مفهوم الوحدة العضوية عند مدرسة الديوان

د. عيسى قويدر العبادي
أستاذ الأدب الحديث المشارك
قسم الدراسات الأدبية
كلية اللغة العربية

يتناول البحث قضية مهمة تتمحور حول بنية القصيدة ومدى تلاحم أجزائها وتعاضدها معا عند جماعة الديوان، ويستعرض البحث عدة محاور من أهمها أثر المدرسة الرومانسية في جماعة الديوان من حيث مفهوم الشعر وصلته بالوجدان ومفهوم الجماعة للوحدة العضوية، إذ تحدث عن أهمية تكامل العمل الفني وتجانسه وتلاحم بنائه.

وفي أحد المحاور تكشف مدرسة الديوان عن أهمية الصورة الشعرية وصلتها بالوحدة العضوية إذ يمكن للشاعر أن يحقق التآلف بين الصور الشعرية من خلال عناصر الصورة المكونة لها كالتشبيه والاستعارة والمجاز، ومن المحاور الرئيسية في البحث موقف النقاد المعاصرين من العقاد في مفهومه للوحدة العضوية حيث استعرض البحث هذه المواقف والآراء.

وأخيرا كشف البحث عن محور مفصلي يتناول الوحدة العضوية عند العقاد، كرأس لمدرسة الديوان، من المنظور التطبيقي، وأجاب عن السؤال الكبير: هل التزم العقاد في نظمه بما نادى به في المجال النظري من ضرورة توافر الوحدة العضوية في العمل الأدبي.

The concept of unity at Al-Diwan Cabinet.

Abstract

This research focus on an important issue about the structure of a poem and its gathered. It screened up many elements that the most important is the effect of romantic school into Aldeiwan cabinet as of the conception of poetry and its relation in emotion and cabinet for unity. As it occurs integrated importance for artist work and its connection. In one of elements it reveals of the importance and its connection with unity, so the poet could achieve the familiarity between poetic imagine throughout the elements such as metaphor and similarity one of the most important is that the position of research for critics and its conception for unity that the research screened precisely.

Finally, the research revealed about the unity of Al-iqad from applied view. And it answered the big question does Al-iqad stick to what he caned in theoretical view with necessity of Available of unity in literary work.

أثر المدرسة الرومانسية في جماعة الديوان

عرف شعراء جماعة الديوان اللغة الإنجليزية فاطلعوا من خلالها على منابع ثقافتها وحضارتها والاتجاهات النقدية السائدة هناك، وهذا ما يؤكده عباس العقاد في قوله "وأما الروح فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب الغربي الحديث، فهي 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 الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من المنفذ الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر والفنون مثل فن الكتابة الأخرى"(١).

ويعترف العقاد بأثر المدرسة الرومانسية في جماعته، إذ كشفت لهم عن المفاهيم الجديدة للشعر، ويذهب إلى أن "هازلت هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد"(٢).

ويؤكد العقاد أن عملية التأثر هذه لم تكن تقليدا أعمى، بل كانت اهتداء على طريقها ونورها حيث كان الأدباء المصريون معجبين (بهازلت) وكانوا "مبتدعين في الإعجاب به لا مقلدين ولا مسوقين ... ولم يدخلوا عالم الآداب الأجنبية مغمضين أو خلوا من الرأي والتمييز، الواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للأدب الإنجليزي، ولكنها مستبعدة منه مهتدية على ضيائه"(٣).

ويذهب العقاد إلى الإعجاب بأدباء إنجلترا ونقادها من أمثال (كارليل وجون ستيوارت ميل وشلي ووردزورث)، "وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين جاؤوا بعد شوقي وزملائه، ولكنه سريان التشابه في المزاج، واتجاه العصر كله، ولم يكن التشابه التقليد والفناء، أو هو سريان جاء من تشابه في فهم رسالة الشعر والأدب"(٤).

ويظهر تأثر جماعة الديوان بالاتجاه الرومانسي من خلال تحديدهم لمفهوم الشعر وجوهره، فيرى الرومانسيون أن الشعر مرآة لمشاعر النفس وأحاسيسها وأنه يصدر عن الطبع، يقول وردزورث في تعريفه الشعر "إن الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية التي تستعاد في

حالة سكينة بالتدرج وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العواطف الأولى التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه، حيث تحتل العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل، وفي مثل تلك الحالة تبدأ كتابة الشعر العظيم"(٥).

وحينما نتوقف عند رأي جماعة (الديوان) فإننا نلحظ تقاربا كبيرا في مراحل الإبداع الشعري، ويؤكد عبد الرحمن شكري أن عملية النظم لا تتم إلا "في نوبات انفعال عصبي، وفي أثنائها تغلي أساليب الشعر في الذهن وتتضارب العواطف في القلب، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل"(٦).

ويظهر تأثر شكري بالاتجاه الرومانسي من خلال إشارته العابرة من مثل إثبات هذا البيت على خلاف الجزء الأول من ديوانه:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان.

وتسمية إحدى قصائده "كلمات العواطف"، ويقول في إحدى مقدماته: "والشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم و يجبنهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم، ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر، وسيأتي يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره، فالشعر مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة، ولا أعني بشعر العواطف وصف كلمات متينة تدل على التوجع أو ذرف الدموع، فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب وذكاء وخيال واسع ... فقلب الشاعر مرآة الكون يبصر كل عاطفة جليلة، شريفة، فاضلة، أو قبيحة مرذولة وضيعة"(٧).

ومن هنا يتبين أن مفهوم الشعر عند شكري هو "التعبير عن الوجدان والمشاعر الداخلية للإنسان، ويلتقي هذا المفهوم مع النظرة الرومانتيكية التي تنظر إلى الشعر على أنه تعبير عن الوجدان وتوصيل هذه العواطف المعبر عنها إلى نفوس القراء والسامعين على نحو يثير لدى هؤلاء المتلقين للشعر عواطف شبيهة بالعواطف التي يوصلها إليهم هذا الشعر..."(٨).

ويؤكد العقاد مفهومه للشعر الذي يلتقي مع الرؤية الرومانسية من خلال حديثه عن شعر شوقي الذي ينفي عنه شعر الشخصية، لأن الشخصية تعطيك الطبيعة كما تحسها هي لا كما تنقلها بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين.

وأنت حين تقرأ شعر الشخصية تقول: "أجل هذه هي الطبيعة ثم تقول: أجل هذا هو فلان، ثم لا ننسى ملامح فلان هذا ولو طرق الموضوعات التي يشترك فيها جميع الناس لأنه هو المقصود المرموق، جميع الناس لا تتمثل لهم شخصية يتعلق بها التعاطف وتبادل الشعور"[٩].

وفي تقديم العقاد لديوان شكري تتفتح الرؤية الرومانسية بصورة جلية، ففيه "نظرة المتدبر وسجدة العابد، ولمحة العاشق وزفرة المتوجع، وصيحة الغاضب ودمعة الحزين، وابتسامة السحر، وبشاشة الرضى، وعبوس السخط، وفتور اليأس وحرارة الرجاء"[١٠].

ويبدو الأثر الرومانسي واضحا عند العقاد، إذ يؤكد أن الشعر يضع أيدينا على السمات الرئيسية لشخصية الشاعر، لأن الشعر يدل على شخصية صاحبها إذ "إن الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءا من حياته أيا كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر، ومن الثروة أو الفاقة ومن الألفة أو الشذوذ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا لا يتفضل فيه الإنسان الحي من الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه..."[١١].

ويقدم العقاد خلاصة لمعنى الشعر، يثبت من خلالها العناصر الأساسية التي تتضمنها المدرسة الرومانسية، وأهمها: "أن الشاعر من يشير لجوهر الأشياء لا من يعددها و يحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه، وصلة الحياة به ...، وليس همُ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه"[١٢].

ويشير العقاد إلى ارتباط الشعر بالشعور والوجدان في مواطن مختلفة فيعرف الشعر بأنه التعبير الجميل عن الشعور الصادق.

ويظهر تأثر العقاد وجماعته بالرومانسية من خلال حديثه عن الوجدان والفكر، إذ ينظر إلى الطاقة الشعرية الوجدانية على أنها "طاقة مستبعدة عن الطاقة الفكرية، أو هي امتزاج العناصر الذهنية والنفسية معا في قوى واحدة تكون لذلك العامل الفعال في عملية

الإبداع الشعري، وهذا قريب من الفهم الرومانسي للطاقة الشعرية التي أعطوها أسماء متعددة كالبصيرة الشعرية والخيال الخالق (١٣).

يقول العقاد: "ومن الكلمات التي تدرك ولا تفهم، قول القائلين إن الشعر وجدان، وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر، وإلا قيل في شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان أي وجدان ... إنهم لا يسألون أنفسهم هذا السؤال وهو ألزم سؤال" (١٤).

وبهذه الرؤية الرومانسية استطاع جماعة الديوان فتح آفاق جديدة على العالم الغربي، ومد جسور التواصل الحضاري والثقافي بعد أن كانت مغلقة أو يعترضها الكثير من العقبات، وتعد جماعة الديوان نافذة مهمة مكنت الأدب العربي من خلالها من مواكبة التجديد الأدبي الذي شهده الغرب، وبذلك تمكن كل من شكري والمازني والعقاد من الاستفادة من الأدب الإنجليزي والتأثر به في مجالات مختلفة مثل: مفهوم الشعر وغاياته ووسائله، وحدة العمل الأدبي، الخيال في الإبداع، وغير ذلك من الموضوعات، ومن أهمها الخيال في الإبداع، ومفهوم الوحدة العضوية.

مفهوم الوحدة عند جماعة الديوان

قبل الولوج إلى آراء الديوان حول الوحدة العضوية في القصيدة لا بأس في طرح التساؤلات التالية: ما الوحدة التي تحدثوا عنها؟ هل هي الوحدة الموضوعية أم المنطقية أم المعنوية؟ وما مدى تمثلهم لهذه الوحدة؟ وما صلة الصور الشعرية بالوحدة العضوية؟ وما موقف النقاد من مفهومهم للوحدة في العمل الأدبي؟ وهل تحدثوا عن علاقة التقليد بتفكك القصيدة؟

كل هذه التساؤلات وسواها تشكل بؤرا أساسية تلقي الضوء وتستكشف جوانب مهمة تنبئ عن إدراك الديوان لهذه الوحدة ومدى تمثلهم لمفهومها وأبعادها.

إن المتأمل للآراء النقدية المبثوثة في آثار جماعة الديوان المختلفة تستهويه تلك الرؤى النقدية والأطروحات المتميزة التي تفصح عن أبعاد تجديدية في العمل الإبداعي الأدبي، وتحتل قضية الوحدة العضوية في القصيدة مكان الصدارة في هذا المجال.

تمثل دعوة الديوان إلى تكامل العمل الفني وتجانسه وتعاضد مكوناته وتلاحم بنائه وعناصره بناءً مكتمل الأجزاء، ومن هنا فإن القصيدة ينبغي أن تكون "عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم فيها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره في موضعه"(١٥).

وحينما نتابع حديث العقاد عن الوحدة يتضح لنا أنها وحدة نفسية شعورية، وليست وحدة بناء هندسي، ويظهر ذلك من خلال حديث العقاد عن النظرة النقدية القديمة لموقع البيت من القصيدة من حيث أنه مستقل وليس عضوا حيا متصلا ببنية القصيدة "ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لا عضوا متصلا بسائر أعضائها فيقولون أفخر بيت وأغزل بيت، وأشجع بيت، وهذا بيت القصيد، وواسطة العقد، كأن الأبيات في القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها، فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها، وهذا أدل دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطع النفس فيها وقصر الفكرة وجفاف السليقة، فكأنما القريحة التي تنظم هذا النظم،

وبصات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة، يريك كل جانب، وينير لك كل زاوية وشعبة، أو كأنما هي ميدان قتال فيه ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة ولكن ليس فيه بنية واحدة حية، ولقد كان خيرا من ذلك جمجمة واحدة على أعضاء جسم سري فيه حياة.(١٦).

ومما سبق يتضح أن بعض طرق النقد القديم كانت تنظر إلى القصيدة على أنها متشعبة ومتفرقة لا رابط بين أبياتها سوى الوزن والقافية، ومن هنا يقال: أفخر بيت، وأغزل بيت، وكأن لبعض الأبيات مزية على سائرها، وهذا الانفصال لا يفقدها قيمتها عن سائر الأبيات، ويرى العقاد أن هذه النظرة تعكس افتقار الخاطر المنظم الذي تحتكم إليه القصيدة أثناء عملية الإبداع، أي أن هناك تشتتا في الخاطر الذي يفتقر إلى الوحدة والاتساق والتعاضد في الأفكار المطروحة لأنها متقطعة ومتباعدة كحبات العقد؛ ولا تجري معها النفس جريانا طبيعيا على صورة موجات متداخلة، وكل موجة تدخل في الأخرى على سجيتها، ويفطرية تنبئ عن روح حية في جسم تسري فيه الدماء بشكل منتظم يبعث فيه الحياة.

واستقلال البيت في القصيدة مدعاة إلى قصر الفكرة، إذ تطرح هذه على هيئة دفقات منفصلة لا رابط بينها فينجم عنه سرعة في الطرح لا تتجاوز حدود البيت أو البيتين فتظل هذه الفكرة أو الدفعة عصية في موقعها على بعث الحياة فيها، فتبقى جامدة صامتة، لا تتجزأ في أبيات أخرى، أو تنساب عبر فضاءات النص لتشكل من خلاله الحيوية والعضوية، وهذا ما يشير إليه العقاد بصورة جلية من حيث فقدان الخاطر المؤلف من أبيات القصيدة، وتقطع النفس بها، وقصر الفكرة.

إن هذا التشتت والتفكك دليل على تقطع النفس، مما يعني فقدان التواصل والاستمرارية الشعورية في الإبداع، فالتوقف مؤشر على قصر النفس الذي يسمح بين حين وآخر للوعي أو الفكر بالتدخل، فيحدث انكسار في الموجات الشعورية المبنية على وحدة الخاطر.

وقد بين العقاد أن ذلك يعود إلى جفاف السليقة أو القريحة إذ شبهها (بوبصات نور متقطعة لا كوكب صامد متصل الأشعة يريك كل جانب وينير كل ركن أو زاوية)،

فهذه الأفكار التي تطرحها القصيدة القديمة إنما هي شبيهة بإضاءات متقطعة، ليست متواصلة الشعاع، فلو صدرت عن كوكب صامد أشعته متصلة لأنارت كل جانب بصورة متكاملة ومتحدة، وكأن العقاد يرمي من هذا التشبيه إلى التأكيد على أن وحدة القصيدة ليست بناءً هندسيا، بل ينبغي أن تنحدر من مصدر قوي صلب يرسل ما عنده من مواهب وإبداعات تكون متواصلة ومتآلفة لا تتناقض فيما بينها، وكل ما ينير جانبا من خلال المشاركة الفاعلة الحية مع مثيلاته بقوة واتحاد.

ويؤكد العقاد نفيه لحيوية الوحدة وحياتها في القصيدة ذات الأفكار المتباعدة التي تشبه ميدان القتال الذي يضم ألف عين وألف ذراع وألف جمجمة.

ومن الملاحظ دقة التشبيه عند العقاد حين شبه القصيدة التي تفتقد إلى الوحدة بميدان القتال الذي يضم هذه الأشلاء المتناثرة بجامع فقدان الحياة في كليهما، ويلح العقاد على الحياة في القصيدة من خلال تأكيده على وجود جمجمة حية واحدة، على سائر أعضاء الجسم الحي، كأنه يقول: فكرة واحدة مترابطة الوشائج والبنيان أفضل من قصيدة متشعبة الأفكار متباعدة الخواطر، لأن هذه لا حياة فيها.

ويؤكد عبد الحي دياب أن العقاد لا يريد أن تكون الوحدة العضوية بناءً هندسيا، وإنما يريد منها أن تكون "وحدة نفسية شعورية فكرية للمشاعر بحيث يجعله يصوغ قصيدته في معنى موحد، أو في معنى ذي معان جزئية ولكنه يستوعب الفكرة في كل جزء منها، بحيث تصبح الفكرة معنى جزئيا قائما بذاته، يكون بمثابة الموجة الشعورية، وكل موجة تتداخل في غيرها، وتكون في النهاية معنى كليا عاما للقصيدة، ومن هنا تتحد أبيات هذه المعاني الجزئية كما جاءت في فكر الشاعر، وعبرت عن خواطره وإحساساته، ولذا فإنه من العسير ترتيب تلك المعاني الجزئية على نحو آخر يخالف ترتيب الشاعر لها"[١٧].

ومن الدلائل الواضحة التي تشير إلى فهم العقاد للوحدة العضوية تمييزه بين الجماد والبنية التحتية، إذ إن الجماد يركب من ذرات متشابهة في اللون، كل جزء منها يقوم مقام الآخر ويسد مسده، في حالة فقدان الآخر، دون إلحاق ضرر أو إحداث نقص أو تشوه في هذه

العملية، أي أن الأجزاء في الجماد تصلح للقيام بوظيفة تبادلية مع الاحتفاظ بالبنية الكلية للجماد بصورته الطبيعية.

أما الكائن الحي فإن عناصره مختلفة الشكل والوظيفة، فالورق في النبات يتخذ شكلا غير شكل الجذوع، وللألياف وظيفة لا تحاكي وظيفة الأزهار مثلا، وكذلك الإنسان فإن مكوناته العضوية ذات أشكال مختلفة، وكذلك الوظائف التي يؤديها كل عضو، يقول العقاد: "فالجماد كل ذرة منه شبيهة بأخواتها في اللون والتركيب صالحة لأن تحل في أي مكان من البنية التي هي فيها، فإذا ارتقينا إلى النبات، ألفيت للورق شكلا خلاف شكل الجذوع، وللألياف وظيفة غير وظيفة النوار، وهكذا حتى يبلغ التباين أتمه في أشرف المخلوقات وأحسنها تركيبا وتقويما"[١٨].

ويظهر مما سبق أن العقاد كان يركز حديثه حول البنية الحية للقصيدة، فهي تشبه الكائن الحي من حيث التنوع في الشكل والوظيفة، ولكن هذا التنوع والتعدد لا يفقد القصيدة وحدتها العضوية، بل يسعى إلى غاية واحدة وغرض واحد، وهو الأثر الكلي الذي تعكسه القصيدة في المتلقي، ومن هنا فإن لكل كلمة في القصيدة أو تركيب استعاري أو مجازي مهمة محددة، تحايث الوظيفة الكلية للقصيدة، لتكون علاقة هذه الألفاظ والتراكيب شبيهة بعلاقة أوراق النبات بأعضائه وأزهاره، فهذه العلاقة ليست علاقة هندسية أو منطقية، بل علاقة حية كما يؤكد العقاد ذلك، إذ إن "القصيدة بنية حية وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار واحد"[١٩].

أما إذا كانت الألفاظ أو الصور لا صلة لها ببنية القصيدة أو أنها مشتتة الوظيفة ولا تنساب عبر النسق الموحد لبنية القصيدة، فإنها تكون بمنزلة ذراع الجماد، أو الأوراق المنفصلة الذابلة في غصن الشجرة، فهي ألفاظ لا تشكل خاطرا ينبض بالحياة (ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها، فاعلم أنها ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض أو كأجزاء الخلايا الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة، وكلما استقل الشيء في مرتبة الخلق صعب التمييز بين أجزائه[٢٠].

إن هذا الإلحاح المتكرر على ضرورة توافر الحياة في القصيدة ينبئ عن وعي عميق لمفهوم الوحدة العضوية، فالقصيدة لا تنطوي على خاطر متساو، وإنما هي شبيهة بأمشاج الجنين الذي تتشابه أجزاؤه ولا تقوم بوظائف متنوعة للوصول إلى غاية واحدة، وكأن القصيدة التي لا تتوافر فيها الوحدة العضوية تشبه هذا الجنين من حيث كونه كومة متراكمة لا حيوية فيه إذ إنها فقدت المبدأ الذي يغذيها ويزودها بالحياة "ففي القصيدة وحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد، والذي ينساب في أطرافها جميعا كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذرا وساقا وأغصانا"(٢١).

ويؤكد العقاد على ضرورة البنية الحية في القصيدة بقوله "فقد أصبح للقصيدة اسم يعرف ببنية، والبنية الحية لا تسمح بتقديم بيت على بيت، وقد كانت القصيدة قبل ذلك مجموعة من الأبيات لا تتسمى باسم ولا تتميز بعنوان، كذلك كان الشاعر يصف عشرين إنسانا في مقام التقدير أو مقام الإشارة، ولكنك تستطيع أن تنقل الأسماء بينها كما تشاء فلا تتغير الملامح ولا تتغير الأزياء لأن الشاعر هنا كالطرزي الذي يصنع الملابس المتجهزة لجميع اللابسين، وليس الطرزي الذي يصنع لكل لابس كسوة محكمة لا تصلح لسواه"(٢٢). ويظهر من هذا أن القصيدة ذات البنية الحية تشكل نظاما دقيقا لا يسمح بتقديم بيت أو تأخيره عن الآخر، لأن ذلك يترك خللا في النظام وبنيته، ومن هنا عاب العقاد قصيدة أحمد شوقي في رثاء مصطفى كامل:

(وهذه كومة الرمل ... هل فيها من البناء إلا أحقاف خلت من هندسة تختل، ومن مزايا تنتسخ، ومن بناء ينقض، ومن روح سارية ينقطع أطرادها أو يختلف مجراها، وتقريرا لذلك نأتي هنا على القصيدة كما رتبها قائلها، ثم نعيدها على ترتيب آخر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الأول ليقرأها القارئ المرتاب، ويلمس الفرق بين ما يصح أن يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولا سياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها)(٢٣).

وبعد أن يعيد العقاد ترتيب هذه القصيدة من جديد يطرح هذه التساؤلات: "فانظر أيها القارئ إلى هذه المرثاة هل ترى بينها وبين سابقتها من تفاوت؟ ... وإنما يظهر انحلال هذه القصيدة من سؤال القارئ نفسه: "هل قرأ في الشعر أشد تفككا منها؟ ... وهل نبعت من شعور فياض يتدفق على موضوعه فيغمره كما يغمر السيل الوهاد والنجاد، أو تقطرت من

عقل ناضب ينبض بالقطرة بعد القدرة بخلع الضرس وبخلع النفس فتأتي كالرشاش لا يتولد منه إلا الوحل واليبس[٢٤]؟. ويلتفت المازني إلى تفكك قصيدة شوقي فيؤكد أنه "لا يمكن للمرء أن يبني قبل أن يزيل الأنقاض، ويصلح الأرض، ويهيئها للبناء"[٢٥].

ولعل من المستغرب رؤية بعض النقاد أن الوحدة العضوية "لا تتوافر إلا في الأدب الموضوعي كفن المسرحية وفن القصة والأقصوصة، وأما الشعر الغنائي فمن أكبر التعسف أن يطالب الشاعر بهذه الوحدة إلا إذا كان شعرا واقعيا"[٢٦].

ويؤيد ميخائل نعيمة النقد الموجه من العقاد لشوقي، إذ يتساءل قائلا: "فمن ذا من الذين تفتحت بصائرهم الأدبية يطالع منظومات شوقي لا يرى فيها ما يراه العقاد من التفكك والإحالة والتقيلد، والولوع بالأعراض دون الجواهر"[٢٧].

وقياسا للمنهج الذي اتبعه العقاد في نقد قصيدة شوقي، يقوم نعيمة بدراسة قصيدة لأحمد شوقي بعنوان "بعد المنفى" التي مطلعها:

أنادي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أثابا

ويستعرض نعيمة هذه القصيدة فيصفها بالسطحية، إذ لا تحرك فكرا ولا ترسم صورة أو تهيج عاطفة، وهي مليئة بالحشو والتناقض في المعاني، والانتقال الفجائي الغريب من صورة إلى أخرى دون مبرر شعري "فعلام هذا الانتقال المفاجئ الغريب من نقد عنيف مر إلى حكمة مبتذلة لا حكمة فيها؟ أما كان الأحرى به أن يتمم صورة حالة قومه الاجتماعية، حتى إذا تجلت أمام أعين سامعيه بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم: لا والله، فلا يعمر أبدا بنياننا ما دامت أخلاقنا خرابا"[٢٨].

إن هذه هي النظرة للوحدة العضوية في القصيدة في نظرة الديوان من حيث إحكام بنيتها، فالبيت له مكانه المحدد الذي لا يقبل الانتقال إلى موقع آخر لأنه يشكل جزءا من وحدة متكاملة، هذه النظرة دعت شوقي ضيف إلى التأكيد على "أن ديوان العقاد الأول يتميز بتكامل الوحدة العضوية في قصائده، فلم تعد أنغامها تتبدد بين موضوعات مختلفة، بل أحكم التآلف بينها، بحيث أصبح للبيت في القصيدة مكانه الذي لا يعدوه، فهو جزء من كل، أو هو عضو من جسد واحد، ومن الصعب أن ينقل إلى غير مكانه أو ينزع عن موضعه"[٢٩].

ويؤكد محمد زغلول سلام فهم العقاد للوحدة العضوية، إذ (ليست وحدة القصيدة التي يعنيها العقاد مجرد وحدة البناء الشكلي والترابط الظاهري بل الوحدة النفسية الشعورية والفكرية للشاعر والتي تجعله يصوغ قصيدته في معنى واحد أو موضوع تتفرع منه معان جزئية مترابطة تتحد جميعا في كل متسق متجاوب في القصيدة) [٣٠]. وفي تعليقه على الوحدة العضوية عند العقاد يرى أحمد شوقي "أن العقاد قد فهم هذه الوحدة ورأى أن الزيادة على أبيات القصيدة يشوهها، والحذف ينقصها، والتقليل في ترتيب أبياتها يمسخها" [٣١].

ويؤكد العقاد أن القصيدة التي تفتقد الوحدة العضوية إنما هي شبيهة "بالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه في قمته، لا كالبناء المقسم الذي ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه" [٣٢].

مرة أخرى ينفي العقاد الهندسة والأساليب المنطقية عن القصيدة مؤكدا ضرورة توافر الوحدة الفنية، ويصرح بمصطلح الوحدة الفنية على أنه إشعاع خاطر في البنية الكلية للقصيدة، وليس في بيت منفرد، لأن ذلك يحولها إلى أشلاء متناثرة تغاير المطلب الأساسي وهو تشكيل أعضاء متناسقة متآلفة.

يطرح العقاد قضية العلاقة بين طول القصيدة ووحدتها العضوية، فيرى أن طول النفس عند الشاعر مؤشر على توافر الوحدة العضوية، فالاسترسال في الفكرة وتقصي جزئياتها، وتتبع المعاني عند ابن الرومي جعله يحقق الوحدة العضوية في قصائده "فبهذا الاسترسال خرج ابن الرومي على سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها نمط واحد قبل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات، وقبل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات، وقبل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصي علم التقديم والتأخير والتبديل والتحوير، فخالف ابن الرومي هذه السنة وجعل القضية كلا واحدا لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده على النحو الذي نحاه ..." [٣٣]. ومن شأن الاسترسال أن "يزيد المعنى وضوحا، ويوفر للنص وحدته الموضوعية والنفسية" [٣٤]. إن توافر الوحدة العضوية في القصيدة القصيرة أكثر يسرا وتحقيقا لأنها تتلاءم والدفقات الشعورية الفياضة، فتستوعبها وتحتويها دون تدخل العقل، فمن الممكن أن يظهر دور العقل بصورة مؤقتة

وخاطفة فقد يطل سريعا ثم يغيب، ولكن ذلك لا يحدث في القصيدة الطويلة لأنها عرضة لتدخل الوعي المتمثل بالعقل، فالمدة الزمنية الطويلة التي تستغرق في العمل الفني تفسح المجال للعقل بالتدخل المستمر، مما يترك أثر الاستراحة والتراضي في منطقة اللاوعي، ويكون ذلك أثر صدمة معينة أو بروز مؤثر خارجي، عندها يتوقف العمل داخل اللاوعي فيحدث الارتداد إلى الوعي، وهذا من شأنه تعريض العمل الأدبي إلى الاضطراب في العمل الإبداعي فيجعله قابلا لتدخل الوعي بصورة مستمرة، فيفقده التوازن فينجم عنه تشوه الوحدة العضوية في القصيدة واضطرابها.

وتحدث عبد الرحمن شكري عن الوحدة في القصيدة الشعرية، وبين أن أهمية البيت وقيمته تتحدد من خلال علاقته بالموضوع، وينبغي ألا ينظر إلى القصيدة من حيث أنها أبيات مستقلة بل ينظر إلى القصيدة كوحدة متكاملة يقول "قيمة كل بيت في الصلة التي بين معناه وموضع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها، وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة، ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة بل بالنظرة المتأملة الفنية، فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة"(٣٥).

ويبدو أن رؤية شكري لمفهوم الوحدة في القصيدة ليست رؤية شمولية أو ذات بنية عضوية حية، وأغلب الظن أن مفهوم الوحدة العضوية عند شكري لم يكن واضحا كما ظهر عند العقاد، فقد يكون حديثه عن الوحدة حديثا عن وحدة الموضوع أو المعنى، ومع ذلك فقد كشف بعض النقاد عن رؤية متقدمة لشكري حول هذه الوحدة "وهكذا يرى شكري أن القصيدة أجزاء تتضافر مع بعضها لتوضح المغزى العام في النهاية، وهذا التوضيح يتم بشكل تدريجي داخل القصيدة الشعرية، وينبغي أن ندرك الصلة الفنية بين كل جزء وبين المعنى العام، بمعنى أن ندرك عواطف الشاعر وخواطره مفرقة أولا، ومجتمعة أخيرا، فهذه العواطف جوانب جزئية وظيفتها أن تحدد الجو العام للنص"(٣٦).

ونظرة يسرى سلامة إلى فهم شكري للوحدة تتضح في أن "قصيدته بنية واحدة متماسكة، ويكتسب البيت جماله وشاعريته من وضعه في بناء القصيدة وجسمها الكلي، حتى إذا اقتطفناه بدا مشوها مبتورا"(٣٧).

ويرى نقاد آخرون أن شكري لم ينظر إلى العمل الأدبي نظرة كلية أو إلى الصورة الشعرية على أنها من خلق الخيال الخالق، فهو يحاول تطبيق نظرته النقدية لمفهومه عن الوحدة على بيت أو بيتين منفردين، ثم يحصر هذين البيتين في معنى ما، ويتعامل مع الصورة على أنها مزق من معطيات الخيال، ولا ينظر إلى العملية الإبداعية على أنها متكاملة.

يقول شكري: "ومثل الشاعر الذي لا يعني بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبا واحدا، وكما ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير، وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع، فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل، وهي مغالطة غريبة، إن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من العاطفة"(٣٨).

ويتحدث المازني عن وحدة الفكرة أو وحدة الموضوع التي تجعل من القصيدة بناء واحدا فيقول: لأول مرة في تاريخ الأدب المصري والعربي أيضا يرى القارئ عملا فنيا قائما على فكرة معينة تدور على محورها القصيدة وتجول، ولعل هذا من أظهر مميزات الأدب الحديث وأكبرها، فقد كان الرجل يقول القصيدة مسوقا إلى قرضها بباعث مستقل عن النفس، ولكنك هنا ترى بناء مشيدا نبتت فكرته بسبب مفهوم وعلة طبيعية مشروحة، وأعمل الشاعر ذهنه في جملتها وتفاصيلها، ثم أفرغها في قالب تخيره لها بعد الروية، وعرضها في أسلوب فني موسيقي أبدعه لها"(٣٩).

مما سبق يتضح مدى العناية التي أولاها جماعة الديوان لمفهوم الوحدة العضوية، حيث كانت تشكل مساحة واسعة في تفكيرهم، لأنها تكشف عن رؤية شمولية ومتكاملة للكون والحياة، ومن هنا "كانت الوحدة العضوية من القضايا النقدية التي

أولاها جماعة الديوان عناية فائقة، وفصلوا القول فيها تفصيلا ينم عن إدراكهم لمكانتها البارزة في الشعر الحديث، فالوحدة العضوية في نظر جماعة الديوان تبين عن الغرض العام للقصيدة، وتكشف عن مغزاها، وعلاقتها بالحياة والناس، فكل جزئية في النص يفترض أن توضح جانبا من ذلك المغزى، وإلا انقرض عقد القصيدة وتشتت أهدافها وغاياتها مما ينكره جوهر الشعر وقضاياه النقدية في العصر الحديث(٤٠).

الوحدة العضوية وصلتها بالصورة الشعرية

إن حديث العقاد عن الصورة الشعرية وصلتها بالوحدة العضوية يشير إلى تمثله لهذه الوحدة التي يكشف عن أبعادها من خلال سبر البنية الداخلية للنص متجاوزا التوقف عند البناء الخارجي، الأمر الذي يدعو إلى الاطمئنان إلى أن العقاد يربط بين الصور الشعرية ربطا حيا متناميا، إذ تنساب الأحداث والأفعال في هذه الصور بشكل مترابط متآلف بين جزئياتها مما يعزز الوحدة العضوية في القصيدة ويجعلها متماسكة البناء، وهذه الصور الشعرية المرتبط بعضها ببعض والتي تتوالد بشكل متسلسل بحيث تغدو العلاقة بين الصورة والوحدة العضوية علاقة الجزء بالكل، فكل صورة تشكل جزءا، وهذه الأجزاء والصور تؤلف معا الوحدة الكلية للقصيدة "وكأنك تنتقل بين أبيات القصيدة من صورة إلى صورة ومن منظر إلى منظر ومن حركة إلى حركة حتى تأتي عليها، وقد استعرضت في خيالك متحفا واسعا من الأشكال والخطوط، عملت فيه القريحة والنظر، واشترك فيه الفن والإحساس، وروى لك أصدق الرواية عن عين تلمح فتعي، ونفس تحس فتستوعب، وخيال يدخر الجمال المنظور فيثرى بالألوان والسمات"(٤١).

وفي هذا السياق يمكن للشاعر أن يحقق التآلف بين الصور الشعرية من خلال عناصر الصورة المكونة لها كالتشبيه والاستعارة والمجاز... إلا أن عملية الوصف والتعزيز تجعل من الصورة كيانا مستقلا للقصيدة، ومن هنا ينبغي أن تتكشل الصورة الشعرية من خلال التوحد الشعوري مع الصور الأخرى التي تنتظم جزئياتها معا بخيط وجداني متحد العاطفة والشعور، متساوق في الإحساس، مستعص على التنافر والتناقض، فإذا قدم لوحة فنية قيمة في قصيدته فإنه – أي الشاعر يثير المتعة في المتلقي، ثم قدم صورة أخرى كان لها وقع آخر يغاير الأول في القارئ، فإن على الشاعر أن يعيد النظر في صورته الأخرى التي لم تحدث أثرا إيجابيا كما أحدثته الصورة الأولى، وعليه أن يشكل هذه الصورة بطريقة تجعلها قريبة من الصور الأخرى التي تؤلف القصيدة، لأن لهذه الصورة المتآلفة مع الصور الأخرى أثرا موحدا ينبغي أن تحدثه أو تولده في مشاعرنا، أي أن المشاعر والعواطف التي تولدها هذه الصور في نفوسنا ينبغي أن تكون منسجمة معا، وليست متضادة، "فالوحدة العاطفية إذن هي الدليل على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني، فالعمل الفني عبارة عن تجسيد

للحظة شعورية ذات مغزى يبدو الوجود أثناءه لعبة الرائي، ملونا لونا معينا، وتتناغم أجزاؤه وتتآلف عناصره جميعا، وتتعاون على إبراز غاية واحدة"(٤٢).

لقد أدرك العقاد الصورة الشعرية في القصيدة بحيث ينبغي أن تكون صورة حية نامية متوالدة، حيث نجدها تنمو وتمتد عبر فضاء القصيدة، وتتسع مساحتها وحركتها لما تبثه ألفاظها من إيحاءات ودلالات، وما ترسل من إشعاعات كاشفة ضمن النسق الشعوري الموحد.

ومن هنا يبدو أن العقاد على وعي بضرورة ترابط الصور الشعرية التي تشكلها عاطفة واحدة لتحقيق الوحدة العضوية.

ويرى العقاد أن الصورة الشعرية لها صلة بما يسمى بملكة "تداعي الفكر"، إذ يضم بها الشاعر الخاطر إلى الخاطر، بتصحيف يسير في اللفظ أو المعنى، وبمناسبة دقيقة من الخيال، أو يوهم الكاتب فيصل بها بين طرفين يراهما عامة الناس على أشد البعد والتناقض، ويستطيع الشاعر من خلال ملكة تداعي الفكر وتساوق المعاني أن يؤلف بين أقصى الخواطر وأقصاها بحرف يصحفه أو معنى يعكسه أو مناسبة تهيؤها له قريحته المتوثبة الحافلة، وفي الوقت نفسه يربط بين الظواهر والبواطن بذلك الخيط الفني الذي يضم شتات هذه الخواطر و يجعل منها وحدة معنوية"(٤٣).

وفي حديثه عن الصور الجزئية عند العقاد يبين الدكتور سامي منير أن هذه الصور مترابطة في مشهد حي كامل بحركاته، حيث تتعاون معا لإحداث الأثر الذي يريده الشاعر، ويطرح مثالا على ذلك قصيدة العقاد "ترجمة شيطان"(٤٤) حيث يكشف عن صورها الجزئية فيراها "مجموعة مترابطة تكون في مجموعها مشهدا عاما متحركا، والصورة عبارة عن رؤية واعية تلتقط وتسجل وتختار وتركب، وتكون مشهدا كاملا تبعا للموقف النفسي الذي اتخذه الشاعر لينقل إلينا شعوره، ويصور لنا الحركة والحياة لأنه اشتق تجربته من الحياة ... ومن هنا نجد أن أجزاء القصيدة تتعاون جميعها على إحداث الأثر الذي أراده الشاعر ... ومهما يكن من أمر، فإن الوحدة العضوية في هذه القصيدة واضحة كل الوضوح لأنها تنمو نموا داخليا ..."(٤٥).

وقد تعرض العقاد إلى حملة عنيفة من النقاد الذين عاصروه، إذ فحصوا آراءه النقدية ونتاجه الأدبي بطريقة لا تخلو من النقد الشخصي، وبأسلوب يتنافى مع الموضوعية، فقد شكك الناقدان عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم، بمدى فهم العقاد للوحدة العضوية، إذ "إن المناداة بالوحدة الفنية للعمل الأدبي ليست أمرا من ابتكار العقاد بل هي قديمة قدم أرسطو نفسه ... إن العقاد لم يفهم هذا الكلام في شعره الذي نشره ... أو لعله أقرب إلى الدقة أن تقول إن الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد هي وحدة الموضوع، وحدة الخاطر، وحدة المعنى، وحدة العنوان لا أكثر ولا أقل"(٤٦).

ويستدل الناقدان أنيس والعالم على جهل العقاد بالوحدة العضوية الحية بنقده لقصيدة أحمد شوقي في رثاء مصطفى كامل، وذلك حين يقولان "أما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة"(٤٧).

ويرى الناقدان أن نقد العقاد لرواية (قمبيز) دليل آخر على عدم فهمه للوحدة العضوية، ومن خلال ملاحظاته النقدية على هذه الرواية "يضع معيارا للشاعرية المبتكرة، وحين البحث عن هذا المعيار لا يوفق في تشكيل مفهوم واضح للوحدة العضوية، حيث يمضي داخل الكتاب باحثا عن المعيار للشاعرية المبتكرة، فلا يقدم سوى ملاحظات عن النظم والنمو وكثرة الفصل والوصل والهمز ..."(٤٨).

ويقيم أنيس والعالم الدليل على جهل العقاد بالوحدة العضوية من خلال تأمل قصائده، ففي ديوانه "بعد الأعاصير" ينظم قصيدة بمناسبة عودة النقراشي من مجلس الأمن والتي مطلعها:

أقام الحقوق ووفى الذمم ونادى فلبّاه نادي الأمم

إلى أن يقول عن الملك السابق فاروق:

وما اتخذت غير (فاروقها) عمادا يحاط وركنا يؤوم
ولا عرفت مثله في العلا صديقا يشاكلها في القسم
فدته البلاد وفدى البلا د بغالي التراث وعالي القيم(٤٩)

ويعلق الناقدان على هذه القصيدة بأنها مفككة، وقد حاولا إعادة ترتيب أبياتها، كما فعل العقاد بقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل، ويؤكدان أن معظم قصائد العقاد مفككة وتخلو من الوحدة العضوية ووحدة المعنى والموضوع.

ويبدو أن الحملة التي شنها أنيس والعالم على العقاد بعدم فهمه للوحدة العضوية تعود إلى نص عبارته: (تصوير خاطر أو خواطر متجانسة) فقد ظن هذان الناقدان أن المقصود بتصوير الخاطر أو الخواطر المتجانسة إنما يعني وحدة الموضوع أو وحدة المعنى، وقد يكون مع الناقدين المسوغ في اتخاذ هذا الحكم وإصداره حينما يتوقف العقاد عند هذا الطرح، ولعل الناقدين يختاران ما يناسب ذوقهما من آراء النقاد في نصوصه المتكاملة، فيقتطعان من النصوص عبارات منفصلة عن السياق ثم يخضعانها للنقد والطعن، وبما أن محمود أمين العالم يساري الأيدولوجيا والثقافة، فربما كان هذا سببا آخر من أسباب عدم إجازته لرأي العقاد ذي الأيديولوجيا الإسلامية العربية التقليدية، ولعل المدقق في آراء العقاد حول الوحدة العضوية يتخذ موقفا مغايرا، يستشف من خلاله رؤية واضحة وفهما واعيا لهذه الوحدة، يقول العقاد: "ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل بالحياة بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض، أو كأجزاء الخلايا الحية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم لها وظائف وأجهزة."(٥٠).

ويستهجن عز الدين الأمين موقف أنيس والعالم حيث يقول: "ولست أدري ما الذي يعنيه الأديبان، محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من قولهما إن العقاد لم يقصد الوحدة العضوية للقصيدة، بل يقصد وحدتها المعنوية .... والذي يقرأ نص العقاد لا يشك في أن العقاد يعني بوحدة القصيدة وحدتها العضوية... وأحسب هذا هو الذي عناه العقاد حيث دعا لمثل هذه الوحدة منذ سنة ١٩٠٨."(٥١).

ويقول العقاد "إننا لا نريد تعقيبا كتعقيب الأقيسة المنطقية ... وإنما نريد أن يشيع الخاطر في القصيدة، ولا ينفرد كل بيت بخاطر، فتكون كالأشلاء المعلقة أشبه منها بالأعضاء المنسقة."(٥٢).

ويعقب أنيس والعالم على نقدهما للعقاد بتقديم تصورهما للوحدة العضوية، وهو في مجمله لا يتنافى مع رؤية العقاد النقدية ومفهومه للشعر، "فالقصيدة تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا ... وأن العمل الأدبي بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنية فيه هي كماله وحقيقته"(٥٣)، ويحمل أنيس والعالم على العقاد ويتهمانه بقصوره عن تمثل التعبير الفني للفكر والحس في مجال الشعر "فالفكر والحس ضرورتان متآزرتان في التعبير الشعري، شريطة أن يكون هذا التعبير فنيا وليس منطقيا، فدع الشعراء يعرضون ما يشاؤون من أفكار، ولكن بصياغة فنية متمثلة، وهذه المنهجية لم يوفق في سلوكها العقاد، حيث كان يملأ شعره بالتأملات الفكرية مع بقائها في صورتها الطبيعية التقديرية البحتة، ولم يعالجها معالجة فنية ... فالمشكلة ليست مشكلة الفكرة في الفن بل معالجة الفكرة في الفن"(٥٤).

ولعل في هذا تحاملا شديدا على العقاد، فإذا دققنا النظر في دواوينه، فإننا نلمس معالجات فنية رائعة يقدمها على صورة لوحات فنية يمتزج فيها الفكر بالعاطفة، وفي هذا السياق، فإن العقاد يشير إلى عدم إمكانية فصل الإحساس عن التفكير "فأغاني شكسبير مثلا من الأفكار التي يمتزج فيها الفهم بالشعور ... وقصة "فاوست الكبرى" وهي أعظم أعمال "جيتي" هي فلسفة الحياة والبقاء وفلسفة الخير والشر، وفلسفة المعرفة والضمير، وليس فهمها بأيسر من فهم قضايا المنطق ومعادلات الرياضة والكيمياء، ورباعيات الخيام يصح أن تسمى "فكر الخيام" ... ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين ... وكذلك المتنبي ... إن الفن والأدب وجدان، ولكنه وجدان إنسان ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير"(٥٥).

بين النظرية والتطبيق

يتساءل الكثيرون عن مدى التزام المبدع بما ينادي من آراء ونظريات، فهل التزام العقاد في نظمه بما دعا إليه في المجال النظري من ضرورة توافر الوحدة العضوية في القصيدة؟

يبدو أن العقاد خرج في كثير من قصائده عن الوحدة العضوية التي دعا إلى وجوب توافرها في القصيدة، فهل هناك سبب أو مبرر لذلك؟ لعل التقيد بتفسير واحد في هذا المجال لا يكمل القضية أو يشبع جوانبها، فالشاعر الناقد يعتمد في تقنينه على العقل والفكر والمنطق، حيث يؤسس قواعده النظرية، ويعتمد على العاطفة والخيال حينما يبدع قصيدته، والخيال كفيل بكسر الحواجز والنظريات والحدود بصورة عفوية، ومن هنا فإن الإبداع ليس صورة أو انعكاسا عن النظرية، لأن النظرية تخضع للتفكير "الزمن الواعي" وفي هذا السياق يحتكم الناقد إلى المؤثرات الخارجية الداعية إلى التجديد مثلا، وعند التطبيق يحتكم إلى اللاوعي، واللاشعور، فتتدفق الصور الشعرية بشكل عفوي قد يرتد لهذا أحيانا إلى التراث الجمعي والتراكمات الحضارية السابقة، فينجم عنه تخطي النظريات وتقنياتها.

وثمة سبب آخر لهذه الظاهرة هو أن العقاد كان يعيش في مفترق طرق بين تيارات متصارعة ومتضاربة بعضها ينادي بالمحافظة على التراث، وأخرى تدعو إلى التجديد وتجاوز الماضي، هذه الآراء التى كان يحياها العقاد ويمر بها شكلت قوى ضاغطة عليه تكبح جماح شهوته التجديدية، وقد يكون لعملية تمثل المصطلح الجديد صلة بهذه القضية لا سيما وأن مفهوم الوحدة العضوية مصطلح مستورد وعملية فهمه واختياره في نفس الناقد تحتاج إلى زمن ليتمكن من التغلغل في كنهه ومضمونه وظروف تشكله وطبيعته، فعملية التمثل هذه ليست بالأمر اليسير، فهي عملية شاقة تمر بمراحل متعددة منها الاستعداد النفسي، والقدرة على مقاومة المؤثرات الخارجية والداخلية التي تسعى لتحقيق مكاسبها من خلال وضع الحواجز والعراقيل، ومنها دراسة ذلك المفهوم واستيعابه بصورة تامة، ثم الدربة والممارسة للكشف عن مواطن الخلل والضعف وعلاجها، فهل حقق العقاد هذه الشروط لينطلق منها إلى التطبيق؟

إن العصر الذي عاش فيه العقاد كان أصعب مما نظن، فقد كان يواجه معارضة قوية متسلحة بالتيار التراثي، مما شكل تحديا قويا مؤثرا نجم عنه وضع العراقيل والقيود التي تعاضدت مع التراكمات السابقة في منطقة اللاوعي حيث كانت تطل برأسها كلما سنحت لها الفرصة، فينعكس كل ذلك في التطبيق حيث يتنازع القصيدة هذه التيارات المتضاربة فتنحصر في بوتقتها لتكون انعكاسا عنها.

وحينما نحاكم العقاد ونسأله: لم لا تطبق آراءك النقدية وأطروحاتك في نظمك؟ يجيب قائلا: "الشعراء على العموم لا يفطنون إلى القوانين العملية التي يتبعونها حين ينظمون الشعر الجيد السري، فهم يعولون في العروض على الحزر والجزاف، أبعد ما يكون عن قواعد الصناعة، وهم على حق في ذلك، وليس لنا أن نلومهم عليه، إذ لا ريب أن الغريزة نعم الهادي في الفن، كما أنها نعم الهادي في الحب، وكل علم سطحي تلقيه على وجوه الأشياء المتصلة بهما لا يكون قصاراه إلا أن يزيغ العتب ويضل البصر ... وإن الجمال قائم في النهاية على لا هندسة، ولكننا لا نفطن إلى دقائق ظلاله وأشكاله إلا بحاسة الذوق والجمال، نعم إن الشعراء لسعداء، وإن بعض قوتهم لآتية من جهلهم، وكل ما عليهم ألا يحرصوا على البحث في قوانين فنهم، فإنهم يضيعون سحرهم إذا ضيعوا سذاجتهم، ويعودون كالسمكة التي خرجت من الماء فذهبت تتقلب على اليابسة على غير هدى"(٥٦).

ويتحدث المازني عن قضية النظرية والتطبيق فيقول "وقد لا نكون أحسنا صوغ القريض ورياضة القوافي، ولكن خيبتنا لا تصلح أن تكون دليلا على فساد مذهبنا وعقمه إذا صح أننا خبنا فيما تكلفناه وهو ما لا نظنه"(٥٧).

وفي هذا النص يطرح النقاد قضية مهمة يتبين من خلالها عدم المواءمة بين النظرية والتطبيق، وهذه القضية هي "الجمال والالتزام"، فإذا احتكم المبدع والتزم بالقوانين النظرية جاء ذلك على حساب القيم الجمالية للنص لأن المبدع حينما يمر بمرحلة المخاض الإبداعي أو عملية الولادة فإنه يسير في منطقة اللاوعي، فإن ارتد إلى الوعي أطول مما هو طبيعي حدث التصنع والتكلف في الصور الشعرية، مما يعرض فن التجربة الشعرية إلى اختراقات واعية بصورة مستمرة، وتكون النتيجة التشوه في الإبداع، وانعكاس قصيدة ذات قيم جمالية غير متوازنة يضيع وهجها وسحرها في ظل هذه القوانين.

وقد يطرح سؤال في هذا السياق: "العقاد شاعر وناقد متميز، ومع ذلك كان يتعثر في تطبيق الوحدة العضوية في قصائده، بينما نجد شاعرا مغمورا في الزمن المعاصر يراعي الوحدة العضوية في قصائده أكثر من العقاد، فما تفسير ذلك؟

لعل للزمن دورا كبيرا في الحكم على هذه الظاهرة، فقد كان العقاد يعيش زمنا ما زالت تتجاذبه تيارات الماضي والمعاصرة، فهو يتنفس هواء الماضي وينسم عبير الحاضر

الذي يبني جسورا مع الغرب، وزمان الشاعر المعاصر الذي تتوافر في قصيدته الوحدة العضوية، فإنه يتقلب في أجواء قد تشبعت بمفهومات غربية وأصبحت جزءا من حياتنا اليومية نحياها ونتلمسها كل يوم فنتملكها ونتنفسها ونهضمها فتكون في نفوسنا ناضجة.

ويرى سامي منير أن هناك تفاوتا بين نقد العقاد في مجال الوحدة العضوية وتطبيقه، يقول: "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 نظريا"(٥٨).

وأكد هذه النظرية يوسف الصميلي الذي يقول: "وأما العقاد فيبقى وحيدا في الميدان، ولكنه كان مفكرا أكثر منه شاعرا، وبقيت مدرسة الديوان جماعة بلا شاعر تنظر وتقنن دون أن تترجم هذه النظريات، أو تلك الآراء إلى انتاج أدبي"(٥٩).

تفسير جماعة الديوان لانعدام الوحدة العضوية في القصيدة

توقف العقاد عند الأسباب الحقيقية التي تحول دون تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة، وأشار إلى قضية الحواس والتصور، وبين أن التفكك في العمل الأدبي ناجم عن الاتكاء على الحواس التي لا تربط بين المعاني لأنها تعنى بالأشتات والمتفرقات التي يستوعبها البيت فيستقل، أما التصور والخيال، فإنه المسؤول عن تلاحم المعاني وترابطها، ومن هنا يعلل العقاد افتقار القصائد للوحدة العضوية باعتمادها على الحس الذي يفسر وحدة البيت في الشعر، لأن "الحس لا يربط بين المعاني، وإنما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة، فإذا تعوّد الإنسان أن يتصور وأن يعطف وأن يشعر تعوّد 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"[٦٠].

ويشير العقاد إلى أن الوحدة العضوية تتطلب من المبدع الغوص إلى أعماق الفكرة والتغلغل في الصورة الباطنية، وهذا يعني أن الاعتماد على الحواس أمر ظاهري يشبه أمواج البحر الصاخبة، وأما القيمة الحقيقية فهي عملية التصور والخيال التي تلتقط الصورة المترابطة والتي تشكل حياة غير مرئية تقبع في الأعماق، وهذا ما أكده العقاد من أن تفكك القصيدة وفقدانها الوحدة يعود إلى "الاهتمام بالصورة المحسوسة دون الصورة الباطنية، فالشاعر العربي يريك الهلال منجلا، والقمر درهما فضيا، والبستان طنافس ونمارق، ولا يحكي لك وقع هذه الأشياء في النفس، ومن هنا فإنك ترى الارتباط قليلا بين معاني القصيدة العربية، ولا ترى قصيدة إنجليزية تخلو من رابطة تجمع أبياتها على موضوع واحد أو موضوعات متناسقة"[٦١].

ويؤكد العقاد أهمية الشعور والوجدان في الشعر، وينعى شعر القشور والطلاء الذي يعتمد على الحواس: "إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشرع هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فذلك شعر القشور والطلاء، ولأن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية، وهناك ما هو أحقر من

شعور القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة"[٦٢]، يتضح مما سبق أن العقاد يعزو انعدام الوحدة العضوية في القصيدة إلى الحس فيجعله مسؤولا عن تفكك القصيدة وانعدام البنية الحية بين أجزائها، لأن اعتماد المعاني على الحس يجعل أجزاء القصيدة مشتتة ومتناثرة، فالتقاط المعاني عن طريق السمع أو اللمس أو الشم يؤدي إلى استقلالية في الملتقطات مما يعكس انعدام الجو النفسي المنسق فيما بينها، أو اضطراب الجو الشعوري بين هذه المعاني المتباعدة، ويرى العقاد أن التصور أو الخيال مسؤول عن تلاحم الأجزاء في القصيدة وإضفاء الجو النفسي الموحد، لأن الفكرة التي يطرحها التصور لا تنتهي في بيت واحد، فهي متدفقة وحية، مرتبطة بما قبلها وما بعدها. ويؤكد العقاد مفهوم الشعر الحقيقي باستبطان الأشياء والنفاذ إلى أعماقها وجوهرها والكشف عن لبابها، وليس ذكر ألوانها وأشكالها أو الوقوف عند ما تقع عليه الحواس، وإنما الأهمية تمثل هذه المشاهد الحسية وانعكاسها على الوجدان، يقول العقاد: "فاعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها و يحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس همُ الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الإحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعا يرون الأشكال محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور تيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء. يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مضطربا مؤثرا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساسا بوجوده"[٦٣].

ومن هنا فإن العقاد يسقط من حسابه التشبيه القائم على العملية الإحصائية للموصوفات من حيث ذكر ألوانها وأشكالها وأحجامها، ويركز على الصورة التي تتعامل مع الوجدان والنفس والتي تنفذ إلى بواطن الأشياء.

ويؤكد العقاد أن الطبيعة الفنية تتحقق من خلال الترجمة الباطنية للنفس فيقول في معرض حديثه عن هذه الطبيعة الفنية إن: "تمامها يتحقق بأن تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا لا ينفصل فيه الإنسان الحي عن الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفي فيه ذكر الأماكن والأسماء ولا يخفي فيها ذكر خالجة ولا هائجة مما تتألف منه حياة الإنسان."(٦٤).

على أن الشعراء التجديديين الذهنيين لم يحصروا أنفسهم في الموضوعات التجريدية، كالمعرفة والحياة والجبر والغرور والبعث، وإنما طرقوا كثيرا من الموضوعات الحسية، ولكن على طريقتهم، تلك الطريقة التي يغلب أن تتخذ من البصر طريقا إلى البصيرة، ومن الحس سبيلا إلى المعنى، ومن المحدود معبرا إلى ما لا يحد، فهم يتناولون الموضوع الحسي لا ليصفوه من الخارج، متحدثين عن حجمه ولونه، ذاكرين ما يشبهه من الأشياء أو ما لا يشبهه، وإنما يتناولون المحسوس لينتقلوا منه إلى نفوسهم، ويصوروا ما يثيره فيهم هذا المحسوس العابر من خوالد المعاني.

ومن الأمثلة على ذلك قصيدة العقاد عن "العقاب الهرم"(٦٥) حيث يقول:

يهم ويعييه النهوض فيجثم		ويعزم، إلا ريشه، ليس يعزم
لقد رئق الصرصور وهو على الثرى		منكب، وقد صاح القطا وهو أبكم
يلملم حدباء القدامى كأنها		أضالع في أرماسها تتهشم
ويثقله حمل الجناحين بعدما		أقلاه، وهو الكاسر المتقحم
جناحين لو طارا لنصت فدومت		شماريخ رضوى واستقل يلملم
ويغمض أحيانا، فهل أبصر الردى		مقضا عليه أم بماضيه يحلم؟
لعينيك يا شيخ الطيور مهابة		يفر بغاث الطير عنها ويهزم
وما عجزت عنك الغداة وإنما		لكل شباب هيبة حين يهرم

فالعقاد في هذه الأبيات رسم صورة العقاب الهرم، من خلال نفسه، وما أثار فيها مشهد هذا العقاب من أحاسيس، وهو بهذا الرسم الملون يلون نفس الشاعر أو النابع من داخله ينقل القارئ من الصورة الجزئية العابرة للعقاب الهرم، إلى الصورة الكلية الخالدة، لكل مجد تمسه عوادي الأيام، فتصيب منه الجانب المادي، أما الجانب المعنوي فيه، فيبقى رغم العوادي ورغم الأيام، حاملا على الإجلال باعثا للمهابة.

ويؤكد العقاد أهمية التصور والخيال في فرز الشعر الذي يصلح موضوعا للحياة، لأن التصور يولد الشعر النفيس "كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخيله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة، وأن التصور لهو خير معوان للإحساس وشاخذ للرغبة أو للنفور، فإن الأم التي تنظر إلى طفلها الوليد ثم تقضي عشرين سنة وهي تتصوره عريسا سعيدا لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقائه طوال تلك السنين، فإنما من نسج التصور لخلق الحلل النفسية التي تضيفها على آمال الغيب ومشاهد العيان، فلنجمع لدينا الرغبة والتصور، نجمع لدينا زادا من الشعر لا ينفذ، وموضوعات للشعر تشتمل على كل ما تراه العيون وتمسه الأذواق، ولنتوجه بالحواس الراغبة إلى ما نشاء نستمرئ الشعور به والتعبير عنه كما نستمرئ المحاسن المشهورة والمناظر المأثورة، لأن المحاسن نفسها لن تهزنا إليها ولن تحل عقدة من ألسنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوفر"(٦٦).

وبناء على هذه الرؤية النقدية عند العقاد، فإن سبب تفكك القصيدة يعود إلى المدركات الحسية، ولا يعني ذلك أن القصيدة ينبغي أن تعتمد على الخيال والصُور فحسب، وإنما تخضع لميزان معين تتحدد من خلاله النسب الموزعة المتحكمة في بناء القصيدة، فهناك نسبة من الفكر وكذلك الخيال والعاطفة، فالأدب الرفيع يخلو من عنصر التفكير، وهذه كلها تخضع لطبيعة التجربة الشعرية والذوق، فالشاعر لا تحكمه مقاييس دقيقة أو أرقام معينة في قصيدته، وهذه النسب تأتي بصورة عفوية، ومتى حدث تحكم من جانب الفكر أو العاطفة أو سيطرة على حساب الجوانب الأخرى المشكلة للعمل الأدبي، فإن اضطرابا أو خللا سينجم عن ذلك، ومن هنا فإن اعتماد القصيدة على المدركات الحسية المباشرة بصورة

رئيسية يؤدي إلى إحداث اضطراب معين في نسيج اللحمة الداخلية للنص، والاعتماد على المدركات الحسية يعني حضورا فاعلا للفكر والمنطق والعقل، وهذا الحضور في غياب الطرف الآخر، وهو الشعور والعاطفة، يؤدي إلى اضطراب في الوحدة العضوية، لأن الوحدة العضوية تتوافر في النسيج الداخلي للنص وهي الحياة الباطنية، وتأملها لا يتأتى من خلال الفكر بل عن طريق الخيال واللاشعور، ولا يعني ذلك إهمال الفكر ونفيه، بل يعني الحضور المؤقت بما يتناسب والتجربة الشعرية، فالفكر يظهر أحيانا ويغيب تبعا للمقتضيات المناسبة وظروفها، ومن هنا فإن المدركات الحسية تعنى بربط الأجزاء الخارجية للنص بينما يعني الخيال باللحمة الداخلية والباطنية في النص.

وبناء على ما سبق فإن القصيدة الإحيائية التقليدية أقرب إلى التفكيك والتشتت من القصيدة التجديدية، لأن المقلد يرنو إلى نسج عمل يضاهي به المقلد، وإذا كان المقلد يعتمد في نسجه على الإدراك المباشر والحس، فإن المقلد سيحذو حذوه، وإذا كان الشاعر القديم يعتمد على الحواس، فإن الشاعر المقلد سيتخذ قصيدته نموذجا يترسمه ويقف عند حدوده ومعالمه، فيخضع عمله عندئذ للعقل والفكر، لأن هم الشاعر المقلد رؤية عمله وقد ضارع السابق وحاكاه، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال الاحتكام المباشر لذلك العمل، فيحدث الخلل في المعادلة، إذ يطغى الفكر على الخيال واللاشعور، ومن هنا نرى العقاد يمجد التصور والخيال.

وينعى العقاد النسج على المنوال القديم وتقليده إذ يؤكد أنه ليس لشعر التقليد فائدة قط، وقل أن يتجاوز أثره القرطاس الذي يكتب فيه... فشتان بين كلام هو قطعة من نفس، وكلام هو رقعة من طرس، فالشاعر العبقري معانيه بناته، فهي من لحمه ودمه، وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته، فهن غريبات عنه، وإن دعاهن باسمه، ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما أتقن التقليد، كالوردة المصنوعة... لا تنبت شجرا ولا تخرج شهدا مما يؤدي إلى ضعف في النسيج النفسي للنص، فتقطع الأوصال الداخلية ولحمتها ويحل محلها ترابط ضعيف يعتمد وحده البيت واستقلاله، ولذا ينعى العقاد على الشعراء الذين يتخذون من القصيدة التقليدية نموذجا يحتذى ويصنفهم بأنهم يقلدون الشعراء المقلدين الجامدين فكان الواحد يزج بغزله في مطلع كل قصيدة حتى في الكوارث المدلهمة والجوائح الطامة،

وهؤلاء هم الشعراء الجامدون المقلدون، الذين كانوا يمثلون المثل الأعلى الذي احتذاه شوقي في قصيدته التي نظمها بمناسبة استقبال أعضاء الوفد، فيبدأها بالغزل حين قال:

أثن عنان القلب واسلم به من ريرب الرمل ومن سربه

والقصيدة نظمت في الحديث عن مستقبل أمة ناهضة، فكيف يرضى شوقي استهلال كلامه في نهضة الأمة بالغزل؟

ويشير العقاد في هذا السياق إلى أن الغربيين يتسلون باحتذاء أسلوب الشعراء من الأمم النازحة والأجيال الغابرة، وهذا الاحتذاء عندهم لا يعد من جيد المقاصد ولا من جوهر الشعر، وغاية ما فيه أنه رياضة مقبولة.

وينعى العقاد طريقة التقليد لأنها تعطل المدارك والحواس، وأن في الأطفال اللاعبين حياة أفطن وتمييزا أصفى من شاعر يعكف على القديم وتشوب نفسه الصنعة المتكلفة.

الهوامش

١- عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص١٨٩، دار مصر للطباعة والنشر.
٢- نفسه: ص١٨٩.
٣- نفسه: ص١٨٩-١٩٠.
٤- نفسه: ص١٩٠.
٥- د. محمود الربيعي: في نقد الشعر، ص١٠٦، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧، ط٣.
٦- عبد الرحمن شكري: ديوان عبد الرحمن شكري، ج٥، ص٢١٠، ت: نقولا يوسف، المعارف، الاسكندرية، ١٩٦٠.
٧- نفسه: ص٢٩.
٨- في نقد الشعر: ص١١١.
٩- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي: ص١٥٠-١٥١.
١٠- مقدمة ديوان شكري: ص١٠٤.
١١- عباس العقاد: ابن الرومي، حياته من شعره، ص٧، دار الكتاب العربي، ١٩٦٨، ص٧.
١٢- العقاد والمازني: الديوان في الأدب والنقد، ص٢٠، مطابع دار الشعب بالقاهرة، ط٢، د.ت.
١٣- في نقد الشعر: ص٣٠٦.
١٤- عباس العقاد: ديوان (بعد الأعاصير)، ص٧٦٢، المكتبة العصرية بيروت.
١٥- الديوان في الأدب والنقد: ص١٣٠.
١٦- نفسه: ص١٣١-١٣٢.
١٧- عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقدا، ص٤١٤، دار الشعب، ١٩٦٤.
١٨- الديوان في الأدب والنقد: ص١٣٠-١٣١.
١٩- عباس العقاد: دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص٤٧، مكتبة غريب – القاهرة.
٢٠- الديوان في الأدب والنقد: ص١٣٠.
٢١- د. مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، ص٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ط٢.
٢٢- دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية: ص٣٨.
٢٣- الديوان في الأدب والنقد: ص١٣٢.
٢٤- نفسه: ص١٤١.
٢٥- حصاد الهشيم: ص٤٣.
٢٦- د. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص١٠٨، دار المطبوعات العربية، القاهرة.
٢٧- ميخائيل نعيمة: الغربال، ص٢١٥، مؤسسة نوفل بيروت، ١٩٨١، ط١٢.
٢٨- نفسه: ص١٥٠-١٥١.
٢٩- د. شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص١٤٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ط٥.
٣٠- د. محمد زغلول سلام: النقد الأدبي الحديث، ص٥٧، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨١.
٣١- أحمد شوقي: المدخل إلى شعر العقاد: ص٤٩٠، دار الجيل بيروت، ١٩٨٨، ط٢.
٣٢- الديوان في الأدب والنقد: ص١٣٢.
٣٣- ابن الرومي، حياته من شعره: ص٣٢٦.

٣٤- د. إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص٧٢، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤.
٣٥- ديوان عبد الرحمن شكري: ص٣٦٦-٣٦٧.
٣٦- حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي: ص٧٠.
٣٧- يسرى سلامة: جماعة الديوان، شكري والمازني والعقاد، ص٢٠٣، مؤسسة الثقافة، ١٩٧٧.
٣٨- ديوان شكري (الخطرات): ص٣٦٧-٣٦٨، المطبعة المصرية، ١٩٦١، ط٧.
٣٩- نفسه: ص٣٥.
٤٠- حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي: ص٦٩.
٤١- عباس العقاد: مراجعات في الآداب والفنون: ص١٥٠، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٦.
٤٢- دراسات في الشعر والمسرح: ص١٨.
٤٣- مراجعات في الأداب والفنون: ص١٥١-١٥٢.
٤٤- ديوان (أشباح الأصيل): ص٤٤-٦١، دار العودة بيروت، ١٩٨٢.
٤٥- د. سامي منير: ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي بين القديم والحديث، ص٣٥٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩
٤٦- عبد العظيم أنيس ومحمود العالم: في الثقافة المصرية، ص٥٧-٥٨، دار الفكر الجديد، ١٩٥٥.
٤٧- الديوان في الأدب والنقد: ص١٣٠.
٤٨- في الثقافة المصرية: ص٥٨-٥٩.
٤٩- ديوان (بعد الأعاصير): ص٥٥-٥٨، دار العودة بيروت، ١٩٨٢.
٥٠- الديوان في الأدب والنقد: ص١٣٠.
٥١- عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، ص١٧٤، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م، ط٢.
٥٢- الديوان في الأدب والنقد: ص١٤١.
٥٣- في الثقافة المصرية: ص٤٩-٥١.
٥٤- نفسه: ص٦٣.
٥٥- ديوان (بعد الأعاصير): ص٧٩٣.
٥٦- عامر العقاد: الكلمات الأخيرة للعقاد، ص١٥١-١٥٢، دار الكتاب العربي، ١٩٧٠.
٥٧- حصاد الهشيم: ص١٥٧-١٥٨.
٥٨- ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي: ص٣٦٤.
٥٩- د. يوسف الصميلي: مدرسة الديوان، ص٤٣، مجلة الباحث، ١٩٨٥.
٦٠- عباس العقاد: ساعات بين الكتب، ص٤٩٠، المكتبة العصرية بيروت، ١٩٧٩.
٦١- نفسه: ص٣٨٩.
٦٢- الديوان في الأدب والنقد: ص٢١.
٦٣- نفسه: ص٢٠-٢١.
٦٤- ابن الرومي، حياته من شعره: ص٧.
٦٥- ديوان (يقظة الصباح): ص١٦ دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
٦٦- ديوان (عابر سبيل): ص٥٤٨، المكتبة العصرية، بيروت.

المصادر والمراجع

المصادر:

- عباس محمود العقاد: أشباح الأصيل، دار العودة – بيروت، ١٩٨٢.
  بعد الأعاصير، المكتبة العصرية – بيروت.
  بعد الأعاصير، دار العودة – بيروت، ١٩٨٢.
  عابر سبيل، المكتبة العصرية – بيروت.
  يقظة الصباح، دار العودة – بيروت، ١٩٨٢.

- عبد الرحمن شكري: ديوان شكري، ت: نقولا يوسف، المعارف الاسكندرية، ١٩٦٠.
  الخطرات، المطبعة المصرية بمصر، ١٩٦٠، ط٢.

المراجع:

- ابراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤.
- أحمد شوقي: المدخل إلى شعر العقاد، دار الجيل – بيروت، ١٩٨٨، ط٢.
- سامي منير: ملامح وحدة القصيدة في الشعر العربي القديم والحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.
- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ط٥.
- عامر العقاد: الكلمات الأخيرة للعقاد، دار الكتاب العربي، ١٩٧٠.
- عباس محمود العقاد:
  أ. ابن الرومي، حياته من شعره، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٩٦٨، ط٢.
  ب. دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مكتبة غريب – القاهرة.
  ج. الديوان في الأدب والنقد، مطابع دار الشعب – القاهرة، ط٢.
  د. ساعات بين الكتب، المكتبة العصرية – بيروت، ١٩٧٩.
  هـ. شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار مصر للطباعة والنشر.
  و. مراجعات في الأدب والفنون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٦.
- عبد الحي دياب: عباس العقاد ناقدا، دار الشعب، ١٩٦٤.
- عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، ١٩٥٥.
- عز الدين الأمين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠، ط٢.
- محمد زغلول سلام: النقد الأدبي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨١.
- محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار المطبوعات العربيةالقاهرة.
- محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ط٢.
- مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ط٢.
- ميخائيل نعيمة: الغربال، مؤسسة نوفل – بيروت، ١٩٨١، ط١٢.
- يسرى سلامة: جماعة الديوان، شكري والمازني والعقاد، مؤسسة الثقافة، ١٩٧٧.

يوسف الصميلي: مدرسة الديوان، مجلة الباحث، ١٩٨٥