإخلاص للحقيقة كما تراها نفس الشاعر (٥) .

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) المرجع السابق صفحات : ٤٥٨ ، ٤٥٩ ، ٣٥٨ ،

ومهما يكن من أمر ، فإن صدق الشاعر في تصور العقاد يرفده الطبع القويم الذي يجعله يعبر عما يوافقه غير متوخّخ فيه المحاكاة لغيره ، ويبدو التطابق فيه واضحاً بين الشاعر وشعره ، ويتمثل طبع الشاعر في كونه مطبوعاً على الشعور الجديد ، أو شعور الطفولة الفنية التي تلازم الشاعر ، فلا يتغير منه إلا القليل بدراسة نصيبه من اللغة والعلم واستيفائه مادته من الفن والصياغة ، لأن الباعث على شعر الشاعر موجود بمعزل عن الكلام ، لأنه لا يخرج عن كونه أداة للشعر وليس هو الشعر شأنه في ذلك شأن اللون للرسام ، والرخام للنحات (١) .

وليس شعر الشاعر — في تصور العقاد — سوى إهابه الموصول بعروق جسمه المنسوج من لحمه ودمه ، فللرديء منه مثل ما للجيد من الدلالة على نفسه والإبانة عن صحته وسقمه ، بل ربما كان بعض رديئة أدل عليه من بعض جيده ، وأدنى إلى التعرّف به والنفوذ إليه ، لأن موضوع فنه هو موضوع حياته ، والمرء يحيا أحسن أوقاته ، ويحيا في أسوأ أوقاته ، ولقد تكون حياته في الأوقات السيئة أضعاف حياته في أحسن الأوقات (٢) .

ومهما يكن من أمر ، فإن العقاد يرى أن صدق الشاعر يتمثل في أن يعطينا الطبيعة كما هي ، لا كما ينقلها بالسمع من أفواه الآخرين . لأن التقليد يقضى على السمات الخاصة بالشاعر وأهمها التفرد والابتكار النامى عن الصدق في الشعر ، ومن هنا يرينا الشاعر ما في الدنيا وما في نفس إنسان ، ونعرف منه الطبيعة على لون صادق ، ولكنّه لون بديع فريد ، لأنه لون الشاعر دون سواه .

ومن هنا نرى أن دنيا الشاعر لها خصائصها وألوانها ومعالمها وتقديراتها ، ولذا يكون صاحب رسالة خاصة في الحياة ، وشعره ثروة تضاف إلى نفوس الأحياء ، لأنها تطلّهم من دنياهم على عالم جديد ، وتضيف إلى أعمارهم وإلى أرواحهم الخاصة من الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الأفراد في جيل من الزمان (٣) .

وليس معنى ظهور شخصية الشاعر من خلال شعره أن يسرد الشاعر تاريخ حياته ، بحيث نرى في شعره ، في أي سنة ولد ، ولا من أي أصل نشأ ، وعلى أي

(١) و (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً؛ صفحات ٣٦٠، ٣٧٨، ٤٠٤

(٣) المرجع السابق ص ٣٧٨ وما بعدها .

أستاذ تعلم ، وماشاكل ذلك من الحوادث والانباء التي يشترك فيها جميع الناس دون استثناء لأديب أو شاعر أو فنان، ولكن الذي نعرفه من شعر الشاعر هو شخصيته بوصفه إنساناً يعبر عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره (٢) .

(ج) التصوير الشعري :

قبل أن نتحدث عن التصوير الشعري ينبغي أن نتحدث عن معجم العقاد الشعري ، وعن جرس الألفاظ في الصورة ، والتركييب الجزئي داخلها ، وموقف العقاد من المحسنات والاستعارات والتشبيهات ، ثم نتحدث بعد ذلك عن التصوير الشعري .

وعلى الرغم من أن وظيفة التعبير في الشعر لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ بل يضاف إليها الإيقاع للكلمات والصور والظلال بحيث تغدو وحدة لا تتجزأ هي وحدة الشعور والتعبير ويصعب انفصالها في العمل الشعري ، فإننا سنحاول أن نتحدث عن معجم العقاد الشعري ؛ إذ كان يعمل على ألا ينزل الأسلوب الشعري عن مستواه إلى الأسلوب الخاص بالثر كما يوصى بذلك كوليردج (٣) ، وذلك لأن نقل القصيدة من صورتها الشعرية إلى صورة نثرية يُعدُّ وُعداً للشعر فيها ، فكل ما يمكن أن يقال في النثر من الأفضل أن يقال نثراً ، (٣) .

والدارس الألفاظ في شعر العقاد في هذه المرحلة التلقائية من حيث الانفعال والاختيار لبعض الألفاظ الخاصة به يرى أن العقاد كان يعرف الألفاظ وتراكيبها التي ستولد الانفعال بالإضافة إلى موهبة وضع الألفاظ في تتابع إيقاعي والسيطرة على هذه الموهبة . على أن انفعال الشاعر الخاص ليس هو الانفعال الذي يحاول إيجاده لدى قرائه ، لكنه يرجع إلى بواعث الإبداع عنده ، إذ كان يختار ألفاظه من المعجم الشعري القديم .

(١) الدكتور عبد الحمى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٣٩٦ .

(٢) Coleridge : Wordsworth Poetry and Prose, P. 1 etc.

(٣) T.S. Eliot : Points of View, Faber and Faber, London, p. 52.

ولاضير على العقاد استفادته من تراث الماضي وافتقانه به ، لأن كل نتاج يقاس بنسبته إلى تراث الشاعر كما يقول الناقد ديوت ، (١) . ولاضير عليه كذلك أن يُسوّج في الوقت نفسه بالآداب الأوربية ، لأنها بمثابة عملية تهجين لثقافة شاعرنا من حيث المضمون ، وفهمه لرسالة الشعر وماهيته في إطار لغوى عربى يمتاح رصيده من المعجم الشعرى القديم . لاضير عليه فيما سبق ، بل واجبه كشاعر أن يصنع هذا ، ولكن الضير يتمثل في إيغاله في استخدام الألفاظ الغريبة التى لا يحتفى بها زميلاه في مدرسته (المازنى ، وشكرى) ولا يحتفى بها غيرهما من الشعراء المعاصرين .

وفى مقام التدلِيل على استخدامه للألفاظ الغريبة فى هذه المرحلة لسوق بعضاً منها .

فهو يستخدم فى معجمه كلمة الأيل بمعنى الراهب ص ٥٤ ، والأذنين : المؤذن ٧٤ ، أيام بمعنى دخان ٢٨ ، الأيّد : القوى الشديد ٨٢ ، ألاقه : مناققة ٣٨ :

من كل ألاقه بالحسن طلعت مستمّح التيه يعطو وهو خجلان

والأضاة : المرأة ١٤٥ ، الأولق : الجنون ١٦٢ ، البهر : الجهد الشديد وتتابع النفس من الإعياء ١٥٥ ، البوغشاء : التراب ١٥٣ ، تامور الفؤاد : دمه ٣٥ ، تأطر : تبخر فى المشى وتثنى فيه ١٤٣ :

أتعبت نفسك بالوقار فأقصر والعب كما لعب الصبا وتأطر

والشبح : الظهر ٧٠ ، الجديس : المجدب ٩٢ ، الجران : العنق ٥٤ ، الجربال : الخمر ١٢٢ ، حان بمعنى مات ٤٦ ، الحسيس بمعنى الحس ٩٢ ، خضارة دون ال البحر ٤٧ ، الخيم : الطبع ٨٧ ، ١٥٥ ، الحندريس : الخمر ٩١ ، الدبسى : الجراد

T. S. Eliot : Tradition and the Individual talent, in : (١)

Sacredwood, P, 47 , 48-49-53, 1950.

قبل أن يطير ٨٧ ، الدَّبَق : الشرك ٩٨ ، دِهَاق : ملآنة ١٠٨ :
آه لولا صباية وغرام قد شربناه والكتوس دِهَاق
وذيفان : بمعنى سم ص ٤٥ ، الرِّعَان : الجبال ذات العظام الشاخصة ٩٥ :
وشرد النوم عن الجنان فرددت صداه في الرِّعَان
وإرغان : إنصات ٤١ ، رَقَّان : مزركش الثياب ٣٨ ، الرِّقِّق : السكر ٨٩ ،
والرِّوَّاجب : مفاصل الأصابع واحدها راجبة ٦٢ :
أوشَّج في كلتا يديه رَوَّاجبي وشيخاً يظل الدهر أخضر نامياً
ورَوَّع : صباحة وجمال ٣٩ ، المزمود : المفزع ٨٥ ، السُّحَّالة : برادة
الذهب ٦٠ ، اسحسكك الليل : أى أظلم ص ١٥ (١) ، يشأى : يعجب من شاه
بمعنى أعجبه ٩٠ ، تشظى : تكسر ٧٩ :
فيامن يرانى والفؤاد كأنه ذبيح تشظى في تراقيه منبصل
والمحاجر شكرى : ملأى ١٠٨ ، الشَّمرى : الأشد مضاء في أمره ٨٨ ،
الصُّمَّان : الأرض الصلبة ذات الحجارة ٩٥ ، تنصاح : تنجلي ٣٨ ، القُشْرَاح :
البيت المعمور في السماء الرابعة ١٧٨ ، تَضْشُرَى : تغرى ٢٢ ، الطَّيِّب : الفطن ٣٦ ،
الاعصم من الظباء ما في ذراعيه أو في أحدهما بياض ١٢٦ ، الشَّشْمِر : الذى
يركب رأسه في الحق والباطل ٨٨ ، يفتأغلة : بكسر حدها ١٧٦ ، القَسُور :
الأسد ٨٧ ، القُشْنَعَان : من يرضى باليسير ٤٤ ، الكظان : الضيِّق ٤٥ ، اللأواء :
ضيِّق المعيشة ١٩٤ ، الماِذِق : المتلَوِّن ٥٢ :
ثم نادى بالرياء المجتسوى فأبى الحبُّ إباء المماذق
النَّجْر : الأصل ٥٤ ، النَّكْس : الضميف ٦٧ ، النَّشْبَة : الجرعة ٩٧ ، النَّسَال :
النوال ١٠٧ ، لا تُورجروا : لا تصبوا الدواء ١٥٧ ، الوَدَق : نقط حمر تخرج

في العين من دم تشرق به ٤٣ ، الوذيلة : المرأة ٨٢ ، الأورق : الذئب ١٧١ ،
المواطر : السحب ٢٧١ ، الوطيس : القرن ٩٢ :

يكاد يبث حوليه ضياء كما بثته نيران الوطيس

الورق : الحمل الثقيل ١٥٥ ، الوكف : المطر الغزير ١٦٣ ، الوكل : الجبان ٦٧ :

لقد ظفرتن بي ختلا بلا تعب وما ظفرتن بي فسكسا ولا وكلا

والأوهاق بمعنى الإحاييل في قوله (١) :

فألنا كلما دارت نواظرنا مدت اليهن أوهاق وأشطان

وقد يأتي بجمع غير مألوف الاستعمال لمفرد مستعمل مثل جمعه كنية أصيل

على أصلان ٣٨ :

والصبح في حبل الأنوار طرزه في الشرق والغرب أسحار وأصطلان

وكنية آذى بمعنى الموج الشديد على أواذى ٥٧ ، وثغب بمعنى الغدير في ظل

جبل على ثغبان ٩٥ ، وكنية حظ على أحاطى ١٠١ :

وأرته أحاطى الناس من قبل نحو سا مقسومة وسعودا

وكنية دستان وهو الوتر على دسانين ٤٢ ، وكنية سانية على سوانى وهى

دواب الماء ٩٧ ، وكنية قسعم على قشاعم وهى النسور ٣٣ . وقد يتوسع في عملية

الجمع فيجمع الكلمة على غير قياس كما فى كنية « فناء » حيث جمعها على « أفناء »

مع أن فناء : الساحة فى الدار أو بجانبها ، وجمعها القياسى أفنية ، أما أفناء فواحدها

فئو ، يقال هم من أفناء الناس لا يدرى من أى قبيلة هم ١٥٥ :

تعي الجياد وتستن الخراف إذا تجاوزوا بين أسداء وأفناء (٢)

وقد يجمع كنية سيمة بمعنى علامة جمع قلة قياسى على سيم ، مع أن سيم (٣)

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٨ .

(٢) الأسداء جمع سد وهو الحاجز بين الشيعين .

(٣) تقول القاعدة : إن فعل - بكسر ففتح - جمع لاسم تام على فعلة ، - بكسر فسكون -

وقد يجمع فعلة وصفا على فعل - بكسر ففتح - وهو قياسى ولكنه قليل . راجع الجزء الرابع من

« النحو الواى » ص ٤٧٩ الأستاذ عباس حسن ط أولى سنة ١٩٦٣

جمع لسامة وهي الموت أو الذهب ١٤٣ :

يعلوك من سيمم الجلال مهابة كالظبي يرح في إهاب القصور

وقد يشتق من كلمة مألوفة مصدراً غير مألوف الاستخدام كاشتقاقه صغوه
من صغاً بمعنى استمع ١٠١ في قوله :

جدلاً كان صغوه لا غراماً وجد الآن قلبه المفقوداً

وقد يضمّن كلمة معنى كلمة أخرى مثل قوله : (١)

إني إلى الرعي من عينيك مفتقر يا ضوء قلبي فإن القلب مدجان

قد ضمن كلمة الرعي بمعنى النظر ، لأنه يفتقر إلى أن ترعاه حبيبته بعينها ،
لأن نظراتها إليه تبعث فيه الأمل ، وتوقظ فيه جمال الحب وروعة الحياة
في نفسه ، كما تنير قلبه الغائم بحيث إذا نظرت إليه الحبيبة شعّ فيه النور . .
نور الأمل .

ومثل قوله : (٢)

يا من إلى البعد يدعوني ويهجروني أسكتُ لساناً إلى لقياك يدعوني

أسكتُ لسان جمال فيك أسمعه في كل يوم بأن ألقاك يخبرني

فهو في هذه الصورة قد صارت لديه المرثيات كأنها مسموعات ، ووصفها
على هذا النحو لتشير في نفسه معاني وعواطف خاصة .

وقد يصف المذكر بكلمة يغلب فيها أن يوصف بها المؤنث مثل قوله :

يا ضوء قلبي فإن القلب مدجان

وقد يضني على بعض الكلمات العامية قيمة أدبية باستخدامها كما في كلمة

«مُشغلان» في قوله : (٣)

نفاه عن عرس الدنيا شواغله إن الحداد عن الأعراس مُشغلان

وكما في كلمة « هكذا الدنيا » التي تنطقها العامة في حين في قوله (١) :

فما اخترت على حال ولكن هكذا الدنيا ،

وقد يستخدم بعض الالفاظ الاجنبية ، كما في كل كلمة « بهلوانية » الفارسية من « بهلو » بمعنى بطل ص ١٢٦ ، و « فيروذج » ص ٧٤ وهي فارسية معربة ، « كيوان » اسم « لرحل » بالفارسية ، ويضرب به المثل في العلو والبعد ٤٥ ، كما يطلق على « عطار » إله الغناء والفنون عند اليونان ، وعلى كبير الآلهة في الاساطير الإغريقية ، وغير ذلك من الالفاظ الأجنبية التي تؤكد لنا قابليته للتجديد والتسامح في استخدام الدخيل المعرب ، أو الشائع المسكور على السنة الناس في حياتهم اليومية كما في الالفاظ العامة التي يستخدمها في شعره ، على الرغم من أن معجمه الشعري — في الاغلب الأعم — في ديوانه ذى الأجزاء الأربعة نفهم في ألفاظه الجزلة التي لاتسير على السنة الاغلب من الناس بله المثقفين ، ولكنه مع نخامة ألفاظه وجزالتها ، كان يبدعه تلقائيا من قراءاته للأدب العربي القديم .

على أنه كان يعنى بمعجمه الشعري عناية قصوى جعلته يغير بعض الالفاظ في شعره — حينما أعاد طبع الأجزاء التي نشرت مفردة في مجلد واحد — ليؤثر في صورة الحقيقة الشعورية التي ينقلها التعبير إلى الآخرين وذلك مثل قوله في قصيدته « حظ الشعراء » في الطبعة الأولى (٢) .

فوارحتنا للظالمين نفوسهم وما أنصفتهم أمة وجدود

غيرَ قوله « أمة » بقوله « صحبة » (٣) ، وهذا التغيير ينقل الحقيقة الشعورية من أن غبن الشعراء بعدما كان من الأمة والحظوظ غدا من الصحاب والحظوظ ، ولعل الذي دعا العقاد إلى هذا التغيير أن الأمة كانت قد فضحت فكريا نوعا ما من النضح ، وهو كاتبها الأول في حزب الوفد ، ولا يليق بكاتب الأمة أن يتهمها بغبن شعرائها .

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٢٠ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٣٤٤ .

(٢) و (٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ط أولى ص ٧٨ ، ط ثانية ص ٨٣ .

(١٠ — شاعرية العقاد)

وكذلك تصويره لمنظر في الليل المقمر حيث رقت ستائر الليل بحيث يرى ما كانت تحجبه قبل الشف ، وذلك لأن البدر ينشر نوره غير صاف ولأذا كن كأنه بين النور والظلمة أو كأنه نصف نور ، وفي هذه الحالة تصور العقاد أن الليل ظل لشبح الكون الكبير (١) :

كأنما الكون يبدو من خلف سترٍ وثير
كأنما الليل ظل لشبح كون كبير

ولكنه غير البيت الثاني في الطبعة الثانية ليعطى للصورة أبعاداً أخرى حيث يضاف عليها ذاته فتصهر مع الكون الذي يظهر من خلف حجاب كشيء بجلاله ورهيبته كأن هذا الحجاب ظل كون مغيب في الدهور ، وفي هذه الحالة ترى العقاد يحاول أن يخترق أعماق الكون الذي لانهاية له من حوله بواسطة أحاسيسه المتدفقة وأشعة من فكره وتأملاته (٢) :

كأنه ظل كون مغيب في الدهور

وبالإضافة إلى ما سبق كان يوتر في شعره اختيار الكلمات التي لها جرس من معجمه الشعري ، لأن الجرس يضاف على دلالة الكلمة ملاسبات ومشاعر في نفس العقاد صاحبت اللفظ ، أو النفس البشرية بصفة عامة ، ومن ثم كانت المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف إليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، ولأن له من ناحية أخرى قيمة موسيقية إلى جانب الإيقاع ، ويخلق جواً بواسطة وسائل غير منطقية مطلقاً . (٣) ومن ذلك قوله في قصيدته « إلى جار بحر الروم » التي أرسلها إلى صديقه عبد الرحمن شكرى بالإسكندرية رداً على قصيدة يشكو فيها من غضبه على الحياة والأحياء جميعاً : (٤)

فليس لي نيك في جوارك خضرم (٥) غضبان يقذف بالغمام المزيد
فترسم صورة البحر الواسع في جرس البيت كله ، ذلك البحر الهاجس الغاضب

(١) و (٢) المصدر السابق ط أولى ٩٧ ، ط ثانية ١٠٢ .

(٣) Confetences de L'institut de Linguistique de L' Universite de Paris, IV Anneè 1936,

L'etet Actuel du-Phonetisme Françaispar, P. Fonché

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٨ (٥) الخضرم : البحر

الذى يقذف بالزبد من قم أمواجه من ثورته وغضبه ، وفي جرس قوله « خضرم »
بمعنى البحر الواسع ، ود اللغام ، بمعنى الزبد ، وإن اللسان ليكاد يثغر في نطق
الكلمتين حتى يوحى هذا التثغر بضخامة البحر وهوله في غضبه .

وكذلك قوله في قصيدته « سوانح الغروب على شاطئ بحر الروم » (١) :
الليل أرخى في السماء سدوله ورمى بأستار على الآطام
فتصور كلمة « الآطام » وما يوحى به جرسها قبل أن يعرف أن معناها الابنية
المرتفعة والحصون ، أليست توحى بتلك الصورة الهائلة التي ترسمها والظلال
المصاحبة لها بحيث يتخيل الإنسان أن الليل سينقض عليه بعد أن أرخى سدوله
في السماء وهوى بأستاره على تلك الابنية المرتفعة والحصون .

وتسمع قوله في قصيدة « بعد عام » : (٢)

أَوْ حَسْبَ الْقَلْبِ مَا طَمَّ وَأَرْبَى لَا تَبِيدُهُ
قَدْ دَعَا اللَّهَ لِلْحَبِّ فَلَبَّى لَا تَزِدُهُ

فتشعر بالإحاطة من جرس كلمة طمَّ التي ترسم صورة لقلب شاعرنا وقد لعبت
به الغانيات حتى لم يبق فيه متسع لأن تعبت به غانية أخرى لأن كلمة طم تطم وتعم
كالطوفان يعمر كل شيء .

وتسمع كلمة « كظَّان » في قوله (٣) :

لَا يَجْهَلُ الْخَيْرَ أَدْرَاهِمَ وَأَجْهَلُهُمْ فَفَيْمَ عَالَمُهُم بِالْشَّرِّ كَظَّانَ
فتشعر بالامتلاء الذي ترسمه لنا تلك الكلمة المشخصة لذلك العالم الذي ضاق
بشروور هؤلاء الناس مع عدم جهلهم بالخير سواء العالم فيهم والجاهل .

ومن هذا الضرب قوله في قصيدة « شبان مصر » (٤) :

يَمْشِي وَلَوْ كَانَ وَقَرَأَ مَا يَسِيرُ بِهِ مِنْ الْمَسَاوِيءِ أَنْضَتَهُ بِأَعْيَابِ .
فكلمة « وقراء » تصور لنا ذلك الحمل الثقيل من المساوىء ، ويوحى جرسها
بذلك الجسم الثقيل الذي يتعب شباب مصر ويثقل كاهلهم .

وقوله في قصيدة « الشتاء في أسوان » : (٥)

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٥ .

(٢) و (٣) و (٤) المصدر السابق صفحات ٤٥ ، ٤٢ ، ١٥٥ .

(٥) نفس المصدر ص ٦٩ .

والنيل مصطفق كَمَن قد هزّه فرط السرور
تشعرنا كلمة مصطفق ، بجرس غليظ يوحي إلينا بتلك الحركة التي تحدث
بتدفُّع الأمواج المختلفة المتجاوبة في آن واحد كأنها ترقص رقصة الإنسان المسرور
غاية السرور الذي يتمايل طرباً من فرط سروره .

ونكاد نعتقد أنه على الرغم من أن الألفاظ المفردة ليس لها قيمة شعرية في
ذاتها وتستمد قيمتها الشعرية من السياق إلا أن الألفاظ التي وقفنا عندها في الأمثلة
السابقة ، والتي ترمز إلى معجم العقاد الشعري تمدُّ الخيال بشحناتها وظلالها حينما
يوجه إليها الإنسان انتباهه ، وحينما يستدعى في خياله صورة مدلولاتها الحسية ،
وذلك واضح في ديوانه الكبير الذي يمثل المرحلة التي نتناولها ، إذ كان يُعنى في
هذا الديوان بالأداء الفني المشحون بالإيحاءات والانفعالات الجياشة ، والصور
والظلال للألفاظ التي كان يستخدم منها مادة بنيانه لتجربته الشعرية ، تلك الألفاظ
المشعّرة التي كان يعبر بها عما يكتنف العالم من غموض وما يحاك للبشرية من
ويلات ودمار ، أو التي يعبر بها عما يكتنف الوطن من ويلات السياسيين الذين
يقودونه تجاه الهاوية .

على أننا إذا تأملنا الألفاظ التي أوردناها من شعر العقاد وجدنا أنها من شعره
الذي أبدعه في شبابه الأدبي ، وهذا يدلنا على مدى ضلوعه في الأدب العربي القديم
ومدى اطلاعه خاصة أن هذه الألفاظ في تراكيب من فكر العقاد نفسه ، ولم تأت
في قوالها الشعرية كما كان يصنع معاصروه (شوقي وحافظ والجارم وناصر وغيرهم)
في ألفاظ لم تصل إلى مستوى ألفاظ العقاد في الغرابة على لغة عصره ، ولذا غدت
تؤلف معجم العقاد الشعري الخاص به — بحيث لم يشاركه فيه شاعر من شعراء
مدرسته أو غيره من طلائع النزعة الرومانتيكية كطران وأبي شادي وغيرهما —
والذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بأماله وأمانيه التي كان يتطلع إليها .

ومن ناحية أخرى يرتبط معجم العقاد الشعري بلون من التعالي على معاصريه
الذين كانوا ينظرون إليه نظرة متواضعة من حيث المؤهل الذي وصل إليه . فما
كان منه إلا أن يستوعب الغريب والمهجور ليتخذ معجماً شعرياً خاصاً به ، وبذلك
يتحدى أصحاب المؤهلات العالية الذين لا يصلون إليه .

وقد يكون ولمة بهذه الألفاظ الغريبة — التي أشرنا إليها — ليتحدى بها
شيوخ الشعر آنذاك — من أمثال محمد عبدالمطلب وحفنى ناصف ، وعلى الجارم —
من أصحاب مدرسة الأسلوب ، الذين لا يرون في الشعر إلا أنه استعارة لطيفة
أو لفظ نغم جميل

* * *

وعلى الرغم من قراءات شاعرنا للقديما ، ومن تكوين معجمه الشعري من
مفرداتهم لم يكن يرضى أن يقلدهم في الفكر ، لأن شخصيته لا تتحقق مع التقليد ،
ولذا كان لا بد من ارتكازه على أصالته هو في تعبيره عن تجربته ليحقق ذاته التي
يبحث بها ويحاول إبرازها عن طريق المضمون والأداء الفني لهذا المضمون . وذلك
لأن طابع أسلوب الشاعر ينشأ عن خاصة عقلية وشعورية أقرب إلى أن تكون
سمة شخصية ، ومن هنا نلاحظ في أسلوب العقاد الشعري الدقة في ترتيب المعاني ،
وتنسيق العبارات ، لأن الشعر في تصوره يجب أن يرقى عن التعبيرات الطائفة
والأساليب المزوقة ، ومن هنا كذلك تتناسق ألفاظ العقاد وتناغم لتنتقل إلينا
كامل شعوره .

ومعنى هذا أن أسلوب العقاد في شعره كان يحمل في أطواره الجدة والوقار
الذين يوثقان أحاسيسه ومعانيه التي يضطلع بهما وليستا متداولتين أو متعارفتين
في الأغلب الأعم ، ومن هنا كان لا بد لأسلوبه الشعري أن يكون له وقار من وقار
المعاني التي يحملها ، وجلال من جلال الأحاسيس التي يصورها .

ومن ثم كان العقاد يعجب — حين يراجع قصائد الديوان الكبير — ويتساءل:
كيف وانه هذه القدرة على إبداعها وصوغ عباراتها ، وكان يقف متعجباً كما لو كان
يشهدا لأول مرة ، حتى خلد في ذهنه أنه شاعر قبل كل شيء ، وكان يردد علينا
ذلك بين الحين والحين .

ومن ثم كان يلقى بعض المعارضات حينما يخرج على وصف القديما للشعر ، إذ
أنه لم يستخدم الأوصاف المحفوظة المتوارثة لدى المشبهين حينما وصف شعر
السائحات الاجنبيات بالصفرة كالذهب في قوله : (١)

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٨ ، ١٤٥ .

المرسلات الشعري كالزرياب مصفراً غزير

وفي قصيدته «كأس علي ذكرى»، حيث يصف لون الشعر بلون الذهب من حيث الأثر النفسي فيقول: (١)

ذَهَبِيَّ الشَّعْرَ سَاجِي الطَّرْفِ حَلَوِ اللَّفْتَاتِ
وَحْيِي لَا يُحْيِيكَ بَغِيرِ البَسْمَاتِ

استنكر عليه عبد المطلب وأضراجه من الشعراء هذا الوصف، لأن العرب كانت تعجب بالشعر الفاحم، ولم يشفع للعقاد أنه يصف حسناً أورييات وهن على هذه الصفة، وبذلك كان وصف العقاد لهؤلاء الحسان خارجاً على العربية في تصور هؤلاء الشعراء.

وليس معنى هذا أن أسلوب العقاد لم يتخل من بعض التراكيب أو القوالب القديمة، إذا استخدم بعضها مثل «حي هلا»، بمعنى أقبل وتعالى في قوله ص ٥٠: يا شياطين الدجى حي هلا وتغنى الآن بالفعل الذميم ومثل «يد الدهر»، بمعنى إلى آخر الدهر في قوله ص ١٦٠:

جهنك لولا هزة في جوانحي يد الدهر لا تبقي من الشك باقيا
و «بدار»، بمعنى هلبوا وأسرعوا في قوله ص ١٩٧:

يا من يقول لمصر من شبانها لبئسك حين تقول مهر دار
ومثل قوله «عذيري»، أي من يعذرنى، ولكنه استخدمه بمعنى نصيري — وهو معنى لم يكن الشعراء يقصدون إليه كثيراً — في قوله ص ١٦٩:

عذيري وهل لناقين عذير وأين لمخدول الفؤاد نصير

وإذا ما اجتزنا إبداعه الشعري من حيث استخدامه لمعجمه الشعري أو التراكيب الجزئية داخل الصورة إلى نقده وجدنا أنه ينتهج في نقده ما أنتهجه في شعره، بحيث نستطيع أن نقول إن نقده بمثابة تبرير لاتجاهاته في الإبداع الشعري، فهو

مثلاً ينحى على الشعراء عشقهم وجنونهم بالأسلوب القديم الذى يتحسرون عليه ،
لأن فيه كثيراً من العيوب التى يحمدونها ويعدونها من حسنات القديم . (١)

ومن ثم يذهب إلى أن العربية ليست توقيفية على طريقة بعينها من طرق
الأداء الفنى فى الشعر ، ولكنها فى تصوره تتسع لطرائق متعددة لا حد لها ،
ولا يمكن أن تقيد بزمان ، أو بأسلوب ، ولا يشترط فيها على الشاعر المتصرف غير
الصحة فى القواعد الأساسية التى يشترك فيها جميع الشعراء فى جميع العصور ، ثم
ما شاء بعد ذلك فليكتب ، وعلى أى طريقة فليذهب فإنما هو صاحب رأيه ، ومالك
قلبه ، ولاحق لآحد فى العربية أكثر من حقه . وينبغى عليه أن يجتنب الخطأ الذى
يخل بأصول اللغة ولا تدعو الحاجة إليه .

ولا يخلق العقاد الباب على التصرف إذا كان من الصواب الإفادة بحيث يصير
هو أيضاً مع الزمن قاعدة أساسية يصح التواضع عليها بين الناطقين بالعربية ،
ولننقده فى ذلك بالقرآن ، فإن فيه ألفاظاً أعجمية كثيرة ، وفيه جموع وصيغ
على خلاف القياس الذى وضعه النحاة ، ولاندفع أننا نحافظ على لغة الكتاب أكثر
من محافظة الكتاب عليها . (٢)

وفى الوقت الذى نرى العقاد يذهب فيه فى التجديد إلى غاية مداه من حيث
الإبداع والآراء النقدية ، نراه يستهجن من الشاعر أن يكون جاهلاً بلغته ، أو صتافاً ،
أو مقلداً ، أو مكتفياً باللفظ بحيث يذهب كل ما فيه من حسن وزينة إذا ما ترجم
إلى لغة غير العربية (٣) .

ومن ثم يرفض أن يكون الشعر ضرباً من المغالبة اللسانية ، والمساجلة
الكلامية واللباقة المنطقية ، وسرعة الجواب والارتجال على نحو ما كان يفهمه
عبد الله نديم وحفنى ناصف وغيرهما (٤) ، وذلك ليرد على من يذهبون إلى أن
المبالغة فى الشيء إلى حد الغلو خير مذهب لسكى تثبت الصفة ويعتد بها ، ولكن

(١) عباس العقاد : الفصول س ٢٣٠ .

(٢) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً س ٥٢٩ ، ٥٣٠ .

(٣) عباس العقاد : الفصول س ٢٣ .

(٤) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً س ٥٢٨ .

المبالغة في نظره لا يخرج صاحبها عن مجزه عن استعمال المؤلف فيلجأ إليها
ليسد مجزه .

وليس معنى هذا أن العقاد يدعو الشعراء إلى اجتناب المبالغة ، ولكنه يلتزم مع
استخدامها الحقيقة الفنية ، ومن هنا يتجنب الشاعر - بالضرورة - الكذب فيها لأنه
لا يمثل الحقيقة الفنية (١) ، ولأن المبالغة غير المعقولة تحدث توقفاً في تيار
الحديث ، كما تحدث نوعاً من المقاطعة الباردة مدة بعد سماعها نتيجة للانفعال الذي
ينجم عن التركيز على فهمها كما يقول كوليردج (٢) .

ويضع العقاد مقياساً للمبالغة المعقولة يتمثل في أن القارئ لا يقف عند
اللفظة المقصودة بحيث لا يجوزها إلى المعنى إلا إذا أراد ذلك وتعده ، أما إذا
استوقفته الألفاظ لديها وحجبت عنه المعنى ، فإن ذلك يكون دليلاً كافياً على التزوير
والخداع (٣) . وأن الشاعر يكتب حينئذ بأسلوب من تقدمه في الفكر واللفظ ،
ولا يكتب بما يوائم العصر الذي يعيش فيه ، ولاهل ذلك العصر (٤) .

ومثل هذا الشاعر لا يأخذ من شعر القدماء سوى الشكل ، اللحن ، السطح ،
كما يقول سانت بيغ (٥) ، إذ تشمل القوالب بحكم العادة إلى سليقته فتفرض عليها
وجودها إبان انطلاقها من قيودها .

* * *

وقد أدت تلك المبالغات غير المعقولة بشتى صورها من حجب للمعنى ، وتقليد
للقدماء ، إلى تمرّد العقاد على المحسنات بحيث نراه لم يستخدمها في شعره عن قصد
وتكلف ، اللهم إلا إذا وقعت موقعها من الصورة الشعرية فجاءت عفوية ترفدها

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٥٢٩ .

(٢) Coleridge : Wordsworth poetry and Prose, p. 2 etc.

(٣) و(٤) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٥١٥ ، ٥٢٩ .

(٥) Sainte-Beave : Par G. Michaul les laundis. Paris 1921 p. 295.

سلبقته اللغوية وحساسيته الألفاظ وحسن استخدامها ، ومن ثم لا نلتقي بالمحسنات في شعره إلا نادراً ، من ذلك طباق الإيجاب بين كلمتي وسنان وأيقظ في قوله (١):

كَلَيْسَتَيْنَا وَالذَّهْرُ وَسِنَانٌ غَافِلٌ وَقَدْ أَيْقَظَ الْعُودُ الصَّفَاءَ فَلِبَّاهِ

وبين كلمتي يهمس وتجهر في قوله : (٢)

فَشِتِ الْجَهَالَةَ وَاسْتَفَاضَ الْمُنْكَرَ فَالْحَقَّ يَهْمَسُ وَالضَّلَالَةَ تَجْهَرُ

وكذلك طباق السلب بين خافٍ وليس بخافٍ ، وبين يشني واست بشافٍ

في قوله : (٣)

لَيْسَ الظَّلَامُ مِنَ الضِّيَاءِ غَلَالَةً فَكَأَنَّهُ خَافٍ وَلَيْسَ بِخَافٍ
لَمِيحاً أَبَا الْإِنهَارِ فَوْقَكَ شَادِنٌ يَشْنِي الْغَلِيلَ وَأَنْتَ لَسْتَ بِشَافٍ

ومن ذلك الجناس بين القرنين والقرناء في قوله (٤) :

فَمَهْضُنَا لِلْهَوِّ فِي دَارِ ذِي الْقَرْنِ بَيْنَ بَيْنِ الصَّحَابِ وَالْقَرْنَاءِ

ومن ذلك المقابلة مثل قوله : (٥)

فَلَا تَضْحَكُنْ فَسُكْمٌ عَابِسٌ وَفِيَّ وَكَمْ ضَاحِكٌ قَدْ غَدِرَ

وقوله : (٦)

وَحِيلَةَ الدَّبَقِ فِي ثَرَاهِ وَغِيْلَةَ الْحِيَّةِ الذِّكْرِ

ولعل تمرد العقاد على استخدام المحسنات وعدم الاحتفال بها ، كان بمثابة رد فعل لاستغراق بعض معاصريه في استخدامها من شعراء الجيل السابق له ، مثل حفي ناصف والجارم وشوقي وحافظ وغيرهم . ولا أدل على ذلك من قوله : « إنهم كانوا لا يقصدون بالشعر غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ،

(١) و(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧٥ ، ١١١ .

(٣) و(٤) و(٥) و(٦) المصدر السابق : ديوان العقاد صفحات ٩٨ ، ٨٠ ، ١١٠ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

فلثوه بالتورية والسكتابة والجناس والترصيع، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموا لينديتوا بها كتب البديع، وكان الشاعر منهم يلاحك البيت بالبيت، أو يشبك المصراع بالمصراع، ويخلط كلامه بكلام غيره وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر، لأنه يلزم حرف الروى فى كل بيت وعروض البحر فى كل روى،^(١) كما أن شعرهم كان مليماً بالدعابة التى تقوم على إدراك الشاعر للنقائض بين الأشكال والصور، والتفاتة إلى المشابهات اللفظية والتجنيسات المعنوية التى لاتمن فى التعمق ولا فى التفتيش الخفى عن الأسرار بحيث لا ينصرفون عن الأشكال والصور إلى ما وراءها من نقائض الأسرار ودخائل الإحساس والعاطفة الخفية^(٢).

ومما يقوى هذا الرأى قول العقاد: «ورثنا هذه الآداب على حين فترة من اللغة فزادها سقوط الأسلوب ورذالته سقوطاً على سقوط، ورذالة على رذالة، حتى صار أهون على الإنسان أن يرفع يده خرقه ملوثة منتنة من أن يجيل نظره فى ديوان شاعر من شعراء هذا الطراز»^(٣).

ومن ثم نرى العقاد يقرر آراءه النقدية فى هذا الصدد بما يستفق وما ذهب إليه فى إبداعه للشعر، فيرى أن عناية الشعراء بالمحسنات المتكلفة والبهرج ناشئة عن نظرهم للشعر، إذ وقر فى نفوسهم أنها هى الشعر كل الشعر، ومن هنا يتهم بهم العقاد، لأنه إذا كان الشعر يتمثل فى البهرج، وصقل العبارة، وتوشية الكلام، ولطافة المدخل، وحسن الاحتيال، ودقة الذوق، ورقة الملدس، ومهارة اليد، فإن المتنبى وغيره من فحول الشعراء مجردهم العقاد من الشاعرية ومن عداد الفنانين، لأن المتنبى ومن نحا نحوه واقتفى أثره فى عدم الاكتراث بهاته المحسنات، ليس له ولا لهم من حذق الصناعة نصيب يُعَدَّ ويؤثر^(٤).

على أن المحسنات لا تخرج — فى تصور العقاد — عن كونها لعباً صديانياً

(١) عباس العقاد: الفصول ص ١١٧

(٢) عباس العقاد: سمد زغلول سيرة وتحمية ص ٣٠، ٣١.

(٣) عباس العقاد: الفصول ص ١١٧.

(٤) الدكتور عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدًا ص ٣٥٣، ٣٥٤.

وعبثاً ، وقد تُسوّق الشاعر في التعبير عن إحساسين متناقضين كل التناقض في قصيدة واحدة ، وتدعوه إلى تزييف معناه ليشغلنا بها ، ولعلها وصحة يوصم بها ضعاف القرائح من الشعراء (١) .

ولا يفهم من هذا أن رفض العقاد للحسنات على إطلاقه ، لأنه يرى أن الحسنات إذا كانت طبيعية لا تكلف فيها ولا تعمل — كأن يكون الشاعر حسن الصناعة أو مطبوعاً على الصناعة الحسنة والوصف المنعوم على الصدق الذي يرفده طبعه — تكون تحليتها صحيحة تضاف إلى قيمة المعنى ، وتغدو تشبيهاً صادقاً ليس فيه عبث زائف (٢) .

ويفرق العقاد بين النكتات التي هي لعب بالألفاظ أو الأوضاع أو الأشكال ، وهي على هذا خفة في الذهن من قبيل خفة اليد في الحركة واللعب بالأشياء ، وليست هي على طائل ولا من المملكات النفسية إلا في القشور . وبين النكات التي هي فطنة لنقائض النفس البشرية ونفاذ إلى مكامن الشعور وحيل العواطف التي تتواري خلسة ، أو تحاول الظهور للعيان في غير مظهرها الأصلي ، وهذه هي نكات الشاعرية بل نكات المملكات النفسية التي يقام لها وزن في موازين الفنون والآداب (٣) .

ومن ثم نراه يعتمد بنكات المملكات النفسية ويقدرها حق قدرها ، لأنها كما يقول هي نكات الشاعرية ، في الوقت الذي يهدر فيه كل قيمة أدبية للنكات التي هي من قبيل اللعب بالألفاظ واللعب بالأوضاع والأشكال (٤) .

وفي تصوّر العقاد أن الشعر العربي القديم ، والشعر الأوربي الحديث كليهما قد صرفا الأذواق عن تليفقات اللفظ وزخارف التويه المبذول ، كما كشفنا للناس عن زيف الصناعة المبهرجة والتزويقات الهازلة ، وترتفع بهم عن هذه الطبقة الوضيعة إلى طبقة القدوة بذوى الأصالة وأعلام الفحوالة والجزالة ، وليس بكثير على هذه العوامل أن تنقل الشعر إلى التعبير عن وجدان الشاعر تعبيراً جميلاً مُطَرَّحةً

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٣٥٣ ، ٣٥٤ .

(٢) و(٣) و(٤) المرجع السابق صفحات ٣٥٤ ، ٣٦٥ ، ٢٦٨ .

تلك المحسنات في الطريق ، لأن وباء التألق كفيلا أن يقضى على كل ذوق سليم (١) ،
ويشد روح الشاعر الإلهية ، ويشوه مافى أشعاره من قداسة وحق بتلك الزخارف
الفائية الزائلة كما يقول «وردزورث» (٢) .

* * *

وكا رأينا العقاد لا يحتفل بالمحسنات في شعره — اللهم إلا ما جاء منها عفواً —
كان موقفه من المجاز ، ؛ وذلك لأنه لا يقصده ولا يتكلفه ، وما وجد منه جاء
عفواً ، فوق موقعه من الكلام ، لأنه صدر عن سليقة مفضولة على البلاغة
الصحيحة التي تضاف إلى قيمة المعنى ، وذلك كقوله في حبيته : (٣)

يا جنّة الهوى كم لي فيك من ثمر سقاء صوب الهوى لا عارض الدّيم (٤)
فالتعبير «جنة الهوى» صورة خيالية وظلّ نفسي ، بكلمة صورة «كم لي فيك من
ثمر سقاء صوب الهوى» ، ولا يتوقف تحديد المعنى على السياق لحسب ، بل يشركه
في ذلك الموقف الذي يتطلب هذا التعبير المجازي .

ومن صورة المجازية ، قوله للأحجار : (٥)

لا تغبطينا أيتها الأحجار فاللقيا سريعه

فلفظ «تغبطينا» فيه صورة خيالية .

وكذلك قوله «بأيدي الزمان» في قوله : (٦)

وهذي القلوب بأيدي الزمان يقلّب أهواها كيف شاء

وهاتان الصورتان الخياليتان مجازيتا التعبير ، تطلّسبهما الموقف للوقوف على
صورة الفكرة والشعور .

(١) الدكتور عبد الحمى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٢٦١ ، ٢٦٢ .

(٢) Wordsworth: the preface to larical pallads p: 377.

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٦ .

(٤) الديمة بالكسر : مطريدوم في سكون بلا رعد وبرق ، جمع : ديم ، ديوم .

(٥) و(٦) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٧١ ، ١٠٤ .

وفي اعتقادنا أن عدم استخدام العقاد للتعبيرات المجازية بكثرة لا يخض من صوره التعبيرية لأن الصورة الشعرية لا تلتزم ضرورة أن تكون العبارات مجازية، فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال وتكون في الوقت نفسه دقيقة التصوير دالة على خيال خصب، أكثر من التعبيرات المجازية التي لا تشف عن فلسفة خاصة ووعى خاص في الحياة للشاعر .

على أن العقاد يكفينا مؤنة البحث عن قلّة بناءه الاستعماري بقوله الذي يعلل فيه هذه القلّة ، ويبين في الوقت نفسه أنها مزية من مزايا الأداء الفني في التصوير الشعري .

يقول العقاد : « كنا يوماً عند سعد زغلول فجاء ذكر كتاب ، فقال سعد : إن عيب صاحبه كثرة الاستعارة ، ثم قال « ما أظن صاحبه يريد ما يقول ، لأن الذهن الذي يملك معناه يملك عبارته بغير حاجة كثيرة إلى المجاز . »

قلت : إن الاستعارة ما برحت دليل الفاقة في المال واللغة .

قال « هذا حسن ، ولذلك أنت لا تستعير .. » ومضى يقول : إنني أفهم الاستعارة للتوضيح والتمكين ، ولكنني لا أفهم أن تكون هي قوام الكلام كله ، وكل استعارة عرفت وكثر استعمالها أصبحت كلاماً واضحاً وذهبت مذهب الأفكار المحدودة ، لأن الذهن يطلب الاستعارة ليستعين بها على التحديد ، فإذا ما وصل إلى التحديد كان في غنى عن الاستعارة وعن المجاز ، وكان يقول هذا الرأي وأسأله في إتمام بعض جملة لأننا متفقان عليه جدّ الاتفاق (١) .

وهعنى هذا أن العقاد الناقد يفلسف ظاهرة عدم استخدام الاستعارة في شعر عباس العقاد الشاعر ، ويرى أن الاستعارة دليل الفاقة في اللغة ، كما أنها دليل الفاقة في المال .

* * *

(١) راجع : لعباس العقاد : ساعات بين الكتب ص ١٩١ ، وسعد زغلول سيرة وتحية

ولنا أن نتساءل الآن عن أي نوع عن الصور البيانية كان يؤثره العقاد
مادمننا قد عرفنا أنه لا يحتفل بالمحسنات ولا بالأبنية الاستعارية اللهم إلا ما جاء
منها عفواً ؟؟

وفي الإجابة على هذا التساؤل نقول : لقد كان العقاد يؤثر استخدام التشبيه
الشعري بوصفه صورة جزئية داخلية في إطار الصورة السكلية التي تمثل التجربة
الشعرية ، وتقوم الصورة الجزئية من الصورة السكلية مقام الحوادث الجزئية من
الحدث الأساسي في القصة والمسرحية .

والناظر في تشبيهات العقاد يرى أنها وسيلة إلى تمام التعبير عن الوعي
والشعور ، لأنه يمثل الأشياء الموجودة كما تقع في الحس والخيال والشعور ،
وهذه الوسيلة تأتي في الطريق وليست غاية محتومة لافائدة لها ، ومن هنا نرى أن
تشبيه العقاد ليس فضولاً ولا تمسحاً يعوق عن الغاية ولا يؤدي إليها بمعنى أنه
لا يزيدنا حسناً ولا تخيلاً . وذلك كتشبيهه لإنكار الشتاء للمناظر الجميلة في
الربيع بمعنى أنه يذهب ربحها ، ولا يقتصر لإنكار عيون الشتاء على هذه المناظر
الجميلة للرياض بل يتجاوز ذلك إلى إنكار كثير من الصور الرائعة في حسنها ،
فهذا الإنكار من الشتاء كما إنكار الشيخ تداعي الشباب للسمر في مجالسهم : (١)

شواهد نذيه أن الزما	ن يُبلى النبات ويبلى البشر
ينادي بأن الربيع اندثر	وأن الشتاء غدا بالآثر
فيا منظرأ موقفا للرياض	تألق فيه الربيع العطر
لقد أنكرتك عيون الشتاء ،	وياحسن ما أنكرت من صور
كما أنكرك الشيخ من مجلس	تداعي الشباب به للسمر

وتشبيهه للورد المتفتح في الربيع الذي هجرته فيه حبيته بالإنسان الفرح الخليج
الذي يهزأ بالعقاد العاشق (٢) :

وكان وردك في افتراق ثغوره جدلان يهزأ بالمشوق خليعا

وتشبيهه للعواطف بالخيط الذى يشد فى الخشاش حيث أن منها دليلا يقوده
ولا تراه عيناه (١):

إن العواطف كالزمام^(٢) يقودنا منها دليل لاتراه الأعين
وفى تجربة ذهنية تخيل فيها العقاد أنه على موعد مع حبيبته وأنها ستقابلة غداً ،
ومن هنا نراه يشبهها بالشمس من حيث الأثر النفسى فيقول إن ضوءها للقلب
للالعين . وأن شعاعها الآمال الوضاعة ، وأن ظلها الارتياح والرونق ، وأن
نورها يهتدى فيه فؤاد المدجج الذى يسير ليلاً وترغب نفسه إلى ذلك النور: (٣)

منتظري الشمس التي ضوءها للقلب لالعين ما يبتق
شعاعها الآمال وضاعة وظلها الراحة والرونق
ونورها النور الذي يهتدى فيه الفؤاد المدجج الشيق

وحينما تهجره حبيبته فإن الوردة تغدو حزينة وغصة وشجي ، وتذكره بالهجر
والزهر كاليتيم الذى إن راق حسنه عين الناظر يجرح فؤاده: (٤)

فإذا الورد غصة وشجي يترامى بالهجر لى شبحا
وإذا الزهر كاليتيم إذا راق فى العين حسنه جرحا

وحينما يعانى من ألم الشك ما يعانى ، وتستبد به الظنون فى حبيبته ، يبكى
كالطفل الذليل على الرغم من صلابته وتجلده اللذين لم يتصدعا قبل هذا اليوم ، مع
أنه لم يكن مقوده فى الحوادث الصعبة: (٥)

وبكيت كالطفل الذليل أنا الذى مالان فى صعب الحوادث مقودى
ويشبهه الشك فى حبيبته بالطفل الذى لا يرضى عنه أبوه ، لأنه يشك فى نسبته
إليه ، ومع شكه فى أبوته له لا يرضى عن فراقه له: (٦)

هواك كالطفل فيه شك يريب أباه

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٠٦

(٢) الزمام - الخيط يشد فى البرة أو فى الخشاش .

(٣) و(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١٦١ ، ١٦٢ ، ٢٩٦

(٥) و(٦) المصدر السابق ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ .

ويشبه العقاد قربه من حبيبته التي يشك فيها وحيرته وهي ماثلة بين يديه
وما يجيش في نفسه من شعورات متناقضة وصراع هديكيانه ، يشبه هذه الحالة
بالطفل الذي يشك أبوه في نسبته إليه فيغص بقربه ويبعده دائماً عنه : (١)

إني لفي ألمي بقربك كالذي يحنو على ولد كمر يب المولد

ويشبه سارة بعد خيانتها له بالميت يحزن عليها كما يحزن عليه ، وأن كلا منهما
يستحق البكاء عليه ، غير أن الموت في الروح أعنف من الموت في الجسد : (٢)
تأسى على الميت يا قلبي ولست ترى حزناً على خائن ألقيته بيد ؟
كلاهما ميتٌ يُبشكي لفرقة والموت في الروح غير الموت في الجسد

* * *

والمأمل في التشبيهات السابقة يرى أن العقاد — وبعض معاصريه من طلائع
المدرسة الرومانتيكية كالمأزني وشكري وأبي شادي وغيرهم — لم يقف في التشبيه
عند حدود الحس ، ما يسمى في البلاغة العربية « الجامع في كلِّ » ، ولكنه يربط
هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف ، ومن ثم ترى تشبيهه
يصرفنا إلى وقع الموصوفات في النفس والحاضر ، لأن شعوره يصدر من داخل
نفسه وخاطره .

وقد سار العقاد في نقده في نظرية التشبيه نفس المسار في إبداعه ، فهو أول
من نبه من أول هذا القرن إلى أن التشبيه الصحيح هو المحسوس بالفكر (٣) ،
ولعله أول من نادى بأن الشاعر لا يقف في تشبيهه عند حد التجسيمات لمجرد الجمع
بين صفات حسية ملبوسة بقوله « إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من
يعددتها ويحصى أشكالها وأنواعها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن
الشيء ماذا يشبه ، وإنما مزيته أن يقول ماهو ؟ ويكشف لك عن لبابه وصلة

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٣٨ ، ٣٣٢ .

(٣) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ٥ .

الحياة به ، وليس همُّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همُّهم أن يتعاطفوا ويودع أحسبهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة مارآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان كدُّك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . وقد نعى على الشعراء تشبيهاتهم التي تسير على هذا النهج ، وتهكم بها أيّما تهكم ، حينما أسمعه بعضهم قصيدة يشبه فيها الثغر عشرين تشبيهاً وهو يعجب بذلك ويقول : إن الأقدمين لم يوقفوا إلى جمع عشرة من التشبيهات في قصيدة واحدة ؟! فقال له العقاد : ولكن فاتك أن تجعلها واحداً وعشرين تشبيهاً ، قال الشاعر : وبم ؟! قال العقاد : بالبطيخ . . . وأنشده الأبيات الآتية : (١)

مالكم لم تشبهوا الثغر بالبطيخ خ في عرّفه الزكي ووصفه
وهو أرْوَى من الورد وأندى من نظم المرجان في حسن وصفه
لونه مثل لونه وجناه سائح كالشفاه في برد رشفه
وإذا عدّ للبنى ربيع فهو يمضي من الربيع بنصفه

ومن هنا يذهب العقاد إلى أن التشبيه يتمثل في أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا يخيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس توافقه إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة النور نوراً ، فالمرأة تعكس على البصر ما يرضى عليك من الشماع فتضاعف سطوعه والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده ، وصفوة القول أن المحك الذي لا يخطيء في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ج ٢ ط أولى ص ٥٨ .

فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات . . فذلك شعر الطبع والحقيقة الجوهرية ، (١) .

وفي موضع آخر يصف الشعراء بالأممية الفكرية لتصورهم أن التشبيه هو تمثيل المناظر للعين فيخنيها عن النظر ، ولا يفهمون أنه يرمز إلى العواطف والإحساسات التي في النفس كرمز الحروف إلى الصور المعنوية ، فإذا ما وصف الشاعر الوردة ، فليس المقصود من وصفها أن تعلم أي شيء أشبهه ، بل المقصود أن تعلم أي شيء هي في النفس . والشاعر المطبوع — في تصور العقاد — لا يعنيه أن يشبه حبليه كما يشبه الشرطة المجرمين في أوراق تحقيق الشخصية ، وإنما يعنيه أن يشبه كلفه به وهيامه بحاسنه ، وما يأتي في خلال ذلك من تمثيل تلك المحاسن فإنما يأتي عرضاً لإظهار مبلغ الهيام أو للدلالة على استحسان المحبوب له إن كان لتلك الدلالة قيمة (٢) .

ومعنى هذا أن التشبيهات أشياء تختلف عن الواقع في ظاهرها ولكنها في كنهها واحدة لا خلاف بينها ، فهي — كما يقول العقاد — معانٍ مترادفة في لغة النفس وإن اختلف نطقها في الشفاه ، إذ أنه لا محل في معجم النفوس إلا للمعاني ، فأما الألفاظ فهي رموز بين الألسنة والآذان ، وهل تبصر العين أو تسمع الأذن إلا بالنفس ؟؟ وهل تبلغ الحواس خبراً إذا كانت النفس ساهية والمدارك غير واعية (٣) .

وإذن فالتشبيه الشعري الذي يعنى بإحصاء الموصوفات وترتيبها وحكاية أحجامها وسرد أعدادها وتقييد موادها وألوانها لا يعجب العقاد كما يعجبه التشبيه النفسى الذى ينفذ بنا لأول نظرة إلى بواطن الموصوفات وطبيعة إحساس الناظرين إليها والمفكرين فيها (٤) .

ومن ثم يرى العقاد أن الشعر لا بد أن يعنى بوصف الحركات النفسية لا بوصف المشاهد المحسوسة ، وأن الشاعر إذا وصف جمال المرأة وصف أمرها في النفس ،

(١) عباس العقاد : الديوان ص ٣٩ ، ٤٠ ط خليفة التونسى .

(٢) و (٣) و (٤) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٤٥٥ — ٤٥٩ .

ولا يشغل فنه بتصوير المحسوسات فيها ، إلا من حيث هي دلالة على الخواج والعواطف ، ولا بد للشاعر حينئذ من الإحساس والتخيل والتصوير لإحساسه ويتخيل هذا التشبيه باللفظ المبين والخواطر الذهنية الواضحة (١) .

ويطالب الشعراء ، بأن يعدلوا في شعرهم عن حماقة الوصف المحسوس التي شغل بها المقلدون زمنا طويلا ، لظنهم أنهم يرتقون إلى ذروة الشعر كلما ارتقوا إلى ذروة التصوير والتشبيه بالمحسوسات ، وما دروا أن التصوير إنما هو من عمل النفس المركبة من خيال وتصور وشعور (٢) .

ومن هنا ينبغي أن يصف الشاعر ما رآه وشعر به وتخيَّله ، وأجاله في روعه وجعله جزءا من حياته ، وليس يعنيك بعد ذلك أن يكون الشاعر صحيح العين مطلعا على المراتب المتشابهة ليتصل ما بينك وبينه ويقرب وجدانك من وجدانه ، ولكننا يعنيك منه أن يكون إنسانا حيا ، يشعر بالذميا ويزيد حظك من الشعور بها (٣) .

ومعنى هذا أن العقاد يقرر نظريته التي تتفق وعملية الإبداع عنده في التشبيه ، وفي الوقت نفسه يحمل على الشعراء العرب حملة الناثر المجدد ، فينهى عليهم ضيق أفقهم وإحساسهم بالكون والحياة حتى غدت تعبيرات الشعر العربي بعيدة عن تعبيرات الحياة وخواجها ، وأصبحنا لا ننظر من الشاعر مطالبا آخر غير الروق والطلاوة وما إلى ذلك من ظواهر قسامة لا تتجاوز البشرية إلى ما وراءها من قلوب ونفوس وضمائر (٤) .

ويبادر العقاد فينتفي عن نظريته أن يكون الجديد فيها هو وصف المخترعات الحديثة ، أو وصف المعارض الصناعية ، لأنها مستحدثات هذا الزمان ، لأن أحدا من العقلاء لا يطالبنا بأن نثبت وجودنا في هذا العصر بهذه الأمانة ، ولأن الحدائث في الشعر ليست وصف كل حديث فحسب إلى آخر ساعة ، إلا أن يصف الشاعر ما في نفسه من قديم وحديث ومن ناحية أخرى فإن العبرة بأسلوب الوصف في ذاته ، وبروح الشاعر لا بموضوع القصيدة (٥) .

* * *

(١) و (٢) و (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدًا صفحات ٤٤٩ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ .

(٤) و (٥) المرجع السابق صفحات ٤٤٩ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ .

وإلى هنا نرى أنفسنا نقف وجها لوجه أمام الصورة الشعرية التي تمثل الدفقة الشعرية لدى الشاعر في تجربته الشعرية ، لأن الشعر هو الأفكار - التي تتراعى من خلال الصور - والتي تثير فينا نغمت متوافقة ليست ضد إرادتنا كما يقول الناقد الإنجليزي « وليام هازلت » (١) ومن هنا لا بد أن نقف على ماهية التصوير لدى العقاد ، وخصائص الصورة الشعرية في شعره .

ذلك أن الصورة الشعرية تمر بمرحلتين : الأولى إدراك من الخارج إلى الداخل وهو الإدراك الحسى ، والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج وهو التعبير بمرزجاً بالخواطر التي تتلقاها النفس ، فهو ينقل لنا الشيء الحقيقي لا كما يبدو للحس ، بل ينقل لنا شكل هذا الشيء في نفسه الواعية التي تنظر إلى معاني الأشكال المجردة لا إلى مادتها المحسوسة ، كأن يمدى إلى الطبيعة ليتلقى منها ضروباً عديدة من الإيحاء ، أو ينفذ لديها المفتاح الرئيسي لأنغامه الكبرى ، ثم يخلق من خياله الانسجام الفني الذي يصوغه على هذا الأساس على حد تعبير هربرت ريد (٢) . ومن هنا كانت تصوير العقاد ترجمة ذاتية لنفسه ، بمعنى أننا نجد شخصيته قد ارتسمت أمامنا بخصائصها المميزة . والناظر في شعر العقاد يرى أن خياله يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلبه وعقله ، وبين مظاهر الحياة الكبرى للحياة ، ولا تتم عملية الامتزاج من غير توفيز العاطفة ، وذلك لأن الحياة لا توجد بغير عطف ، والعطف لا يوجد من غير تعبير ، ويترتب على هذه العملية أن تصبح الحياة والأدب لديه شيئين كلاسيهما من مادة واحدة ، إذ أن الحياة شعور يتملاه في نفسه ويتأمل آثاره في نفوس غيره ، والشعر هو ذلك الشعور ممثلاً في القصيدة .

على أن التركيب الخيالى لدى العقاد تحدده تجربة الحاضر بقدر ما تحدده تجربة الماضي ، أو بالأحرى تجارب الماضي التي ينشأ عنها (٣) .

The Spirit of the age, P. 170 etc. and see Lectures of (١)
the English Poets London 1924 P. 1 etc ,

C.F. Herdert Read : The Meaning of art, A Pelican Book, (٢)
1954, P, 138.

I. A. Richards : The Principles of Literary Criticism, (٣)
P. 192

وقد ترتب على استخدام العقاد لخياله في الصورة الشعرية وفهمه لوظيفة الشعر وماهيته، أننا نجد شعره يخلع الأجسام على المعاني النفسية ويتربع على عرش النفس . خاصة أن صورته الشعرية لا تعتمد على التوهّم الذي لا يفتج انتاجاً فنياً حسيّاً ولا يوصلنا إلى الحقيقة كالخيال ، والذي يكتب بالتصور والإحساسات المفكّكة لأنه من عمل الذهن وفق قانون تداعي المعاني (١) .

وعلى أية حال فإن العقاد يتبع في تصويره الانتقال من المرئي والمسموع إلى رحاب نفسه ، ليجد هناك وراء ذلك المحسوس المقيّد برمانه ومكانه ، عالماً من صور أبدية خالدة ، لا تقتصر حقائقها على زمان بعينه ومكان بعينه ، وذلك كقصيدته « فرضة البحر » التي يستمد مادة تصويره فيها من المرئي المحسوس في لقطاته الحسية التي يلتقطها ببصره ، ومن طوية نفسه كما يتضح من قوله : (٢)

قُطِبَ السَّافِينِ وَقِبْلَةَ الرِّبَانِ	يَا لَيْتَ نُورِكَ نَافِعٌ وَجِدَانِي
يَرْجِي مَنَارِكَ بِالضَّيَاءِ كَأَنَّهُ	أَرْقُ يَقْلِبُ مَقْلَتِي وَلِهَانَ
وَعَلَى الْخَضَمِّ مَطَارِحٌ مِنْ وَمَضِهِ	تَسْرِي مَدْلُهُةً بَغَيْرِ عَنَانِ
كَمَطَارِحِ الْأَفْكَارِ فِي لَجْجِ عَلِي	لِجْجِ مِنَ الشَّهَبَاتِ وَالْأَشْجَانِ
تَخْفِي وَتَظْهَرُ ، وَهِيَ فِي ظِلْمَانِهَا	بَابُ النُّجَاةِ وَمُوْتَلِ الْحَيْرَانِ

فالصورة تمثل المنار في حالة ظهور ضوئه واختفائه ، ولكن الشاعر ينفذ من خلال هذه اللقطة الحسية الجزئية المحدودة بزمانها ومكانها إلى طوية نفسه ، فيجد أن الضوء المرئي لا يغني عن هداية الفكر شيئاً ، فإن تراكت على النفس شبهاتها وأشجانها فوئلتها هو لمع الأفكار لا لمعات الضياء ، فهاتان صورتان متشابهتان : إحداهما من الواقع المحدود ، والأخرى من المطلق اللامحدود . (٣)

Coleridge : Shakespearean criticism, No. L, I, PP. 212-213 (١)

127-130

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٩

(٣) الدكتور زكي نجيب محمود : العقاد دراسة وتحمية تحت عنوان « العقاد الشاعر »

ص ٣٧ وما بعدها .

وفي الواقع يعبر العقاد في الصورة السابقة عن إحساس رومانسي ، وهو بهذا التصوير يعد من طلائع الحركة الرومانسية في مصر .

وفي هذا الضرب في التصوير قصيدته « عيش العصفور » التي يتناول فيها حياة العصفور وما يعترضه من أخطار ، وما يلقاه من صفو فيغرد ولا يمل التغريد ، وما يطرأ عليه من غير وأحداث . . . إلى أن ينتهي إلى القضية الكلية التي تمثل المطلق اللامحدود ، والتي لا تقف عند العصفور فحسب بل عند جميع المخلوقات : (١)

جبال الدهر قانصات من طار أو غاص أو خطر
من عاش يوماً أو بعض يوم يعلم ما ضربة القدر

وكذلك قصيدته « يخافني وأخافه » التي يتناول فيها ما يدور في نفسه ونفس حبيبته من شعور كل منهما حول صاحبه ، وقد اتخذت المقطوعة قالباً حركياً في التصوير عن طريق الحوار ، ثم ينتهي من انفعالاته التي يصورها إلى قضية كلية ، تتضمن أن الجهل والعلم كليهما خطبان يحذرهما الإنسان ، على حين أن العلم هو خطب صاحبه قبل أن يكون خطب إنسان آخر : (٢)

الجهل خطب^١ كالعلم نحذره لسكنما العلم خطب أهليه

وإذن فقيمة الصورة البصرية عند العقاد في أنها تثير انفعالات القارئ ، وكثيراً ما تحرك فكره ، ولقد كان العقاد قادراً على توليد الصور المحسوسة الواضحة ، والوضوح والتميز لديه يصحبان قدرة الصور على التأثير في الفكر والانفصال ، لأن الاهتمام بالصورة البصرية فحسب ، هو اهتمام بصفات عرضية فردية في الوسيلة التي تتبعها القصيدة لكي تحقق غايتها كما يقول « رتشاردز » (٣) .
على أن التصوير الشعري لدى العقاد جعل شعره يقرب من فن النحت والعمارة ،

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٩٨ ، ١٧٨ .

(٣) I. A. Richards : The Principles of Literary Criticism. pp. 115-116.

بحيث نرى القصيدة عنده تمثل البناء ، والقلم في يده كأنه إزميل النحات ، وذلك لأن الفكرة لديه ليست قريبة المنال ، ولا المادة سهلة التشكيل ، ومن هنا كانت القصيدة عنده تشبه المسلة القديمة التي فقدت من حجر الجرانيت ، ومن ثم نرانا نقول مع الدكتور زكي نجيب محمود إن شعر العقاد جليل لا جميل (١) ، لأنه يمتد الأبعاد كبير الحجم ناطقا بمعاني القوة وطول البقاء ، ولذا فإنه يروع من معانيه المطلقة بالقياس إلى شعورنا إزاء المعاني المحدودة المقيدة ، فحديثنا عن « الأبدية » و « اللانهاية » ، و « اللامحدود » ، كفيل أن يترك فينا أثراً شبيهاً بالأثر الذي تحدثه رؤيتنا للجبل الأشم والعميد العظيم وللبحر الطامى ، كما أن الشعر الجليل يترك في النفس أثراً وجدانياً يتمثل في هزها بعاطفة الإعجاب لا الحب ، وعاطفة الإعجاب تأتلف من عناصر أولية منها الهول والروعة والرهبنة والقداسة ، ويدفع الإعجاب بالشئ الجميل إلى كمال الوعي ، وشدة التنبه وإرهاق الحواس ، وشعور المرء شعوراً كاملاً بوجود نفسه ، ويبعث الشعر الجليل في النفس لذة عن طريق غير مباشر بحيث يلجم الحيوية إجماماً مؤقتاً ، ولا يستثير في الإنسان لذة كذبة الجنس مثلاً ، ولكنه يدعو إلى الوقار والتسامي والإعجاب تماماً كما يقف الإنسان أمام الطود الشاخ ومن أجل هذا كله فإن شعر العقاد أدخل منه في باب « الجليل » ، منه في باب « الجميل » ، لأن فيه شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط ، وفيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة ، وفيه من الشعور صحوه لانعاسه ، وفيه من الإرادة عزمها لا تراخيها وضعفها ، وفيه من الإنسان كبرياؤه لا تخاذله وخنوعه ، وفيه من الخيال جدّه لا لعبه ، وفيه من الروح أعماقه وذراه ، ومن هنا ساغ لبعض

(١) الشعر الجميل من حيث أبعاده تراه صغيراً ناعماً منحنى الخطوط متداخل الأجزاء في إطار جميل رشيق ، ولا يوحى بأى معنى من معاني القوة والصلابة والعنف ، ومن حيث الأثر الوجداني الذي يتركه في النفس تراه يبهرها بعاطفة الحب أو ما يشابهها في التأثير ، فالحب أميل إلى الحنين والدوبان والفناء في موضوع حبه ، ومن حيث اللذة التي يبعثها في النفس فإنها لذة مباشرة ، فالنظر إلى امرأة جميلة أو إلى زهرة رقيقة يطلق في النفس دوافعها الحيوية المباشرة كدافع الجنس مثلاً ، ولذلك كان للأشياء الجميلة جاذبية سريعة الأثر ، ولذلك أيضاً كان من السهل أن تلعب بالخيال لعباً فيه خفة اللعب ونشوته وطلاقة . . راجع الدكتور زكي نجيب محمود في العقاد دراسة وتحية ، صفحات ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .

العابثين أن يتركوا شعر العقاد زاعمين أنه فلسفة وليس شعراً (١). ومن ثم فمن أراد أن يقرأ شعر العقاد ويدخل في ديوانه فليعلم أنه يدخل مع عبداً رفيع العمدتين الجدران ، كل شيء فيه يدعو إلى التمثل والتأني ، ويظل يخرج فيه من محراب ليدخل محراباً ، ويتنقل فيه من تمثال هنا إلى نقش هناك حتى إذا ما فرغ من تأمل أجزائه جزءاً جزءاً أدرك في النهاية أنه معبد واحد تتآزر تفصيلاته وتعاون نحوته ونقوشه ورموزه . . . إن مثل هذا الإنسان إذن جدير بأن يكون لشعر العقاد قارئاً (٢).

وفي مجال التطبيق على هذه النظرية في التصوير الشعري لدى العقاد نراه يقف إزاء معبد « أنس الوجود » وقفتين : إحداهما في وهج الظميرة ، والأخرى في طراوة الليل ، وفي هاتين الوقفتين ينظر من خارج إلى أحجاره وتمائله ومحيطه ، وحينما يدخله يظمر لنا التباين الشديد بين ظاهره وباطنه ، وتظهر هنا المقابلة في التصوير لدى العقاد التي ترفده فيها عقلية المنطقية ، فنور الشمس الوضاء وضوء القمر الحالم ، يقابلهما في الداخل ظلام سرمدي لا ينقضي ولا يزول ، ويتعجب العقاد من هذه الصوامع التي شيدت لعبادة الضحى ، قد انطوت على هذه الظلمة الدامسة التي تطير فيها الخفافيش طيراناً موصولاً ، وذلك لأن الظلام ظلّ يترامخ في جوفها على مرّ السنين حتى ازدادت غزارة الظلام فيها . ثم يزداد عجبه من أوزيريس — إله الضوء — يغمر الضياء السهل والجبل ، على حين يترك هذه الأبراج التي أقيمت من أجله ظلاماً دامساً ، والسكنه يستدرك عجبه حينما يرى أن لكل إله — مهما بلغ إشراقه — جانباً مظلماً يحول دون انطلاق الفكر حرّاً (٣) :

صوامع (أوزيريس) شيّدن للضحى وفيهن ليلٌ لا يماط ولا يسرى
يطير بها الخفافيش ظهراً ولم يكن يطير بها الخفافيش لو عرف الظهرا

(١) الدكتور زكي نجيب محمود : العقاد دراسة وتحية تحت عنوان « العقاد الشاعر » صفحات ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٢ .

(٣) الدكتور زكي نجيب محمود : العقاد دراسة وتحية ص ٤٥ ، ٤٦ ، وراجع ديوان العقاد

ترى ألف عام بعد أخرى ولا ترى
فيها وجه (أوزيريس) هلاً أضأتها
فما رفعت إلا إليك تجلّةً
أقامت على عهد الشموس ولم يكن
تراكم فيها - يعقب الليل مثله
ولست ضنيناً للضياء وإنما
وربّ إله بالضياء محجّبٌ
نهارا عليها آخر الدهر مفترًا
وأنت تضيء السهل والجبل الوعرا
ولا رفعت إلا إلى عرشك الشكرا
مقيمٌ على عهد الكواكب في مصرًا
ظلام الليالي لا صباح ولا فجرا
لكل إله ظلمةٌ تحجب الفكرا
وشمس سماءٍ عينٌ ناظرها حسرى

ومن هذا الضرب قصيدته في «هيكل ادفو»، حيث يتحدث فيها عن عظمة
الهيكل، وأن البطالة الذين بنوه قد زالوا، ولكن مجدهم المائل في بنائه لم يزل،
ثم يطالب دار البطالة هذه بأن تمنحه نفحة من خلودها ليقول فيها قصيدة خالدة،
وأن تفتح له باب الرموز لتمده بالسحر الصادق لفظاً وخيالاً، وبعد ذلك يصور
وقفته أمامها وكيف رفع باطن قدمه عن الأرض حذراً وأسبل ناظره تعظيماً،
وحنى رأسه في عتبتها مع أنه لم يحنه إلا لله تعالى، وتذكر فيها قوماً لم يتهيبوا
شيئاً قط سوى العروش الضخمة والظلال، وأن الغيب أحلك سواداً من ضلالها
وأبعد منزلاً من أعاليها، وهؤلاء القوم قد دخلوا على تلك الدار بعض صفات
الغيب المحمول وأحاطوها بالرموز والأسرار، ثم يقارن بين ظلمة هذه المعابد وبين
ظلمة الغيب فيقول: إنه لو لم يعجبنا الله هيكل باقٍ يعظم بقائه في الأحوال كلها
ويخفي سرائره ويطلع فوقه نوراً يزيد التائبين ضلالاً، لو لم يحدث هذا ما أقام
بناة الهياكل ركن عبادة، ولا يسموا إليها وجوههم، ويهل من هذا كله إلى أن
الدين سيظل باقياً، وسنظل في الوقت نفسه جهالاً بسره: (١)

إني وقفت لديك أرفع أخمصي
فخيت رأساً في وصيدك ما انحنى
وذكرت قوماً فيك لم يتهيبوا
والغيب أحلك من ظلالك ظلمة
خلعوا - ولا عجب - عليك سماته
حذراً وأخفض ناظري لإجلالا
من قبل إلا للإله تعالى
إلا عروشا ضخمة وظلالا
أبداً، وأبعد من ذراك منالا
أولست أنت للسخره تمثالا؟

لو لم يرعنا المهيمن هيكل باق يُجَدُّ بقاؤه الأحوال
أخفى سريره وأطلع فوجه نورا يزيد التهاين ضللا
ما شيّد البانون ركن عبادة كلا ولا شدوا إليه رحالا
الدين باق ما جهلنا سره ولنبقين بسرّه جهالا

ويلتفت العقاد إلى الذين يظنون أن الأوائل أقل منهم في الفعال ، ويصفهم بالضللال والتطاول ، لأنهم ظنوا أن المعابد أرضها وسماها كونين مختلفين عن حكم الطبيعة ، لقد هبطت من الملائ الأعلى فاستأنست فيها الذناب الضارية حتى غدت كالماعز ، وإن الناس لتنسى في تلك المعابد كل شيء من سخائم النفس البشرية ونوازعها ، فتنسى العداوة والصدقة والهوى والخوف والآمال ، وهذه هي العبادة الحقّة التي لم يفتن إليها من حقروا شأن المعابد ، لأنه لا تغنى الخلق عبادة ترك القلوب فارغة غفلا ، وأن الذين ادعوا أن المعابد لا بد أن تتنزه عن مثل صورة الانتصار وجلد الملك لأعدائه على جدران المعبد ، لم يفهموا المغزى من التصوير ، إذ أن الإله الحق ينصر عباده دائما ، ولا يخذلهم ، وأنه يهزم نصرهم ، وهم لا يرضون أن يعبدوا رباً لا ينصرهم على أعدائهم ، لأن مشيئة الوجود تقضى بأن تتغلب طائفة من الناس على طائفة ، ومن هنا فلا عجب أن يسر هؤلاء بغلبهم ، وأن يشكروا عليه ربهم الذي يمثلون فيه تلك المشيئة ، سيما أنه يصطفئهم بعونه ويذيق خصمهم الذل والتكال ، ومن هنا فإن عبادة مثل هذا الرب واجبة ، لأن انتصاره ليس فيه ظلم ، لأنهم على الحق والصواب ، ولا تجب عبادة رب ينصر من ذوى السلطان أصحاب الحول والطول ، وينصر كذلك الأندال منهم : (١)

هبطت من الملائ العلى فأصبحت فيها الذناب الضاريات سخالا (٢)
تنسى العداوة والصدقة والهوى فيها وتنسى الخوف والآمال
كذبوا فما تغنى الأنام عبادة تذر القلوب فوارغا أغفالا
لا رب إلا من يمالي شعبه عند السكرية إن جفا أو مالا

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٤٠ .

(٢) السخال جمع سخلة وهي الذكر والأنثى من ولد الضأن والماعز ، جمع : سخل .

لا تعبدن إذا أردت سيادة رباً مبعين الصيد والآنذالا
واعبد إلهها يصطفيك بعونه ويذيق خصمك ذلّة ونكالا
من ظن أن ولاته كعداته عند الإله ، فكيف يسعد حالا

وعلى هذا النمط الشعري قصيدة الكون والحياة (١) ، وتمثال رمسيس (٢) ،
وهيكل الكرنك (٣) ، وغير ذلك من القصائد التي يمكن أن نقول عنها إنها من
الشعر الجليل ، والتي لا نحس فيها انبثاقاً كتغريد العصفور تنطلق مناسبة في غير
ما ضابط ، ولكننا نحس فيها جهداً ومعالجة كالجهود الذي يبذله المثال وهو ينحت
الصخر بإزميله ، الذي يبذله البناء وهو يقيم بناءه الشاخ حجراً على حجر ، وعموداً
إلى جانب عمود (٤) ، وقد كان في وسع العقاد — كما يقول الدكتور زكي نجيب
محمود — أن يتناول من الصور الشعرية أسهلها تناولا وأيسرها تشكيلا ، ويلهو بها
لهو الصبيان برمال الشاطئ ، يبنونها في سهولة ويهدمونها في سهولة ، وكان يستطيع
— كما يفعل غيره من « أمراء الشعر » — أن يصوغ الخيال على الصورة التي تتفق
مع حسن النغم ، فسواء لديه أخذ فكرة معينة أو أخذ نقيضها ما دامت الفكرة
المأخوذة تحقق له الهرج ودقات الطبل ، لكن العقاد يرغب المادة إرغاماً حتى
تستوى له على النحو الذي يريده هو لها ، كما يرغب المثال قطعة الجرانيت على التشكيل
بالصورة التي يبغيها لها ، فهي التي تطاوعه ، وأما هو فلا يطاوعها إلا بالمقدار
الذي يبرز طبيعتها وصلابتها (٥) .

* * *

والناظر في الصورة الشعرية لدى العقاد يرى أنها تشتمل على عناصر هي المنظر
كله ، وعنصر اللون ، وعنصر الوقت الذي تراها فيه ، وعنصر الموقع الذي تقع
فيه من المكان ، وعنصر الحركة .

ويتضح ذلك من تصويره لليل والبحر ساعة غروب القمر ، أو ساعة دفنه
في قبره في السماء ، وهوى النجم أو إيوانه خلف ستر حتى ماج الظلام وأطبق على

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١٦٥ ، ١٩١ ، ٢٦٨ .

(٤) و (٥) الدكتور زكي نجيب محمود : العقاد دراسة وتحية ص ٤٦ .

البحر كله كأنه يصطدم بموجه ، وقد أدى ذلك إلى تلوين الماء بلون المداد الأسود وتلوين السماء بظلمة قائمة كظلمة قاع البحر ، ويصور العقاد هذه الظلمات بأنها تحيط بكل شيء يمتد إليه طرفه حتى إنه لم يعد يرى أمامه على بعد قيد شبر ، ثم يصفى العقاد على هذه الصورة بوصفها موضوعاً لذاتيته ، فيرحب بالظلام على الضوء الذي لا يرى فيه الناس إلا عبيداً ولا يرى بينهم أحرارا ، وفي هذا الظلام يطلق العقاد العنان لاشجائه ويذكر نفسه وينشد شعره : (١)

غرب البدر أم دفين بقبر وهو النجم أم أوى خلف ستر
ضل هادى العيون واحلوك الليل فلا فرق بين أعمى وهر
ماج حتى كأنما يصدم البحر بموج من بحره مسبكر
وترى البحر تحسب الماء حبرا وكان السماء أعماق بحر
ظلمات تحيط بالطرف أنى امتد لم يعد مده قيد شبر
ولهذا الظلام خير من النو وإذا كنت لا ترى وجه حر
ها هنا أطلق العنان لاشجائي وأبكي نفسي وأنشد شعري

ففي هذه الصورة يتجلى لنا المنظر كله ، وعنصر الزمن ، والموقع ، واللون ، والحركة ، وعنصر اللمس ، وإضافاته على هذه الصورة حركة نفسية يمور بها وجدانه ، ومن ثم خرجت الصورة مجسدة مشخصة كأنك تحسها وتلمسها وتراها متحركة أمام عينيك وفي مخيلتك .

ومن ناحية أخرى تعبر عن إحساس رومانسي بشرور الحياة وبغربة الشاعر النفسية التي تدفعه إلى التعالي على الناس والترفع عليهم .

ومن هذا الضرب أيضاً تصويره للعالم من خلال حيلته ، وذلك بفرضه على مشاهد الطبيعة بجمالها الطبيعي تجربته هو ، ومن هنا كانت صورته رائقة أخاذة بحيث تملك من القارئ كل منافذ سمعه وحسه ونفسه ، وذلك لأنه يصف هذه المشاهد من خلال آثار المحبوبة في نفسه ، فهو يحبها حب الشمس لأنها مضيئة بجمالها لنفسه وقلبه ، ويحبها حبه للزهر الناضر ، لأن أثرها في نفسه يتمثل في

النضرة التي ابتعثها فيه الشباب ، ثم يكمل هذه الصورة بقوله : إنه يحبها كما يحب الحياة التي يتمثلها على أنها شعور كالشعور الذي يحسه حينما يقرب من حبيبته (١) :

أحبك حب الشمس فهي مضيئة وأنت مضيء بالجمال منير
أحبك حب الزهر فالزهر ناضر وأنت كما شاء الشباب نضير
أحبك حب الحياة فإنها شعور ، وكم في القرب منك شعور

فهو هنا معنى كذلك بأبعاد الصورة جميعها مع الحركة النفسية التي تمتزج بهذه الأبعاد فتضيق عليها جمالا فنيًا قريبًا للجمال الطبيعي الذي نراه ونحسه في مشاهد الطبيعة .

على أن العقاد قد برع في تصوير الحركة النفسية في شعره ، وذلك كتصويره لليلة التي نعم فيها بالوصل مع حبيبته بأنها لن تعود ، فقد حطمت أنوال حائكها ، وأن العيش قبلها كان شوقاً ينعم به ، وبعدها كان ذكراً وتحناناً ، وأنها قد طالت ولاعجب في طولها ، لأن الجنات خالدة ، وفي الوصال ألوان من هذه الجنات ، ومن هنا فلا يدري العقاد أهي ليلة أم أنها أزمان (٢) :

يا ليلة حطمت أنوال حائكها فلا يحسك لها في الدهر ثنثيان
العيش من قبلها شوق نعمت به والعيش من بعدها ذكر وتحنان
طالت ولاغرو فالجنات خالدة وفي الوصال من الجنات ألوان
أصبحت والله لا أدري ليهجتها أليلة سلفت أم تلك أزمان

وكتصويره لطول الليل حتى أخذ يستعجل طلوع الشمس من طوله ، تلك الشمس التي رآها تغيب وراء الأفق في مغرب الأمس ، واطول الليل ظن أن الشمس لم تغب أمس ، ولسكنها دفنت في قبر ولم يعد لها بعث آخر (٣) :

متى تشرق الشمس التي قد رأيتها تغيب وراء الأفق في مغرب الأمس
لقد طال عمر الليل حتى حسبتها توارت من الغرب المعصفر في رمس

(١) عباس العقاد: ديوان العقاد ص ٣٢ ، ١٦٧ .

(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٤٦ ، ٦٤ .

وعلى عكس ذلك نراه يصور الليلة بالقصر بحيث أنه يراها أنها أسرع في سيرها كحسنتات الزمان ، ولا يبطل السالك إلا في الأرض الحجرية كالرزايا التي تلج في الإبطاء : (١)

ليلة أسرعت وهل يبطل السالك إلا في الحسنة العوجاء
حسنتات الزمان تمضي سراعا والرزايا تلج في الإبطاء

فهو يصف الليلة بأنها تكون طويلة أو قصيرة على حسب الخواطر والذكريات التي تصاحب تلك الليلة في النفس ، وذلك لأن ساعة اللقاء بين الحبيبين لحظة طائفة ، وأبدٌ حافل بالصور والأخيلة والمعاني والخواطر .

وعلى هذا فقياس العقاد ليس هو الساعة المركبة من حديد ونحاس ، ولكنه النفس المركبة من خيالٍ وتصوُّرٍ وشعورٍ ، وهذه النفس قد تنظر إلى العام فإذا هو لحظة للفتها على فواته ، وقد تنظر إلى اللحظة فإذا هي دهر سرمد لا زحامها بالمتنظر بعد المنظر والخيال بعد الخيال ، إلى غير نهاية يحدها الحس ويقف عندها الاستحضار ، وبوساطة هذا المقياس يضفي العقاد على « الليل » من نفسه ما يشخصه ويجسده .

ومن تصويره للحركة النفسية أيضاً تصويره لفقده في سعد زغلول بأنه يزداد فقداً على فقد بعضى الزمن (٢) :

أمضت بعد الرئيس والأربعون؟ عجباً كيف إذن تمضي السنون
فترةٌ والتية ، تغشت أمةً غاب موساها على « طور سنين »
كل يوم ينقضي نفقده وهو ملء الصدر من كل حزين
تكبر البلوى به حين مضت والبلايا حيناً تمضي تهون

ومن هذا اللون أيضاً قوله في أسر سعد زغلول وأثر هذا الأسر على مؤتمر السلام : (٣)

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٢ .

(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٢٨١ ، ٢٨٧ .

أَسْرُوا الشَّيْخَ فَكَانَتْ غَارَةٌ شَنَّهَا الْعَاتِي عَلَى الْمُنتَهَرِينَ
يَفْتَحُ الْبَابَ عَلَى مُؤْتَمِرٍ فَاغْرَ الْأَفْوَاهَ مَسْتَدُودِ الْأَذِينَ (١)
ضَاقَ مَا تَأَاهُ عَلَى مِصْرٍ وَقَدْ وَسِعَ الْأَجْيَالَ مِنْ هِنْدٍ وَصِينَ

ومنهُ أيضاً تصويره للحركة النفسية التي يمور بها وجدانه إزاء حبيبته التي يشك
فيها بالحركة النفسية اللاب الذي يشك في أبوته للطفل الوليد في قوله (٢) :

هواك كالطفل فيه	شكَّ يريب أباه
لا أستقر عليه	ولا أطيق قلاه
ولا أزال شقيّاً	بقربه ونواه

وفي قوله (٣) :

لأني لقي ألمي بقربك كالذي	يحنو على ولد صريب المولد
أبدأً ينعصُّ بقربه ويبعده	ما بين عطف أب وجفوة مبعده
وأراك طوع يدي وألبث حاراً	بين المحاذر منك والمستودد
أرضى وأغضب لا الرضاء ببالح	أمن اليقين ولا الغضاب بمهتد
وأظللُّ أسخر من رضاي وغبطي	وأظللُّ أسخر من عذابي الأناكد

وفي اعتقادنا أن التشخيص بدوره يمثل ظاهرة فنية في تصوير العقاد ، قلباً
تتوفر لغيره من الشعراء . فهو يشخص حركة الماء وهو يفيض على الجنادل
والسواحل والجسور ، وخالجانه تنساب كالحيات بين الصخور ، والنيل متلاطم
الأمواج كأنه إنسان يترنح من فرط سروره ، وأما وجه مندفة ترقص على نغمات
توقييع الخريز ، والشمس تفتح عينها متأملة تكاد تتعب من جهد المسير ، وهي
تخطر كالعروس فضفاضة الأذيال ، كأنها فوق المرتفعات في أسوان وفوق الجزائر
حسناً ترقب قادماً يبحر عباب النيل من أعلى القصور: (٤)

(١) الأذنين : لغة في الأذن .

(٢) و (٣) و (٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٢٨ ، ٦٩ .

الماء فاض على الجنادل والسواحل والجسور
خارجة تنساب كالحيات ما بين الصخور
متسابقات كالسوابق في مجال مستدير
والنيل مصطفي كمن قد هزّه فرط السرور
متدفّع الأمواج ترقص وفق توقيع الخير
وترى الزوارق كالباشق حوَّماً أو كالنور (١)
قد حار فيها العنصران الريح والماء القدير
والشمس شاخصة تكاد تنوء من جهد المسير
فضفاضة الأذيال تخطر كالعروس إلى السرير
وكأنها فوق الذرى فوق الجزائر والبرور
حسنا ترقب قادماً في النيل من أعلى القصور

ويشخص مهمة الأرض وعلاقتها بالإنسان بوصفها أم البشر جميعاً ، كما يسأل
الطفل أمه ، فتجيبه بما انتهى عليه إلى إدراكه . ثم يدعو على هذه الأم التي تدفن
أولادها ، وتغذي الجسم بثمار الشجر الذي يذبت في تراب أجسام أخرى ، ويأكل
لحم مولودها وتحوله إلى تراب ، وهذا التصوير عن طريق « دبالوج » داخلي لحتمه
وسداه الفكر مشوباً بالشعور الجارف (٢) :

أسائل أمّنا الأرضاً سؤال الطفل الأمّ
فتخبرني بما أفضى إلى إدراكه علمي

* * *

جزاها الله من أمّ إذا ما أنجبت تمد
تغذيّ الجسم بالجسم وتأكل لحم ما تلد

(١) البواشق : جمع باشق ، وهو البازي ، والبازي ضرب من الصقور يستخدم في الصيد ،

جمع يواز وبزاة .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٤٨ .

وبالعين المشخصة والشعور المجسد للجمال يصور العقاد فتاة جميلة تسير في الطريق بأنها في موكب من الحسن والحب ، ومن كل جميل وشائق ، وتسير في اختيال قبيلة لا اختيال فرد ، مزهوة بنفسها وشبابها ، وفي الوقت نفسه يشخص الحركة النفسية في نظرات من يشاهدونها ، وقد قيدت عقولهم ، وحيرت أعينهم الشواخص التي يتمليها ، ويؤلفن عنها قصصا من اللوعة والعليل : (١)

موكبٌ للشباب والزهو فيه	ملكٌ صائلٌ بتيه خجول
شقٌّ في مـشـرع الطريق طريقاً	فعلى جانبيه قيد العقول
تشهد الأعين الشواخص منه	حيرة العين من نظام الشكول
يتملأينها ويصدون عنها	روايات من لوعة وغليل
موكب حافل يموج بفرد	ليس من قل مثله بقليل
أى فرد في الناس؟ ناهيك من	فرد يلافيك باختيال قبيل

وبنفس المنهج في التصوير نراه يجسد الزمن ويشخصه حتى لسكانك تراه وتحسُّه وتلمسه ، على الرغم من أنه يرقد داخل معبد « أنس الوجود » ، كأنه قد ألحد في قبر: (٢)

قضى نحبه فيه الزمان الذي مضى فكان له رسماً وكان له قبراً
وفي نفس المسار نراه يجسد المعنويات كذلك فيبرزها في صورة محسوسة ،
وذلك كتجسيده للخيانة وتشخيصها ، وأنها مما يُبكي عليه كالميت تماماً : (٣)

تأسى على الميت يا قلبي ولست ترى حزناً على خائن ألقيته بيد
كلاهما ميت يبكي لفرقتهم والموت في الروح غير الموت في الجسد
ومن هذا الباب كذلك تشخيصه وتجسيده للموسيقى وأثرها حينما يخاطبها بقوله
أعدي على الصوت لا انظر أثره ودلائله على السامعين ، لأن الألحان حينما تحرك
إنساناً تخطر له الصورة الجميلة التي يجها ، فكانها تدخل إلى نفسه من منافذ الأذان ،
وربّ واد كواد السحر تفجر مائه وتنظر الأطيوار المَحجومة فيه ، وجالت في هذا

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٠٧ .

(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٢٥ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٣٣٢ .

الوادي أشكال الجمال المختلفة كأنها أطراف أحلام استدعاها النائمون ويهب علينا
منه رائحته الجميلة ورياحه اللبنة الهبوب ، وتتفحصه العيون بالنظر ، ويهيه هذا
الوادي ويبسطه أمام المستمع للموسيقى اللحن الحزين ، وينطوى عليه حجاب
الصمت من حيث يبدو ويظهر : (١)

أعيدى على الصوت أنظر لعلى أرى من ثنايا اللحن ما يتوسم
ويارب وجه يطرق السمع حسنه إذا غنت الأوتار أو يقسم
وواد كواد السحر فجرت ماءه ونفرت من أطياره ما يحوم
ورادته أشكال الجمال كأنها خيالات أحلام دعاهن نوم
يهب علينا عرفه ونسيمه وتسرسل الأحداق فيه وتنعم
يمهد اللحن الشجي وينطوى عليه حجاب الصمت من حيث ينبجم

وهكذا نرى في تصوير العقاد الشعري حركة ، ولكنها حركة حية مما تنبض
به الحياة الظاهرة للعيان ، أو الحياة المضمرة في الوجدان ، إذ كان يشخص ويجسد
المعنويات المجردة ، أو يخلع الحياة على المواد الجامدة ، والظواهر الطبيعية ،
والانفعالات الوجدانية وقد تهب هذه الحياة هذه الأشياء كلها عواطف آدمية ،
وخلجات إنسانية بحيث تشرك بها الأدميين ، وتظهر لهم في الملابس المتعددة
فيحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين ، أو يتلبس به الحس ، فيأفسون بهذا
الوجود أو يرهبونه في توفزٍ وحساسية وإرهاق .

وقد أشرنا فيما سبق أن العقاد كان يعني بالتنقيح بعض الألفاظ في معجمه
الشعري ، وفي هذا المقام نتحدث عن تنقيح صورته الشعرية بحيث تبدى في صورة
شاخصة ماثلة للعيان ، وذلك في تصويره للزمن في وقفته أمام « تمثال رمسيس »
حيث يقول : إنه شعر بجلال الموقف أمامه من الهيبة التي يعنو لها الزمن ويتضام

(١) المصدر السابق صفحات ٢٥ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٣٣٢ .

بالنسبة لها ، إذ أنه أحس بالزمن الذي عاش فيه ومسيس فتذبه له وأسف على انقضائه ، فزالت العصور التي بينه وبين رمسيس ، وزالت عن ذهنه الدهور ، ووجد نفسه حقيقة بين القدماء في ديارهم ، ورمى الريح بعدم التعقُّل والجهل لأنها محت آثار رمسيس وجنده بأقدامهم فوق أرض سيناء حينما طواها بجيشه غازيا (١) :

لجلال وجهك يا ابن «سيتي» هيبه ^١	تعنو لها الآماد ، فهي هباء
لما وقفت لديك زالت أعصر	يدى وبيدك وانطوت آناء
وتقشمت عنى الدهور فما هنا	تلك الديار وما هنا القدماء
سيناء تطويها بجيشك غازيا	في حيث توجف وحدها النكباء
حرمتها بالمعجزات وعزمة	فيها من القدر العزيز مضاء
والشام لم تلد المسيح ومارأت	موسى الحكيم وقومه سيناء
أرض لو أن الريح تعقل ما عفا	أثر لجندك فوقها ووطاء (٢)

فيحس الإنسان بحرارة العاطفة والقدرة على التصوير والتجسيد في هذه الصورة أكثر من الصورة في وضعها الأول كما نشرت في الطبعة الأولى للجزء الثاني من ديوانه ، حيث ظهرت فائرة بعيدة إلى حد ما من الفن ، لأنها كانت أقرب إلى السرد منها إلى التشخيص والتجسيد ، ولذا فإن العقاد أدخل عليها تغييرات في الطبعة الثانية ، فقدم فيها وأخر ، وزاد عليها وحذف منها ما يزيل اهتزازها الذي ظهرت عليه أول مرة والذي يتمثل في قوله : (٣)

لجلال وجهك يا ابن «سيتي» هيبه ^١	تدسى السنين فترجعُ الأناء
لما تقشمت عنى القرون فأبصرت	عيناي ما قد أبصر القدماء
ورأيت في سيناء جيشك غازيا	في حيث توجف وحدها النكباء
فرأيت نكباوين لا يثنيهما	سقاء ^٢ ، وما بكليهما إبطاء

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ج ٢ ، ص ١٩٢ الطبعة الثانية .

(٢) الوطاء : ما انخفض من الأرض بين المشار والإشراف .

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ج ٢ ، ص ٧٤ الطبعة الأولى .

أرض لو أن الريح تعقل ما عفا أثر لجنسك فوقها ووطاء
حرمتها بالمعجزات وعزيمة فيها من القدر العزيز مضاء
والشام لم تلد المسيح وما رأت موسى الحكيم وقومه سيناء

وغير ذلك من الصور الشعرية الكثيرة التي أعمل فيها قلبه حينما أعاد طبع الديوان فغدير صياغتها أو حذف منها بعض الأبيات أو زاد عليها ، بحيث عمل — بوساطة التأمل — على أن يأخذ انفعاله الصاحب العارم بشتى صنوفه وألوانه كما نراه في تجاربه الشعرية في صورتها الأولى قبل طبعها في الديوان الكبير أكثر طواعية لأن يأخذ شكلا فنيا .

ومهما يكن من أمر ، فإننا نقول : إن تصوير العقاد الشعرى للمعاني التي يعبر عنها في الديوان الكبير كان تصويراً تخييلياً ، بمعنى أن يصور المعاني الذهنية والحالات النفسية ويبرزها في صورة حسية ، لينخاطب بذلك الحس والوجدان ، وتصل هذه الطريقة إلى النفس من منافذ شتى : من الحواس بالتخييل ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان بالمنفعل بالأصداق والأضواء ، ويكون الذهن منفذاً واحداً من منافذها الكثيرة إلى النفس ، لا منفذها المفرد الوحيد ، ويتحقق بذلك اللذة الفنية ، وإجاشة الحياة الكامنة بالانفعالات ، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه . وهذا هو تصويره في مرحلة الديوان الكبير ، فيه معنى الحياة التي تنقل الأثر من الحس إلى كائن حى ، من خلال التعبير والتصوير .

وإذن فالعقاد يعبر عن تجاربه النفسية والاجتماعية بوساطة الصور ، وذلك إما في شكل قصصى كما في قصيدة «ترجمة شيطان» وغيرها ، وإمّا في تأزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوى والقوة الفنية الإيحائية .

ومعنى هذا أن كل صورة تؤدي وظيفتها داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية ، بمعنى أن تكون الصور الجزئية مسايرة للفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة — وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في البناء ، ثم تنتهى إلى نتيحتها الطبيعية التي تؤلف وحدتها العضوية العامة النامية كما سنرى فيما بعد .

على أن التصوير الشعري — في تصور العقاد الناقد — لا يخرج في حقيقته عن منهج العقاد الشاعر في إبداعه ، على الرغم من سبق الإبداع لديه على النقد ، وذلك يجعلنا نؤمن أن نظريات العقاد النقدية تأتي من وحي إبداعه أولاً وقراءته في النقد ثانياً ، لا سيما كتب النقد التي تتفق ومنهج الإبداع لديه .

فهو يرى أن الخيال الشعري يقوم بعملية تجسيم الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور بمعنى أن الشاعر لا ينظر ولا يلتفت إلا تنهت فيه الملصقة الحاضرة أبداً وأخذت في العمل موفقة مجيدة ، وذلك عن طريق الأشكال للبعاني المجردة ، أو خلق الرموز لبعض الأشكال المحسوسة^(١) ، ويقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله ، وبين مظاهر الحياة الكبرى للحياة ، ولا تتم عملية الامتزاج هذه من غير توفر العاطفة ، وذلك لأن الحياة لا توجد بغير عطف ، والعطف لا يوجد بغير تعبير ، ويضيف إلى ذلك أن الذي يترتب على عملية الامتزاج هذه ، أن تصبح الحياة والأدب شيئين كلاً نسيجهما من مادة واحدة^(٢) .

ومعنى هذا أن العقاد يذهب فيما سبق ، مذهب كل من شيلنج وكوليردج في وظيفة الخيال ، حيث تُوَصِّل — في تصورهما — الشاعر إلى صميم الأشياء ، وأنها لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة ، وأن رؤية الشاعر للحقيقة ولإيدة الاتحاد بين قلبه وعقله ، وبين المظاهر الكبرى للحياة ، وفي الوقت نفسه لا تتم عملية الاتحاد من غير توفر العاطفة لدى الشاعر ، ودون أن يهتز كيانه كله ، ومعنى هذا أيضاً أن ملصقة الخيال عند هذين الناقلين يعتمد نشاطها على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، وهذه العلاقة يدركها الإنسان في لحظة رؤيا عاطفية وقلبية معاً ، فالشاعر في لحظة الرؤيا يرى في الطبيعة رموزاً لحياته الباطنة ، لأن الطبيعة في ذاتها مُسَجَّرٌ دُ معطٍ جامد ميّت ، ولكنها تدبُّ فيها الحياة حينما تمزج بالروح الإنسانية ، فتعكس مختلف التجارب الروحية . ومن ناحية أخرى يمكن إدراك

(١) ، (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدًا ص ٤٨٩ ، ٤٩٠

(١) Coleridge: on poetry on Art in Biographia Literaria

Vol. 11, P. 232-238

أصالة الشاعر في خياله من خلال فهمه للعلاقة بين الفن والطبيعة ، ومن هنا يجد الشاعر العبقري صورة ذاته في كل شيء حتى فيما ينمُّ له عن سر الوجود (١) .

وفي تصور العقاد أن الشعاعية ملسكة إنسانية قبل أن تكون ملسكة لغوية أو بيانية ، وأن الشاعر القدير هو من يصف سرائر النفوس ، لأن مرجعه في الوصف إلى إحساسه الباطن لا إلى الحس الظاهر ، ومن ثم فإنه يمد في وشائج التعاطف ، ويؤلِّد بين الإنسان وبين ظواهر الطبيعة ودًا وائتناسًا ، فلا يصف السمات الجسدية للبرأة — من فرعها إلى قدمها — التي تقاس وتكالم كما درج على ذلك شعراء العرب ، بل يصفها كأنها روح عاطف له ثوب من الجسد جميل كما يصنع شعراء الغرب (٢) .

ويذهب العقاد إلى أن عناصر الصورة الشعرية هي المنظر كله ، وعنصر اللون ، وعنصر اللبس ، وعنصر الوقت الذي تُرى فيه ، وعنصر الموقع الذي تقع فيه من المكان ، وعنصر الحركة .

والتصوير المطبوع يتمثل في اللون والشكل والمعنى والحركة أصعب ما فيه ، لأن تمثيلها يتوقف على ملسكة الناظر ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه ، بحيث تصبح الصورة كاملة لا تنقص منها سمة من سمات المكان والزمان والحركة ، ولا حظ من حظوظ العين واللبس (٣) .

ولا يغفل العقاد الجانب الحسي في الصورة الشعرية ، لأننا نراه في نقده لابن الرومي يستحسن منه أنه كان صاحب نفس لا توصف إلا بأنها أداة مهيأة للنظر والسمع والتلقى عن الوجود ، من حيثما ألقى إليه بأثر من آثاره وخبر من أخباره ،
دقّ أو جل وأسعد أو أشقى (٤) :

العين لا تنفك من نظر والقلب لا ينفك من واطر

ونفس ابن الرومي — في تصور العقاد — تامة الأداء تشعر شعورا شديداً

(١) Coleridge ; 1-Biographia Literaria, Vol' 11, 238

2 — The Philosophical lectures, p. 179, New York.

3 — The Friend, Bell and Daldye London, 1866, pp. 65-66.

(٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ٥٠٣ ، ٥٠٤ .

(٣) و(٤) المرجع السابق صفحات ٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٤٤ ، ٤٥١ وما بعدها

بالحياة من حيثها واجهتها، وتداخل الطبيعة في كل جزء من أجزائها، فقد عاش صاحبها يوماً يوماً من عمره وناحية ناحية من وجدانه، ولا يس الحياة ولا يسته (١):

ودامت الدنيا له غضةً كأنها الجارية النهدي

ويحدد العقاد مفهوم الجانب الحسى حينما يقول: إن الأمر في الصورة الشعرية ليس حساً بالظواهر، كذلك الحس الذى لا مذهب له وراء العيون والآذان والآناف، ولا هو بالدقة التى ترهف الحواس إرهافاً، فلا يكون قصارها إلا أن تقابل بين المرئيات والمسموعات، أو بين هذه وتلك وبين المسمومات والملبوسات. كلا، فإن هذه اليقظة الحسية لتصاحبها يقظة في الشعور الباطنى تسرى به في كل مسرى وتنفذ به إلى كل منفذ، وترجم العواطف والأخلاق كما تترجم المناظر والألحان (٢).

ويرى العقاد أن الشاعر العبقرى هو الذى تتسم صورته الشعرية بالابتداع والرمز المعنوى وحينئذ تكون قمة لا يتسنمها مقلد ولا يسمو إليها إنسان من غمار الناس مهما بلغ من فرط تعلقه بالشعر وأعجب به، ومن ثم تظهر روح الشاعر وعبقرته، إذ أن صورته الشعرية هى تمثيل للحقيقة سامية فى زى شكل محسوس، وإدراك الحقيقة السامية لا يحتاج إلى حاسة مضافة إلى الإنسان، ولكنه يحتاج إلى فطرة تحسن تصور المحسوسات المدركة رفيها ووضعها، ومن استطاع تمثل الحقائق السامية — من الشعراء — وتمثيلها، كان لبصائر الناس بمثابة المجرى لأبصارهم (٢).

وفى تصور العقاد أن الصورة الشعرية لا بد أن تكون شعورية تصويرية لا عقلية فكرية، تكون الصورة فى مظهرها الجمالى وسبيلها إلى الشعور، ولكن فى طريقة خلقها لا بد من فكر، لأن الفكرة فى الشعر تترامى من وراء الصور، وتقوم الصورة الحية النامية مقام البرهان الوجدانى عليها، بحيث تتزوج العواطف والصور كلاهما فى الآخر وتتمثلان طبيعياً لدى الذهن فى نشوة فنية،

والخواطر والمشاعر التي تشف عنها الصور هي وحدها محور الحيوية والعضوية (١).

على أن مقياس جودة الصورة الشعرية لديه أن تكون مشخصة ، والتشخيص - في تصورهِ - ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر ، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسموات من الاجسام والمعاني ، فإذا هي حية كلها ، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ويهتز لكل هامة ولاهية ، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، وتوقظه تلك اليقظة ، وهي هامة جامدة صفرية من العاطفة خلوة من الإرادة . والقدرة على التشخيص ملكة مقصودة تكون عند أناس ولا تكون عند آخرين ، ولا بد إذن من شعور يسبق التشخيص ويلقى عليه ظله ويثبت فيه من حياته . ومن هنا سمى العقاد التشخيص في هذه الحالة بالتشخيص الشعوري وهو الذي يأتي من الشعور ، والذي لا يمكن أن يخلقه اللفظ ولا التشبيهات ، ولا تسلسل الخواطر ، مثل الشعور العميق بوحشة الغروب ، وما ينعكس من ذلك الشعور العميق على الشمس من تزيق وضراعة وانكسار ، ونظر يائس كمنظر المريض إلى العواد ، ووجوم شائع بينها وبين عيون النور التي تغرورق على الأغصان لتدمع وتلحظ ألاحظاً خشعاً من الشجو والإغضاء (٢).

وعلى أية حال ، فإن التشخيص الجيد - في نظر العقاد - لا يسمح بكلمة تأتي في البيت عفواً ، لأنه لا بد أن يكون لكل كلمة مكانها من الصورة ، ونصيبتها من التلوين والتثيل والتبيين ، وذلك لأن الشاعر ينظر إلى ما حوله فينطبع ما يراه في حسه - وإن دق وخفي - كما ينطبع النور الضئيل في مصور الفلاكي المحكم التركيب ، ثم يخرج ما انطبع في حسه من داخله بوساطة التعبير (٣).

وفي مجال التطبيق على التشخيص في الصورة الشعرية نراه ينفي ما شاع خطأ عند الكثيرين من النقاد من أن الهجاء المطبوع ، هو الذي تكثر فيه نقائص المهجوع

(١) و (٢) و (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً صفحات ٤٣٥ ،

والفحش في شتائمه ، ومن أن الشاعر المطبوع على الهجاء هو الذى أوتى من الفطنة وسعة الخيلة واستعداد الطبع ما يفتح له معانى الهجاء إذا أرادها ناقماً أو غير ناقم ، ومعتمداً على ما يقول أو عابثاً فيه (١)

(د) الوحدة العضوية :

على الرغم من أننى لا أؤمن بفصل الشكل عن المضمون في الشعر ، أجدنى مضطراً إلى الحديث عن الشكل قبل أن أتحدث عن الوحدة العضوية ، ومن ثم ينبغى أن أتناول بناء القصيدة عنده Construction أى الهيكل أو الإطار الذى شيدها فيه ، وهنا نستعير المصطلحات التى وضعها صاحبة « قضايا الشعر المعاصر » للبيات الشعرية .

الهيكل المسطح :

وقد استخدم العقاد هذا الهيكل فى القصائد التى تدور حول موضوعات مجردة وينظر إليها العقاد فى لحظة معينة ، ويصف مظهرها الخارجى فى تلك اللحظة وما يتركه من أثر فى نفسه ، ونظرة الشاعر فى القصائد تنقصها الحركة الزمنية ، والرابط بين أبيات القصيدة المسطحة هو القافية الموحدة ، وتنتهى القصيدة بخاتمة جمهورية مجلجلة توحى بالانتهاء (٢) وذلك مثل قصيدته « الشاعر الأعمى » التى ختمها (٣) بقوله :

فيا قلب أنفق من ضيائك واحتسب لدى الشمس لآلاء الوجوه النواضر

وقصيدة « نبئينى » التى ختمها بما يوحى بانتهائها (٤) :

إنَّ حبًّا يا قلب ليس بمنشيك جمال الجليل حب ضعيف

(١) المرجع السابق ص ٤٤٦ .

(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٧ — ٢١١ ط اولى منشورات الآداب

بيروت سنة ١٩٦٢ .

(٣) و (٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٩ ، ٣١٦ .

والقصيدة التي رثى بها زميله شكري حيث ختمها بقوله (١) :

رحمة الله أجل رحمة
لاخ بعدك لا يألوك وجدًا

وغير هذه القصائد التي يزدحم بها ديوان العقاد التي استخدم فيها هذا الهيكل المسطح المملوء بالفجوات ، والذي يسمح بأن نخذف ما نشاء من أبيات ، ونقدم ونؤخر ، ونضيف إلى القصيدة ما نشاء من الأبيات مما يُخِلُّ بوحدة الصنعة في القصيدة وبفسدها .

الهيكل الهرمي :

واستخدمه العقاد في قصيدة « ترجمة شيطان » التي تتضمن « فعلا ، أو « حادثة » ، ويتحرك الأشخاص في نطاق هذا الفعل ويمر الزمن ، وتتغير تبعاً لذلك الشاعر فتمتد وتضيق وتوسع كما يرسم لها الشاعر بحيث نجد - في الأغلب الأعم - فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها ، وتتكاثر الأحداث في مكان من القصيدة وهو المكان الذي تندفع فيه المشاعر والأحداث إلى قمة شعورية بحيث تبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر ، ثم تنتهي بحل هذه العقدة وتشقيت تلك القوى المتجمعة (٢) وحينئذ تكون نهايتها هادئة مطمئنة في قوله : (٣)

وتفضت بينهم سيرته ومضى كالطيف أو رجع الصدى
باه بالسخط فلا شيعته رضيت عنه ولا أرضى العدى

* * *

وكذا العهدُ بمشوب القلي عارم الفطنة جيّاش الفؤاد
أبدأ يهتف بالقول فلا يعجب الغي ولا يرضى الرشاد

وهذا النوع من القصائد الهرمية في شعر العقاد لم يفز بنصيب يذكر بحانب

(١) راجع جريدة الأخبار بتاريخ ١٨ من ديسمبر ١٩٥٨ العدد ٢٠١٠

(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢١٢ ، ٢١٣

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٥٤ .

الهياكل الأخرى . لأنه يتميز بأن القصائد فيه لا يمكننا أن نحذف منها أو نزيد عليها بعض الأبيات ، كما أنه لا يمكننا أن نقدم أو نؤخر فيها ، وأغلب قصائد هذا الهيكل تتخذ القصة القصيرة أو الدراما الغنائية الخاطفة إطاراً لموضوع التجربة .

الهيكل الذهني :

وقد أكرر العقاد من استخدامه لأنه يرضى نزعتَه الفكرية التي يسكبها في شعره إذ أن العقاد يستخدم الحركة فيه في الذهن ، لا في وصف حدث يستغرق زماناً ، بمعنى أن ينتقل الذهن من فكرة إلى فكرة ، ولا يتدخل الزمن فيها لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلي يمنع من التقديم والتأخير ، وتنتهي قصيدة العقاد في هذا النوع من الهياكل بحكم عام ينهى المشككة الفكرية التي أثارها الشاعر ، وذلك بإحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلها (١) ، وقد استخدمه العقاد في ديوان نادرا ، وذلك كمقطوعة « أين الحقيقة ، إذ يغلب على هذا الهيكل أن يستخدم في قصائد قصيرة أو مقطوعات ، ومطلع هذه المقطوعة : (٢)

أين الحقيقة ؟ لاحقية كل ما زعموا كلام

ويناقش في هذه المقطوعة الحقيقة وأين توجد ، هل توجد لدى الغارقين في الهوى الذي لم ينبج منه غرٌّ أو إمام ، وأن هذه الحقيقة مستخفية مثل الغادة التي يخفيها اللثام ، وينتهي إلى قوله (٣) :

لاحقاً إلا أنه لاحق في الدنيا يُرام

* * *

أما الوحدة العضوية Organic Unity فيقصد بها أن تكون القصيدة عملاً فنياً يكمل فيها خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصور بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع ، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .

(١) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٣-٢٢٦

(٢) و(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

وقد أشرنا فيما سبق أن العقاد يعبر عن تجاربه النفسية والاجتماعية بوساطة الصور إما في شكل قصصي ، وإما في تناثر الصور المعبّرة ذات التصميم العضوي والبنية الحية والقوة الفنية الإيحائية ، بمعنى أن تتضافر الصورة مع الفكرة العامة أو الشعور الذي يهدف إلى تصويره .

وفي هذا المقام نتساءل عن موقف تجاربه من الوحدة العضوية ، هل تحققت فيها هذه الوحدة أم أن الوحدة التي تحققت في شعره هي وحدة الموضوع فحسب ، أم وحدة البيت كالشعر القديم .

بيد أنه ينبغي علينا لكي نجيب على هذا التساؤل أن نعلم إلى تحليل بعض قصائده لنعرف المدى الذي استطاع العقاد أن يحققه في تجاربه من حيث البناء العضوي . ولكننا قبل أن نعرض لقصائد العقاد ، لنبرهن على مدى بنائها بناء عضوياً ، نحب أن نشير إلى أن الوحدة العضوية ليست على نسق واحد .

ومن ثم نجد في شعره الوحدة العضوية التي تعتمد على عنصر قصصي ، وهي التي تسمى بالوحدة الثابتة على حد تعبير الدكتور هلال (١) . وهذه الوحدة لا بد فيها من ترتيب الحوادث في القصيدة بعضها على بعض في سببيتها وتسلسلها الطبيعي ولعل أوضح مثل لتلك الوحدة الثابتة عنده هو قصيدة «ترجمة شيطان» ، وهي تصور قصة شيطان ناشئ ضاق ذرعاً بحياة الشياطين ، وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه ، وعدم تفريقه بين الصالحين والطارحين منهم ، ولهذا كفر بالشر فقبل الله منه هذه التوبة ، وغفر له ذلك الكفر وأدخله الجنة ، غير أنه ما لبث أن سئم عيشة النعيم التي انتقل إليها في الجنة ، كما ملّ العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الألوهية ، فتمرد وجهر بالعصيان في الجنة ، ولذا فهو لا يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون ، ويمضى غير حافل بالخلق محقين أو مبطلين ، وغير مكترث لهم ولا لتفسه في هداية ولا ضلالة ، ومطلع هذه القصيدة قوله (٢) :

صاغه الرحمنُ ذو الفضل العميم غسقَ الظلّماء في قاع صقر
ورمى الأرضَ به رمسَى الرجيم عبرة فاسمعَ أعاجيب العبر

(١) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤١٢

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٣٨ وما بعدها .

وهي قصيدة تُرَبَّى على مائتين وعشرين بيتاً تُسَكُونُ دكلاً مُعْضُوباً ،
وتؤدى بدايتها إلى وسطها ، ويأخذ وسطها بهياتها كخاتمة طبيعية لعملية طبيعية
فلا تنافر بين أجزائها بالرغم من طولها ، وذلك لأن الصور الجزئية عبارة عن
مجموعة مترابطة تسكون في مجموعها مشهداً عاماً متحركاً ، والصورة الجزئية عبارة
عن رؤية واعية تلتقط وتسجل وتختار وتركب . وتكون مشهداً كاملاً تبعاً
للموقف النفسى الذى اتخذهُ الشاعر لينقل إلينا شعوره ، ويصور لنا الحركة والحياة
لأنه اشتق تجربته من الحياة ، ثم لا يلبث أن يبدئ في ثنايا هذه التجارب الجزئية
خواطره الفلسفية ، ومن هنا نجد أن أجزاء القصيدة تتعاون جميعها على إحداث
الأثر الذى أرادهُ الشاعر .

ومن ناحية أخرى ، فإن القصيدة كل قيم يوحى بأن الجزء فى داخل هذا
الكل قَسِيمٌ كذلك ، وذلك مع معرفتنا بأن التجربة الجمالية - كهذه القصيدة -
ليست كلاً يتألف من أجزاء يمكن فصلها ، بل إن الاصطلاحين « جزء » و « كل » ،
لا ينطبقان حرفياً على كلٍّ تداخل عناصره وتمزج ، إذ أن الكل العضوى
مركبٌ من عناصر لا توجد منفصلة ، ولسكنها توجد فى هيئة وحدة مردؤها مبدأ
حياة معين فى باطن الشيء ، فالتجربة الجمالية إذن هى كلٌّ عضوى مصدر
الوحدة فيه نوع خاص من الاهتمام الجمالى .

ومهما يكن من أمر ، فإن الوحدة العضوية فى هذه القصيدة واضحة كل
الوضوح لأنها تنمو نمواً داخلياً حياً بمعنى أن تتغير نغمة الشعور فى كل وحدة
من التجربة تغيراً كيفياً باطنياً فى نموها ، ولا تنمو عن طريق إضافة جزء إلى
آخر على النحو الذى نراه عند كثير من الشعراء .

ولعلنا نطيل إذاً بحثنا عن تلك الوحدات فى داخلها والتغير الكيفى
الذى نالها وذلك لأنها طويلة ولا تقصر عن بحث خاص بمفردتها ، ولذلك اكتفينا
برسم الصورة العامة التى أرادها الشاعر منها .

وبالإضافة إلى الوحدة الثابتة ، نجد فى شعره الوحدة الحدية ، التى هى النوع

الثانى من الوحدة العضوية ، وذلك لأن الكثير من شعره لا يعتمد على العنصر القصصى بصفة عامة ، والتاريخى بصفة خاصة قدر ما يعتمد على التجارب النفسية والاجتماعية .

وهذا النوع من الوحدة تمثله قصيدة العقاد «نبئين» ، وهى تجربة صادقة من تجارب القلب الإنسانى ، والموقف فيها موقف تصوير ، والصورة بتامها تمثل حب العقاد لفتاة هام بها وتدلته فى حبها فأنكشف له مجاهل نفسه وغياهاها وصحح نظره فى الحياة ، وتغيرت بين يديه حقائق الأشياء فرآها كما ينبغى له أن يراها ، لأن معرفة النفس مقياس معرفة الوجود . ومن أخطأ تقدير نفسه لم يصب فى تقدير ماحوله ، لأنه يقيس الأشياء بمقياس مختل مجهول .

وفى هذه القصيدة ترى العقاد يصور حبيبته بأنها رجاءه وعزاه وسلواه وأليفه حينما يحتويه الأليف ، ثم يسألها أن تخبره عن الحسن الذى جعله يتعلق بها ، وذلك لأنه يراها أكبر من كل حسن ، إذ أن معناها تالد وطريف . ويستمر العقاد فى تساؤله لأنه لا يهواها انكائها ، ولا لدالها ، ولا لخصالها ، ولا لرشاقتها ورقتها وأنسها ، ولكنه يهواها هى بذاتها ، ولا شىء غيرها يطوف بفؤاده ، لأنه يرى أن الحب الذى لا ينسى معه قلب المحب جمال محبوبته حب ضعيف ، وقد تعاونت هذه الصور جميعها على إحداث الأثر الذى أراده الشاعر (١) :

يارجائى وسلوتى وعزائى	واليفى إذا اجتوانى الأليف
نبئينى ، فليست أعلم ماذا	منك قلبى بحسنه مشغوف
كلُّ حسن أراك أكبر منه	إن معنالك تالد وطريف
لست أهواك للجمال وإن كا	ن جميلا ذاك الحيا العفيف
لست أهواك للذكاء وإن كا	ن ذكاه يذكى النشوى ويشوف
لست أهواك للدلال وإن كا	ن ظريفا يصبو إليه الظريف
لست أهواك للخصال وإن ر	فَّ علينا منهن ظل وريف

لست أهواك للرشاقة والرقبة والآنس وهو شتى صنوف
أنا أهواك (أنت) أنت، فلا شيء سوى (أنت) بالفؤاد يطيف
إن حبًا يا قلب ليس بمدسيك جمال الجميل حبٌ ضعيف

فالقصيدة متتابعة في سياقها حتى تنتهي إلى نتیجتها ، وهما نيتها مترابطة محكمة ،
ولكننا مع ذلك يمكننا أن نؤخر بعض الأبيات التي يتساءل فيها العقاد عن السبب
في حبه ، ونقدم البعض الآخر ، ولا يتغير المعنى ، بل ولا يؤثر ذلك التغيير والتبديل
في بناء القصيدة .

وهذه الأبيات التي يجوز تقديمها وتأخيرها يسميها العقاد إخبارية^(١) لتساويها،
ومن هنا يسوغ للناقد أن يقدم فيها ويؤخر حسبما يتفق وذوقه ، ولكنها مع ذلك
تتضافر أجزاءها مجتمعة على الوصول إلى الأثر الذي يريده العقاد .

ومن هذا الضرب قصيدته « يوم الظنون » وهي تجربة كاملة صادقة تتدفق
فيها حيوية العقاد وتعلو صرخة النفس الحية ، ويرتفع الإيقاع ويعمق ويقوى ،
وتتناسق جميعها في تصوير الشعور الغامر الذي يعتور المحب من ريب الشكوك
الذي يهيء به صبره مهما كان جلدًا ، حينئذ يضعف ضعف الأطفال الأذلاء ،
ويغص بمورد كان تذبذبًا ، وقد أعده للرعى في قفر الحياة ، ويلاقى أهوال الشدائد
كلها في يوم وإيلة ، وحينما يلوذ بذكريات أمسه عادت إليه صورها شوهاه كاشرة ،
وغدت حربا عليه ، بعدما كانت واحة يستريح في ظلها ، ويجلي بها وجه الظلام ،
ولذلك يضيق الشاعر بأمسه ويومه معا ، ثم يهب حظه كله وهو أتمن ما يوهب
كي يستريح من عذاب حاضره فلا يطول به إلى غده .

والموقف في هذه القصيدة موقف متكامل النمو من البداية ، ولذلك فإنها تنمو
نموها الحيوي من تصويرها تصويراً دقيقاً لهذا الموقف مع ترابطها ترابطاً موضوعياً ،
وتسلسل الفكرة فيها تسلسلاً منطقياً ، وكذلك تنمو القصيدة تبعاً لتطور الإحساس
وتغير الإيقاع ، وتنطق القصيدة انطلاقاً الفنى بصرخة حية ، ولوعة لاعجة

(١) من حديث للعقاد في مناقشة حول هذا الموضوع في الندوة .

يقول العقاد في مطلعها (١) :

يوم الظنون صدعت فيك تجلدي وحملت فيك الضميم مغلول اليد
وبكيتُ كالطفل الذليل أنا الذي مالان في صعب الحوادث مقودي
.....
حيران أنظر في السماء وفي الثرى وأذوق طعم الموت غير مصرّد
أروى وأظمأ عذب ما أنا شارب في حاليّ نقيع سمّ الأسود
وأجبل في الليل البهيم خواطري لا شارق فيه ولا من مُسعد
وتعيد لي الذّكرات سالف صبوتي شوهاء كاثرة كما لم أشهد

إلى أن تنتهى القصيدة بعد أن ترسم لنا الصورة العامة التي تكونت من
الوحدات الشعورية التي صباها قلب شاعرنا نفثات نارية حارقة، غير أن هذه الوحدات
يمكننا بسهولة أن نخير وضمها دون تأثير على بناء القصيدة العضوى ، وذلك
لحدسيّتها والاحتمال السكامن في وحداتها .

ومن هذا الضرب كذلك قصيدته « الشاعر الأعمى » ، وهي ترجمة لموقف شاعر
ابتلى بالعمى ، والموقف فيها هو الإحساس الغامر بالإجحاف وقلة الإنصاف ،
وهو لا يتدرج في النمو ليصل إلى غاية مداه ، ولكنه موقف متكامل النمو من
البداية ، فقد عاشه صاحبه فترة من حياته وما زال يعيشه ، ولذلك لا تنمو القصيدة
نمواً حياً تبعاً لتطور الإحساس أو تبعاً لتغير الانغام ، ولكنها تنمو نموها
الحيوى من تصويرها تصويراً دقيقاً لهذا الموقف مع ترابطها ترابطاً موضوعياً ،
وتسلسل الفكرة فيها تسلسلاً منطقياً ، ولم يتدخل شاعرنا في هذه القصيدة إلا عند
لحظة الانطلاق الفني فقد بدأ هو هذه اللحظة فقال : (٢)

شكا الشاعر الباكي عمىً قد أصابه وأظلم ما نال العمى جفن شاعر
ينوح بعين لم يع عندهما البلى سوى نبع حزن ناضب الماء غائر
وتلحظ عين الشمس شزراً جيئنه فيطرق إغضاءً بمقلة حاسر

ثم يدعه يصور حيرته حين يعجز عن التفرقة بين النور والظلام ، وحين لا يستطيع التفرقة بين منابع النور (١) :

ويسألهم: هل أومض البرق في الدجى وهل طلعت فيه وجوه الزواهر
وهو يلمع الدر المنضد والحلى على الغيد أم بات الحصى كالجواهر

وبحس الشاعر الضمير بالغيب والظلم ، حين يدرك أن الأفق يجمود بسناه للوحوش الفاتكة ، ويرمى به في أعماق الآبار ، ويسفكك فوق البطاح الغوامر ، في الوقت الذي يحس أنه في مسيس الحاجة إلى إشعاع واحد يرى به جمال الكون ليصوره فيحسن التصوير : (٢)

تكاد تشق الأفق زفرة صدره إذا راح يلشعاه بصيحة حائر :
تجود لعين الذئب يا أفق بالسنى ليهديه في فتكه بالجآذر
وترميه في بئر عميق قرارها وتسفكك فوق البطاح الغوامر
وتسلبني نورا أراك بوحيه فأظهر ما أخفى سواد الدياجر
وأرجعه معنى على الطرس مشرقاً يضىء سناه مظلمات السرائر

ومن إحساسه بما وقع عليه من إجحاف وقلة إنصاف ينبع سؤاله الذي يصور الظلم أروع تصوير : (٣)

لمن تجمل الأكوان إن كان لا يرى بدائمها عين ترى كل باهر
وهذا السؤال المصور العميق يسلم إلى تصويره للدنيا حينما كان يراها ويستمتع بها ويتعمق جمالها حتى أنه كان يخشى الموت ، لأنه سيحجب عنه مناظرها الجميلة (٤) :

فما كانت الدنيا سوى حسن منظر وما جاد فيها الحظ إلا لناظري
وهل كنت أخشى الموت إلا لأنه سيحجب عنى حسن تلك المناظر
وبعد أن صور ما وقع عليه من ظلم فأداه أحسن أداء في زفرات حارة صارخة ينتهى إلى رسم صورة لموقفه من نفسه : (٥)

(١) و(٢) و(٣) و(٤) و(٥) عباس المقاد : ديوان المقاد ص ٢٩ .

فها أنا لا أجد الحياة بها جرى
جمعت شقاء العيش في ظلمة الردى
أرى الصبح وهماً جاً بمقلة نائم
ومن لى إلى هذا الوجود بلوحة
فيا قلب أنفق من ضيائك واحتسب
لدى الشمس لألاء الوجوه النواضر
أميناً ولا ريب المنون بزائرى
فيألى من ميت شقى الخواطر
ويلحظه قلبى بحسرة ساهر
أراه ولم يعشم التراب بصائرى
لدى الشمس لألاء الوجوه النواضر

وهكذا نرى، كما قلنا، إن الوحدة العضوية في هذه القصيدة هي وحدة موضوع، وليست من قبيل النمو الداخلى الذى يعتمد على تطوُّر الإحساس واختلاف درجة الغم، وذلك لأن موضوع القصيدة تصوير موقف متكامل يلوِّنه لون واحد لا ألوان متعددة مختلفة الدرجات .

والناظر في شعر العقاد يرى أن الوحدة العضوية فيه من النوع «الحدسى الاحتمالى» الذى لا يتأبى على التقديم والتأخير في بعض الأبيات في الدفقة الشعورية الواحدة، أو لا تتأبى الدفقات الشعورية عن أن تحمل بعضها مكان بعض .

وفى تصورنا أن بناء القصيدة بناء حدسى لا يضير العقاد، لأن شعره يترجم به - فى الأغلب الأعم - عن ذاته، ويصف به شعوره فى تجربته، ومن ناحية أخرى هذه سمة من سمات الشعر العربى فى ذلك الوقت حتى لدى المجددين أنفسهم من أمثال المازنى وشكرى وغيرهما من مدرسة الجيل الجديد، هى إذن سمة من سمات الشعر، لاسمى من سمات العقاد فى الخلق الفنى فى قصيدته الشعرية، لأن الشعر العربى - إذ ذاك - أقصى ما تصل إليه الوحدة العضوية - فى الأغلب الأعم - أن تبني القصيدة فيه بناء حدسى، اللهم إلا إذا كانت القصيدة معتمدة على عنصر قصصى، فإن الوحدة العضوية حينئذ تكون ثابتة مبنية بناء حياً بحيث تنمو نمواً داخلياً، وتأخذ القصيدة حينئذ إطار القصة القصيرة أو الدراما الغنائية الخاطفة، وذلك كله فى الشعر الغنائى، أما الشعر الموضوعى (كالقصة الطويلة والمسرحية) فإنه يبني بناء عضوياً بالضرورة .

وإذا عرفنا هذا كله عرفنا أن قصيدة العقاد الشعرية لا تتخذ منهج القصيدة العربية القديمة التى تُعرَفُ الوحدة فيها بالبيت، فهو لا يخاط فى قصيدته بين موضوعات

متعددة ، ولا يبدأ قصائده بالغزل مقلداً للشعراء المقلدين الجامدين الذين اتخذ كل منهم نموذجاً وأستاذاً يحتذيه في شعره . وفي الوقت نفسه لم تصل قصيدته - في الأغلب الأعم - إلى أن تكون بنية حية تؤلف دكلاً ، مُركباً من عناصر لا توجد منفصلة ، ولسكنها توجد في هيئة واحدة مردها مبدأ حياة معين في باطن الشيء كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

ومن ثم رأينا العقاد يحاول أن يحذف في شعره ما يراه خارجاً على مشاعره . وفكره في عام ١٩٢٨ ، حينما طبع الديوان دون أن يُحذف ذلك بوحدة الصنعة أو يفسدها على حد تعبيره ، وذلك كقصيدته «يوم الشهداء» (١) التي حذف منها خمسة وعشرين بيتاً حينما نشرها في الديوان الكبير ، بعد أن كانت منشورة بتمامها في الجزء الثالث من ديوانه في طبعته الأولى ، إذ كانت اثنين وستين بيتاً فحذت سبعة وثلاثين بيتاً في الطبعة الثانية ، وكذلك قصيدته «رجعة الغريب» (٢) ، التي حذف منها أربعة عشر بيتاً ، وقصيدته «الحب الأول» لم يحذف منها أبياتاً كما حدث في القصيدتين السابقتين ، ولكنه حذف منها قصيدة كاملة تبلغ عدة أبياتها ستة عشر بيتاً ، وهي التي يتحدث فيها عن الشعر وحقائقه في قصيدة يتحدث فيها عن حبه الأول ، حذف منها هذا الجزء حينما نشرها في مجموعة «ديوان من دواوين» وهو الذي يقول في أوله : (٣)

إني ألوذ بشعري حين يطرقي من الطوارق نزالٌ وضيغان
والشعر من نفس الرحمان مقتبس والشاعر الفذُّ بين الناس رحمان
وغير ذلك من القصائد الكثيرة التي أجرى قلمه فيها بالحذف حينما طبع ديوانه الكبير سنة ١٩٢٨ ، أو حينما اقتبس من أشعاره كلها مجموعة «ديوان من دواوين» في عام ١٩٥٨ .

(١) و(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٢١ ، ٢٦٦ من الطبعة الثانية ، وراجع أيضاً الجزء الثالث في طبعته الأولى ص ٩٨ ، ٤ .

(٣) عباس العقاد : ديوان من دواوين ص ٤٤ ، وراجع كذلك ديوان العقاد في طبعته الثانية ص ٣٧ وما بعدها .

وفي تصورنا أن هذا الحذف في قصائد العقاد بقلم العقاد نفسه مع عدم الإخلال
بجوهر القصيدة ، يدلنا على أن القصيدة لدى العقاد لم تُبشّر - في الأغلب الأعم -
بناءً عضوياً حياً ، وكل ما وصلت إليه قصيدته الشعرية أن كانت الوحدة فيها
حدسية كما سبق أن قلنا .

* * *

وعلى الرغم من عدم وصول العقاد في إبداعه إلى المستوى المنشود في تطبيق
الوحدة العضوية في شعره ، فإنه كاد أن يصل إلى هذا المستوى في نقده بحيث يمكننا
أن نقول إن الوحدة في شعره لم تصل إلى مستوى نقده وفهمه لها نظرياً ، إذ هي
في تصور كالجسم الحي بحيث يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغنى عنه
غيره في موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف ، أو القلب عن
المعدة ، ولا قوام لفن يغير ذلك (١) .

وتأسيساً على هذا الفهم نرى العقاد يذهب إلى أن القصيدة حينما تفتقد الوحدة
العضوية ، تكون ألفاظاً لا تنطوي على خاطر مطرد ، أو شعور كامل بالحياة ،
بل هي كأمشاج الجنين المنخدج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحية
الدنيئة ، لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة ، وكلما سفل الشيء في
مرتبة الخلق صعب التعبير بين أجزائه (٢) . ومن ثم نراه ينفي أن تكون القصيدة
بمجموعها مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، ويذهب
على أن هذه الوحدة ليست بالوحدة المعنوية الصحيحة التي يطلبها في القصيدة العربية
إذ كانت القصائد ذات القوافي والأوزان المتشابهة أكثر من أن تحصى .

ويضيف العقاد : أننا إذا اعتبرنا التشابه في الأعراب وأحرف القافية وحدة
معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى
والموضوع وهو ما لا يجوز (٣) .

(١) و (٢) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقدًا صفحات ٤١٠ ، ٤١١ .

(٣) المرجع السابق ص ٤١٢ ، ٤١٣ .

وفي تصور العقاد أن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، ومن هنا نراه يعوّل على الخواطر المتجانسة التي يصورها الشاعر ويؤلف بها بين أبيات القصيدة ، بحيث يربطها بخيط نفسي يؤدي إلى تساق الفكر والشعور في القصيدة فتتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها ، ومن ثم يرى أن القريحة التي تنظم الشعر لا بد أن تكون كوكبا صامدا متصل الأشعة ، يريك كل جانب ، وينير لك كل شعبة وزاوية (١) .

ولا ينسى العقاد أن يرجع والتفكك ، في القصيدة العربية إلى أنها كانت تدور على الحس ، ولذا فإنك ترى أن الارتباط بين معاني القصيدة العربية قليل ، ومن هنا كانت وحدة الشعر فيها البيت ، لأن الأبيات تمثل طفرة بعد طفرة لا موجة تدخل في موجة ، والسبب في ذلك - كما يقول العقاد - « إن الحس لا يربط بين المعاني ، وإنما يربط بينها التصور والعاطفة والملمكة الشاعرة ، فإذا تعود الإنسان أن يتصور وأن يعطف وأن يشعر ، تعود أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية التي تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات ، فيأتي بالفكرة لا يستوعبها البيت ولا يغني فيها الاقتضاب ، وإذا هو لم يتعود إلا أن ينقل عن الحواس الظاهرة وقف إدراكه عند المتفرقات فأغنته طفرة البيت عن تماسك الأبيات (٢) .

على أنه يفرّق بين الأسلوب الذي يطلبه قارئ يكتفي بالبيت بعد البيت كأنه مستقل عما قبله وبعده ، وبين الأسلوب الذي يطلبه قارئ يحوجه البيت إلى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده ، ثم أخذ يوازن بين القارئ هنا الذي لا يستريح تقوُّفه إلا بعد الفراغ من القصيدة ، ولا يحكم على أسلوبها إلا بنسقتها الشامل لأقسامها وأبياتها ، وبين القارئ الذي لا يطلب إلا معنى على قدر البيت ولا يظن القصيدة شيئاً إلا أن يكون فيها « بيت قصيد » ، ولو كانت هي لغواً مبدداً لا موجب لاتساقه في نظام (٣) .

ويرى العقاد أنه لا حيلة لنا في اجتناب التباين الذي يوجد بين حزب البيت من القراء وحزب القصيدة ، لأن الأسلوبين مختلفان أشد اختلاف ، والذوقين قلما

يتفقدان على نقد ولا استحسان ، « فاختر أى شاعر شئت قد نظم في كلامه المعانى المسببة تجد - لا محالة - أن أسلوبه في هذه المعانى غير أسلوبه في المعانى التى تنظم بيتاً ، ولا يتصل بينها سبب ، وقد يقي أسلوت الأبيات المفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخواج المركبة ، والنظرات المتعددة ، والمعارف التى تتجاوب فيها المعرفة والإحساس ، وتنظر إلى الدنيا بعين تلمح فيها شيئاً غير هذا المنظر الآلى المباح للجميع ، (١) .

وينبه العقاد إلى أن طبيعة المعنى لها دخل في صياغة الشعر ، وليس أدل على ذلك من اشتراطه في المعنى الشعرى أن يكون إحساساً وخيالاً أو فكراً يخامر النفس بإحساس وخيال ، غير أنه ليس من شروط المعانى الشعرية أن يحجر عليها ، فلا تترقى أبداً من الأشيع الانزل من درجات الشعور والإدراك ، ولا يلام الشاعر أن يصوغ هذه المعانى صياغة تختلف عن صياغة الخواطر المطروقة ، واللغات المبعثرة ، لأنها لا بد أن تختلف في أدائها ما اختلفت في طبيعتها ، وإنما اللوم على من يجهلونها ، لأنهم لا يفقهونها بأوضح ما تؤدى به من كلام (٢) .

وفي هذا المقام ينبغى علينا أن نؤكد أن العقاد لا يريد أن تكون الوحدة العضوية بناء هندسياً . وإنما يريد منها أن تكون وحدة نفسية شعورية وفكرية . بيد أنه يوضح أكثر حينما يذبه من يستبهم عليهم الأمر في الوحدة العضوية أنه لا يريد تعقياً كتعقبات الأقيسة المنطقية ، ولا تقسيماً كتقسيم المسائل الرياضية ، وإنما يريد أن يشيع الخاطر في القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر ، فيكون كالأشياء المتعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة (٣) .

ولعل فهم العقاد الأخير للوحدة العضوية كان رد فعل لعدم تحققها في شعره إلا على هذه الصفة ، وهى عدم بنائها في قصائده بناء هندسياً ، ومن هنا نرى عن الوحدة بناؤها هندسياً ، وكل ما يتطلبه منها أن يشيع الخاطر في القصيدة « ولا ينفرد كل بيت بخاطر .

* * *

(١) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ١٣٤ .

(٢) و(٣) المرجع السابق ص ١٣٤ ، ١٤٤ .

هـ — موسيقى الشعر لدى العقاد :

العروض :

إن إيماننا بعدم انفصال الشكل والمضمون لا يجعلنا نعدُّ الوزن ضمن العوامل الشكلية البحتة ، أو أنه لا يبدو أن يكون مجرد قالب خارجي تصبُّ فيه التجربة ، إذ أن الوزن جزء لا يتجزأ من الشعر ، كما أنه يولد مع التجربة الشعرية في لحظة واحدة .

على أن الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير ، هما هبة الخيال وحده ، ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه (١) . والشاعر الناجح يوائم بين موسيقى شعره وموسيقى إحساسه ، أو بين صياغته ونفسه عن طريق الحركة الشعرية في تصورها التي يدفع بها الملل الذي يتطرق لأوزانه .

وينبع الوزن - كما يقول كوليردج - من حالة التوازن التي توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين : أولاهما إطلاق العاطفة المشبوبة دون قيد ولا شرط ، والثانية هي السيطرة على هذه العاطفة النائرة ، وذلك عن طريق فرض نظام عليها ، أو وحدة موسيقية تتكرر بشيء من النظام ، وتتخذ حالة التوازن لنفسها شكل الوزن ، وتعمل في الوقت نفسه على أن تديم الصراع الذي يولدها أصلاً ، إذ أن الوزن على الرغم من كونه وليد الصراع بين العاطفة والإرادة الواعية ، هو ذاته من شأنه أن يشير العاطفة ، ويود الشاعر أن تظل هذه العاطفة نائرة مهتاجة بقصد إحداث اللذة ، وباستمرار الوزن تدوم العاطفة وتدوم الرغبة الواعية للسيطرة عليها (٢) .

وعلى أية حال ينبغي للوزن أن يكون مصحوباً ببلغة الانفعال الطبيعية ، لأن عناصره مدينة بوجودها لحالة من الإنفعال الزائد ، وبما أن الوزن نتيجة فعل

إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعال - كما يقول كوايردج - فإنه ينبغي أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة .

ومعنى ذلك أن كوايردج يؤكد العلاقة العضوية الحية التي يجب توفرها بين الوزن وغيره من مقومات الكلام المنظوم (١) .

ومهما يكن من أمره فإن للوزن علاقة بالقارىء - لأن ما قلناه سابقا خاصا بمصدر الوزن في نفس الشاعر - إذ يزيد من انتباهه ومن قدرته على الاستجابة والتأثر ، وبالتالي يخلق في القارىء حالة على درجة كبيرة من الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه بوساطة تكرار النغم ، ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ، ففي النغم إذن مواضع شبه ومواضع اختلاف معا ، ومواضع الشبه هي التي يتوقعها القارىء ، وهي ترضى حبه للاستطلاع ، على حين تثير أوجه الاختلاف دهشته ، وتتم هذه العملية على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكها إدراكاً واضحاً في اللحظة الواحدة ، إلا أن الأثر الكلى الذى تولده يكون هائلاً ، ويشبه « كوايردج ، هذا الأثر الكلى الذى يحدثه الوزن بمفرده بأثر الجو المعقم ، أو بأثر الخمر على المرء أثناء اشتراكه في مناقشة شائقة حية (٢) .

ولم تغف الأوزان العربية على ما كانت عليه عند الخليل والأخفش في متداركه الذى تدارك به على الخليل كما يقول أهل العروض (٣) ، بل انبثق منها الفنون السبعة بمختلف أشكالها وتشكيلاتها المتعددة وهى فن السلسلة ، والدوبيت ، والقوما ، والموشح بتشكيلاته الكثيرة ، والزجل بأنواعه المختلفة ، والمواليا ، « وكان كان ، بتوزيعاته الموسيقية ، وتواءم ذلك من عكس دوائر الخليل بحور ستة هى : المستطيل وهو مقلوب الطويل ، والممتد مقلوب المديد ، والمُتوفّر ، والمُتد ، والمنسرد ، والمُطرّد (٤) .

(١)(٢) Coleridge : Biographia Literaria , Vol. 11. PP. 45 - 57.

(٣) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٠٣ ط الثالثة سنة ١٩٦٥ .

(٤) راجع : حاشية الدمهورى ص ٣٦ وما بعدها .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أنه من الممكن استنباط نظام جديد للأوزان الشعرية ، وقام بمحاولة في هذا الصدد لاستخراج عشرة محاور وزعها توزيعاً موسيقياً جديداً ، واستخدم فيها ثلاث تفاعيل من تفاعيل العروضيين التي أوصلوها إلى عشرة (١) . وبالإضافة إلى ما سبق فإن الخليل بن أحمد قد ترك دوائره مفتوحة لتستوعب ما يجد من محاور يخترعها الشعراء تقوم على التوزيع في الأوزان العرضية وقد قام الموسيقار خليل اللاوردي ببحث التوزين والإيقاع ، وتطبيق العروض العربية على الضوابط الموسيقية ، وانتهى إلى أن في استطاعة الموسيقى والشاعر أن يفتح أشكالاً غير محدودة من أشكال الموازين ، ولم يلجأ الموسيقار إلى وحدات للنفحات غير وحدات الفواصل والأوتاد والأسباب التي يستخدمها العروضيون (٢) .

* * *

ونتساءل الآن عن موقف العقاد من الأوزان الشعرية ؟ هل استخدم أوزان الخليل ولم يتجاوزها ؟ أم أنه استخدمها بما يتفق وشخصيته هو ؟ أم أنه تمرد عليها في بعض الأحيان وولد من عنده محوراً استخدمها في شعره ؟ . أما موقفه من محاور الخليل فحسبنا أن نقول من واقع الإحصائية التي أجريناها للمحاور التي استخدمها في شعره في الديوان الكبير ، أنه قد استخدمها على النحو التالي :

الكامل : ١٧ / ، الطويل : ١٥ / ، الرمل : ١٣ / ، البسيط : ١٢ / ،
الخفيف : ١٠ / ، كل من المتقارب والسريع : ٥ / ، مجزوء الكامل : ٤ / ،
الوافر : ٣ / ، كل من المجتث ومخلّع البسيط ، ومجزوء الرمل : ٢ / ، كل من
الرجز والمنسرح ومجزوء الخفيف : ١ / ، المديد قطعة واحدة .

والناظر في هذه الإحصائية لاستخدام العقاد لمحاور الشعر ونسبتها المئوية بالنسبة لمجموع قصائده التي استوعبت ما يزيد عدد أبياتها على خمسة آلاف بيت ، يرى أن العقاد قد استخدم المحاور الطويلة في الديوان بكثرة ، على حين كان استخدمه للمحاور القصيرة - في الأغلب الأعم - والمجزوءات على سبيل الندرة أو من باب الزر اليسير يتعبير آخر .

(١) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤١ .

(٢) عباس العقاد : اللغة الفاعرة ص ١٤٥ وما بعدها .

على أنه كان يستخدم البحور الطويلة بكثرة في شعر الديوان ليسكب فيها رصانته اللغوية ، ويسلك فيها ألفاظه العريضة ليعبر عن أمانيه العريضة ، وآماله التي تمور في وجدانه الثائر الساخط على كل شيء في الحياة بُغْثِيَّةً طلب المثل الأعلى في كل دروب الحياة وتحقيقه ، ذلك أن رؤيته للحياة والاحياء لم تكن قد اتضحت بعد ، فكان يغوص في بحار الصراع ، وكان الغموض والارق يكتنفان نفسيته ، وفي هذا المعترك الضروس يحاول العقاد تحقيق ذاته في الميادين المختلفة : من أدب ، وسياسة واجتماع ، ولذا فإننا نراه يستخدم في الديوان الكبير جميع طاقاته ومملكاته في محاولة التفوق على أقرانه ممن يشتغلون بالحركة الادبية والفكرية والسياسية ممن حظوا بدرجات علمية رسمية لم تواته ، ومن هنا كان لابد أن يذرف من دماثة وانفعالاته وجهده الكثير على مزج التفوق على هؤلاء الاقران ، بحيث يشار إليه بالبنان على ما أضاف للأدب والفكر وغيرهما . وذلك بأن يستخدم البحور الطويلة صاحبة الموسيقى المألوفة لشعراء ذلك العصر وقرائه من ناحية ، ولتستوعب ما يعتل في نفسه من جيشان وفوران يحتاجان إليها قبل احتياجهما إلى البحور القصيرة الراقصة ، لأنه لا مجال للرقص والطرب لدى شاعرنا ، بل المجال مجال تحسُّر وهففة على ما فاته من التعليم والصحة في ريعان شبابه ، ومن هنا نراه يضي على هذه البحور نغمًا حزينا بحيث يخال القارئ لأشعاره أن هذا النغم يسرى في كيانه حتى في قصائد الحب والهيان بالحبيب عند العقاد .

ومن أمثلة هذا اللون في شعر الديوان قصيدته « الدنيا الميتة » التي ينظر فيها إلى الدنيا من خلال الحبيب وهي من بحر « الطويل » ، ويقول في مطلعها : (١)

أحبك حب الشمس فهي مضيئة^ة وأنت مضيء بالجمال منير

ويشيع الشاعر في هذه القصيدة من « اللا شعور » لديه نغمًا حزينا يسرى فيها كالموسيقى الجنائزية حينما يقول : (٢)

فدع ما يقول الناس واعلم بأننا على غير ما سار الانام نسير
لنا عالم طلق وللناس عالم رهين بأغلال الظنون أسير

وحينها يقول : (١)

فيا خازن الأفراح ما لقلوبنا خواء (١) وأفراح الحياة كثير
نجدد بحببات القلوب وبالشهوى وليس لنا في النائلين شكور
لقد ماتت الدنيا وقدماً رأيتها عروساً حفا فيها (٢) عرائس حور
نعم ماتت الدنيا بنفسى ومن يعيش وقد ماتت الدنيا فأين يصير؟
وأحزو على الدنيا وياربما حسنت على الميت الثاوى بهن قبور

ومن هذا الضرب كان استخدامه « للرمل ، الطويل ، ذى الموسيقى المنسابة ،
وقد استخدمه العقاد فى الرثاء ، ومن ذلك رثاؤه لسعد زغول ، ذلك الرثاء الرقيق
العذب مع ما فيه من الأسمى كقصيدة « ذكرى الأربعين » التى يبلغ عدد أبياتها
١٨٧ بيتاً ، والى هى دليل صادق على فلسفة العقاد فى الرثاء التى تتمثل فى الترجمة
الصادقة للرثى ، إذ استخدم العقاد فيها جميع الأحداث التى اهتمت سعد زغول ،
ومواقفه السياسية وغيرها (٣) :

أمضت بعد الرئيس الأربعون عجباً كيف إذن تمضى السنون
فترةُ التَّيِّبة تخشيت أمة غاب موساها على « طور سنين »
كلُّ يوم ينقضى نفقده وهو ملء الصدر من كل حزين
وكان يستخدم بعض هذه البحور أحياناً فى المواقف العاطفية الحاسمة ، لاسيما
البحور التى قل الإقدام على الإنشاد فيها كبحر « الطويل » ، وذلك كقصيدة
« ليلة الوداع » التى يقول فى مطلعها (٤) :

أبعداً نرجى أم نرجى تلاقيا كلا البعد والقربى يهيج مايبا
والى يقول فيها (٥) :

حرامٌ على النوم ، هل نام عاشق جنى فى سواد الليل تلك الأمانيا
حرام على النوم مادام هاتف من الليل لا ينسى إذا بت ناسيا

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٧ وما بعدها .

(٢) خواء : خلو الجوف من الطعام أى تناهى عليه الجوع .

(٣) حفا : أى رقت أقدام العرائس فى ملذاتها والحفاية بها .

(٤) و (٥) و (٦) ديوان العقاد : صفحات ٦١ ، ٦٣ ، ٢٨١ .

ومثل بحر « الكامل » الذي أجاد فيه العقاد وأنشأ فيه أعظم قصائده وأروعها ،
من ذلك قصيدته « على النيل » الغائية التي أنشدها وهو جالس على النيل والتي
تبلغ عدة أبياتها ٧٣ بيتا ، ويقول في مطلعها (١) :

لذّ المطاف بجنة المُصْطَافِ وصفا للقاء على النهر الصافي
وحدا الخريف بنا فكان حداؤه نهم الغناء لنا عن المجداف

على أن نفسه كانت تصفو في بعض الأحيان من كدر الحياة وبأسائها ، فنجده
حيث خفيفا رشيقا طربا راقصا في شعره ، بحيث نقف على طبيعته المرححة الراقصة
من خلال الشعر الذي يبدو أنه نظمه وهو يحلق فوق أجواء السماء ولا يمتد إلى
الأرض بوشيجة قرى أو صلة نسب ، وذلك يبدو من قصيدته « الناسخ والمسخ »
وهي في الديوان الكبير ، وصاغها العقاد في مجزؤه الكامل (٢) :

يا مدخلي نار الهوى نار الهوى للظالمينا
لمن النعيم تعدّه ؟ أتعدّه لناهيننا ؟
كم ذا أعالج أن أغنى بالحياة وأن أبينا
وأصوغ من لحن المنى صوتا يسر السامعينا

وكذلك قصيدته « كأس على ذكرى » صاغها العقاد في مجزؤه الرمل
ومطلعها (٣) :

يا نديم الصبوات أقبل الليل فهات
واقتل الهم بكأس سميت كأس الحياة
خرب القلب فعمّر هـ بخير الساكنات
خمرة تملأ قلبي بقديم الذكّرات
وشجىّ النغمات وجنىّ الثمرات
هاتها كالتقطر أو كالتبر أو كالجمرات
علّنى أقبس منها نفسا يحي مواتي

* * *

ويبدو أن أذن العقاد كانت موسيقية ، لأننا نراه يستخدم العروض
استخدام العالم به ، الحاذق لفنه ، ولذلك يندر أن يستخدم الضرورة الشعرية ،
ومع ذلك فإن ضروراته النادرة ليست من الضرورات القبيحة .

وفي مجال التطبيق نراه يحرك الحاء في صحراء لتصبح الحركة الأولى من الوند
المجموع ، في قوله من قصيدة « الحرام والحلال » ، وهي من بحر المتقارب : (١)

ولح أنت في صحراء الزمان نهرأ يهيج الصدى سلسلا

وعلى عكس ذلك نراه لا يحرك حرفا بل يسكنه وهو في الأصل متحرك ، وذلك
في قوله من قصيدة « حكم الجسوم » ، وهو من بحر الطويل : (٢)

فرغنا لشغل في المعيشة فارغ وحمل من الأيام وهو هو العقم

فقد سكن الهاء في قوله وهو ، أي ساكن الوند المجموع .

على أن حذقه للعروض كذلك جملة يتوسع في استخدام العلال ، وذلك كحذقه
الحركة الأولى من الوند المجموع في قوله من قصيدة « الحرام والحلال » وهي
من المتقارب : (٣)

كان مآقي مار كُتبت إلا لـترعاك أو تأفلا

استخدم العقاد الخسر في أول الشطر الثاني بأن أسقط أول الوند المجموع
فصارت فعولان : عوان ، مع أن هذا الحذف خاص بصدر المصراع الأول .

واستخدام العقاد لهذه العلة خفي على مصطفى صادق الرافعي فظن أن البيت
مكسور لأن العقاد حذف من الشطر الثاني حرفا وأصله « وإلا » (٤) .

وتراه يتوسع أيضاً في استخدام أوزان البحور ، وذلك كاستخدامه لصورة

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٦٥ ، ٢٢٠ .

(٣) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٥٦ .

(٤) مصطفى صادق الرافعي : على السفود ص ١٠٩ ط أولى القاهرة ١٩٣٠ .

من الخفيف الذي لم يرد منه في أمهات الكتب سوى بيت واحد - كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس - يستشهدون به غير منسوب لقائل : (١)

إن قدرنا يوماً على عامر ننتصف منه أو ندعه لكم

وهذا الوزن هو : مستفعان فاعلاتن فاعلن مرتين ، استخدم العقاد هذا الوزن وجعل جميع أشطر أبيات هذه المقطوعة تنتهي بالوزن « فاعلن ، لا « فاعلن » ، والتزم هذا في كل القصيدة وهي « وردة محزنة » ، (٢) :

وردتني فيم أنت ضاحكة يلبع البشر منك من لمحا

فيم هذا الجمال يحزني رونق فيه كان لي فرحا

وإذا عرفنا أن هذا الوزن الخفيف لم يرد في ديوان العقاد الكبير إلا في هذه القطعة ، على الرغم من أن شعره من الخفيف يربى على ٥٠٠ بيت ، إذا عرفنا ذلك اتضح لنا - كما يذهب الدكتور أنيس (٣) - أن العقاد قد تعمد النظم من هذا الوزن . ولقد قلد العقاد في النظم من هذا الوزن صاحب ديوان « الملاح التائه » على محمود طه ، فنظم قطعة التزم فيها ما التزمه العقاد من انتهاء الأبيات بفاعلن بدلا فاعلن ، وجعل عنوانها « في الشتاء » قال :

ذكريني فقد ليست ويا رب ذكرى تعيد لي طربي

وارفمي وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب

وقد تصرف العقاد في مجزوء الرمل ، فاستخدم فيه زحاف الكف وهو حذف السابع الساكن فعدت تفعيلات هذا البحر : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ، وذلك في قصيدة « حسناء عمياء » إذ أنهى أبياتها جميعا بوزن « فاعلاتن ، أو « فاعلاتن » : (٤)

قرة العين عزاء لك في الكون المنير

إن طرفا يأسر النا س هو الآن أسير

(١) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٨٠ .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٩٥ .

(٣) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٨١ .

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٨٦ .

وقد كان لاستخدام العقاد زحاف الكف في هذه القصيدة أثر حسن على
الموسيقى بحيث تطمئن إليه النفوس وتستريح إليه الأذن .

وبالإضافة إلى ما سبق استخدم العقاد وزن مُخَلَّع البسيط الشاذ (١) - وهو
الذي تنتهي كل أشطره بوزن « فعو » بدلا من فعولن - في قصيدته « الموت في
الكرى » ص ١٠٠ ، وإذا وزنا مطلع القصيدة لخرجت تفاعيله كآتي :

أَبْصُرْ تَسْبُلَ مَوْجٍ نَسْفَلُ كَرَى عَمِيَانَا يَخْطُلُ عَدَدَ
مُسْتَفْعَلِنَ فَاعْلَنَ فَعُو مُسْتَفْعَلِنَ فَاعْلَنَ فَعُو

والترزم العقاد هذا الوزن في كل أبيات القصيدة التي تبلغ عدة أبياتها ١٢ بيتاً .
وقد يستخدم بحر « الرمل » (فاعلاتن ست مرات) تماماً في الشطر الأول ،
ويقتصر في الشطر الثاني على تفعيلة واحدة ، وذلك في قصيدة « بعد عام » التي
مطلعها: (٢)

كَادَ يَمْضَى الْعَامُ يَا حَلَوَ الثَّنَى أَوْ تَوْلَى
مَا اقْتَرَبْنَا مِنْكَ إِلَّا بِالرَّمَى لَيْسَ إِلَّا
وَكذَلِكَ قَصِيدَةٌ « مِنْ دَعَاهِ لِلتَّصَابِي » الَّتِي يَقُولُ فِيهَا : (٣)
قَدْ تَخَذْتَ الْحَسَنَ فِي هَذَا الْجِهَادِ لِي مَلَاذَا
مَا يَرُوقُ الْعَيْنُ يُودَى بِالْفُؤَادِ كَيْفَ هَذَا

* * *

القافية :

كان العقاد من الشعراء السباقين إلى تنوع القافية في العصر الحديث ، وإن
كان تنوع القافية - في حد ذاته - قديم قدم الشعر الجاهلي الذي نقرأ فيه مثل هذه
الآيات التي لم يعبأ صاحبها بالقافية الموحدة ، ولكنه نوّعها : (٤)

- (١) راجع : حاشية الدمنهورى ص ٤٥ .
- (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٤١ وما بعدها .
- (٣) عباس العقاد : الجزء الثاني من ديوانه ص ١٠ ط أولى .
- (٤) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٣ .

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن الكفاء قليل
رأى من رفيقيه جفاءً وغلظة إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال أقلاً واتركا الرجل إننى بهلكة والعاقبات تدور
فبيناه يشرى رحله قال قائل لمن جملٌ رخو الملائ نجيب

وقد نشأ الموشح وفنون الشعر الشعبي للتخفيف من عبء القافية ، كما نظم
أبو العتاهية مزدوجته التي تبلغ عدة أبياتها أربعة آلاف بيت . (١)

وقد نظم من المزدوج أبسان بن عبد الحميد اللاحق كتاب « كلية ودمنة » ،
كما نظم الحريري ملحمة في الإعراب ، ولبشر بن المعتمر مزدوجة في فضل علي
ابن أبي طالب على الخوارج (٢) . ثم نبذ القافية في العصر الحديث جميل صدق
الزهاوى حيث ضمن ديوانه قصيدة أرسلها لإرسالاً بلا قافية وهي من بحر
الطويل : (٣)

لموت الفتى خير له من معيشة يكون بها عبثاً ثقيلاً على الناس
يعيش رخو العيش عشر من الورى وتسعة أعشار الأنام مناكيد
أما في بنى الأرض المريضة قادرٌ يخفف ويلات الحياة قليلاً

وكذلك نبذ القافية السيد توفيق البكرى في قصيدته التي يحثن فيها إلى دور
ميسة بالأجرع ، والتي يقول فيها : (٤)

سقى دور ميسة بالأجرع مسفّ من الدجن لم يقطع
ولو ترك الشوق دمعاً بجفنى سقيت المنازل من أدمعى

ويقول من تلك القصيدة : (٥)

نحلت فلو زرتها ما خشيت رقيباً يرانى فيما يرى
ولو زرت ميسة فى يقظة لظنت بأنى خيال سرى

(١) و (٢) الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٢٨١
(٣) جميل صدق الزهاوى : ديوان الزهاوى ص ٣١ المطبعة العربية بالقاهرة سنة ١٩٢٤
(٤) و (٥) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ٦٢ ، ٦٣

وفي الواقع إن الذين اضطلموا بتنوع القافية في العصر الحديث هم الشعراء الذين قرأوا الشعر الأوربي الذي عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شيكسبير ، ومن ثم كان تنوع القافية في الشعر العربي المعاصر صدى للشعر الغربي قبل أن يكون صدى للشعر العربي القديم .

وفي ضوء ما سبق رأينا العقاد يستخدم القافية المزدوجة التي نرمز لها بالآتي :

١١ - ب ب - ج ج ، وذلك في قصيدته أسحار أيار (١) :

قد أقبل الربيعُ	بنشره	يضعُ
ففاحت الزهور	وصاحت الطيور	
حديثها تلحين	ولحنها شجون	

وكذلك قصيدته « عند حلاق » (٢) :

ما بالها تطفر كالغزال	ساحرة بالتيه والجمال
هيفاء من أوانس الأندلس	ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنور	في وجنة ومقلّة وثغر

ويستخدم كذلك المثلث الذي نرمز له : ١١١ - ب ب ا - ج ج ا وذلك كما في

قصيدته « المعرى وابنه » (٣) :

يا أبي طال في الظلام قعودي فمتي أنت مخرجي للوجود ؟
طال شوقي إليك فاحللّ قيودي

وكما في قصيدة « السلو » (٤) :

أذن الشفاء فما له لم يحمد ودنا الرجاء ، وما الرجاء بمسعدى
أعدّوت أم شارفت غاية مقصدي ؟

(١) عباس العقاد : الجزء الأول من ديوانه ط أولى من وما بعدها .

(٢) و (٣) و (٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٨ ، ١٨٤ ، ١٤١ .

(٤) - شاعرية العقاد

واستخدم العقاد كذلك الرباعيات ، وهي نوعان : النوع الأول نرمر له :
أ ب ا ب - ج د ج د وهكذا ، وذلك في قصيدة « بعد عام » التي يقول فيها (١) :
مذ عرفتاك عرفنا كل حسن وعذاب
لهب في القلب ، فردوس لعيني في اقترابي
وكذلك القصائد التالية : أمنا الأرض (٢) ، وترجمة شيطان (٣) ، ويوم
الذكر (٤) .

والنوع الثاني نرمر له : ا ب ب ا - ج ج ج ا ، واستخدمه في
قصيدتين : « دعابة » التي يقول فيها (٥) :

وقالوا أيهوى الفؤاد الكظيم ؟ وأين يحمل الهوى من رميم ؟
فقلت هي النار ترعى الهشيم ولا يقسح الزند إلا الحجر
والقصيدة الثانية « سكران » التي يقول في مطلعها (٦) :

هذا بشير الزمان فانشر دفين الاماني
على دعاء المشاني وضجئة الندمان

* * *

وناد بالخمر جوبي في كل عرق طروب
وخالطى في القلوب مواضع الأحزان

وقد خرج العقاد على نظام الرباعيات بحيث لم يلتزم فيه القافية إلا في الشطرة
الثانية والرابعة وهكذا في كل مربعات القصيدة ، وذلك مثل « ثورة النفس »
التي قالها في أول عهده بالشعر وهو نوع من التحلل من القافية دون نظام (٧) :

شكوت الذي أشكوه فاعلم بأنني وجدت من الأيام ما أنت واجد
أضرت بعيني النقع حتى حسبتني أجاهد وحدي في الوغى ما أجاهد

(١) و(٢) و(٣) و(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ١٤٨ ، ٢٣٨ ، ٣٢٢

(٥) و(٦) المصدر السابق ص ٨٩ ، ١٨٨ .

(٧) نفس المصدر ص ٣٤٨ .

لقد كنتُ أرجو في الحياة لبانة فعدت ومالي في الحياة رجاء
وكنت إخال الناس إلا أفلهم كراماً إذا هم كلهم لؤماء
واستخدم العقاد أيضاً الخناسية على نحو نرمل له : أب أب أ — ج د ج د ج
وهكذا كما في قصيدة « الوحيد الغريق » التي يقول في مطلعها : (١)

بحر من الحب والغزل طام على الكون فاحتواه
تعال نرشفه بانحة بسل تعال نرشفه بالشفاه

في غير مهل ولا عجل

ولم يقتصر تنوع القافية لدى العقاد في الديوان على المزدوج والمثلث والمربع
والخمس ، بل اشتمل الديوان كذلك على الموشح ، وذلك كموشح « سباق
الشياطين » (٢) وهو من بحر الرمل :

يا شياطين الدجى حي هلاً وتغنى الآن بالفعل الذميم
أيكم في الناس أعلى منزلاً فله عندي مقاليد الجحيم

رَنَّ في الندوة صوت الكبرياء رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال : إني أنا داء الأعلياء أنا داء لهم فيه الردى
مالي بالغيظ قلب الضعفاء تاركُ النابه فيهم أوحدا
رُبَّ خير بتُّ أجريه على منهج الفتنة والشر العميم
ووضيع رجتُ أذروه إلى مطاع النجم كما يذرَى الهشم
وقد التزم العقاد في جميع أغصان الموشح قافية واحدة وهي الميم ، ثم نوع
القافية الأفعال بحيث تنتقل من الدال ، إلى الراء ، إلى الهمزة ، إلى الراء ، إلى
القاف ، إلى الدال ، إلى القاف .

وعلى نفس المنهج أنشد موشح « سر الدهر » وهو من الرمل ، ويقول في

مطلعه : (٣)

قال لى الليلي وقد نهته
دلو علبت السر ما أخفيته
بسؤال ربيع منه الوسن:
فاغنم النوم وسل ما يمكن،

وقد جرى العقاد فى موشخته السابقين مجترى ابن سهل فى موشخته التى
يقول فيها: (١)

هل درى ظي الحمى أن قد حمى قلب صب حله عن مسكنس
فهو فى حر وخفق مثلبا لعبت ربح الصبا بالقبس
على أنه أنشد موشحاً آخر تحت عنوان «حسى» (٢) وهو من بحر
المنسرح:

فاض عليك الصبا وروعته وفاض منك الوفاء وانحسرا

* * *

الورد يشفى بالعطر من نشقا

والماء يروى الغليل والحرقا

والبدر يجلو بنوره الحدقا

والحسن ما فضله وبهجتة إذا اعترى بالهيام من نظراً

والعقاد يجرى فى هذا الموشح على نظام موشح قديم قدم نشأة الموشحات
لابن زهر الحفيد ويقول فى مطلعه: (٣)

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوتك وإن لم تسمع

ونديم همت فى غزبه

وشربت الراح من راحتته

كلما استيقظ من سكرته

وخلاصة ما يقال فى القافية المتنوعة لدى العقاد فى ديوانه الكبير أنها لم تحتل
فيه نسبة كبيرة ، لأنه كان يقدم عليها — على الرغم من كونها تمثل اتجاهاً

(١) الدكتور أحمد هيكى : الأدب الأندلسى ص ١٥٩ الطبعة الثانية ١٩٦٢ القاهرة .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٧٣ .

(٣) الدكتور أحمد هيكى : الأدب الأندلسى ص ١٦٥ .

عنده — وهو متوجس نوعاً مامن التوجس من ثورة دعاة القديم الذين لا يفتأون
بهاجمونه في نواحي التجديد لديه ، ومن هنا كانت نسبة القافية المتنوعة إلى القافية
الموحدة نسبة ٢٠٤ / . وهي نسبة ضئيلة ، ولما تمثل على كل حال اتجاهاً في
الإبداع ساوقة اتجاه في النقد كما سنرى فيما بعد .

ويمكننا أن نقول إن حروف الهجاء التي تقع رويماً بكثرة في شعر العقاد —
بناء على الإحصاء الذي قمنا به لشعر الديوان — هي الراء التي تبلغ نسبة
استخدامها لباقي الحروف ١٨٥ / . ، والنون نسبتها : ١٤٣ / . ، والباء :
١٣٦ / . ، والذال : ١٢ / . ، واللام : ٩٣ / . ، والميم : ٩٣ / .
وأما الحروف التي تقع في شعره متوسطة الشيوخ فهي الهمزة : ٥٨ / . ،
والهاء : ٥٢ / . ، وقد استخدمها استخدامين يقرهما أهل العروض :

الأول : أن يسبقها حرف مد مثل قوله في قصيدة أميتي : (١)
وأ كبر الظن أني ثاكل طويت عنه الحياة ، ولكن ليس بيكيها
والثاني : ألا يسبقها حرف مد ، وحينئذ يجب أن يلتزم الحرف الذي قبلها
في كل أبيات القصيدة وذلك مثل قصيدته المزمارة ، التي يقول فيها : (٢)
أيها المستعبدُ صوتاً شجيياً حسب هذا الفؤاد رجح حينه
نفثات المزمارة تذكى أواراً رابني (٣) طول برده وسكونه

ومع أن الهاء من الحروف قليلة الشيوخ في استخدامها رويماً في الشعر ، فإن
العقاد قد استخدمها بنسبة أكثر من استخدامها للحروف متوسطة الشيوخ في
استخدامها رويماً مثل الهاء لأن نسبتها ٢٧ / . ، والباء التي أتت منها ١٢٦ بيتاً ،
والقاف : ١٠٨ أبيات ، والتاء : ٩٢ بيتاً ، والفاء : ٨٦ بيتاً ، والسين : ٦٨ بيتاً ،
والسكاف : ٥٠ بيتاً ، وكان يلتزم الحرف الذي قبلها — كما استحسن ذلك
العروضيون — وذلك مثل قوله في قصيدة « إلى السعادة » : (٤)
مه يا سعادة عنى فما أنا من رجالك

(١) و(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٦٦ ، ٢٠٩

(٣) رابني : حيرني .

(٤) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ١٢٣ .

لا تطعمى اليوم منى بالسعى خاف خيالك

وقوله: (١)

عذب الناس بالجمال ودعهم
ليت شعري ماذا بصيدك يوماً
يذكرون الجمال من سيناتك
لو غدا العطف وهو بعض صفاتك

والسين: ٣٦ بيتاً ، والآف: ١٧ بيتاً ، مع أن الآف يندر أن ينظم
المحدثون قصائد فيها الروى ألف المد ، ومن هنا استخدمها العقاد في قصيدة
واحدة وهي الثلج والنار: (٢)

جانب الثلج على النار طغى عجباً أمرك يا هذا الثرى

والناظر في استخدام العقاد للحروف رويماً من حيث الكثرة والقلة يرى أنه
يكثّر من استخدام الحروف الشديدة المجهورة كالباء ، والداد ، والحروف المجهورة
مثل الراء واللام ، والميم ، والنون ، وذلك لوائمه بالأصوات العذبة التي تدل على
عبقريته الفنية كما يقول كوليردج (٣) ، وتوائمه من ناحية أخرى ببناءه الجسمي
الضخم المكين ، لأن ضخام الأجسام عادة عميقو الأصوات كما يقول الدكتور
إبراهيم أنيس (٤) ، ومن ناحية ثالثة توائمه آماله العريضة وأمانيه اللتين يعبر عنهما
بأصوات عالية تتفق ومايعتمل في نفسه ويمور بوحده ، وما يعترضه من عقبات
كأداء ، وخطوب جسام في سبيل تحقيق تلك الآمال والأمانى (٥) .

ومن ثم رأينا استخدامه للأصوات المهموسة أو الأصوات التي من صفاتها
الهمس قليلاً أو نادراً ، وذلك كالحاء ، والياء ، والقاف ، والفاء ، والسين ،
والسكاف ، والسين ، والآف ، فإن استخدامه لهذه الأصوات يكون في تأملاته
مثل استخدامه للسين حينما يقول في «السينما توجراف» : (٦)

كأنى أرى فيها قريحة شاعر مصورة للناس في عالم الحس

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٣٠ ، ٢٥٧ .

(٣) Coleridge : Biographia Literaria, Vol. ii, pp. 13 etc.

(٤) الدكتور إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٩ ، ١٠ ط ثالثة .

(٥) I.A. Richards : the Principles of Literary Criticism, P. 139.

(٦) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٨ ، ٩٢ .

وحينما يقول في الورد (١) :

لو أنا قادرون لما هفونا إلى غير المحاسن والطروس
ولولا الدهر بالإنسان يلهو ويبلو القلب بالعرض الخسيس
لما ألهاه عن آس وورد بحببات من البرّ الدريس

ومثل استخدامه للكاف حينما يحاول فهم حقيقة السعادة ثم ينتهي إلى قوله (٢) :

أشقى الأنام أسير معلق^٣ بحبالك

ولكن استخدامه لهذه الحروف في التأمّلات قليل بالنسبة لاستخدامه لها في الحب ولا سيما حينما يكون ناعم البال صافي النفس وذلك كاستخدامه للتاء في قصيدة د عظة الجمال (٤) :

والحسن يعشقه الكريم وربما أضرى (٤) لثيم النفس بالنزغات

ومثل استخدامه للتاء في قصيدة د على النيل ، التي يتحدث فيها مع حبيبته

فيقول (٥) :

ما للحب سوى قضاء واحد تُغرّ الحبيب له المقرّر النّافي (٦)
لو لم تكن عيني تراك لأثبتت أذني جمالك في صميم شغافي (٦)
فبيكل جارحة لحسنك مسلك^٧ ميعطي النفوس عطية الإسراف

ويستخدمها كذلك للرثاء مثل القاف في قصيدة د ذكرى الشهيد ، التي رثى بها

الزعيم محمد فريد والتي يقول في مطلعها (٨) :

أطلقت وجداني ومثلك يطلق^٨ فالنفس تالم والجوانح تخفق

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٥٨ ، ٩٢ .

(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٣١ ، ٣٢ .

(٤) أضرى : أغرى .

(٥) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٢٤ ، ٢٢٦ .

(٦) النافي : المشرف التام .

(٧) الشغاف : غلاف القلب .

(٨) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٢٨ .

ويستخدمها في الفكاهة أيضاً مثل الحاء في قصيدة « الفكاهة في الشعر » التي قالها في تكريم « كلبة » ولدت ، ففكرتها هو وزملاؤه ، وكان نصيبه في التكريم هذه القصيدة التي يقول فيها (١) :

أعلمني « يا فلانة » الأفراحا واملأ الأرض والسماء نباحا
ماحبا الدهر بنت كلب بأعلى من ذرارئك عنصراً ولقاحا

* * *

وكانت آراء العقاد في العروض والقافية بمثابة دعم وفلسفة لاتجاهاته في بناء القصيدة من حيث الشكل ، وكانت تمثل ثورة على البناء الشكلي للقصيدة العربية القديمة ، ذلك أنه يعطل إقفار الشعر العربي من الشعر القصصي بوعورته ولما يلتزمه الشاعر من مراعاة الوزن والقافية ، والإتيان بالبيت منفرداً في انسجام ، منسجماً في انفراد حتى لا يزيد المعنى عن البيت ، ولا يخل البيت بانسجام القصيدة (٢) .

وينعني العقاد هذا التقصير على الشعر العربي ، على حين يرى أن الشعر الروائي مزينة اختص بها الشعر الفارسي والأوربي وكل لغة غير اللغة العربية (٣) .

على أن الشعر القصصي لدى الأوربيين « لا يمتاز عن النثر إلا بالوزن فلا تراعى فيه القافية ولا الاتصال ، ومن هنا فهو مركب ذلول ، وسبيل سهل الطروق ، ولو شاء العرب لرجزوا على كون الرجز أوعر من شعر الأفرنج ، ولسكنهم استخدموا الرجز فيما يضيق عنه الشعر كالعليات وما شاكلها (٤) .

وفي تصور العقاد أن نقص الشعر العربي من القصص لا يعد عيباً في اللغة ، لأن النقص ينسب إلى اللغة إذا لم يكن في مفرداتها ما يعبر به عن معانيها ، وليست العربية من هذا القبيل .

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٢٨ .

(٢) راجع جريدة الدستور بتاريخ ٢٧ مارس سنة ١٩٠٨ .

(٣) و (٤) راجع جريدة الدستور بتاريخ ١٤ ديسمبر سنة ١٩٠٩ .

وقد أثرت آراء العقاد النقدية في المازني فعدها مذهبا جديداً وذلك حينما يذهب إلى أن الذين لا يوافقون « على إطلاق القافية قوم خانهم القريض وعقمهم البيان ، ووجدوا من القافية عوناً على تصديمتنا وإيذائنا ، وإن رفضهم هذا المذهب الجديد لدليل على عجزهم وخلوهم من الروح الشعرية ، أتراهم يلتزمون القافية في أحاديثهم حتى يلتزمون بها في نظمهم ، وهل طبيعة المرء تمهله حتى يفتش عن كلمة توافق القافية ، لعلمهم حسبوا أنهم أرشد من الطبيعة وأحكم منها صنعا ، والله لو كان للطبيعة زلة لكانت في وجودهم في هذا العصر ، والأولى بهم الحياة في القرون الوسطى (١) .

ويرى العقاد أن الشعر العربي قد اتخذ في كل عصر طريقة تناسب روح ذلك العصر ، ومن ثم فلا مكان للريب في أن القيود الصناعية ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسخ لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربي ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالاقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلمين في أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر (٢) .

وفي تصور العقاد أن ما في ديوان شكري من القوافي المرسلّة والمزدوجة والمتقابلة ، وأن ما في ديوان المازني من القافيتين : المزدوجة ، والمتقابلة ، ليس هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكنه يعدّه بمثابة تهيئة لاستقبال المذهب الجديد (٣) .

على أنه يعترف أن الأوزان والقوافي في الشعر العربي يمثلان حائلا بين تفرّع الشعر ونمائه ، وذلك حين يقول : إذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرّع والنماء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعر الرواية ، وشعراء

(١) راجع جريدة الدستور بتاريخ ٢٧ مارس ١٩٠٩ .

(٢) و (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٠١ ، ٧٠٢ .

الوصف ، وشعراء التمثيل ، ثم لا تطول نفرة الآذان من هذه القوافي لاسيما في الشعر الذي يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان ، فتألفها بعد حين وتجتزئ بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية (١) .

ومعنى هذا أن العقاد يرى ضرورة تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها لتتسع لضروب الشعر الأخرى التي لم يطرقتها الشعراء العرب ، وتتمثل في الشعر الموضوعي من رواية ومسرحية وغيرهما وذلك ليساير الشعر الغربي الذي يتسع للقصة والمسرح والمقاصد المختلفة (٢) .

ويحاول العقاد أن يدعم آراءه هذه بإتيانه بسند لها من تاريخ الشعر العربي ، إذ كانت العرب لا تنكر القافية المرسلة كما يتوهم بعض التقليديين من الشعراء والنقاد على سواء ، فقد كان شعراؤهم يتساهلون في التزام القافية ، كما في قول الشاعر الجاهلي السابق الذي تحدث فيه عن أم مالك والذي يقول في أوله (٣) :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بمِلك يدي إن الكففاء قليل
وكقول غيره :

جارية من ضبة بن أد كأنها في درعها المنسعط

ويعقب العقاد على ما أورده من أبيات بأن بعض هذه القوافي قريبة مخارج الرّوى ، وبعضها الآخر تتباعده مخارجه ، ولو أتيح لهم لتوسعوا في القافية المرسلة ، وطرقوا في موضوعات الشعر ما تتسع له هذه القافية الفسيحة (٤) .

ويعمل العقاد عدم توسعهم في القافية بانهم كانوا على حالة من البداوة والفطرة لا تسمح لغير الشعر الغنائي Lyrical poetry بالظهور والانتشار ، وكانوا لا يعانون مشقة في صوغ هذه الأشعار في قوالهم فلم يلجئوا إلى اطلاق القافية ولا سيما في شعر يعتمد في تأثيره على رنثه الموسيقية (٥) .

(١) ، (٢) ، (٣) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٢ ، ٧٠٣ ، وراجع كذلك مطالعات في السكتب والحياة للعقاد ص ٢٧٩ وما بعدها .

(٤) ، (٥) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٣ ، ٧٠٤ . وراجع

كذلك : مطالعات في السكتب والحياة للعقاد ص ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ .

وحينما جاء العروضيون ولم يجدوا من الشعر الذى يشتمل على قواف مرسله سوى النزر اليسير ، عدوا هذا النوع من الشعر عيباً ، وسموه تارة بالإكفاء وتارة بالإجارة .

وفى تصويره أنه حينما انتقلت اللغة العربية إلى أناس سلائقهم وحالهم أميل إلى ضروب الشعر الأخرى ، اعتسروا القوافى على أداء أغراضهم ، ولم تشعر آذانهم بهذا الذى عدّه العروضيون عيباً فى القافية ، فاحتملت لغتهم المحرفة وقوافيهم المتقاربة ما لم تحتمله أوزان الجاهلية وقوافيها (١) .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية فى غير الشعر الغنائى فضول وتقييد لا فائدة منه ، وأنه لا بد من أن ينقسم الشعر على التدرج إلى أقسام يكون الشعر فى بعضها أكثر من الموسيقى فتزول أو تضعف هذه القيود اللفظية التى هى من بقايا الموسيقى الأولى على حد تعبير سبفسر (٢) .

ومن ثم لا يريد العقاد أن يفصل الشعر عن النغمة الموسيقية البتّة ، ولكنه يريد أن يكون نصيب الشعر المحض فى غير شعر الغناء أكبر من نصيب النغم ، وأن نبقى أثر دقّة الرجل — ويعنى به القافية — فى الشعر الذى كانوا يدقون الأرض بأرجلهم عند إنشاده ، أى شعر النزوات النفسية والعواطف المهمتاجة (٣) .

* * *

الإيقاع :

يتحقّق الإيقاع جزئياً فى الشعر على حين يتحقق كاملاً فى الموسيقى ، ويقصد به وحدة النغمة التى تتكرر على نحو ما فى الكلام أو فى البيت .
والغالب أن يتكوّن الكلام من مجموعات إيقاعية عديدة ، وهذه المجموعات ليست على درجة واحدة من الأهمية ، والكلمة ذات القيمة هى التى تتلقى النبر ، وقد يتحمل العنصر الموسيقى تحويرات : الموسيقى الداخلية للمجموعة الإيقاعية

(١) ، (٢) ، (٣) الدكتور عبد الحمى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٤ . وراجع

كذلك : مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .

نفسها لا تتحوّرُ أبداً إلا بتأثير النبر، فالحركة التي تتبع الساكن المصاب بهذه النبرة تكون أكثر علواً نوعاً ما من الحركة الأخيرة للكلمة ، أو بمعنى آخر للمجموعة الإيقاعية (١) .

ومعنى هذا أن الإيقاع يصاغ من تتابع عناصر قوية النبر أو ضعيفته في جملة معينة ، فهو إذن التعبير الملموس عن الحياة الداخلية ، الذي يتخذ بقدر ما طابعاً فسيولوجياً ، وهو يغير في إطار الوسائل الأدبية المفهوم النفسى لعملية التنفس (٢) . ولا يتألف الإيقاع من مجموعة من أحداث النبر النحوية ، بل من أحداث النبر العاطفية الانفعالية (٣) .

على أن الإيقاع ينقسم إلى قسمين : إيقاع حر يكون في النثر ويسمى الإيقاع الخطابي ، والإيقاع الآخر هو الإيقاع الشعري أو الغنائي ، وهو أحياناً يكون حراً ، وأحياناً أخرى يكون مقيداً ، والذي يهمنا في هذا الصدد هو الإيقاع الشعري ذوا إمكانات العظيمة التي تتمثل في قوة مجموعة من الوحدات المنتظمة وفي حلاوتها ، وفي تتابعها ، وفي شحنة العواطف التي تحملها ، ولذلك ينبغي ألا يقتصر في تحليله على مجرد إدراك الوزن بالمعنى الضيق والآلى لهذه الكلمة ، فإن الوزن شيء مهم ما لم تمنحه الحياة نفحة الإيقاع ، لأن الوند المجموع أو التفعلية ليست سوى مجموعة منتظمة من الأزمنة القوية ، أو الأزمنة الضعيفة ، هي سريعة الإحلال ما لم يحميها الإيقاع حين يقوى زمنا منبورا ، أو حين يؤكد وقفة يهيمه أن يميزها عن المجموعات الأخرى البطيئة (٤) .

على أن الإيقاع الصوتي والإيقاع المعنوي (مواضع التصوير والتشخيص) متساويان في الشعر ، وهما جزء أساسي في التعبير ، لأن الدلالة اللغوية لا تكفي وحدها في الشعر .

(١) Gonferénces l' institul de linguistique de l' Université de paris, Année 1936. l' etet Actuel de phonctisme français. par p. fouché
(٢) و (٣) و (٤) Initiation à l' Etude de la langue et de la litter
autre Allem and moderne, par Albert Fuchs, 27-28.

وقد عرفنا سابقاً أن العقاد عني في شعره بالتعبير عن الحركة المتتابعة سواء كانت مادية تتم في الخارج أو شعورية تتم في الخيال ، وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظي بالألفاظ المتتابعة في اللسان لديه ، تلك الطبيعة التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة في الزمان ، ومن هنا كانت تجارب العقاد الشعرية حركات في الطبيعة أو في الشعور .

والناظر في ديوان العقاد يرى أن طبيعة لغته الشعرية غنية بالجهر ، وكلما كانت اللغة أكثر جهرًا كانت أكثر حركية من غيرها ، كما أنه يرى أن درجة الشحنة السمعية ليست واحدة في كل الحركات .

ومن ثم يحس القارئ بالإيقاع الداخلي في سياق شعر العقاد يبرز بروزاً واضحاً في المقطوعات الصغيرة ومواضع التصوير والتشخيص ، ويتوارى في القصائد الطوال ، ولكنه على كل حال ملحوظ في بناء شعر العقاد . ومن هنا أيضاً نرى أن الإيقاع الموسيقي في شعره ينبعث من تآلف الحروف في الكلمات وتناسق الكلمات في التراكيب ، ومردُّه إلى الحس الداخلي والإدراك الموسيقي ، الذي يفرق بين إيقاع موسيقى وإيقاع آخر .

وفي مقام التطبيق نرى العقاد يصف الحب بقوله (١) :

غمراتٌ وخدعةٌ وجهادٌ وسهادٌ وحسرةٌ وولوعٌ

فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت بمعنى مساواة كل شطره من البيت من حيث عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها ، وتؤدي هذه المساواة إلى وحدة عامة للنغم ، كما هو الشأن في الموسيقى ، فترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن وتلذ به .

على أن اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مدطوية ينوع موسيقا البيت ، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي .

فالمد في قوله : غمرات ، وجهاد ، وصهاد ، وولوع ، يناسب ما يعاينه العقاد في سبيل الحب ، من غمرات تترى عليه وجهاد في سبيل التمتع به واستدامته ، وصهاد وولوع حينما يوشك على الزوال ، فالمد في الكلمات السابقة إذن يحاكي المعاني السابقة ، على حين نرى أن الكلمتين : خدعة وحسرة قد دخلتا من المد لتحاكي كل منهما السرعة في حدوثها .

وليس معنى هذا أننا نفترض أن البيت قد غدا تعبيراً فنياً قائماً بذاته . لا أننا لانحكم على الشاعر ببيت واحد ، ولكن هذا مجرد فرض في الدراسة لتقف على حقيقة الإيقاع عند الشاعر .

ومن هذا الضرب قوله (١) :

ذهب الشباب فلا وعو دَ ولا صدودَ ولا حيننا

فالمد في كلمات هذا البيت يوحي بانقضاء الوعود والحنين والصدود انقضاء لا نهاية له . وقوله في ذكرى الشهيد محمد فريد (٢) :

ما من هوَى إلا نسيت ولا أذى إلا لقيت ، وما الختام محقق
بين ومجهدة وبعده أحيّة ووداع آمال وسقم موبق

فنجد في هذين البيتين أن الشاعر لم يستخدم فيهما المد إلا في كلمة الختام ليوحي بذلك إلى نهايته التي لا يعرف صورتها والتي يورثه عدم معرفتها ، وكذلك استخدمه في كلمة آمال، التي يودعها فيوحي بذلك إلى أن توديعه لها إلى غير رجعة .

وعلى عكس ذلك نجده يستخدم الحركات القصيرة في البيتين ليوحي بالحركة النفسية عند فريد، في معاناته من هذه الأشياء . ومن هنا نرى أن الإيقاع ينسجم مع التصوير تمام الانسجام ، من حيث سرعة الحركة ، وقصر الموجة القويّة المبني تنسجم مع جو سريع النبض ، شديد الارتجاج .

(١) و (٢) عباس العقاد : ديوان العقاد صفحات ٣٥ ، ١٨٤ ، ٢٢٩ .

على أن الإيحاءات الصوتية تضيف لونا من الموسيقى على الصورة الشعرية ، بحيث نرى أن بعض الصور لدى العقاد يمكن تسميتها بأنها سمعية ، أى أننا نحس بالصوت لا من حيث هو صوت صرف ولكن من خلال المعنى ، ونحس بالمعنى من خلال الصوت ، ولكن الصوت لا يحدد طريقة تأثيره بقدر ما تحدد الظروف التي يدخل فيها هذا الصوت ، لأننا لانستطيع أن ننتقل من إدراكنا العقلي للحرف إلى تذوقنا الجمالى له ، فلا يوجد حرف ساكن جميل أو حرف متحرك فرح منفردا ، ولا يعنى هذا أننا نقلل من أهمية الصوت فى شيء ، فالصوت فى معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى فى الشعر كما يقول « ريتشاردز » (١) . ولا بد أن يكون خلف الصوت الذى يثير اهتمامنا عمق فى مضمونه الفكرى أو العاطفى ، وألا يكون استخدام الشاعر له من باب التلاعب بالحروف المتحركة وما تولده من أصوات وأجراس وموسيقى ، لأننا نشعر حينئذ من وراء قراءتنا لشعره بلذة حسية كوقع الدف والمزمار .

وتقديرنا للصوت على هذا النحو فى شعر العقاد تقدير كينفى ، وهذا التقدير له تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها ، ودرجة الصوت علوا وانخفاضا ، ودوام الصوت طولا وقصرا ، وأخيراً نسبة ورود الصوت كثيراً أو قليلاً وأثره الإيحائى (٢) ، إذ أن مادة الصوت مظهر للانفعال النفسى ، وأن هذا الانفعال بطبيعته سبب فى تنويع الصوت بما يخرج منه مدداً أو غنة أو لينا أو شدة ، وبما يهيء له من الحركات المختلفة فى اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب مافى النفس من أصولها (٣) .

وفى مجال التطبيق للإيحاءات الصوتية نرى أن العقاد كان يختار الالفاظ الملائمة للمعنى فى تواليها وجرسها نظراً لتسكنه من لغته ، ولخبرته الطويلة، بحيث كان

I. A. Richards: The Principles of Literary Criticism P. 137. (١)

A. Warren and R. Wellek Theory of Literature, p.160-161 (٢)

(٣) مصطفى صادق الرافعى : إعجاز القرآن ص ٢٢٤ ط ثانية سنة ١٩٤٠ بتحقيق

ذوقه يوحى إليه بهذا الاختيار إيماء يكاد يكون لا شعورياً ، من ذلك قوله (١) :

بنو الشمس أهلوها إذا اشتد قيظها وجاش على الصحراء فانتقدت جمرها
بقرص كأفواه البراكين قاذف شأيب ما أحيا وما أقتل القطرا
لقد نفثت فينا الحياة ضرامها فأنفسنا من حرّها شعلة حرى

فالعقاد في هذه الأبيات يعبر عن وقفته الأولى إزاء معبد أنس الوجود ، وكانت هذه الوقفة إبان اشتعال الشمس حيث كانت تلمح الوجوه بسعيرها ، وكان الجو ملتهباً حارقاً حول المعبد الذي أقيم لعبادة الشمس ، وكان استخدام العقاد للأصوات في الكلمات استخداماً موحياً بحيث ركز على هذه الصورة كل طاقته اللغوية فخرجت الالفاظ كأنها قد قادت من نار ملتهبة ، وأشاعت في الصورة وهجاً مثل الوهج الذي يحيط بالمعبد في ساعات النهار ، ومن هنا يحس القارئ لهذه الصورة كأن الشمس تسكاد تحرقه بسعيرها ، وأن الجو قد توقف كل شيء فيه وتجمدت فيه كل حركة . وذلك لتوفيقه في اختيار الحروف التي جسدت وشخصت الحياة في هذا الجو العنيف .

فقد استخدم الشين التي تفيد معنى التفتش كما يقول سيبويه (٢) في الكلمات الآتية الشمس . . اشتد . . جاش . . شأيب . . شعلة . . فاستخدامه للشين إذاً يوحى بأن الجو كله على درجة واحدة من الحر والقيظ الذي يصل إلى درجة الغليان ، وليس مقصورياً على مكان دون مكان . كما استخدم حروف الصفير أو الحروف الاحتكاكية في تصور بعض اللغويين المحدثين (٣) وهي السين في : الشمس فأنفسنا . والصاد في : الصحراء ، والذال في : إذا . . قاذف . . والفاء في : نفثت والظاء في : قيظها ، والفاء في : فانتقدت . . كأفواه . . قاذف . . فينا . . فأنفسنا واستخدامه لهذه الحروف يوحى بتجسيد أثر الشمس على الأجسام كأن هذا الأثر جرماً يحدث صفيراً حينما يحتك بجلودهم . واستعان على تجسيد الصورة بالحروف

(١) عباس العقاد : ديوان العقاد ص ٢٤ .

(٢) راجع كتاب سيبويه ص ٤٠٦ ط أولى ١٣١٧ هـ .

(٣) الدكتور إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٦٢ ، ٦٣ .

المفخمة كالتفاف ليوحى بالهول والروع والإحاطة في ذلك الجو المتقد ، ومن هنا استخدم القاف في الكلمات الآتية . قيظها . . اتقدت . . بقرص . . قاذف . . ما أقل القطرا . . لقد . . واستخدم الضاد في قوله : ضرامها ، والذال التي تفيد الجهر والتي توحي بقوة الحر واشتداده حتى لكان له صوتا جهيراً ، استخدمها في اشتد فأتقدت . . لقد . . واستخدم الراء التي هي حرف تكرير وجهر ليوحى باضطراب النفس وصعوده وهبوطه ، كما توحي بالمتعمة والقلق (١) لاسيما حينما يكررها مع نفسها في صورة الإدغام . . الصحراء . . جمرأ . . بقرص . . البراكين . . القطرا . . ضرامها . . حرها . . حرى .

وعلى كل حال استخدم العقاد في هذه الصورة الأصوات الأقوى والأشد والأظهر والأجهر التي لا تستخدم إلا في التعبير عن المواقف القوية والمواقف الجليلة والعظيمة .

وما يؤكده اختيار العقاد للأصوات التي يعبر بها عن المشاهد - التي يصورها في تجاربه - تصويره لليل بعد غروب القمر تصويراً يوحي بأبدية الظلام في قوله : (٢)

وأكفهر الطنخاء واستحسنكك اللي ل فلا فرق بين أعمى وهر
ماج حتى كأنما يصدم البحر ر بموج من بحره مُسببَكْر
وترى البحر تحسب الماء حبرا وكأن السماء أعماقُ بحر
ظلمات تحيط بالطرف أني أمة دة لم يعد مده قيد شبر

وفي هذه الصورة رأيناها يكثر من استخدام الحروف التي توحي بالإطباق والإحاطة لتوائم صورة الظلام الذي يطبق على كل شيء ويحيط به ، ومن هنا رأيناها يستخدم الكاف ٦ مرات في خمس كلمات ، والطاء مرتين التي تحصر الصوت وتعبر عن سرعته . كما استخدم حروف الصفير أو الاحتكاكية لتوحي بصوت الرياح التي تحتك بالأشياء وتصطدم بها ، وذلك كالسين في أسحسنكك ، وفي مسبكر . .

(١) ابن جني : سر صناعة الإعراب ص ٧٤ ط أولى سنة ١٩٣٤ بتحقيق : مصطفى السقا ،

محمد الزفزاف ، إبراهيم مصطفى ، عبد الله أمين .

(٢) عباس العقاد : ديوان العقاد الجزء الأول الطبعة الأولى سنة ١٩١٦ ص ١٥ .

تحسب .. السماء .. والصاد في: يصدم ، والظاء في: ظلمات ، والغاء في ا كفهز ..
فلا فرق .. الطرف ، واستعان في تصويره بالحروف المنفخمة ليوحى بجلال
المشهد كالقاف في : فرق .. أعماق .. قيد . وبالبدال الشديدة الجهرية لتفيد قوة
الظلام وكثافته وطول أثره ، ومن هنا استخدمها خمس مرات منها واحدة في ثلاثة
أبيات في : يصدم ، وأربعة في بيت واحد .. اثنان منها مضعفان مقلقلان ليوحيا
بالقلق والاضطراب في هذا الموقف : اهتد .. يعد .. مده .. قيد .. وبالراء
التي أخص صفاتها التكرير والجهر فاستخدمها اثني عشرة مرة وضعفها في ثلاث
منها لتفيد تكرار الفعل ا كفهز .. فرق .. هر .. البحر .. بحره .. ترى ..
البحر .. حبرا .. بحر .. الطرف .. شبر ، وكان لاستخدامه لكلمة بحر
أكثر من مرة إيحاء بأن المشهد كله بأرضه وسمائه بجانب البحر قد امتزج في بعضه
وغدا بحرا .. وبالحاء التي تفيد الهدس الذي يكتنف هذا المشهد ومن ثم استخدمها
ثمانى مرات ، إلى آخر الحروف التي استخدمها . وقد غير العقاد صيغة البيت
الأول في هذه الصورة حينما أعاد الديوان في عام ١٩٢٨ إلى قوله (١) :

ضلّ هادى العيون واحلوك اليه ل فلا فرق بين أعمى وهرّ

فقد أبدل كلمتي : ا كفهز الطخاء ، بقوله : ضل هادى العيون واسحنكك باحلوك
ليأتى بالفاظ مألوفة مأنوسة .

وعلى الرغم من أن الضاد في: ضل ، تفيد الإطباق والتفخيم ، وأن اللام أخت
الراء في الإيحاء بالتكرار والجهر ، وأن تكرار اللام في : احلوك يفيد تكرار
الفعل ، على الرغم من ذلك فإن صياغة البيت الأولى التي صاغها في شبابه أدق
في التصوير كما تفيد إعادة صياغته : أن العقاد كان يختار الأصوات العذبة التي
يستخدمها في تصويره الشعري في شبابه .

* * *

الفصل الثالث

المرحلة الثانية

شعر ما بعد الديوان

(١) روافد المرحلة الثانية :

قبل أن نتحدث عن شعر هذه المرحلة — وهي التي تبدأ من سنة ١٩٣٨ منذ صدور الديوان ذى الاجزاء الأربعة حتى نهاية حياته — ينبغي لنا أن نتحدث عن قراءات العقاد وروافده التي كانت سبباً في إحداث اتجاهين شعريين لديه في هذه المرحلة ، ومن هنا لا نتحدث عن النقد الأوربي بصفة عامة ، لأننا قد بينا مدى استفادة العقاد منه ومن نقد «وليام هازلت» ، بصفة خاصة في مقام آخر (١) .
وإذن فلا داعي للحديث عنه مرة أخرى ، ومن ثم لا بد أن نتحدث عن الآثار النقدية التي كانت بمثابة «موجه» للعقاد لأن يلتفت إلى ما تدعو إليه من تجارب شعرية معينة ، وذلك ك«مقدمة» «ورد زورث» ، لديوانه *The lyrical Ballads* التي أثارث ثلاث قضايا نقدية ، تناولها نقاده ، وهي قضية الموضوع الشعري ، والأسلوب ، والوزن .

ولا يعنيننا في هذا المقام سوى الموضوع الشعري — وندع القضييتين الأخرين للحديث عنهما في مقام آخر — وذلك لأن حديث «ورد زورث» عن الموضوع الشعري هو الذى أثر في العقاد بشكل واضح ، وقد تجلستى ذلك التأثير في كثير من قصائده التي نجدتها في تضاعيف دواوينه حتى أخذت شكل اتجاه شعري فيما بعد تتمثل في ديوانه «عابر سبيل» .

عابر سبيل :

وإذن فلا معنى لنا من الحديث عن «مقدمة» «ورد زورث» ، ونقاده في هذا

(١) انظر كتابنا : عباس العقاد ناقداً .

الصدد ، ليتسنى لنا فيما بعد أن نقف على أثره في حديث العقاد في مقدمة ديوانه التي فلف فيها اتجاهه الجديد في الشعر .

وخلصة الخلاصات في هذا الصدد أن وردزورث ، قصد أن ينتزع من الحياة العامة أحداثاً ومواقف ليصفها أو يرويها بلغة الناس في حياتهم العادية ، ثم يخلع عليها لونا من الخيال الذي يجب أن نكسوه به الأشياء المألوفة حتى نقدمها إلى العقل لكي تصبح خلاصة المظهر (١) .

وبالإضافة إلى ما سبق نراه يضيف إليها موقفاً جمالياً يشمل في أنه يخلق المتعة في تلك الحوادث والمواقف بأن يحشرها — بالحق لا بالمظهر الخادع — وفق النواميس الأساسية للطبيعة الإنسانية ، وأهمها ما يتعلق منها بالطريقة التي يستقبل بها الإنسان الأفكار وهو ثائر النفس (٢) .

وقد اختار ، وردزورث ، حياة الريف الساذجة المتواضعة ، لأن هذه الحياة تهيء للعواطف القلبية المتأصلة تربة أصلح لاكتمال نضوجها ، ولأن مشاعرنا الأولية تكون فيها أقل تعقيداً فنستطيع أن نتأملها على نحو دقيق ، وأن ننقلها إلى القارئ في صورة أروع ، ولأنها تتيح للعواطف الإنسانية أن تندمج في مظاهر الطبيعة الجميلة الخالدة (٣) .

ومن ثم نرى أن وردزورث ، ينظر إلى الإنسان والطبيعة وكأنهما قد أعد كلاهما في جوهرهما ليكونا عنصرين متلائمين ، كما يُعَدُّ عقل الإنسان مرآة طبيعية تعكس أجمل خصائص الطبيعة وأمتعها (٤) .

إن الشاعر أينما وجه نظره صادف موضوعاً لخواطره ، فلئن كانت نواظر

الإنسان وحواسه دليله الأمين بحق ، فإنه يؤثر أن يتجه إلى حيثما يجد مجالاً من الإحساس يسمو فيه بجناحيه ويخلق .

وإذن فالشعر لدى وردزورث ، من ضروب المعرفة — معرفة الإنسان بوصفه إنساناً — بأسرها ، باق على الزمان ما بقى قلب الإنسان ، لأن الشاعر إذا ما غرَّد أنشودة شاركته في تغريده الإنسانية بأسرها ، وإنه ليغضب حينما يرى الحقيقة صديقة الإنسان سافرة عن وجهها ورفيقة له تلازمه ولا تفارقه (٥) .

The Preface of to Lyrical Ballads, P. 369, London 1940. (١)

The Preface of to Lyrical Ballads P. 369-377. (٥) و(٤) و(٣) و(٢)

على أن الباعث لهذا الاتجاه لدى «وردزورث» — كما نعتقد — يتمثل في إيمانه بالثورة الفرنسية هو ورفاقه «وليام هازلت» و«كوليردج» و«باقي شعراء البحيرة» إذ كانوا مفتونين بها لأنها قضت على الملكية في فرنسا ، وعلى طريقة الحياة فيها من حيث التفكير والسلوك ، وعملت جامدة على بعث الطبيعة الإنسانية واحترام الآدمية ، ومن هنا كانوا يأملون في أن تقود هذه الثورة العالم إلى الحضارة والديموقراطية التي كانت مثلهم الأعلى في ذلك الوقت . وظل هؤلاء الشعراء والنقاد يراقبون إيمان بعضهم البعض بالثورة الفرنسية في إنتاجهم ويختصون من أجلها كما حدث بين «وليام هازلت» و«وردزورث» .

ومن هنا ساغ لأحد نقاد^(١) «وردزورث» في العصر الحديث أن يفترض أن ثورة «وردزورث» الشعرية لا بد أن تكون قد سبقت بثورة سياسية ، لأن عدم ارتياح «وردزورث» للنظام الاجتماعي الذي كان سائداً آنذاك ، وتركيز آماله ومطالبه على نظام آخر ، هو الذي قاده إلى التشكك في القوالب الشعرية التي كانت سائدة في عصره ، والدعوة إلى قوالب جديدة تتصل بمثاله السياسي ، ويتمثل هذا المثال السياسي في حقوق الإنسان العادي وإنسانيته ، ولذا فإن الشعر الذي يعبر عن هذا الإنسان ينبغي أن ينبع من حياته العادية ، وأن يكون انعكاساً صحيحاً لها^(٢) .

وقد كان هذا الاتجاه باعثاً لأن ينتهجه العقاد في شعره فترى المرحلة الأولى قد اشتملت على القصائد الآتية : الشاعر الأعمى ص ٢٩ ، وصلاة عابد المال ص ٤٦ ، وغيره طفلة ص ٤٩ ، وراثا طفلة ص ٥٣ ، وأسبوع فلورة (كلبة) بمناسبة ولادتها ص ٧٧ ، وسارتو ريزارتوس قيلت احتفالاً بكسوة جديدة لبسها صاحب سوداني أسود اللون والحظ ص ١١٩ ، بين محمد وعزوز ص ١٢٥ ، شبان مصر ص ١٥١ ، صوت نذير إلى الشبان ص ١٩٤ ، وعلى كردفان (تيس الجمل) ص ٢١٦ .

ونرى في ديوانه وحى الأربعين عام ١٩٣٣ ، قصيدتين هما «رثاء كلب» ص ١٦٠ ، و«كلب ضائع أوديوجين السكبي» ص ١٦١ ، وفي هدية الكروان عام ١٩٣٣

نجد قصيدة « ساعي البريد ، ص ٦٠ ، عجب الساعي ٦٣ ، أسود يلتحي ١٣٧ »
البيلا وهي في طفل تعبت معدته ١٣٩ ، ثم نقف بعد ذلك وجهاً لوجه مع ديوانه
عابر سبيل ١٩٣٧ ، الذي تبلور فيه هذا الاتجاه من حيث الشعر ، وفلسفة العقاد
في مقدمة الديوان ..

والدارس لهذه المقدمة يرى أنها لا تبعد كثيراً من مقدمة « وردزورث »
لديوانه Lyrical Ballads حيث يذهب العقاد كما ذهب صديقه « وردزورث »
إلى تحميل السكلمة التي تقال في مجال اجتماعي معين شحنات من العواطف
والذكريات ، ويعتمد في فهمها على البعد النفسي بالنسبة لقائلها والجمهور الذي تقال
له ، ومن هنا فقط ينظر إليها من حيث العمق والضحالة ، وذلك حين يقول :
« قد يدخل القادم الطارئ إلى مجلس فيلتي فيه بكلمتين اثنتين هما « فلان يحترق »
ويكون في المجلس أبوفلان هذا ، وصديق له ، وإنسان لا يعرفه ، وعدو من
أعدائه ، وآخرون يعرفونه بالقالة الحسنه ، وآخرون يعرفونه بالقالة السيئة ،
ثم تنظر إلى صدى السكلمتين في نفوس أولئك الجلساء فإذا هو مختلف أشد
اختلاف : هذا يثبُ مَحْضُولاً ، وهذا يجري مهرولاً ، وذلك يسمع ويكاد
لا يشعر بشيء ، وإلى جانبه من يسمع ويتسم ، ومعهم من يأسفون وهم يسمعون
ومعهم أيضاً من لا يأسفون وكأنهم لا يسمعون وإنما اختلف شعورهم بفلان هذا
الذي يحترق فاختلف معنى السكلمتين وأثر هذا حسبما اختلف الشعور (١) .

ومعنى هذا أن العقاد يركز على الإحساس في تحديد صلاحية الموضوع للشعر ،
إذ يخلق فيه اللذة ويبتث فيه الروح ويجعله معنى « شعرياً » تهتز له النفس ، أو معنى
زرياً تصدف عنه الانظار وتعرض عنه الأسماء ، ومن هنا فإن كل شيء فيه شعر
إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور (٢) .

وبعد ذلك نراه يتمرد على الموضوعات التقليدية حينما يتكلم عليها ويسخر منها

حينما يذهب إلى أنه ليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبية القريحة واستجاشة الخيال ، وإنما النفس التي لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعدم الذي يظن أن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء (١) .

وتأسيداً على ما سبق يرى العقاد أن كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيس عليه من خيالنا وتنخلله بوعينا ، ونبت فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة وموضوع للحياة (٢) .

ويتضح من هذا أن العقاد يعود إلى بساطة الحقيقة ، ومن هنا فلا نجد في شعره في هذا الديوان تفرقة بين الطبقات تبعاً للولد والثروة والقوة ، ولا ثوب القاضى والاحتفالات التي تقام للعزاء ، ولا كسنا نجد العقاد يخطر فوق كبرياء الفن بكبرياء أشد ، ويختار أن يكون موضوعه نابهاً من نفسه ، وألا يدين لأحد بشيء إلا لذاته ، ويرفع العاديين بقوة إلهامه ، ويكسى العراة بالجمال والعظمة بقوة خياله وجياشة إحساسه وشعوره .

وفي ضوء ما سبق نرى العقاد يوضح منهجه في هذا الصدد حينما يقرر : أن التصور هو خير معاون للإحساس وشاحذ للرغبة أو للنفور ، ومن نسج التصور تخلق الحلل النفيسة التي نضيفها على آمال الغيب ومشاهد العيان . ولنجمع لدينا الرغبة والتصور نجمع لدينا زاداً من الشعر لا ينفد ، وموضوعات للشعر على كل ما تراه العيون وتمسه الأذواق ، ولنتوجه بالحواس الراغبة إلى ما نستمرى الشعور به والتعبير عنه كما نستمرى به المحاسن المشهورة والمناظر الماثورة ، لأن المحاسن نفسها إن تهزنا إليها وإن تحمل عقدة من أسفنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوقّز ، وإن أجمل وجه لير بنا في ساعة الجمود والوجوم كما تمر بنا طلعة الخادم العجوز التي تراها صباح مساء (٣) .

وينتهى العقاد من كل ما سبق إلى ما انتهى إليه « وردزورث » فيما سبق من أن « عابر السيل » يرى شعراً في كل مكان إذا أراد . يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم ، وفي الدكاكين المروضة ، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تحسب من دواعى الفن والتخيّل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بالشعور صالح للتعبير ، واجد عند التعبير عنه صدى مجيئاً فى خواطر الناس (٢) .

ويشتد التقاؤه مع « وردزورث » حينما يقول : « فإن كنا لا نصدق بواق الواق فلنصدق بالبيوت ، وإن كنا لا نصدق بالأبطال فلنصدق بالرجال ، وإن كنا لا نصدق بالحب النادر فلنصدق بالحب الشائع ، وإن كنا لا نعلم فلنشعر ، أو كنا لا نجعل الحلم واقماً فلنجعل الواقع حلاً ، ونحن غير مخدوعين ولا سائمين ، (٣) .

والناظر فيما يهدف إليه كلام العقاد لا يستطيع أن يدفع عن خياله فكرة « وردزورث » ، عن الموضوع ، وأن الشاعر إنسان تسره عواطفه ونوازعه ، ويغيبط أكثر مما يغيبط سائر الناس لروح الحياة التي تدب فيه ، وهو إنسان أوتي حساً أدهف ، وحاسة أحرّ ، وشعوراً أرق ، ودراية أشمل بطبيعة البشر ، ونفساً أوسع أفقاً مما يحتمل أن يكون لعامة الناس . ومن هنا يمتعه أن يفكر فى العواطف والنوازع التي تشبه ماله منها والتي تتجلى فى جوانب الكون (٤) .

وبمقتضى هذا الفهم لم يعد الشاعر يتحدث عن الملوك والملكات ولا القساوسة ولا النبلاء ولا العروش ولا التفرقة بين الطبقات ، ولا عن ثوب القاضى ، ولا عن عصا « الماريشال » ، إلى آخر الموضوعات العظيمة والجليلة فى الحياة (٥) .

وكما أن اتجاه « وردزورث » كان نتيجة لإيمانه بالثورة الفرنسية وقيمتها السياسية والاجتماعية . أو كان قد سبق بثورة سياسية على حد تعبير « هيربرت ريد »

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٥ - ٨

The Preface of to Lyricaj, P, 369 etc.

(٤) و (٥)

فما سبق كذلك كان اتجاه العقاد جزءاً من فلسفته السياسية كإنسان يعبر عن روح عصره ، ويهدف إلى تغيير المجتمع وذلك بإحلال الإنسان البسيط العادي في ثورة الاهتمام . إذ كان العقاد في ذلك الوقت كاتب الأمة والمعبّر عن أمانها ومطالبها ، وكان يقف في صفوف الشعب ، وبتعبير أدق في الحزب الذي يمثل الأغلبية الساحقة من الشعب آنذاك وهو حزب الوفد ، ومن هنا تبلور هذا الاتجاه الشعري الذي كان يزاول النظم فيه منذ أنشأ الشعر في الحلقة الأولى من هذا القرن كما سبق أن أشرنا إلى ذلك .

ويدافع العقاد عن اتجاهه هذا حينما يذهب إلى دأنا في حاجة — نحن أبناء العصر الحاضر — إلى هذا التوجيه لإنقاذ النفس الإنسانية لا لإنقاذ الملمكة الفنية وحدها ، فإننا إذا تعودنا العناية بالأشياء وجدنا فيها ما يستحق العناية وينفض عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة والشعر والفن في هذه الأيام الحديثة ، وإننا إذا تعودنا أن نشعر بما حولنا حق الشعور وأن نخضع على اليوم الحاضر ما كنا نخضعه على الزمن الماضي من سراويل الجمال والخيال ، استطعنا أن نقشع عن أبصارنا غشاوة الماضي دون أن نجعل التفاهة نتيجة لازمة لانقشاع تلك الغشاوة (١) .

وفي تصورنا أنه في هذا الدفاع متأثر بدفاع «وردزورث» عن اتجاهه كذلك ، إذ ذهب «وردزورث» إلى أن الشاعر حصن يذب عن الطبيعة البشرية ، فهو يحفظها ويحميها وينشر الحب والقربى أينما ارتحل ، ويوشح الأواصر بين الجماعة الإنسانية المترامية أطرافها بعاطفته ومعرفته ، فيصل ما قطع من الزمان وما نثر من المكان بين أفرادها (٢) .

ويرى «وردزورث» كذلك أن على الشاعر أن ينهض بما يغط فيه اليوم من سبات ، وأن يأخذ أهفته ليقتنق أثر العالم ويقف بجانبه يجول بإحساسه بين الأشياء التي يغوص فيها العلم نفسه ، وإن أعرق ما يكشفه علماء الكيمياء والنبات والمعادن

(١) عباس العقاد: عابر سبيل ص ٦ ، ٨ .

The preface to Lyrical Ballads' p. 377 .

(٢) (٣ ، ٢)

لموضوعات الشعر جديدة بالشاعر وفنه كأي موضوع آخر مما يستخدم فيه الشعر وذلك إذا دنا العلم من قلب الشاعر حتى يكتسى ثوباً من لحم ودم ، عندئذ ترى الشاعر يجود بروحه الإلهية ليعين العلم أن يتخذ صورة الحياة ، ثم تراه يستقبل هذا الوليد الجديد صديقاً مخلصاً حميماً لعشيرة الإنسان (١) .

وعلى أية حال فإن هذا الاتجاه لدى كل من « وردزورث » ، والعقاد اتجاه رومانتيكي يدخل فيما أحدثوه من موضوعات شعرية على موضوعات الشعر التقليدي التي تتمثل في شعر الأسرة وشئون الحياة اليومية وحوادثها الجارية ، وقد استفاد الشعراء في هذا الضرب من الأساس النظري الذي وضعه لهم « سانت بييف » حيث قال : « إن ورود الشعر لتتفتح تحت أقدامنا » (٢) . بمعنى أنه ينبغي على الشاعر أن يستقى مواده الأولية من أمور الحياة العادية ، فيصف الشاعر الخدم والريفين والطفولة والأطفال .

ومهما يكن من أمر تأثر العقاد واستفادته من اتجاه « وردزورث » ، فإن هناك اختلافاً بين تجارب العقاد وتجارب وردزورث من نواح متعددة .

أولاً : عني العقاد في شعره بشئون الأسرة ، والحياة العادية المسكورة ، وحوادثها الجارية من وصف الطفولة والأطفال إلى الخدم وعساكر المرور ، ومن ساعى البريد إلى كواء الثياب ليلة الأحد ، ومن أصداى الشارع في الساعة الثامنة صباحاً إلى سلع الدكاكين والبيت الذي يتسكلم إلى آخر هذه الموضوعات التي تختلف إلى حد ما حين نتأمل فيها عن موضوعات « وردزورث » ، في ديوانه إذ أنه — كما يقول وليام هازل (٣) — قضى حياته في التأمل المنفرد ، أو في مخاطبة الطبيعة كل يوم إلى حد أنه يمثل الدرجة العليا من الاتحاد معها لأن شعره ليس له مصدر آخر ، ومن هنا تعد الطبيعة منزلاً له عندما ألف قصائده الغنائية في Lyrical Ballads . كما كان له في ديوانه اهتمام بالكون ، فليس هناك من

The Preface of to Lyrical Ballads, p. 377: (١)

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ص ١٥٧ .

Hazlitt : Tho Spirit of the Age, P 170 etc . (٣)

صورة أو صوت لم تأخذ طريقها على شكل من الأشكال إلى قلبه ، ومن ثم كانت تجارب «وردزورث» تتمثل في كونها أحداثاً ومواقف في الحياة العامة يصفها ويرويها .

ثانياً : وقد ترتب على اتخاذ العقاد شؤون الحياة اليومية ، والحياة العادية المكرورة ، رافداً لشعره في هذا الديوان ، أنها لم تحمل في ثناياها فلسفة معينة تابعة من تركيز عينية في وجه الحياة ، ولم يستخدم المؤثرات السماوية ، أو يأخذ أبسط العناصر الطبيعية والعقل البشرى وأبسط المجردات التي لاتنفصل عن كياننا ، ويحاول أن يؤلف منها نظاماً شعرياً جديداً عن شعره الآخر كما فعل «وردزورث» الذي يرى أن الشعر - في هذا الاتجاه - أعمق ألوان الكتابة فلسفة ، وأنه ينشد الحق العام ذا الأثر الفعال ببراهينه التي تسكبها العاطفة في القلب حية نابضة . (١) ومن هنا كان «وردزورث» يستخدم الأشياء أو القصص «شماعات» يعلق عليها الأفكار والمشاعر - كما يقول وليام هازلت - لأن الحوادث تافهة بالنسبة لعزوفه عن المظهرية في تناوله لها ، ولكن الأفكار عميقة نتيجة لقدرته العقلية ، ولذا كان لشعره فلسفة تتجه نحو الاخلاق والانطباعات مما يجعل شعره أكثر إمتاعاً ودواً ، ويبعث على التأمل على حد تعبير «هازلت» الذي يقول ، نحن نعترف بأن هناك بعض أبيات عند «وردزورث» نفكر فيها عشرة أمثال ما نفكر في أي بيت لدى «لورد بيرون» (٢) .

وفي مقام التمثيل نرى أن شعر هذا الاتجاه ينقسم إلى قسمين :
الأول يتناول فيه أنماطاً بشرية فيلتفت إلى خواججها النفسية .
والقسم الثاني : يتناول فيه الأشياء فيلتفت إلى علاقاتها بالانماط البشرية التي تمايشها .

وفيما يختص بالقسم الأول نرى العقاد يلتفت إلى الخواجج النفسية ، ويعنى بالحياة النابضة في ضمائر الأشياء قبل الحياة الظاهرة على سطوحها ؛ وذلك كالتفات التفات الفنان المثقف ثقافة نفسية واجتماعية إلى ما يدور في خواطر المصطلين بعد صلاة الجمعة ، وما تهتف به نوازعهم فتسكتهم عقولهم الواعية ، وما يسرب في ضمائرهم

The Preface of to Lyrical Ballads, P. 377 .

(١)

Hazlitt : The Spirit of the Age. P. 170 etc .

(٢)

أو ينشأها ، وذلك في قصيدته « بعد صلاة الجمعة » (١) :

على الوجوه سيمة القلوب فالنظر إلى المسجد من قريب
وقف لديه وقفة اللبيب في ظهر يوم الجمعة المحبوب
إنك في حشد هنا عجيب

كما يصور الكواء في ليلة الاحديث لا ينم ، لأن عملاءه ساهرون ، أو ناموا
وهم يحملون بيوم الاجازة وكيف يقضونه ، ثم يرسم الفتاة الجميلة من خلال ثيابها
ويصور الثياب بين يدي الكواء وعلى جسم صاحبها ، فيبينها يطويها الكواء
كالمعجبين ، إذ بها تستوى كالتمثال على جسم صاحبها (٢) :

والمعجبين الثمين في استواء المثال ،
فيه ماست غصون من جناها الحنون

أما تناوله للأشياء التي نمتزج بها في حياتنا اليومية ، فيتمثل في حديثه على
لسان البيت الذي يسكن فيه الخير والشرير ، وذلك بعد أن خلع عليه من
إحساسه الحياة وجعله يتكلم كما تتكلم الأحياء ، ومن خلال هذا الحديث يقفنا
على موقف البيت من ساكنيه ، وعلى المساواة الاجتماعية المعاصرة (٣) :

جميع الناس سُكَّاني فهل تدرون عنواني
وما للناس من سرِّ عدا أذان حيطاني
حديثي عجب فيه خفايا الإنس والجان

كما يتمثل تناوله للأشياء تصويره أصوات الباعة المتجمعين ساعة انطلاقهم
إلى الشوارع في الساعة الثامنة ، ويقول : إن أصواتهم لا تألف أصدائها ولا
الأشياء التي ينادى عليها .

ثم يقارن بين بابل في الثامنة وبابل في الفجر حيث تختلط فيها أصداء الطبيعة ،
وتنسجم في معناها البشر باستئناف الحياة وعودة النور : (٤)

يأبُعدُها من بابل في الدجى أسمعها شادية لاحنه
أسمع عرس الفجر في دوحه ملتفة أغصانها شاجنه

ويصور العقاد كذلك معرض البيت والطريق في الصباح والقطار العابر حيث يشبهه في سرياته في الليل بين القرى في نومها بالجسنة في وقت الزيارة ، ثم يصور الحركة النفسية للمسافر حيث بات في أركان القطار متمنياً أن يسبقه ، وأن يسأل هاتيك القرى : لمَ لمَ يسر القوم في اتجاه القطار ، وهذا المسافر ومن حوله الركب من المسافرين في اشتياق وانطلاق وانتظار : (١)

وهو والركب الذي من حوله في اشتياق وانطلاق وانتظار

وفي تصور العقاد أن السيارة ما هي إلا طيف من حديد يرى ولا يلمس ، وشيء يتحرك ولا يسمع لحركته صدى ، وشيء يحيط به البعد والظلام ، وهذا الطيف يرى في منام : (٢)

أى شيء ذاك إلا الطيف يرى في منام

يطرق العين وهائيات بالسمع يرام

ثم يخلع على السيارة من إحساسه ما يجعلها حيّة تتصرف تصرف الأحياء حيث تظهر وتتوارى عن الأنظار حتى لا يرى منها سوى مصباحها : (٣)

ظهرت ، غابت ، توارت غير مصباح يشام (٤)

ويخلع كذلك على السلع في يوم البطالة — وهي على الرفوف في الدكاكين — من الحياة ما يجعلها تطالب بأن تعرض للشارين لتباع ، لأنها لا تفضل الراحة والأمان على ما يصيبها من البلى والتزيق بعد انتقالها إلى الشراة : (٥)

سوف نبلى يوم أن نبذل بذلا

إى نعم ، لم نسته عن ذاك ولم نجعله جهلا

غير أنا قد وددنا

أن نرى العيش وإن لم يكِ وِرْد العيش سهلا

والناظر فيما أوردناه من تصوير للأنماط البشرية ، أو الأشياء التي تمتزج بها

(١) و (٢) و (٣) و (٤) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٣٠ ، ٣٤ .

(٥) يشام : يرى وينظر إليه .

(٦) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٤٧ ، ٤٨ .

في حياتنا اليومية يرى صدق مذهبنا إليه من أنها لا تحمل في ثناياها فلسفة معينة ، لأنه لم يبطل التفكير في قصائده ولم يخصص إلى أعماق الأنماط البشرية التي كان بصورها ، بل كان يقرر في الأغلب الأعم فـكرة القصيدة بطريقة تقرب من إلقاء الأخبار منها إلى الإيحاء بالصورة الشعرية وذلك على عكس « وردزورث » الذي يحدد منهجه في قصائده فيقول : إنه يئشد في كل قصيدة من قصائد ديوانه غرضاً نبيلاً ، بوساطة إطالة التفكير وغوصه إلى أعماقه بحيث تشتير مشاعره وتنظمها ، ومن هنا جاءت القصائد الوصفية التي تتناول من الأشياء ما يثير تلك المشاعر إثارة عنيفة ولها غرض تهدف إليه . وذلك لأن فكر الإنسان يشكل مجرى شعوره المتدفق المتصل ، ويأخذ بزمامه ، ذلك الفكر الذي يعد صورة تمثل كل ماضى بنا من مشاعر (١) .

ثالثاً : وقد أدى اتخاذ العقاد شؤون الحياة اليومية والحياة العادية أساساً لقصائده أن خلت قصائده من « الحدث » ، وبذلك لم تتخذ قصائده الشكل الدرامي في بنائها ، ومن هنا لا تجد في قصائده هذا الاتجاه لدى العقاد قصة شعرية ، على حين نرى أن « وردزورث » معنى بهذا الشكل الدرامي في أغلب قصائده — كما يقول كولايردج — ويقدره تقديراً يرفعه على الشكل الغنائي في قصائده الأخرى ، وذلك يرجع إلى أن عقل « وردزورث » عقلٌ كليٌّ ، يتلقى كافة الإحساسات وتتجمع فيه ، ولذا فإنه يظهر الأشياء بصورة كلية بدلا من محاولة صنعها كما يجب أن تكون وبذلك يترك الفرصة للاستمتاع كما يقول نقاده (٢) .

وبالإضافة إلى ما سبق نرى أن الانفعال الواحد الذي يهيمن على « وردزورث » ، وقابليته العظيمة للتفكير والشعور وانصهارهما في بوتقة واحدة هي نفسه حين لا يكون هناك ثمت مؤثر خارجي مباشر يستثير ذلك التفكير أو الشعور ، وقدرته على التعبير عن الحواطر والمشاعر على نحو ما نشأت في نفسه ،

The Preface of to Lyrical Ballads, P. 369 etc. (١)

Hazlitt : The Spirit of the Age, P. 170 etc. end (٢)

Coleridge : Wordsworth Poetry and Prose, P. 8, London 1907.

خاصة أن هذه العواطف والأفكار والمشاعر هي نفسها ما يختلج في نفوس الناس من عواطف وأفكار ومشاعر . ولطالما حاولوا - عبثاً - التعبير عنها فلم يفلحوا إلا عن طريق التمازج العيني - كما يقول هازل - (١) . كما أن نغمته الفلسفية العالية وإنسانيته المتأمله خلال النغمات الريفية ، حيث نقل اهتمامات وشموخ الحركات البدائية التي انطبعت على ضيرة خلال أفكار الرعاة والفلاحين . كل هذه الأسباب كانت مؤدية بالضرورة إلى أن يتخذ القالب القصصي إطاراً لقصائده . ومن هنا نراه يقدم لنا فلسفته وأفكاره بطريقة غير مباشرة على عكس العقاد الذي يقدم لنا أفكاره بأسلوب أقرب إلى التقرير منه إلى التصوير على نحو ما سنبين فيما بعد حينما نتحدث عن التصوير والتشخيص في شعره .

ومهما يكن من أمر ، فعلى الرغم من أن العقاد لم يتحدث في مقدمته عن مشكلة الأسلوب التي نتحدث عنها مقدمة *Lyrical Ballads* ، إلا أنه قد طبق ما توحي به وجهة نظر « وردزورث » ، في قضية الأسلوب في ديوانه ،

والدارس لديوان « عابر سبيل » للعقاد يجد أن لغته - وبتعبير أدق - أن أسلوبه بعيد عن ألوان البيان التي تستثيرها العاطفة في بعض الأحيان ، وذلك لأنه طريقة آلية من طرائق التعبير ، أو لأنه لغة تسود بين جماعة للشعراء لحسب ، ومن ثم رأينا يصوغ خواطره في عبارة « مساوية » لها تماماً ، لأنه يرى أن إحدى خصائص الشعر الرائع هو المعنى الجيد ، ومن هنا نفهم بعده عن كثير من الصيغ الجزلة وألوان البديع التي تستحوذ على الغالبية العظمى من الشعراء يعددونها خلفاً من بعد سلف ، إرثاً مشاعاً بين الشعراء على حد تعبير « وردزورث » ، في مقدمته (٢) .

ومن ناحية أخرى يؤمن العقاد بأن الجمال الخالد في الشعر هو الذي ينبع من داخل الحقيقة التي يعبر عنها دون احتياج إلى الزخارف الخارجية ، ومن هنا جاءت قصائده مزيجاً من البساطة والعمق معاً .

Hazlitt : The Spirit of the Ege, P. 170 etc. (١)

The Prefaco of to Lyrical Ballads, P. 377 etc. (٢)

على أن العقاد كان يلتفت في قصائده التفاتات ذهنية تتلائم مع عقله لا مع خياله ، وذلك كقصيدة « عسكري المرور » التي يحاول فيها أن يقرّب بين شعوره وشعور العسكري ، بل حاول أن يفلت بنفسه لينغوص في أعماقها وذلك حينما يقول : (١)

مرّ ما بدا لك في الطريق ورضّ على مهل شعوبه
أنا نائر أبدأ وما في ثورتى أبدأ صعوبه
أنا راكب رجلى فلا أمرّ على ولا ضربيه
وكذلك راكب رأسه في هذه الدنيا العجيبه

وهو في هذا التصوير لم يبعد عن طريقة « وردزورث » ، في تصوير شخصياته حيث يقول : إن وصف العواطف أو محاكاتها عمل آلى إلى حد ما بالقياس إلى الحرية والقوة اللتين تسكوّنان في الفعل أو الألم في الحقيقة والواقع ، ولذا فإن الشاعر ليرجو أن يدنو بشعوره من شعور الأفراد الذين يصف شعورهم . لا ، بل إنه ليود أحياناً أن يفلت بنفسه ولو إلى فترة وجيزة من الزمن ، تتيح له أن ينغوص في وهم نفسه لكي يمزج بل يطابق بين شعوره وشعورهم (٢) .

أما التفاتاته الذهنية فإن أوصافه لبعض شخصياته كثيراً ما تحدث - كما يقول كوليردج - (٣) نوعاً من الجهد في عقل القارئ الذي يصمم على فهم الشاعر ، وهذا الجهد لا يختلف عن الجهد المبذول لإنشاء رسم تخطيطي يتكوّن من خط وراء خط لفرض هندسي ، والنتيجة التي يصل إليها القارئ تتمثل في ظهور نوع من المجهود المقبض في العقل كنتيجة كامية .

ونود أن يتقرر في الأذهان أنه لا ينبغي أن نخلط بين اتجاه العقاد وبين الوصف الواقعي ، وذلك لأنه كان يقصد أولاً إلى ذات نفسه فيصف شعوره ويربطه بمظاهر الحياة من حوله . ثم إنه كان لا يستقصى الوصف ، بل يختار ما يتجاوب مع عواطفه .

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٢٨ .

(٢) Thé Preface of 10 Lyrical Ballads, P. 377 etc

(٣) Coleridge : Wordsworth Poetry and prose, P. 5.

ومهما يكن من أمر ، فإن وصف العقاد لما حوله ، والصورة التي كان يرسمها للمجتمع الذي يعيش فيه ، وتعبيره عن شعور هذا المجتمع وآماله ، كل ذلك - فيما نعتقد - كان تمهيداً للواقعية في الشعر العربي فيما بعد .

* * *

هدية الكروان :

كما أن هناك بعض التجارب الشعرية في الأدب الإنجليزي قد وجهت شاعرنا إلى ضرب من التجارب يتمثل في شعر الكروان بصفة خاصة والطيور بصفة عامة حتى غدا في نهاية الأمر اتجاهها خصص له أحد دواوينه في الثلاثينيات وهو ديوان « هدية الكروان » .

وفي الواقع أن هذا الضرب من الشعر نشأ لدى العقاد مبكراً حينما كان يتطلع في لطفة ونخز وازدهاء إلى الشعر الأوربي يعترف من معينه الثرّ ليروى به ظمأه من سائر الأحاسيس والشعورات التي سطرها شعراء الإنجليز وغيرهم .

ومما يقوى هذا الفهم ويؤكدده ، أننا لو نظرنا إلى شعر المرحلة الأولى لالتقينا مع القصائد التالية : « العقاب الهرم ص ٣٠ ، الكروان ٥٤ ، عيش العصفور ٩٧ ، أبو العيد طائر يأكل دود القطن ١٠٧ ، ثم نلتقي كذلك في ديوانه « وحى الأربعين » ، بأبيات أعلن العقاد في مقدمتها أنه نقلها عقب قراءته لقصيدة « وردزورث ، To the Sky Lark وهذه الأبيات هي : (١)

فيم افتقادك جسمَ قبرة ثوى في الأرض بين رماثم وحفائر ؟
الآن صوت الشعر خلد صوتها تبغى الخلود لجسمها المتطاير ؟
خذ ما بدا لك من ثرى الدنيا تصب فيه رفانا هاج مهجة شاعر

وقد قلنا فيما سبق إننا ننظر في أساس الفكرة لدى العقاد والشاعر الذي نزعم أنه كان مصدراً للعقاد ، وعللتنا ذلك بأن العقاد كان يتصرف في الفكرية الشعرية

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٣٤

تصرفاً يخلعها عليه ويباعد بينها وبين المصدر الذي استقاها منه إلى حدٍّ ما ، ووقفنا فيما سبق عند نقطة الالتقاء فحسب في كل موقف .

وفي هذا المقام سنأخذ بأسباب هذا المنهج ، وإلا لاحتاج الأمر إلى دراسات مطولة ليس هنا مجال الحديث عنها .

فالعقاد يصف الكروان بالفرح والنشوة ، وأن مهجته لو صاحفت — حالة طيرانه — حجراً لهمّ بالطيران ، وذلك من فرط سروره وانطلاقه : (١)

طرني الظلام بمهجة لو صاحفت حجر الوهاد لهمّ بالطيران
تغنيك عن ريش الجناح وعزومه فرحات منطلق الهوى نشوان
فرحات دنيا لا يكدر صفوها بالمين غير سرائر الإنسان

وحيثما نقرأ هذا التصوير للعقاد لا نستطيع أن ندفع عن خيالنا وصف «شيللي» لغناء «قبّرتيه» ، بالفرحة العالية في المساء : (٢)

المساء الأرجواني الشاحب

يتلاشى حول مسارك ،

أنت مثل نجم السماء

لا تترى في ضوء النهار الفضّاح

لك سحرك الكامن

ولكنني أسمع ألحان فرحتك المرحّة

ويصور العقاد حركة صعود الطائر إلى السماء تصويراً بديعاً ، ويحاول التعرف على القوى الحية الكامنة في روح الطائر : (٣)

بك خفتّ الجناح يا أبها الطير وما كنت بالجناح تخفّ

لطفٌ روح أغار جنبيك ريشاً فن الروح لا من الريش لطف

(١) عباس العقاد . هدية الكروان ص ١٧ ، ١٨

(٢) The poems of Shelley, P. 602

(٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٤٠

ليس ينميك للسماء جناح بل غناءً عن الضياء يشف
إن همضى الناس يعجبون قديماً كيف تعلو؟ عجبٌ كيف تسف
وفى تصورنا أن العقاد في هذا التصوير ، قد نظر إلى قول «وردزوث»
في قصيدته «إلى القبرة» : (١)

اصعد أيها المقدم ، إلى سمت البصر وما وراءه

فإن تلك النجمات التي يبعثها الحب

(حبك لأهلك الذي لا تنفصم عراه)

لنطرب قلب السهل أيضاً

ما أروع مقدرتك على ترنيم الشعر

في الربيع المعشوشب ، أو في غيره

دع للبلبل غابته الظليلة ،

فألضوء الباهر ضوءك بلا شريك

ترسل منه على العالم فيضاً من الغناء الطبيعي الخالد .

كما نظر العقاد كذلك إلى تصوير شيللي لصعود القبره إلى السماء إذ يقول : (٢)

أنت تصعد في مضاء مهم إلى الفضاء الفضى

ذي الشعلة المتقدة التي تتضاءل في الفجر الأبيض الصافي

فلا نكاد نراها ، ولكننا نحسها .

ويقول شيللي كذلك : (٣)

سلام لك أيها الروح الطروب ، ما أنت بطائر أبداً

ينساب في قلبه أطياف من السماء أو قربها

في فيض من أنعام الفن الطليق

(١) The Prems of Wordsworth, P. 126. and See : the Golden

Treasury, by Francis Palgrave, P. 273 Londou 1904.

The Poems of Shelley, P. 602.

(٢) و (٣)

ويرى العقاد أن الطير يدرك مباحج الحياة ويغنى للناس رجاءهم الذى غاب عنهم ، وأنه يطلب الجمال كالأثيم الذى يطلب صفحاً على حين يطلب الناس الجمال كالعاشق المطلوب ، ومن هنا كان الناس عيالاً على الطير فى البشرى بالخير وفى طلب الجمال ومعرفة (١) :

أمة الطير لا عدمتنا نصيحاً منكُم يهبج الخواطر نصحاً
مؤمناً بالرجاء يزهى إلينا من رجاء ما غاب حيناً وشحاً
داعياً للحياة لم يألُ نصحاً عن مزاميرها ولم يألُ نصحاً
أنتم من مراحل الشوق فيها شررٌ يقده الضمائر قدحاً
تطلبون الجمال كالعاشق المطلوب ب لا كالأثيم يطلب صفحاً
كل من بشرتوا من الناس بالخير عيال على العصافير طلحاً
ويخاطب الكروان بأن يملأ بغنائه نفسه العزيرة التى لاتهان وذلك فى قوله: (٢)

فاملاً من الليل نفساً عزيزة لاتهان
لا هتفة فيه تبقى إلى غد أو أذان

يؤكد العقاد أن غناء الكروان فى الليل لحب الجمال ، ويصور نفس الكروان بأنها يقظة فرحة ، تعاف النوم وتهوى النجوم: (٣)

حذار البأس أو حبّ الجمال هتافك فى الدجى يا ابن الليالى
ومن يقظات نفس فيك نشوى تعاف النوم أم من سوء حال
وعندك للنجوم هوى قديم أو أنك كاره للصباح قال
وهذا الطير ينعم فى ضجاء فالك فى النعيم بلا مثال ؟

وهذا التصوير لحب الطائر للجمال ، ولكونه يملأ النفس من المشوة المقدسة التى تتمثل فى الجمال الذى يطلع الناس عليه فى السكون ، هذا التصوير يكاد يقترب من تصوير شيللى لقبرته فى هذا الصدد حينما يقول: (٤)

(١) عباس العقاد : طائر سبيل ص ١٢٠ .

(٢) و (٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢٣ و ٢٤ .

(٤) The Poems of Shelley, P. 603.

هبئنا روحا كنت أو طائرا.

من أفكار عذبة . . ما لم أسمع أبدا .

أنشودة للحب أو الخمر تلهث أنفاسها ،

يمثل هذا الفيض من الذئبوة المقدسة .

ويسائل شيللى طائره عن مصدر نغماته التى يعرفها فى الكون حينما يقول: (١)

من أى ينابيع تنبثق نغمتك السعيدة ؟

من أى حقول ؟ أو أمواج ، أو جبال ؟

من أى أشكال السماء أو السموات ؟

ما أعظم حبك لابنك ، وما أعظم تجاهلك للألم .

ثم يقول له : إن السأم لا يستطيع أن يناله ، لأن فرجه عميق صاف ، ولن

يقرب منه شبح الكدر ، لأنه يحب ولا يعرف سأم الحب المحزن (٢) .

ويصور العقاد صوت الكروان ويجسده ، وذلك حينما يقول : إن غناؤه

يحدث ألف صدى مع أن المغنى منفرداً على الربوة: (٣)

ألف صدى لهااتف منفرد على الذرى

أم ألف شادرددت هتافها مكرراً

أم ذلك روح أطلقوا ه فى الدنى مُحَيَّرَا

فرادها مستغربا وطافها مستبشرا

فلا يُقال مقبل حتى يقال أدبِرا

وفى مكان آخر يصور صوتة فى قربه بالوجدان، أو صوت كيوان إله الغناء: (٤)

The Poems of Shelley, P. 603:

(١) و (٢)

(٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٣٠ ، ٣١

(٤) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢١ ، وراجع له كذلك عابر سبيل ص ١٢٠ .

لكننما أنت روح وهل لروح مكان
بيننا يقال قريب كأنه الوجدان
إذا به في صدهاء كأنه كيوان

ويقول في موقف ثالث: (١)

لك لمح كالبرق في عالم الصو
ويرينا الحياة وهلمة حلم
ت يشق الظلام جناحنا فنجنا
تنجلي عالما ، وتعبر لمحا
وهذا التصوير يلتقي إلى حد ما مع تصوير ورد زورث، لصوت الكوكو

في قصيدته To The Cuckoo وذلك إذ يقول: (٢)

تباركت من قادم جديد
لقد سمعت .. سمعتك وسعدت بك
يا كوكو .

أيجوز لي أن أسميك طائرا
أم أنك صوت يلبح كالبرق
فعندما استلقي على العشب .
أسمع صوتك المزدوج .
ينتقل من ربوة إلى ربوة .
متدانيا قصيًّا معا .

والكروان يغنى للحب آية الحمد الذي يغريه بالشدو ويرهف العاشق له
أذنيه (٣) :

كروان الليل رتل للهوى
هو أغراك بشدو وثنى
آية الحمد . وحده الفطن
لك سمع العاشق المفتن
صدمت ألقاه في أذني
صامت - أخالفن - وإن

وفي قصيدة أخرى يقول: (٤)

واملا الليل بالنداء على الح
ب مصرًّا على النداء كملحًا

(١) عباس العقاد: هدية الكروان ص ٢١ ، وراجع له كذلك عابر سبيل ص ١٢٠ .
(٢) The Golden Treasury, P. 278.
(٣) و (٤) عباس العقاد: هدية الكروان ص ٣٢ وراجع كذلك عابر سبيل ص ١١٩ .

أنت لا شك موقظ منه وسنا ، معيد^ه له إذا ما تنحى
قد سمعناك بالقلوب وصدقتك فك فاسبح بحمد دنياك سبحا
لست بالمادح المريب فلولا فتنة في الحياة ما قلت مدحا

وعلى أية حال فإن هذا التصوير ليس غريبا على تصوير «وردزورث»
السابق الذي يوحى بأن النخعات التي تصدر عن القبرة يبعثها الحب لتطرب قلب
السهل أيضا . كما أنه ليس غريبا على قول «شيللى» ، في قبرته: (١)

إن مقدرتك على الغناء الشجي^ي تفوق كل الألحان
ذات النخعات الخفيفة وكل الكنوز الموجودة في السكتب
ألا فلتعلمني بعض المرح الذي يعرفه عقلك ؟
ليفيض من شفقتي شوارد النغم ،
ليصغى العالم إليك ، كما أصغى لك الآن .

ولم تقتصر استفادة العقاد من الشعر الأوربي على الاتجاهين السابقين ، بل
كان يواصل استفادته من الشعراء الذين يقرؤهم ويتمشقل شعرهم حتى غدا^ا جزءا
من نفسه وروحه ، ومن هنا كان لابد أن تظهر بصمات هؤلاء من حيث شاعر بهم
في صور شاعرنا العقاد .

ومن ثم نراه يلتقي مع «وردزورث» ، في موقفه من العالم ونقمته عليه ،
يقول العقاد: (٢)

هان والله عالم مأفون في حسابي وما له لا يهون
ويقول في موقف آخر: (٣)
عالم^ه خاص في الدنيا وفي الخسد^ة ويل^ه فيه لنفس العزوف
لو عرفناه قبل مولدنا في الغيب ب جثنا له بغير أنوف

The Poems of Shelley, P. 604.

(١)

(٢) و (٣) عباس العقاد : ما بعد البعد ص ٢١ ، ٢٧ ط أولى سنة ١٩٦٧ دار المعارف.

ويقول «ورد زورث» ، حينما ينقم على العالم ولا يرى في التأمل في الطبيعة
أو القراءة جلالاته يجلب له المتعة: (١)

لا جلال في الطبيعة أو الكتاب

يجلب لنا المتعة .

والناس يعبدون النهب ، والشح ، والسرف .

وضاع كل شيء في حياتنا .

وقد استنفد العقاد جزءا كبيرا من طاقته الشعرية في الطبيعة والاتحاد معهما ،
وذلك يرجع أولا إلى أصالة العقاد التي تتمثل في استقباله لمؤثراتها ، إذ أنه كان
يلتقي منها ضروبا عديدة من الإيحاء ، أو ينشد لديها المفتاح الرئيسي لانغامه
الكبرى ، ويخلق بخياله الفنى الانسجام الذى يصوغه على هذا النحو على حد تعبير
«هربرت ريد» (٢) .

كما أنه يرجع ثانيا إلى دراسته للطبيعة ، واعتقاده أنها شيء لا يستفاد بالخيال
فحسب ، ومن هنا جاءت أشعاره في الطبيعة أكبر دليل على فهمه لها واعناصرها
من واقع الكتب التي تساعده على التعرف على حقيقتها قبل أن يرفده الخيال في فهمها
والتعرف على ماهيتها .

وفي تصورنا أن العقاد في تعرفه على هذا المنهج واستخدامه له في فهم الطبيعة
يتفق وما قرره «هربرت ريد» ، في هذا الصدد ، إذ ذهب إلى أن فن رؤية الطبيعة
لا يعدو أن يكون علما يكتسب بالبحث والتأمل والتنقيب ، ولذا كان الشعر
لا يتمثل في كونه من عمل الخيال فحسب ، بل يستلزم دراسة علمية تقتضى الإلمام
بأصول علم الطبيعة ، بحيث يعد بمثابة بحث فى صميم قوانين الطبيعة (٣) .

The Golden Treasury (London 1802) P. 242. (١)

C.F. Herbert Fead : The Meaning of Art, P. 138. (٢)
(A Pelican Book 1954)

C.F. Herbert Fead : The Philosophy of Modern Art Faber, (٣)
P. 28, 1951.

وعلى الرغم من تلك الأصالة وهذه الدراسة في موقفه من الطبيعة فإن هذه
وتلك لم تمنعاه من الاستفادة من الشعراء الأوربيين كذلك ، الذين عنوا بالطبيعة
أسيما عناية ، واتحدوا معها أسيما اتحاد .

من ذلك تصويره لحركة القمر في قوله (١) :

إن في القمر من سحر الصبا مسحة تفتن عين الذاكر
تلمع العالم فيها مثلها لاح في عين شباب باكر
بين نور كشماع المختلى وانبأه كشماس الخادر

والناظر فيما سبق لا يستطيع أن ينكر قرابة العقاد له ، ورد زورث ، في هذا

التصوير في قصيدته « أغنية للخلود » ، (٢) :

إن كل منظر مألوف ،
المروج ، والغياض ، والنهر ، والأرض
كل هذه الأشياء تبدو مزدانة بنور سماوى
يتمثل في جلال الأحلام ونضارتها .

.

وقوس قزح يأتى ويختفى
والوردة بديعة
والقمر يتلفَّتْ حوله في ابتهاج
حينما تكون السماء صافية . والمياه في الليل المزدان
بالنجوم الجميلة البديعة
ومشرق الشمس بعثُ جديد
البر والبحر قد استسلما للريح
وبقلوب أفعمتها بهجة مايو
راح كل كائن يحتفى

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٢٥ .

وكان العقاد من المعنيين بتصوير الحركة في الطبيعة حتى ليتخال أن كل ما فيها راقص ينبض بالحركة مثل قوله عقب الغروب: (١)

ضجيج الصغار إذا ما خلت نواحي الديار من الوالد
صياح العصافير في دوحة خلّت من عقاب ومن صائد
وأطرب من غابة في الصبا ح من منشد ثمّ أو ناشد
تنادى الصغار بعيّد الغروب ب من كل مجتمع حاشد
إلى لحظة ثمّ تلقى الجموع ع ما بين نعسان أو راقد

ويصور الحركة في الشجر فيتمجّب له قائلاً: هل جن أو مسه السكر ، لأنه يود أن يتبع النسيم في مساره طليقاً من قيود القدر التي تلزمه بالبقاء في الأرض بحدوره ، لأنه لا يستطيع أن يفارقها ويتحوّل عنها: (٢)

كل ما فيه راقصٌ نائر ثورة الخطر
يترامى مرفرفاً ذاهب السمع والبصر
يحسب اللهو قانياً أو مُجدداً على سفر

ولعله قد استمد عناصر الحركة في تصويره هذا من تصوير «ورد زورث» للطبيعة حينما يقول في قصيدته «أغنية للخلود»: (٣)

تباركت من مخلوقات
لقد سمعت النداء
السموات تضحك معك في يوم عيدك
إن قلبي في مهرجانك
حيث تزيّن الأرض نفسها
في هذا الصباح المشمش الجميل
حين يقطف الاطفال الزهور النضرة

(١) عباس العقاد: هابر سبيل ص ٥٥ ، ١٢٤٠ .

من كل اتجاه
حين تاتلق الشمس دافئة ،
والرضيع يقفز فوق ذراع أمه

وفي اعتقادنا أن تصوير العقاد للحق ولعارضه مع السلامة الذي يقول فيه (١)

هما سيلان من يَبْغِ السلامة لا يأسف على الحق أو يحلم برؤياه
ومن بغى الحق في الدنيا فلا أسفٌ على السلامة إن خانته دنياه
قد يهجر الأمان من ذلوا ومن وهنسوا وما تفرق قط الهول والجاء
فاختر لنفسك إما المجد في خطر أو الهوان ، وقد تشقى ببلواه

نقول إن أساس هذه الفكرة يلتقي فيه العقاد مع «ورد زورث» في قصيدته

الطبيعة والشاعر Nature and the Poet إذ يقول: (٢)

وداعاً ، وداعاً للقلب الذي يعيش غريباً
في قصر من الأحلام ، بعيداً عن بني الإنسان
مثل هذه السعادة ، حينما تعرف
تستحق الرثاء ، لأنها لا ريب عمياء
ولكن مرحباً بالجلد ، والبشر الصبور ،
والرؤى المتكررة لما يطاق احتماله
مثل هذه الرؤى أو أسوأ منها كالتى أمضى هنا
نحن لا نقاسيها ونندبها باليسير من الأمل

وحينما يفلسف الحب في قصيدته «الحياة في الحب» التي يقول فيها: (٣)

الحبُّ أجمع حين تعلم سره في ذلك التذكُّر والفسيان
قلبٌ يرفرف في جوار قرينه لا القلب مُبتعدٌ ، ولا هو فأن

(١) عباس العقاد: وحي الأربعين ص ٥٤ .

The Golden Treasury: p. 927

(٢)

(٣) عباس العقاد: هدية الكروان ص ١٠٥ وراجع له بعد ذلك وحي الأربعين ص ١٠٩

وما بعدها .

وفي قصيدته « غزل فلسفي » التي يقول منها: (١)

فيك مني ومن الناس ومن كلّ موجود وموعدو توأم
كيف بي أعذل إن أغنيتني أنت حتى عر شرابي والطعام

في اعتقادنا أن هذه الفلسفة للحب تكاد تستمد مقوماتها من فلسفة شيللي للحب
خاصة في قصيدته Love's Philosophy والتي يقول فيها: (٢)

إن كل الكائنات تنصهر في كيان واحد .

بقانون قدسي

فلم لا أنصهر أنا في كيانك

أنظري الجبال تلثم السماء العالية

والأمواج تتعاقب

.....

إن نور الشمس يمتصن الأرض

وأشعة القمر تقبل البحر

ماذا تساوي كل هذه القبلات

إن لم تقبليني أنت ..

على أن تصوير العقاد للطفولة وفلسفتها في علاقتها بالنقود ، وترجيح فلسفتها
في هذا الصدد على فلسفة الرجال ، بمعنى أن الطفل يعرف رسالة القرش ، على حين
تغيب هذه الرسالة على الرجل أبي الطفل: (٣)

ذاك قرش الطفل نضحك من حبه إياه في الصغر

وهو أولى من قروشكم كلها بالحب والسهر

(١) عباس العقاد: هدية الكروان ص ١٠٥ ، وراجع له كذلك وحى الأربين ص ١٠٩ وما بعدها .

(٢) The Golden Treasury p. 216.

(٣) عباس العقاد . طائر سبيل ص ٢٤ .

هو «حق»، عنده جلال حاضر الميعاد والاثـر
وهو وهمٌ في خزائنكم وخيال كاذب الوطر
وسجين ثم مدخر لرجاء غير مدخر
لا تعيبوا الطفل وانتفعوا منه بالآيات والعبر

والمطلع على ما كتبه «وردزورث»، في فلسفة الطفولة يرى أثرها في تصوير
العقاد لها، ويرى مدى استفادة العقاد في تصويره السابق من «وردزورث»،
حينما يقول في هذا الصدد: (١)

أنت يا من لا ينم مظهرك عن عظم روحك
يا أعظم الفلاسفة . . يا عينا بين العميان ،
صامته ، لكننا تقرأ الأعماق الأزلية
بالمقل السرمدي
يا نبيا عظيما . . ورسولا مباركا
يا من تستكنُّ عندك الحقائق
التي نجهد طوال حياتنا لنعثر عليها

ومهما يكن من أمر قوة التصوير لدى «وردزورث»، وروعته، فإننا لا نبحث
عن الخصائص الفنية لدى كل من العقاد و «وردزورث»، ولكننا نبحث عن
المؤثرات أو الروافد التي جعلت العقاد يلتفت إلى تجاربه الشعرية أو إلى أنماط منها
ويحاول إبداع مثلها في شعره .

وقد قلنا فيما سبق أن مصدر استفادة العقاد من الشعر الإنجليزي كان يتمثل
في The Golden Treasury «الذخيرة الذهبية»، الذي يعد بحق الانطلاقة
الفنية الأولى، وهذا المصدر قد عني أيما عناية بتدوين الكثير من شعر شعراء

The Poems' of Wordsworth, P. 65.

The Golden Treasury, P. 344.

(١)

وانظر كذلك :

البحيرة كما سبق أن بينا في مقارناتنا الشعرية بين الروافد الشعرية وبين شعر العقاد . ومن ثم نرى أن العقاد قد انتفع بهذا المصدر في عناوين بعض القصائد في المرحلة الثانية كما سبق أن رأينا انتفاعه به في عناوين الديوان ذى الأجزاء الأربعة الذى يمثل المرحلة الأولى ، ومن هنا يعد هذا الكتاب خلفية لشعر العقاد .

وانتفاع العقاد ببعض العناوين يبين مدى استفادته من كتاب «الذخيرة الذهبية» ، ففي الحب مثلاً استفاد العقاد بـ To His Love ، ما الحب لـ W. Shakespeare ، Loves' Secret من الحب لـ W. Blake (١) ، فعنون بعض قصائده بقوله : علم الحب ، صنوف الحب ، الحياء فى الحب (٢) .

وفى الأناشيد استوحى هذه العناوين : W. ShakesPeare لـ Winter و ode to a Nighlingale T, C. Campbell لـ نشيد للشتاء لـ Hymn to Darkness' J. Keats لـ نشيد للعندليب ، The Hymn ، النشيد لـ J. Milton (٣) . استوحاها العقاد وظهر أثر ذلك فى العناوين الآتية : يوم شتاء ، ربيع الشتاء ، القمارى ، سحر الطير ، عيد ميلاد فى الجحيم ، النشيد القومى (٤) .

وفى رحاب الطبيعة نجد أن العقاد استوحى عناوينه الآتية : القمر ، القمر ، والظلام ، فى القمر ، قصد الطبيعة ، عصر السرعة ، الدائرة ، دنيا مقلوبة (٥) ، من عناوين الذخيرة الذهبية الآتية : (٦)

(١) The golden Treasury, P. 15, 156

(٢) عباس العقاد : هدية الكروان صفحات ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١١٢

(٣) The Golden Treasury, P. 23, 57, 154, 279, 294.

(٤) عباس العقاد : هدية الكروان صفحات ٣٣ ، ٤٠ ، ١٢٧ - وحى الأربعين

ص ٧٢ عابر سبيل ص ٥٩ .

(٥) عباس العقاد : عابر سبيل صفحات ٢٦ ، ٢٧ ، ١٠٧ ، ١٢٥ ، ١٢٦ - أعاصير

مغرب ص ٣٣ ، ١٣٥ ، بعد الأعاصير ص ٢٤

(٦) The Golden Treasury, p. 53, 54, 305.

The Lesson's of Nature , P. B. Shelley إلى القمر لـ To The Moon
دروس الطبيعة لـ The World's Way , W, Drummond . طريق العالم لـ
. W, Shakespeare

على أنه كان يستوحى أيضاً بعض العناوين التي لا تمثل تيساراً شعرياً بذاته في
المصدر الذي نقف عنده أيضاً في قصائده مثل : الزوجة المهجورة يوم ميلادها ،
عسكري المرور ، شعراء (١) . استوحى هذه العناوين من العناوين الآتية : (٢)
To Young Lady السيدة الشابة لـ The Soldier's Dream , W. Cowper حلم
الجندي لـ The Poetry Dress , T, Campbell رداء الشعراء لـ R. Herrick .

والذي لا شك فيه أن لاستفادة العقاد من عناوين القصائد في الذخيرة الذهبية
قيمة كبيرة — كما سبق أن قلنا حينما تحدثنا عن الروافد في الفصل الأول — في
الاستدلال على أن الشعر الإنجليزي قد وجهه الوجهة السديدة في فهم رسالة الشعر ،
ولفت نظره إلى التجارب التي ينبغي أن يرودها الشعراء .

على أن العقاد كان يتدخل بشاعريته فيحوّر الصورة الشعرية أو العنوان بحيث
تظهر فيهما أصالته ، ومن ثم كان حسبنا أن نشير إلى توجيه الشعر له — كما سبق
أن أشرنا إلى ذلك — فيما يبدع من قصائد ، ولذا سمينا التقاءه مع الشعراء الإنجليز
استفادة ولم ندعه تأثراً — وإن كان التأثر لا يعيب الشاعر ، لأن الاصاله المطلقة
مستحيلة — لأن التأثر لم يتحقق تحققاً كاملاً لدى العقاد .

* * *

وقد سبق أن قلنا : إن ترجمته لبعض الأشعار الأفرنجية كانت بمثابة الرافد
الأول لشاعرية العقاد لا سيما مختاراته الشعرية التي سماها فيما بعد « عرائس
وشياطين » . وقد كانت ترجماته لا تقتصر على أشعار لغة دون أخرى ، فقد ترجم
من الإنجليزية لشعراء من إنجلترا ، وأمريكا ، ومن الفرنسية ، والإيطالية ،

(١) عباس العقاد : : عابر سبيل ص ٢٨ ، ٦٨ . بعد الأعاصير ص ٣١ .

The Golden Treasury, p, 95, 154, 306.

(٢)

والألمانية ، واليونانية ، واليابانية ، والروسية ، والصينية ، وأشعراء البرازيل ،
والتشيك ، وقد ترجم هذه الأشعار عن طريق الإنجليزية ، وإن كان شعراء الإنجليز
قد ظفروا بالنصيب الأوفى من عنايته .

فن الشعر الإنجليزي ترجم « قصة مختصرة من أغاني المهد الإنجليزية Nursery
(١): Rhymes

Three wise men of gotham
Went to see in a bowl,
If the bowl been stronger
My Story had been longer

وعلى الرغم من أن أغاني المهد لا يتطلب منها أن تكون قوية الأداء ، أضفى
عليها العقاد من شاعريته قوة في أداؤها الفني في التعبير عن مضمونها المتواضع
فقال: (٢)

ثلاثةُ شيخخةُ راحوا إلى البحر على زورق
ولو زورقهم أقوى ا ولو بنيتهم أوثق
لكانت قصتي أوفى وكانت قصتي أشوق

وترجم من الشعر الإنجليزي كذلك : التركي الطوال (الذي ينسج) لـ .
روبرت كرفت كوك ، قحة لـ . هنري دافيز ، لاتنادني ، أخوان الفرح والالم لـ .
روث بتر ، تمرينات لـ . بن جونسون ؛ اختراع الشعر لـ . لو كاس ، صورة لـ .
جون دون (٣) ، مفتاح الدولة من أغاني المهد الإنجليزية ، إلى السوق أول مرة لـ .
هوسمان ، كلهم سيفيوس لـ . شارل ماكي ، أخذ وعطاء لـ . باكس كليفوردي ، في
غير الليلة لـ . هوب (٤) ، ثوب رديد لـ . توماس هاردي ، طفلان لـ .

(١) The Poets Tongue, p. 167.

(٢) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ١١ ط أولى سنة ١٩٤٥ .

(٣) و (٤) نفس المصدر صفحات ١٨ ، ٢٢ ، ٢٥ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٥١ ،

٥٨ ، ٥٠ ، وراجع كذلك (Nursery Phymes) the Poets Tongue no. p.113- 165 London,

وكذلك : Last Poems (P. 69) وهذه القصيدة للشاعر ألفرد إدوارد هوسمان =

هارولد منرو (١) ، مع الغنم لـ . هنرى دافيز ، خطاب فتاة إلى العجوز التي ستكونها بعد سنين له أليس مينيل (٢) ، دنيا بلا ساعة لـ . أو ليفر جوجارقى ، حسناء يستدعيها الموت لـ . توماس لوفيل بدوس ، الماضى حلم لشاعر مجهول من أواخر القرن التاسع عشر (٣) ، شجرة السم لـ . وليام بليك ، الوارثة لـ . توماس هاردى (٤) ، وسمرام لـ . كونتى كان الشاعر الزنجى الأمريكى ، وبوتقة الحب للشاعر الزنجى الأمريكى لويس ألكساندر (٥) .

على أنه كان يضىنى على ترجمته لبعض القصائد من شاعريته وبلاغته ما يجعلها قوية أخاذة فى اللغة العربية كالإنجليزية التي كان يترجم منها . وذلك كقصيدة : Ernest Dowson . Non Sum qualis Eram Bonae sub Regno Cynarae التي ترجمها ضمن مجموعة عرائس وشياطين .

وحسبنا للتدليل على ذلك أن نستعرض جزءاً منها فى لغتها الإنجليزية والعربية ليرى القارىء صدق ما نقول : (٦)

Last night, ah, yesternight betwixt her lips and mine,
There Fell thy Shadow, cynara, thy breath was shed,
Upon my soul between the kisses and the wine,

= أخى الشاعر لورنس ، وهى منشورة فى ديوانه الذى صدر فى عام ١٩٢٢ بعنوان :
Last Poems.

(١) : عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ٦٥ ، ٦٦

(٢) المصدر السابق ص ٨٩ ، ٩١ . وراجع كذلك : W.H. Davies : The Story of English Literature by Edward Albert Collins 1938, p. 221

وراجع أيضاً : A letter from a girl to her one old age in Alice meynell (Poems 1913 p. 49).

(٣) عباس العقاد : عرائس وشياطين صفحات ١٠٤ ، ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٤) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ١٤٥ ، ١٥٣ ، وراجع : T. Hardy : Heredity (the century's. Poetry, V. T. p. 229)

وكذلك : W. Blake: A Pioson tree (The Poets tongne) p. 55 Part. 2.

(٥) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ٨٨ ، ١١٦ .

(٦) انظر : The Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems

Books on Four Selected by F. T. Palgrave, p. 461. New York, N. Y. 1953.

And I was desolate and sick of an old passion,
Yea, I was desolate and bowed my head :
I have been faithful to thee, cynara, in my fashion.

* * *

All night upon mine heart I felt her warm heart beat,
Night-long within mine arms in love and sleep she lay,
Surely the Risses of her bought red mouth were sweet.
But I wns desolate and sick of old passion,
When I awoke and fownd the dawn was gray :
I have been faithful to thee, cynara, in my fashion.

وكانت ترجمة العقاد لهذا الجزء من القصيدة كما يلي : (١)

أمس . . ويحي من ليلة أمس بين شفقي وشفقتها
هبط ظلك ياسينارا ، وانسكبت أنفاسك

على روحى ، بين القبلات والكثوس

وكنت كسيف البال ، موحشا من هوى قديم

نعم كنت كئيباً فأطرقت برأسى

وكنت وفياً لك ياسينارا ، على منوالى

* * *

قلبا الدافئ أحسه آنا الليل يخفق على صدرى

وينطوى الليل كله وهى فى ذراعى بين الغرام والاحلام

لا نسكران كانت قبلاتها المشتراة من ثغرها الوردى حلوة شبيهة

بئس أنى كسيف البال موحش من هوى قديم

وعاودتنى اليقظة وشهدت الفجر الطالع ، وقلبي على ما أقول شهيد

إتى وفسيت لك ياسينارا ، على منوالى .

ويتضح مما سبق أن العقاد استطاع ببراعة أن يلبس إحساس الشاعر ومشاعره

ثوباً ملائماً من التعبير ، وأن يسكن أحاسيسه ذلك البناء الموائم من الألفاظ .
وبتعبير أدق استطاع العقاد أن يعبر عن إحساس الشاعر في قصيدته تعبيراً خاصاً
تمثل في الصورة السابقة التي تهز منافذ النفس قبل أن تهز منافذ السمع .

وقد ترجم العقاد كذلك من الشعر الفرنسي : هارب في مكانه لـ . فراين (١) .
ومن الشعر الإيطالي ترجم نشيد الصيد لـ . دانزيو (٢) . كما ترجم من الألمانية
المقطوعات الآنية : القلب أو العقل لـ . هولدرين ، وأجرومية ، الاحق ، تابوت ،
شعر من الحب أو البغض لـ . هايني (٣) .

ومن الشعر اليوناني ترجم النسر الجريح لـ . اسكايولوس ، بستاني دفين لشاعر
يوناني قديم مجهول ، مترادفان لـ . ماركوس أجنتاريوس ، اسم يجمع أسماء لـ .
سوفسكليس ، فن التوليد لـ . تيوجنيس (٤) . ومن الشعر الياباني ترجم قصيدة
« قياس » لشاعر ياباني مجهول ، وقصيدة الشريد من الشعر الروسي لـ . يسنين ،
وزحام من العطور ، وزهر الصفصاف ، ووهم للشاعر الصيني « يوان مي » .
وقصيدة ليل طويل من الشعر البرازيلي لـ . سلبيا ميرلس ، وقصيدة الجميل والخيف
من الشعر التشيكي لـ . رينر مارياريلكه (٥) .

ومن الشعر الفارسي ترجم قصيدة الخاق والخلق لـ . المواسي ، وقصيدة
السكيميا والشيطان لـ . جميل السعدي (٦) . وقد ترجم قصيدة الشيطان مرتين

(١) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ١٤٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٥٠ وما بعدها .

(٣) المصدر السابق صفحات ١٢٦ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٤٢ ، ٩٠ ، وراجع كذلك :

H. Heine : "Es stehen unbeweglich, "Poems selected, p. 57.

H. Heine : "Wer Zum erstem male liebt, "Poems selected, p. 114.

H. Heine : "Die alton bosen lieder, "Poems selected, p. 88

H. Heine : Poems selected from, p. 98.

(٤) و (٥) عباس العقاد : عرائس وشياطين صفحات ١٠ ، ١٧ ، ١٩ ، ٦٠ ،

Rainer Maria Rilke : The : وراجع كذلك : ٧٠ ، ٧٠ ، ٨١ ، ٨٠ ، ١٣٥ ، ٧٠ .

First Elegy Rilke : selected Poems' p. 53.

عن الترجمة الإنجليزية بقلم : Ruth Speirs ، المترجم هنا مطلع قصيدة ريلكه المنشورة
في مجموعة قصائد مختارة والطبوعة بمطبعة الأنجلو المصرية بالقاهرة .

(٦) عباس العقاد : عرائس وشياطين ص ١١٣ ، ٣٧ ، ٠٧ .

نشرت ترجمتها الأولى في صحيفة الدستور ، والثانية في مجموعة عرائس وشياطين .
والناظر في الترجمتين يرى أن الترجمة الأولى كادت أن تكون حرفية على حين
يرى أن الترجمة الثانية كانت تتمتع بالصدق الفني ، لأنه استطاع أن يعبر عن
المشاعر والأحاسيس التي تحتويها القصيدة بألفاظ توأم هذه الأحاسيس والمشاعر
موامة تليق عن طاقة شاعرية أبدعتها . ولا أدل على ذلك من أن نورد مقطعاً
من القصيدة في الترجمة الأولى حيث يقول فيه : (١)

أخذتني سنة من النوم فرأيت الشيطان . .

رأيت له لا كما كنت أتوهمه قبيحاً دميمة الخلق

بل وجدته جميلاً يفتن العقول جماله

له قد كأنه غصن البان

وعينان كأنهما أعين الحور العين

ووجه كأنما تسطع عليه أشعة الفردوس

فدنوت منه مندهلاً وسألته متهيأ . .

أأنت تلك الروح الخبيثة الشريرة ، وأنا أراك فلا أحسب أن للأملك

مثل جمالك ؟ .

ثم نورد هذا المقطع نفسه في الترجمة الثانية التي حدثت بعد سبع وثلاثين سنة ،
فقرأه يقول فيه : (٢)

رأيت الشيطان في حلم . فيأعجبها لما رأيت !

رأيت على غير ما وهمت من صورته الشنعاء التي تخيف من ينظر إليها ،

قائمة كفرع البانة

عينان كأعين الحور

طلعة كأنها تضيء بأشعة النعيم

قاربتة وسألته : أحق أنت الشيطان المرید ؟

أحق ذلك ولا أرى ملكاً له جمال عبيك ؟

ولا عين قد نظرت إلى شبيه سبيك ؟

* * *

(١) راجع : فارس شعرها وشعراؤها للمقاد في صحيفة الدستور بتاريخ ١٣ ديسمبر
سنة ١٩٠٨ .

(٢) عباس المقاد : عرائس وشياطين ص ٧ .

وفي اعتقادنا أن الفارق بين الترجمتين من حيث الجودة والشاعرية هو الفارق الزمني بين هذه وتلك ، وبتعبير أدق هو الفارق بين شاعر ناشئ لم يتجاوز العشرين ربيعاً ، وشاعر رسخت قدمه في هذا الميدان وتفتحت مواهبه وطاقته الشعرية ، وتضاعفت ثقافته وعمقت واتضح رؤيته للحياة بعقل مفكر وإحساس شاعر .

على أننا نود أن يتقرر في الأذهان أنه ليس معنى استفادة العقاد في اتجاهاته أو في تجاربه الشعرية من النقد أو الشعر أو الأساطير أنه يسرق هذه الاتجاهات أو الصور الشعرية ، أو أن محاكاة لها تغض من أصالته ، لأنه لا بد للشاعر أن ينصر في بوتقة التراث الحضاري العالمي ، وأن يتقبله بوعيه الجمالي ، وأن يعمل على محاكاة ليمهد السبيل لظهور حركات فنية تهيء مشابهة له ، أو قريبة منه ، أو معارضة له ، أو متفرعة منه كما سبق أن أشرنا إلى ذلك في الفصل الثاني .

* * *

(ب) تجاربه الشعرية :

وقد سارت تجارب العقاد الشعرية في مسارها الطبيعي الذي رأيناه في شعر الديوان حيث كانت تعبر عن عالمه الذاتي في الأغلب الأعم وعن عالمه العام في النادر القليل .

ومن ثم كانت بواعث تجاربه الذاتية في هذه المرحلة هي بواعث تجاربه الذاتية في تجارب الديوان حيث يعبر عن واقعه النفسي الذي يهدف من وراء تعبيره إلى تحقيق شخصيته بوصفه فرداً متميزاً ، ويعبر كذلك عن الصراع العقلي الذي نشأ نتيجة للتضارب بين رغباته ونزعاته وبين ما كان يراه في الحياة من بعض الصور التي تصطدم مع مثله العليا . كما كانت التجربة الشعرية الذاتية وسيلة لتساميه ومن هنا كان يسعى دون شعور منه إلى إلقاء الناس إلى الانتباه إليه ، والاعتداد بذاته عن طريق الشعر .

ومن بواعث التجربة الذاتية لديه في هذه المرحلة كذلك حبه للحياة وتمنييه الخلود بعد الموت بأثاره الشعرية ، لأنه كان يعجز بشعره دائماً ، وبالإضافة إلى ما سبق كان لا يزال يتمتع بالاستعداد الفني والأصالة إلى جانب المهارة التي اكتسبها من ممارسته للشعر والإلمام بدقائقه عن طريق النقد الأدبي وقراءة الشعر

الأوربي . وبذلك كانت التجربة الشعرية في هذه المرحلة — كما كانت في تجارب الديوان — ظاهرة من ظواهر حياته الإنسانية التي تتمثل في الانفعالات والاستجابات والعواطف والحالات النفسية والأفكار والمعاني التي تساعد على التعمق والنفاذ .

وفي اعتقادنا أن هذه البواعث للتجربة الذاتية لديه جعلت عبقريته الفنية لا تفارقه ، إذ هي مستجيبة تتلقى وتنتظر ، وليست بالعبقرية الطاغية التي تصول وتتجمل كما أمرنا إلى ذلك من قبل .

وليس معنى اتفاق بواضت التجربة الذاتية في المرحلة الأولى (الديوان) والمرحلة الثانية (أشعار ما بعد الديوان) أن التجربة هنا مثل التجربة هناك من كل الوجوه بل حدثت تغييرات في طبيعتها استلزمها دواعي السن والثقافة والتجارب الحسوية ووعيه بالكون الذي اتسعت دائرته لدى العقاد .

من هذه التغييرات أن الوعي في تجارب العقاد في المرحلة الثانية غدا ركناً مهماً في عملية الإبداع ، فبعد أن كان أغلب تجارب العقاد في الديوان تتم بطريقة شبه تلقائية غدت تجارب ما بعد الديوان تنسم بالطابع الفكري — في الأغلب الأعم — إذ كان يسيطر على تجربته الشعرية بوعيه سيطرة تكاد تكون تامة ، فيختار في بعض الأحيان ألفاظاً بأعيانها لتعبر عن معاني خاصة وينسجمها على نحو معين لتنشئ وزناً معيناً وقافية معينة ، كما أنه قد يحول دون تدخل الألفاظ في أحيان أخرى وجرفها له بعيداً عن طريقه ، ومن ثم نراه ينبذ الألفاظ التي يبدو أنها تدخل على التجربة نعمة لا تنسجم مع هدفه .

ومعنى هذا أن العقاد كان يختار الألفاظ التي توافق حالته الذهنية في هذه اللحظة ، ومن هنا يتحرك ذهنه طوال الوقت والتجربة التي تعبر عنها الألفاظ أخذت في النماء طوال الوقت في ذهنه كذلك . إذ أن العقاد يتمتع بحساسية خاصة لإزاء الألفاظ والأوزان والإيقاع ، لأنه يعد الشعر جزءاً حيوياً هاماً بالنسبة له لأنه يساعده على إدراك ما هو عميق ومهم في الحياة .

ومن ثم كانت عملية الإبداع لدى العقاد في (شعر ما بعد الديوان) تنسم بالرؤية

الذهنية التي أدت بدورها إلى تعميق مزدوج للتجربة ، حيث تتدفق الذكريات في أمواج متلاحقة نتيجة لوعيه الحاضر والماضى معاً ، لأن الماضى حينئذ يضيف إلى الحاضر غزارة وغنى في فهم الكون والحياة .

ويتضح مما سبق أن عملية الإبداع في هذه المرحلة كانت تتمثل في أنه كان بينه وبين موضوع التجربة مبادلة حس وشعور، وذلك لأنه يعيش مع موضوع التجربة الذي يعبر عنه ومن هنا كان ينظر إلى هذا النوع من التجارب على أنه شيء خارج عنه أو خارج هو عنه ، مع أنه يمثل الغالبية العظمى مع شعر هذه المرحلة ، وذلك مثل قوله في مقطوعة « مسودات الحياة ، حيث يذهب إلى أن الحشرات مسودة الإنسان ، تظهر ما لا يظهره الإنسان ، وأن الإنسان والحيوان من أصل واحد : (١)

وياربٍ سرِّ في كلامٍ « مسود » يعود فيخفي في الكلام المصحح
أراها كإخوان تفاوت حظهم وميراثهم من سابقين ورزح

وتصويره للحياة على أنها وخيمة العاقبة ، وأن التفكير فيها ضرب من العبث : (٢)

مالي أفكر في الحياة ولا أرى شيئاً يقرُّ بها على التفكير
أنى مضيت بها انقطعت كأنى شجر على الدنيا بغير جذور

ومن هذا الضرب كذلك تصويره للمرأة بأنها غير وفية لغيرها سواء أكانت امرأة أم صديقاً لها ، وأنها تطيع على اضطرار من طبعها وعرف المجتمع الذي الذي تعيش فيه لا أمثالاً لعمد أو لحلف : (٣)

وفاءً بنات حواء قيود تصاغُ لهن من طبع وعرف
فما فيهن مخلصه لآخرى وما فيهن مخلصه لإلف
تطيع على اضطرار كل أنثى ولا تصغى لعمد أو لحلف

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١٥ .

(٢) و (٣) المصدر السابق ص ٢٦ ، وراجع كذلك عمدة الأعاصير ص ٢٧ .

وبجانب هذا النوع الذي يتسم بالرؤية الذهنية ، والذي كان العقاد ينشده وهو خارج عنه كانت هناك بعض التجارب شبه التلقائية التي كان يشعر بها أكثر من غيره لأنه كان يعيشها ، وتمثل في بعض قصائد الحب والرثاء .

من ذلك تصويره لفقده للحب وتمنيه الموت بعد فشله ، لأن قلبه قد خرب : (١)

دفنته ، ويمحك ! هل تستريح يا خارب القلب عمرت الضريح
ذاك الثرى المنهال ذاك الصفيح يا ليتته ركن الخراب الفسيح
أو ليتك الساعة فيه الدفين

وكذلك رثاؤه دلمى زيادة ، وللأزنى ، ولوالدته التي يظن أن أمومتها
أخت الدوام ، ويتهمك بمن تعجبوا لبكائه عليها : (٢)

حسبتُ الأمومة أختَ الدوام ، وخادعت ظني عليها دواما
وأفحمني فيك خطب النعمى ، وفي غيره ما شكوت الفحاما
تعجَّب قوم لشيخ بكى . . . أكل المشيب لدعى فطاما
وأُمُّ لما دون عشر تمزَّ فراقا فكيف لسبعين عاما
خلا الكون منك فماذا أرى من الكون بعدك إلا ظلاما

ولم تكن تجارب العقاد الذاتية في هذه المرحلة تسير على وتيرة واحدة من حيث تقبله للحياة أو رفضها ، لأننا نراه في دواوين الثلاثينيات (وحى الأربعين ، هدية الكروان ، عابر سبيل) مقبلاً على الحياة لإقبال النعم ، لأنه في هذه الآونة كان ملتجماً بجمهير الشعب مدافعاً عن حقوقهم في مجلس النواب وفي منبر الصحافة كذلك ، ومن هنا لم يكن لاثقاً ولا مستساغاً أن يغترب في شعره عن زمنه أو عن المسكان الذي نشأ فيه ، كما لم يكن لاثقاً ولا مستساغاً أن يترفع على الجماهير التي يحرز باسمها بطولات تاريخية في منبرى مجلس النواب وصاحبة الجلالة الصحافة المصرية آنذاك .

وفي إقباله على الحياة في هذه الآونة تليقظ نفسه لكل ما حولها من جمال ،

(١) و(٢) عباس العقاد: أعاصير مغرب ص ٧٦ ، وراجع ديوان من دواوين له ص ٣٠٢ .

ويظن أن الحياة تدب في كل شيء ويدعو إلى أن نغتم اللذات في أوقاتها ، لأن الموت طرأقاً على الأبواب يطلب رزقه من أعمال الناس التي يحصدها بمنجته ، ولا يخفى ما في هذا التصور من نزعة خيامية تجاه الحياة : (١)

الموتُ أخَّاذٌ فنخذ ما تستطيع من الحياة

ولا يرى الدنيا إلا من خلال عيون الجميلات ، وأن رؤيته للكون بالنفس لا بالنظر ، وأن تلك العيون كالإصفاة التي تصفى النور من كل ما يعلق به : (٢)

لا أرى الدنيا على نور الضحى حبسنا الدنيا على نور العيون
هي كالراوق للنور فلا صفو إلا صفوها العذب المصون

ومن إقباله على الحياة كذلك تصوره بأن في صوت البوم جمالا يعز إدراكه على الناس : (٣)

زعموا البوم نائماً . . ظللوا البوم فلم يشك في الخرائب برحماً
إنما كان مغرماً يتغنى أو مجيداً يغالب العيش نجحاً

وليس معنى إقباله على الحياة في هذه الآونة أنه لم يرفضها في بعض الاوقات،

إذ أنه كانت تعرض له نوبات قلق وتمرد وحينئذ نراه يرفضها ، ويرى أن

أشرف ما تحويه وقف على الحقير الطفيف : (٤)

عجبي للحياة أشرف ما تحويه وقف على الحقير الطفيف

ويرى أن نهاية الحياة وخيمة ، لأنه كيفما توجه انقطعت أسباب الحياة به كأنه شجر على الدنيا بغير جذور : (٥)

أنى مضيت بها انقطعت كأنى شجر على الدنيا بغير جذور

ومن رفضه للحياة كذلك تصور أن الإنسان لا يشواق الأرض ولا يزع لها ، ولا يرى فيها جمالا وفتنة وضياء إلا إذا صح جسمه لا نفسه ، وأنه إذا صححت نفسه يكره الأرض والسماء وما حوله وينظر إلى الناس نظرة شائمة : (٦)

(١) و (٢) عباس العقاد : وحى الأربعين صفحات ٢٨ ، ١١٤ ، ١١٥ .

(٣) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٢١ .

(٤) و (٥) و (٦) عباس العقاد : وحى الأربعين صفحات ١٦ ، ٢٦ ، ٣١ .

صحَّ جسماً فشافت الأرضُ عيِّ نيه جمالا وفتنة وضياء
صح نفساً فشامت الناس حتى كره الأرض حوله والسماء
وعلى عكس نظراته للحياة في دواوين الثلاثينيات وجدناه في شعره الأخير
(أعاصير مغرب : بعد الأعاصير ، ما بعد البعد) لا يقبل عليها كما كان يقبل عليها
من قبل ، بل يرفضها أكثر من أى وقت آخر .

من ذلك تصوره للحياة على أنها لغز ليست له إجابة سوى الصمت ، وأن
كل من يثرثر فيها فهو مصاب بالعمى والكلال ، وما نحن سوى ظل يعبر الحياة
المخالدة (١) :

لماذا نحبُّ ؟ لماذا نموت لماذا ولدنا ؟ يُجيبك السكوت
ثلاثة أسئلة . كل من يُثرثرُ فيها عيِّ صموت
أجبتها بأن الخلود عظيم وأنا هناك ظل يفوت
على أن السبب في رفضه للحياة كان لسيطرة المستبدين على العالم حتى غدا
العالم على أيديهم مافونا في نظره : (٢)

هان والله عالم مافون في حسابي وماله لايهون
عالم يحكم المالك فيه موسليني وهتلر وستلين
وهذا العالم في تصوّر العقاد ليس مافونا حسب ، بل لأنه يغوص في الدنايا
والخسة ، والويل لمن يعيش فيه بنفس أبية ، وأنه لو عرفه قبل مولده لجاء له
بغير أنف : (٣)

عالم غاص في الدنايا وفي الخسة ويل فيه لنفس العروف
لو عرفناه قبل مولدنا في الغيب جئنا له بغير أنوف
والحياة في تصوره لاقيمة لها ، ولاقيمة للذخر كذلك ، ومن هنا غدا لا يُحسُّ
بفقد الذخر حينما يفقده ذات يوم ، وأنه جاء بضرب من الغفلة ، وأنه لا ينتظره
ولا يأسى عليه حين ينهرم : (٤)

(١) و (٢) عباس العقاد: ما بعد البعد ص ٢١ ، ٢٥ .

(٣) و (٤) عباس العقاد ، ما بعد البعد ص ٢٧ ، ٤٢ .

ماقيمة^١ للحياة تحسبها تجاوزت في النفاسة القيما
ماقيمة^٢ الذخر لا تحس له يوما إذا ما فقدته عدما
في لحظة جاء لا انتظار له ولا أسى بعده إذا انصرما

أما تجاربه التي يعبر بها عن عالمه العام فكانت ثمرة انصهاره في يوتقة الوجدان العام ، بمعنى أن وجدانه يتحرك بحركة الوجدان الجمعي من تلقاء نفسه ، ومن هنا كان يعبر فيها عن المبادئ الإنسانية المطلقة ، والمواقف الوطنية التي يعتمد فيها على إحساسه الفني الضخم لا على المقولات والنظريات السياسية ، والمناسبات التي كانت تحفزه على قول الشعر وما أكثرها في هذه المرحلة .

فهو مثلاً يتغنى^٣ بالمصريين القدماء وبالمجد الخالد الذي بناه المصريون لأبنائهم الذين إن وهبوا مصر الحياة تهيم الخلود : (١)

كم بَنت للبنين مصر أم البنساء
من عريق الجدود
أمة الخالدين من يهبها الحياة
وهيته الخلود

وفي موقف آخر نراه يقول : إن رمسيس حي في مدينته ، ويحميها من كل معتد أثيم ، ويرعى أبناءه الذين يلتفون حوله ، وإن مصر كم حاولت الأمم غزوها ، ولكنها باقية بطبيعتها الجميلة الساحرة ، وبشمسها وقرها ، وذلك لأن الدهر يجرصها كذلك ، على حين يهدم أبنية غيرها من الأمم : (٢)

الدهر في غيرها هدام أبنية والدهر في شاطئها حارس حذر
وكم توالى على أبوابها أمم ومصر باقية ، والشمس والقمر
كان رمسيس حي في مدينته يرعى بنيه ، وهم من حوله زمر
وافتهاته بالمصريين القدماء يرجع إلى ما خلفوه من آثار وما حققوه من أمجاد ،

ومن هنا كان لابد للعقاد من التغنى بالآثار كذلك ، فهو يعلن حيرته في حبه
لابي الهول ويسأله عن السر في هذا الحب ، وما الذي دعاه إلى أن يحبه : (١)

إن يكن فيك يا أبا الهول سرٌّ فهو هذا الهوى الخفيّ العجيب
من دعانا إلى هواك ؟ أجبنى نحن أم أنت أم سميع مجيب ؟
وقد اتسعت نظراته إلى الوطنية فشملت العروبة بأجمعها ، ومن هنا رأيناه
يحيي السوريين في عهد الاستقلال السوري ويمجد الشهداء ، لأن الوطن يحياهم (٢) :

بوركت من وطنٍ يجلُّ شهيدَه في حينما ألقى عصا الترحال
وفي تجارب العالم العام لديه نراه يدعو إلى التعايش السلمي وقضايا السلام التي
هي أطول عهداً من قضايا الخصام بين الأعدى ، لأن الهول سيقابلهم في الغد ،
ويجب أن يتقوه ، وأن يستعدوا له بالزاد الطيب : (٣)

وقضايا السلام أطول عهداً من قضايا الخصام بين الأعدى
ما الوغى والسيوف مشتجرات كالوغى والسيوف في الأغماد
من حروبٍ على اللسان صراح وحروب مكنسونة في الفؤاد
ومن ثم نراه يرحب بميثاق الأمم المتحدة ويطالب بتلبية دعوته ، لأنه
رجاء الشعوب ، وينبغي ألا يمتنع عن تلبية دعوته شعب مهما يكن أمر الداعين
إلى هذا الميثاق ، ولو كانوا خادعين ، لأن الخداع لا يكون في الأشياء المكروهة
والتأفة : (٤)

هبوهم خادعين ، فهل رأيتم مخادعةً بشيء لا يحب ؟
ولولم تصبُ دنياكم لسلم لما خدعت به من حيث تصبو
ويدعو إلى اتباع الحق ، وألا يقف الناس مع الغالب الظالم ، لأنهم لو وقفوا
إلى جانب المغلوب لم يفز غالب ظالم قط : (٥)

لكم . لكم مع الغالب الظالم لم لا تعدموا من الظلم رغما
لو وقفتم يوماً إلى جانب المغلوب ما فاز غالبٌ قط ظالماً

(١) و (٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٢٩ ، ٤٧ .

(٣) و (٤) عباس العقاد : بيد الأعاصير صفحات ٢٩ ، ٦٣ ، ٦٤ .

(٥) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٢٠ .

وقد استخدم تجارب عالمه العام في هذه المرحلة في الدعوات الاجتماعية كتنظيف الحياة الروحية من التعصب الطائفي الذي كانت تموج به مصر والبلاد العربية كأثر من آثار الاستعمار الذي يهدف إلى تمزيق وحدة الأمة العربية ، ومن هنا عنى العقاد بإزالة هذا التعصب ، لأنه لا داعي له في الأسرة الإنسانية الجامعة ، إذ يرتبط الناس جميعاً بوشيجة الرحم الإنسانية التي كان العقاد يتهد بها .

وفي ضوء هذا يقول لقد تعددت الأديان ، ولكن الدين العام الذي يجمع الناس جميعاً من كل الأديان والطوائف هو البرُّ بهم ، وذلك لأن مريم أخت لعيسى : (١)

مَرِيَمُكُمْ أختٌ لعيساكم وكلكم آمنة أو أمين
تعددت أديانُ قَصَّادكم ومالككم في برِّهم غير دين

وفي موقف آخر يقول : إن المدامع التي يذرفها المواطنون ليس فيها شعار كنيسة أو شعار هلال ، وينعى عليهم الاختلاف وهم مصفدون تضمهم سلاسل الأغلال ، وأنسى لهم أن يتنازعوا على السماء ، على حين أن أرضهم نهب لكل منازع ومُوالٍ للمستعمرين : (٢)

ما في المدامع من شعار كنيسة يوم الحنين ، ولا شعار هلال
فيم اختلاف مصفدين تضمهم - قبل الوفاء - سلاسل الأغلال
أمنازعون على السماء وأرضكم نهب لكل منازع وموآل

* * *

ومهما يكن من أمر فلا تتصور أن كلا من نفس العقاد أو ذهنه كائن ثابت يتعامل مع موضوع ثابت ، ويستخدم فيه قدراته المختلفة ، ذلك لأنه فنان أرق ، ولا يعرف للراحة طعماً ، شأنه في ذلك شأن الفنان الأصيل ، ومن هنا كان ذهنه مرناً يتغير تنسيقه دائماً ، كما أن موضوع تجاربه يتغير كذلك .

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١٤٣ .

(٢) المصدر السابق ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

فهو مثلاً بقدر ما كان يحس بالشيخوخة في شبابه — كما سبق أن بينا ذلك في الفصل الثاني — كان شاباً بل طفلاً في شيخوخته ، وانعكست طفولته هذه على تجاربه الشعرية ، فحبه مثلاً كان حب الفتى المراهق الذي لا يخلو حبه من عبث واستهتار ، ولا يتفق وخلقته وعقله كما قال العقاد نفسه : (١)

عشقتك مكذباً خلقى ورأى

وذلك لأنه لم يكن يهيمه من الحب لإقضاء سويعات سعيدة مع حبيبته في صفاء ، وهذه الساعات تنسيه ألف عيد ، وتغفر ذنوب العام كلها ، وتطحن على العام الجديد : (٢)

ما كنت عندي أيها العامُ كلك بالسعيد
لكن سويعاتٍ مضت لي فيك تنسى ألف عيد
غفرت ذنوبك كلها وطغنت على العام الجديد

واهتزت صور الحب في نفسه كالطفل ، بحيث نراه يقدم على حبيبته وهي تتدله ، ومع ذلك يرضى بخلفها لوعده ، إن كان خلفها تدللاً بمكانها الغالى عنده : (٣)

إن كان خلفك للوعود تدللاً بمكانك الغالى لدى فأخلفي

وكان لا يعد اليوم الذي يمر عليه دون أن يرى فيه حبيبته ويسميه مزيفاً (٤) :
إن يوماً يمرُّ بي لا أراه هو يوم أعدّه في الزيوف
وفي تعليل ذلك نرى العقاد يكفيننا مؤنة البحث حينما يقول : ليس المعول على شهادة الميلاد ، بل على الشعور ، فعمر الإنسان شعوره بحيث يبلغ الإنسان العمر الذي يحس أنه بلغه ، وعمر الإنسان كذلك في قلبه وهواه ، فالإنسان شاب إذا كانت الفتاة تسعده وتشقيه ، وكهل إذا كانت تسعده ولا تشقيه ، وشيخ إذا كانت لا تسعده ولا تشقيه .

وعلى أية حال فإن الاختلاف في الزمن لم يغير من معالم نفس العقاد

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٦٢ .

(٢) و (٣) و (٤) راجع للعقاد : أعاصير مغرب ص ٤٥ ، ٥٠ وحي الأربعين ص ١١٨ .

أو عناصرها بتعبير أدق ، ولم يزد عليها أو ينقص منها في أى مرحلة من مراحل عمره ، فطبائمه لم تتغير باختلاف الزمن^(١) ، ومن ثم لم تكن في حياته نقطة تحول بين عهدين أو بين عمريين ، ولم يكن هناك اختلاف في جوهر الموضوع ومادة القدرة والشعور ، وكل ما حدث في الستينات لديه أنه ارتفع عنده مقياس الجمال ، وتحولت لديه فلسفة الشعور إلى فلسفة العمل ، وتغيرت نظراته للحياة ، إذ أنه كان يحبها كعشيقته تخدعها بزيتها الصادقة وزيتها الكاذبة ، فغداً يحبها كزوجة يعرف عيوبها وتعرف عيوبه ولا يجهل ما تبديه من زينة وما تخفيه من قبح ودمامة^(٢) .

وإذن فهو في شيخوخته بديل بالرضا المعلوم عن الأمل الموهوم ، وقد يكون رضاه بما يعلم بديلاً صالحاً من كل ما يرجوه ويتوهمه ، ثم يندم عليه ولات مندوم .

وإذا صح أن الزمن لم يغير من نفس العقاد وشعوره جوهر الموضوع والقدرة والشعور؛ بل غيّر بعض العوامل الجانبية في نظراته للحياة والأحياء معاً، إذا صح ذلك فإن هذا التغيير على الرغم من أنه تغيير طفيف إلا أن له آثاراً في عملية الإبداع ، فخرجت من كونها شعورية مع لمحات فكرية في الديوان ، وشعورية عقلية في شعر الثلاثينيات في الأغلب الأعم منه ، إلى عقلية مع لمحات شعورية في شعر الخمسينيات والستينيات إلى آخر عمره رحمه الله .

على أن العقاد في هذه المرحلة يقيم شعره عن طريق التأمل الذي كان يصاحب عملية الإبداع ، وعن طريق إيجاد كل "مَوْحِدٍ" في تجربته . وبذلك يجل التوازن والانسجام محل الاضطراب والهيجان الذي كان يصاحب عملية الإبداع في شعر الديوان ذي الأجزاء الأربعة ، وحلول التوازن والانسجام في عملية الإبداع في شعر ما بعد الديوان يوحى بأن التركيب الخيالي تحدده على الأقل — كما يقول الدكتور رتشاردز — تجربة الحاضر بقدر ما تحدده تجربة الماضي ، أو بالأحرى تجارب الماضي الذي ينشأ عنها^(٣) .

(١) و (٢) عباس العقاد : أنا ، صفحات ١٥٧ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٥٧ — ٢٦٢ .

(٣) The Principles of Literary Criticism, p. 192. (Appendix. B).

وليس أدل على ذلك من قول العقاد في قصيدته « فلسفة حياة » حيث تقوم
فلسفته في الحياة على التوسط بين التهاك على ملذاتها والزهادة فيها : (١)

زاهدًا الهند نعى الدنيا وصام أنا أنماها ولكن لا أصوم
طامع الغرب رعى الدنيا وهام أنا أرهاها ولكن لا أهيم
بين هذين لنا حدٌ قوَامٌ وليس لهم من كلِّ حزبٍ من يلوم

* * *

على أن العقاد كان يقبل على إبداع تجربته في هذه المرحلة وهو يتأمل
موضوعها تأملاً يكاد يكون تدريجياً ، لأن التجربة حينئذ تشتمل على عملية عقلية
تزيد عما يوحيه كلامه بحيث غدت تجربته قادرة على نقل ثقل الأفكار والمشاعر
التي تشتمل عليها ومعقوليتها ، ولا ينفى ذلك ومضات الإلهام التي كانت تعتريه
أثناء عملية الإبداع وأثر هذه الومضات الذي يسرى في أوصال التجربة على الرغم
من الأفكار العالية التي يعالجها شاعرنا فيها ، وذلك كقصيدته « يوم ميلادى »
التي يعالج فيها علاقته بالدمر والحياة ، ويصور حيرته إزاء الوجود وتساؤله عن
الغيب ، ويقول إنه لو كان قبل تكوينه شيئاً ، فإنه إن يعدم ذلك الشيء بالموت ،
لأنه سيعدم كما كان قبل ولادته ، ولو لم يكن بشيء فإنه لن يندم حينئذ ك ، لأنه
يكون قد فقد الشعور بالموت : (٢)

غاية الأمر أظانينُ ، وبعض الظن يأثم
سوف نُسَمَى مثل ما كنا ولم نُؤَلَدْ ونُفْطَم
إن يكن ذلك شيئاً لست بعد الموت أعدم
أو يكن ليس بشيء أترى « لاشيء » يندم ؟

وهذا التأمل في التجربة على اختلاف مستوياته لدى العقاد كان سبباً
في إدراكه لمنهج قصيدته جملة وفي وضوح — على حد تعبير الناقد المعاصر

(١) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١٩ .

(٢) عباس العقاد : بعد الإعاصير ص ٢١ .

ستيفن سبندر^(١) — والمعبرة — فيما اعتقد — بالنتائج التي يصل إليها مهما طال زمن عملية الإبداع .

ويتمثل منهج قصيدة العقاد في هذه المرحلة في أساسين : التقسيم والنظام ، بمعنى أن يتبين في ذاكرته عند عملية الإبداع أقسام التجربة والمعاني التي تحيط بأجزائها المتفرقة ، ولا يبدأ في عملية الإبداع للقصيدة إلا وفي ذهنه جميع أجزائها والمعاني التي تندرج تحتها على حسب التسلسل المنطقي والشعوري^(٢) .

وإذن فكل فكرة في القصيدة حاضرة قبل أن يكتب كلماتها الأولى ، ولكن أفكارها غير تعبيراتها ، بل غير صيغتها الفنية في أكثر الأحيان ، لأن إشباع المعنى ساعة الكتابة قد يوحى بالفاظ العبارة التي تليها على قدر إشباعها وقوة أدائها ، وربما تحول القلم من أسلوب الانفعال إلى أسلوب السخرية والتهكم ، أو من أسلوب النقد إلى أسلوب التمديد والتنفيذ إذا ارتفعت نغمة المعنى وارتفعت طبقة ، كما يحدث في أداء أصوات الغناء حيث تظهر آثار الفوارق العاطفية بين نغمة ونغمة ، وبين توقيع وتوقيع مع وحدة (النوتة) الموسيقية^(٣) .

ونكاد نعتقد أن منهج العقاد في الإبداع في هذه المرحلة منهج تركيبى تحليلي ، لأنه يرتب فروع التجربة أو جزئياتها ويؤلف بينها على نحو يستطيع الوصول معه إلى غرضه الذي يستهدفه ، وهذا المنهج هو منهج التفكير الإنسانى في جملته ، لأن كل معرفة إنسانية ليست إلا تحليلاً يتوسط نوعين من التركيب ، أولهما : فكرة عامة غامضة ، وثانيتها : فكرة عامة أكثر وضوحاً ، لأنها تعتمد على التحليل الدقيق^(٤) .

وهذا المنهج فى إبداع القصيدة لدى العقاد قد نصح به « ديكارت » ، فى تناول القضايا بصفة عامة ، وأن يجمع الدارسون لها بين التحليل والتركيب ، وذلك

(١) Stephen Spender : The Making of a Poem, p. 46-52 (١)
London 1955,

(٢) و (٣) عباس العقاد : أنا صفحات ١٢٠ ، ١٢٦ ، ١٢٧

(٤) الدكتور محمود محمود قاسم : المنطق الحديث ص ٢٣٨ — ٢٤٣

بوساطة تقسيم المشكلة التي يعالجها إلى أكبر عدد من الأجزاء حتى يستطيع حلها على أكمل وجه ، وبأن يرتب الأفكار الجزئية التي ينتهي إليها ، عن طريق التحليل ، بأن يبدأ بأبسطها حتى ينتهي إلى أشدها تعقيداً وتركيباً ، ثم يؤلف بينها ويعرضها بطريقة البرهان وهي طريقة تركيبية ، وفي الوقت نفسه قد يهدف التحليل إلى معرفة الصفات الذاتية ، بحيث يحتوي كل قسم من القضية عند المفكر أو التجربة عند العقاد على صفات الشكل (١) .

وإذا نظرنا إلى نصيحة د ديكرت ، وطبقناها على منهج العقاد في قصائده التي يبدعها رأينا أنها منطبقة تمام الانطباق على تجاربه التأملية ، وذلك لأن عقل العقاد منطقي قبل أن يكون شعورياً ، ويكثر كذلك من استخدام المنطق في كل ما يصدره ولكن استخدامه للمنطق استخدام الفنان الذي يبدع في استخدامه ولا يسئ ، ومن هنا تخرج جزئيات التجربة على هيئة فروض تنتهي بنتيجة كلية ، وذلك مثل مقطوعة د عدل الموازين (٢) .

إننا نريد إذا ما الظلم حاق بنا
عدل الموازين ظل حين تنصبها
على المساواة بين الحر والدون
بين الحلّى وأحجار الطواحين
ما فرقت كفة الميزان أو عدلت

وغير ذلك من المقطوعات والقصائد كالقدر يشكو (٣) ، و د رب عبوسة خير من بشاشة (٤) وغيرها التي تقسم بالمقابلات التي يبدعها عقل منطقي التفكير ، شعوري الإحساس والعاطفة .

وكان لطبيعة عقل العقاد المنطقية أثر على إبداع التجربة من حيث الطول والقصر أي من حيث السك ، وذلك مع عدم إيماننا بهذا الفارق على أنه دليل الجودة في الشعر ، إلا أننا فقط نسجل ظاهرة في شعر العقاد ، إذ قد تكون القصيدة من القصر بمكان ، ولكنها مع ذلك تعد من الأعمال الشعرية الضخمة ، على حين

(١) المرجع السابق : ٢٣٨ وما بعدها .

(٢) و(٣) و(٤) عباس العقاد : وحى الأربعين صفحات ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ .

تفتقد الوصول إلى هذه المكانة قصيدة طويلة طولاً مبالغاً فيه ، ولم تصل القصيدة القصيرة في هذه الحالة إلى هذه المنزلة الأدبية الرفيعة إلا لأنها تجربة انفجارية أى رأسية لا يصف فيها الشعور فحسب وإنما يقول لنا ما هو ؟ .

وعلى كل حال فعلى الرغم من أن قصائده في الديوان الكبير ذى الأجزاء الأربعة كانت عبارة عن تجسيم مواقف عاطفية يربط بينها بمهارة مع مصاحبتها لفكرة عامة تكون في ذاتها وحدة عاطفية ، على الرغم من ذلك نجد قصائده في هذه المرحلة قصيرة تمثل المقطوعات . ومع ذلك لا يمكن تلحينها وغناؤها في الأغلب الأعم — لأن العقاد حملها شحنات وطاقات فكرية تجعلها صعبة الإدراك على القارئ أو السامع العادى اللهم إلا القليل من القصائد التى كان الشعور فيها طاعياً كأغلب قصائده في الرثاء أو في الحب على نزارة القصائد الطويلة فيه .

وفي اعتقادنا أن المسئول عن قصر القصيدة في هذه المرحلة هو كون المعنى الذى يتناوله العقاد محددًا تحديداً كافياً ، بحيث يمكننا أن ننظر إليه بوصفه وحدة مفردة ، أى أنه يؤخذ من البداية إلى النهاية في توتر ذهنى واحد (٤) .

(ج) الصدق الشعورى :

وقد تطور الصدق في شعر المرحلة الثانية لدى العقاد تبعاً لاهتماماته والقضايا التى كان يعالجها في القصيدة الغنائية ، أو المقطوعة التأملية الصغيرة ، وتبعاً لعملية الإبداع وما صاحبها من رؤى ذهنية كان الزمن يرفدها من ناحية ، وثقافته الواسعة من ناحية أخرى .

فمن حيث الزمن قد شارف الأربعين أو جاوزها إلى نهاية حياته ، وطبيعى أن تكون تجاربه الحوية قد عمقت ، كما عمق وعيه الكونى كذلك ، ومن حيث الثقافة غدا شاعرنا يواصل قراءته ليوسع حياته في العالم ويعمقها ، لأن الكتاب يمثل بالنسبة إليه النظارة التى يكبر بها رؤيته ، ويضيف به مقداراً من الحس والفكر

والخيال إليه ، لا مقداراً من أخبار الوقائع وعدد السنين التي وقعت فيها ، وذلك كله ليضاعف حياته في عمره القصير في حساب الزمن ، وهو لا يكتفي بحياة واحدة لأنها لا تحرك كل ما في ضميره من بواعث الحركة ، ومن هنا كان يلتقي بعشرات الضمائر والأفكار عن طريق الكتب التي يقرؤها ، والتقاء هذه الأفكار بأفكاره تمثل المحيط الذي تتجمع فيه الجداول جميعاً (١) .

ومن ثم يقول : «إنه يزداد الفكر والشعور والخيال يستطيع أن يجمع الحيات في عمر واحد ، ويستطيع أن يضاعف فكره وشعوره وخياله كما يتضاعف الشعور بالحب المتبادل ، وتتضاعف الصورة بين مرأتين (٢) » .

وإذن فقد كانت الكتب بالنسبة للعقاد طعاماً لفكره وإدراكه حيث يجد غذاءً فكرياً في كل موضوع يقرؤه ، ولذا أتى إلهامه الشعري في هذه المرحلة من الكتب ، كما كانت قصيدة «الملاح القديم» ، لكوليردج ، خلاصة قراءة عشرين كتاباً من كتب الرحلات القديمة التي عادت كلماتها إلى الظهور بعد أن مسها ورتبها «كوليردج» بأوزانه الساحرية الخلاب (٣) .

وعلى كل حال كان العقاد يعطى عقله وفكره في أشعار هذه المرحلة حرية أكثر من مشاعره ، وذلك لتراكم مواد المعرفة في ذهنه الذي بلغ حدّاً تعجّب القراء لما وصل إليه بدلاً من أن يصعدوا إلى قمته أو يزيدوا عليه على حد تعبير «هازلت» في نقد كوليردج (٤) .

وعلى الرغم من خطورة ثقافة العقاد وأثرها في شعره الذي أبدعه في هذه المرحلة ، فإن هذه الثقافة لا تغني عن تجارب الحياة كما لا تغني تجارب الحياة عن الكتب ، لأن الشاعر يحتاج إلى قسط من التجربة لكي يفهم الكتب حق الفهم ،

(١) و(٢) عباس العقاد . أنا ص ١١٠ ، وما بعدها ، وراجع كذلك مجلة الهلال

مارس ١٩٤٨ .

Emile Legouis ; A Short History of English Literature, (٣)

p. 306-307 London 1945,

Hazlitt : The Spirit of the Age, p. 723 London, 1939. (٤)

وما المكتب في حقيقة أمرها سوى أنها تجارب آلاف السنين في مختلف الأمم والعصور ، ولا يمكن أن تبلغ تجربة الفرد الواحد أكثر من عشرات السنين .

وفي تصورنا أنه لا يمكن للعقاد ولا لغيره في مثل هذه الظروف الثقافية

والزمنية أن يبدع شعراً أو غيره دون أن يتدخل فكره في عملية الإبداع — كما

سبق أن بينا — إذ ليس هناك فاصل بين الإحساس والفكر في الذهن حتى نطالب

العقاد بأن يحس ويشعر فحسب ولا يفكر في القصيدة الشعرية ، لأن الأمر على

عكس ذلك تماما ، إذ لو خالف العقاد في شعره هذه الحقيقة لكان غير صادق

فيه ، ولكان شعره مصنوعاً لا مطبوعاً ، وذلك لأن المكتب العملية تعلمه

الضبط والدقة ، وتفيده الممارف المحدودة التي يشترك فيها جميع الناس ، والمكتب

الأدبية توسع دائرة العطف والشعور ، وتكشف له عن الحياة والجمال ، والمكتب

الفلسفية تنبه بصيرته وملكه الاستقصاء لديه ، وتعدى به من المعلوم إلى المجهول ،

وتنتقل به من الفروع إلى الأصول ، وتساعد في تخييل العلاقات بين الظواهر

التي تبدو مستقلة بعضها عن بعض قبل الكشف عن هذه العلاقات بالفعل .

وإذن لا بد أن يكون لهذه القراءات كلها أثرها على تجارب العقاد التأملية التي

تبدو على هيئة قضايا ذات مقدمات أو فرض يضعها العقاد ليستنبط منها النتائج ،

ومن هنا كان شعر العقاد في هذه المرحلة يتمثل في أنه الأداة اللغوية الفريدة التي

يمكن عن طريقها أن تنظم أذهانتنا أفكارها وانفعالاتها ورغباتها ، لأن التجربة

الشعرية لديه تتميز بالنظام البديع وتشجع على إيجاد عادة التأمل في الذهن ، والتأمل

ضروري للفنان وغيره على سواء ، وذلك واضح في قوله تحت عنوان « القدر يشكو » ،

حيث يقول في مطلع هذه المقطوعة (١) :

صغيرٌ يبتغي الكبرا وشيخٌ ودٌّ لو صَغُرَا

وخالٍ يشتهي عملاً وذو عميلٍ به ضجراً

إلى أن يقول في خاتمها (١):

فهل حاروا مع الأعداء أو هم حَيَّرُوا القُدرا
شكاً ما لها حكم سوى الخصمين إن حضرا

وهذه المقطوعة من التجارب ذات الطابع الفكري ، وذات الدلالة الاجتماعية العميقة ، لم يستوعب الشعر نواحيها ، لأن العقاد وضع حقيقة خالدة دل عليها دلالة خاطفة بصور متقابلة ، ثم ركز حكمه عليها تركيزاً ، ومن هنا جاء الثوب الشعري قاصراً عن عمق التجربة ، وإن كان يوحى بها لإيجاز قوياً أصيلاً (٢) .

* * *

ومن تأملاته التجريدية التي لها وزنها وقدرها في فهم الحياة ، ولكن لا تلبس ثوباً شعرياً من اللحم والدم قوله (٣) :

ليست خلاصة كل شيء غشبية عنه ، وإن كانت خلاصة ماهر
فالشهد وهو خلاصة الأزهار لا يغني العيون عن الربيع الزاهر
وقوله كذلك تحت عنوان الجنس ، (٤) :

أثما لفظة جرت من فم المرأة امرأة
تشتهى الزوج من فتنة والأخلاء من فتنة
ليس بالجسم وحده يعرف الجنس ، منشأة

فهذه الأبيات تدل على فهم العقاد لطبائع النساء وإدراك مشاعرهن ، وهي في الوقت نفسه جزء من ذخيرة الإنسانية في تجاربها الصادقة الخلاقة ، ولكنها مع ذلك عارية من الصور والظلال ، وذلك يرجع إلى أن حيوية العقاد قد ضعف تدفقها بل كاد أن ينضب في كثير من التجارب التأملية ، بحيث اختفت في شعره

(١) عباس العقاد : وحي الأربعين ص ٤٢ .

(٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ٣٩٨ ، ٣٩٩ .

(٣) عباس العقاد : وحي الأربعين ص ٤٨ .

(٤) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٠٨ .

الطلاقة وجيشان نفسه بالإحساس والتصور ، وهذه الأشياء لا يتحقق الشعر إلا بوجودها حتى تصبح الفكرة الشعرية جزءاً من حياة صاحبها الشعرية ، يحسها شعوراً مشاعاً في كيانه ، وبضعة منه لا ينتبه لوجودها إلا بعد صياغتها في صورة ، وليس كذلك قوله (١) :

دليلٌ على أن الكمال محرمٌ إناثٌ خلقنا بينها وذكر
فما المرء في جسم وروح بكاملٍ ولكنَّ كلَّ العالمين شطور

وخلاصة ما يقال في هذين البيتين أنهما لا يخرجان عن لفظة ذهنية مجردة ، وليس لها قيمة في عالم الشعر فيما أعتقد ، قدر ما تكون لها قيمة في عالم التأملات التجريدية التي تعيش في الأدمغة دون القلوب على الرغم من قيمتها الفكرية والإنسانية ، ومن إثارها للفكر البشري ، إذ أن ذهن العقاد في هذين البيتين وأمثالها من تأملاته التجريدية هو الذي يتلقى دراساته وملاحظاته وتوجيهاته دون انفعال شعوري ، ومن هنا خرجت مجردة من الحرارة الشعرية ، وإن كانت متمتعة بالصدق المنتظر من العقاد .

وفي الواقع كان العقاد في هذه المرحلة يؤثر تصوير المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية التي تعبّر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، وكانت صورته في هذه الحالة تخاطب الذهن والوعي فحسب ، وتصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة ، بحيث غدت صورته الشعرية في هذه المرحلة برهانية عقلية ، إذ أن الاحتجاج أقرب إلى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر ، كما أن الاحتجاج تصرّيح لا إيحاء فيه ، والتصرّيح يقضي على الإيحاء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني ، ومن هنا كانت صور العقاد من صور الاحتجاج الصادق ، ولسكنها في الوقت نفسه تشف عن الجوانب الفكرية النفسية العميق ، فتدل على شعور ومسلك فلسفي تجاه الحياة كما هي ، وذلك كقوله (٢) :

ليلة قراء ، أو سحر سماعٍ أو قصيداً راق ، أو زهر ربيع

قال قومٌ زينة الدنيا خداعٌ قلت: خير! بالذي نشرى نبيعُ

على أن الصور ذات الاحتجاج والدلالة الفكرية مبنية على تصوير الشعور عن طريق التقابل الإيمائي بين حالة وحالة، فتأخذ فيها الفكرة حينئذ لون الشعر، وتنضح بمصارة قلب بشري ينفعل، وإن كان العقاد قد ركّز على الوصول إلى نتيجة كلية وذلك كما في قوله «رب عبوسة خير من بشاشة» (١):

إذا ما تبيّنت العبوسة في امرئ	فلا تلحه، واسأل سؤال حكيم
أجل سلته قبل اللوم فم انقباضه	وفيم رمى الدنيا بطرف كظيم
لملّ طلاب الخير سرّ انقباضه	وعلة حزن في الفؤاد مقيم
فما تحمد العينان كلّ بشاشة	ولا كل وجه عابس بدميم
قطوب كريم خاب في الناس سعيه	أحبّ من البشري بفوز لثيم

ومن هذا الضرب كذلك قوله (٢):

إنا نريد إذا ما الظلم حاق بنا	عدل الاناسي لا عدل الموازين
عدل الموازين ظلم حين تنصبها	على المساواة بين الحر والدون
ما فرقت كفة الميزان أو عدلت	بين الحلي وأحجار الطواحين

وقد أدى تأمل العقاد في تجاربه واستخدامه للفكر فيها أن غدت صورته

الشعرية — في الأغلب الأعم — عضوية بحيث تحمل محاسنها في التجربة مجتمعة

مقيدة بحدود الفكر الإنساني الواعي كي يستطاع استنتاج الأفكار العقلية من

الصور التي تسمت إليها بصلة، أو إضافة هذه الأفكار إليها، وبذا تصير الصور

الخارجية أفكاراً ذاتية، وتصير الأفكار الداخلية صوراً خارجية فتصبح الطبيعة

فكرة، والفكرة طبيعة كما يقول «كوليردج»، (٣):

(١) عباس العقاد: وحى الأربعين صفحات ٤٢، ٤٥، ٤٩.

(٢) عباس العقاد: وحى الأربعين ص ٤٩.

(٣) Coleridge: Biographia Litetaria, Vol. II, P. 238.

على أننا نعلم العقاد حين نحمل تأملاته الشعرية كلها على هذا المحمل ، لأن إدراك الحقيقة الفلسفية تدبمه تجربة انفعالية تبعدها عن طريقة الفكر الاستدلالي ، وأن الموقف الجمالي لا بد أن تدخله الأفكار العميقة أو الفلسفية — من ناحية أخرى — وأن القصيدة الجيدة لا بد أن تتميز فيها المضمونات الفكرية والانفعالية ، وذلك مثل المقطوعتين السابقتين .

وعلى هذا الفهم نرى أن تمثيل الأفكار المجردة في شعر ما بعد الديوان جزء يسير من تجاربه التأملية ، وأن تجاربه التأملية لا تخلو من الحرارة ولا من الصور والظلال التي تحرك المشاعر وتمزج الوجدان في الأغلب الأعم .

ومن ناحية أخرى نرى تجارب العقاد التأملية الأخرى تمثل شعراً خالداً ، لأنها نبعث من إحساس عظيم ، وخفق لها قلب بشري كبير ، ولذا فإنها لتنسب إلى قلب السامع أو القارئ فتؤثر فيه تأثيراً قوياً .

وفي هذا النوع من التجارب كان فكر العقاد يدخلها مقنناً غير سافر ، متوشحاً بالمشاعر والتصورات والظلال ، منصهراً في وهج الحس والانفعال ، بحيث يتمتع قارئه بالذهن الخلاق بجوار الخريزة والإلهام .

والمتتبع لشعر العقاد فيما بعد الديوان يرى أنه كان لا يقنع بأن يرضى شعره بخياله لحسب ، بل يرضى عقله ومنطقه كذلك ، وأنه كان يتفلسف في شعره ويجربنا أن نتناول قصائده من خلال فلسفته ، حتى إننا لنستطيع أن نقول إن هذه الظاهرة قد تجاوزت مقطوعاته التأملية إلى غزله في شعر هذه المرحلة ، فغدت تطالعنا فيه اليقظة والوعي الفنى ، والانتباه لما يجول في نفسه من الخواطر والأحاسيس وما ينبض به قلب من يحب من المشاعر والأشواق ، وما يحيط به من أجواء وآفاق . وينشأ عن اليقظة اتجاهه الفلسفي لتعميق الإحساس بالحب ، وذلك واضح فيما ذكره على لسان همam في قصته «سارة» . كما ينشأ هذا الاتجاه عن رأيه في الحب والجمال وعلاقتهم بأغراض الحياة الكبرى ، وشأنها بالكون في آماله الفسيحة ، ومن هنا كان يجاوز بتعبيره عن خاصة نفسه في الغزل إلى صلة

حبه بالكون والحياة ، وأن تتسرب إلى هذا تجاربه وتأملاته في الحياة ما دامت
نفسه وحدة لا تقوم الحواجز بين أجزائها ومكنوناتها(١) ، وذلك كقصيدته
« غزل فلسفي » التي يشبه فيها حبيبته بالملائكة في الرضا والطيب ، وبالشيطان في
الغنى والآثام ، وأن فيه حالات الخمر حينما تسلس أو تطيش بالزمام ، وأنه يشتمل
على قدرة الفن الإلهي وعلى الفن الإنساني(٢) :

فيك من دنياك نقصٌ رائقٌ ومن الأخرى تباشير التمام
ومن الأملاك طيبٌ ورضىٌ ومن الشيطان غنىٌ وآثام

* * *

ومن الخمر سكرها إذا أسلست في النفس أو طاش الزمام
ومن القوت غذاء ، ومن السماء رى ، ومن الجوع هيام

* * *

فيك من هندسة علوية ما استدار الخط فيه واستقام
ومن الفن مثال باذخ هو للمثال والشادى إمام

ومن هذا الضرب قصيدته « خليج استانلي » التي يقف فيها أمام صنوف الجمال
وقفة الفنان المثبه لومضات الجمال وخفقاته ، والذي يرى أن الجمال لا يعترف
بالحدود ولا بالطوائف ، وأنه إذا لم يتمتع نظره بصور الجمال فانها لا تأبه له ،
وستفرقها الغرف بعد ذلك(٣) :

هذى المحاسن موسم أحييت مواسم من سلف
جمعت لعيئك ساعة وغداً تفرقها الغرف

* * *

(١) انظر مجلة « الرسالة » العدد ٢٦٨ بتاريخ ٢٢/٨/١٩٣٧ تحت عنوان « غزل المقاد » .

(٢) و (٣) عباس المقاد : وحى الأربعين صفحات ٩٢ ، ٩٣ ، ١٠٦ وما بعدها .

وقد صاحبت العقاد ظاهرة وصف الحالة النفسية في هذه المرحلة ، ففي قصيدة بعنوان « رواية » يقول : إنه لم يَغْرِه اقناع حبيته ولا كونها ممتعة ، لأنها لا تستطيع أن تخبيء شيئاً لطفواتها وشفافية نفسها وقناعها الذي تحاول أن تغلف به نفسها ، والسكن الذي غرّه علم طبائع النفوس لأنه علم الحياة ، لأن ألوان الصراعات التي تحدث في الحياة تهون متى وقفنا على ماهية هذا العلم . ثم يقول : إنه يعرف ما يحدث له من خداع وغيره ، وإن ألمه هو سدى رواية الحب ولحمتها ، وأنه كان يعرف ما سيحدث له من هجر ووداع حتى زمن الهجرة والوداع كان يعرفه كذلك: (١)

بل غرّني علمُ الطبايع ، وللنفوس طباعها
أو ليس علماً بالحياة ، يهون فيه صراعها
إني أشاهد كيف يسطم في القلوب رضاعها
أو كيف يسرى في النفوس الواعيات خداعها
أو كيف ينهض بعد طول سباته دُفّاعها
أو كيف يومض بعد ما خفت السراج شمعها
دعني فتلك رواية شاق وشاق سماعها
ألمى الوجيزُ رقاعها إن قيل: أين رقاعها ؟
وأنا العليم ، وقد علمت ، متى يكون وداعها

وليس غريباً عليه أن نراه وهو يتأمل في الحياة والأحياء ، محاولاً الوصول إلى حقائق الأشياء ، لعنايته بتصحيح مقاييس الأحكام ، ليس غريباً أن نراه يترجم عن حالته النفسية ، وذلك كقولهِ حينما افتقد الانصاف والكلمة الطيبة لدى المفكرين وغيرهم: (٢)

دع الشهوة العوراء تقتاد غافلاً على حكمها يجرى وإن طاش أو ظلم
إذا الدهر لم يعرف لذي الحق حقه فللدهر مني موطىء النعل والقدم
إذا جاز يبيع الذكر في شرع أمة فلا كان من ذكر ولا كانت الأمم

* * *

وعلى الرغم من أن العقاد كان لا يمدح في شعره في المرحلة الأولى ، فإنه تراجع عن موقفه من المدح ، وإن كان في مدحه لون من التسكريم .

وفي مجال التطبيق نراه ينظر إلى علي إبراهيم عامر صديقه ورفيق صباه ، على أنه نِد له وصديق ، وكأن لسان حاله يقول ما قاله المتنبي :

إنما التهنئات للأكففاء ولمن يداني من البعداء

ومن هنا نرى العقاد يعتزُّ في القصيدة ببلدته أسوان التي تخرج أعظم الرجال ، ويمدح في الرجل الكرم والبذل والمبادرة إلى الاستجابة لنداء الدفاع :

بلدة الشمس والجبال كيف لا تنجب الرجال
أنجبت مثل عامر وهو في الهمة المثال

ويخاطب أهل أسوان بأن يكرموا ذلك الرجل العصامي في الغنى . . . العصامي في خلاله وصفاته ، والذي وصل إلى مركزه هذا بجده وتعبه وكسبه الحلال ، وقد زانه الله بالأمانة والصدق ، بل إن هذا اللقب لم يزد في فضله (٢) :

لقب حازه وكم حاز من قبله ونال
لم يزد فضله به فهو ذو الفضل لا جدال

وحيثما تفرض عليه عضويته لمجلس النواب في عام ١٩٣٨ أن يلقي فاروقاً في دائرته التي كان يمثلها (الصحراء الغربية) نراه يمدحه بالصفات التي ترجع إلى الأمة وتعتمد على تقديرها ، أو تستفاد من خدمتها والعمل بمشيئتها ، فهو يعلن فخار أمته ، ويجعل فاروقاً مناط ذلك الإعلان وعنوان ذلك الفخار ، خاصة أنه أثني عليه بما يوجب الشناء في رأيه وضميره ، إذ كانت القصيدة بعد أن تولى فاروق هرش مصر بثلاث سنوات تقريباً ، والأمة تعلق عليه آمالها القصوى ، ويقول في هذه القصيدة (٣) :

جيل لزين الجيل أسله رب الكنانة ، فهو منتصر
العزم والشورى إذا اجتماعها فهما قضاء الله والقدر

* * *

(١) و(٢) عباس العقاد : عابر سبيل ص ١٣٣ وما بعدها .

(٣) عباس العقاد : أعاصير معرب ص ٨٥ وما بعدها .

ومهما يكن من أمر ، فإن بقضة العقاد ووعيه في شعر هذه المرحلة كانت تتجاوز به تعبيره عن خاصة نفسه إلى صلته بالحياة والكون ، وذلك بأن يتجاوز بنا جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة إلى المحيط الشامل الكبير لا عن طريق الشعور — كما في شعر الديوان ذي الأجزاء الأربعة — الذي يقودنا إل الشكل الشامل من وراء الجزئيات ، ولكن عن طريق الفكر الذي يبور القاعدة من الجزئيات ، إذ كان يصلنا بالكون الكبير والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان ، على حين كان يعالج المواقف الصغيرة واللحظات الجزئية ، ولستنا مع ذلك نشعر بالآباد الخالدة والحياة الأزلية أو بالحياة الإنسانية والطبيعة البشرية .

وقد أدّى تطوُّر الصدق لدى العقاد في هذه المرحلة إلى تطوُّر في نقده وفهمه لماهية الشعر ، ومن ثم رأيناه يخرج علينا بفلسفة نقدية لا تجاهه الشعري حينما يذهب إلى أن الخيال ليس رخصة تعني القائل من مؤنة العقل والواقع ، وتبيح له مناقضة العقل والصواب ، ولا يعفيه نظم الشعر من التحقيق في الحقائق التي يتناولها ، لأن حرم الشعر لا يسمح له بكل قول يخاطر بباله ، بل يأذن لنا قد أن يحاسبه على مقاله . ومن هنا يرى أن الشاعر الكبير لا بد له من فلسفة للحياة ، أو فهم لها على وجه من الوجوه ، وهذه هي مزية الشاعر الكبير — في تصوره — على من هم دون ذلك موهبة ، بحيث إذا قرأت عشرين شاعراً كبيراً فأنت أمام عشرين نسخة من الدنيا أو أمام عشرين مثال لها كل منها مخالف لغيره مستقل عنه في طريقة تمثيله ، لأن الشاعر الكبير يشعر بكل شيء حوله ، فما من مظهر ولا مخبر إلا وله موقع من قلبه ، ولا بد له كذلك من إدراك الدنيا كلها ، ولا بد لهذا الإدراك من صورة تختلف كثيراً أو قليلاً من سائر الصور ، وهذا هو الذي نعنيه بفلسفة الشاعر ، ولا نتخطاه إلى معنى الفلسفة الشائع بين المفكرين ، لأنه يحسم كل شيء يراه بعيني الفنان في عالم الأنوار والأشكال والخطوط والحركات (١) .

ويرى العقاد — بناء على ما سبق — أن الشعر رسالة عقل إلى عقول ، ووحى خاطر إلى خواطر ، ونداء قلب إلى قلوب ، وأنه في لبابه قيمة إنسانية وليس بقيمة لفظية ورسالته موجهة إلى عالم العقل والروح .

(١) راجع للعقاد : ساعات بين الكتب ص ١٢٩ ، وابن الرومي ص ٣١١ .

وفي توضيح ما ذهب إليه نراه يعترض على ما يقال من أن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر ، وإلا كان شعره كلاماً لا يوحيه وجدان ، يعترض بقوله : « من الكلمات التي تلاك ولا تفهم قول القائلين إن الشعر (وجدان) ، لأن الإنسان الهمجي له وجدان وله شعور ، ولكن وجدانه كوجدان الحيوان ، وشعوره لا يرتقى إلى طبقة التعبير الجميل أو غير الجميل ، والإنسان الصوفي له وجدان وشعور ، ولكنه إذا عبر عن وجدانه وشعوره دقّ تعبيره على عقول الكثيرين أو الأكثرين (١) . »

وفي تصوره أنه ليس شرط الوجدان أن يكون مقصوداً على أجهل الناس وأعجزهم عن التفكير ، لأننا لا نرادف بين معنى الجهل ومعنى الوجدان في اللغة ولا في مصطلحات الفنون والعلوم ، ويصح أن يشيع التعبير عن وجدان الجهلاء ولا يشيع التعبير عن وجدان النوابغ والأفذاذ ، ولكنه حينئذ مزبذبة من مزايا الإتقان والارتفاع (٢) .

على أنه أخذ يدافع عن استخدام الفكر في الشعر ، ذاهباً إلى أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير ويمثل لذلك الأدب ببعض الشعراء العالميين من أمثال شكسبير وجيتي والحيام وأبي الطيب (٣) .

على أن العاطفة — فيما يعتقد العقاد — تقوم على صدق الإحساس وعمقه وارتفاع طبقة التفكير ، ومن هنا يحدد علاقة الفكر بالحس والوجدان ، لأن نقص الفكر — في تصوره — 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 (٤) .

على أن مزبذبة الإنسان دائماً أن يحس حين يفكر ، وأن يفكر حين يحس ، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس ، فليس

(١) و(٢) عباس العقاد : بعد الأعاصير (المقدمة) ص ١٢ ، ١٣ .

(٣) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ١٣ وما بعدها .

(٤) الدكتور عبد الحميد دياب ناقداً ص ٢٦٧ .

هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير ، ولا يكون الشعر كاملا حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه (١) .

ويرى العقاد أن الإحساس طبقات وائس طبقة واحدة بين جميع الناس ، وكل طبقة من هذه الطبقات لغزٌ مغلقٌ بالنسبة إلى من يقفون دونها ولا يرتفعون إليها ، فإذا عبر أحد منها عن شعوره ولم يفهمه الذين يقصرون عنها ويهبطون دونها فليس ذلك بمخرجه من أفق الشعور الذي هو فيه ولكنه يخرجهم هم من ذلك الأفق الرفيع (٢) .

وينتهي العقاد إلى أن الفن والشعر وجدان إنسان ، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير ، ولن يخلو الشعر المعبر عنه من من هذا وذاك ، ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه في التفكير ، ولا يقال إنه أحس تماما لأنه لم يفكر تماما ، بل يقال إن التمام في مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير (٣) .

وفي ضوء ما سبق رأيناه يفهم الحب على أنه عواطف كثيرة ، وليس بعاطفة واحدة ومن هنا كان أقوى وأعنف العواطف التي تواجه النفس على انفراد ، ففيه من حنان الأبوة ، ومن مودة الصديق ، ومن يقظة الساهر ، ومن ضلال الحالم ومن الصدق والوهم ، ومن الأثرة والإيثار ، ومن المشيئة والاضطرار ، ومن الغرور والهوان ، ومن القنوط والرجاء ، ومن اللذة والعذاب ، ومن البراءة والإثم ، ومن الفرد الواحد والزوجين المتقابلين ، والمجتمع المتعدد والنوع الإنساني الخالد على مدى الأجيال (٤) .

وفي اعتقادنا أن هذا التطور النقدي كان صدى لتطوره الشعري في هذه المرحلة ومن هنا راح يبحث عن بعض النقاد الأوربيين الذين لا ينكرون اتجاهه الشعري ليستعين بهم على فلسفته . فـ «كوايردج» ، مثلا يذهب إلى أن رؤية الشاعر للحقيقة

(١) و (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٢٦٧ .

(٣) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ١٥ ، ١٦ .

(٤) راجع للعقاد : مجلة الهلال بتاريخ فبراير ١٩٤٧ تحت عنوان « فلسفتي في الحب » .

هي وليدة «الامتزاج الحقيقي المباشر» ، أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة ، ولا تتم هذه العملية دون توفر العاطفة لدى الشاعر ، ودون أن يهتز كيانه كله . وهكذا يعتمد نشاط الخيال على علاقة جوهرية بين الروح الانسانية والطبيعية ، وهذه العلاقة يدركها الإنسان الشاعر في لحظة رؤيا عاطفية وعقلية معا (١) ، ومن هنا كان عقل الإنسان مرآة يعكس بها أجمل خصائص الطبيعة وأمتعها عند «ورد زورث» (٢) . وذلك لأن الشعر أكثر اللغات تشبيهاً لمبتكرات العقل التي تشتمل على عناصر المتعة والجمال ، باتصال الخيال بلهب العواطف حتى يكشف لنا ماهية النور عن مواضع الفكر الداخلية وتتخلل في سائر أجزائنا في تصور هازلت (٣) .

وفي ضوء ما سبق رأينا «رتشاردن» يرى أن الشعر يمثل ظاهرة ذهنية ، بحيث يطابق التاريخ الذهني للشاعر وإحساساته ومواقفه وقت الكلام والظروف التي تتحكم فيها في المستقبل (٤) . كما أن روس Ross يذهب إلى أن الجمال هو القوة أو القدرة على إيجاد نوع خاص من التجربة في الأذهان ، ذلك النوع هو المعروف باسم المتعة الجمالية ، أو الهزة الجمالية (٥) .

ومعنى هذا أن اقتصار العقاد على المواقف الجمالية في شعره وتحاشيه لتدريب فكره قد يجعل منه شاعراً لا يرقى إلى تقديره هؤلاء النقاد ، لأن الشاعر لا بد أن يروض نفسه على التجارب التأملية ذات الطابع الفكري والنشاط الذهني الذي يثيره جرس الكلام ومعنى الألفاظ ، وهذه هي القيمة الأكيدة للتجربة الشعرية في تنظيم الذهن .

(١) Coleridge : Biographia Litteraria, Vol. 11, pp. 253-259
London, 1907.

(٢) Wordsworth : The Preface to Lyrical Ballads, p. 369 etc.
London 1940.

(٣) Hazlitt : Lectures on the English Poets (on poetry in General)
p. 1 etc.

(٤) I.A. Richards : Coleridge on Imaginarion, pp. 143-144.

(٥) Ross : The Right and Good, p. 127.

ومن ثم يرى وردزورث أن الشاعر يمتاز بقابليته العظيمة للتفكير والشعور ، وأن مشاعر الشاعر وأفكاره هي نفسها ما يخلج في نفوس الناس ، لأن فكره يشكّل مجرى شعوره المتدفق المتصل ويأخذ بزمامه ، ذلك الفكر الذي يمثل كل ما معنى من مشاعر ، والذي يمكن الشاعر من وصف الأشياء والتعبير عن العواطف التي تنير عقل القارئ إلى حد ما وتزيد من عاطفته قوة وصفاء بحكم طبيعتها واتصال أجزائها التي تتمثل في الصور الذهنية (١) .

وقد كان لخروج العقاد على امتناعه عن المدح في المرحلة الأولى أثر في نقده ليفلسف وجود شعر المدح في المرحلة الثانية ، ويتضمن هذا الأثر وضع مقياس للمدح يتمثل في الصدق ، بحيث لا يضطر الشاعر إليه اضطراراً ، ولا يعبر فيه عن عقيدة صادقة ، أو عاطفة صحيحة ، وإنما يعبر عن رغبة في نوال المدوح ، ومن هنا يرى العقاد أن المسادح الذي يقول ما يعتقد أو يحس ، أو يتمثل ، أو يتخيل ، فلا فرق بينه وبين شاعر الوصف والغزل والحماسة من حيث القدرة الشعرية لا سيما إذا هو أثنى بما يوجب عليه الثناء في رأيه وضميره (٢) .

ولا ضير إذن على أعظم الشعراء أن يصوغ القصيد في مدح عظيم بموجب به ويؤمن بمناقبه ، ولا ضير على الشعر أن يشتمل على باب المدح ، وإنما الخلاف في نوع المدح لا في موضوعه على إطلاقه ، فالشاعر الذي يملك أمره يتبع أسلوباً غير الذي يتبعه شاعر مغلوب على أمره (٣) .

على أنه يذهب إلى أن شعر المدح من أفضل المقاييس لقياس حال الأمة والشاعر والأدب في وقت واحد ، ولذا فينحطى من يظن أن الأمم المترقية لا تمدح أو لا تقبل المدح من شعرائها ، إذ المدح جائز في كل أمة ومن كل شاعر (٤) ، ومن هنا يعد العقاد من المجددين شاعراً بمدح من يستحق المدح من الأحياء والأموات ، ويشرح لنا فضائلهم ويجلو لنا نفوسهم ، لأنه حينئذ يمثل

Wardsworth : Preface to Lyrical Ballads, p, 369 etc. (١)

(٢) و (٣) (٤) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٥٧٣ وما بعدها .

(١٩ — شاعرية العقاد)

أتمته في مديحه كما يمثلها في قصائده الاجتماعية مثل حافظ إبراهيم . بحيث لا يقف الشاعر أمام الممدوح فردا أمام فرد يثنى على شخص ممدوحه ، ويتملق سمعه ويعلمن شكره ، كما هو واقع في الشعر العربي القديم الذي تدور فيه العاطفة على الفردية غالبا (١) .

وفي ضوء ما سبق نرى العقاد لا يقبل المدح على إطلاقه ، لأنه يرفض شعر المدح الزائف الذي يمثل معظم الشعر العربي ، ولكنه في الوقت نفسه لا يخرج شعر المديح المقبول لديه من الشعر المعصرى (٢) .

* * *

(د) التصوير الشعري :

وقد تحدثنا عن الألفاظ في شعر المرحلة الأولى التي وصفناها بأنها شبه تلقائية من حيث الانفعال والاختيار لبعض الألفاظ الخاصة به ، وتحدث الآن عن الألفاظ في شعر « ما بعد الديوان » تلك المرحلة التأميلية التي كان يختار فيها ألفاظه في معظم أشعاره التي يبدعها عن تأمل وتفكير لا عن تلقائية وعفوية .

وقد مهد لهذا التطور اللغوي العقاد الناقد حينما أعاد طبع ديوانه الكبير في مجلد واحد في عام ١٩٢٨ ، إذ أنه أحدث تغييرات هامة في صياغته الشعرية ، فقد استبدل الألفاظ التي هي أشبه بالضحجيج الذي كان مغرما به في شبابه ، والتي كانت تهول القارئ بتحويلها وجرسها لا بمدلولها ، واستبدل بها ألفاظا توائم رصانة سنه وتجاربه ، ومن هذه الألفاظ قوله في الجزء الأول من الطبعة الأولى ص ١٥ في قصيدته « الليل والبحر » :

واكفهر الطخاء واسحنكك الليل فلا فرق بين أعمى وهر

غير هذا البيت في الطبعة الثانية من الجزء الأول ص ٣٢ إلى قوله :

ضل هادي العيون واحلوك الليل فلا فرق بين أعمى وهر

(١) و (٢) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقدا ص ٥٧٣ وما بعدها .

وفي ص ٢٦ من نفس الجزء في طبعته الأولى « فكأن الفلك كريان ، غيرها
إلى قوله : « فكأن الفلك و سنان ، في الطبعة الثانية ص ٤٢ ، وقوله : « ما فرقته
غرائيق وصلبان ، ص ٢٧ ، استبدلها بقوله : « ما فرقته أقانيم وصلبان ، في الطبعة
الثانية صفحة ٤٣ ، وقوله : « لو نعيم ابن داية ، ص ٣٣ غيرها إلى قوله :
« لو نعيم الغراب ، ص ٤٨ من الطبعة الثانية . وقوله في قصيدته « صورة الحبيب ،
ص ٤٣ من الطبعة الأولى :

صورة صادها الضياء إذا ما صاد طيفا حائل الاعتام

استبدل بها هذه الصياغة في ص ٥٦ من الطبعة الثانية :

صادك النور لا كما صاد طيفا في شباك الكرى رسول الظلام

وقوله في قصيدة المصور ص ٧٧ من الطبعة الأولى : « فكأنما تلك الطروس
بجنجل ، ، غير « بجنجل ، بكلمة أخف منها ، وإن كانت لازالت غريبة على معجم
كثير من الشعراء والقراء وهي « وذيلة ، للمرأة أيضا في قوله : « فكأنما تلك
الطروس وذيلة ، ص ٨٢ . وقوله في قصيدة « القريب البعيد ، : « لو أنك طيف
تحتويه بجنجل ، ص ٣٣ من الطبعة الأولى للجزء الثاني ، استبدل بها قوله في الطبعة
الثانية ص ١٥٩ بقوله : « لو أنك طيف في مرآته مقفل ، . وقوله في الشيب
الباكر ، : « يا مرحبا بصباح ليس يخلصني ، ص ١٧ من الجزء الثاني في طبعته
الأولى ، غيرها إلى « ليس يسلبني ، في الطبعة الثانية ص ١٤٨ ، وفي قصيدته
« شبان مصر ، ص ٢٤ ط أولى :

لكننا المجد في تزويق طليتها ماء توهمه الظمان في الآء

استبدلها في الجزء الثاني بقوله : « ماء السراب لعين الظامى الناقى ، ص ١٥٣ ،
إلى آخر التغييرات التي أحدثها في الطبعة الثانية لديوانه من حيث الألفاظ .

ونود أن نقرر أن الفصل بين المرحلتين في استخدامه الألفاظ ليس فصلا
حاسما ، لأن الفصل الحاسم لا يكون إلا في الانحاء المادية ، أما الانحاء التي هي
من عمل الذهن أو النفس فلا يكون الفصل بينها حاسما ، ومن هنا كان قولنا فيما سبق

وهكذا نجد في هذه القصيدة أمثال هذه الكلمات . . . « وديني ، ، ،
« الشيكولاتة ، ، ، « تاتا . . . تاتا ، إلى آخر هذه الألفاظ التي استخدمها العقاد من
معجم الطفل لامن معجم الحياة العادية ولا من معجمه هو . على أن العقاد لو حقق
الواقعية النفسية بتصويره لإحساس الطفل ونفسيته ولم يحقق الواقعية اللغوية
لما كان عليه أدنى ضير ، ولكنه كان من أكثر الشعراء استعداداً للنزول
إلى واقع التجربة وتصويرها ، وذلك كما في دواوين المرحلة الثانية من حيث لغته
الشعرية أو الصديق الفني بتعبير آخر ، ومن هنا لا يرى القارئ تلك اللغة التي يقرأ
بها ديوانه الكبير في دواوينه الأخرى - والتي أسميناها في أول هذا الفصل
بالكلاسيكية الجديدة - لأن لغته الشعرية أخذت تتدرج شيئاً فشيئاً حتى
وصلت إلى ديوان « عابر سبيل ، فكانت لغة عادية يتعامل بها الناس في حياتهم
اليومية العادية .

وفي اعتقادنا أن هذا التطور يرجع إلى أكثر من سبب ، ومن بين هذه
الأسباب اشتغاله بالصحافة وجريان قلبه بالكتابة في كل يوم مما أدى إلى تطور
لغته في النثر كذلك ، إذ لم نجد نقرأ كلمة « الندس بمعنى الفطن ، تفرع أسماء
القراء في مقالاته الأخيرة في المرحلة الثانية في شعره بعد ما كنا نألفها في مثل
قوله : « فلا يسر على الندس البصير أن يلح مسحة القطوب للحياة في أسرة
الشاعر العصري الحديث (١) ، ، ، ولم نجد نقرأ تضرى بمعنى تغرى مثل قوله :
« وناهيك من سطوة هائلة تغرى بالتحدى وتضرى بالمناجزة (٢) ، ولم نجد نرى
في مقالاته كلمة « موكاة أي مربوطة بالوكاء وهو الحبل ، وهم يحسبوننا موكاة
خاوية (٣) ، . لم نجد نسمع أو نقرأ أمثال هذه الكلمات في شعره ونثره ، واختفت
من معجمه الشعرى وظهرت كلمات أخرى ألفت معجماً آخر هو بلغة الصحافة
آنذاك أشبه منه بلغة الأدب أو النثر بصفة خاصة .

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : مطالعات في الكتب والحياة صفحات ٢٧٨ ،

ومن بين هذه الأسباب اتساع ثقافته بحيث لم يعد معجمه الشعري في مرحلته الأولى يُسمفه في أداء الأفكار التي يتناولها والتأملات التي يعالجها لأن ألفاظه قد تعوق القارئ دون الوصول إلى لباب تجربة العقاد التأملية ، ولذا فإنه قد انتهج هذا النهج الجديد في أداء شعره .

وقد يكون من الأسباب أيضاً رغبته وعنايته بالجمهور خاصة أنه كان كاتب الأمة ، أو أكبر الكتاب في العالم العربي ، ويود أن يبلغ رسالته الشعرية إلى أكبر عدد ممكن ، ومن هنا نزل عن معجمه في المرحلة الأولى إلى المعجم الذي تسيغه الجماهير وتلقاه دون أن يعوق فهمها وتلقيها لشعره . وما يقوى هذا السبب أنه حينما أزمع على إصدار بعض أشعاره في عام ١٩٥٨ قال لنا إنه يريد أن يختار من أشعاره ما يقوى على فهمه وتمثله المؤلفات قلوبهم في الشعر والأدب ، فخرجت مجموعته الشعرية د ديوان من دواوين ، مؤكدة لوجهة نظره إزاء المؤلفات قلوبهم في الشعر كما يسميهم .

ومن بينها أيضاً أن يكون التطور في ألفاظه حدث بناء على منهج جديد اتبعه في الأداء الشعري ، ناتج عن تطوره في فهم رسالة الشعر وأنه لا بد أن يعبر عن العاديين من الناس وعن كل ما تختلط به أو نراه في البيت الذي نساكنه وفي الطريق الذي نعبه كل يوم ، وفي الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعي الفن والتخيل ، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو يمتزج بالشعور صالح للتعبير واجد عند التعبير عنه صدى مجيباً في خواطر الناس (١) .

ولعل هذا السبب الأخير كان له أثر أكثر من غيره في التطور اللغوي في تجاربه الشعرية لاسيما أنه قد ثبتت شاعريته ورسخت بديوانه الكبير من حيث الأداء الفني وقسوة القالب الشعري في نفوس معاصريه من أشياع المنهج العربي

القديم في القصيدة العربية ، ومن هنا فلا ضير عليه أن يتطور في عنايته بالتعبير
عن تجارب شعرية دون تجارب أخرى ومعجمه اللغوي في استخدام ألفاظ توائم
تلك الموضوعات .

* * *

ومن ثم تطورت نظراته النقدية فيما يختص بدور الألفاظ في الصورة
الشعرية ، إذ كان يحفل في نقده أولاً بالعناية بالألفاظ واستخدامها ، ومثانة
التركيب ، ومن هنا كان فهمه الألفاظ على أنها نوع من اختزال المعاني ، ورموز
يقترن كل منها بخواطر وملابس تديقظ في الذهن متى طرقة ذلك اللفظ ،
وبمقتضى هذا الفهم أنقص شاعرية المتنبي من الصفات الفنية نظراً لأنه لم يحفل
بالصياغة . ثم لاح له أن عدم الاحتفال بالصياغة لا ينقص من شاعرية الشاعر
ولا يفض من قيمتها ، فاعترف بشاعرية المتنبي ، مع تسليمه بأنه لا يكثر بالمحسنات
ولا يحفل بالصياغة في بعض شعره ، وأن الردء في شعره ليس مصدره نقص
المران وقلة الخبرة ، ولكنه يرجع إلى طبيعه ومعدن فكره (١) .

ورأى العقاد أن اللغة العربية فقيرة في المعاني فطالب بوجوب توسيع اللغة
الفصحى بوساطة نحت جملة من كلمات اللغة الدارجة في بنيتها ، ونقل المصطلحات
العلمية والفنية إليها . كما حدث لإبان نقل الفلاسفة اليونانية إلى العربية ، إذ دخل
في اللغة العربية كثير من مصطلحات اليونان . وحدثت فيها أوزاق واشتقاقات
لم تكن تسم الحاجة إلى استعمالها من قبل (٢) .

على أن منهج العقاد في شعره الأخير الذي يمثل المرحلة الثانية من حيث الألفاظ
كان لا بد أن يودع الشاعر مع تحقيقه جميع التعبيرات اللغوية الرائعة التي يعتمد
إيجادها على اختياره لإيحاءات الألفاظ ، إذ لا يخدم تجربته حينئذ سوى الألفاظ
المتواضعة التي توحى له بعناصر جديدة قد يكمل بها تجربته . ومن ثم نفتقد في
شعر هذه المرحلة الألفاظ ذات الجرس المضمن بإيحاءات الشاعر لها كما رأينا في

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٤٦١ ، ٤٦٢ .

(٢) عباس العقاد : خلاصة اليومية ص ١٠٨ .

شعر المرحلة الأولى . ولذا كان البون شاسعاً بين تصويره في شعر الديوان الكبير
وشعر هذه المرحلة من حيث الأداء واستخدام الألفاظ ومادتها وتلوينها حيث
غدت في المرحلة الثانية توشك أن تكون لغة الحياة اليومية في الأغلغ الأعم .

• • •

ونودُّ أن نقرر أن شعر العقاد في المرحلة الثانية من حيث التصوير الشعري

لا يختلف عن شعر المرحلة الأولى إلا فيما يترتب على اختياره الألفاظ المتواضعة
التي يشكل بها تجربته ، والتي تقرب من المواد التي يستخدمها الناس في الحياة
اليومية .

فهو مثلاً لا يرتكز في التعبير على تقليد القدماء في الفكر واللفظ ، لأن التقليد
لا يتفق وشعوره بالانا الذي يستولى عليه ، بل كان يرتكز على أصالته في تعبيره
ليحقق ذاته التي يحس بها ويحاول إبرازها .

ومن ثم رأيناه يتمرد في شعر هذه المرحلة — كما تمرد في المرحلة الأولى —
على المحسنات البديعية التي كان القدماء يبالغون في استخدامها ، فلا يستخدمها
عن قصد وتسكف — كما قلنا في الفصل السابق — ولذا لانراها في شعره
إلا نادراً . من ذلك طباق الإيجاب بين برء وسقام ، وصلح وخصام ، وشمس
وظلام في قوله (١) :

آه من برئى ، وآه من سقامى آه من صلحى ، وآه من خصامى
آه من شمسى ، وآه من ظلامى آه من لذعة آه فى جواها

وكذلك طباق السلب بين أن تغفلوا وأن لا تفهموا فى قوله (٢) :

ما على دنيا كوا أن تغفلوا أبداً الدهر وألا تفهموا

والجناس بين ملك ومملك فى قوله (٣) :

ودعت مملك الدنيا وودعنى مملك إذا هم قلبا رجما

(١) عباس العقاد : أعاصير المغرب ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٢) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٢٥ .

(٣) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ٨٤ .

والمقابلة : التي تتكرر في هذه المرحلة التي كان العقاد يستخدم فيها المنطق
استخدام الفنان المبدع - كما قلنا سابقا - فتخرج جزئيات تجربته على هيئة
فروض تنتهي بنتيجة كلية كما سبق أن بينا ذلك في عملية الإبداع ، ومن ثم
كانت المقابلة عنده طبيعية غير متكلفة ، لأنها توأمت فكره وتوضح معانيه التي
يقصدها مثل قوله (١) :

الشرُّ ثمة كان شراً كاسمه والخير كان كما علمت سرايا
وجه اللثيم إذا استهلّ ومثله وجه الكريم إذا اضحل وذابا
ومثل قوله (٢) :

فالناس يرضون عمتن ليس يحفلهم ويغضبون على من يحفل الغضبا
وقوله (٣) :

بعم كرى الغاني وطيب رقاد به اشتريتم يقظة اليقظان
وقوله (٤) :

وقيل من عاث شرافهو محتسب ومن حمى الناس فهو الآثم العادي
ربّ حق فيه نفيس ومرزو ل ، ومين يرجى ، ومين يخيف
وقوله (٥) :

فربّ خلود كقيد السجين ، وانيان قوم كفك القيود
وقوله (٦) :

كم صام سعدٌ عن مناهل حوضه ويعبُّ مغتصب ، وينهل غاشم
وقوله (٧) :

كم عاقل في الاقتحام ، وجاهل في الارتداد

(١) و (٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ، ٧٢ ، ٨٤ .

(٣) عباس العقاد : هدية الكروان ص ١٩ .

(٤) عباس العقاد : طائر سبيل ص ١١١ ، ١١٢ .

(٥) ، (٦) ، (٧) عباس العقاد : أعاصير مغرب صفحات ٢١ ، ٩١ ، ١٠٠ .

وقوله (١) :

دع الحق جلاب العداوة وادعهم إلى الوزر ، وانظر حسن عاقبة الأمر

...

والدارس لشعر المرحلة الثانية يرى العقاد لم يحتفل في شعره بالصورة المجازية
— اللهم إلا ما جاء منها عفواً — كوقوفه منها في المرحلة الأولى تماماً ، إذ أنه
لا يقصد إلى المجاز ولا يتكلفه ، وما وجد منه جاء عفواً . وذلك كقوله
في حظه (٢) :

إذا كان حظّ الناس أعمى فإن لي على الغيب حظاً لا يزال بصيراً
يظلُّ يحاشي كل خير كآبه يحاذر نفياً ، أو يردُّ مغيراً
ففي كل من « يحاشي ، ويحاذر ، ويرد » ، صورة خيالية وظل نفسي ، لأن
التحاشي أو المحاشاة يستلزم نوعاً من الاختيار والإرادة والوعي الحر ، ونوعاً
من قدره ، وكل هذه لا تتوفر لحظ العقاد إلا على سبيل المجاز الذي تطلبه الموقف
للقوف على صورة الفكرة والشعور .

ومثل قوله في التعبير عن غرامه بحبيبتة (٣) :

رضنا الغرام رياضةً الفرس العمى فأذعنا
لجامها فلقاً ولا تبعاً يئنُّ من الوانى
أنعم بذلك مركبا بين العواثر لئسنا

فهذه صور خيالية لا تغني العبارة الحقيقية غناها في هذا الموضع ، لأن
المجاز حينئذ هو التعبير الأصيل الذي لا يغني سواه في رسم الصورة المرادة .

...

ولم تتغير تشبيهاً في شعر المرحلة الثانية . فزراه يشبّه بحبيبتة حينما يلتقي بها
في الشتاء والعيون تمهها من حولها ، على حين تروى نفسه بحسنا العطر ، بأنها

(١) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٣١ .

(٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١٦٢ .

(٣) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٥١ .

في حسه وخياله وشعوره ألف ربيع اعينيه ادخرته له العناية به ، بل ألف حب
لقلبه مختصر في حبيبته (١) :

كانها والعيون تنهبها والنفس تروى بحسنا العطر
ألف ربيع للعين مدخر بل ألف حب للقلب مختصر
ونجوى النجوم في لمحتها همس كهمس الشجر حين يبسم ، أو كهمس الشيخ
حينما يسر بسرور أحفاده (٢) :

وفي لمحتها همس كما يبتسم الشجر
كهمس الشيخ قد سر بأحفاد له مروا
ويشبه شكوى سلع الدكاكين في أيام البطالة بالحبس والركود ، ورغبتها
في أن تعرض على الناس وتباع بشكوى الجنين الذي لا يفضل أمان الغيب على
مضايك الحياة وآلامها (٣) :

كالجنين وهو في الغيب يجين
إن تحذره أذى الدنيا وآفات السنين

قال هيا حيث أحيا

ذاك خير من أمان الغيب والغيب أمين

ويشبه المنزل في الشتاء وخوف العابر به حينما يمسي كأنه طريد هيك ملفوف
بالظلام ، ويتلفت العابر حواليه ، وكأن هناك طاردين له يطاردونه (٤) :

فكان عابره إذا أمسى طريدة هيك

متلفتنا من طارد به محاذراً بمن يلي

ويشبه إحساس كلبه « بيجو » بوقت رجوع العقاد ومسامرته له واستقباله

بإحساس من يعلم وقت رجوع العقاد على الحقيقة (٥) :

وسابقي حينما لمى مدخلى

كأنه يعلم وقت الرجوع

ويشبه الحرب الدعائية بأنها أشدهولاً من السيوف المشتجرة في ميدان الوغى (٦) :

(١) عباس العقاد: وحى الأربعين ص ١١١ .

(٢) و (٣) (٤) عباس العقاد: عابر سبيل ص ٤٨ ، ٥٠ .

(٥) عباس العقاد: أعاصير مغرب ص ١٧٥ .

(٦) عباس العقاد: بعد الأعاصير ص ٦٤ .

ما الوغى والسيوف مشتجرات كالوغى والسيوف فى الأغانى
من حروب على اللسان صراح وحروب مكنونة فى الفؤاد
وأباطيل فتنة وضلال وعقابيل محنة وفساد

وقد تحدثنا فى المرحلة الأولى عن السبب فى تمرد العقاد على المحسنات البديعية،
وعن قلة التعبيرات المجازية فى شعره، وعن اتجاهه فى التشبيه الشعرى، والأسس
النقدية التى وقف عندها ليدعم بها اتجاهه الشعرى فى هذه الظواهر الفنية لديه،
ومن هنا لا داعى للحديث عنها مرة ثانية فى هذا المقام .

وقد عرفنا فى الفصل السابق حينما تحدثنا عن الصورة الشعرية لدى العقاد أنها
تمر بمرحلتين : إدراك من الخارج إلى الداخل وهو الإدراك الحسى ، والأخرى
إخراج من الداخل إلى الخارج ، وهو التعبير متمزجا بالخواطر التى تتلقاها النفس ،
لأنه ينقل لنا الشئ الحقيقى لا كما يبدو للحس ، بل ينقل لنا شكل هذا الشئ كما يقع
فى نفسه العبقريّة الواعية التى تنظر إلى معانى الأشكال المجردة لا إلى مادتها
المحسوسة .

على أن الصورة الشعرية فى المرحلة الثانية لدى العقاد قلما تجتمع لها العناصر
التي كانت تتوفر لصورته الشعرية فى المرحلة الأولى وهى المنظر كله ، وعنصر
اللون ، واللمس ، والوقت الذى تراها فيه ، والموقع الذى تقع فيه من المكان ،
والحركة .

ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى إسرافه فى التأمل وتعبيره فى تجاربه عن القضايا
الذهنية التى تحد من طاقته الشعرية فى التصوير ، ومن ثم غداً تصويره مجرداً من
الإيحاءات والظلال فى الأغلب الأعم ، وذلك مثل قصيدته « على الشاطئ » ، التى
يصور فيها أثر نزول المصطافين فى البحر والثورة النفسية الجائشة فى وجداناتهم
وشراهم فى حب الحياة وملذاتها ، وعلاقة الإنسان بالحياة والخداع (١) :

نزلوا شطك غيداً وشباباً ومشياً
طلبوا في الماء برداً فذكا الماء طيباً

وردوا البحر عطاشاً شفهوه . غرفوه
لو يكون البحر بحراً من سرور نزهوه

المساكين يريدون من الدنيا اتساعاً
أخذعوها ، فهي لا توسعكم إلا خداعاً

فهذه الصورة لم تستكمل عناصر التصوير السابقة ، لأنها تفتقد عنصرى الزمن
ولكنه أضفى عليها الحركة النفسية التي يمور بها وجدانه .

وقد برع العقاد في تصوير الحركة النفسية في شعر هذه المرحلة كبراعته في
تصويرها في المرحلة الأولى ، من ذلك تصويره للحركة الجائشة في نفس كلبه
« بيجو » حينما يقول : إن خطوة « بيجو » أمام باب حجرة العقاد وهو ذاوى
القدم ، وينظر إلى العقاد نظرة حانية معبرة تبرح آلام العقاد حينما يتذكرها بعد
موت كلبه (١) :

خطوته . . . يا برحها من ألم
يחדش بابي وهو ذاوى القدم
مستنجداً بي ، ويح ذاك البكم !
بنظرة أنطق من كل فم
يا طول ما ينظر ! هذا فظيخ

فالعقاد في هذه الصورة لا يعب عن الحركة النفسية فحسب ، ولكنه يجسدها
ويشخصها في استنجداد كلبه وفي نظراته المعبرة في بلاغة تفوق بلاغة اللسان
من الإنسان .

وقد قلنا إن التخصيص لدى العقاد يمثل ظاهرة فنية قلما تتوافر لغيره من
الشعراء وقد لازمته هذه الظاهرة — نادراً — في شعر المرحلة الثانية ، فهو

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ١٨٧ .

مثلاً يشخص الربيع ويجسده حينما يتمثل الربيع له في روضة ، أو في طلعة حسنة ،
أو بسمة شفة ، فيقطف الأزهار ويرتشف الشفاه (١) :

هات الربيع الغضّ لى كله فى روضة ، بل طلعة ، بل شفته
إن فاني جمع أزهيره فى قطفة ، فالرأى أن أرشفته

ويصور يوم لقاء حبيته تصويراً مجسداً مشخصاً فى حركة حية بما تنبض به
الحياة الظاهرة الملوثة للعيان فيقول : إن شوقه إلى موعد صاحبه يكاد يجذب له
غداً ، من وكره ، أو يكاد يطفر من دم العقاد ، ويطلب هذا اليوم بأن يسرع
بأجنحة السماء جميعها إن لم تطلعه أجنحة النجوم ، وأن يتخطى الشمس السكى
يأتى قبل مواعده ، وأنه لا يضر الدهر تقدّم يوم منه على الأيام الأخرى (٢) :

يا يوم مواعدها البعيد ألا ترى شوقى إليك ، وما أشاق لمغنى ؟
شوقى إليك يكاد يجذب لى غدا من وكثره ، ويكاد يطفر من دى
أسرع بأجنحة السماء جميعها إن لم يطعنك جناح هذى الانجم
ودع الشمس تسير فى داراتها وتخطىها قبل الأوان المبترم
ماضراً دهرت إن تقدم واحد يا يوم من جيش لديه عرمم

وعلى عكس ما سبق نراه يصور الزمن فى حركة بطيئة متكاسلة ، وذلك
كتصويره للصبح بأنه يمشى على استحياء ، وهو خائف يترقب ، كمشية من يطرق
الدار وهو غير آمن لما بداخلها ، فهو إذن يتلفت يميناً وشمالاً فى حركة نفسية
مليئة بالأوان الصراعات المتضاربة (٣) :

ومشى الصبح على مهلٍ كمن يطرق الدار على غير أمان

وفى نفس الاتجاه نراه يجسد المعنويات فيبرزها فى صورة محسوسة وذلك
كتجسيده للخيانة وتشخيصها حينما يقول للغانية التى أحبها فى شيخوخته بأن تأخذ
عشيقين مثل العقاد أو أن تأخذ الناس جميعاً ، وترتسب لهم مواعيد اللقاء ، وإنها

(١) عباس العقاد وحمى الأربعمين من ٣٦ .

(٢) و (٣) عباس العقاد : هدية الكروان ، ٤٧ ، ٤٤ .

إن خدعت العقاد النبيل فإنها ستخدع من نذل ماكر ، وتشرب كأس الخديعة
مرأ حتى يقال لها إنها جنت (١) :

خذي عشيقين مثلي لا بل خذي الناس طراً
يلقاك هذا بليل وذاك يلقاك ظهراً
إن تخدعي ربّ نبيلٍ يخدعك نذلان مكرًا

وتشربي الجام مرّاً
حتى يقال جنت
قد هنت والله هنت

وتصويره للصحف بالخلاعة ، وأنها كالبيوت التي تقام للدعارة وتزف فيها
الصبايا ، وأن القائميين عليها لا يصلحون للقيادة الفكرية (٢) :

صحائفٌ أم بيوت فيها تزف الصبايا
مسترخيات الهوداي معرّضات الخفايا
من كان يفعل هذا جهرًا أمام البرايا
فكيف تلقاه سرا إذا كشفت الخبايا

ومن هذا الضرب كذلك تشخيصه لصوت الكروان وتعبيره عن بعده

المسكاني (٣) :

بيننا يقال قريب كأنه الوجدان
إذا به في صداه كأنه كيوان
إن كان في السمع طيف فأنت يا كروان
صوت ولا جثمان لحن ولا عيدان
كأنه هاتف في فضائه حيران
أو رجّع صوت قديم يعيده الحسبان

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٧٩ .

(٢) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٣١ .

(٣) و (٤) عباس العقاد : مدينة الكروان ص ٢٤، ٢١ .

على أن العقاد يوضح لنا طريقته في التجسيد والتشخيص للمصور الشعرية بقوله شعراً (١) :

خذ من الجسم كل معنى ، وجسّم
حبّذا العيش بيدع الفكر جسماً
ويرى الفن كالحياة حياة
ضلّ من يفصل الحياتين جهلاً
من معاني النفوس ما كان بكراً
نجتليه ، ويبدع الجسم فكراً
ويرى للحياة فناً وشعراً
واهتدى من حوى الحياتين طراً

* * *

هـ — الوحدة العضوية :

يرى الناظر في شعر المرحلة الثانية أن العقاد لم يستخدم فيها الهيكل المسطح إلا نادراً ، وكذلك الهيكل الهرمي ، على حين أكثر من استخدام الهيكل الذهني ، لأنه يوائم شعر هذه المرحلة التأملية الذهنية ، ومن هنا استخدمه العقاد واعتمد عليه في بناء قصائده أو مقطوعاته في هذه المرحلة ، حيث إن الحركة الشعرية في شعره كانت تتمثل في معالجة القضايا الفكرية ومناقشتها بأسلوب الشعر ، وذلك مثل مقطوعة « ضلال الخلود » التي يناقش فيها فكرة الخلود بالنسبة للشعراء ، ويرى أن الشاعر الأول أخذ من شعراء اليوم (٢) :

ضلّ للخلود ناسي عليه ، أخذ الخالدين فينا دعياً

وقصيدته « يوم ميلادي » التي يتحدث فيها عن عيد ميلاده التاسع والخسين ، فيتحدث عن علاقته بالدمر والحياة ، وحيرته في الوجود (٣) :

غاية الأمر أظانين ، وبعض الظنن يأثم

ويتساءل عن الغيب وعن مصيره بعد الموت ، فهل يعدم أم لا ؟ ولكنه يجيب بأنه لو كان شيئاً قبل مولده ، فإنه لا يعدم ، ولو لم يكن شيئاً ، فإنه لا يندم ، لأنه حينئذ يفقد الشعور بالموت (٤) :

(١) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢٤، ٢١ .

(٢) عباس العقاد : وحي الأربعين ص ٣٦، ٣٥ .

(٣) و (٤) عباس العقاد : بعد الاعاصير ص ٢١ وديوان من دواوين ص ١٣ .

أبنة الحالين قل لي بعد طول العمر أسلم ١٤

ومما يؤيد ما قلناه أن العقاد حينما نشر هذه القصيدة في مجموعة « ديوان من دواوين » أعمل فيها قلبه فقدم فيها وآخر ، ليحدث فيها حركة ذهنية بحيث ينتقل القارئ فيها من فكرة إلى فكرة حتى تنتهي إلى حكم عام كما رأينا ، إذ كانت خاتمتها في صورتها التي نشرت بها في ديوانه « بعد الأعاصير » لا تنهى المشكلة التي يتناولها بعد الموت : (١)

صفة الأعمار فيها قلة الخسران مغم

* * *

وقد قلنا في الفصل السابق إن الوحدة العضوية ليست على نسق واحد ، وأن شعر المرحلة الأولى لا يعتمد — في الأغلب الأعم — على العنصر القصصي بصفة عامة ، والتاريخي بصفة خاصة قدر ما يعتمد على التجارب النفسية والاجتماعية .

ونقول في هذا المقام: إن العقاد سار على نفس المنهج في بناء القصيدة بناء عضوياً من حيث الإبداع والاسس النقدية التي تحدثنا عنها في الفصل السابق ، ولم يختلف شعر هذه المرحلة عن شعر المرحلة الأولى إلا في أنه يفتقد العنصر القصصي تماماً ، ومن هنا يفتقد الوحدة الثابتة التي تقوم عليه وتعتمد على ترتيب الحوادث في القصيدة بعضها على بعض في سبيلتها وتسلسلها الطبيعي .

ومعنى هذا أنه لا يتحقق في شعره سوى الوحدة العضوية الحدسية ، وأقرب مثال لها قصيدته « بعد صلاة الجمعة » ، وهي تصوير لعدد من النماذج البشرية يستنفذ مختلف مشاعر الناس عقب الصلاة الجامعة ، والوحدة العضوية فيها خلاياها الألوان لا الأنعام ، لأن الموقف يعتمد على التصوير لا الإيقاع ، والصورة في تمامها عبارة عن شخصيات مفضوحة الأعماق ، مكشوفة الأسرار ، يتلو بعضها بعضاً في حشد من الناس ، متفرقين بعد الخروج من صلاة الجمعة ، وليست هذه الشخصيات بغريبة عن الحشد ، وإنما هي عناوين لصنوف هذا الحشد المتباين النفوس والمشاعر .

(١) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٢١ .

ونقطة الانطلاق الفنى فى هذه القصيدة تهىء جوها أو جو الصورة ، فالوجوه تحمل علامات القلوب ، ولكن الانسان لا يستطيع فهم الوجوه إلا إذا كان لبيبا ، وهو قبل أن يكون لبيبا ، يجب أن يكون قريبا من المسجد حتى يدرك الحالات النفسية لإبان نضوجها ، وقبل أن تجترقها حالات أخرى تعنى عليها: (١)

على الوجوه سيمة القلوب فانظر إلى المسجد من قريب
وقف لديه وقنفة اللبيب فى ظهر يوم الجمعة المحبوب
إنك فى حشد هنا عجيب

وأول نموذج فى الصورة ، ذلك الذى أدى الصلاة ، وكأنه أدى ديننا
يرمقه ، ولذا فقد ارتاح منه ، إذ لن يطالب به :

هذا الذى يمشى الأتراه كأنما قد حُملتْ ، يداه
سفتجة (٢) ، صاحبها الإله ذاك هو الدين ، وقد وفّاه
فليس للدائن بالمطلوب

والنموذج الثانى فى الصورة . هذا الذى يفيض قلبه بالبشر على وجهه ، ويكتم
سراً فى أعماقه ، لا يبوح به إلا لمن ألف أن يبوح به إليه ، فى هذه اللحظات
القدسية ، وهو فى هذه اللحظات حبيب يناجى حبيبه ، وليس بنى دين يودى
دينه :

وذلك المبتسم الرصين كأنه بسرّه ضنين
أصغى إليه سامع أمين فهو إذا صلى كمن يكون
فى خلوة النجوى مع الحبيب

وما هو نموذج ثالث فى الصورة ، إنه ذلك الذى استغل الصلاة الجامعة
ليعرض صلفه واختياله ، وملابسه ، وهو بهذه الصورة النكراء لا يوحى بأنه
كان يستشعر أنه كان فى حضرة ذى الجلال ، وإنما كان يشعر أنه فى عرض أو
احتفال يزدهى فيه ، بصلفه واختياله ، وملبسه على المحروم والمسلوب :

(١) عباس العقاد : طبر سبيل ص ٣٢ .

(٢) السفتجة : ورقة التحويل المالى .

وانظر إلى صاحبنا المختال في حطة ضافية الأذيال
أكان في حضرة ذى الجلال أم كان في عرض أو احتفال
يزهى على المحروم والمسلوب

والنموذج الرابع ليس بشخصية واحدة ، ولكنه نموذج لشخصيات متباعدة
الاحاسيس متفاوتة المشاعر ، لا تربط بينها جميعاً إلا واطلة الدعاء إلى السماء أن
تبلغها أمنية من أمانها ، ثم هي تبدو بعيد الخروج من المسجد ، وكأنها في
انتظار رَدِّ السماء ، وهي حتى في هذه الحالة ، لا تبدو عليها لمحة من تعابه لاختلاف
أمنية كل واحد منها ، ولاختلاف درجة الثقة في الوصول إليها :

وكم من مُصَلِّ خافت الدعاء كأنما نصرَّ إلى السماء
رسالةً في عالم الخفاء فلا يئسى يبدو لعين الرائي
كالمترجي أوبةً المكتوب

أما النموذج الخامس ، فهو ذاك الشيخ الموفور الخير ، الذي يبدو عليه الفرح
للقاء الأحباب فينطلق ، ويخرج عن هدوء الشيخ إلى خفة التليذ لاقى رفاقاً له من
التلاميذ عادوا إليه عودة الغريب :

وربَّ شيخ من ذوى (١) الخلاق فرحان بالجمع وبالتلاق
كأنه التليذ في انطلاق بين تلاميذ له رفاق
عادوا إليه عودة الغريب

وبعد أن استنفد شاعرنا نماذج المصلين ، ترك الفرشاة ليتأمل الصورة الغريبة ،
صورة ذلك الحشد الذي ذهب ليؤدى عملاً واحداً يخرج بعد الأداء ، مختلف
الإحساس ، متباين الشعور ، متعدد الحالات النفسية . ثم يعلل الشاعر من اختلاف
هذا الحشد العجيب في بيت الله تعالى ، بأن الناس لم يفسوا في أرض الله النضال ،
فكيف يحتويهم بيته أمثالا :

(١) البيت بالصورة التي ورد بها في الديوان مكسور لأنه يقول : « ورب شيخ من
ذى الخلاق » ولكن يصح لا بد أن يقال « ورب شيخ من قوى الخلاق » ولله خطأ في
الطباعة ، والخلاق : الخير الوافر .

تجمّعوا في بيته تعالى واقترقوا في جمعهم أحوالا
وهل نسوا في أرضه النضالا فيحتويهم بيته أمثالا
على اختلاف السمات والنصيب؟

ويشع من موكب التأمل خاطر ساخر ، متهمك لاذع ، يركزه شاعرنا في قوله :

لملّهم صلوا له ارتجالا فاختلفوا ما بينهم سؤالا

فلو أجاب السائلين حالا صب على رهوسهم وبالا

وألحقَ المخطيءَ بالمصيب

والتأمل هنا ليس غريباً عن الصورة ، إذ الصورة ستوحى به إلى كل من
يستوعبها استيعاب اللبيب القريب منها ، ومن التصوير والتأمل تتكوّن البنية
الحية لهذه القصيدة . وهنا نلاحظ أننا نستطيع دون عسر ، أن نغير من مكان
النماذج في القصيدة ، وليس هذا علامة خلل في البنية الحية أو وحدتها العضوية ،
لأن أمكنة هذه النماذج ، لا تغير ولا تبدل في تكامل الصورة ، ولكن هناك
عاملاً يثبت كل نموذج في مكانه من القصيدة ، وهو التتابع في حشد المصلين . .
تتابع هذه النماذج بنفس أمكنتها أمام الشاعر ، لأن ذلك يساعد على تتابع القصيدة
في قياسها حتى تنتهي إلى نتيجتها المنطقية ، وإلى رسم الصورة التي أرادها الشاعر
منها ، فيطلعنا إذن على ما كان بين أيدينا غائباً عنا من صور الحياة وأنماطها ، لأنه
يجلوه في مرآة نفسه الخاصة . ثم يمضي بعد هذا الاستعراض ، يطرق الفلسفة
العامّة في دعاية وفسحة في النفس ، تتلقى هؤلاء الأحياء المختلفين المطامع والأهواء
تسلّي الوالد العطوف لأبنائه وهم يختلفون منازع واتجاهات ، وهو يتسم بتسامه
النهم الرفيق: (١)

تجمّعوا في بيته تعالى

وعلى أية حال ، فهذه قطعة يبعثها مشهد مألوف للجميع وهو على قارعة
الطريق ، ولكن المارة لا بد لهم من عين وذهن ونفس لتراه وتدركه ، ثم
تتخلخل فيه .

ومن هذا الضرب قصيدته التي رثى بها زميله عبد الرحمن شكري ، ويمكننا أن نغيّر فيها موضع الأبيات في داخل الصورة الواحدة ، وبتعبير آخر في داخل الدفقة العمودية التي تمثل الموجة الانفعالية ، وهذه القصيدة عبارة عن نغثات حارة ، وصرخات حيّة اكتوى بها قلب العقاد بفقده لصديقه عبد الرحمن شكري بعد فقده لإبراهيم المازني صديقه وخليله .

وقد صور لنا العقاد في هذه القصيدة إحساسه بالفجيعة تماماً بأنغامه الشجية وألوانه القائمة ، ولذا فإن الوحدة العضوية تنمو في هذه القصيدة نمواً داخلياً حياً يتخذ مادة بناءً ونموه من تصويره النفسي وإحساسه بالفجيعة في فقد شكري ، ومن تصويره لمنزلة الميت وفداحة خطبه .

وتبدأ القصيدة نموّها الفني بصرخة حية يطلب فيها شاعرنا اللحاق بزميله اللذين فقدا قبله ، سُرحباً بذلك ، لأن الفراق الحق هو أن يصبح العقاد في الحياة دون زميليه (المازني وشكري) اللذين كانا كل شيء في حياته ، وكانا عوضاً عن شبابه الذي أدبر وولى ، وأنه بفقدتهما قد زاد فقداً على فقد : (١)

بعد إبراهيم شكري اليوم أودى قرّب الرجل لقد قاربت جدّاً
قرّب الرجل ورّحّب بالنوى النوى في العيش أن تسمى فرداً
كنتما بعد شبابي عوضاً فأراني زدت بعد الفقد فقداً

ثم يحلق العقاد بخياله في الأيام التي عاشها هؤلاء الثلاثة ، وكيف كانت صحتهم ، ويتمنى أن تعود ساعة من تلكم الساعات ويبدل في نظيرها الخلد . . ساعة من ساعات الصمت والأمان والأحاديث العذاب التي تنقضي في الهزل والجد ، أو ساعة يؤدي فيها كل من حصّل مقالا في الصباح يؤديه أمام زميله في المساء والمعاني التي يرسمونها صوراً قبل كتابتها بالقلم على الورق ، ثم يهب الفقيديه عرفانه ، وبنظير منهما ما يفيضان به من عالمهما المثالي ، ويتمنى لو أن روضة واحدة تمنحهم خير ما في نيتها من الزهر والشهد :

أبدلُ الخلد وأفدى بالمدى ساعة من تلكم الساعات تُفدى
ساعة بين سكوت وُمنى وحديث ينطوي هزلاً وجداً

(١) راجع : جريدة الأخبار بتاريخ ١٨ من ديسمبر ١٩٥٨ العدد ٢٠١٠ .

ومقال كل من حصله
ومعانٍ يجتليها صوراً
قبل أن تمل على الطرس وتبدى
ما تفيضان به أخذاً ورداً
خير ما في نبتها زهراً وشهداً
روضة واحدة تمنحنا

ثم تنتهي تلك الموجة لينتقل إلى موجة أخرى تتداخل مع الأولى ، حيث تربطها تلك الوشيجة الشعورية التي أوحى بالموجة الثانية بعد تعبيره عما يعتل في نفسه إزاء فقدته لصديقيه وصحبتهم وما طرأ عليها من غضب المازني وشكري وحيرة العقاد بينهما ، ولذلك نراه يبذل أقصى ما وسعته نفسه من تسامح مصوراً في الخلد الذي يسعى إليه كل إنسان . . . يبذله من سخاء وسعة لمن يمنحه ساعة يشفي بها قلب صديقيه اللذين صدا عن بعضهما البعض تلك الساعة التي يأمل فيها العقاد أن يذهب فيها الغضب الذي طغى ثم استبد به صديقيه وهما صنوان ، وذلك لأنهما نفرا من بعضهما نفرة ليس الباعث عليها حقد في القلب ، إذ أنهما ليسا عدوين ولم يحملوا ضغن الأعداء الذين يستعدون للقتال ، وإنما الباعث عليها إنما هو ما وقع في نفسيهما من العتب اليسير الذي يحدث بين من ألفوا الصحبة ، كذلك العتب الذي يحدث بين الملائكيين إذ أنهم يكونون شديدي التأثير والحساسية :

أبذل الخلد وأفدى بالمدى	ساعة أشقى بها قلبين صدا
ساعة يذهب فيها غضب	بين صنوين طغى ثم استبدا
نفرا وا أسقى بينهما	نفرة ما عرفت في القلب حقداً
لم يكونا بالعدوين ولا	حلا ضغن عدوين استعدا
أيسر العتب شديد بين من	ألفوا الصحبة كالأملاك ووداً

...

ثم يتطور هذا العتب اليسير بين الصديقين تطوراً لادخل لها فيه ، وذلك لا فراقهما فرقة باعدت بالهجر بين موطن عمل كل منهما ، ولكن هذه الفرقة لم تؤثر في نفس كل منهما ، لأن العقاد يعرف دخيلة نفسيهما وما انطوت على رضا صاف يفوق صفاء الظلّ ونداه .

ثم يتساءل عن السبب في البعد والاختلاف ، ولم طال الهجر إمعاناً وشداً ،

ويعنى بعد ذلك أن لو تمّ اللقاء بينهم قبل افتراقهم وذهاب كل منهم إلى لحدّه :

غضباً فافتراقاً فاسترسلت
أنا أدري ما انطوى بينهما
فرقة الموطن هجرانا وبعثدا
من رضاً أصنى من الطل وأندى
فيم كان البعد فيم اختلفا
فيم كان الهجر إمعاناً وشدا
أفلا كان لقاءً بيننا
قبل أن يفترقا لحداً واحداً

ثم تتداخل موجة أخرى يفيض بها شعور الشاعر ، وفيها ترتفع عاطفته إلى القمة حين يخاطب فقيده بأن الأمر قد نفذ فيه قضاء الله ، ولاستطيع يد أن ترده لابل أن تصدى له ، وأنت في حياتك قد عفت دنيا الناس فاترك أعينهم تتخبّط برمدها في العشواء بعد النور ، ولقد أسلفت نفسك سأماً أشد من الموت وأقسى منه . . من الموت الذى دهمك الآن . . هذا السأم كان من كل شيء . . من المجد ، ومن فتنة الخلق بذلك المجد ، ومن الود ساعة يصفو ، والحب ساعة يحلو ، ومن العيش الرغيد ، وحتى من الحسن وما فى معناه أو ما جاوزه :

إيه شكرى قضى الأمر فما
من يدٍ قادرة أن تتصدى
عفت دنياهم فدع أعينهم
تتلقى النور بعد العشو رمثدا
أنت قد أسلفتها قبل الردى
سأماً أقسى من الموت وأردى
سأماً حتى من الودّ صفا
ومن الحب حلا ، والعيش رغدا
سأماً حتى من المجد ومن
فتنة الخلق بما سمّوه مجدا
سأماً حتى من الفن وفى
حده فى الحسن ، أو جاوز حداً

ثم يُبين الباعث الذى دعا شكرى إلى هذا السأم المرير ، ذلك أنه مرض بداء عضال ، فأخذه فى عنقوانه ، وزاد من هذا الداء الويل خسة الإنسان وكيدة وجوده ، ذلك الإنسان الذى لو قيل له : إن شمس الضحى ليل لسارع وعد النجم أيضا . وأنه لا يعترف بالحق إلا إذا وطىء فوق رأسه قهراً ، وإلا فإنه يردّه ولا يقبله :

لُعنت من آفة تخمد فى
عنفوان العمر من مثلك وقثدا
قد جناها الداء واستشرت بها
خسة الإنسان نكرانا وكيدا
معشر لو قيل عن شمس الضحى
إنها ليل لعدوا النجم عدا
كل حق بينهم إن لم يبطأ
فوقهم قهراً خليقاً أن يردا

ثم تنتهي هذه القصيدة بطلب العقاد من شكري أن لا يعبأ بهؤلاء الناس ،
وأن يترك جدالهم وبما حكانهم ودنياهم أيضاً ، وألا يسمح لهذه الأشياء كلها أن
تسمى إلى مشواه ، ثم يطلب العقاد من الله الرحمة لأنه بعد فقدته لشكري يكاد قلبه
ينخلع من شدة الوجد على صديقه :

دع لجراج القوم دع دنياهمو أنها تسعى إلى مشواك جهدا
رحمة الله أجل رحمة لاخ بعدك لا يألوك ووجدا

وهكذا نرى أن موجات القصيدة متداخلة تداخلا عجيبا ، غير أن في داخل
كل موجة من موجاتها يمكن أن نقدم بيتاً على بيت ، وذلك يرجع إلى ذوق القارئ
والناقد ، كما يرجع أولاً إلى ذوق الشاعر . ولكن هذا التقديم والتأخير في داخل
الموجة الواحدة لا يمنع وحدتها العضوية ، إذ أن موجات هذه القصيدة قد تعاونت
تعاوناً تاماً على أحداث الأثر الذي أراده الشاعر وهو تصوير إحساسه بالفجيعة
لنا في فقدته لزميله .

* * *

على أننا وإن كنا قد أسرفنا في تحليل القصائد ومحاولة معرفة بنائها بناء
عضوياً ، فإننا نعرض لقصيدته « رثاء مى » ، لأنها تمثل من وجهة نظرنا الوحدة
الحدسية في بنائها ، ولكن يشكها النغم ويلوّنّها الصوت ، ومن هنا ساغ لنا أن
نسميها « وحدة أنغام » ، أو « وحدة تنغيمية » ، لأنها تعتمد على الإيقاع قبل
أن تعتمد على التصوير .

وقد أعطى لنا العقاد في هذه القصيدة صورة نفسية متكاملة للكاتبه ومع زيادة
ومع الصورة أعطى لنا إحساسه بالفجيعة فيها تماماً بأنغامه الشجية . والوحدة
العضوية فيها واضحة كل الوضوح ، وهي تنمو نمواً داخلياً حياً ، يتخذ من
التصوير النفسى مادة بنائه ونموه ، ولكن هذا النمو الحى ، يشكله النغم ، ويلونه
الصوت ، فهى كلقطة الموسيقى الجنازية التى تصور منزلة الميت وقداحة خطبه
من قبة تركّزه على الشعور إلى تدخل العقل بسخريته من الموت الذى لا يستطيع
وإن عبث بالجسم أن يعبث بنتاج العبقرية الذى يتحدى كل عوامل الفناء .

فالقصيدية تبدأ نموها الفنى من التساؤل ، وهو الحالة الشعورية الصادقة التى

أسر المفجوع بمثل لبيعة العقاد في «مى» ، ومع التساؤل تتواكب سمات المرثى وملاحمه ، وآيات تفرده ، ثم يعقب التواكب ، تساؤل آخر ، أعلى نغما وأشد إغوالا من سابقه : (١)

أين فى المحفل دى ، يا أصحاب عودتنا ها هنا فصل الخطاب
عرشها المنبر مرفوح الجنب مستجيب حين يدعى مستجاب
أين فى المحفل دى ، يا أصحاب ؟

سائلو النخبة من رهط الندى أين مى ؟ هل علمتم أين مى
الحديث الحلو واللحن الشجى والجبين الحر والوجه السنى
أين ولى كوكباه ؟ أين غاب ؟

ثم يعقب التساؤل الذى دفعت به لبيته وبيعة أصحابه فى مى ، هدوء حزين مدمر ، حين يلتفت -- مع التفاته إلى ذاته وذوات أصحابه -- إلى الفن فيصور أساه وأسفه على فقد هذه الكاتبة النابهة :

أسفَ الفنُّ على تلك الفنون حصدتها وهى خضراء السنون
كلُّ ما ضمته منهن المنون غصص ما هان منها لايهون
وجراحات ويأس وعذاب

ثم يسلم هذا النغم ، إلى نغم متحد متميز ، سراه يعقب كل صورة صوتية نفسية فى هذه القصيدة ، وهو تواكب سمات «مى» وتتابعها فى أسف عليها طاغ حاطم ، وهذا اللحن المتحد المتميز مختلف التصوير ، وهو باختلاف تصويره سيعطى فى النهاية الصورة الكاملة لمى ، وهو مع هذا كله متحد فى الدرجة الصوتية ، لأنه صوت الفجيرة فى مرحلة الأسف حين يبلغ ذروته :

شيمٌ غرٌّ رضييات عذاب وحجىً ينفذ بالرأى الصواب
وذكاه المعى كالشهاب وجمال قدسى لا يعاب
كل هذا فى التراب . آه من هذا التراب

ثم تأتي لحظة الوعي الساخر المتحدى ، فتفرق بين فعل الفناء في الكائنات ،
فالفناء يستطيع أن يمحو النبات ، والحيوان ، والدهماء ، ولكنه لن يستطيع بحال
أن يمحو العباقرة ، لأن العباقرة رسالات ، ورسالاتهم أكبر من الفناء ، وأجل من
الموت ، الخلود يحتضنها ، يحتضن منها عطرها وجناها ليهديهما إلى الاجيال ،
تسروح الشذى ، وتستطيب الجنى :

كلُّ هذا خالد في صفحات عطرات في ربّاهَا مشرات
إن ذَوّت في الرّوض أوراق النيات رفرفتُ أوراقها مُزدهرات
وقطفنا من جناها المستطاب

ثم ينطلق الوعي ، ليعطى لنا صورة لأدب مّيّ ، بتفردّه بين الآداب ،
ويتعدد منابعه التي لم تقتصر على منبع واحد ، أوجهة بعينها :

من جناها كلُّ حسن لشتهيه متعةُ الألباب والأرواح فيه
سائغٌ مميّز من كل شبيه لم يزل يحسبُه من يجتنيه
مفرد المنبت معزول السحاب

الأقاليمُ التي تنميه شتى كلُّ نبتٍ يانع ينبج نباتاً
من لغاتٍ طوّقت في الأرض حتى لم تدع في الشرق أو في الغرب سمّاً
وحواها كلُّها اللب العجاب

ثم يأتي النغم المتشّحد المميز ، يحمل لنا تصويراً للأداة الخلاقة عند دميّ ،
ليست هي بالحس المجرد ، وإيست كذلك بالقلب المجرد ، وإنما هي مزيج عبقرى
من الحس والقلب ، ثم يصف لنا نتائج هذه الأداة الخلاقة ، وصداه وجوابه
في كل النفوس :

بالذاك اللب من ثورة خصب نيرّ يقبس من حسّ وقلب
بين مرعى من ذوى الألباب رحب وغنى فيه وجود مُسْتحب
كلما جاد ازدهى حسنا وطاب

طلعةُ الناظر من شعر ونثر كرحيق النَّجَل في مطلع بحر
قابل النور على شاطئ نهر فله في العين سحرٌ أيُّ سحر

وصدى في كل نفس وجواب

وتتلو هذه مرحلة اليأس من نتيجة التسأل والامس ، وهي مرحلة يكون فيها
طلب القيام بواجب التحية والوفاء للبرثي هو الحالة الشعورية التي تسيطر على
الشاعر ، فيقول العقاد مملأ طلبه لتحية م :

حتى مياً إن من شيع ميا منصفاً حياً اللسان العربيا
وجزى حواء حقاً سرمديا وجزى مياً جزاء أريجياً
للذي أسدت إلى أم الكتاب

للذي أسدت إلى الفصحى احتسابا والذي صاغته طبعاً واكتسابا
والذي خالته في الدنيا سراياً والذي لاقت مصابا فصابا
من خطوب قاسيات وصعاب

وينمو من الوحدة الأخيرة في هذا المقطع اليأس ، تصوير الشاعر لما لاقته
« م » من ضربات في حياتها الحافلة بالضربات المختلفة الأشكال من فقد أبوين ،
إلى حزن ممض ، إلى حسد وغيباء في التناول عليها ، إلى وداد مزيف ، إلى عداء
ليس ما يبرره ، إلى سكون مجلجل ، وهي ضربات يوجهها القدر إلى المهاجرة من
من الرواد ليمتنح الصبر والعبقرية :

أتراها بعد فقد الأبوين سللت في الدهر من شجورٍ ويبش
وأسمى يظلمها ظلم الحسين ينطوى في الصمت عن سمع وعين
ويؤذيب القلب كالشمع المذاب

أتراها بعد صمت وإباء سللت من حسد أو من غيباء
وودادٍ كل ما فيه رياء وهدامٍ كل ما فيه افتراء
وسكون كل ما فيه اضطراب

ويقوى ، اليأس ، وتمازجته السخرية المرة فيسكن إلى طلب الرحمة على « مى »
التي جمعت بين كرم الخصال ، وكرم الفعال وكرم الجمال :

رحمة الله على « مى » ، خصالا رحمة الله على « مى » ، فعالا
وحمة الله على « مى » ، جمالا رحمة الله على « مى » ، سجالا

كلما سجّل في الطرس كتاب

وكان من الممكن أن تنتهى القصيدة عند هذا المقطع ، ولكن تردد اسم
الكاتبة العظيمة تطور بنموها الفنى إلى طور جديد تربطه بسابقة الوشيحة الشعورية ،
وهو استعادة صورتها فى مخيلة الشاعر :

تلکم الطلعة ما زلت أراها غضة تنشر ألوان حلاها
بين آراء أضاءت فى سناها وفروع تتهادى فى دجاها
ثم شاب الفرع والأصل وغاب

ويتلو هذه الصورة ما أسميناه باللحن المتحد المميز يحمل لنا الأسف البانح على
« مى » التي غابت فى الوقت الذى بلغت فيه الغاية من تجويد الصنعة الفنية التي
صقلتها وفرة الاطلاع وكثرة التجارب ، وكل هذا ضاع هباء منبثا :

غاب والزهرة تؤتى الثمرات ثمرات من تجاريب الحياة
خير ما يؤتى حصاد السنوات بهثرتهن الرياح العاصفات
ورمهتن تراباً فى خراب

وتعقب اللحن المتحد المميز لحظة من السخرية من التراب الذى سهال على
« مى » التي لم تخلق ليواريتها « هذا » التراب ، وقد أعانت كلمة « هذا » على تصوير
ما بلغه الشاعر من قمة الاشمزاز :

رد ما عندك يا هذا التراب كلُّ لب عبقرى أو شباب
فى طواياك اغتصاب وانتهاج خلقا للشمس أو شمُّ القباب

خلقا لانزواء واحتجاب

ثم يتواكب الاشمزاز واليأس والتحدى ، وتتفاعل كل هذه العوامل لتصل
إلى ذروة انطلاقه الفنى التي تنتهى عندها هذه القصيدة :

ويشك ما أنت برادٍ ما لديك أضيحُ الآمال ما ضاع عليك
مجد دى ، غير موكول إليك مجد دى ، خالص من قبضتيك
ولها من فضلها ألف ثواب

وبهذا الدعاء دلى ، تنهى القصيدة ، وهى كما رأيت لوحة فنية رائعة ، صور
فيها العقاد إحساسه بالفجعة بفقد دى ، ورسم صورةً نفسية متكاملة لها ، وتجلى
فى تلك اللوحة ترتيب صورها وأفكارها إلى حد ما ، وتتجلى الوحدة فيها فى
التشكيل التنغيمى ، والتلون الصوتى ، والأفكار التى تناولها الشاعر فى وحداتها
لا تتنافر بل تتعاون جميعاً فى إحداث الأثر المراد .

ولا يمنع من فهمنا هذا عدم تقديم بعض الأبيات على بعض فى الدفقة الشعورية
الواحدة فيها ، على الرغم من أن هناك عنصرين آخرين هما التشكيل التنغيمى
والتلون الصوتى قد ساعدا على بناء القصيدة بناءً حدسياً ، وإلا لكانت وحدة
موضوع فقط .

• • •

وفى اعتقادنا أن قصيدة العقاد لا تتخذ — كما قلنا سابقاً — منهج القصيدة
العربية القديمة والذى يتمثل — فى الأغلب الأعم — أن تكون مجموعاً مبدداً من
أبيات لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وفى الوقت نفسه لم تصل قصيدته
فى الأغلب الأعم إلى أن تكون بنية حية تؤلف دكلاً ، مركباً من عناصر
لا توجد منفصلة ، ولكنها توجد فى هيئة وحدة مردها مبدأ حياة معين فى باطن
الشئ كما أشرنا إلى ذلك من قبل .

• • •

و — موسيقى الشعر :

العروض :

إن الناظر فى شعر المرحلة الثانية يرى أى البحور الطويلة قد تقلصت نوعاً ما ،
وزادت البحور القصيرة والمجزوءات بنسبة تلفت نظر الدارس للعروض فى
شعر العقاد .

فالعقاد قد استخدم فى المرحلة الثانية البحور الشعرية على النحو التالى :

الخفيف : $\frac{7}{12}$ ، السكامل : $\frac{9}{10}$ ، الرمل : $\frac{9}{9}$ ، الطويل : $\frac{4}{8}$ ،
البسيط : $\frac{6}{6}$ ، المجتث : $\frac{9}{5}$ ، السريع : $\frac{7}{5}$ ، الرجز : $\frac{4}{5}$ ،
المتقارب : $\frac{4}{5}$ ، الوافر : $\frac{7}{3}$ ، الهزج : $\frac{2}{2}$ ، المديد : $\frac{6}{6}$ قصائد ،
المتدارك : $\frac{6}{6}$ قصائد ، والمنسرح : $\frac{6}{6}$ قصائد .

وقد أكثر العقاد من استخدام المجزوءات في هذه المرحلة عن استخدامه لها
في المرحلة السابقة ، فهو مثلاً يستخدم مجزوء السكامل بنسبة : $\frac{9}{7}$ ، ومجزوء
الرمل : $\frac{7}{4}$ ، وكل من مجزوء الخفيف ، ومخلع البسيط : $\frac{3}{3}$ ، ومجزوء
الوافر : $\frac{2}{2}$ ، وكل من مجزوء الرجز ومشطور الرمل قصيدة واحدة .

وفي اعتقادنا أن السبب في تغير نسبة استخدام البحور في المرحلة الثانية يرجع
إلى طبيعة العقاد ووضوح الرؤية أمامه ، وثقته بنفسه ، ورسوخ قدمه في ميداني
الفكر والأدب ، ومن ثم كان لا بد أن تظهر طبيعة العقاد المرحلة التي خلقت
للإنقاذ وتحريك الناس ، وأن يظهر هذا بالضرورة في شعره المراقص الذي يبدو
لأول وهلة أمام القارئ وكأنه من إبداع شاب لا شيخ ذرفت سنه على الأربعين
حتى السبعين .

وهذا التعليل مصداق لما ذهبنا إليه فيما سبق من أن العقاد كان شيخاً في
شبابه وشاباً في شيخوخته ، بحيث أصبح شعره أكثر من أدب ، بل غدا تعبيراً
عن الحياة الباطنة لديه ، ومن هنا كان شعره تنفيساً حراً عن وجدانه في قضاياها
الخاصة والعامة ، ولا صدام فيه بين هذه القضايا وتلك ، لأنه منوعٌ كثير
الأنماط يناسب حالات كثيرة من النقائص التي تعرض للإنسان .

على أن العقاد كان يستخدم الزخافات في شعر هذه المرحلة بكثرة من ذلك
استخدامه للتذييل في المتدارك بزيادة نون ساكنة فتصير التفعيلة : فاعلات مثل
قصيدته : كواء الثياب ليلة الأحد : (١)

لا تنم لا تنم لانهم ساهرون
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلات
سهروا في الظلم أو غفوا يحملون
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلات

ولم يقتصر التذييل على التفعلية الاخيرة في البيت ، بل كان يستخدمه في التفعلية الثانية من البيت ، ومثال ذلك قوله في القصيدة نفسها : (١)

زد نصيب الحبيب من هوى وابتسام
والليالي تهون والسكرى والمنون
وتقطيعهما كالآتي :

زد نصيب بلحبيب من هوى وابتسام
فاعلن فاعلات فاعلن فاعلات
والليالي تهون والسكرى والمنون
فاعلن فاعلات فاعلن فاعلات

وقد يستخدم زحاف القطع بأن يحذف ساكن الوتد المجموع بحيث تصير فاعلن إلى « فاعل » ، ومن الممكن نقلها إلى فعلن كما في مطلع أغنيته :

في الهوى قلبي زورق يجرى
أين يمضي بي نهره الخمرى
ليتنى أدري

وتقطيع هذا المقطع كالآتي :

في الهوى قلبي زورق يجرى
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلات
أين يمضي بي نهره الخمرى
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلات

ليتنى أدرى

فاعلن فاعلن

وأحياناً يستخدم التشعيب في التفعلية الثانية وهو حذف أول الوند المجموع
فقصير فاعلن : ثم يزيد حرفاً ساكناً عليها فتصير : فالان . وذلك كقوله :

حولك الصنصاف مسبل الشعر
ناعس الأطياف ساج الفسكر
في الهوى السحري

وتقطيعها كآتي :

حولكصنصاف مسبلششعشر
فاعلن فالان فاعلن فعلن
ناعسلأطياف ساجل فسكر
فاعلن فالان فاعلن فعلن
فلشهورس سحري
فاعلن فعلن

وليس عجيباً أن يتصرف العقاد في العروض على النحو السابق ، وذلك لأنه
كان يتمتع بإحساس موسيقي قلما يحظى به كثير من الشعراء .

على أن تحرر العقاد في استخدام العروض لم يقف عندما سبق ، بل نراه
يقتصر في بعض الأبيات على تفعيلة واحدة ، وبعضها الآخر تام التفاعيل ، وتأخذ
هذا النظام من أولها إلى آخرها ، وذلك مثل قصيدته « عدنا والتقينا » وهي من
« مجزوء الرمل » : (فاعلان فاعلان فاعلان) ومطلعها : (١)

التقينا

والتقينا ؟

عجبا كيف صهونا ذات يوم فالتقينا

بعد ما فرّق قطران وجيشان يدينا

(١) عباس العقاد : أعاصير مغرب ص ٦٤ وما بعدها .

فتصاحفنا بحسبنا وعدنا فالتقينا

بعد عصر

أى عصر ؟

والبناء العروضى للأبيات السابقة هو :

فاعلان

فاعلان

فاعلان فعلان فعلان فاعلان

فاعلان فعلان فعلان فعلان

فاعلان فاعلان فاعلان فاعلان

فاعلان

فاعلان

وقد يوزع تفعيلات « مجزوء الكامل » توزيعاً من شأنه أن ينوع الموسيقى ،

وذلك كقوله فى قصيدة « المصرف » : (١)

شهران من ذاك البناء

بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء

ليست بأقصى فى الرجاء

وتوزيع التفعيلات لهذه ، الأبيات يمثل هيكل عروضياً على النحو التالى :

متفاعن متفاعن

متفاعن متفاعن متفاعن متفاعن

متفاعن متفاعن

وقد التزم الإضمار فى أغلب تفعيلات القصيدة ، ولم يكتف بذلك بل اقتصر

فى هذا البحر المجزوء على تفعيليتين فى بعض الأبيات ، والتزم ذلك حتى آخر

القصيدة (٢) .

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٣٧ .

(٢) الدكتور عبد الحمى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٠٨ .

ومن هذا الضرب قصيدته « سلع الدكاكين في يوم البطالة ، التي وزع فيها
الموسيقى بتشكيل أختاذ ، وهي من مجزوء الرمل : (١)

مقفرات مغلقات محكمات

كل أبواب الدكاكين على كل الجهات

تركوها ، أهملوها

يوم عيد ، عيّدوه ، ومضوا في الخلوات

وهذا التشكيل يمثل هيكلًا عروضيًا على النحو التالي :

فاعلات فاعلات فاعلات

فاعلات فاعلات فاعلات فاعلات

فاعلات فاعلات

فاعلات فاعلات فاعلات فاعلات

وقد اقتصر على ثلاث تفعيلات في بعض أبيات القصيدة ، وتفعيلتين في البعض
الآخر ، وبعض الأبيات أتى به تام التفاعل كما يتفق ومواضع مجزوء الرمل .
وفي اعتقادنا أن التصرف في البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية
ليس مقصوراً على العقاد ، لأننا نرى أن المازني في قصيدته « أين أمك ، التي تمثل
محاورة مع ابنه محمد : (٢)

لم أكله ولكن نظرتي

سألته : أين أمك ؟

أين أمك ؟

فالمازني قد استخدم ثلاث تفعيلات من بحر الرمل في السطر الأول ، ثم
تفعيلتان في السطر الثاني ، ثم تفعيلة واحدة في السطر الثالث ، وكل هذه التفعيلات
من جنس واحد ، وتمثل هيكلًا عروضيًا كالآتي :

(١) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٤٧ .

(٢) إبراهيم عبد القادر المازني : ديوان المازني ص ٢٤٨ ، ٢٥٤ ، سنة ١٩٦١ .

فاعلاتن فعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

وقد استخدم المازني بعضاً من هذا التصرف في البحور الشعرية في قصيدته
« ليل وصباح ، ومطلعها : (١) »

خيّم الهمُّ على صدر المشوق

يا صديقي

فاقتصر على تفعيلة واحدة في الشطر الثاني ، كما صنع العقاد في قصيدته « بعد
عام ، السابقة ، وهيكل مطلع قصيدة المازني كآآي :

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

وفي اعتقادنا أن تصرف كل من العقاد والمازني بالاختصار على تفعيلة واحدة
في الشطر أو تفعيليتين في البيت ليس مقصوراً عليهما ، لأن هذا الاختصار كان
شديداً ما لوفاء في الشعر الرومانسي في ذلك الوقت لدى بعض الشعراء مثل مطران
وأبي شادي وعلى محمود طه وناجي وغيرهم .

• • •

على أن العقاد كان جريئاً في استخدام تفاعيل « الرمل ، بحيث نراه يزيد
تفعيلة على « مجزوء الرمل ، في البيت الأول من مقطوعة « الجسم الضاحك ،
ولا يلتزمها في الأبيات الأخرى : (٢) »

تُفرك الضاحك ، لا بل وجّهك الضاحك ، بل كل جسمك

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ووزنه : وكان يمكنه أن يقول في هذا البيت لتلا يخرج على إطار الوزن :

(١) إبراهيم عبد القادر المازني : ديوان المازني ص ٢٤٨، ٢٥٤ سنة ١٩٦١ .

(٢) عباس العقاد : وحى الأربعين ص ١١٥ ، ١١٦ .

تفرك الضاحك بل وجهك لا بد كل جسمك
ويكون وزنه : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وفي اعتقادنا أن هذا التصرف من العقاد في استخدام العروض يؤكد سيطرة
الدقة الشعرية على الشاعر في استخدام التفاعيل بالزيادة أو النقص فيأتي حينئذ
بما يخالف المواضع العروضية وما درج عليه الشعراء .

وإذا تأملنا تصرف العقاد في المواضع العروضية ، وبتعبير أدق خروجه
عليها ، عرفنا ما أحدثه من تطور يتمثل - في الأغلب الأعم - في جعل التفعيلة
الواحدة أساساً للقصيدة ، بحيث تلاعب بالتفاعيل كما طاب له .

وهذا يؤدي بالضرورة إلى أن شعر العقاد كان بمثابة تمهيد لحركة الشعر
الحر المعاصرة التي لا تطمع في أكثر من جعل التفعيلة من تفاعيل الخليل بن أحمد
أساساً للوزن ، وبتعبير أدق بنياناً عروضياً متكاملًا يستطيع الشاعر أن يسكب
في هذا البنيان انفعاله بتجربته الشعرية ، وأن ينسق هذا البناء كما توحى له
دقيقته الشعرية .

* * *

القافية :

لم يستخدم العقاد في هذه المرحلة القافية المزدوجة على الرغم من استخدامه لها
في المرحلة الأولى ، بل لم ينشر من القصائد ذات القافية المزدوجة سوى قصيدة
واحدة - عند حلاق (١) - حينما أعاد طبع الديوان ، وطوى القصائد الأخرى
فلم ينشرها ، وعلل رجوعه عنها بتعللات سنعرض لها فيما بعد ، ولكنه استخدم
كل أنواع القافية المتنوعة التي استخدمها في المرحلة الأولى . فهو مثلاً يستخدم
المثلثات التي نرمز لها : ا ا ا - ب ب ا - ج ج ا ، وذلك كما في قصيدة
في « القمر » : (٢)

في الليلة القمراء ما أحلى النظر لـسكـل* شيء لاح في ضوء القمر

(١) و (٢) راجع للعقاد : ديوان العقاد ص ١٢٨ عابر سبيل ص ١٢٦ ، أعاصير ص ٦٢ ،
وحى الأربعين ص ١٣٦ .

حتى الثرى ، حتى الحصى ، حتى الحجر

وقصيدة « حلم الأبد » : (١)

أهشواك جسما علا وانفرد وفتنة أحسنك هذا الجسد
وما فيه من نزوة لا تُتحد؟

ويستخدم الرباعيات بنوعيها : فالنوع الأول يرمز له : ا ب ا ب — ج د
ج د — وذلك مثل قصيدته « نبضات جديدة » : (٢)

خفقات تلك من وزن جديد أيها القلب ا فأسمعي صدك
ذلك الوجه ، وما الهدد بعيد أنت تهواه . فلا تنكر هواك

ومن هذا النوع أنشد القصائد الآتية : ما أحب الكروان (٣) ، صنوف
حب (٤) ، الجيبون (٥) ، الطريق في الصباح (٦) ، إغواء (٧) ، تحية موسيقية (٨) .
أما النوع الثاني من الرباعيات ف يرمز له : ا ا ا ب مع ملاحظة تكرار ب
في كل مربع من أول القصيدة إلى آخرها مثل قصيدة ساعي البريد التي
يقول فيها : (٩)

لو لم يكن خطابي في ذلك الوطاب
لم تطو كل باب يا ساعي البريد

على أنه استخدم نوعا من المربعات لا يسير على نظام سوى اشتراك كل بيتين
في قافية وذلك مثل قصيدة على الشاطيء : (١٠)

وردوا البحر فأهلا بهم — يا بحر — أهلا
أنت لا تحفل منهم من ولى أو من تولى

(١) و(٢) راجع للعقاد : ديوان العقاد ص ١٢٨ ، عابر سبيل ص ١٢٦ ، أعاصير ص ٦٢ ، وحي الأربعين ص ١٣٦ .

(٣) و(٤) عباس العقاد : هدية الكروان ص ٢٧ ، ١١٢ .

(٥) و(٦) و(٧) و(٨) عباس العقاد : عابر سبيل صفحات ٢٠ ، ٥١ ، ٦٩ ، ١٤١ .

(٩) راجع للعقاد : هدية الكروان ص ٦٠ .

(١٠) راجع للعقاد : وحي الأربعين ص ٣٠ .

ومثل القصائد التالية : في مشروع القرش (١) ، متى (٢) ، حلم اليقظة (٣) ،
البيلا (٤) ، أمسية على النيل (٥) ، في ساعة انتظار (٦) ، الصدار (٧) ، جزاء التحدى (٨)
نشيد الإنشاد (٩) ، جنة الخيام (١٠) ، إلى الدنيا (١١) .

واستخدم العقاد الخماسيات على نحو نرمن له : ا ا ا ا في قصيدة
خير ما فيهن : (١٢)

غفر الذنب من بكائي عليك أنى لأعود ما عشت أبكى
لا يساوى — وقد تعلت منك — نسل حوائك دمعة شك
خير ما في النساء ساعة ضحك

كما استخدمها في قصيدة « شفاة للغراب » ، على النحو التالي : ا ا ا ا ا —
ب ب ب ب ا — ج ج ج ج ا . (١٣)

حتي الغراب الفجر بالنعيب تحية التهليل والأرجيب
وافتر نور الفجر كالجيب في غير ما لوم ولا تريب
لماتف ناداه من قريب

وكذلك استخدمها في القصائد الآتية . النيل الغاضب (١٤) ، هجم الدهر (١٥) ،
بعد صلاة الجمعة (١٦) ، بنيته (١٧) ، آه من التراب (١٨) ، ييجو (١٩) ، غير أنه
استخدم الخمس بتشكيل جديد ، ويتضح ذلك التشكيل في قصيدتين . الأولى
ترمز لها . ا ب ا ب ب — ا ا ا ا ا — ا ب ا ب ، ثم غير القافية
من الراء إلى الباء في المقطوعة الرابعة ، ومن الباء إلى الهاء في المقطوعة الخامسة
وذلك في قصيدة أغاني (٢٠) .

(١) و (٢) و (٣) و (٤) و (٥) و (٦) راجع للعقاد : وحي الأربعين ص ١٦٥ —
هدية الكروان صفحات : ٤٣ ، ٧٧ ، ١٣٩ — عابر سبيل ص ٦٧ ، ٧٠ .
(٧) و (٨) و (٩) و (١٠) و (١١) و (١٢) و (١٣) و (١٤) و (١٥) و (١٦) و (١٧)
و (١٨) و (١٩) راجع العقاد : وحي الأربعين ص ١٢٠ — هدية الكروان صفحات
٣٦ ، ٨٢ ، ١٤٣ — عابر سبيل ص ٣٢ ، أعاصير مغرب صفحات ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٣ ،
٧٥ ، ١١٢ ، ١٥٨ ، ١٥٧ ، بعد الأعاصير ص ٥١ .
(٢٠) راجع للعقاد : عابر سبيل ص ٦٧ .

يا رياض النيل عني قلبي
فرحة التهليل عشت للحب
يا منى الصب
قال لي قلبي والهوى يرعاه
هو في قربى ما الذى يخشاه
عندما ألقاه

أما القصيدة الثانية فهي قصيدة «سلح الدكاكين» ، وقد وزع العقاد فيها
القافية توزيعاً جديداً نرزم له : أ أ ب ب أ — ج ج ب ب ج — د د ه ه د —
ووززو وهكذا : (١)

في الرفوف تحت أطباق السقوف
المدى طال بنا بين قعود ووقوف
أطلقونا أرسلونا
بين أشات من الشارين نسمى ونطوف

واستخدم العقاد السداسيات كما في قصيدة «فلسفة حياة» التي نرزم لقافيتها :

أ أ أ أ — ب ب ب ب ب ب — ج د ج د ج د ، وهكذا : (٣)
يعبدُ الأقوام ما يخشونه وأنا أعبد ما لست أخاف
ليس ينسى الله من ينسونه فعلام البحث فيه والخلاف
إن وصلتتم أو وقفتم دونه لم يقف دون مقام أو مطاف

ومن السداسيات أنشد كذلك قصيدة «نصيب الحى والميت» ويرمز لقافيتها
أ ب أ ب — ج د ج د ج د ، وقصيدة «البنك» مع اعتبار ثلاثة أبيات
أشطر وتوزيع قافيتها كالآتي : أ أ أ أ ب ب ب ب ب ب ، و«النشيد القومي» ،
ويرمز لقافيته كالآتي : أ ب ج أ ب ج وهكذا . . .

واستخدم السباعيات مثل قصيدة «زهرة لا تدبل» ويرمز لقافيتها أ ب أ ب
أ ب — ج د ج د ج د ج د ، وهكذا : (٤)

في الصيف يزكو عند مس السموم أجل ، ويزكو عند مس الشتاء
خسك هذا أي نبت يدوم ريان في كل أوان سواء
ياويلتا من نبت هندي الكروم فالجوع موصول بذاك النساء
وهل ترانا كل يوم نصوم ؟

وبهذا التنويع للقافية أنشد قصيدته دليّة البدر، (١) واسكنه غير هذا التشكيل
للقافية في قصيدة د أنعم بالمقطم ، (٢) التي نرّمز لها : أ أ أ أ أ ب — ج ج
ج ج ج ج ب .

واستخدم العقاد كذلك الثمانيات في قصيدته د كواء الثياب ، التي نرّمز لها :
أ ب أ ب ب ب — ج د ج د ب ب — ه ه ه ه و ب ب : (٣)

كم إهاب صقيل	ياله من إهاب
وقوام نبيل	في انتظار الثياب
وحبيب جميل	يزدهى بالشباب
كلهم يهلون	في غد يلبسون

ولم يقف تنويع العقاد للقافية عند هذا الحد ، بل تجاوزه إلى الموشحات كما
رأينا في شعر المرحلة الأولى ، لأننا نرى أنه أنشد موشحات كثيرة في هذه المرحلة
منها موشح « عيد ميلاد ، وهو من مخلع البسيط ، الذي يقول فيه (٤) :

أقبلت الشمس والمسيح	في مولد واحد ، سواء
في وجهك المشرق الصبيح	هداية الحق والضياء

* * *

تهياً الكون من قديم	ليوم ميلادك السعيد
فعباد الكوكب العظيم	أحيا ببشراك يوم عيد
ومولد « السيد » الرحيم	واقفه المولد الجديد
يوم تهدى على المدح	وزفه الخلد بالثناء

(١) و(٢) و(٣) و(٤) راجع للعقاد . وحى الأربعين ص ١٢١ ، ١٢٣ — طبرسييل ص ٣٩ ،

فالدهر في عمره الفسيح عوده البشر والدعاء

وأشيد كذلك موشح «مولد» (١) من مجزوء الرمل ، وموشح «معرض البيت» (٢) من هذا الضرب الذي يجرى مجرى موشح ابن سهل الذي أشرنا إليه سابقاً (٣) .

كما أنه أشيد موشح «على مقتضى الحال» من الرجز الذي يتم فيه على وزارة المعارف آنذاك : (٤)

إلى الوراء* إلى الوراء إلى الوراء

إلى الوراء كل يوم في الصباح والمساء

إلى كروم الخنون

ومكهمون ، ولمبسون

وسمبسون ، وكل جون

إلى الوراء بالقلوب إلى الوراء بالعيون

إلى الوراء إلى الوراء إلى الوراء

وقد جرى في هذا الموشح مجرى موشح زهر بن الحفيد : أيها الساقى . وكذلك

موشح «نور» من المجتث الذي يقول في مطلعته : (٥)

آمنت أنك نور

والنور شتى المعالم

هنا رياض ودور هنا ظباءٌ وحور

هنا . هناك طيور هناك ركب يسير

هناك ماء طهور

وكنة والليل قاتم

(١) و(٢) عباس العقاد : هدية الكروان ص ١٠٧ — عابر سبيل ص ٥٣ .

(٣) الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسي ص ١٥٩ .

(٤) عباس العقاد : عابر سبيل ص ٦٣ .

(٥) عباس العقاد : بعد الأعاصير ص ٤٢ .

غولا من الظلّ جامم
دنيا بغير معالم

وقد أكثر العقاد من المقطعات مثل قصيدة « فاز سعد » التي يقول في مطلعها : (١)

عرف النسبيّ حياة ومماتا وأصاب النصر روحاً ورفانا

ومثل القصائد التالية : هذا هو الحب (٢)، عمر زهرة (٣)، تقويم العام (٤)،
عام ثان (٥)، عام ثالث (٦)، نذر مقبول (٧)، عام رابع (٨)، نعمة من
نقمة (٩)، قيثارة (١٠)، إلى الشفاء (١١)، المطران (١٢).

وفي اعتقادنا أن العقاد كان متمكناً في فن القوافي، وذلك لأنه لم يقع في شعره
أخطاء من حيث القوافي اللهم إلا خطأ واحداً — فيما نعتقد — وهو الإيطاء حيث
أعاد كلمة الروي بلفظها ومعناها في بيتين متتاليين في قوله : (١٣)

يا صديقي القديم « جيتي » اعتذاراً لك من سوء ظنّي وملامي
كنت أنعى عليك حبك في الستين بذت العشرين ، فاغفر ملامي

وعلى الرغم من عدم استخدامه للقوافي المزدوجة ، فإن شعر القافية المتنوعة
في المرحلة الثانية يمثل نسبة ١٤٪ بالنسبة إلى شعر القافية الموحدة ، أي بزيادة
٥ درجات في المائة تقريباً عن نسبته في المرحلة الأولى .

ومهما يكن من أمر ، فإن الحروف التي تقع رويًا بكثرة في شعر المرحلة الثانية ،
هي الراء التي بلغت نسبة استخدامها بالنسبة للحروف الأخرى $\frac{3}{17}$ ، ١٤٪ والميم :
١١٪ ، والنون : $\frac{9}{17}$ ، ١٠٪ ، والذال : ١٠٪ ، واللام : $\frac{4}{17}$ ، ٩٪ . والحروف

(١) عباس العقاد . عابر سبيل ص ٨٥ .

(٢) و(٣) و(٤) و(٥) و(٦) و(٧) راجع العقاد . أعاصير مغرب صفحات ٢٥ ، ٢٩ ،

٤٧ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٦٧ .

(٨) و(٩) و(١٠) و(١١) و(١٢) راجع للعقاد . بيد الأعاصير صفحات ٣٥ ، ٣٨ ،

٢٩ ، ٤٦ ، ٧٧ .

(١٣) عباس العقاد . بيد الأعاصير ص ٤٦ .

التي تقع بين السكثرة والقلة هي الهاء : $\frac{6}{112}$ ، والباء : $\frac{4}{112}$ ، والهمزة :

$\frac{9}{112}$ ، $\frac{4}{112}$.

وأما الحروف التي تقع رويًا في شعر هذه المرحلة نادرًا هي : الكاف $\frac{2}{112}$ ،
والفاء $\frac{2}{112}$ ، والقاف : $\frac{9}{112}$ ، والتاء : $\frac{9}{112}$ ، والعين : $\frac{9}{112}$ ، وتبلغ

نسبة أبياتها ٤٥ بيتًا ، والحاء : $\frac{1}{112}$ ، والسين : $\frac{1}{112}$ ، وتبلغ ٢٨ بيتًا ، والذال
١٤ بيتًا ، والجيم ١١ بيتًا ، والواو : ٥ أبيات ، والثاء : ٣ أبيات ، والصاد :
بيتان .

وفي الواقع ظلَّ العقاد على طريقته التي ألفناها عنده في المرحلة الأولى في
استخدام الحروف الشديدة والمجهورة مثل الدال ، والحروف المجهورة مثل الراء
واللام ، والميم ، والنون ، وذلك لما قلناه سابقاً في المرحلة الأولى من أن ضخام
الأجسام في العادة عميقة الأصوات .

على أن نسبة هذه الحروف من حيث عددها قليلة بالنسبة لباقي الحروف
المهموسة أو التي من صفاتها الهمس ، والتي استخدمها في شعر هذه المرحلة مثل الحاء ،
والياء ، والهاء وسائر الحروف الأخرى التي يحاول استخدامها في التأملات والحب
والفكاهة كما سبق أن بينا ذلك في المرحلة الأولى .

وفي الواقع أن تنوع القافية لدى العقاد في هذه المرحلة يمثل ظاهرة من ظواهر
الشعر الرومانسي في ذلك الوقت ، ذلك الشعر الذي برع شعراؤه في استخدام
القوافي المتنوعة والموشحات حتى أصبح تنوع القافية ظاهرة من ظواهر الحركة
الشعرية كلها في ذلك الحين .

* * *

وعلى الرغم من الثورة على البناء الشكلي للقصيد في شعره ونقده في المرحلة
الأولى ، وفي شعر المرحلة الثانية ، وجدنا العقاد يرتد عما سبق أن أبداه من آراء
وأبدعه من شعر مع أنه قد هدم وحدة البيت — في فطرته للوحدة العضوية —

وجعل بناء القصيدة قائماً على حركة الصورة وتسلسل الصور ، الأمر الذى ترتب عليه عدم الاعتداد بالموسيقى الخارجية ، بل بالموسيقى الداخلية ، لأنها وسيلة من وسائل التصوير ، كما ترتب عليه كذلك الاعتداد بالبيت لذاته ، بل بمدى صلته فى التصوير بما بعده وبما قبله ، وهذا يفتح بالضرورة — أمامنا عدم تقديس التفاعيل كما سبق أن بينا ذلك فى المرحلة الأولى .

ومن هنا رأينا العقاد الذى كان يتهم بالقصيدة العربية وينعى على الشعر العربى فى عام ١٩٠٨ لإفكاره من الشعر الروائى الذى يمتاز به الشعر الفارسى والأوروبى والشعر فى كثير من اللغات (١) ، ورأينا العقاد الذى كان يطالب الشعراء بأن يرسلوا قوافيهم ويعدلوا الأوزان فى الشعر الموضوعى ، لىكى يستوعب المقاصد الشعرية .. رأينا بعد هذا وذاك يرتد عن هذه الدعوة ويعلم فى مجلة « الرسالة » أنه كان هو وزميله المازنى يشايهان صديقهما بالرأى فى نظم القصائد المطولة من بحر واحد وقوافٍ شتى ، ولا يستطيعان إهمال القافية بالأذن .

وقد نظم العقاد — كما يقول — القصائد الكثر من شتى القوافى ثم طواها ، ولم ينشر بيتاً واحداً منها (٢) ، لأنه لم يكن يستسيغها ولا يطيق تلاوتها بصوت مسموع — على حد تعبيره — وإن قلَّت النفرة منها وهى تقرأ صامتة على القُرطاس . ولكنه مع ذلك كان يفسح الفرصة لهذه التجربة ، عسى أن تكون النفرة منها عارضة لقلة الألفة وطول العهد بسماع القافية (٣) .

وكان يتصور ، يوم كتب مقدمة ديوان المازنى ، أن المهلة لا تطول إلا ريثما

(١) راجع : صحيفة « الدستور » فى عددها الصادر بتاريخ ١٤ من ديسمبر سنة ١٩٠٨ .

(٢) يبدو أن طول العهد ما بين حديثه هذا وإنشاده الأشعار التى من هذا النوع قد أنساه أنه كان ينشرها فى بعض الأحيان ، ومن بين القصائد التى نشرها قصيدة « أسرار أيار » وهى تزيد على ٧٠ بيتاً ، وقد نشرها فى الجزء الأول من ديوانه طأولى ص ٧٠ وما بعدها ، وكذلك نشر قصيدته « عند حلاق » مرتين : مرة فى الجزء الأول فى طبعته الأولى ص ١٢٤ ، والمرة الثانية فى الديوان فى طبعته الثانية ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٣) الدكتور عبدالحى دياب : عباس العقاد ناقدًا ص ٧١١ ، ٨١٢ ، وراجع للعقاد : يسألونك

تنتشر القصائد المرسلة في الصحف والدواوين حتى تسوغ في الأذان كما تسوغ القصائد المقفّاة ، وأنها مهلة سنوات عشر أو عشرين سنة على الأكثر ، ثم يستغنى الشعراء عن القافية حيث يريدون الاستغناء عنها في الملاحم والمطولات أو في المعاني الروحية التي لا تتوقف على الإيقاع (١) .

ولا يلبث العقاد أن يعلن أنه بعد انقضاء ثلاثين سنة على كتابة تلك المقدمة ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعه عن الاسترسال في متعة السماع ، ويفقده لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء ، لأن القصيدة المرسلة عنده لا تطربه بالموسيقية الشعرية ، ولا تطربه بالبلاغة المنشورة التي يتابعها وهو ساهم عن القافية غير مترقب لها من موقع إلى موقع ، ومن وقفة إلى وقفة (٢) .

وبرى العقاد أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرير ، وفي الوقت نفسه يشير إلى أن الأبيات الجاهلية الأربعة التي أوردها في تلك المقدمة لزمّت الضم جميعها ، والضم حركة تشبه الحرف في الأذن ، وإن لم تشبهه في أحكام العروضيين والنحاة (٣) .

وفي اعتقاده أن التزام القافية في المقطوعات المتساوية ، أو في القصائد المزدوجة والمسمّطة وما إليها سائغة وافية بالعرض الذي يقصد إليه الشعراء من التفكير في الشعر المرسل ، لأنها تحفظ الموسيقية وتعين الشاعر على توسيع المعنى والانتقال بالموضوع حيث شاء (٤) .

ومن ثم يرى أن مشكلة القافية في الشعر العربي قد حلت على الوجه الأمثل ، ولم تبق لنا من حاجة إلى إطلاقها بعد هذا الإطلاق الذي جربه الشعراء وألفوه (٥) .
وفي تصور العقاد أنه ليس من اللازم أن نجاري الأوربيين في تسويغ إرسال القافية على إطلاقها على كره الطباع والاسماع ، وبخاصة حين نستطيع الجمع بين

(١) و(٢) و(٣) و(٤) و(٥) الدكتور عبد الحمى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧١٢ .

طلبنا من المتعة الموسيقية ، وطلبة الموضوعات العصرية من التوسع والإفاضة في الحكاية والخطاب (١) .

ويخلص العقاد من هذا كله إلى أنه ليس من اللازم أن نعتد بمجاراتهم ، أو نتمددوا بمجاراتنا في كل إطلاق وتقييد ، ولهم دينهم ولنا دين (٢) .

أما فيما يتعلق بالأوزان ، فإن العقاد اعتبر الدعوة إلى تغيير شكل القصيدة أداة للهدم والتخريب — وذلك على الرغم من أنه باعث التجديد في هذا الصدد كما رأينا سابقا — وأنها لا تأتي من جانب سليم ، ولا تؤدي إلى غاية سليمة ، وأن العجز عن أزان الشعر العربي والدعوة إلى إبطاله نقص في الملمكة الفنية (٣) .

وفي موضع آخر يصف هذه الدعوة بأنها قامت على فكرة متعجلة خاطئة ، وأنها نشأت بعد اطلاع قراء العربية على تاريخ الأدب المقارن بين اللغات ، وابتداء حركة الترجمة من اللغات الأوربية (٤) .

ويعلل خطأ تلك الدعوة بتفريقه بين منظومات الغربيين ومنظوماتنا ، لأن الاختلاف بين منظوماتهم ومنظوماتنا جاء من اختلاف الأحوال الاجتماعية والنفسية ، ولم يجرى من اختلاف أوزان العروض (٥) .

ويرى العقاد أن المؤلف أن يتولد الشعر على حسب الحاجة إليه من دواعي التقاليد والعادات وأصول العبادة والعلاقات بين الناس ، وليس المؤلف أن تنتظر الأهم حتى يتيسر لشعرائها النظم على الأوزان التي يستطيعونها . ثم تبني شعائرها وعباداتها على تلك المنظومات (٦) .

وفي تصوره أن أوزان العروض العربي على إحكامها وإتقانها مهلة الأداء قابلة للتوسع والتنويع إلى الغاية المطلوبة في كل موضوع يتناوله الشعراء ، وتبين هذه

(١) و(٢) عباس العقاد : يسألونك ص ٦٧ ، ٦٨ .

(٣) و(٤) و(٥) و(٦) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧١٩ وراجع العقاد : اللغة الشاعرة صفحات ٣٤ — ٣٦ ، ١٣٦ ، ١٤٣ ، أشبات مجتمعات ص ١٠٤ ، أخبار اليوم بتاريخ ١٠/٦/٦١ تحت عنوان : « الشعر السائب » .

السهولة من مراجعة التاريخ كما تلعبين من مراجعة التطور الأدبي في العصر الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين (١)

وفي مقام التمثيل يقرر العقاد أن شعراء الفارسية والعبرية والأوردية اختاروا أن ينظموا بلغاتهم في أوزان العروض العربية وفضلوها على أوزانهم القديمة ، لأنها أسهل منها وأجل في موقعها من الأسماع والنفوس (٢) .

ويتضح من دفاع العقاد — أو من رده — عن شكل القصيدة المتمثل في استخدام محور الشعر العربي والقافية أنه لا يريد أن يتخلى عن موسيقى الشعر التي تتمثل في الإيقاع الذي يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، وتمثله التفعيلة في البحر العربي (٣) . كما تتمثل موسيقى الشعر في الوزن وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ، والبيت في القصيدة العربية هو الوحدة الموسيقية لها (٤) .

وإذن فالعقاد يريد من الشاعر أن يحدث في قصيدته وحدة عامة للنغم ، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج تناسباً تاماً ، وتكراراً للنغم ، تألفه الأذن لتُسَرَّ به النفس وتلذَّ ، ولكن التناسب التام في الوقت نفسه مدعاة للملل ، بحيث يمل السمع النغمات لرتابتها ، ومن ثم حاول العقاد الخروج من تلك الرتابة بنوع من التغيير يتمثل في تنوع القافية ووقف عند التنوع لا يريم (٥) .

على أن فن الشعر يمكن أن يتجدد وهو على قوامه الذي ينمو ويتنوع ، ولا يبطل أو ينقص لأن الكلام المنظوم في تلك القوالب يمتد مع الزمن يأتي فيه كل عصر بما هو أهله من الإبداع أو الزيادة أو المحاكاة (٦) .

(١) و(٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٢٠ ، وراجع للعقاد : اللغة الشاعرة صفحات ٣٤ — ٣٦ ، ١٣٦ — ١٤٣ ، أشبات مجتمعات : ص ١٠٥ ، ١٠٦ ، أخبار اليوم بتاريخ ١٠/٦/٦١ تحت عنوان « العصر السائب » .

(٣) و(٤) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٤٦٨ وما بعدها .

(٥) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقداً ص ٧٢٠ ، ٧٢١ .

(٦) المصدر السابق ص ٧٢٢ .

ومن الممكن كذلك - كما يقول العقاد - التوزيع في الأوزان العروضية حتى تؤدي إلى أشكال غير محدودة من الموازين ، وقد اعتمد في هذه النتيجة على ما كتبه الأستاذ خليل اللاوردي في كتابه *فلسفة الموسيقى الشرقية* ، إذ عقد فيه فصلاً لبحث التوزيع والإيقاع وتطبيق العروض العربية على الضوابط الموسيقية (١) .

وفي تصوره أنه لا بد من التفرقة بين القواعد والقيود في كل فن من الفنون ، فلا سبيل إلى الاستغناء عن القواعد في عمل له صفة فنية ، ولا ضرر من الاستغناء عن القيود التي تعوق حرية الفن ولا يتوقف عليها قوامه الذي يسلكه في عداد الفنون (٢) .

والذي لا شك فيه أن من يقرأ هذه الردّة للعقاد عن دعواته التجديدية في مطلع القرن العشرين قد يظن أنه تناقض مع نفسه ، ولكنني أعتقد أن الذي دعاه إلى هذه الردة هو مواجهة التيار الذي يناوئه والذي يتمثل في الشيوعية ، وقد كان يظن أن دعاة الشعر الجديد شيوعيون .

وقد يكون رجوع العقاد عما سبق أن أبداه من آراء نقدية جديدة يرجع إلى أن نظريته في الجمال قد تكوَّنت ، وتمثل في أن حرية الإنسان تقاس بعمله بين الأوزان والقوانين ، فالشاعر صاحب مشيئة وصاحب قدرة إذا عبر عن معناه في الأوزان والألحان ، واستطاع أن يقول ما يريد ، لأن الأوزان والقوانين حينئذ هي معيار حرية الإنسان الذي يبين لنا ما عنده من قدرة وحرية في الحركة (٣) .

ومعنى هذا أن القيود في تصور العقاد هي مسبار ما في النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، والوسيلة التي نفهم بها هذه الحقيقة النفسية هي الفن الجميل ، أو هي الملكة التي يدرك بها الفن الجميل (٤) .

(١) و (٢) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد : ناقداً ص ٧٢٣

(٣) و (٤) المرجع السابق ص ٧١٤ ، ٧١٥

وفي مجال التمثيل على هذا الفهم يضرب مثلاً بيت الشعر ، لأنه أصدق مثل لما ينبغي أن تكون عليه الحياة بين قوانين الضرورة وحرية الجمال ، فهو قيود شتى من وزن وقافية واطراد وانسجام ، غير أن الشاعر يعرب عن طلاقة نفس لا حد لها حين يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال في عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل . ومن هنا كانت نظريته في جمال الجسم تتمثل في أن يكون حراً طليقاً ، ووظائف الاعضاء في الجسم الحى كالوزن في القصيدة .

ومعنى هذا أن جمال القصيدة - في تصور العقاد - يتمثل في حرية الشاعر في التعبير عما يجيش بحاطره وفي قدرته على التصرف بالمعاني والألفاظ بين هاتيك الأوزان وتلك البحور (١) .

على أن الباحث مهما يتلقف لردة العقاد عن دعواته التجديدية من أسباب قد تكون مقبولة لديه ، فإن أشعار العقاد في المرحلة الثانية تلتقف هذه الأسباب جميعاً وتؤكد لنا الردة لدى العقاد من جديد .

* * *

الإيقاع :

ذهبنا في المرحلة الأولى إلى أن القارئ يحس بالإيقاع الداخلى في سياق شعر العقاد يبرز بروزاً واضحاً في المقطوعات الصغيرة ، ومواضع التصوير والتشخيص ، ويتوارى في القصائد الطوال ، ولكنه على كل حال ملحوظ في بناء شعر العقاد . ولما كانت هذه المرحلة الشعرية لدى العقاد قائمة أساساً على المقطوعة لا القصيدة فإننا نرى أن الإيقاع في شعرها كثير عن الإيقاع في شعر المرحلة الأولى ، لأن شعر العقاد في هذه المرحلة كان خفيفاً رشيقاً راقصاً ، إذ أنه نابع من طبيعته مرحة ، وتعبير عن الحياة الباطنة المتوفرة لديه .

(١) الدكتور عبد الحى دياب : عباس العقاد ناقدًا ص ٧١٥

وفي مقام التمثيل نرى العقاد يقول (١) :

عيد الشباب فلا كلام ولا ملام ، ولا خرف

فالإيقاع في هذا البيت ينبعث من تآلف الحروف في الكلمات وتناسق الكلمات في التركيب ، إذ أن حركة كل تفعيلة في هذا البيت تمثل وحدة الإيقاع ، بمعنى مساواة كل شطر من البيت في نظام الحركات والسكنات ، وهذه المساواة تؤدي إلى وحدة عامة للنغم . . . ومن هنا نرى أن الموسيقى متوفّزة لتوائم الحركة التي يصفها العقاد في حمام وشاطئ استانلي ، حيث تعبت البنات والشباب في البحر بعد أن نضّ الجميع ثيابهم كأنهم في مرقص ، ويصفهم العقاد بأنهم في عيد فلا لغو عليهم ولا تأثيم ، لأنهم يستمتعون بحياتهم ، والحديث عنهم في هذا الاستمتاع من الخرف .

والناظر في هذا البيت يرى أن حروف المد يستخدمها العقاد حينما تكون الحركة في الصورة بطيئة لتصور ما يقال من كلام وما يوجه من لوم إلى الشباب كثيرين ، والحركات القصيرة في التفعيلة الأخيرة تمثل أقصى ما تصل إليه الحركة من السرعة حينما يصادر هذا الكلام وذلك الملام ويصفهما بالخرف .

ويقول العقاد في صاحبه تحت عنوان ثرثرة (٢) :

أراك ثرثرة في غير سابقة فهاث ماشئت قالاً منك أوقلا
ما أحسن اللغو من ثغر نقبته إن زاد لغواً لنا زدناه تقيلاً

فالعقاد يصبر على ثررتها ويستحسنها من فها الذي يقبله ، ويزيدها تقيلاً حينما تزداد ثررتها ولغوها . وقد وفق العقاد في استخدام حروف المد في تصوير الحركة الوانية .

(١) عباس العقاد : وحى الأريين ص ٩٠

(٢) راجع للعقاد : هدية الكروان ص ٨٠ ، عابر سبيل ص ٨٦ ، أعاصير مغرب

ومن هذا الضرب أيضاً قوله حينما نقل رفات سعد زغلول من ضريحه في الإمام إلى ضريحه المقام بجوار بيته (١) :

اعبر القاهرة اليوم كما كنت تلقاها جموعاً ونظاماً
ساعة في أرضها عابرة بين آباد طوال تترامى

فالكلمات الثلاث الأولى من الشطر الأول من البيت الأول خلت من المد لتتحاكي السرعة التي يتم فيها العبور ، على حين نرى المد في الكلمة الرابعة كما ، وفي كلمات الشطر الثاني لتدل على كثرة القاء الشعب بوصفه زعيمه ، كما أننا نرى أن البيت الثاني قد خلت بعض كلماته من المد لتقع سريعة في النطق ولتدل على سرعة العبور أيضاً ، وقد ركز العقاد كل شاعريته في الشطر الأخير في الكلمات الثلاث الأخيرة منه ، وفي الملمات المتوالية ليوحى الصوت بأنه ذاهب إلى عالم ممتد لانهاية له . وإذن فالملمات المتوالية تساعد في إكمال الإيقاع وتكوينه واتساقه مع جو الصورة الشجي الحزين . ومن هنا نرى أن الموسيقى تنسجم مع جو القصيدة من حيث حركتها الوائيه .

وعلى عكس هذا الأسلوب الموسيقى نرى العقاد يستخدم أسلوباً موسيقياً آخر وإيقاعاً ينسجم معه وذلك حينما يقول لحبيته « قولى مع السلامة ، من الرجّز (٢) :

حديثك الممتع لى
من ثفرك المُقبَّل
وأنت لى فى منزل
وشبيك أن تخجل
من قبة حرّى إلى
لفو إلى ابتسامه
ولا تقولى عندها
لا . لا . مع السلامة
حتى إلى يوم القيامة

(١) ولبح العقاد : هدية الكروان من ٨٠ ، هابر سبيل من ٨٦ ، أعاصير مغرب من ٣٦

فهذا الأسلوب الموسيقي يتمثل في الحركة السريعة ، والموجة القصيرة مع قوة
المبنى الذي يندسج مع جو مكهرب ، سريع النبض شديد الارتجاج ، ومن هنا
خلت الصورة من المدات المتوالية لتقع الكلمات سريعة في النطق فتكون هناك
هواة بين الزمن الذي تستغرقه الكلمات في النطق وبين دفعات الهواء التي تخرج
من صدره ساعة جلوسه مع حبيته في حركة توفز وانصهار جعل حبيته في سعادة
مطلقة لا تعترف بمنطق الكلام ولا الافعال حيث تنقضى لباتهما بين قبة ،
ولغو ، وابتسام حتى إنها لتود البقاء معه طويلاً بحيث لا تريد أن تفارقه إلا حين
تقوم الساعة .

ومن هذا الضرب الموسيقي نرى تصويره لمحمود فهمي النقراشي بعد رجوعه
من مجلس الأمن من بحر المتقارب (١) :

صدوق اللسان ، صدوق الجنان ، سديد اليقين ، سديد القدم

ويتحدث عن وسائل نجاح القضية المصرية (٢) :

ضمان النجاح تمام اليقين ، وقطب اليقين ، التقاء الهمم

ويقول كذلك في رثاء أنطون الجميل من المتقارب أيضاً (٣) :

أرى خطبها فيه خطب البيان ، وخطب الذمام ، وخطب الوثام

.....

حنى اللقاء ، وفي الأخاء ، عفيف السيراع ، عفيف الكلام

وفي هذه الأبيات يرى الدارس أن الحركة الموسيقية فيها ليست رخية
الموجة ، ولا وانية الحركة ، ولكنها قصيرة الموجة ، سريعة الحركة لتندسج مع
ذلك الجو المكهرب — ببواعث الوطنية ، أو بفقد عزيز على العقاد — سريع
النبض شديد الارتجاج .

كما يرى الدارس كذلك أن في هذه الأبيات نوعاً من التقسيم الإيقاعي الذي
يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، ولكنه في الوقت نفسه لا بد أن يتغير في

(١) و (٢) و (٣) عباس العقاد : بمد الأعاصير صفحات ٨٢ ، ٨٤ ، ١٠٧ .

القصيدة الواحدة ، لأن النغمات تغدو رتيبة بحيث يملتها السمع ، ثم إن الموسيقى ليست إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها . ولا يتلاءم مع هذا التغيير أن تكون المساواة في النغم تامة رتيبة (١) .

على أننا نقول إن شعر هذه المرحلة قد اختلفت فيه الإيحاءات الصوتية التي هي نوع من الموسيقى — كما سبق أن قلنا في الفصل السابق — وذلك لأن تجارب العقاد الشعرية كانت — في الأغلب الأعم — تأملات تجريدية تتمثل في كونها حركة ذهنية تحد من طاقته الشعرية ، لأنها لا تستغرق زمناً ، بل ينتقل فيها الذهن من فكرة إلى فكرة ، وهذه الحركة الذهنية خارجية ، ومن هنا غدت صورته الشعرية مجردة من الإيحاءات والظلال ، لأنها لا تعبر عما يجيش بنفسه ويمور بوجدانه ، ومن ثم كان لا بد أن يودع العقاد — بالضرورة — التعبيرات اللغوية الرائعة التي يعتمد لإيجادها على اختياره لإيحاءات الالفاظ والأصوات . وتأسيساً على ما سبق رأيناه يستخدم الالفاظ المتواضعة التي تقرب من الالفاظ التي يستخدمها في الحياة اليومية ليشكل بها تجربته الشعرية .

الخاتمة

وضح من دراستنا لحالة الشعر قبل العقد وفي عصره أنه قد اتجه بعد النهضة البارودية اتجاهات ثلاثة : أحدهما الاتجاه التقليدى ويمثله حفى ناصف ، ومحمد عبد المطلب . وعلى الجارم ، والرافعى ، والاتجاه التقليدى المبتكر ، كما يمثله حافظ ابراهيم ، وأحد شوقى ، وخليل مطران ، وأحد محرم . والاتجاه الابداعى كما يمثله عبد الرحمن شكرى ، وعباس محمود العقاد ، وابراهيم عبد القادر المازنى .

رموز ما قلناه فى الاتجاه التقليدى أنه كان تقليديا محافظا ، لأن شعراءه امتاحوا ثقافتهم من التراث العربى والإسلامى وتمسكوا بأهدابه لا يبتغون عنه حولا ، ولذلك كان هذا الاتجاه مقصوراً على الشعراء الذين تربوا تربية دينية عربية ، كشعراء دار العلوم ، ومن نضج من شعراء الأزهر وغيرهم ممن يشركهم فى الميول الثقافية . ومن هنا لا نرى فى شعرهم — فى الأغلب الأعم — الخوارج والنزعات النفسية تجاه آيات الكون والطبيعة والنفس الانسانية قدر ما نرى فيه الصنعة البارعة والتوفيقات اللفظية ، لأنهم يجيدون نقل الأشكال والقوالب وحكاية المعانى والألفاظ ، وذلك لأنهم يتخذون الشعر العربى القديم مثلا أعلى يحتذونه .

وقد رأينا أن شعراء الاتجاه التقليدى المبتكر يمثلون حلقة وسطى بين من سبقهم من الشعراء ومن جاءوا بعدهم فى درجات التطور من المحاكاة إلى الخلق والابداع ، إذ أنهم نشطوا بالشعر من جمود الصيغ المطروقة والمعانى المكررة ، ولكنهم فى الوقت نفسه لم يصلوا فى شعرهم إلى درجة التعبير عن شخصياتهم بما لا يجعلها تلتبس بغيرها ، وذلك لأنهم يهتمون بالمهارة الصناعية التعبيرية والتخييلية ، ولا يهتمون بشئ وراء ذلك — فى الأغلب الأعم — مما له علاقة بتصميم النفوس وحقائق الشعور .

تم رأينا كيف أحدث شعراء هذا الاتجاه فى المجال الشعرى أنواعا من الشعر

تعد إلى حد ما جديدة على الشعر العربي كالمسرحية والخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان لدى شوقي وحافظ ، والقصة لدى كل من مطران وأحمد عمرم وحافظ .

وقد بينا في دراستنا للاتجاه الإبداعي أنه قد عاصرتة أو سبقته بقليل محاولات فردية تجديدية في عوالم النقد والمسرح والقصة ، وذلك يدل على أن البيئة المصرية كانت مهتأة لمستقبل الجديد في الشعر والتأثر به في ذلك الوقت .

وعرفنا كذلك كيف فطن رواد هذا الاتجاه إلى أن إصلاح أدب أمة هو إصلاح لحياتها كما فطنوا إلى علاقة الشعر بالفنون الجميلة وولع النفس بترجمة السرير والسكون في قوالب الجمال المحسوسة ، ومن ثم عرفوا أن الشعر مقترن بالحياة .

كما عرفنا أن شعراء هذا الاتجاه أخذوا يشكلون الحركة الأدبية حينما اندفعوا إلى تحطيم كل عقبة تصادفهم بأقلامهم التي شرعوها في وجه المقلدين ، ومن ثم أنكروا عليهم عملهم وطلبوا عملاً أصلح منه وأرفى ، وأحدثوا في الحياة الأدبية دويًا هائلًا في جراً منقطعة النظير ، وكانوا في الوقت نفسه يعملون على إرساء مدرستهم الشعرية بكتابه مقدّمات لأعمالهم ، أو بنقد أعمال الآخرين . أو بالموازنة بين أعمالهم وأعمال الشعراء التقليديين وإظهار البون الشاسع بين اتجامهم في فهم الشعر ورسائله ، وبين الاتجاه التقليدي الذي كان سائداً آنذاك .

وقد انتهى بنا البحث المحايد إلى الاقتناع بأن العقاد هو إمام هذه المدرسة ، فإن شكركى والمازنى قد انفض سائرهما منذ عام ١٩٢١ ، ولم يواصلوا الإبداع في الشعر والنقد مواصلة العقاد الذي دافع عن دعواتها ، وحاول تأصيل دعوتها وربطها بالنقد العالمى وفلسفته ، وبين علاقة هذه المدرسة بالجيل الذى غسبر قبلها .

كما بينا علاقة مدرسة الجيل الجديد بمدرسة المهجر ، وكيف ابتدأت المدرسة الأولى عملها قبل مدرسة المهجر ، لقد ابتدأت عملها منذ عام ١٩٠٧ في صحيفة الدستور بيوميات العقاد وبالأعمال النقدية والإبداعية لزميليه بعد ذلك ، على حين ابتدأت مدرسة المهجر أعمالها النقدية في عام ١٩٢٣ بكتاب الغربال الذى قدمه العقاد .

وفي هذا الخضم من الاتجاهات الشعرية قام العقاد بدور فعال في إرساء دعائم مدرسة الجيل الجديد ووصل ما أبدعته هذه المدرسة بالاتجاهات العالمية خاصة الشعر الرومانتيكي .

وما يمكن أن يوصف بأنه مواهب العقاد الفنية وما عاون على صقل هذه المواهب ما ذكر من أنه كان يداوم حضور ندوات الشيخ أحمد الجداوى منذ طفولته الباكرة ، حيث كان يتلقى على يديه الدروس الأدبية والدينية ، ويحضر مطارحة الأشعار بين الشيخ ورواده وما لقيه من تشجيع المدرسين في مدرسة أسوان الابتدائية وتشجيع الشيخ محمد عبده له حينما زار المدرسة .

ويبدو أن نشأة العقاد الأسوانية قد أوقعتة في بعض التناقض ، فقد كانت البيئة تروج بالتناقض والموافقات والسكون والأحداث الجسيمة ، فأهالي أسوان متمسكون بالتقاليد المتوارثة ، محافظين متشددين في المحافظة على الشعائر الإسلامية وهم في الوقت نفسه يخاطون أقواما من الانجليز العسكريين والمدنيين الذين يأخذون بأسباب الحياة الأوربية على أمتها . وكان هذا التناقض باعثا على تحريك فكره ووجدانه وعلى انهطافه نحو النقد الاجتماعي .

وقد حرصنا على أن نبين غرابة أطوار العقاد في طفولته ، وذلك كجلوسه عند قصر د ملا ، في ذلك المكان الخيف الرهيب ، ليبتعث في نفسه ملكة التأمل في الحقائق ، وليعمل عقله ويشهد فكره في الوصول إلى جواهر الأشياء مطرحا المظاهر الخادعة البراقة ، ومن ثم كان يشعر بالجلالى والروعة لإزاء أشياء لا تخطر ببال لداته وأترابه أن يبروا بها ولو من بعيد ، كما كان يشعر بالوحدة والانفصال عن عالم الناس ، فلا يحس بالزمان ولا بوحشة المكان .

والعقاد مدين للعصر الذى نشأ فيه ولثقافات التى كانت سائدة آنذاك ، ومن هنا استخلص منها وجدانا مشتركا يرتكز على ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة .

كذلك فإن جزءا من إلهام العقاد فى شعره كان يأتي من المكتب حيث يذكر خياله اطلعه على ثمرات الحياة التى تضيف إليه مقدارا من الحس والفكر والخيال .

ولقد استفاد العقاد من قراءته لشعراء العربية الأقدمين في أدائه التعبيري منذ شبابه الأدبي الباكر ، وذلك لحصوله من قراءته على صور ذهنية لأتراكيب المنتظمة ، وهذه الصور ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، بحيث يصيرها الخيال كالقالب أو المنوال على حد تعبير ابن خلدون . ومن ثم كان الشعر العربي القديم من الروافد التي رفدت شاعرية العقاد .

ولقد تأثر العقاد بأداء المتنبي في شعره من حيث صلابة القالب فبرزت تلك الصلابه في شعره بروزا واضحا .

كذلك فإن استفادة العقاد من الشعر العربي لا تتمثل في اللغة التي كان يؤدي بها مضمونة الشعر الجديد فحسب ، بل تجاوزت ذلك إلى المضمون حيث استفاد من ابن الفارض في قصيدته « الخمر الإلهية » ، ومن ابن الرومي في كثير من شعره ، فقد كان ابن الرومي شاعره الذي يعجب به ويتردد عليه بين الحين والحين كما يتردد الصديق على الصديق . وليس معنى هذا أن العقاد كان يحاكي ابن الرومي محاكاة صرف أو تقليدا ، لأن محاكاة العقاد لابن الرومي قائمة على التأمل ، وتتدخل فيها روح العقاد الشاعر وشخصيته ورؤيته للوجود وتجربته الذاتية .

وكما استفاد العقاد من الآداب العربية القديمة بأنماطها المختلفة من نقد وشعر ، استفاد كذلك من الآداب الأوروبية شعرا ونثرا وفكرا ونقدا ، وكان يفهم رسالة هذه الآداب على أنها رسالة عقل إلى عقول ، ووحى خاطر إلى خواطر ، ونداء قلب إلى قلوب ، وأنها في لبابها قيمة إنسانية وليست قيمة لفظية .

ولقد تأثر شاعرنا ببعض الاتجاهات الشعرية ومنها شعر الطيور ، حتى انتهى به الأمر إلى أن خصص له أحد دواوينه في الثلاثينات ، ولقد استفاد العقاد من الشعراء الأوربيين الذين سبقوه في هذا الضرب ، وكان يتصرف في الفكرة الشعرية تصرفا يجعلها له ، ويباعد بينها وبين المصدر الذي استقاها منه .

والراجع أن أهم المصادر التي استفاد منها العقاد لمدرسته هو كتاب « الذخيرة

الذهبية . . يتضح هذا من عناوين قصائده بالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه مما يجزم باستفادته من القصائد التي نشرت في هذا الكتاب .

على أن الترجمة للأشعار الأوربية وغيرها كانت كذلك من روافد شاعرية العقاد ، ومن هنا رأيناه يكثر من استخدام الترجمة لاسيما الأساطير كما يتضح في ديوانه الكبير . ومع ذلك فإن استفادة العقاد من الآداب الأوربية لا تعنى أنه كان يسرق في شعره . فإن لنا في السرقات الشعرية رأيا سبق أن فصلناه في صلب الرسالة .

ولقد مر العقاد في شعره بمرحلتين لكل منهما خصائصهما الفنية : فالأولى تمثل الديوان الكبير ذى الأجزاء الأربعة ، والثانية تمثل ما صدر له بعد ذلك من دواوين وشعر حتى نهاية حياته .

والرأى عندى أن العقاد وصاحبيه كانوا نواة للثورة الرومانتيكية في مطلع هذا القرن ، تلك الثورة التي أصبحت فيما بعد تمثل اتجاهها أدبيا في الربع الثانى من هذا القرن . إن ثورة هؤلاء كانت تتمثل في المضمون الذى يمثل البذرة الصالحة التي اعتمدت في نموها وازدهارها على منهج القصيدة الجديدة على العقاد وزملائه .

ولقد تبين لنا من دراستنا لتجارب العقاد الشعرية أن هذه التجارب تعبر في الأغلب الأعم — عن عالمه الذاتى ، وعن عالمه العام فى النادر القليل . وفى التعبير عن عالمه الذاتى كان يعبر عن واقعه النفسى ، أو الصراع العقلى الذى ينشأ نتيجة للتضارب بين رغباته ونزعاته وبين الرأى العام وتقاليده المجتمع ، أو تساميه والجاه الناس إلى الانتباه إليه .

وتجارب العقاد الذاتية تستمد معظم مؤثراتها وانفعالاتها — فى الأغلب الأعم — من المنطقة العقلية التي تدخر فيها بعض تجارب الماضى وهى اللاشعور ، وهذا النوع من التجارب يتم بطريقة شبه تلقائية .

وليس معنى هذا أن الوعى لا يعمل له فى عملية الإبداع فى شعر هذه المرحلة ، لأن ديوانه لا يخلو من الرؤية الذهنية فى بعض أشعاره ، ولكنها ليست بالكثرة

التي يمكن أن يقال عنها إنها طابع شعر الديوان ، لأن طابعه شعورى يستوعب كل ما انطبع في نفس العقاد من حركة وانفعال .

وتجارب العقاد الذاتية في هذه المرحلة تتأرجح بين رفض الحياة وتقبلها شأنه في ذلك شأن الشعراء الرومانتيكيين الذين يحاولون الوصول إلى حقيقة الـكون والحياة . فحينما يكون أرقا قلعا يرفض الحياة ويحاول ألا يجعل لها معنى على الإطلاق . وحينما تتيقظ نفسه لما حوله من حضارة وتقدم علمى لا يرتحل إلى المجهولى بل يرتحل إلى المعلوم فيرى وهو صاح متيقظ جمال الأرض ، فيقبل حينئذ على الحياة إقبال النهم ويظن أنها تدب في كل شيء .

وتجارب العالم العام لديه ثمرة انصهاره في بوتقة الوجدان العام ، ومن ثم كان وجدانه يتحرك بحركة الوجدان الجمعى من تلقاء نفسه . وكان يعبر فيها عن المبادئ الإنسانية المطلقة ويظهر هذا حين تنتبع المواقف الوطنية لا بالنظرة التي تحصر الحياة في الأنظمة والقوانين . وهكذا كان العقاد يتغنى بأعجاد الفراعنة وإحياء ما ترمم ، ووصف آثارهم القديمة ، كما كان يستخدم تجارب عالمه العام في الدعوات الاجتماعية .

وكان العقاد يشعر أكثر من غيره بموضوع تجربته ، وكان أشد وعيا بحياته إزاء هذه التجربة وكان يقبل على عملية الإبداع منفردا لا يحيط به أحد ، وذلك يسهل عليه أن يندمج في نفسه وأن يخلص شعوره بذاته من كل إحساس قد يلابسه . وكان يعود إلى قصائده بالتنقيح والتخيير والحذف إلا أن عنوانه لبعض قصائده الديوان الكبير لم تكن دقيقة أولم تكن معبرة عن مضمونها .

والصدق الشعورى لدى العقاد يتمثل في التجارب بين الوجود الخارجى المثير لانفعاله وبين الوجود الداخلى الذى ينصهر فيه هذا الانفعال . ومن هنا كان شعره ترجمة باطنية لنفسه . وقد ترتب على ذلك أن الطابع العام لشعره يعبر عن مواقف جمالية ، لأن العقاد كان في هذه المرحلة معتادا بشخصيته مرجعا لحقوق قلبه على حقوق عقله ، انتصارا للفردية التي يقدها .

ومن صدق العقاد جاءت قدرته على أن ينقلنا عن طريق الخاطرة الجزئية
الوقنية إلى الإحساس الكلى بصلتنا الكبرى بالحياة ، وأن ينقلنا إلى عالم العقاد
نفسه لنشاركه مشاعره كأنما نعيشها نحن كذلك ، وقد يصلنا في بعض الأحيان
بالأزل والأبد . وكان سبيله إلى ذلك أن يقودنا برفق من نقطة البدء المحدودة إلى
العالم المطلق اللانهائي وراء الزمان والمسكان ، ففي كل لحظة شعورية لدى العقاد
إحسان بالسكون كله ويصله الفرد بهذا السكون .

ومن آثار صدق العقاد في شعره ما أشرنا إليه من أن آية صدقه يتمثل في
أن نماذج شعره تترجم لكل خالجة من خواجج نفسه الشاعرة ، وأثر من آثار
حياته الظاهرة والباطنة ، أو خلائقه وشعره .

وقد ترتب على ذلك أن شخصية العقاد تظهر من خلال شعره الذاتي
والموضوعي على سواء ، إذ أننا نعرف نفس العقاد وعقله من قصيدة « ترجمة
شيطان ، حق المعرفة وذلك من خلال صفاته لشخصيات هذه القصيدة ، لأنه يبت
خواطره الفلسفية ونزعاته التشاؤمية على أسنة هاته الشخصيات .

والعقاد يسير في نقده نفس المسار في شعره من حيث الصدق الشعوري ، إذ
يتمثل الصدق الشعوري ، في تصوره ، في أن يعبر الشاعر عن عاطفته بغذاء من
حرارتها ، لا بوقود من خارجها ، وأن الشاعر إذا كان صادقاً مع نفسه لا يكتب
على أسلوب من تقدمه في الفكر أو اللفظ ، ويستقل بطريقة لنفسه ، لأن شعره
مستمد من طبعه ، وأثر من آثار روح العصر في نفسه .

ودنيا العقاد لها خصائصها وألوانها ومعالما وتقديراتها ، ولذا كان صاحب
رسالة خاصة في الحياة ، وشعره ثروة تضاف بها نفوس الأحياء ، لأنها تطلعهم
من دنياهم على عالم جديد ، وتضيف إلى أعمارهم وإلى أرواحهم الخاصة من الحياة
آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الأفراد في جيل من الزمان .

ومعجم العقاد الشعري يمتاح رصيده من الشعر العربي القديم ، فقد كان يغالى
في استخدام الألفاظ الغريبة التي لم يكن يختص بها زميلاه في مدرسته (المازني
وشكري) ، ولا يحتفي بها غيره من الشعراء المعاصرين .

وأما عن جرس الألفاظ في الصورة ، والتركيب الجزئي داخل الصورة .
فيبدو أن العقاد كان مولماً بأن يتحدى بمعجمه وتراكيبه دعاة الأدب القديم
ليزدهى بضلوعته في الأدب العربي القديم ، أو ليتعالى على معاصريه الذين كانوا
ينظرون إليه نظرة متواضعة من حيث المؤهل العلمي .

إن أسلوب العقاد ينشأ عن خاصة عقلية وشعورية أقرب إلى أن تكون سمة
شخصية ، ومن هنا نلاحظ في أسلوبه الدقة في ترتيب المعاني ، وتنسيق العبارات ،
كما نلاحظ في أسلوبه أنه كان يحمل في أطوائه الجدة والوقار اللذين يوثقان
أحاسيسه ومعانيه التي يضطلع بهما وليستا متداولتين أو متعارفتين - في الأغلب
الاعم - ومن هنا كان لا بد لأسلوبه الشعري أن يكون له وقار من وقار المعاني
التي يحملها ، وجلال من جلال الأحاسيس التي يصورها .

ونقد العقاد من حيث المعجم الشعري أو التراكيب الجزئية داخل الصورة
كان بمثابة تبرير لانتهاياته في الإبداع الشعري بحيث لا يخرج في نقده على إبداعه .
أما موقفه من المحسنات فالواضح أنه كان لا يستخدمها عن قصد وتكلف ،
اللهم إذا وقعت موقعها من الصورة الشعرية فجاءت عفوية ترفدها سليقته اللغوية
وحساسيته للألفاظ وحسن استخدامها ، ومن هنا لا نلتقي بالمحسنات في شعره
إلا نادراً ، ولا نجده يجذب في نقده الإتيان بها في الشعر .

وموقف العقاد من المجاز يتفق مع موقفه من المحسنات ، وأن نقده لم يخرج
على شعره .

والصورة البيانية التي كان يؤثرها العقاد في شعره هي التشبيه الشعري بوصفه
صورة جزئية داخلية في إطار الصورة السكلية التي تمثل التجربة الشعرية . وتقوم
الصورة الجزئية من الصورة السكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي
في القصة والمسرحية .

ويبدو أن تشبيهات العقاد وسيلة إلى تمام التعمير عن الوعي والشعور ،
فالتشبيه يمثل الأشياء الموجودة كما تقع في الحس والخيال والشعور ، وهذه

الوسيلة تأتي في الطريق وليست غاية في ذاتها . ومن هنا نرى أن تشبيه العقاد
ليس فضولاً أو تعثراً يعوق عن الغاية ولا يؤدي إليها ، بمعنى أنه لا يزيدنا حساً
ولا تخيلاً .

ولم يخرج العقاد في نقده في التشبيه الشعري عن المسار الذي سار فيه في إبداعه ،
بحيث نستطيع أن نقول أن نقده كان تطبيقاً ذكياً لإبداعه الشعري .

والصورة الشعرية لدى العقاد تمر بمرحلتين : الأولى إدراك من الخارج إلى
الداخل وهو الإدراك الحسي ، والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج وهو
التعبير متمزجا بالخواطر التي تتلقاها النفس ، فهو ينقل لنا الشيء الحقيقي لا كما يبدو
للحس ، بل ينقل لنا شكل هذا الشيء في نفسه الواعية التي تنظر إلى معاني الأشكال
الفكرة المجردة لا إلى مادتها المحسوسة .

وأما التصوير الشعري لدى العقاد فقد اقترب بشعره من فن النحت والعمارة ،
بحيث نرى القصيدة عنده تمثل البناء ، والقلم في يده كأنه أزميل النحات ، : لأن
لديه ليست قريبة المنال ، والمادة ليست سهلة التشكيل .

وموجز ما انتهينا إليه في عناصر الصورة الشعرية لدى العقاد أنها تشتمل على
عناصر هي المنظر كاه ، وعنصر اللون ، وعنصر اللمس . وعنصر الوقت الذي
تراه فيه ، وعنصر الموقع الذي تقع فيه من المكان ، وعنصر الحركة .

ولقد برع العقاد في تصوير الحركة النفسية في شعره ، وفي التشخيص في الصورة
الشعرية بحيث أصبح يمثل عنده ظاهرة فنية ، فقد كان يعنى بتنقيح صورة الشعرية
بحيث تبدو في صورة شاخصة ماثلة للعيان .

والعقاد يعبر عن تجاربه النفسية والاجتماعية بالصور ، وذلك إما في شكل
قصصي كما في قصيدة « ترجمة شيطان » وغيرها ، وإما في تأزر الصور المعبرة ذات
التصميم العضوي والقوة الفنية الإيحائية .

وقد ترتب على هذا أن كل صورة تؤدي وظيفتها داخل التجربة الشعرية التي
هي في الصورة السككية ، بمعنى أن تكون الصور الجزئية مسايرة للفكرة العامة

أو الشعور العام في القصيدة ، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى تبلغ الذروة في البناء ، ثم تنتهي إلى نتيجةها الطبيعية التي تولف وحدتها العضوية العامة النامية .
ونقد العقاد للتصوير الشعري لا يخرج في حقيقته عن منهج العقاد الشاعر في إبداعه على الرغم من سبق الإبداع لديه على النقد، وذلك يجعلنا نؤمن أن نظريات العقاد النقدية تأتي من وحي إبداعه أولاً وقراءته في النقد ثانياً ، لاسيما كتب النقد التي تتفق ومنهج الإبداع لديه .

وأما عن هيكل القصيدة الشعرية في الديوان الكبير ، فالراجح عندنا أن العقاد قد استخدم الهيكل المسطح في أغلب قصائدها الديوان ، على حين استخدم الهيكلين الهرمي والذهني في شعر الديوان نادراً .

ويمكننا القول أن الوحدة العضوية في شعر العقاد ليست على نسق واحد ، لأن هناك الوحدة التي تعتمد على عنصر قصصي مثل قصيدة « ترجمة شيطان » ، وهناك الوحدة الحدسية التي لا تعتمد على العنصر القصصي مثل قصيدة « نبثني » وقصيدة « يوم الظنون » ، والشاعر الأعمى .

وفي رأينا أن بناء القصيدة كان بناء حدسياً ، وهو لا يضير العقاد ، لأنه سمة من سمات الشعر العربي قبل أن يكون سمة من سمات العقاد ، ولكنه مع ذلك لا يلحق منهج قصيدة العقاد بمنهج القصيدة العربية القديمة التي تعرف الوحدة فيها بالبيت .

وعلى الرغم من عدم وصول العقاد في تطبيق الوحدة العضوية في شعره إلى المستوى المنشود ، فإنه كاد يصل إلى هذا المستوى في نقده بحيث يمكننا أن نقول إن الوحدة في شعره لم تصل إلى مستوى نقده وفهمه لها نظرياً ، ولعل هذا هو الاستثناء الوحيد لما سبق أن أشرنا إليه خاصاً بالتطابق بين شعره وأفكاره في نقد الشعر .

وفيما يختص بالموسيقا في شعر العقاد فإننا نلاحظ أنه استخدم البحور الطويلة في الديوان بكثرة بحيث يتضائل أمامها نسبة استخدامه للبحور القصيرة والمجزوءات ، ولعله قد أراد أن يسكب في البحور الطويلة رصانته اللغوية ،

ويسلك فيها ألفاظه العريضة ليعبر عن آمانيه العريضة وآماله التي تمور في وجدانه
التائر الساخط على كل شيء في الحياة بغية طلب المثل الأعلى في كل دورب
الحياة وتحقيقه .

إن العقاد كان يستخدم العروض استخدام العالم به ، ومن هنا يندر أن يستخدم
الضرورة الشعرية القبيحة .

ومن حيث القافية نلاحظ أن العقاد ينوع القافية فيستخدم القافية المزدوجة ،
والمثلثة ، والرباعية ، والخماسية ، والموشح .

ولم تحتل القافية المتنوعة في الديوان الكبير نسبة كبيرة ، لأنه كان يقدم عليها
وهو متوجس نوعاً مامن التوجس من ثورة دعاء القديم عليه . وكان العقاد يكثر
من استخدام الحروف الشديدة المجهورة ، والمجهورة رويافى شعره ، على حين
يستخدم الأصوات المهموسة روياف نادراً ، وذلك لولاعة الأصوات العذبة ، وقواهم
من ناحية أخرى بناء الجسمي الضخم المكين .

وآراء العقاد في العروض والقافية أقرب أن تكون دعماً وفلسفة لاتجاهاته في
بناء القصيدة من حيث الشكل ، كما أنها تمثل ثورة على البناء الشكلي للقصيدة
العربية القديمة .

والإيقاع الداخلي في شعر العقاد ينبعث من تآلف الحروف في الكلمات
وتناسق الكلمات في التراكيب وهذا مرده إلى الحسى الداخلي والإدراك الموسيقي .

* * *

أما ما يتعلق بروافد شعر العقاد في مرحلة ما بعد الديوان ، فيبدو أن مقدمة
ديوان ورد زورث د الأغانى الشعبية ، قد أثرت فيه بشكل واضح بحيث ظهر هذا
التأثير في شعره ، ومع هذا فهناك أكثر من موضع من مواضع الالتقاء
والاختلاف بين ديوان ورد زورث وبين عابر سبيل د الذى كان ثمرة
لأغانى ورد زورث .

وهناك من التجارب الشعرية في الأدب الإنجليزى ما يمكن أن يقال إنها وجهت

شاعرنا إلى ضرب من التجارب يتمثل في شعر الكروان بصفة خاصة وشعر الطيور بصفة عامة حتى غداً في نهاية الأمر اتجاهاً خصص له أحد دواوينه في الثلاثينات وهو ديوان هدية الكروان .

ولم تقتصر استفادة العقاد بالشعر الإنجليزي على الاتجاهين السابقين ، بل كان يواصل استفادته من الشعراء الذين كان يقرأ لهم ويتمثل شعرهم حتى غداً جزءاً من نفسه وروحه ، ومن هنا كان لا بد أن تظهر بصمات هؤلاء من حيث شاعريتهم في صور العقاد .

وموجز ما يقال في تجاربه الشعرية أنها سارت في مسارها الطبيعي الذي رأيناه في شعر الديوان حيث كانت تعبر عن عالمه الذاتي في الأغلب الأعم ، وعن عالمه العام في النادر القليل ، فإن بواعث التجارب الذاتية في الديوان هي بواعث التجارب الذاتية فيما صدر بعده من أشعار .

وقد غدا الوعي ركناً هاماً في تجارب هذه المرحلة حتى اتسمت عملية الإبداع بالرؤية الذهنية التي أدت بدورها إلى تعميق مزدوج للتجربة .

كما أن تجاربه الذاتية لم تكن تسير على وتيرة واحدة من حيث تقبله للحياة أو رفضه لها ، فنحن نراه في دواوين الثلاثينيات مقبلاً على الحياة إقبال النهم ، ولا يرفضها إلا في النادر القليل ، على عكس ما بعد الثلاثينات نراه لا يقبل عليها كما كان يقبل عليها من قبل ، بل يرفضها أكثر من أي وقت مضى .

وفي المرحلة الثانية كان العقاد يستخدم تجارب العالم العام نفس استخدامه لها في المرحلة الأولى (الديوان الكبير) في المبادئ الإنسانية المطلقة ، والمواقف الوطنية التي يعتمد فيها على إحساسه الفني الضخم ، لا على المقولات والنظريات السياسية ، والمناسبات التي كانت تحفزه على قول الشعر وما أكثرها في هذه المرحلة .

ولما كان ذهن العقاد يتصف بالمرونة فإننا نلاحظ أن تجاربه تتغير تبعاً لذلك ، فبقدر ما كان يحس بالشيخوخة في شبابه غداً شاباً بل طفلاً في شيخوخته ، وانعكست طفولته هذه على تجاربه الشعرية .

القد كان يقبل على صياغة تجربته في هذه المرحلة وهو يتأمل موضوعها تأملا
يكاد يكون تدريجياً . لأن التجربة حينئذ كانت تشتمل على عملية عقلية تزيد عما
يوجبه كلامه بحيث غدت تجربته قادرة على نقل ثقل الأفكار والمشاعر التي تشتمل
عليها ومعقوليتها . كذلك كان لطبيعة عقل العقاد المنطقية أثر على صياغة تجاربه
من حيث الطول والقصر أى من حيث الكم .

وأما ما يتعلق بالصدق الشعوري في هذه المرحلة فإنه تطور تبعاً لاهتماماته
والانضاي التي كان يعالجها في القصيدة الغنائية أو المقطوعة التأملية الصغيرة ، وتبعاً
لعملية الإبداع وما صاحبها من رؤى ذهنية كان الزمن يرفدها من ناحية ، وثقافته
الواسعة ترفدها من ناحية أخرى .

ويبدو أنه استنزل إلهامه الشعري في هذه المرحلة من المكتبة ، فعدت
مقطعاته الشعرية خلاصة قراءة العديد الهائل من الكتب . لقد كان يعطى عقله
وفكره في أشعار هذه المرحلة حرية أكثر من مشاعره .

وفي اعتقادنا أن قراءات العقاد كان لها أثر على تجاربه التأملية التي تبدو على
هيئة قضايا ذات مقدمات أو فروض يضعها العقاد وليستنبط منها النتائج ، ومن
هنا كان شعر العقاد يتمثل في أنه الأداة اللغوية الفريدة التي يمكن عن طريقها
المواءمة بين الأفكار والانفعالات والرغبات ، فالتجربة الشعرية لدى العقاد في هذه
المرحلة تتميز بالنظام البديع وتشجع على إيجاد عادة التأمل في الذهن . والعقاد
لا يقنع بأن يرضى شعره خياله فحسب ، بل يرضى عقله ومنطقه كذلك ، ومن
ثم كان يتفلسف في شعره . ويجبرنا أن نتناول قصائده من خلال فلسفته حتى إنها
تجاوزت هذه الظاهرة مقطوعاته التأملية إلى غزله في شعر هذه المرحلة .

وقد انعطف العقاد نحو وصف الحالة النفسية في هذه المرحلة كذلك وتجاوزت
يقظته ووعيه في شعره تعبيره عن خاصة نفسه إلى صلته بالحياة والكون .

وقد ترتب على تطور الصدق لدى العقاد في هذه المرحلة أن تطور نقده وفهمه
لماهية الشعر ، ومن هنا رأينا يخرج علينا بفلسفة نقدية لاتجاهه الشعري محاولاً دعم
هذه الفلسفة ببعض آراء النقاد الأوربيين الذين لا ينكرون اتجاهه الشعري ليستعين
بهم على فلسفته .

وكان العقاد يؤثر — في هذه المرحلة — تصوير المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية التي تعبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، وكانت صورته في هذه الحالة تخاطب الذهن والوعي فحسب ، وتصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة ، بحيث غدت صورته الشعرية برهانية عقلية .

ثم عرفنا في دراستنا للتصوير الشعري أن شعره قد تطور من حيث الأداء اللغوي إذا كان يضفي على بعض الألفاظ الدارجة قيمة أدبية باستخدامها في شعره .

كما عرفنا أن هذا التطور يرجع إلى اشتغاله بالصحافة وجريان قلبه بالكتابة في كل يوم مما أدى إلى تطور لغته في الذر كذلك ، كما يرجع إلى اتساع ثقافته ، أو أن هذا التطور حدث بناء عن رغبته وعنايته بالجمهير ، وأنه حدث بناء عن منهج اتبعه في الأداء الشعري ناشيء عن تطوره في فهم رسالة الشعر .

وقد حرصنا على أن نبين أن شعر العقاد في هذه المرحلة الثانية من حيث التصوير الشعري لا يختلف عن شعر المرحلة الأولى إلا فيما يترتب على اختياره للألفاظ المتواضعة التي يشكل بها تجربته ، والتي تقرب من المواد التي يستخدمها الناس في الحياة اليومية .

كما حرصنا على أن نبين أنه تمرد على المحسنات في هذه المرحلة ولم تقع في شعره إلا نادراً ، وكذلك شأنه مع المجاز ثم بينا أنه كان يؤثر من الصور الخيالية التشبيهية ، وأنه لم يختلف في حقيقته عن تشبيهات المرحلة الأولى .

ورأينا أن الصورة الشعرية في هذه المرحلة قلماً تتوفر لها العناصر التي كانت تجتمع لصورته الشعرية في المرحلة الأولى .

وموجز ما يستنتج مما قلناه في دراستنا للوحدة العضوية أن العقاد لم يستخدم الهيكل المسطح إلا نادراً وكذلك الهيكل الهرمي : وإنما الذي استخدمه فقط هو الهيكل الذهني .

وعرفنا أنه سار على نفس المنهج في بناء القصيدة بناء عضوياً من حيث الإيداع

والأسس النقدية التي تحدثنا عنها في الفصل السابق ، إلا أنه يفتقد العنصر القصصي تماماً ، ومن هنا يفتقد الوحدة الثابتة التي تقوم عليه . ثم عرفنا أنه لا يتحقق في شعر هذه المرحلة سوى الوحدة الجدسية ، ثم طبقنا عليها من شعره بعض القصائد .

وفي دراستنا لموسيقى الشعر لدية في هذه المرحلة رأينا أن البحور الطويلة قد تقلصت ، على حين زادت نسبة البحور القصيرة والمجزوءات .

وعرفنا أن سبب التغيير في نسبة استخدام البحور يرجع إلى طبيعة العقاد ووضوح الرؤية أمامه ، وثقته في ميدان الفكر والأدب ، ومن هنا كان لابد أن تظهر طبيعة العقاد المرححة في شعره الراقص كما يبدو في البحور القصيرة والمجزوءات .

ثم عرفنا أن العقاد كان يستخدم الزخاف بكثرة في شعره ، كما يوزع تفعيلات البحر توزيعاً من شأنه أن ينوع الموسيقى كما في قصيدة « عدنا والتقينا » وقصيدة « المصرف » .

كما عرفنا أنه كان ينوع القافية في شعر هذه المرحلة ، وإن كان لم يستخدم القافية المزدوجة التي استخدمها في المرحلة الأولى ، على حين استخدم كل أنواع القافية من مثلثة ومربعة وخمسة ومسدسة ومسبعة ، كما استخدم الثمانيات والموشحات . وقد بينا أن نسبة تنوع القافية في شعر المرحلة الثانية قد زادت عن نسبتها في المرحلة الأولى فكانت ١٤٪ .

ثم بينا أن العقاد قد رجع عما سبق أن أبداه من آراء تمثلت في هدم وحدة البيت وجعل بناء القصيدة قائماً على حركة الصورة وتسلسل الصور ، الأمر الذي ترتب عليه عدم الاعتداد بالموسيقا الخارجية ، بل بالموسيقا الداخلية ، لأنها وسيلة من وسائل التصوير .

وقد حرصنا على أن نبين أن الإيقاع في شعر العقاد يبرز بروزاً واضحاً في المقطوعات الصغيرة ومواضع التصوير والتشخيص ويتوارى في القصائد الطوال .

وقد وضحت لنا من خلال هذه الدراسة وحدة شخصية العقاد من وراء شعره

ونقده حيث كان يدعم اتجاهه الشعري بنقده ، وفي سبيل ذلك كان يقف عند النقاد الأوربيين الذين يلتقي معهم في نظرتهم للشعر ، ومن هنا استطاع أن يفلسف شعره بنقده ليكشف عن قيم إنسانية من القيم التي تشغل الفكر الإنساني في سبيل معرفة مصائره في هذه الحياة ، اهتدى الشعراء إلى أداء رسالتهم الإنسانية . ومعنى هذا أن العقاد كان شاعراً أولاً ، وناقداً ثانياً .

وهذه الدراسة لا تعدو — من وجهة نظرنا أن تكون قد فتحت المجال لدراسة شعر مدرسة الجيل الجديد دراسة موضوعية لنقف على ما أضافته للفكر والوجدان العربيين من خلال شعر شعرائها . كذلك فإنه فتح الباب في دراسة شعر العقاد ، لأن هناك بعض التجارب الشعرية لدى العقاد تحتاج كل منها إلى دراسة أوسع ، فلم يكن في طاقة البحث أن يورد كل التفاصيل عن الغزل والطبيعة والهجاء الاجتماعي ، لأن هذه الأشياء تحتاج إلى بحوث مستقلة قد يُتيح لي الزمن فرصة دراستها ، أو قد يتمكن بعض الباحثين من القيام بدراستها في المستقبل .

فهرس الأعلام

الأعلام مرتبة على حسب ما هي مشهورة به ، ولا عبرة بأداة التعريف .

ابن الفارض (شرف الدين أبو حفص):

٦٧

أبو خليل القباني : ٣١

أبو دلف : ٦٧

أبو إسحاق الصولي : ١١٨

أبو سعيد الخزومي : ٧٦

أبو الصقر : ٧١

أبو الطيب المتني : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦

٦٧ ، ١٥٤ ، ٢٨٤ ، ٢٨٦ ، ٢٩٥

٣٤٦

أبو القاهية : ٢٠٨

أبو العلاء المعري : ٤٣ ، ٥٢ ، ٦٤

٦٥ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ٧٩

أبو الهول : ٢٦٨

أحمد الجداوي : ٤٧ ، ٤٨ ، ٣٤٥

أحمد رضا : ٣٤

أحمد زكي أبو شادي : ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤

١٤٨ ، ١٦٠ ، ٣٢٣

أحمد الشايب : ١٠

أحمد شوقي : ٨ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨

١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣٧ ، ٣٩

٤٥ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤

(أ)

إبراهيم أنيس (الدكتور) : ٢٠٠ ،

٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ ، ٢١٤ ، ٢٢٤

إبراهيم عبد القادر المازني : ٨ ، ٣٣ ،

٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١

٤٣ ، ٤٤ ، ٦٥ ، ١٠٣ ، ١٤١

١٦٠ ، ١٩٤ ، ٢١٧ ، ٢٦٤ ، ٣٠٩

٣١٠ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٣٢ ، ٣٤٣

٣٤٤

إبراهيم مصطفى : ٢٢٥

إبراهيم ناجي (الدكتور) : ٣٢٣

إبراهيم الورداني : ٣٥

ابن جني : ٢٢٥

ابن حديس الصقل : ٦٤ ، ٦٥ ، ٧٥

٧٩ ، ٨٠

ابن خلدون (عبد الرحمن) : ٦٥

ابن الرومي : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٦٩

٧٠ ، ٧٥ ، ٨٠ ، ١٨٢ ، ٣٤٦

ابن زهر الحفيد : ٢١٢ ، ٣٢٩

ابن زيدون : ٦٥

ابن سهل : ٢١٢ ، ٣٢٩

باکس کلیفورڈ : ۲۵۶
بالجریف (فرانسیس) : ۲۴۳ ، ۸۳ ،
۲۵۷
بروانج : ۴۱
بروهوند : ۹۷
البستانی : ۴۸
بشر بن المعتمر : ۲۰۸
بلوتارک : ۹۸
بلیک : ۲۵۷ ، ۲۵۴ ، ۹۶
بن جونسون : ۲۵۶
البهاء زهير : ۴۸
بہلو : ۱۴۵
بیرنز : ۹۹
بیرون : ۲۳۵ ، ۹۷
(ت)
توفیق البکری : ۲۰۸
توماس کارلیل : ۷۴
توماس لوفیل بروس : ۲۵۷
توماس هاردي : ۲۵۷ ، ۲۵۶ ، ۹۰
تیوجنیس : ۲۵۹

(ج)

جبران خلیل جبران : ۴۴
جعفر والی : ۱۱۵
جمال الدین الافغانی : ۱۹
جمیل صدقی الزهاوی : ۲۰۸

أحمد ضیف : ۳۰
أحمد محرم : ۲۴ ، ۲۳ ، ۱۷ ، ۸ ،
۳۴۹ ، ۳۴۴ ، ۳۴۳ ، ۲۵
أحمد هیکل (الدکتور) : ۲۲۹ ، ۲۱۲
أدونیس : ۹۹ ، ۹۸
إرنست داوسون : ۲۵۷
إسکایلوس : ۲۵۹
الإسکندر الأكبر : ۹۸
إسماعیل صدق : ۳۳
ألبرت إدوارد : ۲۵۷
ألبرت فوشیه : ۲۲۰
ألین منیل : ۲۵۷
الیوت : ۱۴۱ ، ۱۴۰ ، ۱۱۳
إمام العبد : ۳۵
أمرو القیس : ۱۵
أم مالک : ۲۱۸ ، ۲۰۸
إمیل لیجوی : ۲۷۶ ، ۶۲ ، ۶۰ ، ۴۱
أمین الخولی : ۳۲
أنطون الجمیل : ۳۴۰
أنون : ۹۷ ، ۹۶
أهرما : ۹۹
أورمزد : ۹۹
أوزوریس : ۱۶۹ ، ۱۶۸
أوليفر جوجارقي : ۲۵۷
(ب)
بارتلیت (E. m) : ۱۱۶

٢٤، ٣٣، ٢٤، ٢٣، ٣٢، ٢١

٣٤٤، ٣٤٣، ١٤٨

(د)

دانیو : ٢٥٩

دروموند : ٢٥٥

الدمنهوری : ٢٠٧، ٢٠٠

دیکارٹ : ٢٧٤، ٢٧٣

دیکنز (تفارلز) : ٣٦

(ر)

الرافعی (مصطفی صادق) : ١٢، ٨

١٣، ١٥، ١٦، ٢٠٥، ٢٢٢

٣٤٣

رشید رضا (الشیخ) : ٣٥

رضا توفیق البکری : ٣٤

رمسیس : ٢٦٧، ١٧٩، ١٧٨

روبرت کرفت کوک : ٢٥٦

روث بتر : ٢٥٦

روث سیرز : ٢٥٩

روس : ٢٨٨

رومانو : ٣١

رومیو : ٩٨

ریشاردز : ٢١٤، ١٦٦، ١٦٤

٢٨٨، ٢٧١، ٢٢٣

رینر ماریا ریلکه : ٢٦٩

جمیل السعدی : ٢٥٩

جوتة : ٣٣٠، ٢٨٦

جویدی : ١٠

جووج أبيض : ٣٢، ٢٥

جورجی زیدان : ١٠

جون دون : ٢٥٦

جولیت : ٩٨

(ح)

حافظ إبراهيم : ١٦، ١٤، ١٢، ٨

٣٣، ٣٢، ٢٨، ٢٧، ٢٥، ١٧

٣٤٣، ١٤٨، ٧٨، ٣٩، ٣٨

٣٤٤

حفنی ناصف : ١٤٩، ١٤٨، ١٢، ٨

٣٤٣، ١٥٣، ١٥١

حسن جاد : ١٧

حسن توفیق العدل : ٢٩

الحریری : ٢٠٨، ٤٨

حسین (السلطان) : ٧٨

(خ)

الخدیو : ٣٧

الأخفش : ٢٠٠

الخلیل بن أحمد : ٣٢٤، ٢٠١، ٢٠٠

خلیل اللوردی : ٣٣٦، ٢٠١

خلیل الیازجی : ١٩

خلیل مطران : ١٧، ١٦، ٩، ٨

شبل شيميل : ٣٤

الشريف الرضى : ٦٤ ، ٦٥

شوق ضيف (الدكتور) : ٦ ، ١٣

١٥ ، ١٩ ، ٣٣

شيكسبير : ٧٩ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ١٦٥

٢٠٩ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٨٦

شيللى : ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٩

٩١ ، ٩٣ ، ٩٧ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣

٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٧ ، ٢٥٢ ، ٢٥٥

شيلنج : ١٨١

(ص)

صريع الغواني : ٧٥ ، ٨٠

صلاح المنجد (الدكتور) : ١٠

(ط)

طه حسين (الدكتور) : ١٥ ، ١٦

٣٠ ، ٤٣

(ع)

عباس حسن : ١٤٣

عبد الحميد بن أبان اللاحق : ٢٠٨

عبد الرحمن شكرى : ٨ ، ٢٨ ، ٣٣

٣٤ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١

٤٣ ، ٤٤ ، ٦٥ ، ١٠٣ ، ١٤١ ، ١٤٦

١٦٠ ، ١٨٦ ، ١٩٤ ، ٢١٧ ، ٣٠٩

(ز)

زكى نجيب محمود (الدكتور) : ١٦٥

١٦٦ ، ١٦٨ ، ١٧١

زينب : ٣٣

(س)

سانت بيغ : ١٥٢ ، ٢٣٤

سبنسر : ٢١٩

ستالين : ٢٦٦

ستيفن سبندر : ١١٣ ، ٢٧٣

سعد زغلول : ٣٤ ، ٤٨ ، ١٥٤

١٥٧ ، ١٧٤ ، ٢٠٣ ، ٣٣٠ ، ٣٣٩

سعيد المريبان : ٢٢٣

سلامة حجازى (الشيخ) : ٣١ ، ٣٢

سلامة موسى : ١٥ ، ١٦

سليم النقاش : ٣١

سليمان البستاني : ٩ ، ٢٩

سليمان الحكيم : ١٣٣

سليا ميرلس : ٢٥٩

سمبسون : ٣٢٩

سوفوكليس : ٢٥٩

سيلويه : ٢٢٤

سيد درويش : ٣١ ، ٣٢

سيدنى : ٩٧

(ش)

شارل ماكي : ٢٥٦

فتحي : ٣٩
نجر الدين محمد الدشناوي (الشيخ) : ٤٨
فرلين : ٢٥٩
فريد وجدلي : ٥١
فولسيه : ١٤٦
فييت : ١٠

(ق)

قاسم أمين : ٣١ ، ٣٤
قرداحي : ٣١
قسطاكي الحمصي : ٩ ، ٢٩

(ك)

كارلوفالينو : ١٠ ، ٣٠
كاميل : ٩٦ ، ٩٧ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥
كامل كيلاني : ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠
كرتسمر : ٥٥
كرومر : ٣٢٩
كليوباترة : ٢٠
كوبر : ٩٧ ، ٩٩ ، ٢٥٥
كولتجوود : ١١٣
كوليردج : ٤١ ، ٦٢ ، ٧٤ ، ٩٦
١٤٠ ، ١٥٢ ، ١٦٥ ، ١٨١ ، ١٨٢
١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢١٤ ، ٢٢٩
٢٢٨ ، ٢٤٠ ، ٢٧٦ ، ٢٨٠
٢٨٧ ، ٢٨٨
كوليز : ٩٦

٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣٤٣
٣٤٤ ، ٣٤٩
عبد الرحمن الكواكبي : ٣٤
عبد القادر القط (الدكتور) : ١١
عبد أمين : ٢٢٥
عبد الله عبد الحافظ (الدكتور) : ٤١
عبد الله نديم : ١٥١
عزوز : ٩١ ، ٢٢٩
عطارد : ١٤٥
علي إبراهيم عامر : ٢٨٤
علي بن أبي طالب : ١٤ ، ٢٠٨
علي الجارم : ٨ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤
١٥ ، ١٦ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٣
٣٤٣
علي الجنبلاطي : ١٧
علي الجندي (الشاعر) : ١٧
علي شوقي (الشاعر) : ٣٥
علي محمود طه (الشاعر) : ٢٠٦ ، ٣٢٣
عمر بن الخطاب (الخليفة) : ٢٥
عمر الخيام : ٧٩ ، ٢٨٦
عيسى بن هشام : ٣٠
عيسى عليه السلام : ٢٦٩

(ف)

فاروق (ملك مصر السابق) : ٢٨٤
فاون : ٩٧

محمد عبدالمطلب (الشاعر) : ١٢ ، ٨ ،

٢٤٣ ، ١٥٠ ، ١٤٩ ، ١٤ ، ١٣

محمد عبده : ١٣ ، ٣٤ ، ٤٨ ، ٤٩ ،

٣٤٥

محمد غنيمي هلال (الدكتور) : ٦ ،

١١ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ ، ١٠١ ،

١٨٨ ، ٢٣٤ ، ٢٧٨ ، ٣٣٥ ، ٢٤١ ،

محمد فريد (الزعيم) : ١٢٨ ، ٢٧٢ ،

محمد محمود (السياسي) : ٣٣ ،

محمد مندور (الدكتور) : ٦ ، ١٤ ،

٢١ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤٤ ،

محمد المويلحي : ٣٠ ،

محمود عماد (الشاعر) : ٣٥ ،

محمود غنيم (الشاعر) : ١٧ ،

محمود فهمي النقراشي (السياسي) : ٢٤٠ ،

محمود قاسم (الدكتور) : ٢٧٣ ،

مريم (عليها السلام) : ٢٩٦ ،

مسلم بن الوليد الانصاري : ٧٥ ،

مصطفى السقا (الاستاذ) : ٢٢٥ ،

مصطفى سوينف (الدكتور) : ٤٧ ، ٥٤ ،

مصطفى الصغير : ٣٥ ،

مصطفى كامل (الزعيم) : ٢٤ ،

مكهوت : ٣٢٩ ،

ملتون : ٩٧ ، ١٠٥ ،

المواسي (الشاعر) : ٢٥٩ ،

المنفلوطي (مصطفى لطفى) : ٢٢ ، ٢٩ ،

كوتقي كن : ٢٥٧ ،

كيتس : ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٣ ،

٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٢٥٤ ،

كيوان : ٢٤٥ ، ٢٠٣ ،

(ل)

لافونتين : ٢٠ ،

لامرتين : ٩٩ ، ١١٥ ،

لايت : ٩٦ ،

لمبسون : ٣٢٩ ،

لومى : ٩٢ ،

لوكاس : ٢٥٦ ،

لى هنت : ٧٤ ،

لويس ألكساندر : ٢٥٧ ،

لويس شينخو : ١٠ ،

(م)

ماثيو أرنولد : ٧٤ ،

ماركوس اجنتاريوس : ٢٥٩ ،

ماكولى : ٧٤ ،

محمد : ٩١ ، ٢٢٩ ،

محمد تيمور : ٦١ ، ٣٢ ،

محمد حسين هيكل (الدكتور) : ٣١ ،

محمد الزفزاف : ٢٢٥ ،

محمد السباعي : ٣٤ ، ٣٥ ،

محمد الاسمر (الشاعر) : ١٧ ،

همام : ٢٨١
الهمذاني (بديع الرومان) : ٤٨
هنرى دافيز : ٢٥٧
هوب : ٢٥٦
هود : ٩٧
هوسمان : ٢٥٦
هولنرين : ٢٥٩

(و)

وايت : ٩٦
ووزورث : ٤١ ؛ ٨٢ ، ٨٣ ؛
٨٩ ؛ ٩١ ؛ ٩٣ ، ٩٧ ، ١٠٥ ؛
١٥٢ ؛ ١٥٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ؛
٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٣٣ ؛
٢٣٤ ؛ ٢٣٥ ، ٢٣٨ ، ٢٢٩ ؛
٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٤٦ ؛
٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ؛ ٢٥٠ ؛
٢٥٣ ؛ ٢٨٨ ؛ ٢٩٠ ؛ ٢٥٣

(ى)

يسنين : ٢٥٩
يعقوب صروف : ٣٤
يعقوب صنوع (أبو نظارة) : ٣١
يوانى : ٢٥٩
يوليوس قيصر : ٧٩

مهدى خان (الدكتور) : ٣٤
موسيلنى : ٢٦٦
مينخائيل نعيمة : ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ،
مى زيادة (الكاتبة) : ٢٦٤ ، ٣١٢ ،
٣١٣ ، ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ،
٣١٧

(ن)

النايعة الديقاني : ٣١٥
نازك الملائكة (الشاعر) : ١٨٥ ،
١٨٦ ، ١٨٧
نجيب الحداد (الشيخ) : ٩ ، ٢٢ ، ٢٩ ،
نجيب شاهين : ٣٥
نجيب العتيق : ١٠
نورس أوف بامرتون : ٩٦
نيتشة : ٤٩

(هـ)

هارولد منرو : ٢٥٧
هازلت (وليم) : ٦٤ ، ٧٤ ، ١٦٤ ؛
٢٢٧ ؛ ٢٢٩ ، ٢٣٤ ؛ ٢٣٥ ؛
٢٣٨ ؛ ٢٣٩ ، ٢٧٦ ، ٢٨٨ ؛
هاينى (وليم) : ٩٨ ؛ ٢٥٩
متر : ٢٦٦
مريك : ٩٧ ؛ ٢٥٥

المصادر

١٩٢١	أشباح الأصيل	؛	عباس العقاد	
١٩٢٨	أشجان الليل	؛	د	د
١٩٤٢	أعاصير مغرب	؛	د	د
١٩٥٠	بعد الأعاصير	؛	د	د
١٩٢٨	ديوان العقاد	؛	د	د
١٩٥٨	ديوان من دواوين	؛	د	د
١٩٢٧	عابر سبيل	؛	د	د
١٩٦٧	ما بعد البعد	؛	د	د
١٩٣٣	وحى الأربعين	؛	د	د
١٩١٧	وهج الظهيرة	؛	د	د
١٩١٦	يقظة الصباح	؛	د	د

المراجع العربية

- القاهرة ١٩٦٣ الدكتور إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية -
القاهرة ١٩٦٥ : : : موسيقى الشعر -
القاهرة ١٩٤٦ أبو العلاء المعري : شرح التنوير على سقط الزند -
القاهرة ١٩٥٤ ابن جنى : سر صناعة الإعراب -
ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) : المقدمة المطبعة البهية
القاهرة ١٩٢٤ ابن الرومي : ديوان ابن الرومي -
ابن الفارض (شرف الدين أبي حفص عمر) : ديوان ابن الفارض ط القاهرة ١٩٢١
القاهرة ١٨٩٨ أحمد شوقي : مقدمة الجزء الأول من ديوانه -
القاهرة ١٩٢١ الدكتور أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب -
القاهرة ١٩٠٨ أحمد محرم : ديوان محرم -
القاهرة ١٩٦٢ الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسي -
الدمنهورى : حاشية الدمنهورى .
إيفور ايفانز : موجز تاريخ الأدب الإنجليزي -
القاهرة ١٩٥٨ ترجمة الدكتور شوقي السكرى وعبد الله عبد الحافظ -
القاهرة ١٩٣٠ جميل صدق الزهاوى : ديوان الزهاوى -
القاهرة ١٩١٤ جورجى زبدان : تاريخ آداب اللغة العربية -
أط ولى ١٩٢٢ حافظ إبراهيم : ديوان حافظ -
القاهرة ١٩٠٨ خليل مطران : ديوان الخليل -
الدكتور زكى نجيب محمود : العقاد دراسة ونحبة ١٩٦١
سيبويه : كتاب سيبويه -
ط أولى ١٣١٧
القاهرة ١٩٦١ الدكتور شوقي ضيف : الأدب العربى المعاصر -
القاهرة ١٩٥٥ الدكتور صلاح المنجد : المنتقى من آثار المستشرقين -
ط أولى ١٩٦٣ عباس حسن : للنحو الوافى

- عباس العقاد : ابن الرومي - القاهرة ١٩٥٧
: د د : أنا - القاهرة ١٩٦٤
: د د : حياة قلم - القاهرة ١٩٦٤
: د د : خلاصة اليومية - القاهرة ١٩١٢
: د د : الديوان في النقد والأدب - القاهرة ١٩٥٤
: د د : ساعات بين السكتب - القاهرة ١٩٤٥
: د د : سعد زغلول - القاهرة ١٩٢٦
: د د : شعراء مصر - القاهرة ١٩٣٧
: د د : عرائس وشياطين - القاهرة ١٩٤٥
: د د : الفصول - القاهرة ١٩٢٢
: د د : اللغة الشعاعية - القاهرة ١٩٦٠
: د د : محمد عبده - القاهرة ١٩٦٣
: د د : مراجعات في الأدب والفنون - القاهرة ١٩٢٥
: د د : مطالعات في السكتب والحياة - القاهرة ١٩٢٤
: د د : يسألونك - القاهرة ١٩٤٧
عبد الحمى دياب : عباس العقاد ناقدا القاهرة ١٩٦٦
: د د : فصول في النقد الأدبي الحديث ط أولى القاهرة ١٩٦٥
: د د : مع الشعراء المعاصرين في مصر - القاهرة ١٩٦٦
الدكتور عبد القادر القط : ذكريات شباب - القاهرة ١٩٥٨
على الجارم : سبحات الخيال - القاهرة ١٩٦١
لويش شيخو : الآداب العربية في القرن التاسع عشر - بيروت ١٩٠٨
المتنبى (أبو الطيب) : ديوان أبي الطيب المتنبي - بيروت ١٩٥٨
محمد تيمور : حياننا التمثيلية - ط أولى القاهرة ١٩٢٢
الدكتور محمد غنيمي هلال : الأدب المقاوم - القاهرة ١٩٦٣
: د د : الرومانتيكية - القاهرة ١٩٥٥
: د د : النقد الأدبي الحديث - القاهرة ١٩٦٣

- الدكتور محمد مندور : خليل مطران - القاهرة ١٩٥٤
د د د : الشعر المصرى بعد شوقى - الحلقة الثالثة - ١٩٥٨
د د د : المسرح - القاهرة ١٩٦٣
د د د : النقد والنقاد المعاصرون - القاهرة ١٩٦٣
الدكتور محمود قاسم : المنطق الحديث - القاهرة ١٩٦٦
الدكتور مصطفى سوييف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة - ١٩٥١
مصطفى صادق الرافعى : إعجاز القرآن - القاهرة ١٩٤٠
د د د : على السفود - القاهرة ١٩٣٠
مصطفى لطفى المنفلوطى : مخاربات المنفلوطى - القاهرة ١٩١٢
مينخائيل نعيمة : الغربال - القاهرة ١٩٢٣
نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - بيروت ١٩٦٢
نجيب العتيق : المستشرقون - القاهرة ١٩٤٧

الدوريات

- الجريدة : ٢ نوفمبر ١٩١١
أخبار اليوم : ٢٥ سبتمبر سنة ١٩٣٥
د د : ١٠ يونية ١٩٦١
الاخبار : ١٨ ديسمبر ١٩٥٨
الآداب البيروتية : يناير ١٩٦١ - أغسطس ١٩٦٣
- الدستور : ٢٦ نوفمبر ١٩٠٧
د ٢ ديسمبر ١٩٠٧
د ٤ ديسمبر ١٩٠٧
د ١١ ديسمبر ١٩٠٧
د ٣١ ديسمبر ١٩٠٧
د ١٠ يناير ١٩٠٨
د ١٩ يناير ١٩٠٨
د ٢٣ نوفمبر ١٩٠٨
د ٢ ديسمبر ١٩٠٨
د ١٢ ديسمبر ١٩٠٨
د ١٣ ديسمبر ١٩٠٨
د ١٤ ديسمبر ١٩٠٨
د ١٥ ديسمبر ١٩٠٨
د ١٦ ديسمبر ١٩٠٨
د ٢٧ مارس ١٩٠٩
الرائد : مارس ١٩٦٢
الرسالة : ٢٢ أغسطس ١٩٣٨
د ١٣ يناير ١٩٤١

- الرسالة : ١٧ نوفمبر ١٩٤٧
السياسة : ٦ فبراير ١٩٢٤
عكاظ : ٢٧ يولية ١٩١٣
د : ٩ مارس ١٩١٤
د : ٢٣ مارس ١٩١٤
الكاتب : نوفمبر ١٩٦٢
الكتاب : أكتوبر ١٩٤٧
مجلة المجمع اللغوى : الجزء السابع
المجلة : أبريل ١٩٥٩ - سبتمبر ١٩٦٠
المجلة المصرية : عدد ٢ سنة ١٩٠٠
المقتطف : نوفمبر ١٩١٦
الهلال : فبراير ١٩٤٧ - مارس ١٩٤٨ - أكتوبر ١٩٥٧

المراجع الأوربية

- Albert Fuchs : Initiation à La Etude de la lonque La litterature allem and moderne, 1938.
- Alice Meynell : Poems 1913.
- Bartlette (E.M.) : The Determination of the Aesthetic Minimum proceedings of the Aristotelian Society, London 1934.
- Cattell (R.B.) : The psychology of the men Genius, London o1933.
- Coleridge : Biographia Litteraria, ed. shawcross, London 1907.
- „ : The Firend Bell and Daldy, London 1866.
- „ : The Philosophical Lectures, London 1818-1819.
- „ : Shakespearean criticism, ed. T.M. Raysor London 1813.
- „ : Words work poetry and prose, London 1907.
- Colling Wood : The Principles of Art Oxford 1938.
- Dickens (Charles), : A tale of two cities. London 1942.
- Downey (J) : Creative Imagination, studies in the psychology of literature, London 1929.
- Edward (Albert collins) : The story of English literature 1938.
- Eliot (T.S.) : Points of view Faber and Faber London 1942.
- „ „ : Iradition and the individual talent, in : sacred wood, London 1950.
- „ „ : The Use of Poetry and The Use of Criticism, London 1933.
- Emile Legouis : A short History of English, London 1954.
- Francis Palgrave : The Golden Treasury, Loudon 1904.
- Fouché (P.) : Conferénces de l'instutul linquistique, Paris IV Année 1936.
- Hazlitt (William) : Lectures of the English Poets, London 1924.
- „ „ : Selected Essays of William Hazlitt, London 1934.
- Hazlitt (William) : The Spirit of The Age, London 1939.

- Heinemann (William) : Poems selected, 1887.
- „ „ : The Rassionate Pilgrim, London 1904.
- Palgrave. (F.T.) : Lyrical poems books, New York 1953.
- Plutarchs : The lives of Noble Grecians and Romans, New York.
- Read (CF. Herbert) : Collected Essays in Literary Criticism,
London 1951.
- Read (CF. Herbert) : The Meaning of Art, A Pelican Book, 1954.
- „ „ : The philosophy of modern Art Faber and
Faber, 1951.
- Read (CF. Herbert) : Wordsworth, London 1930.
- Richards (I.A.) : Coleridge on Imagination. London 1955.
- „ „ : Principles of literary criticism, R. 1934.
- Ross : The Right and Good, Oxford 1930.
- Sainte-Beave : Les Laundis, Paris 1921.
- Shelley : Peacock's Four Ages of Poetry Selley's Defence of
Poetry.
- Shelley : Poems of Shelley, London 1960.
- Spender (Stephen) : The making of poem's, London 1955.
- Warren and R. Wellek : Theory of Literature, London, 1949
- Wardsworth : Letters, later years. Oxford 1939.
- „ : Poems of Wordsworth London 1961.
- „ : The Preface to Lyrical London 1940.

المحتوى

الصفحة	الموضوع
٣	الإهداء
٥	مقدمة
٨	التمهيد
٨	عوامل التجديد
١٢	الاتجاه التقليدى
١٧	الاتجاه التقليدى المبتكر
٢٨	الاتجاه الإبداعى أو مدرسة الجيل الجديد

الفصل الأول

٤٧	ثقافته الفنية وروافدها
٤٧	بيئته الثقافية
٥٣	بيئته الطبيعية
٦٠	أثر العصر فيه
٦٤	أثر قراءته للأدب العربى فى شعره
٧٢	أثر قراءته للأدب الأجنبى ونقدها
٨١	الاتجاهات الشعرية التى أثرت فى شعره
٩٨	الترجمة الشعرية وأثرها فى شعره

الفصل الثانى

١٠٣	المرحلة الأولى (شعر الديوان)
١٠٣	(أ) تجاربه الشعرية
١١٧	(ب) الصدق الشعورى
١٤٠	(ج) التصوير الشعرى
١٨٥	(د) الوحدة العضوية
١٩٩	(هـ) موسيقا الشعر

الفصل الثالث

الصفحة	الموضوع
٢٢٧	المرحلة الثانية (شعر ما بعد الديوان)
٢٢٧	(ا) روافد المرحلة الثانية ...
٢٦١	(ب) تجاربه الشعرية ...
٢٧٥	(ج) الصدق الشعوري ...
٢٢٠	(د) التصوير الشعري ...
٢٣٢	(هـ) الوحدة العضوية ...
٢٥٠	(و) موسيقا الشعر ...
٢٧١	الخاتمة
٢٥٩	فهرس الاعلام ...
٢٦٦	المصادر
٢٦٧	المراجع العربية ...
٢٧٠	الدوريات ...
٢٧٢	المراجع الأوربية
٢٧٤	المحتوى ...